Ludwig van Beethoven.

Eine

Biographie

deſſelben, verbunden mit Urtheilen über ſeine Werke.

Herausgegeben

zur Erwirkung eines Monuments für deſſen Lehrer,

Joſeph Haydn,

von

Joh. Aloys Schloſſer.

Mit einem lithographirten Briefe Beethoven's.

Prag:
bei Buchler, Stephani und Schloſſer.
1828.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

An meinen
hochverehrten Freund,
den
fürſtlich fürſtenbergiſchen Kapellmeiſter,
Herrn
Conradin Kreutzer.

Bedarf es gleich des Denkmahls nicht,
Daß ich dem Meiſter hoher Klänge,
Der nie verhallenden Geſänge,
Durch dieſes Werk geweiht: ſo ſpricht
Doch laut ſich aus die Dankbarkeit,
Die ihm mein Herz ſo willig beut;
Denn was dem Zauber ſeiner Kunſt gelang,
Hat Jeder, ſo wie ich, empfunden,
D'rum für die wonnevollen Stunden
Sey ihm gebracht Lob, Preis und Dank! —
Dich, edler Mann,
Der auf des Ruhmes Bahn
So glänzend vorgeſchritten,
Mög' es, — darum will ich Dich bitten —
Als Opfer meiner Liebe ehren,
Und meine Achtung Dir bewahren!

J. A. Schloſſer.

BAYRISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

Vorrede.

Lange hat Deutſchland und ganz Europa kein Tod ſo ſchmerzend ergriffen, als der Beethoven's. Er erſtieg eine Stufe der Kunſt, auf welche Keiner kommen wird, die er auf niedern zurückließ. Wir trauern darum nicht bloß über unſern Verluſt, ſondern auch darüber, daß kein Erſatz uns tröſten werde. So groß Beethoven als Künſtler war, ſo groß war er auch als Menſch.

Die Sehnſucht nach einer Biographie deſſelben iſt darum allgemein.

Ich habe mich der nicht geringen Mühe unterzogen, eine zu ſammeln. Indem ich ſie dem trauernden Publikum übergebe, ſo beabſichtige ich jedoch nicht bloß die Befriedigung jenes Wunſches, ſondern auch die eines weitern.

Bey der würdigen Feyer, welche Beethoven's Tod in Wien erhalten hat, iſt zugleich geſorgt worden, daß ſein Andenken auch durch ein Grabmahl geehrt werde. Ein Denkmahl für Haydn und Mozart wurde aber noch nicht erwirkt, ſo lange auch ſchon zu Beyträgen für eines aufgefordert worden iſt. Man hielt die Errichtung für unnöthig, weil Beyde ſich ſelbſt die ehrendſten durch ihre Werke geſetzt hätten. Die Denkmähler von uns ſollen aber bloß Genugthuung für die Verſtorbenen werden, uns aber am meiſten ehren, indem ſie als Zeichen unſeres Dankes erſcheinen. Es würden die gerechteſten Vorwürfe auf uns laſten bleiben, und es könnte der Nachwelt nicht verargt werden, wenn ſie uns Sinn für Verdienſte abſpräche, erhielt das Gefühl unſerer Verpflichtung keinen dauernden Ausdruck.

Ich ſuche durch Herausgabe einer Lebensbeſchreibung Mozart's ein Monument für dieſen zu erwirken. Vorher benutze ich die Erſcheinung der Biographie Beethovens, daß auch ein Zeichen unſerer Verehrung ſeines Lehrers, Haydn, entſtehe. Wer jenen ehrt, muß auch dieſen ehren, da Beethoven nur durch Haydn das geworden iſt, was er für uns wurde. Ich beſtimme den Ertrag dieſer Schrift zu einem Denkmahle für Haydn, und mache ſomit möglich, daß Jeder, der durch Abnahme jener zur Errichtung dieſes hilft, noch eine weitere Vergütung dafür erhalte, als ihm ſein Inneres gibt.

Es geſchieht durch mein Erbieten das Möglichſte, was von mir geſchehen kann, und ich darf, da Pflichten, und ſie auch lange verſäumt worden, doch nicht verjähren, nicht bezweifeln, daß Andere mir gerne beytreten werden. Wir können uns nicht von Steinen beſchämen laſſen, von welchen die Fabel rühmt, daß ſie ſich ſelbſt zum Bau der Denkmähler der Meiſter des Wohllautes fügten.

Wer ſich durch beſondere Beyträge ehren, und dadurch erwirken will, daß etwas Herrlicheres entſtehen könne, als durch den Ertrag der Schrift allein geſchehen kann, möge dieſes ſo bald als möglich thun. Ich erwarte darüber jedoch einſtweilen nur ſchriftliche Zuſicherung. Die Entrichtung der Beyträge folge erſt dann, wenn ich über ihr Verwenden nähere Auskunft gegeben habe.

Die Namen ſolcher beſonderen Unterſtützer ſollen für die Nachwelt in dem Monumente aufbewahrt werden.

Da ich nicht von jedem Leſer dieſer Biographie erwarten konnte, daß er mit den Künſtlern, welche in ihr genannt wurden, bekannt ſey, oder ſich leicht durch Gerbers Lexikon mit ihnen bekannt machen könne, ſo ſuchte ich in Noten dazu zu helfen. Nur über Haydn und Mozart ſprach ich nicht, weil meine Lebensbeſchreibung des letzten über dieſen ſchon hinreichend belehrt hat, und durch Herausgabe einer ausführlichen Biographie des erſten auch für die beſte Bekanntſchaft mit dieſem nächſtens geſorgt werden ſoll.

Wenn in Beethoven's Biographie nicht ſo viel Intereſſantes gefunden wird, als in Haydn's und Mozart's, ſo iſt dieß nicht meine Schuld, ſondern es iſt Folge ſeines an Berührung mit Andern und an Reiſen ärmern Lebens. Auch im Wirken ſtand er Beyden nach, aber nicht im Willen und im Leiden.

Das Portrait, welches ich liefere, iſt das gelungenſte unter allen von dem Verewigten erſchienenen. Es iſt von Kriehubers Meiſterhand nach der getreffenſten Büſte unter den zweyen, welche der berühmte Bildhauer Anton Dietrich unter Sitzung Beethoven's verfertigte, gearbeitet.

Die Mittheilung des lythographirten Briefes des Verſtorbenen verdanke ich der Güte ſeines Freundes,“ des verehrten Herrn Abbés Stadler. Er ſchrieb ihn an dieſen, als er von demſelben ein Exemplar der ſchätzbaren Vertheidigung der Echtheit des Mozarts'ſchen Requiem zum Geſchenk erhalten hatte, die Copie wird den Leſern nicht bloß deßhalb wichtig, weil ſie mit Beethovens Buchſtaben und Notenſchrift und weiterer Schreibart bekannt macht, und daher Vieles von ſeinem Weſen genauer charakteriſirt, als ich vermochte; ſondern auch, weil ſie zugleich ſeine Achtung gegen Mozart und Stadler ausdrückt, und dabey ſein Urtheil über Webern enthält. Sie iſt auf das Genaueſte verfertigt. Ich füge keine Muthmaſſung über einige, Herrn Stadler und mir undeutliche, Worte bey, ſondern überlaſſe die Dechiffrirung dem Leſer.

Zum Entwerfen einer Idee für das Monument werde ich die Künſtler erſt dann auffordern, wenn ich in Stand geſetzt worden bin, den Aufwand für dasſelbe beſtimmen zu können.

Wien, im Junius 1827.

Der Herausgeber.

Ludwig van Beethoven's

Biographie.

1

Weil er der Selige iſt, ſo kannſt du der Glückliche ſeyn.

Schiller.

Ludwig van Beethoven wurde zu Bonn im Jahre 1772 geboren. Sein Vater Anton van Beethoven[*] war Tenoriſt in der Kapelle des Kurfürſten von Cöln, **Maximilian Friedrich**.

---

[*] Wie ſich in Deutſchland noch mehrere Familien ohne von ſchreiben, und doch von älterm Adel ſind, als die mit von oder zu, z. B. die Dalberg, ehemals Talburg, welche von Cajo Marcello ihren Urſprung ableiten, die Böckel, ſonſt Begel, die eines nicht geringern Alters ſich rühmen, die Volkhart, vormals Volkert, wie auch ihr Stammgut in Neukurheſſen noch geſchrieben wird, welche den Ritter Volkert im Niebelunger Liede in ihrem Stammbaum aufführen, ihr Geſchlecht alſo über Carl des Groſen Zeit nachweiſen, die Heißenſtamm, ſonſt Heißenſtein, die Mühlhauſen vormals Muhlhuſen, die Münche ehemals Mon-

Ludwig ließ, wie die mehreſten unſerer größten Komponiſten, ſein Talent für Muſik ſchon in der früheſten Jugend erblicken. Es war für ihn bereits in ſeinem vierten Jahre ein ſehr großes Vergnügen, wenn er ſeinem Vater zuhören konnte, wenn dieſer ſich zu einem Vortrage am Klaviere vorbereitete. Er eilte dann von ſeinen Geſpielen weg, hörte unter Freudenbezeugungen zu, und bat den Vater immer, noch länger fortzufahren, wenn er enden wollte. Die höchſte Luſt wur-

---

de, die **Boſe** früher **Buſe** u. ſ. w., ſo giebt es hingegen in den Niederlanden viele, die ſich **van** ſchreiben, und doch eben ſo wenig, als viele Franzoſen, die ihrem Namen **de** vorſetzen, geadelt ſind. Zu einer ſolchen gehört die **van Beethovenſche**. Sie iſt eine bürgerliche. Ihr Name nennt die Wohnung ihrer Voreltern, einen **Mayerhof**.

ihm aber gewährt, wenn ihn der Vater auf die Schooß nahm, und durch ſeine kleinen Fingerchen den Geſang eines Liedes auf dem Klaviere begleiten ließ. Bald begann der Knabe eine Wiederholung dieſes Spiels allein zu verſuchen, und dieſes glückte im Anfang des fünften Jahres ſchon ſo gut, daß nun auf ernſtlichen Unterricht gedacht werden mußte. Der Vater ertheilte den erſten ſelbſt. Ludwig ſchritt aber ſo ſchnell vor, daß bald ein anderer Lehrer von mehr Gründlichkeit nöthig wurde.

Der beſte Klavierſpieler in Bonn war der Hoforganiſt van der Eden. Ludwigs Vater war aber unvermögend deſſen Unterricht zu vergüten. Es erbot ſich jedoch van der Eden ſelbſt, denſelben unentgeltlich zu ertheilen. Da er aber auch ein Glied der kurfürſtlichen Kapelle war, und alſo durch ſeine Stellen ſchon bedeutend beſchäftiget wurde, daneben noch, um ſeinen Bedarf zu befriedigen, Unterricht ertheilen mußte, ſo blieb ihm wenig Zeit zur Unterweiſung Ludwigs. Doch machte dieſer bald ſo bedeutende Fortſchritte, daß er als ein Wunderkind in Bonn geltend wurde.

Vater und Lehrer ſuchten jetzt, daß das Talent des Knaben dem Kurfürſten bekannt würde, und dieſer wurde durch die erſte Produktion ſchon ſo gewonnen, daß er van der Eden auftrug, täglich eine Stunde auf ſeine Koſten für den Knaben zu verwenden. Dieſe Gunſt wurde die höchſte Anfeuerung für Ludwig, und er brachte es ſchnell dahin, daß er ſich oft in der Kapelle und auch in dem Privatzimmer des Kurfürſten hören laſſen durfte. Es iſt in der Leipziger muſikaliſcher Zeitung (B. 2. N. 37.) und dann in mehreren Schriften eine Anekdote erzählt worden, die Beethovens tiefe außerordentliche Reizbarkeit, welche der Grundzug ſeines ganzen ſpätern Weſens war, ſchon in dieſer Periode bewähren ſollte, die ich aber nur berühre, um ein weiteres Erzählen derſelben in Beziehung auf ihn zu verhindern.

Die Erzählung lautet in der muſikaliſchen Zeitung ſo: „Ein Knabe wurde von ſeinen Eltern beſtimmt, in der Muſik etwas Vorzügliches zu leiſten. Kaum war er acht Jahre alt, ſo ſetzte er durch ſein Violinſpiel ſchon alle Zuhörer in Erſtaunen. Eine ſehr enge Stube, worin er wenigſtens drey Viertheile des Tages als Gefangener in der Uebung zubrachte, beherbergte auch eine Winkelſpinne von ungeheurer Größe. Sobald er zu geigen anfing, verließ die Spinne ihr Gewebe, und kam ihm bei den ſchönſten Tönen näher. Bald wurde die Freundſchaft des jungen Künſtlers für das Inſekt, und des Inſekts für den Knaben ſo vertraut, daß die Spinne nach und nach von ihrem Winkel auf den Pult kam, von dem Pult dann auf den

Knaben, und zuletzt gar auf den Arm, der den Bogen führte. Nichts ſchien den Knaben, wegen alles deſſen, was er in ſeiner Einſamkeit entbehrte, ſchadlos zu halten; nichts machte, daß er, ſobald er ſich daraus entfernt hatte, ſich wieder dahin zurückſehnte, nichts trug vielleicht zu ſeinen Fortſchritten, die ſeinen Ruhm ſchon weit verbreiteten, ſo viel bei, als ſeine Spinne. Eines Tages, als ſeine Tante, die bei ihm Mutterſtelle vertrat, Jemanden in ſeine kleine Stube geführt hatte, um ſein Talent zu bewundern, verſäumte die Spinne nicht, gleich nach den erſten Bogenſtrichen zu erſcheinen, dann, ihrer Gewohnheit nach, immer näher zu kommen, dann ſich auf die Hand des jungen Künſtlers zu ſetzen. Aber ach! die Tante ihren Pantoffel ergreifen, und eilig die häßliche Spinne von ihrer geliebten Stelle auf den Fußboden ſchleudern, und ſie zu zertreten — war Eins. Der arme Knabe jammert nicht, er weint nicht: ohnmächtig ſinkt er zu Boden. Man bringt ihn auf ſein Bette; er bleibt ohne Beſinnung. Länger als drey Monate ſchwebt er zwiſchen Leben und Tod, und da er endlich wieder ſprechen kann, iſt ſein erſtes vergebliches Verlangen nach ſeiner lieben Spinne."

„Der damals junge Künſtler iſt der jetzt ſo berühmte van **Beethoven**. Man kann ſich der Wahrheit dieſes Falls wegen, ſo oft man will, erkundigen, bei ſeinem damaligen Lehrer, dem Bürger le **Mierra** zu **Paris**."

„**Doktor Hagen aus Altenburg**."

Dr. Hagen verwechſelte, indem er dieſe Anekdote aus **Disjouvals Arachnologie** entnahm, den Namen **Berthaume***) mit **Beethoven**. — **Disjouval**

---

*) **Berthaume** war vor der franzöſiſchen Revolution Enterpreneur und Direktor des Pariſer Concerts-ſpirituels. — Im Jahre 1791

beginnt ſie mit den Worten: „Der berühmte Berthaume, einer der erſten Virtuoſen auf der Violin ward als kleiner Knabe ſchon von ſeinen Eltern beſtimmt, in der Muſik u. ſ. w. — Beethoven hatte nie einen le Mierra zu ſeinem Lehrer.

Im Jahre 1782 ſtarb van der Eden und nun trat der ſchon früher zu ſeinem Nachfolger ernannte Chriſtian Gottlob Neefe *) als Hoforganiſt an ſeine Stelle.

---

ging er nach Deutſchland und ließ ſich an vielen Orten hören. Von 1793 bis 1801 war er Konzertmeiſter bey dem Herzoge von Oldenburg und Fürſtbiſchofe von Lübek zu Eutin. Dann fand er in Petersburg als erſter Violiniſt Engagement, ſtarb aber daſelbſt ſchon im Jahre 1801. Er bekräftigte die Anekdote mit der Spinne immer mit vielem Intereſſe.

*) Chriſtian Gottlob Neefe, am 5ten Februar 1748 zu Chemnitz im Erzgebirge

Der Kurfürſt trug Neefen auf, die Ausbildung des jungen Beethoven ſich zu

---

Sachſens geboren, übernahm, nachdem er ſich, während er in Leipzig die Rechte ſtudirte, unter Hiller's Anleitung für die Tonkunſt gebildet hatte, im Jahre 1776 den Poſten Hiller's als Muſikdirektor bey der Seiler'ſchen Schauſpielergeſellſchaft im Linkiſchen Bade bey Dresden. Mit dieſer Geſellſchaft ging er darauf nach Frankfurt a. M., Mainz, Cöln, Hanau, Mannheim und Heidelberg. In Frankfurt heirathete er eine ehemals in herzogl. Gotha'ſchen Dienſten geſtandene, von Benda erzogene Sängerinn Namens Zink, die dann Schauſpielerin und Sängerin beym Seiler'ſchen Theater geweſen war. Als dieſe Geſellſchaft ſich trennte, ging Neefe mit ſeiner Gattin 1779 zur Großmann-Hellmuth'ſchen Bühne nach Bonn. Im Jahre 1782 wurde er daſelbſt von dem Kurfürſten Maximilian Friedrich zum Hoforganiſten ernannt, und zugleich erhielten einer beſondern Angelegenheit zu machen. Der Auftrag freuete **Neefen**, da er die Talente ſeines künftigen Schülers ſchon kennen gelernt hatte. Er that das Möglichſte um ſo lieber, da der Knabe ſich mit ganzem Herzen an ihn hing, und ebenfalls das Möglichſte that, um ihm durch Fleiß zu danken.

Die Liebe gegen den Knaben, und die Sorge für ihn, vererbten ſich, als **Maximilian Friedrich** ſtarb, auf den neuen **Kurfürſten aus dem öſtreichiſchen**

---

er und ſeine brave Gattin eine Anſtellung bey dem dortigen kurfürſtlichen Theater. Als der Kurfürſt 1784 ſtarb, ſo beſtätigte der neue dieſe Poſten. Das Einrücken der Franzoſen entzog die Gehalte, und **Neefe** ging 1796 mit ſeiner Familie nach **Leipzig**, und von da nach **Deſſau**, wo er am 26ten Jäner 1798 ſtarb. Er hinterließ drey Töchter und einen Sohn, der in **Wien** einer unſerer berühmteſten Theatermahler wurde.

Hauſe. Dieſer beſtimmte für ſeinen Unterricht eine noch größere Summe, und belohnte den Lehrer und Schüler auf noch andere Weiſe.

Neeſes Kompoſitionen haben wohl weder die Gewalt noch den Glanz des höchſten Genius, und konnten darum auch keine Revolution in der Kunſt und ſelbſt im Gange des Geſchmacks erwirken. Sie zeugen aber unwiderſprechlich von Talent, Kenntniß, Gefühl und Geſchmack, und es ergeht aus ihnen, daß er ein ſehr guter Lehrer für einen anfangenden Künſtler ſeyn konnte, und wohl ein beſſerer, als ein größeres Genie. Sein Charakter hatte dabei Redlichkeit, Gefälligkeit, Offenherzigkeit und Freundſchaftlichkeit zu Grundzügen, die dann ebenfalls aufs vortheilhafteſte auf den jungen Beethoven wirkten

Neeſe führte ſeinen Schüler gleich an die Quelle des beſten Geſchmacks, indem er ihn mit den Werken Sebaſtian Bachs*) bekannt machte, ihm den Werth derſelben entwickelte, und ihn zum Uiberwinder der großen Schwierigkeiten, welche ſich mit ihrer

---

*) Joh. Sebaſt. Bach, königl. polniſcher Hofkomponiſt, Kapellmeiſter des Herzogs von Weißenfels und des Fürſten von Köthen, Muſikdirektor an der Thomasſchule zu Leipzig, wurde am 21ten März 1685 zu Eiſenach, wo ſein Vater, Joh. Ambroſius Bach Hof- und Staatsmuſikus war, geboren. Er ging, als er ſeine Eltern vor ſeinem zehnten Jahre verlor, zu ſeinem ältern Bruder Joh. Chriſtoph, der in Oedruff Organiſt war, und legte unter deſſen Anführung den Grund im Klavierſpielen. Sein Trieb zur Muſik war in dieſem Alter ſchon ſo ſtark, daß er ſeinem Bruder ein Notenbuch von Frohberg'ſchen, Kerl'ſchen und Pachelbel'ſchen Klavierſtücken, das er nicht durch Bitten von ihm erhalten konnte, entwendete, es Nachts bei Mondenſchein in Zeit von ſechs Wochen abſchrieb, und nun ſo lange heimlich am Klavier benutzte, bis es ſein Bruder gewahrte, und ihm nun das Buch und die

---

Abſchrift auf ſo lange wieder wegnahm, bis er ihm die nöthigen Vorkenntniſſe zur Benutzung ertheilt hatte, und die Verwendung der Zeit fürs Klavierſpiel nicht mehr die wegnahm, welche für Schulkenntniſſe erfoderlich war. Nach ſeines Bruders Tode kam Sebaſtian auf das Gymnaſium zu Lüneburg. Von da aus ging er öfters, allen Beſchwerden der Noth ſich unterwerfend, nach Hamburg, um dort den berühmten Organiſten, Joh. Ad. Reinke zu hören. Auf gleiche Weiſe ſuchte er in der herzoglichen Kapelle zu Celle, welche gröſtentheils aus Franzoſen beſtand, den damaligen franzöſiſchen Geſchmack in der Muſik kennen zu lernen.

Im Jahre 1703 kam er als Hofmuſikus nach Weimar, und 1704 als Organiſt nach Arnſtadt. In dieſer leztern Stadt erwarb er ſich die meiſte Bildung zu dem nachherigen großen Komponiſten und Organiſten. Es geſchah theils durch Studiren

Ausführung verbinden, anhielt. Beethoven erhielt dadurch ſchon in der erſten Jugend die richtigſte Leitung. Wer zur Er-

---

der Werke eines Bruhns, Reinkes und Buxtehude's, theils durch eignes Nachdenken und durch Uebung. Im Jahre 1706 verwandte er ein Vierteljahr zu einem Aufenthalte in Lübek, um dem daſigen berühmten Organiſten, Dietrich Buxtehude Manches abzulernen.

Von Arnſtadt ging er im Jahre 1707 als Organiſt nach Mühlhauſen, und ſchon im folgenden Jahre nahm er den Ruf zur Hoforganiſtenſtelle nach Weimar an. Die Auszeichnung, welche er an dieſem Hofe genoß, erwirkte, daß er ſeine Kunſt auf der Orgel bald aufs Höchſte brachte, und dort mehr Meiſterwerke für die Kirche komponirte, als irgend an einem andern Orte. Im Jahre 1714 wurde er daſelbſt zum Konzertmeiſter ernannt, wobey er jedoch gehalten blieb, auch die nöthigen Kirchenſtücke zu komponiren und aufzuführen.

kenntniß des Edlen und Großen gebracht worden, von dem iſt nicht mehr zu fürchten,

---

Das Jahr 1717 verſchaffte ihm Gelegenheit, einen franzöſiſchen Angriff gegen deutſche Kunſt zu beſiegen. Es kam in dieſem Jahre der königl. Organiſt zu Verſailles und an mehreren Kirchen zu Paris, Jean Louis Marchand, geb. zu Lyon 1669, verbannt von Paris nach Dresden. Er brachte den Ruf mit, der erſte Organiſt und Klavierſpieler der Welt zu ſeyn. Wer in Paris als eine Perſon von Geſchmack in der Muſik angeſehen ſeyn wollte, mußte ſeinen Unterricht wenigſtens einen Monat lang genoſſen haben. Eine Stunde wurde ihm mit 1 Louisd'or bezahlt, und er miethete 20 Logis, um in jedem beſondern Viertheile der Stadt nach und nach dort Wohnende zu lehren. Er brachte es in Dresden durch ſeine Kunſt bald ſo weit, daß ihm vom Könige von Polen eine Organiſtenſtelle mit einem Gehalte von 3300 Thalern angeboten wurde. Der damalige Konzertmeiſter an dieſem Hodaß er dem Unedlen und Niedrigen huldige. Durch die Ausführung der Bachſchen Werke

---

ſe Volumier hatte Marchand's intrikantes Weſen entweder durch Landsleute oder ſchon ſelbſt kennen gelernt, und wünſchte ihn zu demüthigen, oder noch lieber vom Hofe zu entfernen. Er ſchrieb deshalb an Sebaſt. Bach: er möchte unverzüglich nach Dresden kommen, um eine Lanze mit einem, die deutſche Kunſt verhöhnenden Franzoſen zu brechen. Bach kam und wurde mit Genehmigung des Königs, ohne daß Marchand es erfuhr, bey dem nächſten Konzerte bey Hofe zugelaſſen. Marchand ließ ſich mit Variationen auf ein franzöſiſches Liedchen hören. Als er wegen der in den Veränderungen angebrachten Künſte, und wegen der netten und feurigen Ausführung applaudirt worden, ſo wurde der neben ihm ſtehende Bach aufgefodert, auch etwas hören zu laſſen. Er ſetzte ſich, präludirte kurz, doch mit Meiſtergriffen, und ging dann zu dem von Marchand variirten Liedchen über, indem er es noch erwarben des Knaben Hände zugleich die Fertigkeit, welche dieſelben in ſpätern Jahren

zwölf Mal weit ſchöner und künſtlicher veränderte. Ein viel größeres Applaudiren beſchämte Marchand. Bach ließ es aber dabey nicht bewenden, ſondern überreichte dem ſtolzen Franzoſen ein Blättchen Papier, auf welchem er ein Thema mit Bleyſtift entworfen hatte, und lud ihn damit zu einem freundſchaftlichen Wettſtreit auf der Orgel ein, indem er ſich zugleich ein anderes Thema von ihm ausbat. Marchand war durch das, was er jetzt gehört, ſchon genug von der Ueberlegenheit ſeines Gegners überzeugt geworden. Er verſprach wohl, das erbetene Thema zu liefern und in den Wettſtreit einzugehen, entfernte ſich aber mit Extrapoſt von Dresden, bevor der zum Kampfe angeſetzte Tag erſchien, und Bach ſetzte nun die zur Entſcheidung Geladenen mit ſeiner hohen Kunſt allein in Erſtaunen.

Nach ſeiner Zurückkunft nach Weimar erhielt er von dem Fürſten von Anhaltſo ſehr auszeichnete. In ſeinem eilften Jahre ſpielte er ſchon das wohltempirte Kla-

---

Cöthen einen Ruf als Kapellmeiſter, dem er in ſelbigen Jahre noch folgte.

Im Jahre 1723 rief ihn der Magiſtrat von Leipzig mit noch vortheilhaftern Bedingungen an die dortige berühmte Thomasſchule als Muſikdirektor. Kurz darauf erhielt er von dem Herzoge von Weißenfels den Titel eines Kapellmeiſters. Als er ſich einige Mal vor dem Hofe zu Dresden auf der Orgel hatte hören laſſen, ſo ernannte ihn der König im Jahre 1736 zu ſeinem Hofkompoſiteur. In einer 1747 nach Berlin angeſtellten Reiſe fand er auch Gelegenheit, zu Potsdam vor dem Könige zu ſpielen. Der König gab ihm dabey ein Thema zu einer Fuge auf, und verlangte, als die Ausführung aufs beſte geſchehen war, noch eine ſechsſtimmige Fuge, welchem Befehle auch Bach ſogleich über ein ſelbſt gewähltes Thema die höchſte Genüge leiſtete. Nach ſeivier von Sebaſtian Bach, beſtehend in zweymal 24 Präludien und Fugen durch

---

ner Zurückkunft nach Leipzig brachte er über des Königs Thema noch ein dreyſtimmiges und ſechsſtimmiges Ricercar zu Papier, ließ es in Kupfer ſtechen, und widmete es dem Könige.

Eine mißlungene Operation und Kur an ſeinen Augen ſchwächte ſeine vormals ſehr gute Geſundheit, und er ſtarb am 28ten Juli 1750 am Schlage.

Ein Nachfolger **Bachs**, der berühmte **Muſikdirektor an der Thomasſchule Hiller**, ſagt von ihm in den **Lebensbeſchreibungen berühmter Muſikgelehrten** S. 25.

„Hat jemals ein Komponiſt die Vollſtimmigkeit in der größten Stärke gezeigt, ſo war es gewiß **Joh. Sebaſt. Bach**. Hat jemals ein Tonkünſtler die verborgenſten Geheimniſſe der Harmonie zur künſtlichſten Ausübung gebracht, ſo war es gewiß eben derſelbe. Keiner hat bei dieſen ſonſt trocken ſcheinenden alle Tonarten fürs Klavier. Wenn es Meiſtern Mühe koſtet, dieſe herrlichen Präludien

---

Kunſtſtücken ſo viele erfindungsvolle und fremde Gedanken angebracht, als er. Er durfte nur irgend einen Hauptſatz gehört haben, um faſt alles, was nur Künſtliches darüber vorgebracht werden konnte, ſchon im Augenblicke gegenwärtig zu haben. So ſonderbar ſeine Melodien waren, ſo waren ſie doch immer verſchieden, voll Erfindung und keines andern Komponiſten Melodien gleich. Sein ernſthafter Charakter zog ihn zwar vorzüglich zur arbeitſamen, ernſthaften und tiefſinnigen Muſik, doch konnte er auch, wenn es nöthig war, ſich zu einer leichten und ſcherzhaften Denkart, beſonders im Spielen bequemen. Die beſtändige Uebung in Ausarbeitung vollſtimmiger Stücke hatte ſeinen Augen ſolche Fertigkeit verſchafft, daß er, in den ſtärkſten Partituren, alle zugleich lautenden Stimmen mit einem Blicke überſehen konnte. Sein Gehör war ſo fein, daß er bei den vollſtändigſten Muſiken auch den geringſten Fehler zu entdecken vermögend war. Im Dirigi-

und Fugen gehörig vorzutragen, ſo mußte ſich von einem Knaben wohl ſehr viel erwar-

---

ren ſah er auf Genauigkeit im Vortrage ausnehmend, und im Zeitmaße, welches er gewöhnlich ſehr lebhaft nahm, war er überaus ſicher."

„Als Klavier- und Orgelſpieler kann man ihn mit voller Sicherheit für den ſtärkſten ſeiner Zeit, und vielleicht auch der künftigen Zeiten halten. Den beſten Beweis davon geben ſeine Orgel- und Klavierſtücke ab, welche von jedem, der ſie kennt, für ſchwer gehalten werden, daß ſie doch für ihn gar nicht waren. Er führte ſie mit einer Leichtigkeit und Fertigkeit aus, als ob es Muſetten wären. Alle Finger waren bei ihm geübt; alle zu der größten Feinheit im Vortrage gleich geſchickt. Er hatte ſich eine Fingerordnung ausgeſonnen, daß es ihm nicht ſchwer fiel, die größten Schwierigkeiten mit der fließendſten Leichtigkeit herauszubringen. Man weiß, daß es dabei hauptſächlich auf den Gebrauch des Daumens ankam, den die berühmteſten Klavierten laſſen, wenn er dieſelben in dieſem Alter ſchon ſo vortrug, daß er allgemeinen Beifall von Künſtlern erndtete.

Schon in ſeinem neunten Jahre hatte er zu komponiren begonnen Da ihm *van der Eden* aber keine Anleitung dazu gegeben, ſo hatte auch nichts nach Regeln hervorkommen können. Kenner weiſſagten aber doch ſchon aus den Verſuchen, daß etwas beſſeres folgen werde, wenn Anweiſung zu Hülfe kommen würde. Dieſe Weiſſagung ging auch ſogleich in Erfüllung, als *Neefe* dieſe Anleitung zu ertheilen begonnen hatte. *Ludwig* ließ ſchon in ſeinem eilften Jahre *neun Variationen* über einen Marſch, *drey Klavierſonaten* und *einige Lieder*, von ihm komponirt, in *Speyer* und *Manheim* ſtechen. Wohl konnten auch dieſe Arbeiten ſich blos als Verſuche geltend

---

ſolcher bis dahin wenig oder gar nicht gebraucht hatten.

machen, ſie machten aber doch dem jungen Künſtler Ehre.

Ein vorzügliches Talent bewieß Ludwig ſchon frühe in der Kunſt, auf der Stelle ein Thema zu variren und auszuführen. Der 1797 zu Rupertshofen bei Kirchberg verſtorbene Pfarrer Junker, ein guter Klavierſpieler und Tonſetzer erzählt, indem er im 3ten Stück des Würtembergiſchen Repertorium der Literatur eine Skizze ſeiner Lebensgeſchichte liefert, wie ſehr Beethoven ihn und alle Zuhörer ſchon im J. 1790 durch dieſe Kunſt bei der Varirung eines von ihm aufgegebenen Thema's in Erſtaunen geſetzt habe.

Eben ſo bewundernswürdig wurde frühe ſchon Ludwigs Fertigkeit und Ausdruck im Spiele. Er übereilte in beyden bald ſeinen Lehrer.

Da er ſich, wie auf dem Klaviere auch auf der Orgel auszeichnete, ſo beſtimmte ihn der Kurfürſt zum Nachfolger Neefe's, und ertheilte ihm 1791 auch ſchon den Titel eines Hoforganiſten.

Um ihm eine größere Ausbildung zu verſchaffen, als er unter ſeinem bisherigen Lehrer erhalten konnte, ſchickte ihn der Kurfürſt im Jahre 1792 auf ſeine Koſten nach Wien, daß er ſich unter Leitung des großen Haydn in der Setzkunſt vollkommen mache. Eine Unterweiſung von dieſem großen Meiſter ließ erwarten, was erfolgt iſt.

Haydn freuete ſich über den Auftrag; er gewann den Schüler lieb, und dieſer hing ſich an ihn, wie ein Kind an ſeinen Vater.

Beethoven wurde jetzt mit Bachen noch weit beſſer bekannt gemacht, als es durch Neefe'n hatte geſchehen können. Er lernte ihn nun erſt ganz verſtehen.

Von Bachen ging Haydn zu jenes großen Zeitgenoſſen Händel *) über,

---

*) Georg Friedrich Händel, geboren zu

damit **Beethoven** auch dieſen auffaſſen lerne.

Halle im Magdeburgiſchen am 24ten Februar 1685, legte daſelbſt beim Organiſten **Zachau**, von ſeinem 7ten bis 14ten Jahre nicht nur den Grund zu einem großen Organiſten, ſondern auch zum Komponiſten. Im Jahre 1703 kam er nach **Hamburg**, und ſezte darauf 1704 ſeine erſte Oper **Almira**, welcher bis 1708 noch drei andere folgten, ertheilte zugleich Unterricht im Klaviere, und gab überdieß ſehr viele Klavierſtücke, Lieder und Kantaten heraus. Darauf ging er nach **Italien**, brachte zu **Florenz** ſeine Oper **Rodrigo** auf's Theater, zu **Venedig** die **Agrippina**, welche 27 Abende hintereinander aufgeführt wurde, zu **Rom** die Serenade Jl Trionfo del Tempo, und dann zu **Neapel Acis** und **Galathea**.

Im Jahre 1710 verließ er Italien wieder, und ging nun nach **Hannover**. Hier ernannte ihn der Kurfürſt zu ſeinem Kapellmeiſter an die Stelle des würdigen **Steffani**.

Nach Beyden hatte ſich Haydn ſelbſt gebildet, er konnte alſo, wenn er ſich ſelbſt

---

Am Ende dieſes Jahres begann er mit Bewilligung ſeines Hofes eine neue Reiſe, und ging zum Erſtenmal nach England. Hier ſetzte er in Zeit von 14 Tagen die Oper Rinaldo, welche lange Zeit ein Lieblingsſtück der engliſchen Nation geblieben iſt. Nach Verlauf eines Jahres kehrte er nach Hannover zurück.

Im Ausgange des Jahres 1712 erhielt er zum Zweitenmal die Erlaubniß von ſeinem Hofe, nach England zu gehen. Dießmal beſchäftigte ihn das engliſche Publikum ſo ſehr, daß er Hannover vergaß.

Im Jahre 1714 kam ſein Herr auf Englands Thron. War dieſer auch in Hannover wegen Händels Auſſenbleibens ungehalten auf ihn geworden, ſo ließ er ſich doch als König Georg I. bald wieder beſänftigen. Händels Verdienſte und ſeine Gönner wurden Fürſprecher. Er wurde zu Gnaden wieder angenommen, und erhielt vom Könige 400 Pfund Sterlinge jährlich Gehalt. Von dieſtudiren laſſen wollte, nichts beſſeres thun, als daß er **Beethoven** vorher genau mit ſeinen Lehrern bekannt machte. Alles, worin

---

ſer Zeit an arbeitete er ununterbrochen für das Theater und die Konzerte, und machte in letztern zugleich durch ſein Spiel auf der Orgel den erſten und größten Virtuoſen.

In ſeinem letzten Lebensjahre wurde er blind. Doch auch da verließ ihn ſein Feuer noch nicht. Er ſpielte ſeine Orgelwerke nach wie vor öffentlich, und komponirte auch noch, indem er Herrn **Smith** ſeine Gedanken in die Feder ſagte. Selbſt ſechs Tage vor ſeinem Tode führte er noch eines ſeiner Oratorien ſelbſt auf. Er ſtarb am 13ten April 1759.

Seine Hinterlaſſenſchaft betrug 20,000 Pf. Sterling; davon hatte er 1000 Pfund für die Verſorgungsanſtalt zu London ausgeſetzt, und 19,000 Pfund erhielten ſeine Anverwandten in **Deutſchland**.

Er erhielt in der Weſtmünſter Abtey zu London ein prächtiges Denkmal in Marmor, das einen ganzen Bogen der Kirche einnimmt.

er denſelben vorgeſchritten, und Alles, worin er ihnen noch nachſtand, konnte nun vom Schüler leicht erkannt werden.

Indem Haydn auf ſeine eigenen Werke führte, ſo machte er den Schüler zugleich mit denen Mozarts bekannt, der im Jahre vor Beethovens Ankunft in Wien geſtorben war.

Bey einer ſolchen Vorhaltung und Entwicklung des Vortrefflichſten, was je in der Tonkunſt erſchienen war, mußte wohl die höchſte Bildung des Geſchmacks in dem Schüler entſtehen.

Im Jahre 1795 wurde aber der Unterricht unterbrochen. Haydn wurde zu einer zweyten Reiſe nach London bewogen. Er übergab Beethoven ſeinem Freunde, dem erfahrnen Kontrapunktiſten Albrechtsberger,*) daß er unter deſſen Leitung während ſeiner Abweſenheit fortſtudire.

---

*) Joh. Georg Albrechtsberger, am

Albrechtsberger unterrichtete Beethoven mit ſo viel Liebe und Genauigkeit,

---

3ten Februar 1736 zu Kloſterneuburg geboren, wurde ſchon in ſeinem ſiebenten Jahre als Diskantiſt in dem dortigen Stifte aufgenommen. In der Folge kam er auf das Gymnaſium der Abtey zu Mölk, und erhielt hier vom Hoforganiſten Mann den erſten Unterricht im Generalbaſſe und in der Kompoſition. Er wurde darauf zuerſt daſelbſt, und dann zu Raab als Organiſt angeſtellt. Im Jahre 1772 erhielt er die Hoforganiſtenſtelle zu Wien, und wurde zugleich Regens Chori bei den Karmelitern. 1792 wurde er Kapellmeiſter an der Kathedralkirche St. Stephan zu Wien, und 1799 Ehrenmitglied der königl. ſchwediſchen muſikal. Akademie. Er ſtarb zu Wien am 24ten Mai 1809. Haydn ertheilte ihm den Ruhm, daß er unter allen Wiener Meiſtern der beſte Lehrer der Kompoſition geweſen ſey. Er war ein ſehr ernſthafter Mann, und ein ſehr guter Menſch, Vaals Haydn, und der Schüler dankte dafür mit dem größten Fleiße.

Im Vaterlande hatte Beethoven ſchon den Grund in der lateiniſchen, italieniſchen und franzöſiſchen Sprache gelegt. Jetzt vervollkommnete er ſich darin, und erlernte zugleich Engliſch. Zu einem Nebenſtudium machte er Geſchichte, an der er früher ſchon mit vielem Vergnügen gehangen hatte, und die er auch bis zu ſeinem Tode lieb behielt. Sein Gedächtniß hielt Worte und Sachen ſehr leicht feſt.

Als Haydn zurückkehrte, ſo theilte ſich Beethovens Unterricht unter jenem und Albrechtsbergern. Er komponirte unter ihrer Anleitung mehrere Werke, die den Lehrern und dem Schüler gleiche Ehre machten.

---

ter und Gatte. Seine Kunſtwerke haben den Stempel des Einfachen, Großen und viele auch den des Erhabenen.

Noch mehr Aufmerkſamkeit zog er aber durch ſein Spiel auf ſich. Hatte er ſchon in Bonn darin excellirt, ſo nahm er doch bald in Wien in der Ueberwindung großer Schwierigkeiten und in Geſchwindigkeit noch bedeutend zu. Sein Triumph war die freye Phantaſie, und in der Kunſt, ein Thema zu variiren, trat er Mozarten immer näher.

Im Jahre 1801 verlor Beethoven ſeinen großmüthigen Gönner, indem derſelbe zu Wien ſtarb. Das Andenken des Kurfürſten muß von der Kunſt fortwährend geehrt werden. Denn wer für das irdiſche Daſeyn eines Künſtlers ſorgt, damit er uns zum Gefühle unſers himmliſchen verhelfe, der hat ein Recht auf den Dank der Nachwelt, und es iſt Pflicht, in der Erinnerung nie den Beſchützer von dem Beſchützten zu trennen.

Mit dem Tode des Kurfürſten ging auch Beethovens Ausſicht auf eine Verſorgung in Bonn verloren. So ſehr ihn dieſes, weil er eine Anhänglichkeit an ſeine Vaterſtadt, und eine noch größere an ſeine Familie hatte, ſchmerzte, ſo brauchte er doch nicht über den Verluſt der ihm verſicherten Verſorgung zu trauern. Er hatte ſchon ſo viel erlernt, daß er gewiß ſeyn konnte, daß ſich ihm eine andere bieten werde. Für den Augenblick konnte er aber ſich ſelbſt verſorgen. Seine Compoſitionen hatten ſchon einen ſolchen Ruf erworben, daß die Muſikalienhändler wetteiferten, eine zu erhalten, und er konnte ſie darum theuer verkaufen. Es war deßhalb auch unnöthig, daß er ſich Erwerb durch Unterricht verſchaffte, doch verſtand er ſich, die Bitten Mehrerer um einen zu befriedigen. Er that es aber bey den Meiſten bloß aus Gefälligkeit, ohne eine Zahlung dafür zu begehren. Alle, die er lehrte, danken ihm noch im Grabe für ſeine Güte, und der größte Theil derſelben macht ihm große Ehre.

Ein angeſehenes fürſtliches Haus

zu Wien ſuchte auch bald nach des Kurfürſten Tod, Beethovens Verluſt an fremder Unterſtützung dadurch noch weiter zu heben, daß es ihn als Gaſt zu ſich zog. Er konnte jetzt für ſeine Kunſt leben, ohne für irgend einen äußern Bedarf zu ſorgen. Aber Kunſt, Genie und Lebensklugheit, oder doch wenigſtens eine gewiſſe Schonung der Verhältniſſe ſind ſelten in einem Manne vereinigt; ſie waren es durchaus nicht bey Beethoven, und konnten es nicht ſeyn. Natürlich mußte ſich ein Band bald wieder löſen, das nur feſtgeknüpft werden konnte, durch gegenſeitiges Einverſtändniß; eine Sache, die überhaupt ſchwerer in der Welt iſt, als man glaubt.

Beethoven iſt in dieſer und ähnlicher Hinſicht oft ſtreng beurtheilt worden, es läßt ſich aber bei ~~billigen~~, für das Schöne empfänglichen Gemüther befriedigend entſchuldigen. Warum verlangen wir denn von einem Manne den Sinn für das Höchſte ſeiner Kunſt, die Gabe, es aus unbekannten Fernen herabzuzaubern für den allgemeinen Genuß, und daneben auch den ihm unerträglichen Dienſt rückſichtsvoller Aufmerkſamkeit, oder wohl gar eine Gleichartigkeit der Stimmung? Er iſt vielleicht in ſeinem Himmel, und denkt daran, auch uns darein zu verſezzen, während er uns auf der Erde allerley zu ſchaffen macht. Es gibt ja ſo Viele, welche das äußere Leben ſo vortrefflich beſtellen, daß wohl die Wenigen von dieſer Pflicht losgeſprochen werden ſollten, die nach einem andern Ziele hinarbeiten, und ſchlechterdings nur dieß eine ſehen und verſtehen. Beethoven war ein Solcher, er bedurfte wie ein Kind der zarteſten Pflege; wer ihm wohlthun wollte, der durfte ihm gar nicht ſichtbar werden, ſondern mußte, wie ein liebevoller Schuzgeiſt von Zeit zu Zeit nur ſo nahen, daß der Begünſtigte den unbekannten Wohlthäter nur in der freyen, immer wiederholten Gunſtbezeugung fühlen konnte. Beethoven lebte für die Menſchheit im Großen, nicht für den Einzelnen. Wir Andern hätten das fühlen, unſere Perſönlichkeit vergeſſen und mit wohlwollender Würde ihm nahen ſollen, die uns ziemt, inſofern wir als Stellvertreter unſerer Gattung kommen wollten. Das heißt freylich viel verlangen, aber andres ließ ſich nun einmal Beethoven nicht behandeln. Es kommt einem leicht bey dieſer Gelegenheit die ſich ſelbſt verzehrende mißtrauiſche Geſinnung Taſſo's ins Gedächtniß, nach Göthe's Darſtellung. Und gewiß freuet ſich ein Jeder des großgeſinnten Alphonſo und der väterlichen Weiſe, womit er den liebenswürdigen Kranken behandelte. Wer ſo ohne Rückſicht und weitere Bedingung einen großen Künſtler liebt, der nimmt nicht bloß Theil an ſeinem Ruhme, ſondern er arbeitet mit an deſſen Werken, ja er wird ſelbſt Künſtler im Gebiete des ſittlichen Lebens, denn Alles, was mit ſolchem Geiſte gethan wird, fließt aus dem Quell unendlicher Schönheit.

Beethovens Arbeitsweiſe ſtimmte auch nicht zu feſtgeſetzter häuslicher Ordnung, und er hätte entweder von derſelben abgehen, oder der Gaſtfreund hätte ſich eine Fügung nach ihr auflegen müſſen, wenn Uebereinkunft hätte entſtehen ſollen. Keinem Theile konnten dieſe Zumuthungen gemacht werden. Beethoven komponirte, wie ich ſchon in Mozarts Biographie erwähnt habe, am liebſten im Freyen. Hier konnte er die Erhebung zu Ideen am beſten finden. War ſie gekommen, dann überließ er ſich ihr, als der Gunſt des Augenblicks, bis zum höchſten Schwunge, ohne ſelbſt für ein Feſthalten der Ideen, zur Benutzung im Nu zu ſorgen. Aber nachdem fixirte er ſogleich noch im Freyen auf Papier, und ſetzte dieſes noch bey der Heimkehr und Heimkunft fort. Nur das

Setzen dieſer Ideen in Partitur geſchah in ſeinem Zimmer, obſchon er auch dieſe Arbeit wenn es ſeyn konnte, lieber im Freyen verrichtete. Bey einem ſolchen Verfahren konnte keine Richtung nach häuslicher Ordnung Statt finden. Wie konnte Beethoven auf Eſſenszeit denken, wenn er in ſeinem Himmel war, er begehrte irdiſche Koſt erſt wieder, wenn er zur Erde kam. Aber von denen, die auf ihr geblieben waren, konnte ein gleiches Vergeſſen, oder ſein Warten bis zu ſeiner Rückkunft auch nicht gefordert werden.

Beethovens Kompoſitionen galten damals in Wien wohl eben ſo viel ſchon, als anderwärts, man ſchätzte hier aber doch noch mehr ſeine Virtuoſität, und wirklich war er zu jener Zeit ein größerer Künſtler im Spiel, als im Setzen. Es wurde darum ein großer Werth darauf gelegt, wenn er ſich dazu verſtand, ſich im Privatzirkel oder in einem öffentlichen Konzerte hören zu laſſen. Seine Fertigkeit in der Ueberwindung großer Schwierigkeiten war bewundernswürdig. Sey es auch, daß ſein Spiel nicht immer delikat genug geweſen, und zuweilen in das Undeutliche übergeſchlagen habe, ſo war es doch äußerſt brillant. Am vortheilhafteſten zeigte er ſich in der freyen Phantaſie. Hier war es wirklich ganz außerordentlich, mit welcher Leichtigkeit und zugleich Feſtigkeit in der Ideenfolge er auf der Stelle jedes ihm gegebene Thema nicht etwa nur in den Fingern varirte, ſondern wirklich ausführte. Er kam darin ſicher unter allen neuern Künſtlern Mozarten am nächſten. Der Genüſſe wegen, die er dadurch verſchaffte, buhlte man darum, ihn in Geſellſchaften zu ziehen, und der Dank, den er empfing, mußte ihm Wien gleichfalls theuer machen.

Er ſchlug auch deßhalb einen Ruf nach England aus, wo ſeine Kompoſitionen noch höher geſchätzt wurden, als in Deutſchland. Wenn er dort auch mehr erhalten ſollte, als er in Wien erwarb, ſo war es doch ungewiß, ob er auch ſolch ein heiteres Leben finden werde, als er hier genoß, und die größere Wohlfeilheit in Wien, konnte noch in anderer Hinſicht entſchädigen. Außerdem waren ihm zwey Brüder nach Oeſterreich gefolgt, in deren Nähe er Familienfreuden fand, die ſeinem Herzen das Theuerſte waren.

Der Druck, welchen die Künſte durch den Krieg erlitten, änderte Beethovens Lage. Er ſahe jetzt ein, wie viel er gewinnen würde, wenn er eine Stelle erhielte, die ihm eine ſichere Einnahme verſchaffte. Schmerzen, die durch eine Täuſchung ſeines Herzens veranlaßt worden*), vergrößerten die Unzufriedenheit mit ſeinen Verhältniſſen, und er erkannte es für ein Glück, als im Jahre 1809 von dem damaligen Könige von Weſtphalen, Hieronymus Bonaparte ein Ruf zur Kapellmeiſtersſtelle ſeines Hofes an ihn erging. Es wurde aber erwirkt, daß er für Wien erhalten blieb. Er wurde mit Bitten zu ſehr beſtürmt, und mit Gunſtbezeugungen zu ſehr überhäuft, als daß er nicht andern Willens hätte werden müſſen. Außerdem ſicherten ihm zwey für die Kunſt zu früh verſtorbenen Fürſten, Lobkowitz und Kinsky einen jährlichen feſten Gehalt zu, und dieſer wahrhaft fürſtliche Verein wurde auch durch einen Beytritt von einem Sohne von Oeſterreich, deſſen Name von den Freunden der Muſik und des Vaterlandes mit gleicher Ehrfurcht genannt wird, gekrönt. Es trat ihm Sr. kaiſerl. Hoheit der Erzherzog Rudolph, Kardinal und Erzbiſchof von Olmütz bei. Die Zuſicherung, daß Beethoven jährlich 2000 Gulden bis zu ſeinem Tode erhalten ſolle, geſchah unter der einzigen ehrenvollen Bedingung, daß er Oeſterreich nie gegen das Ausland vertauſche.

---

*) Dieſe Leiden ſprachen ſich in allen damals erſchienenen Werken Beethovens ſehr deutlich aus.

Bei einer ſolchen Begünſtigung konnte Beethoven nun nicht bloß ſorgenfrey, ſondern auch bequem leben, um ſo mehr, da er außer dem Honorar, welches er von den Verlegern ſeiner Werke erhielt, auch noch manches bedeutende Geſchenk für Dedicationen empfing.

Auch manche andere ehrenvolle Auszeichnung wurde ſeiner Kunſt zu Theil. Nach der Aufführung ſeines Meiſterwerkes, der Schlacht von Vittoria, während des Congreſſes, ſandte ihm die verſtorbene, ewig verehrt bleibende Kaiſerin von Rußland 200 Dukaten, als ein Zeichen ihres Dankes. In England vereinigte ſich eine Geſellſchaft, Beethoven ein Geſchenk mit einem Fortepiano aus den Händen des erſten dortigen Meiſters zu machen, und der

Magiſtrat zu Wien ehrte ſeine Verdienſte dadurch, daß er ihm zum Ehrenbürger der Stadt ernannte.

Dies feine Gehör, welches Beethoven in ſeiner Jugend auszeichnete, verminderte ſich ſchon bei ſeinem Eintritte in das männliche Alter. Die Verminderung war jedoch im Anfange nur ſehr gering. In der Folge nahm ſie aber immer mehr zu. Alle Verſuche die Quelle des Uebels aufzufinden und zu verſtopfen, blieben vergeblich. Wahrſcheinlich lag der Grund in der außerordentlichen Reizbarkeit der Gehörwerkzeuge. Jemehr gebraucht wurde, um ſo mehr nahm die Krankheit zu. Endlich kam es ſo weit, daß gar keine Unterhaltung mit ihm weiter möglich wurde, als durch Schreiben, indem ihm die durch den Trichter nicht genügte und Schmerzen verurſachte. Es war bei dieſer Taubheit ein Wunder, daß er zum Komponiren ſo fähig blieb, als vorher. Im Spiele nahm er aber ſehr ab, weil Undeutlichkeit im Vortrage ſich immer mehr mit ihr verband. Auch ſeine Stimme, die, wenn ſie auch ſingend nie hatte gefallen können, doch rein im Sprechen war, verrieth jetzt den Mangel an Gehör. Sie wurde etwas krehlend.

Bei dem Eintritt der Taubheit zog ſich Beethoven aus allen großen Geſellſchaften zurück. Er hielt nur noch Umgang mit ſolchen Freunden, an die er ſo gewohnt war, daß er ihnen das Meiſte am Munde abſehen konnte. Auch das Klavier wurde zurückgeſetzt, und er lebte faſt einzig fürs Komponiren: eine Nebenunterhaltung gab ihm das Studium der Geſchichte. Er beklagte ſich ſelten über die Einſamkeit, in welche ihn die Taubheit verſetzte. Auch war er nicht allein, denn, da er ſich vervielfachen und umgeſtalten konnte, ſo oft und wann er wollte, ſo führte er das geſelligſte Leben auf dem tiefen und reichen Grunde ſeines Gemüths.

Jeder Menſchenkenner konnte gleich beim erſten Anblicke in **Beethoven** eine außerordentliche Natur wahrnehmen. Sein Gang hatte lyriſche Kraft, um den Mund ſpielte ausdruckvolle Bewegung, das Auge verkündigte unergründliche Tiefe der Empfindung, beſonders war aber die herrliche Stirn ein wahrer Sitz majeſtätiſcher Schöpferkraft. *) Sobald ſich ſein Geſicht zur Freundlichkeit aufheiterte, ſo verbreitete es alle Reize der kindlichſten Unſchuld; wenn er lächelte, ſo glaubte man nicht blos an ihn, ſondern an die Menſchheit, ſo innig und wahr war es in Wort, Bewegung und Blick.

---

*) In einer Geſellſchaft pries einſt eine Dame **Beethovens** Stirn nach Würde. Er blieb nicht unempfindlich gegen ſolches Lob, ſondern ermannte ſich und ſprach: Wohlan, ſo küſſen Sie dieſe Stirn, und die weibliche Anmuth belohnte die männliche Geiſtesgegenwart auf der Stelle.

Es hat ſich die unbegründete Sage verbreitet, es habe Beethoven an Bildung gefehlt. Das Wort Bildung iſt eines von denen, die im täglichen Leben ſo ſtark gebraucht werden, daß man die rechte Bedeutung nicht immer erwägt. Wohl war Beethoven kein artiger, feiner Mann, ſondern mitunter etwas cyniſch, dies war Leſſing aber auch zuweilen in ſeiner Sprache, und der große Cäſar in ſeinem Leben. Mochte auch Beethoven weder Cheſterfields Briefe, noch Knigge über den Umgang mit Menſchen geleſen haben, oder wenigſtens nicht ſonderlich darnach leben, ſo war er doch gewiß nicht bildungslos.

Im Umgange fehlte es ihm keineswegs an Schärfe des Urtheils, und er würzte dieſes oft mit derbem, beißendem Witz, ſo lang er ſich, ungeſtört durch ſein ſchlechtes Gehörorgan, mittheilen konnte. Häufig bediente er ſich in ſeiner Sprache einzelner Worte aus einer geleſenen Anekdote, um damit auf dieſe hinzuweiſen, und durch ſie, was er ſagen wollte, deutlich zu machen. Wenn dieſe Anekdote unbekannt war, oder wer ſie nicht gleich in Beziehung bringen konnte, dem mußte dieß freilich auffallen, bei Andern erregte er aber ſeinen Zweck, indem er ſie zugleich zum Lachen führte. Dieſe Anekdoten waren meiſtens eine Beute aus der Leipziger muſikaliſchen Zeitung: So ſagte er, wenn er im Theater ſeinen Unwillen über einen ſchlechten Sänger gegen Nachbarn ausdrücken wollte faſt laut Dacapo. Dieß bezog ſich darauf. In Paris ließ ſich ein ſchlechter Sänger, von ſchwacher Stimme, wenig Bruſt u. ſ. w. mit einer langen Bravourarie hören. Alles ſehnte ſich nach dem Ende. Es kam, der Virtuos wurde nach Gebühr ausgepfiffen. Nur eine einzige Stimme rief ſtark: Da Capo. Der Sänger hielt ſich an dieſe, kam hervor, machte ſeine demüthigdankende Reverenzen, und ſing die

Arie wieder an und ſang ſie bis zu Ende, ungeachtet er ſich ſelbſt vor dem Tumult der Zuhörer kaum hören konnte. Das Lärmen und Pfeifen wurde am Ende noch ſtärker. Kaum ließ es aber ein wenig nach, als jene Baßſtimme von Neuem ſehr laut rief: Da Capo. Der Sänger kam wirklich zum drittenmale tief gebückt hervor. Der Unwille des Publikums wollte ſich ſchon gegen dieſe Stimme wenden, als ſie rief: Je voulois faire crever cette can...! (Ich wollte, daß ſich der Lump zu Tode ſingen ſollte.) — Lärmte das Paradies in einem Theater arg, ſo ſagte Beethoven: die Opferthiere! Warum? Er hatte in der muſikaliſchen Zeitung geleſen: N. führte einen Fremden in das — er Theater, deſſen Parterre ſich durch Stampfen, Schreyen und Toben furchtbar auszeichnet. Der Gaſt erſchrickt, als der Lärm beginnt, und glaubt, es ſey Feuer. N. bedeutet ihn mit Mühe, und nun ruft der Fremde: aber wie kann ſolches Gebrüll in einem Tempel des Geſchmacks gehört werden. Es ſind die Opferthiere! antwortete N. — Benda*) beſuchte auf einer Reiſe ſeinen alten Freund, den Muſikdirektor Ruſt in Deſſau. Dieſer ſchätzbare Mann, eine empfindſame Seele, wußte nicht, wie er ſeine freudige Rührung ausdrücken ſollte. Es war Mittag. Ruſt ſchüſſelte ſo gut auf, als immer möglich; daran lag Benda mehr, als an Ruſtens ſüßlichen Pimpeleyen, obſchon er denſelben herzlich liebte. Benda ließ ihn ſchwatzen, und hielt ſich an ſeinen guten Wein. „Sagen ſie mir, fing Benda bey'm Aufſtehen mit vielem Ernſte an — woher beziehen Sie dieſen trefflichen Wein?" —

---

*) Georg Benda, herzoglich Gotha'ſcher Kapelldirektor, geboren zu Jungbunzlau im Jahre 1721, geſtorben zu Köſtritz am 6ten Nov. 1795, verband in ſeinen herrlichen Kompoſitionen für den Geſang wahren Ausdruck, mit der edelſten Melodie und reinſter Harmonie.

„Von — s in Bremen. Jetzt Freund, führe ich Sie nach dem köſtlichen Luiſium. Unter Wegs erzähle ich Ihnen die Geſchichte meiner Leiden und Freuden in den vierzehn Jahren, ſeit wir uns nicht ſahen." — Benda wandert voraus, hat bey ſeiner ſteten Beſchäftigung mit ſich allein, ſchon dieß Verſprechen überhört, wie vielmehr überhört er die lange Hiſtorie. Endlich kommen ſie an jenes Luſtſchloß der Fürſtin. Indem ſie durch die Pforte gehen, erwacht Benda. Hm! denkt er, du haſt wohl auch wieder einmal einige Minuten geträumt, und biſt unartig geweſen, willſt's geſchwind wieder gut machen, und das Geſpräch, wo es ſtehen blieb, anknüpfen. „Alſo aus Bremen! fing er an. — Wollte Beethoven, der ſo häufig als Benda, auch da er noch gut hörte, im Geſpräche mit Andern träumte, und ſie überhörte, ſich darüber entſchuldigen, ſo that er es meiſtens mit den Worten: Alſo aus Bremen;

eine Entſchuldigung, die dann gewiß bey dem, der ſie deuten konnte, Vergebung erhielt, die aber Anderen völlig unverſtändlich ſeyn mußte.

Auch ganze Anekdoten verbreitete er gern, beſonders wenn er ſie in Beziehung bringen konnte. Er war, wie Mozart, erboßt über der Deutſchen Benehmen gegen italieniſche Sänger, und nichts konnte ihn mehr aufbringen, als wenn der Arroganz ſolcher Menſchen gehuldigt wurde. Es war dieß einmal in Wien der Fall, da man ſich von einer gewiſſen Sängerin aus Italien alle Unartigkeiten gefallen ließ, und ihr, obſchon ſie mehr, als nach Gebühr geehrt worden, doch die Klagen vergab, daß ſie nicht genug geehrt werde; auch ihr nachſah, wenn ſie Geſellſchaften, ohne zu ſingen, verließ, die ihr Verſprechen, ſingen zu wollen, verſammelt hatte. Beethoven ſuchte ſie darüber zu beſchämen, indem er folgende Anekdoten von Caffarelli aus der muſikaliſchen Zeitung abſchreiben ließ, und die Abſchriften vertheilte.

„Der Kaſtrat Caffarelli *) war, wenn auch nicht der Stifter, doch der erſte Verbreiter des an Verzierungen, Koloraturen und Variationen überfüllten neuern italieniſchen Geſanges. Kein Sänger der Welt hat dieſen Caffarelli an Geläufigkeit der Kehle

---

*) Majorano (Gaetano) genannt **Caffarelli**, eines armen Bauern Sohn, kaufte im Jahre 1760 ein Herzogthum, wovon er den Titel: Duca di Santo dorato erhielt, der ſich nach ſeinem Tode auf ſeinen Neffen forterbte; deſſen ungeachtet ließ er nicht nach, in Kirchen und Klöſtern durch Singen um Geld zu werben. Als er 1783 zu Neapel ſtarb, ſchätzte man die ſeinem Neffen hinterlaſſenen jährlichen Einkünfte auf 12,000 Dukaten, die größtentheils aus erkauften Gütern entfloſſen. Auf das Haus, das er zu ſeiner Wohnung erbaute, ließ er die Inſchrift ſetzen: Amphion Thebas, Ego Domum.

und Nettigkeit der ausgelaſſenſten Verbrämungen übertroffen. Damit bezauberte er Alles, vernichtete faſt die edlere Schule Porpora's in Italien, und wurde mit ſo vielem Beyfall und Geld überhäuft, daß er ein Herzogthum kaufen konnte. Nur an Diamanten und andern Pretioſen beſaß er über zwey Millionen Livres. Mit ſeinen Reichthümern wuchs ſeine Eitelkeit, ſein Stolz, ſeine Launigkeit faſt bis zur Tollheit."

„Unter Ludwig XV. kam er nach Paris und ſang vor dem König und ſeinem Hauſe. Der König ſchickte ihm eine koſtbare goldene Doſe. Was? rief Caffarelli dem Ueberbringer zu — der König ſchickt mir eine ſolche Doſe? Behalten Sie ſie: denn — ſehen Sie hier habe ich deren 30, die alle mehr werth ſind als dieſe. Wenn ſie wenigſtens mit dem Bildniß des Königs geziert wäre — — Mein Herr, erwiederte jener: der König von Frankreich ſchenkt ſein Portrait nur Geſandten. — Pah, Geſandte, ſo mag er ſich von Geſandten vorſingen laſſen!" —

„Man erzählte dies dem König: er lachte und erzählte es der Gemahlin des Dauphins, einer eifrigen Muſikliebhaberin (Prinzeſſin von Sachſen). Dieſe ließ den Sänger kommen, erwähnte jener Impertinenz mit keiner Sylbe, gab ihm einen ſchönen Diamant, und zugleich ſeinen Reiſepaß. Er iſt vom König ſelbſt unterzeichnet, das iſt viel Ehre für Sie — ſagte ſie, Aber Sie werden ſogleich Gebrauch davon machen, denn er gilt nur auf 10 Tage."

„Nun kam Caffarelli nach Rom. Der Kardinal Albani lud ihn zu ſich ein, und zugleich die vornehmſten Damen und Herrn der Stadt. Caffarelli verſprach zu kommen und zu ſingen, ſandte auch die Muſik zu einer Lieblingsarie, die er vortragen wollte, im Voraus dahin."

„Der Abend, die Stunde des Konzerts

kommen, Caffarelli kommt nicht. Der Kardinal ſchickt: man findet ihn in Pantoffeln und Schlafrock.“

„Wie? Ihre Eminenz und die erſten Familien Roms erwarten Sie!“ ſagte der Bote erſtaunt. „Oh che disgrazia!“ (welch' ein Unfall!) erwiedert der Virtuos. „Ich hab' es vergeſſen. Sagen Sie Seiner Eminenz, er möge mich entſchuldigen: ich komme ſchon ein andermal. Ich bin nicht aufgelegt, und ehe ich meine Toilette gemacht; wäre auch der Abend dahin. — Wie geſagt, er mag mich entſchuldigen. Ein andermal!“

„Die verſammelten Eminenzen geriethen in nicht geringen Allarm über dieſe Antwort. Albani nahm ſeine Maßregeln augenblicklich. Der Maggior domo mußte in eine Kutſche ſteigen, vier handfeſte Reitknechte mußten ihm folgen. „Mein Herr,“ begann jener, da ſie bei Caffarelli angekommen waren, „Sie folgen mir zum Kardinal, wie Sie ſind.“ Cafarelli machte Umſtände: die Haltſeſte machten eine gewiſſe leiſe Bewegung, und der Haushofmeiſter wiederholte kalt und feſt ſeine Forderung."

Caffarelli verblüfft, ſtieg ein, kam an. Er tritt im Putz von Schlafrock und Pantoffeln in den glänzenden Saal: jene Begleitung bleibt ihm immer zur Seite. Er verſucht, ſich durch Geſten, auch durch abgebrochene verbindliche Worte zu entſchuldigen: kein Menſch antwortet eine Sylbe, oder macht auch nur eine Bewegung."

„Die fürchterlichen Begleiter machen linksum. Caffarelli muß mit und kommt ins Orcheſter. Auch hier eine Todtenſtille. Er findet nur ſein Pult mit der aufgeſchlagenen Stimme ſeiner Arie, nicht einmal einen Stuhl, viel weniger den Ehrenſeſſel, in welchem er ſich ſonſt con grazia zu werfen gewohnt war."

„Sobald er an das Pult kommt, fängt

das Orcheſter an, und zwar zu ſeinem Entſetzen, das Ritornell ſeiner Arie. Er muß ja wohl ſingen, und im Trotz ſingt er wirklich ſehr gut.“

„Man applaudirt laut, man ruft: bravo Caſſarelli! bravo Caſſarelli!“

„Jetzt wieder alles ſtill, und die fünf furchtbaren Geſichter ſtehen wieder da, und nöthigen ihn, in das Vorzimmer zu gehen?“

„Hier überreicht ihm der Maggior domo eine prächtige Doſe voll Zechinen, und ſagt: Empfangen Sie hier von Sr. Eminenz dieſe Belohnung für Ihre Talente!“

„Und nun fällt jenes Quartett ein: Empfangen Sie hier von Sr. Eminenz dieſe Belohnung für Ihre Ungezogenheit! Damit gibt ihm dann jeder in einigen tüchtigen Hieben ſeine Peitſche zu koſten.“

„Sobald die Geſellſchaft im Salon den Virtuoſen ſchimpfen und ſchreyen hört, wiederholt ſie das laute Applaudiren und den Ruf: bravo Caſſarelli! bravo Caſſarelli!“

„Am andern Morgen wurde es Lieblingsbonmot in der Stadt, daß die Kardinäle tüchtigere Zuchtmeiſter wären, als die Könige von Frankreich.“

Jede von **Beethoven** vertheilte Abſchrift erhielt neue, und es bedurfte nun nicht, daß die Sängerin auch eine empfing, um ſie zu einer Aenderung ihres Betragens zu führen. **Beethoven** wirkte aber durch ſein Verfahren nicht bloß für den Augenblick, ſondern auch auf die Zukunft.

Ich habe oben geſagt, daß **Beethoven** mitunter etwas cyniſch geweſen. Man deute dieſes nicht unrecht, und gebe dem Worte nicht den Sinn, der ihm im gemeinen Leben gegeben wird. Ich rechne zu dieſem Cyniſchen ſelbſt das Verfahren mit obiger Anekdote. Seine Kleidung war immer die reinſte, beſonders die Wäſche. Großen Aufwand machte er wohl nicht dafür, und die neueſte Mode wollte er nicht, er ging aber auch nicht nach alter. Auch in ſeiner Wohnung fand man höchſte Reinlichkeit, und wenn ſie doch für Manchen ein Anſtoß war, ſo war ſie es nur deßwegen, weil man nicht die Ordnung und Einrichtung, oder wie der Wiener ſagt, und worauf er ſo viel hält, die Herrichtung traf, die man erwartete. Ordnung durfte aber nicht immer bey Beethoven geſucht werden, und koſtbare Einrichtung noch weniger. Er ging, um im Freyen arbeiten zu können, in jedem Frühjahre aufs Land, und kehrte erſt im ſpäten Herbſte zurück. Bey dieſem ſteten Hin- und Herſchleppen ſeiner Sachen mußte es wohl immer lange dauern, bis unter ſeinen Sachen, wenigſtens unter ſeinen Papieren wieder Ordnung entſtand. Auf koſtbares Meublement konnte er aber gar nicht denken, da er durch das jährliche Wandern gehindert wurde, eine Wohnung in der Stadt auf lange zu miethen. Alles war bey ihm auf Bequemlichkeit eingerichtet, und da man nichts Geſchmackwidriges darunter fand, ſo konnte es auch Andern genügen.

Wie groß auch **Beethovens Kunſt** war, ſo übertraf ſie doch ſein **Herz**. Dieſes war erfüllt mit einem unvertilgbaren Abſcheu gegen Falſchheit, Kriecherey, Eitelkeit, Gewinnſucht, mit einem Wort gegen die Oberflächlichkeit eines gemeinen Daſeyns. Wer einen ſolchen Sinn zu nehmen wußte, der mußte geſtehen, daß **Beethoven** ein Mann war in der vollſten Bedeutung. Seine Anhänglichkeit an ſeine Familie war einer ſeiner ſchönſten Züge. Er that für die zwey nach Oeſterreich gezogene Brüder Alles, um ihnen eine gute Lage zu verſchaffen, und als der eine, der Beamter geworden, ſtarb, nahm er deſſen Sohn zu ſich, ſcheuete keinen Aufwand, ihm die beſte Erziehung zu verſchaffen, und opferte ihm ſelbſt ſeine Freyheit des Gemüths und ſeine Heiterkeit auf.

Aber auch anderwärts ſuchte er zu helfen.

Er führte mehrere ſeiner Kompoſitionen zur Unterſtützung gemeinnütziger Anſtalten auf, und erwarb ſich beſonders große Verdienſte für die Armen des Bürgerſpitals.

Beethovens Geſundheit war in ſeinem frühern Leben feſt. In den letzten Jahren wurde ſie durch ſchwere Leiden ſeines Herzens untergraben. Schon ſechs Monate vor ſeinem Tode wurde ihm ärztlicher Beyſtand nöthig. Obſchon aber durch denſelben einige Minderung der Krankheit entſtand, ſo konnte ſie doch nicht gehoben werden. Sie ging endlich in Waſſerſucht über, die unausſprechliche Leiden erzeugte. Beethoven ertrug ſie mit Faſſung. Die Beweiſe der Theilnahme, welche er erhielt, unterſtützten ſeine Geduld. Auch England trug dazu bey. Es ſandte ihm eine dortige Geſellſchaft eine bedeutende Summe, ſich aufs Beſte zu pflegen, und trug dem zahlenden Wiener Hauſe auf, noch mehr für ihre Rechnung zu geben, wenn es nöthig würde. Man hat in deutſchen Zeitungen dieſe Sorge für Wien zu einem Vorwurfe gemacht, indem man vorausgeſetzt hat, daß die Stadt ſich ihrer Pflicht entzogen und fremde Hülfe nöthig gemacht habe. Der Vorwurf war ungerecht. Es mangelte Beethoven an keiner Pflege. England ehrte ſich jedoch, indem es auch beytragen wollte. Der Künſtler gehört nicht einem Orte an, ſondern der ganzen Welt.

Beethoven blickte ſeinem Tode mit voller Ergebung entgegen. Was er hinterlaſſen, vermachte er ſeinem Neffen, zu deſſen Vormund er ſeinen vieljährigen Freund den k. k. Hofrath v. Breuning beſtimmte, der aber kurz darauf auch verſchied. Was er im Baaren hatte, beſtand nur noch in 4000 Gulden, das bey dem geringen Aufwand, den er für ſich gemacht hatte, ſehr wenig war, und weit mehr geweſen ſeyn würde, wären die Wohlthaten, die ſeine Familie von ihm erhalten, nicht ſo bedeutend geweſen.

In den letzten Tagen wurden die Leiden des Kranken durch Beklemmung noch aufs Höchſte geſteigert. Sein Tod war aber ein ſanftes Entſchlummern. Er ſtarb am 26ten März 1827.

Wien gab dem Schmerze der Kunſt und der Menſchheit über dieſen Verluſt einen Ausdruck, für welchen ihm nicht bloß ganz Deutſchland, ſondern ganz Europa Dank ſchuldig wurde.

Damit die Erbſchaft des Neffen nicht durch das Begräbniß des Verſtorbenen vermindert werde, ſo wurde es auf Koſten von Freunden beſorgt. Bey dem am 29ten März angeſtellten Leichenbegängniß verſammelte ſich eine Begleitung aus allen Ständen, deren Zug vom Sterbehauſe in der Alſervorſtadt, bis in die nahe gelegene Kirche, wo die Einſegnung geſchah, faſt eine Stunde lang dauern mochte. Noch größer war die Menge der Zuſchauer. Auf aller Antlitz lag die tiefſte Trauer, und die Todtenſtille, welche ſie erzeugte, wurde nur durch Seufzer der Armen, die ihren Wohlthäter verloren hatten, unterbrochen.

Von der Kirche wurde der Leichnam nach dem ſchönen Friedhofe von der Währinger Linie gebracht. Niemand verließ ihn an der Kirche, ſondern Alle folgten zur Ruheſtätte, um dort eine von dem verehrten Grillparzer verfaßte Rede zu hören, welche Wiens trefflicher erſter Schauſpieler Anſchütz vom erhabenen Eingange zu der in der Tiefe ſtehenden Verſammlung aufs Ergreifendſte ſprach. Ich theile ſie in den Worten mit, in welchen ſie bereits in mehreren Zeitſchriften erſchienen iſt.

„Indem wir hier an dem Grabe dieſes Verblichenen ſtehen, ſind wir gleichſam die Repräſentanten einer ganzen Nation, des deutſchen geſammten Volkes, trauernd über den Fall einer hochgefeyerten Hälfte deſſen, was uns übrig blieb von dem dahingeſchwundenen Glanz heimiſcher Kunſt, vaterländiſcher Geiſtesblüthe. — Noch lebt zwar — und möge er lange leben! — Der Held des Sanges in deutſcher Sprach und Zunge; aber der Meiſter des tönenden Liedes, der Erbe und Erweiterer von Händels und Bachs, von Haydns und Mozarts unſterblichem Ruhme hat ausgelebt, und wir ſtehen weinend an den zerriſſenen Saiten des verklungenen Spiels.

Des verklungenen Spiels! Laßt mich ſo ihn nennen! denn ein Künſtler war er, und was er war, war er nur durch die Kunſt. Des Lebens Stacheln hatten ihn tief verwundet, und wie der Schiffbrüchige das Ufer umklammert, ſo flog er in deinen Arm, o du, des Guten und Wahren gleich herrliche Schweſter, des Leides Tröſterinn, von oben ſtammende Kunſt! Feſt hielt er an dir, und ſelbſt als die Pforte geſchloſſen war, durch die du eingetreten bey ihm, ſprachſt du zu ihm; als er blind geworden war für deine Züge durch ſein taubes Ohr, trug er noch immer dein Bild im Herzen, und als er ſtarb, lags noch auf ſeiner Bruſt.

Ein Künſtler war er, und wer ſteht auf neben ihm? Wie der Behemoth die Meere durchſtürmt, durchflog er die Grenzen ſeiner Kunſt. Vom Girren der Taube bis zum Rollen des Donners, von der ſpitzfindigſten Verwebung eigenſinniger Kunſtmittel bis zu dem furchtbaren Punkte, wo das Gebildete übergeht in eine regelloſe Willkühr ſtreitender Naturgewalten, Alles hatte er durchmeſſen, Alles erfaßt. Der nach ihm kommt, wird nicht fortſetzen, er wird anfangen müſſen; denn ſein Vorgänger hörte nur auf, wo die Kunſt aufhört.

Adelaide und Leonore! Feyer der Helden von Vittoria und des Meßopfers gläubiges Lied! Kinder ihr der drey- und viergetheilten Stimmen! Brauſende Symphonie! Freude, ſchöner Götterfunken, du Schwanengeſang! Muſe des Liedes und des Saitenſpiels! Stellt euch rings um ſein Grab, und beſtreuts mit Lorbeeren! Ein Künſtler war er, aber auch ein Menſch — Menſch in des Wortes vollkommendſter Bedeutung. Weil er von der Welt ſich abſchloß, nannte ſie ihn feindſelig, und weil er der Empfindung aus dem Wege ging, gefühllos. Ach! wer ſich hart weiß, der flieht nicht. Gerade das Uebermaaß der Empfindung weicht der Empfindung aus. — Wenn er die Welt floh, ſo wars, weil er in den Tiefen ſeines liebenden Gemüthes keine Waffe fand, ſich ihr zu widerſetzen, wenn er ſich dem Menſchen entzog, ſo geſchah's, weil er ihnen Alles gegeben und Nichts zurückempfangen hatte. Er blieb einſam, weil er kein Zweites fand.

Aber bis zum Tode bewahrte er ein menſchliches Herz allen Menſchen, ein väterliches den Seinen, Gut und Blut aller Welt.

So war er, ſo ſtarb er, ſo wird er leben für alle Zeiten.

Ihr aber, die ihr unſerm Geleite gefolgt bis hieher, gebietet euerm Schmerz! — Nicht verloren habt ihr ihn, ihr habt ihn gewonnen. — Er iſt! Wenn die Pforte des Lebens ſich hinter uns ſchließt, ſpringen auf die Pforten zum Tempel der Unſterblichkeit. Dort ſteht er nun bey den Großen aller Zeiten, unantaſtbar auf immer.

Darum ſcheidet trauernd, aber gefaßt von hier, und wenn euch je im Leben, wie der kommende Sturm, die Gewalt ſeiner Schöpfungen übermannt, wenn eure Thränen fließen in der Mitte eines jetzt noch ungebornen Geſchlechts, ſo erinnert euch dieſer Stunde, und denkt: wir waren dabey, als ſie ihn begruben; und als er ſtarb, haben wir geweint."

Noch auf der Heimkehr ſah man Thränen fallen, und die bleibende Stille ließ gewahren, daß allgemein geſorgt wurde, daß die Worte der Rede nicht verdrängt würden.

In den nächſten Tagen wurden von verſchiedenen Muſikvereinen drey Requiem für den Verſtorbenen aufgeführt. Das erſte von Mozart in der Auguſtinerkirche, die zwey folgenden von Cherubini in der Karlſkirche und in jener. Die Aufführungen geſchahen meiſterhaft, und die Gebete der aufs zahlreichſte verſammelten Zuhörer aus den erſten Ständen in der tiefſten Rührung.

Am 1ſten May begann und ſchloß Herr Schuppanzigh, Mitglied der k. k. Hofkapelle, das Konzert, womit er in jedem Jahre das neue Grün im Augarten ſo ſchön begrüßt, mit Werken von Beethoven, und ertheilte dadurch dem Feſte noch weitern Werth. Die Eröffnung machte die große Symphonie aus Bdur, den Schluß die neueſte Ouverture aus C. dur.

Wichtiger wurde aber die muſikaliſchdeklamatoriſche Akademie, welche die Mitglieder des von Fr. X. Gebauer geſtiftete und von Herrn Piringer fortgeſetzten Concerts spirituels am 4ten May im landſtändiſchen Saale gaben. Sie beſtand mit Ausnahme eines vortrefflichen Gedichtes, aus lauter Werken Beethovens. 1) Fünfte große Symphonie aus C. Moll. 2) Beethoven, Gedicht von Johann Gabriel Seidl, deklamirt von dem k. k. Hofſchauſpieler Herrn Anſchütz 3) Violin-Konzert, erſter Satz, vorgetragen von dem Herrn Prof. J. Böhm. 4) Adelaide, geſungen vom Herrn Ludwig Tietze. 5) Erſtes Allegro aus dem Fortepiano-Konzerte aus C. Moll, vorgetragen von dem Herrn Carl Maria v. Bocklet. 6) Chor aus dem Oratorium: Chriſtus am Oelberge. Die Aufführung geſchah aufs Herrlichſte. Noch mehr erfreuete aber ihre Abſicht. Sie hatte zum Zweck, durch das Entrée und weitere größere Spenden ein Grabmahl für den Verſtorbenen zu erwirken, deſſen Beſorgung der oben erwähnte k. k. Hofrath v. Bräuning übernommen hatte. Es wurde von den Zuhörern aufs Reichlichſte geſteuert, und auch von Andern floßen bedeutende Beyträge ein. Die Koſten der Akademie wurden nicht vom Ertrage abgezogen; andere muſikaliſche Vereine werden nachfolgen, und ſo wird ſchnell für Beethoven zu Stande gebracht werden, was durch lange Jahre, aller rühmlichſt gemachten Aufforderungen ungeachtet, für Haydn und Mozart nicht erwirkt werden konnte, und nun aufs neue meine Sorge wird.

Wie ich für die beſte Idee zu Haydns und Mozarts Denkmal einen Preis ausſetzen werde, ſo ſoll es auch bey Beethovens Grabmahl geſchehen. Da man ſchon gewiß iſt, daß der, durch den vortrefflichen, von der k. k. Akademie der bildenden Künſte gekrönten Entwurf zu Hofers Denkmahl berühmt gewordene, längſt als Hiſtorien- und Portraitmaler allgemein geſchätzte Schärmer mitwerben werde, ſo iſt man auch ſchon verſichert, daß etwas Herrliches werde geliefert werden.

In einer andern Hinſicht hat ſich die bildende Kunſt mit der Tonkunſt zu einer Feyer des Todes Beethovens ſchon vereinigt, indem der k. k. Kammer-Silberarbeiter am Kohlmarkt Nro. 257. Herr Joſeph Kern eine ſehr ſchöne Medaille in Silber auf denſelben verfertigt hat, und der durch die gelungenſten Büſten von Sr. Maj. dem Kaiſer von Oeſterreich, von Göthe, Schiller, Richter u. ſ. w. berühmte Bildhauer Anton Dietrich Nro. 277 auf der Wieden, bereit geworden iſt, das auch aus dem Auslande ſchon an ihn häufig ergangene Begehren nach Abgüſſen von zwey von ihm in Marmor nach dem Leben gearbeiteten, von mehreren Zeitungen bereits gerühmten Bildern

Beethovens zu befriedigen, und damit, wie es bereits von ſeinem Lehrer, dem Meiſter Wiens in der Bildhauerey, Herrn Direktor Klieber mit Büſten von Haydn und Mozart geſchehen, Konzertſäle und auch Klaviere in Privathäuſern zu zieren.

Was die Dichtkunſt durch Grillparzer und Seidl für Beethoven gebracht, wurde noch durch ein ſchönes, von Tendler und von Manſtein verlegtes Gedicht von Kanne, und durch ein herzliches Lied von Caſtelli vermehrt, welches für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte von Joſeph Drechsler in Muſik geſetzt, bey Anton Diabelli erſchienen iſt.

So geſchah in Wien gewiß Alles, wodurch der Verſtorbene im Namen der deutſchen Nation aufs Höchſte geehrt werden konnte. Auch Prag feyerte ſein Andenken auf eine eben ſo impoſante, als ehrenvolle Art. Willig folgten in der würdigen und gewiß innigen

Anerkennung **Beethovens** großer Verdienſte um die Tonkunſt mit treuem Eifer die Böhmen den Oeſterreichern. Beinahe hundert Sänger führten zu ſeinen feyerlichen Exequien in der St. Niklaskirche, in deren Mitte ein beleuchtendes Trauergerüſt emporragte, in drey Chöre vertheilt, am 27ten July unter Leitung des achtungswerthen böhm. Tonſetzerveterans **Vinzenz Maſchek**, drey eigends zu dieſer Feyer componirte Chorgeſänge, *)

---

*) Von den 3 Chorgeſängen enthielt der Erſte das Requiem von J. **Schubert**, dem erſten Violiniſten dieſer Kirche, der Zweite das Benedictus von **Albin Maſchek** und der Dritte ein von A. **Gelen**, einem trefflichen Sänger und Schüler Maſcheks, gedichtetes und in Muſik geſetztes Chorgebet, das die innigſte Liebe und Verehrung des **Böhmen** für den verewigten Tonſetzer mit ganzer Herzlichkeit ausſpricht, das Libera und Miserere waren erſteres zu der Leichenfeyer von J. Ritter von Seyfried eigends componirt

dann das Libera von Ritter J. von Seyfried und das Miserere von Beethoven auf. Die Aufführung geſchah aufs Herrlichſte und das Charakteriſtiſche dieſer Chöre verſezten die aufs Zahlreichſte verſammelten Anweſenden aus allen Ständen in die tiefſte Rührung und Andacht.

Möge das Geſchehene nun im In- und Auslande ein Reiz werden, der Verpflichtung endlich ebenfalls zu entſprechen, welcher Europa ſich bisher gegen die zwey größern, unſern Dank noch mehr in Anſpruch nehmenden Vorgänger **Beethovens** nicht anders als unter Vorwürfen entziehen konnte.

---

und lezteres von ebendemſelben aus **Beethovens** Manuſcripte zu dem obigen Gebrauch mit Text eingerichtet.

Urtheile

über

Beethoven's Werke.

Ich unterlaſſe es die einzelnen Werke*) Beethoven's hier aufzuführen, da dieſelben in jedem Kataloge muſikaliſcher Handlungen angegeben gefunden werden. Es iſt hier zweckmäßiger, dieſelben und ihren Werth zu beurtheilen.

In dem Leben eines jeden großen Künſtlers laſſen ſich gewiſſe Perioden wahrnehmen, die er nothwendig durchgehen muß, weil er einer überſchwenglichen Naturkraft folgt und dieſe ſich jederzeit nach feſten Geſetzen entwickelt. Einige Meiſter treten zwar gleich anfänglich mit einer gewiſſen Vollendung auf, aber dann haben ſie in der Stille vorgearbeitet, ſo daß der wahre Anfang den Augen verborgen bleibt; oder ſie wechſeln doch hernach mit dem

---

*) In einer ſpäter erſcheinenden Zugabe zur Biograhie, die unentgeltlich an die reſp. Abnehmer abgeliefert wird, folgt das namentliche Verzeichniß derſelben.

Stoffe und eine ſolche Veränderung deutet immer auf Bewegung in dem Entwickelungsgange ihres Geiſtes. Die letzte Bemerkung gilt beſonders von Göthe, deſſen Künſtlerleben im feſtgeſchloſſenen Ringe den Umfang einer einzigen menſchlichen Schöpferkraft beweiſt.

Es entſpringt alſo die Aufgabe auch in Beethoven's Laufbahn, die hervorſtechenden Punkte anzugeben, durch welche er hindurch mußte, um zuletzt in eigenthümlicher Vollendung dazuſtehen. Nur darf Niemand bey Feſtſtellung der Perioden einzig und allein den Numern ſeiner Werke folgen, denn manches iſt wohl früher gedichtet und doch ſpäter erſchienen. Ferner wird man bey der Auseinanderſetzung keine mathematiſche Genauigkeit verlangen, wodurch wir die Muſik, als Erguß künſtleriſcher Freyheit, in ein ihr fremdes, rauhes Klima verſetzen würden.

Beethoven's Genie offenbarte ſich zuerſt in drey Trio's für Fortepiano, Violine und Violoncell. Es lebt darin eine außerordentlich tief aufgeregte Gemüthlichkeit, die aber noch nicht den ſichern wahren Ausgang finden kann, deshalb auch Einige bey dieſer Gelegenheit und in der Folge über Unordnung klagten und nicht mit Unrecht. In dieſer und der ſpätern Muſik zeigt gerade der unermeßliche Drang des Herzens auf die neue Welt, welche der Künſtler im fortgehenden Triumphe erobert hat. Seine Natur konnte ſich anfänglich nicht anders entladen, als in großen, nicht immer hell erleuchteten, ſcharf geſonderten Maſſen, berechtigte aber die Kenner zu großen Erwartungen, beſonders durch den getragenen Geſang, ſowohl in den Allegros, als auch in den ausgezeichnet ſchönen Adagios. Bey dem großartigen, leidenſchaftlichen Style ſeiner Werke, der viel Umfang und Ausführung braucht, war es natürlich, daß er auch mehr als Gewöhnliches von den Inſtrumenten verlangte. Auch hatte man das Klavierſpiel damals durch mehrere glückliche Effekte erweitert, wozu ebenfalls Beethoven beytrug, um nur eins anzuführen, durch die vorhin ungewöhnliche Anwendung der zerſtreuten Harmonie in gebrochener Begleitung auf dem Klavier. Uebrigens erinnern die Werke aus dieſer und der nächſt darauf folgenden Zeit an die durch Haydn und Mozart herrſchende Form, wiewohl Beethoven auch unter dem Einfluſſe dieſer Meiſter ſich immer mehr zu ſelbſtſtändiger Klarheit emporarbeitete. In dieſe Periode gehört ſein weltberühmtes Sextett nebſt den beyden Symphonien aus C und D dur, und die 16 Violinquartette Op. 18. Bey dieſen Werken fehlt es indeſſen nicht, wie es bey einer reifenden künſtleriſchen Entwickelung ſeyn muß, an Anſpielungen von mancherley Art auf die ſpätere Periode.

Die Hervorbringungen zwiſchen Nr. 40 bis 60 bilden ungefähr den Uebergang; natürlich nicht im ganz ſtrengem Fortſchritt, denn es verräth ſich zuweilen ein Zurückſchwanken zu der frühern Zeit, obgleich ſich die ſpätere durch ein bedeutendes Uebergewicht ankündiget. Als ein Beleg zu dieſer Periode und der aufgeſtellten Meinung kann die Sinfonia eroica dienen. Im Ganzen ruht auf dieſem Zeitraume tiefer Ernſt, der ſich jedoch zuweilen in ausgelaſſene Luſtigkeit verwandelt, wie es dem Künſtler ergeht, ſobald das Gefühl der inwohnenden, überfließenden Kraft in geiſtreichen muthwilligen Spott ausbricht. Man kann es wohl nicht unbequem den muſikaliſchen Humor nennen. Wenn eine Vermuthung erlaubt iſt, ſo ſcheint der Charakter mehrerer Werke aus dieſer Zeit auf einen Gemüthszuſtand hinzuweiſen, der durch etwas Außerordentliches beſtimmt war, und auf den ich oben ſchon hingedeutet habe.

Die fünfte Symphonie meldet nachdrucksvoll Beethoven's Ankunft bey der dritten Periode; ja in ihrer Verbindung von erinnernden und weiſſagenden Tönen ſtellt ſie die innere Geſchichte des Künſtlers dar. Sie beginnt mit einem feurigen Allegro, welches durch ahnungsreichen Ernſt den Grundton eines kräftigen Lebens anſchlägt; die wehmüthige Trauer des darauf folgenden Andante wird gehoben durch einen Blick voll Hoffnung in die Unendlichkeit; im nächſten Allegro hört man den hereinbrechenden Sturm des Schickſals, bis mit dem Eintritte des Finale jeder irdiſche Druck abfällt und der ſiegende Geiſt ſich aufſchwingt in den ſonnenklaren Aether ewiger Freyheit.

Die Werke dieſer letzten Periode charakteriſiren ſich durch innere Nothwendigkeit. Das folgende wird immer durch das Vorhergehende gehörig vorbereitet, bedingt, ſo daß alles Zufällige, Schwankende, Fremdartige ausgeſchloſſen iſt, und das Ganze im geſetzmäßigen Zuſammenhange ſich zu lebensvoller Einheit rundet. Auf dieſelbe Weiſe entwindet ſich die Frucht der Blüthe, und dieſe ſelbſt wieder dem ſchwellenden durch und durch geordneten Triebe des Baums: das iſt das Geheimniß, wie das Geſetz eines jeden Lebens in der Natur und der Kunſt. Eben weil Beethoven einer Alles bis ins Einzelne regelnden Gewalt folgt, ſpinnt er auch zuweilen bey einem gewöhnlichen, wohl gar unbedeutenden Thema jedes bis zu den letzten Fäden aus, welches diejenigen leicht überſehen, die weder Sinn noch Verſtand haben für eine bloß in ſich ſelbſt vollendete Kunſtform. Er iſt darin Göthe zu vergleichen, daß er ebenfalls zuweilen der Anregung eines nicht viel ſagenden Augenblicks folgt, aber in der Darſtellung gleich jenem Meiſter ſelbſt im Kleinſten einen und denſelben Urgeiſt blicken läßt.

So viel im Ganzen über Beethoven's Werke.

Schon an und für ſich iſt es außerordentlich ſchwer, von irgend einer Kunſt auf eine würdige Weiſe zu reden; denn das Urtheil darüber muß aus der größten, ganz kalten Beſonnenheit hervorgehen, und ſich nachher wieder in Poeſie verwandeln, weil man das Schöne doch immer nur wieder durch das Schöne genugthuend erklären kann. Denn wer denkt wohl ſo ſchlecht von der Kunſt, als ließe ſich ihr freyer Geiſt in irgend einem dumpfen unangemeſſenen Behältniſſe gleichſam unter Schloß und Riegel halten?

Ganz beſonders gilt das Geſagte von der Muſik, wo das bewegte Herz der Macht der Töne um ſo mehr unwillkührlich folgt, je größer dieſelbe iſt, und aus dem vielfarbigen Wechſel der Empfindung zuletzt nichts übrig bleibt als die freudige Ehrfurcht vor etwas Unausſprechlichem. Schwerlich iſt aber Jemand geſonnen, gleich auf der Stelle die Poeſie eines erhöheten Augenblicks in die trockne Proſa der Kritik zu überſetzen. Und kommt ſpäter dieſe Luſt, ſo fehlt die Weihe, der Beruf dazu, die dürftige Erinnerung ſucht umſonſt die treffende Sprache für das Gemüth, dieſe erſcheint vielmehr meiſtens als ein trauriger verſchämter Zeuge der zu früh verſchwundenen Herrlichkeit.

Man erlaſſe uns alſo nach einem ſolchen Bekenntniſſe die Pflicht, Beethoven ſeiner innerſten Natur nach zu ſchildern; neben dem angeführten Grunde auch noch darum, weil deſſen Muſik ſich von ſelbſt immer mehr eine Jüngerſchaft ſammeln wird, unter welcher leicht einer den andern erkennt, und auf dieſe Weiſe ſich um den bewunderten Meiſter ein Kreis bildet, der keine Beſchreibung verlangt, wie denn dieſer Kreis ſelbſt auch nicht beſchrieben werden kann.

Verſchiedene zerſtreute Bemerkungen finden hier den ſchicklichſten Platz.

Vermöge ſeiner ſelbſtſtändigen, und aus dem Innerſten hervorſtrömenden Begeiſterung hält ſich Beethoven in der Vocalmuſik nicht immer ſtreng an die Worte, ſie umgeben die Töne nur wie eine weite loſe Bekleidung, die zuweilen auch abgeworfen wird. Damit ſoll die etwanige Unangemeſſenheit zum Texte keineswegs entſchuldigt oder gar empfohlen werden; man wünſcht nur Nachſicht dafür zu erlangen, weil die Eigenthümlichkeit auf andern Wegen ſo Großes und Vollendetes hervorgebracht hat. Freylich muß jeder Künſtler vor eine rückſichtloſe Kritik geſtellt werden; aber man darf dabei auch die beſondere Natur desſelben nicht überſehen, ſondern muß ſie befriedigend zu erklären ſuchen durch Anwendung der allgemein geltenden Grundſätze.

Die Oper Fidelio hat allenthalben, wo ſie gut gegeben wurde, ein großes Glück gemacht. Kein Leichtſinniger entſcheide über ſie, der Zuhörer muß Ernſt mitbringen; geſchieht das, ſo erhält er ihn gewiß mit reicher Vergeltung zurück.

Es wäre ein großes Glück für Beethoven und mithin auch für die Muſik, wenn Jemand Luſt und Kraft hätte, dem Künſtler ſeine eigene Empfindungsweiſe abzulauſchen, und darnach einen Text lieferte in großen kühnen Umriſſen. Ehe dieſes geſchieht, ſcheint jedes Urtheil über Beethovens Vermögen in dieſem Punkt voreilig.

Wer nur mit inniger Liebe über die Vorbilde in der Muſik nachgedacht hat, der ſucht ſie in ein Verhältniß zu bringen; nichts dringt ſich alſo mehr auf, als eine Vergleichung zwiſchen Mozart und Beethoven. Der erſte entzückt mehr in der Ausführung durch Vollendung, der zweyte ragt hervor durch eine größere Anlage. Im Ganzen offenbart aber derſelbe mehr Leidenſchaft, Mozart dagegen mehr den Reichthum innerer Befriedigung. Mozart iſt immer derjenige, welcher er gerade ſeyn will; Beethoven derjenige, welcher er ſeyn muß, aber nicht aus Schwäche, ſondern aus Kraft. Wenn in Mozart große künſtleriſche Freyheit vorherrſcht, ſo wird der Andere regiert von einer muſikaliſchen Vorherbeſtimmung, einer wundervollen Eingeiſtung, welche die Phantaſie auf den Einfall bringen kann, als habe er irgend wo in einer ſchönern Welt ſeine Muſik von dämoniſchen Weſen gelernt, und wiederhohle ſie jetzt nur, aber mit etwas Mühe in der dicken irdiſchen Luft. *)

---

*) Reichard ſagt in ſeinen Briefen aus Wien im Bezug Beethovens zu Haydn und Mozart Folgendes: „Haydn erſchuf das Quartett aus der reinen Quelle ſeiner lieblichen, originellen Natur. An Naivität und heiterer Laune bleibt er daher auch immer der Einzige. Mozarts kräftigere Natur und reichere Phantaſie griff weiter um ſich, und ſprach in manchem Satz das Höchſte und Tiefſte ſeines innern Weſens aus; er war auch

Nicht immer iſt er correkt, aber man ſieht ihm wohl an, daß er es ſeyn kann, ſobald er will. Es iſt wohl nicht erlaubt, ihn deshalb mehr zu tadeln, als man Shakespear tadelt wegen gewiſſer Verſtöße. Eben ſo wenig als der Britte fällt der Deutſche aus dem Charakter des Stücks: von dieſer Seite iſt er ganz tadellos.

Die Verehrer des Sebaſtian Bach verſtehen Beethoven am leichteſten, weil

---

ſelbſt mehr exekutirender Virtuos und muthete daher den Spielern weit mehr zu; ſetzte auch mehr Werth in künſtlich durchgeführte Arbeit, und bauete ſo auf Haydn's lieblich phantaſtiſches Gartenhaus ſeinen Pallaſt. Beethoven hatte ſich frühe ſchon in dieſem Pallaſt eingewohnt, und ſo blieb ihm nur, um ſeine eigene Natur auch in eigenen Formen auszudrücken, der kühne trotzige Thurmbau, auf den ſo leicht keiner etwas ſetzen ſoll ohne den Hals zu brechen."

beide Künſtler befreundete Gemüther ſind. Viele Gebildete, nur begabt mit einem allgemeinen Sinn für Muſik, oder zu ſehr hängend an gewöhnten Formen, können aber deshalb nicht in Beethovens Geiſt eindringen, weil dieſer durchaus freyer, origineller iſt.

Auch finden manche ſeiner neuern Werke darum Gegner, weil ſich das Urtheil darüber auf die faſt immer mangelhaften Produktionen ſtützt. Um ihn recht kennen zu lernen, iſt das Studium der Partituren durchaus nothwendig.

Im Einklange mit einer frühern Bemerkung folgen einige etwas abgeänderte Zeilen von Schiller, die ungefähr ein Bild geben von Beethovens Muſik.

Ein Regenſtrom aus Felſenriſſen,
Er kommt mit Donners Ungeſtüm,
Bergtrümmer folgen ſeinen Güſſen

Und Eichen ſtürzen unter ihm.
Erſtaunt mit wolluſtvollem Grauſen
Hört ihn der Wanderer und lauſcht,
Er hört die Fluth vom Felſen brauſen,
Doch weiß er nicht, woher ſie rauſcht.
So ſtrömen ſeiner Töne Wellen
Hervor aus nie entdeckten Quellen.

Nachſchrift.

Zu dieſer vorſtehenden Biographie wird ſpäter und ſobald ich in Stand geſetzt worden bin, den Aufwand zur Erwirkung eines Monuments für Haydn beſtimmen zu können, eine Zugabe erſcheinen, die

a) die vollendete Zeichnung des Monuments nebſt Erklärung und der weitern für die Errichtung deſſelben Bezug habenden Nachrichten ꝛc. ꝛc.;
b) ein vollſtändiges Verzeichniß Beethovens hinterlaſſener Werke, ſo wie auch
c) die Namen und Charakter ſämmtlicher reſpektiven Subſcribenten unter Benennung der Zahl der Exemplare, auf welche ſie unterzeichneten,

enthalten wird, und worin beſonders diejenigen, die dieſes Unternehmen durch Subſcriptions-Sammlung oder ſonſt großmüthig unterſtützen, mit öffentlichem Dank genannt werden. Dieſe Zugabe wird ſämmtlichen reſp. Abnehmern der Biographie durch die betreffenden Buch-, Kunſt- und Muſikalienhandlungen, Poſtämter und Zeitungs-Expeditionen ſogleich nach Erſcheinung unentgeltlich nachgeliefert, daher aber auch bei der Subſcription Name, Charakter und Wohnort genau anzugeben ſind, um ſowohl die verehrten Abnehmer, als Gründer des Monuments dem Anhange gehörig vordrucken, als auch ſpäter dieſelben auf dem geeigneten Wege ihnen nachliefern zu können.

Zugleich wird bemerkt, daß in Kurzem zu gleichem Zweck noch eine zweite Schrift unter dem Titel: Züge und Anekdoten aus Beethovens Leben erſcheinen wird, die zugleich auch als ein ergänzender Nachtrag zur Biographie ſelbſt angeſehen werden kann.

Der Herausgeber.

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK

[illegible]

1726

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

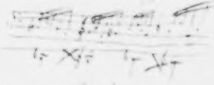
[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

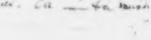


[illegible]

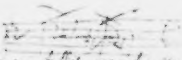
[illegible]

[illegible]

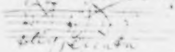
[illegible]



[illegible]



[illegible]



[illegible]

[illegible]

[illegible]

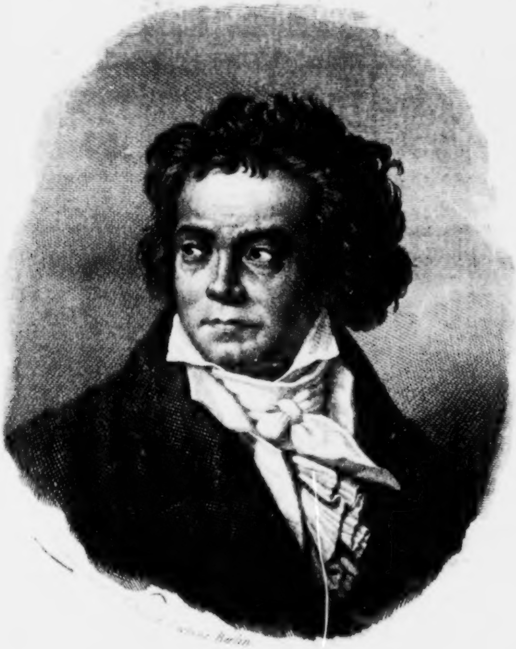
[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]



Ludwig van Beethoven

Biographie

von

Ludwig van Beethoven.

Verfasst

von

Anton Schindler,

Musikdirector und Professor der Tonkunst.

Schindler
Beethoven

Mit dem Portrait Beethoven's und zwei Facsimiles.

Münster 1840.
In der Aschendorff'schen Buchhandlung.

40 BG

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Inhalt.

Einleitung . . . . Seite 1
Erste Periode 17
Zweite Periode 45
Dritte Periode 88
Musikalischer Theil 195
Charakterzüge und Eigenheiten aus dem Leben Ludwig van Beethoven's 250
Anhang 273

Verbesserungen.

Seite 19 in der 6. Zeile von unten an muss seyn „Neefe“ anstatt Nefe.

Seite 37 Zeile 2 von oben muss es heissen „keinen“ anstatt kein.

Seite 43 Zeile 13 muss es heissen „Gaue“ anstatt Gauen.

Seite 85 Zeile 14 muss es heissen „Hausparthei“ nicht Hausparthie.

Seite 97 Zeile 16 muss nach dem Worte „Cantate“ ein Comma stehen.

Seite 101 Zeile 8 von unten muss es heissen „einen Conflict“ anstatt ein Conflict.

Seite 114 Zeile 17 muss es heissen „unter welchen schweren“ nicht unter welchen grossen.

Seite 116 Zeile 4 muss es heissen „bis an sein Ende so fort“.

Seite 131 Zeile 5 von unten muss es heissen „bleiben“ anstatt blieben.

Seite 145 Zeile 4 von unten nach „Flachheit“ ein Comma.

Biographie

von

Ludwig van Beethoven.

BAYERISCHE STAATS BIBLIOTHEK MÜNCHEN

Einleitung.

Als im Verlauf der Krankheit, welcher **Ludwig van Beethoven** nach vollen viermonatlichen Leiden unterlegen, dieser sich mit Hofrath **von Breuning** und mir über die Biographien des griechischen Plutarch unterhielt, benutzte Breuning die längst erwünschte Gelegenheit, Beethoven, scheinbar ohne alle Absicht zu fragen, wen er sich wohl unter seinen Zeitgenossen zu seinem Biographen erwählen wollte. Ohne sich zu bedenken, antwortete er: „Rochlitz, wenn er mich überleben sollte.“ Weiter sprach er noch, dass es ganz gewiss zu vermuthen sey, dass viele geschäftige Federn sich auch nach seinem Dahinscheiden beeilen würden, die Welt mit einer Unzahl von Anekdoten und Histörchen über ihn zu unterhalten, die aller Wahrheit ermangeln; wie es überhaupt Männern zu ergehen pflege, die einigen Einfluss auf ihre Zeit gehabt haben. Daher sey es sein aufrichtiger Wunsch, dass, was einstens über ihn und von ihm gesagt werde, *strenge der Wahrheit getreu, nach allen Beziehungen hin, gesagt werde, gleichviel, ob sich Dieser* *oder Jener dadurch getroffen fühle, oder betreffe es selbst seine eigene Person.*

Diese Aeusserung Beethoven's in einem Momente ausgesprochen, wo uns seine Auflösung als nahe bevorstehend schien, obwohl seine Aerzte ihm noch immer Hoffnung zur Wiedergenesung machten — unter sich aber von der Unmöglichkeit überzeugt waren — diese Aeusserung war für uns zu wichtig, als dass wir ihr keine weitere Folge hätten geben sollen. Doch musste hiemit die grösstmöglichste Vorsicht beobachtet werden, wie mit allem, was in jenem unglückseligen Leidenszustande auf Tod nur entfernt Bezug haben konnte: denn seine Phantasie, aufgeregter, wie selten im gesunden Zustande, schweifte durch alle Welträume, entwarf Pläne zu Reisen, zu grossen ungeheueren Compositionen u. s. w., kurz, an einen nahen Tod dachte er nicht, und wollte auch durch nichts daran gemahnt seyn. Leben, leben wollte er, denn es war noch so Vieles zu schaffen, wozu vielleicht Keinem ausser ihm die Kraft verliehen war. Die Vorsicht gebot uns also inne zu halten über jenen Punkt, da er selbst davon abwich, und eine schickliche Veranlassung wahrzunehmen, wenn wir ihn wieder geneigt fänden, darüber weiter zu sprechen. Diese Veranlassung kam leider nur zu bald, da sein Ende sichtbar herannahete, und er durch die schnelle Abnahme der physischen Kräfte, die durch nichts mehr gehoben werden konnte, selbst schon alle Hoffnung zu seiner Genesung eitel nannte, und anfing mit stoischer Weisheit dem Tode entgegen zu sehen. Plutarch und andere der griechischen Lieblingsschriftsteller lagen um ihn herum, und so kam er eines Tages (es mag der 7te oder 8te vor seinem Dahinscheiden gewesen seyn) wieder auf seinen vielbewunderten Luc. Brutus zu sprechen, der für uns Beide, Breuning und mich, das Stichwort war, den vor kurzem abgebrochenen Faden in Betreff seines Biographen wieder zu erfassen, und für unsere Wünsche die nöthige Richtung zu geben. Ergeben bereits in sein Schicksal, las Beethoven das, von seinem ältern Freunde Breuning diesfalls Geschriebene mit gespannter Aufmerksamkeit, und sagte dann ganz ruhig: „Dort liegt dieses, dort jenes Papier, nehmet es und machet den besten Gebrauch davon, doch in Allem streng die Wahrheit, dafür mache ich euch beide verantwortlich, und schreibet deshalb an Rochlitz.“ —

Unsere Wünsche waren nun hiedurch erreicht, indem er uns selbst noch über einige von den Papieren die nöthigen Aufschlüsse und sonstigen Notizen beigab. Was noch an dem Krankenbette unseres geliebten Freundes in jener wichtigen Stunde geschah, war, dass auf dessen Verlangen ich sämmtliche vorgefundene Correspondenz, Breuning aber alle übrigen Papiere, worunter auch die erste Bearbeitung der Oper Fidelio in Partitur, zu sich nehmen sollte, das pünktlich erfüllt wurde.

Nach Beethoven's Tode waren wir beide entschlossen, vereint dem Herrn Hofrath Rochlitz den Wunsch unseres verewigten Freundes vorzulegen, als Herr von Breuning krank wurde, und schon nach zwei Monaten seinem Jugendfreunde nach Jenseits folgte; ein in vielfacher Beziehung unerwarteter Todesfall, der mich in der gemeinschaftlichen Sache für Beethoven vorzugsweise in eine unangenehme Lage versetzte. Die Wittwe von Breuning übergab mir bald darauf die von ihrem verstorbenen Manne aufbewahrten Papiere, und es lag nun an mir, mich allein desshalb an Hofrath Rochlitz zu wenden, was schon unter'm 12. September 1827 geschah. Unter'm 18. September antwortete mir Hofrath Rochlitz Folgendes:

. . . . „Von jeher haben die Sonderbarkeiten
„und schroffen Ecken in unseres verehrten Beethoven's
„Wesen das Grossartige und Edle in seinem Charakter
„mir nicht verborgen; und wenn ich bei meiner
„Anwesenheit in Wien im Jahre 1822 mit ihm nur
„einige Mal, dann aber mit Offenheit und Vertrauen,
„zusammenkam: so lag das blos an dem Uebel, das
„ihn drückte und jede Unterhaltung so sehr erschwerte.
„Jenes, in Verbindung mit froher Anerkennung seiner
„Genialität und hohen Verdienste als Künstler, waren
„nun auch Ursache, dass ich dem Gange seines Geistes
„und gesammten innern Lebens, in wiefern jener
„sich in seinen Werken abspiegelt, von seiner Jugend
„bis zu seinem Tode nach bestem Vermögen gefolgt
„bin. Und da ich auch jede Gelegenheit wahrnahm,
„von Zeit zu Zeit etwas Zuverlässiges von seinem
„äusseren Leben zu erfahren: so hielt ich mich für
„nicht ganz unfähig, als er starb, sein Biograph zu

werden; wozu ich mich auch entschloss, und zwar in der Weise, dass Beethoven's, wie Maria von Weber's Leben, zu Hauptartikeln des 3ten Bandes meines Buchs: „Für Freunde der Tonkunst" bestimmt wurden. Jetzt kömmt hiezu nun noch Ihre Zusage, mich mit Materialien zu unterstützen, und der mir von Ihnen mitgetheilte Wunsch Beethoven's selbst: urtheilen Sie aus diesem Allem zusammengenommen, ob ich geneigt seyn mag, Ihrer, so wie verschiedener anderer Freunde Beethoven's, Aufforderung zu folgen! Desto trauriger aber ist es für mich, dass ich dies dennoch nicht vermag. Ein, von frühen Jahren an fast unablässig in Anstrengungen hingebrachtes Leben rächt sich an mir in letzter Zeit ziemlich rauh . . . . Da bin ich nun endlich gezwungen, zu einer fast gänzlichen Abänderung meines bisherigen Lebens mich zu bequemen, und das Wichtigste in dieser Abänderung muss seyn, dass ich weit weniger sitze und arbeite: damit ich aber hierzu nicht von Neuem genöthigt oder doch gereizt werde, mich zur Uebernahme gar keiner neuen bedeutenden Arbeiten verbindlich zu machen. Und so muss ich auch der Erfüllung jenes Ihres, wie meines Wunsches nothwendig entsagen . . . . Ich mag Ihnen nicht sagen, wie leid es mir thut, Ihnen diese Antwort zu geben: aber in das, was nothwendig ist, muss man sich fügen. — Nehmen Sie jetzt noch meinen Dank für Ihr Zutrauen" etc.

Ungeachtet dieser bestimmten Ablehnung wagte ich es doch noch einmal, dem Hofrath Rochlitz meine

Bitte zu wiederholen, indem ich mich noch besonders erbot, ihm bei dieser Arbeit behülflich zu seyn; da ich ausser den zu seinem Gebrauche bewahrten Materialien noch im Besitze so vieler wichtiger Fakta bin, die sich durch den langjährigen Umgang und das Zusammenleben mit Beethoven angehäuft hatten, in deren Besitz kein anderer war, auch nicht kommen konnte, denn es waren meine Erlebnisse mit dem grossen Manne.

Schon unter'm 3. October 1827 beehrte mich Herr Hofrath Rochlitz mit einer Antwort, von der ich nur Folgendes mittheile:

„Ew. Wohlgeboren

danke ich zuvörderst für das mir zugesandte Beethovensche Testament.*) Ich kann es Ihnen nicht beschreiben, wie sehr mich die darin unverkennbare, innige und kindliche Herzensgüte erfreuet, das schmerzliche Leiden der guten Seele gerührt hat. Und ganz gewiss wird dieses Dokument auf Alle, die es kennen lernen — die offenbar Schlechten ausgenommen — eine gleiche Wirkung machen. Demnach wüsste ich nicht, was dem Verstorbenen, wenn von ihm nicht als Künstler, sondern als Menschen gesprochen wird, Günstigeres und Ueberzeugenderes nachgesagt werden könnte. — Ihren zweiten, mir wiederholten Wunsch kann ich nicht auszuführen übernehmen: und

---

*) Es war jenes von 1802.

„es hilft uns Beiden nichts, wenn ich hinzusetze: „leider!“

Auf diese Erklärungen des Hofraths Rochlitz hin, und den früher gefassten Entschluss im Auge behaltend, falls dieser den Antrag ablehnen sollte, die in meinen Händen befindlichen Papiere niemand Andern zu überlassen, that ich weiter keine Schritte mehr, und wollte diesfalls Zeit und Umstände abwarten.

Soll nämlich von einer vollständigen Biographie Beethovens die Rede seyn, des Mannes, der zu den Grössten gezählt wird, die die Zeiten hervorgebracht, so handelt es sich nicht um Poesien und Phantasien über seine Werke oder deren Analyse, wie sie theils gut, theils schlecht bereits zu Tausenden erschienen sind und noch erscheinen werden, je nach dem Standpunkt der Urtheilskraft der Verfasser, von denen jeder den Genius des grossen Tondichters wie seinen eigenen Regenbogen betrachtete, also jeder anders: — sondern es handelt sich hauptsächlich darum, zu zeigen: *unter welchen Umständen und in welchen Lebensverhältnissen Beethoven so Grosses und Unvergängliches schuf,* — folglich um Thatsachen, deren grössten Theil man an Ort und Stelle und dazu noch an der Seite dieses grossen Mannes mit erlebt haben muss, um deren grössere oder geringere Einwirkung auf sein ganzes Seyn richtig bemessen zu können. In dieser, die Wahrheit und Glaubwürdigkeit solcher Thatsachen bedingenden Stellung Beethoven gegenüber, dürfte unter dessen lebenden Freunden ausser mir wohl keiner mehr zu finden seyn; aber auch keiner ausser mir gewesen seyn, der zur Zeit der wichtigsten Begebenheiten stets um seine Person war, und ihm hülfreiche Hand leistete. Und dies erwägend, wurde der wichtigste Theil von der Biographie, wer am Ende ihr Verfasser seyn mochte, nothwendiger Weise mir zugefallen seyn.

Ein besonderer Grund, die Herausgabe dieser Schrift nicht zu übereilen, war mir noch dieser: durch Zurückhalten jener Papiere für längere Zeit das strenge, jedoch gerechte Urtheil über manchen der Lebenden, der sich an dem grossen Meister schwer versündigt, zu beschwichtigen, und möglichst seiner schonen zu können, um dadurch Beethoven's bestimmtes Verlangen: über Alles strenge die Wahrheit zu sagen, in etwas doch zu mildern. Ich sage möglichst zu schonen; denn zwölf über Beethoven's Grab dahingeflohene Jahre haben die Unbilden, die er so vielfach im Leben erfahren musste, haben den tiefen Kummer und die entsetzlichsten Kränkungen nicht ungeschehen gemacht, die ihn so früh dem Leben und Wirken entrissen.

Die vor zwölf Jahren gefasste Ansicht von den nothwendigen Postulaten einer Biographie Beethoven's kam in den vielerlei bunt durch einander geworfenen Meinungen seiner zahllosen Verehrer über ihn, endlich zu der festesten Ueberzeugung in mir, dass sie die einzig rechte sey. Anderseits im Besitze so vieler Materialien (von denen ich jedoch nur den kleinsten

Theil benutzte), — gedrängt ferner von seinen Verehrern aus beinahe allen Ländern Europa's, mit der Herausgabe dieser Biographie nicht länger mehr zu zögern: dies Alles bewog mich nun, allein meine geringen Kräfte an dieses schwierige Unternehmen zu wagen. Ohne mich daher bei so vielem da und dort über Beethoven Gesagten aufzuhalten und Alles zu berichtigen, welches am Ende doch eine vergebliche Mühe wäre, bleibe ich hierin meiner Ansicht getreu, und werde mich bestreben, eine Reihe von Thatsachen, ungeschminkt, wie es die Sache erfordert, hier niederzulegen, die den Verehrer des grossen Todten in Stand setzen sollen, dieses hohe Vorbild menschlicher Seelengrösse und Schöpferkraft in all seiner Wahrheit und Wesenheit zu erfassen und kennen zu lernen. Ich folge hiebei einer, nicht aus der Entwicklungsgeschichte seines Geistes, sondern rein aus den verschiedenen Phasen seines Lebens sich ergebenden Eintheilung, wie sie Beethoven selbst beobachtet hatte, nämlich: *sein Leben und Wirken in drei Perioden theilend, deren erste von seiner Geburt bis in das Jahr* ***1800****, die zweite von da bis October* ***1813****, und die dritte von jener Zeit bis zu seinem Tode* ***1827*** *reicht.* *) An den biographischen Theil reihet sich zunächst der musikalische Theil an, dem dann eine Anzahl Charakterzüge und andere Partikularitäten, den grossen Meister betreffend, folgen werden.

---

*) Dass mit dieser Eintheilung nicht zugleich gesagt seyn soll Beethoven's geistige Entwickelung lasse ebenfalls eine solche Begränzung zu, oder sey stillschweigend schon darunter mit begriffen, versteht sich wohl von selbst. Eine bestimmte Abgränzung hierin wäre in so fern schon ein gewagtes Bemühen, als seine Werke nicht in der Ordnung

Thatsachen sollen es demnach hauptsächlich seyn, möglichst in chronologischer Ordnung sich an einander reihend, die ich hier, der Wahrheit getreu, aufzuzeichnen bemüht seyn werde, und nur *Wesentliches, auf seinen Charakter, Denk- und Handlungsweise Bezügliches,* von Diesem und Jenem früher schon Gesagte, werde ich entweder berichtigen oder, wenn nothwendig, verneinen.

Da die dritte Periode den grössten Theil dieser Schrift in Anspruch nehmen wird, so erfordert es die Nothwendigkeit, damit sie nicht zu voluminös werde, mich in den beiden ersten Perioden kürzer zu fassen, und ich kann dieses unbeschadet des wichtigen Gegenstandes thun, da der Geh. Med. R. Dr. Wegeler und Hr. Ferdinand Ries in ihrer, vor zwei Jahren veranstalteten Herausgabe biographischer Notizen über Beethoven, schon so manches Bezeichnende gesagt haben. Erschöpfend beinahe spricht Wegeler dort, der verehrte Jugendfreund Beethoven's, über dessen Geburt und Aufenthalt in Bonn, so zwar, dass ich es hinreichend finde, mich *theilweise an das, mir von*

---

veröffentlicht worden, wie sie der Meister verfasst hatte

In der ersten Periode hierüber ausführlicher *ihm bereits 1828 Mitgetheilte, auf jene Periode Bezügliche, zu halten*, weil dies der Zusammenhang erfordert, und der verehrte Greis möge aus dem hier oben angeführten Grunde entnehmen, warum ich seinen wiederholten Aufforderungen, die Herausgabe dieses Werkes zu beschleunigen, nicht eher entsprechen konnte. So unlieb mir seine vom 28. October 1834 datirte Anzeige war: bei meiner langen Zögerung den Druck seiner Notizen nun selbst besorgen zu wollen; so musste ich ihn doch gewähren lassen. Seine Notizen können über die ersten Lebensjahre Beethoven's als Quellen benutzt werden, denn wohl die meisten hörte ich aus dem Munde Beethoven's selbst.

Was aber jene von Ferd. Ries anbelangt, bedaure ich sagen zu müssen, dass Ries in seinem Beitrage zu viel gesagt habe. Weniger wäre mehr gewesen. Recht beinahe scheint jener Freund und Verehrer Beethoven's zu haben, der mir bald nach dem Erscheinen jener Broschüre schrieb: „Herr Ries thut, als „hätte Beethoven nur allein für ihn gelebt, und sein „Ich scheint ihm bei Abfassung jener Notizen und Anekdoten mehr vor Augen geschwebt zu haben, als sein „Freund und Lehrer."

Hätte Hr. Ries seine Notizen nicht unbedingt als „ächte Quellen" zu einer vollständigen Biographie Beethoven's empfohlen, wie er es in seiner Vorrede thut, und sich somit dem Biographen Beethoven's wie der Lesewelt als Autorität gegenüber gestellt (nachdem er mit Beethoven durch volle zwei und dreissig Jahre in keiner persönlichen Berührung gewesen): so würde ich mir kein Wort dagegen erlauben, kein grösseres Gewicht darauf legend, als überhaupt auf Anekdoten zu legen ist: denn Aphorismen, Notizen und Anekdoten machen ja noch kein logisch zusammenhängendes Ganzes aus, folglich begründen sie auch kein Urtheil, wenn sie es gleichwohl anregen. Das also, was mir in meiner Stellung über den Beitrag des Hrn. Ries (insofern sich das Gesagte darin auf die Charakteristik Beethoven's bezieht) hier zu bemerken Pflicht wird, geschieht meinerseits mit aller Rücksicht für den zu früh Verstorbenen, da ich ihn auch zu meinen werthen Freunden zählte. Er wollte das Andenken an einen der edelsten Charaktere nicht mit Absicht trüben, gleichwohl hat er es getrübt. Als Motiv zu diesem Mal-a-propos möchte ihn Folgendes veranlasst haben.

Zur Zeit, als Hr. Ries in der Schule Beethoven's war, war er eben noch so jung als sein Urtheil: daher er den ungeheuern Horizont, der sich schon damals in dem Geiste, wie in dem ganzen Wesen seines Lehrers über ihn ausbreitete, nicht zu überschauen, nicht zu fassen, also auch nicht zu beurtheilen im Stande war. Daher ihm auch nur Aeusserlichkeiten, im Unmuthe oder im Muthwillen hingeworfene Worte, kurz — Anekdoten bald von mehr, bald von weniger Bedeutung an ihm auffielen, und sich seinem Gedächtnisse einprägten; die ihm aber bei weitem nicht Ursache geben konnten, den Charakter Beethoven's so schroff darzustellen, als er es allein schon S. 81 *) 83, 84 und 92 seiner Notizen thut. Ist das absolute Wahrheit, was Hr. Ries allein dort sagt, welch' ein rüder Charakter war Beethoven, wie unfreundlich und unzugänglich für junge Talente! —

---

*) Seite 81 seiner Notizen sagt Hr. Ries, als er von der Zusammenkunft Beethoven's mit Steibelt im Hause des Grafen Fries spricht, wo Steibelt eine „einstudirte brillante Phantasie" über ein Thema aus einem Trio von Beethoven vortrug „dieses empörte die Verehrer Beethoven's und ihn selbst; er musste nun an's Clavier, um zu phantasiren, er ging auf seine gewöhnliche, ich möchte sagen, ungezogene Art an's Instrument, wie halb hingestossen." — Basta! Wer sollte nicht auch empört seyn, dieses Beispiel von Sittenrohheit Beethoven's aus der Feder seines Schülers und Freundes lesend, und so argumentiren:

Ungezogen seyn ist der höchste Grad von Sittenrohheit. Wer von seinem 30. bis in sein 35. Lebensjahr „gewöhnlich ungezogen" sich benommen, selbst in höheren Kreisen, wie wir in der, Seite 92 von Hrn. Ries angeführten, Anekdote lesen, der war und bleibt sein lebenlang ungezogen, selbst wenn er mit einem Erzherzog von Oestreich Umgang hatte. In jenem Lebensalter war Beethoven, als Hr. Ries in Wien gewesen. Was liess sich wohl also zur Entschuldigung Beethoven's noch sagen, wenn Ries Recht hatte? Wie viele aber derjenigen Freunde und Verehrer des grossen Todten, die ihn länger kannten und richtiger beurtheilen konnten, als Hr. Ries, werden nicht gegen eine solche Anschuldigung feierlich protestiren! — Schickt man eine momentane üble Laune eines Menschen, wer er immer sey, nur gleich gedruckt in die Welt, damit

In meinen Unterredungen mit Ries über Beethoven im Jahre 1833 in Frankfurt nahm ich dies Alles nur zu deutlich wahr, und ergriff die Gelegenheit, ihn in Vielem zu berichtigen. Jedoch, nur der tobende, himmelanstürmende Gigant war seinem Gedächtnisse treu geblieben, in dessen Inneres aber der, kaum zum Jüngling herangewachsene Schüler noch nicht vermögend war zu schauen. Nur die Schale sah er vor sich, aber zu ihrem inhaltschweren Kern fand er nicht den rechten Zugang. Zehn Jahre später, und der Mann würde ihn wahrscheinlich gefunden haben.

Sein kurzer Aufenthalt in Wien 1809, während der französischen Occupation, war auch nichts weniger als geeignet, seinen Meinungen über Beethoven

---

sie als ächte Quelle zu dessen Charakteristik diene? und nun gar von einem Manne, welcher der späten Nachwelt angehört, der jüngeren Künstlern in so vielem Betracht als nachahmungswerthes Muster empfohlen zu werden verdient! oder gehört das überhaupt vor ein öffentliches Forum, was unter Freunden und Bekannten in einem unbewachten Moment gesagt und gethan wurde? —

Es ist überhaupt ein ganz falscher Grundsatz: „Von grossen Männern kann Alles und Alles gesagt werden, es schadet ihnen nicht." Abgesehen, dass dieser Grundsatz an und für sich schon sehr relativ ist, so ist der Charakter eines jeden Menschen, ohne Berücksichtigung seiner geistigen Beschaffenheit, jener Punkt, welcher bei dessen Schilderung immer als der zarteste zu behandeln ist, ohne dass dadurch der Wahrheit nur ein Jota geraubt werden dürfte.

eine bessere und anständigere Basis zu geben, wie auch noch manches ihm widerfahrene Unrecht ganz vergessen zu machen. — Mit solchen unklaren Begriffen schied Hr. Ries von seinem Lehrer, zu einer Zeit, wo er als Kunstjünger noch kaum auf eigenen Füssen stehen konnte, wie es in einem Alter von kaum zwanzig Jahren wohl nicht anders zu erwarten ist. — Sicher ist es, dass der Beethoven von 1805, wo Hr. Ries von Wien abreiste, ein ganz anderer 1825 war, und ich würde es dem trefflichen Ries aufrichtig gewünscht haben, den, von vielen bis dahin erlittenen Schicksalsschlägen tief gebeugten Beethoven, ähnlich einem ausgetobten Vulcan, der nur zuweilen mehr unruhig wird, nach zwanzig Jahren noch einmal zu sehen, zu hören und von ihm zu lernen; welch' ersteres unser gemeinschaftlicher Freund selbst wünschte.

Schliesslich mögen alle Freunde und Verehrer Beethoven's die Versicherung von mir entgegen nehmen, dass nur reine Liebe zu meinem Lehrer und Freund, und reine ungeheuchelte Liebe zur Wahrheit mich in meiner Darstellung leiten sollen und leiten werden. Zu tief von der hohen Bedeutung des darzustellenden Gegenstandes durchdrungen, soll nur die Absicht, das Beste zu leisten, fest und unerschütterlich in mir bleiben, und ferne von mir jegliches Vorurtheil seyn.

So übergebe ich denn diese Schrift dem Publikum, indem ich hoffe, dass sie nicht allein eine Biographie des grossen Tondichters abgebe, sondern auch ein

Beitrag zur Kunstgeschichte sey; ich bin mir dabei des redlichsten Strebens bewusst, und hoffe nur die Anerkennung zu finden, dass ich im Gefühle des Rechtes und der Wahrheit geschrieben habe, wie manche rauhe und gefährliche Klippe sich mir bei diesem Unternehmen auch entgegengestellt haben mochte.

Erste Periode

von seiner Geburt bis um das Jahr 1800.

Ludwig van Beethoven wurde den 17. December 1770 in Bonn geboren. Sein Vater Johann van Beethoven war Tenorist in der churfürstlichen Hofkapelle, gestorben 1792. Seine Mutter war Maria Magdalena, geb. Keverich aus Coblenz, gestorben 1787. Sein Grossvater Ludwig van Beethoven, sicherm Vermuthen nach aus Maestricht gebürtig, war Musikdirektor und Basssänger, und führte unter dem prachtliebenden Churfürsten Clemens August Opern von seiner Composition in Bonn auf. An diesen Grossvater, der schon 1773 starb, erinnerte sich Beethoven noch in späten Jahren lebhaft, so wie er auch mit kindlicher Liebe und innigem Danke oft seiner Mutter gedachte, „die mit seiner Störrigkeit so viele Geduld hatte.“ .

Das Gerücht, dass Beethoven ein natürlicher Sohn von **Friedrich Wilhelm** II. König von Preussen gewesen seyn soll, zuerst von Fayolle und Choron ausgestreut, das sogar in sieben Auflagen des Brockhausischen Conversations-Lexikons nachgedruckt wurde, und Beethoven viele Kränkungen verursachte, hat Herr Dr. Wegeler bündig widerlegt, nachdem ihn Beethoven unterm 7. October 1826 in einem Briefe, den er mir in die Feder diktirte, aufgefordert hatte, „die Rechtschaffenheit seiner Eltern, besonders seiner Mutter, der Welt bekannt zu machen.“ *)

Beethoven's Erziehung war weder besonders vernachlässigt, noch besonders gut. Den Elementar-Unterricht und etwas Latein lernte er in einer öffentlichen Schule; Musik, wozu ihn sein Vater (dessen Lebensweise eben keine ordentliche war) strenge anhielt, zu Hause. Der feurige und oft störrische Knabe, der keinen „Cul de Plomb“ hatte, musste auch stets mit allem Ernste an das Piano-forte getrieben werden. Zum Violin-Spiele hatte er noch weniger Lust, und hierauf bezüglich, muss ich das schön erfundene und so häufig nacherzählte Mährchen von einer Spinne, die — „so oft der kleine Ludwig in seinem Kämmerlein Violin spielte, sich von der Decke herabliess, und auf die Violin setzte, und welche die Mutter, als sie die Gesellschafterin ihres Söhnchens wahrnahm, todtschlug, worauf der kleine Ludwig seine Violin zertrümmerte“ — für ein Mährchen erklären. Der grosse Ludwig wollte sich durchaus eines solchen Factums nicht er-

---

*) Als Herr Brockhaus die achte Auflage seines Conversations-Lexikons ankündigte, machte ich ihn unter'm 17 Februar 1833 auf jene Fabel aufmerksam, und er willfahrte meinem Ersuchen, jene Stelle, Beethoven's Abstammung betreffend, in der neuen Ausgabe zu streichen.

innern, so sehr ihn diese Fabel amüsirte. Im Gegentheil, sagte er, wäre zu erwarten gewesen, dass vor seinem argen Gekratze Alles geflohen wäre, selbst Fliegen und Spinnen.

Seine erste Bekanntschaft mit deutscher Literatur, vorzüglich mit Dichtern, machte er im Hause der Familie von Breuning in Bonn, eine Familie, die sich um seine Ausbildung in jeder Hinsicht hoch verdient gemacht hat, welcher Beethoven auch bis an sein Lebensende mit dem wärmsten Danke verpflichtet blieb.

Den ersten Unterricht erhielt Beethoven von seinem Vater; den nachherigen weit bessern von einem Herrn Pfeiffer, der Musikdirektor und Oboist, überhaupt als genialer Mann bekannt war. Beethoven verdankte diesem Lehrer das Meiste, und war auch erkenntlich dafür, indem er ihm noch von Wien aus eine Geldunterstützung durch Hrn. Simrock in Bonn zukommen liess. Dass der Hoforganist van der Eder unsern Beethoven wirklich die Behandlung der Orgel lehrte, was Herr Dr. Wegeler nur vermuthet, ist Thatsache, die Beethoven selbst mit mehreren sie begleitenden Anekdoten erzählte. Von dem Hoforganisten Nefe wollte Beethoven wenig oder gar nichts profitirt haben.

Im Jahre 1785 wurde Beethoven von dem Churfürsten Max Franz, Bruder Kaiser Joseph's II., als Organist bei der churfürstlichen Kapelle angestellt, zu welcher Anstellung ihm der kunstliebende Graf von Waldstein, selbst Kenner und Praktiker in der Musik, Deutsch-Ordensritter und Liebling des Churfürsten, verhalf. *) Diesem Manne verdankte Beethoven zuerst die Würdigung seines Talentes, und die späterhin erfolgte Sendung nach Wien.

Ein Factum, sein grosses Talent constatirend, mag hier Platz finden, da es Beethoven selbst noch in späterer Zeit nicht unwichtig schien, und er sich dessen als eines genialen Jugendstreichs oft mit Vergnügen erinnerte.

An den drei Tagen in der Charwoche wurden alljährlich die Klagelieder des Propheten Jeremias gesungen, die aus kurzen Sätzen von vier bis sechs Zeilen bestehen, und in keinem bestimmten Zeitmaass vorgetragen werden. In der Mitte jeder Phrase, wie es dem Choral-Styl der alten Kirchenmusik überhaupt eigen ist, wird auf einer Note ein Ruhepunkt gemacht, den der begleitende Klavierspieler (die Orgel wurde an jenen drei Tagen nicht gebraucht) mit einem freien Gange auf dem Piano, wie es bei Begleitung der Choräle ebenfalls üblich ist, auszufüllen hatte.

Beethoven sagte dem, mit seiner Virtuosität sich brüstenden Kapellensänger Heller, er wolle ihn heute bei einer solchen Stelle herausbringen, dass er es gar nicht merken würde, aber er werde nicht mehr weiter singen können. Heller, der dies unter die

---

*) Derselbe Graf von Waldstein, dem Beethoven seine grosse Sonate Opus 53 dedicirte.

absoluten Unmöglichkeiten zählte, ging mit Beethoven eine Wette ein, der, als er die passende Stelle zu seinem Vorhaben fand, durch eine geschickte Modulation den Sänger aus der herrschenden Tonart in eine von dieser entfernte (nicht verwandte) hinüberführte, den Grundton der früheren Tonart jedoch immer festhaltend, so dass sich der Virtuose in dieser fremden Region gar nicht zurechte finden konnte und aufhören musste. Durch das Gelächter der Umstehenden erbittert, verklagte Heller unsern Beethoven beim Churfürsten, der ihm, wie Beethoven sagte, „einen sehr gnädigen Verweis gab und ihm solche Geniestreiche für die Zukunft untersagte.“

Als Haydn zuerst aus England zurückkam, wurde ihm von dem churfürstlichen Orchester in Godesberg bei Bonn ein Frühstück gegeben. Bei dieser Gelegenheit legte ihm Beethoven eine Cantate vor, die den Beifall des grossen Meisters fand, wobei der jugendliche Componist von diesem zum fortdauernden Studium aufgemuntert wurde. Mehrerer für die Blasinstrumente schwerer Stellen wegen, welche die Musiker erklärten nicht spielen zu können, wurde diese Cantate bei Seite gelegt und auch nicht durch den Druck veröffentlicht. — So berichtet Dr. Wegeler. Ich selbst hörte kein Wort von Beethoven über ein solches Erstlingswerk, ohne es jedoch im Mindesten zu bezweifeln; erinnere mich aber sehr wohl von ihm gehört zu haben, dass zu seinen, in jene Zeit fallenden „höchsten Versuchen“ in der freien Schreibart das Trio für Piano-forte, Violin und Violoncello gehöre, das als Oeuvre posthume vor ungefähr 10—11 Jahren bei Dunst in Frankfurt zuerst erschien, dessen zweiter Satz — Scherzo — als Embrio aller Beethoven'schen Scherzo's betrachtet werden kann. Der dritte Satz jenes Trio gehört der Idee und Form nach Mozart an, ein Beweis, wie früh Beethoven sich mit diesem seinem Abgott vertraut gemacht hat. Auf jene Cantate schien er also schon ganz vergessen zu haben.

Beethoven's erste Compositionen waren die in der Speyer'schen Blumenlese abgedruckten Sonaten, dann das Lied: „Wenn Jemand eine Reise that“; dann die Musik zu einem im Carneval von dem hohen Adel aufgeführten Ritterballet, wovon der Klavierauszug im Besitze des Herrn Dunst in Frankfurt seyn soll. Früher wurde diese Musik, die man für ein Werk des Grafen von Waldstein gehalten, nicht veröffentlicht. Dann kamen die Variationen über „Vieni amore“, Thema von Righini, die ihrem jugendlichen Verfasser Gelegenheit gaben, sein grosses Talent zu zeigen, als er nämlich zu Aschaffenburg mit dem zu jener Zeit berühmten Klavierspieler Sterkel zusammentraf, welcher der erste Virtuose auf diesem Instrumente war, den Beethoven bis dahin zu hören bekam. Der Zweifel dieses sauberen und abgeglätteten Klavierspielers, ob der Compositeur obiger Variationen sie wohl selbst fertig spielen könne, spornte Beethoven an, nicht nur die gedruckten auswendig zu spielen, sondern noch eine Anzahl anderer auf der Stelle zu improvisiren, und er ahmte hiebei die leichte und gefällige Manier des Sterkel nach, die er so eben erst gehört hatte, während seine gewöhnliche Art Klavier zu spielen rauh und hart war, woran, wie Beethoven versicherte, nicht sein Gefühl die Schuld hatte, sondern das viele Orgelspielen, das er liebte und fleissig übte.

Beethoven hatte, wie Dr. Wegeler erzählt, und er es selbst durch die That oft genug bezeugte, von seiner Jugend an eine entschiedene Abneigung Unterricht zu ertheilen, und ging in seinen letzten Jahren noch immer, wie früher in Bonn, „wie ein übellauniges Eselein“ an dieses Geschäft. Wir werden in der dritten Periode seiner Lebensgeschichte hören, wie er es selbst mit dem Unterrichte seines Durchlauchtigsten Schülers, des Erzherzogs Rudolph, machte, der doch mit der innigsten Verehrung an seinem Meister hing, und bei dem Beethoven so ungenirt seyn konnte, wie im Hause eines Freundes. *)

Mit diesem Wenigen dürfte wohl der Zeitraum, den Beethoven in seiner Geburtsstadt Bonn verlebte, genügend abgeschlossen werden können. Er selbst hielt jene Zeit seines Lebens für die glücklichste, obwohl sie durch vieles Ungemach, grösstentheils durch den unregelmässigen Lebenswandel seines Vaters her-

---

*) Auch Herr Ries machte mit Beethoven's Unterricht dieselbe Erfahrung, wie er mir erzählte. „Ich spielte, sagte mir Ries, und Beethoven komponirte oder that anderes, und nur selten setzte er sich zu mir und hielt es so eine halbe Stunde aus.“ Anders zwar spricht Herr Ries darüber in seinen Notizen.

beigeführt, oft verdüstert wurde. Die Glieder der Familie von Breuning waren seine Schutzengel; denn die zahlreichen Freundschaften, die ihm sein grosses Talent erworben, wurden seiner höhern Ausbildung schon gefährlich, wie es bei jungen Talenten so häufig der Fall ist, die ein mässiges Lob für gar nichts, Lobhudelei hingegen für gerechten Tribut hinnehmen, daher jene Menschen gerne aufsuchen, von denen sie eine solche Befriedigung zu erhalten hoffen.

Unter solchen Umständen war es für Beethoven das höchste Glück, dass er vom Churfürsten Max Franz die Erlaubniss erhielt, sich auf einige Jahre nach Wien zu begeben, um bei Haydn sich weiter auszubilden. Im Jahre 1792 kam Beethoven nach Wien, dem Central-Punkte alles Grossen und Erhabenen, was bis dahin in der Tonkunst auf deutschem Boden geleistet wurde. Mozart, der Urquell alles Lichtes im Reiche der Tonkunst, den Beethoven bereits bei seiner im Winter von 1786 auf 1787 statt gefundenen ersten Anwesenheit in Wien kennen lernte, der, als er Beethoven über ein ihm aufgegebenes Thema phantasiren liess, zu den Anwesenden sagte: „dieser Jüngling wird noch viel in der Welt von sich reden machen“; Mozart, obwohl bereits ein Jahr unter den Todten, lebte doch noch frisch im Andenken Aller, die für seine göttlichen Offenbarungen ein empfängliches Herz hatten, so desgleichen in Beethoven; — Gluck's Geist umkreisete ebenfalls noch lebendig die Bewohner der alten Vindobona, Vater Haydn und so viele andere ausgezeichnete Männer in jeder Kunst und in jedem Fach des menschlichen Wissens lebten noch und wirkten traulich zusammen; kurz, kaum hatte der 22jährige Beethoven sich in diesem freundlichen Wohnsitze der Musen umgesehen und eine und die andere Bekanntschaft gemacht, als er schon zu sich selbst sagte: „Hier bleibst du und gehst nicht mehr zurück nach Bonn, wenn dir auch der Churfürst die Pension entziehen sollte.“

Eine seiner ersten und für lange Zeit einflussreichsten Bekanntschaften war jene des berühmten van Swieten (ehemaliger Leibarzt der Kaiserin Maria Theresia), eines Mannes, der Kunst und Künstler nach ihrem Werthe zu schätzen wusste. Van Swieten war gleichsam der Cicerone des neuen Ankömmlings, und fesselte den jungen Beethoven an seine Person und an sein Haus, in dem dieser auch wirklich bald wie zu Hause ward. Die musikalischen Genüsse im Hause van Swieten's, wo vorzugsweise Musik von Haendel, Seb. Bach und den grossen Meistern Italiens, bis zu Palestrina hinauf, mit starker Besetzung zur Aufführung kamen, waren exquisit, und erhielten sich noch lange im Andenken Aller, die das Glück hatten, daran Theil zu nehmen. Für Beethoven hatten jene Zusammenkünfte noch das Besondere, dass er nicht nur mit jenen Klassikern genau bekannt wurde, aber auch noch, dass er stets am längsten aushalten musste, weil der alte Herr ein musikalischer Nimmersatt war; daher es auch immer spät in die Nacht hinein ging, ehe er ihn fortliess, oftmals auch gar nicht fortliess, denn Beethoven musste auf alles voraus Gehörte noch ein halb Dutzend Fugen von Bach „zum Abendsegen“ vortragen. Von einigen von jenem berühmten Arzte an Beethoven gerichteten, und von diesem sorgsam aufbewahrten Billets sagt eines: „Wenn Sie künftigen Mittwoch nicht verhindert sind, so wünsche ich Sie um halb neun Uhr Abends mit der Schlafhaube im Sack bei mir zu sehen.“

Fast gleichzeitig mit van Swieten machte Beethoven die Bekanntschaft mit der fürstlichen Familie Lichnowsky: und dieser Incidenz-Punkt in dem Leben unseres Beethoven ist von so wichtiger Bedeutung und so verschiedenartigen Folgen, dass ich mich nothwendig länger dabei aufhalten muss.

Die Glieder dieser merkwürdigen Familie gehörten insgesammt jenen seltenen Naturen an, die für alles Grosse und Erhabene offenen Sinn haben; daher Kunst und Wissenschaft eben so pflegten und in Ehren hielten wie das Ritterliche, welches die Mehrzahl des Adels zum alleinigen Gegenstand ihres Strebens macht. Fürst Karl von Lichnowsky, Mozart's Schüler, war ein ächter Edelmann, und wozu noch mehr gehört, auch ein Mäcen im weitesten Sinne des Wortes, und mochte in jener Zeit, wo der östreichische Adel wohl durchgehends wahrhaft adelig war, nur wenige seines Gleichen in dem grossen Reiche gefunden haben. Von gleicher Gesinnung war seine Gemahlin, die Fürstin Christiane, geborne Gräfin von Thun. — In diesem Freihafen der Humanität und feinen Sitte fand Beethoven ein Asyl, in dem er es mehrere Jahre aushielt. Fürst Lichnowsky ward dem Jünglinge ein väterlicher Freund, die Fürstin eine zweite Mutter. Der Fürst warf ihm ein Jahresgehalt von 600 Gulden aus, das er so lange beziehen konnte, als er keine feste Anstellung hatte; und damals war dies keine unbedeutende Summe. Die beiderseitige Liebe dieser fürstlichen Personen verfolgte ihn gleichsam, und minderte sich selbst dann nicht, als der oft störrische Adoptiv-Sohn diese anderswo sicher verscherzt und ernste Rüge verdient hätte. Besonders war es die Fürstin, die alles Thun und Lassen an dem oft übellaunigen und in sich gekehrten Jünglinge schön, künstlerisch, originell und — liebenswürdig fand, ihn daher bei dem strengeren Fürsten in Allem zu entschuldigen wusste. Beethoven hatte für diese Erziehungsprincipien späterhin die treffendste Bezeichnung. „Mit grossmütterlicher Liebe hat man mich dort erziehen wollen, sagte er, die so weit ging, dass oft wenig fehlte, dass nicht die Fürstin eine Glasglocke über mich machen liess, damit kein Unwürdiger mich berühre oder anhauche.“ *)

Die Folgen einer so überaus nachsichtigen Behandlung konnten bei einem Temperamente, wie Beethoven hatte, nicht ausbleiben, und mussten selbst auf die sichere und ungestörte Ausbildung seines Talen-

---

*) Wie kommt es doch, dass Beethoven diese unrichtige Erziehungsmaxime erkennend, selbe bei Erziehung seines Neffen nicht zu beseitigen wusste? Wir werden am rechten Orte darüber hören.

tes nachtheilig wirken, das von Tausenden bewundert und angestaunt wurde. Woher sollte in Conflicten mit dem äusseren Leben die nöthige Haltung kommen? — Natürlich also, dass der auflodernde Musensohn alle Augenblicke mit dem Kopf gegen die Wand rannte, und somit fühlen musste, weil er nicht hören wollte. Auch van Swieten's Rath und Ermahnungen blieben sehr oft schon unbeachtet, und der alte „Papa“ war schon zufrieden, wenn der stürmende Beethoven nur zu seinen Abendmusiken kam.

Finden wir demnach an Beethoven, dass seine aussere Haltung zuweilen des feinen Schliffes ermangelte, so liegt der Grund zunachst in seiner gewaltigen Natur, die alle Schranken durchbrach, und alle Salons-Convenienzen bei Seite schiebend, fessellos einhergehen wollte. Ein zweiter nicht weniger erheblicher Grund dürfte auch in der Nachsicht und selbst in der Bewunderung zu finden seyn, mit der seine Eigenheiten von Hohen und Niederen aufgenommen wurden; war es doch die Zeit, wo der Name „Beethoven“ zum allgemeinen Losungswort geworden, vor dem sich Alles beugte.

Dass sich aber im Gegensatze zu seinen Verehrern auch Solche fanden, die sich durch die ausserordentlichen Erfolge des jugendlichen Meisters verdunkelt, zurückgesetzt und gekränkt fühlten, stand zu erwarten. Neid und Scheelsucht erhoben ihre Waffen gegen den unbefangenen, auf seiner Bahn rüstig vorwärts schreitenden Kunstjünger, dessen innere wie aussere Originalitat mehr als einen Angriffspunkt.

mehr als eine verwundbare Stelle darboten. Besonders war es das Aeusserliche, in der Art bisher an keinem Künstler noch dagewesene, was Neid und Scheelsucht keineswegs als natürliche Folge seines Innern anerkennen wollte. Schnurgerade jeder übertriebenen Förmlichkeit entgegen, sowie die breitgetretenen Pfade der Gewöhnlichkeit und Alltäglichkeit vermeidend, und seine eigenen Wege wandelnd, musste Beethoven von Vielen, die seinen Horizont nicht überschauen konnten, verkannt werden, und ward es auch, wie dies so manche ächte Künstlerseele im Verkehr mit den verschiedenen Ständen erfahren muss, weil ihre eigenthümliche, aus dem Wesen der Kunst hervorgegangene Weltanschauung niemals jene der Menge ist, die sich mit der des Künstlers nicht assimiliren lässt. Zeigt sich diese eigene Weltanschauung doch, bald mehr, bald weniger, in jedem seiner Werke.

Hier schon offenbarte sich ein merkwürdiger Charakterzug in dem jungen Beethoven, der ihm auch sein ganzes Leben hindurch eigen blieb, welcher war: *dass er sich gegen Kritiken oder Angriffe, so lange sie nicht gegen seine Ehre, sondern gegen sein Künstlerwesen gerichtet waren, niemals vertheidigte*, und sie auch nie anders als nur sehr flüchtig auf sich einwirken liess. Nicht gleichgültig gegen die Meinung der Guten, ignorirte er so viel nur möglich die Anfeindungen der Böswilligen, und liess sie ungehindert gewähren, wenn sie auch so weit gingen, ihm bald in diesem bald in jenem Tollhause einen Platz anzuweisen. „Amüsirt es die Leute, Aehnliches von mir zu sagen oder zu schreiben, dann lasse man sie nur immerhin gehen" — das war sein Grundsatz, der ihn durch alle Calamitäten des Künstlerlebens begleitete.

Zu diesem Charakterzug gesellte sich schon in früher Jugend noch ein anderer, nicht weniger für seine künstlerische Laufbahn wichtig, wie der erstere, nämlich: Rang und Reichthum blieben ihm ganz gleichgültige Dinge, Zufälligkeiten, für die er keine besondere Achtung hatte; daher er in dem Menschen nur den Menschen erkennen und ehren wollte. Vor dem Mammon und dessen Hütern sich beugen, hielt er vollends für Blasphemie, für die tiefste Erniedrigung des geistbegabten Mannes, und es musste der Reiche ihm zum Mindesten als humaner und wohlthätiger Mensch bekannt seyn, sollte er ihm die nöthige Achtung zollen. In diesem Punkte vorab war Beethoven orthodox, und was immer für eine Anfechtung hätte hierin eben so wenig eine Sinnesänderung bei ihm erzielen können, wie in seinem politischen Glaubensbekenntnisse. Es war also sehr natürlich, dass in seiner Achtung der Fürst auf gleicher Stufe mit dem Bürger stand, und er hielt dafür, dass nur der Geist, das Göttliche im Menschen, nach seiner Potenz über allem Materiellen und Zufälligen emporrage, und eine unmittelbare Gabe des Schöpfers sey, bestimmt, Anderen als Leuchte voranzugehen. Hieraus ergibt sich, dass Beethoven die ihm von Oben gewordene Stellung und ihre Bedeutung im Universum erkannte, und zwar in aller Demuth, wie man es in einem der hier mitgetheilten Briefe an seine Geliebte deutlicher sehen wird.

Bereits in No. I. der Leipz. musikal. Zeitung von 1835 fand ich durch eine, in einem Wiener Journale Beethoven in den Mund gelegte Aeusserung *) hinsichtlich des menschlichen Alters, in dem man Harmonielehre und Contrapunct zu lernen habe, Gelegenheit und Veranlassung zu sagen: dass Beethoven bei seiner Ankunft in Wien nichts vom Contrapuncte und wenig von der Harmonielehre wusste. Seine Phantasie bereits mächtig rege, das Ohr scharf, und Pegasus stets willig, schrieb er darauf los, ohne nach den unentbehrlichen Schulregeln weiter zu fragen. So begann der Unterricht bei Haydn, und Vater Haydn soll mit seinem neuen Schüler immer zufrieden gewesen seyn, weil er ihn thun liess, was dieser wollte; bis sich das Blatt wendete, und der Schüler mit dem Lehrer unzufrieden wurde, welches so kam:

Unter den von Beethoven gekannten und geachteten Künstlern war auch Herr Schenk, Verfasser der Musik zum „Dorfbarbier“, ein sanfter, liebenswürdiger Charakter und gründlicher Kenner der mu-

---

*) „Man müsse, um ein tüchtiger Tonsetzer zu werden, die Harmonielehre und die Kunst des Contrapunktes schon mit 7 — 11 Jahren erlernt haben, damit, wenn Phantasie und Gefühl erwachen, man sich schon regelrecht zu erfinden angewöhnt habe.“ — Wie absurd und unwahr diese Aeusserung in jeder Beziehung sey, zeigte ich dort am geeigneten Orte; eben so, dass Beethoven gerade das Entgegengesetzte, besonders vom Unterrichte im Contrapuncte, dachte und sich darüber klar und deutlich erklärte.

sikalischen Wissenschaften. Herr Schenk begegnete eines Tages Beethoven, als er eben mit seinem Hefte unter'm Arm von Haydn kam. Schenk warf einen Blick in dasselbe, und sah da und dort manches Unrichtige. Beethoven darauf aufmerksam gemacht, versicherte, dass Haydn dieses Elaborat so eben corrigirt habe. Schenk blätterte zurück, und fand in den früheren Elaboraten die gröbsten Fehler nicht verbessert. Beethoven schöpfte nun Verdacht auf Haydn und wollte den Unterricht bei ihm nicht weiter fortsetzen, von welchem Entschlusse er sich aber abbringen liess, bis Haydn's zweite Reise nach England schickliche Gelegenheit dazu gab. Seit jenem Augenblicke schien keine freundliche Sonne mehr zwischen Haydn und Beethoven. Herr Ries hörte auch Beethoven sagen: er habe zwar einigen Unterricht bei Haydn genommen, aber nie etwas von ihm gelernt. (S. 86 s. Notizen.) Das Benehmen Haydn's in diesem Falle wurde vielfach gedeutet, da er sonst als gewissenhafter Mann bekannt war: ein sicherer Grund kann jedoch dafür nicht aufgefunden werden. Herr Schenk blieb seitdem der vertraute Verbesserer der Elaborate Beethoven's, selbst dann noch, als Albrechtsberger seinen Unterricht im Contrapuncte übernommen. — Hier muss ich eines merkwürdigen Factums gedenken, das diese alten Freunde beide charakterisirt.

Bei dem unstäten Leben Beethoven's geschah es nur zu oft, dass er selbst von recht guten Freunden und Bekannten jahrelang nichts wusste, obgleich diese in den Ringmauern der grossen Kaiserstadt, wie er, wohnten, und wenn sie sich nicht selbst bei ihm dann und wann meldeten, so waren sie für ihn so gut wie gestorben. So traf es sich, dass, als ich mit ihm eines Tages (es war zu Anfang des Frühlings 1824) über den Graben ging, uns der alte Herr Schenk begegnete, damals schon ein hoher Sechziger. Beethoven ausser sich vor Freude, diesen alten Freund noch unter den Lebenden zu sehen, ergriff seine Hand, eilte mit ihm in das nahe gelegene Gasthaus „zum Jägerhorn“ und zwar in das hinterste Zimmer, das einer Katakombe gleich am helllichten Tag erleuchtet werden muss. Dort schlossen wir uns ein, und Beethoven fing nun an, alle Falten seines Herzens seinem verehrten Corrector aufzudecken. Redselig wie selten, tauchten eine Menge Geschichten und Anekdoten aus jener längst vergangenen Zeit in seiner Erinnerung auf, so auch jene Vorfälle mit Haydn, und der nun auch zur Majestät im Reiche der Tonkunst emporgestiegene Beethoven überhäufte den bescheidenen, in Dürftigkeit lebenden Componisten des „Dorfbarbiers“ mit dem innigsten Danke für seine ihm damals bewiesene Freundschaft. Die Trennung zwischen beiden nach jener denkwürdigen Stunde war höchst rührend, gleichsam für's Leben, und wirklich sahen sie sich seit jenem Tage nicht mehr wieder.

Da Beethoven in jener klassischen Zeit künstlerischen Treibens die Sonne war, um die sich Alles drängte, und man sich erfreute, nur einen Blick seines leuchtenden Auges zu erhaschen, so war es natürlich, dass er auch viel mit Damen conversirte, von denen immer mehrere zu gleicher Zeit sich um seine Neigung stritten, wie man weiss; somit Hercules mehr als einmal am Scheidewege. Dr. Wegeler sagt S. 42 s. Notizen: „Beethoven war nie ohne eine Liebe, und meistens von ihr in hohem Grade ergriffen.“ Und so ist es auch. Wie könnte aber ein denkender Mensch das Gegentheil behaupten, der Beethoven nur aus seinen Werken kennt? *) — Wer im Stande ist zu fühlen, wie allgewaltig die reine Flamme der Liebe auf die Phantasie, besonders des fühlenden und geistbegabten Künstlers wirkt, und bei allen seinen Erzeugnissen wie eine, vom Himmel ihm zugesandte, Leuchte vorangeht und ihn leitet, der wird es ohne alle Beweise für gewiss annehmen, dass Beethoven der reinsten Liebe empfänglich war und von ihr geleitet wurde. Welcher Genius hätte wohl die Cis-moll Phantasie **) geschrieben ohne eine solche Liebe? und nur im Vorübergehen sey es hier gesagt: es war die Liebe zu jener Giulietta, der dieses phantasiereiche Werk gewidmet ist, die ihn dabei inspirirte. Beethoven scheint dieses Gefühl für jene Dame bis an sein Lebensende bewahrt zu haben. Ich glaube dafür sprechende Beweise zu besitzen, die jedoch in die zweite Periode gehören.

---

*) Und doch hat Hr. Ignatz von Seyfried in den biographischen Notizen über Beethoven S. 13, welche den von ihm und Hrn. Haslinger herausgegebenen sogenannten „Beethoven's Studien“ angehängt sind, dieses Gegentheil ausgesprochen, dessen Ungrund jedoch schon Dr. Wegeler bezeugt hat.

**) Diese Sonata quasi Phantasia opus 27 ist auch unter dem uneigentlichen Namen „Mondschein-Sonate“ in Oestreich bekannt, wodurch nichts anderes als jene schwärmerische Liebesperiode Beethoven's bezeichnet werden soll.

Wahr ist die Bemerkung Wegeler's S. 44, dass Beethoven's Geliebten immer höheren Ranges waren. — Ohne dass sich ein Vorurtheil von Seite Beethoven's daran knüpfte, kam dies nur daher, weil er in jener Zeit den meisten Umgang mit hochstehenden Personen hatte, was durch sein Verhältniss mit dem fürstlichen Hause Lichnowsky noch mehr befördert wurde. Beethoven versicherte oft, dass er in jener Zeit am meisten von adeligen Personen und sonst Hochstehenden erkannt und als Künstler verstanden wurde. So hoch es ihn indess geistig heben konnte, mit so gearteten Menschen umzugehen: im Punkte der Liebe und eines aus ihr entspringenden, dauernden Glückes aber war dieser Umstand für ihn nicht vortheilhaft. Ich werde Gelegenheit nehmen, dieses interessante Kapitel weiterhin ausführlicher zu berühren: hier nur noch so viel darüber, dass der, vielfacher Verleitung ausgesetzte Beethoven, gleich jenem Halbgotte seine Tugend unbefleckt zu bewahren wusste, dass sein reiner Sinn für Tugend nichts Unreines und in moralischer Beziehung Zweifelhaftes um sich dulden konnte, und von dieser Seite betrachtet er, sich keines Fehls bewusst, mit wahrhaft jungfräulicher Schamhaftigkeit und reiner Sitte durch's Leben wandelte. Die hehre Muse, die sich ihn zu so ausserordentlichem Dienst erkoren, gab in Allem seinem Sinne die Richtung nach Oben, und schirmte ihn selbst in künstlerischer

Hinsicht gegen den entferntesten Anstoss an das Gemeine, das im Leben, wie in der Kunst ihm ein Gräuel war. Hätte sie dieses nur auch in den Welthändeln, in dem sogenannten bürgerlichen Verkehr über ihn vermocht, dem jeder Erdgeborne unterworfen bleibt! Wie unendlich höher wäre Beethoven's Genius gestiegen, wenn er in seinen Lebensverhältnissen nicht mit so mancher gemeinen, verachtlichen Seele in Conflict hätte kommen müssen! —

Unter den so verschiedenartigen Compositionen, die in jene Periode fallen, waren nebst den drei. Haydn dedicirten Sonaten, die drei ersten Trio's, einige Quartette für Streichinstrumente, dann zwei Concerte für Piano-Forte, das Septett, die erste und zweite Simphonie, über zwanzig Sonaten und die Musik zu Vigano's Ballet „die Geschöpfe des Prometheus“, das 1799 auf dem kaiserlichen Operntheater zur Darstellung kam, die bedeutendsten: von denen aber viele erst später gedruckt erschienen. Hier dürfte es nicht unwichtig seyn zu bemerken, dass die. Beethoven's Werken beigesetzte Opus-Zahl nicht die Ordnung anzeigt, in welcher diese von dem Meister geschaffen wurden, sondern die, in der sie gedruckt erschienen. Manche Werke hielt er einer strengeren Feile wegen öfters mehrere Jahre zurück, während später geschriebene ohne Aufenthalt in die Welt geschickt wurden. *) Dies brachte jedoch eine Confu-

---

*) Zur Feile eines jeden grösseren Werkes verwendete Beethoven durchschnittlich den dritten Theil der Zeit, die er zu

sion in der fortschreitenden Numerirung seiner Werke hervor, über die er selbst gar kein Bescheid wusste. Anfangs beabsichtigte er, die Werke in der Ordnung zu numeriren, als er sie verfasst hatte, obgleich früher geschriebene erst nach anderen bereits gedruckten publicirt werden sollten. Aus den Lücken, die deshalb offen gelassen werden mussten, entstand Unordnung, daher wir in den Catalogen manche Zahlen zwei- auch dreimal finden, andere gar nicht. So erscheint z. B. in dem „Beethoven's Studien“ angehängten Verzeichniss „Opus 29“ zuerst auf drei Sonaten, dann auf den Preludes und auch noch auf dem Quintett in C. In dem Catalog des Herrn D. Artaria erscheint die Zahl 29 sogar auf vier, die Zahl 3 auf sechs, und die Zahl 75 auf drei Werken. Letzterer Catalog weiset überhaupt hundert zwei und fünfzig verschiedene Werke von Beethoven mit Nummern und Opus-Zahlen aus, während Cataloge, die blos Opus-Zahlen enthalten, nur hundert acht und dreissig Werke anzeigen.

Dass Beethoven zu jener Zeit schon so viele Bestellungen auf Werke hatte, die er nicht befriedigen konnte, lesen wir in seinem Briefe vom 29. Juni 1800 an Dr. Wegeler, wo er zugleich auch anführt, dass man ihm dafür bezahle, was er fordere, und nicht unwichtig ist es zu sehen, wie gering ihm da-

---

dessen Composition brauchte. Dies hatte ich Gelegenheit bei vielen Werken zu beobachten. Auch bezeugen seine corrigirten Partituren, wie er es mit der Feile überhaupt nahm.

mals im Vergleiche gegen zwanzig Jahre später (wie wir in der dritten Periode hören werden) seine Werke von den Verlegern honorirt wurden. In seinem Briefe vom 15. Januar 1801 an den Musikverleger Hofmeister in Leipzig *) findet sich die Angabe des geforderten Honorars für einige Werke, die ungefähr den Maassstab für andere anzeigt. Er fordert z. B. für das Septett 20 Ducaten (10 Louisd'or), für die erste Simphonie 20 Ducaten, für das erste Concert 10 Ducaten und für die grosse B-dur-Sonate (Opus 22.) 20 Ducaten.

Wohl durch zehn bis zwölf Jahre hindurch waren es die musikalischen Zirkel des Fürsten Lichnowsky, in dem beinahe alle Werke Beethoven's zuerst „versucht“ wurden, und der gebildete Geschmack des Fürsten wie seine gediegenen musikalischen Kenntnisse imponirten Beethoven so sehr, dass er sich in Hinsicht auf Aenderung oder Verbesserung dieses oder jenes in seinen Compositionen willig von ihm rathen liess, in welchem Punkte er sehr eigen war. So konnte er z. B. noch in späterer Zeit von jenen, zu denen er Vertrauen hatte, dass sie ihn verstehen, eher ein Wort des Tadels als des Lobes hören, und nur einige wenige Künstler konnten sich des Glückes rühmen, ihn die Eigenheiten und die Behandlung ihrer Instrumente lehren zu dürfen. Herr Kraft (Vater) und später Herr Linke lehrten ihn den Mechanismus des

---

*) Abgedruckt in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ No. 19 vom Jahre 1837.

Violoncells, Herr Punto jenen des Horns und Herr Friedlowsky (Vater) den der Clarinette kennen, und diese Künstler waren es, die Beethoven bei seinen Compositionen am meisten consultirte, und ihren Gründen Gehör gab, wenn es ihm auch noch so schwer fiel, eine oder die andere Stelle abzuändern. *)

Das schon in jener Zeit ausgezeichnete Quartett: Schuppanzigh — I. Violin, Sina — II. Violin, Weiss — Bratsche (Viola), Kraft (Vater) abwechselnd mit Linke — Violoncello, — das späterhin unter dem allgemeinen Namen das „Rasumowskysche Quartett“ die ausgebreitetste und wohlverdiente Celebrität erlangte — dieses Quartett verherrlichte die musikalischen Zirkel des Fürsten Lichnowsky, und diesen vier ächten Künstlerseelen hauchte Beethoven nach und nach seinen erhabenen Geist ein. Nur wer sich solchen Glückes rühmen kann, den nenne ich Schüler, Jünger eines grossen Meisters, welcher dessen Lehren in ihrer vollen Reinheit wieder weiter verbreiten kann und soll. Wie man die Finger auf das Instrument setzt, wie man schwere Gänge darauf machen lernt, das können Tausende lehren, ohne einen Geistesfunken hinzuzuthun. Nicht die Handhabung der Technik, der Geist allein ist die Wahrheit jeglicher Kunst. Und dieser Geist erstarkte selbst in Beethoven erst vollkräftig mit der forteilenden

---

*) Sänger pflegte Beethoven niemals zu fragen, ob sie das Geschriebene so singen konnten. Dagegen änderten diese wieder willkührlich, ohne ihn zu fragen.

Zeit, erhob sich in jenem Quartett-Bunde nach und nach zur vollen Erkenntniss, und hat sich so bis nach Beethoven's Tode darin erhalten, obgleich schon früher die Herren Sina und Weiss ausschieden, und ihre Plätze durch zwei würdige Dilettanten, die Herren Holz und Kaufmann, besetzt wurden. *) Dieser Quartett-Verein, für dessen musikalisch reine Sitten Beethoven nie aufhörte Sorgfalt zu tragen, galt mit Recht für die einzig wahre Schule, die Quartett-Musik Beethoven's, diese neue Welt voll erhabener Bilder und Offenbarungen, kennen zu lernen. — Eine an dieses Quartett von dem grossen Meister (bei Gelegenheit als 1825 eines seiner letzten schwierigen Quartette zum ersten Male vor einem Zuhörerkreis vorgetragen werden sollte) erlassene Zuschrift darf ich ihrer launigen Abfassung wegen hier nicht übergehen, da sie zugleich die oben ausgesprochene Sorgfalt Beethoven's für jenen Quartett-Verein beweiset. Sie lautet wörtlich so:

„Beste!

„Es wird Jedem hiemit das Seinige gegeben und
„wird hiemit in Pflicht genommen, und zwar so, dass
„man sich anheischig mache, bei Ehre sich auf das
„Beste zu verhalten, auszuzeichnen und gegenseitig
„zuvorzuthun.

„Dieses Blatt hat Jeder zu unterschreiben, der bei
„der bewussten Sache mitzuwirken hat.

Beethoven.“

(Hier folgen die vier Unterschriften.)

---

*) Von jenem ersten vierblätterigen der Kunstgeschichte an-

Wenn ich nun noch erwähne, dass Beethoven gegen Ende dieser seiner ersten Lebensperiode eine Kunstreise, zwar von sehr kurzer Dauer, nach Leipzig und Berlin unternahm, an diesen beiden Orten grosses Aufsehen erregte, und auch die verdiente Würdigung fand; so glaube ich mit Vorstehendem den ersten Theil aus dem Leben jenes Riesengeistes, der bis dorthin sich bereits seine Bahn vorgezeichnet, von der ihn selbst die bald nachher sehr bewegte Zeit in der Kunstwelt nicht abbringen konnte, füglich schliessen zu können, und erlaube mir nur noch einen flüchtigen Blick auf den musikalischen Zustand, so wie auf den herrschenden Geschmack jener Zeit zu werfen.

In ganz Deutschland, und vorzüglich in Wien, legte man sich schon damals häufig auf Musik, und zwar grösstentheils auf gute, weil man noch nicht so viel schlechte hatte, welche die folgenden Jahrzehende erst brachten, als die unteren Stände, in denen bis dahin viele aufmerksame Hörer waren, sich mit dieser göttlichen Kunst immer mehr und mehr zu befassen anfingen, dazu aber selten eine höhere Geistesbildung, noch den rechten Begriff: was Musik und ihr erhabenster Zweck sey, mitbrachten, und überhaupt von Vorurtheilen gegen jegliche Kunst noch sehr befangen waren; die Zahl der Componirenden

---

gehörenden Kleeblatte befindet sich gegenwärtig nur noch Herr Sina unter den Lebenden, und zwar in Paris. Herr Franz Weiss starb kurz vor Beethoven, Schuppanzigh bald nach ihm, und Linke erst vor wenig Jahren.

war damals noch nicht zur Legion angewachsen; und beschränkte sich nur auf die von der Natur wahrhaft Befähigten, wenn auch nicht immer mit hohen Geistesgaben Ausgerüsteten. Aber redlich meinten es jene Männer alle mit der Kunst, was heutzutage nur so selten der Fall ist: und es nur redlich meinen mit einer Sache, der man seine Kräfte widmet, das ist schon geeignet sie zu fördern. Die Banner jener Zeit: Herder, Wieland, Lessing, Göthe, und so viele andere noch, hatten nebst Gluck, Sebast. Bach und seine Söhne, Mozart, Haydn, Salieri und dem aufstrebenden Beethoven auf die edlere und geistige Ausbildung, besonders der höheren Stände einen so wohlthuenden Einfluss geübt, dass Kunst und Wissenschaft bei sehr Vielen mit zur höchsten Lebensaufgabe wurden. Die deutsche Oper, welche durch Gluck und Mozart eben den Culminations-Punkt erreicht hatte, stand auf gleicher Stufe der Ausbildung und Achtung mit der italienischen, welcher Wahrheit im Ausdrucke, Würde und Erhabenheit in Allem höher galt, als die blosse Kehlenfertigkeit, hohles Pathos und Sinnenreiz der heutigen. Diese beiden Institute wirkten mächtig auf alle, für das wahrhaft Schöne und Edle Empfängliche. Haydn's „Schöpfung“ und Händel's Oratorien erfreueten sich mit einer Besetzung von 150 höchstens 200 Mitwirkenden des ausserordentlichsten Zulaufs und Würdigung; wo man in unserer überbildeten Zeit 6 bis 800 ja sogar über 1000 sehen will, um sich an dem Lärm, den diese Legion hervorbringt, zu ergötzen, auf die

Hauptsache aber beinahe gar nicht achtet. *) Kurz, man kannte noch damals das schöne Wort Genügsamkeit, nahm das Grosse, mit wenigen Mitteln Gebotene mit Dank an, suchte in der Musik Geist und Seele als höchste Befriedigung, und hatte keine Ahnung von dem, unser jetziges Musiktreiben beherrschenden Materialismus; wie man auch noch keine Ahnung hatte von dem Einflusse auf Verflachung des Geschmackes des sich immer mehr und mehr ausbildenden Mechanismus der musikalischen Instrumente und deren Missbrauch. Der Dilettantismus jener Zeit blieb bescheiden an seinem Platze, und wucherte nicht wie heutzutage über alle Länder und Gauen, ehrte Kunst und Künstler wahrhaft, maasste sich keine Stellung an, wo nur der durchgebildete Künstler stehen soll, welchen Uebelstand wir jetzt an so vielen Orten erblicken müssen. Mit einem Worte: man liebte die Musik wirklich ohne Ostentation, man liess sie mit ihrem magischen Reiz auf sich wirken, gleich viel, ob sie von vier oder von hundert Vortragenden kam, wendete sie überhaupt als sicherstes Mittel an, Geist und Gemüth zu bilden, und so den Gefühlen eine edle Richtung zu geben. Das deutsche Volk verstand es noch ganz: einfache Grösse, ächte Empfindung und rein menschliche Gefühle aus seiner Musik herauszu-

---

*) Die Folgen solchen Uebermaasses werden aber gewiss nicht ausbleiben, und die riesenhaften Unternehmungen, die man jetzt in dieser Beziehung so häufig sieht und hört, als auf unsicherem Grunde ruhend, nach und nach in sich selbst zerfallen, nachdem sie der Kunst mehr geschadet als genutzt haben werden

fühlen. Es verstand noch ganz die Kunst: das Unaussprechliche und geistig Erhabene aus dem Zauberreich der Töne abzuleiten und für sich zu gewinnen.

In und mit jener Zeit und unter ihren Edelsten und Besten lebte Beethoven in dem freundlichen Wien, wo sein Genius tausendfache Aufmunterung fand, sich frei und selbständig zu erheben, ohne von jemand Andern als von dem Neide verkannt und angefeindet zu werden.

Es war dieses ein herrliches, vielleicht nie wiederkehrendes Zeitalter der Kunst, in specieller Beziehung auf Beethoven das goldene: und unter solchen Umständen, von solchen zartfühlenden Menschen umgeben und geliebt, hätte er ganz glücklich seyn müssen, und wäre es sicherlich auch gewesen, hätte ihn nicht damals schon, nämlich in den letzten Jahren seiner ersten Lebensperiode, eine zuweilen anhaltende Harthörigkeit befallen, die seine Heiterkeit trübte, späterhin in ein so furchtbares Uebel ausartete, und ihn namenlos unglücklich machte.

Zweite Periode

von 1800 bis October 1813.

Die zweite Periode ist von ihrem Beginne bis zu ihrem Ausgange ein grosses Labyrinth, in welchem der grosse Tondichter herumirrt, und mit ihm könnte sich auch sein Biograph darin verirren, hielt er nicht alle Fäden dieses Drama fest und straff in den Händen, und wären ihm nicht die Charaktere aller darin handelnden Personen genau bekannt. — Das böse Princip in Gestalt seiner beiden Brüder Carl und Johann umgibt den Tondichter, und verfolgt ihn auf Weg und Steg. Das Schicksal setzt sich in seinem Ohre fest, und versagt ihm Wort und Ton zu hören. Eine Legion von Freunden und Bewunderern aus allen Ständen drängt sich an ihn heran, um ihn von beiden diesen Uebeln zu befreien; schreit ihm gleich Posaunenschall in die Ohren, so dass der arme, gedrängte Beethoven nur immer den letzten Freundesrath vernimmt, den aber das böse Princip unwirksam zu machen schnell bei der Hand ist. Die Verwickelungen vermehren sich, Neid, Intriguen und allerlei Leidenschaften bemühen sich ihre Rollen aufs

Beste zu spielen, und versperren alle Zu- und Ausgänge. Mit Bedauern muss der Biograph hier voraus verkünden, dass dieses Drama in dieser zweiten Periode leider nicht sein Ende erreicht. Mit Freuden gesteht er aber, dass in diesen tausend Conflicten und Wirren die heilige Muse ihren hohen Priester mit schützender Hand leitete, indem sie ihn einige würdige Freunde finden liess, die sich für längere Zeit sein Vertrauen zu erwerben wussten, und ihn möglichst wohlbehalten aus diesem Irrgarten menschlicher Schwächen und Leidenschaften seiner dritten Lebensperiode entgegenführen halfen. *)

Das vorstehende Scenarium zeigt schon deutlich, welch' schwer zu lösendes Problem dem Biographen hier gestellt ist, um den Faden der Geschichte stets würdig fortzuspinnen, und aus diesem Knäuel das Wahre und Rechte, wie es der Sache taugt, zu entwirren. Desshalb wird er auch genöthigt seyn, den grössten Theil jener unglückseligen Begebenheiten samt ihren Beweggründen summarisch zu fassen, und wo es sich thun lässt, als überflüssigen Ballast über Bord zu werfen, den Leser noch besonders ersuchend, die Ausarbeitung mancher Scene in ihre Details seiner eigenen Phantasie zu überlassen.

Im Jahre 1800 finden wir Beethoven mit der Composition seines „Christus am Oelberg" beschäf-

---

*) Graf Franz von Brunswick, Baron J. Gleichenstein, Baron Pasqualati, Herr von Zmeskal, Herr und Frau Streicher, Moritz Graf von Lichnowsky

tigt, dessen erste Aufführung aber erst am 5. April 1803 Statt fand. Er schrieb dieses Werk während seines Sommeraufenthaltes in Hetzendorf, einem dicht an dem Garten des kaiserlichen Lustschlosses Schönbrunn anstossenden freundlichen Dorfe, wo er überhaupt mehrere Sommer seines Lebens in voller Abgeschiedenheit zubrachte. Auch 1805 wohnte er dort und schrieb seinen „Fidelio“. Eine Particularität, die sich an beide diese grosse Werke knüpft, und der sich Beethoven nach langen Jahren noch lebhaft erinnerte, war die, dass er jene beiden Werke im Dickigt des Waldes im Schönbrunner-Hofgarten auf der Anhöhe, zwischen zwei Eichenstämmen sitzend, die sich ungefähr zwei Fuss von der Erde vom Hauptstamme trennten, componirte. Diese ihm merkwürdig gebliebene Eiche in der Parthie zur linken Seite des Gloriett's fand ich mit Beethoven noch 1823, und sie erweckte in ihm interessante Erinnerungen aus jener Zeit. In Bezug auf eben genanntes Oratorium darf ich des Umstandes nicht unerwähnt lassen, dass Beethoven in seinen letzten Jahren sich selbst tadelte, die Parthie des Christus zu dramatisch behandelt zu haben, und er hätte viel darum gegeben, diesen „Fehler“ verbessern zu können. — Im Spätherbst von 1800 kam die zweite Simphonie mit dem C-moll Concert zum ersten Mal zur Aufführung.

In diese Zeit fällt es, dass sein Bruder Carl (eigentlich Caspar), der ihm bereits vor einigen Jahren nach Wien gefolgt war, ihn zu beherrschen anfing, und Beethoven's aufrichtigste Freunde und Anhänger durch schiefe Beurtheilung, auch wohl Scheelsucht, ihm verdächtig machte. Nur die damals noch vollgewichtige Autorität des Fürsten Lichnowsky über Beethoven und dessen wahre Interessen, schüchterte sowohl diesen ein, als sie auch die Intentionen seines Bruders Carl in Etwas zurückhielt, wodurch unserm Beethoven noch ein kurzer Friede mit sich und seiner Umgebung gesichert ward. Jedenfalls aber nimmt die Leidensgeschichte Beethoven's, die erst sein Tod beendigte, hier schon ihren Anfang, wozu nicht nur das Benehmen seines Bruders, sondern auch die immer mehr zunehmende Harthörigkeit, und das daraus folgende Misstrauen, die ersten Fundamente legten. — Zu jenem ersten Bruder kam nun noch ein zweiter — Johann — hinzu, dessen Gesinnungen bald identisch mit jenen des Carl wurden: somit wurde die Masse des Gegengewichtes auf der Waagschale des für Beethoven wahrhaft Nothwendigen und Erspriesslichen gehörig compact, und trotzte Allen, die das edle Naturell Beethoven's und seinen aufwärts strebenden Genius erkannten, und letzteren auch durch das erstere zu erheben bemüht gewesen. Und wie hat sich Beethoven in allen den unzähligen Widersprüchen und Contrasten benommen, die ihm schon überall auf der Ferse folgten? — *wie ein Knabe, der eben aus einer idealen Welt auf die Erde gefallen, aller Erfahrung ermangelnd, gleich einem Balle von einer Hand zur andern geworfen wird; folglich fremden Meinungen preisgegeben; — und so blieb Beethoven sein ganzes Leben hindurch.*

Möge Letzteres dem Leser der *Schlüssel* seyn zu so manchem Räthsel, das sich in Bezug auf Beethoven's Handlungsweise ihm späterhin entgegenstellen dürfte. — Man ersieht schon daraus, wie sehr die Umstände, die auf sein Wirken und Schaffen, endlich auf seine ganze physische Existenz nothwendig einwirken mussten, um ihn sich zu verwickeln beginnen. Zugleich aber ersieht man, was von der Umgebung eines solchen immer in einer Art Kindheit verbleibenden Menschen abhängt, dessen Geist jedoch eine Grösse erreicht, die mit nichts Wirklichem mehr in Einklang gebracht werden kann, dessen Wille in Allem positives Gesetz wird, wenngleich, um ihn selbst zu richten und zu verurtheilen. So Beethoven sein Lebelang! — Daher seine immerwährende Opposition gegen alles Bestehende und Wirkliche im Staatenleben: denn in seiner idealen Welt war Alles anders, Alles besser, und wer ihn in diesen Theoremen bestärkte, dem naherte er sich freundlich, öfters auch mit einigem Vertrauen. Jedoch war dies Alles immer nur schnell vorubergehend, woran nicht selten ein *zu vieles* Einstimmen in *seine* Meinung die Ursache gewesen, wenn dieses nicht in der Ueberzeugung von der fraglichen Sache, sondern in dem Respekt für seine Person den Grund zu haben schien. Letzteres nannte er *Schmeichelei*, die ihm allezeit zuwider war.

In den ersten Monaten des Jahres 1802 wurde Beethoven von einer bedeutenden Krankheit befallen, in der ihn der berühmte Arzt Dr. *Schmidt* behandelte, den Beethoven zu seinen geschätzten Freunden zählte und ihm aus Dankbarkeit das von ihm selbst in ein Trio arrangirte Septett widmete. Nach der Wiederherstellung begab er sich nach Heiligenstadt, einem Dorfe 1½ Stunde von Wien entfernt, wo er den ganzen Sommer über verlebte. Dort schrieb er jenes Testament merkwürdigen Inhalts, das nach seinem Tode von mir der Redaction der Wiener Theaterzeitung und Hrn. Hofrath Rochlitz in Leipzig für die dortige Musikalische Zeitung zugeschickt wurde, und hier ebenfalls nicht fehlen darf. Es lautet wörtlich so:

Für meine Bruder Carl und . . . Beethoven.

O ihr Menschen, die ihr mich für feindselig, störrisch oder misanthropisch haltet oder erkläret, wie unrecht thut ihr mir, ihr wisst nicht die geheime Ursache von dem, was euch so scheinet! Mein Herz und mein Sinn waren von Kindheit an für das zarte Gefühl des Wohlwollens. Selbst grosse Handlungen zu verrichten, dazu war ich immer aufgelegt. Aber bedenket nur, dass seit sechs Jahren ein heilloser Zustand mich befallen, durch unvernünftige Aerzte verschlimmert, von Jahr zu Jahr in der Hoffnung gebessert zu werden betrogen, endlich zu dem Ueberblick eines dauernden Uebels (dessen Heilung vielleicht Jahre dauern oder gar unmöglich ist) gezwungen. Mit einem feurigen lebhaften Temperamente geboren, selbst empfänglich für die Zerstreuungen der Gesellschaft, musste ich früh mich absondern, einsam mein Leben zubringen; wollte ich auch zuweilen mich einmal über alles das hinaussetzen, o wie hart wurde ich durch die verdoppelte traurige Erfahrung meines schlechten Gehörs dann zurückgestossen, und doch war's mir noch nicht möglich, den Menschen zu sagen: sprecht lauter, schreit, denn ich bin taub! Ach wie wäre es möglich, dass ich die Schwäche eines Sinnes angeben sollte, der bei mir in einem vollkommenern Grade als bei Andern seyn sollte, einen Sinn, den ich einst in der grössten Vollkommenheit besass, in einer Vollkommenheit, wie ihn wenige von meinem Fache gewiss haben noch gehabt haben! — O ich kann es nicht! — Drum verzeiht, wenn ihr mich da zurückweichen sehen werdet, wo ich mich gerne unter euch mischte. Doppelt wehe thut mir mein Unglück, indem ich dabei verkannt werden muss. Für mich darf Erholung in menschlicher Gesellschaft, feineren Unterredungen, wechselseitigen Ergiessungen nicht Statt haben. Ganz allein fast, und so viel als es die höchste Nothwendigkeit fordert, darf ich mich in Gesellschaft einlassen. Wie ein Verbannter muss ich leben. Nahe ich mich einer Gesellschaft, so überfällt mich eine heisse Aengstlichkeit, indem ich befürchte, in Gefahr gesetzt zu werden, meinen Zustand merken zu lassen. — So war es denn auch dieses halbe Jahr, was ich auf dem Lande zubrachte. Von meinem vernünftigen Arzte aufgefordert, so viel als möglich mein Gehör zu schonen, kam er fast meiner jetzigen natürlichen Disposition entgegen, obschon, vom Triebe zur Gesellschaft manchmal hingerissen, ich mich dazu verleiten liess. Aber welche Demüthigung, wenn Jemand neben mir stand, und von weitem eine Flöte hörte und ich nichts hörte, oder Jemand den Hirten singen hörte, und ich auch nichts hörte! Solche Ereignisse brachten mich nahe an Verzweiflung, es fehlte wenig, und ich endigte selbst mein Leben. — Nur sie, die Kunst, sie hielt mich zurück! Ach es dünkte mir unmöglich, die Welt eher zu verlassen, bis ich das alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühlte. Und so fristete ich dieses elende Leben, so wahrhaft elend, dass mich eine etwas schnelle Veränderung aus dem besten Zustande in den schlechtesten versetzen kann. Geduld — so heisst es, sie muss ich nun zur Führerin wählen! Ich habe es. — Dauernd, hoffe ich, soll mein Entschluss seyn, auszuharren, bis den unerbittlichen Parzen gefällt, den Faden zu brechen. Vielleicht geht es besser, vielleicht nicht. Ich bin gefasst. — Schon in meinem 28. Jahre gezwungen Philosoph zu werden. Es ist nicht leicht, für den Künstler schwerer als für irgend Jemand. — Gottheit, du siehst herab auf mein Inneres, du kennst es, du weisst, dass Menschenliebe und Neigung zum Wohlthun darin hausen! O Menschen, wenn ihr einst dieses leset, so denkt, dass ihr mir unrecht gethan, und der Unglückliche, er tröste sich einen seines Gleichen zu finden, der trotz allen Hindernissen der Natur doch noch Alles gethan, was in seinem Vermögen stand, um in die Reihe würdiger Künstler und Menschen aufgenommen zu werden. — Ihr meine Brüder Carl und . . . . — sobald ich todt bin, und Professor Schmidt lebt noch, so bittet ihn in meinem Namen, dass er meine Krankheit beschreibe, und dieses hier geschriebene Blatt füget ihr dieser meiner Krankengeschichte bei, damit wenigstens so viel als möglich die Welt nach meinem Tode mit mir versöhnt werde. — Zugleich erkläre ich euch Beide hier für die Erben des kleinen Vermögens (wenn man es so nennen kann) von mir. Theilet es redlich, und vertragt und helft euch einander. Was ihr mir zuwider gethan, das wisst ihr, war euch schon längst verziehen. Dir Bruder Carl danke ich noch insbesondere für deine in dieser letztern Zeit mir bewiesene Anhänglichkeit. Mein Wunsch ist, dass euch ein besseres sorgenloseres Leben als mir werde. Empfehlt euren Kindern Tugend: sie nur allein kann glücklich machen, nicht Geld. Ich spreche aus Erfahrung. Sie war es, die mich selbst im Elende gehoben: ihr danke ich nebst meiner Kunst, dass ich durch keinen Selbstmord mein Leben endigte. — Lebt wohl und liebet euch! — Allen Freunden danke ich, besonders Fürst Lichnowsky und Professor Schmidt. — Die Instrumente von Fürst L. wünsche ich, dass sie doch mögen aufbewahrt werden bei einem von euch; doch entstehe deswegen kein Streit unter euch. Sobald sie euch aber zu etwas Nützlicherem dienen können, so verkauft sie nur. Wie froh bin ich, wenn ich auch noch im Grabe euch nützen kann. So wär's geschehen: — Mit Freuden eile ich dem Tode entgegen. Kommt er früher, als ich Gelegenheit gehabt habe, noch alle meine Kunstfähigkeiten zu entfalten, so wird er mir, trotz meinem harten Schicksale doch noch zu früh kommen, und ich würde ihn wohl später wünschen: — doch auch dann bin ich zufrieden, befreit er mich nicht von einem endlosen leidenden Zustande. — Komm' wann du willst, ich gehe dir muthig entgegen. Lebt wohl, und vergesst mich nicht ganz im Tode, ich habe es um euch verdient, indem ich in meinem Leben oft an euch gedacht, euch glücklich zu machen; seyd es!

Heiligenstadt am 6. October 1802.

Ludwig van Beethoven.
m. p.
(L. S.)

(Von Aussen.)

Für meine Brüder Carl und . . . nach meinem Tode zu lesen und zu vollziehen.

Heiligenstadt am 10. October 1802.

So nehme ich denn Abschied von dir — und zwar traurig. — Ja die geliebte Hoffnung, die ich mit hieher nahm, wenigstens bis zu einem gewissen Punkte geheilet zu seyn, sie muss mich nun gänzlich verlassen. Wie die Blätter des Herbstes herabfallen, gewelkt sind, so ist auch sie für mich dürre geworden. Fast wie ich hieher kam, gehe ich fort; selbst der hohe Muth, der mich oft in den schönen Sommertagen beseelte, er ist verschwunden. O Vorsehung, lass einmal einen reinen Tag der Freude mir erscheinen! So lange schon ist der wahren Freude inniger Wiederhall mir fremd. Wann, o wann, o Gottheit! kann ich im Tempel der Natur und der Menschen ihn wiederfühlen? — Nie? — Nein es wäre zu hart! *)

---

*) Der ganze Inhalt dieses Testaments, oder richtiger „Promemoria" an seine Brüder, bezeugt den Zustand der tiefsten

Erst zum Herbste 1802 hin war sein Gemüthszustand wieder so weit gebessert, dass er den längst gefassten Plan: dem Helden der Zeit, Napoleon, mit einem grossen Instrumentalwerk zu huldigen, von neuem aufgreifen und an's Werk schreiten konnte. Doch erst im Jahre 1803 machte er sich alles Ernstes an dieses gigantische Werk, welches wir unter dem Titel „Sinphonia eroica“ kennen, das jedoch vieler Unterbrechungen wegen im folgenden Jahre erst beendigt wurde. Inzwischen schrieb Beethoven mehrere Sonaten und Quartette, die verschiedene Edelleute und Verleger bestellt hatten. — Die erste Idee zu jener Sinphonie soll eigentlich vom General Bernadotte ausgegangen seyn, welcher damals französischer Gesandter in Wien war, und Beethoven sehr schätzte. So hörte ich von mehreren Freunden Beethoven's. Auch Graf Moritz Lichnowsky (Bruder des Fürsten Lichnowsky), der oft mit Beethoven in der Gesellschaft Bernadotte's war, den ich überhaupt als Gewährsmann in Vielem auf die zweite Periode sich Beziehenden anführe, hat es mir so mitgetheilt. Er war stets um Beethoven, und liebte ihn nicht minder wie sein Bruder. *) Was ich von Beethoven persön-

---

Schwermuth, in welchem sich Beethoven seines Ohrenübels wegen befand; ein Zustand, der in dieser Art noch oft wiederkehrte. — Dass Beethoven in diesem ganzen Aufsatze den Namen seines zweiten Bruders, Johann, niemals ausspricht, und nur mit Punkten bezeichnet, ist auffallend und sonderbar, indem dieser Bruder, wie wir oben hörten, erst kürzlich nach Wien gekommen war, und kaum angefangen hatte, an den Geschäften und andern Angelegenheiten unser [illegible]thoven mit Antheil zu nehmen.

*) Der edle [illegible]oritz Lichnowsky, dessen Hingeben für die

lich darüber erfahren, werde ich erst in der dritten Periode bemerken, wo von einem im Jahre 1823 an den König von Schweden (Bernadotte) abgeschickten Schreiben die Rede seyn wird.

Beethoven war seinen politischen Gesinnungen nach ein Republicaner, wohin ihn sein ächt künstlerisches Naturell besonders noch hinführte. Plato's „Republik" war in sein Fleisch und Blut übergegangen, und nach jenen Principien musterte er alle Verfassungen der Welt. So wollte er Alles eingerichtet wissen, wie es Plato vorgeschrieben hatte. Er lebte in dem festen Glauben, Napoleon gehe mit keinem anderen Plane um, als Frankreich nach ähnlichen Principien zu republicanisiren, und somit sei — nach seiner Meinung — der Anfang zu einem allgemeinen Weltglück gemacht. Daher seine Verehrung und Begeisterung für Napoleon.

Das, für den ersten Consul der französischen Republik, den Sieger von Marengo, sauber abgeschriebene Musikwerk, mit der Dedication an ihn, sollte eben durch die französische Gesandtschaft nach Paris expedirt werden, als die Nachricht nach Wien kam, Napoleon Buonaparte habe sich zum Kaiser der Franzosen proclamiren lassen. Auf die erste Kunde davon hatte Beethoven nichts Eiligeres zu thun, als das

---

Interessen Beethoven's dieser durch die Dedication zweier Werke, der Variations Op. 35., und der Sonate Op. 90 (E-minor) anerkannte, starb im December 1838 in Wien. Er war der Letzte jenes kunstgesch h merkwürdigen Bundes in dem Hause seines fürstlich ters.

Titelblatt von dieser Sinphonie abzureissen, und das Werk selbst, unter einem Schwall von Verwünschungen gegen den neuen Franzosen-Kaiser, gegen den „neuen Tyrannen“, auf den Boden zu werfen, wo es liegen bleiben musste. *) Es dauerte lange, bis Beethoven von diesem Schreck wieder zur Besinnung kam, und gestattete, dass jenes Werk unter dem Titel „Sinphonia eroica“ und mit der darunter sich befindenden Devise: *„Per festegiare il sovvenire d'un gran uomo“* in die Welt geschickt werden durfte. So viel nur noch darüber, dass Beethoven erst durch das tragische Ende des grossen Kaisers auf St. Helena mit ihm ausgesöhnt wurde, und sich sarkastisch äusserte: zu dieser Katastrophe habe er ihm vor 17 Jahren bereits die passende Musik componirt, die jene (Katastrophe), ohne dass es seine Absicht gewesen, musikalisch ganz wiedergebe — den Trauermarsch in jener Sinphonie damit meinend.

In den Jahren 1804 und 1805 war Beethoven fast ausschliesslich mit dem Componiren seiner Oper: Fidelio beschäftigt, die aus drei Acten bestand, und im Herbste 1805 unter dem Titel „Leonore“ zuerst auf dem Theater an der Wien aufgeführt wurde. **) Die Schicksale, welche dieses ausserordentliche Werk und sein Verfasser zu erleiden hatten, bis es in der

---

*) So erzählte dieses Factum Graf Moritz von Lichnowsky, der mit F. Ries Zeuge davon war.

**) Das ursprünglich französische Buch wurde von dem Regierun [illegible] Joseph Sonnleithner zuerst ins Deutsche üb

Gestalt abgerundet ward, wie wir es nun geniessen, waren so seltener Art, wie sie wohl noch keinem Kunstwerk dieser Gattung vor und nachher widerfahren seyn mochten, und ich muss besorgen zu weitläufig zu werden, um nur das Wichtigere hierüber mit seinen Folgen auf den Verfasser anzuführen.

Die Ouverture war es zunächst, welche unsern Meister in eine peinliche Lage versetzte. Sie war fertig, aber der Componist hatte selbst kein rechtes Vertrauen dazu, war daher einverstanden, dass sie vorerst von einem kleinen Orchester bei Fürst Lichnowsky versucht werde. Dort wurde sie von einer Kennerschaar einstimmig für zu leicht und den Inhalt des Werkes zu wenig bezeichnend gefunden, folglich bei Seite gelegt, und kam bei Lebzeiten Beethovens nimmermehr zum Vorschein. *) Herr Tob. Hasslinger in Wien, welcher auch diese Ouverture von seinem Vorgänger übernahm, liess sie erst vor wenig Jahren mit der Opus-Zahl 138, öffentlich erscheinen.

Die zweite Ouverture (ebenfalls in C-dur wie jene erste), mit welcher die Oper zuerst in Scene ging, ist unter den vier von Beethoven zu Fidelio geschriebenen Ouverturen unstreitig die genialste, und charakterisirt den Gegenstand am besten. Sie war aber in der Parthie der Blasinstrumente zu schwer, die immer zum Verdruss des Componisten ihre Aufgabe löseten; desshalb musste sie einer dritten den Platz räu-

---

*) In der dritten Periode am geeigneten Orte noch Einiges darüber.

men (jener bei Breitkopf und Haertel gestochenen), die dasselbe Motiv sowohl in der Introduction, als auch im Allegro-Satz mit kleinen Varianten gemein hat, im Wesentlichen aber von der zweiten, die bis jetzt noch nicht öffentlich erschien, ganz abweicht. In dieser dritten Ouverture, die jene frühere ablöste, war wieder den Streichinstrumenten zu viel zugemuthet, daher es diese ebenfalls an der nöthigen Präcision fehlen liessen.

Die vierte Ouverture endlich (in E-dur) schrieb Beethoven, weil die dritte auch noch zu lang befunden wurde, und er sich zu keiner Abkürzung verstehen wollte. Sie erschien erst 1815 mit der Oper, als diese seit mehreren Jahren wieder auf das Repertoir gebracht wurde, und zwar diesmal mit theilweiser Abänderung des Buches von Friedr. Tritschke. *)

Schon oben in der ersten Periode, als von der Sorgfalt die Rede war, welche Beethoven für die Ausbildung des Schuppanzigh'schen Quartetts nahm,

---

*) Die Begebenheit, die sich bei der 1807 vorgenommenen Abänderung dieser Oper im Hause des Fürsten Lichnowsky zutrug, die Herr Ries von dem damals im Theater an der Wien angestellt gewesenen Tenoristen Herrn Röckel (den ich selbst sehr wohl kenne) in London hörte, und in seinen Notizen über Beethoven S. 105 mittheilt, ist interessant und wahr, wie nicht minder Breuning's Brief an Dr. Wegeler vom 2. Juni 1806 (S. 62) über die Fata der Oper Fidelio bei ihrer ersten Aufführung bemerkenswerth. Auch Graf Moritz Lichnowsky wohnte jener Zusammenkunft bei, wo Beethoven gegen das Weglassen jeder einzelnen Nummer Schwerdt und Lanze einlegte, und allen Anwesenden viel zu schaffen machte.

bemerkte ich, dass Beethoven die Sänger niemals zu fragen pflegte, ob sie das Geschriebene so singen könnten, oder ob er ihnen hier und da Abänderungen oder Erleichterungen machen müsse? So liess er auch beim Componiren seiner Oper den Genius frei walten, und achtete viel zu wenig auf die ihm vor Jahren schon von Salieri hinsichtlich der Behandlung der Singstimmen ertheilten Lehren; daher er bei'm Einüben mit den Sängern in unfreundliche Collisionen kam, und es ist bekannt, dass der damals am Theater an der Wien fungirende Kapellmeister Ignatz von Seyfried zwischen Beethoven und den Sängern öfters den Vermittler zu machen hatte, und ersterem auch manchen zu beherzigenden Rath diesfalls gab, der sich auf ältere Erfahrungen stützte. *)

Waren die Bitterkeiten für Beethoven bis hierher schon in Fülle gekommen, so wurde das Maass erst durch den geringen Beifall, den die Oper bei ihrer ersten Aufführung erhielt, voll. Die Ursache davon war nicht nur die übermässige Länge und Breite des Ganzen auf einem so beschränkten Piedestal als das magere Libretto war, sondern auch noch der fatale Umstand, dass die Oper vor einem, grösstentheils aus französischem Militair, das wenige Tage früher in Wien einrückte, bestehenden Publicum aufgeführt wurde, das mehr an Kanonendonner, als an's Anhören einer sublimen Tondichtung gewöhnt war, zudem auch nichts

---

*) Auch bei'm Einüben seines „Christus am Oelberg" soll es zwischen Beethoven und den Sängern aus ähnlichen Ursachen Misshelligkeiten gegeben haben.

von dem Inhalte verstehen konnte. — Damit wäre denn der geringe Erfolg von einer Seite nachgewiesen. Liegt aber nicht ein Theil der Schuld an Beethoven selbst? — Er wollte von keiner Seite Rath annehmen, darum musste die Erfahrung ihn belehren; aber wurde denn alle Erfahrung zusammen genommen von Nutzen für ihn? Wir werden bei einer entscheidenden Gelegenheit, die sich 1824 bei den Proben von seiner zweiten Messe und der neunten Sinphonie darbot, hören: leider nicht! —

In jener Zeit stand ihm besonders sein Jugendfreund, Stephan von Breuning, mit Rath und That willig zur Seite, und half dem unerfahrenen Beethoven alle „Ränke und Kabalen“ von Seite der Theaterdirektion und des Sängerpersonales mit erdulden. *) Zu jung

---

*) Aehnliche, ja noch weit bitterere Erfahrungen, Verläumdungen und sogar Herabsetzung seiner Kunst hatte Mozart bei seiner Oper „Die Entführung aus dem Serail“ von den Sängern und andern neidischen Kreaturen, an deren Spitze sein Kunstbruder Salieri stand, zu erdulden. Wir lesen in der von Herrn von Nissen und Mozart's Wittwe herausgegebenen Biographie des grossen Tonfürsten Seite 492, dass die Kabalen und Verfolgungen bei der Aufführung seiner folgenden Oper „Figaro's Hochzeit“ noch viel weiter getrieben wurden, so zwar, dass Mozart nach dem zweiten Akt voll Bestürzung zum Kaiser Joseph in die Loge ging, und sich über das Sängerpersonal beklagte, worauf dieses „durch eine ernste Warnung des Monarchen zu seiner Pflicht zurückgewiesen wurde.“ — Solcher Bosheit und Niederträchtigkeit, die den unsterblichen Mozart unermüdlich sogar bis nach seinem Tode verfolgte, die selbst die Wege gefunden, seinen in Dürftigkeit Hinterlassenen die verheissene Unterstützung des Kaisers Leopold zu entziehen, begegnet man vielleicht nie und nirgends wieder.

aber noch, und eben so leicht zündbaren Stoffes wie Beethoven, vermochte er nichts abzuwenden von dem Haupte seines Freundes, liess vielmehr alles Ungemach gleich mächtig auf sich einwirken, und verdoppelte somit dessen Last, die durch Einmischen des „bösen Princips“ nur noch drückender wurde. Andere, die es mit Beethoven und der in Frage stehenden Sache eben so wohl meinten wie Breuning, blieben mit ihrem Rathe auch nicht zurück, und so wurde der gute Beethoven in ein Labyrinth von Meinungen und Rathschlägen versetzt (wie noch öfters in seinem Leben), aus dem ihm am Ende nur sein guter Genius und die Liebe heraus verhalfen. Damals hatte ein Freund, wie sein Wegeler, um ihn seyn sollen, der, wie Beethoven erzählte, die Gabe besessen haben soll, Allem, was unter Freunden zu Zwist und Hader führen konnte, die komische Seite abzugewinnen, und so Alle wieder zur Besonnenheit zurückzubringen. Alle Ränke und Kabalen, die Beethoven bei seiner ersten Oper zu erdulden hatte, hätten vielleicht nicht den widrigen Nachklang in ihm zurückgelassen, der ihn schon von dem Gedanken, eine zweite Oper zu schreiben, abschreckte. Man wird fragen: wo blieb denn in jenem wichtigen Moment sein mächtiger Beschützer und Freund Fürst Lichnowsky, der den Knoten wahrscheinlich zerhauen haben würde? Er verliess kurz vor dem Einrücken der französischen Truppen mit so vielen Tausenden Wien, und kehrte erst im folgenden Jahre zur Herbstzeit dahin zurück.

Nachdem diese unheilvollen Stürme ausgetobt hatten und das Gemüth unsers Beethoven wieder etwas beruhigt war, schrieb er die vierte Sinphonie in B-dur, der Form nach unstreitig die abgerundetste von allen andern, und so folgte auf Sturm und Gewitter plötzlich der heiterste Sonnenschein. So schnell wir solche Uebergänge in der Natur beobachten, eben so schnell war der Uebergang seiner Gemüthsbewegungen, woraus nicht wenig Kontraste erfolgten. Eine musikalische Idee z. B., die sich seiner Phantasie bemächtigte, konnte plötzlich alle Wolken von seiner Stirn verscheuchen, und Alles um ihn herum vergessen machen, nur jenen Centralpunkt nicht, in dem alle seine Gefühle zusammenliefen. Das war die Liebe zu seiner Julia, die damals den höchsten Grad erreicht, und sich aller seiner Ideen bemächtigt zu haben schien. Im Sommer von 1806 machte er, wegen des immer mehr zunehmenden Ohrenübels, eine Reise nach einem ungarischen Bade. Von dort schreibt er an seine Geliebte folgende drei interessante Briefe, die ich in seiner Handschrift besitze.

I.

„Am 6. Juli Morgens.

„Mein Engel, mein Alles, mein Ich! — Nur we-
„nige Worte heute, und zwar mit Bleistift (mit Dei-
„nem). Erst bis morgen ist meine Wohnung sicher
„bestimmt. Welcher nichtswürdige Zeitvertreib und
„d. g. (dergleichen). — Warum dieser tiefe Gram,
„wo die Nothwendigkeit spricht! Kann unsere Liebe
„anders bestehen, als durch Aufopferungen, durch
„nicht Alles verlangen? Kannst Du es ändern, dass
„Du nicht ganz mein, ich nicht ganz Dein bin? —

„Ach Gott, blicke in die schöne Natur und beruhige Dein Gemüth über das Müssende. — Die Liebe fordert Alles und ganz mit Recht, so ist es mir mit Dir, Dir mit mir; — nur vergisst Du so leicht, dass ich für mich und für Dich leben muss. Wären wir ganz vereinigt, Du würdest dieses Schmerzliche eben so wenig als ich empfinden. — Meine Reise war schrecklich. Ich kam erst Morgens 4 Uhr gestern hier an, da es an Pferden mangelte. Auf der letzten Station warnte man mich bei Nacht zu fahren, machte mich einen Wald fürchten, aber das reizte mich nur, und ich hatte Unrecht; der Wagen musste bei dem schrecklichen Wege brechen, grundlos, blosser Landweg. — Fürst Esterhazy hatte auf dem andern Wege hieher dasselbe Schicksal mit 8 Pferden, was ich mit 4. — Jedoch hatte ich zum Theil wieder Vergnügen, wie immer, wenn ich was glücklich überstehe. — Nun geschwind zum Innern vom Aeusseren. Wir werden uns wohl bald sehen. Auch heute kann ich Dir meine Bemerkungen nicht mittheilen, welche ich während dieser einigen Tage über mein Leben machte. Wären unsere Herzen immer dicht an einander, ich machte wohl keine dergleichen. Die Brust ist voll Dir viel zu sagen. — Ach — es gibt Momente, wo ich finde, dass die Sprache noch gar nichts ist! — Erheitere Dich — bleibe mein treuer, einziger Schatz, mein Alles, wie ich Dir; das Uebrige müssen die Götter schicken, was für uns seyn muss und seyn soll.

„Dein treuer

Ludwig.“

II.

„Montag Abends am 6. Juli.

„Du leidest Du mein theuerstes Wesen! — Eben
„jetzt nehme ich wahr, dass die Briefe in aller Frühe
„aufgegeben werden müssen. Du leidest! Ach, wo ich
„bin, bist auch Du mit mir; mit mir und Dir werde ich
„machen, dass ich mit Dir leben kann. Welches Le-
„ben!!!! so!!! ohne Dich. — Verfolgt von der Güte
„der Menschen hier und da, die ich meine eben so
„wenig verdienen zu wollen, als sie wirklich zu ver-
„dienen. — Demuth des Menschen gegen den Men-
„schen — sie schmerzt mich — und wenn ich mich
„im Zusammenhang des Universums betrachte, was
„bin ich, und was ist der, den man den Grössten
„nennt? und doch ist wieder hierin das Göttliche im
„Menschen . . . . Wie Du mich auch liebst, stärker
„liebe ich Dich doch, — doch nie verberge Dich vor
„mir. Gute Nacht! — Als Badender muss ich schla-
„fen gehn. Ach Gott! so nahe! so weit! Ist es nicht
„ein wahres Himmelsgebäude unsere Liebe, aber auch
„so fest, wie die Veste des Himmels.“ —

III.

„Guten Morgen am 7. Juli.

„Schon im Bette drängen sich die Ideen zu Dir,
„meine unsterbliche Geliebte, hie und da freudig, dann
„wieder traurig, vom Schicksal abwartend, ob es uns
„erhört. — Leben kann ich entweder nur ganz mit Dir,
„oder gar nicht; ja ich habe beschlossen in der Ferne
„so lange herum zu irren, bis ich in Deine Arme flie-
„gen, mich ganz heimathlich bei Dir nennen, meine

„Seele von Dir umgeben in's Reich der Geister schicken kann. — Ja leider muss es seyn! — Du wirst Dich fassen um so mehr, da Du meine Treue gegen Dich kennst; nie eine andere kann mein Herz besitzen, nie! nie! — O Gott, warum sich entfernen müssen, was man so liebt? und doch ist mein Leben so wie jetzt ein kümmerliches Leben. — Deine Liebe macht mich zum Glücklichsten und zum Unglücklichsten zugleich. In meinen Jahren jetzt bedürfte ich einiger Einförmigkeit, Gleichheit im Leben; kann die bei unserem Verhältnisse bestehen? — Sey ruhig; nur durch ruhiges Beschauen unsers Daseyns können wir unsern Zweck zusammen zu leben erreichen. — Welche Sehnsucht mit Thränen nach Dir, mein Leben, mein Alles! Lebe wohl! — O liebe mich fort und verkenne nie das treueste Herz Deines

geliebten Ludwig.“

Ist es demnach bei einem Gemüthe, wie Beethoven, zu glauben, was Herr Ries in seinen Notizen S. 117 sagt: „Er — Beethoven nämlich — war sehr häufig verliebt, aber meistens nur auf kurze Dauer. Da ich ihn einmal mit der Eroberung einer schönen Dame neckte, gestand er, die habe ihn am stärksten und längsten gefesselt — nämlich sieben volle Monate.“ — Mochte es aber wohl Beethoven bei seiner grossen Reizbarkeit im Punkte der Liebe nicht wirklich eben so ergangen seyn, wie anderen? Wie viele Erscheinungen gehen an den Blicken des Mannes vorüber, die nur auf Momente oder auf Tage einen Eindruck auf ihn zurücklassen, bis endlich jene kommt, die mit einem Male in seinem Herzen tiefe Wurzeln schlägt, und unaufhörlich ihm in Allem als Leitstern vorangeht! — Bei Beethoven schien dies auch wirklich der Fall zu seyn. Dass er jene Dame nie vergessen hat, beweiset sich dadurch, dass er sich durch mich und andere oftmals um ihre Lebensverhältnisse erkundigen liess, und immer noch den lebhaftesten Antheil an allem sie Betreffenden nahm. Mehr hierüber zu sagen erlauben für jetzt die Umstände nicht.

Ein anderer ebenfalls von seiner Hand aus etwas späterer Zeit vor mir liegender Beweis, seine Sehnsucht nach häuslichem Glücke bekundend, lautet wörtlich so: „Nur Liebe — ja nur sie vermag dir ein glücklicheres Leben zu geben! O Gott — lass mich sie — jene endlich finden, die mich in Tugend bestärkt — die erlaubt mein ist.“

Unbezweifelt steht es fest, dass, hätte Beethoven das grosse Glück gehabt, ein weibliches Wesen aus einem ihm gleichen Standesverhältnisse sein nennen zu dürfen, das ihn wahrhaft erkannt und geliebt hätte, dies bei seinen hervorstechenden Eigenschaften für häusliches Leben die Grundfeste seines Glücks gewesen wäre: und unter diesen Bedingungen würde die Welt noch weit mehr Produkte seines Genie's aufzuweisen haben, als sie deren hat. Beethoven bedurfte einer solchen Constanze, wie sie Mozart einstens sein nannte (wie besonders Künstler und Gelehrte haben sollten), die ihm ebenfalls in freundlichem Tone sagen durfte: „Bleibe zu Hause, Ludwig, und arbeite, der und der wartet schon auf das Werk“, wie es jene oft zu ihrem Wolfgang gesagt haben soll. Ein solches Weib hätte ein Monument verdient, dessen er selber nicht bedarf. Zu sagen, dass sein Ohrenübel die Bedingungen diesfalls anders gestaltet habe und fast die alleinige Ursache war, dass Beethoven eines reinen Glückes niemals theilhaftig wurde, ist entsetzlich, aber leider nur zu wahr. — Merkwürdig, dass ich über den Punkt seiner Herzensangelegenheiten, ungeachtet des grossen Vertrauens, dessen er mich würdigte, aus seinem Munde nur Namen hörte, die darauf hindeuteten, und es stand meiner Jugend nicht wohl an, ihn desshalb auszufragen. So hörte ich von ihm selbst in Bezug auf jene Giulietta nur Flüchtiges, indem er dieses zarte Thema selbst von seinen ältesten Freunden niemals berührt wissen wollte. Was ich darüber anführe, rührt jedoch aus den lautersten Quellen. Zudem sind die hier mitgetheilten Briefe ebenfalls sichere Bürgen für die Wahrheit des Gesagten.

Auch weiss man von einem zarten Verhältniss mit einer Gräfin Marie Erdödy, welcher Beethoven die beiden wunderherrlichen Trio's Opus 70. gewidmet hat. Doch scheint dieses nur ein inniges Freundschaftsverhältniss zwischen beiden gewesen zu seyn. *) Ich

---

*) Es wäre doch recht zu wünschen, dass bei neuen Auflagen von Beethoven's Werken niemals die Dedication weggelassen würde, wie es so oft der Fall ist. Es war theils herzliche Zuneigung, theils Erkenntlichkeit, welche unserm Meister zur Nennung seiner Lieben und Werthen Anlass gaben, und an manche jener Dedicationen knüpfen sich nicht unwichtige Veranlassungen an. Beethoven wollte seine Freunde und Gönner wirklich damit ehren und auszeichnen, ohne

weiss darüber nichts Genaueres, als dass jene kunstsinnige Dame ihrem Lehrer und Freund in dem Park eines ihrer Schlösser in Ungarn einen schönen Tempel erbaute, dessen Eingang mit einer bezeichnenden Inschrift geziert ist, die in sinniger Weise ihre Huldigung dem grossen Künstler ausspricht.

Wie sich Beethoven an einem gewissen Orte selbst ausdrückt: „er componire immer mehrere Sachen zu gleicher Zeit“, — so blieb es bei ihm fortan. So auch in den Jahren 1806, 1807 und 1808, in welchen die vierte, fünfte und sechste Sinphonie, jene Kolosse musikalischer Poesie seinem Gehirne entsprangen, schrieb er noch so viele andere Werke, wie die Cataloge es zeigen. Seine C-moll Sinphonie und die Pastorale führte er nicht zu gleicher Zeit auf, wie Herr Ries (S. 83) anführt, sondern in verschiedenen, entfernten Zwischenräumen, so wie sie componirt wurden. Es lasst sich schon vernünftiger Weise a priori annehmen, dass drei Werke solchen Umfanges (Herr Ries setzt sogar noch die Phantasie für Piano-Forte mit Orchester und Chor hinzu) bei einer noch nicht so weit vorgerückten Ausbildung der Orchester, wie in unsern Tagen, alle zum ersten Mal neben einander aufzuführen, an die Unmöglichkeit gränzt.

Beethoven dirigirte seine grossen Werke bei den ersten Produktionen in dieser wie in der früheren Pe-

---

im Mindesten Ringe, Busennadeln oder goldene Dosen und Uhren für seine öffentlichen Beweise von Hochachtung zu erwarten.

riode meist alle selbst. Als Dirigent des Orchesters war er nicht gut und auch nicht schlecht. Sein Feuereifer liess ihn nicht zur nöthigen Ruhe und Selbstbeherrschung hierbei kommen. Alles fühlend, was jedes einzelne Instrument zu sagen habe, wollte er es auch den Vortragenden so fühlbar machen, und verlor sich dabei in Gesticulationen, die das Orchester zum Schwanken brachten. Seine Harthörigkeit, daher das Lauschen nach dem bestimmten Eintritt einzelner Instrumente, waren noch überdies Veranlassung zu häufigem Retardiren an Stellen, wo der Dirigent dem Ganzen die Zügel schiessen lassen muss. Zur Zeit, als sein Gehör noch gesund war, hatte er nicht Gelegenheit mit dem Orchester oft in Berührung zu kommen, besonders sich die Praxis im Directions-Fache im Theater, als der besten Schule hiezu, anzueignen. Im Concert-Saale allein wird das fähigste Talent zu dieser schwierigen Function niemals ausgebildet, und bleibt einseitig und unbeholfen. So sieht man ja Componisten von Rang unfähig ihre eigenen Werke mit dem Orchester zu leiten, wenn sie sich die nöthige Routine im Ueberhören von Massen und im Beherrschen derselben nicht früher schon erworben haben. — Dass Beethoven demnach mit seinem Orchester oftmals in unfreundliche Explicationen gerieth, stand zu erwarten, niemals aber artete er gegen dasselbe in Grobheiten und Schimpfworte aus, noch weniger weiss in Wien irgend ein Mensch von solchen Vorfällen mit dem Orchester zu erzählen, wie sie sein Freund und Schüler Herr Ries (S. 83 und 84 s. Not.) anführt, Vorfälle, die sich in Wien zugetragen haben „sollen“.

während Herr Ries schon längst in Petersburg war. Und, welcher Dirigent kommt denn nicht zuweilen mit seinem Orchester in eine unangenehme Berührung, ohne dass Jemand eine Wichtigkeit daraus macht, und sie als Quelle zu einer Charakteristik benutzt? *)

---

*) S. 83 spricht Herr Ries von der Aufführung der Phantasie für Piano-Forte, Chor und Orchester (Opus 80.), wobei der Clarinettist durch Versehen einer Reprise eine Störung machte. Herr Ries fährt in seiner Erzählung so fort: „Beethoven sprang wüthend auf, drehte sich um und schimpfte auf die gröbste Art über die Orchester-Mitglieder, und zwar so laut, dass das ganze Auditorium es hörte. Endlich schrie er „von Anfang!“ Das Thema begann wieder, Alle fielen richtig ein, und der Erfolg war glänzend. Als aber das Concert vorbei war, erinnerten sich die Künstler nur zu wohl der Ehrentitel, welche Beethoven ihnen öffentlich gegeben, und geriethen nun, als ob die Beleidigung eben erst statt gefunden hätte, in die grösste Wuth; sie schwuren, nie mehr spielen zu wollen, wenn Beethoven im Orchester wäre“ u. s. f.

Das Factum der von Beethoven laut verlangten Wiederholung jener Phantasie wegen des Fehlers in der ersten Clarinette ist wahr. Von einer Beschimpfung aber der Orchester-Mitglieder, die daran keine Schuld hatten, sogar noch „auf die gröbste Art“, weiss der geniale Orchester-Director Herr Franz Clement, mit welchem Beethoven seinen Fidelio, die 4te, 5te und 6te Sinphonie und jene Phantasie aufführte, der heute noch seinen Platz im Theater an der Wien einnimmt, nichts, eben so wenig wissen davon andere Mitglieder des Orchesters aus jener Zeit, die noch leben, und gegen die Aussagen des Herrn Ries protestiren. Herr Ries hat der Aufführung des Fidelio nicht mehr beigewohnt, da er sich bereits auf der Reise nach Russland befand, und jene Sinphonien, von denen er S. 83 s. Not. spricht, wurden erst mehrere Jahre nachher von Beethoven componirt, desgleichen auch obige Phantasie.

S. 84 fährt Herr Ries weiter fort: „Eine ähnliche Scene soll noch einmal vorgefallen seyn, wo das Orchester ihn aber sein Unrecht mehr fühlen liess, und alles Ernstes dar-

Hier nun scheint der geeignete Ort zu seyn, anzuführen, dass es in diesen Zeitabschnitt fällt, wo die geschlossenen Freundschaften Beethoven's sich um zwei vermehrten, die im Allgemeinen viel Einfluss auf ihn hatten. — Es waren die Herren: Franz Graf von Brunswick und Baron J. v. Gleichenstein. Obgleich beide nicht immer in Wien anwesend, waren sie doch häufig dort, und Beethoven konnte sich in wichtigen Sachen bei ihnen Raths erholen. Beide diese Männer von hohen Geistesfähigkeiten und seltener Charakterruhe, zugleich mit tiefen Blicken in seine ganze Natur und in seine Werke, imponirten ihm ohne alle Anmassung, und vermochten damit vieles zu erreichen, was die Geschäftigkeit der anderen Freunde niemals zuwege bringen konnte. Vorzüglich ist es der erstere, dessen durchdringendes Erfassen des Beethoven'schen Geistes mir in keinem Zweiten seiner Verehrer je in diesem hohen Grade vorgekommen ist. Beethoven scheint dieses geistige Uebergewicht jenes Freundes über andere schon damals erkannt zu haben, als er ihm die Riesen-Sonate Op. 57. und die Phantasie Op. 77. widmete. So — dachte er wahrscheinlich — muss es lauten, soll ich diesen würdigen Freund nach Verdienst ehren! *) — Seinem

---

„auf bestand, dass er nicht dirigire. So habe Beethoven „denn bei der Probe im Nebenzimmer bleiben müssen, und „es sehr lange gedauert, bis sich dieser Zwist wieder ausgeglichen."

Niemand erinnert sich in Wien einer solchen Scene, und während meines drei und zwanzigjährigen Aufenthalts dort habe ich auch kein Wörtchen davon gehört.

*) Das Haus des Grafen Franz von Brunswick in Pesth war

Freunde Baron von Gleichenstein dedicirte Beethoven die grosse Sonate mit Violoncello Opus 69. — Noch muss ich hier des kaiserlichen Hofsekretairs Herrn von Zmeskal erwähnen, der zu Beethoven's wärmsten Freunden jener Zeit gehört, und ebenfalls, wie die beiden oben genannten, viel Einfluss auf ihn nahm. Der grosse Meister verblieb allen diesen drei edlen Männern bis an sein Ende anhänglich und dankbar.

---

seit langen Jahren eine Propaganda des wahren und reinen Kunstglaubens ohne Prevention für irgend einen Classiker. Keine der noch so verführerischen Irrlehren der Jetztzeit konnte sich dort Eingang verschaffen. Welchen Antheil seine Gemahlin stets daran genommen, die seine Schülerin und die geistreichste Klavierspielerin ist, die ich je gehört, verdiente eine eigene Abhandlung, um ihre Leistungen und deren Einwirkung auf ihre Zuhörer nach Gebühr zu würdigen. Möge dieser Geist in jener merkwürdigen Familie fortan erblich bleiben!

Eine dem gräflich Brunswick'schen Hause geistesverwandte Familie, deren künstlerisches Streben auch dieselbe Tendenz verfolgt, befindet sich noch zu Geilenkirchen in der preuss. Rheinprovinz. Das Haus des Kaufmanns Herrn Max Flemming zu G. unweit von Aachen gleicht in diesem Punkte ganz jenem des ungarischen Magnaten. Tiefes Erfassen und Verstehen der musikalischen Klassiker jeden Faches, selbst aus den ältesten Perioden der Kunstgeschichte, pflanzten sich durch Unterricht und Beispiel der beiden Eltern auf ihre Kinder fort, wie man Aehnliches nur sehr selten wieder finden dürfte. So hat man auch in unserer Zeit, wo besonders die häusliche Musik sich überall dem Ephemeren und rein Sinnlichen zugewandt hat, Beethoven's Muse in jenem Hause einen Tempel errichtet, und ihr Dienst befördert das Lebensglück seiner interessanten Bewohner auf eine Weise, die dem sinnigen Beobachter die wärmste Theilnahme für diese seltenen Menschen einflössen muss.

Nur das sichere Erkennen und Erfassen, nicht die Bewunderung seines Genius war es, was Beethoven an einem Freunde festhielt. Für die Bewunderer und abgöttischen Verehrer war sein Herz nichts als ein breites Durchhaus (Durchgang), wo Tausende aus- und eingehen können, ohne sich an einander zu reiben. Und dies ist wohl ein sicheres Kennzeichen des ächt künstlerischen Genius, dessen erstes Bedürfniss sich darin ausspricht: dass er erkannt und ganz erkannt seyn will. Zum Bewundern und Anstaunen findet sich dann schon Zeit und Maass.

Interessant wird es nun seyn zu sehen, wie hoch Beethoven's Werke seit Ausgang der ersten und Anfang der zweiten Periode im Werthe gestiegen waren. — Eine Convention zwischen ihm und Muzio Clementi de dato Wien den 20. April 1807, von diesen beiden und Baron von Gleichenstein als Zeugen unterzeichnet, befindet sich unter den Beethovenschen Papieren im Original. Dieser Convention zufolge erhielt Beethoven für die *Doubletten* folgender Werke: a) drei Quartette, b) die vierte Sinphonie, c) die Ouverture zu Coriolan, d) das vierte Klavier-Concert, e) das Violin-Concert — vom Herrn Clementi die Summe von 200 Pfund Sterling zum *Verkauf für England.* (Alle diese genannten Werke waren auch bereits an deutsche Verleger verkauft.) — Zugleich enthält jene Convention die Verpflichtung für Clementi: für drei noch zu componirende Sonaten an Beethoven die Summe von 60 Pf. Sterling zu bezahlen.

An Geschenken von Werthe erhielt Beethoven in jener Zeit viele, von denen aber alle wieder spurlos verschwanden, und ich hörte Freunde von ihm aussagen, dass das „böse Princip“ bemüht war, nicht nur freundlich gesinnte Menschen, sondern auch Prätiosen aus seiner Nähe zu entfernen. Wenn Beethoven gefragt wurde: wo ist denn jener Ring oder jene Uhr? so soll er nach einigem Nachsinnen immer geantwortet haben: ich weiss es nicht. Er wusste aber recht wohl, wie sie ihm entkommen, wollte aber nie seine Brüder solcher Veruntreuungen laut anklagen, im Gegentheil vertheidigte er sie in all' ihrem Thun und Lassen, und in Streitsachen mit anderen, selbst den erprobtesten Freunden, gab er gewöhnlich seinen Brüdern, wenn nicht immer laut, doch stillschweigend Recht, und bestärkte diese somit in ihrem Verfahren gegen seine persönlichen Interessen. Besonders wurde von ihm hartnäckig Alles vertheidigt, was sein älterer Bruder Carl that, da er diesen wirklich liebte und seinen Einsichten viel Vertrauen schenkte. *)

Auch während der zweiten französischen Invasion **1809** verliess Beethoven Wien nicht, und wäre er bei diesem Ereigniss um seine Person besorgt gewesen, ja, wäre er einer solchen Feigheit fähig gewesen, wie Herr Ries den Leser deutlich vermuthen lässt **), dann hatte er ja tausend Gelegenheiten sich

---

*) Herr Ries führt unter anderen Scenen zwischen Beethoven, seinen Brüdern und Freunden eine mit plastischer Umständlichkeit an (S. 88), die sprechend ist.

**) „Bei der kurzen Beschiessung Wiens durch die Franzosen „im Jahre 1809 war Beethoven sehr ängstlich, er brachte früher zu entfernen; und brachte er die Zeit während der Beschiessung der Stadt im Keller zu, so that er nur, was die ganze Bevölkerung in jenem kritischen Moment that, wofür Dr. Wegeler aber noch besonders das schmerzliche Einwirken des Kanonendonners auf sein krankes Ohr als Grund vermuthen lässt. — Kein Mensch, welcher Beethoven nur etwas näher zu beobachten Gelegenheit hatte, hat ihn jemals muthlos oder gar feige gesehen, gerade das Gegentheil davon war er, und kannte weder Furcht noch Schrekken, welches ganz übereinstimmend mit seinem Naturell gewesen. Oder sollte er allein im Jahre 1809 furchtsam und ängstlich gewesen seyn? Blieb er nicht auch während der ersten Occupation der Franzosen 1805 in Wien, und führte seinen Fidelio auf, wo doch auch eine Beschiessung der Stadt hätte vorausgehen können? —

Im Jahre 1809 erhielt Beethoven den Ruf, mit einem Gehalte von 600 Ducaten, als Kapellmeister, zu dem König von Westphalen zu gehen. Es war dieser Antrag zu einer gesicherten Existenz der erste und letzte in seinem Leben; der letzte darum, weil sein krankes Gehör die Functionen eines Musikdirektors unmöglich machte. Da man es aber für Oestreich nicht ehrenvoll erachtete, den grossen Künstler, den man mit Stolz den Seinen nannte, in ein fremdes

---

„die meiste Zeit in einem Keller bei seinem Bruder Caspar „zu, wo er noch den Kopf mit Kissen bedeckte, um ja nicht „die Kanonen zu hören.“ So Herr Ries S. 121 s. Not.

Land ziehen zu lassen; so wurde ihm von Seite des Erzherzogs Rudolph, des Fürsten Kinsky und des Fürsten Lobkowitz die Offerte gemacht, ihm, so lange er keine feste Anstellung im Lande erhalten sollte, ein Jahresgehalt von 4000 Gulden in Bancozetteln anzuweisen, an die sich nur die Verpflichtung knüpfte, Oestreich nicht zu verlassen. *) Beethoven ging diese Bedingung ein, und blieb. Jedoch schon 1811 reducirte das östreichische Finanz-Patent diese 4000 Gulden auf ein Fünftheil, ohne dass es Beethoven möglich ward, jene hohen Gönner zu einer Abänderung der 1809 getroffenen Stipulationen bewegen zu können. Wie es ihm aber mit jenem Fünftheil seiner Pension in der Folgezeit noch ergangen, wie sehr es noch zusammen schmolz, werden wir in der dritten Periode am geeigneten Orte vernehmen.

Im Jahre 1810 führte Beethoven seine erste Messe (Op. 86.) in Eisenstadt, dem Sommeraufenthalt des Fürsten Esterhazy, zuerst auf, als Herr Hummel des Fürsten Kapellmeister war. Nach geendetem Gottesdienst empfing der Fürst Paul Esterhazy, der bekanntlich eine besondere Vorliebe für Haydn'sche Kirchenmusik hatte, unsern Beethoven und andere Honoratioren in seinem Schlosse. Als Beethoven eintrat, richtete der Fürst im gleichgültigen Tone diese Worte an ihn: „Aber lieber Beethoven, was haben

---

*) Zu dieser Summe contribuirte der Erzherzog Rudolph 1500 Gulden, Fürst Lobkowitz 700 Gulden und Fürst Ferdinand Kinsky 1800 Gulden.

Sie denn wieder da gemacht?“ in Beziehung auf das eben gehörte Werk. Beethoven, schon betroffen von dieser Aeusserung des Fürsten, wurde es noch mehr, als er Hummel'n an der Seite des Fürsten stehend lachen sah. Es auf sich beziehend, vermochte ihn nichts mehr an einem Orte zu halten, wo man seine Leistung so verkannt, und er noch überdies eine Schadenfreude an seinem Kunstbruder bemerkt zu haben glaubte. Er verliess noch am selben Tage die Residenz des Fürsten, ohne zu untersuchen, ob jenes fatale Lachen wirklich ihm, oder nicht vielmehr der Art und Weise, wie sich der Fürst ausdrückte, gegolten habe. Sein Hass auf Hummel dieserwegen wurzelte so tief, dass ich kein zweites Beispiel aus seinem ganzen Lebenslauf kenne. Noch 14 Jahre nachher erzählte er mir diese Begebenheit mit solcher Erbitterung, als hätte sie sich erst den Tag vorher ereignet. Aber auch diese finstere Wolke zerstob die Kraft seines Gemüthes, und es wäre dies längst früher geschehen, hätte sich Hummel ihm freundlich genähert, und sich nicht stets ferne gehalten, wovon der Grund war, dass beide einstens ein und dasselbe Mädchen liebten, Hummel aber der Begünstigte war und blieb, da er eine Anstellung und nicht das Unglück hatte, harthörig zu seyn.

Als Beethoven in seinen letzten Lebenstagen hörte, Hummel werde nach Wien kommen, war er über die Maassen darüber erfreut und sagte: „Ach, wenn er mich nur besuchen wollte!“ Hummel besuchte ihn schon den Tag nach seiner Ankunft in Gesellschaft des

Herrn And. Streicher, und das nach langen Jahren erfolgte Wiedersehen der alten Freunde war über alle Beschreibung rührend. Hummel, entsetzt über die Leidensgestalt Beethoven's, weinte bitterlich; Beethoven aber suchte ihn damit zu beschwichtigen, dass er ihm eine am selben Morgen ihm von Diabelli zugeschickte Zeichnung von Haydn's Geburtshaus zu Rohrau vorhielt mit den Worten: „Sieh lieber Hummel das Geburtshaus von Haydn; heute hab' ich's zum Geschenk erhalten, und es macht mir eine grosse Freude. Eine schlechte Bauernhütte, in der ein so grosser Mann geboren wurde!“ Hummel besuchte ihn noch öfters, und das zwischen beiden früher Vorgefallene war gleich bei der ersten Annäherung rein vergessen. Beide gaben sich für den nächsten Sommer ein Rendez-Vous zu Carlsbald. — Doch schon nach 10—12 Tagen starb Beethoven, und Hummel geleitete ihn mit zu Grabe.

Da es meine Absicht und zugleich Grundsatz nur seyn kann, blos den wichtigeren Begebenheiten aus Beethoven's Leben zu folgen, die in direkter Beziehung zu seiner Individualität stehen, so hebe ich aus dem Jahre 1810 nur noch ein Factum heraus, das in seinen Folgen für Beethoven wichtig war.

Dass Beethoven von Besuchenden aus den fernsten Ländern überhäuft, und nur zu oft von ihnen belästiget wurde, muss man in der Stellung zu seiner Mitwelt für sehr natürlich halten. Gestattete es hier der Raum, so könnte ich Interessantes von Deutschen, Russen, Polen, Dänen, Schweden, Franzosen und besonders Britten erzählen, die sich Beethoven nicht anders wie einer Majestät näherten; und standen sie vor ihm und sahen sein Unglück, von dem sie sich früher keinen Begriff machen konnten, dann erfasste die meisten eine tiefe Wehmuth, und mit Thränen schrieb manche hohe Dame die Versicherung ihrer Verehrung in sein Conversations-Buch, da er ihre Rede nicht mehr hörte; und mit Thränen in den Augen entfernten sich wohl die Meisten von ihm. Solche Scenen erlebte ich so manche an seiner Seite. Und sollte man begierig seyn zu wissen, wie Beethoven sich bei solchen Besuchen benahm? — Immer mehr als gewöhnlich freundlich, gesprächig, cordial, witzig, niemals wie der Fürst in seinem Reiche, und niemals liess er den Besuchenden die Last seines Unglücks merken.

Unter den Besucherinnen im Jahre 1810 war auch Bettina Brentano (von Arnim) aus Frankfurt am Main, die in ihren Briefen an Goethe selbst darüber berichtet, und diese Berichte über ihre Zusammenkünfte mit Beethoven sind in „Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde“ wohl vielen Verehrern des grossen Meisters bekannt. Letzterer Umstand ist es jedoch, der mich aus dem in der Einleitung angeführten Grunde veranlasst, auch über die Referate der Bettina eine kurze Bemerkung zu machen.

Wer immer in jenem „Goethe's Briefwechsel“ Band II. S. 190 das liest, was die anscheinend etwas überspannte Bettina in dem Briefe vom 28. Mai 1810 unsern Beethoven sagen lässt, der kann nicht umhin, sich in ihm einen Schöngeist und monströsen Worthelden zu denken, — und sehr irrig. Die Art und Weise Beethoven's, sich in Allem und Jedem auszudrücken und zu erklären, war sein ganzes Leben hindurch die einfachste, kürzeste und bündigste, so in der Rede, so in der Schrift, wie letztere es überall documentirt. In schönen, gezierten Phrasen reden zu hören, oder so Geschriebenes zu lesen, war ihm schon als der Natur zuwider unangenehm, viel weniger ihm selber geläufig: überall einfach, schlicht, ohne Spur eines Gepränges, so war Beethoven ebenfalls in der Conversation. Dass er uber seine Kunst so dachte, wie Bettina schreibt, dass er in ihr eine höhere Offenbarung erkannte und sie über alle Weisheit und Philosophie stellte, das war ein Thema, über das er wohl öfter sprach, aber es stets mit Wenigem beseitigte. Mit welcher Rücksicht er dabei noch auf andere Künste und Wissenschaften blickte, die er alle im nahen Zusammenhange mit seiner Kunst hielt, war noch besonders bemerkenswerth. — Wie würde nun Beethoven staunen über all das schöne Gerede, das ihm die angenehm schwatzende Bettina in den Mund legt, welches in einem poetischen Werke über den Meister recht wohl am Platze wäre, so aber in der That seinem ganzen natürlichen Wesen entgegen ist! Er würde unbezweifelt sagen: „Meine liebe, wort- und gedankenreiche Bettina, Sie hatten einen „Raptus“, als sie jenes an Goethe schrieben.“ *)

---

*) Bettina erzählt in ihrem Briefe vom 28. Mai Goethe'n, dass sie Beethoven's Aeusserungen über Kunst u. s. w., die er

Auch Beethoven's Briefe an Bettina zeugen von der Natürlichkeit und Ungezwungenheit seiner Art sich auszudrücken. Ein einziger dürfte dies hinreichend beweisen. Beethoven schreibt 1812 aus Teplitz in Böhmen unter andern an sie: „Könige und Fürsten können wohl Professoren machen und Geheimeräthe etc. und Titel und Ordensbänder umhängen, aber grosse Menschen können sie nicht machen. Geister, die über das Weltgeschmeiss hervorragen, das müssen sie wohl bleiben lassen zu machen, und damit muss man sie in Respekt halten; wenn so zwei zusammen kommen, wie ich und der Goethe, da müssen auch grosse Herren merken, was bei unser Einem als gross gelten kann. Wir begegneten gestern auf dem Heimwege der ganzen kaiserlichen Familie. Wir sahen sie von weitem kommen, und der Goethe machte sich von meiner Seite los, um sich an die Seite zu stellen: ich mochte sagen was ich wollte, ich konnte ihn keinen Schritt weiter bringen: ich drückte meinen Hut auf den Kopf, knöpfte meinen Oberrock zu, und ging mit untergeschlagenen Armen mitten durch den dicksten Haufen. — Fürsten und Schranzen haben Spalier gemacht, der Erzherzog Rudolph hat den Hut abgezogen, die Frau Kaiserin hat gegrüsst zuerst. — Die Herrschaften kennen mich. — Ich sah zu meinem wahren

---

Tags vorher auf einem Spaziergange mit ihr hören liess, niederschrieb und ihm zu lesen gab, worauf er sie verwundert fragte: „Und das alles hätte ich gesagt! — da muss ich einen Raptus gehabt haben."

„Spass die Procession an Goethe vorbei defiliren. Er „stand mit abgezogenem Hute tief gebückt „an der Seite. Dann hab' ich ihm auch den Kopf „gewaschen, ich gab keinen Pardon und hab' ihm alle „seine Sünden vorgeworfen, am meisten die gegen „Sie, liebste Bettine! wir hatten gerade von Ihnen „gesprochen. Gott! hätte ich eine solche Zeit mit „Ihnen haben können, wie der, das glauben Sie mir, „ich hätte noch viel, viel mehr Grosses hervorgebracht. Ein Musiker ist auch ein Dichter, er kann „sich auch durch ein paar Augen plötzlich in eine „schönere Welt versetzt fühlen, wo grössere Geister „sich mit ihm einen Spass machen, und ihm recht „tüchtige Aufgaben machen" u. s. w. — Die Folgen der Bekanntschaft mit jenem interessanten Wesen waren jedoch für Beethoven so wichtig, dass sie wohl einen ganzen Band solcher begeisterter Reden über ihn und von ihm entschuldigen würden. — Beethoven wurde durch sie mit dem Hause Brentano in Frankfurt bekannt, an welchem er einen Freund in der Noth fand. Folgende Zeilen von Beethoven im Februar 1823 an mich geschrieben, werden es am deutlichsten zeigen, was ihm die Familie Brentano war. „Sehen Sie doch einen Menschenfreund aufzutreiben, „der mir auf eine Bank-Actie leiht, damit ich erstens „den Edelmuth meiner Freunde Brentano nicht zu sehr „prüfen müsse, und selbst durch den Aufenthalt dieses Geldes *) nicht in Noth gerathe, welches ich den

---

*) Beethoven meint damit eine kleine Summe, die er vom Auslande zu erwarten hatte.

„schönen Anstalten und Vorkehrungen meines theueren Herrn Bruders zu verdanken habe.“

Die persönliche Bekanntschaft mit Goethe, die auch wirklich im Sommer von 1812 in Teplitz erfolgte, wie aus obigem Briefe von Beethoven an Bettina zu ersehen, bereitete Bettina ebenfalls vor; allein, obgleich Beethoven die Geduld Goethe's mit ihm (seines schlechten Gehörs wegen) gepriesen hat, so ist es doch Thatsache, dass der grosse Dichter und Minister unsern Beethoven nur zu bald vergass, und als er ihm im Jahre 1823 mit geringer Mühe einen wesentlichen Dienst hätte leisten können, auf einen ganz submissen Brief unsern Meister nicht einmal einer Antwort würdigte. Jener Brief wurde ihm durch den grossherzoglichen Geschaftsträger nach Weimar geschickt, folglich kam er auch sicher in seine Hände.

In den Jahren von 1811 und 1812 begab sich in der Lebensgeschichte Beethoven's nichts besonders Hervorstechendes. Er lebte in gewohnter Weise den Winter in der Stadt, im Sommer auf dem Lande; und blieb der alten Gewohnheit getreu: mit seinen Wohnungen im Jahre so oft zu wechseln, als es andere mit Gasthöfen oder Vergnügungsorten zu thun pflegen. Daher es gar nichts Auffallendes war, dass er 3—4 Wohnungen zu gleicher Zeit zu bezahlen hatte. Die Gründe dieses häufigen Wechsels waren grösstentheils unerheblich. In der einen Wohnung z. B. hatte er weniger Sonne, als er wollte, und konnte sie der Eigenthümer des Hauses nicht länger in seine Zimmer scheinen machen, so zog Beethoven aus. In einer andern behagte ihm das Wasser nicht — das ein Hauptbedürfniss für ihn war — und liess sich hierin nichts ändern, so zog Beethoven wieder aus; anderer unbedeutenden Ursachen gar nicht zu gedenken, wie ich weiterhin zweier komischen Anecdoten aus den Jahren 1823 und 24 erwähnen werde. Mit dem Wechsel seiner Sommerwohnungen war es besonders arg. Dass er im Mai irgend wohin nach der Nordseite der Stadt auswanderte, im Juli oder August aber plötzlich zusammenpackte und nach der Südseite zog, waren gewöhnliche Begebenheiten bei ihm. Welche Veranlassung dieses Verfahren zu unnöthigen Geldauslagen gab, lasst sich errathen. In seinen letzten Jahren war Beethoven in dem grossen Wien als unruhige Hauspartie bereits so bekannt, dass es schwer hielt, eine passende Wohnung für ihn zu finden. In früherer Zeit war es sein Freund Baron Pasqualati, der für den unsteten Beethoven immer eine Wohnung bereit hielt; fand er keine gewünschte, so zog er wieder mit Sack und Pack zu Pasqualati in den 3ten oder 4ten Stock, wo er aber keinen Strahl von Sonne erblickte, denn das Haus hat die Nordseite. Und doch verweilte Beethoven öfters lange Zeit darin!

In diesen drei Jahren der zweiten Periode arbeitete er angestrengt, und wir sehen seiner Werke bereits nahe an hundert in dem Catalog verzeichnet. Das Honorar dafür stieg mit jedem Jahre, und in diesem Grade stiegen auch Beethoven's Bedürfnisse, Launen oder Sonderbarkeiten, wie man es nennen will. So grosse Summen er bis dahin verdient, so hatte er doch nichts zurückgelegt, und wurde auch von dem ihn in jener Zeit gänzlich bevormundenden Bruder Carl nicht dazu angehalten. Den ersten Impuls, durch Zurücklegen seine Zukunft zu sichern, gab eine würdige Dame, deren Name hier nicht ungenannt bleiben darf. Es war Frau Nanette Streicher, geb. Stein, die an Beethoven noch überdies eine andere rühmenswerthe Handlung beging, welche nebst dem eben Erwähnten die Einwirkung auf ihn hatte, dass er von da an ein etwas geregelteres Leben zu führen begann, und der Gesellschaft, der er sich seit längerer Zeit entzogen, wieder gewonnen wurde. Frau Streicher fand Beethoven im Sommer 1813 hinsichtlich seiner körperlichen und häuslichen Bedürfnisse im desolatesten Zustande. Er hatte nicht nur keinen guten Rock, auch kein ganzes Hemd, und ich muss Anstand nehmen, seinen Zustand so zu beschreiben, wie er wirklich war. Frau Streicher ordnete seine Garderobe und sonstigen Hausstand, wobei Herr Andreas Streicher (der Jugendfreund F. v. Schiller's) hülfreiche Hand leistete, und Beethoven gehorchte in Allem. Er liess sich für den nächsten Winter wieder bei Pasqualati einmiethen, nahm einen Bedienten zu sich, der ein Schneider war, und eine Frau hatte, die aber nicht mit im Hause wohnte. Dieses Ehepaar sorgte für Beethoven auf's Beste, der sich auch comfortable dabei befand, und zuerst an eine geregeltere Lebensweise sich gewöhnen lernte, so viel dies nämlich bei ihm möglich war. In Gesellschaft mit jenem schneidernden Bedienten, der im Vorzimmer ganz ungestört sein Handwerk übte, schuf Beethoven im Nebenzimmer viele seiner unsterblichen Werke, als z. B. die A-dur Sinphonie, die Schlacht-Sinphonie, die Cantate „der glorreiche Augenblick“ u. a. m., und in dieser Situation will ich ihn auch hier verlassen, die zweite Periode seines Lebens schliessend, aus deren bunterlei Begebenheiten der Leser von selbst den Schluss ziehen wird: dass bei Beethoven auf ein goldenes Zeitalter, wie sich die erste Periode in Bezug auf ihn gestaltete, kein silbernes, wohl aber gleich ein ehernes folgte.

Dritte Periode

vom November 1813 bis zu seinem Tode 1827.

Die mancherlei Stürme des Lebens, die Beethoven in der eben besprochenen zweiten Periode zu überstehen hatte, fanden ihren Grund erstens in seiner unglücklichen Liebe, zweitens in dem Zunehmen seiner Harthörigkeit, denn bereits versagte das rechte Ohr ganz seinen Dienst; und drittens in der Unerfahrenheit mit den Welthändeln, zu deren richtigen Auffassung ihn die Natur mit den nöthigen Fähigkeiten nicht begabt hatte. Alles Unangenehme, das ihm bis dahin begegnete, wozu auch die vielerlei Reibungen mit seinen Freunden gehören, waren nur lauter Privata, die wenngleich ein solches Gemüth stark zu afficiren, doch aber den schaffenden Genius in seinem Fluge nicht zu hemmen oder gar herabzuziehen geeignet waren. Noch waren ihm Prozesse und Gerichtshöfe, Attentate auf seine Geistesprodukte und öffentliche Conflicte mit ganz verderbten Menschen unbekannt. Alles dieses Ungemach und noch vieles andere wartete seiner in der nun zu besprechenden Periode. Alles und Jedes wurde durch ihn nicht provocirt, sondern theils durch den Drang der Umstände, theils durch intriguante Menschen herbeigeführt, die bei jeder Gelegenheit seine Unerfahrenheit für ihr eigenes Interesse zu benutzen suchten. Aus jenen Conflicten gingen für Beethoven bejammernswerthe Fata hervor, die auf seinen schöpferischen Genius, desgleichen auf seinen Gemüthszustand den nachtheiligsten Einfluss ausübten, wie wir im Verlaufe dieser dritten Lebens-Periode vielfach hören werden.

Der Moment, in dem ich den Faden seiner Lebensgeschichte hier an die vorausgegangene Periode anzuknüpfen veranlasst bin, ist jener, als Beethoven im Herbste 1813 die Aufführung seiner „Schlacht von Vittoria" und seiner „A-dur Sinphonie" vorbereitete, welche beide Werke er eben beendigt hatte. Die Aufführung dieser Werke mit noch einigen Zugaben von seiner Composition hatte am 8., und wiederholt am 12. December desselben Jahres im Universitätssaale statt, und zwar *„zum Besten der in der Schlacht bei Hanau invalide gewordenen östreichischen und baierischen Krieger."* Ein von Beethoven's Hand abgefasstes, und für das Intelligenzblatt der Wiener Zeitung bestimmtes Danksagungsschreiben an alle bei jenen beiden Concerten Mitwirkende, liegt im Original vor mir, und hat kunsthistorisches Interesse. Der Länge dieses Documentes wegen darf ich mir nur erlauben Einzelnes daraus hier mitzutheilen. Nachdem Beethoven im Eingange jenes Schreibens seinen Dank für die Mitwirkung ausspricht, fährt er so fort: „Es war ein seltener Verein vorzüglicher

„Tonkünstler, worin ein jeder einzig durch den Gedanken begeistert war, mit seiner Kunst auch etwas zum Nutzen des Vaterlandes beitragen zu können, und ohne alle Rangordnung, auch auf untergeordneten Plätzen zur vortrefflichen Ausführung des Ganzen mitwirkte. . . . Mir fiel nur darum die Leitung des Ganzen zu, weil die Musik von meiner Composition war; wäre sie von einem Andern gewesen, so würde ich mich eben so gern wie Herr Hummel an die grosse Trommel gestellt haben, da uns alle nichts als das reine Gefühl der Vaterlandsliebe und des freudigen Opfers unserer Kräfte für diejenigen, die uns so viel geopfert haben, erfüllte“ . . . . Von der Besetzung des Orchesters führt Beethoven ausdrücklich an: „Herr Schuppanzigh stand an der Spitze der ersten Violine, Herr Spohr und Herr Mayseder wirkten an der zweiten und dritten Stelle mit; der erste Hofkapellmeister Herr Salieri gab den Trommeln und Kanonaden den Takt, und die Herren Siboni und Giuliani standen gleichfalls an untergeordneten Plätzen.“

Kaum war dieser patriotische Akt beendigt, als Beethoven wieder zu seiner gewohnten Beschäftigung schritt, nicht ahnend, zu welchen unerhörten und für ihn speziell nachtheiligen Vorfällen sein neuestes Werk „die Schlacht von Vittoria“ Anlass geben, und der Verrath eines bis dahin sich seinen Freund nennenden Mannes jenem feierlichen Akte folgen, ja gleichsam daraus entspringen werde.

Der Mechanikus Herr **Maelzel**, Erfinder des musikalischen Metronoms, gehörte zu Beethoven's wärmsten Freunden und Anhängern. Im Jahre 1812 machte Herr Maelzel dem grossen Tonmeister das Versprechen, Gehörmaschinen für ihn verfertigen zu wollen. Um ihn dazu anzueifern, komponirte Beethoven für die von Herrn Maelzel neu erfundene Panharmonica ein Stück „Schlacht-Sinphonie.“ (So nennt es Beethoven selbst.) Der Effekt dieses Stückes war so unerwartet, dass Maelzel unsern Beethoven aufforderte, es für Orchester zu instrumentiren. Dieser, längst mit dem Plane umgehend, eine grosse Schlacht-Sinphonie zu schreiben, willigte in den Vorschlag Maelzel's ein, und schritt sogleich zur Ausarbeitung des ganzen Werkes. Nach und nach wurden auch vier Gehörmaschinen fertig, von denen Beethoven aber nur eine brauchbar fand, und sich ihrer durch längere Zeit, besonders bei seinen Zusammenkünften mit dem Erzherzog Rudolph und Anderen, wo die schriftliche Conversation die Unterhaltung verzögerte, bedient hat.

Herr Maelzel war es, der sich mit dem Arrangement jener beiden eben genannten Concerte befasste, und da dies keinen geringfügigen Gegenstand betraf, so liess ihn Beethoven ohne Argwohn gewähren, zu Hause mit seiner Composition beschäftigt. So kam es auch, dass Maelzel sich auf der ersten öffentlichen Annonce erlauben konnte, dieses neue musikalische Werk Beethoven's als sein Eigenthum zu proklamiren, ihm von Beethoven geschenkt. Auf die unmittelbare

Protestation Beethoven's gegen eine solche Anmassung erklärte Maelzel, dass er dieses Werk für die gelieferten Gehörmaschinen und überdies noch für eine bedeutende Geldschuld in Anspruch nähme. Da er dieses aber mit nichts begründete, so hielt Beethoven das Vorgefallene für einen unziemlichen Scherz seines Freundes, und argwöhnte weiter nichts Schlimmes; obgleich das Benehmen dieses Freundes gegen Beethoven von da an unter der Würde eines gebildeten Menschen blieb.

Schon nach dem ersten jener Concerte wurde Beethoven von mehreren Seiten aufmerksam gemacht, dass Maelzel Mittel und Wege suche, sich jenes neuen Werkes auf eine unerlaubte Art zu bemächtigen, welches der Meister aber für unmöglich hielt, da er sich niemals von den Partituren trennte, und selbst auf die einzelnen Orchester-Stimmen ein wachsames Auge zu halten anfing. Letzteres kam aber leider etwas zu spät, denn Maelzel hatte bereits Gelegenheit gefunden, mehrerer von den Stimmen habhaft zu werden, und diese sich alsdann in Partitur setzen zu lassen. — Man wird fragen, welchen Zweck hatte wohl Maelzel, die Veruntreuung so weit zu treiben? — Er hatte eine Reise nach England vor, und wollte sowohl dort, als auf dem Wege dahin mit Beethoven's Schlacht-Sinphonie Geld verdienen. — Um sein Benehmen in Wien zu entschuldigen, scheuete er sich keineswegs laut auszusagen: Beethoven schulde an ihn 400 Dukaten, er müsse sich daher mit jenem Werke bezahlt machen.

Diese ärgerlichen Auftritte blieben längere Zeit hindurch der Gegenstand der allgemeinen Missbilligung, und wurden alsdann vergessen. Nach einigen Monaten jedoch begibt sich Maelzel auf die Reise nach England, und schon von München aus meldete man Beethoven: Herr Maelzel habe dort die Schlacht-Sinphonie aufführen lassen, jedoch verstümmelt, und das Werk als sein Eigenthum annoncirt. — Nun war es an der Zeit, dass Beethoven gerichtliche Schritte gegen Maelzel einleitete. Aus der, seinem Advocaten eingehändigten, umständlichen Deposition über jenes Factum (die ich in seiner Handschrift besitze) entnehme ich nur noch folgende Stelle wörtlich: „Wir kamen überein, zum Besten der Krieger dieses Werk (die Schlacht-Sinphonie) und noch mehrere andere von mir in einem Concert zu geben. Während dieses geschah, kam ich in die schrecklichste Geldverlegenheit. Verlassen von der ganzen Welt hier in Wien, in Erwartung eines Wechsels etc., bot mir Maelzel 50 Ducaten in Gold an. Ich nahm sie und sagte ihm, dass ich sie ihm hier wiedergeben, oder ihm das Werk nach London mitgeben wolle, falls ich nicht selbst mit ihm reiste — wo ich ihn im letztern Falle bei einem englischen Verleger darauf anweisen werde, der ihm diese 50 Dukaten bezahlen solle.“ — Ferner muss ich noch einer von Baron Pasqualati und dem Hof- und Gerichts-Advokaten Dr. von Adlersburg in dieser Sache ausgestellten Erklärung, und einer Aufforderung Beethoven's an die Tonkünstler zu London erwähnen. Aus jener Erklärung de dato 20. October 1814 geht hervor, dass

Beethoven sich seines Eigenthumsrechtes auf jenes Werk gegen Maelzel in nichts begeben habe; und in der Aufforderung an die Tonkünstler in London vom 25. Juli 1814 zeigt Beethoven den münchener Vorfall an, und erklärt wörtlich: „Die Aufführung die„ser Werke (die Sieges-Sinphonie und Wellington's „Schlacht bei Vittoria) durch Herrn Maelzel ist ein „Betrug gegen das Publicum und eine Beeinträchti„gung gegen mich, indem er sich ihrer auf einem wi„derrechtlichen Wege bemächtiget hat“ — und warnet ferner gegen jenes „verstümmelte“ Werk; denn es hat sich ergeben, dass Maelzel doch nicht alle Orchester-Stimmen zusammen raffen konnte, das Abgängige daher hinzu komponiren liess.

Dieses Factum so hässlicher Natur musste hier ohne alle Rücksicht besprochen werden, da dessen Einwirkung sowohl auf Beethoven's Gemüthszustand und seine geistige Thätigkeit höchst verderblich gewesen, als auch dadurch das Misstrauen gegen seine Umgebung sich in einem Grade steigerte, dass längere Zeit mit ihm nicht zu verkehren war. Auch gab es zunächst noch Veranlassung, dass Beethoven von nun an das Meiste von seinen Compositionen bei sich zu Hause copiren liess, oder, da dies nicht immer möglich gewesen, seine Copisten unablässlich controlirte, und durch Andere controliren liess, indem er sie alle für untreu und bestechlich hielt, wofür ihm aber Beweise vorlagen. Somit wurde durch jenen Vorfall seine Unruhe auch nach dieser Seite hin stets wach erhalten. Und wer sollte wohl nach einem solchen

Attentat auf sein Eigenthum erwarten, dass Beethoven jenem Pseudo-Freund je noch gestattete, sich, wenngleich nur in Briefen, ihm zu nähern? und doch ist dem so. Als Herr Maelzel seinem Metronom Kredit verschaffen wollte, wendete er sich vorzugsweise an Beethoven, ihm gleichzeitig vorspiegelnd, er habe eine Gehörmaschine zum Dirigiren für ihn in Arbeit. Maelzel's Brief an Beethoven dieserwegen vom 19. April 1818 aus Paris liegt vor mir, und gibt davon Kunde. Ja er fordert darin sogar Beethoven zu einer gemeinschaftlichen Reise mit ihm nach England auf. Seine Zufriedenheit mit dem Metronom theilte Beethoven dem Herrn Maelzel schriftlich mit: von jener Maschine aber hat er niemals wieder gehört.

Hier nun sey es mir gestattet anzuführen, dass es im Jahre 1814 war, wo ich Beethoven zuerst persönlich kennen lernte, wonach ich mich schon seit lange sehnte. War er ja der Mann, den ich wie einen Abgott verehrte, der Tondichter, dessen Werke ich alle während meiner Gymnasialstudien zu Olmütz bereits hörte und selbst übte, und nun als Akademiker der Wiener Universität an allen Aufführungen Antheil nahm, die sich nur immer darboten. In den ersten Monaten von 1814 war es, als ich Gelegenheit fand, anstatt eines Andern, unserm Beethoven, damals im Hause des Baron v. Pasqualati wohnhaft, ein Billet einzuhändigen, worauf er sogleich eine Antwort zu ertheilen hatte. Die Antwort erfolgte seiner Seits mit mehreren Zwischenfragen, und so kurz diese Conversation war, und Beethoven von dem erst zum

Jüngling herangewachsenen Ueberbringer des Billets weiter keine Notiz nahm; meine Sehnsucht, den Mann nur sprechen zu hören, der mir mehr als Kant und das Corpus juris am Herzen lag, war befriedigt, und die Bekanntschaft, für mich späterhin so wichtig und folgereich, war gemacht. Gleichwohl war es erst zu Anfang des Jahrs 1816, dass ich in der Gastwirthschaft „zum Blumenstock" mit ihm fast täglich zu einer bestimmten Stunde zusammentraf, und von dort an in nähere Berührung kam. Jedoch, verfolgte ich ihn schon mit meiner Verehrung vor der gemachten persönlichen Bekanntschaft, so war es nach dieser, als wäre ich durch einen Zauber an ihn gebannt. Nichts ihm Betreffendes entging mir mehr, und wo ich ihn nur vermuthete, dort stahl ich mich hinein, mich stets mit Offenheit nähernd, und ein kräftiger Händedruck von ihm zeigte mir immer, dass ich ihm nicht lästig sey. Die Zusammenkunft an jenem Orte, wobei noch ein allgemein verehrter Mann und Freund Beethoven's — Herr Pinterics — nebst einem Kapitain von der deutschen Garde des Kaisers nie fehlende Gesellschafter waren, hatte hauptsächlich das Zeitungenlesen zum Zweck, das zu Beethoven's Tagesbedürfnissen gehörte. Von jenem Orte gestattete er mir aber oft schon ihn in's Freie zu begleiten, welches zu meinen damaligen höchsten Glückseligkeiten gehörte, und, obwohl mit Studien überhäuft, hatte ich doch immer überflüssig Zeit dafür. Ihm gefällig zu seyn, wo und wann er meiner bedurfte, gehörte von jener Zeit an bis zu seinem Hinscheiden zu meinen Pflichten: was er von mir bedurfte, ging allem anderen vor.

In dem Jahre 1814 und zwar am 15. April verlor Beethoven seinen langjährigen Gönner, den Fürsten Carl von Lichnowsky, durch den Tod.

Die welthistorisch-merkwürdige Epoche, als sich im Herbste 1814 die verbündeten Monarchen und noch viele andere hohe Häupter aus dem europäischen Staatenbunde zu einem Congress in Wien versammelten, war auch für Beethoven von Einfluss und pecuniärem Nutzen. Er wurde von dem Wiener Stadtmagistrat ersucht, einen von Dr. Weissenbach in Salzburg gedichteten Text zu einer Cantate in Musik zu setzen, der die Bewillkommnung der erlauchten Herrscher in den Mauern der alten Vindobona zum Vorwurf hatte. Es ist die Cantate der „glorreiche Augenblick“ genannt, die kürzlich erst mit verändertem Texte unter dem Titel „Preis der Tonkunst“ in Druck erschien. Dass dieses Werk eine der schwächsten Arbeiten Beethoven's ist, wird wohl jeder erkennen; er selbst legte keinen Werth darauf, obgleich es ihm das Diplom eines Wiener Ehrenbürgers verschaffte. Als Gründe dafür können angeführt werden: die äusserst kurze Zeit, die ihm zu dieser Arbeit gestattet ward, und der „barbarische Text“, der seine Phantasie durchaus nicht begeistern konnte. In Hinsicht des letzteren gab es mit dessen Verfasser, der von dem Componisten so in die Klemme gejagt wurde, dass er am Ende die Feile gerne Anderen überliess, mehrere possirliche Auftritte. — Diese

Cantate wurde gemeinschaftlich mit der Schlacht von Vittoria und der A-dur Sinphonie am 29. November in Gegenwart der fremden Souverains aufgeführt, von denen einige dem Componisten ansehnliche Geschenke machten.

Ueberhaupt waren jene denkwürdigen Wintermonate von 1814 auf 15 noch von einer andern Seite für Beethoven wichtig. Unzählige der anwesenden hohen Fremden drängten sich an ihn, um ihm ihre Huldigung zu bezeugen, und es waren vorzüglich die Reunions bei dem russischen Bothschafter Fürsten Rasumowsky, wo die Majestät im Reiche der Harmonien diese Huldigungen anzunehmen pflegte. Bekannt ist es, dass die Beweise von hoher Achtung, welche Beethoven in den Appartements des Erzherzogs Rudolph von den ihn dort aufsuchenden allerhöchsten Personen erhielt, eben so herzlich als rührend gewesen, wovon eine solche Zusammenkunft mit der Kaiserin von Russland besonders interessant war, deren Beethoven mit Rührung sich erinnerte. Er erzählte noch späterhin scherzweise, wie er sich habe von den hohen Häuptern die Cour machen lassen, und sich dabei stets „vornehm“ benommen. Ach wie ganz anders stand es mit solchen Ehrenbezeugungen 10 Jahre später! War es doch gleichsam eine neue Welt, in der wir alle 10 Jahre später in Wien lebten, wo nur ein Name Werth haben sollte, Rossini nämlich.

Diese ausserordentlichen Gunstbezeugungen, die unserm Beethoven in jener Zeit zu Theil wurden, anderten an seinem ganzen Wesen nichts, er blieb nach wie vor — Beethoven. Im Frühlinge 1815 führte er seine A-dur Sinphonie wiederholt auf, die gewisse Recensenten im Auslande wie im Inlande dermassen verblüfft hatte, dass einige darunter so weit gingen zu verkündigen: Nun haben die Extravaganzen dieses Genie's das Non plus ultra erreicht, und Beethoven sey ganz reif für das Irrenhaus. — O, diese armen Leute! Hätten sich nur nicht auch Männer von Fach unter ihnen befunden, die Alles hervorsuchten, um Beethoven zu kränken, selbst mit Gewalt den Parnass erklimmen wollten, und kaum einige Stufen erstiegen, den Schwindel bekamen, und rücklings herunter fielen. Einer jener Selbstirren bückte und beugte sich nach einem solchen Falle bis in den Staub vor Beethoven, bittend, ihm wieder emporzuhelfen, wozu es aber schon zu spät war. *)

---

*) Herr C. Maria v. Weber war es, der nach dem Durchfall seiner Oper „Euranthe" (1824) die Partitur dieses Werkes in tiefster Devotion Beethoven mit der Bitte vorlegte, er möge nach seinem Gutdünken Aenderungen darin vornehmen, er unterwerfe sich hierbei ganz seiner Meinung. Beethoven, wohl wissend, welch' bittere Recensionen Herr v. Weber von Prag aus über einige seiner Werke in deutsche Journale sandte, empfing ihn auf's freundlichste, und erklärte sich, nachdem er Einsicht in die Partitur genommen, in meinem Beiseyn gegen ihn, dass er dieses Ansuchen vor der Aufführung seiner Oper hätte machen sollen, jetzt finde er es zu spät, ausser Herr v. Weber wolle damit eine solche Reform vornehmen, wie er (Beethoven) es mit seinem Fidelio gethan.

Interessant ist z. B. in der ersten Bearbeitung der Oper Fidelio zu sehen, wie der Meister mehrere Nummern zwei- auch sogar viermal componirt hat. Diese Bearbeitungen

Der Leser möge aus dieser flüchtigen Andeutung entnehmen, dass ungeachtet der gigantischen Grösse, zu der Beethoven bis zu jener Zeit empor gestiegen, Neid und Hass ihn dennoch verfolgten, obgleich er Allen stets aus dem Wege ging, und namentlich *mit seinen Kunstbrüdern in keine Berührung mehr gekommen.* Sah er doch zu deutlich, dass alle diese Herren sich in seiner Nähe gedrückt und nicht heimlich fühlten. Selbst Herr Kanne, mit dem er in früheren Jahren den meisten Umgang hatte, und dessen eminenten Fähigkeiten er immerhin die grösste Achtung zollte, kam des Jahres kaum zwei bis dreimal mehr mit ihm zusammen.

Im Sommer 1815 beschäftigte sich Beethoven ausschliesslich mit der Composition, oder Instrumentirung der „Schottischen Lieder" für den Sammler von National-Gesängen Herrn Georg Thompson zu Edinburgh, der ihm ein bedeutendes Honorar dafür bezahlte, wie aus der Correspondenz zu ersehen. Wie viele solcher „Schottischen Lieder" Beethoven bearbeitet, war mir nicht möglich genau aufzufinden, ich

---

immer desselben Textes weichen öfters sehr wesentlich von einander ab. Ueberhaupt ist die erste Partitur von Fidelio mit den vielen Varianten, häufigen Verbesserungen in der Rhytmisirung, in der Instrumentation und auch in der Erfindung der Melodie ein sichtbarer Beweis der strengsten Feile, wie sie der grosse Meister an alle seine Werke anzulegen pflegte; daher dürfte sie wohl ein vorzügliches Lehrbuch für junge Componisten abgeben, und eines Platzes in einer öffentlichen Bibliothek werth seyn, um für Jeden zugänglich zu werden.

glaube aber, dass bei weitem nicht alle gedruckt erschienen sind.

Im Herbst von 1815 starb sein älterer Bruder Carl, der als Kassirer bei der östreichischen National-Bank fungirte. Mit dem Tode jenes Mannes tritt für unsern Beethoven eine neue Epoche ein, eine Epoche schwer zu beschreibender Fälle und Thatsachen, und könnte ich hier meine Feder niederlegen und die Fortsetzung einem Andern überlassen, ich würde mich wahrhaft glücklich fühlen. Hier beginnt die peinlichste Situation für den Biographen mit der Devise: *Lasse dem Todten Recht widerfahren, und schone den Lebenden: mit dem Ersteren erfülle das Verlangen des Dahingeschiedenen, mit dem Zweiten übe eine Pflicht des Christen, und lasse Jenen dort oben richten.*

Dieses Dilemma jedoch zu umgehen ist keine Möglichkeit, denn es hiesse somit *die Lebensgeschichte Beethoven's, von der gesammten musikalischen Welt in möglichster Vollständigkeit verlangt, hier schliessen,* die gleichwohl von nun an erst ein höheres Interesse gewinnt: denn nicht nur tritt Beethoven durch ein Conflict von Umständen zum ersten Male in ein engeres Verhältniss zu dem bürgerlichen Leben, und bindet sich die Ruthe zu seiner Geisselung selbst auf den Rücken, — sondern durch diese neuen Conflicte erhält der moralische Mensch Beethoven erst Gelegenheit, in all' seiner Kraft hervor zu treten, und den schaffenden Genius Beethoven sogar momentan zu überwiegen.

Was jener Bruder Carl im Leben für unsern Beethoven für Werth hatte, haben wir hier schon mehrmals Gelegenheit gehabt zu sehen. Ob es für seinen schaffenden Genius, wie für seinen Frieden mit der Welt nicht erwünschter gewesen wäre, dieser Bruder wäre viele Jahre früher gestorben, lasse ich unerörtert, erlaube mir aber zu sagen: jener Bruder Carl hätte in vielem Betrachte nie vor Beethoven sterben sollen, da er ihm Lasten hinterliess, die ihn nur zu bald erdrücken mussten. — In seinem Testamente vom 14. November 1815 bat Carl van Beethoven seinen Bruder Ludwig, die Vormundschaft über seinen hinterlassenen Sohn anzunehmen. Wie unser Beethoven diese Bitte erfüllte, werden wir im Verfolge hier vernehmen.

In dem Briefe vom 22. November 1815 an Herrn Ries meldet Beethoven den Tod dieses Bruders selbst, hinzufügend: „und um ihm das Leben leichter zu machen, kann ich wohl das, was ich gegeben, auf 10.000 Gulden W. W. (oder 10.000 Francs) anschlagen" — womit Beethoven wohl nicht alles durch die ganze Zeit des Lebens dieses seines Bruders ihm Gegebene meinen kann, was er selbst am allerwenigsten berechnen konnte. In demselben Briefe sagt auch Beethoven: „er" — sein verstorbener Bruder nämlich — „hatte ein schlechtes Weib", und hätte er noch hinzugesetzt: beide haben einen Sohn, der nun mein Sohn werden soll — dann hätte Beethoven in einem Satze die Quellen seines nachherigen grossen Unglückes selbst angegeben.

Bei dem Absterben seines Vaters war der Neffe Beethoven's ungefähr 8 Jahr alt, ein schöner Knabe, der auch seiner geistigen Fähigkeiten wegen zu grossen Hoffnungen berechtigte. Dieses gewahrend, und anderer Seits ermessend, was aus dem Knaben an der Seite seiner Mutter werden solle, fasste er den Entschluss, ihn an Sohnesstatt anzunehmen. *) Da jedoch die Mutter des Knaben dagegen protestirte, Beethoven aber bei seinem Entschlusse beharrte, sich auf den letzten Willen seines Bruders stützend, so kam es zum Prozess, der von der Wittwe van Beethoven zuerst gerichtlich anhängig gemacht wurde.

Bevor ich aber dieses ungluckselige Factum weiter bespreche, ist es nothwendig, eines anderen unangenehmen Falles, unseren Meister betreffend, zu erwahnen. — Gerade in jener Zeit, als der 8jährige Neffe Beethoven's der Zankapfel zwischen seiner Mutter und seinem Onkel ward, erlitt die Tonkunst in Wien durch das Fallissement des Fürsten Lobkowitz einen empfindlichen Stoss. Fürst Lobkowitz, Unternehmer der kaiserl. Hoftheater — nicht aus Gewinnsucht, sondern aus wahrer Liebe für die Künste — ging in seinem Eifer für alles Schöne und Erhabene zu weit, und musste plötzlich inne halten. Durch diesen Fall verlor Beethoven den von jenem fürstlichen Mäcenas ihm 1809 ausgesetzten Pensions-Antheil, und an eine

---

*) Aber nicht „stillschweigend" wie Herr von Seyfried S. 12 s. biogr. Notizen über dieses Factum berichtet. In Oestreich kennt man keine stillschweigende Adoption; jede bedarf einer gerichtlichen Bestätigung zu ihrer Gültigkeit.

Restitution war nicht mehr zu denken. Somit sehen wir die durch das Finanz-Patent 1811 auf ein Fünftel reducirte Pensions-Summe abermals verringert.

Zur Zeit, als jener Prozess begann (1816), beschäftigte sich Beethoven mit Etablirung eines eigenen Haushaltes, der ihm nun unentbehrlich schien, wollte er seinen Neffen unangefochten von der Welt bei sich behalten. Wie Alles, griff er auch dieses prosaische, mit seinem ganzen Wesen in Widerspruch stehende Geschäft mit Ernst und redlichem Sinne an. Gleichsam nur als Intermezzo erlaube ich mir hier eine kleine Probe zu geben, wie Beethoven das angefangen. Die allererste Information, die er bei einem bewanderten Hauswirth genommen zu haben scheint, in Form eines Protokolls abgefasst, links die Fragen Beethoven's und rechts die Antworten, von männlicher Hand geschrieben, enthaltend, ist ein interessantes Document über seinen Unternehmungsgeist. Er fragt z. B.:

1. „Was gibt man zwei Dienstleuten Mittags und Abends zu essen, sowohl in der Qualität als in der Quantität?" —

   Zur rechten Hand die Antwort immer auf's umständlichste.

2. „Wie oft gibt man ihnen Braten? Geschieht dies Mittags und Abends zugleich?"
3. „Das, was den Dienstleuten bestimmt ist, haben sie dieses gemein mit den Speisen des Herrn, oder machen sie sich solche besonders, d. h. machen sie sich hierzu andere Speisen, als der Herr hat?"

4. „Wie viel Pfund Fleisch rechnet man für drei Personen?“

In dieser Art fährt der neue Oekonom fort, und wir ersehen daraus einen schönen Beweis seiner Humanität.

Der Prozess zwischen Beethoven und seiner Schwägerin wurde vor den adeligen Gerichtshof „das Nieder-östreichische Landrecht“ gebracht, von demselben instruirt und längere Zeit verhandelt. Die Meinung, das dem Namen Beethoven vorgesetzte „van“ bezeichne gleich dem deutschen „von“ ein adeliges Pradicat, schien in Oestreich seit alten Zeiten angenommen; daher forderte der Gerichtshof keinen nähern Ausweis darüber. Es handelte sich bei diesem Prozesse nicht um ein Rechtsprincip, nicht um Mein und Dein einer Sache, sondern Beethoven hatte den Beweis zu führen, dass seine Schwägerin ein sittenloses Weib sey, folglich zur Erziehung ihres Sohnes unfähig. — Durch das Vorausgegangene in dieser Biographie haben wir die moralische wie die Gemuthsseite Beethoven's hinlänglich kennen gelernt, um zu begreifen, welch' peinliche Aufgabe durch jene Beweisführung unserm Beethoven gestellt war, ihm, dem das an Sitten und Charakter Zweideutige und Zweifelhafte an einem Menschen schon dermassen anwiderte, dass er davon nicht sprechen hören mogte, noch weniger in seiner Nähe es duldete; und nun in die Nothwendigkeit versetzt ward, um einen werdenden Menschen vom sichern Verderben zu retten, den Lebenswandel einer ihm so nahe verwandten Person vor einem

Gerichtshofe zu enthüllen. Die Agitation, in der er sich lange Zeit hindurch befand, benahm ihm alle Fassung, und wäre er nicht auf's äusserste gedrängt gewesen, zu arbeiten, um sich und seinen Neffen, der ihm von Seite des Gerichts provisorisch übergeben wurde, zu erhalten, wir hätten aus jener bedrängten Zeit nicht ein grosses Werk von ihm schaffen gesehen; denn selbst die achte Sinphonie, die er im Jahre 1817 zur Aufführung brachte, war glücklicher Weise vor Anfang jenes Prozesses concepirt und theilweise ausgearbeitet.

Im Verlaufe der gerichtlichen Verhandlungen, die geraume Zeit schon umfassten, wurde der Gerichtshof aufmerksam gemacht, dass das Wörtchen „van“ holländischen Ursprunges, nach dortigen Landesgesetzen das Geschlecht nicht adelige, dass es in der Rheinprovinz, wo Beethoven geboren, eben so damit gehalten werde; folglich diesem „van“ auch in Oestreich der adelige Zauber zu benehmen sey. Dem zufolge wurde Beethoven aufgefordert, seinen Adel zu documentiren. Er erklärte mit Emphase: sein Adel sey hier und da! (auf Brust und Kopf zeigend), den aber der Gerichtshof als rechtsgültig nicht anerkennen wollte, und die Akten an den Wiener Stadt-Magistrat, als die bürgerliche Gerichtsbehörde verwies, nachdem er jedoch durch Urtheil in erster Instanz die Vormundschaft Beethoven's über seinen Neffen bereits anerkannt hatte.

Dieses Verfahren, das Verweisen der Akten an die bürgerliche Gerichtsbehörde, so gesetzlich es immerhin war, brachte Beethoven ausser sich, denn er betrachtete es als den grössten ihm bis dahin widerfahrenen Schimpf, und als eine nicht zu rechtfertigende Erniedrigung und Zurücksetzung des Künstlers; welcher Eindruck fortan lebendig in seiner Seele blieb. Ohne einen solchen Anwald *), der ihn über das Bittere jenes landrechtlichen Beschlusses mit der Liebe eines Freundes zu beschwichtigen suchte, wäre Beethoven aus dem Lande gelaufen.

Als sich der so gekränkte Meister eben der Hoffnung hingab, dieser Prozess, der nun bereits einige Jahre gedauert, und ihm so viel Verdruss und Zeitverlust verursachte (während welcher Zeit sein Neffe von einer Hand in die andere ging, somit Unterricht und Erziehungsmethode so oft wie seine Röcke gewechselt wurden), werde seinem gänzlichen Ende bald nahe kommen, verwarf der Wiener Magistrat das Urtheil des adeligen Gerichtshofes, und ernannte die Schwägerin Beethoven's zu der Vormünderin ihres Sohnes. Somit fing der Prozess von vorne wieder an, und erreichte erst nach wiederholt unangenehmen Debatten durch das unablässige Bemühen seines Anwalds im Jahre 1820 das Ende, nachdem das Appellations-Gericht das erste Urtheil des Nied.-östr. Landrechts bestätigte. — Aus dem Recurs Beethoven's an den Appelhof vom 7. Januar 1820, der von Beet-

---

*) Es war der gegenwärtig zum dritten Male erwählte Decan der juristischen Fakultät an der Wiener Universität, Herr Dr. Bach senior, Hof- und Gerichts-Advokat und beeideter Notar.

hoven selbst verfasst in der Original-Eingabe vor mir liegt *), entnehme ich folgende, ihn charakterisirende Stelle.

„Mein Wille und Streben geht nur dahin, dass der Knabe die bestmöglichste Erziehung erhalte, da seine Anlagen zu den frohesten Hoffnungen berechtigen, und dass die Erwartung in Erfüllung gehen möge, die sein Vater auf meine Bruderliebe baute. Noch ist der Stamm biegsam, aber wird noch eine Zeit versäumt, so entwächst er in krummer Richtung der Hand des bildenden Gärtners, und die gerade Haltung, Wissenschaft und Charakter sind für ewig verloren. Ich kenne keine heiligere Pflicht, als die der Obsorge bei der Erziehung und Bildung eines Kindes. Nur darin kann die Pflicht der Obervormundschaft bestehen, das Gute zu würdigen und das Zweckmässige zu verfügen; nur dann hat sie das Wohl des Pupillen ihrer eifrigen Aufmerksamkeit gewidmet; das Gute aber zu hindern, hat sie ihre Pflicht sogar übersehen."

In diesem Trouble der Dinge bedurfte Beethoven ausser seinem würdigen Freunde und Rechtsconsulen-

---

*) Ich verdanke dieses interessante Aktenstück meinem verehrten Freunde dem Herrn Dr. Bach. In seinem Schreiben vom 9. Juni 1839, als er es mir zusendet, spricht er zugleich den Wunsch aus: „Kein Zug dieser grossen Seele darf verloren gehen, weil es beweiset, dass mit einem unerschöpflichen Geiste zugleich ein edles Gemüth verbunden seyn kann." Er wird sich überzeugen, wie genau und treu ich seinem Wunsche und dem ausdrücklichen Verlangen unsers gemeinschaftlichen Freundes in dieser Schrift nachzukommen mich bestrebt habe.

ten Herrn Dr. Bach sen. noch andere Stützen, die ihn aufrecht erhielten, und bei denen er Trost finden konnte. Diese bewährten Freunde greifen selbst für einige Zeit in das Rad seiner anderweitigen künstlerischen wie nicht minder seiner Lebensverhältnisse mit ein, als dass sie hier nicht genannt werden sollten. Es sind: Herr C. Bernard, der geschätzte Dichter und Redacteur der Wiener Zeitung: Herr Peters, Rath des Fürsten Lobkowitz, und Herr Oliva, gegenwärtig Professor der deutschen Literatur in St. Petersburg. Der zweite war es, den das Appellations-Gericht unserem Beethoven auf dessen eigenes Ansuchen wegen seiner Harthörigkeit als Mitvormund beigab.

Wie schon oben bemerkt, wechselte der Knabe, der Gegenstand dieses langen Streites, während demselben oftmals Domicil, Unterricht und Erziehung. Bald war er bei seinem Onkel, bald bei seiner Mutter, bald wieder in einem Erziehungs-Institut. Aber ungeachtet dieses oftmaligen Wechsels entsprachen doch seine Fortschritte in der Musik wie in den Wissenschaften, vorzüglich in der Philologie, vollkommen den geistigen Anlagen; und so schien es, dass der gute Beethoven für die unaussprechlichen Qualen und Kränkungen während dieses vierjährigen Prozesses, für die beispiellose Liebe, Sorgfalt, ja Aufopferung, mit der er diese Erziehung verfolgen liess, einstens den wohlverdienten Dank erhalten, überhaupt Freude, nichts als Freude an seinem Neffen erleben werde. Ob dieses so gekommen, ob seine Hoffnungen in Erfüllung gingen, werden wir späterhin hören.

Bevor ich den Faden der Begebenheiten in Beethoven's Leben wieder aufgreife, finde ich es für nicht unwichtig, nun an rechter Stelle der Leistungen eines kleinen, aus einigen Künstlern und tüchtig gebildeten Kunstfreunden bestehenden Vereines vorübergehend zu erwähnen, der zwar nicht in enger Verbindung mit Beethoven's Lebensgeschichte stand, auch keinen Einfluss darauf ausübte, oder ausüben konnte: der aber Gelegenheit darbietet zu zeigen, wie sehr in jener Zeit die Beethoven'sche Musik, besonders die *Kammermusik, die eigentliche unerschöpfliche Fundgrube der tiefsten und inhaltreichsten musikalischen Poesie*, von dem bessern Theile der Wiener Dilettanten und Künstler gepflegt und in Ehren gehalten ward. Die Aufgabe jenes bescheidenen Vereines war: klassische Musik im Kammerstyl, darunter vorzugsweise Beethoven'sche, vor einem kleinen Kreise sinniger Zuhörer vorzutragen. Herr Carl Czerny gab den Impuls hierzu, und war überhaupt das leitende Princip dieser kunsthistorisch denkwürdigen Gesellschaft. In seiner Wohnung fanden die Zusammenkünfte in den Vormittagsstunden eines jeden Sonntags statt, und wurden mit immer gesteigertem Interesse durch drei Winter hindurch fortgesetzt. Es war ein anderer Gottesdienst, zu dem Jeder ohne Ausnahme, ohne Anmeldung, freien Zutritt hatte. Herr C. Czerny genoss des Glückes, dass Beethoven selbst mehrere seiner grössten Werke vorher mit ihm durchging, öfters auch an seiner Seite der Aufführung beiwohnte, und durch seine Anwesenheit vollends Alles zur begeistertsten Theilnahme und Aufmerksamkeit stimmte. Im Vortrage der Pianoforte-Partie hatte Herr Czerny die hochgebildete Frau Baronin Dorothea von Ertmann (welcher Beethoven seine Sonate Op. 101. gewidmet), dann die Herren Steiner von Felsburg und Pfaller, kaiserl. Staatsbeamte, zu würdigen Mitgehülfen. Der Zudrang zu jener musikalischen Stoa, worin Jeder das Höchste lernen, oder doch wenigstens klare Begriffe davon erlangen konnte, war fortan ausserordentlich, und die gleichgestimmten Seelen fanden dort auch Gelegenheit, sich gegenseitig kennen und achten zu lernen. Alle fremden Künstler und Kunstliebhaber, die im Auslande nur erst dunkle Begriffe von dem Wesen der Beethoven'schen Musik erhalten konnten, kamen hier an die Quelle der lautersten Poesie, wie sie seit jenen denkwürdigen Zirkeln des Fürsten Lichnowsky (von denen in der ersten Periode die Rede) niemals wieder so hell und rein geflossen und geschlürft wurde, und vielleicht niemals wieder an jenem Orte, wo dieser, seinem Jahrhundert vorausgeschrittene, Riesengeist gelebt und gewirkt hat, fliessen wird; hat sich ja dort seitdem in Prosa und Poesie Alles verändert und umgestaltet, so dass jener Gewaltige in seiner irdischen Heimath beinahe ganz zum Fremdling geworden. Die Pforten jener denkwürdigen Schule, welche Geist und Gemüth bei allen sie Besuchenden mächtig erhoben, schlossen sich am Ende des dritten Winterkursus für immer, weil Herr C. Czerny von da an seine Zeit dem Componiren zu widmen anfing; und mit dem bald darauf erfolgten Erscheinen der italienischen Oper hörte auch alle Anregung zur Pflege

Beethoven'scher Klaviermusik auf. Daher es wohl kommen mag, dass Fremde jetzt vergebens in Wien Gelegenheit suchen, eine Sonate von Beethoven zu hören; denn die Banner der Jetztzeit nennen sich nicht mehr nach den Unsterblichen.

Das nächste, auf Beethoven direkt einwirkende Factum, bevor noch der Prozess mit seiner Schwägerin ganz beendet war, das nun hier zu erwähnen kommt, ist der Tod des Fürsten Kinsky, dessen Erben unserm Meister jenen 1809 stipulirten Antheil an der Pension streitig machten. Es kam dieserhalb zum Prozess, dessen Ausgang aber für Beethoven glücklicher war, als es mit der fürstl. Lobkowitz'schen Masse der Fall gewesen. Beethoven rettete noch etwas über 300 Gulden, so dass er mit dem Antheil von 600 Gulden seitens des Erzherzogs Rudolph neunhundert Gulden Conv. Münze jährliche Pension (circa 600 Thaler) von nun an bezog, die ihm bis an sein Lebensende ungeschmälert verblieben. *)

Die Ernennung seines durchlauchtigsten Schülers, des eben genannten Erzherzogs, den er bis dahin zu einer bedeutenden Stufe der Ausbildung erhoben, und welcher der *Einzige seiner Schüler war, den Beethoven gleichzeitig in der Harmonielehre unterrichtet hatte,* die Ernennung dieses kunstreichen Prinzen zum Erzbischof von Olmütz brachte unsern Meister wieder jenem Zweig der Tonkunst zurück, welcher der erhabenste und auch schwierigste ist, zu dem er sich neben der Sinphonie am meisten hingezogen fühlte, wie er dies oft betheuerte. Er fasste nämlich den Entschluss, zur Installation des Erzherzogs in sein Erzbisthum, die auf den 9. März 1820 festgesetzt war, eine grosse Messe zu schreiben. Er begann an diesem neuen Werke im Winter von 1818 auf 19 zu arbeiten, dessen erster Satz aber gleich in so breiten Dimensionen (gegen den ursprünglichen Plan des Autors) sich zu bewegen anfing, dass, diese Bahn mit gewohnter Consequenz verfolgt, es gar nicht abzusehen war, in welcher Zeit dieses Werk vollendet werden könne. Es ist nothwendig hier zu sagen, dass Beethoven in jenen Jahren trotz der vorausgegangenen Stürme einer festen Gesundheit genoss. Gleich bei Beginn dieser neuen Arbeit schien sein ganzes Wesen eine andere Gestalt angenommen zu haben, welches besonders seine älteren Freunde wahrnahmen, und ich muss gestehen, dass ich Beethoven niemals vor und niemals nach jener Zeit mehr in einem solchen Zustande absoluter Erdenentrücktheit gesehen habe, als dies vorzüglich im Jahre 1819 mit ihm der Fall gewesen. Ja, hätte ich nicht gegenwärtig bereits die vierzig überschritten, und wollte jenen Seelen- und Geisteszustand meines edlen Freundes mit dem Verstande eines 20jährigen Jünglings beurtheilen, ich wüsste aus jener merkwürdigen Zeit sehr viele Anekdoten zu erzählen, wie ein Anderer aus früheren Jahren gethan, die aber am Ende doch nur

---

*) Mozart brachte es erst drei Jahre vor seinem Tode bis zu achthundert Gulden Wartegeld, die er aus dem „Kammerbeutel“ Kaiser Joseph's bezog, dessen Liebling er noch dazu war. — Man sieht, wie diese beiden grossen Geister in diesem Punkte ziemlich gleiches Schicksal hatten.

Anekdoten sind, und eben so wenig vor ein öffentliches Forum gehören, als die Tischreden Martin Luther's dahin gehört haben.

Im Jahre 1819 war Beethoven über der Composition seiner zweiten Messe wirklich der tobende, himmelanstürmende Gigant, und dies besonders zur Herbstzeit hin, als er das Credo mit der ausserordentlich schweren Fuge schrieb. Er wohnte damals zu Mödling im sogenannten Hafnerhaus, wo ich ihn öfters besuchte, und aussergewöhnliche Fälle zu hören bekam, wovon viele seine verwirrte Haushaltung herbeiführte, von der er sich seit 1816 nicht mehr getrennt hatte, obgleich sein Neffe in einer Erziehungsanstalt, er folglich ganz allein war. Um sich einen möglichst deutlichen Begriff von seinem häuslichen Leben jener Zeit zu machen, und daraus den Schluss zu ziehen, unter welchem grossen theils selbst aufgebürdeten Joche dieser Mann seufzte und litt, und wie dies seinen Gemuthszustand fortan in Aufregung hielt, ist es nothwendig, dass ich dem Leser nur einen kleinen Auszug aus seinem Tagebuche zur Ansicht gebe, das ich von seiner Hand geschrieben in mehreren Jahrgängen besitze:

1819. Den 31. Januar der Haushälterin aufgesagt.
— Am 15. Februar die Küchenmagd eingetreten.
— „ 8. März hat die Küchenmagd mit 14 Tagen aufgesagt.
— „ 22. desselb. Mon. ist die neue Haushälterin eingetreten.

1819. Am 12. Mai in Mödling eingetroffen. Miser et pauper sum.
— „ 14. Mai ist die Aufwärterin eingetreten, mit monatlich sechs Gulden.
— „ 20. Juli der Haushälterin aufgesagt.
1820. Am 17. April die Küchenmagd eingetreten.
— 19ter April schlechter Tag. (d. h. er bekam nichts zu essen, weil bereits alle Speisen durch das lange Warten verdorben waren.)
— „ 16. Mai dem Küchenmädchen aufgesagt.
— „ 19. Mai die Küchenmagd ausgetreten.
— „ 30. Mai die Frau eingetreten.
— „ 1. Juli die Küchenmagd eingetreten.
— „ 28. Juli Abends ist die Küchenmagd entflohen.
— „ 30. Juli ist die Frau von Unter-Döbling eingetreten.
Die 4 bösen Tage, 10. 11. 12. 13. August in Lerchenfeld gegessen.
— Am 28. der Monat von der Frau aus.
— „ 6. September ist das Mädchen eingetreten.
— „ 22. October das Mädchen ausgetreten.
— „ 12. December das Küchenmädchen eingetreten.
— „ 18. Dec. dem Küchenmädchen aufgesagt.
— „ 27. Dec. das neue Stubenmädchen eingetreten.

Genug dieses bejammernswerthen Anblickes häuslicher Verwirrung! Und genug auch des Stoffes zu anhaltender Agitation eines Hauswirthes, der sich um den Heerd bekümmert oder bekümmern muss! — Nur mit geringer Aenderung ging es mit dem Hausstande Beethoven's bis an sein Ende fort. Die Unmöglichkeit, sich den Dienstleuten verständlich zu machen, war mitunter die Hauptursache des beständigen Wechsels, wobei aber freilich nichts gewonnen wurde.

Und nun von der crassen Prosa wieder zur poetischen Seite.

Zur Zeit, als der Erzherzog Rudolph sich zur Installationsreise nach Olmütz vorbereitete, war die zu jener Feier bestimmte Messe kaum zum dritten Theil fertig, welches, die Zeit seiner gewohnten Ausfeilung an jedem grossen Werke mit in Anschlag gebracht, so viel heissen wollte, als: es war noch nicht der erste Satz fertig. Und um hier gleich die Zeit zu bestimmen, wann Beethoven die letzte Feile an dieses sein grösstes Werk legte, führe ich an, dass dieses erst im Sommer 1822 zu Baden (bei Wien) geschehen, nachdem er über drei Jahre an diesem gigantischen Werk gearbeitet hatte. Somit wurde diese Messe ihrer ursprünglichen Bestimmung nach nur um zwei Jahre zu spät fertig.

In den Winter-Monaten von 1821 auf 22 schrieb Beethoven die drei Klavier-Sonaten Op. 109. 110. und 111. Die grosse Sonate in B-dur Op. 106. schrieb er noch während des Prozesses mit seiner Schwägerin. Auch willfahrte er im Sommer 1819, als er eben mit der Composition des Credo beschäftigt war, den wiederholten dringenden Bitten einer aus 7 Mitgliedern bestehenden Musikgesellschaft, die damals in einem Gasthofe in der Briel bei Mödling zum Tanz zu spielen pflegte, und schrieb einige Parthien Walzer für sie, die er selbst auch in die einzelnen Stimmen aussetzte. Des auffallenden Contrastes wegen, wie sich ein grosses Genie zu gleicher Zeit in den höchsten Regionen musikalischer Poesie und zugleich auch im Tanzsaale bewege, forschte ich einige Jahre darauf, als der Meister einstens dieses Umstandes wieder erwähnte, diesen leicht beflügelten Horen nach; allein jene Gesellschaft hatte sich indessen zerstreut, und so blieb alles Nachsuchen vergebens. Auch Beethoven hatte die Partitur dieser Walzer verloren. — Während er mit der Composition der grossen Messe beschäftigt war, entsinne ich mich übrigens nur noch einiger Hefte Bagatellen, die er geschrieben. Der Leipziger Verleger Herr P., für den sie bestimmt waren, antwortete ihm nach ihrem Erhalt, dass er sie des bedungenen Preises (ich glaube 10 Dukaten) unwerth halte, und bemerkte noch anbei, dass es Beethoven unter seiner Würde halten sollte, die Zeit mit solchen Kleinigkeiten, wie sie Jeder machen könne, zu vergeuden. Hätte doch Herr P. die Wirkung dieser wohlgemeinten Lection bei dem fulminanten Beethoven mit ansehen können! Sie war aber gut diese Lection, und kam gerade à tempo, denn der grosse Meister gefiel sich in einer solchen geistigen Abspannung, (deren er in jener Zeit wohl auch bedurfte), und hätte ähnliche Bagatellen noch viele geschrieben. Dormitat aliquando Homeros.

Aus Vorstehendem wird man entnehmen, dass ausser dem Honorar für letzt genannte 4 Sonaten unserm Beethoven seit dem Jahr 1818 bis in das Jahr 1822 nebst seiner Pension keine andere Gelder zugeflossen sind, gerade zu einer Zeit, wo er für die Erziehung seines Neffen jährlich eine bedeutende Summe auszugeben hatte, und die vorausgegangenen theueren Jahre ebenfalls ihren schlimmen Einfluss auf ihn ausübten. Seinen Finanz-Zustand ersieht man auch noch deutlich aus den an Herrn Ries gerichteten Briefen, die jedoch (besonders jene aus den Jahren 1819 und 1820) vor kein öffentliches Forum gehören, und seine beiden Freunde Wegeler und Ries hätten sie zuruck halten sollen *); denn lässt der Inhalt jener Briefe nicht vermuthen, Beethoven war entweder dem Verhungern nahe, oder er habe, den modernen Componisten gleich, nur allein für Geld Noten geschrieben? Dem war jedoch nicht so, obwohl es Thatsache ist, dass seine damaligen Einkünfte die Ausgaben bei weitem nicht zu decken vermochten. — Die Messe wurde erst im Jahre 1825 an einen Verleger verkauft. Die Jahre 1820 und 21 waren es demnach, wo Beethoven wirklichen Mangel litt, indem er zu den bereits gemachten Schulden keine neuen hinzufügen wollte. Und doch der Wahrheit getreu muss gesagt werden, dass dieses Mangelleiden nur ein freiwilliges war; denn befand er sich ja

---

*) Herr Ries erfuhr 1833 auf sein Verlangen durch mich die Ursache jener scheinbar übertriebenen Klagebriefe; um so mehr hätte er Rücksicht nehmen sollen, sie nicht zu veröffentlichen.

im Besitze von einigen Bankaktien, die ihn vor jedem Mangel schützen konnten, wenn er sich deren entäussern wollte. Hören wir daher, dass jene in seinem Tagebuche von 1820 aufgezeichneten „4 bösen Tage“ solche gewesen, wo er alles baaren Geldes entblösst sein Diner mit einem Glas Bier und einigen Semmeln (Brödchen) abthun musste, wie ich es aus seinem eigenen Munde weiss: so wäre ich meines Theils geneigt in jenem Factum den Anfang zu seiner nachherigen Kargheit zu suchen, die einen unwürdigen lachenden Erben einstens bereichern sollte. An geeigneter Stelle mehr über diesen Punkt.

Aus dem Jahre 1821 ist ausser einer, sein Hauswesen charakterisirenden Anekdote nichts Besonderes mitzutheilen: es ging im gewohnten Geleise. — Im Frühling jenes Jahres zog er wieder mit Sack und Pack nach Döbling. Bei'm Ordnen seines künstlerischen Haushaltes dort vermisste er die Partitur des ersten Satzes (Kyrie) seiner grossen Messe. Alles Nachsuchen war vergebens, und Beethoven über diesen Verlust, der nicht zu ersetzen war, bereits auf's äusserste irritirt. Aber ecce! nach mehreren Tagen findet sich das ganze Kyrie, allein in welchem Zustande! Die grossen Papierbogen, die schon der Makulatur glichen, convenirten der alten Haushälterin recht gut zum Einwickeln von Stiefeln, Schuhen und Küchengeräth, indem sie noch die meisten Bogen mitten von einander riss. Als Beethoven diesen Unfug mit seinem Geistesprodukt vor Augen hatte, konnte er nicht umhin, nach einem kurzen Aerger, diese drollige Scene zu belachen, nachdem endlich alle Ternionen von diesem unsaubern Vermischungsprozess befreit waren.

Der 3te October 1822 — das Namensfest des Kaisers Franz — war zur Eröffnung des neuen Theaters in der Josephstadt festgesetzt, bei welcher Feier die Musik zu „Die Ruinen von Athen“ *), die Beethoven 1812 zur Eröffnung des neuen Theaters in Pesth geschrieben, mit einem andern dem Orte jener Feier anpassenden Texte von Carl Meisel, und noch mehreren neuen Nummern, auch einer neuen Ouverture, zur Aufführung kommen sollte. Ungefähr im Juli machte sich Beethoven an diese neue Arbeit: jedoch war jener Sommer, den er in Baden verlebte, wie bekannt zu warm, daher er lieber den Schatten der nahen Walder aufsuchte, als zu Hause zu verschmachten. Erst als die grösste Wärme vorüber war (was ziemlich dem Eröffnungstage nahe gewesen), arbeitete er anhaltend, und ich erinnere mich, dass bei einem neu komponirten Chor mit Tanz der Balletmeister seine liebe Noth mit ihm hatte. Jener brauchte die Musik schon dringend zum Einüben, Beethoven aber wollte sie durchaus nicht herausgeben, indem er noch daran zu feilen hatte. So erhielt das aus allen vier Windgegenden zusammengeblasene Orchester auch erst am Nachmittage vor der ersten Aufführung und zwar noch mit tausend Schreibfehlern, die so schwere Ouverture in C-dur mit der Doppelfuge. Abends bei

---

*) Von Aug. v. Kotzebue.

der feierlichen Eröffnung, wobei aus Mangel an den nöthigen Proben kein einziges Mitglied des Orchesters seine Stimme kannte, sass Beethoven am Piano, den Musikdirektor Franz Glaeser als Controlirenden zur Seite habend, und ich, die juristische Amtsstube verlassend, dirigirte an der ersten Violine das Orchester. Diese gleichsam improvisirte Eröffnungsfeier konnte man füglich, was den musikalischen Theil betrifft, eine ganz verunglückte nennen, und erst am folgenden Tage wurden die sämmtlichen Orchester-Parthien corrigirt und einstudirt. Beethoven merkte wohl das Schwanken auf der Bühne und im Orchester, fühlte es aber nicht, dass er durch angestrengtes Lauschen und Zurückhalten des Taktes die meiste Ursache dazu gab.

Am Neujahrstage 1823 sassen Beethoven, dessen Neffe und ich eben am Mittagstische, als dem Meister eine Neujahrskarte von seinem im Nachbarhause wohnenden Bruder eingehändigt wurde, gez.: „Johann van Beethoven — Gutsbesitzer.“ Beethoven schrieb alsogleich rückwärts darauf: „Ludwig van Beethoven — Hirnbesitzer“, und schickte sie sofort an den Gutsbesitzer zurück. Diesem drolligen Vorfalle ging wenige Tage voraus, dass sich dieser Bruder gegen unsern Meister rühmte, er werde es nicht so weit bringen, als er (Johann van Beethoven nämlich) es gebracht habe. *) Wie sich leicht denken lässt, so

---

*) Herr Johann van Beethoven war Apotheker, wozu ihm anfänglich durch seinen Bruder Ludwig die Hülfsmittel gereicht wurden. Zu bedeutender Wohlhabenheit gelangt, verliess er das Apotheker-Geschäft und wurde Gutsbesitzer

hat diese Prahlerei unsern Beethoven ausnehmend belustigt.

In diesem Winter (1823) vollführte Beethoven den längst gefassten Entschluss, die neue Messe den grossen und kleinen europäischen Höfen für ein Honorar von 50 Ducaten im Manuscript anzutragen, ein Geschäft, dessen Ausführung er mir ganz allein überliess, und das mit unzähligen Formalitäten und Schwierigkeiten, auch langem Geduldhaben verknüpft war. In seiner Einladung zur Subscription erklärte Beethoven dieses Werk für sein „grösstes und gelungenstes“ (in der an den König von Frankreich geschickten Einladung nennt er es: „Oeuvre le plus accompli“). Nur vier Höfe, nämlich der russische, preussische, königl. sächsische und französische nahmen den Antrag an. *) Auf das fünfte Exemplar subscribirte Fürst Anton von Radziwill, Gouverneur von Posen, und auf das sechste und letzte Herr Schelble für seinen Cäcilien-Verein in Frankfurt am Main. **)

Der erste von den allerhöchsten Subscribenten war Se. Majestät der König von Preussen.

An die durch die Königl. Gesandtschaft diesfalls unserm Beethoven gemachte Notification knüpft sich eine charakteristische Anekdote an. Ob der Königl. Preuss. Gesandte Fürst von Hatzfeld von Berlin aus den Auftrag hatte, oder ob er aus eigenem Antriebe wünschte, Beethoven mit einem Preuss. Orden decorirt zu sehen, blieb mir unbekannt: faktisch aber ist es, dass der Fürst Beethoven durch seinen Kanzleidirektor Hofrath W. fragen liess, ob er nicht wohl geneigt wäre, einen Königl. Orden den 50 Ducaten vorzuziehen? er wolle diesfalls nach Berlin berichten. Beethoven besann sich keinen Augenblick und antwortete mit kräftigem Nachdrucke: „fünfzig Ducaten!“ — Ein sprechender Beweis, was Beethoven auf Ehrenzeichen oder überhaupt auf Auszeichnungen hielt. Anträge ähnlicher Art würde er jedesmal zurückgewiesen haben, woher sie immer gekommen wären. Ohne eine wohlverdiente Ordensdekoration auf der Brust eines oder des andern Künstlers seiner Zeit zu missachten, beneidete er doch in der That keinen darum; geisselte aber oft unbarmherzig diesen oder jenen seiner Zeitgenossen wegen dessen „Sucht und Jagen“ nach Ordensbändern, die nach seinem Dafürhalten immer auf Kosten der Wahrheit und Heiligkeit der Kunst erobert seyen.

---

*) Dem Oestreichischen Hofe machte Beethoven keinen Antrag, wohl aber dem Fürsten Esterhazy, der ihn jedoch zurückwies.

**) Also nicht 10—12 Exemplare, die Beethoven auf dem Wege der Subscription vor dem Druck des Werkes verkauft haben soll, wie Herr v. Seyfried in s. biograph. Notizen von Beethoven irrig anführt.

Hier ist es am Ort zu sagen, dass Beethoven sich in der Angelegenheit, die Subscription der Messe betreffend, auch an Goethe gewandt habe, um seine Fürsprache bei dem Grossherzog von Weimar zu erhalten. Goethe aber hatte unsern Beethoven schon vergessen, denn er würdigte ihn nicht einmal einer Antwort hierüber, wodurch sich Beethoven sehr gekränkt fühlte. Es war dieses das erste und letzte Mal, dass Beethoven Goethe'n um eine Gefälligkeit ersucht hat. Eben so blieb das eigenhändige Schreiben Beethoven's in dieser Sache an den König von Schweden unbeantwortet. Letztere Correspondenz führte jedoch Beethoven's Gedächtniss in die Zeit zurück, wo der König von Schweden als General Bernadotte Gesandter der französischen Republik in Wien gewesen, und Beethoven erinnerte sich lebhaft, dass Bernadotte wirklich zuerst die Idee zur Sinphonia eroica in ihm rege gemacht.

Der König von Frankreich, Ludwig XVIII., zeichnete Beethoven für die Uebersendung dieser Messe dadurch aus, dass er ihm eine schwere goldene Medaille mit seinem Brustbild, rückwärts mit der Inschrift „Donne par le Roi a Monsieur Beethoven" zuschickte, welches königliche Geschenk ihm um so grössere Freude machte, als er es der Verwendung von Herrn Cherubini bei des Königs Majestät zu verdanken glaubte, den er früher darum brieflich ersucht hatte. Ich theile diesen gewiss nicht uninteressanten Brief in Beethoven's Concept mit, wie er es mir vom Lande nach der Stadt zur weitern Verfügung zuschickte.

„Hochgeehrtester Herr!

„Mit grossem Vergnügen ergreife ich die Gele-
„genheit mich Ihnen schriftlich zu nahen. Im Geiste
„bin ich es oft genug, indem ich Ihre Werke über
„alle andere theatralische schätze. Nur muss die

Kunstwelt bedauern, dass seit längerer Zeit, wenigstens in unserem Deutschland, kein neues theatralisches Werk von Ihnen erschienen ist. So hoch auch Ihre anderen Werke von wahren Kennern geschätzt werden, so ist es doch ein wahrer Verlust für die Kunst, kein neues Produkt Ihres grossen Geistes für das Theater zu besitzen. Wahre Kunst bleibt unvergänglich, und der wahre Künstler hat inniges Vergnügen an grossen Geistesprodukten. Eben so bin ich auch entzückt, so oft ich ein neues Werk von Ihnen vernehme, und nehme grösseren Antheil daran, als an meinen eigenen: kurz ich ehre und liebe Sie. Wäre nur meine beständige Kränklichkeit nicht Schuld, Sie in Paris sehen zu können, mit welch' ausserordentlichem Vergnügen würde ich mich über Kunstgegenstände mit Ihnen besprechen! Glauben Sie nicht, dass, weil ich jetzt im Begriff bin, Sie um eine Gefälligkeit zu bitten, dies blos der Eingang dazu sey. Ich hoffe und bin überzeugt, dass Sie mir keine so niedrige Denkungsweise zumuthen.

„Ich habe so eben eine grosse solenne Messe vollendet, und bin Willens, selbe an die europäischen Höfe zu senden, weil ich sie vor der Hand nicht öffentlich im Stich herausgeben will. Ich habe daher durch die französische Gesandtschaft hier auch eine Einladung an Se. Majestät den König von Frankreich ergehen lassen, auf dieses Werk zu subscribiren, und bin überzeugt, dass der König selbe auf Ihre Empfehlung gewiss nehmen werde. Ma situa-

„tion critique demande, que je ne fixe pas seulement come ordinaire mes voeux au ciel, au contraire, il faut les fixer aussi en bas pour les necessités de la vie. Wie es auch gehen mag mit meiner Bitte an Sie, ich werde Sie dennoch alle Zeit lieben und verehren, et Vous resterez tousjours celui des mes contemporains, que je l'éstime le plus. Si Vous mes voulez faire un estrême plaisir, c'etoit, si Vous m'ecrivez quelques lignes, ce que me soulagera bien. L'art unit tout le monde, wie viel mehr wahre Künstler, et peut-être Vous me dignez aussi, de me mettre auch zu rechnen unter diese Zahl.

„Avec le plus haut estime

„Votre ami et serviteur

„Beethoven."

Dieser Brief wurde in französischer Uebersetzung an Cherubini abgeschickt, von diesem aber nicht beantwortet.

Sehr oft schon wurde der Oestreichische Hof von den Verehrern Beethoven's angeklagt, dass er gar nichts für diesen gethan habe. Dass dem so ist, ist wahr; aber untersuchen wir diesen Incidenzpunkt näher, und spüren wir den Gründen nach, vielleicht finden sich welche, die den kaiserlichen Hof für diese Indolenz entschuldigen könnten.

Wir haben bereits gehört, als in der 2ten Periode von der Sinphonia eroica die Rede war, wie es um die politischen Gesinnungen Beethoven's stand. Es braucht daher wohl keiner nähern Auseinandersetzung mehr, um den sichern Schluss daraus zu ziehen, dass ein Mann, in dessen Kopfe sich ein derartig republicanischer Geist festgesetzt, in der Nähe eines Hofes sich nicht heimlich fühlen, ihm auch nichts zu Gefallen thun werde. Damit dürfte das Verhältniss Beethoven's zum kaiserl. Hof schon deutlich genug bezeichnet seyn. Wäre der Erzherzog Rudolph nicht eine so rein künstlerische Seele gewesen, und hätte sich diese mit Beethoven's Seele und seinem ganzen Wesen nicht in genauesten Rapport setzen können, er würde auch ihn geflohen haben, wie er den ganzen Hof geflohen hat. Nur der Erzherzog Karl, der Sieger von Aspern, war es, den Beethoven stets mit Ehrfurcht nannte, da er die vollste Ueberzeugung hatte, wie sehr dieser erlauchte Held ihn zu würdigen verstand; nur dieser Prinz durfte bei seinem Bruder dem Erzherzog Rudolph eintreten, wenn Beethoven bei ihm war. Dieser erlauchte Beschützer von Kunst und Künstler, der mit der innigsten Liebe für seinen grossen Lehrer zugleich die reinste Humanität verband, wollte damit wahrscheinlich jeden Conflict mit den anderen Gliedern der kaiserl. Familie vermeiden. *) Eine Sinnesänderung hierin bei Beethoven

---

*) Es zeigt sich dadurch offenbar, wie Beethoven selbst den höchsten Personen gegenüber seine Stellung fühlte und behauptete, daher ihr auch keine Hand breit vergab. Auch möge dies zugleich beweisen, von welchem Standpunkt aus er die Welt anschaute, und seinem in dieser Beziehung ihm inwohnenden Grundsatze treu zu bleiben wusste (von dem bereits in der ersten Periode gesprochen wurde), wenn er auch vieler materiellen Vortheile dadurch verlustig ging.

zu bewirken, war der treffliche Graf Moritz von Lichnowsky lange Zeit vergeblich bemüht, bis es ihm doch 1823 in Etwas gelang. Im Februar jenes Jahres wendete sich dieser edle, nie ermüdende Freund an den damaligen Hof-Musikgrafen, Grafen Moritz von Dietrichstein, mit dem Vorschlage, unserm Beethoven den Antrag zur Composition einer Messe für Se. Majestät den Kaiser zu machen, um durch dieses Mittel den Meister dem kaiserl. Hofe näher zu bringen, ihn gleichsam mit ihm auszusöhnen. Der kunstverständige Graf von Dietrichstein ging sogleich in den Vorschlag ein, und ich bin im Stande, aus der zwischen den beiden Herren Grafen und Beethoven diesfalls statt gefundenen Correspondenz das hierauf Bezügliche mitzutheilen.

Unter'm 23. Februar schreibt Graf Dietrichstein an Grafen Lichnowsky unter andern: „Lieber Freund! . . . . „Ich schicke Dir hier zugleich die Partitur einer „Messe von Reutter, welche Beethoven zu sehen „wünschte. Wahr ist es, dass Se. Majestät der Kai„ser diesen Styl liebt, indessen braucht Beethoven, „wenn er eine Messe schreibt, sich nicht daran zu „halten. Er möge nur seinem grossen Genie folgen, „und blos berücksichtigen, dass die Messe nicht zu „lang, noch zu schwer in der Ausführung werde; — „dass es eine Tutti-Messe sey, und bei den Sing„stimmen nur kleine Sopran- und Alto-Solos vorkom„men (wofür ich zwei brave Sängerknaben habe) — „doch weder Tenor- noch Bass- noch Orgel-Solos. „— Bei Instrumenten könnte ein Violin- oder Oboe-

„oder Clarinett-Solo angebracht werden, wenn er es wollte.

„Fugen lieben Se. Majestät sehr, gehörig durchgeführt, doch nicht zu lang; — das Sanctus mit dem Hosanna möglichst kurz, um nicht die Wandlung aufzuhalten; und — wenn ich etwas für mich beisetzen darf: das Dona nobis pacem mit dem Agnus Dei ohne besondern Absprung verbunden, und sanft gehalten; was bei zwei Messen von Händel (aus dessen Anthems zusammengesetzt), bei zwei Messen von Naumann, und von Abbé Stadler eine besonders schöne Wirkung macht.

„Dies wären in Kürze, meiner Erfahrung gemäss, die zu beobachtenden Rücksichten, und ich würde mir, dem Hofe und der Kunst Glück wünschen, wenn unser grosser Beethoven bald Hand an's Werk legen wollte."

Beethoven nahm diesen Antrag mit Vergnügen an, besuchte unverzüglich, von dem Grafen Lichnowsky begleitet, den Grafen Dietrichstein wegen näherer Rücksprache, wollte sogleich an's Werk; allein — es blieb bei'm Wollen, und weiter war er auch nicht zu bringen, was jedoch in einer politischen Störrigkeit nicht seinen Grund hatte. Oft wiederkehrendes Unwohlseyn, Augenübel und ein widriger Vorfall unerwarteter Art gaben Ursache, diese Arbeit aufzuschieben. Nachgerade fing zum Herbste hin die neunte Sinphonie in seinem Gehirne an zu spuken, und somit wurde an die Messe für den Kaiser gar nicht mehr gedacht.

Jener widrige Vorfall unerwarteter Art entstand aus einem Conflicte mit einer Wiener Verlagshandlung (gegenwärtig nicht mehr bestehend), der von unangenehmen Folgen für Beethoven begleitet war. Jene Verlagshandlung ging schon längst mit dem Plane um, unsern Meister so in ihr Interesse zu ziehen, dass er sich contractlich verpflichte, Alles, was er in Zukunft noch schreiben werde, ausschliesslich ihr allein zu überlassen. Anbei proponirte ihm auch noch jene Verlagshandlung die Herausgabe seiner sämmtlichen Werke mit ihm zu entriren; eine Proposition, die nach meiner Ansicht die günstigste für Beethoven war, und sehr wahrscheinlich angenommen worden wäre, hätte man sie nicht von dem erstern Plane abhängig gemacht. Es wurde demzufolge Beethoven von jener Handlung ein förmlicher Tarif (den ich im Original mit Randbemerkungen von Beethoven's Hand besitze) vorgelegt, worin, von der Sinphonie und dem Oratorium angefangen, alle Genres der Composition bis zum kleinen Liede herab mit Ansetzung des von ihr zu zahlen angebotenen Honorars aufgeführt stehen. Diesen Tarif sollte Beethoven unterzeichnen. Er erholte sich deshalb Raths von vielen Seiten; und nachdem die meisten widerrathen, so lehnte er diese ihm und seinem ganzen Wesen widerstrebende Leibeigenschaft ab. Warum sollte denn kein anderer Verleger mehr seinen Verlag mit einem Werke Beethoven's zieren dürfen, da jene Verlagshandlung deren bereits so viele hatte? Und warum sollte der grosse Meister sich denn die Hände so binden lassen? nicht vielleicht für das eine oder andere

Werk von einer andern Seite her noch ein höheres Honorar erhalten können? Warum denn überhaupt ein Monopol mit Geistesprodukten treiben wollen? —

Da nun jener Plan zu dem erwünschten Resultate nicht führte, der andere daran hängende, die Herausgabe der sämmtlichen Werke betreffend, auch gescheitert ist; so forderte jene Verlagshandlung von Beethoven die schleunige Restitution des ihm gemachten Darlehns von 800 Gulden Conv. Münze, eben zur Zeit, wo er in dürftiger Lage sich befand, indem bis dahin noch kein einziges Exemplar der neuen Messe einen Subscribenten gefunden hatte. Tief gekränkt über das rücksichtslose Benehmen eines Mannes, der sich seinen Freund nannte, und dessen Handelsgeschäfte von früher her Beethoven so Vieles zu verdanken hatten, ersuchte unser Meister seinen Freund Dr. Bach, mit einer Gegenforderung an jenes Haus aufzutreten, vermöge welcher es gehalten seyn sollte, die seit langen Jahren sich in seinem Besitze befindenden Manuscripte: die erste Ouverture zu Fidelio, die Cantate „der glorreiche Augenblick“ und mehrere andere noch, sogleich zu publiciren; als Rechtsgrund anführend, dass es im geistigen wie im materiellen Interesse des Autors liege, dass dessen Geistesprodukte nicht lange Jahre hinter Schloss und Riegel gebannt blieben. Die gegentheilige Erwiederung lautete: „Wir haben jene Manuscripte gekauft und bezahlt, folglich sind sie unser „Eigenthum, und wir können damit thun, was wir „wollen.“ — Dr. Bach rieth Beethoven von dem vorhabenden gerichtlichen Einschreiten ab, denn er wusste aus dem Prozesse mit seiner Schwägerin, welch' heillose Wirkung solche gerichtliche Proceduren auf sein Gemüth und seine künstlerische Thätigkeit ausübten, die beide bereits im hohen Grade gelitten. Er veranlasste ihn eine Bank-Aktie zu verkaufen, um die Schuld an jene Verlagshandlung abzutragen, wozu sich Beethoven nach langerem Sträuben endlich verstand.

Ich erwähne dieses Vorfalls, der mit zu den bitteren Lebenserfahrungen des grossen Meisters gehört, auch noch darum, um zu zeigen, wie werth ihm auch seine künstlerische Freiheit und Unabhängigkeit war. Anderseits sieht man in Folge jenes Vorfalles sein kleines Ersparniss wieder verringert. Vor kurzem erst eine Aktie weggegeben, um die Schuld an einen wahren Freund abzutragen, gleich darauf wieder eine, um gedachte Verlagshandlung zu befriedigen, — in welche Stimmung musste dies den stets kränkelnden und geängstigten Meister versetzen?!

Im Frühlinge 1823 zog Beethoven wieder nach dem freundlichen Hetzendorf, wo ihm der Baron von Pronay eine Reihe Zimmer in seiner schönen Villa einräumte. So überselig er sich fühlte, als er in den ersten Tagen seines Dortseyns den herrlichen Park durchlief, oder aus seinen Fenstern die reizende Landschaft überschaute; so wurde ihm der Aufenthalt doch nur zu bald lästig, und aus keiner anderen Ursache, als, *weil der Baron, so oft er ihm begegnete, stets* *zu tiefe Complimente vor ihm machte.* Unter'm 24. August schrieb er mir, dass er es dort nicht länger aushalten könne, und bittet mich den folgenden Morgen schon vor 5 Uhr bei ihm zu seyn, mit ihm nach Baden zu fahren, um ihm dort eine Wohnung suchen zu helfen, was auch geschah. So zog Beethoven eiligst wieder mit Sack und Pack nach Baden, nachdem die Hetzendorfer Wohnung bereits für den ganzen Sommer bezahlt war. Sein englischer Flügel aus der Fabrik von Broadwood, von Ferd. Ries, John Cramer und Sir Georg Smart vor mehreren Jahren ihm geschenkt, musste diese Feldzüge alle mitmachen. *)

In jener Villa zu Hetzendorf schrieb Beethoven die 33 Variationen über einen Walzer von Diabelli (Op. 120.), eine Arbeit, die ihn ungewöhnlich belustigte. Anfangs sollten es nur 6—7 Variationen werden, für welche bescheidene Zahl ihm Diabelli 80 Ducaten angetragen: allein, als er an die Arbeit kam, wurden es bald 10, dann bald 20, dann schon 25, und immer noch konnte er nicht zu Ende kommen. Diabelli, schon besorgt über ein zu grosses Volumen, als er von 25 Variationen hörte, musste endlich für seine 80 Ducaten anstatt sieben — drei und dreissig Variationen hinnehmen. (So viel, nämlich 80 Ducaten, erhielt Beethoven beinahe für jede seiner letzten Sonaten.)

---

*) In der Auction des Beethovenschen Nachlasses kaufte ihn der Hofagent von Sina in Wien, in dessen Besitz er sich noch befindet.

Im Herbste jenes Jahres wieder nach Wien zurückgekommen, erhielt Beethoven von der Administration des Hof-Operntheaters die Einladung, seinen Fidelio, der nach langer Pause wieder einmal zur Aufführung kommen sollte, zu dirigiren. Die Beweise, dass er seiner fast gänzlichen Taubheit wegen zu einer Leitung unfähig sey, lagen noch von der Eröffnung des Josephstädter Theaters vom vorigen Jahre vor Augen. Nichts desto weniger liess er sich nicht abhalten, diese Einladung anzunehmen. Auf sein Verlangen begleitete ich ihn zur Probe. Schon bei den ersten Nummern zeigte sich die absolute Unmöglichkeit, weiter fortzufahren, denn nicht nur nahm er die Tempi bald viel schneller, bald viel langsamer, als Sänger und Orchester gewohnt waren, sondern rittardirte dazu noch unaufhörlich. Der anwesende Kapellmeister Umlauf vermittelte so lange nur thunlich, aber nachgerade ward es Zeit dem guten Beethoven zu sagen: es geht nicht! — Weder der Administrator Herr Duport noch Herr Umlauf wollten sich hierzu verstehen, und als Beethoven eine gewisse Verlegenheit auf allen Gesichtern sah, deutete er mir ihm aufzuschreiben, was dies zu bedeuten habe, worauf ich mit wenigen Worten den Grund angab, ihn zugleich bittend, nicht weiter fortzufahren; demnach er auch alsogleich das Orchester verliess. Die Wehmuth, die ihn nach jenem schmerzlichen Vorfall ergriff, wich den ganzen Tag nicht mehr von ihm, und auch bei Tisch liess er keinen Laut vernehmen.

Nach dieser Begebenheit bat er wiederholt den Staabsarzt Smetana um Linderung seines Ohrenübels, der ihn auch wirklich durch einige Zeit mediziniren liess. Allein der ungeduldige Patient machte es mit den Medicamenten jetzt noch immer wie früher. Er nahm nicht selten die Medicin auf zweimal, die für den ganzen Tag bestimmt war, oder er vergass ganz darauf, wenn ihn seine Ideen der Sinnenwelt entrückten und höheren Regionen zuführten. Wie schwer er auch in dieser Beziehung zu behandeln sey, hatte wohl jeder Arzt bei ihm erfahren, selbst der Staabsarzt v. Vehring in früheren Jahren, der doch eine gewisse Autorität über ihn ausüben durfte.

In diesem Jahre war es, als „die Gesellschaft der Musikfreunde des Oestreichischen Kaiserstaates“ in Wien unserem Beethoven das Diplom eines Ehrenmitgliedes der Gesellschaft zuschickte. Es muss bemerkt werden, dass jene Gesellschaft bereits seit 10 Jahren bestand, und in diesem Zeitraume schon mehrere einheimische und fremde Künstler zu Ehrenmitgliedern ernannt hatte; weshalb es auch Beethoven kränkte, dass nun erst an ihn gedacht wurde. Er wollte daher dieses Diplom sogleich zurückschicken, liess sich aber dennoch bereden, es nicht zu thun, lieber es stillschweigend hinzunehmen, und der Gesellschaft nichts darauf zu erwiedern, was er auch wirklich unterliess.

(Das Diplom eines Ehrenmitgliedes der Akademie der Künste und Wissenschaften zu Stockholm hatte er bereits in den Herbstmonaten des Jahres 1822 erhalten.)

Ueberhaupt häuften sich im Jahre 1823 die Begebenheiten in Beethoven's Leben, die durch folgenden Umstand noch vermehrt wurden. Beethoven wurde durch seinen Bruder Johann in eine dunkele, höchstens für einen Schuster passende Wohnung einquartirt, die, weil sie wohlfeil war, für den „Hirnbesitzer" gut seyn sollte. Doch war es dieser Umstand nicht allein, der unserm Meister das Leben verbitterte; er bekam es in jener Wohnung noch überdies mit einem Hauseigenthümer von ganz gemeiner Natur zu thun, der nicht die mindeste Rücksicht auf ihn nahm, und ihn wie einen Tagewerker behandelte. Es war dies ein schrecklicher Aufenthalt für den anders gewöhnten Beethoven, und der Winter von 1822 auf 23 könnte aus jener fatalen Situation des grossen Tondichters nicht wenig Stoff zu Novellen und Humoresken geben. — Nur einer freundlichen Begebenheit weiss ich aus jenem grossen finstern Rauchfang zu erwähnen. — Im April jenes Jahrs überbrachte ihm die Gräfin Schafgotsch aus Warmbrunn in Schlesien seine erste Messe mit einem neuen, von einem dortigen Musikdirector Herrn Scholz verfassten deutschen Text. Wir sassen eben zu Tische. Beethoven öffnete schnell das Manuscript und durchflog einige Seiten. Als er zum „Qui tollis" kam, liefen ihm die Thränen aus den Augen, und er musste aufhören, indem er von dem unbeschreiblich schönen Texte auf's tiefste gerührt sagte: „Ja, so habe ich gefühlt, als ich dieses schrieb!" Es war dies das erste und letzte Mal, dass ich ihn in Thränen sah. Er beabsichtigte jenem trefflichen Herrn Scholz eben seine zweite Messe zur Abfassung eines deutschen Textes zu schicken, als er die Nachricht von seinem Tode erhielt, und es freute mich ungemein, jenem braven Manne noch zeitig genug gemeldet zu haben, welche Wirkung seine Arbeit (die ich nun besitze) auf Beethoven hervorbrachte.

In den ersten Monaten von 1823 wurde Beethoven von vielen Seiten gedrängt, eine Oper zu schreiben, und besonders war es die Administration des Hof-Operntheaters, die eine von ihm zu haben wünschte. Auch von dem Intendanten der Berliner Hoftheater, Herrn Grafen von Bruhl, kam ein Antrag an Beethoven, für jenes Hoftheater à tout prix eine Oper zu schreiben. Dutzendweise wurden nun Operntexte zusammen getragen, aber alle missfielen ihm, denn er sprach sich schon vorab für ein Sujet aus der griechischen oder römischen Geschichte aus, was man ihm aber aus dem albernen Grunde auszureden suchte, als seyen jene Stoffe bereits verbraucht und nicht mehr modern. Endlich kam Herr Franz Grillparzer mit seiner „Melusina.“ Das Sujet gefiel Beethoven, nur an der Bearbeitung wollte er eines und das Andere geändert haben, wozu Grillparzer sich gerne bereit zeigte. Dichter und Tonsetzer waren bereits über die Hauptpunkte der Aenderungen einverstanden, und wir freuten uns somit schon Fräulein Henriette Sonntag, auf welche Beethoven besonders dabei bedacht seyn wollte, als Melusina vor uns zu sehen. Aber wie hat uns Beethoven alle getäuscht! — Geängstet noch von der Erinnerung des mit seinem Fidelio Erlebten sagte er niemand etwas, dass er Grillparzers Dichtung dem Grafen Brühl zur Einsicht geschickt hatte. Dessen wurden wir erst gewiss, als die Antwort des Grafen Brühl vor uns lag. Der Herr Graf sprach sich über diese Dichtung sehr zufrieden aus, und machte bloss die Bemerkung, dass auf dem Berliner Hoftheater ein Ballet in der Scene sey, das eine „entfernte Aehnlichkeit mit der Melusina habe.“ Dieses, und die Aussicht, wieder mit deutschen Opernsängern in Berührung zu kommen, entmuthigte Beethoven so sehr, dass er den Gedanken eine Oper zu schreiben aufgab, und fernerhin gar nicht mehr daran erinnert seyn wollte. Bemerken muss ich aber hier, dass er von den Leistungen der damals in Wien anwesenden italiänischen Opern-Gesellschaft *), zu welcher die Herren Lablache, Donzelli, Rubini, Paccini, Ambrogi, Ciccimarra, und die Damen: Fodor-Mainville, Dardanelli, Ekerlin, Sonntag und Unger gehörten, ausserordentliche Freude hatte, und besonders durch die begeisterte Caroline Unger dahin gestimmt wurde, eine italiänische Oper für jene Schaar auserkorener Priester und Priesterinnen Thaliens zu

---

*) Er sah blos zwei Vorstellungen (darunter den Barbier von Sevilla), ohne leider etwas davon zu hören. Die Partitur von dem Barbier liess er sich aber nach Hause bringen, nach deren Durchsicht er das gewiss merkwürdige Urtheil fällte: Rossini wäre ein grosser Komponist geworden, wenn ihm sein Lehrer öfters einen Schilling (unter Schilling versteht man in Süddeutschland eine Tracht Schläge) ad posteriora applicirt hätte.

schreiben, die im darauf folgenden Jahre sicher zu Stande gekommen wäre (wohin diese neue Arbeit der bereits intentionirten neunten Sinphonie wegen verlegt worden), hätte nicht ein fataler Wind aus Norden diesen und so viele andere schöne Pläne zerstoben, wovon wir weiter unten hören werden.

Im November 1823 begann Beethoven die neunte Sinphonie zu componiren, wozu er viele Skizzen vom Lande nach der Stadt brachte, und schon im Februar 1824 war dieser Coloss fertig aufgebaut. Hierbei durfte unter andern interessant zu hören seyn, wie Beethoven sich mit dem Aufsuchen der Art und Weise bemühte, das Schiller'sche Lied: „Freude schöner Götterfunken“ in den vierten Satz der Sinphonie geschickt einzuführen. Damals kam ich nur wenig von seiner Seite, daher ich dieses Ringen genau beobachten konnte. Auch bezeugen es die höchst interessanten Skizzen und Entwurfe davon, die ich alle besitze. Eines Tages, als ich in's Zimmer trat, rief er mir entgegen: „Ich hab's, ich hab's!“ indem er mir das Skizzenbuch vorhielt, wo ich las: „Lasst uns das Lied des unsterblichen Schiller singen.“ — „Freude“ etc. welche Einleitung er aber späterhin mit: „Freunde nicht diese Töne“ etc. vertauschte. (Man findet die erste Idee in dem Facsimile der Beilage No. 2.) Das Recitativ der Contra-Bässe lag auch nicht in seinem ursprünglichen Plan, und kam erst hinzu, als er jenes Einleitungs-Motiv abänderte, wodurch beinahe alles Vorausgegangene umgestaltet werden musste, wie es die Grundempfindung jener Devise erforderte. Eben so erging es ihm mit der Melodie zur ersten Strophe, die der Solo-Bass vorzutragen hat. Das Skizzenbuch zeigte eine viermalige Abänderung, worüber er nach seiner Gewohnheit jedesmal schrieb: „meilleur“, wie man es in der Beilage No. 2. finden wird. *)

Und nun folge hier am rechten Orte die treue Copie eines eigenhändigen Briefes vom Erzherzog Rudolph an Beethoven, woraus man das freundschaftliche Verhältniss zwischen Lehrer und Schüler ersehen kann.

„Lieber Beethoven!

„Ich werde Dienstag den 5. August schon wieder in Wien seyn, und dann mehrere Tage daselbst verweilen. Ich wünsche nur, dass Ihre Gesundheit Ihnen erlaubt, dann auch in die Stadt zu kommen.

---

*) Ich bin so glücklich, dieses Werk in der Original-Partitur zu besitzen. Beethoven auf das Schicksal des Kyrie in der grossen Messe aufmerksam machend, und befürchtend, dass diese Partitur von seinen Dienstleuten nicht auch etwa als Maculatur zum Einwickeln der Stiefeln und Schuhe verwendet werde, ersuchte ich ihn darum, und er schenkte sie mir, keinen grösseren Werth auf so ein Geschenk legend, als auf ein Blatt Papier. Mit seinen Manuscripten ging es im Jahre 1823 noch gerade wie 20 Jahre früher, wie Herr Ries S. 113 s. Not. bemerkt. Alles lag unordentlich umher, und wer allenfalls nehmen wollte, konnte es ungehindert thun. Sollte diese Gleichgültigkeit gegen seine Geistesprodukte, deren Werth er doch recht gut kannte, nicht der sprechendste Beweis seyn, wie in dem Manne so gar keine Spur von Dünkel, Vornehmthun oder gar Egoismus zu finden gewesen? Wo hat man je ein Gleiches gesehen?

„Nachmittags von 4–7 Uhr bin ich meistens zu Hause.

„Mein Schwager der Prinz **Anton** *) hat mir schon geschrieben, dass der König von Sachsen Ihre schöne Messe erwartet.

„Wegen dem D . . . . r habe ich unseren gnädigsten Monarchen, wie auch den Grafen Dietrichstein gesprochen. Ob diese Anempfehlung nützen wird **), weiss ich nicht, da ein Concurs für jene Stelle seyn wird, wo jeder, der sie zu erhalten wünscht, seine Fähigkeiten beweisen muss. Es würde mich freuen, wenn ich diesem geschickten Manne, den ich mit Vergnügen vorigen Montag in Baden die Orgel spielen hörte, nützlich seyn könnte, um so mehr, da ich überzeugt bin, dass Sie keinen Unwürdigen empfehlen werden.

„Ich hoffe, Sie haben doch Ihren Canon aufgeschrieben — und bitte Sie, wenn es Ihrer Gesundheit schaden sollte, in die Stadt zu kommen, sich aus Anhänglichkeit für mich nicht zu früh anzustrengen. ***)

Ihr freundwilliger Schüler

RUDOLPH.

Wien den 31. Juli 1823.

---

*) Nachheriger König von Sachsen

**) Sie hat leider nicht genützt.

***) Der gute Erzherzog war unnöthiger Weise besorgt. Wenn auch Beethoven ganz wohl war, so ging er doch meist nur mit Widerwillen zu seinem hohen Protector und Schüler.

Die neunte Sinphonie war fertig, und Beethoven wollte nun ohne Säumen an ein anderes, seiner würdiges Werk gehen, nämlich an die Composition eines grossen Oratoriums von seinem Freunde C. Bernard, betitelt: „Der Sieg des Kreuzes“, auf welche Arbeit er sich freute, da er mit der Dichtung zufrieden war (was bei ihm viel sagen wollte), als ein Ereigniss eintrat, das umständlich hier besprochen zu werden verdient; war es doch von kunsthistorischer Wichtigkeit, und in Beziehung auf Beethoven hatte es ebenfalls interessante Folgen.

Seit einigen Jahren hatte die italiänische Oper in Wien Possess genommen von jenen der Tonkunst geweihten Hallen, in denen seit Glucks Zeiten deutsche Musik gehegt und gepflegt wurde, und wenngleich die Zeichen der Zeit in dem letzten Decennio sich bereits sehr dem Sinnlichen und Materiellen zuzuneigen schienen, so regte sich doch noch in der Masse des Wiener Publikums so viel edler Stoff, dass, wollte man nur an dem Vaterländischen mit Ernst

---

ja, er wurde schon in der Einbildung krank, wenn er hörte, der Erzherzog komme nach der Stadt. Er pflegte jenes Unterrichtgeben „Hofdienst“ zu nennen, und welchen Begriff er damit verband, lasst sich errathen. Andererseits kommt auch noch seine Abneigung, systematischen Unterricht zu ertheilen, hinzu. Man sieht daraus immer noch „das übellaunige Eselein“ aus den Jahren von Bonn her. Aber der Unterricht dieses Erzherzogs erforderte vollends noch Vorbereitung seiner Seits, auch einige Rücksicht auf Toilette; um so schwerer daher die Schritte zur kaiserlichen Burg — denen er sich jedoch auch diesmal nicht entheben konnte.

und Treue fest halten, es niemals gelungen wäre, dasselbe von dem heimischen Boden zu verdrängen, oder richtiger, zu vertreiben; — hatte die deutsche Oper doch noch so manche feste Stütze unter ihren Priestern, die bei'm allgemeinen Zusammenhalten noch lange dem fremden Andrange widerstanden, und das Haus vor dem nahen Falle bewahrt hätte. Eine frühere Administration schien die Zeit und ihre Anforderungen nicht recht erfasst zu haben, um mit Umsicht nachzugeben, und so am Wesen der Sache doch eigentlich nichts zu ändern. Somit wurde das Publicum ungeduldig, und als das erste italiänische Solfeggio in jenen Kunsthallen sich vernehmen liess, war auch die Verabschiedung der deutschen Oper so gut als unterzeichnet. Der Strom riss Alles bewusstlos mit sich fort; geht es der Hölle oder dem Himmel zu, gleichviel, Niemand fragte, denn Alles war ja von den Rossinischen Rouladen trunken, bezaubert. Nur einige Wenige entkamen dieser Fluth, und retteten ihren reinen Sinn für das wahrhaft Schöne und Ideale der Kunst. Dieser kleinen Schaar verdankt die deutsche Musik viel, denn ihr Mahnwort führte nachgerade manchen Verirrten wieder dem Rechten und Wahren zu.

Und wie stand es denn in diesen Wirren mit unserm Beethoven? — Als Herrscher in seinem Reiche war er von der Menge so gut als vergessen, als hätte er nie existirt, und keine andere Ehrenbezeugung wurde ihm mehr zu Theil, als die äussere Achtung, ein ehrfurchtsvolles Beiseitetreten selbst der höchsten Personen, wenn er seines Weges ging. Wie tief er diesen ominösen Zustand der Dinge fühlte, und wie sehr er ihn drückte, bewies seine mehr als gewöhnliche Zurückgezogenheit, wie auch sein Entschluss, die beiden neuen Werke, die Messe und die neunte Sinphonie, zuerst in Berlin aufführen zu lassen. Die Kunde davon spornte eine kleine Zahl Künstler und Kunstfreunde an, die der Kaiserstadt zu widerfahrende Schmach möglichst abzuwenden. Demzufolge wandten sie sich zunächst mit einem Promemoria an Beethoven, das ich seines interessanten Inhalts wegen, dem Original getreu, hier folgen lasse.

„An den Herrn Ludwig van Beethoven.

„Aus dem weiten Kreise, der sich um Ihren Genius in seiner zweiten Vaterstadt in bewundernder Verehrung schliesst, tritt heute eine kleine Zahl von Kunstjüngern und Kunstfreunden vor Sie hin, um längstgefühlte Wünsche auszusprechen, lange zurückgehaltenen Bitten ein bescheiden freies Wort zu geben.

„Doch, wie die Anzahl der Wortführer nur ein geringes Verhältniss ausdruckt zur Menge derer, die Ihren Werth, und was Sie der Gegenwart und einer kommenden Zeit geworden sind, freudig erkennen; so beschränken auch jene Wünsche und Bitten sich keineswegs auf die Zahl der Sprecher für so viele Gleichgesinnte, und es dürfen diese Namen Alle, denen Kunst und Verwirklichung ihrer Ideale mehr als Mittel und Gegenstand des Zeitvertreibes sind, behaupten, dass, was sie wünschen, von Unzähligen gewünscht, was sie bitten, von Jedem, dessen Brust ein Gefühl des Göttlichen in der Musik belebt, laut und im Stillen wiederholt wird.

„Vorzüglich sind es die Wünsche vaterländischer Kunstverehrer, die wir hier vortragen, denn ob auch Beethoven's Name und seine Schöpfungen der gesammten Mitwelt und jedem Lande angehören, wo der Kunst ein fühlendes Gemüth sich öffnet, darf Oestreich ihn doch zunächst den Seinigen nennen. Noch ist in seinen Bewohnern der Sinn nicht erstorben für das, was im Schoosse ihrer Heimath Mozart und Haydn Grosses und Unsterbliches für alle Folgezeit geschaffen, und mit freudigem Stolze sind sie sich bewusst, dass die heilige Trias, in der jene Namen und der Ihrige als Sinnbild des Höchsten im Geisterreich der Töne strahlen, sich aus der Mitte des vaterländischen Bodens erhoben hat.

„Um so schmerzlicher aber müssen Sie es fühlen, dass in diese Königsburg der Edelsten fremde Gewalt sich eingedrängt, dass über den Hügeln der Verblichenen und um die Wohnstätte des Einzigen, der aus jenem Bunde uns noch erübrigt, Erscheinungen den Reihen führen, welche sich keiner Verwandtschaft mit den fürstlichen Geistern des Hauses rühmen können; dass Flachheit Namen und Zeichen der Kunst missbraucht, und im unwürdigen Spiel mit dem Heiligen, der Sinn für Reines und ewig Schönes sich verdunkelt und schwindet.

„Mehr und lebendiger als je zuvor fühlen sie daher, dass gerade in diesem Augenblick ein neuer Aufschwung durch kräftige Hand, ein neues Erscheinen des Herrschers auf seinem Gebiete, das Eine sey, was Noth thut. Dieses Bedürfniss ist es, was sie heute zu Ihnen führt, und Folgendes sind die Bitten, die sie für Alle, denen diese Wünsche theuer sind, und im Namen vaterländischer Kunst an Sie richten.

„Entziehen Sie dem öffentlichen Genusse, entziehen Sie dem bedrängten Sinne für Grosses und Vollendetes nicht länger die Aufführung der jüngsten Meisterwerke Ihrer Hand. Wir wissen, dass eine grosse kirchliche Composition sich an jene erste angeschlossen hat, in der Sie die Empfindungen einer, von der Kraft des Glaubens und vom Lichte des Ueberirdischen durchdrungenen und verklärten Seele verewigt haben. — Wir wissen, dass in dem Kranze Ihrer herrlichen noch unerreichten Sinphonien eine neue Blume glänzt. Seit Jahren schon, seit die Donner des Sieges von Vittoria verhallten, harren wir und hoffen, Sie wieder einmal im Kreise der Ihrigen neue Gaben aus der Fülle Ihres Reichthums spenden zu sehen. Täuschen Sie nicht länger die allgemeine Erwartung! Erhöhen Sie den Eindruck Ihrer neuesten Schöpfungen durch die Freude, zuerst durch Sie selbst mit Ihnen bekannt zu werden! Geben Sie es nicht zu, dass diese Ihre jüngsten Kinder an ihrem Geburtsorte einst vielleicht als Fremdlinge, vielleicht von solchen, denen auch Sie und Ihr Geist fremd sind, eingeführt werden! Erscheinen Sie bal-

„digst unter Ihren Freunden, Ihren Verehrern und Bewunderern! — Dies ist unsere nächste und erste Bitte.

„Aber auch andere Ansprüche an Ihren Genius sind laut geworden. — Die Wünsche und Erbietungen, die vor länger als einem Jahre von der Leitung unserer Hof-Opernbühne, dann von dem Vereine östreichischer Musikfreunde an Sie gelangten, waren zu lange der stille Wunsch aller Verehrer der Kunst und Ihres Namens, erregten der Hoffnungen und Erwartungen zu viele, als dass sie nicht nahe und ferne die schnellste Verbreitung gefunden, nicht die allgemeinste Theilnahme erweckt hätten. — Die Poesie hat das Ihre gethan, so schöne Hoffnungen und Wünsche zu unterstützen. Ein würdiger Stoff, von geschätzter Dichterhand, gewärtiget, dass Ihre Phantasie ihn in's Leben zaubere. Lassen Sie jene innigen Aufforderungen zu so edlem Ziele nicht verloren seyn! Säumen Sie nicht länger, uns die entschwundenen Tage zurückzuführen, wo Polyhymniens Gesang die Geweihten der Kunst, wie die Herzen der Menge gleich mächtig ergriff und entzückte!

„Sollen wir Ihnen sagen, mit wie tiefem Bedauern Ihre Zurückgezogenheit längst gefühlt worden? Bedarf es der Versicherung, dass, wie alle Blicke sich hoffend nach Ihnen wandten, Alle trauernd gewahrten, dass der Mann, den wir in seinem Gebiete vor Allen als den Höchsten unter den Lebenden nennen müssen, es schweigend ansah, wie fremdländische Kunst sich auf deutschem Boden auf den Ehrensitz der deutschen Muse lagert, deutsche Werke nur im Nachhall fremder Lieblingsweisen gefallen, und wo

„die Trefflichsten gelebt und gewirkt, eine zweite Kindheit des Geschmackes dem goldenen Zeitalter der Kunst zu folgen drohet?

„Sie allein vermögen den Bemühungen der Besten unter uns einen entscheidenden Sieg zu sichern. Von Ihnen erwarten der vaterländische Kunstverein und die deutsche Oper neue Blüthen, verjüngtes Leben, und eine neue Herrschaft des Wahren und Schönen über die Gewalt, welchem der Modegeist des Tages auch die ewigen Gesetze der Kunst unterwerfen will. Geben Sie uns Hoffnung, die Wünsche Aller, zu denen je die Klänge Ihrer Harmonien gedrungen sind, baldigst erfüllt zu sehen! Dies ist unsere angelegentlichste zweite Bitte. — Möge das Jahr, das wir begonnen, nicht endigen, ohne uns mit den Früchten unserer Bitten zu erfreuen, und der kommende Frühling, wenn er der ersehnten Gaben eine sich entfalten sieht, für uns und die gesammte Kunstwelt zur zwiefachen Blüthenzeit werden.“

Wien im Februar 1824.

Gezeichnet:

Fürst C. Lichnowsky.
Artaria et Comp.
v. Hauschka.
M. J. Leidesdorf.
J. E. von Wayna.
Andreas Streicher.
Anton Halm.
Abbé Stadler.
v. Felsburg, Hofsekr.
Ferd. Graf v. Stockhammer.
Anton Diabelli.

Ferd. Graf v. Palfy.
Eduard Freiherr von Schweiger.
Graf Czernin, Oberst-Kämmerer.
Moritz Graf v. Fries.
J. F. Castelli.
Prof. Deinhardstein.
Ch. Kuffner.
F. R. Sehammer, ständ. Sekretär.
Steiner v. Felsburg, Bank-Liquidator.

M. Gr. v. Dietrichstein.
Ig. Edler v. Mosel k. k. Hofrath.
Karl Czerny.
Moritz Graf v. Lichnowsky.
v. Zmeskall.
Hofrath Kiesewetter.
L. Sonnleithner, Dr.
Steiner et Comp.
Lederer.
J. N. Bihler.

Man schmeichelte sich allseitig, sogleich bei Einhandigung dieses Promemoria von Beethoven eine bestimmte Zusicherung des Gebetenen zu erhalten, welches jedoch eitele Wünsche blieben; denn Beethoven wollte erst den Inhalt lesen, wenn er allein sey. Ich war verhindert in der Stunde der Einhändigung bei Beethoven zu seyn, und kam erst dahin, als diese so eben erfolgt war. Ich fand Beethoven mit dem Promemoria in der Hand. Nachdem er mir mitgetheilt, was sich so eben zugetragen, und nachdem er das Blatt nochmals durchflogen, überreichte er es mit ungewöhnlicher Ruhe mir, sich an's Fenster stellend und nach dem Zug der Wolken blickend. Dass er innerlich tief bewegt war, konnte mir nicht entgehen. Nachdem ich gelesen, legte ich das Blatt bei Seite und schwieg, abwartend, ob er nicht zuerst die Conversation beginnen werde. Nach langer Pause, während seine Blicke unablässig die Wolken verfolgten, wendete er sich um, und sagte in ganz hohem Tone, der seine innere Bewegung verrieth: „Es ist doch recht schön! — Es freut mich!“ Ich nickte bejahend mit dem Kopfe, und schrieb in das Conversationsbuch: wie er nun überzeugt seyn könne, dass er hinreichende Unterstützung finden würde, wenn er sich entschliessen wollte, die beiden neuen Werke recht bald in einem Concert aufführen zu lassen; wovon er immer nichts wissen wollte, auf den Sinnentaumel des Publicums wie auch auf den veränderten Geist der Musiker hinweisend, die beide nach seiner Ueberzeugung für nichts Grosses mehr empfänglich seyen. *)

---

*) In diesem Sinne spricht sich Beethoven schon 2 Jahre früher

Beethoven las das eben Geschriebene und sagte: „Gehen wir in's Freie!“ Draussen war und blieb er gegen seine Gewohnheit einsilbig, doch glomm der Funke bereits merkbar in ihm, den so wohl gemeinten Bitten seiner Freunde und Verehrer zu willfahren.

Nach mehreren Berathungen mit Diesem und Jenem ward endlich der Entschluss gefasst, jene Werke öffentlich aufzuführen, aber wo? das war die schwer zu beantwortende Frage, um welche allein mehrere Wochen gestritten wurde, und ich erlaube mir zu sagen, dass die Bonner dieses „Wo?“ in Bezug auf den geeigneten Platz zur Setzung des Monuments für Beethoven nicht so oft erörtert, angenommen und verworfen, — dass am Wiener Congress manche sehr verwickelte Länderfrage eher entschieden wurde, als diese: wo, in welchem Lokale soll die Aufführung jener Werke statt finden? — Da Beethoven das Arrangement jenes zu gebenden Concerts mir allein anvertraute, so könnte ich der bei Erörterung dieser Frage sich ergebenden Hindernisse und Intriguen, der an ihn gestellten Anforderungen schnöden Gewinnstes, ferner unzähliger Ränke und Machinationen ausführlich erwähnen, wenn dies Alles nicht zu weit vom Wege abführen würde; ich sage daher nur: nach langem Debattiren blieb man endlich bei'm Hoftheater nächst dem Kärntner-Thore stehen. Jedoch, damit

---

gegen Hofrath Rochlitz aus, wie in dessen Werk „Für Freunde der Tonkunst“ Bd. IV. S. [illegible] zu lesen ist. Am Schlusse des musikalischen Theiles dieses Buches werde ich nochmals darauf zurückkommen.

war noch sehr wenig zur Sache gethan. Nun fing erst ein neuer Kampf mit dem Administrator Herrn D. an, der nicht weniger wie Andere fur die Kasse seines Theaters besorgt war, und von dem Unternehmen Beethoven's profitiren wollte. Somit zwei Kieselsteine gegen einander; was sollte daraus resultiren, um so mehr, da Keiner von beiden consequent bei seinen Forderungen verblieb, die sich täglich mit der Windrose veränderten? — Um endlich sich der Willensmeinung wenigstens eines der contrahirenden Theile zu versichern, musste folgende Intrigue dazu verhelfen. Ich ersuchte den Grafen Lichnowsky und Herrn Schuppanzigh, in einer und derselben Stunde sich mit mir bei Beethoven gleichsam zufällig einzufinden, damit er keine Absicht hierbei merke. Bei dieser Gelegenheit sollte Beethoven veranlasst werden, sich über die fraglichen Punkte kategorisch auszusprechen, welches von einem von uns sogleich niederzuschreiben, und der Meister alsdann theils im Scherz theils im Ernst angehalten werden, das Blatt zu unterzeichnen. Der Plan gelang uns vortrefflich: aber die Folge davon? Beethoven, aus dem ganzen Vorgang endlich unsere Absicht errathend, und daraus wie gewöhnlich nur Falschheit und Verrath witternd, erliess alsogleich nachstehende drei sultanische Hatti-Scheriffe an uns:

„An den Grafen Moritz Lichnowsky.

„Falschheiten verachte ich. Besuchen Sie mich nicht „mehr. Akademie (Concert nämlich) hat nicht statt.

„Beethoven.“

„An Herrn **Schuppanzigh.**

„Besuche er mich nicht mehr. Ich gebe keine Akademie.

„**Beethoven.**“

„An Herrn **Schindler.**

„Besuchen Sie mich nicht mehr, bis ich Sie rufen lasse. Keine Akademie.

„**Beethoven.**“

Die seidene Schnur schickte Beethoven jedoch nicht mit, folglich blieben wir alle drei am Leben, liessen seinen Grimm verhallen und fuhren fort, für sein Bestes zu sorgen, einer den andern hierin unterstützend.

In der zweiten Hälfte des April schrieb mir Beethoven eines Tages im Unmuthe: „Ich bin nach dem sechswochentlichen Hin- und Herreden schon gekocht, gesotten und gebraten. Was soll endlich werden aus dem viel besprochenen Concert, wenn die Preise nicht erhöht werden? Was soll mir bleiben nach so viel Unkosten, da die Copiatur allein schon so viel kostet?“ u. s. w. — Man sieht hieraus, um was es sich hauptsächlich bei diesen Debatten gehandelt, nämlich um die Erhöhung des Eintrittspreises. Wollte nun Beethoven seine bereits gemachten Auslagen wieder herein bekommen, so musste er sich endlich nolens volens der so lautenden Forderung des Administrators fügen: *Das Concert hat bei den gewöhnlichen Preisen im Abonnement statt, und die Administration erhält für Ablassung des Theaters sammt Chor und*

Orchester die Summe von Ein Tausend Gulden Wiener Währung (1.000 Francs). — Nun hiess es: Beethoven ergib dich in dein Schicksal!

Das Concert hatte am 7. Mai statt, der Saal war gedrängt voll, die Brutto-Einnahme **Zwei Tausend zwei Hundert zwanzig Gulden** Wiener W., davon ab **1000** Gulden für den Saal, **800** Gulden die Copiatur: mithin netto für Beethoven die Summe von **420** Gulden. Alle Logen waren so überfüllt, als sie Zuhörer fassen konnten, nur eine Loge im ganzen Theater blieb leer, es war die kaiserliche; obgleich Beethoven in meiner Begleitung persönlich die Einladung bei allen anwesenden Gliedern des kaiserlichen Hofes machte, einige von den allerh. Herrschaften auch zu kommen versprachen. Kaiser und Kaiserin waren jedoch auf Reisen, und der Erzherzog Rudolph in Olmütz. Somit ging unser grosser Meister hinsichtlich der Theilnahme des kaiserl. Hofes leer aus.

Dies die nächsten Folgen jenes Concerts! Wie sie auf Beethoven wirkten, erlasse man mir en detail zu beschreiben, soll doch noch viel Schlimmeres hierüber im Verfolg berichtet werden müssen; nur dürfen hier am Orte gewisse Facta nicht unerwähnt bleiben, die sich bei dem Einüben der Vocal-Parthien jener beiden Werke ergeben haben.

Man erinnert sich der Bemerkung, als in der zweiten Periode von der Aufführung des Fidelio gesprochen wurde, dass Beethoven auf die Möglichkeit der

Ausführung des für die Singstimme Geschriebenen keine Rücksicht zu nehmen pflegte. Der Beweise dafür sind in der zweiten Messe und in der neunten Sinphonie wieder unzählige, die daher auch bei'm Einüben der Chöre und Solo-Parthien zu unangenehmen Discussionen Anlass gaben. Aller Ehrfurcht für den Meister ungeachtet, musste man sich doch sagen: das und das ist nicht möglich zu singen. Die beiden Damen, Fräulein Sonntag und Fräulein Unger, welche die Sopran- und Alt-Soli übernommen, und selbe mit Beethoven in seiner Wohnung mehrmals einübten, machten ihm vorab diese Bemerkung. Fräulein Unger nannte ihn geradezu einen Tyrannen aller Singorgane. Er erwiederte lächelnd: Sie seyen beide durch die modern-italianische Gesangmethode so verwöhnt, dass ihnen nun solcher Gesang wie in beiden diesen Werken schwer falle. *) „Aber diese Höhe hier“ replicirte die Sonntag, auf die Stelle: „Küsse gab sie uns und Reben“ im Vocal-Quartett der Sinphonie zeigend, „lässt sie sich nicht umändern?“ „Und diese Stelle hier, Herr von Beethoven“, die Unger nachfolgend, „liegt für die meisten Altstimmen auch zu hoch, lässt sie sich nicht abändern?“ Nein! und immer Nein! — „So quälen wir uns denn in Gottes Namen weiter“, sagte die geduldige Sonntag. **)

---

*) Damit hatte Beethoven zum Theil Recht, denn beiden Sängerinnen war bis dahin vor lauter Rouladen und Schnörkeleien die Kunst: getragenen Gesang vorzutragen, fremd geblieben.

**) Aehnliches ging gerade in dieser Weise mit dem Bass-Solo-Part vor, wo Beethoven aber doch endlich nachgab, und

Aber nun vollends die armen Soprani in der Chor-Parthie der Messe! Täglich musste Beethoven hören, dass es ihnen stellenweise unmöglich werde, die hohen Töne zu erreichen, und sie so lange als vorgeschrieben auszuhalten. Allein der „Tyrann“ blieb unerbittlich, so leicht es ihm geworden wäre, durch Versetzung der Intervalle hier und da es den Stimmen zu erleichtern, und an der Sache selbst doch nichts zu andern. Herr Kapellmeister Umlauf, jener klassische Dirigent, wie ich dergleichen nirgends wieder gesehen, dem Beethoven die Leitung des Ganzen anvertraut hatte, machte ihm ebenfalls bescheidene Bemerkungen hierüber, aber auch vergeblich. Was war jedoch die Folge dieser Obstination? — dass Jeder und Jede im Solo wie im Chor so gut es ging sich selbst Erleichterungen machte, daher schwieg, wenn die nöthige Höhe nicht zu erreichen war *); hörte doch der mitten in der grossen Masse stehende Meister nichts von Allem, hörte er doch nicht einmal den ungeheuren Beifallssturm des Auditoriums nach

---

im Recitativ eine kleine Abänderung machte, da dem Sänger die nöthige Höhe hiezu mangelte.

*) Damit thut man eben kein Unrecht. Ferne von dem Satze „Jurate in verba magistri“ bin ich dieser Meinung: Eher soll der Effekt eines ganzen Stückes verloren gehen, als ein Singorgan dabei ruinirt werden. Darum möge jeder geschickte Dirigent zur Erleichterung der Singstimmen Aenderungen treffen, besonders in der Messe, da der Sopran dort an vielen Stellen aus allen Kräften schreien muss, aber nicht singen kann. Diese Aenderungen sind überdies noch sehr leicht zu machen, und der Effect wird gross und der rechte seyn, wenn alle Stimmen ungehindert singen können

geendeter Sinphonie, und Fräulein Unger musste den mit dem Rücken gegen das Proscenium gekehrten Beethoven auf den Jubel des Volkes mit Umwenden und Hinzeigen aufmerksam machen, damit er doch wenigstens sehe, was im Saale vorging. Dieses wirkte aber wie ein elektrischer Schlag auf die Tausende der Anwesenden, die nun alle das Mitgefühl an seinem Unglück ergriff, und es erfolgte ein plötzliches Aufreissen aller Riegel der Freude, der Wehmuth und des Mitleids, ähnlich einem vulkanischen Ausbruch, der nicht enden wollte.

Dieser in jenen alten ehrwürdigen Kunsthallen vielleicht nie erlebte Beifall bewog den speculativen Hof-Theateradministrator, die Wiederholung jener neuen Werke (ausgenommen die vier Nummern der Messe) in einem zweiten Concerte zu proponiren, und zwar mit einer Sicherstellung von 500 Gulden Conv. Münze (1250 Francs). Die Administration erbot sich alle Kosten zu übernehmen, sich jedoch das Super plus der Einnahme vorbehaltend. Beethoven, durch den so geringen Ertrag von 420 Gulden Papiergeld des ersten Concerts entmuthigt, wollte lange in diesen Vorschlag nicht eingehen, bis ihn endlich die Nothwendigkeit dazu vermogte. — In der zweiten Hälfte des Monats Mai hatte demnach die Wiederholung im grossen kaiserl. Redouten-Saale statt. Die vier Sätze der Messe: Kyrie, Credo, Agnus Dei und das Dona nobis pacem, welche aus der ganzen Messe im ersten Concert allein zur Aufführung kamen, mussten wegbleiben, so sehr Beethoven dagegen protestirte.

An deren Stelle sang der italiänische Gurgler Sig. David die „beliebte“ Cavatine „Di tanti palpiti“ trotz des Zeterschreiens aller Reinen, und Fräulein Sonntag sang eine Unzahl Rouladen von Mercadante. Von Beethoven kam nebst der neunten Sinphonie noch das Terzett „Empi, tremate“ von italiänischen Sängern vorgetragen und die grosse Ouverture in C-dur mit der Doppelfuge zur Aufführung. Und der pecuniäre Effect dieser vielfachen Anstrengungen? — Die Administration hatte das Vergnügen, an 800 Gulden Wien. W. auf die Kosten zu bezahlen, indem der Saal nicht zur Hälfte gefüllt war.

Durch diesen unerwarteten Ausgang auf das tiefste gekränkt, weigerte sich Beethoven die garantirten 500 Guld. Conv. Münze anzunehmen, und konnte nur mit vieler Mühe dazu bewogen werden. Die übelste Laune bemächtigte sich seiner, so dass er für Niemand zugänglich wurde; dazu noch das Ohrenblasen gewisser Leute, als sey er bei dem ersten Concert betrogen worden, dies machte ihn besonders gegen mich argwöhnisch. Bei einem Diner, das er wenige Tage nachher den beiden Dirigenten seiner Concerte, Herrn Umlauf, Herrn Schuppanzigh und mir im Prater gab, konnte er seinen Groll nicht länger mehr zurückhalten, und erklärte: wie ihm die Versicherung geworden, dass ich in Gemeinschaft mit dem Administrator Herrn Duport ihn betrogen habe. Vergebens wiesen ihn die beiden Tischgenossen zurecht, indem sie erwiederten, dass, da jedes Geldstück durch die Hände der beiden Theaterkassirer gegangen, auch die Kassenrapporte genau übereinstimmten, ein Betrug von keiner Seite denkbar sey. Da er aber dessen ungeachtet seine Beschuldigung nicht zurücknehmen wollte, so entfernte ich mich mit Herrn Umlauf auf der Stelle, und sah Beethoven erst im Monat November wieder, als er mich im Theater der Josephstadt aufsuchte, wo ich damals als Musik-Direktor fungirte, und mich um Vergessen des Vorgefallenen bat.

Dieser Vorfall möge beweisen, was es heissen wollte: der Freund Beethoven's zu seyn und nur ein Jahr hindurch unangefochten an seiner Seite es aushalten zu können. Welche Liebe und Aufopferung, ja welch' gänzliches Vergessen seiner selbst musste diesen Freund beseelen, der mit dem offensten Herzen täglich der boshaftesten Verläumdung preisgegeben war, und sogar noch Kränkungen seiner Ehre zu befürchten hatte?! — Wegen einer Ehrenkränkung trennte sich auch sein Jugendfreund Hofrath v. Breuning von ihm, und erst gewisse traurige Ereignisse im Jahr 1826 führten Beethoven wieder in dessen Nähe zurück, da er seiner Hülfe bedurfte. — Eine ähnliche Kränkung von Seiten Beethoven's trennte ihn 12 Jahre hindurch von seinem langjährigen Freunde Herrn Dr. Malfatti, und erst an Beethoven's letztem Krankenbette brachte ich eine Aussöhnung zwischen beiden zu Stande. Leichtgläubig, unerfahren und misstrauisch, wie er war, ward es nichtswürdigen Menschen leicht möglich, den erprobtesten Freund bei ihm zu verläumden und anzuschwärzen. Diese Bosheiten gingen nicht immer von seinen Brüdern aus, sondern auch andere hässliche Creaturen bliesen ihm die Ohren voll, wovon seine Conversations-Bücher merkwürdige Exempel darbieten. In seiner letzten Krankheit hat er mir und Herrn von Breuning die Ränke und Machinationen Einiger, deren Motive immer Neid und Gewinnsucht waren, umständlich mitgetheilt, auch gestand er, dass er einige Male verleitet wurde, sogar Briefe zu schreiben, die bestätigten, wie er von der Falschheit und Untreue dieses oder jenes Freundes überführet sey, was gleichwohl nur auf falscher Anklage beruhte. Die Art und Weise seiner Versöhnung jedoch, so offen, herzlich und zuvorkommend, machte, dass man jede Beleidigung und Kränkung von seiner Seite darüber vergessen musste.

Bei seinen Dienstleuten pflegte er nicht selten Beleidigungen mit Geldgeschenken wieder gut zu machen, und man sagte, dass seine alte treue Haushälterin, die viele Jahre seine Launen ertrug, mit jenen Geschenken, oder richtiger, mit jenen von Beethoven sich selbst aufgelegten Strafgeldern, diesem in der Noth wieder aushelfen konnte. Dass solche Momente wirklich kamen, bezeuge ich; auch zeigt dies das von Beethoven im Frühling 1824 an mich gerichtete Billet. Er schreibt: „Die Frau Schnaps *) schiesst „für den Unterhalt das Nöthige vor. Kommt daher „heute gegen 2 Uhr zum Mittagmahl. Es sind auch

---

*) So nannte Beethoven scherzweise seine alte Haushälterin.

„gute Nachrichten da — unter uns — damit der Gehirnfresser *) nichts davon vernimmt.

„Beethoven.“

Im Frühling 1824 erhielt Beethoven eine abermalige Einladung nach England zu kommen, und fester als je zuvor beschloss er im kommenden Herbst die Reise dahin anzutreten, auf der ich ihn begleiten sollte. Die Reise nach England sollte durch die Rheinprovinzen gehen, um sein Heimathland wieder einmal zu sehen, aus welchem leider ausser Herrn Dr. Wegeler in Coblenz, Vater Ries und Musikverleger Simrock in Bonn, sich weiter keine Seele um ihn bekümmert hatte, und wie selten die Correspondenz selbst mit jenen alten Freunden war, zeigt ersterer in seinen mitgetheilten Notizen über Beethoven. Der Herbst nahete heran, und Beethoven machte keine Anstalten zur Reise. Unterm 20. December desselben Jahrs wurde jene Einladung im Auftrage der philharmonischen Gesellschaft durch den Londoner Künstler Charles Neate, der früher längere Zeit in Wien verlebte, dringend wiederholt. Sie lautet in dem Hauptpunkte also: „Die philharmonische Gesellschaft ist gesonnen, Ihnen für Ihren Besuch 300 Guineen zu geben, und erwartet dagegen, dass Sie die Aufführung Ihrer eigenen Werke leiten, wovon bei jedem Concert wenigstens eines gemacht werden wird. Auch erwartet sie, dass Sie eine Sinphonie und ein Concert schreiben, welche während

---

*) Dies geht seinen Bruder Johann an.

„Ihres Aufenthaltes bei uns aufgeführt werden, dann „aber als Ihr Eigenthum zu betrachten sind.“

Für ein von ihm selbst zu veranstaltendes Concert werden ihm weiter noch 500 Pf. St. Einnahme zugesichert. Propositionen, die nicht ehrenvoller seyn konnten, was Beethoven Alles anerkannte; aber — sein Neffe!

Gewisse Spukereien mit diesem Jünglinge, die damals schon ziemlich laut wurden, machten alle Pläne zu einer Reise, und alle Freude der Londoner, ihren seit lange schon vielbewunderten und von ihnen vielgeehrten Beethoven in ihrer Mitte zu sehen, zu nichte.

Und nun folgendes Factum, das von allen Verehrern des grossen Todten ja doch in seinem ganzen Umfange erfasst und gewürdigt werden möge, da es weit mehr, als eines der hier bereits angeführten, die Aufmerksamkeit der gesammten Kunstwelt verdient.

In den ersten Wochen des Jahres 1824 erhielt Beethoven von einem russischen Fürsten den ersten überaus schmeichelhaften Brief mit dem Ersuchen, für ihn ein oder zwei Quartette für Streichinstrumente gegen sehr annehmbare Bedingungen zu schreiben, und sie ihm zu dediciren. Zu den Bedingungen stellte der Fürst auch noch jene, dass die für ihn zu componirenden Werke ein volles Jahr hindurch sein alleiniges Eigenthum bleiben sollten, und es unserm Meister erst nach Ablauf dieser Zeit gestattet sey, selbe zu publiciren. (Diese Bedingung, die späterhin seinen Nachtheil noch vermehrte, wurde von Beethoven anfänglich nicht gern zugestanden, endlich aber pünktlich erfüllt.) Diesem ersten folgte bald ein zweiter Brief ähnlichen Inhalts; und merkwürdig, wie gewisse Schlangen durch ihren Anblick die zu haschende Beute bezaubern, so schien Beethoven, an dem doch Schmeicheleien gewöhnlich spurlos vorüber zu gehen pflegten, von jenen des russischen Fürsten befangen, ja bezaubert worden zu seyn. Er verliess die bereits angefangene Composition des Oratoriums von C. Bernard, und machte sich an ein Quartett für den Fürsten Nicolas von Galitzin. Noch ehe es fertig war, ersuchte der Fürst um ein zweites, bald darauf um ein drittes, und wusste Beethoven so einzunehmen, dass er weder an das Oratorium, noch an die zehnte Sinphonie, zu der er bereits Entwürfe gemacht hatte, noch an jenes Werk mehr dachte, welches seines Lebens höchste Aufgabe, gleichsam der Schlussstein seines künstlerischen Wirkens und Schaffens seyn sollte, und diese Aufgabe war keine andere, als Goethe's **Faust in Musik zu setzen.** *) Jenem Manne allein verdankt es die Kunstwelt, dass alle diese Werke, wozu noch ein grosses Requiem zu zählen, das auch noch in des Meisters Lebensplan lag, nicht geschrieben wurden, und wahrlich, das kann er durch nichts entgelten. Man höre aber weiter! — Die accordirte Summe für die jenem fürstlichen Maecenas geschriebenen Quartette belief sich auf 125 Ducaten. Beethoven erhielt aus St. Petersburg nur Briefe mit Fragen über streitige oder zweifelhafte Stellen in diesen Quartetten, deren schnelle und detaillirte Beantwortung immer folgte, und sehr wichtig wäre es für die Verständlichkeit jener Werke, dass diese Beantwortungen veröffentlicht werden könnten *), niemals aber erhielt er einen Rubel. Erst im Monat December 1826, als ihn die langwierige Krankheit in Geldverlegenheit versetzte, ersuchte er den Fürsten um das accordirte Honorar, ihm seine drückende Lage vorstellend. Keine Antwort. Beethoven schrieb wieder, und bat zugleich den östreichischen Botschafter, wie auch das Banquier-Haus Stieglitz zu St. Petersburg in besonderen Briefen um ihre Verwendung bei dem Fürsten. Endlich kam folgende Antwort vom letzteren Hause: Fürst Nicolas von Galitzin sey eben zur Armee nach Persien abgereiset, ohne diesem Hause einen Auftrag zu einer Geld-Rimesse an Beethoven gegeben zu haben. In dieser peinlichen Lage erinnerte sich Beethoven der ihm früher von der philharmonischen Gesellschaft in London gemachten Offerte, und wendete sich nun deshalb zu allererst an Herrn Moscheles und Sir Georg Smart nach London. Hierüber aber Näheres weiter unten, und ich erlaube mir nur diesen ausserordentlichen Fall damit zu schlies-

---

*) Schon Hofrath Rochlitz machte ihm 1822 Namens des Herrn Härtel den Vorschlag zur Composition von Goethe's Faust

---

*) Eine dieser Beantwortungen schickte ich 1828 in Beethoven's Handschrift an Herrn Professor Marx nach Berlin für die Berliner Musikalische Zeitung, habe aber nie wieder etwas davon gesehen noch gehört

sen, dass Fürst Nicolas von Galitzin, falls er noch lebt, sich mit den Manen Beethoven's nur dadurch versöhnen könne, wenn er diese rechtmässige Schuld von 125 Ducaten entweder einem Armen-Fonds oder dem Bonner Comité für Beethoven's Monument zuwendet.

Gleich nach jenen beiden denkwürdigen Concerten bezog Beethoven im Monat Mai eine freundliche, ihm sehr zusagende Wohnung in Penzing nächst Schönbrunn, und dorther datirt sich eine charakteristische Anekdote. Das gemiethete Landhaus liegt dicht am Wienfluss, über den hier eine Brücke für Fussgeher führt. Weil denn unser Meister immer und überall ein Gegenstand der öffentlichen Neugierde war, so fassten die Leute oftmals haufenweise auf dieser Brücke Posto, um ihn allenfalls von dort aus sehen zu können. Das genirte ihn aber so sehr, dass er schon nach drei Wochen diese Wohnung verliess, und nach Baden übersiedelte. Diese Penzinger Wohnung war wie jene das Jahr früher zu Hetzendorf, die er wegen zu tiefer Complimente des Hauseigenthümers verlassen, ebenfalls mit 400 Gulden W. W. für den ganzen Sommer gemiethet und bereits bezahlt.

Im Herbste 1824 von Baden zurück gekehrt, bezog Beethoven seit langen Jahren wieder einmal eine Wohnung in der Stadt, damit sein Neffe, der das Erziehungsinstitut verlassen und sich nun bei ihm befand, näher zur Universität habe. In diesem Winter von 1824 auf 25 verfiel unser Meister in eine schwere Krankheit, die ihren Sitz im Unterleib hatte, mit dem er überhaupt sein ganzes Leben hindurch brouillirt war. Seit längerer Zeit war der berühmte Arzt Dr. Staudenheim sein Ordinarius, der mit diesem seinem Patienten stets ein ernstes Wort zu sprechen pflegte, was aber keine besondere Wirkung hatte. Nun aber wählte er sich Herrn Dr. Braunhofer, Professor an der Universität, zu seinem Arzte. Der Winter verging indessen mit lauter Krankseyn, und erst zum Frühjahre hin raffte sich der Meister wieder zusammen, und zog nach Baden, seinem Lieblingsaufenthalt im Sommer. Seine geistige Thätigkeit in diesem ganzen Jahre 1825, wie auch in dem folgenden Jahre, beschrankte sich auf die Composition der letzten Quartette, denn der eben genannte russische Maecenas suchte ihn durch schmeichelhafte Briefe stets in Athem zu erhalten. Die zunachst unternommene Arbeit nach der Krankheit im Frühling 1825 war das Quartett No. 12., mit dem merkwürdigen Adagio: „Canzona di ringraziamente in modo lidico offerta alla divinita da un guarito.“

Im Jahre 1825 schloss Beethoven endlich mit den Gebrüdern **Schott** in Mainz über den Ankauf seiner zweiten Messe und der neunten Sinphonie einen Vertrag, nachdem ihm bereits früher von einer Wiener- einer Berliner- und auch einer Leipziger-Verlagshandlung deshalb Anträge gemacht wurden, die ihm aber nicht convenirten. Diesem Vertrage zufolge erhielt Beethoven

für die Messe	1000 Guld. Conv. M.
— neunte Sinphonie .	600 Guld. —

Gleichzeitig übernahm jene Mainzer Musikhandlung folgende Werke von Beethoven vertragsmässig in Verlag:

Quatuor Opus 127. für		50 Ducaten.
Quatuor Opus 131. für		80 Ducaten.
Ouverture in C-dur	Op. 124.	
Opferlied	Op. 121.	
Bundeslied	Op. 122.	
Ariette „An Chloe“ .	Op. 128.	
Bagatelle für Pianoforte	Op. 126.	

Für diese fünf Werke erhielt Beethoven die Summe von 130 Ducaten.

Diese nicht unbedeutende Totalsumme hätte Beethoven in Stand setzen können, die Lücke in seinem kleinen Fonds wieder auszufüllen, und somit manchem in der nächsten Zukunft möglicher Weise eintretenden Mangel abzuhelfen, hätte er sie nicht als Stammkapital des einstens seinem Neffen zu Hinterlassenden betrachtet, und sie von Anbeginn, als sie in's Haus kam, nicht mehr für sein Eigenthum gehalten; daher sie auch sogleich zum Ankauf von Staatspapieren benutzt wurde. Ob er daran recht gethan, soll sich hier im Verfolge von selbst beantworten.

Im Herbste 1825 bezog Beethoven seine letzte Wohnung im sogenannten Schwarzspanierhause, am Glacis der Vorstadt Waehring gelegen. Sie war sehr gut für ihn geeignet, hatte viel Sonne, und gewährte eine weite und freundliche Aussicht nach der Stadt und mehreren Vorstädten. In jener Wohnung lebte er dem verhängnissvollen Jahre 1826 entgegen, in dem der ohnehin schon genug gequälten Seele das Bitterste und Entsetzlichste widerfahren sollte, was einem solchen Gemüthe, einem Manne, dem Tugend und Ehre für das Höchste galten, im Leben nur widerfahren kann.

Sein adoptirter Neffe, wie schon bemerkt, mit ungewöhnlichen Geistesgaben ausgerüstet, hatte diese zur Freude seines Onkels, der es ihm gleich einem gräflichen Kinde an nichts fehlen liess, bereits tüchtig ausgebildet, so dass sich der gute Onkel oft dieser seiner Erziehung rühmte. Im Alter von 17 Jahren kehrte der Jüngling nun zu seinem zweiten Vater zurück, und besuchte den philosophischen Lehrkurs an der Universität: ward somit aller Bande des Erziehungshauses frei und ledig, denn sein Onkel, dem Verstande und gesetzten Betragen seines Neffen ganz vertrauend, gewährte ihm die geforderte und in jenen Studienverhältnissen gewissermassen nöthige Freiheit. Zu weit würde es führen zu sagen, dass schon die ersten Lehrer eine gewisse Charakterrichtung an dem Knaben wahrnahmen, welche von dem Wege der Wahrheit ableitete, die jedoch die spätere Ausbildung bereits verdrängt zu haben schien. Im Besitze nun der Freiheit, gerieth dieser talentvolle Jüngling, so sehr seines weltberühmten Namens würdig, auf Irrwege, missbrauchte die Freiheit und die Liebe seines Onkels, vernachlässigte seine Studien, und musste somit die Universität verlassen, wovor ihn selbst die allgemeine Ehrfurcht vor dem Namen, den er führte, nicht schützen konnte. Vergebliche

Mühe wäre es, das Leiden unsers grossen Meisters bei und vor jenem Akt zu schildern, der nicht unvorbereitet kam. Wer ihn in jener bedrängten Zeit sah, konnte auf seinem Gesichte die Spuren der ihm und seinem Namen widerfahrenen Kränkung deutlich lesen; und doch war das Maass seiner Leiden noch bei weitem nicht voll. Was sein Leiden noch vermehrte, war, dass sich Leute fanden, die alle Schuld des mit dem Jüngling bis dahin Vorgefallenen auf seinen Onkel wälzten, und es darf deshalb im Laufe dieser Erzählung nicht ununtersucht bleiben, ob unserm Beethoven nicht wirklich ein Theil dieser Schuld beizumessen sey. — Dem Wunsche des Jünglings gemäss, seine Studien nun am polytechnischen Institute fortzusetzen, um sich dem Kaufmannsstande zu widmen, willfahrte Beethoven schon darum gern, weil er seinen Neffen unter Schutz und Aufsicht des Vice-Directors jenes Instituts, Herrn Reisser, wusste, der zugleich auch Mitvormund über den Jüngling war. Alles war jedoch vergebens, ihn wieder auf gute Wege zurückzubringen: im Gegentheil erhielt Beethoven unzählige Beweise, dass er nicht nur alle Liebe, sondern sogar alle Achtung für ihn verloren, und Bitten und Ermahnungen mit Störrigkeit zurückwies.

Hier dürfte nun zuvörderst zu untersuchen seyn, ob und welchen Antheil der Schuld unser Meister an dem Benehmen dieses jungen Menschen habe, und wodurch er der Liebe und Achtung bei ihm verlustig wurde.

Wenn ein Mann zur Erziehung eines so begabten Menschen ein solches Uebermaass von Liebe mitbringt, wie Beethoven zur Erziehung seines Neffen; so liegt hierin schon allein die Quelle unzähliger Uebel, und es gleicht dieses Uebermaass der Büchse der Pandora. Gefehlt war es von Beethoven, dass er dem erst 10—12jährigen Knaben häufig schon unbedingtes Vertrauen schenkte, wie oft er auch auf Unwahrheiten und andern groben Fehlern der Kindheit ertappt wurde; und gefehlt war es, dass er den 16jährigen Jüngling im wahren Sinne des Wortes emancipirte und ihm eine männliche Haltung zutraute. Diese begangenen Fehler sah er nun erst ein, aber leider zu spät. Noch grösser gefehlt war es von Beethoven, dass er seinen Hass gegen die Mutter des Neffen vor diesem nicht verbergen konnte, sich daher oft in dessen Gegenwart über sie aussprach, und nicht immer ohne Leidenschaft; ihm jeden Umgang mit ihr untersagend, ohne auf die Stimme der Natur Rücksicht zu nehmen, die heute oder morgen erwachen und sich dafür rächen konnte.

Kaum im Besitze der Freiheit, suchte der Jüngling seine in jedem Betracht unglückliche Mutter auf, und setzte diese Besuche fort, obgleich es Beethoven auf das strengste verboten. Die daraus entstandenen Conflicte zwischen Onkel und Neffen waren höchst betrübend. Doch, obgleich Beethoven in seinen Maassregeln gegen die Mutter des Neffen zu streng gewesen seyn mochte, so entsprangen sie doch nur aus erheblichen Antecedenzien, und hatten mithin einen vernünftigen Grund. — — — Neun und zwanzig von Beethoven an seinen Neffen im Sommer 1825 aus Baden geschriebene Briefe (in deren Besitz Beethoven nach einer im August 26 sich mit seinem Neffen ereignenden Katastrophe mit allen dessen Papieren wieder gekommen), wurden von ihm in jener oben in der Einleitung dieser Schrift bezeichneten Stunde gegen das Ende seiner irdischen Laufbahn dem Hofrathe von Breuning und mir besonders empfohlen, *um aus ihrem Inhalt die Handlungsweise des Meisters gegen seinen Neffen zu entnehmen, und Ersteren vor der Welt und ihren Anschuldigungen zu rechtfertigen.* Sie liegen vor mir alle diese 29 Briefe, und ich erfülle eine traurige Pflicht, hier mit der grössten Treue Auszüge daraus folgen zu lassen.

1.

„Ich freue mich mein lieber Sohn, dass Du Dir in
„dieser Sphäre gefailst, und da dieses ist, auch alles
„Nöthige dazu eifrigst angreifst. Deine Schrift habe
„ich nicht erkannt. Zwar frage ich nur nach dem
„Sinn und der Bedeutung, da Du nun doch auch
„das schöne Aeussere hierin erreichen musst. — Wenn
„es Dir gar zu schwer wird hieher zu kommen, so
„unterlasse es. Kannst Du aber nur möglicher Weise,
„nun dann freue ich mich in meinem Exil, ein Men-
„schenherz um mich zu haben.

„Ich umarme Dich herzlich.

„Dein treuer Vater.“

2.

Am 18. Mai.

. . . . . . „Einem nun bald 19jährigen Jüngling kann
„es nicht anders als wohl anstehen, mit seinen Pflichten
„für seine Bildung und Fortkommen auch jene
„gegen seinen Wohlthäter, Ernährer zu verbinden.
„Habe ich doch dieses auch bei meinen armen Eltern
„vollführt. Ich war froh, wie ich ihnen helfen konnte.
„Welcher Unterschied in Ansehung Deiner gegen
„mich!

„Leichtsinniger!
„Leb' wohl.“

3.

Am 22. Mai.

„Bisher nur Muthmassungen, obschon mir von Jemand
„versichert wird, dass wieder geheimer Umgang
„zwischen Dir und Deiner Mutter — Soll ich
„noch einmal den abscheulichsten Undank erleben?!
„Soll das Band gebrochen werden, so sey es. Du
„wirst von allen unpartheiischen Menschen, die diesen
„Undank hören, gehasst werden. Die Aeusserung
„des Herrn Bruders, und Deine gestrige Aeusserung
„in Ansehung des Dr. S....r, der mir natürlich
„gram seyn muss, da das Gegentheil bei den
„Landrechten geschehen von dem, was er verlangt[*]; in diese Gemeinheiten sollte ich mich noch
„einmal mischen? Nein, nie mehr. — Drückt Dich

---

[*] Diese Stelle bezieht sich auf den Prozess mit seiner Schwägerin vor jenem Tribunal.

„das Pactum? In Gottes Namen! Ich überlasse Dich „der göttlichen Vorsehung, das Meinige habe ich ge„than, und kann deswegen vor dem Allerhöchsten „aller Richter erscheinen.“

4.

. . . . . . „Und hiermit Basta! — Verwöhnt, wie Du „bist, würde es nicht schaden, der Einfachheit „und Wahrheit Dich endlich zu befleissigen, „denn mein Herz hat zu viel bei deinem listigen Be„tragen gegen mich gelitten, und schwer ist es mir, „zu vergessen. Und wollte ich in Allem wie ein „Jochochse ohne zu murren ziehen, so kann Dein Be„tragen, wenn es so gegen Andere gerichtet ist, „Dir niemals Menschen zubringen, die Dich lieben „werden. Gott ist mein Zeuge, ich träume nur, von „Dir und von diesem elenden Bruder und dieser mei„ner unwürdigen Familie gänzlich entfernt zu seyn. „Gott erhöre meine Wünsche, denn trauen kann ich „Dir nie mehr.

„Baden am 31. Mai 1825.

„Leider Dein Vater, oder besser:
„nicht Dein Vater.“

5.

Am 18. Juni. (Wegen Rechnungsablegen von erhaltenen Geldern.)

. . . . . . „Lass mich nicht noch weiter zurückgehen. „Leicht ist dieses, aber nur schmerzhaft für mich. Am „Ende heisst es denn auch da: „Sie sind doch ein „recht guter Vormund“ etc. Wäre nur einige Tiefe

„in Dir, so müsstest Du überhaupt immer anders gehandelt haben.“

6.

Am 18. Juli.

„Lieber Sohn!

„Bleibe nur bei Mässigkeit! Das Glück krönt „meine Bemühungen; lasse ja nicht Dein Unglück aus „falschen Ansichten von Dir gründen. Sey wahrhaftig und ja genau in der Angabe Deiner Ausgaben. „Das Theater lass jetzt noch seyn. — Folge Deinem „Führer und Vater, folge ihm, dessen Dichten und „Trachten allzeit für Dein moralisches Wohl und auch „nicht ganz ohne für das gewöhnliche Daseyn ist. „— Sey mein lieber Sohn! Welche unerhörte Dissonanz wäre es, wenn Du mir falsch wärest, wie „es doch Menschen behaupten wollen!“

7.

„Ich werde immer magerer, befinde mich eher übel „als gut, und keinen Arzt, keine theilnehmende Menschen! — Wenn Du nur immer kannst, so komme „heraus; jedoch will ich Dich von nichts abhalten. „Wenn ich nur sicher wäre, dass der Sonntag ohne „mich gut zugebracht würde. Ich muss mich ja von „Allem entwöhnen, — wenn mir nur diese Wohlthat „wird, dass meine so grossen Opfer würdige Früchte „bringen.

„Wo bin ich nicht verwundet, zerschnitten?! In „Heimlichkeit mit dem Herrn Bruder lasse Dich nicht „ein. Ueberhaupt sey nicht heimlich gegen mich, gegen Deinen treuesten Vater. Wenn Du mich auch stürmisch siehst, so schreibe es meiner grossen Sorge für Dich zu, indem Dir leicht Gefahren drohen. Setze mich nicht in Angst und bedenke mein Leiden! Von Rechtswegen müsste ich deswegen gar keine Besorgnisse haben, allein was habe ich schon erlebt?!“

8.

„3mal
(komm bald)

„Sey es! — Vorgestern der Signor Fratello *) mit seinem Schwager; was für ein elender Mensch! — Wenn Cato gegen Caesar ausrief: „Dieser und wir, was soll man gegen einen solchen?! —“

„Wie immer Dein liebevoller für Dich sorgender
Vater.“

9.

Vom September.

. . . . „Ich wünsche nicht, dass Du den 14. September zu mir kommest. Es ist besser, dass Du diese Studien endigst. — Gott hat mich nie verlassen. Es wird sich schon noch Jemand finden, der mir die Augen zudrückt. — Es scheint mir überhaupt ein abgekartetes Wesen in dem Allen, was vorgegangen, wo der Herr Bruder (Pseudo) eine Rolle mitspielt. — Ich weiss, dass Du später auch nicht Lust hast bei mir zu seyn, natürlich, es geht etwas zu rein zu bei mir . . . . Du brauchst auch Sonn-

---

*) Beethoven meint seinen Bruder damit.

„tag nicht zu kommen, denn wahre Harmonie und „Einklang wird bei Deinem Benehmen nie entstehen „können. Wozu die Heuchelei? Du wirst dann erst „ein besserer Mensch; Du brauchst Dich auch nicht „zu verstellen, nicht zu lügen, welches für Deinen „moralischen Charakter endlich besser ist. Siehst Du, „so spiegelst Du Dich in mir ab! Was hilft das liebe„vollste Zurechtweisen!! Erbost wirst Du noch oben„drein. — Uebrigens sey nicht bange, **für Dich** werde „ich immer wie jetzt unausgesetzt sorgen. Solche „Scenen bringst Du in mir hervor! . . .

„Leb wohl! Derjenige, der Dir zwar nicht das „Leben gegeben, aber gewiss doch erhalten, und was „mehr als alles Andere, für die Bildung Deines Gei„stes gesorgt hat, väterlich, ja mehr als das, bittet „Dich innigst, ja auf dem einzigen wahren Wege al„les Guten und Rechten zu wandeln.“

„Dein treuer, guter Vater.“

10.

„Mein theurer Sohn!

„Nur nicht weiter! — Komme nur in meine Arme, „kein hartes Wort wirst Du hören! O Gott, „gehe „nicht in Dein Elend! Liebend wie immer wirst Du „empfangen werden. Was zu überlegen, was zu thun „für die Zukunft, dies werden wir liebevoll bespre„chen. Mein Ehrenwort, keine Vorwürfe, da sie jetzt „ohnehin nicht mehr fruchten würden; nur die liebe„vollste Sorge und Hülfe darfst Du von mir erwarten. „Komm nur! Komm an das treue Herz Deines Vaters

„**Beethoven.**“

11.

Am 5. October.

„Eben erhalte ich Deinen Brief, schon voll Angst „und schon heute entschlossen nach Wien zu eilen. „Gott sey Dank, es ist nicht nöthig! — Folge mir „nur, und Liebe wie Glück der Seele, mit irdischem „Glück gepaart wird uns zur Seite seyn, und Du wirst „ein intensives Daseyn mit dem Aeusseren paaren; „doch besser, dass ersteres über letzteres oben „anstehe ..... Tausendmal umarme ich Dich und „küsse Dich, nicht mein verlorener, sondern „neugeborener Sohn. Für Dich Wiedergefundenen wird Dein liebevoller Vater immer sorgen.“

12.

Am 14. October.

„Ich melde Dir eiligst, dass ich, auch wenn es „regnet, gewiss morgen Vormittag komme, lass mich „Dich daher sicher finden. — Ich freue mich Dich wiederzusehen, und wenn trübe Wolken für Dich erscheinen, so schreibe sie nicht vorsätzlicher Bosheit „zu. Sie werden völlig verscheucht werden durch „Dein mir versprochenes besseres Wirken für Dein „wahres, reines, auf Thätigkeit begründetes Glück.... „Wer wird sich auch nicht freuen, wenn der Irrende „wieder in die rechten Fusstapfen tritt? Ja, dies „hoffe ich zu erleben.“

Mit diesem Wenigen dürfte Beethoven's Lage, seine Gemüthsstimmung und sein tiefes Leiden durch ihn selbst hinlänglich geschildert seyn. Nicht minder bezeichnet er hiermit auch deutlich das Verhältniss zu seinen lebenden Verwandten. *Ueber Alles aber tritt uns in jenen Briefen der edle seelengrosse Mensch entgegen, und dies war Beethoven nicht nur in diesem kritischen Moment, er war es sein ganzes Leben hindurch.*

Könnte ich nun auf das eben Gehörte sagen: dass Beethoven lange die Freude genoss, seinen verirrten Neffen, der nun das 19te Jahr erreicht hatte, wieder auf dem Wege der Tugend wandeln zu sehen, ich würde wieder freier athmen, da mir bei Erwähnung des Vorausgegangenen die Brust beengt war, in der lebhaften Erinnerung des Miterlebten und Mitgefühlten, den grossen Meister vor mir sehend, wie er Jahre lang mit Geduld sein Kreuz trug, unter dessen Last er oft zu Boden sank. Leider jedoch war dies Alles nur erst das Vorspiel zu jener Katastrophe, die unserm erhabenen Meister den Todesstoss geben sollte.

Ungeachtet aller Liebe, Sorgfalt und Aufmerksamkeit von Seite Beethoven's *) und seines Mitvormundes, des früher genannten Vice-Direktors am polytechnischen Institut, betrat dieser unglückselige Jüngling nur zu bald wieder die eben verlassene schlüpfrige Bahn, und als er im Monat August 1826 gedrängt wurde, mehrere rückständige Prüfungen am Institute nachzutragen, endigte er damit, dass er Hand an sein Leben legte. Nachdem aber diese That misslungen, verfiel der junge Mensch als Selbstmörder, den Landesgesetzen zufolge, in die Hände der Justiz, indem vorausgesetzt wird, dass nur Mangel an Religion zu solchem gewaltsamen Schritt der nächste Anlass seyn könne. Von Staatswegen wird daher jeder derlei Unglückliche in sicheren Gewahrsam gebracht, um dort für seine religiöse Erziehung das Nöthige zu thun. So geschah es auch hier mit dem Neffen Beethoven's. — Als die Zeit herannahete, wo man ihn der Obsorge seines Vormundes wieder anvertrauen zu können glaubte, geschah es seitens der Behörde mit der bestimmten Weisung, ihn nur einen Tag bei sich behalten zu dürfen, indem er dann Wien verlassen müsse. Es ging bereits der Monat October zu Ende, als diese Uebergabe statt fand, und nun war guter Rath theuer, was beginnen? Herr Johann van Beethoven bot seinem Bruder Ludwig sein Landgut zum einstweiligen Aufenthalte mit dem Neffen an, bis es dem Hofrath von Breuning, der nun auch die Mitvormundschaft übernommen, gelungen seyn würde, für den jungen Menschen einen Platz als Cadet bei irgend einem Regimente gefunden zu haben, da dieser nun den Militairstand ergreifen wollte. Mit grosser Mühe gelang es Herrn von Breuning endlich, den Feldmarschall - Lieutenant Stutterheim für unsern tief gebeugten Beethoven zu interessiren, der diesen Neffen in sein Regiment nahm. Aus Dankbarkeit dedicirte Beethoven diesem

---

*) Um ja in dieser Beziehung nichts zu versaumen, verliess Beethoven im Sommer von 1826 gegen seine Gewohnheit nicht die Stadt.

General sein grosses Quartett in Cis-moll. Die Unfreundlichkeit der Jahrzeit, ferner die unglaubliche Rücksichtslosigkeit, die Beethoven dort von diesem seinem Neffen und seinen anderen Verwandten zu erdulden hatte, nöthigte ihn jenen Ort zu verlassen und nach Wien zurückzukehren. Diese Rückreise, die in jener weit vorgerückten Jahreszeit in einem Tage nicht gemacht werden konnte, geschah in einem offenen Wagen, indem, wie mich Beethoven selbst versicherte, sein Bruder sich geweigert, ihm seinen geschlossenen Wagen anzuvertrauen.

Dieser ganze Hergang musste hier mit kurzem in seinem Zusammenhang angeführt werden, denn nur also findet Beethoven in jedem theilnehmenden Gemüthe seine Vertheidigung und auch seine Rechtfertigung, welche beide er nöthig zu haben mit Grund glaubte. In der That wurde in den vielen Mittheilungen uber ihn auch auf jenen Vorfall hingewiesen, aber immer ohne Kenntniss der Sachlage, und öfters mit Conjecturen, die sich nachgerade zu einer förmlichen Anschuldigung gegen unseren Meister gestalten könnten.

Am 2. December 1826 kam Beethoven mit seinem Neffen krank nach Wien zurück, und erst nach mehreren Tagen erfuhr ich seine Anwesenheit und seinen Zustand. Ich eilte zu ihm, und hörte unter mehreren, Entsetzen erregenden Mittheilungen von ihm auch diese, dass er seine beiden früheren Aerzte, die Herren Braunhofer und Staudenheim oftmals schon vergebens bitten liess, sich seiner anzunehmen;

dass ersterer als Grund angebe: der Weg sey ihm zu weit zu ihm, und letzterer mehrmals melden liess, er werde kommen, aber nicht kam; daher man ihm einen Arzt in's Haus geschickt habe, er wisse nicht wie und durch wen, der ihn und seine Natur folglich gar nicht kenne. Wie aber dieser Arzt (es war der würdige Dr. Wawruch, Professor der Klinik) an Beethoven's Krankenbett gekommen, hörte ich aus seinem eigenen Munde. Es ist zu merkwürdig, und gibt mehr als vieles Andere den Beweis, wie sehr dieser, der Mit- und Nachwelt angehörige Mann von seinen nächsten Verwandten, die ihm so viel zu verdanken hatten, verlassen, ja verrathen und verkauft war. Professor Wawruch erzählte mir, dass ein auf seine Klinik krank gebrachter Marqueur aus einem Kaffeehause der Stadt, ihm vertraut habe: dass Beethoven's Neffe, als er vor einigen Tagen in jenem Kaffeehause Billard spielte, ihm (dem Marqueur) den Auftrag gab, für seinen kranken Onkel einen Arzt zu suchen; und da er sich dieses Auftrages wegen seines Unwohlseyns nicht entledigen konnte, so bat er nun den Professor Wawruch zu Beethoven zu gehen, welches dieser auch sogleich that, da er den Meister hoch verehrte. Zu Beethoven gekommen, fand er ihn wirklich noch ohne ärztliche Hülfe. — So musste denn jener Marqueur krank werden, um auf jene Heilanstalt gebracht werden zu dürfen, damit der grosse Beethoven in seiner Noth zu einem Arzt komme!! — Welches Gefühl wird durch dieses scheussliche Factum nicht auf das empfindlichste verletzt und empört? Bedarf es einer weiteren Erklärung noch um zu zeigen, was Beethoven in jenem heillosen Zustande litt, wie sehr er gefoltert wurde, *und was endlich die eigentliche Ursache seines frühen Todes gewesen?* — Sein Neffe ging noch im December zum Regimente ab, und von da an schien es, als wäre der kranke Beethoven von dem bösen Feinde befreit worden, denn er wurde wieder heiterer und war ganz in sein Schicksal ergeben, von der ärztlichen Pflege seine baldige Genesung hoffend und erwartend. Die Liebe zu diesem Neffen verwandelte sich nun in bittern Hass, und dennoch — als der Moment des Scheidens von allem Irdischen heran nahete, kehrte das erstere Gefühl in ihm wieder zurück, *und er ernannte diesen Neffen zu seinem Universalerben.* *)

Die Krankheit, die er sich auf jener Rückreise nach Wien zugezogen, war eine Lungenentzündung, der bald Spuren der Wassersucht folgten, die jedoch Professor Wawruch anfänglich nicht dafür erkennen wollte. Die Merkmale nahmen aber so schnell überhand, dass kein Zweifel mehr über die Natur der Krankheit obwalten konnte, daher schon am 18. Decemb. die erste Punction vorgenommen werden musste. Die zweite erfolgte am 8. Januar, die dritte am 28. desselben Monats, und die vierte am 27. Februar.

---

*) So viel ich in Erfahrung bringen konnte, bekleidet dieser Neffe Beethoven's gegenwärtig eine Civil-Anstellung in Oestreich. Es lässt sich dies vermuthen, dass Zeit, Umstände und reiferes Nachdenken ihn endlich auf die rechte Bahn des Lebens zurückgeführt haben, was Jeder wünschen muss. Wer sich aus dem hier Vorausgegangenen erinnert, von welchen unglückseligen Conjuncturen die Erziehung dieses Mannes begleitet war, wird die Gründe dieser entsetzlichen Begebenheiten vielleicht dort suchen und auch finden: daher keinen Stein gegen ihn aufheben, vielmehr das Richteramt allein der göttlichen Vorsehung überlassen, die unsern unsterblichen Meister so schweren Prüfungen und martervollen Qualen aussetzte, denen er so früh erlag

Gegen Ende Januars nahm sich denn auch nach langem Bitten und Flehen sein ehemaliger Freund, der berühmte Dr. Malfatti, Beethoven's an. Von nun an erhielt der Kranke nach Uebereinstimmung beider Aerzte als einziges Arzneimittel Punsch-Eis in bedeutender Quantität täglich, wodurch seine von drei Operationen gänzlich erschlafften Lebensgeister dermaassen aufgeregt wurden, dass er sich schon für ganz gesund hielt, die Lecture des Walter Scott, mit der er sich die Zeit vertrieb, mit Erbitterung von sich warf, ausrufend: „Der Kerl schreibt doch blos für's Geld“, und an der vierhändigen Sonate für Diabelli weiter arbeitete, obgleich die Aerzte ihm jede geistige Beschäftigung untersagt hatten. Nach der vierten Operation war jedoch selbst das Punscheis nicht mehr im Stande, seine Lebensgeister zu wekken, obgleich ihm in dessen Genuss kein Maass mehr vorgeschrieben war. Von hieran ging es nun rasch dem Tode zu. —

Gleichsam als Parenthesis muss ich hier wiederholen, dass Beethoven in dieser Leidensepoche ausser Herrn von Breuning und mir Niemand um sich dulden wollte, und wenn wir beide verhindert waren (was durch unsere Berufspflichten täglich durch mehrere Stunden der Fall gewesen), so war der Lieblingsgesellschafter und treffliche Pfleger des kranken Beethoven der eilfjährige Sohn Breunings, ein munterer und verständiger Knabe, der durch seine Sorglosigkeit und Nichtkenntniss der Gefahr, in welcher wir unseren Freund wussten, diesen oftmals mehr zu erheitern im Stande war, als wir dies vermochten. Dadurch hat sich der kleine Gerhard von Breuning recht oft den lauten Dank Beethoven's erworben.

Nun ist es an der Zeit, den Schritt Beethoven's: die *Unterstützung der philharmonischen Gesellschaft in London nachzusuchen*, ausführlich zu besprechen, ein Schritt, der ihm einstens so übel genommen und so vielfach gedeutet wurde.

Man erinnert sich, durch welche Umstände Beethoven im Jahre 1823 genöthigt war, seine kleinen Ersparnisse anzugreifen, wie im Jahre 1824 durch den beispiellos geringen Ertrag seiner beiden Concerte die Hoffnung, die Lücke in seiner Sparkasse wieder auszufüllen, gescheitert; wie und warum aus der 1824 projectirten Reise nach London, die so freundliche Aussichten auf Gewinn verhiess, nichts wurde; und wie er jene für seine letzten Werke erhaltene Summe unvernünftigerweise einem unwürdigen Erben zuwarf, ohne sich selbst zunächst zu bedenken. Ferner erinnert man sich des unwürdigen Benehmens des russischen Fürsten Nicolas von Galitzin zur Zeit, als Beethoven bereits fest darnieder lag, und Ausgaben über Ausgaben zu bestreiten hatte, — von den Aerzten aber die Versicherung erhielt, *dass sein Krankheitszustand von langer Dauer, daher auch lange nicht an's Arbeiten zu denken seyn würde;* dazu noch die nun vermehrten Auslagen für seinen Neffen, von denen er sich als dessen Pflegvater nicht lossagen konnte, auch gesetzlich nicht durfte. Man denke sich den so geängstigten kranken Beethoven! In die Lage versetzt zu werden, sein aus einigen Bankaktien bestehendes Vermögen angreifen, oder gar Hülfe bei seinem Bruder suchen zu müssen, der eines Tages, als ihm in meinem und Herrn von Breunings Beiseyn von beiden Aerzten ein Heudunstbad verordnet, und dieser Bruder Johann ersucht wurde, von seinem Heu dazu bringen zu lassen, sich damit entschuldigte: sein Heu sey zu schlecht; von diesem „unbrüderlichen Bruder" wie ihn Beethoven selbst nannte, der bei seiner bedeutenden Wohlhabenheit noch von dem Marke Beethoven's zehren wollte *), etwas fordern zu müssen, dies hätte unserm Meister von selbst den Tod gebracht. — Vergessen endlich von den Wienern, die erst sein Dahinscheiden aus ihrer Rossinischen Trunkenheit aufrütteln musste, — in dieser Lage erinnerte sich Beethoven einer ihm von der philharmonischen Gesellschaft in London schon vor Jahren gemachten Offerte, und beschloss nach langem Kampfe deshalb zuerst an Moscheles sich brieflich zu wenden, das jedoch ganz gegen meinen und Herrn von Breunings Willen geschah, indem wir die üblen Deutungen dieses Schrittes voraussahen.

---

*) Beethoven sagt selbst in dem Briefe vom 15 September 1823 an Herrn Ries: „Mein Herr Bruder Johann, der Equipage hält, hat auch noch von mir ziehen wollen etc." (Seite 159 seiner Notizen.)

Unter'm 22. Februar 1827 schrieb Beethoven diesfalls an Moscheles und Sir G. Smart.

„Mein lieber Moscheles!

„Ich bin überzeugt, dass Sie es nicht übel nehmen, „dass ich Sie ebenfalls wie Sir G. Smart, an den hier „ein Brief beiliegt, mit einer Bitte belästige. Die „Sache ist in Kürze diese. Schon vor einigen Jahren „hat mir die philharmonische Gesellschaft in London „die schöne Offerte gemacht, zu meinem Besten eine „Akademie (Concert) zu veranstalten. Damals war „ich Gottlob nicht in der Lage, von diesem edlen An„trage Gebrauch machen zu müssen. Ganz anders „aber ist es jetzt, wo ich schon bald volle drei Mo„nate an einer langwierigen Krankheit darnieder liege. „Es ist die Wassersucht. Schindler wird Ihnen hier „beiliegend mehr davon sagen. — Sie kennen seit „lange mein Leben, wissen auch wie und von was „ich lebe. An's Schreiben ist jetzt lange nicht zu „denken, und so könnte ich leider in die Lage ver„setzt werden, Mangel leiden zu müssen. — Sie ha„ben nicht nur ausgebreitete Bekanntschaften in Lon„don, sondern auch bedeutenden Einfluss bei der phil„harmonischen Gesellschaft. Ich bitte Sie daher, die„ses so viel als Ihnen möglich anzuwenden, dass die „philh. Gesellschaft jetzt von neuem diesen Entschluss „fasse und bald in Ausführung bringen möge. Des

„Inhalts ist auch der beiliegende Brief an Sir Smart, „so wie ich einen bereits an Herrn Stumpff *) abgeschickte. Ich bitte Sie, dem Sir Smart den Brief „einzuhändigen, und sich zur Beförderung dieses „Zweckes mit ihm und allen meinen Freunden in London zu vereinigen. — Empfehlen Sie mich Ihrer liebenswürdigen Frau Gemahlin, und seyen Sie überzeugt, dass ich stets seyn werde

„Ihr Freund

„Beethoven."

„Antworten Sie mir doch bald, damit ich höre, ob „ich was zu hoffen habe."

Unter'm 14. März schrieb Beethoven abermals in dieser Sache an Moscheles, ihm nochmals seine Bitte an's Herz legend. Aus diesem zweiten Briefe entnehme ich blos Folgendes:

„Am 27. Februar wurde ich zum vierten Male operirt, und jetzt sind schon sichtbare Spuren da, dass „ich bald die fünfte zu erwarten habe. Wo soll das „hin, und was soll aus mir werden, wenn es noch

---

*) Herr Stumpff, Eigenthümer einer Harfenfabrik in London, verehrte unserm Beethoven das Jahr früher sämmtliche Werke von Händel (über 40 Folio-Bände) in der so seltenen und kostbaren Londoner Ausgabe. Dieses Geschenk machte Beethoven eine grössere Freude, als hätte er den Hosenbandorden erhalten. In der Auction des Beethovenschen Nachlasses erstand Herr Tobias Haslinger diese sämmtlichen Werke für 100 Gulden, sage Hundert Gulden in Conv. Münze!!! — Aus diesem einen Beispiel kann man entnehmen, um welchen Preis Gegenstände von minder reellem Werth bei jener Auction verkauft worden.

einige Zeit so fort geht?! Wahrlich ein sehr hartes Loos hat mich getroffen! Doch ergebe ich mich in die Fügung des Schicksals, und bitte Gott stets nur, er möge es in seinem göttlichen Rathschluss so lenken, dass ich, so lange ich noch hier den Tod im Leben erleiden muss, vor Mangel geschützt werde. Dies würde mir so viel Kraft geben, mein Loos, so hart und schrecklich es immer seyn möge, mit Ergebenheit in den Willen des Allerhöchsten zu ertragen.»

„Hummel ist hier.«

Schon unter'm 1. März meldete ihm Moscheles und Herr Stumpff die Sensation, die sein erster Brief vom 22. Februar unter seinen zahlreichen Verehrern in London hervorgebracht, und ersterer schrieb ihm noch weiter Folgendes:

„Die Gesellschaft beschloss daher, Ihnen ihren guten Willen und die rege Theilnahme dadurch zu bezeigen, indem sie Sie bittet, hundert Pf. St. (1000 Gulden C. M.) von ihr anzunehmen, um sich damit alle nöthigen Bedürfnisse und Bequemlichkeiten während Ihrer Krankheit zu verschaffen. Dieses Geld wird Herr Rau vom Hause Eskeles Ihnen theilweise, oder wenn Sie es wünschen, auf einmal gegen Ihre Quittung übergeben.» Weiter meldet ihm noch Herr Moscheles, dass die philharmonische Gesellschaft gerne zu fernern Diensten bereit sey, und Beethoven möge diesshalb nur schreiben, wenn er noch fernerhin bedürftig wäre.

Darauf dictirte mir Beethoven unter dem 18. März nachstehenden Brief an Moscheles in die Feder, da er zum Schreiben schon zu schwach war:

„Mit welchen Gefühlen ich Ihren Brief vom 1. März durchlesen, kann ich gar nicht mit Worten schildern. Der Edelmuth der philh. Gesellschaft, mit dem man meiner Bitte beinahe zuvor kam, hat mich in das Innerste meiner Seele gerührt. Ich ersuche Sie daher, lieber Moscheles, das Organ zu seyn, durch welches ich meinen innigsten Dank für die besondere Theilnahme und Unterstützung an die philh. Gesellschaft gelangen lasse. — Ich fand mich genöthigt, sogleich die ganze Summe von 1000 Gulden Conv. Münze in Empfang zu nehmen, indem ich gerade in der unangenehmen Lage war, Geld aufzunehmen, welches mich in neue Verlegenheit gesetzt hätte.... Möge der Himmel *mir nur* recht bald wieder meine Gesundheit schenken, und ich werde den edelmüthigen Engländern beweisen, wie sehr ich ihre Theilnahme an meinem traurigen Schicksal zu würdigen weiss. — Ihr edles Benehmen wird mir unvergesslich bleiben, so wie ich noch insbesondere Sir Smart und Herrn Stumpff meinen Dank nächstens nachtragen werde. Die metronomisirte neunte Sinphonie bitte ich der philh. Gesellschaft zu übergeben. Hier liegt die Bezeichnung bei.

„Ihr
„Sie hochschätzender Freund
„Beethoven.“

Aus meinem Briefe an Moscheles, der obigen von Beethoven begleitete, und die Londoner Freunde auf den sehr nahen Tod dieses grossen Mannes vorbereiten sollte, hebe ich nur Folgendes aus, da es nicht minder zu seiner Lebensgeschichte gehört.

„Der Brief an Sie vom 18. d. ist wörtlich von ihm dictirt, und wohl sein letzter. Heute flüsterte er mir noch zu: „An Smart und Stumpff schreiben.“ Wird es möglich seyn, dass er diese Briefe noch unterzeichnen kann, so soll es morgen gleich geschehen. *) Er fühlt sein Ende, denn gestern sagte er mir und Breuning: „Plaudite amici, comoedia finita est.“ **) Die letzten Tage waren wieder überaus merkwürdig, und mit wahrhaft sokratischer Weisheit und grosser Seelenruhe sieht er dem Tod entgegen. Auch waren wir gestern so glücklich, mit dem Testamente in Ordnung zu kommen. ***) Drei

---

*) Es war nicht mehr möglich, daher folgte ich seinem Verlangen, und theilte diesen beiden würdigen Männern den Dank Beethoven's sogleich nach seinem Dahinscheiden mit.

**) Richtiger hätte Beethoven seinen Lebenslauf bezeichnet, wenn er gesagt hätte: Plaudite amici drama finitum est.

***) Es verdient bemerkt zu werden, dass Beethoven mehrere Wochen hindurch sich hartnäckig gegen unsern und Dr. Bach's Vorschlag sträubte: *sein zu hinterlassendes Vermögen fidei-commissarisch für seinen Neffen bis zu dessen Grossjährigkeit zu deponiren*, wozu wir die triftigsten Gründe hatten. Er wollte aber, dass nach seinem Ableben sein Erbe sogleich in den Besitz des Gesammten kommen solle, und unumschränkt damit verfahren möge. Erst als er deutliche Beweise hatte, wie gleichgültig jener Erbe bei seinem Unglücke sich benähme, indem er ihn

„Tage nach Erhalt Ihres letzten Briefes war er äusserst aufgeregt, und wollte wieder die Skizzen der zehnten Sinphonie haben, über deren Plan er mir viel sagte. Er bestimmt sie fest für die philh. Gesellschaft. Wie sich dieses Werk jetzt in seiner kranken Phantasie gestaltet, so dürfte es ein musikalisches Ungeheuer werden, wogegen seine anderen grossen Sinphonien nur Opuscula sind."

An jenem 18. März ersuchte mich Beethoven noch, für die Dedication seines letzten Quartetts zu sorgen, und einen seiner würdigsten Freunde hierzu zu wählen. Da ich wusste, wie hoch er den Wiener Kaufmann, Herrn Johann Wolfmayer, verehrte, und dieser es um ihn verdient hatte; so zeigte ich nach dem Ableben meines Freundes jenen Namen den Verlegern dieses Werkes, den Herren Schott in Mainz, mit dem Bemerken an, dass es Jenem zu dediciren sey, ihm, dessen Name den Meister in seinen letzten Lebenstagen oft beschäftigte, wie, auf welche Art er sich ihm wohl dankbar beweisen könne.

Es möge dies Factum ein sprechender Beweis seyn, wie Beethoven gleichsam bis zum letzten Hauche seines Lebens besorgt gewesen, sich gegen seine Freunde und Gönner dankbar zu bezeigen. Wäre er in jenem letzten Augenblick des Denkens noch fähig

---

öfters Wochenlang auf eine Antwort warten liess, ging er in unsern Vorschlag ein, und schrieb eigenhändig im obigen Sinne sein Testament, das nur aus drei Zeilen besteht, und demzufolge die Rente nach dem Tode des Neffen auf dessen „natürliche Erben" überzugehen hat gewesen, er hätte seine Willensmeinung in Betreff jener Dedication sicherlich bestimmt ausgesprochen.

Bei Einhändigung der 1000 Gulden Conv. Münze durch Herrn Rau hatte Beethoven noch in Baarem an 100 Gulden C. M. in der Casette, welche hinreichten, um die Ausgaben in seinen letzten Lebenstagen zu bestreiten; daher wurde von obiger Summe nur Einiges für die Beerdigungskosten genommen. Gemass dem Beschlusse: *diese Summe der besseren Pflege Beethoven's zu widmen*, wie aus dem Briefe des Herrn Moscheles vom 1. März ersichtlich, forderte die philh. Gesellschaft selbe zurück, weil sie sie nicht in den Händen seiner unwürdigen Verwandten wissen wollte. Bei der nach Beethoven's Ableben gerichtlich aufgenommenen Inventur kamen jedoch diese 1000 Gulden in die Hände der Behörde, und Herr Dr. Bach, den Beethoven noch bei Lebzeiten zum Curator seiner Verlassenschaftsmasse ernannt hatte, widersetzte sich aus Gründen der Ausfolgung, weshalb solche auch nicht statt fand.

Nach Mittheilung des Herrn Dr. Bach betrug das ganze Activ-Vermögen an Baarschaft, an Erlös für die veräusserten Möbeln und Musikalien, dann an sieben Stück Bankaktien, in Allem und Jedem

	10.232 Guld. C. M.
Davon wurden die Passiven an Krankheits- und Leichenkosten, so wie an andern gerichtlichen Gebühren abgezogen mit	1,213 — —
so, dass ein reiner Nachlass erübrigt wurde von	9.019 Guld. C. M.

Herr Dr. Bach begleitete diese Mittheilung an mich mit Folgendem: „Dass dieser geringe Vermögens„nachlass dem Verdienste dieses grossen Meisters „nicht angemessen war, ist wohl richtig, und würde „auf seine Zeitgenossen ein schlimmes Licht werfen, wenn die Ursachen dieses Zustandes nicht in der Denk„und Handlungsweise desselben gesucht werden müss„ten. Er war nur Meister, er kannte nur die Kunst, „die Vortheile davon liess er andern übrig“ u. s. w.

Nachdem Beethoven am 24. März Morgens auf sein Verlangen die heiligen Sterbe-Sakramente mit wahrer Erbauung empfangen hatte, zeigten sich schon am selben Tage Mittags 1 Uhr die ersten Anzeichen zur Endigung seiner Leiden. Der furchtbarste Kampf zwischen Tod und Leben begann, und währte ohne Unterbrechung fort bis zum 26. März ¼ vor 6 Uhr Abends, *als der grosse Tondichter während eines starken, unter gewaltigem Hagelschlag sich entladenden Gewitters seinen Geist aufgab;* 56 Jahre 3 Monate und 9 Tage alt.

Der Glückliche, der sich rühmen kann, diesem der späten Nachwelt angehörenden Künstler in seiner Todesstunde die Augen zugedrückt zu haben, war nicht ich, auch nicht Herr von Breuning, die wir an jenem Nachmittage eines Begräbnissplatzes wegen nach dem, dem Dorfe Waehring zugehörenden Friedhofe gingen, aber durch das starke Gewitter an der schnellen Rückkehr verhindert wurden; dieser Glückliche war der als Componist rühmlich bekannte Musikfreund Herr Anselm Hüttenbrenner aus Grätz in Steyermark, der nach Wien eilte, um Beethoven noch einmal zu sehen. Dieser hat an unserer Stelle das heilige Officium an unserem geliebten Freunde vollzogen. Wir beide traten erst in's Zimmer, als man uns zurief: es ist vollbracht! und wir dankten Gott laut für die Beendigung dieser Leiden.

Die Anordnungen zu einem feierlichen Leichenbegängnisse traf ich vereint mit Herrn Hofrath von Breuning, und der Musikverleger Herr Tobias Haslinger hatte die Gefälligkeit, das Musikalische zu dieser Todtenfeier zu besorgen. Am Nachmittag des 29. März 1827 erfolgte die Beerdigung. Wohl 20.000 Menschen begleiteten den Zug von der Wohnung des grossen Todten bis zur Pfarrkirche der Alster-Vorstadt, wo die Einsegnung statt fand.

Da es vielen Verehrern Beethovens nicht uninteressant seyn dürfte, den *Befund seines Gehörorgans und den Bau seines Schädels* aus dem Obductions-Berichte zu vernehmen, so lasse ich ihn hier folgen. Er wurde von dem Herrn Dr. Johann Wagner an dem Leichname Beethoven's gemacht, der sich so darüber ausspricht: „Die Hörnerven waren zusammen-„geschrumpft und marklos; die längs denselben ver-„laufenden Gehörschlagadern waren wie über eine „Rabenfederspule ausgedehnt und knorpelicht. Der „linke, viel dünnere Hörnerve entsprang mit drei sehr „dünnen, graulichen, der rechte mit einem stärkeren, „hellweissen Streifen aus der in diesem Umfange viel consistenteren und blutreicheren Substanz der vierten „Gehirnkammer. Die Windungen des sonst viel weicheren und wasserhältigen Gehirnes erschienen noch „mal so tief und (geräumiger) zahlreicher als ge„wöhnlich. Das Schädelgewölbe zeigte durchgehends „grosse Dichtheit und eine gegen einen halben Zoll „betragende Dicke.“

Wenige Tage nach der Beerdigung erhielt Herr von Breuning durch die Frau des Todtengräbers aus Waehring die Anzeige, dass man ihrem Manne eine bedeutende Summe geboten habe, wenn er den Kopf Beethoven's an einen ihm in Wien angegebenen Ort brachte. Breuning in dieser Anzeige ein Interesse vermuthend, bot dem Todtengräber Geld an, das er aber zurückwies, betheuernd, es sey wahr, was er ihm gemeldet. Herr von Breuning lies demzufolge einige Zeit hindurch das Grab jede Nacht bewachen.

Musikalischer Theil.

Dieser Theil gehört seinem wesentlichen Inhalte nach eigentlich dem Historischen dieser Biographie an, das er auch ergänzt. Da jedoch durch dessen Einverleibung der Gang der Begebenheiten mehrmals bedeutend unterbrochen worden wäre, so fand ich es zweckmässiger, das Rein-Musikalische in einen besondern Theil zusammen zu fassen.

Der Verfasser.

Bereits im Jahre 1816 war es, als Beethoven auf vielseitige Aufforderungen zu dem Entschlusse gebracht wurde, eine Herausgabe seiner sämmtlichen Klavier-Sonaten zu veranstalten, wozu drei Gründe nothwendige und gerechte Veranlassung waren: *erstens: die, vielen jener Werke zum Grunde liegende, poetische Idee anzugeben, und darnach deren Auffassung zu erleichtern und den Vortrag zu bestimmen; zweitens: alle bis dorthin herausgegebenen Klavierwerke für die neue auf 6½ Octave ausgedehnte Claviatur der Instrumente einzurichten.*

Der dritte Grund betraf die musikalische Declamation.

In Bezug auf musikalische Declamation hatte Beethoven den bisher angenommenen Begriff dahin ausgedehnt, dass er behauptete: „*Gleichwie der Dichter seinen Monolog oder Dialog in einem bestimmt „fortschreitenden Rhythmus führt, der Declamator „aber dennoch zur sicheren Verständlichkeit des „Sinnes Einschnitte und Ruhepunkte sogar an Stellen machen muss, wo der Dichter sie durch keine „Interpunction anzeigen durfte; eben so ist diese „Art zu declamiren in der Musik anwendbar, und „modificirt sich nur nach der Zahl der Mitwirkenden bei einem Werke.*“ —

Dieser Grundsatz sollte bei der neuen Herausgabe seiner Werke nach Maassgabe des Erfordernisses und Inhalts in Anwendung gebracht werden, und es ist für gewiss anzunehmen, dass Beethoven's musikalische Dichtungen dadurch eine neue Aera erlebt haben würden.

Ersteres, die poetische Idee anlangend, ist es notorisch, dass Beethoven sich nicht auf das Schreiben nach hergebrachten Formen beschränkte, sondern, dass er diese häufig umging, weil die Idee, durch die er sich anregen liess, eine andere Behandlung, oder richtiger, eine neue Einkleidung erforderte. Daher Mancher zu dem Ausspruch kam: die Sonaten Beethoven's sind lauter verkappte Opern. — Herr Ries führt in seinen Notizen S. 77 ebenfalls an: „Beethoven dachte sich bei seinen Compositionen oft einen „bestimmten Gegenstand“ — welches nur heissen soll:

Beethoven liess sich durch die eine oder andere Idee des Dichters zur Composition anregen.

Genug um zu erkennen, welch unersetzlicher Verlust es für die musikalische Kunst, speziell für Beethovensche Musik ist, dass der grosse Meister nicht zur Ausführung dieses wichtigen Vorhabens gekommen. Was wäre z. B. die Pastoral-Sinphonie, ja selbst die Eroica ohne die Angabe einer solchen Idee? Wie erläutert ist dem Spieler und dem Hörer die einfache Angabe der Gefühle durch Worte ausgedrückt, welche Beethoven seiner Sonate Opus 81. („Les adieux, l'absence et le retour“) unterlegte?! *)

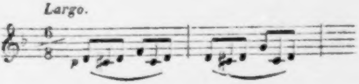
Die Gründe, welche Beethoven von der Ausführung dieses Vorhabens 1816 zurückbrachten, waren erstens der eben begonnene Prozess mit seiner Schwägerin, und die daraus entstandene Gemüthsunruhe; zweitens die Unmöglichkeit sich mit der Musikhandlung Hofmeister in Leipzig, welche dieses Geschäft mit ihm entriren wollte, zu seiner Zufriedenheit zu verständigen. Der mit seinem in dieser Sache vertrauten Rathgeber Herrn A. Diabelli gepflogenen Correspondenz entnehme ich hier noch, dass die Herausgabe nach der Willensmeinung Beethoven's heftweise hätte geschehen sollen. In jedem Hefte sollten zwei ältere und eine neue Sonate enthalten seyn, für welch' letztere Beethoven durchschnittlich 40 Ducaten forderte. Dagegen wollte Herr Hofmeister den Componisten bogenweise mit einem Ducaten honoriren.

---

*) In ähnlicher Weise hat auch Clementi seine grosse Sonate Op. 50. No. 3., wozu er sich von der Geschichte der Dido anregen liess, charakterisirt, und durch die Ueberschrift „Didone abbandonata. Scena tragica.“ erlautert, überdies noch im Verfolg des Werkes die verschiedenen Satze wie auch einzelne Momente daraus mit besonderer Ueberschrift verstandlich gemacht. Es ist wahrlich unverzeihlich, dass dieses gigantische Werk, welches den inhaltreichsten Beethovenschen Sonaten an die Seite gesetzt werden muss, beinahe der ganzen klavierspielenden Welt unbekannt ist. Freilich, Clementi gehört auch schon zu den Veralteten nach dem Urtheile der modernen Musiker und Dilettanten!

Anbei bemerke ich, dass Beethoven unter allen Meistern, die für Klavier geschrieben haben, Clementi's Werke zum Studium für Eleven sowohl zur Bildung eines reinen Geschmackes als auch wahrhaft schönen Spieles obenan stellte. Er pflegte zu sagen: „wer Clementi gründlich durchstudirt, „hat zu gleicher Zeit Mozart und andere Autoren mitgelernt, aber umgekehrt ist dies ja nicht der Fall.“

Auf meine einstmals an Beethoven gerichtete Frage, warum er bei einem oder dem anderen Satze seiner Sonaten nicht gleich die poetische Idee angedeutet habe, indem sich eine solche dem sinnigen Hörer gewissermaassen von selbst aufdringe? antwortete er: „Dass jene Zeit, in welcher er seine Sonaten „geschrieben *), poetischer als jetzt (1823) gewesen: daher solche Andeutungen damals überflüssig waren. Jedermann, fuhr er fort, fühlte damals „aus dem Largo der dritten Sonate in D, Op. 10.,



---

*) Bis auf wenige gehören alle der ersten und zweiten Periode an.

„den geschilderten Seelenzustand eines Melancholischen heraus, mit allen den verschiedenen Nuancen von Licht und Schatten im Bilde der Melancholie und ihrer Phasen, ohne dass eine Aufschrift den Schlüssel dazu liefern musste, und Jedermann fand damals in den zwei Sonaten, Op. 14., den Streit zweier Principe, oder einen Dialog zwischen zwei Personen geschildert, weil es gleichsam so auf der Hand liegt“ u. s. w. — Ein andermal bat ich ihn, mir den Schlüssel zu den beiden Sonaten Op. 57. (F-moll) und Op. 29. (D-moll) anzugeben. Er erwiederte: „Lesen Sie nur Shakespeare's Sturm.“

Im Jahre 1823 wurde in Beethoven der Entschluss zur Herausgabe seiner sämmtlichen Werke (also auch der Sinphonien) mächtiger als früher rege, denn der Anträge von Verlegern kamen beinahe aus allen Ländern, und alle mit günstigen Anerbietungen. Dass dieser Entschluss jetzt nicht zur Ausführung gekommen, daran war nur sein Bruder Johann Ursache, dem jene Anträge noch immer zu gering gewesen. Desshalb setzte er Beethoven die Idee in den Kopf, die Herausgabe selbst zu besorgen, ihm grossmächtige Summen Gewinnes, auf dem Papiere ausgerechnet, vorhaltend. Herr Andreas Streicher unterstützte nach besten Kräften diese Idee der Selbstherausgabe, nur differirte er in Etwas in der Berechnung des reinen Gewinnes. Die Akten eines Prozesses aus den früheren Jahrhunderten sind kaum so bändereich, als die zu Papier gebrachten Calculationen, Consultationen und Conclusionen über dieses

Herausgabe-Project liefern würden. Man vergass jedoch bei jenen Conferenzen und Beschlüssen die Hauptsache: dass man nämlich mit dem unschlüssigen Beethoven zu thun habe, der, sobald von Geschäften die Rede ist, heute weiss und morgen schwarz will, gegen dessen ausdrücklichen Willen oft manches gethan werden musste, weil es zu seinem Vortheile gewesen. Schon bei dem blossen Anblicke so grosser Summen (versteht sich immer nur auf dem Papier) ward er etwas befangen, träumte von einer andern Einrichtung des Lebens, von Wagen und Pferden, und wurde von diesem veränderten Glückszustand so sehr praeoccupirt, dass er sich schon für einen reichen Mann hielt, und deshalb gar nicht an's Handanlegen an dieses Riesenunternehmen kommen konnte. *) Niemals waren ihm die Besuche seines, von ihm so genannten „Pseudo-Bruders“ so willkommen wie damals. Er fuhr mit ihm in dessen Equipage öfters spazieren, und duldete einmal sogar, dass die Familie jenes Bruders die Fahrt nach dem Prater mitmachen durfte; nach welcher Begebenheit man veranlasst werden musste, auch das Unglaublichste für glaublich zu halten, wenn man jene heterogenen Bestandtheile, den „Gutsbesitzer“ neben dem „Hirnbesitzer“ in einem Wagen beisammen gesehen. **)

---

*) Man muss es der heiligen Muse Dank wissen, dass eben in jener Zeit die Idee, Schiller's Lied „An die Freude“ mit einer grossen Instrumental-Musik zu verbinden, sich seiner bemächtigt hatte.

**) Man erinnere sich hierbei der am Neujahrstag 1823 zwischen

Wer erkennt nicht aus diesem vorgespielten Lotteriespiel in dem grossen Beethoven den Knaben, wie ich ihn in der zweiten Periode S. 48 summarisch geschildert habe? — Reich oder doch wohlhabend seyn, in einer Equipage sitzen, nicht mehr durch Felder und Wiesen laufen, Ideen zu sammeln und komponiren zu müssen, um leben zu können, das riss ihn damals aus seinem hohen Kunsthimmel oft gewaltsam auf die Erde, und man sah die erhabene Poesie angesichts in gewöhnliche Prosa sich metamorphosiren. — Dank dem plumpen Verfahren aller seiner Rathgeber! Der auf welche Weise immer wohlhabend gemachte Beethoven hätte vielleicht bald alle Anzeichen zum Absterben für die Kunst bei gesundem Leibe gegeben: wenigstens würde er sich von nun an das Arbeiten sehr bequem gemacht haben, hatte er doch bis dahin schon so vieles Grosse der Welt übergeben.

Wie es im Leben aber nicht immer die Weisheit ist, die Hohes anregt, und aus dem Dunkel Licht hervorbringt: so verdankt die Kunstwelt vielleicht vieles gerade jener Verkehrtheit, mit der man bei diesem Herausgabe-Projekt der sämmtlichen Werke mit Beethoven verfuhr. Um deutlicher zu seyn: nicht liess sich der Meister bei den Erörterungen jenes Projekts immer bei dem Materiellen aufhalten, dessen er durch unaufhörliches Ausmalen Al Fresco oft überdrüssig wurde; sondern sein grosser Geist schnellte auch oft-

---

Beethoven und seinem Bruder vorgefallenen Anekdote mit der Neujahrskarte.

mals die Waagschaale mit dem Materiellen hoch auf, und das Geistige wurde der Gegenstand, der seine Phantasie beschäftigte, und so zugleich die Anwesenden in Kenntniss setzte von dem, was er in Bezug *auf Inhalt, Auffassung und Vortrag vieler seiner früheren Werke* zu thun beabsichtige. Eine blos scherzhafte Bemerkung des Dr. Bach bei einer jener Conferenzen, wo Beethoven erklärte, dass er gefunden, *wie mehrere Werke durchaus nicht die leiseste Aenderung zuliessen, er somit kein Recht zu deren zweiten Herausgabe besitze*, welches Recht jedoch nach Dr. Bachs Ansicht schon dadurch begründet wurde, wenn Beethoven das Tonstück anstatt mit dem Aufschlag mit dem Niederschlag, und so umgekehrt, beginnen lasse, ferner, wenn er schwarze Noten in weisse, und weisse in schwarze verändere; diese scherzhafte Bemerkung erregte in Beethoven allein schon tausend Ideen, und gab zu einer Explosion seiner Phantasie Anlass, durch die uns bald nachher der Hauptschlüssel zu vielen seiner grössten Werke kund wurde. *)

Weil Beethoven meine Abneigung gegen alle Rechenexempel kannte, und selbe für ihn eben so gut nur Hieroglyphen waren, so unterhielt er sich mit mir blos über das Geistige jener hochgewichtigen Frage: reich seyn oder nicht reich seyn? — und es wollte mich oftmals bedünken, als läse er in meiner Seele die Beantwortung, wie sie für ihn und die gesammte Kunstwelt am besten tauge. Meines Theils war ich deshalb keinen Augenblick im Zweifel, doch wollte ich ihn aus seinem Traume nicht zu früh aufwecken, da ich wohl wusste, dass dies durch Andere bald geschehen würde. Was ich jedoch aus jenen Conversationen für Nutzen zog, war, *dass ich fleissig notirte, was Beethoven über Inhalt, Auffassung und Vortrag seiner Werke äusserte.* Gleichzeitig kam mir gut zu Statten, dass ich damals am Josephstädter-Theater beschaftigt war, mehrere seiner Sinphonien aufzuführen, deren jede er vorher mit mir zu Hause mehrmals durchging, mich auf Alles aufmerksam machend, das sich auf jene drei wesentlichen Dinge bezog, mich somit in das Innere dieser Orchester-Musik einführte, wie er dies bereits fruher mit beinahe sämmtlichen Klavier-Sonaten gethan: welches Glückes in solchem Maasse sich wohl kein Anderer rühmen kann.

---

*) Wer erinnert sich hierbei nicht mit einigem Nachdenken der von Herrn Ries in seinen Notizen S. 107 gemachten interessanten Mittheilung, als er von Beethoven die Weisung nach London erhielt: „Setzen Sie zu Anfang des Adagio (der Sonate Op. 106.) noch diese zwei Noten als ersten Takt hinzu" — und des Erstaunens des Herrn Ries über die Wirkung jener zwei Noten? —

Dieses geistige Besitzthum betrachtete ich seitdem wie das theuerste und unschätzbarste Vermächtniss meines unsterblichen Freundes und Lehrers, und es gewährte nicht nur mir, sondern noch manchem andern für Beethoven's tiefe Poesie Gleichgestimmten, den ich meiner Mittheilung werth hielt, tausend Freuden und Hochgenüsse, wie sie nichts anderes mehr im Musikfache bieten kann, denn, wie schon früher gesagt, es ist die sämmtliche Kammermusik von Beethoven, darunter ganz besonders der grösste Theil seiner Klavier-Sonaten, die *eigentliche, unerschöpfliche Fundgrube der tiefsten musikalischen Poesie*, die in dieser Beziehung selbst seine anderen Werke übertreffen. Dass die Natur in Hervorbringung solcher Organismen so karg ist, die für dieses Höchste die rechte Empfänglichkeit besitzen, das ist Beethoven's Schuld nicht. Es bestätigt dies nur die Wahrheit des Satzes: *„Das Grosse ist nicht für Alle und Alle sind nicht für das Grosse.“*

Dass die Wahrheit dieses Satzes in unserem poesie-armen und nur dem Oberflächlichen sich hinneigenden Zeitalter eine weit grössere Ausdehnung findet, als in früheren Zeiträumen, wird wohl jeder unbefangene und vorurtheilsfreie Beobachter der modernen Erscheinungen im Kunstgebiete oft mit tiefer Betrübniss wahrgenommen haben. Noch vor 20 — 30 Jahren konnte ein grosses musikalisches Talent, wenn es das Glück hatte, unter die Hände eines wahrhaft gebildeten Lehrers zu kommen, leicht zu den höchsten Stufen der Ausbildung gelangen, da man die verführerischen und grösstentheils noch schlüpfrigen Wege des heutigen Musiktreibens, die die ausgezeichnetsten Talente irre führen, noch nicht zu fürchten hatte. Jene noch nicht ferne Zeit konnte der Ausbildung von Talenten förderlich seyn, wie jenes einer Gräfin Sidonie von Brunswick in Pesth, welcher der Leser sich aus der zweiten

Periode erinnern wird. Die Jetztzeit nennt mit Enthusiasmus den Namen Clara Wieck, der an vielseitiger Ausbildung wohl schwerlich eine Rivalin unter ihrem Geschlechte begegnen dürfte. Allein, das für die Oeffentlichkeit herangebildete Talent muss nothwendigerweise dem Zeitgeschmacke, wenn nicht gerade huldigen, doch nachgeben, und verliert damit (um mich so auszudrücken) seine künstlerische Unschuld, die — in diesem Sinne genommen — nur von Dilettanten bewahrt werden kann, deren Ausbildung allein von dem Ideale der reinen ungetrübten Wahrheit der Empfindung niemals weichen darf, indem ihr Wirken sich blos auf einen kleinen Kreis sinniger Musikfreunde beschränken kann, den sie sich selbst wählen; dabei jedoch niemals aufhören blos Dilettanten in der Kunst zu seyn, indem sie nicht aufhören, die Erfüllung der Pflichten im Auge zu behalten, die häusliche und andere Verhältnisse von ihnen fordern, die bei sorgfältiger Eintheilung der Zeit mit den Obliegenheiten jeden Standes sich leicht vereinbaren lassen. Nur unter diesen Bedingungen werden ihre über das Gewöhnliche weit sich erhebenden geistreichen Kunstleistungen des Beifalls und der Bewunderung aller wahrhaft Gebildeten sich erfreuen können. *)

---

*) Wie wichtig es sey, auf die möglichst sorgfältige Wahl eines Zuhörerkreises Bedacht zu nehmen, sobald gediegene Musik vorgetragen wird, wissen leider nur wenige. Durch eine solche Maassregel ehret man nicht sowohl die wahre Kunst, als auch die wirklich verständigen Zuhörer, von de-

Als ich im Jahre 1831 in No. 2. der von mir verfassten „Musikalischen Nachrichten“ (Beilage zur Wiener Theaterzeitung) über die A-dur Sinphonie sprach, äusserte ich damals schon beiläufig, dass Beethoven den Schlüssel zu mehreren seiner Instrumental-Werke in der Art geben wollte, wie er es bei der Pastoral-Sinphonie gethan. Der Eindruck jenes Artikels war, wie vorauszusehen, blos flüchtig anregend, ohne weitere Wirkung, wie Alles, was das Gewöhnliche überschreitet, sobald es das Gebiet des Idealen berührt. Seitdem sind wieder mehrere Jahre vergangen, ich bin so viel älter und weniger eitel geworden, dass es mir nun leichter wird zu sehen, wie man oft wohlgemeinte Worte, ja selbst positive Wahrheiten unter die Füsse wirft, wenn sie auch von hoher Autorität kommen. Diese wäre hier im Falle

---

nen das Talent Aufmunterung, von Unverständigen aber oft nur ungerechten Tadel zu gewärtigen hat, in welch letzterem Falle das vorgetragene Werk jedesmal mit leiden muss. Liest man ja Homer, Dante, Ariosto, Klopstock und andere grosse Dichter auch nicht vor, ohne früher nach den Elementen zu forschen, aus denen der Zuhörerkreis besteht. — Nachahmungswerth hierauf bezüglich ist das Beispiel des Grafen Franz von Brunswick in Pesth. Zu seinen musikalischen Gesellschaften haben nur ihm bekannte sinnige Musikfreunde und Künstler Zutritt. Wem diese Eigenschaft mangelt, dem öffnet weder Stand noch Rang, noch selbst die nächste Verwandtschaft, den Eingang in seinen Kunsttempel. Eine solche Maassregel mit Consequenz durchzuführen, ist übrigens ein Leichtes, wenn man den wahren und eigentlichen Zweck der Tonkunst begriffen, und sie als einen, Geist und Gemüth erhebenden, Cultus behandelt, in den auch andere Empfängliche eingeweiht werden sollen.

nur Beethoven allein. Indessen hat man ja aus dem Verlaufe seiner Lebensgeschichte gesehen, wie und woher es kam, dass er sowohl an der Ausführung dieses, wie manch anderen wichtigen Vorhabens gehindert wurde. Wenn ich mir daher erlaube, hier Einiges mitzutheilen, was ich nach seinen mündlichen Aeusserungen über Inhalt, Auffassung und Vortrag seiner Werke notirte, oder was sein lebendiger Unterricht in mir zurückliess, so geschieht es in der gerechten Vermuthung, dass man das Mitgetheilte zunächst prüfen, dann erst beurtheilen werde. Dass man mich vielleicht der Anmassung beschuldigen werde, erwarte ich schon deshalb nicht, weil es doch sehr Vielen eine bekannte Sache geblieben, dass ich durch meine enge Verbindung mit Beethoven, und zwar in den wichtigsten Momenten seines Lebens, wirklich in den Besitz solcher Facta gekommen seyn müsse, und dass ich durch 13 Jahre, die bereits nach seinem Tode verflossen, noch immer nicht geeilt habe, etwa aus eiteler Ruhmbegier, Mittheilungen dieser Art zu machen. Und aufrichtig gestanden, so drückt mich dieses geistige Vermächtniss meines Freundes noch bis zu diesem Momente nicht, um nun etwas daraus mitzutheilen, geschähe dies nicht aus der festen Ueberzeugung, dass diese Mittheilungen eben jetzt zur rechten Zeit kommen dürften, wo die Beethovensche Klaviermusik gerade wegen ihres geistigen Inhaltes von dem Sinnlichen unserer Tage, wie auch von der aufs weiteste getriebenen Mechanik des modernen Klavierspiels verdrängt, ja beinahe ganz vergessen gemacht wurde; und seine Instrumental-

Musik ebenfalls eine Metamorphose erlitten, welche der Meister theils selbst veranlasst, theils auch der herrschende Zeitgeist, der sich ungescheut an allem Erhabenen versündigt und selbst das Heiligste zu profaniren nicht Anstand nimmt, herbeigeführt hat.

Letzteres, nämlich Beethoven's Antheil an der Metamorphose seiner Instrumental-Musik, besonders seiner Sinphonien, dürfte hier aus manchen Gründen zuerst anschaulich gemacht werden müssen. Er betrifft einzig und allein *die Metronomisirung jener Werke.*

Wer Matheson's „Vollkommenen Kapellmeister" kennt, weiss, dass dieser musikalische Literator schon vor 100 Jahren gelehrt hat [*]: *dass sich das Zeitmaass (Tempo) bei jedem grossen Werke stets nach dessen Besetzung im Orchester und Chor richte; daher, je grösser die Masse der Singenden und Spielenden, desto gemässigter das Tempo,* nach dem einfachen Grundsatze: *die Masse bewegt sich immer schwerfällig.* Soll nun aber die Deutlichkeit bei'm Vortrage eines Musikstückes das erste und nothwendigste Postulat seyn, so versteht es sich von selbst, dass die Vorzeichnung des Tempo nur bedingungsweise zu nehmen sey, und dass folglich ein Allegro vivace mit einem Orchester von 120 Spielenden sich schon bedeutend modificire, wenn dasselbe Allegro vivace von dem Componisten ursprünglich nur für sechszig metronomisch berechnet wurde. Was hier gleichsam Bedingung des zu erhaltenden Effects ist, hört auf dort es zu seyn, indem dieser durch die verdoppelte Kraft schon a priori gesichert ist, wenn überhaupt *eine* ruhigere Bewegung der Masse ihn sichern hilft.

---

[*] Matheson's „Vollkommener Kapellmeister" erschien 1739 in Hamburg.

Wie selten dieser Grundsatz, ein Orchester zu leiten, von den Dirigenten gekannt ist, kann man leider nur zu oft sehen, selbst bei solchen, die als Autoritäten im Directions-Fache gelten. So habe ich diese Ignoranz ebenfalls nur zu oft beim Vortrage Beethovenscher Werke bemerken müssen: *daher auch immer die Wirkung wie die Ursache.* Der Vortrag, aller Besonnenheit und Klarheit ermangelnd, war nur mehr ein tolles Abjagen jener unsterblichen Werke. In diesem Verfahren liegt natürlich die offenbarste Unkenntniss des erhabenen Geistes jener Dichtungen, aber auch zugleich die Ursache ihrer Profanation; — folglich ihre frühzeitige Abnutzung, denn mit Gewalt wird auf diese Weise die Würde und der tiefbedeutende Ernst aus manchem Satze vertrieben, sobald dessen breiter Rhythmus durch eine zu schnelle Bewegung in einen Tanz-Rhythmus umgewandelt wird, und der Instrumenten-Lärm ferner noch alles Edle aus dem Werke verbannt. Hierin liegt der Hauptgrund dieser Metamorphose, welche die erhabenste Poesie in ordinaire Prosa umzuwandeln im Stande ist, und dies oft noch im Schweisse des Angesichts der Spielenden. Wie wäre es daher wohl möglich, dass bei solchen Missgriffen selbst der aufmerksamste Zuhörer noch ernst gestimmt bliebe, und für die Erhabenheit der Idee empfänglich gemacht würde? *)

Beethoven hat diese Umwandlung an seinen Werken noch erlebt, und sie selbst gesehen, als er einst der Aufführung seiner A-dur Sinphonie von dem Orchester des grossen Musik-Vereins in Wien beiwohnte, wobei besonders der zweite Satz „Allegretto“ durch das dabei genommene zu schnelle Zeitmaass seinen Aerger erregte. Doch hat es sich bei näherer Untersuchung ergeben, dass der Dirigent das jenem Satze vorgesetzte metronomische Zeichen beobachtet, aber auf Matheson's Lehre keine Rücksicht genommen habe. In meinem hier oben erwähnten Artikel über diese Sinphonie zeigte ich jenes Factum mit folgenden Worten an: „Bei einer der Aufführungen dieser Sinphonie in den letzten Lebensjahren Beethoven's „bemerkte dieser mit Unwillen, dass dieser Satz „(Allegretto) ungemein rasch genommen, daher dessen Charakter ganz zerstört wurde. Er glaubte dem „Vergreifen dieses Tempo dadurch abzuhelfen, wenn

---

*) Anbei dürfte es interessant zu hören seyn, wie es Mozart mit der Aufführung seiner Werke erging. Wir lesen es S. 527 in seiner Biogrpphie, herausgegeben von Herrn von Nissen und Mozart's Wittwe. „Ueber Nichts klagte Mozart „heftiger, als über „Verhunzung“ seiner Compositionen, „hauptsächlich durch Uebertreibung der Schnelligkeit des „Tempo. „*Da glauben sie, hierdurch soll es feurig werden; ja, wenn's Feuer nicht in der Composition steckt, „so wird's durch's Abjagen wahrlich nicht hinein gebracht.*“ (Mozart's eigene Worte.)

„er es in Zukunft mit „Andante quasi Allegretto“ „bezeichne, mit Beifügung des Metronoms ♩ = 80, „wie ich es in seinem Notaten-Buche angezeigt besitze.“ —

Es fehlte überhaupt nicht an Klagen über Vergreifung der Tempi bei den Concerten des grossen Musikvereins, zumal die oberste Leitung stets in Händen von Dilettanten sich befand, die so grosse Massen zu leiten und zu beherrschen ungeübt waren. Diese Klagen brachten Beethoven eines Tages zu der höchstwichtigen Aeusserung: *er habe seine Sinphonien für kein so grosses Orchester geschrieben, als der Wiener Musikverein gewöhnlich aufstellt* *), *weil er überhaupt keine Lärmmusik geschrieben haben wolle. Er verlange für seine Instrumentalwerke nur ein Orchester von ungefähr sechszig guten Musikern, indem er überzeugt sey, dass nur diese Zahl die schnell wechselnden Schattirungen im Vortrage richtig geben könne, mithin der Charakter jedes Satzes sammt seinem poetischen Inhalte nicht verletzt werde.* Wenn ich zur Begründung dieser Aeusserung anführe, dass Beethoven nur allein für eine gelungene Aufführung seiner Werke in seinem Geiste bei den Concerts spirituels besorgt war, deren Orchester ungefähr die von ihm verlangte Zahl enthielt, und jene von dem grossen Musikverein fast ganz unbeachtet liess, so möge dieses das Nachdenken über seine Aeusserung erleichtern. Und hat er die Doppelzahl schon missbilligt, was würde er nun erst zu der drei- und vierfachen Zahl bei unsern modernen Musikfesten sagen, wo er noch hier und da gewahren müsste, dass seine Sinphonien und Ouverturen überdies noch mit einem Ripien-Orchester, wie es nur bei Oratorien zulässig ist, aufgeführt werden, somit der Lärm erst vervollständigt wird? Sogar Herr Ries hat diese Sinphonien auf den Niederrheinischen Musikfesten mit einem Ripien-Orchester aufgeführt, wovon ich mich einstmals selbst überzeugt habe. Dabei würde Beethoven wohl ausgerufen haben: Mein lieber Schüler, wie wenig verstehst du mich! — Nur einige wenige Sätze aus Beethoven's Sinphonien, als z. B. der letzte von der C-moll, der letzte von der A-dur und der letzte Satz von der neunten Sinphonie eignen sich für ein Orchester, worin die Zahl sechszig verdreifacht oder vervierfacht werden könnte.

---

*) Die Lokalität des grossen kaiserl. Redouten-Saales, in welchen die Concerte des Musikvereins statt haben, bedingt ein so stark besetztes Orchester.

Die selbst gemachte Bemerkung und die von vielen Orten eingelaufenen Berichte über, in Folge des unrichtigen Ergreifens der Tempi, misslungene Aufführungen seiner Sinphonien, veranlassten Beethoven im Winter von 1825 auf 26 in meinem Beiseyn dem Uebel nachzuspüren, und es ergab sich, dass er viele der metronomischen Bezeichnungen in den gedruckten Partituren unrichtig, zu viel übereilt fand, ja viele davon für nicht von ihm herrührend erkennen wollte. Hier kommt zu bemerken, dass die

Sinphonien von No. 1. bis inclus. No. 6. vor Erfindung des Mälzel'schen Metronoms veröffentlicht wurden, und nur die Beisetzung des Metronoms zu den Partituren der siebenten und neunten Sinphonie rührt sicher und gewiss von Beethoven her. Ob er auch die achte Sinphonie (woven die Partitur erst vor kurzem erschienen) selbst metronomisirte, ist mir nicht gewiss bekannt. Ich erinnere mich nicht, ihn darüber sprechen gehört zu haben, obwohl über das Werk selbst mancherlei zwischen uns verhandelt wurde.

(Eben so verhält es sich auch mit seinen Sonnaten. Nur die nach Erfindung des M. Metronoms gedruckten haben den Beisatz des Metronoms von Beethoven's eigener Hand. Deren sind kaum fünf, als Op. 106, 109, 110 und 111. Die Metronomisirungen der anderen Sonaten in den vielerlei Ausgaben zeigen, dass Jenen, von denen sie herrühren, der Geist der Beethovenschen Muse eben so fremd geblieben, wie uns Erdbewohnern fremd ist, was im Mond oder im Saturn vorgeht. Und haben selbst Klavier-Virtuosen vom ersten Rang sich erlaubt, sich als Interprets oder Gesetzgeber in Beethoven's Musik aufzuwerfen, (denn ist das metronomische Zeichen nicht gleich einem angeführten Paragraph des Gesetzbuches zu betrachten, der um einen gewissen Rechtsfall zu beurtheilen voran gestellt wird; der Metronom, um mittelst der diktirten Bewegung der sicheren Auffassung eines Tonstückes zu Hülfe zu kommen? und führt eine richtig angegebene Bewegung den sinnigen Musiker nicht auf den sicheren Weg in den Geist eines Tonstückes einzudringen, während eine unrichtige Bewegung ihn weit vom Weg abführt?) haben — sage ich — selbst Klavier-Virtuosen ersten Ranges sich erlaubt, Beethovensche Musik zu metronomisiren, so muss man diese Herren vorab bedauern, allen Verehrern des grossen Meisters aber laut zurufen: lasst euch von keinem Virtuosen, der sein Lebelang nur bemüht gewesen, schwere Passagen zu üben, um die Mechanik der Finger auszubilden, Sonaten von Beethoven vorspielen, die nicht gerade auf Bravour berechnet sind (deren Gottlob nur sehr wenige sind), um euch daran ein Muster im Vortrage und in der Auffassung zu nehmen. Wahr sprach Beethoven, wenn er sagte: dass mit der Geläufigkeit der Finger jenen Herren gewöhnlich auch aller Verstand und Empfindung davon laufe. Was macht ein solcher Bravour-Spieler mit den tiefempfundenen und einfachen Melodien Beethoven's? das, was z. B. Herr Liszt mit vielen von F. Schubert's Liedern gethan; was Paganini mit der einfach grossen Cantilene der Rhode'schen Concerte gethan, was Rubini mit Beethoven's Adelaide gethan. Erkennet ihr noch in dieser heillosen Verbrämung und Verzerrung das Original, und nennet ihr das gut, schön und recht? heisst das nicht die Wahrheit auf das empfindlichste verletzen? —

Um nur ein Beispiel solcher Versündigung an Beethoven's Muse mittelst Metronomisirung durch Virtuosen-Hand zu geben, setze ich das metronomische Zeichen von zwei Sonaten (Op. 27.) der allerneuesten Wiener- und Londoner Ausgaben hier an, bei deren Anblicke man die Hände falten, bei'm Anhören aber dieser Sonaten nach jener met. Bezeichnung man versucht wäre, alle Klavier-Virtuosen in den Bann zu legen, wozu es ausser diesem noch viele andere Ursachen gibt; denn sind sie es nicht, die dem Geschmacke an wahrhaft guter und klassischer Musik in letzter Zeit durch ihren romantischen und nicht romantischen Firlefanz jene unheilvolle Richtung gegeben, die bald alle gute Musik einem sichern Siechthum entgegen führen wird, wenn dieses nicht schon eingetreten ist? ist ihr Handwerk (nicht mehr Kunst) nicht einzig und allein dahin gerichtet: blos der Menge zu gefallen, und desshalb tief zu ihr sich herabzulassen? existirt wohl seit Hummel's Tode ausser F. Mendelssohn-Bartholdy noch ein Klavier-Virtuose (um nur von Deutschen zu reden), der, selbst hockstehend, sich das ehrenvolle Ziel stecke, seine Zuhörer fortan zu sich zu erheben, welche Anforderung die Kunst an alle ihre Geweihten macht, gleich viel, ob Künstler oder Dilettant? Es wäre doch wahrlich zu betrubt, wenn Schiller's bedeutungsvolle, durch die Kunstgeschichte bestätigten Worte: „So oft die Kunst fiel, ist sie nur durch die Kunstler gefallen“ sich nun wieder in vollem Maasse bewahrheiten sollten!

Die Sonate in Cis-moll Op. 27. No. 1. (Mondschein-Sonate)

erschien in der neuesten Wiener Ausgabe bei T. Haslinger folgendermaassen metronomisirt:

I. Adagio ♩ = 60. II. Allegretto 𝅗𝅥. = 84.
III. Presto agitato 𝅗𝅥 = 92.

In der Londoner Ausgabe sämmtlicher Klavierwerke Beethoven's, herausgegeben von J. Moscheles, — (Braunschweig bei Spehr) erscheint dieselbe Sonate mit diesem Metronom:

I. Adagio ♩ = 60. II. Allegretto 𝅗𝅥 = 76.
III. Presto agitato 𝅗𝅥 = 92.

Sonate in Es dur Op. 27. No. 2.

In der Wiener Ausgabe:

I. Andante ♩ = 72. II. Allegro 6/8 ♩. = 116.
III. Allegro molto vivace 3/4 𝅗𝅥. = 138. IV.
Adagio ♪ = 69. V. Finale. Allegro vivace
♩ = 160.

In der Londoner Ausgabe:

I. Andante ♩ = 69. II. Allegro 6/8 ♩. = 104.
III. Allegro molto viv. 3/4 𝅗𝅥. = 126. IV.
Adagio ♩ = 76. V. Finale. Allegro viv. ♩ =
132.

Welch Babel von Verirrung der Gefühle und Verwirrung in dem Begriffe jenes heiligen Vermächtnisses des unsterblichen Beethoven an die späte Nachwelt! und so geht es durch alle Werke in jenen neuen Ausgaben fort. (In beiden weicht auch bei Op. 27. Titel und Dedication ab, wie selbe von

Beethoven in der Original-Ausgabe besonders bei No. 1. angegeben sind: „Sonata quasi Fantasia dedicata alla Madamigella Contessa Giulietta di Guicciardi.) Wer wird nicht mit tiefem Leid fühlen, dass ein solches Verfahren zunächst zur Profanirung jener Werke führt und Virtuosen-Kunststücke daraus gemacht werden? — Doch gestehe ich gerne, dass sich einige Tempo-Bezeichnungen in der Londoner Ausgabe doch etwas mehr der Wahrheit nähern, als in der Wiener.

Von nun an kann aber Niemand mehr eine Beethovensche Sonate spielen, der nicht zuvor alle Finger- und Hände-verrenkenden Études der modernsten Virtuosen jahrelang geübt hat: denn was wird heutzutage aus einem einfachen „Allegro“, wie es sich Mozart und Beethoven gedacht? — nichts mehr als ein Presto: und so stufenweise weiter. Aber ganz recht: man muss auf diese Weise jene bereits veralteten Grossmeister unserm Geschmacke näher bringen!

Es ist die Zeit noch gar nicht ferne, wo ein fleissiges Ueben der Aloys Schmidt'schen und nachher der John Cramer'schen Études jedem geistbegabten Klavierspieler den Zugang zu den schwersten Werken Beethoven's eröffnet hat, und wollte er noch mehr mechanische Fertigkeit erlangen, um noch mehr sichere Bahn zu haben, so setzte er sich an die Études von Hummel oder Moscheles oder Kalkbrenner. Wozu nutzen aber diese heute noch? nicht um die ersten drei Sonaten von Beethoven nach der neuesten Mode vortragen zu können. „Wo „bleibt aber Gefühl und Empfindung, die doch Raum „haben wollen um sich auszudrücken, zu welchem „Zwecke der Ton an gewissen Stellen auch singen „und öfters sogar verklingen soll?“ — Was Gefühl, was Empfindung, was Raum! Man spiele nur die Beethovenschen Klavierwerke mit jener neuesten Metronomisirung, und man wird sich überzeugen, dass Gefühl und Empfindung, und wie das andere noch alles heisst, nicht mehr Raum brauchen, als ihnen die schnellste Fingerfertigkeit dort übrig lässt, die selbst den Vortrag des Adagio nicht mehr ausschliesst.

Was ist bei solchem Stand der Dinge Besseres zu rathen, als: hütet euch vor allen Metronomisirungen, von wem sie immer herrühren mögen, weichet ihnen gleich verführerischen Irrlichtern aus, geht mit bestem Willen und gehörigen Vorkenntnissen an's Werk, und dehnet den hier weiter unten angeführten Ausspruch Beethoven's: „Gar kein Metronom!“ u. s. w. auf seine sämmtlichen Werke aus; damit gelanget ihr sicher an das gewünschte Ziel, ohne eure eigenen Gefühle zu verläugnen und sie fremden nachzustellen! —)

Es ergab sich ferner bei jenen von Beethoven angestellten metronomischen Nachforschungen, dass die Metronome selbst unter einander nicht genau übereinstimmten, welcher Uebelstand durch deren schrankenlose Nachmachung seitdem nur vermehrt wurde. Er überzeugte sich, dass z. B. der vierte Satz der

C-moll Sinphonie mit der metronomischen Bezeichnung 𝅝 = 84, im hohen Grade übereilt, alle Würde und Erhabenheit verliere; dass der vierte Satz der B-dur Sinphonie „Allegro ma non tanto" mit der metronomischen Bezeichnung, die mit der Bedeutung der italiänischen Worte im grellsten Widerspruch steht, nur ein „Pêle-mêle" geben könne, weil die Streichinstrumente die fortlaufenden sechszehntheiligen Figuren in solcher Rapidität nicht klar und deutlich zu Gehör zu bringen im Stande sind u. s. w. Er sah nun die Nothwendigkeit ein, eine andere Metronomisirung sorgfältigst auszuarbeiten, die namentlich in den meisten Allegro-Satzen ein gemassigteres Zeitmaass angeben sollte. Jedoch überhäufte Arbeit und die verschiedenen widrigen Schicksalsschläge, die man aus seiner Lebensgeschichte schon kennt, hielten ihn auch von dieser wichtigen Maassregel ab. Dazu kam noch, dass er sich jedesmal nur ungern an dieses „Geschäft" machte, wie er das Metronomisiren nannte. Die meisten Verleger seiner letzten Werke werden wissen, wie sie die metron. Bezeichnung von ihm immer zuletzt, und dieses häufig erst nach mehreren Executions-Schreiben erhalten konnten. Dieselbe Bestätigung geht auch aus seinen Briefen vom 16. und 30. April 1819 an Herrn Ries nach London deutlich hervor. *) Noch mehr, wenn Beethoven ein und das-

---

*) „Die Tempo's nach Malzel's Metronom bei der Sonate erhalten Sie mit nachster Post", sagt Beethoven dort in dem Briefe vom 30. April. Warum denn nicht gleich mit dem Manuscript? — Es galt ein mechanisches Geschaft, und dazu war Beethoven den 30. April nicht aufgelegt, und am nachsten Posttage sicherlich auch noch nicht.

selbe Werk zweimal metronomisirte, so waren die Tempi jedesmal anders bezeichnet. Am auffallendsten that er das mit der neunten Sinphonie, die er einmal für den Verleger, und nach Monaten wieder für die philharmonische Gesellschaft in London metronomisch bezeichnete. *) Alle Tempi waren anders, theils langsamer, theils geschwinder, und als ich zufällig die erstgemachte Bezeichnung für die Herren Schott fand und sie ihm vorlegte, da wurde er unwillig und sagte: „*Gar kein Metronom! Wer richtiges Gefühl hat, der braucht ihn nicht, und wer das nicht hat, dem nützt er doch nichts, der läuft doch mit dem ganzen Orchester davon.*" Eine Wahrheit, bestätigt durch unzählige Erfahrungen! Möchte sie nur jeder Dirigent erkennen, und wenn er noch dazu des alten Matheson's Lehre befolgt, so werden die Werke Beethoven's, wie aller grossen Meister, niemals in's Gemeine herabgezogen werden, und man wird sohin auch zugleich für ihre Reinheit und Unvergänglichkeit gesorgt haben, was unser Aller Pflicht ist.

Mit wahrer Freude habe ich in dieser Beziehung vernommen, in welch besonnenem und gemässigtem Zeitmaass Herr Direktor **Habeneck** die Beethovenschen Werke in den Concerten des Conservatoire zu Paris vortragen lässt. Beethoven hörte bei seinen Lebzeiten immer das Gegentheil von dorther, von Quadrillen und Tänzen, denen seine Musik gleich kommen solle. Mochte aber doch gleichwohl dort wie in Deutschland die Ursache an der unrichtigen Metronomisirung gelegen haben, an die man sich mit Ehrfurcht festhielt, bis der rechte Mann in der Person des Herrn Habeneck kam, das Grundübel erkannte, und von da an das Rossinische „Efetto! Efetto!“ nicht mehr mit der Würde und Grösse Beethovenscher Poesien als identisch lehrte.

---

*) Man erinnert sich aus der dritten Periode, dass Beethoven seinem Briefe vom 18. Marz 1827 an Moscheles diese Metronomisirung beigelegt hat, während die neunte Sinphonie, zu der sie gehörte, schon lange in London war.

Möchte doch die himmlische Muse unter den französischen Tonkünstlern nur bald auch einige wenige erstehen lassen, die frei von den Banden der herrschenden Mode und fern von Egoismus, mit reinem Gemüthe und tiefpoetischem Blicke Beethoven's Klaviermusik erfassen, und diesen ewigen, heiligen Born den von der Muse Geweihten eröffnen. Was der geniale Herr Franz Liszt Rühmenswerthes hierin bis nun unter den französischen Künstlern geleistet, und wie tief er in den Geist Beethoven's eingedrungen, ist bekannt. Allein die Kräfte eines Einzigen reichen nicht aus, um diese ewigen Wahrheiten weit um sich her zu verbreiten. Bisher ist diese Quelle den allermeisten französischen Künstlern noch ganz unbekannt, wie ich mich oft zu überzeugen Gelegenheit hatte, und davon trägt nichts so viel die Schuld, als der bis zum Nonsens ausgebildete Mechanismus des Klavierspieles, von welchem Beethoven schon vor Jahren mit Recht fürchtete, *er werde alle Wahrheit der Empfindung aus der Musik verbannen,* wie man aus seinem Briefe vom 16. Juli 1823 an Herrn Ries, wo er von gewissen „Allegri di bravura“ spricht, „die den Mechanismus gar zu sehr befördern, daher er ihr Freund nicht sey“, deutlich ersieht. Was die französischen (und mit ihnen wohl auch die meisten deutschen Klavierspieler) in Beethovenscher Klaviermusik bis jetzt gethan, beschränkt sich blos auf solche Werke, die dem Mechanismus allein Raum geben sich zu zeigen. Das sind aber gerade jene, die wohl ein Uebermaas von Phantasie enthalten, an Geist und poetischem Werthe jedoch der Mehrzahl seiner Klavierwerke nachstehen, welch letztere auch weit schwerer zu fassen und vorzutragen sind, als die einen höheren Grad von Fingerfertigkeit erfordernden. Das Paradepferd aller Klavierspieler mit geläufigen Fingern, die Sonate Op. 57., ist es unter den Sonaten, ohne Begleitung, welche die Opus-Zahl 30. überschreiten, fast nur allein, an der sie ihren Muth abkühlen, und ich spreche nur aus vieler Ueberzeugung, wenn ich behaupte, dass unter hundert Klavierspielern, deren Sinn blos an dem Modetand hängt, kaum zwei zu finden sind, denen ausser jenem Opus 57. noch ein anderes bekannt ist. Von den Sonaten von Op. 2 bis incl. 30. sind es aber auch nur einige wenige, die sich der Ehre rühmen können, von der fashionablen Legion der Klavierspielenden gekannt zu seyn. Die Götzen dieser Legion gehören nicht den Unsterblichen an, und stehen, wenn wir ihre Erzeugnisse vom Standpunkte der Kunst, nicht der Künstelei betrachten, ziemlich auf gleicher Höhe mit jenen Tageshelden, die die Füsse der Menge in Bewegung zu setzen verstehen.

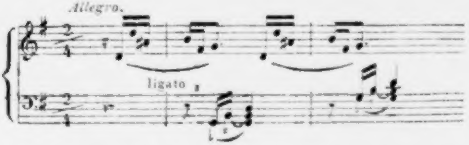
Der Grund dieser geringen Bekanntschaft mit den Beethovenschen Sonaten ist (auf deutschem Boden) wohl kein anderer, als weil die Lehrer diese Werke ihren Eleven gewöhnlich viel zu früh vorlegen. Sie vergessen, dass die höchste Poesie eine bedeutende Summe von Kenntnissen und Erfahrungen, wie nicht minder einen gewissen Grad von *Reifheit des inneren Menschen* voraussetzt, ohne welchen alle Mühe, mit Gewalt zu ihrem Verständniss zu gelangen, vergebens bleibt, und nur Widerwillen erzeugt. Das Studium der Beethovenschen Musik soll erst bei weit vorgerückter Bildung (mit der jedoch wissenschaftliche Bildung und eine möglichst feine Erziehung Hand in Hand gehen müssen, letztere vielmehr längst vorausgegangen seyn soll), ernstlich begonnen werden; ausser diesem wird sie bei Jenen, die wenig Empfänglichkeit für musikalische Poesie besitzen, nur ermattend wirken. *Aus tiefem Gemüthe entsprungen, ist sie auch nur für tiefe Gemüther fasslich und von Nutzen.*

Und nun zu den Sonaten.

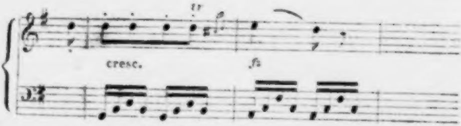
Beschränken sich die gegebenen Andeutungen über Inhalt und Vortrag nur auf wenige dieser Werke, so mögen sie einstweilen doch genügen. Dem sinnigen Musikfreunde dürften sie jedenfalls Stoff zum Nachdenken geben, um nicht nur diese Werke deutlicher zu durchschauen, sondern zugleich mit diesem Schlüssel sich den Zugang zu mehreren anderen Werken jener Gattung zu verschaffen, die dieselben Seelenzustände enthalten.

Eines der inhaltreichsten und leider wenigst gekannten Werke ist Op. 14., zwei Sonaten, die erste in E-dur, die andere in G-dur. Beide diese Sonaten haben einen Dialog zwischen Mann und Frau, oder Liebhaber und Geliebte zum Inhalt. In der zweiten Sonate ist dieser Dialog wie seine Bedeutung prägnanter ausgedruckt, und die Opposition der beiden eingeführten Hauptstimmen (Principe) fühlbarer noch als in der ersten Sonate. Beethoven nannte diese beiden Principe das „bittende und das widerstrebende."

Gleich die Gegenbewegung in den ersten Takten zeigt die Opposition beider an:

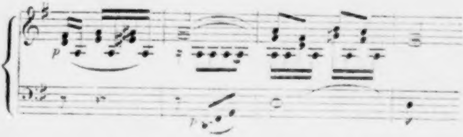


Mit einem sanft beschwichtigenden Uebergang vom Ernst zu einem zarteren Gefühle tritt im 8ten Takte das bittende Princip allein auf:



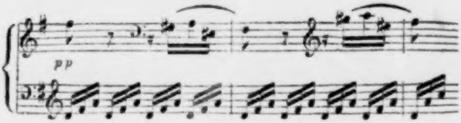
fleht und schmeichelt so fort bis zum Mittelsatz in D-dur, wo beide Principe wieder einander gegenüber treten, aber nicht mehr mit dem Ernste als sie begonnen. Das widerstrebende wird schon anschmiegend und lässt Ersteres ungestört die begonnene Phrase (Passage) beendigen.

In der folgenden Phrase:

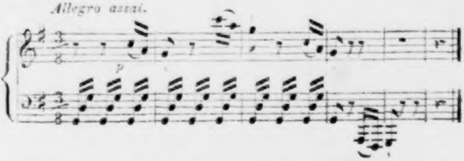


nähern sich beide, und das gegenseitige Einverständniss wird bei der gleich darauf erfolgenden Cadenz auf der Dominante schon fühlbar.

Im zweiten Theile tritt wieder die Opposition in der Moll-Tonart der Tonica ein, und das widerstrebende Princip wird in der in As-dur beginnenden Phrase besonders vorlaut. Nach dem darauf folgenden Ruhepunkte auf dem Dominant-Accorde von Es beginnt der Kampf auf's neue, und erst in der beruhigenden Phrase:



scheint sich eine Uebereinstimmung zwischen Beiden vorbereiten zu wollen, denn Beide wiederholen mehrmals dieselbe Idee, die einer Frage gleicht, anfangs leise und in längeren Pausen, dann schnell auf einander folgend. Das Eintreten in die Tonica des Haupt-Motivs macht den Streit wieder von vorn beginnen, die Gefühle wechseln wieder wie im ersten Theile, aber die gehoffte Uebereinstimmung am Schlusse des Satzes bleibt noch — in suspenso. Sie erfolgt erst befriedigend mit einem verständlich ausgesprochenen Ja! des widerstrebenden Princips am Schlusse des Werkes:



Hatte wohl Beethoven Unrecht, wenn er sagte: die poetische Idee, die ihm bei diesem Werke vorschwebte, liege auf der Hand? Ist die Erklärung jeder einzelnen Phrase nicht ganz natürlich? — Man gehe nur mit dieser Andeutung an das Werk selbst und prüfe. — Die volle Wahrheit und Gewissheit der Intentionen des Componisten erhält man aber erst durch den Vortrag, der gleichwohl so schwierig ist, wie man sich kaum vorstellt. Namentlich sind es die, eine schnellere oder langsamere Bewegung anzeigenden Worte, als rittardando, accellerando, und andere noch, die bei dem wunderbar nuancirten Vortrage Beethoven's in der gewohnten Bedeutung gar nicht ausreichen, und er wäre dieserwegen bei der beabsichtigten Bearbeitung mehrerer Werke in ähnlicher Art, auf grosse Hindernisse gestossen, die er auch wohl voraussah.

Herr Ries sagt unter andern über den Vortrag Beethoven's, als er S. 106 s. Notizen von der Sonate pathetique spricht, Folgendes: „Im Allgemeinen „spielte er selbst seine Compositionen sehr launig, „blieb jedoch meistens fest im Takte, und trieb nur „zuweilen, jedoch selten, das Tempo etwas. Mitunter „hielt er in seinem Crescendo mit Rittardando das „Tempo zurück, welches einen sehr schönen und „höchst auffallenden Effect machte. Beim Spielen gab „er bald in der rechten, bald in der linken Hand irgend einer Stelle einen schönen, schlechterdings „unnachahmlichen Ausdruck; allein äusserst selten „setzte er Noten oder eine Verzierung bei.“ — Ja wahrlich unnachahmlicher Ausdruck! Was namentlich die Sonate pathetique unter Beethoven's Händen wurde (obgleich er am reinen Spiel manches zu wünschen übrig liess), das musste man gehört und wieder gehört haben, um sich genau orientiren zu können, dass es dasselbe, schon bekannte Werk sei. Ueberhaupt wurde Alles und Jedes, von seiner Hand vorgetragen, zu einer neuen Schöpfung, wobei sein stets gebundenes Spiel wesentlich mitwirkte, das zu seinen besonderen Eigenheiten im Vortrage gehörte. *) Was ich selbst von Beethoven immer vortragen hörte, war mit wenig Ausnahme stets frei alles Zwanges im Zeitmaasse; ein „Tempo rubato“ im eigentlichsten Sinn des Worts, wie es Inhalt und Situation bedingte, ohne aber nur den leisesten Anklang an eine Carricatur zu haben. Es war die deutlichste, fasslichste Declamation, wie sie in dieser hohen Potenz vielleicht nur aus seinen Werken heraus zu studiren seyn durfte. Seine älteren Freunde, die der Entwickelung seines Geistes nach jeder Richtung hin aufmerksam gefolgt sind, versicherten, dass er diese Vortragsweise erst in den ersten Jahren seiner dritten Lebensperiode angenommen, und von der früheren weniger nuancirten ganz abgewichen sey; woraus hervorgeht, dass sein Forschungssinn schon damals die Mittel und Wege gefunden hatte, dem Laien wie dem Geweihten die Pforten zu den Mysterien seines Geistes sicher zu erschliessen. — Wie die Sonaten, so wollte er auch seine Quartett-

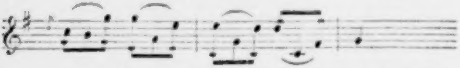
---

*) Bei'm Unterrichte lehrte Beethoven: „die Hände stets anlegen an die Klaviatur, damit die Finger sich nicht mehr „als nöthig heben können, denn nur bei dieser Methode „wird es möglich, Ton zu erzeugen und singen zu „lernen.“ Das abgestossene Spiel, besonders im Vortrage von Passagen, hasste er, und nannte es „Fingertanz“ oder „die Hände in der Luft führen.“ Vieles in seinen Werken, über dem zwar kein Bindungszeichen steht, ist demnach gebunden vorzutragen, was wohl ein gebildeter Geschmack von selbst auffinden wird.

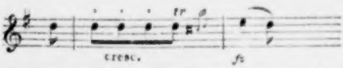
Musik vorgetragen wissen, die nicht minder ähnliche Seelenzustände malt, wie der grössere Theil seiner Sonaten. Von diesen letzteren sind jedoch auch mehrere durchaus streng im Takt zu halten, und lassen keine oder doch nur wenige Abweichungen schicklich zu, noch weniger bedingen sie selbe. Es sind dies jene, deren Vortrag das sogenannte Bravour-Spiel erfordert, als z. B. Op. 106., 111., auch 57. und andere noch.

So viel ich es mit Worten im Stande bin, werde ich nun zu bezeichnen versuchen, wie Beethoven beide obige Sonaten vortrug, und schicke blos die Bemerkung voraus, dass er die beiden Principe in der Declamation immer so zu scheiden wusste, wie es nur das biegsame Organ des Declamators einem Dialog zu geben vermag.

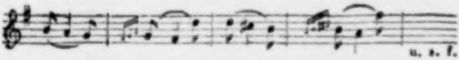
Das Allegro im Eingange ergriff er feurig und stark. Schon im sechsten Takte und in den folgenden:



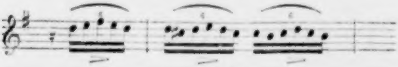
liess er ein Abnehmen der Kraft und ein kleines Ritardando eintreten, den Vortrag des bittenden Princips sanft vorbereitend. Der Vortrag der Phrase:



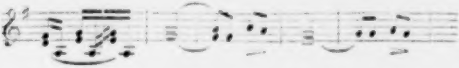
war so überaus schön nuancirt, besonders durch Zurückhalten und sanftes Hinübertragen einzelner Noten in der Stelle:



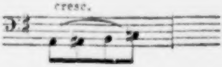
dass man die um Erreichung ihrer Wünsche flehende Geliebte gleichsam lebendig vor sich sah und reden hörte. Erst bei der folgenden Stelle:



accentuirte er die vierte Note stärker und zeigte eine fröhlichere Stimmung, ergriff in dem folgenden chromatischen Lauf das erste Zeitmaass, und hielt es fest bis zu der Phrase:

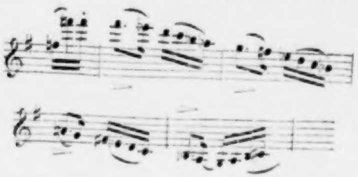


die er im Tempo Andantino mit schöner Markirung des Basses und der dritten Note in der Oberstimme, wie ich es im Beispiele hier bezeichne, damit beide Principe sich dem Ohre des Hörers deutlich von einander scheiden, begann, bis im neunten Takte der Bass:



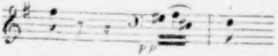
vorwärts drängte, und die gleich folgende Cadenz auf der Dominante schon wieder im ersten Tempo schloss, das bis zum Schluss des ersten Theils so fort geblieben.

Im zweiten Theile leitete Beethoven die Phrase in As-dur mit einem Rittardando der vorausgehenden zwei Takte ein. Diese Phrase trug er ziemlich stürmisch vor, wodurch das Gemälde eine stark hervortretende Färbung erhielt. Höchst launig nuancirte er die folgende Phrase in der Oberstimme durch länger als vorgeschriebenes Zurückhalten und starkes Markiren der ersten Note in jedem Takte:



während die linke Hand schon nachgab und sich anschmiegte.

Die darauf beginnende Passage hielt er brillant, und in ihrem letzten Takte trat mit dem Decrescendo ein Rittardando ein. Die nun folgende Phrase:



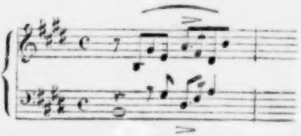
begann im Tempo Andante: im fünften Takte trat ein leises Accelerando mit verstärkter Kraft ein und der sechste Takt hatte schon wieder das ursprüngliche Zeitmaass. Die Bewegungen im weiteren Verfolg des ersten Satzes glichen dem ersten Theile.

So vielerlei Bewegungen in diesem Satze erfolgten, so waren sie doch alle schön vorbereitet.

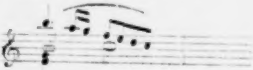
und die Farben in einander verschmolzen, nirgends eine schnelle Abänderung, die er wohl in andern Werken öfters eintreten liess, damit den Schwung der Declamation erhöhend. Wer den Sinn dieses Satzes sohin erfasst, dem wäre auch zu rathen, den ersten Theil nicht zu wiederholen, denn durch diese erlaubte Abkürzung wird der Genuss des Zuhörers unstreitig noch mehr erhöht, dem die öfter wiederkehrenden Phrasen Abbruch thun könnten.

Es würde zu weit führen, nur die Hauptumrisse dieser Sonate in allen drei Sätzen ausführlich zu besprechen: so auch mit anderen. Es sind der Nuancen zu viele und zu bedeutungsvolle darin, dass ich nur bedauern muss, sie mit Worten gar nicht angeben zu können. Die Art und Weise, wie sie Beethoven vortrug und vorgetragen haben wollte, könnte bei dieser wie bei anderen vielleicht nur in einer neuen Auflage dem Spieler ganz anschaulich, und somit die Auffassung erleichtert werden, dies besonders bei jenen Musikfreunden, welche Poesien im musikalischen Gewande überhaupt zu fassen im Stande sind.

Von der ersten Sonate in E-dur (Op. 14.) gleichen Inhalts, wie die zweite, erlaube ich mir nur wenige Stellen mit der Art und Weise, wie sie Beethoven vortrug, anzuzeigen. Schon im achten Takte des ersten Allegro-Satzes:

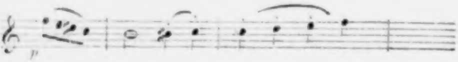


wie in dem folgenden neunten Takte trat ein gänzliches Zurückhalten der ersten Bewegung mit kräftigem Anschlag und Anhalten der fünften Note ein, wodurch sich eine unbeschreibliche Würde und Ernst offenbarten. Der zehnte Takt:

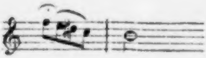


erhielt wieder das erste Zeitmaass und zugleich die grösste Kraft im Ausdruck, — der folgende elfte ein Diminuendo und etwas gezogen; der zwölfte und dreizehnte Takt ganz den zwei vorhergehenden gleich.

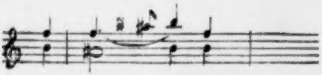
Mit dem Eintritte des Mittelsatzes:



ward der Dialog sentimental und die herrschende Bewegung ein Andante, jedoch sehr schwankend, denn jedes Princip bekam bei seinem jedesmaligen Eintritt auf der ersten Note einen kleinen Ruhepunkt, so ungefähr:

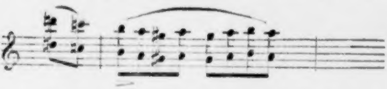


In der Phrase:



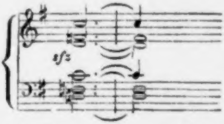
liess sich ein ganz heiterer Charakter vernehmen, das Tempo war das ursprüngliche, und wurde bis Ausgang des ersten Theils nicht mehr verändert.

Der zweite Theil zeichnete sich von der Stelle:



durch Ausbreitung des Rhythmus und Kraft der ganzen Figur aus, die er aber weiter unten bei dem p.p. unendlich zart schattirte, so dass die wahrscheinliche Bedeutung des Dialogs immer fühlbarer wurde, ohne die Phantasie dabei anstrengen zu müssen.

Der zweite Satz „Allegretto“ war nach Beethoven's Vortrag mehr ein Allegro furioso, und bis auf den einzigen Akkord:



auf dem er sehr lange verweilte, behielt er dasselbe Tempo.

Im Maggiore war das Tempo gemässigter, und der Vortrag ausserordentlich schön nuancirt; keine Note mehr dazu, doch accentuirte er viele ganz anders. — Hinsichtlich der Accentuation muss ich überhaupt bemerken, dass Beethoven vorzüglich alle Vorhalte, besonders jene der kleinen Sekunde, und diese selbst in laufenden Passagen kräftig hervorhob; in langsamerer Bewegung aber selbe ungemein schön (wie der Sänger) zur Hauptnote hinüber zu tragen wusste.

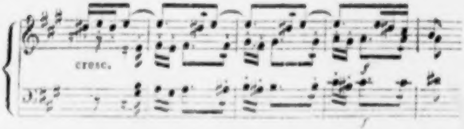
Im Rondo dieser Sonate blieb das angezeigte Zeitmaass bis auf jene Takte, welche zum ersten und dritten Ruhepunkt hinführen, die er rittardirte, durchaus gleich.

Dieses Op. 14., dann die erste Sonate F-moll Op. 2., die erste Sonate C-moll Op. 10., die Sonate pathetique Op. 13., die Sonate quasi Phantasia in Cis-moll Op. 27. u. a. m. haben alle dieselben Seelenzustände gemein, und das Zeitmaass hiebei verändert sich in jedem einzelnen Satze so oft, als die Empfindungen wechseln.

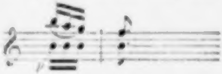
Um nun auch über die Sinphonien mitzutheilen, wie Beethoven einzelne Phrasen oder ganze Satze daraus vorgetragen haben wollte, so gehe ich zunächst zur zweiten über. Dass aber bei der Orchester-Musik im Allgemeinen kein so oftmaliger Tempo-Wechsel zulässig ist, wie bei der Kammermusik, versteht sich wohl von selbst. Doch, wie bekannt, bringen zuweilen nur kleine Veränderungen hierbei die grössten und unerwartetsten Effecte hervor.

Der erste Satz der zweiten Sinphonie verändert die angezeigte Bewegung nirgends, nur ist diese keine schnellere, als man unter der einfachen Bezeichnung „Allegro“ verstehen soll. Bei einem zu schnellen Tempo verliert sich der Ernst und die diesem ganzen Satze inwohnende Würde.

Der zweite Satz „Larghetto“ wechselt oft die Bewegung. Sein erstes Zeitmaass behält er bis zu der Phrase:

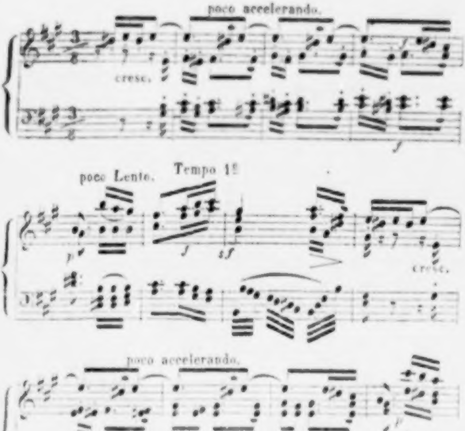


bei welcher die Bewegung nach und nach schneller wird, wodurch ihr Charakter mehr Leben und Wärme bekommt. Das gleich darauf folgende



gleicht einem wehmüthigen Nachruf und bleibt hinter der ursprünglichen Bewegung zurück, die gleich mit der folgenden Cadenz eintritt. Dieselbe Abwechslung im Zeitmaasse bleibt auch bei der Wiederholung dieser Phrase im zweiten Theile.

Damit man aber eine klare Uebersicht von der Vortragsweise dieser Phrase bekomme, und an der genauesten Ausführung von Seite eines gebildeten Orchesters nicht zweifle, so setze ich sie in ihrem ganzen Zusammenhang mit Angabe der gebräuchlichen Tempo-Bezeichnungen hierher:


poco accelerando.
cresc.
f
poco Lento.
Tempo 1º
p
f
sf
cresc.
poco accelerando.
f
p
Lento.
p Tempo 1º
accelerando.
cresc.
f
ff
p
poco Allegretto.

Dieses Allegretto geht nun fort, bis das Thema in A-minor beginnt, mit dem auch die erste Bewegung des Larghetto wieder eintritt.

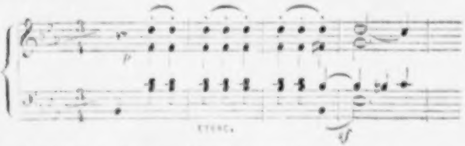
Die Herren Dirigenten mögen gefälligst dieses Fragment bis zum A-minor-Satze zuerst am Piano versuchen, und sie werden fühlen, welch tiefe Bedeutung diese Stelle bekommt. Auch die Phrase in C-dur *ff.* weicht von der ursprünglichen Bewegung ab und wird etwas rascher, wodurch ihre Kraft und Wirkung noch mehr erhöht werden.

Auf diese Weise vorgetragen, enthält dieser lange Satz eine wunderbare Färbung von Anmuth, Würde und Ernst, die nicht in dem Grade zu erreichen ist, wenn das Tempo stets dasselbe bleibt. Das Orchester wird bei diesem Vortrage in beständiger Spannung erhalten, und die Ausführung leicht, wenn die Leitung sicher und bestimmt ist.

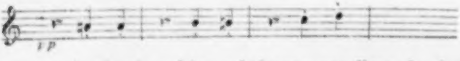
Bei den anderen Sätzen dieser Sinphonie lässt sich nichts erinnern, sie bleiben im vorgeschriebenen Zeitmaass.

Schon oben bemerkte ich, dass Beethoven den zweiten Satz seiner A-dur-Sinphonie mit „Andante quasi Allegretto" bezeichnete. Der Theil jedoch in C-dur erhält ein etwas bewegteres Tempo, und wird dadurch ausnehmend freundlich, welches einen schönen Gegensatz zu dem mysteriösen Eingang bildet. Der A-moll-Satz aber, welcher den Schluss vorbereitet, erhält besonders in jenen Stellen, wo die Streichinstrumente den Blasinstrumenten antworten, kleine Einschnitte, wie Inhalt und Declamation sie dort nothwendig machen. Dies gibt dem Hintergrund des Gemäldes die rechte Färbung, und wird den tiefsten Eindruck auf die Zuhörer nicht verfehlen.

Die Sinphonia eroica anlangend würde der erste Satz nach Beethoven's Vorhaben eine gemässigtere Bewegung erhalten haben, indem das Presto, wohin das Allegro con brio bei den Aufführungen gewöhnlich ausartet, dessen erhabenen Charakter schwächt, und die ganze Musik zur Concertante wird, dahingegen die grösste Ruhe von Anfang bis zu Ende, selbst in den kräftigsten Stellen, vorherrschen soll und muss. Langsamer in etwas wird das Tempo bei der Phrase:

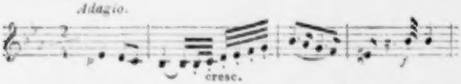


und bleibt so bis zu dem folgenden *pp.*:



wo es durch ein ruhig gehaltenes accellerando der ursprünglichen Bewegung des Satzes zueilt, die mit der Phrase in B-dur *f.* erst fest gehalten wird. Im zweiten Theile tritt bei jener Phrase dieselbe Veränderung im Zeitmaass ein.

Um Bemerkungen über den Vortrag des zweiten Satzes „Marcia funebre“ zu machen, muss ich zuvor ersuchen sich der Aeusserung Beethoven's über diesen Satz aus der zweiten Periode hier oben zu erinnern. Mag man jene Aeusserung für Scherz oder Ernst nehmen, es liegt immerhin viel Wahrheit darin. Wenn Beethoven sagte, er habe dem grossen Kaiser zu seinem tragischen Ende schon vor siebenzehn Jahren die passende Musik komponirt, so führte ihn seine Phantasie bei'm Ausmalen jener Katastrophe noch weiter. Zeigt z. B. der Mittelsatz in C-dur (Maggiore) nicht deutlich das Nahen eines Hoffnungssternes? Weiterhin (in diesem Mittelsatz) nicht den kräftigsten Entschluss in der Seele des grossen Helden, seinem Geschicke zu widerstehen? Selbst in dem folgenden Fugensatz spricht sich hier an Ort und Stelle ein Kampf mit dem Schicksal aus. Nach diesem fühlt man das Ermatten der Kräfte, die sich auf Augenblicke wieder mit Anstrengung erheben, bis in der Phrase:

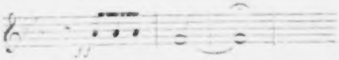


die **Ergebung** sich ausspricht, der Held nach und nach hinsinkt, und sich endlich wie jeder andere Sterbliche — begraben lässt.

Das Maggiore selbst erfordert ein etwas bewegteres Tempo.

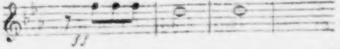
In der C-moll Sinphonie beabsichtigte Beethoven nur wenige Veränderungen zu machen, doch diese wenigen sind schon von ausserordentlicher Wichtigkeit und Interesse, und beziehen sich hauptsächlich auf den ersten Satz.

Der Eingang dieses Satzes erhielt in den ersten fünf Takten mit den beiden Ruhepunkten dieses Tempo: ♩ = 126., ungefähr ein Andante con moto. Dadurch offenbart sich das Mystische des Werkes ungleich mehr, als durch das zu schnelle Aussprechen jener tiefbedeutenden Phrase. Beethoven äusserte sich in gleichsam ungestümer Begeisterung, als er mir seine Idee darüber mittheilte: „So pocht das Schicksal an die Pforte!" — Erst mit dem Eintritt der ersten Violin im sechsten Takte beginnt das Allegro con brio: 𝅗𝅥 = 108., und geht fort bis (s. Partitur Seite 3)



wo (um Beethoven's Idee festzuhalten) „das Schicksal" abermals in der anfänglichen langsameren Bewegung „an die Pforte pocht". Von dem Eintritte der ersten Violin im folgenden Takte an beginnt wieder das Allegro.

Im zweiten Theile dieses Satzes erscheint das Zurückhalten der schnellen Bewegung zweimal. Das erste Mal Seite 23 der Partitur, in der, auf dem vorausgegangenen Ruhepunkte des harten Dreiklangs auf Es folgenden Phrase:



und das zweite Mal in derselben wiederkommenden Phrase S. 43 der Partitur.

Ueber in den andern Sätzen zu machende wesentliche Abänderungen habe ich von Beethoven nichts vernommen.

Mögen diese wenigen Andeutungen über Inhalt und Vortrag der Beethovenschen Musik genügen; ausführlicher zu seyn, däucht mir aus mehreren Gründen hier nicht ganz zweckmässig. Doch muss ich mich alles Ernstes gegen allfällige Vorwürfe verwahren, als seyen diese Andeutungen und sonstigen Bemerkungen meine Erfindung. Der Vortrag der Beethovenschen Quartette von Schuppanzigh und den andern drei Eingeweihten zeigte deutlich, wie Beethoven seine Musik ausführen liess, *wenn er persönlich darauf einwirken konnte*; und wer nicht Gelegenheit hatte, jene Vorträge zu hören: wie diese Art und Weise die Bewegungen des Zeitmaasses an schicklichem Platze zu verändern, wirkt, und sohin die schwerfasslichste Musik selbst für Laien zur verständlichen Sprache wird, der dürfte vielleicht an der Ausführbarkeit zweifeln, und sehr mit Unrecht.

Dass Beethoven seine Instrumentalwerke nicht eben so vortragen liess, geschah aus dem wichtigen Grunde, weil ihm kein Orchester zu Gebote stand, welches ex officio hätte Geduld haben müssen, diese Schule mit ihm durchzumachen. Dieses Studium konnte und kann sich nur mit einer gut organisirten Kapelle oder in Conversatorien der Musik realisiren lassen. Was die Wiener Theaterorchester betrifft, so waren diese stets (und sind es gewiss heute noch) durch ihre Direktionen so sehr in Anspruch genommen, dass ausser dem Theaterdienst fast nichts von ihnen zu haben war; und das Concert spirituel zählt fast lauter Dilettanten unter den Mitwirkenden, denen die Zeit zu den nöthigen Proben mangelt. Damit erklären sich die diesfalls gemachten Klagen Beethoven's gegen Hofrath Rochlitz im Jahr 1822, die gleichwohl bittere Wahrheiten enthalten. Rochlitz führt sie im IV. B. S. 355 s. Werks „Für Freunde der Tonkunst" wörtlich an: „Er — Beethoven — kam auf „sich: „Von mir hören Sie hier gar nichts. Jetzt, im „Sommer, schrieb ich. Nein, rief er, im Winter „auch. Was sollen sie hören? Fidelio? Den können sie nicht geben und wollen ihn auch nicht hören. „Die Sinphonien? Dazu haben sie nicht Zeit. *) Die

---

*) Wird man in Wien wohl glauben, dass man im Pariser Conservatoire die Sinphonien Beethoven's zwölf bis sechszehn Monate, die neunte Sinphonie mit Schillers Lied an die Freude sogar volle zwei Jahre fleissig einübte, bevor man sie vor das Publicum brachte? Es ist Thatsache. Aber es ist auch Thatsache, dass Beethoven von dieser neunten Sinphonie bei Gelegenheit deren erster Aufführung 1824 im Hoftheater nächst dem Karntner Thore nur zwei Proben in Allem und Jedem haben konnte, weil das Theater-Orchester mit den Proben eines neuen Ballets beschäftigt war. Bitten und Vorstellungen von Seiten Beethoven's wegen einer dritten nothwendigen Probe blieben fruchtlos. Er erhielt die definitive Antwort: „es wird schon mit

„Concerte? Da orgelt Jeder nur ab, was er selbst „gemacht hat. Die Solo-Sachen? Die sind hier längst „aus der Mode, und die Mode thut Alles“ u. s. w.

Noch einmal erlaube ich mir zu sagen, dass Beethoven's Musik eine neue Aera erlebt haben würde, hätte er bei einer neuen Herausgabe seiner Werke obige Zwecke realisiren können, oder hätte er nur für seine Zwecke ein Orchester zur Disposition gehabt, das von ihm selbst ausgebildet als Muster für die ganze musikalische Welt gegolten haben würde. Dass er in seinen Anforderungen sehr weit gegangen wäre, lässt sich schon aus diesem seinem Grundsatze abnehmen: „*Die Grenzen sind noch nicht gesteckt, die dem Talent und Fleiss entgegentretend zuriefen: bis hierher und nicht weiter!*“ —

Am Schlusse dieses Theiles kommt mir eben das Journal des Debats vom 18. Januar d. J. mit dem Schreiben aus Wien vom 3. Januar zu Gesicht, dessen Inhalt die kalligraphirten Werke Beethoven's betrifft, welche der Erzherzog Rudolph der „Gesellschaft der Musikfreunde des östreichischen Kaiserstaates“, deren Protector der kaiserl. Prinz durch viele Jahre gewesen, testamentarisch vermacht hat. Es wird unter andern auch Unrichtiges darin angeführt, das zu Missverständnissen und Controversen

---

zwei Proben geben!“ — Was sagen wohl die Professoren des Pariser Conservatoire und Herr Direktor Habeneck dazu?

Anlass geben könnte; daher die einfache Angabe des Factums — wobei man Beethoven direkt betheiligt — hier beigehend folgen und als Berichtigung jenes Schreibens dienen mag.

Herr Tobias Haslinger unternahm es zur Zeit, als er noch Compagnon der Musikverlagshandlung Steiner et Comp. war (deren alleiniger Eigenthümer er nunmehr ist), sämmtliche Werke Beethoven's kalligraphiren zu lassen. Erst nachdem eine Reihe von bereits gedruckten Werken so abgeschrieben war, erhielt Beethoven Kunde davon, und blieb, ungeachtet man dem kostspieligen Unternehmen des Herrn H. eine kaufmännische Spekulation unterstellte, die es aber nach dessen Aeusserung nicht seyn sollte, gleichgültig dabei, da er vernünftiger Weise hiezu nichts entgegnen konnte, welchen Zweck der Unternehmer dabei immer vor Augen haben mochte. Das Schreiben aus Wien im Journal des Debats meldet aber auch, dass Beethoven alle Werke zum Behufe jener Kalligraphie vorher durchgesehen und korrigirt und somit „in Wahrheit die letzte Hand daran gelegt habe“, dem jedoch widersprochen werden muss. In jener Zeit, als Beethoven hörte, was Herr H. mit seinen Werken thun lasse, lebte er bereits mit oben erwähnter Musikhandlung und folglich auch mit Herrn H. in einiger Spannung, der auch bald darauf die in der dritten Periode S. 130 angeführten widrigen Ereignisse folgten, weil Beethoven den von H—s Hand geschriebenen Tarif (dessen dort Erwähnung geschieht) nicht unterzeichnen wollte. Durch solche, nicht ohne Absicht, wie ich vermuthe, in die Welt geschickte unrichtige Mittheilungen finde ich mich veranlasst, jenen Tarif hier unten folgen zu lassen. *) Aus den von Beethoven's eigener Hand dazu gesetzten Bemerkungen wird man ersehen, dass die ge-

---

*) Instrumental - Musik.

Sinphonien für's ganze Orchester	60—80	Ducaten.
Ouverturen	20—30	—
Für die Violine.		
Concerte für Violine mit Begl. des Orchesters	50	Ducaten.
Ottetten für verschiedene Instrumente	60	—
Septetten „ dergleichen	60	—
Sextetten „ dergleichen	60	—
Quintetten für 2 Viol. 2 Violen u. Violoncello	50	—
Quartetten „ 2 Violinen, Viola u. Violoncello	40	—
Terzetten „ Violine, Viola und Violoncello	40	—
Für's Pianoforte.		
Concerte für's Pianof. mit Begl. des Orch.	60	Ducaten
Fantasie „ dergleichen	30	—
Rondo „ dergleichen	30	—
Variationen dergleichen	30	—
Ottetten für's Pianof. mit Begl. anderer Instr.	50	—
Septett „ dergleichen	50	—
Quintett „ dergleichen	60	—
Quartett „ dergleichen	70	—
Terzetten für Pianof. mit Viola u. Violoncello	50	—
Duetten für Pianof. und Violine	40	—
Duetten für Pianof. und Violoncello	40	—
Duo pour Pianof. à 4 mains	60	—
Sonate (grande) pour Pianof. seule	40	—
Sonate pour le Pianof. seule	30	—
Fantasie fürs Pianof.	30	—
Rondo fürs Pianof.	15	—
Variationen fürs Pianof. mit Begleitung	10—20	—
Variationen fürs Pianof. allein	10—20	—
6 Fugen fürs Pianof. allein	30—40	—
Stücke, als: Divertimenti, Airs, Preluden, Potpourri's, Bagatellen, Adagio, Andante, Toccaten, Capricen etc. fürs Pianof. allein à	10—15	—

nannte Verlagshandlung eben zur selben Zeit (1821 und 1822) mit Beethoven wegen der Herausgabe seiner sämmtlichen Werke in Unterhandlung gestanden. (Auch noch eine andere Wiener Verlagshandlung unterhandelte mit Beethoven gleichzeitig wegen dieses Geschäftes.) Wie konnte demnach Beethoven die letzte Hand an seine Werke zum Behufe jener

---

Gesangmusik.

Grosse Messe	130	Ducaten
Kleinere Messe	100	—
Grosseres Oratorium	300	—
Kleineres Oratorium	200	—
Graduale	[illegible]	—
Offertorium	20	—
Te Deum laudamus	50	—
Requiem	120	—
Gesangstücke mit Orchester-Begl	20	—
Eine Opera seria	300	—
6 grössere Lieder mit Begl. des Pianoforte	20	—
6 kleinere dergleichen	12	—
Eine Ballade	15	—

Unmittelbar darunter befinden sich von Beethoven's Hand folgende Anmerkungen: „Man könnte sich auch vorbehal„ten die Preise manchmal zu ändern oder anders zu bestim„men; wenn man betrachtet, dass dergleichen blos für Oest„reich, höchstens Frankreich ware, und mir noch England „dazu bliebe, so könnte es angenommen werden. Bei meh„reren behielte man sich vor, die Preise selbst zu bestim„men. Was die Herausgabe sammtlicher Werke betrifft, so „liess sich vielleicht auch England und Frankreich für den „Autor abziehen. Die Summe des Verlegers wäre 10,000 „Gulden Conv. M. Da sie sich auch einlassen wollen auf „die Herausgabe sammtlicher Werke, so würde meines Er„achtens ein solcher Kontrakt das Beste seyn. — — — „Vielleicht für London und Paris aushalten, deswegen an „Schlesinger einen Brief schreiben."

Kalligraphie gelegt haben, da er selbst deren Herausgabe projektirte und dabei so viel Wichtiges anzugeben im Sinne hatte, womit er selbst mit sich noch nicht ganz einig gewesen, wie eines und das andere deutlich und verständlich werde anzugeben seyn? Und sollte er ja späterhin einige verfehlte Noten (deren es leider viele in seinen Werken gibt) für das Unternehmen des Herrn Haslinger korrigirt haben, so heisst das noch lange nicht die letzte Hand an ein Werk legen. Es wäre sehr zu wünschen, Beethoven hätte dies also dort gethan; wären doch seine Intentionen dort zu finden. — Wie viele und welch grosse Werke hat noch Beethoven nach dem Conflict mit jener Musikhandlung geschrieben, die auch kalligraphirt worden! Sollte er zum Behufe jener Unternehmung auch an diese die letzte Hand gelegt haben? Dann sehe man vor allem das Quartett No. 13. und andere der letzten Quartette an, und finden sich die Bemerkungen und Erklärungen darin, wie sie Beethoven dem Fürsten Nicolaus von Galitzin nach Petersburg zugeschickt (deren ich S. 163 gedacht), die er zur Verständlichkeit jener Werke bei deren zweiten Ausgabe noch ausführlicher beizusetzen Willens war, dann sind jene vermeinten „Hieroglyphen" plötzlich für alle Welt entziffert, und heller, klarer Sonnenschein herrscht auch darin, wie in seinem Quartett No. 1.

Als man Beethoven die Nachricht brachte, Herr Haslinger stehe wegen des Verkaufs der kalligraphirten Werke mit dem Erzherzog Rudolph in Unterhandlung, und dass von einem Ankaufspreis von (ich glaube) 40.000 Gulden die Rede sey (das Journal des Debats sagt: „lui — archiduc — a coûté plus de 90.000 florins (223,000 fr.“), blieb der grosse Meister wieder gleichgültig, und brummte nur so etwas von einem „armen Teufel“ vor sich hin, „der er „sey und bleiben werde, während andere sich von seinem Marke zu bereichern verstehen.“ — An solche Exclamationen, oder Seitenbewegungen seiner Phantasie, war ich jedoch gewöhnt; sie hatten nichts Schreckliches, wohl aber viel Betrübendes, und hatte sich der geliebte Freund damit Luft gemacht, so ergriff er die Feder und schrieb wieder weiter — „Noten in Nöthen“ — wie er zu sagen pflegte.

Charakterzüge und Eigenheiten

aus dem Leben

Ludwig van Beethoven's.

Beethoven war in der katholischen Religion erzogen. Dass er wirklich religiös war, bezeugt sein ganzer Lebenswandel. Dass er niemals über Religion oder über die Dogmen der verschiedenen christlichen Kirchen sprach, und seine Ansichten mittheilte, war eine ganz besondere Eigenthümlichkeit. Nach meinen Beobachtungen schien es mir, als neige er sich dem Deismus zu, insofern man die natürliche Religion darunter versteht. Er hatte zwei seyn sollende Aufschriften von einem Isis-Tempel eigenhändig abgeschrieben, in Rahmen fassen lassen, und sie lange Jahre immer vor sich auf seinem Schreibtisch stehen. Sie lauten: I. „*Ich bin, was da ist. Ich bin* „*Alles, was ist, was war, und was seyn wird, kein* „*sterblicher Mensch hat meinen Schleier aufgehoben.*" II. „*Er ist einzig von ihm selbst, und diesem Einzigen sind alle Dinge ihr Daseyn schuldig.*" (Siehe Beilage No. 1.)

Ich werde Sorge tragen, dass das Original dieser religiösen Reliquie meines Freundes nie verloren gehe, da er jene Worte für den Inbegriff der höchsten und reinsten Religion hielt. Sie war ihm überhaupt ein theurer Schatz diese Reliquie.

Wie schwer Beethoven das Unterrichtgeben fiel, haben wir bereits in seiner Lebensbeschreibung gehört. Hier finde ich nur noch zu bemerken nothwendig, dass die Unlust an diesem Geschäfte selbst jene „Dames de predilection“ erfahren mussten, die sich seine Schülerinnen zu seyn rühmen durften. Auch diese sahen sich öfter durch Wochen von ihm vergessen, und hatten somit Ursache recht oft mit ihm zu schmollen, was ihn aber nicht änderte. — Ueber den Punkt seines Unterrichtgebens dürfte den Leser noch Folgendes interessiren.

Wer Höheres von Beethoven lernen wollte, und nicht das Glück hatte, zu jeder Stunde des Tages um ihn seyn zu dürfen, kam niemals zum Zweck; denn zu einer bestimmten Zeit sich zu so etwas hergeben, war ihm unmöglich. Er hatte blos Momente, wo er über allerlei Gegenstände des Wissens, die ihm nur etwas geläufig waren, gern und anhaltend sprechen, ja sogar dociren konnte, und diese musste man Gelegenheit haben zu benutzen. Sie fanden sich bei Tische und auf Spaziergängen, oder richtiger, Spazierläufen, und auch dort brach er öfter in der Mitte des Gespräches ab, wenn sein Begleiter in der Materie nicht gehörig bewandert war und mit ihm gleichen Schritt hierin halten konnte. Nur zwei Gegenstände wurden bei wissenschaftlichen Discussionen niemals von ihm berührt und mit Beharrlichkeit vermieden. Diese waren: General-Bass und Religion. Er erklärte beide für *in sich abgeschlossene Dinge, über die man nicht weiter disputiren solle.*

Wenn Offenheit das Siegel des Edelsinnes ist, so war diese Tugend bei Beethoven in Fülle vorhanden. Er sprach sich über das, was ihn drückte, ohne Rückhalt sogleich aus, und an ein so genanntes Nachhalten des Grolles war bei ihm nicht zu denken. Dagegen waren Meinungen oder Urtheile über Kunst und Künstler von ihm nur sehr schwer heraus zu bekommen, und es bedurfte eines aufmerksamen Beobachtens seiner Stimmung durch mehrere Tage oft, bis etwas Befriedigendes oder Zusammenhängendes von ihm zu hören war. Witz, Satyre und Sarkasmen, die ihm allzeit zu Gebote standen, mit diesen suchte er Fragen jener Art zu beseitigen, und damit entfernte er gewöhnlich auch die Frager, die etwas und doch nichts gehört hatten. Nur selten war er bei Tische oder auf dem Spaziergange „ganz aufgeknöpft", wie er es nannte. Alsdann schwang er die Geissel der Satyre hoch in den Lüften, und Kaiser und König, Künstler und Schnurrant mussten mit gleichen Schritten die Revue vor ihm passiren. Beethoven hatte 21 Gulden Klassensteuer jährlich zu bezahlen. Diese 21 Gulden gaben jährlich allein schon Stoff zu ein und zwanzig tausend Stich- und Witzworten, und ihre Repartition auf seine verschiedenen Talente fehlte auch nicht dabei, die gewöhnlich höchst drollig ausfiel.

Es wurde Beethoven nur zu oft der Vorwurf gemacht, dass er sich der Künstlerwelt, besonders dem jungen erst im Aufstreben begriffenen Talente schroff gegenüber stellte, und selbst Herr Ries lässt dies in seinen Notizen deutlich durchblicken. Ein Freund Beethoven's drückte sich einstmals über diesen Punkt so aus: «Alle diese Leute wussten den vom Schicksal gedrückten Mann von seinen daraus entstandenen Launen und Reizbarkeiten nicht zu scheiden, und von seiner edlen Seite zu beleuchten: und doch verdanken wir gerade einer solchen Existenz (leider!) einen grossen Theil seiner wunderbaren musikalischen Launen und Reizbarkeiten.»

Es wird sich Herr Moscheles z. B. noch der liebreichen Aufnahme erinnern, als er Beethoven seine, ihm dedicirte Sonate in E überreichte. Er wird sich erinnern, mit welcher Geduld und Nachsicht ihm Beethoven seinen für D. Artaria arrangirten Klavierauszug von Fidelio korrigirte, und ihn so lange aufmunterte, bis er mit dieser schwierigen Arbeit ganz zufrieden war. Ja, Moscheles musste sogar das Arrangement eines Stückes aus dieser Oper übernehmen, welches Hummel bereits für Artaria arrangirt hatte, das aber

Beethoven verworfen, oder der Wahrheit gemäss, zerrissen hat, nicht wissend jedoch, dass es die Arbeit Hummels war. Am Schlusse jenes Satzes schrieb Moscheles, vielleicht in der Besorgniss, es werde ihm damit wie Hummel'n ergehen, die Worte: „Fine „mit Gottes Hülfe“, — und Beethoven schrieb darunter: „Mensch hilf dir selbst!“

Einer ähnlichen freundlichen Begegnung wird sich der geschätzte Künstler und Komponist Herr Anton Halm bei Gelegenheit seines Arrangements der grossen Fuge für Pianoforte erinnern, die fruher als vierter Satz des Quartetts in B (No. 13.) stand, welche Beethoven aber auf Ersuchen des Verlegers jenes Werkes, des Herrn Math. Artaria, als ein besonderes Opus (133.) ihm uberliess, und fur jenes Quartett einen neuen vierten Satz komponirte, welches *die allerletzte ausgearbeitete Composition Beethoven's ist,* im November 1826 geschrieben. Dieselbe Fuge hatte bereits Karl Czerny arrangirt, aber es ging ihm damit wie fruher Herrn Hummel mit dem Satz aus Fidelio. *)

---

*) Hinsichtlich der vielen Arrangements der Beethovenschen Werke zu zwei und vier Handen, besonders seiner Sinphonien, wäre es wohl nicht uninteressant zu sehen, welche Ravage der grosse Meister unter ihnen anrichten würde, wenn er noch lebte. Mit Feuer und Schwert würde er gegen sie zu Felde ziehen, und darunter wohl nur die Uebersetzungen von Herrn Watts bei Simrock in Bonn und jene von Hummel verschonen, welche dem am besten entsprechen, wie er seine Werke für das Pianoforte arrangirt haben wollte. Von den andern Arrangeurs hat der Eine die Halfte der Partitur abgeschrieben, und somit dem Spie-

Man sieht hieraus, dass Beethoven strenge aber gerecht war; war er das Erstere doch mit sich am meisten, wie es die Partituren fast aller seiner Werke sichtlich zeigen. Allerdings gab es in diesem Punkte auch manche gewaltige Explosion. Die heftigste, mit ungewöhnlicher Detonirung, war unstreitig jene, die nach genommener Einsicht des Ries'schen „Abschieds-Concertes von London" erfolgte. Die Unzufriedenheit Beethoven's mit jenem Werke war so ausserordentlich, dass es ihn veranlasste, einen fulminanten Brief deshalb an die Redaction der Leipziger musik. Zeitung abzufassen, worin er Herrn Ries aufforderte, sich nicht mehr seinen Schuler zu nennen. Die Herren Kanne und Schuppanzigh, die ich von diesem Vorfall unterrichtete, brachten den erzürnten Meister vereint mit mir von jener Demonstration ab. Doch hat Herr Ries seinen Text daruber erhalten, und dass er diese strenge Ruge seines ehemaligen Lehrers

---

ler Schwierigkeiten aufgebürdet, die auf dem Piano der Homogeneität seiner Klange wegen nutzlos dastehen, oft gar nicht gehört werden, jedenfalls aber an vielen Stellen das freie Heraustreten der Melodie verhindern, und Augen und Finger so sehr beschäftigen, dass der Geist dem eigentlichen Wesen des Tonstückes nicht mehr folgen kann. Der Andere jener Arrangeurs oder richtiger Derangeurs hat sich wieder so wesentliche Auslassungen und Zusatze (die wohl Verbesserungen seyn sollen) erlaubt, dass er dafür auf die Finger geklopft zu werden verdiente. Herr Simrock würde sich ein Verdienst um die Beethovensche Muse erwerben, wenn er Herrn Watts veranlassen wollte, alle Sinphonien dieses Meisters vierhändig zu arrangiren. Er hat es mit der vierten und sechsten Sinphonie bewiesen, dass er der Fahigste ist, um diese schwierige Aufgabe im Sinne Beethoven's zu lösen.

noch nach Jahren nicht verschmerzt hatte, wird mir aus einer Stelle in seinen biogr. Notizen ganz deutlich und klar. Warum hat Herr Ries nicht auch jenen Brief Beethoven's an ihn in seinen Notizen mitgetheilt, da er in sehr vieler Beziehung interessant und zugleich eine wirkliche Quelle zu des grossen Meisters Charakteristik gewesen? *)

Eine freundliche Aufnahme und Anerkennung ihrer eminenten Talente von Seite Beethoven's erfuhren auch Herr Franz Lachner, Herr J. Horzalka und Fräulein Leopoldine Blahetka. Bei letzterer war es der Fall, dass sie gerade durch direkte Aufmunterung und selbst durch thätiges Einschreiten Beethoven's bei ihrer Ausbildung von ihrem würdigen und geistvollen Vater ganz der Kunst gewidmet wurde.

Und wie sehr verehrte Beethoven das Talent des genialen Franz Schubert, das er freilich erst auf seinem letzten Krankenbette ganz kennen gelernt, weil es ihm von gewissen Leuten früher verdächtig gemacht und verkleinert wurde! Mit inniger Rührung rief er, als er dessen: Ossian's Gesänge, die Bürgschaft, die junge Nonne, die Grenzen der Menschheit und a. m. durch mich kennen lernte, aus: „Wahrlich in dem Schubert wohnt ein göttlicher Funke!“

Ueberhaupt könnte ich noch viele andere Künstler namentlich anführen, in denen freudige Erinnerungen

---

*) Dass Beethoven Herrn Rossini, ungeachtet viermaligen Ansuchens, nicht empfangen wollte, berühre ich blos hier. Ich wünschte, er hätte dies nicht gethan.

an die liebreiche Aufnahme von Beethoven gewiss lebendig geblieben sind. — Dass unser grosser Meister der künstlerischen Anmassung, die ihm selbst noch in seinen letzten Jahren einige Male begegnete, ja sich mit frecher Stirne ihm gegenüber stellte, nicht hold war, wird kein vernünftiger Mensch ihm verdenken. Exempla sunt odiosa. Auf solche Verirrungen aber blickte Beethoven in seinem Hochgefühle nur mit Mitleid herab.

Es sey mir erlaubt, dieses wichtige Kapitel mit folgenden Worten zu schliessen.

Beethoven war zu religiös, um zu glauben, dass *sich die Natur an ihm für Jahrhunderte erschöpft habe*, was ihn so viele Exaltirte und Wohldiener, nicht selten von niedrigem Interesse angetrieben, sehr oft glauben machen wollten. Den Händeln dieser Welt fast ganz fremd, und in einer andern lebend, glich er einem Kinde, dem jede aussere Einwirkung eine andere Richtung gibt, das auch wohl ähnliche Lobhudeleien gerade nicht immer ungern hört, weil es nicht im Stande ist, die Folgen davon zu berücksichtigen. Dieser Erdenwahn, dieses Hoheitsgefühl oder Kindersinn war jedoch in ihm nur vorüber gehend, und bald wurde er seiner Menschheit eingedenk. Beethoven kannte und ehrte den schönen Wahlspruch: „Dem Verdienste seine Krone!“ Daher zollte sein rechtlicher Sinn oft unaufgefordert dem fremden Verdienste den unzweideutigsten Beifall, so sehr es ihm durch gewisse „After-Menschen“, wie er sie nannte, verkleinert und bespöttelt wurde. Beethoven vergass nie, dass ein Mozart ihm voraus gegangen, und ein anderer noch folgen könne, weil er an die Allmacht seines Schöpfers glaubte, und die Unerschöpflichkeit der Natur kannte. O wie gross war Beethoven als Mensch! Wer ihn auch von dieser Seite kennen lernte, und im Stande war, neben seinem Geiste auch sein grosses Herz zu fassen und zu beurtheilen, der wird nicht umhin können, den grossen Tondichter der Grösse des moralischen Menschen in ihm, wenn nicht unter zu ordnen, doch ganz gewiss gleichzustellen.

Beethoven liebte besonders zur Zeit der Abenddammerung sich an den Flugel zu setzen und zu phantasiren, öfters auch Violin oder Viola zu spielen, zu welchem Zwecke diese beiden Instrumente immer auf dem Flügel liegen bleiben mussten. In seinen letzten Lebensjahren ward dieses Spiel für den Zuhörer mehr peinlich als ergötzend. Da nur allein der innere Sinn dabei thätig und der äussere gar nicht mehr mitwirkte, so wurden seine Ergüsse nicht mehr deutlich, zumal seine linke Hand sich gewöhnlich der Breite nach auf die Tastatur zu legen pflegte, und so lärmend verdeckte, was die rechte oft all zu zart ausführte. Man weiss, dass er selbst in der früheren Zeit seine eigenen Compositionen nicht ganz rein spielte, davon kein anderer Grund, als Mangel an Zeit die Mechanik der Finger in Uebung zu erhalten; daher seine Improvisationen, eines solchen Zwanges ledig, wie ihn das Notenlesen bedingt, das Höchste waren, was man hören konnte. — In der letzten Zeit hatte ihm der kaiserl. Hof-Pianoforte-Macher Herr Conrad Graf einen Schalldeckel verfertigt, der, auf den Flügel gestellt, die Töne seinem Ohr leichter zuführen sollte. So gut jedoch diese Vorrichtung war, so nützte sie leider bei Beethoven nicht mehr. Am peinlichsten waren seine Phantasien auf den Saiteninstrumenten zu hören, da er diese nicht zu stimmen vermochte. Diese Musik war furchtbar, und doch klang sie in seiner Seele gewiss rein und harmonisch.

Beethoven pflegte gewöhnlich Winter und Sommer mit Tagesanbruch aufzustehen, und auch sogleich an den Schreibtisch zu gehen. So arbeitete er bis 2—3 Uhr, die Zeit seines Mittagstisches. In der Zwischenzeit lief er wohl ein oder zweimal in's Freie, wo er (mit M. Saphir zu reden) „spazieren arbeitete“, kam nach einer halben oder vollen Stunde wieder mit neuen Ideen nach Hause, und schrieb sie nieder. Gleichwie die Biene aus den Blumen des Feldes ihren Honig sammelt, so sammelte Beethoven, im freien Felde herum laufend, seine erhabenen Ideen; und diese plötzlichen Ausflüge, wie das eben so schnelle Wiederkommen, blieben sich in jeder Jahreszeit gleich, so dass ihn weder Kälte noch Wärme, weder Regen noch Sonnenschein hinderten. Daher kam er auch jeden Herbst so sonnenverbrannt nach der Stadt zurück, als hätte er mit den Schnittern und Winzern auf offenem Felde des Tages Last getheilt. Der Winter gab ihm wieder seinen etwas gelblichen Teint zurück. In No. 2. der Beilagen dieses Buches theile ich ein Fac-simile seiner ersten Conceptionen mit, wie sie mit Bleistift notirt in Gottes freier Natur zu entstehen pflegten.

Wie das Baden zu Beethoven's Bedürfnissen gehörte, so auch das Waschen, und in diesem Punkte glich Beethoven einem Türken. Ging er während der Arbeit nicht aus um sich wieder zu sammeln, so stellte er sich, nicht selten im tiefsten Negligé, an's Waschbecken, goss einen Krug nach dem andern auf die Hände, brummte oder heulte abwechselnd dabei (denn singen konnte er nicht), ohne zu merken, dass er bereits wie eine Ente im Wasser stehe, durchschritt dann wieder mit furchtbar rollenden Augen oder ganz stierem Blick und doch scheinbar gedankenlosem Gesichte (in welchem sein Bart öfters eine abschreckende Länge erreicht hatte), einige Male das Zimmer, trat dann und wann an den Schreibtisch, um Notirungen zu machen, und trieb dann das Waschen und Heulen wieder weiter. So lächerlich solche Scenen immer waren, so durfte es doch niemand merken lassen, noch weniger ihn in dieser nassen Begeisterung stören, denn es waren dieses Momente, oder richtiger, Stunden der tiefsten Meditation. — Was aber die Hauseigenthümer dazu sagten, wenn das Wasser durch den Boden drang, lässt sich leicht denken, und dass diese Waschübungen öfters das Verlassen der Wohnung zur Folge hatten, war ganz begreiflich. Einige deshalb vorgefallene Scenen wären des Notirens werth.

Um seine Pension zu erheben, welches alle Quartale geschah, bedurfte Beethoven jedesmal eines Lebenszeugnisses von dem Pfarrer, in dessen Pfarrbezirk er eben wohnte. Befand er sich auf dem Lande, so ersuchte er mich oder jemand Anderen dieses Lebenszeugniss ausfertigen zu lassen, und selten kam so ein schriftliches Ersuchen ohne Schnacken oder Witze. Einstmals schickte er mir Folgendes ohne eine Bemerkung dabei, weil er wusste, dass ich ihn schon verstehen werde.

„Lebenszeugniss."
„Der Fisch lebt!"
„Vidi
Pfarrer
Romualdus."

Stereotip gleichsam ist die Vergleichung Beethoven's mit Jean Paul geworden, und wie ich glaube, sehr unrichtig. Jean Paul war nicht sein Liebling; er las ihn wenig oder nie, weil er ihm zu aphoristisch und räthselhaft war. Jene, die unsern Meister mit diesem Schriftsteller vergleichen, sind im Irrthum, wenn sie Jean Paul im Allgemeinen glauben, der sich wohl in der Durchführung einzelner Momente, besonders wo er sich in das Gebiet des Traum- und Gefühl-Lebens versenkt, nie aber als Darsteller mit Beethoven zusammen stellen lässt. — Ein Vergleich mit Shakespeare und Michel Angelo hat mehr Grund. *Shakespeare und kein anderer war sein „poëte de prédilection."*

Ungeachtet des sich um sein ganzes Leben schlingenden Unglückes und anderer Widerwärtigkeiten, hatte Beethoven doch Momente, wo er zu muthwilligen Streichen aufgelegt war, und sich immer durch andere dazu verleiten liess. Hier ein solcher aus seiner letzten Zeit.

Die Gemahlin eines in Wien lebenden, sehr geschätzten Componisten und Klavierspielers Herrn H—m, war eine grosse Verehrerin von Beethoven, und wünschte nichts sehnlicher, als eine Haarlocke von seinem Haupte. Ihr Gemahl wandte sich deshalb an einen Herrn H., der mit Beethoven Umgang hatte, und ihm manchen Dienst erwies. Auf dessen Vorschlag willigte Beethoven ein, jener Dame ein Büschel Haare aus dem Barte eines Ziegenbockes zu schicken, was richtig vollführt wurde, denn das graue und struppige Haar Beethoven's konnte recht gut einen solchen Vergleich aushalten. Die Dame, hoch erfreut über diese Reliquie ihres Heiligen, rühmte sich damit über die Maassen, und als sie recht hoch in ihrem Entzücken war, eröffnete man ihr ihre Täuschung. Auf ein sehr empfindliches Schreiben jenes Componisten an Beethoven über die gemachte Entdeckung, erkannte dieser sogleich die dessen Gemahlin zugefügte Beleidigung, und machte sie damit gut, dass er auf der Stelle eine Locke von seinem Haar abschnitt, und selbe in einem Billet jener Dame zusandte, sie zugleich um Vergebung des Vorgefallenen ersuchend. Die Achtung Beethoven's gegen den Urheber dieser Gemeinheit verwandelte sich in Hass, so zwar, dass er keine Besuche mehr von ihm annehmen wollte. — Solch unwürdiges Spiel spielten prosaische Naturen öfters mit unserm grossen Meister! —

Ueber den Grund oder das Entstehen des Motivs zum letzten Satz seines letzten Quartetts in F Op. 135. (der die Ueberschrift führt: Der schwer gefasste Entschluss — un effort d'inspiration) »Muss es seyn? — Es muss seyn!« wurde ich schon öfter befragt. Es betrifft Beethoven und seine alte Haushälterin, wenn diese das Wochengeld für die Haushaltung von ihm forderte: Scenen, die gewöhnlich ganz jocos waren. Die Alte musste manchmal mit dem Kalender in der Hand beweisen, dass die Woche um war, sie folglich Geld haben müsse. Noch in seiner letzten Krankheit hat er dieses fragende Motiv auf dem Quartett mit angenommener ernster Miene der Haushälterin vorgesungen, und die Schlaue verstand sich gut darauf, stampfte mit dem Fuss, eben so ernsthaft ihr »Es muss seyn« antwortend. — Es existirt aber noch eine zweite Version dieses Motivs auf einen Musikverleger bezüglich, die sich beinahe eben so erklärt, wie erstere. Beide betreffen den Artikel: Geld, und sind nichts als unschuldige Scherze. Welchen Pallast aber hat Beethoven auf diese unschuldige Basis aufgebaut, die gleichwohl etwas prosaischen Ursprunges ist! —

Da grosse Geister gewissen natürlichen Bedürfnissen, als Essen und Trinken, so gut wie die kleinen unterworfen sind, so dürfte vielleicht mancher seiner Verehrer schon aus Rücksicht der wunderlichen Haushaltung begierig seyn zu hören, wie Beethoven es damit hielt.

Zum Frühstück nahm er gewöhnlich Kaffee, den er sich häufig selbst bereitete. Mit diesem Getränke war er so scrupulös wie die Orientalen. 60 Bohnen auf eine Tasse, und da das blecherne Maass sich um eine oder zwei Bohnen irren konnte, so zählte er die 60 Bohnen für jede Tasse selbst ab, dies besonders, wenn er Gäste hatte. Dieses Geschäft verrichtete er mit grösserer Genauigkeit, als jedes andere. — Zu seinen Lieblingsgerichten am Mittagstische gehörten: Macaroni mit Parmesan-Käse, die ausserordentlich schlecht gerathen seyn mussten, bis er selbst sie schlecht fand; und dass sie öfter schlecht als gut waren, lässt sich bei der ungewissen Stunde, wenn er serviren liess, annehmen. Ferner gehörten alle Fischspeisen dazu, daher ihn auch die gebotenen Fasttage keineswegs genirten. Besondere Gäste wurden nur Freitags geladen, damit ein schöner Schill (ein Donaufisch, dem Schellfische sehr ähnlich) mit Erdäpfeln seine Tafel zieren konnte.

Von einem Souper war selten die Rede. Ein Teller Suppe und etwas von den Resten des Mittags, das war Alles; längstens 10 Uhr war er schon zu Bette. — Nachmittags arbeitete er niemals, und des Abends nur sehr selten. Nicht einmal mit einer Correctur wollte er sich beschäftigen, welches immerhin die peinlichste Arbeit für ihn war. Lieber noch schrieb er Noten ab.

Sein Lieblingsgetränk war frisches, klares Brunnenwasser, das er oft unmässig von Morgens bis Abends trank. Von Weinsorten war es der Ofener Gebirgswein, den er allen anderen vorzog, und da er kein Weinkenner war, so mundeten ihm die verfälschten Weine am besten, die vieles Unheil in seinem ohnehin geschwächten Unterleibe anrichteten. Dagegen vermochte aber kein Warnen etwas. Auch ein gutes Glas Bier und eine Pfeife Tabak, Abends genossen, gehörten zu seinen bescheidenen Tagesfreuden. Dabei durften aber die politischen Zeitungen nicht fehlen, besonders die Augsb. Allg. Zeitung, die ihm überhaupt viel Zeit im Leben wegnahm.

Gasthöfe und Kaffeehäuser besuchte er auch in den letzten Jahren noch öfters, hatte immer ein bestimmtes, und zwar ein solches, wo er zur Hinterthür eingehen konnte. Fremde, die ihn zu sehen wünschten, verfügten sich daher an jenen Ort, denn ein- oder zweimal in der Woche kam Beethoven sicher dahin, nicht um zu conversiren, sondern um Journale zu lesen. Nur höchst selten liess er sich mit ihm vorgestellten Fremden dort in eine kurze Conversation ein. Das letzte Blatt durchgelaufen ging er auch schon wieder eiligst durch die Hinterthür hinaus.

Herr Ritter Ignatz von Seyfried führt in seinen Notizen über Beethoven (S. 26 „Beethoven's Studien“) an, dass unser Meister der lateinischen, französischen und italienischen Sprache vollkommen mächtig gewesen sey. Was erstere Sprache betrifft, sagt Dr. Wegeler bereits S. 9 s. Notizen, dass Beethoven in Bonn nur „etwas Latein“ lernte. Wie wenig er mit dieser Sprache bekannt war, davon weiss ich auch zu sagen: auch beweiset dies der Text zur musikalischen Messe, als er ihn das erste Mal bearbeitete. Er musste sich nicht nur eine wörtliche Uebersetzung davon machen, sondern auch das Maass der Silben bezeichnen lassen. Wie weit er mit dem französichen Idiom vertraut war, möchte ziemlich aus seinem Brief-Concept an Cherubini (s. dritte Periode) wie noch aus andern Concepten dieser Art hervorgehen. Dass er in früherer Zeit vertrauter damit gewesen, wo er der Conversation noch fähig war, ist anzunehmen. Das Italienische verstand er blos zu lesen. — Beethoven liebte zu sehr die Lecture der griechischen und römischen Klassiker, die er in den besten Uebersetzungen hatte, als dass ihm bei seinen gehäuften Arbeiten noch viel Zeit zum Studium von Sprachen hätte übrig bleiben können. Viele von den griechischen Autoren kannte er so genau, wie seine Partituren; eben so Shakespeare. Beinahe gleiches Wissen verlangte er von seinem Gesellschafter, sollte dieser ihn nicht bald langweilen.

Eine besondere Bemerkung verdient noch, was Herr von Seyfried S. 16 s. Notizen von Beethoven's eigener Hausführung sagt. „Er besuchte selbst die Marktplätze, wählte, feilschte und kaufte, sonder Zweifel nicht um den civilsten Preis, und schickte sich an, den Nahrungsbedarf eigenhändig zu präpariren" u. s. w. — Oh! Oh! Oh! Herr von Seyfried! Quousque tandem! — So mancher Vornehme kauft im Vorbeigehen einen Bund Spargel oder schönes Obst für seinen Tisch, so ebenfalls Beethoven, und wenn er ähnliche Küchen-Raritäten seinen Gästen vorsetzen wollte, so begleitete ihn immer seine Haushälterin an den Ort, wo sie zu haben waren. Dort nahm er aber immer das Allerbeste, während seine Alte immer nur Schlechtes nach Hause brachte. Wäre Herr von Seyfried nur einmal sein Gast gewesen, er hätte sich dessen überzeugen können. Dass Beethoven aber in seinem Misstrauen so weit gegangen seyn sollte, um desshalb sein eigener Koch zu werden, habe ich in meinem Leben nicht gehört, und andere Freunde von ihm, die ich noch kürzlich darum und auch anderer Facta wegen befragte, wissen ebenfalls nichts davon. Da er jedoch zu Possen öfters aufgelegt war, so gebe ich zu, dass er einigen Freunden eine solche Küchenkomödie einmal aufführte. So viel ist wahr, dass er in der letzten Zeit, seines Misstrauens wegen, Niemand mehr fand, der es übernommen hätte, nur kleine Rechnungen für ihn zu bezahlen, da er oftmals einer authentischen Quittung selbst nicht mehr glaubte. So erging es auch seiner gewiss treuen Haushälterin. Herr von Seyfried möge mir diese Bemerkung auf sein Angeführtes nicht übel nehmen. Die Uebertreibung geschah wahrscheinlich seiner Seits nicht absichtlich, er sprach blos vom Sagenhören, und dieses ändert und verdreht gewöhnlich jede Sache. In dem Jahre 1805 stand er in naher Berührung mit Beethoven, wie er es selbst anführt; vor dieser Zeit aber nicht, und weiter hin auch nicht mehr. Die Entfernung der Personen hat jedoch in diesem hochgebildeten Künstler die Achtung für Beethoven nicht gemindert, und aufrichtig gestehe ich, dass Herr von Seyfried nicht mit jener Scheelsucht nach dem grossen Meister hinüberblickte, wie so mancher andere homme de métier. Er ist auch Einer der Wenigen, die den Menschenwerth in Beethoven recht zu fassen und zu taxiren verstanden, ohne sich durch dessen Aussenseite irren zu lassen, wie er dies S. 27 s. Notizen selbst deutlich ausspricht.

Die Zweifel über Aechtheit so manchen Beethovenschen Manuscripts, nach dessen Tode veröffentlicht, welche Herr Ries sammt Angabe der Gründe in seinen Notizen S. 124 anführt, sind bemerkenswerth und zu beherzigen. Es ist bereits viel Unfug damit getrieben worden, und wird es weiterhin vielleicht noch, daher nur allein die eigene Handschrift Beethoven's oder dessen Beglaubigung die Zweifel hierbei lösen können.

Um hier nur eines von mehreren Beispielen anzuführen, wie weit der Muth oder die Unverschämtheit in dieser Beziehung bereits ging; — Im Jahre 1827, wenige Monate schon nach Beethoven's Tode, wurde von einem Herrn E. den Gebrüdern Schott in Mainz **eine Oper** von Beethoven zum Kauf angeboten. Auf die Anfrage jener Verlagshandlung desshalb gab ich den Rath, man solle sich das Manuscript dieser Oper in Beethoven's Handschrift vorlegen lassen, versicherte aber anbei, dass in keinem Falle ein authentisches Manuscript einer Oper bestehe. Die „Cäcilia“ brachte jenen nicht unbedeutenden Vorfall im siebenten Bande (1828) zur öffentlichen Kenntniss.

Es ist positive Thatsache: *dass Beethoven nie und nirgends einen rein-wissenschaftlichen Gegenstand weder über seine Kunst, noch über einen andern Zweig bearbeitet habe.* Was daher von solchen Arbeiten unter seinem Namen bis jetzt publicirt wurde, kann sich auf keine Weise als Autographie legitimiren.

Zum Beschluss dieser biographischen Schrift folge nun noch eine Person-Beschreibung unsers unsterblichen Meisters, wie auch noch einige Worte über die mir bekannten besten Abbildungen von ihm.

Beethoven dürfte schwerlich über 5 Fuss 4 Zoll Wiener Maass gemessen haben. Sein Körper war gedrängt, von starkem Knochenbau und kräftiger Musculatur; sein Kopf ungewöhnlich gross, mit langem, struppigem, fast ganz grauem Haare bewachsen, das nicht selten vernachlässigt um seinen Kopf hing, und ihm ein etwas verwildertes Aussehen gab, wenn noch dazu sein Bart eine übermässige Länge erreicht hatte, was sehr oft der Fall war. Seine Stirn war hoch und breit; sein braunes Auge klein, das sich beim Lachen beinahe ganz in den Kopf versteckte; dagegen trat es plötzlich in ungewöhnlicher Grösse hervor, rollte entweder blitzend herum, den Stern fast immer nach oben gewandt, oder es bewegte sich gar nicht, stier vor sich hin blickend, sobald sich irgend eine Idee seiner bemachtigte. Damit erhielt aber sein ganzes Aeussere eben so plötzlich eine auffallende Veränderung, ein sichtbar begeistertes und imponirendes Ansehen, so zwar, dass sich diese kleine Gestalt eben so riesenmässig vor einem emporhob, wie sein Geist. Diese Momente der plötzlichen Begeisterung überraschten ihn öfters in der heitersten Gesellschaft, aber auch auf der Strasse, und erregten gewöhnlich die gespannteste Aufmerksamkeit aller Vorubergehenden. Was in ihm vorging, prägte sich nur in seinem leuchtenden Auge und Gesichte aus, niemals aber gestikulirte er weder mit dem Kopfe noch mit den Händen, ausgenommen, wenn er vor dem Orchester stand. Sein Mund war gut geformt und ebenmässig die Lippen (in jüngeren Jahren soll die Unterlippe etwas hervorgetreten seyn). Die Nase etwas breit. Sein Lächeln verbreitete über das ganze Gesicht etwas überaus Gütiges und Liebreiches, das in der Conversation mit Fremden besonders wohl that, indem es sie aufmunterte; dagegen war sein Lachen oft übermässig schallend und verzerrte das geistreiche und stark markirte Gesicht;

der grosse Kopf schwoll auf, das Gesicht wurde noch breiter, und das Ganze glich nicht selten einer grinsenden Fratze. Gut, dass es nur immer schnell vorübergehend war. Das Kinn hatte in der Mitte und an beiden Seiten eine längliche Vertiefung, die dem Ganzen eine muschelartige Gestaltung und eine besondere Eigenthümlichkeit verlieh. Der Teint des Gesichts war gelblich, der sich aber durch das viele Wandern in der freien Natur, besonders zur Sommerzeit, verlor, wo dann die vollen Backen mit dem frischesten Firniss von roth und braun überzogen wurden.

In diesem Zustande, strotzend von Kraft und Gesundheit, und in der Stunde der Begeisterung, hat der Maler Herr Schimon (gegenwärtig in München lebend) sein Brustbild in Oel trefflich gemalt, als Beethoven eben 49 Jahre alt war. Nach ihm ist das Titelkupfer dieses Buches genommen. Das von dem Münchener Hofmaler, Herrn Stieler, einige Jahre nach dem Schimonschen gemalte Portrait Beethoven's (Kniestück, der Meister stehend in seinem grauen Hausrock abgebildet, mit einem Griffel auf ein Blatt Papier schreibend „Missa solemnis“) ist nicht minder vortrefflich und voll Wahrheit: doch zeigt es nicht mehr die kräftige, lebensfrische Gestalt, wie jenes von Herrn Schimon. Mehr als zweijähriges vorausgegangenes Kränkeln und Unwohlseyn war die Ursache davon. In dieser Gestalt blieb sich aber Beethoven bis zu seinem Tode gleich, der 5 Jahre nach Fertigung des Stielerschen Gemäldes erfolgte. — Noch besitzen die Verwandten Beethoven's ein gut gemaltes Portrait von ihm aus früherer Zeit. Es ist ein Kniestück, und der Meister sitzend abgebildet.

Diese drei Abbildungen verdienen allein die Beachtung der Verehrer des grossen Todten. Die wenigen andern, die noch hier und da existiren, sind ohne Werth und blosse Phantasiegemälde.

Eben so verhält es sich mit den Kupferstichen und lithographirten Portraits von Beethoven. — Ausser jenem Kupferstich von Letironne aus der zweiten Periode des Meisters, und der Lithographie nach Stieler (jedoch nur jene von Math. Artaria — nun Trentsensky — in Wien herausgegebene) wüsste ich weiter kein Bildniss zu nennen, welches die eigenthümlichen Züge meines mir immer lebendig vorschwebenden Freundes und Lehrers nur mit halber Treue wiedergäbe.

Anhang.

Bevor ich von dem Leser Abschied nehme, sey es mir gestattet, in diesen letzten Zeilen noch eines flüchtig zu berühren, das, wenngleich mit dem Wesen und Seyn Beethoven's nicht in direkter Beziehung stehend, dennoch vorzugsweise seine Sache betrifft, und, von der rechten Seite betrachtet, nicht von geringfügiger Bedeutung ist; daher ich zunächst von den wahren Freunden und Verehrern des grossen Meisters nicht missverstanden zu werden wünsche.

Noch bei Lebzeiten Beethoven's und auch nach seinem Tode wurde ich von verständigen Kunstfreunden und hohen Verehrern des grossen Meisters öfters veranlasst, mich über die Art und Weise, wie dieser seine Werke vorgetragen haben wollte, auszusprechen. Im Stande, sie von dieser Vortragsweise am Piano zu überzeugen, und sie dadurch mit allen Eigenthümlichkeiten jener musikalischen Dichtungen bekannt zu machen, schien mehreren die Behauptung nicht zu gewagt, dass diese Vortragsweise sich nicht genau mittelst der Noten- und Zeichenschrift lehren, sondern viel sicherer und schneller, ja fast nur allein auf dem Wege der mündlichen Tradition zu erlernen sey. Unter gewissen Voraussetzungen, als: reines, unverdorbenes Gefühl für wahrhaft Schönes und Erhabenes, genaue Bekanntschaft mit guter Musik und vorausgegangener gründlicher Unterricht, — unter diesen Bedingungen halte ich jedoch dafür, dass dem ernstlich Wollenden keine unübersteiglichen Hindernisse entgegen treten werden, sich mit jener Vortragsweise bald zu befreunden. Im entgegengesetzten Falle aber gebe ich gerne zu, dass jene Behauptung begründet seyn dürfte: daher der Rath wohl zu beherzigen wäre: mediokre Talente mit dem Studium solch deklamatorischen Vortrages gänzlich zu verschonen, da es sie sicherlich nur wirre machen, und ihre Fortschritte im blos mechanischen Klavierspiel zurück halten würde.

Aus jenen Discussionen über Möglichkeit oder Unmöglichkeit: die Beethovenschen Werke nach dem Willen ihres Schöpfers richtig vorzutragen, erging vielmal die Aufforderung an mich, Schüler zu bilden, damit sich diese wichtige Lehre weiter fortpflanze, und mittelst eines lebendigen Unterrichts einen schnelleren Fortgang nehme, als es durch die Schrift allein ausführbar sey. — Es bedurfte jedoch aller solcher Aufforderungen und Ermahnungen an eine derlei Verpflichtung meiner Seits nicht, womit mich jene verehrten Kunstfreunde in ihrem heiligen Eifer aus einem vermeinten Schlafe aufwecken zu müssen glaubten, indem sie mir noch überdies zu wenig Interesse an der Sache meines erhabenen Lehrers zum Vorwurf machten. Habe ich gegen ihr Gutheissen die Herausgabe dieses Buches verzögert, dann glaube ich Gründe angeführt zu haben, die diese Zögerung rechtfertigen. Es bleibt mir am Schlusse nur noch übrig, ihnen einige der wichtigeren Momente meiner künstlerischen Wirksamkeit anzugeben, woraus sie entnehmen mögen, dass ich nicht unthätig gewesen, wie sie vermeinen, seitdem ich Wien verlassen. Zugleich mögen sie daraus entnehmen, wie getreu ich meinem Lehrer stets geblieben, und wie viel, aber auch wie wenig oft meine Wirksamkeit von gutem Erfolge begleitet worden, den Menschen zur Erkenntniss jener Offenbarungen zu verhelfen, die uns durch die Musik werden: und wenn ich jene Offenbarungen aus der Musik Beethoven's am deutlichsten lese, wenn ich sie darin am kräftigsten ausgesprochen finde, so möge man dies mir verzeihen. Zur Entschuldigung, ja sogar zur Rechtfertigung dessen dürfte sich in dem hier voraus Gegangenen so Manches auffinden lassen, und somit der allfällige Vorwurf der Befangenheit oder Einseitigkeit keinen festen Anhalt gewinnen.

Mein Aufenthalt von drei Jahren und fünf Monaten zu Münster als Direktor des dortigen Musikinstituts war in Kunsthinsicht von kaum zu erwartenden glücklichen Erfolgen begleitet. Dieses bereits seit einer langen Reihe von Jahren ununterbrochen bestehende Institut, dessen treffliche Organisirung im Wesentlichen vieles gemein hat mit den besten dieser Art in Oestreich, befand sich in einem hinfälligen Zustande, in dem es schon ziemlich lange schmachtete. Aber schon in den ersten Monaten meines Wirkens regte sich in dem Volke ein Geist, der bald Besseres hoffen liess, und wirklich zeigte es sich bald, dass die Vaterstadt der Romberge, die ehmals dort vereint erfolgreich wirkten, für das Erhabenste im Gebiete der Tonkunst empfänglich sey. — Partheigeist, der alles Gute schon in seinem Entstehen untergräbt und am Ende sich selbst verzehrt, Ostentation ferner und Dünkel, die beide stets mit Hochmuth das Haupt erheben, um Armuth und Mangel zu verbergen, und so die Grenzen der eigenen Kraft überschreiten, diese Laster waren und sind bis nun unter den westphälischen Musik-Dilettanten Gottlob unbekannte Dinge, daher alles Gute dort leicht Wurzel fassen kann. Und hat man über das Kunsttreiben in jenem Lande bisher nicht oft schon lobpreisende Artikel gelesen, so ist kein anderer Grund als dieser: in jenem Lande pflegt man vor allem zu handeln. Der stets überfüllte Concert-Saal und das dringend gefühlte Bedürfniss nach guter Musik, dies sind in diesem Falle die besten und zuverlässigsten Lobredner.

Zwanzig, statutenmässig alljährlich und an bestimmten Tagen feststehende Gesellschafts-Concerte (wobei jedesmal ein grosses Instrumentalwerk zur Aufführung kommt), nebst einem Musikfeste in grösserem Style am Cäcilien-Tage, gaben mir in Münster Gelegenheit, in der Bildung des ästhetischen Sinnes vorsichtig zu Werke zu gehen, und vom Kleineren zum Grösseren, vom Leichteren zum Schwerfasslichen langsam vorzuschreiten. Auf diesem Wege ward es möglich, das Publikum in Masse zur Erkenntniss dessen zu erheben, was uns der Schöpfer durch die Tonkunst offenbaren wollte. Und wie der Erzieher sich von seinem Zöglinge trennt, aus dem er einen Menschen gebildet, und der Volkslehrer seine ihm anvertraute Heerde verlässt, nachdem er den Samen des Guten und Wahren ausgestreut, beide über das Gelingen ihres schweren Unternehmens sich freuend und alle gehabte Mühe vergessend, — mit gleich freudigen Gefuhlen und gegenseitiger Zufriedenheit trennte ich mich im Frühling 1835 von jenem biedern und kernigen Volke, dem ich noch insbesondere nachsagen muss, dass, wenn ihm auch die Schöpfungen Beethoven's am höchsten standen, es doch mit Achtung und Ehrfurcht jeden guten Meister begrüsste und seinen Werth zu wurdigen verstand, welch letzteres den eigentlichen Maasstab geben mag, was dem gebildeten Westphalen Musik sey.

Im Juny 1835 ubernahm ich in Folge einer Berufung der Stadtbehörde das Amt eines städtischen Musikdirectors in Aachen, dessen steriler Boden mir nicht ganz unbekannt war. Handels- und besonders Fabrikstädte trifft, Kunst und Wissenschaft angehend, mehr oder weniger uberall dasselbe Schicksal: auf ihrem Grund und Boden will nur allein der Gott der Industrie herrschen, der Handelsgeist erstickt jeden andern, und Merkur und sein Gefolge verscheuchen die Musen, von denen nur allein Terpsychore ein freundlich Asyl findet. Der Vorstand der städtischen wie auch der geistlichen Behörde, im

Gefühle, was der Stadt in Zukunft in Kirche und Concert-Saal frommen solle, um mit andern Städten Deutschlands von gleichem Range Schritt zu halten, traf vorab mehrere gute Einleitungen, so dass ich bei meinem Eintreffen daselbst von den mancherlei Partheiungen nichts mehr als die Grundelemente vorfand. Unter solchen ziemlich günstigen Auspizien begann meine dortige Wirksamkeit *), die noch um desto freudigere Hoffnungen in mir erregten, als zugleich auch von mehreren wohlhabenden Bürgern eine namhafte Summe zum Behufe eines guten Anfangs im Concert-Saale unterzeichnet wurde, und man mir überhaupt das grösste Vertrauen schenkte. Ich selbst brachte zur Erhebung der Kirchenmusik im Dom aus ihrem bejammernswerthen Zustande beträchtliche Geldopfer, da es dort an allen Mitteln fehlte, um benöthigte musikalische Werke anzuschaffen, das Kapitel aber alle und jede Beihülfe ablehnte, überhaupt eine auffallende Indolenz gegen den erhabensten Zweig der Tonkunst — Kirchenmusik — bezeigte, und so alle Wünsche seines würdigen Propsten wie auch meine: die Kirchenmusik als Basis des zu errichtenden musikalischen Gebäudes hinzustellen, sie folglich zu allernächst auszubilden, zu nichte machte.

---

*) Auch die derzeitige Spiel-Bank-Direction, in deren grossem in akustischer Hinsicht vortrefflichen Saale die Concerte statt finden, unterstützte nach Möglichkeit mein Unternehmen, wie sie sich überhaupt gegen fremde Künstler, die dieses schöne und freundliche Lokal zu ihren Concerten zu benutzen wünschten, nie anders als liberal bewiesen hat

Sohin hatte ich das Vergnügen, hundert und einige achtzig Musikfreunde und Künstler im Chor und Orchester sich um mich reihen zu sehen, die anfänglich alle für die Sache gleich begeistert waren. Jedoch unser gemeinschaftliches Wirken und Streben, das der alten Kaiserstadt würdig genannt werden musste, vermochte dennoch nicht die Zuhörer zu erwärmen und zu höheren Gefühlen zu erheben. Gleichgültigkeit ihrer Seits, oft gegen das Trefflichste und Bestausgeführte, konnte demnach nicht anders als entmuthigend auf alle Theilnehmer an der Ausführung wirken. Dieses, mit dem entschwundenen Reiz der Neuheit für beide Theile, lichtete mit jedem Winterkursus zugleich mit den Reihen der Zuhörer immer mehr und mehr auch die Reihen der Ausübenden: dazu noch die bald wieder eingerissene Partheisucht und Spaltungen unter den Dilettanten, von einigen dünkelhaften Optimisten angefacht: dies alles untergrub die schwachen Grundfesten des Hauses, das endlich nach etwas mehr als zweijährigem Bestehen wirklich in sich selbst zerfiel. Nunmehr sind nur noch an dreissig ehrwürdige Ueberreste davon sichtbar, die mit mir den Verfall dieses zu schönen Hoffnungen berechtigenden Vereins artistischer Kräfte beklagen. Wohl verdienten die Glieder dieser kleinen Gemeinde, die dem wahren und reinen Kunstglauben getreu verblieben, und dadurch gewiss einen seltenen Charakter kund gegeben, namentlich aufgezeichnet zu werden. Nun sind dies „die letzten der Gäste“, und pflegen mit nie ermüdetem Eifer die Gesangmusik bei einigen Lämpchen, denn der Glanz des Hauses, dessen äusserste Pforte nun bald verschlossen wird, ist längst erloschen, und wird sich wohl nur in der Erinnerung der Sinnigen erhalten, deren es ausser jener kleinen Gemeinde noch eine kleine Schaar dort gibt. — In dieser Situation, die Aehnlichkeit mit der J. Haydn's hat, als ihm Fürst Esterhazy nach und nach die Kapelle fortschickte, bis er fast allein und verlassen dastand, ist mir nicht anders als jenem grossen Manne zu Muthe.

Die Gründe von dem so frühen Verfall eines Instituts, das so schön begonnen, liegen jedoch noch anderswo, als ich im Vorstehenden erwähnte, und würden hinreichende Veranlassung seyn, sie aufzusuchen, und als warnendes Beispiel umständlich anzuführen, wäre hier der Ort dazu. Nur so viel sey mir noch im allgemeinen musikalischen Interesse darüber zu sagen erlaubt: das Haus des Bürgers und der Pallast des Fürsten werden beide auf solche Fundamente gestellt, als der freiwaltende Baumeister zu berechnen versteht, welche Last sie zu tragen haben werden. Das Haus, das von oben zu bauen angefangen wird, fällt sicherlich zusammen, und das Kunstinstitut, dessen moralischer Mörtel trotz Sturm und Regen nicht fest zusammen hält, dessen Mitglieder nicht ordnungsmässig das Verfahren derjenigen überwachen, denen sie die Verwaltung des Ganzen anvertraut, indem diese nur zu oft ihre Befugnisse überschreiten, anmaassend werden, und dadurch zuerst Anlass zu Friedensstörungen geben, anstatt bemüht zu seyn, Friede und Eintracht nach innen und aussen zu erhalten, — jenes

Kunstinstitut wird der erste rauhe Herbstwind über den Haufen werfen. Ein Auditorium ferner, das in der ästhetischen Ausbildung nicht eine stufenweise Fortschreitung gemacht, und sich so nach und nach zu höherer Erkenntniss erhoben hat, wird auf dem umgekehrten Wege niemals dahin gelangen, noch weniger mit dem Gebotenen zu befriedigen seyn; daher die grössten Meisterwerke ohne allen Eindruck an sich vorübergehen lassen, weil es deren Werth und Bedeutung nicht fasset, ja öfters mit dem besten Willen nicht fassen kann, weil der Charakter des Tonwerkes das Fassungsvermögen übersteigt, und die Zuhörer zu einem mehrmaligen Anhören nicht Zeit und nicht Geduld haben. Auf Zuhörer, die nicht geubt sind, Tonwerke von mässigem Umfange und eben nicht tiefer Gelehrsamkeit zu überhören und zu fassen — somit der Zweck zu ihrer Bildung und Erkenntniss des Besseren hiebei schon nicht erreicht wird — können luxuriöse Musikfeste, wie sie heutzutage an vielen Orten in der Mode sind, nicht anders als nachtheilig einwirken, um so mehr, wenn man die Bildung eines grossen Auditoriums mit solchen Musikfesten beginnt, wobei, ganz recht, nur die höchste und schwierigste Gattung musikalischer Compositionen zur Aufführung kommen darf, mithin ein für solche Werke bereits herangebildeter Geschmack, wenigstens von dem grösseren Theile der Zuhörer, mitzubringen ist. Dass es nicht zum Guten führen kann, wenn dieses unerlässliche Postulat mangelt, wird wohl Niemand in Abrede stellen; allein das Publikum aller Länder und Orte folgt im Politischen wie im Artistischen dem gegebenen Impulse, und fragt selten oder nie: wohin soll es führen? Und ist dieser verkehrte Weg einmal eingeschlagen, setzt man das Publikum oft an luxuriöse Tafeln, ohne dass wenigstens die Mehrzahl den Werth einer einfachen Mahlzeit zuvor schätzen gelernt, dann wird das Zurückführen zur Pflege und Werthschätzung des eigenen bescheidenen Heerdes unmöglich, denn die Tischgenossen sind und bleiben verwöhnt. *) — An Orten endlich, wo man im Allgemeinen nur dem Materiellen, und in der Musik allein jenem huldigt, was den äusseren Sinn afficirt und amusirt, wo sich die Gemüther nicht in ihrem Innersten ergreifen und erheben lassen wollen, wo die Hörer nicht zuweilen in Masse zu einem gewissen Grad von Begeisterung zu bringen sind, wo an eine Vereinigung im häuslichen Kreise, selbst bedeutender Talente, um dort von einander zu lernen, nicht zu denken, aus dem nichtigen Grunde, weil sich die Familien, obgleich durch ein halbes Jahrhundert neben einander bestehend, „nicht kennen“, die Musik aber nicht so viel Kraft über sie auszuüben im Stande ist, um Vorurtheile des Standes, nichtssagende Convenienzen und Albernheiten zu beseitigen, und gerade die Musik als das schönste und edelste

---

*) Welche nachtheilige Folgen die Tonkunst durch die modernen Musikfeste überhaupt zu erwarten hat, hatte ich bereits oben S. 43 der ersten Periode zu äussern Gelegenheit, und ähnliche Befürchtungen wurden schon vor mir von achtbaren und unsere Zeit genau erfassenden Männern öffentlich ausgesprochen, ohne dass sie, wie nicht minder auch ich, die an und für sich schöne Institution der Musikfeste verkennen.

Band der geselligen Vereinigung zu betrachten; wo ferner alle jene, die sich Musikfreunde nennen, und sich zunächst mit der Ausübung beschäftigen, nicht wirklich auch noch einige Geldopfer der Erhaltung und Förderung der guten Sache alljährlich bringen, — dort wird jede Mühe vergeblich und jedes Hoffen auf Besserung der Zustände eitel seyn. Alles, oder doch der grösste Theil dieser Inconvenienzen muss sich anders gestalten, soll das Gedeihen einer Kunstanstalt im Bereiche der Möglichkeit liegen. Sicherlich wird an solchen Orten keine Anstalt durch Zuthun der Mitglieder allein festen Fuss fassen, und dadurch so unumstösslich fortbestehen, wie man es in so vielen deutschen Städten findet. Die Dotation stets nur durch *öffentliche* Concerte erringen wollen, wozu erforderlich, dass man einem immer gemischten, aus verschiedenartigen Elementen zusammengesetzten Auditorium fortan neue Reizmittel und imponirende Namen auf die Affiche stellen muss, um es anzulocken, das heisst die Sache von Anbeginn auf Sand bauen.

Die Anforderungen, welche man an junge Talente zu machen hat, die für Höheres geistig qualificirt, nach klassischer Ausbildung streben, ohne jedoch den Kreis des Dilettantisme (im besseren Sinne nämlich) überschreiten zu wollen, lassen sich meist alle aus dem oben im „Musikalischen Theil" bereits Gesagten entnehmen, daher wenig mehr darüber zu erwähnen bleibt. Doch ist dieses Wenige nicht ohne Belang, und dürfte vorzüglich bei Lehrern und Lernenden einiges Interesse erwecken, zugleich auch das Buch der Erfahrungen um ein Blättchen vermehren.

Das Lehren einer Kunst oder Wissenschaft ist für den, der tief in dieselbe eingedrungen, und Beruf und Kraft sich mitzutheilen fühlt, ein erhebendes, seliges Gefühl, wahrhaft beglückend zugleich, wenn er nicht durch Existenz-Gründe zum Lehren gezwungen wird. Um so freier und willfähriger wird sich sohin der Drang zur Mittheilung offenbaren, und immer würdige, für das Tiefere empfängliche Individuen auswählen, bei denen wenigstens eine halbe Gewissheit sich kund gibt, dass der Unterricht einstens edle Früchte zur Reife bringen und auch segenreich für andere seyn werde. Nicht „die Kunst, um der Kunst willen“ — sondern Schiller's inhaltschwere Worte: „*Die Kunst werde um der Menschheit, des Menschenwohls, der Veredlung, Verbesserung der Menschen willen zu einem Lehramte alles Guten, Edlen und Moralischen*“ waren und blieben es, die meiner Wirksamkeit die Richtung gaben. Nach diesem Princip allein war ich als Lehrer thätig und auch bemüht, die von der Muse Geweihten in die Mysterien der Beethovenschen Musik, insofern sie mir selbst zugänglich geworden, einzuführen. Ferne von pedantischen Ansichten und Strenge, und ferne von einseitiger Beurtheilung anderer Meister und Jünger im Kunstfache, denen allen ich die gebührende Achtung zolle, fand ich bei vorsichtiger Abmarkung und Klassificirung der erforderlichen Geistesfähigkeiten zur Einführung in jenes Heiligthum unter den unzähligen Berufenen nur einige wenige Auserwählte, mit denen ich Versuche zu machen für nichts Gewagtes hielt. In Betracht jedoch der Nebenbedingungen, unter denen eine Reife des Talentes in höherer Potenz möglich wird, kam ich leider erst spät zum rechten Bewusstseyn, nachdem ich bereits viel Zeit und viel Geld verschwendet hatte, die beide unwiederbringlich verloren sind. Auf solchem Irrwege gelangte ich endlich zu der Ueberzeugung, dass es Mutter Natur weniger an Hervorbringung hoher Organismen fehlen lasse, als letztere vielmehr durch allerlei Umstände, nämlich Fehler in der Erziehung, Missverhältnisse in ihrer stäten Umgebung, Gleichgültigkeit, spiessbürgerliche Denkungsart, gemeine Vorurtheile und Nichtkenntniss der hohen Bedeutung des ausgebildeten Talentes von Seiten der Eltern, ferner durch Einfluss prosaischer oder gar pöbelhafter *) Sippschaften, und auch noch von dem herrschenden Zeitgeschmack an der völligen Entwickelung auf der rechten Bahn gehindert werden. Ein mehr gemässigter Eifer für die gute Sache würde mich zweifelsohne früher zu dieser Erfahrung geleitet und auch zur Einsicht gebracht haben: dass es der Brunswicke und Flemminge nicht aller Orten gebe.

Unter den mir begegneten Talenten, von der Natur für das Höchste ausgerüstet, nannte ich eines mit Stolz und hohen Erwartungen meinen Zögling.

---

*) Nach der Definition der geistreichen französ. Schriftstellerin, Marquise de Lambert: „Pöbel ist alles, was niedrig, gemein denkt, und selbst in den obersten Ständen wimmelt es von so Denkenden, dieser Theil der Gesellschaft ist allzeit der am meisten zu fürchtende, weil er bei Allem mitreden und sein Urtheil immer obenan gestellt wissen will.“ (Lettre à sa fille.)

Mit der Liebe und Hingebung eines väterlichen Freundes pflegte ich es zwei und ein halb Jahr hindurch. Die in diesem nicht langen Zeitraume gewonnenen Resultate waren unter andern: bedeutende Kenntnisse in der Harmonielehre, vollkommenes Erfassen der tiefgedachtesten Werke Beethoven's und anderer Klassiker, Uebersicht und meist schon richtiges Abspielen der Partitur, des bezifferten Basses u. s. w. Wer sollte bei diesen gewiss höchst seltenen Erfolgen im ganz jugendlichen Alter nicht den Wink des Schöpfers und die Bestimmung des Individuums deutlich erkannt haben, dem überdies auch Fortuna noch zugelächelt, wie nur selten den Geistgebornen? Und dennoch entzog ich, nicht ohne inneren Kampf, diesem merkwürdigen Talente im noch nicht zurückgelegten fünfzehnten Lebensjahre meinen Unterricht. Die Gründe davon liegen in dem hier Vorstehenden. Der Dämon, der mich hiezu veranlasste, war von den Infernalischen ausgesandt, um eine der schönsten und seltensten Kunstblüthen, in deren Wesen die Natur alles harmonisch gestaltet, von dem vollständigen Entfalten zurückzuhalten. Was die echte Kunst an einem solchen Talente verloren, wird jeder Kunstfreund ermessen und aus dem Zusammenfassen des Ganzen hier beistimmen, dass ich nur mit Wehmuth an meine Schülerin Th. P...... zu A., wie an einen schönen, aber nicht in Erfüllung gegangenen Traum, zurück denken kann.

Nur die nach jeder Richtung hin günstigen Umstände, unter denen ein grosses Talent seine Ausbildung erhält, wobei noch zu beachten, dass die Lehrmethode nicht oft gewechselt werde und wissenschaftliche Bildung Hand in Hand mit der musikalischen gehe, geben ihm einen reellen Werth und sichern einen guten Erfolg. Den vollen Werth und zugleich die Befriedigung seiner selbst erhält es jedoch meist dann erst, wenn der grosse Wurf gelungen, an der Seite eines edlen und geliebten Wesens, welches den Genius erkennt und zu würdigen versteht, durch das Leben zu wandeln. *Gleiche Empfindung, gleiche Richtung der Gefühle, eine höhere Ansicht vom Leben und geselligen Verkehr*, dies sind und bleiben stets die Quellen der reinsten kaum zu trübenden Harmonie. Im entgegengesetzten Falle verkümmert und verkrümmt das entschiedenste Talent wie die verwahrloste Pflanze, und artet häufig in gröbere Irrthümer aus (die oftmals auf all sein Thun und Lassen sich verbreiten), als ein minder begabtes. Vergebens sucht man den so gebannten Genius in Ketten zu legen oder gar zu ersticken, der grade dadurch nur zu oft mit Gewalt der Fesseln sich entledigt, und dem unterirdischen Feuer gleich sich Auswege nach Aussen bahnet, aber nicht immer am rechten Orte und noch seltener einer künstlerischen Beachtung würdig. Der starke, poetische Geist bedarf der stäten Pflege seiner werth; verkannt jedoch, durch Unterdrückung oder Verwahrlosung vielleicht gar zur gemeinen Prosa herab gestimmt, ist er selbst in den glänzendsten Lebensverhältnissen, mitten in rauschenden Vergnügungen, die die innere Leere doch nicht auszufüllen, und Sehnsucht und

Verlangen nach geistigem Genusse nicht zu stillen vermögen, der am meisten mit sich selbst und mit der Welt im Widerspruch Stehende; denn das, seine Empfindungen und Gefühle leitende Princip, mit ihm im Kampfe, ist, besonders bei hohen Gemüthsanlagen, zugleich der an seinem edelsten Theile nagende Wurm, von dem ihn am Ende nur die Parze befreit. — Beispiele haben mich dies so kennen gelehrt. Es wird daher in solchem Falle jede vorausgegangene Sorgfalt für Ausbildung eines derlei geistigen Organismus fruchtlos bleiben, und oftmals wäre es besser, wenn gar nichts dafür geschehen wäre. Leider gibt es gegen Unglücksfälle dieser Art noch keine Assekuranz-Anstalt.

So erfreulich es immerhin zu sehen ist, wie das Talent in unserer Zeit überhaupt geschätzt (das musikalische sogar häufig überschätzt) wird, wie sämmtliche Künste und Wissenschaften in allen Klassen gehegt und gepflegt werden, wie selbst kaiserliche und königliche Prinzen und Prinzessinnen, Fürsten, und sogar ein deutscher König, ihre eigenen Kunst- oder Literaturerzeugnisse der Oeffentlichkeit übergeben, und damit, sich in Reihe und Glied mit andern Künstlern und Literatoren stellend, dem lauten Urtheile der Kritik sich ungescheut unterwerfen; so ist es dennoch betrübend, wie tief grade durch solche Allgemeinheit die, durch ihre leichtere Zugänglichkeit und den Sinnenreiz mehr weckende, Tonkunst gesunken, und so aus einem Gemeingut ein gemeines Gut aller Klassen geworden, von welcher

Knechtschaft sie sich wohl schwerlich mehr ganz losreissen dürfte. Diese beklagenswerthen Zustände fordern jeden redlichen Künstler laut auf, der bemüht ist, seine Zöglinge auf dem Wege klassischer Ausbildung einem höheren Ziele entgegen zu führen, und dadurch Kunst und Wissenschaft nach Kräften zu nützen, unter der Menge Musiktreibender solche Talente ausfindig zu machen, die seiner Bemühungen ganz werth sind, welche die mit seiner Hülfe erlangte höhere Stellung in der Gesellschaft dankbar erkennen und selbe stets würdig zu behaupten sich bestreben. Der Lohn für solches Ringen ist für die Lernenden um so grösser, als auf diesem Wege, auf dem geführt zu werden nur sehr Wenigen zu Theil wird, noch Wenigere aber die geistige Befähigung hiezu besitzen, die Rivalität nur höchst selten zu treffen und nicht so gefährlich ist, wie auf dem allgemeinen Tummelplatz, besonders des Klavierspiels *), wo selbst die ersten Koriphaeen dieses modernen Cynismus täglich zu gewärtigen haben, es begegne ihnen ein anderer, der durch noch grössere Beweglichkeit in seinem Fingerspiel sie übertreffe und ihren Ruf verringere oder gar vernichte; Fälle, deren sich in neuester Zeit mehrere vor unsern Augen zugetragen ha-

---

*) Ueber den bejammernswerthen Zustand der heutigen Oper und ihre üble Einwirkung auf die Richtung des Geschmackes haben bereits mehrere achtbare Schriftsteller in den besten Zeitschriften gesprochen und es an ernsten Ermahnungen nicht fehlen lassen. Auch war S. 142 hier oben davon die Rede. Möge die Zeit bald eine freundlichere Aussicht auch hierin blicken lassen.

ben. — So galt z. B. Herr Thalberg *) auf dem ganzen europäischen Continent so lange als das Non plus ultra eines Klavierspielers, bis ein 18jähriges Mädchen in der Person des Fräuleins Clara Wieck erschienen, welche die allgemeine Stimme ungesäumt als Königin des Klavierspieles ausrief. Ihre Herr-

---

*) Ich kann den Namen dieses ausgezeichneten Künstlers nicht aussprechen, ohne zugleich mit tiefem Leid zu gedenken, wie auch er, dem das Geschick eine so freie, unabhangige Stellung in dem Getreibe der Kunstwelt gönnet, der eine so vielseitige und gründliche musikalische Bildung, wie selten einer, genossen, nun ebenfalls mit dem Haufen des „Virtuosenthums“ geht, dadurch sich bereits den Vorwurf der Einseitigkeit zugezogen, und nach ephemerem Ruhme strebt. In so fern ich Thalberg, sein eminentes Talent und ganzes künstlerisches Wesen kenne, lebt in mir die Ueberzeugung, dass er unter Allen der geeignetste ist, das Klavierspiel wieder in die Schranken der wahren asthetischen Schönheit und Bedeutung zurückzuführen, es von dem nahe bevorstehenden Untergange zu retten, und dadurch zugleich viele Kunstwerke von unvergänglichem Werthe der Vergessenheit zu entreissen. Seiner Seits bedarf es nur einiger Selbstverlaugnung, wie es bei dem ächten Künstler im Interesse seiner Kunst immer zu finden, und Achtung vor den klassischen Meistern, deren Werke er bei seinen Productionen stets oben an stelle. Er wähle Berlin oder Wien zu seinem Aufenthalte. Noch ist dort bei einer kleinen Zahl der Sinn für wahrhaft Gutes und Schönes nicht untergegangen; es wird ihm, wenn er nur will, gewiss gelingen, nicht nur auf diese, sondern bald auf einen grösseren Kreis segensreich zu wirken, und sich dadurch Dank und dauernden Ruhm erwerben. — Nicht „die Kunst um der Kunst willen“, die auch dem Egoismus, dem Sinnenreiz, dem physischen Genuss Thür und Thor öffnet, sondern Schiller's Worte „die Kunst um der Menschheit . . . „der Veredlung der Menschen willen“ u. s. w. rufe ich Herrn Thalberg zu. Möge er ihren hohen Sinn fassen und in demselben allein wirken!

schaft dauerte nur sehr kurz, bis Herr Liszt nach Deutschland kam, und beide durch seine höchst zu beklagenden Abweichungen von der Wahrheit völlig vergessen machte. Das tausendköpfige, bis zu einem italienischen „Fanatismo“ durch Herrn Liszt aufgeregte Publikum, der vielen ihm von beiden ersteren Künstlern gewordenen Genüsse und ihrer wirklichen Verdienste nicht mehr eingedenk, gab sich dem letzteren Eindrucke hin, setzte Herrn Liszt auf den Thron und gesellte ihm in diesem Jahre in der Klavierspielerin Mad. Pleyel eine Königin bei. Ob nun diese beiden Herrscher sich so lange auf dem imaginären Thron erhalten werden, wie etwa ein französisches Ministerium unserer Tage, ob sich nicht irgendwo schon wieder andere Talente in anderen Formen vorbereiten, sie zu entthronen, steht zu erwarten, und wäre bei der leichten Beweglichkeit des Publikums nichts Auffallendes. *) — So verfolgt das Rivalitäts-

---

*) Wären mir deutsche Urtheile über die Leistungen des Herrn Liszt in klassischer Musik zu Ohren gekommen, bevor ich die freudige Aeusserung über sein Eindringen in den Beethovenschen Geist hier oben im musikalischen Theil S. 221 niederschrieb, ich würde dies sicherlich unterlassen haben. Ich selbst hörte Herrn Liszt seit seinem zwölften Lebensjahre nicht wieder. — Vielfach übereinstimmende Urtheile von besonnenen deutschen Kunstrichtern liegen mir nun in Briefen und Zeitschriften vor. Jenes aus der „Eleganten Zeitung“, das auch in No. 77 der Wiener allg. Theater-Zeitung zu lesen, gibt die deutlichste Erklärung über dieses „Meteor“ am modernen Kunsthimmel. Von dem Vortrage der drei Sätze aus der Pastoral-Sinphonie heisst es dort unter andern: „Es war ein göttlicher Dämon, „der dieses Werk schuf; das ist Beethoven. Es war die „verwegenste Keckheit der fortschreitenden Technik, ein

System und die Sucht mit dem Scheine zu glänzen alle Anhänger und Verbreiter der modernen „romantisch“ genannten Ausgeburten, und rächet durch ähnliche Vorgänge die gekränkte, hintan gesetzte wahre

---

„Beethovensches Werk, das gleichsam aus allen Ecken und „Enden der Welt die Instrumentalmächte zusammen holt, „um sich darzustellen, auf den Tasten mit zwei Händen zu „reproduciren. Diese Verwegenheit muss für genial gelten, „und zu ihr gesellt sich dann noch die dämonische Lust, „dies Werk einer göttlichen Zeugungskraft aufzulösen, „zu zersetzen, seine Tempi durcheinander zu „stürzen, die inwohnenden Geister todt zu hetzen. „Das ist Liszt's Thun, dieser Dämon einer mephistophelischen „Zerstörungslust regiert ihn. Nicht das Pianoforte „spielt er, sondern das Fortepiano. Sein Instrument ist „keine Harfe, die Psalmen singt zum Lobe des Herrn, keine „Leier, welche die Freuden des süssen Gefühls nachzittert, „auch keine Posaune, die mit einer überirdischen Weihe „den Tag des Gerichts verkündet: sein Werkzeug ist ein „Schlachtross, ein schäumender Rappe, der die Mähnen „schüttelt, ewig fieberwund tobt, oder sich selbst die Adern „öffnet“ u. s. f. — Ist das nicht schrecklich zu hören?! Soweit wagt es die Aristokratie in der Tonkunst allein, und wird für solch unerhörtes Treiben von der leicht bewegten Menge bis über die Wolken erhoben. Meteor, Phänomen genannt! Hat man je solch muthwilliges Zertrümmern aller Kunstformen zu so unedlen Zwecken in der Maler- oder Bildhauerkunst gesehen, wie einige von den modernen Musik-Aristokraten es sich erlauben? — Haben wohl noch Meteore und Phaenomene das Feld der Wissenschaft und Kunst wirklich nutzbringend erweitert und bereichert? — wenig oder gar nicht. Sie erscheinen, verblüffen auf einige Zeit Schauende und Hörende, und verschwinden dann gewöhnlich für immer, ohne dass die Geschichte mehr von ihnen zu sagen wüsste, als: sie waren da! — Möge der geniale Liszt seine Lebensgeister, die ihm vom Schöpfer zu einem edleren Gebrauche gegeben sind, durch ein dem ächten Künstler unwürdiges Verfahren mit der göttlichen Kunst nicht zu frühe zu Tode hetzen!

Kunst, oder anders: So kämpft Schein mit Wahrheit, Unrecht gegen Recht, und die kommenden Generationen werden es vielleicht erst erleben, wer Sieger bleibt.

Mögen daher Männer, die das Gute und Wahre auf dem Wege des lebendigen Unterrichts zu verbreiten bemüht sind, recht oft so glücklich seyn, wahrhaft Auserwählte dem reinen Dienste der hehren Muse entgegen zu führen; dies wünsche ich von Herzen. Es sey dies die höchste Satisfaction für ihr Wirken; und mögen sie sich begnügen, wenn nur diese realisirt worden, weil alle andern Erwartungen und gerechten Ansprüche doch meist nur fromme Wünsche bleiben, indem leider nur die Wenigsten die Verwendung einer Summe geistiger Kräfte nach ihrem wahren Werth zu taxiren verstehen, die Meisten aber wähnen, dem Künstler und Gelehrten sey all sein Wissen und Können ohne alle Bemühung und Kostenaufwand geradewegs vom Himmel zugeflogen gekommen.

Möge mir auch das Klavier-spielende Publikum ob dieser Aeusserungen nicht abhold seyn. Es sind wohlgemeinte Warnungen, auf dem eingeschlagenen schlüpfrigen Wege ja nicht weiter fort zu gehen, und deren können nicht zu viele kommen in einer Zeit, wo die Wahrheit im Allgemeinen immer seltener wird, so selten die Männer werden, die dort, wo es dringend Noth thut, ihr ungescheut das Wort zu reden wagen, ob sie die Menge desshalb verdamme oder in die Wolken erhebe. Vielleicht dürften solche Ermahnungen doch bei Einigen ein geneigtes Ohr finden. —

Die Nachwelt verlangt Wahrheit über einen Mann, der einstens in der Kunstgeschichte als eine der schönsten, herrlichsten Zierden prangen und dessen Ruhm fortleben wird durch alle Zeiten, wie Homer, Ossian, Michel Angelo, Raphael, Shakespeare, Mozart und Haydn. Dem gemäss erwog ich meine Aufgabe hier, Beethoven betreffend, in jeder Beziehung hin, strenge und gewissenhaft, und keineswegs mich zum Reformator der Zeitgebrechen in der Tonkunst aufwerfen wollend, weiss ich nur zu wohl, wie so manche Dissonanz ich anzuschlagen bemüssiget war, deren Auflösung ich der Zeit überlassen muss, die immer und überall lehret, auf wessen Seite Recht und Wahrheit war. So wird sie auch die Vermittlerin zwischen dem hier Gesagten und den betreffenden Gegenständen seyn; wie nicht minder ich vertraue, dass die Unbefangenen und Vorurtheilsfreien jetzt schon erkennen werden, dass mein Streben hierbei durchaus redlich gewesen, und dass, wenn Individualitäten berührt worden, dies, ohne alle Absicht, jemand dadurch zu verletzen, der betreffenden Sache wegen nicht umgangen werden konnte. Diesem Vertrauen gebe ich mich ganz hin, und mache noch das Ansuchen: falls Jemand bei Anführung der verschiedenen Thatsachen oder in Angabe der Daten einen Irrthum wahrgenommen zu haben glaubt, mich gefälligst darauf aufmerksam machen zu wollen, wofür mein Dank nicht ausbleiben wird. Obgleich alles scharf geprüft worden, wäre es doch nicht unmöglich, dass sich ein kleiner Irrthum eingeschlichen hätte, wie sich solche bei Anführung historischer Begebenheiten überhaupt gerne einzufinden pflegen.

Um jedoch das Ganze hier mit einem freundlich klingenden Akkord zu beschliessen, sey es mir gestattet, die im Eingange erwähnten Kunstfreunde und besonders die Verehrer der Beethovenschen Muse, die zu diesem „Anhange" zunächst Veranlassung gaben, wenigstens auf ein unter meiner Leitung kräftig emporstrebendes Talent aufmerksam zu machen, das für die Mysterien des unsterblichen Tondichters Geist und einen hohen Grad von Empfänglichkeit besitzt, und das, falls die Umstände den Unterricht so lange möglich machen sollten, bis es zu voller Erkenntniss, unerschütterlicher Selbständigkeit und freiem Ergehen in diesem Heiligthum der Kunst gelangen könne, bald Ausgezeichnetes, vielleicht auch Grosses, aus jenen Fundgruben musikalischer Poesie zu Tage fördern wird. Es ist dies Fräulein Bertha Hansemann in Aachen, deren Bildungsgang mit allem dazu Gehörenden sich ebenfalls nur auf dem rein klassischen Gebiete der Tonkunst bewegt. Mögen sich meine Wünsche und Erwartungen diesfalls nur ein Mal ganz verwirklichen lassen, damit ich mit voller Beruhigung sagen könne: *Gehet hin und höret die wundervolle Sprache in ihrer ganzen Reinheit, in welcher der grosse Beethoven zu den Seinen redet, die ihn verstehen und lieben gelernt, und die mit Fleiss und Ausdauer ihren Sinn durch seine Werke geadelt haben!*

Aachen im März 1840.

Anmerkung.

Die bei M. Schlesinger in Paris erschienene und von G. E. Anders gemachte Uebersetzung der Ries- und Wegeler'schen „biographischen Notizen“ über Beethoven sind dem Verfasser dieser Schrift etwas zu spät bekannt geworden, um mehr darüber sagen zu können, als: es ist das sträflichste Machwerk, was vielleicht jemals über einen so grossen Mann in die Welt gesandt wurde. Kann man Beethoven schon nicht liebgewinnen, wenn man für wahr hält, was Herr Ries über ihn veröffentlichte, was für eine groteske Ansicht von dem Charakter, der Handlungs- und Lebensweise dieses Mannes muss der Leser erst fassen, wenn ihm jener wilde, zottige Waldmensch entgegen tritt, wie ihn Herr Anders schamloserweise zur Erbauung der Franzosen al Fresco ausmalt? Ganze Seiten mit willkührlichen Zusätzen von Aeusserungen, Anekdoten und Thatsachen, den unsterblichen Meister betreffend, sind in jener französischen Verarbeitung den Mittheilungen des verstorbenen Ferd. Ries einverleibt, und passiren nun unter dessen Autorität ebenfalls als „ächte Quellen“ zur Charakteristik Beethoven's.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

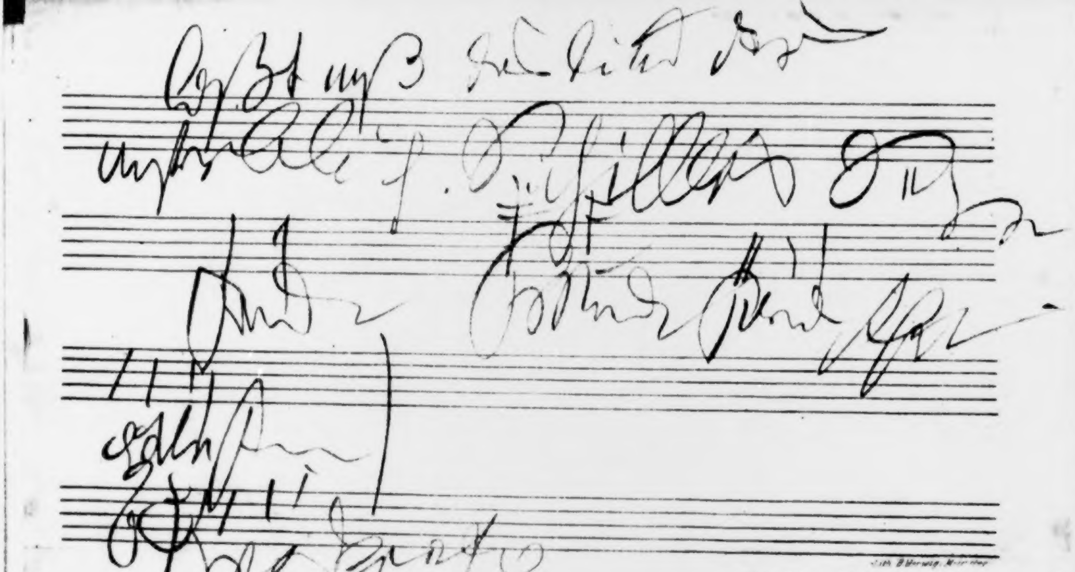
Gedruckt mit Aschendorff'schen Schriften.

(Beilage I.)

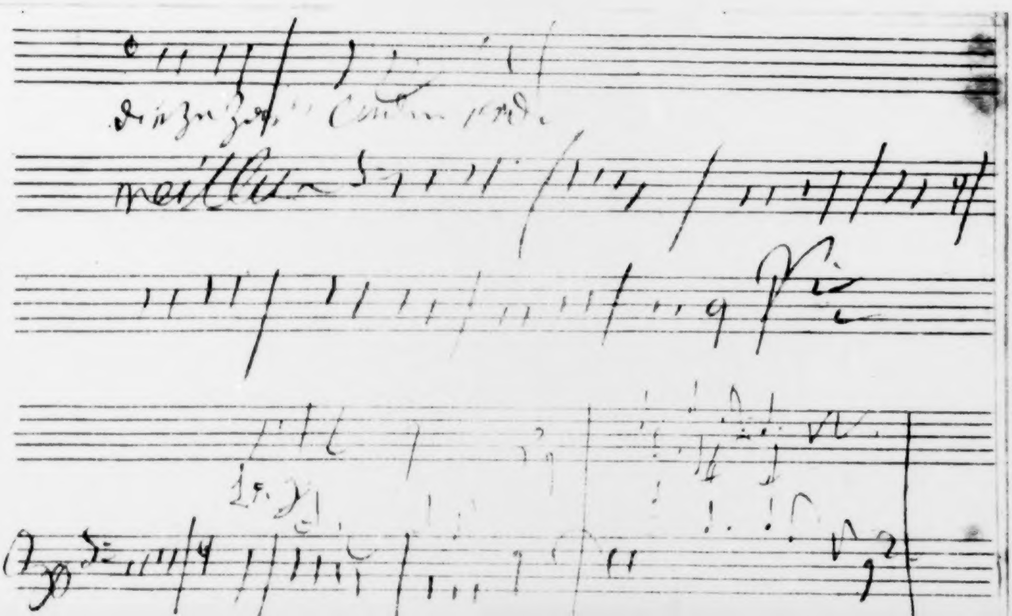
‖ Ich bin, Gott der ist ‖

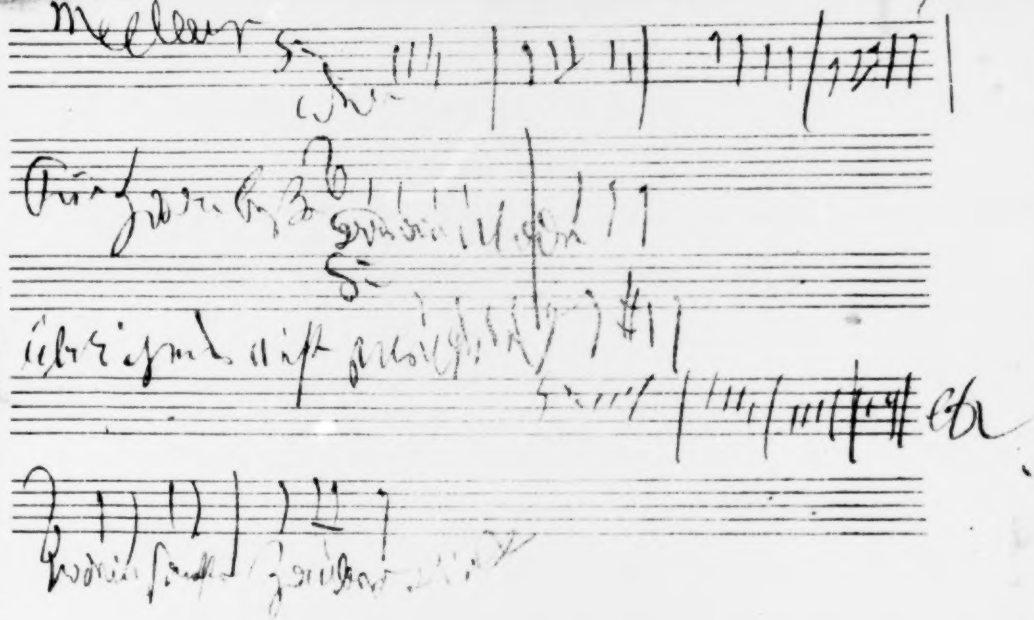
‖ Ich bin allein Gott, ich Gott Vater und Gott zugleich, Deine sterbliche Hülle ist fort meinem [illegible] aufgehoben ‖

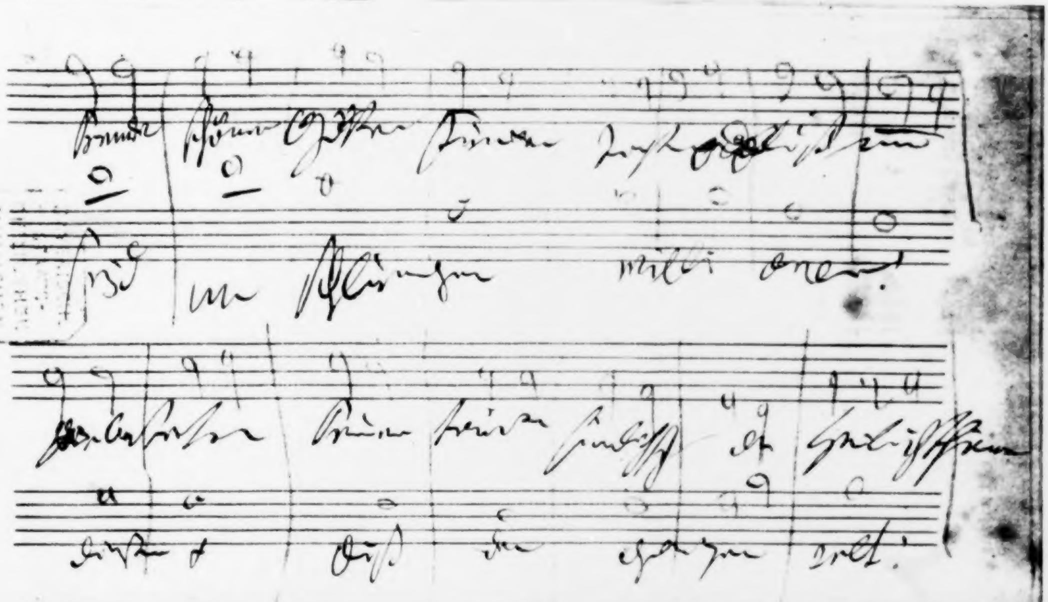
‖ Es ist nur Gott von ihm selbst, u. diesem Einzigen sind alle Dinge ihr Daseyn schuldig ‖



(Beilage II.)






Tochter aus Elysium
Seid umschlungen Millionen!
Tochter aus Elysium
diesen Kuss der ganzen Welt!

Beethoven

in Paris.

Nebst anderen den unsterblichen Tondichter betreffenden Mittheilungen und einem Facsimile von Beethoven's Handschrift.

Ein Nachtrag zur Biographie Beethoven's

von

A. Schindler,

Musikdirektor, Professor der Tonkunst und correspondirendem Mitgliede der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst in den Niederlanden.

Münster 1842.
In der Aschendorff'schen Buchhandlung.

BIBLIOTHECA
REGIA
[illegible]

Inhalt.

Seite

Vorwort v

Beethoven in Paris (nebst einer Schilderung der musikalischen Journalistik in Paris) . . . 1

Ueber C. M. v. Weber's Euryanthe 102

Beethoven's A-dur Simphonie 127

Deposition Beethoven's in der Prozesssache mit Maelzel, sammt den betreffenden Dokumenten (sieh S. 91 von Beethoven's Biographie). 146

Anekdote, Beethoven's Sonate Opus 90. betreffend 154

Drei Briefe von Beethoven an Bettina . . . 157

Ein Tag bei Beethoven 164

Ein Besuch bei Beethoven 174

Vorwort.

Während meines Aufenthaltes im vorigen Winter in Paris, und auch nach meiner Zurückkunft, erhielt ich von einigen Redactionen musikalischer wie auch belletristischer Zeitschriften Deutschlands Anträge kritische Berichte über den jetzigen Musikzustand in Paris für ihre Blätter einzusenden. So schmeichelhaft sie für mich auch gewesen, so konnte ich doch den Wünschen der verehrten Redactionen nicht entsprechen und zwar zunächst aus dem Grunde: weil selbst ein flüchtiger Bericht über den heutigen Stand der Tonkunst in der grossen Seine-Stadt zu einem dicken Band anwachsen würde, daher in unzähligen Fortsetzungen die Spalten der Zeitschriften füllen und in dieser Zerstückelung von seinem Werthe und Zweck verlieren müsste, ausser wenn letzterer kein anderer, als Anfüllung der Spalten, seyn sollte. Das, was ich von

Musik jeder Gattung in Paris gehört, übertraf in so hohem Grade meine Erwartungen und hat mich von dem bis dahin auch in mir gewurzelten Vorurtheil: „nur wir Deutsche verstehen uns auf Musik und sie auszuführen“ geheilt (wie vielleicht schon manchen andern meiner Landsleute), dass, wollte ich über Alles meine Meinung mit gewohnter Freimüthigkeit aussprechen, ich sehr wahrscheinlich zu befürchten hätte, vor eine Jury deutscher Sänger, Instrumentisten und Virtuosen gestellt zu werden und mich von dieser mit der Strafe des Reichsbannes belegt zu sehen. *) Da ich mich jedoch dieser Gefahr nicht auszusetzen gesonnen bin, so habe ich den Entschluss gefasst, mich der Parthei des „Juste-milieu“ anzuschliessen und somit nur einen Theil meiner Beobachtungen der deutschen Musikwelt mitzutheilen, und zwar jenen, der die Pflege von Beethoven's Musik betrifft. Ohnehin

---

*) Wahre Künstler sind nicht zu fürchten, denn sie verdanken der Wahrheit ihre Intelligenz wie überhaupt ihre geistige Erhebung. Ohne Wahrheit gesucht und sie in jedem Gewande willkommen geheissen zu haben ständen sie nicht dort. Darum unterscheide ich den Künstler, der für die Zukunft wirkt, von dem Virtuosen, dem geschickten Mechaniker, der nur in der Gegenwart lebt und für sie allein thätig ist. Künstler und Virtuos in einem Individuum vereinigt sind die Kometen am musikalischen Firmamente unserer Zeit.

habe ich dieses interessante Kapitel schon in Beethoven's Biographie zu berühren Veranlassung gehabt, sprach aber dort nur nach mündlichen und schriftlichen Berichten Anderer. Da ich nun Gelegenheit hatte, an Ort und Stelle selbst zu hören und zu sehen, so dürfte es wahrscheinlich nicht ohne einige Theilnahme von den deutschen Künstlern und Musikfreunden aufgenommen werden, was ich ihnen über „Beethoven in Paris“ hier mitzutheilen die Ehre habe. Zugleich dürfte auch in diesen verschiedenen Artikeln manche mir in letzter Zeit zugekommene Anfrage über eine und die andere der Beethoven'schen Simphonien ihre Beantwortung finden. Somit wünsche ich, dass der Gesammtinhalt dieser Broschüre als Ergänzung namentlich des „Musikalischen Theils“ in Beethoven's Biographie betrachtet werden möge.

Doch lagen der Erscheinung dieser Schrift noch andere Gründe vor, als:

1) Um mehrere der interessanten Zugaben bei der englischen, durch Herrn Moscheles und den Buchhändler H. Colburn in London veranstalteten Uebersetzung von Beethoven's Biographie den deutschen Verehrern des grossen

Meisters mitzutheilen, zu deren Publizirung die Buchhandlung F. Fleischer in Leipzig auf Wunsch mehrerer deutschen Künstler zuerst schreiten wollte, sie auch bereits angekündiget hatte.

2) Um Berichtigungen und Erwiderungen über, dem Verfasser von Beethoven's Biographie zur Last gelegte, Angriffe und Ausfälle auf Kunstnotabilitäten folgen zu lassen, und zwar mehr im Interesse der Beethoven'schen Musik, als in seinem eigenen.

3) Um Zweifel zu lösen über die Wahrheit einer von dem Verfasser der Biographie angeführten wichtigen Thatsache aus Beethoven's Leben durch wörtliche Mittheilung der sie betreffenden Dokumente. Endlich

4) Um bei dieser Gelegenheit den verschiedenen Beurtheilern meines Buches über Beethoven, für ihre Nachsicht zu danken, und einigen darunter, denen das Gebothene nicht hinlänglich schien und die mehr verlangten, hier vorausgehend zu erwidern: dass meiner Seits nicht wenig Muth dazu gehörte, das zu sagen, was dort gesagt ist, und dass, wird meine Stellung einstens eine freiere, als gegenwärtig, ich jenen Anforderun-

gen in Bezug auf Beethoven's Verhältnisse zu seiner Mitwelt entsprechen und vielleicht „Alles" geben werde. Wer immer mit Beethoven in nähere Berührung gekommen, wird aus seinem eigenen Munde Aeusserungen, vielleicht auch deutliche Erklärungen über Einzelnes, seine Lage und Verhältnisse zur Mitwelt betreffend, vernommen haben, woraus leicht zu schliessen, wie gefährlich es für einen Zweiten sey, Beziehungen des grossen Meisters zu diesem oder jenem seiner Zeitgenossen umständlich zu veröffentlichen, wenn sie sich gleich durch handschriftliche Dokumente beweisen lassen. Mein Verhältniss zu Beethoven hat mir bei seinen Lebzeiten schon, und später noch, mächtige Feinde in Wien zugezogen, die meinem Fortkommen mehr als einmal hinderlich waren. Man kennt aus meiner Schilderung seine schiefe Stellung zu den dort lebenden Fixsternen am musikalischen Firmament und deren Scheelsucht nach dem grossen Meister. Sein Anhänger heissen wurde daher von einigen jener kleinen Geister nicht anders ausgelegt, als ein Gegner jeder andern Musik seyn. Hier nur ein Beispiel davon. Zu einem jener Männer, über den Beethoven leider oft und ziemlich laut spöttelte, der aber die erste tonangebende Grösse am kaiserlichen Hofe war (und es vielleicht noch ist), kam ich einige Jahre nach Beethoven's Tode, ihn um seine Verwendung für mich allerhöchsten Orts ersuchend. „Der gnädige Herr“ erinnerte sich alsbald meines Zusammenhanges mit Beethoven und bemerkte mit unverstellter Bitterkeit: „Da werden S' halt kan andere Musik mögen, als von Ihrem Beethoven.“ Nach einigen Ausrufungen: „es war a unausstehlicher Mensch“ empfahl sich der Mächtige von mir, und das Schicksal meines Gesuches lag mir klar vor Augen.

Ich entsinne mich, dass der geschätzte Dichter und Freund Beethoven's, Herr C. Bernard (von dem S. 109 der Biographie die Rede ist), bald nach dessen Tode den Vorsatz fasste, Notizen über Beethoven niederzuschreiben, die höchst interessant hätten werden müssen, da Bernard genug Philosoph ist, um seinen Mann auch in den tiefsten Falten seines Herzens aufzusuchen. Aber gewiss war keine andere Ursache der Nichtausführung dieses Vorsatzes, als weil Herr Bernard als Redacteur einer politischen Zeitung nicht minder auch genug Politiker ist, um das Gefährliche seines Unternehmens einzusehen, indem, von welcher Seite den Gegenstand immer anfassend, er unzählige Male anstossen und sich nachhaltend dabei verwunden musste. — Man nenne heutzutage nur irgend einen berühmten Künstler, der aber nach dem alten Erfahrungssatze: „Non omnes possumus omnia“ unsern Meister Beethoven falsch interpretirt, so hat man seine ganze Parthei auf dem Halse. Zu welchen Waffen jedoch die Polemik unserer Zeit häufig die Zuflucht nimmt, sobald sie eine unlautere Sache vertheidigt, oder sich befangen fühlt, sieht man ja zur Genüge. Darum rüttle ja keiner an der Celebrität dieses oder jenes Kunstaristokraten oder bezweifle gar seine Unfehlbarkeit, wenn er nicht eines „crimen laesae“ angeklagt werden will. — Herr Bernard konnte im Voraus wissen, dass seine Mittheilungen als wichtige Beiträge zur Kunstgeschichte von den Freunden der Wahrheit mit Dank würden begrüsst werden; allein er fand dennoch für gerathener zu schweigen, als feindseligen Angriffen sich auszusetzen, und die Vertheidiger seiner guten Sache am Ende mit der Laterne suchen zu müssen und sie doch nicht zu finden.

„Gib alles!“ ruft auch Herr Rellstab in seiner Beurtheilung meines Buches. Ich ehre den bei verschiedenen Vorfällen gezeigten Muth des Herrn Rellstab, so in seinen freimüthig ausgesprochenen Kritiken, so in seinen literarischen Fehden; darum möchte ich von ihm ein Gleiches fordern. Da Herr Rellstab ebenfalls einer jener glücklichen Unglücklichen war, der aus Beethoven's eigenem Munde Mittheilungen mit schwarzem Flor umhangen erhalten, wie es die Conversations-Bücher Beethoven's aufbewahren, so wird er aus Vorstehendem die rechte Bedeutung leicht herausfinden und mich für entschuldigt erkennen.

Aachen im October 1841.

Beethoven in Paris.

Beethoven in Paris. *)

Ein deutscher Aesthetiker sagt irgendwo: „Sehen und Hören ist mancherlei; man kann etwas lange Zeit ansehen und anhören, und hat es doch noch niemals von seiner pittoresken, plastischen, poetischen, überhaupt von der ihm eigenthümlichsten Seite wahrgenommen. So gibt dem musikalischen Werke eine blosse Ortsveränderung oft eine andere Bedeutung und das Kunstwerk scheint uns sohin ganz oder theilweise in seinem inneren Werthe höher gestellt zu seyn, als wir beim Anhören an einem andern Orte wahrnahmen. Daher wohl nur jener, der mit dem Werke ganz vertraut, der bei und mit demselben geistig und körperlich heran gewachsen, sich Rechenschaft wird geben können, ob es Wahrheit oder Schein gewesen, was er gehöret.“

---

*) Dieser reichhaltige Stoff ist mit so vielem, der Tonkunst in Frankreichs Hauptstadt (und wohl auch der Welt) Angehörenden verzweigt, dass ein Vorübergehen daran ohne dessen Erwähnung beinahe unmöglich ist. Dieser Umstand möge dann eine und die andere kurze Abweichung vom Hauptthema hier rechtfertigen.

…ISCHE
STAATS-
…IOTHEK
…ENCHEN

Weiter sagt derselbe Schriftsteller: „Fehler erblicken ist zweierlei. Der Laye sieht den schwarzen Punkt auf einer weissen Fläche. Der Kenner sieht die weissen Reflexe auf einer schwarzen Fläche, die jener nicht wahrnimmt.“

Folge ich dem Sinne der ersten Devise, so bin ich beim Anhören der Beethoven'schen Instrumentalwerke im Conservatoir zu Paris aufs Ueberzeugendste mir bewusst geworden, dass ich sie im Allgemeinen nie und nirgends noch richtiger aufgefasst und in allen Theilen vollendeter vortragen gehört habe. Die zweite Devise anlangend glaube ich an die deutschen Verehrer Beethoven's eine Schuld abzutragen, wenn ich mich nicht bloss auf die so eben ausgesprochene Ueberzeugung allgemeinhin beschränke, sondern ihnen meine Wahrnehmungen dort mit kritischen Bemerkungen ziemlich ausführlich mittheile.

Obwohl anzunehmen, dass die meisten deutschen Künstler und Kunstfreunde von den Leistungen der Concerte im Pariser Conservatoir mehr oder weniger Kunde haben, so dürften doch die Wenigsten wissen, dass eben diese Concerte, wenn sie gleich im Theater des Conservatoir-Gebäudes Statt finden, in keinem unmittelbaren Zusammenhange mit diesem Institute stehen, somit auch kein Ausfluss der Pflichten und Leistungen der Conservatoir-Professoren und Zöglinge sind, wie man in Deutchland allgemein glaubte, und ich selbst in diesem Glauben nach Paris kam, bis ich an der Quelle eines andern belehrt wurde. Bevor ich jedoch des Vereins von so vielen ausgezeichneten Künstlern umständlich erwähne, der vor 14 Jahren unter der Benennung „Société des Concerts“ sich gründete, von der jene wunderbaren Aufführungen der Beethoven'schen Instrumentalmusik ausgehen, darf ich nicht unterlassen zu sagen, wie es bis zu jener Epoche mit der Beethoven'schen Musik in Paris überhaupt ausgesehen. Die Männer, die mir hierüber die genaueste Information gaben, sind: **Habeneck**, **Tulou**, **Philipp**, **Sina** und **Urhan**, die man im Verfolg meiner Erzählung näher kennen lernen wird.

„Es sind eben 38 Jahre, sagte mir Habeneck, als ich die ersten Quartette von Beethoven kennen lernte, und sie mit meinem Freunde Philipp und andern spielte, ohne sonderlich davon ergriffen zu werden. Bald darauf erhielten wir die 1ste und 2te Simphonie, die wir mit einem kleinen Orchester probirten. Von allen Künstlern, die diese Werke von uns vortragen gehört, war es Mehul allein, dessen Beifall sie fanden; die Simphonien besonders waren die Veranlassung, dass Mehul sich zu ähnlichen Compositionen angespornt fühlte, und deren drei schrieb, wovon eine viel Beifall verdient und erhalten hat“ u. s. w. —

Bei diesen Versuchen hatte es jedoch sein Verbleiben, bis im Jahre 1815 Herr **Paris**, Verwaltungsbeamter der königl. preussischen Occupations-Armee, in dieser Eigenschaft nach Paris kam, und als besonderer Musikfreund und Kenner die Bekanntschaft dort lebender Tonkünstler aufsuchte, unter denen er vorzüglich die beiden Deutschen, Urhan *) und Stockhausen, an sich zog. Letzterer liess auf die nachdrücklichste Empfehlung des Herrn Paris die Simphonia eroica kommen, worauf diese beiden wackeren Künstler, Urhan und Stockhausen, dieses Werk Herrn Habeneck vorlegten. Erst nach längerer Zeit schritt dieser zu einer Probe davon. Nach dem ersten Satz lachte alles laut auf, so nach dem zweiten, und es soll nicht wenig Ueberredung nothwendig geworden seyn, das Orchester zu vermögen, die Simphonie bis zu Ende zu spielen. **) Somit war der sämmtlichen Beethoven'schen Musik in Paris der Stab gebrochen, und da ebenfalls Herr Habeneck den Muth verloren, selbst auch noch wenig Einsicht in die Sache gehabt zu haben schien, so mussten alle weiteren Versuche, zunächst nur in einer kleinen Schaar von Künstlern Geschmack für diese Musik zu erwecken, aufgegeben und die Zeit der fortgeschrittenen Bildung abgewartet werden, wann es wieder zu wagen sey, diese Versuche zu erneuern. Hier muss erwähnt werden, dass zu dieser Entmuthigung, selbst bei dem einsichtsvolleren Theil, Cherubini's

---

*) Herr Urhan, gebürtig aus Monjoie im Regierungsbezirk Aachen, wurde seines seltenen musikalischen Talentes wegen von der Kaiserin Josephine als kleiner Knabe nach Paris genommen und im Conservatoir der Musik erzogen. Er ist nun eine der Zierden des Orchesters der grossen Oper, und der einzige Deutsche unter den ordentlichen Mitgliedern der „Societé des Concerts."

**) So erging es im Monat Marz d. J. Franz Schubert's 7ten Simphonie im Conservatoire, die in Leipzig so viel Beifall fand

Urtheil über Beethoven's Musik nach seiner Zurückkunft von Wien, wo er der ersten Vorstellung des Fidelio (Leonore) beiwohnte, Grund gelegt haben soll. Von der Ouverture *) z. B. sagte Cherubini den Pariser Künstlern, *dass er wegen ihrem Bunterlei nicht einmal ihre Haupttonart erkannt habe*; ein Urtheil, das mehrere der dortigen Künstler ihm bis heute noch mit Bitterkeit vorwerfen, und trotz der gänzlich geänderten Meinung des Altmeisters über den musikalischen Abgott der jetzigen Pariser nicht vergeben können. Wir sehen aus diesem Beispiel Cherubini's, der während seines Aufenthaltes in Wien nur in freundlicher Beziehung zu Beethoven gestanden (dessen er mich selbst versicherte, und seine Gemahlin gleichfalls sich noch lebhaft vieler Züge Beethoven's aus jener Zeit erinnert), wie es um das Urtheil selbst der Erleuchtetsten der Zeitgenossen uber den gewaltigen Vorkampfer und Bahnbrecher der neueren Schule stand, und dürfen uns daher schon weniger uber die frevelhaft lautenden Ergiessungen der damaligen Kritiker Beethoven's wundern, wovon einige wenige Beispiele in dem folgenden Artikel „über *Weber's* Euryanthe" zu lesen seyn werden.

Jahre vergingen, dass der Name *Beethoven* auf keinem Programm in Paris zu finden war, und wenn es je geschah, dass man irgend einen Satz aus einer seiner Simphonien als Lückenbüsser genommen, so wurde aus Unverstand nur heilloser Frevel damit getrieben. Dies war die Zeit, wo Beethoven von Quadrillen und Tänzen hören musste, die man aus seiner Musik dort mache, wie S. 120 und 121 meines Buches über Beethoven bemerkt wurde.

---

*) Es war jene, die bis jetzt noch nicht gestochen ist und mit der bei Breitkopf et Haertel erschienenen gleiche Hauptmotive hat. Erstere ist den Herren im Conservatoir nun auch bereits bekannt.

Dieser eben so betrübte als ärgerliche Zustand veranlasste den würdigen Herrn Sina, den man als Secundarius des Schuppanzig'schen Quartetts aus dessen Glanzepoche kennt (sieh S. 39 von Beethoven's Biographie), in Verbindung mit dem besonnenen Herrn Urhan noch einen letzten Schritt für Beethoven's Musik zu thun, der zunächst in einem anonymen Brief an Herrn Habeneck bestand, worin ihn Herr Sina auf die C-moll Simphonie aufmerksam machend mehrere wichtige Notizen sowohl über dieses als andere Beethoven'sche Werke dieser Gattung mit einfliessen liess *), deren viele er unter des Meisters eigener Leitung in Wien als Mitspielender kennen gelernt hatte. Habeneck bat sich die Partitur der C-moll Simphonie aus, die Herr Urhan glücklicherweise in der königl. Bibliothek vorfand, und nach ziemlich langer Zögerung kam es denn zu einer Probe davon, die befriedigend ausfiel; aber erst in einer wiederholten Probe dieses Werkes fing es in den Köpfen der Musiker an zu dämmern, und bald her-

---

*) Man kannte bis dahin in Paris immer nur noch die ersten drei Simphonien.

nach ging das strahlende Licht der Wahrheit aus den Harmonien dieses Riesenwerkes über ihren Häuptern auf und erleuchtet ward ihr Verstand. Man kehrte nun schnell zu den ersten drei Simphonien zurück, und siehe da, allgemein war die Verwunderung, wie man deren unzählige Schönheiten in Melodie und Harmonie nicht sogleich erkannt habe, wenn man sich auch nicht verhehlte, dass zum vollkommenen Verständnisse des Geistes der Beethoven'schen Sprache noch längere Zeit verstreichen müsse.

Dies ist in Kurzem das Historische über das Einführen der Beethoven'schen Musik in der Hauptstadt Frankreichs, wenn gleich immer nur noch en petit comité. Die Erfolge jedoch bei wiederholten Aufführungen der C-moll und der ihr vorausgehenden Simphonien, das immer mehr Vertrautwerden damit, erzeugte in jener kleinen Schaar eine Begeisterung und zugleich ein bis dahin noch nie gekanntes Hochgefühl, deren sich diese würdigen Priester der Tonkunst heute noch mit wahrhaft edlem Stolze erinnern. „Beethoven, so hörte ich sie reden, lehrte uns die Poesie der Tonkunst, seine Musik erweckte in uns zuerst das Bewusstseyn der Würde unsers Berufes, und nachdem wir ihn zum Theil begriffen, erkannten wir auch bald die uns obliegende Pflicht, die Verbreiter seiner Lehre zu werden. Er ist unsere Freude, aber auch unsere Verzweiflung, wenn wir ihm nachstreben wollen.“ —

Das Bedürfniss zur Begründung eines Vereins zur Realisirung eines so hohen Zweckes fühlte nun jeder.

doch verschiedenartige Hindernisse, Meinungen und Skrupeln traten der Constituirung dieses Vereins in den Weg, bis die Kunde von dem Tode Beethoven's alle Gemüther wie auch alle Meinungen gleich stimmte, und somit auch alle Hindernisse dem festen Wollen weichen mussten. Der Tempel, dem Andenken Beethovens und seiner hehren Muse geweihet, wurde nun innerhalb der Mauern des königl. Conservatoir der Musik, als dem würdigsten Platze, begründet, und schon 9 Monate nach Beethoven's Tode, im Januar 1828, eröffneten sich einer Elite aus dem Publikum seine Pforten.

Solche edle Motive lagen der Constituirung der „Société des Concerts" zu Grunde, deren Präsident Cherubini und Vice-Präsident Herr Habeneck ward, der fast sämmtliche Professoren des Conservatoir und eine Anzahl der vorzüglichsten Künstler (meistens Eleven des Conservatoir, folglich lauter Franzosen) als Mitglieder beitraten. Den Statuten gemäss halt dieser Künstlerverein seine Sitzungen („séances") in den Monaten Januar, Februar, März und April, in welchem Zeitraum acht bis zehn Concerte Statt finden, und erneuert alljährlich das leitende Comité oder seine Verwaltungsbeamte aus der Zahl seiner ordentlichen Mitglieder mittelst Scrutin.

Ich halte mich versichert, dass ich mir durch eine vorausgehende namentliche Anführung sämmtlicher Mitglieder dieses in der neuesten Kunstgeschichte einzigen und zu merkwürdigen Instituts den Dank aller deutschen Künstler und Kunstfreunde verdienen werde;

denn ist es nicht zugleich jenes Institut, das nebst Beethoven, der klassischen Instrumentalmusik anderer deutschen Componisten huldigt und selbe auf französischem Boden heimisch gemacht hat? — Ich benutze zu dieser namentlichen Anführung jenes interessante Dokument, das mir von dem Comité der Gesellschaft bei meiner Abreise von Paris zum Andenken verehrt wurde, und glaube mich für die freundliche Aufnahme und die vielen Hochgenüsse, die ich bei meinem dreimonatlichen Aufenthalt in Paris im dortigen Conservatoir de musique gefunden, nicht anders dankbar bezeigen zu können, als durch Mittheilung dieses Dokumentes seinem wesentlichen Inhalte nach. Der Leser wird dadurch zugleich mit der Organisation jenes Instituts bekannt werden.

Die Buchstaben MF zur Seite bezeichnen die Mitglieder, welche die Gesellschaft 1828 gegründet haben (Membre fondateur).

Comite.

Die Herren Cherubini, Präsident — MF.
Habeneck, Vice-Präsident. *)
Meifred, Sekretair.
Veny, Commissair über das Personale.
Mathieu, Commissair über das Materiale.
Laty, Rechnungsführer.
St. Laurent, Kassier.
Trevaux, Adjunkt.

---

*) Herr Habeneck ist auch seit lange „Chef d'Orchestre à l'Opéra", was wir Musikdirektor oder Kapellmeister nennen.

Benoist, Accompagnateur.
Plantade, Saalinspektor.

Orchester.

Orchester-Direktor	Hr.	Habeneck — MF.
Violin Solo	,,	Baillot.
Pianist	,,	Kalkbrenner — MF.
1ste Violin	Hr.	Tilmant *) (der ältere) MF.
	,,	Urhan — MF.
	,,	Battu — MF.
	,,	Gras — MF.
	,,	Seghers.
	,,	Demouy.
	,,	Sausay.
	,,	Cuvillon.
	,,	Rivals.
	,,	Clément.
	,,	Alard.
	,,	Deldevez.
	,,	Savault.
	,,	Dancla (der ältere).
2te Violin	Hr.	Clavel — MF.
	,,	Guerin — MF.
	,,	Claudel — MF.
	,,	St. Laurent — MF.
	,,	Millault.
	,,	Croisilles.

---

*) Herr Tilmant ist Orchester-Direktor der italienischen Oper, und nun auch Dirigent des seit Frühling d. J. bestehenden Orchester-Vereins von Künstlern und Dilettanten. Der erste dieser Art in Paris.

Alto Viola	Hr. Seuriot — MF.
	,, Tolbecque (der ältere) MF.
	,, Maussant.
	,, Nargeot.
	,, Blangy — MF.
	,, Dubreuil.
Violoncello	Hr. Norblin — MF.
	,, Vaslin — MF.
	,, Franchomme — MF.
	,, Chevillard.
	,, Tilmant (der jüngere).
	,, Mercadier.
	,, Rignault (der jüngere).
	,, Demarest.
Contrebass	Hr. Chaft — MF.
	,, Niquet — MF.
	,, Mathieu — MF.
	,, Kilian — MF.
	,, Roll.
	,, Guillion.
	,, Durier. *)
	,, Hemet.
Flöte	Hr. Tulou — MF.
	,, Leplus.
	,, Dorus. **)
Hoboe	Hr. Vogt — MF.
	,, Vény — MF.

---

*) Ein junger Mann, dessen Leistungen bei Kammermusik oft alle meine Aufmerksamkeit in Anspruch nahmen.

**) Der beliebteste Flötist in Paris.

Clarinett	Hr.	Buteux — MF.
	,,	Dacosta — MF.
Horn	Hr.	Mengal — MF.
	,,	Meifred — MF.
	,,	Gallay. *)
	,,	Rousselot.
Fagott	Hr.	Henry — MF.
	,,	Barizel — MF.
	,,	Dossion — MF.
	,,	Kocken.
Trompette	Hr.	Dauverné — MF.
Posaune	Hr.	Dieppo.
Paukenschläger	Hr.	Poussard. **)

NB. Das Namensverzeichniss der Aspiranten und Externen, die das Orchester komplettiren, kommt nach jenem der Sänger.

Gesang. ***)

Solo-Stimmen	Mad.	Damoreau — MF.
	,,	Dabadie — MF.
	,,	Dorus-Gras.
	,,	Mori — MF.

---

*) Ein wahrer Sanger auf seinem Instrumente, und geniesst des Rufes, der beste Hornist in Paris zu seyn.

**) Die meisten dieser Künstler sind Mitglieder des Orchesters der grossen Oper und der Opéra comique, Herr Poussard speziel ist ein merkwürdiger Künstler auf seiner Pauke.

***) Sämmtliche Solostimmen sind Mitglieder der grossen Oper oder der Opera comique. Doch sang von allen diesen Damen hier in den letzten Winter-Concerten nicht eine einzige. Demoiselle Julian von der grossen Oper hat beinahe in allen Concerten die Sopran-Soli gesungen. Demoi-

Solo-Stimmen	**Hr.**	**Lavasseur — MF.**
	„	**Ponchard — MF.**
	„	**Duprez.** *)
	„	**Derivis.**
	„	**Massol — MF.**
	Dem.	**Nau.**
	„	**Falcon.**
Accompagnateur	**Hr.**	**Benoist.**
Soprano Chor	**Dem.**	**Maillard.**

---

selle Cathinka Heinefetter und Dem. Julian hörte ich unter allen pariser Sängerinnen am liebsten. Beides herrliche Talente für den grossen Styl. Dessen ungeachtet konnte sich letztere in der Opera, dem Hauptsitze aller Kabale und Intrigue, nicht halten, darum folgte sie im May d. J. einem Rufe nach Brüssel. Sie stand mit der Société des Concerts in gar keiner Verbindung, wie man auch ihren Namen in dem Verzeichniss hier nicht findet. Noch nie hörte ich Beethoven's grosse Scene und Arie „Ah spergiuro!“ und auch Gluck'sche Scenen so vortrefflich singen, als von dieser noch ganz jugendlichen Sängerin.

*) Herr Duprez ist der erste Tenor der grossen Oper und der am höchsten bezahlte Sänger in Europa. Er bezieht Einmal hundert tausend Franks jährliches Gehalt, und hat dabei noch zwei Monate Urlaub. Duprez ist unstreitig einer der grössten, wenn nicht der grösste Tenor im deklamatorischen Styl, der jetzt lebt, und tritt er einst vom Schauplatz ab, so dürfte er ungemein schwerer zu ersetzen seyn, als Rubini an der italienischen Oper. Italien erzeugt der Tenoristen mit schöner Stimme und geläufiger Kehle weit mehr als irgend ein Land, und Stimme und Schule entscheiden meist über sein Gefallen. Ganz anders stellen sich die Bedingungen an der Opéra in Paris, wo die Roulade wenig oder nichts gilt, desto mehr aber das Wort in Verbindung mit dem Ton. Nicht jedes Decennium dürfte einen Künstler erzeugen, der so tiefe Studien in der eigentlichsten Kunst des Gesanges macht, als Duprez gemacht hat.

Alt die Damen Barbier, Bouvenne, Hirne.
Tenor Hr. Alexis Dupont *) — MF.
„ Wartel. **)
„ Trévaux — MF.
„ Bienaimé — MF.
„ Mocker.
„ Laty — MF.
„ Leborne — MF.
„ Plantade — MF.
„ Picardat.
„ Robin.
„ Robert.
„ Clavé.
„ Charpentier.
Bass Hr. Prevost — MF.
„ Ferd. Prévot — MF.
„ Hens — MF.
„ Bouvenne — MF.
„ Henri Deshayes — MF.
„ Guion — MF.
„ Goyon.
„ Doutreleau — MF.
„ Martin.
„ Alizard. ***)

NB. Die Aspiranten der Gesangpartie, meist Eleven des Conservatoir, folgen zuletzt.

---

*) Herr Dupont sang im vorigen Winter alle Tenor-Soli, und stets mit Beifall.

**) Herr Wartel gehört zu den Solo-Tenoren der grossen Oper, singt viel in Concerten und fast ausschliesslich Lieder von Schubert.

***) Gehört zu den Solisten der grossen Oper, und sang im

Aspiranten des Orchesters.

(Meist Zöglinge des Conservatoir.)

Violin	Hr. Michiels.
	,, Venettozza.
	,, Lenepreu.
	,, Schwaederlé. *)
	,, Rignault (der ältere).
	,, Chaine.
	,, Lecointe.
	,, Millont.
	,, Gautier.
Altviola	,, Aumont.
	,, Sheffer.
	,, Henricet.
	,, Dancla III.
Violoncello	,, Ferrière.
	,, Séligmann.
	,, Goeury.
	,, Dancla II.
	,, Battanchon.
Contrebass	,, Gouffé. **)
	,, Renard.
	,, Labro.

---

letzten Winter fast alle Soli in den Concerten des Conservatoir. Ein schöner, kräftiger, tiefer Bass.

*) Ein Deutscher und Schüler Baillot's. Er trug im 4ten Concerte ein Concert-Stück von Viotti mit grossem Beifall vor, und verspricht viel für die Zukunft. Ich hörte ihn noch öfters in den Salons-Concerten immer mit demselben Beifall spielen. Das will in Paris viel sagen.

**) Bei den wöchentlichen Uebungen mehrerer jungen Künstler im Hause des Herrn Gouffé hörte ich ein Sextuor für

Externe Mitglieder des Orchesters.

Hoboe	Hr.	Verroust.
Flöte	„	Mermet.
Posaune	„	Simon.
	„	Schiltz.
Trompette	„	Boireaux.
	„	Forestier.
	„	Kresser.

Aspiranten der Gesangpartie.

Sopran	die Damen:	Bincourt-Garaudé.
		Boucher.
		Henry.
		Francis Cornu.
		Descot.
		Lavoye.

Streichinstrumente von der Composition des Herrn Hamel, eines sehr talentvollen Künstlers aus Hamburg, der im Orchester der grossen Oper angestellt ist. Dieses Werk erregte meine vollste Aufmerksamkeit und ich säumte nicht. Herrn Habeneck und andere Künstler sogleich davon zu benachrichtigen. Wenige Tage nachher wurde es im Hause des Herrn Professor Tulou wieder vorgetragen, wobei Herr Habeneck die 1ste Violinparthie a vista vortrefflich spielte. Ein splendides Diner bei Tulou beschloss diesen vielfach genussreichen Abend. Hamel's Composition erfreute sich des allgemeinen Beifalls seitens mehrerer der ersten Autoritaten, und von jenem Tage an gehört er nicht mehr zu den obscuren Künstlern in Paris. Ich erlaube mir die deutschen Verleger auf diesen jungen Componisten aufmerksam zu machen, der gewiss noch Tüchtiges liefern wird. Sein Sextuor enthält viel Originelles und schöne Melodien. Auf vorwurfsfreie Reinheit des Satzes wird Herr Hamel seine Aufmerksamkeit noch etwas zu wenden haben.

Ragaine.
Chauvillerain.
Vauchelet.
Alt die Damen: Jacques.
Demay.
Bouvenne.
Parmegiani.
Morel.
Tenor die Herren: Boulo.
Teysseyre.
Lajet.
Vautherot.
Bass die Herren: Lebourlier.
Schlosser.
Picard.
Chapelle.

Externe.

Sopran die Damen: Lorotte.
Forget.
Allard.
Carle,
Alt die Damen: Ingrand.
Baron.
Laurent.
Proche.
Tuffaut.
Widemann. *)

---

*) Sie sang die meisten Alt-Soli in den letzten Winter-Concerten, auch singt sie oft in Privat-Concerten. Ihre Leistungen sind aber nicht viel von Belang.

Talon-Cajani.
Viller.
Tenor die Herren: **Laussel.**
Koenig.
Marin.
Bass die Herren: **Molinier.**
Delahaye.
Beaugrand.
Tardif.
Duclos.

Mitglieder, die an **den Aufführungen** nicht mehr Antheil nehmen, doch **aber Ehrenmitglieder** bleiben, sind:

die Herren: **Dauprat (Horn) — MF.**
Devise (Posaune) — MF.
Labadens (Violin) — MF.
Louvet (Tenor) — MF.
Schneizhoeffer (Paukenschläger) MF.

Uebersicht sämmtlicher Mitglieder.

Orchester (Sociétaires)	63
Gesang (Sociétaires)	39
Aspiranten des Orchesters	**21**
Externe des Orchesters	**7**
Aspiranten des Gesanges	**22**
Externe des Gesanges	**20**
	172 *)

---

*) Die Zahl der im Orchester jedesmal thätigen Mitglieder ist selten höher als 60, mithin precise die von Beethoven gewünschte Zusammensetzung des Orchesters bei Ausführung seiner Instrumentalwerke. Siehe Beethoven's Biogr. S. 211.

Nun erst, da ich die Namen dieser künstlerischen Phalanx vorausgeschickt, kann ich kritische Bemerkungen über Einzelnes ihrer Leistungen in Beethoven'scher Musik folgen lassen; denn so ausserordentlich auch die Ausführung im Allgemeinen genannt werden muss, so herrscht doch über Manches in der Auffassung ein Irrthum, wie nicht minder das Institut selbst, gleich allem Menschlichen, seine Kehrseite hat, womit ich zu allernächst die abgöttische Verehrung Beethoven's meine, welche zunächst Veranlassung zur Einseitigkeit und zu einem beschränkten Repertoir gibt.

Seite 220 von Beethoven's Biographie bemerkte ich, dass ich mit wahrer Freude vernommen, in welch besonnenem und gemässigtem Zeitmaass Herr Direktor Habeneck die Beethoven'schen Werke in den Concerten des Conservatoir zu Paris vortragen lässt. — Ich lernte Herrn Habeneck bereits bei Gelegenheit des vorjährigen Musikfestes hier in Aachen kennen, wo unter andern auch Beethoven's A-dur Simphonie unter Spohr's Leitung aufgeführt wurde, wesshalb ich mit Herrn Spohr in eine Discussion gerieth, die im Interesse von Beethoven's Sache beinahe wörtlich in dem besondern Artikel „Beethoven's A-dur Simphonie“ in dieser Schrift Platz finden soll. So wenig ich mit der Auffassung und Ausführung dieses Werkes zufrieden war, eben so wenig war es Herr Habeneck, und diesem unerfreulichen Ereigniss auf dem hiesigen Musikfeste ist es vorzüglich zuzuschreiben, dass wir uns freundlich näherten, und ich damals schon in Herrn Habeneck einen in das Wesen der Beethoven'schen Musik tief eingedrungenen Künstler zu bewundern Gelegenheit fand, das er mir alsbald an der Spitze seines Orchesters dokumentirte.

In den Concerten des Conservatoir, die immer um 2 Uhr Nachmittags beginnen, hörte ich von Beethoven's Simphonien unter Habeneck's Leitung die A-dur, die Pastorale, die 9te mit Chören und Solo-Stimmen und zuletzt die in C-moll. Da es für die deutschen Kunstfreunde nicht ohne Interesse seyn dürfte, Programme dieses Künstlervereins zu sehen, so werde ich deren einige hier wörtlich anführen.

Das Programm des 4ten Concerts lautet:

1. Symphonie en sol mineur (G-moll) de Mozart.
2. La Religieuse, melodie avec choeurs, chantée par Melle D'Henin, et composée par M. Emile Bienaimé.
3. Fragment du 14e Concerto de Viotti, exécuté par M. Schwaederlé.
4. Fragmens du 3e acte d'Armide, Opéra de Gluck. Armide, Melle Julian; La Haine, Melle D'Henin; Choeurs.
5. Symphonie en la (A-dur) de Beethoven.

Der erste, dritte *) und vierte Satz der Mozartschen Simphonie hatten ein dermassen geschwindes

---

*) Der dritte Satz (Menuetto) wird durchaus staccato vorgetragen. Obwohl dies gegen die Intention Mozart's seyn möchte, so muss man doch gestehen, dass der Effekt dieses Vortrags ausserordentlich ist. Das Andante der G-moll Simphonie von jener Künstlerschaar vortragen zu hören lohnt allein eine Tagreise zu Fuss nach Paris.

Tempo, wie man dies nirgends in Deutschland wagen würde; womit ich aber keinen Tadel gegen meine Landsleute aussprechen will, im Gegentheil dürfte deshalb gerechter Tadel die Pariser treffen. Obgleich **Mozart** und **Haydn** in jenen kunstgeweiheten Hallen hoch in Ehren stehen, so hat es doch bei einem so übereilten Vortrage, dem gleichwohl die grösste Deutlichkeit und feinste Nuancirung niemals fehlen, gar zu sehr den Anschein, als wären sie nur als Lückenbüsser da, und man sich beeilen müsse, um nur bald zu dem Werke des allgemeinen Abgotts **Beethoven** zu kommen, wobei jeder sein musikalisches Glaubensbekenntniss aus ganzer Seele auszusprechen sichtbar bemüht ist; und wahrlich, wenn ja für den redlichen, alles einseitige Verfahren in jeglicher Kunst hassenden Künstler etwas Versöhnendes hiebei zu finden, so ist es das allseitige Bestreben der tiefsten Ergründung des Beethoven'schen Genius, mit einem Worte: der reinste Cultus dieses hehren Geistes, zu dem sich Alles in Paris laut bekennt, das sich Künstler und Kunstfreund nennt, selbst die Verehrer der italienischen Musik nicht ausgenommen.

Die Andeutungen, die mir Habeneck über seine Auffassung der A-dur Simphonie in Aachen gegeben, fand ich schon in der Probe von diesem Werke nicht bestätigt. *) Abermals ist es jedoch auch hierbei der Metronom, der seinen Spuk getrieben und auch Herrn Habeneck irre führte. (Hier zur Stelle ist nun auf die zweifache Metronomisirung dieser Simphonie durch Beethoven selbst hinzuweisen, die der Leser in dem Artikel „Beethoven's A-dur Simphonie“ III. in dieser Schrift findet.) Es waren daher die Introduction des ersten Satzes und der zweite Satz sehr übereilt, im letztern keine Spur seiner tiefen mysteriösen Bedeutung; ganz vergriffen in seinem Charakter war noch das „Meno Presto“ des dritten Satzes, wo durch das ausserordentlich schnelle Tempo

---

*) Wenn ich dieser Probe erwähne, so darf ich eine dabei vorgefallene Scene ebenfalls nicht unerwähnt lassen, die einen Beleg mehr gibt, dass der Name „Beethoven" für jene

---

Künstlerschaar wirklich der Gegenstand einer an Abgötterei gränzenden Verehrung ist. — Ich hatte Beethoven's Brustbild, von Schimon trefflich in Oel gemalt (wornach der Stahlstich bei Beethoven's Biographie), mit nach Paris genommen. Herr Habeneck ersuchte mich, dieses Bild nur für einen Tag im Conservatoir aufstellen zu lassen, und hielt grade den Tag für passend, wo die A-dur Simphonie probirt werden sollte. Nach beendigter Probe der Simphonie sagte er der Versammlung, welcher Anblick ihrer nun im Nebensaale harre. Von der Musik schon aufs höchste begeistert, hatte diese Anzeige die Wirkung eines elektrischen Schlages auf Alle. Mit einem Ungestüm und Hurrahgeschrei lief Alles plötzlich nach jenem Saale hin. Und welche Scene war nun dort zu schauen! — Ein Theil der Menge fiel auf die Knie vor dem Bilde, ein anderer stellte sich auf Tische und Stühle, und als von vielen der Ruf sich hören liess: „Chapeaux bas!“ folgte eine lange Pause der lautlosesten Betrachtung, während welcher das Antlitz Beethoven's zu sagen schien: „Ihr Alle seyd meine Jünger, ich bin mit Euch zufrieden!“ Es war dies einer der rührendsten Momente, dem ich in meinem Leben beigewohnt; hätten ihn nur recht viele Verehrer Beethoven's mitgeniessen können! — Nach einer Viertelstunde ungefähr und nachdem einige von den älteren Professoren des Conservatoir noch einige Fragen in halblautem Tone gemacht·

dem zweiten Hornisten zu der schauerlichen Stelle im zweiten Theile gar keine Zeit gelassen wurde und er ohne alle Accentuation nur drüber weg laufen musste. Die grösste Deutlichkeit im Uebrigen konnte mich mit der Art und Weise der Auffassung des Werkes im Allgemeinen nicht aussöhnen. Meinen Bemerkungen diesfalls stellte Habeneck den Grund entgegen: dass das Auditorium seit Jahren bereits an solche Tempi gewohnt sey und Abweichungen davon es nur beirren könnten, worin allerdings (jedoch nur auf Einzelnes bezüglich) etwas Wahres liegt.

---

wie man etwa in einer Kirche zu sprechen pflegt, entfernte sich die Versammlung in aller Stille, sichtbar tief bewegt von dem Anblick ihres Ideals. Als wenige Tage nachher die Gazette musicale von dieser Scene Nachricht gab, fing das Wallfahrten zu dem Bilde Beethoven's in ganzen Processionen an, und so sehr mich das freute, zo lastig wurde es mir bald, weil ich viel Zeit damit verlor. — Die weitere Folge jener Scene war noch, dass ich dem Ansuchen des Comité der Societé des Concerts nachgab, eine Lythographie im grossen Maassstabe von Beethoven's Portrait machen zu lassen. Es wurden nur so viele Abdrücke davon genommen, als die Gesellschaft Mitglieder zahlt. Man fürchtete den Nachdruck. — Dass ein grosser Theil der Pariser Künstler mit dem Verfahren jener Gesellschaft unzufrieden gewesen, es für puren Egoismus ausgerufen und mir deshalb bittere Vorwürfe gemacht, muss ich auch noch bemerken. Alles wollte Abdrücke von dem Portrait haben und zu den Kosten beitragen. Als dies aber nicht möglich ward, so suchte man Trost in der Persiflage des Vorgangs, und eines der kleineren Blätter tröstete damit, „dass im Museum zu Wien fünf sehr gute Portraits von Beethoven sich vorfänden, von denen man Lythographien haben könne.“ Dass aber in Wien weder ein Museum noch ein gutes Portrait in Oel von Beethoven existirt, wissen die Wiener besser als die Pariser.

Der eigentliche Grund dürfte jedoch die strenge Beharrlichkeit Habeneck's (von Andern „Eigensinn" genannt) auf seiner einmal gefassten Meinung seyn, und betrachtet man den viereckigen Sokrateskopf dieses interessanten Mannes genau, so braucht man eben kein Anhänger Gall's und Spurzheim's zu seyn, um das Organ der Beharrlichkeit deutlich an seinem Schädel ausgeprägt zu sehen; eine Eigenschaft, die Grosses zu leisten vermag, in Habeneck's Stellung aber die Quelle vielen Aergers wird, dorther denn auch seine Derbheit an der Spitze des Orchesters zu erklären seyn dürfte, wovon weniger als die Hälfte in mancher Stadt Deutschlands mehr als hinreichend seyn würde, diesen vortrefflichen Dirigenten ohne Rücksicht auf seinen guten Willen und die ausserordentlichen Erfolge seiner Bemühungen zu verbannen. Hat nicht Aehnliches sogar Beethoven mit seinem ebenfalls viereckigen Kopfe in Wien erfahren? — Aber eben die Erfolge von Habeneck's Bemühungen sind es, die allen unter seiner Führung Mitwirkenden vorschweben und die etwas rauhe Schale über dem edlen Kern vergessen machen. Darum wird selbst sein Eigensinn, wo nur zulässig, respektirt, auf den mich Herr Sina und andere deutsche Künstler bereits aufmerksam gemacht hatten. Nachdem ich mich jedoch ausgesprochen, dass ich mit der Anffassung jener hier oben bemerkten drei Theile nicht einverstanden seyn kann, und von Habeneck's Beharrlichkeit hörte, mischte ich mich weiter nicht mehr in die Sache, wurde aber desto gespannter auf die noch zu kommenden Werke Beethoven's und anderer deutscher Meister. *)

Das Programm des 5ten Concertes lautete:

1. Symphonie pastorale de Beethoven.
2. Scène d'Oedipe, de Sacchini, chantée par Melle Julian et Mr. Alizard.
3. Solo de basson, composé et exécuté par M. Villent.
4. Scène et Air (Ah perfido Spergiuro) de Beethoven, chantés par Melle Julian.
5. Ouverture d'Euryanthe, de Weber.

Den ersten Satz der Pastorale ausgenommen, der durch ein zu geschwindes Tempo die ihm innwohnende Ruhe und seinen gemüthlichen Charakter verlor, war alles andere überaus richtig aufgefasst und die Ausführung der „Scene am Bach“, des „lustigen Beisammenseyns der Landleute“ und des Gewitters ausserordentlich. O was war die Oboe des Veteranen, Professor **Vogt**, im dritten Satze für eine täuschende Schalmey, die mich ganz in die heimischen Gebirge Oestreichs versetzte, und eine Rührung in mir hervorbrachte, die ich bei jener Stelle niemals noch gefühlt hatte!

---

*) In dem dritten Concerte hatte ich bereits Haydn's B-dur Simphonie (in ¾ Takt) gehört, woran auch nicht der leiseste Tadel zu machen war.

Die A-dur Simphonie von Beethoven wurde im Concerte vom 18. April wiederholt aufgeführt, worüber **Berlioz** in seinem Berichte in der Gazette musicale blos sagt: „Pour la symphonie en la qui terminait la séance....!!!! C'est tout ce que je puis en dire de nouveau! Et vive l'empereur de la symphonie!“

In der Pastorale war es vorzüglich, wo der bereits zitternde, aber immer reine Ton des greisen Künstlers wahrhaft zauberisch wirkte; in andern Werken wird er leider schon störend, und man wünschte eine jugendlichere Oboe am Platze. — Hätte ich Worte um zu sagen, was jeder der Künstler geleistet, der in der Scene am Bach sich bemerkbar machen konnte, wie das Ensemble überhaupt, ich würde sie in Lapidarschrift bekannt machen und mir den Beisatz erlauben, dass man von einem solchen Durchstudiren jeder einzelnen Note und ihrer Bedeutung in diesem Tongemälde sowohl, wie in anderen der Beethoven'schen, wo die Poesie der Philosophie der Tonkunst die Hand reicht, in ganz Deutschland nichts Aehnliches findet. Sind das die verschrieenen „leichten Franzosen“, die das Geheimniss der Wahrnehmung und Auffassung des innern Lebens eines so tief empfundenen und in einer Räthselsprache ausgedrückten Gegenstandes aufgefunden, wie der Franzose Habeneck und die Mitglieder seines Orchesters es in jenen Sätzen der Beethoven'schen Werke dokumentiren, wo sie wirklich den schwarzen Punkt der Zielscheibe getroffen? Nochmals wiederhole ich, dass in ganz Deutschland nichts Aehnliches zu finden, ja, dass selbst die Leistungen der Wiener Concerts spirituels in Beethoven's Musik in ihrer schönsten Epoche, aus Mangel an beharrlichem Studium, mit denen des Pariser Conservatoir keinen Vergleich aushalten. Sichtbar schwebt der Geist des unsterblichen Meisters über den Häuptern jener auserlesenen Schaar und flösst ihnen Muth und Beharrlichkeit ein, sonst wäre ein so tiefes Eindringen in seine Werke kaum denkbar; und dass das Studium jener Werke den Geschmack für die andern deutschen Meister, wie C. M. v. Weber z. B. erweckte, und somit den im französischen Künstler schlummernden Keim des Bessern an das alles belebende Sonnenlicht zog, dürfte keiner fernern Erörterung bedürfen. Somit ward auch wieder der Beweis hergestellt, dass jede Kunstrichtung, wenn sie sich Vielen mittheilt, Viele mit gleichen Ansichten und Gefühlen erfüllt, für gleiche Zwecke begeistert, zu gleichen Bestrebungen fortzieht, aus einem Bedürfnisse hervorgeht, welches nicht bloss in äusseren lokalen und zeitlichen Bedingungen, sondern mehr als alles dies in der Wahrheit selbst seine Wurzeln hat. In Bezug auf Habeneck und sein Ergründen der Beethoven'schen Tiefe machte ich, wie schon oft an mir selbst, die Betrachtung, dass je älter man in der Kunstliebe und im Umgange mit wahrer Kunst wird, desto mehr man Naturwahrheit, Klarheit in der ausgesprochenen Idee und höchste Sorgfalt in der Vollendung erkennt. Mit dieser Erkenntniss ausgerüstet, konnte es Herrn Habeneck möglich seyn, der Apostel Beethoven's in Paris zu werden. — Den zweiten Satz der Pastoral-Simphonie betreffend, noch einen Wink Beethoven's.

Die Stelle, wo sich am Schlusse dieses Satzes Nachtigal, Wachtel und Kukuk hören lassen, lässt Habeneck in strengem Zeitmaass vortragen, wie das wohl auch in Deutschland allenthalben geschieht.

Es braucht keines Beweises, dass diese Stelle dadurch steif und in ihrer Wirkung geschwächt wird. Beethoven's Intention hiebei, wie er sich einstmals ausdrückte, war zunächst ein musikalischer Scherz, um die Zuhörer für die lange Aufmerksamkeit auf das Vorausgegangene zu belohnen, und sie aus ihrem wachenden Traum, in den sie versetzt wurden, angenehm aufzuwecken. Beethoven wollte, dass den drei Instrumenten, die die Nachtigal, Wachtel und Kukuk nachahmen, volle Freiheit gelassen werde, wenn sie auch nicht so genau zusammen klängen, wie er es geschrieben. Darum wollte er den Schlag der Nachtigal nur angedeutet haben und verlangte keineswegs, dass der Flötist keine Note zu dem Geschriebenen mehr hinzugeben solle, wodurch er der Täuschung noch näher kommen kann. Befinden sich noch dazu in einem Orchester zwei so grosse Künstler auf der Flöte, wie die Herren Tulou und Dorus im Conservatoir, so ist zu bedauern, dass ihnen keine Freiheit gelassen wird, jener Stelle durch ihre eigene Phantasie, wenn diese wirklich der Natur der Sache nachstrebt und nicht abschweift, eine noch höhere Wirkung zu geben, als der steife Vortrag der wenigen geschriebenen Noten erreichen lässt. Von einer Störung im Orchester bei jener Phrase kann keine Rede seyn, da, der Freiheit der drei Blaseinstrumente unbeschadet, der Dirigent in Markirung der rhythmischen Bewegung des Ganzen immer fortschreiten kann.

Dies wären meine Bemerkungen über die Pastorale im Conservatoir, jenes Werk, zu dessen Ergründung und vollem Erkennen man in Deutschland am spätesten gekommen (die 9te Simphonie ausgenommen) und heute noch lassen sich Städte finden, wo dieses in seiner Art einzige Werk noch gar keine Anerkennung gefunden hat.

Wie vorstehendes Programm zeigt, so beschloss Weber's Ouverture zu Euryanthe das 5te Concert. Die Auffassung und Ausfuhrung dieses herrlichen Werkes brachte mir unter allem bisher im Conservatoir Gehörten den höchsten Begriff vom Ensemble dieses wunderbaren Orchesters bei, denn nie im Leben hörte ich eine solche Einheit des Ganzen bei so oftmaligem Wechsel der rhythmischen Bewegungen, als in dieser Ouverture, die im eigentlichen Sinne des Wortes musikalisch zerlegt ward. — Im Angriff des Allegro entfaltete das Orchester die vollste Kraft, und die Wirkung auf das ganze Auditorium ward gleich niederschmetternd. Schon in der folgenden marschartigen Phrase hielten sich sammtliche Blaseinstrumente fest geschlossen etwas zuruck, die Bewegung wurde ruhiger und höchst feierlich. Im Verfolg dieser Phrase wurde sie aber wieder feuriger, hielt sich jedoch bei der Cantilene in B-dur, die mit einer schlechterdings nicht zu beschreibenden Anmuth und Lieblichkeit von den ersten Violinen gespielt wurde, abermals zurück. Der fugirte Satz H-moll war sehr moderato und scharf in der Markirung bis zum Wiedereintritt des Hauptgedankens, von wo ab der Harmonienstrom mit reissender Schnelligkeit und doch höchst besonnener Begeisterung forteilte, die

Zuhörer zu einem ungeheuren Beifallssturm herausfordernd. Die Ausführung dieser Ouverture (die wohl auch von manchem deutschen Orchester trefflich vorgetragen wird) riss mich aus meiner bisher beobachteten contemplativen Anschauung des dortigen Verfahrens gewaltsam heraus und ich verlor darüber alle meine Fassung. Dieser Eindruck wurde späterhin nur einmal noch durch die Beethoven'sche Ouverture zu Leonore übertroffen, der ich weiter unten erwähnen werde.

Es glaube ja Niemand, dass bei der Vortragsweise dieser Weber'schen Ouverture etwas Bizarres, Effektsuchendes oder gar Zerrissenes resultirte; keineswegs! Ueberall das sanfteste und besonnenste Verschmelzen der verschiedenen Hauptgedanken zu einem charakteristischen Ganzen, zu einem der glanzvollsten Tongemälde!

Hier anhängend nur noch die Bemerkung, dass unter den vielen Vorzügen und Eigenschaften des Orchesters der „Société des Concerts" meines Erachtens jene obenan steht: von der Begeisterung, und habe sie auch den höchsten Grad erreicht, dass zum Ungestüm nur noch ein kleiner Schritt ist, sich niemals hinreissen zu lassen. Glaubt man auch, dass es manchmal hierin zu weit gegangen, wodurch die folgende Melodie leiden werde, so hält es sich bei deren Eintritt doch so plötzlich Ruhe fassend zurück, als wenn nichts voraus geschehen wäre, und singt die Melodie zum Entzücken. In jenem Orchester ist selbst der Paukenschläger ein Poet, Alles aber ein Herz, ein Sinn, und mit dem vorzutragenden Werke so vertraut, wie Herr Habeneck selbst, das wohl in nichts anderm als in der grössten Ausdauer seinen Grund findet, anderer Seits aber von der reinsten Kunstliebe bedingt wird und sie dadurch auch dokumentirt. Doch drängt sich mir bei der Erinnerung an dieses unübertreffliche Orchester immer noch wie zur Zeit, als ich so oft in dessen Nähe mich erfreute, ein Seufzer aus der Brust, der der Mittelmässigkeit der ersten Clarinette gilt, deren gemeiner Ton aus dieser Menge ausgezeichneter Virtuosen wie ein ewiger Widerspruch sich hören lässt und beleidigend auf ein feines Ohr wirkt. Bei diesem Instrumente allein schwindet jede poetische Illusion.

Das Programm des 6ten Concertes lautet folgendermassen:

1. Ouverture de Leonore, de Beethoven.
2. Ave verum, de Mozart.
3. Concertino de Violon, composé et exécuté par M. Ernst.
4. Symphonie avec choeurs de Beethoven. (Les solos seront chantés par Mmes Julian, Widemann, MM. Alexis Dupont et Alizard.)

In einem der Beethoven'schen Conversationsbücher, deren ich viel über hundert aufbewahre, liest man in einem Gespräch mit einem Freunde folgenden Satz: „Der Künstler soll frei schaffen, nur dem Geiste seiner Zeit nachgeben und Herrscher über die Materie seyn; nur unter solchen Bedingungen werden wahre Kunstwerke ans Licht treten.“ Beethoven bemerkte anbei: „Einverstanden — aber dem Geist seiner Zeit nicht nachgeben, sonst ist es mit aller Originalität aus.“ Im Verlauf des Gesprächs kommt er auf seinen Fidelio und erwähnt auch der beiden ersten Ouverturen über ein und dasselbe Motiv, sagend: „Hätte ich sie im Geiste der damaligen Zeit geschrieben, so hätte man sie gewiss sogleich verstanden, wie z. B. den „Sturm“ von Koželuch *) — aber ich kann meine Werke nicht nach der Mode meiseln und zuschneiden, wie sie's haben wollen, das Neue und Originelle gebiert sich selbst, ohne dass man daran denkt“ u. s. w.

Diese inhaltschweren Worte meines lieben Freundes und Lehrers kann ich hier nicht unerwähnt lassen, wo ich im Begriffe bin von seiner Ouverture zu Leonore (Fidelio) (die gestochene nämlich) im Conservatoir zu reden. — Gedenke ich der Aufführung dieser wundervollen Composition in jenen kunstgeweiheten Hallen, so überläuft mich jetzt nach Monden noch ein kalter Schauer, und ich beklage mich, dass ich weder Dichter noch Philosoph bin, um meine Gefühle in einem Strom von Ergiessungen und metaphysischen Betrachtungen aussprechen und dem Leser nur einen kleinen Begriff geben zu können, was das Orchester im Conservatoir mit dieser, eine Welt von Gefühlen in sich verschliessenden, Dichtung Beethoven's gethan hat. Ich möchte zuerst mit Schiller phantasiren über seinen Satz: „Die rechte Kunst ist nur diese, welche den höchsten Genuss verschafft. Der höchste Genuss aber ist die Freiheit des Gemüths in dem lebendigen Spiel aller seiner Kräfte.“ Dann wollte ich Variationen machen über den alten Spruch: „Das Schöne ist über Zeit und Ort erhaben“, — ferner: „die Kunst ist ein lebendiges Buch, in welches der Künstler und auch ein ganzes Volk sein Leben und seine Gefühlsweise getreulich niederlegt“, alsdann zu Beethoven's Ouverture zu Leonore übergehen und mich unterfangen zu beweisen, dass Schiller vielleicht an dieses ausserordentliche Werk Beethoven's gedacht, als er obigen Satz niederschrieb, und dass Beethoven in dieses sein Opus vor allen andern seine Gefühlsweise niedergelegt habe, die das Orchester des Conservatoirs auf eine unmöglich zu sagende Weise zu interpretiren versteht.

---

*) Koželuch, Hofkapellmeister Kaiser Joseph's, schrieb unter andern ein Klavierstück, Sturm betitelt, das heutzutage den Schülern der ersten Klasse ungefähr als Etude dienen könnte.

Es war einige Tage vor der 6ten Sitzung der Société des Concerts, als ich zur Probe der 9ten Simphonie und der Ouverture zu Leonore eingeladen wurde, und ungeachtet mir bekannt war, dass weder dem Hause Angehörige, weit weniger Fremde den Proben (die immer von 9 Uhr Morgens bis 12 Uhr Mittags dauern) beiwohnen dürfen, so konnte ich mich doch nicht enthalten, diesmal das Gesetz zu überschreiten und damit einen Missbrauch des mir dort zu Theil gewordenen Gastrechts zu machen. Ich erlaubte mir nämlich, Herrn Georg **Müller**, Secundarius des Braunschweiger rühmlich bekannten Quartetts, der sehnlichst den Wunsch äusserte, einmal einer Probe im Conservatoir beiwohnen zu können, mit dahin zu nehmen. Wir nahmen in dem sehr unsaubern Parterre Platz, wo vielleicht seit Ludwigs des 16ten Zeiten keine säubernde Hand über die Bänke fuhr, und harreten der Dinge, die da kommen sollten. Die Ouverture begann und schon der Eingang versetzte uns in das höchste Entzücken, das sich im Verfolg immer mehr und mehr steigerte, und als die Oboe des Herrn Vogt vollends die Schmerzensrufe Florestan's hören liess, wurde ich wie betäubt: mein Begleiter legte sich mit dem Kopf auf die vordere Bank, als wandelte ihn ein Gleiches an. Die Aufregung in mir hatte wirklich den Grad erreicht, dass sie an Irrwahn gränzte, denn jede Fieber zuckte und es drängte mich hinaus ins Freie. Niemals noch befand ich mich im Zustande solch peinlicher Ueberreizung des ganzen Nervensystems. Endlich weckte die famose Violin-Passage des letzten Theils meinen Nachbar aus seiner Verzückung, und ich erhielt ebenfalls durch die unglaubliche Ausführung jener Stelle Gelegenheit, meiner bis dahin vollkommenen Zerknirschung durch unzählige Bravorufe einen Damm zu setzen und brachte somit meine tief geängstete Seele wieder etwas ins Gleichgewicht. Was war es, das wir in dieser Ouverture gehört hatten? Das tiefste Ergründen des psychologischen Inhalts dieses wunderbaren Werkes! So viel bin ich mir bewusst, mehr darüber aber zu sagen vermag ich nicht. Gehet hin, ihr deutschen Künstler und Kunstfreunde, und höret selbst! — Ich erlaube mir nur mit dem vollsten

Bewusstseyn noch anzuführen, dass die **Ouverture zu Leonore** und die **9te Simphonie mit Chören** den **Culminations-Punkt** bilden, bis wohin es ein **Orchester im vollkommensten Auffassen und Wiedergeben solcher grandiosen Tondichtungen bringen kann.**

Hier muss ich eines Vorfalls bei jener Morgenprobe erwähnen, der einen Blick in das artistische Verfahren des Instituts gewährt, zugleich charakteristisch für Habeneck ist.

Den Statuten gemäss muss jedes zu probirende Werk vorher die Approbation aller Comité-Mitglieder erhalten haben. Erst dann darf es aufgelegt werden. An jenem Morgen nun, nachdem die Beethoven'schen Klänge noch kaum verhallt waren und das muntere und begeisterte Völkchen der Künstler in seinem Jubel über das Werk seines Ideals durch anhaltendes Rufen Habeneck's „Messieurs! Messieurs! silence! silence! mais mon dieu silence!“ und dazu noch durch unzähliges Klopfen mit dem Violinbogen aufs Pult *) zur Ruhe gebracht worden, begann die erste Probe der Ouverture zum „Vampyr" von Lindpaintner, die gut und ohne Stocken zu Ende gespielt wurde. Kaum aber der letzte Strich gemacht, erscholl schon von allen Seiten aus dem Orchester der schärfste Tadel, und „comme c'est commun" ging von Mund zu Mund. Habeneck, der obigen Grundsatz der Statuten schon einige Male übersehen und Werke ohne Zustimmung des Comité eingeschmuggelt haben soll, wurde jetzt en flagrant délit ergriffen und zur Verantwortung gezogen. Ohne aber den Urtheilsspruch der Jury abzuwarten, fand er für gerathen, sich in der Stille durch eine Hinterthür zu entfernen. Alles bereitete sich indessen vor, um die 9te Simphonie durchzugehen, das Wiederkommen des Dirigenten erwartend, der aber nicht kam. Endlich wurde es klar, dass der musikalische Sokrates sich aus dem Staube gemacht, und man zeigte an, dass die Sitzung aufgehoben sey. — Dieses Instichlassen der ganzen Versammlung war von Habeneck sehr klug berechnet, denn bei der allgemeinen Gereiztheit der Gemüther hätte es bei Fortsetzung der Probe und seiner exemplarischen Strenge an Widerspruch und Aerger nicht

---

*) Derlei Intermezzi ereignen sich dort in jeder Probe und verursachen viel Zeitverlust, auch wird Habeneck's Geduld dabei nicht wenig auf die Folter gespannt. Es besteht dort die löbliche Sitte, dass die Mitglieder sowohl in Proben als in den öffentlichen Aufführungen über das Werk wie über dessen Ausführung ihren Beifall laut aussern. In den Proben geben aber solche Ausbrüche Anlass zu Aufenthalt und überhaupt zu mancherlei Störungen. Da ist es dann possierlich zu sehen — wenn das unzählige Rufen „Messieurs! silence!“ und Klopfen und Stampfen die Ruhe nicht herstellen kann — wie Habeneck verzweifelnd sich

---

einige Male umwendend die Blicke nach dem Plafond richtet, als sollte Jupiter tonans seine Blitze unter das aufgeregte Völkchen auf der Bühne schleudern. Hat er es aber endlich so weit gebracht, dass sie seine Worte hören, ob es weiter gehen oder das Stück noch einmal repetirt werden soll, dann ist auch die Ruhe sogleich da, auf den Lärm (der öfters so gross ist wie auf einem Maskenball) folgt plötzliche Stille und die Geister sind zum neuen Angriff gesammelt.

gefehlt. Mich anlangend war es mir erwünscht, dass es nicht mehr zur Probe der 9ten Simphonie gekommen, da ich von der Ouverture zu Leonore bereits völlig erschöpft für den ganzen Tag nichts mehr hören konnte.

Dem aufmerksamen Leser von Beethoven's Biographie wird es nicht entgangen seyn, wie ich dort im „Musikalischen Theil" anführte, dass man im Conservatoir zu Paris zwei volle Jahre mit dem Einüben der 9ten Simphonie von Beethoven beschäftigt war, bevor die „Société des Concerts" ihr hochsinniges Auditorium (das immer dasselbe ist) einlud, dieses gigantische Epos zu hören. In zweifacher Beziehung konnte diese Notiz bei dem deutschen Kunstfreund Zweifel erregen und er veranlasst werden zu fragen: Sollte wohl in der Welt irgendwo ein Künstlerverein existiren, der so viel Kunstliebe und Ausdauer besässe, um zwei volle Jahre zum Studium eines musikalischen Werkes hinzugeben? Meine Antwort hierauf würde lauten: in Deutschland sicherlich nicht! denn dort ist man grossentheils schon zufrieden, wenn es nur heisst, dass es gut gegangen; welches aber nichts weiter bedeutet, als, man ist stets beisammen geblieben, hat die piano und forte beobachtet, und keines der Blaseinstrumente hat einen groben Fehler begangen. Selbst die Musikstadt par excellence, die die grössten Männer im Gebiete der Tonkunst mehr als ein halbes Jahrhundert lang in ihren Mauern sah — Wien — machte in der antediluvianischen Walzerzeit keine Ausnahme in diesem Punkte, und man weiss ja, welche Qual Beethoven diesfalls bei dem Einüben seiner grossen Werke gehabt, wie er sich bei dem allerschwersten — der 9ten Simphonie — mit zwei Orchester-Proben begnügen musste. Wie mag es nun gar jetzt dort aussehen, seitdem die schöne Kaiserstadt zum allgemeinen Tanzboden geworden! *) — Ein anderer Zweifel könnte vielleicht lauten: Wenn das Orchester der Société des Concerts aus so vorzüglichen Künstlern besteht, soll es denn wirklich zwei Jahre zum vollkommensten Auffassen eines Werkes bedürfen? worauf ich unbedingt mit Nein! antworten würde, die Schwierigkeiten des in Frage stehenden Werkes kennend und sie mit der Virtuosität jenes Künstlervereins zusammenstellend. Seine Kunstliebe und Ausdauer ehre und bewundere ich, erlaube mir dennoch zu behaupten, dass Dreiviertel der Zeit, die man auf das Einüben der 9ten Simphonie verwendete, überflüssig gewesen, und ich begreife nicht, wie ich mit solchen Kräften mehr als fünf, höchstens sechs Proben benöthigen

---

*) Oder sollen etwa die seit einigen Jahren sich dort wiederholenden Riesen-Concerte den Gegenbeweis liefern? Nein! Nein! das ist eitle Täuschung, der sich selbst die Besten hingeben. Wien ist in seinem Urtheil wie in seiner musikalisch-künstlerischen Bedeutung seit 20 Jahren leider zu weit zurück gegangen, als dass dergleichen monströse Aufführungen eine Besserung des Zustandes erzwecken könnten. Sie leisten wohl der Ostentation einiger Wenigen Vorschub, und verwöhnen das Publikum, die Aufführungen der trefflichsten Werke mit geringerem Aufwande unbeachtet zu lassen. Eine Legion von Tausend mindestens muss es seyn! Der Wucher des Virtuosenthums dort legt auch nichts in die Wagschale, zerstört nur mehr

könnte, jenes Werk eben so vollendet zu Gehör zu bringen, als es Herr Habeneck mit seinem Orchester beweiset. Doch soll diese Bemerkung nicht den leisesten Tadel andeuten und nur so viel sagen, dass man dort in der Vorliebe für Beethoven wirklich etwas zu weit geht und darüber viel des Schönen und Vortrefflichen am Wege liegen lässt. So rührend die Ueberzeugung des tiefen Erfassens von Beethoven's Genius speziel für mich gewesen (wie man wohl leicht begreift), wie tief die Wahrnehmung dieses reinen und aufrichtigen Cultus mich erschütterte, so konnte ich doch bei Mittheilung der Vorgänge beim Einüben der 9ten Simphonie, und bei Habeneck's possierlicher Aeusserung: „Diable, j'ai couché longtemps avec la partition!“ mir nur denken: hättest du, trefflicher Habeneck, Dreiviertel jener überflüssig verwendeten Zeit dazu benutzt, wenigstens ein oder das andere Instrumentalwerk von Spohr, Mendelssohn, Fesca und anderen deutschen Meistern im Conservatoir einzuführen, welche achtungswerthe Namen auf den Programmen der dortigen Concerte fast noch niemals zu lesen waren, du hättest selbst deinem Beethoven, dem die Gesellschaft Entstehen, Gedeihen und Ruhm verdankt, wesentlich dadurch genützt; denn steht bei dem beschränkten Repertoir der Gesellschaft, wo jetzt noch Aller Augenmerk, der Ausübenden wie Hörenden, allein auf Beethoven gerichtet ist, nicht zu befürchten, dass bei dem sehr beweglichen Pariser Publikum in Bälde eine Apathie auch gegen dieses Gewaltigen Werke eintreten könne, wodurch die Existenz der Gesellschaft bedroht würde? *) — Alle diese Einwürfe scheute ich mich keineswegs an Ort und Stelle auszusprechen, allein kein Mensch, jenem Institute angehörig, wollte an der Möglichkeit einer Sinnesänderung der Elite des Publikums glauben, die den Zuhörerkreis im Conservatoir bildet. „Wie“, entgegnete man mir, „es sollte bei der immer noch im Zunehmen begriffenen Erkenntniss des Höchsten im Gebiete der Tonkunst hier in Paris zu erwarten seyn, dass man Beethoven's Simphonien der Reihe nach nicht wenigstens ein Mal im Jahre von uns vortragen hören wollte?“ — Gesetzt jedoch, es bliebe diese Vorliebe immerfort dieselbe, wie dermalen, so ist doch zu bedauern, dass man noch nicht an Bereicherung des Repertoir gedacht, wodurch die Werke Beethoven's zwar seltener kommen, aber desto gewisser vor Abnutzung bewahrt werden würden; abgesehen davon, dass durch ein zahlreicheres Repertoir die Gesellschaft sich nicht dem Vorwurf der Einseitigkeit aussetzen sollte, vor dem sie sich nicht verwahren kann, so lange sogar Mozart's vortreffliche Simphonien nicht alle zugelassen werden. **) Der Satz: „Das Hohe ist nicht hoch genug zu schätzen“ auch auf Beethoven's Schöpfungen angewandt, dürfte unter veränderten Umständen und Verhältnissen, die die Zeit gebiert, stets mit Klugheit und Vorsicht interpretirt und nicht straff fest gehalten werden sollen. Wenn gleich die Unvergänglichkeit seiner Tondichtungen nicht zu bezweifeln und sie als hohe Signalfeuer den Horizont fortan erleuchten und vor Gemeinem bewahren werden, so könnte doch durch zu öfteres Hören eine Uebersättigung eintreten, die sie zeitweilig verdrängen würde. Um letzteres zu verhindern, ist es ja gerathen, sie nur selten zu geben, damit sie das Publikum nicht anders wie einen hohen Festtag willkommen heisse. Sohin bliebe ihr Reiz ewig frisch und die Zöglinge des Conservatoir von 1841 könnten sie als gereifte Kunstler nach Jahren aus den Händen ihrer wurdigen Vorgänger ubernehmen und sie wieder ihrer Zeit überliefern. Da die Begeisterung stets schöpferisch wirkt, so wurde man durch solches Verfahren der heranwachsenden Künstlerjugend auch zugleich die Gelegenheit geben, in Beethoven's Musik als Regeneratoren zu glänzen, wenn bis zu ihrer Grossjährigkeit kein zweiter Beethoven erstanden seyn sollte. —

---

*) Nach Versicherung der Mitglieder jener Gesellschaft, die auch ganz mit meinen Beobachtungen übereinstimmt, klassifizirt man dort die Heroen der Tonkunst in folgender Ordnung: No. 1. Beethoven (daher in der Conversation wie in der Schrift fast nie anders als le grand Beethoven genannt); No. 2. Gluck; No. 3. Mozart; No. 4 Haydn. Haendel und Seb. Bach sind ihnen noch nicht genug bekannt, letzterer vielmehr gar nicht.

**) Seit langen Jahren hat z. B. Niemand Mozart's Simphonie in C-dur mit der Fuge im Conservatoir gehört.

Der produktive Künstler holt seinen Ideenreichthum aus der unerschöpflichen Himmelsquelle, und wie er selbst nicht zum Voraus weiss, was ihm in seinen Becher einfliessen wird, so wenig kann er auch auf ein früheres Produkt, als auf einen absoluten Massstab der neuern Schöpfung, zurücksehen.

Diese unerschöpfliche Himmelsquelle, aus welcher Beethoven die Ideen zu seiner 9ten Simphonie zuflossen, sah ich mit offenen Augen, ohne sie begreifen zu können. In demselben Zimmer, am selben Tische mit ihm arbeitend, sah ich das Werk täglich höher und höher empor steigen, hörte ihn täglich darüber sprechen, wohl auch abgerissene Stellen auf dem Piano spielen, ohne noch einen Begriff von dem Ganzen fassen zu können. Noch vor Ablauf des vierten Monats war der Koloss bis an seinen Gipfel vollendet, die Original-Partitur (die in meinen Händen sich befindet) bald copirt und ich konnte nun bequem darin lesen, aber diese neue Sprache war mir wenig verständlich. Alsbald übertrug mir der Meister die ausgeschriebenen Stimmen mit der Partitur zu collationiren und zu corrigiren, um weitere Copien davon anfertigen lassen zu können. Diese Arbeit, die ich in seinem Beiseyn machte, während er selbst mit anderm beschäftigt war, gab Veranlassung und Grund zu mancherlei Fragen und Informationen über einzelne Stellen. Fragte ich mehr, so erhielt ich zur Antwort: „Warte Papageno bis zu den Proben.“ Als die Zeit hiezu heran rückte, holte ich im Auftrage des Meisters Herrn Kapellmeister Umlauf, damit er ihn zum Behufe der Leitung des Ganzen in dem zu gebenden Concert mit den aufzuführenden Werken bekannt machen könne. Beethoven setzte sich mit der Partitur der 9ten Simphonie an den englischen Flügel, verlor aber bald seine Ruhe, so dass kaum gegen die Mitte des ersten Satzes gekommen, von übermässiger Begeisterung eine chaotische Musik ertönte, die durch den ganz verstimmten Flügel noch entsetzlicher wurde. Von allem dem hörte er natürlich nichts. Da ich solchen Informations-Scenen schon zu oft beigewohnt, wo der grosse Meister, besonders wenn er am Flügel sass, nicht selten von dem Gegenstand abkam und sich von seiner stets sprudelnden Phantasie in andere Regionen forttragen liess, so zwar, dass man sehr viele andere schöne Sachen gehört, wenig jedoch von der, die auf dem Pulte lag, die man aber wissen und kennen wollte; so deutete ich Herrn Umlauf, dieser Informations-Scene damit ein Ende zu machen, dass er Beethovon bemerke, Geschäfte wegen nicht länger bleiben zu können und ihm zu erlauben, die Partituren der 9ten Simphonie und der Messe zu Hause durchstudiren zu dürfen, wozu Beethoven sehr gern bereit war, Herrn Umlauf nur noch über die vielerlei Tempi in der Simphonie belehrend. — Ich erwahne jener Scene hier beigehend deshalb, um Gelegenheit zu haben, den Verehrern Beethoven's sagen zu können, dass der Grossmeister in seinem ausgedehnten Reiche nur dann sicherer Führer und Lehrer war, wenn er persönlich vor dem Orchester stand, und bei Sonaten oder sonstiger Kammermusik dann, wenn er ebenfalls anwesend und bei ersteren nicht lange am Flügel sitzen musste, sondern zur Rechten Platz nehmend seine rechte Hand stellenweise mit auf den Tasten gehen liess, wodurch er auch die leiseste Nuance verständlich zu machen wusste. Ausserdem liess er sich durch sein immer jugendliches Feuer hinreissen, wurde undeutlich oder schweifte ganz ab. Daher auch seine eigenhändige Metronomisirung nicht immer als zuverlässige Richtschnur angenommen werden kann. Obgleich er Herrn Umlauf das Tempo jeden Satzes wiederholt zu Hause angegeben, und dieser von heute auf übermorgen um kein Haar breit davon abgewichen, so war doch dem Meister bei der Probe mit dem Orchester alles zu geschwind; und dass er selbst erst hier Recht hatte, bewies zunächst die Möglichkeit der sicheren Ausführung einzelner Stellen in den Instrumenten, wie er sie sich gedacht hatte; ganz vorzüglich bewies es sich aber durch den ungemein grossartigeren Charakter, den jeder Satz bei der grösstmöglichsten Kraftentwickelung der Spielenden in einem gemässigteren Zeitmaass erhielt. — Ich erwähne ferner jener Informations-Scene aus dem Jahre 1824 noch darum, um zeigen zu können, in welch geistigem Rapport Herr Habeneck bei dem Studium dieses Riesenwerkes mit dessen Autor gestanden, den er, bis auf nur zwei Stellen, so tief ergründet, als wäre der grosse Meister persönlich sein Führer gewesen. Oder ist er ihm wirklich erschienen, als er Nachts mit der Partitur unterm Kopfe von Beethoven und dem lebendigen Beisammenseyn mit ihm träumte? — Jene zwei Stellen, wo Habeneck sein hehres Traumbild nicht richtig verstanden, sind: das Recitativo der Contrebässe und die Melodie zu „Freude schöner Götterfunken" im 4ten Satze der Simphonie. Dass er das Recitativ zu langsam vortragen liess, dass der klägliche, melancholische Effekt selbst die Spieler melancholisch stimmte, daran ist Beethoven's undeutliche Tempo-Bezeichnung schuld, die doch sonst immer möglichst genau angegeben ist. Er bedachte nicht, dass seine Bezeichnung „In tempo di Recitativo“ zu einer vielfachen Auslegung Anlass geben werde, denn trägt man nicht Recitative sowohl in Tempo adagio wie in Presto vor, was der Charakter des Recitativs immer von selbst bestimmt; daher die nähere Bezeichnung fast allezeit fortgelassen wird. Schon an mehreren Orten ist zwischen Dirigenten und Spielern wegen dieses Recitativs Streit entstanden, desgleichen auch bei dem diesjährigen Musikfeste in Cöln, und uberall hat es sich ergeben, dass dessen Auffassung von Seite der Dirigenten immer jener des Herrn Habeneck gleich war. Herr Kapellmeister Conradin Kreutzer, der der Auffuhrung und auch den Proben unter Beiseyn Beethoven's 1824 in Wien beigewohnt, konnte seine Contrebassisten in Cöln nicht uberzeugen, dass Beethoven dieses Recitativ so rasch vortragen liess, dass dessen Effekt donnerähnlich gewesen, und ward demnach veranlasst, die Spieler diesfalls an mich zu verweisen, als ich zur letzten Probe von dieser Simphonie nach Cöln kam. Der Charakter des Melancholischen war es unstreitig am wenigsten, den Beethoven in jenes Recitativ legte, wenn er gleich durch die Worte des Solo-Basses: „Freunde, nicht diese Töne“ u. s. w. motivirt erscheinen könnte. Er kannte zu genau die Natur der Instrumente, um nicht zu fuhlen, dass ein so langes Recitativ von Contrebässen vorgetragen langweilig werden und wohl auch einen Anstrich von Lächerlichem erhalten könne. Mehr darüber noch zu sagen, wollte ich eben nicht verschmähen, wenn ich nicht befürchtete zu breit zu werden. — Das Tempo der Melodie zu „Freude schöner Götterfunken“ wurde von Habeneck überaus langsam genommen, dass es nicht minder kläglich anzuhören war, wie das vorausgegangene Recitativ der Contrebässe. Dazu wurde er durch die mangelhafte Uebersetzung des Textes verleitet. Auf beide diese bedeutenden Irrungen machte ich ihn in der ersten Probe aufmerksam, und er war sogleich von den ihm angeführten Gründen überzeugt, so zwar, dass in der Aufführung die „Freude“ wahrhaft freudig erklang und alles zur Freude stimmte.

Was hätte ich wohl noch zu Vorstehendem über die Aufführung der 9ten Simphonie zu sagen, als dass sie der höchste Triumph jenes wunderbaren Orchesters und seines greisen Dirigenten ist, der sich durch die tiefe Ergründung ihrer Wesenheit und Eigenthümlichkeit ein lange bleibendes Denkmal gesetzt hat.

Die Leistungen der Chöre und Solo-Stimmen in diesem Beethoven'schen Werke zu übergehen, würde ungerecht seyn gegen diesen Theil des Instituts, der in der Begeisterung wie in der möglichsten Kraftäusserung mit dem Orchester wetteifert und nicht minder zur Bewunderung Ursache gibt, wenn man die geringe Anzahl der Singenden mit jener des Orchesters vergleicht. Jedenfalls ist das Missverhältniss besonders für einen deutschen Musik-Direktor schreiend, der nach vaterländischer Sitte zu hundert

Sängern ein Orchester von ungefähr vierzig Spielenden stellt, und so progressiv weiter. Im Conservatoir zu Paris ist es nun damit anders, wovon aber der Grund in nichts anderm als in dem Mangel an Raum zu suchen, um einen doppelt so starken Chor, als der bestehende, hinzustellen. Von dieser unverhältnissmässig geringen Zahl Chorsänger ist aber zu sagen, dass sie alle wirklich singen und jeder einzelne mit der zu lösenden Aufgabe aufs beste vertraut ist. So kann ich auch den dortigen Chören mit gutem Gewissen kein grösseres Lob nachrühmen, als dass ihre Leistung in der 9ten Simphonie vortrefflich gewesen und von dem Orchester nicht verdunkelt wurde. Die vier Solo-Stimmen aber waren ausgezeichnet. (Das „Ave verum“ von Mozart musste auf stürmisches Begehren des Publikums wiederholt werden, und wurde unvergleichlich schön gesungen.)

Hier sey es mir auch erlaubt eines grossen Uebelstandes zu erwähnen, der dem schon oft ausgesprochenen Vorwurf Grund gibt, als werde der Chorgesang von der Société des Concerts zu sehr als Nebensache, ja stiefmütterlich behandelt und müsse häufig dem Orchester als Unterlage dienen, um seine Triumphe feiern zu können. *) Erwägt man die Nothwen-

---

*) Die Unwissenheit der Franzosen auf diesem Gebiete der Tonkunst, die ersten Kunstnotabilitaten an der Seine nicht ausgenommen, ist gross und fast unglaublich. Was die deutsche Kunst im Oratorium oder in Kirchenmusik je geleistet, ist ihnen bis heute fast ein Geheimniss geblieben, und erst jetzt fängt man im Conservatoir an, die kleinen Kirchen-Cantaten von Mozart und Haydn sich zu verschaffen

digkeit der Mittheilung der Worte von dem zu singenden Musikstück auf dem Programm, und wie sehr das Folgenkönnen dem Sänger das Verständniss der Musik erleichtert, so kann man nicht begreifen, dass man in jenen Hallen diese Erleichterung bis heute noch nicht eingeführt hat, was doch weder mit besonderer Mühe noch Kosten verknüpft ist. Wie würde wohl ein solches Unterlassen von einem deutschen Publikum aufgenommen werden? Denken wir uns nun ein französisches Auditorium von

---

Ausser Haydn's „Schopfung“, Beethoven's „Christus am Oelberg“ und Handel's „Alexander-Fest“ kennt man weiter nichts. Von Beethoven's grösstem Werke — seiner zweiten Messe — hat noch niemand etwas gesehen, viel weniger gehört. Ware Habeneck jünger und verstände er nur etwas von der deutschen Sprache, dann könnte man für die Zukunft hoffen. Der Sinn für Wiederbelebung der Kirchenmusik scheint zwar in einigen Künstlern erwacht zu seyn, doch stehen dem Gedeihen zu viele Hindernisse entgegen, die bei der Indolenz des Klerus beginnen und bei dem grossen Mangel an Sanger-Dilettanten aufhören. Konnten letztere, könnten überhaupt alle französische Tonkünstler und Musikfreunde nur ein Mal deutschen Chor-Gesang hören, so in Oratorien so in Liederkreisen! Sie würden zur Einsicht kommen, dass ihr Gesangwesen noch ganz in der Kindheit sich befinde, aus der es meines Erachtens die in Frankreich sehr verbreitete und von der Regierung adoptirte „Methode Wilhem“, nach welcher in Paris allein jetzt über 3000 Schüler aus der arbeitenden Klasse im Gesange unterrichtet werden, noch langehin nicht, oder gar niemals, heraustreten machen wird; denn diese Methode, obgleich sinnreich, ist doch nichts weniger als einfach und würde in Deutschland und Italien ganz sicher weder Lehrer noch Schüler finden. Dort lernt das Volk nach viel einfacheren Principien singen und hat von Natur schon mehr Anlage zum Gesange als das französische Volk.

mindestens tausend Personen, die das Theater im Conservatoir fasst, wovon nicht Einer Schiller's Lied an die Freude kennt, dem auch nie eine Uebersetzung vorgelegen hat, was soll dieses Auditorium ohne diese Kenntniss mit dem 4ten Satz der 9ten Simphonie machen, da den Sängern kein Wort zu verstehen ist? Selbst Berlioz, mein Nachbar während der Aufführung der Simphonie, ein glühender Verehrer und tiefer Kenner Beethoven's, gestand mir, dass ihm die Musik des 4ten Satzes kein besonderes Vergnügen mache, weil ihm die Kenntniss des Textes fehle, um den er sich gleichwohl bereits früherhin bekümmert, aber ihn nicht im Gedächtniss behalten habe. Warum also die vielen coupirten Sätze, welche Gefühle ihnen zum Grunde liegen, kurz, warum denn im 4ten Satz dieser Simphonie gesungen wird, weiss Niemand unter allen den tausend Zuhörern sich zu sagen; was Wunder also, dass jeder und jede kaum das Ende dieser räthselhaften Musik abwarten kann! Dass diese Ungeduld, die der 4te Satz in den Hörern erzeugt, nachtheilig auf die nachhaltende Wirkung der voraus gegangenen Sätze werden muss, dürfte wohl nicht in Frage zu stellen seyn. — Die Société des Concerts wird mir daher bei meinem zweiten Besuch in Paris kein grösseres Vergnügen machen, als wenn sie mir die Ueberzeugung gibt, dass sie diesen gerügten Uebelstand eingesehen und ihn aus Achtung für ihre Zuhörer wie zu Nutzen und Frommen des Instituts selbst nicht mehr bestehen lässt.

Das Programm des 7ten Concertes heisst:

1. Première Symphonie de M. Reber.
2. Motet d'Haydn.
3. Solo de Flûte, executé par M. Dorus.
4. Fragmens de „David pénitent“, Oratorio de Mozart.
   (Solo chanté par Mme Widemann.)
5. Symphonie en ut mineur (C-moll) de Beethoven.

Somit hörte ich denn auch jenes Werk, das, wie man aus dem historischen Vorbericht hier ersehen, die Bahn für alle Beethoven'sche Instrumentalmusik in Paris geebnet — die Simphonie in C-moll — von den Parisern l'empereur *) genannt. Wenn unter den hunderten von hoher Meisterhand geschaffenen Werken der Tonkunst keines den Satz bewahrheiten sollte, dass jedes wahrhafte Kunstwerk als Vergegenwärtigung des Göttlichen gelte, und sein Zweck sey: wirkliche Beseligung des Menschen, eben sowohl durch Verklärung des Irdischen und Vergeistigung des Sinnlichen als durch Versinnlichung des Geistigen, so thut es Beethoven's C-moll Simphonie. Der Beweis hierüber dürfte in der plötzlichen Umwandlung der Gemüther jener Künstler, die sich zuerst in Paris damit beschäftigt

---

*) Bei einer Aufführung dieser Simphonie vor einigen Jahren wurde ein alter Militair so sehr davon ergriffen, dass sich sein Enthusiasmus durch wiederholt lautes Rufen während des 4ten Satzes „c'est l'empereur!“ kund gab.

hatten, hinreichend ausgesprochen seyn; und dass es ihnen allen bis heute unter den Beethoven'schen Schöpfungen das liebste sey, von allen stets so begrüsst wird, wie derjenige, der dem Blinden das Augenlicht gegeben, ist nur zu sichtbar. Welch riesige Schöpfung ist wohl eben diese Simphonie! welch edles Leben voll der erhabensten Poesie entwickelt sich in diesem Werke vor unsern Sinnen und lässt uns in seine Tiefen schauen! — Und wie ist die Auffassung und Ausführung dieses ausserordentlichen Epos im Conservatoir? — Zu ersterer gab leider die Metronomisirung in der Partitur die Norm, wenigstens beim ersten und zweiten Satz, beim dritten und vierten aber wich Herr Habeneck ab und nahm die Bewegung etwas langsamer, wesshalb er gepriesen seyn soll. Die Ausführung aber des Ganzen war — ungeheuer! —

Man weiss aus dem „Musikalischen Theil" von Beethoven's Biographie, dass er viele der Metronomisirungen in den Partituren von Nro. 1. bis incl. 6. als nicht von ihm herrührend erkennen wollte, und dass er bei deren Untersuchung im Jahre 1825 nur mit wenigen einverstanden war. Die Simphonie in C-moll hätte bei einer Revision in diesem Punkte wesentliche Aenderungen erlebt, was besonders für unsere heutzutage mit Hunderten besetzten Orchester wichtig gewesen wäre. Gegen die Bezeichnung des ersten Satzes mit 𝅗𝅥 = 108 hätte er wohl nichts eingewendet, desto mehr gegen jene des zweiten mit ♪ = 92, die den grossartigen Charakter ganz verwischt und ihn der Ballmusik anreihet. Für ein Orchester in Beethoven's Sinne müsste die Bezeichnung ♪ = 84, für ein ganz grosses ♪ = 80 seyn. Erstere ist es, die er mir gab, und die auch so ziemlich auf ein Haar jene der Wiener Concerts spirituels seyn dürfte. Was aber dieser eine Strich nach Maelzel's Met. für einen Unterschied in der Charakterzeichnung dieses Andante con moto hervorbringt, davon wird sich jeder bald überzeugen, der sich die Mühe des Untersuchens nehmen will. Kein reines, emsiges Forschen in der Natur und Kunst bleibt ohne sichern Erfolg; so wird es auch hiebei der Fall seyn. — Bei dem dritten und vierten Satze endlich sollte nur allein die Besetzung des Orchesters das Tempo bestimmen. In diesem Sinne verfahrt Habeneck, der sich in sämmtlicher Beethoven'schen Musik nur im 4ten Satze der C-moll Simphonie erlaubt, die Blaseinstrumente doppelt zu besetzen, daher er dort mit stärkerer Besetzung ein viel langsameres Tempo nimmt. Ueberhaupt ist Habeneck ein Musikdirektor voll der vortrefflichsten Eigenschaften und hohen Verdienste, was auch seine Gegner über Langsamkeit der eigenen Auffassung grosser Werke und sonst noch Unfreundliches ihm nachsagen mögen. Ueber seine Art und Weise zu verfahren glaube ich mich hier freimüthig genug ausgesprochen zu haben und möchte sie in jeder Beziehung vertheidigen. Wer von einem Dirigenten an der Spitze seines Orchesters einen Hofmann verlangt, der seine Worte stets auf die Wagschale legt und allem Verkehrten, Nachlässigen und Ungeschickten höfliche Redensarten entgegen sendet, der weiss nicht, dass der Mann dort mit dem Stabe in der Hand, die Seele, das belebende Princip des Ganzen, von der vorliegenden Sache tiefer durchdrungen, höher inspirirt seyn müsse, als alle jene, die er führt, dass er folglich, in stäter Irritation seines ganzen Nervensystems sich befindend, wohl zuweilen in seinem Feuereifer verletzend, nie aber absichtlich beleidigend seyn könne. Habeneck hat nur das Gelingen des gemeinschaftlichen Bestrebens als Hauptzweck vor Augen, wenn er auch öfters so scharf darein fährt und mustert wie ein Unterofficier, oder in seinem Eifer so weit geht, Sänger und Sängerinnen in ihrer schlechten Manier nachzuäffen, wenn sie den Ton so träge hinauf und hinabziehen, dass es eher ein Heulen als Singen ist. Als Dirigent Beethoven'scher Musik steht Habeneck vollends hoch, welches Verdienst ihm auf keine Weise geschmälert werden kann, und wenn auch Herr K. dem Herrn Berlioz über seine Direktion Beethoven'scher Musik in der Gazette musicale vom 2. May d. J. das Kompliment macht: „personne ne sait donner aux oeuvres du grand maitre une expression plus colorée et plus vraie“ — so ist mir die exemplarische Bescheidenheit des Herrn Berlioz *) ein viel zu sicherer Bürge, als dass ich zwei-

---

*) Der Name dieses seltenen Künstlers und Kritikers ist in Deutschland wohl schon bekannt; ob aber seine Werke, die er bis jetzt geschrieben, je den Deutschen bekannt werden? Ich kenne von den grossen nur sein Requiem, das mehr Tadel als Beifall in Paris hervorrief; eine seiner Simphonien zu hören, fand ich leider keine Gelegenheit. Berlioz, dieser ausgezeichnete, liebenswürdige Künstler und

feln könnte, er werde dem Veteran Habeneck in diesem Fache nicht gerne das Primat zugestehen.

Das „Motet“ war **Haydn's** „Sturm“, zum ersten Mal in Paris gehört. Da aber, wie schon oben bemerkt, dem Auditorium niemals der Text des vorzutragenden Stücks mitgetheilt wird, hier bei Haydn's Motet selbst das den Charakter bezeichnende „Orage“ fehlte, so wusste auch kein Mensch, um was es sich bei diesem Motet handle; daher ging das Werk, obwohl gut und mit Kraft ausgeführt, spurlos vorüber, als wäre es nur ein Lückenbüsser. Dasselbe Schicksal erfuhren auch die ersten vier Nummern aus Davidde penitente, ebenfalls zum ersten Mal in Paris gehört. In die Nähe der C-moll Simphonie gestellt, wegen der man doch einzig und allein dort zu seyn schien, ermüdete die herrliche Musik Mozart's das Auditorium, das nicht den mindesten Antheil daran genom-

---

Mensch, hätte seine musikalische Erziehung unter guter und strenger Leitung in Deutschland erhalten sollen, denn schon sein ganzes Wesen ist mehr deutsch als französisch; er wäre dort sicherlich nicht auf so gefährliche Wege als Componist gekommen, auf denen weiter fortzuschreiten unmöglich scheint, indem deutsche Musik schon zu tiefe Wurzeln im französischen Volke geschlagen hat, als dass es sich mit einer, dem deutschen Elemente entgegen gesetzten, befreunden könnte. Darum hat auch der geniale Berlioz unter den Pariser Künstlern, besonders den höher stehenden und erleuchteten, sehr viele Gegner. Möchte er doch dem Einfachen, Naturgetreuen und darum Fasslichen sein Talent widmen, er würde sich ohne Zweifel einen dauernden Ruhm erwerben und der Tonkunst wesentliche Dienste leisten! — Mein Urtheil über Berlioz als Kunstrichter weiter unten.

men. Leider!! — Dagegen erregte das Flöten-Solo des Herrn Dorus einen Beifallssturm. Die das Concert einleitende Simphonie von Reber ist das Produkt eines jungen und recht viel versprechenden Talentes, das sich schon öfters auf diesem Felde mit Glück versucht hat. Sie ist in C-dur, recht frisch und tüchtig gearbeitet, und zwar im Haydn'schen Style. Das Andante as dur ist besonders schön.

Das letzte Werk Beethoven's, das ich im Conservatoir hörte, war sein Septuor. Darüber enthält mein Tagebuch folgende Notiz: „. . . . Das genaue Zusammenspiel der Violinen, besonders in der Fermate des letzten Satzes, die alle vierzehn zugleich spielen, als wäre es eine, ist höchst zu bewundern; weiteres aber darf man über das Verfahren mit diesem Werke nichts sagen. *) Man spielt blos den 1sten, 4ten, 5ten und 6ten Satz. Die Tempi des 1sten Satzes, der Variationen und des 6ten Satzes sind übertrieben schnell, und Beethoven möchte sicher und gewiss sehr unzufrieden damit gewesen seyn. In solcher Verkleidung ist das Septuor nicht wieder zu erkennen: nichts von der edlen Einfachheit und Erhabenheit, sondern das Ganze eine tour de force, oder wie Chopin sich ausdrückte: „une plaisanterie — Posse, Schwank.“ **)

---

*) Es spielen nämlich alle Streichinstrumente dabei, so viel ihrer dort sind. Man macht also per nefas eine Art Simphonie aus dem Septuor.

**) Nach einem solchen Beispiel ward es Herrn Musard ein Leichtes, mehrere Motive aus Beethoven's Septuor zu Qua-

So viel über die Société des Concerts und ihr hehres Ideal innerhalb der Mauern des Conservatoir! — Und nun sey es mir gestattet, mich auch ausserhalb dieser Mauern in dem grossen, musikliebenden Paris umzuschauen, was in andern Künstlervereinen und in den Salons mit Beethoven's Musik vorgeht und wie viel daran gethan wird.

In der Strasse St. Honoré lebt ein reicher Mann im Greisenalter, der als Soldat mit Napoleon viele Feldzüge (auch den russischen) mitmachte, keine Note kennt, aber reinen Sinn für Musik hat und für Beethoven's Musik besonders leidenschaftlich eingenommen ist. Es ist Herr Chabran, Besitzer mehrerer an einander stossender Häuser in jener überaus lebhaften Strasse. Schon am zweiten Tage nach meiner Ankunft in Paris wurde ich ihm durch Herrn Friedland (im Ministerium des Auswärtigen angestellt, dessen Freundlichkeit ich überhaupt viele der interessantesten Bekanntschaften verdanke) vorgestellt. „Papa Chabran" empfing mich mit seiner gewohnten Cordialität und erklärte mir sogleich, wie er vor sechs Jahren aus Vorliebe für Beethoven's Musik in seinem Garten einen Concert-Saal erbaut,

---

drillen zu benutzen, wobei König Georg IV. von England mit Ursache gewesen seyn soll, wie die Sage geht. Nach Verfertigung der Quadrillen soll der König zu Musard gesagt haben: „Ich wusste, dass Ihre Landsleute über Alles lachen. Sie haben mir bewiesen, dass sie auch nach allen Motiven tanzen können.

dann ein Orchester von nahe an 80 Individuen engagirt habe, in der Absicht, „um diese Musik in Frankreich populär zu machen“, gleichzeitig aber auch um alle gute deutsche Instrumentalmusik aufführen zu lassen. Sohin gründete er die „Concerts rue St. Honoré“, die, obgleich zu dem äusserst geringen Eintrittspreis von einem Franken, einige Jahre hindurch kein Deficit in die Kasse brachten; doch war es gerade das Zuwenig des Preises für so viel Gebothenes, und das Zuviel der Concerte (wöchentlich vier, oft auch alle Tage der Woche), die eine Uebersättigung erzeugten und die Frequenz minderten, so dass Herr Chabran zum beständigen Daraufbezahlen genöthiget ward. Dieses musste wohl nach und nach seinen regen Eifer für die gute Sache abkühlen, die auch wirklich im April d. J. ihr Ende erreichte, nachdem Herr Chabran durch seine Rechnungen nachwies, dass er nahe an einmal hundert tausend Franken aus Eigenem zur Erhaltung dieses in der neuesten Kunstgeschichte gewiss nicht unwichtigen Instituts beigetragen habe, das in den ersten 3 — 4 Jahren seines Bestehens eine treffliche Schule für Künstler und Kunstfreunde gewesen seyn soll. Doch bemerkte mir Herr Chabran bei meinem Scheiden, dass, wenn er es erlebe, dass nach Ablauf einiger Jahre eine zahlreichere Frequenz in Aussicht stände, er seinen Concert-Saal, der über 2000 Zuhörer fasst, wieder eröffnen und auch einige hundert Franken jedesmal auf die Kosten bezahlen wolle. Ehre sey diesem braven Manne, der sich durch seine edle That bereits den Dank aller französischen

Künstler erworben, und auch viele der deutschen zum Dank verpflichtet hat! Er verdient eine Ehrensäule, zu der alle Künstler beisteuern sollten! Wo leben denn heutzutage die reichen Privaten, die zu irgend einem wissenschaftlichen oder Kunstzwecke solche grosse Summen verwenden, wie Herr Chabran gethan und noch zu thun bereit ist?

Mein Urtheil über den Werth der Leistungen des Orchesters rue St. Honoré, dessen Dirigent Herr Valentino in der letzteren Zeit gewesen, dürfte summarisch dahin lauten: es enthielt mehrere ausgezeichnete Künstler, spielte grossentheils schön zusammen, eilte beinahe in jedem Satz über die Massen, behandelte die Musik der verschiedenen Componisten ganz gleich, und ermangelte häufig aller Begeisterung. Als Entschuldigungsgründe dafür dürften gelten: a) weil kein Habeneck an der Spitze stand, b) weil des Musikmachens zu viel gewesen, das den oft sichtbaren Eifer dieser Künstlerschaar nach und nach erkalten musste, und c) weil alle Gattungen von Instrumentalmusik, also auch Straussische Walzer und Musard'sche Quadrillen (die jedoch ihre besonderen Abende hatten) Aufgabe dieses Orchesters waren, was den Sinn des wahren Künstlers oft für das Beste abzustumpfen im Stande ist. — Summa summarum waren die Leistungen jenes Orchesters in ihren Vorzügen wie Mängeln den meisten Orchestern in Deutschland auf ein Haar ähnlich, ausgenommen den kleinen Umstand, dass die Violinen dieses im Werthe untergeordneten Pariser Orchesters doch noch alle deutschen übertrafen, die ich je in einem Orchester gehört. Ich muss hier gestehen, dass ich bei der gespanntesten Aufmerksamkeit in keinem der ersten Pariser Theater einen absolut unreinen Ton, sey es vom Chor oder den Solo-Stimmen, singen gehört habe, weil das Pariser Publikum gegen jeden falschen Ton strenge protestirt, wovon ich selbst in einem der Conservatoir-Concerte ein auffallendes Exempel erlebt habe. Eben so wenig hörte ich in den verschiedenen Orchestern die Streichinstrumente kratzen. Dass man diese beiden dem reinen Ohre wehethuenden Eigenschaften in deutschen Orchestern zu häufig findet, das zu starke Distoniren einzelner Singstimmen aber schon im voraus mit in den Kauf nimmt, dürfte eine bittere Wahrheit seyn, die hier freimüthig auszusprechen ich mich nicht scheue. *) — In jener Art und Weise zu verfahren, wobei ich aber am Ende doch immer noch verstand, was das Ganze sagen wollte, hörte ich in den Concerts rue St. Honoré mehrere von Mozart's und Haydn's Werken, ferner Spohr's Simphonie „Die Weihe der Töne", die Simphonie von Täglichsbeck (2mal), einige Ouverturen von Mendelssohn und C. M. v. Weber, auch mehrere andere mir bisher unbekannte Werke deutscher Componisten, darunter Mayseder's schönes Sextuor in A-moll (2mal), das von den Herren Armingaud, Mougenot, Dapper (aus Bonn), Gastinel, Dupuy und Barrard ausserordentlich schön und mit wirklicher Begeisterung vorgetragen wurde und jedesmal grossen Beifall fand. Leider aber war, so wie bei dem Gründer dieses Instituts, eben so bei den Zuhörern, Beethoven die alleinige Zielscheibe, daher auch besonders die Simphonien der neueren Meister nicht gehörig beachtet wurden. Von Beethoven'schen Werken hörte ich ziemlich viele dort, doch von allen lässt sich nur sagen, dass sie mehr oder weniger übel behandelt worden, diess vorzugsweise die 9te Simphonie. Gutes könnte ich nur der Aufführung der C-moll Simphonie nachsagen. Das in jenen Versammlungen den deutschen Kunstfreund Verletzende lag noch darin, dass vorgetragen werden mochte was da wolle (Beethoven allein ausgenommen, wo alles sich schon setzte, sobald die Instrumente dazu zu stimmen begannen), ein Theil der Zuhörer mit dem Hut auf dem Kopf in den Seitengängen des Saales fortan auf und ab spazierend laut conversirte und nach der Musik gar nicht horchte, was mich anfangs empört hat. Aber ich kannte noch nicht Paris und den Geist von „la jeune France", dem der hohe Grad von „Abandon" in unsern deutschen jungen Herren doch noch sehr weit nachsteht. Etwas später erst öffnete mir eine von meinem Freunde Blahetka aus Boulogne zugekommene treffende Definition von Paris ganz die Augen, welche Definition ich zu allgemeiner Erbauung hier mitzutheilen nicht unterlassen kann. Sie lautet:

---

*) Diese Bemerkung dürfte von den Spielern der Bogeninstrumente in den deutschen Orchestern vermuthlich nicht gut aufgenommen werden. Eine grosse Zahl der besten deutschen Orchester aber kennend, spreche ich mich dennoch mit voller Besonnenheit und erlangter Ueberzeugung hierüber aus, und möchte nicht gern kränken.

„Du Athenaea-babilonica-Lutetia-Parisiorum-Galli-Francorum moderna!! — So zusammengesetzt, abentheuerlich, schielend, verwirrend und verwirrt, lächerlich und gross dieser Name ist, eben so ist es auch das Ding, das er bezeichnet, schön und schrecklich, erhaben wie der Thron eines Weltherrschers und wieder unsauber wie ein Spucknapf. Aber welch ein Inhalt für den philosophischen Beobachter! Um so anziehender, weil alles, ja gar alles sich da mit der unverschleierten Freimüthigkeit und Kraft des Willens und dann auch mit schamloser Frechheit jener Sicherheit sich ausspricht, die da weiss, dass Alles erlaubt ist, was nicht verboten ist. — und was ist denn verboten für den Franzosen? —"

Was Beethoven's Kammermusik anbelangt, so hatte ich Gelegenheit vielfach zu bemerken, dass seine Quartette von einer nicht kleinen Anzahl von Künstlern fleissig studirt werden; dagegen das Studium der Klavierwerke sich fast ausschliesslich nur auf einige der mehrstimmigen beschränkt, die den geläufigen Fingern der Klavier-Virtuosen als Paradepferde dienen und mit denen ein grosser Lärm gemacht werden kann. (Weiter unten mehr über letzteren Punkt.)

Im letztvergangenen Winter bestanden nur zwei öffentliche Quartett-Vereine, nämlich einer der Herren Gebrüder Franco-Mendes im Saale Monsigny mit sechs „Matinées", der andere des Herrn

Alard, der im „Athénée-Royal" blos zwei Sitzungen („Séances musicales") hielt. Herr Baillot schwieg und war zu nichts zu bewegen. Ersterer Verein bestand aus den Herren Joseph Franco-Mendes (1ste Violin), Guerreau (2te Violin), Faucheux (Viola), und Jacques Franco-Mendes (Violoncello). An dem anderen hatten Theil die Herren Alard (1ste Violin), Lenepveu (2te Violin), Croisilles (Viola) und Chevillard (Violoncello). Die grösstmöglichste Reinheit in der Intonation und musterhaftes Ensemble waren die Haupttugenden beider Vereine, zu wenig grosse und erhabene Auffassung der Beethoven'schen Werke ihre beiderseitigen Hauptmängel.

Seitdem die Erzeugung eines grossen Tons nicht mehr zu den ersten Erfordernissen der Kunst Violin zu spielen gehört, und somit dieses herrliche Instrument von seinem angestammten Herrscherthrone entfernt ward, — seitdem die verführerischen Erfolge Paganini's fast alle Meister und Zöglinge in dem Wahne, dies sey das Rechte und führe ganz sicher zu Ehre und Reichthum, zu seinen Nachäffern verleitet, dies besonders in Frankreich und Belgien, wo die Violine am meisten Talente zählt, seit jener Zeit ist der König der Instrumente zum eitlen Spielwerkzeug herabgesunken und verlor Würde und Hoheit. Nicht mehr ist es die imponirende Tonfülle, mit der Rhode und R. Kreutzer, die Gründer der unübertrefflichen sogenannten französischen Schule mit Baillot im Bunde, ihre grossartigen Concerte vortrugen, es ist das winzige Tönchen, oftmals dem Gezirpe der Grille gleich, in ungeheurer Anzahl aus dem Instrumente hervor quillend, mit einer Unzahl von Flageolet-Tönchen vermischt, was euch die Violinspieler, einer mehr als der andere, zum Besten geben. Aber man kennt das Sprichwort: **Zu viel Töne — keine Musik!** — Und ihr wollet, dass mit dieser Eigenschaft, diesem Tongeklingel die grandiosen Schöpfungen Beethoven's im Quartett-Styl würdig im Geist des Autors reproducirt werden sollen? ihr wollet, dass irgend eine Soubrette mit ihrem dünnen Stimmchen die Iphigenie oder Donna Anna singe? — Das Quartett-Spiel anlangend, leben die Leistungen des **Schuppanzigh**'schen Quartetts zu Wien noch zu frisch in meinem Gedächtnisse *), als dass sie nicht stets der Maassstab seyn sollten, andere Erscheinungen auf diesem Felde darnach zu beurtheilen. Nicht genug, dass Beethoven selbst der Bildner jenes vierfachen Bundes gewesen, auch Vater **Haydn** lehrte ihn persönlich den Geist seiner wundervollen Schöpfungen im Gebiete der Kammermusik auffassen, und Hofrath v. **Mosel** und Abbé **Stadler** waren seine Führer in **Mozart**'s Musik. **) Welche Resultate mussten unter solchen Auspizien zu Tage gefördert werden! und diese unmittelbare Ueberlieferung konnte sich nicht bis in unsere Zeit — jener doch so nahe — hinüber tragen lassen, obgleich jener Quartett-Bund (mit einigen Veränderungen) unter seinem Chef Schuppanzigh an 30 Jahre wirkte!! O Wien! Wien! wie unwürdig zeigst du dich auch hierin des Ruhmes: die erste Pflegerin der Tonkunst in Deutschland zu heissen. Paris würde sich dieses gerechten Vorwurfes nicht schuldig gemacht haben.

---

*) Sieh S. 39 von Beethoven's Biographie.

**) Bekanntlich war Abbé Stadler ein Jugendfreund Mozart's.

Schuppanzigh hielt seine Sitzungen gewöhnlich in einem Saale, der mindestens an 500 Zuhörer fasste. In diesem gefüllten Raume erklangen die vier Instrumente in den Fortestellen wie ein kleines Orchester, man hörte vier Männer mit männlicher Kraft ihre Instrumente behandeln, und das allein schon that wohl, abgesehen davon, dass sie alle Charaktere aufs schärfste zu sondern, auch das Eigenthümliche eines jeden Meisters aufs deutlichste zu zeigen verstanden. Um dies zu können, gehörte vor allem auch die Kunst dazu, einen mannskräftigen Ton dem Instrumente abzugewinnen; und diese Kunst war allen eigen, ohne noch die vollgewichtige Eigenschaft eines Concertspielers nach den Begriffen jener Kunstepoche zu besitzen. Was würde es wohl nützen, wenn Beethoven den modernen Violin- und Klavierspielern zuriefe: Betrachtet den grössten Theil meiner Werke aller Gattungen nicht wie Miniatur-Bildchen oder Filigran-Arbeit, sondern wie die Fresken Michel Angelo's, und wollet ihr sie in meinem Sinne wiedergeben, dann tauchet eure Pinsel in dicke Farben, d. h. lernet vorher auf euren Instrumenten einen gesunden, kräftigen Ton erzeugen, ohne dieses erste Requisit werdet ihr aus dem tiefen Schachte meiner Dichtungen nicht die Geister unbekannter Welten herauf beschwören, sondern nur gewöhnliche Tagesgestalten dem Zuhörer vor die Sinne führen! Hierin liegt eines der Geheimnisse zur Ergründung des Beethoven'schen Genius, worauf Beethoven oft aufmerksam machte. Dass hiezu ein bedeutender Grad physischer Kraft erforderlich, ist natürlich; drum bleibe jeder davon weg, dem diese Eigenschaft mangelt, oder erfreue und bilde sich daran zu Hause allein.

Nach dem Abtreten jenes Wiener Quartett-Vereins vom künstlerischen Schauplatze war es der Braunschweiger Vierbrüderbund Müller, der sich in seinen Leistungen jenem annäherte, ohne jedoch Beethoven ganz zu verstehen. An seinen Leistungen erfreute ich mich durch mehrere Wochen im J. 1837 hier in Aachen. Allein, Gott und den neun Musen sey's geklagt, bei der Wiederkehr dieser vier Künstler im vorigen Jahre stand es um sie anders. Der zu wenig markirte, fast durchweg süssliche und sentimentale Vortrag, die Scheu vor jedem Heraustreten männlicher Kraft, noch mehr — aus jedem Piano ein Pianissimo machen, und so weiter alle Vortragszeichen verkleinernd, darin bestand die Veränderung, oder bezeichnender, die angenommene Manier, in der jene Herren einer zahlreichen Versammlung hier Haydn's Quartett in G-dur *) und Beethoven's Quar-

---

*) Die Melodie über „Gott erhalte Franz den Kaiser“ sammt

tett in Es, No. 10, vortrugen, **farblos** und ohne Spur einer Begeisterung. Beide Werke wurden bei solcher Behandlung, die nicht einmal vier sentimentalen Frauenzimmern anstehen würde, zu Miniatur-Bildchen oder Filigran-Arbeit. Welcher böse Dämon konnte diese tüchtigen Künstler so weit vom rechten Wege abführen und sie jene Werke mit ihrem strahlenden Colorit so sehr verkennen lassen?! *)

Nicht so weit vom rechten Wege ab waren die zwei Pariser Quartett-Vereine, wenn ihnen auch das hehre Ideal nur aus der Ferne leuchtete; doch muss bemerkt werden, dass beide Vereine nur erst Versuche machten, die bereits die regste Theilnahme des Publikums fanden, folglich die Fortsetzung nicht unterbleiben dürfte. Wollten sie sich aber bald auf die Höhe gestellt sehen, von der allein Segen und Einfluss von ihrem Wirken ausgehen soll, so dürfte es ihnen dringend zu rathen seyn, von den vorstehenden Bedingungen und Beispiel Kenntniss zu nehmen. Die mir bekannte hohe musikalische Bildung Einzelner darunter, ihre Gleichachtung aller klassischen Meister und dazu ihr sichtbarer Eifer, einem in dem erzmusikalischen Paris ausgesprochenen Man-

---

allen Variationen, wurde von der ersten bis zur letzten Note pianissimo gespielt.

*) Das Cölner Quartett der Herren Hartmann, Derkum, Weber und Breuer scheint sich das Braunschweiger zum Vorbild genommen zu haben, so viel ich bemerkte. Mein aufrichtiges Bedauern, wenn dieser Verein auf jener Bahn fortgeht, auf welcher er sich niemals zu einer Bedeutung erheben wird! —

gel an Quartett-Vereinen abzuhelfen, lässt mich hoffen, dass meine Winke nicht an ihnen verloren gehen werden.

Zu den Quartetten, die mir in dem Vereine der Herren Franco-Mendes sehr viel Vergnügen gemacht, zähle ich besonders das 35ste von Haydn in B-dur, das 7te in C-dur von Mozart und das 15te (in Schlesinger's Ausgabe) von Beethoven. Auch hörte ich dort ein Quartett von Herrn Léon Kreutzer (dem würdigen Neffen von Rudolph Kreutzer), das eine recht verdienstliche Arbeit genannt werden muss, und die Pariser Kunstrichter sehr befriedigte. Ein anderes Erstlingswerk von Jos. Franco-Mendes hatte weniger Ausgezeichnetes und ermangelte der Consequenz in der Durchführung. Dagegen lies sein jüngerer Bruder Jacques (ein Schüler im Violoncell des Herrn Professors Merk in Wien, und auf diesem Instrumente höchst beachtungswürdig) auch ein Quartett (H-moll) von seiner Composition hören. Es ist ein preiswürdiges Werk, das Aller Aufmerksamkeit und Beifall erregte. Keck in der Führung des etwas bizarren Hauptmotivs, kann man dem Faden der Melodie doch immer folgen, so enge auch die Verschlingung der vier Stimmen zuweilen ist. Blitze von Genie und schöpferischer Kraft leuchten überall durch, und auch die Form ist schön abgerundet.

Von dem Vereine des Herrn Alard hörte ich blos Beethoven's Quartett in E-moll, dessen Vortrag ich den Vorzug vor allem gebe, was ich in Paris von dieser Gattung Musik gehört. Herr Alard würde zweifelsohne Schuppanzigh erreichen, wenn er es nur ernst wollte. Ein dort ungewöhnlich grosses Spiel mit herrlicher Bogenführung zeichnet diesen Künstler aus, und das Erfassen der musikalischen Poesie liegt ihm eben so nahe, wie dem Violoncellisten Jacques Franco-Mendes.

Unter den Quartett-Vereinen in Privathäusern ist der des Vicomte de Maupas, sowohl durch seine Leistung als Tendenz, auszuzeichnen. Er besteht seit mehreren Jahren und hält regelmässig den Winter hindurch seine Sitzungen. Die daran Theilnehmenden sind: Herr Urhan (Violin I.), Herr Schwaederlé (Violin II.), Mr. de Maupas (Viola) und Herr Lee (Violoncello) — drei Deutsche im Bunde. Alle Klassiker und sonst guten Werke gehören zu seinem Repertoir. In der Familie des Vicomte de Maupas herrscht ein hoher Sinn für Kunst und Wissenschaft, zugleich auch, was mit ihm in naher Verbindung steht oder vielmehr dessen Ausfluss ist: wahre Humanität und Liebenswürdigkeit. Beethoven und F. Schubert sind die Hausgötter.

Wenn von dem modernen Klavierspiel und Spielern überhaupt die Rede seyn soll, so fühle ich immer ein Nervenzucken, und es thäte Noth, alle meine Schutzpatronen vorher anzurufen, um meine Feder in dem Aufzeichnen meiner aufrichtigen Meinung über Werth und Bedeutung dieser Nürnberger musikalischen Dutzendwaare in etwas aufzuhalten, und sie zu bitten, mich vor den Folgen meiner Aufrichtigkeit in ihren heiligen Schutz zu nehmen. Doch halte mich

Niemand für feige; im Gegentheil, es mit der ganzen Legion dieser lebendigen Leierkästen aufzunehmen, die von Markt zu Markt laufen und ihre Walzer abdrehen, wäre eine Lust für mich, der vielleicht nichts gleich käme. Was ich von diesen Söhnen des Musengottes denke, welchen unsäglichen Einfluss ihr Wirken und Treiben auf den verderbten Geschmack in der Musik geübt, habe ich so ziemlich ohne Blume im „Musikalischen Theil“ von Beethoven's Biographie ausgesprochen, denn mit Uebelthätern an der himmlischen Kunst, gehörten sie auch zu den sogenannten „kolossalen Genie's“ und führen sie als vornehmthuende Künstleraristokraten mit vier Postpferden über die Landstrasse, wäre es unrecht und feige viele Umstände zu machen. Hierbei thut es Noth, ohne Umschreibung die Sache bei ihrem prosaischen Namen zu nennen. Seit jener kurzen Zeit sind meine Erfahrungen auf dieser Heide um Vieles vermehrt worden, — ich lernte eine grosse Abtheilung jener Legion in Frankreichs Hauptstadt kennen, und diese Bekanntschaft, hätte sie keine Ausnahmen, würde mich mit wahrem Abscheu erfüllen gegen das ganze Geschlecht, welches da heisst: Klavierspieler. *)

---

*) Dass ich von Künstlern erster Grösse und Kunstliteraten in Paris über diesen Punkt dieselben Meinungen mit unverstellter Entrüstung äussern hörte, und dass man dort auch bereits angefangen sie unverholen in den Zeitblättern. auszusprechen, darf ich hierbei nicht unerwähnt lassen Auch muss ich noch bemerken, dass ich von einigen der ersten Autoritäten in Paris den Vorwurf hören musste: „Deutschland ist es, das uns vor allen andern Ländern mit Klavierspielern über-

Wie viele Achtung verdient noch jeder der modernen Violinspieler, mag er gleich zuweilen heulen und seinen mit affektirten Thränen und Seufzern angefüllten Bronnen immer und immer überströmen lassen; bei allen ihren Verkehrtheiten und Nachäffereien blitzt doch dann und wann der Genius der Kunst hervor, offenbaret mindestens einen Gran wahren, reinen Gefühls, und machet sich somit des Ehrentitels: Künstler, nicht unwerth. Kann man, den wahren Kunstglauben in der Brust bewahrend, Gleiches dem grossen Haufen der Klavierspieler zugestehen, jenen Unholden, deren oberster Kunstzweck nur ein geläufiges Fingerspiel ist, die darum, selbst baar allen Gefühls, dieses Dokument höherer Weihe auch in anderen nicht achten? Für sie heisst „Klavier spielen können“ nur — es ihnen gleich machen können, ausserdem „ist es nichts mit diesem oder dieser“, wie diese Herren abzuurtheilen pflegen. Doch, wenden wir unsern Blick weg von jenen Menschen-ähnlichen Schlingpflanzen, die in einer Unzahl von Exemplaren auch in Paris zu treffen und sich seit Jahren auch dort an den heiligen Baum der Tonkunst hinauf ranken, ihm die edlen Säfte aussaugend! Findet der suchende Wanderer nur zuweilen noch eine duftende Blume, so erfreut er sich ihres Anblickes, drückt sie an seine Lippen, verwahrt sie

---

schwemmt, wovon der grösste Theil oberflächlich ist.“ Ein dreimonatlicher Aufenthalt dort reichte nicht hin mich zu überzeugen, ob dieser bittere Vorwurf gegründet ist oder nicht.

wohl auch oft in seinem Busen und vergisst über seinen glücklichen Fund Schlingpflanzen und Heidekraut. — So ward mir um's Herz, als ich Chopin wieder Klavier spielen hörte, den ich vor 10 Jahren bereits in Wien kannte. Chopin ist der Fürst aller Klavierspieler, die wahre Poesie vor seinem Flügel, und da alles wirklich Gute, Wahre und Rechte in Paris seine zahlreichen Verehrer und Vertheidiger findet, so ist auch Chopin's Stellung in der dortigen Künstlerwelt eine anerkannte, fest begründete Wahrheit! Die Erklärung von seinem Klavierspiel gibt sich also nach Vorstehendem im Allgemeinen von selbst, im Speziellen aber sagt sie noch sehr wenig, oder richtiger, nichts, und viele erläuternde Worte würden den Begriff seines Wesens doch nicht verdeutlichen. Leicht ist die Beschreibung und eben so leicht der Begriff, wie der sogenannte Tyrann des Klaviers — Liszt — ein Werk Beethoven's vorträgt oder seinen „Mazeppa" und den „chromatischen Galopp" peitscht *): Chopin's Spiel muss man selbst

---

*) Ich habe Herrn Liszt seit der Herausgabe von Beethoven's Biographie, wo ich seiner gedachte, Beethoven's, Weber's, F. Schubert's und seine eigenen Compositionen wiederholt vortragen gehört. Jene grossen Meister anlangend kann ich den Eindruck, den ihre Auffassung wie Vortrag Seitens des Herrn Liszt auf mich machte, nicht anders als Schauder-erregend nennen, denn von solcher Verirrung konnte ich mir keinen Begriff machen, bevor ich es nicht selbst gehört. Wie man nicht wissen kann, ob aus dem Kinde ein Mann wird, und welcher Mann, so konnte ich im Jahre 1823, als ich Beethoven den hoffnungsvollen Knaben Liszt sammt seinem Vater vorstellte, nicht ahnen, welch musikalischer Vandale in diesem jungen

hören, um es in seiner Eigenthümlichkeit zu fassen. Es imponirt nicht durch die Kraft des Anschlags, noch durch Brillantfeuer, wodurch andere den Beifall der Menge erzwingen, denn Chopin's physischer Zustand verbiethet ihm leider jede körperliche Anstrengung, und Geist und Körper sind bei ihm in

---

Talente einstens heran reifen werde. Hat dies etwa Beethoven geahnet? denn die Aufnahme war nicht die gewöhnlich freundliche, und ich hatte Ursache, damals mit dem grossen Meister wegen seiner Unfreundlichkeit nicht besonders zufrieden zu seyn, weil der Wunderknabe mich ungewöhnlich interessirt hatte. Beethoven merkte selbst, dass er es an Beweis von Theilnahme bei dem kleinen Franz etwas fehlen liess, daher er bald zu bereden war, das nächst gegebene Concert des kleinen Liszt mit seiner Gegenwart zu beehren, und dadurch seine früher gezeigte Kalte wieder gut zu machen. (Beethoven's Conversationsbücher enthalten die Debatten darüber.) Da er mehr aus Widerwillen gegen das ganze Virtuosenthum, welches damals bereits eine schiefe und verderbliche Richtung genommen, als wegen seiner Taubheit niemals derlei Concerte besuchte, so machte sein Erscheinen im Concerte des kleinen Liszt grosses Aufsehen — Das im Anhange von Beethoven's Biographie angeführte Urtheil über den Mann Liszt aus der Feder eines der gediegensten Leipziger Kunstrichter unterzeichne ich nun ebenfalls ohne Bedenken. Liszt's Verfahren mit den Werken Beethoven's, Weber's und Schubert's ist der Superlativ aller Verirrungen, und ich kann es nicht anders bezeichnen, als wenn irgend ein Baumeister des heutigen Egyptens oder Arabiens sich über die Zerstörung der egyptischen Pyramiden oder anderer grosser Baudenkmale der Vorzeit her macht, und dann mit den Trümmern ein Gebäude eigener ungezügelter Phantasie aufstellt, an welchem keine Spur von Symetrie zu finden, und Fenster und Thüren unter einander geworfen sind; ein Gebäude, zu dem der Haupteingang durch den Keller oder durch das Dach führt. Wanderer, wenn es dir beliebt, so steig ein wo du willst! Und ein solch muthwilliger Zerstätem Missverständniss und gegenseitiger Aufregung. Die Haupttugend dieses grossen Meisters im Klavierspiel liegt in der vollkommenen Wahrheit des Ausdrucks jeden Gefühls, dessen er sich bemeistern darf, was schlechterdings unnachahmlich ist und zur Karikatur führen könnte, wollte man es

---

trümmerer aller symmetrischen Formen, folglich auch des innwohnenden Geistes, hilft mit bauen an dem ehernen oder steinernen Monumente Beethoven's in Bonn?! O ungeheure Ironie! — Ja, mein edler, glorreicher Freund Beethoven, du brauchst wirklich mehr als ein solches Monument, wenn es mehr als einen Liszt gabe! —

Wer Liszt mit Paganini vergleicht (und man hat es mehr als ein Mal gethan), hat letzteren sicher und gewiss niemals gehört, und indem er ersterem ein Compliment macht, versündigt er sich an letzterem, als einem wahren Heiligen der Tonkunst. Herrn Liszt ist das wahre, naturgetreue Gefühl nichts, darum erregt er es auch in seinen Zuhörern nicht; dem Paganini hingegen galt der Ausdruck jenes Gefühls für alles, für das Höchste, darum sah man bei seinem Spiele harte Männerherzen weich werden und Thränen vergiessen; nur höchst selten gefiel er sich in unschönen Verbrämungen. Paganini wollte vor allem auf die Gemüther wirken, Liszt will nur die Bewunderung seines ausserordentlichen Mechanismus erregen. Welchem von beiden schwebt demnach das wahre, hehre Ideal der Kunst vor? wer von beiden befördert wohl den reinen Kunstglauben? wer ist der Ketzer? — Paganini erreichte den höchsten Gipfel des Ruhmes; wird Herr Liszt mit seinem Kunstverfahren je die Grenzen der ephemeren Berühmtheit überschreiten und an die Pforten des Ruhmes anpochen dürfen? Ich glaube: sicherlich nicht!

Liszt's Persönlichkeit ist mir nicht fremd und die Sympathie von 1823 noch immer dieselbe; darum meine freimüthige Aeusserung in seinem und der Kunst Interesse, und darum wird auch Herr Liszt so lange einen unverstellten Gegner an mir finden, so lange ich ihn auf diesen unwürdigen Wegen wandeln und keinen bessern Gebrauch nachahmen. Dass sein Spiel keinen grossartigen Charakter hat, daher nicht für die Menge ist, die immer geblendet seyn will, weil sie selbst verblendet ist, wird begreiflich. Dies recht wohl erwogen und, da ferner an dem, durch den grössten Beifall der Besten und Edelsten dennoch nicht verwöhnten Naturel

---

von seinen Geistesgaben werde machen sehen. Ein längerer Aufenthalt in West- oder Norddeutschland würde vermuthlich eine erhabenere Idee von dem eigentlichen Wesen der Kunst in ihm entstehen lassen und consolidiren, überhaupt ihn zum Bewusstseyn seiner selbst bringen. Es sey damit nicht gesagt, dass Paris der zu solch artistischen Ausschweifungen und Muthwillen verleitende Ort sey (Chopin und andere geben davon Zeugniss), im Gegentheil muss ich bemerken, dass unter allen dort lebenden Künstlern von Bedeutung auch nicht einer ist, der dem bisher eingeschlagenen Weg des Herrn Liszt ein freundliches Wort redete, wenn gleich alle seinen hervorragenden Talenten Gerechtigkeit widerfahren lassen, den schöpferischen Genius zu grossen Werken aber ihm noch nicht zuerkennen wollen. Offizielle Journal-Artikel legen hiebei nichts in die Wagschale, denn daran klebt mehr oder weniger immer ein unlauteres Interesse des Verfassers oder anderer mit der Kunst Handel treibenden Personen. —

Hier kommt mir eben das in mehren Zeitschriften mitgetheilte Fragment aus der „Autobiographie des Ritters Ignaz von Seyfried“ vor Augen, darin es unter andern auch heisst: „Tanzrhythmen, Walzer, Galopps, Quadrilles et Consorten haben die oberste Rangstufe usurpirt; deren Götzendiener schwelgen sybaritisch, walzen sich im Mammonsüberfluss und werden fetirt als Dalai-Lama's von hohen Maecenaten und niedrigem Plebs“ u. s. w. — Trefflich hast du würdiger Künstler und Gelehrter mit diesen wenigen Worten unser musikalisches Zeitalter signalisirt; der Allmächtige, vor dessen Antlitz du bereits getreten, vergelte dir all das Gute, das du hienieden im Interesse deiner hehren Kunst bis in dein höchstes Alter gethan!

Chopin's doch nichts zu ändern seyn dürfte, ist es eben so gut, wie es ist. Bei dem gegenwärtigen Zustande der Dinge in der Tastenwelt ist es aber dennoch ein Missgeschick zu nennen, dass Chopin's öffentliches Erscheinen wie die Wahl der vorzutragenden Werke von seiner zerrütteten Gesundheit abhängig sind. Welch Gewicht würde er durch den Vortrag grosser Meisterwerke mit voller Orchesterbegleitung, die vom Pulte aller Koryphaeen des Piano verbannt sind, in die Wagschale legen, zumal da sein Wesen in Allem die reinste Künstlernatur offenbart, die fern von jeder Spur einer Ostentation: von sich reden zu machen oder sonst künstlerisch seyn sollender Bravour-Stücke und Tours de force, der wahre Spiegel künstlerischer Bescheidenheit ist! Schicksal, wie zeigst du dich auch bei diesem echten Genius der Kunst grausam und übelwollend!

Dieses kurze Abschweifen vom Hauptthema wolle der Leser mir vergeben, es drängte mich eines Künstlers hier näher zu erwähnen, der der Achtung und Aufmerksamkeit der ganzen Musikwelt würdig ist.

Wie bereits vorn bemerkt, so beschränkt sich das Studium Beethoven'scher Klavierwerke in Paris fast ausschliesslich nur auf einige mehrstimmige, die den geläufigen Fingern der Klavier-Virtuosen als Paradepferde dienen und womit ein grosser Lärm gemacht werden kann. Zu dieser Kathegorie gehören unstreitig: die grosse A-moll Sonate mit Violin und das Trio in B-dur, Op. 97, welche beide Werke ich auch unzählige Male zu hören bekam; ersteres immer bis zum Possenspiel herabgewürdigt, letzteres aber auch nur ein Mal würdig vorgetragen, und zwar in dem Concert des Herrn Halle, von ihm, Herrn Alard an der Violin, und Herrn Franchomme am Violoncell. Man ersieht, dass den Franzosen die eigentliche Fundgrube der tiefsten musikalischen Poesie, Beethovens Klaviersonaten, in denen ein immenser Stoff zu vielen Simphonien und Opern angehäuft liegt, noch unbekannt ist. Doch steht zu erwarten, dass bei dem emsigen Bestreben vieler tüchtigen Künstler der Zugang zu jener geheiligten Quelle bald gebahnt seyn dürfte. Herr Halle, ein junger Mann von 23 Jahren aus Hagen in Westphalen, Schüler des ehrwürdigen Herrn Rink in Darmstadt, scheint mir vorzugsweise befähigt, einer der Vorkämpfer in Einführung klassischer Klaviermusik in Paris zu werden. Er spielt mit Vorliebe Beethoven, und befriedigte mich vor allen andern im Vortrage des hier genannten Trio in B-dur, so auch in der Sonate (A-dur) mit Violoncell. Doch auch er ist dem glatten Abspielen noch sehr ergeben, welches klassische Werke überhaupt nicht vertragen, deren Charakteristik selbst bei einer weniger gefeilten und eleganten Spielart nichts verliert, ja auf letztere wenig oder keinen Anspruch macht, da das monotone Colorit dieser Spielart fern davon ist, Schatten und Licht in den musikalischen Seelengemälden, besonders Beethoven's, an gehörigem Ort zu vertheilen. Die glatte, elegante Spielart ist nur Bedingung beim Vortrage sogenannter Galanteriemusik; jede höhere Gattung kann mit einem mindern Grade von Eleganz, aber gebildeter Accentuirung und richtiger Auffassung des Charakters seiner verschiedenen Bestandtheile gegeben werden. —

Den musikalischen Accent betreffend, so habe ich bei den meisten der geschicktesten Pariser Pianisten nicht mehr Kenntniss dieses so nothwendigen Erfordernisses zum ausdrucksvollen Vortrag wahrgenommen, als bei uns in Deutschland davon zu finden ist. Selbst das Orchester der „Société des Concerts“ thut hierin oftmals zu wenig. — Woher soll aber namentlich bei den Pianisten Ausdruck, deklamatorischer Vortrag kommen, wenn der rhetorische Theil in ihren Studien gänzlich vernachlässiget wird? Und, mit eurem kleinen Spiel, ohne kräftige Accentuirung und die genaueste Kenntniss des Rhythmus und seiner Bedeutung, beides Hauptbedingungen des Ausdrucks, wollet ihr Beethoven'sche Musik spielen, die ihrer Eigenthümlichkeiten wegen mehr als irgend eine andere davon erfordert? Ihr klagt über „zu schwer“ und — „liegt nicht gut in den Fingern!“ — Diese Klagen sind leider schon ziemlich alt und datiren sich aus der Zeit, wo das Klavierspiel von seiner geistigen Höhe zum Handwerk herab zu sinken begann, und ephemere Klavier-Compositionen immer mehr und mehr die klassischen Werke verdrängten. Schon im Jahre 1813 enthält die Leipziger Allg. Musik-Zeitung in No. 9 folgende zu beherzigende Worte über jene betrübende Erscheinung:

„Mancher sogenannte Virtuos verwirft die Beethoven'schen Flügel-Compositionen, indem er dem Vorwurfe: Sehr schwer; noch hinzu fügt: Und höchst undankbar! — Was nun die Schwierigkeit betrifft, so gehört zum richtigen, bequemen Vortragen Beethoven'scher Compositionen nichts Geringeres, als dass man ihn begreife, dass man tief in sein Wesen eindringe, dass man im Bewusstseyn eigener Weihe es kühn wage, in den Kreis der magischen Erscheinungen zu treten, die sein mächtiger Zauber hervorruft. Wer diese Weihe nicht in sich fühlt, wer die Musik nur als Spielerei, nur zum Zeitvertreib in leeren Stunden, zum augenblicklichen Reiz stumpfer Ohren, oder zur eigenen Ostentation tauglich betrachtet, der bleibe ja davon. Nur einem solchen steht auch der Vorwurf: „Und höchst undankbar!“ zu. Der ächte Künstler lebt nur in dem Werk, das er in dem Sinne des Meisters aufgefasst hat, und nun vorträgt. Er verschmäht es, auf irgend eine Weise seine Persönlichkeit geltend zu machen *), und all sein Dichten

---

*) Wie z B. Herr Liszt. — — Das sind jedoch die traurigen Folgen des bis aus Fabelhafte ausgebildeten Mechanismus der Finger unserer modernen Klavierspieler, denen die Einfachheit aller klassischen Werke nicht genügt und aus begreiflichen Ursachen nicht genügen kann, darum solche Werke ihnen nur als Unterlage zu ihren Ausschweifungen und Zerrbildern dienen. Dem, solches Thun freundlich rügenden, Kenner erwidert man nur lächelnd: „Lieber Freund, Sie sind ein Philister und Pedant.“ — Nemesis, was zö-

und Trachten geht nur dahin, alle die herrlichen, holdseligen Bilder und Erscheinungen, die der Meister mit magischer Gewalt in sein Werk verschloss, tausendfarbig glänzend in's rege Leben zu rufen, dass sie den Menschen in lichten, funkelnden Kreisen umfangen, und seine Phantasie, sein innerstes Gemüth entzündend, ihn raschen Fluges in das ferne Geisterreich der Töne tragen. — Dass es wenig solche eigentliche Künstler, wahrhafte Virtuosen gibt, da leider auch in der Kunst der Egoism, die leidige, leere Prahlsucht um sich greift, ist eben so gewiss, als dass man wohl wenige Kenner antrifft, die sich von dem tiefen Geiste des sinnigen Beethoven ganz angeregt und erhoben fühlen. Seitdem es Mode geworden ist, die Musik nur so nebenher zum Vertreiben der Langeweile in der Gesellschaft zu benutzen, soll alles leicht, gefällig, angenehm — d. h. ohne alle Bedeutung und Tiefe seyn, und da leider Componisten genug auf der Erde wandeln, die dem Zeitgeist fröhnen, so gibt es der losen Speise gar viel. *) Auch manche nicht gänzlich schlechte Musiker klagen über die Unverständlichkeit Beethoven-

---

gerst du so lange, solchen Frevel an der himmlischen Tonkunst zu bestrafen? — D. V.

*) Also im Jahre 1813, das noch zu dem silbernen Zeitalter der Tonkunst gezählt werden kann, klagte man schon über „gar viel der losen Speise"?! Welchen Numerus soll man denn dieser losen Speise im Jahre 1841 beisetzen, die sich von dem damals „Leichten" meist in nichts anderem unterscheidet, als in dem übertrieben Schweren und Geräuschvollen, mit einem Worte, in der sinnlosesten Prahlerei? —

scher, selbst Mozart'scher Compositionen: es liegt da aber an der subjektiven Imbecillität, die es nicht zulässt, das Ganze in seinen Theilen zusammen zu fassen und zu halten. Sie rühmen daher immer an schwachen Compositionen die grosse Klarheit.“ —

Mögen sich die Pianisten der hier oben Seite 64 gemachten Bemerkung von Michel Angelo's Fresco-Gemälden erinnern, und sie werden vielleicht zur Einsicht kommen, was ihnen zunächst Noth thut, wenn sie Beethoven vor sich haben. Vielleicht geben sie sich dann auch die Mühe, die Worte „Accent und Rhythmus“ kennen zu lernen. *)

Da wir in Deutschland in diesem Punkte an demselben Gebrechen leiden, und hierin auch nicht um ein

---

*) Ich selbst hörte die Worte „Accent und Rhythmus“ erst in meinem achtzehnten Jahre aus dem Munde Beethoven's, sammt ihrer Erklärung. Keiner meiner Lehrer, die nicht zu den ungeschicktesten gehörten, machte mich darauf aufmerksam, vermuthlich aus der einfachen Ursache, weil sie selbst nichts davon wussten. Beethoven hat mir damit den Staar gestochen; seitdem weiss und fühle ich erst, was Musik ist. Nachher aber traf ich oftmals Schüler der ersten und theuersten Lehrer Wien's, Berlin's, Leipzig's und nun auch von Paris, im Gesange sowohl wie auf Instrumenten, die jene beiden Worte aus dem Munde ihrer Lehrer auch noch nicht gehört hatten; darnach beurtheilte sich denn auch ihr Wissen und Können. Allein, die Berühmheit des Lehrers und einige gut eingeschulte Bravour-Stücke verdecken dem Nichtkenner alle Mängel und Unwissenheit solcher grossen Meisterschüler, und der Kenner zuckt die Achseln, indem er seufzend sich sagt: „wieder ein Opfer der Mode und der leidigen Eitelkeit!“ —

Haar breit den Franzosen voraus sind, so wäre es gewiss von der dringendsten Nothwendigkeit, die Herren Künstler und Musiklehrer auf die zehnte Abtheilung „Vom Accent“ in der Allgem. Musiklehre von Marx, und auf den zweiten Abschnitt „Vom psychischen Ausdruck des Rhythmus und der musikalischen Bewegung insbesondere“ in Schilling's „Philosophie des Schönen in der Musik“ aufmerksam zu machen, und im letzteren lehrreichen Werke auf Seite 302 die Stelle über die Takt-Accente in ihrem Zusammenhange zum Nachschlagen zu empfehlen. Der gelehrte Verfasser sagt unter andern dort: „Nun werden dergleichen Unterschiede aber nicht etwa blos auf dem Papiere gesehen und gebildet, sondern es liegen dieselben vielmehr, wie ich in jener allgemeinen Theorie des Rhythmus im ersten Theile wohl hinlänglich nachgewiesen habe, und so unbegreiflich es auch Manchem noch erscheinen mag, fest begründet in der Natur der Sache selbst und der menschlichen Seele, und müssen daher von höchster, auch praktischer Wichtigkeit seyn in Beziehung auf den musikalischen Tonsatz; denn ist diese Begründung der Verschiedenheit der Takt-Accente oder Zeiten an sich richtig, so ist auch die Verschiedenheit ihres Ausdrucks bewiesen. Wie gesagt, sträuben gewöhnliche Ohren und ein nicht fein ausgebildeter Sinn sich noch immer gegen diese und solche Annahme *); allein in aller Kunst

---

*) Wer sollte es glauben, dass es selbst Künstler gibt, die die Theorie von Rhythmus und Accent zu dem „gelehrten

gibt es tiefer liegende bedeutsame Unterscheidungen und daraus entspringende zarte Schönheiten, die nur das Seelenauge sieht und das Ohr des Geistes nur vernimmt, und solche sind dann, wenn sie irgendwo einmal öffentlich zur Sprache gebracht werden, nicht etwa blosse Hirngespinnste und Schwärmereien, mögen Halbheit und Oberflächlichkeit sie auch dafür ausschreien sich bemühen, sondern sie bewähren sich dem aufmerksameren Beobachter auf das Vollständigste in ihren entschiedensten Wirkungen, selbst auf die bewusstlose rohe Menge. Dass die bestimmteren charakteristischen Unterschiede des Taktes nicht zum geringen Theile auch von solcher Art sind, ergibt sich, und zumal aus dem Folgenden, von selbst." —

Zu den, Herrn Halle nacheifernden Pianisten in Paris gehört noch Herr Schimon aus München, von gleichem Alter mit Herrn Halle. Seine Versuche in der Composition sind glänzend, was mir eine Sonate für Pianoforte und Violin kund gab. Noch vorzüglicher soll ein Trio für Pianoforte, Violin und Violoncell seyn, das ich aber nicht hören konnte. Herr Schimon, mit seinem ausdrucksvollen Kopf, ist auch zugleich das Ebenbild der Bescheidenheit von Chopin und Halle,

---

Kram" stellen? Mir selbst sind solche nicht nur oberflächliche, mehr noch verwilderte Individuen aufgestossen, die die Nothwendigkeit der Kenntniss von Rhythmus und Accent nicht einsehen wollten. Was soll denn aus den ihrer Ausbildung anvertrauten Schülern werden, von denen viele der Singenden den Lehrer verlassen, ohne auch nur ein Metrum kennen gelernt zu haben, vielweniger etwas noch tiefer in der Natur der Sache Begründetes?

und wird jedenfalls Tüchtiges leisten, wenn ihn die Umstände begünstigen. — Herr **Bertini**! Wer von den Freunden des Klavierspiels kennt nicht seine bildungsreichen Etudes? Er gehört sicherlich auch zu jenen Künstlern, die einen höheren Flug wagen, sich sagend: Odi profanum vulgus et arceo. Seine Bekanntschaft machte ich am Flügel bei **Erard**, mit dem Vortrage seines neuen Sextuor vor einer zahlreichen und gewählten Gesellschaft beschäftigt; ein Werk, das unter den Rigoristen viele Anfechtung fand, dennoch aber eine recht verdienstliche Arbeit nicht gemeiner Art ist, wenn überhaupt das Streben in Erzeugung von Werken, die eine höhere Weihe offenbaren und eine Zukunft vor sich haben, an und für sich schon verdienstlich genannt werden muss. Solchen Arbeiten sich aber vollends in dem ungeheuren Getreibe der Pariser Musikwelt widmen, zeigt von seltener Willenskraft, Beruf zur Sache und der schweren Kunst, unter Tausenden doch mit seinem Genius allein seyn zu können. Zu den Werken solcher Künstlernaturen zähle ich noch ein herrliches Trio für Pianoforte, Violin und Violoncell und andere Compositionen von **Rosenhain**, der sich nun die Bahn zur grossen Oper gebrochen hat; ein Trio in A-moll für dieselben Instrumente von **Eberwein**, eine tüchtige, fleissige Arbeit; mehrere Werke von **Panofka**, worunter seine eben erschienenen 24 Etudes für Violin sehr bald in ganz Europa verbreitet seyn werden und in der That ein Werk des Fortschrittes genannt werden können, demnach es auch von den Conservatorien zu Paris, Brüssel und London adoptirt wurde. *)

Nach dieser kurzen, aber meiner Aufgabe nicht fremden Abschweifung, indem alle diese genannten Künstler mit Liebe und Hingebung im Weinberge des Herrn arbeiten, der da heisst Beethoven, sey es mir auch erlaubt, mich unter den Töchtern Apollo's in Paris umzusehen und sie von meinem Standpunkte aus zu beurtheilen. Ich hörte viele dieser Holden, mit und ohne Renommée, in Salons und öffentlich, doch leider alle von der ihrem Geschlechte anhängenden Gefallsucht befangen, folglich der letzten Mode huldigend und mit den fertigsten Fingerhelden wetteifernd. Der Menge aber nur stets gefallen wollen, trägt unstreitig das sicherste Kennzeichen des Nichtberufenseyns zur Künstlerschaft an der Stirne. Und wo ist denn ein Publikum in unsern Tagen em-

---

*) Unter den Pianisten wurden mir noch zwei der vorzüglichsten genannt, deren Streben auch nach einem höheren Ziele geht, das beide durch die That bereits bewiesen haben sollen. Es sind die Herren Heller und Wolff; ersterer ein Ungar, letzterer ein Pole. — Unter den Violinspielern ist es Henri Vieuxtemps, der die breite Heerstrasse schon verlassen und einen Weg eingeschlagen hat, der an die frühere Spielart erinnert und die Violine wieder etwas zu Ehren und Würden bringen kann. Herr Ernst wird hoffentlich bald demselben Beispiele folgen und dort sein schönes Talent erst vollauf bewähren. — Was die Violine von der ausserordentlichen Erscheinung der zwölfjährigen Theresa Milanollo zu gewärtigen hat, die alle die ersten Meister der Violine in Paris empfindlich drückte, wie die Kunstgeschichte wohl kein zweites Beispiel dieser Art aufzuweisen hat, muss die Zeit lehren.

pfänglicher für alles Gute und würdiger es zu hören, als ein sehr grosser Theil des Pariser? wie würde das Gute und Werthvolle vollends aufgenommen werden, wenn es von wahren Priesterinnen der Kunst ausginge! Mögen mir daher die Pariser Pianistinnen verzeihen, wenn ich meinen deutschen Landsleuten einstweilen nichts Freundlicheres und Ruhmwürdigeres von ihnen zu referiren weiss! — Doch halt! sollte in der grossen Zahl dieser flüchtigen Töchter auch nicht eine seyn, die eine Ausnahme von der Regel mache und sich als würdige Tochter des hehren Gottes bewähre? — sollte auch nicht Eine zu finden gewesen seyn, von den Schwächen ihres Geschlechtes frei, mit einem Genius begabt, der sie in der Erkenntniss des Wahren und Schönen gute Wege geführt hätte? — Wie man im Frühling das Erscheinen der ersten Lerche begrüsst, so begrüsste ich Madame Polmartin, die eine solche Auserwählte in der grossen Zahl der Berufenen ist. An der Seite eines geliebten und würdigen Gatten lebend, ist Madame Polmartin eine Frau von hohen Geistes- und Gemüthsanlagen, die alles Gute aufsuchet und würdiget und mit ihrem Beethoven ein Herz und ein Sinn ist, den sie auch mit wahrer Pietät vorträgt, ohne eine Virtuosin „à la dernière mode“ zu seyn. Rührend und begeisternd für mich war der Umgang mit dieser begeisterten Dame, die selbst im Fluge ihrer phantasiereichen Ideen niemals die Gränzen der weiblichen Grazie überschreitet; ergötzlich waren ferner ihre Grübeleien über Einzelnes in den Werken ihres Ideals, erhebend aber über alles ihr rastloser Eifer in Verbreitung des Guten überhaupt. Hierin ist Madame Polmartin (in der Blüthe der Jahre stehend) ein Muster sonder Gleichen unter ihrem Geschlechte. Wenn auch nicht im Vereine mit vielen Glücksgütern lebend, ist doch die absolute Nothwendigkeit: Unterricht geben zu müssen, fern von ihr, — und diese wahre Priesterin der Kunst widmet täglich mehrere Stunden diesem peinlichen Geschäfte, das sie mit Gewissenhaftigkeit und Hingebung betreibt, die ihr den Ruf einer der ersten und vorzüglichsten Lehrerinnen des Piano in Paris erworben haben. Ehre sey dieser in jedem Betrachte interessanten Dame! ihr Name verdient in den Jahrbüchern der Tonkunst zu glänzen.

Sollte ich bei einem wiederholten Besuch in Paris so glücklich seyn, noch mehrere solch adeliger Geister ausfindig zu machen, ich werde nicht säumen, sie den hier genannten seiner Zeit anzureihen, denn die Kunstgeschichte unserer Tage bedarf die Nennung edler Gestalten, die nach dem Höchsten ringen, um das Hohe zu erreichen und als nachahmungswerthe Muster allen Gleichstrebenden empfohlen zu werden verdienen.

Musikalische Literatur in Paris.

Am Schlusse dieses Artikels sey es mir gestattet, einen Blick auf die musikalische Literatur in Paris und auf diejenigen Künstler und Literaten zu werfen, die ihr ihre Kenntnisse und Erfahrungen widmen.

Es bestehen dermalen zwei rein musikalische Journale in Paris, die „Gazette musicale“ unter der Direktion des Musikverlegers Herrn M. Schlesinger, und „La France musicale“, deren Redacteurs die Herren Gebrüder Escudier sind. Ausser diesen ist es noch die „Revue de deux mondes“, die sich mit ernsten Gegenständen der Musik befasst, und auch drei oder vier der sogenannten kleinen Blätter, die nicht minder die Musik und ihre Jünger in ihr Bereich ziehen, sie aber meist wie alles andere, was ihnen auf der Strasse begegnet, unwürdig d. i. spöttisch und herabziehend behandeln. Von letzteren also weiter kein Wort.

Die Gazette musicale ist ein schon ziemlich lange bestehendes Institut, das in Rücksicht der Befähigung seiner Mitarbeiter unstreitig zu den ersten in Europa gehört und in Frankreich sehr verbreitet ist. Ihre Hauptstützen sind: Henri Blanchard, Berlioz, Kastner, Maur. Bourges, Paul Smith, A. Specht, deren Obsorge grossentheils die „Revue critique“ anvertraut ist. Andere, wie Richard Wagner *),

---

*) Herrn Wagner's Correspondenz-Berichte in deutschen Blättern verdienen vorzugsweise die Aufmerksamkeit des

Jules Martin, Lafage, Anders *), Spazier, A. Morel, D'Ortigue u. a. liefern Artikel hinzu, die sämmtlich der deutschen Musikwelt nicht unbekannt bleiben sollten, da sie meist alle von allgemeinem In-

---

musikalischen Deutschlands. Er hält sich stets an die Sache, die er durch und durch versteht, und liebt es, die Wahrheit nach bester Ueberzeugung freimüthig auszusprechen. — Zu den beachtungswerthen Correspondenzen aus Paris gehören noch jene des Herrn Ferd. Braun, desgleichen die Berichte in der Wiener Zeitschrift, deren Verfasser ich aber nicht zu nennen weiss. Alle sind kurz, gründlich und wahr. — Könnte man doch Gleiches auch von andern Correspondenten von dorther sagen, die gerade das Gegentheil von allen diesem sind und in witzelnder Schreibart die schamlosesten Lügen in deutsche Blätter senden, versteht sich, immer anonym, z. B. Herr Heine. Die Herren Wagner und Braun vertreten ihre Artikel stets mit ihrer vollen Nahmenszeichnung, desto achtungswerther und glaubwürdiger daher.

*) Bei dem gelehrten Herrn Anders (einem der Sekretaire der königlichen Bibliothek in Paris) habe ich ein Unrecht gut zu machen, das ich unfreiwillig an ihm begangen. Man erinnert sich, dass ich ihm in der, meinem Buche über Beethoven nachstehenden „Anmerkung" in Betreff seiner Bearbeitung der von Wegeler und Ries herausgegebenen biographischen Notizen über Beethoven strenge angegangen habe. Nun hat mir aber Herr Anders nachgewiesen, dass alles, was er in seiner Broschüre gegeben, jenen Notizen wirklich entnommen sey, nur habe er eine andere Ordnung befolgt, daher auch seiner Seits verbindende Uebergänge von einem zum andern nothwendig wurden; ein Umstand, der nicht nur mich, sondern auch noch zwei andere der französischen Sprache mächtigere Vergleicher des Deutschen von Ries (das von Wegeler ist fast wörtlich wieder gegeben) mit dem Französischen von Anders confondirte, da sich die grellen Aussagen von Ries in dem französischen Idiom noch weit greller ausnahmen, der edle Beethoven daher in der That zu einem wilden, zottigen Waldmenschen umgeformt ward. Jedenfalls ist Herr Anders

teresse sind und dieselbe oberste Tendenz verfolgen: **Belehrung in gefälliger Art und Fortschritt in der Erkenntniss des Guten, Wahren und Schönen.** Die nähere Charakteristik dieser trefflichen Männer nach ihren Leistungen, besonders der ersteren Klasse, die zunächst in das Rad der grossen geistigen Maschiene eingreifen, dürfte mich zu weit führen, so interessant die nähere Bekanntschaft dieses Vereins von ausgezeichneten Köpfen für die deutschen Musiker und Musikfreunde seyn müsste. — Nicht ohne Bedacht stelle ich Herrn **Blanchard** an die Spitze dieses Areopagus und gebe ihm Herrn **Berlioz** als stellvertretenden Präses an die Seite. **Blanchard**, dessen Kopf einige Aehnlichkeit mit Beethoven's Kopf hat, ist ein gelehrter und sehr erfahrener Musiker, ein musterhafter Vorkämpfer für Recht und Wahrheit, immer grade auf seinen Gegenstand losgehend und dabei bleibend, bis er ihm nach bester Ueberzeugung Genüge gethan; darum hält sich sein Styl auch immer auf der Höhe des Würdigen, selbst in den Kritiken unwichtiger und gewöhnlicher Erscheinungen, die aber als Tagesbege-

---

frei von aller Schuld, über Beethoven Unrichtiges, seinen Charakter Entstellendes aus eigenem Antriebe veröffentlicht zu haben, was nicht Ries schon in seinen Notizen gethan hätte; somit die Schuld solcher Verbreitungen sich auf Seite des Letzteren mehret. Diese Ehrenerklärung Herrn Anders hier beigehend zu geben, gereicht mir zu um so grösserem Vergnügen, als ich an ihm einen hohen Verehrer Beethoven's, zugleich auch einen Mann von edler Denkungsart kennen gelernt, der fortan zu meinen werthen Freunden gehört.

benheiten doch besprochen werden müssen. Bewundernswerth ist seine Leichtigkeit im Ausdruck wie seine Vielseitigkeit in der Beleuchtung und Wendung des vorhabenden Gegenstandes, ohne Zuflucht zum Borgen von anderen wenig oder nicht verwandten Thema's zu nehmen. Ich glaube nicht, dass irgend jemand diesem gelehrten Manne das Primat in jenem Vereine streitig machen, und ihn, mit allen zu seinem Amte gehörigen Eigenschaften des Geistes und Herzens ausgerüstet, nicht würdig des ersten Platzes anerkennen werde. — Hector **Berlioz** ist nicht minder ein gelehrter und hochgebildeter Musiker wie Blanchard, nicht minder ein Kämpfer für Wahrheit und Recht im ersten Gliede, aber ohne die Consequenz und strenge Logik seines Vordermanns. In seinen Referaten holt er nicht selten zu weit aus, gefällt sich in historischen Deductionen, die nicht immer den rechten Halt haben, und schweift vom Gegenstande ab, anstatt wo möglich rasch darauf loszugehen und so sicherer das Schwarze in der Scheibe zu treffen. Darum, so brillant und unterhaltend auch sein Styl ist, ist doch oftmals zu bedauern, dass seine Artikel nicht kürzer und in den Hauptideen gedrängter sind, da sie so beschaffen gewiss von noch grösserem Werthe und Nutzen seyn würden. Doch weit mehr zu bedauern als dies, ist: dass Berlioz (wie ich schon oben bemerkte) seine musikalische Erziehung nicht in Deutschland erhalten. Als Schöpfer im Kunstfache, mit so viel Wissen und Idealität, mit so beispielloser Beharrlichkeit und Kraft des Willens wäre Berlioz sicher und gewiss andere als die eingeschlagenen

Wege gegangen, hätte sich im Leben noch die Achtung **aller** Besseren erworben und seine Geistesprodukte auf die Nachwelt übergehen gesehen. Dass es um ihn anders steht, darum ist das Schicksal anzuklagen, das sein Leben und seinen Genius mit einem Knäul von Wirren, romantischen und widerwärtigen Begebenheiten umstrickte, unter deren Last die Jahre der Studien vergingen, denen dann Früchte von fremdartigen, ungefälligen Formen und sonderbarem Geschmack nachfolgten. *) — Herr Georg **Kastner**, der Deutschfranzose aus Strassburg, verdient der Dritte im Bunde zu seyn, wenn von den Arbeitern im Weinberge der Gazette musicale die Rede ist. Wenn die Erlebnisse von Berlioz romantischer und widerwärtiger Art sind, so sind jene des Herrn Kastner wohl nicht minder frei von Romantik, aber zeigen nichts von widrigen Schicksals**schlägen**, desto mehr von Schicksals**liebkosungen**, die den noch ganz jungen Mann von ächt deutschem Schrott und Korn in einen Palast versetzt haben, wo er an der Seite einer liebenden und kunstgeweiheten Gattin frei von allen den Genius hemmenden Sorgen ein wahres und seltenes Künstlerleben lebt. So erhaben sich Berlioz trotz allen Schicksalstücken über das Gewöhnliche gestellt, festhält an seinem Idol — Kunst — und darum schon allein die Verehrung Aller verdient, eben so verdient Herr Kastner Bewunderung und Achtung, dass er in solch glänzender Lage der

---

*) Eine ziemlich ausführliche Biographie dieses Künstlers enthält Dr. **Schilling's** „Tonkünstler-Lexicon.“

bescheidene, anspruchlose, nur für das Beste seiner Kunst arbeitende Künstler geblieben, so arbeitend zwar, als sollte er sich mit seiner Feder die Tagesbedurfnisse beschaffen. Wie Unzählige hätten an seiner Stelle der Kunst Ade gesagt, fuhren in glänzenden Wagen durch die Strassen und spielten vornehmthuende Mecaenate, wie so viele andere Kinder des Gluckes! Nichts von allem dem bei Kastner! Als Componist hangt er dem Soliden an, und die inhaltschweren Worte in Goethe's „Granzen der Menschheit“: „Hebt er sich aufwarts und berührt mit dem Scheitel die Sterne, nirgends haften dann die unsicheren Sohlen, und mit ihm spielen Wolken und Winde. Steht er mit festen markigen Knochen auf der wohlgegründeten dauernden Erde“ u. s. w. — scheinen die Zeiger am Zifferblatte von Kastner's Lebensuhr zu seyn. Wären sie es doch auch an der seines Freundes Berlioz. — Kastner's Lieblingsbeschäftigung scheint der theoretische Theil seiner Kunst zu seyn, in dem er Vieles und Ausgezeichnetes geleistet, was zu den besten Werken in der französischen Musikliteratur gehört. Kurz, sein Name als Componist und Gelehrter steht in Frankreich durchaus hoch in Ehren, und möge diese fluchtige Skizze Veranlassung seyn, dass kein würdiger deutscher Künstler, der Paris besucht und mit Kastner zu sympathisiren glaubt, an ihm voruber gehe.

Die „France musicale“ steht erst in ihrem vierten Lebensjahre, ist auch sehr verbreitet im Lande, scheint aber in Verfolgung der obersten Tendenz wie in den Mitteln hiezu nicht immer die gehörige Consequenz zu beobachten. Sie zählt unter ihren Mitarbeitern einige der ersten Notabilitäten, als: **Adam**, **Balzac**, **Castil-Blaze** u. a., die aber am wenigsten für sie thun sollen, wie ich hörte. Zu ihren thätigsten Arbeitern gehören die beiden Redacteurs (Gebr. Escudier), J. **Morel**, **Miel**, F. **Wey** u. a., die oft vortreffliche Arbeiten liefern, aber nicht immer mit ihrem vollen Namen zeichnen, das mit wenig Ausnahme bei der Gazette musicale immer der Fall ist, folglich jeder für das Geschriebene dort selbst einsteht, was in einer so grossen Stadt, wo man die Referenten an ihrer blossen Namens-Chiffre nicht erkennen kann, von vieler Bedeutung ist. Obschon die Herren Escudier nicht studirte, auch nicht praktizirende Musiker sind, so haben sie doch viele Sorgfalt, ihrem Institute Glanz und feste Dauer zu geben, und dass dies erreicht werde, wünsche ich, indem zwei Journale von gleicher Farbe und gleicher Tendenz in dem grossen Paris leicht bestehen können, wenn sie freundnachbarlich neben einander wirken und in dieser Eigenschaft einander kontroliren. In diesem Falle wird ihr Gedeihen befördert und ist auch noch Kunst und Künstlern über diese Harmonie der öffentlichen Organe Glück zu wünschen. Im entgegengesetzten Falle aber muss man alle Theile bedauern, denn Zwietracht und gegenseitige Verfolgung von Kunstorganen sind die Ursache von Partheiungen unter den Künstlern selbst und wirken verderblich auf manches schöne Talent, das sich dem Spiele der Coterien hingibt. Leider muss ich sagen, dass dieser unglückselige Zustand in Paris seinen verderblichen Einfluss auf Kunst und Künstler ausübt, seitdem die Redactoren beider musikalischen Journale sich persönlich in ihren Spalten befehden und alle Rücksichten bei Seite setzen. Daher auch die Partheien bereits dahin ausgeartet seyn sollen, wie mich achtbare Künstler versicherten, dass nun in dem grossen Paris alles, was im Musikfache geschieht, durch Coterien geschieht, wo man vor wenig Jahren noch keine Spur von dieser, wo es nur Musik gibt, sich überall einfindenden Plage bemerkt haben will. *) Welche von beiden Redactionen die Ursache dieses unehrenvollen Haders, oder die Herausfordernde gewesen, weiss ich nicht, wollte es auch nicht wissen **), doch das Factum ist da, und während meiner Anwesenheit in Paris sind mehrere unfreundliche Scenen zwischen ihnen vorgefallen, die auch noch andere ausgezeichnete Männer, die höchstens aus den Coulissen zusaben, z. B. Herrn Blanchard, mit in den Handel zogen. So viel ist auch noch Thatsache, dass durch diese Provocation von Partheien mancher tüchtige Künstler, besonders von den fremden, in eine schiefe Stellung zu ihm früher recht befreundeten Kunstbrüdern versetzt wurde, indem die eine Parthei, die sogenannte französische, sich für emancipirt hält und alles Fremde mit schelen Blicken verfolgt; anderer Verstösse gar nicht zu gedenken. Was die Emancipation der französischen Tonkünstler betrifft, so hat es, wie aus Vorstehendem vielfach zu ersehen war, wohl seine unbestreitbare Richtigkeit damit, und der Fremden dürften eben nicht mehr so viele dort ihr Fortkommen finden. Aber wenn die Pariser bedenken (und die Besonnenen thun es wirklich), was sie den fremden, vorzüglich den deutschen Künstlern, verdanken, dass sie ohne jene Vorbilder vielleicht noch nicht die Hälfte ihres Weges zu einem so erhabenen Ziele zurückgelegt hätten, dann dürften wohl triftige Gründe recht nahe liegen, sie fortan wie würdige Kunstbrüder, wenn auch nicht mehr als ihre Lehrer, in ihren Kreisen willkommen zu heissen, und in ungetrübter Harmonie ihre Berufsgeschäfte mit ihnen zu vollbringen. Hinsichtlich dieses für alle Theile gewiss Nutzen bringenden Zusammenwirkens wäre es dann von Wichtigkeit, fernere Anlässe zu Dissonanzen aufs sorgfältigste zu vermeiden, damit die frühere Stimmung der Gemüther bald sich wieder offenbare. Paris ist gross und reich, die Liebe zur Musik immer noch im Steigen, ein schöner Theil der Kunstjünger (nicht der blossen Virtuosen, sondern der Künstler, die eine tiefere Bildung erhalten, als blos ein Instrument gut spielen zu können) in voller Thätigkeit, in ihren Werken dem Höchsten nachzustreben und unter sich in wahrhaft kollegialischer Eintracht lebend, welches Beispiel unter Musikern keine deutsche Stadt aufzuweisen hat und nur auf deutschen Malerakademien, überhaupt unter den bildenden Künsten zu finden ist, wahrscheinlich deshalb, weil sie mehr generelle Bildung und mancherlei Hulfswissenschaften voraussetzen als die Tonkunst, — warum sollte bei solchen Bewandnissen nicht jeder Einzelne, sey er Franzose, Deutscher oder Italiäner, seinen Unterhalt dort finden können? Die „France musicale“ wird auch täglich älter und erfahrener, desgleichen ihre noch sehr jungen Redacteurs, die demnach hoffentlich bald zur Einsicht kommen werden, dass das Vaterland der Kunst und der Künstler die Welt ist, nicht ein einzelnes Land oder Stadt; darum auch Tausende von Franzosen, verschiedenen Fächern angehörend, in Deutschland und Italien ihre Heimath gefunden und fortan noch finden werden; dass somit auch das Recht der Reciprocität den Deutschen und Italiänern in Frankreich zusteht. Sie werden ferner auch noch einsehen lernen, dass durch solchen unwürdigen Hader öffentlicher Organe das Vertrauen des Publikums immer mehr und mehr sinken muss, welches ohnehin schon nahe an Null steht; daher E. Souvestre u. a. zu dem abschreckenden Anathema: „Les journaux sont les maisons de prostitution etc.“ Ursache fanden; und doch gehört Souvestre zu den besonnensten Schriftstellern des jetzigen Frankreichs! Was endlich ihr kollegialisches Zusammenwirken mit der Gazette musicale betrifft, so dürfte der zuletzt hier ausgesprochene Grundsatz, wenn ihn die France musicale recht wohl erwägen wollte, wohlthätig darauf einwirken, und führte es gerade nicht zu einer schwesterlichen Intimität, so könnte das Resultat doch heissen: christliche Duldung.

---

*) Einer der empfindlichsten Nachtheile für die Concertgeber, hervorgegangen aus der Rivalitat der beiden musikalischen Journale, besteht in den vielen Concerten, die ihre Redacteurs ihren Abonnenten jeden Winter gratis geben, die immer von Tausenden von Zuhörern besucht sind und wo die ersten Künstler von Paris dazu in Requisition genommen werden. Kann nun ein so grosser Theil des Publikums diese Herren bei solchen Concerten umsonst hören, so bleiben natürlich ihre eigenen Concerte unbesucht.

**) Bei solchen Vorgängen tragen gewöhnlich beide Theile zugleich die Schuld, und so dürfte es wahrscheinlich auch wieder hierin der Fall seyn. Dass der eine der Herren Redacteurs zugleich Musikverleger ist, darum viele Künstler aus erheblichen Ursachen an sich fesselt, die verschiedenen Interessen sich eben dadurch noch mehr kreuzen, dürfte bei diesen Misshelligkeiten auch in Betracht kommen, wie denn Musikverleger und Redacteur in einer Person zugleich, an anderen Orten ebenfalls zu mancherlei Conflicten schon Anlass gegeben.

Jedenfalls möchte ich allen deutschen Künstlern, die in Paris einen längeren Aufenthalt machen wollen, rathen, von diesem Zustande der musikalisch-journalistischen Dinge dort durch Vorstehendes Kenntniss zu nehmen, denn die Sache, weil sie gerade auf jenem beständigen Feuerheerde vorgeht, ist weit wichtiger, als sie manchem auf den ersten Anblick zu seyn scheint. Ich werde diese Dinge vielleicht bald wieder in der Nähe zu beobachten Gelegenheit haben, und dann nicht ermangeln, früher oder später den deutschen Künstlern zu sagen, was sich daran geändert hat.

Endlich darf ich hier nicht unerwähnt lassen, dass mich Cherubini versicherte, er habe jenen Brief Beethoven's, wo ihn dieser um die Verwendung am königl. französischen Hofe in Betreff einer Subscription auf seine zweite Messe ersuchte (siehe Beethoven's Biographie S. 124) nicht erhalten, folglich habe er auch nicht darauf antworten können.

Der Nestor Cherubini wünschte zu seiner Rechtfertigung eine Veröffentlichung dieses Umstandes, die denn auch in No. 17 der Gazette musicale von d. J. erfolgte. Jenen Brief in der ersten Ausarbeitung, ganz von Beethoven's Hand theils in deutscher theils in französischer Sprache geschrieben, wie er in seiner Biographie zu lesen ist, legte ich Cherubini vor, der das lebhafteste Vergnügen über die wahrhaft groteske Form dieses sehenswerthen Dokuments geäussert hat.

Hiermit habe ich, nicht mit eitlem Wortgepränge, nicht in poetisirendem Phrasengeklingel, sondern in einfach gedrängter Rede meine, in der grossen Athenaea-Parisiorum gesammelten Erfahrungen im Gebiete jener Kunst, der ich einen grossen Theil meines Lebens gewidmet, deren treue Pflege mir viele Freuden und auch viele Leiden bisher gebracht, offen und aufrichtig niedergelegt. Mein Bestreben dabei war: in meinen Auffassungen des Gehörten die Wahrheit in der eigentlichsten Bedeutung zu erreichen, oder doch ihr recht nahe zu kommen; ferner, jede Persönlichkeit nach Verdienst zu würdigen. Möge es mir gelungen seyn, das ist mein sehnlicher Wunsch. Divergirende Meinungen und Urtheile über Einzelnes hier Gesagte dürften dann in der Richtigkeit der Sachlage die allenfalls benöthigte Erklärung finden. Es ist eine nur zu entschiedene Wahrheit, dass das musikalische Frankreich mit raschen Schritten einem hohen Ziel entgegen schreitet, und ein dauernder

Friede dürfte schon in der nächsten Zukunft, nebst den schon bestehenden noch andere grosse musikalische Institute ins Leben treten sehen, deren Wirkungen auch auf unser Deutschland sich ausdehnen und ihm den Titel: Land der Musik par excellence, streitig machen werden. Schon in diesem Augenblick werden in Paris Anstalten getroffen, einen Verein unter der Benennung „Société de partitionistes“ zu bilden, der Meisterwerke ernsten und religiösen Inhalts wie auch alte klassische Opernmusik zur Aufführung bringen soll. Der unbefangene und unpartheiische Beobachter muss versichern, dass das Pariser Conservatoir de musique, wegen seiner intensiven Richtung im Allgemeinen und Speziellen, jetzt schon als Musterschule für die gesammte Musikwelt dienen kann. — Eine andere unbestreitbare Wahrheit ist es aber auch, dass unser musikalisches Deutschland sich leider schon zu lange dem Oberflächlichen und Trivialen hingegeben, dass sein klassischer Boden von Unkraut aller Art durchwühlt wird, und dass hauptsächlich der ausgeartete Cynismus des Virtuosenthums, besonders im Bereiche des Klavierspieles, diesen Boden versauert hat, darin das Gute und Gediegene, das unsere Zeit dennoch, wenn gleich spärlich, erzeugt, ersticken muss und keine feste Wurzeln schlagen kann. Wenn die goldenen Körner eines Mendelssohn, und noch einiger wenigen Auserwählten, auf solchen Boden fallen, was soll, was kann Fruchtbringendes für die Mehrzahl aus ihnen heran reifen? Man bekämpfe daher mit vereinten Kräften diesen Feind des Guten und Wahren, man vertreibe dieses wuchernde Uebel, wozu sich nun bei Annäherung der verschiedenen deutschen Staaten in politischer Hinsicht die Aussicht zur Möglichkeit zeiget! Alle der erhabenen Tonkunst noch Treugebliebenen werden sicherlich auch ihren Einfluss durch Wort und That geltend machen, um zweckgemässe Mittel zur Beseitigung dieses Uebels aufzufinden. *) Welcher umsichtige Beobachter der Tagesereignisse wird zweifeln, dass die Zeichen der Zeit diesfalls von Jahr zu Jahr in Deutschland immer drohender werden? Dazu würden Thatsachen aus den letzten Tagen unzweideutige Beweise liefern, als: dass in mehreren Städten Nord- und West-Deutschlands die von früherhin bestandenen Winter-Concerte wegen Mangel an Theilnahme des Publikums nicht mehr zu

---

*) Sollte es nicht auch zweckmässig seyn, wenn die Behörden aller Städte, welche die Bewilligung zu einem öffentlichen Concert den Virtuosen zu ertheilen haben, diese nur unter der Bedingung ertheilten, dass der Concertgeber gehalten sey, zwei Werke mit voller Orchester-Begleitung von anerkannt guten Componisten vorzutragen, davon eines ein vollstandiges Concert von einem Klassiker seyn müsste? — Diese allgemein eingeführte Maassregel würde, nebst einem geistigen und pekuniären Gewinn der Orchester, die unsere modernen Virtuosen meist immer beseitigen, auf den Geschmack des Publikums wohlthuend einwirken, und dem offenbaren Charlatanism vieler einen sicheren Damm entgegen stellen; ja, sie würde vielleicht aus manchem, in dem noch ein Funke für Wahrheit des Gefühls und für ästhetische Schönheit sich erhalten, einen achtungswerthen Künstler machen, der fernerhin seine Fähigkeiten nicht blos zu seinem Privatvortheil oder sonst prahlerischen Zwecken, sondern auch wahrhaft zum Nutzen und Frommen der Kunst anwenden würde

Stande gebracht werden können, dass aus einer grossen Residenzstadt, wo sich der Sinn für das Klassische am längsten erhalten, jetzt die Kunde durch die Welt läuft: Beethoven's C-moll Simphonie habe „wegen ihrer Länge“ weggelassen werden müssen, obgleich sie auf dem Concert-Programm angezeigt war, — dass in Wien ein Verein von Tausend Mitwirkenden anstatt eines vollständigen, so ausserordentlichen Kräften angemessenen Oratoriums, nur eine Reihe abgerissener Stücke aus derlei Werken zur Aufführung bringt; und noch viele andere laut und deutlich sprechende Beweise. Noch eine Weile auf diesem Wege fortgefahren und das Beispiel der sogenannten „leichtfertigen“ Franzosen dürfte uns hierin eines Bessern belehren müssen, wenn die eigenen Sinne hierzu schon zu sehr abgestumpft seyn sollten. —

C. M. v. Weber's Oper Euryanthe.

Meine Bemerkung in der Randnote S. 99 von Beethoven's Biographie: „dass C. M. v. Weber nach dem Durchfall seiner Oper Euryanthe (1823) die Partitur dieses Werkes in tiefster Devotion[*] Beethoven mit der Bitte vorlegte, er möge nach seinem Gutdünken Aenderungen darin vornehmen, er unterwerfe sich hierbei ganz seiner Meinung“ hat, wie es voraus zu sehen war, bei einigen Beurtheilern meines Buches über Beethoven Anstoss gefunden, der, in decenter Weise ausgesprochen, auch meiner Seits in solcher Weise beantwortet wurde, wie es z. B. die Blätter für liter. Unterhaltung in No. 366 vom vorigen Jahre zeigen. Kaum war aber jene Beantwortung an ihre Bestimmung abgegangen, als die „Neue Zeitschrift für Musik“ in No. 47 einen Artikel von Wold. Biering über denselben Gegenstand brachte, der in der erbittertsten Sprache abgefasst mich zur ungesäumten Erwiderung (jedoch in einem andern Tone) aufforderte, die aber von der Redaction jener Zeitschrift nicht aufgenommen wurde, welches Schicksal fast gleichzeitig einem anderen Schreiben von mir an dieselbe Redaction widerfuhr, die nicht unwichtige Erklärungen, die Discussion zwischen Herrn Spohr und mir, Beethoven's 7te Simphonie betreffend, enthielt. Meine gleich darauf erfolgte Abreise nach Paris und der verlängerte Aufenthalt dort, so wie die bald nach meiner Zurückkunft projektirte Herausgabe dieser Schrift, sind die Ursachen des so langen Ausbleibens dieser Entgegnung auf das ungeziemende Rachegeschrei des Herrn Biering, mit dem er Weber'n eben keinen guten Dienst geleistet haben dürfte.

---

[*]) Mit diesen Worten theilte mir Beethoven dieses Factum mit.

Seit der ersten Aufführung der Oper „Euryanthe“ im November 1823 auf dem kaiserl. Hofoperntheater zu Wien sind, wie wir sehen, viele Jahre verflossen, so dass das Historische jener Begebenheit sammt ihren mancherlei nicht unwichtigen, mit ihr in unmittelbarem Zusammenhang stehenden Umständen nur Wenigen mehr ganz erinnerlich seyn wird, wie ich mich in jüngster Zeit durch einige Correspondenzen diesfalls mit zwei jener Begebenheit sehr nahe gestandenen Personen zu überzeugen Gelegenheit hatte: und lebte Herr Kapellmeister Conradin Kreutzer nicht mehr, der mehr wie irgend ein anderer vom Fach mit Weber damals in Berührung gekommen, und nach Weber's Abreise von Wien die fernern Aufführungen der Euryanthe leitete, demnach diese Oper unmittelbar aus den Händen des Componisten übernommen hat, es würde mir schwer werden nachzuweisen, dass ich mir durch jene Stelle in meinem Buche keinen Angriff auf Weber erlaubte, sondern nur eines historischen Factums erwähnte, womit hinterher Beethoven in eine Berührung gekommen, die aber von keinerlei Einfluss auf das angezogene Werk gewesen. Da ich mich persönlich jedes Urtheils über jene Oper enthielt, so musste es ja jedem einleuchtend seyn, dass ich nur Referent in dieser Sache war.

Bevor ich den in dieser Sache wichtigsten Zeugen hier sprechen lasse, scheint es mir nicht überflüssig zu seyn, auf den damaligen Zustand der deutschen Oper in Wien, wie ich ihn S. 142 von Beethoven's Biographie in Kurzem geschildert, aufmerksam zu machen und anzuführen, dass, ehe noch einer der Unterzeichner jener an Beethoven gerichteten Denkschrift (siehe S. 144 der Biographie) dachte, dass Beethoven der Josua sey, der in dieser Drangsal als Helfer und Retter aufgesucht werden solle, Aller Blicke nach C. M. v. Weber gerichtet waren, von dem die Hülfe erwartet wurde; denn, war er nicht der Mann, der sich erst kurz vorher mit seinem Freischütz gleichsam als Gründer einer neuen Epoche in der deutschen Opernmusik zeigte? und waren nicht Viele, theils Freunde deutscher Musik, theils persönliche Freunde Weber's, auf jede Weise geschäftig, noch lange vor dem öffentlichen Erscheinen der Euryanthe den Werth dieser neuen Partitur so hoch über den Freischütz zu stellen, dass dieser dadurch gleichsam zum Zwerge geworden? Was Wunder also, dass das Publikum mehr als Ausserordentliches von Weber erwartete, dass aber zugleich auch die italiänische Parthei sich waffnete, ihren Götzen zu vertheidigen, der sie mit seinen Trillern und Rouladen im wahren Sinne des Wortes bis zur Raserei hinauf geschraubt hatte, wo kein Halt mehr möglich ist, und der Laye seine gesunden Sinne verliert. Käme es hier darauf an, neben dem Zustand der deutschen Oper damals, den man kennt, auch noch die Folgen solcher voreiligen Geschäftigkeit auf Weber's neuestes Werk, wenn gleich nur in Umrissen, zu beschreiben, es würde mir eben nicht schwer fallen, da ich persönlich mitten in dem musikalischen Getreibe der Kaiserstadt mich bewegte, folglich selbst sah und hörte, was vorging, dazu noch oft mit Weber zusammen kam. Es handelt sich jedoch hier zunächst hauptsächlich um Constatirung des Factums, dass Weber's Euryanthe bei ihren ersten Aufführungen in Wien nicht gefallen, ohne selbst die darauf hinwirkenden Umstände anführen zu dürfen, worüber denn doch hoffentlich die Annalen der Kunstgeschichte von damals nicht ganz schweigen, wenn sie auch vielleicht jenes Factum, welches unbezweifelt so manchen wahren Freund deutscher Musik gleichfalls hart getroffen, nicht ganz der Wahrheit getreu aufgezeichnet haben sollten.

Die Erklärung, die ich mir über diesen Punkt vom Herrn Kapellmeister C. Kreutzer verschafft, lautet buchstäblich also:

Cöln am heil. Weihnachtstag 1840.

„Ich kann Ihnen mit gutem Gewissen zur Steuer der Wahrheit zusichern, dass die Oper Euryanthe von C. M. v. Weber bei den ersten drei Vorstellungen, die er selbst dirigirte, im Ganzen nicht sehr angesprochen hat. Die Hauptursache hievon war wohl die übermässige Länge dieser Oper, denn die erste Vorstellung währte von 7 Uhr bis $^3/_4$ auf 11 Uhr. D$^{\underline{\text{elle}}}$ Sonntag war für die Rolle der Euryanthe in Gesang, Stimme und Spiel zu schwach *); Madame Grünbaum zu kalt. — Ich werde diese Oper nach den drei ersten Vorstellungen im gleichen Jahr höchstens 6 mal noch dirigirt haben, dann blieb sie ganz vom Repertoir weg. In späteren Jahren kam sie wieder unter der Direktion des Grafen Gallenberg in die Scene — ja Madame Schröder - Devrient sang selbst unter der Direction des Herrn Duport die Euryanthe, ohne dass das Wiener Publikum eine grössere Vorliebe dafür gezeigt hätte, und so blieb diese Oper meines Wissens bis jetzt vom Repertoir. — Noch muss ich beifügen, dass mich C. M. v. Weber bei der vorletzten Theaterprobe der Euryanthe um meine offene Meinung fragte, ob wohl diese Oper gefallen werde? worauf ich ihm ohne Hehl sagte: ja, aber nur unter einer Bedingung, nämlich, wenn er die Partitur um $^1/_3$ kürzen würde, worauf er mir erwiderte: „das kann und werde ich nicht thun!" — Den andern Tag aber nach der ersten Vorstellung kam er zu mir, übergab mir seine Partitur mit der Bitte, nach der 3ten Vorstellung solche ganz nach meiner Ansicht, die ich ihm mündlich mittheilte, zu streichen, und ihm eine Abschrift hievon nach Dresden zu senden, was auch geschah, und nach welcher Einrichtung er diese Oper später in Dresden und an anderen Theatern zur Aufführung brachte."

---

*) Sie war durch die vierwochentlichen Proben von dieser überaus anstrengenden Parthie im buchstablichen Sinne des Wortes abgehetzt, bevor es zur ersten Vorstellung gekommen.

„Von diesen Notizen können Sie nun nach Belieben Gebrauch machen. es sind Thatsachen, die ich verbürge."

Conradin Kreutzer.

Hatte demnach Herr C. M. v. Weber zu Herrn Kreutzer das Vertrauen. seiner Oper eine zweckmässigere Gestaltung geben zu können, als er es selbst thun konnte, wie sollte er nicht zu Beethoven das Vertrauen gefasst haben, ein Aehnliches mit seinem Werke vornehmen zu können? Hierbei kommt noch der Umstand zu erwähnen, dass bei dem Mittagstische (ungefähr zwei Wochen vor der Aufführung dieser Oper) bei Beethoven, dem Herr v. Weber, Beethoven's Neffe und ich beiwohnten, wo uns Weber viel von seiner neuen Schöpfung unterhielt, er zugleich bemerkte, dass der unausgesetzten Proben davon, so wie des Umstands wegen, dass er die Verpflichtung eingegangen, den Klavierauszug für die Verlagshandlung Steiner et Comp. (die auch die Partitur an sich gekauft hatte) aufs Schnellste zu bearbeiten, er erst nach den ersten Vorstellungen dieser Oper die Partitur unserm Grosmeister werde vorlegen können. Dadurch erklärte sich die Aeusserung Beethoven's zu Weber ganz deutlich, die er offenherzig gegen ihn bei einem zweiten Mittagsmahle machte, wo wir drei nur allein waren, „dass er dieses Ansuchen vor der Aufführung seiner Oper hätte machen sollen, jetzt finde er es zu spät, ausser Herr v. Weber wolle damit eine solche Reform vornehmen, wie er (Beethoven) mit seinem Fidelio gethan.“ (Siehe Randnote S. 99 der Biographie.)

Indessen, nicht nur Kreutzer und Beethoven wurden von Weber ersucht, nach Gutdünken Aenderungen in der Partitur vorzunehmen, — auch der Regisseur Gottdank und der Sänger des Lysiart, Herr Forti, beide noch heute an demselben Platze in Thätigkeit, deren Rathschläge in Betreff nothwendiger Abänderungen Herr v. Weber vor der Aufführung nicht hören wollte, wurden mit gleicher Vollmacht von ihm versehen. Leider waren es meist nichtmusikalische Freunde, die Weber'n damals umgaben, und die einigen musikalischen, worunter ich meinen verehrten Freund Moscheles nenne, hatten keine Bühnenkenntniss; alle zusammen aber, besonders die ersteren, versetzten Weber'n schon lange voraus auf den höchsten Gipfel des Beifalls und Volksjubels, daher die eigentlichen Männer vom Fach schweigen mussten oder nur Komplimente machen durften, um nicht den Schein des Neides auf sich zu wenden; somit blieb auch Kreutzer's Rath unbeachtet. — Beethoven's Ausspruch über die Euryanthe: „Es ist ein

Accumulat von verminderten Septimen-Accorden, lauter Hinterthürchen“ etc. *) — wurde erst später bekannt, und konnte dem Werke nicht mehr schaden, denn das Publikum hatte mit dem Worte „Ennuyante“, das schon am folgenden Tage von Mund zu Mund ging, bereits die allerschärfste Kritik ausgesprochen. Aber von Eindruck auf sehr viele Musikfreunde war Franz Schubert's Urtheil und die desshalb mit Weber gehabte Discussion, ein Vorfall, an dem ich und einige andere Freunde Schubert's indirekten Antheil hatten, der für beide ebenbürtige Talente jedoch zu charakteristisch ist, als dass ich mich enthalten könnte, ihn hier nur flüchtig anzuführen. — Schubert äusserte sich vor mehreren Zeugen, dass Weber's Euryanthe zwar viele harmonische Schönheiten, aber keine einzige originelle Melodie enthalte, überhaupt der Melodie entbehre, was er Weber'n in seiner Partitur nachweisen wolle; welches etwas zu gewagte Urtheil dem Componisten der Euryanthe schleunigst hinterbracht wurde. Weber soll sich geäussert haben: „Der Laffe soll vorher etwas lernen, ehe er mich beurtheilt.“ Faktisch ist es, dass Weber's derber Hauswirth diese Sentenz, in die Mehrzahl über-

---

*) Ueber den zu häufigen Gebrauch der verminderten Septimen-Akkorde in der deutschen Opernmusik unserer Zeit sprach sich Beethoven öfters sehr energisch aus. „Wenn ihnen nichts mehr einfällt, und die Herren nicht mehr weiter können, da muss ihnen geschwind ein verminderter Septimen-Akkord aus der Noth helfen.“ So äusserte er sich oft, und unser Freund Ries hat mehr als eine Ermahnung von unserm Meister erhalten, jenem, Gedankenarmuth verrathenden, Missbrauch nicht zu sehr sich hinzugeben.

setzt, promulgirte, davon ich ebenfalls aus seinem eigenen Munde die mir zukommende Portion erhielt. Unser lieber Schubert aber, der bis dahin bereits 7—8 Opern, viele Simphonien, einige hundert Lieder und Gesänge u. s. w. geschrieben, dessen Taufzeugniss jedoch kaum 27 Jahre ausweisen konnte, fühlte sich durch Weber's harte Worte verletzt, nahm die Partitur seiner Oper „Alphonso und Estrella" und begab sich zu Weber, um ihm zu zeigen, dass er mit gleichen Waffen mit ihm kämpfen wolle. Nach durchgegangener Partitur von dieser Oper kam Weber auf Schubert's Urtheil über seine Oper zu sprechen, welches dieser aber nicht zurücknahm, worauf Weber in der Meinung, „Alphonso und Estrella" sei Schubert's erste Oper, diesem entgegnete: „Und ich sage Ihnen, dass man die ersten Hunde und die ersten Opern ertränkt." Dieses Conflictes ungeachtet trennten sich beide wackere Männer nicht als Feinde, und Weber hat sein hartes Urtheil sogar dadurch gut gemacht, dass er später diese Schubert'sche Oper, die in der Reihenfolge von dessen dramatischen Werken die fünfte oder sechste gewesen, und von Salieri und Mosel sehr günstig beurtheilt wurde, auf des letzteren Empfehlung auf der Dresdener Hofbühne zur Aufführung bringen wollte, auch seine persönliche Theilnahme an diesem Werke in einem Briefe freundlich zu erkennen gab. *)

---

*) Schubert hat zwölf Opern geschrieben, sechs grosse und eben so viele kleine. Dass aber von allen diesen Werken des genialen und ächt deutschen Compo-

Wahr ist es, dass bei der ersten Vorstellung der Euryanthe die Ouverture und 3—4 Gesangs-Nummern wiederholt werden mussten, dass Chöre und Orchester in der Begeisterung wetteiferten und Ausserordentliches leisteten, und das der Componist am Ende der Oper, in der nach meiner Erinnerung das 2te Finale einen wahren Enthusiasmus erregte, stürmisch gerufen wurde; wahr, dass in den beiden folgenden Vorstellungen das Auditorium immer kleiner ward; wahr ferner, dass bei der 4ten Vorstellung, die Kreutzer dirigirte, Weber wiederholt gerufen wurde; — aber auch ist es wahr, dass der grosse, ja oftmals stürmische Beifall bei der ersten Vorstellung ein von der Administration des Hofopernthcaters in dieser Art vorbereiteter gewesen, wie solches bei Gelegenheit der ersten Aufführungen grosser Werke auf allen Bühnen zu geschehen pflegt, damals

---

nisten, dem der deutsche Gesang unstreitig mehr verdankt als Weber'n, und der auch in jedem Betracht höher steht als letzterer, bis heute keine einzige noch auf einem deutschen Theater zur Aufführung kommen konnte, dürfte ein schreiender Vorwurf, wenn nicht gerade eine Schmach für ganz Deutschland zu nennen seyn. Wieder ein Beweis, was Deutschland für seine grossen Geister thut. Freilich, Franz Schubert war ja kein Virtuos, der mit seinem Spiel die Menge verblüfft; Franz Schubert war nur ein sehr armer Componist und dazu noch ein zu bescheidener Mann. Da er das Glück hatte, niemals in der Mode gewesen zu seyn, und hierin dasselbe Schicksal mit Beethoven theilt, so dürfte das mehr als ein halber Bürge für die Unvergänglichkeit seiner Werke seyn. Dies möge denn seine Verehrer mit seinem Schicksale etwas aussöhnen. — Vielleicht kommt der Verfasser dieser Schrift früher oder später dazu, etwas Ausführliches über Schubert's Leben zu publiciren.

aber in Bezug auf Weber's Oper, der italiänischen Parthei wegen, besonders nothwendig ward, und in diesem Umstande zunächst seine Rechtfertigung findet. Bei den folgenden Vorstellungen war der Beifall ein forcirter, womit jedoch für Wien nichts mehr gerettet werden konnte, und Weber, der das Schicksal seines Werkes durch das immer spärlicher besetzte Haus deutlich sehen musste, hatte ganz Recht, seiner geliebten Gattin nichts als Freundliches darüber zu schreiben; denn, wenngleich sichtbar betroffen über den geringen Erfolg seines Werkes, musste ihm ja doch wieder in dem Gedanken Trost kommen, dass Wien nicht die Welt sey, und bei zweckmässigen Abänderungen in Buch und Musik ein Werk zu Stande kommen könne, das überall sich bleibende Freunde und Theilnahme erwerben werde. Dass aber unser Weber diesen Gedanken nicht gehabt zu haben schien, war nur zu deutlich in seinen veränderten Gesichtszügen zu lesen, ja er war so muthlos, dass selbst die aufrichtigen Beifallsbezeugungen tüchtiger Künstler ihm verdächtig vorkamen, wie ich dessen gewiss bin.

Ueber den Punkt „Euryanthe“ führe ich nur noch an, dass es bei der Inscenesetzung dieser Oper nicht immer bei Kreutzer's Einrichtung der Partitur geblieben, die Weber adoptirt hatte, sondern an den verschiedenen Bühnen neuerliche Abänderungen Statt fanden, wie ich aus den Singpartien von einigen darin beschäftigten Sängern mich zu überzeugen Gelegenheit hatte. Dieser mancherlei Abänderungen ungeachtet wurden im vorigen Jahre zu London noch neue gemacht, und der Bühnen- und Musikkenner Herr Roeckel, Chor-Direktor bei der deutschen Oper in London, versicherte mich bei seiner Anwesenheit im Juli v. J. hier: erst jetzt gestalte sich jene Weber'sche Oper zu einem abgerundeten Ganzen. Somit ist also wirklich jene Reform damit vorgenommen worden, von welcher Beethoven Weber'n gegenüber sprach.

Ich hoffe, dass diese Erläuterungen genügen werden, hinreichend Licht über diesen Gegenstand zu verbreiten, schmeichle mir auch, dass mich selbst Herr Biering von den angeschuldigten Verbrechen, als: „persönlicher Hass, Lügen, böswillige Seitenblicke, Herabsetzung des guten Namens Weber's, Götzendiener“, womit er in seinem Artikel um sich wirft, in Gnaden absolviren werde.

Weniger Licht aber bin ich im Stande zu geben über den nicht unwichtigen Umstand: C. M. v. Weber als Recensent Beethoven's, dessen ich gleichzeitig in jener Randnote S. 99 von Beethoven's Biographie erwähnte; doch will ich ihn hier nicht unberührt lassen, obgleich ich mich darüber bereits in No. 366 der Blätter für liter. Unterhaltung vom vorigen Jahre ausgesprochen habe. — Jene bitteren Recensionen, welche unsern Beethoven nach Erscheinen seiner A-dur Simphonie für's Narrenhaus reif erklärten, und dann in diesem Tone fortgesetzt wurden, sollen im Freimüthigen, in der Abendzeitung, im Morgenblatt und in noch anderen deutschen Blättern zu lesen gewesen seyn. Längere Zeit stand der in Wien lebende rühmlich bekannte Tonsetzer und musikalische Schriftsteller Baron v. Lannoy in Verdacht, ihr Verfasser zu seyn, bis Freunde von Beethoven die sichere Kunde erhalten haben wollten, dass sie aus Weber's Feder herrührten. — Was Beethoven von Kritiken oder Angriffen hielt, so lange sie nicht gegen seine Ehre, sondern gegen sein Künstlerwesen gerichtet waren, habe ich S. 29 seiner Biographie gezeigt, sohin kann ich auch in Betreff dieser hier erwähnten Kritiken versichern, dass er für seine Person um Ausforschung ihres Urhebers sich nicht im mindesten bekümmerte, wohl aber weiss ich, dass er dennoch auf Herrn v. Lannoy einen Groll hegte, den er oft gelegentlich nur zu laut äusserte, besonders wenn er hörte, Lannoy werde im Musikverein ein oder das andere seiner Werke dirigiren. Dieser Widerspruch erklärt sich aus der äussersten Gehässigkeit jener Kritiken, von denen ich selbst keine gelesen habe, da ich mich in jenen Jahren blos mit akademischen Studien an der Universität beschäftigte. Erst im Jahre 1820 oder 21 wurde Beethoven angezeigt, dass nicht Herr v. Lannoy, sondern C. M. v. Weber der Verfasser jener Recensionen gewesen sey, und Herr Kanne war es, der einige Zeit nach Weber's Tode Beethoven die Nachricht brachte, man habe unter Weber's nachgelassenen Papieren die Concepte von jenen Kritiken von dessen eigener Hand geschrieben aufgefunden. Relata refero und ersuche nun noch den Leser, die Stelle über diesen Gegenstand in ihrem Zusammenhang in meinem Buche über Beethoven nachzulesen.

Bevor ich hier noch Kenntniss nehme von dem, was **Moscheles** von den „freundschaftlichen Beziehungen Weber's zu Beethoven“ Seite 164 B. I. der englischen Uebersetzung meines Buches in einer Randnote bemerkt, lasse ich von den vielen nur zwei Kritiken über Beethoven aus dessen 2ten und 3ten Lebensperiode als Episoden folgen, die allen seinen Verehrern unserer Tage beweisen werden, welchen Angriffen er ausgesetzt gewesen, und bin überzeugt, dass ihnen die Proben damaliger Urtheile und Verurtheilungen des grössten Geistes des Jahrhunderts hier zur Stelle nicht unwillkommen seyn werden. *)

„Der Freimüthige“ enthält z. B. in No. 182 des Jahres 1806 (also ein Jahr nach der Erscheinung des Fidelio (Leonore)) in einer Correspondenz aus Wien folgende unsern Meister betreffende Stelle: „Sie sehen, dass noch immer französische Neuigkeiten unser Theater füllen, indess unsere Dichter und Componisten ruhen. Aber fürwahr, wenn einige unserer neuesten Musiktalente, besonders **Beethoven**, ihren Weg fortgehen, so werden sie wohl nie auf der Bühne glänzen. Vor Kurzem wurde die Ouverture zu seiner Oper Fidelio *), die man nur einige Male aufgeführt hatte, im Augarten gegeben, und alle partheilosen Musikkenner und Freunde waren darüber vollkommen einig, dass so etwas Unzusammenhängendes, Grelles, Verworrenes, das Ohr Empörendes schlechterdings noch nie in der Musik geschrieben worden sey. Die schneidendsten Modulationen folgen auf einander in wirklich grässlicher Harmonie, und einige kleinliche Ideen, welche auch jeden Schein von Erhabenheit daraus entfernen, worunter z. B. ein Posthornsolo gehört, das vermuthlich die Ankunft des Gouverneurs ankündigen soll ! ! ! ! vollenden den unangenehmen, betäubenden Eindruck. Es sind nicht Herrn van Beethoven's wahre Freunde, die solche Dinge bewundern, vergöttern, ihre Ansicht anderen gleichsam im Sturm aufdringen, mit neidischem Hass jedes andere Talent verfolgen, und auf den Trümmern aller anderen Componisten nur Beethoven einen Altar errichten möchten. Alles, was gerade in den Beethoven'schen Kunstschöpfungen offenbar nicht schön genannt werden kann, weil es dem gebildeten Schönheitssinne durchaus widerstrebt, wollen sie unter die weite Sphäre des Grossen und Erhabenen bringen, als wenn nicht eben das wahre

---

*) Kritiken ganz jämmerlicher Art aus seiner ersten Lebensperiode würden einen Band anfüllen. Dass ich mir die hier oben genannten deutschen Journale von so lange vergangener Zeit her nicht verschaffen konnte, bedaure ich sehr.

---

*) Jene Ouverture also, mit der die Oper zuerst in die Scene ging, in der Reihefolge der zu dieser Oper geschriebenen vier Ouverturen die zweite, aus der später die dritte, bei Breitkopf und Haertel gestochene in C-dur, entstand. (Siehe Beethoven's Biographie S. 56.) Es ist ferner jene Ouverture, von der hier die Rede, wovon selbst Cherubini nicht die Haupttonart erkennen konnte, wie hier S. 5 zu lesen war.

Grosse und Erhabene einfach und anspruchlos wäre. Referent hat schon oft genug seine Achtung gegen Beethoven's Genie und seine Liebe für einzelne sehr schöne Beethoven'sche Instrumental-Compositionen zu erkennen gegeben, und er bedauert um so mehr, dass Beethoven so eigensinnig gerade diesen Weg des Schwierigen, Grellen und Sonderbaren wandelt, der von der wahren Schönheit am sichersten entfernt. Diese klare Schönheit ohne Weichlichkeit, diese kräftige und doch nicht überladene Anwendung aller Instrumente, ein volles inneres Leben ohne erkünstelte Spannung und Ueberspannung, ward in einer herrlichen Ouverture von And. Romberg sichtbar, die der Beethoven'schen zum vollen Gegenstücke dienen kann. Und doch ward ihr nicht der ganze Beifall, den sie verdient, und sonst überall erhalten wird." —

In einem sehr geistreichen Artikel „Gedanken uber die neuere Tonkunst" (Leipziger Allgemeine Musik-Zeitung No. 23 vom Jahre 1815) spricht der gelehrte A. Wendt unter andern auch über Verschmähung der nothwendigen Form und nimmt es zwar dem „kühnen Geiste" Beethoven's nicht ubel, wenn er die angeborne Freiheit ubend die Fesseln der „trägen Gewohnheit" zerbricht, setzt aber sogleich hinzu, dass Beethoven's Beispiel in diesem Gebiethe grossen Schaden gestiftet, und sein mächtiger Geist darin einen sehr nachtheiligen Einfluss auf die Kunst geäussert habe, dass andere, weniger ausgestattete Künstler, und solche, die sich dünken es zu seyn, die musikalische Phantasie, ohne

Studium der Gesetze und technischer Sicherheit, überall, selbst in denjenigen Gattungen der Vocal- und Instrumentalmusik einzuführen gesucht haben, deren Natur derselben am meisten widerspricht u. s. f. — Weiter fortfahrend spricht Herr Wendt in einem besondern Abschnitt über

„Beethoven's Manier",

indem er sagt:

„Hiemit hängt ein anderer Zug Beethoven's genau zusammen, das Suchen und Streben nach dem Sonderbaren, ein Zug, in welchem Beethoven mit Cherubini viel Aehnliches hat. Beide werden, anstatt wunderbar zu seyn, oft wunderlich, beide streifen zuweilen an Monotonie und Bizarrerie, und werden dadurch, so wie aus Dissonanzenverschwendung, melodielos. Cherubini jedoch weit mehr, als der viel reichere Beethoven. Es ist eine gemeine, und von grossen Geistern, deren Streben man misskennt, bis zum Ekel wiederholte Phrase, dass sie sich zu hoch verfliegen und in Regionen versteigen, wo ihnen schwer zu folgen sey, oder Icarus gleich, auf die Erde herunterfallen. Von Beethoven möchten wir in einem gewissen Sinne diese Phrase gelten lassen ..... Obschon nun der reiche Geist auch selbst im Suchen nichts Gemeines findet, so liegt doch hierin auch der Ursprung der Manier, von welcher wir unsern Meister nicht freisprechen können, wiewohl es eine Manier nicht der Schwäche, sondern der Kraft ist .... Indess mögen wir damit nicht läugnen, dass Beethoven sich von dieser Manier frei machen könne, wenn er will; sein Geist

ist zu gross und originell, als dass er es nöthig hätte, nach Originalität zu streben, und statt ihrer das Willkührliche und Sonderbare zu ergreifen, wozu ihn auch vielleicht eine zu wenig gehemmte Reizbarkeit für äussere Verhältnisse verleiten mag ..... Wir fühlen uns daher um so mehr bewogen, und durch reine Liebe für die Tonkunst, deren Betrachtung wir uns gerne hingeben, aufgefordert, rücksichtlos und unbefangen blos der begründeten Ansicht und Ueberzeugung folgend, zu erklären, dass die Tonkunst, auf welche Beethoven jetzt einen so gewaltigen Einfluss äussert, und die ihm eben so viel, wie er ihr verdankt, ihm mehr noch danken würde, wenn er überall die Ehre der Tonkunst mehr, als die Ehre seiner Kunst bestrebte, und nur in Stunden ungestörter Weihe ihr andächtig opferte."

In diesen vorstehenden Urtheilen lege ich den Verehrern Beethoven's zwei gleichsam stereotype Formen damaliger Kritiken über unsern Meister vor, anbei versichernd, dass die ihm häufig ins Gesicht ausgesprochenen Kritiken in jener Zeit oftmals weit bitterer gewesen, als die gedruckten. Und dennoch vermochte nichts, ihn in seinem Fluge zu hemmen! Wer denkt und urtheilt wohl heutzutage noch so über ihn? Die Zeit hat also auch hierin wieder ihr Recht geübt und begrüsst überall mit Freude und Bewunderung den Bannerführer deutscher Musik — Beethoven.

Zum Schlusse dieses Kapitels komme ich nun auf die Randnote, die Moscheles S. 164 B. 1. der englischen Uebersetzung meines Buches macht, das auf die erste Vorstellung der Euryanthe darin Bezügliche übergehend, indem mit dem hier Vorausgegangenen gleichzeitig auch schon darauf geantwortet wurde. — **Moscheles** sagt: „Ich hege über den hier angeführten Umstand, dass Weber die Partitur der Euryanthe Beethoven gezeigt, keinen Zweifel, doch scheint einiger Zweifel zu herrschen, dass Weber mit Beethoven nicht in freundschaftlichen Beziehungen gestanden, um so mehr, wenn Rellstab's Aussagen in Betracht kommen. Aus den Memoiren dieses geachteten Schriftstellers und Kritikers lasse ich einige Auszüge hier folgen. Er schreibt unter'm **24**. März **1825**: „Mein Aufenthalt in Wien war bestimmt auf.... doch von allen den glänzenden Versprechungen, die mir die Kaiserstadt machte, war keine so reizend und den Geist so anregend, als das ausserordentliche Glück, welches ich in dem Gedanken empfand, Beethoven's Bekanntschaft zu machen" .... Rellstab auf dem Wege nach Wien besuchte Herrn Weber in Dresden, und als er ihn um ein Empfehlungsschreiben an Beethoven bat, erhielt er folgende Antwort: „Beethoven liebt nicht briefliche Mittheilungen und es ist ihm eben so lästig, Briefe zu lesen als zu schreiben, doch mögen Sie ihm alle möglichen Ehrfurchtsversicherungen meiner Seits mündlich überbringen; nach dem gütigen Empfang zu urtheilen, den er mir während meines Aufenthalts 1823 angedeihen liess, muss ich voraussetzen, dass er sich meiner freundlich erinnert." Weber begann dann seinen Besuch bei Beethoven mir zu erzählen, welches ich mit grösster Spannung anhörte. „Wir sind verschiedene Male bei ihm gewesen; er war übler Laune und floh alle menschliche Gesellschaft, doch auf die Dauer gelang es uns den günstigen Moment zu finden; man führte uns hinein, und wir sahen ihn an seinem Schreibtische sitzen, von dem er aber nicht aufstand, um uns zu bewillkommnen. Er hatte mich seit einigen Jahren gekannt, so dass ich mich in ein Gespräch mit ihm einlassen konnte, doch plötzlich sprang er auf, stand aufrecht vor mir, und seine Hände auf meine Schultern legend, schüttelte er mich mit einer Art von rauher Herzlichkeit, indem er sagte: Sie sind allzeit ein tüchtiger Kerl (Fine fellow) gewesen! und damit umarmte er mich äusserst gütig und liebevoll. Von allen Beweisen der Auszeichnung, die mir ferner in Wien zu Theil wurden, von allem Ruhm und Lob, die ich dort ärntete, hat nichts mein Herz jemals so gerührt, als dieser brüderliche Kuss Beethoven's."

Zwei Männer, wie Rellstab und C. M. v. Weber, von meinem lieben Freunde und Lehrer so theilnehmend sprechen zu hören, kann mir nicht anders als sehr angenehm seyn, doch muss ich mir erlauben, über einige der Weber'schen Aeusserungen des angeregten Punktes wegen Bemerkungen hier folgen zu lassen, die gleichzeitig Beiträge zu Beethoven's Denk- und Handlungsweise seyn mögen.

Dass Beethoven briefliche Mittheilungen nicht geliebt, und es ihm eben so lästig gewesen seyn soll, Briefe zu lesen als zu schreiben, wie Herr von Weber zu Rellstab sich äussert, muss ich durchaus in Abrede stellen, und wäre Weber nur im Entferntesten mit Beethoven in freundschaftlichen Beziehungen gestanden, er hätte gewusst, dass Beethoven zu den besorgtesten Correspondenten gehörte, überaus gerne Briefe empfing, und wenn die Post in drei Tagen keinen brachte, unruhig ward; ferner: dass er Niemand auf eine gewünschte Antwort lange warten liess, und da er seine ausgebreitete Correspondenz nicht allein besorgen konnte, mir und seinem Neffen beinahe Tag für Tag mehrere Antwortschreiben entweder in die Feder diktirte (welches Geschäft er immer sogleich nach Tische zu thun pflegte) oder uns seine Ideen mittheilte und dann den fertigen Brief unterzeichnete. Bei solchen Diktando's ereignete sich häufig das Possierliche und für uns zugleich Verdrüssliche, dass er uns seine Interpunctionen aufdrang, die, wie seine Handschriften zeigen, meist unrichtig gewesen. Er war z. B. ein entschiedener Feind von allen Schlusspunkten, daher diktirte er am Ende seines Satzes immer „Comma!“ und kein Heinsius hätte ihn belehren können, dass dort ein Punktum stehen müsse. *) Wollte man ihn nicht ärgerlich ma-

---

*) Ich theile hier nachstehend aus meiner sehr zahlreichen Correspondenz Beethoven's an mich einen langen Brief im Facsimile mit, der dem Leser Beethoven's Stylweise deutlich vor Augen führen wird. Dieser Brief ist zugleich ein Dokument über unser Zusammenleben in jener Wohnung, in der Beethoven nebst sehr vielem Ungemach noch mit der gemeinsten Wiener Hausherren-Natur in Conflict gerieth (sieh Biographie S. [illegible]). In jener Wohnung (Vor-

chen, so musste man seinem Willen nachgeben; aber um uns für das dadurch zugefügte Leid gleichsam zu entschädigen, liess er uns seine Orthographie und übrige Stylweise oft recht herzlich belachen, wenn wir nur nicht gegen seine beständigen Comma's und Semicolon's opponirten. Nicht selten, dass er die von uns concepirten Briefe nach seiner Art korrigirte, und sie mit seinen kolossalen Korrekturen versehen abgehen liess. Eine andere sehr kostspielige und den Adressaten nicht immer angenehme Eigenheit bei seiner Correspondenz war noch die, dass er von allen Briefen in's Ausland ein Retour-Recepisse nahm, somit unnöthigerweise für jeden Brief zwei- und dreifaches Porto bezahlte. Die Gegenbemerkungen, besonders seiner Londoner Correspondenten, denen er dadurch jedesmal eine bedeutende Auslage verursachte, konnten ihn von diesem Verfahren dennoch nicht abbringen.

Wie Beethoven sich gegen die ihn besuchenden Fremden benahm, bemerkte ich in seiner Biographie S. 80, und bin zu gewiss, dass es Niemand anders erfahren hat *); daher sein Sitzenbleiben am

---

stadt Leimgrube, obere Pfarrgasse No. 61) schrieb Beethoven seine 9te Simphonie. Diesen hier mitgetheilten Brief anlangend noch die Bemerkung, dass er mir in dieser Abfassung zugleich als Vollmacht dienen sollte, Beethoven gegen seinen groben Vermiether bei der Polizei zu vertreten, was auch geschehen.

*) Die Novellenschreiber sollten dies doch gefälligst beachten, was sie aber leider nicht immer thun. Diese Bemerkung soll jedoch Richard Wagner's neueste Novelle „Zwei

Schreibtisch ohne Willkomm zu äussern beim Eintritt Weber's mit Herrn Haslinger, die ihm doch angemeldet wurden, auch bereits mehrmals in seinem Hause waren, ohne eintreten zu dürfen, nur in dem Argwohn seinen Grund findet, den der Grossmeister gegen seinen vermeintlichen bitteren Recensenten hatte. Mittlerweile verscheuchte aber doch der Genius seinen Argwohn und die Achtung vor den Verdiensten Weber's machte jede ungünstige Rückerinnerung vergessen. So war dieser Mann. Nur zwei Mal während unsers langen Beisammenseyns war es der Fall, dass er in diesem Punkte unbeugsam blieb. Dies traf Rossini (siehe Beethoven's Biogr. S. 256) und den Klavierspieler Sch..... von dem er wusste, dass er ganz dem Modegeschmack huldige. Diesen Künstler ihm vorstellen zu dürfen, damit er ihn um Empfehlungsbriefe nach Leipzig, Berlin, Petersburg und Moscau mündlich ersuchen könne, ward mir unmöglich, darum liess ich es geschehen, dass Sch.... ihn schriftlich ersuchte, und schickte ihm seinen Brief mit einigen empfehlenden Worten an Beethoven nach

---

Epochen aus dem Leben eines deutschen Musikers" nicht treffen, da sie in der That interessant und belehrend ist. Wenn auch die Beethoven in den Mund gelegten Worte Erfindung des Verfassers sind, so sind sie doch nicht unwürdig des grossen Meisters. Das Benehmen Beethoven's gegen den in jener Novelle mit agirenden Engländer betrachte man jedoch nur für einen Scherz des Verfassers. Beethoven selbst zeichnete die ihn besuchenden Briten besonders aus, und hatte Gründe dazu. — Diese interessante Novelle Wagner's ist in den August-Nummern der Abendzeitung von diesem Jahr zu lesen.

Baden. Nach einigen Tagen erhielt ich denselben Brief zurück mit folgendem von Beethoven's Hand darauf geschriebenen Bescheid: „Ein tüchtiger Kerl braucht keine andere Empfehlungen als von guten Häusern an wieder dergleichen andere.“ *) Mir bedeutete er anbei, ihn in dieser Sache mit allen ferneren Instanzen zu verschonen und schreibt weiter: „Es musste Ihnen ja deutlich seyn, dass ich nichts mit dieser Sache zu thun haben will. Was das „edel seyn“ betrifft, so glaube ich Ihnen hinlänglich gezeigt zu haben, dass ich es mit Grundsätzen bin, ja ich glaube, dass Sie müssen bemerkt haben, dass ich sogar, meine Grundsätze betreffend, nirgendwo noch hinausgegangen bin. Sapienti sat darüber!“

Beethoven.

Somit findet der von Moscheles gehegte Zweifel in dem Vorausgehenden ebenfalls seine Lösung, und ich fürchte in der hier wiederholten Bemerkung: dass C. M. v. Weber eben so wenig in irgend einer freundschaftlichen Beziehung zu Beethoven gestanden, wie Moscheles, nicht gegen meine Freundschaft und Verehrung zu letzterem zu verstossen. Der persönliche Zutritt zu dem Grossmeister war zu schwer zu erlangen und Moscheles hätte sich deshalb nichts vergeben, wenn er der Erzählung von seinem interessanten Besuche bei Beethoven in Gesellschaft seines Bruders, von dem

---

*) Jener Brief sammt dem seltsamen Bescheid befindet sich unter Beethoven's Papieren in meiner Verwahrung

er B. II. S. 315 der Londoner Ausgabe der Biographie spricht, beigefügt hätte, dass ich ihn Beethoven vorgestellt habe, und dass er wirklich meiner bedurfte, um von dem Grossmeister empfangen zu werden. Der schwer zu erlangende Zutritt zu ihm, selbst recht geachteter Personen, war auch die Ursache, dass selbst Moscheles nicht des Glückes sich erfreuen konnte, ihn nur ein einziges Mal Klavier spielen zu hören, was bei seiner Liebe für Beethoven sehr bedauerlich ist, denn er würde dessen Werke ganz anders metronomisirt haben, als er gethan. Wenn ja einer zu diesem Geschäfte berufen war, wenn einmal metronomisirt seyn soll, so wäre es Moscheles; Herr C. Czerny hat sich durch seine eigene, beispiellose Schreibseligkeit leider so weit von dem Beethoven'schen Geiste entfernt, dass er hierin weniger als irgend einer, der Beethoven nie gesehen und nie gehört, als Autorität gelten kann. Ich spreche mich hierüber in der vollsten Ueberzeugung aus, und befürchte von keinem tiefen Kenner der Beethovenschen Musik widerlegt zu werden.

Beethoven's A-dur Simphonie.

Seite 19 des vorstehenden Artikels „Beethoven in Paris“ zeigte ich bereits auf eine bei dem vorjährigen Musikfeste in Aachen zwischen Herrn Spohr und mir in Betreff dieser Simphonie Statt gehabte Discussion hin. Diese soll nun nicht sowohl im Interesse dieses Werkes selbst, sondern der Beethoven'schen Musik überhaupt hier Platz finden, indem der Gegenstand an und für sich wissenschaftlicher Natur und keine Polemik ist, daher sie auch ohne Rücksicht auf die Person des Herrn Spohr, der diese Discussion veranlasste, mitgetheilt werden muss. Das bisher darüber öffentlich Verhandelte besteht: 1) in einem Schreiben von dem Verfasser dieser Schrift an die Redaction der „Neuen Zeitschrift für Musik“, welches in No. 37. jener Zeitschrift vom vorigen Jahre enthalten; 2) in einer Erwiderung Spohr's in No. 45. derselben Zeitschrift, und 3) in meiner Replique, die von jener Redaction nicht aufgenommen wurde, somit hier neu erscheint, um wo möglich die angeregte Sache zu beendigen.

Nebst dem, dass der Leser aus dieser getreuen Mittheilung den Gegenstand leicht zu überschauen Gelegenheit findet, wird er auch die zwiefache Metronomisirung der A-dur Simphonie durch Beethoven selbst erblicken, die den augenscheinlichsten Beweis liefert, dass Beethoven nicht der Meinung des Herrn Spohr gewesen, an seinen Werken nichts zu ändern, sondern bei der ersten Idee, ersten Conception zu verbleiben, wie Herr Spohr es zu thun pflegt, dass er vielmehr bei der projektirten Herausgabe seiner sämmtlichen Werke Vieles verändert, folglich verbessert haben würde (in seinem Sinne nämlich), als er es vor 30—40 Jahren zuersst niedergeschrieben.

I.

Herr Redacteur!

Die „Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft“ enthalten in ihren Nummern 36, 37 und 38 einen Bericht über das zu Pfingsten d. J. in Aachen Statt gehabte Musikfest, in dessen „Schluss“ (No. 38.) einer „lebhaften Discussion“ zwischen dem Festdirigenten Herrn Hofkapellmeister **Spohr** und mir in Betreff der bei jenem Feste aufgeführten A-dur Simphonie von Beethoven Erwähnung geschieht, zugleich aber jener Vorfall auf eine Weise interpretirt wird, die, von der rechten Seite betrachtet, weder Beethoven's Schöpfung noch mir zum Vortheil gereichen, auch selbst von Herrn Spohr nicht gebilligt werden dürfte. Nachdem jedoch dieser Vorfall, von den Meisten die davon Kenntniss hatten vielleicht schon vergessen, nun durch Veröffentlichung wieder aufgefrischt und neuerdings verschieden commentirt wird; so bin ich gezwungen, den eigentlichen Hergang der Sache in Kurzem hier darzulegen, um jeden, der allenfalls ein Interesse daran nehmen will, auf den Standpunkt zu stellen, das für und wider nach eigenem Verständniss abzuwägen.

Unter'm 4. Juni d. J. beehrte mich Herr Dr. Schilling mit einem freundlichen Schreiben, worin er mich unter andern um einen Bericht über das zur Zeit eben hier Statt findende Musikfest ersucht. Da ich mir aber zum Grundsatz gemacht, solche Berichte nicht mehr abzufassen, so fand ich es in meinem Antwortschreiben vom 12. Juni nothwendig, einige von den Gründen anzuführen, damit Herr Dr. Schilling von meiner Dienstfertigkeit sich nicht falsche Begriffe mache; und damit die „Jahrbücher" über das hiesige Musikfest ebenfalls zu sprechen wissen, überschickte ich gleichzeitig dem Herrn Dr. Schilling den Ex-officio-Bericht hierüber aus der Aachener Zeitung, den auch die „Jahrbücher" erst in No. 36 und 37 mittheilten. — Unter den angeführten Gründen war auch des langen Streites gedacht, in den ich über die auf dem Düsseldorfer Musikfeste 1836 aufgeführte 9te Simphonie von Beethoven mit zwei überspannt recensirenden Dilettanten gerieth (anfänglich nur wegen sechs Noten im Recitativ des 4ten Satzes, wobei es jedoch nicht stehen blieb), der mir nicht wenig Aerger und Feindschaft verursacht hat; und um nicht abermals in eine solche Polemik gezogen zu werden, wenn man bei derlei Festen nicht stets in die Posaune eines übermässigen Lobes stösst, so erwähnte ich auch jener Discussion zwischen Spohr und mir als eines besondern Grundes zum Stillschweigen meiner Seits, verlangte aber ausdrücklich, dass keinerlei Gebrauch von der Mittheilung jener Discussion aus meinem vertraulichen Schreiben gemacht werden solle, wenn diese gleich unter allen Theilnehmern am Feste und auch im Publikum von übelwollenden Partheigängern entstellt und mit Zusätzen verbreitet wurde, die alle mit Indignation vernehmen mussten, die die Discutirenden naher kennen.

Was zwischen Herrn Spohr und mir unter vier Augen vorgefallen, beschränkt sich der Wahrheit getreu auf Folgendes: Herr Spohr sagte mir in grösster Ruhe, wie man ihm hinterbracht habe, dass ich mit dem Tempo der Sätze in der A-dur Simphonie nicht zufrieden gewesen seyn solle. Mit gleicher Ruhe antwortete ich ihm mit ja! hinzufügend, dass ich besonders die Bewegungen des 2ten und 3ten Satzes sehr übereilt und von den Intentionen Beethoven's entfernt gefunden habe. Herr Spohr entgegnete, wie ich wohl wisse, dass er bei der ersten Aufführung jenes Werkes unter Beethoven's Leitung mitgewirkt *) und dass er sich die Tempi wohl gemerkt habe, die Beethoven damals genommen. Obgleich ich bei jener

---

*) Steht Seite 90 in meiner Schrift über Beethoven angeführt.

ersten Aufführung gleichfalls unter den Mitwirkenden war, so ist denn doch der Zeitraum von 1813 bis nun 1840 zu lang, um genau bestimmen zu können: die Bewegung dieses oder jenes Satzes war so oder so; ich konnte aber Herrn Spohr erwidern, dass Beethoven 1823 auch jene Simphonie mit mir durchstudirte (siehe Beethoven's Biographie S. 203); eben so war ich gegenwärtig, als Beethoven einige Jahre früher die Gründer der Concerts spirituels, die Herren Gebauer und Pieringer, über Charakter und Tempo jedes Satzes dieser 7ten Simphonie belehrte, und ihnen insbesondere die Introduction des 1sten Satzes und den 2ten Satz zu beachten empfahl; ferner, damit in ersterer der Charakter nicht verfehlt werde, befahl er dem am Pult dirigirenden Gebauer sich an das vorgeschriebene Sostenuto zu halten und anstatt des Alla-breve dem Orchester vier Tacttheile anzugeben, „damit — wie er sagte — die aus der Tiefe aufsteigenden Gänge sich langsam und majestätisch erheben und nicht in dünne Concert-Passagen ausarten u. s. w.“ — Da Herr Spohr bis dahin meine Schrift über Beethoven noch nicht kannte, die eben erst erschienen, so bemerkte ich ihm, welche Aenderungen Beethoven hier und da in seinen Simphonien zu machen Willens war, worauf Spohr erwiderte, er halte dafür, dass der Componist stets bei seiner ersten Idee, ersten Conception und ersten Empfindung bleiben solle; er selbst sey auch manchmal bei seinen Werken davon abgewichen, aber immer wieder zur ersten Idee zurückgekehrt. Ich stellte dieser Ansicht gegenüber, dass, wollte man sie generalisiren, alle

Aenderungen oder Verbesserungen, die von Dichtern und Componisten oft nach Jahren erst in ihren Werken vorgenommen worden, die grade den heller erleuchteten Geist beurkunden, die oftmals von aller Welt für wirkliche Verbesserungen anerkannt wurden, wegfallen würden. Beethoven beurkundete dies bereits in seinem Fidelio, desgleichen im 2ten und 4ten Satze der 9ten Simphonie, wie es die Original-Partituren bezeugen. — In solch ruhiger, Ansichten und Meinungen austauschender Weise bewegte sich unsere Conversation ziemlich lange und laut fort, und ich weiss nicht, ob Lauscher an der Thüre gewesen, denn man wusste sich Wunder was alles davon zu erzählen, sogar von einer unhöflichen schriftlichen Correspondenz, die wir desshalb gewechselt haben sollen.

In sofern es aber unbestreitbar ist, dass die Bewegung einem Tonstücke die rechte Bedeutung gibt und auch nimmt, so erlaube ich mir z. B. anzuführen, dass Herr Spohr bei dem 2ten Satze der A-dur Simphonie das Tempo ♩ = 94 nach Mälz. Met. begonnen, das jedoch immer schneller und schneller wurde, bis es im letzten Theile (A-moll), in den zwischen den Blase- und Streichinstrumenten getheilten Phrasen, die gleichsam schmerzlindernd einander zuflüstern: Friede sey mit euch, stille, stille! — in ein dahin laufendes Allegro überging und so zu Ende gespielt wurde. Ich stelle es dem Gefühle und der Einsicht aller Sachverständigen anheim zu entscheiden, ob hierbei von einer kleinen oder grossen Irrung die Rede seyn konnte, oder wohl gar von einem Rechthaben? — Weiter diesen Gegenstand zu verfolgen ist nicht meine Absicht, da ich keine Recension, sondern nur eine Berichtigung schreibe, die zeigt, dass der Stoff zu jenem „dilettantischen Glauben“ im Schlusse des Aachener Musikberichts, wie ihn die „Jahrbücher“ No. 38. enthalten, aus meinem Briefe vom 12. Juni entnommen ist, und wenn gleich dieser Glaube mit unverkennbarer Behutsamkeit dort ausgesprochen wurde, meiner Seits dennoch aus erheblichen Ursachen nicht mit Stillschweigen übergangen werden darf, da es Beethoven's Sache betrifft, die darnach von manchem, hujus ad exemplum, unrichtig interpretirt werden dürfte.

Schon in seinem Berichte in der Aachener Zeitung bemerkte der Referent, dass dem Herrn Spohr „mehrseitige Vorwürfe wegen unrichtiger Wahl der Tempi bei dieser Simphonie gemacht wurden“ (siehe Jahrb. No. 37), und war nach jenem Bericht der gespendete Beifall wirklich „das schönste Siegeszeichen für Spohr“, so möchte das evident beweisen, dass die Werke Beethoven's selbst bei nicht vollkommner Auffassung nicht zu Grunde zu richten sind und die Gemüther dennoch in Bewegung setzen, besonders wenn sie von einem Orchester von mehr denn 200 Spielenden vorgetragen werden, wobei es natürlich nicht an Lärm fehlt. Dass es aber auch hier an zahlreichen Condolenzen unter den Mitwirkenden nicht fehlte, berühre ich nur nebenbei. — Noch muss ich bemerken, dass in meinem oben erwähnten Schreiben vom 12. Juni deutlich steht, wie Herr Director Habeneck mit der Simphonie ebenfalls unzufrieden gewesen sey, aber nichts von dem, was desfalls in No. 38 der Jahrbücher zu lesen ist, und auch der Aachener Referent sagt von Habeneck nur, „dass er mit dem ganzen Arrangement sich sehr zufrieden erklärt hat“ (siehe Jahrb. No. 36.). Aus einigen mir von Herrn Habeneck angedeuteten Bewegungen der A-dur Simphonie konnte ich schliessen, dass er dieses Werk im Sinne Beethoven's aufgefasst hat, und wegen eines Strichs nach der Säule des Metronoms (wenn man sich ja schon daran halten will) auf oder ab, wird der unbefangene Beurtheiler nicht mäkeln, da dieses plus oder minus den Charakter des Tonstückes noch nicht verletzt. Was dieser ausgezeichnete Director bei dem hiesigen Musikfeste einzig und allein bewunderte, und in solcher Vollendung noch nie gehört zu haben versicherte, dies waren die Leistungen des Chors im Judas Maccabäus und im Davide penitente, die ausserordentlich genannt werden mussten, und selbst jene überraschten, die an solche Leistungen der Chöre bei den niederrheinischen Musikfesten gewohnt sind. In der That eine bewundernswerthe Phalanx!

Betrübend ist es jedenfalls von so vielen Orten her — selbst von Berlin — Klagen über leichtfertiges Verfahren mit Beethoven's Simphonien hören und lesen zu müssen. An manchen Orten sind es sogar hohe künstlerische Notabilitäten, die in solchem Verfahren tief befangen kaum davon ablassen würden, wenn selbst der Schöpfer jener musikalischen Epopäen ihnen zuriefe: ihr seid im Irrthum! Woher denn diese Flüchtigkeit und der geringe Sinn für das Erhabene, besonders bei vielen Theatermusikdirektoren?

Aachen im October 1840.

A. Schindler.

II.

Das Schreiben des Herrn Schindler

in No. 37. dieser Blätter veranlasst mich, seines Tons und einer Unwahrheit wegen, die es enthält, zu folgender Erwiderung:

Dass Herr Schindler sich über die Tempi der A-dur Simphonie von Beethoven, wie ich sie bei dem Musikfeste in Aachen nahm, missbilligend äusserte, hätte ich unbeachtet gelassen, wäre es nicht in unbescheidenen und mich verletzenden Ausdrücken geschehen. Diese musste ich ihm verweisen. Bevor ich jedoch noch meinen Brief absenden konnte, kam er selbst zu mir und gab mir Gelegenheit, die Sache mündlich abzumachen. Ich bemerkte ihm, dass er in seinen Aeusserungen um so vorsichtiger hätte seyn sollen, da ihm nicht unbekannt sey, dass ich bei den ersten Aufführungen dieser Simphonie und 4—5 Proben zu derselben unter Beethoven's eigener Leitung mitgewirkt habe und desshalb in dieser Angelegenheit wohl so gut eine Autorität sey, wie er oder irgend ein anderer. Auf seine Versicherung, dass Beethoven in späteren Jahren die Tempi anders gewollt habe, erwiderte ich ohngefähr das, was in seinem Schreiben angeführt ist, setzte aber noch hinzu, dass Beethoven, der während seiner langjährigen Taubheit leider seine Werke nicht wieder hören konnte, ja viele derselben niemals gehört hat, wohl weniger wie jeder andere Componist berechtigt gewesen sey, über die Tempi derselben in späteren Jahren anders zu bestimmen, als es bei der ersten Conception geschehen sey.

Wenn Herr Schindler in seinem Schreiben aber dann behauptet, ich hätte das Tempo des 2ten Satzes ♩ = 94 nach Mälzl's Metronom genommen und sey immer schneller und schneller geworden, so ist dies eine offenbare Unwahrheit; ich nahm es, wie es damals in Wien genommen wurde und wie ich es seit der Zeit bei oftmaliger Direction dieser Simphonie stets genommen habe, nämlich ohngefähr ♩ = 72, und dass ich ein Tempo bis zu Ende festzuhalten verstehe, wird man einem Director von meinem Alter, der seit 30 Jahren Orchester aller Art dirigirt hat, wohl zutrauen.

Sagt dann ferner Herr Schindler, dass der gespendete Beifall für die Richtigkeit der Tempi nichts beweise, „weil die Werke Beethoven's selbst bei nicht vollkommener Auffassung nicht zu Grunde zu richten sind u. s. w., so ist das wieder in dem anmassenden, unbescheidenen Tone gesprochen, der ihm schon oft Streit und wohlverdiente Zurechtweisung zugezogen hat, und der einem Manne von so geringer musikalischer Autorität besonders schlecht ansteht.

Cassel den 25. Nov. 1840. Louis Spohr.

III.

Herr Redacteur!

Gestatten Sie gefälligst, dass ich Ihnen hiermit erstlich einen Nachtrag zu meinem in No. 37. der „Neuen Zeitschrift für Musik“ abgedruckten Schreiben, die Discussion zwischen Herrn Hofkapellmeister Spohr und mir — Beethoven's A-dur Simphonie betreffend — ferner gleichzeitig meine Entgegnung auf Herrn Spohr's Schreiben in No. 45. der „Neuen Zeitschrift“ (siehe hier vorstehend sub II.) einsende. Ist Letzteres gleichwohl ein peinliches Geschäft für mich, da ich den würdigen Meister in jeder Beziehung hoch verehre, so tritt doch der Fall hiebei ein, dass ich es für eine heilige Verpflichtung halte, bei wesentlichen Irrungen an den Werken meines erhabenen Freundes und Lehrers, der zu deren Verständigung so viel für mich gethan, nicht stille zu schweigen, sondern zu sagen, was ich behaupten kann, damit derlei Irrungen, von Kunstnotabilitäten ausgegangen, nicht bald zur allgemeinen Norm werden, was sie leider bereits da und dort geworden. Sonderbar jedoch, dass diese Discussion gerade wieder von dem Werke Beethoven's ausgehen musste, das ihm bei Lebzeiten unter seinen Simphonien den meisten Aerger verursachte, da ihm über schlechte Aufführungen und Vergreifung der Tempi bei allen anderen — die Pastorale und die C-moll Simphonie ausgenommen — nicht so viele Klagen von auswärts zukamen, als eben über die A-dur Simphonie, indem man schon damals angefangen, dieses musikalische Epos in eine leichtfertige Dithirambe zu verwandeln.

Es dürfte nur Wenigen bekannt seyn, dass Beethoven selbst bereits im Jahre 1817 die metronomische Bezeichnung zu allen seinen Simphonien in die Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung eingesandt hat. Seite 873 sind sie dort zu finden und die von der A-dur Simphonie lautet also:

I. Poco sostenuto. Vivace 6/8. II. Allegretto 2/4.
69 = ♩ 104 = ♩. 76 = ♩
III. Presto 3/4. Presto meno assai. IV. Allegro 2/4.
132 = 𝅗𝅥. 84 = 𝅗𝅥. 72 = 𝅗𝅥

In der mehrere Jahre nach Beethoven's Tode bei T. Haslinger in Wien erschienenen Partitur heisst die metronomische Bezeichnung jedoch also:

I. Poco sostenuto. Vivace 6/8. II. Allegretto 2/4.
63 = ♩ 100 = ♩. 88 = ♩
III. Presto 3/4. Presto meno assai. IV. Allegro 2/4.
116 = 𝅗𝅥. 80 = 𝅗𝅥. 80 = 𝅗𝅥

Dass diese Bezeichnung von Beethoven selbst herrührt, bemerkte ich schon in dessen Biographie Seite 213; dass aber letztere Metronomisirung bis auf jene des zweiten Satzes, die ich für einen Schreibfehler halte, durchgängig langsamere Tempi zeigt, als die erstere, beweiset, was ich S. 219 der Biographie sagte, wo es heisst: „Er sah nun die Nothwendigkeit ein, eine andere Metronomisirung sorgfältigst auszuarbeiten, die namentlich in den meisten

Allegro-Sätzen ein gemässigteres Zeitmaass angeben sollte.“

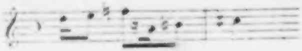
Man wird sich erinnern, dass ich im Musikalischen Theil der Biographie S. 211 anführe, dass Beethoven dem Vergreifen des Tempo beim zweiten Satz der A-dur Simphonie dadurch abzuhelfen glaubte, dass er es in Zukunft mit Andante quasi Allegretto 80 = ♩ bezeichnen wolle und es in seinem Notatenbuche wirklich so notirt habe. Nun füge ich hier noch bei, wie Beethoven mich die Tempi dieser Simphonie kennen lehrte. Der erste, dritte (Presto) und vierte Satz waren ganz übereinstimmend mit der Bezeichnung in der Partitur; der zweite Satz hatte 72 = ♩ (den Trost verheissenden Dur-Theil liess er mich aber etwas bewegter nehmen, dessen Wirkung dadurch doppelt erhöht wird) und das Presto meno assai bezeichnete er mir mit 72 = 𝅗𝅥.; so haben sich alle diese Tempi fest in mir eingeprägt und durch vielmaliges Einüben und Dirigiren dieses Werkes unverändert in mir erhalten. — Was erfolgt jedoch aus dieser Verschiedenheit der Tempi-Angaben, und welche ist die jedem Satze angemessenste, richtigste? Unter gewissen Umständen, wobei zunächst auf die Zahl der Ausführenden zu sehen wäre, vielleicht alle, bis auf jene des zweiten Satzes. Möge sich jedoch beides selbst beantworten, wer weiss, welchen Einfluss das Tempo, ist es unrichtig, auf die Zerstörung des Formellen und dadurch auch auf das Eigenthümliche, Geistige, Charakteristische eines Tonwerkes habe.

Aus Vorstehendem wird der unbefangene Beurtheiler leicht erkennen, dass der Tadel, den ich über die Aufführung der A-dur Simphonie durch Herrn Spohr beim diesjährigen Musikfeste hier offen gegen ihn selbst aussprach, aus keinem andern Motiv entsprungen ist, als aus der festen Ueberzeugung, dass seine Auffassung des 1sten, 2ten und 3ten Satzes gänzlich gegen Beethoven's Intentionen und gegen die mir von ihm ertheilten Lehren sey. *) Ich bedaure, dass ich durch Veröffentlichung jenes „dilettantischen Glaubens" in den „Jahrbüchern" (sieh hier das Schreiben I.) auf dieses Feld geführt wurde, auf welchem ich keine andere Autorität anerkenne, als meinen Freund und Lehrer allein, ein Feld, auf dem ich jeden irren Wanderer den rechten Pfad zu führen im Stande bin. Ich bedaure darum auch hier wiederholt sagen zu müssen, dass das Tempo des zweiten Satzes so wie das Verfahren dabei bei dem diesjährigen Musikfeste genau so gewesen, wie ich es in meinem ersten Schreiben (hier sub I.) in diesen Blättern bemerkte. Nicht traute ich hierbei allein meinem Ohr

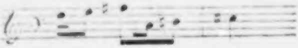
---

*) Am Schlusse des dritten Satzes, wo das Motiv des „Meno Presto" in vier Takten wieder eintritt, liess Beethoven im 3ten und 4ten Takte von der zweiten Clarinette und dem zweiten Horn die kleine Terz von D angeben, wodurch die Phrase in moll erklingt. Herr Spohr behauptete aber, dass sie in allen vier Takten in dur erklingen müsse, und liess sie so vortragen. Die gedruckte Partitur zeigt die kleine Terz an, es begreift sich auch aus welchem Grunde, und die geschriebene, aus der mich Beethoven 1823 unterrichtete, zeigte an jener Stelle ebenfalls die kleine Terz.

und Aug', sondern ich hörte auch noch die Bekräftigungen von mehreren tüchtigen Künstlern, die unter Spohr's Leitung im Orchester mitwirkten, ja, ich vernahm selbe schon nach der ersten Probe von diesem Werke, der ich selbst nicht beiwohnte. Ueber die anderen Sätze der A-dur Simphonie unter Spohr's Leitung bemerke ich blos, dass die Introduction so geschwinde genommen war, dass die aus der Tiefe aufsteigenden Gänge nach Beethoven's Ausdruck wirklich zu „dünnen Concert-Passagen" wurden. Der folgende Allegro-Satz „Vivace" begann genau nach dem Metronom in der Partitur, wurde aber im 2ten Theil dermassen geschwinde, dass die in den Violinen zuerst beginnende Figur



von allen Instrumenten durchaus so vorgetragen wurde



weil zur Beachtung der Sechzehntelpause gar keine Zeit war (siehe Partitur S. 33, 34 und 35). Der dritte Satz wurde ferner so schnell genommen, als die Spieler spielen konnten, dies bei einem Orchester von mehr denn zwei hundert Mitwirkenden. Wer dabei noch die vorgeschriebenen Vortragszeichen beobachtet haben wollte, hat vollends Unmögliches verlangt.

Auf das, was Herr Spohr im Eingange seines Schreibens von einem Briefe sagt, den er an mich hier absenden wollte, muss ich erwidern: Herr Spohr wolle sich gefälligst erinnern, dass ich ihm in der Quartett-Matinée der Gebrüder Müller sagte: es sey allenthalben das Gerücht verbreitet, er habe mir einen „groben“ Brief geschrieben, dass ich es desshalb zu unserer beiderseitigen Ehre für rathsam halte, einige Worte über den Gegenstand unserer gehabten Discussion zu veröffentlichen. Herr Spohr antwortete: er habe keinen Brief geschrieben, und halte dafür, dass wir beide über den Vorfall schwiegen, damit das Gerede bald wieder aufhöre, überdies reise er in einer Stunde von hier ab. Warum bravirt Herr Spohr jetzt von einem solchen Briefe und spricht am Ende gar von anmassendem und unbescheidenem Ton, der mir schon oft Streit und wohlverdiente Zurechtweisung zugezogen haben soll? Ich ersuche Herrn Spohr hiemit alles Ernstes, die Stelle anzugeben, wo eine „wohlverdiente Zurechtweisung“ mich betreffend zu finden ist. Meint er den Streit wegen der 9ten Simphonie auf dem Düsseldorfer Musikfeste 1836, dessen ich in meinem Schreiben in No. 37. der Zeitschrift (sieh hier sub I.) selbst erwähnte, dann erwidere ich, dass jener Streit weder mir noch Beethoven's Sache zur Unehre gereicht. Die anderen Streifälle erwarte ich von Herrn Spohr namhaft gemacht zu hören.

Möge dieser mir sehr unangenehme Vorfall wenigstens dazu beitragen, die Herren Dirigenten bei den Aufführungen von Beethoven's Werken vorsichtig zu machen, damit sie nicht in ähnliche Irrungen gerathen. Schon einmal äusserte ich an einem gewissen Orte, dass die Zweifler sich nach Wien begeben sollten, um Beethoven's Werke in den Concerts spirituels zu hören. Noch steht dermalen einer der Directoren dort, Herr Holz, früher viele Jahre hindurch Secundarius des Schuppanzigh'schen Quartetts, der in Wien der einzig noch Lebende ist, der unmittelbar von Beethoven selbst Lehren über seine Instrumentalwerke erhielt. Beethoven folgte dem Beispiele unsers göttlichen Erlösers, zur Verbreitung und Zeugenschaft seiner erhabenen Lehre sich nicht den Hochgelehrten, Künstler-Aristokraten und Celebritäten anzuvertrauen, von deren Egoismus er nur zu viele Beweise hatte, sondern solchen Schwachen an Geist und Starken an Gemüth und Willenskraft, von deren treuen Nachfolge er versichert seyn konnte. So kamen die Herren Gebauer und Piringer, die Gründer der Wiener Concerts spirituels, dazu, unmittelbar von dem grossen Meister selbst über seine Instrumentalmusik belehrt zu werden, und fast zur nämlichen Zeit auch ich. Herr Holz hatte durch seinen, in den Jahren 1825 und 26 Statt gehabten Umgang mit Beethoven Gelegenheit, sich gleichfalls eine direkte Belehrung zu verschaffen, und es würde mich sehr freuen sagen zu können, dass er sich dieses seltenen Glückes immer so würdig bewiesen, wie es der unglückliche Beethoven immer und allzeit verdient hat, dies besonders in jener für ihn so unheilvollen Zeit, wo Schonung seiner Schwächen hinsichtlich des immer sich mehrenden Misstrauens Pflicht eines Jeden gewesen, der sich ihm nähern durfte. *) Indessen, dies bei Seite, ist obiges doch Thatsache, und ist Herr Holz gleichwohl nur Dilettant und gilt er für manchen hochberuhmten Musiker auch nur für eine „geringe musikalische Autorität“, wie ich für Herrn Spohr, oder Schubert für C. M. v. Weber, so wird ihn solch vornehmes Herabsehen eben so wenig beirren wie mich, und er wird fortfahren für Beethoven's hocherhabene Muse das zu seyn, was ich gleichfalls bis zum letzten Hauche meines Lebens für sie seyn und bleiben werde.

Was Herr Spohr in seinem Schreiben (hier sub II.) äussert, dass Beethoven's Taubheit ihn weniger wie jeden andern Componisten berechtigte, über die Tempi seiner Werke in späteren Jahren anders zu bestimmen, als

---

*) Beethoven's Conversations Bücher bewahren unzählige Beweise von Kurzsichtigkeit und ihren Wirkungen, wenn Egoismus, Wohldienerei oder niedrige Denkungsart sich des Vertrauens eines so gearteten grossen Geistes mit kleinen Schwächen, wie unser Beethoven, bemachtiget hatten. Welchen falschen Begriff von der erhabenen Stellung, wie von dem ganzen Wesen des edlen Meisters vorzugsweise Herr Holz hatte, meldete ausser einer Anzahl anderer Facta allein schon der Vorfall auf Seite 262 der Biographie. — Wer immer einstens die grosse Zahl jener Conversations-Bücher zu höheren Zwecken durchgehen wird, wird an jenen betrübenden Dokumenten nicht gleichgültig vorbei können, und darin viele Quellen auffinden, woraus dem grossen Meister so viel Gift für seine letzten Lebenstage geflossen ist. Mögen dieses Geschäft Andere übernehmen, ich vermag es nicht! —

es bei der ersten Conception geschehen sey, ist vollends das non plus ultra einer gewagten Behauptung, darauf Männer wie die Herren Kapellmeister Umlauf und v. Seyfried *) antworten sollten, die eine Reihe von Jahren Gelegenheit hatten, dem Beethoven'schen Genius ganz nahe zu folgen, und überdies in verschiedenen Perioden seines Lebens in direkter Beziehung zu ihm standen, besonders ersterer. Ich ersuche hiemit beide diese im Direktionsfache anerkannten sehr erfahrenen Meister, sich im Interesse von Beethoven's Musik über letzteren durch Herrn Spohr angeregten Punkt gefälligst zu erklären.

Aachen den 19. December 1840.

A. Schindler.

---

*) Der würdige Seyfried ist seitdem leider nicht mehr unter den Lebenden

Deposition Beethoven's contra Maelzel.

In der dritten Periode von Beethoven's Leben wird ziemlich umständlich des Rechtsstreites erwähnt, in welchen Beethoven 1814 mit seinem Freunde Maelzel in Betreff der Schlachtsimphonie verflochten ward, die Maelzel als sein Eigenthum betrachtete, und nachdem Beethoven dagegen protestirt hatte, erklärte: Beethoven schulde an ihn 400 Dukaten, er müsse sich daher mit jenem Werke bezahlt machen, — worauf er öffentlichen Missbrauch damit trieb, wie man sich des weiteren Herganges in dieser zwischen zwei Freunden in der Künstlerwelt kaum noch dagewesenen Begebenheit erinnert. Um die Zweifel, die meine Mittheilung dieses Falles in der 3ten Periode von Beethoven's Leben hier und da erweckt hat, zu lösen, dürfte nichts zweckmässiger seyn, als die Deposition Beethoven's, für seinen Vertreter Dr. v. Adlersburg abgefasst, desgleichen die Aufforderung Beethoven's an die Tonkünstler von London und das Zeugniss der Herren v. Pasqualati und Adlersburg dieser Sache wegen, hier wörtlich folgen zu lassen. Erstere ist ganz von seiner Hand abgefasst und von ihm unterzeichnet.

I.

Deposition.

„Ich hatte Maelzel auf eigenen Antrieb ein Stück Schlacht-Simphonie für seine Panharmonica ohne Geld geschrieben. *) Als er dieses eine Weile hatte, brachte er mir die Partitur, wornach er schon zu stechen angefangen, und wünschte es bearbeitet für ganzes Orchester. Ich hatte schon vorher die Idee einer Schlacht (Musik) gefasst, die aber auf seine Panharmonica nicht anwendbar war. — Wir kamen überein, zum Besten der Krieger dieses Werk und noch andere von mir in einem Concert zu geben. Während dieses geschah, kam ich in die schrecklichste Geldverlegenheit. Verlassen von der ganzen Welt hier in Wien, in Erwartung eines Wechsels etc. bot mir Maelzel 50 Dukaten in Gold an. Ich nahm sie und sagte ihm, dass ich sie ihm hier wiedergeben, oder ihm das Werk nach London mitgeben wolle, falls ich nicht selbst mit ihm reiste — wo ich ihn im letzteren Falle bei einem englischen Verleger darauf anweisen werde, der ihm diese 50 Dukaten bezahlen solle. Nun gingen die Akademien vor sich. Während diesem entwickelte sich erst Herrn Maelzel's Plan und Charakter. Er liess ohne meine Einwilligung auf die Anschlagzettel setzen, dass es sein

---

*) Dieses „ohne Geld" soll wohl verstanden werden: ohne Honorar dafür zu verlangen. Aber „ohne Geld" war Beethoven damals wirklich, wie aus diesem Aktenstück zu ersehen ist. D. V.

Eigenthum sey. Empört hierüber, musste er diese wieder abreissen lassen. Nun setzte er darauf: „aus Freundschaft zu seiner Reise nach London“; dieses liess ich zu, weil ich mir noch immer die Freiheit, unter was für Bedingungen ich ihm das Werk geben wollte, dachte. Ich erinnere mich während der Zettelabdrücke heftig gestritten zu haben, allein die zu kurze Zeit — ich schrieb noch an dem Werke. Im Feuer der Eingebung ganz in meinem Werke dachte ich kaum an Maelzel. Unterdessen gleich nach der ersten Akademie auf dem Universitätssaal wurde mir von allen Seiten, und von glaubwürdigen Menschen erzählt, dass Maelzel überall ausgesprengt, er habe mir 400 Dukaten in Gold geliehen. Ich liess hierauf Folgendes in die Zeitung einrücken, allein der Zeitungsschreiber rückte es nicht ein, da Maelzel mit allen gut steht — Gleich nach der ersten Akademie gab ich Maelzel seine 50 Dukaten wieder, erklärte ihm, dass, nachdem ich seinen Charakter hier kennen gelernt, ich nie mit ihm reise, empört mit Recht, dass er ohne mich zu fragen auf die Zettel gesetzt, dass alle Anstalten für die Akademie verkehrt getroffen, und selbst sein schlechter patriotischer Charakter sich in folgenden Ausdrücken zeigt: (ich sch.... auf L., wenn's nur in London heisst, dass man hier 10 Gulden bezahlt; nicht der Verwundeten habe ich dies gethan, sondern deswegen —) auch gäbe ich ihm das Werk nach London nicht anders mit als mit Bedingungen, die ich ihm bekannt machen würde. — Er behauptete nun, dass es ein Freundschaftsgeschenk sey, liess diesen Ausdruck nach der

2ten Akademie in die Zeitung setzen, ohne mich im Mindesten darum zu fragen. Da Maelzel ein roher Mensch, gänzlich ohne Erziehung, ohne Bildung ist, so kann man denken, wie er sich während dieser Zeit gegen mich betragen und mich dadurch immer mehr empörte. Und wer wollte einem solchen Menschen mit Zwang ein freundschaftliches Geschenk machen? — Man bot mir nun die Gelegenheit dar, dem Prinzregenten *) das Werk zu schicken. Es war also nun schon gar nicht möglich, ohne Bedingungen ihm dieses Werk zu geben. Er kam nun zu Ihnen und machte Vorschläge. Es ward ihm gesagt, an welchen Tagen er erscheinen soll, um die Antwort abzuholen; allein er kam nicht, reiste fort, und hat in München das Werk hören lassen. Wie hat er es erhalten? — Stehlen war nicht möglich, — also Herr Maelzel hatte einzelne Stimmen einige Tage zu Hause, und hieraus liess er von einem musikalischen niedrigen Handwerker das Ganze zusammen setzen, und hausirt nun damit in der Welt herum. — Herr Maelzel hatte mir Gehörmaschienen versprochen. Um ihn aufzumuntern, setzte ich ihm die Siegessimphonie auf seine Panharmonica. Seine Maschienen kamen endlich zu Stande, aber nicht brauchbar genug für mich. Für diese kleine Mühe meinte Herr Maelzel hätte ich ihm, nachdem ich die Siegessimphonie für grosses Orchester gesetzt, die Schlacht dazu componirt, zum ausschliesslichen Eigenthümer dieses Werkes

---

*) Nachheriger König Georg IV.

machen sollen. Wollen wir nun setzen, dass ich in Rücksicht der Gehörmaschinen mich ihm einigermassen verbindlich fühlte, so ist diese getilgt, dass er mit der mir gestohlenen oder verstümmelt zusammen getragenen Schlacht wenigstens 500 Gulden in Conventions-Münze machte. Er hat sich also selbst bezahlt gemacht. Er hatte selbst hier die Frechheit zu sagen, dass er die Schlacht habe; ja er zeigte sie geschrieben mehreren Menschen, — allein ich glaubte es nicht, und hatte auch in so ferne Recht, als das Ganze nicht von mir, sondern von einem andern zusammen getragen ist. Auch die Ehre, die er sich allein zurechnet, könnte schon Belohnung seyn. Meiner erwähnte der Hofkriegsrath gar nicht, und doch war alles, woraus die beiden Akademien bestanden, von mir. — Sollte Herr Maelzel, wie er sich verlauten liess, wegen der Schlacht seine Reise nach London verlängert haben, so waren dies auch nur Schwänke. Herr Maelzel blieb, bis er seine Stückwehr (?) vollendet hatte, nachdem die ersten Versuche nicht gelingen wollten.

Beethoven m/p.

II.

Erklärung und Aufforderung an die Tonkünstler zu London von Ludwig van Beethoven.

Herr Maelzel, der sich gegenwärtig in **London** befindet, hat auf seiner Reise dahin **meine Siegessimphonie und Wellington's Schlacht bei Vittoria in München aufgeführt**, und wird dem

Vernehmen nach auch zu London Akademien damit geben, so wie er es ebenfalls in Frankfurt zu thun Willens gewesen war. Dieses veranlasst mich öffentlich zu erklären: dass ich Herrn Maelzel nie und auf keine Weise die genannten Werke überlassen oder abgetreten habe, dass Niemand eine Abschrift derselben besitzt, und dass ich die einzige, die von mir veräussert worden, an Se. königl. Hoheit den Prinzen-Regenten von England gesendet habe.

Die Aufführung dieser Werke durch Herrn Maelzel ist daher entweder ein Betrug gegen das Publikum, indem er, der hier gegebenen Erklärung zufolge, sie nicht besitzt, oder, wenn er sie besitzt, eine Beeinträchtigung gegen mich, indem er sich ihrer auf einem widerrechtlichen Wege bemächtigt hat.

Aber auch in dem letztern Falle wird das Publikum hintergangen werden, denn das, was Herr Maelzel unter dem Titel: Wellington's Schlacht bei Vittoria und Siegessimphonie ihm zu hören gibt, muss offenbar ein unächtes oder verstümmeltes Werk seyn, da er von diesen meinen beiden Werken, ausser einer einzigen Stimme auf ein paar Tage, nie etwas von mir erhielt.

Dieser Verdacht wird zur Gewissheit, wenn ich die Versicherung hiesiger Tonkünstler, deren Namen ich nöthigenfalls öffentlich zu nennen ermächtigt bin, hier beifüge, dass Herr Maelzel bei seiner Abreise von Wien gegen sie geäussert: er besitze diese Werke, und dass er ihnen Stimmen davon gezeigt habe, die aber, wie ich schon erwiesen, nicht anders, als verstümmelt und unächt seyn können.

Ob Herr Maelzel einer solchen Beeinträchtigung gegen mich fähig sey? — beantwortet der Umstand: dass er sich allein als Unternehmer meiner hier in Wien Statt gehabten Akademien zum Besten der im Kriege Verwundeten, wo blos meine Werke aufgeführt wurden, in öffentlichen Blättern ohne Erwähnung meines Namens angeben liess.

Ich fordre daher die Tonkünstler von London auf, eine solche Beinträchtigung gegen mich, als ihren Kunstgenossen, durch eine von Herrn Maelzel veranstaltete Aufführung der Schlacht bei Vittoria und der Siegessimphonie dort nicht zu dulden, und zu verhindern, dass das Londoner Publikum auf die gerügte Weise von ihm hintergangen werde.

Wien am 25. Juli 1814.

III.

Zeugniss.

Wir Endesgefertigte bezeugen zur Steuer der Wahrheit und können es nöthigen Falles beschwören: dass zwischen Herrn Louis van Beethoven und dem Hofmechaniker Herrn Maelzel allhier mehrere Zusammenkünfte bei dem unterzeichneten Dr. Karl v. Adlersburg statt fanden, welche die von ersterem verfasste musikalische Composition: die Schlacht von Vittoria genannt, und die Reise nach England zum Gegenstand hatten; Herr Maelzel machte hierbei dem

Herrn van Beethoven mehrere Vorschläge, um das oben genannte Werk, oder wenigstens das Recht der ersten Aufführung für sich zu erhalten. Da sich jedoch Herr Maelzel bei der letzten veranstalteten Zusammenkunft nicht eingefunden hatte, so ist darüber nichts zu Stande gekommen; da er die ersteren ihm gemachten Vorschläge nicht angenommen hatte. Urkund dessen unsere Fertigung.

Wien am 20. October 1814.

(L. S.) Joh. Freiherr v. Pasqualati, k. k. priv. Grosshändler.

(L. S.) Karl Edler von Adlersburg, Hof- und Gerichtsadvokat, auch k. k. öffentlicher Notar.

Diese dem Wortinhalte dieser drei Urkunden (deren erste und dritte in Originali vorliegen) getreue Mittheilung dürfte alle über diesen Streitfall gehegten Zweifel lösen, indem sie den Leser ziemlich genau und umständlich mit dem Hergang der Sache bekannt macht. Ich füge nur noch hinzu, dass die gerichtlichen Verhandlungen darüber nicht lange währten und eine Art Vergleich zu Stande kam, dem zufolge Beethoven die Sache fallen liess und obendrein die Hälfte der aufgelaufenen Gerichtskosten noch bezahlte.

Anekdote,

Beethoven's 90stes Werk, die Sonate in E-moll betreffend.

Seite 56 von Beethoven's Biographie ward bemerkt, dass Beethoven diese Sonate dem Grafen Moriz von Lichnowsky, diesem langbewährten Freunde, gewidmet hat. Er hatte sie aber auch eigends für ihn componirt, wie Folgendes zeigt.

Graf Moriz von Lichnowsky verliebte sich, nach dem Tode seiner ersten Gemahlin, in eine Opernsängerin, die sowohl wegen ihres schönen Talentes, als auch wegen ihres sittlichen Wandels der Liebe eines die Kunst so tief fühlenden Edelmannes, wie Graf M. Lichnowsky, würdig war. Nachdem aber damals, besonders in Oestreich, das künstlerische Talent, ja selbst die höchste Kunst, noch keinerlei Art von Adelsbrief aufzuwiegen vermochte, wie das sogar Beethoven erfahren *), so wurden von der Familie des Grafen Lichnowsky der beabsichtigten ehelichen Verbindung mit jener Sängerin Hindernisse in den Weg gestellt, die ihn in unangenehme Lagen

---

*) Sieh S. 106 seiner Biographie.

versetzt, und zu mancherlei Kämpfen zwischen Kopf und Herz Veranlassung gegeben haben sollen, die unserm Grossmeister nicht fremd geblieben. Nach vieljährigem treuen Ausharren und Abwarten der Umstände gelangte endlich Graf Lichnowsky an das Ziel seiner Wünsche, und verlebte eine Reihe von Jahren in der glücklichsten Ehe an der Seite dieser künstlerischen Gattin.

Als Graf Lichnowsky jene Sonate mit der Dedication an ihn zu Handen bekam, wollte es ihm bald bedünken, als habe sein Freund Beethoven in den beiden Sätzen, aus denen sie besteht, eine bestimmte Idee aussprechen wollen. Er säumte nicht, Beethoven darüber zu befragen. Da dieser eben in keiner Sache etwas Hinterhalterisches hatte, dies besonders, wenn es einen Witz oder Scherz gegolten, so konnte er auch hier nicht lange zurückhalten. Er äusserte sich sofort unter schallendem Gelächter zu dem Grafen: er habe ihm die Liebesgeschichte mit seiner Frau in Musik setzen wollen, und bemerkte anbei, wenn er eine Ueberschrift wolle, so möge er über den ersten Satz schreiben: „Kampf zwischen Kopf und Herz“, und über den zweiten: „Conversation mit der Geliebten.“ — Begreifliche Rücksichten hielten Beethoven ab, jene Sonate mit diesen Ueberschriften drucken zu lassen.

Aus eben solchen Rücksichten ging der Verfasser dieser Schrift, bei Gelegenheit der Erwähnung dieser Sonate in Beethoven's Biographie, über diesen gewiss nicht uninteressanten Vorfall hinweg, indem er durch dessen Veröffentlichung die Familie Lichnowsky vielleicht unangenehm zu berühren fürchtete. Nun aber, wo aus diesem erlauchten Hause ein erleuchteter Kopf um den andern in die Reihe von Deutschlands Schriftstellern tritt, trägt er kein Bedenken mehr, diesen geistreichen Witz Beethoven's, seines Werkes wegen, hier niederzuschreiben. Zeigt dieses Factum doch abermals, dass Beethoven seinen Werken eine poetische Idee zum Grunde legte (wenn auch nicht immer, so doch häufig), worüber der „Musikalische Theil" seiner Biographie bereits sichere Nachweisungen gegeben hat.

Drei Briefe von Beethoven an Bettina.

Aus dem Supplement der englischen Uebersetzung von Beethoven's Biographie.

I.

Wien 11. August 1810.

Theuerste Bettina!

Kein schönerer Frühling als der heurige, das sage ich und fuhle es auch, weil ich Ihre Bekanntschaft gemacht habe. Sie haben wohl selbst gesehen, dass ich in der Gesellschaft bin, wie ein Frosch auf dem Sand, der walzt sich und wälzt sich und kann nicht fort, bis eine wohlwollende Galathee ihn wieder in's gewaltige Meer hineinschafft. Ja ich war recht auf dem Trockenen, liebste Bettine, ich ward von Ihnen überrascht in einem Augenblick, wo der Missmuth ganz meiner Meister war; aber wahrlich er verschwand mit Ihrem Anblick, ich hab's gleich weg gehabt, dass Sie aus einer andern Welt sind, als aus dieser absurden, der man mit dem besten Willen die Ohren nicht aufthun kann. Ich bin ein elender Mensch und beklage mich über die andern!! — Das verzeihen Sie mir wohl mit Ihrem guten Herzen, das aus Ihren Augen sieht, und Ihrem Verstand, der in Ihren Ohren liegt; — zum wenigsten verstehen Ihre Ohren zu schmeicheln, wenn sie zuhören. Meine Ohren sind leider, leider eine Scheidewand, durch die ich keine freundliche Communication mit Menschen leicht haben kann. Sonst! — Vielleicht! — hätt' ich mehr Zutrauen gefasst zu Ihnen. So konnte ich nur den grossen, gescheiten Blick Ihrer Augen verstehen, und der hat mir zugesetzt, dass ich's nimmermehr vergessen werde. — Liebe Bettine, liebstes Mädchen! — Die Kunst! — Wer versteht die, mit wem kann man sich bereden über diese grosse Göttin! — Wie lieb sind mir die wenigen Tage, wo wir zusammen schwätzten, oder vielmehr korrespondirten: ich habe die kleinen Zettel alle aufbewahrt, auf denen Ihre geistreichen, lieben, liebsten Antworten stehen. So hab' ich meinen schlechten Ohren doch zu verdanken, dass der beste Theil dieser flüchtigen Gespräche aufgeschrieben ist. Seit Sie weg sind, hab' ich verdriessliche Stunden gehabt, Schattenstunden, in denen man nichts thun kann; ich bin wohl an drei Stunden in der Schönbrunner Allee herum gelaufen, als Sie weg waren, und auf der Bastei: aber kein Engel ist mir da begegnet, der mich gebannt hätte, wie Du Engel. Verzeihen Sie, liebste Bettine, diese Abweichung von der Tonart; solche Intervalle muss ich haben, um meinem Herzen Luft zu machen. Und an Goethe haben Sie von mir geschrieben, nicht wahr? — dass ich meinen Kopf möchte in einen Sack stecken, wo ich nichts höre und nichts sehe von allem, was in der

Welt vorgeht, weil Du, liebster Engel, mir doch nicht darin begegnen wirst. Aber einen Brief werde ich doch von Ihnen erhalten? — Die Hoffnung nährt mich, sie nährt ja die halbe Welt, und ich hab' sie mein Lebtag zur Nachbarin gehabt, was wäre sonst mit mir geworden? — Ich schicke hier mit eigner Hand geschrieben: „Kennst du das Land“, als eine Erinnerung an die Stunde, wo ich Sie kennen lernte, ich schicke auch das andere, was ich componirt habe, seit ich Abschied von Dir genommen habe, liebes, liebstes Herz! —

Herz, mein Herz, was soll das geben,
Was bedränget dich so sehr?
Welch' ein fremdes, neues Leben!
Ich erkenne dich nicht mehr.

Ja, liebste Bettine, antworten Sie mir hierauf, schreiben Sie mir, was es geben soll mit mir, seit mein Herz ein solcher Rebelle geworden ist. Schreiben Sie Ihrem treusten Freund

Beethoven.

II.

Wien am 11. Febr. 1811.

Geliebte, liebe Bettine!

Ich habe schon zwei Briefe von Ihnen und sehe aus Ihrem Briefe an Ihren Bruder, dass Sie sich meiner und zwar viel zu vortheilhaft erinnern. — Ihren ersten Brief hab' ich den ganzen Sommer mit mir herumgetragen, und er hat mich oft selig gemacht. Wenn ich Ihnen auch nicht so oft schreibe, und Sie gar nichts von mir sehen, so schreibe ich Ihnen 1000mal tausend Briefe in Gedanken. — Wie Sie sich in Berlin in Ansehung des Weltgeschmeisses finden, könnte ich mir nicht denken, wenn ich's nicht von Ihnen gelesen hätte; vieles Schwätzen über Kunst ohne Thaten!!!!! Die beste Zeichnung hierüber findet sich in Schiller's Gedicht: „Die Flüsse“, wo die Spree spricht.

Sie heirathen, liebe Bettine, oder es ist schon geschehen, und ich habe Sie nicht einmal zuvor noch sehen können! so ströme denn alles Glück Ihnen und Ihrem Gatten zu, womit die Ehe die Ehelichen segnet. — Was soll ich Ihnen von mir sagen! — „Bedaure mein Geschick“ rufe ich mit der Johanna aus; rette ich nur noch einige Lebensjahre, so will ich auch dafür, wie für alles übrige Wohl und Wehe, dem alles in sich Fassenden, dem Höchsten danken. — An Göthe, wenn Sie ihm von mir schreiben, suchen Sie alle die Worte aus, die ihm meine innigste Verehrung und Bewunderung ausdrücken. Ich bin eben im Begriff ihm selbst zu schreiben wegen Egmont, wozu ich die Musik gesetzt, und zwar blos aus Liebe zu seinen Dichtungen, die mich glücklich machen; wer kann aber einem grossen Dichter genug danken, dem kostbaren Kleinod einer Nation? — Nun nichts mehr, liebe, gute Bettine, ich kam diesen Morgen um 4 Uhr erst von einem Bachanal, wo ich so gar viel lachen musste, um heute beinahe eben so viel zu weinen; rauschende Freude treibt mich oft gewaltthätig wieder in mich selbst zurück. — Wegen Clemens vielen Dank für sein Entgegenkommen. —

Was die Cantate betrifft, so ist der Gegenstand für hier nicht wichtig genug, ein anderes ist sie in Berlin; was die Zuneigung, so hat die Schwester diese so sehr eingenommen, dass dem Bruder nicht viel übrig bleiben wird, ist ihm damit auch gedient? —

Nun lebe wohl, liebe, liebe Bettine, ich küsse Dich auf Deine Stirne, und drücke damit, wie mit einem Siegel, alle meine Gedanken für Dich auf. — Schreiben Sie bald, bald, oft Ihrem Freunde

Beethoven.

Beethoven wohnt auf der Mölker Bastey
im Pasqualati'schen Hause.

III.

Liebe gute Bettine!

Könige und Fürsten können wohl Professoren machen und Geheimeräthe etc. und Titel und Ordensbänder umhängen, aber grosse Menschen können sie nicht machen, Geister, die über das Weltgeschmeiss hervorragen, das müssen sie wohl bleiben lassen zu machen, und damit muss man sie in Respekt halten; wenn so zwei zusammen kommen, wie ich und der Goethe, da müssen auch grosse Herren merken, was bei unser Einem als gross gelten kann. Wir begegneten gestern auf dem Heimwege der ganzen kaiserlichen Familie. Wir sahen sie von weitem kommen, und der Goethe machte sich von meiner Seite los, um sich an die Seite zu stellen; ich mochte sagen was ich wollte, ich konnte ihn keinen Schritt weiter bringen; ich drückte meinen Hut auf den Kopf, knöpfte meinen Oberrock zu, und ging mit untergeschlagenen Armen mitten durch den dicksten Haufen. — Fürsten und Schranzen haben Spalier gemacht, der Erzherzog Rudolph hat den Hut abgezogen, die Frau Kaiserin hat gegrüsst zuerst. — Die Herrschaften kennen mich. — Ich sah zu meinem wahren Spass die Procession an Goethe vorbei defiliren. Er stand mit abgezogenem Hute tief gebückt an der Seite. Dann hab' ich ihm auch den Kopf gewaschen, ich gab keinen Pardon und hab' ihm alle seine Sünden vorgeworfen, am meisten die gegen Sie, liebste Bettine! wir hatten gerade von Ihnen gesprochen. Gott! hätte ich eine solche Zeit mit Ihnen haben können, wie der, das glauben Sie mir, ich hätte noch viel, viel mehr Grosses hervorgebracht. Ein Musiker ist auch ein Dichter, er kann sich auch durch ein paar Augen plötzlich in eine schönere Welt versetzt fühlen, wo grössere Geister sich mit ihm einen Spass machen, und ihm recht tüchtige Aufgaben machen. Was kam mir nicht alles in den Sinn, wie ich Dich kennen lernte, auf der kleinen Sternwarte, während des herrlichen Mairegens, der war auch ganz fruchtbar für mich, die schönsten Thema's schlüpften damals aus Ihren Blicken in mein Herz, die einst die Welt noch entzücken sollen, wenn der Beethoven nicht mehr dirigirt. Schenkt mir Gott noch ein paar Jahre, dann muss ich Dich wieder sehen, liebe, liebe Bettine, so verlangt's die Stimme, die immer Recht behält in mir. Geister können einander auch lieben, ich werde immer um den Ihrigen werben. Ihr Beifall ist mir am liebsten in der ganzen Welt. Dem Goethe habe ich meine Meinung gesagt, wie der Beifall auf unser Einen wirkt, und dass man von seines Gleichen mit dem Verstand gehört seyn will; Rührung passt nur für Frauenzimmer (verzeih' mir's), dem Mann muss Musikfeuer aus dem Geist schlagen. Ach liebstes Kind, wie lange ist's schon her, dass wir einerlei Meinung sind über alles!!! — Nichts ist gut, als eine schöne, gute Seele haben, die man in allem erkennt, vor der man sich nicht zu verstecken braucht. *Man muss was seyn, wenn man was scheinen will*; die Welt muss einen erkennen, sie ist nicht immer ungerecht. Daran ist mir zwar nichts gelegen, weil ich ein höheres Ziel habe. — In Wien hoffe ich einen Brief von Ihnen, schreiben Sie bald, bald und recht viel; in acht Tagen bin ich dort, der Hof geht morgen, heute spielen sie noch einmal. Er hat der Kaiserin die Rolle einstudirt, sein Herzog und er wollten, ich solle was von meiner Musik aufführen, ich hab's beiden abgeschlagen, sie sind beide verliebt in chinesisch Porzelan, da ist Nachsicht von Nöthen, weil der Verstand die Oberhand verloren hat, aber ich spiele zu ihren Verkehrtheiten nicht auf, absurdes Zeug mach' ich nicht auf gemeine Kosten mit Furstlichkeiten, die nie aus der Art Schulden kommen. Adieu, Adieu Beste, Dein letzter Brief lag eine ganze Nacht auf meinem Herzen und erquickte mich da, Musikanten erlauben sich *alles*.

Gott wie lieb' ich Sie!

Teplitz, August 1812.

Dein treuester Freund und tauber Bruder

Beethoven.

Ein Tag bei Beethoven.

Aus dem Harmonicon 1824. (Aus dem Supplement der englischen Uebersetzung von Beethoven's Biographie.)

Ich erfülle jetzt das Ihnen im vorigen Sommer bei meiner Abreise aus Deutschland gegebene Versprechen und theile Ihnen von Zeit zu Zeit mit, was mir in Betreff der schönen Künste, besonders der Musik, interessant scheinen möchte, und da ich Ihnen damals sagte, dass ich mich an keine Ordnung in Ort und Zeit binden würde, so fange ich sogleich mit Wien an. Wenn von Musik die Rede ist, muss diese Stadt vorzugsweise die Hauptstadt von Deutschland genannt werden *); anders ist es in wissenschaftlicher Hinsicht, wo man sie im Allgemeinen für eine der niedrigst stehenden deutschen Universitäten hält. Der Norden Deutschlands hat zu jeder Zeit die besten Theoretiker besessen: die Bache, Marpurg, Kirnberger, Schwänke, Türk, während die be-

---

*) Nicht zu vergessen, dass dieses Schreiben des englischen Reisenden vom Jahre 1823 datirt. Seitdem hat das musikalische Wien eine andere, weniger vortheilhafte, Phisiognomie angenommen.

rühmtesten Componisten immer zahlreicher im Süden, besonders in Wien waren. *) Hier empfingen Mozart, Haydn, Beethoven, Hummel, Weber, Spohr nicht nur ihre musikalische Erziehung, sondern die meisten derselben schufen auch hier ihre Werke **), welche ihnen den grössten Ruhm verschafft haben. Selbst in der neuesten Zeit hat Wien einen Ueberfluss von ausgezeichneten Musikern, wie C. Kreutzer, Abbé Stadler, Mayseder, C. Czerny, Pixis und jenes junge Wunder auf dem Piano-Forte — Liszt. Ihnen nur einen gedrängten Bericht von dem jetzigen Zustande der Musik in Wien geben, hiesse die Gränzen eines Briefes überschreiten, ich will daher lieber, was mir von Platz bleibt, dem einen widmen, der noch immer der glänzendste Schmuck dieser Kaiserstadt ist — Beethoven. Sie müssen aber nicht etwa eine Biographie von mir erwarten, da ich mir dies für eine spätere Mittheilung vorbehalte. Ich will Ihnen jetzt blos einen kurzen Bericht von dem einen Tage machen, wo ich den grossen Mann besucht habe, und wenn ich in meiner Erzählung Ihnen zu lange bei Kleinigkeiten zu verweilen scheine, so schreiben Sie es gefälligst meiner Verehrung für Beethoven zu, die mich alles als höchst interessant betrachten lässt, was nur im Entferntesten mit einem so ausgezeichneten Manne in Berührung steht.

---

*) Von den, Wien angehörenden, ausgezeichneten Theoretikern Albrechtsberger, Förster, Seyfried, die den vorzüglichsten aller Zeiten gleich stehen, scheint der reisende Gelehrte nichts zu wissen.

**) Bei Weber und Spohr ist weder eins noch das andere der Fall, und Wien muss auf die ihm zugedachte Ehre hiebei verzichten.

Der 28. September 1823 wird mir immer als ein „Dies faustus“ unvergesslich bleiben, und wirklich wüsste ich nicht, dass ich je einen glücklicheren Tag verlebt hätte. Früh Morgens ging ich in Gesellschaft von zwei Wiener Herren, der eine Herr H. als intimer Freund Beethoven's bekannt, nach dem schön gelegenen Dorfe Baden *), etwa 12 englische Meilen (4 Stunden) von Wien, dessen Bewohner sich dort gewöhnlich während der Sommermonate aufhalten. Da ich mit Herr H. war, so konnte es mir nicht schwer fallen, bei ihm vorzukommen. Er sah mich erst sehr starr an, gleich darauf aber schüttelte er mir herzlich die Hand wie einem alten Bekannten, denn er erinnerte sich deutlich meines ersten Besuches im Jahre 1816, obgleich dieser damals nur sehr kurz gewesen war, ein Beweis seines vortrefflichen Gedächtnisses.

Ich fand zu meinem tiefen Bedauern eine grosse Veränderung in seinem Aeussern, und es fiel mir augenblicklich auf, dass er sehr unglücklich schien. Seine späteren Klagen gegen Herrn H. bestätigten meine Besorgniss. Ich fürchtete, dass er kein Wort

---

*) Ein hübsches Städtchen in Oestreich, berühmt wegen seiner heissen Quellen und nicht zu verwechseln mit der berühmteren Stadt gleichen Namen's in der Schweiz (im Grossherzogthum Baden wird es wohl heissen sollen).

Nota des engl. Reisenden.

von dem, was ich sagte, verstehen würde. Mit Freuden füge ich jedoch hinzu, dass ich mich irrte, denn er begriff alles, was ich ihm laut und langsam sagte. Aus seinen Antworten ging hervor, dass nichts von dem, was Herr H. äusserte, verloren ging, obwohl weder er noch ich eine Gehörmaschine brauchte. Sie können mit Recht daraus schliessen, dass die über seine Taubheit kürzlich in London verbreiteten Gerüchte sehr übertrieben sind. *) Ich muss jedoch erwähnen, dass, wenn er Klavier spielt, er in der Regel so aufschlägt, dass 20—30 Saiten es büssen müssen. **) Es gibt übrigens nichts Geistreicheres, Lebendigeres und, um einen Ausdruck zu brauchen, der seine eigenen Simphonien so gut bezeichnet, nichts Energischeres, als seine Unterhaltung, wenn man ihn einmal in eine gute Laune versetzt hat. Aber eine ungeschickte Frage, ein übel angebrachter Rath, z. B. in Bezug auf die Kur seiner Taubheit, reichen hin, ihn einem für immer zu entfremden.

Er wünschte für eine Composition, mit der er eben beschäftigt war, den höchst möglichsten Umfang der

---

*) Wahrscheinlich war jener Tag auch für Beethoven's Gehör ein „Dies faustus", denn dann und wann gab es Tage, wo sein linkes Ohr einzelne Worte auffassen konnte, wenn der Redende den Mund dicht an's Ohr hielt. Sonst blieb auch dieses taub für alle menschlichen Laute, selbst Jener, die ihn stets umgaben.

*) Das ist in der That übertrieben, wenn es auch mit dem Aufschlagen, das öfters eine oder einige Saiten büssen mussten, seine Richtigkeit hat. Er hörte ja in jener Zeit nichts mehr von dem, was er spielte

Posaune zu wissen, und fragte deshalb Herrn H., dessen Antwort ihn aber nicht zufrieden stellte. Er sagte mir darauf, dass er in der Regel durch die verschiedenen Künstler selbst sich über den Bau, Charakter und Umfang der Hauptinstrumente unterrichtet habe. *) Er stellte mir seinen Neffen vor, einen schönen jungen Mann von etwa 18 Jahren, den einzigen Verwandten, mit dem er auf freundschaftlichen Fusse lebt. Er sagte dabei: „Sie können ihm, wenn Sie wollen, ein Räthsel auf Griechisch aufgeben", womit er mich mit des jungen Mannes Vertrautheit mit dieser Sprache bekannt machen wollte. Die Geschichte dieses Verwandten setzt die Herzensgüte Beethoven's in das hellste Licht; der liebevollste Vater hätte nicht grössere Opfer für ihn bringen können, als er gethan hat.

Nachdem wir über eine Stunde bei ihm gewesen waren, verabredeten wir, in dem romantischen und schönen Helenenthale, etwa zwei englische Meilen von Baden, uns um ein Uhr wieder bei Tisch zu treffen. Wir besahen uns die Bäder und andere Merkwürdigkeiten der Stadt, gingen gegen Mittag wieder nach seinem Hause, wo er schon auf uns wartete, und machten uns dann auf den Weg nach dem Thale. Beethoven ist ein tüchtiger Fussgänger und hat seine Freude an mehrstündigen Spaziergängen, besonders durch eine wilde und romantische Gegend; ja man erzählte mir, dass er ganze Nächte mit sol-

---

*) Sieh darüber S. 38 in Beethoven's Biographie.

chen Excursionen verbringe und oft mehrere Tage von Hause weg bliebe. *) Auf unserm Wege nach dem Thale blieb er oft plötzlich stehen und zeigte mir die schönsten Punkte oder bemerkte die Mängel der neuen Gebäude. Ein andermal schien er wieder ganz in sich versunken und summte blos auf unverständliche Weise vor sich hin. Ich hörte jedoch, dass dies seine Art zu componiren sey und dass er nie eine Note niederschriebe, als bis er sich einen bestimmten Plan vom ganzen Stücke gemacht habe. **)

Da der Tag ausnehmend schön war, so speisten wir im Freien, und was Beethoven besonders zu gefallen schien, war, dass wir die einzigen Gäste im Hotel und den ganzen Tag für uns allein waren. Die Wiener Mahlzeiten sind in ganz Europa berühmt und das für uns Bestellte war so luxuriös, dass Beethoven nicht umhin konnte, Bemerkungen darüber zu machen. „Wozu so viel verschiedene Gerichte? rief er, der Mensch steht doch wenig über andere Thiere erhaben, wenn sein Hauptvergnügen sich auf die Tafel beschränkt!" Solcher Betrachtungen machte er noch mehrere während unserer Mahlzeit. Von Speisen liebt er blos Fische, und darunter ist die Forelle sein Liebling. Er hasst allen Zwang, und ich glaube nicht, dass es noch jemanden in Wien gibt, der von allen, selbst politischen Gegenständen mit so wenig Zurückhaltung spricht, wie Beethoven.. Er hört schlecht, aber er spricht ausserordentlich gut, und seine Bemerkungen sind so charakteristisch und originell wie seine Compositionen.

---

*) in der ganzen dritten Periode seines Lebens war dies nicht ein Mal der Fall.

**) Mit der Idee zu einem Werke war auch bei Beethoven zugleich der Plan da, mit dessen Auffindung er keine Viertelstunde Zeit versäumte. Eine einzige Ausnahme hievon machte der vierte Satz von der 9ten Simphonie, wie man aus seiner Biographie weiss. Selbst die grössten Stücke in Fidelio zeigen in der ersten Partitur (die ich besitze) nicht die mindesten Aenderungen in der Form, wohl aber einen Kampf mit den Rhythmen, so wie auch Tausende von Aenderungen in der Instrumentirung und in Führung der Singstimmen.

Während des ganzen Verlaufs unsers Tischsgesprächs war nichts interessanter, als was er von Haendel sagte. Ich sass dicht neben ihm und hörte ihn ganz deutlich auf deutsch sagen: „Haendel ist der grösste Componist, der je gelebt hat." *) Ich kann Ihnen nicht beschreiben, mit welchem Ausdruck, und ich möchte sagen, mit welcher Erhabenheit er über den Messias jenes unsterblichen Genius sprach. Jeder von uns fühlte sich ergriffen, als er sagte: „Ich würde mein Haupt entblössen und auf seinem Grabe knieen." H. und ich versuchten wiederholt das Gespräch auf Mozart zu lenken, aber umsonst. Ich hörte ihn nur sagen: „In einer Monarchie wissen wir, wer der erste ist", — was sich auf diesen Gegenstand beziehen mag oder auch nicht. Herr Czerny,

---

*) Mozart sprach sich auf dieselbe Weise aus und Haydn war bei einer Aufführung des Messias in der Westmünster-Abtei durch seine erhabenen Melodien so überwältigt worden, dass er wie ein Kind weinte.

Anmerk. des engl. Reisenden

der, beiläufig gesagt, jede Note von Beethoven auswendig weiss, obgleich er von sich selbst keine einzige Composition spielt, ohne die Musik vor sich zu haben *), sagte mir indessen, dass Beethoven zuweilen unerschöpflich im Lobe Mozart's sey. Bemerkenswerth ist, dass dieser grosse Musiker es nicht hören kann, wenn man seine früheren Werke lobt, und ich erfuhr, dass man ihn am sichersten ärgerlich machen könnte, wenn man ihm über sein Septuor und die Trio's Complimente machte. **) Seine letzten Schöpfungen, an denen man so wenig Geschmack in London findet, die aber von den jungen Künstlern Wien's sehr bewundert werden, hat er am liebsten. Ich hörte, dass er seine zweite Messe für sein bestes Werk hält.

Er ist jetzt beschäftigt, eine neue Oper Namens „Melusina" zu schreiben, deren Text von dem berühmten aber unglücklichen Dichter Grillparzer ist. Er kümmert sich sehr wenig um die neuesten Arbeiten lebender Componisten, so dass er, als man ihn über den „Freischütz" fragte, zur Antwort gab: „Ich glaube, ein gewisser Weber hat ihn geschrieben.“ *) Es wird Sie freuen, dass er ein grosser Bewunderer der Alten ist, den Homer, besonders die Odyssée und den Plutarch zieht er allen andern vor. Von vaterländischen Dichtern studirt er vorzugsweise Schiller und Goethe. Der letztere ist sein persönlicher Freund. **) Von der britischen Nation hat er die günstigste Meinung. „Ich liebe die edle Einfachheit der englischen Sitten“, sagte er, und fügte noch anderes Lob hinzu. Es schien mir, als ob er noch einige Hoffnung hege, mit seinem Neffen dies Land zu besuchen. Ich darf nicht vergessen, dass ich ein Trio von ihm für Piano-Forte,

---

*) Welches Gedächtniss gehörte wohl dazu, 600 Werke auswendig zu spielen?!

**) Wahr ist es, dass er vom Septuor und dem Quintett für Fortepiano mit Blasinstrumenten nicht sprechen hören mochte, weil beide Werke, besonders letzteres, zu wenig von seinem eigenthümlichen Gepräge inne haben. Von allen anderen Werken ohne Ausnahme sprach er, wenn man ihn auf ein und das andere führte; über einzelne seiner Klavierwerke mit grösserer Vorliebe, als über seine grösste Simphonie.

---

*) Beethoven hatte sich mit der Musik vom „Freyschütz“ bald nach dessen Aufführung in Wien bekannt gemacht und sie hoch gestellt. Hat er diese Antwort hier wirklich gegeben, so ist nur anzunehmen, dass ihm sein vermeintlicher bitterer Recensent dabei eingefallen, wohin der Ausdruck „ein gewisser Weber“ genugsam deutet. (Sieh vorstehenden Artikel über „Weber's Euryanthe.“) Als Componisten liess er Weber'n vollkommene Gerechtigkeit widerfahren, und jene, die behaupten (wie Berlioz vor Kurzem auch bei Gelegenheit der Aufführung des Freischütz in der grossen Oper zu Paris), Beethoven habe Weber'n als Componisten verkannt, thun ihm gross Unrecht. Dass er sich aber in solchen Ausdrücken über den Freischütz geäussert haben soll, wie Hofrath Rochlitz Seite 492 der Leipziger Musik. Zeitung vom Jahre 1828 ihn sagen lässt, ist ganz und gar zu bezweifeln, denn jene Ausdrucksweise dort kann jedem andern Menschen zugeschrieben werden, nur Beethoven nicht. Solchen affektirten Styl zu schreiben und zu reden kannte der kräftige Beethoven nicht. Ich meines Theils halte jenes Beethovenisch seyn sollende Urtheil über Weber's Freischütz für eine Inspiration von Ig. von Seyfried.

*) Er hat es im selben Jahr (1823) noch bewiesen!!!!! Beethoven's Biographie weiss davon zu erzählen.

Violine und Cello gehört habe, das noch Manuscript ist. *) Es kam mir sehr schön vor, und ich höre, es wird bald in London erscheinen. Das Portrait, das Sie von ihm in den Musikhandlungen sehen, gleicht ihm jetzt nicht mehr; doch mag es dies vor 8—10 Jahren gethan haben. **) Ich könnte Ihnen noch viel von diesem ausserordentlichen Manne erzählen, der, nach dem was ich gesehen und erfahren habe, mich mit der tiefsten Verehrung erfüllt hat, aber ich fürchte Sie schon zu lange aufgehalten zu haben. Die freundliche und herzliche Weise, mit welcher er mich behandelt und mir Lebewohl gesagt, hat einen Eindruck auf mich gemacht, der für das Leben dauern wird.

---

*) Das ist ein Irrthum. Nach dem Trio (Op. 97) hat er keins mehr geschrieben, und dieses war schon seit einigen Jahren im Druck heraus, als der englische Gelehrte in Wien war. Wer weiss was es gewesen, das der nichtmusikalische Gentlemen für ein Trio gehalten hat.

**) Es war der Kupferstich von Letronne.

Ein Besuch bei Beethoven.

Aus dem Briefe einer Lady; Wien im October 1825. Abgedruckt zuerst im Decemberheft des Harmonicon desselben Jahres, dann in dem Supplement der englischen Uebersetzung von Beethoven's Biographie.

„Die kaiserliche Bibliothek ist der schönste Saal, den ich je gesehen habe, und der Bibliothekar *) sehr freundlich und zuvorkommend. Was werden Sie sagen, wenn ich Ihnen erzähle, dass es ihm nach unendlicher Mühe gelungen ist, mir Zutritt zu Beethoven zu verschaffen, der so ausserordentlich schwer zugänglich ist. Auf das Billet, wodurch er um die Erlaubniss gebethen wurde, mir einen Besuch zu gestatten, schrieb er zur Antwort: „Avec le plus grand plaisir je recevrai une fille de *****. Beethoven.“ Wir begaben uns nach Baden, einem hübschen Städtchen, etwa 15 engl. Meilen südwestlich von Wien, das wegen seiner heissen Bäder sehr besucht ist, woher es auch seinen Namen hat, wie unser Bath. Dorthin zieht sich der Riese der lebenden Componisten, wie Herr * ihn immer zu nennen pflegt, während der Sommermonate zurück. Die Leute schienen erstaunt, dass wir uns so viele Mühe gaben, denn so unbegreiflich es auch denen scheinen mag, welche etwas von Musik verstehen oder Geschmack an derselben finden, in Wien ist Beethoven's Reich vorüber, ausser in den Herzen weniger Auserwählten, unter denen ich aber, beiläufig gesagt, den Herrn Bibliothekar nicht fand, und man hatte mir sogar gesagt, dass ich mich auf einen rauhen, zurückstossenden Empfang gefasst machen solle. Als wir anlangten, war er eben in einem Regenschauer nach Haus gekommen, und im Begriff, seinen Rock zu wechseln. Nach dem was ich von seinem brüsken Wesen gehört hatte, machte ich mir schon Unruhe, er möchte uns eben nicht herzlich empfangen, als er mit eiligen und offenbar nervösen (nervous) Schritten aus seinem Allerheiligsten heraustrat; aber er redete uns auf eine so artige, gefällige und freundliche Weise und mit so viel Aufrichtigkeit in dieser Freundlichkeit an, dass ich nur Herrn * damit vergleichen kann, dem er auch im Gesicht, Figur, Haltung und sogar in Meinungen gleicht. Er ist sehr kurz gebaut, ausserordentlich mager (?) und aufmerksam genug auf seine persönliche Erscheinung. Er bemerkte; dass Herr *** Haendel sehr gerne habe, dass er ihn auch liebe, und fuhr einige Zeit fort, diesen grossen Componisten zu preisen. Ich unterhielt mich schriftlich mit ihm, denn ich fand es unmöglich mich hörbar zu machen, und obgleich dies eine störende Art von Mittheilung war, so hat es doch nicht viel auf sich, da er immer frei und unaufgefordert fort sprach, und weder auf Fragen antwortete, noch lange Antworten zu erwarten schien. *) Ich wagte es ihm meine Bewunderung über seine Compositionen auszudrücken, und lobte unter andern seine Adelaide in Worten, die mir nach meiner Ansicht von ihrer Schönheit durchaus nicht zu stark schienen. Er bemerkte ganz bescheiden, dass das Gedicht schön sey. Beethoven spricht gut französisch, wenigstens in Vergleich mit den meisten andern Deutschen **); auch unterhielt er sich mit * in lateinischer Sprache. ***) Er sagte uns, er würde englisch gesprochen haben, aber seine Taubheit habe ihn verhindert, es weiter in unserer Sprache zu bringen, als bis zum Vermögen darin zu lesen. Er erzählte auch, er zöge die englischen Schriftsteller den französischen vor, denn „ils sont plus vrais.“ Thomson ist sein Lieblingsschriftsteller, doch ist seine Bewunderung für Shakespeare in der That sehr gross.

---

*) Seine Excellenz der Graf Moriz Dietrichstein, ist zugleich Gouverneur des jungen Napoleon gewesen.

Als wir in Begriff waren uns zu entfernen, bat er uns noch zu verweilen: „Je veux vous donner un souvenir de moi.“ Er ging darauf zu einem Tisch

---

*) Lady ** charakterisirt mit diesem Letzteren die Conversation mit Beethoven treffend. In dieser Art war sie mit Fremden fast stets.

**) Ein solches Urtheil von einer Britin zu hören klingt doch gar zu possierlich.

***) Wie? was? er war ja nicht über „lima, limae“ hinaus! Da sieht man wieder deutlich, wie ein grosser Mann alles kann, alles können muss, was seine Bewunderer ihm andichten.

im anstossenden Zimmer und schrieb zwei Zeilen Musik, eine kleine Fuge für das Piano-Forte *), die er mir auf die freundlichste Art überreichte. Er bat mich darauf, dass ich ihm meinen Namen vorbuchstabiren möge, damit er sein Impromptu korrekt überschreiben könne. Er nahm mich nun bei'm Arm und führte mich in das Zimmer, wo er geschrieben hatte, damit ich sein ganzes Quartier sehe, das ganz das eines Autors, aber vollkommen reinlich war, und obgleich es nichts von dem Ueberfluss des Reichthums andeutete, so zeigte es doch keinen Mangel an nützlichen Möbeln oder an hübschem Arrangement. Man darf jedoch nicht vergessen, dass dies sein Landsitz ist **) und dass die Wiener nicht so eigen oder verschwenderisch in ihren häuslichen Details sind, wie wir Engländer. Ich führte ihn behutsam in ein Zimmer auf der andern Seite zurück, in welchem sein grosses Piano-Forte von Broadwood stand, aber er schien mir bei dessen Anblick melancholisch zu werden, auch bemerkte er, dass es nicht im Stande sey, denn der Stimmer auf dem Lande sey ausserordentlich schlecht. Er schlug einige Tasten an, um mich davon zu überzeugen, trotz dem legte ich das Manuscript, das er mir eben gegeben hatte, auf das Pult, und er spielte es ganz einfach durch, aber er präludirte mit drei oder vier Akkorden, solchen Handvoll Noten (?), dass sie Herrn * beinahe zu Herzen gegangen wären. *) Er hielt dann ein und ich wollte um keinen Preis ihn mehr bitten, da ich fand, dass er selbst keine Freude am Spielen hatte.

---

*) Milady, es war ein sogenannter „Canon!“

**) D. h. dort wohnte Beethoven zufällig im Jahre 1825 zur Miethe.

Wir nahmen darauf von einander Abschied auf eine Weise, die man in Frankreich die einer dauernden Freundschaft nennen würde, und er sagte mir noch von freien Stücken, dass, wenn er je nach England käme, er uns gewiss besuchen würde."

Ich gestehe, dass eine Collection solcher Berichte über Beethoven, wie die beiden vorstehenden, zu den interessantesten Novitäten der Zeit gehören müsste. Der Leser hätte das Vergnügen, sich aus dem Bunterlei der Beurtheilungen heraus zu suchen, wie er den unsterblichen Tonmeister gerade zu haben wünschte. Nur in einem Punkte stimmten gewiss alle überein: in der Bewunderung und Verehrung für ihn, und das söhnte alles Widersprechende in den Beurtheilungen aus.

---

*) „. . . . but prefaced it by three or four chords — such handfuls of notes that would have gone to Mr. *'s heart." Welcher ungeheure musikalische Geist spricht aus diesen Worten der Lady! — Doch sie meint es gut.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Hetzendorf
am 2ten Juli
1823

Bester H. v. Schindler!

Die eben entdeckte u. bis jezt fortdauernde Bestialität des Hauß=herrn, seit ich im Hause bin, erfordert die Hülfe einer k. k. Polizey; wenden sie sich gerade an dieselbe, und die Winterfenster anbelangt, so sollten die Haushälterin den Auftrag, nachzusehen u. zwar nach dem so sehr stürmischen Regen, ob selbe nöthig wären wegen allenfallsigem Hineinregnen in die Zimmer, allein

Sie [illegible] aber daß es kein ungerecht
hätte noch mit keinem Wort [illegible]
gemäß dieser überzeugung daß
ich das Schloß [illegible], [illegible] dieser
so sehr [illegible] Wenzl mir nicht #
meine Zimmer während meiner Abwe-
senheit aufschließen sollte, erzählen
Sie: dort, wie er sich weiter begriffen Contra[illegible]
[illegible] daß er den Zettel ausgestrichen
hat [illegible] entziehung welcher Schriften [illegible]
[illegible] statt [illegible]
eben so unbillig ist er ~~[illegible]~~ die Schilling

gemäß [illegible]

[illegible] Georgi bis jetzt dauernden [illegible]
zu verweigernden, wie dies Blatt zeigt,
der ich einen (Beleuchtung) befehlen
soll, rathen ich nicht [illegible]
u. diese abscheuliche Wohnung ohne
Hausdiener u. mit dem elendesten
[illegible] mich wenigstens 25 fl. #
[illegible], um mir das Leben fristen
zu können, während ich der [illegible] im Winter-
[illegible] ein abscheulicher [illegible], indem
ich einmal die Wohnung im ersten
Stock sondern nur im 2ten Stock
haben konnte, damit wir die
[illegible] widrigen Umstände derselben
[illegible] [illegible] sollten, ich

# besonders [illegible] ohne den Hauszins

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MÜNCHEN

begreifen gar nicht, wie es möglich ist,
daß ein so schändliches der
Menschlichen Gesundheit verderben
des Brodes von der Zubereitung
geduldet werde; Sie erinnern sich
wie Sie Brod in ihrem Zimmer das
gesehen haben Brod, welches wegen der
[illegible] [illegible] wenn auch
nicht genug, ihm Unglück zu entgehen
möglich war, doch wie es zu hindern
die [illegible] ich bewirkt, daß er
[illegible] werde [illegible]
hereinnehmen u. eine weitere
Quittung zugeben, den bezahlten
[illegible], da ich mit keinem [illegible]
[illegible] Behandlung, indem ich [illegible]
übermäßigen Unkosten [illegible] zufrieden gestellt —
in dieser Wohnung [illegible]
[illegible] [illegible] die [illegible]
und nicht, [illegible] ich [illegible] —
[illegible] [illegible] ich
ergebenster
L. v. Beethoven

Beethoven.

Eine Kunſtſtudie.

Erſter Theil.

Beethoven.

Eine Kunſtſtudie.

Von

Wilhelm von Lenz,

Kaiſerlich Ruſſiſchem Staatsrathe.

Erſter Theil:

Das Leben des Meiſters.

> Unſere Erde iſt nur ein Stern unter den Sternen, und wir auf ihm ſollten nicht durch ihn uns vorbereiten zur Anſchauung der Welt und ihres Schöpfers und Meiſters?
>
> Carl Ritter.

Cassel.
Ernſt Balde.
1855.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Franz Lißt

widmet dieſes Buch

der Verfaſſer,

der Freund und dankbare Schüler.

Der Verfaſſer übergiebt in dieſem erſten Theile ausgeführterer Unterſuchungen über Beethoven, über die Bedeutung des außerordentlichen Mannes im Proceß menſchlicher Geiſtesthätigkeit, ein neues Buch, keine Ueberſetzung ſeines Werkes: Beethoven et ses trois styles par W. de Lenz 2 vol. St. Petersbourg chez Bernhard 1852. —

Die Aufmunterungen, welche jener erſte Verſuch vielfältig in der ruſſiſchen, deutſchen und franzöſiſchen Preſſe erfahren, haben in dem Verfaſſer den Wunſch rege gemacht, dieſelben durch eine umfaſſendere Behandlung des Gegenſtandes, die manches neue Opfer von ihm verlangt hat, zu verdienen. Die Wahl ſeiner Mutterſprache erſchien ihm hiezu ein um ſo geeigneteres Mittel, als er hoffen durfte, einem deutſchen Buche über einen deutſchen Mann ein größeres deutſches Publikum zu gewinnen. —

Zu deutſchem Sinn in aller Kunſt und Wiſſenſchaft ſpricht der Verfaſſer. —

Beethoven iſt der Mann unſerer Zeit, welche ſich dadurch karakteriſirt, daß in ihr Alles zuſammengreift, alle Intereſſen ſich durchdringen. Deshalb wird man fortan Alles im Zuſammenhange mit Allem zu geben haben. Leben und Menſchen, Kunſt und Wiſſenſchaft ſind nicht mehr von der Beurtheilung eines der Könige im Reiche des Geiſtes zu trennen. Der Faden, der durch dies Ganze läuft, kann aber dadurch nicht zu gedehnt werden, denn dies Ganze iſt das rein Menſchliche, Alles was da iſt und beſteht — der Verfaſſer glaubt daher den Kern ſeiner Unterſuchungen nicht weniger zu treffen, wenn er ihn in den Kreis ſolcher Lebenserſcheinungen verſetzt, welche auf denſelben eine Wechſelwirkung äußern.

Eine Biographie Beethovens in den hergebrachten Doſen eines muſikaliſch beruhigenden Pulvers, eine Kritik ſeiner Werke wie ſie, theilweiſe, von den muſikaliſchen Ingenieuren unternommen worden, hätte in den Augen des Verfaſſers nichts vor einem Handbuche, in franzöſiſchem Zuſchnitt, des Touriſten auf dem Rigi — oder andern Höhen voraus. —

Die Geiſteskarte des großen Inſtrumentaldichters, das wunderbare Land, deſſen Pförtner er iſt: die tiefen Seen, die eilenden Ströme, die ſtürzenden Wildbäche, die Sonnenſtrahlen ewiger Frühlinge, die lachenden Fluren und träumeriſchen Schattengänge ſeiner Domainen — dies war in dem Menſchen in Beethoven zu zeigen, der nicht von anderen Menſchen, in dem Künſtler, der nicht von andern Künſtlern getrennt werden konnte. —

Der Verfaſſer hatte auch das gebildete aber nur wenig oder gar nicht muſikaliſche Publikum im Auge, das, weil man von Beethoven in ernſten Worten redet, dieſen Meiſter, ſoviel es der Anſtand erlauben will, als den wenig genießbaren Klaſſiker flieht, um ſich mit den bloßen Ohren bei dem erſten, beſten Spielmann ſchadlos zu halten. Dieſem Publikum war durch einſchlagende Lebensbilder der Gegenſtand immer näher zu bringen, zu zeigen, wie gerade Beethoven das Leben ſelbſt iſt, das jenes Publikum von jeder Kunſt verlangt, wie ſeine Kunſt eine Lebens- und Schickſalsmuſik ausſpricht, in der man wie in einem aufgeſchlagenen Buche zu leſen hat.

Indem der Verfaſſer in Allem, was er mit ſeinem Gegenſtande verſchmolz, immer wieder auf Beethoven zurückkommt, bei jeder Gelegenheit den Leſer durch die Opus-Zahlen, durch den Katalog in die Werkſtätte Beethovens zurückführte, gab er dem Einzelnen eine Bedeutung im Ganzen. Wo immer daher etwas dem Leſer außer dem Wege zu liegen ſcheint, da ſehe er ſich nur um — Beethoven wird hinter ihm ſtehen.

Jules Janin, ein der Muſik wenig verwandter Kopf, hat das in dem Buche: Beethoven et ses trois styles vortrefflich herauszufühlen verſtanden, wenn er dem Verfaſſer darüber ſchrieb: „ces pages où le chiffre et l'idée ont une place égale, où la biographie et le catalogue obéissent à la même impulsion et vont au même but.“ Dies war, dies iſt noch der Kern der redlichen Beſtrebungen des Verfaſſers. —

Der zweite Theil dieſer Kunſtſtudie umfaßt die Mit- und Nachwelt Beethovens mit ſtetem Hinweis auf ihn, der ſie muſikaliſch beherrſcht, kritiſche Unterſuchungen über Haydn, Mozart, Weber, Mendelsſohn, welche mit einer Würdigung der muſikaliſchen Gegenwart überhaupt und des Beethoven-status quo in Rußland insbeſondere, ſich abſchließen.

Großen Naturerſcheinungen geht man wol in ihren hinterlaſſenen Spuren nach. —

Der dritte Theil bringt die Feſtſtellung der Styl-Metamorphoſen Beethovens, wie ſie ſein Gedicht durchdringen, über drei große Geſänge, ſo zu ſagen, vertheilen. Die Odyſſee iſt nicht die Iliade. Eine Analyſe der Klavier-Sonaten und der Quartette, denen die Symphonien zum Hintergrunde dienen, wie der Kamm der Alpen ſich über Vorberge aufthürmt, als Führer der kritiſch-chronologiſch-anekdotiſche Katalog ſämmtlicher Werke Beethovens ſind der Schlußſtein dieſer Unterſuchungen, in denen, wie in aller Kunſt und Wiſſenſchaft, Eins Alles und Alles Eins iſt, Beethoven aber der Angelpunkt bleibt. Die Ueberzeugungen des Verfaſſers in ſeinem Buche „Beethoven et ses trois styles“ liegen dieſen Arbeiten in der Weiſe zu Grunde, wie der in dieſem erſten Bande verhandelte biographiſche Theil nur 23 Octavſeiten jenes Buches füllt.

Eingedenk der Worte Beethovens: „Wem ſich meine Muſik verſtändlich macht, der muß frei werden von all' dem Elend, womit ſich die Andern ſchleppen“, flüchtete der Verfaſſer oft aus den Sorgen und Hemmniſſen des Lebens in dieſes Buch — will der Leſer ihm darin nachahmen, mit ihm den Blick nach oben richten: ſo ſind des Verfaſſers Zwecke erfüllt.

St. Petersburg, October 1855.

Das Leben des Meiſters.

Die Kunſt iſt eine fata morgana des Lebens.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Von Zeit zu Zeit, meiſt nur in längeren Unterbrechungen, erſcheint in der Entwicklungsgeſchichte der Menſchheit ein Geiſt, welcher damit beginnt, die Vergangenheit und Gegenwart einer Kunſt oder Wiſſenſchaft in ſich zu vereinigen, um ſpäter ihre Zukunft zu werden, ſie in neue Bahnen zu leiten.

So Ludwig van Beethoven.

Wie in dem unendlichen Raum, der unſere Erde umſchließt, die in demſelben kreiſenden Welten entweder als Einzelſtern erſcheinen, oder zu Sternbildern ſich häufen, ſo leuchtete dem achtzehnten Jahrhundert, beſtimmend für das neunzehnte, das große deutſche Geſtirn Haydn, Mozart, Beethoven.

Ein in der Inſtrumentalmuſik noch nie geſehener, noch immer nicht zureichend gemeſſener Stern erſter Größe war unter dieſen Dreien, der Letzte im Bunde, Ludwig van Beethoven. Dieſer kühne Geiſt ſchwingt die Oriflamme des Orcheſters, er iſt in der Geſchichte menſchlicher Geiſtesthätigkeit der Bannerträger der Inſtrumentalmuſik in ihrem Geſammtbegriff. Haydn und Mozart mögen für ſeine Vorgänger in dem langen Entwicklungsgange gelten, der von den kindiſchen Ouvertüren des ſonſt ſo großen Händel bis an die Symphonie mit Chor von Beethoven hinaufreicht. Ueber Geburt und Tod berichtet die Geſchichte, nicht über die uns unbekannten Quellen geiſtiger Regungen; ein ungelöstes Räthſel bleibt es, wie das Leben den werdenden Menſchen durchdringt, unter welchen Bedingungen in dem Bevorzugten der aus der Unendlichkeit ihm gekommene Geiſtesfunke zur nährenden Flamme erwächſt.

Die Schöpfungen eines Künſtlers ſind die wahren Stationen ſeines Lebens. Wie viele die menſchliche Gefühlsſphäre umgeſtaltende Ideen, die Principien einer idealen Legislation, leben in der Sprache Beethovens! Wie viele Schläge ſeines edlen Herzens ſind in ſeine Noten übergegangen! Dieſe ſind denn auch mehr als Noten, ſind Ausdrücke ſeines Lebens, ſeines Kunſtmärtyrerthums, des durch ihn für die Welt vermittelten Ideenſchatzes. Dieſe Keilſchrift entziffern, dieſer ſchwarzen Stiftchen tiefere Bedeutung, ihre Geltung für alle Zeiten, alle Stände, alle Verhältniſſe entwickeln: das iſt die Aufgabe; tragen wir dem Menſchen und ſeinen Schickſalen in Folgendem Rechnung.

Ludwig van Beethoven, geboren zu Bonn am Rhein den 17. Dec. 1770, der älteſte von drei Söhnen eines armen Muſikers, entfernt holländiſchen Urſprungs, vergalt dem Vater das zweideutige Geſchenk eines dürftigen Lebens, indem er den obſcuren Namen desſelben in der Perſon des Sohnes zu einem der berühmteſten in den Annalen menſchlicher Geiſtesgröße erhob. Der Vater des Dichters der unſterblichen Symphonien war ein mittelmäßiger Sänger (Vocaliſt) in der Kapelle des Churfürſten Max Franz, Bruders Kaiſer Joſephs, des großherzigen Mäcens von Mozart. Wie ſein kaiſerlicher Bruder, wie alle Kinder Maria Thereſiens, war der Churfürſt ein ſinniger Freund der Kunſt, der er einen Beethoven gewinnen ſollte.

Beethoven war kaum ſieben Jahr alt, als ſein Vater beſchloß, ihn zum Muſiker zu erziehen. Der ſo oft Unglück bringende alte Satz, der im bürgerlichen Leben den Sohn in die Fußſtapfen des Vaters treten läßt, Beethoven war er zum Heil, „ihn riß er nach oben!“ Der künftige Schöpfer der **Sinfonia Eroica** bezog das Dachſtübchen des beſcheidenen Giebelhauſes in der Bonn-Straße, das dem Geburtshauſe Mozarts in Salzburg ähnlicher ſieht, als die Ouvertüre der Zauberflöte der Coriolan-Ouvertüre. Hier, hoch oben unter dem Dach, exercirte der Knabe die ihm anvertraute Geige unter Haufen beſtaubter Bücher und den vergilbten Noten-Stößen des Vaters, die mehr Staub als Geiſt enthielten. Seine einzige Geſellſchaft dabei war eine gewaltige Kreuzſpinne, ſo muſikaliſch geſinnt, daß ſie augenblicklich ihren Schlupfwinkel verließ, ſo oft ſie den zu ſo großen Geſchicken auserleſenen Knaben hörte, um an ihren Fäden auf die Geige des Dach-Virtuoſen ſich niederzulaſſen. Dieſer aber fürchtete ſich eben ſo wenig vor dem häßlichen Thiere, als 30 Jahre ſpäter, dem auf der Geige eingeriſſenen inhaltsloſen Concert-Styl in dem berühmten Violin-Concert in D-dur (ſiehe op. 61 im Katalog) eine „Urfehde“ zu ſchwören. Das Kind gewann vielmehr die Spinne recht lieb, aber das ſollte nicht währen. Die Mutter des Knaben, unbekannt mit dem Inſekt und ſeiner Liebe für den Sohn, tödtete dasſelbe einſt in Abweſenheit des Dachvirtuoſen. Es war um deſſen erſte Liebe geſchehen. Ob das Thier muſikaliſch, oder wahrſcheinlicher, unmuſikaliſch geweſen, entſcheidet Quatremère Disjonval nicht, der in ſeiner Araneologie das Factum erzählt. Beethoven, ſpäter befragt, läugnete gewöhnlich dasſelbe, oder antwortete: „er habe damals ſo abſcheulich *gekratzt*, daß er leichter die ganze Naturgeſchichte verjagen als anlocken mögen!“ Beethoven haßte Alles, was an „*Senſiblerie*“ erinnerte, und gerade darum hat er in der Geheimſprache ſeiner Muſik den verfeinerten, aber *wahren* Gefühlen des menſchlichen Herzens ein ſo beredtes Wort ſprechen können.

Die erſte wichtige Begebenheit in dem Leben des kleinen Geigers war ſeine Bekanntſchaft mit der Familie v. Breuning, einer damals in Bonn anſäſſigen Patrizier-Familie, die aus der Wittwe des Kurkölniſchen Hofraths v. Breuning, drei Söhnen von Beethovens Alter, und einer Tochter beſtand. Wer kennt nicht die Bedeutung der erſten Eindrücke der Kindheit, in ihrer Rückwirkung auf den Menſchen in uns? — In dem Hauſe der Breunings empfand der Knabe jene erſten Regungen von Poeſie, welche für ein *Kind* zunächſt in dem Unterſchiede zwiſchen Reichthum und Armuth beſtehen. Bei den Breunings war Alles anders, wie im väterlichen Hauſe, und der relative Wohlſtand verlegte leicht, in den Augen des begabten Knaben, die eng gezogenen Gränzen des väterlichen Heerdes in das phantaſtiſche Land, wo das Leben nur noch ein natürlicher, durch nichts gehemmter, glücklicher Verlauf, kein ſtündlicher Kampf mehr gegen Bedürfniſſe iſt.

Träumte es etwa ſchon dem Knaben von dem großen Reiche der Töne, von dem Indien, in dem er ſeine „Alexander-Umzüge“ zu halten berufen war, wenn er ſtill und nachdenklich daſaß unter den Breunings, die ihm beſonders vornehm erſcheinen mußten? — Noch über den ſtörriſchen Jüngling übte Frau von Breuning, die ihn herzlich lieb hatte, Gewalt. Wollte ſie ihn jedoch überreden, in das ihrem Hauſe gegenüberliegende des Grafen Weſtphal zu gehen, um dort eine Klavier-Lection zu geben, ſo ging er wohl bis an das Haus, weil er ſich beobachtet wußte, kehrte aber eben ſo oft mit der Entſchuldigung zurück, er wolle am folgenden Tage zwei Lectionen geben, heute ſei ihm die Sache unmöglich. —

Die glücklichen Tage einer ungetrübten Kindheit in Bonn waren für Beethoven, was das ſüßſchwärmende Larghetto ſeiner zweiten Symphonie ſeitdem für die Welt geworden, ein ungetrübtes, weil unbewußtes Glück. Der kleine Nachbar aus der Bonnſtraße, der ſo groß werden ſollte, war bald der Liebling der Familie Breuning, ja man hielt ihn dort ſogar zuweilen die Nacht zurück, was nach deutſchen Begriffen, wenn auch nicht nach germaniſchem Recht, einer Adoption gleich kommt.

Die Vorſehung wachte über der Seele, die den Menſchen die Paſtoral-Symphonie zu erzählen hatte! In dem Hauſe der edlen Breunings, deren Bildung und Geiſtesrichtung nur anregend auf ihn wirken konnten, wo Schiller und Göthe die Hausgötter waren, erkannte ſich Beethoven, träumte er die erſten, glücklichen Träume der Ehre. Seitdem verließ ihn nicht mehr der überzeugte Glaube an den ihm inwohnenden Genius. Beethoven fühlte ſich und ſeinen Werth ſein ganzes Leben hindurch. Er ſagte im Jahre 1810 von ſich: „Ich weiß, daß Gott mir näher iſt wie den Andern in meiner Kunſt; mir iſt auch gar nicht bange um meine Muſik, die kann kein böſes Schickſal haben, wem ſie ſich verſtändlich macht, der muß frei werden von all dem Elend, womit ſich die Andern ſchleppen.“ —

Der Held der Familie, auch ein Beethoven, ſo unwahrſcheinlich es ſein mag, daß es je mehr wie einen geben können, war des Knaben Großvater väterlicher Seits, wie er Ludwig geheißen. Kapellmeiſter in Bonn und tüchtiger Baßſänger, hatte dieſer Großvater in den Singſpielen der Zeit, l'amore artigiano (die Handwerkerliebe), im Deſerteur von Montigny, Erfolge gehabt. Wer vermöchte zu entſcheiden, ob dieſe erſten, entfernten Beziehungen zum Theater ohne Einfluß auf den künftigen Componiſten des Fidelio geblieben? — Zu dieſem Großvater fühlte ſich der Knabe beſonders hingezogen, und wollte ihm die Mutter, eine geborene Kewerich aus Ehrenbreitſtein, Wittwe in erſter Ehe des kurfürſtlichen Kammerdieners Laym, eine rechte Freude machen, ſo erzählte ſie ihm etwas von dem Großvater, der weit entfernt war, vorauszuſehen, daß der Componiſt des Deſerteurs ſich einſt gegen den Kleinen verhalten würde, wie ein Gericht

Pilze gegen einen Zedern-Wald. Der mächtige, berufene Schöpfer des Fidelio, eines Werkes, über das nur der Don Juan zu ſetzen iſt, erhielt den erſten Unterricht in der Muſik vom Vater, einem geiſtig wie ſittlich wenig ausgezeichneten Manne, der ihn mit Strenge behandelte und nur wenig von Muſik verſtand. Ein weſentlicher Unterſchied mit dem in jedem Betracht glücklicheren Mozart, deſſen Vater ein gewiegter Muſiker, ein für ſeine Zeit und Stellung ausgezeichnet gebildeter Mann, ein väterlicher Vater, das Urbild aller muſikaliſchen Väter war. Glück aber wiegt Zentner des vollgültigſten Verdienſtes! — Nur das haben die ſo verſchiedenen Väter der außerordentlichen Söhne gemein, daß ſie über das Genie derſelben gleich große Verlegenheit fühlen mochten. Dem Vater folgte im Unterricht der Muſikdirektor und Hautboiſt Pfeiffer, dem der abſonderliche Schüler, nachdem er der Meiſter der Meiſter geworden, viel verdankt haben wollte. Muſikdirektor und Hautboiſt iſt ein die Zeit charakteriſirender Zug; heut' zu Tage wird ein Blasinſtrument nicht mehr Direktor! Der Hoforganiſt van der Eider, auch ein van, aber auch nur das, lehrte Beethoven die Orgel ſpielen. Weniger Einfluß auf ihn übte der Hoforganiſt Neefe, über deſſen harte Kritik ſeiner erſten Compoſitions-Verſuche ſich Beethoven beſchwerte. So berühmt Beethoven ſpäter als Klavierſpieler wurde, ſeine Lehrer auf dieſem Inſtrument ſind unbekannt geblieben und gewiß zu ihrem Glück.

Fünfzehn Jahr alt war Beethoven, als ihn der Kurfürſt zum Organiſt bei ſeiner Kapelle anſtellte, ein Amt, das er mit Neefe theilte, der gewöhnlich den leichten Dienſt verſah, ſo daß dieſe beſcheiden honorirte Stelle, die einzige, welche Beethoven je bekleidete, eine nominelle war und blieb. Die Orgel der räumlich wie ein Haydnſches Quartett-Final beſchränkten Hofkapelle war nur klein, ein ſogenanntes Poſitiv, nicht einmal für das Publikum ſichtbar, welches wenig ahnte, welchen Organiſten es da zu ſuchen hatte. Dieſe Anſtellung, welche den Zweck einer dem jungen Künſtler gebotenen, ihn nicht verletzenden Unterſtützung hatte, verdankte er dem Grafen Waldſtein, deſſen Name in der Zueignung eines Meiſterwerkes fortlebt (ſiehe op. 53 im Katalog). Der Graf war der Buſenfreund des Kurfürſten, der „glänzende“ Kavalier ſeines mikroſkopiſchen Hofes; früh hatte er den Genius in Beethoven zu erkennen gewußt, obgleich dieſer nicht wie Mozart als Wunderkind anfing. Beethoven hatte zwar, kaum 10 Jahr alt, drei viel verſprechende Sonaten componirt (ſiehe im Katalog, 3. Section, die Zueignung derſelben an den Kurfürſten), er hatte ebenſo dem in der Intonation beſonders feſten Sänger Heller Wort gehalten, ihn, wenn er in der Charwoche die Lamentationen des Jeremias in der Hofkapelle ſingen würde, durch Ausweichungen in der Begleitung herausbringen zu wollen, obgleich er immerfort den von dem Sänger anzugebenden Ton anſchlagen wolle, was den gegenwärtigen Kapellmeiſter Lucheſi baß erſtaunt; er hatte ferner mit dem berühmten Bernhard Rommel und dem Violinſpieler Ries, dem Vater des bekannten Pianiſten, ein Trio von Pleyel, ohne zu ſtocken, vom Blatt geſpielt, obgleich er zwei Takte im Adagio hinzuſetzen müſſen, weil dieſe in der Klavierſtimme fehlten; — aber dieſe kleinen Heldenthaten waren immer noch keine Mozartiſchen Wunderdinge.

Die Geſchichte der Künſte und Wiſſenſchaften kennt mehr als einen glänzenden Geiſt, der ſeine Flügel nur langſam entfaltete, deſſen Flug aber nichts zu hemmen vermochte. Langſam entſchwebt der Königsadler den höchſten Zinnen der Alpen. Der Graf Waldſtein wußte, welchen Schwingen er ſeine Hoffnungen vertraute und verlor nicht beim Warten. Auf des Grafen angelegentliche Verwendung ſchickte der Kurfürſt ſeinen jungen Hoforganiſten nach Wien, damit er ſich auf kurfürſtliche Koſten unter Joſeph Haydn ausbilde, den man damals für den größten lebenden Componiſten hielt und noch über Mozart ſtellte, ein Geiſt, der ſeiner Zeit ſo voraus geeilt war, daß er, wie Beethoven, erſt viel ſpäter ſeinem ganzen Werth nach erkannt wurde.

Beethoven war 22 Jahr alt, als er im Jahr 1792 in Wien eintraf. Der Aufenthalt Haydn's und Mozart's hatte Wien zur Hauptſtadt der Muſik gemacht. Keine Wahl konnte glücklicher ſein. Paris war noch nicht das heutige Paris, lag Deutſchland noch nicht ſo nahe zu einer Zeit, wo die Bahnen des Genies die einzigen Eiſenbahnen waren. Eine fremde Sprache, fremde Sitten hätten gewiß ein fremdes Element in den Genius Beethovens getragen. Tiefſinnig und groß, wie er war, konnte er ſich deutſch nur in einer deutſchen Hauptſtadt entfalten. Werden große Künſtler auch in kleinen Städten geboren, ſo können doch nur die größten

Städte ſie erziehen. Mozart, der unſterbliche Sänger des Requiem, an den Ufern der einſam unter Bergen rauſchenden Salza geboren, erwuchs in Rom, in Paris, in Wien. Der Griff des Grafen Waldſtein war ſomit ein glücklicher geweſen. Nur in Wien, nur unter den damals relativ großartigen geſellſchaftlichen Verhältniſſen der deutſchen Kaiſerſtadt konnte ein Beethoven das werden, was er geworden, konnte er, ein freier Künſtler, frei jede Materie beherrſchen lernen.

Wien hat einen Fuß in Italien, hat für den Deutſchen etwas Ausländiſches auf deutſchem Grund und Boden, das durch die Reſidenz der römiſchen Kaiſer mit Rom ſich verbindet. — Hier beginnt wol der Süden! ſagt ſich der nordiſche Reiſende, der das aufgelockerte Wiener Leben erblickt, deſſen ernſt-hiſtoriſcher Hintergrund die „Burg“ iſt. So kommt vom Capitol dem römiſchen Carnaval die Bedeutung. An den Linien Wiens fragt man den Ankömmling nach ſeinem Paß. Hier nannte Beethoven ſeinen unbekannten Namen, wenig ahnend, daß an dieſe Linien, die er unbemerkt überſchritten, fünf und dreißig Jahre ſpäter ganz Wien ihn zurückgeleiten würde, um in ihm ſeinen höchſten Kunſtſtolz zu Grabe zu tragen! —

Es war ein großer Tag in der Geſchichte der Kunſt, als der zwei und zwanzigjährige Künſtler ein beſcheidenes Zimmerchen in der Vorſtadt Leimgrube bezog, um jenen langen Kampf gegen die Vergangenheit der Kunſt zu beginnen, aus dem er als der größte Inſtrumental-Componiſt aller Zeiten hervorgehen ſollte. — Das Glück wollte den Anfängen Beethovens wohl. Eine ſeiner erſten Bekanntſchaften war der Baron van Swieten, ehemaliger Leibarzt der großen Kaiſerin Maria Thereſia, aus Holland von ihr berufen, um die mediziniſche Fakultät an der Wiener Univerſität zu organiſiren, der Reformator des öſterreichiſchen Medizinal-Weſens.

Wenn erſt ein Arzt muſikaliſch wird, ſo wird er es gewöhnlich recht gründlich. In dem Hauſe des kunſtgebildeten van Swieten hatte Beethoven Gelegenheit, Händel, Bach, die Werke der alten Italiener gut und in ſtarker Beſetzung zu hören. Bis tief in die Süße der Nacht, um mit Shakſpeare zu reden, währten die muſikaliſchen Aufführungen bei dem berühmten Leibarzt: Beethoven durfte immer nur der Letzte ſcheiden, und ſelten, ohne daß der würdige Alte ihm den Vortrag einiger Bach'ſchen Fugen zum „Abendſegen", wie er ſagte, abgepreßt; der junge Mann blieb auch oft genug auf die Nacht unter dem Dache ſeines muſikaliſchen Aeſculap. So ſchrieb ihm einſt van Swieten: „Wenn Sie künftigen Mittwochen nicht verhindert ſind, ſo wünſche ich Sie um halb 9 Uhr mit der Schlafhaube im Sack bei mir zu ſehen." Halb 9 Uhr Abends zum Anfang deutet ſchon in früher Zeit auf die der Muſik beſonders verwandten ſpäten Stunden. Oeffnen ſich doch auch die Kelche mancher Blumen nur Nachts. Im vorigen Jahrhundert, wo noch keine Eiſenbahnen die Völker zu Individuen umgeſtaltet, brachte es das Individuum leichter zu einer tief ausgeprägten, wenig von der Zeit berührten Perſönlichkeit. Ein ſolcher Mann war van Swieten, und ſo hochgeſtellt in der Achtung des Künſtlers, daß dieſer ihm nichts Geringeres als den ſchmächtigen Erſtling ſeiner ſymphoniſtiſchen Muſe, ſeine erſte Symphonie widmete, dieſen noch ungetrübt über Wieſen dahin gleitenden Strom, deſſen Spiegelbild jene in Wien ſozial und politiſch beruhigte, in ſich zufriedene Zeit iſt. Wir werden zu beobachten haben, wie dieſer vom Anfänger wohlgemuth befahrene Strom in den Tagen des von Napoleon revolutionirten Europas den Meiſter an die Stromſchnellen, an die erhabenen Brandungen ſeiner ſpäteren Symphonien führte. —

Soll die Aufgabe ermeſſen werden, welche das Schickſal Beethoven geſtellt hatte, ſo iſt vor Allem daran zu erinnern, wie die Formen Haydn's und Mozart's die Kunſt ſo hoch gehoben hatten, daß man jede Abweichung von denſelben für eine bis in's dritte Glied zu verfolgende Todſünde hielt. Mozart war vor einem Jahr geſtorben; der Welt war er noch der unvergleichliche Kunſtheros des Don Juan, des Titus, der Zauberflöte, des Requiem. Was Wien bei Mozart verſäumt hatte, vergalt es doppelt Haydn, der täglich Triumphe feierte, wie ſie ſonſt nur den großen Todten werden. Beſuchte Haydn ein Konzert, ſo verſäumte man nicht, ihm einen Lehnſtuhl als Ehrenplatz hinzuſtellen, und im Jahr 1808 ſah man bei einer ſolchen Gelegenheit die vornehmſten Damen Wiens dem 76jährigen Greiſe öffentlich die Hand küſſen. Daß unter dieſen, neuen Elementen in der Kunſt ſo feindlichen Verhältniſſen, *Beethoven ein Beethoven* werden können, das gehört vor Allem zur Beurtheilung ſeiner *relativen* Größe und beweiſ't, daß die Kunſt ihre Grenzen in der Unendlichkeit findet. Nur einmal, auf einer erſten, kurzen Reiſe von Bonn nach Wien, war Beethoven dem gefeierten Componiſten der ſo eben für die Wiener italieniſche Oper vollendeten **Nozze di Figaro** begegnet. Mozart hatte keinen rechten Glauben an das „*freie Phantaſiren*“ über beliebige Motive des Bonner Klavierſpielers, dem darin bereits ein großer Ruf geworden. Mozart nahm das für eingelernte, unter zwei gegebenen Perſonen verabredete Täuſchungen. „*Ich* will ihn ſchon fangen,“ hatte der große Mann geäußert, von dem die Welt damals noch den Don Juan, die **Clemenza** di Tito, die Zauberflöte zu erwarten hatte. Es möchte Einen fürwahr heut' zu Tage bedünken, als wären ſolche Meiſterwerke gar nicht geſchrieben worden, als hätten ſie ſich zu einer gegebenen Zeit in der Welt fertig vorgefunden. Man war im Winter von 1786 auf 1787. Als Mozart mit dem ſechzehnjährigen Klavierſpieler aus Bonn zuſammentraf, der in der Inſtrumental-Muſik ſo viel weiter als er gehen ſollte, ſchlug er ihm das Motiv einer chromatiſchen Fuge zu einer Improviſation vor. Dieſes Motiv enthielt das Gegenthema einer Doppelfuge. Mozart mochte dabei etwas von der Höhe ſeiner unerreichten Fuge in der C dur-Symphonie auf Beethoven herabſehen. Nimmt doch der Künſtler in ſeinen eignen Augen zu oft *den* Standpunkt ein, den er gewöhnlich erſt ſpäter erreicht. Beethoven mochte ſeinerſeits etwas von der G Moll-Symphonie in ſich fühlen. Mit der Schnelle des Blitzes durchdringt das verletzte Genie den Verrath. Der Anfänger verſtand im Augenblick den Meiſter. Beethoven kehrte das Motiv um und improviſirte eine regelrechte Doppelfuge. Da erhob ſich der bewegliche Mozart auf die Fußſpitzen und eilte, expanſiv wie er war, zu einigen im Nebenzimmer gebliebenen Muſikern: „Ihr Herren da“, ſagte er zu ihnen, „von dem da wird halt in der Welt geſprochen werden.“ Und ſo iſt's gekommen; viel hat man von Beethoven geſprochen, wird aber noch mehr von ihm ſprechen, je älter die Welt, je jünger die Inſtrumentalmuſik in ihr werden wird.

Wir haben geſehen, daß Beethoven das zweite Mal nach Wien gekommen war, um ſich unter Haydn zu bilden, daß unverwelklicher Ruhm hier das Andenken Mozarts umgab. Auch Beethoven ſah man jede Gelegenheit ergreifen, um den Genius des großen Todten zu erheben; vielleicht, um ſich ſoviel als möglich des Lobes von Haydn zu enthalten, deſſen magiſtrale Ruhe und placider Geiſt eben ſo wenig den unbeugſamen, himmelanſtürmenden Schüler, als dieſer den Lehrer verſtand. Dieſe Naturen mußten ſich ausſchließen, der Friede zwiſchen ihnen konnte von keiner Dauer ſein. Eines Tages als Beethoven von ſeiner Lektion bei Haydn kam, ſein Studienheft unter dem Arm, begegnete ihm in der Straße der ehrliche Schenk, Componiſt des Dorfbarbiers, eines beliebten Singſpiels der Zeit. Schenk, der ſich für die Fortſchritte des jungen Muſikers unter der Leitung des berühmten

Mannes intereſſirte, blätterte eine zeitlang in dem Studienheft und fand in demſelben mehrere augenfällige Compoſitionsfehler, welche Haydn unverbeſſert gelaſſen. Genug, um Beethoven jedes Vertrauen an ſeinem Lehrer zu nehmen. Ihm lag ein crimen laesae artis vor, mißtrauiſch und doch immer raſch entſchloſſen, benutzte er Haydn's zweite Reiſe nach England, um ihn nicht wieder zu beſuchen. Nichts deſto weniger ließ ihn Haydn ſondiren, ob er ſich bei der Herausgabe von Compoſitionen nicht Haydn's Schüler nennen wolle. Die Antwort Beethovens war kurz und ſtolz: „er habe zwar Unterricht von Haydn erhalten, aber nichts von ihm gelernt.“ Unheilbar wurde der Riß zwiſchen Lehrer und Schüler bei Gelegenheit einer muſikaliſchen Abendgeſellſchaft im Hauſe des Fürſten Lichnowski im Winter 1795, wo Beethoven ſeine erſten Klavier-Trios produzirte (ſiehe op. 1. im Katalog), und Haydn ihm den Rath gab, das Trio in C Moll, dem von den Dreien wol der Preis gebührt, lieber gar nicht herauszugeben. Seit dieſem verhängnißvollen Abende gab es nur noch ſpitze Worte zwiſchen ihnen, obgleich Beethoven 1796 Haydn die ſo unendlich viel verſprechenden Erſtlinge ſeiner unerreichten Sonaten-Muſe dedizirte und Haydn beim Fürſten Lichnowski vorſpielte (ſiehe op. 2. im Katalog). Jahre waren verfloſſen; Wien bewunderte das Septett Beethovens, ein für die damalige Zeit vor Allem kühnes Werk, in neuen, der Kunſt Mozarts und Haydns fremd gebliebenen Formen; eine Schöpfung, die durch Lebensfriſche, allgemeine Verſtändlichkeit, eine nicht genung zu bewundernde Abwägung der drei Blasinſtrumente gegen die vier Streichinſtrumente, die freie Behandlung der einen wie der andern, ohne deshalb ſymphoniſtiſch zu werden, das Muſterbild dieſer Art von Muſik geblieben iſt. Dieſer belebende Lichtſtrahl eines neuen Sterns am Himmel der Kunſt konnte des Eindrucks auf einen ſo großen Mann wie Haydn nicht verfehlen, ſo lieb dieſem der alte, von ihm in ſeinen Symphonien geſchaffene debonnaire Himmel der Blasinſtrumente ſein mußte. Haydn belobte den jungen, ſchon ſo großen Meiſter, und man muß wol annehmen, daß dies in aller Aufrichtigkeit geſchah. Die Antwort Beethovens war ſpöttiſch: „ſein Septett wäre doch noch keine „Schöpfung!" „Dieſe," bemerkte Haydn gereizt, „hätten Sie auch nicht ſchreiben können, denn Sie ſind Atheiſt." Wir werden ſehen, daß Beethoven dieſen Vorwurf wenigſtens nicht verdiente. —

Unter dem berühmten Albrechtsberger, deſſen Geiſt aus Holzſpähnen unter der Form von „Führern und Gefährten" (comes, dux), beſtand, ſtudirte Beethoven den Generalbaß. Der lebendigere Salieri, Componiſt des Axur, dem Beethoven 1798 drei herrliche Sonaten für Piano und Violine dedizirte (ſiehe op. 12. im Katalog), leitete ſeine Studien auf dem Felde dramatiſcher Muſik. Beide Lehrer ſagten vom Schüler: „daß er zu ſeinem Schaden ſpäter lernen werde, was er ſich geweigert, auf ihr Wort hin zu nehmen." So ſtörriſch Beethoven ſich gegen ſeine Lehrer im Ganzen zeigen mochte, ſo ſchwer er eine Lehre unbedingt annahm, ſo enthuſiaſtiſch dankbar fühlte er, wenn ihm die Lehre nicht nur begründet erſchien, ſondern auch in dem rechten Licht gezeigt worden war (vergl. op. 1. im Katalog). So waren 30 Jahre vergangen ſeit der anti-Haydnſchen Entdeckung Schenks in den Studienheften Beethovens, von der wir ſo eben geſprochen, als Beethoven dem nunmehr alt gewordenen Schenk in einer der Straßen der Kaiſerſtadt begegnen ſollte, welche er bereits muſikaliſch beherrſchte. Es war im Jahre 1824. Nicht immer hat der Künſtler das Gedächtniß des Herzens; der Weltſchmerz ſteht ihm näher. Anders Beethoven. Schenk erkennen, ihm auf der Straße um den Hals fallen, war die Sache eines ſchönen Augenblicks. So ruhte dankbar an der Bruſt des Componiſten des Dorfbarbiers der Componiſt des Fidelio! Wie ſeine Muſik, hatte das Herz Beethovens Momente unbeſchreiblicher Hingebung. Es mochte auch wohl der Meiſter in jenem Augenblicke mit Stolz den zurückgelegten Weg ermeſſen, der die Urania ſeiner Inſtrumental-Muſe, die Symphonie mit Chor, die er ſo eben vollendet, von dem Studienhefte des von Schenk einſt berathenen Haydnſchen Schülers trennte.

War der würdige van Swieten die erſte bedeutende Bekanntſchaft Beethovens in Wien geweſen, ſo war die des Fürſten Karl Lichnowski von der durchgreifendſten Wichtigkeit für den Künſtler, der das Hotel des Fürſten bezog und bald in demſelben zu Hauſe war. Aber dieſer vornehme Kreis ließ ihn nicht ſeiner Freunde am Rhein vergeſſen, und wir leſen in dem Stammbuch von Lenz von Breuning (1797) die

Worte Beethovens: „ich vergeſſe keinen Augenblick die Tage in Bonn," und in einem Briefe an Wegeler vom 29. Juni 1800: „mein Vaterland, die ſchöne Gegend, in der ich das Licht der Welt erblickt, iſt mir noch immer ſo ſchön und deutlich vor meinen Augen, als da ich Euch verließ; ich werde die Zeit als eine der glücklichſten Begebenheiten meines Lebens betrachten, wo ich Euch wiederſehe und unſern Vater Rhein begrüßen kann. So viel will ich Euch ſagen, daß Ihr mich nur recht groß wiederſehen werdet, nicht als Künſtler ſollt Ihr mich größer, ſondern als Menſchen ſollt Ihr mich beſſer, vollkommener finden, und iſt dann der Wohlſtand etwas beſſer in unſerm Vaterlande, dann ſoll meine Kunſt ſich nur zum Beſten der Armen zeigen. O glücklicher Augenblick! wie glücklich halte ich mich, daß ich dich herbeiſchaffen, dich ſelbſt ſchaffen kann!"

Dieſen Augenblick begeiſternden Wiederſehens, Beethoven ſollte ihn nicht erleben. — Malte er ihn etwa für die Welt in der Sonate: **les Adieux, l'Absence et le Retour**? (ſiehe **op.** 81. im Katalog).

Was die Breunings dem **Knaben** und Jüngling geweſen, wurde der Fürſt Lichnowski, Bruder des Grafen Moritz Lichnowski (ſiehe **op.** 35 und 90), dem Manne (ſiehe **op.** 1. 13. 26). Die Fürſtin, eine geborene Gräfin Thun (ſiehe **op.** 11) und vortreffliche Klavierſpielerin, wurde Beethoven eine Mutter. „Mit großmütterlicher Liebe hat man mich dort erziehen wollen," pflegte er zu erzählen, „und die Fürſtin Chriſtiane hätte eine Glasglocke über mich machen laſſen wollen, damit kein Unwürdiger mich berühre.“ Die Gaſtfreundſchaft eines fürſtlichen Hauſes, eines Aſyls der Humanität und feinen Sitte, iſt aber um ſo mehr anzuerkennen, als es eben nicht leicht war, mit Beethoven auszukommen. Man ſpeiſte bei dem Fürſten um 4 Uhr, eine damals ſo ſpäte Mittagsſtunde, daß ſie etwa durch unſere ſiebente Stunde repräſentirt wird. „Nun ſoll ich,“ hörte man Beethoven ſagen, „täglich ſchon um halb 4 zu Hauſe ſein, mich etwas beſſer anziehen (ſehr viel beſſer wäre wohl die Wahrheit geweſen), für den Bart ſorgen? Das halt' ich nicht aus!“ Einſt befahl der fürſtliche Kunſt- und Künſtlerfreund ſeinem Kammerdiener: „wenn er und Beethoven zugleich nach ihm klingelten, Beethoven zuerſt zu bedienen.“ Zufällig hatte Beethoven dieſen von der zarteſten Rückſicht eingegebenen Befehl ertheilen hören. Die Folge war, daß er ſich auf der Stelle einen beſonderen Diener nahm. Mozart hatte in dieſem Alter noch keinen Diener und hat es wol immer bei Leporello bewenden laſſen müſſen. Als Beethoven, den fürſtlichen und gräflichen Beiſpielen folgend, ſich einbildete, Luſt zum Reiten zu haben, kaufte er ſich ebenfalls ein Pferd, obgleich der Fürſt ihm ſeinen ganzen Marſtall zur Verfügung geſtellt hatte. Mit Pferden war er überhaupt weniger glücklich, als die heutigen Pianoforte-Virtuoſen (ſiehe Nr. 5, zweite Section des Katalogs). — Im Hauſe des Fürſten Lichnowsky hörte man das berühmte Quartett, das man in Wien ſpäter das Quartett Raſumowski nannte, weil es ſpäter vom Fürſten auf den ruſſiſchen Botſchafter am Wiener Hofe, den Grafen Andreas Raſumowski, überging (ſiehe op. 59 im Katalog). Dieſes Quartett beſtand aus Schuppanzigh (erſte), Sina (zweite Violine) Weiß (Alt), Kraft oder Link (ſiehe op. 1) (Violoncello). Hier probirte Beethoven ſeine neuen Compoſitionen unter den Augen der erſten Künſtler Wiens, eine Gelegenheit, ſo recht bequem zur Hand, die Mozart immer entbehrte. Wir ſind bereits Haydn in dieſem auserleſenen Zirkel begegnet. Beethoven bezog vom Fürſten ein Jahrgehalt von 600 Gulden, eine für die damaligen Verhältniſſe nicht unbedeutende Summe, ohne daß er eine andere Verpflichtung gehabt, als die gegen ſich ſelbſt, ſeiner Kunſt zu leben. So lebte Beethoven koſten- und ſorgenfrei im fürſtlichen Hotel, in dem man alles an ihm liebte, wo ſelbſt ſeine unerklärlichſten Launen, ſeine ſchroffen Eigenheiten für die unerläßliche Zugabe eines Genies galten, das Alles entſchuldigen müſſe. Eine hochherzige, von Wenigen verſtandene Anſicht. Hier, ſollte man glauben, hätte der Künſtler ſich zufrieden und glücklich fühlen können, aber wohl wird es dem Dichter nur in dem ſeinem Geiſte zuſagendſten Elemente, und die Subjectivität des Genies denkt anders, als die klugen praktiſchen Menſchen der Zeit, in welcher es lebt, ein flüchtiger Gaſt in der Geſchichte menſchlicher Entwickelungen. Die Geſchicke der Menſchen hängen mit der Natur ihres Geiſtes zuſammen. Der Menſch iſt auch ſein Schickſal. Unbewußt knüpft ſein Geiſt die Fäden der Ereigniſſe ſeines Lebens, in denen man zu oft etwas Aeußerliches erkennt. Wie wir waren und ſind — ſo iſt unſer Leben, deſſen Verlauf gewöhnlich nur die Folge einer Vorliebe, einer beſonderen Richtung von Herz und Verſtand iſt. Tief im Verborgenen liegt der Urquell aller Wirkungen.

Die Tage im Lichnowskiſchen Hauſe zählen zu den wenigen glücklichen im Leben Beethovens. Kannte er doch hier nicht den Mangel, der ihm ſpäter entgegen treten ſollte: maß er doch, was ihm noch zu wünſchen übrig blieb, hier nur nach den an ſich unerſättlichen Forderungen eines in keiner Gegenwart zu befriedigenden Geiſtes, der aus der Gegenwart in die von ihm der Kunſt zu ſchaffende Zukunft ſchweifte, welche thatenreiche Zukunft ihm eben ſo natürlich als eine gänzliche Umgeſtaltung von Welt und Menſchen erſchien, die herbei zu führen er ſich in der Kunſt berufen fühlte. Und ſo auch iſt es gekommen: oder ſtände der von Beethoven ausgeſprochene Ideen-Kreis nicht weit über ſeiner, über unſerer Zeit und ihren Errungenſchaften? —

Zu bezweifeln iſt, ob die Verwöhnungen Beethovens im Lichnowskiſchen Hauſe eine Schule des Lebens für ihn abgeben konnten, welche ihn auf die Stürme und Kämpfe vorzubereiten vermochten, die ſeiner warteten. Bemerken wir noch, daß das Genie zwar ungezogen zu ſein verſteht, daß aber Ungezogenheit noch nicht für Genie zu nehmen iſt, was man heut' zu Tage oft verwechſelt. Schon nach einigen Jahren entzog ſich Beethoven dem Lichnowskiſchen Hauſe, wie er Haydn geflohen hatte. Beethoven ſtrebte immer in's Freie. Das Freiſein iſt aber auch das Bedürfniß, wie Beethoven bald erfahren ſollte. Dat vincta libertas!

Dieſe ungetrübten Tage ſeiner Wiener Anfänge, ſie ſind der freundliche Geiſt, der in der erſten und zweiten Symphonie lebt, in den erſten ſechs Quartetten, im Septett, in den erſten zwölf Klavierſonaten. Beethovens Kompoſitionen ſind hier keine Herausforderung des Lebens, keine gewaltſame Bekämpfung deſſelben, ſeine Kunſt iſt ihm die inſpirirte Löſung der Anforderungen ihrer Technik, noch nicht das Mittel, gleich Plato einen „Staat" zu ſchreiben. Eine Unſchuldswelt, die, wie das jugendliche Alter, durch ihr bloßes Erſcheinen die Herzen gewinnt und nur ſeltenen Ergüſſen einer ſanften Melancholie Raum giebt. Erinnern wir indeß an den ahnungsvollen Vorhalt im erſten Allegro des erſten Klavier-Trios, wo Beethoven das bodenloſe Fis im Baß ergreift, an die Ausweichung des Horns nach Moll im Final des Septetts. So zieht der Schatten eines in den Lüften ſich wiegenden Adlers über den Teppich ſonniger Wieſen und unter dieſem Fittig liegt eine erſte, vom Dichter ſinnig abgeſchloſſene Welt! — Hatte Beethoven ſchon während ſeines Aufenthalts in dem fürſtlich Lichnowskiſchen Hauſe die Vortheile verſchmäht, welche daſſelbe ihm bieten können, ſo lag der Schritt ziemlich nahe, es ganz aufzugeben. Dieſen Triumpf über von klugen Leuten oft zu unbedingt geprieſene Einſchachtelungen in das Leben Vornehmer, man kann ihn in dem Finale der zweiten Symphonie finden, welche um dieſe Zeit reif dahing am Baum der Erkenntniß des ſich in ſeiner ganzen Manneskraft fühlenden, dreißigjährigen Künſtlers. Introduction, Allegro und Larghetto ſind noch der Tempel Mozarts, den man bei Lichnowski, einem Schüler Mozarts, bekränzte; hatte ſchon Mozart die Hörner bedeutſam verwandt, ſo durchzuckten ſie wie elektriſche Funken das Scherzo Beethovens; aber das Finale iſt eine wahre Kriegserklärung gegen alle Tempel und fürſtlichen Hotels, der Beginn eines neuen Lebens voll kecken Uebermuthes, eines Uebermuthes, der jeder Sorge um die mühſam errungene Freiheit vergißt! — Mit dieſer Symphonie nimmt Beethoven Abſchied von dem Lichnowskiſchen Hauſe, von jedem Protectorate, um Beethoven zu ſein und als ſolcher, verlaſſen, dürftig, häufig verkannt, aber herrſchend zu leben. Wir ſagten ſo eben, die Freiheit in der geſellſchaftlichen Stellung zähle auch die Sorge in ihrem Gefolge. Die Schuld ein Genie zu ſein, will geſühnt ſein! — Mit dem Augenblicke, wo der junge Künſtler ſich den Wogen der großen Stadt überlaſſen, vereinzelt daſtehen will, erblicken wir ihn auch ſchon im ungleichen Kampfe gegen das ihn wie eine Anakonda umſtrickende, immer bürgerlich geſtimmte Leben, unter dem Einfluſſe der Einflüſterungen ſeiner Brüder, die ihm nach Wien gefolgt waren. Sein edler Geiſt unterlag zwar nicht dem nagenden Mißtrauen gegen Welt und Menſchen, das man ihm einzuflößen bemüht war, den kleinlichen Regungen, welche davon eine Folge ſein müſſen; der Künſtler in Beethoven wurde dadurch vielfach verfinſtert. Verſtimmung iſt aber der Seele des Künſtlers, was eine ſchwarze Wolke der blühendſten Landſchaft. — In dieſe Verſtimmung gegen Leben, Menſchen und ſich ſelbſt brachte Beethoven die erſehnte Freiheit ſeiner Bewegungen, weil er einer ſolchen Freiheit im Leben nicht gewachſen, für ſie nicht erzogen war. Iſt es doch immer gewagt, mit dem Leben und den Menſchen kämpfen zu wollen, wenn der Geiſt auch noch ſo hoch alle Hinderniſſe überfliegt, die ſich dem Einzelnen täglich, ſtündlich entgegen ſtellen. Beethoven vergaß, daß nur der Staat dem Künſtler eine wahrhaft freie Stellung geben kann, eine Stellung, in der er ſeine Kunſt ungeſtört anzubauen vermag; daß der Künſtler, der ſich frei durchzubrechen hat, nur zu oft das Leben eines Galeerenſträflings lebt, in dem neue Triumphe neue Verfolgungen von den Kunſtgenoſſen ſelbſt nach ſich ziehen, welche das Räthſel glücklich gelöſt haben, ſich unter einander zu vertilgen, — eine Erſcheinung, wie ſie die Naturgeſchichte von Wölfen verzeichnet.

Dieſe Verfolgung des Künſtlers durch den Künſtler, dieſe Leidensgeſchichten des Genius wiederholen ſich in dem Leben der Heroen aller Kunſtfächer. Hören wir eine beredte Stimme über die Maler: „L'histoire des peintres a vraiment l'air d'une liste de sinistres! L'art est-il donc ce Dieu qui mangeait ses enfants? Le premier des artistes, Prométhee, a payé de son foie le feu céleste! Le génie est un vautour! Si l'on voulait énumérer les misères, les pénuries, les mille et une douleurs de la vie d'artiste, récapituler et additionner le tout ensemble; ce serait à faire envier aux hommes d'intelligence le sort de la brute, la condition de la plante, le repos et la volupté de la pierre. Mais, aussi, l'art donne la plus grande joie en retour; il compense tant de douleurs par un bonheur infini et associe l'homme à l'omnipotence, à l'omnijouissance de Dieu, à la création! (La renaissance. chronique des arts, Bruxelles T. I. p. 5).

Beethoven wollte Alles im Leben anders als es war; alle Verhältniſſe maß er nach den in ſeinem Geiſte lebenden unerreichten, ſich in ſeiner Muſik genügenden Idealen, ohne daß er im Stande geweſen wäre, Welt und Menſchen nach ihnen zu reformiren. Daher ſein Auflehnen gegen die Realität, gegen die Inſtitutionen in der menſchlichen Geſellſchaft, deren höchſte, vorgerückteſte Potenzen ſein Geiſt berührte, während ſeinen Augen kaum kärgliche Anfänge vorlagen, weshalb man, aber mit Unrecht, in Beethoven einen Republikaner hat ſehen wollen. Er war ein ſich und ſeiner edlen Zwecke bewußter Ideologe. In ſeinen Tonſchöpfungen beſprach er die höchſten menſchlichen Intereſſen; ohne Macht im Leben, war er dort der mächtigſte Prophet, der dem ſtarren Felſen die Lebensquelle entlockte; wo die unverſiegliche floß, war ſeine Heimath; hier, im Alltagsleben war und blieb er der wenig verſtandene Fremdling. Aus dieſer Oppoſition gegen das Reale, aus dieſem das Leben verneinenden Dualismus entſpann ſich der lange Kampf gegen das Beſtehende, deſſen Siege die Meiſterwerke ſind, welche Beethoven nach der Metamorphoſe ſeines Styles dieſer erſten Periode in ſeiner zweiten Manier verzeichnete, auf die wir im Verlaufe dieſes Buches ſo oft zurück kommen werden.

An der Stufe dieſer für den Menſchen wie Künſtler entſcheidenden Uebergangsperiode wurde Beethoven im Jahre 1802 von der erſten gefährlichen Krankheit befallen, in welcher ihn der ausgezeichnete Militairarzt Schmidt rettete (ſiehe op. 20). In Folge deſſen ſah ſich der Künſtler veranlaßt, zu Heiligenſtadt, einem an den Garten des Schloſſes Schönbrunn ſtoßenden Dorfe, 1½ Stunden von Wien, ſein Teſtament zu machen. Dieſes Dokument iſt eine der wichtigſten, dem Biographen nur zu ſpärlich fließenden Quellen für die Beurtheilung des Charakters von Beethoven. Es drängt ſich hier zuvörderſt die Frage auf: worüber hatte Beethoven überhaupt ein Teſtament zu machen? Ueber die beiden von Lichnowski ihm geſchenkten Violinen? — Seine Kunſt war nicht zu vererben; Vermögen hatte er nicht. Beethoven war dahin gebracht worden, eine Gelegenheit zu ſuchen, von ſich auf eine eindringliche Weiſe zu den Seinigen zu ſprechen, und fand dieſe Gelegenheit in einem Teſtamente. Daß er es that, zeigt von ſeiner Unzufriedenheit mit dem Leben; wie er es that, von der Zerriſſenheit ſeines Gemüthes, das viele treffliche Menſchen mißverſtehen wollte und nur der geſchickt geübten Tyrannei Unwürdiger erlegen war. Um die düſtere Schwermuth richtig zu verſtehen, die ſich in dieſem merkwürdigen Aktenſtücke ausſpricht, iſt anzuführen, daß Beethoven ſchon ſeit dem Jahr 1797 an einer von den beſten Aerzten der Zeit nicht erklärten Abnahme des Gehörs litt, die in Begleitung einer bedrohlichen Complication im Unterleibe aufgetreten war. Beethoven ſelbſt ſchreibt darüber ſeinem bewährten Freunde Wegeler, einem ausgezeichneten Arzte, im Juni des Jahres 1800: „Mein Gehör iſt ſeit drei Jahren immer ſchwächer geworden, und dazu ſoll mein

Unterleib, der ſchon damals elend war, in Wien ſich verſchlimmert, die erſte Veranlaſſung gegeben haben. Im Theater muß ich mich an's Orcheſter lehnen, um den Schauſpieler zu verſtehen. Die hohen Töne von Inſtrumenten, Singſtimmen, wenn ich etwas weit weg bin, höre ich nicht. Manchmal höre ich kaum den Redenden, der leiſe ſpricht, ja die Töne wol, aber die Worte nicht, und doch iſt es mir unausſtehlich, ſobald Jemand ſchreit. Ich habe ſchon oft mein Daſein verflucht; Plutarch hat mich zur Reſignation geführt. Ich will, wenn's anders möglich iſt, meinem Schickſal trotzen, obſchon es Augenblicke meines Lebens geben wird, wo ich das unglücklichſte Geſchöpf Gottes ſein werde. Ich bitte Dich von dieſem meinem Zuſtande nicht einmal der Lorchen (Eleonore v. Breuning, die Frau Wegeler's, ſiehe Nr. 1 a. 2. Section des Katalogs) etwas zu ſagen, nur als Geheimniß vertraue ich Dir's an; lieb wäre mir's, wenn Du einmal mit Dr. Vering darüber briefwechſelteſt." —

Ein Menſch, bei dem ſich eine Mißtrauen und Verdruß bedingende Taubheit mit Unterleibsbeſchwerden verband, die nicht weniger feindlich auf Stimmung von Seele und Geiſt zurückwirken, ein ſolcher hatte, beſonders wenn er Beethoven's Genius beſaß, unter einer tutela perpetua zu verbleiben und nur bei der Glasglocke zu gewinnen, durch welche ihn die edle Fürſtin Chriſtiane Lichnowski vor jeder rauhen Berührung ſchützen wollen. —

Der Leſer wird jetzt den Menſchen richtiger in dem letzten Willen des Künſtlers beurtheilen. Dieſes Aktenſtück iſt datirt: Heiligenſtadt d. 6. Oct. 1802 und lautet ſo: „Für meine Brüder: O ihr Menſchen die ihr mich für feindſelig, ſtörriſch oder miſanthropiſch haltet, wie Unrecht thut ihr mir. Mein Herz und Sinn waren von Kindheit an für das zarte Gefühl des Wohlwollens. Selbſt große Handlungen zu verrichten, war ich immer aufgelegt. Bedenket, daß ſeit 6 Jahren ein heilloſer Zuſtand mich befallen, durch unvernünftige Aerzte verſchlimmert, von Jahr zu Jahr in der Hoffnung gebeſſert zu werden, betrogen. Mit einem feurigen lebhaften Temperamente geboren, für die Zerſtreuungen der Geſellſchaft, mußte ich mich früh abſondern, einſam mein Leben zubringen. Wollte ich auch über Alles das mich hinausſetzen, o! wie hart wurde ich durch die verdoppelte traurige Erfahrung meines ſchlechten Gehörs dann zurückgeſtoßen und doch war's mir noch nicht möglich, den Menſchen zu ſagen: ſprecht lauter, ſchreit, ich bin taub! — Ach! wie wäre es möglich, daß ich die Schwäche eines Sinnes angäbe, der bei mir in einem vollkommeneren Grade als bei Anderen ſein ſollte, einen Sinn, den ich einſt in der größten Vollkommenheit beſaß, in einer Vollkommenheit, wie ihn wenige von meinem Fach beſeſſen haben! O! ich kann es nicht! — Darum verzeiht, wenn ihr mich da zurückweichen ſehen werdet, wo ich mich gern unter euch miſchte. Doppelt wehe thut mir mein Unglück, indem ich dabei verkannt werden muß. Für mich darf Erholung in menſchlicher Geſellſchaft, feineren Unterredungen, wechſelſeitigen Ergießungen nicht Statt haben. Wie ein Verbannter muß ich leben. Nahe ich mich einer Geſellſchaft, ſo überfällt mich eine heiße Aengſtlichkeit, indem ich befürchte, in Gefahr geſetzt zu werden, meinen Zuſtand merken zu laſſen. — So war es denn auch dieſes halbe Jahr, das ich auf dem Lande zubrachte. Von meinem vernünftigen Arzte aufgefordert, ſo viel als möglich mein Gehör zu ſchonen, kam er faſt meiner jetzigen natürlichen Dispoſition entgegen, obſchon, vom Triebe zur Geſellſchaft manchmal hingeriſſen, ich mich dazu verleiten ließ. Aber welche Demüthigung, wenn Jemand neben mir ſtand, und von weitem eine Flöte hörte und ich nichts hörte, oder Jemand den Hirten ſingen hörte, und ich auch nichts hörte! Solche Ereigniſſe brachten mich nahe an Verzweiflung, es fehlte wenig, und ich endigte ſelbſt mein Leben. Nur ſie, die Kunſt, ſie hielt mich zurück! Ach, es dünkte mir unmöglich, die Welt eher zu verlaſſen, bis ich das alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühlte. Und ſo friſtete ich dieſes elende Leben, ſo wahrhaft elend, daß mich eine etwas ſchnelle Veränderung aus dem beſten Zuſtande in den ſchlechteſten verſetzen kann. Geduld — ſo heißt es, ſie muß ich nun zur Führerin wählen! — Dauernd, hoffe ich, ſoll mein Entſchluß ſein, auszuharren, bis es den unerbittlichen Parzen gefällt, den Faden zu brechen. Vielleicht geht es beſſer, vielleicht nicht. Ich bin gefaßt. — Schon in meinem 32ſten Jahre gezwungen, Philoſoph zu werden. Es iſt nicht leicht, für den Künſtler ſchwerer als für irgend Jemand. — Gottheit, du ſiehſt herab auf mein Inneres, du kennſt es, du weißt, daß Menſchenliebe und Neigung zum Wohlthun darin hauſen! O Menſchen, wenn ihr einſt dieſes leſet, ſo denkt, daß ihr mir unrecht gethan, und der Unglückliche, er tröſte ſich einen ſeines Gleichen zu finden, der trotz aller Hinderniſſe der Natur doch noch Alles gethan, was in ſeinem Vermögen ſtand, um in die Reihe würdiger Künſtler und Menſchen aufgenommen zu werden. — Ihr, meine Brüder, bittet, ſobald ich todt bin, Profeſſor Schmidt in meinem Namen, meine Krankheit zu beſchreiben, dieſes hier geſchriebene Blatt füget ihr dieſer meiner Krankengeſchichte bei, damit wenigſtens ſo viel als möglich die Welt nach meinem Tode mit mir verſöhnt werde. — Zugleich erkläre ich euch Beide hier für die Erben meines kleinen Vermögens (wenn man es ſo nennen kann). Theilet es redlich, und vertragt und helft euch einander. Was ihr mir zuwider gethan, das wißt ihr, war euch ſchon längſt verziehn. Dir, Bruder Carl, danke ich noch insbeſondere für Deine in dieſer letzten Zeit mir bewieſene Anhänglichkeit. Mein Wunſch iſt, daß Euch ein beſſeres ſorgenloſes Leben als mir werde. Empfehlt Euren Kindern Tugend; ſie nur allein kann glücklich machen, nicht Geld. Ich ſpreche aus Erfahrung. Die Tugend war es, die mich ſelbſt im Elende gehoben; ihr danke ich nebſt meiner Kunſt, daß ich durch keinen Selbſtmord mein Leben endigte. — Lebt wohl und liebet Euch! — Allen Freunden danke ich, beſonders Fürſt Lichnowski und Profeſſor Schmidt (ſiehe op. 20). Ich wünſche, daß die Inſtrumente von Fürſt Lichnowski bei einem von Euch bewahrt werden mögen. Sobald ſie Euch aber zu etwas Nützlicherem dienen können, ſo verkauft ſie nur. Wie froh bin ich, wenn ich auch noch im

Grabe Euch nützen kann. So wär's geſchehen: — Mit Freuden eile ich dem Tode entgegen. Kommt er früher, als ich Gelegenheit gehabt habe, noch alle meine Kunſtfähigkeiten zu entfalten, ſo wird er mir, trotz meinem harten Schickſale, doch noch zu früh kommen und ich würde ihn wohl ſpäter wünſchen: — doch auch dann bin ich zufrieden, befreit er mich nicht vom einem endloſen leidenden Zuſtande? — Komm', wenn Du willſt, ich gehe Dir muthig entgegen. Lebt wohl und vergeßt mich nicht ganz im Tode, ich habe es um Euch verdient, indem ich in meinem Leben oft an Euch gedacht, Euch glücklich zu machen; ſeid es!

Nachſchrift.

So nehme ich denn Abſchied; die geliebte Hoffnung, wenigſtens bis zu einem gewiſſen Punkte geheilet zu ſein, ſie muß mich nun gänzlich verlaſſen. Wie die Blätter des Herbſtes herabfallen, gewelket ſind, ſo iſt ſie auch für mich dürre geworden. O Vorſehung, laß einmal einen reinen Tag der Freude mir erſcheinen! So lange ſchon iſt der wahren Freude inniger Wiederhall mir fremd. Wann, o Gottheit! kann ich im Tempel der Natur und der Menſchen ihn wieder fühlen? Nie? — Nein? — es wäre zu hart!" (Zwei und zwanzig Jahre ſpäter durchzitterte ihn noch der Strahl edler, geläuterter Freuden in der Chor-Symphonie.) — — —

In dieſer mit ſich und der Welt zerfallenen Gemüthsſtimmung ſuchte der Geiſt Beethovens die idealen Gefilde nie geſchlagener Schlachten in der Sinfonia eroica, ſchuf er dieſe, menſchliche Größe in dem Helden der Zeit, in dem großen Conſul, auf einem funkelnden Ehrenſchilde (con brio) erhebende Apotheoſe des Genius durch den Genius (ſiehe op. 55 im Katalog). Weder Mozart noch Beethoven bekleideten je einen anderen Platz, als den ihnen die göttliche Verſehung in der Geſchichte des Prozeſſes menſchlicher Geiſtesthätigkeit angewieſen. Erſt im Jahre 1809 ließ der damalige König von Weſtphalen, Jérome Bonaparte, Beethoven eine Capellmeiſterſtelle mit 600 Dukaten Gehalt am Hofe zu Caſſel antragen. Dieſer für Beethoven ehrenvolle Antrag veranlaßte den Erzherzog Rudolph in Gemeinſchaft mit dem Fürſten Kinski (ſiehe op. 86) und dem regierenden Fürſten Lobkowitz, Herzog von Raudnitz (ſiehe op. 18, op. 74), Beethoven Oeſtreich, wo möglich, Wien zu erhalten und ihm eine Jahresrente von 4000 Gulden unter der Bedingung feſtzuſetzen, daß er die Kaiſerſtaaten nicht anders als gegen eine Stellung verlaſſe, die ihm „wenigſtens eben ſo viel“ eintrüge. Beethoven nahm den ſchmeichelhaften Vorſchlag an und blieb. Vielleicht zum Glück für die Kunſt. Dieſe Unterhandlungen gaben zu folgendem Beethoven karakteriſirenden Vorfall Veranlaſſung. Ferdinand Ries, einer der tüchtigſten Klavierſpieler der Zeit (ſiehe eine Konzert-Anekdote bei op. 58 im Kataloge), war Beethovens Schüler. Als ſolchem wurde ihm der Antrag des Königs von Weſtphalen durch den damit beauftragten Kapellmeiſter Reichardt gemacht, nachdem Beethoven denſelben bereits abgelehnt hatte. Ries eilte zu Beethoven, um ſich mit ihm zu berathen. Ganze drei Wochen lang wurde er, wurden ſeine Briefe zurückgewieſen. Als Ries nach dieſer Zeit Beethoven auf der Redoute zu treffen wußte, die der ernſte Meiſter öfter beſuchte, als man glauben ſollte, und Ries ſogleich von der Sache in aller Unſchuld ſeines Herzens ſprach, ſagte ihm Beethoven im ſchneidendſten Ton: „So glauben Sie eine Stelle beſetzen zu können, die man mir angeboten?“ Als man ſich endlich verſtändigt, nachdem Ries mit Gewalt in die Wohnung ſeines von ihm verehrten Lehrers gedrungen und in einer Rauferei mit dem ihm den Zutritt wehrenden Diener dieſen zu Boden geworfen,„ wie Ries ſelbſt erzählt, ſagte Beethoven: „man hätte ihm hinterbracht, Ries hätte die Stelle hinter ſeinem Rücken zu erlangen geſucht.“ Beethoven wollte nun dieſe ungerechte, ſeiner unwürdige Aufwallung gut machen; werden doch Plätze nicht nur dem Würdigſten vergeben, den gerade die Erde trägt; allein es war zu ſpät, und Ries ging einer Stelle verluſtig, die damals ſein Glück ausgemacht hätte. Umgang mit dem Genie iſt eine vielfach ſchwierige Aufgabe, für Niemanden ſchwieriger, wie für den Kunſtgenoſſen, weil das Genie das bloße Talent ſchon negirt und lieber als Einſiedler lebt, wie wenn es ſich ſelbſt zu ſtrafen hätte. Bei der Beethoven conſtituirten Jahresrente, welche er nicht ganz 2 Jahre in ihrer Integrität zu genießen hatte, wie wir ſehen werden, betheiligte ſich der Erzherzog Rudolph mit 1500, der Fürſt Kinski mit 1800, der Fürſt Lobkowitz mit 700 Gulden. Das Papiergeld Oeſtreichs war aber in Folge der Kriege gegen Napoleon ſo gefallen, daß nach Emanirung des berüchtigten Finanz-

Dekrets von 1811 die Beethoven beſtimmte Rente, deren Ziffer dieſelbe geblieben, nur noch ein Fünftel dieſes ihres nominellen Werthes betrug, ohne daß die hohen Kunſt-Mäzene ſich beſtimmt gefühlt hätten, den früheren Betrag derſelben und nicht deſſen bedeutungsloſen Schatten auf dem Papier ihrem Günſtling zu erhalten. Es wäre gerade dies die beſte Gelegenheit geweſen, mit einem für ſo hoch geſtellte Perſonen denn doch nicht all' zu bedeutendem Opfer ihren Kunſtſinn zu bewähren; aber zwei Jahre hatten darin Alles geändert. Der Tod des Fürſten Kinski, auf deſſen lachende Erben des Fürſten Verehrung für Beethoven nicht mit ſeinem Vermögen übergegangen, der Bankerott des Fürſten Lobkowitz zwangen Beethoven zu einem Proceß, in welchem ihm nur 300 Gulden aus der Maſſe des Fürſten Kinski zugeſprochen wurden. Der Erzherzog Rudolph beſtand nun andere 600 Gulden, welche jährliche Rente von zuſammen 900 Gulden oder nur 600 Thalern Beethoven bis an ſein Ende genoß. War doch Mozart erſt drei Jahre vor ſeinem Tode auf 300 Gulden jährliches Wartegeld aus dem Kammerbeutel Kaiſer Joſephs gekommen, wie man damals ſagte; keine Beſoldung, die gnädige Unterſtützung des dem unſterblichen Manne wohlwollenden Monarchen. Und man ſpricht von Wien als von einem Kunſttempel! Tempel mit Altären, aber ohne Opfer, die wohlfeilſte Art Tempel. —

Die Jahresrente ſeiner drei, nunmehr auf zwei zuſammen geſchmolzenen Mäzene, deren Verdienſt um Beethoven nicht zu hoch zu ſtellen iſt, da ſie dieſelbe zu einer Täuſchung ſeiner berechtigten Hoffnungen herabſinken laſſen wollen, die dem Künſtler noch nicht den vierten Theil ſeines guten Rechts erhalten, dieſe ſo viel beſprochene, ſo wenig ſagende Rente hatte Beethoven alle vier Monate zu beziehen. Zu der Erhebung dieſes Nothpfennigs, welcher juriſtiſch auf das Schiboleth: „praesto ut praestes“ der römiſchen Innominats-Contrakte zurückzuführen iſt, keine Donation, keine gnädige Unterſtützung war, weil Beethoven die Rente gegen ſeinen Verzicht auf die Stellung am Hofe zu Caſſel, ſo zu ſagen, eintauſchte; zur Erhebung der ſo qualificirten Rente bedurfte Beethoven jedesmal eines legaliſirten Lebenszeugniſſes, das ſeine ſich häufenden Meiſterwerke billig eben ſo gut ausſtellen ſollen. Gewöhnlich ließ er durch einen ſeiner Bekannten das Zeugniß beſorgen. Eines Tages ſchrieb er Schindler darüber folgende Worte, die dieſer zu errathen hatte und die Beethovens neckiſch ſarkaſtiſche Weiſe bezeichnen: „Lebenszeugniß: Der Fiſch lebt; vidi, Pfarrer Romualdus.“

Wir haben geſehen, wie Beethoven zu ſeinem nicht geringen Aerger einen Proceß gegen die Nachlaßmaſſe des Fürſten Kinski führen mußte. In Proceſſen war er überhaupt nicht glücklich. Sein Leben zählt deren drei. Hier die species facti eines Beethovenſchen Proceſſes. Der Erfinder des Metronoms, Mälzel, hatte Beethoven im Jahre 1812 verſprochen, für ihn Gehörmaſchinen zu conſtruiren. Um ſich im voraus dankbar zu erweiſen, ſchrieb Beethoven für die gleichfalls von Mälzel erfundene Panharmonica eine „Schlacht-Symphonie,“ wie er das Stück nannte. Mälzel forderte Beethoven auf, daſſelbe zu inſtrumentiren, und ſo entſtand der zweite Theil der unter dem Namen „*Der Sieg Wellingtons in der Schlacht bei Vittoria*“ bekannten Inſtrumental-Compoſition, zu welcher Beethoven ſpäter den erſten, die *Schlacht* bei Vittoria, hinzucomponirte (ſiehe op. 91). Mälzel brachte ſeinerſeits vier Gehörmaſchinen zu Stande. Von dieſen fand Beethoven nur *eine* brauchbar und bediente ſich ihrer eine Zeit lang bei ſeinen Unterhaltungen mit dem Erzherzog Rudolph, wo ein jedesmal nieder geſchriebenes Geſpräch den Fluß der Rede all' zu ſehr gehemmt hätte. Im December des Jahres 1813 kam es in Wien wiederholt zur Aufführung der Schlacht von Vittoria (ſiehe das Nähere der bedeutſamen politiſchen Umſtände bei op. 91). Ohne Argwohn hatte Beethoven ſeinem ſo genannten Freunde Mälzel, einem *Wienerfreunde* (Ausdruck von Beethoven), die Beſorgung jener Konzerte überlaſſen. Auf dem Konzert-Zettel bezeichnete Mälzel das Stück als ſein *Eigenthum* und erklärte auf die Proteſtation Beethovens gegen dieſe Anmaßung, er *pfände* ſich an dem Stück für die gelieferten Gehörmaſchinen und für Beethoven geliehene 50 Dukaten. Beethoven, der *nie* ſeine Partituren aus den Händen gab und ſelbſt ausgeſchriebene Stimmen ängſtlich zu überwachen pflegte, hätte keine Beeinträchtigung zu fürchten gehabt, wenn nicht Mälzel Mittel gefunden, von den Orcheſter-Stimmen eine Abſchrift nehmen zu laſſen und mit ihnen über München nach England zu entweichen. Als die Nachricht nach Wien kam, daß Mälzel bereits in *München* die „*Vittoria-Muſik*“

als ſein Eigenthum, wenn gleich verſtümmelt, zur Aufführung gebracht, ſchwoll dem reizbaren Beethoven der Kamm und that er die erſten gerichtlichen Schritte. Aus Beethovens uns leider nur fragmentariſch erhaltenen Depoſition geht hervor, daß er zwar von Mälzel 50 Dukaten geliehen, ſich aber dabei vorbehalten, ihm das Geld in Wien zurückerſtatten oder auf einen Verleger der Vittoria-Muſik beliebig anweiſen zu können. In einem offenen, durch die Zeitungen publizirten Briefe an ſämmtliche Tonkünſtler in London warnte Beethoven gegen das verſtümmelte Werk, welchem Mälzel, da er nicht ſämmtlicher Stimmen habhaft werden können, Manches von ungeweihter Hand hinzuſetzen laſſen, und erklärte die Aufführung deſſelben in München für einen Betrug gegen das Publikum, für einen Betrug gegen den Componiſten. Dieſer Vorfall ſteigerte das urſprünglich durch Harthörigkeit entſtandene Mißtrauen Beethovens gegen ſeine Umgebung, gegen Menſchen überhaupt. Die verderblichſten Einflüſſe auf Seele und Geiſt, auf ſeine künſtleriſche Wirkſamkeit waren die unmittelbaren Folgen. Statt der Kunſt zu leben und die in ſeinem erhabenen Geiſte lebenden Ideen zu verwirklichen, kontrolirte Beethoven jetzt ängſtlich, oft kleinlich, ſeine Copiſten, die er nur noch in ſeiner Wohnung arbeiten ließ. Von jeher ein Bild tief erregter, ſchwer bekämpfter Unruhe, trieb die verfinſterte Seele des Künſtlers auf der ſchwarzen Fluth des Undankes und Haſſes ohne jeden leitenden Stern. — Aus dieſer Zeit ſtammt denn auch die für den Componiſten des Fidelio höchſt unbedeutende, zum Congreß in Wien, im Herbſt 1814 geſchriebene, vom Wiener Stadt-Magiſtrat beſtellte Gelegenheits-Cantate: Der glorreiche Augenblick (Buchſtabe o, 3te Section des Katalogs). Für dieſe ſchwache, in kürzeſter Friſt zu Stande gekommene Arbeit erhielt Beethoven das ſchon ſo lange verdiente Diplom eines Wiener Ehrenbürgers. Hatte er doch bereits mit der **Sinfonia eroica** der Stadt Wien einen „Einwohner ſonder Gleichen“ verliehen! Bedeutend aus dieſer Zeit iſt nur die achte Symphonie, ein mit der böſen Gemüthsſtimmung des Künſtlers ſchroff contraſtirendes Werk, in dem man das Allegro für den ruhigen Traum eines Menſchen nehmen möchte, deſſen Leben aufgehört es zu ſein; wo das Minuet eine Umkehr zu kindlichen Formen, das ſüswiegende Allegretto-Andante ein ſtiller Vorwurf aller dieſer unverdienten Leiden erſcheint. In dem Finale iſt etwas von klingendem Spiel, von Waffentanz und Krieg, das an die kampfbewegte Zeit von 1813 bis 1814 erinnert, in welcher dieſe mehr brilliante Symphonie entſtand (ſiehe op. 93). In dem Cis des Finale (ſiebenzehnter Takt) droht indeß die „Schreckensnote“ Beethovens. Unter ihr gähnt der dem Meiſter ſo vertraute Abgrund der Prüfungen, an deſſen Rand er tritt, wo immer er auch luſtwandle auf den Gefilden ewiger Frühlinge. — Ueber dieſe eine Note und ihre Wahlverwandtſchaften in den Hauptwerken Beethovens ſchriebe man allein ein Buch. Wunderbare Widerſprüche kennt die Seele des Genies! Das im Ganzen heiter lächelnde Bild der achten Symphonie ſollte der trübſten Verſtimmung entſteigen. Die gehäſſige Veranlaſſung dieſer tiefen Verſtimmung ſollte Beethoven nicht hindern, viele Jahre ſpäter, als der „Vittoria-Verräther“ Mälzel, von Paris aus, ſich an ihn mit der Bitte wandte, ſeinen Metronom zu begünſtigen, dieſer Erfindung Brief und Siegel zu ertheilen, einer Erfindung, von der er 1819 ſagen ſollte: „gar kein Metronom! Wer richtiges Gefühl hat, der braucht ihn nicht, und wer das nicht hat, dem nützt er doch nichts, der läuft doch mit dem ganzen Orcheſter davon!“ Ein Ausſpruch, der an den Befehl des Kalifen Omar zur Verbrennung der Bibliothek in Alexandrien erinnert. — Aber Beethoven war entſchieden großmüthig; er vergaß eben ſo ſchnell eine Beleidigung, als er ſie tief empfand.

* * *

Dauernder ſollte Beethoven der Prozeß erſchüttern, den er gegen die Wittwe ſeines, als Kaſſirer bei der öſterreichiſchen National-Bank verſtorbenen Bruders Karl, im Jahre 1816, durchkämpfen zu müſſen glaubte. „Mein armer, unglücklicher Bruder,“ ſchreibt Beethoven Ries nach London, „iſt geſtorben.“ Er hatte einige Jahre die Schwindſucht; um ihm das Leben leichter zu machen, kann ich wohl das, was ich gegeben, auf 10,000 Gulden W. W. (eben ſo viel Franken) anſchlagen. Das iſt nun freilich für einen Engländer nichts, aber für einen armen Deutſchen, oder vielmehr Oeſterreicher, ſehr viel.“ — Dieſer Bruder Karl hatte Beethoven in ſeinem Teſtamente die Tutel über einen minderjährigen Sohn übertragen, welche die Mutter dem Schwager nicht überlaſſen wollte. Haben wir geſehen, daß ſchon die erfolgloſen gerichtlichen Schritte gegen Mälzel Beethoven in ſeiner Kunſtthätigkeit zurückſetzten, und die Quelle ſeines Lebens vergifteten, weil ſelbſt der Genius nur ſchafft, wenn er an keiner Wunde blutet; ſo iſt es dieſem Tutel-Prozeß beizumeſſen, wenn wir nicht zehn Symphonien von Beethoven beſitzen. Es giebt keine Seelenmarter, wirkliche oder eingebildete äußern gleiche Wirkungen, welche der im Prozeß-Recht, wie im Leben gleich unerfahrene Beethoven nicht in dieſem Kapitel des Civil-Codex erfahren ſollen.

Dieſe abermalige Prozeß-Epiſode, ein düſteres Leichenbegängniß der edelſten Gefühle des Künſtlers, bewegt ſich mehr wie jeder andere Abſchnitt ſeiner Leidensgeſchichte in den oft mikroskopiſchen Verhältniſſen deutſchen Seins und Lebens.

In dem adelstrunkenen Wien, wo man dem Eigenthümer des erſten beſten Café durch ein ſeinem bürgerlichen Namen vorgeſetztes von ſchmeichelt, nahm man ziemlich allgemein das van in dem Namen Beethovens, zumal in Abkürzungen und auf Titelblättern, wo man ihn L. v. Beethoven ſchrieb, für die allbeliebte Adelspartikel (vergleiche op. 43, wo in einem Arrangement das van zu dem franzöſiſchen de geworden). Die Schwägerin Beethovens, ob aus Adelsſchwäche oder Irrthum, erhob ihre Klage gegen die von dem Künſtler beanſpruchte Tutel ihres minderjährigen Sohnes bei der adeligen Behörde erſter Inſtanz, bei dem „Nieder-Oeſtreichiſchen Landrecht.“ Das Landrecht beſtätigte die Beethoven teſtirte Tutel, fragte aber zugleich nach den Beweiſen ſeines durch die Pendenz der Sache bei einem adeligen Gerichtshofe ſtillſchweigend angeſprochenen Adels. Der Componiſt der C Moll-Symphonie zeigte mit der Hand auf Herz und Kopf. Da allerdings wohnten die ungezählten Ahnen ſeines über alle Landrechte erhabenen Geiſtes. Dieſer für alle Länder und Zeiten durch des Künſtlers Schöpfungen geführte Beweis konnte aber begreiflich einem „Landrechte“ nicht genügen und die Beſtellung eines ſolchen, ihm noch nie in praxi vorgekommenen

Vormundes, deſſen „eigentliche“ Minderjährige ſämmtliche zu der Zeit lebende Componiſten waren, wurde mit beſtem, für ſolche Kompetenz-Fragen geltenden Rechte von der adligen der bürgerlichen Behörde, dem Magiſtrate der Stadt Wien, überantwortet. Dieſer Inſtanzenwechſel, man hat Mühe es zu glauben, verletzte Beethovens Stolz auf's Tiefſte. Daß er dabei Unrecht hatte, ändert nichts, denn der Prozeß des Herzens iſt nicht der Civil-Prozeß. Beethoven wollte eine abſichtliche Zurückſetzung der Kunſt und des Künſtlers in ſeiner Perſon erfahren haben. Nichts konnte den Gekränkten davon zu einer Zeit abbringen, wo noch eine blödſinnige Verwirrung aller Ideen die adlige Behörde einer Inſtanz über die bürgerliche derſelben Stufe ſtellte, das bürgerliche Element dem adligen in thesi nachſtehen ſollte, ſo ſehr die allgemeine juriſtiſche Erfahrung zu Gunſten bürgerlicher, insbeſondere munizipaler Behörden ſtreitet, weil der bürgerliche Richter durch Charakter und Kenntniſſe erſt zu erlangen hat, was dem Junker auf Wahlpoſten wird, weil er Junker iſt. Verſtöße gegen die Grammatik der Mutterſprache, bei dem Gebrauch einiger franzöſiſcher Brocken, ein vornehmes Ignoriren jedes eigentlichen Fachwiſſens, gelten noch jetzt auf einem gewiſſen Standpunkte für adligere Qualitäten als das wohl verdiente Doktor-Diplom. Dieſe Anſicht glimmt unter der Aſche in den nur zu oft vorkommenden Anzeigen der Induſtrie und gewiſſer mit ihr identiſcher Konzerte, auf den Namen „Eines hohen Adels und hochverehrten Publikums,“ als ob der Adel nicht zum Publiko, ſondern zu einem höheren

Sonnenſyſteme gehöre! — Unſer Juriſt, unſer arme Rieſe Beethoven war der Meinung, ein ausnahmsweiſes accuſatoriſches Verfahren habe in Sachen des „Genius“ Platz zu greifen. Eine den Pandekten unbewußt gebliebene Idee.

„Abgeſchloſſen ſoll der Bürger vom höheren Menſchen ſein (auch wenn er ſelbſt der höhere Menſch?) und ich bin unter ihn gerathen,“ hörte man Beethoven klagen. Ein den kühnen Flug ſeiner Seele lähmender Eindruck verließ ihn nicht mehr, ſoviel der treffliche Bach, Hof- und Gerichtsadvokat und, was jetzt mehr ſagen will, der Advokat Beethovens, auch wirkte, um den Künſtler mit Welt und Menſchen, mit dem Niederöſtreichiſchen Landrecht zu verſöhnen.

Der Wiener Magiſtrat gab in der Vormundſchaft der Mutter den Vorzug vor dem Onkel, wobei er die Grundſätze der Inteſtat-Tutel im Auge haben mochte, welche hier gar nicht vorlagen. Erſt nach vier ewig langen Jahren, welche zum höchſten Schaden der Welt die künſtleriſche Thätigkeit Beethovens ganz erſtickt hatten, erreichte der ihn ſo mächtig erregende Rechtshandel ein glückliches Ende, mit der Beſtätigung der Vormundſchaft Beethovens über einen ſeiner vollkommen unwürdigen Neffen, der undankbare Preis, für den er ſeine von den Muſen ſchweigſam bewohnten Räume gegen die ihm verhaßte Oeffentlichkeit vertauſchen, dem er mehr wie ſein Leben, dem er ſeine Kunſt opfern wollen, um in die Schranken zu treten für das, was er einmal für recht und würdig erkannt. Beethoven, der im Leben der Bevormundung ſo Benöthigte, war Vormund, in ſeinen eigenen Augen Vater geworden.

Folgende Worte der von Beethoven ſelbſt verfaßten Appellations-Rechtfertigung, vom 7. Januar 1820, ſind ein Zeugniß des edlen Eifers, mit dem er Alles im Leben erfaßte:

„Mein Wille und Streben geht nur dahin, daß der Knabe die beſtmöglichſte Erziehung erhalte, da ſeine Anlagen zu den froheſten Hoffnungen berechtigen (hier ließ ihn wol ſchlecht verſtandener Familienſtolz falſch ſehen; dem ſo hoch Begabten hätte dieſer unbedeutende Menſch ſein müſſen, was er war, eine Null). — Mein Wille und Streben geht nur dahin, daß die Erwartung in Erfüllung gehe, die ſein Vater auf meine Bruderliebe baute. Noch iſt der Stamm biegſam, aber wird noch geſäumt, ſo entwächſt er in krummer Richtung der Hand des bildenden Gärtners und die gerade Haltung, Wiſſenſchaft und Charakter ſind auf immer verloren. Ich kenne keine heiligere Pflicht als die der Obſorge bei der Erziehung und Bildung eines Kindes. Nur darin kann die Pflicht der Obervormundſchaft beſtehen, das Gute zu würdigen und das Zweckmäßige zu verfügen.“ —

Ulpian hätte nicht richtiger gedacht, Celſus nicht richtiger definirt. — Es iſt das unvergängliche Verdienſt deutſchen Geiſtes um den Fortſchritt der Menſchheit, der auch in dieſen Worten des großen Tondichters einen Triumph mehr feiert: die Erziehung als etwas ſo hoch Wichtiges, das Leben der Menſchen ſelbſt Beſtimmendes anzuſehen; in dieſer Aufgabe keine abzuthuende Laſt, eine ſich ſelbſt genügende

Thätigkeit zu finden. Nichts ſtellt dies ſo heraus, als die überreiche Literatur deutſcher Jugendſchriften, von den Zeiten des Kinderfreundes von Weiße, dem Haydn dieſer Richtung, bis auf die unſrigen; eine Literatur, wie ſie keine andere Nationalität aufzuweiſen hat. Um ſich zu erklären, wie ſchmerzlich dieſer vierjährige Prozeß, ein halbes Leben für die Geiſtesthätigkeit eines Beethoven, ſein Herz, ſeine heiligſten Gefühle berühren müſſen, iſt nicht zu überſehen, wie es der zweifelhafte Sittenwandel der Schwägerin Beethovens war, der ſie zu einer würdigen Erziehung des Sohnes wenig befähigte. Dieſen Beweis hatte der Künſtler im Wege Rechtens gegen eine Perſon hinzuſtellen, die ſeinen Namen trug, die ihm ſo nahe ſtand, er, deſſen reine Sitten Alles Unſittliche geflohen. Hierzu kommt, daß jeder Künſtler, ſeiner Stellung nach, ein Fremdling im Leben, vielfach als ſolcher gedrückt und verletzt, ſich dieſem Zuſtande mehr zu fügen ſcheint, als das wirklich der Fall iſt und dem natürlichen Bewußtſein menſchlicher Berechtigungen nach ſein kann. Es braucht daher nur eine Gelegenheit und man wird den Künſtler ſeinen Schild erheben ſehen gegen das Reale und ſeine gegebenen Schranken. Die durch die Druckwerke des Mittelalters der Palme zugeſprochene Deviſe: depressa resurgo, wird mit ſo viel mehr Recht das Feldgeſchrei des Künſtlers im Kampfe mit dem Leben. —

Wenige Individualitäten waren ſo wenig geeignet, nachtheiligen Gemüthsbewegungen den Trotz zu bieten, den z. B. das Finale der Beethovenſchen A Dur Symphonie ausſpricht.

Prozeſſe ſind ein bitterer Kelch, an dem der vereinzelt, wie Beethoven, Daſtehende ſelten trinkt, ohne an der Seele Schaden zu nehmen. Das ſchwankende Senkblei mächtig erregter menſchlicher Eigenliebe reicht immer bis an die tiefſten Gründe der Leidenſchaften. Beethoven war im Innerſten erſchüttert. Hätte das Landrecht ihm ein Thema abgeben können, wie ein Vöglein in der Pranke eines Löwen hätte es zittern ſollen.

Mozart war ſo glücklich geweſen, dieſen Prüfungen des Zweifels und der Unruhe, welche man Prozeſſe nennt, zu entgehen. Der Tutel-Prozeß hob das Leben Beethovens auf, das nur in raſtloſem Schaffen beſtand, denn der bekümmerten Seele des Künſtlers war das Schaffen unmöglich geworden.

Es giebt Leute, die Zahl iſt nicht gering, welche glauben, daß ihr Prozeß jedesmal der einzige wichtige iſt, den ein Gerichtshof zu verhandeln hat, welche die Augen der Welt auf ſich gerichtet glauben, wenn ſie in erſter Inſtanz klagbar geworden. So Beethoven. Ihm erſchien ſeine Ehre verpfändet. Sein Geiſt, der an die Sterne reichte und den Raum zwiſchen ihnen und uns zu füllen hatte, ſtrich flügellahm über die ſtaubigen Blätter eines Codex, den er wenig verſtand, deſſen Seele und Leben ihm entging. Dieſe drei in ſeiner Unglücks-Sache gefällten Urtheile hatten für ihn die Bedeutung von drei Symphonien, die für ihn eine ſo große hatten, daß er nur an eine zu denken vermochte, wenn, wie er ſagte, der Geiſt mit ihm ſprach. Was hätte er nicht Alles componiren wollen, um früher über ſeine böſe Schwägerin, über ſein „Landrecht“ zu ſiegen; das wäre eine Preis-Symphonie geworden! —

Aber das Schickſal greift nicht direct und augenfällig in das Rad menſchlicher Geſchicke; wir müſſen uns Alle, ein Jedes in ſeiner begrenzten Tretmühle abmühen, ein Jedes hienieden ſeinen Strumpf ausſtricken, bis auf die letzte Maſche. Das aus dieſem unentwirrbaren Knäuel für die Menſchheit zu erzielende Reſultat iſt Sache der Vorſehung, die einen Beethoven in die Erſcheinung ruft. —

Daß der vierjährige Tutel-Prozeß die Welt um mehr als ein großes Werk gebracht, iſt gewiß und könnte ſelbſt einen Juriſten vermögen, den Pandectentitel „de tutelis“ gründlich zu haſſen. Menſchlicher Ruhm ſcheitert an dergleichen. **O curae hominum!**

Nur dem trefflichen Bach, der den Prozeß führte, wie Beethoven eine Stimme, verdankt der reizbare Künſtler die Erhaltung ſeiner Geſundheit, ſeiner geiſtigen Befähigungen. Bach wußte den Dichter vom Klienten zu trennen, und ließ den Dichter gewähren, ließ ihn, wie es ihn unwiderſtehlich trieb, ſeine Prozeßſchriften ſelbſt ſchreiben, gönnte ihm ſein „ipse concepi et scripsi,“ wie die Juriſten ſagen, denn ein Feuereifer, wie er Beethoven in allen Dingen durchdrang, wie er ſich in ſeinem Freiſeinwollen von Allem und Jedem, ſo gut wie von Haydn und Mozart, ausſprach, hätte auch nicht in einem Prozeſſe den zweiten Platz ertragen.

Bach drückt ſich darüber ſo aus: „Kein Zug dieſer großen Seele darf verloren gehen, weil er beweiſt, daß mit einem unerſchöpflichen Geiſte ein edles Gemüth verbunden ſein kann."

So urtheilt ein Juriſt über Beethoven, was haben erſt die Muſiker über ihn zu ſagen, deren Sprache er zum Idiom aller Zeiten erhoben? —

Der mit der Anſtrengung mehrer Symphonien über ſeine Schwägerin errungene Sieg ſollte indeß nicht weniger den Reſt ſeines Lebens verbittern, ohne ſeinem Pupillen Vortheil zu bringen. Eine faſt über menſchliche Kräfte gehende Aufgabe war es indeß, Beethovens Neffe zu ſein. Sein Sohn war unmöglich; der hat ſich einſt, unter glücklichen Umſtänden, aus den Elementen zu bilden, welche die Horizonte von Vergangenheit und Zukunft in aller Kunſt und Wiſſenſchaft verſchmelzen. — Nach dem Gewinn des Tutel-Prozeſſes entſtand die Frage, das Haus des ſeiner dritten und letzten Stylmetamorphoſe ſich nähernden Beethovens ſo einzurichten, daß in demſelben die Aufnahme eines neuen Grundgedanken, eines Neffen an Sohnes Statt, ermöglicht wurde. Zum Zweck der Durchführung eines Beethoven ſo ungewohnten Themas, ſchrieb er einem in ſolchen trivialen Dingen bewanderten Hauswurm, der durch den Gang der Geſchicke Beethovens Nachbar geworden, wie ein getrockneter Stockfiſch in gewiſſen Naturalien-Kabinetten wol der Nachbar eines Adlers wird, folgenden in Punkten abgefaßten Brief, der für Beethoven die Bedeutung von vier „Sätzen" haben mußte. —

„1) Was giebt man Dienſtleuten Mittags und Abends zu eſſen, ſowol in der Qualität als in der Quantität?

2) Wie oft giebt man ihnen Braten? geſchieht dieſes Mittags und Abends zugleich?

3) "Das was den Dienſtleuten beſtimmt iſt, haben ſie dieſes gemein mit den Speiſen des Herrn oder machen ſie ſich ſolche beſonders, d. h. machen ſie ſich hiezu andere Speiſen als der Herr hat?

4) Wie viel Pfund Fleiſch rechnet man auf drei Perſonen?" — Iſt der Geſchichtsforſcher verſucht, bei dem um „Dienſtleute" beſorgten Frager an ganze Chöre zu denken, ſo bringen ihn die Pfunde Fleiſch für drei Perſonen auf einen feſteren Boden und ſtellen umumſtößlich hin, daß nur von „einer" Dienſtperſon, dieſer zunächſt von Neffe und Onkel die Rede geweſen.

Schindler bemerkt zu den Fragen: „in dieſer Art fährt der neue Oekonom fort und wir ſehen daraus einen ſchönen Beweis ſeiner Humanität." Man erſieht daraus, daß der Künſtler, wenn er Beethoven, ein Himmelskind iſt, deſſen Heimath man nicht in dem Weichbilde bürgerlicher Häuslichkeit zu ſuchen hat.

Der Neffe, dieſer Stein des Anſtoßes der ganzen zweiten Hälfte des Lebens von Beethoven, wurde von ihm einer Erziehungsanſtalt anvertraut. Deshalb ſtand es nicht beſſer um den Haushalt des Künſtlers, der nur außer ſeinem Hauſe in ſeinen dieſer Sphäre ſo entfernten Ideen zu Hauſe war. Sein uns fragmentariſch erhaltenes Tagebuch giebt darüber Andeutungen, deren unheilbringende Rückwirkungen auf Stimmung und Geiſt nicht ausbleiben konnten. Schindler hat zu verantworten, von ganzen Jahrgängen dieſes wichtigen Dokuments, wie er bemerkt, uns nur eine Seite erhalten zu haben. Das Tagebuch des großen Mannes, eine Jammerliſte ſeiner Leiden, welche ihn nicht weniger drückten, weil er ſie zum Theil ſelbſt verſchuldet hatte, Mückenſtiche, welche in den Bedingungen ſeines Genius lagen und denen ein Löwe erliegen mögen, gehört einer Zeit an, wo noch Tagebücher und Stammbücher möglich, ja ein integrirender Theil bürgerlicher Hausordnung waren. Folgende Stellen ſind ein Bild der zerriſſenen häuslichen Verhältniſſe Beethovens.

1819. Am 12. Mai in Mödling eingetroffen. **Miser et pauper sum!** —

Das Dorf Mödling in der Nähe Wiens, wo er das ſogenannte Hofnerhaus bewohnte, wählte Beethoven mehrmals zum Sommeraufenthalt. Hier ſchrieb er das Ende ſeiner noch ſo wenig erkannten zweiten Meſſe. **Miser et pauper sum** war aber das ſeinem Leben aufgedrungene, furchtbare Thema, aus dem er ſein Werk aufgebaut.

1820. 17. April. Die Küchenmagd eingetreten.

19. April, ſchlechter Tag (Beethoven hatte die Küchenmagd warten laſſen und deshalb gar keinen Mittag bekommen, was auf dem Lande ſchmerzlich genug iſt).

16. Mai dem Küchenmädchen aufgeſagt.

19. Mai, die Küchenmagd ausgetreten.

Es hat alſo eine Zeit gegeben, wo ſelbſt ein Beethoven ſchriftlich zu unterſcheiden hatte, zwiſchen Grund und Folge in der Küche? zwiſchen Aufſagen und Austreten einer Küchenmagd? Was konnten dem armen Beethoven Küchenmädchen ſein, über die er ein Tagebuch führen zu müſſen glaubte! —

30. Mai. Die Frau eingetreten.

1. Juli. Die Küchenmagd eingetreten.

War ſelbſt Romulus nur ein heilig gehaltener Specht, ſo iſt auch dies Tagebuch ſymboliſch zu nehmen und bei dem Wort eingetreten regelmäßig ein Thema zu verſtehen. Allein wir ſollen noch auf etwas Kriminalrecht ſtoßen.

28. Juli Abends iſt die Küchenmagd entflohen. (Wohin? haßte ſie Inſtrumentalmuſik?)

30. Juli iſt die Frau von Unter-Döbling eingetreten. (Unter-Döbling iſt ein Nachbardorf von Mödling — Frau, ein Surrogat eines Schutzengels in Kotzebueſchem Zuſchnitte, die höchſte Spitze der Hausgewalten, zu der es Beethoven brachte. In den Ausdrücken Küchenmagd, Küchenmädchen, Mädchen, Stubenmädchen, Frau läßt ſich eine gewiſſe Steigerung nicht verkennen.

10. bis 13. Auguſt. Die vier böſen Tage in Lerchenfeld gegeſſen. (Zu Hauſe war nichts geweſen, der Schutzengel ohne Folgen geblieben; ohne alles baare Geld hatte der Dichter ſein Mittageſſen mit einem Glaſe Bier und einigen Brödchen beſtreiten müſſen!)

Am 28. der Monat der Frau aus.

6. September iſt das neue Küchenmädchen eingetreten.

22. October das Mädchen ausgetreten.

12. Dezember das Küchenmädchen eingetreten.

18. Dezember dem Küchenmädchen aufgeſagt.

27. Dezember das neue Stubenmädchen eingetreten.

Ein Stubenmädchen bei Beethoven! ein Frauenzimmer, das morgens den Staub von der C Moll-Symphonie wiſcht!

Hier ſchließt die Jammerliſte von Haushälterinnen, Frauen, Küchen- und Stubenmädchen, vier Bezeichnungen für einen und denſelben, Beethoven gänzlich unverſtändlichen Begriff! — Keines dieſer unmuſikaliſchen Geſchöpfe hatte es länger als einen Monat, mehre nur wenige Tage ausgehalten. Beethoven war da nicht zu helfen. Schon im Sommer 1813 hatte die Frau des bekannten Klavierbauers Streicher (Frauen von Inſtrumentenmachern toleriren Componiſten) den heroiſchen Entſchluß gefaßt, Beethovens Garderobe zu einer Zeit zu ordnen, wo durch Napoleon ganz Europa in Unordnung gerathen war. Der Befund ergab kein heiles Hemd, keinen heilen Rock! Dieſer Zuſtand ſeiner Hemden beſtimmte Beethoven, unter Zureden des Streicherſchen Paares, im Hauſe des Barons Pasqualati Wohnung zu nehmen und einen Diener zu beſolden. Dieſer Diener, ein Schneiderchen ſeines Handwerks, dachte wenig daran, daß ſein Name durch die Geſchichte erhalten werden könne. Das Schneiderlein bei Beethoven brachte indeß einige Ordnung in den Haushalt, mit Hülfe ſeiner Frau, die in anderen Dienſten ſtehend, bei den Beſuchen, welche ſie ihrem Manne machte, auch ein Auge auf die Wirthſchaft bei Beethoven hatte, in welcher das Schneiderlein im Vorzimmer über einer Hoſe, Beethoven im Nebenzimmer über der A Dur-Symphonie ſaß, dieſem auf den Wieſen unzerſtörlicher Naturkräfte ſpielenden Sonnenſtrahle und dazu, auf der in Terzen gezimmerten Jacobsleiter im sostenuto, vom Himmel kam und zum Himmel ging! —

Schneider haben oft etwas Heroiſch-Verzweifeltes, aber ein Schneider, der an der Hyppokrene der A Dur-Symphonie unverdroſſen ſeine Fäden zieht, iſt denn doch der Achilles des Gewerbes. —

Dieſes glänzende Prachtſtück, vielleicht eine ungenannte Paſtoral-Symphonie, in welcher das in geheimnißvollen Naturſtimmen ſprechende Allegretto etwa wieder giebt: „was ſich der Wald erzählt,“ ein Baden, ein Helenenthal in A Dur und ein Schneiderlein, das wol noch gar den Meiſter ob ſeines unpraktiſchen Treibens im Stillen bemitleidet! Welche Schickſalsironie in dieſer Variante des dem Künſtler insbeſondere geltenden: per aspera ad astra! —

Wer hätte nicht erfahren, welchen räthſelhaften Einfluß Alles, was uns umgiebt, die häusliche Atmosphäre mit einem Wort auf Stimmung und Geiſt übt? — Es iſt nicht gleichgültig, ob ein Fenſter ſechs große Glasſcheiben hat oder in zwei und dreißig Fenſterchen zerfällt, wie an den alten Rathhäuſern deutſcher Munizipalſtädte, auf deren Wällen nicht mehr viel geſchoſſen wird, wo man die alten Kanonen als Straßenpfeiler in die gemeinſame Mutter Erde zurückſteckt; nicht gleichgültig, ob ein Fenſter viereckig oder rund iſt und ſchon dadurch an den Rücken einer Allongenperücke erinnert. — Beethoven erhob ſeinen täglichen Flug freilich ſo weit über die Stadt weg, daß ihn Wien mit ſeinen Fenſtern, Dächern und Kellern nur in der Vogelperſpektive durchdrang.

Beethovens Wohnungen konnten nur beſchränkt ſein, wenn ihn ſelbſt nichts beſchränkte. Der Beſuch zweier engliſchen Reiſenden ſchildert den Eindruck ſeiner Behauſung als entſprechend (Harmoniken 1824, 1825). Beethoven wußte ſich auch in ſeiner unbelebten Umgebung zu achten. Man hat ſich ihn daher keineswegs in einer von Büchern, von der ganzen namenloſen Wagenburg eines deutſchen Genies geſtopften, ſtaubigen Höhle vorzuſtellen. Die ganze Einrichtung, dieſe Häuslichkeit ohne Haus, war indeß nothwendig eine dürftige, wie denn das Einzelleben Beethovens einer natürlichen Wurzel im bürgerlichen Leben entbehren mußte. Inmitten ärmlicher Möbel und unzulänglicher Hausgeräthe, deren längſt verwelkte Formen heut zu Tage kaum ihre Beſtimmung errathen laſſen würden, ſchuf Beethoven Werke, deren Lebensfriſche, wie man anzunehmen geneigt iſt, nur von den glücklichſten Eingebungen, unter den glücklichſten äußeren Umſtänden, genährt werden können, die in Form und Gehalt, in einer von keinem Zeitgeſchmack abhängigen, natürlichen Eleganz, ſo weit über dieſe, über jede Umgebung ſich erheben! —

Es iſt nicht zu überſehen und gehört zur relativen Größe des Mannes, daß er ſich von den für gewöhnliche Menſchen unabweisbaren Einflüſſen einer kunſtfeindlichen Umgebung frei zu halten wußte. Nicht in ſchimmernden Paläſten wohnen immer die glänzenden Ideen! — Giebt es einen ſtärkeren Beweis der göttlichen Abſtammung menſchlichen Geiſtes? —

„Wem es lebhaft gegenwärtig," ſagt Göthe, „welche unendliche Operationen Natur und Kunſt machen müſſen, bis ein gebildeter Menſch daſteht, wer ſelbſt ſo viel als möglich an der Bildung ſeiner Mitbürger Theil nimmt, der möchte verzweifeln, wenn er ſieht, wie freventlich ſich oft der Menſch zerſtört und ſo in den Fall kommt, mit oder ohne Schuld, zerſtört zu werden.“ —

Wie viele Hinderniſſe ſtehen aber nicht erſt dem Künſtler entgegen, ein Künſtler zu werden? — Welch' ein Zuſammenwirken von Umſtänden bringt nicht ſelbſt einen Beethoven erſt dahin, ein Beethoven werden? — einen die Materie in ihren Mitteln frei beherrſchenden, das Große und Wahre, welche das Schöne ſind, immer fort neu ſchaffenden Geiſt! — Nur nach und nach wird, wie Heinſe vom Raphael ſagt, das Ganze gewonnen; das Individuelle, Lebendige, Geiſtige bleibt aber immer das, was den großen Menſchen unterſcheidet. Bei bloßer Manier und Fabrik freilich, wo arme Sünder (wie die meiſten heutigen ſo genannten Componiſten) denſelben Puppenkram, den kein Vernünftiger erblicken mag, nur in andere Stellungen verſetzen (in andere Lagen und Combinationen, würde man von der heutigen Muſik ſagen); — da läßt ſich freilich eine große Anzahl von Werken begreifen (ein Czerny mit opus 1855[1]), aber alles Vollkommene, aus der Natur Hergeholte will reine volle Seele und koſtet Anſtrengung. Und ſo war es mit Beethoven und die Zerriſſenheit ſeiner Haushaltungen nur das äußerliche Symptom ſeiner Anſtrengungen, ſeiner Kämpfe mit ſich, mit der Kunſt, mit dem Leben. Es kommt hier auch noch der Umſtand in Betracht, daß Beethoven gewöhnlich mehre Wohnungen auf einmal bezog, was ſo recht ſeine Unruhe und Entfremdung auf Erden ausſpricht. —

Die Kritik hat anzunehmen, daß ihm keine geräumig genug erſchien, um ihn und ſeine Ideen aufzunehmen. Wo wären denn auch ſeine Symphonien an ihrem Platze geweſen? In dem goldenen Sarge, in dem der Orient den Cyrus begrub? — Welche, den ſpärlichen Mitteln des Künſtlers in Wien zugängliche, ſo genannte „bürgerliche“ Wohnung hatte ihm nicht erſtickend zu ſcheinen, wenn einmal ſeine Symphonien die Schwelle derſelben überſchritten? Der Bruſt, welche Welten ſchuf, göttliche Utopien; der verzehrenden Geiſtesflammen eines Beethoven wäre auch der Palaſt auf der glücklichen Iſola Bella — dieſes ſonnegebadete Beethovenſche Allegretto — Alles und Jedes Begränzte zu enge geworden!

Es glänzt der Saal, es ſchimmert das Gemach,
Und Marmorbilder ſteh'n und ſeh'n mich an!

— In den Zaubergärten der Zauberinſel hätte ſein Geiſt ſich nicht lange in Ruhe und Beſitz gefallen; er hätte immer wieder die Firſten der Alpen geſucht, deren roſiger Schein hier in den ſpiegelnden See fällt. —

Der Mailändiſche Breitkopf und Härtel, Giovanni Ricordi, der Verleger von Roſſini, Bellini, Donizetti, Verdi, beſitzt am Comer-See, dieſem mezzo termine von Alpennatur und italieniſcher Landſchaft, die Villa Armonica, die wol mit mehr Recht den Namen melodica führte. Im Herbſt 1853 wurde hier, in Mitte eines Blumenduft über den See verbreitenden Gartens, ein Caſino durch ein nächtliches Feſt eingeweiht, dem zu Ehren die Taglioni bei Sternenſchimmer, auf dem Marmorboden des von ſeiner Höhe den See beherrſchenden Belvedere, einen pas de la lune tanzte. —

Tanzte jemals ein Bär vor der Thüre eines deutſchen Genies, wenn er in dem dunklen Gäßchen einer deutſchen Stadt für ganze Jahrhunderte dachte?

Große Dinge ſollen groß ſein durch ſich, ſo wollte es die untrügliche Weisheit, und der Calvarienberg, ein unanſehnlicher Hügel dem Touriſten, dem Maler, überragt weit alle Wunder der phyſiſchen Natur. Ein Adagio war für Beethoven: der Comer-See, getanzt von der Taglioni. Hat doch die Pepita in Deutſchland etwas Göthe getanzt! — Wo iſt das Glück? Da, wo Du nicht biſt. Jeder Künſtler hat dieſe Worte dem „Wanderer" nachzurufen. — Des Künſtlers Leben iſt nicht der Genuß, ſondern das Ringen nach Genuß in einer idealen, ſelbſt geſchaffenen Sphäre.

Das nur hab' ich, was ich gemuthwillt,
Was mit Eros ich heiterer Freuden genoß!

flüſtert italieniſche Lüſternheit.

Das nur nur hab' ich, was ich im Chor
Hehrer, ernſter Muſen genoſſen —

ſagt uns Beethoven, und dem deutſchen Geiſt die Ehre! —

War die pecuniäre Lage Beethovens von der Laune ſeiner Verleger abhängig zu einer Zeit, wo noch von keinem Recht auf die Arbeit im „ewigen Juden" und in „den Geheimniſſen von Paris" geträumt werden, weil der ſo verzerrte Begriff des Rechts Jedermann für eine Abſurdität gegolten hätte, und man noch nicht mit den höchſten Intereſſen der Menſchheit eine Komödie ſpielte, in deren letztem Akte regelmäßig ein fertig geſtiefelter Napoleon Alles für ſich und ſeine ſchöne Frau einpackt, um komplizirteren Theilungen vorzubeugen; ſo erheiſchte nunmehr die von Beethoven ſo hartnäckig als uneigennützig verfolgte Adoption ſeines Neffen eine größere Ausgabe, ohne daß ſeine Einnahme in demſelben Verhältniſſe gewachſen wäre. Edle Menſchen beſtimmen ſich aber für ihre Handlungsweiſe, ohne in jeder ungünſtigen Eventualität einen hinreichenden Grund zu ſehen, ſich der Hülfe Anderer zu entſchlagen. Beethoven hatte auf die Stimme des Herzens gehört und, bei gutem Vorhaben, auf den Schutz von Oben gerechnet, ohne ſeine Wienergulden die Rechnung machen zu laſſen. —

Seit dem Winter 1818 auf 1819 beſchäftigte Beethoven die Idee einer großartigen Meſſe, mit welcher er die auf den 9. März 1820 feſtgeſetzte Inthroniſation des Erzherzogs Rudolph, zum Erzbiſchof von Ollmütz, ſeinerſeits verherrlichen wollte. Was anfänglich ein des Kaiſerlichen Schülers und Freundes würdiges Gelegenheitsſtück werden ſollen, erwuchs unter den Händen des Meiſters zu einem Werke, in dem kommende Geſchlechter einſt ſeine größte Schöpfung preiſen dürften. Beethoven ſelbſt nennt die Meſſe, in einem Briefe an Ludwig XVIII. (ſiehe op. 123), ſein vollendetſtes Werk (son oeuvre la plus accomplie), in der Subſkriptionsanzeige: ſein „größtes und gelungenſtes Werk.“ Et adhuc sub judice lis est! —

Drei ganze Jahre hatte Beethoven ausſchließlich ſeiner Idee zu dieſer Rieſen-Meſſe nachgehangen, und erſt im Sommer des Jahres 1822 legte er, in Baden bei Wien, die letzte Hand an ſein opus desparatum, das für die Einweihung des Erzherzogs zwei Jahre zu ſpät, für die Welt ein halbes Jahrhundert zu früh erſchien, denn die Missa solennis in D iſt noch lange nicht in das Blut des größern Publikums übergegangen, wie die Symphonien, nicht einmal in Deutſchland, und das Publikum Beethovens iſt nicht das eines Landes, ſondern das der civiliſirten Welt überhaupt. — Nur Wenigen wird heut' zu Tage der Genuß dieſer Frucht vom Baume Beethovenſcher Erkenntniß, auf einem Gebiete, das der Unendlichkeit näher ſteht, wie jedes andere der Kunſt. Die zweite Meſſe, welche ſich zur erſten (ſiehe op. 86) verhält, wie etwa die neunte Symphonie zu der vierten, dieſer bedeutſame Lotus der letzten Styl- und Ideen-Incarnation Beethovenſchen Geiſtes, iſt durch die ſubjective Imbecillität der Muſikdirektoren noch immer nicht Gemeingut, ſondern der Gegenſtand excluſiver Bewunderung oder vorſätzlicher Geringſchätzung von Seiten weniger, gegen die Maſſe des muſikaliſchen Publikums gar nicht in Betracht kommenden Künſtler. In dieſer Meſſe liegt der eigentliche Schlüſſel zur wichtigſten, zur letzten Styl-Metamorphoſe der dichteriſch-muſikaliſchen Begeiſterung Beethovens, wie ſie, die Leier im Arme, auf dem Rücken der an ſeinem Denkmal in Bonn ſchwebenden und lauſchenden Sphinx, ſich zum Himmel empor ſchwingt. —

Ein Augenzeuge berichtet, wie Beethoven während der

Compoſition der Meſſe in einem Zuſtande abſoluter Erdenentrücktheit gelebt, ja ſchon bei dem Beginne der Arbeit ſein ganzes Weſen eine andere Geſtalt gewonnen (Schindler S. 113).

Hatte Beethoven aber drei Jahre ſeiner koſtbaren Zeit verwandt, um ein Werk in für dieſe Form des Kirchenſtyls ſo ungewöhnlich erweiterten Verhältniſſen zu ſchaffen; ſo hatte er auch während dieſer Zeit keinen Verdienſt durch andere Compoſitionen gehabt und drei „magere" Jahre gezählt, in denen wir bereits den vier böſen Tagen auf dem Lande begegneten, wo dem Begeiſterten nur noch ein Glas Bier zu einer Semmel als Mittagsmahl floß.

So war es gekommen, daß Beethoven im Winter von 1821 auf 1822 nur drei Klavierſonaten ſchreiben können (ſiehe op. 109, 110, 111). Beſtürmt von extatiſchen Ideen einer Verherrlichung des Styles katholiſcher Kirchenmuſik durch den Symphoniſten, den er vor Allem in ſich fühlen mußte, konnten in Beethovens Augen dieſe Sonaten keine beſondere Wichtigkeit haben, mußten dieſelben, aus dieſem Grunde ſchon, der 1819 erſchienenen Sonate, op. 106, nothwendig nachſtehen, gegen die ſie ſich denn auch wie pompejaniſche Fresken zum Colyſeum verhalten. So hat ſich die Kritik zu erklären, wie von drei Sonaten aus dieſer großen letzten Periode zwei mit Variationen ſchließen, eine geringere Form, wie man ſie nicht leicht bei Beethoven in der Sonate findet; keine ein ausgeführtes Adagio bringt, alle drei aber, trotz ihres Werthes und ihrer Bedeutung, für die Beethoveniſche Muſe fragmentariſch gehalten ſind, ja die Sonate op. 111, die letzte des Meiſters, nur zwei Sätze enthält. —

In einem Zeitraume von vier Jahren (1818 — 1822) war Beethoven ſo nur das Honorar von vier Sonaten (op. 106, 109, 110, 111) geworden, deſſen Betrag nicht 80 Dukaten für jede (nach Verlegerbegriffen ſchon viel), in dieſer letzten, am beſten bezahlten, Periode ſeines Lebens überſtieg. Zu dieſer unerheblichen Einnahme war nur noch die viel geprieſene Leibrente zu rechnen, welche auf circa 600 Thaler jährlich einſchmelzen ſollen, und mit 50 Thalern auf den Monat vertheilt, den Künſtler nur ſo eben vom Bettler unterſchied. Wie verkümmert wird aber jede geiſtige Production, wie nackt und troſtlos ſteht ſie da, ſinkt ſie zur Bedingung der Lebensfriſtung herab, die dem Künſtler um ſo drückender ſein muß, als er der Benefizien des Lebens ſo wenig genießt! Der Seufzer in Beethovens Tagebuche, bei ſeiner Ankunft in Mödling: „miser et pauper sum,“ ſprach die Wahrheit, oder würden kluge Leute bemerken: „warum blieb Beethoven nicht auch den Sommer in Wien, wenn eine Wohnung auf dem Lande ihm Unkoſten brachte?“ Dieſen klugen Leuten möchte man antworten: warum lebt der Fiſch im Waſſer, der Vogel in der Luft? — Ihr natürlich hättet die Naturgeſchichte anders und beſſer einzurichten verſtanden! — oder ſollte Beethoven noch auf Koſten ſeiner Kunſt und ihrer Eingebungen ſparen und darben, um des Glückes, mit Euch das Leben zu theilen, nur ja recht lange zu genießen? —

So hatte es denn dahin kommen ſollen, daß der große, unverſtandene Mann in den Jahren 1820 und 1821 geradezu Mangel litt, weil er ſeinen Schulden keine neuen bei Verlegern und anderen unter ihm ſtehenden Leuten hinzufügen, aus einem ihn beſonders ehrenden Beweggrunde aber eben ſo wenig einige Bankaktien, den unerheblichen Betrag früherer Leiſtungen, zu einer Zeit zu Gelde machen wollen, wo ihm die Erziehungspläne mit dem Neffen Pflichten auferlegten, die das drohende Geſpenſt ſeiner kümmerlichen Tage geworden waren.

Und in ihm, dem aufopfernden Menſchen, dem väterlichen Onkel, hat man einen Geizhalz ſehen wollen, weil ſich nach ſeinem Tode einige Groſchen vorfanden, welche wir zählen werden: Alles um die hergebrachte Vernachläſſigung eines deutſchen Genius durch ſeine Zeit, zu entſchuldigen wenn der Genius nicht, wie Göthe, Miniſter wird, ſondern wie Mozart, wie Weber, wie Schiller, wie ſie Alle, Dürftigkeit und unverwelklichen Ruhm auf die Seinen vererbt! — Geld hatte in den Augen Beethovens erſt in dem Augenblicke Werth, wo er ſeine Perſon einer aufopfernden Idee nachſtellend, in ſeinem verwahrloſten Neffen ſich einen Sohn gegeben hatte.

Das Intereſſe an Geld, an Hab und Gut, in dem der Inſtinkt menſchlicher Selbſterhaltung ſich genügt, überdauert nur bei Alltags-Menſchen den Schiffbruch höherer Intereſſen. Das Leben war Beethoven, nach all' dieſen Kämpfen gegen das Gemeine, nichts, war ihm nie mehr geweſen, als ein Mittel der Verherrlichung ſeiner Kunſt, in der ihm von der Vorſehung gewordenen Miſſion.

Dieſem hohen, von Beethoven ganz erkannten Berufe ſtand ſein Intereſſe für den jungen Mann nicht nach, der ſeinen Namen trug, deſſen er ſich rühmte, in dem er ungewöhnliche Fähigkeiten erkannt zu haben meinte, vielleicht, weil das Genie, ſo ſelbſtbewußt es in Beethoven war, ſich dennoch gern in Anderen ſucht, um ſich einmal mehr zu ſehen und an dieſem Anblick zu weiden, vielleicht, weil dem Genie immer Extreme nahe liegen. In den uns erhaltenen Briefen an den Neffen unterſchreibt ſich Beethoven als deſſen treuer, guter Vater. Ein ſolcher war er in Wahrheit dem jungen Manne, der ihn durch ein einnehmendes Aeußere beſtach. „Sie können ihm auf Griechiſch ein Räthſel aufgeben," ſagte Beethoven einer reiſenden Engländerin. Eine entſchuldbare Onkeleitelkeit. Es iſt eine vielfach gefährliche Schwäche, etwas Gedächtniß und Auffaſſung in jungen Leuten zu preiſen, wie dies Beethoven unvorſichtigerweiſe bei ſeinem Neffen that. Je näher Eltern und Verwandten ein Intereſſe an dem geiſtigen Fortſchritt junger Leute liegt, je mehr iſt es der Vortheil der Letzteren ſelbſt, daß ihnen daſſelbe verborgen bleibe. Beethoven verſah es damit bei ſeinem Adoptivſohn, der die Aphrodite beſſer von Perſon kannte, als er ſie dekliniren mögen und in den griechiſchen Verben den Wiener-Ariſtos lieber hatte als den Aoristus primus und secundus. Der Verfaſſer beobachtete, daß die wenigen Genoſſen ſeiner Schuljahre, die ſich mit ganzer Seele den beiden großen klaſſiſchen Sprachen zuwandten, dies immer wie im Stillen thaten, und dieſe ihre Beſtrebungen in den Augen ihrer Kameraden aus einer Art Schaam des Verdienſtes verbargen, um nur, wenn es galt, vor dem Lehrer, vor den Baſtionen eines ſophokleiſchen Chors, dem heiligen Feuer freien Lauf zu laſſen. Immer aber waren dieſe ſchon in früher Jugend ausgezeichneten Köpfe Kinder von Eltern aus den Mittelſtänden, die mit ihnen nicht, wie Beethoven mit ſeinem Neffen, Abgötterei trieben, ihnen vielmehr frei herausſagten, wie ſie nur auf ſich und ihr Wiſſen einſt zu zählen hätten.

Der 17jährige Neffe Beethovens war aus ſeiner Erziehungsanſtalt in den philoſophiſchen Lehrkurſus der Wiener Univerſität und, was mehr ſagen will, in das Haus ſeines Onkels übergegangen, in die von den Symphonien bewohnten Räume getreten, wenig ahnend, daß dieſe ſeine Hausgenoſſen mehr Weltweisheit in ſich verſchloſſen, als die Hörſäle und geſtrengen Herrn Profeſſoren der Univerſität, daß der eine Mann Beethoven mehr auf den Gebieten geiſtigen Seins und Schaffens gewirkt, als ganze Jahrhunderte von Philoſophen, daß der Ideenbau dieſes Denkers, daß der von Beethoven in's Leben gerufene Kosmos keinem Kant und Fichte, keinem Hegel und Schelling zu weichen, ihre Syſteme vielmehr zu überdauern hatte. Einem deutſchen studiosus philosophiae hängt der Himmel dermaßen voller Geigen, daß ſeine Philoſophie nur noch folgende Weltordnung geſtattet: 1) wir Studenten, 2) Gott, 3) Alles Uebrige.

Einem ſo wichtigen Gliede der menſchlichen Geſellſchaft war vom Onkel eine gewiſſe Freiheit in ſeinen Bewegungen zu gewähren, auch war Beethoven ſtolz genug darauf, den jungen Menſchen ſo weit und — bis in die Philoſophie gebracht zu haben, um dem jungen Manne nur zu ſehr zu vertrauen. Dieſe größere Freiheit mißbrauchte bald der Leichtſinnige durch Vernachläſſigung ſeiner Studien. Unſittliche Verirrungen, welche hievon die Folge waren, führten ihn bald dahin, die Univerſität gezwungen zu verlaſſen. Der dadurch tief verletzte Onkel flüchtete ſeinen Schützling in's polytechniſche Inſtitut, deſſen Vizedirektor ſein Mitvormund war. Hier wollte der junge Menſch ſich für den Kaufmannsſtand bilden. Aber das Inſtitut ſollte mit ihm nicht glücklicher ſein, obgleich Beethoven, um nur über ſeinen Pflegling zu wachen, gegen ſeine Gewohnheit im Sommer 1826 nicht einmal auf's Land zog. Der 19jährige Jüngling hatte im Auguſt 1826 einige rückſtändige Prüfungen im Inſtitut zu beſtehen, Schulverſäumniſſe, wie ſie für uns Alle einmal in der Sommerluft gelegen. Um einer geringen Anſtrengung zu entgehen, verirrte ſich der unglückliche Menſch bis zu einem nahen Verſuch von Selbſtmord. Die Juſtiz ſchritt ein. Dieſe präſumirt in Oeſtreich, daß der Verſuch des Selbſtmordes einen Mangel an Religion involvirt, welchem der Staat abzuhelfen hat. Der junge Verbrecher unterging einer ſtrengen Haft und wurde dem gebeugten Onkel mit der Weiſung zurückgegeben, daß er nur noch 24 Stunden in Wien bleiben dürfe. Der zweite Bruder Beethovens, Johann, den wir verachten lernen werden, bot ſein in der Nähe Wiens gelegenes Landgut zum einſtweiligen Aufenthalte an. Dorthin begab ſich Beethoven mit ſeinem Neffen auf einen Monat. Man war im November 1826. Hofrath von Breuning, Beethoven noch von Bonn perſönlich befreundet, ſollte indeß verſuchen, den der Stadt Verwieſenen in einem Regiment unterzubringen. Es gelang durch den Feldmarſchall-Lieutenant Baron Stutterheim, deſſen nur den Liſten des öſtreichiſchen Kriegsminiſteriums bekannter Name ſeitdem in dem tiefſinnigen Cis Moll-Quartett fortlebt (ſiehe op. 131), das ihm die Dankbarkeit des Künſtlers widmete. Der beredte Ausdruck ſeiner blutenden, dennoch Gott vertrauenden Seele!

Aber Beethoven ſollten tiefere Wunden geſchlagen werden, als er der Verklärung menſchlichen Schmerzes im Cis Moll-Quartet zum Opfer bringen können. Der ſtädtiſche jederzeit fertige Leumund hatte ihm, ſeiner Schwäche gegen den Neffen, alle Schuld gegeben. In der hier, wie immer, gegen das Verdienſt ſtreitenden Meinung, weil in den Augen der die Meinung Bildenden eigene Erbärmlichkeit ſo am beſten fährt, war der Neffe mit Jugend entſchuldigt, und nur das Genie, das ſich als Erſatz mangelnder Häuslichkeit, in Entbehrung anderer Liebe, in dieſe geflüchtet, der Schuldige. Hiezu kam, auf dem Lande, das noch rückſichtsloſere Betragen von Bruder und Neffe, die ſich in unverdienten Vorwürfen gegen den edlen Künſtler verbanden. Als der ſo gequälte Dulder des Undankes derer, die ihm die Nächſten an Blut waren, den Neffen zur Abgabe ins Regiment nach Wien zurückbrachte, welche Reiſe bei vorgerückter Jahreszeit, im Dezember 1826, nicht mehr in einem Tage zu bewerkſtelligen war, entließ ihn Johann in einem offenen Wagen, weil er dem Bruder ſeinen geſchloſſenen nicht anvertrauen wollen. Dieſe Rohheit wurde drei Monate ſpäter nur durch die Weigerung des eingebildeten und beſchränkten Menſchen überboten, dem bereits mit dem Tode ringenden Ludwig, welchem die Aerzte Heubäder verordnet, von ſeinem Heu zu geben, „weil ſolches zu ſchlecht wäre.“ Dieſer Johann, ein Apotheker ſeines Gewerbes, wäre in jeder guten Pharmakologie mit einem „ſchwarzen Fleck“ zu bezeichnen. Beethoven, und dieſer Name gebührt nur dem, der ihn zu unvergänglichem Ruhme erhoben, hatte viel dazu gethan, dieſem Johann den Pillentempel gründen zu helfen, auf den er ſo ſtolz war, der ihn in den Beſitz eines Landgutes und eines verſchloſſenen Wagens bringen ſollen. Dieſes ſchädliche Inſekt wohnte einmal in Wien in der Nähe des großen Ludwig. Der Dichter der die Stadt und die Welt umfaſſenden Symphonien, und ein Apotheker desſelben Namens, in derſelben Straße. Das Schickſal hat ſeine Ironien. Schon damals wohlhabend, pflegte der Apotheker nur ſo eben den Bruder-Componiſten zu toleriren, und ihm in Gnaden das Horoscop zu ſtellen, Ludwig werde es nie ſo weit bringen, wie Johann. Ja, das Infuſionsthierchen ſuchte etwas darin, den Künſtler zu ignoriren und demſelben nur am Neujahrstage das Almoſen einer Viſitenkarte zu gewähren. Dem Namen: Johann van Beethoven hatte er auf einer ſolchen das ſüße Wörtchen Gutsbeſitzer beifließen laſſen. Als Ludwig dieſer Blüthe einer Apotheker-Imagination anſichtig wurde, ſchrieb er auf die Rückſeite der Karte ſeinen Namen mit dem Beiſatz „Hirnbeſitzer“ und ſchickte ſie dem „Hirnfreſſer,“ wie er den Bruder nannte, zurück. In ſeiner Correſpondenz mit dem Neffen nennt Beethoven ſeinen Bruder Johann den

Signor Fratello, auch kurzweg Pſeudo, was wohl ſo viel heißen ſoll, als Pſeudo-Beethoven. Seine Medicin ließ Ludwig in einer anderen Apotheke beſtellen. Was der übermüthige Tropf aber auch thun mochte, der große Ludwig kam in ſeiner Gutmüthigkeit immer wieder zu dem Ausruf: es iſt doch mein Bruder! und — verzieh. Die ſelbſtzufriedene Stupidität dieſes **Signor fratello pseudo** hat Wien in dem Rahmen eines mit vier Pferden beſpannten Landau, einem ſogenannten Zuge, bewundern können. Sollte dieſes nicht iſolirt daſtehende Beiſpiel von brüderlicher Liebe der Kaiſerſtadt den Ruf beſonderer Gemüthlichkeit erworben haben? Oder kam dem damaligen Wien der Ruf der Gemüthlichkeit daher, daß Beethoven, am 2. Dezember 1826 krank vom Lande zurückgekehrt, ohne Erfolg ſeine früheren Aerzte Braunhofer und Staudenheim zu ſich rufen ließ und dem Einen der Weg zu weit war, der Andere ſeiner gegebenen Zuſage untreu, den Kranken vergebens auf ſich warten ließ? —

Einen unwahrſcheinlichen Roman von Eugene Sue aber glaubt man zu leſen, erfährt man, durch welches niedrige Spiel verſchuldeten Zufalls der Ehrenmann Wawruch, Profeſſor an der Wiener Klinik, an das letzte Krankenlager des großen Kunſtmärtyrers geführt wurde.

Beethoven hatte ſich auf der Fahrt nach Wien in des Bruder-Apothekers offenem Wagen eine Lungenentzündung zugezogen, welcher die Waſſerſucht auf dem Fuße gefolgt war, der Neffe aber, nach ihrem Eintreffen in der fröhlichen Stadt, das Ende wieder zum Anfang gemacht, in einem Café des edlen Billardſpiels gepflegt und bei dieſer Gelegenheit den Marqueur beauftragt, ſeinem Onkel einen Arzt zu ſuchen, ſtatt ſich des Auftrages ſelbſt zu entledigen. War der Neffe gleichgültig geblieben, ſo war dies begreiflich noch mehr der Marqueur. Tage waren ungenützt verſtrichen, als der Marqueur, ſelbſt erkrankt, auf die Klinik gebracht wurde. Hier erinnerte er ſich ſeines Auftrages gegen Wawruch, der auf der Stelle zu Beethoven eilte. Und ſo hatte ein Taugenichts in dem gemüthlichen Wien Billard ſpielen und ein Marqueur erkranken müſſen, um dem todeskranken Beethoven, der größten Illuſtration der Kaiſerſtadt, einen Arzt zu verſchaffen. — Noch im Dezember 1826 trat der Neffe in ſein Regiment. Die Augen Beethovens konnten nunmehr über ihn geöffnet ſein. Der Vater der Leonore ernannte den Pflichtvergeſſenen zu ſeinem *Univerſalerben*! —

Man hat Beethoven vorgeworfen, ſich von ſeinem Todbette aus nach London an die philharmoniſche Geſellſchaft gewandt zu haben, um eine Unterſtützung von 100 Pfund Sterling zu erlangen. Was hatte er von Wien, was von Deutſchland zu erwarten? Es hat aber auch noch mit dieſem Schritte eine andere Bewandniß. Es giebt Menſchen, die ſich für Genies halten, wenn ſie das Genie läſtern können. Zu dieſen Diis inferiorum gentium hat in unſern Tagen Fetis gehören wollen, der Verfaſſer einer Tonkünſtler-Biographie in alphabetiſcher Ordnung (biographie alphabétique des musiciens), eines ſchon ſeinem Zwecke nach nützlichen, dem Gerberſchen Tonkünſtler-Lexikon nachgebildeten, in Kritik und Behandlung demſelben aber weit nachſtehenden Werkes.

Paris liegt dem Ganges näher als dem Rhein. Sanskrit und Chineſiſch ſind dem Pariſer geläufiger, als das Deutſche, von dem ihm jedes Wort ein nicht zu artikulirender Laut dünkt. Ein Abgrund, eine Unmöglichkeit trennt Frankreich von Deutſchland, deutſchen Ernſt von franzöſiſcher, theatraliſcher Leichtfertigkeit. — Die ſymboliſchen Figuren der beiden Länder, die ſich über dem Grabe Börne's auf dem Kirchhofe des père Lachaise in Paris die Hand reichen, ändern dabei nichts, ſie bleiben ein Salon-Scherz, wo Alles Wort nicht Sinn, eine bloße Lebensdekoration, keine Realität iſt. Paris beurtheilt Deutſchland nach einigen deutſchen Handwerken. Victor Hugo und Alexander Dumas kamen dieſſeits des Rheins, nicht weiter. Nicht viel anders ſieht es in England aus, und noch im Jahre 1854 zeigten Londoner Blätter den Tod Schellings mit dem erläuternden Zuſatz an: „in ihm ſtirbt der letzte Hegelianer!“ Eine Entdeckung, die in England patentirt zu werden verdiente. Ueberſetzt Jemand in Frankreich ein deutſches Kernbuch, wie Fetis den Gerber, Couſin deutſche philoſophiſche Compendien, Lerminier den Savigny und Ganz; ſo gelten dieſe Arbeiten jenſeits des Rheins um ſo leichter für Originalwerke: als der Ueberſetzer deutſches Wiſſen in der einzig möglichen, in der franzöſiſchen Sprache bringt, ohne ſeine Quellen zu nennen, Ausdruck und Inhalt aber in Frankreich zuſammenfallen. So wird man reſpektive Profeſſor der Philoſophie, inkluſive Miniſter, Direktor eines Konſervatoriums, der erſte franzöſiſche Juriſt auf dem Katheder, oder der Modeſchriftſteller, wie Alexander Dumas, der die „Jäger“ von Iffland überſetzt und ſo einen Roman backt, den er friſch weg Katharina Blum tauft und für ſein Kind ausgiebt. Deutſche Federn ſchmücken Couſin, Victor Hugo, Fetis, Lerminier, welcher letztere von Deutſchland wie ein Miſſionär von Japan redet, Deutſchland zum Handgebrauch in Paris allererſt entdeckt, mit ſeiner introduction à l'histoire du droit und ſeiner philosophie du droit aber noch kein Studenten-Examen an einer deutſchen Hochſchule beſtanden hätte. Die Thierrys ſind überall ſelten, am ſeltenſten in Frankreich, wo ſie die höchſt vereinzelte Ausnahme bilden, nicht die Richtung beſtimmen. Es heißt dann immer: aber die Sprache iſt ſo klar. Gerade wie manche und nicht ſchlechte Muſiker an ſchwachen Compoſitionen die große Klarheit rühmen und über die Unverſtändlichkeit eines Beethoven klagen! — „Das liegt an der ſubjektiven Imbecillität, die es nicht zuläßt, das Ganze in ſeinen Theilen zuſammen zu halten und deshalb der „loſen“ Speiſe den Vorzug giebt“, ſagte ſchon Hoffmann im Jahre 1813 (ſiehe op. 70 im Katalog).

Fetis hat nun auch ein klares Buch geſchrieben, aber ſein Artikel „Beethoven,“ in demſelben iſt denn doch etwas gar zu klar! — Nach Fetis hat das liebewarme Herz des armen Beethoven nie geliebt (on ne lui connut aucun attachement de coeur), da er doch nie ohne Liebe war und dieſes Gefühl gerade den Schlüſſel zu ſeinem innerſten Weſen und Geiſte abgiebt. Nach Fetis wandte ſich Beethoven ſchon im Jahre 1826 durch Moſcheles an die philharmoniſche Geſellſchaft in London, wegen eines Vorſchuſſes von 100 Pfund Sterling auf ein Konzert, das die Geſellſchaft zu ſeinem Beſten geben wollen. Ein armer Deutſcher, der nicht ſo klar wie Fetis ſchreibt, kein gefälliger Korrektor der Harmoniefehler in Mozart und Beethoven wie Fetis, nicht einmal Direktor eines muſikaliſchen Hospitals, wo dergleichen Operationen vorgenommen werden; ein Freund des Schönen, der 11 Jahre hindurch Beethoven umgab, Schindler hat uns den Brief Beethovens an Moſcheles vom 22. Februar 1827, nicht 1826 (auf ein Jahr kommt es aber Fetis nicht an), aufbewahrt. Was beſagt nun dieſer Brief? — „Der ſeit drei Monaten an der Waſſerſucht leidende Beethoven erſucht, in der Vorausſicht ſeines nahen Endes, die Geſellſchaft, ihrem bereits vor Jahren gefaßten Plan eines Konzertes zu ſeinem Beſten nunmehr Verlauf zu geben, wo eine tödtliche Krankheit ihm Arbeit und Erwerb unmöglich mache." Die Geſellſchaft antwortete bei Ueberſendung vorläufiger 100 Pfund, zu Krankenunkoſten, und verſicherte Beethoven ihrer ganzen Bereitwilligkeit, ihm fernere Dienſte zu leiſten. Von einem Vorſchuß auf ein Konzert war nicht die Rede.

Dieſes beide Theile ehrende Benehmen einer muſikaliſchen Geſellſchaft in dem damals Deutſchland noch ſo fern liegenden England war die letzte Freude Beethovens, der ſo wenig Freude erlebte, hatte er, gleich wie Niemand, namenloſe Freude in dem Preſto der zweiten Fidelio-Ouvertüre, in der neunten Symphonie, geſchildert! — Es verlangte ihn auch ſogleich nach den bereits hingeworfenen Skizzen ſeiner zehnten, der Welt durch ſeinen Tod verloren gegangenen Symphonie, welche er nunmehr der philharmoniſchen Geſellſchaft dediziren wollte. Welch' ein monumentum aere perennius wäre ſie der Geſellſchaft geworden! Was Beethoven von dem Plan der Symphonie äußerte, veranlaßte Schindler an Moſcheles zu ſchreiben: „Beethovens große Symphonien würden gegen dieſe zehnte nur opuscula ſein. Mit ſokratiſcher Weisheit und großer Seelenruhe ſieht er dem Tode entgegen. „Plaudite amici, comoedia finita est!" rief er am 18. März (1827) ſeiner Umgebung zu. Dreihundert Jahre früher ſagte Rabelais im Sterben: „tirez le rideau, la farce est jouée," Varianten vom Abſchied des Auguſtus, äußerſte Extreme, die ſich im Tode berühren, im Tode, wo Alles zuſammentrifft. —

Rabelais hatte auch noch geſagt: je vais quérir un grand Peut-être — die Werke Beethovens, ſeine Symphonien in ihren Verſprechungen, ſeine Meſſen in ihrer Gläubigkeit — ſie athmen die unerſchütterliche Ueberzeugung von der beſſeren Welt, an welche der edle Künſtler im Leben glaubte. —

Die von uns erzählten notoriſchen Thatſachen haben weder Fetis noch andere „conſervatoriſch" geſtimmte muſikaliſche Ingenieure abgehalten, Beethoven den Vorwurf zu machen: „in ſeinen grundloſen Befürchtungen von Mangel und Elend, in ſeinem Entſchluß, Hülfe in England zu ſuchen, nur einen bizarren Zug ſeines Charakters mehr gezeigt zu haben (un exemple de ces bizarreries qui signalèrent toute sa vie). Der Unwille hierüber, fährt Fetis fort, wurde faſt zur Entrüſtung (le mécontentement se changea presque en indignation), als ſich ergab, daß Beethoven in einem alten Koffer (dans un vieux coffre) zehn tauſend Gulden hinterlaſſen. Wie das nun wieder franzöſiſch klar iſt! Einen Koffer hat Beethoven nie beſeſſen, ein Koffer mußte ihm das unbekannteſte Möbel von der Welt ſein, wie überhaupt Alles, was ein Schloß hatte oder nur an einen Verſchluß erinnerte. Frei, wie ſie entſtanden waren, lagen nach allen Strichen des Kompaſſes Beethovens Partituren, ſeine einzigen Koffer in ſeinen reſpektiven Wohnungen, umher, und zwar ſo, daß Ries ausdrücklich ſagt: „ich hätte ſämmtliche ſchon geſtochene Kompoſitionen in der Originalhandſchrift wegnehmen können, Beethoven legte keinen Werth darauf.“ — Hier ein Blatt „eroica,“ in einer anderen Straße ein Blatt Fidelio, — das Hauptquartier, wo der greiſe Künſtler mit der Meſſe in D, mit der Chor-Symphonie eingezogen war. So ſah es bei Beethoven aus! —

Doch zurück zu dem Sterbenden.

Wie mächtig auch der Körper des mächtigen Geiſtes ſein mochte, die kränkenden Zurückſetzungen aller Art, der Verrath der Seinigen in ihren Nachwirkungen, nicht die Krankheit, führten den in ſeinen heiligſten Empfindungen Verletzten nur zu ſchnell den Weg des Grabes. Vom 18. Dezember 1826 bis zum 27. Februar 1827 mußten vier Punktionen vorgenommen werden. „Beſſer Waſſer aus'm Bauch, als aus der Feder,“ bemerkte Beethoven inmitten der ſchmerzhaften Operation. Ein ſo genannter ehemaliger Freund Beethovens, „ein Wienerfreund," der berühmteſte Arzt der Stadt, Malfatti, kein van Swieten, hatte ſich endlich auch erbitten laſſen, Beethoven gemeinſchaftlich mit Wawruch zu behandeln. Aber es war Alles vergebens. Ludwig van Beethoven, der größte Inſtrumental-Componiſt aller Zeiten und Länder, einer der begabteſten Köpfe, den die Geſchichte ſämmtlicher Gebiete geiſtigen Fortſchrittes nennt, unterlag in ſeinem 57. Jahre, am 26. März 1827 der graſſirenden deutſchen Familien- und National-Krankheit: „Undank!" —

Wie es immer geſchieht, wenn es zu ſpät iſt, erwachte nunmehr das allgemeine Intereſſe. Die Profeſſoren der Tonkunſt maaßen jetzt die gewaltigen Schwingen des verſchiedenen Schwanes, des Erſtaunens über ihre Trag- und Spannweite war kein Ende! Jetzt, wo der Edle dem ſauren Gifte des Neides, der Mißgunſt und des Haſſes mühſam erlegen, ſein Tod bürgerlich conſtatirt, ſein Mobiliar bürgerlich verauktionirt war, d. h. auch noch die hinterbliebene Wohnung des großen Mannes, die ſeinen Mitbürgern heilig ſein ſollen, durch einen Akt unerklärlicher Rohheit, in einem Paroxismus von „Wiener Bürgerlichkeit" ſpoliirt und entweiht werden: — jetzt nachgerade kam den Leuten die Idee, daß ſie denn doch am Ende allzuwenig für den Phönix ihrer Municipalmenagerie bei ſeinen Lebzeiten gethan haben dürften, und da noch zu helfen ſei, um der Stadt, in welcher Beethoven fünf und dreißig Jahre lang, von nur Wenigen ſeinem Werthe nach geſchätzt, von dem eigentlichen Publikum ignorirt oder zurückgeſetzt worden, wo der „Fidelio“ durchfallen können, um dieſer Stadt nachträglich den wohlfeilen Ruhm zu ſichern, den Unſterblichen in ihren Mauern beſeſſen zu haben! — Ganz Wien wollte den „unerſetzlichen“ Verluſt fühlen. In einem prächtigen Leichenbegängniſſe that die Kaiſerſtadt für den Todten, was ſie für den Lebenden zu thun vernachläſſigt, ehrte ſie in ihm ihren großen Sohn, ihren Stolz. — An die zwanzig tauſend Menſchen folgten dem Sarge von der letzten Wohnung Beethovens, dem Schwarzſpanierhauſe in der Alſter-Vorſtadt, bis zur Pfarrkirche (ſiehe den Buchſtaben h, vierte Abtheilung des Katalogs). An vier auf einander folgenden Sonntagen ehrten in Wien die Künſtler aller Zungen das Andenken des geſchiedenen Großmeiſters, durch Todten-Aemter, bei denen das Requiem von Mozart, eine Meſſe des in Wien anweſenden Hummel, eine Meſſe von Aiblinger und eine von Cherubini aufgeführt wurden, keine von Beethoven.

Der Verfaſſer verdankt dieſe Notiz dem berühmten Sänger Lablache, der, bei dem Tode Beethovens gegenwärtig, uns ſeine letzten Worte ſo angegeben: „Hört ihr die Glocke? die Dekoration wechſelt.“ An den Theatern Wiens giebt eine Glocke das Zeichen der Verwandlung. — Die irdiſchen Ueberreſte von Schiller und Göthe ruhen mit den Ahnen der Großherzoge in der Fürſtengruft zu Weimar. Auf dem freundlichen Währinger Dorffriedhof bei Wien erhebt ſich ein beſcheidenes, aber anſtändiges Denkmal, auf dem man den Namen: Beethoven lieſt. Ueber einer Leier in Stein ſieht man den Schmetterling, das Symbol des Geiſtigen, ſeine Flügel zum Himmel entfalten. —

Dem Beiſpiele Wiens folgte Deutſchland im Jahre 1845, und errichtete Beethoven ein National-Monument in ſeiner Vaterſtadt Bonn. Nach dieſem ſeinem Standbilde nennt ihn das Landvolk der Umgegend: „Den goldenen Muſikanten.“

* * *

In Aermlichkeit geboren, von den Hinderniſſen, die aus dieſem erſten Verhältniſſe hervorgingen, durch's Leben geleitet, verkannt von ſeinen Mitmenſchen, von den ihm am Blute Nächſten verletzt, als Neuerer von ſeinen Kunſtgenoſſen noch nach ſeinem Tode verfolgt, von Wenigen ſeinem ganzen Werthe nach geſchätzt, beſſer bezahlt wie Mozart, der ſich von Kindesbeinen an nach Geld herumſchlug, und kaum für mehr als etwas Warmes ſchreiben mußte — iſt bei einer Beurtheilung Beethovens, der alle Straßen der „Stadt der Schmerzen,“ der „Cita dolente,“ des großen italieniſchen Dichters in Deutſchland durchwandern ſollen, dieſes Unmaaß von Herzeleid in Abrechnung zu bringen, wo in ſeinen Schöpfungen nicht etwas zu wünſchen, etwas zu denken übrig bleibt, die Sehnſucht nach dem Unendlichen nicht geſtillt iſt; wenn er, in ſeinen letzten großen Werken, eben ſo ſchnell einen Gedanken der himmliſchen Wonne aufgiebt, als er ihm kam; wenn er in den geheimſten Harmoniezeichen nach Worten für ſeinen Schmerz ringt. —

Beethoven iſt die Trauer in ihrem Hinweis auf die Quellen ewiger Sühnen, ſeine Muſe die Verherrlichung des Märtyrerthums irdiſchen Seins, dieſes Elementes des rein Menſchlichen, aller Wonnen, aller Leiden: der Kern der chriſtlichen Idee vom Leben. —

Der Gedanke, was ein ſolcher Geiſt erſt leiſten können, wäre er anders und beſſer gebettet geweſen, iſt für die Kunſt eben ſo wichtig, als eine Beurtheilung deſſen, was er geleiſtet. — Jede menſchliche Leiſtung iſt eine nothwendig in ſich unvollkommene, weil ſie nie und in keinem Falle eine höher gegriffene ausſchließt. Am wenigſten glaubte Beethoven ſelbſt an die letzten Gränzen des Möglichen vorgedrungen zu ſein. Auch über ſein Haupt zog ſich der Bogen des Unendlichen. Nichts in Kunſt und Wiſſenſchaft kann von einem gewiſſen Standpunkt ganz befriedigen, denn Kunſt und Wiſſenſchaft ſind nur ein Ausdruck des Lebens, eines an ſich unvollkommenen, auf Tod und Fortſetzung führenden Begriffes. Es giebt in der Kunſt nichts abſolut Vollkommenes, wie es kein vollkommenes Glück auf Erden giebt, kein Glück, das in der Gegenwart den Gedanken an Zukunft, an ein noch nicht Erreichtes ausſchlöſſe. Dieſes Gefühl unbefriedigter Sehnſucht trifft aber gerade das innerſte Weſen aller und jeder Inſtrumentalmuſik, von der ſelbſt Beethoven nur ein höher ſtehender Beweis der Relativität alles menſchlichen Fühlens iſt, wie ein Berg ſich über Hügel erhebt, ohne die Wolke zu ſein, die über ihm ſchwebt! — Kann man auch nur die Chor-Symphonie gehört haben, ohne zu wünſchen, daß ſie nur gleich wieder anfinge, um den Drang nach dem „unbekannten Lande“ nicht nur zu einer höheren Potenz zu bringen, — zu befriedigen? — Ein Beweis, daß des Menſchen Heimath nicht hier ſein kann, wo er ſeine Gedankenwelt nicht ausfüllt. — Anders unter den Menſchen. Im bürgerlichen Verkehr iſt der objektiveſte Maasſtab des Werthes das Geld und ſo kam ſelbſt nach dem Tode eines Beethoven, nach einem für die ganze civiliſirte Welt unerſetzlichen Verluſte, das Geld, der „Nachlaß“ des Künſtlers zur Sprache und die Berechtigung eines Erben, wo alles Erbrecht ausgeſchloſſen ſcheinen mußte. Wer hätte der Erbe Beethovens ſein können? Dieſes Erbe iſt noch anzutreten! Aber die noch unberührten 100 Pfund Sterling der philharmoniſchen Geſellſchaft, der Erlös des Mobiliars, der Muſikalien des Verſtorbenen, einige Bankaktien endlich ergaben 10,232 Gulden Conventions-Münze und an dieſe dachte ein lachender Erbe, der Neffe. Absumet heres! —

Wien, wo Mozart begraben liegt, ohne daß man ſein Grab kennt („es giebt nur à Wien“) ließ fröhlichen Sinnes, wie es iſt, Beethovens Manuſcripte in alle Winde zerſtreuen. — Für „einen Gulden zwanzig“ flogen Skizzenbücher bis nach Rußland. Eine dieſe Trümmer des Beethoveniſchen Haushaltes, der man in St. Petersburg in der muſikaliſchen Bibliothek des Grafen Wielhorski begegnet, einige 60, von der Hand Beethovens beſchriebene Querfolioſeiten, zeigen unter Anderm das Hauptmotiv der Adelaide und zu Op. 47 gehörige Sonatengedanken mit ihren Varianten en négligé. In dieſen Heften, wo der Geiſt die flüchtige Spur des Augenblickes der Inſpiration zurück ließ, liegt der materielle Beweis, daß Erzeugniſſe, die man in der Kunſt Beethovens geneigt iſt, für etwas fertig Gegebenes, nicht allererſt Componirtes, zu nehmen, langſam, wohl überlegt, zu Stande kommen, daß das Große im Menſchen oft keine Anfänge hat. Eine Verſteigerung iſt das rückſichtsloſe Mittel augenblicklicher Verwerthung, eine Verdrehung von Kauf zu einem legalen Raub, der nur in gegebenen Umſtänden ſeine Entſchuldigung findet. In dem Sterbezimmer Beethovens ſollte des Künſtlers heilige Aſche in ſeinem Nachlaſſe aufgewühlt und zerſtreut, gegen ſchmutzige Kreuzer die Haut des Löwen von „Wienerfreunden“ abgedeckt werden. In dem großen Sterbezimmer, wo mit Beethoven die zehnte Symphonie geſtorben war, wo ein vorgefundenes Stückchen Voß oder Hünten der Zeit, denn dieſe Namen ſind *perennirend*, *eine Bedeutung* haben ſollen! War doch den unmuſikaliſchen Römern ein pretium affectionis bekannt! Und fragt man, wozu dieſer marktſchreieriſche Auftritt in dem Hauſe eines großen Todten? ein Feilbieten des Autographs der Chor-Symphonie durch das ungeweihte Organ eines Auctionators: vier Gulden dreißig, Niemand mehr? — So iſt die Antwort: Um einem Taugenichts von Neffen einen Billardſatz mehr zu überliefern, gegen das Opfer zu überliefern, den ſo unbeſcholten daſtehenden Künſtler in der öffentlichen Meinung zum zahlungsunfähigen Schuldner, zum debitor excussus eines Univerſal-Erben zu ſtempeln. Und dieſem Schauſpiel konnte Wien ruhig zuſehen?

Was konnte auch für Beethoven von einer Stadt zu erwarten ſein, in der Diabelli den Erlkönig mit zwei Gulden dreißig bezahlte und dabei Schuberth die ſchnöde Bemerkung in's Geſicht warf: „er komme zu oft;“ wo Mozart auf dem Gipfel wieneriſchen Ruhms ſich vor einem Banquier erniedrigen mußte, um eines Tages ſatt zu werden! — Ein klaſſiſcher Zeuge berichtet zweifellos hierüber folgendes (ſiehe Allg. Muſ. Zeit., 7. Dezember 1808, S. 148, Briefe eines deutſchen Tonkünſtlers): „Ich ſah in Wien eigenhändige Briefe Mozarts an den Banquier B., worin der große Mann dieſen ſeinen guten Bekannten dringend, geängſtigt, wehmüthig, unter dem Verſprechen, ihm auch wieder ein Stück zu ſchreiben und wieder recht fleißig Stunden zu geben, um einen, einen einzigen Gulden bittet, weil er ſonſt nicht wiſſe, wovon er dieſen Mittag ſatt werden ſolle.“

Da iſt es denn erklärlich, daß ſich in Wien keine Stimme für den Ankauf Beethovenſcher Manuſcripte von Staatswegen erhob. —

Was davon in den Beſitz Schindlers überging, hat dieſer im Jahre 1845 dem König von Preußen verkauft, und dies iſt unter den Händen des trefflichen Dehn, auf der königlichen Bibliothek in Berlin, nicht ohne Früchte geblieben, die in einem vom Philologen Profeſſor Jahn mit ächt kritiſchem Geiſte beſorgten Klavierauszuge der verſchiedenen Bearbeitungen der Oper Beethovens dem muſikaliſchen Publikum vorliegen. Schindler ſchreibt dem Profeſſor aus Frankfurt am Main, den 22. Nov. 1852: „Es war keine leichte Arbeit, die Jahn mit vielem Scharfſinn überwunden hat. Bei mir liegen auch noch viele Materialien von großer Wichtigkeit, die ich in der Biographie aus Gründen nicht benutzt habe. Seit Beethovens Tode gänzlich allein daſtehend, in vollkommener Unabhängigkeit, die ich zunächſt Beethovens Nachlaß verdanke, den der König von Preußen von mir gekauft hat, lebe ich mit der Natur, in der Erinnerung großer, erhabener Eindrücke, deren ſchönſten Theil ich wiederum dem eilfjährigen Zuſammenleben mit Beethoven verdanke.“ —

Es iſt das Vorrecht des Genius, Alles um ſich her zu befruchten, ſein Schickſal, ſelbſt zu verdorren. —

Beethoven war ſeiner Zeit, den in ihr geltenden Kunſt- und Lebensanſichten, denn man ſoll die Kunſt nicht vom Leben trennen, ſo weit vorausgeeilt, daß er nicht von ſeiner Zeit verſtanden werden konnte. — Sein Geiſt ſuchte mit ſchwellenden Segeln das Land der Sehnſucht, wo das Schöne kein erbgeſeſſener Bürger zu ſein braucht, um ſchön zu ſein, nicht erſt nach ſeiner Berechtigung gefragt wird, wo man, wie in dem unſterblichen Inſtrumental-Gedicht der zweiten Fidelio-Ouvertüre, ſehr wohl Motiv und weiter greifende Intentionen (dramatis personae) häufen und verketten mag, wenn man, wie Beethoven, das Genie hat, ſie ewig ſchön und wahr zu erfinden.

Wie Götz von Berlichingen auf der Rathsverſammlung zu Heilbronn, hatte Beethoven an den geſchloſſenen Thüren des Zunftzwanges in der Kunſt gerüttelt, daß ſie aus ihren Angeln weichen und dem Licht des Tages freien Zutritt geſtatten müſſen. Die Zeitgenoſſen unſeres Mannes mit der eiſernen Hand und dem glühenden Herzen umfingen aber noch die Nebel mittelalterlicher Zuſtände, welche der klare Stern

Mozart nur durchbrochen, nicht zerſtreut hatte. All' die ſäuberlich numerirten Käſtchen und Schächtelchen einer muſikaliſchen Wiſſenſchaft, welche ſich ſchämen ſollen, für die Theorie des Schönen zu gelten, die Hebammenhülfe der Schulen, der Opern-Zopf, das Lied-Zöpfchen, der Sonaten- und Quartett-Zopf, der Ouvertüren- und Symphonien-Zopf, das Niet- und Nagelfeſte des ganzen eiſernen Inventariums, der hiſtoriſch gegebene Schutthaufen der Kunſt, war unter die Stampfe Beethovens gerathen und erlag hier der unwiderſtehlichen Gewalt des Geiſtes, um den Anforderungen des ſelbſt berechtigten Schönen Platz zu machen. —

Ein ſolcher Mann mußte in den Augen ſeiner Zeit der gefährliche Neuerer, der haſſenswürdige Utopiſt ſein, der, um einen Lieblingsausdruck damaliger Kritik zu brauchen (ſiehe Op. 72), „dem Neuen und Sonderbaren auf Unkoſten des Schönen in Werken opferte,“ deren Grund und Zweck denn doch einzig das Schöne geweſen war, denn nur das lebendige Gefühl des Schönen befähigt und veranlaßt, demſelben „neue“ Bahnen zu ſuchen. So geſchah es, daß im Freimüthigen vom Jahre 1806 folgendes Urtheil über eine der größten Schöpfungen des menſchlichen Geiſtes überhaupt möglich wurde: „Vor Kurzem wurde die Ouvertüre zu Fidelio im Augarten gegeben und alle parteiloſen Muſikkenner waren einig, daß ſo etwas Unzuſammenhängendes, Grelles, Verworrenes, das Ohr Empörendes ſchlechterdings noch nie geſchrieben worden. Die ſchneidendſten Modulationen folgen auf einander in wirklich gräßlicher Harmonie und einige kleinliche Ideen, welche auch jeden Schein von Erhabenheit entfernen, z. B. ein Poſthornſolo, das vermuthlich die Ankunft des Gouverneurs ankündigen ſoll, vollenden den unangenehmen, betäubenden Eindruck.“

Wie natürlich genial und packend iſt nicht dieſe Intention, wenn durch dieſelbe einem ſo heillos blinden Naſenrümpfer die Idee kommen müſſen: „ſie bezeichne vermuthlich die Ankunft des Gouverneurs!“ —

Man muß zur Ehre des Componiſten des Freiſchützen annehmen, daß dieſe Ausſprüche eines Vorurtheils, welches ſo weit ging, der Prometheus-Ouvertüre, d. h. einer unſchuldigen Sommerſproſſe auf der jugendlichen Wange Beethovens den Vorzug vor der großen Fidelio-Ouvertüre zu geben, nicht aus der Feder Webers kamen, der man ſie zuſchreiben wollen. Haben doch die Intentionen dieſer Ouvertüre aller Ouvertüren, ihr Dramatiſiren von Situationen und Perſönlichkeiten durch Inſtrumente, durch Sprache und Geiſt des im Gebiet der Unendlichkeit nachempfundenen und inſtrumental wieder gegebenen Dramas, den Freiſchützen als Ableger zu Wege gebracht, alle Effekt-Ouvertüren der Neuzeit zur Taufe gehalten! ſind ſie doch von Weber, Mendelsſohn, Meyerbeer, ja von wem nicht? rein ausgeplündert worden!

Nur ein dramatiſcher Kopf, wie Beethoven, konnte ſeine Ouvertüre durch den prophetiſchen Trompetenſtoß in zwei Theile aus einander fallen laſſen: 1) in die Expoſition menſchlicher Geſchicke im Drama, 2) in die, in das Orcheſter, als eines Zweiten, über dem Drama Stehenden, wie der Chor über der antiken Tragödie gelegte menſchliche Theilnahme, überhaupt fort und fort geſteigert, bis zum namenloſen Jubel über die Befreiung des Opfers. Auch ein Lied an die Freude! — Es iſt bei dem Trompetenſtoße, als ſage das Orcheſter zu einem der Seinigen, wie die Königin Iſabeau in der Schillerſchen Jungfrau zu dem Knappen in der Thurmſzene:

„Steig' auf die Warte dort, die nach dem Feld
Hin ſteht und ſehe, wie die Schlacht ſich wendet.“

Das die Rettung verkündende Trompetenſolo kommt von der Bühne (Trompete auf dem Theater ſagt die Partitur). Gerade dies iſt die glücklichſte Verſchmelzung von Theater und Orcheſter zur Lebens- und Weltbühne. Viele Trompeten erſchollen ſeitdem vom Theater. Niemand, der des Nennens nur werth wäre, hat aber mehr eine ähnliche Verbindung von Theater und Orcheſter des Jenſeits und Diesſeits des Vorhangs gewagt. Dieſe Prachtouvertüre ſollte daher auch nur im Theater, nicht in Conzert-Sälen gehört werden. Will man ſie außerhalb des Theaters zur Aufführung bringen, ſo ſollte der Trompetenruf aus einem andern Zimmer kommen und wäre es nur, um das Publikum zu der Frage zu veranlaſſen: aus welchem Grunde die Trompete weggeſchickt wurde? Der Anatom kann wol ſeine Präparate in den Hörſaal tragen, die Seele iſt nur in der ihr adäquaten Mitte zu belauſchen.

Man lieſt in einer Correspondenznachricht aus den dreißiger Jahren: „Bückeburg, den 15. April. Unſere ganze ſonſt ſo ruhige Stadt war heute auf den Beinen. Ein eben ſo intereſſantes, als in Bückeburg ſeltenes Schauſpiel hatte

Alt und Jung in die Straßen gelockt. Eine Gruppe in der Richtung nach Norden langſam ſich fortbewegender Flamingos ſchwebte über unſerer Stadt. In der Purpurfarbe ihres glänzenden Gefieders erſchienen die ſchönen Thiere wie Feuerkugeln in der blauen Luft eines ungetrübten Tages. Ein reizender ſehnſuchtsvoller Anblick. Die Generationen des Ortes ſahen den zu uns verirrten Gäſten mit Fernröhren nach.“

Wie dieſe Flamingos ſich zu den Bückeburger Gänſen verhalten, ſo verhält ſich die große C Dur-Ouvertüre der Oper Beethovens zu den Armſeligkeiten des bürgerlichen Lebens.

Ein weiteres Eingehen auf die große Fidelio-Ouvertüre, von dem einfachen und doch ſo großen Motive des Allegros, bis, um nur noch etwas zu berühren, zu den beiden Seufzern im 188. Takte, welche im 224. ihrer Erlöſung entgegen gehen, zwei im Lande der Sehnſucht an einem Blumenkelche perlende Thautropfen — eine genauere Beſprechung dieſes Beethovenſchen Mikrokosmus, wäre eine Rekonſtruktion des Lebens und Seins des Meiſters, zweier in Beethoven vollkommen identiſcher Begriffe, eine Monographie, welche der Verfaſſer an dieſem Orte nur andeuten wollen.

Hier ſei uns die Erwähnung des Fidelio nur eine Gelegenheit auf kritiſchem Wege zu erklären, warum Beethoven noch lange nach ſeinem Tode der Verkannte, der Verfolgte bleiben müſſen. —

Die Erfahrung lehrt, daß die ganze Lebensleiter, vom Geſchäftsmann bis zum Dichter hinauf, an jeder Sproſſe ein Unfall dem von der Beurtheilung eines Publikums abhängigen

Menſchen mehr ſchadet, als wiederholte Erfolge ihm nützen. Jedes Publikum urtheilt ohne Anſehn von Perſon und Umſtänden, nach Reſultaten. Der Fidelio hatte geringen Erfolg gehabt, er war kalt aufgenommen worden, der Componiſt hatte ihn nach der dritten Vorſtellung zurückgezogen (ſiehe Op. 72).

Das Publikum hielt ſich an dieſes Reſultat. In einem Werke, das eines der gefeiertſten Gefühle aller Zeiten, treue Gattenliebe, verherrlichte, welcher Beethoven vielleicht die Züge jener Eleonore lieh, deren ſich ſein warmes Herz aus den Jahren der Kindheit im Breuningſchen Hauſe erinnern mochte (ſiehe oben den Brief Wegelers), in dieſer Apotheoſe durch den Künſtler eines für den Menſchen verlorenen Gefühles erblickte das Publikum, die Kunſtgenoſſen des Meiſters inbegriffen, ein ſpaniſches, von Bouilly zu einer von Gaveau componirten franzöſiſchen Oper benutztes Sujet, das ſpäter Ferdinand Paer in einer italieniſchen Leonore benutzt, das nunmehr zweiköpfig (Leonore, Fidelio) in die vierte Sprache überging. — Daß es dieſe zufälligen Umſtände waren, welche den Reiz der Neuheit nehmen, den Antheil Beethovens an demſelben wie eine neue Auflage erſcheinen laſſen müſſen, das ſah das Publikum nicht. Das Publikum verglich nur, eine Dummheit, die kein Publikum je ablegen wird. Nun geht aber die Logik in jedem Publikum nur ſo weit, ſich zu ſagen: „Da die Muſik zu Leonore unſeres vielgeliebten Paer eine ganz andere iſt, ſo iſt die Beethovens gar keine.“

Dieſe ſo gewonnene Ueberzeugung hätten die Kunſtgenoſſen des armen Beethoven componiren und in einer Cantate zur Aufführung bringen wollen. Weil Niemand ſich ſelbſt ſieht, verſchwieg man ſich dabei, daß man gar nicht im Stande geweſen war, Beethoven, am allerwenigſten ſeine Oper zu beurtheilen, und ſie eben ſo wenig ſchön finden können, wie ein Neger einen Weißen ſchön findet. —

Und wer hatte das Urtheil gefällt? Ein Wiener Publikum, dem der unmuſikaliſchſte Theil ſämmtlicher Bewohner Europens, dem ein franzöſiſches Offizier-Corps, nur ſieben Tage nach der Einnahme Wiens durch Napoleon, am 20. November 1805, wo der Fidelio in Scene ging, dabei zu Hülfe gekommen war. Da hätte Beethoven mit mehr Erfolg „j'ai du bon tabac“ inſtrumentirt!

Causa victrix Diis placet, devicta Catoni! Der einzige in Wien zu findende Cato war aber Beethoven ſelbſt und deshalb gefiel ihm ſeine Oper genug, um ſie, nach dem dritten Experiment, den Leuten den Staar zu ſtechen, denſelben lieber ganz zu entziehen. Beethoven war in Wien gerichtet. In den fataliſtiſchen Nebenumſtänden, welche bei der Wahl des Gegenſtandes, bei der Aufführung der Oper ſelbſt mitwirkten, iſt der Hauptgrund des Unverſtandes der Zeitgenoſſen zu ſuchen. Noch ein Schritt, und man kam zu dem weiteren Reſultat: „Die Oper des armen Beethoven (er war zufällig reicher an Ideen, als Wien mit allen ſeinen Vorſtädten) iſt nun nachgerade durchgefallen, folglich kann und darf nichts mehr von ihm gefallen.“ —

Damit war aber Beethoven der Bannbrüchige, auf den ſich die Pfeile des Spottes, die verletzenderen des Undanks zu richten hatten. Dennoch hatte Beethoven viel gethan, um, wo es möglich war, dem durch Mozart beliebt gewordenen Geſchmacke in den Szenen zu huldigen, welche ein Bild der Häuslichkeit Roccos, die Vermittelung zwiſchen Ober- und Unterwelt des Fidelio ſind. Erſt wo der Componiſt in die Kerker hinabſteigt „zu dem Manne, der kaum mehr lebt und wie ein Schatten ſchwebt," da erſt wird er der eigentliche Beethoven, der in der verfallenen Ciſterne dem Opfer ſein Grab gräbt. Styl und Gehalt der in den Eingangsnummern verhandelten Heirathsangelegenheiten, deren kindliches, nicht dem Genius, dem guten Willen Beethovens angehörendes Element nicht genug intereſſirt, ſind einer Zeitrichtung zuzuſchreiben, wo der Stammgaſt des Theaters, der gute Bürger und Hausvater „gemüthlicher" geſtimmt wurde, wenn er auf der Bühne nicht zu oft Perſonalitäten begegnete, welche ſeiner Lebensſtellung überlegen, ſondern lieber ſolchen, welche ihm gleich- oder untergeſtellt waren, und ihn ſo beſſer an ſeine Kanarienhecke, an die Kinderſtube zu Hauſe, erinnerten! — Es brauchte einen Vermittler zwiſchen Leben und Bühne. Dies iſt der Grund, die raison d'etat der Leporellos, der Papagenos, der Liebeleien im Häuschen Rocco's, des behaglichen Kilian im Freiſchütz, der beſſer als der Jägerburſche ſchießt, der tugendheldigen Wachtmeiſter und Dienſtboten bei Leſſing und Iffland, um die Nachahmungen des Sancho Panſa, des Falſtaff's, um die Urtypen zu nennen.

Zur Zeit Beethovens war die Bühne noch eine Art Appellationsinſtanz für das bürgerliche Leben. Was da gebilligt worden, hatte im Leben die Rechtskraft beſchritten. Folglich hatte es bei Rocco auszuſehen, wie zu Hauſe bei dem Stammgaſt des Theaters, und auch die Marzellinen waren es zufrieden, daß dem alltäglichen, ihnen nur zu bekannten Jacquino der intereſſantere Fidelio vorgezogen wird. In unſeren durch große ſociale und politiſche Experimente in Anſpruch genommenen Tagen iſt das Theater nur noch ein Moden-Artikel in der Oper, der Tummelplatz einer vom Leben ſelbſt geſchiedenen, bald abgeſtumpften Neugier im Schauſpiel. —

In den erſten Nummern des Fidelio, ja noch in der Ausweichung des 33. Taktes des Gefangenenchors, im 36. der Arie des Pizarro, iſt mehr Mozartiſches Element, als in den Inſtrumental-Compoſitionen der erſten Periode Beethovens, es liegt das nur nicht ſo auf der Hand, weil der Einfluß Mozarts hier nicht, wie bei jenen Anfängen Beethovens, ein unwillkührlicher, ſondern ein dem bereits zur höchſten Originalität gelangten Meiſter abgedrungener iſt. Dieſer Einfluß Mozartiſchen Geſchmacks in Kleinigkeiten wird durch geſuchtere Harmonien, wie ſie beſonders im zweiten Terzett Platz greifen, verſteckt, nicht aufgehoben. —

Ein wahrer Gaſſenhauer nach Papagenozuſchnitt iſt z. B. die Arie Rocco's, „Hat man nicht auch Gold beineben," mit dem Eintritt in die $^6/_8$ und bei dem Tempo „das Glück wie ein Knecht," eine Eintagsfliege, wie ſie in einem Singſpiel in einem kleinen Tenier, nicht in der Leonore, in einem großen Salvator Roſa, an ihrem Platz geweſen wäre. Die Muſik iſt ganz im Geiſte der Situation, die Situation aber nicht im Geiſte Beethovens, dem es nicht gelingt, etwas Unbedeutendes zu ſagen, der die Nummer als ein nothwendiges Uebel, als ein experimentum in anima vili anſehen mußte.

Wie ſchwer der in ſeinen Tendenzen ideale Componiſt der Adelaide die zuckerſüße Kerkermeiſters-Tochter verdaute, beweiſt der Umſtand, daß er Marzellinens Arie: „O, wär' ich ſchon mit Dir vereint," drei Mal componirte, obgleich dieſelbe für ihn kaum die Bedeutung eines Singvogels haben konnte. — Jacquino bleibt bis in das tiefſinnige erſte Quartett: „Mir iſt ſo wunderbar," $^{6}/_{4}$, ein unintereſſanter Tölpel, deſſen Platz in einer Mühle, nicht in einer das Drama einſchließenden Feſtung geweſen wäre.

Dieſe ganze Häuslichkeit Roccos ohne ſeine Schlüſſel war nichts für Beethoven, der, ſelbſt ein Opfer, nur den im Kerker ſchmachtenden Floreſtan verherrlichen konnte. Auch das reizende Duett: „Um in der Ehe froh zu leben, muß man vor Allem treu ſich ſein," hat etwas Bürgerlich-Sonntägliches, das Kälte über eine Handlung verbreitet, deren Grund ein Gefängniß iſt. Der Componiſt hat daſſelbe durch eine von ihm ſonſt nur einigen ſchönen Adagios zugewandte Taktart $^{9}/_{8}$ gehoben (erſtes Quartett, Septett, Sonate Op. 22, Op. 31, Nr. 1; auch Klärchen ſtirbt ihm in $^{9}/_{8}$, vergleiche die tiefſinnigen Variationen der Sonate Op. 109, wo Beethoven mit Vorliebe aus $^{3}/_{4}$ in $^{9}/_{8}$ ausweicht). — Es fehlt der Situation des Duetts an Intereſſe, weil ſie falſch iſt. Marzelline ſchmachtet nach dem Tage, welcher ſie Fidelio verbinden ſoll, von dem man weiß, daß er die große Leonore verſteckt. Da bleibt nur das Intereſſe an der Muſik als ſolcher, als Kurzweil für's Ohr, für die der Componiſt denn auch durch ſogenannte angenehme Stellen in Sexten, Trillern, kleinen Stimmcadenzen, in lieblichen Konſonanten, Sorge getragen, wobei er aber mehr guten Willen als ſein unnachahmliches Genie zeigen konnte, denn dieſes Hochzeitsduett zweier Perſonen, die ſich gar nicht heirathen können, erhält dadurch eine Färbung, die nicht komiſch, nicht tragiſch, die falſch iſt, und nur eine Nummer abgiebt, welche als ſolche vortrefflich componirt wurde. Was Beethovens Kunſt nun aber gerade auszeichnet, iſt ja, daß ſie nicht, wie die italieniſche Schule, beim Ohr ſtehen bleibt, ſondern in erhabenen und großen Ideen durch's Ohr zum inneren Menſchen ſpricht, edle Gedanken, großherzige Entſchließungen weckt. Wo Beethoven dieſe Richtung aufgiebt, giebt er ſich ſelbſt auf. — In dem Süjet der Leonore hatte er das treue, über alle Schwierigkeiten ſiegende Weib geſehen, wie ein Genie immer den Kern, nicht die Schaale erfaßt. Er ſtieß auf den Rocco und ſeine Umgebung im erſten Akt allererſt, nachdem die Unterwelt der Kerker, der von der Tugend über ſie zu feiernde Triumph, in ſeiner großen Seele jene flache, in der Partitur aber nicht weniger abzuthuende Oberwelt überwältigt hatte. Dieſe Expoſition hätte kaum ein höheres Intereſſe gewonnen, wenn man ſie, einen Stock höher, in die Wohnung des Gouverneurs verlegen können. Aber ſelbſt in dieſem Rahmen findet man große Schönheiten, nur nicht Beethoven. Vielleicht iſt die Leonoren von Marzelline im zweiten Terzett zugerufene Phraſe: „Dein gutes Herz wird manchen Schmerz in dieſen Grüften leiden,“ der Urſprung der meiſterhaften Durchführung entgegengeſetzter Charaktere in dem Freiſchütz-Duett Agathens und Aennchens, wie denn die von Rache ſchnaubende Arie des Pizarro: „Ha, welch' ein Augenblick!“, im Freiſchütz zur Rache-Arie des Kaspar geworden. Bekannt iſt der Ausſpruch Beethovens: „Ich hätte nie geglaubt, daß das ſchwächliche Männchen, Weber, den Kaspar ſchaffen könne, einen Kerl, der wie ein „„Haus““ daſteht!“ — Daß in dieſem Hauſe ganze Etagen Beethoven gehörten, ſagte er ſich dabei nicht, weil dem wahren Genius nie das Geleiſtete, nur das noch zu Schaffende vor Augen iſt. „Nihil actum reputans si quidquid agendum reliquit!“ Selbſt, als bereits Beethoven die Chor-Symphonie componirt hatte, gegen welche denn doch die herrlichen Ouvertüren Webers nur Lanzenſplitter ſind, verlor ſich, in ſeinem Sinn, dieſes Opus stupendum ſchon in der zehnten Symphonie, welche ohne Zweifel dem Symphonie-Styl eine neue Form, einen neuen Gehalt, einen erweiterten Umfang gegeben und in dem universo ihr Programm gefunden hätte. Nur ein Franzoſe, nur ein Conservatoire-Direkter, nur Fetis konnte fabeln, das höchſt unbedeutende Allegretto posthume für Orcheſter (ſiehe den Buchſtaben i, vierte Section des Katalogs), ein Fetzen der Windeln Beethovens, könnte ihr, der Namenloſen, Unendlichen, beſtimmt geweſen ſein! — Eine Verirrung der Conjekturalkritik ſonder gleichen! —

Unerreicht, wie unvergleichlich ſteht Beethoven von dem Augenblicke im Fidelio da, wo er mit Leonoren allein iſt, ihre Größe mit der ſeinigen mißt, mit ihr in das Recitativ und Adagio ausbricht, welche unter dem Namen der Arie mit den drei obligaten Hörnern bekannt ſind. Dieſe Arie, mit ihrem kühnen Allegro (O Du! für den ich Alles trug), iſt das unerreichte Muſter aller Opern-Hauptarien geblieben. Sie wurde in Zuſchnitt und Wirkung maaßgebend für Weber in der Arie der Agathe, „Wie nahte mir der Schlummer.“ Die Steigerungen des Allegro (Ich folg' dem inneren Triebe), die, wie auf den Wink eines Magiers, in Blumen und Blüthen ausſtrahlenden — drei Hörner, das zauberiſch verwandelte Fagott — Alles dies iſt tauſendfach nachgeahmt, nie erreicht worden. Auf dieſes Wunder einer Arie folgt das Finale mit dem Chor der Gefangenen, der auf einer gewundenen Figur der Fagotte, dumpfig wie Kellerluft, aus dem Orcheſter heraufſteigt, wie die Gefangenen ſelbſt aus ihren Verließen! Der Effect dieſes halblauten Hymnus an die Freiheit würde gewinnen, wenn man die Gefangenen nicht, wie es zu geſchehen pflegt, aus der Couliſſe auf die Bühne treten ließe, ſondern bei dem erſten Schauer des tiefen B in den Bäſſen die Thurmthüren öffnete, zu denen das Publikum die Gefangenen aus Verſenkungen, gleichſam von den letzten Stufen der Kerker, auf die Bühne hinaustreten ſähe, gerade wie ſich die Figur der Fagotte in ſtufenartigen, ungleichen Intervallen aus dem tiefſten Grunde des Orcheſters losringt.

Alles Folgende iſt nunmehr der Unterwelt der Kerker verfallen, aus der Beethoven als der höchſte Ausdruck des Romantiſch-Ungeheuren in der Oper hervorgeht. Floreſtans iſt das Gefängniß Beethovens, unſer Aller, ein Symbol der Hinderniſſe des Lebens, menſchlichen Leidens, menſchlicher Prüfungen. Dies iſt es, was die Schickſalsmuſik des Fidelio als eine in das Leben eingreifende weſentlich von der durch den Comthur im Don Juan vertretenen Geiſtermuſik unterſcheidet. — Zwei und dreißig Takte eines ſchauervollen, in F Moll verſenkten unterirdiſchen Geſchoſſes führen an die große Tenor-Arie Floreſtans (In des Lebens Frühlingstagen iſt das Glück von mir geflohn), welche eine Oper für ſich iſt und nicht ihres Gleichen hat. Das Grab-Duett, das Terzett und Quartett, wo der die Rettung kündende Trompetenruf den Arm des Mörders lähmt, das namenloſe Duett der Geretteten (O namenloſe Freude), das Finale endlich, eine Hymne an die Freude, ſtellen Beethoven auf die Höhe Mozarts in der Oper, ſtellen ihn weit über Mozart, durch die Verwendung des Orcheſters, durch das einheitlichere Zuſammenwirken ſeiner Idee, durch die Schöpfung einer in ihren Reſultaten für den denkenden und fühlenden Menſchen fruchtbaren Schickſalsmuſik, um es mit einem Wort zu ſagen.

So hinterließ Beethoven durch ein einziges Werk eine Spur in der Oper, wie ſie Rom in den eroberten Provinzen zurückließ, wo römiſche Monumente noch die Zeit herausfordern, ſie zu zerſtören. —

Verlaſſen wir hier den Fidelio, der nicht in Noten, in Thränen des Leides und Entzückens geſchrieben wurde, weil dieſes außerordentliche Bühnen-Ereigniß nur Gegenſtand einer Monographie ſein könnte, welche damit eine latente Geſchichte der Oper überhaupt übernähme, die im Fidelio in eine ihrer höchſten Spitzen ausliefe. —

Wichtig für das Verſtändniß des Kunſtmärtyrerthums Beethovens iſt zu wiſſen, daß er ſein Leben lang der hohen Ariſtokratie im Schooße ſaß, welcher Sitz für den Eindringling, für den homo novus, eben nicht der weichſte zu ſein pflegt und dadurch charakteriſirt iſt, daß er den Günſtling nur ſo lange duldet, als er zur Kurzweil dient, ihn jedoch unbedingt fallen läßt, wenn er unbequem wird, in allen Fällen aber ſeiner ſich nur mit Maaß annimmt, und wenn es ohne zu große Mühe geſchehen kann. Daß der protegirte Genius, wenn er ein Beethoven, ſeine Patrone überdauert und ihre ſelbſt auf Kirchhöfen bereits vergeſſenen Namen, durch die Dedikationen unvergänglicher Werke, in ein *immer neues* Leben ruft, das wird überſehen, und die Geſchichte, welche die Balançe von Patronat und Ruhm herſtellt, kommt zu ſpät, weil ſie die Geſchichte iſt. — Beethoven, deſſen Werke die Errungenſchaften des Lebens, den „*Beſitz*“ nur in der allgemeinſten Anwendung gelten laſſen, die Inſtitutionen des Lebens vielmehr korrigiren, Beethoven hatte lange Jahre im „*Beſondern*,“ in einer Kaſte zugebracht, welche das *Beſondere* ausſpricht, bevor er die Ideenverbindungen ſeiner letzten Jahre, ſeine dritte große Stylmetamorphoſe, einging. Das adlige *Gebahren* und Vornehmthun war damals in Oeſtreich ein chemiſcher Aliquottheil der atmoſphäriſchen Luft, der ſich kaum jemand entziehen mochte. Beethoven wäre ſonſt ſeinem Charakter nach der Erſte geweſen, ſich jedes Patronates zu entſchlagen. Daß Beethoven der Vornehmſte unter ſeinen Vornehmen war, kannten ſeine Zeitgenoſſen, konnte er ſelbſt überſehen, wird heute Niemand in Zweifel ziehen. Der Vornehme iſt nur dadurch vornehm, daß er der Repräſentant einer Idee iſt, die ſich über das Niveau des Alltäglichen erhebt. So fanden, insbeſondere damals, der größere Grundbeſitz und die von einem ſolchen unzertrennlichen Ideen einer natürlichen Suprematie, ja, traditionel gewordene Manieren, ihre vollſtändigſte Repräſentation im Adel.

Daß die durch Beethoven vertretenen Ideen gleichberechtigte waren, durch ihren Zuſammenhang mit dem Allgemein-Menſchlichen ein dieſem gleiches Leben behaupten, jene konkreten Ideen auch bereits überlebt haben, wie das Allgemeine immer das Beſondere abſorbirt: dieſen Zuſammenhang des Lebens mit der Kunſt nachzuweiſen, iſt ein Hauptzweck dieſes Buches. —

Man kann von der Kunſt nicht ſagen, daß ſie in der Art des durch den Buchſtaben ſich ausſprechenden Gedankens neue Lebensanſichten wirke, oder, wie ſoziale und politiſche Umwälzungen, durch die Prüfung gewonnener Ideen das Allgemein-Menſchliche fördere. Die Thätigkeit der Kunſt iſt keine ſo poſitive und materiell zu erkennende. Die Kunſt Beethovens iſt das Leben und wirkt auf daſſelbe, weil ſie, ſelbſt edel, edle Gedanken in Umlauf ſetzt. Nun äußert nicht weniger Funktion und Leben Alles, was ſich denken und fühlen läßt. Dies iſt es, was Shakſpeare, der große Denker auf dem Theater, wie Beethoven der große Denker in der Inſtrumentalmuſik, ſo ausdrücken wollen: Alles iſt wahr (all is true). Wenn ich von einem Verſtorbenen träume, ſo lebt er für mich. So Beethoven. Was durch ihn in unſerer Seele zündet, zur nährenden Flamme heranwächſt, das iſt der Kern ſeiner Kunſt, ihr Einklang mit dem Leben.

Unterſuchen wir einen Augenblick die Stellung Beethovens in ſeiner Adoption durch den Wiener hohen Adel. Zu theuer erkaufen die Großen das Monopol, die Großen zu heißen, um ſich nicht nach Umſtänden an den Kleinen dafür ſchadlos zu halten. Ein Augenzeuge hat dem Verfaſſer erzählt, wie er Beethoven zur Zeit der erſten Aufführung ſeiner Paſtoralſymphonie im Jahre 1808 (ſiehe Op. 68) gekannt. Bei faſt völlig leerem Hauſe wohnte dieſer große ruſſiſche Herr jener Aufführung im Theater bei, rief er allein beim Schluſſe ſo lange und ſo ausdauernd Beifall, daß ſich der große Mann im Orcheſter ihm hinwandte, um ihn freundlich zu grüßen. Damals (1808) ſah man Beethoven oft bei einer der Löwinnen des Tages, bei der ſchönen Gräfin Fuchs, in die er, wie der Gräfin ganze Umgebung, im Stillen ein wenig oder ſehr verliebt war. Wurde in dieſen Abendzirkeln der Thee gereicht, dieſe „muſikaliſchſte“ Flüſſigkeit; gingen dabei die fein geſchnittenen Butterbrode von Hand zu Hand; klirrten und klapperten dazu die entſetzlichen Marterwerkzeuge der Teller, Löffel, Meſſer und Zangen, und von Wien kann man ſagen: je ſchlechter der Thee, je vergnügter gehts zu;

dann wandte ſich die an der Heißwaſſerbrockrone in Perſon beſchäftigte Wirthin wol zu Beethoven und ſagte: „nun, lieber Beethoven, ſpielen ſie uns doch etwas!“ Damit aber war der Thee ein vollſtändiger und äſthetiſcher. Beethoven ſetzte ſich immer gehorſam an den Flügel und ergoß ſich für ſeine eigene Perſon in Fantaſien, die dieſer Geſellſchaft verloren, für ſie nur die hinzunehmende Begleitung ihres Genuſſes am Theetiſch, an ihren eigenen höchſt perſönlichen Vorzügen waren. Der Augenzeuge dieſer Art des damaligen Wiener hohen Adels, von Beethoven etwas zum Thee einzunehmen, folgte regelmäßig Beethoven an's Inſtrument, um ihn hier von ſeiner Kunſt erzählen zu hören. Ruſſell ſagt in ſeiner **Tour in Germany**: „Sobald Beethoven am Piano ſitzt, ſcheint er völlig unbewußt zu ſein, daß außer ihm noch irgend etwas in Exiſtenz iſt.“ Das fühlte auch der ruſſiſche Graf. Beethoven, gewohnt der große Einſiedler in Wien zu ſein, vergab den Leuten — ihren Thee und dachte wol nur der ſchönen Augen ſeiner unmuſikaliſchen Wirthin. —

Beethoven war ein Hausfreund der Fürſten Lichnowski, Lobkowitz, der Grafen Browne, Brunswick, Thun, Erdödy, Perſonen, die Alle zu dem höchſten Adel Wiens gehörten. Aber auch hier, wo ſeine Stellung eine würdigere als an jenem Theetiſch war, weil dieſe Menſchen ſeiner würdiger waren, war dieſelbe eine falſche, weil der Künſtler auch für dieſe ſeltenen Ausnahmen in der höheren Geſellſchaft der Eindringling bleibt, von dem es unbequem iſt, annehmen zu müſſen, daß man ihm in geiſtiger Befähigung nachſtehe. Beethoven war in dieſen Kreiſen nicht unempfindlich für das Vergnügen des Tanzes. Ein Mitglied der damaligen ruſſiſchen Geſandtſchaft in Wien hat den Verfaſſer verſichert, ihm viel auf den beliebten Redouten begegnet zu ſein, von denen Beethoven den Attache in ſpäter Nacht noch nach Hauſe zu begleiten pflegte, um die Eindrücke des Balles auf des Diplomaten Flügel auszuleben. Ob etwas von dieſer Freude an Tanzbetrachtungen in den zweiten und dritten Theil des ſogenannten Hoffnungswalzers von Beethoven übergegangen? (ſiehe den Buchſtaben B., dritte Abtheil. des Katalogs). Die Strauß und Lanner waren noch nicht erſchienen. Daß Beethoven die Redouten liebte, geht auch noch daraus hervor, daß Ries ihn dort zu finden wußte, als Beethoven eine Zeit lang ihn nicht ſehen und bei ſich empfangen wollte. Aber nie kam Beethoven dahin, im Takt zu tanzen. Dieſe poſitive Angabe eines treuen Schildknappen, Ries, wird nicht dadurch geſchwächt, daß Berlioz ſie in Zweifel ziehen wollen, weil Beethoven im höchſten Grade den Sinn des Rhythmus beſeſſen haben müſſe (Journal des débats 14. Aout 1852: Je me permettrai de ne point le croire. Beethoven posseda au plus haut degré le sentiment du rhythme). Beethoven iſt eine Verkörperung des Rhythmus, aber gerade in ſolchen Widerſprüchen genügt ſich zuweilen die Natur eines Genies. —

Die Bewegungen Beethovens waren linkiſch und ungeſchickt. Er ließ gewöhnlich fallen, was er in die Hand nahm. Möbeln ſpielte er übel mit, beſonders koſtbaren, aus lauter Vorſicht.

ſie beſſer zu behandeln. Mehr als einmal verſchüttete er ſein Dintenfaß in's Pianoforte, in deſſen Nähe er zu arbeiten pflegte. —

Höchſt reizbar, war Beethoven bei der geringfügigſten Gelegenheit verletzt. Der Violiniſt Schupanzigh, der nach Beethovens Urtheil ſeine Quartette am beſten vortrug, wollte eine Paſſage in dem erſten der drei großen Quartette, Op. 59, unbequem oder inpraktikabel finden, wie die Geiger ſagen. „Glaubt er, daß ich an eine elende Geige denke, wenn der Geiſt zu mir ſpricht und ich etwas aufſchreibe?“ war die grobe, aber künſtleriſche Antwort. Ein anderes Mal beſuchte Schupanzigh Beethoven auf deſſen Bitte und fand ihn mit Schreiben beſchäftigt. Zu einem Diner beim ruſſiſchen Botſchafter, dem Grafen Andreas Raſumowski, eingeladen, war Schupanzigh in weißer Weſte und Halsbinde erſchienen. Die Stunde drängte. Schupanzigh redete Beethoven an; als dieſer ihn gar nicht zu bemerken ſchien und emſig fortſchrieb, näherte er ſich ihm mit einer lauteren Frage nach ſeinen Wünſchen. Der in ſeinen Meditationen geſtörte Meiſter tauchte eben die Feder bis auf den Grund ſeines Dintenfaſſes, mit dieſer, mit der dicken Feder, welche die Abgründe der Meſſe in D gegraben, ſtrich Beethoven hierauf Schupanzigh ein Kreuz über die weiße Weſte, was ihn vollkommen Diner-unfähig machen mußte. „Er kann warten, dies geht vor“, waren hiebei die Worte Beethovens, ſeine Bewegung ein Wink auf die Thür. Man denke ſich das Erſtaunen des ſo angeſtrichenen erſten Geigers der Haupt-

und Reſidenzſtadt Wien! — So umſchnurren Inſekten im Graſe den ſegentragenden Baum.

Die Anſichten Wiens über ſeinen größten Einwohner leben auf's Ergötzlichſte in einer in dem ſchönen Wiener-Deutſch uns erhaltenen Phraſe fort. Beethovens Anhänger heißen, ſagt Schindler in dem Vorworte zu dem zweiten Nachtrage der bekannten Biographie, hieß in Wien ein Gegner aller andern Muſik ſein. Nach dem Tode Beethovens ging Schindler einen hochſtehenden Mann um eine Anſtellung an. Dieſer erinnerte ſich ſeines Zuſammenhangs mit Beethoven, deſſen tödtlicher Spott ihn nicht immer verſchonte. „Da werden S' kan andere Muſik mögen, als von Ihrem Beethoven! Es war a unausſtehlicher Menſch!" lautete die Antwort, welcher die Ablehnung des Geſuches auf dem Fuße folgte.

Es iſt zu verwundern, daß das ſo bodenlos tief unter dem Niveau Beethovenſchen Geiſtes ſtehende Wien jenen Ausſpruch: Es war a unausſtehlicher Menſch! nicht zur Grabſchrift gewählt, mit der Apoſtrophe:

Es giebt nur a Wien! —

Am unbefangenſten beurtheilte den großen Mann ſein erlauchter Schüler, der Erzherzog Rudolph. Selbſt ein tüchtiger Mann in der Kunſt, wußte der Erzherzog Beethoven zu beurtheilen, wie er beurtheilt ſein wollte, als den bevorzugten Träger himmliſcher Gaben. Das Verhältniß des Meiſters zum kaiſerlichen Schüler war aber auch kein gewöhnliches. Beethoven hatte ſeine Bedingungen geſtellt. Vor Allem wollte er mit ſeinem Schüler allein ſein, wenn er ihn bei ſeinem Klavierſpiel leitete, oder ihn in der Compoſitionslehre unterwies. Der Erzherzog hielt Wort. Beethoven begegnete nie Jemandem bei der Lektion, außer dem Erzherzog Karl, dem Helden von Aſpern, für den er das Gefühl der Sympathie hatte, das große Geiſter verbindet. Wie hoch indeß die beiden Erzherzoge in der Meinung Beethovens ſtanden, wie gern er ſie auch ſah, ſo brauchte doch nur die Stunde der Lektion bei Hofe, des „Hofdienſtes,“ ſagte Beethoven, zu ſchlagen, ihn zu vermögen, nach Vorwänden zu ſuchen, um nur nicht zu ſein, wo er doch ſo gern war, wo es ihm warm um's Herz wurde, unter Kunſt, Ruhm und Macht. Der Erzherzog Rudolph, deſſen Name in dem Beethovens fortlebt, kannte und ſchonte dieſe Reizbarkeiten. Seine an Beethoven gerichteten Briefe unterſchrieb er „Ihr freundwilliger Schüler,“ er war ſtolz auf den Stolz Beethovens ein Beethoven zu ſein. Allein es half nichts, Beethoven blieb die Lektion widerwärtig. Die bloße Idee eines Zwanges, den er ſich anthun müſſe, und wäre es auch nur einen anderen Rock anzuziehen, war ihm ſchon unerträglich. Lud man Beethoven zum Eſſen ein, ſo war er verdroſſen, der Sklave der Stunde eines andern zu ſein. Ihm war die Zeit das Mittel, ein Motiv zu finden und zur Geltung zu bringen. Beethoven hatte auch noch die extravagante Idee, daß man zu Tiſche geht, wenn man Hunger hat, und nicht wenn eine Uhr ſchlägt. Ein großer Tag erſchien indeß, an dem er die großen Sängerinnen Sonntag und Unzer in der Höhle des Löwen aufnahm, ihnen bei ſich ein Mittagseſſen zu geben wagte. Dieſe Anſtrengung zu Ehren der bürgerlichen Ordnung hatte zum Zweck, den berühmten Künſtlerinnen des Näheren nachzuweiſen, daß ſie wol einen Schellfiſch, Beethovens Lieblingsgericht, mit ihm theilen könnten, nichts in der Welt aber im Stande wäre, ihn zu vermögen, ihre Singparthien in der Chor-Symphonie, welche ſie zu hoch fanden, zu ändern (ſiehe Op. 125).

* * *

Gegen das Jahr 1810 bildete ſich Beethoven ein, Luſt zum Heirathen zu haben. Die Frage: wen ein Beethoven heirathen können? hätte aber zuvorgehend, der Gegenſtand einer Preisfrage werden müſſen. Das ſah Beethoven ein und blieb ledig. In einem ungenügenden Gaſthausleben, das er der Tafel der Großen vorzog, in den Sälen der Wiener Ariſtokratie hatte Beethoven zu erfahren, daß ein Tropfen häuslicher Wahrheit Wolken künſtlicher Wohlgerüche aufwiegt. Beethoven zog ſich auf ſich ſelbſt zurück, als es zu ſpät war, ſich eine entſprechende Häuslichkeit zu gründen. Deshalb und weil die Kunſt Hand in Hand mit dem Leben, mit dem Menſchen in dem Künſtler geht, ſtehen die Produkte dieſer letzten Jahre, die er nur noch in ſeiner eigenen großen Geſellſchaft lebte, Beethoven ſelbſt näher, ſind ſie mehr, wie die Erzeugniſſe ſeiner zwei erſten Styl-Perioden, ein Ausdruck Beethovenſchen Seins und Geiſtes, womit nicht geſagt ſein ſoll, daß man deßhalb ſeine Lieblinge weniger in jenen erſten zwei Stylarten zu ſuchen habe. — Wer aber Beethoven, und nicht nur den unnachahmlichen Tondichter, der auch einen anderen Namen tragen können, wer den anderen Namen tragen können, wer den eigentlichen Beethoven kennen lernen, dieſe große Perſönlichkeit belauſchen will, der kann dieſen Beethoven nur in ſeiner letzten Stylmetamorphoſe finden. Das Maaß der in dieſer Gedankenwelt berechtigten Zärtlichkeit der Gefühle ermeſſe man unter Anderm in dem Thema mit Veränderungen der Sonate Op. 109, in dem Adagio des Quartetts Op. 127, in der reizenden Cavatine des Quartetts Op. 130, in dem verzückten Cis Moll-Quartett. — Warum war auch Beethoven, was man nie ungeſtraft iſt, ein Genie? — Dieſe Frage iſt die Antwort, welche allein das Räthſel ſeiner außerordentlichen Erſcheinung zu löſen vermag. —

In dem bisher Entwickelten ſoll keineswegs dem Protektoraten in der Kunſt der Stab gebrochen ſein. Es iſt vielmehr für die Kunſt und das Leben ein Glück, daß es bevorzugte Vermögenszuſtände giebt, die für Kunſt und Künſtler noch etwas thun und, dem zunächſt, auch einem Menſchen, der nur Menſch iſt, den Genuß einer gelungenen Ausführung von Meiſterwerken gewähren. Kommen bei der gleichen Vertheilung der Glücksgüter, wie ſie die Communiſten geträumt, doch ganze 75 Centimes auf den Kopf, mit denen noch nicht die dem beſcheidenſten Trio nöthige Beleuchtung erſchwungen iſt. — Eben ſo lehrt die Erfahrung, daß Vereine zu muſikaliſchen Zwecken in ihrem Direktor leicht einen Napoleon finden, der nicht der Onkel, der Neffe iſt, und ſeinem perſönlichen und ſpeciellen Vergnügen die Intereſſen der Kunſt zum Opfer bringt. Es iſt daher wichtig, daß ſolche Vereine, welche gewiſſermaßen das demokratiſche Prinzip in der Kunſt vertreten und dabei ſelten viel Ehre einlegen, durch große, kunſtgeſinnte

Privathäuſer, am nachdrücklichſten von einem Hofe, wo ſich der Geſchmack reiner erhalten kann, weil er keine Privat-Intereſſen zu verfolgen hat, im Schach erhalten und ſowohl vor dem ſchläfrigen Weſen, das ſich ihrer leicht bemächtigt, als vor Uebergriffen bewahrt bleiben, in welchem letzten Falle muſikaliſche Vereine ihres Zweckes, das Schöne zu fördern, ganz verfehlen, und nur Gemüſe des eigenen Küchengartens auftiſchen, ſtatt des Schönen, weil es ſchön, und nicht nur, weil es von dem Kalliwoda der reſpectiven Oertlichkeit herſtammt. Außer den großen muſikaliſchen Häuſern der Lichnowski, der Obersdorf (vergleich Op. 60), der Erdödys (Op. 70, Op. 102), der Ertmanns (Op. 101), der Browne, der Brunswick (Op. 57, Op. 77, 78), der Lobkowitz (Op. 67, 68, 74) kannte Beethoven auch noch die größten Geiſter ſeiner Zeit perſönlich. —

Der Verfaſſer des Fauſt ließ es ſich bei einem Beſuche in Wien angelegen ſein, den Componiſten des Fidelio aufzuſuchen. Die beiden großen Dichter gingen nach der erſten Begrüßung auf die „Baſtei." Auf dem Wege wurde Beethoven auf jedem Schritte auf gut wieneriſch, d. h. familiär-aufdringlich, gegrüßt, wie er denn, allgemein bekannt, zum Verbande des Wiener Lebens als öffentliche Perſon gehörte. Gruß-Demonſtrationen ſind aber ganz eigentlich in der Wiener Gemüthlichkeit begründet, weil ſie nichts koſten, dem Grüßer aber eine gewiſſe Wichtigkeit in ſeinen eigenen Augen mit der Ueberzeugung geben, daß er ſelbſt nicht unbemerkt bleiben könne, wenn er den Genius gnädigſt tolerire und honorire.

Göthe, der zu jeder Zeit ſeines Lebens immer nur ſich ſah, verfehlte nicht, dieſe Wiener Grüße als ihm geltend zu erwiedern und Beethoven ſein Erſtaunen über dieſe außerordentliche Höflichkeit auszuſprechen. „Man grüßt nicht Sie, man grüßt mich“, war des Künſtlers einfache Antwort. Als Göthe Miniſter geworden, ließ er den Brief ſeines Kunſtbruders, in dem Beethoven ihn erſuchte, dem Weimariſchen Hofe ein Exemplar der Meſſe in **D** im Manuſcript anzutragen, ohne Antwort.

Am aufrichtigſten war und blieb Beethoven der treffliche Erzherzog Rudolph ergeben. Er war es, der ihn mit den großen Perſönlichkeiten des Wiener Congreſſes bekannt machte. Der ruſſiſche Botſchafter am Wiener Hofe, der Graf Andreas Raſumovski (ſiehe Op. 59, 67, 68) ſtellte Beethoven dem Kaiſer Alexander und der Kaiſerin Eliſabeth vor, welche Fürſtin, durch ihre mit dem höchſten Liebreize gepaarte Majeſtät, Beethoven wahrhaft bezauberte (ſiehe Op. 30, 89, 92).

Macht und Reichthum, Geiſt und Schönheit, die menſchlichen Möglichkeiten, waren von Beethoven gekannt. Sein Gedicht iſt die Reconſtruktion dieſes Kosmos nach „ſeinen“ Ideen. —

Theuer erkaufen auserleſene Köpfe den Vorzug, Welten in ſich zu tragen und in die Erſcheinung treten zu laſſen. —

Welchen Haß, welche Verfolgungen hatte nicht der edle Geiſt Mozart, der König der Oper, in ſeinen Opern zu erleiden? Ein Befehl Kaiſer Joſephs mußte bei der erſten Aufführung der nozze di Figaro das Theaterperſonal zum

Singen zwingen, nachdem der intrigante Salieri (ſiehe Op. 12 im Katalog Beethovens), die unzuverläſſige Bretterwelt gegen den göttlichen Meiſter und ſein glänzendes Werk aufgewiegelt. Dieſe Erbärmlichkeiten, dieſe kunſtſchändenden Schleichwege hatte für Beethoven der Fidelio erneuert. Die Namen wechſeln, die Menſchen bleiben dieſelben. Es giebt aber kaum etwas Empfindlicheres, als hartnäckige Verfolgungen in Kleinigkeiten, in den durchgehenden Noten des Lebens. Nur zu leicht erwacht durch ſie in uns der ſchlafende Leu kleinlicher Gefühle. Was läge Beethoven heute daran, daß ſein unſterbliches Werk, unter dieſem oder jenem Namen, einem Publikum unwiſſender Theatergänger ohne Geſchmack vorgeführt wurde? Nachdem er, wie wir geſehen, ſeine Oper ganz umgearbeitet, ja neu geſchaffen, war ſein Wunſch und Wille, einer neuen Partitur auch einen neuen Namen zu geben. Er wollte ſtatt der Leonore nur noch etwas von einem Fidelio wiſſen. Unter dieſem Namen ſollte die Oper gegeben werden, als am Tage der Aufführung der Theaterzettel abermals die Leonore brachte. Bis auf eine Winkeldruckerei für Theaterzettel, ſollte der große Mann in Wien Alles gegen ſich haben. — An ſolchen Nadelſtichen, für die Beethoven beſonders empfindlich war, ließ die Kaiſerſtadt es nie fehlen.

Gewiß hätte Beethoven noch Größeres, ja das Höchſte in der Oper geleiſtet, wenn die Verfolgung und Verdächtigung der Leonore durch den Fidelio, des Fidilio durch die Leonore ihn nicht auf immer vom Theater zurückgeſchreckt hätte. Vergebens wandte man ſich im Jahre 1823 an ihn, mit dem

Vorſchlag, für die liebliche Sonntag, welche Deutſchland bezauberte, eine Oper nach dem Text der Meluſine von Grillparzer zu ſchreiben. Eine Zaubernymphe, wie dieſe Meluſine, hätte ſich Beethovens Kunſt gern aus der Tiefe des Meeres heraufgeholt, der Verfaſſer der Ahnfrau, Grillparzer, war nicht weniger der beliebte und geehrte Bühnendichter des Tages, ein tüchtiger Waffenbruder, aber Beethoven ſah nur das Schickſal ſeiner erſten Oper und wollte daran genug haben. Eben ſo hatte der Baron Biedenfeld, im Auftrag des impressario der Wiener italieniſchen Oper, Dominique Barbaja, eines Theaterblutbundes, wie ſie Italien zeugt, Schillers Ballade: Die Bürgſchaft zu einer Oper in drei Akten nach den in den Schillerſchen Gedichten zerſtreuten Texten bearbeitet. Auch dieſe Idee gefiel Beethoven, dem das volle Herz Schillers verwandt war, deſſen Alles Schöne durchdringender Geiſt in jener Blüthezeit deutſcher Literatur und deutſcher Sprache zu Hauſe war. Beethoven wollte nur, daß der Componiſt der Schweizerfamilie, der ſo viel hochzeitlicher geſinnte Weigl, den zweiten Akt der Biedenfeldſchen Oper, das Hochzeitsfeſt, componire, weil, hörte man Beethoven äußern, ihm ſelbſt ſolche ſeelige Heiterkeit nicht zuſage (ſiehe Biedenfeld: die komiſche Oper S. 116).

Durch eine unebenbürtige Verbindung mit Weigl, zu dem Beethoven wie Feuer zu Waſſer paßte, hätte aber nie ein Ganzes entſtehen können, und Barbaja, obgleich ein eingefleiſchter Italiener, beabſichtigte aus Kaſſa-Rückſichten jährlich eine große neue deutſche Oper in der Konkurrenz mit dem italieniſchen Repertoir zu geben. Ein pasticcio, ein „imbroglio-Beethoven-Weigl," ſagte ihm italieniſcher Theaterinſtinkt, konnte dazu nicht genügen. Beethoven erinnerte ſich ſeinerſeits nur immer der ihm durch Fidelio geſchlagenen Wunden. So ging Alles auseinander und die Welt ſah Beethoven nur einmal auf dem Theater, denn die Melodramen: Die Ruinen von Athen (Op. 114), König Stephan (Op. 117), die Muſik zum Egmont von Göthe (Op 84) kommen erſt in zweiter Reihe in Betracht.

Das Leben Beethovens verlief in Wien, über deſſen nächſte Umgebungen der in ſeinen Ideen immer von Wien abweſende Künſtler, leiblich, nur im Jahr 1797 auf einer Reiſe nach Berlin hinauskam, wo er ſich am Hofe König Friedrich Wilhelm des Zweiten mit Duport in den beiden dem Könige gewidmeten Sonaten für Piano und Violoncelle hören ließ (ſiehe das Nähere bei Op. 5). Ein Bad in Ungarn; im Jahre 1812 eine Ausflucht nach Töplitz, eine frühere nach Preßburg und Peſth, weiter brachte es Beethoven nicht. Der Erfindung jagt man nicht nach, Reiſen gewähren nicht, was man nicht ſchon in ſich beſitzt, machen den Künſtler nicht zu dem, was er nicht bereits iſt. Seitdem Bernhard Romberg, der zuerſt nach Spanien vordrang, wo er in der königlichen Kapelle zu Madrid ein nur aus alten, werthvollen Saiteninſtrumenten beſtehendes Orcheſter fand, von deſſen Wirkung ihn der Verfaſſer noch in St. Petersburg mit Entzücken ſprechen hörte, in Spanien ſelbſt aber 1845 keine Spur mehr vorfand, ſeitdem dieſer Marco Polo der Virtuoſen das Zeichen zum Reiſen gegeben, und Hummel ſeinem Beiſpiele gefolgt war, haben es die Künſtler für ihre Pflicht gehalten, ſogenannte Kunſtreiſen zu unternehmen. Reiſen! — „Weiß ich doch nicht, welch' ein Zauber in dem Tone eines Poſthornes liegt!“ konnte noch Thümmel ausrufen, wiederholt die, in hundert Jahren noch nicht verblühte Poſthornpoeſie der „empfindſamen Reiſe von Sterne,“ das Einzige, was noch vom „Reiſen“ geblieben, nachdem, ſeit dem Notturno von Louis Spohr für Janitſcharenmuſik, Poſthörner nur noch bei Gartenmuſiken verwandt werden. In den erſten Jahren dieſes Jahrhunderts hatte eine Reiſe nach Rom und Neapel mehr Intereſſe und bot mehr Schwierigkeiten, als jetzt eine Reiſe um die Welt. Wer Rom geſehen, war, bei der Rückkehr aus dem Lande hinter den Alpen, ein großer Mann in ſeiner Stadt; wer bis nach Athen gekommen, ein zweiter Byron, deſſen Dichterreiſen auf dem mittelländiſchen Meere lange für Weltumſegelungen galten. —

Mozart und Göthe wußten ihr Leben lang von der „ewigen Stadt“ zu erzählen, die ſie ſo glücklich geweſen zu ſehen, die ihr Gedanke zu bewohnen nie aufhörte. Wer nicht hingekommen war, wie Schiller, Beethoven, Hoffmann, Weber, hatte wenigſtens ſein Leben lang ſich hingeträumt (vergleiche Op. 75 im Katalog Beethovens). Eine Reiſe in das Land der Kunſt war man damals in den gebildeten Ständen ſeiner Bildung ſchuldig, und der verwegene Neuerer, der ſich nach Paris wagte, war damit in deutſchen Landen ein kleiner Napoleon, vor deſſen Palmen man ſich durch Stadt- und Reichsverfaſſung zu ſchützen hatte. In der italieniſchen Reiſe Göthes hat Rom etwas Unerreichbareres als Cachemir und Tibet, etwas Undurchdringlicheres und Geheimnißvolleres als die Königsgräber in Theben, ſo oft der große deutſche Reiſende von der Campagna, von den Springbrunnen der Piazza Navona, vom Pantheon ſpricht. Der in Göthe, lebendiger als in dem heutigen Rom, lebende Karnaval war damals das unwahrſcheinliche Blendwerk eines orientaliſchen Mährchens. Noch in der Corinna des Staël ſind das Kapitol, das Kolyſeum eine Art architektoniſcher Mythe. — Der Geiſt überflog damals Räume, welche jetzt die Mechanik beſeitigt; der Geiſt ſchwang ſich in das phantaſtiſche Land, das noch hinter jedem Walde, hinter jedem Berge lag, das Beethoven ſo gut kannte, wo man heut' zu Tage nach einem Billet zweiter Klaſſe frägt.

In unſeren Tagen iſt das Reiſen zu einer Gelegenheit herabgeſunken, materielle Genüſſe in größerem Maaßſtabe zu haſchen. Dazu haben die erleichterten Verbindungsmittel gewirkt, zu keinem Aufſchwung der Reiſen in ihrer Bedeutung. Wo Alles leicht, iſt auch kein höheres, an Hinderniſſen erſt ſich bewährendes Streben. Das Intereſſe ſelbſt an unſeren Wünſchen ſteht im nächſten Verhältniß zu den Hinderniſſen, welche ſich ihrer Gewährung entgegenſtellen. Und ſo macht man denn noch Reiſen und recht viele und recht große, das Reiſen hat indeß aufgehört, wo man nur noch per Dampf ankommt. Dadurch iſt aber aller Originalität, die man an einem gegebenen Orte durch gegebene Verhältniſſe und

Umgebungen erlangen mögen, von Haus aus der Kopf abgebiſſen, weil es kein Beſonderes mehr giebt. Jede Stunde in dem Leben unſerer Künſtler ſoll auch noch die Gelegenheit eines Triumphes, oder wenigſtens die eines Romans in Aktien ſein. Da ſind denn Eiſenbahnen in allen Dingen nöthig befunden, auch in den Sitten angelegt worden. Die gefährlichſten ſind diejenigen, deren „Tunnel“ durch das Herz führen. So gehen wir entſchieden ſchneller, wie unſere Väter, am ſchnellſten zu Grabe, ohne deshalb weiter zu kommen. Alle Kunſt zeigt vielmehr einen gewaltigen Rückſchritt, eine Verflachung ins Gewöhnliche, Modiſche und Einträgliche. Ein geiſtreicher Künſtler ſchreibt im April 1854 aus Paris einem Freunde dieſſeits des Rheins: „Die Klavier-Conzerte graſſiren jetzt beſonders unter den Kindern und machen entſetzliche Verheerungen. Ich habe mir Pianiſten-Pocken einimpfen laſſen und ſehe dem Verlaufe der Saiſon ruhig zu. Aber ich hüte mich doch vor allzu naher Berührung und habe ſelbſt gute Bekannte, die in den Hoſpitälern Herz, Pleyel und Erard (Conzert-Lokale in Paris) ihre Krankheitsſtadien durchmachten, aus Vorſicht nicht beſucht. Dagegen rauche ich viel, was gegen Conzert-Miasma ſehr bewahrt; kleide mich warm, lebe ſtill, ohne Exceſſe und hoffe ſo, die Conzert-Saiſon ohne Gefährde zu überſtehen.“

Beethoven ſchrieb 1812 an Bettina aus Töplitz: „Dem Göthe habe ich meine Meinung geſagt, wie der Beifall auf unſer Einen wirkt, und daß man von ſeines Gleichen mit dem Verſtand gehört ſein will; Rührung paßt für

Frauenzimmer, dem Manne muß Muſikfeuer aus dem Geiſt ſchlagen.“ Eine kräftige Beethovenſche Variation des durch enervende franzöſiſche Wohlgerüche in Literatur und Kunſt der Welt allmählich unverſtändlich gewordenen, alt ſtoiſchen Grundſatzes: „Der Weiſe erbarmt ſich, hat aber kein Mitleiden, weil er die Leiden Anderer außer ſich fühlt, Natur und Eigenſchaft derſelben erkennt, ohne ſich ihnen als Theil zu vermiſchen und ſelbſt zu leiden.“

Auf dieſe Weiſe ſind im ganzen Beethoven die Einflüſſe der ihm geläufigen Ideen der Alten herauszufühlen. Er iſt darin wie das neue Rom, deſſen Bedeutung und Seele man in dem alten zu ſuchen. So wird man in Beethoven immer wieder auf den Laokoon ſtoßen, auf Naturtrauerſpiele für das ganze menſchliche Geſchlecht. Noch in der Chor-Symphonie, noch in ſeiner Hymne an die Freude ſeufzt die Kreatur über die unerläßlichen Leiden des Guten und Gerechten (justi et boni); ſchaudert ſie noch aus den elektriſchen Flammenkreiſen der Verzuckung in ihr Unvermögen zurück. Dem Gleichmaas der alten Welt in Gefühl und Ausdruck entſprang die durchſichtige Form des Septetts, und doch iſt das Septett, wie höchſt vollkommen es auch in ſich ſein mag, nur ein Splitter vom Koloſſeo Beethovenſcher Bauordnung, ein Torſo des ganzen Cyklus der durch Beethovenſchen Geiſt erregten Vorſtellungen. In dieſer Beziehung iſt auf das Septett anzuwenden, was man im Norden von dem ſüdlich durchglühten Marmorklumpen des vatikaniſchen Ringerkörpers (Torſo) fühlen wollen, und auch Beethoven war ein Ringer: „man findet nichts von alter

Kunſt, wo Kernſtärke ſchöner und vollfleiſchiger, Alles in der lebendigſten Form mit der feinſten Wahrheitsliebe ſo abgewogen wäre. Es iſt recht das höchſte Vermögen, in höchſter Beſcheidenheit und Schönheit.“ Und ſo im Sextett, und das wollen die Worte Beethovens ſagen: „Rührung paßt nur für Frauenzimmer, dem Mann muß Muſikfeuer aus dem Geiſte ſchlagen.“ Worte, die das Sextett an der Stirne tragen könnte. Oh! des reizenden Gebildes, in dem, für jene Zeit, markige Kraft vorherrſcht. Und doch nur ein Splitter! Ein ſo unendlicher Begriff iſt Beethoven.

Die drei letzten Jahre ſeines Lebens lebte Beethoven zurückgezogen von geſellſchaftlichen Kreiſen. Seine in vollſtändige Taubheit übergegangene Harthörigkeit, wirkte hiezu wol am meiſten, andrerſeits fühlte ſich der reizbare Künſtler durch den Weihrauch verletzt, der einem neuen Theaterſtern, der Roſſini maaßlos zu Theil wurde. Auf der Bühne, wo Gluck und Mozart geherrſcht, in die ein neuer Lichtſtrahl mit dem Fidelio gedrungen, hörte ſich das Wiener Publikum trunken an italieniſchen Trillern, Koloraturen und was dem ſonſt anklebt und Mittel mit Zweck verwechſelt. Die Oper war nur noch eine Zuckerbäckeranſtalt in Tönen. Hören wir einen Brief von Beethoven an Rochlitz vom Jahre 1822: „Was wollen Sie in Wien hören? Fidelio? Den können ſie nicht geben und wollen ihn auch nicht hören. Die Symphonien? Dazu haben ſie nicht Zeit. Die Conzerte? Da orgelt jeder nur ab was er ſelbſt gemacht. Die Solo-Sachen? Die ſind hier längſt aus der Mode" (Für Freunde der Tonkunſt 4. B. p. 355). Ein Urtheil, das in dieſem Munde inapellabel iſt.

Beethoven war und blieb vergeſſen über dieſem Konflikt aller Gefühle des Anſtandes und der Würde, einer ſich ſelbſt achtenden, vor Allem ſchönen Kunſt, mit rein ſinnlichen, dem bloßen „Baal" im Menſchen huldigenden Elementen, welche nicht ſowol das Publikum verkehrten, denn jedes Publikum iſt nur die Wetterfahne der Mode, als die Künſtler für alles Große unempfänglich machten. Ein Erwachſener, welcher nach einem guten Buche verlangt und dem man eine Bilder-Fibel in die Hand gäbe, wäre verletzt; der Wiener Muſiker blies, ſtrich und paukte ohne Unterſchied, Roſſini wie Mozart, Paër wie Beethoven, da doch ſchon in den zweiten Violinen Beethovens, in den unteren Etagen ſeines Orcheſters, eine Bedeutung liegt, die dem Blaſer, Streicher und Pauker nicht entgehen kann und ihm ein sta viator! heroem calcas zuruft. — So tief war aber der Geſchmack in Deutſchland ausländiſcher Mode gegenüber geſunken, daß Deutſchland wieder einmal durch das Ausland an ſich erinnert ſein wollte. Eine Stimme, in der ſich eine gewiſſe Ironie des Schickſals deutſcher Kunſt kaum verkennen läßt, erhob ſich damals für Beethoven, inmitten des gottloſen Paris, wo man Beethoven für einen Halbverrückten hielt, weil ein lebender Deutſcher nicht gut etwas Anderes ſein kann, denn erſt, wenn ſie todt und begraben, wo möglich einbalſamirt ſind, werden die Deutſchen regelmäßig zu den maaßgebenden Größen in aller

Kunſt und Wiſſenſchaft. Es war im Winter 1823, in einem ausgeſuchten Kreiſe von Muſikern, als Roſſini, das in den Zenith ſeines Ruhmes getretene Tagesgeſtirn, in Paris von Deutſchland ſprach, und dabei gegen Weber zu Felde zog, deſſen jüngſte Erfolge im Freiſchützen Roſſini verdroſſen, an deſſen tiefgreifende deutſche Schöpfung der Componiſt des loſen Tancredi den Maaßſtab italieniſchen Unfugs mit Noten legte. — „So giebt es jetzt gar keinen guten Componiſten in Deutſchland?“ unterbrach Roſſini ein wiſſensbegieriger Pariſer. — „Doch,“ antwortete Roſſini, „in Wien habe ich eine(!) Symphonie von Beethoven gehört, die das Großartigſte iſt, was in dieſer Art geſchaffen wurde.“ Dabei ſetzte ſich Roſſini an das Piano und ſpielte Einiges aus dem Andante der C Moll-Symphonie, auf das er „Cavatinen-Abſichten“ haben mochte.

Beethoven war ungerechter gegen Roſſini geweſen, nachdem er nur zweien Vorſtellungen der italieniſchen Oper in Wien beigewohnt hatte, ohne auch nur etwas von ihnen hören zu können. Dieſe Truppe beſtand aus den trefflichen Künſtlern Lablache, der ſchon damals an die Majeſtät des Neptun erinnerte (**pare un elefante**, ſagt von ihm Donizetti im Campanello); Donzelli, dem unvergleichlichen Rubini, einigen Varietäten von ini und elli, aus der berühmten Sängerin Fodor-Mainville, der reizenden Sonntag, der leidenſchaftlichen Unger, der Vorläuferin der Schröder-Devrient, welche den Fidelio zu ſeinem höchſten Ausdruck bringen ſollte. — Beethoven las die Partitur des **barbiere di Seviglia**, dieſes queckfriſchen Bildes ſüdlich ſinnlichen Lebens. „Aus Roſſini," ſagte er, „hätte ein großer Componiſt werden können, wenn ihm ſein Lehrer öfters eine Tracht Schläge appliziren wollen." Hierin irrte Beethoven, gereizt, wie er war, wie er es ſein konnte. Die Lehrer eines Roſſini ſind die Luft Italiens und ſein Genie. Daß man Niemandem den Componiſten einbläue, wußte Beethoven am beſten. Auch ohne alle Schläge hätte ſomit nicht nur ein großer Componiſt aus Roſſini werden können, iſt ein großer Componiſt aus ihm geworden. Der Charakter Beethovens iſt ſittliche Schönheit; der Charakter Roſſini's elegante Sinnlichkeit, da wurzelt nichts im Reich des Unendlichen, ſondern geräth nur mehr oder weniger an einem guten Küchenfeuer. Was Roſſini beſſer gelang, Muſik oder Makaroni, die er ſelbſt in ſilbernen Geſchirren zu bereiten pflegte, bleibt daher auch zweifelhaft, und iſt nur ſo viel gewiß, daß Niemand in dem Haushalte Beethovens auch nur einen irdenen Topf auffinden mögen. Aber deshalb iſt Roſſini nicht weniger eine primirende Erſcheinung, ein Opern-Componiſt erſten Ranges. Beethoven mag zu ſeinem ungerechten Urtheil gekommen ſein, weil der Barbier nur Melodie, ſeine harmoniſche Seite Spülwaſſer iſt. Es fragt ſich aber: ob ein Süjet dieſer Art nothwendig harmoniſch bedeutend zu ſein hat? In Roſſini laſſen ſich drei Stylarten unterſcheiden, ſonſt hat dieſer muſikaliſche Feuerwerker freilich nichts mehr mit Beethoven gemein. Seine erſte Manier, eine Unzahl bereits vergeſſener Opern, bezwecken den Sinnenkitzel eines italieniſchen Publikums, das ſchlecht gegeſſen, aber gut ſpazieren gefahren, und, weil es Nacht gewerden, vom Corſo in's Theater kommt, wo es ſein Leben mit **granite** und **sorbetti** fortſetzt, von Zeit zu Zeit eine **cavatina**, ein Stückchen Zucker unter der Form von Muſik einnimmt, Alles Uebrige aber **pezzo di sorbetti** bleibt, weil nach der Anſtrengung, den Tag zu Ende zu bringen, überhaupt nur noch Eis zu eſſen iſt, man nur noch in den Logen Viſiten und **conversazione** macht, nicht „muſikarbeitet!“ — In dieſer erſten Opern-Plejade Roſſini's liebt man ſich, erwürgt man ſich, ohne daß ein ſo geringer Unterſchied in der Situation einen im Charakter der Muſik hervorbringt, der die große Trommel, die **banda**, im Geringſten zu beeinträchtigen vermöchte. Zu dem zweiten ſchon ernſter gemeinten Style Roſſini's gehören die Opern, in denen bereits ein glänzend dramatiſches Element, neben allem früheren Unfuge, auftritt, und die wir deshalb die Roſſiniſchen „Miſchlinge“ nennen möchten, wie der **Otello**, die **Gazza ladra**, die **Semiramide**, **Cenerentola**, die Belagerung von Corinth, Opern, bei denen Schönheiten erſten Ranges unterlaufen, wenn gleich Roſſini in nur zwei Jahren (1816—1817) ganze ſieben ſolcher Opern zu Stande brachte. Den dritten, den pompöſen Styl des italieniſchen Agitators bilden die großen Enſemble-Stücke im **Mose**, welche zwar noch lange kein Aegypten ſind, aber immer daran erinnern, etwa wie der Obelisk auf dem Lateraniſchen Platze in Rom an die Pyramiden erinnert. Die erhabene Figur des Moſes, des einzigen Menſchen in der Geſchichte, der eine göttliche Geſetzgebung zu verkünden hatte, konnte nur dem Meißel eines Michel Angelo, keinem

Roſſini gelingen. Der Wilhelm Tell Roſſini's iſt ein großes dramatiſches Prachtſtück, ein Meiſterwerk des Geſchmacks, insbeſondere. Die berühmt gewordene Ouvertüre, maleriſch combinirt, höchſt effektvoll, wie denn effetto! effetto! das Feldgeſchrei eines Roſſini bleiben mußte, fing damit an, ſich die Herzen der Violonzelliſten durch das den obligaten Violonzells überwieſene Andante zu gewinnen. Die weiteren Herzen folgten, fortgeriſſen vom Strudel der stretta, aus der auf Tanzböden der „ſanfte Heinrich" werden ſollen. Habent sua fata libelli! Wie ſo ganz anders behandelte Beethoven in der Egmont-Ouvertüre, die ähnliche Idee eines Triumphes!

Der Sturm in der Tell-Ouvertüre iſt eine elegante „tempête dans un verre d'eau," und wer je denſelben mit dem Sturm in der Paſtoral-Symphonie Beethovens zuſammen ſtellen wollen, verwechſelt Grundbegriffe (ſiehe dieſe Pariſer Urtheile bei Op. 68 im Katalog.) —

Beethovens Geiſt gegenüber, ernſt gemeinter Inſtrumentalmuſik verglichen, iſt die Ouvertüre Roſſini's, in der er reichlich ſo viel wie Weber für ſeinen Oberon gethan zu haben glaubte, nur ein Kinderhöschen aus Bombaſſin, ein inſtrumentales Theaterexperiment, deſſen Tage in der Geſchichte des Ouvertürenſtyls gezählt ſind.

Der Verfaſſer ſah Roſſini im Winter von 1828 auf 1829 an ſeinem Tell in Paris arbeiten, wie der divino maestro ſonſt in Italien ſeine Partituren zu Stande zu bringen pflegte, unter rauſchenden Freuden, das Glas in der Hand! — Der Verfaſſer hat keineswegs des glänzenden Abendes der zweiten

Vorſtellung des **Guillaume Tell**, an der großen Oper in Paris, im Mai 1829, vergeſſen. Aber auch die gelungenſten Ausführungen erſetzen nichts der Seele, bleiben hinter dem inneren Kunſtleben zurück, das in den Werken von Meiſtern liegt, die einer Stimme von oben, keinem Wink von Paris folgten. **Plus semper intelligitur quam pingitur et cum ars summa sit tamen ingenium ultra artem est.** Das Trio auf dem „Rütli“ ſteht, wie die Naturſzene über dem Vierwaldſtätterſee, „wo die drei Quellen rauſchen,“ unerreicht da, und wird am wenigſten je von dem anderen Extrem erreicht werden, von der Richtung, welche die Melodie der Situation opferte, von den ſcholaſtiſchen furchtbaren Gelehrten, die in der Muſik die Löſung harmoniſcher Räthſel ſehen, welche ihnen mehr Vergnügen als dem Zuhörer machen, die keinen Stoff beleben, ſondern allererſt von einem ſolchen zu harmoniſchen Heldenthaten belebt werden.

Das „ſo genannte“ Requiem von Roſſini iſt auch ein Miſchling. Der glückliche maestro will daſſelbe dem Eindrucke verdankt haben, den die gothiſchen Kirchen in Spanien auf ihn machten. Dieſes in manchem Einzelnen reizende Werk macht, wenn man die Kathedralen von Burgos, Toledo und Sevilla aus der Anſchauung kennt (ſiehe des Verfaſſers Buch: Aus dem Tagebuche eines Livländers, Wien bei Gerold), den Eindruck eines in dieſe feierlichen Räume, welche eine unbekannte Sprache in Stein zu reden ſcheinen, verlegten Pariſer Vaudevilles, mit ernſten Situationen, ſelbſt wenn ein Rubini das „**cujus animam**“ ſingt.

Die Frage: ob Roſſinis berühmte Spektakel-**crescendos**, in denen oft der ganze Geiſt, der ganze, ſo zu ſagen, mit Brechſtangen gewonnene Effekt eines muſikaliſchen Momentes liegt, ſeine dem Lärm eine unkünſtleriſche Bedeutung einräumende Erfindung ſind? — oder der Urſprung dieſer **crescendos** nicht vielmehr in der erſten, bereits 1805 komponirten Ouvertüre Beethovens zur Leonore zu ſuchen? werden wir an ſeinem Orte unterſuchen. Zu bemerken iſt im Allgemeinen, daß die eigentlichen Blüthengüſſe Roſſiniſcher **crescendos** leeres Stroh dreſchen, indem ſie unverändert dieſelbe Note vom **pp** zum **ff** nüanciren, Beethoven aber nie in der Phyſik des Schalles experimentirte. Nichts charakteriſirt Roſſini beſſer, als folgender gaſtronomiſcher Zug. — Noch im Winter 1854 verſchrieb ſich Roſſini über die Poſt aus Modena nach Florenz eine Kiſte **zamboni** (Schinken) und **capelletti** (ein Gebäck, das ein gewiſſer **Pannone** in Modena vorzüglich liefert — und das in den Opern Roſſini's nicht vorkommt). Beim Empfange der Kiſte ladet Roſſini ſeine Freunde zum Schmauſe. Italiener laſſen ſich ſo etwas nicht zweimal ſagen: Eſſens und Lebens kein Ende. Roſſini wurde durch dieſe **zamboni** und **capelletti** ſo begeiſtert, daß er, was er ſeit langen Jahren nicht mehr gethan, an das Piano eilte und zum Entzücken ſeiner **Zamboni**-Gäſte, die ſich beſſer auf Schinken, als auf Phantaſien verſtehen mochten, lange phantaſirte. Die Zeitungen in Florenz brachten Sonette auf **zamboni**, die den göttlichen **maestro** neu zu beleben vermocht; dieſer verſchrieb eine neue Sendung in einem Briefe, der ſo anfängt: der Schwan von Peſaro an den Adler der Wurſtfabrikanten (il cygno detto di Pesaro all' aquila dei salsamentari). Was den Menſchen in Beethoven auszeichnete, war: Würde in der Achtung ſeiner ſelbſt; fand dieſe auch nicht immer den richtigen Ausdruck im Leben. In Italien ſind Greiſe verboten und beſteht die Würde eines ſolchen darin, ſich gute Zähne und einen geſunden Magen zu erhalten. Die Liebe iſt die Hauptſache, hörte man Roſſini ſagen; ſie allein ſchafft Meiſterwerke. Unaufhörlich redet man mir von dem Zauber des Ruhmes und den Reizen der Arbeit. Der Ruhm iſt eine Illuſion und die Arbeit eine Laſt. Nur die Jugend findet in dem Ruhme einen Zauber und nur ihr wird die Arbeit leicht. Der Mann aber, deſſen Herz und Sinne durch das Alter abgekühlt ſind, iſt ſchon halb todt, denn er entbehrt die einzigen wirklichen Genüſſe, die es auf der Welt giebt. Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella misseria (vergleiche die Romanze des Gondoliers im letzten Akte des Othello), d. h. es giebt nichts traurigeres als 50 oder 60 Jahre alt ſein neben einer ſchönen Frau." Dieſe Worte Roſſini's ſind denn auch diejenigen Texte, die er am wiederholteſten in Muſik geſetzt hat.

Als die Bedrängniß und Noth, in welche die ernſte Kunſt Beethovens in Wien gerathen, am höchſten geſtiegen war, weil man den Werth der loſen aus Italien gekommenen Speiſe maaßlos übertreiben wollen, da fanden ſich im Februar 1824 unter der halben Million Einwohner Wiens ganze 29 Kunſtfreunde zuſammen, nicht einmal 30, die den lebendig unter ihnen begrabenen Oſſian in einer Adreſſe angingen, ſeine große Leier für ein Konzert zu ſtimmen, in welchem die höchſten Spitzen bekannter Kunſt, die Chor-Symphonie und die Meſſe in D, zur Aufführung gebracht werden ſollten.

Dieſe Adreſſe hatten unter Andern unterſchrieben der Fürſt Lichnowski, die Grafen Palfy, Stockhammer, Czernin, Dietrichſtein, Fries (ſiehe op. 23, 24, 29) Moritz Lichnowski (op. 90), die Muſikhandlungen von Artaria und Steiner, von Künſtlern nur Leydesdorf, der Abbé Stadler, Anton Diabelli und Karl Czerny, welche in dieſer ihrer Unterſchrift länger leben werden, als in ihren Compoſitionen. Dieſer vielbeſprochenen Adreſſe entnehmen wir folgende Stellen: „Alle, denen Kunſt und Verwirklichung ihrer Ideale mehr als Mittel und Gegenſtand des bloßen Zeitvertreibes ſind, deren Bruſt ein Gefühl des Göttlichen in der Muſik belebt, ſprechen zu Ihnen mit uns. Noch iſt den Bewohnern Wiens der Sinn nicht erſtorben für das, was im Schooße ihrer Heimath Mozart und Haydn Großes und Unſterbliches für alle Folgezeit geſchaffen, und mit freudigem Stolze ſind ſie ſich bewußt, daß die heilige Trias, in der jene Namen und der Ihrige als Sinnbild des Höchſten im Geiſterreich der Töne ſtrahlen, ſich aus der Mitte des vaterländiſchen Bodens erhoben hat. Um ſo ſchmerzlicher aber müſſen wir es fühlen, daß in dieſer Königsburg der Edelſten fremde Gewalt ſich hineingedrängt, Erſcheinungen den Reigen führen, welche ſich keiner Verwandtſchaft mit den fürſtlichen Geiſtern des Hauſes rühmen können;

daß Flachheit Namen und Zeichen der Kunſt mißbraucht und im unwürdigen Spiel mit dem Heiligen der Sinn für Reines und ewig Schönes ſich verdüſtert und ſchwindet. Wir wiſſen, daß eine große kirchliche Compoſition (die Meſſe in D, op. 123) ſich an jene erſte angeſchloſſen hat (Meſſe in C, op. 86), in der Sie die Empfindungen einer, von der Kraft des Glaubens und vom Lichte des Ueberirdiſchen durchdrungenen und verklärten Seele verewigt haben. Wir wiſſen, daß in dem Kranze Ihrer herrlichen noch unerreichten Symphonien eine neue Blume glänzt (die Chor-Symphonie).

Bedarf es der Verſicherung, daß, wie alle Blicke ſich hoffend nach Ihnen wandten, Alle trauernd gewahrten, daß der Mann, den wir in ſeinem Gebiete vor Allen als den Höchſten unter den Lebenden nennen müſſen, es ſchweigend anſah, wie fremdländiſche Kunſt ſich auf deutſchem Boden auf den Ehrenſitz der Muſen lagert und eine zweite Kindheit des Geſchmackes dem goldenen Zeitalter der Kunſt zu folgen droht?“ —

Der ſo lange vergeſſene große Mann konnte ſich einen Augenblick auf dem ihm gebührenden Platze erblicken! Als Beethoven nach Abgabe der Adreſſe mit Schindler allein war, trat er an's Fenſter, ſah unverwandt dem Zuge der Wolken nach, auf denen ſein Geiſt ſo oft geſchifft, und ſagte dann gerührt: „es iſt doch recht ſchön, es freut mich!“ Mit ſo Geringem läßt ſich der Genius genügen. Man will heut' zu Tage in Weihrauchwolken erſticken und hat doch nicht genug!

Nach einer Adreſſe, die den Mund ſo voll genommen, daß kein Wiener Milch-Brätzel mehr hineingepaßt hätte, wäre es Pflicht der Unterzeichner der Adreſſe geweſen, etwas mehr als ihre bloßen Namen an die gute Sache zu ſetzen, Maßregeln zu treffen, die dem Künſtler, der Kunſt in ſeiner Perſon eine Demüthigung mehr erſparen mögen. Das wäre aber weit über alle Wiener Gemüthlichkeit gegangen, die zwar recht viel und recht ſchön von der „Verwirklichung ihrer Ideale“ geſprochen, aber damit noch nicht in die Ausgabe eines einzigen Kreuzers gewilligt hatte. —

Sechs Wochen wurde, zur höchſten Peinigung Beethovens, über Lokale geſtritten, über Eintrittspreiſe und andere ihm höchſt unverſtändliche und widerwärtige Dinge, über die er verwünſchen mochte, die Meiſterwerke, denen der unfruchtbare Hader galt, auch nur geſchaffen zu haben. Seine Entrüſtung über dieſe Rückſichtsloſigkeit ſpricht ſich in folgenden Zeilen aus: „Ich bin nach dem ſechswöchentlichen Hin- und Herreden ſchon gekocht, geſotten und gebraten. Was ſoll endlich aus dem Konzerte werden, wenn die Preiſe nicht erhöht werden? Was mir bleiben nach ſo viel Unkoſten, da die Copiatur allein 800 Gulden koſtet? —“

Es wurde, wie immer, viel geſprochen, nichts erreicht, da eine Erhöhung der Eintrittspreiſe, über die man auch nur einmal weniger in den „Sperl“ gekommen wäre, in Wien für eine geſellſchaftsgefährliche, anti-gemüthliche Demonſtration gelten müſſen.

Andrerſeits hatte man eben kein leichtes Spiel mit Beethoven, deſſen Ideen mit den Stunden des Tages zu wechſeln pflegten, wenn ſie nicht ſeiner Kunſt angehörten. Um ſeinen Unſchlüſſigkeiten zu begegnen, nahmen der Graf Lichnowski, Schuvanzigh und Schindler zu einer unſchuldigen Kriegsliſt ihre Zuflucht, deren Folge einen bezeichnenden Beweis der außerordentlichen Reizbarkeit Beethovens liefert. Man wollte ſich gleichſam zufällig bei Beethoven zuſammenfinden, die Bedingungen des Konzertes, ſchon der Taubheit Beethovens halber, ſchriftlich feſtſetzen und dann zum ſpätern Ausweis von ihm unterſchreiben laſſen. Es ging Alles nach Wunſch. Kaum hatte man ſich indeſſen getrennt, als Beethoven die Abſicht, ihn in dieſer Art zu einem Entſchluß zu bringen, durchſchaute und, ſo ſehr er den Wunſch theilen mußte, der Sache ein Ende gemacht zu ſehen, in wahrhaft komiſchem aber nichts deſtoweniger glühendem Zorn folgende, durch ihren grobkörnigen Lakonismus bemerkenswerthe Schreiben erließ:

An den Grafen Moritz Lichnowski.

Falſchheit verachte ich. Beſuchen Sie mich nicht mehr. Akademie hat nicht Statt.

An Herrn Schindler.

Beſuchen Sie mich nicht mehr, bis ich Sie rufen laſſe. Keine Akademie.

An Herrn Schuvanzigh.

Beſuche er mich nicht mehr. Ich gebe keine Akademie.

Das letzte Billet bezeichnet in ſeinem nur vom Herrn zum Dienſtboten gebrauchten er die Entfernung, welche im

Sinne Beethovens eine erſte Violine von dem Meiſter trennt, welcher derſelben ihre Noten vorſchreibt.

Das vielbeſprochene Konzert wurde endlich, nach drei Monaten voller Widerwärtigkeiten und Täuſchungen, im Hoftheater am Kärnthner-Thor zu gewöhnlichen Preiſen gegeben und brachte 2220 Gulden Wiener Währung oder eben ſo viele Franken Einnahme. — Von dieſen blieben Beethoven ganze 420. In der Kaiſerlichen Loge ſah man Niemanden, obgleich Beethoven ſich bequemt hatte, perſönlich ſämmtliche in Wien anweſende Glieder des Kaiſerhauſes einzuladen. Als Roſſini zum erſten Mal (März 1822) nach Wien gekommen war, und in der Loge des Neapolitaniſchen Geſandten im Theater erſchien, erhob ſich das Publikum wie *ein* Mann, um ihn durch einen Beifallsſturm zu bewillkommen. Das Volk lief unter den Fenſtern des großen Mannes zuſammen, und dieſer, der gerade die ganze Truppe bei ſich bewirthete, trat mit ihr auf den Balkon und gab dem Wiener Plebs einen *Gratis-Vorſchmack* der Triller-Herrlichkeiten, die ſeiner warteten! — Dieſer Frevel begab ſich wenige Schritte von der Straße, in welcher Beethoven einſam lebte. Da iſt es denn nicht zu verwundern, wenn das Reſultat der Beethoven-Adreſſe noch winziger als das der berüchtigten Leibrente ausfiel. Vor der Kritik reduzirt ſich dieſe Adreſſe ganz eigentlich auf den Wunſch einiger in ihrer muſikaliſchen Neugierde beſſer geleiteten Wiener, Beethoven auf ſeine Gefahr zu einem Konzert zu bewegen, und ihm und ſich ſelbſt bei dieſer Gelegenheit, in ſchönen Worten, recht „*viel Glück zu wünſchen.*“ —

Ein von Beethoven gegebenes Konzert ſcheint heut zu Tage ein mythologiſches Ereigniß, weil man ſich dabei vorzuſtellen hat, daß Beethoven, der ſich nichts weniger nichts mehr wie wir Alle im Leben zu quälen hatte, nicht nur von Luft und Noten exiſtirte.

Aber weder dieſes an ſich ſchon ſo bedeutſame Kunſtereigniß, aus dem ein Theil des Wiener Publikums eine Ehrenſache für ſich machen wollen, noch die Mitwirkung der eben den höchſten Liebreiz entfaltenden Sonntag, der trefflichen Sängerin Unger, hatte die Leute in Wien bereit gefunden, die Preiſe auch nur um einen Kreuzer zu erhöhen, und ſo ein Reſultat zu ermöglichen.

Hienach ſollte billig von keinem muſikaliſchen Wien mehr die Rede geben. Da die Kunſt noch oft ſolchen Erbärmlichkeiten begegnen wird, ſo iſt es Pflicht der Geſchichte, ſie warnend zu verzeichnen, damit der böſe Saamen nicht fortzeugend tödtliche Früchte trage.

Es war auf den von Beethoven geleiteten Proben dieſes Adreß-Konzerts, wo die beiden genannten Sängerinnen die ſeitdem ſo oft gemachte Bemerkung wagten: „Die Singſtimmen ſeien nicht ſingbar.“ Beethoven, den die Unger nicht ohne Grund den Tyrannen aller Singorgane nannte, erwiederte lächelnd: „Die Damen ſeien durch den modern-italieniſchen Geſang ſo verwöhnt, daß ihnen nun ſeine Werke ſchwer fielen.“ „Aber dieſe Höhe hier im Vokal-Quartett der Symphonie, „Küſſe gab ſie uns und Reben“, läßt ſie ſich nicht ändern?“ fragte die liebliche Sonntag, welcher die ganze Welt dieſe Küſſe zurückgeben mögen, „und dieſe für eine Altſtimme zu hoch liegende Stelle?“ fuhr die Unger fort. Aber Beethoven blieb unerbittlich, ſo leicht es ihm geworden wäre, den Stimmen einige Erleichterung zu ſchaffen, ohne dabei Weſentliches einzubüßen. Er hatte ſich nun einmal die Stimmen ſo gedacht, ſein inneres Ohr ſie ſo gehört. „So quälen wir uns denn in Gottes Namen weiter,“ ſagte mit Ergebung die ſanfte Sonntag, dieſe Orangenblüthe deutſchen Theaterhimmels. Henriette Sonntag, die weiblichſte aller Sängerinnen, wird durch ihre Berührung mit der großen 9ten Symphonie, von der wir ſie noch als Gräfin Roſſi in St. Petersburg mit Stolz ſprechen hören, auch in der Geſchichte Beethovens fortleben; denn das iſt die von der Kunſt ſpät geübte Gerechtigkeit, daß ſie das Niveau zwiſchen dem ſchaffenden und ausübenden Künſtler, zwiſchen dem Geber und Nehmer herſtellt und der letztere nur noch in dem Gedächtniß des erſteren fortlebt. *)

---

*) Geboren in Coblenz 1805, 1854 an der Cholera in Mexiko geſtorben, iſt die Sonntag die einzige deutſche Sängerin, die einer Malibran, einer Griſi, einer Viardot auch auf rein italieniſchem Grund und Boden, im barbiere, in der Donna del lago, im Otello, in der Semiramide, in der Sonnambula, die Spitze bieten können. Wie die Aphrodite, war die Sonntag eine ſchaumgeborene Elvira. Wir ſelbſt haben ſie in Paris, in der Donna Anna, zugleich die Malibran in der Zerlina geſehen, welche Rolle nach italieniſchem Begriffe für die bedeutendere (prima parte) gilt. Folgender edle Zug der Sonntag verdient in der Geſchichte des Herzens zu leben. Im harten Winter von 1826 auf 1827 wimmelte es in Paris von armen

Der Beifall hatte dem Konzert Beethovens indeſſen nicht gefehlt, und dieſer Umſtand vermochte die Theater-Direktion, an eine Wiederholung deſſelben zu denken und dabei Beethoven 1250 Gulden oder Franken, eine gewiß ſehr geringe Summe, zu ſichern. Durch den Erfolg des erſten Konzerts in ſeinem Künſtlerſtolz gekränkt, wollte Beethoven Anfangs nichts davon hören; zur Schande der Adreſſe ſei aber geſagt, daß die Noth ihn zwang, auf dieſe Theaterſpekulation einzugehen. Man wende dagegen nicht ein, daß Beethoven bereits im Beſitz der von ihm drei Jahre ſpäter hinterlaſſenen zehntauſend Gulden geweſen ſein müſſe; denn Noth iſt nicht weniger das ſich fühlbar machende Bedürfniß, wenn man, wie wir bei Beethoven geſehen, einmal für unverletzbare Pflicht erkannt, nicht gerade den letzten Groſchen zu verausgaben.

Dieſes zweite Konzert zeigte ſo recht den Grad des da-

---

deutſchen Ausgewanderten, und wie hart weiß nicht der Winter in großen Städten für den Armen zu ſein! Die 21jährige Elvira kommt aus der Probe des Don Juan, und begegnet an der Thüre des Theaters einer Mutter mit drei Töchtern, welche vor Hunger und Kälte zitternd, ein Almoſen anſprechen und deutſche Lieder dazu ſingen. Auch der Don Juan war das Lied eines Deutſchen. Elvira deſſen eingedenk fragt nach der Adreſſe der deutſchen Mutter, ſchickt ihr 3000 Franken (wie viel ſchicken die Rothſchilde?) damit ſie nach Deutſchland zurückkehre, was für die Töchter gewiß das Beſte war, und läßt ihr noch im Vaterlande ganze ſieben Jahre hindurch eine Penſion zukommen, die ſie in den Stand ſetzt, die Töchter anſtändig zu erziehen, deren eine, vielleicht aus Dankbarkeit gegen das Theater, Künſtlerin geworden.

maligen muſikaliſchen Geſchmackes in Wien, das zwar einmal Beethoven applaudiren wollte, weil es ſich ſelbſt dabei Beifall zuklatſchte, dann aber eben ſo gedankenlos den unverſtandenen Liebling wieder aufgab. — Das zweite Concert brachte einen Schaden von 800 Gulden, obgleich man, trotz der Proteſtationen Beethovens, ſchon zu unwürdigen Mitteln gegriffen, ſtatt der vier Hauptſätze der Meſſe in D durch den Sänger David, deſſen Skelett man 1850 in St. Petersburg ſah, den elenden Gaſſenhauer di tanti palpiti durch die Sonntag, Merkadantiſche Rouladen, die Brandraketen und Leuchtkugeln italieniſcher Solfeggien, in's Publikum ſchleudern laſſen. Beethoven war durch die Chorſymphonie, durch die Ouvertüre op. 126, und das eben nicht bedeutende, aus ſeiner früheren Zeit ſtammende Terzett, „empi tremate", vertreten (ſiehe das Nähere bei op. 116).

Obgleich des elenden Nothpfennigs der 1250 Franken bedürftig, war Beethoven, durch dieſen Ausgang noch tiefer verletzt, nur ſchwer zu überreden, denſelben auch nur hinzunehmen. Ihm erſchien das Geld ein unverdienter Lohn, weil ein Wiener Publikum ſich nicht zu der Höhe ſeiner Ideen emporſchwingen können. Die Seele des wahren Künſtlers kennt keine andere Logik.

Indeß war das erſte Konzert die Gelegenheit einer erſchütternden Scene geweſen, deren elektriſche Wirkung auf das Publikum die unglückliche Spekulation des zweiten veranlaßt hatte. Durch ſeine Taubheit verhindert, ſelbſt an die Spitze der auserleſenen Truppen zu treten, welche die beiden großen Meiſterwerke, die Meſſe in D und die Chorſymphonie zu erſtürmen hatten, war Beethoven gezwungen geweſen, die Leitung von Orcheſter und Sängern dem Muſikdirektor „Umlauf" anzuvertrauen. Die Chorſymphonie war mit dem Prestissimo ihres Freudenrauſches ſo eben beendigt worden. Das Ohr Beethovens hatte dem Freudenſtrome nicht folgen können. Tief verſunken in die Ideenwelt ſeines Geiſtes, zu der ihn nicht das Thor des Gehörs, die innere Stimme führte, wandte der jeder Umgebung Entrückte in dieſem Augenblicke dem Publikum, als dem geringſten Gegenſtande ſeiner Aufmerkſamkeit, den Rücken, ohne etwas von dem ſtürmiſchen Beifallsrufe der Menge zu ahnen.

Ergriffen von der Gewalt dieſes, die Kunſt über die Schranken menſchlicher Natur erhebenden Kontraſtes von Geiſt und Materie, drehte die Unger Beethoven raſch an den Schultern dem Publikum zu, damit er den Beifall wenigſtens ſähe! Dieſes Unglück des Menſchen inmitten der Glorie des Künſtlers, des in dem Gottesgericht der reinen Kunſt bewährt Gefundenen, riß auch die Gleichgültigſten in einem nie geſehenen Enthuſiasmus fort. —

* * *

U Es mag kaum eine große Stadt geben, in welcher einem ſolchen Auftritte eine ſo entmuthigende Gleichgültigkeit folgen könne. War aber dies der Preis des Künſtlers zu einer Zeit, wo ſein Ruf am höchſten geſtiegen war, ſo giebt das einen Maaßſtab für die Zurückſetzungen früherer Jahre. Daher die außerordentliche Reizbarkeit Beethovens, wie ſie ſehr ausgezeichneten Menſchen ſelten fehlt, deren nächſte Veranlaſſung man in dem Verluſte des ihm koſtbarſten Organs, ſeines Gehörs zu ſuchen hat. Aus dem Zuſammenwirken dieſer moraliſchen und phyſiſchen Urſachen erklärt ſich denn auch ſein argwöhniſcher, von Liebe zu Haß, von Haß zu Liebe gleich ſchnell umſpringender Charakter. Eine Erſcheinung, wie ſie edlen Naturen eigen zu ſein pflegt, in denen ſich immer die Extreme berühren, in denen ein Beurtheilen Anderer nach ſich die Folgen bitter bereuter Täuſchungen nach ſich zieht, welchen dann, wenn es zu ſpät, ein Umſchlagen in's andere Extrem begegnen ſoll, und die Arbeit immer wieder neu zu beginnen iſt, denn edle Naturen können nicht allein ſein und ſuchen Gold, wo ihnen die Menſchen Schlacken bieten.

Als Menſchen von der hervorragendſten Kultur und Bildung hat die Geſchichte der Muſik Louis Spohr, Weber und Mendelsſohn zu nennen. Die von Spohr in die „Allgemeine muſikaliſche Zeitung" übergegangenen Berichte über den Zuſtand der Muſik in Italien, ſeine Briefe aus Neapel (Leipzig 1819) ſind ein Muſter von Kritik, Geſchmack und Styl. Die drei Bändchen hinterlaſſener Schriften von Karl Maria von Weber behaupten noch neben den Compoſitionen dieſes genialen Mannes einen Ehrenplatz, jede Zeile in einem Briefe von Mendelsſohn war die Frucht der ſorgſamſten Geiſtespflege.

Haydn war ein hausbackener, ſchlicht gebildeter Bürgersmann, ein „bonus pater familias," der, um ſich zu inſpiriren, einen Diamantring an ſeine Hand ſteckte und als guter Katholik ſeine Gebet verrichtete, wenn er an die Compoſition einer Nummer der Schöpfung ging. Abgeſehen von ſeiner außerordentlichen muſikaliſchen Befähigung, abgeſehen von aller Muſik, verhält ſich Haydn's Geiſtesbildung und Richtung zu der eines Beethoven, wie ein Lorenz Stark zum Fauſt. L'originalité de Haydn fut d'être un simple, ſagt der anonyme Verfaſſer des nicht unmerkwürdigen Büchelchens: La foi nouvelle cherchée dans l'art de Rembrand à Beethoven." —

Der göttliche Mozart war eine heilige Einfalt, eine sancta simplicitas in allen Dingen, die nicht ſeine Kunſt angingen, in dieſer aber wußte Mozart, als das vollſtändigſte muſikaliſche Genie das je erſchienen, Alles was ein Menſch nur wiſſen kann, am Beſten das was er nie gelernt hatte, denn er ſelbſt war das zu Lernende. Mozart iſt die Wiſſenſchaft als Geiſt, der Geiſt als Wiſſenſchaft. Ein Mozart iſt nie da geweſen und wird wohl nie mehr kommen. — Der Kunſt

Mozarts im Allgemeinen verglichen iſt die Kunſt Beethovens mehr eine große Manier als ein abſolut Schönes, ſtreng in wiſſenſchaftlichem Ausdruck, ein Subjektives, eine Individualität mit einem Wort, aber eine ſo große, daß ſie den Kampf mit dem Abſoluten, mit dem Objektiven eingehen kann, weil das Schöne in letzter Analyſe immer auch ein Individuelles ſein wird. Als das allgemeine Schöne mußte Mozart dem großen Haufen viel eingänglicher ſein, als das Schöne nach poſitiven Anforderungen an Form und Mittel, ſchneller die Leute von Fach für ſich gewinnen, und gewiß iſt es leichter, einige Bedingungen des Schönen zu durchdringen als ſich eine große Perſönlichkeit zu eigen machen, wozu nichts Geringeres gehört, als daß man einer ſolchen, einem Beethoven, ſelbſt näher ſtehe als dies begreiflich gewöhnlich der Fall iſt. Es iſt leichter die Taktik zu erlernen als den Caesar zu verſtehen. — Die uns von Niſſen bewahrten Briefe Mozarts, welche wichtige Quellenſammlung dieſer Major in däniſchen Dienſten mit ſeinem eigenem Portrait zieren wollen, liefern den Beweis, daß ein Herſcher im Reich des Geiſtes ein Kind auf Erden bleiben kann, ja, daß ſich vielleicht dieſe Eigenſchaften bedingen.

Rom war für Mozart nicht viel mehr als eine Meſſe von Paleſtrina, die er ſich nach einmaligem Anhören aufſchrieb, weil nach den Statuten der Kapelle Sixtina die Partitur Niemandem zugänglich war. Das übrige Italien reducirte ſich für Mozart auf ein Examen in Bologna, auf dem der eilfjährige Knabe mehr wußte als die ganze Fakultät der heiligen Cäcilia. Man vergeſſe auch nicht, daß noch Mozart einen Degen trug, gepudertes Haar und den bordirten Staatsrock, der eine ſo große Rolle in den Briefen ſpielt. Ein ſchüchterner Liebhaber der Aloiſe Weber, erhielt Mozart von dieſer unmuſikaliſchen Perſon einen Korb, weil er kein Geld hatte und wie engliſche hunters, einen rothen Rock trug. Berlioz ſagt: „in den Augen eines einigermaßen ſtimmfähigen jungen Mädchens, welches Ausſichten hatte eine Diva zu werden, mußte es ſchon ein Verbrechen ſein, kein Geld zu haben, ein ſchimpfliches Laſter einen rothen Rock zu tragen.“ (Journal de débats 27. März 1849). Es iſt gleichgültig, ob dieſe Anekdote wahr iſt, es kommt darauf an, daß dieſelbe Mozart in ſeiner Zeit karakteriſire und karakteriſiren könne. Der Geiſt giebt den Ausſchlag. — Mozart war nur eins — die Muſik, Beethoven Alles in der Muſik. Dies iſt das Weſen der Sache. Nicht wie Mozart ein Kind, ein Fremdling war Beethoven im Leben. Er verband mit dem natürlichen Verſtande, der ſo blitzſchnell bei Mozart das Richtige im Leben traf, zwar kein bedeutendes Schulwiſſen, aber eine Bildung von Kopf und Herz, die in den Bedingungen einer Zeit lag, welche die edelſten Blüthen deutſchen Geiſtes in Göthe und Schiller entfaltete, eine Bildung die höher zu ſtellen iſt, als etwas Latein und Griechiſch und deren Segen ſich über Beethoven bereits in Bonn, im Breuning'ſchen Hauſe, verbreitet hatte. —

Der elegant lateiniſch geſchriebene Titel der Meſſe in D (ſiehe op. 123) iſt gewiß nicht von Beethoven ſelbſt verfaßt worden, denn Wegeler, der das wiſſen und beurtheilen konnte, ſagt ausdrücklich von ihm: „Latein verſtand er nur wenig,“ auch bedurfte Beethoven einer wörtlichen Ueberſetzung des Textes der katholiſchen Meſſe mit Bezeichnung der Sylbenmaaße, um dieſelbe zu componiren. Mozart mag darin einen Vortheil über ihn gehabt haben, weil in den Tagen Mozarts, beſonders in katholiſchen Familien, den Kindern ſchon das papa und mama lateiniſch beigebracht wurde. Das Italieniſche, das Mozart ganz geläufig war, verſtand Beethoven blos zu leſen, berichtet Schindler. Huldigte gleich Beethoven der unglücklichen Manie, deutſcher Sprache franzöſiſche Brocken beizumiſchen, genug, um die Varianten von Motiven in ſeinen Skizzenbüchern mit einem „meilleur“ und c'est ça“, zu bezeichnen, ſo beweiſt nichts deſto weniger der Entwurf ſeines Briefes an Cherubini eine ſo geringe Kenntniß des Franzöſiſchen, daß ſie ſich wohl kaum über das Vermögen erhob, etwas in dieſer Sprache Geſchriebenes zu verſtehen, eine leicht zu verſchmerzende Unkenntniß, über die bekanntlich Göthe ſich erlaubte, Schiller, der es nicht zur Schreibfertigkeit gebracht hatte, gut gemeinte Vorſtellungen zu machen. Aber dieſe Dinge treffen noch nicht die Bildung eines Menſchen, welche in einer tüchtigen Weltanſchauung, in dem Verarbeiten geſunder Ideen zu weiteren Reſultaten beſteht, wozu man es nicht auf der Schulbank, nicht in den Hörſälen der Univerſitäten bringt. Der Styl in der Mutterſprache, der einzige nach der Anſicht Leſſings, deſſen man überhaupt mächtig wird, iſt es, auf den es hier ankommt. — Der deutſche Styl Beethovens iſt aber der Ausdruck ſeiner Individualität, der beſte Maaßſtab ſeiner allgemeinen Bildung und ein ſo vortrefflicher und ſich bewußter, wie der Briefſtyl Mozarts ein kindiſch-kindlicher, in dem traurigen Patois ſeiner Zeit befangener. —

Man fragt ſich unwillkürlich bei'm Leſen der zahlreichen Briefe Mozarts, wie konnte eine ſolche Unbildung, die ihr lebelang eine Art von unverbeſſerlichen Schalk verſteckte, ſo Außerordentliches leiſten? Studirt man die Briefe Beethovens an Bettina, an die Gräfin Guicciardi, welche mit Ehren eine opus-Zahl trügen, die man für die lyriſchen Ausbrüche einer nouvelle Heloise zu nehmen berechtigt iſt: ſo iſt man zu wünſchen verſucht, ein ſolcher Geiſt hätte noch mehr leiſten, wenigſtens mehr ſchreiben ſollen, und man glaubt es Beethoven gern, wenn er ſelbſt, kurz vor ſeinem Tode, in einem Briefe an den Fürſten Galitzin ausruft: „Iſt es mir doch als hätte ich kaum einige Noten geſchrieben!“ — Wenn, wie der große Buffon will, „der Styl auch der Menſch iſt“, ſo ginge aus den Briefen Beethovens ſchon hervor, daß er ein kurz angebundener, energiſch wollender Mann war, der ſeine Tage auf Erden beſſer zu nutzen hatte, als viele Worte zu verſchwenden, der dem Leben und der Kunſt friſch auf den Leib rückte und kein Federleſens machte. Daß Beethoven dabei eine ſehr hohe Idee von ſich ſelbſt hatte, daß er von ſich ſelbſt an Bettina ſchreiben konnte: „wenn ſo zwei zuſammen kommen wie ich und der Göthe, da müſſen auch große Herren merken, was bei unſer Einem als groß gelten kann“, das kam daher, weil er eine hohe Idee von der Kunſt hatte und dieſe vertreten zu müſſen glaubte, über die Kunſt und ihre höchſten Zwecke aber den Menſchen in ſich vergaß, ſein Verdienſt nach ſeiner Richtung in der Kunſt abwog, wo er jeden Vergleich mit Vergangenheit und Gegenwart ausſchloß. Die Muſik verſtand Beethoven als eine Offenbarung, als ein von Kunſt, Wiſſenſchaft und Leben Unzertrennliches, alle Kunſt und Wiſſenſchaft, alles Fühlen und Handeln im Reich' der Unendlichkeit Verkörperndes. Hierauf geht, was Bettina Brentano, ſpäter Baronin von Arnim, in dem Briefwechſel eines Kindes mit Göthe, wenn auch nicht in der Ausdrucksweiſe Beethovens, ſo doch ſeiner ihr von ihm ausgeſprochenen Kunſtanſicht nach, der Welt überliefert.

Damals (um 1810) war unter den ſchriftſtellernden Frauen, der Baronin **de la Motte Fouqué**, der Weißenthurn, der Luiſe Brachmann, der Selbſtmörderin aus Dichter-Eitelkeit, Charlotte Stieglitz, der, durch Göthe berühmt gewordenen Imhof (ſpäteren Hellwig), der ſchwärmeriſchen Günderode im Briefwechſel mit Bettina, eine gewiſſe hochtrabende, elegiſche Schöngeiſterei an der Tagesordnung, welche den Geweihten ein Abzeichen war. Daß dieſe überſchwengliche Richtung aber ganz eigentlich in der weiblichen Natur eine wahre Seite fand, geht aus einem Briefe Bettina's an den Verfaſſer dieſes Buches vom Jahre 1852 hervor, in welchem die Greiſin noch die Feuerſprache des verzückten Mädchens ſpricht und eine Kluft von 42 Jahren die Lava ſolcher Ergüſſe nicht zu kühlen vermochte. Dieſer Brief, welchen der

Verfaſſer kurz nach dem Erſcheinen ſeines Werkes „**Beethoven et ses trois styles**“, von der ihm perſönlich unbekannten, berühmten Frau empfing, finde hier einen Platz als Beitrag zur Kritik eines beſonders wichtigen Ausſpruchs über Beethoven, in dem Munde einer der hervorragendſten Perſönlichkeiten ſeiner jetzt ſchon ſo ſelten gewordenen Zeitgenoſſen.

Weimar, d. 30. October 1852.

Ich habe Ihr Buch hier geleſen. Liſzt hat es mir in den Tagen meines kurzen Aufenthalts hier geliehen und mir die Stellen bezeichnet, wo auch mein Gedächtniß in dieſen klaren Strom liebender Wahrheit mit aufgenommen wird. Beethoven, der während meines Aufenthalts in Wien (es war im Mai 1810) unendlich freundlich gegen mich war, ſuchte mich jeden Tag in meinem kleinen Zimmer auf, das ein großer Maiblumenſtrauß durchduftete; ich ſehnte mich, dieſen Duft ſtets athmen zu können und überlegte nicht, wie es nur das Ergießen ſeiner Gedankenfluten war, was mich ſo ſelig machte; ich hoffte auf's nächſte Jahr, wo ſie wieder blühen würden, aber da war Beethoven fern, eine leiſe Ahnung überkam mich, daß ſeine Gegenwart, ſeine Reden mich damals ſo glücklich gemacht hatten. Dies regte die volle Begeiſterung in mir auf, die ſich in verborgenem Denken an ihn befriedigte. Da ward ich eiferſüchtig, ich mochte nichts mehr von ſeiner Muſik hören, aus Furcht, es könne vielleicht nicht in ſeinem Sinn wiedergegeben ſein. Einmal hörte ich eine Symphonie, es war im Jahr 1822, ich ward ganz trunken, mir fiel —

ſeltſam — das Jahr von anno 11 ein, wo ich in einer Herbſtmondnacht durch den Rheingau gereiſt war und auf dem Rhein die leeren Weinfäſſer hatte hinabſchwimmen ſehen und in den Kellern Kienfackeln brannten; „um die Weingährung zu dämpfen, damit ihr Duft nicht die Menſchen erſchlage,“ ſagte der Poſtknecht. Alle dieſe Erinnerungen kehrten mir während der Symphonie wieder, aber von ihr ſelbſt hatte ich keine Erinnerung, nur die Weingährung, die mir durch den Kopf brauſte. Noch in derſelben Nacht zeichnete ich auf Schiefer zehn Bachantinnen, die trunken an den Altären umher liegen; der kühne Bachus trägt die betäubte Pſyche aus der weinumrankten Halle und rettet ſie aus dem gährenden Weinduft. Jetzt prangt dieſe bachiſche Erweckung ſchlafender Naturkräfte in der Spitze von Göthes Monument. Dieſe wenigen Zeilen ſchrieb ich heute aus dankbarer Erkenntniß, daß Sie meiner gedenken wollten.

Bettina.

Wenn, wie Montaigne ſagt, die Menſchheit wie *ein* einziger Menſch anzuſehen iſt, der immer *lernt*: ſo haben wir Alle unſeren Theil von Beethovens Kultur und Geſittigung in Zeichen und Schrift, und was davon auf weiteren Gebieten fruchtete, überkommen, ohne daß man gerade *immer* dieſen Fäden bis zu ihm hinauf folgen kann. Man findet in den Briefen Beethovens nur wenige ſeiner Kunſt entnommene Vergleiche, und er kommt auf ſie ſo wenig zu ſprechen, wie der Menſch vom Leben zu ſprechen pflegt, obgleich deſſen unlösliches Räthſel ihm in jedem Augenblicke verſchwebt. Wo Beethoven ſich eines muſikaliſchen Ausdruckes bedient, geſchieht es mit einer ihm natürlichen Grazie, ſo, wenn er an Bettina ſchreibt: „Die ſchönſten Themas ſchlüpften damals aus Ihren Blicken in mein Herz, die einſt die Welt noch entzücken ſollen, wenn der Beethoven nicht mehr dirigirt.“ —

* * *

An der hohen Geiſtes- und Herzensbildung Beethoven's hatte Shakspeare vielen Antheil, den er, in Ueberſetzungen, immer vor Augen hatte. Einer vornehmen reiſenden Engländerin (Harmonicon Dezember 1825) ſagte Beethoven, daß er die engliſchen Schriftſteller den franzöſiſchen vorziehe, weil ſie wahrer ſeien (ils sont plus vrais). Von deutſchen Schriftſtellern geht in Deutſchland immer nur wenig die Rede. Beethoven las viel in Göthe und Schiller, am liebſten und gewohnteſten blieben ihm die griechiſchen Klaſſiker, weniger die römiſchen. Er machte ſich dieſe große Literatur in den beſten Ueberſetzungen ſo zu eigen, daß ſich ganz eigentlich an Beethoven die Wahrheit des Ciceronianiſchen Ausſpruchs, über die Allgegenwärtigkeit der alten Klaſſiker und ihr Eingreifen in alle Speichen menſchlichen Lebens, bewährt. Mehr wie einmal legte er ſeinen bedeutendſten Werken eine antike Idee unter (ſiehe op. 97 im Katalog). Der Coriolan Plutarchs giebt dem Coriolan Beethovens die Hand. Plutarch, deſſen Namen Mozart fremd geblieben ſein mag, will Beethoven viel verdankt haben. „Plutarch", ſchreibt er im Juni 1800, „hat mich zur Reſignation geführt." —

Iſt es nicht für die Beurtheilung der altklaſſiſchen Philologie und deren oft bedrohliche Uebergriffe bei der Erziehung im Allgemeinen wichtig, daß ein verzehrender Geiſt wie Beethoven ſich an Ueberſetzungen genügen laſſen? — Welcher Philologe von Fach könnte ſich rühmen, dieſen Stoff zu fruchtbareren Reſultaten verarbeitet zu haben als Beethoven? — Alles Wiſſen hat aber doch nur dann Werth, wenn es zeugend fortwirkt, Zahl und Gehalt menſchlicher Errungenſchaften vermehrt, ein Gemeingut wird. Welcher Nutzen erwächſt dem Philologen aus der Sichtung einiger Paradigmen, aus der Obduktion einiger ſtreitigen Texte, wenn er den Zweck über die Mittel, den Geiſt über die Materie vergißt? Wird doch der Sylbenkrieg griechiſcher Scheidekünſtler vor lauter Bäumen des herrlichen Waldes nicht anſichtig! — Aber nicht einmal von ihrem nächſten Inhalt kommt der altklaſſiſchen Literatur die Bedeutung, ſondern durch Alles, was dabei mitunterfließt an Kunſt und Wiſſenſchaft überhaupt, an erklärten Bedingungen und Zwecken des Lebens, an Vergangenheit, für Gegenwart und Zukunft. Erſt dadurch wird dieſe, an den mannigfachſten Erſcheinungen ſo reiche Literatur in ihrer Totalität zu einer Politik des Lebens, zu einer unerſchöpflichen Fundgrube des Forſchens und Erkennens, erſcheint ſie als Geſammtertrag der Saaten menſchlichen Geiſtes.

Das durch ein ganzes Leben fortgeſetzte Studium der Alten in Uebertragungen, wobei keine koſtbare Zeit über den Hemmniſſen einer Sprache verloren geht, die man nie ganz beherrſchen wird, iſt für den Nichtphilologen gewiß das ergiebigſte und in hohem Grade geeignet, bei einem freieren

Ueberblick über das ganze Feld der alten Welt das Gefühl des Schönen zu wecken, wie es Beethoven durchdrang. Vielleicht läßt ſich noch einmal die Doktrine herab, die altklaſſiſche Literatur ihrem Gehalt, nicht ihrem bloßen Gewande nach, in Schule und Haus einzuführen, und nur bei ſolchen Texten ſprachliche Zwecke zu verfolgen, welche ſchon durch ihren Ausdruck Aufmerkſamkeit verdienen. Die Schriftſteller, aus denen man ſich am lehrreichſten das Leben der Alten zuſammenträgt, bleiben ohnehin ausgeſchloſſen.

Sind es doch immer nur wenige Autoren, und unter dieſen unzureichend, weil nicht im Zuſammenhang mit der ganzen alten Welt, nur Bruchſtücke, die man kennen lernt. Es geht denn auch nicht anders mit Beethoven. In halb- und viertelmuſikaliſchen Häuſern ſtößt man immer wieder nur auf die Cis Moll- und die erſte As Dur-Sonate, wenn's hoch kommt, auf das Adagio des erſten Klavier-Conzertes in chreſtomathiſchem Zuſtande, wo es auf dem Titelblatte Adagio favori heißen muß. Gerade wie gewiſſe Geiger nicht über das zweite F dur- und das C Moll-Quartett hinauskommen. Es giebt aber in Beethoven, wie in der altklaſſiſchen Literatur, nur ein großes Ganze, zu dem das Einzelne hinwirkt.

Zu dem Studium der Alten hat nicht weniger zu kommen, daß man ihre Literatur in einem chriſtlichen Geiſte in ſich aufnehme, iſt ſie gleich nicht vom chriſtlichen Standpunkte aus zu beurtheilen. So und nicht ohne die nöthigen Unterſcheidungen hielt es der Componiſt der Ruinen von Athen (ſiehe op. 114), für die er indeß mehr guten Willen zeigte, als er in der That leiſtete, was Nebenumſtänden zuzuſchreiben iſt, denn es lag gewiß in der Kraft Beethovens, jeden Gegenſtand zum höchſten Ausdruck ſeiner gegebenen Bedeutung zu bringen.

Von den Alten lernte Beethoven das Schlechte und Niedrige fliehen, dem Bequemen und Vortheilhaften das Rechte und Würdige vorziehen. Er las viel in den Teſtamenten griechiſcher und römiſcher Kunſt, in der Poetik des Ariſtoteles, in der epistola ad Pisones des Horaz. „Das Fehlende, auf ſeine Kunſt ſich Beziehende erſetzte ſein nach ſo vielen Seiten hin gebildeter ſchöpferiſcher Geiſt“, ſagt Schindler in einer als Manuſcript gedruckten Notiz „Für Verehrer und Studirende von Beethovens Klaviermuſik.“ Frankfurt a. M. 1849.

Das Leben im Plutarch, im Plato, im Ariſtoteles machte Beethoven zum warmen Freunde der bewegten Politik des Tages. Ein richtiges Gefühl, das die Frucht eines beſonnenen Verſtändniſſes der Alten zu ſein pflegt, Weſen vom Schein unterſcheidet, ließ Beethoven bei ſeiner politiſchen Lektüre der Augsburger Allgemeinen Zeitung den Vorzug geben, und dieſelbe gewiſſenhaft in einem Kaffeehauſe leſen, das er zwar oft wechſelte, aber immer ſo wählte, daß er möglichſt unbemerkt zu einer Hinterthür in daſſelbe zu ſchlüpfen vermochte. Ein Geiſt, wie der Beethovens, deſſen Schroffheit gegen höher wie nieder Geſtellte ihm aus dem Gefühl der Ueberlegenheit kommt, flieht die Berührung mit einem Gaſthauspublikum. Mozart fühlte ſich an ſolchen Altären minorum gentium erſt recht heimiſch, und ſuchte ſie in ſeiner

Weltunſchuld mit Freuden auf, um dort ſeine Billardpartbie zu machen. Beethoven achtete ſich ſelbſt zu ſehr, um Schwächen dieſer Art zu kennen. Vielleicht erklären ſich aus dieſen Unterſchieden der Organiſationen gewiſſe bei Mozart, nie bei Beethoven vorkommende, in ſich vergnügte Gemeinplätze und commune Wendungen, von denen ſich vereinzelte Spuren ſogar bis in ſolche Geiſtesprodukte Mozarts verlieren, die zu dem Höchſten gehören, was die Kunſt aufzuweiſen hat. — Gleich weit entfernt von der merkantiliſchen Seite der Times und dem, von einem franzöſiſchen Blatt unzertrennbaren Modentand des **Journal des Débats**, hat die Augsburger Allgemeine Zeitung viel dazu beigetragen, Beethoven auf der geiſtigen Höhe zu erhalten, auf der er ſtand, ihn oft in ſeinen eigenen Augen über das Gelichter gewiſſer, ſogenannter, Kunſtgenoſſen erhoben, deren ſich ein Muſiker nicht leicht entſchlägt. —

Von einem Verein univerſell gebildeter Köpfe geleitet, die hier die letzten Reſultate der vom Leben gewonnenen Erfahrungen niederlegen, iſt dieſe Zeitung als eine Bildungsanſtalt zu nehmen, welche fortſetzt, wozu Univerſitäten nur den Grund legen — die Ermöglichung einer jedem im Leben gegebenen Augenblicke genügenden Bildung in einer tüchtigen Weltanſchauung. —

Iſt es entſchieden deutſchen Geiſtes Beſtimmung und Bedeutung, die Welt zu befruchten, die widerſtreitendſten Elemente allmählig zu durchdringen und zu ſeiner ihm eigenen Kultur fort zu drängen; ſo iſt in neueren Zeiten die Augsburger Allgemeine Zeitung eins dieſer „allgemeinen ſichtbaren" Kulturwerkzeuge, wie deutſcher Familienſinn, deutſches Wiſſen unſichtbar zu demſelben Zwecke wirken. Auf die, mit den Stunden des Tages wechſelnden politiſchen Farben, auf Schwächen, die von der Preſſe, von jeder menſchlichen Wahrnehmung unzertrennlich ſcheinen, kommt es auf dieſem Standpunkte nicht an.

Die Frage, was hatte Beethoven geleſen? iſt bei einem ſo ſtrebenden Mann, der Alles Bedeutende las, eine für ſeine Beurtheilung überaus wichtige. Gewiß kannte Beethoven den Zauberring, die Undine des ritterlich geſtimmten de la Motte Fouqué, das Maria Weber's im Roman. Die Gruppe Laun, Kind, Clauren mag ihn wenig berührt haben. Der „Grünmantel von Venedig," vor dem wir uns Alle in der Kinderſtube verkrochen, konnte nicht wol Stich halten vor dem klappernden Schlüſſelbund des Gefängnißſchließers im Fidelio. — Der Verfaſſer der Phantaſieſtücke in Callot's Manier, Hoffmann, mußte Beethoven ein Geiſtesverwandter ſein, in der tief gefühlten Sehnſucht nach dem Unendlichen, in der künſtleriſchen Behandlung des Lebens. Nur kennt der kerngeſunde, urkräftige Gehalt Beethoven'ſchen Geiſtes nicht auch das Karrikirte in Hoffmann, den zur Frazze verzerrten Spuck. Ein Scherzo Beethoven's, wenn es, wie nur ſelten, vorherrſchend humoriſtiſch iſt, faßt den Humor rein, als die Spitze eines Individuellen, das ſich hier zum Objektiven verklärt und ſo verſtanden ſein will. —

Der „Ritter Gluck" in den Phantaſieſtücken, das Kapitel

„Beethovenſche Inſtrumentalmuſik,“ ſind die unerreichten Muſter der Behandlung eines muſikaliſchen Stoffes und nicht ohne Rückwirkung auf Beethoven geblieben. Die unvergleichliche Beurtheilung zweier Klavier-Trios (ſiehe dieſelbe bei op. 70 im Katalog), für welche Beethoven in einem werthvollen Briefe Hoffmann, der in der Wüſte predigte, ſeinen verbindlichen Dank ausſprach, würde hinreichen, dem Vater Kreislers den erſten Platz in aller muſikaliſchen Kritik anzuweiſen. Erwärmte das Herz Beethovens dieſes zuerſt durch Hoffmann in alle Beziehungen, in den „Italiener-Keller“ wie in die „Liebe“ getragene lebenskünſtleriſche Element; ſo iſt es zweifelhafter, welchen Einfluß auf ihn die beiden Schlegel, der große Tiek üben mögen. Jean Paul war ihm wol zu wenig die Natur der Dinge, um ein Moment in der Kunſt abzugeben, zu geſucht für Beethoven, den die Erfindung ſuchte, zu prunkend auf Gelehrtenſtelzen für Beethoven, dem die gelehrteſten Dinge nur zu entſchlüpfen pflegten. Kein Vergleich iſt daher abgeſchmackter als ein Vergleich Beethovens mit Jean Paul, wie er ſeiner Zeit die ſchönere Hälfte des Menſchengeſchlechtes befriedigte, welche den ungeſtümen Dränger und Neuerer damit beſeitigen zu können glaubte und ſo jeder weiteren Mühe mit ihm überhoben war.

Die Kunſtromane Heinſes kannte Beethoven wol ſchon ihrer Schlüpfrigkeit halber nicht. Eine ſolche Richtung mochte ihm, der immer etwas asceтiſch geſtimmt, nicht mit der ſittlichen Würde des Menſchen vereinbar ſein. Daß ihn nicht der Oberon zu einer Oper begeiſterte, hat gewiß denſelben

Grund. Der Oberon mußte in einem Weber zünden, deſſen nach ſinnlicher Liebe ſiedender Sinn in Schauſpielerinnen eben ſo viele Houris erkannte, die ihn, den Hüon, in einem Harem umkränzten, welchen das Theater-Garderobezimmer abgab. —

Den treuherzig wahren, tief fühlenden Walter Scott verſchlang Beethoven, wie wir Alle ihn verſchlungen; Beethoven ſagte aber auch ſpäter von ihm, was wir Alle geſagt, daß ſeine beiſpielloſen Erfolge ihn zu oft die Idee der Materie opfern laſſen (wie Beethoven nie und in keinem Fall); daß er ſeine Bände zähle, weil er nach Bänden Millionair in Silber geworden. Walter Scott mag nicht ganz ohne Einfluß auf Beethoven's Ideen geblieben ſein durch die neue Behandlung des Lebensſtoffes. Im Reiche der Geiſter iſt Alles verwandt. Wie groß, wie wahr, wie immer neu iſt aber nicht das Intereſſe an den Gedanken Beethoven's noch in ihrem rein techniſchen Theil, ohne die erſchlaffenden Längen des Dichters von Kenilworth? — Von den gedehnten, baumloſen Hochebenen des großen Schotten kennt Beethoven nur das duftige, penetrante Haidekraut. Solche Wahlverwandtſchaften in dem erregten Intereſſe könnten aber jedenfalls nur in der letzten Stylmetamorphoſe Beethoven's durchzufühlen ſein, in den kontemplativen, weiter ausgeſponnenen letzten Quartetten insbeſondere, denn die achte Symphonie und der Waverley ſind deſſelben Jahres Kinder und erſchienen 1814. Vielleicht ging Beethoven ſo wohlgemuth an die bedeutſame Compoſition der fünfundzwanzig ſchottiſchen Lieder mit Chor, für Thomſon in Edinburg (ſiehe das Nähere bei op. 108), weil die Arbeit ihm durch Walter Scott im Voraus lieb geworden war. Im Schiller und Göthe war Beethoven zu Hauſe.

Bezeichnend für Beethoven'ſchen Geiſt iſt, daß er dermaßen Göthe den Vorzug vor Schiller gab, ſo viele Gedichte von Göthe, ja ein und daſſelbe viermal in Muſik geſetzt (Nr. 38, 2te Abtheilung des Kataloges), Schiller's aber nur in der Chorſymphonie gedacht hat. War ihm etwa Schiller zu weinerlich? Ihm, der nur Feuerthränen kannte? Wollte er Zumſteeg nicht in die Arme greifen?

Göthes Fauſt, den Beethoven ſo innig durchdrang, den Mozart für ein Puppenſpiel genommen hätte, der Fauſt war es, was Beethoven das Höchſte war, was ſein Werk auch krönen ſollte. — Hierin mochte er ſich täuſchen. Man kann ſich eine „Fauſt“ überſchriebene Symphonie von Beethoven denken, aber man iſt durch den Fidelio und den Chriſtus am Oelberge (ſiehe op. 85) zu glauben verſucht, daß der Fauſt weder als Oper noch als Oratorium ein ſo bedeutendes Ganzes geworden wäre, wie dies Beethoven mit dem Fauſt in ſeinen drei letzten Lebensjahren beabſichtigte. In dem namenloſen Unendlichen, weil es alle Namen begreift, in der Symphonie, hatte Beethoven bereits den Fauſt geſchrieben. Der Verluſt der zehnten Symphonie, von der Beethoven nur ihm ſelbſt verſtändliche Skizzen hingeworfen hatte, iſt ſomit gewiß für die Welt der größere. Dieſe Symphonie hätte einen zweiten Theil ſeines großen Gedichts, Beethoven's Abſchluß mit der Symphonie, gebracht. Ein Königreich für dieſe Symphonie! — Man hat Beethoven vorwerfen wollen, daß ihm die

Augsburger Allgemeine Zeitung allein mehr Zeit in ſeinem Leben gekoſtet, als er zu einer zehnten Symphonie gebraucht hätte; denn es hieße den Geiſt der Sache verkennen, an eine eilfte im Sinne des Fortſchrittes auch nur zu denken.

Eine ganze muſikaliſch abgeſchloſſene Epoche, ein neues Jahrhundert im Leben der Kunſt hätte wohl eine eilfte Symphonie zu Wege bringen, nicht Beethoven ſie ſchreiben können, der ſich nothwendig in einer zehnten abſchließen und genügen müſſen. Zu einer eilften Symphonie hätte es einer radikalen Umgeſtaltung der inſtrumentalen Begriffsſphäre gebraucht, gerade wie die zehnte Symphonie eine ſolche Umgeſtaltung geweſen wäre, wie die neunte eine ſolche iſt. Es galt da nicht weniger als die Entdeckung eines neuen Welttheils auf der muſikaliſchen Weltkarte, nicht die weitere Ausbeutung eines bereits erſchloſſenen. Eine Symphonie von Meiſterhand, wie es deren viele giebt, wäre, auf dieſem Standpunkte, noch gar nicht in Betracht gekommen. Wenn Beethoven auf ſeine zehnte Symphonie eine eilfte folgen laſſen, ſo wäre dieſe eben keine eilfte geweſen, gerade wie ſeine achte keine achte, keine Eroberung auf unbekannten Gebieten, keine Weiterbewegung, ſondern nur eine vortreffliche Symphonie iſt, welche in der Zeit den bodenloſen Abgründen der neunten voraufging, im Geiſte aber nicht der geheimnißvollen, ſtygiſchen Fluth näher trat, welche die ewigen Lichter des Himmels wiederſpiegelnd, für die Menſchen zum Hymnus an die Freude, zur trauerumflorten des Genius ward.

Ein ſo ungeheures Werk, wie die zehnte Symphonie geworden wäre, wenn, wie man annehmen muß, ſie von der neunten weiter zu geben hatte, ein ſolches opus stupendum macht ſich nicht ohne Veranlaſſung, ohne innere Nothwendigkeit, ohne daß die Frucht reif geworden am Baume der höchſten Erkenntniſſe im Reiche des Immateriellen. — Alles, was je eine Feder in der Hand gehalten, weiß, daß die Eingebung von Umſtänden abhängig iſt, von denen wir uns keine Rechenſchaft geben können. Iſt es ſchon ein beunruhigendes Geheimniß, wie der menſchliche Gedanke, den man verſucht wäre ohne Vergangenheit, wie ohne Gegenwart und Zukunft, als etwas Zeitloſes zu ſetzen, erloſchene Bilder der Vergangenheit ohne unſer Dazuthun uns zuführen könne, ohne erkennbare Ideenverbindung, ohne den geringſten Cauſalzuſammenhang von Vergangenheit mit Gegenwart, ſo wird es immer unerklärlich bleiben, warum und unter welchen Bedingungen der menſchliche Gedanke zeugend wirkt. Die Symphonie war in Beethoven's Händen auch ein ſo großer Begriff, daß hier kein Zeitquantum einen Werth auszudrücken vermöchte.

Und ſo war Beethoven ein Prometheus, der in beiſpielloſem Ringen, Beſtimmung, Strafe, unſterblichen Ruhm fand — Mozart eine fertig gegebene Erſcheinung, die ohne Kampf, ohne Streben von ſelbſt ihr Ziel erreichte, wie der Fluß an den Ocean gelangt, weshalb denn auch die ſeichten Stellen von den tiefen ſorgſam zu ſcheiden ſind.

* * *

Das belebende Princip der Künſte iſt das Gefühl der Liebe, was nicht immer herauszufinden ſein wird. Beethoven war nie ohne eine Liebe und meiſtens von ihr in hohem Grade ergriffen, ſagt uns ausdrücklich ſein Freund Wegeler. Beethoven componirte Göthes „neue Liebe, neues Leben" (ſ. das Nähere bei op. 75), und er componirte nur was ihn anſprach, was ihm aus dem Herzen kam. Aus dem Jahr 1806 ſind die Briefe Beethovens an die Gräfin Julia Guicciardi (ſ. op. 27), keine Guiccoli, wie denn Beethoven kein Byron war. Dieſe Briefe ſind von dem Briefſtyl Mozarts, wo der Nannerl 10,000 Küſſe geſchickt werden, vollkommen ſo weit entfernt, als die Symphonien Beethovens von den Mozart'ſchen. Im Weſentlichen, im Auszuge ohne Wortveränderung, mögen ſie hier eine Stelle finden:

„Mein Engel, mein Alles, mein Ich!" (ſo wiederholte der ernſte Mund Beethovens, was franzöſiſche Schriftſteller von der Liebe ſagen wollen, daß ſie nur ein Dankbarkeitsgefühl gegen die Quelle unſerer Vergnügungen, gegen das Ich ſei). „Warum dieſer tiefe Gram wo die Nothwendigkeit ſpricht! Kann unſere Liebe anders beſtehen als durch Aufopferungen? durch nicht Alles verlangen? Kannſt Du es ändern, daß

Du nicht ganz mein, ich nicht ganz Dein bin? Blicke in die ſchöne Natur und beruhige Dein Gemüth über das Müſſende. Die Liebe fordert Alles und ganz mit Recht, ſo iſt es mir mit Dir, Dir mit mir. Wären unſere Herzen immer dicht an einander, ich machte keine Bemerkungen. Ach! es giebt Momente, wo ich finde, daß die Sprache noch gar nichts iſt! Leben kann ich entweder nur ganz mit Dir oder gar nicht; ja ich habe beſchloſſen in der Ferne ſo lange herum zu irren, bis ich in Deine Arme fliegen, mich ganz heimathlich bei Dir nennen, meine Seele von Dir umgeben in's Reich der Geiſter ſchicken kann." —

Das Poſtſcriptum des Briefes leſe man im Trio des Scherzo der Sinfonia eroica, wo die ſchwellenden Klänge der unnachahmlich verwandten Hörner in der ſchmachtenden Sekunde zuſammentreten, um von einer namenloſen Liebe zu reden. Hier lebt Julia, hier verkörpert ſich die edelſte Leidenſchaft. —

Die Gräfen Erdödy machte ſpäter einen Eindruck auf Beethoven, den man in den beiden wunderbaren, zuerſt von Hoffmann richtig gewürdigten Klavier-Trios zu ſuchen hat, welche ihr gewidmet ſind (ſiehe op. 70). Beethoven beſuchte einmal die Gräfin auf ihren Beſitzungen in Ungarn. Ein ihm zu Ehren im Park des Schloſſes errichteter Tempel ſprach ihm die Verehrung ſeiner ſchönen Wirthin aus. Blumengewinde, eine den Künſtler willkommen heißende Inſchrift über dem Eingange, ſchmückten dieſen der Freundſchaft und

Kunſt heiligen Raum, die in deutſcher Sitte begründete gaſtliche Huldigung ländlicher Flur. —

Die Blumen verwelkten, die Inſchrift erloſch, der Name der Gräfin lebt in der Widmung jener Trios, die auch das Schloß überdauern werden.

Man hat ſich nicht vorzuſtellen, daß dieſe beiden geſchwiſterlichen Trios, bei denen es nicht ohne Bedeutung iſt, daß ſie ein Paar bilden, auch auf dem Lande entſtanden, eine Beziehung zu ländlichem Leben hätten, ein horaziſches „procul negotiis“ prieſen. So was entſproß bei Beethoven auf den Gedankenfluren ewiger Frühlinge, in ſeinem ungariſchen „Geſpann“. Ein von Zeit und Ort Gegebenes war noch nicht beſtimmend für ihn. — Wie der Geiſt zu ihm ſprach, wie die Wahrheit der Kunſt in ihm wirkte, ſo und nicht anders ſchrieb Beethoven. Ein ländlicher, über Wieſen, dem Gemurmel des Baches ſich nachſtehlender Hauch iſt nur in dem Ausgange des erſten Satzes im D Dur Trio zu erkennen und in den, vom Violoncell bei der Triolenſchaar des Finale geſpendeten Kränzen, in dem ländliche Ruhe, ländliches Glück im E Dur Trio ausſprechenden maggiore des erſten, in dem zarten Gewebe des zweiten Allegretto, das man dem Läuten aller Blumenglocken an einem Feiertage der Natur vergleichen möchte. —

Aber Alles dies war bereits reif geworden in dem durch Töne ausgedrückten Reiche des Geiſtes, bevor auch nur an den Bau des Schloſſes in Ungarn gedacht worden. In der Seele Beethovens, nicht auf dem Lande bei der Gräfin, war es Sommer geweſen.

bleibt es in dem Geſchwiſterpaar der beiden Klavier-Trios auf immer Sommer. —

In dieſe, nur zu flüchtigen Tage glücklicher Ruhe des Künſtlers hat die ſüdländiſche Phantaſie des Pariſer Kritikers Scudo den Hungerthurm eines nordiſchen Ugolino hineinbauen und der Welt weiß machen wollen, Beethoven habe auf dem Schloſſe in Ungarn, vor lauter Liebe zur Gräfin Erdödy, durchaus den Hungertod ſterben wollen. In einem jammervollen Zuſtande, bereits völlig entkräftet, hätte man Beethoven noch glücklich an dem Rande eines Grabens aufgefunden und wieder zum Leben gebracht! Erinnert dies an den Abgeriſſenen von der traurigen Geſtalt im ſchwarzen Gebirge, dem Don Quixote ſelber zu Hülfe eilte, ſo hat ſich auch nur ein deutſcher Muſiker in Paris den Spaß machen können, Herrn Scudo dieſes ungariſche Märchen aus Spanien aufzubinden, weil er erwarten durfte daſſelbe alsbald gedruckt zu leſen. Herr Scudo hätte ſich fragen ſollen, wie ſich der arme hungertodesſüchtige Beethoven auch nur unbemerkt auf ſo lange aus dem Kreiſe ſeiner Freunde auf dem Schloß entfernen mögen, als dazu gehört, an Hunger zu verkommen? — Zu ſeinem Floreſtan in's Verließ hinabzuſteigen hatte er es zu weit!

Lies't man den eben nicht ausgebreiteten Liebesbriefwechſel Beethovens und hält damit andere Umſtände zuſammen, ſo ergiebt ſich, daß er von der Liebe nicht mehr gekannt, als das Verliebtſein. Hiefür ſpricht beſonders folgende Stelle eines Briefes: „Nur Liebe — ja nur ſie vermag mir ein glücklicheres Leben zu geben! O Gott! laß mich ſie, jene endlich finden, die mich in Tugend beſtärke, die erlaubt mein ſei!“ Mit wahrhaft jungfräulicher Schamhaftigkeit und reiner Sitte wandelte er durch's Leben, ſagt uns Schindler.

Unglücklich liebte Beethoven ſein lebelang, weil er in der ſo genannten großen Welt liebte, in der die geiſtige Berechtigung, der Genius, noch nicht „turnierfähig“ machen. — Ein wenig beneidenswerthes Schickſal, eine Folge ſeines Umganges mit geſellſchaftlich höher Geſtellten, wie ſie der Künſtler immer zu ſuchen haben wird, auf die er aber nicht auch noch den Kern ſeines Lebens übertragen ſollte. Ries, deſſen Name fortlebt, weil er Beethoven gekannt, fand ihn einmal in ſeiner Sommerwohnung in Baden angelegentlich mit einer ſchönen Dame beſchäftigt. Statt ſeine Klavierlektion zu bekommen, mußte Ries auf Kommando vorſpielen. „Spielen Sie etwas Verliebtes, etwas Melancholiſches,“ rief von Zeit zu Zeit Beethoven, ohne aufzuhören dem Intereſſe ſich hinzugeben, das dieſe Elvira ihm, dem hoffnungsloſen Don Juan, einzuflößen gewußt. — Ohne ihren Namen zu nennen, war die Schöne erſchienen. Kaum war ſie fort, als Beethoven und Ries ihr auch ſchon auf dem Fuße folgten, um ihre Wohnung zu entdecken. Der Mond ſchien hell und freute ſich des Lehrers und Schülers, aber die Spur der geheimnißvollen Fremden ging verloren, weil ſie wenig ahnen mochte, daß ihre Adreſſe noch nach ihrem Tode fortleben können, hätte ſie ſich ein wenig von dem Manne finden laſſen wollen, der die Adelaide gefunden. „Ich muß herausfinden, wer ſie iſt und Sie müſſen helfen.“

ſagte Beethoven zu Ries. Später begegnete dieſer der Dame in Wien und erfuhr, daß ſie die Geliebte eines ausländiſchen Prinzen ſei. Das war der Ausgang des mondſcheinigen Motivs, welches Fauſt mit Wagner ſo eifrig verfolgt, und wo heut' zu Tage der Künſtler erſt recht fortgefahren wäre, blieb Beethoven, der Ernſte und Würdige, ſtehen. Auch Mondſchein-Bekanntſchaften, auch ſolche Libellen ſpielen aber Klavier und glauben ſich einen Beſuch bei Beethoven erlaubt! — Durch Ries wiſſen wir, daß Beethoven jugendliche Geſichter gern ſah. Gingen ſie einem recht hübſchen vorüber, ſo verfehlte Beethoven ſelten, ſein Glas zu Hülfe zu nehmen, wobei er ein wenig zu grinſen pflegte, wenn er ſich von ſeinem Schüler bemerkt glaubte. Nie beſuchte der Meiſter dieſen ſo oft, als wie letzterer in dem Hauſe eines Schneiders wohnte, der drei auffallend ſchöne Töchter hatte. Ries ſetzt hinzu, daß ſie durchaus unbeſcholten waren. Dies verſteht ſich bei Beethoven von ſelbſt. Vor den Schneidertöchterlein warnte der Lehrer den Schüler in folgender Stelle eines Briefes vom 2. Juli 1804: „Schneidern Sie nicht zu viel, empfehlen Sie mich der Schönſten der Schönen, ſchicken Sie mir ein halb Dutzend Nähnadeln!“ Das Spiegelbild ſolcher und ähnlicher verliebter Stimmungen iſt das Trio des Scherzo im Septett, das Trio im Scherzo des C Moll-Trio für Saiteninſtrumente op. 9, ein Mondſchein-steeple-chase nach einer immer fliehenden Geſtalt, „und folgſt Du nicht willig, ſo brauch' ich Gewalt.“ Liebeleien, die in den ſpäteren Dichtungen Beethovens zur Liebe werden. —

Mangel an Erfindung wird man nicht der Vorſehung vorwerfen, ſie hat Liebes-Motive über alle Schichten menſchlicher Geſellſchaft verbreitet. Eines Jeden Sache iſt es, ſein Thema in dem Schacht zu finden, in dem er ſteht, oder in einem niedrigeren, in keinem auch nur eine Spanne höheren, denn ohne Stolz iſt keine Liebe und Alles nur Täuſchung.

„Man muß was ſein, wenn man was ſcheinen will," war die Anſicht Beethovens vom Leben. Er war als Künſtler. Als ſolcher mußte er ſich ſehen, das war aber den Guicciardis, den Erdödys nicht genug und wird ihnen nie genug ſein. Welche Entfernung dieſe Damen von Beethoven trennte, würden ſie jetzt am beſten in dem Eintritt der Cantilene im erſten Satze der Chor-Symphonie ermeſſen, wo etwas von Liebe in Beethovenſchen Proportionen die Rede geht. —

Beethovens Gefühl für Bettina war eine platoniſche Rhapſodie. Einem Frankfurter Patrizier Geſchlecht angehörend, wäre ihm Bettina Brentano ſchon näher geſtanden, wenn Patrizier nicht auch ihren Maaßſtab hätten, ſich nicht noch über den Adel ſtellten, in dem ſie ein Schisma erblicken. —

Wie hinfällig iſt aber nicht dies Gerüſte liebloſer Vorurtheile, wenn man bedenkt, daß es heut' zu Tage kaum eine ſo durch und durch morſche Adlige giebt, welche es ſich nicht zur Ehre ſchätzte, eines Beethoven Frau wenigſtens geweſen zu ſein.

* * *

Drei an Bettina gerichtete Briefe Beethovens ſind zu charakteriſtiſch, um nicht gleichfalls im Auszuge hier eine Stelle zu finden:

Wien den 11. Auguſt 1810. Theuerſte Bettina! — Kein ſchönerer Frühling als der heurige, das ſage ich und fühle es auch, weil ich Ihre Bekanntſchaft gemacht habe. Sie haben wol ſelbſt geſehen, daß ich in der Geſellſchaft bin wie ein Froſch auf dem Sande, der wälzt ſich und wälzt und kann nicht fort, bis eine wohlwollende Galathee ihn wieder in's gewaltige Meer hineinſchifft. Ja! ich war recht auf dem Trockenen, liebſte Bettina, ich war von Ihnen überraſcht in einem Augenblicke, wo der Mißmuth ganz meiner Meiſter war, aber wahrlich er verſchwand mit Ihrem Anblick; ich hab's gleich weg gehabt, daß Sie aus einer anderen Welt ſind, als aus dieſer abſurden, der man mit dem beſten Willen die Ohren nicht aufthun kann. Ich bin ein elender Menſch und beklage mich über die andern! Das verzeihen Sie mir wol mit Ihrem guten Herzen, das in Ihren Augen, und Ihrem Verſtand, der in Ihren Ohren liegt, zum wenigſten verſtehen Ihre Ohren zu ſchmeicheln, wenn ſie zuhören. Die Kunſt! Wer verſteht die? mit wem kann man ſich bereden über dieſe große Göttin! — Seit Sie weg ſind, hab' ich verdrießliche Stunden gehabt, Schattenſtunden, in denen man nichts thun kann, kein Engel iſt mir da mehr begegnet, der mich gebannt hätte, wie Du Engel. Verzeihen Sie, liebſte Bettina, dieſe Abweichung von der Tonart, ſolche Intervalle muß ich haben, um meinem Herzen Luft zu machen. Und an Göthe haben Sie von mir geſchrieben, nicht wahr? daß ich meinen Kopf in einen Sack ſtecken möchte, wo ich nichts hörte, nichts ſähe von Allem was in der Welt vorgeht, weil Du, liebſter Engel, mir doch nicht darin begegnen wirſt. Aber einen Brief werde ich doch von Ihnen erhalten? — Die Hoffnung nährt mich, ſie nährt ja die halbe Welt und ich hab' ſie mein Lebtag zur Nachbarin gehabt, was wäre ſonſt mit mir geworden?" —

Mit Wallenſtein mochte Beethoven denken: Eine Frage hat der Menſch „frei an das Schickſal" und dieſe Frage ſcheint er in den erſten zwei Takten des tiefſinnigen Quartetts op. 74 für alle Zeiten niedergelegt zu haben.

Wien, den 11. Febr. 1811.

Ihren erſten Brief hab' ich den ganzen Sommer mit mir herumgetragen und er hat mich oft ſelig gemacht. Wenn ich Ihnen auch nicht ſo oft ſchreibe, ſo ſchreibe ich Ihnen tauſendmal tauſend Briefe in Gedanken. — Wie Sie ſich in Berlin in Anſehung des Weltgeſchmeißes finden, könnte ich mir nicht denken, wenn ich's nicht von Ihnen geleſen hätte; vieles Schwätzen über Kunſt ohne Thaten. Was ſoll ich Ihnen von mir ſagen? — „Bedaure mein Geſchick“ rufe ich mit der Johanna aus; rette ich nur noch einige Lebensjahre, ſo will ich auch dafür, wie für Alles übrige Wohl und Wehe dem Alles in ſich faſſenden, dem Höchſten, danken. Ich bin eben im Begriff an Göthe zu ſchreiben wegen Egmont, wozu ich die Muſik geſetzt, (ſiehe op. 84, vergleiche auch op. 112) und zwar bloß aus Liebe zu ſeinen Dichtungen, die mich glücklich machen. Wer kann aber einem großen Dichter genug danken, dem koſtbaren Kleinod einer Nation?“ —

An Göthe, der ſchon an der Spitze der europäiſchen Literatur ſtand, im Jahre 1811 bereits ein vornehmer Herr geworden war, ſchrieb Beethoven ſo natürlich wie ein Vogel dem andern ſingt. Mozart, der Vater, (es gab einen Vater Mozart, keinen Beethoven-Vater), würde nicht verfehlt haben, dem Sohne zu rathen, ſich vor einem ſolchen Manne demüthigſt zu beugen, und der Sohn hätte darin Göthe ſelbſt nichts zu wünſchen übrig gelaſſen. Es iſt eine wahrhaft betrübende Erſcheinung, daß der große Göthe, der den großen Beethoven ſo lange überlebte, mit keinem Worte ſeines Verhältniſſes zu ihm Erwähnung thun wollen. Aber Göthe ſah nur ſich; ſah er etwas Anderes, ſo war es ſein Miniſterium. Für Muſik hatte Göthe weder Sinn noch Verſtändniß, gerade wie der ideale Schiller, trotz ſeiner „Laura am Klavier,“ wo er die Muſik materiell faßt, obgleich Laura im Jahre 1782, wo das Gedicht erſchien, Beethoven erſt 12 Jahr alt war, ſchon etwas Tüchtiges von Mozart an ihrem Klavier zu ſagen hatte. Man findet aber ziemlich häufig, daß Dichtern der Muſikſinn abgeht, nicht auch umgekehrt, daß bedeutenden Muſikern der Sinn für Poeſie fehlt, denn es giebt wol eine Poeſie ohne Muſik, aber keine Muſik ohne Poeſie.

Selbſt ein Göthe ſollte Beethoven gänzlich mißverſtehen und von ihm ſagen (im Briefwechſel mit Zelter): „es komme ihm beim Anhören Beethovenſcher Muſik vor, als ob dieſes Menſchen Vater ein Weib, ſeine Mutter ein Mann geweſen ſein müſſe.“

Widernatürlich, hermaphroditiſch erſchien ihm ein Geiſt, deſſen Geſchlecht ſo urkräftig ausgeprägt daſteht! — Göthe wäre der Wahrheit näher gekommen, wenn er Beethovens Vater in der Begeiſterung, ſeine Mutter in der ewigen Sehnſucht gefunden. Ein ſolches Verkennen hat aber nichts Auffallendes und beweiſt nur einmal mehr, daß das Verſtändniß auch in den Beſten nicht immer gleichen Schritt mit dem Genius hält. Man kann ein Göthe, die umfaſſendſte Dichterorganiſation aller Zeiten, ein wahrer Dichterkönig ſein, und nichts von einer Kunſt verſtehen, die man nicht empfindet. Das Genie iſt deßhalb nicht geringer, der Menſch nur ärmer. Molière, der große Kenner der Menſchen, glaubte Raphael und Michel Angelo viel Ehre anzuthun, wenn er ſie mit den Worten bezeichnet: ces **Mignards** de leur âge! — Ein Mignard iſt zu Michel Angelo, was ein ehrlicher Pleyel zu Beethoven, der in den Werken ſeiner erſten Stylart, in den Trios für Saiteninſtrumente, **op.** 9 zum Beiſpiel, auch noch ein Raphael zu ſein wußte. Iſt in dem C Moll-Trio nicht etwas von dem zarten Anflug der Wandgemälde der Farneſina in Rom? von der raphaeliſchen Hochzeitsgeſchichte des Amor und der Pſyche?

Das dichteriſche Univerſalgenie Göthe, das auch noch die Farben erklären wollte und gleichzeitig an einem Intermaxilarknochen nagte, den er einem eingefleiſchten Anatomen, den er Samuel Thomas Sömmering ſtreitig machte, Göthe verſtand nichts von Muſik, fühlte ſie nicht. „Wenn ihm jemand Verſtand über Muſik beibringen kann, ſo bin ich's, ſagte Beethoven von Göthe. Darin irrte er aber. Ein plaſtiſcher Geiſt wie Göthe, eine versgewordene Antike wie er, hätte ſich immer in Marmorglätte ſpiegeln wollen, wäre vor Allem bei der Form ſtehen geblieben und die Formen Beethovens waren ſeiner Zeit zu ſehr voraus, um ihr Formen, um ihr etwas Anderes als ein Chaos zu ſein. An die überſichtlichen, römiſchen Campagnen Mozarts gewöhnt, konnte der italiſch geſtimmte Göthe gleich in dem erſten Takt der C Moll-Symphonie nur einen böſen, widerwärtigen Verhack ſehen, mußte ihm nothwendig Beethovenſche Muſik widerſtreben, weil ſie vor Allem aus einer ungeheuren Individualität hervorging, nicht wie Mozart, wie die Griechen und Römer, in einem allgemeinen Schönheitsgefühle verſchwommen. Göthe war kein Zukunftsmann wie Beethoven, er war ſeiner Zeit nicht voraus, dieſe ihm vielmehr nachgekommen. Göthe war ein Dichterkomplex, deſſen Wurzeln durch das Mittelalter in die Welt des klaſſiſchen Alterthums reichten, Vergangenheit und Gegenwart, nicht auch die Zukunft in einer außerordentlichen Perſönlichkeit umfaßten.

Dies iſt es, was Göthe weſentlich von Beethoven unterſcheidet.

Verſtand aber nicht einmal der Poet den großen Tondichter, ſo konnte ihn der Muſikprofeſſor nicht ahnen. Zelter, der berühmte Lehrer Mendelsſohns, der Muſikpabſt Berlins, gab Beethoven in ſeinem Zorne den Namen eines Thieres, „das man lieber gebraten, als lebendig im Zimmer ſieht“.

Was von ſolchem Dünkel der Doktrin, von den Ueberhebungen des Schulzimmers in aller Kunſt und Wiſſenſchaft zu halten, denn nur die Namen wechſeln, die durch den Begriff einer Kunſt gegebenen Verhältniſſe bleiben dieſelben, darüber ſagt maasgebend für alle Kunſtgenoſſen Bettina von Arnim Folgendes (Göthes Briefwechſel mit einem Kinde):

Den 4. November 1810.

Zelter läutet und bummelt mir Deine (Göthes) Lieder vor, wie eine Glocke, die von einem faulen Küſter angeläutet wird. Sie fallen Alle übereinander her, Zelter über Reichard, dieſer über Hummel, dieſer über Righini und dieſer wieder über den Zelter; es könnte ein jeder ſich ſelbſt ausprügeln, ſo hätte er immer dem Andern einen größeren Gefallen gethan, als wenn er ihn zum Konzert eingeladen hätte. Nur die Todten ſollen ſie mir ruhen laſſen, und den Beethoven, der gleich bei ſeiner Geburt auf ihr Erbtheil Verzicht gethan hat.

Die Verwirrung, die das Magiſche in jeder Kunſt bei den Philiſtern veranlaßt, iſt bei der Muſik auf den höchſten Grad geſtiegen: Zelter zum Beiſpiel läßt nichts die Mauth paſſiren, was er nicht ſchon verſteht, und eigentlich iſt das doch nur Muſik, was gerade da beginnt, wo der Verſtand nicht mehr ausreicht, und die ewig vernichtenden Quergeiſter, die es ſo gut meinen, wenn ſie zuvörderſt das Verſtändliche in der Kunſt fordern: daß die nicht begreifen, daß ſie das höchſte Element einer göttlichen Sprache herabwürdigen, wenn ſie es nur mit dem ausfüllen, was ſie verſtehen, indem ſie ja doch nur das Gemeine verſtehen, und daß ſie höhere Offenbarungen nie erfahren, wenn ſie ewig geſcheuter ſein wollen, wie ihre Botſchafter: die Phantaſie und die Begeiſterung. Obſchon in der Muſik die Zauberformeln ewig lebendig ſind, ſo ſpricht ſie der Philiſter, vor Schreck ſie nicht zu verſtehen, oft nur halb, oft rückwärts aus, und nun ſtehen die ſonſt ſo beweglichen, blitzenden naßkalt, langwierig, beſchwerlich und freilich unverſtändlich im Weg.

Dagegen iſt der Begeiſterte ein anderer: mit himmliſcher Zuverſicht lauſcht er und wird eine Welt gewahr, ſie läßt ſich nicht definiren, ſie kann dem Gemüth wohl ihre Wirkung, aber nicht ihren Urſprung mittheilen, daher die plötzliche reife Erſcheinung des Genies, das lang in ungebundner Selbſtbeſchauung zerſtreut war, nun in ſich ſelbſt erhöht, hervorbricht an's Tageslicht, unbekümmert, ob die Ungeweihten es verſtehen, da es mit Gott ſpricht (Beethoven).

So ſteht's mit der Muſik, das Genie kann nicht offenbar werden, weil die Philiſter nichts anerkennen, als was ſie verſtehen. — Wenn ich mir da meinen Beethoven denke, der den eignen Geiſt fühlend, freudig ausruft: „ich bin elektriſcher Natur und darum mache ich ſo herrliche Muſik!“

Sonderbares Schickſal der Muſikſprache, nicht verſtanden zu werden. Daher immer die Wuth gegen das, was noch nicht gehört war, daher der Ausdruck: Unerhört! Dem Genie in der Muſik ſteht der Gelehrte in der Muſik allemal als ein Holzbock gegenüber (Zelter muß vermeiden, dem Beethoven gegenüber zu ſtehen), das Bekannte verträgt er, nicht weil er es begreift, ſondern weil er es gewohnt iſt, wie der Eſel den täglichen Weg. Was kann einer noch, wenn er auch Alles wollte, ſo lang er nicht mit dem Genius ſein eignes Leben führt, da er nicht Rechenſchaft zu geben hat und die Gelehrſamkeit ihm nicht hineinpfuſchen darf. Die Gelehrſamkeit verſteht ja doch nur höchſtens, was ſchon da war, aber nicht was da kommen ſoll; er kann die Geiſter nicht löſen vom Buchſtaben, vom Geſetz. Jede Kunſt ſteht eigenmächtig da, den Tod zu verdrängen, den Menſchen in den Himmel zu führen; aber wo ſie die Philiſter bewachen und als Meiſter losſprechen, da ſteht ſie mit geſchornem Haupt, beſchämt: was freier Wille, freies Leben ſein ſoll, iſt Uhrwerk. Und da mag nun einer zuhören, glauben und hoffen, es wird doch nichts draus. Nur durch Wege konnte man dazu gelangen, die dem Philiſter verſchüttet ſind. Gebet, Verſchwiegenheit des Herzens im ſtillen Vertrauen auf die ewige Weisheit, auch in dem Unbegreiflichen. — Da ſtehen wir an den unüberſteiglichen Bergen, und doch: da oben nur lernt man die Wolluſt des Athmens verſtehn." (2. Theil, 2. Auflage. p. 283).

Beethoven gab denn auch, wie billig, jeden weiteren Verſuch auf, den von ihm ſo richtig erkannten Göthe der Muſik zu gewinnen, für die er gründlich verloren war. Beethoven hat ihm nur Anſtands halber einen in ſeinen eigenen Augen gewiß nicht allzubedeutenden Chor gewidmet, lag gleich die Widmung ſeiner Muſik zum Egmont ſo viel näher (ſiehe op. 112, Meeresſtille und glückliche Fahrt, für vier Singſtimmen mit Begleitung des Orcheſters, dem Verfaſſer der Gedichte, dem unſterblichen Göthe gewidmet).

Der dritte Brief an Bettina iſt beſonders bedeutſam für Beethoven, weil er deſſen unabhängigen Sinn zeichnet, für Göthe, an deſſen Seite man ſo gern Beethoven erblickt, weil der Dichter des Fauſt Beethoven noch lange nicht „mit dem Verſtande hörte". Der Vater Mozarts gewöhnte von Kindesbeinen den Sohn, im geſtickten Staatskleide bei vornehmen Perſonen aufzuwarten. Sehen wir, wie Beethoven ſeinen Oberrock zuknöpfte. —

Töplitz, Auguſt 1812. Liebe, gute Bettina! Könige und Fürſten können wohl Profeſſoren machen und Geheimeräthe, aber große Menſchen können ſie nicht machen; Geiſter, die über das Weltgeſchmeiß hervorragen, müſſen ſie wohl bleiben laſſen, zu machen, und damit muß man ſie in Reſpect halten. Wenn ſo zwei zuſammen kommen, wie ich und der Göthe, da müſſen auch große Herren merken, was bei unſer Einem als groß gelten kann. Wir begegneten geſtern auf dem Heimwege der ganzen kaiſerlichen Familie. Wir ſahen ſie von weitem kommen und der Göthe machte ſich von meiner Seite los (die Dichtung floh die Muſik!) um ſich an die Seite zu ſtellen (glaubte der Dichter des Egmont ſich ſo ſeinem Miniſterium um einen Schritt zu nähern?). Ich mochte ſagen was ich wollte, ich konnte ihn keinen Schritt weiter bringen; ich drückte meinen Hut auf den Kopf, knöpfte meinen Oberrock zu und ging mit untergeſchlagenen Armen mitten durch den dickſten Haufen (gerade wie er der Haydn-Mozartſchen Symphonie auf den Leib rückte, immer mit untergeſchlagenen Armen). Fürſten und Schranzen haben Spalier gemacht, der Erzherzog Rudolph hat den Hut abgezogen, die Frau Kaiſerin zuerſt gegrüßt. — Die Herrſchaften kennen mich. (Franz II. hatte vier Frauen, der zweiten, Maria Thereſie, hatte Beethoven ſein Septett dedizirt, durch dieſen Umſtand und durch den Erzherzog Rudolph war er nicht weniger der dritten Gemahlin des Kaiſers, Marie Luiſe Beatrix, perſönlich bekannt. Den Gruß der Kaiſerin abzuwarten, war eine Beethovens unwürdige Grille).

Ich ſah zu meinem wahren Spaß die Prozeſſion an Göthe vorbei defiliren. Er ſtand mit abgezogenem Hute tief gebückt an der Seite. Dann hab' ich ihm auch den Kopf gewaſchen (das verdiente Göthe reichlich dafür, ſich eines Beethoven geſchämt zu haben!); ich gab keinen Pardon und hab' ihm alle ſeine Sünden vorgeworfen, am meiſten die gegen Sie, liebſte Bettina! (Bettina war ihm wahrſcheinlich auch nicht vornehm genug geweſen). Wir hatten gerade von Ihnen geſprochen. Gott! hätte ich eine ſolche Zeit mit Ihnen haben können, wie der; das glauben Sie mir, ich hätte noch viel, viel mehr Großes hervorgebracht. Ein Muſiker iſt auch ein Dichter, er kann ſich auch durch ein paar Augen plötzlich in eine ſchönere Welt verſetzt fühlen, wo größere Geiſter ſich mit ihm einen Spaß machen und ihm recht tüchtige Aufgaben ſetzen. Was kam mir nicht Alles in den Sinn, wie ich Dich kennen lernte, auf der kleinen Sternwarte während des herrlichen Mairegens, der war auch ganz fruchtbar für mich, die ſchönſten Themas ſchlüpften damals aus Ihren Blicken in mein Herz, die einſt die Welt noch entzücken ſollen, wenn der Beethoven nicht mehr dirigirt. Schenkt mir Gott noch ein paar Jahre, dann muß ich Dich wieder ſehen, liebe, liebe Bettina, ſo verlangt's die Stimme, die immer Recht behält in mir. Geiſter können einander auch lieben, ich werde um den Ihrigen werben. Ihr Beifall iſt mir am liebſten auf der Welt. Dem Göthe habe ich meine Meinung geſagt, wie der Beifall auf unſer Einen wirkt und daß man von ſeines Gleichen mit dem Verſtand gehört ſein will; Rührung paßt auch für Frauenzimmer, (verzeih' es mir) dem Mann muß Muſikfeuer aus dem Geiſte ſchlagen. Ach liebſtes Kind, wie lange ſind wir einerlei Meinung über Alles! Nichts iſt gut als eine ſchöne, gute Seele haben, die man in Allem erkennt, vor der man ſich nicht zu verſtecken braucht. Man muß was ſein, wenn man ſcheinen will (eine ſchöne Variation des **esse, non videri**:); die Welt muß einen erkennen; ſie iſt nicht immer ungerecht. Daran iſt mir zwar nichts gelegen, weil ich ein höheres Ziel habe. (Der Kunſt gegen die Welt dienen oder wie Schiller ſagt: den Zeitgenoſſen zu leiſten, was ſie bedürfen, nicht, was ſie loben). In acht Tagen bin ich in Wien, der Hof geht morgen, heute ſpielen ſie noch einmal (Liebhabertheater unter Göthe's Leitung). Er (Göthe) hat der Kaiſerin die Rolle einſtudirt, ſein Herzog und er wollten, ich ſolle was von meiner Muſik aufführen (dieſen Ausdruck liebt Beethoven, wie er ſeiner Muſik als Dichtung auch zukommt, vergleiche op. 115), ich hab's beiden abgeſchlagen, ſie ſind beide verliebt in chineſiſch (ganz im Charakter des Vielſchmeckers Göthe) da iſt Nachſicht von Nöthen, weil der Verſtand die Oberhand verloren hat, aber ich ſpiele zu ihren Verkehrtheiten nicht auf; abſurdes Zeug mach' ich nicht auf gemeine Koſten mit Fürſtlichkeiten, die nie aus derlei Schulden kommen. Dein letzter Brief lag eine ganze Nacht auf meinem Herzen und erquickte mich da; Muſikanten erlauben ſich Alles. Gott wie lieb' ich Sie. Dein treueſter Freund und „tauber Bruder" Beethoven. —

In der Adelaide feierte Beethoven das Ideal jugendlicher Liebe, im Fidelio die Apotheoſe erlaubten Glückes, um an einen Ausdruck von ihm zu erinnern. Wie man aber häufig Leute findet, die ſich des Gefühls der Liebe ſchämen, ſo fand Beethoven ein Vergnügen darin, ſich über Andere luſtig zu machen, wo ſie ein tieferes Gefühl blicken ließen. Senſiblerie, oder was dem gleich kam, war ihm zuwider. So verlangte einſt einer ſtummen Verehrerin von ihm nach einer Locke ſeines Haares. Die Unterhaltungen hierüber gingen durch die zweite und dritte Hand. Ein ſchlecht berathener Schalk ſchlug einen Büſchel Haare aus dem Barte eines Ziegenbockes vor. Beethoven, deſſen ſtruppiges Haar den Vergleich nicht zu ſcheuen hatte, ging auf den Vorſchlag ein, und die in jeder Beziehung achtungswerthe Dame glaubte ſich im Beſitz einer Reliquie, als ſie von dem Angeber des rohen Scherzes die Wahrheit erfuhr. Beethoven hatte ſich offenbar ſelbſt mehr, als die Dame verletzt; er ſah dies zu ſeinem Schrecken zu ſpät ein und richtete bei Ueberſendung einer Haarlocke ein verbindliches Schreiben an die Dame. Den Anſtifter wollte er nicht wiederſehen.

Zu Anfange ſeines Aufenthaltes in Wien (1797) zeigte Beethoven einmal eine Galanterie, wie ſie mit Varianten wohl bei uns Allen ihre Stunde gehabt. — Mit einer Dame, für die ſein Herz nicht unempfindlich war, hatte er einer Vorſtellung der „ſchönen Müllerin" (**la molinara**) beigewohnt, die ihm ſeine Nachbarin verſüßen mochte. Beethoven, Floreſtan und — die Müllerin! — Bei dem zärtlichen Duett: „Mich fliehen alle Freuden," ſeufzte die Schöne das einzige Motiv, dem Beethoven dabei nachhängen mochte: „ſie habe Variationen (!) über das Thema beſeſſen, aber verloren!" Beethoven ſchrieb noch dieſelbe Nacht die unſchuldigen Veränderungen nieder, welche man von ihm über das Thema beſitzt und überſchickte ſie der variationenloſen Schönen im Geiſte der Zeit, wo alles Fremdländiſche höher ſtand, mit der italieniſchen Aufſchrift: „**Variazioni perdute da** (Ries hätte nur den Namen erhalten ſollen) **ritrovate da Luigi van Beethoven.**“ Hat doch das deutſche Kind Mozart auf einem in Deutſchland in unſeren Tagen erſchienenen Portrait zu einem **Wolfgango Amadeo** werden ſollen!

Der Ziegenhaarbüſchel iſt der einzige gaminartige Zug aus dem ganzen Leben Beethovens. Man würde ihn eher Mozart zutrauen. Solch' unwürdiges Spiel ſpielten proſaiſche Naturen mit unſerm großen Meiſter! ruft hierbei Schindler aus. Edle Naturen verirren ſich in ſolche Unarten aus eitlem Gefallen an Kontraſten: Mozart ſieht man, ſo zu ſagen, wie er troß ſeiner natürlichen Güte Käfer auf einer Nadel quält und dabei der ganzen Welt ein Schnippchen ſchlägt, bis die finſtern Mächte auch an ſeine Thür klopfen, auch ſein Haupt die Schauer des Todes im Don Juan, im Requiem, in den Meſſen umfangen.

* * *

Iſt jede menſchliche Vorſtellung in letzter Analyſe die Frucht einer Kette ſich bedingender Vergleiche, ſo iſt es nicht ohne Werth für eine Würdigung Beethovens, ihn und ſeinen Sittenadel mit einer der bedeutendſten Perſönlichkeiten ſeiner Zeit, mit dem in der unſrigen unter ſeinen Lorbeeren als Ruine trauernden Roſſini zuſammenzuſtellen. Blaze de Bury, ein Freund Roſſini's, welcher letztere nur neunzehn Jahre ſpäter als Beethoven geboren, ihn nun bald dreißig Jahre überlebt, giebt folgende Mittheilungen über ihn:

„Nach dem Nichtsthun", ſagte Roſſini eines Tages zu mir, „kenne ich, was mich betrifft, keine nützlichere Beſchäftigung als zu eſſen, was man ſo recht eſſen nennen kann."

Ein Italiener kennt überhaupt nur wenig, und daß Roſſini im Jahre 1820 Beethovens 1807 geſtochene C Moll-Symphonie, nach 13 Jahren ihres Erſcheinens, kannte, wie wir geſehen haben, iſt den Wundern Italiens beizuzählen. „Was mich betrifft" iſt ein Pleonasmus, denn bei einem Italiener betrifft Alles nur immer ihn ſelbſt. Aber hören wir der Beichte weiter zu:

„Was die Liebe für's Herz, das iſt der Appetit dem Magen."

Der ſo viel edler ſinnlich geſtimmte Weber ſagt in ſeinen hinterlaſſenen Schriften: was die Liebe den Menſchen, das iſt die Muſik den Künſten; Pindar, und mit ihm die griechiſche Welt, dachte: „die Jugend iſt eine Blüthe, deren Frucht die Liebe iſt, glücklich wer ſie pflückt, nachdem er ſie langſam reifen ſehen."

„Der Magen iſt der Kapellmeiſter, welcher das große Orcheſter unſerer Leidenſchaften regiert und in Thätigkeit ſetzt", fährt Roſſini fort, „den leeren Magen verſinnlicht mir das Fagott oder die Piccoloflöte (auch im Final der G Moll-Symphonie, die Roſſini kannte?), wie er vor Mißvergnügen brummt oder vor Verlangen gellt; der volle Magen iſt dagegen der Triangel des Vergnügens oder die Pauke der Freude.

Was die Liebe betrifft, ſo halte ich ſie für die Prima Donna par excellence, für die Göttin, welche dem Gehirn Cavatinen vorſingt, die das Ohr trunken machen und das Herz entzücken."

Beethoven hätte Thema für Cavatine geſagt. Eine Cavatine iſt und bleibt eine Cavatine, ein Stück, während deſſen, in Italien, nicht Gefrorenes gegeſſen wird. Aus einem Thema baut ſich eine Gedankenwelt bei Beethoven.

„Eſſen und Lieben, Singen und Verdauen (wie vorſichtig), das ſind, in Wahrheit geſprochen, die vier Akte der komiſchen Oper, welche das Leben heißt und wie der Schaum einer Flaſche Champagner vergeht. Wer ſie verrinnen läßt, ohne ſie genoſſen zu haben, iſt ein vollendeter Narr!“ Man ſieht, Roſſini geht weiter als Luther, der denn doch der Mühe werth fand, auch noch der Muſik zu erwähnen:

„Wer nicht liebt Weib, Wein und Geſang,
Der bleibt ein Narr ſein lebelang.“

Hören wir, was der epikuräiſche maestro der Sängerin Colbrand, die er ſpäter heirathete oder, richtiger, zum Weibe nahm, denn zu dem Ernſt der Ehe erhebt man ſich gar nicht in Italien, das wäre zu mühſam, über ſeinen Barbier ſchreibt.

„Mein Barbier gewinnt von Tag zu Tag in der Gunſt des Publikums, und der luſtige Kauz verſteht ſo für ſich einzunehmen, daß ſelbſt die eingefleiſchteſten Gegner der neuen Schule jetzt ſich zu ſeinen Gunſten ausſprechen. Des Abends hört man in den Straßen Roms nichts als die Serenade Almavivas; Figaros Arie: largo il factotum iſt das Steckenpferd aller Baritoniſten, und die jungen Mädchen, welche nicht einſchlafen, ohne una voce poco fa geſungen zu haben, wachen mit Lindoro mio sara wieder auf. Aber was Sie, liebe Angelika, wohl eben ſo ſehr als meine neue Oper intereſſiren wird, iſt die Entdeckung einer neuen Salat-Bereitung, welche mir gelungen iſt. Nehmen Sie Provençer-Oel, engliſchen Senf, franzöſiſchen Weineſſig, ein wenig Citronen, Pfeffer und Salz; miſchen Sie Alles wol untereinander und fügen Sie dem Ganzen noch einige Trüffeln hinzu. Die Trüffeln geben der Sauçe eine Art Nimbus, die einen Feinſchmecker in Extaſe verſetzt. Der Kardinal-Staats-Sekretair, deſſen Bekanntſchaft ich dieſer Tage machte, hat mir für meine Erfindung ſeinen apoſtoliſchen Segen gegeben.“

„Die Trüffel,“ ſagte Roſſini eines Tages zum Grafen Gallenberg (Direktor des Hofoperntheaters in Wien, Gatte der von Beethoven in ſeiner Cis Moll-Sonate geliebten Julia, ſiehe op. 27 Nr. 2), „die Trüffel iſt der Mozart des Champignons. Ich kenne keinen beſſern Vergleich für den Don Juan, als die Trüffel, beide haben das mit einander gemein, daß je mehr man von ihnen genießt, je mehr Reize entdeckt.“ —

Die deutſche Genügſamkeit Beethovens wollte nur den Kaffee mit Sorgfalt behandelt wiſſen. 60 Bohnen ſollten auf eine Taſſe Kaffee bei Beethoven kommen, nicht mehr, nicht weniger, und da auch das genaueſte Maaß einen Unterſchied hätte machen können, ſo zählte ſich Beethoven die Bohnen jedesmal ein. Mit Kaffeebohnen ſpielte er gewiſſermaßen — mit Noten nie.

Ein handgreiflicher Scherz wird das Bild Roſſinis vollenden helfen, der in der Kunſt die Trüffel, im Künſtler den Rentier erblickte.

Einer Deputation ſeiner Geburtsſtadt Peſaro, welche ſein lebensgroßes Standbild auf dem Marktplatze errichten wollte, damit, wie die Adreſſe ſich ausdrückte: die Leute, welche Dienſtags und Freitags zum Markt kämen, ihren ruhmvollen Landsmann bewundern könnten, antwortete Roſſini, der im Jahre 1814, wo dies geſchah, bereits ein ſehr wohlhabender Mann war: „Geben ſie mir die Hälfte der 12000 ausgeſetzten Lire, und ich ſtelle mich zweimal in der Woche ſelbſt auf den

Marktplatz, daß meine theuren Landsleute mich nach Belieben anſehen mögen.“ In einem Briefe Beethovens an Nägeli in Zürich, vom 9. September 1824, findet ſich folgende Stelle: „Denken Sie indeß nie bei mir an ein Intereſſe, nur die göttliche Kunſt, nur in ihr ſind die Hebel, die mir Kraft geben, den himmliſchen Muſen den beſten Theil meines Lebens zu opfern.“ Deutſche Tiefe, italieniſche Oberflächlichkeit!

Roſſini arbeitete nie leichter als inmitten rauſchender Gäſte, die er in demſelben Zimmer zu bewirthen pflegte, in dem er, unter Punſchbowlen und Gläſergeklirre, äußerſt ſchnell Note auf Note häufte.

„Noten in Nöthen“ ſeufzte Beethoven, aber ihm galt nicht der italiäniſche Spruch: der Ruhm iſt todt für die Todten! (la fama è morta ai morti). Er kannte eine Zukunft als Gegenwart.

Mozarts faſt übernatürliche Leichtigkeit im Arbeiten, wenn er einmal ſeine Arbeitsſcheu überwunden hatte und an's Werk ging, um, oft in wenigen flüchtigen Stunden, das Schönſte und Höchſte zu ſchaffen, verdiente ſprüchwörtlich zu werden.

Ganz anders Beethoven, deſſen ganzes Leben nur eine, durch die farbenreichſte Phantaſie in's Unendliche belebte, ungeheure Spekulation war, welcher er alle muſikaliſchen Mittel unterthänig gemacht hatte, ein grenzenloſes Denken und Empfinden über die Kunſt, in der er ſeine heiß geliebten Ideale niederzulegen hatte! Aus dieſem Grunde war Beethoven denn auch nie oder nur ſelten, und dann nur auf Augenblicke, mit ſich zufrieden.

Die letzten Spitzen der Speculation zwingen ſich nicht in die Grenzen des Buchſtabens. Die Welt des inneren Gedankens reichte für Beethoven über ſeine liebſten Texte hinaus.

Ueber dieſen ſpeculativen, das Menſchliche im Allgemeinen treffenden Kern in Beethoven ſchreibt dem Verfaſſer ein bewährter Jugendfreund und muſikaliſcher Waffengenoſſe folgende zu beherzigende Zeilen:

„Beethoven ſteht faſt außer der Menſchheit und wirkt das Gewaltigſte nur durch die Kraft der Ideen, d. h. ſein Genie war ſo groß, daß es ſich ſeine eigene Welt ſchuf und dieſe ſo reich füllte, daß wir armen wirklichen Menſchen, wenn die Tageslaſt uns die Schultern ſchon wundgedrückt, ſtaunend hinaufſchauen in ihre Wunder — wo für jeden Schmerz eine Thräne quillt, für jeden Kummer eine Hoffnung — für jede Verzweiflung ein Siegesbrauſen tönt. Ja! in der Verzweiflung war er Meiſter und in der Heilung auch. Der Beethoven-Schrei der wunden Seele fehlt faſt nirgend. Das will Alles gefunden, verſtanden ſein — dann muß man ſie ihm nachbauen, ſeine Welt — Alles meſſen und richten und nicht vergeſſen, ein „Kreuzchen“ zu ſetzen, wo der Genius ſtolpert oder wol gar fällt. Dazu kommt der tragikomiſche Kampf des Himmelſtürmers mit dem Leben — mit Brüdern und Verwandten, mit Köchinnen und Muſikanten, mit Gräfinnen und Fabrikanten — meiſt humoriſtiſche Nachſtücke, zuweilen tragiſch genug.“ Odeſſa, den 28. October 1854.

Hugo Dingelſtädt.

Der Verfaſſer überreicht dem Leſer des Auslandes in dieſen

Worten einen Beweis des Beethoven-Kultus in Rußland, dem unmuſikaliſchen Leſer den Beweis, wie ſehr Beethoven ein Gegenſtand allgemeinſter Beziehungen geworden, wie er als Symbol des über Zeit und Raum erhabenen Geiſtigen behandelt ſein will. Ja! Beethoven iſt der Erbe aller Philoſophie in dem unkörperlich Schönen, unter einem allgemein verſtändlichen Ausdrucke. —

Wenn aber Beethoven in ſeiner unverbrüchlichen Welt daſteht, und nur aus ihr hervorgehend zeugt, in jedem ſeiner Erzeugniſſe etwas Neues, ein Stückchen ſeiner Welt mehr giebt: ſo iſt damit jede Nachahmung ſeiner Kunſt ausgeſchloſſen, würde eine ſolche nichts Geringeres beanſpruchen, als daß ſich der Nachahmer einen ebenbürtigen Gedankenſchacht gewonnen, wo er keiner Nachahmung mehr bedürfte. —

Mozart iſt unzählig imitirt worden. Was wäre an Beethoven zu imitiren, der in jedem Stücke von Bedeutung immer ein Anderer iſt? — An Beethoven iſt nur fortzuſetzen. Auf den Fortſetzer wird aber wol noch lange zu warten ſein.

Was Ries in Trauermärſchchen, in ſeinem Klavierquartett in es, in ſeinem Klavierſextett der Sinfonia eroica, der marcia funebre sulla morte d'un eroe in der Sonate op. 26 nachmachen wollen, ſind äußere Zeichen, welche an die Karrikatur des Laokoon erinnern, in welcher ein alter Affe mit ſeinen Jungen, in den Stellungen des Originals, von den Schlangen überfallen wird.

Was der ſelbſtſtändigere Mendelsſohn von Beethoven borgen wollen, hat freilich mehr Geiſt und Leben, verhält ſich aber immer nur wie das in einer gegebenen Sachlage Wahre, zu dem ewig Wahren, an keine Zeit, keine Räume Gebundenen. —

Aber ſuchen wir Beethoven noch im Leben auf.

Seine jetzt unter uns lebenden Ideen — ſie kamen ihm in der belebteſten Straße Wiens, in Wald und Flur, wo er ſich manchen Sonnenblick einfing, in der zahlreichſten Geſellſchaft, überall. Unter der Herrſchaft ſeiner Idee pflegte Beethoven, gleichſam verſteinert, den Blick zu ſenken, oder ihn unverrückt auf einen Gegenſtand zu richten, den er dann am wenigſten bemerkte. In ſolchen Augenblicken lebte, athmete er nur in ſeiner Idee, war er jeder Umgebung weit entrückt. Plötzlich, wie eine Nachts vom Blitz erhellte Eiche, ſchien dann ſein Weſen verklärt, bemächtigte ſich ſeiner allmächtig die Begeiſterung! Seine Erſcheinung unterging in ſolchen Augenblicken einer ſo großen Veränderung, daß er ſelbſt die Aufmerkſamkeit von Vorübergehenden in der Straße auf ſich zog. Aber nur Auge und Geſicht verriethen, was in ihm vorging, keine Bewegung der Hände, des Körpers. Ein ſo ungewöhnlicher Menſch war der Künſtler. Beethoven führte immer ein kleines Skizzenbuch mit Notenpapier bei ſich, in das er augenblicklich, ohne Affektation, natürlich wie der Fiſch ins Waſſer ſchlürft, jeden ihm kommenden Gedanken mit ein Paar Strichen eintrug. Aber ſelten blieb es bei dieſer erſten Idee. Eine Idee erzeugte immer eine andere, ihr wahlverwandte, ſo daß man in ſeinen Werken zweifelnd daſteht, ob dem Hauptgedanken oder einer Epiſode der Preis zukommt. Das dieſen

Episoden, die er wie Goldkörner über ſein Werk ſtreut, inwohnende Intereſſe giebt bei Beethoven dem Mittelſatze eine Bedeutung, die ihn über alle Inſtrumental-Componiſten erhebt. Der Dichter Lenau beſpricht aus eigner Anſchauung die Notenbücher Beethovens folgendermaaßen (ſiehe Niendorf's Buch: „Lenau in Schwaben"): „Wenn Beethoven bei'm Bierglas ſaß, da konnte er auf einmal ſchnell ſein Schreibtäfelchen herausziehen und etwas eintragen. „Mir iſt halt was eingefallen," ſagte er dann und ſteckte es wieder ein. Die Gedanken, die er ſo einzeln hinwarf, nur mit ein Paar Linien und Punkten, ohne Taktſtriche, ſind Hieroglyphen, die Niemand entziffern kann. So hat er in dieſen kleinen Schreibtäfelchen wol einen Schatz von Gedanken verborgen."

Setzen wir hinzu, daß dieſe Art zu arbeiten beweiſt, daß Beethoven ſich gar nicht angehörte, daß er arbeitete, wie Andere leben und ohne Unterbrechung athmen.

Beethoven hatte eine ſo außerordentlich hohe Idee von der muſikaliſchen Gründung, daß, was heut' zu Tage dafür gelten würde, ihm noch gar nichts geweſen wäre. Bei ihm iſt es die Grundidee, welche das Weitere bedingt und hervorbringt, aus der die Ferne ſelbſt ſich beſtimmt, aus der Alles den Quellen unendlicher Phantaſie entſtrömt.

Legte Beethoven an etwas die letzte Hand, ſo brauchte er dazu, wie die Quellenſchriftſteller bei wichtigeren Werken beobachten wollen, nicht weniger als den dritten Theil der auf die Compoſition ſelbſt verwandten Zeit, was allein ſchon beweiſt, daß Beethoven ſeine Schöpfungen nur langſam und mühſam förderte (ſiehe geringe Ausnahmen bei op. 17 und 47.) Bei dem Maaßſtabe, den er an ſeine Verantwortlichkeit gegen die Kunſt legte, deren Anſprüche ihm über jede Rückſicht gingen, entzog Beethoven manches Werk jahrelang der Veröffentlichung, um daſſelbe einer noch ſtrengeren Feile zu unterziehen. Für einen ſolchen Mann konnte die Kunſt auch gar nichts Unbedeutendes haben. — Erfaßte ſein Geiſt die „Idee“ in ihrer Geſammtheit, ſo trieb ihn ſein Kunſtgewiſſen, die kleinſten Kleinigkeiten mit demſelben verzehrenden Feuer zu durchdringen, hier einem in ſich höchſt Vollendeten zwei Noten nach England nachzuſchicken (Adagio in op. 106), dort einen Ligatoſtrich in der Violoncellſtimme eines Quartetts (op. 127) der Poſt nach Rußland für den Fürſten Galitzin anzuvertrauen, in der koloſſalſten Symphonie, die es giebt, in der Chorſymphonie, eine einzige Note in der Hoboeſtimme zu ändern (ſiehe op. 125), und darüber Ries einen beſonderen Brief nach London zu ſchreiben. Für Beethoven gab es nichts Kleines: ob er daſſelbe Liedchen viermal (Nr. 38, 2te Abth. des Katalogs), dreimal den erſten Satz der A dur-Symphonie componirte, (ſiehe op. 92), vier Ouvertüren zu derſelben Oper ſchrieb, oder dieſe ſelbſt dreimal umſchuf. Im Geiſte trennte er ſich gar nicht von ſeinen Werken, er folgte ihnen über die Kluft der Zeit und des Raumes, in jedem Augenblicke umgaben ſie ihn, wie Kinder den liebenden Vater, jedes ihrer Bedürfniſſe war ihm gegenwärtig, und wenn er die Hand an andere Werke legte, ſo geſchah es, weil ſie in ſeinem Sinne alle nur eins waren: „Die Verherrlichkeit der Kunſt in ihrer Reinheit und Würde.“ Beethoven, der durch die Maſſenhaftigkeit des Gedankens im Großen und Ganzen wirkt, deſſen Symphonien einem einzigen kühnen Guſſe ihr Entſtehen zu verdanken ſcheinen, Beethoven dachte in Bezug auf die Technik ſeiner Kunſt mit dem Beethoven der Erdkunde, Carl Ritter: „Willſt du in's Unendliche ſchreiten, geh nur im Endlichen nach allen Seiten.“

Beethoven ſchrieb zwar die neunte Symphonie in nur vier Monaten (ſiehe op. 125); es iſt aber eine in der Geſchichte der Künſte wiederkehrende Thatſache, daß den großen Genies das Bedeutendſte immer am ſchnellſten von der Hand ging, weil daſſelbe, als der reinſte Ausdruck ihres Geiſtes, bei ihnen wohl in einer gegebenen Zeit zum Durchbruch kam, bis dahin aber ihr ganzes Kunſtleben ausgefüllt und wohlthätig genährt hatte.

Der gewaltige Buonarotti, ein Beethoven in Meißel und Pinſel, brauchte zu ſeinem Moſes, zu ſeinem jüngſten Gericht, — Paul Veroneſe zu ſeiner Hochzeit von Canaa, Raphael zu ſeiner Transfiguration, Göthe zu den erſten Entwürfen des Fauſt, Schiller zum Don Carlos weniger Zeit, als zu unbedeutenderen Schöpfungen. — Mozart konnte ſeinen gewaltigen Don Juan in vier Monaten hinſtellen, weil dieſe unerſchöpfliche Partitur, zu der ſeine früheren organiſch mitwirkten, der vollſtändigſte Ausdruck der Mozart'ſchen Oper überhaupt iſt. Beethoven ſchrieb in vier Monaten die Chorſymphonie, weil ſie die Blüthe ſeines ganzen Wirkens zeitigte, der vollſtändigſte Ausdruck der Beethoven'ſchen Symphonie überhaupt war, alle früheren Symphonien, an denen er ganze Jahre geſeſſen, dieſen letzten großen Schlag vorbereitet hatten. Daraus ſchließe man noch nicht, daß den Genies die Arbeit leicht werde. Mit dem Preiſe ſeines Lebens, im Schweiße ſeines Angeſichts erkaufte Beethoven das ihm nicht mehr beſtrittene Recht, unter den größten Geiſtern aller Jahrhunderte, aller Völker zu zählen.

Der vierte Satz der neunten Symphonie, der Ausdruck Finale wäre hier nicht am Platz, ſei uns eine Gelegenheit zu zeigen, wie ſchwer Beethoven überhaupt ſeine Arbeit wurde, weil er Alles ſo hoch, ja immer wieder höher griff. Was verſuchte er nicht ſchon, um dem vokalen Elemente dieſes Satzes einen angemeſſenen Rahmen zu geben?

Man erinnere ſich der ſo viel bedachten, ſo oft geänderten, dem Chorführer in den Mund gelegten Worte, welche den Eintritt der „Ode an die Freude" vorbereiten. Dieſe hätte mächtiger gewirkt, wenn der Chor ein Culminationspunkt der einem inſtrumentalen Ausdruck zugewieſenen Ode, und ſomit eine bloße Steigerung geweſen wäre, ſtatt, wie es gekommen, ein ſelbſtſtändiges vokales Ganze zu ſein. — Die Worte des Koryphäus lauteten Anfangs: „Laßt uns das Lied des unſterblichen Schiller ſingen!" was Beethoven dahin veränderte: „Freunde, nicht dieſe Töne, ſondern freudigere!" Worte, welche in dem Sinne Beethoven's das Werk in eine Trauer- und in eine Freudenſymphonie theilen. Die Skizzenbücher zeigen vier Veränderungen des wie in Stein gebauenen Hauptthema's; unter jeder ſteht von Beethovens Hand geſchrieben: **meilleur.**

In dieſem vierten Satze ſollten in der Hand des Königs der Symphonie Stimme und Inſtrument, Vokal- und Inſtrumentalmuſik zu einem Reiche verſchmelzen, deſſen Grenzen durch die Symphonie allein gegeben waren, um innerhalb derſelben nur noch die Muſik zu ſein. Ein großer Gedanke, würdig das Leben eines Beethoven zu krönen! Hier ſtanden zwei Wege offen: ein vokaler zweiter Theil, deſſen Identität mit dem inſtrumentalen durch ſeinen Gehalt ſo auszudrücken war, daß die vokalen Kräfte in dieſem Werke aufgingen, und nur noch in dem Geſammtbegriff der auf das Gebiet des Vokalen erweiterten, auch durch vokale Kräfte vermittelten Symphonie ihre Bedeutung fanden, oder aber ein vierter, wie die drei erſten, inſtrumentaler Satz, bei dem der Zuhörer das Aufgeben der beiden Elemente in der Symphonie mehr zu fühlen, von dem Componiſten, ſo zu ſagen nur veranlaßt, bei ſich ſelbſt zu vollbringen hatte, ohne erſt durch den Koryphäus von dem Hinzutritt vokaler Hülfstruppen unterrichtet zu werden. Der Satz wäre ſo ein inſtrumentales Bild der von der Ode gefeierten Gefühle geworden, in welchem „die Tochter aus Elyſium", inſtrumental zur Anſchauung gekommen wäre, wie z. B. im letzten Satze der Mollſymphonie von Jedermann eine Idee von Sieg und Triumph verſtanden werden wird. In einer ſolchen Löſung der Symphonie, bei der vokale Kräfte zu einem Geſammteffekt gewirkt hätten, wäre die Vokalmaſſe als eine großartige Epiſode aufgetreten, hätten die Chöre epiſodiſch zum Totaleindruck gewirkt, etwa wie in der Phantaſie für Piano, Orcheſter und Chor (ſiehe op. 80) hätte das Inſtrumentale und Vokale einen gleichberechtigten Platz eingenommen, dadurch aber das Ganze, die Symphonie, unter Mitwirkung vokaler Kräfte zu inſtrumentalen Zwecken eine einheitlichere Verſchmelzung beider Kräfte zu Wege gebracht, wäre gleich der ſo geſtaltete Satz zu einer zweiten Symphonie herangewachſen, deren Form und Umfang den erſten Sätzen gegenüber ſchwer abzuwägen ſein müſſen. — Dies mag Beethoven beſtimmt haben, dem vierten Satz keinen inſtrumentalen Gehalt zu geben, einen Mittelweg einzuhalten, indem er bei ſeinen Anfängen anknüpfend, die Geiſter der erſten Sätze in einzelnen, von ſtürmiſchen Recitativen der Contrabäſſe durchriſſenen Takten noch einmal beſchwor — „Ihr naht Euch wieder, ſchwankende Geſtalten!“ — dann ſein Rieſenthema durch Rieſeninſtrumente, durch Contrabäſſe exponirte, durch den Koryphäus, der die erſten Recitative aufnimmt, dem Chor die Thür öffnete, dann aber den Singſtimmen überließ, in den Folgerungen des Thema's das Werk zu Ende zu bringen.

So ſind es denn nicht weniger als fünf Elemente, welche hier auf den Zuhörer eindringen: die Thema's der erſten Sätze, die Contrabaß-Recitative, das große Thema des vierten Satzes, der Koryphäus, die Chöre. Die in ihrem Charakteriſtiſchen, in ihren Thema's angedeuteten erſten Sätze haben aber etwas Zuſammengewürfeltes, das den Zuſammenhang der vier Sätze nur materiell hinſtellt, ihn nicht auch geiſtig durchdringt.

Dieſes Anklopfen bei drei Sätzen in einem vierten, der mit anderen, mit *vokalen* Kräften wirkt, wie wenn den erſten Sätzen dadurch erſt ihre eigentliche Bedeutung werde, obgleich es bei der thematiſchen Andeutung bleibt, keine Verbindung der Sätze durch ein inſtrumental-vokales Element, ſondern eine *neue* Vokal-Compoſition folgt; dies macht den Satz auch zu einem „*zweiten Theil*“ der Symphonie, zu dem *wichtigeren* in der Idee des Componiſten, zu einem Theile, vor dem die Thema's *dreier* Sätze ſich beugen.

Dieſer zweite Theil iſt aber damit auch ein *Anderes*, in dem *verſchiedene* Kräfte nicht mehr *einem* Zwecke, der Symphonie, dienen. Die Symphonie iſt vielmehr durch die erſten Sätze abgeſchloſſen. Dieſe Spaltung vertheilt die Aufmerkſamkeit auf *zwei* Lager, nicht ohne Beeinträchtigung des einen durch das andere. Der Zuhörer iſt nicht mehr in der Idee einer Verſchmelzung beider zu einem befriedigt. Dieſer vokale Theil entbehrt auch einer ſelbſtſtändigen, inſtrumentalen Einleitung, für welche die Zerſplitterung der Themas der erſten Sätze, unter dem ſtürmiſchen Dazwiſchenfahren der rezitativiſch behandelten Bäſſe, nicht wohl gelten kann, er entbehrt ſomit eines inſtrumentalen Elementes, das *über* das obligate Akkompagnement einer gegebenen Cantate, eines in Muſik geſetzten Chores zu ſtellen wäre, wie etwa die von Beethoven componirte *Meeresſtille und glückliche Fahrt*, von Göthe (ſiehe op. 112). Das Erſcheinen des Koryphäus als Deus ex machina iſt eine Beethoven offenbar von ſeinen Griechen, von Sophokles und Euripides gekommene Eingebung, wie ſie Schiller in den Chören der Braut von Meſſina kaum mit mehr Glück verſucht hatte. Eine griechiſche Idee iſt auf einem chriſtlichen Theater immer ein Zwitter, ein Hermaphrodit, dem, wie nach der Anſicht des römiſchen Rechts, das überwiegende Geſchlecht Namen und Bedeutung geben wird, und wäre die Frucht eine Iphigenia von Göthe. Auch die Kunſt kennt eine Vergangenheit, denn ſie iſt das Leben, und das Leben ſchreitet fort und verträgt ſich nicht mit den Todten. — In der Tragödie der Alten, wo der Chor theilnehmend, berathend und richtend auftritt, als eine den Menſchen mit den unſichtbaren Mächten verbindende Schickſalsperſon, bei den Griechen hatte der Chor eine Bedeutung, die ihm bei uns nicht mehr zuſteht, die ihm bei Beethoven nicht beizulegen iſt, wo er als muſikaliſches Mittel verwandt wird.

Bei der Vorliebe Beethovens für das klaſſiſche Alterthum iſt es indeß höchſt wahrſcheinlich, daß er ſich bei ſeinem Chor einen antiken, einen euripideiſchen, einen jener erhabenen Chöre ſeines Sophokles gedacht, der die Gefühle der Götter den Sterblichen zutrug, deſſen Eleuſiniſches Feuer noch unter den Ruinen des klaſſiſchen Alterthums fortglimmt.

„Schöne Welt, wo biſt du? Kehre wieder
Holdes Blüthenalter der Natur!“ —

Für dieſes Gefühl in Beethoven ſpricht der in dem Motiv der komponirten Ode vorherrſchende Ernſt, die feuerbelebte, unverbrüchliche Würde des herrlichen Themas, wie es:

„das Land der Griechen mit der Seele ſuchend“

erſt auf den Saiten der Contrebäſſe erzittert, um ſpäter, in dem Sturm des Orcheſters, bis an den Himmel zu reichen. Ja! es war Beethoven gleich anfänglich um eine recht ernſte Freude, um ſeine Freude zu thun, wie ſchon die Ueberſchrift des erſten Satzes andeutet: **Allegro ma non troppo un poco maestoso.** Hiezu kommt der den „Alten" zugewandte Sinn des Dichters der Ode, welcher den Componiſten begeiſterte, des Dichters der Götter Griechenlands:

„Da man deine Tempel noch bekränzte,
Venus Amathuſia! —"

Ganz in dieſem Geiſte iſt es, wenn Beethoven ſein Thema auf dem tiefſten Grundſchaft ſeiner Idee, in den Bäſſen entfaltet. So lodert geheimnißvoll die Flamme auf dem Altar des griechiſchen Tempels, nachdem der Gott ſich erhören laſſen! —

„Alles wies den eingeweihten Blicken,
Alles eines Gottes Spur! —"

Dieſem Gotte jubelt das Volk in dem Freudenrauſche des einſchlagenden Orcheſters, welchem, in einer ungeheuren Variation des Motivs, mit auf die ſchlechten Takttheile fallenden Keulenſchlägen der Bäſſe, in einer Art freudeberauſchten Triumph-Marſches, Beethoven ſein Thema preis giebt.

„Wir betreten feuertrunken
Himmliſche dein Heiligthum!"

Die Verwendung der Contrebäſſe, deren Stunde der Gleichſtellung im Orcheſter-Recht mit jedem Soloinſtrument hier, in der Symphonie, geſchlagen, kommt der Entdeckung eines neues Inſtrumentes gleich, deſſen tiefe Bedeutung Beethoven in der Eroica (Scherzo), in der C Moll-Symphonie (Scherzo), im Allegretto der A dur-Symphonie, in den abgebrochenen Anfällen der Bäſſe im erſten Satze der neunten Symphonie geltend gemacht hatte. Eine Ausgleichung der auf allen Gebieten menſchlichen Geiſtes beſtehenden Dualismen, im Mikrokosmus der Symphonie, in einer Verſchmelzung der Muſik-Geſchlechter, ein ſo tief philoſophiſcher Gedanke, charakteriſirt ganz eigentlich Beethoveniſche Kunſt. Dies iſt die große, von Beethoven eingegangene Ehe, in der er (das Inſtrumentale) ſich dem Vokalen, dem ewig Weiblichen, vermählt, und darum die neunte Symphonie ein Theil ſeiner Biographie: denn ſie vor Allem zeigt uns den Menſchen in Beethoven, wie er ſein lebelang nach Freude und Glück ſich nur ſehnen dürfen, in dem geſtifteten Bunde ſtreitender Kräfte aber den höchſten Ausdruck ſeines Lebens erreicht! —

„Was unſterblich im Geſang ſoll leben,
Muß im Leben untergehn! —“

Die philoſophiſch ſich bewußte Spekulation iſt es, die Beethoven am Weſentlichſten von Mozartſchem Geiſte unterſcheidet. Mozart war kein Neuerer, kein Bilderſtürmer, kein Reformator. Mozart hat nicht ſowol Neues geſchaffen, als nur ſeine Vorgänger übertroffen. In der Sonate, im Quartett, in der Symphonie, im Kirchenſtyl iſt bei Mozart Alles erweitert, größer, leidenſchaftlich tiefer als bei Haydn. Mozart erhob ſich in der Oper weit über Gluck, aber ſchon

Gluck kennt eine Geiſtermuſik (keine Beethovenſche Schickſalsmuſik), wenn auch nicht in der Proportion der Nachtſcene des ſteinernen Gaſtes. Mozart rundete Alles ab, er liebkoſte die Form, machte Alles beſſer wie Andere, mit der einzigen Ausnahme von Händel und Bach, die im ſtrengen Styl nicht zu übertreffen waren, wie denn der ſtrenge Styl ein Gegebenes, nicht das Unendliche iſt. Oratorien hat Mozart nicht geſchrieben, um, in dieſem Styl, Händel verglichen zu werden. Mozart iſt der außerordentliche Geiſt, dem man unwillkürlich Alles vergleicht, um einen Maasſtab zu gewinnen. Nicht weniger als einen Mozart braucht man, um zu wiſſen, wer ein Beethoven war! In den, durch die Schule geheiligten Formen das Schöne zu ſchaffen, den gegebenen Rahmen der Kunſt zu füllen, das war Sache Mozarts und ſchon eine nothwendige Folge der ihm gewordenen Erziehung, der ihm durch den Mozart-Vater, durch Umſtände eingeprägten Unterthänigkeit gegen alles Verwaltende und Beſtehende. Deshalb konnte Mozart keine C Moll-Symphonie ſchreiben, deshalb wäre ihm nie der revolutionäre Gedanke einer Vereinigung des vokalen und inſtrumentalen Elementes zur Symphonie gekommen, wenn er auch länger gelebt hätte als Beethoven.

Es iſt hier nicht der Ort zu unterſuchen, in wie weit Beethoven ſein Vorhaben gelungen, den Geſang der Symphonie unterthänig zu machen. Ein genaues Eingehen auf die Chor-Symphonie könnte nur in einer Monographie von dem beiläufigen Umfange dieſes Buches Platz finden. Für unſeren Zweck genügt anzuführen, daß auch der Eindruck des vokalen Theils des erſtaunlichen Werkes ein gewaltiger iſt. Man vergeſſe auch nicht, daß nur durch Beethoven, nur durch ſeine Idee einer Ausſöhnung der muſikaliſchen Geſchlechter in der Symphonie dieſer fruchtbare Gedanke überhaupt ein Gegenſtand der Beſprechung und Ausführung geworden. Da bei Beethoven kein Rückſchritt, kein Aufgeben eines, ſeiner Kunſt durch ihn eroberten neuen Gebietes anzunehmen iſt, ſo hätte er auch gewiß dieſe große Fuſions-Idee in einer zehnten Symphonie weiter verfolgt, ſie dort ihrer ganzen Tragweite nach zur Geltung gebracht. Seiner erhabenen Seele lag die zehnte Symphonie bereits vor; was davon in die Geheimzeichen der in alle Welt zerſtreuten Notatenbücher übergegangen, iſt nicht zu beſtimmen. — Eine bei Beethoven wiederkehrende Erſcheinung iſt es, daß der Totaleindruck ſeines Geiſtes, ſelbſt wo er, wie in der Chor-Symphonie, das höchſte den Menſchen bis jetzt bekannt Gewordene leiſtet, eine ungeſtillte Sehnſucht nach dem zurückläßt, was er uns noch geben können und nicht gegeben hat. Dies hat ſeinen Grund darin, daß man Beethoven ſo viel zutrauen kann, ſo viel zutrauen muß, jedes ſeiner größern Werke zwar ein unendlich vollkommenes in ſich iſt, der ganze Beethoven, der Geſammtbegriff ſeiner Schöpfung aber gerade deshalb nur als ein Anfang uns verſchloſſen gebliebener Herrlichkeiten erſcheint. Dies iſt es, was Beethoven ſelbſt, einen Monat vor ſeinem Tode, ſagen wollen, wenn er dem Fürſten Galitzin ſchrieb: „iſt es mir doch als hätte ich kaum einige Noten geſchrieben!'" — Ihrem Weſen nach kennen Kunſt und Wiſſenſchaft keine Befriedigung, ihr Sinn ſteht nach dem Unbekannten und eine höchſte Leiſtung iſt immer eine Stufe zu einer höheren. Solche Stufen ſind die Symphonien Beethovens. Die letzte Stufe, die Chorſymphonie, iſt nur die Ermöglichung einer weitern, unendlichen Reihe von Begriffen! Beethoven iſt keine abgeſchloſſene, in ſich vollendete Erſcheinung, er war lange nicht an die Grenze ſeiner Möglichkeiten gekommen! Abgeſchloſſene Geiſter ſind Michel Angelo, Shakſpeare, Göthe. Was immer dieſe auch noch gegeben hätten, es wäre ſchon von ihnen gegeben geweſen. Was Raphael, Schiller und Mozart aber der Welt noch werden mögen, iſt dagegen nicht zu ermeſſen, und dies lag mehr in der Natur ihres Geiſtes, als in ihrem früh erfolgten Tode. Beethoven war in einem noch viel höhern Grade, als eine ſolche ungelöste Zukunft, geſchieden. Wie in der Himmelskunde die Entdeckung des entfernteſten Sternes gewöhnlich der Entdeckung eines entfernteren vorausgeht, ſo war durch die neunte Symphonie eine zehnte gegeben, welche nicht, wie bei anderen Componiſten, eine Nummer mehr, ſondern eine höhere, noch unbekannte Potenz der Symphonie, ein neuer ſymphoniſtiſcher Ausdruck geweſen wäre, den uns nicht einmal die Chor-Symphonie errathen zu laſſen vermag.

Still bewußte Erhabenheit iſt der Charakter der neunten Symphonie. Mehr Bildhauer als Maler, iſt Beethoven der leibhaftige Laokoon! Welchem Maler wäre dieſer nicht heilig?

Was aber iſt erhaben? — wenn nicht ein höheres Sein in Empfindung, Gedanken, Geſtalt? **Incessu patuit Dea!** — Wer nicht über den Menſchen ſteht, ſoll ſie nicht, wie Beethoven in der neunten Symphonie, zu Paaren treiben! Erhaben iſt, was über den Kräften des Menſchen hinausliegt, was die Seele mit Entzücken, mit Schauder und ungeſtilltem Erſtaunen füllt, daß ſie darüber die Zeit vergißt und den Menſchen, ihren Gefährten auf Erden! Zu beherzigen iſt, was Heinſe im Ardinghello, den Griechen Demetri über Kunſt und Künſtler ſagen läßt:

„Das erſte und heftigſte Verlangen der Seele, welches ſie nie verläßt, iſt Neuheit, dann Durchſchauung und endlich Vollkommenheit oder Zerſtörung der Dinge. Dies treibt die Unſterbliche durch alle Welten.“ —

In der neunten Symphonie iſt Alles neu, Alles durchſchaut, ſie iſt endlich die Zerſtörung der Dinge, indem die alte Symphonie vor ihr nicht mehr gilt. —

„Die Seele ſchafft und wirkt, ihre Schwingen ſind unermüdlich, ſie kann nicht aufhören ſich zu bewegen und bewegt zu werden, ſo beſcheiden gegen ſich, daß ſie von ſich ſelbſt nichts weiß: aber die Iliade zeugt überall genug von Homer.“ —

So die neunte Symphonie von Beethoven!

„Nun iſt der Menſch ſelten in der Lage, daß ſeine Seele nach dieſen ihren Neigungen glücklich ſein könnte, ſie wirft ſich alſo aus Verzweiflung in die Kunſt. Alle Kunſt iſt Darſtellung eines Ganzen für die Einbildungskraft. Sie unterſcheidet ſich nur nach den Mitteln, die ſie dazu braucht. Ein neues Ganzes oder ein altes neu, auf die wahrſte und lebendigſte Weiſe, den Menſchen in die Seele bringen, das iſt Kunſt. Für den Dichter ſind Handlungen oder Bewegungen im Zeitraum das Schicklichſte, weil ſeine Zeichen Worte ſind, die nur nach und nach, nicht auf einmal gehört werden, deshalb kann der Dichter immer auch Dinge neben einander ſtellen und der Zuhörer denkt ſie ſich zuſammen. Homer hätte wohl daran gethan, wenn er die Gegend um Troja nicht als bekannt vorausgeſetzt und die Jahreszeit, in der Alles geſchah, verſinnlicht hätte.“ (Topographie und Jahreszeit in der neunten Symphonie iſt die „Ode an die Freude“). „Wer denkt an Zeit, wenn man mit Worten etwas beſchreibt und der Zuhörer, getäuſcht, ſich dasſelbe vorſtellt? Bei jedem Genuſſe ſind wir ewig und ſcheinen die Zeit nicht zu fühlen.“ —

Wer dächte bei der neunten Symphonie noch an Zeit und hielte er die Uhr in der Hand, um die Dauer der Sätze zu meſſen? Man denkt höchſtens an die Stunde, in der Weiſe, wie es Taktſtriche giebt, die man weder hört noch fühlt, aber weiß. —

„Unſer Leben iſt kurz: wer uns ein Ganzes täuſchend am geſchwindeſten in die Seele bringt, erhält den Vorzug. Der Dichter unterliegt dem Maler in Schilderung körperlicher Gegenſtände und ſo geht's dem Maler mit Handlungen. Nichts deſto weniger ragt die Poeſie mit ihren willkührlichen Zeichen über alle ihre Schweſtern hervor. Kein Maler kann die Größe der Alpen, das unendliche Meer ſchildern auf ſeinem Läppchen Leinwand; kein Tonkünſtler Donner und Orkan. Die Muſik überhaupt geht ganz aus der ſichtbaren Welt hinaus und wirkt in Bewegungen, die von der Materie nur den Punkt zu ihrem Aufflug nehmen und durch ihre Proportionen Empfindungen erregen. Nach Pythagoras iſt das eigentliche Element, worin die Geiſter exiſtiren, reiner Klang und Ton.“ —

„Das Vortrefflichſte der bildenden Kunſt iſt das ſchöne Nackende, mit dem Ausdrucke geht's hernach wie bei der Muſik; der Ausdruck iſt die Blüthe der Vollkommenheit ſelbſt. Jeder Sinn hat ſein eigenes Element, worin der Ausdruck nur ſchwimmt. Die Poeſie arbeitet zwar für Alle, aber doch iſt ihr auch die Sprache die Harmonie derſelben für das Ohr, Grundſtoff. Die Schönheit nackender Geſtalt, der Triumph aller bildenden Kunſt iſt viel für den körperlichen Menſchen, wenig für den innern. Sie allein ergreift nicht das Unſterbliche, dazu gehört, was ſelbſt unmittelbar von der Seele kommt und ihrer unbegreiflichen Kraft: Leben und Bewegung. Dies haben unter allen Künſten allein Muſik und Poeſie, neigt Euch, ihr andern Schweſtern, vor dieſen Muſen. Die Bildhauerkunſt iſt die ächte Probe ſchöner Form und geht in's Weſentlichere, in das Erhabene; die Malerei giebt ſich mit Allem ab, wo ſie nur ein wenig Reiz findet. Unter tauſend Geſichtern findet man kaum eins für den Marmor, viele für die Farbe.“

Und darum iſt Beethoven wie ein großer Bildhauer, begeiſterten ihn nur *große*, *tiefe Ideen!* — Seine Motive (Grundgedanken) ſind jene ſeltenen, *marmorwürdigen Phyſiognomien*, wie das Motiv der „Ode" in der neunten Symphonie.

„Das Klaſſiſche iſt überall das Gedrängtvolle, wenn jemand alles Weſentliche und Bezeichnende von einem Gegenſtande herausfühlt und uns giebt. Ein Ding recht faſſen zeigt den trefflichen Menſchen und macht den Virtuoſen. Wen beim Urſprung ſeiner Exiſtenz nicht die Fackel der Gottheit entzündet, der wird weder ein hohes Kunſtwerk noch eine erhabene Handlung hervorbringen."

Dieſe Fackel hatte die Gottheit in Beethoven entzündet. Mit dieſer Fackel verbrannte er die alte Symphonie, wie ein altes Schiffswrack, um ein neues Leben, eine Umgeſtaltung der Dinge in der *Symphonie* zu wecken!

Eine gefährliche Bekanntſchaft iſt in dieſer Beziehung die Chorſymphonie. Wer ſich in *dieſe* Muſik hineingehört, wer dem ſchaukelnden Nachen der Sextolenfigur im erſten Takte einmal verfiel, in ihm an die bei uns unbekannten Geſtade einer *Ewigkeit der Gefühle* ſchiffte, der iſt für andere Inſtrumentalmuſik, ſelbſt für Beethoven'ſche, verloren, *der* ſucht nur noch einen Fortſchritt in Form und Gehalt, *von* dieſem *Aeußerſten* und *Letzten!*

Die urkräftige C Moll, die glänzende A Dur Symphonie, um nur dieſe zu nennen, ſind auf dieſer *iſolirten Höhe* nur noch in *Einzelheiten*, was ſie uns früher als Ganzes waren, ſie haben etwas Abgeſchloſſenes, Vollbrachtes, dem das Interreſſe immer geſpannter Erwartung abgeht.

Dieſe großen Stufenſymphonien ſind hiſtoriſche Arſenale — die neunte, die Chorſymphonie iſt Gegenwart und Zukunft! Das Vorurtheil einer allzugroßen Schwierigkeit in Verſtändniß und Ausführung, das ſo lange gegen Beethoven'ſche Muſik überhaupt geſtritten, hat ſich in letzter Zeit auf die neunte Symphonie zurückgezogen, um ſich hier zu behaupten. Dieſe Nebel fallen aber immer mehr, und die Zeit iſt nicht entfernt, wo man vorzugsweiſe an dieſes Werk gehen wird, das eben ſo erhaben wie verſtändlich, eben ſo tief wie klar dem vorurtheilsfreien Blicke ſich erſchließt. Alles wahrhaft Große iſt die Wahrheit und die Wahrheit iſt einfach, in der Kunſt wie im Leben. Nie wurde das Große durch einfachere Mittel erreicht! Dies iſt die inſtrumentale Wahrheit des Schlußſteins aller Symphonie — der Chor-Symphonie von Beethoven!

Aber die Berechtigung, ſo etwas auch nur in ſich aufzunehmen, hat man in einem ſolchen Eindrücken geöffneten, dadurch der neunten Symphonie verwandten Geiſte mitzubringen, um ſie nicht mit langen Ohren, mit dem Verſtande und Herzen zu hören, wie es Beethoven wollte, wie er Göthe erklärte: „daß er von ſeines Gleichen mit dem Verſtand gehört ſein wolle, dem Manne Muſikfeuer aus dem Geiſte ſchlagen müſſe!“

Im Bewußtſein eigener Weihe nähere man ſich der neunten Symphonie, als der Quelle der höchſten Erfahrungen, der höchſten Freuden auf dieſem Gebiete, nicht um ſich was verſpielen zu laſſen!

Dann wird auch Alles klar und verſtändlich der entzückten Seele vorliegen. Hier baut ein Thema von zwei Noten den erſten Satz der ſeinem unnennbar ſehnſüchtigen Inhalte nach, ſeines Gleichen nicht findet. Allegro ma non troppe, un poco maestoso, — ja! ſo und nicht anders mußte eine Trauerſymphonie anheben, deren Folie ein Hymnus an die Freude iſt! —

Das Scherzo iſt in einer Beethoven für dieſe Form eigenthümlichen Keilſchrift niedergelegt, deren gleiche Werthe an einander gedrängte Viertel bilden.

Ein Thema von drei Noten ergießt das Meer wehmüthiger Wonnen im Adagio; eine Menſchwerdung der Kunſt! — Nichts perſönlicheres, nichts innigeres, nichts herzblutenderes als der Eintritt in die $^3/_4$! — der vokale Theil endlich beruht nicht weniger auf dem Fundamente eines höchſt einfachen Motiv's in der reinen D Dur-Skale, das Niemand vergeſſen wird, der es mit geſunden Ohren gehört, aus dem Alles Uebrige ſich entwickelt, zu dem Alles zurückkehrt. —

Bei einer Aufführung der Symphonie in St. Petersburg, in der von dem General Lwoff gegründeten société des concerts, hat ſich der Verfaſſer überzeugen können, wie allgemein verſtändlich ein Werk iſt, von dem Viele den Köhlerglauben nähren, es ſey von myſtiſchen Tendenzen angeſteckt, das die Zeitgenoſſen für das Irrenhaus reif erklärten (ſiehe dieſe Urtheile bei op. 125).

Neben dem Verfaſſer, der jede Note der Chorſymphonie kannte, ſaß ein Muſikfreund, der keine Noten kennt, in Beethoven nur den Dichter ſieht und genießt. Nicht nur der Totaleindruck des Werks, jeder Satz in ſeiner Bedeutung für ſich und im Ganzen entzückte den ungelehrten, aber empfänglichen Muſikfreund bei dieſer erſten Begegnung mit der Chorſymphonie. Bei jedem neuen Gedanken, bei jedem Eintritt einer Stimme ſtieß mich mein Nachbar mit den Worten an: „Schon wieder etwas Neues!“ Als ich ihn im voraus auf die beiden harten Akkorde im erſten und letzten Satze aufmerkſam gemacht, ſagte er: „ich kann die Leute nur bedauern, welche ſo etwas wiſſen, mich ſtört es nicht.“ Für den Verfaſſer war ſo praktiſch im Leben erwieſen, wie der Geiſt über dem Buchſtaben ſteht, wie die Seele nur der Sprache des Dichters zu lauſchen hat, in welcher er zu den Menſchen ſpricht, der Verſtand aber keine Akkorde haben ſoll, wo er ſich des Schönen erfreuen kann! — Nicht jedermann mag kompetent von der Gottesgelahrtheit mitreden, von Gott ſelbſt ein jeder, deſſen dankbare Seele ſich ſeiner Wohlthaten freut! Der Kanzelredner ſind Viele — wie Viele bringen uns dem Herrn näher? — Schon Rochlitz, der Hofrath muſikaliſcher Kritik, war einer ähnlichen Meinung, lag ihm gleich Beethoven aus dem Wege.

* * *

An ſeine dem Faß der Danaiden vergleichbare Arbeit, denn das Unendliche ſchöpft ſich nicht aus, ging Beethoven mit Anbruch des Tages. Dann ſah man ihn bis zwei, ſpäteſtens drei Uhr fortarbeiten, welche für eine große Stadt frühe Eßſtunde, die in Wien noch ziemlich allgemein vorherrſchende, regelmäßig die ſeinige war. Nulla dies sine linea ſchreibt er 1826 dem würdigen Wegeler. Während dieſes langen Vormittags, welcher den Tag Beethovens ausmachte, denn dieſer zählte nach der Arbeit, zu der er ſich, wenn auch nicht immer den Geiſt zwang, verließ Beethoven auf Augenblicke ſeine Wohnung, durchlief er einige Straßen, um ſich Ideen nach Hauſe zu tragen oder bereits gewonnene, im Kontakt mit der Außenwelt, zu prüfen. Da er hierbei überall, nur nicht auf der Straße war, die Vorübergehenden mit ſeinen Blitze ſchleudernden Blicken durchbohrte, und doch nur ſeine Idee ſah; ſo iſt es vorgekommen, daß er auch inmitten des regſten Straßengewühls ſein Skizzenbuch aus der Taſche gezogen, um etwas einzutragen. In Wien iſt er dadurch nie lächerlich geworden; jedermann kannte ihn, erblickte in ihm die ſich auf natürlichem Wege genugthuende Ausnahme menſchlicher Berufungen, ohne daß man deshalb in Wien Beethovenſcher

Muſik näher getreten wäre. — Es wäre ein Verkennen der menſchlichen Natur und der Aufgabe der Kunſt, zu verlangen, Alle ſollten Beethoven verſtehen, Alle Geſchmack an ihm finden. Das Außerordentliche iſt das Außerordentliche, weil es nicht Allen gleich zugänglich wird. Muſik, in den Händen eines Beethoven zumal, iſt ein Geheimniß, deſſen Offenbarung verdient ſein will durch den Geweihten, ein äußerlicher Ausdruck inneren Lebens. Der Geweihte iſt aber nicht der Kontrapunkt, der Geweihte iſt der Empfängliche.

Was kein Verſtand der Verſtändigen ſieht,
Das übet in Einfalt ein kindlich Gemüth.

Von dem Straßenleben Beethovens hat ein franzöſiſcher Novellenſchreiber Veranlaſſung nehmen wollen, ihn das Motiv der C Moll-Symphonie mit Kohle an die Mauer eines Hauſes ſchreiben zu laſſen, eine Albernheit, die keiner Widerlegung bedarf und ſich daraus erklärt, daß es eine Zeit gegeben, wo Chamiſſo's Schlemihl und Hoffmanns Grotesken durch die Ueberſetzungen eines Loève Veimar in Frankreich eingeführt, dort eben ſo wenig wie von ihrem Ueberſetzer verſtanden, in ihren Anwendungen ekelhaft übertrieben wurden; hat doch ſelbſt Jules Janin, deſſen nadelſpitzer Geiſt Hoffmannſche Phantaſie ausſchließt, eine Zeit lang einen kleinen Callot abgeben wollen, in ſeinen contes phantastiques ohne den Phantaſus.

Man kann ſagen, daß Beethoven eben ſo viel im Freien als in Zimmern gedacht. — Als er [illegible]

[illegible]

vor dem im Raume leſenden, mit dem Geiſt ſprechenden Auge des ihnen unbekannten Künſtlers an die Seite, um ihm ehrfurchtsvoll Platz zu machen. So groß iſt die Macht des vom Genius getragenen Unglücks! — Beethoven lebte damals gerade in der Chorſymphonie und bewohnte die obere Pfarrgaſſe in der Vorſtadt Leimgrube, aus der er die äußerſten Grenzen Wiens auf ſeinen Streifereien berührte. Dieſe Arbeitern des Volks gegen die Macht des Geiſtigen abgedrungene Huldigung iſt vielleicht die reinſte, die Beethoven, die je ein Künſtler erfahren.

„Ihre Zauber binden wieder
Was die Mode ſtreng getheilt."

Der Augenzeuge dieſer ſtummen und doch ſo ſprechenden Begegnung der Extreme im Menſchlichen ſah Beethoven die guten Leute höflich grüßen, nachdem er ſie hinter ſich gelaſſen. Gerade wie er einmal in der Direktion einer Symphonie fortgefahren, nachdem dieſe bereits zu Ende gekommen, weil er nicht mit dem Ohr folgen können. Beethoven hatte die ehrlichen Laſtträger nicht bemerkt, aber dennoch gefühlt, es ſei ihm eine Artigkeit widerfahren, für die er zu danken habe.

Dieſe Ueberfälle Wiens und ſeiner Bewohner von Seiten des arbeitswüthigen Herkules, waren eine Folge ſeiner ſtürmiſchen, nur im Freien ſich frei fühlenden Natur. Und ſo kräftig war dieſe, daß ſie dem maßloſen Drängen des Genius, in Beethoven fortwährend Unerhörtes, nie Geſchehenes in die Erſcheinung zu rufen, ganze 56 Jahre hindurch widerſtehen können! — So übermächtig war aber der Geiſt in ihm, daß, ging er nicht aus um ihm näher zu kommen. Beethoven oft den Arbeitstiſch verließ und zu ganzen Stunden an ſein Waſchbecken zu treten pflegte, hatte er gleich immer ſchon am frühen Morgen eine Art Bad genommen, das zu ſeinen Bedürfniſſen gehörte, um nunmehr nachträglich, gänzlich unbewußt was er that, einen Waſſerkrug nach dem andern über die Hände zu leeren. Dieſen Waſchakt begleitete ein fortwährendes Brummen, das, ihm ſelbſt unhörbar, in Stöhnen und Heulen überging und ganz eigentlichen Ueberſchwemmungen in ſeinem Zimmer Trotz bot, welche, durch den Fußboden zum tiefer wohnenden Nachbar dringend, Beethoven von den Hauswirthen aus mehren Wohnungen vertreiben ließen. Mit rollenden Augen, oder wiederum ganz ſtierem Blick, wie Schindler beobachten können, der Erde, auf der er ſich ſelbſt im Waſſer zurückgelaſſen, völlig enthoben, durchmaaß Beethoven dann in allen Richtungen ſein Zimmer, notirte etwas oder wiederholte Waſchen und Heulen. Bei der Pietät Schindlers für den großen Mann hätte er gewiß das Wort „heulen" vermieden, wenn die von Beethoven ausgeſtoßenen Laute ein anderes erlaubt hätten. Dies waren die Augenblicke der tiefſten, der fruchtbarſten Spekulation, in denen Niemand Beethoven ſtören durfte, der nicht augenblicklich und auf immer entfernt ſein wollte. Daß eine flache und einſeitige Beurtheilung, zumal in Frankreich, auf einen Halbverrückten, auf einen muſikaliſchen Don Quixote in Beethoven ſchließen wollen, iſt nicht zu verwundern, vielmehr aus dem Geiſte zu leicht erklären, der ein ſolcher Geiſt immer [illegible] wird, wie aus dem Umſtande der Menge. Dieſe Iſolirungen Beethovens von ſich ſelbſt waren der Ausdruck ſeines Bedürfniſſes, irgend etwas zu thun, weil er das noch nicht zu vollbringen vermochte, was er gern gethan hätte, ſeine Idee in einem ihr adäquaten Ausdruck erfaſſen. Und ſo läßt ſich ein dem künſtlichen Menſchen unſerer überzuckerten Kultur entgegengeſetzter denken, der nur ein inneres Leben lebt, deſſen äußere Geſtaltung ihm eben ſo unbewußt als gleichgültig bleibt. Deshalb ſollten aber auch Alle, insbeſondere Damen, ſich ſagen, wie ſie in Beethoven ein von der inneren Stimme unwiderſtehlich Beſtimmtes, keinen Klaviermuſik für Toilettenbedürfniſſe zünftig anfertigenden Tagescomponiſten zu ſuchen haben, mit unter der Scheere ſtehendem Haar, nach der letzten Mode geſchniegelt und gebiegelt, in Frankreich zuweilen, wie der ſeelige Kalkbrenner, mit dem Orden der Ehrenlegion geſchmückt, von ſo angenehmen Sitten, daß er allenfalls die Cis Moll-Sonate von Beethoven, wenn es durchaus ſein muß, ohne Anſtoß zu leidenſchaftlicher Gefühle, vorzutragen vermag. — Roſſini ſang ſich mit angenehmer Tenorſtimme beim Componiren etwas vor, es war aber auch danach und hatte nicht lange zu leben. Mozart brummte das ſo meiſterhaft gearbeitete Brumm-Trio in der Zauberflöte zum erſten Male während einer Billardpartie im Kaffeehauſe. Ohne eine Quelle anzugeben, erzählt Berlioz im Journal des Débats vom 11. Auguſt 1852, Beethoven habe die heroiſche tief durchdachte Coriolan-Ouvertüre (op. 62) in einer Nacht geſchrieben (il lui est arrivé d'improviser (?) un de ses chefs-d'oeuvre, l'ouverture de Coriolan, en une nuit). — Trotz ſeiner ungebundenen, einzig durch ſeine Inſpirationen geregelten Lebensweiſe behauptete ſich bei Beethoven eine gewiſſe Ordnung in der Unordnung. Schindler, der das wiſſen konnte, ſagt ausdrücklich: „Spätestens um 10 Uhr war er zu Bette, mithin gegen den Schluß der Theater, die in Wien um 6 Uhr anfangen. Nachmittags arbeitete er nie, Abends wollte er ſich kaum mit einer Korrektur beſchäftigen, welche Arbeit ihm ohnehin wie alles Ungeiſtige und Mechaniſche verhaßt war. In der erſten Abendzeit ſetzte ſich Beethoven an ſeinen Broadwood'ſchen, ihm von Ries, Cramer und dem engliſchen Dilettanten Smart in London geſchenkten Flügel, ſo wenig er von ſeinem Spiel hören mochte, obgleich er ſich einen Schalldeckel über das Inſtrument bauen laſſen, wobei man ſich aber noch kein Gehäuſe von grünem Taft zu denken hat, in das er ſich wie ein Troglodyte zurückgezogen hätte.“ Eine Vorſtellung, die der Verfaſſer nach den Angaben des liebenswürdigen Sängers und Schauſpielers Arnold, der viel mit Beethoven verkehrt hatte, und in Riga ſeine Tage beſchloß, viele Jahre ſelbſt von dem wunderbaren tauben Muſiker genährt hat.

In den ſpäteren Abendſtunden las Beethoven ſeine Griechen. Sah man ihn Abends ſchreiben, ſo war es Muſik Anderer, die er abſchrieb, wobei er ſo ſeinen Gedanken nachhängen mochte. — Alle Quellenſchriftſteller ſtimmen hiermit überein. Eine dauernde Nachtarbeit, wie die in großartigem, römiſchen Geiſte gedachte Coriolan-Ouvertüre, war mithin gar nicht in der Weiſe Beethovens, dem ſeine Ideen zum ſchnell kamen, der mit ihrer Verarbeitung aber nur langſam, nur nach unzähligen Kämpfen gegen den ihn immer weiter und über ſeine erſte Idee hinaus führenden Geiſt fertig wurde.

Schon Hoffmann hat gezeigt, was es mit ſolcher Schnellarbeit bei den Genies für eine Bewandtniß hat, und was von dem Märchen, daß Mozart die Ouvertüre zum Don Juan in der Nacht vor der erſten Aufführung der Oper componirt, zu halten ſei, wie dies Prachtſtück längſt vor Mozart's Seele vollendet daſtehen müſſen und von ihm in jener Nacht nur zu Papier gebracht worden ſei. Oulibiſcheff iſt in ſeiner Biographie des unſterblichen Meiſters weiter gegangen, er hat wie Hoffmann die pſychiſche, ſo die phyſiſche Unmöglichkeit bewieſen, daß die Ouvertüre in einer Nacht, und gäbe man ihr volle 12 Stunden, auch nur zu Papier gebracht werden können. Aus denſelben Gründen bleibt die Compoſition der Coriolan-Ouvertüre eine Pariſer Mythe. Wenn Beethoven einmal eine halbe Nacht unter Freunden durchwachte, ſo war ihm das ſchon ein bemerkenswerthes Ereigniß. Er ſchreibt an Bettina aus der Faſchingszeit in Wien am 11. Februar 1811: „Ich kam dieſen Morgen erſt um vier Uhr von einem Bachanal, wo ich ſo gar viel lachen mußte, um heute beinahe eben ſo viel zu weinen. Rauſchende Freude treibt mich oft gewaltthätig wieder in mich ſelbſt zurück!“

Ganz verſchieden von unſeren genialen Leuten, die ſich für geiſtreicher halten, wenn ſie noch Champagner trinken, wenn bereits die Hähne krähen und nur Nachts ihre Partituren der erſtaunten Welt zuſchleudern, — war Beethoven die Nacht eine der Kunſt und den Muſen feindliche Macht, ſchien ihm nur der Tag würdig, das Schöne und Große zu begrüßen.

Von manchen Folgen für Beethoven war, daß er, wie wir geſehen, oft ſeine Wohnungen wechſelte und deren mehrere auf *einmal* miethete. Er dachte ſich weiter nichts dabei, er ſuchte überhaupt *nie* anders zu ſein, als andere Menſchen — er war es. In den engen Straßen, wo oft die engen Herzen wohnen, wo Alles ſo nah und doch ſo fern iſt, lebte Beethoven das wie Notenpapier *vorgeſtrichene* Leben deutſcher Städte in Wien. — In den Verhältniſſen deutſchen Lebens, wo Alles durch Prämiſſen bedingt wird, Alles vorgeſehen und im Voraus beſtimmt, wo gar nichts geſchehen *kann* und Wunder verboten ſind; da iſt denn auch für jeden mit dem Leben noch nicht Fertigen die Schickſalsuhr abgelaufen, oder richtiger, nie anders aufgezogen worden, als in deutſchen Ueberſetzungen des Triſtram Shandy! Deshalb dachte Beethoven ſo viel an England, deshalb flüchtet der deutſche Künſtler ſo gern nach Paris, nach London, nach dem gaſtfreundlichen nicht nach Groſchen zählenden Rußland, um aus dem Raum in die Zeit zu kommen und ſich ſein Schickſal zu machen, ſtatt in ſeinen auf deutſchen Stadt- und *Landrollen* bereits verzeichneten Geſchicken unterzugehen.

Dieſes alte Stadt-Uhrgehäuſe deutſcher ſozialer Verhältniſſe war die Thränenweide, an deren Fuß Beethoven unſterbliche Lebensbilder malte und ſchuf. — *Das* gilt namentlich an der [illegible] Größe ſeines [illegible]. [illegible] gedrückten Lebensatmoſphäre hatte ſich ſein Geiſt loszuringen, wie der Stephansthurm die gut polizeipflichtigen, wohl gezählten, vielfach auf Gemüthlichkeit Anſpruch machenden Spitzgiebel in den Eingeweiden von Stein überragte, welche man in deutſchen Landen mit dem Namen von Straßen beehrt. — Aber in das Gäßchen Beethoven's fiel das Licht ewiger Geſtirne und er mochte mit dem Dichter denken:

„Ich glaube mich an keinem Ort,
Zeit iſt mir keine Zeit!“ —

Beethoven war nicht der erbgeſeſſene Stadtmenſch, ſeine Behauſung erſchien ſeinen Blicken nicht als der Nabel der Erde, wie ihn der Pfahlbürger, der ächte Stadtleim in ſeiner jedesmaligen Stadt erkennt. — In die Betrachtung des Univerſums, das er ſich kühn zurückſchuf, war Beethoven verſunken. — Auch er kannte den „Stock — am — Eiſen“ in Wien, das den Zunftzwang, den Zunftzopf nur ſchlecht unter einer angenommenen deutſch-franzöſiſch ſein ſellenden Weltluſt verſteckt. Beethoven ging aber jedem „Stock — am — Eiſen“ vorüber, er blieb nicht vor demſelben ſtehen. — Munizipalitäten, der Kaſtengeiſt in ihnen ſind das hergebracht Beſtehende, der Beſitz. — Die Kunſt Beethoven's war das ewig Fortſchreitende, der Kampf, der Beſitz in der Zukunft! Iſt es da zu verwundern, daß er ſo oft ſeine bürgerlichen Wohnungen, wie man in Wien ſagt, veränderte, wo er nicht fliehen konnte, daß er ihrer mehrere auf einmal bezog, weil es ihm in allen zu eng war. —

In dieſem ſo erklärlichen Prozeß ſeiner großen Seele haden Dutzend- und Schockmenſchen (Aftermenſchen ſagte Beethoven) eine ihrem unveränderlichen Stadtmaaß nach beiſpielloſe Bizarrerie ſehen wollen. —

Novellendichter, die einen tüchtigen muſikaliſchen Geiſt in ſich ſpüren, ſollten hier anknüpfen, um eine ideale Biographie Beethoven's nach inneren Nothwendigkeiten ſeines Geiſtes zu ſchreiben. Sie ſollten ihn aufſuchen, wie es ihm Bedürfniß war, im Mai eine Wohnung nach Norden, im Juli eine nach Süden zu beziehen, wie er drei bis vier Wohnungen auf einmal bezahlte, weil die eine zu wenig Sonne hatte, in der andern ihm das Waſſer nicht anſtand, wie Niemand ihn zum Miethsmann haben mochte und er im Wiener Deutſch eine unruhige „Hausgelegenheit" genannt wurde, ſein alter Freund, der Baron Pasqualati, ihm aber in ſeinem Hauſe immer eine Wohnung auf alle Fälle offen ließ, in welche Beethoven ſich zu retten pflegte, um dann im vierten Stocke ohne einen Sonnenſtrahl auszuhalten. In einem dieſer Reſerverauchfänge bei Pasqualati ſchrieb Beethoven die Adur-Symphonie. Eine humoriſtiſche Novelle liegt fertig darin vor, daß die unruhige Hausgelegenheit im Frühjahr 1823 das in der Nähe Wiens gelegene Hetzendorf (ſiehe op. 120) bezog, wo ihm Baron Gronau eine ſchöne Wohnung vermiethet hatte, Beethoven aber, ſo ſehr ihm Park und Gegend zuſagten, dieſen reizenden Aufenthalt eiligſt mit einer ſchlechten Wohnung in Baden vertauſchte, nur „weil der Baron, ſo oft er ihm begegnete, zu viel Complimente vor ihm machte." Ein fertig gefundener Hoffmannſcher

„Hofrath!“ Ganz ſo nahm ſich Beethoven 1824 in Penzingen bei Schönbrunn. Ein Weg für Fußgänger führt hier über die Wien. Die neugierigen Leutchen, welche hier den Sommer zubrachten, erwarteten oft ſchaarenweiſe den ungewöhnlichen Mann am Ufer, eingedenk des Schiller'ſchen:

„Es führt kein anderer Weg nach Küßnacht!“

Glotzende Neugierde dieſer Art war Beethoven höchlich zuwider; nach drei Wochen hatte er ſeine Penzinger Villeggiatur wieder gegen Baden vertauſcht, obgleich Penzingen wie Hetzendorf für den Sommer mit 400 Gulden Wiener Währung oder eben ſo viel Franken im Voraus von ihm bezahlt worden war. — Ein Novellendichter hätte die Witze und Scherze Beethoven's zu erfinden, mit denen er die Zahlung der geſetzlichen Klaſſenſteuer von 31 Gulden alljährlich zu begleiten pflegte, wobei er auf diejenigen ſeiner Eigenſchaften einging, welche angeblich ſo beſteuert würden. — Der bürgerliche wie künſtleriſche Haushalt Beethoven's iſt überhaupt eine Fundgrube für Phantaſieſtücke, und hier die unverwüſtliche Raçe alter Köchinnen nicht zu überſehen, wie ſie ſich auf ihre alten Tage gewöhnlich zu Haushälterinnen verpuppen und ihren Herren, den zuſammenſchrumpfenden Hageſtolzen, wie den ihrer Tyrannei in den Erbärmlichkeiten des Lebens nicht minder erliegenden Genius bei einer brodelnden Kaffeekanne in erſter und letzter Inſtanz zu ihrem Spielzeuge verurtheilen. Dieſe in den Bildern der niederländiſchen Schule lebenden Küchenmumien, deren eine Beethoven ſeine „Frau Schnaps“ nannte, muß ſich der Novelliſt nicht entgehen laſſen, deſſen Novolle Beethoven, und ſomit dem Ahnungsvollen, dem Unkörperlichen gilt, wie Tieck's Novelle: „die Gemälde“ der Malerei in ihren Beziehungen zum Leben, in der ſhakſpear'ſchen Figur des „unnachahmlichen Eulenbeck.“ Beethoven war ein Eulenbeck ohne Betrug, ohne weingeröthete Naſe. Wer wird uns die „Weinrede“ Eulenböcks für die Muſik fortſetzen? Die Weinſorten müßten dem Novellendichter die neun Symphonien Beethoven's ſein. — Hier nur noch einige andeutende Striche.

Im Frühling 1824, wo die Londoner philharmoniſche Geſellſchaft Beethoven gegen eine Vergütung von 300 Guineen eine Reiſe nach London in Vorſchlag gebracht, um in den Concerten der Geſellſchaft ſeine Werke zu leiten (die Chorſymphonie war ſo eben vollendet worden), und ihm außerdem 500 Guineen (über 12,000 Franken) in einem Concert zu ſeinem Beſten geſichert; im Frühling 1824, wo ein fremdes Land für den großen Mann ſorgen wollte, war dieſer in Wien, drei Jahre vor ſeinem Tode, noch von den Küchenökonomien einer „Frau Schnaps“ für ſeinen Mittagstiſch abhängig, wie aus folgendem Billet an Schindler hervorgeht: „Die Frau Schnaps ſchießt für den Unterhalt das Nöthige vor. Kommt heute gegen zwei Uhr zum Mittagsmahl. Es ſind recht gute Nachrichten da, unter uns, damit der Gehirnfreſſer nicht davon vernimmt.“ Unter Gehirnfreſſer verſtand der Coriolan-Beethoven, wie wir geſehen haben, den Apotheker-Beethoven Johann.

Beethoven hatte das Bedürfniß fühlen müſſen, die engliſchen Vorſchläge mit Jemandem zu durchſprechen. In dem Paradies des Hähnel und der Mehlſpeiſe in Wien bedurfte es dazu einer Anleihe bei ſeiner eigenen Köchin, damit Beethoven einen Freund und ſich beſcheiden ſatt machen konnte, denn mehr war ein Mittagsmahl bei Beethoven zu keiner Zeit ſeines Lebens in der Stadt geweſen, wo der Componiſt des Don Juan, noch bedürftiger, zu ſeiner Leibesnahrung einen, einzigen Gulden anleihen und dabei tödtliche Demüthigungen hinnehmen müſſen! — Dieſe Thatſachen ſtehen unabweislich da und Wien kann nur zu ſeiner Entſchuldigung ſagen, daß Beethoven auch ohne Anleihe bei ſeiner Köchin an dieſem Tage nicht gerade vor Hunger geſtorben wäre, weil er etwa ein Stück Brod in natura in der Küche der Frau Schnaps auffinden können. Unabhängig von gefährlichen Gewohnheiten in ſeinen Bedürfniſſen genügte Beethoven die einfachſte Koſt, er war weit entfernt, mit Roſſini, in einem wohl geſtopften Magen die „Pauke der Freude" zu erkennen. Das Inſtrument ſtellte er höher! „Der Menſch ſteht wenig über dem Thier, wenn ſein Hauptvergnügen ſich auf die Tafel beſchränkt" hörte man ihn ſagen.

Die Reiſe nach England, in ein Land, wo es ihn immer hingezogen, weil er in dem damaligen brittiſchen Nationalcharakter etwas von ſeinen Griechen und Römern wiederfand, wo man Beethoven mit offenen Armen und offenem Beutel erwartete, wo man ihn vielleicht der Welt länger erhalten haben würde, denn zurückgekehrt wäre Beethoven wohl nimmer — die engliſche Reiſe gab der Künſtler auf und blieb bei der

„Frau Schnaps“ in Wien, weil er den Sittenwandel ſeines Neffen überwachen zu müſſen glaubte.

So uneigennützig war der Mann, dem man Geiz und Habſucht vorwerfen wollen, weil er einmal bei Ries in London anfragte, welcher Unterſchied zwiſchen einer Guinee und einem Pfund Sterling beſtehe? der ſich gar nicht auf Geld verſtand, weil ihm Gulden und Kreuzer in Wien davon eine zu ſchlechte Meinung beibringen müſſen. Eine andere „Frau Schnaps“, keine ſo großmüthige Frau Rothſchild, ſpielte ihm, wie wir ſehen werden, übler mit. Wer wüßte nicht, welche Störungen der Unbemittelte, der Künſtler insbeſondere erfährt, wenn er es dem Reichen nachthun will, und, hat die ſchönere Jahreszeit den Winter glücklich aus der Stadt getrieben, dem Frühlinge nachzieht in ſein Feldlager auf's Land! — Wie viele Kämpfe braucht es da nicht für den Armen, um den beengten und beengenden Räumen, den böſen Spinngeweben des Stadtlebens, zu entrinnen, wo der Reiche nur ſeine Perſon umſiedelt. So und nicht anders, wollte es denn auch Beethoven halten. — Auch er zog nur ſich um. War er im Frühjahr, von Wien nach Baden, nach Döbling, nach Heiligenſtadt, nach Hetzendorf, hinausmarſchirt, hatte er die erſten Schwalben begrüßt und ſich die Boten des Frühlings in einem unſterblichen Liede (op. 98) eingefangen:

„Es kehret der Maien, es blühet die Au“

ſo glaubte er ſich auch umgezogen und höchſtens war ihm ſein Flügel und etwas Notenpapier vorausgegangen. Alles Uebrige, Ueberflüſſiges wie ein Bett, Möbel, hatten die Haushälterinnen, die er wie ſeine Wohnungen wechſelte, zu behandeln. — Es war im Jahr 1821 und wieder Frühling geworden, Beethoven in's Dorf Döbling gewandert, als er in ſeinem künſtleriſchen Inventarium die Partitur des Kyrie der Meſſe in D vermißte, die ihn ſeit 1819 beſchäftigte. Man denkt ſich leicht, welchen Werth das Manuſcript für ihn haben mußte. Die gründlichſten Nachforſchungen in der Stadt blieben vergebens. Beethoven war außer ſich, ſchon ſah er ſich beraubt, als ein Zufall in der Küche auf dem Land die mächtigen Foliobogen auffinden ließ, welche die Haushälterin zum Einwickeln von Schuhen und Küchengeräth benutzt und dabei mehre Bogen zum Glück der Falze nach zerriſſen hatte. Als der edle Meiſter dieſes Zuſtandes ſeines großen Kirchenwerkes anſichtig wurde, vermochte er dennoch einer Unzurechnungsfähigen nicht lange zu zürnen. Wenig berührt von dieſer Ironie des Schickſals, ſäuberte er unverzüglich ſein Kyrie von Schuh- und Küchenſtaub und componirte an der ſo noch glücklich erhaltenen Meſſe weiter.

* * *

Bei dem durch zunehmende Harthörigkeit allmählig iſolirten Leben Beethovens kann daſſelbe nicht ſo reich an Begebenheiten, an Anekdoten ſein, wie das ausübende Künſtlerleben eines Mozart. Es wird daher auch immer eine Biographie Mozart's zu ſchreiben ſein. Eine Biographie Beethoven's will aus ſeinen Werken herausgefühlt ſein und findet ihre Hauptquelle, wo andere ſo ſpärlich fließen, in einem geiſtigem Prozeß nach inneren Gründen, in dem allgemein Menſchlichen. Das Anekdotiſche in dieſem großen inneren Leben findet am beſten ſeinen Platz bei den bezüglichen Werken, auf welche man dabei zurückgeführt wird. (Siehe op. 1, 5, 11, 15, 16, 29, 31, 37, 45, 55, 57, 58, 86, 112, 120, 124, Nr. 3a, 5a Nr. 35 zweite Abtheilung des Katalogs.) Die Quellen ſchweigen über ein wiederholtes Zuſammentreffen Beethoven's mit andern Künſtlern, und doch iſt es wahrſcheinlich, daß er als einer der größten Klavierſpieler ſeiner Zeit ſeine Trio's, ſeine Concerte ſelbſt mit Begleitung verſucht haben wird. In Berlin (ſiehe op. 5) ſah Beethoven Himmel, den Componiſten der längſt vergeſſenen Fanchon, lernte er die intereſſante Perſönlichkeit des Prinzen von Preußen Louis Ferdinand kennen, deſſen Klavierſpiel er über das Himmel's ſetzte. Er widmete dem Prinzen, nach ſeiner Rückkehr nach Wien im Jahre 1800, das herrliche Klavierconzert im C Moll (ſiehe op. 37) und ſagte von ihm: „er ſpiele gar nicht königlich oder prinzlich, ſondern wie ein tüchtiger Klavierſpieler.“ Unter den Klavierſpielern lobte Beethoven nur Cramer. Alle andern galten ihm wenig. Cramer, der Verfaſſer der Etuden, mochte ihm durch ſein gebundenes Spiel gefallen haben. Seine eigenen Sachen ſpielte Beethoven weder ſich noch Anderen gerne vor. Um ihn in früheren Jahren dahin zu bringen, in ſpäteren war ohnehin bei vorgeſchrittener Taubheit keine Rede davon, brauchte es eine muſikaliſche Kriegsliſt, die darin beſtand, einen Lockvogel, einen Tironen an's Klavier zu ſetzen, der mit Fehlern etwas von Beethoven ſtümperte. — Das war die verwundbare Ferſe! — Einen ſolchen Stümper ſchob denn Beethoven ziemlich unſanft bei Seite, um das Stück ſelbſt zu ſpielen und ſich, weit über daſſelbe hinaus, ſeinen unvergeßlichen Phantaſien dabei zu überlaſſen. Mit Himmel überwarf er ſich, wie ſpäter mit Hummel (ſiehe op. 86). Himmel hatte Beethoven zu phantaſiren erſucht. Beethoven, der dem Wunſche nachgekommen war, forderte ſeinerſeits Himmel dazu auf. Der Leiermann der „Fanchon“ war ſchwach genug ſich hierauf einzulaſſen, ſagt bezeichnend Ries, indem er die freien Phantaſien Beethoven's ſo ſchildert: „der Reichthum der Ideen, die ſich ihm aufdrangen, die Launen, denen er ſich hingab, die Verſchiedenheit der Behandlung, die Schwierigkeiten, die ſich darboten oder von ihm herbeigeführt wurden, waren unerſchöpflich." Auch nach dem „Könige in der freien Phantaſie", nicht an ſich verzweifelnd, hatte Himmel ſchon lange geſpielt, als ihn Beethoven mit den Worten unterbrach: „nun wann fangen Sie denn einmal ordentlich an?" Himmel, der ſchon Erkleckliches geleiſtet zu haben glaubte, ſprang auf und nun waren beide hart aneinander. Beethoven erklärte trocken: „ich glaubte in der That, Himmel habe nur ſo ein Bischen präludirt." Es kam zwar eine Verſöhnung zu Stande, allein Himmel kühlte noch nach langer Zeit ſein Müthchen an dem furchtbaren Gegner, wozu ihm ſein Briefwechſel mit Beethoven die Gelegenheit bot. Beethoven fragte nämlich immer wieder in ſeinen Briefen aus Wien bei Himmel an: ob es etwas Neues in Berlin gäbe? vielleicht weil Himmel nicht der Mann war, mit dem in ſeinen Briefen ſich auszuſprechen ein Beethoven große Neigung fühlen mögen. Himmel antwortete „das Neueſte ſei die Erfindung einer Laterne für Blinde." Beethoven trug treuherzig mit der Leichtgläubigkeit des Genies, dem nichts unmöglich ſcheint, dieſe Neuigkeit in Wien herum. Alle Welt wollte das Nähere erfahren. Die Angel hatte gezogen. Beethoven bat Himmel um eine Erklärung und dieſe von Himmel in Gift getaucht, verfehlte nicht Beethoven blos zu ſtellen. Himmel, deſſen beſte Kompoſition ſein Sextett für Piano, Violine, Alto, Violoncelle und zwei Hörner iſt, war dem Komponiſten des Sextetts zu unbedeutend, um auch nur wieder aufgeſucht werden. Roſſini hatte Beethoven die Schwachheit nicht kennen lernen zu wollen, obgleich der Komponiſt des Tancredi, bei ſeiner Anweſenheit in Wien, ſich viermal vergebens bei dem Komponiſten des Fidelio eingefunden hatte. Mit Clementi, dem Odyſſeus des damaligen Piano, ging es nicht beſſer. Als Clementi mit ſeinem **Gradus ad Parnassum** nach Wien kam, wollte Beethoven ihn ſogleich beſuchen, ließ ſich aber den ſchlechten Rath geben, Clementis Beſuch abzuwarten. Da dieſer nicht erfolgte, ſo kannten ſich Beethoven und Clementi lange nur von Anſehen. An der Mittagstafel eines Gaſthauſes pflegten ſie ſich wie ſchlagfertige Kämpen mit den Augen zu meſſen, ein jeder von ſeinem Knappen und Schildträger gefolgt, Beethoven von Ferdinand Ries, Clementi von Klengel. Die Schüler mußten hierin den Meiſtern nachahmen, ihnen drohte der Verluſt der Lektionen.

Von unſchuldigen, nur zu gerechten Ueberhebungen über Andere, iſt ein Zuſammentreffen Beethovens mit Steibelt hervorzuheben. Der glückliche Komponiſt des Konzerts-Rondos: l'orage, eines Stückes mit viel Wind ohne allen Sturm, das wir alle in unſerer Jugend ohne alle Gefahr durchwüthet haben, genoß von Paris her eines Rufes als Klavierſpieler, den er ſeiner Behandlung der Pedale, noch mehr ſeinen, damals neuen Tremolos verdankte, über die man jetzt lachen würde, denn dieſe Tremolos verwechſelten Lärm mit Muſik, den Schall mit der Rede. Steibelt hatte bei ſeiner Ankunft in Wien (1799) den neunundzwanzigjährigen Beethoven nicht aufſuchen wollen und ſah ihn erſt beim Grafen Fries (vergleiche op. 23, 24, 29, 92), wo Beethoven ſein anſpruchloſes, für jene Zeit ſchon kühnes, die Mozartiſche Form bekämpfendes Trio für Piano, Klarinette und Violoncelle (op. 11) einer auserleſenen Geſellſchaft vorſpielte. Steibelt, der franzöſiſchen Welton mitbrachte, ließ ſich denn auch in Gnaden herab, Beethoven als Pianiſten gelten zu laſſen, wo nur der Komponiſt zu bemerken geweſen wäre. Der lag aber weit über Steibelts Pariſer Salon-Horizonte hinaus. Steibelt, der leichtſinnige Hämmerling, bildete ſich alles Ernſtes ein, daß er auf dem Fortepiano phantaſire. Eines leichten Sieges über Beethoven gewiß, ſpielte er erſt ein Quintett ſeiner Kompoſition, von dem man nie wieder etwas gehört und phantaſirte oder richtiger tremolirte dann mit großem Erfolg, wie man denn nicht erlebt hat, daß etwas Neues aus Paris je in Deutſchland mißfallen. Den ernſten Beethoven hatte der leichtſinnige Unfug verſtimmt. Nach einiger Zeit verſammelte der Graf Fries dieſelbe Geſellſchaft bei ſich. Steibelt trug in dieſer mit demſelben Beifall ein zweites Quintett ſeiner Kompoſition vor, das der Welt eben ſo unbekannt geblieben wie das erſte, und ließ abermals eine freie Phantaſie folgen, der man die Vorbereitung wie die Abſicht, Beethoven zu verletzen, anhörte, da ſie das Thema der edel geborenen Variationen jenes Trios (op. 11) behandelte (pria che l'impegno, ein beliebter Gaſſenhauer der Zeit aus dem Baum der Diana von Martini).

Das war Beethoven, das ſeinen Getreuen in dieſem Kreiſe zu viel! — „Er mußte nun an's Klavier," erzählt Ries weiter, „um zu phantaſiren, ging auf ſeine gewöhnliche, ich mögte ſagen, ungezogene Art an's Inſtrument, wie halb hingeſtoßen; nahm im Vorbeigehn die Violoncell-Stimme des Steibeltſchen Quintetts mit, legte ſie verkehrt auf's Pult und trommelte ſich mit einem Finger von den erſten Takten ein Thema heraus. Allein nun einmal beleidigt und gereizt, phantaſierte er ſo, daß Steibelt den Saal verließ, bevor Beethoven aufgehört hatte, nie mehr mit ihm zuſammenkommen wollte, ja es ſogar zur Bedingung machte, daß Beethoven nicht eingeladen werde, wenn man ihn haben wolle" (der rechte Ausdruck für einen Steibelt, wie ihn Ries mit Steibelts Worten brauchen können). Was der Schüler hier vom Meiſter ſagt, ſtimmt bezeichnend mit Bettinas von Arnim Worten: „Nach Tiſch ſetzte ſich Beethoven unaufgefordert an's Inſtrument und ſpielte lange und wunderbar; ſein Stolz fermentirte zugleich mit ſeinem Genie: in ſolcher Aufregung erzeugt ſein Geiſt das Unbegreifliche und ſeine Finger leiſten das Unmögliche. Begegnete ſich das Seherkind in dieſer Weiſe mit dem kunſtfertigen Ries, ohne deſſen, allererſt 1838 erſchienenes Buch nur benutzen zu können, da der Briefwechſel des berühmten Kindes mit Göthe 1837 bereits die zweite Auflage erlebte: ſo iſt damit ſchon etwas für die Wahrhaftigkeit, ja für die Wörtlichkeit jener wichtigeren, Beethoven in den Mund gelegten Kunſtanſichten gewonnen, welche nicht weniger aus inneren Gründen ihm allein zu vindiziren ſind (ſiehe den Brief an Göthe am Schluß dieſes Theiles).

Die verkehrt aufgelegte Steibeltſche Quintettſtimme hat ein Echo in Moskau finden ſollen, wo man einmal Field mit dem Zweifel reizen wollte, er ſpiele wol kaum etwas vom Blatt und ihm dabei eine ſchwere Bach'ſche Fuge in Vorſchlag brachte, welche er ſich verkehrt auflegte und in ſeltener Vollendung ohne Anſtoß wegſpielte. Das hieß *leſen*, was Beethoven that, war denkendes Schaffen.

Mit Hummel ſöhnte ſich Beethoven erſt auf ſeinem Sterbebette aus. Als während ſeines letzten Krankenlagers Hummel nach Wien gekommen war, und es gab eine Zeit, wo das für ein Ereigniß galt, ſprach Beethoven lebhaft den Wunſch aus, ihn zu ſehen. Hummel beſuchte Beethoven anderen Tages. Aber wie entſetzlich hatte die Krankheit den edlen Meiſter gewandelt! Der gutmüthige Hummel erwehrte ſich nicht der bitteren Thränen bei dem herzzerreißenden Anblick! — Beethoven, wie er immer in Anderem und Anderen lebte, ſuchte Hummel von ſich abzubringen, indem er ihm die damals ſo eben erſchienene Zeichnung von Haydn's Geburtshaus in *Rohrau*, mit den uns von Schindler erhaltenen Worten vorhielt: „Sieh', lieber Hummel, das Geburtshaus von Haydn; heute hab' ich's zum Geſchenk erhalten und es macht mir eine große Freude. Eine ſchlechte Bauernhütte, in der ein ſo großer Mann geboren wurde!“ — Und Wien, wo Beethoven *fünf und dreißig* Jahre gewirkt, hat ihm noch kein Denkmal geſetzt! — In dem Kryſtallpalaſt zu *Sydenham* iſt Beethovens Büſte neben der Göthe's und Schiller's nicht vergeſſen worden. Unter Palmenwäldern, unter den Wundern Aſſyriſcher, Aegyptiſcher, Griechiſcher, Römiſcher Kunſt haben dieſe deutſchen Geiſter ihren wohl verdienten Platz gefunden. Und Wien ſetzt Beethoven kein Denkmal inmitten ſeines von Muſikhändlern Diabelli, Haslinger, Artaria umlagerten „Grabens“, über den der große Mann ſo oft Welten von Ideen zu ſeinen Verlegern trug! — Zehn Jahre hatte die „Geſellſchaft der Muſikfreunde des öſterreichiſchen Kaiſerſtaates“ beſtanden, als ſie allererſt im Jahre 1823 ihren großen Mitbürger zu ihrem Ehrenmitgliede ernannte, deren ſie viele im In- und Auslande zählte. Die Umgebung des gekränkten Meiſters hatte alle Mühe ihn abzuhalten, der Geſellſchaft das Diplom zurückzuſchicken.

Eine muſikaliſche Mythe über Beethoven iſt nicht zu übergehen, weil ſie Intereſſe für die muſikaliſche Kritik überhaupt hat, verdankt man gleich die artige Erfindung nur der ſchöpferiſchen Einbildungskraft eines geiſtreichen, aber eben ſo unmuſikaliſchen als unkritiſchen franzöſiſchen Publiziſten. Wundern muß man ſich, daß dieſes Süjet in Paris, wo Alles zum Theater wird, nicht als tragiſches Vaudeville auf die Bühne gebracht worden, nachdem das Conservatoire de Paris Beethoven im Jahr nach ſeinem Tode eigens für Frankreich entdeckt hatte. Beethoven hätte man dabei ein „couplet“ in den Mund legen können auf das Motiv des Allegretto der A dur-Symphonie. Das wäre von einem ergreifenden Effekt in den Theatern geweſen, wo in den Zwiſchenakten cidre ausgeſchrien wird und „le journal du soir!“ Alphonſe Karr hat als ein Menſch von Geiſt und Styl, was in Paris ſynonym iſt, das Leben Beethovens verbeſſern wollen und ſeine biographiſche Verbeſſerung in dem achtundvierzigſten Kapitel des zweiten Bandes ſeines Romans: „Sous les tilleuls“ angebracht. — Das Buch, deſſen Handlung in Deutſchland ſpielt, enthält ganze zwei deutſche Worte, in dieſen drei Fehler gegen deutſche Orthographie, deren ſonſt gewöhnlich zwei auf ein, von dem ſprachgewandteſten Franzoſen artikulirtes deutſches Wort gerechnet werden. Das ſiebenundfünfzigſte Kapitel des zweiten Bandes trägt nämlich die Ueberſchrift: „wergiss-mein-nicht“, was in Paris auf eine enorme deutſche Blumenleſe ſchließen laſſen müſſen, und das zweiundzwanzigſte Kapitel iſt mit einem dreiſilbigen Worte überſchrieben, welches die dem deutſchen Leſer gebührende Schicklichkeit zu wiederholen verbietet, geben gleich einem eleganten Franzoſen, der es auf Sprachkenntniſſe abſieht, dergleichen namenloſe Naivetäten ungeſtraft hin. Den Buchſtaben r in der zweiten Silbe dieſes Wortes verdoppelt Karr wie das s am Ende der dritten Silbe „Haus“, wodurch ein höchſt ergötzliches, auf beiden Rheinufern gleich unverſtändliches Monogramm aus einem einzigen Stück ſchmutzigſten Küchenſalzes entſteht! Iſt nun gleich der Angriff auf ein Erkennen deutſchen Lebens und Seins in dem ganzen Buch ein nur kläglicher, ſo bleibt doch die Abſicht des Autors, ein deutſches Wort, deſſen franzöſiſche Ueberſetzung nur in einem Werke wie das bekannte ſtatiſtiſch-polizeiliche von Parent Duchatelet an ſeinem Platz wäre, als ein „Stückchen Deutſchland“ in einer Kapitel-Ueberſchrift auszuhängen. Iſt aber auch nur in Zukunft etwas von franzöſiſcher Kritik zu erwarten, wenn eine neueſte Muſikalienhändler-Spekulation: Echos d'Europe, recueil de 40 mélodies célèbres, Paris, éditeurs Challiot, Choudens, folgende Räthſel über Beethoven und Weber bringt:

1) p. 22. Le désir de Beethoven, scéne de valse, musique de Schuberth, poésie de Charlemagne,

2) p. 28. Sainte Cécile, harmonie réligieuse, musique de Beethoven, poésie de Charlemagne,

3) p. 30. Dernière pensée musicale de Weber, musique de Reissiger, poésie de Charlemagne.

Verdeutſcht giebt dies folgenden Sinn:

1) In Paris, wo man Alles weiß, weiß man, daß der ſo genannte Sehnſuchtswalzer von Beethoven von Franz Schubert iſt (Valses de Schuberth, op. 9 Nr. 2, Diabelli à Vienne); da nun derſelbe unter dem Namen le désir, valse de Beethoven, gut in Paris und den Departements gegangen; — ſo hat er auch zu einem Wunſch Beethovens werden können.

2) Da Beethoven gewiß Herrn Charlemagne komponirt hätte, deſſen Name ſchon an Karl den Großen erinnert, ſo hat dieſer talentvolle deutſche Muſiker ſeinen Schmerz, dieſen franzöſiſchen Dichter nicht gekannt zu haben, in dem Adagio der Sonata quasi fantasia in Cis moll ausdrücken, die Verleger aber dieſem Schmerz in einer angemeſſenen harmonie réligieuse Worte leihen wollen.

3) Jedermann weiß endlich, daß der unter dem Namen des letzten muſikaliſchen Gedankens von Weber bekannte Wal-

zer von Reiſſiger iſt, aber die Verleger Challiot und Choudens allein kennen den letzten Gedanken Webers in dieſem Leben; — dieſer Gedanke wendete ſich jenem Walzer von Reiſſiger zu und war ſomit ein muſikaliſcher Gedanke. Dieſe hiſtoriſche Thatſache liegt in den Worten: **dernière pensée musicale de Weber, musique de Reissiger.** — Die „Echos Europens" werden dabei nicht fehlen, denn die Liederſammlung reicht von Spanien bis zur Türkei **(1. Volume: Allemagne, France, Suisse, Italie; 2. Volume: Turquie, Espagne, Angleterre, Russie, Suède).**

Welche Entdeckungen ſtehen da nicht bevor!

Bevor der Leſer das von Karr erzählte nächtliche Beethovenſche Abenteuer beſteht, haben wir zu ſehen, wie daſſelbe dem entſchiedenen Kenner von Blumen und Inſekten, in dem Buche „**voyage autour de mon jardin**" in Deutſchland ſchlecht genug nacherzählt worden.

Man lieſt in einer bei Gelegenheit der Einweihung der Statue des „goldenen Muſikanten" in Bonn erſchienenen Broſchüre: Erinnerung an Beethoven, Bonn 1845, bei B. Pleimes, Folgendes: „Obſchon von vielen Leiden heimgeſucht, ſollten in den letzten Tagen ſeines Lebens, ſechs Monate vor ſeinem Tode, Beethoven noch furchtbarere treffen. Kurz vorher hatte er aber auf einer Reiſe von Baden nach Wien noch folgenden ſchönen Auftritt: „Er hatte ſich nämlich nach Baden bei Wien zurückgezogen, wo er traurig und einſam von einer kleinen Penſion lebte, die kaum für ſeine Bedürfniſſe hinreichte. Die Liebe zu ſeinem Neffen, der in Wien in ein unangenehmes Verhältniß verwickelt werden, beſtimmte Beethoven nach Wien zu reiſen, und um haushälteriſch mit ſeiner Börſe umzugehen, machte er einen Theil des Weges zu Fuß. Am Abende blieb er vor einem kleinen unſcheinbaren Häuschen ſtehen und bat um Gaſtfreundſchaft. Er hatte noch mehre Stunden zu machen, um nach Wien zu kommen, und ſeine Kräfte erlaubten ihm nicht, dieſen Abend noch ſeinen Weg weiter zu verfolgen. Man nahm ihn auf. Er nahm Theil am Abendbrod und ſetzte ſich ſodann in einen Winkel in den Großvaterſtuhl des Hausvaters am Feuer. Als der Tiſch abgedeckt war, öffnete der Hausherr ein altes Klavier und ſeine drei Söhne nahmen ein jeder ſein Inſtrument zur Hand, das an der Wand hing. Mutter und Tochter waren mit häuslichen Arbeiten beſchäftigt. Der Vater gab das Zeichen zum Stimmen, ſodann den Accord zum Anfang und alle Vier ſpielten mit einem Enſemble, das nur das angeborne Genie der Deutſchen für die Muſik, namentlich der Böhmen und Oeſterreicher, beſitzt. Es ſchien, daß das was ſie ſpielten, ſie auf's Lebhafteſte intereſſirte, denn ſie überließen ſich ihrem Spiele mit Leib und Seele, und die beiden Weiber legten ihr Geſchäft bei Seite, um zu hören und mehren ländlichen Bewegungen und Mienen ſah man den Eindruck an, den dieſe Muſik auf ſie machte.

Dies zu bemerken, war der ganze Antheil, den Beethoven an dieſer Scene nehmen konnte; denn er konnte keine einzige Note vernehmen, nur an der Präciſion der Bewegung der Spieler, an der Lebhaftigkeit ihrer Phyſiognomie konnte er bemerken, daß ſie innig fühlten, er dachte an das Uebergewicht dieſer Menſchen über die italieniſchen Muſiker, die nur muſikaliſch organiſirte Maſchinen ſind. — Als ſie geendet hatten, reichten ſie ſich ergriffen und freudig die Hände, um ſich einander den Eindruck des Glückes und des Vergnügens mitzutheilen, das ſie genoſſen hatten, und das junge Mädchen warf ſich in die Arme ihrer Mutter. Dann ſchienen ſie Rath zu halten und ergriffen auf's Neue ihre Inſtrumente, ſie fingen an; diesmal war ihre Exaltation auf's höchſte geſteigert; ihre Augen leuchteten und wurden befeuchtet. Liebe Leutchen, ſagte Beethoven, wie unglücklich bin ich, nicht Theil an dem Entzücken nehmen zu können, das ihr empfindet, denn auch ich liebe die Muſik; — aber ihr werdet bemerkt haben, ich bin leider ſo taub, daß ich keinen Klang, keinen Laut hören kann. Laßt mich die Muſik leſen, die Euch ſo lebhaft erſchüttert hat. — Er nahm das Cahier und ſeine Augen wurden dunkel, ſein Athem blieb ſtehen, dann fing er laut an zu weinen und das Cahier entfiel ſeinen Händen: das, was dieſe Leute ſpielten, was ſie ſo ſehr in Enthuſiasmus verſetzte, es war das Allegro der Symphonie aus A dur von Beethoven. Die ganze Familie drängte ſich um ihn herum und drückte ihm durch Zeichen ihr Erſtaunen und ihre Neugierde aus.

Einige Augenblicke noch verhinderte ein unwillkürliches Schluchzen ihn zu reden, endlich ſagte er zu ihnen: „Ich bin Beethoven.“ Auf des Greiſes Worte: „Ich bin Beethoven“ entblößte der Hauswirth mit den Seinigen die Häupter und ſie nahten ſich ihm mit ſtillſchweigender Ehrfurcht. Beethoven reichte ihnen die Hände, die die Landleute herzten und küßten. Sie blickten ihm ſtarr in's Geſicht, ſeine Züge zu ſehen, den Abdruck des Genies zu finden und die ruhmgekrönte Strahlenkrone um ſeine Stirne. Beethoven öffnete ihnen ſeine Arme und alle warfen ſich hinein, Vater, Mutter, das Mädchen und die drei Brüder. Dann ſtand er plötzlich auf, ſetzte ſich an das Klavier, gab den jungen Leuten ein Zeichen ihre Inſtrumente zur Hand zu nehmen, und ſpielte ſelbſt dies Meiſterwerk. Sie waren ganz Seele; nie wurde wol eine Muſik ſchöner und beſſer durchgeführt.

Als ſie geendet hatten, blieb Beethoven am Klavier und improviſirte Lob- und Dankgeſänge, den Himmel zu preiſen, wie er nie in ſeinem Leben welche komponirt hatte. Einen Theil der Nacht brachte man zu, ihn zu hören. Es waren ſeine letzten Accente, ſein Schwanengeſang. Der Hausherr nöthigte ihn, ein Bett anzunehmen, aber Beethoven hatte die Nacht das Fieber, er ſtand auf, er mußte an die Luft und ging mit nackten Füßen in's Freie.

Die Natur tobte ebenfalls in einer majeſtätiſchen Harmonie, der Wind ſchlug die Aeſte der Bäume und ihre Wipfel zuſammen, oder verfing ſich in die Alleen und brüllte heulend, alles auf ſeinem Wege zerreißend und zerſtörend. Beethoven blieb lange draußen, als er hereinkam, war er erſtarrt. Man ſchickte nach Wien, einen Arzt zu holen, eine Waſſerſucht hatte ſich erklärt; dies machte eine dreimalige Operation nöthig, was aber doch ohne Erfolg blieb."

Ein ganzer muſikaliſcher Roman, wie man ſieht, an dem aber die Kritik zu zeigen hat, daß eine anziehende Erfindung von Thatſachen allein weder die muſikaliſche Wahrheit erzeugt, noch des kritiſchen Apparates entbehren darf, um eine muſikaliſche Möglichkeit zu werden. Beleuchten wir in etwas dieſes nächtliche Quartett-Abenteuer Beethovens. Wir haben geſehen, wie Beethoven das ländlich-freundliche Baden nur zu Sommeraufenthalten benutzte, ſich aber keineswegs mit der viel beſprochenen Leibrente dahin zurückgezogen hatte. Kein Abſchnitt ſeines Lebens iſt uns aber bekannter als ſeine letzten Augenblicke, weil die unglücklichen Komplikationen durch den Schickſalsneffen viel von Beethoven ſprechen machen, ſein Tod aber ein Intereſſe erweckte, das ſich ſowol über die Urſachen deſſelben, wie über die ganze Krankheitsgeſchichte erſtreckte, deren kleinſte Umſtände uns von Augenzeugen erhalten werden. Wir haben geſehen, wie und warum Beethoven mit dem Neffen zu ſeinem Bruder Johann auf's Land gereiſt war. Gehen war ihm zwar immer ein Bedürfniß geweſen, daß er aber dazu die Poſtſtraße zwiſchen Wien und Baden oder umgekehrt benutzt, führt nur jene, notoriſchen Thatſachen widerſprechende Erzählung an. Noch weniger liegt in dem ganzen Geiſte Beethovens, dieſe Fußreiſe in ſeinen letzten Lebenstagen unternommen zu haben, denn mehr koſtete nicht ein Fuhrwerk, bei der außerordentlichen Frequenz eines Weges, der Beethoven in all' den Jahren viel zu bekannt werden müſſen, um auf demſelben von der Nacht überfallen werden zu können. Eben ſo unwahrſcheinlich iſt, daß der greiſe Künſtler, bei Gelegenheit dieſer bauriſchen

Muſik, eine Parallele zwiſchen deutſchen und italieniſchen Muſikern gezogen, daß ihn das muſikaliſche Geſpenſt Roſſini's bis hieher verfolgt haben ſollte, rein unmöglich aber, daß die Berichterſtatter wiſſen können, was Beethoven dachte. Die Konjektural-Kritik, die Novellenmuſe, dürfen zwar Gedanken errathen, wenn ſie die Wahrſcheinlichkeit für ſich haben, nicht aber auch einfache Berichterſtatter.

Die A dur Symphonie exiſtirte zwar zur Zeit der Erzählung als Trio für Piano, Violine und Violoncelle arrangirt, nicht aber auch als Klavierquartett, in welcher Form man von Beethovenſchen Compoſitionen nur das von Schwenke arrangirte Sextett, die Sinfonia eroica und das Clavier-Quintett mit Blasinſtrumenten beſitzt (ſiehe das Nähere bei op. 20, op. 55, op. 16). Die Arrangements der Beethovenſchen Symphonien von Hummel, für Piano, Violine, Violoncell und Flöte ſind aus dem Jahre 1835. Eine Flöte pflegt auch nicht an der Wand zu hängen, von der, wie ausdrücklich geſagt wird, die Spieler ihre „Inſtrumente herunterlangten." Eine Flöte hätte auf dem alten Clavier gelegen und das Vorkommen eines ſo bukoliſchen Umſtandes hätte der Erzähler kaum zu erwähnen verfehlt. Die Erzählung ſpricht von vier Spielenden. Man iſt da anzunehmen gezwungen, daß die Violin-Stimme des Trio-Arrangement der A dur Symphonie doppelt geſpielt wurde. Höchſt unwahrſcheinlich an ſich, wo nicht aus inneren Gründen unmöglich, iſt aber, daß die ehrlichen Bauersleute überhaupt eine Symphonie zu ihrer muſikaliſchen Ergötzlichkeit gewählt, vollends eine von

Beethoven und nun noch gar dieſe? Wie kam da der alte Hausherr auf dem alten Clavier fort? Ein ſolches pflegte damals nur vier Octaven zu haben, von c bis c. In welchem Tempo wurde die Symphonie executirt? Das Allegro wird bei Karr zum Allegretto. Vielleicht glaubte der Verfaſſer der deutſchen Broſchüre, der Karr überſetzte, daß Allegretto auf deutſch Allegro heißt? Bei dem Allegretto wird zwar mehr Wahrſcheinlichkeit für die Ermöglichung der Ausführung gewonnen, der böſe Umſtand des gar nicht exiſtirenden Quartett-Arrangements aber nicht beſeitigt. Der Hausherr hätte beſſer nur zwei Söhne gehabt! Hiezu kommt, daß die muſikaliſchen Urtheile der Zeit (ſiehe dieſe bei op. 92), die A dur Symphonie ſo mißverſtanden hatten, daß durchaus nicht abzuſehen iſt, woher den auf dem Wege von Baden nach Wien wohnenden guten Bauersleuten ein ſo viel beſſeres Verſtändniß über dieſelben gekommen ſein ſollte. Ja! wenn ſie noch die erſte Symphonie gewählt hätten! — aber da wären ſie wieder bei Beethoven ſchlecht weggekommen, denn die liebte er nicht, über die war er weit hinausgekommen!

Oder war der alte Hausherr auch nach Wien zu Fuß gegangen und erſt am Graben vor der Muſikalienhandlung von Tobias Haslinger ſtehen geblieben, wo die A dur-Symphonie in ihren Arrangements geſtochen werden, um ſich dieſe auszubitten und dann ſo viel beſſer als ſeine Zeit zu würdigen? — Alphonſe Karr wird freilich als guter Franzoſe geglaubt haben, daß in Deutſchland Symphonien-Arrangements für eine beliebige Zahl von Köpfen von muſikaliſchen Landleuten mit dem Segen der übrigen Feldfrüchte nur geſpeichert zu werden brauchen. Er verwechſelt auch das Bauernhäuschen mit dem Pariſer Conſervatoire, wo die A dur-Symphonie erſt ein Jahr nach dem Tode Beethoven's, im März 1828, zum erſten Male ausgeführt wurde, wenn er ſagt: „Daß wohl nie eine Muſik ſchöner ausgeführt wurde, als wie Beethoven nun eben ſelbſt mit den drei Söhnen, alſo immer noch im Quartett ohne Flöte die Symphonie geſpielt habe.“ Das wäre ja erſt gar eine ſchreckliche Muſik geworden! — Angenommen, die rüſtigen Hausſöhne hätten ſich beſtens auf Nachgeben verſtanden und wären Meiſter, keine Wegelagerer Beethoven'ſcher Muſe geweſen, wie war bei der gänzlichen Taubheit Beethoven's auch nur an ein Zuſammenſpiel zu denken, oder gar an eine Nüance? Wir wiſſen genau durch Ries und Schindler, daß Beethoven in der ganzen letzten Zeit ſeinen Flügel ſo gewaltig angriff, daß gewöhnlich mehrere Saiten ſprangen, weil er nur noch innere Muſik hörte. So kurz vor ſeinem Tode mochte er auch nur noch in und an der zehnten Symphonie im Geiſte ſpielen. Wie konnte ihn da noch ſeine A dur-Symphonie, ein ihr zu Theil gewordener Enthuſiasmus, begeiſtern, da alle dieſe ſeine minores virtutes, wie Cäſar geſagt hätte, über die Chorſymphonie vergeſſen ſein mußten? Spielte er aber überhaupt ungern ſeine Sachen, was wir zweifellos durch Ries wiſſen, ſo konnte er mit einer arrangirten Symphonie am wenigſten eine Ausnahme machen, wenn ihn auch nicht ſeine Taubheit daran verhindert hätte.

Daß Beethoven endlich die Nacht mit nackten Füßen das

Freie geſucht, wozu das ganze Orcheſter des Herbſtes ſich in den Bäumen hören laſſen müſſen, iſt höchſtens durch ein ſpecielles Unwohlſein zu erklären, deſſen die Erzählung nicht erwähnt und bei dem Beethoven natürlicher nach der Hausgelegenheit gefragt hätte. Daß man Fieber nicht durch einen Nachtſpaziergang mit nackten Füßen im Herbſt kurirt, konnte Beethoven nicht unbekannt ſein.

Die Waſſerſucht erklärte ſich endlich bei ihm nicht vom Abend zum Morgen, ſondern unter den Händen der Aerzte, im Verlauf der Erkältung, welche er ſich auf der Reiſe von dem Landgute ſeines Bruders zurück nach Wien in einer offenen Equipage zugezogen, weil der Apotheker, wie wir geſehen, dem Componiſten nicht ſeinen verſchloſſenen Wagen anvertrauen wollen. Das iſt nicht ſo melodramatiſch wie das Quartett im Bauernhauſe an der Straße, das Brüllen des Herbſtwindes, es iſt aber wahr und ſomit das Erſcheinen Beethoven's, des Königs Arthus, unter quartettirenden Landleuten, eine Mitwirkung des Königs in der A Dur-Symphonie in dieſer Geſtalt eine Unmöglichkeit aus inneren Gründen. Hören wir jetzt den hübſchen Styl von Alphonſe Karr, in dem das kleine, unſcheinbare Häuschen: une mauvaise petit vieille maison iſt, wo es heißt: un soir, Beethoven s'arrêta, als ſei der Weg von Baden nach Wien der „itinéraire de Jérusalem“. Die Art wie hier ein geringes Körnchen Wahrheit von der Springfluth franzöſiſcher Ignoranz, erregbarer franzöſiſcher Phantaſie, durch eine lebendige Sprache zum Berge gethürmt wird, Falſches mit

Wahrem ſich verbindet, giebt einen Begriff, wie überhaupt in Frankreich, unter den Händen der geiſtreichſten Menſchen, mit einem gegebenen Gegenſtande umgeſprungen wird. Das iſt dabei die Lehre. Hören wir:

Die Hauptperſonen dieſes Romans: Sous les tilleuls, haben einen Abend zuſammen zuzubringen. Stephen, ein Werther mit geſundem Appetit, ein franzöſiſcher Werther, ſcheint beſonders verſtimmt. Man beſtürmt ihn mit Fragen. Er nimmt in folgender Weiſe das Wort:

„Ce qui me porte à la mélancolie, c'est une nouvelle que j'ai apprise hier soir. C'est la mort de Beethoven; il est mort le 26 mars.

Un nuage passa sur les physionomies.

Il n'a eu, continua Stephen, qu'un moment de bonheur de sa vie, et ce bonheur l'a tué. Toute sa vie pauvre, relégué dans la solitude par le mépris des autres et son caractère naturellement sauvage et aigri par l'injustice, il y composait la plus belle musique qu'un homme ait jamais faite. Il parlait dans cette belle langue aux hommes, qui ne daignaient pas l'écouter; comme la nature leur parle par cette celeste harmonie du vent, de l'eau, du chant des oiseaux: Beethoven est le vrai prophète de Dieu; car seul il a parlé la langue de Dieu. Et cependant son talent était méconnu à tel point que lui même a dû plus d'une fois, et c'est pour l'artiste la plus atroce torture, douter de son génie.

Haydn lui même ne trouvait pas pour lui d'autre

éloge que de dire: l'est un habile claveciniste. Autant dire de Géricault: il broie bien les couleurs; autant dire de Goethe: il ne fait pas de faute d'ortographe, ou il a une belle écriture. Il avait un ami, Hummel, mais la pauvreté et l'injustice irritaient Beethoven et le rendaient quelquefois injuste lui-même; il était brouillé avec Hummel et depuis long-temps il ne se voyaient plus; pour comble de malheur, il était devenu complétement sourd.

Alors Beethoven s'était retiré à Baden, où il vivait tristement isolé d'une petite pension qui suffisait à peine à ses besoins. Son seul plaisir était de s'égarer dans une belle forêt qui avoisine la ville; et seul, livré à son génie, de composer ses sublimes symphonies, de laisser son âme s'élever au ciel en accents harmonieux et de parler aux anges une langue trop belle pour les hommes, qui ne la comprenaient pas. Mais au moment où il y pensait le moins, une lettre le ramena malgré lui sur la terre, ou l'attendaient de nouveaux chagrins. Un neveu dont il avait pris soin, et auquel il était attaché par le bien même qu'il lui avait fait, lui écrivait que, impliqué à Vienne dans une fâcheuse affaire, la présence seul de son oncle pourrait l'en tirer. Beethoven partit, et, pour ménager l'argent, fit une partie de la route à pied. Un soir il s'arrêta devant une mauvaise petite vieille maison, et demanda l'hospitalité; il avait encore plusieurs lieues pour arriver à Vienne, et ses forces ne lui permettaient pas de continuer la route ce soir. On l'accueillit, il prit part au souper, et ensuite se mit au coin du feu, sur le siège du chef de la famille. Quand la table fut enlevée, le maitre ouvrait un vieux clavecin, et ses trois fils prirent chacun leur instrument attaché à la muraille; la mère et sa fille étaient occupées à quelques travaux de ménage. Le père donna l'accord et tous quatre commencèrent avec cet ensemble, ce génie inné pour la musique, que les Allemands seuls possèdent. Il parait que ce qu'ils jouaient les intéressait vivement, car il s'y abandonnaient corps et âme, les deux femmes quittèrent leur ouvrage pour écouter, sur leurs figures naïves on voyait une douce émotion.

C'était toute la part que Beethoven pouvait prendre à ce qui se passait; car il ne pouvait entendre une seule note, seulement à la précision des mouvements des exécutans, à l'animation de leurs physionomie, qui faisait voir qu'ils sentaient vivement, il songeait à la superiorité de ces hommes sur les musiciens italiens, machines musicales bien organisées. Quand ils eurent fini, ils se serréreat la main avec effusion, comme pour se communiquer l'impression de bonheur qu'ils avaient ressentir, et la jeune fille se jeta en pleurant dans les bras de sa mère. Puis ils semblèrent se consulter, et reprirent les instruments; ils recommençaient; cette fois leur exaltation était au comble, leurs regards étaient humides et brillants. Mes amis, dit Beethoven, je suis bien malheureux de ne pouvoir prendre part au plaisir que vous éprouvez; car moi aussi j'aime la musique; mais vous vous en êtes aperçu, je suis sourd au point de n'entendre aucun son. Permettez moi de lire cette musique qui vous fait éprouver une si vive et si douce émotion. Il prit le cahier, et ses yeux s'obscurcèrent, sa respiration s'arrêta; puis il se mit à pleurer, et laissa tomber le cahier; car ce que jouaient les paysans, ce qui les enthousiasmait, c'était l'allegretto de la symphonie en la de Beethoven. Toute la famille se rassembla autour de lui, lui exprimant par signe leur étonnement et leur curiosité. Pendant quelque instans encore, des sanglos convulsifs l'empêchèrent de parler; puis il leur dit: „Je suis Beethoven!“ — Alors ils se découvrirent et s'inclinèrent avec un respect silencieux, et Beethoven leur tendait les mains, et les paysans lui serraient et lui baisaient les mains, comprenant que l'homme qu'ils avaient parmi eux était plus qu'un roi. Et ils le regardaient pour voir ses traits, et y chercher l'empreinte du génie et une glorieuse auréole autour de son front. Beethoven leur tendit ses bras, et ils l'embrassèrent tous, le père, la mère, la jeune fille et ses trois frères. Puis tout d'un coup il se leva, s'assit devant le clavecin, fit signe aux trois jeunes gens de reprendre leurs instruments, et il joua lui même ce chef-d'oeuvre; ils étaient tout âme, jamais musique ne fut plus belle ni mieux exécutée. Quand ils eurent fini, Beethoven resta au clavecin et improvisa des chants de bonheur, des chants d'actions de grâces au ciel, comme il n'en avait pas composés dans toute sa vie. Une partie de la nuit se passa à l'entendre. C'étaient ses derniers accents. Le chef de la famille le força d'accepter son lit, mais la nuit Beethoven eut la fièvre; il se leva, il sentait le besoin d'air, il sortit nu-pieds dans la campagne. La nature alors exhalait aussi une majestueuse harmonie; le vent faisait entrechoquer les branchages ou s'engouffrait dans les allées, ou tournoyait en mugissant et rompant tout dans son passage. Il resta longtems dehors. Quand il rentra il était glacé. On alla à Vienne chercher un médecin; une hydropsie de poitrine s'était declarée. Malgré tous les soins le médecin après deux jours déclara que Beethoven alla mourir. Et en effet à chaque instant sa vie s'en allait. Comme il râlait sur son lit, un homme entra: c'était Hummel; Hummel, son ancien, son seul ami (?!) Il avait appris la maladie de Beethoven; il lui apportait des soins et de l'argent, mais il n'était plus temps; Beethoven ne parlait plus, un regard du reconnaisance fut tout ce qu'il put dire à Hummel. Hummel se pencha vers lui, et avec le cornet acoustique, au moyen duquel Beethoven pouvait entendre quelques mots prononcés à haute voix, il lui fut part de la douleur qu'il ressentait de le voir dans cette situation. Beethoven parut se ranimer, ses yeux brillèrent et il dit:

N'est-ce-pas, Hummel, que j'avais du talent?" —

Ce furent ses dernières paroles; ses yeux restèrent fixes; sa bouche s'entr'ouvrit, et la vie s'exhala. On l'a enterré dans la cimetière de Doebling." —

Wir ſind Hummel an dem Todbette Beethoven's begegnet. Hummel war nach Wien gekommen, um Concerte zu geben und Geld zu machen, nicht um Beethoven Geld zu bringen. Was die Frage betrifft: nicht wahr, Hummel, ich hatte Talent? ſo iſt zu bemerken, daß Schindler, der Beethoven während ſeiner letzten Krankheit kaum auf Augenblicke verließ, derſelben mit keiner Sylbe erwähnt und nicht verfehlen können, ſie aufzuzeichnen, wenn ſie Beethoven in den Mund gekommen wäre. Was Beethoven ſein lebelang bezeichnete, war gerade der Glaube an ſein Genie, die unerſchütterliche Ueberzeugung von ſeiner Miſſion. Ohne dieſe hätte er nicht den Muth gefunden, ſich durch ſeine Kunſt zu iſoliren, wie er gethan. Caeteris praestare — es anders und beſſer machen als Andere, Alles tiefer, Alles höher greifen — das ſteht für Jeden, der zu leſen verſteht, in unauslöſchlichen Flammenzügen auf dem Kunſtbanner Beethoven's geſchrieben. — Beethoven wußte wahrlich, daß ihm mehr als Talent geworden, er hatte nicht erſt auf ſeinem Todbette darnach zu fragen, und am wenigſten Hummel, der ihm nie perſönlich lieb geweſen war, der in ſeinen Augen nur ein Menſch ſein konnte, der mit Glück und Geſchick einige treffliche Klaviermuſik geſchrieben, weniger wie nichts in den Augen eines das Univerſum aus ſich heraus zeugenden Geiſtes. Wem aber die Geſchichte dennoch ſo wohl gefällt, daß er ſie ſich nicht nehmen laſſen will, dem iſt zu ſagen: Von allen Beweiſen giebt der Beweis des Alibi den Ausſchlag, dieſer Beweis iſt aber hier durch klaſſiſche Zeugen dahin geliefert, daß Beethoven zu der angeführten Zeit bei ſeinem Bruder auf dem Lande lebte, wozu noch kommt, daß die nicht weniger notoriſchen Umſtände ſeiner letzten Krankheit mit der Erzählung in keine mögliche Uebereinſtimmung zu bringen ſind.

* * *

Nie hat es einen Künſtler gegeben, der von ſeiner Zeit ſo verkannt werden, wie Beethoven, weil es nie einen gegeben, der in dieſem Grade als Neuerer, als unbarmherziger Reformator aufgetreten wäre, in welchem Empirie, Vorurtheil und Gewohnheit ſo ſehr den eigenen Ruin in dem Ruin alles Beſtehenden erkennen müſſen. Mit ſeinem Floreſtan in der unvergänglichen Kerkerarie des Fidelio konnte Beethoven ſagen:

„Wahrheit wagt' ich kühn zu ſagen,
Und die Ketten ſind mein Lohn!“

Mit Ausnahme der erſten Periode bis zum Septett, bis zur erſten Symphonie, wo auch Beethoven, wie wir dies von Mozart geſagt, den von der hiſtoriſchen Kunſt gegebenen Rahmen füllte, iſt, ſo zu ſagen, jede Note Beethoven's eine Neuerung, eine Erweiterung, eine Umwandlung von Form und Gehalt zum Unendlichen. Den Zeitgenoſſen gegenüber war ſomit Beethovens Muſe eine tief verſchleierte Zukunft. Daß ſie ihnen die Zukunft war, beweiſt der Umſtand, daß ſie unſere Gegenwart iſt. — Schon das Septett iſt vom hiſtoriſchen Standpunkte aus eine überaus kühne Emancipation der Kammermuſik durch die Zuſammenſtellung der ſieben Inſtrumente zu einem in der Kammer mächtigen Ganzen, durch eine neue Geſtaltung des Finale, welches das conzertirende Element eines gegebenen Kammerinſtrumentes in der Cadenz, in dem Feuergeiſte des ganzen genial gedachten Stückes auf das Anziehendſte hervorhebt, ohne deshalb ſymphoniſtiſch zu werden durch den Gehalt eines Ganzen, das dermaaßen der ganzen Schule vor Beethoven entwachſen iſt. Ebenſo bewundernswerth iſt die Verſtandesſeite des Septetts, die muſikaliſche Oekonomie in jedem Satze, in jedem Inſtrumente, in den Verhältniſſen derſelben zu einander. Das herrliche Werk iſt gleichſam die Knospe der Symphonie Beethoven's, wie ſie eine Zeit lang in der Kammer gehütet werden müſſen, bevor ſie den Stürmen des Lebens die Stirn bieten dürfen. Was der Haydn-Mozart'ſchen Zeit der großartige Bau des Septetts, iſt der Zeit der großen Symphonien Beethoven's die Chorſymphonie — ein Fortſchritt in's Unendliche! — Je näher in ſeiner dritten Periode Beethoven ſich ſelbſt kam, je rückſichtsloſer wurde ſeine Kunſt gegen die Zeitgenoſſen, je unentfeſſelter ſchwang ſie ſich auf die abſolute Höhe ihrer Ideen und Ueberzeugungen. Daß Beethoven ihr ſo weit vorausgeeilt, ſie nur flüchtig beachtet, konnten ihm die Gegenwart, der status quo in der Kunſt, die Beeinträchtigung der zünftigen Kunſtgenoſſen nicht im Grabe verzeihen.

Wo Beethoven in den Virtuoſen nichts wie ihren Werth für die Kunſt muſikaliſchen Erfindens erblickte, und ſie darnach, nicht nach der Stufe beurtheilte, auf welche eine außergewöhnliche Mechanik ſie in der Technik geſtellt haben mochte; da konnte er ſich keine Freunde machen unter dem reizbaren Völkchen ausübender Künſtler. Weder Hummel noch der höher fliegende Weber konnten in den Augen Beethoven's eine Macht ſein, wenn er ihre freien Phantaſien auf dem Pianoforte, in denen Hummel und Weber ſich am meiſten Beethoven näherten, was noch nicht ſagen will, daß ſie ſich auch auf demſelben Gebiete bewegten, wenn Beethoven, wie er bei ſich ſelbſt that, Erfindung und Leiſtung nur darnach beurtheilte, was ſie der Sonate, was dem Quartett, der Symphonie, dem Kirchenſtyl zu ſein vermochten.

Die erſte Meſſe Beethoven's war der Grund ſeiner vieljährigen Zerwürfniſſe mit Hummel geworden (ſiehe op. 86), weil ſie eine von Hummel und ſeinem hausbackenen Sinn und Weſen gänzlich unverſtandene Neuerung in Allem ſein mußte, was je von Joſeph und Michael Haydn, von Mozart in der Meſſe hergebracht worden. — War aber ſelbſt Hummel, der Componiſt des Hmoll-Concertes, des Klavier-Septetts und einer nicht werthloſen Meſſe weit entfernt, Beethoven zu verſtehen, wie ihn unſere Zeit verſtehen lernt, ſo hat man ſich nicht erſt zu wundern, daß Beethoven allgemein verkannt wurde, (ſiehe beſonders die Urtheile bei op. 12 und 47), daß ſein Leben eine Kette von Verfolgung und Verläumdung bildete. Hiernach, nach der unvermeidlichen Reaction ſolcher Geſchicke im Menſchen iſt denn auch zu beurtheilen, was dieſer Zurückſtoßendes, Eckiges, Außergewöhnliches an ſich haben mochte. Eine gewiſſe Unbeugſamkeit, eine ſchroffe Außenſeite ſollte Beethoven das erſetzen, was, er wußte es wohl, ihm an anziehenden Formen im Umgange, an einem gleichmäßigen Betragen abging. Den Menſchen rächte immer wieder die ſchrankenloſe Genialität des Künſtlers. Beethoven konnte grob, ſehr grob ſein, aber nie war er es aus Rohheit, ſondern aus einer Art komiſcher Verzweiflung, nicht für die Feinheit geboren worden zu ſein. Auch die erſten vier Takte ſeines Klavierconcertes in C moll, welche ſchon das ganze herrliche Werk ſelbſt ausmachen, ſind grob aber unſterblich. Als der Violinvirtuoſe Schupanzigh, der, nach Beethoven's Urtheil, ſeine Quartettmuſik am beſten ſpielte, aus Ungarn nach Wien gekommen war, um Beethoven kennen zu lernen und der Ehre gewürdigt zu werden ſich vor ihm hören zu laſſen, ließ Beethoven die auserleſene Geſellſchaft, in welcher dies ſtattfinden ſollte, ungebührlich auf ſich warten, weil er noch einen langen Spaziergang zu machen hatte, erſchien endlich, als man faſt die Hoffnung aufgegeben ihn zu ſehen, um ſchon nach den erſten zwei Takten des von Schupanzigh lange vorbereiteten C moll-Quartetts durch den Muſikſaal zum Hauſe hinaus zu ſtampfen, wobei nur fehlte, daß er vor der ganzen Geſellſchaft auch noch den Hut im Zimmer aufgeſetzt — bloß weil ihm das Tempo nicht recht geweſen war und er das Stück nicht liebte. — Vielleicht war Beethoven in dem Augenblick ganz wo anders, in einer Symphonie, wurde darin durch ein Quartett unangenehm geſtört, das ihm ſchon zu klein geworden, und ärgerte ſich dabei nur über ſich ſelbſt. Der vortreffliche in St. Petersburg verſtorbene Quartettſpieler Franz Böhm hat dem Verfaſſer den Auftritt oft geſchildert, wie ihm

Schuppanzigh ſelbſt denſelben mitgetheilt. Von Schuppanzigh ſagte Beethoven ſpäter: „Er könnte es mir Dank wiſſen, wenn ihn meine Kränkungen *magerer* machten.“ Noch weiter ging Beethoven in ſeiner leicht erregten Leidenſchaftlichkeit in dem muſikaliſchen Hauſe des Grafen Browne, bei dem Ries eine Anſtellung als Klavierſpieler hatte. Beethoven ſpielte hier mit Ries ſeine ſo eben componirten vierhändigen Märſche bei Gelegenheit eines auf dem Landſitz des Grafen in Baden bei Wien veranſtalteten muſikaliſchen Abends. Einer der Gäſte ſprach während der Muſik ſo laut, daß Beethoven's Verſuche mehr Aufmerkſamkeit zu erlangen, und die Verſuche mögen verzweifelt genug geweſen ſein, fruchtlos waren. Da hielt Beethoven plötzlich inne und ſagte laut in die Geſellſchaft hinein: „Für ſolche Schweine ſpiel' ich nicht!“ Mit der Muſik war es für den Abend aus, da er auch Ries unterſagte ſich weiter hören zu laſſen. Streng gegen ſich ſelbſt, war Beethoven ſtreng, aber gerecht gegen Andere, wobei er aber eben ſo ſchnell von einem Extrem zum andern überging. Am 3. April 1816 ſchrieb Beethoven an Ries nach London: „Erzherzog Rudolph ſpielt auch Ihre Werke mit mir, wovon mir il sogno beſonders wohl gefällt.“ Als Beethoven das „*Abſchieds-Concert von London*“, ein Paſſagenwerk ſeines Schülers, im Jahre 1825, zu ſehen bekam, war er dermaaßen über Ries entrüſtet, obgleich eine ſolche Gelegenheits-Compoſition nicht ſtrenger zu beurtheilen war, wie etwa das für Paris geſchriebene Abſchieds-Concert von Hummel in G dur, daß man die größte Mühe hatte ihn von ſeinem Verſage abzubringen, Ries durch die Zeitungen aufzuforden ſich nicht mehr ſeinen Schüler zu nennen. So groß, ſo rückſichtslos war Beethoven's Eifer für die Kunſt.

> „Einem iſt ſie die hohe, die himmliſche Göttin, dem Andern
> Eine tüchtige Kuh, die ihn mit Butter verſorgt."

Denn Beethoven war während des langen Aufenthaltes von Ries in London im freundlichſten Briefverkehr mit ihm geblieben und brauchte ihn zum Abſatz ſeiner Werke in England. Der Verfaſſer fand 1827 in Ries in Frankfurt am Main, wohin er aus London mit Renten übergeſiedelt war, einen etwas finſterſehenden, aber lebhaften und intereſſanten Mann, der den morgenländiſchen Urſprung an der Stirne trug und dem Reiſenden aus Rußland ſo viel von Beethoven erzählte als dieſer zu wiſſen verlangte. Vor zwei Monaten erſt hatten ſie damals den großen Mann zu Grabe getragen. Ries ſprach von Beethoven, wie die Alten vom Homer (cum Poetam dicimus nec addimus nomen, subauditur apud Graecos egregius Homerus, apud nos Virgilius. Lib. I, tit. 2, §. 2. Instit. Iustiniani). Ries ſpielte mir die Sonaten in As (op. 26) und in Cis moll; ich kann aber nicht ſagen, daß mir ſeine Behandlung derſelben ſehr groß erſchienen wäre oder ſein Spiel mich ergriffen hätte.

Ries war im Ganzen genommen nicht viel über die Beethovenſchen Clavierconzerte hinausgekommen, welche Form ihn, den Pianiſten von Fach, den Componiſten des Cis moll-Konzertes mehr anſprach, als ein Stück Weltgeſchichte in einem Quartett, in einer Symphonie, in einer der größeren Sonaten ſeines über ein Clavier erhabenen Lehrers. Selbſt Muſiker ſah Ries den begabten Muſiker in Beethoven, nicht gerade ſeines Gleichen, wohl aber den Standesgenoſſen, da ſie doch nicht das Geringſte mit einander gemein hatten und der zufällige Umſtand, daß ſie ſich beide der Notenzeichen bedient, hier noch gar nicht in Betracht kam. Dies geht aus dem ganzen Geiſte des „Anekdotiken“ von Ries über Beethoven hervor, deſſen Procop er durch ſein Buch ohne alle Weltanſchauung geworden. Im Jahre 1827 hätte man auch noch für einen muſikaliſchen Schwarzkünſtler gegolten, wenn man etwas von der dritten Stylart Beethovens hören laſſen wollen. Dieſe Schätze ſind jetzt Gemeingut. Von der in St. Petersburg und in Moskau, im Winter 1853/1854 auf ein größeres Publikum auch verbreitete, von **Mortier de fontaine** wahrhaft zündend in Konzerten vorgetragenen großen Sonate **op.** 106, von dieſem auf die Taſten eines Klaviers erbauten Mauſoleum, ſagte Ries dem Verfaſſer: „Beethoven ſuche Schwierigkeiten.“ Ries hätte ſagen ſollen, daß ſich dieſe auf ſeinem Wege fanden. Ries hatte Wien und Deutſchland verlaſſen, bevor Beethoven auch nur den höchſten Ausdruck ſeiner zweiten Stylmetamorphoſe erreicht hatte. Ueber die A dur-Symphonie correſpondirte bereits Beethoven mit Ries nach London (November 1815).

England war wenig geeignet, Ries zu einem Verſtändniß der dritten Stylart Beethovens Beihülfe zu leiſten. Eine ſo abſtrakte Ideenwelt bleibt in einem unkünſtleriſchen Lande lange ein Fremdling. Unſere Zeit in ihrem Ideenſchwunge hat uns dieſe letzten Geheimniſſe Beethovens näher bringen müſſen, damit ſie verſtanden werden konnten, wie ſie es immer allgemeiner ſind. —

Der als Componiſt und Virtuoſe ehrenvoll bekannte Ignaz Moſcheles, der Stammesverwandte von Ries, löſte dieſen in London ab, nachdem er ſich in Wien zu einem der ausgezeichnetſten Pianiſten ſeiner Zeit, im Frohndienſte ſeines Inſtrumentes, herangeübt hatte. — Moſcheles erzählte ſelbſt, wie er ſich an ſein Piano binden und dann ſeine Wohnung verſchließen laſſen, um täglich ſeine 6 Stunden zu üben. In der Technik übertraf ihn damals kaum ein Klaviervirtuoſe und es hat eine Zeit gegeben, wo man ſeine Variationen über den Alexander-Marſch von Beethoven (ſiehe den Buchſtaben I, dritte Abth. des Katalogs), ſeine Klavier-Conzerte in G moll und beſonders in Es dur zu dem Schwierigſten zählte, was überhaupt exiſtirte. Es iſt eine Jugenderinnerung des Verfaſſers, mit welcher Dankbarkeit Moſcheles im Jahre 1829 in London von Beethoven ſprach, und ſich der durch den großen Mann erfahrenen Aufmunterungen, namentlich der Güte erinnerte, mit welcher der König der Sonate die ihm von Moſcheles dedizirte Sonate in E dur entgegennehmen wollen, wobei Beethoven mehr auf den Fleiß, den überaus tüchtigen Willen, als auf den Inhalt nach dem Maaßſtabe des Componiſten der Rieſen-Sonate op. 106 geſehen haben mochte, was für die natürliche Gutmüthigkeit Beethovens ſpricht, wenn man, wie Moſcheles, den Ungewöhnlichen auch ungewöhnlich zu nehmen verſtand.

In der Nationalität von Ries und Moſcheles lag für Beethoven kein Grund der Entfremdung und Zurückhaltung. Auch darin war er ſeiner Zeit weit voraus, denn dieſe Nationalität war noch keineswegs den allgemeinen Zuſtänden in Leben, Kunſt und Wiſſenſchaft verſchmelzen. In dieſer Beziehung war der alte Iſaac im Ivanhoë von Walter Scott der letzte Jude. —

Haydn und Mozart hätten in Ries keinen ihnen auch nur gleichberechtigten Menſchen erkannt, ihn kaum zum Schüler haben wollen. Keinem Zweifel kann indeſſen unterliegen, daß ohne dieſe Nationalität das Verhältniß von Ries zu Beethoven ein gegenſeitig ſehr viel einigeres geworden wäre, und ſchwerlich vertrüge ſich Beethoven heute mit den in der Kunſt wirkenden Landsleuten von Ries, weil dieſe ehemals in aller Beſcheidenheit durch Fleiß und Verdienſt nach einer nur gerechten Anerkennung ſtrebten, heut' zu Tage aber die erſten Plätze erſtürmen wollen. Ein umgekehrtes Verhältniß, welches ſich nicht genug daraus erklärt, daß dieſes Element in der Perſon von Mendelsſohn der Kunſt einen Mann von ſehr überwiegendem Talent gegeben den wir im zweiten Theil dieſes Buches ſchätzen, nicht überſchätzen lernen werden.

Der Verfaſſer, ein Schüler von Moſcheles, ein Verehrer von Eduard Ganz, dieſer Leuchte aller Rechtsphiloſophie und Behandlung einer Doktrin als ſolcher, iſt der Meinung, daß man von Juden wie von jeder anderen Nationalität ſprechen kann, ohne Verſteckens zu ſpielen, weil das Individuum von keiner Nationalität afficirt werden ſoll, alles Konkrete aber, und ſomit das Individuum in dem Allgemeinen, in dem Kunſtintereſſe, aufzugeben hat. —

Die Sonate mélancolique, in der Moſcheles den Verluſt eines werthen Freundes betrauerte, wie er dem Verfaſſer ſagte, die Cramer dedizirten Allegri di bravura, die vierhändige dem Erzherzog Rudolph dedizirte Sonate in es, die Moſcheles zweihändig zu ſpielen liebte und die mit der vierhändigen Sonate Hummels in as den erſten Platz behauptet (Beethoven beſchäftigte die Idee einer vierhändigen Sonate erſt auf ſeinem Todbette und op. 6 kommt hier nicht in Betracht), dieſe Werke erklären hinlänglich das wohlwollende Intereſſe Beethovens an dem ſtrebenden Moſcheles. Liſzt ſagte einmal treffend in Paris: „Die Sachen von Moſcheles ſind engliſchen Käſtchen vergleichbar, die man an ihrer untadelhaften Arbeit erkennt, die ſich ſo vortrefflich ſchließen und öffnen: es iſt weiter nichts drinnen, es ſind aber Käſtchen von engliſcher Arbeit.“ — Moſcheles ſpielte insbeſondere ſeine Beethoven dedizirte Sonate vortrefflich. Sie iſt ein Machwerk, keine Eingebung, eine geſchulte Sonate, immer noch und quand même, eine Sonate que me veux-tu? mit etwas modiſchen Clavierprunk, noch lange kein Gedicht. Aber etwas Anſtändiges hat die Sonate, das ſie empfiehlt, wie die hübſche Romanze in H dur. Das Rondo iſt freilich nur eine Moſchelesſche Knallerbſe und das Scherzo mit zwei Trios eine Rhapſodie in Beethovenſchem Geiſte ohne Beethovens Geiſt.

Eine hier dem Verfaſſer natürlich gegebene Erinnerung wird dem Leſer nicht unwillkommen ſein, weil man die Leute vor wie nach Beethoven nicht zu vergeſſen hat, um eine Erſcheinung, wie er eine war, von allen Seiten zu beleuchten. Es iſt nur das Leben, das wieder Leben giebt, und Alles hat bei einem Gegenſtande, wie der unſerige, zuſammen zu greifen. —

Es war in London, im Mai 1829, an einem jener Sonntag-Vormittage, wo man glauben ſollte, die ungeheure Stadt ſei mit ſchwarzem Tuch verhangen, als der Verfaſſer in jener Beethoven dedizirten Sonate bei Moſcheles eine Lektion nahm. Moſcheles ſpielte mir eben das Scherzo in der Bewegung vor, in der ich es zu ſtudiren hatte, als ich ihn bat, es mich einmal in der größtmöglichen Geſchwindigkeit hören zu laſſen. Hieran ſchien Moſcheles vielen Geſchmack zu finden, denn er wiederholte das Stück mehrmals mit einer ſo großen Virtuoſität, daß es ordentlich nach etwas klang. Während deſſen war ein junger Mann in's Nebenzimmer getreten und hatte ſich dem Erard'ſchen Flügel genähert, an dem Moſcheles ihm den Rücken zuwandte. Der Fremde hatte etwas bei'm erſten Blick Einnehmendes. In ſeinen feinen Zügen zeigte ſich das Gepräge des Orientalen. Als Moſcheles das Scherzo beendigt hatte, rief der Fremde recht aus Herzensgrund bravo und ſtellte ſich „als einen Klavierſpieler vor, der ſich Moſcheles in London empfehle.“ An ſolche Beſuche war dieſer ſo gewohnt, daß er, um den jungen Mann ſchneller los zu werden, antwortete: „nun, ſpielen Sie mir etwas, bis ich einen Frack anziehe, denn ich habe eilig auszugeben." Der deutſche Klavierſpieler ſetzte ſich auch augenblicklich an's Inſtrument und verſuchte daſſelbe gewiſſermaßen in der Figur der auseinander gehenden Oktaven im Finale der damals ſo eben erſchienenen Sonate Mendelsſohns in E dur. Hier fiel ihm aber ſchon Moſcheles mit den Worten um den Hals: „Sie ſind Mendelsſohn! Wie hab' ich Sie erwartet!" Der Freudenergüſſe war nun kein Ende. Moſcheles rief auch noch ſeine hübſche Frau zu Hülfe. Mendelsſohn, ein Klavier=Virtuoſe in einer größeren, vom Conzertland entfernten Art, mußte nun die ganze Sonate ſpielen, die Moſcheles über Alles ging, die er immer auf ſeinem Inſtrument liegen hatte, wo ſonſt nichts lag, denn Moſcheles war ein ſäuberlich' Männchen, das keine Unordnung litt, dem die doppelte Buchführung in der Kunſt auch willkommen geweſen wäre. In dieſem Kreiſe, zu dem noch der Altmeiſter John Cramer gehörte, den Beethoven verehrte, in der kleinen, anſprechenden Wohnung von Moſcheles am Finsbury=Square, hörte der Verfaſſer Geſprächen über Beethoven zu, den Mendelsſohn verehrte, von deſſen Klavierwerken Cramer nur wenig wiſſen wollte, den Moſcheles nur kalt wiedergab. Hier ſagte Mendelsſohn, als von Sonaten für Piano und Violine die Rede war: „welcher Componiſt könnte hoffen, ſich einem Adagio wie das in der, dem Kaiſer Alexander von Rußland gewidmeten C moll=Sonate, auch nur zu nähern! (ſiehe op. 30 im Katalog). Hier ſpielte vor Mendelsſohn Moſcheles mit Cramer ſeine vierhändige Sonate in Es, wie Hummel ſeine vierhändige Sonate einſt in Moskau öffentlich mit Field, von welchem Cramer immer mit Entzücken ſprach, dem Hummel den Ehrenplatz in der Sonate, die erſte Stimme, in Moskau eingeräumt hatte. Im Rondo, damals gab es noch Rondos, hat die erſte Stimme das Thema acht Takte Solo. Dieſes in ſich ziemlich unbedeutende Motiv ſtellte Field mit Verzierungen in *ſeiner* Art, von denen Hummel bei ihrem erſten Zuſammenſpiel nichts zu hören bekommen, ſo überraſchend hin, daß ein Geflüſter das Publikum durchlief, dem jede Note der Sonate bekannt war. Hummel, vielleicht in einer Anwandlung unwillkürlichen Neides, ſpielte hierauf etwas ſtark im Baß, was Field, der ſich nie genirte, veranlaßte, laut bis in den Conzertſaal hinein zu rufen: „ne tappez pas si fort.“ Field, der integralſte Ausdruck des Klaviers als *Solo*inſtrument, nicht auch als muſikaliſches Mittel, hat in Rußland Klavier-Traditionen hinterlaſſen, die *noch* ihre guten Früchte tragen. Im „*Notturno*“, das er geadelt und aus der Taufe gehoben, in der kleinen, nicht auch in der leidenſchaftlichen Kantilene, war Field ein Rubini auf Stahlſaiten. Von Beethoven verſtand er nichts. Beethoven beurtheilte er nach der Sonate pathétique, die er ſpielte, aber wenig klaviergemäß fand. Die Klavier-Conzerte Beethovens, *ſymphoniſtiſche Mikrokosmen*, welche das Pianoforte als ſolches abſorbiren und keine eigentliche *Paſſage* kennen, mußten ihm ein *heiliger* Gräul ſein. Field war, nicht ohne Anſtoß, bis Hummel gekommen, d. h. bis an einen am Klavier *neumodiſchen* Ausdruck *Mozarts*, und da ſtehen geblieben. Als Schüler von Clementi konnte er über dieſe Station nicht hinaus, weil er in Beethoven ſuchte, was in ihm nicht zu finden war — das Clementi-Fieldſche Klavier, eine Salongröße. Bezeichnend für dieſe Richtung des Klaviers iſt, wenn in Moskau und St. Petersburg beliebte Stellen Fieldſcher Conzerte in Auszügen geſtochen wurden z. B. unter dem Titel: passage du second Concerto; wenn Field auf dem Titelblatte ſeines Rondos in es, wo der Dezimenſprung im erſten Takt von es nach g, von g nach b, ſchon als ſehr kühn im Baß galt, ſich élève de Clementi nennt (St. Pétersbourg chez F. A. Dittmar). Wir haben geleſen, daß Beethoven ſich nicht den Schüler Haydn's nennen wollte und darin Recht hatte, weil er ſein eigener Sohn und Schüler war.

Die neuere Zeit hat Liſzt und Chopin in der vierhändigen F moll-Sonate von Onslow gehört, die dieſe Dioskuren des Klaviers einmal öffentlich in Paris vortrugen. Ein Zuſammenwirken des männlichen Elementes mit dem weiblichen in der ſchwierigen Kunſt, ein Inſtrument zu behandeln, das einen gegebenen trockenen Ton hat, wie es wol nie vorgekommen ſein mag.

Chopin verſtand den unglücklichen Beethoven. Seine Größe tröſtete ihn. Er ſpielte von ihm unnachahmlich, was ſeiner phyſiſchen Kraft nicht zu viel war, wie die Variationen aus der Sonate op. 26; in der Cis moll-Sonate blieb Chopin gewöhnlich vor dem Finale ſtehen. Er las Beethoven, wie man einen Lieblingsſchriftſteller lieſ't, wie ſeinen Rouſſeau, ſeine Sand. Chopin ſpielte Beethoven nicht wie einen, wie eine Beethoven. Die Geſchichte kennt Heldinnen! Wenn aber der „Donnerer" in ſeinen Symphonien über das Conſervatoire kam, hörte ihm Chopin ſtill verzückt zu. Bei einer ſolchen Gelegenheit in dieſem Heiligthum des Orcheſters hatte man Naturen wie Liſzt und Chopin zu beobachten, um an die Macht der Kunſt im Leben zu glauben.

Welch' ein gewaltiger Mann Liſzt für und in Beethoven ſein wollen, weiß Europa. Zeitgenoſſen und Epigonen haben zu dem großen Bilde Beethoven mitzuwirken, ſoll es in ſeinem Umfange erfaßt, nach dem Werth der Kräfte auch geſchätzt werden, welche ſich deſſen Verſtändigung angelegen ſein ließen, um demſelben einen bleibenden Platz im Leben zu ſichern, denn alle Kunſt iſt nur eine fata morgana des Lebens. —

Mit- und Nachwelt Beethovens, wie wir ſie hier berühren, werden uns in dem nächſten Bande dieſer Kunſtſtudie näher beſchäftigen. Verweilen wir noch einen Augenblick bei Cramer, dieſem venerabilis Beda des neueren Klaviers, weil er von allen Klavierſpielern allein vor Beethoven Gnade fand. Unter Cramers Händen ſchien jedes Piano einen reicheren Ton auszugeben. Ohne die Paſſagenfertigkeit eines Moſcheles, ohne das leidenſchaftlich große Spiel von Mendelsſohn, der für Beethoven geſchaffen war, möchte dennoch Cramer in Ton und gebundenem Styl ein höherer Ausdruck der Schule in Allem ſein, was eine ſolche auch geiſtig groß macht. In einem Morgen-Concert in den Argyle-Rooms (Mai 1829) ſpielte Cramer in London das Klavier-Quartett Mozarts in Es dur (der Zwillingsbruder des leidenſchaftlicheren G moll-Klavier-Quartetts), begleitet von ſeinem Bruder, dem Violiniſten Franz Cramer und dem „großmütterlichen“ Lindley, aus dem man in England einen Romberg machte. — Daß die Engländer Mozart und Beethoven, Händel und Bach lieben wollen, muß man ihnen verzeihen. Da iſt die allmächtige fashion, die tyranniſche Mode im Spiel und wenn man, es muß nur in „Argyle-Rooms“ oder in „philharmonic society“ ſein, ihnen eine Symphonie von Gade ſpielte und dieſelbe für eine von Mozart ausgäbe, ſie glaubten es auch und bezahlten mit demſelben Vergnügen ihre halbe Guinee Eintritt! „Das ſind die großen Kenner,“ ſagte einmal Beethoven bei'm Grafen Browne, wo Ries einen Marſch improviſirt für einen von Beethoven gelten laſſen und dies Glauben gefunden hatte: „man gebe ihnen nur den Namen ihres Lieblings, mehr brauchen ſie nicht!“ (ſiehe das Nähere bei op. 45.)

Im Larghetto des Mozart'ſchen Quartetts entlockte Cramer dem neben mir ſtehenden Moſcheles eine Thräne, was bei Moſcheles viel ſagen wollte, noch mehr aber auf dem Theater ſeiner Londner Triumphe in Argyle-Rooms, wo er, der „great and favorite performer“, ſeine Conzerte zu geben pflegte. Selbſt das Finale des Mozart'ſchen Quartetts, deſſen dürre, wiederkehrende Paſſage veraltet, ſelbſt dies Dorfluft athmende Finale riß das Großſtädter-Publikum (the metropolitan public) hin und Moſcheles ſagte laut: „Das ſpielt ihm kein Menſch nach!" — Moſcheles und Cramer waren Freunde bis in den Conzertſaal, an deſſen Thür gewöhnlich Künſtler ihre Freundſchaft warten laſſen. Moſcheles und Mendelsſohn nannte Cramer väterlich die jungen Leute, ohne ſich deshalb über ſie erheben zu wollen. Er ſtellte vielmehr die Etüden von Moſcheles über die ſeinigen, ein rührender Irthum! — Die Alten wußten beſcheiden zu ſein. Von den Compoſitionen Mendelsſohn's ſagte Cramer: „das mag ſehr ſchön ſein, ich verſteh' es nicht." Von Liſzt äußerte er, nachdem er den großen Verkämpfer der neuen Schule in Rom gehört: „wir ſind von verſchiedener Religion!" Cramers Ideal war Hummel, der ihm zu ſeiner großen Freude das klaſſiſch glatte Klaviertrio in E dur dedizirt hatte, Hummel, dem er ſich auch als Pianiſt unterordnete, vielleicht weil Hummel als etwas ganz Neues den erſten neuen Eindruck auf Cramer gemacht. Cramer hatte Thränen im Auge, wenn er von Hummel ſprach. Die Klavier-Conzerte Beethoven's verſtand Cramer nicht und konnte ſie daher auch nicht ſpielen. Von den beiden erſten hörte ich ihn ſagen: „ſie wären ganz ſpielbar", bis zum dritten war er nicht gekommen; er glaubte es einmal gehört zu haben! — Von den Sonaten lobte er die pathétique. Die Kunſt iſt immer dieſelbe, ihre Manifeſtationen variiren in's Unendliche!

Als der Verfaſſer 1842, dreizehn Jahre ſpäter, Cramer in Paris wiederſah, nachdem der würdige Mann ſein Vermögen in einer Spekulation eingebüßt, ſich ſeinen Portwein abgewöhnen müſſen und eine zuſammengefallene Eiche, der deutſche Kräftigkeit noch Geſundheit erhielt, in den *Batignolles* wohnte, von wo er nach Paris kam, um ſogenannten „*kollektiven*“ Klavierunterricht in Penſionen zu ertheilen (!), da fand ich ihn und ſein Spiel verändert, ſeine *Religion* war dieſelbe geblieben. Auf die Frage: „ob er in Paris, wo man ſich einbildet Beethoven zu lieben, jetzt *mehr Beethoven ſpiele*? war Cramers Antwort: „das überließe er jungen Leuten!“ Und ſo war Beethoven dem achtzehnten Jahrhundert und allen Leuten, die in dieſem dem Geiſt und der Gewöhnung nach wurzelten, ein *Fremdling*, ja! noch in dem ganzen erſten Viertel *dieſes* Jahrhunderts, ziemlich allgemein, ein unbequemer Störenfried.

Das Gefühl einer dem Leſer gewiß nicht anſtößigen Dankbarkeit gegen den Mann, in deſſen Etüden wir Alle erzogen worden, entſchuldige eine weitere Erinnerung. Cramer ſchenkte mir 1842 einen ganzen Tag in Paris. Der Fürſprache Lißt's verdankte ich damals einen Erard'ſchen Flügel, den man nicht leicht, am wenigſten auf kurze Zeit miethet. Die Schleſinger'ſche Muſikhandlung hatte die Gefälligkeit gehabt, mir ſämmtliche Werke Cramer's in ſtaubbedeckten vergeſſenen Kartons zuſammen zu ſuchen. Als der alte Herr den ganzen ungeheueren Stoß auf dem ſchönen Inſtrumente erblickte, rief er aus: „*habe ich wirklich das Alles geſchrieben!*“ Eine Variation der Worte Beethoven's, desſelben Kunſtfundaments: „hab' ich das geſagt? nun dann hab' ich einen Raptus gehabt.“ (Siehe weiter unten). Cramer ſetzte hinzu: „Muſikliebhaber in Paris zu finden, hatte ich aufgegeben!“ Als er mir auf dringendes Bitten ſeine Etüden ſpielte, hörte ich ihm mit ganzem Herzen zu, obgleich der alte Herr ſchon viele Fehler machte und überhaupt etwas hart ſpielte, in der linken Hand zeigte er aber noch immer die ungewöhnliche, tonvolle Gewalt. „Was haben Sie mich alten Mann auch „ausgraben“ (déterrer) wollen, ich ſpiele ja nichts mehr,“ ſagte er entſchuldigend.

Die „Cramer'ſchen“ Etüden ſind unvergängliche Paſtell-Schilderungen der Schickſale des Piano und der Pianiſten „klein und groß“. Cramer ſelbſt hielt am meiſten von einer Hummel dedizirten Sonate im Händel'ſchen Styl (dans le style de Handel), die aber nicht zum Geiſte ſpricht. Er ſchrieb beim Abſchiede von mir auf dieſe Sonate ſeinen Namen und ſagte: „nehmen Sie das zum Andenken an einen vergeſſenen alten Mann, dem Sie einen angenehmen Tag gemacht.“ Er gab mir auch noch ſeinen auf den Tod des Herzogs von Orleans im Sommer 1842 componirten Trauermarſch. Cramer wußte nicht das Material des ſtrengen Styls als Mittel zu verwenden, um den Stoff ſelbſt zu vergeiſtigen, wie dies Beethoven gethan, der ſelbſt die Fuge in das Gebiet der Romantik verſetzt durch freie Epiſoden und Zwiſchenſätze, die Fuge mit dem allgemein Inſtrumentalen ausſöhnen wollen (ſiehe die Sonaten op. 106, op. 110, die Ouvertüre op. 124, beſonders aber die Quartettfuge op. 133 mit der unvergleichlichen Epiſode in Ges dur, meno mosso e moderato $^2/_4$, die Fuge im C dur (Quartett op. 59).

Franz Schubert, den Beethoven des Liedes, kannte Beethoven nur kurze Zeit. Man hatte ihm den edlen Geiſt verdächtigt, ihn abſichtlich von Beethoven entfernt gehalten. Als wenige Tage vor ſeinem Tode der Componiſt der Adelaide, des Liederkreiſes an die ferne Geliebte, (ſiehe Op. 98), Schubert ſeinem Geiſte nach erkannte, ſagte er von dem Componiſten des Erlkönigs, des Wanderers, ſo vieler andern unvergänglichen Schöpfungen: „wahrlich in dem Schubert glüht ein göttlicher Funke!“ — Ganz Europa hat dieſes Urtheil beſtätigt; der Verfaſſer fand ſogar auf einem engliſchen Flügel in Cadix „die Winterreiſe“. Karl Maria v. Weber war Beethoven zu gewebt. Dergleichen halbe Wortſpiele in Aſſonanzen waren eine Eigenthümlichkeit Beethovens kurzer, ſpitzen Ausdruckweiſe. Es iſt aber mehr in dem Wort, als man darin ſucht. Weiß der geniale Componiſt des Freiſchützen nicht wie ein kunſtfertiger Weber mit gegebenen Themas umzuſpringen? ſie in ein glänzendes Ganze zu verweben und ſo ihre Schönheit an den Tag zu bringen? Iſt der Freiſchütz nicht ein ſolcher Teppich, in dem die Grundſtoffe immer wieder hervortreten? Iſt er nicht mehr ein in unvergänglichen Tönen lebendes deutſches Märchen, als eine Oper? Das Verhältniß Beethovens zu Weber wurde durch den Verdacht getrübt, Weber ſei der Verfaſſer der giftigen, im Freimüthigen und andern Blättern der Zeit auf Beethoven gemünzten Artikel geweſen (ſiehe den Buchſtaben p. dritte Abth. des Katalogs). Die Spur einer höchſt befremdlichen

Animoſität gegen Beethoven findet man wirklich in Weber's hinterlaſſenen Schriften, bei Gelegenheit einer Beſprechung der **Sinfonia eroica**, durch die Orcheſterinſtrumente, wo die Violine eine vorlaute Flöte mit den Worten zum Schweigen bringt: „ich werde Dir die **Sinfonia eroica** auflegen laſſen.“ Beethoven empfing nichts deſtoweniger Weber mit offenen Armen, als dieſer ihm, nachdem die Euryanthe in Wien durchgefallen, in tiefſter Devotion, wie ſich darüber Beethoven ſelbſt ausdrückte, die Partitur mit der Bitte vorlegte, der große Mann des Fidelio möge nach Gutdünken Aenderungen vornehmen. Beethoven's Antwort war in ſeiner offenen, gegen ſich ſelbſt ſtets kunſtbeſcheidenen Weiſe folgende: „Weber hätte mit ſeinem Anſuchen vor der Aufführung der Euryanthe kommen ſollen, jetzt ſei es damit zu ſpät, er habe denn die Abſicht, ſo gründliche Reformen vornehmen zu wollen wie die, welche Beethoven mit ſeinem Fidelio einſt vorgenommen habe.“ Dazu war freilich Weber nicht der Mann und ging lieber mit ſeinem Oberon in's Guineenland, um dort einen frühen, viel allgemeiner betrauerten Tod zu finden, als der Verluſt Beethovens ein Jahr ſpäter. Die Quellen ſchweigen über eine Annäherung zwiſchen Louis Spohr und Beethoven, obgleich der hochherzige, gebildete Spohr von 1813 bis 1817 in Wien lebte, hier ſeinen Fauſt, die erſte Symphonie, ſeinen „glorreichen Augenblick“, ein Oratorium: „das befreite Deutſchland“ componirte. — Von den Componiſten ſeiner Zeit ſagte Beethoven im Allgemeinen: „wenn ſie nichts mehr zu ſagen wiſſen, flüchten ſie allzumal in den verminderten Septimen-Accord“. Ihm, der noch etwas zu ſagen hatte, konnte dies Hinterthürchen bei Weber am wenigſten entgehen.

* * *

Der Menſch Beethoven war ein Göthe ohne Schwächen, ohne Anbeter, die er entfernte. Der Dichter Beethoven hat nicht das Objektive, das klaſſiſch Beruhigte, allgemeiner Menſchliche von Göthe, dem in dieſer Beziehung Mozart näher ſteht. Beethoven iſt eine ungeheure und ungeheuerliche Individualität, eine Ausnahme in dem Allgemein Menſchlichen und ſomit auch Schwachen: Beethoven iſt der gegen die Geſchicke der Welt kämpfende, unbezwingbare Genius. Eine ſo hohe Idee Beethoven auch von ſich haben mochte, dieſe Erkenntniß von ſeiner Miſſion, in der Idee der Kunſt ging ſie vollſtändig bei ihm auf. — Schwoll dem gewaltigen Manne der Kamm, ſo war es immer, weil er gereizt worden. Mit Lobeserhebungen und Schmeicheleien kam man ihm nicht näher, gerade weil er eine ſehr hohe Idee von ſich hatte. Dem für ihn ſchwärmenden Kuhlau, welcher gewiß auf einem guten Wege war, wie ſein Klavier-Quartett in C moll mit der Fuge beweiſt; Kuhlau, der aus Kopenhagen nach Wien gekommen war, um des Großmeiſters Urtheil in aller Demuth zu vernehmen, ſagte Beethoven rückſichtslos in's Geſicht: „nicht kühl nicht lau,“ welche Anſpielung auf ſeinen Namen den Mann richtig, aber hart zeichnet. — Leidesdorf, einen Wiener Kalkbrenner ſeiner Zeit, der es auf eine gewiſſe leere Eleganz bei Pianoforte-Compoſitionen abſah, deſſen Rondo „la Rose“ nun auch verblüht, deſſen vierhändige, damals brillante Sonate in Es dur längſt vergeſſen iſt, Leidesdorf nannte Beethoven bezeichnend „das Dorf des Leides.“

Rückſichtsloſe Wahrheitsliebe bezeichnete den biederen, offenen Charakter des großen Künſtlers. Es war nicht leicht, ſein Freund, gefährlich ſein Feind zu ſein. Aeußerſt ſelten, und dann nur bei Tiſch oder auf ausgedehnteren Spaziergängen war Beethoven „aufgeknöpft,“ wie er ſagte. — Dieſe Verſchloſſenheit ſeines Sinnes iſt Urſache, daß wir nicht mehr über ſeinen innern Menſchen wiſſen, dieſen in ſeinen Werken zu ſuchen haben. In ſeinem Urtheil über Kunſtgegenſtände überhaupt war Beethoven zurückhaltend; ſprach er ſich aus, was nur geſchah, wenn man ihn dazu drängte, ſo hielt er nicht hinter dem Berge. Läſtige Neugierige und Ungebildete aller Art wußte er durch Sarkasmen fern zu halten, daß ſie ihm nicht wieder kamen. Er nannte ſolche Leute „After-Menſchen.“ Auch Mozart's Antworten waren blitzſchnell und treffend. Mozart fand aber nicht, wie Beethoven, in einer umfaſſenden Geiſteskultur die Mittel, über jeden beliebigen Gegenſtand, rein wiſſenſchaftliche nicht ausgenommen, ſich ſelbſtſtändig und tüchtig zu äußern. Deßhalb konnte Beethoven bei ſeiner Muſik auf ſo viel mehr Dinge eingehen, ſeine Kunſt auf ſo viel erweiterte Gebiete hinüberziehen. Der Geiſt der Zeiten Mozarts war ein anderer. Der Künſtler kam damals nicht in Verlegenheit, Dinge wiſſen zu müſſen, die nicht zu ſeinem Fach gehörten.

Ein Livländer darf nicht vergeſſen, daß ein Buſenfreund von Beethoven, Amenda, in **Kurland** lebte. Zwei Briefe an Amenda mögen hier im Auszuge Platz finden.

An Herrn Karl Amenda zu Wirben in Kurland.

Wien, den 1. Juni. (Ohne Jahreszahl.)

Mein lieber, mein guter Amenda, mein herzlicher Freund, mit inniger Rührung habe ich Deinen letzten Brief geleſen. Womit ſoll ich Deine Treue, Deine Anhänglichkeit an mich vergleichen, o das iſt recht ſchön, daß Du mir immer ſo gut geblieben, ja ich weiß Dich auch mir vor Allen bewährt und herauszuheben, Du biſt kein „Wiener Freund,“ nein Du biſt einer von denen, wie ſie mein vaterländiſcher Boden hervorzubringen pflegt; wie oft wünſche ich Dich bei mir, denn Dein Beethoven lebt ſehr unglücklich. Jetzt iſt zu meinem Troſte wieder ein Menſch hergekommen, mit dem ich das Vergnügen des Umganges und der uneigennützigen Freundſchaft theilen kann, er iſt einer meiner Jugendfreunde, ich habe ihm ſchon oft von Dir geſprochen und ihm geſagt, daß, ſeit ich mein Vaterland verlaſſen, Du einer derjenigen biſt, die mein Herz ausgewählt hat. Schreibe mir recht oft, Deine Briefe, wenn ſie auch noch ſo kurz ſind, tröſten mich, thun mir wohl.

Dein Quartett gieb ja nicht weiter, weil ich es ſehr umgeändert habe, indem ich erſt jetzt recht Quartette zu ſchreiben weiß, was Du ſchon ſehen wirſt, wenn Du ſie erhalten wirſt.

Ohne Ort und Datum.

Wie kann Amenda glauben, daß ich ſeiner je vergeſſen könnte — weil ich ihm nicht ſchreibe oder geſchrieben — als wenn das Andenken der Menſchen ſich nur ſo gegenſeitig erhalten könnte! Tauſendmal kömmt mir der beſte der Menſchen, den ich kennen lernte, in Sinn, ja gewiß unter den zwei Menſchen, die meine ganze Liebe beſeſſen (Breuning und Wegeler) biſt Du der Dritte, nie kann das Andenken an Dich mir verlöſchen. Erhalte mir immer Deine Liebe, ſowie ich ewig bleibe

Dein treuer Beethoven.

(Signale für die muſikaliſche Welt, Nr. 5, 1852.)

Ein anderer Freund Beethovens in Rußland war Oliva (ſiehe op. 76), als Profeſſor der deutſchen Literatur am Kaiſerlichen Lyceo in Zarskoe-Selo bei St. Petersburg geſtorben, in deſſen Nachlaſſe ſich keine Briefe von Beethoven mehr befinden, weil ſolche, bei Gelegenheit eines Brandes auf einem Gute bei Poltawa, wohin ſich die Erben zurückgezogen, verloren gegangen.

Die ſonſtigen Beziehungen des großen Mannes zu Rußland, wo ein geläuterter Geſchmack ihm längſt den erſten Platz in aller Inſtrumentalmuſik angewieſen, ſind die Widmungen dreier der wichtigſten Quartette (op. 59) an den Grafen Andreas Raſumovski und anderer drei (op. 127, 130, 132, vergleiche op. 126) an den Fürſten Nikolaus Galitzin.

Dieſe letzten haben zu einer bedauernswerthen Polemik in muſikaliſchen Zeitſchriften Veranlaſſung gegeben. Schindler hatte zuerſt mit Bitterkeit behauptet, Galitzin ſei Beethoven das zwiſchen ihnen ſtipulirte Honorar ſchuldig geblieben. Der Fürſt Galitzin trat im Jahre 1853 gegen dieſe Angabe auf und ſtellte durch Quittungen den Beweis hin, daß in keinem Falle von mehr als einem Reſt der ganzen Verpflichtung im Betrage von 125 Dukaten die Rede ſein können, welchen Reſt der Neffe und Univerſalerbe Beethovens nach des Onkels Tode erhalten und quittirt habe. Aus dieſen Debatten, ein wahres parturiunt montes, nascitur ridiculus mus geht zweifellos hervor, daß, wenn an der Zahlung etwas verzögert wurde, dies durch obwaltende Umſtände ſattſam erklärt und entſchuldigt wird und der Neffe Beethovens nicht der erſte Erbe war, der eine Forderung ſeines Erblaſſers einkaſſirte. Tüchtiger Männer in der deutſchen Preſſe iſt aber vollkommen unwürdig, wenn ſie in ſo hohem Grade dem irritabile genus vatum verfallen ſein wollen, in der Perſon des Fürſten Galitzin gewiſſermaßen dem Lande zu nahe zu treten, welchem der Fürſt angehört. Fühlte die deutſche Preſſe ſich berufen, nachträglich für einen Geiſt in's Feld zu treten, an den bei ſeinen Lebzeiten ſo wenig in Deutſchland gedacht wurde, ſo lag Wien ihr näher, deſſen Kunſtmärtyrer Beethoven 35 Jahre lang war. Wien läßt ſich vom Leben, von einer Beurtheilung Beethovens nicht trennen — was war für eine ſolche Erkenntniß davon zu gewinnen, daß ein Ausländer mit Leidenſchaft beſchuldigt wurde, Beethoven etwas ſchuldig geblieben zu ſein? — Heut' zu Tage, wo man ohnehin alle mögliche Mühe hat, ſich vorzuſtellen, daß Beethoven ein Menſch wie Andere geweſen! — Die ſtrenge Scheidung der Stände, die aus dieſem Verhältniſſe hervorgehenden Animoſitäten ſind eine durchgehende Erſcheinung deutſchen Lebens. Der Fürſt Galitzin wäre kaum einem Angriff ausgeſetzt geweſen, wenn dieſer nicht von einem Literaten ausgegangen wäre, der ſein „Müthchen" an einem höher Geſtellten kühlte. Der Fürſt hätte ſeinerſeits beſſer den Handſchuh gar nicht aufheben und damit eine gehäſſige Journalpolemik vermieden, welche etwas Beſſeres zu verfolgen hatte, als das mikroſkopiſche Streitobjekt: ob eine notoriſch gemachte Zahlung nicht beſſer früher gemacht worden wäre oder zwei mal zwei wirklich vier iſt und bleibt?

Wahrhaft beluſtigende Begriffe über Rußland gehen in Deutſchland um, deſſen Gelehrte von den noch nicht entdeckten Theilen des Innern von Afrika beſſer unterrichtet zu ſein pflegen. Unter dem Einfluſſe ſolcher gründlich falſchen Anſichten von Land und Menſchen ſchrieb Schindler über den Fürſten Galitzin, wie Muſäus über die Turandot ſchreiben können. That er das in mißverſtandenem wie zweckloſem Eifer, ſo war er aber dafür noch nicht als Pasquillant zu behandeln, denn er konnte ſich bona fide ex auditu geäußert haben und quisquis praesumitur bonus. Wurde daher Schindler als Injuriant angegriffen, ſo hatte er ein Wort zu ſeiner Vertheidigung. Erſprießlicher freilich wäre geweſen, Schindler hätte die Materialien, welche er noch über Beethoven beſitzen will, herausgegeben, als ſich gegenſeitig in Perſönlichkeiten zu ergeben, die nur den mit ſolchen Windmühlflügeln Kämpfenden einigen reſpektiven Spaß gewähren. Eine Wahrheit in puncto Beethoven iſt indeß dabei in ein helleres Licht getreten, die, daß der große Mann nicht hoffen durfte, bei einem deutſchen Verleger einen höheren Preis zu finden, als das Galitzin von Beethoven ſelbſt in Vorſchlag gebrachte Bettel-Honorar von 50 Dukaten für ein Quartett! für ein Quartett von Beethoven zur Zeit ſeiner intereſſanteſten Geiſtesblüthe! —

Wer Rußland und ruſſiſche Verhältniſſe aus Anſchauung kennt, weiß, daß wenn Beethoven ſich zehnmal ſo viel, d. h. 500 Dukaten oder beiläufig 5000 R. Banco, für jedes Quartett ſtipuliren wollen, was nach Petersburger Begriffen ein guter, durchaus kein enormer Preis geweſen wäre, er gerade dann zur Stunde ſein Geld empfangen hätte, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil der Fürſt Galitzin auf eine ſo viel größere Zahlung zeitig bedacht geweſen wäre, und ſich nicht mehr darauf verlaſſen hätte, einer ſo geringen Verpflichtung wie die eingegangene, jederzeit, auch trotz zufälliger Umſtände, die ihn darin verhinderten, gerecht werden zu können.

Wie viele muſikaliſche Soiréen hat der Fürſt nicht gerade in der Zeit von 1822 bis 1826 in St. Petersburg gegeben, deren jede mehr koſtete, als die für ein Quartett von Beethoven feſtgeſetzten 50 Dukaten oder 500 R. Banco! Man muß gar keinen Begriff von Petersburg haben, um zu ignoriren, daß von Soiréen dieſer Art, deren Unkoſten ſich nur auf 500 R. Banco belaufen, in dieſen Kreiſen noch gar nicht geſprochen wird. Die Vermögensumſtände des Fürſten Galitzin waren, nach ruſſiſchen Begriffen, nie ſehr glänzend. Deshalb hätte dieſer eifrige Dilettant immer noch, ohne große Anſtrengung, Beethoven den zehnfachen Preis von ſich aus beſtehen können, und das wäre ganz in ruſſiſchem Geiſte, im Geiſte eines ruſſiſchen Edelmanns geweſen, deſſen Leben in der Muſik, und vorzugsweiſe in Beethovenſcher, verlief. Daran dachte der Fürſt nun unglücklicherweiſe nicht, und Leute ſeiner Kategorie in St. Petersburg, welche mit Freuden für ein Quartett von Beethoven 500 Dukaten gezahlt hätten und nicht erſt durch den Tod Beethovens klug zu werden brauchten, wo wir Alle klug geworden, dieſen Leuten war wiederum nicht der geſcheute Gedanke gekommen, die Quartette direkt bei Beethoven zu veranlaſſen. Das Schickſal, wie man ſieht, ſpielte eben auch ſeine „Stimme“ bei alle dem mit. Der Verfaſſer kann des Eindrucks nicht vergeſſen, welchen die Beethovenſchen Quartett-Manuſcripte im Winter 1833 im Demuthſchen Gaſthauſe auf ihn machten, wo der Fürſt Galitzin während eines kurzen Aufenthaltes in St. Petersburg wohnte; zierliche, in die Bruſttaſche zu ſteckende Heftchen mit einem Deckel von grünem Maroquin, der Länge nach zu öffnen; jede Stimme einzeln, mit erblaßter Dinte, aber deutlich ausgeſchrieben, mit einigen Vortragszeichen und kleinen Korrekturen von Beethovens Hand. Der Verfaſſer las lange in dem träumeriſchen A moll-Quartett in dieſen vier kleinen Heiligenbüchern, welche das dunkle, bekramte Zimmer zu erleuchten ſchienen, mit dem der Fürſt während der Maslinitza (der ruſſiſche Faſching) ſich begnügen müſſen. —

Balzac ſagt irgendwo, daß bloßes Kartenſpiel ſchon eine Intimität mit ſich bringe, welche fremde Menſchen nöthige, ſich zu grüßen. Wie vielmehr iſt dies nicht bei'm Zuſammenſpiel in der Muſik der Fall? Der Verfaſſer hat viel Muſik mit dem Fürſten Galitzin gemacht, er kennt ihn 22 Jahre. Nie iſt ihm, nie Jemandem in St. Petersburg der Gedanke gekommen, Galitzin, ein Violoncelliſt, der in Hunderten von Concerten zum Beſten der Armen auf ſeinem Inſtrumente nach Kräften gewirkt, der Nächte in Beethovenſcher Muſik zubrachte, deſſen Stolz darin beſtehen müſſen, ſeinen Namen mit unſterblichen Werken des erhabenen Meiſters vereinigt zu ſehen — Galitzin habe Beethoven verkürzen wollen. Aber nur darauf, auf den animus, darauf, daß gar kein dolus verſiren können, kommt es an, nicht auf zufällige Umſtände, auf das an ſich ganz bedeutungsloſe Faktum einer theilweiſe verſpäteten Zahlung. We are all giving and taking, las man einmal bei ähnlicher Veranlaſſung in der Times.

Nicht wenige Jahre ſcheinen die achtziger Jahre des vorigen, wo Beethoven noch ein Zöpflein trug (ſiehe ſein Portrait in dem Buche von Wegeler und Ries), von den Anfängen unſeres Jahrhunderts zu trennen, wo von dergleichen, wie von ſo Vielem, keine Rede mehr war, ein neues Leben erwachte. Man wäre zu glauben veranlaßt, ein Jahrhundert fülle dieſe in der Zeit geringe, in ihrer Bedeutung ungeheure Kluft. Die Geſchichte der Menſchheit kennt keinen

Zeitabſchnitt zweier ſich berührender Jahrhunderte, die ſo weit auseinander fielen! — Es iſt, als ſei das achtzehnte Jahrhundert auch längſt mit Eiſenbahn abgegangen, obgleich die großen Geiſter des neunzehnten alle noch im achtzehnten wurzeln. Ob die Menſchen damals dem Glück nicht näher kamen? Ob der Begüterte dem Unbegüterten, der Adlige dem Bürger, ließ er ſich einmal gnädig herab, nicht dennoch mehr war? Wirkte die Vermittelung der Stände durch freien Entſchluß gegebener Individuen nicht wohlthätiger, als der auf künſtlichem Wege durch Induſtrie und Eiſenbahnen, durch eine größere Vertheilung der Glücksgüter für die Maſſen angeſtrebte Einſturz aller Schranken in unſeren Tagen? Religiöſe Ueberzeugungen, Familienſinn, ein haftenderer Leim in aller Verbindung und Annäherung karakteriſirten noch entſchieden die Ausgänge des vorigen Jahrhunderts in Deutſchland, in allen durch deutſchen Geiſt geweihten Verhältniſſen! Was karakteriſirt Sein und Wirken im Allgemeinen heut zu Tage, wenn nicht, daß Alles in einer Zukunft lebt, welcher die Gegenwart leichtſinnig zum Opfer gebracht wird? —

„Willſt du immer weiter ſchweifen?
Sieh das Gute liegt ſo nah! —"

Wie Haydn, wie Mozart, war Beethoven **Katholik**. Dies ſpricht ſich ſchon in ſeinen Meſſen aus. Meſſen hat kein Proteſtant componirt. Bekannt iſt der Ausſpruch Mozarts: Ihr wißt es nicht, Ihr Andern, was wir Katholiken fühlen, wenn der Leib des Herrn an uns vorüber geht!" Und wie herrlich hat Mozart dies Gefühl in ſeinem

„ave verum corpus“ erſt ausgeſprochen! Im Dienſte der Kirche, in der äußerlichen Uebung ihrer Vorſchriften war Beethoven nicht eifrig. In Kirchen ſah man ihn wenig oder gar nicht. Haydn und Mozart waren beſſere Katholiken. Mozart hielt es für das Glück ſeines Lebens, den Segen des heiligen Vaters empfangen zu haben.

Dieſe bei einem Katholiken auffallende Lauheit und Entfremdung von der Kirche, unter deren Dach ganz eigentlich alle katholiſche Häuslichkeit beſteht, erklärt ſich bei Beethoven dadurch, daß keine Häuslichkeit ihm zur Seite ſtand, der Geiſt in ihm zur unoffenbarten, natürlichen Religion des Herzens und der Gefühle neigte. Viele Jahre ſah man auf ſeinem Arbeitstiſch in dem katholiſchen Wien folgende in Rahmen gefaßte, von Beethoven ſelbſt in ſeiner unleſerlichen, aber großartigen Curſivſchrift abgeſchriebenen theoſophiſch-ſpekulativen Satzungen alter Tempelmyſterien: „Ich bin was da iſt. Ich bin Alles, was iſt, was war und was ſein wird, kein ſterblicher Menſch hat meinen Schleier gelüftet. Er iſt einzig von ihm ſelbſt, und dieſem Einzigen ſind alle ihr Daſein ſchuldig.“ Vielleicht iſt etwas von dieſem Geiſte in Beethovenſcher Muſik. Eine Aeußerung Beethovens im praktiſchen Leben hängt mit dieſer Richtung zuſammen, welche pantheiſtiſchen Ideen näher ſteht, als man glauben ſollte. Moſcheles hatte auf Beſtellung der Muſikalienhandlung Artaria einen Clavierauszug des Fidelio zu machen, den Beethoven nicht ſelbſt übernehmen wollen. Beethoven förderte indeß die undankbare Arbeit durch Rath und Beihülfe. Als der fleißige

Moſcheles an eine früher von Hummel für Piano arrangirte Nummer kam, mit der Beethoven ſo unzufrieden geweſen war, daß er ſie zerriſſen hatte, ſchrieb er in Befürchtung gleichen Schickſals unter ſein Arrangement: fine mit Gottes Hülfe. Beethoven ſchrieb, als er der Worte anſichtig wurde, augenblicklich hinzu: „Menſch, hilf dir ſelbſt!“ — Eine Beethovenſche Variante des ſpäteren, denſelben Quellen entfloſſenen: „aide-toi toi-même et le ciel t'aidera!“ — In den letzten Jahren wurden die alten Tempel-Inſchriften nicht mehr bei Beethoven geſehen. Hatte er ſich der Kirche genähert? Auf ſeinem Todbette verlangte es Beethoven nach den Sterbeſacramenten. Er ſchied als Chriſt aus dem Lande der Leiden, das Geheimniß ſeiner Kunſt, die zehnte Symphonie, nahm er mit ſich in das Land des Schauens! —

Einige Andeutungen über die äußerliche Erſcheinung Beethovens haben zu dem Bilde ſeines geiſtigen Menſchen mitzuwirken, dem wir bisher nachgingen, dem wir in den folgenden Bänden dieſes Buches auf kritiſchem Wege näher treten werden. —

Beethoven war eher von kleinem als von mittlerem Wuchſe, breitſchultrig und knochenſtark gebaut, wie denn Kraft auch in ſeinem Geiſte vorherrſcht. In dieſer gewaltigen Geiſteskraft, mit dem zündenden Blick, mit dem in den Sternen edle Gedanken leſenden Auge zeigt ihn uns mit bloßem Haupte der dem Erzherzog Rudolph gewidmete, bei Diabelli in Wien erſchienene, jetzt ſelten gewordene Kupferſtich. In Petersburg beſitzt dieſen der durch ſein Violinſpiel im Quartett rühmlichſt bekannte Geheimrath (früher General-Major) Lwoff.

Unverhältnißmäßig mächtig zum etwas niedergehaltenen Körper war der Kopf, von einem Walde ſtruppiger Haare bedeckt, auf denen der immer etwas ſchiffbrüchige Hut wie auf eben ſo viel vom Sturm gepeitſchten Wellen zu ſchwanken ſchien. Am Bezeichnendſten giebt die ungewöhnliche Erſcheinung das bei Hoffmann in Prag erſchienene, von Dvořek lithographirte Standbild, wie es Beethoven im langen, über die Knie reichenden Ueberrock, mit Jabot und dicker weißer Halsbinde, in einer Fußbekleidung mit Kamaſchen darſtellt.

Dieſer im Anhange des thematiſchen Verzeichniſſes der Werke Beethovens von Breitkopf und Härtel übergangenen Lithographie kommt die bei Schleſinger in Berlin mit dem letzten muſikaliſchen Gedanken Beethovens erſchienene Radirung am nächſten. In beiden Portraits hält der Meiſter ein Blättchen Notenpapier, ſeinen Paß in dieſer Welt, in den auf dem Rücken gekreuzten Händen, und ſchaut dabei gedankenvoll in den Raum, wo er ſeine Noten las, als dächte er: ja! ich bin der unverſtandene Muſikant, den ſie bei Bonn den „goldenen" nennen! —

Auch den Blick des Gleichgültigſten feſſelte die breit ausgeprägte, wie ein Buch aufgeſchlagene Stirn, beredter wie der verſchloſſene Mund.

Tiefliegende, von ſtarken Brauen beſchattete dunkle Augen ſprühten die Blitze des verzehrenden, im Innern geſchürten Feuers.

In ſeinem Ausdrucke hatte Beethoven etwas Nachdenkliches und Zerſtreutes. Auch gegenwärtig ſchien er abweſend. Man ſah es ihm gleichſam an, wie nur der Leib hierher gerathen, der Geiſt unberechenbare Fernen bewohnte. Nichts war mit dem Lächeln Beethovens zu vergleichen, das von den Winkeln des ſchöngeformten Mundes ausgehend, ſich in ſeltenen Augenblicken über das ganze Geſicht ergoß, die Schatten der auf demſelben wohnenden tiefen Gedanken vor ſich hertreibend, wie die aufgehende Sonne die Nacht aus den Thälern. Dieſes Lächeln iſt uns geblieben. Das Lächeln Beethovens iſt das den Verirrungen der Menſchen verzeihende Lächeln der Menſchheit, in das die Blutstropfen eigener Leiden rinnen!

So lächelt Beethoven in der großen Fidelio-Ouvertüre, wo nach dem Trompetenſtoß die theilnahmsvolle erſte Antwort des Orcheſters in derſelben Tonart erfolgt, nach dem zweiten Ruf der Schickſalstrompete Beethoven aber das entfernt liegende Ges der Bäſſe ergreift, in Ges dur durch Thränen lächelt, Ges und Des enharmoniſch verwechſelt und dann ſein Leid auf D flüchtet, um ſein großes Thema, die Leiter über Fis hinan, auf der Dominante ſiegreich zurück zu bringen. Das iſt ein Lächeln Beethovens!

In populär gehaltenen Aufſätzen (Buch der Welt 1845, 1852) iſt Beethoven mit der Alpenwelt verglichen worden. Ein Vergleich, der ſo viel mehr Wahrheit hat, als über jene großen Naturſcenen gerade wie über Beethoven viele falſche Begriffe in Umlauf ſind und man nur immer an die Majeſtät der Erſcheinungen, die abſoluten Höhen, die ſchwarze Granitpyramide eines Finſteraars denken will, darüber aber und über ſtarrenden Gletſchern und donnernden Lawinen der lieblichen Thäler nur zu leicht vergißt, auf deren Matten die Sonne ſo gern verweilt, der ſpiegelnden Seen, der lebensfriſchen Wildbäche, der unendlichen Mannigfaltigkeit in der mächtigen Einheit, welche die Alpenwelt, welche einen Beethoven ausmacht. —

Schließen wir dieſen Lebensabriß des außerordentlichen Mannes mit der Anführung einer der wichtigſten Quellen für unſere ſpäteren Unterſuchungen nicht minder mit ſeiner großartigen Kunſtbeichte, wie ſie uns Bettina von Arnim, die außerordentlich befähigte Frau, ein deutſcher Louis Lambert, bewahrt hat: wie ſie den Menſchen und Künſtler in Beethoven, nach ſeinen eigenen Angaben dem Geiſt und inneren Sinne nach, wenn nicht mit ſeinen eigenen Worten zeichnet. Styl und Ausdruck dieſes werthvollen Dokumentes haben an der Aechtheit deſſelben Zweifel aufkommen laſſen, weil die Leute bei der Schale ſtehen blieben und nicht bis an den Kern kamen. Man hätte ſich beſſer gefragt, ob wohl ein Anderer, Göthe nicht ausgenommen, im Stande geweſen wäre, Ideen, wie die von Beethoven dem wunderbaren Mädchen über ſeine Kunſt geäußerten, zu erfinden? — Am wenigſten konnten ſie der wenig kunſtgeübten kleinen Seherin ſelbſt gekommen ſein, dieſe ſieht man vielmehr unter der begeiſterten Rede allererſt zu der Kunſthöhe heranwachſen, welche ihr des Meiſters Finger gezeigt! Nur Beethoven, in deſſen Werken der Geiſt der Worte lebt, nur Beethoven kann ſie geſprochen haben! In der Natur des

Genius, der immer weiter ſtrebt, deſſen Gegenwart die Zukunft iſt, liegt auch, daß ein ſolches Spiegelbild ſeiner ſelbſt einer ihm bereits ungewiß gewordenen Vergangenheit anzugehören ſcheint. Darauf, auf das blos Aeußerliche in Ausdrucksweiſe und Styl der Briefſtellerin ging der Ausruf Beethoven's, als dieſe ihm den Brief vor der Abſendung an Göthe verlas: „Hab' ich das geſagt? nun, dann hab' ich einen Raptus gehabt!“ ein Beethoven noch in dem Breuning'ſchen Hauſe in Bonn lieb gewordener ſcherzhafter Ausdruck, mit dem man dort ſeine unſchuldigen kleinen Genieſtreiche zu bezeichnen pflegte. Der Brief ſelbſt ſage dem Leſer das Uebrige.

Wien, am 28. Mai 1810.

An Göthe.

— — — Es iſt Beethoven, von dem ich Dir jetzt ſprechen will, bei dem ich der ganzen Welt und Deiner vergeſſen habe; ich bin zwar unmündig, aber ich irre darum nicht, wenn ich ausſpreche, was jetzt vielleicht keiner verſteht und glaubt, er ſchreitet weit der Bildung der ganzen Menſchheit voran, und ob wir ihn je einholen? — ich zweifle. Möge er nur leben, bis das gewaltige und erhabene Räthſel, was in ſeinem Geiſte liegt, zu ſeiner höchſten Vollendung herangereift iſt; ja, möge er ſein höchſtes Ziel erreichen, gewiß, dann läßt er den Schlüſſel zu einer himmliſchen Erkenntniß in unſeren Händen, die uns der wahren Seligkeit um eine Stufe näher rückt. —

Vor Dir kann ich's wohl bekennen, daß ich an einen göttlichen Zauber glaube, der das Element der geiſtigen Natur iſt, dieſen Zauber übt Beethoven in ſeiner Kunſt; Alles, weſſen er Dich darüber belehren kann, iſt reine Magie, jede Stellung iſt Organiſation einer höheren Exiſtenz, und ſo fühlt Beethoven ſich auch als Begründer einer neuen ſinnlichen Baſis im geiſtigen Leben. Wer könnte uns dieſen Geiſt erſetzen? Von wem könnten wir ein Gleiches erwarten? — Das ganze menſchliche Treiben geht wie ein Uhrwerk an ihm auf und nieder, er allein erzeugt frei aus ſich das Ungeahnte, Unerſchaffene; was ſollte dieſem auch der Verkehr mit der Welt der ſchon vor Sonnenaufgang am heiligen Tagewerk iſt, der ſeines Leibes Nahrung vergißt und von dem Strom der Begeiſterung im Flug an den Ufern des flachen Alltaglebens vorübergetragen wird; er ſelber ſagte: „Wenn ich die Augen aufſchlage, ſo muß ich ſeufzen, denn was ich ſehe, iſt gegen meine Religion, und die Welt muß ich verachten, die nicht ahnt, daß Muſik höhere Offenbarung iſt, als alle Weisheit und Philoſophie; ſie iſt der Wein, der zu neuen Erzeugungen begeiſtert, und ich bin der Bachus, der für die Menſchen dieſen herrlichen Wein keltert und ſie geiſtestrunken macht, wenn ſie dann wieder nüchtern ſind, dann haben ſie allerlei gefiſcht, was ſie mit auf's Trockne bringen. — Keinen Freund hab' ich, ich muß mit mir allein leben; ich weiß aber wohl, daß Gott mir näher iſt, wie den andern in meiner Kunſt, ich gehe ohne Furcht mit ihm um, ich hab' ihn jedesmal erkannt und verſtanden, mir iſt auch gar nicht bange um meine Muſik, die kann kein bös Schickſal haben; wem ſie ſich verſtändlich macht, der muß frei werden von all' dem Elend, womit ſich die andern ſchleppen." — Dies Alles hat mir Beethoven geſagt, wie ich ihn zum erſtenmal ſah, mich durchdrang ein Gefühl von Ehrfurcht, wie er ſich mit ſo freundlicher Offenheit gegen mich äußerte, da ich ihm doch ganz unbedeutend ſein mußte; auch war ich verwundert, denn man hatte mir geſagt, er ſei ganz menſchenſcheu und laſſe ſich mit Niemand in ein Geſpräch ein. Man fürchtete ſich, mich zu ihm zu führen, ich mußte ihn allein aufſuchen, er hat drei Wohnungen, in denen er abwechſelnd ſich verſteckt, eine auf dem Lande, eine in der Stadt und die dritte in der Baſtei, da fand ich ihn im dritten Stock; unangemeldet trat ich ein, er ſaß am Klavier, ich nannte meinen Namen, er war ſehr freundlich und fragte: ob ich ein Lied hören wolle, was er eben componirt habe; — dann ſang er ſcharf und ſchneidend, daß die Wehmuth auf den Hörer zurückwirkte: „Kennſt Du das Land," — (ſiehe op. 75) „nicht wahr, es iſt ſchön," ſagte er begeiſtert, „wunderſchön!" ich wills noch einmal ſingen," er freute ſich über meinen heitern Beifall. „Die meiſten Menſchen ſind gerührt über etwas Gutes, das ſind aber keine Künſtlernaturen, Künſtler ſind feurig, die weinen nicht," ſagte er. Dann ſang er noch ein Lied von Dir, das er auch in dieſen Tagen componirt hatte: „Trocknet nicht Thränen der ewigen Liebe" (ſiehe op. 83). — Er begleitete mich nach Hauſe, und unterwegs ſprach er eben das viele Schöne über die Kunſt, dabei ſprach er ſo laut und blieb auf der Straße ſtehen, daß Muth dazu gehörte zuzuhören; er ſprach mit großer Leidenſchaft und viel zu überraſchend, als daß ich nicht auch der Straße vergeſſen hätte — man war ſehr verwundert, ihn mit mir in eine große Geſellſchaft, die bei uns zum Diner war, eintreten zu ſehen. Nach Tiſche ſetzte er ſich unaufgefordert an's Inſtrument und ſpielte lange und wunderbar, ſein Stolz fermentirte zugleich mit ſeinem Genie; in ſolcher Aufregung erzeugt ſein Geiſt das Unbegreifliche und ſeine Finger leiſten das Unmögliche. — Seitdem kommt er alle Tage oder ich gehe zu ihm. Darüber verſäume ich Geſellſchaften, Galerien, Theater und ſogar den Stephansthurm. Beethoven ſagt: „Ach was wollen Sie da ſehen! ich werde Sie abholen, wir gehen gegen Abend durch die Allee von Schönbrunn.“ Geſtern ging ich mit ihm in einen herrlichen Garten in voller Blüthe, alle Treibhäuſer offen, der Duft war betäubend; Beethoven blieb in der drückenden Sonnenhitze ſtehen und ſagte: „Göthes Gedichte behaupten nicht allein durch den Inhalt, auch durch den Rhythmus eine große Gewalt über mich, ich werde geſtimmt und aufgeregt zum Componiren durch dieſe Sprache, die wie durch Geiſter zu höherer Ordnung ſich aufbaut und das Geheimniß der Harmonien ſchon in ſich trägt. Da muß ich denn von dem Brennpunkt der Begeiſterung die Melodie nach allen Seiten hin ausladen, ich verfolge ſie, hole ſie mit Leidenſchaft wieder ein, ich ſehe ſie dahin fliehen, in der Maſſe verſchiedener Aufregungen verſchwinden, bald erfaſſe ich ſie mit erneuter Leidenſchaft, ich kann mich nicht von ihr trennen, ich muß mit raſchem Entzücken in allen Modulationen ſie vervielfältigen und im letzten Augenblick da triumphire ich über den erſten muſikaliſchen Gedanken, ſehen Sie, das iſt eine Symphonie; ja Muſik iſt ſo recht die Vermittelung des geiſtigen Lebens zum ſinnlichen. Ich möchte mit Göthe hierüber ſprechen, ob der mich verſtehen würde? — Melodie iſt das ſinnliche Leben der Poeſie. Wird nicht der geiſtige Inhalt eines Gedichts zum ſinnlichen Gefühl durch die Melodie? — Empfindet man nicht in dem Lied der Mignon ihre ganze ſinnliche Stimmung durch die Melodie? und erregt dieſe Empfindung nicht wieder zu neuen Erzeugungen? — Da will der Geiſt zu ſchrankenloſer Allgemeinheit ſich ausdehnen, wo Alles in Allem ſich bildet zum Bett der Gefühle, die aus dem einfachen muſikaliſchen Gedanken entſpringen und die ſonſt ungeahnt verhallen würden; das iſt Harmonie, das ſpricht ſich in meinen Symphonieen aus, der Schmelz vielſeitiger Formen wogt dahin in einem Bett bis zum Ziel. Da fühlt man denn wohl, daß ein Ewiges, Unendliches, nie ganz zu Umfaſſendes in allem Geiſtigen liege, und obſchon ich bei meinen Werken immer die Empfindung des Gelingens habe, ſo fühle ich einen ewigen Hunger, was mir eben erſchöpft ſchien mit dem letzten Paukenſchlag, mit dem ich meinen Genuß, meine muſikaliſche Ueberzeugung den Zuhörern einkeilte, wie ein Kind von neuem anzufangen. Sprechen Sie mit Göthe von mir, ſagen Sie ihm, er ſoll meine Symphonieen hören, da wird er mir recht geben, daß Muſik der einzige unverkörperte Eingang in eine höhere Welt des Wiſſens iſt, die wohl den Menſchen umfaßt, daß er aber ſie nicht zu faſſen vermag. — Es gehört Rhythmus des Geiſtes dazu, um Muſik in ihrer Weſenheit zu faſſen, ſie giebt Ahnung, Inſpiration himmliſcher Wiſſenſchaften und was der Geiſt ſinnlich von ihr empfindet, das iſt die Verkörperung geiſtiger Erkenntniß. — Obſchon die Geiſter von ihr leben, wie man von der Luft lebt, ſo iſt es noch ein anders, ſie mit dem Geiſte begreifen, — je mehr aber die Seele ihre ſinnliche Nahrung aus ihr ſchöpft, je reifer wird der Geiſt zum glücklichen Einverſtändniß mit ihr. — Aber wenige gelangen dazu, denn ſo wie Tauſende ſich um der Liebe willen vermählen und die Liebe in dieſen Tauſenden ſich nicht einmal offenbart, obſchon ſie Alle das Handwerk der Liebe treiben; ſo treiben Tauſende einen Verkehr mit der Muſik und haben doch ihre Offenbarung nicht; auch ihr liegen die hohen Zeichen des Moralſinns zum Grunde wie jeder Kunſt, alle ächte Erfindung iſt ein menſchlicher Fortſchritt. — Sich ſelbſt ihren unerforſchlichen Geſetzen unterwerfen, vermöge dieſer Geſetze den eigenen Geiſt bändigen und lenken, daß er ihre Offenbarungen ausſtröme, das iſt das iſolirende Princip der Kunſt; von ihrer Offenbarung aufgelöſt werden, das iſt die Hingebung an das Göttliche, was in Ruhe ſeine Herrſchaft an dem Rieſen ungebändigter Kräfte übt und ſo der Phantaſie die höchſte Wirkſamkeit verleiht. Was wir durch die Kunſt erwerben, das iſt von Gott, göttliche Eingebung, die den menſchlichen Befähigungen ein Ziel ſteckt, was er erreicht.

Wir wiſſen nicht, was uns Erkenntniß verleiht; das feſt verſchloſſene Samenkorn bedarf des feuchten, elektriſch warmen Bodens, um zu treiben, zu denken, ſich auszuſprechen. Muſik iſt der elektriſche Boden, in dem der Geiſt lebt, denkt, erfindet. Philoſophie iſt ein Niederſchlag ihres elektriſchen Geiſtes; ihre Bedürftigkeit, die Alles auf ein Urprinzip gründen will, wird durch ſie gehoben; obſchon der Geiſt deſſen nicht mächtig iſt, was er durch ſie erzeugt, ſo iſt er doch glückſelig in dieſer Erzeugung, ſo iſt jede ächte Erzeugung der Kunſt unabhängig, mächtiger als der Künſtler ſelbſt, kehrt durch ihre Erſcheinung zum Göttlichen zurück, hängt nur darin mit dem Menſchen zuſammen, daß ſie Zeugniß giebt von der Vermittelung des Göttlichen in ihm. Muſik giebt dem Geiſt die Beziehung zur Harmonie. Ein Gedanke abgeſondert hat doch das Gefühl der Geſammtheit der Verwandtſchaft im Geiſt; ſo iſt jeder Gedanke in der Muſik in innigſter, untheilbarſter Verwandtſchaft mit der Geſammtheit der Harmonie, die Einheit iſt.

Alles Elektriſche regt den Geiſt zu muſikaliſcher, fließender, ausſtrömender Erzeugung.

Ich bin elektriſcher Natur. — Ich muß abbrechen mit meiner unerweislichen Weisheit, ſonſt möchte ich die Probe verſäumen, ſchreiben Sie an Göthe von mir, wenn Sie mich verſtehen, aber verantworten kann ich nichts, und will mich auch gern belehren laſſen von ihm." — Ich verſprach ihm, ſo gut ich's begreife, Dir Alles zu ſchreiben. — Er führte mich zu einer großen Muſikprobe mit vollem Orcheſter, da ſaß ich im weiten unerhellten Raum in einer Loge ganz allein; einzelne Streiflichter ſtahlen ſich durch Ritzen und Aſtlöcher, in denen ein Strom bunter Lichtfunken hin und her tanzte, wie Himmelsſtraßen mit ſeligen Geiſtern bevölkert.

Da ſah ich denn dieſen ungeheuren Geiſt ſein Regiment führen. O Göthe! kein Kaiſer und kein König hat ſo das Bewußtſein ſeiner Macht, und daß alle Kraft von ihm ausgehe, wie dieſer Beethoven, der eben noch im Garten nach einem Grund ſuchte, wo ihm denn Alles herkomme; verſtünd' ich ihn ſo, wie ich ihn fühle, dann wüßte ich Alles. Dort ſtand er, ſo feſt entſchloſſen, ſeine Bewegung, ſein Geſicht drückten die Vollendung ſeiner Schöpfung aus, er kam jedem Fehler, jedem Mißverſtehen zuvor, kein Hauch war unwillkürlich, Alles war durch die großartige Gegenwart ſeines Geiſtes in die beſonnenſte Thätigkeit verſetzt. Man möchte weiſſagen, daß ein ſolcher Geiſt in ſpäterer Vollendung als Weltherrſcher wieder auftreten werde!" (Göthe's Briefwechſel mit einem Kinde, 2. Theil, 2. Auflage 1837.)

„Non admirare, non deplorare sed intelligere!"

Ende des erſten Theiles.

Druckfehler.

Seite 3. Zeile 9 v. o. lies Einzelſterne ſtatt Einzelſtern.
„ 13 „ 2 v. u. „ vincla ſtatt vincta.
„ 37 „ 6 v. o. „ Innominat- ſtatt Innominus-
„ 84 „ 5 v. u. „ Verfaſſer ſtatt Profeſſor.
„ 101 „ 5 v. u. „ unmuſikaliſchſte ſtatt muſikaliſchſte.
„ 108 „ 2 v. u. fallen die Worte weg: „wer den andern Namen tragen können“
„ 115 „ 1 v. u. lies Plänen ſtatt Painen.
„ 116 „ 9 v. o. „ der ſtatt des.
„ 121 „ 4 v. u. „ Fober ſtatt Faber.
„ 150 „ 9 v. u. „ erſte ſtatt zweite.
„ 153 „ 12 v. o. „ des ſtatt das.
„ 161 „ 8 v. u. „ Esdur ſtatt Edur.
„ 225 „ 3 v. u. „ Sextett ſtatt Sextett.
„ 238 „ 12 v. o. „ Sextett ſtatt Sextett.

Beethoven.

Eine Kunſtſtudie.

Zweiter Theil.

Beethoven.

Eine Kunststudie.

Von

Wilhelm von Lenz,

Kaiſerlich Ruſſiſchem Staatsrathe.

Zweiter Theil:

Der Styl in Beethoven. — Die Mit- und Nachwelt Beethovens. —
Der Beethoven-status quo in Russland.

Cassel.
Ernſt Balde.
1855.

[illegible]ECA
[illegible]
[illegible]

Der Styl in Beethoven.

Le style c'est l'homme. Aber weil der Styl der Menſch, iſt auch der Menſch der Styl.

* * *

Alle Kunſt iſt ein höherer Ausdruck des Lebens und ſeiner Erſcheinungen. Das charakteriſtiſche Moment der Kunſt aber iſt der Styl: im engeren Sinne die Geſammtheit der techniſchen Mittel, welche eine Kunſt ausbildet, um anſchaulich zu werden, im weiteren: ein Volk, ein Künſtler.

Beſchränkt man gleich den Begriff auf menſchliche Werke, ſo iſt der Styl doch ein der Idee ſo Verwandtes, daß er einer Ausdehnung auf die Natur fähig wird, daß von einem Styl in der Natur die Rede ſein kann, wie ſich ein ſolcher in Anordnung, in Geſtaltung der Gegenſtände ausſpricht, die Naturſeele bildet.

Erinnern wir daran, wie wenig unter ſich verſchiedene Elemente die verſchiedenartigſten Naturſchauſpiele geſtalten. Sind in Tyrol die Seen nicht Teiche, in der Schweiz flüſſige Juwelen? — Man denke an die unter gleichen Verhältniſſen verſchieden ausgeprägten Uebergänge nach Italien, in den Tyroler- in den dieſe berührenden Schweizeralpen, an einen der Ports, die über die Pyrenäen nach Spanien führen.

Wo derſelbe Begriff, die Bergeswelt, den drei Naturſchauſpielen zum Grunde liegt, bringen dieſelben Elemente verſchiedene Erſcheinungen hervor.

Es iſt nicht anders mit Dichtern, mit Malern, mit Mozart und Beethoven, Gipfel, die ſich als Wahrzeichen erſtaunlicher Geiſterherrſchaft charakteriſiren.

Niemand wird dem Raphael eine Madonna, ein Feſtgelag dem Veroneſe nachmalen wollen, um Pole von Kunſterſcheinungen, das Ideale, das Reale in idealem Ausdruck, zu nennen.

In dem unendlichſten Theil einer Geſichtslinie, in dem Hauche einer Farbe bei dem warmblütigen Sanzio, in der Form eines Trinkgeſchirrs, dem Muſter eines Teppichs bei dem patriziſch tafelnden Veroneſe, liegt der Zauber, das Leben — der Styl. Was vergliche ſich dem römiſchen Faltenwurf einer **Clemenza di Tito**? was dem kirchlichen Ernſte des Requiems? der Fuge in der donnernden C dur-Symphonie Mozarts? Dieſem begeiſterten Magiſterrauſche einer gläubigen Schule. Wer athmete in verſteckten Schluchten, lebte in Waldgeheimniſſen wie **Salvator Rosa**? Wer zürnte in dem gotterfüllten Geſichte des Moſes, ſtrebte in einer Symphonie aus der Nacht des Gerichts zum Licht, wie in Meißel und Pinſel, der Michel Angelo der Inſtrumentalmuſik, Beethoven?

Ein rollender Felsblock, ein über den Wildbach gedrückter Baum bei jenem Salvator; ein in den Waſſerſtürzen eines Ruisdael funkelnder Lichtblitz; unter dem heiligen Waldesrauſchen ihrer Pinſel — das ſind die in einer Beethoven'ſchen Symphonie aufzuſuchenden Theile des großen Ganzen Beethovenſcher Horizonte, die Redetheile ſeines Styls, das Leben ſeiner Kunſt. Wie ſolche einzelne Kräfte zu dem Ganzen wirken, das wir bewundern, ſo wirkt der muſikaliſche Apparat zu einer Beethovenſchen Symphonie.

Man hat ſich deutlich zu machen, wie die Kunſt nichts hervorgebracht, was der Beethovenſchen Symphonie für ebenbürtig gelten könnte. Es iſt aber um ſo wichtiger, ſich darüber Rechenſchaft zu geben, was es überhaupt mit einer Beethovenſchen Symphonie auf ſich hat, als ſelbſt die Kunſt eines Mozart nur eine Stufe auf der Leiter der Zeit abgiebt, welche wohl auf den Beethovenſchen Begriff der Symphonie hin führt, dieſen ſelbſt jedoch nicht trifft.

Um den Begriff der Beethovenſchen Symphonie zu faſſen, hat man auf andere, der Muſik verwandte Künſte einzugehen, auf Malerei und Sculptur, auf die Meiſterwerke der Baukunſt, welche letztere insbeſondere einen ähnlichen Geſammtbegriff hinſtellen. Ungefeſſelt, wie im Reiche der Töne, war der Gedanke des Mittelalters in den wunderbaren Geſtaltungen der Bauten zu kirchlichen und ſtädtiſchen Zwecken, welche als eben ſo viele in Stein geſchriebene Chroniken verſtanden ſein wollen. Ueberwältigend drängte es den Geiſt, als eine ſolche Steinliteratur aufzutreten, wo er andere Wege verſchloſſen fand. Der Architekt war Dichter in der Weiſe, wie das Bewußtſein deutſchen Genies der Dichter der Nibelungen, der Gudrun wurde. Der Architekt war der Herr und Meiſter, dem die Sculptur in Ausſchmückungen, die Malerei in Fenſterſchilderungen, die Poeſie in Hymnen, die Muſik in Glocken und

Orgeln geberdeten, weil er das Ganze, den Begriff faßte. Ein ſolcher Bau, ein Dom, ein Stadthaus, war der Geſammtertrag des geiſtigen und materiellen Kapitals mehrerer Jahrhunderte, der verkörperte Gedanke ihres Lebens. Dieſe aus den tauſend Werkſtätten in den Köpfen der Leute hervorgegangenen, zu einem letzten großen Ganzen gewordenen Symphonien in Stein, deren ungezählte Einzelheiten in der Idee aufgingen — ſie ſind die Beethovenſche Symphonie, der Begriff, den ſein Geiſt, in verzweiflungsvollen Kämpfen, dem muſikaliſchen Apparat abgewann. Die Beethovenſche Symphonie iſt der Geſammtertrag inſtrumentaler Kunſt. Was davon abbröckelt, wird bei Beethoven zur Sonate, zum Quartett, zur Ouvertüre, dieſe aber nie wieder zur Symphonie, welchen Totalbegriff, geiſtigen Abſtufungen nach, dieſe Splitter andeuten, wie verſchieden, abgeſchloſſen und vollkommen, ein verkleinerter, kein kleinerer Styl, Beſtimmung, Anſehen von Perſon und Umſtänden ſie geſtalten mögen.

Wo eine Blüthe ganzer Kulturrichtungen, eine mächtige Kathedrale ſich entfaltete, wie ſie in Straßburg, Freiburg, in der kaſtiliſchen Königsſtadt Burgos, die Glaubenspoeſie einfältiger Herzen noch in unſeren bewegten Tagen fortleben läßt; da hatte man von einem ſolchen Bau, der ſein eigener Grund wie Zweck war, eben ſo viel über wie unter der Erde zu ſuchen, war von demſelben eben ſo viel ſichtbar als unſichtbar. Die Rathhäuſer, die weit in's Land ſchauenden Citadellen, die Alcaſſar von Toledo und Sevilla, auf Verließen gebaut, ſtreben aus der Nacht zum Licht. Die Keller des Sankt Peter in Rom ſind die Straßen einer weitläuftigen unterirdiſchen Stadt.

Einen ſolchen doppelten Boden hat auch die Beethovenſche Symphonie. Was bei einer ſolchen auf der Hand liegt, die Pfeiler Beethovenſcher Baukunſt, das Thema und ſeine Verwendungen, das hängt durch tauſend Fäden mit dem Leben des Geiſtes zuſammen, das der Zuhörer in ſich zu vollbringen hat. Dieſe in das Reich des Geiſtes aus dem Reich des Klanges, aus den Kräften des Themas, aus Mittelſätzen und Epiſoden, in das Leben der Ideen reichenden Wurzeln ſind der doppelte Boden einer Beethovenſchen Symphonie, ſind die Geheimgänge, welche ſeine unterirdiſche Stadt, ſeine **citta dolente** durchziehen, in das Reich des Unſichtbaren führen, deſſen Schlüſſel in der durch die Muſikzeichen dargeſtellten Oberwelt der Symphonie, im muſikaliſchen Buchſtaben liegen. Man hat da den geſchickten zünftigen Steinmetzen, der ſich auf manches Einzelne trefflich verſteht, von dem im Großen und Ganzen dichtenden Bauherrn zu unterſcheiden, keine Mendelsſohnſche oder ſonſt treffliche Symphonie mit dem Beethovenſchen Begriff zu verwechſeln. In Beethoven lebt und wirkt, was man die architektoniſche Seele ſeiner Gebäude nennen kann, der bis in das Einzelnſte reichende „Totalgedanke“. Wo überall die Schule, die Linie vorherrſcht, das geometriſche Element ſich über die architektoniſche Phyſiognomie ſtellt, das Erkannte über das Erfundene, da wird in Kunſt und Wiſſenſchaft eine mathematiſche Figur, kein im Ganzen durch das Einzelne vermittelter Bau, in der Symphonie ein durch die Satzunterſchiede gegebenes muſikaliſches Vieleck, kein tiefſinniges Ganze, keine Symphonie daſtehen.

Vielgeſtaltig waren die Bauwerke des Mittelalters; der Gedanke, der ſie ausgeſprochen, iſt überall derſelbe, iſt das Sehnen aus der Gegenwart in die Zukunft, das Reich der Wünſche und Ahnungen.

Nichts gleicht ſich weniger als eine Beethovenſche Symphonie der anderen. Der Grundgedanke aller iſt derſelbe, iſt das Sehnen aus der Gegenwart in die Zukunft, das Reich der Wünſche und Ahnungen in der Oppoſition zu der Gegenwart, zum Beſitz. Wie über den erhabenen Eingängen ritterlicher Dome die Roſe, das Symbol von Wald und Leben, ſo ſteht über einer Beethovenſchen Symphonie das Thema, das Symbol der durch muſikaliſche Mittel dargeſtellten Idee. Der Grundgedanke unbefriedigten Sehnens, des Schaffens eines ideal Beſſeren; von den Spielplätzen der erſten, ſich noch unbewußten Kraft, von der erſten Symphonie bis zum Sternenzelt der Chor-Symphonie: das iſt die Seele Beethovenſcher Dichtung. Wie ein Thema bei ihm, ſeine ſymphoniſtiſchen Geſchicke hindurch, noch in den Zergliederungen die lebendige Idee bleibt, ſo durchdringt das Ganze wie Einzelne mittelalterlicher Bauherrlichkeit eine Grundform, in welcher bis in die letzten Verzierungen, der Geiſt des Ganzen im Theil, im Mikrokosmus ſich ſpiegelt. Dieſe Form iſt auch noch die Roſe in Fenſtern und Thüren, Bogen und Pfeilern und von der Roſe getragen oder zu ihr ausblühend, wie Menzel ſagt, das Kreuz, gerade wie in Beethoven Alles nur Verwerthung der Grundidee iſt, von ihr getragen oder zu ihr ausblühend, eine Epiſode entſteht. Als Epiſode bei Beethoven faſſen wir Alles dem Thema Wahlverwandte.

Dieſe Bedeutung des Themas hat man ſich nicht als ein beliebiges Experiment der Schüler zu denken, ſondern als eine Lebensäußerung der Kunſt nach innerlichen Gründen. Ohne ſchon hier auf Einzelnes einzugehen, ſei der Verwendung der Grundidee in einer der koloſſalſten Sonaten (op. 106) vorübergehend erwähnt.

Nachdem der erſte Theil des zweiten Satzes das Rieſenthema zur Geltung gebracht, nach dem Schlag auf **D** im ſiebenunddreißigſten Takt, ein Feldherrnruf: „mehr Geſchütz auf dieſen Punkt!“ nach der Wiederaufnahme des **D**, das in G dur erweicht, nach dem Eintritt von **G** mit dem fünfundvierzigſten Takt (wie im dreiunddreißigſten des erſten Satzes des großen B dur-Trios, im fünfundzwanzigſten des Adagios der Chorſymphonie **G** auftritt), nach den Keulenſchlägen auf den weichen Takttheilen und dem cantabile mit der ſchwankenden, Beethoven eigenthümlichen Triolenbegleitung, läutet der furchtbare Dränger den zweiten Theil in einer Trillerkette aus. Der Gegenſtand ſcheint erſchöpft, aber ein abermaliges Drängen führt im ſiebenzehnten Takt des zweiten Theiles an eine neue Seite des Themas, an die techniſche des imitatoriſchen Styls, welche Seite deſſelben nunmehr die Schule in ihre Stampfe nimmt. Dieſe acht Noten b (Auftakt), es (punktirtes Viertel), es (Achtel), es (Viertel) f, es (Achtel), es, c (Viertel), ſind quantitativ das Thema, wie daſſelbe zu Anfang des erſten Theils in voller Rüſtung leuchtet, ſind der abgeſchälte imitative Kern des Themas.

So geht bei Beethoven Alles von ſeinen unendlich bedeutſamen Themas aus, kehrt Alles zu ihnen, nach aller Varietät in der Behandlung, zurück. In der Stelle liegt nicht etwa ein Uebergang nach G vor, die innerlichen Gründe der tiefſten Speculation eines unendlich genialen Kopfes beſtimmten ihn, nach G zu lenken, weil ſeine Idee in dieſer Mitte zu Hauſe war, in der Beethoven wahlverwandten unteren Terz (von B nach G) ihre höchſten Zwecke erreichte.

* * *

Eine Erſcheinung, wie ſie bei keinem andern Componiſten vorkommt, mit der man ſich ganz vertraut zu machen hat, um einen Ueberblick in Beethoven zu gewinnen, iſt die Verſchiedenheit der aus der innerſten Natur ſeines Geiſtes hervorgegangenen, ſelbſtbedingten, nicht willkührlichen Metamorphoſen des Styls, des Menſchen in ihm, nach drei Gedankenrichtungen, welche ſich in drei, dieſen Richtungen entſprechenden Geſtaltungen oder Stylarten ausſprechen.

Dieſe Richtungen in Beethoven ſind:

in ſeiner erſten Manier (op. 1—20 in runden Zahlen), das aller Kunſt und Wiſſenſchaft innewohnende Element der traditionellen Doctrin, von deren erſtem Buchſtaben bis zu ihren Triumphen in den Meiſtern, deren Erbe Beethoven wird:

in ſeiner zweiten Manier (op. 20—100), die in der Geſchichte menſchlichen Geiſtes überall auftretenden Unabhängigkeitskämpfe gegen die Tradition, die Auflehnungen des ſich allein genug fühlenden Menſchen gegen die Realität:

in ſeiner dritten Manier (auch, über op. 100 hinaus), das durch die beſtandenen Kämpfe frei gekämpfte Individuum, das ſich bisher ſuchte und nun gefunden hat, feſſelfrei ſich überlaſſen; in dem köſtlichſten der Beſitze, in dem Beſitze ſeiner ſelbſt; von dem befremdlichen Erſtaunen ſeiner Zeitgenoſſen, von der Bewunderung unſerer Tage umgeben; von der ſpäten Gerechtigkeit als der Sieger des Geiſtes über die Materie gefeiert, als der ſo oft mißverſtandene Prophet, der Alles gekannt, gefühlt, vor dem Herz und Verſtand unſeres Jahrhunderts kein Geheimniß bewahrt.

Die Entwickelungen dieſer Richtungen in Beethoven nach den Unterſchieden der Doktrin, der Freiheitskämpfe, der Perſon in ihm, des Beſitzſtandes der errungenen Perſönlichkeit in ihrer Geiſtesheimath iſt unſere Aufgabe.

Was der Menſch hienieden wirkt, iſt durch den geſellſchaftlichen Zuſtand bedingt, in dem er lebt, bei aller frei zu ſetzenden Seelenthätigkeit. Niemand entzieht ſich gegebenen Einflüſſen. Die Geſchichte des menſchlichen Geiſtes verzeichnet die Thatſache, daß der Kopf, der eine Kunſt oder Wiſſenſchaft in ihren Geſchicken zu feſſeln beſtimmt iſt, damit anfängt, die Errungenſchaften ſeiner Vorgänger in ſeiner Perſon zu vereinigen, ihr höchſter Ausdruck zu werden, bevor er, über ſie hinaus, weitere Bahnen verfolgt. Beethoven war in der Inſtrumentalmuſik die Spitze Mozartſchen Geiſtes geworden, bevor er mit der dritten Symphonie (op. 55), mit ſeiner zweiten Ouvertüre (Coriolan op. 62), mit dem ſiebenten Quartett (op. 59), mit dem dritten Clavier-Concert (op. 37), mit der vierten Pianoforte-Sonate (op. 22), mit der ſechſten Sonate für Pianoforte und Violine (op. 30), der dritten für Pianoforte und Violoncell (op. 69), dem fünften Trio für Pianoforte, Violin- und Violoncell (op. 11 mitgezählt op. 70), mit ſeiner zweiten Meſſe (op. 86) mit der Muſik zum Egmont, mit dem Fidelio endlich, an einen anderen Komponiſten, an eine andere Ideenreihe — an ſich in ſeiner Form auch, kam.

Ganz anders war es mit Mozart. Eine Jugendarbeit Mozarts reicht nicht an ein Werk aus den Jahren ſeiner Kraft; der Menſch in Mozart iſt in beiden derſelbe, nur das entwickeltere Talent giebt den Ausſchlag, nicht der Standpunkt in Form, Styl und Gehalt. Mozart war an die Spitze ſeiner Zeit getreten, um Mozart zu ſein, aber auch um Mozart zu bleiben. Wir finden, daß Beethoven den durch Mozart ſo viel höher gehobenen **status quo** der Inſtrumentalkunſt überwand, nicht nur um Beethoven, um ein von dem erſten weſentlich verſchiedener zweiten Beethoven zu werden. Weit entfernt mit Séroff*) den ganzen erſten Styl Beethovens (op. 1—20 in runden Zahlen) als einen Haydn-Mozartſchen, ſelbſt die Sinfonia eroica, als einen Uebergang zu neuen Formen, abzuthun: verſtehen wir dieſe erſte Zeit als eine mit der höchſten Meiſterſchaft in den Grenzen der Tradition erreichten, höchſten Ausdruck alles von Mozart Angebahnten, als eine vollgewichtige Literatur für ſich, in der Beethoven die letzten Ausgangspunkte Mozarts zu ſeinen erſten macht, im Mozartſchen Geiſte verfährt, ſich dem großen Beiſpiele mehr im Ganzen als im Einzelnen fügt und noch beim Aufſtellen neuer Formen

---

*) Siehe unſeren Beethoven — status quo in Rußland, wo dieſe auf Koſten der beiden erſten Stylarten extremen Anſichten zu Gunſten der dritten, gewürdigt ſind.

(Scherzo des erſten Trios op. 1) eine Beſcheidenheit an den Tag legt, die in dem Helden des Tages, die in Mozart ihr Muſter verehrt. —

Indem Beethoven in dieſen Jugendarbeiten, die im vorigen Jahrhundert erſchienen (die erſte Symphonie, 1801 komponirt, ſetzt zuerſt den Fuß in's 19. Jahrhundert), ſeiner ſelbſt über den unſterblichen Mann zu vergeſſen ſcheint, wird er zum höchſten Werth Mozart'ſchen Styls, vertritt er Mozart wie der Erbe den Erblaſſer.

Weiter als die erſten Beethoven'ſchen Trios (op. 1, op. 9, op. 11), die erſten Sonaten, die ſechs erſten Quartette, das Septett und die zweite Symphonie, hätte es Mozart in der Emanzipation der Form nicht gebracht. Dies hat man daraus zu ſchließen, daß zwar der Gehalt in Mozart mit den Jahren des Meiſters zunimmt, die Formen aber keinen weſentlichen Veränderungen unterliegen, ein ſtereotyper Formalismus in ihnen vorherrſcht. Ein Fortſchritt in der Form, eine integrale Progreſſion nach dieſer Richtung war durch Mozart weniger vertreten als eine höhere Potenz des Gehalts in der Inſtrumentalmuſik. Mozart genügten ganz eigentlich die von Haydn geſchaffenen Proportionen und Maaße, er erweitert ſie kaum anders als in einigen Finalen (Fuge der G dur-Symphonie, D dur Quintett, Sonate für Pianoforte und Violine in A dur $^{6}/_{8}$) höchſt ſelten im Adagio, nie in erſten Sätzen und in der Minuett. —

Einem Dränger und Stürmer wie Beethoven war vorbehalten, Form und Gehalt zugleich zu reformiren, den Gehalt durch die Form zu durchdringen, die Form zu einem geiſtigen Ausdruck zu erheben. Raphael iſt in ſeinen erſten Bildern ein fortgeſetzter Perugino. Selbſtſtändiger tritt der Michel Angelo der Muſik, tritt Beethoven in ſeinen erſten Arbeiten auf. In Mozart'ſche Sujets, in Mozart'ſche Umriſſe trägt er ſeine eigenthümlichen Farben. Wie weſentlich weiter geführt iſt nicht der Mozart'ſche Styl durch Beethoven in der zweiten Symphonie (Scherzo, Finale), im Septett (Adagio, Scherzo, Finale), in den ſechs erſten Quartetten, in den großartigen Erweiterungen des Adagios im erſten, in den Proportionen des Finales im fünften, in der Oekonomie des Finales im ſechsten Quartett (La Malinconia) in den Scherzoſätzen derſelben, in den Salieri gewidmeten Sonaten für Pianoforte und Violine op. 12 (Adagio in C oder Es dur-Sonate), in den Sonaten für Pianoforte und Violoncell op. 5, in den erſten zehn Pianoforte-Sonaten (op. 2—14), in den Scherzos und Schlußſätzen der noch nicht genug gewürdigten, an Intereſſe kaum zu erſchöpfenden Violin-Trios op. 9, die in der Muſik den Platz einnehmen, den die Novelle in der Literatur behauptet. —

Nicht der Formalismus Mozarts in Form und Oekonomie hätte dieſe für jene Zeit äußerſt kühnen, für alle Zeiten reizend jugendlichen Schöpfungen in's Leben rufen können. Der nach Freiheit in der Bewegung ringende, von den plaſtiſchen Schönheiten der Mozart'ſchen Phraſe ergriffene Beethoven wagte ſie. In ihnen findet ſich ein erſter Anflug Mozart ziemlich unbekannter, unausſprechlicher Beethoven'ſcher Sehnſucht. Wir erinnern an das Fis im neunzigſten Takt des erſten Satzes des erſten Klaviertrios; an das nach Moll lenkende Horn im Schlußſatz des Septetts; an den getröſteten Ernſt des erſten Satzes im G Moll Violin-Trio op. 9, an das tief gegriffene Adagio deſſelben; an das Andante im D Dur Violin-Trio op. 9, dieſe Grabſchrift eines Engels; an das Rembrand'ſche Kolorit im bedeutſamen Scherzo der F Dur-Sonate; an die Grablegung im Largo der D Dur-Sonate op. 10.

Mancher kühne Uebergriff, mehr als eine auf den Spielraum der Haydn-Mozart'ſchen Schule geſchleuderte Brandfackel bezeichnet die in der erſten Manier Beethovens geſchriebenen Werke. Im Allgemeinen läßt ſich ſagen: in ihnen lebt das Glück einer ſonnenhellen, friedlichen Landſchaft; ihr Ideenkreis iſt ein beruhigter; das Gefühl der Liebe wird nicht, wie in der zweiten Periode, mit den Weltgeſchicken verſchlungen, die Geſchichte der Menſchen nicht reformirt; das Thema genügt, die zweite große Beethoven'ſche Macht, die Epiſode, das dem Thema im Reich der Unendlichkeit Wahlverwandte, tritt noch nicht auf. —

Als nicht ideenberechtigte, einfach thematiſch abgethane Erzeugniſſe der erſten Periode, nennen wir das Violin-Trio op. 3 in ſechs Sätzen (nach Serenadenart mit 2 Minuetten), den letzten Satz des Violin-Quintetts op. 4; die Schlußſätze in den Sonaten op. 2 Nr. 2, 3, op. 10 Nr. 2 op. 12 Nr. 1, 3; die unbedeutende vierhändige Sonate (Sonatine) op. 6, die Serenaden op. 8, op. 25; die Horn-Sonate op. 17.

* * *

> Todte Gruppen ſind wir, wenn wir haſſen,
> Götter, wenn wir liebend uns umfaſſen.
> Schiller (philoſophiſche Briefe).

Die ruſſiſche St. Petersburger Zeitung (1855 Nr. 87 92) enthält einen Artikel über Beethoven von Damcke *), in dem die Anſicht vertreten wird, wie bei einer Eintheilung der Werke Beethovens nach drei Stylarten dieſe letzteren nur auf techniſchem Wege nachzuweiſen wären, und man nicht hoffen dürfe, früher hell in Beethoven zu ſehen, als bevor Alles, bis auf die letzte Fiber, welche die Materie mit dem Geiſte verbindet, techniſch analyſirt worden. Hiergegen iſt zu bemerken, daß die Anatomie keine Fiber kennt, welche die Materie mit dem Geiſt verbände. Mit der letzten Fiber hört die Materie auf, ſteht der Anatom wie der Kritiker vor dem Reiche des Geiſtes, dem er um keinen Schritt näher gekommen. Geiſt und Materie durchdringen ſich im Menſchen, dem Forſcher bleiben ſie zwei durch einen Abgrund auseinander gehaltene Begriffe, den keine Technik ausfüllt, den der Geiſt allein zu meſſen

---

*) Siehe die hervorragende Stellung deſſelben in St. Petersburg, in unſerem Beethoven — status quo in Rußland.

vermag. Keine Phyſiologie hat eine Brücke von der Materie zum Geiſt geſchlagen. Anatomiſche Beethoven-Apparate werden ſomit nie die gehofften Erfolge haben. Dem Techniker, dem Komponiſten werden ſie zwar manches Schätzbare bloslegen, an den Geiſt der Sache wird man durch ſie nicht kommen, weil nur der Geiſt zum Geiſte führt, der Geiſt ſich aber ſelbſt täuſchte, wollte er etwas von der Zahl erwarten, denn jede Zahl iſt nur Vorſtellung eines Begriffs und nicht dieſer ſelbſt.

Nachweiſungen über die Verwendung der Sprache im Fauſt hätten nichts mit dem Verſtändniß des Gedichts zu ſchaffen.

Wenn Damcke bemerkt: das Motiv des Scherzos der A dur-Symphonie beſtehe aus zwei Perioden, von denen die erſte, in zwei Takten, das Anſetzen des ländlichen Tänzers zum Tanz ausdrücke, wie er mit dem Fuße dazu aufſtampfe; die zweite, in vier Takten, das eigentliche Motiv, den ländlichen Reigen ſelbſt bringe, ſo trifft dieſe Anſicht ſo ſehr den Kern der Sache, daß man ſo zu ſagen den Dorf-Matador ſtampfenden Fußes in Mitte der entzückten Dorfſchönen als Sieger auf der Tenne dahin fliegen ſieht.

Eine dem Geiſte nach ſelbſtberechtigte Erklärung iſt ſich auch Beweis und wirkt mehr für das Verſtändniß des Bildes, als der Nachweis, wie daſſelbe auf zwei Perioden von ſo viel Gliedern beruhe. Es iſt hier ſo recht augenfällig, wie nur ſeine treffende Bemerkung es iſt, welche dem techniſchen Befundſchein den Werth giebt, nicht dieſer an den Geiſt der Sache führte. Techniſche Befunde werden dem günſtigen Verſtändniß höchſtens paralell bleiben können. Als Techniker war Damcke natürlich zu der Anſicht gebracht: „Für Beethoven ſei nur etwas von der Technik zu erwarten, jene ſeine glückliche Erklärung und andere bringe die Technik zu Wege.

Das Verhältniß iſt ein umgekehrtes.

Nur der Geiſt, nur das Verſtändniß aus dem unabweisbaren Gefühle, in Uebereinſtimmung mit den innerlichen Gründen eines ſo und nicht anders, durch das Gefühl, durch keinen techniſchen Apparat Erkannten, erklärt einen Inſtrumentaltext, giebt dem Befund der Technik das Leben, deſſen er für ſich ermangelt. —

Wo der Anatom aufhört, fängt der Phyſiologe an, um durch den Geiſt, nicht durch eine Fiber, an den Geiſt zu kommen. Aber der Phyſiologe hat Anatom zu ſein. Wir ſind der Meinung, daß auch dies Verhältniß in der Inſtrumentalmuſik ein anderes iſt, der Muſikempfindende kein Techniker zu ſein braucht, daß man, ohne Techniker zu ſein, eine Beethoven'ſche Symphonie beſſer als ein ſolcher verſtehen kann (wir ſagen nicht, beſſer verſtehen wird), daß ein Muſikfühlender, wenn er Kopf und Herz auf dem rechten Fleck hat, ohne eine Muſikmeiſter zu ſein, jenes Scherzo wie Damcke verſtehen können, ohne davon unterrichtet zu ſein, daß demſelben eine Periode von zwei, eine andere von vier Takten zu Grunde liegt, daß man, mit einem Wort, dieß wiſſen kann, ohne noch im Geringſten auf jene Idee geleitet zu werden, ohne etwas anders als einen Rhythmus von zwei und vier Gliedern zu ſehen.

Verlangte man von der muſikaliſchen Exegeſe, ſie habe nothwendig techniſch zu ſein, es wäre damit wie mit einem

Garten, deſſen Freuden wir in der ſchönen Jahreszeit aus Herzensluſt genoſſen, deſſen Laub der Herbſt von den Bäumen geſchüttelt, um uns auch noch ein längſt verlaſſenes Neſt in ihren Wipfeln zu zeigen. Hätten wir etwa unter Blättern, Blüthen und Früchten, auch noch zu dem Neſt hinaufklettern und hinein ſchauen ſollen? Der ſchönſte Kontrapunkt in einer Beethoven'ſchen Symphonie wird immer nur einen ſolchen Neſtknoten abgeben unter den Blüthen und Früchten der „Symphonie-Idee.“ Zu dieſen Gründen für den Ausſchluß der Technik von der interpretativen Beurtheilung des Gehaltes kommt der nur höchſt relative Werth der techniſchen Befunde an ſich.

Die viel verbreitete Anſicht, als beruhe die Muſiklehre auf einer mathematiſchen, an ſich zweifelloſen Grundlage, iſt eine grundfalſche, wie, für unſere Zwecke, ſchon aus Folgendem zur Genüge hervorgehen wird.

Die von der Experimentalphyſik beobachtete Erſcheinung der Schwingungen, iſt bekanntlich in den Schwingungen (**vibrationes**) der Saite (**corda**), der Ausgangspunkt des muſikaliſchen Tones. Ob dieſer Grundton **c** oder **g**, ob er Tonika oder Dominante, eine Frage, von deren Beantwortung das ganze Muſikſyſtem abhängt — iſt ſtreitig und wird immer ſtreitig bleiben, denn es fehlt an jedem Anhaltspunkt. Wir haben einen Ton, weiter haben wir nichts. Was er ſein ſoll, iſt willkührlich.

Die Eintheilungen der ſchwingenden Saiten nach den in Zahlen ausgedrückten Schwingungsreſultaten erzeugten alle Töne (**intervalla**) vom Grundton aufwärts gerechnet. Ob die durch Schwingungsverhältniſſe gewonnenen Intervalle aus der Tonika oder aus der Dominante entſtehen, iſt wieder unbekannt, und wiſſen wir nicht einmal, warum die Tonika (eine Gruppe von Tönen) das Gehör ſo befriedigt, daß es keinen Ton mehr erwartet; warum die Dominante (eine andere Gruppe von Tönen) das Gehör nothwendig auf andere Töne verweiſt, um befriedigt zu ſein.

„In's Innere der Natur dringt kein erſchaffener Geiſt!“

Die Schwingungsverhältniſſe der Saite, welche uns die Tonreihe (scala), das muſikaliſche Ein mal Eins an die Hand geben, nennt die Phyſik in der Sprache der Mathematik, in Zahlen, die der Ausdruck dieſer Erſcheinungen, nicht ihr Grund ſind. Folgerungen aus Zahlen ſind unfehlbar, die für unerklärte Erſcheinungen gewählten Zahlen ſind es nicht.

Bei Saiten, Glocken, Stimmgabeln ſind es dieſe Körper ſelbſt, welche tönen, die Luft iſt der Vermittler. Bei Blasinſtrumenten und der menſchlichen Stimme tönen ſchwingende Luftſäulen. Dieſe Reſultate der Phyſik bringen uns dem Ausgangspunkt der muſikaliſchen Skala im Grundton aber noch nicht näher. Es iſt immer Streit darüber geweſen, ob die Tonika in der Dominante, oder die Dominante in der Tonika enthalten iſt. Dieſer durch die Wiſſenſchaft nicht beherrſchte Ausgangspunkt iſt aber maaßgebend für die auf ihn zurückgeführten Geſetze der Fortſchreitung, denn um zu wiſſen, wohin man gekommen (mit einem Akkorde), muß man wiſſen, von wo (von welchem Akkorde) man ausging — ſonſt hat man ſich zwar bewegt, iſt aber nicht angekommen.

Aus dem Obigen ergiebt ſich, daß die muſikaliſche Technik auf keinem mathematiſchen, auf einem experimentalen Boden beſteht und erſt in ihren Folgerungen mathematiſch wird, weil ſie dabei von einer Zahl ausgeht, mithin ſehr natürlich mathematiſch bleibt, wo ſie angefangen mathematiſch zu ſein. Wer ſomit den Ausgangspunkt des Tones läugnet, läugnet damit die aus ihm gefolgerten Geſetze.

Dies iſt es, was die muſikaliſche Technik in einen Schleier von Ungewißheiten hüllt, widerſprechende Anſichten, je nach dem Standpunkte, gleich berechtigt erſcheinen läßt. Wo Folgerungen aber berechtigt waren, haben die Folgernden bis jetzt vergeſſen, daß ihr Standpunkt es darum noch nicht war, litten ſie keinen Widerſpruch und ſahen ſich als Orakel, was ſie der Natur der Sache nach nicht ſein konnten, ihrer Befähigung nach aber nicht öfter ſein würden, als jeder Andere in einem andern Fach, d. h. höchſt ſelten.

Unermeßlich ſind die Folgen jedes mathematiſchen Ausgangspunktes. Die Schwingungen der Saite ließen uns in vollſtändigem Dunkel über die Wechſelwirkungen der beiden Zeugungsgruppen (Tonika, Dominante). Nichts deſto weniger ſoll die allererſt nachträglich zu Zahlen gekommene Intervallenlehre das ganze Syſtem beherrſchen.

Der Rhythmus, den ſchon Ariſtoteles „die Seele der Muſik“ (ἡ ψυχὴ τῆς μουσικῆς) nannte, iſt eben ſo, wo er nicht die Bewegung im Allgemeinen ausmacht, ſondern als ein für unſer Ohr Abgeſchloſſenes betrachtet wird, ein nur Relatives, weil von einem Relativen, vom Gehör, Abhängiges. Wir ſetzen die rhythmiſche Periode als eine Gliederung von Tönen, welche das Ohr ſo befriedigt, daß daſſelbe einen Einſchnitt, einen Ruhepunkt findet, keine Folge erwartet. Dieſe Befriedigung des Gehörs iſt offenbar in verſchiedenen Perſonen eine verſchiedene. Es wird mehrere Meinungen über Gliederungen im Rhythmus geben können und davon weiß die Beethoven-Literatur in der Zweitaktsangelegenheit der C Moll-Symphonie zu erzählen. Dieſe beſteht des Kürzeren in Folgendem: Im Pariſer Blatte **Le Temps** (Februar 1830) hatte Fétis die Bemerkung gemacht: „im dritten Satz der Symphonie ſeien zwei Takte zu viel und ſtörten den in dem Stück ausgeſprochenen Rhythmus.“ Fétis hielt das für ſo ausgemacht, daß er ſeiner Bemerkung hinzuſetzte: **„que si Beethoven avait rompu à dessein et par originalité meditée le rhythme périodique si bien établi au commencement du morceau, cette originalité forcée etait puerile et que ces deux mesures surabondantes etaient de mauvais goût.“**

Nachdem die Symphonie (1809) erſchienen war, hatte Beethoven ſelbſt den Verlegern angezeigt: „im dritten Satze ſeien zwei Takte zu ſtreichen.“ Die Platten waren aber geſtochen. Die Symphonie, auf die Hoffmann die Blicke der ganzen deutſchen Muſikwelt geleitet hatte (Allg. Muſ. Zeitung, 1810, pag. 630), war im Verkauf. Die Verleger beeilten ſich nicht und der Brief Beethovens wurde allererſt auf Veranſtaltung von Mendelsſohn 1846 veröffentlicht (Allg. Muſ. Zeit., Juli 1840).

Frankreich, wo man einen Artikel in deutſcher Sprache, der die Erſchaffung der Welt als Augenzeuge beſpräche, noch nicht anſehen würde, weil die Welt in Paris oder gar nicht erſchaffen werden dürfte. Paris, wo die C Moll-Symphonie nicht etwa zu Beethovens Zeiten, ſondern erſt *ein Jahr vor der Julirevolution* durch einen Deutſchen, durch Habeneck, entdeckt worden war, — Paris, das ſich von Bagatellen nur mit dem Glück der Welt beſchäftigt, ignorirte natürlich die Frage, wie es denn im Ignoriren den Franzoſen ſo leicht Niemand nachthun wird. Die Bemerkung von Fétis war unbemerkt geblieben. Da erklärte Mendelsſohn auf dem Niederrheiniſchen Muſikfeſte in Aachen (Pfingſten 1846): „*Jene Takte ſeien in den Partituren zu beſeitigen.*“ Mehre der anweſenden Muſikdirektoren verfehlten nicht, Proteſt einzulegen und ſich dahin zu erklären: „*ſie*, für ihre Perſon, *würden die Takte nicht ſtreichen.*“ Es wurde eifrig, wie immer mit und ohne Gründe, hin und her geſtritten. Mendelsſohn war damals der Kardinal des deutſchen Muſikkonklaves, als deſſen Pabſt er verſtarb; er *war* es, weil die Gefühlsſeite für die Herrlichkeiten der Inſtrumentalmuſik ſo ſcharf von Beethoven angezogen worden, daß man in Deutſchland darauf hingeführt war, in dem *erſten großen* Talent *nach* Beethoven ein Genie erkennen zu wollen, um ſtillſchweigend in dem Lebenden den gegen den Todten geübten Unverſtand zu ſühnen. —

Da im Gegentheil der Franzoſen die Deutſchen nie etwas ignoriren, kamen die verwegenſten deutſchen Muſikmagiſter gegen den Vatikan von Leipzig zu der Bemerkung: „Die Sache ſei nicht neu und vor zehn Jahren von Fétis angeregt worden.“ Dies war die Majorität. Das Stadium der Polemik beſchritt die Frage durch den zu der Minorität gehörigen Profeſſor Biſchof, in der Kölniſchen Zeitung. Schindler, dieſe bei Streitfragen über Beethoven in Deutſchland undankbar vergeſſene, einzig noch fließende Quelle für Alles Perſönliche in und an Beethoven, Schindler, der mit der großen Majorität die Takte vertheidigt hatte, antwortete in derſelben Zeitung und wies das angeblich Fehlerhafte in der Rhythmik mit der Ausführung zurück, daß ein rhythmiſches Verhältniß von 10 zu 10 vorliege. Auf dieſe Replik folgte keine Duplik, — die Sache ſchien aufgegeben. Unterdeſſen hatte Schindler das deutſche Beethoven-Schisma bei Habeneck und Berlioz angezeigt, und die Antwort erhalten: „in Paris würde man die Takte nicht ſtreichen.“ Da hört Profeſſor Biſchoff, im Winter 1852, bei einer Aufführung der C Moll-Symphonie in Paris, die beiden Takte, die er mit ſo vielen Dingen längſt aus Frankreich verbannt glaubte und berichtet in der Rheiniſchen Muſikzeitung über den Aufenthalt der beiden Verbannten in Paris. Unverändert giebt Profeſſor Biſchoff 1852 ſeine 1846 aufgeſtellte, von Schindler bekämpfte Anſicht. Schindler replizirt: „wie er keinesweges an der Authentizität des Beethovenſchen Briefes (wahrſcheinlich vom Jahr 1809) zweiſle, in welchem der Meiſter auf den „großen Bock“ aufmerkſam mache; daß Beethoven aber ſpäter ſich eines Anderen beſonnen und den Bock zu Gnaden aufgenommen, ja, daß ſich dieſer Bock in eine organiſche Nothwendigkeit und rhythmiſche Schönheit zur Verſtärkung des humoriſtiſchen Moments verwandelt und deshalb vom Meiſter ſelbſt an die Krippe gebunden werden — dafür ſpräche nicht blos die Tradition, dafür ſprächen Thatſachen. Von der Zeit des Erſcheinens der Symphonie bis zu Beethovens Tode, 18 Jahre hindurch, ſei dieſelbe mehrmals in Beethovens Gegenwart ausgeführt worden, ohne daß ſeinerſeits ein Wort gegen jene zwei Takte oder gegen die allgemeine Pauſe (im erſten Satze) laut geworden wäre, und dennoch wiſſe man, wie „handſcharf und genau“ Beethoven Alles nach ſeinen Angaben ausgeführt wiſſen wollte. Mit Gebauer und Piringer, den Gründern der concerts spirituels in Wien, wäre Beethoven im Jahre 1819, zehn Jahre nach ſeinem Briefe an die Verleger der Symphonie, dieſelbe genau durchgegangen, was die damaligen Theilnehmer, gegenwärtigen Direktoren der concerts spirituels, der Baron Lannoy und K. Holz bekräftigen könnten. Noch ſpäter, im Jahre 1823, ſei endlich Beethoven die Symphonie zum Zweck einer Aufführung derſelben im Joſephſtädter Theater mit Schindler durchgegangen, auch ſelbſt bei der letzten Probe gegenwärtig geweſen. Weder gegen Schindler noch gegen die genannten Herren habe Beethoven bei den fraglichen, damals noch nicht polemiſch gewordenen zwei Takten*) und bei der Pauſe im erſten Satze die geringſte Bemerkung gemacht. Gründe genug, um ſich an Schrift und die durch Beethoven ſelbſt gegebene Tradition zu halten." Dieſer getreuen Relation der Beleuchtung der Sache durch Schindler, folge eine nicht kritiſche Bemerkung Schindlers aus einem Briefe an den Verfaſſer (1855):

---

*) Hoffmann ſcheint ſie gekannt und ſtatuirt zu haben, wenn er 1813 in der erſten Ausgabe der Phantaſieſtücke ſagt: „Hört die eigenen Modulationen, das immer ſich um einige Takte erweiternde Thema ſelbſt.“ Eine weit aus der Schule heraustretende Anſicht.

„Außer Tradition und Thatſachen ſei ein anderer, nicht minder wichtiger Punkt berührt. Die Kämpfe, welche Beethoven bei dem Feilen ſeiner Werke mit rhythmiſchen Gliederungen beſtand, ſind faſt in jeder Partitur ſichtbar. Da ſieht man bald einen, bald zwei, bald vier und ſechs Takte durchſtrichen, in der Mitte der Zeilen noch dazu ein großmächtiges „aus", über den Zeilen aber ein „gut" oder „bleibt" hinzugeſetzt. Vergleicht man die gedruckte Symphonie mit dem Manuſcript, ſo ergiebt ſich, daß die ausgeſtrichen geweſene, dann wieder gut befundene Stelle, Note für Note im Abdruck erſcheint. Den Verlags-Offizinen wurden nicht ſelten dergleichen Abänderungen zugeſchickt, die oft zu ſpät eintrafen, um aufgenommen werden zu können. Iſt es endlich nicht denkbar, daß Beethoven in einem ſpäteren Briefe an die Verleger die Abortion des „großen Bockes" gemeldet oder zu melden vergeſſen?" — So weit Schindler.

Der Leſer wird erkannt haben, daß wir uns nicht auf einem Grund und Boden befinden, der durch einen ſo und nicht anders gegebenen techniſchen Apparat vermittelt wird, ſondern vor einer Frage ſtehen, die im Gebiete des Pſychiſchen wurzelt und nur durch die Beantwortung der Vorfrage zu löſen iſt: „welche Ideenverbindungen konnte Beethoven mit den zwei Takten eingeben, nachdem er zu dem Ausſpruch gekommen war, daß ſie wegzufallen hatten?“ —

Sind wir auf dieſe Frage hingeführt, haben wir ein gutes Recht, ſie zu thun, ſo iſt damit ſchon ausgeſprochen, daß die muſikaliſche Technik in letzter Inſtanz an den Geiſt zu appelliren hat, die Berechtigung ihr vom Geiſte, nicht vom Apparate kommt, oder, was auch hier zunächſt intereſſirt, die interpretative Beurtheilung des Gehalts in Inſtrumentaltexten ſich über techniſche Befunde ſtellt, von ihnen daher nicht übertroffen werden kann. Die Anſicht Schindlers hat 1) einen techniſchen (wie wir geſehen relativen) Werth in der Rechtfertigung der Takte als Gliederung eines rhythmiſchen Ganzen von zehn zu zehn Takten, 2) einen hiſtoriſchen (poſitiven) in dem das Gebrechliche der techniſchen Wahrheit bezeichnenden Schweigen Beethovens bei Aufführungen der Symphonie, incluſive der zwei Takte, 3) einen pſychiſchen (abſoluten) über alle andern Werthe zu ſtellenden, in der Innerlichkeit der für das Moment der Unendlichkeit in Beethovenſchen Anſchauungen überhaupt angeführten Gründe.

Wahrſcheinlich entſtand die Anſicht von Berlioz über die Takte aus den Schindler'ſchen Mittheilungen an ihn, und wäre es nicht das erſte Mal, daß deutſche ungeleſene Wahrheit über den Rhein ging, um als Pariſer Weltweisheit, die geleſen wird, zurückzukehren.

Berlioz (**J. de Debats 11. Aout 1852**) ſagt: „Die zwei Takte, welche nicht in den Rhythmus paſſen ſollen, ſeien keine Wiederholung der beiden vorhergehenden, weil die Einen in halben Noten, die Andern in Vierteln aufträten, was den Charakter ändere.“

Hiebei überſieht Berlioz, daß nicht nach den Werthen in den Takten, ſondern nach den Takten ſelbſt als durch den Rhythmus ausgeſchloſſen, gefragt wird.

Berlioz führt dann ſein Hauptgeſchütz auf: Die Symmetrie der angegriffenen Konſtruktion mit zwei im Rhythmus gerade eben ſo überzähligen Takten in demſelben Stück, welche man nicht angreift (d, cis; d, c; nach dem Ruhepunkte), zwei Takte, welche auf den vierten Takt des Themas, wie jene zwei Takte auf den dritten Takt deſſelben folgen, wodurch das Ganze ſich in zwei Phraſen ſcheide, jede zu zehn Takten, womit ſich die gute Abſicht einer Erweiterung der Melodie in zwei Mal zwei Takten ergäbe, dieſe Intention, die in ihr liegende Symmetrie aber, zerſtört würde, wollte man zwei Takte ſtreichen, die ihnen entſprechenden zwei anderen ſtehen laſſen.

Dieſes Geſchütz demontirt Damcke (am angeführten Orte) vollſtändig mit dem Nachweis: „Die ſtreitige Stelle ſei nichts Neues im Stück, ſondern die Wiederholung des Scherzos nach dem Trio; die ſtreitigen Takte aber, welche Berlioz der Symmetrie der ihnen korreſpondirenden zwei Takte (d. cis; d, c) halber, erhalten wiſſen wolle, ſtänden bereits an ihrem Platze (im dreizehnten und vierzehnten Takt des Scherzos) und wären folglich einmal zu viel da.

Et adhuc sub judice lis est! —

Bereichert hat Damcke dieſe Polemik mit folgenden äußern Gründen gegen die Takte. „Aus dem Manuſcript bei Breitkopf und Härtel, ſagt Damcke, iſt erſichtlich, wie Beethoven Scherzo und Trio, nicht das Scherzo allein, wiederholt wiſſen wollte, wie man ähnlichen Konſtruktionen in der vierten und ſiebenten Symphonie begegnet (Damcke hätte noch das große B dur-Trio op. 97 nennen können). Nach der Wiederholung von Scherzo und Trio hatte das Scherzo ein drittes Mal zu erſcheinen, diesmal in die Schleier geheimnißvoller Ahnungen gehüllt, die ſo einzig ſchön auf die donnerähnliche Exploſion des Schlußſatzes vorbereiten. Nachdem nun Beethoven Scherzo und Trio zu Papier gebracht, bezeichnete er, um ſich das Abſchreiben dieſer Sätze zu erſparen, nur zwei Takte aus dem Anfang des Scherzos mit **prima**, die zwei Takte, welche ſchon der Veränderung im Charakter des Ganzen, bei der dritten und letzten Wiederholung des Scherzos, angehörten, mit **seconda volta** (erſte und zweite Wiederholung). Die Wiederholung von Scherzo nebſt Trio gab aber Beethoven ſpäter auf, weil der Satz zu lang geworden wäre, der ohne Unterbrechung in's Finale übergeht, das an ſich ſehr lang iſt. Das Eintreten des Scherzos nach dem Trio mit verändertem Charakter, in ſeinem myſteriöſen Gewande, behielt Beethoven bei; die der Wiederholung des unveränderten Scherzos mit dem Trio geltenden zwei Takte ſtrich er. Der Notenſtecher ſah die Worte: 1ma und 2da volta durchſtrichen, daß es auch noch zwei Takte waren, ſah er nicht, glaubte ſie beibehalten und brachte ſie in den Text." (Ruſſiſche St. Petersburger Zeitung 1855 Nr. 87, 92 wörtliche Ueberſetzung.)

* * *

Aeußere Gründe ſollen nichts über innere vermögen, die Materie nichts über den Geiſt. Der Umſtand, daß durch Damcke ſcharfſinnig die höchſte bibliographiſch-hermeneutiſche Wahrſcheinlichkeit gegen die Takte aufgeſtellt werden könne, ohne der Möglichkeit einer anderweitigen Konſtruktion damit Aufſchluß zu geben, iſt beweiſender als ſonſt etwas für unſere Anſichten von der Berechtigung des Geiſtes gegen die Befunde der Technik im Allgemeinen.

Eine Intention in Beethoven, die man nicht verſteht, ſollte immer ein Grund ſein, ſie beſtehen zu laſſen. Dem Streite in ſolchem Falle kann nur die Frage unterliegen, ob eine Intention oder ein Irrthum vorliege? — In unſerem Falle iſt der Irrthum durch Beethovens Brief direkt, indirekt durch die in dem Manuſcript vorliegenden Indizien bewieſen. Die muſikaliſche Technik hat in dem Munde Mendelsſohns und ſeines Anhanges, in der Duplik Damckes, nichts gegen die Takte, ſie hat durch Schindler und Berlioz nichts für die Takte bewieſen. Nicht einmal einen an den Fingern abzuzählenden Streit hat die Technik ohne Widerſpruch auszutragen vermocht. Die Innerlichkeit der Gründe für eine Sinnesänderung in Beethoven zu Gunſten der Takte liegt in der Unendlichkeit der Vorſtellungen, welche ihn bei ſeinen Konſtrukzionen beſchäftigte. Für uns ſtellt dieſe Polemik zweierlei heraus:

1) Die Unzuverläſſigkeit und Gebrechlichkeit muſikaliſch-techniſcher Befunde im Allgemeinen, ihre Unbedeutendheit im Beſondern;

2) den bedeutungsvollen Werth einer Beethovenſchen Konſtrukzion, die gewichtige Bedeutung der geringſten Theile derſelben.

Daß zwei Takte (vier Noten) noch nach ſechsundvierzig Jahren der Preis eines heißen Kampfes unter den beſten, ſpeziellen Köpfen bleiben könne, iſt ſprechend genug für den Platz, den der Genius Beethovens in der Geſchichte des menſchlichen Gedankens einnimmt. Der Schlüſſel für die Löſung der Frage, nicht in der muſikaliſchen Technik iſt er zu ſuchen, in den, bevorzugten Geiſtern nicht nach feſtgeſetzten Stunden geſtatteten Ahnungen des Unendlichen im Endlichen.

Wollte der Leſer fragen, welcher Meinung der Verfaſſer den Vorzug giebt? ſo iſt die Antwort, daß es auf keine Meinung, auf den pſychiſchen Standpunkt ankommt, um zu beurtheilen, *ob* und *warum* Beethoven *einen* Augenblick die Takte beſtehen laſſen mögen, die er in einem *anderen* beſeitigt wiſſen wollen, auf *Ahnungen* des Unendlichen. Auf der Hand liegt aber, daß was Beethoven *wegwerfen* wollen, viel intereſſanter in ſich iſt und mehr Redens gemacht hat, als ſämmtliche ſeit dem Geburtsjahr der erſtaunlichen Beethoventhat in C Moll bis auf den heutigen Tag erſchienenen Symphonien gegeben haben, die Symphonien von Mendelsſohn, die beſten nicht ausgenommen, weil auch dieſe vor der Beethoven-Höhe noch gar nicht ſichtbar werden. Die Symphonie iſt ein Mikrokosmus, der in langen Zwiſchenräumen unter den Händen der Mächtigſten erzeugt wird. Auf dieſem Standpunkte, welcher die Beethoven-Höhe ausmacht, ſind die Mendelsſohn'ſchen Symphonien gar keine Symphonien. Sie trifft der Begriff des Mikrokosmiſchen nicht, er iſt ihnen unbewußt, was ſie hindert dem menſchlichen Geiſte gegenüber ſelbſtberechtigt eine Stellung zu behaupten und wie Haydn, Mozart, Beethoven zu behalten. Es giebt Grade im Kreiſe. Der Kreis iſt eine Einheit. Den magiſchen Kreis der Symphonie beſchritten nur jene drei, ein jeder in ſeiner Weiſe *). Beethoven verſchlang ihn, wie der Wolf in der Edda die Sonne, und deshalb werden ſpäte Geſchlechter einen neuen Feuerkreis zu ziehen haben, denn in unſern Tagen iſt die Symphonie unmöglich, weil die Zeit nicht ausreichen will, die Begebenheiten zu faſſen, keine Zeit, keine Befähigung genügt, Begebenheiten

---

*) Schön ſagt Hoffmann: „Mozart und Haydn zeigten uns zuerſt die Kunſt in ihrer vollen Glorie; wer ſie da mit voller Liebe anſchaute und eindrang in ihr innerſtes Weſen, iſt — Beethoven! Haydn's Symphonien führen uns in unabſehbare grüne Haine, in ein luſtiges buntes Gewühl glücklicher Menſchen. Jünglinge und Mädchen ſchweben in Reihentänzen vorüber, lachende Kinder, hinter Bäumen, hinter Roſenbüſchen lauſchend, werfen ſich mit Blumen. In die Tiefen des Geiſterreichs führt uns Mozart. Furcht umfängt uns, aber ohne Marter iſt ſie mehr Ahnung des Unendlichen." (Phantaſieſtücke.)

zu erfinden und in muſikaliſche Zeichen zu kleiden, wie dies Beethoven that, deſſen Symphonien die Meilenzeiger einer idealen Geſchichte der Menſchheit ſind, deren Hiſtoriograph er in muſikaliſchen Zeichen ſein wollen. In den Tagen des erſten Napoleons begann die Europaſtimmung, welche Hoffmann 1813 zu dem Ausrufe brachte: „Welcher Künſtler hat ſich ſonſt um die politiſchen Ereigniſſe des Tages bekümmert; er lebte nur in ſeiner Kunſt, nur in ihr ſchritt er durch das Leben; aber eine verhängnißvolle ſchwere Zeit hat den Menſchen mit eiſerner Fauſt ergriffen und der Schmerz preßt ihm Laute aus, die ihm ſonſt fremd waren.“

Haben wir geſehen, daß die Reſultate der Technik nichts vor der Interpretation der Muſik nach Gefühlsrecht voraus haben, was ſie vor dem Vorwurf der Subjektivität in der Anſchauung ſchützte, ſo iſt nicht abzuſehen, welche Reſultate für eine beſſere Interpretation des Gehalts in Inſtrumentaltexten durch die Technik erzielt werden ſollen.

Die Seele der Muſik (der Rhythmus) kann die Prätenſion haben, von der Seele, nicht aus einer unzureichenden Wiſſenſchaft, verſtanden zu werden.

Der Verfaſſer iſt der Anſicht Damckes über das Scherzo in der A Dur-Symphonie beigetreten, weil dieſelbe nach inneren Gründen das Richtige ſein kann, nicht weil ſie nothwendig das Richtige iſt, wo es der Natur der Sache nach nie ein Nothwendiges geben wird.

Für unſern Zweck, der Technik keine nothwendige Berechtigung in der Interpretation einzuräumen, welche die Interpretation nicht ſchon für ſich beſäße, iſt noch zu bemerken, daß auch die Unterſcheidung des Anſatzes zur Terz von Terz in der A Dur-Symphonie, nicht in der mit Damcke ſo und nicht anders zu faſſenden Gliederung des Rhythmus liegt, ſondern in der innerlichen Idee, welche der Tondichter mit jener Gliederung verband, und die deshalb auch nur innerlich zu finden iſt. Jener Rhythmus läßt ſich auch in Perioden von zwei zu zwei Takten denken, die im ſechs Achtel Takt geſchrieben ſein konnten. Zweifellos eine ſehr viel ſchlechtere Konſtruktion, wie ſie Beethoven nie gewählt hätte, bei der aber die von Damcke gefundene Idee nicht weniger beſtehen würde.

Wo aber von ſchlechter und beſſer, von gut und ſchlecht die Rede geben kann, da hört das Abſolute, das Nothwendige auf, um dem Subjektiven Platz zu machen, da kann die Technik keine Reſultate für die Interpretation des Gehalts liefern, die dieſer nicht bereits zuſtänden.

Wo die Reſultate der Technik einer vom Geiſt gegebenen Interpretation beitreten, da und nur da wird die Technik auch die Gleichberechtigte des Geiſtes ſein und zwar, weil die Technik zu der Interpretation kam, nicht weil die Interpretation mit der Technik zuſammentraf und ſich etwa dadurch verſtärkte.

Dies war feſtzuſtellen, bevor wir an Interpretationen von Inſtrumentaltexten nach ihrem Gehalt, an eine Interpretation der Stylverſchiedenheiten in Beethoven nach den in ihnen vertretenen Ideen gingen.

Beethoven iſt loszubrechen von den Technikern, denen er um kein Haar mehr angehört, als allen übrigen Menſchen. Ein Denker und Dichter in Muſikzeichen, ſpricht Beethoven zum Geiſt und der Geiſt iſt Aller. Es iſt aber eine jeder Doktrin, als Variation des unerſchöpflichen Themas menſchlicher Eitelkeit, inwohnende, viel geübte Anmaßung der Techniker, in der Muſik heller und weiter ſehen zu wollen, weil ſie Techniker ſind, und gerade deswegen nicht ſehen, wie ein Beethoven mit Strich, Hauch und Hieb im Orcheſter gar nichts, eben ſo wenig mit den Wiſſern der ſogenannten Compoſitionslehre etwas gemein hat. Es iſt dies die Anmaßung des Zünftigen dem Unzünftigen gegenüber, wie ſie durch die Geſchichte der bürgerlichen Geſellſchaft geht, ſich im Handwerker ausſpricht ein Künſtler, im Künſtler damit auch ein Geiſtesberechtigter ſein zu wollen. Man iſt der Geiſtesberechtigte, weil man der Berechtigte iſt, nicht weil man einem Stande angehört und wäre es ein muſikaliſcher. Es iſt damit, als wollte man nach Shakeſpeare auch noch in der Garderobekammer Nachſuchung halten, als wäre der Dichter noch bei den Hoſen betheiligt, die ſich ſein Hamlet anzieht, als zähle er zu dem ganzen beweglichen Völkchen, das um ſeine „Idee“ „herumkreucht“, als ſchicke man den Geiſt, der in ſeinem Werk die Welt beherrſchte, nach Beendigung des Schauſpiels wiederum regelrecht zum Schulmann in die Sprachlehre, um ihn im Leben der zünftigen Techniker nicht verfehlen zu laſſen.

Daß doch die Leuchten Beiſpiel nehmen wollten an einem der Zünftigſten unter den Zünftigen, an einem der Bewährteſten unter den Zeitmännern deutſchen Wiſſens, an einem der Geſchmackvollſten unter den Arbeitern in dem großen Geiſtes-Berge in Deutſchland, an Savigny, der das hervorragendſte Buch einer ſechs Jahrhunderte hindurch von ganz Europa bearbeiteten Wiſſenſchaft mit folgenden Worten einleitet:

„Das einzelne Werk iſt ſo vergänglich, wie der einzelne Menſch in ſeiner ſichtbaren Erſcheinung: aber unvergänglich iſt der durch die Lebensalter der Einzelnen fortſchreitende Gedanke, der uns Alle, die wir mit Ernſt und Liebe arbeiten, zu einer großen, bleibenden Gemeinſchaft verbindet, und worin jeder, auch der geringſte Beitrag des Einzelnen ſein dauerndes Leben findet" (Savigny in der Vorrede ſeines Syſtems des heutigen Römiſchen Rechts).

Um Beethoven zu verſtehen, muß man Alles wiſſen oder Alles ahnen, ſchreibt ein Jugendfreund dem Verfaſſer. „Nur eine univerſelle Erziehung kann Befähigung geben, ein univerſelles Genie zu verſtehen. Mit geheimnißvollem Schauer muß man aus ſich eine Wiſſenſchaft herausblühen geſehen haben, um ſich in Beethovens Welt zu verſenken und gereinigt, ein Phönix, der eigenen Aſche zu entſteigen." Niemand wird behaupten, daß der muſikaliſche Techniker, als ſolcher, *dabei* im Vortheil ſein kann. Wiſſenſchaft und Dichtung ſtehen wie Geiſt und Gefühl zu einander — die erſte iſt die höchſte Blüthe des Verſtandes, weil der Geiſt der ganzen denkenden Menſchheit in ihr Wohnung macht, — die zweite die höchſte Blüthe des Gefühls, weil die ganze fühlende Menſchheit, ihr Freud und Leid, ergriffen wird. Zuſammenwirkend wie bei Beethoven, geben Wiſſenſchaft und Dichtung das Höchſte. Deswegen hat noch nicht die Technik durch dieſe höhere Wiſſenſchaft an den Geiſt zu kommen, denn die Potenzen in Dichtung und Wiſſenſchaft bleiben geſchieden, wie ſie es in ihren Ausgängen, Gefühl und Verſtand, waren. Dichtung iſt Beethovens Kunſt -- ſeine Wiſſenſchaft Geiſt. Auch Mozarts Kunſt iſt Dichtung — ſeine Wiſſenſchaft aber Schulweisheit. Mit Damcke (am angeführten Ort) iſt der Verfaſſer der Meinung, daß eine grammatiſche Analyſe Beethovens, wie Marx in ſeiner Harmonielehre eine ſolche von einigen Sonaten gegeben und ſie in einer Grammatik der Muſik an ihrem Platz war, ein koſtbares Geſchenk für den Adepten, für den angehenden Componiſten, nicht auch, wie Damcke meint, für das muſikaliſche Publikum wäre. Eine ſolche Grammatik kann ſo gelehrt ausfallen, daß ſie auch noch für den vollendeten Techniker ihr Intereſſe behält, wie etwa die lateiniſche Grammatik von Zumpt, um unter den Monumenten deutſcher Gelehrſamkeit nur dieſes zu nennen. Ob ein ſolches opus stupendum, dem ſich kein bis jetzt erſchienenes Buch der Muſiklehre ſchon vergleichen darf, zum Verſtändniß des Geiſtes in dem gegebenen Gegenſtande, hinlänglich wirkt, das iſt eine andere, auf unſere Unterſuchungen nicht weniger anwendbare Frage. Ein Beethovenwerk von Marx, um den größten lebenden Theoretiker nicht zu vergeſſen, würde, abgeſehen von achtbaren Schulzwecken, verurtheilt ſein, um ſo ſchlechter zu ſein, je beſſer es wäre, weil es ſeinem Weſen nach Verſchiedenes und Wechſelndes, die

Welt der Ideen in Beethoven, durch Gleiches und Unveränderliches, durch einen gegebenen Apparat zu erklären hätte.

Wer, nachdem ihm Fortſchritte im Leben die Bürde der Schulbücher abgenommen, ein Bedürfniß nach den Gaben der Kunſt fühlt, der wird zu den Dichtern, nicht nach Zumpt, nach Beethoven, zu einem Buche, das Beethoven als Denker und Dichter auf den Höhen des Lebens faßt, nicht zu Marx greifen.

Freier kann dem techniſch Unbewußten die Leben gebende Idee entgegentreten. Unter den Hallen des allgemeinen Wiſſens wird es ihm leicht ſein, an die Thür einer gegebenen Technik zu klopfen, wo er erfahren will, wie es in einer ſolchen ausſieht. Der muſikaliſche Techniker hingegen wird nicht ſo leicht, ſein Bündel verminderter Akkorde unter dem Arm, auf andere Gebiete übergehen, er wird vor Allem bei ſeinen Gliederungen Nachfrage halten, wie wenn der Anatom eine Muskel nach der Schönheit des Armes befragen könnte. An ſein Inſtrument denkt der ausführende Muſiker: der Violinſpieler wird die Muſik in der Violine, der Klavierſpieler im Klavier ſehen, oder wo ſie ſonſt nicht zu finden iſt. In allem muſikaliſchem Verſtändniß wird die innere Stimme, das Gefühlsrecht, den Ausſchlag geben.

* * *

Wir bemerkten bereits, wie der Techniker nicht im Vortheil ſein kann, wo er Lebensfragen der Kunſt auf weiteren Gebieten zu folgen hat. Die immer wieder beſtätigte Erfahrung lehrt, daß der muſikaliſche Techniker ſich leicht von dem erſten beſten, ſo genannten gelehrten Buche imponiren läßt, weil dem Muſiker von Fach gewöhnlich, wir ſagen nicht immer, der Grad allgemeiner Bildung abgeht, welcher ihn über den Werth, über die Stellung eines Buches im Bücherſchranke der Welt aufzuklären vermöchte. Wagner ſpricht:

„Ach Gott! Die Kunſt iſt lang
Und kurz iſt unſer Leben,
Mir wird bei meinem kritiſchen Beſtreben
Um Kopf und Buſen bang.“

Der gelehrte Wagner iſt Fauſt gegenüber nicht gelehrt, und, daß Fauſt kein Gelehrter, iſt der eigentliche Inhalt des unſterblichen Gedichts. Der gelehrteſte Gelehrte iſt gegen jemand, der etwas weiß, was er ignorirt, nicht der Gelehrte, denn das Gelehrte iſt ja auch das Gelernte. Ein Buch, das uns belehrt, iſt ein gelehrtes. Der Verfaſſer glaubt einem oder dem anderen Muſiker, ſo bücherſcheu er die Herren weiß, einen

Dienſt zu leiſten, wenn er bei einigen Anwendungen der Muſik auf das geiſtige Leben in den Völkern verweilt, durch welche die Theorie der Muſik um nichts ſicherer geworden, obgleich man einen Zuſammenhang derſelben mit der Weltordnung erkannte, weil es an Kritik fehlte, um zu ſehen, daß die Anwendung nicht der Grund iſt.

Wir meinen die kosmiſchen Anwendungen der Muſik, die Vorſtellungen über die Betheiligung der Muſik im Weltbau bei den Chineſen; wir denken an die Muſik der Sphären bei den Griechen — ſinnbildliche Vorſtellungen unerklärlicher Erſcheinungen in erklärlichen, nicht erklärenden Zeichen — gerade wie wir dies in der Intervallenlehre gefunden haben.

Der Urſprung der Zahlen aus dem Eins geſtaltete ſich den Chineſen zu dem Symbol des Urſprunges aller Dinge aus einem Urweſen, welches ſie das Ur-Eins nannten. Dem Miſſionär Amiot verdankt man die Bekanntſchaft mit dem folgenden Syſtem. „Das Eins, als ſolches, vermöchte nicht zu zeugen, es erzeugt Alles, weil es das Gerade und Ungerade enthält, deren Zuſammenwirkung Alles hervorbringt *).“ Den Chineſen, die gar keine Muſik haben, die dieſen Namen verdiente, iſt die Muſik: „Das Bild der Vereinigung der Erde mit dem Himmel“ (la musique est l'expression et l'image de l'union de la terre avec le ciel (Amiot T. VI. p. 165).

---

*) Le principe de toute doctrine est Un. Un, en tant que seul, ne saurait engendrer; mais il engendre tout, en tant qu'il renferme les deux principes dont l'accord et l'union produisent tout (Memoires des missions T. IX. p. 314. T. XI. p. 547.

Sie iſt ihnen dieſes Symbol, weil die Muſik auf den harmoniſchen Verhältniſſen der ungeraden und geraden Zahlen beruht, die den Himmel und die Erde verſinnlichen, nicht erklären, eben ſo wenig, wie unſere Skala den Grundton, die innere Natur der Dominante zu erklären vermag, wie wir oben geſehen. Aus der Muſik entwickelte chineſiſche Philoſophie, wie ſpäter Griechenland in der pythagoräiſchen Kosmogonie, den Inbegriff aller Weisheit, in der das Wahre aller Dinge ausdrückenden „Tetraktys,“ in den Zahlen 1, 2, 3, 4, welche folgende harmoniſchen Grundverhältniſſe geben: 1 : 2 die Oktave, 2 : 3 die Quinte, 3 : 4 die Quarte, zuſammengezählt (1 + 2 + 3 + 4), aber die allumfaſſende Zehnheit oder das Weltall ausdrücken ſollten.

Aehnliche kosmiſche Vorſtellungen finden wir bei allen Völkern, denen der chriſtliche Standpunkt fehlt, auf welchem das Urweſen die Welt, mit Allem was da iſt, aus ſich ſelbſt in die Erſcheinung rief. Wir verweilen einen Augenblick bei den Chineſen und Griechen, weil nur dieſe Völkerfamilien die Muſik ſo anwandten.

Den Jahresprozeß durch die zwölf Monde betrachten die Chineſen noch heut' zu Tage als die Entwickelung einer Oktave in zwölf halben Tönen. Amiot ſagt von der chineſiſchen Skala, von den 12 Lü oder Tönen, ſie ſeien nichts wie die in 12 halbe Töne eingetheilte Oktave (la représentation de l'étendue de l'octave, divisée en douze demi-tons T. VI. p. 95.)

Der tief gelehrte muſikaliſche Forſcher Rouſſier entnimmt den handſchriftlich durch Amiot niedergelegten chineſiſchen Quellen eine vorgeſchichtlichen Zeiten angehörige Anſicht einer Weltmuſik, deren Grundton die Chineſen **Hoang-tschung** (alſo weder g noch c, ſiehe oben) nannten. Ueber die Zahlenverhältniſſe in dieſer muſikaliſchen Weltanſchauung ſagt Rouſſier: „il est aisé d'y remarquer une série de quintes et de quartes alternatives, d'où resulte la juste proportion de chaque intervalle, que cette série forme dans sa marche: la quinte (fa, ut) comme de 3 à 2; le ton, comme de 9 à 8; la sixte majeure, comme de 27 à 16.

Dieſe Syſteme unterſcheiden ſich von der Pythagoriſchen auf Plato übergegangenen Lehre von der Harmonie der Sphären darin, daß ſie das Kalenderjahr in muſikaliſche Verhältniſſe bringen. Böckh,*) einer der großen Vorkämpfer deutſchen Wiſſens, erkennt chineſiſche Gliederungen in der griechiſchen Sphärenmuſik.**)

---

*) De Platon. systemate coelest. globorum et de vera indole astronomiae Philolaicae p. 24. Vergleiche: Gladiſch Religion und Philoſophie in ihrer weltgeſchichtlichen Entwickelung. Breslau 1852.

**) Ignis 1. Andichton 3. Terra 9. Luna 27. Mercurius 81. Phosphorus 243. Sol 729. Mars 2187. Jupiter 6561. Saturnus 19683.

* * *

Bei ſo gewagten Anwendungen der Muſik auf Verhältniſſe, die keinen anderen Zuſammenhang mit ihr haben, als Zahlenverhältniſſe, welche nichts erklären und eben ſo gut einem andern Gegenſtande als der Muſik entnommen werden können, iſt es einleuchtend, wie vorſichtig man mit den Reſultaten muſikaliſcher Gelehrſamkeit überhaupt zu ſein hat, wie höchſt relativ ihre Bedeutung ausfallen wird, wie ſehr wir Recht hatten zu der Behauptung zu kommen: „Die Folgen jedes mathematiſchen Ausganges ſeien unermeßlich“, da dies noch da der Fall iſt, wo der Ausgangspunkt, wie in der Muſik, ein unbewieſener, ein rein conventioneller bleibt und der Grundton (Hoang-tschung) eines Volkes ohne alle muſikaliſche Literatur, wo möglich noch etwas weniger, die Erſchaffung der Welt erklärt als die europäiſchen Grundtöne unſerer Scala. —

„Wenn Ihr's nicht fühlt, Ihr werdet's nicht erjagen!“

Daß man den unſterblichen Gedanken Göthe's ganz eigentlich von Beethoven verſtehen kann, mag die Strafe des Dichters ſein, den Dichter ſo wenig verſtanden zu haben.

Wir ſind weit entfernt den Werth verdienter Schulmänner und

Theoretiker auf dem Felde muſikaliſchen Wiſſens ~~und~~ in Abrede ſtellen zu wollen.

Auch den Perzeptionen des Geiſtes kann die Technik ein Probirſtein werden, aber ſie iſt ihnen dieſes nicht nothwendig, weil der Geiſt für ſich kompetent iſt.

Dieſe Ueberzeugung führt uns an andere nahe liegende Unterſuchungen, an das gewöhnlich ganz mißverſtandene, ſubjektive Moment bei der interpretativen Beurtheilung des geiſtigen Gehalts von Inſtrumentaltexten.

„Die große Zahl der Beethoven-Schriftſteller“, ſagt Damcke (am angeführten Ort), „ließen ſich durch Enthuſiasmus hinreißen, *ihren* durch Beethovens Muſik entſtandenen Gefühlen Worte leihen zu wollen, eine um ſo vergeblichere Mühe als die Muſik ſich in einer Worten unzugänglichen Sphäre bewegt und die durch dieſelbe erzeugten Gefühle zwar ihrem Weſen nach identiſch ſind, in der Seele des Zuhörers aber, je nach der Individualität deſſelben, ſich auf das Verſchiedenartigſte geſtalten und abſtufen. Angenommen ſelbſt, es gelänge Jemandem, ſich über ſeine Gefühle bei der Muſik gute Rechenſchaft zu geben (was rein unmöglich iſt), er wird immer Leute finden, welche etwas Anderes dabei gefühlt haben werden.“ —

Stellen wir das ſubjektive Erkenntniß in aller Kunſt in das rechte Licht.

Das Verſtändniß von Inſtrumentaltexten iſt, wie jedes andere, ein Subjektives, Individuelles, das von keinem poſitiv Gegebenen ausgeht, wofür am wenigſten techniſch anatomirte Texte gelten können, weil ihnen die Realität mangelt, das

Reale auch nichts über den Geiſt vermag. Es darf ſomit nicht Wunder nehmen, wenn die durch dieſelbe Muſik erzeugten Gefühle verſchieden ausfallen *).

Eine Verſchiedenheit der Interpretation, wenn dieſelbe nur in ſich haltbar, kann der Interpretation daher noch nicht zum Vorwurf gereichen, noch ihr irgend etwas von ihrem Werth nehmen, behauptet ſie anders einen, weil dieſelbe ſowohl in der Wahrſcheinlichkeit als in inneren Gründen, unter der Herrſchaft einer an ſich kunſtgerechten, auf den Gegenſtand anwendbaren Idee, ihre Berechtigung findet.

Es iſt hierbei nicht zu überſehen, wie es nicht darauf ankommt, eine andere Interpretation auszuſchließen, ſondern nur *darauf*, den natürlichen Anforderungen an den innern Zuſammenhang der als Erklärung gegebenen Idee, an den in aller Muſikpoeſie auch nothwendig poetiſch zu denkenden Gehalt derſelben, allen Anſprüchen mit einem Wort zu genügen, welche Kopf und Herz, Verſtand und Gefühl an die Interpretation zu machen berechtigt ſind. Keine geringe Aufgabe, keine undankbare Arbeit, wenn ſie gelingt.

Es iſt die ſchöne Berechtigung der Muſik, ſich nicht zwingen zu laſſen, nur dem Geiſte Zugeſtändniſſe zu machen, wo er in ſich berechtigt auftritt. Man hat ſomit noch gar nichts gegen eine muſikaliſche Interpretation mit der Behauptung vorgebracht, es ſeien verſchiedene über denſelben Text *möglich*. Iſt die Idee in *allen* eine poetiſch berechtigte, eine kunſtlogiſche, ſo erfüllen ſie alle ihren Zweck, der nur in dem Anfachen eines bewußteren Kunſtlebens beſteht, wie der Zweck aller Kunſt darin, durch ihre Kräfte zu den Kräften der Seele zu ſprechen und dieſe zu einer Thätigkeit mehr zu veranlaſſen.

Der Inſtrumentalmuſik kommt es nicht darauf an, was, ſondern darauf, daß ſie wirke. Die Vielfältigkeit berechtigter Interpretationen ſind eben ſo viele Beweiſe der vollbrachten Wirkung. Was ſo hin- und hergefühlt, hin- und hergedacht, hin- und hergeſtritten wird — iſt das eigentliche Leben der Kunſt, hindert ſie, zur Induſtrie herabzuſinken, über welche nur eine Idee in Umlauf iſt — die an der Börſe „notirte“. —

Die gute Berechtigung der ſubjektiven Idee in der Interpretation ergiebt ſich auch noch, wenn wir uns darüber Rechenſchaft geben wollen, in welcher Art und Weiſe Beethoven bei ſeinen Dichtungen verfahren mußte. —

Wir haben bereits geſehen und werden immer mehr ſehen, wie das Thema bei Beethoven, die geheime Verwandtſchaft aller Themas eines Stücks, bei ihm die Veranlaſſung jedes großen Ganzen wird. Wir wollen hier nur an den erſten Satz der C Moll-Symphonie denken, an das kurz angebundene Motiv in drei Kürzen und einer Länge, das auch in dem melodiöſen Nebenthema, bei dem Eintritte des Horns, dieſe Werthe feſthält.

Beethoven ſtanden beim Componiren zwei Wege offen. Er erfand entweder ein Thema für eine Idee oder eine Idee für ein Thema, in andern Worten, er erfaßte eine Idee, die er in den Zeichen der Muſik zur Anſchauung bringen wollte, wie in der Paſtoralſymphonie, und erfand ein Thema, das in ſeinen Folgen für ihn, in ſeinen Augen, dieſe Idee ausſprach, oder aber, er fand ein Thema, das, an und für ſich, ein nur techniſch-muſikaliſches, z. B. ein rhythmiſches Intereſſe für ihn hatte und verband ſpäter mit dieſem Thema eine Idee, die er in ihren Ausführungen, im großen Ganzen zur Geltung brachte.

Die dritte und letzte Möglichkeit, daß ein Thema ohne Ideenzuſammenhang, eine bloße Tonfigur, auch unter den Händen Beethovens ohne Zuſammenhang blieb (wie bei dem großen Haufen der Componiſten), die bloße Veranlaſſung zu einem ſo genannten Muſikſtücke wurde, das weiter nichts als das iſt (wie die große Zahl muſikaliſcher Compoſitionen) — eine ſolche Annahme iſt bei einem Kopfe wie Beethoven nicht zu ſtatuiren, nur auf wenige Jugendarbeiten und in dieſen nur auf wenige Sätze (Trio op. 3, Schlußſatz im Quintett op. 4, die Trio-Serenaden op. 8, op. 25), auf ein Paar Gelegenheitsſtücke anzuwenden, die ihm als beſtellte Arbeit gerade nicht ſehr am Herzen liegen mochten, wie die Cantate, „Der glorreiche Augenblick", die Ouvertüren zu den Melodramen: „Die Ruinen von Athen", „König Stephan", wo ſich Beethoven damit genügen laſſen, in der König-Stephansouvertüre ein feuriges, effektvolles Orcheſterſtück ohne weiter gehenden Gehalt, in den „Ruinen von Athen" noch weniger liefern. Ein Stück nach einem an ſich ideenloſen Thema mit einer Ausführung nach der Haydn-Mozart'ſchen Ouvertüre-Schablone iſt denn auch die Ouvertüre zu dem Ballet Prometheus, nicht auch die Partitur deſſelben, in der Beethoven ſich mehr als ein Feuer vom Himmel holt.

Sonſt iſt mit äußerſt geringen Ausnahmen Alles in Beethoven dem Geiſt, der aufzufindenden Idee zu vindiziren.

Hatte aber ein Thema, in dem großen Ganzen, zu dem es bei Beethoven wurde, zuförderſt nur in *ſeinen eigenen* Augen *ſeiner* Idee zu genügen; *ſo iſt uns ſchon damit ein erſtes, ſubjectives Moment zwiſchen Componiſten ſelbſt und Thema gegeben.* Daß die Idee für Beethoven in ſeiner Compoſition enthalten war, ſchloß nicht die Möglichkeit aus, daß für Andere etwas Anderes darin lag. Wenn aber ſo ſchon zwiſchen Werk und Meiſter die Subjektivität tritt, ſo will dagegen die Verſchiedenheit in der Interpretation nichts bedeuten, und hat Beethoven, der etwas in ein Thema legt, nichts vor dem Kritiker voraus, der etwas Anderes darin findet.

Aus dem Marmor wird unter den Händen des Bildhauers der Borgheſiſche Fechter. Die Emanationen der Muſik ſind nicht ſo handgreiflich, ihre Zeichen verſchließen eine Geheimſprache, in der wir um ſo lieber leſen, je freier wir dabei ſind. Bleiben wir bei der Paſtoralſymphonie ſtehen. Der Componiſt konnte mehre Ausdrücke (Themas) für dieſe ſeine Idee gefunden, einem von ihnen den Vorzug gegeben haben, ohne daß in den von ihm unbenutzt gelaſſenen die Idee weniger zur Anſchauung gekommen wäre, was uns beweiſt, daß derſelbe Gegenſtand verſchiedenartige muſikaliſche Ausdrücke finden kann. Warum ſollte nicht eben ſo gut der muſikaliſche Ausdruck verſchiedenartige Interpretationen finden? —

In dieſem freien Reiche des Geiſtes wird es nur auf die Bedingungen des Geiſtes ankommen.

Angenommen, Beethoven hätte uns in der A Dur-Symphonie keine Paſtoral-Symphonie gegeben. Damkes Erklärung des Scherzos wäre damit nicht weniger eine jedem Anſpruch der Kunſt an poetiſchen Gehalt, inneren (logiſchen) Zuſammenhang und Geſchmack genügende, eine vortreffliche Beethoven-Interpretation geweſen, denn die Selbſtberechtigung einer ſolchen liegt in dem Werthe der Idee an ſich, und vor dem Geiſte ſind ſich die Geiſter gleich, ohne Anſehen der Perſon. Der Werth der interpretativen Idee kann ſehr wohl gegen Beethoven Recht haben und, möglicherweiſe, auf Seiten des Kritiker ſein, weil daraus allein, daß Beethoven anders gedacht, noch nicht folgt, daß der Kritiker ſchlechter gedacht.

War etwa die A Dur-Symphonie keine zweite Paſtoral-Symphonie, nach anderen Richtungen, etwa wie die erſte, auf welche ſie als die ſiebente in der Reihe folgt, auf welchen Umſtand wir indeß keinen beſonderen Werth legen wollen, ſondern mehr darauf, daß bei der entſchiedenen Vorliebe Beethovens für die Natur, er ſich bei neuen Symphonien wol füglich mehr als einmal derſelben zugewandt haben mochte, der Paſtoral-Karakter aber weiter keiner, als der ſiebenten zukommt; ſo wird ſie ſich ſehr wohl als eine Paſtoral-Symphonie für das Leben im Geiſte behaupten, wenn die dafür aufgeſtellten inneren Gründe unſerem Seelenleben dabei Genüge leiſten *).

---

*) Hierüber ſchrieb Schindler dem Verfaſſer (1855): „Ihre Frage die ſiebente Symphonie betreffend, die man für eine zweite Paſtoral-

Dies iſt das Leben in der Kunſt nach dem Geiſte, deſſen Geſetzen auch Beethoven unterthänig bleibt, der in dieſem Reiche herrſcht.

Dieſe Dinge ſind aber natürlich nur im großen Ganzen, nicht ihrer realen Erſcheinung nach, nicht wie Kouliſſen eines Theaters, materiell, noch mit den Klekſen grober Pinſel behaftet, zu verſtehen.

Ohne eine ſchulgeharniſchte zweite Paſtoral-Symphonie geben zu wollen, vielleicht ſchon aus dem Grunde um die Einheit der in der erſten ausgeſprochenen Idee nicht zu zerſplittern, kann Beethoven ſehr wohl eine paſtorale Idee, ein geiſtiges Naturbild bei der A Dur-Symphonie vorgeſchwebt haben, ohne daß davon etwas in den Titel überging.

Keine Kunſt, am wenigſten die ahnungsvollſte aller, die inſtrumentale iſt poſitiv, in der Art, wie ein Daguerreotyp die Natur faßt.

Eine Schweſter der Muſik, die Malerei, mag uns behülflich ſein, dieſe Kunſtwahrheit zu finden. Wie die Malerei, iſt die Muſik Imitation, d. h. Erfindung der Erſcheinungen, zu deren Ausdruck ſie wird, keine Kopie. Eine Kopie ſchließt die Erfindung, die Seele aller Kunſt, aus.

Zu dem Eindruck, den eine Landſchaft auf uns macht, wirkt

Symphonie nehmen ſoll, kann ich nicht beantworten, weil es ein eklatanter Unſinn iſt, ſie dafür zu halten. Ich höre ſie zum erſten Mal. „Aus Eifer der Sache zu nützen, hat der Verfaſſer dem Leſer dieſes abſprechende Urtheil, blos weil Beethoven, der ſo wenig geſagt, Schindler nichts darüber geſagt, nicht vorenthalten wollen. —

Alles in ihr. Viele Einzelnheiten entgehen aber dabei unſerem Auge, werden für uns von dem Eindruck des Ganzen verſchlungen.

Iſt es damit ganz anders bei dem Daguerreotyp, das nicht wie unſer geiſtiges Auge ſelbſtthätig wirkt, die Materie ohne die Abſtraktionen des Geiſtes wiedergiebt, ſo wird dieſes Bild eine falſche Vorſtellung deſſen ſein, was uns ergriff, die Gefühle, welche durch die Bedeutung und den Geiſt des Ganzen in uns entſtanden, nicht wiedergeben. — Nicht äußerliche Gegenſtände in ihrer realen Erſcheinung, die Gefühle, welche dieſe Gegenſtände in uns zu erzeugen vermögen, ſind Aufgabe der Kunſt. Idealität, nicht Identität!

Die Muſik iſt eine pſychiſche Vorſtellung von Erſcheinungen, die an und für ſich, weit außerhalb der Grenzen einer Schrift, in der Seele ihr höheres Leben haben. Auf die Interpretation der Inſtrumentalmuſik wird ſich ſomit anwenden laſſen, was wir für die Malerei, der pſychiſchen Vorſtellung, durch materielle Mittel auf dem Gebiete der Linie, als maaßgebend erkennen.

* * *

Der muſikaliſche Apparat iſt Beethoven die Kohle, der Pinſel, die Farbe, mit denen er ſeine Bilder herſtellt. Ob dieſe oder jene Idee Beethoven ſelbſt dabei beſchäftigte, darauf kommt es nicht an, ſondern darauf, daß ſeine Bilder ſo ſchön ſind, daß man ihnen an ſich ſchöne Ideen anpaſſen kann. Oder wäre eine Schönheit weniger ſchön, weil ihr etwas hinzugekommen, was urſprünglich vielleicht nicht in ihr war? Was haben wir Abſolutes, Unzweifelhaftes in den Werken menſchlicher Hände? Iſt auch nur das Leben ein Abſolutes? Daß man ſie als ſchön fühle, iſt die Schönheit in den Gaben der Kunſt und der Kern der Sache. Dieſes Schönheitsgefühl, wie es ſich an ſich ſelbſt bewährt, meint der Shakeſpear'ſche, viel mißverſtandene Ausſpruch: Alles iſt wahr (**all is true**). Etwas Analoges finden wir im Charakter des Hamlet, in dem die höchſte neue Kritik das Bild deutſchen Geiſteslebens der Gegenwart erkennt, wie Börne und Gervinus meiſterhaft ausgeführt haben. Das Deutſchland Shakeſpeare's war nicht das Deutſchland der Gegenwart. Daß das Genie unbewußt über ſich hinausgeht, iſt ſein geiſtiges Abzeichen. —

Wem es ſo gut geworden, um noch ein Beiſpiel anzuführen, das berühmte Bild von Paul Potter im Haag kennen zu lernen, der wird in dem unſchätzbaren Kunſtwerk keinen Stier, die ideale Wahrheit der Natur bewundert haben. So und nicht anders verhält es ſich mit einer Beethovenſchen Symphonie, mit der A Dur-Symphonie, um bei dieſer ſtehen zu bleiben.

Gleich bei dem erſten gewaltig abgehobenen Akkord hält die Hoboe das Orcheſter wie an einem Fädchen über der Idee des Dichters, welche ſich damit und in den vier bedeutſamen Noten der Schalmei des Orcheſters (a, e, cis, fis) als eine paſtorale, liebt man nicht das Wort, als eine idylliſche ausſpricht. Konſequent wird dieſe Tonfigur von einem zweiten Inſtrument mit paſtoralem Charakter, von der Klarinette fortgeſetzt (e, h, g, d). Eine Illuſtration Virgils:

Sylvestrem tenui musam meditaris avena!

Auf dieſem Vorgrunde einer Vorſtellung der Schätze der Natur in ihrem Verhältniß zum Naturmenſchen, erzittert mit dem vierten Takt der ahnungsvolle Schauer, zu dem ihre Größe die Menſchenſeele verzückt. Wir ſtehen in einem Hain, vor dem die Sonne aufgeht, die Nebelſchleier der Morgenſtunde in ſeine heiligen Schatten zurückdrängend; unter Bäumen, die an's Licht ſtreben, wie die mächtigen Terzengänge des Orcheſters, die uns weiter hinaufführen.

Wie viele Wunder liegen nicht zerſtreut umher auf dem Boden der Morgenwerkſtätte der Natur in der Beethovenſchen A Dur-Symphonie!

Der zuſammenſchauernde aber muthig vertrauende Akkord des vierten Taktes wiederholt ſich, gemildert durch einen milderen Ton.

Hatte ſich der kleinſte Sänger des Waldes, in dem **a** der Hoboe, auf die höchſte Baumſpitze geſchwungen, von der das Dorf ſichtbar wird, in dem die Handlung vorzugehen hat; ſo antwortet ihm jetzt zuverſichtlich der volle Chor in Baum und Buſch. Wir ſind in D Dur, der Wald ſchüttelt ſich die Thautropfen ab, der Tag tritt in ſeine Rechte.

Das paſtorale Element konnte nicht faßlicher zur Anſchauung kommen, als in der Individualität der von Beethoven für dieſe Expoſition hervorgezogenen Inſtrumente. Hinzu kommt die Tonfarbe, der milde, in heiligen Schauern vor der Größe der Natur erzitternde, nicht erſchütterte Geiſt, der, ein ſchönes Morgenopfer, durch dieſes kleine, ſchon ſo große Ganze geht.

Hatte die Schalmei den erſten Strich zum Bilde geliefert, ſo erwacht konſequent mit ihr in dem Vivace die Geſchäftigkeit des Dorfes. Der Abbé Stadler, der das Unglück hatte, zu Lebzeiten Beethovens Componiſt zu ſein, zählte bei der erſten Aufführung der Symphonie laut das vierundzwanzig Male Solo ertönende, damals viel verrufene, jetzt ſo ſchöne **e** und rief bei jedem Eintritt deſſelben lachend in's Publikum: „Noch einmal! 's wird noch kommen!“ —

Nur die Natur erwacht in eins, weil ſie die große Eine iſt, unzählig ſetzt der Menſch an, um zu ſeiner Thätigkeit zu kommen, wie die Terz zu dem e kommt, bevor das Motiv ihm ſeinen vollen Kelch erſchließt.

Stadler ſah ein Muſikſtück, wie er begreiflich keins geſchrieben, ein Vorbild in den magiſchen Zeichnungen des Geiſtes. Aber ſelbſt abgeſehen von dem Naturgetreuen in dieſer erwartungsvollen Wiederholung eines und deſſelben Tones, hatte der Dichter, der ſo ſüß wie Beethoven, mit dem fünften Takt des Vivace, ſeine Idee auf dem duftenden Heu ſeiner Schnitter einwiegte, ein gutes Recht, auf ſich warten zu laſſen.

Bei dem untrüglichen Geſchmack, der Beethoven bezeichnet und die Blüthe aller Poeſie ausmacht, hält ſich der erſte Satz, mehr als andere Beethoven'ſche, in einer thematiſchen Ausführung des einen Motivs, das die ganze ländliche Natur in ſich trägt.

Hatte Beethoven durch die Embleme des Rahmens, den er ſeinen Bilde in der Einleitung gab, die Idee, ſo viel nöthig war, in genialen Winken zu einer idylliſchen geſtempelt, ſo hatte er ſie im erſten immer maaßgebenden Satze (Allegro) nur im Ganzen ihrer Bedeutung feſtzuhalten, in dem Charakter des Motivs vor Allem, und ein ländlicheres hat nie eine Schalmei geſungen, in einer Ausführung in muſikaliſcheu Proportionen, groß genug, ſein idylliſches Lebensbild zu der Potenz eines Kunſtausdrucks zu erheben. Daß das Motiv ihnen gehört, werden Flur und Wald ausſagen, ſo oft ſie ſich erneuen, daß die Verwerthung deſſelben in Kräften der Muſik eine der höchſt ſtehenden iſt, werden die Konſervatorien wiederholen, ſo lange Muſik gelehrt werden wird.

Welch ein Ackersmann ging da über Land! Die Fiſche auf dem Grunde der Teiche, das Gethier im Walde, die Vögel in der Luft gehören ihm, fing er in ſein Netz ein. Die ganze Natur kehrt er ſich um, die Menſchen dazu, in den herkuliſchen Umackerungen Beethoven'ſcher Felder. Als ein Lächeln, das um ſeine Lippen ſpielt, ſind ſie auf uns gekommen. Das Zeichen der Vollendung an der Stirn, ſcheinen dieſe erſtaunlichen Leiſtungen einer zur Idee ſelbſt vergeiſtigten Technik mit dem Naturleben eins geweſen zu ſein, das ſie ſchildern.

Wie manches „meilleur“ von der Hand des großen muſikaliſchen Denkers ging nicht im zweiten Theil des erſten Satzes, unverſtändlich für Andere, in die Skizzenbücher über, bevor Alles vor ſeinem Geiſte daſtand, wie das Dorf, wo er uns ſeine Geſchichte erzählt, vor der aufgehenden Sonne.

Schön iſt, Mutter Natur, Deiner Erfindung Kraft
Auf die Fluren verſtreut, ſchöner ein froh' Geſicht,
Das den großen Gedanken
Deiner Schöpfung noch einmal denkt.

Nur ein trivialer Kopf hätte handgreifliche Intentionen gehäuft, nachdem die Idee vom geiſtigen Auge erkannt werden können. Für Leute mit blos leiblichen Augen ſchreibt aber Beethoven nicht. Auf einen Hof mit der obligaten Pfütze, wo der Hahn auf einem Miſthaufen kräht, hätte ein „Paſtoral-Komponiſt“ uns geführt. Beethoven öffnet uns die Hallen der Kunſt, aus deren hohen Bogenfenſtern wir die entzückende Landſchaft zu unſern Füßen liegen ſehen, deren Schöpfer er ſein will. Kein erſter Symphonieſatz iſt von Beethoven techniſch ſo erſchöpft werden wie dieſer, in welcher Beziehung demſelben der erſte Satz aus der **Sinfonia eroica** am nächſten kommt. Ganz in der Art Beethovens iſt es, daß er den techniſchen Apparat bis auf die letzten Deſtillirkolben, in einer verkappten Paſtoralſymphonie, ſo recht bei einer unſchuldigen Gelegenheit, um- und auskehrt, einer ganz eigenthümlichen Feuerprobe einen Satz unterzieht, den er im ſechs Achtel Takt*), in der kindlichen Tonart A dur ſchreibt, daß er der Schule alle dieſe Räthſel ſpielend aufgiebt, ihr alle dieſe Schnippchen ſchlägt, wo er gerade, in einer Laube ſitzend, ſich Mutter Natur in ſeiner Weiſe betrachtet.

Die in der Einleitung 24 Mal wiederholte, zwiſchen verſchiedenen Inſtrumenten wie abgewogene Tonfigur auf dem einzigen **e** hatte immer den Verfaſſer, beſonders aber ſeit 1829 intereſſirt, wo er im Pariſer Conſervatorium dieſe Soli zu Ehren des wie eine Grasmücke im Rohr pipenden **e** in höchſter Vollendung gehört, in der magnetiſch wirkenden Geſellſchaft von Liſzt doppelt genoſſen hatte. Welche Schickſale erfährt dieſes **e** nicht erſt im erſten Satze! Wie ein Zauberton zieht es ſich durch das ganze vielgeſtaltige Gewebe, und wird im zweiten Theile die Veranlaſſung zu einer Reihe geharniſchter Verſe in den Mittelſtimmen, in welchem unter

---

*) In erſten Sätzen braucht Beethoven dieſen Takt nur einmal in 9 Symphonien, ſechsmal in 54 Sonaten (op. 7 op. 12 Nr. 2 op. 23 op. 30 Nr. 3 op. 101, op. 102 Nr. 1) dreimal in 16 Quartetten (op. 18 Nr. 5, op. 59 Nr. 2, op. 131) zweimal in 14 Trios (op. 9 Nr. 3 op. 70 Nr. 2). Es iſt nicht ohne Bedeutung.

Epheu und Reben verſteckten Gehege der Dichter nachgerade das Raube nach außen kehrt, auch ſeine Idylle das Gewicht zentnerſchwerer Gelehrſamkeit fühlen läßt, vielleicht um in ſo ländlicher Geſellſchaft vor ſich ſelber den gehörigen Reſpekt zu behalten. In dieſen Conſtruktionen auch der unſcheinbaren, urſprünglichen Tonfigur, gefällt es dem großen Mann ſich eine Zeitlang über ſich ſelbſt zu amüſiren. Durch das höchſte Wiſſen giebt er ſeinem Werke das Gepräge eines höchſten Kunſtausdruckes.

Daß der große Beethoven den Keil ſeines Geiſtes bis in die Zahlenverhältniſſe der Intervallenlehre getrieben, in an ſich todte Zeichen und Proportionen etwas gelegt, was ſeine ganze Richtung bezeichnet: „die Ueberwältigung der Materie durch den Geiſt“, das ſpricht für die Macht der Seele, der ſich die Technik in ihren Anwendungen, mithin noch vielmehr bei einer Interpretation des geiſtigen Gehaltes in Inſtrumentaltexten, zu fügen hat.

Verweilen wir noch einen Augenblick bei der A dur Symphonie, ſo finden wir das elegiſche Moment, den Hintergrund des Schickſals in dem Allegretto (in Beethoven'ſcher Bedeutung) das eben ſo gut die Ueberſchrift trüge:

Namen nennen Dich nicht
Dich bilden Griffel und Pinſel
Sterblicher Künſtler nicht nach! —

In der Ideenverbindung des Ganzen, iſt dieſes zarte Gewebe, wie ein endlicher über die zürnenden Mächte errungener, in Erinnerungen ernſter Kirchengang des geprüften Paares, über welches das Schickſal ſeine Knoten ſchlang. Wie der Zweig einer Trauerweide am Grabmale des ländlichen Friedhofes einen theuren Namen verdeckt, ſo ſchwankt zögernd die Triolenfigur des Maggiore in dieſe Trauer hinüber. Mit Rückblicken auf die verdorrten Blumen des Lebens, in tröſtender Vorausſicht der noch gebliebenen Hoffnungen, ſehen dieſe Töne den Zuhörer mit einem Augenpaar an, aus dem die Weltſeele ihm zulächelt.

„Als ich mit Mozart von Inſtrumenten ſprach", erzählt der Wiener Joſeph Frank*), „ſagte Mozart, daß er die Flöte und Harfe verabſcheue."

Beethoven vertraute der Flöte in dieſen Uebergängen aus dem Ernſt ſeiner Erzählung auf die Anwendung, die Steigerung einer der zum Herzen gehendſten Phraſen, welche die Muſik hervorgebracht hat. Durch den ſo veredelten Gebrauch eines paſtoralen Inſtrumentes erhebt er die Grundidee der Symphonie zu einem aus ſeinem Dorfe auf das Leben überhaupt zurückwirkenden idealen Ausdruck.

Was das Band der Kirche dem Schickſal abzuringen vermocht, feiert in dem lebensfrohen Scherzo die Dorfjugend im Tanz.

Wir fanden bereits den feurigen Vortänzer. Die Schalmeien in Hoboen, Flöten und Klarinetten, zumal wie dieſes **Fricinium** der Blasinſtrumente verwandt iſt, laſſen keine Zweifel über des Dichters Idee, der auch nicht das Locken der gefiederten Bevölkerung in Buſch und Wald in den Perioden vergißt, die er den lockenden Tönen der Blasinſtrumente vertheilt. Das junge Paar in die Mitte nehmend, tritt der Hochzeitszug in D dur auf, ſeine Bläſer an der Spitze, macht er die Runde im Ballſaal der beglückenden Tenne. Es iſt dies ein dritter Theil des Scherzos in Beethoven'ſchen Pfundnoten (kein Trio), die erſt auf dem ſchwachen (dritten) Taktheil fortſchreiten, den Rhythmus für das Ohr nicht für das Auge zwiſchen zwei und drei Vierteln ſchwanken laſſen und einen Hochzeitsmarſch bilden helfen, der in komiſch-feierlicher Weiſe mit den ſcharfen Tanzrhythmen wechſelt.

---

*) Denkwürdigkeiten der Wiener Aerzte, Joſeph und Peter Frank.

Aber ſchon ſteht die feuchte Mondſichel über dem dunklen Walde; mahnt auf dem Grunde des Sees die Unke. Dieſe letzte dem Horn zugewieſene Idee einer Naturſtimme, in ſchleppenden, abſichtlich als zögernd kombinirten Eintritten auf ſchlechten Taktheilen, legt dem Rhythmus einen Hemmſchuh an, bevor er durch den originellſten Einfall von D nach F dur zurückſchlüpft und der Tanz toller wie früher daherbrauſt. Recht bäuerlich ſtolpern die Bäſſe über ihre eigenen Füße, wo ſie, bei den Repriſen, den Tanz an ſich reißen, und doch hält ſich der Ausdruck dieſer gründlichen Fröhlichkeit in den Grenzen des feinſten Geſchmacks, wo, wie in den großen Trillern, die Röcke der Dorfſchönen wehen. Nur das junge Völkchen hat nie genug und weiß ſeine Freuden bis auf den letzten Augenblick zu vertheidigen. Der Hochzeitszug muß ihm wiederholt werden, bis endlich Alles, von der ſpäteſten Stunde überraſcht, auseinanderſtäubt, wie vor der Peitſche eines ländlichen Puck, vor Beethoven, der in den letzten kurz mit dem Scherzo umſpringenden Akkorden die Geduld verliert und Alles nach Hauſe treibt.

Der Schlußſatz hat in der Symphonie die Bedeutung, welche ungebändigte Freudigkeit im Leben behauptet. Ein allgemeiner Feſttag in Maſſe iſt der Schlußſtein der Symphonie, die eben ſo gut den Titel führte: Dorfgeſchichten in A dur, auf alle Zeiten für alle Länder erzählt von Ludwig van Beethoven.

⁂

Nur in dem Zuſammenhange der Innerlichkeit läßt ſich überhaupt eine Interpretation auf Beethoven anwenden. Wo es der interpretativen Idee an dieſer Innerlichkeit fehlt, wird ihr die Berechtigung fehlen, welche der Geiſt giebt.

So äußerte ſich der Verfaſſer über das Finale der A dur-Symphonie in dem Buche: **Beethoven et ses trois styles**, irrthümlich und geſchmacklos, weil er nicht das Ganze in ſeiner Einheit verſtanden hatte. Seine Anſicht war ihm nicht aus der Innerlichkeit des Beethoven'ſchen Textes, aus dem Pariſer Conſervatoire gekommen, das den Theil mißverſtanden, weil es ſich nicht die Mühe geben wollen, das Ganze zu verſtehen. Als nämlich Habeneck 1829 in Paris an die A dur-Symphonie ging, experimentirte er in den Proben viel im Finale. Die Geigen mußten immer wieder zur Figur anſetzen. Habeneck fand nicht den naturgemäßen Ausdruck; er glaubte die einſchneidenden Gruppen in Sechszehntheilen zephirartig, graziös hinſtellen zu müſſen. Die vortrefflichen Pariſer-Geiger ließen es denn auch nicht daran fehlen, ſo gehorſam wie unbewußt, den bäuriſchen Rundtanz in die Gazeſchleier der letzten Pariſer Mode zu kleiden. Dies Triumtränkchen vermochte indeß nichts über die ſtarke, über die deutſche Geſundheit der Seele in Habeneck; er kam in der Generalprobe zu dem Ausruf: **une orgie, Messieurs, une orgie!** und ſtampfte dem Orcheſter dabei die guten Takttheile auf. Als man ſo an die das Nebenthema in Sexten ausſtrahlende Stelle gekommen war, ſchrie der in dem Lande geborene Greis, von dem Schiller ſagen könne: „deutſche Hiebe!“ **frappez! frappez!** und hieb dazu mit der Partitur auf das zitternde Pult. — Das Finale ſtand in ſeinem Freudenrauſche, in ſeiner bäuriſchen Prachtherrlichkeit da und ſchlug anderen Tages ſein Pariſer Publikum zu Boden. Ein Beethoven-Sempach! —

Die A Dur Symphonie in Paris unter Habeneck! — Nichts ging über das diskrete Geflüſter der 16 Violoncelle im Allegretto, welche auswendig ſpielten und in einem feierlich ſtillen Halbkreiſe zwiſchen der erſten und zweiten Violine, einen Ehrenplatz vor den amphitheatraliſch aufgeſtellten Theilen des Orcheſters einnahmen. Was Vogt auf ſeiner Hoboe, Tulou auf der Flöte leiſteten, was ſie Alle dazu thaten, iſt nicht zu erzählen. Es war ein Frühlingserwachen unter den Inſtrumenten! — Was Orcheſter und Publikum aber aus dem Ganzen zu machen hatten, wußte man deswegen noch nicht. Alle fühlten, daß ſich was Großes begeben, was es war, fühlte keiner. Paris war um eine Beethoven'ſche Symphonie reicher; das war genug. Der Effekt war groß geweſen und der Effekt iſt der zollfreie Regierer der gottloſen Stadt. Wer beſchäftigt ſich da noch viel mit Gründen! Habeneck ſeinerſeits zählte einen Triumph ſeines Orcheſters mehr: Kalkbrenner, der, nachdem der Beethoven-Bliß gezündet, ein Klavierkonzert ſeiner Kompoſition in A dur zum Löſchen geſpielt und auf gut franzöſiſch durch Applaudiren zum Schweigen gebracht worden war, erzählte Liſzt in Beiſein des Verfaſſers von Quinten in der Symphonie; kein Menſch in Paris dachte an eine in Tönen zur Anſchauung gekommene Apotheoſe der Natur in dem Leben des Naturmenſchen. Bei dieſer leichtfertigen Art, Alles anzuſehen, war dem Verfaſſer das Wort orgie in Habenecks Munde geblieben, kam er nach zwanzig Jahren in Petersburg zu folgender, aller Innerlichkeit für ſich und des Zuſammenhangs mit der Symphonie entbehrenden, flachenden Idee, durch welche er die ernſter gehaltenen Durchführungen im Finale erklären zu können vermeinte: „Ici un Final étalera le pompeux défilé de la création dans son ensemble (Symphonie en ut mineur) là, un festin, où le poison s'est glissé dans les coupes, dont les convives, surpris par la mort, se couronnent une dernière fois de fleurs (Symphonie en la) p. 72 V. 1.

Dieſe Stelle des Buches hat denn auch den ganzen Zorn Séroff's erregt, was ſeinem Beethoven-Eifer Ehre macht. Das melodramatiſche, dem immer ſelbſtbewußten Geiſte Beethoven's in den Blumen, in dem Gift einer Orgie ſo fern Stehende erinnert Séroff an Lucrezia Borgia, an ein halb Dutzend Särge und Lucrezia Borgia erinnert an Donizetti. In einer Sprache, wo die Phraſe den Gedanken beherrſcht, der Werth des Gedankens von dem Werth in Sonorität und Konſtruktion der ihn ausdrückenden Periode abhängig gemacht wird, von der Göthe ſagt: „daß man ſich in ihr jedesmal *albern* vorkomme“, (Briefe aus der Schweiz) im *Franzöſiſchen* kommt man dahin, einen *Gedanken* aufzugeben, um eine *Phraſe*, etwas Blumen und Gift zu behalten, des Grundes über den Effekt zu vergeſſen, wie Paris bei der A Dur Symphonie, weil das Sinnliche dort *Formen* einnimmt, die es, zum Schaden der Seele, mit dem Schönen verwechſeln laſſen. Kunſtgegenſtände, mächtige von dem Odem eines Beethoven angehauchte Ideen, wollen verſtanden ſein. Verſteht doch nicht überall der Menſch nur die ihn umgebende *Natur*. Welche unausſprechliche Sehnſucht nach dem Unendlichen liegt nicht zum Beiſpiel, in der an einer Bergwand der Alpen hängenden Wolke, wo der alltägliche Wanderer auf der Lebensſtraße einen Nebelſtreif und nichts weiter erblickt. Wo überall die Gotterfüllte Wolke des Geiſtes über den Häuptern der Leute erſcheint, laufen die Zünftigen in ein Konſervatorium, um ſich allererſt an einem Hygrometer die Erlaubniß einzuholen, ſie bewundern zu dürfen. Und wie verhält ſich der Haufe zu den Erſcheinungen in Beethoven? Nun der macht's mit ihm, wie mit Allem, wie er zum Beiſpiel die Schweiz bereiſt.

Epiſode aus dem Thema.

Zwiſchen Martinach und Brieg kommt man auf der Simplonſtraße durch den walliſiſchen Flecken Vier, der mit ſeinen Schieferdächern im Schatten rieſiger Alpenvorberge lagert. Mit leiſem Gemurmel zieht hier ein im Sommer wenig mächtiger Wildbach in die Richtung zur Rhone. Der Reiſende, der, während im Flecken an dem Eilwagen von und nach Mailand die Pferde gewechſelt werden, an den Bach treten will, wird vor der dunklen Schattenwand der Penniniſchen Alpenkette ſtehen, wie ſie nach Norden gekehrt, durch den Kontraſt mit dem ſonnverbrannten Rhonethal, in den Duft blauer Luftſchleier taucht und an dieſer überhängenden Stelle durch eine Bergſpalte dem Thal einen belebenden Luftzug aus der Gletſcherregion, der Rhone die Viſp zuführt. Ein Himmelragender Bergpfeiler, den man mit der Hand berühren zu können wähnt und der auf Stunden zurücktritt, nähert man ſich ihm; ein Ausläufer höchſter Schneekuppen ſchließt die enge Bergſpalte, eine der geheimnißvollſten Alpenpforten. Erſt in unſeren Tagen wird der Saumpfad betreten, der aus dem Rhonethal an die Kienbrücke hinauf zieht, unter welcher ſich die Arme der Viſp, die Abflüſſe unerforſchter Gletſcher, in dem Schatten jener hohen Bergkouliſſe in Waſſerfällen zuſammenſtürzen. Noch höher führt der Weg unter erſchütternden Naturſchauſpielen, über höchſt gelegene Gletſcher nach Piemont, über den Paß des Moro, an den öſtlichen Fuß des Monte Roſa, in das Paradies am Lago Maggiore.

Wie der von dieſen Berg- und Thalgeheimniſſen im Staub der Heerſtraße nichts ahnende Reiſende an der ſtillen Viſp-Brücke, ſteht auf der platten Thalſohle des alltäglichen Lebens der große Haufe vor einer Beethoven'ſchen Symphonie, die ihn hinauftragen könnte in die Wunderwelt, die der Geiſt dem Wagenden erſchließt. Eheu! fugaces! —

* * *

Wenn wir bisher von Erklärungen des geiſtigen Gehaltes in Inſtrumentaltexten ſprachen, ſo haben wir als Contraſt einen Augenblick bei Interpretationen zu verweilen, wie ſie Momigny*) allen Ernſtes geliefert. Ein Beitrag zur Univerſalliteratur des Humors, den kein „Pickwickier“ überbieten wird. Nicht ohne Erheiterung wird der Leſer mit folgender Erklärung der bekannten Fuge von Händel in Fis Moll Bekanntſchaft machen.

p. 268. Un père respectable mais sévère, ordonne à sa fille, dont le coeur est épris, le sacrifice de son amour. Celle-ci ne pouvant bannir de sa pensée l'objet de sa tendresse, dit à son père: O mon père! laissez-Vous fléchir (ut dièze, si la, tot dièze fa dièze, mi dièze fa dièze, ré ut dièze). Le père inflexible dit: non, non obéis (la, tot dièze, fa dièze, mi dièze fa). Et pendant que le père exprime son refus rigoureux, la fille dit à sa mère: priez pour moi, ma mère!

---

*) Cours complet d'harmonie et de composition par J. J. Momigny Paris 1806. 711 Seiten. 314 Seiten Beiſpiele. (Selten.)

Iſt es zu glauben, daß dieſer unkritiſche Paraphraſt auch Beethoven verbeſſern wollen? — Ein zünftiger, franzöſiſch-muſikaliſcher Techniker, der ſein Buch Talleyrand dediziren durfte, belehrt Momigny in aller Beſcheidenheit Haydn, Mozart, Beethoven in einem Kapitel mit der Ueberſchrift: des taches dans le soleil. Zu einer Zeit, wo Beethoven bereits die Sinfonia eroica (1804) geſchrieben hatte, kommt Momigny über ihn zu einem Urtheil, das als Grundton aller Muſik-Magiſter-Dummheiten hier einen Platz finden möge.

p. 618. „Personne parmi les jeunes compositeurs actuels les plus distingués ne promet autant que Mr. van Beethoven; mais nous voudrions qu'il fût plus difficile dans le choix et dans l'association de ses idées, et qu'en cherchant à être original, il évitât d'être bizarre. Nous désirerions aussi plus de charme, plus de sensibilité et d'amour dans sa musique, car si l'on doit étonner, ce n'est pas par des surprises ridicules ou fâcheuses, mais par des effets aussi beaux qu'inattendus."

Dieſe „effets" findet Momigny in der Haydnſchen Symphonie mit dem Paukenwirbel, in welcher er folgende Entdeckungen macht.

p. 365. La scène se passe à la campagne. Un orage affreux est supposé regner depuis assez longtems pour que les habitants du village aient pu se rendre dans le temple de Dieu. Après le coup de tonnerre, exprimé par la timballe, on entend commencer la prière. A la cinquième mesure, une exclamation, qui semble

partir du fond du coeur de quelques jeunes vierges, est peinte par la flûte et les hautbois. Elles ne disent que deux mots: grand Dieu! Deuxième période de l'introduction. Les violons repètent la prière que les bassons, les violoncelles et les basses viennent de faire entendre. Ceux-ci représentent les vieillards et les hommes faits, les violons représentent les femmes, les filles et les jeunes garçons. Le tonnerre ayant cessé de gronder, on sort de l'église (Allegro con spirito). Les moins effrayés disent aux autres, en les plaisantant: Ah mon Dieu! que Vous avez eu peur! — le hautbois dit: on se rit de nous. Le plus grand nombre répond avec force: cessez, cessez de les plaisanter. Quatrième période, chaque grouppe dit: cessez de plaisanter, (aber Niemand hört nicht auf) rappelez Vous Lucas frappé de de la foudre, il y a un an (fa dièze, sol mi bi mol ré fa dièze sol). C'est sur ce sol que tombe l'expression: „frappé de la foudre", c'est ce qui est peint par l'accord de septième diminuée. Lucas plaisantait comme Vous, lorsqu'il fut atteint (le la naturel sec, qui peint le coup) (in Deutſchland wird man nur von einem Lucas gehört haben, der etwas Bier holen ſollte — hatte Haydn etwa dieſen im Auge?). Deuxième partie de l'Allegro, première période. Chacun dit à l'autre: c'est Vous qui avez eu peur, le premier Violon dit en se moquant: Ah! mon Dieu! que Vous avez eu peur. La flûte répond: je n'ai pas eu peur; le hautbois répond de même. Les cors et les trompettes disent: ce n'est pas vrai, ce n'est pas vrai, non, non, non, non. Les clarinettes: bon Dieu, bon Dieu! quelle frayeur! oui, oui. La Timballe: non, non. Les Basses: oui, oui! — Que faut-il pour imposer silence à ces passions? Un coup de tonnerre. Il se fait entendre (timballe), chacun saisi d'un nouvel effrai rentre dans le temple, la prière recommence. Cependant les nuages se dissipent, on abrège l'hymne commencé pour retourner à la danse, tous sont heureux et le tableau d'Haydn est achevé."

Dieſer Unſinn war nicht zu überbieten; mit Glück nähert ſich indeß demſelben Momigny im erhabenen Styl, indem er ſich über das hoch dramatiſch gehaltene Quartett von Mozart in D Moll ſo vernehmen läßt:

„J'ai crû démêler, que les sentiments exprimés par le compositeur étaient ceux d'une amante qui est sur le point d'être abandonnée par le héros qu'elle adore. Didon, qui a eu à se plaindre d'un semblable malheur, est venue aussitôt à ma pensée. L'élévation de son rang, l'ardeur de son amour, tout ma décidé à en faire l'héroine de ce sujet. Première vers musical (Thema). Ce vers en contient deux de poésie:

Ah! quand tu fais mon déplaisir,
Ingrat, je veux me plaindre et non pas t'attendrir.

Le mot déplaisir est faible et n'est là que parceque je n'ai pas trouvé sous ma main une rime en ir, qui pût convenablement le remplacer. Seconde pér.:

Quoi! tu peux me quitter sans rougir? Ce vers est de neuf syllabes, parceque la musique le veut ainsi. Le pronom me tombe mal sous le si-bé mol. Je voudrais que ce fût le verbe peux qui tombât sous ce si-bé-mol et qu'il fût une noire pointée. Le quoi est placé à merveille, fidele à la gradation Mozart l'observe ici on ne peut mieux. Troisième période:

Fuis! — non, reste, ou je vais mourir.
Je t'en prie.

Ce dernier petit vers est aussi bien rendu par la musique. (Mozart komponirte alſo in dem Quartett Momignyſche Verſe?)

Il y a un petit malheur, c'est qu'il ne rime avec aucun autre etc.“

In der muſikaliſchen Technik läßt ſich kein von der Vernunft gegebener Boden gewinnen. Die interpretative Beurtheilung iſt, wie wir geſehen haben, in Inſtrumentaltexten eine nothwendig relative. Hierbei iſt aber nicht zu überſehen, wie die ächte Auslegung mit dem objektiven Kern zuſammentrifft oder nicht mehr die ächte iſt, denn wo die ſubjektive Anſchauung das Objektive richtig faßt, wird ſie damit zum Objektiven. Jedes charakteriſtiſche Stück kann immer nur eine Idee, alſo auch nur ein Libretto haben. Dieſe Idee finden — iſt die Aufgabe. Von den Schwachköpfen in der muſikaliſchen Kompoſition ſprechen wir nicht, die ſchaffen, wenn's hoch kommt, Arabesken, keine Bilder. Es giebt nichts, was die Phantaſie auffordernder reizte, als der Anblick eines alten

Domes. Niemand wird aber daraus der Baukunſt ein Verdienſt machen wollen. Ihr Verdienſt iſt wie das der muſikaliſchen Technik konkreter. Der Dom wird bewundert, weil er ein Stück Mittelalter giebt, ſo gut man es in Stein ausbauen können, ein Stück Weltgeſchichte. Dieſe Gedanken zwingt er dem Denker auf, alle anderen Gedanken mögen ſein, was ſie wollen, zum Dom gehören ſie nicht; machen ihn nicht ſchöner, nicht ſchlechter. So giebt es denn auch viele Dinge, die in der Muſik liegen, die aber deßwegen noch nicht zur Muſik gehören und dies iſt der über dem muſikaliſchen Apparat ſtehende Geiſt. Machte, wie Viele wollen, das Unbeſtimmte, das Vague den Reiz der Muſik, ſo müßten die Naturlaute den größten Eindruck üben. Die Erfahrung lehrt uns aber das Gegentheil. Erſt durch die Schöpfung des Menſchen wird die Muſik zur Kunſt d. h. anſchaulich. Was aber anſchaulich wird, muß Worte finden können, die das anſchaulich Gewordene zu faſſen vermögen.

Daß es ſo und nicht anders, iſt das Leben in der Kunſt, die keine Wiſſenſchaft zu werden, die eine Kunſt zu bleiben hat, die uns zwar auf eine Wiſſenſchaft hinleitet, wie die Malerei auf die Mathematik in der Linie, aber deswegen noch lange nicht, auch nur in dieſer mangelhaften Weiſe, ihre Begründung findet. Der muſikaliſch grundgelehrte Albrechtsberger hat Quartette geſchrieben, ſtatt derer man ſich mit demſelben Erfolge „Holzſpähne“ in den Hals ſtecken können.

* * *

Betrachten wir die Techniker, nachdem wir die Technik betrachtet haben. Welche Techniker wären nur unter ſich einig! — hat nicht ſelbſt der geniale Komponiſt des Freiſchützen geglaubt, Sebaſtian Bach, dieſen höchſten Ausdruck muſikaliſchen Wiſſens, eines Beſſeren belehren zu können (ſiehe Weber's hinterlaſſene Schriften, B. 2. S. 44).

Bernhard Anſelm Weber, ein anſtändiger Muſikſchreiber, der die Oper Deodata, die Muſik zu der Jungfrau von Orleans verfaßte, erklärte eine Fuge ſeines Schülers Meyerbeer für ein Meiſterwerk, die der Abt Vogler in Darmſtadt verwarf. In der Darmſtädter Schule ſelbſt lag ſich Vogler mit ſeinen Schülern in den Haaren, die berühmter werden ſollten, wie er, mit dem Komponiſten des Freiſchützen und dem Komponiſten Robert des Teufels, Gänsbacher's zu geſchweigen.

Caſtil Blaze korrigirte Gluck, ſtutzte für den Handgebrauch von Paris den Freiſchützen unter dem Namen **Robin des bois** zu, was an Robin erinnert, und ſchrieb, vielleicht weil im Freiſchützen eine Taube vorkommt, die Oper „**pigeon vol ou flûte et poignard**", welches Täubchen nicht ganz bis an das Ende der erſten Aufführung flog.

Wen und was hat aber nicht Fetis korrigirt! Wie ſchlecht beſtanden Mozart und Beethoven ihr Examen bei dem Direktor des Brüſſeler Konſervatoriums! Der traité d'harmonie von Fetis begnügt ſich nicht etwa damit, ein Schulbuch in franzöſiſcher Art zu ſein, er ſchleudert die Blitze ſeines kleinen Vatikans gegen Beethoven, von dem der traité ſich doch geſteht, daß Niemand dermaaßen mit dem Orcheſter umzuſpringen verſtanden (personne ne sut remplir un orchestre comme Beethoven). Fetis exkommunizirt den Eintritt des Horns in c auf dem Baß von f (im 8. Takt des Schlußſatzes 6/8 der Paſtoralſymphonie), der ſeitdem, wo möglich, noch etwas ſchöner geworden. Wie der geniale Weber den Leibnitz der Muſik, Sebaſtian Bach, ſo verbeſſerte Fetis den größten Inſtrumentaldichter, den die Welt hervorgebracht, Beethoven. Der Verfaſſer iſt keinem Techniker begegnet, welcher der Meinung von Fetis beigetreten wäre, der den Verſtoß Beethovens nicht auf das Einfachſte erklären, ja in demſelben nicht auch noch eine rechte Schönheit erkennen wollen.

Wem ſoll man da glauben? — Wer hat die Präſumtion für ſich? Wo fängt der Autoritäten-Glaube an? — Fetis hat den europäiſchen Ruf des verdienten Mannes muſikaliſcher Technik. Aus Rückſicht für den Mann der Schule will der Verfaſſer gern den ſcherzenden Ton zurückgenommen wiſſen, in welchem er auf Fetis zu ſprechen kam (Beethoven et ses trois styles, p. 103), aber auch nur dieſe Einkleidung ſeiner Ueberzeugungen. Mit mehr Rückſicht für ſonſtige Verdienſte, wäre zu ſagen geweſen, wie Fetis und Beethoven, der Grammatiker, der nur das, und der Dichter, der Alles iſt, Begriffe ſind, die nicht zuſammenkommen. Fetis giebt zwei Varianten der Beethovenſchen Idee mit dem Horn. So angebracht, wäre der Eintritt vortrefflich geweſen, ſagt er dabei (menagée ainsi l'entrée du cor eût été excellente!).

Daß eine Idee in einer Beethovenſchen Symphonie vortrefflich wird, weil ſie ein Anderer komponirt, heißt denn aber doch eine in keiner Logik zu rechtfertigende petitio principii an die Stelle eines auf mehr als einem Standpunkte zu rechtfertigenden Akkordes ſetzen, will man anders zugeben, Beethoven habe überhaupt vor einer Schulbank zu kompariren, vor einem Konſervatorium, das ſich doch eigentlich nur ſelbſt konſervirt, ſein testimonium maturitatis zu empfangen, und die Schulbank in Brüſſel, in concreto, ſei die kompetente. Was der Verfaſſer hierüber und über die von Fetis im Andante der C Moll-Symphonie angegriffene Stelle ſagte (phrase malencontreuse qui gâte une des plus belles conceptions p. 49 du traite), — das nimmt er nicht zurück, dient vielmehr dem von ihm hier verfolgten Zwecke.*)

---

*) Die Stelle finde deshalb im Auszuge Platz: „L'idee de Beethoven est comme un accident de terrain dans son tableau de la vie champêtre. L'orage vient de cesser, un hymne de reconnaissance lui succède comme l'arc-en-ciel suit la rafale. Ce joyeux tumulte de toutes les voix de la campagne qui s'entrecroisent est rendu par le passager cumul des tonalités d'ut et de fa où le sol du cor est une dissonance de neuvième retardant la dixième (la tierce à l'octave supérieure) dans l'ac-

Fetis iſt nicht bei Beethoven ſtehen geblieben, von dem man noch einigermaaßen annehmen können, er habe ſich mit der Schulgrammatik einen guten Spaß machen wollen; Fetis hat ſich auch an Mozart gemacht, an die höchſte Blüthe der Schule, an den Geiſt, der in den heilig gehaltenen Grenzen der Schule an das Unendliche zu kommen wußte und das Unvergängliche ſchuf. Auch den liebenswürdigſten Ausdruck des in der Unzulänglichkeit alles Endlichen begründeten, nothwendigen Uebels der Lehre, auch Mozart, der die muſikaliſche Doktrin ſo hoch hob, daß ſie zu einer Berechtigung neben der Schönheit wurde, wo er ihr zwiſchen vier Schulwänden ihre Wunder nachbaute, verſchont Fetis nicht und nimmt an, daß ein Fehler vorliege, wo die Möglichkeit eines unabſichtlichen Verſehens durch die einleuchtende Abſicht ausgeſchloſſen bleibt. In der Einleitung des Quartetts von Mozart in C Dur, will Fetis, daß das **a** im 2. und das **g** im 6. Takt, auf den 3. nicht auf dem 2. Viertel eintrete, wie Mozart, das größte melodiſche, harmoniſche und kontrapunktiſche Genie in einer Perſon, womit noch nicht geſagt ſein ſoll, daß Mo-

---

cord parfait, dissonance préparee d'ailleurs par le quinte du ton d'ut. En repétant cette anticipation de l'harmonie trois fois dans le morceau, Beethoven avait sans doute son idee et savait ce qu'"l faisait. Qu'un harmoniste soit preoccupe d'exemples d'ecriture a l'usage de ses eleves, rien de plus naturel; mais extirper des oeuvres du genie un passage en l'isolant de son ensemble, revient au pueril plaisir que prendrait un anatomiste a arracher un nerf pour le montrer entre une pincette sur une feuille de papier blanc.“

zart auch der größte muſikaliſche Dichter geweſen, geſchrieben und ſchreiben wollen. Der Mozarttext hat etwas Pikantes, etwas Anſtößiges hat er nicht. Perne und Leduc haben ihn beſtens in den Schutz der Technik zu nehmen gewußt (Allg. Muſ. Zeit. 1821 S. 193) und Haydn, der gewiß der Mann der guten Harmonie war, erkannte über die Stelle in folgenden Worten: „Hat der große Mozart das geſchrieben, ſo hatte er dazu ſeine gute Urſache.“

Wo Fetis einen Ohr und Geſchmack beleidigenden Querſtand (relatio equivoqua) erblickt, kommt ein anderer Techniker von Fach zu dem Ausſpruch: „auf die wirkliche Schönheit, auf den tiefen Sinn der Stelle mag ſelbſt ein Mozart ſich im Stillen was zu Gute gethan haben“ (ſiehe den Kapitalartikel in der A. M. Z.)

Herr v. Oulibiſcheff ſagt in ſeiner Biographie Mozart's: **j'ai joué et je jouerai toujours l'introduction ainsi corrigée, desormais admirable et sublime du commencement jusqu'à la fin, grâce à l'heureuse correction de Mr. Fetis.**

Wem iſt da zu glauben? — Wenn Vieuxtems die Noten a und g einſetzt, ſo hat die Stelle nicht einmal etwas Auffälliges für das Ohr: Techniker vertheidigen ſie auf dem Papier; da wird das Verdienſt in der von Fetis vorgeſchlagenen Verbeſſerung doch etwas herabzuſtimmen und auf das Reſultat zu beſchränken ſein, daß in dieſer Stelle, wie bei ſo vielen anderen in den Meiſtern, dem Ausführenden etwas überlaſſen bleibt wie ſchon Wagner im Fauſt bemerkt:

„Allein der Vortrag macht des Redners Glück
Ich fühl' es wohl, noch bin ich weit zurück.“

Aus dem Herzen kommen die großen belebenden Gedanken, ſagt Börne. Man kann ohne Herz wohl Talente beſitzen, aber das ſind getrocknete Früchte, welche nicht den Durſt ſtillen; man kann ohne Herz Geiſt beſitzen, aber das iſt plattirter Geiſt, welcher der Witterung nicht widerſteht und bei dem geringſten Reiben roth wird.

Das a und das g in jener eigenthümlichen Vorhalle zu einem eigenthümlichen Werke werden auch durch Reiben roth. —

Daß man überhaupt immer lernen ſoll im Leben und nicht mit dem Fühlen auskommt; die Betrübniſſe der Schulwände, die Kleckſe des Dintenfaſſes — dies iſt es, was große Muſikdichter vermochte, an einſchlagenden Stellen ihrer Texte ſich ſtärker aufgetragene Anſpielungen auf dieſe Betrübniſſe und nothwendigen Uebel zu erlauben.

Herr v. Oulibiſcheff, dem man nicht techniſche Kenntniſſe abgeſtritten, findet eine Stelle im „Idomeneus“ unerklärlich, gegen alle und jede Regel über die Fortſchreitung der Septime, welche Damke für eben ſo einfach als ſchön hält. Herr v. Oulibiſcheff findet, daß in einem der ſchönſten Adagios, welche die muſikaliſche Literatur hervorgebracht, neun Takte zuviel ſind (Mozarts G Moll vom 27.—36. Takt) und räth dieſe wegzulaſſen. Gegen dieſe Zumuthung tritt Schindler mit Feuer und Schwert auf und vertheidigt jeden Zoll Mozart'ſchen Terrains, das auch nie von einem anderen Techniker angegriffen werden (ſiehe Frankfurter Konverſations-

Blatt Nr. 64, Hr. v. Oulibiſcheff contra Beethoven von A. Schindler). Forkel ſchmäht in ſeiner muſikaliſchen Bibliothek ein Meiſterwerk Glucks: die Iphigenie in Aulis. Um dieſe Gallerie techniſcher Zwieſpalte auf Beethoven zurückzuführen, von dem wir immer ausgehen, um immer zu ihm zurückzukehren, noch eine Bemerkung von Schindler (l. c. des Frankfurter Blattes): „Soll man es glauben daß die Eroica erſt 1852 zum erſten Mal in Prag ausgeführt wurde? — Die Anfeindung, die Beethovens Muſik bei ſeinen Lebzeiten im Prager Conſervatorium gefunden, iſt ohne Seitenſtück. In Bezug auf Harmonie und Form dem Lehrbuch von Dionys Weber, des im Weſen des vorigen Jahrhunderts befangenen Direktors des Inſtituts ſchnurſtracks entgegen, diente die revolutionaire Muſik Beethoven's Weber nur dazu, ſeinen Schülern zu beweiſen, wie man nicht komponiren müſſe. Warnend wurden ihnen die Beethoven'ſchen Fehler gegen die Regeln der Schule vordemonſtrirt."

Zu dieſem Dionys ſchlich ſich Eroica den Dolch im Gewande! —

Bei ſolchen Widerſprüchen unter den Technikern wird es nicht der Technik gelingen, der Interpretation eine feſter ſtehende Grundlage zu geben, als dieſe in dem Geiſte und in den Anſprüchen findet, welche der Geiſt an ſich macht. Obduktionen des Geiſtes werden immer daran erinnern, wie ſelbſt ein Rouſſeau ſich beſtimmen laſſen können, einem Genoſſen in Dichtung vorzuwerfen, in den Worten „Monsieur du Corbeau", in dieſer reizenden Anſpielung auf adliche Träumereien erfordere die Adelspartikel ein poſſeſſives „de“. Die beſte Würdigung dieſer Bemerkung iſt wohl in dem Umſtande zu ſuchen, daß jeder Leſer den **Monsieur du Corbeau** kennt, jene heraldiſche Gloſſe nicht weiter bekannt geworden. So ſind auch die Dinge in dem Dichter Beethoven zu verſtehen. Wo er etwas anders wie Andere macht, hat er ſeine Idee, ſeine „gute Urſache“, würde Haydn ſagen. Daß er etwas anders wie Andere macht, ſollte aber Niemanden erſtaunen, da doch Niemand etwas wie er macht. Auf Kleinigkeiten, die ſich ſelbſt richten, wird ſomit hinauslaufen, was die Technik gegen Beethoven, auf nicht viel mehr, was die Technik für ihn beweiſen will. —

* * *

Die Lebenspoeſie beſteht nicht in der Summe des erlangten Genuſſes, ſondern in der Verfolgung von Ideen, die den Genuß verſprechen. Für den höheren Menſchen in uns giebt es keinen Genuß, nur das Bedürfniß nach einem ſolchen. Der Geſättigte genießt nicht, weil er nicht mehr ſchafft; nur das Schaffende, Strebende, Ringende genießt die Gunſt des Augenblicks.

Dies iſt es, was die großen Symphonien von Beethoven ausdrücken, was ſie zu „Rittern vom Geiſt" macht, zu dem Ausdruck des ſchaffenden Lebens, nicht, wie die Haydn-Mozart'ſche Symphonie, ſtehen bleiben läßt bei dem Symbol, bei der Doktrin, bei den Mitteln, deren ſich der muſikaliſche Geiſt bedient, um zu ſeinen Zwecken zu gelangen. Wo Haydn und Mozart ihre muſikaliſche Idee vollbracht, wo bei ihnen die Muſik aufhört, da fängt Beethoven an. Ein muſikaliſches Meiſterwerk, ihm iſt es ein bloßer Ausgangspunkt. Nicht, wie jene Meiſter, verwandte Beethoven den techniſchen Apparat, um innerhalb ſeiner Grenzen ein Meiſterwerk mehr zu ſchaffen, ſondern um über ihn hinaus für den Geiſt thätig zu ſein. Jedes ſeiner Werke iſt eine Errungenſchaft des Geiſtes, eine moraliſche Wahrheit von dem Standpunkt des Dichters in Sachen ſeines Geiſtes.

Haydn überſchritt nie dieſe Grenze; wo Mozart, in einzelnen Sätzen *) mehr als im großen Ganzen ſeiner Symphonien **), mit unnachahmlichem Genie aus ſeiner Schule heraustritt, um ſich im Reiche des Geiſtes umzuſehen, da macht er kühne Ausflüchte, findet aber darum noch keine ihm natürliche Mitte, kehrt er auch immer mit eben ſo viel Vergnügen in ſeine Schule zurück. *Kosmiſch* wirkt Beethoven in den Zeichen muſikaliſcher Technik, *muſikaliſch* wirken Haydn und Mozart, und nur da ſteht auch Beethoven auf *dieſer* Stufe, wo er, wie in der erſten Symphonie und einigen andern frühen Werken, ſich an dieſen Kränzen genügen läßt. Hieraus folgt, wie nur aus einer richtigen Weltanſchauung eine Anſicht über Beethoven ſich überhaupt ergeben kann. Wenn Haydn und Mozart die Symphonie verſtehen konnten, wie unſer neunzehntes Jahrhundert ſie durch Beethoven verſtehen gelernt; dieſe großen Männer wären die Erſten, zu ſagen: „wir haben keine Symphonien komponirt“.

„War die Antike doch *neu*, als *jene* Glücklichen lebten!“

---

*) Fuge der C Dur, Menuett der G Moll Symphonie.

**) in D Dur (2), C Dur (2), G Moll, Es Dur (Schwanengeſang.)

* * *

In dem angeführten Artikel ſagt Damke ferner: „In Berlioz, der die Symphonien und mehre Sonaten Beethovens beurtheilt hat, zeigt ſich ein Kritiker ganz anderer Art als in dem Buche Beethoven et ses trois styles“ — worin dieſe Art beſteht, ſagt Damke nicht. Nun findet es ſich aber, wie die Anſicht von Berlioz in Beethoven darin beſteht, daß er gar keine hat. Berlioz bewundert und genießt Beethoven für ſich, für ſeine Perſon, ſpricht über ihn in ein einem reizenden Franzöſiſch, behauptet aber dabei, weder wie Damke den techniſchen, noch wie wir, den Standpunkt der interpretativen Beurtheilung des geiſtigen Gehalts. Weiter ſagt Damke: „Berlioz geht nicht auf techniſche Details ein, weil er das größere Publikum im Auge behält, weßhalb denn auch ſeine anziehenden und geiſtreichen Analyſen dem Kenner nichts Neues bieten.“

Von den Sonaten hat Berlioz nicht mehre, nur die Gis-Moll Sonate, und von dieſer nur den erſten Satz beſchrieben. Beſchreibend verfährt er auch bei den Symphonien (Voyage musical). Er zählt die techniſchen Mittel auf, durch welche eine Konſtruktion zu Stande kommt, er zeichnet vortrefflich den wunderbaren Crescendo-Bau im erſten Satz der vierten Symphonie, von dem erſten Paukengeflüſter bis zur Exploſion, kommt aber zu keiner techniſchen Beurtheilung, wie Damke durch den Rhythmus, zu keiner interpretativen, wie wir durch den Geiſt.

An die Frage über die Berechtigung der Technik auf dem Gebiete muſikaliſcher Interpretation ſchließt ſich die Frage über die Stylunterſchiede in Beethoven, für deren Unterſuchung dieſelben Geſetze entſcheiden. Wir wollen, wie bisher, die Begründung unſerer Anſichten an den angeführten Artikel Damke's anknüpfen, wie denn überhaupt das wichtige Material für unſern Gegenſtand nur der periodiſchen Preſſe zu entnehmen iſt, wozu noch kommt, daß jener Artikel ſchon durch die gewählte Sprache, der ruſſiſchen muſikaliſchen Kritik angehört.

Damke ſagt (in wörtlicher Ueberſetzung aus dem Ruſſiſchen der St. Pet. Zeit. 1855 Nr. 87. 92.): „Ich halte dafür, daß man ohne Grund von drei Stylen in Beethoven ſpricht. Der Styl iſt wie der Menſch immer nur einer, weil er nichts Anderes als der direkte Ausdruck des Gedankens iſt. Der Styl entwickelt, vervollkommnet ſich nach dem Maaße der Entwicklung und Vervollkommnung des Gedankens; er durchläuft ſeine Bahn und beſchreibt den Bogen ſeines Aufganges, indem er dabei den allgemeinen Geſetzen von Allem, was auf der Erde geboren wird, wächſt und ſtirbt, unterworfen bleibt. Jeder Menſch verändert ſich in ſeiner Entwicklung unaufhörlich, ſeine Individualität bleibt dieſelbe. Es verhält ſich ebenſo mit dem Genie. Indem ein ſolches durch Erfahrung und Lehre reift, erweitert, veredelt er den Rahmen, den er ſeinen Erzeugniſſen giebt, ohne ſeine eigenen urſprünglichen Anlagen aufzugeben. Was iſt da von drei Stylen in Beethoven zu reden? — Der Styl iſt bei ihm nur einer, wie es nur einen Raphael, einen Shakſpeare, einen Mozart giebt. Die erſten Werke Beethovens verhalten ſich zu ſeinen letzten, wie der Strauch zum Baum, der Jüngling zum Mann; der Geiſt in ihnen iſt überall derſelbe, und es iſt nur zu bemerken, daß Beethoven, nachdem er einen Theil ſeines Lebens zurückgelegt, majeſtätiſcher, reicher daſteht, wie in ſeinen Anfängen. Warum ſollte man nur Beethoven in drei Theile theilen, wo die Analyſe jedes andern Geiſtes dieſelbe Eintheilung ergeben würde? — Die Sache iſt, daß die Unterſchiede zwiſchen den erſten und letzten Erzeugniſſen Beethoven's größer, erſtaunlicher als bei jedem anderen großen Geiſte ſind, was nur beweiſt, daß Beethoven weiter kam und ein höheres Ziel als Alle erreichte."

Man begegnet auf allen Gebieten des Wiſſens der Erſcheinung, daß wo der Techniker ſeine Mittel aufgeben muß, um ſeine Zwecke auf den Gebieten allgemeiner Beſprechungen zu verfolgen, ihn die Kraft und der Wille verlaſſen, einen andern Weg als den der gewöhnlichſten Gewohnheit zu gehen, und er aus keinem anderen Grunde das Ungewöhnliche zurückweiſt, als weil es das Ungewöhnliche. Die Art, das Ungewöhnliche aus dem Gewöhnlichen erklären, auf jedem Gebiete, nur nicht auf den Gebieten der Technik, Alles unter eine

Scheere bringen zu wollen, ſie bezeichnet in Kunſt und Wiſſenſchaft den Zünftigen, wie er darin dem Unzünftigen auch noch auf Gebieten begegnen will, die ihrer Natur nach alle Zunft ausſchließen. Es ſtehen da zwei Wege offen. Man hält ſich entweder außerhalb der Technik und iſt dann nicht techniſch zu beurtheilen, oder man ſchreibt als Techniker, unterzieht ſich aber, inſofern dabei andere Gebiete berührt werden, der auf dieſen Gebieten berechtigten Beurtheilung. Unterzieht man einer ſolchen die Anſicht Damke's, ſo ergeben ſich zweifellos, weil in allgemeiner Logik begründet, folgende Wahrheiten:

1) Die Möglichkeit einer Veränderung im Styl eines Komponiſten, reſpective Dichters, Malers, Bildhauers wird zugegeben. Der Styl wird aber nicht derſelbe ſein, wo er ſich verändert. Entwickelt, vervollkommnet ſich der Styl, ſo geht er damit neue Beziehungen ein, er verändert ſich und es wird nur noch auf die Grade der Veränderung ankommen, um ſie als Stylunterſchiede zu faſſen.

2) Die Individualität in Kunſt und Wiſſenſchaft iſt der Geſammtertrag geiſtiger Erwerbungen eines Menſchen. Wo ſich dieſe Erwerbungen, wo ſich der Grund ändert, wird ſich die Individualität, die Folge ändern. Der Menſch hat nur ſeinen phyſiſchen Anlagen nach derſelbe zu bleiben, der Körper von ſeinen Anfängen bis an die Grenze zu kommen, welche ihm Naturnothwendigkeiten verzeichnen, nur der phyſiſche Menſch wird geboren, wächſt und ſtirbt. Der Geiſt hat nicht, wie ſein Begleiter, der Körper, nothwendig an eine Grenze zu kommen. Unabhängig von Anfang und Ende, unendlich ge-

geben, kann er ſich zu jeder Zeit umſchaffen. Die phyſiokratiſche Anſicht über Geburt, Leben und Tod, vor dem Geiſt hat ſie nie gegolten. Auf Beethoven war dieſelbe von Scudo (**Revue des deux mondes, Octobre 1850**) in Gemeinplätzen angewandt worden, über welche der Pariſer Kritiker nicht hinauskommt, von dem Damke (am angeführten Orte) bemerkt: „ſeine Arbeiten über Beethoven ſeien ohne alle Bedeutung und voller Irrthümer.“ *)

3) Die Urſprünglichkeit eines Geiſtes kann unter den Ideenverbindungen, welche derſelbe eingeht, ſehr wohl als fortdauernd gedacht werden, ohne daß deswegen Eintheilungen der Dichternatur, nach dieſen Ideenverbindungen, ausgeſchloſſen wären.

4) Die Begriffe Strauch und Baum ergänzen ſich nicht. Aus dem Strauche wird nie ein Baum, aber ſelbſt das

---

*) Der Verfaſſer ſagte von Scudo (T. 2 p. 76). Mr. Scudo confond les métamorphoses de style de Beethoven avec les périodes établies par Schindler dans sa vie. Ces periodes, Mr. Scudo les compare à la jeunesse, à la maturité, à la decadence „comme on le remarque dans tous les hommes de génie, ajoute-t-il, qui ne sont pas morts trop jeunes comme le Tasse, Raphael et Mozart.“ Singulière décadence, que la Symphonie avec choeurs, la Messe en re, les derniers Quatuors, les dernières Sonates! Raphael aussi bien, quoique mort à l'age de trente sept ans, a eu trois manières, il n'est permis à aucun critique de l'ignorer. Ne commenca-t-il pas par continuer le Pérugin, son maitre, avant d'être le peintre de la fusion des styles du Vinci et de Buonarotti? Sa troisième maniere, n'est-elle pas représentée par le Spasimo di Sicilia, la Perla, la Vergin del Pez à Madrid, par la transfiguration à Rome?

Verhältniß des Bäumchens zum Baum, des Jünglings zum Mann, iſt nicht auf Beethoven anwendbar. Ein Bäumchen gehört in die Baumſchule. Der Baum allein iſt die ausgeſprochene Individualität, mit dem Leben an, um und unter ſich. In welche Pflanzſchule ſortirten die 1. Symphonie, die 6 erſten Quartette, die 4 erſten Klavier-Trios (op. 1 op. 11), die wunderbar vollendeten 3 Violin-Trios op. 9, die erſten Klavierſonaten Beethovens? Sind ſie nicht die vollbrachte Individualität? Sind ſie dies nicht wie Haydn und Mozart, die großen Meiſter? Kann ein Mann männlicher daſtehen als der Septett-Jüngling?

Bezeichnen ſich aber dieſe Erſtlinge als eine Individualität, die für ſich iſt; iſt dies bei den ſpäteren Werken Beethovens noch zweimal der Fall; ſo hat man auch drei Stylarten zu unterſcheiden, welche dieſe Individualitäten vertreten. Die Frage: warum man Beethoven in drei Theile theilen ſolle, wenn es nur einen Mozart, nicht auch einen Shakeſpeare*), nicht auch einen Raphael gegeben? kommt der Frage gleich, warum überhaupt Beethoven geboren worden?

---

*) Der Rodomontaden- und Jahrmarktsſpuk im Titus, im Perikles, gefolgt von der das Theater adelnden italieniſchen Schule im Shakeſpeare (Romeo, Edelleute von Verona); die große hiſtoriſche Periode (die Heinriche), der perſönlichſte Ausdruck des Dichters endlich, die Charakterbilder Hamlet, Lear, Macbeth, Othello, der Coriolan (dem ſich Beethoven in einer Ouvertüre gleich ſtellte) — dieſe Reihen geben wie in Beethoven weſentliche Unterſchiede, keinen untheilbaren einigen Shakeſpeare.

Soll aber Beethoven durchaus in ſeiner erſten Periode ein Bäumchen geweſen ſein, bevor in der zweiten zum Baum erwuchs, ſo wird dabei überſehen, wie, als Ausnahme natürlicher Fortſchreitungen, er aus einer Wurzel drei Rieſenbäume ſchlug. Wer, fragen wir, konnte naturgemäß, in dem Verhältniß des Bäumchens zum Baum, des Jünglings zum Manne, nach der 2. Symphonie die 5., nach dieſer die 9. erwarten? nach den erſten 6 Quartetten die 4 Quartette op. 59 op. 74, nach dieſen die wiederum in Gehalt, Form und Technik ganz verſchiedenen fünf letzten mit dem Uebergangsquartett in F moll, der Brücke von jenen zu dieſen? — Wer hätte je erwarten, viel weniger mit der Vorausſicht des Gärtners, der den Baum kommen ſieht, nach der Pianoforte-Sonate op. 7 die Sonaten op. 26, op. 27, op. 57 beſtimmen, nach dieſen auf op. 106, 110, 111 vorbereitet ſein können? Wer hier nicht drei ganz verſchiedene Elemente erkennen will, gleichviel ob man ſie mit Styl, Manier, Periode bezeichne, der wird an der Exiſtenz der Seele, des Geiſtes überhaupt zweifeln müſſen, die man auch nicht mit Händen greift, ſondern fühlt.

Damke iſt genöthigt, die Reſultate anzuerkennen, welche eine Eintheilung nach den drei Stylarten zu Wege bringt. Wo die Folgen dieſelben ſind, ſollten es auch die Gründe ſein, und ſo iſt dieſe der unſrigen widerſprechende Anſicht, die zu denſelben Reſultaten kommt, ein Beweis für die Nothwendigkeit einer Annahme von gänzlichen Umwandlungen in Beethoven.

Die Folgen der Stylunterſchiede, deren Grund Damke gehoben wiſſen will, kann man nicht beſſer faſſen, als Damke dies im zweiten Theile des Artikels gethan hat, womit er die Reſultate aufgiebt, zu denen er im erſten Theil gekommen war. Seine Arbeit bezeichnet ſich ſomit als eine in der Beethoven-Preſſe hervorragende, deren oberſter Grundſatz ein unhaltbarer iſt. Dies wird ſich zu Gunſten einer Unterſcheidung von drei Stylen in Beethoven immer mehr herausſtellen, indem wir Damke weiter aus dem Ruſſiſchen überſetzen.

„Von dem Geiſte in Beethoven", fährt er fort, „läßt ſich nur ſagen, daß er in ſeiner erſten Phaſe ein lichtheller und liebender, in der zweiten ein energiſcher und majeſtätiſcher, in der dritten ein erhabener und myſtiſcher iſt; weiter gehen wir nicht. Wir können in den Werken ſelbſt aber techniſche Verſchiedenheiten wahrnehmen, äußere Anzeichen innerer Vollendung. Eine Analyſe dieſer Art wird uns ſicherer, als die dunkle Terminologie des äſthetiſchen Enthuſiasmus, die verſchiedenen Phaſen dieſes großen Geiſtes aufdecken laſſen."

Damke kommt dann auf den Rhythmus in Beethoven zu ſprechen, giebt einige Anſichten über die Verwendung dieſes gewaltigen Hebels der muſikaliſchen Werkſtatt in den Symphonien, in den bedeutungsvollen Synkopen des erſten Satzes der **Sinfonia eroica**, behandelt auf ſeine geiſtreiche Weiſe den überzähligen, der Flöte zugewieſenen fünften Takt in dem viertheilig ausgeſprochenen Rhythmus des Trios vom Scherzo, und berührt dann die Stichfehler in Beethoven, auf deren bedeutendſten in der Paſtoralſymphonie bereits Robert Schumann aufmerkſam gemacht hatte (ſiehe kritiſche Schriften).

Dieſe ſchätzbaren kritiſchen Beiträge haben weiter unten Platz zu greifen.

„Unter den Augen des Publikums reiften Haydn und Mozart allmählig zu ihrer ſpäteren Größe heran,“ fährt Damke fort. Anders Beethoven. Der Pallas Athene vergleichbar, die in voller Rüſtung dem Haupte des Vaters der Götter entſprang, erſcheint Beethoven gleich bei ſeinen erſten Schritten als der Große und Vollendete.“

Wie iſt es da mit dem Strauch im Verhältniß zum Baum, mit dem Jünglinge dem Manne gegenüber?

Offenbar giebt der Kritiker hier auf, was er über die unantaſtbare Einheit in Beethoven feſtſtellen wollen, iſt er zu Reſultaten gekommen, deren Grund er läugnete, hat man Statt des gebrauchten Wortes Phaſen nur Stylunterſchiede zu leſen, um auf dem Punkte angekommen zu ſein, welchen Damke bekämpfte und der unſeren Standpunkt ausmacht. Nachdem Damke ſo ſeinen oberſten Grundſatz über die Untheilbarkeit Beethovenſchen und menſchlichen Geiſtes überhaupt aufgegeben, kommt er zu folgender mit unſeren Anſichten identiſcher Betrachtung über die erſte Periode oder, um Damkes Ausdruck beizubehalten, über die erſte Phaſe in Beethoven.

„Gleich das erſte opus, die drei Klaviertrios, ſind ein Meiſterwerk, eine neue Schöpfung, gleich erſtaunlich in Form und Durchführung, originell, unendlich ſchön in Idee und Gefühl. Kein Künſtler debütirte je mit ſo viel Adel und

Majeſtät. Bemerkt man in der rhythmiſchen Anordnung des ganzen erſten Theils der Kompoſitionen Beethovens einige Analogie mit Haydn und Mozart, ſo zeigt ſich doch ſchon in dieſen Anfängen eine ſo kühne Einbildungskraft, ein ſo umfaſſender Verſtand, ein poetiſches, ſchon ſo perſönliches Gefühl, daß an keine Nachahmung zu denken iſt. Der Ausgangspunkt Beethovens iſt das Größte und Schönſte, was bisher da war, das er verbeſſert und erweitert. Nach Haydn und Mozart auftretend, läßt er dieſe Meiſter mit dem erſten Schritt, den er thut, durch die Schöpfung des unſterblichen Scherzos, hinter ſich. Ein Element hat indeß Beethoven eine geraume Zeit ſtreng nach den Regeln ſeiner großen Vorgänger behandelt — den Rhythmus."

Schon der Ausdruck eine „geraume" Zeit beſagt, daß dies nicht immer der Fall war, bezeichnet ſomit eine auch im Rhythmus in Beethoven zu treffende Unterſcheidung. Und ſo iſt es. Auch vom Standpunkt des Rhythmus wird man zugeben müſſen, daß ſich in Beethoven eine Reihe Werke unterſcheiden läßt, welche wir mit einem Malerausdruck ſeine erſte Manier nennen wollen, in dem die Quadratur des Rhythmus, das durch Haydn und Mozart zu Ehren gekommene Syſtem, der Gebieter bleibt, das Charakteriſtiſche ausmacht, dann wiederum eine zweite Reihe Werke, in denen Beethoven auch den Rhythmus ſeinen Zwecken unterzuordnen weiß, wie ihm dies mit der Form gelungen war; eine Reihe muſikaliſcher Dichtungen, welche wir als ſeine zweite und dritte Manier faſſen. Es iſt uns hierin die Gelegenheit gegeben, darauf aufmerkſam zu machen, wie von jeher der Geiſt in der Kunſt die Technik hinter ſich zurück zu laſſen hatte.

Im Rhythmus, der, wie wir geſehen, nicht poſitiv gegeben iſt, aus dem aber ein unverändert fortgeſetzter Brauch ein Poſitives, ein Gewohnheitsrecht zuſammengetragen hatte, konnte zwar ſchon von einem ſo ungeduldigen Geiſte wie Mozart experimentirt, von einem ſo viel ungeduldigeren wie Beethoven auch revolutionirt werden; als techniſches Mittel, als ein Endliches an ſich, war der Rhythmus aber niemals ganz zu beſeitigen, wie die Form, die dem Geiſte näher ſtand, ſich zu ihm verhielt, wie die Schaale zum Kern. Für den Geiſt, und als ſolcher erſcheint in der Inſtrumentalmuſik der vom Komponiſten hinein gelegte Gehalt, für den Geiſt beſteht nicht wie für den Rhythmus eine Vergangenheit, denn der Geiſt iſt auch die Zukunft. An die Stelle des Rhythmus war begreiflich nichts zu ſetzen. In den Gehalt, in den Geiſt als ein Unendliches, das ſehr wohl an die Stelle eines andern Geiſtes, des Geiſtes der zweiten Manier zu ſetzen war, weil bereits in demſelben enthalten, hatte ſich mithin Beethoven zu flüchten, wo er an die Grenzen eines Studiums ſeines Geiſteslebens gekommen war, und ſo entſtand ſeine dritte Manier. Kann man der Natur der Sache nach nur zwei Perioden in dem Rhythmus bei Beethoven unterſcheiden, eine traditionelle und eine ſelbſtfreie, ſo liegt die Frage nahe, warum wir nicht lieber zwei als drei Stylarten unterſcheiden. Eine Frage, die viel für ſich hat und in ihrer Faſſung ihre Antwort wird, denn Alles in der Kunſt iſt frei oder unfrei (durch die Natur der Mittel gebunden). Alles iſt Dualismus in Natur, Kunſt und Wiſſenſchaft, die nur ſtreitende und beſtrittene Kräfte kennen, von Ariman zu Ormuz, von Patriziern zu Plebejern, vom ſtrengen zum prätoriſchen Recht, vom Baum des Wiſſens zum Baum des Lebens, von dem großen Mozart-Epigonen Beethoven in ſeiner erſten Manier zu dem unüberwindlichen Donnerer in den Symphonien, vom gefeſſelten Prometheus zu dem Entfeſſelten.

Dieſe hohe Bedeutung des Dualismus konnte nicht einem Liſzt entgehen, der dem Verfaſſer bei Gelegenheit ſeines Buches Beethoven et ses trois styles folgende bedeutſame Anſicht ausſprach (1852): „S'il m'appartenait de cathégoriser les divers termes de la pensée du grand maitre, je ne m'arrêterais guère à la division des trois styles, mais prenant simplement acte des questions soulevées jusqu'ici, je poserai franchement la grande question qui est l'axe de la critique et de l'esthétique musicale au point où nous a conduit Beethoven: à savoir en combien la forme traditionelle ou convenue est nécessairement déterminante pour l'organisme de la pensée? La solution de cette question, telle qu'elle se dégage de l'oeuvre de Beethoven même, me conduirait à partager cette oeuvre non pas en trois styles ou périodes, mais en deux cathégories: la première, celle où la la forme traditionelle et convenue contient et régit la pensée du maitre: et la seconde, celle où sa pensée étend, brise, recrée et façonne au gré de ses besoins et de ses inspirations

la forme et le style. Sans doute en procédant ainsi nous arrivons en droite ligne à ces incessants problèmes de l'autorité et de la liberté. Mais pourquoi nous effrayeraient-ils? Dans la région des arts libéraux ils n'entraînent heureusement aucun des dangers et des desastres que leurs oscillations occasionnent dans le monde politique et social, car dans le domaine du Beau le génie seul fait autorité, et par là, le Dualisme disparaissant, les notions d'autorité et de liberté sont ramenées à leur identité primitive. Manzoni en définissant le génie „une plus forte empreinte de la Divinité“, a éloquemment exprimé cette même vérité.“ *)

---

*) Des beſonderen Gewichts dieſer Anſicht halber überſetzen wir dieſelbe: „Wenn ich die verſchiedenen Stadien der Ideenverbindungen Beethoven's einzutheilen hätte, ich wendete nicht die Eintheilung in drei Stylarten an, ſondern berührte das hierüber Verhandelte und ſtellte dann frei die Frage, welche die Axe der muſikaliſchen Kritik und Aeſthetik auf dem Punkte ausmacht, zu dem uns Beethoven geführt, die Frage: „in wie weit beſtimmt die traditionelle Form nothwendig den Gedanken?“ — Die Löſung dieſer Frage, wie ſie uns die Worte Beethoven's ſelbſt geben, ließe mich dieſelben nicht nach drei Stylarten oder Perioden, ſondern nach zwei Kategorien eintheilen. Die erſte begriffe die Compoſitionen, in denen die traditionelle, angenommene Form den Gedanken des Meiſters ausſpricht und beherrſcht, die zweite diejenigen, wo der Geiſt die Form und den Styl nach ſeinen Bedürfniſſen und Eingebungen erweitert, zerſtört, wiederſchafft, ſich unterwirft. Freilich gerathen wir ſo geraden Weges auf die beſtändigen Probleme von Autorität und Freiheit. Was wäre aber wohl auf dieſen Gebieten von ihnen zu fürchten? In den freien Künſten bieten ſie keine der Gefahren und Unglücksfälle, welche ihr

Nach der Kunſtlogik iſt dieſe Anſicht gewiß die kunſtgerechte.

Eine Unterabtheilung, eine Niſche in dem Haydn- und Mozartfreien Style Beethoven's, eine Schwenkung ſeines Geiſtes nach der überwiegenden Seite der Perſönlichkeit, ſoll nur ſein, was wir als die dritte Reihe, die dritte Manier hinſtellen, in der Art, wie man in Schiller und Göthe drei Hauptſtationen ihrer geiſtigen Thätigkeit unterſcheidet.

Die den Himmel der Kunſt theilende Zone des Freien und Unfreien, wie wir ſie Liſzt in genialen Zügen ziehen ſehen, iſt auch der Gürtel des Reizes, das Zeugende in aller anderen Beethoven'ſcher nahe verwandten, ächten Dichtung. Wie in Beethoven haben wir in Schiller und Göthe, nicht in allen großen Dichtern, nicht in allen großen Componiſten, nicht in Mozart, nicht in Weber, in denen nur Zeitſtufen höherer Vollendungen vorliegen, Stadien, die ihren geiſtigen Menſchen wandeln, einen anderen Beethoven, einen anderen Schiller, einen anderen Göthe zeigen. Das Verhältniß der Wechſelwirkung von Autorität und Freiheit, um Liſzt's glücklich gewählte Worte beizubehalten, wird nur ein umgekehrtes, im Vergleich zu den Phaſen in Beethoven, ſein.

Schwanken in der politiſchen Welt, in der bürgerlichen Geſellſchaft verurſachen. Auf den Gebieten des Schönen iſt der Genius allein die Autorität, wird damit jeder Dualismus gehoben, kommen die Begriffe von Autorität und Freiheit zu ihrer urſprünglichen Einheit. Manzoni, der das Genie als einen ſtärkeren Abdruck der Gottheit faßte, hat dieſe Wahrheit ſchön ausgeſprochen.“

* * *

Mit einer allgemein menſchlich, nicht auch in der Form, berechtigten Sturm- und Drangperiode beginnt Schiller in den Räubern, in Kabale und Liebe, im Fiesko — Göthe im Werther, im Götz. Beethoven mußte damit anfangen die Autorität gewähren zu laſſen, wo er allererſt eine ganze gegebene Technik zu überwinden hatte. Bevor er in dem Siege über die Autorität in der Technik die Mittel zu ſeiner Sturm- und Drangperiode erlangt hatte, konnte er nur die von ihm vollgültig benutzte Erlaubniß haben, Meiſterwerke innerhalb der Grenzen der Autorität zu ſchaffen. Aus der traditionellen Form kam Beethoven zur Beethovenfreiheit, zu ſeiner perſönlichen Form in Sonate, Quartett, Symphonie. Aus der Freiheit ohne Form, aus den Räubern, aus dem Götz wurden jene großen Geiſter auf die Form geführt.

In dem Ringen nach einer Form, welche auch ihre Perſönlichkeit ausſpräche, waren Schiller und Göthe von ſich ausgegangen, um zu den Alten zurückzukehren, Beethoven war von den Alten, von Haydn und Mozart, zu ſich, zu ſeiner perſönlichen Form gekommen. Was bei ihm Eroberung, war bei jenen Dichtern eine Rückanwendung. Der antike, der erſte Preis der Bewerbungen Schillers um die Form iſt der Don Carlos, der dem Verfaſſer, als er die Gräber im Escurial beſuchte, auch noch in Spanien zu Hauſe zu ſein ſchien; bei Göthe — der Taſſo, die Iphigenie, der Egmont.

Beethoven's Don Carlos iſt in ſolcher Beziehung ſeine dritte Symphonie, die vielfach mißverſtandene **Sinfonia eroica.**

Wie die erſten drei Akte in dem großen ſpaniſchen Bilde Widerſtreite in der Form zeigen, welche die beiden letzten ſchlichten, ſo kommt umgekehrt Beethoven in den gewaltigen erſten drei Sätzen der **Sinfonia eroica** zuerſt zu ſeiner großen, perſönlichen ſymphoniſtiſchen Form, läßt er im Schlußſatze die Spuren ſeiner Kämpfe um die Form zurück.

Erſt nachdem alle drei Dichter ſich in der ihrer Perſönlichkeit entſprechenden Form feſtgeſetzt hatten, vermochten ſie in dieſer weiter zu gehen, kam Schiller an ſeine Schickſals-Tragödie im Wallenſtein, in der Braut von Meſſina; Göthe an den zweiten Theil des Fauſt. Für ſie ſind dieſe dichteriſchen Erzeugniſſe, was für Beethoven ſeine dritte Manier wurde.

Der Charakter dieſer dritten Periode iſt im Wilhelm Tell, im zweiten Fauſt, zweiten Wilhelm Meiſter, im weſt-öſtlichen Divan, in den letzten Quartetten und Sonaten, in der Chorſymphonie und zweiten Meſſe Beethoven's, — eine tiefer gehende Innerlichkeit, welche ſich Handlung wird, in kontemplativer Spekulation bei ſich verweilt, ihre eigenen Tiefen mißt. Von der lichten Höhe der Symphonie, aus dem unendlichen von ihm frei gerungenen Begriff, kam Beethoven auf ſich ſelbſt, weshalb er in der dritten, ſeinen höchſten Spekulationen zugewandten Manier, die man für unerklärlichen Myſticismus nehmen wollen, lebendiger, allgemein verſtändlicher, als Göthe in gewiſſen Theilen des zweiten Fauſt, in's Leben greift und ſich im Kunſtleben erhalten wird.

* * *

Ueber dieſe in keinem anderen Componiſten zu beobachtenden, für das Verſtändniß von Beethoven entſcheidend wichtigen Unterſcheidungen ging in dem Lande der Denker, in Deutſchland, immer ein unbeſtimmtes Gerücht um. Einzelne Stimmen wurden laut, aber nicht gehört. Eine dieſer prophetiſchen Stimmen, zu denen Hoffmann nicht gehört, weil er Beethoven entweder allgemein faßt, oder, konkret, (in der C moll-Symphonie, in den Trio's op. 70.) von der zweiten Periode verſtanden werden muß, iſt folgende höchſt bedeutende:

„Als die Muſik in Italien in Sinnlichkeit überging, konnte Deutſchland in Beethoven einen neuen, höchſten Aufſchwung nehmen und hier das Individuum mit der Welt ſeines eigenen Innern in ſeiner ganzen Macht und Herrlichkeit ſich offenbaren. Deutſchlands Kunſt nimmt die Rückwendung zum Geiſt, damit zugleich zum Vaterländiſchen im engeren Sinne, und wir überſchauen auf dieſe Weiſe vollſtändig das Geſetz, welches die Entwickelung unſerer Muſik bezeichnet. Die Bewegung von einem Aeußerſten, von einem Extrem zum anderen durch die Mittelſtufen hindurch iſt das Band, welches die verſchiedenen Entwickelungsepochen umſchlingt und zu einem eigenen Ganzen zuſammenſchließt. Wir erblicken anfangs eine noch ganz an die Sache hingegebene Subjektivität, die ſich ſpäter verſelbſtſtändigt, auf den Kreis ihres Innern zurückzieht und dadurch verweltlicht, endlich ganz in ſich vertieft, ſich auf die Spitze ſtellt.“

„Wir haben auf dieſe Weiſe zugleich das große Schauſpiel, wie der durch die Herrſchaft der Inſtrumentalmuſik an die Erſcheinung hingegebene Geiſt aus dem Irdiſchen ſich wieder emporringt, und während die Mozart'ſche Schule in Formalismus und endlich in Trivialität unterging, frei und kühn zum Himmel emporſtrebt.“

„Der Inhalt Beethoven'ſcher Inſtrumentalmuſik iſt die zum Göttlichen ſich emporringende reine Subjektivität im Allgemeinen. Die freigewordene, auf ſich ſelbſt geſtellte Perſönlichkeit ſtrebt hier nach freier Vereinigung mit dem göttlichen Urquell und feiert mit allem Glanz und aller Pracht der Inſtrumente den endlich errungenen Sieg, die endlich gefundene Vereinigung. Bei Mozart's Werken haben wir ſtets die Anſchauung der Sache, wenn auch nicht in dem ſtrengſten Sinne der früheſten Kunſtſtufe, das Leben ſelbſt in ſeiner ganzen Unendlichkeit iſt vor uns ausgebreitet und wir vergeſſen darüber den Künſtler. Bei Beethoven bietet ſich uns dagegen die Anſchauung einer künſtleriſchen Perſönlichkeit, die Anſchauung einer ſubjektiven Welt, wie ſie in einer von den höchſten Intereſſen bewegten Menſchenbruſt ſich entfaltet, und zwar, je weiter er in ſeiner Entwickelung fortſchritt, in immer vertiefterer Weiſe, ſo daß er zuletzt oftmals ganz ſubjektiven Verſtimmungen *) ſich hingiebt. Wir erblicken in Beethoven den Kampf nnd Sieg mit und über alle Schranken der Erſcheinung, alle Schranken, welche das Material der Tonkunſt darbietet, ſo daß, während auf der erſten Entwickelungsſtufe der Geiſt noch nicht völlig die Erſcheinung durchdringt, er hier, nachdem er in Mozart das ſchönſte Gleichgewicht mit derſelben gefunden hatte, durch dieſe Einigung hindurchbricht und nun nach der entgegengeſetzten Seite zum Unendlichen emporſtrebt, und hier auf's Neue das Erhabene, aber in umgekehrter Weiſe zur Erſcheinung bringt."

„Das iſt das große Schauſpiel in der Geſchichte unſerer vaterländiſchen Kunſt, daß während in Italien das Unendliche in der Erſcheinung unterging, hier die letztere abermals den Sieg und die Herrlichkeit deſſelben verkündigen mußte. Beethoven aber, der Held dieſes Schauſpiels, gehört faſt mehr, als die anderen unſterblichen Männer unſerer Nation der Zukunft an. *) Mit der Größe der Geſinnung, die Beethoven offenbart, hat er weit vorausgegriffen, und das, was in der neueſten Zeit ſich zu regen begann, jenes Streben nach Freiheit und Selbſtſtän-

---

*) Dieſe vor dreißig Jahren noch beſtehenden Diſſonanzen haben ſich in die Conſonanzen höheren Verſtändniſſes aufgelöſt.

**) 1856 war im Jahre 1826 Zukunft. Dieſe Zukunft iſt unſere Beethoven-Gegenwart.

digkeit der Individuen, jenes Streben, welches in ſeiner Verwirklichung zum erſten Mal eine unſerer würdige Exiſtenz zu bieten verſpricht, in vielen ſeiner Werke ausgeſprochen.“

(Die Entwicklung deutſcher Muſik durch Beethoven. Neue Zeitſchrift für Muſik, 1826.)

Auf dieſem Standpunkt iſt, was ſeit Beethoven geleiſtet worden, noch gar nicht. Wir haben in den Befähigtſten, in Spohr und Mendelsſohn, in Weber ſchätzbare Inſtrumentalpoeſien, den Kern des höheren Bewußtſeins, den aus dem Leben zu den Zwecken des lebendigſten Lebens hervorgegangenen Kern der in Muſikzeichen durchgedrungenen Spekulation haben wir nicht. Das iſt denn freilich nicht materiell zu beweiſen, nur zu fühlen und hinzunehmen, wie ſo Vieles im Reiche des Geiſtes. Wenn der Verfaſſer hier eine Anſicht ausſpricht, die ſo ſehr geeignet iſt ihn in den Augen des Leſers als einſeitig erſcheinen zu laſſen, ſo erfüllt er damit die Pflicht, für Wahrheit zu geben, was er für Wahrheit erkennt.

So übel es ſich immer bei kritiſchen Unterſuchungen nach inneren Gründen und nicht nach zufälligen Beſtimmungen ausnehmen mag, von ſeinem Ich zu reden, ſo erlaubt ſich der Verfaſſer doch zur beſſeren Würdigung ſeiner Ueberzeugungen über die Nachfolge Beethoven's in der Inſtrumentaldichtung **ein argumentum ad hominem**, wie er das ſonſt gern vermeidet. Seit dreißig Jahren ſpielt der Verfaſſer mit immer gleichem Vergnügen das erſte Doppelquartett von Spohr als

Pianoforte-Quintett arrangirt. Zu dieſem Stück, zu den beiden Mozartſchen Klavier-Quartetten, zu dem von Weber, zu dem Quartett des Prinzen Louis Ferdinand, nicht zu den Beethovenſchen Trio's, die ſo viel höher ſtehen, würde er greifen, wo ſich ihm eine Gelegenheit tüchtiger Begleitung böte. Es liegt das in Befriedigungen durch das Ohr, in dem Gefallen, das man in dem Beſiegen gewiſſer Schwierigkeiten finden darf, an dem erlaubten Reiz, den gewiſſe Ausführungen für den Dilettanten, wie für den Künſtler immer behaupten werden.

Dieſe Dinge gehen nun einen Geiſt, wie Beethoven, noch gar nichts an, exiſtiren vor ihm nicht. Bei Ausführung ſeiner Gedanken hat man daran zu denken, wie man ihnen näher komme. Man hat ſich in ihnen über eine Welt zu erheben, über die man nicht immer erhoben ſein will. Nur ſelten iſt man in der Stimmung, in der Seelenkraft, ſo hoch zu fliegen. Nimmt doch ſelbſt die Natur nicht immer Viſiten an. Ebenſo ſelten Beethoven. Doppelt fühlt man auch die Kränkung, unter ſeinen eigenen Mitteln in der Ausführung eines ſolchen Meiſters geblieben zu ſein. „Den muſikaliſchen Pöbel drückt Beethovens mächtiger Genius“, ſagt Hoffmann.

Wir ſind noch Alle oft genug dieſer Pöbel, weil wir nicht genug unſeren Begleiter, den Körper, unter uns beugen. Wo, um ein Beiſpiel anzuführen, das große B dur-Trio von Beethoven, op. 97, ausgeführt wird, hört damit denn doch ganz eigentlich Alles auf. Nun wollen wir aber Alle leben und ziehen uns gerade nicht immer gern in unſere reſpektive

Auſterſchale zurück, die wir im Leben bewohnen, über die jenes Meer von Ideen ſeine ſtolzen Wellen rollt. Welches Gefühl bleibt den Ausführenden nach jenem Trio? — wenn nicht, daß die Ausführung vernichtet vor dem Inhalte daſteht? — Es gehört eine gewiſſe Kraft dazu, das Geſtändniß zu ertragen, daß man nichts iſt, wo man ſich etwas fühlen darf.

Aus dieſen Argumenten ad hominem möge der Leſer erkennen, wie der Verfaſſer dieſes Buches nicht entfernt gemeint iſt: Beethoven ſolle immer vorgezogen werden, immer gefallen, nur ihn ſolle man hören, und man brauche ihn nur zu hören, um ihn auch ſchon zu fühlen und zu bewundern. Mit wie viel größerem Vergnügen ſpielte der Verfaſſer nicht jedesmal das Mozartſche Quintett für Pianoforte und Blasinſtrumente als das Beethovenſche. Hiervon war freilich die Ueberlegenheit des erſten, der großen Zeit Mozarts angehörigen Stückes, die Urſache, mit dem eine Jugendarbeit Beethovens ſich nicht wohl meſſen kann. Wo dem Verfaſſer nur zwei begleitende Inſtrumente geboten waren, da dachte er freilich ſein lebelang nur an die Beethovenſchen Trio's, überließ er Klavier-Virtuoſen die Trio's von Mendelsſohn, in denen gewiß ſehr viele und ſehr ſchöne Ideen ſind, aber auch gewiß mehr Material, als Ideen; deshalb bleibt Mendelsſohn ein großer Mann, wo es einen größeren, einen einzigen giebt. Den Künſtler hat man für ſich zu faſſen. Wir vergleichen auch Niemanden dem unvergleichlichen Beethoven, wir ſagen nur: „auf einem gewiſſen Standpunkte iſt, was ſeit Beethoven in der Inſtrumentalmuſik geleiſtet worden, noch gar nicht, d. h. das von Spohr, Weber, Mendelsſohn, großen muſikaliſchen Dichtern Geleiſtete, fällt unter einen anderen Begriff, behauptet deshalb nicht weniger ſeinen Werth, aber an die Beethoven-Höhe, an den Standpunkt, auf dem der muſikaliſche Dichter über der Erſcheinung ſteht, an den Begriff reicht es nicht und deshalb iſt es gar nicht.

* * *

Nur auf Beethovens zweite Manier paßt die Beſchreibung, welche Hoffmann von Beethoven gegeben, wo er ihn allgemein faßt, ohne ſich darüber Rechenſchaft zu geben, daß das Geſagte konkret (von der zweiten Manier) zu verſtehen iſt. Hoffmann ſagt ſehr ſchön, aber von ſeinem Standpunkt des Ungeheuerlichen,' das ſeinen Schrecken für unſere Tage verloren: „Beethovens Inſtrumentalmuſik öffnet das Reich des Ungeheuren und Unermeßlichen. Glühende Strahlen ſchießen durch dieſes Reiches tiefe Nacht und wir werden Rieſenſchatten gewahr, die auf- und abwogen, enger und enger uns einſchließen und uns vernichten, aber nicht den Schmerz der unendlichen Sehnſucht, in welcher jede Luſt, die ſchnell in jauchzenden Tönen emporſtieg, hinſinkt und untergeht, und nur in dieſem Schmerz, der Liebe, Hoffnung und Freude, in ſich verzehrend, aber nicht zerſtörend, unſere Bruſt mit einem vollſtimmigen Zuſammenklange aller Leidenſchaften zerſprengen will, leben wir fort und ſind entzückte Geiſterſeher!“

„Beethovens Muſik bewegt die Hebel der Furcht, des Schauers, des Entſetzens, des Schmerzes und erweckt die unendliche Sehnſucht, welche das Weſen der Romantik iſt. Beethoven iſt ein rein romantiſcher Componiſt, und mag es nicht daher kommen, daß ihm Vokalmuſik, die den Charakter des unbeſtimmten Sehnens nicht zuläßt, ſondern nur durch Worte beſtimmte Affekte, als in dem Reiche des Unendlichen empfunden darſtellt, weniger gelingt.

„Die Inſtrumentalmuſik muß, wo ſie durch ſich als Muſik wirken und nicht vielleicht einem beſtimmten dramatiſchen Zweck dienen ſoll, alles unbedeutend Spaßhafte, alle tändelnden Lazzi*) vermeiden. Es ſucht das tiefe Gemüth für die Ahnungen der Freudigkeit, die herrlicher und ſchöner, als hier in der bewegten Welt, aus einem unbekannten Lande herübergekommen, ein inneres, wonnevolles Leben in der Kunſt entzündet, einen höheren Ausdruck, als ihn geringe Worte, die nur der befangenen irdiſchen Bruſt eigen, gewähren können.“

(Phantaſieſtücke.)

Wird man zugeben, daß dieſe Beſchreibung in Beziehung auf die Hebel der Furcht, welche Hoffmann ſelbſt in Bewegung zu ſetzen liebte, nur auf Einzelnes in den Werken Beethovens einer ſpäteren Periode paßt, auf das Scherzo in der C moll-Symphonie, auf das Largo im D dur-Trio (op. 70), auf die Pizzicatoſtelle im erſten Satze, das geheimnißreiche Minore im Scherzo des B dur-Trio's (op. 57); ſo iſt damit zugegeben, daß es eine frühere Periode giebt, wird es nahe liegen, in der ſpäteren eine Unterabtheilung zu treffen, wo ſich eine neue Gruppe ſo charakteriſtiſch herausſtellt, daß die Linien ihrer Architektur beim erſten Blick in die Augen fallen, wie in den Werken Beethovens, in denen wir eine dritte und letzte Manier erkennen.

---

*) Man denke bei allen Schönheiten in den Symphonien Haydn's an die vielfachen Spielereien mit Kräften, wie die eines Orcheſters, eine Geſchmackloſigkeit, wie ſie ſich in gewiſſen Wendungen und Gemeinplätzen ſelbſt noch bei Mozart, nie bei Beethoven nachweiſen läßt.

Dieſe unſere Anſicht über drei Style in Beethoven hat das Charakteriſtiſche deutſchen Geiſtes überhaupt für ſich, den Nationalgeiſt, der in Beethoven, wie in Schiller und Göthe, zur perſönlichen Form, in dieſer zur Idealität kam.

Von dieſer Seite ſchon hat ſomit unſere Anſicht eine innere Wahrſcheinlichkeit, welche äußerliche Kennzeichen die Erſcheinung in Beethoven ſelbſt außer Zweifel ſetzen.

Was unterſcheidet deutſchen Geiſt, wenn nicht das Ideale? Selbſt den Franzoſen, die das Ideale in der vollſtändigſten Funktion der menſchlichen Sinne erkennen, die ſie, wo immer nur möglich, um einen vermehren, hat deutſcher Geiſt das Geſtändniß erpreſſen ſollen, das Theophile Gauthier bei Gelegenheit der Pariſer Ausſtellung von 1855 im Moniteur veröffentlicht hat. Gauthier hat es für den Gebrauch von Paris ausgeſprochen und iſt geleſen worden: „Die engliſche Geiſtesthätigkeit iſt die Individualität, die franzöſiſche der Eklektismus, das savoir faire (das savoir manger et boire etc. zweifellos mitverſtanden), die deutſche Geiſtesthätigkeit allein vertritt das Ideale.“

* * *

Der Umfang der in der erſten perſönlichen Form Beethovens geſchriebenen Werke, ſeine zweite Manier, erſtreckt ſich von op. 20 bis op. 100, in runden Zahlen, die erſte Symphonie (op. 21) zur erſten Manier gezählt, die zweite (op. 36) als Brücke von der erſten zur zweiten, im Symphonieſtyl, betrachtet.

Wie eine in Monumenten gebaute Stadt erhebt ſich dieſe erſtaunliche Periode in erſtaunlicheren Werken. Es ſind dies die für alle Zeiten geſchriebenen, nicht zu erſchöpfenden ſechs Symphonien, die dritte, vierte, fünfte, ſechste, ſiebente, achte (op. 55, op. 60, op. 67, op. 68, op. 92, op. 93); es ſind die unerſchöpflich großen drei Quartette, op. 59, drei Shakeſpeariſche Charaktere von der Bedeutung eines Hamlet, Macbeth, Othello; das Es dur-Quartett, op. 74, ein entzückendes Nachtſtück, zu dem eine Mondbeleuchtung im Adagio kommt, ein in ſeinem Scherzo und noch in dem Variationenſchlußſatze unendlich tief ergriffenes und tief zu verſtehendes Meiſterwerk; das ſtürmiſche F moll-Quartett (op. 95).

„Immer zu, immer zu
Ohne Raſt und Ruh!“

Dieſe Werke ſind eine Gruppe zauberiſcher Inſeln, die ſich vor dem unermeßnen Kontinente hinbreiten, der ſich in der dritten Manier vor uns aufthut.

Das F Moll-Quartett bildet den ſchwer zu betretenden Steg, der, in der Quartettform, die Brücke von der zweiten zur dritten Periode ſchlägt.

> Von Perlen baut ſich eine Brücke
> Hoch über einen grauen See,
> Sie baut ſich auf im Augenblicke
> Und ſchwindelnd ſteigt ſie in die Höh'!

Zur zweiten Periode gehören: die großen Klavier-Trios (op. 70 [2] op. 97), von denen das B Dur Trio ein unerreichtes Monument für ſich ausmacht (**monumentum aere perennius**), ein auf die Taſten des Klaviers geſetztes Parthenon, wie Michel Angelo das Pantheon auf den Sankt Peter hob, damit des Himmels Blau nicht ohne Stadt wäre. In die Stadt Beethovens gehören die Sonaten für Pianoforte und Violine in A Moll (op. 47), nach der Widmung die „Kreuzer'ſche" genannt*); in G Dur (op. 97); die drei den Kaiſer Alexander gewidmeten Sonaten op. 30, deren erſte (A Dur) den Uebergang zur zweiten Periode im Duo vermittelt und die früheren Duette für Pianoforte und Violine (op. 12, op. 23, op. 24) weit hinter ſich läßt; deren zweite (C Moll) ſich bereits ganz auf dieſen höheren Standpunkt ſchwingt, eine **Sonata eroica**, ein höchſter Ausdruck von Wiltairpoeſie aus der Zeit der Napoleonstage, würdig der reinen Heldengröße eines Alexanders von Rußland.

---

*) In Paris hieß der große deutſche Violinſpieler Robert Kreuzer ſein lebelang: „Mr. Kretch."

> Ich erkannte die ſtrahlenden Helden, die Söhne der Götter, Alexander und Friedrich Wilhelm. (Hoffmann in der Viſion auf dem Schlachtfelde bei Dresden.)

Zur zweiten Periode Beethovens gehören ferner: ſeine dritte Sonate für Piano und Violoncelle (op. 69), 16 Klavier-Sonaten (deren erſte hierher gehörige die mit dem Marſch auf den Tod eines Helden op. 26, deren letzte op. 90.), die Klavierkonzerte, drei Klavierwunder (op. 37 C Moll op. 58 G Dur op. 73 Es Dur), die eigenthümlich zuſammengeſtellte Konzertante für Pianoforte, Violine und Violoncelle (op. 56) mit dem Beethoven'ſchen Zauberwalde im Orcheſter; die Phantaſie mit Chor op. 80.

Von den Klavierkonzerten hat man geſagt, ſie ſeinen nicht ſowohl Konzerte als Symphonien mit einer obligaten Pianofortſtimme. Als Symphonien ſind ſie gewiß nicht bei Beethoven zu verſtehen, der mit der Symphonie einen höheren Begriff verband. Die Symphonie war ihm ein Orcheſter-Ganzes, in dem für das Pianoforte kein Platz ſein konnte. Die Konzerte laſſen auch ſehr wohl den Soloſpieler gelten, aber man hat zu bemerken, daß die Soloſtimme bei Beethoven immer dermaßen mit den Orcheſterkräften verwebt iſt, daß ſie mit denſelben zu einem dichteriſchen Ganzen wirkt, von dem man ſie nicht trennen muß. Dies gilt ſelbſt noch von dem Schlußſatze in der Konzertante op. 56, von der Königin aller Polonaiſen (Polacca) von Oginski bis nach Wallhalla, wo

Beethovens Wendung nach Moll in jener reizenden Scene zwiſchen drei Inſtrumenten (Perſonen) und einem theilnehmenden Gaſte (des Konzertorcheſters Beethovens) von jeher zu Hauſe geweſen ſein mag. Aus der zweiten großen Stylperiode gingen endlich glänzend hervor:

Das in der Geſchichte der Violine einzig daſtehende Violin-Konzert op. 61; die ſchönen Violin-Soli (op. 40 op. 50), die Beethoven Romanzen genannt, vielleicht nach dem Vorgange Mozart's, der die Adagios einiger Klavier-Konzerte mit dieſem Namen bezeichnete (Vergleiche die große, wenig gekannte, ſchöne Serenade Mozart's für zwei Hoboen, zwei Klarinetten, zwei Baßetthörner, vier Hörner, zwei Fagotte und ein Kontrefagott von Schwenke verdienſtlich als Klavier-Quintett arrangirt).

Der Kolos des Fidelio (op. 72), einer deutſchen Nationaloper, die deutſche Gattenliebe verherrlicht, in der auf dem Hintergrunde eines ſpaniſchen Sujets Alles deutſch iſt. Nur eine Deutſche liebt wie Beethoven's Leonore und dieſe Liebe iſt die Spitze der Oper. Der Freiſchütz iſt die zweite deutſche Nationaloper. Die Mozart'ſchen Opern ſind von einem Deutſchen geſchriebene Weltopern, ſie ſind nicht nothwendig deutſch wie der Fidelio, wie ſein edler Sproße auf anderen Gebieten, der Freiſchütz. Wenn die Jagd einmal in Deutſchland verloren geht, wird man ſie, wohl erhalten, im Freiſchützen wiederfinden. Ein Jägerherkulanum.

Die vier Ouvertüren zur Oper Beethoven's, von denen die zweite unter dem Namen der „Großen" bekannt, die Königin aller Oper-Ouvertüren ausmacht.

Die Muſik zum Ballet von Vigano, Prometheus (op. 62), von der nur die Ouvertüre nicht hierher gehört und ſich dem Mozart'ſchen Ouvertürenſtyl von cosi fan tutte, vom „Theaterdirector“, anſchließt.

Die der herrlichen Tragödie Göthes ſo würdige Egmont-Muſik (Ouvertüre, Zwiſchenakte, Geſänge) (op. 84.)

Die das Trauerſpiel Coriolan des Wiener Dichters Matthäus von Collin, Verfaſſers des Trauerſpiels „Graf Eſſex“ und anderer, überlebende Coriolan-Ouvertüre. – Dies erſtaunliche Werk, ein Kraft- und Genieſtreich des ſich ſelbſt gewaltig entfeſſelnden Genius, eine Orcheſterthat ohne Gleichen, die nur in den höchſten Spitzen bekannt gewordene Dichtkunſt und Inſpiration im Fauſt, im Laocoon, ſeines Gleichen, nirgend ſeinen Meiſter findet, dieſer Ouvertüren-Hieb aus einer Rieſenhand, unter der ſelbſt der Styl der großen Cherubini Ouvertüre (Medea) zuſammenſtürzt, dieſes eine Werk reichte hin, um eine zweite Manier Beethoven's, in Stein gehauen, den Blicken Aller zu zeigen.

Das Charakteriſtiſche und Durchgehende in den großen Werken der zweiten Periode iſt, daß Beethoven ſich der Herr und Meiſter fühlt, in Form und Inhalt, in Technik und Geiſt, ſich ſelbſt Geſetz geworden.

Princeps legibus solutus! — Wir begegnen Rhythmen von zwei und drei Takten (C Moll Symphonie), erſten Symphonieſätzen im zwei Viertel-Takt wie in der fünften, ſechsten Symphonie, den die Haydn-Mozart'ſche Symphonie nie zu großen Zwecken in großen Proportionen, meiſt nur in ihren gewöhnlich (nicht immer, G Moll Symphonie von Mozart) rondomäßig angebauten Finalen verwandt wiſſen wollte. Das letzte Rondo in der Symphonie iſt wohl der für dieſe Form gewaltig gepanzerte, unter edlen Waffenſtücken blinkende Schlußſatz der vierten Beethoven'ſchen Symphonie (B Dur). Vortrefflich bemerkt Schindler l. c. des Frankfurter Blattes: „Würde Beethoven's Beiſpiel Mozart nicht vermocht haben, die Grenzen des ſtereotypen Einerlei ſeines Formweſens zu überſchreiten, wenn Mozart auch nur die erſte Reihe der Beethoven'ſchen Klavierwerke erlebt hätte? (Die Sonaten op. 2 F Moll op. 7, op. 10 (D Dur, C Moll) op. 13, op. 31 (D Moll). Formen von theilweiſe wunderbarer Beſchaffenheit in Bezug auf ihren logiſchen Nexus."

Die Quadratur des Rhythmus beſteht zwar in der zweiten Periode, iſt aber kein unumſtößliches Geſetz mehr und die Ausnahmen reichen an die Regel.

Nur theilweiſe treten noch Andanten mit Repriſen auf, von ſo viel zu ſo viel Takten (Sonate op. 28). Keine regelſteife, unwandelbar in Form und Bewegung gegebene Menuett. Als ein vom Standpunkt der alten Schule erklärlicher Irrthum iſt zu verſtehen, wenn Hoffmann die geiſterhafte Erſcheinung des dritten Satzes der C Moll Symphonie noch eine Menuett nennt. „Was ſoll ich von der Menuett ſagen?" heißt es in den Phantaſieſtücken, „hört die eigenen Modulationen, die Schlüſſe in dem Dominanten-Akkorde Dur, den der Baß als Tonika des folgenden Thema's in Moll aufgreift — das immer ſich um einige Takte erweiternde Thema ſelbſt. Ergreift Euch nicht wieder jene unruhvolle unnennbare Sehnſucht, jene Ahnung des wunderbaren Geiſterreichs, in welchem der Meiſter herrſcht?" —

Die „Haydn-Mozart'ſche" Schöpfung der Menuett (**Minuetto, Menuetto** unter verſchiedenen Tempobeſtimmungen) erſetzt bei Beethoven in dieſer Periode eine Erfindung, welche ganz traditionsfrei auftritt, ein neues Glied der vierſatztheiligen Inſtrumentalfamilie, das in einigen in der erſten Periode von Beethoven gewagten, ſchon hoch charakteriſtiſchen, wenn gleich immer noch etwas geſchnürten Scherzos *) zuerſt ſeine phantaſiereichen, unter Thränen lächelnden, die Welt in einem Kryſtalltropfen widerſpiegelnden Züge dem geiſtigen Auge erſchloß. Dieſe Erfindung, dieſes neue Phantasma iſt das Beethoven'ſche Allegretto, das man von ſeinem in dieſer Periode von der Minuett-Tradition ganz emanzipirt auftretenden Scherzo (dritte, fünfte, ſechste, ſiebente Symphonie, Quintett op. 29, Quartett op. 74, Sonate op. 26, op. 31 Nr. 3, op. 69, Trio op. 97) unterſcheiden muß, ſchon weil das Allegretto auch die Stelle der langſamen Bewegung (Andanten nicht auch Adagios) einnimmt, wie in der ſiebenten und achten Symphonie, im F Moll Quartett, im Trio op. 70 Nr. 2. Wo in dieſer Periode das Wort Scherzo fehlt und Allegro ſteht, iſt deshalb nicht weniger das Scherzo gemeint, entſteht kein neuer Gattungsbegriff, keine Unterabtheilung des Gattungsbegriffes: Allegretto. Dieſer Fälle giebt es vier, im dritten Satz der C Moll Symphonie (Allegro), im dritten des E Moll Quartetts (op. 59 Nr. 2 Allegro), im dritten des F Moll Quartetts (op. 95 Allegro assai vivace, ma serioso), im zweiten der Sonate quasi fantasia (op. 27 Nr. 1 Allegro molto e vivace). Das große Beethoven'ſche Scherzo findet ſich noch unter den Bezeichnungen Presto (ſiebente Symphonie), Molto Vivace (Chorſymphonie). In dem thematiſchen Kataloge von Breitkopf und Härtel iſt zu dem dritten Satze der C Moll Symphonie (Allegro) der Beiſatz Scherzo hinzugekommen.

---

*) Trios op. 1, Nr. 1, 2. op 9, Nr. 1, 2. Sonate op. 10, Nr. 2. in den erſten Quartetten op. 18, Nr. 1, 2; minder charakteriſirt in den Sonaten: op. 2, Nr. 2, 3, wo die Scherzos genannten Sätze weniger frei von der Menuett-Tradition ſind als der Menuetto genannte, der Menuettfeſſel ledige, Scherzo-blinkende dritte Satz im frühen Es Dur-Quintett op. 4. Am Ausgebildetſten iſt das Beethovenſche Scherzo der erſten Periode: im Septett, im ſechſten Quartett ($^{6}_{4}$), das auch in ſeinem letzten Satze (La Malinconia. Adagio) einen neuen Gattungsbegriff für Schlußſätze, eine neue Erfindung im Finale iſt und in dieſer Beziehung einen Uebergang von der erſten Periode zu den freien Formen der zweiten im Quartettſtyl vermittelt. Das Scherzo-Staubchen, welches das Ur-Scherzo im erſten Trio op. 1 erzeugte, kann man, nicht ohne Ehrfurcht, in dem im Jahr 1786, 3 Jahre vor den Trios op. 1, von dem ſechszehnjährigen Beethoven komponirten, kleinen Klavier-Trios in B und Es Dur aus dem Nachlaſſe durch ein Vergrößerungsglas beobachten (ſiehe den Buchſtaben 0, vierte Abtheilung unſeres Katalogs). In der Ausgabe von Dunſt (Frankfurt) hat Ries die Authentizität atteſtirt, welche eben ſo gut aus inneren Gründen folgt. In dem thematiſchen Verzeichniß ſämmtlicher im Druck erſchienenen Werke Beethovens von Breitkopf und Härtel (Leipzig 1851) iſt das erſte dieſer beiden hiſtoriſch wichtigen Ueberbleibſel, das Trio in B Dur ausgelaſſen worden.

Die Stelle des Scherzos vertritt das Allegretto in dieſer Periode, im großen F Dur Quartett op. 59 (Allegretto vivace e sempre scherzando) und in dem tiefſinnigen Es Dur Trio op. 70 (Allegretto, ma non troppo, As Dur). In der erſten Periode tritt das Beethovenſche Allegretto nur zweimal an Stelle des Scherzos, noch nicht als Andante auf (Sonate op. 14 Nr. 1 zweiter Satz E Moll: op. 10 Nr. 2 zweiter Satz F Moll). Der Grund, warum Beethoven in ſo wichtigen Werken wie die fünfte, ſiebente, neunte Symphonie, das E und F Moll Quartett, das Wort Scherzo unterdrückte, in zwei anderen, im F Dur Quartett op. 59 und Trio op. 70 Nr. 2 ſeinem Allegretto-Begriff eine Scherzoſeite abgewinnen wollen, läßt ſich in einer genialen Nichtachtung Beethoven's ſeines damaligen Publikums finden, das irre zu führen ihm auch ein Scherzo ſein mochte.

Der Beethovenſche Gattungsbegriff Allegretto iſt von der bloßen Tempobezeichnung Allegretto zu trennen, wie im G Moll Quartett op. 18 (**Minuetto. Allegretto**), im Finale des 6. Quartetts op. 18 (**La Malinconia Adagio. Allgretto quasi Allegro**). Im F Moll Quartett op. 95 (**Allegretto agitato**), in den Sonaten op. 31 Nr. 3 (**Scherzo. Allegretto vivace**) op. 53 (**Rondo. Allegretto moderato**), im Finale der Paſtoralſymphonie (**Hirtengesang. Allegretto**). So oft das **Allegretto** bloße Tempobezeichnung, iſt es mit dem Wort **quasi**, **poco** oder einen anderen Zuſatz verbunden, wie in der Doppelſonate op. 96 (**Poco Allegretto**) in der Fantaſie mit Chor op. 80 (**Allegretto ma non troppo quasi Andante con moto**) in den Sonaten op. 22 op. 31 Nr. 1. (**Rondo. Allegretto**) *).

---

*) Vergleiche für die erſte Periode: Die Sonaten op. 7 (**Rondo. Poco Allegretto e grazioso**) op. 2 Nr. 2 (**Scherzo. Allegretto**) op. 2 Nr. 1 (**Minuetto Allegretto**) op. 3 op. 8 (**Menuetto Alle-**

Gattungsbegriff iſt das Allegretto, wo das Wort allein ſteht und dann iſt es Scherzo oder Andante (langſame Bewegung), d. h. die Beethoven, in dieſer Periode, eigenthümliche Form, der Gattungsbegriff Allegretto, wo daſſelbe im zwei Viertel-Takt auftritt und den Mittelſatz in langſamer Bewegung (Andante) ausmacht, denn wo das Allegretto (ohne Zuſatz) im drei Viertel-Takt geſchrieben iſt, unterſcheidet ſich daſſelbe nicht vom Scherzo. Das eigentliche Beethovenſche Allegretto, als Mittelſatz der langſamen Bewegung, findet ſich nur in der ſiebenten und achten Symphonie, im F Moll Quartett op. 95 (zweiter Satz D Dur) im Es Dur-Trio op. 70 (zweiter Satz G Dur).

Von dem Geſetz, daß das Allegretto nur da ohne weitere Bezeichnung auftritt, wo es der Beethovenſche Begriff iſt, giebt es nur zwei Ausnahmen und dieſe erklären ſich dadurch, daß der Zuſatz Rondo oder ein anderer (etwa ma non troppo) zufällig wegblieb. Im dritten und letzten Satze der D Moll Sonate (op. 31 Nr. 2) ſteht Allegretto allein ſtatt Rondo Allegretto (Tempo-Bezeichnung), eben ſo im zweiten (letzten) Satze der fragmentariſchen Sonate op. 54. Daß dies zufällig iſt, beweiſen die angeführten Beiſpiele.

Der alten Schule, der Vor-Beethovenſchen Zeit, war das Allegretto eine minder lebhafte Bewegung als das Allegro und ſonſt nichts. Das Allegretto wird bei Beethoven nach den Unterſchieden des von demſelben gebrauchten drei Viertel-

---

gretto) op. 4 (Menuetto Poco Allegretto) op. 12 N. 2 (Andante piu tosto Allegretto.)

(Scherzo) oder Zwei-Viertel Taktes (langſame Bewegung, Andante) zu einer Allegretto-Literatur, die einerſeits mit der großen Schöpfung des Beethovenſchen Scherzos zuſammenhängt, eine im Geiſt zu vollbringende Abſtufung deſſelben ausmacht, andererſeits, wo ſie die langſame Bewegung (Andante) ausmacht, einen neuen Begriff hinſtellt (ſiebente und achte Symphonie). *) Als Tempobezeichnung iſt das Allegretto in einem erſten Satz zu verſtehen, weil kein Stück mit dem Satz der langſamen Bewegung oder mit dem Scherzo anfängt, das Allegretto in erſten Sätzen mithin ſchon aus dieſem Grunde weniger raſch als Allegro bedeutete. Das einzige Beiſpiel in Beethoven einer Bezeichnung des erſten Satzes mit Allegretto iſt das letzte Quartett op. 135 (vergleiche op. 112 (bagatelles Nr. 1. 6. 2 op. 126 (bagatelles) Nr. 5.)

Das freie, das große Scherzo iſt eine der Haupterſcheinungen der zweiten Periode. Das Beethovenſche Scherzo bildet wiederum eine ganze Scherzo-Literatur für ſich, die ſich von den erſten Scherzo-Stäubchen in den oben berührten poſtumen Trios über charakteriſtiſche Momente in op. 1 op. 4

---

*) Tour à tour tendre, sévère, passionné ou timide (Trio op. 70 N. 2) l'Allegretto prendra toutes les formes. Il sera quelque fervente prière dans le Quatuor en fa mineur et passera sans interruption d'une contemplation séraphique dans un morceau qui remplacera le Scherzo et n'en portera pas le nom (Allegro assai vivace ma serioso). Appeler Allegretto un ordre d'idées connues sous un autre nom, n'eût pas été la peine. L'Allegretto de Beethoven est une sphère d'idées nouvelles dans de nouvelles formes. Beethoven et ses trois styles. T. 1. p. 69.

op. 9, im ſechſten Quartett, im Sextett (op. 20) bis zur zweiten Symphonie erſtreckt, welche letztere den in den Händen Beethovens ſo vielgeſtaltigen Scherzo-Begriff dem Symphonie-Styl überliefert, wo derſelbe mit der Sinfonia eroica (dritten), dann in der fünften und ſiebenten Symphonie (C Moll, As Dur) als ein Unendliches frei das Reich des freien Geiſtes betritt, um in der Chorſymphonie ſeine Geſchicke für uns, nicht für Beethoven, den Unendlichen, im rein ausgeſprochenen Viervierteltakt (alla breve) vollbracht zu haben. Altum ingenii mare.

Schindler, dem man ſo viel verdankt, verdankt man die Veröffentlichung der von Beethoven hinterlaſſenen Skizzen der zehnten Symphonie (1824), welche in Es Dur angelegt war. (Hirſchbach'ſches Repertorium für Muſik, 1844, erſtes Heft. Scherzo (Preſto, C Moll $^3/_4$) 30 Takte. Schluß des erſten Stückes 9 Takte $^6/_8$. Andante $^2/_4$, as, 5 Takte).

Das Scherzo zeigt ganz die Beethovenſche Scherzo-Keilſchrift in gleichen Werthen. Im Maggiore (Trio benannt) treten im Vierviertel-Takt halbe Noten auf, welche einer ſo großartigen und erhabenen Konſtruktion angehören, daß ſelbſt Beethoven uns von einer ſolchen, wenigſtens nicht im Scherzo, einen Begriff gegeben hatte. Wenn man dieſe Cyklopen-Steine mit dem aus den erſten Anfängen Beethovens ſtammenden Allegretto aus dem Nachlaſſe vergleicht (Tempo di Minuetto quasi Allegretto Buchſtabe i der vierten Abtheilung unſeres Katalogs, Buchſtabe A der Werke ohne opus-Zahl im Breitkopfſchen) in welchem Fetis das Scherzo der zehnten Symphonie ſehen wollen (1), ſo fragt man ſich unwillkührlich, welche Idee man ſich denn eigentlich in Frankreich von einer Beethovenſchen Symphonie macht, um ſie noch in einem unſchuldigen kleinen Paukenwirbel mit Trompeten und ſeiner Kindheit zu finden.

In dem Beethovenſchen Mikrokosmus, in Quartett und Sonate, tritt das Scherzo in ſeine Beethoven=Rechte, in ſein Freiheitsſtadium, mit dem ſiebenten Quartett (F Dur op. 59); mit der fünften Doppelſonate für Pianoforte und Violine (op. 24 F Dur); mit der zwölften Pianofort=Sonate (op. 26) in der das Scherzo eine ſeiner in den Klavierwerken Beethovens markirteſten Spuren der ganzen Form aufdrückt, welche auf dem Pianoforte ihren höchſten und letzten Ausdruck in dem wunderbaren Scherzo des großen B Dur Trios op. 37, mit dem geſpenſtiſchen Trio ohne Namen in B Moll mit den ſehnſüchtig ausgeſtreckten Synkopen=Armen erreicht.

Mit dem eilften Quartett (F Moll), mit dem zehnten Pianoforte und Violin=Duo (op. 96 G Dur), mit der neunundzwanzigſten Pianoforte=Sonate (op. 109) finden wir das in Form und Gehalt von dieſem großen Scherzo wieder abweichende Scherzo der dritten und letzten Stylart.

In der zweiten Periode (opus 20 bis 100) iſt das Scherzo nicht mehr, wie noch in den erſten ſechs Quartetten op. 18, in den Trios op. 1 op. 9, ein Interim der alten Menuett, eine mehr oder minder kühne Variation ihrer Form, ſondern eine ganz neue Erfindung. Das Scherzo hat nicht mehr nothwendig ein Trio, wie es in der erſten Periode ein ſolches der Menuett nachmachte. Man unterſcheidet zwar noch einen dritten Theil (tertia pars), wie der dritte Satz der G Moll-Symphonie das bekannteſte Beiſpiel iſt, aber dieſer Theil führt nicht mehr den ſonſt unvermeidlichen Namen, wird zu keinem Gedankenſtrich der Gedankenloſigkeit. Wie drückend überhaupt Beethoven die Laſt des Gebräuchlichen war, ſieht man daraus, daß er das Wort Trio auch noch da wegläßt, wo er, wie in den Pianoforteſonaten op. 14 Nr. 1, op. 20 Nr. 2, op. 26 ein Trio denkt. In der alten Schule war das Trio ein Schönpfläſterchen der Menuett geweſen, genug für Beethoven, um der Sache auf den Grund zu geben, keinen Modeartikel aus ihr zu machen. *)

Den Knoten der tonalen Relation hieb Beethoven in eins entzwei, indem er den dritten Theil eines ſeiner Haupt-Scherzos, F Dur (Preſto der A Dur-Symphonie) in D Dur ſchrieb, den dritten Theil des Scherzos in F Dur, des letzten Quartetts (op. 135) in A Dur. Eine tiefer greifende Reform beſtand in einer Erweiterung des dritten Theils, der nunmehr den beiden erſten nicht nur nichts nachgab, ſie in

---

*) Der Verfaſſer ſagte über dieſes Verhältniß: „Le Trio dans les Menuets de Haydn, de Mozart, en est une dépendance obligatoire. Cette espèce de jardinet à l'usage de l'ancienne école que les maitres ornaient souvent de leurs plus gracieuses fleurs (Haydn. Minuetto a la Zingarese) se mesurait non seulement sur la taille du Menuet, il en adoptait encore volontiers sa tonalité. Le Menuet et son Trio échangeaient toutes sortes de politesses en mineur et majeur. Beethoven jugea dès l'adoption du style de sa 2de manière, que ce commerce d'intimité entre le Menuet et le Trio, avait assez duré.

Ausdehnung und Räumlichkeit noch weit übertraf (Es Dur Quartett op. 74).

Nicht zu überſehen iſt in dieſer Periode die der alten Schule gänzlich unbekannte Wiederholung des Scherzos mit dem Trio, wodurch eine andere Quadratur über das Ganze eines ſolchen Satzes verbreitet wird (vierte, ſiebente Symphonie, die anfängliche Intention in der fünften und das Hauptbeiſpiel in dem B Dur-Trio op. 97, wo in der Haslinger'ſchen Geſammt-Auflage Beethovens, um Papier zu ſparen, die unbegreiflichen Worte hineingekommen: „Die Wiederholung bleibt dem Belieben der Vortragenden überlaſſen“. Beethoven kannte nur ein Belieben, das ſeinige. Er überließ nie etwas dem Belieben Anderer. Der erſten Original-Ausgabe, wo Beethoven das Trio noch nicht „groß“ nannte, gerade weil es das größte in der Welt war, fehlen die in Wien beliebten Worte. In Paris wäre ſo etwas ganz eigentlich an ſeinem Platz geweſen, in Deutſchland iſt es höchſt auffallend.

Um ſein geliebtes Scherzo noch vollſtändiger von der Menuett zu emanzipiren, dachte Beethoven ſchon frühe daran, das Scherzo in einen die Menuett verneinenden Rythmus zu kleiden. Dieſen Bruch mit der Menuett vollbrachte er durch eine lange vorbereitete, anfänglich durch Synkopen verſchleierte (ſechſtes Quartett) Anwendung des Zweivierteltakts auf das Scherzo (Sonate op. 31, Nr. 3, op. 110). Präludirt hatte Beethoven dem Schisma in dem tiefſinnigen Violin-Trio in C Moll op. 9, deſſen Scherzo (Allegro molto e vivace) er zuerſt im ſechs Achtel-Takt ſchrieb, auf den er dann in der Sonate op. 109 in einem Satze zurückkommt, den man als eine nie dageweſene Scherzo-Phantaſie ohne Trio zu faſſen hat (**Prestissimo** $^{6}/_{8}$ E Moll).

Aber auch verſteckt, wie wir ſagten, wirkt der große Geiſt für die endliche Emanzipation ſeines Scherzos, indem er durch kühne, ſeinen architektoniſchen Linien hinzugefügte Schwibbögen (Synkopen) den zwei Viertel- in den drei Viertel-Takt einzuſchmuggeln wußte, was die Muſikmagiſter zu ſeiner Herzensfreude recht erſtaunte und den genialen Mann von den Kunſtgenoſſen ſchier ſteinigen ließ. Seht auf's Papier, mochte der große Geiſt mehr als einmal geantwortet haben, daß es in Euren dummen Ohren wie zwei Viertel klingt, iſt mir ganz lieb. Das glänzendſte Beiſpiel dieſer geiſt- und gemüthreichen Novationen iſt die, alle Magiſter ſammt ihren reſpektiven Schulgebäuden weg- und hinreißende, eben ſo berühmte als zu ewigem Ruhm berechtigte **Minuetto. Allegro vivace** der vierten Symphonie (B Dur), eine himmelſtürmende Dithyrambe. Auch hier ſenken ſich Fagotte, um einen Trio-Schweif zu wedeln, aber wie weit iſt dieſes **Meno mosso** von allen ſo genannten Trios verſchieden! — In einem Raptus des vollmächtigſten Genies wird hier die alte Menuett gründlich verſpottet und nur zum Zeichen des Beethoven-Sieges über einen neuen Begriff der Name des alten (**Minuetto**) ſtehen gelaſſen, wie der Waidmann das Fell des getödteten Gethiers an die Wand nagelt.

Ein Ideal ſchuf Beethoven in urkräftiger Zeugung, ein

Ideal, das zugleich eine blutige Satyre verſteckte. Ganz in der großen Beethoven'ſchen Weiſe Alles zu paaren, den Juvenal, den Horaz und den Properz dazu! —

In dem unvergleichlichen Scherzo der **Sinfonia eroica** hatte Beethoven den Verſuch gemacht, in Gruppen von drei Vierteln, deren Stiftchen nicht Raum für ein Härchen zu laſſen ſchienen, mit dem Vier-Viertel-Takt hinein zu platzen. (**Alla breve** — vier rein zweitheilige Takte). Hierher gehören die zweitheiligen Episoden in den Scherzos der letzten Quartette (op. 127 Es Dur, op. 132 A Moll) der Paſtoralſymphonie und der großartige dritte Theil im ausgeſprochenen Vier-Viertel-Takt in dem Scherzo der Chorſymphonie (vergleiche die Scherzos in den Sonaten op. 100, 110). Vielleicht wäre Beethoven dahin gekommen, in der Symphonie ein ganzes Scherzo im Zwei- oder Vier-Viertel-Takt zu ſchreiben, wie in den letzten Quartetten (B Dur op. 130, Cis Moll op. 131). Wahrſcheinlicher iſt, daß er bei Angriffen auf den zweitheiligen Rhythmus in der Symphonie ſtehen geblieben wäre, als bei einer durch Abwechslung mit dem dreitheiligen reicheren Varietät. Daß dies, wie in der Chorſymphonie, ſo auch noch in der zehnten, durch den Tod des Meiſters uns verloren gegangenen Symphonie der Fall geweſen wäre, zeigen die Skizzen derſelben auf der Königlichen Bibliothek in Berlin, mit deren Veröffentlichung ſich Schindler ein Verdienſt erworben (ſiehe oben). So durchgreifende Neuerungen, wie ſie einer vollſtändigen Revolution in der Inſtrumentaltechnik gleich kamen, ließen den genialen Reformator nicht eines alten Freundes vergeſſen. Noch in dieſer Periode, in der dritten nicht mehr, kommt Beethoven auf die Menuett zurück, wie in den Sonaten op. 22, op. 30 Nr. 3, op 31 Nr. 3, im C Dur-Quartett mit der Fuge (op. 59), in der achten Symphonie (op. 93). Das ausgeprägteſte Menuett (nach altem Schnitt) bleibt das im Sextett.

Der Begriff des Scherzos in der zweiten Periode iſt ein Beethovenſchem Geiſte überhaupt ſo innig verwandter, daß der Meiſter es oft für überflüſſig hält, das Wort ſeinem Scherzo-Satz hinzuzuſetzen (op. 18 Nr. 3 (Allegro), op. 27 Nr. 1. 2, op. 59 Nr. 1. 2, op. 67, 68, op. 70 Nr. 2, op. 74, op. 92, op. 95, op. 109, op. 110, op. 125. 130. 131. 132. 135.).

Ein anderes Freiheitsſtadium betritt dieſe bedeutſame Beethoven-Form, indem ſie gar nicht mehr abſchließt, nicht als Satz endet, ſondern unmittelbar in einen andern Satz übergeht, mit dem ſie integral ein um ſo viel größeres Ganze bildet (C Moll-Symphonie)*).

So wurde durch Beethoven Alles anders in der Symphonie. Die neuen Zeiten, deren Strömungen nichts widerſteht, brechen in ſeiner Perſon über die geſammte Inſtrumentalmuſik herein. Form und Gehalt waren gewendet, die alte Welt zerſtört, aber nur um durch die neue gekräftigt, für alle Zeiten zu leben. Das Herzſchild der Symphonie war verändert, das Scherzo (reſp. Menuett), die luſtige Perſon, die bei Beethoven wie bei Shakſpeare, ſo oft zu traurigen Gedanken kommt, konnte nicht ohne Rückwirkung auf die anderen Glieder der Kette, auf die Theile und dadurch auf das Ganze ſein. Um dies durch ein recht einleuchtendes Beiſpiel zu zeigen, wollen wir an das Pianoforte-Quintett mit Blasinſtrumenten op. 16 erinnern. Wenn Beethoven demſelben ein Scherzo gegeben hätte, wozu die Veranlaſſung nahe genug lag, da er deſſelben in den erſten Pianoforte- und Violintrios op. 1 op. 9 nicht vergeſſen; ſo hätte das ganze Werk nothwendig andere Proportionen angenommen. Aber Mozart hatte in ſeinem Pianoforte-Quintett mit Blasinſtrumenten, das ſich Beethoven zum Muſter genommen zu haben ſchien, keine Menuett geſchrieben, eben ſo wenig in ſeinen beiden Pianoforte-Quartetten, wie denn überhaupt dieſe Form der alten Schule nur von Saiteninſtrumenten unzertrennlich, des Pianoforte dieſen aber noch nicht ebenbürtig erſchien, wozu es erſt Beethoven machte. Höhere Geſchicke erwarten in der zweiten Periode das Adagio Beethovens, das bereits in der erſten über die Haydn-Mozart'ſche Form, weniger in Gehalt und Intention als im Rhythmus hinausgegangen war (erſtes Quartett [$^{3}{}_{8}$] erſtes Pianoforte-Konzert, Septett-Adagio [$^{3}{}_{8}$], Violin-Trios op. 9 Nr. 1

---

*) Beethoven et ses trois styles T. 1 p. 70: Sans interruption, pompeusement, le Scherzo conduira à un ordre d'idées plus élevées encore, au final qu'il aura splendidement préparé. Le Scherzo sera le phénix renaissaut des cendres de l'ancienne école, s'élevant libre aux cieux. Les gravures de Della-Bella, anjourd'hui, et qui rappellent Callot, portent ces intitulé charmant de naiveté: „facetieuses inventions d'amour et de querre". Les Scherzo de Beethoven aussi sout mille inventions d'amour et de puerre.

und beſonders Nr. 3, Pianoforte-Trios op. 1 Nr. 1, op. 11, Pianoforte-Sonaten op. 2 Nr. 1 und beſonders Nr. 3, op. 7, 10 Nr. 3 und beſonders Nr. 1 op. 13, das erhabene Adagio in G Dur der Sonate für Pianoforte und Violine in Es Dur op. 12 Nr. 3). Haydn und Mozart hatten kein Adagio im $^3/_8$ Takt, in den bei Beethoven eigenthümlich großen Verhältniſſen geſchrieben (op. 31 Nr. 1), nur ſelten im $^2/_4$ Takt, den Beethoven für das Adagio hervorzieht op. 2 Nr. 3, op. 10 Nr. 1, op. 13 op. 59 Nr. 1, op. 70 Nr. 1 Fidelio: „Komm Hoffnung“ Arie, op. 96, 101, 102 Nr. 2, vergleiche die Sextette op. 71, 81. Das ſechſte Quartette, vor Allem das Sanctus der Missa solennis op. 123 und das Et incarnatus est der erſten Meſſe op. 86. (Text: In unſerer Jugend ꝛc.)

In unſerer Jugend haben wir noch Alle viel von Violin-Adagios in Viotti und Rode hören müſſen. Kantilenen mit einer Begleitung, die nicht aus den Grundakkorden herauskam, Geſangſtreifen, die den Vortrag des Künſtlers geltend machten. Das wurde anders durch Beethoven. Das Adagio in Sonate, Quartett und Symphonie bei Haydn und Mozart iſt eine ſtereotype aber edle Form, die dieſe Meiſter königlich ausfüllen. Mit der zweiten Periode Beethovens iſt jedes Adagio auch eine andere Form, die ſich im Allgemeinen ſeinen genialen Auflehnungen gegen alle traditionelle Form überhaupt, anſchließt. Das große Adagio dieſer Periode iſt der Sehnſuchtsruf, der durch die Schöpfung, durch alle Erſcheinungen zieht. Roſenkranz ſagt in ſeiner Wiſſenſchaft vom ſubjektiven Geiſt: „Das Auge bleibt auf der Oberfläche des Körperlichen, vernimmt nicht deſſen ſeelenhafte Aeußerung, das Ohr dagegen wird der Vertraute des innerſten Lebensgeheimniſſes, das auf den Flügeln des Schalles emporſchwebt". Auf einem Felſen, hinter dem die Sonne untergegangen, läßt Beethoven in einem Adagio ſeine Adler nieder. Mit gefalteten Fittigen hält er auf dieſer Zinne die Nachtwache.

Das iſt ein Adagio von Beethoven in dieſer Periode.

Der noch glühende Weſten zeigt die königliche Geſtalt in ihrer ganzen Größe. So in dem großherzigen Adagio des C Dur Quintetts op. 29, in dem F Dur Quartett op. 59, das einen Trauerflor über die Erde breitet, in dem Adagio des E Moll Quartetts op. 59, das die Quellen elegiſcher Trauer zu erſchöpfen ſcheint, im erſten Es Dur Quartett op. 74, in dem Trio op. 70 Nr. 1, wo Beethoven ein Grab gräbt, im großen B Dur Trio op. 97, in den Pianoforte-Konzerten in C Moll und Es Dur (op. 37, 73), im Beethoven'ſchen Mikrokosmus endlich, in den Pianoforte-Sonaten op. 22, op. 31 Nr. 2, beſonders aber in der Sonate für Pianoforte und Violine in C Moll op. 30 Nr. 2, deſſenzweiter Satz das Meer der Adagio-Wonnen zwiſchen zwei Inſtrumenten ergießt.

In den zur zweiten Periode gehörigen ſechs Symphonien (dritte bis achte) iſt das Adagio der vierten ein nie da geweſener Ausdruck getröſteter Elegik. Sterne in ihrem Fluge mögen gelächelt haben, als Beethoven dieſes ſein Himmelszelt aufſchlug. Welche Himmelsruhe in dem Eintritte der erſten Violinen, die ſich ruhig und doch tief ergriffen, über die punktirte Begleitungsfigur der zweiten legen! — Ein Adagio, vor dem die muſikaliſchen Techniker, die nur das ſind, ſtehen bleiben wie gute Mauersleute vor dem Parthenon in Athen, die auch noch bei dieſem Anblicke an ihren Mörtel, an ihr bischen Baumaterial auf dem Hinterhofe ihres Hauſes denken. — „Gräber ſind die Spitzen der Berge der anderen Welt“ ſagt Jean Paul. Wenden wir dies auf das Beethoven'ſche Adagio an, ein höchſter Ausdruck der Unendlichkeit, wie er dem menſchlichen Geſchlecht nur immer in aller Dichtung gelingen wollen.

Ihrem Gehalt nach, ſind die großen Beethovenſchen Adagios dieſer Periode Kontemplation oder Handlung, was man bei näherer Bekanntſchaft mit ihnen und dem Ganzen (Sonate, Quartett, Symphonie, zu dem ſie gehören, herausfühlt. Kontemplativ iſt das Adagio der vierten Symphonie, kontemplativ ſind die Adagios im E Moll, im Es Dur-Quartett (op. 59 Nr. 2 op. 74), in der Sonate für Pianoforte und Violine in C Moll op. 30 Nr. 2. Handelnd treten die Adagios im F Dur-Quartett op. 59, im C Dur-Quintett op. 29 auf. Dieſe Unterſcheidung liegt zunächſt im Charakter, in der Natur des Themas, auf dem ein Adagio beruht. Vielleicht ließe ſich, wenn auch nicht ohne Ausnahme, bemerken, daß bei dem Adagio mit kontemplativen Charakter auf die erſte Note in der Hauptſtimme, von dieſer, nicht vom Baß gezählt, eine tiefer, bei dem Adagio mit handelndem Charakter eine höher liegende folgt, oder mit andern Worten, daß das erſte fällt, das zweite ſteigt. Es wird für dieſe Beurtheilung freilich Alles davon abhängig ſein, wie man gerade das Ganze und den Theil (Adagio) verſtehen will. Betrachten wir unter dem angedeuteten Geſichtspunkt die angeführten Beiſpiele, ſo finden wir, daß das Adagio der vierten Symphonie fällt (es, d), wie das Adagio des C Moll-Quartetts (c, dis), des Es-Dur-Quartetts op. 74 (c, b, denn das zwiſchen dieſen Stufen liegenden des als Sechzehntheil iſt keine Hauptnote) der Doppelſonate op. 30 Nr. 2 (c, b).

Auf die dritte Note in der Hauptſtimme kommt es dann nicht mehr an, obgleich ſie gewöhnlich der einmal eingeſchlagenen Richtung folgt (vierte Symphonie es, d, c, b, Sonate op. 30 Nr. 2 c, b, as, g, f, u. ſ. w.) Wir ſagen nicht, daß es ſo ſein muß, wir ſagen, daß es ſo in Beethoven iſt. Wir finden weiter, daß in den Adagios, denen eine Handlung zum Grunde zu liegen ſcheint, die zweite Note ſteigt, wie im F Dur-Quartett op. 59 (c, es) C Dur-Quintett op. 29 (a, b) C Moll-Symphonie (es, as)*). Die Andante in der C Moll-Symphonie iſt Handlung. Dies deutet die ganze

---

*) Der Ausdruck Adagio gilt nur bei der Unterſcheidung von kontemplativ und handelnd, als Bezeichnung der langſamen Bewegung im Gegenſatz zu allen Arten der ſchnellen, wenn die Bezeichnung auch den Namen Andante, wie in der C Moll-Symphonie, oder Largo führen ſollte (Sonate op. 28, drittes und viertes Pianoforte-Konzert op. 37, op. 58, Paſtoralſymphonie (Andante molto moto) Sonatine op. 79 (Andante espressivo $^9/_8$). Vergleiche in der erſten Periode op. 1, Nr. 2 (Largo con espressione), op. 2, Nr. 2 (Largo appassionato), op. 3, 4, 7, op. 9, Nr. 2, op. 10, Nr. 3 (Largo e mesto), op. 16, das dritte Quartett (Andante con moto), die erſte Symphonie (Andante cantabile con moto) u. ſ. w.

Bewegung an. Ein Engel trägt hier himmliſchen Troſt in die Wirren des Lebens, miſcht ſich ihnen wohlthuend bei. Dieſe Beiſpiele wird man ſich leicht vermehren. Kontemplativ iſt das unermeßliche Adagio der Chorſymphonie, das Adagio des fünften Pianoforte-Konzerts op. 73. In beiden geht die Stimme hinunter, im erſten von b nach a, im zweiten von dis nach cis. So noch in dem Adagio der Sonate pathétique (c. b), in der Sonate für Pianoforte und Violine in G Dur op. 96 (g. es).

Das kontemplative Adagio Beethovens iſt der Sehnſuchtsſchmerz in der Sehnſuchtswonne, das handelnde himmliſche Tröſtung. Wo das große Adagio dieſer Periode kontemplativ iſt, herrſcht, darf man anders den Ausdruck auf einen ſo hohen Gegenſtand anwenden, die Variationenform vor. So in dem erhabenſten aller bekannten Adagios, in der Chorſymphonie, ein wahres Liebesmahl der geſammten Inſtrumentalmuſik; ſo in der auf den Trümmern menſchlicher Glückſeligkeiten lagernden Kontemplation in der Rieſenſonate op. 106 (Adagio sostenuto appassionato e con molto sentimento), in der heiligen Opferflamme des großen B Dur-Trios (Andante cantabile), in dem Es Dur-Quartett op. 127.

Bezeichnend für den großen Begriff, den Beethoven mit dem Adagio verband, iſt, daß er in neun Symphonien nur zwei ſchreibt (in der vierten und neunten). Die Symphonie iſt aber bei Beethoven maaßgebend und das wichtigſte Kriterium der Beurtheilung Alles Uebrigen bei ihm.*)

---

*) Das Adagio findet ſich als Gattungsbegriff in 16 Quartetten

Wie bei dem Allegretto iſt das Adagio als Tempo-Bezeichnung und Gattungsbegriff zu unterſcheiden. Nur wo das Wort allein oder verſtärkt, nicht auch in anderen Zuſammenſetzungen daſteht, liegt der Beethovenſche Begriff vor (z. B. in **Adagio molto, cantabile, con espressione**). Wo **Adagio ma non troppo** (op. 80^{6}, op 110), **Poco Adagio** (op. 77) ſteht, liegt eine Tempo-Bezeichnung, kein eigentliches Adagio vor, noch in der **Sinfonia eroica** (**Marcia funebre. Adagio assai**). Tempo-Bezeichnung iſt das Adagio in der Romanze für Prinzipale Violine op. 50. Daſſelbe gilt, wo das Adagio als erſter Satz auftritt, wie in der Cis Moll-Sonate, in der Phantaſie mit Chor, in den letzten Quartetten (op. 130, 131) in den Introduktionen des Trios op. 121, der Sonaten op. 81, op. 78, op 5.

Gewiß war die Stellung der langſamen Bewegung (**Adagio Largo. Andante**) vor oder nach der Menuett bei

---

nur 8 Male (op. 18, Nr. 1. 2. 6, op. 59, Nr. 1. 2, op. 74, op. 127. 132), im Septett, im C Dur Quintett op. 29; dreimal in 4 Violin-Trios op. 4, op. 9, Nr. 1. 3. In 38 Pianoforte-Sonaten, 6 Pianoforte-Konzerten, 10 Sonaten für P. und Violine 5 für P. und Violoncello, in 9 Pianoforte-Trios 21 Male (op. 1, Nr. 1, op. 2, Nr. 1. 3, op. 10, Nr. 1, op. 11, op 12, Nr. 3 op. 13, 15, 19, 22, 24, op. 30, Nr. 1. 3, op 31, Nr. 1. 2, op. 69, op. 73, op. 102, Nr. 1. 2, op. 106, 111). Man findet dagegen 7 Male ein **Largo**. Tempo-Bezeichnung kein Gattungsbegriff (op. 1, Nr. 2, op. 2, Nr. 2, op. 7, op. 10, Nr. 3, op. 37, op. 56, op. 70, Nr. 1), ebenſo 15 Male ein Andante als die langſame Tempo-Bezeichnung (op. 4, op. 9, Nr. 2, op. 12, Nr. 2, op. 14, Nr. 2, op. 16, op. 18, Nr. 3. 4, op. 21, 23, 28, 58, 59, Nr. 3, 67, 68, 79.

Haydn und Mozart eine mehr zufällige. Bei Beethoven hängt dieſe Stellung entſchieden mehr und augenfälliger mit dem Charakter des erſten Satzes und dem Gehalt des Ganzen zuſammen. Naturgemäß folgt auf „das Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande“ (erſter Satz der Paſtoral-Symphonie) ein Naturbild (Scene am Bach), bevor der Dichter wieder auf die Menſchen zu ſprechen kommt (luſtiges Zuſammenſein der Landleute). Und ſo in den Inſtrumentaldichtungen, deren Süjet er für ſich behalten wollen, deren Sinn und Bedeutung wir auf interpretativem Wege zu finden habe.

Das Beethovenſche Adagio der zweiten Periode ſchließt ſich, wie wir dies beim Scherzo beobachteten, nicht immer ab. Die letzte Adagio-Note wird zur erſten des Schlußſatzes (F Dur-Quartett op 59, Trio op. 97, F Moll-Sonate op. 57, vergleiche das Allegretto im F Moll, die (Coda der Menuett im C Dur-Quartett mit der Fuge, die Pianoforte-Konzerte in G und Es Dur op. 53, 73). Auf den Symphonienſtyl wendet Beethoven indeß ſolche Verbindungen nur einmal, aber auch mit Alles niederſchmetterndem Effekt an, indem er das Scherzo als eine Geheimthür benutzt, welche in ein letztes großes Ganze führt (C Moll-Symphonie).

Wir lernen aus Beethoven, wie die vier Sätze einer Symphonie deren zuſagendſte Oekonomie ſind. Von neun Symphonien hat keine mehr oder weniger als vier Sätze, einmal hat Beethoven ſeinem vierten Satz auch noch die Vokalmuſik unterthänig gemacht, aufgehoben hat er ihn nicht. Und ſo im Quartett, das er nur einmal um zwei Sätze vermehrte (B dur-Quartett, op. 130. Alla danza tedesca. Cavatina). Die langſamen Bewegungen (Adagio ma non troppo. Assai sostenuto), welche den erſten Allegros von drei der letzten Quartette (op. 130, 131, 132) vorausgehen, ſind weder Introduktionen, noch ſelbſtſtändige Sätze, ſondern integrale Theile der Allegros, von denen ſie ſich nicht getrennt denken laſſen, keine Vermehrung der vier Sätze. Im Ganzen genommen hält es Beethoven ebenſo mit der Sonate. Ausnahmen ſind die weniger bedeutenden, auf zwei Sätze reduzirten Sonaten, op. 54 und op. 90.

Betrachten wir Charakter und Form der erſten Sätze dieſer Periode als ſolche, ſo finden wir, daß ſie mit einem der alten Schule gänzlich unbekannten Ungeſtüm, mit einer Entſchiedenheit ihrer inſtrumentalen Ueberzeugungen auftreten, gegen den Mozartſcher Ungeſtüm, ein Mozartſches Einbrechen medias in res, ein erſter Satz ohne hergebrachte Einleitung (G moll-Symphonie, C dur mit der Fuge) ſich noch recht beſänftigend ausnimmt. Das für dieſe Beethoven-Stimmung maaßgebendſte erſte Allegro iſt der erſte Satz der C moll-Symphonie, dann das von vorn herein ſcharf einhauende zweite Allegro der Sinfonia eroica. Auch der erſte Satz der Paſtoralſymphonie, der ſich frank und frei in der Quinte mit ausgelaſſener Terz den Dudelſack zum Baß wählt, iſt ein ſolches geniales Angreifen der Sache. Ein direktes Ueberſtürzen der Anfänge zeigt ebenſo das erſte Allegro der achten Symphonie. Die erſten Allegro's der vierten und ſiebenten nähern ſich durch ihre vorausgehenden Introduktionen der Haydn-Mozartſchen Symphonie, obgleich dieſe höchſt charakteriſirten, einzig in der muſikaliſchen Literatur daſtehenden Einleitungen die Haydn-Mozartſchen um einen ganzen Kopf überragen, und die ihnen entſchlüpfenden erſten Sätze, beſonders das Alles mit ſich fortreißende Allegro der vierten Symphonie ganz der neuen großen Zeit in der Symphonie angehört, die Beethoven ihren Schöpfer nennt.

Ein ſolches rückſichtsloſes Einbrechen in die Materie durch den erſten Satz läßt ſich auch in den Ouvertüren dieſer Periode (Coriolan, Fidelio Es dur), in Sonate und Quartett verfolgen (op. 30, Nr. 3, op. 31, Nr. 1, und beſonders Nr. 3, C dur-Sonate, op. 53). Durch das konzentrirende Inſtrument geſchieht der Einbruch in die Expoſition im vierten Pianoforte-Konzert (G dur, op. 58), durch einen einzigen vorausgehenden Akkord im fünften (Es dur, op. 73), durch ein Inſtrumentſolo bei Doppelſonaten (op. 47 und 69), im Quartett durch zwei abgeriſſene Akkorde (E moll, op. 59), durch eine Uniſonofigur (F moll, op. 95), durch eine Uniſonofigur, die einer wahren Springfluth gleichkommt, in dem Pianoforte-Trio in D dur (op. 70, Nr. 1), durch Verlegung des guten Taktheiles in den ſchlechten in der kühnen Sonate für Pianoforte und Violoncellin D dur (op. 102, Nr. 2).

Charakteriſirt ſind auch noch in der zweiten Periode die Säulengängen zu vergleichenden langen Ausgänge in den Symphonien, durch die der Zuhörer aufgerichtet, geſtärkt, hoffend, zu dem Elend des Lebens entlaſſen wird, das ſeiner außerhalb des Concertſaales wieder wartet. Die Keulenſchläge, mit denen Beethoven noch zu guterletzt ſeine C moll-Symphonie zuſammenſchlägt, nicht ohne tiefere Bedeutung für ihn, ſind vielfach nachgeahmt worden. Solche Nachahmungen ſtehen aber nur noch als Klatſchroſen gemeinſter Art da, weil ihnen der Zuſammenhang mit dem Vorhergehenden mangelt und einige ſolcher langen Stengel für alles Uebrige entſchädigen ſollen.

Epiſode aus dem Thema.

Wenn wir das Charakteriſtiſche der Stylunterſchiede einerſeits aus dem Gehalt, andererſeits aus dem Geiſtesprozeß im Dichter entwickelten (a priori), ſo wird die Exiſtenz, die gute Realität dieſer Styl- und Ideenwechſel über jeden Zweifel erhoben ſein, wenn wir das Beſtehen derſelben nach äußerlich zu erkennenden Merkmalen im kleinſten Pianoforte-Mikrokosmus nachweiſen (a posteriori). Dieſen Beweis führen die drei Sammlungen Papierſchnitzel aus der Werkſtatt Beethovens, welche er unter dem Namen „Bagatelles“ ſeinen Verlegern überlaſſen wollte (op. 33, 112, 126).

Wo der Gehalt ausging, war man immer glücklich in Titeln.

Wir haben das „Lied ohne Worte“, die Bagatellen (Skizzen) Beethovens, Pianoforte-Stammbuchblätter ohne weitere Prätenſion, zeigen auf den erſten Blick das Charakteriſtiſche der drei Inſtrumentalgruppen.

Das opusculum 33 iſt in durchſichtiger Harmonie, Melodie und Rhythmik die Haydn-Mozartſche Tradition in den

Händen Beethovens; die Behandlung des Pianoforte die der geringeren Sätze in den erſten Pianoforte-Sonaten. Das reizende Fragment Nr. 6 (con una certa espressione parlante) erinnert an das ihm in der Empfindung wahlverwandte Thema im Variationenſatz des A dur-Quartetts (op. 18).

Wie ſo ganz anders iſt dies Alles in op. 112. In dieſem kleinſten Rahmen, in Stückchen von wenig Takten, iſt der ganze techniſche Apparat ein anderer. Wie viele Noten bleiben hier nicht liegen, die Harmonie iſt faſt immer vielſtimmig, das Pianoforte nicht mehr das zu beachtende Inſtrument, ſondern nur das Mittel, wie in den Sonaten der zweiten Periode. Welch' ein lebhafter, zwiſchen Harmonie und Melodie vermittelter Verkehr, welch' geſteigerter Inhalt! Wie ein Rad am Wagen der Fee Mab, das im Goldſande nachſchleppt, verzögern Synkopen in den zwölf Takten der ganzen Nr. 10 (Allegramente) das herzinnige Geläute:

> Leiſe zieht durch mein Gemüth
> Liebliches Geläute,
> Klinge, kleines Frühlingslied,
> Kling' hinaus in's Weite.

Welch' fröhlich entzündetes Leben in Nr. 3 (à l'allemande vergleiche die danza tedesca im B dur-Quartett, op 130).

Wie aber op. 112 über op. 100, der Grenze in runden Zahlen der zweiten Periode, hinausliegt, ſo tritt hier (Nr. 7 Allegro ma non troppo, ſiebenundzwanzig Takte Nr. 8 Andante cantabile, zwanzig Takte) in Trillerketten im Baß, in dem imitatoriſchen Styl, in der häufigeren Vielſtimmigkeit, im Wechſel von Rhythmen (Nr. 6) eine Behandlung des

Pianoforte hervor, wie ſie die letzten Sonaten bezeichnet, erſcheint Nr. 11 (**Andante ma non troppo**) als der Embryo eines Zwiſchenſatzes nach Art der vier im B dur-Quartett op. 130, zwiſchen dem erſten und letzten Satze, geheimnißvoll genug konſtellirten Sätze.

Wie viel deutlicher werden erſt dieſe Symptome der letzten Periode in op. 126, wo nicht viel weniger ſynkopirte, als frei daſtehende Noten vorkommen, die Melodie äußerſt verſteckt liegt, der gebundene Styl vorherrſcht. Zärtliche Melodien ſehen bittend zu dem ſtrengen Herrn hinauf (Nr. 3 **Andante cantabile e grazioso**, zweiundfunfzig Takte; Nr. 5 **Quasi Allegretto**, Epiſode in C dur, zweiundvierzig Takte), die Triolenfigur in Sechzehntheilen im Baß, **as, es, as** (Nr. 6, **Presto** 4/4. **Andante amabile e con moto** 3/4. **Tempo primo**, vierundſiebenzig Takte) verweiſt auf ähnliche durch des Meiſters Genie beigelegte Widerſtreite der Bewegungen des Baſſes mit der Oberſtimme in den letzten Quartetten (op. 127 Finale).

Ein Scherzo-Phantasma im Ideengange der letzten Periode iſt aber Nr. 4 in op. 126 (**Presto** 4/4 **alla breve**. H moll mit einem dritten Theil in H dur, der nach der ausgeſchriebenen Wiederholung von Scherzo und Trio, darf man anders das Wort brauchen, den Satz in H dur zu Ende bringt, zweihundertundſechzehn Takte). Dieſes den Preſtos (Scherzo's) im B dur- und Cis moll-Quartett (op. 130, 131) adäquate nur ſchwer im Geiſte und im Fleiſche wiederzugebende Stück (keine Bagatelle) mit ſeinen genialen Ueberraſchungen (5. bis 8. Takt im erſten, 15. bis 17. im zweiten, 17. bis 20. Takt im dritten Theil) iſt ein mikroſkopiſches Spiegelbild der abſtrakten Perſönlichkeit Beethovens in ſeinen letzten Werken. Es gilt das ſogar noch von dem in dieſen Skizzen gebrauchten Alphabet in dem Sinne, wie der Drucker verſchiedene Schriften kennt. Beethoven ſchreibt nämlich in den Bagatellen op. 126 die hinter dem dreimal geſtrichenen F liegenden Noten aus, die er früher kaum je brauchte, bedient ſich nicht der Bezeichnung octava und bei dieſen letzten Grenzern der Skala verweilt er, gerade wie in der erſten Violinſtimme in den letzten Quartetten, mit einer gewiſſen Vorliebe (Vergleiche den erſten Satz der Sonate op. 110, Nr. 3 in op. 126). Von einem unbekannen Techniker obduzirt, werden die drei Hefte Bagatellen, op. 33, 112, 126 — drei Gerippe liefern, die drei Seelenzuſtänden, die den von uns nachgewieſenen Gruppen korreſpondiren.

Laſſen ſich aber aus dieſen Gedankenſplittern die Stylgruppen vollkommen charakteriſirt herſtellen, wie die komparative Anatomie Organiſationen aus Fragmenten zurückkonſtruirt, ſo iſt erwieſen, daß das Unterſcheidende in dieſen Gruppen erſt recht eigentlich (a fortiori) die Seele, das Leben in den großen und bedeutungsvollen Werken des Dichters ausmachen muß, wenn deſſen Spur noch in Bagatellen zu erkennen iſt; daß der Dichter gar nicht anders ſchreiben können (äußerlich wie innerlich), daß ſeine Ideen- und Stylwechſel ein organiſcher, in ſeiner Perſon gegebener Geiſtesproceß waren.

* * *

Wir ſtehen nach den bisherigen Ausführungen vor der letzten Styl- und Ideenverbindung Beethoven's, vor der bis jetzt am am wenigſten verſtandenen Gruppe ſeiner Werke.

Was unſer Jahrhundert fühlt, was der Schlag ſeines Herzens ſagen will, hat Hegel dahin ausgedrückt: „Alle Erſcheinungen dieſer Zeit zeigen, daß die Befriedigung im alten Leben ſich nicht mehr findet“.

So war es mit Beethoven, denn der erſte Dichter iſt nie vom Leben des Geiſtes im großen Ganzen zu trennen.

Die Befriedigung im alten Leben der Kunſt wie in dem neuen, von Beethoven in ſeiner zweiten Periode Geſchaffenen fand ſich für ihn nicht mehr, weil das bereits Geſchaffene dem wahren Künſtler immer alt, nur das zu Schaffende allein jung iſt.

Für ihn lag die Befriedigung in einer abermaligen Zukunft, wie die zweite Periode für ihn einmal Zukunft geweſen war.

Dieſe auf den Menſchen in Beethoven übergegangene Stimmung des Jahrhunderts, ihn ſollte ſie zu dem perſönlichſten Ausdruck ſeiner ſelbſt, zu ſeiner letzten Stylmetamorphoſe führen.

Es iſt dem Menſchen eigenthümlich, mit zunehmendem

Alter, je weiter er das Leben mit ſeinen Anſprüchen hinter ſich läßt, um ſo tiefer den inneren Menſchen in ſich aufzuſuchen, nur noch mit dieſem zu verkehren. Die bedeutungsvolle alte Grabesinſchrift: „*hier* ſind wir zu Hauſe, im *Leben* Gäſte", iſt auch noch an der Spitze des europäiſchen Lebens an ihrem Platz.

So vielſeitig Beethoven in ſeiner zweiten Periode ſich dem Leben, deſſen Bewegungen, Wünſchen und Hoffnungen angeſchloſſen, ſo viel er für das Leben *geleiſtet*, in der Konſtruktion idealer, ſelbſtberechtigter Exiſtenzen (in der Verherrlichung des treuen Weibes im Fidelio, in den Schilderungen der großen Quartett-Trilogie op. 59, in dem unendlich großartig erzählten B Dur Trio op. 97, in ſechs Symphonien, in der Cis Moll Sonate, in einer Heldenſonate, wie die dem Kaiſer Alexander gewidmete in C Moll) — nur in ſeinen Gedanken-Mauſoleen war er zu Hauſe, im Leben eine vorübergehende Erſcheinung geweſen. Nachdenklicher auf *ſich* zurückgezogen tritt er uns in ſeinen Gedanken entgegen. Keine Schlachten liefert er dem Leben, er beſchränkt das Leben nicht mehr durch Erfindungen idealer Bilder deſſelben. *Sein* großes Geiſtesleben lebt er und er weiß es jedem anderen ſo entfernt, daß er es für ſich lebt, nicht mehr der Realität als Korrektiv gegenüberſtellt, aller Realität vielmehr gern vergißt. Wie der Landmann, wenn der Wind über die Stoppel geht, ſeine geherbergten Reichthümer zählt, ſitzt er, der große Säemann in Ideen, in ſeiner „*blauen Grotte*", läßt er die Erſcheinungen ſeines inneren Lebens an ſich vorübergehen. —

In den erſten beiden Symphonien hatte ſich der große Dichtergeiſt dem Haydn-Mozart'ſchen status quo ſymphoniſtiſcher Kunſt bequemt, in ſechs weiteren, (monumenta aere perennia) hatte er Beethoven'ſchem Geiſt eine Beethoven'ſche Form gegeben — die Spitze dieſer Ideenkette wurde die Oberſymphonie, welche die Axe des dritten und letzten Styls ausmacht, denn man hat, wie wir oben geſagt, bei Beethoven von der Symphonie auszugehen, um auf alles Uebrige bei ihm zu kommen, auf Quartett und Sonate, auf die eigenthümlich abweichende, der Symphonie genäherte, unverwiſchliche Furche, die er auf dem Felde der Vokalmuſik hinterlaſſen (Missa solennis op. 123).

Hinter den Grenzen des Lebens liegt der Geiſt im Cis- und A Moll Quartett (op. 131, 132), im erſten Satze des B Dur Quartetts (op. 130).

Kontemplative Spekulation iſt die bald gezählte, nie erſchöpfte Gruppe der letzten Beethoven-Erſcheinungen. Die Gruppe erſtreckt ſich über opus 100 hinaus, bis zu dem von den Katalogen zuletzt genannten opus 138. Von dieſen acht und dreißig Werken hat man in Abzug zu bringen:

was ein ſpätes Beethoven-Arrangement von Kompoſitionen aus der früheren Periode iſt (op. 103, 104),

was in früher Zeit komponirt, in der letzten von dabei intereſſirten Verlegern katalogiſirt worden *).

---

*) Hierher gehört das 1812 komponirte Feſt- und Nachſpiel: die Ruinen von Athen (op. 113, 114) mit der unbedeutenden, gewiß noch

Nach dieſen Abzügen bilden die Gruppe der letzten Periode:

1) Die Chorſymphonie
2) die **Missa solennis**
3) die Ouvertüre op. 124
4) die fünf letzten Quartetten (zwölftes bis ſechzehntes)
5) die Quartettfuge op. 133 und Quintettfuge op. 137
6) die fünf letzten Pianoforte-Sonaten (acht und zwanzigſte bis zwei und dreißigſte.)

älteren Ouvertüre und einigen ſpäter (1822) hinzu komponirten, ſehr karakteriſirten Nummern (Derwiſchchor, Türkiſcher Marſch); die 1815 von Beethoven arrangirte und inſtrumentirte intereſſante Sammlung von fünfundzwanzig ſchottiſchen Liedern (op. 108); die zu ſelten geſpielte vor 1820 komponirte Feſtouvertüre op. 115; das Terzett für Sopran, Tenor und Baß mit karakteriſirter Begleitung des Orcheſters op. 116 (nicht ſpäter als 1814 komponirt, in welchem Jahre die A. M. Zeitung daſſelbe beſpricht); die Muſik zum Melodrama König Stephan op. 117 (nicht ſpäter als 1818 komponirt): op. 134 iſt ein Arrangement von op. 133; die Cantate: Der glorreiche Augenblick, ein 1814 für den Wiener-Kongreß in kurzer Friſt zu Stande gekommenes Gelegenheitsſtück op. 136. Die drei [illegible] achtzig Takte Quintettfuge (op. 137) datiren von 1817, op. 138 (die erſte Leonoren-Ouvertüre) iſt aus dem Jahr 1805. Aus früher Zeit ſind ferner die unbedeutenden Variationen für Pianoforte und Flöte ad libitum über 16 Themen (airs) op. 105, op. 107, das Rondo op. 129, nicht aber auch die höchſt merkwürdigen drei und dreißig Veränderungen über den bekannten Walzer von Diabelli op. 120 und zwei Hefte Bagatellen op. 112, op. 126. Die Lieder op. 121, 122, der ſchöne „elegiſche Geſang" op. 118 ſind aus der letzten Periode, welche man von 1825—1827 zu rechnen hat. Die unbedeutende Arietta op. 128 iſt aus der früheſten Zeit.

7) die beiden Doppelſonaten op. 102 (vierzehnte und fünfzehnte)

Die erſte Periode erſtreckte ſich für uns von op. 1 bis op. 20 (mit der erſten und zweiten Symphonie op. 21 op. 36 — 22 Werke). Die zweite mit über achtzig Werken iſt ſomit doppelt ſtärker wie die erſte und dritte zuſammen. In der Bedeutung iſt ihr die dritte vollgültig ebenbürtig und ihr gehört die Zukunft, weil jeder Schritt weiter in der Erkenntniß auch eine weitere Entdeckung ſein wird, das Undurchſichtige einen Reiz behauptet, den das durchſichtig Gewordene nicht hat. Korrelativ ſind endlich die beiden letzten Gruppen, weil ohne die zweite Periode, welche den Triumph über das Leben in der Form vermittelte, die dritte, der Beſitzſtand des Geiſtes für ſich, nie erlangt werden können.

Es bleibt uns jetzt zu erklären übrig, wie Beethoven in ſeiner dritten Manier zu der Iſolirung vom Leben und deſſen Uebertragung auf ſeine Perſönlichkeit gebracht wurde. —

* * *

Ueber die Errungenſchaften dieſes Lebens und ſeinen Wonnen ſteht der Begriff des Unendlichen. Auf dieſen war Beethoven hingewieſen, ſeitdem der gänzliche Verluſt ſeines Gehörs die Schranke zwiſchen ihm und dem Leben immer höher gezogen. Seine Ideen in dieſer Periode ſind ſich ſelbſt Grund und Zweck. Sie ſind endlich ſehr viel komplizirter, weil ſie ſich ſelbſt zu genügen hatten, denn Beethoven ſchrieb nur noch für ſich. Sie ſind ſomit der von der Realität iſolirte Gedanke. Wo dieſer an das Leben ſtreift, nimmt der Dichter ſeine innere Welt für die Erſcheinung, und dies iſt der Grund, warum man dieſe Ideen dem Leben, wie wir es kennen, ſo ſchwer anpaßt.

Die Beethoven gebliebenen Erinnerungen des Realen einerſeits, der in der Iſolirung vom Leben in ihm nie ruhende Drang des Schaffens andererſeits, bringen in der dritten Periode eine Spekulation zu Wege, wie die Geſchichte des menſchlichen Geiſtes kein Beiſpiel aufweiſt. Weil ſie aber Spekulation, unendlich tiefe Betrachtung und keine dem Leben beigemiſchte Handlung iſt, hat dieſe dritte Periode nicht das Urſprüngliche, Reinmenſchliche der beiden erſten.

Zu dem in der zweiten Periode vollbrachten Triumph über die traditionelle Form, dieſe als Hemmniß, als Schranke gegen den Geiſt verſtanden, ſollte in Beethoven auch noch das Schauſpiel des Triumphes über die menſchliche Natur kommen. Die *Kunſt* ſollte *den* Sinn in ihm überdauern, der uns ihre geheimnißvolle Pforte erſchließt, nach dem Verluſt des Gehörs in ihm die Exiſtenz des ſinnenentfeſſelten Geiſtes in ihre Rechte treten. Wie dieſe Beziehungen in des Meiſters Spekulation, ſo wirkten die Kräfte des muſikaliſchen Apparats nur noch *abſtrakt* auf das Aeußerliche. Die Ungewißheit über ihren Effekt, der Zweifel, in einem Wort, an der *Erſcheinung*, wurden für den durch ſein Genie Gequälten zu Zweifeln an *ſich ſelbſt*. Dieſe Zweifel brachten Beethoven zu dem Schwanken zwiſchen Inſtrumental- und Vokalmuſik, deren Vermittlung er in der Chorſymphonie geſucht; brachten ihn in den letzten Jahren (von 1818 bis 1822), wo ſeine unbedingte Herrſchaft über die Inſtrumentalmuſik für ihn entſchieden ſein können, dazu, ſeinen Platz im Kirchenſtyl zu ſehen und vielleicht mit der Anſtrengung von mehr als einer Symphonie durch ein erſtaunliches Werk einzunehmen. Beethoven ſelbſt nannte die „**Missa solennis**“ ſein größtes, gelungenſtes Werk (ſiehe das Nähere bei op. 123).

Das Urtheil über dieſes in unſeren Tagen noch gänzlich undurchſichtige Werk wird dem kommenden Geſchlecht zuſtehen.

Wir haben es mit der Inſtrumentalgruppe der dritten Periode zu thun. Muſiker, welche die Beſonnenen genannt ſein wollten, erblickten in ihr ein Ablenken vom Wege des klaſſiſch Schönen, als ob nur das klaſſiſch Schöne d. h. das beruhigt Schöne, das hinter gewiſſen Einfriedigungen Gedeihende, zur rechten Zeit im rechten Lichte Aufgeſtellte, allein das Schöne ausmacht. Hat der auf ungeebneten Pfaden gefundene Diamant etwa weniger Werth, als der nach dem beſten Modell gefaßte? —

Die Zukunftsmuſiker, wie ſie genannt ſein wollen, fallen in das andere Extrem. Sie finden in der letzten Periode den Ausgangspunkt einer neuen, ſchöneren Zeit, welche ihnen die Kämpfe um die Gunſt der Form erſparen ſoll, wobei ſie überſehen, daß dieſe Periode ihre durch ſich und ihren Geiſt gegebene Form in ſich ſelbſt ausmacht, eine konkret bedingte, die nichts weniger als den Umſturz der Form durch das Genie beabſichtigte. Die dritte Periode iſt der perſönliche Ausdruck einer Perſönlichkeit, die ſich auch als Form genug iſt, mithin eine hat und eine ſehr große.

Sie ſelbſt will ſie ſein, dieſe Perſönlichkeit, kein Muſter klaſſiſcher Schönheit für die Beſonnenen, kein Vorwand für die Unbeſonnenen, ſich der Form zu entſchlagen. Beethoven hatte ein Recht Beethoven zu ſein, ohne ſich im Geringſten darum zu kümmern, wie und ob überhaupt er dabei verſtanden und geſchätzt war. Für ein gutes Zeichen nahm er vielleicht, wenn er es nicht war. Bringt es einmal ein Anderer ſo weit, ſo wird er das nicht der letzten Stylart Beethovens, ſondern nur ſich ſelbſt zu verdanken haben, denn die Perſönlichkeit iſt das Gegentheil der Nachahmung, und nur ein gänzliches Verkennen des Weſens aller Dichtung könnte ohne Anfänge und Fortſetzungen (erſte, zweite Periode) da anfangen wollen, wo Beethoven aufhört, ſeine letzten Formen, die höchſte Blüthe des Perſönlichen, als maaßgebend für das Ungewöhnliche, für die Gründung überhaupt faſſen.

Ludwig Tieck, der ſich viel auf Kunſt verſtand, faßt die dichteriſche Natur wie folgt (in der Vorrede zu den von ihm herausgegebenen Schriften von J. Lenz):

> Krankheit iſt nur ein anderer Pol der Geſundheit. Wird die unbewußte Harmonie des jugendlichen Lebens geſtört, ſo wollen Seele und Gefühle ein Unſichtbares und doch Glänzendes gewaltig, als letzte Rettung erfaſſen: alle andere Wahrheit, alles Erlebte, ſinkt im neuen Taumel als das Unbedeutende, Geringe zu Boden; im Ringen ermattet der Geiſt und ſucht Hülfe in den fernſten und dunkelſten Regionen ſeines Weſens.

Eine ſolche Seelenſtimmung des Geprüften, dem der theuerſte Sinn, dem das Gehör getrübt iſt, war der konkret ſubjektive Ausgangspunkt der dritten Periode, die damit eine Perſönlichkeit annehmen müſſen, die keiner Nachahmung fähig ſein kann. Daß es eine ſolche Perſönlichkeit in der Kunſt und gerade in der Muſik geben können, daß ſie ohne Muſter zu ſein noch ſein zu wollen, ein unvergängliches Moment in der, ihrer Natur nach, mehr ahnungsvollen als plaſtiſch faßbaren ausmacht, daß die Kunſt ungetrübt durch den getrübten Sinn, Unſterbliches fortzeugt und ſo das Göttliche zu dem Göttlichen kam, das iſt auch eine Seite der Sache. —

Der zweite Theil des Götheſchen Fauſt iſt eine ſolche

Perſönlichkeit. Wie perſönlich immer der Dichter hier geweſen, ſein Gedicht umfaßt die Welt in dieſer Perſönlichkeit, begreift in dieſer letzten Geſtaltung des Dichteriſchen, bei Göthe wie bei Beethoven, die Verwandlung des Perſönlichen in die Vielheit der Erſcheinung. Aus ſeinen Erinnerungen trägt ſich Beethoven ſeine Himmel zuſammen, erfindet ihrer aber dabei neue. Er hat aufgehört, der Schauſpieler auf der Weltbühne zu ſein, er iſt der frei über dieſem Kosmos ſtehende, urtheilende Richter.

Wie im zweiten Fauſt in Vers, Gehalt, Sprache vieles konkret Perſönliche liegt, ſo wird bei Beethoven der techniſche Apparat zu einem Ausdruck, der als ſolcher gelten ſoll. Mit Vorliebe verweilt er bei Intentionen, die ihm bewußter waren, als uns. „Ich hab' da viel hineingeheimnißt" ſagte Göthe vom zweiten Fauſt. Man muß ſich in Beethoven einhören, noch mehr einſpielen. Ungewöhnliche Tonarten (Cis Moll-Quartett), gehäufte Uebergänge (Gloria der Missa solennis), tief verſteckte Kombinationen charakteriſiren die letzten Quartette und Sonaten. Die Epiſode wird zum Kern der Idee, ſie iſt die Wendung in's Leben, wo die Idee Spekulation und dichteriſcher Traum bleibt.

Getragen von der Idee eines neuen Jahrhunderts, in dem die Befriedigung in dem alten Leben nicht mehr gegeben war, fühlt ſich Beethoven ſo weit über den Haydn-Mozartſchen Ring hinausgekommen, daß ihm ſeine jedesmalige Form die rechte iſt.

Das Befremdliche und Ungewohnte, das die letzten Quartette und Sonaten noch auf Viele äußern, wird ſich immer mehr verlieren, um ungeahnte Schönheiten zu enthüllen. Iſt das Geſchlecht einſt gewachſen, werden auch die Werke, die ihrer Zeit ſo weit vorauseilten, allgemein verſtändlicher ſein. Vor dreißig Jahren wurde die zweite Quartettreihe beurtheilt, wie jetzt von einigen immer ſeltener werdenden Perſonen die letzte. Man hat von der A Dur-Symphonie ſchlimmer geſprochen, als in unſeren Tagen von der neunten, und manche Sonate der zweiten Periode wollte man einſt weniger verſtehen, wie jetzt die letzten fünf, gerade wie der zweite Fauſt ſich ein immer zahlreicheres Publikum gewinnt. Deshalb iſt noch keinem Pädagogen eingefallen, Schülern den Rath zu geben: „ſchreibt, dichtet wie Göthe im zweiten Theil des Fauſt.“ Die Muſikmagiſter waren eben ſo wenig veranlaßt, ihren Leuten die letzten Werke Beethovens als Schreibmuſter unterzubreiten, in denen ſie ohnehin nichts als Feuer ſahen. Leute, die nicht denken, ſondern ſich ihrer Schulregeln erinnern und das für Denken halten, waren darauf hingeführt, die letzten Werke Beethovens von ihrem Katheder zu beurtheilen und Dinge, die bei'm „**Concours**“ nicht zur Sprache gekommen, auch als demſelben feindliche zu betrachten. Den Zünftigen iſt nur ausnahmsweiſe die Welt weit genug, um noch etwas Anderes wie ſich und ihre Ideen zu faſſen. Aus der blödſinnigen Anſicht, in der Kunſt Muſter, Vorlegeblätter oder nichts zu ſehen, gingen in Frankreich und deshalb in einer gewiſſen Verbreitung, denn das Böſe iſt im europäiſchen

Menſchen ſo wach, daß ihm das Gute aus Paris kommt, die ſchiefſten Urtheile hervor.

Frankreich, wo Alles, was nicht Eſſen und Trinken iſt, für Philoſophie gilt, wo man nie ſchöner ſchreibt, als über Dinge, die man gar nicht kennt, und nichts ſo gut weiß, als was man gar nicht gelernt; Frankreich in ſeiner, wildem Genuſſe, nicht erkannten Wahrheiten und Grundſätzen huldigenden Sitte, war nicht das Land, wo Beethovenſche Idealität zu Gleichgeſinnten ſprechen konnte. Waren ſchon die großen Werke der zweiten Periode ſpät nach Paris gekommen und davon einige Symphonien dort Modeartikel geworden, ohne weiter in das muſikaliſche Bewußtſein überzugehen, ſo mußte der tiefer liegende Schacht der letzten Werke dort länger unverſtanden bleiben. Nach der Elle traditioneller Technik maaß man die freien Kinder freier Phantaſie. Ungewöhnliche Formen nahm man für Formloſigkeit.

So urtheilten, nicht nur in Frankreich, Schulmänner, die dem Gedanken, der Perſönlichkeit, kein Recht von dem Augenblicke zugeſtehen, wo ihre Gewichte, ihre Maaßſtäbe nicht mehr entſcheiden ſollen.

Dieſen Standpunkt der Beurtheilung Beethovens in Frankreich vertreten insbeſondere Scudo und Fétis; Scudo, der mit den Altersunterſchieden, die in Paris allenfalls verſtändlich ſind, Styl und Gehalt in Beethoven nach den Unterſcheidungen von Jugend (jeunesse), Reife (maturité) und Verfall (décadence) befeſtigt; Fétis, der zwar Beethoven in ſeiner letzten Periode nichts weniger als eine ſelbſtberechtigte, aus ſich ſelbſt organiſch hervorgegangene Perſönlichkeit faßt, ſondern nur nach äußeren Wahrnehmungen der Technik drei Perioden unterſcheidet, aber das Verdienſt hat, dies zuerſt, wenn auch nicht in kritiſchem Geiſte, gethan zu haben (**Biographie des musiciens, article Beethoven**).

Schöpfungen, welche der Entdeckung eines neuen Welttheiles in der Inſtrumentalmuſik gleichkommen, deckt Scudo mit der vom Alter unzertrennlichen Schwäche zu. Die Chorſymphonie eine Altersſchwäche! Die **Missa solennis**, der größte bis jetzt gebaute Dom, eine gut franzöſiſche Alterskrankheit! —

Fetis *) ſieht in Beethoven eine Gelegenheit muſikaliſch-techniſcher Experimente. **Non fumum ex fulgore.**

---

*) Fetis ſagt, ein täglich mehr überwundener Standpunkt des Vorurtheils gegen das Ungewöhnliche, weil es das Ungewöhnliche: **Dans les dernières productions de Beethoven, les necessités de l'harmonie s'effacent dans sa pensée devant des considérations d'une autre nature. Les redites des mêmes pensées furent poussées jusqu'à l'excès: le developpement du sujet alla quelquefois jusqu'à la divagation; la pensée melodique devint moins nette, à mesure qu'elle était plus rêveuse, l'harmonie fut empreinte de plus de dûreté et sembla de jour en jour témoigner de l'affaiblissement de la mémoire des sons; enfin Beethoven affecta de trouver des formes nouvelles, moins par l'effet d'une soudaine inspiration, que pour satisfaire aux conditions d'un plan medité. Les ouvrages faits dans cette direction des idées de l'artiste composent la 3e periode de sa vie et sa dernière manière."**

Beethoven et ses trois styles T. 1 p. 78. Mr. Fetis trouve au Trio op. 97 et à la 7e symphonie op. 92, les premiers symptomes de la 3e manière. Ces symptomes sont aussi prononcés

Mein guter Herr, ihr ſeht die Sachen,
Wie man die Sachen eben ſieht;
Wir müſſen das geſcheidter machen
Eh' uns des Lebens Freude flieht.

Aber kein charakteriſirtes Gerippe hat Fétis den Perioden herauskonſtruirt, das dieſe erkennen ließe, daß die Perioden, die er mit den Lebensabſchnitten des Meiſters in Verbindung bringt, mit denen ſie gar nichts gemein haben, auch nur techniſch zeichnete. Fétis hält ſich vielmehr, wie man in der Anmerkung ſieht, an Dinge, die auf die interpretative Beurtheilung des geiſtigen Gehaltes hinführen, von der Technik als ſolcher gar nicht beherrſcht werden; er ſpricht von Wie-

---

dans une composition anterieure, dans la Sonate op. 54, dans le Quatuor en fa mineur op. 95, portant un des signes caractéristiques de ce style au front, l'absence de reprise dans l'Allegro qui y est d'un seul jet (comparez le Quatuor en fa op. 59). La 7e Symph. est assurément bien plus l'expression complète de la 2de manière qu'elle n'appartient à la 3e, dont nous ne pouvons lui reconnaitre aucun symptome, si ce n'est dans la complaisance, avec laquelle B. séjourne dans le fouillis des developpements harmoniques et rhythmiques de la 2de partie de l'Allegro et dans quelques passages du final. La 7e Symphonie est la sentinelle la plus avancée du style symphonique de la 2de manière, plus que la 8e, elle est le pont jeté de la 2de à la 3e. Le Trio op. 97 est dans les mêmes conditions, il est une des hautes cimes de la 2e manière. Durch die Synkopen allein im Minore des Scherzos, welche den Rhythmus nach $^{3}/_{4}$ drängen, nähert ſich dies noch nicht der dritten Manier, eher etwas durch die gehäuften enharmoniſchen Uebergänge; die anderen Sätze haben nichts von der dritten Manier, am wenigſten der letzte, ein Rondo in Hummelſcher Art mit Beethovenſchem Geiſte, das Preſto ausgenommen.

derholungen (**redites**) eines und deſſelben Gedankens, von Ausſchweifungen (**divagation**) in der Durchführung, er ſagt nicht, worin der techniſche Apparat in der dritten Periode von dem techniſchen Apparat in der zweiten unterſchieden iſt.

Betrachten wir die dritte Inſtrumentalgruppe nach dem Charakteriſchen in den einzelnen Sätzen, welche in ihr ein Ganzes bilden.

* * *

Die erſten Sätze.

Der in den erſten Sätzen vorherrſchende Charakter iſt nicht, wie in der zweiten Periode, Drang und Ungeſtüm, ſondern kontemplativ-ſpekulativer Natur. Dies gilt ganz eigentlich von Quartett und Sonate, welche hier als maaßgebend hervortreten, vom B Dur-, Gis- und A Moll-Quartett (op. 130, 131, 132), weniger vom Es Dur- (op. 127) und vom fragmentariſch gehaltenen letzten Quartett (op. 135), in welchen beiden letzteren ſich wiederum das Handelnde, die Bewegung über Spekulation und Kontemplation ſtellen. Bezeichnen wir:

den erſten Satz der A Dur-Sonate, op. 101, eine Zaubernovelle, die von der Fee ſelbſt erzählt wird;

die in den Abgründen Beethovenſcher Meditation wühlende Sonate für Pianoforte und Violoncelle in C Dur, op. 102, Nr. 1;

die in verkürzten Versmaaßen, wie im zweiten Fauſt, blühenden Sonaten op. 109, op. 110:

Alles Endliche
Iſt nur ein Gleichniß,
Das Unendliche,
Hier wird's Ereigniß,
Das Unbeſchreibliche
Hier wird's gethan,
Das ewig Weibliche
Zieht uns hinan.

Eine Ausnahme von ſolchen und ähnlichen Stimmungen iſt der Donnerkeil in der Rieſenſonate op. 106, der ſtürmende Anfang in der Sonate für Pianoforte und Violoncelle op. 102, Nr. 2, wo in einem Löwenſprunge der gute Takttheil auf den ſchlechten verlegt wird (von D, erſtes Viertel, auf D, zweites Viertel, Allegro con brio $^4/_4$ erſter Takt), das ſturmbewegte Meer der letzten Sonate (op. 111), zu dem die Introduktion (Maestoso) wie von einem Felſen hinabſchaut. Spekulative, tief in ſich geſenkte Ruhe ſpricht aus den Anfängen der beiden größten Werke der Gruppe, aus dem Kyrie der Missa solennis (Assai sostenuto. Mit Andacht), aus dem zwiſchen Andante und Allegro ſchwankenden erſten Satz der Chorſymphonie (Allegro ma non troppo, un poco maestoso), wo alle zwei Takte zwei Noten Thema in die unbeſtimmte Bewegung der Bäſſe träufeln. Dieſes Orcheſter-Phantasma iſt die Fuſion langſamer und raſcher Bewegung (Allegro) nach Art der erſten Sätze im B Dur-, Cis- und A Moll-Quartett, wo die dem Allegro vorausgehende langſame Bewegung (Adagio ma non troppo. Assai sostenuto) nicht etwa eine Introduktion, ſondern eine neue Gründung ausmacht, die ſich an die Stelle des alten erſten Satzes ſtellt. Hierin, in einer ganz anderen Anſchauung der Sache, genügt ſich der Dichter.

Bis zu dem Lichtdurchbruch in dem Eintritte der Blasinſtrumente mit der Geſangsfigur, wo der Zweivierteltakt ſich plaſtiſcher für das Ohr abhebt, iſt der erſte Satz der Chorſymphonie ein Nebelſtreif des inſtrumental Unendlichen. Dieſer Anfang, die geheimnißvolle Veranlaſſung alles Folgenden, iſt die Pulſation der Idee, kein Tremolo auf der Quinte von a mit ausgelaſſener Terz, das weiter nichts wäre und dann keinen Sinn und Verſtand hätte.

Mich ergreift unnennbar geiſtig Weben,
Als ſäh' ich des Geiſtes verkörperte Spur!

Wir nannten die erſten Allegros mit einer ihnen voraufgehenden langſameren Bewegung eine neue Erfindung von erſten Sätzen.

Der unzertrennliche Verband einer ſolchen langſamen Bewegung mit der raſcheren zu einem und demſelben Ganzen, das den erſten Satz ausmacht, ergiebt ſich erſt recht deutlich, wo, wie in der Pianoforte-Sonate op. 109, die raſche Bewegung zuerſt auftritt, ſchon nach wenigen Takten die langſame, phantaſieartige Bewegung, welche ganz die der letzten Quartette iſt, eintritt, um, nach Unterbrechungen, die raſche Bewegung den Satz abſchließen zu laſſen, in allen Fällen mit einem Wort, wo das Verhältniß der beiden Bewegungen zu einander das umgekehrte iſt. (**op. 109 Vivace ma non troppo** $\frac{2}{4}$ [$8\frac{1}{2}$ Takte]. Adagio espressivo $\frac{3}{4}$ [7 Takte]. **Tempo**

1mo [$40\frac{1}{2}$ Takte]. **Adagio expressivo** $\frac{3}{4}$ [8 Takte]. **Tempo** 1mo [34 Takte] vergleiche op. 102, Nr. 1).

Um aber die langſame Bewegung, wo ſie der raſchen in erſten Sätzen der letzten Periode voraufgeht, wohl von Introduktionen zu unterſcheiden, haben wir einen Augenblick bei der Introduktion als Gattungsbegriff zu verweilen. Schon ſehr früh finden wir in Beethoven eine dem erſten Allegro voraufgehende langſame Bewegung, welche im Allegro wiederkehrt (das Grave in der Sonate pathétique op. 13, die Rezitative (Largo) in der D Moll-Sonate op. 31). Eine Form, wie ſie das Larghetto im Mozartſchen D Dur-Quartett aufſtellt: keine Introduktion, eine mit der raſchen Bewegung zu einem Ganzen verbundene langſame (**Trio op. 70 Nr. 2, poco sostenuto**).

Die Introduktion hat ein Mikrokosmus zu ſein. Sie iſt für ſich oder gar nicht. Sie iſt eine Idee für ſich im Connex mit dem erſten Satz und dadurch im Connex mit dem Ganzen. Hat die Introduktion keinen Gehalt für ſich, ſo kann ſie wohl das *Ohr* durch Töne auf Töne, nicht den Geiſt auf eine Idee durch eine Idee vorbereiten. Um für ſich *ſein* zu können, muß man nothwendig eine Idee ſein, wo die Introduktion keine Idee, iſt ſie damit ein Präludium, d. h. eine Folge von Tönen ohne *weiteren* Gehalt. In der Haydn-Mozartſchen Symphonie iſt die Introduktion mit wenigen Ausnahmen (Es Dur-Schwanengeſang) eine Art Schönpflaſterchen, das zur hervorgebrachten Toilette des erſten Satzes gehörte.

Sind die Sätze eines Muſikganzen (Symphonie, Quartett, Sonate) als Kreiſe zu denken, welche der konzentriſche Kreis der Grundidee umſchließt, ohne ihnen deshalb etwas von ihrer Selbſtſtändigkeit zu nehmen, ſo verhält es ſich eben ſo mit der Introduktion, welche ihrerſeits zu der Grundidee mitwirkt, deshalb aber nicht weniger, wie jene Sätze, etwas für ſich zu ſein hat.

Hieraus geht hervor, daß die Introduktion nichts Zufälliges iſt.

Von zweiunddreißig Pianoforte-Sonaten bei Beethoven hat nur die letzte eine Introduktion. Was man für eine ſolche in den Sonaten op. 78 (4 Takte) und op. 81 (16 Takte) zu nehmen verſucht wäre, iſt in der erſten ein Präludium, in der zweiten eine Andeutung des Sujets (Das Lebewohl).

In ſechszehn Quartetten ſchrieb Beethoven zwei Introduktionen, die neunundzwanzig Takte im C Dur-Quartett mit der Fuge op. 59, die zu den geheimnißvollſten Ideen gehören, welche je einem Menſchen kamen, und das wie eine Frage geſtellte Poco Adagio im Es Dur-Quartett op. 74.

„Es giebt im Menſchenleben Augenblicke,
Wo man dem ew'gen Geiſt ſich näher fühlt
Und eine Frage frei hat an das Schickſal."

Man findet vier Introduktionen in neun Symphonien (erſte, zweite, vierte, ſiebente). In den beiden erſten ſind es Tonhallen in Mozartſcher Art ohne weiter gehenden Gehalt, Vorſpiele, die den Zuhörer ſtimmen, wie das Orcheſter geſtimmt wurde. In der wunderbaren Introduktion der vierten Symphonie hört, in der Geſchichte der Muſik, die Introduktion auf, nachdem ſie hier eigentlich angefangen. Daß man damit anfängt unendlich zu ſein, war ohne Beiſpiel geblieben. Dieſe achtunddreißig Takte werden nicht mehr geſchrieben werden. Wie die Blasinſtrumente in Erwartung der durch das Allegro aufzuziehenden Schleuſen ſeeliger Luſt ſich hinter dem Gewebe der Saiteninſtrumente leiſe laut machen! wie ſie hinter dem Verhange des Bildes auf den Sprung in die Wonnen des Lebens lauern!

Im Ouvertürenſtyl iſt die vorausgehende langſame Bewegung gewöhnlich ein erſter Satz, wie im Don Juan, Egmont, Freiſchützen, Oberon, „Meeresſtille und glückliche Fahrt“, Athalia, Meluſine, in den drei Ouvertüren in C Dur zur Oper Beethovens, wo die langſamen Bewegungen erſte Sätze von Ouvertüren in zweien ausmachen. —

Der ſinnigſte Rahmen, der je die Hände eines Künſtlers verließ, iſt die ewig denkwürdige Introduktion im Quintett für Pianoforte und Blasinſtrumente von Mozart.

Nach dieſen Andeutungen, nach Vorgängen im großen Beethoven ſelbſt, wird man beurtheilen, ob die Fuſion der beiden Bewegungen in den erſten Sätzen einiger ſeiner letzten Werke nicht die Erfindung eines neuen erſten Satzes ausmacht (op. 102, Nr. 1, op. 109, op. 127, 130, 131, 132).

Das Adagio.

Wir bezeichneten das Adagio der Chorſymphonie als das höchſte im Symphonieſtyl bekannt gewordene.

Die Adagios im Cis- und A Moll-Quartett gehören zu den größten und ausgeführteſten im Quartettſtyl, liegen aber nicht hinter den Grenzen der großen Adagios der zweiten Periode (F Dur-, E Moll-Quartett op. 59). Sie erweitern dieſe nicht an ſich in Form und Gehalt, nur das Adagio des Es Dur-Quartetts op. 127 iſt wiederum ein an ſich höherer Ausdruck der Variationenform im Quartett-Adagio. Das Adagio (sostenuto appassionato a con molto sentimento) der Rieſenſonate op. 106 führte Beethoven in dieſer Form weiter, weil ihm, einem Taſteninſtrument gegenüber, größere Freiheit in der ganzen Behandlung zuſtand, als dies bei den immer etwas ängſtlich zu einander hinüberblickenden vier Saiteninſtrumenten möglich war. Höchſte Adagio-Stufen in der angewandten Muſik erſteigen in der Missa solennis des Incarnatus, Sanctus, Agnus Dei, welche Sätze neue rhythmiſche Begriffe aufſtellen, deren ſich die erſte Meſſe (op. 80) noch lange nicht bewußt geworden war.

Das Maaß menſchlicher Trauerergüſſe im elegiſchen Adagio, wie ſie gar nicht immer in Beethoven vorherrſchen, der dem erhaben getröſteten Adagio *), wie dem einſchmeichelnden, Platz

---

*) Vierte, neunte Symphonie, Septett, Quintett op. 29, Pianoforte-Sonate op. 22, op. 2 Nr. 2, op. 7, Sonate für Pianoforte und

zu machen weiß (Sonate op. 31, Nr. 2 Adagio grazioso $^{9}/_{8}$), erſchöpft das Adagio in op. 106, das herzzerreißende der Sonate für Pianoforte und Violoncell mit der vielleicht unſpielbaren Fuge (op. 102 Nr. 2 con molto sentimento d'affetto, D Moll: die Idee liegt in den tiefſten Regionen der Bäſſe und iſt an den kurzen Zweivierteltakt gebunden. Eins der merkwürdigſten und ungekannteſten Adagios in Beethoven).

Das Scherzo.

Das Scherzo, welches nach der zweiten Periode kaum einer Erweiterung fähig ſchien, entfaltet weiter gehende Reichthümer

---

Violine op. 30, Nr. 2, drittes und fünftes Pianoforte-Konzert. Auch das paſſionirte Adagio iſt nicht zu vergeſſen (erſtes Quartett: Adagio affettuoso ed appassionato), Sonate für Pianof. und Violine op. 12 Nr. 3, erſtes Pianof.-Konzert op. 15 und andere Beiſpiele. Beethoven et ses 3 styles: La canzone di ringraziamento in modo lidico offerta a la divinita da un guarito (Quatuor en la mineur op. 132) est une scène magnifique quand même le mode de fa majeur sans le si bé mol (modus lidicus) a quelque chose d'inaccoutumé pour l'oreille, effets que Beethoven n'entendait pas dans son for intérieur, ravi qu'il était sans plus entendre de l'oreille humaine. S'arrêter à ces étrangetés et autres semblables, serait se montrer indigne de savourer les ineffables beautés qu'on y trouve aussi bien.“ „Der Modus lidicus iſt ein abermaliger Hinweis auf die Sympathien Beethovens für den Kirchenſtyl in dieſer Periode. Erſt von der ergreifenden Stelle, wo die wiederkehrenden Kräfte des Kranken mit den Worten bezeichnet werden: s'entendo nuova forza wird das Stück das von allen Nebenbeziehungen freie, mächtige Beethovenſche Adagio. Bewunderte neue Formen im letzten Quartett op. 135.

in einer nunmehr entſchiedenen Adoption des zweitheiligen Rhythmus. In den 5 Quartetten, in denen jedem ein Scherzo oder ein Satz enthalten iſt, den man dafür zu nehmen hat, in 3 Pianoforte-Sonaten von 5, von denen daſſelbe gilt, braucht Beethoven das Wort nur einmal (op 106), ſonſt ſteht **Prestissimo** ($^6/_8$ **Sonate opus** 109), **Allegro molto** ($^2/_4$ **Sonate op.** 110), **Presto** ($^4/_4$ B Dur-Quartett op. 130) **Presto** ($^4/_4$ B Dur-Quartett op. 130) **Presto** ($^1/_4$ **alla breve** Cis Moll-Quartett op. 131), **Allegro ma non tanto** ($^3/_4$ A Moll-Quartett op. 132), **Vivace** ($^3/_4$ letztes Quartett op. 135), **Molto vivace** ($^3/_4$ Chorſymphonie im dritten Theil des Satzes **Presto** $^4/_4$ **alla breve**).

Es iſt nicht ohne Bedeutung, daß Beethoven in Duetten mit dem Scherzo ſo ſparſam umgeht, daß in 10 Sonaten für Pianoforte und Violine nur 3 Scherzos vorkommen (op. 24 op. 30 Nr. 2 op. 96), in 5 Sonaten für Pianoforte und Violoncelle ein einziges (das in der zweiten Periode äußerſt charakteriſirte in der A Dur-Sonate op. 69). In den 2 Sonaten für Pianoforte und Violoncelle op. 102, welche zu dem Undurchſichtigeren der dritten Gruppe gehören, fehlt das Scherzo ebenfalls. Hier wo phantaſtiſch geniale Intentionen vorherrſchen, lag ein ungeſtümer **alla breve**-Satz ſehr nahe. Man wage da faſt den Wunſch, der in den Bagatellen op. 126 ſo gut wie verlorene Preſto-Satz wäre, und dann ſo viel bedeutungsvoller, in die D Dur-Sonate op. 102 übergegangen.

Aber Beethoven kannte keine Moſaikarbeit. Seine Sätze ſind die Strahlen der Grundidee eines Ganzen *).

---

*) Aus der Luft gegriffen, notoriſchen Thatſachen widerſprechend, und unkritiſch in ſich, iſt die Fabel von Fétis, das Finale der C Moll-Symphonie habe einmal den zweiten Theil der Sinfonia eroica ausgemacht, die Beethoven den Konſul Bonaparte widmen wollen, bei der Nachricht, daß der Konſul Kaiſer geworden, aber ſo umgearbeitet habe, wie ſie uns vorliegt, wo denn allererſt das Finale der C Moll-Symphonie ihm die Idee zu den drei erſten Sätzen derſelben gegeben. Da man nicht wohl glauben kann, daß franzöſiſche Ignoranz, welche freilich die ſtärkſte, ſich nur bis dahin verirrt, um durch franzöſiſche Kritik gut geheißen zu werden, ſo ſtehe die Stelle im Original da: „On dit que le 2d morceau de la symphonie héroique était achevé et n'était autre que le colossal debut du dernier mouvement de la symphonie en ut mineur, quand on vint annoncer à Beethoven, que le premier consul venait de se faire nommer Empereur. Sa pensée changea alors de direction; à l'héroique mouvement il substitua la marche funèbre. Son héros lui semblait déjà descendu dans la tombe, au lieu d'un hymne de gloire, il avait besoin d'un chant de deuil. Le grand mouvement en ut fit peu de temps après naitre dans la tête de Beethoven le projet de la symphonie en ut mineur.“ Wenn das die Anſicht eines berühmten Conservatoire-Directors über die Symphonie als ſolche iſt, ſo muß man ſich nicht wundern, daß noch kein Konſervatorium eine Symphonie hervorgebracht hat. Beethoven et ses 3 styles p. 36. La symphonie héroique n'aurait compté que deux morceaux? à quelle circonstance attribuer alors le Scherzo, le final? La symphonie en ut mineur, on la devrait à un morceau écrit pour la symphonie héroique? Le génie se trouve d'autres raisons pour créer, il ne procède point ainsi. Les trois premiers morceaux de la symphonie en ut mineur ne sont point un colage dû au dernier, une idée venue après coup. Cette manière de voir rapetisse le génie

War ihm das Scherzo als Ganzes, als muſikaliſche Perſon nicht zu lieb, um es nicht auch einer gewiſſen muſikaliſchen Einheit in der Ausführung anzuvertrauen, welche zwei Inſtrumente, die in ihrem gegebenen Dualismus immer etwas Konzertirendes haben werden, nicht boten?

Die vier großen Harfengriffe (pizzicato) der vier Inſtrumente zu Anfang des Scherzando vivace im Es Dur-Quartett op. 127, nach denen das Violoncell-solo, ſo zu ſagen, in das Scherzo hineinhinkt, in welchem ſich dann die wunderbarſten Dinge begeben, bilden eine neue Expoſition einer neuen Anſchauung der Scherzoform. Dies gilt in demſelben Maas, unter anderen Bedingungen, von den beiden Preſtos in Mitte des B Dur und Cis Moll-Quartetts an Stelle des Scherzos, d. h. der raſchen Bewegung zwiſchen dem erſten Satz und der langſamen Bewegung (Adagio, Andante) oder zwiſchen dieſem und dem Schlußſatz. Dieſe Preſtos ſind neue Ideen in neuen Formen, in dem durch die zweite Periode mehr vorbereiteten unangebahnten, als ſchon ſelbſtverſtändig auftretenden alla breve

---

au manoeuvre, l'art au métier de fabriquer des „morceaux" comme on confectionne des pièces de marquéterie. Et faut-il aller bien loin pour expliquer la présence d'une marche funèbre dans un ouvrage, qui porte au front le nom de Bonaparte? Aux yeux du monde antique, dont Beethoven aimait à personnifier les idées (v. op. 97 du catalogue), la mort se mêlait en tout à la vie, on ne l'en séparait point; la marche funèbre était donc à sa place au milieu même des splendeurs du héros et cette idée était hautement poétique, elle opposait le „fatum" aux grandeurs humaines (ἀνάγκη).

Rhythmen im Scherzo. Ein ganz anders angethaner Geiſt als dieſe Vierviertel-Preſtos, iſt das Allegro ma non tanto im A moll-Quartett mit ſeinen einſchneidenden Uniſonen und ſeinem Klageliede in $^{3}/_{4}$.

Das Finale.

Am Charakteriſirteſten gegen die zweite Periode ſind die Schlußſätze in der dritten.

Wir fanden in der Symphonie die Fuſion zwiſchen Inſtrumental- und Vokal-Geſchlecht durch die Chorſymphonie.

In der Sonate greift Beethoven jetzt vorzugsweiſe zur Fuge. Dies iſt in den ſieben Sonaten der letzten Gruppe fünf Male der Fall (op. 101, 102, Nr. 2, 106, 109 (fünfte Variation), op. 110), auf eine noch viel bezeichnendere Weiſe aber im Quartettſtyl (op. 133) und in einer Ouvertüre (op. 124).

Das geheimnißreiche noch gar nicht erkannte Werk der größten und merkwürdigſten im Quartettſtyl bekannt gewordenen Fuge (Grande fugue tantôt libre tantôt recherchée pour 2 V. Alto et V.celle) op. 133, Allegro $^{4}/_{4}$ B Dur, 745 Takte, mit einer Einleitung in G Dur $^{6}/_{8}$ (Overtura benannt), einer engelverklärten Episode im freien Style (Meno Mosso $^{2}/_{4}$ Ces Dur) und einem Schluß $^{6}/_{8}$ (Allegro molto e con brio), dieſes unverſtandenſte und undurchſichtigſte Werk der letzten Gruppe ſollte bekanntlich in der Idee Beethovens das Finale des B Dur-Quartetts op. 130 ausmachen, in der

Art, wie eine Fuge von dem beiläufigen Umfange der großen Sonate op. 106 dieſe abſchließt. In dem Original-Manuſcript des B Dur-Quartetts im Beſitze des Fürſten Nikolaus Galitzin, welchem das Quartett dedizirt iſt, ſteht die Fuge, wie ſie ſpäter auf Anrathen Artarias, der dabei einen Vortheil erſah, von Beethoven als opus 133 herausgegeben, in dem Quartett durch das in demſelben enthaltene Final erſetzt wurde (ſiehe das Nähere bei opus 130 im Katalog).

Dieſer Ameiſenhaufen von Noten, giebt es doch einen Ameiſenchor im zweiten Fauſt, überbietet Alles, was der letzten Periode Beethovens an ſcheinbarer weil noch unerklärter Zerriſſenheit vorgeworfen werden.

Auch dieſe Erlöſungsſtunde wird ſchlagen. Mit Widerſtreben kam der Verfaſſer an die letzte Pianoforte-Gruppe. Nach zwanzig Jahren Bekanntſchaft blieb ihm dies Widerſtreben. Seitdem er näher auf ſie eingegangen, will er nur noch etwas aus ihr ſpielen. Es iſt nicht der Reiz der größeren Neuheit den alten Gruppen gegenüber, es iſt die Macht des Gedankens im Dichter der Chorſymphonie! Die Ausführung der Fuge op. 133 (vergleiche die Fuge für 2 V. 2 Altos u. V.celle op. 137, 83 Takte) gehört zu den Schwierigkeiten, welche einer Unmöglichkeit nahe kommen. Daß die Fuge von Anton Halm vierhändig arrangirt, von Beethoven als opus 134 herausgegeben, ganz unſpielbar iſt, ſollte keinen Einwurf gegen das Werk abgeben. Der alten Violinſchule kann daſſelbe nur als ein Quartettgeſpenſt erſcheinen, als ein nie dageweſener

Alp, der vier gemarterte Inſtrumente drückt. Eine unbefangene Virtuoſenſchule der Saiteninſtrumente wird einmal das Geheimniß löſen, das die Spitze des Fugenverbandes dieſer letzten Periode ausmacht.

* * *

In hundert Werken der erſten und zweiten Periode ſtößt man auf eine einzige Fuge (C Dur-Quartett op. 59), in den ſiebzehn Werken der dritten auf neun (op. 101, 106, 102 Nr. 2, 106, 109, 110, 124, 133, 137; die Fugenſätze in der **Missa solennis** nicht gerechnet, wie wir die erſte Meſſe nicht zählten).

Dies iſt bezeichnend für die letzte Periode und erklärt ſich überhaupt nur daraus, daß dem Könige des freien Styls nicht mehr die durch ihn in der zweiten Periode ſo hoch gehobenen Schlußformen (fünfte, achte Symphonie, C Moll-Quartett, Cis Moll-Sonate) zu genügen vermochten, daß er an neue Formen für neuen Gehalt dachte, an eine ganz neue Stellung und Bedeutung des Schlußſatzes als Gattungsbegriff.

Welches des erſten Satzes würdiges Finale, das den Anfängen der Grundidee korreſpondirt hätte, war wol noch in der großen Sonate op. 106 im freien Styl zu erreichen? Was blieb nach dieſer Adagio-Phantaſie übrig, als ein durch ein Orgelpräludium (**Largo**) neuer Art vorbereitetes, dem mächtigſten Taſteninſtrument verwandtes Letztes, die Fuge? — Zu der Fuge wendet ſich Beethoven, als zu dem letzten Mittel nach Erſchöpfung der freien Formen, auf welche er die Fuge in Epiſoden zurückzuführen weiß. Die Fuge wird der den letzten und höchſten Geheimmitteln muſikaliſcher Scholaſtik geöffnete Ausdruck unnennbarer Extaſen der Dichterſeele.

So entſtand unter den Händen Beethovens die romantiſche Fuge, die Fuge, welche als Innerlichkeit nicht zu adäquatem Ausdruck gelangt (ſiehe das Ende dieſes Abſchnitts).

Unter den Händen von Händel und Bach, den großen Meiſtern der Fuge, welche ſich ſelbſt Zweck iſt, über ſich ſelbſt aber nicht, als Trägerin der Idee, hinausgeht, war die Fuge die von der muſikaliſchen Technik geſtellte, vom Genie gelöſte Aufgabe geblieben. Bei Beethoven iſt die Fuge eine Seite des Unendlichen, ein Mittel, demſelben näher zu kommen, der Idee zu einem prägnanten Ausdruck zu verhelfen. Er weiß es wohl, daß das Unendliche ihm zwar ein Mittel, nicht aber damit ſich ſelbſt überließ. Wählend, ſchaffend auch in dem Mittel, ſteht der Dichter unter dem Begriff des Unendlichen, das auch er nicht auszuſchöpfen vermag.

Das Weſen der Fuge beſteht darin, daß ſie keine interpretative Deutung des Gehalts beanſprucht, daß ſie für ſich ſelbſt etwas iſt, ein Konkretes, einen status in statu ausmacht.

Dies Konkrete weiß Beethoven zu dem Abſtrakten zu erheben, zu ſeiner Idee zu machen. Man ſieht leicht, daß dies den ganzen Standpunkt ändert. In der C Dur-Quartettfuge op. 59 iſt die Fuge der traditionelle Canon, höchſt genial den vier Saiteninſtrumenten angepaßt. In der letzten Periode iſt die Fuge in ihrer Verbindung mit den Stücken, welchen ſie zu ihrem höchſten Ausdruck verhilft, eine neue Schöpfung in der Behandlung der Form ſowohl, wie im Gehalt, durch Erfindung früher unbekannter, verklärter Epiſoden im freien Styl, die wie Goldſtreifen das dunkelere Gewebe durchziehen und ſich von dem, noch von dem trefflichen Cherubini (traité du contrepoint et de la fugue) divertissement genannten Begriff weit entfernen.

Charakteriſtiſch in der Beethovenſchen Fuge, wie man ſie wohl nennen darf, iſt die Wiederkehr eines bereits vorausgegangenen Satzes im freien Styl, inmitten der Fuge, welche Verbindung den Zuſammenhang beider Style in der Idee darlegt. Wo ein ſolcher Zuſammenhang nicht durch die Idee gegeben war, wo die Fuge in zwei Sonaten auftritt (op. 101, 102 Nr. 2), deren Oekonomie und Gehalt etwas Anderes erwarten laſſen, da iſt die Fuge auch nur eine unwillkürliche Beziehung zum Kirchenſtyl, der, wie wir geſehen, Beethoven in dieſer Periode im höchſten Grade präoccupirte, dem er ſich in einer großen Meſſe um ſo ausſchließlicher ergeben hatte, als ihm der Gegenſtand ferner ſtand: da iſt die Fuge eine Aeußerung dieſer Anziehungskraft des Kirchenſtyls auf den Techniker in Beethoven und nicht auf den Dichter.

Daß die ſo lieblich angelegte A Dur-Sonate op. 101 einer Fuge bedurfte, ja eine ſolche nur zuließ, wird ſo leicht Niemand behaupten.

Auf das myſteriöſe, unendlich tief gegriffene Adagio in der noch lange nicht erkannten Sonate für Pianoforte und Violoncelle (op. 102, Nr. 2) folgt ſchon konſequenter eine an ſich myſteriöſe, weil aus ſcholaſtiſchen Kräften wirkende Form, die Fuge.

Ob dieſe Duettfuge eine ausführbare, iſt eine andere, wohl zu verneinende, das Weſen der Dichtung in der Muſik aber eben ſo wenig berührende Frage, als der Umſtand, daß die große Fuge in der Sonate op. 106 (14 Seiten, 315 Takte) in den meiſten ihrer Theile, von dem Standpunkt eines Taſteninſtrumentes, immer unausführbar und auch noch im beſten Fall klavierroh zu bleiben verdammt iſt, denn die Idee kann wohl in der Feder Sprünge machen, ohne ſich aufzugeben, der Klavierſpieler kann ihr aber nicht eben ſo nachſpringen, ohne die Folge der Töne und damit den Klavierverſtand aufzugeben. Für ſo etwas verantwortet aber Beethoven noch gar nicht, und ſolche immer höchſt merkwürdige, weil in ſich berechtigte, wenngleich ungeheuerliche Erſcheinungen ſind nach der Idee, nicht nach den Mitteln zu beurtheilen, welche die Idee geltend machen. Manches wäre auch wohl anders ausgefallen, wenn dem großen Geiſte die Beurtheilung ſeiner ſelbſt, dem Effekt nach, nicht durch den Verluſt ſeines Gehöres entzogen geweſen wäre, weshalb ihn denn auch die Franzoſen den tauben Muſiker nannten, was ſo recht was für ſie war und die Sache in aller Kürze, ohne Appellation, in Frankreich dem Cauſalzuſammenhange nach erledigte. Wo ein Sinn fehlt, hat ein Franzoſe nichts mehr zu ſehen.

Beethoven focht für ſeine große Sache, welche die der Berechtigung des Geiſtes war, nur noch auf dem Papier, das einzige Schlachtfeld, das ihm geblieben. Hier iſt der Held zu beurtheilen und vor Allem der Grundſaz zurück zu weiſen, daß eine Intention, die man nicht leicht verſteht, damit unverſtändlich iſt.

Der Fuge war Beethoven in dieſer Periode vielleicht darum ſo viel näher getreten, weil er bei einer, dem Prinzip nach techniſch zu löſenden Aufgabe weniger des Ohres, als des muſikaliſchen Verſtandes bedurfte. Er ſchrieb ſogar eine Ouvertüre im Fugenſtyl, das einzige Beiſpiel (ſiehe die Entſtehung der Ouvertüre bei op. 124 im Kataloge). Dieſe Richtung mußte ihn den Männern des ſtrengen Styls nähern. Es iſt etwas vom großen Bach und ſeiner Art, das Taſteninſtrument zu behandeln, in den beiden letzten Variationen der Sonate op 109, in den eigenthümlichen Veränderungen der **Arietta** in der letzten Sonate, welche Bezeichnung ſchon wie **Cavatina** und **danza tedesca** im B Dur-Quartett, wie der gewählte Takt ($^{9}/_{16}$) an Aehnliches in Sebaſtian Bach erinnert, dem ſolche von italieniſcher Vokal- auf die Inſtrumentalmuſik übertragene Bezeichnungen geläufig waren, der komplizirteren in der **Missa solennis** und in den Chören der neunten Symphonie gebrauchten Taktarten ($^{3}/_{2}$, $^{6}/_{4}$), wie der **danza** zu geſchweigen. Sebaſtian Bach hat ſo viele Tanz-Rhythmen unter ſo vielen undeutlich gewordenen Namen behandelt, daß man ſich wundern muß, daß es der muſikaliſchen Literatur immer noch an einem Bachſchlüſſel gebricht, wie man Rabelaisſchlüſſel hat. —

Noch abweichender als von der traditionellen Fugenform ſind die für den Geiſt der letzten Inſtrumentalgruppe maaßgebenden Beethovenſchen Fugenthemas in op. 106 und 133. Der Sprung auf den Triller (von f nach a Dezime) über die den Bäſſen zurollende rechte Hand weg, iſt ganz im Charakter des im erſten Satze der Rieſenſonate vorherrſchenden heroiſchen Elementes. Schwerlich hätten Händel, Bach, der in der Fuge ſo unendlich liebenswürdige Mozart, dieſes Thema auch nur als ein Fugenthema gelten laſſen. Hätten ſie, die glatten Fugenmeiſter, aber auch daſſelbe, ſeiner Folgen und genialen Behandlung halber, als ein Kurioſum hingenommen und die Ungeheuerlichkeit des Stückes damit entſchuldigt, daß es am Ende nur einem Pianoforte gelte: ſo hätte ſie kaum etwas mit der in Thema und Behandlung ihren Syſtemen widerſtreitenden, dem unverletzlichen Heiligthum des Quartettſatzes zugewieſenen Fuge op. 133 verſöhnen können.

* * *

Dieſe Umſtände trugen viel dazu bei, die letzten Werke Beethoven's als muſikaliſch-apokalyptiſche erſcheinen zu laſſen, von denen lange Niemand etwas wiſſen wollte. Die eigenthümlichen Schwierigkeiten ihrer Ausführung, die man zu einer Unmöglichkeit derſelben vergrößerte, ließen den Bann der Zünftigen gegen ſie ausſprechen. Da dieſe die einzigen waren, welche ſich überhaupt an ſie wagen durften, ſo blieb es bei der Meinung der Unmöglichkeit einer Ausführung der letzten Werke im Allgemeinen und der letzten Quartette im Beſonderen. Pianiſten, die immer weniger ſpröde waren und ihre Finger in Alles tauchen, verirrten ſich wohl hie und da in die letzten Sonaten, das ſchwere Geſchütz der Fuge ſchreckte aber dieſe leichten Fußvölker bald zurück, woher ſie vom Modetand des Augenblicks gekommen waren.

Ein bemerkenswerthes Beiſpiel der Annäherung an Beethoven beobachtete der Verfaſſer in Paris. Hier war Baillot, einer der großartigſten Quartettſpieler die es gegeben, über das F Moll Quartett hinaus, vor dem Es Dur Quartett op. 127 ſtehen geblieben. Der innige Beethoven-Spieler, dem ſich noch im G Dur Quartett mit der Fuge Niemand gleichſtellen können, deſſen breitem großen Spiel in dem damals noch viel verläumdeten Scherzo des erſten Es Dur Quartetts op. 74 erſt recht wohl geworden, wie der kühne Schwimmer am liebſten gegen den Strom arbeitet, Baillot ſtand vor einem Werke, in dem er nicht mehr Beethoven fand. Das Baillot'ſche Quartett, eins der beſten in Europa, legte das erſte Quartett der dritten Gruppe nach einem unglücklichen Verſuche als unſpielbar und unverſtändlich bei Seite. Baillot verſchwieg ſich indeß nicht, daß ſubjektive Unfähigkeit wol die Schuld tragen könne und kam auf ſeine Stimme zurück. Nach einiger Zeit hatte er ſich in ihr eingelebt, wie er ſich nach den erſten ſechs Quartetten in den auf dieſe folgenden einleben müſſen, um ſie zu Triumphen im Quartettſpiel zu machen. Hierauf vertheilte er die anderen Stimmen, mit dem Rath für jeden, es ebenſo zu machen. Sie geigten Alle entſetzlich viel im Geheimen, wollten ſich aber die Sache nur ſo eben angeſehen haben, als ſie nach geraumer Zeit zuſammen kamen. Mit Entzücken fielen ſich die Freunde um den Hals, als das neue Werk nunmehr in ſeiner ganzen Herrlichkeit vor ihnen ſtand. —

Und ſo wird es überall ſein, wo es noch nicht dahin gekommen iſt.

Baillot ſchrieb dem Fürſten Nikolaus Galitzin, der demſelben das ihm gewidmete Quartett op. 127 im Manuſkript mitgetheilt hatte: „Beethoven Vous introduit dans un nouveau monde. Vous traversez des régions sauvages. Vous longez des précipices, la nuit Vous surprend. Vous Vous reveillez et Vous êtes transportés dans des sites ravissants; un paradis terrestre Vous entoure, le soleil luit radieux pour Vous faire contempler les magnificences de la nature.

Wie der Leſer, der unſeren Unterſuchungen mit einiger Aufmerkſamkeit folgte, ſieht, unterſchied Baillot noch nicht in Beethoven, weiß auch er nur von einem Stück (morceau) mehr, das, ſeiner interpretativen Beurtheilung des Gehalts nach, eben ſo gut einer wie der anderen Entwickelungsſtufe Beethoven'ſchen Geiſtes angehören kann.

Setzen wir mit Hegel das Romantiſche als die Innerlichkeit, die nicht zu adäquaten Ausdruck gelangt; ſo iſt Beethoven in der zweiten Periode die Muſik gewordene Romantik, in einem viel höheren Grade iſt er dies aber erſt in der letzten Periode. —

Zu der muſikaliſchen Emanzipation in der zweiten kam die Emanzipation der Idee als Perſönlichkeit in der dritten.

Das will die letzte Stylmetamorphoſe ſagen.

Faſſen wir die Gruppen hier am Ende der Unterſuchung zuſammen, ſo haben wir:

Die Tradition,
Die Emanzipation,
Die Ausſöhnung in der Perſönlichkeit.

Mit- und Nachwelt Beethovens.

Wir zogen Erſcheinungen von allen Gebieten des Lebens in unſere Betrachtungen, um in dem Künſtler die Kunſt, in der Kunſt das Leben zu erkennen.

Die menſchliche Geſellſchaft und mit ihr alle Kunſt und Wiſſenſchaft iſt ein Relatives, alle menſchliche Kenntniß ein Subſtrat, eine Folge von Schlüſſen durch Vergleiche. Der Maſtodont iſt ein großes Thier, weil es Wieſel giebt. Mit- und Nachwelt Beethovens ſind Dekorationen, die ſeine Erſcheinung in das rechte Licht ſtellen. Man muß Haydn und Mozart, Händel und Bach kennen, um zu ermeſſen, wer Beethoven war, was es mit ihm auf ſich hat. Man hat Weber und Mendelsſohn nicht zu vergeſſen und ſich unter den Zeitgenoſſen umzuſehen, um den Einfluß zu erkennen, den ein Geiſt wie Beethoven übte.

Inſofern Mozart erſt nach ſeinem Tode, in den Tagen Beethovens, zu voller Anerkennung gelangte, gehört Mozart der Mitwelt Beethovens an.

Wie der große Napoleon von ſich ſagen konnte: je suis un ancêtre, ſo hat auch Beethoven keine Kunſtahnen, keine

Vergangenheit, iſt er Gegenwart und Zukunft der Inſtrumentalmuſik.

Händel, den Beethoven über Alles ſchätzte, weil er in ſeinen Oratorien die Löwenſpur erblicken mochte, die er einmal in der Inſtrumentalmuſik zu hinterlaſſen gedachte, Händel kann gar nicht als Inſtrumentalcomponiſt genannt werden, wo von Beethoven die Rede geht. Händel iſt der Beethoven des Oratoriums, wie Sebaſtian Bach der Beethoven des ſtrengen Styls.

Nicht nach dem Oratorium: „Chriſtus am Oelberge“, nicht nach ſeinen zwei Meſſen, nicht nach ſeinen Fugen iſt Beethoven zu beurtheilen, wenn er gleich, wie wir geſehen, der Schöpfer einer noch wenig verſtandenen Fugen-Romantik in ſeinen letzten Werken wurde und ihm noch das opus mysticum der Quartettfuge op. 133 den „Hypogryphen ſattelt, zum Ritt in das alte romantiſche Land“! —

Sebaſtian Bach, Händel, die Kirchenfürſten des geiſtlichen Styls, mögen die erſten Plätze in der Fuge, dieſe als den ſcholaſtiſchen Formausdruck verſtanden, einnehmen; das macht ſie noch nicht zu der Vorwelt Beethovens, die nur in dieſem ſelbſt, in der inſtrumentalen Natur ſeines Geiſtes zu ſuchen iſt.

Die Idee, der in Tönen Ausdruck findende Gedanke, iſt der Kern der Sache. Wir werden uns ſomit auch bei der Beurtheilung der Mit- und Nachwelt Beethovens an die durch ihn zur Anſchauung gekommene Idee, an den Fortſchritt im Geiſte, nicht an den techniſch-muſikaliſchen Apparat und ſeine Modalitäten halten.

Nicht der ſtrenge Styl und was damit zuſammenhängt, iſt das Charakteriſtiſche in Beethoven. Wir haben nicht bei Händel und Bach, in ihren Beziehungen auf Beethoven, zu verweilen, welche ſich nicht in ihrer Behandlung des Apparats, ſondern nur ſehr allgemein in dem von ihnen in den Apparat gelegten Geiſte ausſprechen. Für unſern Zweck einer Beleuchtung Beethovens durch Zeitgenoſſen, um ihn ſelbſt beſſer kennen zu lernen, ſtehen uns Haydn und Mozart am nächſten. Mozart namentlich iſt die bei weitem wichtigſte Erſcheinung für eine Beurtheilung Beethovens, durch die Univerſalität ſeines ſchon in dieſer Beziehung unvergleichlichen Genies ſowohl, als durch ſeine Rückwirkung auf Haydn, von dem man meiſt überſieht, daß er ſo viel länger als Mozart gelebt und in dieſer ſeiner ſpätern Lebenshälfte eben ſo viel von Mozart angenommen, als Mozart früher von Haydn.

Viele Werke Haydn's, die für die Salomonſchen Konzerte in London componirten Symphonien zum Beiſpiel, ſind ſpäter als die Mozartſchen geſchrieben. Man lieſ't in der Rigaſchen Zeitung *) (22. Oktober 1855): „Auf dem Boden des doppelten Contrapunktes, des Canons und der Fuge hat ſich keine ſchönere und duftigere Blüthe entfaltet, als das deutſche Quartett für Bogen-Inſtrumente, wie wir es in den unübertroffenen Meiſterwerken dieſer Gattung von Haydn, Mozart und Beethoven beſitzen. Haydn iſt der Schöpfer der höhern Kammermuſik und es gereicht dem Altmeiſter keineswegs zum

---

*) Siehe den Beethoven status quo in Rußland, bei Riga.

Vorwurf, ſondern zum Ruhm, daß er, nachdem der reicher, tieſer und allſeitig begabte Mozart den Kreis der Ideen und Formen dieſer Gattung bedeutend erweiterte, ſich dieſer genialen Reform anſchloß und in ſeinen ſpätern Arbeiten, in Quartett und Symphonie, ſich Mozart zum Muſter nahm.“

Seine ganze Hingebung an den unſterblichen Strahlengeiſt Mozarts ſprach der große Haydn im Jahre 1787 in folgenden kindlichen, in dieſem Munde gewiß höchſt bedeutſamen Worten aus: „Könnte ich jedem Muſikfreunde, beſonders aber den *Großen*, die unnachahmlichen Arbeiten Mozarts ſo tief und mit einem ſolchen muſikaliſchen Verſtande, mit einer ſo großen Empfindung in die Seele prägen, als *ich* ſie begreife und empfinde — ſo würden die Nationen wetteifern, ein ſolches Kleinod in ihren Ringmauern zu beſitzen.“ (Allgemeine Muſik. Zeit. 1851. S. 493.)

Schon aus dieſer Wechſelwirkung der beiden großen Männer auf einander geht hervor, daß in Bezug auf Beethoven Mozart beſonders ins Auge zu faſſen iſt.

Fangen wir mit dem Klavier Mozarts an. Mozart iſt der Schöpfer des höheren Repertoirs des Taſteninſtruments, ſeiner geiſtigen Archive im freien Styl, zu dem die Behandlung des Inſtrumentes im Allgemeinen, durch die Bach's, einen erſten Grund im ſtrengen, ſehr viel weniger jedoch im freien Styl gelegt hatte. Die Mozartſchen Klavierſonaten ſind noch eine Fundgrube muſikaliſcher Ideen, zumal im Adagio: die Hauptſonaten für Klavier und Violine höchſte Ausdrücke einer Form, die gar nicht zu übertreffen war, weil ſie ſich genügte.

Die vor-Beethovenſchen Zeiten hielten das Klavier **(cembalo)** für ein Baſtardchen der Orgel. Deßhalb ſchielt in ihnen auch die Fuge, oder zum Mindeſten die imitatoriſche Tonform, aus jeder Ecke ſo neugierig hervor. Dieſe Anſicht war es, die Beethoven ganz aufgab, um das Pianoforte als einen Behelf ſeines mächtigen Orcheſters anzuſehen, gegen den das Gedankenſtrichchen, das Mozart ſein Klavier nannte, nichts vermochte *). Was mußte nicht Mozart fühlen, als er die Phantaſie in C Dur (bekannter unter dem Namen Phantaſie und Sonate), eine, den größten Inſtrumental-Schöpfungen Beethovens ebenbürtige Dichtung, in den für eine ſolche Holzſchachtel geltenden Zeichen niederlegte! Die herrliche vierhändige Phantaſie in F Moll iſt eine Kapital-Compoſition, die Niemand nachzuahmen auch nur gewagt. Nicht für die Kaiſerliche Eremitage in St. Petersburg ſchrieb Mozart die Phantaſie, zu den Zeiten der Kaiſerin Katharina II, wie man zuweilen verbreitet hat, ſondern für den Eigenthümer des Kunſtkabinetts am rothen Thurm in Wien, Müller, (Graf Deym), ein Buſenfreund des unſterblichen Namens, der ihn um ein bedeutendes Stück, galt es gleich einer Spieluhr, gebeten. Mozart that einen Meiſtergriff in ſeinen Genius und ſetzte das Meiſterwerk ſpäter vierhändig für Piano.

---

*) Der in allen Dingen geiſtreiche Liſzt, ein Künſtlerbegriff, wie ſich ihn die Zeiten von Mozart und Beethoven gar nicht bilden konnten, hat den Flügel Beethovens, das Käſtchen Mozarts in einem Zimmer der Altenburg vereinigt.

Einen bleibenden Platz behaupten in der Geſchichte des Pianoforte die Phantaſien von Mozart in C und D Moll, die Phantaſie mit der Fuge (C Dur), einige Rondos (Romanze Es Dur; Andante A Moll). Die Andanten und Adagios der meiſten Sonaten ſind lyriſch-dramatiſche Heldenſcenen ohne Theater. Das Adagio in der Phantaſie (und Sonate) iſt eine Scena ed Aria für Klavier, in einem Styl, den man „römiſch“ nennen möchte. Was Beethoven in dieſer Art geſchrieben (Sonate op. 22), hat einen zu ſymphoniſtiſchen Charakter, um, wie in Mozart, für reine Klaviermuſik gelten zu können. Das Finale der Phantaſie zeigt die Macht, zu der man die Synkopen erheben kann, deren Anwendung Beethoven, insbeſondere ſeit der Sinfonica eroica, ſo erſtaunlich erweitern ſollte.

Der vorherrſchende Ausdruck in Mozart iſt zärtliche Innigkeit. Seine Melodie iſt ein den blauen Himmel ſeiner ungetrübten Seele ſpiegelnder Fluß. Mozart iſt die alles Perſönlichen baare Muſik; deshalb hat er ſo nachhaltig Schule gemacht, iſt er ſo viel, bewußt und unbewußt, nachgeahmt worden. Beethoven hat man wohl beſtohlen, zu einer Nachahmung ſeiner hat ſich Niemand verſtiegen. In Mozart bewundert man die Muſik, in Beethoven, was er in der Muſik ſagt; die Erſcheinung in Mozart, innerliche wie äußerliche, iſt Muſik, muſikaliſcher Ausdruck, in Beethoven — Idee;

ihm iſt die Muſik äußerer Ausdruck inneren Weſens, der Faltenwurf, in den er ſeine Gedankenwelt kleidet.

Mozart's Inſtrumentalmuſik (Symphonie, Quartett, Sonate) hat heut' zu Tage etwas von einem längſt unpraktiſch gewordenen goldenen Zeitalter.

> Ver erat aeterum, placidique tepentibus auris
> Mulcebant Zephyri natos sine semine flores.

Man hat 39 Sonaten von Mozart für Piano und Violine. Kein Componiſt verſchmolz glücklicher dieſe ſo verſchiedenen Inſtrumente, daß ſie ſich auszuſchließen ſcheinen. Die herrlichen Sonaten in F und G Dur (mit den Variationen), die Sonate in A Dur mit der Fuge, die lebenſprühende A Dur Sonate ($^6{}_8$) mit dem erhabenen Adagio, dem unermüdlichen Preſto und noch ſchöneren erſten Satze ſind unerreicht. Das Andantino der B Dur Doppelſonate könnte das Glück eines Tenors in der Oper machen, (ſiehe Heft 15—18 in der Haslinger'ſchen Ausgabe der Klavierwerke Mozart's mit und ohne Begleitung). Unter den zehn Sonaten von Beethoven für Piano und Violine ſind die erſten ſechs geniale Nachbildungen Mozart'ſchen Styles, Mozart'ſcher Behandlung des Saiteninſtruments, im Verhältniß zum Pianoforte. Dieſer Einfluß Mozart's ſpricht ſich noch ſogar in den Verhältniſſen der großen Beethoven'ſchen Doppelſonate op. 47 aus (Sonata per il Pianoforte ed un Violino obligato, scritta in un stilo molto concertante quasi come d'un Concerto, dedicata al suo amico Rodolfo Kreutzer) Man vergleiche dieſem, der Symphonie genäherten Werke, die obengenannte

Mozart'ſche A Dur Sonate ($^6{}_8$). Schon in dieſer iſt die von Beethoven erweiterte Emanzipation des Klaviers als muſikaliſches Inſtrument, augenfällig. Der bei Beethoven ſo ausgeſponnene Schlußſatz zeigt ganz die rhythmiſche Behandlung eines ſolchen Stoffes durch Mozart in dem erſten Satz der angeführten Sonate. Mozart war der erſte Componiſt, der den Schlußſatz eines ſolchen Duetts im Finale zu einer Proportion von 427 Takten erhob, denen in dieſer Beziehung die 537 Takte des Beethoven'ſchen Finale entſprechen. Und welch' ein Adagio hat erſt Mozart ſeiner Sonate gegeben! — Daß ein Mann von dieſer Kraft des Genius, bei einer ſo techniſchen Richtung, Schule gemacht, wie nicht Beethoven; daß ſein Einfluß auf Beethoven unvermeidlich war, wird Niemanden Wunder nehmen, wohl aber, daß, wie es gekommen, Beethoven die Schule Mozart's hinter ſich laſſen können, um in einer außerordentlichen Individualität ſich ſo weit über die objectiv unendlich ſchöne Totalität der Kunſt in Mozart zu erheben. —

Die Vorzüge aller Schule, die eingänglichere Form, die ſo viel verſtändlichere Bedeutung der Dinge brachten die aller Doktrin anhängenden ſtereotypen Verhältniſſe mit ſich. So hat ein zweiter Theil bei Mozart nie die unvorhergeſehenen Ausführungen eines zweiten Theiles bei Beethoven. Ein zweiter Theil bei Mozart ſagt durchaus nichts, was der erſte nicht ſchon geſagt hätte; er iſt Mozart eine techniſche Aufgabe, deren Löſung einen Triumph muſikaliſcher Technik mehr ausmacht. Selbſt in Haydn iſt in dem zweiten Theil der Phantaſie zuweilen ein größerer Spielraum eingeräumt. Beethoven hingegen hat in einem erſten Theil nur ſo eben zu ſprechen angefangen und Niemand wird je errathen, was er erſt im zweiten Theil Alles zu ſagen finden wird. Die Idee der Schule, einen erſten Satz (Allegro) in zwei Theile zu theilen und den erſten zu wiederholen (Repriſe), eine Quadratur, von der abzugehen Haydn und Mozart für eine Todſünde gehalten hätten, gab, wie wir geſehen, Beethoven lieber ganz auf, (op. 54, 57, 90, 101, 109, 110 F Dur, F Moll Quartett op. 59, 94, Chorſymphonie).

Mozart hat dreiunddreißig Symphonien geſchrieben, von denen zwei (G Moll, C Dur mit der Fuge) Progreſſionen in der Form zeigen, die auf Beethoven vorbereiten. Eine Minuett, wie in der G Moll, eine Fuge wie in der Jupiter-Symphonie, ſind nie geſchrieben worden: beide Stücke ſind die Apotheoſen ihrer Form. Das wußte Beethoven und hütete ſich wohl vor Nachahmung. —

Oulibiſcheff ſagt in ſeiner Biographie Mozarts, daß die längſte Symphonie Mozart's 933 Takte, die Sinfonia eroica 1900 zähle. Nicht nur die arithmetiſchen Proportionen wuchſen mit Beethoven's Symphonien, der Geiſt in ihnen greift in demſelben und wohl noch in einem viel größeren Verhältniſſe weiter und tiefer.

Durch die Kammermuſik Mozarts (Quartett, Duo, Solo-Sonate) geht ein Hauch der griechiſchen Welt; der ſchönen Familie unter den Völkern. Nicht aus den Blumenkelchen des Hymettus allein, auch aus einem Mozart'ſchen Adagio träufelt der den Göttern der alten Welt mundende Honig.

Es iſt etwas von griechiſcher Baukunſt in Mozart'ſchen Linien. Sie ſind vorausſichtlich ſchön. Die Natur ſeines lichten Genius iſt klaſſiſch beruhigt.

Wo überall die Kunſt das Schöne als ſolches faßte, als die über dem Einzelnen ſchwebende Totalität des Schönen, da ſtand ſie immer einzig da, wie in der griechiſchen Baukunſt, die man, wie einen Mozart, nicht übertrifft, an deren Stelle man aber etwas anderes ſetzen kann. Die noch in dem Einzelnen das Ganze ausſprechende muſikaliſche Bauordnung vertritt Beethoven, wo man ihn dem Alles in Allem faſſenden Mozart gegenüber betrachten will. Bei keinem großen Manne der Kunſt laufen indeß ſo viel Gemeinplätze mit unter als bei Mozart. Seine bedeutendſten Werke allein ſind davon auszunehmen. Eine große Zahl der Konzerte, Sonaten, Variationen, bei weitem die meiſten Symphonien, einige Quartetten und Trios tragen den Stempel der beſtellten Arbeit und ſind wohl von den Meiſterwerken zu unterſcheiden, die dem großen Namen für alle Zeiten ſeine Größe erhalten werden.

Nach einem ſolchen Vorgange in dieſen Dingen lag für Beethoven nahe, es ſich eben ſo bequem zu machen. Die gewiſſenhafte Sorgfalt, die Beethoven auf ſeine Compoſitionen verwandte, unterſcheidet ihn weſentlich von Mozart, in deſſen Räumen mancher ideal ſchöne griechiſche Kopf, eine Venus von Milo neben einem verblichenen Maskeradenanzug zu ruhen kommt, deſſen Schnitt zu keiner Zeit ſchön war. Man wird Beethoven auch nicht ein mittelmäßiges Quartett, nicht eine ſchwache Symphonie nachweiſen. Die Kinderſchuhe, in welche der göttliche Mozart noch in ſeinem Mannesalter mit Wohlbehagen tritt, ſtellte der ernſtere Beethoven für immer in einigen Variationen, in Jugendverſuchen für Blasinſtrumente bei Seite, die aus der erſten Zeit ſtammen, wenn ſie gleich aus pecuniairen Gründen erſt ſpäter den Verlegern überlaſſen wurden, wie das Sextett und Trio für Blasinſtrumente (op. 71, 87). —

Hierher gehört der in ein großes und ſchönes Stück, in die Phantaſie mit Chor, verirrte Gaſſenhauer der Flöten- und Fagott-Solos in den Variationen des ſonſt ſo edel und großartig behandelten Themas, das dem Chor zum Grunde gelegt iſt.

Wir ſahen, wie Beethoven in der Fuge ein neues Leben entzündete. Es wäre mithin verfehlt, Beethoven auf dieſem Felde nach dem Vorgange Mozart's meſſen zu wollen. Hatte Beethoven in ſeinem C Dur Quartett op. 59 eine Fuge geſchrieben, die man einigermaßen der wunderbaren, fugirten Ouvertüre zur Zauberflöte an die Seite ſtellen mag, ſo ſind ſeine ſpäteren Zeiten in der Fuge (op. 133, 137) doch nicht mit der in unendlicher Meiſterſchaft, aber auf einem Boden, der dem Romantiſchen Ausſchluß gibt, wurzelnden Fuge Mozart's für zwei Violinen, Alt und Violoncell (C Moll) zuſammen zu ſtellen, ſondern nur aus Beethoven ſelbſt zu beurtheilen.

Ohne glatte Fugen zu ſchreiben, hatte ſich Beethoven nicht weniger des Kontrapunktes und aller ſeiner Geheimniſſe bemeiſtert; das durchſichtigſte Beiſpiel liefert die Fuge in der Sonate op. 110, wo alle Metamorphoſen der Behandlung eines Themas im ſtrengen Styl vorkommen (augmentatio, diminutio, duplica, triplica diminutio, suppressio mensurae).

Der Reiz einer Fuge liegt hauptſächlich in der myſtiſchen Idee, welche die Form als ſolche ausſpricht und ſo zu ſagen in ſich ſelbſt zerlegt. Es iſt gut, hier zu bemerken, daß je weniger dem Vortragenden davon klar wird, deſto mehr er ſich in der Idee gefällt, recht viel davon zu verſtehen. Es dürfte ſich mancher Fugen-Enthuſiasmus in der höheren Dilettantenwelt durch dieſen comes erklären.

Bei einem Quartett von Haydn und Mozart kommt man nicht einmal auf den Gedanken, nachzuforſchen, was ſie wohl ſagen, welche Idee ſie ausſprechen wollen. Sie geben ein vortrefflich componirtes Muſikſtück und haben damit genug. Das Individuum in Haydn und Mozart iſt die Bauordnung deren ſie ſich bedienen nicht der konkreite Gedanke. — Es giebt Ausnahmen (G Moll-Quintett, D Moll-Quartett von Mozart, das letzte Quartett in B Dur von Haydn $^1/_4$). Daher hat denn auch Haydn einige achtzig, Mozart eine größere Zahl unbekannter, als bekannter Quartette, Beethoven nur ſechszehn ſolcher geſchrieben, die eben ſo viel Stücken von Sheakſpeare, Göthe und Schiller gleichkommen. Mit dem Haydn-Mozart'ſchen Quartett iſt es beſonders wie mit der griechiſchen Baukunſt welche ſich in der abſoluten Schönheit ihrer Linien befriedigt und nicht weiter geht. Das Haydn-Mozart'ſche Quartett iſt ein an ſich ſchönes Gebäude, von dem man nicht weiß, zu welchem Zweck es dient. Dies iſt der allgemeine Standpunkt, von dem es Ausnahmen giebt. Im Quartett, deſſen Gewebe, ſo zu ſagen, auf der Hand liegt, zeigt es ſich andererſeits ſo recht, wie Beethoven hier ganz beſonders eine gemiſchte Bauordnung vertritt, die durch den Gedanken, deſſen

Trägerin ſie wirkt, zu der Seele ſpricht. Beethoven iſt der Philoſoph des Quartetts, jedes ſeiner ſechszehn Quartetten hat eine Perſönlichkeit, welche in der Individualität des Grundgedankens beſteht. Schon aus dieſem Grunde opferte Beethoven ſpäter gern der Individualität, was in der Schule von Haydn und Mozart noch der Totalität gebührte — die Repriſe. Man findet ſogar zwei Repriſen im erſten Satze (Mozart im G Moll und Es Dur Klavierquartett, nicht auch in dem in unvergleichlichem Ebenmaaße geſchriebenen Quintett mit Blasinſtrumenten). Der zweiten Repriſe folgt dann gewöhnlich ein beſonders kräftiger Epilog, wie in Mozart. Auf dieſe Form ging Beethoven nie ein. Er ſchreibt Amenda nach Kurland ohne Datum: „daß er erſt jetzt recht Quartette zu ſchreiben wiſſe." Dieſer in den Signalen für die muſikaliſche Welt (Nr. 5. 1852) zuerſt abgedruckte Brief iſt nothwendig nach Herausgabe (1801) der erſten 6 Quartette op. 18 geſchrieben, und bezieht ſich ſomit auf die zweite Reihe, auf die Quartette op. 59. Wir wiſſen genau durch Wegeler (S. 30), daß bei dem erſten Verſuch Beethoven's, im Jahre 1795 auf Beſtellung des Grafen Appony, ein Quartett gegen ein beſtimmtes Honorar zu ſchreiben, das erſte Mal das Violin-Trio op. 3 (1796), das zweite Mal das Violin-Quintett op. 4 (1796) entſtand. Spricht ſomit Beethoven von Quartetten zu Amenda, die er bereits geſchrieben, ſo können dies nur die ſechs erſten op. 18 ſein, die Beethoven zu ſchnell hinter einander ſchrieb, um ſie einzeln im Geiſte von einander zu trennen, verweiſt er in dem Briefe auf die drei Quartetten in op. 59, welche bereits im Jahr 1807 in Wien im Manuſkript geſpielt wurden und 1808 erſchienen (ſiehe das Nähere in den Quellen bei op. 59 in unſerm Katalog). Dies iſt auch darum wahrſcheinlich, weil der Stylunterſchied zwiſchen den erſten drei Quartetten op. 18 und den folgenden drei in op. 18 (zweite Lieferung, livraison), giebt es anders einen ſolchen, der nicht nur in der Verbindung einer langſamen und raſchen Bewegung zum Finale des ſechsten Quartetts (**La Malinconia**) beſtände, Beethoven gewiß noch nicht veranlaßt hätte, deſſelben Erwähnung zu thun. Wie nahe dagegen lag dieſe ſelbſtzufriedenere Erwähnung hinſichtlich der zweiten Reihe in op. 59, op. 74. Wichtig iſt die Stelle im Briefe, weil ſie herausſtellt, wie viel höher Beethoven ſelbſt jene zweite Reihe ſchätzte*).

War Mozart der Mann muſikaliſchen Genies, dem ſich Beethoven eine Zeitlang in ſeinen Ideen unterordnete und dieſe noch niederhielt, deſſen Formeln noch in einigen Nummern des Fidelio (1805) zu erkennen ſind; ſo hat Niemand dermaßen die Inſtrumentation Beethovens in Oper und Orcheſter benutzt, wie der geniale Componiſt des Freiſchützen, der Euryanthe, des Oberon.

---

*) Falſch verſtand den Brief Seroff (ſiehe den Beethoven status quo in Rußland bei St. Petersburg), wenn er in der Stelle: „ich habe ſeit der Zeit, daß Du fort biſt, Alles geſchrieben, bis auf Opern und Kirchenſachen" finden wollen, Beethoven habe ſeine Oper, ſeine erſte Meſſe componirt gehabt, weshalb der Brief zwiſchen 1805 und 1810 falle, in welchem letztern Jahre die Meſſe erſchienen. Die Stelle ſagt das Gegentheil und von der Meſſe ſpricht die A. M. Zeitung bereits im Jahr 1807, was Seroff im Katalog von Beethoven et ses trois styles überſehen.

Unabhängig von Beethoven tritt Weber erſt auf dem Pianoforte auf, welchen Begriff er ganz eigentlich unſeren Tagen überlieferte. Die Dezime, die „zerſtreute Harmonie“, der herriſche Gebrauch der linken Hand ſind Webers Erfindung. Beethoven war das Klavier zu keiner Zeit mehr als ein Mittel, inſtrumentale Ideen am leichteſten aufzuſchreiben; unter den Händen Webers iſt das Klavier zu einem Inſtrument erwachſen, das Weber als ſolches behandelt wiſſen will.

Die Geſchichte inſtrumentaler Tondichtung hat Weber nicht als den Ebenbürtigen eines Haydn, Mozart und Beethoven zu nennen; ſeine Klaviermuſik indeß iſt ein für das Inſtrument, nicht auch für die muſikaliſche Idee ſo bezeichnender Fortſchritt, daß ſie, als ſolche, Beethoven hinter ſich läßt. Die lieblichen Klavierſonaten Mozarts ſind Quartett-Cartons; die großartigen Sonaten Beethovens ſymphoniſtiſche Rhapſodien; die ritterlichen Sonaten Webers ſind der vollkommenſte, der glücklichſte Ausdruck eines Inſtrumentes. Das Klavier Mozarts, mit andern Worten, iſt das verbeſſerte Cembalo Haydn's, deſſen magere Saiten noch durch Metallſtiftchen und Federpoſen angeſchlagen wurden; das Piano Beethovens iſt ein Mikrokosmos des Orcheſters; das Inſtrument Webers das vom Quartett- wie Symphonie-Carton gleich freie, ſelbſtſtändige, ſich genügende, ſelbſtbewußte Pianoforte, deſſen Mißbrauch zu unmuſikaliſchen Zwecken in unſeren Tagen den Standpunkt der Klaviermuſik auf das Gebiet mechaniſcher Induſtrie verrückt hat. So ſind die nach allen Sonaten Beethovens noch neuen, immer edlen Erſcheinungen der vier Klavierſonaten von Weber, die mit Keckheit, wie Weber ſich ausdrückt, vorzutragende, ein Lichtmeer ausſtrömende Polacca in E dur zu verſtehen; ſo die Sonate für Piano und Klarinette (welche letztere Stimme weder in einem Violin- noch Violoncell-Arrangement wieder zu geben iſt), ſo die erſten Konzerte in C und Es dur, die Aufforderung zum Tanz, das Konzertſtück, das eigenthümliche Quartett und Trio für Pianoforte, das reizende Quintett für Klarinette und Bogeninſtrumente. Im Klarinett-Repertoire bilden die Weber'ſchen Concertinos, die Variationenpiece eine reizende, duftende Oaſis in der unerquicklichen Konzert-Wüſte unſerer Tage. Aber Auffaſſung muß das Blasinſtrument mitbringen, etwas mehr als gute Lungen und den Wunſch, Geld zu verdienen, auch etwas weniger Ignoranz der guten Literatur des Inſtrumentes, als Italiener und Franzoſen gewöhnlich beſitzen. —

Was Weber vor noch ſtärkeren Anleihen bei Beethoven bewahrte, war ohne Zweifel die ihm inwohnende Idee ſeines Freiſchützen, welche entfernter oder näher, deutlicher oder undeutlicher, allen ſeinen Erfindungen zum Grunde liegt. Wie Beethoven in der Idee, ſo wurde Weber in der Form von den Zeitgenoſſen verkannt und verleumdet. Seine Dezimen (das Kommißbrod des Pianoforte unſerer Tage) erſchienen unbequem, ſeine Oktaven, die er zuerſt in raſchen Figuren ſchrieb (Finale der Joſeph-Variationen) eine reine Unmöglichkeit. Hierzu kam, daß die Durchführung und der Mittelſatz bei Weber oft etwas Dilettantiſches an ſich hatten, was ſchon bei Hummel wegfiel, welcher der Mozart'ſchen Schule angehörend, den Apparat ſo in den Vordergrund rückte, daß unter demſelben die Idee nur ſo eben und gerade nicht immer beſonders ſprechend herausſieht. Hummel dachte mehr daran, den Klavier-Virtuoſen, als dem Klavier eine gedankenreiche Literatur zu ſchaffen. Das war es ohne Zweifel, was Beethoven von Hummel ſo zurückhielt*), trotz der Achtung, die er ihm zollte und die Hummels größere Werke (Quintett, Septett, nicht auch das Septuor militaire) in ſo hohem Grade als muſikaliſche Arbeit verdienen. Die berühmte Virtuoſen-Sonate Hummels in Fis Moll konnte dem Dichter der Sonate, op. 106, welche nicht von Hummel zu verdauen war, höchſtens als ein ſchwülſtiges Weihnachts-Carmen erſcheinen. Iſt doch noch in der ſchönſten vierhändigen Sonate, welche die muſikaliſche Literatur beſitzt, in der As Dur-Sonate von Hummel, die Arbeit weit über die Idee zu ſtellen und dies noch ſehr viel mehr in den Hummelſchen Konzerten (A, H Moll, E Dur) der Fall.

Wie Mozart und Beethoven war Weber Pianiſt von Fach. Wie Hummel improviſirte Weber über vorgeſchlagene Themen. Beethoven war der Charakter einer Perſon, einer Idee, das beſte Thema zu Improviſationen, in denen ſich ihm begreiflich Niemand gleichgeſtellt hat.

---

*) Siehe den bedeutſamen Zuſammenſtoß Beider in Eiſenſtadt bei Gelegenheit einer Aufführung der zweiten Meſſe von Beethoven, im Schloſſe des Fürſten Eſterhazy (1810) bei op. 86 im Katalog.

Die durch Hummel zuerſt eröffneten Triumphzüge reiſender Klavier-Virtuoſen ſchliefen noch im Schooße der Zeiten, als Weber ſeine Pianofort-Odyſſee durch Deutſchland verfolgte. In ſeinen hinterlaſſenen Schriften giebt der geiſt- und gemüthreiche Marn vielſagende Winke, deren wir folgende Zeilen entnehmen: „Gaſtwirth: Sie wollen Konzert geben? Die Magd, die ein Maas Bier holte, hat mir's geſagt. — Mein Konzert war leer, weil tanzende Hunde angekommen waren, wo auch mehrere Muſiker hingingen, weil ſie dort 24 Kreuzer mehr bekamen. Der Gedanke an Emilien läßt mich aber ſchön ſpielen.“

Die Allgemeine Muſikaliſche Zeitung (50 ſtarke Bände in Quarto, von 1789 an), iſt der Stapelplatz der Ungereimtheiten, der auf edle Künſtler einmal angewandten Thierquälereien. Dort hat man die Foltern von Weber, von Beethoven nachzuleſen, welche dieſe Geiſter nicht verhinderten, uns zu werden, was ſie uns geworden. Dieſer Kirchhof foſſiler Konzertknochen des ganzen muſikaliſchen Europas iſt durch keine andere Quelle zu erſetzen. Hier wird von Beethoven als von einem Komponiſten geſprochen, der gerade nicht ohne Anlagen iſt, von Weber als von einem nichts Verſprechenden. Die ergötzlichſten Stellen findet man in unſerem Kataloge abgedruckt. (Siehe verſuchsweiſe op. 12, op. 17, op. 36.)

Der Kern der Weber'ſchen Idee iſt der irdiſche Genuß, den ſie veredelt, den ſie aber Genuß ſein läßt. Ganz verſchieden von Beethoven, der, kein gegebener Menſch in ſeiner Glückſeligkeitsſphäre, alle Menſchen, das Menſchliche in ſeinen Fehlern und Vorzügen, in ſeiner Pein, wie in ſeinem Glück, vertritt. Das letzte Wort Beethovens erfährt man nie. Nicht dieſe Erdenwelt iſt ſein Spielplatz, ſein Zug geht nach oben; aus den Wonnen, aus der Pein ringt er ſich dahin, wo er Wohnung macht.

Der Totalcharakter Beethovens iſt der unendliche Dualismus der Berechtigung hienieden, der Sehnſuchtstriebe und der ihnen gewordenen, ſo viel geringeren Realität. Nicht jede große Seele kennt den nie geſchlichteten Streit!

Weber ließ ſich an den Wonnen des Lebens genügen. Das hört man ſeinen lebenslüſternen Melodien wohl an, und nur auf den Brettern greift er zum Samiel. Der Componiſt des Don Juan läßt ſich die Realität recht wohl gefallen. Seine Geſänge beſagen, wie das Leben für ihn beſſer und reicher hätte ausfallen können, damit aber ſelbſt noch nicht beſſer zu ſein hatte. Der Schmerz Mozarts iſt eigentlich, nicht ſelbſt ſein Don Juan zu ſein, und daß ihm die ducati zu einer „gran' festa fa preparar" abgehen. Oh! es war ſo weit aus der engen Wohnung im „kleinen Kaiſerhauſe" (der jetzige Mozarthof) in der Rauhenſteingaſſe in Wien, mit den zwei Fenſtern auf einen engen, finſteren Hof, bis zu dem Saale, in dem Don Juan den goldenen Armleuchter ergriff, um dem ſteinernen Gaſte zu leuchten. Mozart iſt zärtlich, wo Beethoven leidenſchaftlich wird, er beugt ſich, wo Beethoven trotzt. Beethovens Frieden iſt nur ein Waffenſtillſtand: immer zufrieden, fühlt ſich Mozart glücklich bei dem Gedanken an ausreichenden Wohlſtand, der noch gar keine Veränderung in Beethoven hervorgebracht hätte.

Man lieſt in den Reiſebüchern Reichardts folgende in's Converſations-Lexikon und ähnliche Sammelwerke übergegangene Zuſammenſtellungen: „Haydn erſchuf das Quartett aus der reinen Quelle ſeiner lieblichen originellen Natur. An Naivetät und heiterer Laune bleibt er daher auch immer der Einzige. Mozarts kräftigere Natur und reichere Phantaſie griff weiter um ſich und ſprach in manchem Satz das Höchſte und Tiefſte ſeines innern Wahnes aus. Er baute auf Haydn's lieblich phantaſtiſches Gartenhaus ſeinen Palaſt. Beethoven hatte ſich frühe in dieſem Palaſt eingewohnt und ſo blieb ihm nur, um ſeine eigene Natur auch in ſeinen eigenen Formen auszudrücken, der kühne, trotzige Thurmbau, auf den ſo leicht Keiner weiter etwas ſetzen ſoll, ohne den Hals zu brechen."

Dieſer in Bezug auf Beethoven höchſt wackliche Thurmbau hat ſeine zahlreichen Verehrer gezählt, insbeſondere unter der großen Schaar zünftiger, aber ſonſt ungebildeter Muſiker, denen Tageslaſt und Mühe nicht erlaubte, in den Geiſt der Meiſter einzugehen, deren Werke ihre Milchkuh geworden waren. Beethoven wie Mozart, Mozart wie Haydn, ſind die Schöpfer vollſtändiger Ideenbauten, keine Werkmeiſter, die zu der unſäglichen Arbeit eines Anderen das Ihrige thun, als arbeitete die ganze Kunſt an einer ungeheuerlichen Babel und nicht auf den imponderablen Gebieten des Schönen, ein Jedes ſelbſtſtändig für ſich. An den Palaſt Mozarts baute Beethoven erſt recht eine Stadt in Paläſten, ſein **opus** iſt eine erſtaunliche **Fata Morgana** für ſich, kein Krönen des Werkes eines Anderen, das Beethoven ein Ausgangspunkt wurde, den er bald hinter ſich ließ, um nie wieder auf ihn zurück zu kommen. Indem er Mozart mit Haydn zuſammenſtellt, findet Reichardt einen melancholiſchen Zug in Mozart. Die Melancholie iſt die Sache Beethovens. Die Melancholie hat er erfunden, in's Ungeheure getrieben und geheilt. Kaum 30 Jahre alt, verſuchte er ſich in der Melancholie im ſechſten Quartett (**La Malinconia**), wo man dem Violoncelle Stufe um Stufe nachſteigt und vor einem Grabe ſtehen bleibt.

Haydn, der leichtgläubige, aber intereſſante Herodot der Symphonie und des Quartetts, naiv, urſprünglich wie der Vater der Geſchichte, hat zu einigen Quartetten Adagios geſchrieben, denen das Gartenhäuschen Reichardts, wo etwa er, der Herr Kapellmeiſter, ſeine Pfeife rauchte, zu eng ſein dürfte. Am leichteſten ſchlüpfte in ein ſolches ein Finalchen von Haydn.

Auch Haydn ſchuf einen Palaſt, die reine Wohnung einer reinen frommen Seele, zu der aber die gelockte Chimäre des Dichters, die Mozart nicht unbekannt war, die aber erſt Beethoven mit leiblichen Muſikaugen erblickte, um ſie nicht los zu laſſen, keinen Schlüſſel hatte. Die Liebe iſt Haydn eine bürgerliche Hochzeit; Mozart ein Königliches Beilager; Beethoven — Alles, das vermittelte Geheimniß des Lebens. Dem verliebten Weber iſt die Liebe — Max und Agathe. Das von Beethoven gefeierte Weib, die Armide ſeiner Herzensgebiete, hat Niemand erblickt. Wie es ihn drängt, ſie zu gewinnen, von den ſpiegelhellen Eindrücken der unbewußten ſeligen Jugendzeit, wo es ihn aus Wien an den Rhein zog, weil in der Jugend Liebe und Heimathsgefühle Hand in Hand gehen, bis zu den Geiſtes- und Lebenshöhen einer Trauerſymphonie über die Freude!

Clementi iſt mit Haydn und Mozart einer der Erzväter des Pianoforte. Beethoven hielt ſich immer im Schisma, weil er das Piano als einen Orcheſterbehelf behandelte. Noch im Klavier-Konzert, das doch einem beſtimmten Inſtrumente gilt, iſt ihm das Piano eine qualificirte Orcheſterſtimme. Clementi genügte das Piano als Inſtrument. Seine Sonaten, wie ſeine kleineren Bilder (gradus ad Parnassum) ſind trocken, machten aber Schule. (Cramer, Duſſek, Steibelt, Field.) Die von Clementi Didone abandonnata genannte Sonate bringt die poetiſche Idee hauptſächlich im Titel zum Ausdruck. Die bedeutendſte Erſcheinung dieſer trockenen Richtung blieb John Field, der das ſo aufgezäumte Piano zum Ausdruck eines Romanzenſängers brachte, der nie ſehr tief ging, aber immer gern geſehen wurde. Ein Nebenzweig der Clementiſchen Schule, in einer gewiſſen, nach dem Großartigen ſtrebenden Individualität, wurde Duſſek. Auch er wirkte aber mehr für den Apparat des Inſtrumentes, als für den Geiſt, der durch den Apparat zur Anſchauung kommen ſoll. Weiter reichte in der Vertretung des Höheren der edle Prinz Louis Ferdinand von Preußen, dem Beethoven ſein Klavier-Konzert in C moll widmete (1800). Duſſek iſt vergeſſen, der Prinz iſt es nicht.

Das Klavier-Quartett in F moll, das Ottetto lebt. Wenn der Prinz nur das Motiv im erſten Allegro des Ottetto hinterlaſſen hätte, würde er mit Ehren genannt werden. Dieſes vielſagende Thema hat das Verſprechende eines Beethoveniſchen, den augenblicklichen Reiz eines Weberiſchen. Die Zuſammenſtellung der Inſtrumente iſt nicht weniger bedeutſam (Piano, Klarinette, zwei Hörner, zwei Violen, zwei Celli) und man würde irren, wenn man glauben wollte, daß von der Pianoforte-Muſik mit Orcheſterbegleitung, die man bereits beſaß, bis zu einem Ottetto, bis zu acht Stimmen, nicht weit war. Vielleicht hatte hier der Vorgang im Beethoveniſchen Septett gewirkt. Sonſt hat Beethoven keinen Einfluß auf den Prinzen geübt. Größer war derſelbe auf Duſſek, deſſen in den Sonaten an Stelle des Adagio vorkommenden Todtenmärſche (**marcia funebre**) nicht ohne Zuſammenhang mit dem zweiten Satze in der **Sinfonia eroica** ſind. Das dem Prinzen dedizirte, auffallend leere Klavierquartett Duſſek's, die Klavier-Konzerte, die einſt viel verbreitete Conſolation, der eine tiefere Bedeutung in der Idee nach der harmoniſchen Seite abging, werden ſchon lange nicht mehr geſpielt. Undankbar wäre, zu vergeſſen, daß es eine Zeit gegeben, in der Duſſek in der Literatur des Piano's für vier Hände (Sonaten, Märſche, Fugen), zu der er in der Geſellſchaft des Prinzen Louis Ferdinand eine Veranlaſſung finden mochte, einen erſten Platz einnahm, nachdem dieſe Form, ſeit dem Tode Mozarts, wenig oder gar nicht vertreten war. Duſſek wollte die Clementiſche, die trocken gelegte Sonate, romantiſch durchdringen. Er blieb ein ſchwülſtiger Clementi, der viel für Paſſagengeklingel und andere Puppenanzüge auf dem Piano that. Unter dem Mittel leidet auch noch der Zweck bei dem ſo viel ideenreicheren Prinzen Louis Ferdinand, deſſen adlig gedachte Muſik auch edel iſt, den Geiſt eines modern durchdrungenen Ritterthums athmet. (Die Trios op. 2, 3, 10.) Zu dieſer Berliner Gruppe kommt Himmel, mit ſeinen wäſſerigen Trio-Sonaten und hübſchem Klavier-Sextett. Die Componiſten wandten ſich immer entſchiedener dem Piano zu. Ries hat Form ohne Gehalt und die Klaviereinöde muß groß geweſen ſein, um ſein Cis Moll-Konzert die Rolle ſpielen zu laſſen, welche das Stück ſo lange geſpielt hat. In ſeinem Klavier-Konzert und den Quintetten, Sextetten, Septetten und Ottetten für Piano herrſcht eine wahrhaft furchtbare Leere, ahmt Ries ſeinem großen Lehrer Beethoven in Nebenſachen nach, ohne ſich auch nur einem Gehalt zu nähern. In den Soloſachen für Piano (Sonate, Rondo, Variation) iſt Ries ein Paſſagenſänger, der dem „ungeſäuerten Brode“ des Pianos, den Moſcheles, Kalkbrenner, Herz die Wege bahnte. Ries legte ſich auch viel auf vierhändige Märſche; eine anſprechende Sonatine iſt das Sonate genannte op. 47. Ries hat weit über 200 Opuszahlen, Werke wäre zu viel geſagt. Die älteren Sachen, als er ſich noch vor Beethoven fürchtete, ſind die beſſeren, über op. 55 (Cis Moll-Konzert) hinaus kommt der Schwulſt zum Waſſer, von dem Beethoven ſagte: „beſſer aus dem Bauche, als aus der Feder“ (erſter Theil, S. 76). Ries glaubte auch Symphonien geſchrieben zu haben. Dieſer Irrthum war um ſo größer, als er lange genug bei der Symphonie in Wien gelebt hatte, um ſie kennen gelernt zu haben. Es wären noch viele Componiſten für Piano zu nennen, unter deren friedlicher Aſche hie und da ein Fünkchen glimmt. Hier ruhen: Fr. Schneider, Klengel, Riem, Kuhlau, Berger, Danzi, Gänsbacher, Cramer (außerhalb ſeiner Etüden) der Tremolant Steibelt, Dalberg, Eberl, Ebers, Gabler, Grund (mit einer hübſchen vierhändigen Sonate und einem ſehr anſtändigen Klavier-Quartett), der gelehrt trockene Häßler, H. Köhler, der Tyroler des Pianos, Pixis, Wanhall, Wilms, Küffner, Latour, Lanska, A. Schmidt, die Heinrich Clauren des Piano. Jeder Buchſtabe des Alphabets fände Vertreter, der Geiſt nur Wenige und in dieſen nur Weniges. Dieſe Klein-Literatur des Piano in ihrem Verhältniß zur Kunſtaufgabe zu würdigen, könnte nur Sache einer Monographie ſein. Zum Theil ernſtere Erſcheinungen auf dem Piano waren: A. E. Müller (in ſeinen Sonaten, Capricen und Kadenzen zu acht Klavier-Konzerten Mozarts), Marſchner, der Componiſt der Opern „Vampyr,“ „Hans Heiling,“ „Templer und Jüdin,“ trotz ſeiner **Charmes de Magdebourg** und **Charmes de Bronsvic (Rond. brill.)** wenigſtens nach der techniſchen Seite.

Der Welt waren mit Haydn, Mozart und Beethoven die univerſellen Componiſten ausgegangen, man hämmerte noch das Taſteninſtrument, man dichtete nicht mehr. Wir fanden den großen, noch zu langem Leben beſtimmten Componiſten des Freiſchützen; wir kommen auf die außerordentliche Erſcheinung Mendelsſohns. Componiſten nach vielſeitigen Richtungen ausder Zeit Beethovens finden wir erſt in der Gruppe Romberg-Spohr.

Der Violin-Virtuoſe Andreas Romberg ſteht in Quartett und Symphonie ganz im Rahmen Mozarts. Mit Beethoven hat er nichts zu thun, er widerſtrebt ihm vielmehr und hält aller Romantik den Schild ſeiner guten Schule vor die Augen. Trocken und ſtereotyp in aller Anlage, iſt Andreas Romberg ideenarm. Von den Symphonien hat die vierte (alla turca) eine populäre Zeit gehabt, in der Inſtrumentirung wirkte auch auf ſie die Ouvertüre zur Entführung aus dem Serail von Mozart (il ratto del Seraglio). Das Klavier-Quartett von Andreas Romberg (op. 19 D Moll) iſt den Mozartſchen nachgebildet. Der Violoncelliſt Bernhard Romberg, Bruder des vorigen, iſt einer der höchſtſtehenden Virtuoſen, die es je gegeben hat. Er vergaß nie der Muſik über ſein Inſtrument, dem er eine anziehende Literatur gegeben, auf die man beſſer zurückginge, als ſich Seiltänzereien auf dem ernſten und edel geborenen Violoncell zu überlaſſen. Die Behandlung des Orcheſters in ſeinen Konzerten für prinzipales Violoncell erinnert an Hummel: es iſt dieſelbe Tüchtigkeit in Anlage und Durchführung, dieſelbe Neigung zu Mozartſchen Formen, wie ſie in den Klavierkonzerten des inſtrumentalen Univerſalgenies vorliegen und ſo vollkommen waren, daß Beethoven das Klavierkonzert zu einem Orcheſterbilde erheben mußte, um weiter zu kommen, während in dem Hummelſchen, in dem modernen Klavierkonzert, die Paſſage das Charakteriſtiſche wird. Bei einer in ſich vollkommenen

Form iſt Bernhard Romberg ideenreich, iſt er ein Dichter. Das Concerto suisse mit dem feierlichen, durch eine im Gebirg zugebrachte Nacht eingegebenen Adagio, das Konzert in H Moll, die großen Soli, welche man die Konzertromantik Rombergs nennen kann (la buona maniera, le reve, le troubadour), ſind reizende Dichtungen. Die Behandlung des Soloinſtrumentes im „Troubadour“, wo das Violoncello in Harfengriffen (pizzicato) allein zu dem Orcheſter heraustritt, erinnert an die Stellung der Violine zur Begleitung bei Beethoven (Romanze in G Dur für prinzipale Violine, op. 40), eine Emanzipation von dem ſtereotypen erſten Mozartſchen Tutti, wie ſie einem Genie und einem außerordentlichen Talente, unabhängig von einander, nöthig erſcheinen können (vergleiche die Sonaten von Beethoven op. 47, op. 69, op. 102 Nr. 1).

Hier iſt an keinen Einfluß Beethovens auf Romberg zu denken. Der Geiſt Rombergs widerſtrebte dem Geiſte der Univerſalmonarchie in der Inſtrumentalmuſik in Beethoven, der immer und überall in zu großen Zügen malte, um ein Inſtrument zu treffen, von dem Romberg ausging, um zur Muſik zu kommen. In hohem Grade eigenthümlich in der Melodie, einzig in der Behandlung ſeines Inſtruments, ſteht Bernhard Romberg in Quartett und Symphonie zu Mozart. Mozartſcher Geiſt im Allgemeinen, nicht etwa in Anleihen, lebt in der dem Andenken der Königin Louiſe von Preußen gewidmeten Trauerſymphonie, in den Quartetten, in dem Klavierquartett op. 22. Noch im Jahre 1835, wo der Verfaſſer das Glück hatte, Bernhard Romberg viel in Petersburg zu ſehen, ließ der außerordentliche Mann die älteren Werke Beethovens mehr gewähren, als die mittleren, wollte er von den letzten nur wenig wiſſen, wie er denn, bald nach Erſcheinen der dem Grafen Raſumowski gewidmeten Quartette op. 59 (1808), in einer Geſellſchaft bei dem Fürſten Soltykoff in Moskau, vor dem Scherzo des F Dur-Quartetts ſtehen geblieben und nicht zu bewegen geweſen war, weiter zu ſpielen, weil das zu Anfang des Scherzos fünfzehn Mal Solo wiederholte b in der Violoncellſtimme ihm lächerlich erſchienen. Das Beethoven-Scherzo war zwar damals für Beethoven, für die Welt noch lange nicht geboren worden, ſo weit war Beethoven auch über die beſten, begabteſten und größten ſeiner Zeitgenoſſen hinaus gekommen.

Ein bedeutendes Virtuoſen-Brüderpaar aus den Zeiten Beethovens waren die Bohrer (Violine, Violoncelle). An Compoſition haben ſie ſich nur für die Konzertzwecke ihrer Inſtrumente betheiligt.

Fesca, der talentvolle Componiſt der Oper Cantemire, hat Quartette und Symphonien geſchrieben, die ernſt gemeint ſind. Von Geſchmack zeigt, daß Beethoven nicht imitirt iſt. Fesca hat tüchtige Ideen, aber keine durchgreifende Erfindung. Daß man ihm Onslow vorziehen könne, über den er ſich ſo weit erhebt, zeigt von dem Einfluß, den Paris, Pariſer Reputationen, die noch gar keine ſind, üben. Le parisien pur sang dit: Beethoven, il pense: Musard. Paris cependant fait les réputations. Il faut bien qu'une ville les fasse:

celle-là est la bonne, géographiquement parlant. Beethoven et ses trois styles T. 1, p. 13.

Ein bedeutungsvoller Zeitgenoſſe Beethovens, eine ernſte und gewichtige Erſcheinung iſt der auch als muſikaliſcher Schriftſteller in deutſcher Zunge und in deutſchem Geiſte ehrenvoll bekannte Louis Spohr, der Schöpfer des höheren Solo-Quartetts, der tieferfahrenſte der lebenden Tondichter. In der Form zählt er zu Mozart. Mozartſchen Geiſt athmet noch das intereſſante erſte Doppel-Quartett, im Zuſchnitt des Finals, in dem reizenden Larghetto, das ſich zu den gewöhnlichen Kammermuſik-Andanten verhält, wie ein Billet von Meiſterhand zu einem Geſchäftsbrief. Charakteriſtiſch in Spohr ſind die gehäuften Modulationen, die enharmoniſchen Verwechslungen, geſuchte Taktarten, wie ſie Beethoven vermied, gewiſſe wiederkehrende Violinfiguren, die Spohr, dem großen Violin-Virtuoſen, geläufig ſind und noch in der Jeſſonda-Ouvertüre, im Fauſt ihre Rolle ſpielen. Es iſt das Abzeichen Spohrs. Man ſehe eine ſolche bei ihm wiederkehrende, als bloßes Einſchiebſel gebrauchte Bogenfigur im ſiebzehnten Takt des erſten Satzes des Doppel-Quartetts in D Moll, im erſten Satz des Nonetts, an unzähligen anderen Stellen. Die im zwanzigſten und einundzwanzigſten Takt des erſten Satzes der zweiten Symphonie ausgeſprochene Achtelfigur beherrſcht alle Werke Spohrs, es giebt eigentlich gar keine andere bei ihm. Eine Metamorphoſe derſelben iſt die Violinfigur in dem genial behandelten Finale des Notturno in 6 Sätzen.

Spohr iſt ganz unberührt von Beethoven geblieben. Immer bedeutend durch meiſterhafte Technik iſt er oft durch Innigkeit der Empfindung anſprechend. Das Violin-Konzert in Form einer Geſangsſcene iſt eine hervorragende Erſcheinung. Die Zuſammenſtellung zweier Quartette zu einem Doppel-Quartett (kein Oktett) iſt Spohr's Erfindung. Das nicht genug gekannte Notturno für Janitſcharenmuſik iſt das Meiſterwerk der Gattung und ſteht hoch über den Serenaden von Mozart und Beethoven. Der in Arrangements höchſt verdienſtvolle Schwenke (Septett von Beethoven, Nonette von Spohr) hat das geiſtreiche Stück zum Pianoforte-Quartett arrangirt, eine der unvergeßlichſten Jugenderinnerungen des Verfaſſers aus den Muſikzeiten in Riga. Das anſprechende Thema der Variationen athmet Mozartſchen Geiſt. Die Spohrſche Behandlung einer hervortretenden Stimme lernt man recht in den Veränderungen kennen, die etwas von der ritterlichen Art im Fouqué an ſich tragen, beſonders die Ausgangsvariation. Spohr geht ſeinen Weg. Dieſer Weg iſt der ſcholaſtiſcher Intentionen. Das Quintett für Piano und Blasinſtrumente iſt ſehr geſucht, zu wenig gefunden. Es iſt weder vor noch nach den beiden Quintetten für dieſelben Inſtrumente von Mozart und Beethoven (mit Ausnahme der Flöte ſtatt der Hoboe bei Spohr), überhaupt kaum zu ſpielen. Spohr's äußerſt zahlreiche Werke gehören ganz eigentlich zu der Violinſchule, deren großer Meiſter er iſt. Die Symphonien und ſonſtigen mehrſtimmigen Compoſitionen ſtehen und fallen mit dieſer Schule. Man nehme die zweite, der philharmoniſchen Geſellſchaft in London gewidmete Symphonie

($^4/_8$ D Moll). Wie wenig Erfindung in einem ſo umfangreichen Werke! Es heißt dann da immer: „aber wie ſchön gemacht“: iſt denn das Machwerk, der am Ende nur ſeiner eigenen Perſon genügende Magiſter, die Muſik? — Giebt die Muſik ſich nicht auf, wo ſie nicht mehr zu dem Geiſt ſpricht, nur eine Anwendung an ſich todter Schablonen wird! —

Onslow war eine Beethoven-Puppe von Holz. Seine unzähligen Quintette (mit 2 Violoncells) ſein ganzes Weſen iſt ein Zwitter zwiſchen Onslow d. h. gar nichts und das, was er in Beethoven nachahmen zu müſſen glaubte. Es giebt kein Stück von Onslow ohne eine chromatiſche Tonleiter. Die Leere in ihm ſpricht ſich recht in den Pianoforte-Trios aus, die man für den Handgebrauch von Pariſer Penſionen geſchrieben halten möchte. Die Fratze tritt hier an die Stelle der Phyſiognomie. Man verwechſelte das in den Zeiten, wo Onslow eine Rolle ſpielte und man gute Muſik zu ſpielen wähnte, wenn man Onslow ſpielte. Das Machwerk iſt auch gut geſchriebener Muſik täuſchend ähnlich, nur von Muſik wenig die Rede. Zwei ganz artige Stücke ſind die vierhändigen Sonaten in E und F Moll. In der letzten beruht ſchon das Thema auf einem kleinen chromatiſchen Ungewitter im Baß. Eine anſpruchsloſere, nette kleine Moſaikarbeit iſt die Sonate (Duo) in C Moll. Weiter als dieſe Sonate iſt Onslow eigentlich nie gekommen. Seine Opern und Symphonien ſind ſchlechte Scherze, und über den Violoncell- und Violin-Sonaten (mit Piano) ſchläft man ein. Onslow iſt ſo recht der Pariſer Geſchmack in allen Dingen. Wenn der gerade beliebte Unſinn nur recht pikant „angemacht“ iſt, ſo eine Sauçe von „assa foetida“ in chromatiſchen Läufen, in enharmoniſchem Zeug, unerwartete Keulenſchläge in Glacé-Handſchuhen auf den geſunden Menſchenverſtand.

Da merkt man erſt recht, was es mit einem Manne wie Mendelsſohn auf ſich hat, mit ſeinen Gedankenſtufen, mit ſeiner Kunſtrichtung. —

Die C Moll-Symphonie von Beethoven war geſchrieben (1807), als Felix-Mendelsſohn-Bartholdy geboren wurde (1809). Mendelsſohn gehört zu der Inſtrumental-Nachfolge Beethovens, deſſen Künſtlerleben nur der Kindheit und Jugend von Mendelsſohn parallel geht. So groß Mendelsſohn unter ſeinen Zeitgenoſſen und in unſeren Tagen da ſteht — Mendelsſohn hat mehr Talent als Genie, der muſikaliſche Apparat in ihm iſt höher zu ſtellen, als die muſikaliſche Erfindung, ſeine Rhetorik über die Dichtung.

Die muſikaliſche Erziehung des nach allen Seiten hin hoch gebildeten Mendelsſohn durch Zelter führte ihn an den Geiſt von Händel und Bach. Der gebundene Styl, der Apparat im höchſten und edelſten Sinne des Wortes iſt das Fundament Mendelsſohnſchen Geiſtes. Mit Göthe hätte er in Bezug auf ſich, Händel und Bach ſagen können:

„Prophete links, Prophete rechts,
Das Weltkind in der Mitten.“

Zelter ſagte bekanntlich von Beethoven: „er gäbe ihm den Namen eines Thieres, das man lieber gebraten, als lebendig im Zimmer ſuche“. Der Freund Zelters, der große Göthe, ſchrieb: „es komme ihm bei'm Anhören Beethovenſcher Muſik vor, als ob dieſes Menſchen Vater ein Weib, ſeine Mutter ein Mann geweſen ſein müſſe" (Im Briefwechſel mit Zelter).

Vielleicht war die Anſicht des Lehrers nicht ohne Einfluß auf den Schüler.

Aus dem Geſichtspunkt genial überwundener, muſikaliſcher Technik will Mendelsſohn, nicht auch ein Beethoven beurtheilt ſein, dem der Apparat noch gar nichts ſagte, dem er ein caput mortuum war, das er frei umzubilden hatte, um ihm ſein Leben einzuhauchen. Leute, die auf das wohltemperirte Klavier von Bach ſchwören, haben ſich immer ſo viel in der Fuge abmühen müſſen, um bis zu einer tieferen Anſchauung derſelben zu gelangen, daß ſie dieſe ihre Errungenſchaften nicht ſo leicht aufgeben und in dem ausſchließlichen Bewundern ihrer Meiſter auch noch die Wahl ihrer Studien zu bewundern finden. Folgende Worte eines Artikels über das Klaſſiſche in der Muſik (Manuſcript) von Fuchs in St. Petersburg, eines viel geachteten Technikers, der ſein langes Leben im einfachen und doppelten Kontrapunkt zugebracht, ſind dem Verfaſſer aus dem Herzen geſchrieben:

„Die Fuge, als ein für ſich abgeſchloſſenes Muſikſtück, iſt in Folge der dem Componiſten ſtreng vorgeſchriebenen Regeln nothwendig unvollkommen. Schon die erſte Durchführung iſt monoton und entſtehen durch den häufig zu ſchnellen Eintritt des Gefährten unangenehme Härten. Werden ſie aber auch vermieden, ſo bietet die Fuge nach den erſten 8 bis 12 Takten dennoch nichts Neues, weil man im Voraus weiß, was kommen muß. Wie undeutlich wird vollends nicht die rhythmiſche Anordnung. Keine Periode kann gehörig abgeſchloſſen werden, weil vor dem Abſchluſſe derſelben eine andere Stimme ſchon wieder mit dem Thema eintritt, folglich ein neuer Rhythmus beginnt, ehe der vorhergehende beendigt werden konnte. Die Regeln erlauben durchaus nicht die nöthigen Ruhepunkte. Keine Nüancirung, kein Piano, kein Forte iſt möglich, ohne welche Nüançen die rhythmiſche Anordnung doch nicht fühlbar wird. Dieſe Unvollkommenheit iſt beſonders bei Klavierfugen bemerkbar, weniger bei Streichinſtrumenten und im Orcheſter, nur geſchieht es leider auch da nur zu ſelten, daß eine Nüançe angezeigt wird. Daher iſt denn die Wirkung einer ſolchen Muſik nicht viel beſſer, als wenn drei oder vier Menſchen zugleich über einen und denſelben Gegenſtand ſprechen, wo denn ein jeder etwas Vernünftiges ſagt, die Rede aber doch unverſtändlich bleibt, weil Einer den Anderen nicht zu Worte kommen läßt. Die Fuge erfüllt ſomit nicht die Anforderung, die man an ein klaſſiſches Werk macht: es mangelt ihr natürliche Schönheit und Klarheit. Sie hat Einheit, aber keine Mannigfaltigkeit. Als Produkt des Verſtandes kann die Fuge allerdings nicht dem Wechſel des Geſchmacke unterworfen ſein: aber die Periode, wo die Fuge als Muſikſtück etwas galt, iſt vorüber und kann nicht wiederkehren. Man verwechſle nicht Mittel und Zweck. Der Zweck bleibt ein gutes, abgerundetes, folgerechtes, vom Herzen diktirtes Stück im freien Style.“ —

Wenn die geharniſchten Formen der Muſik nie der Zweck ſein können, ſo iſt dagegen die imitatoriſche oder fugirte Tonform ein Mittel, deſſen ſich Beethoven auf eine ſo ungezwungene Weiſe zu bedienen weiß, daß man über die in die Erſcheinung tretende Idee ganz des Mittels vergißt (Allegretto der A Dur-Symphonie, Finale in Wellingtons Sieg in der Schlacht bei Vittoria). In dieſer Beziehung hat Beethoven keinen Einfluß auf Mendelsſohn gehabt, führt Mendelsſohn auf Mozart und Haydn, auf die Alten zurück, von denen er ſich im Geiſte kaum trennte. —

Der Charakter Mendelsſohns iſt eine Innigkeit, die mit dem ganzen deutſchen Sein und Leben zuſammenhängt. Er iſt in ſeiner Kammermuſik der Dichter des *Heerdes*, wodurch er ſich weſentlich von Beethoven unterſcheidet, der die Welt, nicht den häuslichen Heerd umfaßt. Haydn, Mozart, Beethoven ſind der *menſchliche Gedanke* — Mendelsſohn iſt der Begabteſte eines Landes, einer Stadt. Aus dieſer Grundverſchiedenheit ergiebt ſich, wie Mendelsſohn nie und zu keiner Zeit für eine Fortſetzung von Beethoven gelten können, für welche man ihn oft nehmen wollen, weil man Grundbegriffe verwechſelte. Eine ſo grundirrthümliche Anſchauung wäre ſogar ganz unerklärlich, wenn man ſie nicht auf die Erbſünde menſchlicher Eitelkeit, zurückführen könnte. Leute, die Mendelsſohn bis zu Beethoven erhoben, und dabei den Theil für das Ganze, das Beſondere für das Allgemeine nahmen, ſahen nicht, daß ſie dies thaten, weil die Menſchen ſich immer einbilden werden, es ſei leichter, einem Zeitgenoſſen gleich zu kommen, als den großen Todten, deren Erbe durch die Länge der Zeit Proportionen für das geiſtige Auge gewonnen, die daſſelbe dem täglichen Geſichtskreis entziehen. Auch Webers Erfindung wurzelt in Deutſchland; ſeine Erfindung iſt aber urſprünglicher, natürlicher, als die von Mendelsſohn, welche das Reſultat ſeines ſcharfen und untrüglichen Muſikverſtandes iſt. Deßhalb ſteht auch Mendelsſohn als Techniker ſo hoch über Weber, deſſen Durchführungen (Mittelſätze) an den Dilettantismus ſtreifen. Man denke nur an Einzelnes im Klavier-Quartett und Trio, deren Erfindung ſo ideal ſchön iſt; an einige Sätze in den Variationen, in den Sonaten, an den zweiten Theil der As Dur-Sonate zum Beiſpiel, vom achtundzwanzigſten Takt bis zum Wiedereintritt des ſtrahlenden Themas. Die alte Klavier-Schule nannte ſo etwas „Hackwerk", keine Schule, kein Standpunkt wird es ſchön nennen. Aber welche Erſatze in der primitiven, tief gehenden Erfindung eines in wenigen Zügen keck gezeichneten Minuett-Satzes, wie im Klavier-Quartett, deſſen Trio man den Text unterlegen möchte: „Wir ſind die Könige der Welt!" Welche Innigkeit in dem Adagio der Sonate für Piano und Klarinette, wo zwei Inſtrumente eine tragiſche Bühne hinſtellen. In der Geltendmachung zweier Inſtrumente zu ſo außerordentlichem, dramatiſchen Effekt kamen weder Mozart noch Beethoven. In der Adagio-Scene der E Dur-Klavierſonate muß auch das Pianoforte mit Eintritt des Minore in die Meſſe. Die E Moll, dem beſonnenen Hofrath muſikaliſcher Kritik, F. Rochlitz, gewidmete Weberſche Sonate iſt trotz genialer Züge eine wahre Dilettantenarbeit.

Auch die wenig bekannte Cantate Webers: **Kampf und Sieg**, hat etwas Dilettantiſches, wenn man ſie der Faktur eines Mendelsſohn vergleicht. Die Erfindung in dieſem ſchönen Erguß einer edlen, begeiſterten Seele, iſt aber gar nicht hoch genug zu ſtellen. Freudig und ſorglos zog Weber in den heiligen Krieg des Künſtlers gegen das Unkünſtleriſche auf Erden, Mendelsſohn betheiligt ſich an demſelben unter dem Banner der Schule, die er einmal mehr zu großen Ehren bringt.

Mendelsſohn iſt immer der vollendete, maaßgebende Techniker. Am höchſten in der Inſtrumentalmuſik ſteht Weber in ſeiner Ouvertüre, die effektvollſten und ſchlagendſten, welche die Muſik kennt, die Ouvertüre als Orcheſter-Ausdruck, als Inſtrument und Mittel gedacht, nicht als muſikaliſche Idee, denn da würde Beethoven mit Coriolan, Egmont und den Fidelio-Ouvertüren ein gewichtiges Wort mitzuſprechen haben. Im Effekt, in der Wirkung, kam Weber in der Ouvertüre, nicht in der Symphonie (C Dur) über Beethoven hinaus. Die Symphonie Weber's iſt ſchwächer als eine ſtarke von Haydn. Auch Mendelsſohns Haupttriumph in der Inſtrumentalmuſik iſt die Ouvertüre (Meluſine, Meeresſtille und glückliche Fahrt, die Hebriden). Er iſt ſehr viel ſtärker in der Ouvertüre, als in der Symphonie, zu welchem Begriff er ſich nicht ganz erhoben: die A Moll-Symphonie iſt eine Sammlung von vier äußerſt effektvollen, meiſterhaft gehandhabten Sätzen, die unter ſich keine Verbindung haben, nicht zu dem Begriff der Symphonie konkurriren. Vielleicht iſt die Muſik zum Sommernachtstraum das urſprünglichſte Werk von Mendelsſohn außerhalb des Kirchenſtyles, in dem die Oratorien Paulus und Elias einzig daſtehen. Das Scherzo und der Hochzeitsmarſch zum Sommernachtstraum ſind den größten Inſtrumentaldichtungen ebenbürtig. Ohne Beiſpiel ſeit Mozart iſt es, daß Mendelsſohn die Ouvertüre, ein dramatiſches Meiſterſtück, als ſiebzehnjähriger Jüngling dichtete (1826). Noch lebte Beethoven, der ſie nicht kennen lernte. —

Einen Ehrenplatz behauptet Mendelsſohn, noch nach Beethoven, im Quartett, obgleich er in dieſer Form ganz im Beethoven-Schachte ſteht, über den er nicht hinausgekommen, den er aber in Form und Gehalt durch ſeine Innigkeitspoeſie auszufüllen verſteht. Mendelsſohn iſt der einzige Componiſt, deſſen Quartette man mit Effekt nach den Beethoven'ſchen ſpielen kann. Es iſt bezeichnend und will mehr ſagen, als man auf den erſten Blick glaubt. Es liegt daran, daß die Mendelsſohn'ſchen Quartette etwas Koncertantes haben, ohne daß der muſikaliſche Gedanke darunter leidet. Das D Dur-Quartett iſt ein wahres Feuerwerk für die zweite Violine, deſſen Hintergrund ein ſymphoniſtiſcher, mit dem feinſten Geſchmack auf das Quartett angewandter Styl ausmacht. Beethoven war der Erſte, der eine ſolche Verſtärkung des Quartetts durch die Symphonie verſuchte. Man findet bereits ausnahmsweiſe bei Haydn ein Tremolo im Quartett (dreißigſtes, G Moll, neununddreißigſter Takt des Largo). Beethoven zuerſt wandte das Tremolo im Allegro des Quartetts an (einundfünfzigſter Takt des erſten Satzes im vierten

Quartett, G Moll, op. 18). Vom F Moll-Quartett op. 95 höher hinauf und durch die ganze letzte Gruppe iſt das Tremolo bei Beethoven im Quartett zu Hauſe. Der Einfluß Beethovens auf Mendelsſohn iſt hier unverkennbar, wie denn Mendelsſohn in ſeinem A Moll-Quartett, dem Beethoven'ſchen F Moll-Quartett, eine ganze Figur in der Altſtimme solo entnimmt. Es giebt wenige erſte Sätze von dem Werthe der feuerſprühenden im zweiten Es Dur-Quartett Mendelsſohn's und im Ottetto, welche ſich den größten erſten Sätzen in Beethoven, wenigſtens techniſch, gleichſtellen, wenn ſie auch lange nicht daſſelbe Intereſſe in der Idee in Anſpruch nehmen. In den Scherzos Mendelsſohn's, in die er ſelbſt vielleicht am meiſten legte, iſt deshalb noch nicht das Meiſte enthalten, wie ſo oft bei Beethoven, bei dem das Scherzo einen der Knotenpunkte des Ganzen ausmacht. Mit wenigen Ausnahmen lebt und webt in den Mendelsſohn'ſchen Scherzos ein fremdartiges, künſtlich zugeſpitztes Element, das man bizarr nennen darf. Dieſes ziemlich allgemein von der Kritik als „israelitiſches" bezeichnete, in der höheren Kammermuſik nicht unter zu bringende Element ſtellt das Mendelsſohn'ſche Scherzo, wo es in dieſem Geiſte auftritt, als ein karrikirtes unter Beethoven und die ganze durch dieſen geſchaffene, tiefſinnige Idee des Scherzos. Blinde Anhänger von Mendelsſohn haben in dieſem ſtörenden Element etwas von Elfen und Feen erkennen wollen, das ſie beſonders entzückt, man kann mit beſſerem Rechte etwas darin finden, was aus Achtung gegen den ſeltenen Mann beſſer unbezeichnet bleibt, deshalb aber nicht weniger allgemein gefühlt werden wird. Am Auffallendſten war die Störung, wie das A Moll-Quartett, dieſe reizende Allegorie eines tief innigen Liedes (Iſt es wahr?) die alten Formen zu einem Liebeswunſche verjüngte, im Scherzo (Intermezzo) aber eine Art „Hackebrett-Scene“ brachte. Dieſe wurde gewiß ſo zart wie möglich durch den Bogen des Generals Lwoff gegeben, zu deſſen kaum erreichten Triumphen das ſo poetiſch angehauchte Quartett gehört, dennoch kam ein eifriger Anhänger von Mendelsſohn, der geiſt- und gemüthreiche General Schilder, inmitten ſeines Entzückens über das ganze Werk, gegen den Verfaſſer einmal zu dem Ausruf: Talmud! Talmud! —

Die Anwendung des zweitheiligen Rhythmus im Scherzo, wie er in Mendelsſohn vorkommt, iſt Beethovens Erfindung. Dieſe Neuerung iſt indeß ſo durchgreifend, ſo genial, von ſo großen Folgen auf Form und Gehalt, daß man nicht oft genug darauf aufmerkſam machen kann, wie ſich dieſelbe zuerſt bei Beethoven in Scherzo-Epiſoden findet, die den Eindruck von Nebelbildern hinterlaſſen (Sonate op. 106, Es Dur-Quartett op. 127, A Moll-Quartett op. 132 (vier Takte), Sinfonia eroica (vier Takte), Paſtoralſymphonie; am entſchiedenſten zweitheilig in den Sonaten op. 31 Es Dur und op. 110). —

Merkwürdig iſt, daß Mendelsſohn, katholiſcher als der Pabſt, in ſeinen Quartetten oft ſymphoniſtiſcher wird, als **Beethoven.** An Styl und Haltung der Symphonie erinnern in Beethoven nur der erſte Satz und das Finale des

C Moll-Quartetts, die Fuge im C Dur und das Finale im F Moll-Quartett, wozu einige wenige Stellen in den letzten kommen (A Moll. Allegro. Marcia assai vivace). Wie ſchwer mußte für Beethoven ſein, nicht im Quartettſtyl ſymphoniſtiſch auszufallen, Beethoven, der in Symphonien dachte, und mit dem zwölften Quartett (op. 127) der ganzen Form eine Gaſſe geöffnet hatte, durch welche ſeinen Triumphwagen der Symphonie zu führen für ihn ſo nahe lag. —

Die Klavier-Quartette und Trios von Mendelsſohn, die konzertirenden Variationen und Sonaten für Piano und Violoncell, beſonders die dem Grafen Matthieu Wielhorski in St. Petersburg gewidmete zweite, ſind bei Weitem das Gediegenſte, Beſte und Intereſſanteſte, was ſeit Beethoven in dieſen Formen geſchrieben worden. Meiſterwerke erſten Ranges ſind die Konzerte für Piano, für Violine, wenn gleich der Stoff der ſchönen Dichtung für die Konzertgeige noch keinen Vergleich mit der Weltſpekulation in dem Beethovenſchen Violin-Konzert zuläßt, ſo ſehr das ſchwache Rondo deſſelben durch das perlenſprudelnde von Mendelsſohn (E Dur) auch übertroffen werden mag.

Die Mendelsſohnſchen Trios ſtehen als Ausdrücke des Klaviers und der Virtuoſen-Rolle, welche ein ſo aus- und durchgebildeter Klavierſpieler wie Mendelsſohn ſein Inſtrument ſpielen läßt, über den Trios von Beethoven, in der Art wie die Weberſchen Sonaten ein höherer Grad der Beethovenſchen Klavier-Sonate ſind.

Das Oratorium war die Geiſtesheimath Mendelsſohns, ſo außerordentlich befähigt er für die Inſtrumentalmuſik und noch für das Lied ſein mochte. Die Oratorien ſichern ſeinem auf dem Geſammtgebiete der Muſik großen Namen einen Ehrenplatz neben Geiſtern, wie Händel und Bach, und laſſen das Oratorium Beethovens in Form, Gehalt und Behandlung des Gegenſtandes weit hinter ſich. Steht die Inſtrumentalmuſik Mendelsſohns im Schacht Beethovens, ſo mag man doch mit Fug und Recht ſagen: der Paulus und Elias ſind der Schacht Mendelsſohns. Mit den Werkzeugen von Händel, insbeſondere Bachs, kommt er hier an eine Ader im Bergwerke des Geiſtes, der ſein großer Name verbleiben wird. Ueber den Kirchenſtyl warf Beethoven für Mendelsſohn auch nicht ſeinen Schatten.

Eben ſo unabhängig von Beethoven iſt Mendelsſohn im Styl des Liedes, in ſeinen Oper-Verſuchen. Die Hochzeit des Gamacho und das Liederſpiel die Heimkehr aus der Fremde, in London unter dem Namen **Son and stranger** aufgeführt (ſiehe den Bericht von Berlioz im **Journal des Debats** 12. Août 1851), machen indeß nicht Epoche in Mendelsſohns Talent. In der Geiſteskultur, in der dem Künſtler unerläßlichen Bildung von Herz und Verſtand, war Mendelsſohn ein Sohn deutſchen Geiſteslebens, das einen Weber, einen Louis Spohr als muſikaliſche Schriftſteller zählt. Die Berichte von Louis Spohr über Italien in der Allgemeinen Muſikaliſchen Zeitung ſind eine Entdeckung des Landes in muſikaliſcher Beziehung für Deutſchland, bleiben ein Muſter der Behandlung. — Wir ſagten bereits, daß Mendelsſohn einer der größten Pianiſten ſeiner an Pianiſten ſo reichen Zeit war. Hinter dem Klavierſpieler in Mendelsſohn ſtand der Orgelſpieler, in den Rieſenſchatten einer Orgel ſein Pianoforte. Mendelsſohns Solo-Klavier-Muſik hat einen hohen, von Beethoven unabhängigen Werth. Auch im freien Styl zeigt indeß eine Magnetnadel bei Mendelsſohn nach dem gebundenen, in der Art wie das bei Emanuel und Sebaſtian Bach in den Stücken der Fall iſt, die man bei ihnen für freien Styl zu nehmen gewöhnt iſt. Sebaſtian Bach müſſen zwei Menſchen halten, um ihn von einer Fuge abzuhalten; das Geringſte bei ihm iſt eine kleine Imitation. Der nur unterdrückte, überall durchzuſehende Kirchenſtyl in Mendelsſohn macht, daß der Verfaſſer für ſeinen Theil keine Klavierkompoſition von Mendelsſohn zu einem Lebensgefährten, zu einem Freunde in Freud und Leid wählen können, wie man deren auf dem Klavier von Mozart, Beethoven und Weber findet. Iſt die B Dur-Sonate Mozarts ($^6{}_4$. Mozart hat man, wie die edlen Rheinweine, nach Jahrgängen zu bezeichnen), iſt ſie nicht ein Horaziſches donec gratus eram tibi für Piano? Die Aufforderung zum Tanz von Weber nicht die Vergeiſtigung zur Dichtung, der Beziehungen beider Geſchlechter im geſellſchaftlichen Verbande? wie ſie Beethoven nicht aufſuchte, dem die Liebe nur eine Rolle in der Univerſalhiſtorie ſpielte.

Mendelsſohn iſt ein Genre. Noch hart vor der Kluft, die der Tod Beethovens aufdeckte, nennt die Geſchichte der Muſik ſeinen Namen. Dieſer wird der große einer Uebergangsperiode bleiben, welche auf eine, gewiß noch entfernte, durch ſociale und politiſche Umſtände und von dieſen abhängige muſikaliſche Sitten noch verhinderte, an ſich unendlich gegebene Fortſetzung der Erfindung, nicht etwa der Nachahmung bereits erſchienener Perſönlichkeiten, hinführen wird. Auch in einem Beethoven hat die Kunſt ſich nicht erſchöpfen können.

Schließen wir dieſe überſichtlichen Schilderungen mit einem Zeitgenoſſen Beethovens und einem ſeinen bezeichnendſten Epigonen, mit Franz Schubert und Robert Schumann. Beethoven ſagte auf ſeinem letzten Krankenlager: „Wahrlich in dem Schubert wohnt ein göttlicher Funke (Schindler S. 256)“. Schubert iſt das dramatiſch gewordene Lied, in der vielſeitigſten Originalität kam er weit über das Beethovenſche Lied hinaus, wurde er der Gründer einer neuen Literatur. In der Symphonie iſt Schubert ſchwülſtig, geſucht iſt er, wenngleich weniger wie in der Symphonie, in Quartett und Trio. Wahre Schönheiten bergen die Klavierwerke ohne Begleitung, zwei- und vierhändige. Der Einfluß Beethovens iſt unverkennbar. Schubert verkehrt Beethoven zu Ueberſchwenglichkeiten, die das Vage mit Tiefem, Länge mit Breite und Mächtigkeit verwechſeln. Der Verfaſſer hörte das Trio (Es Dur), von Lißt, dem Grafen Mathieu Wielhorſki und dem General Lwoff ausführen (ſiehe den Beethoven status quo in Rußland, bei St. Petersburg), aber noch bei dem deklamatoriſchen, großen Vortrage Lißt's, wo jede Note, auch eine überzählige Ausführungs-Stelle anſpricht und vergeiſtigt wird, iſt das Schubertſche Finale zu ermüdend lang. Von den Trios, die ſeit dem Tode Beethovens geſchrieben worden, nimmt *nach* den Mendelsſohnſchen, in denen der Gehalt bedeutender, die Form vollendeter, das eingehaltene Maaß in allen Verhältniſſen von einem tadelloſeren Geſchmack zeigt, nimmt das Trio von Schubert den *erſten* Platz ein. Von den Klavierſachen ſind die vierhändigen Märſche bedeutend. Aber ſelbſt von dieſen laboriren einige an der, Schubert in der Inſtrumentalmuſik, nicht auch im Lied, bezeichnenden obſtruſen, unmotivirten Länge. Schubert hat außerhalb des Liedes keine rechte muſikaliſche Geſundheit.

Eben ſo iſt es mit Robert Schumann, eine kranke Natur, ſehr viel kränker als Schubert. Selbſt nach Schubert und Mendelsſohn bedeutend im Lied (Frauenliebe und Leben, die Lotusblume, die Myrthen) kommt Schumann im Trio, Quartett, Quintett, vollends in der Symphonie, vor lauter *Wollen* nicht zum *Können*. Schwülſtiger in der Tiefe als es Schubert in der Länge iſt, in Synkopen vom Kopf bis zu den Füßen gehüllt, keinen Augenblick natürlich, noch in Kinderſtücken für Greiſe geſucht, nimmt Schumann Beethoven für eine Pyramide, die erſt ſchön wird, wenn man ſie auf die Spitze ſtellt. Das Geſicht, das Beethoven einer Robert Schumannſchen Symphonie gemacht hätte, wird kein Maler finden. Schumann nimmt das zu ungeheuerlichem Gebahren, zu einer außergewöhnlichen Faktur in den kleinſten Kleinigkeiten der muſikaliſchen Sprache verkehrte Talent für Genie. Zu hoffen iſt, daß der ungewöhnlich ſtrebſame, begabte Mann der Kunſt, einem natürlicheren Verſtändniß ihrer Aufgabe wiedergegeben werde.

Der Verfaſſer hätte weiter auf Mit- und Nachwelt Beethovens einzugehen, um ein vollſtändiges Bild zu geben. Ein ſolches könnte aber nur den Vorwurf einer Monographie ſein, die hier angedeutet zu haben er ſich beſcheiden muß. Nur die Verſicherung giebt er noch dem Leſer, daß er, ohne je durch Nebenumſtände beſtimmt zu werden, einzig in der Abſicht ſeine nicht ohne Mühen und Opfer erlangten Ueberzeugungen ausſprach, um einem beſſeren Verſtändniß des ewig Wahren und Schönen Vorſchub zu leiſten.

* * *

Treten wir der Kunſtrichtung der Gegenwart noch näher, bevor wir den Schickſalen Beethovenſcher Kunſt in einem gegebenen großen Lande, im Beethoven status quo in Rußland, nachgehen, auf den die Kunſtanſicht im Allgemeinen nicht ohne weſentlichen Einfluß für die Betheiligung an Beethoven ſein können. Bei dieſer Betrachtung geht der Verfaſſer zunächſt von einem Inſtrumente, vom Pianoforte, aus, um von dem Theil auf das Ganze zu kommen. Kein Individuum der geſammten Inſtrumentengruppe hat eine ſo reiche, eine ſo geleſene Literatur wie das Piano, keins ein größeres Publikum, einen ſolchen Einfluß auf das Muſikganze durch die Arrangements der muſikaliſchen Geſammtliteratur für ſeine Individualität erlangt, wodurch das Piano eine Art von Barometer der Seelenſtimmung in der Muſik abgiebt. Im Verlaufe unſerer Betrachtungen kommen wir immer auf das Piano Beethovens zurück, das nicht weniger den Mikrokosmos ſeiner ganzen Erſcheinung ausmacht. Nur aus der Beurtheilung des modernen Pianoforte läßt ſich ein ungetäuſchter Rückblick auf die Geſchicke des Inſtrumentes unter den Händen Beethovens gewinnen. Hierzu kommt, daß in unſeren Tagen mehr für Piano componirt wird, als für alle andern Inſtrumente zuſammen, kann anders, was ſo zu Stande kommt, für Compoſition gelten. Der Verfaſſer ſprach es bereits in ſeinem **Beethoven et ses trois styles** aus, wie das Klavier nur noch ein Reitpferd abgab. Die Erfahrungen der ſeitdem verfloſſenen vier Jahre haben ihn in dieſer Anſicht nur beſtärken können. Der Bote für Tyrol und Vorarlberg (26. Oktober 1853) hat, wahrſcheinlich nach dem Vorgang der Allgemeinen Zeitung (5. September 1853), die einſchlagende Stelle, wie folgt, überſetzt: „Das Piano wird heut zu Tage nicht mehr geſpielt, es wird geritten. Im Circus laſſen waghalſige Reiter das arme Geſchöpf Parade machen und das Publikum klaſcht, verblüfft durch die Unzahl der **per** Minute durchflogenen Noten. Man reitet mit und ohne Sattel. Der ungeſattelte Ritt heißt Phantaſie, der geſattelte Tranſcription, Paraphraſe oder Lied ohne Worte, wobei freilich oft vom Lied eben ſo wenig zu verſpüren iſt, wie vom Wort. Auch haben wir Recitative für Piano, anſpruchsvolles Häufelwerk unzuſammenhängender Noten, über denen man lieſt: **la melodia ben distintamente**, während eine Melodie überhaupt ſich mit der ſchärfſten Lupe nicht entdecken läßt. Da führt ein improviſirt ſein ſollendes Stück den hochtönenden Namen **pompa di festa**. Was iſt's? — Eine Lawine von Noten zwiſchen dem wiederkehrenden Gehämmer einer Art von Glockenſpiel, das wie ein verfolgender Alp ſich auf die Nerven legt. Dieſes Feſt nennt ſich zugleich **un grand exercice de Concert**. Exercitien vor einem verſammelten Publikum treiben, iſt jedenfalls ein Vortheil, man läßt ſich die Schule, die man macht, bezahlen, ſtatt den eigenen Beutel dafür aufzuthun; und es iſt dann ſehr natürlich, wenn ein ſolches Exercitium zu einem grand exercice wird. Zu unſeren Tagen des muſikaliſchen Puffs iſt Alles groß, auch die Geduld eines Konzertpublikums." — Man hat, ſagte der Verfaſſer weiter, auch ſogenannte Exercices de salon erfunden, die theilweiſe dieſelben Vortheile gewähren, man iſt beheizt, gewöhnlich geſpeiſt, man ruinirt das Piano eines Andern. Si quadrupes pauperiem fecisse dicatur. Die in den Pedalen arbeitenden Füße eines anderen Pianiſten kommen da zu den auf den Taſten wüthenden Armen. Die Kunſtſtückelliteratur des Piano erſcheint recht in ihrer ganzen Jämmerlichkeit, wo ſie auf eine edlere muſikaliſche Individualität, etwa auf die beſſer geborene Geige übertragen wird. Der Karneval von Venedig iſt eine ſolche Harlequinade, ein Blatt aus dem vielbändigen Lalenbuch muſikaliſcher Verirrungen. Eine beliebte Form zu reden und nichts zu ſagen iſt die Phantaſie unſerer Piano-Laien. Die Phantaſie, wo Alles, nur keine Phantaſie zu finden, iſt eine Reihe Themas des gerade „gehenden" Theater-Hokuspokus in der Oper, eine Sammlung von Paſſagen allen Gelichters, eine Dintenprofuſion in Terzen-, Oktaven- und anderen Läufen, vor denen man weglaufen möchte, wenn einem zufällig der Sinn nach etwas Muſik ſteht. Die Meiſter verbanden mit der Phantaſie den Begriff größerer muſikaliſcher Freiheit, ein Gebiet, das nicht, wie die Sonate, Grenzverhältniſſe in Anſpruch nahm. Der Tondichter ließ ſich in einer

Phantaſie geben; er kam dabei aber auch wo hin. Die moderne Phantaſie iſt ein anſtändiger Name für eine muſikaliſche Unanſtändigkeit, für den muſikaliſch unſittlichen Begriff des Virtuoſenthums aus Paſſagenunnothwendigkeit.

Zwei Notenſyſteme (Baß, Diskant) genügten den Meiſtern für ihre Ideen. Unſere Tage, denen die Ideen ausgegangen, weil ſie, ohne Erſatz dafür, viel aufgeben wollen von dem Leben in den alten Ideen, welche, in ſo vielen Dingen, die jungen waren: unſere Tage haben den beiden Syſtemen ein drittes anbauen wollen, einen Erker, einen **porticus ambulatorius**, mit gegen die Idee zugemauerter Thür, auf dem nichts wie die Prätenſionen erſcheint, eine Art Vogelbauer für die Melodie aufgehängt zu haben, an deſſen Leim bis jetzt wenige Melodien hängen geblieben. Dieſes von Nachahmern der Nachahmer Thalbergs der Polka und deren Abkömmlingen applizirte dreilinige Syſtem der Pianographie nahm ſeinen Anfang in dem Thalberg'ſchen Arrangement von **mi manca** la voce, welcher Text die Kränkung bezeichnet.

Thalberg hat Verdienſte um die Stellung des Pianos als Reproduktionsmittel. Fortſchritte im Fleiſche, die Verluſte im Geiſte zur Folge haben mußten, weil der Mechaniker mehr als der Dichter galt, dieſer vor jenem immer mehr in den Schatten treten mußte. Als Pianiſt iſt Thalberg der „**gentlemen rider**“ des neuen Piano, der verſtärkte Grad in Pianokaltblütigkeit des eben ſo tadel- als geiſtloſen Pianothums der Moſcheles, Kalkbrenner, Herz und ihrer unzähligen Abſtammungen. Man hat dieſe in ſich äußerſt vollkommene Manier die „Plaſtik“ Thalbergs genannt. Dieſe olympiſche Pianoforteherrlichkeit iſt die in einen Konzertſaal verſetzte ſchulmeiſterliche Knechtung der Idee durch den Mechanismus. Franz Liſzt, der in ſeinem Inſtrumente die Kunſt, in der Kunſt die Triumphe erkennt, die das Leben im Geiſte, in derſelben zählt, Liſzt iſt noch in der Interpretation der Meiſter, die zeugende, bewußte Kraft des Genius, die einen Daviſen zum Othello macht, nicht zu einem Tragöden, deſſen emploi dieſe Rolle iſt. Wer Liſzt nachahmen wollte, würde den Effekt wollen, ohne den Grund zu haben. Es gehörte dazu nichts Geringeres, als ein Fürſt unter den Geiſtern zu ſein, der gar nicht bemerkt, daß er auch ein Fürſt unter den Mechanikern iſt. Eine der künſtleriſchſten Naturen der Neuzeit iſt Chopin, der Novalis des modernen Klaviers. Chopin ſtarb an Paris, an dem Leben ohne Wahrheit, das man dort für ein künſtleriſches nimmt. Seine Bilder ſind groß in einem kleinen Rahmen. Die Polacca iſt ihm der größte, iſt für Chopin, was für einen Inſtrumentalcomponiſten im Großen die Symphonie iſt. Chopin iſt der höchſte Ausdruck dieſes bedeutſamſten Rhythmus ſlaviſchen Blutes, dem er angehörte. Er kam weiter als die ganze Polacca-Literatur, weiter als Beethoven, der, zuerſt von allen Componiſten, einen höheren Gehalt in die Polacca legte (Konzertante für Piano, Violine, Violoncello und Orcheſter op. 56 (1807), **Polonaise brillante op.** 89 (1815), weiter als die E Dur-Polacca von Weber. Chopin hat nichts inſtrumentirt; einige ſeiner Polonaiſen ſind vielſagende Orcheſterſcenen auf dem Piano und werden gewiß

Eigenthum des Orcheſters und damit der Muſik überhaupt werden (A Dur, Gis Moll, mit dem ſprechenden Trio in Des Dur). Die As Dur, in St. Petersburg von Clara Wieck geſpielte Polacca iſt eine wahre Heldenthat für Piano und gehört zu den ſchwierigſten, zugleich aber auch zu den anziehendſten Konzert-Piecen. Das Konzert, in dem Chopin, noch nach der Plejade des Piano's vor und nach Hummel, der Klavier-Paſſage neue Pfade auffand, hat große Schönheiten. In der Geſchichte des muſikaliſchen Gedankens wird es Chopin und ſeine Piano-Manier nicht lange überleben. Dies gilt noch vielmehr von dem Trio und der Violoncell-Sonate und beweiſt, daß Chopin's große Form die Polacca war, in der er ſich dem Schwunge ſeiner ſlaviſchen Sympathien am freieſten, freier als in den Mazurken überließ. In dem gefährlich-anſpruchsvollen Muſikgeſchlecht der Kammer wird ein Klavier-Componiſt immer wenig leiſten. Die Muſik Chopin's, denn Muſik ſchrieb er, iſt krank. Der zarte vom Geiſt mächtig angeſprochene, den Kämpfen gegen die Materie nicht gewachſene Charakter iſt der Reiz ſeiner Muſik. Chopin hat das Intereſſe eines Bruſtkranken, an dem uns Alles gefällt, den wir aber dem ſicheren Untergange geweiht wiſſen. Chopin erinnerte an die ideal ſchönen, blonden Brittinnen, denen man in Italien in den Muſeen begegnet, wo ſie ſelbſt die ſchönſten Modelle ſind; die immer weiter dem Süden zuziehen und von denen man weiß, daß ſie den Norden nicht wieder ſehen werden. Wo ſich Chopin zur Kraft erhebt, flackert das bedrohte Lebensflämmchen lebhafter. Die Mazurken, zärtliche Klagelieder, Todtengeſänge über die Trauer um den ſiechen Gefährten im Körper, ſind der Spiegel ſeiner Seele. Liſzt hat dieſe von einem Hauche berührte Natur in ſeinem Buche: Chopin in Meiſterzügen in die Tafeln der Geſchichte des Piano's eingetragen. Veredelt, idealiſirt hat Chopin den Etüden-Styl. Viele zart gedachte, ganz im Geiſte des Taſten-Inſtrumentes niedergelegte Poeſien hat er unter dem proſaiſchen Namen: **Exercices, Etudes** hinterlaſſen. Mit Field, ſo ſehr er über dieſem in muſikaliſcher Bedeutung ſteht, hat Chopin das Eigenthümliche, daß ſeine Compoſitionen zu ſeiner Behandlung des Inſtrumentes gehören. Wer Chopin nicht gehört hat, wird ſeine Sachen nie in ſeinem Geiſte ſpielen, von dem viel über ſeine perſönliche Erſcheinung am Piano verbreitet war. Von Beethoven, deſſen Einfluß ihn nicht berührte, ſpielte Chopin die Sonaten in Cis Moll und As Dur, op. 26, in ſeiner eigenthümlichen Meiſterſchaft, welche darin beſtand, das Piano wenig anzugreifen, mehr zu zeichnen, als zu malen, mehr anzudeuten, als auszuführen. In ſeinem Spiel entwickelte Chopin durchaus nicht die Tonfülle, welche, um ein Beiſpiel anzuführen, die Epiſode in Oktaven der linken Hand in der As Dur-Polacca erfordert. Chopin ſpielte einen leicht gehenden Pleyelſchen Flügel, auf dem er nur ſo eben, wie eine Biene in Blumenkelchen, ſchwärmte. Ein Pleyelſcher Flügel iſt, was einmal die älteren Tiſchnerſchen Flügel in St. Petersburg waren, ein Damen-Inſtrument.

Das Taſten-Inſtrument hat nur einen Liſzt erlebt und wird lange auf einen zweiten warten, iſt überhaupt Liſzt auch nur als ein zweiter zu denken und nicht vielmehr die Ausnahme einer Perſönlichkeit auf einem Inſtrument, auf dem kein Ton gebildet wird, er, der fertig gegebene, nicht feſtzuhaltende Metallſaitenton, die Perſönlichkeit ausſchließt. Die Geiſtesindividualität Liſzt's iſt der Zauber ſeiner Auffaſſungen in den Ideen der Meiſter, die er im Augenblick der Begeiſterung ſelbſteigenthümlich wiedergiebt. Liſzt der Dichter, durch die Macht der Kunſt entzückte Rhapſode, Thalberg der vollendete Klaviermeiſter. Ein Künſtlerkönig iſt Liſzt, Thalberg ein Weltmann und Feinſchmecker auf einem Piano. An Muſik denkt Liſzt in ſeinen Compoſitionen, an den Effekt auf einem Konzertflügel Thalberg. Berlin hat im December 1855 von Liſzt dirigirte Konzerte gehört, in denen ſämmtliche Compoſitionen von Liſzt waren, der in allen Stylen Componiſt iſt, von der Ouvertüre, über die Symphonie, bis zur Meſſe; vom Lied bis zur Oper, des Piano's zu geſchweigen. Ein nur aus Thalbergſchen Stücken zuſammengeſetztes Konzert würde ein Klavier-Fegefeuer abgeben, das in einem Konſervatoire an ſeinem Platze wäre, als Vorlegeblatt für Schüler, wie es die Phantaſie **Effusio musica** von Kalkbrenner war, wie man noch wenig variirte Variationen ſpielt, die das Verdienſt haben, ſchwer zu ſein. Nicht von Thalberg, nicht von der modernen Variation gilt das Sprichwort: variatio delectat. Thalberg ſetzt vortrefflich für Piano. Muſikſtücke giebt es nicht von Thalberg, nur auf die Ideen Anderer geſetzte Stücke. Das Häufelwerk in der Sonate von Thalberg entſchädigt nicht für den Mangel an der Idee zur Sonate. Was man in Thalberg für eine Melodie zu nehmen verſucht wäre, reduzirt ſich auf das anſprechende Thema, das dem zweiten Capriccio zum Grunde liegt, zumal in den Oktaven am Schluß, die in der Art, wie ſie das Thema zwiſchen ſich einkneifen, Schule gemacht haben (ſiehe Voß, Hünten und die Fluth der letzten Pianoforte-Laien mit und ohne Talent). Immer ſteht aber Thalberg weit über der Ries-, Moſcheles-, Kalkbrenner-, Herz- und Czerny-Variation, obgleich Czerny's Opuszahlen bereits die Zahl der chriſtlichen Zeitrechnung hinter ſich gelaſſen haben.

Die effektvolle Anwendung ſämmtlicher für zehn menſchliche Finger an zwei Händen zugänglicher Gruppen der Harmonie, die Luxus-Akkompagnements, ſind das Charakteriſtiſche im Piano-Repertoir des Tages, auf das Thalberg einen nachhaltigen Einfluß geäußert hat, namentlich durch die Erhebung des Daumens der rechten Hand zu einer Art **primo tenore** in der Mitteloktave des Piano's, während die anderen Finger in ungezählten Intervallen von jenem Ankerplatz wie wilde Bienen um einen einzigen Tropfen Honig umherſchwärmen. Eine ſolche, von Thalberg Phantaſie benannte Fingerübung (**souvenir de Beethoven**) iſt die Verkehrung des vielſagenden Allegretto der A Dur-Symphonie zu einem Klaviermittelchen in zweiunddreißig Theilen für Toiletten-Bedürfniſſe am Piano, vor dem ſich der Schatten Beethovens entſetzt hätte. Und dieſer Gedenkzettel moderner Irrungen ſollte gerade dem bedeutungsvollſten Stücke, einer der bedeutungsvollſten Symphonien angehängt werden!

Das war der Einfluß Beethovens auf Thalberg! — Ein anderer, auf die Gruppirung in der Begleitung gerichteter, auf das, was die Thalbergſche Manier Gutes und Ergiebiges für das Piano zu Wege gebracht, liegt in dem leicht nachzuweiſenden, noch wenig bemerkten Vorgange Beethovens in der Gruppirung von Akkompagnements auf dem Piano, wie ſie ſeit der Don Juan-Phantaſie von Thalberg Mode wurde. Schon Beethoven nimmt in ſeinem, wahrſcheinlich ſchon in den letzten Jahren des vorigen Jahrhunderts, jedenfalls lange vor der Geburt Thalbergs, geſchriebenen erſten Klavier-Konzert (78. Takt des Largo) den Geſang in die Mitte zweier Begleitungsfiguren, wodurch der Geſang auf dem ſonſt ſo tonarmen Inſtrument zum Erſtaunen hervortritt. Man vergleiche auch noch den erſten Satz der E Dur-Sonate, op. 14 (1799 komponirt), insbeſondere den 122. Takt des zweiten Theiles. Dieſe Art, die harmoniſche Seite des Piano's von Grund aus geltend zu machen, brachte Weber dahin, weiter zu gehen. Der ſo außerordentlich effektvolle Schluß des Andante (B Dur) in der D Moll-Sonate von Weber iſt nur eine glückliche Anwendung des Beethovenſchen Vorgangs; was Beethoven und Weber als ein bloßes Mittel gebrauchte, ſoll nun bei Thalberg, in dem Schwarm ſeiner Nachahmer, für alle tauben Nüſſe entſchädigen. Ein auf ſeinem Inſtrumente im neunzehnten Jahrhundert ſo unfehlbar daſtehender Virtuoſe zweiten Ranges, wie Thalberg, hat immer Verdienſte; wir bezeichnen nur das

Repertoire als eins, das den muſikaliſchen Gedanken nicht über die eng gezogenen Grenzen eines Taſten-Inſtrumentes vertritt, mithin für die Kunſt, für die Erziehung des Menſchen durch die Kunſt nichts leiſtet. Das verſtiegene Thalbergſche Piano vollends erſäufte die muſikaliſche Idee auf dem Piano. Eine beſonders betrübende Verirrung des Klavierreiterthums iſt das Verkleiden der Werke von Meiſtern in den Puppentand der Mode von Trillergruppen, üppigen Lagen auf dem mageren Inſtrumente, Oktaven- und Dezimenverzögerungen zum Gebrauch der Klavier-Voltigeure. Es iſt dies der entſtellende Verband neumodiſcher Virtuoſenheillehre über ſo genannte vollere Akkorde, verdoppelte Paſſagen, wo man an der einfachen genug hatte, über auseinanderfahrende Läufe, wo eine Skala nach einer Himmelsrichtung ſtand; über Verſtärkungen, die eben ſo viele Schwächungen ſind; wir meinen den Piano-Wuſt, die ſchwülſtigen Häufungen, aus denen man die ſo viel einfacher formulirte Idee der Meiſter wie aus einem Aſchenhaufen hervorſuchen muß. Das iſt ein Arrangement, (reſpektive Tranſkription, Paraphraſe), oder ein Derangement bis zu gänzlicher Unkenntlichkeit eines bereits für Piano geſchriebenen, den Herren aber nicht genug ſchwierigen Stückes. Beethoven iſt da noch am Beſten gefahren, er iſt nicht „effektuirt" worden. Der in neumodiſcher Klavierſpeiſe vorherrſchende Geſchmack iſt ein Jammern ohne Leid, aus dem Grunde eines verſtimmten Magens oder eines noch nicht bis zur Million gefüllten Beutels. Die graſſirenden Dezimen ſind dieſes Leid.

ſind dieſe eleganten Ohnmachten ohne Grund wie Zweck. Ob daß Ihr Euch des Märchens erinnertet, das die Klarinette der Hoboe erzählt, in dem Larghetto des Mozart'ſchen Quintetts für Piano und Blasinſtrumente? — Was die fünf Inſtrumente ſich da zuflüſtern, das iſt Inſtrumental-Poeſie, die nicht auf immer geſchieden ſein kann. Gegen das Minore hat man ſich insbeſondere in Acht zu nehmen. Am Fuße einer Trauerweide bei Mabile in Paris (**al pie d'un salice**) weint es ſeine Thränen. Da kann man mißtrauiſch werden! — Der maaßloſe Mißbrauch der Arpeggien macht das Piano zu einer Harfe, Machwerke, wie ſie diviſionsweiſe auf den Paradeplätzen der Pianofortedeckel erſcheinen, um einen bezeichnenden Ausdruck von Koſſak zu brauchen.

Eine ähnliche, dem unnatürlichen Bedürfniſſe des Augenblicks huldigende Richtung läßt ſich leider ebenſo wenig in der Oper, im Orcheſter verkennen. Effekt iſt das heiſere Feldzeichen des muſikaliſchen Puffs unſerer Tage für alle Inſtrumente, von der Violine mit ſpinngewebfeinen Saiten bis zur Ophikleide, wo ſich ein armer Menſch einen ganzen Kamin von Blech in den Mund ſtecken ſoll.

Es war damit einmal anders. Mozart, der eine Idee von Hunger hatte, antwortete einem Verleger, der ihm populairer zu ſein empfahl: „Nur ſo verdien' ich nichts und hungere und ſcheer' mich doch den Teufel d'rum!“

Das Kunſtbewußtſein im Künſtler hat der Induſtrieſchwindel verſchlungen. Man iſt noch Künſtler; wo man es iſt, iſt man aber gern noch etwas Anderes, ein Weltmann, wenigſtens ein „Löwe.“ Kurz, man kumulirt. Trägt der Zeitgeiſt allein die Schuld? — Glaubt der Künſtler des neunzehnten Jahrhunderts an die Kunſt? — Giebt es viele Künſtler, die mit Novalis denken: „Wir ſind auf einer Miſſion: zur Bildung der Erde ſind wir berufen?“ —

Der Verfall europäiſcher Kunſt durch ein Verdrehen ihrer Zwecke iſt zwar eine Folge der Abſpannung des Geiſtes durch die Anmaßung der materiellen Intereſſen, den einen Platz zu behaupten, wie ſie durch die Länder vertreten werden, welche die Kulturländer des Weſtens, die Civiliſation ohne Sittengeſetz genannt ſein wollen; aber ſchon Schiller warnte den Künſtler vor ſolchem Abfall von der Kunſtwahrheit, welche immer die Lebenswahrheit iſt, in den bedeutſamen überhörten Worten:

> „Der Künſtler iſt zwar der Sohn ſeiner Zeit, aber ſchlimm für ihn, wenn er zugleich ihr Zögling oder gar ihr Günſtling iſt. Wie verwahrt er ſich aber vor den Verderbniſſen ſeiner Zeit? — Er leiſte den Zeitgenoſſen, was ſie bedürfen, nicht was ſie loben.“

Nur ein Erfaſſen der Kunſt mit der Seele, mit der ganzen Innigkeit unſerer Gefühle giebt uns in der Kunſt eine Lebensgefährtin, die auch dem Schmerz ſeinen Stachel nimmt, weil Kunſt und Poeſie zu erkennen vermögen, wie der Verluſt nur ein anderer Pol des Beſitzes iſt. Nur ein Ergreifen der Kunſt als geiſtiges Kapital trägt die Renten der

Opfer, die es erfordert, um Künſtler im Leben zu ſein. So dachten die Meiſter, davon ſprechen ſie zu uns in ihren Werken, davon am vernehmlichſten für uns Kinder des neunzehnten Jahrhunderts Beethoven.

Der Beethoven status quo in Rußland.

> . . . . . . apis vero ratio media est, quae materiam ex floribus horti et agri elicit, sed tamen eam propria facultate vertit et digerit. **Bacon** Novum Organum.

* * *

Vorwort.

Ein Bild der Beethoven-Zuſtände in einem Lande begriff die Muſikzuſtände dieſes Landes überhaupt, und dieſe hatten wiederum, um verſtändlich zu ſein, in das Leben einzugreifen, von dem die Kunſt nicht zu trennen iſt. Der Verfaſſer war ſomit in die Lage verſetzt, zu viel oder zu wenig zu geben, je nachdem er das Intereſſe des ausländiſchen oder inländiſchen Lehrers mehr berückſichtigte.

Dem Auslande gegenüber hat er eine allgemeine Ueberſicht zu geben verſucht, dem vaterländiſchen Lehrer Notizen an die Hand zu geben, welche kein anderes Werk enthält und nur ein Zuſammentreffen günſtiger Umſtände möglich machen konnte. Dies gilt ganz beſonders von Zahlen und Namen, was dem Kenner ſolcher Verhältniſſe nicht entgehen wird. Der Verfaſſer übergiebt dem Publikum in dieſem muſikaliſch-ſtatiſtiſchen Verſuche ein mühſam nach einer Hauptrichtung aufgeſpeichertes Material, das einer vollſtändigen Geſchichte der Muſikzuſtände in Rußland, zunächſt in Petersburg, einigen Vorſchub leiſten dürfte.

Der Verfaſſer würde ſeine Mühen belohnt ſehen, wenn auch kommende Zeiten ihre Muſikzuſtände aus dieſer Ueberſicht nach einer Richtung analog herauskonſtruiren wollten, denn nur die Namen wechſeln, die Dinge bleiben dieſelben in dem Dualismus von Materie und Geiſt.

Am wenigſten will der Verfaſſer mit dieſem Beethoven **status quo** geſagt haben, daß man immer hören ſolle, was nur ſelten verſtanden wird — Beethoven, daß der Componiſt zu imitiren habe, was gar nicht zu imitiren iſt — Beethoven. Ein Componiſt iſt die eigene Perſönlichkeit oder gar nicht. Wenn die Menſchen wieder einmal beſſer geworden ſein werden, werden ſie auch erfinderiſcher im Geiſte ſein, weil ihnen dieſer um ſo viel näher ſtehen wird, werden ſie wieder das Schöne ſchaffen, weil ihnen das Schöne verwandter ſein wird.

Dieſe Zeit wird erſcheinen.

Der Geiſtesprozeß im menſchlichen Geſchlecht kann eben ſo wenig in dem Reichthum eines Beethoven, als in der gänzlichen Verflachung der Kunſt in unſeren Tagen ſeine Endſchaft erreicht haben.

Es giebt einige Schönheitsideen.

St. Petersburg, Weihnachten 1855.

W. von Lenz.

Beethoven in den ruſſiſchen Oſtſeeprovinzen.

In Bildung, Sitte und Recht können die Oſtſeeprovinzen Rußlands: Liv-, Ehſt- und Kurland, für eine Fortſetzung Deutſchlands in den Norden, dem baltiſchen Meere nach, gelten. In Denkart und Patriotismus kann man im Herzen von Rußland nicht loyal ruſſiſcher fühlen. Das den viel gegliederten Sonderintereſſen der Provinzen in Perſonen und Inſtitutionen entſprechende Rechtsgebäude derſelben, an welchem ſeit dem 13. Jahrhundert die Geſchichte mit germaniſchen, römiſchen, ſchwediſchen und ruſſiſchen Kräften baute: die Verfaſſung Riga's und anderer, dieſem Ausgangspunkte nachgebildeter Municipalitäten; der Indigenatadel andererſeits; Korporationen und Stände überhaupt; Gilden und Innungen, Zünfte und Aemter, Stiftungen und Geſellſchaften — in einem zu St. Petersburg mit ſtändiſchen Deputirten vereinbarten Provinzial-Kodex, in einer ſie ſchützenden Niſche der ruſſiſchen Reichsgeſetzgebung finden ſie ihre Gewähr.

Riga, die Reſidenz des General-Gouverneurs der drei Provinzen, der Sitz vieler ſtädtiſcher und landesſtändiſcher Behörden erſter, ſämmtlicher Behörden zweiter Inſtanz des Gouvernements Livland; nach St. Petersburg die bedeutendſte über See handelnde Stadt des Ruſſiſchen Reiches, zeigte von jeher einen kunſtſinnigern Geiſt, als dies in Handelsſtädten der Fall zu ſein pflegt. Der Grund hiervon iſt darin zu ſuchen, daß ſeit der Eroberung Livlands durch Rußland Riga, politiſch beruhigt, ſeine nach Erledigung von materiellen Intereſſen erübrigten Kräfte Kunſt und Wiſſenſchaft ungeſtört hat zuwenden können. Riga entwickelte immer eine überwiegende Privatthätigkeit auf dem Felde der Pädagogik. Der deutſche Pico, der licht-philoſophiſche Herder, ſchrieb in Riga ſeine „kritiſchen Wälder," Hartknoch in Riga verlegte die „Ideen zur Geſchichte der Menſchheit" und Kants Kritik der reinen und praktiſchen Vernunft. Seitdem hat Riga nicht gefeiert auf dem Felde des Geiſtes.

In dem Leviathan der Städte, in London mit zwei ein halb Millionen Einwohnern, beſtehen 9 täglich, 45 wöchentlich erſcheinende Zeitungen (**Times** vom 9. März 1855, **the Metropolitan Press**); in Riga, mit gegen achtzig tauſend Einwohner, 2 täglich, 3 wöchentlich und mehre monatlich ausgegebene, was, wenn man auch nur den Zahlen ihr Recht läßt, einen Maaßſtab des geiſtigen Bedürfniſſes in Riga abgeben mag. Die Rigaſche Zeitung namentlich wirkt für Verbreitung eines guten, geſunden Geſchmacks in Kunſt und Theater in ſelbſtſtändigen Feuilletons aus der Feder von G. Alt, die zu dem Beſten gehören, was man in dieſer Art kennt.

Die Riga'ſche periodiſche Preſſe bleibt nicht im Lande, ſie verbreitet ſich über viele im großen Ruſſiſchen Reiche zerſtreute Deutſche. Durch die geringe Entfernung von Deutſchland, welche vielfach verſchlungene Handelsverbindungen täglich verkürzen, bezieht Riga den Schatz deutſchen Wiſſens. Die Segnungen einer Land wie Stadt berathenden Regierung, erlauben denſelben ſo ruhig auszubeuten, daß kaum eine Handelsſtadt Deutſchlands von derſelben Einwohnerzahl, die Bildung und Geſittung Riga's übertreffen, nur wenige ſie erreichen dürften.

Schon weil die Typen hanſeatiſchen Aufſchwunges in Geiſt und Leben vor ſechs hundert Jahren direkt zur See nach Riga gelangten, und ſich rein erhalten konnten, hat die Stadt etwas Individuelles, das ihren nächſten Nachbarn in Deutſchland, namentlich dem fünf und fünfzig Jahre ſpäter als Riga gegründeten Königsberg (1255), nicht in demſelben Grade geblieben iſt. Dieſes Bild eines alteigenthümlichen Lebens liegt für das Auge in dem hanſeatiſchen Bauſtyle aller Gebäude aus älterer Zeit, für den Geiſt in der alt hergebrachten Rechtsverfaſſung, welche die Herrſcher Rußlands den Oſtſeeprovinzen, als ihrem Lebensbedürfniſſe entſprechend, conſervirt haben. Die höchſten Blüthen jener findet man heut zu Tage nicht einmal mehr in Lübeck, Bremen und Hamburg, nur noch in den flandriſchen Städten, in Antwerpen vor Allem; die Urtypen dieſer in den Quellen germaniſchen Rechts, welche Riga für ſeine autonomiſche Geſetzgebung im 13. Jahrhundert in den Riga'ſchen Stadtrechten benutzte. In Riga, deſſen Lebensnerv im Handel liegt, iſt der Handelsſtand der überwiegend wichtig, der Handelsmann aber nur ſelten der Mann der Kunſt. In einer Stadt, wo man viel und gut iſst und trinkt*), erſcheint gewöhnlich die Kunſt nur zum Deſſert, in der Form eines von Schauſpielerinnen ſervirten Theaters.

Das hat man in Abzug zu bringen, wo in Riga etwas zu wünſchen übrig bleibt.

Was wurde nun aus Beethoven in Riga?

In Riga, deſſen Gefühl ſich vor Allem in dem Bewußtſein eines ihm hiſtoriſch angeſtammten Rechtslebens genügt, wo im Einzelnen alle Verhältniſſe nach Stadt, Land (Adel) und Krone auseinanderfallen, mißt auch ein Jedes nach ſich und ſeinem Maaße, will man keinen andern Maaßſtab als ſich.

Die „Muſikaliſche Geſellſchaft" verfolgt ſeit 1790 den Zweck von Aufführung guter Orcheſtermuſik. Das Lokal iſt das „Schwarzhäupter-Haus," ein höchſt eigenthümliches Gebäude, von dem jedes Jahrhundert, wie von einem Kuchen, ein Stück abgebiſſen und glücklich verſpeiſt zu haben ſcheint. Was der Hammerfiſch im Naſſen, iſt dies Backwerk von Stein auf dem Trocknen.

Die Schwarzhäupter, geiſtig verwandt mit dem Artushof in Danzig, waren eine, nach ihrem Schutzpatron, dem Mohren Mauritius, genannte Verbindung Riga'ſcher Bürger, zum Schutze des Handels in der Bekämpfung heidniſcher Nachbarvölker.

Die Schwarzhäupter waren noch in letzterer Zeit eine

---

*) Wo Alles Tradition, giebt es immer eine beſonders ſtarke in Küche und Keller. Man kennt Riga'ſche Speiſen, Riga'ſche Küchen, Riga'ſche Getränke.

Verbrüderung Lediger aus dem Kaufmannsſtande, mit anſehnlichen Kapitalien, zur Unterſtützung von Genoſſen, welche zweimal jährlich koriöſe Liebesmahle auf ihrem durch Jahrhunderte vererbten Silbergeſchirr abhielt. Seit 1783 unterſtützten ſich nun die Glieder unter ſich. Später wurden die Unterſtützungen auf ehemalige Mitglieder ausgedehnt, wie ſich darüber die den Statuten vorgedruckte Einleitung ſchön ausdrückt: „Die Erfahrung, daß ehemalige, durch Eintritt in die Ehe aus der Verbrüderung geſchiedene Mitglieder, ehedem Günſtlinge des Glücks, daſſelbe nicht immer feſſeln konnten, beſtimmt uns, im Geiſte der Verfahren und der Riga'ſchen Bürger, auch ſolchen Unglücklichen den Segen einer Verbrüderung angedeihen zu laſſen, die ſie zur Erfüllung eines der wichtigſten Zwecke der menſchlichen Geſellſchaft verließen." — Die alten Formen ſtürzten ein, der Geiſt blieb unter Trümmern derſelbe und auf dieſem hiſtoriſchen Schutt blüht in Riga die Muſik.

In der Patronatkirche zu Sankt Petri haben die Schwarzhäupter ihr mit dem Mohrenkopf bezeichnetes Geſtühle, eine Anerkennung ihres hiſtoriſchen Zuſammenhanges mit den Geſchicken der Stadt, eine qualificirte Sonderung Lediger in der Kirche, die nicht ohne Bedeutung iſt.

Als Schutz- und Trutzbündniß verbreitete ſich die Verbrüderung einſt bis in die kleinen Städte Livlands, bis nach Wolmar. In Dorpat ſind die Schwarzhäupter zu Anfang dieſes Jahrhunderts ausgeſtorben. In Reval beſtehen ſie als Geſellſchafts-Klub. In einer Chronik nennt ſie der Riga'ſche

Rath in einem Schreiben an den Ordensmeiſter: „Luſtige Geſellen, die ſich für 5 Pfennige des Tags erluſtiren."

Aus dieſem Inſtitut mag man den Geiſt anderer im Lande ermeſſen. Wir durften nur bei dieſem verweilen, weil das Lokal der Schwarzhäupter und Konzert in Riga ſynonym geworden.

Lebensgroße Bilder der alten Könige in Schweden, zu Pferde, ſprengen in dem Konzertſaale, den gezückten Degen in der Hand, auf die Symphonien der in dieſen Räumen beliebten Haydn und Mozart, ſeltener auf Beethoven los.

Die muſikaliſche Geſellſchaft hat ſich ein kleines Kapital (gegen 4000 Rbl. S.) zuſammengetragen und beſteht aus gut muſikaliſch geſinnten Dilettanten, denen Blech- und Blasinſtrumente von jeher aus dem Theaterorcheſter kamen.

Von 1790 bis 1835 wurden in Handel und Muſik günſtigen Jahren 24, unter minder günſtigen Konjekturen 12, von 1839 ab 6 Konzerte den Winter über gegeben.

Wo man ehemals in Riga vom Comptoirbuch bis zur Geige kam, ſtrich man wenigſtens herzhaft an einem Violinkonzert von Viotti, unter Lehrern wie Feige, Dännemark, Reinecke. Man erſtaunt heut zu Tage lieber einen gefälligen Verwandtenkreis mit dem Karneval von Venedig oder einer Farce dieſes Gelichters.

Selten fehlen die Gaben der Kunſt ehrbaren, wenn auch vereinzelt daſtehenden Beſtrebungen in ihr.

Der Riga'ſche Kaufmann Schnobel beſaß eine der ſchönſten Geigen von Stradivarius (jetzt im Beſitz des Rathsherrn Woldemar Poorten).

In den erſten zwanzig Jahren dieſes Jahrhunderts vereinte in Riga ein aus Künſtlern und Dilettanten beſtehendes Quartett, mit dem Baron Schoultz und Reinecke, als erſte Violine, mit Jakobi und Stillinger, als Celliſten, und dem als Klavierſpieler und Altiſten intereſſanten Ruperti werthvolle Inſtrumente (die Viola von Amati iſt in den Beſitz des Muſikdirektors Löbmann übergegangen).

Man ſpielte entſetzlich viel Haydn und Romberg, weniger Mozart, der auch einmal für wild gelten ſollen, hin und wieder Spohr, ſelten ein Paar der erſten ſechs Quartette von Beethoven. Man fürchtete, und nicht nur in Riga, es könnte gut gerichteten, gut beſaiteten Inſtrumenten mit dem auf Erden unzufriedenen Himmelsſtürmer Beethoven ein Unfall zuſtoßen.

Zu ſeiner Zeit übte die „Muſikaliſche Geſellſchaft“ noch die moraliſche Kraft, ſich das Theater dahin unterthänig zu machen, daß die Direktion an den Konzertabenden im „Schwarzen Häupter“ ſich mit etwas „Stricknadeln“ in fünf Akten begnügte und ſeine Blasinſtrumente in Gnaden entließ. Seit 1840 hatte ſich dieſes Verhältniß geändert, war die Geſellſchaft ganz vom Theater abhängig geworden. Es iſt dieſes Umſtandes zu erwähnen, weil derſelbe herausſtellt, wie ein Theater, zumal eine Oper, wenn ſie Modeſache iſt und keinen muſikaliſchen Bedürfniſſen entſpricht, muſikfeindlich wirkt.

Unter dieſen Verhältniſſen bildete ſich im Jahre 1853 aus Dilettanten und privatiſirenden Muſikern ein Orcheſterverein, der ſich wöchentlich zuſammenthat, mit Vater Haydn anfing und bis zur erſten Symphonie von Beethoven kam.

Dieſer Verein ging 1855 in die „Muſikaliſche Geſellſchaft" über. Dieſe gab der zu Stande gebrachten Fuſion ihren alten, von 1790 datirenden Namen, mit ſeinen von einem Riga'ſchen Inſtitut nicht zu trennenden Korporationsrechten, ihre Muſikalien, ihre Inſtrumente, ihr Kapital; der Orcheſterverein brachte vom Theater unabhängige Kräfte aus einer ſieben- bis achtſtimmigen Dilettanten-Blechmuſik, an der ſich einige höhere Beamte betheiligten.

Man kam an die zweite Symphonie von Beethoven.

Recht befriedigend ſind Symphonien und Ouvertüren neuerer Kunſtgenoſſen ausgeführt worden.

Der Geſchmack neigt in Riga für Mendelsſohn, Spohr, Gade, Schubert.

Beethoven iſt zu zermalmend, hebt zu ſehr das Individuum auf, um in einer Stadt, deren vielgegliederte Geſchichte zahlreiche Sonderintereſſen*) und damit manche ſtärkere Perſönlichkeit in den Individuen ausprägte, großen Anklang finden, in das Leben übergeben zu können. Beethoven iſt die große, weite Welt, der Kosmos pſychiſcher Erſcheinungen, kein Patrimonialgebiet. Nicht durch's Stadtthor kommt er; Mauth und Acciſe, Zoll- und Brandwache, Wraake und Waage, ihn tangiren ſie nicht.

---

*) Welche Früchte ſtändiſche Sonderintereſſen tragen, welche Perſönlichkeiten zu entwickeln ſie vermögend, wo ihrer Vaterlandsliebe ein gemeinſamer Heerd wird, davon erzählen in Riga die Stiftungen, Legate, Stipendien. Die Zahl dieſer Autonomien der Perſönlichkeit iſt verhältnißmäßig ſo groß, daß Riga einen erſten Platz in aller ſtatiſtiſch bekannten Mildthätigkeit behauptet.

Von ungemeſſenen Höhen des Geiſtes kommt er; ſeinen Lauf hemmt keine „Ritter- und Mannſchaft des Erzſtiftes," ihn halten die „Älteſten im ſitzenden Rathe," die „Oberalten" nicht auf. Durch die Breſche hält er ſeinen Einzug, und wo er erſcheint, hört das Hiſtoriſche auf, denn er ſchreibt die Geſchichte.

Man denke an den Donner der Bäſſe, im Scherzo der fünften, an die Antworten mit eingelegtem Bajonett der Alt- und Violinſtimmen; an die Schlußſätze in der fünften und

---

Daß der Sonderſinn den Gemeinſinn nährt und den Bedürfniſſen eines gegebenen Augenblicks Rechnung zu tragen verſteht, beweiſen die patriotiſchen Gaben Riga's, im Betrage von mehr als hundert tauſend Silberrubeln, zu den Kriegskoſten in dem einen Jahre 1854. Die Stadt betheiligte ſich als Korporation mit 50,000, die Börſenkaufmannſchaft mit 10,000, alle Aemter und Innungen, alle Stände und Geſellſchaften, das Theater, die Klubs, das Schüler- und Lehrerperſonal des Gymnaſiums, ja die Riga'ſche Jagdgeſellſchaft, brachten in edlem Wetteifer mit den übrigen Theilen Rußlands ihr Schärflein. Perſonen aus dem Kaufmannsſtande gaben bis tauſend Silber-Rubel jede. Weiteren Bedürfniſſen wird die loyale, mit vergänglichem wie unvergänglichem Gut, in Reichthümern, Geiſtes- und Herzensbildung geſegnete Stadt weitere Hülfe zu bieten wiſſen. Mit ihr und Rußland iſt Gott!

achten, an den erſten Satz der vierten Symphonie, an die Auflöſung der Egmont-Ouvertüre, an Koriolan, an die G Dur Jubelouvertüre zur Oper Beethovens.

Wie viele Städte und Gebiete nimmt da nicht der Geiſt ein! —

Der Muſikdirektor, der noch bei Haydn kampfluſtig drein ſah, der bei Spohr zu dem Geſtändniſſe kam, auch er, der Herr Stadtmuſikdirektor, habe kühne Uebergänge gefunden und verſtehe ſich auf einfachen und doppelten Kontrapunkt; der Herr Stadtmuſikdirektor kommen aus der Probe einer Beethovenſchen Symphonie und ſagen ſich, wenn ſie kein gewöhnlicher Handwerker, in Gegenwart von Frau und Kind, am eignen Tiſch, zwiſchen Suppe und Braten, daß ſie etwa die Lichter im Orcheſter ſchneuzen und den Altſtimmen dabei gelegentlich die Blätter umwenden können, wenn ſo eine große Beethovenſche Symphonie geſpielt wird. Iſt der Mann in einer der durch Reichthum und ehrwürdiges Anſehen ausgezeichneten Stadtkirchen Rigas Organiſt, ſo findet er ſich nach einer ſolchen Symphonie nicht mehr auf ſeiner Orgel, und der Gedanke, die Stadt könnte ihm den Beethoven vorziehen, nimmt ihm die Kraft zur Improviſation mit allen Regiſtern, am Oſterſonntage vor dem verſammelten Rath.

Dem entgeht man bei Haydn, bei Mozart, bei den Neueren, und macht doch auch Muſik.

In Riga ſind indeß bei Gelegenheiten von Konzerten außerhalb der Muſikaliſchen Geſellſchaft alle Beethovenſchen Symphonien, bis auf die beiden letzten, vorgekommen. Das

Neueſte iſt, daß die Geſellſchaft an Anſchaffung von Partitur und Stimmen der achten Symphonie denkt, daß der Direktor des Theaterorcheſters, Schrameck, die Chorſymphonie geben und ſomit auch für Riga das letzte Wort ſymphoniſtiſcher Kunſt ausſprechen will.

Von den Beethovenſchen Ouvertüren kennt Riga: Koriolan, Egmont, die Ouvertüre zur Oper Beethovens in E, die große in C, ſowie die zum König Stephan und die unbedeutenden zu den „Ruinen von Athen" und zum Ballet „Prometheus." Die großen C Dur-Ouvertüren op. 115 und op. 124, die urſprüngliche Ouvertüre zur Leonore (Fidelio), die Varianten der zweiten großen ſind nie vorgekommen.

Im Dom, zu dem der Biſchofshof mit ſechsundvierzig Schlöſſern des Landes als Einkünfte gehörte, in der Petrikirche, die ſich in Wappen und Gräbern die Geſchichte der Munizipalität erzählen, von den Doppelchören dieſer Zeugen des altkirchlichen Sinnes der Stadt, erklang ſonſt am Charfreitag-Abend, in einem ſogenannten concert spirituel, auch manche Beethovenſche Symphonie. Der Verfaſſer hörte 1833 ſelbſt die fünfte. Dieſe kirchliche Aufführung der Symphonie, bei welcher im erſten Satz die Achtel langſamer gingen, als die Viertel zu gehen haben, erinnerte indeß lebhaft an eine Beerdigung der Symphonie aus der Patronalkirche, bei Regenwetter.

Im Sommer 1836 brachte der Generalagent der Ruſſiſchen Lebensverſicherungsbank in Riga, Schwederski, ein Muſikfeſt zu Stande, bei dem das „Weltgericht" von vierhundert

Perſonen unter Leitung Dorns in der Domkirche, die ſiebente Symphonie von Beethoven im Theater, Beethovens Symphonieſtück: Wellington's Sieg in der Schlacht bei Vittoria im Freien aufgeführt wurden. Durch die Lokalität unterſtützt, wirkte wohl zum erſten Mal ſeit der Compoſition des letzten Stücks für den Wiener Kongreß, Kanonen- und Kleingewehrfeuer mit anrückenden Trommeln und Trompetenſignalen. Es kamen bei dieſem Muſikfeſte aber auch die Ouvertüre zur Olympia, zur Iphigenia in Tauris vor, welche in den Opern dieſes Namens an ihrem Platz ſein mögen, nicht aber, wie die Egmont-, die Coriolan-, die große C Dur-Ouvertüre zur Oper Beethovens, das Bild menſchlicher Seelengröße bis unter die Akazien des „Kaiſerlichen Gartens" am Weidendamm bei Riga zu tragen im Stande waren.

Daß der gewöhnlichſte Krebsſchaden der Konzert-Kunſtreiterei ſich nicht von einer größeren Vereinigung muſikaliſcher Kräfte entfernen laſſen, daß vor der A Dur-Symphonie von Beethoven eine Krakowiak von Chopin, Violin-Variatiönchen von Kalliwoda vorkommen können, das war die lokale Schattenſeite eines relativ großen Unternehmens, von dem Remp, der begabte Dilettant der verſefertigen Stadt, in einem von Dorn componirten Feſtgedichte ſingen können:

„Lebe hoch du edle Kunſt!
Du weißt zu vergüten
Des Geſchicks verſagte Gunſt
Und verdorrte Blüthen."

Die Einnahme der drei Konzerte des Muſikfeſtes, im Betrag von 6900 R. S., ergab, nach Abzug der Koſten, einen zu gemeinnützigen Zwecken verwandten Ueberſchuß von 1700 R. S., mehr als Beethoven für ſeine neun Symphonien Honorar bezog.

Zu dieſem Feſtival von 1836 war der Dilettanten-Landſturm der drei Provinzen zuſammengekommen. Das Publikum in den Konzerten belief ſich auf mehr als 4000 Perſonen.

Ob von den aufgebrachten dreißig Violinen, zehn Bratſchen, dreizehn Violoncells und Kontrabäſſen mit 30 Blasinſtrumenten Alle Alles mitgeſpielt, wollen wir nicht behaupten.

Die Oper Beethovens wird im Durchſchnitte alle zwei Jahre in Riga (mit der E Dur-Ouvertüre) gehört. Zum erſten Male wurde der Fidelio gegeben am 22. Juli 1818.

Das Theaterorcheſter beſteht aus ſiebenundzwanzig bis dreißig Perſonen, hat jetzt zwei Kontrabäſſe, zwei Violoncells und hält ſich auf der Stufe guter Orcheſter zweiten Ranges in Deutſchland.

Zur Zeit, wo noch die „Räuber auf Maria Kulm" ein Kaſſenſtück waren, wollte es die Sitte in Riga, daß die Zwiſchenakte durch ſogenannte Symphonien von Pleyel, Krommer, Kozeluch, Hoffmeiſter ausgefüllt wurden. Ouvertüren von Kalliwoda, von Hummel, die immer guter Dinge ſind, Strauß und Lanner verſehen jetzt dieſen Dienſt.

Riga und Reval ſind die einzigen Orte im ruſſiſchen Reich, wo Opern von Wagner, in Riga der Tannhäuſer und Lohengrin, in Reval der Tannhäuſer, gegeben werden ſind.

Zwei kleine Kapellen (Prager), von zuſammen ſechszehn Muſikern, welche häusliche Feſte ſchmücken und das Haus und ſeine Altäre, ſpielen eine große Rolle in Riga; vier geſchickte Organiſten, einige privatiſirende Muſiker, Dilettanten, bilden eine zweite muſikaliſche Gruppe von etwa dreißig Perſonen, was mit dem Theaterorcheſter ein Ganzes von ſechzig bis ſiebzig Gliedern giebt. Aber nur einmal (1847) vereinigte dieſe Sonderintereſſen Berlioz, der in Riga ſeine Harald-Symphonie und Karnevals-Ouvertüre mit fünf Kontrabäſſen geben konnte. Berlioz ſchreibt (Journal des Débats, 7 Janvier 1853): „J'ai vû à Riga une représentation exquise du mariage de Figaro. Jamais le chef-d'oeuvre de Mozart ne m'a fait un pareil plaisir. Oh! comme je bénissais ces honnêtes chanteurs, ces aimables jeunes cantatrices allemandes, qui chantaient tout bonnement la mélodie de Mozart, qui exprimaient tout simplement le sentiment de Mozart, qui ne cherchaient à rendre que l'idée de Mozart, mais qui chantaient, sentaient et comprenaient si juste, et le chef d'orchestre, Mr. Schrameck, qui conduisait si juste! Donc le quatriéme theâtre lyrique de Paris n'a qu'à se persuader de la nécessité de toujours avoir seulement un bon petit orchestre, un bon petit choeur, une bonne petite troupe de bons chanteurs comme on en a à Riga, de bonnes partitions, toujours comme à Riga.“

Bei den Oratorien am Charfreitage und am Todtenfeſte, zum Beſten von Muſiker-Wittwen und Waiſen, wirken in

Riga geübte Chöre und vierzig bis fünfzig Inſtrumentaliſten. Man hörte das Requiem von Mozart, von Cherubini; den Chriſtus am Oelberge von Beethoven (1838, 1850), den Paulus von Mendelsſohn (zuletzt 1855 mit 100 Singſtimmen unter dem Muſikdirektor Löbmann); den Elias und die Symphonie-Kantate, Hillers Zerſtörung von Jeruſalem, Spohrs letzte Dinge und Vaterunſer, den Tod Jeſu von Graun, das Weltgericht, die Schöpfung, die Jahreszeiten. Händels Meſſias iſt ohne Erfolg gegeben worden (1835).

Der Klavierlehrer Hartmann vereinigte in Riga einen zahlreichen Dilettantenkreis mit ausgezeichneten Stimmmitteln, zu Aufführungen von Muſik im Kirchenſtyl. Die Blasinſtrumente vertrat Hartmann am Pianoforte, von einem tüchtigen Quartett begleitet (Baron Schoulz, Reinecke, Schnobel, Ruperti, Stilliger). Viele Jahre hindurch (bis 1829) hörte man ſo in der ſtillen Sonntagsſtunde Rigas die Meſſen von Mozart, von Joſeph und Michael Haydn, von Cherubini, die C Dur-Meſſe von Beethoven.

Im Jahre 1839 wurde in einem Privatzirkel Beethovens zweite Meſſe am Klavier ausgeführt.

Die Geſangzuſtände einer Stadt werden nur in Geſangvereinen gedeihen. Bis 1843 leitete Dorn (jetzt in Berlin) einen ſolchen in Riga. Sonderintereſſen ſpalteten den kleinen Kreis in zwei kleinere unter Löbmann und Preis. Letzterer leitet die von Dorn geſtiftete rigaiſche Liedertafel (mit einem Sommer- und Winterlokal), welche ſehr gut ißt und trinkt, dabei auch recht wacker ſingt, obgleich für Solo und erſten Tenor die Opernmitglieder nur ſchwer entbehrt werden. Dieſe fröhlichen Kreiſe haben ſich in eigner Anerkennung ſcherzhafte Namen beigelegt.

Riga iſt eine kleine Pianopolis, die Raçe der Rigaſchen Pianoforte eine gute, dem Ort eigenthümliche.

Die unglaubliche Menſchenkugel des Klavierbauers Bergmann, in deſſen Abkommen Lablache anſtändig untergebracht geweſen wäre, verſorgte Riga zu Anfang dieſes Jahrhunderts mit Nachahmungen von Wiener Flügeln. Gerhard kreuzte dieſe Spielart mit der damals in Petersburg beliebten Tiſchnerſchen, ihm folgten Kelberer, ein zweiter Bergmann, mit engliſcher Mechanik. Melenius und Treſſelt (mit vorzüglichen Stutzflügeln), Jahn, Willberg, Neumann, Rakſewsky und die Gebrüder Kul ſind die beſchäftigten Fabrikanten der Gegenwart.

Von Pianoforte-Dilettanten erſten Ranges in Riga ſind aus älterer Zeit Pohrt und Wieſender zu nennen, erſterer Bravourſpieler im Repertoire von Hummel, Kalkbrenner, Moſcheles; letzterer ein Epigone der Field'ſchen Manier. In neuerer Zeit ſtehen J. Behrens, Lutzau, die Damen Bernhaupt und Jung an der Spitze des Pianoforte.

Von den Klavierkonzerten Beethovens ſind in Riga das in Es Dur (Madame Beleville Oury) und das in C Moll (Henſelt) von Dilettanten dieſen Künſtlern nachgeſpielt worden, gerade wie in Petersburg, wo erſt 1853 das G Dur-Konzert zu jenen Konzerten kam; überhaupt nur drei bekannt ſind. — Klaviervirtuoſen, auf ihren Reiſen von und nach

Petersburg, in den Tagen Steibelt's, Field's, Hummel's, Schoberlechners, rückten das Verſtändniß und den Geſchmack an dieſen Schätzen nicht näher, brachten die Rigaiſchen Pianophylen nur dahin, es ihnen an leidiger Fingerfertigkeit nachthun zu wollen.

Die Klavierſonaten Beethovens aus deſſen letzter Stylperiode ſind in Riga nicht unbekannt, aber unverſtanden, weil ſie im innigſten Zuſammenhange mit den Symphonien ſtehen, und, wie wir geſehen, ein Menſchenalter nicht hinreicht, alle Beethovenſchen Symphonien in Riga zu hören. Dies ſcheint indeß anders werden zu wollen, da zum erſten Mal, ſeit der Gründung des Stadttheaters, die Direktion den glücklichen Gedanken ausgeführt, zwiſchen zwei Stücken die A Dur-Symphonie, tüchtig eingeübt, geben zu laſſen, wobei nur der unbegreifliche Fehler verfiel, den erſten Theil des erſten Satzes nicht bei einem Werke zu wiederholen, in dem jede Note groß iſt und „die vier Minuten Zeiterſparniß die Symmetrie in einem der mächtigſten Triumph-Denkmale deutſcher Tonkunſt ſtörten", wie die Rigaiſche Zeitung bemerkte (28. Sept. 1855).

Die Orgeln Riga's, der ſolide Kirchenluxus einer mit der Kirche auch im alltäglichen Leben verwachſenen Zeit, Inſtrumente größter Dimenſionen, welche ſelbſt einen Hummel entzückten und ihn zu einem Orgelkonzert in Riga veranlaßten, hören Händel und Bach nur äußerſt ſelten. Das anſpruchsloſe Orgelpräludium von Beethoven, in F Moll, hörte der Verfaſſer in ſeiner Jugend vom Organiſten Rebenſtein.

Zu nennen iſt der junge Bergner, Sohn des Organiſten zu St. Petri, der 1855 ein ehrenvolles Orgelkonzert in der Domkirche gab, deren Orgel von 1601 datirt und in Schönheit mancher Stimmen kaum irgendwo in Europa übertroffen wird. —

Wir ſahen, wie man in älterer und neuerer Zeit (bis um 1830) im beſten Quartett Rigas nur ſo eben bis auf einige der ſechs erſten Quartette Beethovens gekommen war. Das Septett kam einmal in den Jahren an die Reihe, wo bei einem Bankerott des Theaters unter Ohmann das Theaterorcheſter ſein Leben durch Abonnementskonzerte zu friſten hatte. Der zweite Hoboiſt, Alexander Pahl, der mit Erfolg der Geige obgelegen, wie ſein älterer Bruder, erſter Hoboiſt, dem Violoncell, ſpielte damals mit Ehren die bedeutungsvolle Violinſtimme des Septetts.

Träger einer höheren muſikaliſchen Bildungsſtufe wurden in Riga durch eine Quartettverbindung (1849) die Herren Weller, Krekner, (Schönfeldt), Herrmann, Markus.

Das Intereſſe an dieſen Leiſtungen, von denen Riga eine tiefere, in's Leben greifende Kunſtweihe zu erwarten hat, iſt, bei ſechs Matinéen jährlich, im Zunehmen, der geiſtige Boden in Riga mithin kein unempfänglicher.

Dieſes als das erſte Licht in der Geſchichte der Kammermuſik in Riga zu bezeichnende Unternehmen hat ſich mit Ehren an die beiden Quintette von Beethoven, an die erſten ſechs Quartette, an die drei großen op. 59, an das Es Dur und F Moll, das B Dur und Cis Moll-Quartett (op. 74, 95, 130, 131) gemacht, ſo daß ſelbſt von den letzten Quartetten nur drei in Riga nicht öffentlich gehört worden ſind.

Sämmtliche Quartette von Haydn, Mozart, Mendelsſohn, die in St. Petersburg noch nicht gehörten von Franz Schubert (G Dur op. 161 und D Moll), von Robert Schumann (A Dur) werden in Riga öffentlich vorgetragen. Freilich laufen dabei die Quartette und Quintette von Spohr, Onslow, Niels W. Gade in ebenbürtiger Stellung zu den großen Meiſtern des Quartetts mit unter.

Das liegt in der Gewohnheit einer Handelsſtadt, den „letzten" Artikel zu beziehen.

Haydn, Mozart, Beethoven, den Altmeiſtern der eben ſo ſchwierigen als feinen Muſikordnung des Quartetts, denen man öffentlich nur Mendelsſohn als Abwechſelung beimiſchen mag, dieſes große Repertoir des Quartetts, ſollte überall ſeinen ſtillen, aber ſicheren Weg der Erkenntniß verfolgen, ohne ſich von der Mode, von Erſcheinungen anfechten zu laſſen, deren Grund und Bedeutung nicht, wie jene, im Schacht der Unendlichkeit wurzeln.

Zu erwähnen iſt das Inſtitut für Violinſpiel des Herrn Löbmann mit Uebungen im Quartettſpiel, das einzige der Art in Rußland. Einer Quartettſchule iſt der Verfaſſer überhaupt nirgend begegnet. Das Beſtehen einer ſolchen auf beſcheidenen Privatwegen zeugt von dem muſikaliſchen Fünkchen, das unter der Aſche in Riga glimmt. Beethoven iſt in dem Inſtitut nicht vergeſſen und macht den Schüler früh auf die Bedeutung der Muſik im Leben aufmerkſam. Der Muſikmarkt in Riga entſpricht den Bedürfniſſen. Man findet in den Muſikläden Beethoven jeder Zeit vollſtändig.

* * *

Zerfällt das Publikum der Städte in den Oſtſeeprovinzen in den Indigenat- und ruſſiſchen Adel, in Beamte der Krone, Kaufleute und Bürger, ſo vertheilt ſich der Grundbeſitz auf dem Lande unter Adligen, mit und ohne Stimme auf den Landtagen, unter Pfandbeſitzern, Arrendatoren und Paſtoren.

Der evangeliſche Geiſtliche iſt auf ſeinem Landſitze (Paſtorate) Gutsbeſitzer, und oft ein wohlhabender; in noch verkleinerterem Maaßſtabe iſt dies der Poſthalter (Poſtmeiſter), deſſen Haus, Hof und Aecker, an mancher einſamen Stelle in Wald und Haide, eine Oaſe der Geſittung bilden.

Der im Ganzen gleichmäßig über das Land vertheilte Adel kann bei den Schlöſſern Lennewaden und Kockenhuſen an der Düna, bei denen von Segewold, Cremon, Treiden und Wenden an der Aa ſich in den ſchönen Landſchaften glauben, welche der Rhein durchſtrömt. Seine Reben ſind ſeine Bruſtfelder *). Selten fehlt auch den Sitzen des Grundbeſitzers ein mit Muſikalien beladener Flügel, der auch nur ſelten einem

---

*) Ein in Livland gebräuchlicher Ausdruck für Aecker zur Aufnahme höherer Feldfrüchte.

Paſtorat abgeht, dem man noch auf den Poſtſtationen begegnet, deren es einige für Beethoven ſchwärmende auf den Hauptſtraßen nach Petersburg giebt. Iſt man erſt in einem Paſtorate muſikaliſch, ſo iſt man es aufrichtig, und die bei evangeliſchen Geiſtlichen gewöhnlich äußerſt zahlreiche Nachkommenſchaft bezieht mit Eifer ihre Muſikalien aus Riga. Alle Beethovenſchen Symphonien, vorzugsweiſe in vierhändigen Arrangements, ſind auf dem Lande zu finden, aber nur die zweite wird von den Ungeübteren, nur die dritte und fünfte von den Geübteren, die fünfte (C Moll) zuweilen auswendig geſpielt und oft vortrefflich. Wo die anderen Symphonien in Livland (Stadt und Land) vorkommen, ſind ſie noch nicht ins Leben übergegangen, weil man ſie nicht in Riga gehört, was maßgebend iſt. Habent sua fata libelli! Man unterſcheidet indeß noch nicht genug in Beethoven, der Name thut viel, gerade wie in Riga die Flagge die Waare deckt. Von den Klavierwerken findet man auf dem Lande gewöhnlich die Sonaten op. 26 und op. 27, ſeltener op. 7 und op. 22, die Walzer in F Moll und Es Dur, in „muſikaliſchen Fruchtkörben“ und anderen handſchriftlichen Kollektaneen, wie ſie einmal Mode waren.

Auf dem Schloſſe Trikaten bei Wenden lebt großen Erinnerungen der größte Fidelio, den deutſche Kunſt hervorgebracht, Madame Schröder-Devrient, jetzt Frau von Bock. Mit der gefeierten Künſtlerin leben hier in höchſter Vollendung der Ausführung die Beethovenſchen Lieder, die Muſe Schubert's, Schumanns.

In dem Landſtädtchen Wenden giebt es der Verehrer und Verehrerinnen Beethovens Viele. Einige Vorſtreiterinnen geſunden Geſchmacks ließen ſich hier in der zweiten, für zwei Pianoforte achthändig arrangirten Symphonie von Beethoven in einem Dilettantenkonzerte hören. Bis man in Wenden die neunte Symphonie, auch nur in dem genialen Arrangement von Liſzt für zwei Pianos, hört, wird es viel Zeit brauchen.

Die mit Recht berühmte, bereits dreißig Jahre beſtehende, höhere Erziehungsanſtalt zu Birkenruhe, nächſt Wenden, thut, unter der thätigen Leitung ihres Stifters, des Rigenſers Doktors der Philoſophie Hollander, auch etwas für muſikaliſche Bildung. Hier wirkte bis 1849 der Muſiklehrer Poſtel (jetzt Organiſt in Mitau), der eine zu ermunternde, nicht zu überſchätzende Klavierſonate in Leipzig ſtechen ließ*). Von den hundertundzwanzig Schülern der Hollanderſchen Anſtalt, unter zwölf Lehrern, von denen drei Muſiklehrer, wurde 1849, unter Benutzung der muſikaliſchen Kräfte in Wenden, der Paulus von Mendelsſohn ausgeführt. Birkenruh beſitzt unter zahlreichen muſikaliſchen Inſtrumenten eine von Herrn Martin, dem trefflichen Orgelbauer der Oſtſeeprovinzen, für den Zweck des Hausgottesdienſtes der Anſtalt hergeſtellte Orgel. Noch im Jahre 1855 wurde in der Anſtalt das Quintett von Beethoven für Pianoforte und Blasinſtrumente, als Piano-Quartett arrangirt, recht hübſch von den Zöglingen vorgetragen.

---

*) Das „Inland" (1849, Nr. 4. 6) brachte eine über die Anleihen der Sonate bei Beethoven von beiden Seiten mit Heftigkeit geführte muſikaliſche Polemik, das einzige Beiſpiel in der livländiſchen Preſſe. Der Verfaſſer dieſes Buches war der anonyme Angreifer. Die von einem übel berathenen Freunde Poſtels veröffentlichte Anſicht (Inland, 1848, v. 17. Mai): „Das Scherzo der Poſtelſchen Sonate könne dreiſt in eine Beethovenſche eingelegt werden und daſelbſt für ein Werk des Meiſters gelten" war ihm denn doch all' zu dreiſt erſchienen, hatte er in der Stadt, in welcher das Lobardiſche Quartett Beethoven zur Anſicht gebracht, nicht ohne Widerſpruch laſſen wollen. Der „Einlage" eines livländiſchen Componiſten in Beethoven war auch dieſer dadurch zuvorgekommen, daß er den Anfang der Poſtelſchen Sonate, ſowie das Thema des Scherzos, ſich in den Jahren 1795 und 1803 ſelbſt einlegte (ſiehe Sonate op. 31 in Es-Dur und das Scherzo im erſten Trio op. 1).

Von den Kreisſtädten Livlands nimmt Dorpat mit 12.000 Einwohnern und einer Univerſität mit 600 Studirenden auch in muſikaliſcher Beziehung den erſten Platz ein.

Schon durch die an der Univerſität wirkenden ausländiſchen Gelehrten iſt in Dorpat eine Beziehung zu Deutſchland gegeben. Der Leſezirkel der Profeſſoren bezieht die hervorragendſten Erſcheinungen der ausländiſchen Preſſe. Von der einheimiſchen ſind zu nennen: Die Dorpatſche politiſche Zeitung, die livländiſchen Jahrbücher für Landwirthſchaft und das Inland, welches letztere ſich die lokalen Intereſſen der Provinzen angelegen ſein läßt, ihr ſtädtiſches, ländliches, gelehrtes und künſtleriſches Leben beſpricht.

In den erſten dreißig Jahren dieſes Jahrhunderts glänzten in Dorpat Dilettanten, die für Künſtler gelten konnten: der Liedercomponiſt Auguſt v. Weyrauch, der Baron Paul von Vietinghoff, der Profeſſor der Chirurgie Moier, Klavierſpieler und Improviſatoren erſten Ranges: Paul von Krüdner, origineller Quartettſpieler, Alexander von Krüdner mit einer ſelten ſchönen Tenorſtimme. Inniger aufgefaßt, ſchöner ſang wol Niemand die nur deutſch zu durchdringende, ewige Jugendliebe „Adelaide.“ Auguſt v. Weyrauch iſt der Verfaſſer von zwei Heften in Dorpat erſchienener Minuetten für Piano im Scherzo-Styl und einer der Kaiſerin Eliſabeth gewidmeten Klavierſonate. Weyrauch war mit der Baronin Stackelberg verheirathet, deren einſt berühmte Ecoſſaiſe, von Gelinek, van Himmel (für zwei Pianos) variirt worden iſt.

Ein Ehrenplatz in der Kunſtgeſchichte Dorpats gebührt ſeinem Einwohner (1830 — 1845) Latrobe, aus einer engliſchen Familie, hervorragend als Menſch und Kunſtdilettant. In Deutſchland, in den Herrenhuther Seminarien Hiesky und Barby erzogen, wo er den Grund zu ſeiner muſikaliſchen Ausbildung legte, ſchied Latrobe aus der Gemeinde und promovirte in Jena als Doktor der Medizin (1795), welche Wiſſenſchaft er indeß nicht als praktiſcher Arzt ausübte, ſondern in Livland Landwirth wurde. In der Muſik neigte er für den Kirchenſtyl. In Dorpat verſammelte er um ſein Pianoforte die beſſeren Stimmmittel der Stadt, um mit ihnen den Kirchenmeiſtern Leo, Durante, Paleſtrina, Pergoleſe, Benevoli, Perti die muſikaliſche Ehre zu geben.

Ein Heft in Dorpat erſchienener, ſehr hoch ſtehender Lieder, ein durch Vermittelung von Mendelsſohn nach dem Tode Latrobes geſtochenes Stabat mater und eine in Leipzig erſchienene Meſſe (G Moll) ſind ſein muſikaliſcher Nachlaß. Die

Ungunſt der Verhältniſſe ließ ſein Talent nicht zu voller Entwickelung kommen.

Daß Latrobe nur wenig an Beethoven verſtehen wollte, gereichte ſeiner ausgeprägten Perſönlichkeit zur Ehre, denn die Stunde des Beethoven-Verſtändniſſes hatte für Livland noch nicht geſchlagen und Berechtigte im Reiche des Geiſtes eilen ſich nie künſtlich voraus, wo ſie nicht die Schöpfer, wie Beethoven, wo ſie die Genießenden ſind. —

Dorpat iſt die Vaterſtadt des Dichters Karl Peterſen, deſſen poetiſcher Nachlaß in Deutſchland erſchienen iſt *). Hier ein Paar Verſe über die Heimſuchungen Livlands durch Virtuoſen, die der Dichter an ſeinen Bruder in Riga richtete

„Nimmer begriffen wir's, wie bei ſo diaphoniſcher Denkart
Je Du erlangteſt den Ruf der Virtuoſen-Mäcens,
Wie Darmſtreicher, Gurgler, Hackauf, Querpfeifer, Fagotſchick **),

Alle gleich fragten nach Dir, Alle ſich wandten an Dich?
Jetzo ſind wir belehrt: Du ſtammeſt ab von Amphion!
Singſt Du Sonette, ſogleich folgen die Steine Dir nach.“

Das Haus des Landrath's von Liphardt in Dorpat war zehn Jahre lang (1829—39) ein wahres Beethoven-Emporium, indem dieſer begüterte Kunſtfreund eins der beſten Quartette in Europa beſoldete, ganz in ſeinen Familienverband zog, und auch andere an dieſem Genuſſe Theil nehmen ließ, in der Stadt ſowohl, als auf ſeinem nahen Landſitze Rathshof. Der Verfaſſer erinnert ſich dankbar der Fahrten mit dem Quartett im Stuhlwagen unter die alten Linden von Rathshof, zu Beethoven. —

---

*) Cöln bei Peter Hammers Erben. Gedruckt in dieſem Jahr.

**) Ruſſiſche Endung für Fagotiſt.

Dies Liphardtſche Quartett beſtand aus dem Violin-Virtuoſen David (ſeitdem Konzertmeiſter in Leipzig), Cyprian Romberg, Sohn Andreas Rombergs, Schüler ſeines Onkels Bernhard Romberg (Violoncello), Kudelsky (2. Violine) und andern aus Deutſchland berufenen Künſtlern. Man hörte vorzugsweiſe die drei großen Meiſter des Quartett, vor Allem Beethoven, deſſen elf erſte Quartette, nicht auch die letzten fünf, an der Tagesordnung waren. Die vier Künſtler hatten in glücklicher, durch ihren kunſtſinnigen Patron geſicherter Ruhe nur dem Quartettſpiel zu leben. Daß ſie dennoch nicht an ein tief eindringendes Studium der letzten Beethovenſchen Quartette geführt wurden, hatte darin ſeinen Grund, daß die Zeit des Verſtändniſſes dieſes letzten Schachtes der größten und erhabenſten Spekulationen des Dichters bis 1839 und ſpäter nicht einmal allgemein für Deutſchland erſchienen war, dem dieſe Ausbeutungen ſo viel näher lagen.

Unter Mitwirkung von Dilettanten hörte der Verfaſſer bei Herrn v. Liphardt nicht nur die Quintette von Beethoven und Mozart, auch eine recht gelungene Ausführung des erſten Doppel-Quartetts von Spohr.

In Konzerten, bei denen Studenten in Dorpat ein beſchränktes Orcheſter bilden, iſt man in Beethoven an die Prometheus-Ouvertüre gekommen, wozu in einer Univerſitätsſtadt der griechiſche Name gewirkt haben mag.

Der „Rummelſche“ Geſangverein hat 1855 Rombergs

Muſik zur Glocke ausgeführt, nachdem man dieſe Partitur in dem benachbarten Seeſtädtchen Pernau gehört hatte.

Auch Brenner, Muſiklehrer der Univerſität, leitet einen Geſangverein, deſſen erſte Sängerin das in Paris gebildete Fräulein Carus iſt. Das klaſſiſche Repertoir des Violoncells, mit Bernhard Romberg an der Spitze, findet jetzt in Gehrmann einen Vertreter.

Was deutſcher Kunſtſinn ſelbſt in einem Orte mit nicht ganz 6000 Einwohnern hervorzubringen vermag, beweiſt folgende Konzert-Anzeige: (Pernauſches Wochenblatt, 29. März 1855)

> „Zum Beſten verwundeter Ruſſiſcher Krieger, in Pernau. Aufführung religiöſer Geſänge unter Mitwirkung hieſiger Herrn und Damen mit Begleitung des Stadtorcheſters, geleitet vom Geſanglehrer **Hädrich**: 1. Abtheilung: 1) Ruſſiſche National-Hymne mit Orcheſterbegleitung, 2) Finale aus dem Tod Jeſu von **Graun**, 3) der 147. Pſalm (Chor) von J. Weiß mit Pianoforte und Streichquartett-Begleitung; 2. Abtheilung: 1) **Ave Maria** von Reißiger, 2) der 117. Pſalm (Chor und Solo Quartett) von J. Weiß.

* * *

Mitau, der Sitz der Regierung für Kurland, mit 14000 Einwohnern, iſt in muſikaliſcher Beziehung von Riga abhängig, deſſen Theater, Orcheſter und Quartett zu Johannis auf einige Wochen dorthin überſiedeln.

Von dem muſikaliſchen Theil des Kurländiſchen Adels läßt ſich im Allgemeinen ſagen, daß er ausſchließlicher wie der livländiſche zu klaſſiſcher Muſik neigt. Es mag das ein Erblaß des Fräuleins von Berner in Mitau ſein, welcher Violindilettantin Baillot, Rode und Lafont ein Quartettſpiel erſten Ranges zugeſtanden. Fräulein v. Berner folgte im Repertoir ihrem Vorbild Rode, an deſſen großen Ton und breites Spiel ſie erinnerte, ſie ſpielte mit Auswahl Haydn, wie Rode, nicht immer alle Sätze eines Quartetts. Ueber die ſechs erſten Quartette von Beethoven kam das Fräulein in Mitau nicht hinaus und wählte ſeitdem Neapel zum Aufenthalt, wo ſie noch das einzige nennenswerthe Quartett der Stadt um ihre Perſon verſammelt. Mit dieſer in der Geſchichte des Quartetts einzig daſtehenden Dilettantin mußte der Muſikzuſammenhang in Mitau aufhören.

Das kurländiſche Seeſtädtchen Libau mit 11,000 Einwohnern beſaß zweihundert Jahre lang (bis 1853) einen von der Munizipalität beſoldeten „Stadtmuſikus", der darauf hingeführt war, Orcheſterkräfte um ſich zu verſammeln. (Der Miller in Kabale und Liebe iſt Stadtmuſikant). Tradition der Väter, Luſt und Liebe zur Sache der Söhne ermöglichten in neueſter Zeit eine Aufführung der Egmont- und Fidelio-Ouvertüre (E Dur), der erſten und zweiten Symphonie von Beethoven, mit einem Orcheſter von achtundzwanzig Perſonen. Dieſe „Stadtmuſik" wurde in Kirchenkonzerten zu wohlthätigen Zwecken, bei Oratorien benutzt (Jahreszeiten, Schöpfung, Weltgericht). Seit 1847 bildet der Stadtmuſikdirektor und Cantor Wendt den Muſikern der Stadt. Ein Schüler von Taubert und Marx in Berlin, hat Wendt Verdienſte um die Beethovenliteratur. Oeffentlich iſt er in Libau mit der Cis Moll-Sonate, mit den Sonaten in D Moll (op. 31), in C Dur und F Moll (op. 53 op. 57) aufgetreten, in größeren Privatkreiſen mit den Trios op. 1 op. 11 und den Doppelſonaten op. 12, op. 24, 47, 30. H. Wendt hat in Libau einen Geſangverein mit Abonnementskonzerten geſtiftet. Bei ſeinen Schülern beobachtet er die nachahmungswerthe Hausregel, daß jedes vierte von den Schülern ſtudirte Stück von Beethoven ſein muß. „Ich laſſe alle Sonaten bis op. 100 ſpielen", ſchreibt Wendt dem Verfaſſer (Okt. 1855), „über op. 100 hinaus habe ich nur von wenigen op. 101, von einer einzigen Schülerin op. 111 ſpielen laſſen." Die Worte bis, über opus 100 hinaus haben dem Verfaſſer bewieſen, daß ſeine

Eintheilung Beethovens in **runden** Zahlen, wie ſie im erſten Abſchnitt dieſes Bandes entwickelt werden, eine praktiſche, wohl zu brauchende iſt. **Semper aliquid haeret.**

Eine Schülerin Friedrich Schneiders in Deſſau, Fräulein Siegfried, Muſiklehrerin in Libau; eine Schülerin H. Wendt's Madame Kranz haben öffentlich die Cis Moll Sonate vorgetragen, die reiſenden Klaviervirtuoſen Seymour Schiff den erſten Satz der Sonate pathétique und Mortier de Fontaine (1853) die F Moll-Sonate op. 57. Tüchtige Beethoven-Spielerinnen in Libau ſind die Fräulein v. Kranz und v. Peters, erſtere namentlich im Es Dur Konzert und in den großen Sonaten op. 53, op. 57, op. 31 Nr. 2. In geiſtlichen Konzerten herrſcht Bach. In letzter Zeit hat H. Wendt eins der herrlichen geiſtlichen Lieder von Beethoven op. 32 (An Dir allein hab' ich geſündigt) zur Aufführung gebracht, die Fuge in E Moll, die Tokkaten in D Moll und F Dur von Sebaſtian Bach auf der Orgel in Konzerten zum Beſten der Verwundeten Sewaſtopols vorgetragen. Die Dorpatſche Zeitung ſagte 1847: „Der Glanzpunkt der Leiſtungen H. Wendts bei uns war die große C Dur-Sonate von Beethoven op. 53, deren Vortrag bei ſeiner vorzüglich ſchön entwickelten linken Hand die geſunde Kernhaftigkeit ſeines Spieles bekundete. Ueber Wendt in der F Moll-Sonate op. 57 kam man in Königsberg zu folgendem Urtheil, das bei uns immer mehr Platz greifen möge:

„Es gewährt allemal einen erhabenen Genuß, nach den modernen Schnörkeleien, Orgelgriffen und Piccololäufen ein gedanken- und phantaſievolles Werk zu hören. Beethoven bleibt der rettende Genius, der über den Konzerten ſchwebt, ein felſenfeſter Damm, der ſich zwiſchen der Springfluth moderner Faſeleien ſchützend einherzieht“ (Fr. Raabe).

Wir Alle aber ſind Beethoven, ſo oft das Wahre von uns gefunden, das Schöne gefühlt wird, Herr Raabe wie der Verfaſſer dieſes Buches, wie der Leſer deſſelben, wenn er in Zahlen und Namen, welche nur Behelfe des Geiſtes ſind, die Idee ſehen will.

Die nach Norden vorgeſchobenſte Blüthe deutſchen Lebens in den Provinzen iſt das auf einem Felſen am Meer maleriſch gelegenen Reval, mit 24,000 Einwohnern, der Sitz der Regierung für Ehſtland. In höherem Grade als in Riga erhielt ſich hier die Phyſiognomie der deutſchen Kolonie. Die Burg der Stadt, (Dom) mit den ehrwürdigen Kirchen hat man für die Production dieſer Meeresklippe zu nehmen, über die einſt der Blüthenſtaub der Hanſa kam. Durch das Verhältniß zum Dom zerfällt Reval in die Ober- und Unterſtadt, ein Dualismus der die Geſchichte Riga's weſentlich berührt hätte, wenn er dort Platz greifen können. Zu Oſtern, wo die „Oſterſchaale“ in der Stadt die Runde macht und den Armen derſelben oft ſchon 300 R. S. eingetragen, wann die Töne mächtiger Orgeln durch die aneinander gepreßten Straßen hallen, hört man in Reval Oratorien. Zum Beſten der Verwundeten in der Krimm wurde 1855 von 150 Perſonen und einem entſprechenden Orcheſter die Muſik zur Athalia von Mendelsſohn gegeben. Die Einweihung der reſtaurirten Nikolai-

Kirche, (mit einem dem Lübeck'ſchen (1463) nachgebildeten Todtentanze) feierte deſſelben Komponiſten **Lauda Sion.** Ein Geſangverein (ſeit 1843) hat unter Steins und Krügers Leitung den Paulus, den Tod Jeſu, die Schöpfung, die Jahreszeiten, das **Stabat** von Roſſini, das Vaterunſer von Himmel, einen Pſalm von Franz Schubert, das Requiem von Mozart (1846) gegeben.

Eine Liedertafel beſteht unter Krüger ſeit 1847.

Die über die Provinzen verbreiteten Organiſten bilden im Allgemeinen, und ſomit auch in Reval, einen nachhaltigen Kern, auf den die Muſik ſich im Nothfall zurückzieht. Beethoven wird indeß immer nur ſehr ausnahmsweiſe etwas von Organiſten zu erwarten haben, die zwar oft genug Klavierſpieler ſind, Beethoven aber nicht das phantaſtiſche Gewand laſſen, das er ſein eigen nennt. Aus einem Klavierſpieler kann ein Orgelſpieler, nicht umgekehrt aus einem Orgelſpieler ein Klavierſpieler werden. Man tritt aus der Welt ins Kloſter, nicht aus dem Kloſter in die Welt. An ſchwerfälligen Anſchlag gewöhnt, ſteht den Organiſten der Kirchenrath näher, als der wenig hierarchiſche Geiſt Beethovens, finden Organiſten beſſere Rechnung dabei, der Fuge ob zu liegen, als den wechſelnden Geſtalten Beethovenſcher Phantaſie von der Orgelbank herunter über Stock und Stein in endloſe Gefilde zu folgen. Man denke an das große pizzicato im erſten Satz des B Dur-Trio op. 97, wo von einer mächtigen unſichtbaren Hand, eine Mauer der engen Wohnungen, zu denen die engen Treppen führen, weggehoben wird, um in einem Zauberſpiegel die lockenden Horizonte des Geiſtes zu entfalten.

Manches, noch ſo wunderbar,
Dichterkünſte machen's wahr.

Ein ſüdlicheres Klima, das in Kathrinenthal, einem von Peter dem Großen angelegten Schloß und Park, die bei St. Petersburg kaum gedeihende Roßkaſtanie zu ſtämmigen Bäumen emporſteigen läßt; die Seebäder, der durch Dampfboote in 24 Stunden vermittelte Verkehr laſſen Reval viel von St. Petersburg beſuchen, bringen in den Sommermonaten ein neues Element in ſeine deutſch abgeſchloſſene Bevölkerung.

Reval zerfällt von Mai bis September in zwei Theile, in die Stadt hinter den alten Ringmauern, und in eine um Kathrinenthal her lagernde Sommerſtadt. Die weitläuftigen Vorſtädte liegen auf Meeresgrund, deſſen vorhiſtoriſche Grenzen in dem Felſenkranze zu ſuchen ſind, der im Bogen die von der zurückgetretenen Oſtſee aufgedeckte Thalſohle umgiebt, aus der ſich ein Felſen mit der Stadt erhebt. Ein ſprechender Zug in dem Leben von Städten, die ſich organiſch entwickelten, wie der Baum einen Ring nach dem andern anſetzt, iſt das Vorkommen von Individuen, die ſo „ſtadtdicht" geworden, daß ſie ſelbſt den Wechſel der Jahreszeiten noch für ein Stückchen Stadtrecht nehmen. So giebt es einige Perſönlichkeiten der unteren Stadtſchichten in Reval, die mit der Beharrlichkeit der Auſter für ihre Schaale ihrer Stadt innewohnen, und zwar in der Jugend unter den Bäumen von Kathrinenthal einmal die Sonne aufgehen ſahen, ſeitdem aber nicht mehr hinkamen, weil hier einige elegante Petersburger Equipagen den beraziſchen Sand aufwühlen und „die Flur, wo ſie als Knaben ſpielten" ſich in ihren Augen zu einem weltlichen Sabbat verwandelt, die Entfernung einer halben Stunde auch allmälig zu groß geworden iſt.

Dem Sommerleben Revals fehlt es nicht an Virtuoſen. Im Mai 1853 hörte man unter den Schwibbögen der vielhundertjährigen Gildenhalle die ewig junge Sonate von Beethoven in A Moll op. 47, von dem belgiſchen Violin-Virtuoſen Leonard, und W. Damcke aus Petersburg. Ganz Kathrinenthal war bei Beethoven, in der Stadt, in den Eingeweiden von Stein, die man im Mittelalter mit Ketten ſchloß, deren Ringe noch zu ſehen ſind. Andern Tages wagte ſich der Wiener Pianiſt Leſchetizki an die dem Kaiſer Alexander gewidmete Prachtſonate von Beethoven in C Moll, für Piano und Violine op. 30. — Das hergebrachte Konzert-Repertoir iſt indeß auch in Reval die loſe Speiſe des Tages, die Kunſtreiterei auf dem abgetriebenen Konzertgaul.

Der durch ſeine Reiſen um die Welt bekannte Militair-Gouverneur von Reval, Admiral Lütke, ein gewiegter Beethovenkenner, vereinigte (bis 1854) in ſeinem Hauſe, aus den Elementen des Theaters, ein Quartett, in dem viel an Beethoven gedacht wurde. Der Verfaſſer vergißt nicht ein Beethoven-Geſpräch mit dem Admiral auf deſſen Landſitz. Der Admiral ſprach mit Jugendfeuer von der zweiten Symphonie, deren Larghetto gerade auf Wald und Flur in Blüthe ſtand. Vom Söller des Hauſes ſah er dabei durch ein Fernrohr zur

Brandwache hinüber, wo gerade ein Dampfſchiff aus Petersburg einlief. Der Artikel von Berlioz im **Journal des Debats** über des Verfaſſers Buch: „**Beethoven et ses trois styles**“, war eben nach Reval gekommen und die Veranlaſſung einer Ergießung über den großen Geiſt geworden, welche für einen Cypreſſenkranz auf ſeinem Grabe gelten konnte.

Der kunſtfreundliche Ehſtländiſche Civil-Gouverneur von Grünewalt hat der Muſik immer Vorſchub geleiſtet. Ein in ſeiner Wohnung im Schloſſe von Kunſtdilettanten zum Beſten der bei dem Bombardement von Sweaborg verwundeten ruſſiſchen Krieger veranſtaltetes Konzert brachte eine Einnahme von 800 R. S. (Aug. 1855). Das für den Winter in Reval beſtehende Theater hat den *Fidelio* gegeben und beſaß von 1850—53 ein gutes, wenn gleich an Streichinſtrumenten armes Orcheſter.

Seit 1850 beſitzt Reval eine Stadtkapelle in zwölf guten deutſchen Muſikern, um ſo ſchätzb[illegible]r als das Theater kein ſtehendes, das Orcheſter ſeinen Geſchicken folgt. Der Direktor der Kapelle, Krüger, hat mit Benutzung von Dilettantenkräften ſeit 1851 jeden Winter Symphonie-Konzerte gegeben. Man hörte, wacker ausgeführt, die zweite, dritte, fünfte, ſiebente und Paſtoral-Symphonie von Beethoven, die Ouvertüren in C und E Dur zu ſeiner Oper, zum Egmont, Ouvertüren von Gluck, die A Moll-Symphonie von Mendelsſohn, die in Es-Dur (Schwanengeſang) und in G Moll von Mozart.

Es genügt oft an *einem* hervorragenden Talente in einer kleinen Stadt, um die in Kunſt und Wiſſenſchaft zerſtreuten Elemente zu einem Ausdruck zu bringen.

Ein ſolcher Mann iſt für Reval der Muſiklehrer Stein, der mit ſeinen Improviſationen ſchon 1836 den Beifall der Beſten in Petersburg fand und ſeitdem in Reval für guten Geſchmack wirkt. Die Schüler Steins zeichnen ſich dadurch aus, daß der Lehrer ſie alle Sonaten von Beethoven ſpielen läßt und ihnen dieſelben auch noch in muſikaliſchen Zirkeln bei ſich vorträgt.

Im Winter 1854/55 gab Stein vier Abonnements-Soiréen, in denen er, bei dem beſchränkten Raum einer Wohnung in Reval, nur vor einem Theil des Publikums, das ſich zur Theilnahme gefunden, Mozart, Hummel, Franz Schubert, Mendelsſohn, von Beethoven das erſte Trio op. 1 und die F Moll-Sonate vortrug. Oeffentlich hat dieſer gebildete Künſtler das Quintett mit Blasinſtrumenten, die Cis Moll-Sonate und das große B Dur Trio in Reval hören laſſen.

Die Petersburger Pianoforte-Fabrikation, unter dieſer die Wirth'ſche, iſt in Reval die vorherrſchende.

Narwa an der Narowa, mit 4000 Einwohnern, zwanzig deutſche Meilen von Petersburg, iſt das letzte deutſche Emporium auf der Verbindungsſtraße dieſes Theils Rußlands mit Preußen über die Oſtſeeprovinzen.

Es braucht nur eines Blickes auf Narwa aus der Ferne, um ein Bild deutſchen Lebens zu erfaſſen. Der Kirchenſtyl iſt ein ſicherer Wegweiſer der Bewegungen des Geiſtes. Narwa hat kein Theater, kein Orcheſter. Ein Trio kennt man. Reiſenden Virtuoſen, von oder nach Petersburg, hat man zuweilen ein Lokal mit Inſtrument und Publikum ſo in den Weg zu richten gewußt, daß ſie aus dem Reiſewagen in den Konzertſaal traten. Während auf der Poſt die Pferde am Wagen gewechſelt wurden, brachte mancher Virtuoſe auf dieſe Weiſe noch ein 100 R. S. zu dem Uebrigen in die Reiſetaſche. —

Ein zweifelloſer Beweis von dem allem deutſchen Leben innewohnenden Bedürfniß nach den Gaben der Kunſt, von deutſcher Ausdauer, dem Schönen näher zu kommen iſt es, wenn Narwa das Weltgericht von Schneider geben und ſo lange vorbereiten können, daß man Zeit hatte, den Text des Oratoriums in Dorpat drucken zu laſſen. (Das Weltgericht, Oratorium, gedruckt für die evangeliſch-lutheriſche Erziehungsanſtalt für arme Kinder in Narwa. Dorpat 1855). —

Vor mehreren Jahren wurde in Narwa unter Orgelbegleitung die Schöpfung aufgeführt, wie denn die Glocke von Romberg, der Lobgeſang von Mendelsſohn öffentlich zum Klavier geſungen worden ſind. An der Spitze dieſer Unternehmungen, welche von Sonntag, einem Schüler des Componiſten des Weltgerichts, geleitet wurden, ſtand Staatsrath v. Gebauer.

* * *

Heterogene Lebensverhältniſſe erzeugen einen heterogenen Geſchmack auf den Gebieten der Kunſt.

Wir entwickelten bereits aus inneren Gründen, wie nicht Beethoven der Mann der Situation in den Oſtſeeprovinzen ſein könne. Das Verſtändniß Webers, des lebensmuthigen Junkers in Flur und Au lag näher. *)

---

*) Eine Rolle ſpielten in Riga, der maßgebenden Stadt in den Oſtſeeprovinzen, die Mozart'ſchen Opern, keine bedeutungsloſe der Fidelio, die größte der Freiſchütz, zum erſten Male gegeben am 25. September 1822. Das einzige im erſten Augenblicke vorräthige Exemplar der vierhändig arrangirten Ouvertüre wurde ſtundenweiſe von der Didekor'ſchen Muſikalienhandlung zum Abſchreiben vermiethet. „Ich beſitze die Ouvertüre" war eine peremtoriſche Einladung zu Abendgeſellſchaften. Kapitaliſten verſchrieben den Klavierauszug aus Berlin über die Poſt. Das nachſte Frühjahr war das muſikaliſche in der Geſchichte Rigas. Schiffsladungen mit Arrangements des Freiſchützen wurden „gelöſcht". Der Verfaſſer brachte ſelbſt die Ouvertüre, für eine einzige Flöte arrangirt, zu einem Freunde auf's Land, der dieſelbe auf einer gelben Flöte mit einer Klappe vorzutragen pflegte. Keine Drehorgel ohne den Freiſchützen, keine Schenke ohne den Jägerchor, kein Tanzboden ohne den Walzer, kein „Kränzchen" ohne etwas Jungfernkranz und veilchenblaue Seide. Die Nummern „Kommt ein ſchlanker ꝛc."

Wo Alles auf Verbrüderungen, auf Unterſchiede gegen die

„Durch die Wälder, durch die Auen ꝛc.“, zogen „in's Grüne“, und ſelbſt der „kalte Zirkel“ in Riga hörte „Wie nahte mir der Schlummer ꝛc.“ Zehn Jahre freiſchützte Riga von „Ilgezeem“ bis in's Eichenthal bei Möllershöfchen; von Neuermühlen bis zum Mühlgraben; durch die ſandigen Fichtenwälder bis an den Seeſtrand; bis nach Mitau zu Neu-Johannis. Die Oper iſt bis jetzt nahe an zweihundert Male gegeben worden und immer bei beſetztem Hauſe. — Das Libretto war einmal in Riga Umgangsſprache. Kam der Rigenſer von der Jagd am Stint-See mit zwei kleinen Schnepfen heim, ſo hieß es: „Alles was ich konnt' erſchauen, war des ſichern Rohr's Gewinn“. „Schwach war ich, obwohl kein Böſewicht“ lautete die Entſchuldigung des auf der Euphonie, in der Vorſtadt, bei'm Glaſe Punſch verſpäteten Ehemannes, der noch vor dem Sandthor gedacht hatte: „Jetzt iſt wol ihr Fenſter offen und ſie lauſcht auf meinen Tritt!“ „Doch haſt Du auch vergeben, den Vorwurf, den Verdacht“, war die letzte Frage der Frau an den Mann vor Schlafengehen. Tauben, nach denen ſchon lange nicht mehr geſchoſſen wurde, brauchten gern ein allegoriſches: „Schieß' nicht! ich bin die Taube. Schlugen dröhnend die alten Uhren an den Kirchthürmen „ſieben“, ſo kamen die Leute auf der Straße zu der Erinnerung: „ſieben äffen“. Freiſchützkugeln wurden auf Spiritus abgezogen. „Die ſüße Stimme ruft“, ſagte der Tenor, wenn er zum Duett an's Pianoforte trat; „konnt' ich das zu hoffen wagen“ jeder Beglückte. Samiel hilf! war ein unterhaltender, kleiner Geſellſchaftsſchrei. „Mich umgarnen finſtre Mächte“, geſtand ſich der Kaufmann bei verfehlter Spekulation, der Advokat, eine Hauptfigur der Stadt, nach einem bei Stadt und Land verlorenen Prozeß. Ein Richter inquirirte: „Nur Du kannſt dieſes Räthſel löſen.“ Von den höchſten Speicherböden bis in die Salzkeller unter der Straße wurde kein Nagel eingeſchlagen ohne „Schelm halt' feſt“. Frauen, welche nicht an der Möglichkeit zweifelten, daß ein ungeladenes Gewehr ſeine böſe Stunden haben könne, hielten tapfer drei Schüſſe im nicht Verbrüderten hinausläuft, läßt ein Glied der geſellſchaftlichen Kette gern das andere gewähren. So iſt es gekommen, daß der in den Oſtſeeprovinzen ausgebildete Buch- und Muſikalienhandel, als Glied geſellſchaftlicher Geſammtthätigkeit, einen Einfluß auf den Geſchmack äußert, bei dem ſehr natürlich dem Geſchmack des Augenblicks die ſtärkſte Rechnung getragen wird. Zu Haydn und Mozart neigt man in den Oſtſeeprovinzen, wo dieſen Heroen der vorbeethovenſchen Kunſt geopfert wird, ſchon darum, weil die Thätigkeit dieſer großen Männer mit bedeutſamen Momenten in der Geſchichte der privilegirten Verfaſſung ſich ſynchroniſtiſch gruppirt. Weil einzelne Perſönlichkeiten durch ihre Mitwirkung bei Ausführungen älterer Kunſtwerke eine Tradition für dieſe gebildet, haben wir in Riga,

---

Freiſchützen aus. Auf dem Lande verwandelte ſich jeder Baumſtamm in den „Jäger, der im Dunkeln wacht". Hände „die unbekannt zu bleiben wünſchten", verſorgten die Theaterdirektion, aus den entfernteſten Theilen Livlands, von Zeit zu Zeit, mit einer ausgeſtopften Eule. Es ging ein Steinadler von Munna-Mäggi ein. Ausgezeichnete Köpfe ſtritten über die Leſeart: „und ob die Wolke ſie oder ſich verhülle". Ein nie erlebtes Zuſammenwirken aller Kräfte, aller Stände, aller Gewerbe! Sie alle eben hatte Weber in Muſik geſetzt. Die Vertheilung der Rollen blieb: alle Gutsbeſitzer den Ottokar, der auf die Jagd zieht und dabei glücklich macht; alle Förſter den Kuno; alle Liebhaber von „Gott Bachus" den Kaspar; alle Verliebte den Max; die weibliche Bevölkerung Agathe oder Aennchen. Ein aus der Grundwurzel nachſchießendes nicht zu erſchöpfendes Publikum. Das leiſtete kein Fidelio, kein Don Juan, ſteht dieſer gleich über dem Freiſchützen wie das Ganze über dem Theil.

Dorpat, Pernau, ja bis Narwa hinauf, der Glocke von Romberg begegnen können, ein Meiſterſtück im Sinne ſtädtiſcher Schragen.

Beethoven's Erſtlinge finden mehr Anklang als ſeine ſpäteren Werke, weil ſie als eine Erweiterung Haydn'ſcher und Mozart'ſcher Gebiete den status quo der Dinge überhaupt nicht affiziren.

Für die größeren Schöpfungen Beethoven's iſt Toleranz da, Anerkennung im Allgemeinen, zur Würdigung ihrer Bedeutung im Leben iſt man nicht gekommen.

Ganz anders iſt dies in St. Petersburg, wo man den hiſtoriſchen Standpunkt in der Kunſt überwunden, frei über jeder Lebenspflanze im freien Reiche der Gefühle ſchwebt, ohne Anſehen von Perſon eine Erſcheinung wie Beethoven kosmiſch, nicht gut landesſittlich gefaßt wird. Man wäre zu glauben verſucht, der *deutſche* Geiſt in Beethoven, wie er ſich in ſeiner idealen Denkweiſe bekundet, hätte in den Verhältniſſen eines eigentlich deutſchen Leben am natürlichſten Platz greifen müſſen. Dem iſt nicht ſo. Zu dem berechtigten Erfaſſen eines ſo gewaltigen Herrſchers im Reiche der Geiſter wird immer ein kosmopolitiſcher Standpunkt gehören. —

* * *

Beethoven in St. Petersburg

St. Petersburg, mit über 550,000 Einwohnern, iſt eine der muſikaliſchſten Städte in Europa. So viel man in Paris, in London, unter den natürlich muſikaliſchen Engländern und Franzoſen, zu hören bekommen mag, ſo gut in London Muſik bezahlt wird, in dem Verſtändniß Beethovenſchen Geiſtes, in Liebe und Pflege ſeiner Werke hat es Petersburg in den höheren geſellſchaftlichen Schichten weiter gebracht. Freilich iſt Petersburg ein ſo großer Begriff, daß man dort viele Jahre zugebracht haben kann, ohne daſſelbe zu kennen. Selbſt für den Einheimiſchen braucht es des Zuſammenwirkens glücklicher Umſtände, um immer an die beſten Quellen zu gelangen. Sehr viel geſchieht in Petersburg für Kunſt auf privatem Wege, und ſelbſt was von Muſik öffentlich vorkommt, iſt, mit Ausnahme der italieniſchen Oper, an privaten Herden herangereift.

Dem Muſikliebhaber in Paris, in London gelingt nicht immer, zwei oder drei Male im Jahr, ein Quartett zu verſammeln. In den Tagen Karl's X., und das waren die guten Muſikzeiten in Paris, wo Habeneck die Beethoven-Schlachten ſchlug, Baillot Quartett ſpielte und Franz Lißt die Klavierkonzerte Beethovens öffentlich einführte; im Winter von 1828 auf 1829 galt der Baron Trémont für eine Kunſtgröße, weil man Sonntag Vormittags bei ihm Onslowſche Quintette im Beiſein des Componiſten hörte und Demoiſelle Mok zuweilen ein Septett von Kalkbrenner produzirte, deſſen einziger Reiz in dem in Paris als ſchön bekannten Fuße der ſchönen Virtuoſin beſtand, die ſpäter als Madame Pleyel berühmt geworden.

Die Gebrüder Grafen Wielhorski, der General Lwoff haben in ihren gaſtfreien Häuſern, während dreißig Jahren, alle Symphonien von Beethoven, ſelbſt die Chorſymphonie, von auserleſenen Orcheſtern ausführen laſſen. Dieſe ſymphoniſtiſchen Produktionen, denen die Gegenwart des Kaiſerlichen Hofes nicht fehlte, die bis 1850 Alles in ſich vereinten, was Macht, Reichthum, Geſchmack, Schönheit und Genie bieten, dieſe in Petersburg unvergeßlichen Soireen waren die Weiterbewegung eines Quartetts, das zwiſchen den beiden Häuſern ſeit 1810 beſtanden hatte. Dieſes Quartett, das in Moskau von Haydn und Mozart ausgegangen und dort bis an die erſten ſechs Quartette von Beethoven gekommen war, um in Petersburg den ganzen Beethoven zu erfaſſen, beſtand aus dem General (jetzt Senator) Lwoff (erſte Violine), aus dem Grafen Mathieu Wielhorski (Violoncelle), dem Hofrath Wilde (Alt) und den ausgezeichnetſten, für die zweite Violine eintretenden Künſtlern.

Dieſes Stammquartett Rußlands, das den Verbindungen dieſer Art in Petersburg, in Moskau, im Innern, als Muſter vorgeleuchtet, war ſchon in ſeinen Inſtrumenten ausgezeichnet. Man findet bei den Grafen Wielhorski ein Quintett von altitalieniſchen Inſtrumenten, zu denen ein Kontrabaß von Stradivarius kommt, der im Septett von Beethoven ſeines Effekts nicht verfehlt. Das Violoncell des Grafen, früher im Beſitz des General-Adjutanten Grafen Apraxin, iſt von Bernhard Romberg, Max Bohrer und Servais für einen der ſchönſten Stradivarius erklärt worden. Die Viola, ein Kleinod von Guarnerius, iſt von Wilde bis an ſeinen 1855 erfolgten Tod geſpielt worden. Der Hofrath Wilde, aus Dorpat gebürtig, war der Neſtor der Alt-Viola im Norden. Vierzig Jahre gehörte er zu dem höheren muſikaliſchen Zuſammenhange in Petersburg und Moskau.

Die Gebrüder Grafen Wielhorski repräſentiren in Petersburg eine der edelſten und vollendetſten Blüthen der Humanität, wie ſie wahre Bildung, höchſte Kulturſtufen von Herz, Verſtand und Talent hervorbringen und die Geſchichte bevorzugter Naturen mit Anerkennung verzeichnet. Der Graf Mathias Wielhorski, ein Schüler Bernhard Rombergs, iſt in ſeines großen Lehrers Konzert-Repertoir ſo zu Hauſe, daß er deſſen ſämmtliche Compoſitionen gar nicht gräflich (wie Beethoven ſagen würde), wie ein tüchtiger Künſtler vorträgt. Am Hofe des Königs von Preußen ſpielte der Graf mit Mendelsſohn die ihm von Letzterem gewidmete ſchöne Sonate für Piano und Violoncelle in D Dur, die der Graf ſich, wie ihm Mendelsſohn nach Petersburg ſchrieb, „ſchon im Manuſcript durch ſein ſchönes Spiel zu eigen gemacht.“ —

Der Bruder des Grafen Mathias, der Graf Michael Wielhorski, der in früheren Jahren auf einem Landgut im Innern, mit einem Orcheſter unter des geſchickten Oſtrowkis Leitung, viel in Orcheſterausführungen experimentirte, hat unter Anderm Variationen für Violoncell mit Orcheſterbegleitung geſchrieben, die eine ehrenvolle Stellung in der Geſchichte des Inſtrumentes behaupten. Das Werk iſt Manuſcript, wie die Oper in fünf Akten des Grafen: Die Zigeuner (Text von Sjoukowski und dem Grafen Solohub), wie eine Symphonie, ein Quartett; nur einige mit beſonders feinem Geſchmack behandelte Romanzen und Lieder des Grafen ſind im In- und Auslande erſchienen, und 1853 in einer durch den Sänger Mario in Paris veranlaßten Prachtausgabe mit franzöſiſchen Texten neu aufgelegt worden.

Die Symphonie des Grafen gab die Philharmoniſche Geſellſchaft in Petersburg bei Gelegenheit ihres Jubiläumkonzertes (1852). Roſſini, dem der Verfaſſer in Bologna begegnete (1845), äußerte ſich über den Grafen, ſeinen alten Freund aus den guten Pariſer Zeiten (Wilhelm Tell): „e il primo connessore del monde.“

Der als Komponiſt ehrenvoll bekannte General Alexis Lwoff iſt ein Quartettſpieler erſten Ranges, ſein Inſtrument ein Magini. Die Geſchichte dieſer unſchätzbaren Geige iſt eine ſehr merkwürdige. Der Geheimerath Lwoff, Vater des Generals (Senatoren) Lwoff, kaufte dieſelbe für den damals noch jugendlichen Sohn von Jarowick, der das Kleinod nicht nach Würden ſchätzte. Bemerkbar war, daß der Hals nicht zu demſelben gehörte. Es vergehen Jahre. Da kommt ein Muſiker mit der Anzeige, es ſei ihm eine unbedeutende Geige mit einem äußerſt ſchönen, offenbar nicht zu ihr gehörigen Halſe aufgeſtoßen, die er aus Wahrſcheinlichkeitsgründen für den Hals der Magini halte. Die Gewißheit kommt zur Vermuthung. Die Magini wird **post tot errores in integrum** reſtituirt! Welch' ein Stoff für eine muſikaliſche Novelle! Der Graf Solohub vermöchte ſie zu ſchreiben. Die Enthauptung der Magini wurde durch die Gewohnheit Jarowick's erkärt, ſeine Orcheſter durch Aufſchlagen mit dem Halſe der Geige auf das Pult zu dirigiren. Dieſe Geige erwartet ihren Hiſtoriographen, der in ihr die Geſchichte eines der merkwürdigſten, verbreitetſten muſikaliſchen Häuſer zu ſchreiben hätte. Das Repertoir des Generals Lwoff iſt das von Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelsſohn. Zu den Triumphen ſeines tiefgefühlten Spiels gehören: das Ottette, das ſchwärmeriſche Quartett in A Moll von Mendelsſohn, das Quartett in A Dur, das G Moll-Quintett von Mozart, die ſechs erſten und die großen Quartette von Beethoven in E und F Moll, Es Dur op. 74. Das Sextett, die Quintette in Es und C ſind die Penaten des Hauſes. In Konzerten zu wohlthätigen Zwecken iſt der General mit Spohr aufgetreten (Geſangsſcene). In dem hohen Zirkel der Kammermuſik in Petersburg neigt man für Mendelsſohn. In einem gewiſſen Alter erſcheint das Neue als das Junge, glaubt man ſich verpflichtet, mit dem Neuen zu gehen, um nicht mit dem Alten alt zu werden. Nun iſt Beethoven die Jugend ohne Alter, Mendelsſohn bleibt derſelbe, freilich in der Art wie Schiller, dem er im lyriſchen Schwunge verwandt iſt.

Die Grafen Wielhorski, der General Lwoff erkannten in der Muſik eine höhere Bildungsſtufe des Geiſtes, die **litterae humaniores** des Welt- und Hofmanns. Sie durchdrang der Geiſt, der in der Kunſt die Seele veredelt. Was haben dieſen Männern nicht Kunſt und Künſtler zu danken? — Die Grafen Wielhorski zogen Vieuxtems (1846) nach Petersburg, welcher große Virtuoſe, immer bereit, Alles zu ſpielen, Haydn wie die letzten Quartette von Beethoven, unabhängiger vom Theater, freier für Quartettmuſik daſtand.

Es war das die gute Zeit, wo man mehrere Winter hindurch, mit dem Vieuxtems wohlwollenden Hauſe des Grafen Stroganoff, drei Quartettabende in der Woche zählte, bei ruſſiſcher Gaſtfreundſchaft jeder wahre Kunſtfreund auch der Freund des Hauſes war.

Die Grafen Wielhorski beſtimmten die Gebrüder Müller in Braunſchweig zu einer Winterquartettreiſe nach Petersburg, indem ſie ihnen auf eigene Gefahr einen bedeutenden Gewinn ſicherten, und es wäre zu einem Feſtival unter Mendelsſohns Leitung gekommen, wenn der für ein ſolches Unternehmen geeignete Sommer nicht das Petersburger Publikum über die Umgebungen der Stadt zerſtreute. In dem Hauſe der Grafen feierte eine Soiree das Andenken des der Kunſt zu früh entriſſenen Mendelsſohn. Es waren nur Compoſitionen von

Mendelsſohn für Orcheſter und Geſang, die man hörte: die Muſik zum Sommernachtstraum, das von Rubinſtein großartig vorgetragene G Moll-Klavierkonzert, das von Vieuxtems meiſterhaft geſpielte Violinkonzert. Bei einer andern Gelegenheit trug dieſer große Beethovenſpieler das unvergleichliche Violinkonzert Beethovens *) mit Kadenzen von ſeiner Compoſition vor. Bei den Grafen vereinigte ein Konzert in chronologiſcher Ordnung, von Gluck bis Bellini, mit Rubini in der Arie des Orpheus, alle Stimm- und Inſtrumentalmittel der italieniſchen Oper.

An dieſen muſikaliſchen Feſtgelagen betheiligten ſich eine Gräfin Roſſi (Sontag), eine Viardot und Griſi, Tamburini, Lablache, Mario, der, wie Rubini, einmal Beethovens Adelaide in C Dur transponirt hören ließ.

Solcher Orcheſter-Soireen zählte man in den Faſten gewöhnlich zwei bei den Grafen Wielhorski, zwei beim General Lwoff, welcher Letztere wiederholt ſeine beiden Opern (**Bianca e Gualtiero, Undine**) und ſein **Stabat** aufführte, von Beethovenſchen Symphonien, die vierte und fünfte zu wählen pflegte.

Aus dieſen großartigen Privatverhältniſſen ging 1850 die durch den General Lwoff gegründete Konzertgeſellſchaft (**la societé des concerts**) hervor, welche gegen 250 Mitglieder, mit einem jährlichen Beitrage von 10 R. S., zählt. Das Lokal iſt die Hofſängerkapelle, deren Direktor der General iſt. In der zweiten, vierten und ſechsten Woche der Faſten findet ein Konzert ſtatt, jedes mit zwei den Mitgliedern zugänglichen Orcheſterproben. Jedes Konzert bringt eine Symphonie, vorzugsweiſe von Beethoven, zwei Ouvertüren und zwei von den Hofſängern geſungenen Chöre. Das Orcheſter leitet Louis Maurer. Es beſteht aus vierundfünfzig auserleſenen Künſtlern (erſte Violine: 10, zweite 10, Alt 6, Celli 4, Baß 4, Flöten 3, Hoboen 2, Klarinetten 2, Fagotte 2, Contrafagott 1, Hörner 4, Trompeten 2, Poſaunen 3, Pauken 1). Von Virtuoſen hat nur der geachtete Pianiſt Anton Gercke, Ehrenmitglied der Geſellſchaft, die Phantaſie von Beethoven mit Chor und Orcheſter (ruſſiſcher Text) vorgetragen. Ein gewöhnliches Virtuoſenſtückchen wurde hier geſteinigt.

---

*) Vergleiche: das Violin-Konzert Beethovens in St. Petersburg, in des Verfaſſers Buch: Aus dem Tagebuch eines Livländers. Wien, 1851 bei Gerold.

Wenn bei dieſer Geſellſchaft, nach ſechs Jahren ihrer, für das Verſtändniß des Großen und Schönen ſegensreichen Beſtehens, etwas zu erinnern bleibt, ſo iſt es, daß dieſelbe den Beethoven status quo vom Jahre 1850 nicht überſchritten, die Meſſen, der Chriſtus am Oelberge, die vier Ouvertüren zur Oper Beethovens, die Ouvertüren op. 115 und op. 124 gar nicht, die Chorſymphonie nur einmal gehört worden. Die Chorſymphonie, dieſe **Tristia Herculis** wurde in Petersburg durch die philharmoniſche Geſellſchaft eingeführt (1836) und nur einmal wiederholt (wurde doch die **Sinfonia eroica** allererſt 1842 in Prag gehört, das ein Konſervatorium hat, oder weil es ein Konſervatorium hat), dann im Hauſe der Grafen Wielhorski unter Heinrich Rombergs Leitung, mit den guten in die italieniſche Oper übergegangenen Chören der früheren deutſchen Oper ausgeführt (1844), von der Konzertgeſellſchaft endlich, in ruſſiſcher Uebertragung des Schillerſchen Textes, 1853 gegeben, mithin nur vier Mal gehört.

Daß die Konzertgeſellſchaft vor Virtuoſenauswüchſen, vor einer zwanzigfachen Beſetzung des Septetts verſchont bleiben wird, dafür bürgt der gute Geſchmack in St. Petersburg.

Ein Wort über die Hofſängerkapelle dürfte dem Leſer willkommen ſein.

Schon im ſiebzehnten Jahrhundert beſtand unter dem Czaren Alexei Michailowitſch ein Sängerverein für den Gottesdienſt bei Hofe in Moskau. Die Sänger waren vorzugsweiſe in Kiew, der Wiege orthodox-griechiſchen Gottesdienſtes zu Hauſe. Dieſes Sängerperſonal ging auf Petersburg über und führte hier ſeit 1796 den Namen der Kaiſerlichen Kapelle. Die ſchönſten Stimmen kommen noch aus Kleinrußland, deſſen Klima die Stimme begünſtigt.

Man zählt gegenwärtig 48 Sänger in Funktion. (11 Baſſiſten, 12 Tenore, 10 Contra-Alto's und 12 Soprani).

Es ſind größtentheils jüngere Söhne ruſſiſcher Prieſter, deren ältere den Vätern im Amte folgen. Sie treten mit 9 Jahren in die Kapelle, leben hier auf Kaiſerliche Koſten und genießen bis zum ſiebzehnten Jahre, wo die Stimme im Menſchen umzuſpringen pflegt, eines Gymnaſialkurſus in den Wiſſenſchaften, nach Beendigung deſſelben, wenn Anlage und Neigung ſie nicht ſelbſt zu Sängern beſtimmen, die Zöglinge zu verſchiedenen Laufbahnen entlaſſen werden.

Das Inſtitut zerfällt in Beziehung auf Muſik in 2 Klaſſen.

in die vorbereitende mit Unterweiſung in den Skalen, Intervallen, Solfeggien, und in eine höhere, welche die ſpecielle muſikaliſche Ausbildung übernimmt.

Der Gehalt der Erwachſenen wechſelt von 215—428 R. S., der Knaben von 115—143.

Das Inſtitut beſteht aus einem Direktor, einem Inſpektor, 2 Geſanglehrern, 2 Repetitoren, 2 Dirigenten, den Gymnaſiallehrern, einem Aufſeher, einem Sekretair, 40 erwachſenen Sängern verſchiedenen Alters und 50 minderjährigen.

Die Hofſänger ſind ausſchließlich bei dem Gottesdienſt des Allerhöchſten Hofes beſchäftigt; wirken ſie in Konzerten zu wohlthätigen Zwecken mit, ſo iſt es ſeltene Ausnahme. Sängerperſonale beſtehen in allen ruſſiſchen Kirchen. Das beſte nach dem der Hofkapelle iſt das des Grafen Scheremetieff, mit einem Konzertſaale in einem Flügel des gräflichen Hotels. Der Verfaſſer hörte hier das Kyrie der Meſſe in D von Beethoven, welche nur einmal in Petersburg von der philharmoniſchen Geſellſchaft (1824) gegeben worden und die bei Dorpat erwähnte Meſſe in E Moll von Latrobe. Der Muſikdirektor Lamakin leitet mit Geſchmack und Einſicht die Scheremetieffſchen Sänger.

Die vor Oſtern aufhörenden Leiſtungen der **societé des concerts** ſetzte einige Jahre der verdienſtvolle Louis Maurer, mit denſelben Kräften, nach Oſtern fort. Ein gemiſchtes Publikum erforderte ein gemiſchtes Repertoir, Soloſachen waren nicht ausgeſchloſſen. Hier ſpielte Gercke eins der reizenden Klavierkonzerte Mozarts; hier kommen diejenigen Beethovenſchen Symphonien an die Reihe, welche denſelben Winter nicht gehört worden waren. Es wäre ſehr zu wünſchen, daß dieſe ausgezeichnet guten ſymphoniſtiſchen Konzerte ſich erhielten.

Die im Jahre 1802 geſtiftete philharmoniſche Geſellſchaft verfolgt in 2 Konzerten jährlich den Zweck der Unterſtützung von Muſiker-Wittwen und Waiſen und beſteht aus der Mehrzahl der Orcheſter-Muſiker der Kaiſerlichen Theater, mit den Korporationsrechten eigener Verwaltung und der Ernennung von Ehrenmitgliedern.

Da die mildthätigen Abſichten der Geſellſchaft auf gute Einnahmen zu ſehen haben, ſo iſt es in der Ordnung, daß ſie die italieniſche Oper benutzt, um die Haupttalente derſelben demjenigen Theil des Publikums zugänglich zu machen, den die hohen Preiſe der Oper von dieſer entfernt halten. Es kommen bei ſolchen Gelegenheiten weit über 2000 Perſonen in dem Saal des Petersburger Adels zuſammen, mit einer Wagenburg von 800 bis 1000 Equipagen in der Straße, die ohne die geringſte Unordnung verlaufen. Ein merkwürdiges Schauſpiel.

Von korinthiſchen Säulen getragen, über die eine Gallerie fortläuft, hat der heiter anſprechende Saal nur in Moskau ſeines Gleichen.

Die Odeon-Säle in Wien, in München ſind ihm nicht zu vergleichen, der berühmte Saal im Stadthaus zu Amſterdam, wohl der ſchönſte Saal den es giebt, Italien nicht ausgenommen, iſt beſchränkt. In Frankreich nimmt man douze pieds carrés für einen Saal, England hat nur Tonhallen. Eine ſolche verhält ſich zu einem Saale, wie eine Portertonne zu einem geſchliffenen Glaſe. —

Der in ſeinem ungeheuren Luftraum für die Schwingen eines Beethoven recht geeignete Ball- und Verſammlungsſaal des Petersburger Adels wird durch ein Podium zum Konzertſaal umgeſchaffen. Hier entzückte Lißt (1842) in der Paſtoralſymphonie für Piano allein, in den Variationen der Beethovenſchen Sonate op. 26, in der Cis Moll-Sonate, hier ſpielte Henſelt das G Moll-Konzert von Beethoven, Mortier de Fontaine das G Dur-Konzert, hier ſangen die Paſta, die Sontag, Rubini die Tenor-Arie aus dem Roſſiniſchen **Stabat**, begleitet von den Muſikchören der Kaiſerlichen Garderegimenter, in der Zahl von beiläufig 1000 Bläſern, welche ſich am Tage der Einnahme von Paris durch die damaligen Alliirten (19. März 1814) alljährlich in einem Konzerte zum Beſten des Invalidenfonds vereinigen.

Dieſes Orcheſter von Blasinſtrumenten wird ſo aufgeſtellt, daß die erſten Klarinetten, Hoboen, Flöten, Fagotte links vom Publikum, die zweiten Stimmen rechts, auf amphitheatraliſch bis zu der Decke des Saales oder der Bühne des großen Theaters anſteigenden Bänken, Platz nehmen; die Hörner, Trompeten, Poſaunen und Ophikleiden aber, wie ein Strom blinkenden Metalls, dieſe Maſſen ſcheiden, vor denen ſich 300 Kirchenſänger aufſtellen. Man denke ſich Eintritte von hundert und mehr Blasinſtrumenten eines Geſchlechts. Mit Intereſſe konnte man hier 1854 die E Dur-Ouvertüre zum Fidelio hören. Der Militärmuſikdirektor Tſchapiewski beweiſt in den Arrangements viel Geſchick. Der Schöpfer dieſer Militärmuſiken war Dörfeldt, dem der bekannte Pianiſt Steibelt bis 1824 zur Hand ging. Ihm folgte in der Leitung Haaſe. —

Doch wir kehren zu der philharmoniſchen Geſellſchaft zurück. Denkt die Geſellſchaft in ihrem erſten Konzert nur an Geld, ſo denkt ſie in ihrem zweiten, jedoch immer nur mit Maaß, an Muſik. Eine Symphonie von Gade, das Neue weil es das Neue, ſollte nicht vorkommen, wo man die edelſten Muſikkräfte einer großen Stadt vereinigt. Ein Orcheſter mit 12 Kontrabäſſen, ein Wald von Streichinſtrumenten — und eine Preisſymphonie, heißt die Fabel von dem kreißenden Berge für großes Orcheſter arrangiren. Es ſoll damit nicht geſagt ſein, daß man immer Beethoven hören ſolle; aber eine Symphonie von Beethoven jährlich, mit Luſt und Liebe zur Sache einſtudirt, ſollte eine Geſellſchaft hören laſſen, welche hiſtoriſch die erſte Stelle in der Muſik einnimmt.

In St. Petersburg kann man nicht in drei Jahren die 9 Symphonien Beethovens hören, und doch gäbe es ein einfaches, das Debattiren über die Wahl erſparendes Mittel. Die Konzertgeſellſchaft hätte mit der erſten Symphonie anzufangen, in jedem folgenden Konzert die folgende zu geben, um, bei drei Konzerten jährlich, den Cyklus der 9 Symphonien in drei Jahren zu durchlaufen, im vierten Jahre mit der erſten anzufangen.

Die **Sinfonia eroica** (zuletzt 1845), die Ouvertüre zum König Stephan (1830), die C Moll, Paſtoral- und achte

Symphonie ließen in der philharmoniſchen Geſellſchaft immer viel zu wünſchen übrig. Es iſt nicht Schuld der Individuen; bei vielarmigen Vereinen kann es nicht gut anders ſein.

Gab die Geſellſchaft (1853) die für großes Orcheſter arrangirten Sonaten pathétique und für Piano und Violine in A Moll op. 47 (1837), ſo glaubte ſie damit Beethoven genug gethan zu haben.

In Aufführung großer Oratorien hat die Geſellſchaft bei ſo viel größeren Mitteln nicht mit Riga Schritt gehalten. die erſte Meſſe von Beethoven zwar mehrmals, die zweite nur einmal (1824), die Ouvertüren op. 115, op. 124 gar nicht, dafür aber die Wüſte von Felicien David zweimal in einem Winter gegeben. (1846).

Das philharmoniſche, gegen hundert Perſonen ſtarke Orcheſter wurde immer durch Dilettanten verſtärkt, die durch ihr Beiſpiel wohlthätig auf das Intereſſe des Publikums wirkten. Man ſah viele Jahre hindurch den Generalen Paſchkoff unter den Geigen, den Grafen Wielhorski an den Violoncells, anderer zu geſchweigen.

Die Muſikdirektoren der Geſellſchaft waren der Reihe nach: Paris, Hartmann, Meß, Keller, Albrecht, Maurer. Jetzt dirigirt Schuberth. Die Stellung eines Dirigenten, wo die Orcheſterglieder die Gäſte und Wirthe zugleich ſind, iſt keine leichte. Kleine Standreden aus dem Rechtsgrunde der Delegation, gegen das Horn im Menuett-Trio der achten Symphonie u. ſ. w., ſollten indeß nicht ausgeſchloſſen ſein. Mit Dankbarkeit hat man ſich zu erinnern, daß einmal vier

→ S. 305

Horniſten erſten Ranges (Homilius, Metzdorf, in früherer Zeit war Eißner bedeutend) das solo im erſten Theil des erſten Satzes der C Moll-Symphonie einſetzten und Arm in Arm die Schreckensbrücke überſchritten. Es zuckte elektriſch durch den weiten Saal. Ach! daß man ſich vor den Sorgen des Lebens nicht in dieſes Hornſolo retten kann! — Mehre Hörner, zumal Klappenhörner, kommen aber einem Blechgeſchmetter von Trompeten nahe. Soll die Idee des Erwachens eines Inſtrumenten im Orcheſter zur Geſanggeſtalt beſtehen, ſo muß auch ein Inſtrument den ſehnſüchtigen Ruf hören laſſen. Bekanntlich ſind die ſechs Noten ſo ſchwer, weil das Horn noch nicht geblaſen hat, und deshalb in der Stimmung nicht ſicher iſt. Fehlt die Stelle, ſo iſt es um den Satz geſchehen! Der im zweiten Theil dem Fagott zugewieſene Eintritt, wie das kleine ritardando im letzten Satz der vierten Symphonie, kann nicht beſſer gelingen, als Herrn Schindler in St. Petersburg. In das kleine Adagio-Solo im erſten Satz der fünften theilen ſich die Hoboiſten erſten Ranges, Luft und Schmidt; vortrefflich iſt der Klarinettiſt Riedmann im Andante. Die Violoncells gehören zu den feinſten in Europa unter den Händen eines Knecht, Schuberth, A. Maurer; felſenfeſt ſtehen am Kontrebaß Memel und Ferrero. Energie in Maſſe in den Violin- und Altſtimmen fehlt. Hierzu wirkt der Umſtand, daß nur eine Probe zu erſchwingen iſt, die Herren ohnehin, zur Zeit der Faſten-Konzerte, dem Gemeinweſen zwei Abende und zwei Morgen darbringen, daß immer ein großes Vokalwerk zu machen iſt und Sänger vorgehen, die Hauptſache die Nebenſache wird, und man an die Symphonie kommt, wenn es dunkelt, im Magen aber bereits Nacht geworden. Das Publikum würde Beethoven aufſuchen, wie es dem Perſonal der italieniſchen Oper nachzieht, wenn es zur Ueberzeugung käme, daß man hier Beethoven höre, wie man ihn in Petersburg nicht hören kann. Das iſt nun nicht der Fall und die société des concerts, die von Louis Maurer in Konzerten dirigirten Maſſenorcheſter haben ſich ſehr viel höher geſtellt. Man kann ihnen das nachmachen. Es iſt ſchwer; unmöglich iſt es nicht. Was hat nicht Berlioz mit dieſen Kräften 1847 geleiſtet? Man unterſcheide auch in Beethoven. Aus dem Andante der Paſtoralſymphonie wurde einmal ein recht munteres Tänzchen nach dem Metronom. Von Beethoven iſt die Bezeichnung nicht. Ein aufopfernder Verein von Künſtlern für Künſtler, ein Sammelplatz deutſchen Geiſtes in der Kunſt, auf den ſich dieſe zurückziehen kann vor dem Modeunfug im Geſchmack, macht die Geſellſchaft, indem ſie für Muſiker-Wittwen und Waiſen nach ihrem Wahlſpruch: „Den Nachgebliebenen zum Troſt" ſorgt, Muſiker-Väter möglich. Dem deutſchen Vereins-Geiſt die Ehre, aber gebt auch in „deutſchen Sieben" die Weltmuſik deutſcher Meiſter!

Im Jahre 1839 ſtifteten der General Schuberth, der Admiral Lütke und Staatsrath Grimm eine Symphonie-Geſellſchaft aus Liebhabern mit Zuſchuß von Muſikern, welche bei wöchentlichen Zuſammenkünften im Winter das ſymphoniſtiſche Repertoir mehrmals erſchöpfte und bis an die Chorſymphonie von Beethoven kam. Dieſer Verein, ein Vorläufer der

Societé des concerts im Hofſänger-Lokal, vereinigte ſich zu Aufführungen von Oratorien mit der Liedertafel, welche bis 1850 beſtand, und ging dann auf die Univerſität über, an der bereits ſeit 1842 ſymphoniſtiſche, von dem verdienſtvollen Inſpektor derſelben, Staatsrath von Fitzthum veranlaßte Beſtrebungen unter den Studirenden beſtanden und durch ein großartiges Lokal unterſtützt waren. Gegen den geringen Preis von fünf Rubel Silber für zwölf Konzerte kann man hier Orcheſter-Effekte in den Meiſtern ſtudiren und dabei größeren Erinnerungen leben.

Mit Dankbarkeit erinnert ſich der Verfaſſer an der Univerſität und nur dort die urſprünglich erſte Ouvertüre zur Oper Beethovens gehört zu haben. Die Beethovenſchen Symphonien ſind der Stamm des Repertoirs. Die Ausführung läßt viel zu wünſchen übrig, beſonders die nur ſchwach beſetzten Streichinſtrumente, aber man muß ſehr verwöhnt ſein, um nicht auch hier, wo man verſuchsweiſe verfährt, Genuß zu finden. Der als Violonceliſt und Componiſt rühmlich bekannte Schuberth giebt ſich als Dirigent viel Mühe. Symphonien und Ouvertüren ſind die Hauptſache. Produktionen in Petersburg lebender Componiſten, von denen die Herren Decker und Dütſch zu erwähnen, ſind hier beſſer am Platz, als in der philharmoniſchen Geſellſchaft, die ſich an das Hiſtoriſche in der Kunſt halten ſollte. Es ſind auch Beethovenſche Klavier-Konzerte von Dilettanten vorgetragen worden (immer C Moll), Compoſitionen für prinzipale Violine, Violoncell; Quintette für Saiteninſtrumente, Piecen von Schwenk und Schuberth für ſechs Violoncells, das Violin-Konzert von Mendelsſohn (1855), dem das Violin-Konzert von Beethoven, das ſo ganz abweichende Phantaſieſtück folgen dürfte.

Dieſer Verein wirkt für gemiſchtere Kreiſe, für ausübende Dilettanten, die noch keine hervorragende Ausnahme bilden, was die **Societé des concerts** für die höheren geſellſchaftlichen Kreiſe leiſtet.

Studenten in großen Städten kann aus den Hörſälen der **Alma mater** kein beſſerer Schutzengel in's Leben folgen, als eine anſtändige Betheiligung an der Kunſt, an den Saiteninſtrumenten zumal, welche die **ratio scripta** der Orcheſter ſind und für wohlhabende Leute ſchon den ſoliden Luxus werthvoller, alter Inſtrumente in ſich ſchließt. Den Univerſitäts-Konzerten verdankt man, in Petersburg zwölf Symphonien jährlich zu hören. Rechnet man hierzu die drei Symphonien der **Societé des concerts** und etwa noch zwei, die ſich auf die philharmoniſche Geſellſchaft und ein oder das andere Konzert von in Bildung höher ſtehenden Künſtlern vertheilen, ſo kommen noch nicht zwanzig Symphonien (und unter dieſen nie die neun Symphonien Beethovens in demſelben Jahre) auf das Petersburger Muſikjahr.

Geſchmack an Muſik hat ſich von jeher in St. Petersburg viel aus deutſchen Kreiſen verbreitet. Die Muſiker der Theater-Orcheſter ſind größtentheils Deutſche. Hieraus, und aus dem Umſtande, daß deutſche Lehrer deutſchen Handbüchern bei'm muſikaliſchen Unterricht den Vorzug geben, erklärt ſich, daß viele Ruſſen, wie die muſikaliſchen Schriftſteller Staſſow, Reſtiſlaff, Séroff die deutſche muſikaliſche Terminologie vollkommen beherrſchen und ſelbſt in ruſſiſch geführten Geſprächen, von Mittelſätzen, Trugſchlüſſen und Tonarten nach deutſchen Benennungen reden, für welche Ausdrücke die ſonſt reiche ruſſiſche Sprache, wie überhaupt für die Theorie der Muſik, noch nicht ſelbſtſtändige termini technici geſchaffen hat. Jeder gebildete Ruſſe giebt den deutſchen Theoretikern und deutſchen muſikaliſchen Schriftſtellern den Vorzug vor der franzöſiſchen Spreu.

In der vornehmen Welt zählen die Feuerwerker des Feuilletons, J. Janin und Berlioz viele Bewunderer ihres funkelnden Witzes. Manches in Beethoven hat Berlioz für den Gebrauch von St. Petersburg in der Art entdeckt, wie der große Impreſſioniſt Alexander Dumas die Schweiz in ſeinen „Impressions da voyage.“

Die ganze Sympathie der jüngeren Generation ruſſiſcher muſikaliſcher Kritik hat d'Ortigue durch folgende Worte eines Beethoven-Artikels gewonnen. „Lecteur, je vous ai parlé du théatre lyrique, de l'opera comique, je vous ai parlé d'un colosse, de J. S. Bach; oubliez Bach, oubliez tout, ouvriez une parenthèse immense, supposez des espaces, puis encore des espaces, puis des siécles, si Vous pouvez, puis l'infini. Les derniers Quatuors de Beethoven! quelles idées reveillent ces mots, tout simples! Il faudrait creer une langue, pour les décrire. (Journal des Débats 21. Mars 1855).

Dies war namentlich Séroff aus dem Herzen geſchrieben.

Die letzten Quartette, die zweite kaum gehörte Meſſe, die Séroff vierhändig arrangirt (Manuſkript), die Chorſymphonie, deren erſtes Allegro er ruſſiſch bezeichnend, das blitztragende nennt (Pantheon, April 1852), die dritte Manier mit einem Wort iſt das Feldgeſchrei der Generation, von welcher Petersburg ſeine muſikaliſche Zukunft zu erwarten hat.

Dieſer Fortſchritt iſt durch deutſchen Geiſt in deutſchen Künſtlern, ſeit mehr als dreißig Jahren angebahnt worden. Unter den Künſtlern, die Petersburg von Mozart zu Beethoven, vom erſten zum zweiten Beethoven führten und dadurch dem dritten näher brachten, gebührt dem 1846 verſtorbenen Violin-Virtuoſen aus Wien, Franz Böhm, ein Ehrenplatz. Dreißig Jahre behauptete Böhm, der in Oper und Ballet solo ſpielte, einen erſten Platz im Quartettſpiel von Petersburg. Böhm ſpielte die zehn erſten Quartette von Beethoven (op. 18 (6) op. 59 (3) op. 74).

In den letzten Jahren ſeines Lebens war Böhm zagend und zweifelnd bis an das Cis Moll-Quartett gekommen, von dem man ihn nie ſprechen hörte, ohne daß er bedenklich den Kopf ſchüttelte. Die Quartette op. 117, 130, 132, 135, die Quartettfuge op. 133 hatte Böhm nie verſuchen wollen. In Böhm's Tagen waren dieſe jetzt gelöſten Räthſel unbekannt. Schöner als von Böhm konnte man kaum das C Dur-Quartett mit der Fuge, die erſten ſechs, hören. Möge dem beſcheidenen Künſtler die Erde leicht ſein! Dem Verfaſſer wurde es ſo gut, mit Böhm, deſſen goldreine Intonation ſprüchwörtlich gewerden, während vieler Jahre ſämmtliche Beethoven'ſchen Trios zu ſpielen.

Daß die letzten Quartette von Beethoven in Petersburg durchdringen können, dankt man Vieuxtems, der alljährlich (1846—52) vier Abonnementsquartette gab, bei denen er von Wſewolod Maurer (zweite Violine), Albrecht (Alt), Knecht (Violoncelle) unterſtützt wurde.

Bis es ſo weit mit einigen der letzten Beethoven'ſchen Quartette kam, hatte man im Wielhorskiſchen Hauſe mit dem guten Beiſpiel vorangehen müſſen. Vieuxtems, der die bei uns noch gänzlich unverſtandenen Prachtwerke in England öffentlich produzirt hatte, verſuchte das Es Dur-Quartett op. 127 mit dem Grafen Mathieu Wielhorski (Violoncelle), Kammerjunker Volkoff (zweite V.) und Hofrath Wilde (Alt). Drei Dilettanten waren ſomit dem erſten lebendenden Virtuoſen für dieſe eben ſo ſchwierigen als lohnenden Interpretationen in einem großen und ehrenwerthen Unternehmen vereint, das leider ohne Nachahmer bleiben ſollen. So viel hängt auch in großen Städten von der Gegenwart eines einzigen Künſtlers ab. Mit Vieuxtems ſind die letzten Quartette von Beethoven ſo gut wie aus Petersburg verſchwunden. Es waren gewiſſenhafte Verſuche, denen Niemand beiwohnte, als der Verfaſſer und der Graf Michael Wielhorski, dem dieſe großen Werke aus dem Herzen geſchrieben ſind, und dieſe beiden Zuhörer waren nichts weniger als anweſend, ganz in die Partitur verſenkt, in der ſie folgten. Dieſe Vorleſungen bei Beethoven de omni re scibili et quibusdam aliis, ſchienen dem Verfaſſer in nichts Vorleſungen bei den größten Lehrern der größten Univerſitäten nachzuſtehen. Man muß nur zu hören verſtehen, wovon bei Beethoven die Rede geht.

Serge Volkoff, ein Repräſentant des höheren in Rußland, der Virtuoſität nahe ſtehenden Dilettantismus, auf der in ſolchen Händen ſo viel ſelteneren Geige, ein Mann von ſeltenen geiſtigen Fähigkeiten mit eiſernem Fleiß und einem rationellen Verfahren in allen ſeinen Unternehmungen, ein Schüler von Böhm, hatte ſich dann der neuen Virtuoſenſchule unter Vieuxtems zugewandt, in der er ſo viel leiſtete, daß er vor einem zahlreichen Kennerkreiſe bei ſeinen Oheimen, den Grafen Wielhorski, in einem Duo für zwei Violinen von Bériot, ehrenvoll Vieuxtems zur Seite ſtand. Von Beethoven ſpielte Volkoff die Violin-Romanze in G op. 40 und einige der erſten Quartette mit Vieuxtems (zweite Violine) dem Grafen Wielhorski (Violoncelle) und Wilde (Alt). Volkoff beſaß mehre Geigen erſten Ranges. Auf den Preis einer ſolchen kam es ihm nicht an. Zahlreiche Freunde und die Muſik bedauern, daß dieſer in vieler Beziehung ausgezeichnete junge Mann Petersburg verlaſſen, auf ſeinen Gütern und in Moskau bleibenden Aufenthalt nehmen zu wollen.

Die einer großen Stadt würdige Unternehmung von Abonnementsquartetten lebt, nachdem Vieuxtems Petersburg verlaſſen, in den Maurer's fort, welche den Quartettkern in Petersburg ausmachen und auch einige der letzten Quartette von Beethoven, namentlich das tief poetiſche in A Moll, das unendlich reichhaltige in Cis-Moll, mit deutſchem Fleiß durchdrungen haben. Man hätte den Maurers füglich die Stimmen wegziehen können, ohne das Quartett zu unterbrechen. Leider hört man die trefflichen Maurers nicht regelmäßig alle Jahre öffentlich, wie Vieuxtems, weil ſie vom Theater in Anſpruch genommen werden.

Da im Winter Oper und Ballet die ganze Woche hindurch den Künſtler beſchäftigen, ſo hat es ſeine Schwierigkeit, einen Augenblick für Privatmuſik zu finden.

Italieniſche Oper und Muſik ſind ſo verſchiedene Begriffe, daß ſie ein gutes Geſchäft machen werden.

Das Abonnementsquartett in Petersburg iſt genöthigt, zu den Vormittagen von vier im Spätherbſt auf einander folgenden Sonntagen ſeine Zuflucht zu nehmen, und verſteckt ſich dabei in die Petri-Schule, einem wiederum hinter der Petrikirche verſteckten Gebäude von 1760, deſſen Saal im Rococoſtyl mit den Portraits der alten Kirchenräthe und Stifter ſich mit Quartett verträgt, wie deutſcher Sinn in Haus, Schule und Leben mit deutſchem Genie.

Auch der Violoncelliſt Schuberth mit H. Pickl als erſtem Violiniſten ſieht eine Reihe von Jahren ein Quartett bei ſich, das ſich bis zu Sextetten und Octetten mit Blasinſtrumenten geſteigert hat. Es wären viele Dilettanten in Petersburg namhaft zu machen, die dieſem Beiſpiel nach Möglichkeit folgen und ſich durch keine Zeithinderniſſe der Künſtler abſchrecken laſſen.

Unter den Dilettanten des Piano nimmt Martinoff den erſten Platz ein. Er iſt Virtuoſe. In den Konzerten in chronologiſcher Ordnung Mortier de Fontaine's ſpielte Martinoff die jugendfriſche Virtuoſen-Sonate in C von Weber auswendig. Das Rondo allein hat 2632 Noten in Sechzehntheilen, von denen unter den Stahlfingern Martinoff's die letzte noch ſo viel Stärke hatte, wie die erſte; Alkan, der das geiſtſprühende Stück für Paris entdeckte, hat daſſelbe bekanntlich unter dem von ihm erfundenen Titel: perpetuum mobile herausgegeben. Der Name Alkans iſt dabei in ungeheuren Buchſtaben zu leſen, wenn man lange ſucht, findet man auch den Namen Weber.

In älteren Zeiten hörte Petersburg die aus Berlin übergeſiedelten Violiniſten Seidler und Möſer, die viel für die Entwickelung des Quartettſpiels leiſteten (1808—1812), ſpäter (1825, 1839) das großartige Quartettſpiel Lipinski's (Solo-Violiniſt am Dresdner Orcheſter), in neuerer Zeit Artot (1836), Haumann (1837), Sivori (1842), Molique (1844) Ernſt (1847), welcher Letztere das Septett (ein Triumph Lipinski's und Lwoff's), das erſte F Dur und das E Moll-Quartett von Beethoven ſpielte, in ſeinem Konzert im großen Theater die Romanze für prinzipale Violine von Beethoven in F Dur vortrug.

In Konzerten reiſender Virtuoſen iſt in Petersburg von Beethoven ſeit zweiundzwanzig Jahren nur vorgekommen: das Klavierkonzert in Es Dur, eine vorzügliche Leiſtung der Madame Belleville-Oury (1833); die Sonate für Piano und Violine in A Moll op. 47 mehrmals, durch Leſchetitzki und den jetzigen Soloſpieler in der Oper, Kontski, Sophie Bohrer und deren Vater; die dem Kaiſer Alexander gewidmete G Dur-Sonate für Piano und Violine (1851, Schulhoff und Wiſchnäwski); der erſte Satz der Sonate pathétique, den Schulhoff ſehr ſchön gab. Durch Madame Dulcken wurde Mendelsſohn in Konzerten eingeführt (G Moll-Konzert 1833); durch Madame Pleyel das Sextett von Onslow für Piano und Blasinſtrumente (1839). Vorzüglich ſpielten die Pleyel und Clara Wieck (Madame Schumann 1844) das B und D Dur-Trio von Beethoven. Das reiſende Trio der H. Stahlknecht und Löſchhorn aus Berlin war Petersburg nicht genug, wo man die höchſten Leiſtungen will, ohne daß der einheimiſche Muſikzuſtand dieſe außerordentlichen Anſprüche immer rechtfertigte. Das liegt daran, daß ſich das Publikum in Petersburg nicht abſtuft, die Muſik insbeſondere keinen Mittelſtand kennt, was man dafür zu nehmen geneigt wäre, der hohen ſocialen Regionen Alles nachmacht, mit einem Wort keine Lebensabſchnitte zwiſchen Anfängen der Kunſt und den letzten Leiſtungen ihrer immer nur ſeltenen Koryphäen gegeben ſind. Man hat in den hohen geſellſchaftlichen Sphären Alles kennen gelernt, legt den höchſten Maaßſtab an Alles.

In den Konzerten, welche Soliſten, die natürlichen Feinde der beſſeren Muſik, geben, ſpielen in Petersburg die Ouvertüren die Rolle obligater Dämpfer für das Kommen und Gehen im Publikum; für Symphonien fehlt es an Zeit, das „Piſton“ kann nicht warten. Die Weber'ſchen Ouvertüren, Coriolan und Egmont von Beethoven werden dabei durch dünn geſäte Orcheſter viel verleumdet. Iſt der Soliſt ein

Minderjähriger deren Zahl in der ausübenden Muſik ſchreckhaft zunimmt, ſo muß die Prometheus-Ouvertüre dafür büßen.

Dieſe Gelegenheits-Orcheſter ſtufen ſich nach den Lokalen in allen Formaten ab. Seitdem der Engelhardt'ſche Saal, der eine glückliche Mitte einhielt, der Muſik verloren ging (1846), läßt ſich im Allgemeinen ſagen, daß der Saal der Adelsverſammlung die Präſumtion eines größeren Orcheſters für ſich hat. Ein großes Orcheſter iſt auch noch in dem Koſſikowki'ſchen Saale aufzuſtellen, ein geringeres in dem Paſchkow'ſchen. In den Mätlew'ſchen, Kuſchelew'ſchen und Bernadaki'ſchen Sälen iſt man auf Quartettbegleitung angewieſen. —

Auf dieſe Lokale vertheilt ſich die Fluth der Konzerte in Petersburg, während der vier Muſikwochen der großen Faſten. Auf jeden Tag dieſer vier Wochen kommt wenigſtens ein ganzes Konzert, die halben und Viertel-Konzerte von Kindern und Erwachſenen, mit Singen und Flöten zum Pianoforte, ungerechnet.

Konzertgeber, die zwiſchen dem großen Saale des Adels und den kleinen Lokalen ſchwanken, wählen eines der drei Theater. Der verdienſtvolle Louis Maurer iſt auch hier mit dem guten Beiſpiel vorangegangen, die Symphonie nicht von Konzerten auszuſchließen. Man hörte 1845 mit dem in Petersburg größtmöglichen Orcheſter die fünfte Symphonie, in welcher man in Petersburg nicht die beiden überzähligen Takte ſtreicht, die Ouvertüre op. 124 1846.

Maurers Orcheſter beſtand auf der Bühne des großen Theaters aus ſechszig Violinen, zwanzig Kontrabäſſen, ſechsundzwanzig Violen, zwanzig Celli, acht Flöten, ſechs Hoboen, acht Klarinetten, acht Fagotten, acht Hörnern, ſechs Trompeten, neun Poſaunen und ſechs Pauken. Viel hievon ging durch die Kouliſſen verloren, aber ſchon der Anblick eines Orcheſters, das von allen Seiten zuſammengekommen, um eine Beethovenſchlacht zu ſchlagen, iſt beredter als alle Statuen, die man dem Genie auf öffentlichen Plätzen ſetzt, wenn es zu ſpät geworden.

Eine Spezialität Louis Maurers, der von 1808 an einen erſten Platz in Petersburg einnimmt, ſind die von ihm componirten Konzertanten für zwei, drei, vier und ſechs prinzipale Violinen mit Orcheſterbegleitung.

Louis Maurer und Franz Böhm waren einige dreißig Jahre hindurch das ehrenwerthe Bild brüderlich deutſchen Muſikſinns. Seit dem Tode Böhms hat Maurer ſeinen Sohn, den Sohn Böhms und einige andere, dieſer guten Geſellſchaft würdige Mitglieder der Orcheſter, deren Inſpektor Maurer iſt, in den Konzertanten alljährlich um ſich geſchaart und ſpielt ſie ſelbſt jugendlich weiter. Auch in Duetten von der Compoſition des Vaters ſind die Gebrüder Maurer, der treffliche Violinſpieler (Wſevolod) und treffliche Violoncellſpieler (Alexander) aufgetreten. Von Maurer ſagte einmal die Königlich Preußiſche Staatszeitung (13. Nov. 1820): „Maurer iſt es gelungen, ſein Inſtrument zum Sprachorgan ſeines geiſtigen Ichs zu machen. Bei ihm iſt Kunſt Natur geworden. So liegt der Lohn des Kampfes im Kampfe und in den Kränzen, welche ein reiner Kunſtſinn flicht."

⁂

Von der italieniſchen Oper in St. Petersburg haben wir von unſerem Standpunkte aus zu bemerken, daß ſie nicht daran gedacht, den „Fidelio" zu geben, obgleich ſie mehrmals in Tamberlick einen Floreſtan, in Formes einen Rocco beſaß, wie wenige Bühnen ſich ihrer rühmen dürfen. In den dreißiger Jahren, wo Petersburg noch eine deutſche Oper hatte, wurde der Fidelio recht gut gegeben; Sabine Heinefetter trat in der Titelrolle mit Beifall 1840 auf. Mitglieder der kleinen Oper in Riga waren damals allmählig nach Petersburg übergeſiedelt, die Tenore Schwarz, Holland, die Baſſiſten Funk, Verſing, Langenhaun (Pizarro). Zu dieſen kam 1835 Breiting aus Wien. Man hörte die Stumme von Portici, die Jüdin, einmal und nicht wieder die Euryanthe (1838). Der Oberon von Weber iſt in Petersburg nicht gegeben worden.

Die neuere italieniſche Oper in St. Petersburg geſtaltete der Zufall. Madame Biſhopp, einer engliſchen Italienerin, war es mit ihrem Begleiter, dem Harfenſpieler Bochſa, gelungen, im Mai 1839 Abonnementsvorſtellungen im großen Theater zu ermöglichen, in denen ſie einzelne Opernſzenen in

S. 319 !

Koſtüm gab. In den Zwiſchenakten ſpielte Bochſa ſeine Pedalharfe. Der Geſchmack in Petersburg wandte ſich ſogleich der italieniſchen Oper zu. Ein Jahr ſpäter erſchien nach einem längeren Stillleben auf ihrer Villa am Comer-See, die Schöpferin des neuen dramatiſchen Geſanges, die Paſta. Mit Hülfe der ruſſiſchen und früheren deutſchen Oper, des Baſſiſten Petroff, der Sängerinnen Stepanoff, Neureuther kamen die Opern Norma, Semiramis, Anna Bolena zu Stande.

Man bewunderte die Paſta, wie man einen römiſchen Aquadukt bewundert in ſeinen Ueberbleibſeln.

Die Brücke nach Petersburg war für die Italiener geſchlagen. Rubini, der größte Tenor des Jahrhunderts, erſchien 1843 und trat noch im Vollbeſitz ſeiner erſtaunlichen Stimmmittel, die der Verfaſſer 1827 in Mailand nicht größer gefunden, trotz der ungewöhnlichen Zeit zwiſchen Oſtern und Pfingſten, in ſiebzehn Abonnementsvorſtellungen auf, für deren jede er 2500 Rub. Banco und noch ein halbes Benefiz erhielt. Mit Entzücken lauſchte Petersburg dem großen Sänger im Othello, in der Lucia, in den Puritani, im Pirata, wo die Schlußarie (il mio sasso) zu Thränen rührte. Das weitere Perſonal beſtand wieder aus Trümmern der deutſchen und den Sängern der ruſſiſchen Oper.

Zu ſeiner Benefizvorſtellung hatte Rubini die Somnambula gewählt. Es war am zweiten Pfingſttage 1843. Der in Gott ruhende große Kaiſer Nikolaus beehrte die Vorſtellung mit ſeiner Gegenwart. Die beſte Geſellſchaft des in ſolchen Augenblicken beſonders glänzenden Petersburg überfüllte die weiten Räume des Theaters. Die enthuſiaſtiſche Stimmung dieſes auserleſenen Publikums und die Leiſtungen ſeines Lieblings Rubini begegneten ſich. Der Monarch richtete die Frage an den Direktor der Kaiſerlichen Theater: „wieviel Rubini von der Vorſtellung habe?“ „Die Hälfte der Einnahme“, entgegnete der Direktor. „Geben Sie ihm die Ganze“, war die Antwort des Kaiſers, der dem Sänger noch einen Ring im Werth von 5000 Rubeln Bco. zuſchickte und ihn auffordern ließ, wieder zu kommen. Rubini erſchien im Herbſt deſſelben Jahres, diesmal in Begleitung von Tamburini und der Sängerin Pauline Viardot, Schweſter der unvergeßlichen Malibran. Von dieſem Triumvirate wurde, vielleicht unerreicht in Europa, die Somnambula gegeben, trefflich der Don Juan mit Tamburini in der Titelrolle, mit Rubini im Don Ottavio, der Viardot als Zerlina. (Aſſandri: Donna Anna, Petroff: Leporello.)

Zu dieſem kleinen, aber ausgezeichneten italieniſchen Perſonale trat 1844 Mad. Caſtellan und, als Rubini 1845 in Bergamo blieb, der kühne, ihm aber weit nachſtehende Salvi. In den folgenden Jahren (bis 1855) vertheilte ſich der goldne Petersburger Regen enorm hoher Gagen auf die Damen Julia Borſi, Marra, Frezzolini, Perſiani, Griſi (Donna Anna), Lagrange (Agathe), De Meric Lablache (Aennchen), Maray (Agathe); auf die Herren Tamberlick (Don Ottavio, Max), Mario (Don Ottavio), Lablache (Leporello, Eremit im Freiſchützen), Baſſini (Don Juan), Rovere, Ronconi, Tagliafico (Mazetto).

Die Sterne erſter Größe dieſer glänzenden Plejade blieben Rubini, die Viardot, die Griſi, Mario, Tamberlick und der große Lablache.

Im Don Ottavio, welcher der treue Ausdruck bequemer Unſchlüſſigkeit eines edel Geborenen im Süden iſt, machte Rubini in der ſanft hinfließenden Arie: il mio tesoro einen mehr als entſchloſſenen Triller auf dem hohen a mit b, der in der zweiten Violinſtimme ſteht und den der große Sänger zu einer Kraft ſteigerte, die nicht ihres Gleichen hat.

Solche immer noch anſtändige Freiheit muß man dem dramatiſchen Künſtler zugeſtehen; wenn dagegen etwas zu bemerken, ſo wäre es, daß ein ſo herriſcher Triller nicht dem ſchwankenden Don ziemt. Daß der Triller den Mozartſchen Text verlängert und zu einer Art Kadenz wird, iſt kein einem italieniſchen Sänger zu machender Vorwurf. Tamberlick und Mario haben guten Geſchmack bewieſen, den Triller nicht nachzuahmen und ſich mit einer Crescendo-Strömung auf dem hohen a genügen zu laſſen.

Fragt man, was der höhere Geſchmack bei der italieniſchen Oper gewonnen hat, ſo iſt die Antwort: den Don Juan und die Nozze di Figaro, wie ſie ſelten beſſer geſungen werden; einige hohe, rein italieniſche Genüſſe, wie die Rubini-Viardotſche Somnambula; Robert den Teufel und endlich den Freiſchützen (il franco arciero) mit Transpoſitionen der Arien des Aennchen von G nach E Moll, von Es nach E Dur, mit einem den Saal köſtlich kühlenden Waſſerfall, mit der in Petersburg immer zwei Mal geſpielten Ouvertüre. Eine unglückliche Idee bleibt es, die Auflöſung der Ouvertüre als stretta zu behandeln, welche keine Geige durchzukämpfen vermag, in der die Flöte die Leiter vom viergeſtrichenen a nur noch herabſtolpert. Durch ſpezifiſche Schwere hat das Hauptthema zu wirken, wie ein breiter Strom, der in der Tiefe, nicht in Schnelligkeit gewonnen.

Ueber dieſe Aufführung des Freiſchützen im Winter 1854/55 ſchreibt dem Verfaſſer der geiſtreiche muſikaliſche Kritiker Hugo Dingelſtädt in Odeſſa folgende Worte, die man den Klavierauszügen des Freiſchützen als die beſte Vorrede vordrucken ſollte:

„Italiener können den Freiſchütz nicht ſingen, weil ſie ihn zu gut ſingen. Es iſt ſo viel myſtiſcher Nebel in dieſer Oper, und Italiener wiſſen nichts von Myſtik und Nebel. Italiener binden ſich im Nebel ein elegant rothes Tuch um den Hals. Der Freiſchütz, das iſt der Sieg des guten Prinzips über das Böſe, des Arimam über den Ormuzd, und Italiener kennen von Geiſtern nur gute und ſchlechte Muſik; Roſſini und Verdi ahnen gar nicht, daß Arimam und Ormuzd eben nur zwei ausgezeichnete Muſikanten vorſtellen. Auch ſpiegelt ſich das ganze, für Italien gänzlich unverſtändliche Deutſchland in dieſer Oper aller Opern. Der ſentimentale Max unentſchloſſen und verliebt; der wilde Kaspar, der ſeine Seele um ein Paar falſche Würfel und falſche Mädchen vergeudet; Agathe, die ganze mondhelle Poeſie deutſcher Liebe, ihre Lieder duften nach Veilchen und Vergißmeinnicht; Aennchen, der zweite deutſche Frauencharakter „immer mit friſchem Sinn", das Leben ein Spiel, der Tod ein Sieg, die Liebe ein Scherz. Das nun ſollen Italiener unterſcheiden, die ſich lieber einen Salat machen."

„Dieſe Charaktere ſind von Weber ſo nach der Natur und deutſchen inneren Nothwendigkeit gezeichnet, daß, wenn durch einen unglücklichen Zufall Deutſchland verloren ginge, man daſſelbe im Freiſchützen gut conſervirt wieder finden könnte, beſonders in dem unübertrefflichen Trio zwiſchen Max, Agathe und Aennchen, wo alle drei Charaktere ſo innig ineinander verſchmelzen, daß man an Zauberei glauben möchte. Das Genie von Weber iſt ſo groß, daß alle neueren Verſuche von Meyerbeer und Anderen, ihn zu überholen, fruchtlos geblieben. Wer die geheimſte, innerſte Poeſie eines ganzen, großen Volkes in den Rahmen einer Oper ſpannen kann, vor dem müſſen andere Talente ihre Knie beugen. Nur Mozart, in ſeinem Don Juan, hat noch gewaltigere Saiten angeſchlagen, ein Weltdrama geſchaffen, gegen das alle andere Muſik nur Scherz iſt." —

Von Geſangvereinen in Petersburg iſt der 1852 vom Profeſſor Blum im Saale der Petrikirchenſchule geſtiftete zu nennen. Er verfolgt den ethiſch-religiöſen Zweck der Verbeſſerung evangeliſchen Kirchengeſanges. Die Zahl der Mitglieder hat von vierzig bis hundertundzwanzig gewechſelt und iſt im zunehmen. Die Herrn Zaremba und Rode begleiteten in letzter Zeit die Chorgeſänge am Piano unter der Oberleitung H. Deckers. Das Repertoir bewegt ſich vorzugsweiſe in Händel und Mendelsſohn. Von Beethoven iſt in drei Jahren nichts ausgeführt worden.

Ein älterer Verein iſt die vom Muſiklehrer Behling 1808 geſtiftete Singakademie, das Wort in dem Sinne verſtanden, wie man in den Tagen Beethovens ein Konzert eine Akademie nannte. Dieſer Liebhaberverein, im Lokal des Commerzklubs, feierte 1843 ſein fünfundzwanzigjähriges Jubiläum. Bis 1838 fanden die Aufführungen am Pianoforte Statt, zu dem ſpäter eine Quartettbegleitung kam. In dieſer Geſtalt iſt die erſte Meſſe von Beethoven mehrmals, für dieſe Mittel genügend gegeben worden. Jeder Winter erlebt auch noch eine größere Aufführung mit Orcheſter des aus deutſchen Elementen beſtehenden Vereins. Die hervorragendſten Mitglieder deſſelben älterer Zeit, waren die Herren Hippius, Kron, Buſch und Thal (ſiehe Notturno pour le Piano à 4 mains avec 2 cors ad libitum, dédié à Mr. James Thal à St. Petersbourg par J. N. Hummel).

Die zweite Meſſe von Beethoven iſt von der Akademie nicht verſucht worden. Der Beethoven derſelben iſt, ſehr ausgeſprochen, Mendelsſohn.

Wir kommen auf die Pianiſten von Petersburg, als das vollzähligſte Muſik-genus, zuletzt zu ſprechen.

Wenn gleich Steibelt, den wir als Klavierſpieler in Kolliſion mit Beethoven kennen gelernt, einige zwanzig Jahre in

Petersburg, wo er 1824 ſtarb, zugebracht, ſo war hier die Clementi-Fieldſche Richtung maßgebend geworden. John Field, einer der größten Pianiſten, die es gegeben, war mit ſeinem Lehrer Clementi, dem Verfaſſer des **Gradus ad parnassum**, den er der Fürſtin Sophie Wolkonski, der Frau des ſpäteren Miniſters des Kaiſerlichen Hofes und Feldmarſchalls gleichen Namens, widmete, im Jahre 1804 nach Petersburg gekommen. Damals, wo es noch Skolaren gab, deckte ſich ein ſolcher gern hinter ſeinem reſpektiven **maestro**. In der Behandlung des Inſtruments, in der Compoſition nicht erreichter Notturnos für Piano verdunkelte indeß der Schüler bald den Meiſter, den Componiſten der vielfach überſchätzten, aber ernſt gedachten Sonate: **Didone abbandonata**.

Bis 1820, wo er nach Moskau überſiedelte, hat Field durch ein perlenreines, immer geſchmackvolles Spiel, das eine wunderbare Tonfarbe in einem nie dageweſenen Anſchlag charakteriſirte, unauslöſchliche Erinnerungen hinterlaſſen. Field war der einzige muſikaliſche Engländer, den die Erde getragen. Ihm war indeß die Muſik eine nur mechaniſch zu löſende Aufgabe. Im Ueben, in einem rationellen Verfahren unendlicher Wiederholungen dabei, hat es nie ein Spleen weiter gebracht. Field verwechſelte Mittel mit Zweck. Die Seele ſeines ſich immer gleichen Vortrages war eine unvergleichlich vollkommene Skala, die einen Lauf, eine Reihe Tonmittel, keine Muſik, wie die Buchſtaben des Alphabets noch kein Gedicht ſind, als Muſik behandelt wiſſen wollte.

Ein deutſcher Muſiker, Schüler von Field, erweiterte das

Syſtem dahin, Löcher in das Elfenbein der Taſten ſeines Tiſchnerſchen Flügels hinein zu ſpielen, wie ſolche der Verfaſſer ſelbſt als die zu bemitleidenden Trophäen menſchlicher Verirrungen geſehen. An die dreißig Jahre ſchlenderte Field in Begleitung zweier engliſcher Doggen aus einem Hauſe in das andere, wo ihm die Lektion von einer Stunde mit 25 R. Banco (25 Franken) bezahlt wurde. Das Geld warf er in eine Ecke ſeines Zimmers; einen Verſchluß kannte er nicht. Nur ſo iſt zu erklären, wie Field, der täglich 200 Franken einnahm, nicht einen hinterließ.

Nach Tiſch war er gewöhnlich weinvoll. Einſt kam er in dieſem Zuſtande nicht mit dem Orcheſter fort, machte demſelben ein Zeichen einzuhalten, blies die Lichter auf dem Pianoforte aus und riß ſein Publikum mit einer Notturno-Improviſation hin.

Schülerinnen, die ein reſervirtes Stück zu ſpielen wünſchten, entſchuldigten oft mit Erfolg ihre unvollkommenen Skalen mit Champagner-Libationen am Flügel. Als ihm der Arzt in einer Krankheit den Champagner unterſagte, der ihm unentbehrlich geworden, und Field die Erlaubniß erpreßt hatte, ein Glas täglich trinken zu dürfen, ſchrieb er ſogleich einer Schülerin (der berühmten Dilettantin Oſerow), deren Eltern eine Glasfabrik bei Moskau beſaßen, und bat ſich das größte Trinkgeſchirr, wo möglich von dem Gehalte mehrerer Flaſchen aus. Mit ſo gefülltem Glaſe fand ihn der Arzt beim nächſten Beſuch.

Field pflegte 200 Marken (jetons) links aufs Pianoforte aufzuſtapeln und nach jeder Skala eine rechts zu übertragen, bis ſie alle rechts lagen. Bei ſchwierigen Paſſagen wanderte die Geſammtzahl zehn Mal von einer Seite zur andern. Den höchſten Grad dieſer bei dem Phlegma Fields für ihn weniger fühlbaren Selbſttorturen applizirte er dem Septett von Hummel, das durch den gefeierten Componiſten deſſelben in Moskau eingeführt worden war. Field verfuhr mit dem Studium des Stücks ganz im Stillen und erbot ſich endlich in aller Unſchuld, daſſelbe vor einer ausgeſuchten Geſellſchaft auszuführen. Zum Staunen Aller trug er das Septett in einer namenloſen, von Hummel nicht geahnten Vollendung in den Details vor. Namentlich waren es die Oktaven im Baß des letzten Stücks, welche mit der Gewalt des Donners wirkten. Oktaven waren ſonſt nicht die Sache Fields, weil ſie zu ſeiner Zeit noch nicht in Figuren geſchrieben wurden. Als man Field nach ſeiner Rückkehr aus Paris fragte, wie er Liſzt und Chopin gefunden (1834), ſeufzte er zerkniriſcht: **les octaves! les octaves!** Die Geißelungen Fields im Ueben ließen glauben, daß er kein Blattſpieler ſein könne. Um darüber ins Klare zu kommen, hatte man ſich einmal das Wort gegeben, ihm eine Fuge, die ihm nicht zu Geſicht gekommen ſein konnte, herausfordernd vorzulegen. Field kehrte das Blatt um und ſpielte die Fuge verkehrt ab. Mit Bachſchen Fugen konnte er entzücken. Er transponirte ſie auch. Welche Widerſprüche mit der Richtung des Virtuoſen! In Beethoven war Field bis an die Sonate **pathétique** gekommen (*), die er als eine mehr oder weniger klaviergemäße „Piece“ beurtheilte! In

Paris ſpielte Field im Conſervatoire, nach einer Beethovenſchen Symphonie, ſein fünftes Nocturne auf einem „tafelförmigen“ Inſtrumente, daß ein Geflüſter des Staunens den verwöhnteſten Saal der Welt durchlief. — In großer Künſtler würdiger Pietät gegen den ungewöhnlichen Mann nahmen ihn Liſzt und Chopin nach dem Konzert unter den Arm und geleiteten ihn über den boulward des Italiens nach Hauſe, denn Field hatte nur ſo ſchön geſpielt, weil er wieder ſehr viel Wein zu ſich genommen. Der höchſte Effekt muſikaliſchen Schmelzes, der vielleicht je erreicht worden, war wol das noch nach vierzig Jahren im Gedächtniß von Petersburg lebende Zuſammenſpiel Fields und des beſonders tonreichen Horniſten Gugel, für deſſen Inſtrument und Pianofortebegleitung Field ſein erſtes Nocturne arrangirt hatte.

Ein Witz im franzöſiſchen Styl bezeichnet den Menſchen in Field, im Augenblick ſeines Todes. Als er in ſeiner letzten Krankheit bereits die Sprache verloren und ſeine Umgebung nach dem nächſt wohnenden Geiſtlichen in Moskau geſchickt hatte, fragte dieſer den Künſtler der Reihe nach, weil er keine Antwort erhielt, ob er Katholik, Lutheraner oder Kalviniſt ſei? „Pianiſt“ liſpelte Field und ſtarb. Wir verweilten bei Field, weil ſein Leben faſt ausſchließlich in dem vom Auslande ſo wenig gekannten, noch weniger verſtandenen Rußland verlief.

Das Fieldſche Repertoir iſt jetzt einem Modemagazin zu vergleichen deſſen Artikel verblichen. Field und ſein Pianoforte ſind die Brüßler Spitzen, die ſich die Kunſt gefallen läßt, welche aber nicht die Kunſt ausmachen. Den Notturnos, den Konzerten Fields, fehlt das Intereſſe am Geiſt. Bei dem Mangel einer harmoniſchen Seite, einer Verarbeitung des muſikaliſchen Stoffs, konnten ſich dieſe, ſo zu ſagen, *geſchlechtloſen* Compoſitionen nur durch die Virtuoſität des Pianiſten halten. Das wurde anders durch J. N. Hummel, deſſen Spiel zwar bei weitem nicht ſo fein und bis in die letzten Nüancen vollendet war, deſſen Konzert und Septett einen ſo viel höher ſtehenden Gehalt, ein ſo viel glücklicheres Verhältniß des Orcheſters zum Solo-Inſtrumente, eine ſo viel tiefere Durchführung der muſikaliſchen Idee enthielten, daß Hummel als der Mann der Kraft und höheren muſikaliſchen Weihe, zu einer Zeit gelten mußte, wo man noch Beethoven für einen ungehobelten Klavier-Spuk nahm. —

Aus der Fieldſchen Epoche iſt der Pianiſt Zeuner, als der *erſte* Beethoven-Vorkämpfer in St. Petersburg, auszuzeichnen. In ſeinem Enthuſiasmus für Beethoven hatte Zeuner eine Reiſe nach Wien gemacht, um den großen Mann kennen zu lernen. In Petersburg predigte Zeuner in der Wüſte mit dem B Dur Trio, mit dem Quintett für Piano und Blasinſtrumente, die er zuerſt bekannt machte.

Mit einer Färbung der Fieldſchen Schule leitete ſeit 1820 Charles Maier in Petersburg das Piano in Bahnen, zu denen Hummels überwältigender Einfluß den Impuls gegeben hatte. Mit ſeinen Schülern ſpielte Maier wenig oder gar nicht Beethoven. In Petersburg war damals Alles Hummel, um deſſen Geſtirn Moſcheles, Kalkbrenner, Schoberlechner und Maier ſich als Trabanten bewegten, vor dem Field, Ries (Cis Moll-Konzert) unter den Horizont geſunken waren.

Charles Maier (ſeit 1845 in Deutſchland) geht Hand in Hand mit Franz Böhm († 1846). Ein vorwurffreies Reinſpiel, gewiſſenhafte Erfüllung der Anforderungen der Schule war ihnen Ziel. Mit dem Geiſt der Sache hatten ſie weniger zu thun; über ihr Inſtrument hinaus die Kunſt zu ſuchen, fiel ihnen nicht ein.

Als die Mendelsſohn'ſche Richtung über Petersburg gekommen war, überließ ſich ihr auch Maier. In ſeiner Wohnung führte ein Orcheſter zuerſt die tief romantiſche Meluſine-Ouvertüre auf. (1835.)

Ausſchließlicher als Maier vertrat die Field'ſche Tradition der Hofpianiſt Johann Rheinhardt *) bis 1843, wo er in Moskau im Kaiſerlichen Erziehungshauſe den Muſikunterricht im Großen übernahm. Auch Rheinhardt galt Mendelsſohn ſo hoch, wie Beethoven. In ſeiner Wohnung zuerſt ſpielte Böhm die dem damaligen Kronprinzen von Schweden dedizirten höchſt intereſſanten drei Quartette, welche man für eine Fortſetzung Beethovens zu nehmen die Schwäche hatte. Zur Ehre des Geſchmacks in Petersburg gereicht, daß man dies wenigſtens nie von Onslow geglaubt, wie in Frankreich und Deutſchland. Durch den Einfluß von Mendelsſohn auf das Klavier zurückgeſetzt, iſt Carl Maria von Weber als Klaviercomponiſt erſt durch Henſelt und Liſzt in Petersburg allgemein bekannt

---

*) Siehe Exercice nouveau dédié à Mr. Rheinhardt par J. Field.

geworden. Einmal (1836) hatte Charles Maier mit dem Klarinettiſten Wagner im Mâtlew'ſchen Saale das Adagio und Rondo aus der Sonate für Piano und Klarinette von Weber vorgetragen oder richtiger, nur beiläufig mit in's Schlepptau genommen, denn Maier, der wie Field vor dem Buchſtaben ſtehen blieb, war das Ganze nicht klaviergemäß. Sehr ungenügend trug Maier einmal das herrliche Quintett von Mozart für Piano- und Blasinſtrumente vor. Dieſe nur vom Standpunkt des Klaviers vorwurfsfreie Leiſtung des äußerſt fertigen Klavierſpielers war dem Verfaſſer ein Beweis, wie wenig das Klavier, als ſolches, an die Idee reicht, wie es nicht genug iſt, techniſche Bedingungen zu erfüllen, um an den Geiſt zu kommen.

In ſo tüchtigen Händen war das Pianoforte, als Leopold von Meier aus Wien mit Thalberg'ſchen Compoſitionen in Thalberg'ſcher Spielart eine Klavierrevolution in Petersburg hervorbrachte. Es war im Konzert der Philharmoniſchen Geſellſchaft (1837), wo Leopold von Meier mit dem zweiten Capriccio von Thalberg auch die Beſonnenſten hinriß. Der Daumen als Sänger war in Petersburg unbekannt geblieben. Die Figuren in Zentrifugalläufen vom Daumen und zurück zu dieſem neuen vox-humana-Regiſter, die Oktaven-Regen endlich erregten einen wahren Beifallsſturm. Es gab Leute, die ſogar die Compoſition für was Rechtes hielten. — Die Petersburger Pianiſten ließen die Köpfe hängen. Es war etwas Neues. Nach acht Tagen hämmerten Stadt und Vorſtädte das Capriccio.

Aber ſo groß iſt die Gewalt des Neuen, weil es das Neue, daß Thalberg ſelbſt nicht ganz den durch ſeinen talentvollen Schüler zu hoch geſpannten Erwartungen entſprach, als er 1839 in Petersburg erſchien und die letzten Konzerteinnahmen zu 25 R. Banco (25 Franken) die Perſon erzielte. Man weiß nicht von Thalberg, daß er je etwas von Beethoven in Rußland hören laſſen.

Dieſe Erſcheinungen waren nicht ohne Folgen auf eine, dem Schönen und Edlen immer entſchiedener den Rücken zukehrende Fingerrichtung.

Den an der Kunſtreiterei auf dem Pianoforte einreißenden Geſchmack bekämpfte ſeit 1838 der muſikaliſcher geſinnte, große Pianiſt Adolph Henſelt.

Mit ihm kam ein näheres Verſtändniß Webers über die Zahl ſeiner den beſten Kreiſen angehörigen Schüler; mit Weber ein Lichtblick in die finſteren Ställe der zur Kunſtreiterei herangezogenen Konzertrenner.

Henſelt ſpielt in eigenthümlicher Meiſterſchaft die Sonaten von Weber, die „Aufforderung,“ die Polacca in E, das Konzertſtück. Es ſpielt ihm das Niemand nach. Henſelt hat auch eine ganze Reihe Weber'ſcher Opern-Nummern für ſein großes Spiel geſetzt.

Man verdankt Henſelt Virtuoſen-Arrangements der Ouvertüren Webers und der Coriolan-Ouvertüre (Petersburg bei Stellkowski).

Die des zu wählenden Strichs halber in den Orcheſtern unbeliebte Violoncellfigur in der Coriolen-Ouvertüre, das durch den Wechſel von Fingern und Händen auf derſelben Note herausſchmetternde Thema, die Kraft und Gewalt des Ganzen in der Ausführung durch Henſelt würde ſelbſt einen Beethoven erſtaunen.

Neue Mittel können neue Effekte hervorbringen und die außerordentlichen Fortſchritte des Pianoforteſpiels in unſeren Tagen ſind für neue, dem Pianiſten Beethoven unbekannt gebliebene Mittel zu nehmen.

Von Beethoven ſpielt Henſelt die Sonate in D Moll, deren erſten Satz er 1854 oktavenverſtärkt wie einen Donnerkeil durch den Saal des Petersburger Adels ſchleuderte; die Sonate pathétique und das C Moll-Konzert mit einer ſchönen Kadenz ſeiner Compoſition, welche auch in Petersburg erſchienen. (Stellkowski.)

Ein Schüler Hummels neigt Henſelt für die älteren Compoſitionen Beethovens, deren Areal innerhalb der Baugrenzen Mozarts liegen, nicht, wie die ſpäteren, ſich jeder Schranke entheben. Auf dieſem Standpunkte kann Henſelt nicht in Beethoven den Ausdruck ſeines Virtuoſen-Klaviers finden, geht er ſo weit, die Klavier-Trios op. 1 den ſpäteren vorzuziehen, weil ſie ihn in ihrer Textur mehr an Hummel, an Klaviermäßigkeit, an die Schule erinnern, an die man ſich immer gern erinnert, wenn man aufgehört Schüler zu ſein, und wie Henſelt ein großer Meiſter geworden. Ein intereſſanter Augenblick in der Geſchichte der Kammermuſik in Petersburg erſchien, als Henſelt (1850) der Gedanke kam, die Trios op. 1 mit Vieuxtems und dem Grafen Wielhorski vor einem kleinen Zuhörerkreis zu ſpielen. Eine ſo unmäßige Tonfülle Henſelt in den Trios entwickelte, die er alle drei hintereinander vortrug, ſo außerordentlich die Klavierleiſtung ſein mochte, Beethoven's in dieſen ſeinen Erſtlingen noch kindlich in die Wunder der Schöpfung verſenkten beſchaulichen Geiſt gab Henſelt's lyriſch leidenſchaftliches Spiel nicht.

Henſelt, neben Lißt wol der größte lebende Pianofortevirtuoſe, obgleich nicht univerſell wie Lißt, ſagt in ſeiner originellen Weiſe von dieſen Trios: „Sie ſind geworden, das große B Dur-Trio iſt gemacht."

Henſelt wird viel durch den Wohllaut, durch die Lage eines Akkordes auf dem Klavier geleitet. Durch das Medium der Sinne überkommt ihn die Empfindung. Seinen eignen großen Augenblicken verglichen, iſt er nicht er ſelbſt, wo ihn der Lyrismus verläßt und er in den Ernſt einer Beethoven-Betrachtung geräth, auf Beethovenſche Pfundnoten ſtößt.

Elegiſche Lyrik, mit einer ſinnlichen Beziehung auf das Leben, iſt die Seele der Kunſt dieſes großen Virtuoſen, und darum ſteht ihm die ſinnliche Poeſie Webers näher, als der ideal fühlende Beethoven.

An das größte Klavierwerk Beethoven's, an die Sonate op. 106, würde Henſelt nicht um den Preis eines Rittergutes gehen, kaum je ein anderes Konzert von Beethoven ſpielen, als das in C Moll, denn ſpielen heißt bei Henſelt unendlich üben, in einer gegebenen Compoſition eine Wohnung beziehen und ſich da auf lange einrichten.

Von bedeutenderen Compoſitionen hat Henſelt in Petersburg ein dem Grafen Wielhorski dedizirtes Virtuoſen-Duo für Piano und Violoncell (oder Horn) geſchrieben und ein Lißt gewidmetes Klavier-Konzert und Klavier-Trio.

Seine Schüler läßt Henſelt kaum andere Sonate von Beethoven ſpielen, als op. 13, 26, 27 (Cis Moll) und op. 31 (D Moll).

Seine beſte Schülerin, Frau von Jeſerski geb. Bolchowskoy, Dilettantin, hat auf den Namen einer Künſtlerin Anſprüche. Sie iſt zweimal öffentlich mit dem C Moll-Konzert von Beethoven, einmal mit dem Adagio und Rondo allein aufgetreten, was die architektoniſche Einheit des Werkes zerſtörte. Beethoven hat das Recht ausgehört oder gar nicht gehört zu werden.

Anton Rubinſtein, genial als Pianiſt, viel verſprechend als Componiſt, iſt ein Klavierſpieler erſten Ranges, auch im Repertoir von Beethoven, deſſen Trio in Es Dur op. 70 er zuerſt öffentlich mit Vieuxtems und dem nicht genug zu lobenden Celliſten Knecht vortrug (1852). Daß Virtuoſen, wie Rubinſtein und Vieuxtems, in den Quartetten im Saale der Petriſchule die für Beethoven unbedeutende Sonate op. 24 vortragen wollen, wo die drei Sonaten op. 30, die G Dur-Sonate op. 96, die Sonaten op. 102 noch nie gehört werden; daß Vieuxtems endlich mit ſeiner Frau die Sonate in A Moll op. 47 öffentlich ſpielen wollen, wo ihm ebenbürtige Klaviervirtuoſen zur Seite ſtanden, das ſind und bleiben Schickſalsironien, denen Kunſt und Künſtler in keinem Lande entgehen.

In dem D Dur-Trio von Beethoven wird kaum ein Pianiſt

Rubinſtein übertreffen, und in dem großen B Dur-Trio op. 97, das er einmal mit Vieuxtems und Servais (1851) ſpielte, gebührte vielleicht Rubinſtein der Preis. In größter Meiſterſchaft hat Rubinſtein noch 1854 das Septett von Hummel und mit dem Mailänder Klarinettiſten Cavallini die edle Sonate von Weber für Piano und Klarinette vorgetragen. Rubinſtein hat ſich mit Selbſtſtändigkeit in allen Stylen der Compoſition verſucht, Opern, Symphonien, Ouvertüren geſchrieben.

In den Componiſten unſerer Tage geht die ſtille, ſelten eingeſtandene Ueberzeugung durch, ſie ſeien Beethoven im Allgemeinen nicht all zu fern, im Beſonderen überlegen, da ſie doch nie entfernter von Beethoven ſind, als in ihrem jedesmaligen beſten Stücke, weil daſſelbe immer nur eine vereinzelte Erſcheinung, keine Kunſtnothwendigkeit iſt. Solche Ueberſchätzungen verſchuldet der Schwindelgeiſt der Zeit, der Mittel mit Zweck, Talent mit den ſelbſtberechtigten, nothwendigen Weiterbewegungen des Genies verwechſelt.

Anton Gercke hat zuerſt in Petersburg die Sonate op. 106 Jahre lang ſtudirt und auf ſeine Kreiſe verbreitet. Gercke und Frackmann ſind verdienſtvolle Pianiſten, die mit Compoſitionen von Thalberg und Mendelsſohn, weniger glücklich mit Chopin, den man gehört haben muß, um ihn wieder zu geben, nicht auch öffentlich mit Beethoven aufgetreten ſind. Nur Gercke hat genügender als alle Pianiſten die Fantaſie mit Chor mehrmals ausgeführt. In früherer Zeit ſpielte Gercke viel und ganz vorzüglich das H Moll-Quartett von Mendelsſohn, in dem ſeine tonſtarke, ungemeine Fertigkeit ſich glänzend hervorthat.

Der Pianiſt Charles Lewi aus Wien, der in Petersburg ſeinen Aufenthalt genommen, iſt öffentlich mit eignen Compoſitionen für Piano allein, mit einem Trio in Es Dur, nicht mit Beethoven aufgetreten. Mit ſeinem Bruder, dem erſten Horniſten des Opern-Orcheſters in Wien, führte Herr Lewi einmal ſehr gut die Sonate von Beethoven für Piano und Horn aus. Nun iſt das Horn des Herrn Lewi ein chromatiſches, in der Tonfarbe weſentlich von dem klangvollen Inſtrumente aus den Tagen Mozarts und Beethovens verſchiedenes, man mag die Klappen brauchen oder nicht. In dem Trio des Minuetto im Beethoven'ſchen Septett, in dem man gleichfalls Herrn Lewi in Petersburg hörte, iſt der Horniſt zwar der ſchwierigen Tonfigur ſicherer, aber es iſt auch nicht mehr der duftig erblühende Ton des Waldhorns, ſondern ein der Trompete ähnlich ſchmetterndes Blechinſtrument.

Die Herren Gercke, Frackmann, Lewi ſtellen die Muſe der Trio's von Mendelsſohn der Beethovenſchen an die Seite. Dieſes ſtarken Glaubens iſt auch Rubinſtein. Ein Glaube, der den Grundbegriff der Kunſt in Frage ſtellt: Die berufene, undelegirte Erfindung, die ſich ſelbſt Grund wie Zweck iſt. Die Gründe für eine ſolche Richtung ſind immer dieſelben, nur die Namen der Perſonen wechſeln, in denen ſie wirken. Man ſieht ſich einem Talent, und wäre es ſo unbeſtritten groß, wie das Mendelsſohn's, näher ſtehend, wenn man daſſelbe von Angeſicht zu Angeſicht im Leben, oder was daſſelbe, in der Zeitgenoſſenſchaft gekannt hat.

Eine intereſſante Gruppe bilden in neueſter Zeit die Pianiſten Sentis und Richard Sevler. Sentis hat in den immer höhere Bedeutung gewinnenden Univerſitäts-Konzerten das Es Dur-Konzert von Beethoven mit feinem Geſchmack tadellos vorgetragen (1855). Wie alle Pianiſten Petersburgs iſt Herr von Sentis (ſlaviſcher Abkunft, kein Franzoſe) Klavierlehrer. Nur Rubinſtein hat hiervon eine Ausnahme gemacht und den in Petersburg beſonders fühlbaren Anſprüchen des Lebens zum Trotz nur ſeiner Kunſt als Virtuoſe und Componiſt höchſt ehrenwerth gelebt. Am Brüſſeler Konſervatorium als Klavier- und Violinſpieler gebildet, braucht Sevler beide Inſtrumente in Konzert und Lektion, benutzt er auch die Violine zu einer muſikaliſchen Bildung des Schülers am Klavier, das unter den Händen ſo vieler Klavierlehrer gar nichts mit der Muſik zu thun bekommt. Sevler hat das Verdienſt, den Schüler mit der Literatur der Sonate für Pianoforte und Violine bekannt zu machen, ein Theil von Beethoven (Mozart's ganz zu geſchweigen), der nur Wenigen überhaupt bekannt wird. Vom Duett zum Trio iſt es aber immer nicht weit. Wie lange mußten wir in unſerer Jugend warten, um vom Klavier an ein Duo, Trio zu kommen, wo die höhere muſikaliſche Erkenntniß, das Ineinandergreifen der Inſtrumente zum Ganzen der Muſik doch allererſt anfängt. Selbſt die vorgerückteren Schüler ſetzt Sevler damit noch nicht ausſchließlich auf den abgetriebenen Konzertgaul zum Umritt im Familien-Zirkus klaviererſtaunter Verwandten und Bekannten des Klavier-Jünglings. Durch fleißiges Zuſammenſpiel vierhändiger Arrangements von Beethoven und anderern Meiſtern bringt Seyler den durch das Klavier nicht weniger als auf jedem anderen Gebiete für das Leben und ſeine Zwecke zu erziehenden Schüler zu einer freieren Bewegung auf dem Pianoforte, die ihm erlaubt, ein Lied zu begleiten, etwas vom Blatt zu treffen, ohne ſich jedesmal ängſtlich zu fragen, ob auch ſelbigen Tages die einſchlagende Skala in der vom Lehrer beliebten Doſis abſolvirt worden. Seyler ſieht in dem Schüler den mit der muſikaliſchen Literatur bekannt, wo möglich vertraut zu machenden, denkenden Menſchen, nicht den Thierquäler auf einem Taſten-Inſtrument. Man erlernt eine Sprache, um die in ihr für Geiſt und Seele niedergelegten Schätze zu heben. Sollte es in der Muſik anders ſein? — Das Virtuoſenſpiel kann ſehr wohl Hand in Hand gehen mit dem muſikaliſchen Verſtändniß. Was der Pianiſt in Seyler vor dem Violinſpieler voraus hat, wird ſeine Früchte in einer Beethovenleſe tragen, welche Seyler auf und am Klavier mit der Violine auf zahlreiche Schüler in Petersburg verbreitet. In dieſer Richtung für Zuſammenſpiel, ohne das man kein muſikaliſches Reſultat erlangen wird, weil man erſt den Ton ſchätzen lernt, wo man ihn mühſamer, als auf dem Piano hervorbringen muß, gebührt Seyler der erſte Platz.

In dem Organiſten Bromberger beſitzt Petersburg einen Kenner Beethovens, der nicht nur das innerſte Verſtändniß in ſich aufgenommen und unabläſſig auf Schüler verbreitet, ſondern ſelbſt ausgezeichnet Beethoven ſpielt, namentlich weniger bekannte Werke, wie die tiefſinnigen zweiunddreißig Variationen über ein Originalthema. (Siehe Nr. 36 des Katalogs.)

Auch der Pianiſt Blankmeiſter kennt jede Note in Beethoven, was bei dem Mann von Fach immer eine Ausnahme iſt, weil der Tagesbedarf in aller Pianoforte-Muſik dem Studium eines Beethoven entfremdet. Der Pianiſt Vollweiler aus Frankfurt am Main war im Leben etwas Beethoventrocken, aber ein äußerſt talentvoller Componiſt „im Lieder- ohne Worte-Styl." Sein Begleiter nach St. Petersburg, der Klarinettiſt Wagner, hat die Violinſtimme des Adagio aus der dem Kaiſer Alexander gewidmeten Doppelſonate von Beethoven, in A Dur, op. 30, mit Glück für ſein Inſtrument geſetzt und öffentlich vorgetragen, auch oft mit Ehren im Beethovenſchen Sextett mitgewirkt. Am Beſten blieſen dieſe Stimme Bläs aus Belgien, in früherer Zeit der große Bärmann, dann viele Jahre Bender; ſie iſt jetzt durch Rieckmann aus Braunſchweig vertreten, auch Cavallini aus Mailand hat ſie geblaſen.

Aus dem Winter 1851 iſt ein ruſſiſcher Pianiſt mit ruſſiſchem Namen, der junge Reiliſſow zu nennen, ſchon weil er mit der großen C Dur-Sonate von Beethoven op. 53 auftrat, die zum erſten Mal öffentlich in Petersburg gehört wurde. Reiliſſow hat ſich auch mit Ehren an op. 106 gemacht und iſt ſehr zu ermuntern, auf dem ehrenvoll betretenen Wege zu bleiben.

* * *

Isler, ein forcirter Petersburger Kroll, iſt der Pächter eines öffentlichen Gartens mit Garten- und Zimmer-Muſik, je nach der Stimmung des ſelten temperirten Himmels im Sommer. Man las 1853 in allen Zeitungen Petersburgs: „Das erſte Trio, op. 1 von Beethoven, für Pianoforte, Violine und Violoncelle, iſt bei Isler während der letzten „italieniſchen Nacht“ verloren gegangen. Der ehrliche Finder wird gebeten, was davon am Leben geblieben, gegen angemeſſene Belohnung einem Freunde Beethovens zu verabfolgen.“

Reiſende, anſtändige Leute, ein Geigersmann und ein Flötiſt, unbekannt mit den Verhältniſſen, haben ſich in dieſem muſikaliſchen Pandämonium einmal hören laſſen und dadurch von einer würdigeren Thätigkeit ausgeſchloſſen. Beethoven iſt nicht der Mann öffentlicher Gärten, er iſt der Winterkönig, der aus Eis und Schnee, aus Herzeleid und Trauer den Geiſt in ſeine Pallaſte trägt.

Keine muſikaliſch größere Rolle als Isler ſpielt Joſeph Gungl im Vauxhall von Pawlowsky bei Petersburg, und der talentvolle Ballet-Componiſt Pugni in der Villa Borgheſe, mit Freiluft-Orcheſtern, obgleich ſie auch an Beethoven und Weber kamen.

* * *

Zwei ſtreitende Kräfte, Geiſt und Materie, ſtoßen in Kunſt und Wiſſenſchaft aufeinander. Die Geſammtheit gegebener Mittel zur Herſtellung einer Kunſtleiſtung ſtellt ſich der Seele gegenüber, welche dieſen Apparat zu durchhauchen hat. In der neueren Schule des Klaviers herrſcht die Materie, das Fingerwerk vor.

Wir haben bei St. Petersburg noch von Franz Lißt, von dem großen Künſtler zu ſprechen, der die Vereinigung jener Mächte auch unter den Eingebungen und Verirrungen der in unſeren Tagen maßlos vorgeſchobenen Mechanik feſtzuhalten verſtand, die Hülfsmittel dieſer, als der bedeutſamſte Vorkämpfer Beethovens, geltend gemacht hat. Durch Lißt wurde Beethovens Konzertherrſchaft in Petersburg entſchieden. Erſt nachdem der Beſieger der namenloſen Schwierigkeiten des galop chromatique und der Don Juan-Phantaſie ſein glänzendes Feuerwerk abgebrannt und in Beethoven und Weber mit den Triumphen des Inſtrumentes die Triumphe der Kunſt verbunden, konnte die Ueberzeugung entſtehen, daß man den Strom der mechaniſchen Schwierigkeiten hinauf an jene ungetrübten Quellen des Geiſtes zu gehen habe. Lißt iſt der höchſte Ausdruck der neuen Schule; ſein geniereicher Kopf ſieht in die Tiefen des Geiſtes aller Meiſter und befiehlt den Händen. Liſzt fragt ſich nicht, ob er geübt? frei giebt er die Gaben freier Kunſt.

Alle Kunſt und Wiſſenſchaft iſt beweglicher Natur. Nur dem Genie im Bündniß mit den Gaben mühſam errungenen Wiſſens iſt es gegeben, auf den Höhen menſchlicher Erkenntniß zu wandeln.

Was man auch von dem metronomiſchen Standpunkte der Tradition und bequemen Gedankengewohnheit gegen Liſzt's Interpretation von Beethoven vorbringen wollen, es ſteht feſt, daß kein Virtuoſe mit Beethoven gewirkt, wie Liſzt.

Kein Componiſt öffnet dem Geiſte ein Feld, wie Beethoven. Seine Werke ſind daher weder in ſtreng geregelte Tempi zu zwingen, noch immer auf gleiche Weiſe wiederzugeben.

Der Geiſt iſt der nicht nach Vergangenheit und Zukunft zu meſſende, zeugende Augenblick, wie er die drei Zeittheile in ſich vereinigend das im Schaffen Gegebene ausmacht.

Wo der den techniſchen Apparat beherrſchende Künſtler in der Weihe eines Augenblicks Beethoven erfaſſen wird, da wird er ihn wiedergeben, wie Beethoven wiedergegeben ſein will, im Geiſte, in der Berechtigung menſchlicher Herrſchaft über die Materie. Daß Beethoven weder etwas abzunehmen, noch zuzuſetzen iſt, verſteht ſich dabei noch ſehr gut. Niemand iſt auch ſo weit gegangen, Liſzt vorzuwerfen, Beethoven eine Note abgenommen oder zugeſetzt zu haben. Die Ausſtellungen berührten Hingebungen des Augenblicks, der im Geiſt mächtig ſein *ſoll* wo, wie in Beethoven, der Geiſt Alles iſt.

Was der Geiſt giebt, hat aber der Geiſt zu nehmen, und ſo hält es Liſzt mit Beethoven.

Liſzt, dem bei ſeinen Beſuchen in St. Petersburg (1842, 1843) die Ovationen von ganz Europa bis nach Moskau folgten, ſpielte am Morgen ſeiner Abreiſe das Es Dur-Konzert von Beethoven und das H Moll-Konzert von Hummel vor einer Geſellſchaft von Freunden im Hauſe der Grafen Wielhorsky. Liſzt hatte nicht mit dem Orcheſter probirt, ja er beſaß nicht die Klavierſtimme, die ihm an jenem Morgen aus einer Muſikalienhandlung zugetragen wurde. — Der Verfaſſer ſchweigt von dem Abend, wo Liſzt im Saale des Petersburger Adels das Konzertſtück von Weber vor zweitauſend Perſonen ſpielte, von denen jede die Noten des Marſches im Ohr davon trug.

Das Gaſthaus, in welchem Liſzt wohnte, hat es erlebt, daß Liſzt auf ſeinem Zimmer das große B Dur-Trio von Beethoven mit dem Grafen Wielhorsky und dem General Lwoff ausführte. Von dieſer Inkognito-Produktion ſagte der Graf, Liſzt habe das Werk ſo erhaben hingeſtellt, daß es ein neues geſchienen. Auch das Trio von Franz Schubert hörte der Verfaſſer von denſelben Perſonen bei'm Grafen Wielhorsky.

In demſelben Gaſthauſe wohnte 1850 die Fürſtin Czartoriska, eine Schülerin von Chopin, **Meiſterin** auf dem Pianoforte. Hier ſind die unvergänglichen Sonaten von Mozart, den die Fürſtin beſonders ſchön verſtand, die Hauptſonate von Beethoven für Piano und Violine mit Vieuxtemps in einer Virtuoſität vorgekommen, wie ſie überall Ausnahme ſein muß und eine Erwähnung verdient.

Wir ſchließen dieſen Ueberblick der Beethoven-Zuſtände in Petersburg mit Mortier de Fontaine, deſſen von Talent, trefflicher Schule, Fleiß und ſeltener Ausdauer unterſtützten Beſtrebungen ſpeciell Beethoven gelten.

Mortier de Fontaine kam im Winter 1852—53 nach Petersburg und trat im Saal des Adels mit dem in Petersburg ſo gut wie unbekannten G Dur Konzert von Beethoven auf, das er in höchſter Meiſterſchaft, im Geiſt und im Fleiſch mit einer tüchtigen Virtuoſen-Kadenz von ſeiner Compoſition vortrug. Der Künſtler war offenbar in dem ideenreichen Gebäude ganz zu Hauſe. Mit weniger Wirkung ſpielte er die Phantaſie mit Chor. Im Spätherbſt 1853 eröffnete dieſer gebildete Künſtler Konzerte in chronologiſcher Ordnung.

Dieſe hatten die Geſchicke des Klaviers vom Clavecin von Couperin, den man den Großen (!) nannte, bis auf Beethoven, bis auf die Rieſenſonate op. 106, in welcher Mortier den höchſten Ausdruck des Inſtrumentes in der Sonatenform feiert, hinzuſtellen. Die Wahl der vorgetragenen Stücke konnte keine glücklichere ſein. Es waren praktiſche Vorleſungen durch das Pianoforte, deren Uebertragungen auf die letzten Werke Beethoven's auf Moskau übergeben ſollen, wo Herr Mortier ſeitdem Aufenthalt genommen. St. Petersburg hat ſich dieſe ſchätzbare Gelegenheit, Beethoven nach allen Seiten hin kennen zu lernen, entgehen laſſen wollen. Die

Peterburger Pianiſten, die wir als Eklektiker in Beethoven bei ihren nur ausnahmsweiſen Leiſtungen in ſeinen Werken kennen lernten, folgen anderen Eingebungen, haben ſich nie berufen gefühlt, mit dem Opfer perſönlicher Genugthuungen das nähere Verſtändniß des Meiſters im Allgemeinen, viel weniger die Kenntniß der Klavierwerke ſeiner letzten Stylart zu verbreiten. Sie blieben bei ſich ſtehen, beſahen ſich in dem Spiegel ihrer Compoſitionen.

Wer überall im Leben ein hohes Ziel verfolgt, ein Banner aufpflanzt, das vorgefaßte Meinungen, perſönliche Intereſſen verletzt, der wird ſein Leben lang kämpfen, unverſtanden, verkannt, verläſtert daſtehen, wie Beethoven einſt ſeiner Zeit gegenüber nur im Kampfe den Lohn des Kampfes empfangen, im Bewußtſein edel verwandter, edler Kräfte. Nur die Souverains werden immer verſtanden, weil nichts an ihnen zu verſtehen iſt.

In den Mortier'ſchen Konzerten trat noch beſonders die Phantaſie von Mozart in C hervor, das Ottetto des Prinzen Louis Ferdinand und am Geburtstage Beethoven's (17. Dec.), den Mortier in einem Beethoven-Konzert zu begehen pflegt, die Sonate op. 106.

Ungenügend war das D Dur-Trio. Man iſt durch Vieuxtems, Maurer und Knecht an ein kräftiger wirkendes Enſemble gewöhnt. Mit welchen Schwierigkeiten der Ankömmling in Petersburg zu kämpfen hat, brachten die Kunſtgenoſſen Mortier's nicht in Abzug. Wir wollen gegen dieſe keineswegs behaupten, daß die Ausführung des Rieſenwerkes op. 106 nichts zu wünſchen übrig gelaſſen, eine Stelle im erſten Satz, die unendlich ſchwierige Fuge, welche die Eroberung eines neuen Gebietes in der Muſik ausmacht, das Feld der romantiſchen Fuge auf dem Klavier, brauchten einer größeren Klarheit, um vollſtändig zur Anſchauung zu kommen. Mit Ueberzeugung ſagen wir aber, dieſe Sonate öffentlich in ihren vier Sätzen vortragen, wie Mortier vorträgt, iſt eine Pianiſtenthat ohne Gleichen, die den Dank aller Freunde des Schönen, hohe Anerkennung vom Standpunkt aller Künſtler verdient. Kein franzöſiſches, ein muſikaliſcheres Blut fließt in Mortier's Adern unter franzöſiſchem Namen. Kein franzöſiſcher Klavierſpieler wird es zu einer Spezialität in Beethoven bringen. Das widerſtreitet den Begriffen über das Inſtrument in Frankreich, wo der Pianiſt über daſſelbe hinaus gar Nichts mehr erblickt. Nur kollektiv, nur in Orcheſter und Quartett, wozu in der vorzüglichen franzöſiſchen Violinſchule die Veranlaſſung lag, hat man in Paris, und in ganz Frankreich nur in Paris, Beethoven zu höchſten Geltungen gebracht, wie in der société des concerts im Conservatoire, in der société de Sainte Cécile, in der société des jeunes artistes du conservatoire und in der von den Herrn Maurin, Chevillard, Max und Sabatier gegründeten société des Quators de Beethoven.

Nach den Pianiſten von Petersburg ein Wort über ſeine Pianoforte-Fabrikation, als muſikaliſches Mittel.

In den erſten dreißig Jahren dieſes Jahrhunderts war in der Petersburger Pianoforte-Fabrikation Tiſchner maßgebend. Eine mit dem Jahr 1816 ſelbſtſtändig auftretende zweite iſt die Schröder'ſche, welche ſich auf gleichem Fuße erhielt und noch einen erſten Platz einnimmt, den dieſelbe durch beſonders ſolide Konſtruktionen und Vorzüge in Spielart und Ton behauptet. In tafelförmigen Inſtrumenten, Pianinos mit Transpoſiteuren, war Schröder glücklicher als Tiſchner, in Flügeln konkurrirte er mit dieſem, bis in die ſibiriſchen Städte. Seitdem Wirth mit einer neuen Spielart neue Konſtruktionen verband, änderte Tiſchner ſeine Manier. Dieſe ſeine ſpäteren Inſtrumente (von 1836 ab) wurden ſchwerfällig, ohne an Tonfülle zu gewinnen. In Tiſchner ſtarb St. Petersburg ein mit der Field'ſchen Schule vielfach verbundener Repräſentant des ſo hoch zu ſchätzenden gebildeten Bürgerthums; ein Freund von Field, Hummel, Schoberlechner, Mayer und der A. A. Zeitung.

Lichtenthal, ein ſpekulativer Kopf, der in London Patente erlangt hatte, experimentirte ſeit 1836 in Petersburg, in Pianos aller Dimenſionen. Man erinnert ſich eines für Liſzt gebauten Inſtrumentes, in deſſen Regiſter eine Bogenführung angebracht war. Lichtenthal ſetzte die Kathegorien der Royale und Imperiale in Umlauf, welche mit den Wirth'ſchen Flügeln im Großen konkurrirten und ihnen in einigen beſonders ſchönen Inſtrumenten, die man in den Konzerten im Lichtenthal'ſchen (Koßikowski'ſchen) Saale hörte, die Spitze boten. Die Fabrikation wird nach dem Tode Lichtenthal's († 1854) mit Ehren fortgeſetzt, wie ſich die Wirth'ſche unter einem Nachfolger deſſelben Namens auf der Stufe der Beſten erhält. Ein Werkmeiſter Wirth's, Reinberg, hat mit der Wirth'ſchen entſprechender Spielart Modificationen in ſchwebend erhaltenen Theilen des Reſonanzbodens verbunden, welche nicht ohne Erfolge geblieben.

Eine höchſt ſtehende Fabrikation iſt in neueſter Zeit die Becker'ſche. Das Beſte früherer Leiſtungen für Spielart, Fülle und Farbe des Tons geſchickt kombinirend, unterſcheidet ſich **Becker** durch eine gefällige Spielart, die der Stärke keinen Abbruch thut, und ein beſonders wohl abgemeſſenes Tonverhältniß in den Regiſtern. Eine in den Beziehungen des Hammers zur Saite vereinfachte Mechanik, die weniger Unfällen ausgeſetzt iſt, hat dem Erfinder, H. **Becker**, ein ehrenvolles Kaiſerlich Ruſſiſches Privilegium eingetragen.

Eine Spezialität für Pianinos mit der neueſten engliſchen Mechanik vertritt Labode (ſeit 1834), Inſtrumentenmachermeiſter der Kaiſerlichen Theater-Direktion; eine Anwendung der archimediſchen (unendlichen) Schraube, ſtatt der ſonſt gebrauchten Wirbel, Wittmaack (ſeit 1833).

Die Pianos von Koch transponiren durch eine Verſchiebung bis um drei Töne und eignen ſich beſonders zur Geſangbegleitung. Mit Erfolg hat Koch bei ſeinen ſchätzbaren Flügeln ein Pedal angebracht, durch das man eine Cantilene hervortreten laſſen kann, während die begleitenden Stimmen zurücktreten.

Andere Pianoforte-Fabrikanten ſind: Schiller, Ludwig, Beck auf Waſſili-Oſtrow, Graß, Sternberg, Adriann, Würſter, Peterſen, Semmerling, Ablaniſt und aus früherer Zeit Brix.

Die Fabrikation erhält ſich in deutſchen Händen als Tradition von Tiſchner und Schröder, deren Fabriken ausländiſche Werkmeiſter beſchäftigten, die ſich ſpäter ſelbſtſtändig etablirten.

In der Kunſt wie im Leben verfolgen alle Dinge einen oft erſt nach Jahren ſichtbaren Fortſchritt. Als der Verfaſſer dieſes Buches im J. 1833 nach Petersburg kam, war hier Beethoven's Chor-Symphonie ſo gut wie unbekannt. Dieſe letzte erſtaunliche That des Giganten der Symphonie iſt jetzt ein die kunſtempfängliche Seele beglückendes Gemeingut geworden. Eine Progreſſion, wie wir ihr in der Pianoforte-Fabrikation von Tiſchner bis Becker hinauf gefolgt, ſprach ſich in den Pianiſten ſelbſt aus, von John Field bis zu Adolph Henſelt. —

Betrachten wir die Fortſchritte in der muſikaliſchen Kritik, bevor wir Petersburg verlaſſen, um den Schickſalen Beethoven'ſchen Geiſtes im übrigen Rußland zu folgen.

Eine konſequent durchgeführte muſikaliſche Kritik vertrat in Petersburg bis 1853 Damke im Journal de St. Petersbourg und in einigen ruſſiſchen Revüen. Ein kritiſcher Kopf mit deutſchem Tiefblick in den Kern der Kunſt, hat Damke manchem Virtuoſen und angehenden Componiſten in Petersburg den Staar geſtochen, die italieniſche Oper im Zuſammenhange mit dem Ganzen der Kunſt, nicht als Modeartikel gewürdigt, viel für ein näheres Eingehen des Publikums auf Beethoven gewirkt, jede Note des Meiſters getreulich bei öffentlichen Aufführungen überwacht. Seinem geiſtigen Ohr entging kein Fehler und er rügte ſtreng. Der bedeutendſte muſikaliſche

Kritiker, den Petersburg bis jetzt beſeſſen, erkannte Damke in der Kritik einen Beruf, keine bezahlte Verpflichtung gegen ein Journal. Reizbar in ſeinem Eifer für die Intereſſen der Kunſt, in welche der Berufene leicht ſeine eigene Perſönlichkeit verſetzt, hatte Damke den Vortheil, gefürchtet zu ſein. Bekanntlich iſt die Eitelkeit ausübender Künſtler zu erfinderiſch, um guten Rath anzunehmen, wo ſie zu fürchten aufgehört haben. Eine ſolche Feder glaubte der Verfaſſer dieſes Buches keineswegs zu erſetzen, als er nach der Abreiſe Damkes von Petersburg das muſikaliſch-kritiſche Feuilleton des Journal de St. Petersbourg übernahm (Januar bis Mai 1854). Seitdem hat Roſtisloff, der muſikaliſch-kritiſche Feuilletoniſt des großen ruſſiſchen Journals: die Nordiſche Biene, auch noch das Feuilleton des Journal de St. Petersbourg an ſich genommen. Die St. Petersburger ruſſiſche wie deutſche Zeitung, mehre ruſſiſche Revüen geben zwar muſikaliſche Kritiken, man iſt aber gewohnt, die Nordiſche Biene und das Journal de St. Petersbourg als maßgebend zu betrachten und das ſpeziell kritiſche, von Rappaport für 1856 angekündigte ruſſiſche Journal für Theater und Muſik wird darin nichts ändern.

Roſtisloff iſt der pſeudonyme Name eines dem hohen ruſſiſchen Adel angehörigen Dilettanten, Componiſten einer einaktigen Oper (Il birichino di Parigi, 1849 von der italieniſchen Truppe aufgeführt), einer großen Zahl Lieder und Romanzen. Als Beurtheilung allgemeiner Kunſtzuſtände*) durch

---

*) Romantiker, mit Novalis an ihrer Spitze, vertreten bekanntlich die Anſicht, daß die Kunſt das Leben zu durchdringen habe, daß das

Reſtisleff finde folgende Stelle ſeiner Chronique musicale im Journal de St. Petersbourg (20. Oktober 1854) Platz:

„Dans un essai tres-remarquable de M. Henry Blaze de Bury sous le titre de Rossini, sa vie et ses oeuvres, il se trouve les phrases suivantes: la musique est une architecture de sons, et l'architecture une musique de pierres, écrivait le platonicien Novalis, une de plus nobles intelligences, que les tems modernes aient produites, au dire de M. Blaze de Bury, et Novalis ajoutait à cette phrase le développement suivant: „La sculpture est la forme fixe, la musique la forme fluide; entre la sculpture

---

Kunſtbewußtſein nur deshalb aus dem europäiſchen Leben geſchieden ſei, weil es nicht mehr von einer lebendigen Idee getragen wurde. Ein von dem Dichter des Heinrich von Ofterdingen angeſtrebter Fortſchritt war es, eine Verſchmelzung der durch die Perſönlichkeiten Göthes und Schillers noch auseinander gehaltenen Elemente des Materiellen und Ideellen zum Ideal, in der fortan vom Leben nicht mehr zu trennenden Kunſt, zu verſuchen. Reichten gleich die Kräfte nicht, das gefundene Ideal zu verwirklichen, war daſſelbe überhaupt nicht in einer Uebergangsperiode von der durch Schiller und Göthe verjüngten Antike zu dem modernen, auf das Allgemeine, nicht mehr auf das Konkrete gerichteten Kunſtbewußtſein möglich: ſo bleibt doch den Romantikern (Schlegel, Tieck, Fouquet) das unbeſtrittene Verdienſt, dieſes Ideal erkannt und damit einem deutſchen Shakſpeare die Wege gebahnt zu haben, der in der Literatur erſcheinen wird, wie er mit Beethoven in der Tondichtung erſchienen iſt. Was wäre Beethoven, wenn nicht das durch die Idee der Kunſt geſättigte, getragene Leben? Die Vereinigung der Faktoren des Körperlichen und Geiſtigen im Ideal? Mit Novalis kann Beethovens Muſik ſagen: Wir ſind auf einer Miſſion: zur Bildung der Erde ſind wir berufen.“

et la musique, entre la forme fixe et la forme fluide la peinture sert de transition.“

Voici donc la parenté et la filiation des arts parfaitement constatée et l'on pourra dire desormais tel chanteur file bien l'architrave au lieu de dire file bien le son ou taille merveilleusement une ogive et ainsi de suite.

Mais a part l'excentricité des expressions de forme fluide et de forme fixe, nul ne saurait révoquer en doute l'étroite alliance qui éxiste entre les arts. Outre la source commune de l'inspiration, à laquelle ils doivent tous puiser nécessairement, il y a encore une parite ou une communauté d'impulsion qui pousse les artistes a la création de leurs oeuvres. Cette impulsion n'est autre chose que le sentiment; or, comme en architecture il est très-difficile, pour ne pas dire impossible, d'exprimer la joie, la tendresse, la colère, nous nous permettrons de penser (n'en déplaise à Novalis) qu' entre la musique de pierres, c'est à dire l'architecture, et l'architecture de sons, c'est-à-dire la musique, l'analogie est mediocre; en d'autres termes, qu' entre l'édification du clocher de Strasbourg et l'édification d'une roulade, il n'y a rien de commun. En revanche, dans les arts d'expression, tels que la sculpture, la peinture et la musique il y a foule de points de contact. Et pourtant M. Blaze de Bury, apres avoir cité la definition de la forme fluide et de la forme fixe de Novalis, s'écrie avec enthousiasme: „On ne saurait, à mon sens, rien observer de si juste, de si définitif sur la nature élémentaire des beaux arts, sur cette consanguinité virtuelle, qui, dès le premier coup d'oeil, frappe l'initié, l'adepte.

Plastique, musique, poésie, éléments essentiels de toute oeuvre haute et durable, éternels éléments que des circonstances passageres seules divisent, et qui tôt ou tard se rejoignent! — Juger c'est comprendre, comprendre c'est sentir. Si le peintre étudie la forme et la couleur, si le musicien étudie le son, le mécanicien l'equilibre des forces, le critique se rend compte à la fois de la forme et du son, de la couleur et des forces, et plane par la contemplation philosophique au dessus de cette vie identique et multiple!»

Il y a là de quoi énorgueillir un critique si petit qu'il soit. Voyez-Vous cet aigle à l'envergure puissante, planant au-dessus de toutes choses. C'est superbe, mais malheureusement c'est impossible, quoiqu'on ait dit un jour, qu'impossible est un mot, qui n'est pas français. Chez le critique le bout de l'oreille de l'homme perce toujours, et quand à nous, nous avouerons franchement, par exemple, que parmi les arts nous préferons pour la musique, comme point de comparaison, la peinture. C'est déjà un retrecissement au vaste horizon ouvert au critique par l'enthousiasme de M. Blaze de Bury. De plus nous confessons, que nous préferons les teintes poétiques de Raphael, de Guido Reni et de Murillo aux chairs rouges et exhuberentes de Rubens et

aux triviales figures de Teniers. Ce mea culpa ainsi formulé et la grandeur de notre mission de critique réduite à des proportions humaines ou plutôt personnelles, nous convenons aussi que la consanguinité virtuelle existe de facto entre la peinture et la musique. Nous avons toujours pensé, que Beethoven, par exemple, est le Michel Ange de la musique, comme Bellini en est le Guido Reni, dire Raphaël serait de l'exagération, car Bellini n'a pas fait école, ou du moins n'a pusque pas eu d'imitateurs.

Séroff, gleichfalls Dilettant, mit der Compoſition einer Oper ehrenvoll, weil aus Berufsgefühl beſchäftigt, iſt ein originell muſikaliſch-kritiſcher Kopf und ungewöhnlicher Beethoven-Kenner. Der Verfaſſer hat Séroff dieſes Zeugniß ſchon für ſeine fleißige Arbeit über das Buch **Beethoven et ses trois styles** auszuſtellen, gerade weil daſſelbe ſo wenig Gnade vor Séroff finden ſollen (ſiehe die ruſſiſche Revue Pantheon, April 1852, vierzig enge Zeiten). Wenige dürften indeß Séroffs Meinung werden: „Die ſiebente und achte Symphonie ſeien in der letzten Stylart Beethovens geſchrieben; die dritte Periode ſtehe unbedingt höher als die zweite, der eigentliche Beethoven ſei nur in der dritten zu ſuchen.“

Der Verfaſſer glaubt den talentvollen Kritiker an den Unterſchied erinnern zu müſſen, welcher zwiſchen langſam gereiften Ueberzeugungen beſteht, wie ſie, richtig oder unrichtig, in jenem Buche niedergelegt wurden, und einer unter der

Herrſchaft eines erſten Eindruckes, mit nicht geringem Mißverſtändniß des Buches, wenn auch nicht ohne Genialität geſchriebenen Rezenſion. Aus den dem Buche mit Recht von Séroff gemachten Ausſtellungen, deren Grund in dem vorliegenden gegeben werden, ſollte der ſtrebende Mann lernen, wie man ſeine Anſichten aufgiebt, wenn ſie ſo wenig Hoffnung haben, Boden zu gewinnen, wie die von Séroff unter Anderen aufgeſtellte: „Die Sinfonia eroica ſei ein bloßer Uebergang von den Haydn-Mozartſchen zu neuen Formen, eine unreife Schöpfung!“ Séroff, wiſſenſchaftlich gebildet, hat Kopf und guten Willen und führt eine überaus tüchtige ruſſiſche Feder; in der Konjekturalkritik iſt er aber gewiß ſehr unglücklich, wenn er behauptet: „die ſiebente und achte Symphonie, welche faſt zur ſelben Zeit (1813, 1814) erſchienen, ſeien als Militairſymphonien ohne Trommel und Poſaune zu verſtehen, athmeten einen froh-kriegeriſchen Geiſt, die Friſche eines errungenen Sieges; das Finale der ſiebenten aber komme einem Sturmmarſche gleich, unter Entwicklungen von Schlachtepiſoden, in denen ſich im zweiundzwanzigſten und dreiundzwanzigſten Takt das Feldgeſchrei der Truppen hören laſſe.“ Welchen Platz will Séroff, bei der Einheit der Sätze einer Beethovenſchen Symphonie, da dem Allegretto der ſiebenten Symphonie anweiſen? — Nein, ſoll ein muſikaliſches Bild Stich halten, ſo muß es über nicht unter den durch die Muſik hervorgerufenen Gefühlen ſtehen, immer mehr das Allgemeine als das Beſondere treffen.

„Der Kritiker“, ſagt Séroff in jenem Aufſatze ſehr ſchön, muß ſich eben ſo über den Einzelgeſchmack als über die Mode des Tages zu erheben wiſſen; je tiefer der Gedanke des Componiſten iſt, je tiefer hat das Verſtändniß zu ſein; je höher der Gegenſtand, je höher muß der Kritiker ſtehen.“ Wie Séroff dieſe Zwecke erreicht, indem er zwei große Symphonien von Beethoven, dem, wie man poſitiv weiß, militairiſche Ideen nur wenig geläufig waren, zu einer Kriegsmuſik macht, das ſagt er nicht. Ein kritiſcher Gedanke von Werth iſt, wenn Séroff ausführt, wie bei der Unbeſtimmtheit der muſikaliſchen Sprache Muſikerklärungen ſehr verſchieden ausfallen können und man bei ſolchen Verſuchen von dem Bekannten auf das Unbekannte, von Compoſitionen, deren Sinn der Componiſt uns aufgedeckt, auf ſolche zu ſchließen habe, wo er dies nicht gethan, wobei man Form und Gehalt der einen mit Formen und Gehalt der Anderen vergleichen müſſe. Zu ſolchen Zuſammenſtellungen empfiehlt Séroff: die Paſtoralſymphonie, die **Sinfonia eroica**, Wellingtons Sieg in der Schlacht bei Vittoria, die Partitur des Ballets Prometheus, die Oper Beethovens, die Muſik zum Egmont, die Koriolan-Ouvertüre, welchen Werken Séroff die Sonate: **Les adieux, l'absence et le retour** als ein in Muſik geſetztes Sujet, die Muſik zu König Stephan, zu den Ruinen von Athen, alle und jede Muſik Beethovens auf Worte zurechnen können.

Das Reſultat ſolcher Parallelſtudien wäre indeß ein ſehr ungünſtiges für Séroffs Symphonieerklärungen und ſtellte heraus, wie Beethoven, der bei der Beſchießung Wiens durch die Franzoſen (1809) in einem Keller Schutz ſuchte, wo er noch den Kopf mit Kiſſen bedeckte, weil der Kanonendonner empfindlich ſein Gehör berührte (Ries, Seite 121), auch nur eine einzige Militairpiece und dieſe als Gelegenheitsſtück für den Wiener Kongreß komponirt hat (Wellingtons Sieg op. 91). Beethoven hat keine weiteren militairiſchen Erfolge in Anſpruch genommen und ſich auf den Marſch der Söldner im Egmont beſchränkt, auf den Marſch der Feſtungsgarniſon im Fidelio, den Opfermarſch in den Ruinen von Athen, die Triumphmärſche zu König Stephan, zum Trauerſpiel Tarpeja, auf die vierhändigen Märſche op. 45 endlich, und den in einem vierhändigen Arrangement bei Witzendorf in Wien erſchienenen Marſch in D Dur, welcher allein den Zuſatz „militaire“ führt. Bei den Beethoven-Märſchen hat man auch nicht an Militairmärſche zu denken, ſondern an Charakterbilder, wie in den Märſchen im Titus, im Idomenäus, in der Zauberflöte. In dem Söldnermarſch ſieht man die Raubvögel der condottieri vor ſich; der Fideliomarſch iſt die Runde in einer Feſtung, ein Garniſonermarſch und kein anderer und deshalb iſt er dumpf wie Kellerluft gehalten. Für die Kunſt ſind das militairiſche und heroiſche Element zweierlei. Das Militairiſche iſt der Kunſt kein nothwendig Poetiſches. Die Egmont- und Koriolan-Ouvertüre, die Sinfonia eroica, Apotheoſen menſchlicher Triumphe, ſind nicht kriegeriſche, viel weniger militairiſche Bilder. Die Arie aus den nozze di Figaro: „Non piu andrai“ iſt ein militairiſches Bild. Nur das Finale der achten Symphonie wäre militairiſch etwa durch einen Waffentanz, durch „klingendes Spiel“ zu erklären.

Die unglaublich großartige, neue, ewig junge Triolenfigur, auf der das Stück beruht, ſcheint den kriegeriſch-ritterlichen Geiſt der Tage von 1813 und 1814, in denen die Symphonie geſchrieben wurde (ſiehe op. 93 im Katalog) wieder zuſpiegeln, die ganze verloren gegangene Militairpoeſie, von der die Krämer- und Börſenkampfführung der Weſtmächte in unſeren Tagen nichts zu erzählen weiß. Die in der Perſon des Konſuls untergegangene Militairpoeſie begeiſterte einen Beethoven zu ſeiner **Sinfonia eroica**. Die Geſchichte Napoleons kann man in dieſer nachleſen. Das große Werk hätte den großen Namen getragen (ſiehe op. 55 im Katalog), wenn Bonaparte ſich nicht durch Uſurpation des Kaiſerthrones bei einem edlen und hellſehenden Geiſte wie Beethoven geſchadet hätte, der den Titel Bonaparte, den die Symphonie trug, zerriß, und ſo von dem Beſonderen und Endlichen auf das Allgemeine und Unendliche, vom Helden auf Heldengröße in ſeinem Orcheſterwerke geführt wurde. —

Von ſämmtlichen Werken Beethovens hat, wenn man die von Séroff empfohlenen Analogieen in Anwendung bringt, nur noch die dem Kaiſer Alexander von Rußland gewidmete Sonate für Pianoforte und Violine in C Moll (op. 30 Nr. 2), eine **Sonate eroica**, etwas ſolcher Geiſtesrichtung Wahlverwandtes.

Wir verweilten bei Séroff als bei dem tiefſten Kenner des Beethovenſtoffes in der Petersburger muſikaliſchen Kritik, deren gediegenſte Feder er iſt, weil er, ein wiſſenſchaftlich durchgebildeter Geiſt, kein über muſikaliſche Gegenſtände zufällig gekommener Scribifax, auch auf weiter gehenden Gebieten den Stoff ſeiner immer ehrlich gemeinten Arbeiten zu greifen weiß und ſehr viel von dieſem Kopf zu erwarten ſteht.

Im Allgemeinen hat die Petersburger Kritik mehr die Künſtler als die Kunſt, mehr die Perſon als die Sache im Auge. Dies gilt noch von den Beziehungen der Glieder der ruſſiſch-muſikaliſchen Kritik unter ſich. Bei dieſer jüngeren Generation ruſſiſcher Kritik behauptet Beethoven den erſten Platz in aller Inſtrumentalpoeſie, zählt der große Dichter enthuſiaſtiſche Verehrer, denen, wie Séroff, den Gebrüdern Staſſoff, jede Note der ſämmtlichen Werke ohne alle Ausnahme nicht nur bekannt, ein Freund und Lebensgefährte geworden. Eine ſo gründliche Bekanntſchaft mit dem Schatz iſt aber ſelbſt bei Leuten von Fach Ausnahme, man denke an die Lieder, an gewiſſe für die Beethovenkenntniß verlorene Sonaten und Variationen, an die Trios op. 11, op. 121, der meiſten der letzten Werke zu geſchweigen. Franz Böhm lernte nach dreißig Jahren ununterbrochenen Verkehrs mit der Kammermuſik beim Verfaſſer die Trios op. 1 von Beethoven kennen. Solcher Beiſpiele ließen ſich unter den Virtuoſen erſten Ranges in Europa nachweiſen und nicht nur unter den franzöſiſchen Koryphäen, die es in der Ignoranz auf dem Gebiete der ganzen muſikaliſchen Literatur am weiteſten gebracht haben, trotz aller in Paris, dem unmuſikaliſchſten Orte der Welt, gut kaufmänniſch beſorgten **éditions des oeuvres complètes de L. van Beethoven.**

St. Petersburg ſieht eine franzöſiſche muſikaliſche Zeitung

(Le monde musical) monatlich erſcheinen. Ein Echo der **Revue et Gazette musicale de Paris** in den Händen der Eigenthümer dieſer **(Brandus Dufour)**, iſt erſt jetzt von dieſem Blatt etwas zu hoffen, wo, mit 1856, der Pianiſt Freckmann daſſelbe in ſeine Hände genommen. Die einige dreißig Jahre vom Buchhändler Belliʒard herausgegebene **Revue étrangère**, ein Auszug der Pariſer Tagesliteratur, wird von Brandus, einem Filialgeſchäft des Pariſer Schleſinger, fortgeſetzt und bringt zuweilen eine **chronique musicale** aus Pariſer Quellen, welche bekanntlich eben ſo unlauter als unkritiſch fließen und ſich gern ein muſikaliſches Märchen von Petersburg erzählen.

In einem den Pfennigmagazinen nachgebildeten Sammelwerk in ruſſiſcher Sprache (St. Petersburg bei Pluchard 1853) findet ſich ein längerer „Beethoven" überſchriebenen Aufſatz von J. Mann, mit in den Text aufgenommenen Anſichten von Beethovens Geburtshaus und Monument. Das Biographiſche iſt eine Ueberſetzung, ohne Angabe der Quelle, von **Beethoven et ses trois styles.** Man hätte eben ſo gut ſtillſchweigend den kritiſchen Theil jenes Buches mitnehmen können. H. Mann hat demſelben ſeine Anſichten vorgezogen, die wir überſetzen, weil ſie recht einleuchtend beweiſen, wie ohne eine rationelle Unterſcheidung in Beethoven Alles Konfuſion iſt. Es heißt p. 283: „Die erſten Werke Beethovens, Variationen, Sonaten, Trios, Quartette, Konzerte, die erſten beiden Symphonien gehören ihrem Weſen nach der von Haydn und Mozart der Inſtrumentalmuſik gegebenen Richtung an. Die Friſche, die Fröhlichkeit, der Humor Haydn's, die zarte, anſprechende Empfindſamkeit Mozarts erweckten anfangs das ganze Mitgefühl Beethovens. Dieſen Einfluß kann man ſogar in vielen ſeiner ſpäteren Werke verfolgen, in der achten Symphonie, in dem herrlichen B Dur-Trio. Mozart und Haydn gingen früh zur religiöſen und dramatiſchen Richtung über. Dieſe erſetzte für Beethoven die Inſtrumentalmuſik. Die Figur wurde breiter, reicher, voller. Die Akkorde (ſoll wohl heißen Harmonie) gewannen durch eine verſtändige Anwendung und Dispoſition der Töne (?) eine größere Annehmlichkeit für das Ohr als die frühern, bloßen Verdoppelungen gewähren können. Die Melodie wurde deutlicher (?), charakteriſtiſcher, reliefartiger, durch effektvolle Anwendungen der Oktaven (?). Der muſikaliſche Gedanke, das Gefühl, erſcheinen majeſtätiſcher, gewaltiger, hinreißender. Die Orcheſterkompoſitionen Beethovens ſind eben ſo reich und tief in ihren Ideen als ſeine Quartette und Compoſitionen für Pianoforte."

Stärker hat noch Niemand Grundbegriffe konfundirt. Das Trio op. 97, die achte Symphonie, ſollen etwas Haydn-Mozartiſches haben. Wahrſcheinlich weil eine Menuett in der Symphonie vorkommt? Was kommt denn aber im Trio vor? Jene Menuett iſt ja nur die Verneinung der alten Menuett in der Betonung jedes Takttheils, in der ganzen Behandlung des Stoffes, in dem Strauß, den die Violoncells und das Horn im Trio beſtehen. H. Mann hätte es beſſer bei ſeiner unbeſtreitbaren Bemerkung bewenden laſſen: „Die Orcheſterkompoſitionen Beethovens ſind eben ſo reich und tief in ihren Ideen als ſeine Quartette und Compoſitionen für Pianoforte.“

Obwol daran jemals gezweifelt werden? Da H. Mann ſehr gut aus dem Franzöſiſchen ins Ruſſiſche überſetzt, ſo hätte der Verfaſſer gern eine Ueberſetzung folgender Stelle ſeines Buches über die Minuett der achten Symphonie geleſen: **Le Menuet de la 8e symphonie rappelle les duègues travesties de nos ballets qui en laissant tomber leur défroque montrent la fée. On reconnait à l'entrée de la trompette dans la 2de partie de ce menuet entouré des prestiges de la grande instrumentation de Beethoven, un nouvel ordre de choses. L'ancien menuet et sa petite queue soupoudrée croula à jamais au cri de victoire jeté par cette trompette."** Blaſt und ihr blaſt ſie weg!

⁂

Aus der allgemeinen ruſſiſchen Literatur ſind der Fürſt Odojewski und der Graf Sologub zu nennen, weil ſie muſikaliſche Stoffe, namentlich Beethovenſche behandelt haben. Beide Schriftſteller gehören der ruſſiſchen Literatur an, die man die neue nennen kann, weil ſie manches Neue in Formen, in Erfindung neuer Worte, mit Glück verſucht hat.

Auf die ruſſiſche wiſſenſchaftliche Sprache hat eine Sprache, welche von jeder gelehrten Bildung in Rußland unzertrennlich iſt, hat die deutſche Einfluß gehabt, wie auf den Roman, die Novelle und das Feuilleton die franzöſiſche. Keiner von beiden bedurfte die ruſſiſche Sprache. Ungezählte Reichthümer mit Urſprünglichkeit verbindend, wäre die ebenſo kräftige, als milde und geſchmeidige ruſſiſche Sprache vielmehr beſſer auf ihre ſo reichlich fließenden ſlaviſchen Quellen zurückzuführen geweſen.

Für die Behandlung muſikaliſcher Stoffe galt, als der Fürſt Odojewski die Novelle: „Das letzte Quartett von Beethoven" herausgab (1844), noch ziemlich allgemein Hoffmann als Muſter. Als bedeutender Dilettant in Kompoſition, Klavier- und Orgelſpiel war der Fürſt durch ſein

Muſikleben in Bach, den er, vielleicht weil die Franzoſen den Gegenſtand als über ihren Begriffen liegend*) noch nicht verdarben, meiſterhaft geſchildert hatte, darauf hingeführt, ſein Votum über Beethoven zu verlautbaren.

Vor zwanzig Jahren, wo die größere Hälfte der Beethovenſchen Werke noch unverſtanden war, wußte man auch in Rußland nichts Beſſeres zu thun, als dem klaren, ſich ſelbſt ſo doch bewußten Geiſte des großen Mannes eine Art muſikaliſchen Wahnſinns anzudichten. Erſcheinungen wie die Chorſymphonie, die zweite Meſſe, die letzten Sonaten und Quartette waren nicht anders unterzubringen, wo man den erſten Buchſtaben nicht verſtand, weil man ihn nicht verſtehen konnte. Man ſah in Beethoven einen muſikaliſchen Lear, weil man den zu ſeiner Perſönlichkeit gekommenen Dichter nicht ſehen konnte, von deſſen letzten Werken man, und nicht nur in Petersburg, weder etwas wiſſen noch ausführen wollte, weil ſie gegen die Macht der Gewohnheit in der Form verſtießen. Auch der Menſch in Beethoven ſollte nun etwas von dem Ungeheuerlichen, man möchte ſagen, von dem Burſchikoſen an ſich gehabt haben, unter dem deutſches Leben dem Auslande gegenüber zuweilen erſcheint. Wo man den urmächtigen, deutſchen Geiſt nicht verſtand, dachte man ſich einen guten deutſchen Studenten in ſeiner abentheuerlichen Behauſung, in ſeiner abentheuerlichen Kleidung, in ſeinen abentheuerlichen

---

*) Daß Gounod mit Geſchick dem erſten Präludium des wohltemperirten Klaviers eine Violoncellſtimme hinzugeſchrieben, iſt eher ein Beweis für dieſe Behauptung, als einer gegen dieſelbe.

Sitten, und die Farben wurden um ſo greller, je mehr man ſelbſt dem eleganten Leben der höchſten Kreiſe angehörte, welche der wilden Inſel, auf dem das Burſchenleben ſeine Paläſte baut, ſo fern liegen.

Und wenn der Satan auch die Betten führet,
Legt er auf ebner Erde ſich zur Ruh
Und deckt ſich, wenn's dem würd'gen Alten frieret,
Genügſam mit der Kammerthüre zu.
(Der alte Burſch von Karl Peterſen,
ſiehe oben Dorpat.)

Würde, künſtleriſches Selbſtbewußtſein hatten, unbeſchadet aller Genialität, jeden Schritt in dem äußerlich wie innerlich anſtändigen Leben Beethovens bezeichnet. Die Novelle des Fürſten Odojewski ſpricht von einem beklommenen Zimmerchen mit einem Verſchlage, einem Bett mit zerriſſener Decke, auf das ſich Beethoven ſetzt, einigen Haufen Notenpapier und den „Ueberbleibſeln" eines Pianoforte als Möbel.

Den ihm von Cramer, Ries und Moſcheles geſchenkten Brandwoodſchen Flügel, einen der ſchönſten der Zeit, wie Cramer dem Verfaſſer 1829 in London verſicherte, beſaß Beethoven bis an ſein Lebensende. Nach ſeinem Tode kaufte ihn aus der Auktion im Sterbehauſe des Dichters der Wiener Banquier Sina. Er iſt jetzt im Beſitze von Franz Liſzt. Eine Anwendung des Ungeheuerlichen Hoffmannſcher Geſtalten auf Beethoven brachte die Gefahr, den Kunſtmärtyrer zu einem Callotſchen Bettler in ſublimen Lumpen zu drapiren, der Beethoven zu keiner Zeit ſeines Lebens, am wenigſten wenige Stunden vor ſeinem verklärten, von der Theilnahme einer ganzen großen Stadt umſtandenen Tode geweſen war. Beethoven iſt nie ohne Halstuch in einen Quartettzirkel getreten, um nach einer Miethwohnung zu fragen; ihn begleitete *nie* ein *Frauenzimmer*, am wenigſten eine Schülerin, deren er nie gehabt, noch weniger, wo möglich, eine, die ihn mit ihrer Hände Arbeit ernährt hätte und ihm ein Glas Waſſer reichen können, das er für *köſtlichen*, *königlichen* Rheinwein zu trinken vermocht (p. 158, 162 des zweiten Bandes der ſämmtlichen Werke des Fürſten Odojewski).

Das verſtand Beethoven beſſer und ein feiner Schellfiſch war ſein Lieblingsgericht (Schindler, Seite 264).

Die vom wahren Genie unzertrennliche, von dem Studium der Kunſt genährte Beſonnenheit, wie Hoffmann ſagt, keinen Augenblick verließ ſie Beethoven; *ſie*, kein Frauenzimmer, keine Louiſe mit Händearbeit und einem Glaſe Waſſer als Labetrunk, war ſeine Begleiterin auf der Dornenſtraße des Lebens.

Indem der Fürſt Odojewski, wie der Graf Sologub, der in der reizenden Novelle: „*Die Kaleſchen*", Beethoven in der Straße ein Thema an ein Haus ſchreiben läßt, Pariſer Quellen, Alphonſe Karr, J. Janin, folgten, vergaßen ſie, daß die Angaben franzöſiſcher Tagesſchriftſteller die Präſumtion des Gegentheils für ſich haben.

Der Styl des Fürſten Odojewski verſteht es, elegant zu ſein, ohne ſich von der loſen franzöſiſchen Speiſe anfechten zu laſſen. Schon in dieſer Beziehung zeichnet ſich derſelbe vortheilhaft aus. Er geht mehr auf ſlaviſche Quellen zurück.

In einer interpretativen Beurtheilung des Gehaltes Beethovenſcher Inſtrumentaltexte hat ſich der Fürſt leider nicht verſucht, ſo viel er als Poet und gründlicher Muſiker dabei vor Anderen voraus gehabt hätte.

Eine äußerſt hervorragende Erſcheinung in der neuen ruſſiſchen Literatur iſt der Graf Solohub, vorübergehend muſikaliſcher Schriftſteller.

Nicht ohne Folgen für ſein herrliches Talent der Erfindung, der Beobachtung, der Beherrſchung einer immer geſchmackvollen Form, ſtudirte der Graf in Dorpat, war er damit veranlaßt, deutſches Leben in ſeinen charakteriſtiſchen Momenten zu durchdringen und in wahrhaft meiſterhaften Erzählungen für Rußland nieder zu legen.

Die Erfindung hat in Solohub eine Innigkeit, die man deutſch nennen darf. Als Beobachter iſt er nicht zu täuſchen, jeder Bewegung der Seele kommt er auf den Grund. Sein untrüglicher Geſchmack bringt den Leſer über die Wahrheit der Beobachtung aber nie zum Erröthen. Nur ſelten und ausnahmsweiſe wurde in der Novelle und Erzählung eine Originalität erreicht, wie in der Schilderung der Schumacherwohnung, in welcher der Handwerker dazu kommt, der Kunſt die Ehre zu geben. Eine Saite des unter Thränen lächelnden Humors, wie ſie von Niemandem angeſchlagen werden, wenige Zeilen, die mehr über das Weſen der Kunſt ſagen, als ganze Bände von Aeſthetiken. Damals war Mendelsſohn in Petersburg an der Tagesordnung. Der in den „Kaloſchen" vorkommende Pianiſt ſpielt konſequent das G Moll-

Konzert und geht die zweite Violine um ihre gütige Mitwirkung an. Dieſe zweite Violine iſt der uns bekannt gewordene Böhm. Nur gnädiger, etwas weniger auf den erſten Pult im Orcheſter, auf ſeine Stellung klopfend, war der treffliche Mann, als er anonym in der Novelle geſchildert worden, deren Knotenpunkt in einem Paar bei dem bedrohten unmuſikaliſchen Ehemanne durch den Künſtler verwechſelten Kaloſchen liegt.

Ohne Nachahmung, genial, ſtellt ſich der Graf Sologub auf die Höhe Hoffmanns in der Beurtheilung der Kunſt im Leben, wenn ihm auch die Würdigung des Lebens in der Kunſt nicht ebenſo geläufig iſt. Eine unübertreffliche Figur iſt der Stimmer, die kluge Perſon des muſikaliſchen Mittelſtandes.

In der Novelle: Zwei Augenblicke (Minuten), deren Perſönlichkeiten Ruſſen in Paris ſind, beſchreibt Sologub die C Moll-Symphonie von Beethoven bei Gelegenheit einer Aufführung derſelben im Konſervatorium. Wir verſuchen eine Ueberſetzung der Schilderung (1845), welche als interpretative Beurtheilung des geiſtigen Gehalts wenig zu wünſchen übrig ließe, wenn der gemüthtiefe Novelliſt das Andante ungetrübter verſtehen wollen, ihm das Geheimnißſchwere, Geiſterhafte des dritten Satzes nicht ganz entgangen wäre. Die Schönheiten des Styls wiederzugeben, verſuchen wir nicht.

„Tſcheſmin, ſeine Gräfin und die Fürſtin verabredeten, das Konzert im Konſervatorium zuſammen zu beſuchen.

Es giebt Augenblicke im Leben, in denen die Muſik ſtärker wirkt, weil ſie unſer Gefühl und die uns gerade beſchäftigenden Gedanken in einen Ausdruck verſchmilzt. Die Gräfin konnte kaum den Tag des Konzertes erwarten. Sie waren drei in der Loge. Die beiden Frauen ſaßen nebeneinander, Tſchesmin hinter der Gräfin. Das Publikum wartete andächtig des Anfangs der C-Moll-Symphonie. Endlich gab Habeneck das Zeichen. Das Orcheſter brach los! —

Es waren dumpfe Schläge, die man hörte; eine mit Schrecken erfüllende Herausforderung des Schickſals. Sie ſtiegen und fielen, dieſe Gefühle des Schreckens, da, ja! da ſchwebte doch über ihnen eine luſtige Melodie, ein Geſang der ſorgenentfeſſelten Seele, der glücklichen ohne Leidenſchaft, ohne Pein, der zufriedenen, unſchuldsvollen, der unter den Kämpfen des Lebens, der unter Seufzern jauchzenden! —

Die Gräfin war ganz Ohr.

Das Orcheſter ſchwieg und fing wieder an.

Eine helle, tief in's Herz dringende Stimme wurde laut im Orcheſter, die Stimme des Geliebten, wie ſie, unzufrieden mit der Erde, nach dem Himmel fragt. Ein Strahl der Hoffnung durchdrang die Stimme, die Ueberzeugung von einem Beſſeren. Aber das Schickſal ruht nimmer. Das Leben mit ſeiner Giftatmoſphäre ſteht ihm dabei wacker zur Seite und den Flug der Seele hemmt mit eiſernem Arme die Wirklichkeit. Der Kampf gegen das Leben entbrennt; Kummer, Hinderniſſe, Verhältniſſe, das Jammerheer des Lebens macht ſich geltend, wälzt ſich wie Blei auf das arme, zeriſſene Herz.

Die Gräfin athmete kaum.

Das Orcheſter ſchwieg, um noch einmal anzufangen.

Da ſah man die Feinde der Seele ſich ſchaaren, das Gerede, den Leumund ihre Opfer verfolgen. Wie ſie ſich ihre Giftreden zuflüſtern, wie ſie ſich mühen, wie ſie in ihr dämoniſches Lachen ausbrechen! — Die Reihe iſt an ihnen. Sie wollen nichts verlieren. Wie ſie ſich ihres Feſtes freuen! Wie ſie wühlen, graben, laufen und rennen, um die vom Ringen erſchöpfte Seele ganz zu vernichten. Da erhebt ſich dieſe in all' ihrer Kraft und Herrlichkeit, ſchüttelt mit Verachtung das Gewürme ab. Die Triumphſtimme der Freude erſchallt, die ganze Natur vereint ſich zu einem Siegeshymnus des Ruhmes, der Liebe. Die Seele hat geſiegt! — Ihr öffnen ſich die Himmelspforten. Ihr glänzt die Erde. Der Feind vermag nichts gegen ſie — ſie ſiegen, alle Welten, alle Geſchöpfe, Alles was war, Alles was ſein wird, Alles was dem Leben gehört, Alles was für Liebe und Leben geſchaffen wurde.“

Der Graf Solobub iſt der erſte Schriftſteller, der die vier Sätze der C Moll-Symphonie in einen phyſiſchen Zuſammenhang unter ſich gebracht hat. Hoffmann ſagt nur vom Finale: „wie blendendes Sonnenlicht ſtrahlt das prächtige Thema des Schlußſatzes in dem jauchzenden Jubel des ganzen Orcheſters“.

Das von Solobub gebrauchte Bild der Seele als Perſönlichkeit iſt ein edles, der unſterblichen Dichtung Beethoven's würdiges. Der Verfaſſer der Kaleſchen, der Apothekerin, der großen Welt, der beiden Studenten, des Tarantas brauchte nur auf andere Symphonien von Beethoven in weiter gehenden Ausführungen zu kommen, um das Beſte zu geben. Ohne perſönliche muſikaliſche Betheiligung, hat ihn der Geiſt der Sache weiter geführt, hat er auf einer Druckſeite in der interpretativen Beurtheilung eines großen Beethoven-Textes eine ganze Anzahl techniſch-muſikaliſcher Schriftſteller überboten. Sollte das nicht einen Beweis aus dem Leben liefern für die im erſten Abſchnitt dieſes Bandes vertretene Anſicht des relativen Werthes muſikaliſcher Technik, wo man in der Muſik an den Geiſt, nicht an das Skelett kommen will?

Wir nennen noch Kriloff, deſſen Fabel: das Quartett die im Leben ſo oft unberechtigt in Anſpruch genommenen erſten Plätze in einer muſikaliſchen Form perſiflirt. Es giebt kein ſchöneres den Muſen in einer Perſönlichkeit geweihtes Monument, wie das des großen Fabeldichters im Sommergarten zu St. Petersburg, von der Hand des Livländers Baron Clodt von Jürgensburg. Ein grauer Marmorblock mit einem Bronze-Gürtel in der Hälfte, der die Hauptfabeln in ihren karakteriſtiſchen Figuren darſtellt, die koloſſale Figur des Dichters in ſitzender, nachdenklicher Stellung auf einem Feldſtein trägt. An einer Ecke fehlt denn auch nicht das Quartett, der Bär am Violoncell, der Widder an der Alt-Viola, deren Saiten, nicht ohne Abſicht, der glatte Schweif des kühn mit dem Bogen in die Luft greifenden Affen mit dem rechthaberiſchen Geſichte bedeckt. Dieſen Affen (**Violino primo**) entzückt offenbar eine eigene Compoſition, die ihm bis an die Sterne zu reichen ſcheint. Die zweite Violine verſteckt das Gewebe von Ideen deren Spitzen hier auftauchen. Der Verfaſſer begegnete Kriloff viel in den hohen Muſikkreiſen Petersburgs. Die Quartette von Haydn und Mozart galten ihm viel, die Beethoven'ſchen mehr. In Beethoven ſind mehr Naturſtimmen, aber man muß ſie heraus zu hören verſtehen, ſagte einmal der Greis mit dem mächtigen, gedankenſchweren Kopf. Wenn Böhm oder der General Lwoff ſein Lieblingsquartett (G Dur mit der Fuge) ſpielte, ſo ſchien Kriloff in ein wahrhaft bodenloſes Nachdenken zu verſinken. Er ſagte einmal: die „Introduktion ſpielte wol in Mitten der Erdkugel.“ Kriloff hatte die Abſicht in einer Fabel mit muſikaliſcher Spitze, den muſikaliſchen Füchſen das Fell vor Beethoven auszuſtäuben. Der Tod hielt ſeine Hand auf.

* * *

Beethoven in Moskau.

Anders wie in Petersburg, ſteht es mit der Muſik in Moskau aus. Die Attraktionen, welche Petersburg durch die Eiſenbahn übt, die beide Hauptſtädte Rußlands, die alte Krönungs- und Zarenſtadt mit 375,000 Einwohnern und die Reſidenz bis auf dreißig Stunden genähert, ſind ſo groß, daß ſie auf die Kunſt nicht ohne Rückwirkung bleiben können.

Ein gutes Orcheſter, von dem ſich mancher wackere Künſtler nennen ließe, bieten zwar die beiden Kaiſerlichen Theater, dieſe Kräfte werden aber weder von Privatperſonen, noch von Vereinen für die Symphonie benutzt. In Konzerten einheimiſcher Soloſpieler, deren Zahl eine ſehr viel geringere, als in Petersburg iſt, kommen gewöhnlich nur einzelne Symphonieſätze vor. An der böſen Gewohnheit, Symphonien zu zerſtückeln, um hier einem Hammerlinge, dort einem Bläſer oder Streicher eine Folie zu bieten, haben reiſende Virtuoſen nichts geändert.

Die Geſellſchaft des Moskauer Adels (Dworaenskoje Sobranie) giebt ihren Mitgliedern während der Faſten, wo die Theater in Rußland geſchloſſen ſind, einige Gratiskonzerte, die nicht theuer zu ſtehen kommen, da einheimiſche wie fremde Künſtler des ſchönen Saals zu ihren Konzerten bedürftig ſind und ihre Mitwirkung gegen eine Bewilligung deſſelben gewähren. Hier war ſomit die beſte Gelegenheit gegeben, etwas für guten Geſchmack in guter Geſellſchaft durch gute Muſik zu thun. Aber auch hier ſind meiſt nur Symphonieſätze und die beliebteſten Opern-Ouvertüren gehört worden, weil es in Moskau an einem von der Muſe geliebten Heerde fehlt, von dem allein ſo etwas, wie in Petersburg von den Grafen Wielhorski und dem General Lwoff, ausgehen und geleitet werden kann.

In Moskau läßt ſich nur mit Mühe, über große Entfernungen der beiſpiellos ausgedehnten Stadt, ein Trio zum Pianoforte zuſammen bringen. Ein feſtes, regelmäßiges Streichquartett beſteht nicht und fände nicht genug Intereſſe im Publikum, das ſich lieber ein Eiſenbahnbillet nach Petersburg nimmt. —

Graſſi und Pahl (aus Riga) ſind tüchtige Geiger, von Lutzau (aus Riga) und Schmiedekampf gute Violoncelliſten.

Graſſi hat einen hübſchen Ton und italieniſche Gewandtheit.

Pahl trug mehrmals die große A Moll-Sonate von Beethoven für Piano und Violine öffentlich vor, und würde gut Quartett ſpielen, wenn dazu Gelegenheit wäre. Dazu gehören aber nicht nur die vier ausführenden Perſonen, es gehört dazu vor Allem eine Gewöhnung an gute Muſik, aus der allein die nähere Vertrautheit mit dem Repertoir hervorgeht. Und wenn die Gebrüder Müller ſich ein Paar Male im Jahr in Moskau an den Quartetttiſch ſetzen, es wäre damit noch nichts für eine gründliche Pflege der Kammermuſik gewonnen.

Wie der wahre Komponiſt nur aus dem großen Ganzen ſeiner geiſtigen Erwerbungen, aus einer Kunſtnothwendigkeit eine Kompoſition ſchöpft, ſoll ſie anders von Bedeutung, keine flüchtig vorübergehende Erſcheinung ſein: ſo hat alle kollektive Ausführung von Muſik, in ihren Erfahrungen, in ihren Ueberzeugungen die Lieblinge nicht außer allem Zuſammenhange mit dem Ganzen der Kunſt, das erſte Beſte zu wählen.

Was in Moskau im Allgemeinen zu wenig für die Symphonie geſchieht, thut der Kapellmeiſter am Theater, Stutzmann einmal jährlich in ſeinem Konzert zu viel.

Drei Symphonien (Haydn, Mozart, Beethoven) auf einmal, wie in der Faſtenwoche 1855, iſt des Guten zu viel, wo nicht einmal eine Probe ſtatt findet, und viele Proben noch nicht hinreichten, auch nur das Mittelmäßige zu leiſten.

Eine Symphonie, die gut ginge, wirkte gewiß mehr, als drei ſchlecht ausgeführte.

Mortier de Fontaine hat 1855 in Moskau das G Dur-Konzert von Beethoven, die Phantaſie mit Chor, und die Rieſenſonate op. 106 öffentlich hören laſſen. Es ſteht zu hoffen, daß die Beſtrebungen dieſes großen „Beethoven-Werbers“ ſchon in ſeinen Schülern Früchte tragen werde.

Von den Pianiſten der Stadt, in welcher Field ſeine Tage beſchloß, ſind Henore, ein ſolider franzöſiſcher Klavierſpieler, und Rheinhardt, der beſte Schüler Field's, zu nennen. Letzterer hat eine ſchätzbare Sammlung von Pianoforte-Compoſitionen in Moskau ſtechen laſſen, wahre „Blumen-Frucht und Dornenſtücke“, welche von den erſten Fingerübungen bis zu den letzten Virtuoſenauswüchſen auf dem neumodiſchen Pianoforte reichen und eine Pianoforte-Bibliothek von zwölf Foliobänden in vierundzwanzig Theilen bilden, ein Handbuch des Klavierſpiels mit vollkommen ausreichendem Material, für alle Stadien des Adepten. Das Sammelwerk hilft einem Bedürfniß ab, indem es dem Lehrer eine immer ſchwierige Wahl, dem Schüler größere Ausgaben erſpart, da für den Preis des Werkes (25 R. S.) ſich noch nicht die Hälfte des in daſſelbe Aufgenommenen kaufen ließe. Hier war des Werks zu erwähnen, weil es das Unternehmen eines vielerfahrenen ruſſiſchen Muſiklehrers iſt, das in der muſikaliſchen Literatur des Auslandes nicht ſeines Gleichen hat. Das Werk führt den Titel: „Anthologie musicale instructive, par Jean Rheinhardt. Das Syſtem der Anordnung iſt folgendes: 1. Gammes et Exercices préparatoires. 2. Piéces progressives pour la lecture, suivies 6 mélodies de Solinelli. 3. Etude de velocité. 4. Exercices journaliers (en 3 suites). 5. Collection d'études (en 3 suites). 6. Choix de variations (en 3 suites). 7. Fragments de Sonates (en 3 suites). 8. Fragments de Concerts. 9. Fragments de Fantaisies. 10. Collection de fugues. 11. Nocturnes et autres piéces de salon. 12. Fragments de morceaux à 4 mains.

Von Beethoven ſind die Sonaten op. 26, 27 N. 2 und die Phantaſie op. 77 aufgenommen. Ein ausgezeichneter Lehrer hat Rheinhardt die bekannte Fuge in G Moll aus dem wohltemperirten Klavier ſo ſtechen laſſen, daß verſchiedene Farben (blau, roth) den jedesmaligen Eintritt einer Stimme bezeichnen, eine Art anatomiſchen Fugenapparates, der ſeines Nutzens beim Unterricht nicht verfehlen kann und Nachahmung verdiente.

Dubuque in Moskau, ein geſchickter Pianiſt, iſt Arrangeur nach der neuen Art. Er hat ein Andante von Mozart in dieſer Weiſe herausgegeben. Beethoven-Arrangements ſind in Moskau nicht erſchienen. —

Vor einigen zwanzig Jahren ſchrieb man der Augsburgiſchen Zeitung aus Rom, wie ein deutſcher Pianiſt dort, zum erſten Mal ſeit Gründung der ewigen Stadt, das Quintett von Mozart für Pianoforte und Blasinſtrumente im Saale des Kapitols (wo es hingehört) produzirt. Liſzt hatte in Rom viel Mühe für das Septett von Hummel die begleitenden Stimmen zuſammen zu ſuchen.

Da ſteht es beſſer um die Muſikverhältniſſe in Moskau, wo die Orcheſtermittel bedeutender ſind, als die mit ihnen erzielten Reſultate.

Noch in den erſten Jahren dieſes Jahrhunderts beſaß Moskau die reichſten muſikaliſchen Mittel. Die durch ihr Zuſammentreffen in Rußland beſtimmte Genealogie großer Geiger, die jahrelang in Moskau lebten, iſt folgende. Pugnani, der große Lehrer des großen Viotti, Viotti ſelbſt, Rode, Baillot, welche viele Schüler in Moskau bildeten; Lafont, Jarnowick (ein Böhme), Tietz, Fränzel. Zu dieſen Virtuoſen kam eine italieniſche Oper, die den Don Juan vortrefflich gab und ein ausgezeichnetes Orcheſter beſaß, von dem Goſti zu nennen iſt, der von allen Fagotiſten Europas ſeinem Inſtrumente den ſchönſten Ton abgewann, der bis jetzt auf dem Fagott bekannt geworden. Dieſe Mittel wurden in großen muſikaliſchen Häuſern angebaut und verbreiteten ſich dadurch auf weitere Kreiſe. In der durch ihre Gaſtfreundſchaft in einem äußerſt entwickelten geſelligen Leben ſprüchwörtlich gewordenen „goldkuglichen" alten Zarenſtadt ſtanden damals an der Spitze der Kunſt in geſellſchaftlichen Kreiſen die Grafen Wielhorski, die Lwoffs, der Feldmarſchall Fürſt Soltykoff. Ein Lebensbild der wie Rom über maleriſche Hügel verbreiteten großen Stadt zu geben verſuchte der Verfaſſer in ſeinem Buche: Aus dem Tagebuche eines Livländers (Wien bei Gerold).

* * *

Beethoven im übrigen Rußland

Eine Perſon reicht oft hin, muſikaliſche Zuſtände zu veranlaſſen, wo ſie ſonſt fehlen würden. Bei dem bleibenden Aufenthalt des berühmten Biographen Mozarts Oulibiſcheff in Niſchei-Nowgorod iſt es natürlich, daß dieſer in der Kunſt bewanderte Kritiker, ſelbſt Violinſpieler, auch ſelten eines Quartetts entbehrt hat, wozu er ſchon durch ſeine Studien hingeführt wurde. Was und wie viel in Niſchei für Beethoven geleiſtet worden, iſt dem Verfaſſer unbekannt.

Im Allgemeinen iſt von Rußland zu ſagen, daß man in den erſten zwanzig Jahren dieſes Jahrhunderts bei dem höheren ruſſiſchen Adel häufig vollſtändige Orcheſter auf den größeren Beſitzungen im Innern antraf, welche, gewöhnlich von deutſchen Kapellmeiſtern geleitet, aus einheimiſchen, durch ſie gebildeten Inſtrumentaliſten zuſammengeſetzt waren. Dieſe Beiſpiele ſind ſeltener geworden, ſeitdem das Familienleben des hohen Adels weniger auf dem Lande verläuft.

Es finden ſich indeß ihrer mehre. In Pſkow beſitzt der Adelsmarſchall Gruſchetzki ein Orcheſter von 18 preußiſchen Muſikern unter Spohr, eben ſo tüchtig als Dirigent wie als

Klarinettiſt. Das Orcheſter ſpielt den ganzen Beethoven im Kleinen. In Pſkow lebt der Domainenhofs-Direktor Wladimir Lwoff, ein Bruder des Generals Alexis Lwoff und tüchtiger Violinſpieler. Die anderen Gebrüder des Generals (Senators), den wir in St. Petersburg fanden, ſind der General-Lieutenant Peter Lwoff in Kaſan, Quartettſpieler, der Staatsrath Leonid Lwoff, Domainenhofs-Direktor in St. Petersburg, nach dem Tode von Hofrath Wilde als tüchtiger Altiſt in das Quartett ſeines Bruders getreten. Mit ſeiner Erlaubniß führt der Verfaſſer, als Beleg für ruſſiſche Muſikzuſtände, folgendes an. Im Dezember 1855 machte Leonid Lwoff eine Geſchäftsreiſe zum Bruder in Pſkow, wo er Abends ſpät eintraf, ſeinen Violinkaſten aus dem Wagen heben lies und noch in der Nacht die vier Violin-Trios von Beethoven (op. 3, op. 9) mit dem Bruder und deſſen Violoncelliſten ſpielte. Den andern Morgen kam dieſes Trio, von den Gliedern des Gruſchetzkiſchen Orcheſters unterſtützt, zum Septett von Beethoven, Quintett von Mozart für Klarinette und Bogeninſtrumente, zur zweiten Beethovenſchen Symphonie, worauf Leonid Lwoff ſeine Reiſe ſchleunigſt fortſetzte. Die Unterhaltung des genannten Orcheſters koſtet 300 R. Silber monatlich, es wird auf einen Tag für 150 R. Silber gemiethet. Der Gewinn bleibt den Muſikern.

Das älteſte Privatorcheſter beſitzt der Civil-Gouverneur von Penſa, Pontſchoulizew, unter der Leitung Otto Gerkes, Bruders des Pianiſten dieſes Namens in Petersburg, Violinſoliſten. Die Muſiker ſind Landleute, denen ihr kunſtſinniger

Herr die Freiheit und von Kindheit auf eine angemeſſene Erziehung gegeben. Sie geben Konzerte zu ihrem Beſten. Es ſind ihrer 40 wackere Inſtrumentaliſten.

Zwei Orcheſter, jedes von 40 Perſonen, findet man bei dem reichen Grundeigenthümer Tarnowski, in Poltawa. Die Muſiker ſind gleichfalls in Freiheit geſetzte, entſprechend erzogene Landleute. Dieſe beiden Orcheſter werden für 100 R. Silber den Tag, jedes, vermiethet. Der Gewinn bleibt denſelben. In Simbirſk beſitzt der Graf Tolſtoy ein Orcheſter von 25 Perſonen, das in ſeinen Leiſtungen indeß hinter dem Orcheſter von 35 wohl eingeübten einheimiſchen Muſikern des großen Grundeigenthümers Schepeleff im Wladimirſchen Gouvernement zurückſteht. Letzterer unterhält auf ſeinem Landgute Wikſa bei Murom eine Privat-Oper, welche in letzter Zeit Robert den Teufel und Norma gegeben hat. Eine ſolche Oper beſtand viele Jahre im Charkowſchen Gouvernement, auf den Gütern des mit einer Fürſtin Lwoff vermählten Grundbeſitzers Herwath. Alle genannte Privat-Orcheſter, mit Ausnahme des mehr für Ball- und Tafel-Muſik-Zwecke organiſirten Orcheſters des Grafen Tolſtoy, ſpielen vorzugsweiſe das Beethovenſche Repertoire.

Ein Orcheſter beſteht auch in Saratow bei dem Adelsmarſchall Bachmetieff.

In Petersburg zu einem Violinſpieler gebildet, der die Dilettantengrenze überſchritt und ſich an die größeren Quartette Beethovens wagte, in Styl und Manier aber zu der neuen Schule, zu Haumann neigte, hat Bachmetieff viele Compoſitions-Verſuche (Manuſkripte) beſonders für prinzipale Violine mit Orcheſter gemacht. Sein Orcheſter wird viel von ihm für Beethoven benutzt.

Ein Abkömmling der fürſtlich griechiſchen Familie der Skanderbeg, Caſtriot Skanderbeg, der ſich auf ſeinem Landſitze Horodetz, im Mohilewſchen Gouvernement, viel mit Muſik beſchäftigt, hat den glücklichen Verſuch gemacht, vier ſeiner Leute, denen er eine entſprechende Erziehung angedeihen laſſen, unter der Leitung des tüchtigen Muſikers Becker (jetzt Muſiklehrer in Petersburg am Kaiſerlichen Lycee) zu einem Quartett heranzubilden, deſſen Leiſtungen ſehr genügend ſind. Alle 16 Quartette von Beethoven, ſelbſt die Quartettfuge op. 133, ſind die Aufgabe, welche Fürſt Caſtriot an ſein Hausquartett ſtellt, das aus folgenden Perſonen beſteht: Semen Iwanow, 21 Jahre alt (erſte Violine) Michail Michailoff, 24 Jahre alt (zweite Violine), Oſſip Andrejeff 25 Jahre alt (Viola), Genon Waſſilieff, 27 Jahre alt (Violoncelle).

Dieſe Mohilewſchen Landleute wären die einzigen in der Welt, welchen Alphonſe Karr's Quartettabentheuer mit Beethoven zuſtoßen können.

Bemerkenswerth ſind die ausdauernden Beſtrebungen des Fürſten, in Beethoven zu experimentiren: er hat ſämmtliche Symphonien und Ouvertüren, die Sonate op. 106 zu Pianoforte-Quintetten arrangirt, (2 V. Alto, Vcelle) und zu einer immer vollkommneren Ausführung zu bringen gewußt. Der bekannte Muſikdirektor Hiller in Köln hat ſich ſehr günſtig über die Quintett-Partitur der Sonate op. 106 geäußert und namentlich hervorgehoben, wie der Individualität der angewandten Inſtrumente Rechnung getragen worden. Es wäre zu wünſchen, daß dieſe Arrangements, beſonders das der Sonate op. 106, bei der viele Schwierigkeiten zu überwinden waren, im Stich erſchienen. Der Fürſt hat auch ſelbſt Manches geſchrieben.

Zu erwähnen iſt noch von Privat-Kapellen das Ball-Orcheſter des Fürſten Juſſupow in Petersburg, das dem Verfaſſer einmal recht artig eine Symphonie von Mozart (G Dur mit der intereſſanten Introduktion) vorſpielte.

In Kiew, mit 48,000 Einwohnern, wo in den erſten Monaten des Jahres die Gutsbeſitzer mehrerer Gouvernements in großer Zahl ſich zu verſammeln pflegen, um ihre Geſchäfte abzuſchließen, war immer Liebe für Muſik. Reiſende Virtuoſen beſuchten Kiew oft zu dieſer ſogenannten „Kontrakt-Zeit". So erſchien Schuppanzig in Kiew und ſprach hier ſchon früh von Beethoven in Wien. Rode, Baillot, Lafont, Romberg, Hummel nahmen den Weg aus Deutſchland über Mitau und Riga nach St. Petersburg und verließen Rußland über Moskau und Kiew.

In Charkow (25,000 Einw.) verſammelt ſchon viele Jahre der Fürſt Nikolaus Galitzin, dem drei der letzten Quartette von Beethoven und die Ouvertüre op. 124 gewidmet ſind, ein Quartett und Orcheſter um ſich. In Konzerten zu wohlthätigen Zwecken hat der Fürſt über vierhundert Male auf ſeinem Inſtrumente (Violoncell) mitgewirkt.

Odeſſa, mit über 71,000 Einwohnern, hat eine italieniſche

Oper. Ob die Muſikzuſtände dabei gewonnen, mag man folgendem Brief entnehmen:

„In zwanzig Jahren, die ich hier bin, hat man zwei Mal die zweite Symphonie von Beethoven zu geben verſucht. Es gab einen Klavierſtimmer in Odeſſa, der auch noch Tänzeſpieler, Sänger, Notendrucker und Daguerreotypiſt war, und vor ein Paar Jahren ein Konzert arrangirte, in dem er die Variationen von Herz über die Romanze aus Joſeph vortrug, eine Arie aus der Semiramis ſang und zum Schluß die Paſtoralſymphonie ankündigte. In der einzigen Probe fanden ſich viele Dilettanten und Künſtler ein; es wurde furchtbar geſudelt, aber der Klavierſtimmer, der mit einem Endchen Stearinlicht dirigirte, brachte Alles glücklich zu Ende. Nun kam die Aufführung. Das Orcheſter hatte ſich richtig wieder eingefunden und Alles hielt ſo ziemlich bis zum Sturm zuſammen. Da aber brach ein Panique unter das Orcheſter und unbemerkt ſtürzten nach und nach Violinen, Bratſchen, Flöten, Hoboen, Hörner und Fagotte ab. Nur die von einem alten, tauben Muſiker bediente Pauke und der einzige Konterbaß hielten Stich. Der Klavierſtimmer ſchlägt mit dem improviſirten Taktſtock aufs Pult und hinter ihm antwortet gänzliches Schweigen — bis endlich der taube Paukenſchläger die wüthenden Blicke, die der Direktor auf ihn ſchießt, für ein Signal nimmt, und Solo loswirbelt. Ein ſchallendes Gelächter mit bravi, bravi! antwortet dem iſolirten Wirbel und der Klavierſtimmer wirft dem Konterbaß in der Wuth ſein Licht an den Kopf.

Das iſt Alles, was wir von Symphonien gehört haben. Quartette giebt es in Odeſſa mehrere, auch an die letzten von Beethoven hat man ſich gewagt. Im Sommer 1855 vereinigte das Ottetto von Mendelsſohn und das zweite Doppel-Quartett von Spohr einen zahlreichen Dilettanten-Kreis, aber wir haben weder ein gutes Violoncell, noch eine gute Violine. Die italieniſche Oper hat dieſe Zuſtände verſchuldet. Es werden nur ausnahmsweiſe gute erſte Sujets engagirt, Orcheſter und Chor ſchlecht beſetzt. Nicht einmal als Bläſer für ein Quintett zum Piano ſind die Italiener zu brauchen.“ —

Italiener bekämpfen in der Muſik den Geiſt durch die Sinne und in den Maſſen bleiben die Sinne Sieger. Das italieniſche Kunſtelement, im Konflikt mit dem deutſchen unter nicht italieniſch gegebenen Lebensverhältniſſen, zu ſchildern, hat der alte Italiener in Tieck's: „Muſikaliſchen Leiden und Freuden“ übernommen. Dieſe vorausſichtliche muſikaliſche Standrede, die ſchon in der Sprache das Kunſtſchisma ausſpricht, finde hier einen Platz:

„Meine Cara wollte Schülerin ſein von Hortenſie, in edel großer Manier ſingen, mit Seele; nicht mehr aus Hals und Kehle, ſondern ſo wie Deutſche meinen, aus Gemüth heraus. Gemüth! eine gute deutſche Erfindung, das alle anderen Nationen gar nicht haben. Bis dahin hatte die Gute ihren ſchönen Ton gehabt, grauſame Höhe, hell wie Glas, ſpitz, laut, mochte Componiſteur componiren wie er wollte, brachte er ſeinen hohen Ton, flugs hatten wir ihn weg, richtig mußte er in ſeine Paſſage und Kadenz hinein, hinaufgeſchroben, höher und immer höher, da eben dann umgeſchwenkt und wieder hinabgewurzelt und Bravo! Bravo! Braviſſimo! aus den Logen herausgeſchrien, mit Fächern und Händchen geklopft, **mia cara** ſich verneigt, Arme kreuzweis vor der Bruſt, und keinem Menſchen wär's eingefallen, daß **monsieur compositeur** da hätte Gedanken, zarte Fühlungen hineindrechſeln wollen. Aber Hortenſie, denk' ich, der Schlag ſoll mich rühren, wie ich zum erſtenmal die ſeeliſche Manier in mein Ohr hineinhör'! — Keine Paſſage, keine Uebergänge, keine Triller, ſingt daher wie ein Kalb, das geſchlacht werden ſoll, nur ohne Manier und Methode. Später will meine zarte Iſabelle wieder **retour** zurück in alte brillante Manier, verflucht Seele und Gemüth, aber war nicht anders, als wenn die Töne wie Beſeſſene durch einander ſchrieen, kochte und zwirbelte oft in der Gurgel, murrte und pfiff, als wenn Satansbrut in dem kleinen Hals mit einander auf Gabel und Beſenſtiel wie zum Schornſtein hinaus auf die liebe Blocksberg fahren und rutſchen wollten."

Oeffentlich hat in Odeſſa von Beethoven Seymour Shiff den erſten Satz der Sonate op. 106, Liſzt aus der Sonate op. 26 die Variationen, Sophie Bohrer die Sonaten in Cis und D Moll, Schulhof den erſten Satz aus der **Sonate pathétique** geſpielt.

Zu einem Eingehen auf weitere Muſikzuſtände im Inneren Rußlands fehlt es dem Verfaſſer an Quellen. Nur ſo viel läßt ſich im Allgemeinen ſagen, daß der Adel auf dem Lande, die Beamtenfamilien in Städten nur ausnahmsweiſe nicht muſikaliſch ſind; die höheren Beamten in den entfernteren Gouvernementsſtädten gewöhnlich einen Theil ihres Lebens in Moskau oder Petersburg zubrachten, ihre Kinder dort muſikaliſch erzogen, in dieſen die Muſik in der Provinz fortlebt.

Wo man auf Pianoforten im Innern des Reichs, auf Beethoven ſtößt, wird man op. 13, 26 und 27, ſelten andere Sonaten finden; wo ein Violinſpieler dazu kommt, op. 24. Den eilf anderen Duetten (op. 12, 23, 30, 47, 96, 102) begegnet man, und nicht nur in Rußland, ſehr viel ſeltener, grade wie Dilettanten im Trio-Spiel das Trio in G Moll op. 1, fortgeſchrittenere nur immer op. 97 anbauen. Schüler, die ihren Fuß in Beethoven ſetzen, ſehen in Rußland viel die Sonate in G, op. 2, deren Rondo und erſter Satz über Beethoven täuſchen und die alte Klavierſchule, die „Duſſeks", fortzuſetzen ſcheinen. Viel Sinn für Muſik, namentlich beſſere, iſt in Sibirien. Beethoven hat längſt den Ural überſchritten. In Irkutzk, mit 15,000 Einwohnern, ſind ſämmtliche Klavierwerke Beethovens in einer von Moskau aus verſehenen Buch- und Muſikalienhandlung zu finden. Die Wirth'ſchen, Becker'ſchen und Schröder'ſchen Petersburger Flügel kommen nach Irkutzk und Tobolsk, wie in früheren Zeiten die Tiſchner'ſchen die Sibiriſchen Gouvernementsſtädte (Sitz der Regierung) verſahen. Der in dem klaſſiſchen Repertoir der Kammermuſik bewanderte Altiſt, Hofrath Wilde, den wir in Petersburg fanden, wußte aus der Zeit ſeines Staatsdienſtes in der Kanzlei des damaligen General-Gouverneurs von Sibirien viel von tüchtigem Muſikſinn, regelmäßigem Quartettſpiel und einem ſehr entwickelten geſellſchaftlichen Leben in Irkuzk zu erzählen. Nach 1843 wirkte der Bruder des Generals Lwoff, Leonid Lwoff, in Irkuzk in dem genügend ausgeführten Beethovenſchen Sextett mit und in dem Quintett Mozarts für Klarinette und Bogeninſtrumente. Solche muſikaliſche Zirkel verſammeln ſich gewöhnlich um den General-Gouverneur.

Der Pianiſt Maler hat ganz Sibirien nicht ohne Vortheil für ſeinen Beutel bereiſt, einen Flügel mit ſich geführt und in Kiächta, an der chineſiſchen Grenze, nicht die ſchlechteſte Erndte gemacht. Die franzöſiſche Violoncelliſtin, Demoiſelle Chriſtiani, kam bis nach Petropawlowsk in Kamtſchatka (13,360 Werſte von Petersburg, über 1900 deutſche Meilen) und ſpielte hier die Violoncellſtimme zu dem von Dilettanten in ihrem Konzerte ausgeführten Trio von Beethoven in C Moll op. 1. — — — — —

Begegnet man Beethoven jenſeits der Behringsſtraße, auf der ganzen Ausdehnung der Vereinigten Staaten, ſo reicht ſein Ring um die Erde, umſpannt ſein Geiſt ſie früher, denn der große elektriſche Welttelegraph, welchen kommende Geſchlechter vielleicht erleben werden. Von ſolcher Macht träumte es dem edlen Dichter nicht, als er, von Undank und Unverſtand umgeben, in der Alſervorſtadt von Wien, wo ſie ſeitdem die Beethovenſtraße durchgebrochen haben, die um die Welt führt, ſeine große Seele dem Urquell alles Geiſtes zurückgab. —

Ende des zweiten Bandes.

Beethoven.

Eine Kunststudie.

Von

Wilhelm von Lenz,

Kaiſerlich Ruſſiſchem Staatsrathe.

Dritter Theil:

Kritischer Katalog sämmtlicher Werke Beethovens mit Analyſen derſelben.

Cassel.
Ernſt Balde.
1856.

Kritiſcher Katalog
ſämmtlicher Werke
Ludwig van Beethovens
mit Analyſen derſelben.

Von

Wilhelm von Lenz,
Kaiſerlich Ruſſiſchem Staatsrathe.

I. Periode op. 1 — op. 20.

Plus semper intelligitur quam pingitur, et cum
ars summa sit, tamen ingenium ultra artem est.

Cassel.
Ernſt Balde.
1856.

Das Recht der Ueberſetzung in andere Sprachen hat ſich
der Verfaſſer vorbehalten.

Den Freunden,

die ihm im Leben am Nächſten ſtanden:

J. C. Schwarz in Riga

dem großen Arzt,

Hugo Dingelſtädt in Odeſſa

dem ausgezeichneten Beethovenkenner,

widmet dieſe Unterſuchungen in treuer Freundſchaft

der Verfaſſer.

St. Petersburg, den 1. Juli 1856.

Erste Abtheilung.

Werke mit Opus-Zahlen.

I. Periode.

Opus 1 bis Opus 20.

I. Periode.

Op. 1 bis op. 20.

3 Trios für Piano, Violine, Violoncello, Es Dur, Op. 1 G Dur, C Moll. Dem Fürſten Lichnowski gewidmet. Erſchienen im J. 1795.

a) 1. Ausgabe. (Witzendorf, Wien). Bis jetzt 9 Ausgaben. Partitur mit Stimmen. (Schott, Mainz).

b) Arrangements für 2 Violinen, 2 Alt und Violoncello, (Haslinger, Wien); für Pianoforte 4 händig von F. Schneider, 2 händig von Winkler, von Lobe. Das Trio op. 1 in C Moll wurde ſpäter (1819) ohne Veränderung, von Beethoven ſelbſt, für 2 Violinen, 2 Alt und Violoncello geſetzt (Artaria, Wien). Dieſes Arrangement trägt die Opus-Zahl 104 (ſiehe op. 104).

Literatur.

Ries S. 84. Die Trios ſollten zum erſten Male der Kunſtwelt in einer Soirée beim Fürſten Lichnowski vorgetragen werden. Die meiſten Künſtler und Liebhaber waren eingeladen, beſonders Haydn, auf deſſen Urtheil Alles geſpannt war. Haydn ſagte viel Schönes darüber, rieth aber Beethoven das in C Moll nicht herauszugeben. Dieſes fiel Beethoven auf, indem er es für das Beſte hielt. Er hielt dafür: Haydn ſei neidiſch, eiferſüchtig und meine es mit ihm nicht gut.

Wegeler S. 29. Der berühmte Violoncelliſt Kraft machte Beethoven in meiner Gegenwart aufmerkſam, eine Paſſage im Finale des 3. Trio, **sulla corda g** zu bezeichnen und in dem 2. das Finale in $^2/_4$ (wie es daſteht) nicht $^4/_4$ zu ſchreiben. Beethoven nahm ſolche Bemerkungen gern an.

Hiſtoriſche Kritik.

Rochlitz (Allg. Muſ. Ztg. 1828. S. 488). Als Beethoven die Trios herausgab und bald darauf die 1. Symphonie (ſiehe **op. 21**), da behandelte ſie ein Rezenſent als konfuſe Exploſionen dreiſten Uebermuthes eines jungen Mannes von Talent, und der Rezenſent war ein tüchtiger Muſiker, wohlbewandert und mauerfeſt ſitzend in ſeiner Zeit und ihrer Theorie.

Allg. Muſ. Ztg. 1829, S. 86. Wie viele mögen in den dreißig und einigen Jahren, ſeit es zuerſt erſchien, an dem Werke Genuß gehabt haben. In dieſen Trios ſpiegelt ſich die fröhliche Jugend des Meiſters noch ungetrübt, leicht und leichtfertig (?), obgleich der ſpätere, tiefe Ernſt und die zarte Innigkeit ihn ſchon zuweilen, und dann wie ſchön, anwandelt. Ungeachtet man die Vorbilder der Mozartſchen Klavier-Quartette erkennt, leuchtet doch Beethovens Eigenthümlichkeit und

Selbſtſtändigkeit unverkennbar hervor und ſprüht flackernde, zündende Funken.

Anſicht.

Nachſuchungen in großen Sammlungen muſikaliſcher Manuſcripte würden vielleicht mehr Kompoſitionen Beethovens aus den erſten zwanzig Jahren ſeines Lebens (1770—1790) herausſtellen, als wir beſitzen. Für eine ſolche hiſtoriſch wichtige Nachleſe hätte man auf den gelehrten muſikaliſchen Forſcher Dehn in Berlin und auf den durch ſeine kritiſche Ausgabe der Oper Beethovens um die Beethoven-Literatur verdienten Profeſſor Otto Jahn zu hoffen. Die erſten 3 Klavier-Sonaten, in deren Vorrede (ſiehe dieſe bei dem Buchſtaben f. 3. Abtheilung) dem zehnjährigen Knaben Beethoven, nach dem Brauch jener Zeit in allen Beziehungen von Kunſt und Künſtlern zum übrigen Leben, ein recht unnatürlicher, altkluger Ton dem Churfürſten Maximilian Friedrich gegenüber in den Mund gelegt wird, erſchienen im J. 1783 in der Blumenleſe von Speier (vergl. Wegeler S. 16). In den zwölf Jahren, welche jene unbedeutenden Sonaten von den höchſt bedeutſamen Trios op. 1 trennen (1783—1795), hat Beethoven aber nothwendig mehr produzirt, als wir von ihm aus dieſer erſten Zeit beſitzen, wie: 1) die unbedeutenden, nicht durch Beethovenſchen Geiſt charakteriſirten ſogenannten poſthumen 3 Klavier-Quartette und 2 kleineren Klavier-Trios (Buchſtabe k und o, 1. Abtheilung); 2) die nie herausgegebene Partitur eines Ritterballets, deſſen Manuſcript in die Hände des Verlegers Dunſt in Frankfurt übergegangen iſt (Wegeler, S. 16); 3) das ſpäter in op. 52 übergegangene älteſte Beethovenſche Lied (Urians Reiſe um die Welt); 4) die 3 Hefte Veränderungen unſer Nr. 1. 5. 13 (2. Abtheilung).

Es mögen da mehr Erſtlinge verloren gegangen ſein, als von den ſpäter unter eine Opus-Zahl gebrachten oder ohne eine ſolche auf uns gekommenen Kompoſitionen (2., 3., 4. Abtheilung dieſes Katalogs) den erſten 20. Lebensjahren Beethovens zuzuſprechen ſind, wie etwa op. 25 (Serenade), op. 43 (das Ballet Prometheus), op. 49 (2 Sonates faciles), op. 52 (8 Lieder), op. 66 (Variationen, ein Mädchen oder Weibchen), op. 71 (Sextett für Blasinſtrumente), op. 79 (Sonatine), op. 81 (Sextett), op. 87 (Variationen), op. 88 (das Glück der Freundſchaft), op. 99 (der Mann von Wort), op. 100 (Merkenſtein). Siehe dieſe Zahlen und vergleiche op. 3, op. 4 (Ottetto, Buchſtabe m, 4. Abtheilung), op. 6, op. 8, deren Form und Gehalt auf die älteſten Zeiten in Beethoven hinweiſen.

Da die Opus-Zahlen von Beethoven herrühren, oder wenigſtens zu ſeinen Lebenszeiten entſtanden, ſo war der Eintheilung nach Opus-Zahlen die erſte Stelle anzuweiſen und der ganze Nachlaß des großen muſikaliſchen Dichters, nach den dieſem Erbe anklebenden, mit demſelben bereits verwachſenen Merkmalen von Opus-Zahlen (1. Abtheil.), von Nummern (2. Abth.), von unbezeichnet gebliebenen und nach dem Tode Beethovens erſchienenen (poſthumen) Werken (3. und 4. Abth.) zu inventiren.

Wir bleiben bei dieſem Rahmen; wir überfüllen ihn nicht in dieſer 1. Abtheilung durch Aufführungen von Kompoſitionen, welche mit gutem Recht erſte Opus-Zahlen trügen, durch zufällige Umſtände aber in ſpätere verlegt wurden.

Zu bemerken iſt vor Allem zu op. 1, wie Beethoven keineswegs in der Art Mozarts, als Wunderkind auftrat (ſiehe Bd. 1, S. 10). Die in der Geſchichte des Pianoforte und muſikaliſcher Literatur Epoche machenden Trios op. 1 ſind nicht die 1. Kompoſition Beethovens; ſie ſind deſſen erſte Publikation unter einer Opus-Zahl. Sie waren ein wenig verſtandenes Wunder ihrer Zeit (1795), das man einem unendlich begabten, unter den glücklichſten Kunſtverhältniſſen einer großen Reſidenzſtadt muſikaliſch ſchaffenden fünf und zwanzigjährigen jungen Manne, keinem Wunderkinde verdankte. Daß Beethoven zu verſchiedenen Zeiten, etwa einige Jahre vor 1795, an den in Form und Gehalt, wie in ihrer Behandlung des Pianoforte ſo hoch zu ſtellenden Trios op. 1 gearbeitet habe, wird dadurch wahrſcheinlich, daß das 2. Trio, op. 1 (G Dur), im erſten und letzten Satze den beiden anderen Trios entſchieden nachſteht, einer früheren Zeit anzugehören ſcheint, einer Zeit, in welcher Beethoven die durch das 1. und 3. Trio, durch das Largo und Scherzo des zweiten kühn der Haydn-Mozart'ſchen Tradition gegenübergeſtellte Behandlung der 3 Inſtrumente zu einem Ganzen noch nicht ſo klar vor Augen geſtanden haben mochte. Eben ſo mögen die Minuett, Einzelnes im Variationen-Satze des C Moll-Trios (Nr. 3) der 1. Satz des erſten dem großen Ganzen in op. 1

in der Art vorauf gegangen ſein, wie das 1. Quartett (F Dur, op. 18) chronologiſch das dritte, das 3. Quartett (D Dur, op. 18) das erſte iſt (ſiehe die Ausführungen bei op. 18).

In der Geſchichte des Klavier-Trios folgten den Beethovenſchen Trios op. 1, nicht ohne Veranlaſſung durch dieſelben, drei elegant-zärtlich angehauchte Trios des Prinzen Louis Ferdinand von Preußen (As und Es Dur), in denen das Pianoforte eine ziemlich glänzende Rolle ſpielt, wenn gleich mit wenig Abwechslung und in ſich gleich bleibenden Paſſagen, welche Beethoven weder in op. 1 noch ſpäter kennt. Auch die Motive des Prinzen ſind ſich verwandt. Eine Nachahmung der Beethovenſchen energiſchen Behandlung des Pianoforte iſt nicht ſichtbar, wohl aber der Einfluß von Beethoven im Allgemeinen. So iſt die Triolen-Figur in dem einſt beliebten Rondo des 2. Es Dur-Trios, vor der Ausweichung nach B Dur, eine Nachahmung der Hoboen-Figur im Rondo des von Beethoven dem Prinzen gewidmeten Pianoforte-Konzerts in C Moll (ſiehe op. 37). Der Klavier-Apparat in den Beethovenſchen Trios op. 1 hat heut zu Tage etwas Kindliches gegen Mendelsſohnſche*) und andere Kompoſitionen in dieſer Form, allein wie viel ideenarmer werden die beſten dieſer Art, wenn man ihnen die Klavierſtelzen wegzieht und ſie dem Ideenreichthum in den Beethovenſchen Trios gegenüberſtellt, in denen jede von den 3 Inſtrumenten vertretene Note weit über die Inſtrumente, über ein Trio hinausreicht, um in das menſchliche Geiſtesleben im großen Ganzen, wenn gleich noch in kleinen Räumlichkeiten und Verhältniſſen, einzugreifen. — Die Hummelſchen Trios ſind da nur noch glatte Klavierexempel mit Begleitung, ein Turnierplatz für den Pianiſten, die Trio-Form ſinkt zur Nebenſache herab (das J. B. Cramer in London von J. N. Hummel dedizirte Trio in E Dur). Weder der in ſeinen Ideen immer ritterliche Prinz Louis Ferdinand, noch der romantiſche Komponiſt des Freiſchützen (Klavier-Trio, Quartett), weder der formgewandte Hummel, noch der ſo viel bedeutſamere, innigere Mendelsſohn reichen an den mehr angedeuteten als ſchon geltend gemachten Ideenreichthum der Inſtrumentalerfindung in den Beethovenſchen Trios op. 1, ſo weit immer die Klavier-Technik, das techniſche Genie Mendelsſohns dieſe Arbeiten des jugendlichen Beethoven (1795) überboten und übertroffen haben mag. Soll eine Beziehung für das erſtaunliche Jugendwerk Beethovens eingegangen werden, ſo ſtehen demſelben die beiden Klavier-Quartette Mozarts im Es Dur und G Moll, aus den Jahren 1785 und 1786, am Nächſten. Was Haydn und Mozart für das Klavier-Trio geleiſtet hatten, kommt in Form und Gehalt den Trios von Beethoven op. 1 gegenüber kaum in Betracht. Beide Hochmeiſter, und insbeſondere Haydn war von der Sonate für Piano, Violine und Violoncello ausgegangen, deren es einige zwanzig von ihm, etwa die Hälfte der Zahl von Mozart giebt. In dieſen Sonaten ſind die Saiteninſtrumente Verſtärkungen, ſeltener ein polyphones Ineinandergreifen dreier Mächte zu einem Ganzen. Die Trio-Sonate iſt (ſchon in der meiſt geringeren Zahl der Sätze) eine niedrigere Stufe des muſikaliſchen Organismus, eine Stufe, die an den Beethovenſchen Begriff des Trios in op. 1 führt, dieſen ſelbſt nicht trifft. In der Haydn-Mozartſchen oder alten Welt des Trios erlebt man viel Schönes im Einzelnen (Andante des Mozartſchen Trios für Piano, Klarinette und Alt, vergl. op. 11 von Beethoven), die inſtrumentale Einheit in der Idee des Ganzen, der Erfindung erlebt man nicht, findet man erſt in op. 1 von Beethoven. Zu dem Vortrage der Trios op 1 gehört nichts weniger, als daß man ſie verſtehen, daß man mit ihnen den Platz im großen Geiſtesleben der Menſchheit einzunehmen wiſſe, den ſie in urſprünglicher Erfindung, in dem Weiterführen des Geiſtes, behaupten. Vergänglich und bereits vergangen auf dieſem Standpunkte ſind von op. 1 der 1. Satz des erſten, der erſte und letzte des zweiten, die Minuett des 3. Trios.

---

*) Niemand hat Mendelsſohn richtiger gefaßt als Jahn, wenn er (Mozart, Vorrede) ſagt: ein Meiſter, der in ſeiner Durchbildung, ſtrenger Selbſtprüfung und echtem Streben nach dem Edlen und Schönen Vorzüge in ſich vereinigte, in denen wohlthätiger Einfluß auf die Richtung der Kunſt in unſerer Zeit weſentlich begründet war. Vergl. Bd. 2, S. 216 u. flg.

Das 1. Trio (Es Dur) enthält das Beethovenſche Ur-Scherzo (vergl. Bd. 2, S. 118), eine großartige Geſangsſcene im Adagio (As Dur $^{3}/_{4}$) und einen der charakteriſirteſten, launigſten Einfälle der Inſtrumentalmuſik im Preſto (Finale), wo der Dezimenſprung von g nach b (Klavierſtimme), auf dem der kleine, genial gedachte Schlußſatz beruht, nach der alten Schreibart, der die Taktgrenze heilig war, noch nicht durch einen Achtelſtrich über die Taktgrenze hinweg verbunden iſt, was das Zuſammengehören der beiden durch das ganze Stück in Dezimen ſpukenden Noten inniger dargeſtellt hätte. Noch wichtiger geſtaltete ſich die neuere Schreibart über die Taktgrenze hinweg im Verlaufe des Preſto an der Stelle, wo die Dezimenſprünge aufeinander folgen und dennoch durch die Taktgrenze unterbrochen werden.

Zu dem richtigen Vortrage der Trios op. 1 gehört mehr, als man auf den erſten Blick in die Stimmen glaubt. Die Noten allein machen's nicht. Dieſe Trios erheiſchen eine künſtleriſche, keine dilettantiſche Behandlung: die Klavierſtimme einen in Anſchlag, Tonfülle und Nüançirung fein verſtandenen Vortrag, ſtreng wieder gegebenen Rhythmus, richtig gewählte (zum Theil äußerſt lebhafte) Bewegung, Zartheit und Innigkeit in der Auffaſſung dieſer ihrem Kern nach einfach beſchaulichen, in ſich zufriedenen, ewig jugendlichen, kleinen, aber viel bedeutenden Herrlichkeiten zu drei Baumeiſtern.

Das überwiegend in gleichen Werthen (in Vierteln, die ſpätere Beethovenſche Keilſchrift im Symphonie-Scherzo) geſchriebene Ur-Scherzo (1. Trio, op. 1) nimmt man unwillkürlich ſo ſchnell, daß die wenigen, aber wichtigen Achtel-Figuren undeutlich werden. Der Satz geht raſch, iſt er gleich nur Allegro assai, nicht Presto bezeichnet, welche letztere Bezeichnung Beethoven erſt ſpäter auf ſein Scherzo anwendet (Quartett, op. 74, op. 130, op. 131, Sonate, op. 109). Gewöhnlich kommt man in dem Scherzo bis an die letzten Grenzen der Geſchwindigkeit. Man hat ſich da zurück zu halten und dem ſüß wiegenden, von den Saiteninſtrumenten auf den Grundakkorden der Harmonie ſanft geſchaukelten Trio des Scherzos (As Dur), den auf dem Pianoforte größt möglichen Geſang durch ein in allen Lagen gleich gebundenes Spiel zuzuwenden. In ahnungsvollem Säuſeln eines Zauberbaumes ſpricht das Trio des Scherzos zur Seele. Das Largo (E Dur $^6/_8$) des 2. Trios op. 1 (G Dur) ſpielt in einem Münſter, auf der Orgelbank, in Erwartung einer Kirchenfeierlichkeit. Das Scherzo iſt nicht weniger Beethovenſch charakteriſirt, wenn gleich der Menuett-Tradition näher ſtehend, als das Ur-Scherzo im Trio Nr. 1. Die Figur auf einer Note (g) in der Violinſtimme (ſiehe eine Bemerkung Duports bei op. 5) zu Anfang des Finals, auf welcher dieſes beruht (ſie fordert vom Geiger einen ganz unabhängigen Arm), wechſelt in der Klavierſtimme zwiſchen g und a, verläuft nicht auf g allein (eilf Sechzehntheile hintereinander). Die dürftige Mechanik des alten Klaviers (ſiehe die Bemerkungen bei op. 2 gegen Ende) hätte eine und dieſelbe raſch eilf Mal nacheinander ausgeworfene Note nicht deutlich ausgegeben. Nur aus dieſem Grunde kann Beethoven die Figur in der Klavierſtimme zu zwei Noten ausgeſchrieben haben. Heut zu Tage, wo man bei der vervollkommneten Konſtruktion der Pianoforte, beſonders auf Flügeln à double échappement, ſolcher kleinen mechaniſchen Hinderniſſe Herr wird, darf es dem Pianiſten erlaubt erſcheinen, gleich den beiden Geigern, die Figur auf einer Note zu machen, wodurch die Nachahmung ſich entſchieden herausſtellt und eine Identität in der Stimme erreicht wird, wie ſie in der Abſicht des Komponiſten liegen mußte. Es iſt die einzige Stelle im ganzen Beethoven, in der man ſich eine geringe Veränderung geſtatten darf, weil, was da ſteht, aus Gründen da ſteht, die jetzt wegfallen. Nur bis auf ein Häärchen ſicher muß man ſeiner Sache dabei ſein. Wenn Liſzt das Trio Beethoven verſpielen könnte, er ſchmetterte ihm gewiß nur die eine Note eilfmal hinter einander zu.

Das dritte Trio op. 1 zeigt im erſten wie im letzten Satze eine jener Zeit (1795) noch gänzlich unbekannte Klavier-Bravour, die im Ausdrucke, nicht in Paſſagen liegt und das großartige Werk noch jetzt und bis nach Kamtſchatka (ſiehe Bd. 2, S. 389) auf dem Konzert-Repertoir erhält. Wenn das Finale Prestissimo bezeichnend iſt, ſo will das nur ſagen, ſchneller als die Preſtos in den beiden erſten Trios op. 1, zu einer Zeit, wo die Haydn-Mozartſche Tradition ein Preſto nicht ſchneller haben wollte, als man jetzt ein Allegro molto nimmt. Das Prestissimo iſt ſo ſchnell als möglich, aber nicht auf Koſten der Deutlichkeit in allen Stimmen, zu ſpielen. Man würde dieſen wie eine Rakete hinſprühenden Satz jetzt nicht mehr als Prestissimo vorgetragen wiſſen wollen, weil der höchſte Grad der Bewegung auch nur die höchſte Spitze eines Satzes, nur bedingt ein Ganzes für ſich ausmachen kann (vergleiche das Finale in der Sonate op. 53, den Schluß der Chor-Symphonie). Die Tempobezeichnung Prestissimo findet ſich ſelbſtſtändig nur noch in zwei Sonaten (op. 2, Nr. 1, op. 109); im C Moll-Trio op. 1 iſt dieſelbe keineswegs der äußerſte Grad der Geſchwindigkeit nach unſeren Begriffen. Nur Virtuoſen werden den Satz wiederzugeben im Stande ſein; ein furchtloſer, viel gewitzigter Pianoforte-Dilettant unſerer Tage mag ſich indeß immerhin von Virtuoſen auf den beiden Saiteninſtrumenten ins Schlepptau nehmen laſſen und mit der letzten Brandung, in den Ausgängen in G Dur, noch glücklich das rettende Ufer erreichen. Die letzten G Dur-Skalen ſind dabei als Melodie zu behandeln.

Like music on the waters. Byron.

In dem Trio der Menuett des G Moll-Trios findet ſich ein für leichtgehende Wiener Inſtrumente berechnetes glissando in Oktaven für die rechte Hand. Wer es kann, mache wie Adolph Henſelt in Petersburg (ſiehe Bd. 2, S. 333) einen prachtvollen Doppellauf mit beiden Händen in der Applikatur; wer das nicht vollkommen herausbringt, bediene ſich lieber der rechten Hand allein in der Applikatur zu einer nüancirten Zeichnung der Sechzehntheile ohne Oktaven, als des auf tief gehenden Inſtrumenten immer etwas rohen, an ſich unmuſikaliſchen, weil mechaniſch gegebenen, nicht muſikaliſch, d. h. denkend und fühlend, erzeugten glissando in Oktaven, das in Bravour-Paſſagen (Konzertſtück von Maria Weber), nicht in der feinen Muſikordnung der Kammer, an ſeinem Platze iſt.

Man hört die Trios op. 1 oft die kleinen nennen, zum Unterſchiede der Trios op. 70, op. 97. Klein ſind ſie nur, weil es größere giebt; für ſich verſtanden ſind ſie groß, wie der Geiſt, der ſie ſchuf. Nur Beethoven ſelbſt übertraf ſie, zunächſt in den noch traditionsfreieren Violin-Trios op. 9 (ſiehe dieſe).

Die Trios op. 1 ſind polyphoner als die Mozartſchen Klavier-Quartette, denen doch ein Inſtrument mehr (die Bratſche) zur Seite ſtand. Dies ſoll kein Vorwurf gegen Mozart ſein. Die Stunde Beethovenſcher Polyphonie hatte noch nicht geſchlagen. Die Beethovenſche Vielſtimmigkeit iſt aber das Erfaſſen aller Dinge in Einem, in dem Inſtrumentalen.

In den Trios op. 1 iſt Alles Inhalt. Kein Gemeinplatz, nichts Conventionelles, wie in den Klavier-Quartetten und noch in dem unſterblichen Quartett für Pianoforte und Blasinſtrumente von Mozart (ſiehe op. 16) das Zöpfchen hie und da zum Geiſte herausſtreckt. In op. 1 ſchürt Beethoven einen Feuergeiſt, der die alten Klavier-Galeeren noch auf dem Grunde des Meeres der Zeit verzehrt. Siehe die Trios unter den Händen eines Pianoforte-Virtuoſen erſten Ranges in Rußland, Bd. 2, S. 333.

* * *

3 Sonaten für Pianoforte, F Moll, A Dur, C Dur, Jo- Op. 2.
ſeph Haydn gewidmet, erſchienen 1796 (1. — 3. Solo-Sonate). (Artaria, Wien). Im Ganzen 20 Ausgaben. Arrangirt für 2 Violinen, Alto, Violoncello von Brand, für Pianoforte vierhändig von Schwenke. Das Largo der zweiten und Adagio der dritten Sonate für Orcheſter vom Ritter Seyfried, für Geſang und Pianoforte das Adagio der erſten (die Klage:

Mein Glück iſt entſchieden) von Wegeler: das Allegro der erſten mit Worten aus Schillers Sehnſucht, das Largo und Scherzo der zweiten über die Texte: „Schau ich in's Auge ihr" und Wiederſehen von Silcher.

Ries S. 125 nennt ſie die Rieſen-Sonaten.

Wegeler S. 29. Beethoven ſpielte dem Veteranen Haydn ſeine ihm dedizirten Sonaten beim Fürſten Lichnowski vor. (Vergleiche B. 1. S. 21.)

Man ſieht gewöhnlich die Adagios in den 3 Sonaten hervorziehen. Die in den erſten 40 Jahren dieſes Jahrhunderts unter den Anhängern der Haydn-Mozartiſchen Schule viel verbreitete Anſicht, das Adagio ſei die eigentliche Stärke Beethovens, entſtand daraus, daß man leichter den Theil als das Ganze verſtand. Dieſe Anſicht war zu bequem, um nicht in Paris Vertreter zu finden. Berlioz (Voy. musical p. 361) ſagt von Beethoven im Adagio, was man mit eben ſo gutem Recht in allen Satzformen von ihm ſagen kann: „daß er, wie der Adler im Aether, in Gefühlshöhen ſchwebe, unter denen andere Weſen den Tod finden (planant calme et solitaire dans l'éthre, comme l'aigle des Andes, à des hauteurs, au-dessous desquelles les autres créatures ne trouvent plus que l'asphyxie et la mort).

Der tiefe Gehalt der Adagios in den Sonaten op. 2, beſonders des Adagios in E Dur der C Dur Sonate, trugen viel zur Befeſtigung einer das Beethoven'ſche Adagio bevorzugenden Meinung bei. In den Sonaten op. 2 ſind die Adagios allerdings das Bedeutendſte, der Kern. Hieraus folgt aber noch nicht, daß das Adagio das Bedeutendere in Beethoven überhaupt iſt. Das Genie Beethovens iſt in allen Inſtrumentalformen gleich fruchtbar. Die Form vermochte nichts über ihn, er Alles über die Form. Zugeben kann man nur, daß er in ſeinen erſten Werken das Adagio wo nicht mit beſonderer Vorliebe, ſo doch mit dem meiſten Glück behandelte, ohne daß deswegen die erſten Sätze, Scherzos, letzten Sätze weniger Intereſſe böten. Nur chronologiſch iſt das Adagio die bedeutendſte Erſcheinung in Beethoven in den Trios op. 1, in den beiden erſten Pianoforte-Konzerten (op. 15, op. 19), in den erſten Sonaten op. 2, op 7, op. 10 Nr. 3, op 12 Nr. 3 und noch im erſten Quartett op. 18 Nr. 1 und im Septett op. 20.

Selten kommt der Haufe von einer vorgefaßten Meinung zurück, in die er ſich einmal bequem eingelebt hat.

Der Charakter Beethovenſcher Erfindung iſt Urſprünglichkeit. Beethoven ergreift ſo gewaltig, daß man nicht Zeit hat, ſich über die für den Eindruck angewandten Mittel viel Rechenſchaft zu geben. Der Gedanke, es könnte bei ihm etwas anders ſein, kommt Einem nicht. Seine Idee kann unverſtanden bleiben, was ſie mit jedem Schönen theilt; Niemandem wird allen Ernſtes einfallen, in Beethoven beſſern, ändern zu wollen. Der unmuſikaliſchſte Ort der Welt nach London, Paris, hat hierin eine Ausnahme machen wollen (ſiehe die von einem Pariſer konſtatirte Theilnahme bei op. 21). Was Fétis für die Paſtoralſymphonie leiſten wollte, iſt ein vereinzeltes Beiſpiel von Magiſter-Verirrungen (ſiehe das Nähere

S. 76 B. 2). Urſprünglich, vor Allem, iſt Beethoven dann auch in den Adagios der Sonaten in op. 2. Die Adagios der ganzen erſten Periode ſind indeß nicht ſchöner als die Mozartiſchen. Das Unendliche läßt keinen Vergleich zu. Die Beethovenſchen ſind nur weſentlich anderer Natur, ernſt, ſtill erhaben, ohne ſinnliche Beziehung auf das Leben. Da die Adagio-Form, eine Art verklärter Klage, Herzensergießungen näher ſteht als andere Satzformen, ſo wirkte naturgemäß auf das Adagio bei Mozart und Beethoven der weſentliche Unterſchied des Charakters, der Lebensanſchauungen beider Meiſter. Mozart war bekanntlich von einer unbezwinglichen, demonſtrativen Zärtlichkeit, ein Hauptſchlüſſel zum Verſtändniß ſeiner ganzen Art und Weiſe. Mozarts Spielgenoſſe, Schachtner, ſchreibt über ihn: „Zehnmal an einem Tage fragte er mich, ob ich ihn lieb hätte, und wenn ich es zuweilen, auch nur zum Spaß verneinte, ſtanden ihm gleich die hellſten Zähren im Auge, ſo zärtlich und ſo wohlwollend war ſein gutes Herzchen" (ſiehe Mozart von Jahn S. 30).

Solche Thränen waren der Ausdruck des überſtrömten Herzens des einzigen Wunderkindes, das ein Wundermann geworden, des in allen Dingen bedeutſamen Wunderkindes, das ſich der großen Kaiſerin Maria Thereſia ſelbſt auf den Schooß ſetzen durfte und von allen Damen am franzöſiſchen Hofe geküßt ſein wollte, bevor er Klein und Groß, Gelehrte und Ungelehrte an ſeinem Cembalo in Erſtaunen ſetzte.

Beethovens Thränen kennt man nur als muſikaliſche

Gedanken. Beethoven war verſchloſſener, tiefer, würdiger, und deshalb nicht ſo allgemein menſchlich liebenswürdig.

Zärtlichkeit iſt der Hauptcharakter des Mozartiſchen Adagios, das, weil das Theater hauptſächlich der Mozartiſche Zärtlichkeitsaltar war, gewöhnlich eine dramatiſche Wendung nimmt. Eine in Scene geſetzte Zärtlichkeit iſt die Seele der Adagios in den Soloſonaten, in den Doppelſonaten (31., 36., 39. für Pianoforte und Violine), in der zu wenig bekannten, von Schwenke verdienſtlich als Pianofort-Quintett arrangirten Serenade für 13 Blasinſtrumente, im Klarinett-Quintett, in den meiſten Quartetten (D Moll), Quintetten (G Moll), weniger in den Symphonien von Mozart, welche etwas kälter und mehr als techniſche Aufgabe gehalten ſind. Dieſe Adagios gehören zu dem Schönſten, was je in einer Kunſt geſchaffen wurde. Nicht unbedingt möchte man denſelben die Beethovenſchen Adagios der erſten Periode ganz an die Seite ſtellen. Das Haydn-Mozartiſche Adagio ließ Beethoven erſt in der zweiten Periode, dann aber auch weit hinter ſich, nicht in dem Kunſtwerth, ſondern indem er den Begriff zu einer von jenen Meiſtern nicht geahnten Höhe, zu einem tragiſchen erhob, der die Antike mit der Romantik verſchmolz, (C Dur Quintett op. 29, C Moll Sonate für Pianoforte und Violine op. 30, 4. Symphonie, F Dur Quartett op. 59), zu einem Begriff, deſſen höchſte Spitze in dem unvergleichlichen Adagio der Chor-Symphonie liegt.

In den Sonaten op. 2 und vorzüglich in den Adagios derſelben fing Beethoven damit an, ſich Mozart gleich zu ſtellen. Ein Anfang, wie ihn die Geſchichte nur Beethoven zuerkennt. Seine Art, das alte Klavier in op. 2 zu behandeln, reicht ſogar weit über das Mozartiſche Cembalo hinaus, ſtellt ſich noch im vorigen Jahrhundert auf den Standpunkt unſeres Pianoforte. *)

Beethoven, der auf die für eine ſo frühe Zeit erſtaun-

---

*) Schön ſagt Jahn (Mozart S. 557): Das Adagio der Inſtrumentalmuſik in ſeiner ſchönſten Vollendung iſt eine ächt deutſche Schöpfung, ſie iſt das was ſie iſt, unabhängig von dem Einfluß der neu erwachten deutſchen Poeſie geworden; daß ein und derſelbe Frühlingshauch beide im Weſentlichen zur gleichen Zeit erweckte, mag uns ein Zeugniß ſein, daß der ächte Geiſt des deutſchen Volks in beiden die Schwingen regte. Daß es in neueſter Zeit ſo ſelten gelingt, in dieſer Richtung zu befriedigen, mag auch charakteriſtiſch ſein. Schumann, der wiederholt auf dieſe Erſcheinung hingewieſen hat, meinte, es ſcheine dies (das Adagio) eine abgeſchloſſene Muſik und man würde auf neue Mittelſätze anderen Charakters ſinnen müſſen (geſammelte Schriften I. S. 283, 289).

Das Beethoven'ſche Adagio war wahrlich nicht abgeſchloſſen. Das Genie des Meiſters, keine neuen Mittelſätze ſind erforderlich, es unendlich fortzuſetzen, wie es ſich unendlich giebt. Neue Mittelſätze erfand bereits Beethoven, aber nur als Novität, nicht als abſoluten Erſatz für das Adagio, ſein Allegretto, wo es die langſame Bewegung ausmacht (7. 8. Symphonie), das Berlioz mit Adagio (!) verwechſelt (ſiehe die Stelle bei op. 21 und über die neuen Mittelſätze unſere Unterſcheidungen in B. 2. S. 121). Die Quelle aller und jeder Dichtung, des erhöhten Seelenlebens verſiegt nicht. Es braucht nur des wahren Brunnenmeiſters, geſunder Kunſtzeiten, geſunder Künſtler, keiner Seher, die den Pol der Krankheit für den Pol ihrer Geſundheit nehmen. Robert Schumann war nie kranker, als vor ſeiner Krankheit.

lichen Trios op. 1 dieſe für jene Zeit als Solo-Stücke vielleicht noch erſtaunlicheren Sonaten folgen ließ, erhob ſich damit von ſeinem Sitze in dem Haydn-Mozartiſchen Hauſe, daß er das Dach deſſelben davontragen mußte. Die Magiſter erblickten denn auch nur dieſen Einſturz ihrer Altäre. Der große Haydn ſelbſt, dem Beethoven ſein op. 2 gewidmet und vorgeſpielt hatte (ſiehe oben Ries), meinte, der junge Mann (26 Jahre alt) habe gewiß Talent, müſſe aber noch viel lernen. Was hätte Beethoven außer Geduld zu lernen gehabt? — Er hatte zu leben, um zu ſchaffen. Dieſe Ueberhebungen des Künſtlers auf den Höhepunkten des Lebens, gegen den Künſtler, der die erſten Stufen deſſelben betreten, werden immer dieſelben bleiben. Die Namen wechſeln, die Menſchen bleiben in ihren Schwächen dieſelben. Mozart machte es 10 Jahre früher gerade ebenſo mit Beethoven (ſiehe Bd. 1, S. 15).

Die erſten Sätze der erſten und dritten, nicht auch der zweiten Sonate op. 2 wurden innerhalb der Haydn-Mozartiſchen Schulwürde geboren. Das Motiv der zweiten Sonate zeigt indeß in den die charakteriſtiſchen Noten der Tonika von F Moll erſtürmenden Vierteln eine Ungeduld, die der Schulbank wenig bekannt war und ſich im Verlaufe des feurigen Satzes in dem Fes und in andern tief einſchneidenden Noten genügt. Vielleicht verſteckt Beethoven einen kleinen ſatyriſchen Hieb auf die „fingerſätzigen“, wohl renomirten Cemballiſten, ein Ausdruck Mozarts, wenn Beethoven, was er bei wichtigeren Gelegenheiten unterläßt, einem einfachen Gange von C bis As, durch $1^1/_2$ Oktaven, noch einen Fingerſatz mit auf den Weg giebt. Beethoven war Klavier-Virtuoſe, er war dies aber nicht nach unſern Begriffen, ſondern in ſeiner Weiſe, Muſik al fresco zu malen, und wäre es auf einem Klavier. Ein großes gebundenes Spiel zeichnete ihn aus, wie uns Ries, dürftig genug für einen Pianiſten von Fach, erzählt. Die von Beethoven ſelbſt gebrauchten Fingerſätze dienten gewiß ſeinen immer ſymphoniſtiſchen Ideen, waren keine zu oft und ſchulgerechte, ſchon deshalb nicht, weil Beethoven nie einer Schule angehören wollen, weil er überhaupt den Mitteln keinen großen Platz einräumte und ihrer gern über die Zwecke vergaß.

War das Leben im Geiſte, ein geiſtiges Durchdringen des techniſch gegebenen Apparates überwiegend in Beethoven, ſo mußte dieſe Richtung noch mehr im Wiedergeben des in dieſem Sinne Geſchaffenen bei ihm hervortreten, weil keine Ausführung, auch nicht die gelungenſte, dem wahren Künſtler je ganz ſo viel wiedergegeben zu haben ſcheinen wird, als er in die Ausführung legte. Was der Künſtler hingegen in ſeine Compoſition gelegt hat, wird für ihn nur immer mehr darin erhalten ſein. Die Urſache hiervon liegt in den aller Mechanik gezogenen Grenzen, welche das Seelenleben nicht kennt. In dieſem Konflikt des Endlichen mit dem Unendlichen in der Kunſt iſt das tiefe Wort zu verſtehen: „intelligitur plus semper quam pingitur et cum ars summa sit, tamen ingenium ultra artem est.“

Die in den Sonaten von Beethoven uns gegebenen Fingerſätze ſind entweder unnütz oder für unſere Inſtrumente nur ausnahmsweiſe die guten (ſiehe die unbequemen Fingerſätze im Trio der Menuett der 1. Sonate op. 2, im Scherzo der A Dur-Sonate op. 2, im erſten Satz des 3. Trios op. 1, im Schlußſatz der Sonate op. 109, im erſten Satze der Rieſen-Sonate op. 106, in op. 78 [Finale] und Nr. 1, 2. Abtheilung des Kataloges).

Daß Beethoven es mit dieſen ſporadiſch in ſeinen Klavierwerken verbreiteten Fingerſätzen nicht allzu ernſthaft meinte, daß er ihnen keine beſondere Bedeutung zuſchrieb, geht ſchon daraus hervor, daß man keine Fingerſätze in den Pianoforte-Konzerten findet, wo die Veranlaſſung ſo viel näher lag, etwas von dem Standpunkte des Inſtrumentes für daſſelbe zu thun, wo es konzertirend, mithin mit einer gewiſſen Selbſtſtändigkeit auftritt, die es nicht in dem Grade in den Sonaten behauptet, welche als ſymphoniſtiſche Ideen verſtanden ſein wollen, die auf einem Klavier zum Ausdruck kommen.

Etwas Anderes iſt es mit dem von Beethoven erfundenen Fingerſatze im Scherzo der Sonate für Piano und Violoncelle op. 69, im Arioſo der Sonate op. 110, im Adagio der großen Sonate op. 106, wo ein Wechſeln zwiſchen dem 4. und 3. Finger der rechten Hand, auf einer ſynkopirten (ſtummen) Note, einen eigenthümlichen, vor Beethoven ganz unbekannten Effekt hervorbringt, wie davon an den einſchlagenden Stellen näher die Rede ſein wird.

Das Finale der 1. Sonate op. 2 (ein Preſtiſſimo im Sinne des Finale im C Moll-Trio op. 1, ſiehe dieſes) war das dramatiſchſte Stück der Zeit für Klavier ohne Begleitung, das Finale in der Fantaſie und Sonate von Mozart (C Moll) nicht ausgenommen. Im Jahre 1796 hatte ein Finale, das gefallen wollte, nur recht tändelnd, ein Rondochen, wo möglich ein muſikaliſches Späßchen zu ſein. Das iſt nun dieſes Prestissimo nicht, ſondern ein dem Prestissimo in op 1, Nr. 3 ebenbürtiger, ſehr ernſt und leidenſchaftlich gemeinter, meiſterhaft durchgeführter Satz.

Der 1. Satz der A Dur-Sonate op. 2 iſt ein kurz angebundener Rhythmus in ſymphoniſtiſcher Durcharbeitung des 2. Theils, ein Vorläufer der in größerm Style geſchriebenen ſpäteren, ſymphoniſtiſch gehaltenen Sonaten (op. 10 D Dur, op. 27 Es Dur, op. 28, 31, 53, 57, 81). Der Stereotypismus der alten Schule hält vor der friſchen Lebenswelle in A Dur, op. 2. nicht Stand. Selbſt einem tüchtigen Pianoforte-Virtuoſen unſerer Tage wird nicht leicht fallen, dieſen 1. Satz (Allegro vivace $^{2}/_{4}$) bei ſeiner äußerſt lebhaften Bewegung, bei ſpringenden Triolen-Gruppen von 12 Sechzehntheilen auf einen kurzen Takt ($^{2}/_{4}$) untadelhaft in Styl und Auffaſſung wieder zu geben. Um dahin zu kommen, dürfte kaum und nur bei einer virtuoſenmäßig ausgebildeten linken Hand, erläßlich ſein, die im Baß geſchriebenen Triolen (32. Takt) zwiſchen beide Hände auf eine geſchickte Weiſe zu vertheilen. Des Cembalo, der Kielen- und Tangenten-Flügel, der Pantalon jener Zeit, dieſer dürftigen Inſtrumente hat man ſich zu erinnern, will man ſich davon Rechenſchaft geben, wie weit Beethoven die Mittel überflog, um dem Zweck ſtehen zu bleiben. Die beſchänkte Räumlichkeit dieſer ſonoren Käſtchen erlaubte denn freilich keine Umkehrungen der unter die Hände des Ausführenden und die Stimme der Harmonie vertheilten Rollen. Die Grenze der Hände war ſo ziemlich das mittlere f zwiſchen der 1. und 2. Linie im Violinſchlüſſel. Ging es links hinunter, ſo hatte damit die rechte Hand zuzuſehen, ging es rechts hinauf, ſo wartete die linke.

Wo der Effekt ein gut muſikaliſcher iſt, da iſt heut zu Tage das gute Recht auf dem Pianoforte.

Die in der Oberſtimme vorkommenden Triolen-Figuren im 1. Satze der A Dur-Sonate op. 2 (83—84., 87—88. Takt des 1. Theils) werden immer etwas geſtolpert, unmuſikaliſch ausfallen, wenn man nicht die zweite Note jeder Gruppe (e, h, gis 83. Takt u. ſ. w.) mit der linken Hand, die beiden folgenden Noten der jedesmaligen Gruppe mit der rechten Hand macht. Der hier von Beethoven notirte Fingerſatz beweiſt, daß er die Gruppen verbunden, nicht gebrochen haben wollte, genügte aber nur in den kleinen Dimenſionen des alten Klaviers, wo man kein großer Springer zu ſein brauchte, um weit zu kommen. Ebenſo hat man das Achtel (a, e), in welches die im Baß geſchriebenen Triolen im Violinſchlüſſel auslaufen (36. 96. Takt des 1. Theils), mit der rechten Hand abzufangen und nicht der in dieſen Lagen unſicheren linken Hand zu überlaſſen.

Nachdenken, muſikaliſches, durch muſikaliſchere Inſtrumente (Geigen) ausgebildetes Gefühl, werden Jeden, dem es Ernſt iſt, über ſolche Mittel zu muſikaliſchen Zwecken belehren.

Es giebt nur wenige Haydn'ſche und Mozart'ſche Sonaten, deren 1. Satz im $^{3}/_{4}$ Takt geſchrieben iſt. Es ſind gewöhnlich ſchwächere Sätze (C Dur-Sonate von Mozart $^{3}/_{4}$). Begegnet man bei Beethoven einem erſten Satze im $^{3}/_{4}$ Takt, wie in der A Dur-Sonate op. 2, ſo iſt dies immer eine beſondere Kraftäußerung. Seine Idee wird prägnanter, er faßt ſeinen Gedanken kräftiger (Kyrie der 1. Meſſe op. 86, die erſten Sätze in der C Moll und Chor-Symphonie, in der Paſtoralſymphonie).

So iſt es denn auch und zum erſten Male in dem Allegro vivace $^{3}/_{4}$ der A Dur-Sonate op. 2. Der 1. Theil ſchließt mit 3 Akkorden auf der Dominante (e), dieſer Schluß iſt auch der Anfang des 2. Theils, dann folgen 2 Takte Pauſen, dann ſteht e wie eine verlorene Schildwache allein da, zu dieſem e treten kleine Terz und Quinte (g, h), dann erſcheint e und g ohne Quinte. Pauſe — die Schleuſe öffnet ſich und das Thema ſtürzt auf dem 4. Achtel, das die Pauſe frei ließ, mit C Dur in vollen Wellen hervor. Eine geniale Behandlung des 2. Theils, ohne das Thema zu verlaſſen. Wichtig iſt der Theilungsſtrich vor dem e, weil nur ſo das e auch noch als Auftakt, wie zu Anfange des Satzes, erſcheint und die höchſte Symmetrie erreicht wird. Der ganz unvorbereitete Eintritt in C Dur kräftigt die Grundidee, bringt in ihr das Männliche zum Weiblichen. Freilich würde erſt unter dem Tremolo der Seiteninſtrumente im Orcheſter der ganze Effekt mit dem 9. Takte (ss) erreicht. Und das iſt das ſymphoniſtiſche Wahrzeichen des Werkes. Nachdem er ſein Thema vielfach den vom Tremolo der Quartetts getragenen Blasinſtrumenten Preis gegeben, auch bei F Dur eine Büſte gemacht hat (40. Takt), bricht der Meiſter durch das für den Ausführenden dornige Geſtrüppe ſeines Mittelſatzes, pflückt er an dem Rande eines murmelnden Baches eine Melodie (81. Takt), welche an ſlaviſche Geſangsweiſe ſtreift und zur Repriſe des Hauptmotivs in A Dur führt.

Dieſer 1. Satz war im Horſte gebettet, aus dem ſich, 17 Jahre ſpäter, der Adler der A Dur-Symphonie erhob.

Höchſten Verwerthungen des Themas (der Idee) durch muſikaliſche Technik, wie ſie der erſte Satz in der A Dur-Symphonie bietet, präludirt, ſo zu ſagen, der erſte Satz der A Dur-Sonate op. 2 in der Seele des Dichters. Nicht durch die gleiche Tonart erinnert die A Dur-Sonate, etwa mnemoniſch, an jene Erſcheinung ſo viel größerer techniſcher Triumphe (ſiehe op. 92); ſondern durch freiere Anwendungen des rhythmiſchen Styles, als ſie im vorigen Jahrhundert vorkamen. Die leicht geflügelte Libelle des erſten Satzes der erſten Beethovenſchen A Dur-Sonate (vergl. op. 101) wurde nicht für Abonnenten in Muſikleihhandlungen geſchrieben, die ſich in ſteifen, unverwüſtlichen Mappen ſelbſt das Klavierfutter zu Hauſe tragen, um dem Familienkreis mit ihrer Fingerfertigkeit einen heiligen Schrecken einzujagen. Damen insbeſondere, die ſo gewappnet in's muſikaliſche Feld ziehen, ſollten nicht die A Dur-Sonate fouragiren. Der Effekt in der Ausführung iſt kein ſchlagender. Der 1. Satz der Sonate, welche ſich damit über ihre Geſchwiſter in op. 2 ſtellt, iſt eine Weiterbewegung des menſchlichen Geiſtes nach der Seite rhythmiſchen Styls, kein Schauſtück. Die Ausführung bringt die Gefahr, daß der Takt allein, pulverſtrecken auf dem Felde der Ehren liegen bleibe, wenn der Pianiſt nicht den Satz in höherer Auffaſſung, in mundo majori, wie ein Sieger aus dem Aermel zu ſchütteln weiß, was nicht leicht iſt. Aufmerkſam zu machen iſt der Ausführende auf die ſchwierigen Stellen, in denen Beethoven im Mittelſatze in drei Etagen Imitationen baut (59.—81. Takt des 2. Theiles des 1. Satzes). Das im 60. Takt als kleine, mit g arpeggirte Note dargeſtellte e im Violinſchlüſſel iſt die Imitation der gleichen großen Note (Achtel) in der Oberſtimme. Und ſo alle kleine Noten dieſes imitirten (fugirten) Sätzchens, das der Ausführung in dieſen kleinen Noten die große, der imitativen Symmetrie unentbehrliche Hauptnoten, nicht etwa Arpeggiaturen ſind, ſo große Schwierigkeiten bietet, daß ſelbſt ein Virtuoſe vor der Stelle ſtehen bleiben mag. —

Große Künſtler, welterfahrene Köpfe, wie der große Lablache, dieſer viel gewanderte Ulyſſes der italieniſchen Kunſtidee, äußerten uns oft, wie ſie ſich ganz beſonders von den früheſten Werken Beethovens angeſprochen fühlten. Es liegt allerdings für das Ohr ein eigenthümlicher Jugendreiz in dieſen Fortſetzungen Mozarts nach Genierecht. Es braucht keiner Anſtrengung des Gedankens, um dem Dichter zu folgen, ihn zu genießen. Eine beſcheidene Feldblume, gefällt ſich ſein Geiſt auf den Fluren ewiger Sonnen, treibt er auf den Wellen des ſilberhellen Baches, der ſie nährt. Was er von Schickſal und Tod kennt, iſt das Fortgetragenwerden auf dem Rücken ſpielender Najaden. Weil es Frühlinge giebt, kommt aber darum nicht minder der reifende Sommer, der genießende Herbſt, der ſie Alle in tiefen Gedanken vollbringende Winter.

Und ſo in Beethoven.

Man wird immer beobachten, wie das erſte muſikaliſche Alter ſich an den Sommer in Beethoven hält, das reife und nachdenkliche an Herbſt und Winter, das ergraute immer nach den Frühlingen greift. Dieſe nicht weniger im Leben zu machende Erfahrung iſt das Geſetz, welches den Greis das Jugendalter am ſchönſten finden läßt, das, was er nicht hat. —

Da, wo Du nicht biſt! —

Solche Unterſcheidungen in Beethoven treffen gar nicht Beethoven, ſondern die Alters- und Geiſtesſtufen, von denen aus die Menſchen ſich den Genius anſehen und beurtheilen.

Das Adagio der A Dur-Sonate op. 2 (Largo appassionato $^3/_4$ D Dur 80 Takte) iſt ein kleines Oratorium in Händelſchem Geiſt, zu dem man ſich die dicken pizzicato der Kontrabäſſe hinzu denken muß. Auf den Schwung dieſes erhabenen, im feierlichſten Kirchenſtyle geſchriebenen Satzes, eine wahre Paſſionsmuſik für Klavier, laſſen ſich die Worte des Bratſchiſten Fidelius gegen den Rathsthürmer anwenden: „Bedenkt ſelbſt, Balthaſar, mit welchen Empfindungen ſtreicht Ihr den Baß bei den punktirten Sechzehntheilen des Solo's im Händelſchen Meſſias:

„Er gab den Schlägen ſeinen Rücken, ſeine Wangen der bitteren Wuth.“

Würdet Ihr Grauſen und Entſetzen verbreiten, wenn Euch der Enthuſiasmus nicht aus der Seele in die Knochen führe?" (Weißflog Phantaſieſtücke 5. B. S. 14).

Seyfried hat das Prachtſtück für Orcheſter eingerichtet. Es iſt aber mit dergleichen ein mißliches Ding. Es fehlen die ſymphoniſtiſchen Ausführungen welche Beethoven nicht verfehlt hätte ſeiner Idee im Orcheſter zu geben. Was dem Pianoforte genug war, iſt dies noch nicht dem Orcheſter. Marx (Kompoſitionslehre B. 3. S. 117) ſagt von dem Satz: „Die Form des hochſinnigen Largo iſt die zweite Rondoform. Der Hauptſatz ſtellt in D Dur den erſten vollkommen im Hauptton ſchließenden Theil eines Lieds auf, dem der zweite Theil folgt, in A Dur auftretend und dann auf das Hauptmotiv und den Hauptton zurückkehrend. Nach vollkommenem Abſchluß und ohne weitere Ueberleitung ſchließt ſich nun der Seitenſatz in H Moll an. Dieſer hat unverkennbar eine liedförmige, aber keine organiſirte Geſtalt. Er tritt mit einem Satze (19. die letzten 3 Achtel bis 23. Takt erſtes Achtel), den man für einen erſten Theil zu achten hätte, an; nun aber wird derſelbe Satz bis zum 22. Takt in einer Mittelſtimme, und verändert (23.—26. Takt) in dem eben erreichten Fis Moll wieder gebracht, dann aber ſogleich gangförmig nach G Dur, der Unterdominante des Haupttones, von da weiter auf A als Oberdominante geleitet und der Hauptſatz wiederholt. In dieſer Wiederholung iſt nur der Anfang des zweiten Theils leicht, durch bloße Verſetzung der Stimme (eine Oktave tiefer (39. die 3. letzten Achtel 40. Takt) verändert. Wenn nun Beethoven nach dem vollſtändigen Abſchluſſe des Hauptſatzes weitergeht (50.—52. Takt), in D Dur ſchließt und dieſen ganzen Satz (50.—52. Takt) in mehr ausgeführter Figuration wiederholt: ſo muß man darin einen Anhang erkennen. Nun aber fühlt ſich der Komponiſt über alle dieſe Zwiſchenreden hinaus von dem edlen Sinne ſeines Hauptſatzes angeregt, ihm neue und großartigere Entwicklung zu geben. Noch einmal ſetzt das Hauptmotiv, in Moll und mit voller Energie ein, erhebt ſich aber in Kraft nach B Dur, ſteigert ſich und — wendet ſich auf die Dominante des Haupttons zurück; denn allerdings konnte mit ſo fremdartiger Erhebung nicht charaktergemäß geſchloſſen werden. Daher kehrt nach einem Orgelpunkt von 4 Takten abermals der vollſtändige Hauptſatz (68. Takt), nämlich der 1. Theil, der ja ſein Kern und auch der Hauptinhalt des 2. Theils iſt, in D Dur und mit neuer, zartſinniger Figuration wieder; ſtatt des 2. Theils, deſſen eigenthümlicher Inhalt ja im erſten Verſuch eines Anhangs (50—52. Takt) vorweggenommen iſt, beſchließt nun ein ſehr einfacher Anhang das innerlich reiche und doch ſo einleuchtend klar und einfach geordnete Ganze. In dem Hergange deſſelben von der Stelle im 50—52. Takt liegt das Neue, das wir zu beobachten haben. Man kann den ganzen ferneren Verlauf von dem Eintritte des 50. Takts an für einen bloſen Anhang erklären; dann wäre wenigſtens deſſen Ausdehnung (32 Takte, zu einem Tonſtücke, das bis zum angeblichen Anhange nur 49 oder 50 Takte hat) und mannigfache Zuſammenſetzung merkenswerth. Aber es leuchtet ein, daß dieſe Auffaſſung eine oberflächliche ſein würde, da ſie auf den Inhalt gar keine Rückſicht nähme. Es iſt vielmehr in dem ganzen Hergange vom Wiedereintritt des Hauptſatzes an, eine Neigung zur Variationenform, oder eine Vermiſchung dieſer und der Rondoform zu erkennen. Der 1. Theil des Hauptſatzes, den wir ſchon als deſſen Kern erkannt haben, wird rondomäßig wiederholt und macht (wie Anfangs) den Schluß des 2. Theils. Nach einem rondomäßigen Zwiſchenſatze kehrt dieſer 1. Theil variirt in Moll wieder, löſt ſich aber rondomäßig in einen Gang auf, um ſogleich noch einmal vollſtändig in Dur und abermals variirt vorüber zu gehen. Es ſind die Vortheile der Variationenform, veränderte Wiederholung, mehrſeitige Auffaſſung eines einzigen Satzes, benutzt, ohne ihre läſtige Breite; und ſie ſind vereint mit der Gunſt einer Form, die ihre Beſtandtheile nicht auseinander fallen läßt, wie die Variation, ſondern ſie in einer geordneten Konſtruktion unter einander verknüpft.“

So weit Marx über das Largo. Das Scherzo der A Dur Sonate op. 2 iſt eine Doſenmuſik, welche man die Leute hören laſſen ſollte, welche nur Ernſt oder gar nur Gelehrſamkeit in Beethoven ſehen wollen. Das Motiv im Trio des Scherzos hat einen ſlaviſchen Zug. Beethoven mag dieſe Geſangsweiſe mehr errathen haben oder ſie mag ihm unwillkürlich gekommen ſein, denn im Jahre 1796, wo op. 2 erſchien, und früher, waren nur wenige ruſſiſche Lieder nach Deutſchland gekommen. Die ruſſiſchen Themas in den dem Grafen Raſumowski gewidmeten Quartetten (ſiehe op. 59) waren Beethoven gewiß vom Grafen, der Wien mehrere Jahre als ruſſiſcher Botſchafter bewohnte, zum Anbringen in den Quartetten mitgetheilt worden.

Das Rondo der A Dur Sonate iſt ein langes Klavierſtück ohne weiter gehenden Gehalt. Es iſt der Hauptſache nach mit dem 12. Takt beendigt und hat deren 189 im breiten $^6/_4$ Takt. Das Minore beſonders iſt ermüdend leer, eine ſeltene Erſcheinung in Beethoven. Man ſieht es dieſen ausgeſponnenen hohlen Dehnungen an, daß der ſechsundzwanzigjährige (wahrſcheinlich jüngere) Komponiſt den Satz ſchrieb, weil ein Finale, ein Rondo vor Allem, dem Brauch der Zeit nach da ſein mußte. Wem es auf Muſik, auf muſikaliſche Dichtung, nicht auf die Löſung einer Aufgabe in der Muſik ankommt, wie dem Techniker, dem wird dieſer letzte Satz, noch mehr das endloſe Minore in demſelben, gar nichts ſagen, wie es denn keinerlei Thätigkeit des Geiſtes veranlaßt.

Nicht etwa in blinder Verehrung gegen den großen Namen hebt Marx das in ſeiner vorausſichtlichen Einförmigkeit erſchlaffende Minore hervor, ſondern weil muſikaliſche Technik Eins, muſikaliſche Dichtung etwas Anderes iſt. „Nicht der Name und Ruhm eines großen Mannes", ſagt vortrefflich Marx, (B. 3 S. 532), „nicht der Enthuſiasmus, den er in uns erweckt hat, ſind lehrreich und bildend, ſondern die Einſicht in ſein Weſen und Handeln, die aber nicht ohne Prüfung und Urtheil erreichbar iſt." Nach dieſen Worten wird man das dem Rondo in der A Dur Sonate von Marx bezeigte Intereſſe richtig würdigen. Es heißt B. 3 S. 175—178: Der ungemein reizende Hauptſatz hat zweitheilige Liedform. Dies (die 4 erſten Takte) iſt der Vorderſatz; der Nachſatz wiederholt den 1. Abſchnitt (Takt 2 e — fis auf dem Quintſextakkorde auf ais) mit einem Schluß in E Dur. Der 2. Theil hat einen figurativen Vorderſatz auf dem orgelpunktartig feſtgehaltenen e; der Nachſatz bringt den erſten Abſchnitt (die 4 erſten Takte) wieder und ſchließt auf der Tonika. Da dieſer Satz keinen erwünſchten Stoff zum Fortſchreiten bietet, ſo wird ein zweiter beweglicherer angeknüpft, der mit noch 2 Takten feſter ſchließt (16. halber bis 18. halber Takt). Allein über den Schluß hinweg führt die ununterbrochene Sechszehntheilbewegung zu einer Wiederholung in der höheren Oktave und da zu einem wiederholten Schlußfall in E Dur. Mit dem Schluſſe des im 16. bis 18. Takte angeknüpften Ganges ſetzt nun der erſte Seitenſatz ein (26.—28. Takt, Oberſtimme). Zweimal wird dieſes Sätzchen mit geſteigertem Anfange wiederholt und dann mit einem kurzen Gang über D Dur, Fis Moll, H Dur nach A Dur zu einem Halbſchluß auf E geführt, worauf nach leichtem Orgelpunkte die vollſtändige Wiederholung des Hauptſatzes folgt. Der zweite Seitenſatz (A Moll, staccato sempre) tritt mit einer ganz neuen Figur (Achteltriolen) und ſchon dadurch im ſcharfen Gegenſatze mit dem vorigen auf. Es bildet ſich ein ſcharfgezeichneter erſter Theil mit vollkommenem Schluß in C Dur und zwar des Vorderſatz (1. Takt des Minore) wie der Nachſatz (3. Takt des Minore) unter Umkehrung beider Motive aus demſelben Stoffe. Eben ſo feſt geformt bildet ſich aus demſelben Stoffe unter Rückkehr auf den Anfang (1. Takt des Minore) der zweite Theil, der ſeinen Vorderſatz in E Moll (der letzte Akkord wird ſogleich zum Dominant- oder Nonen-Akkord von A Moll), den Nachſatz aber in A Moll ſchließt. Der erſte Theil war ganz wiederholt worden, auch der zweite wird wiederholt, vom vorletzten Takt an aber bildet ſich ein Orgelpunkt, der nun den vollſtändigen, etwas veränderten Hauptſatz zurückbringt. Eben ſo kehrt auch der erſte Seitenſatz wieder und zwar im Haupttone; die Oberleitung bildet der ſchon zuvor (16.—18. Takt oben) gebrauchte Gang, nur daß der Schluß in E Dur nur einmal geſetzt und dann e ſogleich als Dominante feſtgehalten, alſo wieder auf den Hauptton zurückgegangen wird; hiermit iſt dem Weſentlichen der Form genügt. Es ſchließt ſich nun noch ein Anhang an, der mit mannigfachen Wendungen erſt den Kern des Hauptſatzes, dann den des zweiten Seitenſatzes, endlich nochmals den Hauptſatz bringt. Die reizendſten, gefühlteſten Wendungen ſchenkt uns Beethoven in dieſem Anhange; wer hätte ſie empfunden und könnte auch nur eine davon auszulöſchen wagen! — Und dennoch wird man ſich das Gefühl, daß hier etwas zu viel geſchehen, wohl nicht abläugnen können. Der Hauptſatz iſt nach ſeinem dreimaligen Auftreten erſchöpft und die abermalige reiche Durchführung ſeines Hauptgedankens (die erſten 4 Takte des Rondos) der nun ſchon neunmal zu uns geſprochen und im Anhange noch elfmal theils ausgeführt, theils angedeutet wird, erinnert uns an jene Grenze, über die das Rondo ſchwerlich mit Glück hinausſchreiten wird. Der innerlichſt bewegte (nicht wie Beethoven dieſe Sonate

1796 oder früher ſchrieb) in der Vereinſamung der Taubheit (nicht 1796) und des Alleinſtehens immer tiefer in ſich verſinkende Sinn des unſterblichen Tondichters hat oft, gegenüber dieſer Unerſchöpflichkeit ſeines Empfindens, die klügliche zeitige Grenze zu bewahren verſäumt, die weniger tief erregte Gemüther ohne Beſchwer finden und achten; es war dies eine Bedingung ſeines Weſens, das, wie jedes Sterblichen, ſeine mangelhaften Seiten haben mußte. Solche Erkenntniß verträgt ſich nicht blos mit der reinſten Verehrung und liebevollſten Dankbarkeit, ſie iſt auch Pflicht gegen uns und die Jünger. An den Thaten der Vorgänger ſollen wir uns zu der Wahrheit erheben, die ihre wie unſre Aufgabe und Pflicht war, in der ſie wahrhaft fortleben und fortwirken.“

So weit Marx, der durch ſeine techniſche Beſchreibung des Rondos der A Dur-Sonate, dem ermüdenden Satze, auf dem Standpunkte des Gehaltes kein höheres Intereſſe verliehen, als ein regelrecht geſchriebenes, ganz in Mozartiſche Formen und Wendungen gehülltes Klavierſtück verdient, das nur ein ſolches, ja im Minore auf eine Etüde im staccato hinausläuft, Der Ausgang des Satzes (9. Takt vor dem Ende) iſt von der letzten Variation in der A Dur-Sonate Mozarts mit den Veränderungen (${}^6{}_8$) kaum zu unterſcheiden, und das Rondo ſchließt wie faſt alle Sonaten-Sätze in Mozart mit dem unvermeidlichen Undezimenakkord auf dem Grundtone (letzter Takt), welcher harmoniſch ſchöne durch Mozart im Allegro wie in der langſamen Bewegung ſtereotyp gewordene Schluß gerade deswegen nur äußerſt ſelten von Beethoven angewendet wird (ſiehe op. 109 Andante con Variazioni).

Die dritte Sonate in op. 2 (C Dur) ſteht mit Ausnahme des wunderbaren Adagios in E Dur $^{2}/_{4}$ den beiden anderen Sonaten op. 2 ſehr nach. Der erſte, immer maaßgebende Satz (Allegro con brio $^{4}/_{4}$) iſt eine Fuſion des Klavierſtyls von Haydn und Mozart zu einem Cembaliſtenſtück, das keine muſikaliſche Bedeutung, nichts mit einer poetiſchen Grundidee zu thun hat. Die Begleitung des 2. Themas mit Achteln auf Achtel findet ſich in allen Sonaten Mozarts und der 21. Takt erinnert in der Art an Don Juan, wie Mozart ſelbſt an ſein großes lyriſches Meiſterwerk erinnert. Wir ſtehen hier vor dem einzigen Klavierſatz von Beethoven, in dem man ganz eigentliche Klavierpaſſagen (13. und folgende Takte) findet und unwillkürlich an das kauſtiſche Wort des nach allen Richtungen hin beweglichen Geiſtes Mozart erinnert wird: Wir plagen uns rechtſchaffen, und hält oft ſchwer, nicht die Geduld zu verlieren. Da halſt man ſich als wohl akkreditirter Cembaliſt und Muſiklehrmeiſter ein Dutzend Schüler auf, und immer wieder einen neuen, unangeſehen, was weiter an ihm iſt, wenn er nur ſeinen Thaler per marca bezahlt. Ein jeder ungariſche Schnurbart vom Geniekorps iſt willkommen, den der Satan plagt, für nichts und wieder nichts Generalbaß und Kontrapunkt zu ſtudiren, das übermüthigſte Comteßchen, das mich wie Meiſter Coquerel, den Haarkräusler, mit einem rothen Kopf empfängt, wenn ich einmal nicht auf den Glockenſchlag bei ihr anklopfe."

Die Geſchichte ſchweigt darüber, ob Beethoven auch nur einen Thaler per marca erhielt, als er den 1. Satz der C Dur-Sonate op. 2 für Cembalo-Bedürfniſſe der Zeit (1796) ſchrieb. Uns ſind beſſer bezahlte Cembaliſten vorgekommen, welche die Sonate beſonders tief verehrten, weil dieſelbe ſie redlich der Mühe überhob, noch erſt viel Gedanken zu haben und auf etwas Anderes zu merken, als auf Fingerſatz, Takt und Noten. Die Kadenz zu Ende des 1. Satzes hat bei Beethoven etwas von Gulliver. Da er aber immer, auch in ſolchen Augenblicken, noch etwas Neues für ſich haben muß, ſtößt man 10 Takte vor der Kadenz auf eine von Haydn und Mozart nur ſelten gebrauchte Schreibart, welche darin beſteht, durch von einem Takt in den nächſten hinüberreichende Synkopen die aufeinander folgenden Intervalle eines Akkords als eben ſo viele Theile der Harmonie darzuſtellen und liegen bleiben zu laſſen, eine Schreibart, wie ſie Beethoven ſpäter im letzten Satze der Cis Moll und im erſten der F Moll-Sonate op. 57 anwendet. Haydn und Mozart hätten auch nicht ſo leicht unarpeggirte Dezimen geſchrieben, wie ſolche im 1. Satze und im Finale (13. Takt) der C Dur-Sonate op. 2 auftreten (3., 51., 56., 60. Takt des 1. Theils des 1. Satzes und bei den Wiederholungen im zweiten). Bei dem geringen Umfang des damaligen Klaviers brauchte es gerade keiner großen Hand dazu, dennoch war dieſe Neuerung in den Augen der erbgeſeſſenen Cembaliſten gewiß eine ebenſo große als verdammungswürdige.

Im 13. bis 15. Takt vor Schluß des erſten Satzes der

C Dur-Sonate op. 2 begegnet man Eintritten auf 2 Vierteln vor 2 Viertelpauſen und dann einer ganzen Taktpauſe. Dieſe Intention findet ſich auch im 28. Takt des erſten Satzes der C Moll-Sonate op. 10. Es iſt das einzige Beiſpiel der Wiederholung einer Idee in ſämmtlichen 32 Sonaten und beweiſt, daß Beethoven auch in Pauſen redet.

Mit Erſtaunen erfüllt das Adagio (E Dur $^2/_4$ 82 Takte) der C Dur-Sonate. Sta viator! heroem calcas. Eine großartige, lyriſche Ergießung, in welcher der Pianiſt höchſter Affekte fähig ſein muß. In dem Minore, das Herzſtück des Adagios, erhebt ſich eine leidenſchaftlich klagende Phraſe, welche die linke Hand, ohne alle Monotonie, 34 Male hören läßt, wobei ſie ſich über die rechte legt, wie dies die alte Klavierſchule liebte. Geiſtesthränen über die Schickſale der Menſchheit, geweint auf dem klaſſiſchen Boden alter Geſchichte.

Ihrem edlen Schmerzensausdruck nach hat dieſe auf die ſchlechten Takttheile (das 2. und 4. Achtel) fallende Trauer- und Sehnſuchtsſprache eine Art Wahlverwandtſchaft mit dem Lacrymosa des Mozartiſchen Requiems. Der Pianiſt hat den Pomp, die Tiefe und Weite des Kirchenſtyls zu bedenken. Keine geringe Aufgabe.

Unter die Bläſer des Orcheſters vertheilt, würden dieſe Klagetöne der in den verſchiedenſten Regiſtern ſich gleich bleibenden Figur ihre ganze Macht fühlen laſſen. Pauken, Trompeten, Poſaunen gehören in den triomphalen, unerwarteten Eintritt in C Dur (53. Takt). Seyfried hat den Verſuch gemacht (ſiehe oben die Arrangements in op. 2).

Das Adagio, chronologiſch das erſte bedeutendſte in Beethoven, gehört zu dem Schönſten der ganzen erſten Periode. Man wird gut thun, dieſe wenigen Seiten für ſich, ohne die anderen Sätze der Sonate zu ſtudiren, welche den Eindruck dieſes erhabenen Momentes nur ſchwächen.

Das Scherzo der G Dur-Sonate op. 2 iſt eine bedeutende Arbeit im imitatoriſchen Styl; das Trio deſſelben in langen Arpeggien auf den Klaviereffekt berechnet und der ſchwächere Theil. Beethoven ſcheint unſchlüſſig zwiſchen einem für Pianoforte oder für einen Pianiſten, für Klaviermuſik oder für Muſik am Klavier zu ſchreibenden Satze. Die Scherzoform, wie ſie im Ur-Scherzo (ſiehe op. 1) auftrat, iſt hier weniger ausgeprägt, mehr indeß als in der A Dur-Sonate op. 2. Am originellſten ſind die 22 Takte Coda. Hier, in dem ſtarken Eintritt großer Uniſonen auf ſchlechte Takttheile vor Pauſen, in den Stößen auf a und fis, lebt Beethoven. Aus dem Flügel des Scherzo-Motivs zieht er ſich drei Federn (die 3 Achtel), die er in den tiefſten Schacht der Bäſſe verſetzt, indem er ernſt ſein heiteres Stückchen abſchließt.

Hier, in unſcheinbaren 2 Zeilen liegt einer der bedeutſamen Anfänge Beethoven'ſchen Scherzo-Ernſtes.

Das Finale der G Dur-Sonate op. 2 (Allegro assai $^6/_8$) iſt ein artiges Rondo für Klavierzwecke, ein Vorſpielſtückchen, eine Toccata in dieſem Sinne. Man iſt aber allmälig dahin gekommen, nicht mehr von einem anſtändigen Componiſten etwas zu ſpielen, um zu ſpielen, ſondern um damit etwas zu erzählen. In den Sexten-Gängen der rechten Hand iſt der Satz recht glänzend. Dem Schüler wird man das Rondo mit Vortheil für ſeine Fingergeſundheit verſetzen. Der von Beethoven angebrachte Fingerſatz (16. Takt vor dem langen Schlußtriller auf d) iſt weder der einzige, noch auch nur der gute. Ueber ſolche Einfriedigungen am Klavier kommt der Satz überhaupt nicht hinaus. Der zweite Seitenſatz in lang ausgehaltenen, punktirten Vierteln (im $^6/_8$ Takt), die begleitende Harmonie, wie ſie einfach aber tief und breit von f nach c führt und die Bäſſe den Geſange aufnehmen läßt, ſprechen hier noch im vorigen Jahrhundert von Beethoven, der unſer Jahrhundert inſtrumental beherrſcht. Das Stück bringt auch noch eine von der Tradition ganz abweichende Begleitungsfigur (29. Takt und in den Wiederholungen). Angenommen, Haydn oder Mozart hätten eine Sechzehntheil-Begleitung für Klavier in D Dur ſchreiben wollen, ſo fände man ſtereotyp durchgehend d, fis (zuſammen) und a in wiederkehrenden Gruppen ausgeſchrieben, was man mit Reicha und den Franzoſen une batterie nennen kann. Anders Beethoven, er vertheilt anders, er nimmt d allein, dann fis und a, dann d in der Oktave, und begleitet von dieſem d in der Oktave des Grundtons rückwärts, in der Richtung vom Daumen der linken Hand zum fünften Finger, nicht umgekehrt. Dabei wird beſſer aufgepaßt, die Begleitung fürchtet ſich einzuſchlafen, der Daumen wird der Orgelpunkt der Begleitungsfigur und Funken ſprüht dieſe, dem Bau der linken Hand widerſtrebende, man ſagte damals häklige Figur, welche man in dem herrlichen Rondo des Pianoforte-Konzertes in Es Dur op. 73

noch unbequemer und damit noch effektreicher wiederfindet. Wiederum eine kleine aber durchgreifende Erfindung Beethovens auf ſeinem Inſtrument, das er gerne bedenkt.

Marx (Bd. 3, S. 179) ſagt über das Rondo der C Dur-Sonate: „Der Hauptſatz iſt, ſtreng genommen, eine Periode von zweimal 4 Takten (ſiehe die erſten 4 Takte bis zum hohen d) nur etwa durch den Schluß nach G Dur hin bemerkenswerth. Nun ſetzt ein ganz abweichender Satz ein (achter [halber] und folgende Takte, Sechszehntheile), gleichſam ein 2. Theil, der nach G Dur und zur Wiederkehr des obigen Vorderſatzes (die 4 erſten Takte bis zum hohen d) führt. Dieſer aber macht einen Schluß nach E Moll und geht mit dem Motiv im 3. Takt (zu Anfang des Stücks) weiter fort nach D Dur (unſere ſo eben bezeichnete Stelle der neuen Begleitungsfigur, von der Marx, dem es nur auf die Technik ankam, nichts ſagt, 29. Takt). Hier wird die Tonika zur Dominante und auf ihr, alſo nun in G Dur, der erſte Seitenſatz gebracht. Es iſt nur ein Satz, der frei ausgeht, wiederholt und noch freier ganghaft fortgeführt wird. Hier nun wird eine Beruhigung nöthig; der letzte Gang (45. Takt, Achtel in Uniſonen), zumal im Tempo eines Allegro assai — iſt zu unſtät und haſtig, als daß er unmittelbar in den Hauptſatz führen könnte; es wird erſt ein Sätzchen (55. Takt, vom tiefen g hinauf) in deſſen Wiederholung in höheren Oktaven eingeſchoben und dann in leichterer Weiſe zum Hauptſatze zurückgekehrt. Allein nun zeigt ſich, daß der Componiſt ſelbſt den Hauptſatz ſo, wie wir oben, angeſehen und den 2. Satz

(8. [halber] und folgende Takte) nicht eigentlich dazu gerechnet hat. Dieſes 2. Stück bleibt weg; dafür wird dem Kernſatze (die erſten 4 Takte des Rondos) kräftig weiter gearbeitet (79. Takt, die vom Baß heraufſtürzenden Oktaven ꝛc.) und nach einer Wiederholung auf d und e (ohne Schluß der letzten) weiter gegangen zu dem ſehr breit und ruhig ausgeführten zweiten Seitenſatze. Die nächſte Wiederholung des Hauptſatzes geſchieht vollſtändig, oder vielmehr übervollſtändig, denn die ganze Periode (die 4 erſten Takte des Rondos bis zum hohen d) wird in der Umkehrung frei wiederholt und dann auch noch der unwichtigere Satz (8. [halber] und folg. Takte) mit der Wiederholung des Kerns nachgebracht. Der weitere Verlauf dieſes feurig, voll genügend und doch nicht zu weit ausgeführten Satzes bietet nichts Neues für unſere Betrachtung (der 4. Rondoform)." So weit Marx.

Mit alleiniger Ausnahme des Rondos der Sonate in A, der beiden Allegros der Sonate in C, der Minuett der Sonate in F Moll gehört in allen dreien Sonaten op. 2 Alles der muſikaliſchen Literatur, nicht nur dem Pianoforte-Repertoire an. Das große (räumlich kleine) Largo appassionato, im Sinne von Paſſions-Muſik der Sonate in A, des Adagio der Sonate in C behaupten einen erſten Platz in der Geſchichte des Adagios, über den hinaus nur Beethoven kam.

Erreichte der jugendliche Componiſt in op. 2 die größten Meiſter inſtrumentaler Kunſt in muſikaliſcher Erfindung, ſo übertraf er ſie in der Behandlung des Inſtrumentes, für das er die Sonaten op. 2 ſchrieb, und hat man ſich das alte

Klavier, den Kielenflügel, das Tangenteninſtrument, den Pantalon dabei vorzuſtellen, deſſen Ton dem Geſchwirre eines Inſektes glich.

Nach dieſem Maaße meſſe man die Sonaten in op. 2 und man wird ſtaunend erkennen, wie weit Beethoven ſich über ſeine Zeit, über ihre Mittel erhob. Die innerſte Natur unſeres, den Ausgangspunkten des Cembalo und ſeiner Varietäten entſproſſenen, im Prinzip immer von ihnen beherrſchten großen Pianoforte (vergleiche Bd. 2, S. 188, 199) ſpricht Marx in folgenden Worten aus (Bd. 3, Anhang A.): „So unläugbar in Mozarts Zeit und einem Theil ſeiner Werke das Inſtrument und ſeine Behandlung noch nicht zu der ſpäteren Vervollkommnung gediehen waren, ſo gewiß würde eine Umſchreibung Mozartiſcher Compoſitionen nach neuerer (ſ. Beethovenſcher) Weiſe die Einheit des Werkes zerſtören, mit dem Mozartiſchen Geiſt in Widerſtreit gerathen. Denn wahrlich, er müßte nicht der wahre Künſtler geweſen ſein, wenn ſich nicht ſein Geiſt und ſeine Behandlung des Inſtruments auf das Innigſte durchdrungen, wahrhaft identifizirt hätten. So gebührte es ihm und zu ſeiner Zeit; und eben aus dem Grunde gebührt uns in unſerer Zeit ein Anderes.“

* * *

Op. 3. Trio für Violine, Alto, Violoncello, Es Dur (6 Sätze), erſchien im Jahre 1796. (Haslinger, Wien).

Arr. als Sonate für Pianoforte und Violoncello und in dieſem Arrangement fälſchlich op. 64. Für Pianoforte vierhändig von Stegmann, zweihändig von Winkler. Die beiden Menuetts beſonders für Pianoforte vierhändig, ſiehe Nr. 3, 2. Abtheil.

Wegeler S. 30. 1795 trug Graf Apponyi Beethoven auf, gegen ein beſtimmtes Honorar ein Quartett zu komponiren, deren er bisher noch keines geliefert hatte. Beethoven machte ſich zweimal an's Werk, allein bei'm erſten Verſuche entſtand ein großes Violin-Trio op. 3, bei'm zweiten ein Violin-Quintett op. 4.

Das Trio op. 3 iſt mit den Trio-Serenaden op. 8 und op. 25 die einzige Kompoſition von Beethoven für Saiteninſtrumente, welche für Dilettanten auf dieſen ſo viel ſchwierigen Inſtrumenten, wo kein Klavierbauer den Ton hergiebt, wo man ihn ſelbſt erzeugt und damit die eigene Perſönlichkeit in den Ton legt, zugänglich iſt und denſelben mithin anzuempfehlen. Das Geſchlecht der Dilettanten auf den Saiteninſtrumenten (Violine, Bratſche, Violoncelle) unterſcheidet ſich weſentlich von dem der Pianoforte-Dilettanten. Der Geiger iſt darauf hingewieſen, Bürgerrecht im Quartett zu erlangen, eine viel auf ſich gebende, in der Reihe muſikaliſcher Errungenſchaften hoch ſtehende und deshalb ſich nicht gern gemein machende Körperſchaft, deren letztes Glied (die im Ganzen mehr ausfüllende Bratſche) gerade eben ſo viel bedeutet wie das erſte, weil hier keine Unterſcheidungen gelten, denn das Quartett iſt eins in vieren.

Wenn der Pianofort-Dilettant viel gethan zu haben glaubt, wenn er über ſein Inſtrument gelaufen, ohne gerade zu ſtolpern; wenn die Dilettanten-Flöte, Klarinette, das unglückliche Dilettanten-Horn am liebſten bis auf eine Haydn'ſche Symphonie in einem Orcheſterverein kommen, wird ſich der Geiger lange nicht bewußt, bis er Quartett geſpielt hat, und zwar mit ſtärkeren Spielern, als er ſelber iſt. Dieſem Umſtande und dem Begehren des Artikels hat man zuzuſchreiben, wenn der Altmeiſter dieſes Muſikgeſchlechts, Haydn, der Welt einige 80 Quartette gegeben, von denen viele dilettantiſch geſtimmt, nur gewiſſe Gruppen höchſte Kunſtleiſtungen ſind, wenn es überhaupt ſo entſetzlich viele Quartette giebt, ſchlechte und rechte, von den Pleyelſchen zu 12 Stück auf einmal (op. 6 douze Quatuors de J. Pleyel, vorherrſchend in Moll, im Ganzen einige 40), von den Krommerſchen zu nie weniger als drei auf einmal (op. 5, 7, 10, 23 etc. de F. Krommer im Ganzen wiederum gegen vierzig und doch noch nicht eins), von den ſo genannten Quartetten von Danz, Dotzauer über alle Buchſtaben des Alphabets weg bis auf W., bis auf Wranitzky hinunter, denn nur von den drei letzten Buchſtaben des Alphabets, von X, Y, Z, hat noch nichts im Quartett verlautet.

Aus der Schwierigkeit für die Geiger, einem Quartett gewachſen zu ſein, erklärt ſich vielleicht die übergroße Anzahl von Sonaten für Klavier und Violine von Mozart (39, wo Beethoven nur 10 hat). Es war, um den damals viel zahlreicheren Dilettanten auf der Geige ein Loch zur Produktion aufzulaſſen, gerade wie die 33 ſo genannten Symphonien von Mozart, nicht auch dieſes Meiſters-Quartette, zum größeren Theil nur die Muſik-Domeſtiken der damaligen Privatkapellen, an denen ſich auch Dilettanten betheiligten, zu ſpeiſen hatten, nicht wie Beethoven'ſche Symphonien der Geſchichte der Menſchheit als tönende Meilenſteine angehörten.

Der Vater Mozart ſchreibt dem unſterblichen Sohne, als es ſich um die Wiederanſtellung handelte, wobei dieſem das Violinſpielen in den Hofmuſiken ſehr unangenehm war: Das Violinſpielen bei der erſten Symphonie wirſt Du wohl auch als Liebhaber, ſo wie der Erzbiſchof ſelbſt und jetzt alle Cavaliere, die mitſpielen, Dir nicht zur Schande rechnen. Herr Haydn (Michael) iſt doch ein Mann, dem Du ſeine Verdienſte in der Muſik nicht abſprechen wirſt; iſt er deswegen als Concertmeiſter ein Hofbratſchgeiger, weil er bei den kleinen Muſiken die Viola ſpielt? — Siehe dieſe antiſymphoniſtiſchen, mikroſkopiſchen Zeiten vorbeethovenſcher Inſtrumentalkunſt bei Jahn (Mozart), deſſen Buch, ein lebendiges Archiv, Scenerien und Perſonal dieſer verſeſſenen Geiger vor unſeren Augen aufbaut, wo die muſikaliſchen Akademien bei'm Grafen Firmian von fünf Uhr Abends (?) bis elf Uhr dauerten, in einer einige Symphonien (!) von J. C. Bach und vier Symphonien von Martini geſpielt wurden oder Dittersdorf an einem Abend zwölf neue Violinconcerte von Benda vortrug (Jahn B. 1 S. 545).

Gelegenheitsmuſiken, welche den Geiſt der Mozart'ſchen Zeit charakteriſiren, kannte Beethoven nicht, der bei einer großen politiſchen Veranlaſſung nur eine geſchrieben (Der glorreiche

Augenblick ſiehe den Buchſtaben e, 3. Abtheilung). Berückſichtigungen des geigenden Dilettantismus waren ihm wo möglich noch unbekannter. Der Augenblick — in dem er in den Zeichen ſeiner Kunſt zu den Menſchen ſprach — war ſeine Gelegenheit, ſeine Berückſichtigungen waren die höchſten Zwecke der Menſchheit, von denen er in einer allgemeinen Welt- und Menſchenſprache, in ſeiner Paſigraphie, in der Inſtrumentalmuſik zu uns redet. Aus dieſem Grunde ſchuf Beethoven das Quartett um, wie er die Symphonie umſchuf, verband er mit dieſen Formen, mit dem Trio, dem Duo, der Solo-Sonate, eine ganz andere Bedeutung, erhob er dieſe Formen zu höheren Organismen (Vergl. S. 172, Bd. 1). Wenig kümmerte ihn, wer ſein Quartett ſpielte, wie es geſpielt wurde, ob ein Satz bequem oder unbequem gefunden wurde. Seinem Genie, den erhabenſten Zielen edler Gedankenfreiheit, hatte er allein gerecht zu werden. Das leitete, das beſtimmte einen Beethoven, wo einmal eine Geige von ihm geſtimmt wurde; das erklärt ſein hartes, aber künſtleriſches Wort gegen den trefflichen Quartettgeiger Schupanzigh, der eine ſchlecht liegende Stelle in der 1. Violinſtimme eines Quartettes geändert wünſchte: „Glaubt er, daß ich an einen Violinſpieler denke, wenn der Geiſt zu mir ſpricht und ich aufſchreibe, was er ſagt?“

Und ſo iſt Mozart der für eine Kunſt unendlich begabte, rein menſchlich liebenswürdige Weltkörper; Beethoven der den menſchlichen Kosmos, alle Erſcheinungen in einer Kunſt vollbringende Denker.

Schön iſt, Mutter Natur, Deiner Erfindung Kraft
Auf die Fluren verſtreut, ſchöner ein froh' Geſicht,
Das den großen Gedanken
Deiner Schöpfung noch einmal denkt.

Es braucht der beſten Kräfte zur Ausführung Beethoven'ſcher Muſik für Saiteninſtrumente. So in den Violin-Trios op. 9 (ſiehe dieſe), in den Quartetten op. 18, fort und fort geſteigert bis zu den verzweifeltſten Virtuoſenaufgaben in den wunderbaren Inſtrumentalmärchen, welche Beethoven in ſeinen letzten Quartetten erzählt.

Von dem Allen iſt nun in dem unſchuldigen Violin-Trio op. 3 noch nichts zu ſehen. Auch in Beethoven liegen für alle Formen Anfänge vor. Von ſämmtlichen Beethoven'ſchen Kompoſitionen für Saiteninſtrumente iſt das Trio op. 3 allein, in ſeiner Totalität, im Haydn-Mozart'ſchen Formaliſmus befangen und der Serenade op. 8 zu nähern, welche indeß nicht ganz dieſelbe Einheit im Styl zeigt. Den wunderbaren, allem und jedem Dillettantiſmus in der Ausführung, wie dem traditionellen Geiſte Mozartiſcher Gelegenheitsmuſiken entwachſenen Beethoven'ſchen Trios in op. 9, vollends den Quartetten op. 18 ſteht das Trio op. 3 in ſeiner inſtrumentalen Begriffsſphäre dermaßen nach, daß man nicht begreift, wie ein geringer Unterſchied in der Zeit des Erſcheinens jener Werke eine ſo große in ihrer Bedeutung, eine ſo ungeheure Kluft im Reiche des muſikaliſchen Gedankens herbeiführen könne.

Die Vermehrung der hergebrachten 4 Sätze um 2 gleichartige (eine 2. Minuett, eine zweite langſame Bewegung, Andante $^{3}/_{8}$, Adagio $^{2}/_{4}$), nicht etwa, wie in den letzten Quartetten (op. 130, 131, 132) um neue Ideenreihen in neuen Formen, nähert das erſte Streich-Trio op. 3 der Serenaden-Form. Das Werk, deſſen Motive nicht ohne Eigenthümlichkeit ſind, iſt, vollends für Dillettanten auf den Saiteninſtrumenten, zugänglich und entſprechend. Dillettanten, welche das Trio überwinden, mögen ſich aber hüten zu glauben, damit ſicher ein Stück Beethoven überwunden zu haben. Der Irrthum wäre groß. Ein trefflich geſetztes, gefälliges, theilweiſe ſelbſt nicht unintereſſantes Muſikſtück kommt noch gar nicht in Berückſichtigung, wo von Beethoven die Rede geht.

Wenn uns Wegeler erzählt (ſiehe oben), das Trio ſei bei Gelegenheit eines erſten Verſuches im Quartettſtyl entſtanden, ſo iſt daraus, bezeichnend für den Denker in Beethoven, zu ſehen, wie ſauer ſeine, nicht auch die Anfänge Mozarts waren, in dem das Genie nur nach einer Richtung ſchuf, nach der auf den Kosmos unangewandten Muſik.

Seines geringen Gehalts halber hört man das Trio op. 3 ſeltener als das unbedingt höher ſtehende Violin-Trio in Es Dur von Mozart aus deſſen reichſter Zeit (1788), welchem bedeutenden Werke ſich Beethoven in dieſer Jugendarbeit (1796) unterordnen mochte. —

* * *

Op. 4. Quintett für 2 Violinen, 2 Alto und Violoncello. Es Dur. Erſchien im J. 1796. (Artaria, Wien). Arrangirt als Sonate für Piano, Violine und Violoncello (in dieſem Arrangement op. 63), für Piano 4händig von J. G. Schmidt, von C. Kluge, 2händig von Winkler. Das Octett von Beethoven für Blasinſtrumente (ſiehe den Buchſtaben m. 4. Abth.) iſt mit dem Quintett op. 4 ein und dieſelbe Kompoſition. Man hat anzunehmen, daß das Octett die frühere Arbeit, vielleicht eine der erſten Beethovens, das Quintett ein ſpäteres, wahrhaft meiſterhaftes Arrangement iſt. Die Minuett im Quintett hat 2 Trios, dieſelbe Minuett im Octett nur ein Trio, obgleich gerade in vielſtimmigen Muſiken für Blasinſtrumente oft 2 Trios geſchrieben wurden, wie dies in der Serenade Mozarts für 13 Blasinſtrumente der Fall iſt. Beethoven konnte ſomit keinen Grund haben, das 2. Trio im Octett wegzulaſſen, wenn daſſelbe nach dem Quintett entſtanden wäre, ſchon weil ein ſolches Trio mehr an ſeinem Platze geweſen wäre, als im Quintett. Das Finale iſt im Octett im $^4/_4$, im Quintett im $^2/_4$ Takt geſchrieben. Dieſe gekürzte Form ſpricht nicht weniger für eine Umarbeitung des Schlußſatzes im Octett zu einem im Quintett, in der bei Haydn und Mozart für Streichinſtrumente in Finalen beliebteſte Taktart ($^2/_4$). Siehe das Nähere beim Octett (Buchſtabe m, 4. Abtheilung).

Ohne Gründe für die Entſtehung des Quintetts op. 4 aus dem Octett, oder poſitive Angabe des Faktums, ſchreibt uns Schindler (April 56): „Die Metamorphoſe des Octetts in's Quintett halte ich für eins der größten Meiſterſtücke Beethovens, größer noch als das mit der Leonoren-Ouvertüre.

Ich ſtehe mit Ver- und Bewunderung davor. Hätte man diesfalls eine Frage an ihn geſtellt, ſo wäre ſicherlich keine andere Antwort erfolgt, als wie bei anderen Anläſſen: „Ich hab's geſchrieben" sotto voce geſprochen." So weit Schindler.

Gewiß iſt von ſämmtlichen Arrangements der muſikaliſchen Literatur nur im Quintett op. 4 eine ſolche Operation abſolut **nicht** durchzufühlen, von den größten Geigern, welche das Quintett vielfach vorgetragen, von Rode, Lipinski, Vieuxtems, dem General A. Lwoff in St. Petersburg auch nie durchgefühlt worden.

Was Wegeler über die Entſtehung des Quintetts bei Gelegenheit des Trios op. 3 ſagt (ſiehe dieſes), kann nicht vor einer kritiſchen Beleuchtung des Octetts und Quintetts nach inneren Gründen beſtehen.

Das Quintett op. 4, von demſelben Jahr wie op. 3, zeigt eine ſehr viel höher ſtehende Erfindung, eine viel ſelbſtſtändigere, ſchon Beethovenſche Behandlung der Saiteninſtrumente. Das Finale (Presto $^{2}/_{4}$) wäre indeß eben ſo gut und beſſer in einem franzöſiſchen Vaudeville am Platz geweſen, in dem ſich Alles zankt und man doch nur zu gut weiß, daß Alles Scherz iſt. Solche ſeelige Heiterkeit, um einen Ausdruck von Beethoven zu brauchen (Bd. 1, S. 113) läßt ſich nur erklären, weil eben Beethoven das Octett (eine Gartenmuſik, wo ſo was an ſeinem Platze war) zu einem Quintett umgoß. Die oberflächliche Fröhlichkeit und all zu große Kindlichkeit des Finals, eine Grimaſſe bei dem ernſten Beethoven, bei Haydn und Mozart eine dieſen Meiſtern natürliche, muſikaliſche Naivität; der Mozart'ſchem Formalismus verwandte 1. Satz (Allegro con brio 4/4), die mit Mozart'ſcher Zärtlichkeit angehauchte Andante (B Dur 6/8) laſſen erſt recht die Beethoveniſch angethane Menuett als eine neue, der alten Schule unbekannte Schöpfung, als das Beethoven'ſche Scherzo unter einem Haydn-Mozartſchen Namen (Minuetto) hervortreten, als ein Kind Beethoven'ſchen, urſprünglichen Humors, als das Beethoveniſche Ur-Scherzo (vergl. 1. Nr. 1 und Bd. 2, S. 118).

Das Scherzo-Juwel in op. 4 ſetzt ſich durch 3 Scherzos in den 6 Quartetten op. 18, durch den Helden dieſer erſten Scherzo-Familie im Septett bis zur 2. Symphonie (op. 36) fort und bildet ſo eine erſte Beethoveniſche Scherzo-Literatur höchſt charakteriſirter muſikaliſcher Erfindung. Mit der 3. Symphonie (Eroica) wird dieſe Form des inſtrumentalen Proteus zu einem wahren muſikaliſchen Wunder. Was ſo aus den unſcheinbaren Anfängen des Beethoveniſchen Scherzos in op. 1 und op. 4 ſpäter Großes in der Symphonie vollbracht wurde, das zeigt der Durchbruch Beethoven'ſcher Geiſtesnothwendigkeiten im Scherzo, nicht weniger im Quartett (op. 59, Nr. 1), in der Doppelſonate (op. 24), in der Soloſonate (op. 26). Vergleiche die Ausführungen im 2. Bd. S. 122.

Etwas Unreifes, noch nicht Vollbrachtes liegt in der Scherzoform des Menuetto in op 4 noch darin, daß daſſelbe 2 Trios hat. Dies ſtreift an die Serenadenform, hat im ganzen Beethoven kein Beiſpiel, iſt nicht ſeinem Geiſte verwandt. Das 2. Trio einer Menuett gehört nicht dem hohen, reinen Styl der Kammer an.

Das Quartett gilt billig für die reinſte, unantaſtbarſte Muſikordnung. In keinem Quartett von Beethoven, Haydn und Mozart findet man ein Menuett mit 2 Trios, wohl aber in der Serenade von Beethoven op. 8, im Trio op. 3, im Violin-Trio von Mozart, in deſſen Serenade für 13 Blasinſtrumente.

Man wird wohl thun, das Menuett in op. 4 äußerſt raſch zu nehmen, wenn es gleich nur più Allegretto (im Original, im Octett nur Minuetto) bezeichnet iſt.

Hier ſteht der Geiſt über dem Buchſtaben. Sehr raſch und mit glänzendem Effekt giebt der General Lwoff in St. Petersburg das kapriziös aufzufaſſende Minuetto des Quintetts, das ſich immer auf dem Repertoir dieſes großen Quartettſpielers erhalten hat, das der Verfaſſer 25 Jahre hindurch in deſſem gaſtfreundlichen Hauſe höchſt vollkommen ausführen hören.

* * *

Op. 5. 2 Sonaten für Piano und Violoncello, F Dur, G Moll. Dem Könige von Preußen, Friedrich Wilhelm II. gewidmet. (Artaria, Wien.)

Arrangements für Piano 4 händig (Cranz), 2 händig von Winkler, für Piano und Violine, für 2 Violinen, Alt und Violoncello (Quintett von F. Ries) (Dunst in Frankfurt).

Dieſe Duos, beide in nur zwei Sätzen (Allegro, Rondo) mit vorausgehender Introduktion (Adagio) komponirte Beethoven im J. 1797 für Duport und ſpielte ſie mit ihm am Preußiſchen Hofe vor dem Könige.

Ries, S. 209. Beethoven erhielt eine goldene Doſe mit Louisd'ors gefüllt; er erzählte mit Selbſtgefühl, daß es keine gewöhnliche geweſen, ſondern eine, wie ſie Geſandten gegeben werde.

Duport war der Bernhard Romberg ſeiner Zeit und hat ein noch geſchätztes Werk über ſein Inſtrument hinterlaſſen (Essai sur le doigté du Violoncelle). Damals waren auch Virtuoſen erſten Ranges beſcheiden. Man lieſt in dem Essai (p. 171): Tout le monde connait le coup d'archet martelé ou staccato, c'est une affaire de tacte et d'adresse. Il y a des personnes qui le saisissent tout de suite, d'autres ne parviennent jamais à le faire parfaitement. Je suis du nombre.

In op. 5 ſtellt ſich zuvörderſt eine gewiſſe Emanzipation von der Haydn-Mozartiſchen Sonatenform heraus. Die Sonaten haben kein Adagio, das jene Meiſter kaum je entbehren zu können glaubten. Weniger auffallend iſt die Abweſenheit einer Minuett (Scherzo), welche auch Mozart, eben ſo oft Haydn, in ſeinen Solo- und Doppelſonaten (für Piano und Violine) beſeitigt.

Die Sonatenform in op. 5 iſt emanzipirter als beim erſten Blick in die Augen fällt, weil wir, nach den Beethovenſchen Freiheitskämpfen gegen die Tradition in der Form, Kürzungen gewohnt worden und keine abſolute Form mehr gelten laſſen wollen. Die Introduktionen in op. 5 erſetzen keineswegs das Adagio als Mittelſatz der langſamen Bewegung, und führen den Namen Adagio nur als Tempo-Bezeichnung, nicht als Gattungsbegriff. Beide Doppelſonaten haben hervorragende erſte Sätze (Allegros) und ſchließen mit pikanten Rondos.

Da wir zum erſten Male einer zu 2 Sätzen verkürzten Sonatenform begegnen, wird es am Platz ſein, die Frage zu beſprechen, ob die Sonate nothwendig mehr als 2 Sätze und wie viele haben müſſe.

Schindler ſpricht uns die Anſicht aus (Februar 1856): Die dritten Sätze (Scherzo oder wie immer benannt) ſeien in den Beethovenſchen Sonaten zu beſeitigen, nur ein Zwiſchenſatz (langſame Bewegung, Adagio, Andante) als vermittelndes Prinzip für den Ausführenden und den Beurtheiler beizubehalten, mit 4 Sätzen keine einheitliche Charakteriſtik zu erreichen. In Bezug auf ſtrengen einheitlichen Charakter klaſſifizirt Schindler in jener Mittheilung die Sonaten wie folgt: op. 2 F Moll, op. 7 Es Dur, op. 10 C Moll, op. 14, E und G Dur, op. 22 B Dur, op. 23 A Moll (mit Violine), op. 28 D Dur, op. 31 G Dur und D Moll, op. 30 C Moll (mit Violine), op. 57 F Moll, op. 47 A Moll (mit Violine), op. 53 C Dur. —

Gegen dieſe Anſicht machten wir geltend, wie gerade mehre dieſer für ihren einheitlichen Charakter angeführten Sonaten 4 Sätze enthielten (op. 7, op. 22, op. 28, op. 30, Nr. 3), wie ferner in der Symphonie (im inſtrumentalen Makrokosmus) immer 4 Säze in Beethoven aufträten, mithin nicht in der Sonate (im inſtrumentalen Mikrokosmus) ſtörend ſein können, was eine charakteriſirte Seite der Symphonie ausmache, deren Spiegelbild die Beethovenſche Sonate ausmache.

Dem uneigennützigen Eifer für das Wahre und Schöne in dem ſo vielfach verkannten Biographen Beethovens verdanken wir folgende Ausführungen. Die Sonate, ſchrieb uns Schindler, war vor der Symphonie da. Dieſe iſt aus jener hervorgegangen, ſomit verlieren die Begriffe von Makrokosmus und Mikrokosmus hier ihre Anwendung (?) Die gleiche Geſtaltung der Säze in Sonate und Symphonie in der Zahl 4 iſt nur im Herkömmlichen begründet, alſo eigentlich in nichts. Dieſe Geſtaltung datirt aus der Zeit, wo die Sonate (wie wohl alle Inſtrumentalmuſik) keinen Anſpruch an poetiſchen Inhalt gehabt, oder meinetwegen pſychiſchen Charakter, ſondern nur ein harmoniſch-rhythmiſches Spiel mit Tönen in trockenen, gleichſam ſtereotypen Formen geweſen. Dieſem Herkömmlichen mußte ſich auch Beethoven unterwerfen. Aber ſchon in op. 5, in op. 10 Nr. 3, in op. 13 ſehen wir das Scherzo oder die Minuett beſeitigt (folgt nicht gerade daraus, daß, wo Beethoven ſpäter ein Scherzo (Menuett) ſchreibt, er dazu ſeine Gründe hat? ſiehe unſere Ausführungen bei der D Dur Sonate, op. 10, Nr. 3.). Gefällt Ihnen denn wirklich, fährt Schindler fort, der canoniſche Walzer in der C Moll Sonate, op. 30 mit Violine? in dieſem tiefſinnigen Werke? — Was will der Walzer darin? — reißt er den ſinnigen Muſiker nicht aus dem ſiebenten Himmel gewaltſam herab? — Dies Alles erkannte unſer großer Meiſter; darum mögen Sie erfahren, daß ſeinerſeits bei der Herausgabe ſämmtlicher Werke (welche Beethoven beabſichtigte [1821] ſiehe Schindler Biographie, S. 247) dieſem Walzer (?) zu allernächſt der Tod geſchworen war. Er mußte vielfältigen Tadel darüber hören. Vielleicht wäre nach dieſer und nach anderen Beſeitigungen eine Kollektion verabſchiedeter Scherzos, Menuetts beſonders erſchienen. Sehen Sie ſich einmal op. 10 in D Dur an. Laſſen Sie auf das Largo (die Melancholie malend) unmittelbar den 4. Satz folgen, der nach Beethovens Lehre damit in innigem Zuſammenhange ſtand. Wenn Ihnen der Zuſammenhang zwiſchen dem 2. und 4. Satze klar geworden, wird Ihnen wol noch die Minuett ſchmecken? — Gewiß wirkt ſie auf das tief herabgeſtimmte Gemüth wohlthuend, erhebend, aber ſie ſchwächt die Wirkung des bedeutſamen 4. Satzes, der zu ſpät kommt. Dagegen kann das Scherzo in den Sonaten op. 2, Nr. 2 A Dur und Nr. 3 C Dur am Platze bleiben, desgleichen in anderen Sonaten, da ſie doch nur zu den ſogenannten Formenwerken, ohne tieferen Charakter, zählen. Gehört die Sonate im Allgemeinen nur in den Kreis gebildeter, nach Erhebung ſtrebender Kunſtfreunde, ſo die Symphonie für die Maſſe (?). Dieſer Umſtand wird in alle Zeit hin die 4 Sätze rechtfertigen, auch fünf wie in der Paſtorale. Ich verwahre mich nur noch gegen jede Deutung, als ſeien dieſe Mittheilungen meine Erfindung. Alles und Jedes knüpft ſich an Beethovens Aeußerungen darüber an, und wenn ich nicht laut geworden, ſo iſt einzig Grund, weil ich, alle dieſe Punkte betreffend, allein daſtehe. Graf Moritz Lichnowski (ſiehe op. 90) müßte noch leben, um dieſe Aeußerungen Beethovens beſtätigen zu können, denn in ſeinem Beiſein und auf ſeine Anregung ſind ſie zumeiſt erfolgt. Lichnowski war unter allen Freunden jener, der unausgeſetzt auf Ausführung des Planes: Herausgabe ſämmtlicher Werke ſeit 1816 ſehr gedrungen hat, jedoch nur auf die Klavierwerke, da ſie, nicht die Orcheſterwerke, viele wichtige Abänderungen gebracht hätten, wenn auch nur in Beziehung auf Aeußerliches, denn das Innerliche erklärte Beethoven von vorweg für abgeſchloſſen.

(Brief von Schindler, März 1856.)

Kann man auch nicht mit Allem einverſtanden ſein, was Schindler hier ſagt, kann man nicht prinzipiell behaupten, 3 Sätze ſeien überhaupt in der Sonate ſtatthaft, ſondern nur „in concreto“ einen gegebenen 2. Mittelſatz raſcher Bewegung (Scherzo, Menuett) als einem eben ſo gegebenen Ganzen nicht entſprechend finden, welche Fälle in Beethoven äußerſt ſelten wären und dann nur bewieſen, daß in ihm, wie in anderen Meiſtern, nicht immer Alles gleich vollkommen iſt, womit gar nichts bewieſen wäre, da eine ſolche Behauptung gar nicht aufgeſtellt wird — ſo hat dennoch die ganze Anſicht von der Einſchränkung der Zahl der Sätze in der Sonate Manches für ſich und iſt hier überall nicht zu vergeſſen, daß dieſe Anſicht die Anſicht des großen muſikaliſchen Denkers ſelbſt war, wogegen nur Mißgunſt Zweifel erheben könnte, die Schindler durch nichts verdient hat. Quisquis praesumitour bonus donec probetur contrarium.

Daß eben ſo Beethoven die Idee der Einheitlichkeit bei 3, ja bei nur 2 Sätzen (op. 5, 53, 78, 90, 111) verfolgt, das erkennt, wer überhaupt erkennen kann und erkennen will, in: op. 10, Nr. 1. 2, op. 11, 12, 13, 14, 16, 17, 23, op. 30, Nr. 1. 3, op. 31, Nr. 1. 2, op. 27, Nr. 2, op. 47, 57, op. 70, Nr. 1, op. 79, 81, op. 102, Nr. 2, op. 109, 111, d. h. in 22 Sonaten, in 2 Trios (op. 11, 70) und im Quintett für Pianoforte und Blasinſtrumente.

Sollen vier Sätze in der Sonate abſolut der Einheitlichkeit der muſikaliſchen Grundidee Abbruch thun, ſo müßte dies im Trio, im Quartett auch der Fall ſein. Hier beobachten wir aber entſchieden das Gegentheil, und Beethoven hat wohl im Quartett die Zahl von 4 Sätzen einmal um 2 vermehrt (op. 130), aber nie um einen verkürzt, eben ſo wenig hat dies die Haydn-Mozartiſche Welt des Quartetts gethan.

Hieraus ergiebt ſich, daß man die Frage nach der Zahl der Sätze in der Sonate nur relativ ſtellen, nur relativ beantworten kann.

Wie die Sonate gehört das Quartett, und in höherm Grade, in den Kreis gebildeter, nach Erhebung ſtrebender Kunſtfreunde, in höchſtem aber die Geiſtes-Symphonie, die Beethoven'ſche Symphonie. Für die Maſſe iſt die Symphonie nur, weil Maſſen in ihr thätig ſind. Daß ihr gewöhnlich Maſſen zuhören, darauf kommt es nicht an; wie Viele verſtehen etwas an ihr und in ihr? — Die Symphonie, der höchſte Ausdruck inſtrumentaler Kunſt, ſpricht immer nur zu Wenigen von Vielen. Nicht von der vollendetſten Form läßt ſich ſagen, daß ſie weniger Rückſicht auf den immer nur eng gezogenen Kreis gebildeter Kunſtfreunde zu nehmen habe, als die Sonate.

Was man von allen Dingen ſagen kann, iſt vom Scherzo als Mittelſatz in der Sonate zu ſagen: il y a fagot et fagot, es iſt eben ein Scherzo nicht das andere.

Was Schindler einen kanoniſchen Walzer in op. 30 nennt, kann man auch anders verſtehen (ſiehe op. 30, Nr. 2).

Kein Grund gegen einen zweiten Mittelſatz (Scherzo, Minuett) kann aus dem Umſtande abgeſehen werden, daß Haydn und Mozart oft in Doppel- und Soloſonaten die Minuett vermindert haben. Dieſe Meiſter können nicht maaßgebend für Beethoven ſein. Wenn ihrer Minuett-Hülſe der Beethovenſche Scherzo-Schmetterling entſchwebte, ſo konnte Beethoven wohl eben ſo gut über die Zahl der Sätze ſeine Gedanken haben.

In thesi ſind drei Sätze einheitlicher als vier, zwei einheitlicher als drei. Wir kommen da auf einen Satz als den einheitlichſten, auf 2 Sätze als auf den in der Natur aller Dinge gegebenen Dualismus. Kann ein Mittelſatz nicht an und für ſich Platz greifen, ſo kann eben ſo wenig ein zweiter Mittelſatz (Scherzo) ausgeſchloſſen ſein und wird es überall darauf ankommen, daß alle Sätze im Geiſte eines Ganzen ſeien, zu dem ſie ſich als Integrale verhalten.

So iſt bei Beethoven die Satzzahl zu verſtehen, bei ihm, der immer und überall an den Geiſt ging, nicht an Form, Zahl, Materie klebte; weder der Sonate noch einer andern Inſtrumentalform eine beſtimmte Zahl Sätze vorzuſchreiben. Das hieße dem Geiſt vorſchreiben, ſo und nicht anders Geiſt zu ſein.

Den 2 Sätzen in jeder Sonate in op. 5, entſprechen die in 2 Sätzen geſchriebenen Sonaten op. 53, op. 78, op. 90 und beſonders op. 111. Das Allegro in G Moll iſt eines der feurigſten und leidenſchaftlichſten im ganzen Beethoven, es hat einen tiefern Gehalt als das Allegro in F Dur der erſten Sonate op. 5, in dem plaſtiſche Ruhe, Schönheit klaſſiſcher (traditioneller) Form vorherrſcht. Das Motiv des Allegros der F Dur-Sonate iſt indeß ſo eindringend, daß man es kaum vergißt, wenn man es einmal in ſeiner ſtrömenden Breite gehört hat.

Beide Sonaten op. 5 fordern einen tüchtigen Künſtler am Violoncello, der Pianiſt kann allenfalls ein geübter Dilettant ſein. —

Das Rondo der F Dur-Sonate iſt nach dem Maaßſtabe, den man nach dem Finale im erſten und dritten Trio op. 1, in der erſten Sonate op. 2 anzulegen berechtigt iſt, unbedeutend, etwas verwiſcht in der Contouren, wie die Maler ſagen, nicht ſo das äußerſt merkwürdige Rondo der G Moll-Sonate, das in G Dur anhebt, wie der unvergleichliche Schlußſatz im C Moll-Quartett op. 59, eine der Haydn-Mozartiſchen Tonwelt unbekannte höchſt prägnante Originalität vom ſchönſten Effekt. (Vergleiche auch noch den Anfang in C Moll des Schlußſatzes des großen B Dur-Quartetts op. 130). Das

Rondo der G Moll-Sonate iſt einer der wenigen Sätze des Meiſters, die ganz eigentlich der Sphäre des Klaviers angehören, nicht ſymphoniſtiſch weiter und bis an den abſoluten muſikaliſchen Begriff reichen, ganz eigentlich für die Mittel und den Effekt des Klaviers berechnet ſind. Wie das anſtehende, wenig genannte Rondo in G Dur für Pianoforte allein (Nr. 2 b, zweite Abtheilung), iſt das Rondo in der G Moll-Sonate, mit beſonderer Feinheit und Schattirung, von dem Standpunkt des Pianoforte zu beurtheilen. Im Fingerſatz, Anſchlag, in der ganzen Behandlung durch den Pianiſten paßt auf das äußerſt graziöſe Stück, was Czerny ſeinen Schülern für den Vortrag von Klaſſikern zu empfehlen pflegte: „Buchſtäbliche Erfüllung mit Anwendung unſers verfeinerten Klavier-Apparates.“ Das Rondo iſt nicht, wie wohl ſonſt bei Beethoven, al fresco, ſondern ausnahmsweiſe in Paſtellfarben zu geben.

Da wir in op. 5 zum erſten Mal der Introduktion als Gattungsbegriff begegnen (die Einleitung in op. 1, Nr. 2 iſt ein Präludium, kein Mikrokosmus) ſo iſt es am Platz, auf dieſe Satzform etwas näher in Bezug auf Beethoven einzugehen.

In 32 Soloſonaten von Beethoven hat nur die letzte (op. 111) eine Introduktion nach unſerer Auffaſſung des Begriffs. Die 4 Takte, welche der Sonate in Fis Dur (op. 78), die 16, welche der Sonate les adieux, l'absence et le retour (op. 81) vorausgehen, ſind in erſterer ein kleines Vorſpiel (Präludium), in letzterer das Programm der Sonate.

Das Grave in der Sonate pathétique (op. 13) iſt der Kern des Allegros (erſten Satzes), denn es kehrt wiederholt im Allegro wieder. Eine Introduktion, welche aufhört Introduktion zu ſein, welche nicht mehr vor dem erſten Satze ſtehen bleibt, iſt keine Introduktion, charakteriſirt ſich anders. Dieſe Unterſcheidung rechtfertigt ſich in ſich ſelbſt durch den Begriff und iſt ſomit der von Marx (Kompoſitionslehre B. 3, S. 323) ausgeſprochenen Anſicht über dieſe Form vorzuziehen, wenn dieſer unendlich verdienſtvolle Techniker ſagt: „Hat aber einmal eine Einleitung ſich mit Nachdruck ausgeſprochen, ſo tritt ſie oder doch ihr Hauptmotiv auch gelegentlich im Verlauf der Kompoſition wieder auf. Dies können wir an der Sonate pathetiqne beobachten, deren Einleitungsmotiv zweimal zur Einleitung des zweiten Theils und des Anhangs vom erſten Satze wiederkehrt. —

Von 10 Sonaten für Pianoforte und 2 Violinen hat eine einzige eine Einleitung (op. 47) und auch dieſe iſt nur ein Vorſpiel (18 Takte, in denen es zu keiner Idee kommt), ein Vorſpiel um den Zuhörer auf den Kampf vorzubereiten, der mit dem erſten Satz zwiſchen den Duettiſten entbrennt. Von 5 Sonaten für Pianoforte und Violoncello (op. 5, 69, 102) ſind zwei (op. 5) mit Einleitungen geſchrieben. Vielleicht war die Feierlichkeit im Tone des Violoncellos ein Grund für Beethoven Einleitungen zu denken, die in ihrem Charakter etwas Feierliches haben. Die in der Sonate op. 102, Nr. 1 dem Allegro voraufgehende langſame Bewegung (andante), iſt keine Einleitung (Introduktion), ſondern ein integraler Theil des erſten Satzes (eines erſten Satzes in zwei Bewegungen, wie ſie den dritten Styl Beethovens charakteriſiren). Vergleiche das Es Dur-Quartett (op. 127), das B Dur-Quartett (op. 130), das A Moll-Quartett (op. 132), verzeichne eine frühe Paralele im Sostenuto des erſten Satzes im Pianoforte-Trio in Es Dur op. 70.

Von 16 Quartetten Beethovens hat nicht eines, nach unſerer Faſſung des Begriffs, eine Einleitung.

Beethoven bereitete eben nicht erſt viel vor, er ſagte frei heraus, was er auf dem Herzen hatte. Die 29 Takte, welche er im C Dur-Quartett mit der Fuge (op. 59 Nr. 3) mit **Introduzione** bezeichnet (Andante con moto $^3/_4$, ſiehe den Beethoven status quo in Rußland B. 2, S. 373), das poco sostenuto vor dem 1. Satze im Es Dur-Quartett op. 74 ſind myſtiſche Vorworte (Vorſpiele), die den Eintritt des Allegros heben, integral zu demſelben gehören, nicht wie manche Introduktionen bei Haydn und Mozart, welche von ihnen wie Schönpfläſterchen erſten Sätzen angeklebt wurden, ohne Schaden weggelaſſen werden könnten.

Eine ſolche Perle bei Mozart iſt das kleine Adagio (22 Takte) im C Dur-Quartett mit der berüchtigten von Fetis und nach Fetis von Dulibiſcheff korrigirten Querſtänden, die eine ſo große Schönheit ſind und von Haydn, dem Manne der guten Harmonie, gebilligt wurden (ſiehe S. 79, B. 2).

Das Andante con moto alla marzia (16 Takte) vor dem Finale des Beethovenſchen Septetts iſt ein Präludium, eine Suspenſion der Seelenthätigkeit des Zuhörers, zum Zweck größern Effekts im Preſto.

Das dem Allegro in der 4händigen F Moll Sonate von Mozart vorauf gehende Adagio, das Largetto vor dem Allegro im D Dur-Quintett bilden den Kern der erſten Sätze in der Art, wie das Grave in der sonate pathétique (vergleiche die Recitative in der Beethovenſchen D Moll-Sonate op. 31.

In neun Symphonien finden wir bei Beethoven 2 eigentliche Introduktionen (4. Symphonie B Dur, 7. A Dur). Die langſamen Bewegungen, welche den 1. Sätzen in der 1. und 2. Symphonie (C Dur, D Dur) voraufgehen, ſind prachtvolle Vorhallen. Begriffe für ſich (Introduktionen) ſind ſie nicht, wohl aber Sammelplätze der dem Komponiſten für ſein Werk nöthigen Seelenthätigkeit ſeines Publikums, von ſeiner Gewalt über daſſelbe ſtrotzende Vorſpiele (Präludien).

Dieſe Zahlen in Beethoven ſind kein Zufall, ſie ſind das Skelett der Intentionen des Genies.

In unſerem Buche Beethoven et ses trois styles drückten wir uns über die Introduktion als Gattungsbegriff ſo aus: „L'idee que nous aimons à attacher à l'introduction, c'est qu'elle soit un morceau de musique indépendant. Une introduction doit se suffire „esse in se et per se", n'appartenir à la composition qu'elle précède que par son caractere, la resumer dans sa portée. Si les idées que l'introduction propose, se rencontrent dans le reste de la composition, l'introduction ne sera plus un microcosme. L'introduction est une forme de la musique, résumant l'idée qu'elle précede, est ou un arc de triomphe ou un gibet. On ne resume qu'autant qu'on domine. Pour avoir la permission d'etre indifférente, il faut que l'introduction descende jusqu'au prelude, lequel, à la rigueur, peut se passer d'une idee."

In ſämmtlichen Beethovenſchen Solo-Sonaten entſpricht dieſem Begriff nur die Introduktion in der letzten (op. 111). Die ſchönſte in der Kammer (camera) bekannt gewordene Introduktion iſt, unſerem Gefühl nach, die Introduktion im Quintett für Pianoforte, Hoboe, Klarinette, Horn und Fagott von Mozart (komponirt im Jahre 1784). Dieſes ſtrahlende Portal (introductio princeps, Largo 4/4 20 Takte) beruht auf einer in dem ſchönſten Ebenmaaße unter den 5 Stimmen ausgebeuteten, unendlich erhabenen Idee. Nach drei ſtarken Geſammteintritten aller 5 Stimmen in Es, ſtellt das Pianoforte, als in ſolcher Zuſammenſtellung konzertant und als Hauptſtimme behandelt, folglich rationell, drei Male die Tonfigur ſolo hin, welche dann von den Hoboe, Klarinette und abermals vom Pianoforte aufgenommen wird, um mit dem 9. Takt, dem träumeriſchen Mozartiſchen Horn, die Thüre zu einem kleinen aber vielſagenden Solo zu öffnen. Dieſes wird dann zu einem vom Pianoforte begleiteten Geſpräche zwiſchen den Blasinſtrumenten, in das ſich bald das Pianoforte in zum Baß abſtürzenden Oktavengängen miſcht. Alles, um über dem Allegro zu ſchweben, das Allegro auf der lang ausgehaltenen Dominante, wie in einer Adlerklaue, dem Zuhörer zuzutragen.

Die der Mozartiſchen im Quintett für Pianoforte und Blasinſtrumente von Beethoven im Aeußern, nicht in der Idee nach gebildete Introduktion (Grave $^{4}/_{4}$ 21 Takte ſiehe op. 16) hat nicht ganz daſſelbe Intereſſe, ſie iſt viel verſprechend, pompös, eine Introduktion der Idee nach, ſie hat nicht den dramatiſchen Schwung, nicht den tiefen, dem Allegro ſo ſchön untergeordneten Gehalt der Mozartiſchen. Erſt in der 4. und 7. Symphonie läßt Beethoven dieſe und alle anderen weit hinter ſich, erhebt er ſich zu den höchſten Höhen der Form (vergleiche die Ouvertüre op. 115, op. 124).

Eine ſchöne Introduktion findet man in dem zu wenig gekannten Trio von Beethoven op. 121 (Adagio, Variationen und Rondo für Pianoforte, Violine, Violoncelle).

Weitere Anſichten über die Introduktion als Gattungsbegriff ſehe man im 2. B. S. 162 und folgende.

* * *

Op. 6. Sonate für Pianoforte zu 4 Händen, D Dur, erſchien 1797, führt auch den Titel Sonate facile. (Witzendorf, Wien) 2händig, arrangirt von Winkler, für Pianoforte und Flöte (oder Violine) von Burchard.

Dieſe richtiger Sonatine genannte Sonate hat nur 2 Sätze (Allegro, Rondo) was für jene Zeit Ausnahme iſt.

Eine, Anfängern auf dem Pianoforte wohl zu empfehlende, anſpruchsloſe Kompoſition. Das Werkchen eignet ſich, um den großen Namen buchſtabiren zu lehren.

Mozartiſch iſt die Behandlung des Klaviers in den kleinen zwiſchen den Spielern vertheilten Soli im erſten Satze, zwei Vögel, die auf demſelben Baume ſich etwas zu zwitſchern. Wir wiſſen durch Schindler (Biographie), daß die Idee einer vierhändigen Sonate Beethoven in letzter Zeit, und noch auf ſeinem Todbette beſchäftigte. Was wäre nicht aus dieſem Werke geworden! — Eine in den feierlichen Tönen der letzten Ideenverbindungen des Meiſters niedergelegte Offenbarung des nothwendigen, noch nicht vorgekommenen, geiſtigen Verhältniſſes zweier Spieler auf einem bewegenen Inſtrument, — bei einer nie dageweſenen Behandlung des Pianoforte. Die vierhändige Beethoven-Literatur beſchränkt ſich auf die artige, für Beethoven etwas ſteife Sonatine in op. 6, auf 3 ſchöne Märſche (op. 45) und 2 Hefte nicht unintereſſanter Variationen (op. 87, Nr. 27, 2. Abth.). Ein Beweis mehr, daß dieſer Kopf kein Pianoforte-Komponiſt in der Art Mozarts war, der dieſe Lieblingsform des Klavier-Repertoirs viel anbaute, um Meiſterwerke bereicherte, welche die Muſik deshalb noch nicht weiter brachten.

Ein Geiſt, der, wie Beethoven, in der Idee der Symphonie Wohnung machte, blieb nur gelegentlich vor einem Klavier ſtehen, das er ſich wie eine Schleuße aufzog, um die Gedanken des ihn drängenden Genies ſchneller und leichter los zu werden, als dies bei der immer empfindlichen Muſikordnung des Quartetts oder gar in der mächtigſten und weiteſten Form, in der Symphonie geſchehen können, welche für ihn den ganzen Raum zwiſchen Himmel und Erde ausfüllte — Alles für ſich wegnahm.

* * *

Op. 7. Sonate für Piano (4. Solo-Sonate), Es Dur, der Gräfin Keglevics gewidmet (ſiehe op. 15, 34). Kurz vor der C Moll-Symphonie 1806 komponirt. (Schindler im Frankfurter Konverſationsblatt, 1850, Nr. 80). (Artaria, Wien). Arrangirt als Quintett für Streichinſtrumente. Das Largo für Geſang mit Piano über den Text: Das Tagwerk iſt vollbracht.

Dieſe Sonate iſt vielleicht die ſchönſte Solo-Sonate der 1. Periode, jedenfalls eine der tieferen Beethovens überhaupt. Das Allegro molto con brio reicht indeß nicht über die Haydn-Mozartiſche Schablone in der Sonate hinaus. Es iſt im $^6/_8$ Takt geſchrieben, den Beethoven, nicht ohne beſondere Bedeutung in erſten Sätzen, hier zum erſten Male ſo braucht, wobei man ja nicht an das zu Mozartiſchen Zeiten beliebte siciliano ($^6/_8$) zu denken hat (D Moll-Quartett von Mozart, Sonate für Piano und Violine, F Dur mit den Variazionen). Bedeutſam zeigt ſich die Taktart bei Beethoven in erſten Sätzen in op. 23, op. 30 Nr. 3, op. 70 Nr. 2, op. 101, op. 102 Nr. 1, op. 115 (Ouvertüre in C Dur, vergleiche die Andante con moto in der Ouvertüre zu den Ruinen von Athen op. 113).

In 16 Quartetten und 3 Trios für Streichinſtrumente braucht Beethoven dieſe heiter geſtimmte Taktart ernſt und nur dreimal in erſten Sätzen (op. 9 Nr. 3, op. 59 Nr. 2, op. 131), nur einmal im Mittelſatz langſamer Bewegung op. 59 Nr. 3 Andante con moto quasi Allegretto), nur zwei Male in allen ſeinen Werken im Scherzo, beide Male durch Thränen lächelnd (Violin-Trio in C Moll op. 9 Nr. 3, Sonate op 109 Prestissimo).

Daß das bei Haydn und Mozart tändelnde, kindliche Element in der Taktart $^{6}/_{8}$, bei Beethoven über Unendlichem brütet, beſagt der Sonnen- und Planetenmarſch in der Chor-Symphonie (B Dur $^{6}/_{8}$ Allegro assai vivace, alla marcia „froh wie ſeine Sonnen fliegen).“ Feurig und glänzend, wie nicht die älteren Meiſter, braucht Beethoven den $^{6}/_{8}$ Takt in Schlußſätzen (op. 47, 61, 81, 95 F Moll-Quartett, op. 97 Pianoforte-Trio in B Dur, Schluß).

Einem Schnitterfeſte bei Sonnenſchein leuchtet der $^{6}/_{8}$ Takt bei Mozart im 1. Satz der herrlichen Sonate für Pianoforte und Violine in A Dur (aus dem Jahr 1787) mit dem Wunder-Adagio in D Dur.

Nach dieſen Beiſpielen wäre man zu glauben verſucht, der 1. Satz im $^{6}/_{8}$ Takt der Sonate op. 7 ſei etwas recht Bedeutendes und griffe ſo hoch, wie ſeine Gebrüder in Beethoven. Dem iſt nicht ſo. Nach Beethovenſchem Maasſtabe iſt das Allegro molto con brio ziemlich unbedeutend, die Verarbeitung des nicht viel ſagenden Motivs (noch ſeltener in Beethoven) iſt von der Meiſterhand und deshalb hat ſich Marx beſtimmt fühlen können, es techniſch zu beleuchten (ſiehe unten die Stelle und vergleiche die Ausführungen bei der A Dur-Sonate op. 2). An genialen Gedankenblitzen fehlt es indeß keineswegs im 1. Satz (25., 51., 59. Takt mit dem großartig eingeführten Geſang).

Der ganze 2. Theil erinnert an Beethovens Klage, wie er noch beim Fürſten Lichnowski wohnte: nun ſoll ich täglich ſchon um halb 4 zu Hauſe ſein, mich etwas beſſer anziehen, für den Bart ſorgen! (ſiehe Bd. 1, S. 21). Der Mittelſatz führt dieſelbe Klage. Mächtig rüttelt Beethoven an der Feſſel der Tradition, die er trägt, weil es die Schule ſo will, die er ſpäter weit von ſich weg werfen wird.

Ganz anders in dem Largo con gran expressione (C Dur ³/₄, 90 Takte, in denen die Pauſen ſo beredt ſind, wie die Noten). Eine Paſſionsmuſik für Klavier.

Gläubig ſpricht die Seele im 12. Takte vor Schluß der erhabenen Szene: „ich weiß, daß mein Erlöſer lebt!“ Welche Himmelsruhe quillt nicht aus dem bebende in das vertrauende Herz: „Fürchte Dich nicht, ich bin bei Dir!“ — (7. Takt vor Schluß).

Der Verfaſſer dieſes Buches kann nicht vergeſſen, wie ihn dies Gebet Beethovens auf den Höhen religiös geſtimmter Inſtrumentalkunſt in den Jahren der Jugend geleitet. Er verzeichnet hier eine Erinnerung aus keinem anderen Grunde, als weil dieſelbe die verſchiedenen Auffaſſungen der Kunſt vom Standpunkt verſchiedener Nationalitäten herausſtellt und damit einen Fingerzeig giebt:

wie überhaupt und worüber Beethoven zu verſtehen iſt, wie dieſer Meiſter nicht vom Leben, von der Würdigung ſeiner Erſcheinungen zu trennen iſt.

Der Verfaſſer verlebte das Jahr 1828 in dem Hauſe des ausgezeichneten Kanzelredners Bouvier in Genf. Es waren fromme Leute, die in die Penſion kamen, die ausgezeichneten Köpfe und Redner Martin, Chenevieres, Rojoux, Wendt (ein tüchtiger Klavierſpieler), Gerlach; kräftig ausgeprägt in Körper und Geiſt. Klavierſpiel verſtand man in der Penſion als die Kunſt, auch noch auf dem Pianoforte gut franzöſiſch zu phraſiren, die Muſik überhaupt als ein außer der Kirchenzeit erlaubtes Vergnügen des Ohrs. Nichts ging Bouvier über die Erinnerung an Field in Moskau, den er im Hauſe des Fürſten Plato Mestſcherski kennen gelernt hatte, für das Bouvier als Erzieher verſchrieben worden war. Ein von Field geſpieltes Nocturno war ihm die höchſte Phraſe und damit die höchſte Muſik. Im Jahre 1828 waren in Genf zwei ganze Sonaten von Beethoven bekannt (op. 26, op. 27 Cis Moll). Der Verfaſſer brachte in ſeinem Reiſekoffer aus Riga die dritte (op. 7).

Das Haus des Paſtors Bouvier war ein ſtreng kirchliches. Man erzog dort in der Furcht des Herrn. Oſtern, der herrliche erſte Satz der neu erwachenden Natur an dieſem vom Himmel geſegneten See, war erſchienen. Das ganze Bouvierſche Haus komunizirte. Nach dem Genuß des heiligen Abendmahles legte ſich der Verfaſſer op. 7 auf und ſpielte das Largo im Sinne der Kreuzigung. Auf die erſten Töne, die durch den langen, dunkeln Korridor der Penſion zogen, erſchien der aſzetiſch geſtimmte Hausherr, um mir ſein entrüſtetes Erſtaunen auszudrücken. Der Verfaſſer erklärte, wie er das Stück ſpiele, um der heiligen Handlung eine Erſcheinung in Tönen zu geben, wie das Werk nur ganz zufällig in Tönen ausgedrückt worden, wie es eben ſo gut in einer Predigt enthalten geweſen ſein könne. Nicht mit zu profanen Zwecken gebrauchten Tonmitteln habe man Bilder des Geiſtes in Tönen zu verwechſeln. Es ſei Einem bei dieſem Largo zu Muthe, als ſtände man auf dem die Stadt beherrſchenden Felſen Salève, mit dem Blick auf den Beherrſcher der Alpen, den Montblanc, und höre die Glocken in der andächtigen Stadt. Bouvier war beruhigt, aber als guter Franzoſe, immer noch beethovenungläubig.

Das iſt der in Beethoven einzunehmende Standpunkt, wo er zum Höchſten ſpricht, in einem die Schöpfung wiederdenkenden Satze. Das können Franzoſen nicht verſtehen.

Das Adagio, das von allen aus der Gruppe der erſten Periode dem Largo in op. 7 dem Charakter nach am nächſten ſteht, iſt das eben ſo heilig ruhige in C Dur der Es Dur Sonate für Pianoforte und Violine op. 12 Nr. 3.

In ſeinen ſtill erhabenen Linien, in Form und Verhältniſſen, vergleichen wir das Largo in op. 7 am liebſten der Kreuzesabnahme von Rubens im Dom zu Antwerpen. Wo ſich das Thema hoch hinauf legt und in einer anderen Tonart wiederkehrt (42. Takt), da ſcheint es Silberton hoher Regiſter einer der herrlichen Orgeln, die in unſeren Tagen nicht mehr zu Stande kommen, da erwartet man die Engel, welche gländige Frömmigkeit auf die höchſten Zinnen ihrer Orgeln ſtellte, ſich neigen zu ſehen.

Paßt der erſte Satz wenig zu dem Largo, war ein Schlußſatz nach dieſem ſchwer zu finden, ſo möchte man wohl op. 7 als durch das gewaltige Largo auf 3 Sätze berechnet glauben und kann das an und für ſich ſehr ſchöne 2. Allegro ($\frac{3}{4}$ Scherzo) ohne Störung auf das Largo folgen laſſen (ſiehe über die Zahl der Sätze einer Sonate op. 5). Dieſes 2. Allegro (Scherzo) iſt ein ſchlicht ländliches Gemälde, eine **Belebung** der anorganiſchen Natur durch den Geiſt, wie es Calame, der große Genfer-Beethoven in Waſſerfällen, Bergſchluchten, Thälern und Höhen, damit hält.

Am Geſtade des Sees, in deſſen Weidenſtrauch ſich das gelandete Boot verſteckt, auf der fetten, von den alten Bäumen beſchatteten Wieſe, zu einem Orcheſter von Schalmeien, ſpielt dies Scherzo auf. Das Minore (Trio) deſſelben (Es Moll) in großen, finſteren Arpeggien ſtimmt nicht zu all der ländlichen Luſt, kontraſtirt mit dem Sonnenſchein im Bilde. Dieſer Maler macht es nun aber nicht anders. Er zerſtört Freuden, wie er ſie giebt, oder er findet die Freude im Schmerz in der Art, wie ſeine Chor-Symphonie auf die Freude von Schiller eine Trauerſymphonie auf die Vergänglichkeit menſchlicher Freuden iſt (ſiehe die Ausführungen Bd. 1, S. 191 u. flg.).

Der Verfaſſer kam über dieſe Gegenſätze im Trio (3. Theil) des 2. Allegros (Scherzos) zu folgendem Ausſpruch: Dans la Symphonie pastorale, qui n'est autre chose que la nature agreste exprimée en sons, il semblerait voir sauter en l'air les sabots des paysans à l'entrée des deux tems qui figurent le Trio du Scherzo. C'est que là aussi éclate la foudre et arrive l'orage, mais ici (op. 7) où le Scherzo caressait de gracieuses figures, vues comme au fond de l'eau, et jétait à peine une note mélancolique dans toute cette gaité, comme ces points noirs qui parcourent le ciel azuré de l'Espagne? pourquoi ce lugubre mineur en arpéges? cette voix d'airain à côté même de la gaité champêtre? C'est qu'en ces tems-là (1806) on cultivait le Trio du Menuet de préférence en mineur quand sa légitime motié, le Menuet, avait été proposé en majeur."

Das Rondo der Sonate op. 7 iſt bezeichnet Poco Allegretto e grazioso — poco Allegretto nur von der Bewegung zu verſtehen (ſiehe den Unterſchied mit dem Gattungsbegriff Allegretto bei Beethoven S. 120, Nr. 2). Das Motiv iſt eins der zärtlichſten in Beethoven. Vertrauen, Liebe ohne Grenzen, diktirte es dem Herzen. Was Beethoven ſpäter, in der 2. und 3. Periode in dieſer Art bietet, iſt das Bedauern, Vertrauen und Liebe zu den Menſchen verloren zu haben. Das Minore in 2 Repriſen iſt ſchwer in dem Rondo unterzubringen, es iſt dies die Durchführung einer bloßen Tonfigur. Rollende, in einander greifende Räder, die auf den Ausgangspunkt zurückführen und auf das in dieſem zwiſchen oben und unten, zwiſchen der linken und rechten Hand, geführte Zwiegeſpräch im Hauptſatze. Das reizende Hauptmotiv erſcheint im Minore in lieblicher enharmoniſcher Verwechslung, und, da Beethoven immer Recht behalten muß, eine dem Minore verwandte Figur im Baß, welche den Satz zu Ende bringt und was im Minore Kampf war, hier in leiſem Geflüſter verſchweben läßt.

Heut zu Tage wird mit dem enharmoniſchen Modus, der als ein feines Gewürz mit Vorſicht angewandt, nicht verſchwendet ſein will, viel Unfug getrieben. Mozart braucht das Mittel ſelten (Finale der Es Dur-Symphonie, Schwanengeſang, Adagio der 38. Sonate für Piano und Violine ꝛc.) Beethoven immer mit dem feinſten Geſchmack und an der geeigneten Stelle, meiſt in äußerſt unvorhergeſehener Weiſe (Rondo im Pianoforte-Konzert in C Moll, Scherzo im F Dur Quartett op. 59, Fantaſie mit Chor (Finale), am ſeltenſten im Symphonieſtyl und viel verſteckter (34. Takt des 1. Satzes in der 8. Symphonie), der Beethoven für derlei Paſtellfarben wol zu großartig in ſich war, Scene am Bach (Paſtorale) Egmont-Ouvertüre (vergleiche den 1. Satz der C Moll-Sonate für Piano und Violine, op. 30, 80. Takt).

In unſerer Jugend, in Livland, nannten wir die Sonate op. 7 die Weihnachtsſonate. Sie hat etwas von einer Weihnachtsſtimmung, wie ſie für ewige Gefühlszeiten von Walter Scott im Piraten niedergelegt werden. Der 1. Satz insbeſondere erinnert an das trauliche Beiſammenſein zur Weihnachtszeit auf dem Lande, das Largo an die Weihe des Feſtes, das Scherzo an die Sommerfreuden, das Rondo erzählt, wie Walter Scott ſo viel ſpäter von Minna und Brenda, den beiden Frauencharakteren des Nordens.

Marx (Komp. Lehre, 3. B. S. 293) macht zum 1. Satz der Sonate op. 7 die feine Bemerkung, daß in demſelben der eigentliche Hauptſatz erſt mit dem 4. Takte eintrete, die vorhergehenden 4, dieſem Satze nicht angehörend, harmoniſch und melodiſch zu wenig entwickelt ſeien, (ſie haben, ſetzt Marx hinzu, nur einen Akkord, alſo nicht die kleinſte Bewegung oder Gegenſtellung von einem Akkorde zum anderen) als daß ſie als Satz gelten könnten. Treffend nennt Marx die erſten (etwas langen) 4 Takte die unterſte Form der Einleitung (ſiehe unſere Anſichten bei op. 5), einen vorſpielartigen Eintritt, für welche Form er zu ſeinen techniſchen Zwecken den Anfang der Sonate op. 7 und op. 106, was auffallender iſt, als Beiſpiele anführt.

Zu anderen Zwecken beſchreibt Marx das Largo der Sonate op. 7 wie folgt (B. 3, Anhang f). Der Hauptſatz G Dur hat zweitheilige Liedform. Dies (die 4 erſten Takte) iſt der Vorderſatz und Kern des erſten Theils; da er ſchon auf die Dominante gegangen iſt (nur daß er auf dem Schlußakkorde wieder umkehrt), ſo ſieht man ſchon voraus, daß der Theil ſelber im Haupttone ſchließen wird. Der 2. Theil kommt auf das Hauptmotiv des erſten zurück und ſchließt mit einem Anhange. Wenige Zwiſchennoten führen nun den Seitenſatz in As Dur herbei (25. 28. Takt), der ſich in 4 anderen Takten ſogleich nach F Moll fortſetzt, dann ſogleich in Des Dur wiederholt, nach G, nach fis — a — c — es und von da auf die Dominante von B Dur wendet. Bis hierher würde der Seitenſatz und die ganze Konſtruktion, allenfalls von der wechſelvollen und weitgehenden Modulation abgeſehen, nichts von der urſprünglichen Form Abweichendes haben. Allein nun, ſtatt daß der Uebergang in den Hauptton erwartet werden ſollte, erſcheint unerwartet in der fremden Tonart der Hauptſatz oder wenigſtens ſein entſcheidender Anhang, der ſich jedoch ſchon im 3. Takte (42. 45. Takt) nach G Moll und von da im 6. nach G Dur wendet. Nun erſt erfolgt die rechte und vollſtändige Wiederholung des Hauptſatzes mit ſeinem Anhange. Allein noch kann der Satz nicht ſchließen; ſein Inhalt und ſeine vielfach gewendete Modulation erfordern einen Anhang. Hierzu benutzt nun Beethoven zuerſt die Melodie des Seitenſatzes, die er aber in den Tenor legt (74.—76. Takt) und auf G führt, worauf noch ein weiterer Anhang, aus dem Hauptmotiv des erſten Satzes, zuletzt mit einer abermaligen Anführung ſeines Anfanges den Beſchluß macht (86. Takt [die 3 erſten Achtel im Baß] bis 90. Takt, Schluß). Daß nach einem weitern und inhaltreichen Mittelſatz oder Gang außer dem Hauptſatze noch ein längerer Anhang, theils mit Erinnerungen aus dem Mittelſatze, theils mit Aenderungen (und Veränderungen) des Hauptſatzes nöthig befunden wird, iſt aus ähnlichen Fällen bekannt. Nur mag in dieſer Hinſicht bemerkt werden, wie tief der Komponiſt ſein Thema in der Seele getragen, daß es ihn auch im letzten Schluſſe nicht verlaſſen. Neu iſt dagegen die Anführung des Hauptſatzes im mittleren Theile; und zwar nicht etwa eines beiläufig ergriffenen und benutzten Motivs, ſondern des entſcheidenden erſten Abſchnitts, und dies mit der beſtimmt ausgeſprochenen Abſicht, als ein beſonderer ſelbſtſtändiger Satz, nicht blos als Glied des Ganzes aufzutreten, ſo daß man hiermit den Abſchluß des ganzen Rondos (ſo nennt Marx die Satzart, nicht mit Rondo als Form eines Satzes, Finales ꝛc. zu verwechſeln) erwarten dürfte, wenn nicht die fremde Tonart, (B Dur ſtatt C Dur) zu entſchieden widerſpräche. Es wird uns klar werden, daß in dieſer eigenthümlichen Geſtaltung eine Miſchform zwiſchen Rondo und Sonate zu erkennen iſt. Hier wollen wir nur daran feſthalten, daß wie am Schluſſe ſo in der Mitte der Tondichter von ſeinem erſten Gedanken auf das Innigſte und unablöslich erfüllt geweſen. Sobald er das Weſentliche des Seitenſatzes ausgeſprochen, findet er keine Muße und Befriedigung in einem weiteren Gange, der etwa den Seitenſatz an den Hauptſatz und deſſen rechte Tonart herangeführt hätte: ſinnend ergreift er gleichſam die erſte, beſte Tonart, iſt von As und Des Dur aus zufrieden, das milde B Dur erlangt zu haben und läßt hier ſeinen Hauptſatz in zarter Höhe leis erklingen. Allein bald fühlt er, daß hier kein Weilen, und ſo ſinkt er in das trübe C Moll hinab und findet von da die rechte Stätte. Eben dieſe Verlorenheit in den fremden Tönen veranlaßt denn auch die Erinnerung an den Seitenſatz im Hauptton und den ganzen Anhang. Es iſt dies eine jener iſolirten Geſtaltungen, die nicht nachgeahmt, wohl aber durchdacht ſein wollen: denn in ihnen läßt ſich das Ineinanderſpielen zweier Grundformen und der weſentliche Unterſchied beider fein und ſicher beobachten.

So weit Marx.

Dieſe meiſterhafte harmoniſche Autopſie des Largo-Textes in op 7 iſt uns nur ein Beweis für die Wahrhaftigkeit der etwa mißverſtandenen Behauptung (Bd. 2, S. 39). „eine grammatiſche Analyſe Beethovens von Marx, um den größten lebenden Theoretiker nicht zu vergeſſen (wie wir dort ſagten) würde, abgeſehen von achtbaren Schulzwecken, verurtheilt ſein, um ſo ſchlechter zu ſein, je beſſer ſie wäre, weil ſie der Natur der Dinge nach Verſchiedenes und Wechſelndes, die Welt der Vorſtellungen durch Gleiches und Unveränderliches, durch einen feſt ſtehenden Apparat zu erklären hätte.“

Das Reſultat der vortrefflichen Ausführungen des großen Technikers in op. 7 iſt dieſe Unendlichkeit der Vorſtellungen in der Seele des Tondichters, iſt die Unvorausſichtlichkeit derſelben durch den Apparat, iſt die Inkompetenz muſikaliſcher Technik, anders zu geſtalten, was ſich ewig anders geſtalten kann, unbeſchadet aller Verdienſte der muſikaliſchen Wiſſenſchaft und ihrer Säulen in den Pfundmännern deutſchen Wiſſens.

* * *

Serenade für Violine, Alt und Violoncello, D Dur, erſchien im Jahre 1798 (Artaria, Wien). In Partitur (Heckel, Mannheim). Von Beethoven ſelbſt zu einem Notturno für Piano und Alt (ſiehe op. 42) arrangirt, für Piano und Violine (Flöte) von Brand, 4händig für Piano von J. Moſcheles (Cranz, Hamburg), 2händig von Winkler, für 2 Violinen: für Guitarre (!), Violine und Alt von Matiegka. Die Polonaiſe in op. 8 (Allegretto alla Polacca, F Dur) hat Op. 8.

ſich, von altersher 4händig unter dem Namen Polonaise favorite arrangirt, in dieſer Geſtalt viele Freunde gemacht und iſt eine der Stammpolonaiſen des Repertoirs. Heut zu Tage kann ſie nur ein hiſtoriſches Intereſſe in Anſpruch nehmen. Sie iſt von Beethoven ſelbſt im Tripel-Konzert für Piano, Violine, Violoncello und Orcheſter op. 56 in op. 89 weit überboten worden, wie in der Polacca-Form auf dem Pianoforte Beethoven von Carl Maria von Weber (Polacca in E Dur), Weber von Chopin (Triumph-Polonaiſe in A Dur) übertroffen, die ganze Form unendlich veredelt und erweitert worden iſt. Siehe das Nähere bei op. 89 und in der geiſtreichen Geſchichte der Polonaiſe von Franz Lißt in deſſen geſammelten Schriften, Bd. 1, S. 195.

Op. 8 iſt ein anſpruchsloſes Trio in 6 Sätzen, nach den Vorgängen Mozarts in der Serenadenform. Das Werkchen entſtand vielleicht auf Nachfrage ambulanter Muſikanten bei Verlegern nach einer Kompoſition für ihre ambulanten Bedürfniſſe. Einem Bedürfniß nach muſikaliſchem Schaffen in Beethoven entſprach es ſicherlich nicht, der das Werk vielleicht in der allerälteſten Zeit einmal hingeworfen und erſt 1798 herausgegeben hatte.

Beethoven, der von jeher gerne Excurſionen feldein machte, mögen bei dieſer Serenade in ſo bänkelſängeriſcher Art, daß man zu Anfang der marcia die Harfe vermißt, die Sontagsgaſthäuſer in den Umgebungen Wiens vorgeſchwebt haben, in die er nicht einkehrte, die er aber auf ſeinen ausgedehnten Wanderungen, während welcher er mit der Natur verkehrte, beſtrich. Ein ſolches, in deutſchen Landen gewöhnlich Trakteur genanntes Gaſthaus, iſt immer daſſelbe, ein ſchäumendes Glas Bier auf dem Schilde, etwas Fuchsſchwanz und Sonnenblumen im Gärtchen vor den Fenſtern, an Sonn- und Feſttagen Kegelſpiel und ein Trio ambulanter Spielleute vor der Thür. Es heißt Blankeneſe bei Hamburg, Marina Roſchtſcha bei St. Petersburg u. ſ. w.

Mehr hat man denn auch in dieſer Serenade nicht zu ſuchen. Das Motiv der haarbeutligen Marcia ($^4/_4$ D Dur) iſt mit dem eines Allegro moderato derſelben Tonart von Duſſek (abgedruckt in der Anthologie von Rheinhards, Heft 7. Abth. 1. S. 42; ſiehe den Beethoven status quo in Moskau, B. 2. S. 377) zum Verwechſeln ähnlich. Weder Beethoven noch Duſſek haben es auf eine Anleihe abſehen können. Beiden war ihr Motiv gewiß zu ihren Zwecken ſchlecht genug. Das Originalthema mit Veränderungen in op. 8 (Andante quasi Allegretto $^2/_4$ D Dur) iſt in einem edlen Styl erfunden und erinnert an das Beſte der Art in Haydn und Mozart. Wo immer dieſer leicht geſchürzte, anmuthige Satz auf einen Kenner ſtößt, er ſähe die Meiſterhand durch, und wäre er, dem Pfingſtſonntage zu Ehren, hinausgewandert, wie der Student Anſelmus, wenn auch nicht um Konrektors holde Veronika über den Autor des unter den Laubbogen eines Gartens geſpielten Stücks zu beruhigen, ſo doch um darüber nachzudenken, wie man in den Variationen bei Haydn und Mozart einkehre und doch was Apartes gereicht werde.

Warum der klaviergewandte Moſcheles gerade op. 8, ein

Werkchen von ſo geringem Gehalt, vortrefflich 4händig einrichten wollen, iſt ſchwer zu errathen. Dieſer treffliche Kenner des Pianoforte hätte ſich mit mehr Glück an Anderes in Beethoven gewandt, um ſeinem Inſtrumente in ſolcher Form damit ein bleibendes Geſchenk zu machen. Vergleiche über op. 8 überhaupt op. 25, die zweite und letzte Serenade in Trioform, wo die Flöte zu der Ehre kommt, mitblaſen zu dürfen. Die Veranlaſſung beider Serenaden kann auch in der früheren Mode der „Ständchen“ liegen, die ſich in Wien bis in die dreißiger Jahre dieſes Jahrhunderts erhielten. Mozart hat eine ganze Serenaden-Literatur hinterlaſſen (ſiehe den kritiſchen Katalog derſelben in Jahn's Mozart).

* * *

Op. 9. Drei Trios für Violine, Alt und Violoncello, G Dur, D Dur, C Moll, dem Grafen Browne gewidmet, erſchienen 1798. (Artaria, Wien). In Partitur bei Heckel (Mannheim). Arrangirt in Trios für Pianoforte, Violine und Violoncello (ſiehe op. 61, welche Zahl vom Verleger herſtammt). 4händig von Stegmann, 2händig von Winkler, früher (unter dem Titel Sonaten!) von Heilmann (Dunſt in Frankfurt), gerade wie C. F. Ebers dem Klarinett-Quintett von C. M. v. Weber, in ſeinem Arrangement für Pianoforte, den Sonatentitel verliehen (Hofmeiſter, Leipzig). Das erſte und zweite Trio op. 9, arrangirt für Pianoforte und Violine. (Eck, Köln). Das erſte abermals unter dem Titel Sonate und mit der Opus-Zahl 43 (ſiehe dieſe) bei Dunſt in Frankfurt.

Ein entzückend' Stück Welt, dieſe Trios op. 9! — Ein Meiſterbild des 28jährigen, wahrſcheinlich noch jüngeren Künſtlers, ein Werk, das weit über dem Trio op. 3, op. 8, ja noch weit über den Trios op. 1 hinausliegt.

Was dem Raphael das **Sposalizio**, das ſind Beethoven der Ideenreichthum, die vollendete Form in op. 9, ſein **Sposalizio** in der Kammermuſik nach der Seite ſinniger Lieblichkeit, heiteren, wenngleich immer tief reichenden Humors, wie er ſich beſonders im dritten Trio (C Moll) geltend macht, dem von den dreien der Preis gebühren dürfte.

Wer ſolche Entdeckungen liebt, der wird dem erſten Takte des Adagio in E Dur des G Dur-Trios ein Hauptſtück in der Belliniſchen Sonnambula, dem Finale deſſelben Trios (erſter Takt) die Hauptfigur der Sommernachtstraum-Ouvertüre von Mendelsſohn zuſchreiben. Wir haben das oft ausſprechen hören, können dieſe Meinung aber keineswegs theilen, ſchon weil ein Wunder hätte geſchehen müſſen, einem Italiener ein Trio von Beethoven kennen zu lehren. Bellini drückten andere Sorgen, als in Beethoven zu leſen. Wahrſcheinlicher wäre Bellinis zufällige Bekanntſchaft mit dem Septett und ſein Gefallen an dem Motiv des großen Adagio für die casta diva in Norma. Der unendlich ſtrebende Mendelsſohn baute gewiß eben ſo wenig eine ſeiner originellſten, tiefſten Schöpfungen einem Beethovenſchen Triothema nach. Der Charakter des im Finale des G Dur-Trios op. 9 staccato in der Violinſtimme tänzelnden Beethovenſchen Motivs iſt, in ſeinen Wahlverwandſchaften mit ſolchen Motiven in

Mendelsſohn, vielmehr ein Beweis, daß das in dieſem Meiſter nicht ohne Grund als israelitiſch verſtandene Element auch anders, als ein märchenangethanes, in geflügelten Feentritten in jener Ouvertüre und anderweitig gefaßt werden kann, denn Beethovenſche Erfindung wird man keines Iſraelitismus zeihen und dennoch hat das Finale im G Dur-Trio op. 9 etwas von dem ſo verſtandenen Elemente.

Dieſe Trios op. 9 ſind ſo groß, daß das breite, herrlich durchgeführte Finale im zweiten (D Dur Rondo Allegro $^{2}/_{4}$) vielleicht der ſchwächſte von den 12 Sätzen in ihnen iſt. Das D Dur-Trio iſt überhaupt, mit Ausnahme der Andante ($^{6}/_{8}$ D Moll) und der munter angebundenen Minuette, das ſchwächſte von den dreien, was hier noch gar nicht ſagt, daß es nicht auch ſeine gute Stärke hat.

Ueber das durch op. 9 in früher Zeit (1798) zauberiſch über die Kammer (camera) verbreitete Licht ſprach ſich der Verfaſſer ſchon ſo aus: A voir le fini, l'atticisme des Trios op. 9, on prendrait les premières compositions de Piano de Beethoven, pour le fruit hâté de ses vacances, tant il parait avoir mis toute son âme dans ces Trios qui ont la grâce, les couleurs, la douce mélancolie de Raphaël, abandonnées plus tard par Beethoven pour les grandes toiles, et les lignes hardies de sa seconde manière dont on assimilerait le style à l'exubérante invention, à la brosse indomptée du peintre de la galérie Medicis du Louvre. (Vergleiche B. 2. S. 14 und folgende.)

Was die Trios op. 9 charakteriſirt, iſt Schönheit in klaſſiſcher Durchſichtigkeit.

Dieſes beſcheidene Wunderblümchen in Beethoven iſt ein höchſter Ausdruck von Poeſie für den Verein dieſer Inſtrumente. Der Grund, daß man dieſe Innigkeitspoeſie des Meiſters ſo ſelten genießt, liegt darin, daß, wo 3 tüchtige Geiger (und dieſer bedarf es für op. 9) ſich zuſammenfinden, kaum der vierte fehlt und man dann vorzugsweiſe, ſchon um einen nicht unbeſchäftigt zu laſſen, zu einem Quartett greift, Dilettanten auf den Saiteninſtrumenten aber dieſe Trios nur zu buchſtabiren vermöchten. (Vergleiche über das Geſchlecht der Dilettanten auf Saiteninſtrumenten op. 3.)

Die Trios op. 9 ſind eine hervorragende Erſcheinung in der muſikaliſchen Litteratur überhaupt. Bei ihrer von Tradition und muſikaliſchem Gewohnheitsrecht gleich emanzipirten, den geiſtigen Errungenſchaften unſeres Jahrhunderts überhaupt genäherten Form darf man ſich wundern, daß dieſe ſelbſt Muſikern von Fach nicht genug bekannten Trios noch dem vorigen Jahrhundert angehören. Sie werden aber wol nie ein Alter haben. Eine raphaeliſche Stunde gab ſie dem Michel Angelo der Inſtrumentalmuſik. Ein Jahrhundert, ganze Bildungsſtufen der Menſchheit ſcheinen op. 9 von op. 3 zu trennen, das nur 2 Jahre früher erſchien. Welch' ein Wunder war geſchehen, welch' ein Gedankenfrühling war über die Seele des Künſtlers gekommen, wo noch 2 Jahre früher das Trio op. 3 ſeine Hände verlaſſen, ein Werk, das ſich gegen dieſe vollendeten Bilder verhält, wie ein unanſtößiges pensum auf der Schulbank gegen den Lorbeer des Dichters.

Die Trios op. 9 ſind nicht nach dem Effekt zu beurtheilen, den ſie auf das Ohr machen, ſondern nach ihrem Gehalt.

Es iſt eine unkritiſche, die Muſik und ihr geiſtiges Vaterland in Abrede ſtellende oft gehörte Anſicht, von einem Duo für Pianoforte und Violine zu ſagen, man vermiſſe das Violoncello, weil ein Trio ſich beſſer macht als ein Duett, wie denn ein Streich-Quartett ſich beſſer macht als ein Streich-Trio, ein Quintett beſſer als ein Quartett und ſo höher hinauf bis zu dem höchſten Inſtrumentalbegriff, bis zur Symphonie. Man ſehe auf den Gehalt, auf das was muſikaliſch geſagt wird, nicht auf die Vertheilung eines Stücks unter Inſtrumentenmittel, nicht darauf wie etwas geſagt wird. Die Muſikordnungen haben an ſich gleichen Werth. Man kann nicht ſagen, daß das Trio eine kleinere Form ſei als das Quartett. Welche Symphonie tüchtiger Meiſter hätte den Gehalt, den Werth von Beethovens Pianofort-Trio in B Dur op. 95? —

Das Gehaltvollſte der Trios in op. 9 iſt, wie oben bemerkt wurde, wol das letzte (C Moll). Hier iſt der Bratſche mehr zugemeſſen, als das ſonſt gewöhnlich bei dieſem Inſtrument zu ſein pflegt. Unwillkührlich denkt man im Finale, wo die Bratſche ſich gegen die anderen Inſtrumente gewaltig durchzuarbeiten hat, der Worte des Bratſchiſten Fidelius (Weisflog, Phantaſieſtücke 5. B.) „Wenn Dichter, Maler, Bildhauer höchſtens geweſen, was ihre Werke verkünden, und wir über ihren Werken ihre Perſönlichkeit vergeſſen; ſo iſt der Spieler, der Sänger und auch der Mime das noch, wofür er ſich giebt, in der Kunſt allein noch der Wahre, innig vereint ſeine Perſon und ſeine Werke. Darum, und weil er ein höheres Leben lebt, iſt ſein Leben auch das kürzere,

Denn wenn der ſüße Hauch entfloh'n,
Iſt ſpurlos auch des Künſtlers Sein verſchwunden;

darum aber findet er auch überall offene Herzen, denn ſeine Individualität geht auf ſeine Töne über und mit dieſen auf die Zuhörer. Und darum getraue ich mir auch ſo große Dinge auf meiner himmliſchen Viola zu. Ihr wißt es, wie mich oft ſchon die Verachtung toll gemacht, mit der man die herrliche behandelt. Ein Licht giebt man dem Bratſchenpulte, wenn die nichtswürdige Pickelflöte zwei hat, und der lumpigſte Violinſpieler hält ſich für entehrt, wenn man ihn im Nothfalle zur Viola weiſ't! Und warum? — O du heilige Kunſt! weil man gar keine Ahnung von dem hat, was dieſes Inſtrument iſt und ſein kann. Wie oft iſt mir die Galle übergelaufen, wenn ich in großen, breiten Muſiken Jedem das Seine redlich zugetheilt, für jedes Inſtrument etwas Eminentes fand und nur für die Bratſche nichts, als einfältige Ausfüllung, damit der Akkord fein ordentlich mit der demüthigen, ſchleppetragenden Quinte dahin ſchreite.“

Das iſt nun in op. 9 nicht der Fall und der Bratſchiſt eher immer zu ſchwach als zu ſtark.

In höchſter Vollkommenheit ſpielen op. 9 die Maurers in St. Petersburg (ſiehe B. 2 S. 312). In dem Kunſtleben hat der Zufall immer einen obligaten Part. Weil die braven Maurers drei ſind, weil ſie in deutſchem Biederſinne, Vater und Söhne zuſammen leben, waren ſie im Zuſammenſpiel zunächſt auf Trios hingeführt. Man wird denn auch op. 9 kaum irgend wo vollkommener hören, als bei den Maurers in St. Petersburg.

* * *

Op. 10. Drei Sonaten für Pianoforte. C Moll, F Dur, D Dur (5. 6. 7. Solo-Sonate) der Gräfin Browne gewidmet, erſchienen im Jahr 1799. (Pietro Mechetti, Wien). Die 4händigen Beethovenſchen Original-Märſche op. 45 führen in der Ausgabe von J. F. Hummel in Berlin fälſchlich die opus-Zahl 10.

Die Sonaten op. 10 ſind 4händig arrangirt von Schwenke, für 2 Violinen, Alt und Violoncello (die 1. und 2. von Brand bei Schott in Mainz, die 3. von Ferdinand Ries bei Dunſt in Frankfurt). Das Adagio der erſten Sonate für Pianoforte und Violoncello von Burchard (Simrock in Bonn), für Orcheſter und Singſtimmen zu einem Agnus Dei von Bierey (Partitur, Breitkopf und Härtel), für Orcheſter von A. Séroff (Manuſkript). Das Largo der 3. Sonate für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianofortes über den Text: Dein Auge weiß (ein- und mehrſtimmige Geſänge Nr. 3 Breitkopf und Härtel). Die Minuett aus der 3. Sonate für 2 Violinen, Alt. Violoncello (Simrock in Bonn), für 2 Violinen, Alt, Baß, Flöte, 2 Hoboen (oder 2 Klarinetten)

2 Hörner und Fagott von Baldenecker (12 Entr'actes Nr. 2, Dunſt in Frankfurt).

Allg. Muſik. Ztg. 1799 S. 25. Die Fülle von Ideen veranlaßt Beethoven noch zu oft (!) Gedanken wild auf einander zu häufen und ſie vermittelſt (!) einer etwas bizarren Manier (!) dergeſtalt zu gruppiren, daß nicht ſelten (!) eine dunkele Künſtlichkeit oder eine künſtliche Dunkelheit hervorgebracht wird. —

Die Sonaten op. 10 ſind noch traditionsfreier als die Sonaten op. 2 op. 7. Der erſte Satz der C Moll Sonate (Allegro molto e con brio $^3/_4$) iſt der erſte, der ſich in Neuheit der Erfindung über alle bisherigen erſten Sätze ſtellt, unter dieſen nur in dem erſten Satze des Trios in C Moll op. 9, im erſten Satze der Doppelſonate in G Moll op. 5, im erſten Satze des C Moll Pianofort-Trios op. 1 ebenbürtige zählt.

Das ſtürmiſche Allegro molto e con brio hat etwas ſymphoniſtiſches in Geiſt und Gehalt, iſt es gleich claviergemäß geſchrieben und gut auszuführen. Der Charakter iſt heroiſch und die Sonate hätte mit eben ſo viel Recht als op. 13 den Namen pathétique geführt. Wir haben hier eine **Sonata eroica**, wie dies, in größeren Proportionen, die C Moll Sonate für Pianoforte und Violine op. 30 iſt, zu der ſich die C Moll Sonate in op. 10 verhält, wie der Heldenjüngling zum Helden (eroe).

Edle Einfachheit, wohl bewußte Durchführung in dem der Grundidee adäquat gehaltenen Mittelſatze des Allegros, etwas von der Größe Roms, die Beethovens Geiſte ſo verwandt war, Macht im Gehalt nicht im Umfang, ſpricht aus der Sonate, aus dem erſten Satze derſelben. Die Dichtung will einen Pianiſten, der frei nach der Idee zu greifen im Stande ſei, ohne von den Mitteln aufgehalten zu werden, deren es braucht, um durch das Ohr an die Idee zu kommen. Mechaniſche Schwierigkeiten, die den tüchtigen Dilettanten hinderten, ſich die Sonate zu eigen zu machen, liegen nicht vor, weshalb man ſich wundern kann, daß das ſtolze Werk nicht in größerem Maaße Gemeingut geworden. Die Sonate op. 10 Nr. 1 iſt eine der ſchönſten des Meiſters, bei weitem die in ſich vollkommenſte der drei Sonaten in op. 10, ja der ganzen erſten Periode bis op. 20 (für die Sonaten bis op. 22 hinauf). Nicht genug zu bewundern iſt die erhabene Größe des zweiten Themas im erſten Satz, das nach einer erwartungsvollen Pauſe, mit dem 32. Takt, in Pfundnoten auftritt. Die Verwendung dieſes ſchweren Geſchützes während 16 Takten in gleichen Werthen ſteht im innigſten Zuſammenhange mit der melodiſchen Bedeutung dieſes Seitenſatzes. Nur ein auch geiſtig ausgebildeter Pianiſt (Chopin pflegte die beſſeren Schüler zu fragen: was leſen Sie?) iſt im Stande, dieſen ganzen, nur in großen Noten, in Vierteln und Achteln, ohne eine Sechzehntheil-Figur, wie in Marmor gehauenen Satz, wie eine Antike auf das rechte Poſtament zu heben. Jede Note hat hier eine tiefſte Bedeutung, es wird Alles Frage und Antwort in ernſtem Geſpräch (49. Takt und folgende bis zum g, auf dem ein Geſang, gleich einer Opferflamme, emporſteigt; vom 86. Takt bis zum Schluß des 1. Theils). Wo die Fragen ihre Spitzen erreichen, wie im 16. Takt vor Schluß des 1. Theils, da muß der Gang durch zwei Oktaven in zu zwei (a due) gebundenen Achteln blitzſchnell, ein Donnerkeil, bis zum b in den Baß hinuntergeſchleudert werden, wobei nur zwei Finger (der 4. und 2. der rechten Hand) in Anwendung zu bringen ſind, weil ein Wechſel derſelben den Strahl brechen würde. So hörte der Verfaſſer die Stelle höchſt vollkommen unter den Stahlfingern von Theodor Döhler im Jahr 1832 in Wien, wo dieſer deutſche Chopin auf dem Pianoforte unter Czerny in Beethoven ſtudirte und ein ſtilles Zimmer im Palais des Herzogs von Lucca bewohnte, wohin Czerny ſelbſt den Verfaſſer ſchickte, um die C Moll Sonate op. 10 vollkommen zu hören. Vielleicht wirkt der 1. Satz dieſes Meiſterwerks, an welches das Inſtrument Haydns und Mozarts nicht mehr reicht, mit geringeren Mitteln mehr als der anſpruchsvollere 1. Satz in der ſo viel berühmteren Sonate pathétique op. 13 (C Moll), welchem derſelbe im Gehalt und Charakter genähert iſt.

Das Adagio hat bereits ein Agnus Dei abgegeben, (ſiehe oben die Arrangements). Der Satz iſt in der That eine ruhig feierliche Hymne ($^2/_4$ As Dur 114 Takte), gebunden, groß und breit hinzuſtellen. Aeußerſt raſch indeß, weil man das Adagio auf einem Pianoforte, nicht auf einer Orgel vorträgt, ſind die kleinen Verbindungsnoten (17. Takt) in zwei und dreißig Theilen zu geben und zwar unter beide Hände vertheilt, wo die Figur im Baß von ces nach ces (eine Oktave) hinunterzuckt. Man hat den Strahl um ſo mehr zwiſchen die Hände zu vertheilen, als die rechte Hand Pauſen hat. Nur ſo wird vermieden, daß die Figur in der linken Hand nicht etwa ſchleppender ausfalle als die beiden erſten Male in der rechten, denn unmöglich wird es auch für den größten Virtuoſen bleiben, beide Hände ganz gleich auszubilden, giebt es doch nicht zwei gleiche Blätter am Baum, und hat doch gerade der Pianofortvirtuoſe auch eine Virtuoſen *rechte* Hand.

Schwierigkeiten bietet die Figur (trait ſagen die Franzoſen nicht übel) in Vierundſechzigtheilen, im 28. und 30. Takt des Adagio. Hier kommen in der 1. Gruppe 11 Vierundſechzigtheile auf *ein* Achtel Begleitung im Baß (mit der Ziffer 12 bezeichnet, weil die 64=theil Pauſe die 12. Note im Sinne des Componiſten ausmachte). Schon hieraus folgt, daß Beethoven keine *Triolen*, ſondern *Sextolen*, einen ohne allen Anſtoß an Eintheilungen (Einſchnitten) frei von Stufe zu Stufe ſchwebenden Treppenflug, keinen Verhack anbringen wollen. Die Stelle iſt ſomit ja nicht zu übereilen. Ohne den Perpendikelgang des Taktes ($^{2}/_{4}$) zu ſtören, hat der Pianiſt die phantaſieartig hingeworfene *Volte* zu machen, als erfände er ſie im Augenblicke ſelbſt, als eine Ausſchmückung; er hat ſie nicht wie ein gut eingeſchultes pensum aufzuſagen. Wenn Beethoven das Adagio improviſirt hätte, er wäre ſich kaum dieſen Büſchel Noten ſchuldig geblieben, der mehr dem Inſtrumente und Spieler als der Idee gilt, die Idee nur im Sinne des Pianoforte ſchmückt.

Wunderbar läutet der Meiſter ſein Adagio aus, in einer zwiſchen Achteln und einzelnen Sechzehntheilen vertheilten, ſo zu ſagen, in den Hemmſchuh gelegten Begleitung in den Mittelſtimmen, welche Art der Begleitung ſich der Erfindung einer neuen Idee gleich ſtellt, den Hauptſatz als einen neuen erſcheinen läßt, bevor Alles in die Tiefe der Bäße verſinkt.

Das Finale der C Moll Sonate op. 10 (Prestissimo $^4/_4$ alla breve 122 Takte) iſt einer der leidenſchaftlichſt angelaſſenen Sätze der erſten Periode, in den Proportionen und Annahmen Haydn-Mozartiſcher Möglichkeiten. Dieſem ſtürmiſchen Satze ſteht im Charakter das Preſtiſſimo im C Moll Trio für Pianoforte op. 1 am nächſten. Nur bei großer Umſicht wird der Pianiſt dieſe Fluth bändigen, auf welcher ein Geſang ſchaukelt, wie Blitze im Zickzack dunkele Wolken zerreißen. Zu Bekehrungen von Ungläubigen in Beethoven ſollten Pianiſten und ſelbſt wahrhafte Pianofort-Dilettanten den Satz in Kopf und Fingern ſchlagfertig halten, um auch in muſikaliſch unſchuldigen Kreiſen gelegentlich einmal nachdrücklich eine kleine Beethoven-Schlacht zu ſchlagen. Im Gegenſatz zum 1. Satz der Sonate erſcheinen gerade hier, im ſchnellſten Tempo, fortgeſetzte Figuren in Sechzehntheilen, weshalb die Bewegung, in der man das Stück ſpielen will, wohl zu bedenken iſt. Erſt wieg's dann wag's. Im 9. Takt des 2. Theils des Prestissimo wird man unwillkührlich im Geiſte, nicht im Fleiſche, an den bodenloſen Schacht im 1. Satz der C Moll Symphonie, bei dem wie ein Nebelbild durch 3 Oktaven hinzitternden as, erinnert. Das große recitativiſch angebrachte ritardando, mit einem Takt Adagio in langen Harfengriffen, zwiſchen den drei Ruhepunkten vor Schluß, iſt ſo recht in Beethovens Art in dieſer ſeiner erſten, aber ſchon äußerſt entwickelten Seelenthätigkeit (vergleiche die kleinen Adagio-Ausfälle in den 4händigen im Jahr 1794 komponirten Variationen op. 87, das Finale in den Variationen op. 34). Für dergleichen Tempo-Moſaiken zeigte Beethoven gleich Anfangs (wie man ſieht) Geſchmack, weshalb man ſich weniger über deren entſchiedeneres Auftreten in erſten Sätzen der letzten Quartette wundern ſollte, als dies noch oft genug geſchieht; ſiehe insbeſondere den 1. Satz des großen B Dur Quartetts op. 130. — Daß das wüthige Prestissimo der C Moll Sonate op. 10, pianissimo, auf dem tiefen c (C Dur) in den Bäſſen verhallt, wie eine letzte über das ſturmgepeitſchte Meer herüberfliegende Stimme, iſt nicht die kleinſte Idee des ganzen Werks von ſo geringer Räumlichkeit (6 Seiten der 1. Satz in der Haslingerſchen Total-Ausgabe, 4 Seiten das Adagio, 4 das Prestissimo).

Die C Moll-Sonate op. 10 fände in einer Heldenfigur der Iliade die beſte Erklärung. Sie iſt eine von den gerade nicht überwiegend zahlreichen Beethovenſchen Sonaten, in welchen von ſämmtlichen Sätzen die größtmögliche Einheit für ein Ganzes von gleichem Charakter erreicht wird.

Dieſe in ſich einigſten, für ſich abgeſchloſſenſten Sonaten (vergleiche die Aufzählung von Schindler bei op. 5) ſind: op. 22 B Dur, op. 26 As Dur, op. 27 Cis Moll, op. 28 D Dur, op. 31 D Moll, op. 53 C Dur, op. 57 F Moll, op. 81 (les adieux, l'absence et le retour), op. 90 E Moll, op. 106 (welches Rieſenwerk Pianofortevirtuoſen erſten Ranges ſehr wohl einheitlich zu geben vermögen), op. 110 As Dur.

Wir fanden ſomit 11 in ſich einheitlich abgeſchloſſene Sonaten von 32, und von dieſen 11 wären eigentlich op. 81 und op. 90 als muſikaliſche Bilder über gegebene Süjets (Programme) von obigen Sonaten aus heterogenen Elementen (Zuvielſeitigkeit) zu ſo mageren Zwecken in der Art auszuſchließen, wie die Paſtoral-Symphonie keine eigentliche Symphonie, kein freier Vorwurf unendlicher Vorſtellungen nach inſtrumentalen Mitteln, ſondern ein weit mehr, wenn auch nicht ganz beſtimmtes, muſikaliſch gemaltes Bild ausmacht, was dem unerreichten Meiſterwerke nichts von ſeinem Werthe nimmt, daſſelbe aber anders als die anderen, als die reinen Beethovenſchen Symphonien charakteriſirt (3. bis incl. 8. Symphonie, denn die 9. iſt eine Umgießung der großen Form zu einer größeren, nach der Seite des Vokalen).

Die Ausführungen über die durch eben genannte Sonaten vertretene Einheit in der Grundidee ſehe man bei den reſpektiven Opus-Zahlen. Die Anſichten über drei Sätze in der Sonate mit Ausſchluß eines vierten (2. Mittelſatzes, Scherzo, Minuett) ſind vollgewichtig auf die C Moll-Sonate, op. 10, anzuwenden, obgleich durch den in derſelben vorherrſchenden heroiſchen Geiſt ein Scherzo im Charakter eines Waffenſpiels an dem Grabe eines Helden, wie wir einem ſolchen heroiſchen Scherzo in der Sinfonia eroica begegnen, nicht ausgeſchloſſen wäre.

Wie hoch die C Moll-Sonate op. 10 der Einheit ihrer

Theile nach ſteht, zeigt ein Vergleich mit den beiden anderen Sonaten in op. 10, deren jede hervorragende Sätze zeigt (die F Dur Sonate des Allegretto, die D Dur-Sonate des Largo), alle Theile in den Sonaten aber nicht, wie in der C Moll-Sonate, in einer Idee ſich die Hände reichen, oder doch nicht in ſo einleuchtender, entſchiedener Weiſe.

Das Motiv des 1. Satzes in der F Dur-Sonate, op. 10 (Allegro $^2/_4$) iſt anziehend, die Durchführungen ſind es nicht. Für Beethoven iſt das Allegro mager und das 2. Thema (19. Takt) paßt beſſer in eine komiſche Oper als in die ſchwärmeriſch angelegte, wenn auch nicht in dieſem Sinne weiter geführte Sonate. Mit dem 55. Takt ſcheint das Allegro ein Duett zwiſchen Baß und Oberſtimme im leichten Opernſtyl erwarten zu wollen. Wenn Roſſini verdächtigt werden könnte, je eine Beethovenſche Sonate aufgeſchlagen zu haben, ſo hätte er etwas Aehnliches wie ſein Figaro qui Figaro là hier finden können (ebenſo erinnert an den Barbier die Stelle im letzten Satze der G Dur-Sonate op. 14 im 65. bis 113. Takt vor Schluß).

Der 2. Theil des 1. Satzes der F Dur-Sonate op. 10 iſt bis zum erfriſchenden Eintritt des Hauptſatzes in D Dur etwas leer für Beethovenſche Behandlungen zweiter Theile. Die ganze Sonate iſt überhaupt mehr ein Karton in des Meiſters Kohlenſtaub als ein Bild in ſeinen Farben. In Technik und Form iſt die F Dur-Sonate die ſchwächſte der 3 Sonaten in op. 10 und ſtreift in dieſer Beziehung an das Gebiet der Sonatine. Der 2. Satz (Allegro $^3/_4$ F Moll

169 Takte) hingegen iſt eines der charakteriſirteſten ſämmtlicher Klavierwerke Beethovens. Es iſt im kleinen Maaßſtabe das Beethoven'ſche Scherzo der großen 2. Periode (ſiehe Bd. 2, S. 120).

Der Bau dieſes Allegretto im Sinne des Gattungsbegriffs einer Beethoven'ſchen Modalität ſeines Scherzos (ſiehe Bd. 2, S. 120), in aus den tiefſten Bäſſen hinanſteigenden gleichen Werthen (Vierteln) erinnert an den 3. Satz (Scherzo) der C Moll-Symphonie (vergl. den 2. Satz in op. 27 Nr. 1), von dem Berlioz ſo richtig bemerkt. Les premières mesures, quoiqu'elles n'aient rien de terrible, causent cependant cette emotion inexpliquable qu'on eprouve sous le regard magnetique de certains individus (Voyage musical T. 1, p. 303).

Der Eindruck des Allegrettos der F Dur-Sonate iſt gerade ein ſolcher unbeſtimmt ſchauerlicher, unheimlicher. Das Allegretto wäre für die inſtrumentale Ueberſetzung einer jener kurzen, erregenden Balladen zu nehmen, an denen die deutſche Literatur ſo reich iſt, die ſie ganz eigentlich in die Dichtung eingeführt hat.

Der 3. Theil des Allegretto (nicht Trio genannt, ſiehe über die Minuett-Trios der vor-Beethovenſchen Zeit B. 2, S. 125) erinnert früh (1799) an die Beethoven'ſche Synkopen-Keule, wie er ſie in der Sinfonia eroica ſchwingt, an die ſpäteren durchgreifenden Umwälzungen im Rythmus durch Beethoven, den größten Beherrſcher dieſer größten muſikaliſchen Gewalt. Durch Verlegung der Betonung auf den ſchlechten Takttheil zwingt er ſchon hier im Allegretto der F Dur-Sonate op. 10, den $^3/_8$ in den $^2/_4$ Takt, ſtachelt er immer fort das Intereſſe an ſeiner Inſtrumentalballade, jagt er auf dem Roß des erſchlagenen Kämpen, wie in der Ballade Puſchkins der beiden Raben, auf dem Thema ſelbſt fort, das er von Synkopen wie von Rachegöttern umſchwärmen läßt, wo er nach dem 3. Theil des Allegretto (Trio) dieſes wiederholt und zwar nicht unverändert, wie wir dies in Haydn und Mozart ohne Ausnahme finden, ſondern in einer durch Synkopen verjüngten, geflügelten Geſtalt.

Wer die Macht dieſer Schreibart kennen lernen will, der ſtudire den 14. und 15. Takt nach dem 3. Theil (Trio) des Allegretto, wo die Bewegung c, as; c, es; b, des u. ſ. w. (für das Ohr einfache Achtel) auf die komplicirteſte Weiſe polyphon, in liegen bleibenden Werthen (Vierteln und Achteln) dargeſtellt wird. Der Pianiſt hat ſich dieſe Stelle wohl anzuſehen, vom Blatt trifft man ſie nicht. Es wäre eine Täuſchung des Ohrs, der Text wäre es nicht. Huſaren und Panduren auf dem Pianoforte kommt es nicht darauf an, ſo künſtliche, ſinnvolle Gewebe durch Angeben gleichartiger, unter ſich ſinkopirter, ſtummer Noten zu zerſtören.

Das Allegretto geht in Beethoven zu Ende,
daß Kies und Funken ſtoben.

Die Bezeichnung Allegretto iſt eben keine Tempo-Bezeichnung, ſondern der Beethovenſche Gattungsbegriff (Band 2, S. 120).

Dieſer Flug höchſter Phantaſie, ein Rembrandt in räumlich beſchränkten Verhältniſſen (169 Takte) eignet ſich unabhängig von der gegen das **Allegretto** nur unbedeutenden Sonate, als eine geniale Rhapſodie vorgetragen zu werden. Jeder Pianiſt, ſelbſt der Dilettant, der etwas von Beethoven wiſſen will, ſollte das **Allegretto** der F Dur-Sonate op. 10 auswendig ſpielen können.

Das Finale der F Dur-Sonate (**Presto** $^2/_4$ F Dur) iſt ein hübſch imitirter (fugirter) Satz, der eine gute Uebung in der Unabhängigkeit der linken Hand zum Ausſprechen raſcher, charakteriſirter Tonfiguren abgibt. Von einem weiter gehenden Gehalt iſt nicht die Rede. Weil die Technik andere Intereſſen verfolgt als die dem geiſtigen Inhalt nachgehende Interpretation, hat Marx die unbedeutenden Sätze (**Allegro**, **Presto**) der bis auf das **Allegretto** unbedeutenden Sonate einer beſondern Aufmerkſamkeit gewürdigt.

Kompoſitionslehre Bd. 3, S. 570: Wir haben die nahe Verwandtſchaft der fünften Rondo- und der Sonatenform in das Auge gefaßt. Es kann nicht befremden, wenn auch hier, wie auf anderen Grenzpunkten, bisweilen zweifelhafte Geſtalten hervortreten. Als eine ſolche zeigt ſich Beethovens F Dur-Sonate op. 10. Der erſte Theil (des 1. Satzes) hat nach einem wiederholten Schlußſatz (55. Takt [die letzten 2 Achtel] bis zum 59. Takt, das 1. Viertel, c) noch mit der Schlußformel (die zwei letzten Takte des 1. Theils), einer ganz allgemeinen, ohne alle beſondere Bedeutung oder Beziehung auf das Vorausgegangene geendet. Dieſen ganzen beiläufigen Moment faßt Beethoven auf und verſieht ihn vor allen Dingen mit einem im Vorausgegangenen durchaus nicht angeregten

Gegenſatze (die erſten 4 Takte des 2. Theiles). So wird er auf a, dann mit Umkehrung der Stimmen nochmals auf d und a wiederholt und führt zu einem abermals ganz neuen Satz in D Moll (11. und folg. Takte des 2. Theils), der in G Moll ſchließt, da wiederholt und in C Moll ſchließt, weiter nach B Dur geht, hier wiederholt und auf dem Schlußton (55. bis 59. Takt des 1. Theils, ſiehe oben) zu dem vorigen Satze (die erſten 4 Takte des 2. Theils, ſiehe oben) führt, der — wie früher auf d und a — auf b und f und mit Umkehrung der Stimmen abermals auf b und f ausgeführt und dann gangartig auf die Dominante von D leitet. Nun erſt erſcheint in D Dur der Hauptſatz vollſtändig, wendet ſich dann mit ſeinen erſten Motiven nach G Moll und auf die Dominante von F Dur und zieht den dritten Theil nach ſich. Bis auf dieſe Anführung des Hauptſatzes, — der hier in der That nur zur Ueberleitung, gleichſam zum Aufſuchen des rechten Tons für den Wiederanfang oder 3. Theil dient. — enthält alſo der 2. Theil eine dem erſten ganz fremde Ausführung: denn jenes aus ihm entlehnte Motiv (die beiden letzten Takte des 1. Theils, ſiehe oben) iſt in der That eine zu loſe Anknüpfung, als daß wir ſie nur annehmen laſſen könnten. Liegt nun hier die 5. Rondo- oder die Sonatenform vor? — Doch wohl die letzte. Wie ſpät auch der Hauptſatz erſcheine und wie er ſich auch eher dem folgenden dritten als dem zweiten Theil anzuſchließen ſuche: doch iſt er vorhanden und zwar in einer dem dritten Theile fremden Tonart. Und dann hat der ſonſtige Inhalt des zweiten Theils entſchieden den Charakter eines Ganges oder einer Satzkette, nichts weniger als die Liedfeſtigkeit eines zweiten Seitenſatzes in der fünften Rondoform. Gleichwohl iſt die Sonatenform nicht ſo feſt ausgeprägt wie gewöhnlich. Wie iſt Beethoven, der ſonſt ſo energiſch feſthält und durchführt, hier zu dem Entgegengeſetzten bewogen worden? — Sein Hauptſatz und der 1. Satz der Seitenpartie bedurften bei ihrer inneren Verwandtſchaft nicht nur keiner weiteren Ausführung, ſondern hätten ſie gar nicht zugelaſſen, wenn man nicht in abmattende Wiederholung oder in fremdartige Wendungen, in Steigerungen und Aufreizungen über den ſanften, ſtillen Sinn des Ganzen hinaus ſich verirren wollte; der zweite Gedanke der Seitenpartie und der Schlußſatz aber, ſo vollkommen ſie ihrer Beſtimmung im Zuſammenhange des Ganzen entſprechen, ſind für ſich zu wenig bedeutend und ergiebig, als daß ſie eine höhere Befriedigung geboten hätten als jenes neue Gewebe, das vor ihnen den Reiz der Neuheit und Friſche voraus hat. Oder ſollte der mittlere Theil ausfallen und die Sonatinenform entſtehen? Dazu war der Inhalt zu innig uns an's Herz gelegt; ſollte nach dem Schluß des erſten Theils ſogleich wieder der Hauptſatz im Hauptton u. ſ. w. folgen, ſo würde dieſe Haſt unſer Gefühl, die Innigkeit des Ganzen geſtört haben. Oder ſollte endlich eine fünfte Rondoform geſchaffen werden? — Die hätte wieder einen feſt- und vollausgeführten Seitenſatz gefodert, im Widerſpruch und zur Beeinträchtigung der ſo leichten und wechſelvollen zarten Sätze aus denen der erſte Theil gewoben iſt.

Das Allegretto giebt Marx kein Beiſpiel ab; vom Schlußſatze der F Dur-Sonate op. 10 ſagt er: „In dieſem reizenden Fa Presto-Impromptu wird mit Sonate und Fuge muthwilliger Scherz getrieben; die letztere nimmt ſich dabei aus wie ein Greis, den ein Kind am Bart zupft“ — man könnte allenfalls beſtreiten, daß nur ein Gedanke an Fuge dabei ſei. Das Finale (Presto) ſetzt dieſes Thema an (die erſten 4 Takte), beantwortet es auf den letzten Taktſchlägen in der höheren Oktave, dann aber wieder mit einer höheren Stimme auf der Dominante. Von hier mit dem Motiv der letzten Takte (3. und 4. Takt des Finale) gangartig und leicht weiter gearbeitet und mit dieſem Satze (23.—32. letzter Takt des erſten Theils des Finale) geſchloſſen. Offenbar iſt er ein Nachhall aus dem Thema; will man ihn Schlußſatz, oder gar Seitenſatz nennen? — Oder ſoll man ein im Gange aus der erſten Durchführung entſtehendes und figurirt wiederholtes Sätzchen (15. bis 23. Takt des erſten Theils), das aber offenbar aus dem Hauptſatze und ſeinem Gange hervorgetreten iſt, für den Seitenſatz und die letzten Takte des erſten Theils (23. — 32.) für den Schlußſatz nehmen? — Es iſt alles miteinander Ein Muthwille. Der 2. Theil ſtellt ſich mit einem Gang aus dem verkehrten Motiv (im 3. Takt des 1. Theils) in As Dur, bringt hier zweimal das Thema (die 4 erſten Takte des 1. Theils) auf der Tonika und arbeitet ſich etwas eigenſinnig mit demſelben Motiv nach B, F, C, G, D Moll und auf deſſen Dominante A, um dann hell und hold und lieblicher geſtaltet in D Dur den Schlußſatz zu bringen (die 4 erſten Takte des Sätzchens zwiſchen dem 15. und 23. Takte kommen nicht wieder zum Vorſchein). Mit der letzten Hälfte des Schlußſatzes wird nun weiter gearbeitet zum Orgelpunkte auf der Dominante des Haupttons. Hier bringt der dritte Theil das Thema (die 4 erſten Takte des 1. Theils) in der tiefſten Oktave, mit einem friſcheren Gegenſatze (55. Takt des zweiten Theils), wiederholt es unter Umkehrung der Stimmen auf derſelben Stufe, — wiederholt dieſe ganze Partie in G Moll, dann in B Dur, wo das Thema zuletzt figurirt und weiter geführt wird zum Schlußſatze (wie im 23. und folgenden Takten des 1. Theils). Auch dieſer erfährt eine ausführlichere Behandlung; und ſo hat ſich das Ganze zu Ende geſpielt und geſcherzt, man würde ohne Hülfe des zuletzt einſchlagenden Fortiſſimo kaum gewiß ſein, daß eben jetzt geſchloſſen wäre."

So weit Marx. Daß Beethoven im erſten und letzten Satz der F Dur-Sonate op. 10. nur wie zufällig und im Vorbeigehen zu dem Genieleichtſinn Mozarts kommt, erklärt Marx aus der inneren Natur dieſer Meiſter in folgenden bedeutſamen Ausführungen (3. B. S. 561): „Mozart war ſo reich muſikaliſch begabt, ſo gleichſam untergetaucht im Muſikelemente, daß jeder Augenblick ſeines Lebens ſich faſt unbewußt zu einem muſikaliſchen Ausdruck geſtaltete. Mit dieſem unerſchöpflichen *rein-muſikaliſchen* Bildungstriebe geht aber durch einen Theil ſeiner Kompoſitionen, beſonders derer für das Klavier, ein zweiter Charakterzug, ein vorwärts treibendes Verlangen, gleichſam das Gefühl von der Eile des

Lebens, das ihm oft nicht Ruhe gönnte, ſich in einen beſtimmten Satz zu verſenken, bei ihm ausſchließlich zu weilen und ihm damit jene Tiefe und abgeſchloſſene Einheit zu verleihen, die uns an den Sätzen eines Beethoven und Bach feſſelt und unwiderſtehlich in die Stimmung und Vorſtellung des Tondichters hineinzieht. Eine Aeußerung dieſer zweiſeitigen Eigenthümlichkeit iſt nun die: daß Mozart ſich gar häufig in kleinen Sätzchen weiter bewegt, ohne feſteren Zuſammenhang, als den aus der allgemeinen Stimmung hervorgehenden. Dies giebt denn ſeinen Kompoſitionen jenen Reiz des ewig Wechſelnden, Neuen, beweglich weiter Verlangenden zum Erſatz für das tiefer Eindringende, beſtimmter in unſer Gemüth Eingreifende, das den Inſtrumentalkompoſitionen Beethovens eigen iſt.

Eine der tiefſten Unterſcheidungen, welche je zwiſchen Mozartſchem und Beethovenſchem Geiſte gemacht wurden, was aber unſere, bei op. 7 (Ende) geäußerte Anſicht über die Stellung der muſikaliſchen Technik zu Beethoven prinzipiell ſehr wohl beſtehen läßt.

Die dritte Sonate in op. 10 (D Dur) iſt einer der höheren Genieſtreiche Beethovens. In der Technik entfernt ſich der 2. Satz derſelben (Presto $^4/_4$ alla breve 332 Takte) wenigſtens eben ſo weit von dem Kühnſten und Gewagteſten in der ganzen erſten Periode, als erſte, immer maßgebende Sätze der letzten Periode in Beethoven von dem Gewagteſten in der zweiten. Man kommt vor Erſtaunen über all' die neuen Formen und neuen Anwendungen alter erſt nach langem Studium zum Genuß aller Schönheiten, der unendlichen Gedankenfülle, des Hochfluges der verzückteſten Phantaſien.

Der 1. Satz ſtrömt in großen Uniſonen entſchloſſen herein (medias in res), rettet ſich dann ſchon im 4. Takt auf einen Ruhepunkt (a), um von dieſem vielſtimmig, in Gruppen von Vierteln, in Sexten mit der Terz wieder herabzurieſeln in die Strömung. Dieſe Sexten, in Achteln ausgeſchrieben, kämpfen dann gegen die Bäſſe und bringen das Schifflein, immer von Uniſonen getragen, auf einen abermaligen Ruhepunkt (fis. 22. Takt). An dieſen Marken des ſtürmiſchen Hauptſatzes erklingt das 2. Thema (H Moll) in halben, vielſagenden Noten, unter effektvoller Begleitung. Dieſer Seitenſatz iſt in ſeiner Behandlung unzählig für Eintritte konzertirender Soloinſtrumente (in Violin-Konzerten) benutzt worden. Ein Violoncelliſt würde ſagen, dieſer Geſang von 8 Takten hat ein Anſehen, daß man ihn für ein Solo in einem Bernhard Rombergſchen Violoncell-Konzert halten möchte (H Moll-Konzert). Beethoven hatte eben auch ſolche Einfälle, wie denn die ganze neuere Inſtrumentalmuſik in Beethoven in nuce enthalten iſt.

Die weiteren Wendungen des Geiſtes im 1. Satz der D Dur-Sonate op. 10 leiden gewiſſermaaßen unter der unendlichen Fülle der Gedanken. Man kommt da von Entdeckung zu Entdeckung, das größte Intereſſe beanſprucht aber die mit dem 66. Takt beginnende Konſtruktion von 4 zu 4 Takten, das neckende Fragſpiel einer Unſchuldswelt, wo die unerwarterſten Ausweichungen bis an die Oktaven führen, welche von cis in der Oberſtimme zu den Bäſſen hinabſtürzen, während ſchwere, deutſche Hiebe in Pfundnoten in den Oberſtimmen niederfallen. Wo ſich dieſe Macht bricht, da tritt mit dem 105. Takt ein bedächtiger Chorus in halben Noten auf, der bis an das tiefſte a im Baß reicht und nun auf dem Anker dieſes a, in den letzten Takten des 1. Theils, zu einem Wechſelgeſang zwiſchen Tiefe und Höhe wird, der in einem griechiſchen Tempel an ſeinem Platz wäre. Leiſe flüſtert dieſe goldene Leier durch die Säulen, leiſe führen die verklingenden Töne in den Anfang des Stückes zurück. Im 2. Theil herrſcht mehr Willkür als der muſikaliſche Effekt auf dem Pianoforte verträgt, weshalb die Sonate auch nicht als Klavierſtück, ſondern als inſtrumentale Dichtung beurtheilt ſein will, von dem idealen Standpunkt inſtrumentaler Vorſtellungen.

Vielleicht wären beſſer erſte Theile gar nicht zu wiederholen. Kein Redner bringt einen Theil ſeiner Rede zweimal an, bevor er weiter geht, und wenn das Ende eines erſten Theils eines Muſikſatzes nothwendig ſo eingerichtet iſt, daß er zum Anfang des unmittelbar darauf folgenden zweiten deſſelben Satzes paßt, ſo kann daſſelbe doch auch nicht eben ſo gut zum Anfang des erſten Theils paſſen, da dieſer ein anderer, ein verſchiedener iſt. Man half ſich da in der alten Inſtrumentalwelt, der Beethoven darin nachkam, mit Einſchiebſeln, die man prima, seconda volta (1. 2. Ausführung) nannte. In der 2. Periode gab Beethoven die Repriſe auf (F Dur-Quartett op. 59), eine Emanzipation von dem Satzrecht der alten Schule, für die ihn Haydn und Mozart geſteinigt hätten, wenn ſie ihm das nicht etwa nachgemacht hätten. Im F Moll- (op. 95), Es Dur-, B Dur- und Cis Moll-Quartett (op. 127, op. 130, op. 131), ja in der neunten Symphonie iſt keine Repriſe im 1. Satz. Man folgt nicht weniger in den Sonaten dieſer äußerſt bedeutſamen Neuerung, welche eine Nothwendigkeit des Beethovenſchen Genius, nicht etwa ein Einfall ohne Grund wie Zweck war (op. 54, op. 57, op. 90, op. 109, op. 110).

Welche Folgen die Repriſe äußerte, indem ſie den zweiten Theil eines Satzes zum Anhängſel des erſten machte, ſieht man recht aus der den Einſchiebſeln (prima, seconda volta) oft angethanen Gewalt. Der Schluß des erſten Theils im 1. Satze des intereſſanten F Moll-Pianoforte-Quartetts vom Prinzen Louis Ferdinand, der ſich ſogar enharmoniſch verwechſeln muß, iſt ein auffallendes Beiſpiel davon. Bei großen Meiſtern iſt der Riß zwiſchen dem 1. und 2. Theil natürlich verſteckter.

Auf eine höchſt geniale, begreiflich nicht oft anzuwendende, noch weniger nachzuahmende Weiſe entgeht Beethoven im 1. Satze der D Dur-Sonate, op. 10, der Schwierigkeit einer Verbindung beider Theile trotz der Repriſe, indem er zu Anfang des 2. Theils den Anfang des 1. bis zum Ruhepunkte auf a (4. Takt) wiederbringt, wobei er nur das fis in der D Dur-Skala in f verwandelt, dann die Vorzeichnung von D Dur aufhebt, B Dur vorzeichnet und ohne Weiteres in B Dur weiter arbeitet, als finge er hier an; als wenn noch gar nichts vorgegangen wäre. Dieſe 50 Takte Mittelſatz erinnern an Durchführungen im Symphonieſtyl und können ſchon deshalb nicht auf dem Klavier den in ihnen liegenden, guten muſikaliſchen Effekt genugſam hervorbringen, wie denn die ganze Sonate ein ſymphoniſtiſches Bild in verkürzten Proportionen iſt. Wo im 2. Theil der Hauptſatz in D Dur hereinſtürmt, iſt alles folgende Wiederholung des 1. Theils ohne Epiſoden, wie dann erſt in der 2. Periode dieſe wichtige Hülfsmacht, die Beethovenſche Epiſode ihren Eingang hält, bei der wir an ihrem Ort ſtehen bleiben werden.

Recht in Beethovens Art iſt es, den erſten Satz in der D Dur-Sonate, ſtreng genommen, mit einer Pauſe zu ſchließen, auf welche das Ohr den dritten Schlag des D Dur-Akkordes erwartet, den kein anderer Komponiſt ſo leicht ſchuldig geblieben wäre. (Vergleiche den Schluß des 1. Satzes in der 1. Symphonie, op. 21).

Nicht um einen Klaviereffekt hervorzubringen, iſt überhaupt die Klaviermuſik Beethovens da, ſondern um, wie in der D Dur-Sonate op. 10, den Kosmos menſchlicher Vorſtellungen zu durchmeſſen, zu beleuchten, zu erweitern. Menſchliches iſt aber nicht abſolut zu faſſen, ſondern immer nur relativ.

Man vergleiche die D Dur-Sonate op. 10 einer Sonate der beſten Zeitgenoſſen Beethovens, den längſt unmöglich gewordenen von Duſſek, von Steibelt, von Cramer, von Clementi (der Lauska, Leidesdorf u. ſ. w. zu geſchweigen), man vergleiche die Beethovenſche Sonate dieſer Periode auch nur mit den auf die Haydn-Mozartſche Sonate Gepfropften, mit den Lüneburger Haiden des Klaviers voll Haidſchnucken in Paſſagengeklingel, und man wird vor einem ganz anderen Begriff ſtehen, vor dem bloßen Mittel zum Zweck, vor dem geringen Organ, durch das Beethoven in gewaltiger Inſtrumentalſprache zu uns ſpricht.

Marx braucht den 1. Satz der D Dur-Sonate zu einem Beiſpiel freierer Fortſchreitung von der Haupt- zur Seitenpartie. „Zuerſt,“ ſagt Marx (B. 3, S. 257) „führt Beethoven eine Periode mit verlängertem Nachſatz auf (Beiſpiel der erſten 9 Takte), der Nachſatz wird leicht figurirt wiederholt (Beiſpiel des 10. [letztes Achtel] 11. Taktes; dann wird auch der Vorderſatz bis Takt 4 wiederholt und mit unweſentlicher Aenderung (ais ſtatt a, 20. Takt) weiter geführt. Allein nach dem Halbſchluß auf der Dominante von h erſcheint nun ein neuer, nach Tonart und Inhalt dem erſten ganz fremder Gedanke (Beiſpiel des 23.—30. Takts), eine Periode in H Moll und auf deſſen Dominante ſchließend, die man, ungeachtet des ungewöhnlichen Schluſſes in der Dominante ſtatt Parallele, als erſten Theil eines liedmäßigen Satzes anzuſehen hat. Der 2. Theil führt nicht auf den erſten zurück (dies widerſpricht nicht unſerer Anſicht über die Anknüpfung vom 2. am 1. Theil), ſchließt auch gar nicht, ſondern läuft in einen Gang aus, der uns über A Dur und Fis-Moll nach E Dur (Dominante der Dominante) und von da nach A Dur bringt. Hier wird förmlich und vollkommen geſchloſſen und dann erſt der Seitenſatz in A Dur, eine förmlich ausgebildete Periode, deren Wiederholung weiter führt, gebracht.“

Von der Seitenpartie ſagt Marx an einer anderen Stelle ſeines Buches (Bd. 3, S. 281): „die Hauptpartie brachte nach dem erſten Satz einen zweiten (Beiſpiel des 23. bis 30. Taktes) durch Tonart und Inhalt fremden (ſiehe oben). Die Seitenpartie ſtellt ihren erſten Gedanken in der Dominante (A Dur) auf und wiederholt ihn, gleichſam ungewiß, unſicher werdend, in A Moll, auf dem verminderten Septimenakkord unbefriedigt anhaltend. Dann muß ein zweiter Satz folgen, um Anfangs (66., 67. Takt), ſpäter (87. Takt die zum Baß hinunterſtürzenden Oktaven) entſchiedener an das Motiv des erſten Hauptſatzes zu erinnern. Er führt zum Schlußſatze (95. und folg. Takte des 1. Theils), der ſich an daſſelbe Motiv lehnt und einen zweiten Schlußſatz in ruhigen h-Abſchlägen (unſeren Chorus, ſiehe oben) nach ſich zieht. Und nochmals bildet ſich aus demſelben Motiv ein Satz, der zum Anfang zurück und in den zweiten Theil hineinführt ꝛc.“ (Den 2. Theil geht Marx für ſeine grammatiſchen Zwecke nicht weiter durch). Soweit Marx.

Das Largo der D Dur-Sonate op. 10 (D Moll $^6/_8$, 87 Takte) iſt ein großes, finſteres, von einzelnen glühenden Sternen nur ſo eben in's rechte Licht geſetztes Nachtſtück. Das Grab der Mutter ſchrieben wir vor 30 Jahren in ein Exemplar des Werks, einige zwanzig Jahre ſpäter: lire ce Largo, c'est soulever une pierre tumulaire. Il comblerait la mesure de la douleur humaine si les Adagio de la seconde

et troisième manière de Beethoven ne nous attendaient pas. Une douleur poignante, sans espoir, fait seule entendre des sòns aussi dechirants (Beethoven et ses trois styles. T. I., p. 180).

Schindler ſagt vom Largo (Biographie S. 189): Auf meine an Beethoven gerichtete Frage, warum er bei einem oder dem anderen Satze ſeiner Sonaten nicht gleich die poetiſche Idee angegeben habe, indem ſich eine ſolche dem ſinnigen Hörer gewiſſermaaßen von ſelbſt aufdringe? antwortete er: daß ſeine Zeit (1799 bis 1822), in welcher er ſeine Sonaten geſchrieben (die letzte op. 110 iſt aus dem Jahr 1822) poetiſcher als jetzt (1823) geweſen: daher ſolche Andeutungen damals überflüſſig waren. Jedermann, fuhr er fort, fühlte damals aus dem Largo der Sonate in D, op. 10, den geſchilderten Seelenzuſtand eines Melancholiſchen heraus, mit allen den verſchiedenen Nüancen von Licht und Schatten im Bilde der Melancholie und ihrer Phaſen, ohne daß eine Aufſchrift den Schlüſſel dazu liefern mußte, und Jedermann fand damals in der 2. Sonate, op. 14 (ſiehe dieſe) den Streit zweier Prinzipe oder einen Dialog zwiſchen zwei Perſonen geſchildert, weil es gleichſam ſo auf der Hand liegt.“ Soweit Schindler.

Wir lernen aus dieſen Worten Beethovens,

> daß die Sonate in D, op. 10, eine der bedeutſameren Stellen in ſeinen Augen einnehmen müſſen, damit er nach 24 Jahren, ihrer zu einer Zeit

(1823) erwähnte, wo der greiſe Hochmeiſter Koloſſe in der Sonatenform (op. 106) geſchaffen,

daß ſelbſt für das Genie die Zeiten immer nur poetiſch waren, nicht poetiſch ſind.

Wie viel poetiſcher waren erſt die Zeiten von 1823, in denen noch ein Beethoven ſchuf, als die unſrigen! — Es wird immer ſo ſein. Kunſt, Poeſie leben in Vergangenheit und Zukunft, in keiner Gegenwart.

Kehren wir zu dem Grab der Mutter zurück. Eine wahre Aufgabe für den Pianiſten beſteht darin, das Largo nicht ermüdend ſchleppen zu laſſen (87 Takte langſamſter Bewegung), ohne ſich deshalb Tempo-Veränderungen oder gar Alterationen des Rythmus zu erlauben. Zu dem richtigen Vortrage des Stücks gehört nichts weniger als eine gefühlte Auffaſſung der Trauerſcene, welche nicht ohne Hinweis auf die Quellen ewiger Sühnen bleibt (30. Takt F Dur-Satz). Wo die Gruppen in 32 Theilen (36. Takt) das Largo zum Drama machen, oder das Motiv in die tiefſten Schachte der Bäſſe verlegt wird (65. Takt, Baß, d, cis, d, f, cis, d) in der Oberſtimme, in welcher es Anfangs enthalten war (1. Takt d, cis, d, f, cis, d) nunmehr (36. Takt) eine paſſionirte Begleitungsfigur (32 Theile in Sextolen) Platz greift: da ſorgt der Dichter ſelbſt durch das geſteigerte Intereſſe dafür, daß das Stück nicht ſchleppe und einen allegroartigen Schwung nehme. Von dem Pianiſſimo (56. Takt) bis zum Fortiſſimo (71. Takt) iſt das Anſchwellen der Bäſſe bis zu einem immer gewaltigeren Drängen auf den Knotenpunkten ſchlechter Takttheile (dem 2. und 5. Achtel im $^6/_8$ Takt) ganz in der Weiſe Beethovens und ein durch das Klavier geführter Beweis, wie Beethoven ſchon früh die leibliche inſtrumentale Romantik nach der Seite ſymphoniſtiſchen Styls, in allen auf das Klavier angewandten Mitteln war, was er ſpäter immer mehr wurde.

Nichts wäre roher, als dem in ſich vertieften Ausdruck höchſter Elegik im Largo (ſpäter ſagt Beethoven nur noch Adagio) die Sporen neueſter Pianofort-Reiterkunſt fühlen zu laſſen. Wir finden das Stück melancholiſcher als die Melancholie im 6. Quartett (La Malinconia). —

Von der Menuett (Allegro D Dur mit einem Trio in G Dur) ſagte der Verfaſſer: Le menuet parait être quelque candide exhortation de page, amoureux la première fois, toute une petite balade d'amour enfantin, d'une confiance sans bornes dans l'objet adoré. Beethoven et ses trois styles. T. 1, p. 181.

Im Orcheſterarrangement (ſiehe oben) macht die durch das ganze Minuett-Trio gehende Triolenfigur in der Begleitung beſſeren Effekt als auf dem Klavier. Leute, die ſogenannte ſchöne Stellen ſammeln, mögen ſich das Pagenlied der Minuett ohne das Trio in ihre Kollektaneen, alias muſikaliſche Frucht- und Blumenkörbe eintragen. Größere Zärtlichkeit, tiefere Inbrunſt wurde in der Inſtrumentalmuſik nicht erreicht, und im 2. Theil des ganz uneigentlich Minuett genannten Stückes, wo die großartige Baßfigur wie ein Mauerbrecher des Schickſals hinzukommt und imitirt wird, um durch Thränen zu dem Lächeln des Hauptmotivs zurückzuführen, kommt das Intereſſe des Verſtandes zum Intereſſe des Herzens. Auf dem Kettentriller durch 4 Takte des 2. Theils hat der Pianiſt mit dem vierten und zweiten Finger anzufangen und mit dem dritten und fünften auf ais zu endigen, ſonſt wird nichts aus der Kette.

Ein ächt Beethovenſches Wahrzeichen iſt der wohlgezielte Lanzenſtoß auf den ſchlechten Taktheil auf a, im 3. Takt nach Schluß der Trillerkette, zu welcher das Hauptmotiv in den Mittelſtimmen fortläutet.

Das von Beethoven nicht ohne Satyre auf die alte Klavierſchule Rondo genannte Finale mit der leiſen über den Taktſtrich (ſiehe op. 1. Nr. 1. Finale) wie über einen ſtörenden Zaun hinüberreichenden Liebesfrage und den darauf folgenden gewaltigen Strömungen in allen Regiſtern läßt ſich nicht leicht zu den vorausgehenden Theilen der Sonate in Verbindung bringen. Ein Königreich für 20 Violinen von jeder Seite aus dem Konſervatorium in Paris für den 19. und 20. Takt, um all' die zärtlichen Anfälle tonvoll durch zu kämpfen.

Wir haben hier auf die Mittheilung Schindlers über Beethovens Anſichten hinſichtlich der Zahl der Sätze in einer Sonate zu verweiſen (ſiehe dieſelben bei op. 5). „Laſſen Sie einmal," heißt es da, „in der D Dur-Sonate auf das Largo unmittelbar den 1. Satz folgen, der, nach Beethovens Lehre, damit in innigem Zuſammenhang ſteht. Mit den drei Eingangsnoten, die ſich wiederholen und noch mitten im Jubel hörbar werden, ſoll eine Frage ausgedrückt ſein. Wenn Ihnen der Zuſammenhang zwiſchen dem Largo und Rondo klar geworden, wird Ihnen wohl noch die Menuette ſchmecken? — Gewiß wirkt ſie auf das tief herabgeſtimmte Gemüth wohlthuend, erhebend, aber ſie ſchwächt die Wirkung des bedeutſamen 4. Satzes, der zu ſpät kommt.“

Der Kritik, welche der Sonate das Minuette wegoperiren wollte, kann das Werk, wie es in op. 10 vorliegt, mit Tieck im Oktavianus ſagen

Romanze zu Pferde:
Hältſt Du mir des Roſſes Zügel
Auf in meinem ſchnellen Jagen? —
Ich durchzieh' die Welt mit Freuden,
Streue Luſt aus, wo ich wandle.
Dichter:
Ueberwunden von der Schönheit
Will ich ewig nach Dir ziehen. —

Wir waren in unſerer Anſicht über die D Dur-Sonate hier ſtehen geblieben, als wir Schindler weitere Bemerkungen verdankten (Mai 1856), welche als ein ſchätzbarer Beitrag zu den früheren gelten mögen. Schindler, der, wie er ausdrücklich ſagt (ſiehe oben op. 5), nur von Beethoven ſelbſt ihm ausgeſprochene Anſichten wiedergiebt, ſagt über das Rondo: „Die drei Eingangsnoten ſollen eine an den Melancholiſchen geſtellte Frage andeuten, ob er noch melancholiſch ſei. Eine Antwort erfolgt. Der entſprechende Vortrag von Frage und Antwort macht die Intention des Komponiſten für muſikaliſchpoetiſche Naturen faſt anſchaulich, für nicht ſo begabte wenigſtens fühlbar.“ Aus dem Notenbeiſpiel Schindlers über den Vortrag, wie Schindler ihn von Beethoven gehört, geben wir folgende Andeutungen: Die drei erſten Noten des Rondos (die Frage) ſind leicht, nicht ſteif hinlegen, auch nicht zu ſchnell. Die 2 Viertel- und Achtelpauſen zwiſchen den drei erſten, der Wiederholung dieſer und dem Gange (in Achteln) vom h bis zum hohen e (3. Takt) ſind etwas zu verlängern. Die Sechzehntheile vor dem Ruhepunkte auf h (4. Takt) ſehr zart. Die dreimalige hierauf folgende Wiederholung der Frage (4. Auftakt, 5., 6. Takt die zwei erſten Achtel) accelerando, drängend. Nach der etwas zu verlängernden Achtelpauſe im 6. Takt, den Schluß des 6. Taktes faſt Andante, mit beſonderem Nachdruck, die zwei Viertel- und Achtelpauſen im 7. Takte abermals verlängert, die aus dem 7. in den 8. Takt führende Achtelgruppe beſchleunigt, den Schluß des 8. Taktes (wie im 6.) Andante. Mit den wühlenden Sechzehntheilen im 9. Takt tritt nun nach Schindlers Ueberlieferung das Allegro feſt ein und wird bis zum folgenden Ruhepunkte (24. Takt) gehalten. Dieſe ganze Stelle (9ter bis 24. Takt) ausgelaſſen luſtig, die chromatiſchen Gänge (17. Takt) humoriſtiſch nüancirt. Das piano zu Anfang der Gänge iſt zu ſtechen vergeſſen worden. Schon die Triolen im 16. Takt ſind piano, dann der Ausgangspunkt jedes Ganges (17., 21. Takt). Die Beantwortung der Fragen iſt damit klar ausgeſprochen. Der Vortrag des wieder eintretenden Hauptmotivs iſt der frühere, und ſo überall, wo es eintritt. Die Unbeſtimmtheit der Bewegung bringt eine wunderſame Wirkung hervor, an ſich ſchon allein durch die Spannung, aber vollends zu ſeinen Gegenſätzen, z. B. dem in B Dur, der Fortissimo beginnt (33. Takt), wo das Fortissimo fehlt und einzukorrigiren iſt. Desgleichen fehlen noch andere wichtige Vortragszeichen. So weit Schindler. — Ohne weiter auf das Verhältniß aller 4 Sätze untereinander einzugehen, ſagt Marx an einer andern Stelle (Bd. 3, S. 321): „wenn Beethovens ſo ſtrebſam, ſo lebensfriſch beginnende D Dur-Sonate op. 10 im Largo einer tiefen, bis zu unheimlicher Vergrämung hinabſinkenden Schwermuth Raum giebt, ſo bedarf es nach dieſem Satze des troſtmilden, im Trio friſch ermuthigenden neuen Satzes (Menuett genannt), um aus jener Nacht des Grams zu neuerfriſchtem, geſundem Leben zurückzukehren, das im Finale ſich regt und das ganze Werk einheitsvoll abſchließt.“

Eine der D Dur-Sonate op. 10 geiſtesverwandte Analyſe giebt uns ein Brief von Hugo Dingelſtädt in Odeſſa (Mai 1856), dem wir die durch Schindler mitgetheilte Abſicht Beethovens, in den Scherzos und Menuetten ſeiner Sonaten aufzuräumen (ſiehe op. 5), mitgetheilt hatten. Dingelſtädt ſagt: Die Idee, das Menuett auszumerzen, ſchaut ſo unſchuldig aus. Was liegt an einem unſcheinbaren Menuett? Bei Beethoven iſt aber nichts unſcheinbar und Niemand darf jetzt Zweige der heiligen deutſchen Eiche kappen, unter dem Vorwand: es ſeien falſche Sproſſen. Beethoven hat wohl nie die Idee der Form geopfert, hat nur ſelten gegen den heiligen

Geiſt geſündigt, und dann ſchon im Ganzen, d. h. er hat Sachen geſchrieben, denen keine Idee zum Grunde liegt, z. B. die F Dur-Sonate, op. 10, und noch ein Paar Sonaten, nie aber bei einer Schöpfung, bei einem Kosmos etwas nicht dahin Gehöriges hinzugethan. Daher iſt es Pflicht der Kritik, den Zuſammenhang ſeiner Schöpfungen zu finden, nicht aber etwas auszumerzen. Dieſes unſcheinbare Menuett gehört ſo weſentlich zur Idee der Sonate, wie ein Wieſenblümchen zum Frühling. Grade weil Beethoven im Largo ſo gewaltige Griffe in den Jammer der Menſchenbruſt gethan, gerade deshalb hat er dieſes Menuett dahin geſtellt. Nach dem erſchütternden sta viator am Tumulus alles Menſchenglückes, ein lächelndes sta viator an einer Blumenleiche, an einer verbleichten blauen Schleife, die „ſie“ einſt in einem Birkenwäldchen verlor und die an einer Haarſchnur auf dem Herzen getragen wurde. So kindiſch iſt die erſte Liebe — ſo kindiſch iſt das Menuett.

Was das Rondo anbelangt, ſo iſt es die normale Entfaltung des Menuett und nicht des Largo, wo mit allem Erdenglück abgeſchloſſen wird; aus dieſem Grabeshügel aller menſchlichen Hoffnungen kann aber nur das blauäugige Menuett in's Leben zurückführen — nur die Erinnerung an eine Jugendliebe kann ſolchen Schmerz überwältigen und bis zu neuer Hoffnung ſteigern, die uns aus dem Rondo wieder ſo jugendfriſch und keck entgegenſtrahlt. Und ſomit hat die Sonate im Rondo ihren kosmiſchen Kreis vollendet.

1. Satz. Preſto. Kecker Lebensübermuth! Alles ſprudelt

und quillt in unendlicher Fülle bis zum letzten exploſionsartigen Freudenſchrei der ungeheuern Lebens- und Liebesluſt.

2. Satz. Largo. Plötzlich packt ihn, den himmelanſtürmenden Titanen der Gedanke an die Vergänglichkeit — der Tod richtet ſich dräuend vor ihm auf — die Erde öffnet ihm tauſend und tauſend Gräber — in jedem ruht ein gebrochenes Herz — der Eiſeshauch der Verweſung weht über die Schöpfung hin — Glaube und Hoffnung erlöſchen, die letzten Sterne am mitternächtlichen Horizont.

3. Satz. Minuetto. Da bricht auf der entgegen geſetzten Seite des Firmaments das Morgenroth der Erinnerung, der Liebe hervor.

4. Satz. Rondo. Allegro. Hoffnung und Glaube wurzeln wieder friſch in der verödeten Bruſt. Daß man ſich durch den Anfang des Rondo verleiten laſſe, an eine Frage zu denken, iſt verzeihlich — doch iſt ſie eigentlich keine Frage dieſe Phraſe, ſondern das erſte ſchüchterne Augenaufſchlagen der Hoffnung nach dem troſtreichen Menuett. Und ſomit rufe ich die Gevattern zuſammen und taufe alſo:

1. Lebensübermuth.
2. Todesahnung.
3. Die blaue Schleife.
4. Friſche Blüthen, friſches Leben.

* * *

Op. 11. Trio für Piano, Klarinette und Violoncello. B Dur, der Gräfin Thun gewidmet, erſchien im Jahr 1799. (Haslinger, Wien.) Arr. für 2 Violinen, 2 Alt und 2 Violoncello, für Piano 4 händig von Fr. Schneider, 2 händig von Winkler, von Lebe.

A. M. Z. 1799, S. 541: Beethoven würde bei einer nicht gewöhnlichen (!) harmoniſchen Kenntniß und Liebe zum ernſteren Satze (!) viel Gutes (!) liefern, wenn er immer mehr natürlich als geſucht ſchreiben wollte (Beethoven ſuchte immer nur nach ſich und fand ſich auch nur immer ſelbſt).

Ries, S. 81: Als Steibelt mit ſeinem großen Namen von Paris nach Wien kam, waren mehrere Freunde Beethovens bange, Steibelt möchte ihm an ſeinem Rufe ſchaden. Steibelt beſuchte ihn nicht; ſie fanden ſich zuerſt beim Grafen Fries (ſiehe op. 23, op. 24, op. 29, op. 92), wo Beethoven ſein neues Trio, op. 11, zum erſten Male vortrug. Der Spieler kann ſich hierin nicht beſonders zeigen. Steibelt hörte es mit einer Art Herablaſſung an, machte Beethoven einige Komplimente und glaubte ſich ſeines Sieges gewiß. Er ſpielte ein Quintett von ſich, phantaſirte und machte mit ſeinen Tremolandos (!!), welches damals etwas ganz Neues war, ſehr viel Effekt. Beethoven war nicht mehr zum Spielen zu bringen. Acht Tage ſpäter war wieder Konzert beim Grafen Fries. Steibelt ſpielte abermals ein Quintett mit vielem Erfolge, hatte überdies (was man fühlen konnte) ſich eine brillante Phantaſie einſtudirt und ſich das nämliche Thema gewählt, worüber die Variationen in Beethovens Trio, op. 11, geſchrieben ſind (konnte das nicht auch zufällig ſein?). Dieſes empörte die Verehrer Beethovens und ihn ſelbſt: er mußte nun an's Klavier, um zu phantaſiren. Er ging auf ſeine gewöhnliche, ich möchte ſagen ungezogene Art an's Inſtrument, wie halb hingeſtoßen, nahm im Vorbeigehen die Violoncellſtimme von Steibelts Quintett mit, legte ſie verkehrt auf's Pult und trommelte ſich mit einem Finger von den erſten Takten ein Thema heraus. Allein nun einmal beleidigt und gereizt, phantaſirte er ſo, daß Steibelt den Saal verließ, ehe Beethoven aufgehört hatte, nie mehr mit ihm zuſammenkommen wollte, ja, es ſogar zur Bedingung machte, daß Beethoven nicht eingeladen werde, wenn man ihn, Steibelt, haben wollte (!).

Siehe die Beurtheilung dieſer Anekdote in Bezug auf den Charakter Beethovens, Bd. 1. S. 26.

Die Idee, eine Klarinette an das Klavier zu ſetzen, mochte bei Beethoven durch das Trio von Mozart für Pianoforte, Klarinette und Alt gekommen ſein. Das Trio macht ſich auch recht gut mit der beigelegten Violinſtimme. Ob dieſe von Beethoven eingerichtet oder vom Verleger dem Werk mit auf den Weg gegeben wurde, iſt nicht zu entſcheiden. Die Klarinettſtimme erfordert viel Delikateſſe. Es wird immer leichter ſein, einen feinen Violinſpieler zu finden. Für den Pianiſten iſt das Trio leichter zu ſpielen, als die Trios op. 1.

Der 1. Satz (Allegro con brio, $^3/_4$, B Dur) und das Adagio (Es Dur, $^3/_4$) entfernen ſich wenig von der Haydn-Mozartſchen Traditionsform. Der 3. und letzte Satz (Alle-

gretto con **Variazioni**. $^{4}/_{4}$ B Dur) überragt in eigenthümlicher Schönheit dieſen Formalismus. Das Minore, die Variation insbeſondere, zu der das Klavier die beiden anderen Inſtrumente in ihren Begegnungen mit tiefen, wie dicke Tropfen in die Begleitung fallenden Baßnoten begleitet, ſind von der großen Meiſterhand. Die Aenderung der Takte von $^{4}/_{4}$ nach $^{6}/_{8}$ zum abgebrochenen Schluß ſtört etwas.

Das variirte Thema (prin che l'impegno) iſt der beliebte Gaſſenhauer der Zeit (1799) aus dem Baum der Diana von Martini, deſſen Oper Una cosa rosa wagen durfte, mit Mozarts Nozze di Figaro zu konkuriren, wie ein Steibelt mit Beethoven.

* * *

Op. 12. Drei Sonaten für Pianoforte und Violine, D, A, Es Dur, Salieri (dem Komponiſten des Axur, Beethovens Lehrer, ſiehe Nr. 1. S. 18) gewidmet, erſchienen 1799. (Artaria, Wien). In der erſten Ausgabe iſt der Titel italieniſch: Tre Sonate per Clavicembola o Fortepiano con un Violino, dedicate al Signore A. Salieri. Arrangirt zu Streichquartetten von Heinzius, für Pianoforte und Flöte von Drouet, für Pianoforte 4händig (bei Cranz), 2händig von Winkler. Das Andante und Rondo der 2. und das Adagio der 3. Sonate für Orcheſter von Seyfried (Morceaux choisis de Beethoven, ſiehe op. 2). Die Andante der 2. Sonate für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte über den Text: Mir bewahrt Dein Buſen (Breitkopf, ein- und mehrſtimmige Geſänge, Nr. 4).

Eine Bemerkung, die wir Alle über die geringe Verwandtſchaft des Klaviers mit den edler geborenen Saiteninſtrumenten einmal gemacht haben, hat Beethoven gegen Schindler ausgeſprochen. Schindler ſchreibt uns (März 1856): „Nur wo das Pianoforte allein daſteht, kann es ein Organ zum Ausdruck tiefer Poeſien abgeben; in Verbindung mit anderen Inſtrumenten wird die Produktion mehr oder weniger zum Konzert, und der Sinnlichkeit, dem äußeren Ohr Vorſchub geleiſtet. Die Violine zumal iſt ihrer Natur nach weit mehr zum Konzert, als zum Ausdruck des Elegiſchen und anderer damit verwandter Seelenſtimmungen geeignet.“

Marx ſagt über die Verbindungen des Klaviers mit anderen Inſtrumenten Bd. 3. S. 428: „Die Verknüpfung von Piano und Blas- oder Streichinſtrumenten kann, ſie als einen einzigen Körper genommen, nicht als ein wahrhaft in ſich einiges, im Gleichmaas und in Gleichheit aller ſeiner Stimmen vollkommen befriedigendes Organ gelten. Aber es iſt ein, wenn nach dieſen Seiten unvollkommenes, doch nach dem Ton- und Stimmgehalt reiches Organ. Zunächſt erſcheint es rathſam, dem Klavier nicht zu viel und nicht zu ſchallſtarke Inſtrumente entgegen zu ſtellen. Am beeinträchtigendſten ſind in dieſer Hinſicht unſtreitig die Blasinſtrumente wegen der Sättigung und Fülle oder Schärfe ihres Klanges. Am ungefährlichſten iſt die kleine Flöte, aber auch am unergiebigſten, da ihr kühles Weſen keinen hinlänglich anziehenden Gegenſatz gegen das abſtrakte Klavier darbietet. Günſtiger läßt ſich das Waldhorn (wie in Beethovens Sonate, ſiehe unten op. 17) oder die Klarinette*) mit dem Klavier verbinden. Ungleich vortheilhafter befindet ſich das Klavier im Verein mit Streichinſtrumenten. Das Streichinſtrument iſt nachgiebiger, anſchmiegender in ſeinem ganzen Weſen und läßt ſich daher leichter mit dem Piano vereinen; es ſtellt deſſen Schwächen nicht ſo oft blos.“ (Siehe die vollſtändige Beurtheilung S. 426 u. folg. Bd. 3).

Ueber die in abstracto unkritiſche Behauptung, ein Trio ſei einem Duo vorzuziehen, ſiehe die Bemerkungen bei op. 9.

Man beſitzt 39 Sonaten für Klavier und Violine von Mozart. Kein Komponiſt hat die beiden in ihren Klangverhältniſſen ſo verſchiedenen Inſtrumente ſo glücklich behandelt, wozu der Umſtand beigetragen haben mag, daß Mozart Virtuoſe auf beiden Inſtrumenten war, Beethoven nur auf einem. Mozart ſchreibt dem Mozartvater (München 1777): „ich habe meine Caſſation ex B Dur geſpielt, da ſchaute Alles groß darein, ich ſpielte, als wenn ich der größte Geiger in Europa wäre (Jahn, Mozart. S. 601).

Wie die Virtuoſität bei höchſten Genies in der Kompoſition wirkt, das hat man auch in Mozart und Beethoven zu betrachten. Die unglücklichen Verſuche, welche der lange nicht ſo weltgewandte und nach allen Seiten hin bewegliche Beethoven auf der Geige machte, erwähnten wir Bd. 1. S. 5. Ries (S. 119) ſchreibt: „Beethoven hat in Wien noch

---

*) Siehe op. 11 und das Beethovenſche Arrangement des Septetts op. 20.

Unterricht auf der Violine bei Krumpholz genommen (alſo nach dem Jahre 1792, wo er nach Wien kam. Bd. I. S. 11). Wir haben manchmal ſeine Sonaten mit Violine zuſammengeſpielt, fährt Ries fort. Das war aber wirklich eine ſchreckliche Muſik. Denn in ſeinem begeiſterten Eifer hörte Beethoven nicht, wenn er eine Paſſage falſch in die Applikatur einſetzte."

Die Sonaten für Klavier und Violine in F und G Dur von Mozart mit den Variationen, die Sonate in A mit der Fuge, beſonders aber die herrliche Sonate in A $^{6}/_{8}$ ſind noch neu und werden es immer bleiben. Mit Glück ſänge ein Tenor das reizende Andantino (eine fertige Cavatina) in der Sonate in B Dur (ſiehe Heft 15—18 in der Haßlingerſchen Ausgabe der Klavierwerke von Mozart). Andere Sonaten von Mozart für Pianoforte und Violine ſind freilich veraltet.

Wir haben nur 10 Sonaten von Beethoven für Pianoforte und Violine. Dieſe zum Theil ſehr wichtigen Werke ſind weniger ein Doppelſpiel der beiden Inſtrumente, als ideale Ausdrücke inſtrumentaler Dichtung. Ein konzertirender Charakter ſpricht ſich (immer der inſtrumentalen Idee untergeordnet) erſt in den Doppelſonaten der 2. Periode aus, ſehr viel weniger in dieſen Sonaten op. 12, in op. 23 und op. 24 (vergleiche op. 30, op. 47, op. 96).

Wir begegnen in op. 12 zum erſten Male in Beethoven dem inſtrumentalen Duo. Die ſchwächſte Sonate in op. 12 iſt die erſte (D Dur). Mit Ausnahme des reizend veränderten Originalthemas (Tema con Variazioni, A Dur, 2. Satz) iſt das Werkchen ganz in Haydn-Mozartſchem Formalismus befangen. Das Rondo ($^6/_8$) und der 1. Satz (Allegro con brio $^4/_4$) kommen nicht über das Gewöhnlichſte in der alten Inſtrumentalwelt hinaus. Sehr kontraſtirt dagegen der geſchmackvolle 3. Satz der 2. Sonate (A Dur), Rondo (Allegro piacevole $^3/_4$). Durch die Einheit aller 3 Sätze in der 2. Sonate eignet ſich dieſe zum Vorſpiel, eine rechte Geburtstags-Sonate für Kreiſe der muſikfreundlichen Mittelſtände und zwar mit einem Angebinde von Beethoven, denn hier, in der Behandlung des $^6/_8$ Taktes im 1. Satze, in dem eigenthümlich in Achteln tropfenden Motiv deſſelben, lebt Beethoven. Raſch, wie ein Allegro vivace bei Beethoven geſpielt ſein will, iſt dieſer 1. Satz für den Pianiſten gar nicht ſo leicht zu überwinden, es kommt bei der Moſaikarbeit zwiſchen den beiden Inſtrumenten auch darauf an, daß Note auf Note klappe und kein Härchen fehle. Der Geiger hat ein Künſtler zu ſein.

In der 3. Sonate (Es Dur) zeichnet ſich das Adagio (C Dur $^3/_4$) durch edle Einfachheit aus, eine große Meiſtererfindung im größten Style für Bogen und leidige Finger (ſiehe op. 7). Die beiden andern Sätze der Sonate (Allegro con spirito $^4/_4$ und Rondo, Allegro molto $^3/_4$) haben kein weiter gehendes Intereſſe, ſind ein Formwerk, eine Erinnerung Beethovens an Salieri, der als guter Italiener von der Bedeutung eines Adagio wie in der Es Dur-Sonate, von einer Behandlung des Klaviers wie in der A Dur-Sonate keine Ahnung haben mochte und nicht geglaubt hätte, daß ſie ſeinen Azur überleben würden.

Die Anſprüche der Sonaten op. 12 an den Pianiſten halten ſich in den Grenzen eines anſtändigen Dilettantismus. Der Geiger hat aber, wie wir ſchon eben bemerkten, ein Künſtler, und ein tüchtiger zu ſein.

Für Dilettanten-Bedürfniſſe wurden die ernſthaft gemeinten Sonaten nicht geſchrieben. Es charakteriſirt jene Zeit (1799), wenn Gerber in ſeinem Tonkünſtler-Lexikon von op. 12 ſagt: „Eins ſeiner ſchwierigſten Werke“ (leichteſten wäre die Wahrheit). Noch charakteriſtiſcher iſt, wenn die große Blinde der Zeit, die Allgemeine Muſikaliſche Zeitung (1799, S. 570) dieſe durchſichtigen, anſpruchsloſen, unſchuldigſten Kinder meiner Laune, würde Kotzebue ſagen (und die Sonaten op. 12 ſtellen ſich kaum über Kotzebueſchen Geiſt), ſo beurtheilt:

> „Gelehrte (?!) Maſſe ohne gute Methode (!) keine Natur (!), kein Geſang (!), ein Wald, wo man durch feindliche Verhaue alle Augenblicke aufgehalten, erſchöpft, ohne Freude herauskommt (!). Ein Anhäufen von Schwierigkeit auf Schwierigkeit (?), daß man alle Geduld verliert. Wenn Beethoven ſich nur mehr ſelbſt verläugnen und den Gang der Natur einſchlagen wollte, ſo könnte er bei ſeinem Talente und Fleiße (!) uns ſicher recht viel Gutes liefern.“

**) Wie ſich die Zeiten ändern und die Menſchen in ihnen. Mutantur tempora et nos mutamur in illis! Heut' zu Tage wird die gelehrte Maſſe in op. 12 als das Klarſte, Einfachſte und Anſprechendſte geſchätzt, was in der Form des inſtrumentalen Duos geſchrieben worden.

Beethoven et ses trois styles: Le conseil donné à Beethoven de renoncer à sa propre nature (A. M. Z. 1799) devrait s'encadrer et se suspendre au-dessus du chevet de lit des harmonistes et directeurs de conservatoires qui conservent les directeurs: in aeternam rei memoriam!

* * *

Op. 13. Pathetiſche Sonate für Pianoforte (3. Solo-Sonate. Der Titel iſt franzöſiſch **Sonate pathetique**). C Moll, dem Fürſten Lichnowski gewidmet. Noch im vorigen Jahrhundert geſchrieben; das Jahr iſt unbekannt.

Arrangirt zu einem Nonetto für Blasinſtrumente, zu Streich-Quartett und Quintett, für 2 Violinen, für Pianoforte 4händig von Mockwitz, Lickl; für Orcheſter von Dörfeldt, von Schindelmeiſter (in dieſer Geſtalt in St. Petersburg in der philharmoniſchen Geſellſchaft ausgeführt am 14. März 1853, ſiehe Bd. 2. S. 304). Das Adagio für Orcheſter von A. Seroff (Manuſkript, wird oft im ruſſiſchen Nationaltheater in St. Petersburg als Zwiſchenaktsmuſik geſpielt), das Adagio für eine Singſtimme (das Auge der Geliebten) von Silcher.

Allg. Muſ. Ztg. 1800. S. 373: Nicht mit Unrecht pathetiſch genannt, die Sonate hat wirklich (!) beſtimmt leidenſchaftlichen Charakter.

Schindler hebt hervor, wie die Sonate viele Jahre vor der C Moll-Symphonie (1806) geſchrieben worden. Frankfurter Konverſationsblatt, 1850, Nr. 80.

Ries S. 106: Ich erinnere mich nur zweier Fälle, wo Beethoven mir einige Noten ſagte, die ich ſeiner Compoſition zuſetzen ſollte, einmal im Rondo der **Sonate pathetique** und dann im Thema des Rondos des erſten Konzerts, wo er mir mehrere Doppelgriffe angab, um es brillanter zu machen. (Wie Schade, daß Ries die Noten nicht bezeichnet).

Schindler Biographie S. 227: Was die **Sonate pathétique** unter Beethovens Händen wurde (obgleich er am reinen Spiel manches zu wünſchen übrig lies), das mußte man gehört und wieder gehört haben, um ſich genau orientiren zu können, daß es daſſelbe ſchon bekannte Werk ſei.

Die **Sonate pathétique** iſt eine der ſchönſten und weit verbreitetſten des Meiſters. Großartig in der Idee, genial in Anwendung der muſikaliſchen Technik, iſt ſie in Charakter und Gehalt die Steigerung einer heroiſchen Vorſtellung, wie wir einer ſolchen in der C Moll Sonate op. 10 begegneten. Dieſe letztere entwickelt eine größere Einheit mit der Grundidee im Schlußſatze als dies das Rondo der **Sonate pathétique** thut. Letzte Sätze ſind als die Steigerungen der erſten Sätze zu verſtehen, mit denen ſie nothwendig, ſchon ihrer beiderſeitigen Allegro-Natur nach, zuſammenhängen. Die **C Moll Symphonie von Beethoven iſt der höchſte Ausdruck** dieſer inneren Nothwendigkeit in der Oekonomie der inneren Satzverhältniſſe.

Das vorherrſchend in gleichen Werthen (in Vierteln) wahrhaft cyklopiſch ſich aufthürmende Allegro der Sonate pathetique, die breite Grundlage des Baues auf dem voraufgehenden Grave, *) welche ſchwerfälligſte Bewegung das Allegro zweimal unterbricht, wie der Mörtel Stein zuſammenhält, die gänzliche Abweſenheit von raſchen Figuren in dem ganz in Pfundnoten, (halben) Vierteln und Achteln geſchriebenen Satze verweiſt im voraus auf ein Finale in eben ſo breiten, wo möglich noch breiteren, noch tieferen Strömungen. Statt deſſen tritt ein Rondo (an ſich eine der kleineren Formen) auf. Zwar kann hier viel durch den Vortrag geſchehen, das Rondo (die Form) wird aber immer etwas Tändelndes behalten, das ſich nur wenig mit der Idee einer inſtrumentalen Tragödie verträgt, welche in op. 13 vorliegt. Daß ein in ſo ernſten Zügen gezeichnetes Rondo, wie der dritte Satz in der „pathétique" noch nicht vorgekommen war, iſt etwas Anderes, trifft nicht den Kern der Beurtheilung der Form als ſolche. Ein Rondo, und wäre es auch ſo ernſt gedacht wie Dieſes, war für dieſes Werk zu wenig. Das Motiv des Rondos hat etwas leiſe Wehklagendes, das an den Charakter ſlaviſcher Weiſen ſtreift (ſiehe op. 2 Nr. 3), ein Charakter, der nicht an den Heroismus der Sonate in ihrem Ganzen zu reichen vermag. Dieſe lyriſche Sentimentalität wirkt nicht etwa durch die bloße Bezeichnung als Rondo, welche Beethoven weglaſſen können ohne an der Sache etwas zu ändern, ſie wirkt ebenſowenig

---

*) Daß das Grave keine Introduction iſt, darüber ſehe man op. 5.

durch das weiche Tongeſchlecht (Moll), in dem Beethoven nur um ſo kräftiger zu ſein pflegt, als in dem harten (Dur), ſondern nur durch den Gehalt, durch die Beethoven wenig, dieſer Sonate gar nicht verwandte elegiſche Weichheit der Gefühle. Um etwas Blei in den ſchwärmeriſchen Lockenkopf des Rondos zu bringen, greift Beethoven im 78. Takt zum imitatoriſchen Styl (20 Takte in Rhythmen zu 4 Takten). Penſionshalterinnen und andere Perſonen, bei denen die Muſik nicht erlernt wird, halten die Stelle für eine Fuge und erzählen den Eleven dabei etwas von dieſem gefürchteten Ungeheuer. Höchſt genial iſt die Behandlung des trockenen Klaviers in dieſer imitatoriſchen Epiſode von der Stelle an, wo die linke Hand in den Violin-Schlüſſel tritt und vom eingeſtrichenen es drei Oktaven in der Skala von As Dur zu den Bäſſen hinuntergeht, das Thema der Imitation ſich aber dabei ganz ruhig in den höchſten Noten erhält. Zu dieſer Heldenthat der linken Hand bedarf es in dieſem Tempo und durchgehend staccato der rechten eines Virtuoſen.

Der Schluß des Rondos nach dem letzten Auftreten des Motivs iſt großartig und ganz heroiſchen Charakters. Durch die recitativartig angebrachte Stelle nach dem letzten Ruhepunkte (8. Takt vor dem Ende) nähert ſich der Satz dem Schluß in der C Moll Sonate op. 10 in Kraft und Haltung, wie dem Abſchluß des erſten Satzes im C Moll Trio op. 1, welche Werke zu einer richtigen Auffaſſung der Sonate pathétique untereinander zu vergleichen und in eine innere Uebereinſtimmung zu bringen ſind. Daß die „pathetique“ wie die C Moll Sonate op. 10 keinen zweiten Mittelſatz (Scherzo, Menuett) hat, iſt bezeichnend (ſiehe hierüber die Ausführungen bei op. 5 und op. 10).

Man hat eine Sonate pathétique von Lipawſki, welche in manchen Nebendingen, in der Art zu begleiten, in dem Unterbrechen des Allegros durch eine epiſodiſch auftretende langſame Bewegung (Adagio) an Beethoven in op. 13 erinnert. Das Werk iſt ſelten geworden, wir fanden daſſelbe in St. Petersburg in der ausgezeichneten muſikaliſchen Bibliothek des Fürſten Odojewſki, des bekannten ruſſiſchen Schriftſtellers, bedeutenden Muſikers und Bücherkenners. Gerber ſagt in ſeinem Tonkünſtlerlexikon, Lipawſki habe um das Jahr 1790 geblüht. Damals hatte Beethoven noch nicht ſeine erſten Sonaten op. 2 (1790) herausgegeben und eine gewiſſe Originalität der Behandlung der muſikaliſchen Idee ließe ſich der Sonate pathétique von Lipawſki nicht abſprechen, wenn ſie in der That der Sonate pathétique von Beethoven vorausgegangen wäre. Dies iſt aber nicht der Fall. Die Allgemeine Muſikaliſche Zeitung beſpricht die Sonate von Beethoven im Jahr 1800, die Sonate von Lipawſki im Jahr 1803. Dieſer Unterſchied im Alter der reſpektiven Recenſionen läßt mit gutem Recht einen in dem Alter der beiden Sonaten annehmen. Die Jahreszahl einer Recenſion iſt freilich nicht nothwendig die Jahreszahl des von ihr beurtheilten Werks, gewöhnlich wird aber eine Recenſion einem ſolchen auf dem Fuß folgen und nur bei beſonders wichtigen Erſcheinungen der Litteratur im Vorzuge ſein.

Die Allg. Muſik. Zeitung beſpricht im Jahr 1799 die Werke Beethovens op. 10, op. 11, op. 12, von denen wir poſitiv wiſſen, daß ſie 1799 erſchienen, warum ſollte ſie nicht auch das auf op. 12 folgende Werk, die **Sonate pathétique** von Beethoven (op. 13) in dem Jahre ihres Erſcheinens, warum die **Sonate pathétique** von Lipawski ſpäter beſprochen haben als ſie erſchien? — Iſt dafür kein Grund abzuſehen, ſo war die **Sonate pathetique** von Beethoven wahrſcheinlich fünf Jahre früher erſchienen als die gleichnamige von Lipawski. Hierzu kommt, daß Gerber ferner ſagt: Die Variationen von Lipawski op. 23 ſeien aus dem Jahr 1803. Die **Sonate pathétique** von Lipawski, deren Erſcheinen Gerber nicht angiebt, trägt die opus-Zahl 27. Erſchien op. 23 von Lipawski drei Jahre nach der Recenſion der **Sonate pathetique** von Beethoven in der Allg. Muſik. Zeitung, ſo konnte op. 27 von Lipawski nur in demſelben Jahr oder ſpäter erſcheinen, und iſt damit bewieſen, daß die **Sonate pathétique** von Beethoven wenigſtens drei Jahre früher erſchien als die Sonate von Lipawski. Was in dieſer ſomit an Beethoven erinnert, iſt eben auch von Beethoven.

Uns erſchien die Charakteriſirung der **Sonate pathétique** durch ein Zuſammenſtellen des erſten und letzten Satzes vor Allem wichtig. Das Adagio iſt in der Art des Adagio in der C Moll Sonate op. 10 großartig ausdrucksvoll, es iſt auch noch ſo edel einfach, daß die effektvolle enharmoniſche Verwechslung (42. und folg. Takte) ſchon etwas kokettirt. Im 22. Takt wird man an Agathens: „und ob die Wolke ſie verhülle“ im Freiſchütz erinnert, woraus noch nicht folgt, daß Weber hier Anleihe gemacht. Marx braucht das Adagio als Beiſpiel für ſeine 3. Rondoform in der Kompoſition (Kompoſitionslehre Bd. 3. S. 561): Eine Abweichung Beethovens von der Routine der alten Schule iſt im 1. Satz der pathetique zu verzeichnen. Im 89. Takt vor Schluß des 1. Satzes (das letzte Recitativ [Grave] mitgezählt) erſcheint das durch Ueberſchlagen der Hände zwiſchen dem hohen und tiefen Regiſter vermittelte 2. Thema, das im 1. Theile des 1. Satzes in Es Moll lag, nunmehr in F Moll. In der Haydn-Mozartiſchen Sonatenſchablone verändert ſich bei ſolchen Wiederholungen nie etwas in den Intervallen unter ſich, Beethoven, der die Maulkörbe nicht liebte, ergreift im 78. Takt (vor Schluß des 1. Satzes) das hohe f, er wiederholt nicht das vorhergehende c (77. Takt) während die Paralellſtelle im 1. Theil (51. und 52. Takt) dieſelbe Note (dort ges) bringt.

Dieſe Abweichung von dem ſtereotypen Formalismus im Abwägen der Intervalle macht den ſchönſten Effekt, iſt höchſt unerwartet, gewiſſermaaßen ein Ausfall aus der Geſangsfigur in die heroiſche Grundidee, welche dem 1. Satze zum Grunde liegt.

* * *

Zwei Sonaten für Pianoforte (6. 7. Solo Sonate) Op. 14 E Dur. G Dur. Der Baronin von Braun gewidmet, erſchienen 1799.

Arrangirt 4händig (bei Cranz), für 2 Violinen, Alt und Violoncello Nr. 1 (Simrock, Bonn) Nr. 2 (Diabelli, Wien) Nr. 2 für 2 Violinen von Hartmann, das Allegretto in Nr. 1 für Orcheſter von Baldenecker (12 Entreactes Nr. 3 Dunſt, Frankfurt).

Beide Werke ſind in 3 Sätzen. Der zur Bezeichnung des letzten Satzes der G Dur Sonate gebrauchte Ausdruck Scherzo (Allegro assai $^{3}/_{8}$) geht auf den Vortrag, iſt nicht der Beethovenſche Gattungsbegriff und wäre richtiger mit scherzando, scherzoso gegeben.

Die E Dur Sonate ſteht nur im 2. Satz (Allegretto) über der Tradition in der Sonate. In der Behandlung des Klaviers iſt indeß viel Neues da, wie ſchon in der Art die Oberſtimme zu begleiten, der Begleitung in der linken Hand eine Stimme beizumiſchen (1. Satz 15 — 19 Takt). Neu und effektreich iſt die Verſetzung des Motivs in Pfundnoten (halben) in den Baß, der Begleitung in die Oberſtimme (15. Takt vor Schluß des 1. Satzes).

Wie konnten Steibelt, Duſſek und andere Zeitgenoſſen, um nur die Beſſeren zu nennen, welche die ganze Form in den Mißkredit der Langweiligkeit gebracht, in den Ruf der Sonate que me veux-tu? — ihre leeren Elukubrationen in die Welt ſchicken, in der bereits die Beethovenſche Sonate, die Dichtung am Klavier, Platz gegriffen und damit dem Geiſte in aller Klaviermuſik eine Statt errichtet hatte!

Das Mittelmäßige und Gemeine wird aber immer und überall das ſeiner Zeit in Meilenſtiefeln vorauseilende Genie verfinſtern, wo das Genie das Unglück hat, der Zeitgenoſſe der Mittelmäßigkeit zu ſein, und nicht, wie Beethoven jetzt, das durch Tod und Kunſtmärtyrerthum Geweihte und Heilige.

Von der alten Tretmühle am Klavier iſt im 1. Satz der E Dur Sonate ein Paſſagenwerk nachgeblieben, das man bei Beethoven aber nicht leicht unterbringt (4. Takt und noch gar im 2. Theil wiederholt). Dieſer leere Einſchiebſel, eine enge Treppe in Terzen, erinnert an eine ähnliche Stelle im C Dur Quartett mit der Fuge (op. 59 Violoncelloſtimme, 1. Satz, 34. Takt, findet ſich auch im C Dur Quartett von Mozart 1. Satz, 35. Takt). In den beiden Quartetten hat die Paſſage etwas Brillantes für das Violoncello, in der E Dur Sonate op. 14 verfällt ſie dem leidigen Klavier-Formaliſmus.

Das Allegretto (E Moll) der E Dur Sonate iſt ſchon das Beethovenſche Scherzo der 2. Periode in verkleinertem Maasſtabe und macht das ganze höhere Intereſſe des Werkchens aus. Mächtig rüttelt hier der ungeduldig junge Meiſter am Käfich der Sonatentradition. Er will frei ſein von der Menuett-Schablone und wird es in den großen Scherzos in Sonate, Quartett und Symphonie der 2. Periode. Der 3. Theil des Allegretto, Maggiore nicht Trio bezeichnet, iſt in C Dur, unerwartet und genial da, der 2. Theil des

Allegretto in E Dur ſchließt. Aber eine erſte Violine hat unvorſichtig (im letzten Takt) das hohe e allein ergriffen und da machen ſich die Bäſſe den Scherz, dieſes e in C Dur aufzufangen, worin eben das Scherzo beſteht und worauf nicht ſo leicht ein Anderer als Beethoven gekommen wäre.

Das Allegretto (hier zum 2. Male Gattungsbegriff für Scherzo Bd. 2. S. 118—121) iſt vom Ausführenden phantaſtiſch aufzufaſſen. Es iſt die emanzipirte Scherzoform erſter Periode, ein Torſo des ſpäter immer deutlicher ausgeprägten Beethovenſchen Scherzos (op. 26. op. 27. op. 28. op. 31. Nr. 2 u. ſ. w. in den Sonaten, op. 70 Nr. 2 op. 97 in den Klaviertrios, op. 29. op. 59 Nr. 1. Nr. 2 op. 74 in den Quartetten, op. 55. op. 67. op. 68. op. 92 in den Symphonien).

Als Torſo der Form ſteht dem Allegretto der E Dur Sonate op. 14 das gleichfalls Allegretto bezeichnete, merkwürdige Phantaſiekind (F Moll) in der F Dur Sonate op. 10 am nächſten.

Der 3. und letzte Satz, Rondo, (Allegro comodo $^4/_4$) kommt nur ſoeben, hie und da, über die traditionelle Rondo-Hülſe hinaus. Der Stelle in raſchen Triolenfiguren in G Dur fehlt es nicht an einem gewiſſen Feuer, an einer gewiſſen Klavierbravour, ſagte gleich einmal Beethoven von dieſer: „ſie werde alle Wahrheit der Empfindung aus der Muſik verbannen" (Schindler Biographie S. 222).

Von der lieblichen Sonate in G Dur op. 14 ſagten wir: La Sonate en sol rappelle les petits tableaux de l'ecole flamande: une plaine, une mare d'eau où nagent quelques plantes grasses, plus rien, et savent cependant captiver la pensée. Beethoven et ses trois styles.

Ihrem Gehalt nach iſt die G wie die E Dur Sonate mehr eine veredelte Sonatine. Daß die kokett aufgezäumte G Dur Sonate in Beethovens Sinne nur eine kleinere Form war, beweiſt auch noch die Art des Meiſters ſie zu ſpielen, die wir gleich kennen lernen werde. Wir werden ihre flaumigen Paſtellfarben in das reizende Rähmchen tragen ſehen.

Schindler, der die Sonate op. 14 unter des Komponiſten Leitung am Klavier ſtudirte, überliefert uns die Auffaſſung derſelben durch Beethoven. Die Kritik iſt ſich durchaus keines Grundes bewußt, dieſe Beethoven-Tradition zu verdächtigen, für deren Wahrhaftigkeit auch innere Gründe in den Sonaten ſtreiten. Nur zu hoch ſtellt Schindler op. 14, wie wir beurtheilen werden.

Biographie S. 224 u. folg.: Eines der inhaltreichſten (?) und leider wenigſt gekannten Werke (das hat ſich in's Gegentheil geändert) iſt op. 14. Beide Sonaten haben einen Dialog zwiſchen Mann und Frau oder Liebhaber und Geliebten zum Inhalt. In der G Dur-Sonate iſt dieſer Dialog wie ſeine Bedeutung prägnanter ausgedrückt und die Oppoſition der beiden eingeführten Hauptſtimmen (Prinzipe) fühlbarer. Beethoven nannte dieſe beiden Prinzipe das bittende und das widerſtrebende. Gleich die Gegenbewegung in den erſten Takten (G Dur-Sonate) zeigt die Oppoſition beider an. Mit einem ſanft beſchwichtigenden Uebergang vom

Ernſt zu einem zarteren Gefühle tritt im 8. Takt das bittende Prinzip auf, fleht und ſchmeichelt ſo fort bis zum Mittelſatz in D Dur, wo beide Prinzipe wieder einander gegenübertreten, aber nicht mehr mit dem Ernſte, als ſie begonnen. Das Widerſtrebende wird ſchon anſchmiegend und läßt Erſteres ungeſtört die begonnene Phraſe beendigen.

Im 47. Takt nähern ſich beide, und das gegenſeitige Einverſtändniß wird bei der gleich darauf erfolgenden Cadenz auf der Dominante ſchon fühlbar. Im 2. Theile tritt wieder die Oppoſition in der Moll-Tonart der Tonika ein, und das widerſtrebende Prinzip wird in der in As Dur beginnenden Phraſe beſonders vorlaut. Nach dem darauf folgenden Ruhepunkte auf dem Dominant-Akkorde von Es beginnt der Kampf aufs neue, und erſt in der beruhigenden Phraſe im 52. Takt ſcheint ſich eine Uebereinſtimmung zwiſchen Beiden vorbereiten zu wollen, denn Beide wiederholen nochmals dieſelbe Idee, die einer Frage gleicht, anfangs leiſe und in längeren Pauſen, dann ſchnell aufeinander folgend. Das Eintreten in die Tonika des Hauptmotivs macht den Streit wieder von vorn beginnen, die Gefühle wechſeln wieder wie im 1. Theile, aber die gehoffte Uebereinſtimmung am Schluſſe des 1. Satzes bleibt noch — in suspenso. Sie erfolgt erſt befriedigend mit einem verſtändlich ausgeſprochenen Ja! des widerſtrebenden Prinzips am Schluſſe des Werkes (die 5 letzten Takte des letzten Satzes).

Beethoven wußte bei'm Vortrage die beiden Prinzipe immer ſo in der Deklamation zu ſcheiden, wie es nur das biegſame

Organ des Deklamators einem Dialog zu geben vermag. Das Allegro im Eingange (1. Satz der G Dur-Sonate) ergriff er feurig und ſtark, ſchon im 6. Takt und in den folgenden, bis ein Abnehmen der Kraft und ein kleines Ritartando eintreten, den Vortrag des bittenden Prinzips ſanft vorbereitend. Der Vortrag der Phraſe im 8. und in den folgenden Takten war ſo überaus ſchön nüancirt, beſonders durch Zurückhalten und ſanftes Hinübertragen einzelner Noten, daß man die um Erreichung ihrer Wünſche flehende Geliebte gleichſam lebendig vor ſich ſah und reden hörte. Erſt in den Sextoeln accentuirte er die 4. Note ſtärker und zeigte eine fröhlichere Stimmung, ergriff in dem folgenden charakteriſtiſchen Lauf das erſte Zeitmaas und hielt es bis zu der Phraſe im 47. Takt feſt, die er im **Tempo Andantino** mit ſchöner Markirung des Baſſes und der 3. Note in der Oberſtimme, damit beide Prinzipe ſich dem Ohre deutlich von einander ſcheiden, begann, bis im 56. Takt der Baß (a, ais, h, c Achtel) vorwärts drängte und die gleich folgende Cadenz auf der Dominante ſchon wieder im 1. Tempo ſchloß, das bis zum Schluß des erſten Theils ſo fort geblieben.

Im 2. Theil leitete Beethoven die Phraſe in As Dur mit einem Ritardando der vorausgehenden 2 Takte ein. Dieſe Phraſe trug er ziemlich ſtürmiſch vor, wodurch das Gemälde eine ſtark hervortretende Färbung erhielt. Höchſt launig nüancirte er die folgende Phraſe in der Oberſtimme durch länger als vorgeſchriebenes Zurückhalten und ſtarkes Markiren der *erſten* Note in jedem Takte (40. das hohe f), während die linke Hand ſchön nachgab und ſich anſchmiegte.

Die darauf beginnende Phraſe hielt er brillant, und in ihrem letzten Takte trat mit dem decrescendo ein ritardando ein. Die nun folgende Phraſe (52. Takt, gis im Baß) begann im Tempo *Andante*; dann trat ein leiſes accelerando mit verſtärkter Kraft ein. Die weiteren Bewegungen glichen dem 1. Theile des 1. Satzes.

So vielerlei Bewegungen erfolgten, ſo waren ſie doch alle ſchön *vorbereitet* und die Farben ineinander verſchmelzen, nirgends eine ſchnelle Abänderung, *die er wohl in anderen Werken öfters eintreten ließ, damit* den Schwung der Deklamation erhöhend. Es wäre auch zu rathen, den erſten Theil *nicht zu wiederholen* (ſiehe unſere Bemerkungen hierüber bei op. 10. Nr. 3), denn durch dieſe *erlaubte* Abkürzung wird der Genuß des Zuhörers unſtreitig erhöht, dem die öfter wiederkehrenden Phraſen Abbruch thun könnten.

In der E Dur-Sonate op. 14 gleichen Inhalts (?) trat im Vortrage Beethovens ſchon im 8. Takte ein gänzliches *Zurückhalten* der erſten Bewegung mit kräftigem Anſchlag und Anhalten der fünften Note (des punktirten Achtels a in der Oberſtimme) ein, wodurch ſich eine unbeſchreibliche *Würde* und *Ernſt* offenbarten. Der 10. Takt erhielt wieder das erſte Zeitmaas und zugleich die größte Kraft im Ausdruck — der 11. ein diminuendo und etwas gezogen, der 12. und 13. ganz den zwei vorhergehenden gleich.

Mit dem Eintritte des Mittelſatzes (21. Takt, muß wohl heißen: mit dem Eintritte des Seitenſatzes) ward der Dialog ſentimental und die herrſchende Bewegung ein Andante, jedoch ſehr ſchwankend, denn jedes Prinzip bekam bei ſeinem jedesmaligen Eintritt auf der erſten Note einen kleinen Ruhepunkt, ſo das fis in der Oberſtimme (21. Takt, Gruppe von 4 Achteln) und die jedesmalige erſte Note in den Fortſetzungen der Gruppe. In der Phraſe (in Vierteln, 38. Takt) ließ ſich ein ganz heiterer Charakter vernehmen, das Tempo war das urſprüngliche und wurde nicht mehr verändert.

Der 2. Theil des erſten Satzes der E Dur-Sonate zeichnete ſich von der Stelle in den Oktaven der Oberſtimme (vom 4. Takt ab) durch Ausbreitung des Rhythmus und Kraft der ganzen Figur aus, die er aber weiter unten bei dem pianissimo unendlich zart ſchattirte, ſodaß die wahrſcheinliche Bedeutung des Dialogs immer fühlbarer wurde, ohne die Phantaſie dabei anſtrengen zu müſſen.

Der 2. Satz, Allegretto, war nach Beethovens Vortrag mehr ein Allegro furioso und bis auf den Akkord (13. Takt, Septimen-Akkord mit der Mollterz d, f, c) auf dem Beethoven ſehr lange verweilte, behielt er daſſelbe Tempo. Im maggiore war das Tempo gemäßigter und der Vortrag außerordentlich ſchön nüançirt; keine Note mehr dazu, doch accentuirte er viele ganz anders. Hinſichtlich der Accentuation muß ich überhaupt bemerken, daß Beethoven vorzüglich alle Vorhalte (wie jenes c im Septimen-Akkord ſtatt h), beſonders jene der kleinen Sekunde, und dieſe ſelbſt in laufenden Paſſagen kräftig hervorhob, in langſamer Bewegung aber ſelbe ungemein ſchön (wie der Sänger) zur Hauptnote hinüber zu tragen wußte.

Im Rondo der G Dur-Sonate blieb das angezeigte Zeitmaas bis auf jene Takte, welche zum 1. und 3. Ruhepunkte hinführen, die Beethoven retardirte, durchaus gleich. —

Dieſes op. 14, fährt Schindler fort (S. 235), dann die erſte F Moll-Sonate op. 2, die erſte C Moll-Sonate op. 10, die Sonate pathetique, die Cis Moll-Sonate op. 27, haben alle dieſelben Seelenzuſtände gemein (?) und das Zeitmaas hierbei verändert ſich in jedem einzelnen Satze ſo oft, als die Empfindungen wechſeln. So weit Schindler.

Dieſe letzte Anſicht von der pſychiſchen Uebereinſtimmung der angeführten, ihrem Gehalte nach ſo ganz auseinanderfallenden Sonaten kann man Schindler unmöglich zugeben. Es mag da eine Verwechslung der Beethovenſchen Tradition Statt gefunden haben. Der im Leben eines Menſchen gewiß wichtige Umſtand, mit dem ſchaffenden Genie ſelbſt deſſen Werke auf dem Inſtrumente, für welches ſie geſchrieben wurden, durchgegangen zu haben, mag unbewußt dazu mitgewirkt haben, daß Schindler, dem dieſes unſchätzbare Glück zu Theil wurde, den Gegenſtand des Klavierunterrichts bei Beethoven, die Sonate op. 14, ſehr überſchätzte.

Der Vortrag Beethovens jener Sonaten, deſſen Kenntniß man Schindler verdankt, zeigt ganz darauf hin, daß Werke, bei denen ſich der Meiſter Freiheiten erlaubte, die ſo weit gingen, ein Allegro in ein Andante zu verwandeln (ſiehe oben), ohne daß davon etwas angezeigt iſt, eben keine tiefe

Bedeutung in ſeinen Augen haben konnten. Reizend wie die G Dur-Sonate, der 2. Satz wenigſtens iſt, phantaſtiſch und auf den großen Beethoven der 2. Periode vorbereitend, wie ſich das Allegretto in der E Dur-Sonate herausſtellt, mochten dieſe Sonaten Beethoven lieb ſein, mehr als Sonatinen waren ſie ihm gewiß nicht. Wenn er im Allegretto ein Allegro furioso ſah und auf dem ſchaurigen Septimenakkorde ſinnend verweilte, ſo geſchah das, weil der Satz eine experientia ſeines in ihm gährenden Scherzos in animo vili, in einer kleinen Sonatenform war.

Einen ſchätzbaren Beitrag zu der Literatur der Sonaten op. 14 lieferte Schindler in jenen Mittheilungen; man braucht dieſelbe deshalb noch nicht Beethoven ſo nachzuſpielen. Principiell iſt dabei folgendes zu bemerken.

Der Inſtrumentalmuſik kommt es nicht darauf an, was ſie wirke, ſondern darauf, daß ſie wirke. Die Vielfältigkeit gleich berechtigter Interpretationen iſt der beſte Beweis der vollbrachten Wirkung. Was ſo hin- und hergefühlt, hin- und hergedacht wird, das iſt ganz eigentlich das Leben der Kunſt. Der Werth einer interpretativen Idee kann auch noch gegen den Komponiſten Recht behalten (Vergl. die Ausführungen in Bd. 2. S. 48 u. flg.).

Wenden wir dies auf op. 14 an, ſo werden wir die beiden Sonaten, ohne damit der Beethovenſchen Tradition zu nahe zu treten, auch anders auffaſſen können, ohne uns gegen den Geiſt der Sache zu verſündigen. In den letzten 3 Noten des letzten Satzes der G Dur-Sonate ein in den Zeichen der

Muſik ausgeſprochenes Ja' (ſiehe oben) zu erkennen, hat etwas Materielles, ſteht unter dem Begriff der geiſtig, nicht handgreiflich malenden Kunſt, hat ſich doch Beethoven ſelbſt darüber ſo geäußert: „die Muſik ſoll und darf nicht überall dem Gefühl eine beſtimmte Richtung geben (Schindler, Biographie, Nachtrag S. 291).

Wenn ſomit eine andere Auffaſſung der Sonaten in op. 14 eine poetiſche und damit nach inneren Gründen berechtigte Idee zur Anſchauung bringt, ſo kann dieſe von der Beethovenſchen Tradition abweichen, ohne deshalb aufzuhören, eine ſchöne und damit ſelbſtberechtigte zu ſein. Man erinnere ſich der bedeutſamen Worte Hoffmanns (Phantaſieſtücke):

> Die Inſtrumentalmuſik muß da, wo ſie nur durch ſich als Muſik wirken und nicht vielleicht einem beſtimmten Zweck dienen ſoll, alles unbedeutende Spaßhafte, alle tändelnden Lazzi vermeiden. Es ſucht das tiefe Gemüth für die Ahnungen der Freudigkeit, die herrlicher und ſchöner als hier in der beengten Welt, aus einem unbekannten Lande herübergekommen, ein inneres, nervenvolles Leben, einen höheren Ausdruck, als ihn geringe Worte, die nur der befangenen, irdiſchen Luſt eigen, gewähren können.

Wie ſollten vollends die klein gehaltenen Formen und Verhältniſſe in op. 14 mit den heroiſchen Bildern in op. 10 Nr. 1, in op. 13, oder gar mit op. 27 Cis Moll-Sonate quasi Phantasia, dieſelben Seelenzuſtände gemein haben, wie Schindler ſagt? — Trotz der eigenthümlichen, uns ſeit 30 Jahren immer neu anſprechenden Reize im 1. Satze der G Dur-Sonate op. 14 iſt Beethoven in dem Werke doch nur ein mit Noten ſpielender Prometheus, laufen Erfindung, Styl und Form nur auf einen feinern Watteau hinaus. Die Sonaten op. 14 wollen die weichen Pinſel der Paſtellarbeit, keine Freskomalerei, wie ſie in op. 10 Nr. 1, op. 13, op. 27 an ihrem Platz iſt.

Anfängern in der Beethoven-Literatur, die guten Willen und offenes Verſtändniß mitbringen, ſind die Sonaten in op. 14 zu empfehlen.

Marx nennt die G Dur-Sonate die reizendberedſame und das Finale derſelben iſt ihm ein Beiſpiel ſeines Rondos dritter Form, dem er techniſch nachgeht (Bd. 3, S. 298).

Wir charakteriſirten das Finale: le Scherzo qui, cette fois, clôt la Sonate, grillon qui dut figurer au char d'une fée; sauterelle qui ne connaît que son pré et ses fleurs; le Scherzo est un morceau de bonne gaîté qui n'a pas d'âge et ne saurait en prendre. Le morceau finit comme si le poète soufflait sa lampe.

* * *

Op. 15. Konzert (erſtes) für Piano und Orcheſter, C Dur, der Fürſtin Odescalchi, geborenen Gräfin Keglevics (ſiehe op. 7, op. 34), gewidmet. Das Konzert, wahrſcheinlich in den letzten Jahren des vorigen Jahrhunderts komponirt, kann nicht vor 1801 erſchienen ſein, da Beethoven in einem

Briefe (den 5. Januar 1801, das Werk dem Verleger Hoffmann in Leipzig gegen ein Honorar von 10 Dukaten anbietet (Neue Zeitſchrift für Muſik, 1837, Nr. 19).

(Haslinger, Wien). In Partitur (Dunſt, Frankfurt). Arrangement für Piano, 2 Violinen, 2 Alt, Violoncelle und Baß; für Piano, 2 Violinen, Alt, Violoncelle; für 2 Piano 4 händig von Schmidt, für Piano allein in der Haslingerſcher Geſammtausgabe, das Largo des Konzerts für Piano allein unter dem Titel: Adagio favori.

Wegeler, S. 36. Erſt am Nachmittag des 2. Tages vor der Aufführung ſeines 1. Konzerts (C Dur) ſchrieb Beethoven das Rondo und zwar unter ziemlich heftigen Kolikſchmerzen. Im Vorzimmer ſaßen 4 Copiſten, denen er jedes fertige Blatt einzeln übergab. Bei der 1. Probe, die am Tage darauf in Beethovens Zimmer Statt hatte, ſtand das Klavier für die Blasinſtrumente einen halben Ton zu tief. Beethoven lies auf der Stelle dieſe und ſo auch die übrigen, ſtatt nach a, nach b ſtimmen und ſpielte ſeine Stimme aus Cis.

Man hat heut' zu Tage Mühe ſich den Dichter der Symphonien auch noch als konzertgebenden Pianofortevirtuoſen zu denken. Hierüber ſagt Ries S. 106: Im Thema des Rondos ſeines 1. Konzerts gab mir Beethoven mehre Doppelgriffe an, um es brillanter zu machen. Ueberhaupt trug er das Rondo mit einem ganz eigenen Ausdrucke vor. Im Allgemeinen ſpielte er ſelbſt ſeine Kompoſitionen ſehr launig, blieb jedoch meiſtens feſt im Takte (ſiehe oben op. 14 zu Ende) und trieb nur zuweilen, jedoch ſelten, das Tempo etwas. Mitunter hielt er in ſeinem crescendo mit ritardando das Tempo zurück, welches einen ſehr ſchönen und höchſt auffallenden Effekt machte. Er gab bald in der rechten, bald in der linken Hand irgend einer Stelle einen ſchönen, ſchlechterdings unnachahmbaren Ausdruck; allein äußerſt ſelten ſetzte er Noten oder eine Verzierung zu (Vergl. den Adagio-Zuſatz in op. 106, Ries S. 107 und Beethovens Vortragsart bei op. 14 Ende).

Man lieſt bei Hoffmann (Phantaſieſtücke): Einen wahren Widerwillen hege ich gegen all' die eigentlichen Flügelkonzerte. Mozartſche und Beethovenſche ſind nicht ſowohl Konzerte als Symphonien mit obligatem Flügel (?). — Hiergegen iſt zu erinnern, wie der größte Symphoniſt, den es gegeben, mit der Symphonie wohl einen höheren Begriff verband, ihm die Symphonie ein Orcheſterkomplex, ein höchſt ſtehender Organismus war, in dem für ein Klavier kein Platz ſein konnte. Die Beethovenſchen Konzerte (op. 15, 19, 37, 58, 73, 56 (Tripel-Konzert) op. 61, Violin-Konzert) laſſen auch recht ſehr den Soloſpieler gelten, was ganz gegen den Geiſt ſymphoniſtiſchen Styls wäre, aber man hat wohl zu unterſcheiden, daß die Soloſtimme (Prinzipalſtimme) bei Beethoven (vergl. auch noch die Romanzen für prinzipale Violine op. 40, 50) immer dermaßen mit ſeinen Orcheſterkräften verwebt iſt, daß erſtere mit letzteren zu einem dichteriſchen Ganzen wirkt, wenn auch nicht zu dem höchſten dichteriſchen Ganzen in mundo majori, zu der Symphonie (ſiehe Bd. 2 S. 114). Beethoven abſtrahirt aber gänzlich von der Idee, das Konzert ſei für den Soloſpieler da, und nicht dieſer für das Konzert, und das nur konnte Hoffmann ſagen wollen. Wenn der ehrliche Schachtner, der ſich in ſeinen Briefen an die Familie Mozart hochfürſtlicher Hoftrompeter unterſchreibt, weil er bei'm Erzbiſchof in Salzburg die Trompete blies (ſiehe Mozart von Jahn S. 34) von dem 14 jährigen Wolfgang erzählt: „er hatte damals den Begriff, daß Konzert ſpielen und Mirakel wirken einerlei ſein müſſe,“ ſo ſpricht er damit eine Anſicht ſeiner Zeit aus (1792), die ſich lange genug erhalten. Den Kern der Sache trifft Hoffmann, wenn er von Klavier-Konzerten im Prinzip ſagt: „hier ſoll die Virtuoſität des Spielers in Paſſagen und im Ausdruck der Melodie geltend gemacht werden; der beſte Spieler auf dem ſchönſten Inſtrumente ſtrebt aber vergebens nach dem, was der Violiniſt mit leichter Mühe erreicht. Jedes Solo klingt nach dem vollen tutti der Geiger und Bläſer ſteif und matt, und man bewundert die Fertigkeit der Figur, ohne daß das Gemüth recht angeſprochen wird.“

Wenden wir dies auf op. 15 an. Gleich das 1. Tutti des Konzerts, vielleicht der unbedeutendſte Beethovenſche Satz für Orcheſter, läßt am wenigſtens an eine Symphonie denken, aber wohl an Mozartiſchen Stereotypismus in Satz und Form-verhältniſſen. Hier iſt nichts von Beethovenſchem Geiſt, hier lebt Mozart in jeder Note und doch iſt nicht eine von ihm. Wenn Jemandem ſämmtliche Kompoſitionen Beethovens mit Ausnahme von op. 15 bekannt wären, er käme bei dieſem Tutti zu dem Ausruf: jeder Zoll Mozart! — Vom hiſtoriſchen Standpunkt iſt der 1. Satz (Allegro con brio $^4/_4$ C Dur) intereſſant. Das Allegro beginnt pianissimo (dies iſt neu und mag für eine Beethovenſche Intention gelten) auf dem Akkord von C Dur. Schon im 4. Takt wird das Motiv ohne Veränderung in die Dominante geſchoben und mit dem 9. Takt hört man es richtig auf der Unterdominante (F Dur). Im 16. Takt wird Alles fortissimo wiederholt, dann kommen, ganz in Mozarts Weiſe, 2 Takte Achtelbegleitung Solo im Baß (g. b) aus welchem Minore unerwartet und genial Es Dur wird (49. Takt). Mozartiſch iſt die Verwendung der Blasinſtrumente (56. u. flg. Takte). Das Pianoforte Solo (106. Takt) beginnt mit einer wahren Hoboen-Beſcheidenheit in dünnen Noten. Später wird das Hauptmotiv tüchtig, aber ganz nach Mozartiſcher Schablone, zwiſchen Soloinſtrument und Orcheſter verarbeitet. Die mechaniſche Schwierigkeit in der Pianoforteſtimme iſt eben ſo gering, als die Schwierigkeit, das tonarme Inſtrument bei dem Formalismus in der Behandlung deſſelben dem Orcheſter gegenüber geltend zu machen groß iſt.

Muſikaliſche Vereine, denen am Ueberblick über die hiſtoriſchen Entwicklungen der Inſtrumentalkunſt gelegen iſt, ſollten ſich das Werk angelegen ſein laſſen, wie man die 1. Symphonie (op. 21) hört, um die ſpäteren richtig zu beurtheilen. Und wie hoch erhebt ſich Beethoven nicht im 2. Satz über ſeine Zeit, über Mozart, Tradition und Gewohnheit! — Dieſe erhabene Szene (Largo as Dur $^{4}/_{4}$ 119 Takte) iſt eins der ſchönſten Blätter der Geſchichte Beethovenſcher Kunſt in ihrem erſten Stadium. Hier herrſcht Mozart nicht mehr, hier greift Beethovenſche Polyphonie Platz, Beethovenſcher Phantaſieenflug. Mit dem 67. Takt (5. Adagio-Solo) wird Beethoven der Schöpfer unſeres modernen Pianoforte, der Behandlung des Inſtrumentes nach der ihm inwohnenden, größt möglichen Tonfülle. In einem Satze, der noch wahrſcheinlich im vorigen Jahrhundert geſchrieben wurde, wird Beethoven hier in 7 Takten der Erfinder der in die Mitteloktave des Klaviers verlegten Begleitungen, der auf unſerm modernen Pianoforte ſo ergiebigen Verhältniſſe der Oberſtimme zum Baß, wie wir dieſe Schreibart nach dem unbemerkt gebliebenen Vorgange Beethovens in der Fantaſie von Hummel op. 18 (Larghetto cantabile 72. Takt), in der 3. Pianoforte-Sonate von Carl Maria von Weber (D Moll Andante in B Dur, 27. Takt vor Schluß) in voller Anwendung wiederfinden. Durch Webers Vermittlung insbeſondere, denn in Hummel blieb die Neuerung Beethovens vereinzelter ſtehen, ging dieſe polyphone Beherrſchung des Inſtrumentes auf unſer Virtuoſen-Pianoforte über, auf dem ſie ſich erhält.

Wenn Beethoven nur dieſe 7 Takte geſchrieben hätte (67. bis 73. Takt des Largo op. 15), ſo gebührte ihm ein Ehrenplatz in der Geſchichte des Klaviers. Was eine ſolche Art der Behandlung des Inſtrumentes ſagen will, zeigt das im 71. Takt, zu dem Akkord von As Dur, wie ein theilnehmender Freund in die Mittelſtimmen tretende, ſehnſüchtig geſtimmte ges, eine Aſpiration des Unendlichen.

Dem Rondo in op. 15 liegt ein originelles Motiv in Doppelgriffen zum Grunde, das mit Beethovenſchem Humor zwiſchen Soloſtimme und Orcheſter herumgeworfen wird. Zu tadeln iſt, daß in der Geſammtausgabe von Haslinger Veränderungen in den Paſſagen zu dem Beethovenſchen Texte des Konzertes gekommen ſind, ohne Angabe des Verfaſſers dieſer Einfälle, welche der im Text Unbewanderte für Noten von Beethoven zu nehmen verſucht ſein kann.

Die von dem höchſten Klavier-f, zur vorſchlagenden linken Hand (Kadenz, S. 35) herunter lockende Paſſage, das zentrifugale Ausſpreitzen beider Hände in einem Sechzehntheilwurf zum Ruhepunkte auf der Dominante, ſind ein getreues Facſimile des emeritirten Greiſes der Pianoforte-Eleganzen Wiens. In der Geſammtausgabe der Werke der Meiſter ſollte eine muſikaliſche Polizei ſolchem anonymen Unfug ſteuern.

Das Rondo effektvoll ſpielen iſt eine Virtuoſenaufgabe, zu der mehr als geübte Finger gehören. Franz Lißt würde mit dem Rondo den Leuten den Staar ſtechen.

* * *

Op. 16. Quintett für Piano, Hoboe, Klarinette, Horn und Fagott, Es Dur, erſchien im J. 1801. Arrangement für Piano, 2 Violinen, Alto, und Violoncello (Simrock, Bonn), für Piano, Violine, Alto und Violoncello von Beethoven ſelbſt (Haslinger, Wien. Schott, Mainz) (ſiehe Ries S. 93), für 2 Pianos von Czerny, 5händig (in 3 Arrangements für Piano und Phyſharmonika von Lickl, für Piano allein von Winkler, für Streichquartett von Klym (Artaria, Wien) ~~ſiehe op~~. 75.

Ries S. 78. 79. „Beethoven ſpielte ſein Klavier-Quartett mit Blasinſtrumenten bei'm Fürſten Lobkowitz. Der berühmte Hoboiſt Ram von München begleitete. Im letzten Allegro iſt einigemal ein Halt, ehe das Thema wieder anfängt; bei einem derſelben fing Beethoven auf einmal an zu phantaſiren, nahm das Rondo als Thema und unterhielt ſich (!) und die Anderen eine geraume Zeit (!), was jedoch bei den Begleitenden nicht der Fall war. Dieſe waren ungehalten und Herr Ram ſogar ſehr aufgebracht (!). Wirklich ſah es poſſirlich aus, wenn dieſe Herren, die jeden Augenblick erwarteten, daß wieder angefangen werde, die Inſtrumente unaufhörlich an den Mund ſetzten und dann ganz ruhig wieder abnahmen. Endlich war Beethoven befriedigt und fiel wieder in's Rondo ein. Die ganze Geſellſchaft war entzückt."

Das freundlich anſprechende, durch die weiſe Oekonomie der 5 Inſtrumente unter ſich ewig junge Quintett op. 16 iſt der muſikaliſchen Erfindung nach nicht zu überſchätzen. Gewiß war Beethoven das unſterbliche Quintett für dieſelben Inſtrumente in Es Dur von Mozart in der Form von 3 Sätzen, in der Behandlung der Blasinſtrumente in ihrem Verhältniß zum Klavier, Muſter geweſen. Wenn Beethoven dem Quintett ein Scherzo gegeben hätte, ſo wäre daſſelbe auf dem traditionellen Standpunkte, den er hier einhält, gewiß kein Beethovenſches geworden, wie wir den Anfängen dieſer ſo charakteriſirten Form bisher nur ausnahmsweiſe und immer vereinzelt begegneten (op. 1 Nr. 1, op. 7, op. 9, op. 10 Nr. 2, op. 14 Nr. 1). Der Satz wäre durch die Blasinſtrumente, die Beethoven, ſo früh, kaum zu ſeinem Scherzo hinreißen zu können geglaubt hätte, doch nur eine mehr oder weniger formelle Minuett geworden, und dieſe hatte Mozart in ſeinem Quintett übergangen.

Der Erfindung nach iſt das Mozartſche Quintett gewiß höher zu ſchätzen, was ſich daraus leicht erklärt, daß Mozart eine ohne Beiſpiel gebliebene frühe Geniereife erlangte und im Jahre 1784, in dem er ſein klaſſiſch-griechiſche Schönheit widerſpiegelndes Quintett ſchrieb, 28 Jahr alt und damit viel entwickelter war, als Beethoven in ſeinem 30. Jahre, in welchem Lebensalter er ſpäteſtens op. 16 komponirte (ſiehe oben).

Mozart ſchreibt dem Mozartvater über ſein Quintett: „ich ſelbſt halte es für das Beſte, was ich noch in meinem Leben geſchrieben habe. Ich wollte wünſchen, Sie hätten es hören können! und wie ſchön es aufgeführt wurde (Brief vom 10. April 1784, Niſſen S. 481).

Beethoven hat auf ſein Quintett nie beſondern Werth gelegt. Placider, klaſſiſch ruhiger Schönheit ſtand Beethoven immer ferner, als der ſinnlicher geſtimmte Mozart. Als Beethoven op. 16 ſchrieb (etwa um die Zeit von 1796 bis 1801), hatte er noch Beethoven, hatte er die größte Perſönlichkeit zu werden, welche in der Inſtrumentalmuſik bekannt geworden iſt, keine klaſſiſchen Muſter niederzulegen. Damit beſchäftigte er ſich nur ſo eben im Vorbeigehen, auf dem Wege von Mozart zu ſich, zu Beethoven, wie in den

Sonaten op. 2, in den Klavier-Konzerten op. 15, op. 19, in op. 16, in Werken mit andern Worten, die nur wenig von ſeinem Geiſte, von *dem* Beethoven haben, als den wir ihn in der 2. Periode, über op. 20 hinaus, finden. Auf dem *hiſtoriſchen* Standpunkt, von dem ſie zu beurtheilen ſind, haben dieſe Werke deshalb keinen geringeren Werth. Aber gerade weil ſie zu den klaſſiſchen Produktionen der alten vorbeethovenſchen Kunſt gehören, konnte ihnen Beethoven ſpäter als der große Romantiker entgegentreten. Um das Recht zu haben, als Romantiker zu gelten, muß man befähigt ſein, einen Klaſſiker abgegeben zu haben.

Ein *fortgeſetzter Klaſſiker* iſt Beethoven in der 1. Periode, iſt er in dem Quintett op. 16, das ein Blatt an dieſem ſeinem erſten Lorbeer ausmacht. Wenn Beethoven in ſeinem 30. Jahre nicht ſo geniereich daſteht wie Mozart in ſeinem 26., ſo iſt dabei zu bemerken, daß Mozart in *keinem* Alter ſolcher Entwicklungen fähig geworden wäre, wie ſie uns in der Beethovenſchen Symphonie vorliegen. Zu *dieſen* gehörte nicht etwa nur muſikaliſches Genie, in dem ein Mozart nicht zu übertreffen war, es gehörte dazu eine Bildung des Geiſtes, eine muſikaliſche Denkkraft, welche in der Inſtrumentalmuſik zu einer Weltanſchauung, einer inſtrumentalen Philoſophie, zu einer höchſten Spitze menſchlicher Geiſtestriumphe führten, wie wir das in Beethoven ſehen, wie Mozart das nie geahnt hat.

Nicht in der ſinnlicheren, von einem tieferen Geiſte mehr angehauchten als *bedingten* Natur Mozarts lag es, durch

Spekulation alle Faktoren der höchſten Seelenthätigkeit zu vereinen. Wo dieſe ſeine Spekulation Beethoven verläßt, da iſt er damit eine Fortſetzung Mozarts, mit dem er es in der Muſik allein nicht immer aufnimmt, den er aber weit hinter ſich läßt, wo immer zu der Muſik, als ſolcher, noch ſeine großen Inſtrumental-Spekulationen kommen, wie dies durchgehender in der 2. Periode der Fall iſt. Aus dieſem Grunde und weil Beethoven in op. 16 keine Spekulation eingeht, ſondern ſich daran genügen läßt, in der bereits bis auf Mozart entdeckten Inſtrumentalwelt Wohnung zu machen, ſteht op. 16 unter dem Mozartiſchen Klavier-Quintett mit Blasinſtrumenten.

Die Oekonomie beider Werke iſt zum Verwechſeln. —

Eine erhabene Introduktion eröffnet op. 16 (Grave Es-Dur $^4/_4$ 21 Takte).

Die Mozartiſche Introduktion (Largo Es Dur $^4/_4$ 20 Takte) athmet wärmer, erwartungsvoller; ſie hat etwas vom Kothurn der Alten, von dem Faltenwurf in der Clemenza di Tito. Dieſes prachtvolle Portal beruht auf einer pathetiſchen (dramatiſchen) Geſangsfigur; auf einer bloßen Tonfigur (wie großartig dieſe auch ſei, vergleiche op. 43, Nr. 7) beſteht die Introduktion bei Beethoven in op. 16 (ſiehe op. 5 Ende).

Beide Einleitungen ſind ein unerſchöpfliches Studium für den Komponiſten und denkenden Klavierſpieler.

Mozart giebt in ſeinem Quintett einen erſten Satz (Allegro moderato $^4/_4$) in breiten Verhältniſſen, ein Wechſelgeſpräch der 5 Inſtrumente über ernſte Dinge; Beethoven ein lebensfrohes Allegro (ma non troppo $^3/_4$) mit etwas paſtoralem Charakter, wozu ihn die Blasinſtrumente veranlaſſen mochten. Das Allegro bei Mozart hat 103 Takte (jeder von Bedeutung); das Allegro von Beethoven zählt 395, von denen gar viele keine andere Bedeutung haben, als die Klavierſtimme hervortreten zu laſſen, wo denn manche bloße Ausfüllſtellen mitunterlaufen, deren Form verwelkt iſt. Das Mozartſche Allegro iſt nur Muſik. Das Repertoir eines Inſtrumentes altert, nie die muſikaliſche Idee. Was die Behandlung des Klaviers betrifft, ſo dürfte die Beethovenſche Paſſage in Sprüngen (vom 87. Takt an auf der Dominante, vom 287. an auf der Tonika), in Grazie und Rundung der Mozartſchen in gebundenen 32 Theilen nachſtehen (30. Takt auf der Dominante, 82. auf der Tonika). Der kurze Mittelſatz iſt bei Mozart von höchſtem Intereſſe, bei Beethoven von ſehr viel geringerem, denn der Mittelſatz wird vom Hauptmotiv dominirt, und das Thema Beethovens iſt hier kein fruchtbares wie bei Mozart. Am Ende des 1. Satzes fehlt der von Mozart nicht vergeſſene Hornſchnörkel denn auch nicht bei Beethoven (36. Takt vor Schluß). Der 2. Satz bei Mozart (Larghetto, $^3/_8$, B Dur, 124 Takte) iſt wie ein Märchen von einer bezauberten Roſe, das ſich die ſelten zuſammenkommenden 5 Inſtrumente erzählen. Das geheimnißvolle Wechſelgeſpräch zwiſchen den Bläſern, zu dem das Klavier vom 18. Takt an begleitet, hat in der muſikaliſchen Literatur nicht ſeines Gleichen. Nach dieſen entzückend ſchönen 14 Takten von einer duftigen Friſche, als wären ſie auf dem erſten

Roſenſtrauche des jedesmaligen Jahres erblüht, nimmt Mozart eine der ihm eigenthümlichen gewöhnlicheren Wendungen bis zum Schluß des 1. Theiles (43 Takte). Der 2. bringt Ueberraſchungen in Uebergängen (66. Takt), eine ſchöne Verwerthung der urſprünglichen Idee, durch das Zuſammengreifen der Bläſer.

Man hat dem 2. Satz bei Beethoven (Andante cantabile, $^{3}/_{4}$, B Dur, 112 Takte) nachſagen wollen, es erinnere an das batti, batti, bel Mazetto im Don Juan.

Der Pariſer Kritiker Scudo (Litterature et critique musicales p. 288) geht ſo weit, zu ſagen: l'air de batti de Don Juan se retrouve dans le quintette de Beethoven. Vergebens mag der Verfaſſer dieſes H. Scudo bemerkt haben: „qu'un air qui consisterait en cinq croches, qui se suivent, n'aurait l'air de rien (Beethoven et ses trois styles, T. 1. p. 204); in Paris wird nur geglaubt, was dort gefunden wird, und wäre es etwas ſo Unwahrſcheinliches wie eine Arie von Mozart in einem Quintett von Beethoven für Pianoforte und Blasinſtrumente.

Die ganze Aehnlichkeit der beiden Motive beſteht darin, daß die erſten 5 Noten beider in einer, von der Quinte des Grundtons (f in Beethoven, c in Mozart) heruntergehenden Skala aufeinander folgen. Wollte man darin ein Plagiat ſehen, ſo hörte alles Komponiren auf, denn Alles, was nur muſikaliſch eine Verſchiedenheit ausmachen kann, iſt ſonſt in den Motiven enthalten. Beethoven begleitet das ſeinige auf der Tonika, Mozart auf der Dominante; jenes beruht auf dem guten, dieſes auf dem ſchlechten Takttheil.

Der Beethovenſchen Andante liegen die Variationen, dem Mozartſchen Larghetto Liedform zum Grunde. Das Beethovenſche Thema iſt anſpruchsloſer, aber deswegen nicht weniger ein klaſſiſches Muſter. Sinniger, ihrem ſo verſchiedenen Charakter nach, glücklicher wurden die 4 Blasinſtrumente nicht verwandt, als in dem Hoboe-Solo in Moll der Andante von Beethoven (17. Takt) mit der fertigen Antwort im Fagott (21. Takt), in dem Horn-Solo in Moll der 1. Variation (57. Takt), am bewundernswürdigſten aber wohl, wo ſich die 4 Bläſer vereinigen und zu den Arpeggien in der Klavierſtimme (73. Takt) auf jedes erſte und letzte Achtel, während 4 Takte, einen langgezogenen, tröſtenden Hauch im Chorus hören laſſen, in der Art wie im Adagio (73. — 76. Takt) des Septetts, nur daß die Achtel im $^3/_4$ Takt (op. 10), im $^6/_8$ Takt (op. 20) zu punktirten Vierteln werden.

Eine Stelle, die in beiden Werken ein Hochamt begleiten könnte.

Aus dieſem geweihten Halbdunkel führen die Arpeggien in der Klavierſtimme Solo an einen Triller auf dem hohen es, dann auf e, durch den der Meiſter in die zweite und letzte Variation einlenkt.

Der dritte und letzte Satz iſt bei Beethoven ein anmuthiges Rondo ($^6/_8$ Allegro ma non troppo). Der Satz hat Stellen von größter Innigkeit (43. und folgende Takte). Mit dem 52. erſcheint eine Melodie, die an den erſten Jägerchor im Freiſchützen erinnert ($^{6}/_{8}$), ohne daß ſie deshalb Weber benutzt zu haben braucht.

An der von Beethoven ausgeſchriebenen kleinen Kadenz im Rondo ſollte ſich der Pianiſt genügen laſſen. Es iſt dies der 75. Takt, von dem Beethoven ſelbſt einmal fortphantaſierte (ſiehe oben Ries).

Die 12 Takte Triller auf b vor Schluß, zu dem die Bläſer ſich noch Allerlei in's Ohr flüſtern, hat der Pianiſt hübſch beſcheiden mit den Fingern einer Hand, nicht etwa mit dem Knalleffekt des zwiſchen beide Hände vertheilten Trillers, zu machen, der in St. Petersburg in Konzerten von Sophie Bohrer zuerſt bekannt wurde. Beethoven imitirte die Stelle offenbar von Mozart, von dem elftaktigen Triller am Schluß des Klavier-Quartetts in G Moll aus dem Jahr 1785.

Man kann wiederum dem Schlußſatze in dem Quintette Mozarts, der durch ſeine geliebte Hoboe auf eine Paſtorale geführt wurde (Allegretto $^{6}/_{8}$), wie Beethoven durch das Horn (corno di caccia) auf die Jagd (Rondo à la chasse $^{6}/_{8}$), den Vorzug vor dem Beethoveniſchen Finale geben, obgleich das Mozartiſche nicht ſo brillant iſt.

Um op. 16 beurtheilen zu können, muß man es mit den Blasinſtrumenten, nicht etwa in dem Beethovenſchen Arrangement für Piano und Streichinſtrumente (Quartett ſiehe oben), hören, wo in der maaßgebenden Andante die Violine unzureichend Hoboe bläſt, das Violoncell Fagott, und die Bratſche ſich an die Hornpartie machen muß. Schon die in dieſen

Stimmen den Saiteninſtrumenten angepaßten Veränderungen zeigten Beethovens Hand, wenn nicht durch Ries die Authentizität des Arrangements bewieſen wäre.

Daſſelbe, vielleicht in noch höherem Grade, iſt von dem Arrangement des Mozartiſchen Klavier-Quintetts mit Blasinſtrumenten, zum Klavier-Quartett mit Streichinſtrumenten, zu ſagen, in welcher Form das herrliche Werk ganz ſeines Effektes verfehlt.

Jahrhunderte dürften vergehen, bevor die Welt um zwei paralell laufende Werke reicher wird, wie das Mozartiſche und Beethovenſche Klavier-Quintett mit Blasinſtrumenten.

* * *

Sonate für Piano und Horn. F Dur, der Baronin von Op. 17.
Braun gewidmet, komponirt im Jahre 1800. Die Hornſtimme iſt von Verlegern für faſt alle Streich- und Blasinſtrumente arrangirt worden: für Violine, Bratſche, Violoncello, Flöte, Hoboe, Klarinette, wo ſie nicht denſelben Effekt macht, dies ganze Werkchen für 2 Violinen, Alt, Violoncello, Baß, Flöte, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner (kleines Orcheſter!) von Ebers, (André, Offenbach) für 2 Violinen, 2 Alt und Violoncello, endlich für Harfe und Horn (oder Violoncello) von Stockhauſen (freilich in Paris, wo man nach dieſem Stück Beethoven beurtheilt haben mag!)

Dieſe Arrangements-Schickſale hat Cranz in dem vierhändigen Arrangement der unſchuldigen kleinen Sonate dadurch überboten, daß er ſie Sonate favorite (!) genannt hat.

Ries S. 82. Die Kompoſitionen der meiſten Werke, die Beethoven zu einer beſtimmten Zeit fertig haben ſollte, verſchob er faſt immer bis zum letzten Augenblick. So hatte er dem berühmten Horniſten Punto verſprochen, eine Sonate für Klavier und Horn zu komponiren und in Punto's Konzert mit ihm zu ſpielen; das Konzert mit der Sonate war angekündigt, dieſe aber noch nicht angefangen. Den Tag vor der Aufführung begann Beethoven die Arbeit und beim Konzerte war ſie fertig.

Ries bemerkt nicht, daß Punto, ein glebae adscriptus, der Eſterhazy mit Namen Stich, ſeinen Herren entflohen war, ſich in's Italieniſche überſetzte und aus Italien ein damals ausgezeichnetes Talent mitbrachte.

Op. 17 iſt ein unbedeutendes Gelegenheitsſtück in den Formen Mozartiſcher Tradition. Charakteriſtiſch für die Konzertmuſik der Zeit iſt, daß das kleine Duett, das der Sonatinenform näher als der Sonatenform ſteht, für eine Konzertante gelten könne, zumal das Horn damals ein beliebtes Konzertinſtrument war.

Ein Beethovenſcher, ſeitdem viel benutzter Gedanke iſt es, das Horn allein anfangen zu laſſen, gerade wie die Violine in den Doppelſonaten op. 47, 96, das Violoncell in op. 69, 102 Nr. 1 (vergleiche die Romanze für prinzipale Geige in G Dur op. 40). In die beiden erſten Takte des erſten Satzes (Allegro moderato 4/4) hat Beethoven die Schwierigkeit für das Horn gelegt, vom höchſten bis zum tiefſten f, in 2 Oktaven Entfernung, gleich ſicher zu intoniren. Wenn der Bläſer nicht ſehr feſt iſt, — ein Secundarius bringt die Stelle nicht heraus, — ſo wird das tiefe f unangenehm klingen. Dieſe Intention ſtempelt das Horn zum konzertirenden Inſtrument.

Die Horn-Sonate, wie man gewöhnlich op. 17 nennt, hat eigentlich nur 2 wenig ausgeführte Sätze (Allegro $^4/_4$, Rondo $^4/_4$, in deſſen Minore man den Meiſter durchſieht). Das Poco Adagio (F Moll $^3/_4$) iſt als Vorſpiel zum Rondo anzuſehen (ſiehe über die Introduktion als muſikaliſcher Gattungsbegriff op. 5 und Bd. 2 S. 162).

* * *

Sechs Quartette für 2 Violinen, Alt und Violoncello Op. 18.
(F Dur, G Dur, D Dur, erſte Lieferung, C Moll, A Dur, B Dur, zweite Lieferung). Dem Fürſten Lobkowitz, Herzog von Raudnitz gewidmet.

Im thematiſchen Katalog ſämmtlicher Beethovenſchen Werke von Breitkopf und Härtel ſteht irrthümlich, die Quartette ſeien der Fürſtin Lobkowitz gewidmet.

Es wäre nicht im Geiſte Beethovens geweſen, ſeine Erſtlinge im Quartett, einer höchſt ſtehenden Muſikordnung, einer Dame zu dediziren. Damen mußten ſich bei ihm mit Sonaten begnügen (ſiehe op. 7, 10, 14, 27, 31, 78, 101, 102, 109). Das Septett, ein Werk von der Wichtigkeit der Quartette op. 18, iſt einer Dame gewidmet, aber dieſe Dame war eine Kaiſerin (ſiehe op. 20). Das Trio op. 11 und das erſte Pianoforte-Konzert op. 15 ſtanden einer Damendedikation ſchon näher. Vergleiche die Trios op. 70.

Die drei erſten Quartette von Beethoven (op. 18) entſtanden zwiſchen 1795 und 1801, erſchienen in Wien im Jahre 1801, die drei folgenden 1802. [illegible]

Partitur (André, Offenbach) einzeln in 8., in einem Bande in 12. (Heckel, Mannheim).

Arr. als Große Sonaten für Pianoforte, Violine und Violoncello ad libitum (Simrock, Bonn, fälſchlich unter op. 60 als Arrangement von Beethoven), für Pianoforte und Violine von G. Müller (der Secundarius des berühmten Gebrüder-Müller-Quartetts in Braunſchweig), für Pianoforte vierhändig von Mockwitz, von Klage, zweihändig von Winkler.

Einzelnes: Das Rondo (?) von Nr. 6 vierhändig von Her. La Malinconia aus Nr. 6, vier- und zweihändig, frühzeitig (Simrock, Bonn). Die Variationen aus Nr. 5 für 2 Guitarren (!) von Schuſter.

A. M. Z. 1801 S. 800. Unter den neu erſchienenen Werken zeichnen ſich vortreffliche Arbeiten von Beethoven aus. Drei Quartette geben einen vollgültigen Beweis für ſeine Kunſt, doch müſſen ſie öfters und ſehr gut geſpielt werden, da ſie ſehr ſchwer und keineswegs populär ſind.

A. M. Z. 1806 S. 670. (Ueber das Arrangement der Quartette op. 18 zu Sonaten für Pianoforte, Violine und Violoncello ſiehe oben). Es ſollte angegeben ſein, daß dieſe Sonaten die rühmlich bekannten Quartette ſind, an denen man ſich trotz ihres Herben und Widerhaarigen (!) kaum ſatt hört. Klavierſpieler; die für ſich glänzen und durch Paſſagenwerk ſich ſelbſt gefallen wollen, mögen ſie liegen laſſen.

Wegeler S. 30. Im Jahre 1795 trug Graf Appony Beethoven auf, gegen ein beſtimmtes Honorar ein Quartett zu komponiren, deren er bisher noch keine geliefert hatte. Beethoven machte ſich zweimal an's Werk, allein beim erſten Verſuch entſtand ein großes Violin-Trio op. 3, beim zweiten ein Violin-Quintett op. 4.

Mit Erſtaunen ſteht man bei op. 18 vor 6 großen, epochemachenden Meiſterwerken auf einmal, 6 Gipfel, die den bis dahin in der Welt herangewachſenen Quadre-Wald hoch überragen, neue Zeiten auf die alten, neue Geiſtesentwicklungen auf die eingelebten Gewohnheiten folgen laſſen.

Nichts ſtellt die Geiſteshöhe Beethovens ſo heraus, als der Umſtand, daß dieſe Quartette jetzt zu den hiſtoriſchen, zu den alten, zu der Beethoven-Tradition gehören, weil Beethoven dieſe erſtaunlichen Werke durch noch größere Erweiterungen in Form und Geſtalt, hinter ſich zurücklaſſen wollen.

Zu einem nähern Eingehen auf dieſen neuen Schacht im Begriff des Quartetts vom Standpunkt der Haydn-Mozartiſchen Form gehörte der beiläufige Umfang dieſes ganzen Buches. Wir haben uns auf eine Feſtſtellung des Geſichtspunktes zu beſchränken, von dem dieſe außerordentliche Erſcheinung zu beurtheilen iſt, um ſo mehr, als Beethoven durch die Ideenumwälzungen in ſeinem Quartettſtyl dieſen Standpunkt ſelbſt noch zweimal hinausrückt. Die zweite Gruppe Beethovenſchen Quartettſtyls (op. 59, 74, 95) läßt dieſe erſte Gruppe (op. 18) ſo weit hinter ſich, als die dritte und letzte (op. 127, 130—132, 135) die zweite, welche den Zeitgenoſſen ſo wenig einer Weiterbewegung nach Form und Geſtalt fähig ſchien, indem die letzte Gruppe durch Aufheben der in den beiden erſten erweiterten, aber immer noch einigermaaßen beſtehenden Rückſichten auf das Haydn-Mozartiſche maasgebende Quartett der Form erlaubt hat, ſich frei in der Unendlichkeit menſchlicher Vorſtellungen zu ergeben.

Mozart (29 Jahr alt) begleitete ſeine berühmten, dem Altmeiſter der Form Joſeph Haydn gewidmeten Quartette (gleichfalls ſechs an der Zahl) mit folgendem Geleitbrief:

Meinem theuren Freunde Haydn.

Ein Vater, der beſtimmt hatte, ſeine Kinder in die große Welt zu ſchicken, glaubte ſie vertrauen zu müſſen dem Schutze und der Leitung eines damals ſehr berühmten Mannes, der glücklicher Weiſe noch dazu ſein beſter Freund war. Sieh hier, berühmter Mann und treueſter Freund, meine ſechs Kinder. Sie ſind, es iſt wahr, die Frucht einer langen und mühſamen Arbeit; doch die Hoffnung, welche wahre Freunde mir geben, dieſe Arbeit zum Theil wenigſtens vergolten zu ſehen, giebt mir Muth und ſchmeichelt mir, daß dieſe Kinder mir zu einigem Troſte gereichen. Du ſelbſt, theuerſter Freund, haſt mir bei Deinem letzten Aufenthalt in dieſer Hauptſtadt, Deine Zufriedenheit bezeigt. Dieſer Dein Beifall ermuthigt mich vor Allem, ſie Dir zu empfehlen, und läßt mich hoffen, daß ſie Deiner Gunſt nicht ganz unwürdig ſein werden. Es möge Dir gefallen, ſie gütig aufzunehmen und ihr Vater, Führer und Freund zu ſein. Von dieſem Augenblicke an trete ich Dir meine Rechte über ſie ab, bitte Dich aber, mit Nachſicht die Fehler zu betrachten, welche das partheiiſche Auge des Vaters mir verborgen halten kann, und ungeachtet derſelben Deine edle Freundſchaft dem zu erhalten, der ſie ſo ſehr ſchätzt. Indeſſen bin ich von ganzem Herzen Dein aufrichtigſter Freund W. A. Mozart. Wien, den 1. September 1785.

Wir haben die altväteriſche Ueberſetzung von Niſſen beibehalten, weil dieſelbe ihrerſeits die ganze Kunſtſtimmung der vorbeethovenſchen Zeit wiederſpiegelt, einer Zeit, wo ein großer deutſcher Mann ſich ſelbſt ſchuldig zu ſein glaubte, dem andern großen deutſchen Manne italiäniſch, bei Leibe nicht deutſch zu ſchreiben. Es war weit von Mozartiſcher Devotion gegen Haydniſche Autorität bis zu dem Kunſtbewußtſein und Künſtlerſtolze eines Beethoven, bis zu ſeinen kühnen Befehdungen der Kunſttradition in ſeinen ſechs Kindern.

Die ſechs Quartette Beethovens in op. 18 erſchienen 1802, Beethoven mag ſich aber mit ihnen viel früher, etwa ſeit 1795, herumgeſchlagen haben.

In den Streichtrio's, op. 9, hatte Beethoven bereits einen entſcheidenden Schritt gegen das Haydn-Mozart'ſche Haus im Kammerſtyl gethan (ſiehe op. 9 und die Stellung Beethovens zu den Saiteninſtrumenten bei op. 3). Die Quartette op. 18 ſind ein erſter, dem alten Begriff des Quartetts hingeworfener

Handſchuh, den die Anerkennung eines halben Jahrhunderts zu Gunſten Beethovens ausgefochten hat.

Eine Bemerkung iſt es, die ſich uns vor Allem bei der Betrachtung von op 18 aufdrängt. Die dieſem erſtaunlichen Opus unmittelbar voraufgehenden Werke erſchienen zwar ungefähr um dieſelbe Zeit, waren aber den geiſtigen Jahren Beethovens nach bedeutend früher entſtanden. Dieſe Anſicht verſtärkt ſich dadurch, daß wir auf Werke ſtoßen, welche in einzelnen ihrer Theile, wenn auch noch nicht im Ganzen, traditionsfreier daſtehen, als Werke, welche op. 18 berühren, wie op. 15, 16, 17 anderer, wie op. 12, 11, 8, 6, 5, 4, 3 nicht zu gedenken. Solche emanzipirtere Werke ſind zweifellos op. 1, 2, 7, 9, 10, 13, 14.

Um den Gehalt der Quartette in op. 18 gehörig zu würdigen, hat man ſich zu ſagen, wie man bei einem Quartett von Haydn, von Mozart, trotz alles muſikaliſchen Intereſſes an ſich, gar nicht auf den Gedanken kommt, nachzuforſchen, welche Idee, welche Wahrheit ſie wol ausſprechen, welches Geiſtesbild ſie zeichnen wollen. Dieſe Meiſter geben ein in ſich vortrefflich komponirtes Muſikſtück, weiter geben ſie nichts.

Die Perſönlichkeit in Haydn, in Mozart iſt die Bauordnung, deren ſie ſich bedienen, nicht der konkrete Gedanke (vergl. B. 2, S. 196 u. folg.).

Wir wiſſen durch Ries (S. 103), daß Beethoven das dritte Quartett (D Dur) zuerſt komponirte und das jetzt voranſtehende in F Dur urſprünglich das dritte war. Das Quartett in D Dur zeigt im Ganzen (nicht im Finale) mehr von Mozart'ſcher Tradition, als das verhältnißmäßig ſehr viel emanzipirtere in F, deſſen Adagio allein eine neue Aera im Quartettſtyl ausmacht (ſiehe über das Beethovenſche Adagio im Allgemeinen op. 2). Es gab bereits Haydn'ſche und Mozart[illegible] Adagio's von der ergreifendſten Wirkung, es gab keine in ſo großen und breiten Verhältniſſen. Wir finden hier die Bretter zu einem Adagio-Theater im Quartett ($^9/_8$ Adagio affettuoso ed appassionato F Dur-Quartett). Das Scherzo des erſten Quartetts ſteht ebenſo Beethovenſch da, und ſelbſt das Finale (Allegro $^2/_4$ in Triolenläufen) hat etwas Pikantes, das dem bisherigen hiſtoriſchen Quartett, zumal in Schlußſätzen, abgeht. Großartig einfach iſt der erſte Satz. Man vergleiche deshalb den erſten Satz im F Dur-Quartett, op. 59, um zu wiſſen, wo der eigentliche Beethoven wohnt.

Neu in der Erfindung, der Tonfigur, welche den Hauptſatz ausmacht, iſt das dem zweiten Quartett (G Dur) zu Grunde gelegte Motiv, ein über den erſten Takt wehender Helmbuſch. Neu iſt der für erſte Sätze von der alten Schule nicht gebrauchte $^2/_4$ Takt, neu das mit einem epiſodiſchen Allegro wechſelnde Adagio cantabile (C Dur $^3/_4$), dem vielleicht das erhabene Adagio in C Dur im erſten Mozart'ſchen Quartett (G Dur) zum Muſter diente, das Beethoven auf ſeine Weiſe mit einer raſchen, rezitativiſchen Bewegung amalgamirte. Neu iſt der Schnitt eines ſehr Beethoven'ſchen Scherzo's, das nicht mehr an der Menuett anknüpft, während das hoch geſchürzte, pralle Finale (Allegro molto quasi presto $^{2}/_{4}$) auf einem in Mozart'ſcher Weiſe zu imitatoriſchen Wendungen geeigneten, vom Violoncello proponirten Thema beruht.

In dem dritten Quartett (D Dur) iſt insbeſondere das Finale (Preſto $^{6}/_{8}$) Beethoveniſch angelaſſen und einer der feurigſten und geiſtreichſten Sätze der erſten Periode. Dies humorſprühende Preſto war in St. Petersburg einer der Triumphe der unvergleichlichen Quartettgebrüder Müller aus Braunſchweig (ſiehe B. 2, S. 296). Der nur Allegro überſchriebene dritte Satz neigt mehr zur alten Menuett, als die nackte Beethoven'ſche Bezeichnung Allegro vermuthen laſſen ſollte (vergl. op. 27, N 1 die C Moll-Symphonie).

Die anziehende Andante con moto $^{2}/_{4}$ iſt in B Dur, was in einem Quartett in D Dur nur in Beethoven nicht auffallend iſt. Später ſtieg Beethoven noch um einen Ton tiefer und kam bis auf die Quarte (B Dur-Sonate, op. 106, Adagio in Fis-Moll, Es Dur-Konzert, op. 73, Adagio H Dur *).

Die untere wie obere, große oder kleine Terz wählt Beethoven für ſeine Mittelſätze langſamer Bewegung in der erſten Periode nicht nur im D Dur-Quartett op. 18 (Es

---

*) Man kann freilich das fis als ges, das h als ces anſehen und dann die Terz als Geſetz in Beethoven finden, was inſofern rationeller iſt, als man dann keine Ausnahme bis zur Quarte hat, ſondern eine in Beethoven conſtante Obſervanz. Siehe Seroff in ſeiner Kritik von Beethoven et ses trois styles im ruſſiſchen Journal Panthéon (April 1852, S. 28).

Dur-Sonate op. 7, Largo C Dur, C Dur-Konzert op. 15, Largo As Dur, C Dur-Sonate op. 2, Adagio E Dur, Es Dur-Sonate op. 12, Adagio C Dur, vergleiche das Scherzo in F Dur in der A Dur-Symphonie op. 92, den zweiten Satz in D Dur (Allegretto ma non troppo) im F Moll-Quartett op. 95).

Mit Ausnahme des paſſionirten, einer breiten Figur aufſitzenden erſten Satzes (Allegro ma non tanto $^4/_4$) iſt das vierte Quartett (C Moll) in ſeinem nur imitatoriſch behandelten Andante scherzoso quasi Allegretto ($^3/_8$ C Dur) in der Menuett keine ſo rein Beethoven'ſche Eroberung, wie das Finale ($^4/_4$) deſſelben Werkes. Die Bezeichnung Allegretto für den Schlußſatz iſt Tempobezeichnung, nicht Gattungsbegriff (B. 2, S. 120). Das richtige Tempo iſt das Mozart'ſche Allegro molto in Finalen, zumal der Satz ſich hier in derſelben, ihm zu Grunde liegenden kapriziöſen Figur zum Preſtiſſimo ſteigert. Vielleicht fand Beethoven etwas Tändelndes, Spielendes in der Bezeichnung Allegretto, das dem zwiſchen legato und staccato wechſelnden entſprechenden Vortrage des ſehr ausgeführten Satzes näher lag, als die Bezeichnung Allegro.

Unter dem verzehrenden Bogen des großen Beethoven-Geigers Vieuxtemps war das Tempo immer ein gleich anfangs raſches, nirgend ſchleppendes, der Satz ſelbſt ein ächter Beethoven-Phantaſus. (Siehe eine Anekdote des C Moll-Quartetts, die durch Schuppanzigh nach Rußland gekommen, B. 1, S. 252.)

In Menuett- und Variationenſatz ſteht das fünfte Quartett

(A Dur) abermals mehr im Haydn-Mozart'ſchen Quartett-Schacht. Neu iſt die effektvolle Betonung des ſchlechten (dritten) Taktheiles im Trio der Menuett. Dieſer von Beethovenſchem Humor ſprühende Accent ſpricht von der Kriegsluſt des jungen Meiſters auf ſeinem Feldzuge gegen das hiſtoriſche Quartett.

So ſchön und dankbar die Variationen ſind (erſte Var. Violoncello, zweite Var. Violine soli), ſo viel Erfindung in dem einſchmeichelnden, in Sexten zwiſchen den beiden Geigen einhergehenden Thema liegt (Andante cantabile $^2/_4$ D Dur), die Variationen in D Dur, $^2/_4$ im A Dur-Quartett von Mozart, das Beethoven gewiß vorſchwebte, heben die Form höher, veredeln den Gattungsbegriff der Variationen zu einem auf dem klaſſiſch gegebenen Boden Mozarts unerreichbaren Muſterbilde. Die Beethovenſchen Veränderungen ſind reizende kleine Heldenthaten im leichten Konzertſtyl. Erſt in der dritten Variation wird die Theilnahme aller vier Inſtrumente an dem Gegenſtande allgemeiner. In der fünften ſteigert ſie ſich zur Quartett-Bravour in dem von der erſten Violine geſchmetterten Triller. In dieſer Variation (2. volta des 2. Theiles) ergreift das Violoncell ganz unvorbereitet *b* und tritt damit der Satz in B Dur, ſtatt in das hergebrachte D Moll ein, was eine Beethovenſche Wendung der Sache iſt. —

Machen wir darauf aufmerkſam, wie Beethoven die Variation, als eine in ſich monoton, wenigſtens ziemlich vorausſichtlich gegebene Form, ſchon früh nach der kürzeſten Taktart ($^2/_4$) hinzudrängen wußte. So Mozart in den Variationen des A Dur-Quartetts, Beethoven hier, ſpäter im Septett, im Es Dur-Quartett op. 74, in der F Moll-Sonate op. 57.

Am Merkwürdigſten im A Dur-Quartett op. 18 iſt die Art, wie Beethoven dieſen von der alten Schule zu paſtoralen Ergießungen im Amoroſo vorzugsweiſe verwandten Ton energiſch auftreten läßt, ihn im erſten und letzten Satze zu einer Bravour im Quartett ſteigert, die weit über das in dieſem Ton für die Saiteninſtrumente liegende brillante Element hinausliegt. So iſt das Finale des A Dur-Quartetts ein Feſtino unter Freunden, im Schatten rankender Reben, an den Ufern des blinkenden Stromes, mit einer Zugabe des den von Beethoven geliebten Griechen und Römern geläufigeren Zuſammenhanges des Lebens mit dem Tode, wie er in dem poetiſchen Freskobilde zu Pompeji ſich herausſtellt, wo bei einem fröhlichen Gelage, in einer Fenſterbrüſtung der Halle, die Mähne eines Pferdes ſichtbar wird, das den abgeſeſſenen Boten der Götter bezeichnet, wie er einen der Gäſte abzurufen hat.

Dieſer Bote der Götter iſt in dem Finale der hie und da durchblinkende ernſte Zug in dieſem Beethoven-Xenion in A Dur.

Der erſte Satz ($^{6}{}_{8}$), durch ſein Feuer ganz aus der Tradition in der A Dur-Literatur tretend, erinnert früh an die großartige, energiſche Behandlung dieſer Tonalität in der A Dur-Symphonie. Trotz vieler lieblicher Stellen will der Satz energiſch, ohne Malerei im Kleinen geſpielt ſein, namentlich ohne Ritardando im 26. Takt, das man oft hören muß. Im 60. Takt gleitet die erſte Violine vom höchſten

Fis, drei Oktaven hinab, zum tiefſten H. So hatten weder Haydn noch Mozart das Inſtrument bedacht.

Das A Dur-Quartett iſt der Ausgangspunkt der ſpäteren Konzertant-Quartette von L. Spohr und anderen Violin-Virtuoſen. In dieſer Beziehung ſchon iſt der erſte Satz ein Meiſterwerk. Daſſelbe gilt vom abermals äußerſt ausgeführten Finale, das diesmal die Bratſche eröffnet. Eine auf drei Achteln und einer langen Note ſprühende Tonfigur, die ſofort durch alle Stimmen zuckt und den Faden der Freude abgiebt. Beethovenſchem Geiſte am nächſten ſteht das 6. Quartett in Scherzo und Finale (**La Malinconia**). Im Scherzo, weil man es anſehen muß, um ſich zu überzeugen, daß es im $^3/_4$ und nicht im $^2/_4$ Takt geſchrieben iſt: im Finale, weil dieſes zum erſten Mal in der ganzen Quartett-Literatur, zwiſchen einer wiederkehrenden, epiſodiſchen (langſamen, Adagio) Bewegung und einer raſchen wechſelt (**Allegretto quasi Allegro** bis zum Prestissimo geſteigert), was allein eine ganz neue Form aufſtellt. Ein Inſtrumental-Phantasma für ſolches iſt denn auch das Scherzo, deſſen Trio in ſpringender Figur eine Aufgabe für die erſte Violine iſt. Der erſte Satz hingegen (**Allegro** con brio, B Dur $^4/_4$) und ſelbſt noch das für den $^2/_4$ Takt äußerſt breit gehaltene Adagio (**ma non troppo**, Es Dur) ſtehen mehr im Mozart-Schacht, dem die Beethovenſchen Sätze neue Seiten des Intereſſes an Wohllaut, an klaſſiſcher in ſich beruhigter Schönheit der Erſcheinung abzugewinnen wiſſen, ohne, wie Jahn treffend von Mozart'ſcher Kunſt ſagt: „den Gährungsprozeß der Leidenſchaft im Kunſtwerke zu vollziehen, ſondern, nachdem alles Unreine und Trübe überwältigt worden, die reine, vollendete Schönheit bietend" (Mozart von Jahn, Vorrede).

Mozartiſch altväteriſch iſt im 1. Satze des 6. Quartetts (5. Takt) die Antwort des Baſſes auf den Ungeſtüm der vorauſeilenden Violine.

Wie alle ſechs Quartette in op. 18, ſo braucht dieſes letzte insbeſondere hochſtehende Künſtler und kann nie durch Dilettanten zur Anſchauung kommen.

In Rußland, für das St. Petersburg und Moskau in dieſer Beziehung maaßgebend ſind, haben die Quartette einige dreißig Jahre einen erſten Platz mit Haydn und Mozart eingenommen, bevor ſie vor der zweiten Beethovenſchen Quartettgruppe (op. 59, op. 74) zurücktraten.

* * *

Konzert (zweites) für Pianoforte mit Orcheſter, B Dur, op. 19 ([illegible]nen im Jahre 1801, gewidmet H. v. Nikelsberg-Nikl, Edlem von Nikelsberg. (Peters, Leipzig). Partitur (Dunſt, Frankfurt). Beide 4händig von Gleichauf, für Pianoforte allein (Haslinger).

Im Allgemeinen iſt bei dem Werk das bei op. 15 Geſagte zu wiederholen. Hier lebt noch Mozart mit Beethovenſchen Anwendungen ſeines Formalismus auf ſelbſtſtändige Ideen.

Das Adagio (3/4 Es Dur) überragt die beiden andern Sätze in großartiger Anlage, gerade wie in op. 15. Der

Pianiſt hat das ganze Werk in höchſter Poſition, ſtreng im Takt, ohne Prätentionen auf Effekt zu ſpielen. Stereotyp Mozartiſch iſt der für Beethoven in einer wichtigen Form auffallend kindliche Schluß in den 6 letzten Takten des 1. Satzes, nach dem Triller auf c. Bei dieſen nicht zu beſeitigenden, den Satz mit der Wiederholung einer bereits vielfach gehörten bloßen Tonfigur ſpießbürgerlich ausläutenden Takten kann dem Soloſpieler keine weit gehende Kadenz auf dem Triller geſtattet ſein.

Das Adagio iſt eine zwiſchen Soloſtimme und Orcheſter meiſterhaft vertheilte Scene voll pathetiſcher Schönheiten. Charakteriſirt iſt der Satz in der fleckigen Zweiunddreißigſtel-Stelle (41. Takt der Pianofortſtimme) in den Zweiunddreißigſtel-Strömungen aus dem tiefſten Grunde der Bäſſe herauf (32. Takt). In der Behandlung des Klaviers hat op. 19 nicht das Neue von op. 15 im Largo (ſiehe dieſes). Das Solo in Einzelnoten der rechten Hand (18. Takt vor Schluß des Adagio) iſt auf einem ſo tonarmen Inſtrumente nothwendig effektlos. Das Allegro molto (Rondo $^{6}/_{8}$) beruht höchſt eigenthümlich auf ſchlechten (2. und 3.) Takttheilen, ſo daß man im $^{2}/_{8}$ Takt zu ſein glaubt. Reizend iſt das 2. Motiv (Seitenſatz) im 48. Takt und in der Wiederholung auf der Tonika. Die Behandlung im Orcheſter zeigt überall die Meiſterhand.

Daß Beethoven auch noch bei Gelegenheit von Konzerten für ein gewähltes Inſtrument das Orcheſter ebenſoviel galt als das Soloinſtrument, beweiſt er recht im 28. Takt vor Schluß des Rondos, wo allerlei Schabernack aus den

Tiefen des Orcheſters zu dem auf dem hohen f und d (mit e und eis) ausgeſchriebenen Doppeltriller in der Prinzipalſtimme (pianissimo) kommt (vergleiche den Schlußtriller in op. 16).

In dem 4händigen Arrangement von Glichauf iſt das ſelten oder gar nicht gehörte Werk ein für fertige Spieler zu empfehlendes glänzendes Vorſpielſtück. —

* * *

Op. 20. Septett für Violine, Klarinette, Horn, Fagott, Alt, Violoncell und Contrebaß, Es Dur, in 2 Heften (livraisons wie die 6 Quartette op. 18), der Kaiſerin Marie Thereſia, der 2. Gemahlin Kaiſer Franz II. von Oeſterreich gewidmet, nicht der großen Marie Thereſia, welche 1780 ſtarb, als Beethoven 10 Jahr alt war. Peters (Leipzig).

Der Styl iſt keineswegs Beethoveniſch emancipirter als in den Quartetten op. 18, weshalb man die Zeit der Entſtehung des Septetts um die Zeit der Dichtung der Quartette (1795—1800) zu ſetzen hat. Das Septett erſchien im Jahr 1801. In einem Briefe v. 15. Januar 1801 bietet Beethoven daſſelbe Hoffmann in Leipzig gegen ein Honorar von 20 Dukaten an. (Neue Zeitſchrift für Muſik 1837 Nr. 19.)

Im Jahr 1802 arrangirte Beethoven das Septett zu einem Trio für Pianoforte, Klarinette und Violoncello, das er ſeinem Arzt Schmidt widmete, der ihn von der bedeutenden Krankheit herſtellte, in Folge deren Beethoven ſein berühmt gewordenes Teſtament gemacht hatte. (Bd. 1. S. 27.)

Zu einem Streichquintett arrangirte **Beethoven** das Septett (Ries S. 93) ſo meiſterhaft, daß daſſelbe für ein Original gelten kann.

Die dem Trio-Arrangement beigegebene Violinſtimme iſt auch von Beethoven. In dieſer erſetzt der Komponiſt ſelbſt die im Septett ſich bis in das höchſte Regiſter heraufkämpfende Violin-Paſſage (Scherzo) durch einen Lauf auf dem Pianoforte, wie er das reizende Violoncell-Solo im Trio des Scherzos dem Pianoforte zuwendet.

Nicht Beethovenſche Arrangements des Septetts.

Von allen für Pianoforte und andere Inſtrumente iſt das von Schwenke für Pianoforte, Violine, Alt, Violoncello (Böhme, Hamburg) das Effektreichſte und Gediegenſte.

Das Septett iſt arrangirt worden: Für Pianoforte, Flöte, Violine und Violoncello von J. N. Hummel, für Pianoforte, Violine und Violoncello von Belcke, für Pianoforte und Violine von Gleichauf, für Pianoforte und Violoncello von Burchard, für 2 Pianoforte zu 4 Händen von Schmidt, für 2 Pianoforte oder Phyſharmonika und Pianoforte, 4händig von Mockwitz, Merks, Czerny. In anonymen 4händigen Arrangements erſchien das Septett außerdem bei Simrock, Dunſt, Peters, Haslinger. Für Pianoforte allein von Liſzt, Hummel, Winkler, Czerny. Die Variationen des Septetts ſind nicht einem Arrangement für 2 Guitarren von Schuſter entgangen, das Adagio hat Chriſtern für eine Singſtimme mit Pianofortebegleitung übertragen (Text: Schuldlos wie Veilchen).

Eilfſtimmig für Harmonie ſetzte das Septett Cruſell, neunſtimmig ein anonymus (Haslinger).

Das in unkritiſchen Katalogen vorkommende **Menuetto cavato** für Pianoforte (Simrock, André, Artaria) die Minuett des Septetts (cavato dal **Settetto** d. h. dem Septett entnommen, kein techniſcher Ausdruck.)

Das Septett iſt eine höchſte Mozartſpitze, wie ſie Mozart der Welt nicht gegeben hätte, eine rein vollendete Schönheit, die Schönheit als traditionellen Begriff verſtanden.

Der für die Beurtheilung Beethovenſchen Geiſtes maaßgebende Satz iſt das Finale (**Presto** 211 Takte) mit der nur hier konzertant behandelten Geige, die in der Kadenz wie ein nie geſehener Komet am ſtillen Himmel der Kammer (**camera**) erſcheint.

Mozartiſch iſt die uneigentliche Einleitung (ſiehe op. 5), ſtereotyp die alte Formel im 29.—33. Takt des 1. Satzes (Allegro con brio $^3/_4$) bei aller Eigenthümlichkeit des von Beethovenſchem Geiſte, da es noch Frühling in ihm war, angehauchten Inhalts. Selbſt das ſo kühn in den funkelnden Tönen des Hornes eintretende Scherzo, dieſe Fortſetzung der Menuett in's Unendliche unterſcheidet ſich im Septett weniger von dem alten Typus als die bei op. 1, op. 9, op. 18 von uns hervorgezogenen Scherzo-Sätze (ſiehe dieſe). Das Trio iſt eine Liebeserklärung des Violoncello, wie man bisher daſſelbe noch keine machen laſſen. —

Eine himmliſche Liebelei, Liebe noch nicht.

Die Septett-Menuett iſt die letzte **Menuet noble**, die letzte Großmutter (mère noble) in der Kammer (ganz anders iſt die Menuett in der 8. Symphonie zu verſtehen, ſiehe op. 93.).

Die Septett-Menuett iſt das Haydn-Mozartiſche Maaß der Form, vom Vogel Greif mit einem goldenen Ei beſcheert. So ſchwer das Horn-Solo in der Zickzack-Figur des Menuett-Trios einzuſetzen iſt, man ſollte kein Ventilhorn brauchen, das eine ſchlechte Trompete abgiebt, ein Beethoven unbekanntes Inſtrument war. Iſt der Horniſt kein Vivier in Paris, kann er der Stelle nicht Herr werden, ſo möge er das Ventilhorn auch nur in der Menuett zur Hand nehmen, nicht in den andern Sätzen brauchen (ſiehe den Beethoven status quo in Rußland Bd. 2 S. 337).

Das Septett iſt ein erreichtes, auf dem klaſſiſchen (in ſich beruhigten) Boden des Kunſtbegriffs ohne Nachahmung gewiß unerreichbares Meiſterwerk, eine Apollo von Belvedere.

Höchſt eigenthümlich, der Erfindung einer Idee gleichkommend, iſt ſchon die Zuſammenſtellung der 3 Blasinſtrumente zu den 4 Saiteninſtrumenten (Bäſſe verſtärkt, keine 2. Violine, keine Hoboe oder gar Flöte).

In dem großen Adagio cantabile ($^{9}/_{8}$ As Dur 113 Takte) erweitert ſich die Form in der Art des Adagio im 1. Quartett op. 18 (ſiehe dieſes und die Bemerkung über die Bläſer bei op. 16 Andante).

Im 51. Takt ergreift das Horn g, nachdem in es geſchloſſen wurde (50. Takt), und führt auf den ganz unerwarteten, erhabenen Eintritt des Hauptmotivs in E Dur (52. Takt fortissimo), ein Sonnenaufgang der Idee, die ſtrahlend an die erſte Stelle tritt. Eine Stelle, wie ſie in der ganzen muſikaliſchen Litteratur nicht ihres Gleichen hat. Das Motiv erinnert an die casta diva der Norma von Bellini, woraus nicht folgt, daß der Siziliauer dem tiefern Deutſchen ſein Thema geraubt habe (ſiehe op. 9 Nr. 1). Kannte Bellini das Septett (und Italiener ignoriren mehr als Franzoſen, was viel ſagen will) ſo war das ein glücklicher ihm in Paris, der Allerweltſtadt, wo man Beethoven hört, zugeſtoßener Zufall.

Das große Septett-Adagio iſt eine Adelaide als Mutter.

Das Thema mit den berühmten 5 Variazionen (Andante B Dur $\frac{2}{4}$) iſt ein Wunderblümchen, dem in den Variazionen verklärte Geiſter nachſinnen, verdeckt die Form, wird zu einem Kunſtbegriff für ſich, abgeſehen ſelbſt von dem feſſelnden Inhalt. Schaaren von Komponiſten haben die Septett-Variazionen ausgebeutet. Hummel hat ihnen ſein Thema mit Variazionen in ſeinem Pianofort-Septett nachgebildet.

Was aber in dem großen Schlußſtein der 1. Periode, dem Septett, jetzt noch am bewundernswürdigſten bleibt — das iſt die Abwägung der Blas- gegen die Saiteninſtrumente, die weiſe Oekonomie, die Verſchmelzung verſchiedener Klangverhältniſſe zu einem herrlichen, unendlich maaßvollen Ganzen.

In muſikaliſcher Dichtung hat Beethoven ſelbſt das Septett ſpäter gewiß weit übertroffen, in der Gruppirung der Mittel, in der Oekonomie des wunderbaren Stückes hat ſich dem Septett nie ein Komponiſt auch nur genähert.

Ueberſicht der erſten Stylperiode.

Die Opus-Zahl 20 war uns in runder Zahl die Grenze der 1. Periode, zu der noch die 1. und 2. Symphonie zu rechnen ſind. Unbedeutendere noch zur 1. Periode gehörige Werke (extra ordinem vagantia) kommen nicht in Betracht und werden an ihrem Platze beſprochen werden, wie op. 33, 39, 43, 49, 52, 66, 71, 79, 81, 87, 88, 89, 100 (ſiehe dieſe Zahlen).

Ein Rückblick auf die erſten 20 Opus-Zahlen ergiebt, daß dieſe nicht 20, daß ſie 37 Kompoſitionen enthalten, weil ſie 5 Gruppen von 3 Werken jede in einer und derſelben Zahl umfaſſen (op. 1, 2, 9, 10, 12). Hierzu kommen 6 Quartette auf op. 18 und 4 Sonaten auf op. 5 und op. 14. Dieſe numeriſchen Anordnungen ſind nach dem Vorgange von Haydn und Mozart in Zeiten zu betrachten, wo man nicht genug gethan zu haben glaubte, wenn man eine Sonate, ein Quartett herausgab. Mozart ſchreibt (München 1777): „Ich ſchicke meiner Schweſter 6 Duetti a Clavicembalo e Violino von Schuſter. Wenn ich hier bleibe, ſo werde ich auch ſechs machen auf dieſen gusto, denn ſie gefallen hier ſehr. (Jahn. Mozart Bd. 1. S. 136).

In der 2. Periode beſchränken ſich ſchon ſolche Häufungen auf 3 Gruppen zu 3 und auf 3 Gruppen zu 2 Werken (op. 30, 31, 59, op 27, 49, 70).

In der 3. Periode hören ſie ganz auf. Es iſt nicht ohne tiefere Bedeutung, wie wir ſehen werden.

Die 37 Werke in 20 Opus-Zahlen der 1. Periode, wie ſie auf ihrem Standpunkte in der Geſchichte der Inſtrumentaldichtung unerreicht daſtehen, hätten hingereicht, Beethoven einen erſten Platz unter den größten Meiſtern aller Zeiten anzuweiſen. Sie bilden eine in höchſter Meiſterſchaft geſchaffene Litteratur für ſich.

Hinfällig und unkritiſch iſt die oft ausgeſprochene Anſicht, Beethoven ſei um ſo anſprechender, je näher er Mozart komme. Es findet ſich gerade das Gegentheil. Beethoven gewinnt an Intereſſe, je mehr er ſich nähert und von Mozart entfernt wie in op. 1 Nr. 3, op. 9, op. 10 Nr. 1 Nr. 3, op. 13, op. 18. Je weiter Beethoven zu Formen vordringt, von welchen die Kritik anzunehmen hat, daß ſie Mozart immer unbekannt geblieben wären, weil ſie ſeine Geiſtesnatur ausſchloß, je mehr Beethoven ſich der eigenen Perſönlichkeit nähert, je größer das Intereſſe. Beethoven iſt in der 1. Periode die Inſtrumentalſpitze Mozarts, er ſetzt ihn fort, er vertritt ihn wie der Erbe den Erblaſſer, für welches Verhältniß nur die juriſtiſche Speculation eine Identität der Perſon kennt.

Das charakteriſtiſche Moment der 1. Periode liegt darin, daß die Muſik vor Allem noch eine techniſch-muſikaliſch zu löſende Aufgabe ausmacht. In der 2. und 3. Periode geſtaltet ſich dieſer Kern zu einer den Kosmos aller Verſtellungen ſelbſt in ſich vollbringenden Geiſtesfrucht in der Erfindung.

Das iſt der Hauptunterſchied zwiſchen Mozart und dem ſpätern Beethoven. Das iſt der Standpunkt für die Würdigung ihrer gleich ſtaunenswerthen, deshalb aber noch nicht gleich bedeutſamen Leiſtungen auf dem Gebiete des Geiſtes in muſikaliſchen Zeichen.

Eine viel verbreitete Tradition will, daß Beethoven nur ungern an das Septett, an ſeine erſten Quartette, an die Meiſterwerke der 1. Periode erinnert ſein mochte.

Es war dies die in jeder großen Künſtlernatur ſich genügende Idee, nur in Gegenwart und Zukunft, nicht auch in der Vergangenheit zu leben.

Ende der erſten Periode.

Beethoven.

Eine Kunſt-Studie.

Von

Wilhelm von Lenz,
kaiſerlich ruſſiſchem Staatsrathe.

Dritter Theil. Zweite Abtheilung.
Kritiſcher Katalog ſämmtlicher Werke Beethovens mit Analyſen derſelben.
Zweiter Theil.
II. Periode op. 21 bis op. 100.
Erſte Hälfte op. 21 bis op. 55.

Hamburg.
Hoffmann & Campe.
1860.

Kritischer Katalog

ſämmtlicher Werke

Ludwig van Beethovens

mit Analyſen derſelben.

Von

Wilhelm von Lenz,

kaiſerlich ruſſiſchem Staatsrathe.

Zweiter Theil.

II. Periode op. 21 bis op. 100.

Erſte Hälfte op. 21 bis op. 55.

> Plus semper intelligitur quam pingitur,
> et cum ars summa sit, tamen ingenium
> ultra artem est.

Hamburg.
Hoffmann & Campe.
1860.

Das Recht der Ueberſetzung in andere Sprachen und aller Bearbeitungen hat ſich der Verfaſſer vorbehalten.

Erſte Abtheilung.

Werke mit Opus-Zahlen.

II. Periode.

Opus 21 bis Opus 100.

II. Periode.

Op. 21 bis op. 100.

Symphonie (1. C Dur) für 2 V. A. Baß (Violoncello geht mit dem Baß) 2 Flöten, 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte, 2 Trompeten und Pauke. Leipzig (Peters). Partitur (Simrock). Dem Sohn des Leibarztes der Kaiſerin Maria Thereſia (vergleiche op. 20) Baron van Swieten gewidmet (ſiehe Bd. 1, S. 13 wo mit Schindler der Sohn mit dem Vater verwechſelt werden). Op. 21.

Arrangements.

Als Octett von Ebers, für Quintett und Quartett bei Simrock.

Für Pianoforte und Violine von Arnold.

Für Pianoforte, Flöte, Violine und Violoncello von J. N. Hummel.

Für Pianoforte vierhändig von Zulehner, von Czerny.

Für Pianoforte zweihändig von J. N. Hummel, Winkler, Kalkbrenner, Gelinek; für 2 Pianoforte zu 8 Händen von Schmidt.

Hiſtoriſche Kritik.

A. M. Z. 1805, S. 321. Wurde ernſthaft und warnend bezeichnet, als ein aus Bizarrerie bis zur Karrikatur hinaufgetriebener Haydn (!).

A. M. Z. 1828, S. 488 (Rochlitz). Als Beethoven die Trios op. 1 herausgab und bald darauf die 1. Symphonie, da behandelte ſie ein Rezenſent als konfuſe Exploſionen dreiſten Uebermuthes eines jungen Mannes von Talent und der Rezenſent war ein tüchtiger Muſiker, wohlbewandert und mauerfeſt ſitzend in ſeiner Zeit und ihrer Theorie.

Gerber (Tonkünſtlerlexikon). Wahrſcheinlich (!) Beethovens gefälligſte und populärſte Symphonie.

Weber (Carl Maria, geſ. Schriften). Eine herrliche Kunſtſchöpfung, alle Inſtrumente ſind trefflich benutzt; ein ungemeiner Reichthum ſchöner Ideen iſt darin prächtig und anmuthig entfaltet und doch (!) herrſcht überall Zuſammenhang, Ordnung und Licht (der geniale Komponiſt des Freiſchützen, der vielleicht noch an ſeiner Sylvana arbeitete, als er dies ſchrieb, hätte ſich fragen ſollen, in welchem Werke ſeines großen Zeitgenoſſen Zuſammenhang, Ordnung und Licht vermißt werde ?).

Anſicht.

Wir können eine neue Rubrik in unſerem Inventarium des großen Beethovenſchen Geiſtesvermächtniſſes nicht beſſer als mit dem Begriff der Symphonie eröffnen, den, wie er ſeit Beethoven der Welt vorliegt, dieſe auch nur ihm verdankt. Die Symphonie iſt das Gebiet auf dem Beethoven eine Geiſtesmacht erreichte, wie ſie den menſchlichen Errungenſchaften auf anderen Gebieten, darin vorauseilend, ideale Zuſtände ſchuf, deren Berechtigung und Realität im Geiſte, in dem Begriff von Schönheit und Wahrheit überhaupt zu ſuchen iſt.

Die wenig beneidenswerthe Fähigkeit nach den Regeln muſikaliſcher Technik, eine Zahl von Inſtrumentalſätzen in einem gegebenen Verhältniß unter einander zu einem Ganzen zu geſtalten, iſt das ſymphoniſtiſche A B C. Nicht der todtgeborene Formalismus einer erſten raſchen Bewegung, einer dieſe ablöſenden langſamen, eines Scherzos oder einer Menuett als Trümmer der Tanzmuſik (eines geringeren Organismus in einem höheren) einer raſchen Bewegung zum Schluß (finale), nicht dieſe Rahmen treffen den Begriff der Symphonie wie ihn Beethoven als einen weltumfaſſenden, repräſentirt.

Seine Symphonien bauen an dem Gebäude menſchlicher Errungenſchaften im Idealen, wie die Jahrhunderte der politiſchen Geſchichte, an den Geſchicken der Menſchheit im Realen.

Nur wo die durch die Symphonie zur Anſchauung kommenden Ideen ſich über das Niveau der in der bürgerlichen Geſellſchaft kurſirenden ſtellen, oder denſelben, zum Wenigſten, ebenbürtig ſind, nur da liegt überhaupt der Begriff der Symphonie vor; in allen anderen Fällen, ein bloß dieſen Namen tragendes Inſtrumentalwerk, für das ſich zwar konventionelle Standpunkte aufſtellen laſſen, das mit dem Kern der Sache aber nichts zu thun hat.

Die Symphonie Beethovens iſt der Sieg des Orcheſters über die Welt, der Sieg des Idealen über das Reale.

Das hat es zu bedeuten wo immer ſo viele verſchiedene Inſtrumentiſten ſich vereinen, wie ſie eine Symphonie fordert; das will es ſagen, wo ein Orcheſter ſeine vielgeſtalteten Inſtrumente herauslangt: von dem eleganten Violinkaſten des Vorſpielers bis zu den Holzkegeln, welche das Blech bergen, — denn man kann ſich wohl denken, daß ſo viele Menſchen zuſammenkommen um dem Triumph einer Idee zu dienen, nicht auch um ein Muſikſtück auszuführen, das nur das iſt. —

Alles in Einem (in der Symphonie) ſein — iſt der Grundgedanke der Beethovenſchen Symphonie.

Wo nicht jeder Zoll ein Symphoniſt, iſt auch keine Symphonie da.

An Beethoven iſt jeder Zoll ein Symphoniſt und dieſer Symphoniſt der höchſt ſtehende den die Welt kennt.

In ſymphoniſtiſcher Polyphonie umarmt Beethoven die Sonate, herzt er an der Bruſt ſeines unendlichen Begriffs, das Quartett.

Die dem Symphonieſtyl verwandte Ouvertüre iſt der erſte Buchſtabe der Symphonie, dieſes höchſten Organismus inſtrumentaler Dichtung, ſchon weil die Ouvertüre nicht das Verhältniß mehrer Sätze zu einander vermittelt, und zwar ein Ganzes, aber kein *Komplexes* iſt, das noch in den Theilen das *Ganze*, die *Symphonie* zu ſein hat *).

Deshalb kann ſehr wohl der durch Beethoven ganz eigentlich erſt geſchaffene Begriff Abſtufungen haben. In Beethoven ſelbſt werden wir die Symphonie von dem Endlichen (der traditionellen Form) an das Unendliche (bis an den Geiſt und ſeine Fortbewegungen) ſich immer gewaltiger entwickeln ſehen.

---

*) Der in St. Petersburg in ruſſiſcher Sprache erſcheinende Bote für Muſik und Theater (1856 Nr. 36) bringt bei Gelegenheit einer Anzeige der neueſten Symphonien folgende Anſichten von Séroff.

„Drei neue Symphonien auf einmal! und an wie vielen mag das muſikaliſch ſo fruchtbare Deutſchland ſchreiben. Der Symphonieſtyl blüht alſo? Keineswegs. Seit Beethoven hat noch Niemand (etwa mit der einzigen Ausnahme von Robert Schumann) eine Symphonie im eigentlichen Symphonieſtyl geſchrieben, der Beethoven an die letzten Grenzen geführt hat. Ohne hier auf die Beweiſe einzugehen, daß ſelbſt Mendelsſohn und Spohr, trotz aller muſikaliſchen Reichthümer, keine Symphonie, der Beethovenſchen Bedeutung des Wortes nach, geſchrieben haben, bemerke ich nur, daß der wahre ſymphoniſtiſche Geiſt den höchſten Flug des muſikaliſchen Gedankens erfordert: melodiſche, harmoniſche, inſtrumentale Kombinationen noch keine Symphonie ausmachen, wenn der Komponiſt nicht ein geborner Symphoniſt iſt. Spohr iſt ein mit Recht berühmter Name der muſikaliſchen Welt. In jedem ſeiner Werke iſt der tiefe Meiſter zu erkennen, der alle Mittel der Kunſt beherrſcht, dennoch iſt Spohr, ſeiner innerſten Natur nach, weder Opern-Komponiſt noch Symphoniſt. In ſeiner letzten Symphonie (G Dur Nr. 8) iſt die Arbeit zu ſchätzen, die Ideen des Werkes ſind für den Symphonieſtyl nicht gewichtig genug, und gehörten zur Noth in's Quartett, aber nicht in's Orcheſter. Der Totaleindruck iſt trotz vieler Schönheiten im Einzelnen welk und marklos. Ein ſolcher Eindruck liegt aber den wahren ſymphoniſtiſchen Formen ſo fern, als die erſte beſte rhetoriſche Ode Gottſchedſcher Zeiten einer Schillerſchen lyriſchen Eingebung.“

Ein meiſterhaft gehandhabtes Orcheſterſtück iſt ſeine erſte Symphonie, eine Symphonie iſt ſie nicht, iſt ſie eben ſo wenig als die mit dieſem Namen belegte zahlreiche Inſtrumentalgruppe von Haydn über Mozart bis Mendelsſohn, mit Station bei Weber (C Dur-Symphonie), Spohr und anderen hochſtehenden Inſtrumentalkomponiſten, die darum noch keine Symphoniſten ſind.

Wenden wir das Geſagte auf op. 21 an, ſo finden wir, daß die erſte Beethovenſche Symphonie, ein in Haydn-Mozartiſcher Weiſe, in Tonfiguren nicht in Gedankenfiguren, geſchriebenes Orcheſterwerk iſt. Nicht in die Inſtrumentalſpeculation Beethovens, gehört die erſte Symphonie, nicht in ſeine Symphonie-Philoſophie, in die Inſtrumental-Rhetorik eines ungewöhnlich begabten jungen Meiſters, der ſich an Haydn und Mozart hält, weil er noch nicht Zeit gehabt Beethoven zu werden. Das Werk iſt keine Mozartſpitze, reicht vielmehr, nicht immer und nicht ganz, an die letzten Mozart-Grenzen im Symphonieſtyl. In der Natur der Motive nähert es ſich den beſten Haydnſchen Kindern dieſer Laune. In der bereits in den erſten Buchſtaben Beethovenſcher Keilſchrift für ſein Scherzo (3., 7., 9. Symphonie) überwiegend in gleichen Werthen (Vierteln) geſchriebenen Menuett, wird op. 21 aber allerdings zur Spitze der Mehrzahl Mozartiſcher Symphonien.

Was das C Dur Pianofort-Konzert (op. 15) den großen Phantaſus-Schilderungen durch Pianoforte und Orcheſter iſt, die man mit dem Namen von Konzerten in Beethoven belegt (op. 37, op. 58, op. 61, op. 73) — das iſt die C Dur Symphonie dem großen Inſtrumentalbegriff gegenüber, den man in Beethoven von der **Sinfonia Eroica** bis zur Chor-Symphonie verfolgt. Ein Verhältniß das durch den Unterſchied ausgedrückt wird, welcher zwiſchen den durch die Technik gebotenen Mitteln und der in dieſer wirkenden Dichtung beſteht.

Der Begriff der großen Beethovenſchen Symphonie (der Symphonie mit doppeltem Boden, ſiehe Bd. 2, S. 5—8) überragt die 1. Symphonie, das Spiegelbild eines in ſich zufriedenen Geiſteslebens, die Wieſen Haydn's, die Gelände Mozarts, wie der Kamm der Alpen erſte Erhebungen des Bodens.

Man war nicht in den Bergen, wenn man dem lieblichen Züricher See, auf dem maleriſchen Seewege, nachzog; glückliche Menſchen, glückliche Landſchaften ſah.

Weit iſt es von den lichten Waſſerſpiegeln der Ebenen zu den von den Koloſſen der Alpen umſtandenen Gletſchern, weit von der C Dur-Symphonie zu den donnernden Symphonien Beethovens.

In einem Schreiben an den Verleger Hofmeiſter vom 15. Januar 1801 (Neue Zeitſchrift für Muſik 1837, Nr. 19) fordert Beethoven für ſeine erſte Symphonie 20 Dukaten Honorar. Dem Styl nach zu urtheilen, entſtand das Werk früher als die Quartette op. 18 und das Sextett. Es iſt in Form und Gehalt weniger von der Tradition emanzipirt, weniger als die Trios op. 9, weniger als die Sonate op. 10, Nr. 3, als der erſte Satz in der **Sonate pathétique**.

Die C Dur-Symphonie hat ein Haydn-Mozartiſches Schönpfläſterchen zur Introduktion, nur mit dem Unterſchiede, daß Beethoven mit einem Septimen-Akkorde beginnt, was für jene Zeit, die nur die Tonika in Anfängen kannte, kühn genug war. Denſelben Anfang hat die Prometheus-Ouvertüre (ſiehe op. 43).

Nach dieſen 12 Takten **Adagio molto** ($^4/_4$ C Dur) folgt ein nach Art der alten Muſikwelt aufgeputztes **Allegro** (con brio $^4/_4$ C Dur).

Das Motiv wird in der Tonika im 7. Takt auf der 2. Stufe (D Moll), im 13. auf der Dominante aufgehämmert. Es wird auch gerade nicht viel aus dem Motiv. Es kommt zu keiner Epiſode im 2. Theil, es bleibt Alles bei einem fließend geſchriebenen Satze, in dem viel geſprochen, im Ganzen aber wenig geſagt wird. Die Blasinſtrumente müſſen wacker mithalten, ſie ſind faſt immer am Wort. Die Trompeten ſchreien bis in ihre höchſte Note hinein (**g** 47.—11. Takt vor Schluß). Der ganze Satz kommt nicht über die Tonfigur und ihre Folgerungen hinaus, er reicht nirgends an die Gedankenfiguren ſymphoniſtiſchen Denkens.

Aecht Beethovenſch iſt der Schluß des Allegros, wo das Ohr noch einen Schlag auf c erwartet und eine Pauſe den Satz endigt. In dem 2. Thema (45. Takt des 1. Theils) kommt Beethoven der Titus-Ouvertüre etwas allzu nahe. Die Verlegung des Themas von einer Länge und zwei Kürzen in die Bäſſe (69. Takt) iſt aber eine Beethovenſche Wendung der Sache. Dieſes einem Mozartiſchen Motiv nachgebildete

Thema findet man in der Prometheus-Ouvertüre wieder (ſiehe op. 43).

Oulibiſcheff iſt auf der Seite des längſt überwundenen Standpunktes, welcher einmal die C Dur-Symphonie für die eleganteſte und reinſte aller Beethovenſchen Symphonien hielt (**la plus élégante et la plus pure, p. 238, T. 3, biographie de Mozart**), weil Beethoven in dieſer Symphonie am wenigſten Beethoven war. Nach dieſer Anſicht hätte Beethoven am Geſcheidtſten gethan, nie ein Beethoven zu werden.

Das imitatoriſch behandelte, tändelnde Andante (**cantabile con moto** $^3/_8$ F Dur) ſtellt man füglich mit dem gleichartigen im C Moll-Quartett op. 18 zuſammen (Andante $^3/_8$ C Dur). Zu dem angekündigten **cantabile** kommt es gar nicht.

Die Menuett heben wir als eine emanzipirtere Form hervor. Im Trio wechſelt der Chor der Bläſer mit raſchen Achtelſtrömungen auf den Geigen, in der Art des Scherzo-Trios im F Dur-Quartett op. 18, aber nicht ganz in der Originalität des Quartetts. Keine geringe Neuerung iſt, daß Beethoven in dem 3. und 4. Takt vor Schluß des 2. Theils des Trios die Betonung auf den ſchlechten Takttheil verlegt und damit den $^3/_4$ Takt im $^2/_4$ auftreten läßt.

Das Finale mit ſeinem Anſatze von 5 Takten Adagio, in denen ſich die 1. Violine, ſo zu ſagen, noch einmal die Schuhe abſtäubt, iſt ein Haydn'ſches Sonntagstänzchen, nicht in horaziſcher Derbheit (**nunc pede libero pulsanda tellus**), wie ſie in dem Scherzo-Trio der Paſtoralſymphonie auftritt, ſondern in den für einen Satz von 297 Takten etwas engen Schuhen ($^3/_4$ Takt) mit Schnallen Haydn-Mozartiſcher geſelliger Freude im Zöpfchen.

Daß dies **Allegro molto vivace**, wie überhaupt die ganze Symphonie, der leichteren Ausführung halber, geeignet iſt, mit vielen Nüançen in Streich- und Blasinſtrumenten geſpielt zu werden, giebt dem Werk noch keinen höheren Werth.

Originell kehrt Beethoven im 2. Theile (64.—66. Takt) in ſein Thema zurück. Vier Takte hindurch (63—66) gruppirt er die Bläſer in Terzen, welche ſtromab führen. Statt deren Ankunft auf g, auf einem Halbſchluß, abzuwarten, fängt Beethoven den Strom mit einer Skala, die in das Thema einmündet, noch unterwegs auf und reißt ihn vier Stufen früher in's Thema.

Marx zeichnet den ſymphoniſtiſchen Styl in folgenden Zügen: „Die Form iſt in der Regel die der großen Sonate. Die Symphonie beſteht, gleich dieſer, aus 4 Sätzen. Der erſte hat gewöhnlich Sonatenform, der langſame eine der erſten Rondoformen, abgekürzte Sonatenform, Liedform mit Variationen; das Scherzo hat bisweilen erſte oder zweite Rondoform, oder blos ausgedehnte Liedform, oder iſt fugirt; das Finale hat Sonatenform, eine der großen Rondoformen, oder iſt Fuge. In dieſen 4 Sätzen wird ein zuſammenhängendes Ganze aus dem Seelenleben oder Ideenkreiſe des Künſtlers muſikaliſch offenbart. Was der Inhalt eines ſolchen künſtleriſchen Ganzen ſein könne, aus welchen Gründen dieſer ſich in die genannten 4 Theile auseinanderſetze und wie er geiſtig ſich als ein zuſammenhängender und einiger beweiſe, das hat die höhere Lehre zu ergründen.“ Bd. 4, S. 412.

Wenden wir dies auf die C Dur-Symphonie an, ſo finden wir, daß ihr jenes Seelenleben abgeht, daß das Werk, von der ſpäteren Beethoven-Höhe der Form und des ſymphoniſtiſchen Gehalts betrachtet, zwar ein an ſich tadelloſes Orcheſterwerk, aber immer noch keine Symphonie iſt.

Unterſuchen wir die Stellung des Werks zu den großen Beethovenſchen Symphonien und die Stellung dieſer unter einander, ſo finden wir, daß die C Dur-Symphonie nicht als ein Anfang jener zu verſtehen iſt, weil ſie einen anderen Ausgangspunkt hat, einen techniſchen Standpunkt behauptet, der nicht, wie jene Bilder, auf eine Idee führt, ſondern eine techniſch gelöſte Aufgabe zum Reſultat behält.

Dem Geiſte nach, der ſie belebt, theilen wir die Beethovenſchen Symphonien:

1) in traditionelle der Form (1., 2.). Hier ſtellt ſich der techniſche Apparat, im Allgemeinen, und noch in dem maßgebenden 1. Satz der 2. Symphonie, über die Idee;

2) in eine traditionelle mit unendlich genialer Schwenkung in die Freiheit der Idee (4. Symphonie);

3) in urfreie (3., 5., 6., 7., 8. Symphonie), zu welchen großen Bildern die Sinfonia Eroica den Durchbruch bildet. Es ſind dies die Zeiten der großen Beethovenſchen Gedanken-Freiheit in der Verneinung der Haydn-Mozartſchen Symphonien durch eine großartige, in ſich unendlich gegebene Weiterbewegung von Form und Gehalt nach Nothwendigkeiten des Geiſtes;

4) in eine letzte Symphonie, wo das Inſtrumental-Geſchlecht dem Vokal-Geſchlecht vermählt wird, die Symphonie zu einer Erſcheinung wird, wie ſie noch keine Fortſetzung erlebt hat, als welche Mendelsſohn (Symphonie-Cantate), der bedeutendſte Kopf in der inſtrumentalen Nachfolge Beethovens, nicht angeſehen werden kann, weil Mendelsſohn ſich nicht zum Totalbegriff der Symphonie erhoben, denſelben nur in einzelnen, für ſich geltenden Sätzen zerlegt hat.

Nach den uns erhaltenen Skizzen der 10. Symphonie von Beethoven iſt man anzunehmen veranlaßt, daß dieſes Rieſenwerk noch einmal die große Freiheitsbahn der Form im rein Inſtrumentalen betreten hätte.

Beſchließen wir unſere Anſicht über die C Dur-Symphonie mit einer Stimme aus Paris, mit einer Stimme über dieſelbe aus Riga.

Berlioz Voyage musical, T. 1, p. 269. Symphonie en ut majeur. Cette oeuvre, par sa forme, par son style mélodique, par sa sobriété harmonique et par son instrumentation, se distingue tout-à-fait des autres compositions de Beethoven qui lui ont succédé. L'auteur en l'écrivant, est evidemment resté sous l'empire décidées de Mozart qu'il a agrandies quelquefois, et partout ingénieusement imitées. Dans la 1. et la 2. partie (?) seulement, on voit poindre de tems en tems quelques rhythmes dont l'auteur de Don Juan a fait usage, il est vrai, mais fort rarement et d'une façon beaucoup moins saillante. Le premier allégro a pour thème une phrase de six

mesures, qui, sans avoir rien de bien caractérisé en soi, devient ensuite intéressante par l'art avec lequel elle est traitée. Une mélodie épisodique (d. h. der alte Seitenſatz auf der Dominante, un second motif, keine Epiſode) lui succède, d'un style peu distingué; et au moyen d'une demi-cadence, répétée trois ou quatre fois, nous arrivons à un dessin d'instruments à vent en imitations à la quarte, qu'on est d'autant plus étonné de trouver là, qu'il avait été écrit souvent déjà dans plusieurs ouvertures d'opéras français. L'Andante contient un accompagnement de timballes piano, qui parait aujourd'hui quelque chose de fort ordinaire, mais où il faut reconnaître cependent le prélude des effets saisissants que Beethoven a produits plus tard, à l'aide de cet instrument, peu ou mal employé en général par ses prédécesseurs. Ce morceau est plein de charme, le thème en est grâcieux et se prête bien aux développements fugués au moyen desquels l'auteur a su en tirer un parti si ingénieux et si piquant. Mais il n'y a là, de même que dans le reste de la Symphonie, rien de vraiment neuf, musicalement parlant; et l'idée poétique, si grande et si riche dans la plupart des oeuvres qui ont suivi celle-ci, y manque tout-à-fait. C'est de la musique admirablement faite, claire, vive, mais peu accentuée, froide, et quelquefois mesquine, comme dans le rondo final, par exemple, véritable enfantillage musical; en un mot, ce n'est pas là Beethoven.

Rigaſche Zeitung vom 17. Februar 1850. Die C Dur-Symphonie trägt das Meiſterſiegel Beethovens, indeß könnte die Hälfte derſelben ebenſo gut von Haydn oder Mozart ſein. Der Meiſter giebt hier erſt die Pfänder dafür, der ſpätere Beethoven zu werden, iſt es aber noch nicht. Die Symphonie iſt, wenn ſie den vollen in ihr liegenden Effekt machen ſoll, in der Ausführung ebenſo ſchwierig, wie die zweite und wenig leichter als die C Moll-Symphonie (?), welche beide ein ungleich höheres Reſultat gewähren.

Ungenannter: Beethovens Symphonie nach ihrem idealen Gehalt. Dresden. 33 Seiten ohne Jahreszahl.

S. 6. Haydn iſt bekanntlich der Begründer der Symphonie, die ſich bei ihm aus der Klavierſonate entwickelte und kann man ſeine Symphonien recht wohl Sonaten (keine Beethovenſchen!) für Orcheſter nennen. Den Inhalt anlangend, ſo iſt derſelbe ein durchaus einfacher, nicht weſentlich ſpezifiſch verſchieden von dem der Sonate (Haydnſchen wohl bemerkt), der Horizont gegenüber der unendlichen Perſpektive in Beethoven noch begrenzt. Es iſt hier der Unterſchied zu erkennen, wie er ſich in dem Geſichtskreiſe des Kindes (?) und des Mannes zeigt. Die ſorgloſe Heiterkeit des Kindes, die neckiſche Freude, der ſchalkhafte, ſchelmiſche Sinn deſſelben kommt in dieſem Tonwerke zum Ausdruck, nicht der tiefe Ernſt des männlichen Lebens, nicht die ſtolze ſelbſtbewußte Freude des Mannes. Wo Haydn über jene kindliche Sphäre hinausgeht, wo das Kind die Rolle des Jünglings und Mannes ſpielen will, erſcheint ſeine Schranke. Wir vermiſſen in dem Haydniſchen Orcheſter die lebensvolle Charakteriſtik der einzelnen Inſtrumente, es iſt blos die Abwechſelung des ſinnlichen Reizes und der Klangfarbe der Inſtrumente, welche ihr geſondertes Auftreten bedingt. Daher entfaltet ſich noch nicht das dramatiſche Seelenleben Beethovens, es waltet reine Lyrik vor.

Auch bei Mozart iſt die Symphonie noch durchaus lyriſch. Im Uebrigen unterſcheidet ſich Mozart aber allerdings von Haydn. Die Form iſt größer, erweiterter, obſchon im Weſentlichen die Haydn'ſche Form, im Gegenſatze zur freien Form Beethovens. Dem Inhalte nach unterſcheidet ſich Mozart von ſeinem Vorgänger durch größere Bedeutſamkeit und Tiefe. Die Welt der Inſtrumente iſt in den Mozart'ſchen Symphonien eine reichere, durchgeiſtigtere. Wohl vermiſſen wir noch die Beethoven'ſche Individualiſirung, aber ebenſo wenig finden wir das bedeutungsloſe (?) kindliche Spiel Haydn's. Das einzelne Inſtrument nähert ſich bei dem geſangsfrohen und geſangreichen Mozart dem Ausdruck der menſchlichen Stimmen, es wird beſeelt. Der Meſſias konnte erſcheinen, der mit neuem Inhalte zugleich eine neue Form erſchuf. Dieſer Meſſias war aber Beethoven. Nicht aber ſchon in den beiden (?) erſten Symphonien zeigt ſich dieſer meſſianiſche Charakter.

Die 1. Symphonie athmet noch ganz (?) Haydn'ſchen Geiſt, ſie zeichnet ſich durch eine gewiſſe Kindlichkeit der Empfindung aus, ſorg- und harmloſe Heiterkeit (?) durchweht das Ganze, es waltet in dem Werke ein rein lyriſches Ausſtrömen des Gefühls, noch ſchlummern die Kräfte, welche in den vollendeten (?) Symphonien thätig ſind, noch iſt keine Ahnung der ſpäteren Größe erwacht. Wie hätte auch Beethoven, als er dies Werk ſchrieb, ahnen können, daß er nicht in allzuferner Zeit die Eroica und endlich die 9. Symphonie dichten würde! — Wir haben in der erſten Symphonie noch durchweg die Haydn'ſche Form, wie ſich dies namentlich im 2. und 4. Satze zeigt. Auch die Inſtrumentation erfreut ſich noch nicht des bedeutſamen individuellen Lebens der vollkommenen (?) Beethoven'ſchen Schöpfungen, es liegt noch keine prägnante Charakteriſtik in den Inſtrumenten ausgeprägt, es iſt Alles noch zu farblos. Das bringt aber eben der Inhalt des Werkes mit ſich, die ganze künſtleriſche Entwickelungsſtufe, auf der es ſteht. Das Kind (?) kann noch nicht die individuelle Eigenthümlichkeit des Mannes zeigen. Doch auch in dieſem Werke (endlich!) kündet ſich ſchon die kühne Originalität des Meiſters vernehmlich genug an (ja gewiß!) und merkwürdiger Weiſe gleich im Beginn. Der 2. Akkord iſt eine Diſſonanz. Bedeutungsvolles (!) Zeichen des Genius, der ein ſchmerzdurchwühlter (!) genannt werden, deſſen wahres Weſen aber nicht der Schmerz, zwar auch dieſer, aber nicht nur dieſer, ſondern die Freude, aber nicht nur dieſe hinwiederum (!) ohne den Schmerz, ſondern jene Freude, welche ſich aus dem Schmerze gebiert, die erfüllte höchſte Freude, die errungene Freude. So löſt ſich denn auch jene Diſſonanz ſofort in reine Conſonanz auf. Und ſo iſt auch der ideale organiſche (!?) Zuſammenhang der kindlichen C Dur-Symphonie mit ihren ſpäteren Schweſtern, zuhöchſt mit ihrer letzten Schweſter, der neunten Symphonie, gefunden*); ſo ſteht ſie nicht mehr einſam und verlaſſen in der Beethoven'ſchen Welt da, ſie reicht ihren Geſchwiſtern freundlich die Hand.

* * *

Große Sonate für Pianoforte, B Dur, 11. Soloſonate, Op. 22. dem Grafen Browne, Brigadier in Kaiſerlich Ruſſiſchen Dienſten, gewidmet. Erſchienen im Jahre 1802. Peters (Leipzig) bis jetzt 9 Auflagen. In einem Briefe an den Verleger Hofmeiſter in Leipzig vom 15. Januar 1801 fordert Beethoven für die Sonate 20 Dukaten Honorar und ſagt dabei: dieſe Sonate hat ſich gewaſchen. Wundern werden Sie ſich vielleicht, daß ich hier keinen Unterſchied mache zwiſchen Sonate, Septett und Symphonie (für welche Beethoven auch 20 Dukaten gefordert, ſiehe op. 20 und 21). Weil ich finde, daß ein Septett oder eine Symphonie nicht ſo viel Abſatz findet, als eine Sonate; deswegen thue ich das, obſchon eine Symphonie unſtreitig mehr gelten ſoll. Nun wäre, fährt Beethoven fort, das ſaure Geſchäft vollendet. Ich nenne das ſo, weil ich wünſchte, daß es anders in der Welt ſein könnte. Es ſollte ein Magazin der Kunſt exiſtiren, wo der Künſtler ſeine Kunſtwerke nur hinzugeben hätte, um zu nehmen, was er brauchte. (Neue Zeitſchrift für Muſik 1837, Nr. 19, Schindler S. 38, Döring in der Helleſchen Stereotypausgabe der Sonaten S. 5).

---

*) Ja! wenn das ſo leicht wäre!! Da würde ja kein Menſch ein Wort über Beethoven verlieren! Dreißig Jahre ſinnt und brütet man, unter den glücklichſten Verhältniſſen, über den idealen Gehalt der Beethoveniſchen Symphonien, den dieſe Broſchüre nur auf dem Titel kennt, und dieſes Jahrhundert wird vergehen und das Brüten Aller, die mit Opfern jeder Art dieſes große Geſchäft übernahmen, wird dem idealen Gehalt der unſterblichen Dichtungen zwar näher gekommen, denſelben aber lange nicht blos gelegt haben. Wir excerpiren die Broſchüre, weil ſie das Neueſte über den unermeßlichen Gegenſtand iſt und man durch ſie am Beſten von einer oberflächlichen Manier denſelben zu behandeln, einiges Wahre und Treffende auch für den unkritiſchen Geiſt und das Grundfalſche der Hauptanſichten, entſchädigt.

Vierhändig (Cranz in Hamburg, **Collection de compositions célèbres arrangées pour le P. à 4 m., musique de L. van Beethoven. 5e cahier**).

Der Graf Browne war der Sohn des General-Gouverneurs von Livland dieſes Namens. Die Familie, irländiſcher Abkunft, machte Reiſen nach Wien, wo die Gräfin Browne, geb. Vietinghof, eine beſonders ſchöne Erſcheinung, ſtarb. Ihr Mann, der Brigadier, war im Jahr 1802 Eigenthümer vom Schloß Swilten in Livland. Vergleiche das in Dorpat erſcheinende Blatt „Das Inland" 1851, Nr. 34 und die der Gräfin Browne gewidmeten Variazionen Nr. 10a, zweite Abtheilung des Katalogs.

Vergleiche op. 23, op. 31, Nr. 2, op. 45 für Beziehungen Beethovens zur Familie Browne.

Wenn Sonata mit suonare zuſammenhängt, ſo macht op. 22 der Etymologie alle Ehre. Man höre nur den üppigen Lärm den der 16. und die folgenden Takte verführen wo c im Baſſe iſt, wie in der Paralellſtelle des 2. Theiles des 1. Satzes, f.

Dieſe Sonate tönt vor Allem, **suona**, und iſt in dieſem Sinne eine Pracht- und Glanzſonate, die erſte von den bisherigen 10 Soloſonaten die einen Klavierapparat entwickelt, der als ſolcher Geltung hat und ſich, abgeſehen von Form und Gehalt, über das Haydn-Mozartiſche Klavier ſtellt.

Nicht der Styl im erſten maaßgebenden Satze, iſt edler, denn da hätten erſte Sätze wie man ihnen in den Sonaten op. 13, op. 10, Nr. 1, Nr. 3 begegnet, ein Wort mitzuſprechen, die Klavierausſtattung iſt reicher, weshalb op. 22, die zweite Sonate von den 11 erſten iſt, welcher Beethoven das Prädikat Große beilegt. Die erſte Große Sonate iſt die in ihrem Klavierapparat vor den drei erſten ausgezeichnete, vierte (op. 7).

Das breit angelegte **Allegro con brio** (B Dur $\frac{4}{4}$, 197 Takte) beginnt mit einem Auftakte, eine Sechzehntheilfigur, die vom **b** unter der Linie im Violinſchlüſſel, bis zum **b** über derſelben, durch zwei Oktaven hinaufgeſchnellt ſein will. Dieſe Gruppe birgt ein Viertel, das von Stufe zu Stufe, aus der Tiefe mit hinaufrückt und wohl vom Spieler und Zuhörer unterſchieden werden muß. Das iſt aber für Erſteren nicht leicht, denn die Sechzehntheile verſchlucken die Viertel. Wer aus dem Arm ſpielt, wird dieſen Aufgang nicht herausbringen wie er hinaufzuſteigen hat, in die Höhe des Beethovenſchen Gedankens, aus welcher der Meiſter ſeinen Stern vom hohen **C** niederſenkt. Dem Melodieſtrom, der ſich vom **C** (4. Takt) ergießt, treten rollende Begleitungswogen entgegen. Die Art wie hier mit Sechzehntheilen gegen Achtel begleitet wird, iſt mit einer ähnlichen, aber nicht ſo effektreichen Stelle identiſch (Doppelſonate für Pianoforte und Violoncello op. 5 F Dur, 1. Satz, 30. Takt).

Die Sonate op. 22 erfreute ſich von jeher der Gunſt der Pianiſten, welche dieſelbe glatt wegſpielen konnten ohne über unebene Stellen zu ſtolpern für die ſich die geeigneten Finger bei Beethoven gerade nicht von ſelbſt auf die Taſten ſetzen. Sie brauchten nicht erſt viel nachzudenken, eine Beſchäftigung, die Klavierſpielern ſelten lieb iſt. Hierzu kam, daß die Sonate in ihrem Klavierfluſſe wenig an ein Orcheſter erinnerte, eine Erinnerung, die Klavierſpielern, die nur das ſind, eben ſo wenig Vergnügen macht. Die Folgen waren, daß in keiner Beethovenſchen Sonate ſo viele Finger gewühlt haben, wie in dieſer, trotz einiger Sprünge (48. Takt) die immer etwas klavierroh herauskommen werden. Nichts verhinderte ſogar die h. Pianiſten, den Mittelſatz, vom 24. Takt des 2. Theils des 1. Satzes bis zum Wiedereintritt des waghalſigen Motivs *), für eine Klavierheldenthat ihres Patrons, für ein Hummelſches Elaborat zu nehmen, bei dem (was ſich Beethoven ſpäter gern erſpart) der nur wenig ſagende, gut vierſtimmige Satz im Baß, mit auf einander terraſſirten Bau-

---

*) Das Motiv iſt ganz das Motiv der erſten Soloſonate op. 2. Die in den charakteriſtiſchen Noten die Tonika von F Moll erſtürmenden Viertel in op. 2 (c Auftakt, f, as, c, f, as Oktave) ſind in op. 22 d Auftakt, f, b, d, f, b Oktave. Der fortgeſchrittene Meiſter hüllt nur dieſe Stifte in eine effektvolle Figur, welche ſeine Viertel umgiebt, wie die Schale den Kern.

ſen bezeichnet wird, über denen die Figuration in den Sechzehntheilen der Oberſtimmen, als nicht zur Rechnung gehörend, ſchwebt.

In die Taſten des Klaviers geſteckte dürre Spindeln wären nicht langweiliger wie dieſe mit vorausſichtlichen Sechzehntheilgruppen beſteckten, vierſtimmigen Fortſchreitungen im Baß, die nicht aufhören wollen, (deren jeder man es anſieht, wie ſie nur da iſt um, nach ſo und ſo viel Etappen, den Mittelſatz in das Motiv ausmünden zu laſſen.

Wäre Beethoven auf dieſem Wege geblieben, er hätte ſich zu einem Hummel herabgeſtimmt.

Ihn riß die Symphonie nach *oben*. Sein Weilen in ſolchen Gewäſſern war nicht lange. So iſt denn der 1. Satz auch nur kurz und wir ſtehen mit Erſtaunen im nächſten vor dem Adagio.

Bevor wir zu dieſem Monument eintreten, iſt zu bemerken, wie der Seitenſatz im Allegro (vom 30. Takt an) zwar ſpezifiſch ſchwer gegen alle bisher leicht geflügelten, Werthe abſticht, dieſer eiſerne Rhythmus von 4 zu 4 Takten (31—34., 35—38. Takt) unisono in allen Stimmen (beiden Händen), mit der einzigen Veränderung wiederholt, daß eine Hand der anderen *nachſchlägt* und die nächſte Periode von 4 Takten auf *einen* Takt gekürzt wird, um in eine Klavierfigur auszulaufen, wie dieſe Einförmigkeit, ſagen wir, dem Fluge des ſtürmiſchen Hauptmotivs wenig zu folgen vermag.

Der für den Seitenſatz eingegangene Rhythmus werde nur die Gelegenheit ein *neues* Wort für die nach dem Vorgang großer Harmoniker (Marx in ſeiner Kompoſitionslehre) ziemlich allgemein gewordenen Bezeichnung Seitenſatz, in Vorſchlag zu bringen.

Die Benennung Seitenſatz für das 2. thematiſche Element einer Tondichtung, kommt der eines Nebenſatzes ziemlich gleich. Ein Nebenſatz iſt minder wichtig wie der Hauptſatz. Dies iſt aber nicht der Kern der Sache. Das 2. thematiſche Element hat dem 1. nicht nothwendig nachzuſtehen und bei Beethoven nimmt der Seitenſatz in der Regel kein geringeres Intereſſe in Anſpruch als der Hauptſatz, ſchon aus dem Grunde, weil ſich bei Beethoven der Seitenſatz auf das Innigſte mit dem Hauptſatze verknüpft, von der Bedeutung deſſelben im Geiſte, gar nicht getrennt werden kann. Der Seitenſatz iſt, ſo zu ſagen, die Anwendung des Hauptſatzes in usum delphini, die Nutzanwendung für das Publikum, der für das Leben der Menſchen nach Cauſalzuſammenhang vermittelte Hauptſatz. Das Thematiſche ſteigert ſich zu einem entſchiedener Melodiſchen, gebt damit eine direktere Beziehung für den Menſchen ein, dem das Melodiſche näher ſteht als das Thematiſche. Dieſe Beziehungen im Gegenmotive werden erſt recht prägnant, wo das Gegenmotiv in Dur, das Motiv in Moll auftritt. Man denke an das Allegretto in der A Dur-Symphonie, an den luſtigen Geſang in Es Dur im 1. Satz der C Moll Symphonie.

Wo, wie bei Beethoven, Haupt- und Seitenſatz gleichen Werth haben, wird es wohlgethan ſein, dieſem gleichen Werth in der Bezeichnung Rechnung zu tragen. Wir glauben ſomit der Bedeutung des Seitenſatzes näher zu kommen, wenn wir den Hauptſatz — das Motiv (ſchon weil Motiv Urſache bedeutet) den Seitenſatz — das Gegenmotiv nennen. Iſt doch das zweite Motiv gegen das erſte abgewogen; kontraſtirt es doch gerade gegen daſſelbe, nach der Seite einer größeren melodiſchen Entwicklung. Das für beide Elemente in unſerer Bezeichnung durchgehende Wort Motiv, kennzeichnet deren Ebenbürtigkeit, läßt ſie nicht mehr nach dem leicht mißverſtandenen Unterſchiede von Haupt- und Seitenſatz auseinanderfallen.

Wie in der Rhetorik der Gegenſatz ſich zum Satze verhält, in welchem Dualismus der Satz erſt ſeine eigentliche Bedeutung findet; ſo verhält ſich der Seitenſatz zum Hauptſatze oder, wie wir ſagen wollen, das Gegenmotiv zum Motiv. Denn der Ausdruck Gegenmotiv ſcheint uns ſachgemäßer.

Bei der ſchulgerechten Sonate op. 22, wird am Platze ſein, für den Leſer, welcher etwa noch nicht genug klavierabgewöhnt wäre um in Klavierwerken der Meiſter etwas Anderes und Höheres als ein Fingerwerk zu erblicken, ein Wort von der Architektonik der Sonate überhaupt zu ſagen.

Das Skelett der ungekürzten (großen) Sonate, worunter zunächſt der erſte Satz in der Sonate verſtanden wird, eine Form, welche, wohl bemerkt, noch für Symphonie und Quartett gilt, zeigt folgende Gliederungen:

a. Das in der Tonart des Stückes auftretende Motiv (Hauptſatz, Thema in der Tonika, die Ausnahme der Verlegung des Anfangs in eine fremde Tonart, iſt ſelten und entkräftigt nicht die Regel, beſtärkt dieſe vielmehr).

b. Das in der Dominante der gewählten Tonart (Tonika) auftretende Gegenmotiv (Seitenſatz, 2. Thema) das ſchon darum konſequent den 1. Theil des 1. Satzes abſchließt, weil die Wiederholung des 1. Theils (Repriſe), auf die Tonika d. h. auf das in der Haupttonart anfänglich entfaltete Motiv, wie in eine Auflöſung zurückführt.

c. Der 2. Theil des 1. Satzes rupft hierauf dem Motiv (Hauptſatz) einige Federn aus und baut ſich damit das von der Technik verehrte Neſt des Mittelſatzes, d. h. einen Satztheil, der zwiſchen dem Gegenmotiv und dem Wiedereintritt des Motivs, zu ſtehen kommt, und wegen dieſer Stellung in Mitten beider, der Mittelſatz genannt wird. Der Charakter des Mittelſatzes beſteht im Allgemeinen darin, daß ſich das harmoniſche Element über das melodiſche ſtellt. Der Mittelſatz iſt die Verdauung des Motivs durch den techniſch-muſikaliſchen Magen. Iſt dieſes Geſchäft des muſikaliſchen Organismus abgethan; ſo erſcheint das Motiv zum zweiten, durch die Statt gehabte Repriſe des 1. Theils, eigentlich zum dritten Male, einfach wiederholt, oder, in höherer Potenz durch reichere harmoniſche Verwerthung, was an der Reihenfolge in der Satzbildung nichts ändert.

d. Auf den Wiedereintritt des Motivs folgt der Wiedereintritt des Gegenmotivs in der Haupttonart (Tonika) eine konſequent ſymmetriſche Folge der Darſtellung des Gegenmotivs auf der Dominante im 1. Theil.

e. Ein Anhang in der Haupttonart iſt der Schluß.

Zu dieſen Allem kommen Gänge, Verbindungen, wie zu einem Skelett, Muskeln, Ganglien, Nerven.

Auf dieſe Knochenlehre des Satzes hauchte eines Tages der Genius und die Knochen legten ſich anders zu und übereinander. Das dem Immateriellen, dem Geiſte in der Erfindung, widerſtrebende, wenn gleich in ſich ſymmetriſche Fachwerk, mußte ſich unter Beethovens Händen zuerſt dahin bequemen, dem Gegenmotiv einen freieren Spielraum zu eröffnen. Nicht auf der Dominante der für den Satz eingegangenen Tonart, auf der Terz (obere oder untere) des Grundtons der Haupttonart, bringt Beethoven das Gegenmotiv, wo die innere Natur ſeiner Vorſtellungen ihn dafür beſtimmt.

Hiebei blieb er nicht ſtehen. Er erfand nicht nur die Epiſode, d. h. ein von Motiv und Gegenmotiv gleich unabhängiges, drittes thematiſches Element, er wollte auch den Mittelſatz frei wiſſen, indem er denſelben ſich nicht mehr nothwendig aus dem Motiv konſtruirte. Wir werden beobachten, wie Beethoven, insbeſondere gegen Ende der zweiten, und in der dritten Periode, die ſchulheilige Erde des Mittelſatzes umpflügte. Ein Beiſpiel hiervon iſt die Sonate für Pianoforte und Violine in G Dur op. 96, wo durch Wiederaufnahme eines melodiſchen (thematiſchen) Anhanges des 1. Theils des 1. Satzes, der Mittelſatz ſich bildet.

Mit welchem guten Recht Beethoven für das Gegenmotiv, auf die Terz ſtatt der Dominante kam, welche letztere in einem natürlich gegebenen Verhältniſſe zu der Haupttonart ſtand; welche Stellung dieſe Terz zur Tonika einnimmt, das mögen die Harmoniker entſcheiden. Der Genius hat es gethan und die Welt iſt nicht untergegangen, hat ſich vielmehr zuſehends dabei verjüngt.

Bleiben wir einen Augenblick bei dem erſten Beiſpiele ſtehen, wo eine ſolche Terzmodulation auftritt. Dies Beiſpiel iſt das Quintett für Bogeninſtrumente in C Dur op. 29, in deſſen erſtem Satze das Gegenmotiv in A Dur nicht in G Dur erſcheint (41 Takt). G Dur mochte Beethoven zu ſchaal ſein: ohne Weiteres verlegt er ſein Gegenmotiv nach A Dur, ſchließt den 1. Theil in A Moll und wiederholt das Gegenmotiv im 2. Theil, in C Dur (125. Takt) als ob daſſelbe im 1. Theile auf der Dominante erſchienen wäre. Das 2. Beiſpiel iſt die intereſſante Soloſonate in G Dur op. 31 in deren erſtem Satze das Gegenmotiv in H Dur an Stelle der Dominante (D Dur) auftritt.

Dieſen neuen Lebensabſchnitt in den harmoniſchen Grundverhältniſſen, den Haydn und Mozart als eine revolutionäre Neuerung verſtanden hätten, den Beethoven aus inneren Gründen, nicht aus Uebermuth, nicht aus blinder Neuerungsſucht herbeiführte, werden wir, wo er vorliegt, bezeichnen.

Der Werth der muſikaliſchen Erfindung liegt freilich höher als in ſolchen Dingen. In den Künſten ſind aber auch Aeußerlichkeiten nicht ohne Rückwirkung auf den Kern.

Nahe verwandt mit der von Beethoven für ſein Gegenmotiv gebrauchten Terzmodulation, iſt die Erſcheinung, daß er noch da zur Terz (kleine oder große, untere oder obere) und zwar ohne Ausnahme zur Terz, keine andere Stufe greift.

wo ein zweiter Satz (Andante) bei ihm nicht in naher oder nächſter tonalen Verwandſchaft zum vorausgehenden ſteht. Séroff, von deſſen ernſtem Streben und tiefer Beethoven-Auffaſſung ſehr viel zu erwarten ſteht, äußerte uns, Beethoven ſchließe zuweilen einen erſten Satz auf dem bloßen Grundtone der Tonika (F Moll Quartett op. 95, Pianofort-Konzert in C Moll op. 37), weil er damit freier werde eine entferntere Tonart für den 2. Satz zu wählen (im F Moll Quartett iſt der 2. Satz in D Dur, im C Moll Pianofort-Konzert in E Dur). Der die erſten Sätze dieſer Werke abſchließende Grundton der Tonika, könne, meint Séroff, als Einzelton, der ſchwingenden Saite aſſimilirt werden, auf der die Terz als Aliquottheil erſcheine, mithin a gegen f im F Moll Quartett (und a iſt Dominante von d) e gegen c im C Moll Pianofort-Konzert, gegeben ſei. Weitere Beiſpiele ſind: die Es Dur Sonate für Pianoforte und Violine op. 12 — Adagio C Dur (c untere Terz von es) die Es Dur Sonate op. 7 — Adagio C Dur, Es Dur Pianofort-Konzert — Largo H Dur (h enharmoniſch ces, untere Terz von es) G Dur-Trio op. 1 Largo E Dur (e untere Terz von g) C Dur-Sonate op. 2 Adagio E Dur (e obere Terz von c) G Dur-Trio op. 9 Adagio E Dur (e untere Terz von g) C Dur Pianofort-Konzert op. 15 Adagio As Dur (as untere Terz von c) Tripel-Konzert in C Dur für Pianoforte, Violine und Violoncello mit Orcheſter op 56 Largo As Dur, D Dur-Quartett op. 18 Andante B Dur (b untere Terz von d) G Dur-Sonate für Pianoforte und Violine op. 31 Tempo di **Menuetto ma molto moderato** Es Dur (es untere Terz von g) Es Dur-Trio op. 70 Allegretto C Dur (es obere Terz von c) G Dur-Sonate für Pianoforte und Violine op. 96 Adagio Es Dur, B Dur-Trio op. 97 Andante D Dur (d obere Terz von b) Sonate in A Dur op. 101 2. Satz F Dur (f untere Terz von a) Sonate in B Dur op. 106 Adagio Fis Moll (fis enharmoniſch ges, untere Terz von b). Es iſt immer die Terz, *obere* oder *untere*, *kleine* oder *große*. Eine Erſcheinung, wie ſie als ein in Beethoven durchgehendes Geſetz, das für ihn einen organiſchen Zuſammenhang hatte, eine Entdeckung Séroffs ausmacht, der dieſelbe in einer Monographie über die letzten Beethovenſchen Quartette näher ausſprechen wird.

Mit der Terzmodulation ſtatt der Dominantenmodulation in Expoſition von Gegenmotiven, hat es eine andere Bewandniß als mit dem Verhältniß der Tonalität eines *Satzes* zu der Tonalität eines nächſt folgenden. Gewiß darf man ſich aber die Verwandtſchaft der Terz mit dem Grundton der Tonika, zum wenigſten der *oberen* Terz, für beide Verhältniſſe, als in der ſchwingenden Saite *gegeben* denken. Daß Beethoven daſſelbe Geſetz in *beiden* Verhältniſſen erkannt, geht daraus hervor, daß er überhaupt mit einer gewiſſen Vorliebe nach der Terz (vom Grundton ſeiner Haupttonart) modulirt. Der 2. Theil des 1. Satzes der Sonate für Pianoforte und Violoncello op. 5 in F Dur, hebt in A Dur an (a obere Terze von f); von G Dur geht Beethoven gern nach E Dur, Rondo in G Dur op. 129 (im Manuſkript aus dem

Nachlaſſe unter dem Titel: Die Wuth über den verlorenen Groſchen, ausgetobt in einer Caprice), Rondo in G Dur op. 51. In der Fantaſie für Pianoforte, Orcheſter und Chor op. 80, welche in C ſteht (C Moll, C Dur), iſt das **Adagio ma non troppo** 6/8 in A Dur, die auf das Adagio folgende **Marcia assai vivace** in F Dur (a untere Terze von c, f untere Terze von a). Man könnte dieſe Beiſpiele vermehren, hier und im voraus nur die Andeutung, daß das Scherzo der Paſtoralſymphonie mit dem 8. Takt, von F Dur nach D Dur modulirt, die Adelaide Des und Ges Dur hervorzieht (40. bis 56. Takt). Das Geſetz geht durch das ganze Haus. Ein Hauptbeiſpiel für die Terzmodulation giebt das Adagio der Sonate op. 106 ab, welches reine Sonatenform in langſamer Bewegung hat. Das Motiv ſteht in Fis Moll, das Gegenmotiv in D Dur, nicht auf der Parallele (a). Es erſcheint ſpäter dennoch in Fis Dur. In der für die 3. Periode maßgebenden Chor-Symphonie verlegt Beethoven im 1. Satz (D Moll) das Gegenmotiv nach B Dur, nicht nach F Dur (b untere Terz von d). Hier liegt der Anfang der neuen Zeit, hier der Bruch mit der alten Muſikwelt. In op. 22 iſt nun von allen dieſen Dingen noch nichts zu ſehen, iſt Alles unter der Scheere der traditionellen Symmetrie gehalten. Von den in Beethoven ausnahmsweiſe erſcheinenden Sonaten, die keine Orcheſterſkizzen ſind, haben wir op. 22 gewählt, um auf die Reformen, denen wir in den Sonaten der 2. und 3. Periode entgegengehen, vorzubereiten. Dem Leſer, welcher der Haydn-Mozartiſchen Symmetrie im Satzbau anhängt, und ihr noch gern in Beethoven begegnet, mag die Sonate op. 22 darum nur noch ſchöner erſcheinen; dem Leſer, der die alten Aecker gern umgepflügt ſieht, mag op. 22 eine für die Beurtheilung der ſpäteren Erſcheinungen geeignete Station abgeben.

Der in der Erfindung hervorragende Satz in op. 22 iſt das Adagio (con molto espressione 9/8 Es Dur 77 Takte).

„Sehnſucht“ bezeichnet das von dem herrlichen Stück ausſtrömende Gefühl, eine Sehnſucht, wie ſie der Menſch nach der unſichtbaren Welt empfindet, die er ahnt: wie ſie die höchſte Sehnſucht ausmacht. Den breiten Verhältniſſen, dem immer wieder aus ſich erwachſenden Ideenreichthum nach, gehört das Adagio ganz in den 2. Styl des Meiſters. Die Sonate ſei uns ſomit in ihrer Totalität die äußerſte Grenze des 1. Styls in den Klavierwerken, für die das Adagio in op. 22 den 2. eröffnet.

Treffend bezeichnet Griepenkerl (das Muſikfeſt, Novelle S. 74) das Adagio mit dem Namen: Die Schwäne. Ein wunderbares Bild aller Sehnſucht auf Erden, ſchreibt er, ſpüren ſie mit ihren langen Hälſen nach den Himmelszeichen unter ihnen, den widerſpiegelnden Wellen, die ſüße Täuſchung glaubend.

Wo das Adagio nach Moll leitet (39. Takt), mag Weber eine Anleihe für die Arie ſeiner Agathe an der Stelle gemacht haben, wo das Laub in den Bäſſen und Bratſchen zu flüſtern beginnt, Pappel und Buche ſäuſeln, die Geliebte, vom Balkon des Forſthauſes, den Geliebten erwartet.

In Marx (Bd. 3, S. 245) lieſt man bei Gelegenheit der Sonatenform langſamer Bewegung folgendes über das Adagio:

Der Hauptſatz ſchließt vollkommen im 9. Takt im Hauptton (Es Dur) ab und erhält dann noch einen Anhang von 4 Takten, ebenfalls mit vollkommenem Abſchluß. An dieſen Anhang wird nun ein Gang von 4 Takten über F Dur in die Dominante geknüpft und hier, alſo in B Dur, der Seitenſatz eingeführt. Dieſer beſchränkt ſich auf ein Sätzchen (Notenbeiſpiel des 18., 19. und halben 20. Takts bis auf **f** in der Oberſtimme), das unmittelbar (mit inneren Veränderungen ohne Einfluß auf die Konſtruktion im Ganzen) wiederholt, mit einem kleinen Anhange (an den vorigen Gang erinnernd) befeſtigt wird und einen eben ſo kleinen Gang und Schlußſatz nach ſich zieht.

Hier haben wir nun einen vollſtändigen erſten Theil (Hauptſatz, Gang mit der normalen Modulation über die zweite Dominante in die Dominante des Haupttons, Seitenſatz, Gang und Schlußſatz) vor uns; allein in den Raum von 30 Takten zuſammengedrängt, ungeachtet der feſten und ſättigenden Ausbildung des Hauptſatzes. Nun bildet ſich aus dem Hauptmotiv des Hauptſatzes ein zweiter Theil. Nach dem Schluſſe des erſten in B ergreift der Baß **g** zunächſt als neuen Grundton zu dem vorherigen **b**; es wird aber dann der Dominantenakkord von C Moll darauf gebaut und hier, alſo in der Parallele des Haupttons, der Hauptſatz eingeführt. Schon im 4. Takt verwandelt er ſich in einen Gang

(Notenbeiſpiel der des 34.—36. Taktes), der von Unterdominante zu Unterdominante nach As Moll ſinkt, dann über Es Moll auf die Dominante B und mit einem Orgelpunkte zum 3. Theil führt; dieſer wird ganz normal dem erſten nachgebildet. Der 2. Theil hat 16, der 3. 31 Takte. So weit Marx.

Die Minuett (Allegretto grazioso B Dur 30 Takte) iſt eine reizende Beethoven'ſche Auffaſſung Haydn'ſcher Freuden, beſonders im 13. und 14. Takte, wo eine Baßfigur ſich bis in das Medium des Klaviers hinaufſchlängelt.

Man hört oft von Humor in Beethoven ſprechen, ohne daß geſagt wird, worin der Humor, einer der komplexeſten Seelenzuſtände, beſteht. Gewöhnlich führen ſolche Leute das Wort im Munde, denen es für Alles ausreichen muß, was ſie in Beethoven nicht verſtehen. Wir ſind ſelbſt in dieſen Fehler verfallen, wenn wir bei dem Streichtrio in C Moll, ohne weitere Begründung, von Humor ſprachen (S. 91, Nr. 3). In dem Rondo des 1. Klavierkonzerts liegt der Humor in der Natur des Motivs. In der Minuett op. 22 kann man von Humor ſprechen und vorſichtiger zu Werke gehen. Die Minuett iſt eine in dem höheren Organismus der Kammermuſik und Symphonie ſich überlebende Ruine hiſtoriſcher Tanzmuſik. Die Form ſtellt ſich die Aufgabe, Tanzrhythmen in mundo majori in beſſerer Geſellſchaft zu verwerthen. Die Minuett hat ſomit nicht vom Tanzboden hinauszutreten in die Nacht, welche bereits das Haus umfing, in dem ſie aufgeſpielt wird, ſie hat nicht den leichten Schuh in das Dunkel zu wagen, in dem der Herbſtwind die entlaubten Bäume ſchüttelt. Dies geſchieht aber gerade in op. 22. Die ſchaurig diſſonirende Sechzehntheilgruppe zu Anfang des 2. Theils der Minuett, das die Antwort wirbelnde 2. Tremolo (4. und 5. Takt) ſind Töne der Nacht in Mitte der Tanzfreude und da es hier kein wirklicher Schauer gilt, ſo liegt in dem Kontraſt zwiſchen Diſſonanz in Rembrandt'ſcher Färbung und Konſonanz — der Humor. Ein ſolches Beiſpiel mit Händen zu greifenden Humors, wie er in der Natur der von Beethoven hervorgezogenen Harmonie nachzuweiſen iſt, kommt nur ausnahmsweiſe in Beethoven vor, deſſen Humor gewöhnlich darin beſteht, daß er ihn nicht zeigt und nur auf dem Grunde ſeiner Stimmungen errathen läßt.

Das Trio der Minuett (G Moll 16 Takte) iſt das Schönpfläſterchen der alten Minuettſchule, ein Baßſolo in rollenden Läufen, zu denen die anderen Stimmen vom Pult der Blasinſtrumente einige lange Seufzer hören laſſen. Schon Haydn gab in ſolcher Weiſe dem Violoncell in Minuett-Trios das Wort (32. Quartett). Die 16 Takte Trio ſind eine gute Uebung für die linke Hand. In dem vierhändigen Arrangement, wo man die Paſſage verdoppeln kann, macht ſie ſich auch kräftig genug, in einer Hand wird ſie immer etwas zwirnfadenartig erſcheinen, das Quartett oder gar einen Kontra-Baß vermiſſen laſſen.

Die Minuett gehört zu der wenig zahlreichen aber intereſſanten Familie, deren Oberhaupt die Minuett im Septett bleibt (ſiehe die Minuett im D und A Dur-Quartett op. 18, im D Dur-Trio op. 9, im C Moll-Klaviertrio op. 1, im Es Dur-Streichtrio op. 4, in den Serenaden op. 8, op. 25). Unter den Minuetten in den Soloſonaten iſt die Minuett in op. 22 nur die der Es Dur-Sonate op. 31 an die Seite zu ſtellen. Die Minuett der F Moll-Sonate op. 2 iſt dieſem Styl gegenüber unreif, noch unreifer der Embryo der Septett-Minuett in der G Dur-Sonatine op. 49. Die Minuett in der D Dur-Sonate op. 10 ſtreift in den Ausführungen des 2. Theils an den Scherzoſtyl Beethoven's. In den Doppelſonaten kommt nur eine Minuett vor und dieſe iſt ein Interim der langſamen Bewegung (Andante) G Dur-Sonate für Pianoforte und Violine, op. 30.

Die Minuett, von der Beethoven ſich in der 2. Periode immer entfernter hält, gehört ganz eigentlich in die erſte. (Bd. 2, S. 24 u. folgende).

Die drei wichtigen Minuettbeiſpiele der 2. Periode (C Dur-Quartett mit der Fuge, 4. und 8. Symphonie) ſind nicht als Minuette zu verſtehen, wie wir ſehen werden.

Das Rondo der Sonate op. 22 iſt eine der ausgeſprochenen Beethoven'ſchen Klavierformen. In Behandlung des Inſtrumentes und Stoffes und ſelbſt im Ausdruck kommt das einſchmeichelnde Stück dem Rondo der Sonate op. 7 nahe. Wie in jener liebreizenden Erſcheinung das Minore in rollenden Figuren ſtörend eingriff, ſo tritt hier ein Satz auf (72. Takt), dem man wenig Geſchmack abgewinnen kann. Das Privilegium des Klaviers, den Ton leichter als andere

Inſtrumente hervorzubringen und folglich damit freigebig ſein zu können, ſcheint hier in etwas gemißbraucht zu ſein (vom 72., vom 95. Takt an). Die Bewegung in 32 Theilen auf einer monotonen Fortſchreitung im Baß (32. bis 39. Takt) iſt ohne Intereſſe und mit dem 145. Takt kommt die Stelle noch einmal in der Tonika. Beethoven hatte es auf ein rechtes Klavierſtück abgeſehen, ohne weiter gehende Intentionen. Der Ausgang des Rondos (vom 13. Takt vor Schluß) iſt dem Ausgang des Rondos in op. 7 genähert, wie denn der Umfang beider Sätze ziemlich derſelbe iſt (Rondo op. 22 — 299, Rondo op. 7 — 285 Takte). Vielleicht vermied Beethoven in op. 22 die reizende enharmoniſche Einkleidung des Motivs im Rondo op. 7, um die Aehnlichkeit nicht zu groß zu machen.

⁂

Op. 23. Sonate für Pianoforte und Violine, A Moll, dem Grafen Moritz Fries gewidmet. Haslinger (Wien) bis jetzt 8 Auflagen.

Für 2 Violinen, Alt und Violoncell von Heinzius, für Violine, Alt und Violoncell von Brand, von Uber, vierhändig von Czerny (Cranz), zweihändig allein von Winkler.

Ries S. 92. Eines Abends ſollte ich beim Grafen Browne eine Sonate von Beethoven (op. 23) ſpielen, die man nicht oft hört. Da Beethoven zugegen war und ich dieſe Sonate nie mit ihm geübt hatte, ſo erklärte ich mich bereit, jede andere, nicht aber dieſe, vorzutragen. Man wendete ſich an Beethoven, der endlich ſagte: Nun, Sie werden ſie wohl ſo ſchlecht nicht ſpielen, daß ich ſie nicht anhören dürfte. So mußte ich. Beethoven wendete, wie gewöhnlich, mir um. Bei einem Sprunge in der linken Hand, wo eine Note recht herausgehoben werden ſollte, kam ich völlig daneben und Beethoven tupfte mit einem Finger mir an den Kopf, was die Fürſtin L., (Lichnowski ?) die mir gegenüber auf das Klavier gelehnt ſaß, lächelnd bemerkte. Nach beendigtem Spiele ſagte Beethoven: Recht brav, Sie brauchen die Sonate nicht erſt bei mir zu lernen. Der Finger ſollte Ihnen nur meine Aufmerkſamkeit beweiſen.

A. M. Z. 1802 S. 569. Der originelle, feurige, kühne Geiſt Beethovens wird ſich immer mehr klar, fängt immer mehr an alles Uebermaaß zu verſchmähen, tritt immer wohlgefälliger hervor. Strengere Ordnung, Klarheit und ſich ſelbſt gleich und treu bleibende Ausführung.

Der 1. Satz (Preſto $^{6}/_{8}$) in 2 kurzen Theilen mit Repriſen und einem Anhange, hat Sonatinenform. Wenn man die Sonate als Sonatine faßt, ſo ſprüht der 1. Satz von einem Feuer und einer Meiſterſchaft in der Behandlung, wie ſie keine Sonatine in der ganzen muſikaliſchen Literatur aufweiſt. Bemerkenswerth in idylliſcher Erfindung und contrapunktiſcher Durchführung, iſt der 2. Satz (**Andante scherzoso piu allegretto** $^{2}/_{4}$ A Dur) ein inſtrumentales Frühlingslied. Der mit dem 33. Takt auftretende imitatoriſche Styl erinnert daran, mit welchem Geſchmack ſich Beethoven der ſtrengeren Form im Allegretto der A Dur-Symphonie in ſeiner Vittoria-Muſik bedient. Die kleine **Andante scherzoso** iſt reizend kontrapunktirt, das Finale (**Allegro molto** $^{4}/_{4}$) nicht ohne Prätenſion auf einen Schlußſatz im großen Styl. Man wird unwillkührlich daran erinnert (9. und folgende Takte), daß der 1. Satz der Doppelſonate op. 47 für dieſelben Inſtrumente, in derſelben Tonart, ähnliche Begleitungsfiguren in der Pianofortſtimme zeigt, die langſame, die Preſtobewegung in op. 47 unterbrechende Bewegung (Adagio von 2, in op. 23, von 5 Takten) auch im Finale von op. 23 nicht fehlt (49. Takt), die Ausführungen nur magerer ſind. Man begegnet im Finale von op. 23 zuerſt der für Beethoven charakteriſtiſchen Begleitungsfigur von b (zu 2 Triolengruppen) im $^{4}/_{4}$ Takt geſchriebenen Vierteln (vergleiche die Fidelio-Ouverture in E Dur, das Finale in D Dur Klaviertrio op. 70, den 1. Satz in der Soloſonate op. 106).

* * *

Sonate für Pianoforte und Violine, F Dur, dem Grafen ~~Ferdinand~~ Fries gewidmet, Haslinger (Wien) 9 Auflagen. Op. 24.

Für 2 Violinen, Alt und Violoncello von Heinzius, vierhändig von Czerny (Cranz) von Halm, zweihändig für Pianoforte, allein von Winkler, das Adagio mit Worten (Eleonore) für eine Singſtimme mit Pianoforte in den von Breitkopf herausgegebenen ein- und mehrſtimmigen Geſängen Nr. 1.

Der Katalog von Whiſtling bezeichnet mit op. 24 das Lied: Wachtelſchlag (Nr. 24, 2. Abtheilung unſeres Katalogs).

Die A. M. Z. beurtheilt op. 24 zuſammen mit op. 23 in den bei op. 23 angeführten Worten. Beide Werke dürften ſomit ziemlich derſelben Zeit angehören, wofür noch ſpricht, daß jede Sonate einem der Gebrüder Grafen Fries gewidmet iſt. Der Styl iſt in op. 23 emanzipirter als in op. 24.

Op. 24 iſt auch unter dem Namen „Die Frühlingsſonate“ bekannt, eine Benennung die der Gehalt nicht rechtfertigt, man müßte denn im Motiv des 1. Satzes und des Scherzos etwas von Frühlingsleben finden wollen. Von den bisherigen Sonaten für Pianoforte und Violine (op. 12) kann man op. 24 den Vorzug geben. Mit Ausnahme des kleinen aber ſchon äußerſt charakteriſirten Scherzos, lehnt ſich der Styl des Werks an die Hauptſonaten Mozart's für Pianoforte und Violine. Man denke an die Sonate in A Dur $^{6}/_{8}$, in F, in D Dur mit den Variationen (15. bis 18. Heft der Haslinger'ſchen Ausgabe der Klavierwerke Mozart's).

Es giebt tüchtige Spieler, ſogar Virtuoſen auf beiden Inſtrumenten, welche op. 24 den Doppelſonaten in op. 30 vorziehen. Ein äußerſt ungerechtes Vorurtheil gegen die freieren Beethoven'ſchen Formen, welche die Sonaten in op. 30 für das Inſtrumentalduett eröffnen.

Das in breiten Fluthen den Geſang in der Violine begleitende Adagio in op. 24 (molto espressivo B Dur $^{3}/_{4}$ 72 Takte) iſt ſchön in der Erfindung, aber nicht dem Adagio in C Dur der Es Dur-Sonate op. 12 an die Seite zu ſtellen. Weit über die Erfindung in jenen Salieri-Sonaten op. 12 ſtellt ſich aber das Scherzo. Das neckiſche Ding von 43

Takten mit Trio ſcheint ſich ganz verduzt unter den Mozartformen umzuſehen und eilt denſelben auf der Beethoven'ſchen Scherzoſtraße luſtig voraus. Das Rondo ($^4/_4$ alla breve) iſt glänzend für die Violine, aber zu lang (245 Takte) trotz des einſchmeichelnden Motivs, das ein Paar Male ſehr unerwartet wiederkehrt. Von den 10 Beethoven'ſchen Sonaten für Pianoforte und Violine iſt dieſe die am häufigſten geſpielte. Bemerken wir noch, daß von 10 Sonaten für Pianoforte und Violine, nur in dreien Scherzos vorkommen, (op. 24, op. 96, op. 30 Nr. 2). Beethoven ſcheint das Scherzo über die Duettform geſtellt zu haben, welche vor Allem da iſt, um zwei Inſtrumente geltend zu machen. Dies, und die bei op. 12 angeführten Anſichten Beethoven's über das Duett, laſſen uns dieſen Meiſter noch ſo eintheilen:

in den Symphonie-, Quartett- und Sonaten-Beethoven
oder den reinen
in den Trio-, Duo-, Lied- und Opern-Beethoven
oder den angewandten.

Zwiſchen beiden liegt der Ouverturen-Beethoven als Uebergang vom reinen zum angewandten Inſtrumentalelement.

Wie ſehr ein conzertantes Virtuoſenelement (op. 12, 23, 24 und op. 47, op. 1 und op. 97) den Inſtrumentalduetten, ohne beſonders darauf gerichtete Abſicht des Meiſters, anklebt, weil das Conzertante im Begriff des Duetts liegt, ergiebt ſich ſchon daraus, daß die dilettantiſche Ausführung eines Duetts, eines Trios (die darum noch gar nicht ſchlecht zu ſein braucht) keine Befriedigung irgend einer Art gewährt, dieſelbe dilettantiſche Ausführung einer Soloſonate, aber nie einer gewiſſen Befriedigung entbehrt, weil hier die Idee, das rein Muſikaliſche, für ſich wirkt und die mangelhafte Ausführung vergeſſen läßt.

Unbewußt hat die vor Allem am Klavier zu treffende Unterſcheidung, zwiſchen dem reinen und angewandten Beethoven, gewiß auch Dir, lieber Leſer, und ſelbſt von Jugend auf vorgeſchwebt, aber erſt wenn man anfängt ſich Rechenſchaft über die Erſcheinungen in der Kunſt zu geben, treten die Bilder aus dem Nebel der Eindrücke.

An Aehnliches ſcheint d'Ortigues gedacht zu haben, wenn er bei Gelegenheit einer Revue des Pariſer Conzertrepertoirs ſagt: „Pourrions nous oublier les sonates de Beethoven, les sonates dans lesquelles, ainsi que dans le quatuor, son génie s'est révélé le plus intimement? Quel monde encore que le monde de la sonate de Beethoven! monde approchant du monde de la symphonie; ou plutôt c'est la symphonie moins le rayonnement, moins les couleurs de la nature, car la sonate n'a pas les mille voix et les mille timbres de l'orchestre. Mais quel jet! quel dessin! quelles lignes arrêtées et quels souples contours! quelles mélodies enflammées jaillissent dans l'espace en y traçant leur sillon! quelles harmonies formidables roulant des blocs de granit! quels accents profonds! quelles ombres épaisses et quelles clartés éllouissantes! Et par dessus tout cela une penseé élevée et sereine, une majesteuse unité, un ordre qui tout domine et tout enchaine. (Journal des Débats 9. Mai 1856.)

* * *

Serenade für Flöte, Violine und Bratſche, D Dur, erſchien Op 25.
im Jahre 1802. Witzendorf (Wien) 3 Auflagen. Partitur (Heckel in Mannheim), für Guitarre (!) Violine und Bratſche, für Pianoforte und Flöte oder Violine, ein von Beethoven durchgeſehenes (ſiehe das Titelblatt in der Originalausgabe von Peters in Leipzig) nicht verfaßtes Arrangement (wie der thematiſche Katalog von Breitkopf ſagt) mit der **Opus-Zahl** 41. Vierhändig von Czerny (Cranz) von J. Moſcheles mit italieniſchem Titel: **Serenata aggiustata per P. a 4 mani, Lipsia presso Klemm.**

Auf dieſe 2. und letzte Serenade von Beethoven paßt was über die erſte (op. 8) geſagt worden. Die **Andante con Variazioni** in G Dur $^{3}/_{4}$ iſt in Behandlung der Form wie in Erfindung des Themas, den beſten Haydn'ſchen und Mozart'ſchen Sachen dieſer Art, an die Seite zu ſtellen. Wie das Septett erſchien die Serenade in zwei Lieferungen, deren 2. mit den Variationen anfängt, das iſt aber auch die einzige Aehnlichkeit. Kompoſitionen dieſer Art in vielen Sätzen (op. 25 zählt deren ſieben) waren im Geſchmack einer Zeit, welche man das Pfahlbürgerthum der alten Muſikwelt nennen könnte. Für Beethoven wurde dieſe Form (die Kaſſation ſiehe op. 29) die Gelegenheit eines unerreichten Meiſterwerks des Septetts, dem ſeine Serenaden (op. 8 op. 25) aus der

Ferne präludiren. Im Septett erſetzt eins der charakteriſirteſten Scherzos der 1. Periode, die in der Kaſſation hergebrachte 2. Minuett. Ein Scherzo ſcheint auch in op. 25 durch das Allegro scherzando e vivace $^{3}/_{4}$ angebahnt zu werden, das auf das Tempo ordinario d'un Minuetto (1. Satz) folgt. Es bleibt aber bei der Abſicht.

Ein Gaſſenhauer in Mozart'ſcher Weiſe, iſt der Schlußſatz (Allegro vivace $^{2}/_{4}$ D Dur), nicht viel beſſer der 2. Satz (Allegro molto $^{3}/_{8}$ D Moll). Das dem Schlußſatz (Finale kann man kaum ſagen) voraufgehende Adagio ($^{3}/_{4}$ D Dur) holt nur ſo eben aus. Unwahrſcheinlich in Beethoven iſt vollends die Entrata (D Dur $^{4}/_{4}$). Solche Gemeinplätze in Beethoven ſind ſo ſelten, daß ſie nicht in Betracht kommen und auf ſeine Kinderjahre zurückzuführen ſind, auf ſeine Verſuche zwiſchen 1780, da er 10 Jahre alt war und und 1790, wo er 20 Jahre zählte, was für Beethoven, der ſich langſam entwickelte, nicht ſo viel war wie für Mozart. Die Serenade op. 8 erſchien im Jahre 1798, die ihr im Styl gleichkommende Serenade op. 25 zu gleicher Zeit oder bald darauf, beide waren aber gewiß 8 und mehr Jahre früher komponirt worden, darf man anders vom Beethoven-Standpunkte, dieſen Ausdruck in Berückſichtigung der in beiden Werkchen gleich tüchtigen Variazionenſätze brauchen.

* * *

Op 26. Große Sonate für Pianoforte, As Dur, dem Fürſten Lichnowski gewidmet, erſchien im Jahre 1802 bei Witzendorf (Wien) bis jetzt 18 Auflagen.

Für Pianoforte vierhändig bei Cranz (Collection de compositions célèbres arrangées à 4 m. musique de Beethoven cahier 6) für 2 Violinen von Hartmann.

Das Thema zu den Variationen, mit unterlegten Worten für Geſang, von Silcher (Melodien aus Beethovens Sonaten. Stuttgart bei Zumſteeg, 3. Heft) von Griepenkerl (Braunſchweig bei Leibrock). Daſſelbe Thema für Streichquartett, für 2 Guitarren von Carulli.

Der Trauermarſch für Orcheſter, vierhändig für Pianoforte von Chotek, von J. P. Schmidt, zweihändig und getrennt von der Sonate in 16 Ausgaben, in A Moll tranſponirt, für die Guitarre von Volker.

Siehe Nr. 26 2. Abtheilung des Katalogs.

Wegeler S. 48. Beethoven wünſchte einen Text zu dem Thema der Variationen zu haben, womit die große dem Fürſten Lichnowsky dedizirte Sonate op. 26 anfängt, den ich ihm jedoch, da er mir ſelbſt nicht genügte, ſo wenig wie einen andern, je übermachte.

Ries, S. 80. Der Trauermarſch in As Moll, in der dem Fürſten Lichnowski gewidmeten Sonate op. 26, entſtand aus den großen Lobſprüchen, womit der Trauermarſch Paers, in deſſen Oper Achilles von den Freunden Beethovens aufgenommen wurde.

A. M. Z. 1802, S. 651. Die Sonate möchte doch wohl ſtellenweiſe allzu künſtlich gearbeitet ſein. Das ſoll aber keineswegeſ von dem wahrhaft großen, düſtern und prachtvollen Harmonieſtück geſagt ſein (marcia) denn h gehört alles Schwierige und Kunſtreiche zum Ausdruck und folglich zur Hauptſache.

Mit op. 26 begegnen wir zwei aufeinander folgenden Sonaten, welche zwei große ſelbſtſtändige Dichtungen ausmachen (op. 27 Nr. 2). Sie erſchienen 1802 und wurden in demſelben Jahre, in derſelben Richtung emanzipirter Gedanken und Formfreiheit geſchrieben, weshalb dieſe Werke ein beſonders wichtiges Material für die Beurtheilung Beethoven'ſchen Geiſtes abgeben und in einer gewiſſen Wechſelwirkung zu einander ſtehen. Beide Sonaten eröffnen einen unerſchöpflichen Reichthum in der muſikaliſchen Erfindung, in Ideen der Behandlung des Klaviers, in ihrem Styl. Beethoven bezeichnet op. 26 als große Sonate. Dieſe Benennung, die wir zunächſt durch den entfalteten größeren Klavierapparat gerechtfertigt fanden (ſiehe op. 22) kann die Sonate ſchon deshalb nicht in Anſpruch nehmen, weil ſie mit Variationen anfängt und damit eine kleinere Form in den Vordergrund ſtellt. Das in ſich höchſt bedeutſame Werk erinnert damit an Mozarts A Dur-Sonate, deren erſter Satz aus Variationen $^6/_8$ beſteht.

So viel höher die Variationen Beethovens in der Erfindung des Themas, in der Veredlung der Form und der Behandlung des Klaviers ſtehen, die Variation, als ſolche, kann keinen erſten Platz in der muſikaliſchen Erfindung beanſpruchen.

Was die Sonate op. 26 zu einer ewigen, wo nicht zu einer großen, vom Standpunkte des Klavierſpielers, macht, iſt das Scherzo, der weltberühmte Trauermarſch und das ganz aus der Art der Schlußſätze geſchlagene Allegro. Mit dieſen unvergänglichen Erfindungen war für das Klavier ein höherer Organismus eröffnet, deſſen Entwicklungen wir folgen werden.

Unſere Eintheilung der Symphonien bei op. 21, findet noch Anwendung auf die Soloſonaten, in Eintheilung derſelben:

1) in traditionelle, Haydn-Mozartiſchen Geiſtes. Es ſind dies die erſten 11, in denen ſporadiſch einzelne, vom Geiſt der 2. Periode durchhauchte Sätze auftreten.

2) in urfreie, bei einer an ſich unendlich gegebenen Weiterbewegung von Form und Gehalt nach Nothwendigkeiten des Geiſtes.

Dieſe Erſcheinungen reichen von der Sonate op. 26 bis an die Sonate op. 101, eine neue Aera des Klaviers und der muſikaliſchen Erfindung in 10 Soloſonaten (op. 26, 27 Nr. 2, 28, 31 Nr. 1—3, 53, 57, 81, 90). Von ſechs anderen in dieſer Periode vorkommenden Sonaten werden wir zeigen, wie ſie theils in der 1. Periode geſchrieben wurden, in der 2. erſchienen, theils aus inneren Gründen nicht zu den ſo eben bezeichneten Phantaſus-Sonaten gehören.

3) in die Sonaten höchſter Inſtrumentalſpekulation der letzten Periode.

Zu beachten iſt, was wir auf Bezug einer Eintheilung der Soloſonaten ſagten.*)

---

*) Il serait difficile d'indiquer la Sonate qui fût précisement la premiere de la seconde manière. Il n'y a pas de Sonate qui, dans son ensemble, soit aussi franchement la 1e de la 2e manière, comme la symphonie héroique est la premiere symphonie dans les

Bei der Sonate op. 26 drängt ſich vor Allem der Gedanke auf, daß ſie die einzige iſt, welche mit Variationen anfängt, giebt es gleich zwei Sonaten von Beethoven, welche mit Variationen endigen (op. 109, 111). In der oben genannten Variationenſonate von Mozart folgt als 2. Satz eine Minuett, dann ein in acht kleine Theile zerſchnittenes Schlußſätzchen (alla turca $^2/_8$) das inſtrumentirt, eine naiv fröhliche Gartenmuſik abgäbe. In op. 26 folgt auf die Variationen, eine würzige Scherzopoeſie, ein genialer, äußerſt eigenthümlich dem Geiſt des Inſtruments angepaßter Schlußſatz, in der Mitte der Sonate ein auf den Taſten des Klaviers erbautes Mauſoleum in dem Trauermarſch auf den Tod eines Helden (marcia sulla morte d'un eroe), eine Ideenwelt, an die weder die Variationenform noch die Mozart'ſchen Sonaten reichen.

Die Erfindung des Themas giebt bei Variationen den Ausſchlag. Die muſikaliſche Literatur hat kaum ein ſchöneres aufzuweiſen, als das eben ſo unvergleichlich ſchön veränderte,

---

données de la 2e. manière, comme le sont les 3 Quatuors op. 59 comparativement aux six premiers. Beethoven écrivit plus de Sonates que de symphonies et de quatuors. Il en résulte que les premières traces de sa 2e manière sont plus fréquentes dans les Sonates, qui peuvent être envisagées comme l'itinéraire suivi par Beethoven dans les limites de l'art, afin de lui en donner de nouvelles. On voit que l'interêt qu'elles inspirent, s'étend dès-lors à titre de manifestation de la pensée musicale, à tous les musiciens et non point aux seuls pianistes auxquels Beethoven pensa très peu, si toutefois il y pensa.

ernſt und lieblich zugleich, wie ein Herbſttag anſprechende Thema in op. 26.

Rochlitz haben die Variationen zu einer Novelle veranlaßt, die nicht ohne bleibenden Werth iſt. Als einer der erſten Verſuche interpretativer Behandlung von Inſtrumentaltexten, gehört die Arbeit in die Beethoven-Literatur und findet hier im Auszuge Platz.

Commentatiuncula in usum Delphini.

(Für Freunde der Tonkunſt B. 2, S. 398.)

Ich begann, ich fuhr fort, ich endigte — Himmel, mit welchem Genuß! Ich fing von vorn wieder an, ich beſchloß die Variationen: o Leſer, Du ſtandſt vor mir; Alles, Alles ſtand vor mir, vollſtändig, deutlich, unverkennbar! — Ich ſelbſt nämlich ſtand vor mir, in den entſcheidendſten Momenten meines Lebens, abgeſchildert wie aus dem Spiegel, in dieſem Thema mit Variationen, die letzte mit einer kurzen, in's Freie führenden Coda, an welcher ich jetzt im Leben ſtehe, und die, wie dieſe muſikaliſche, eben ſo gewiß nur noch kurz ſein, als mich in's Freie führen wird. Nun verſteht ſich's zwar von ſelbſt, daß Herr Ludwig van Beethoven in Wien, als er dieſe Variationen geſchrieben, nicht an mich Hinterpommerinken und mein bischen Leben gedacht hat: aber das iſt ja eben der lebendige Springpunkt der ganzen Sache, daß Jeder, der nur beim Vortrag ausdrucksvoller Inſtrumentalmuſik an irgend etwas denken will, gerade an das denken kann, was ihm zunächſt am Herzen liegt, inwiefern es nämlich für die Empfindung denſelden Ausſchlag giebt, wie die Muſik. Und ſo faſſe ich mir ein Herz.

Thema: Das Gegebene, die Grundlage, mehr ernſt, als munter, doch ſanft, freundlich und gefällig; dabei gar nicht ohne Kraft und vielverſprechend, in aller Beſcheidenheit. Sieh, Bernhard, ſagte ich zu mir, gerade ſo war Dein Gegebenes, die Grundlage von Gott dem Herrn. Wie traurig es Dich auch mache, nimm es noch einmal zuſammen: ein Junge, mehr ernſt, als munter, doch ſanft, freundlich und gefällig; dabei gar nicht ohne Kraft und vielverſprechend, in aller Beſcheidenheit! Ja, ja, ſo hatte Dich Dein Schöpfer ausgerüſtet. Nun frage, einmal, Bernhard: was iſt denn daraus geworden? Erinnerung, Gewiſſen, und Beethovens Variationen antworten klärlich.

Variatio I. Das Thema iſt wohl da, aber aufgelöſt in Figuren, die immerfort wechſeln, mit abgeſpannter Tiefe und aufgereizter Höhe. Ich war in's Jünglingsalter getreten, war auf's Gymnaſium geſchickt. Eingepfercht war ich mit einer Anzahl jungen Volks. Das Thema blieb zwar aber aufgelöſt in Figuren. Die gute Grundlage war zerſtückt, zerſtreut, nach oben und unten geriſſen. Die innere Uebereinſtimmung und Einigkeit mit mir ſelbſt war dahin, und ſomit der innere Friede ꝛc.

Variatio II. Siehe da: das Thema wieder! und ſtolz und prächtig im Baß! Alles Andere, wiewohl in weicher Fülle, doch nur in kurzen, abgeſtoßenen Noten. Ich war ein gereifter Jüngling geworden; ich fing einen neuen und von jenem gänzlich verſchiedenen Abſchnitt meines Lebens an: ich bezog die Univerſität. Ich raffte mich zuſammen, ich fühlte, wie ich abgekommen vom guten Grundthema, wie dies wieder zu ergreifen ſei, aber mit mehr Energie und Selbſtſtändigkeit. Die mir neue Freiheit erhob und kräftigte mich: aber ein ungeheurer Dünkel, Hochmuth und Trotz bemächtigte ſich meiner. Meine Lehrer waren mir nur Pedanten, meine Bücher kaum einige alte Claſſiker und den Sheakspeare ausgenommen, einſeitig, mangelhaft. Ich fühlte mich im geheim weiſer, ſtärker, edler, höher, als Alles, was mich umgab; brütete über der Tiefe meines innerſten Weſens, führte aber meine Melodie im ſtarren Baſſe immer derb fort, indeß ich alles Andere in ſeiner Fülle und Schönheit, nur, gerade wie in der Variation, an mich heranſpielen ließ, es mehr von mir abſtoßend, als mich mit ihm vereinigend. Mächtig ergriff mich aber von Zeit zu Zeit das Bedürfniß zu lieben und geliebt zu werden: doch Fernes war nicht für mich, für Nahes glaubte ich nicht zu ſein; da zerſchmolz ich denn heute in Sehnſucht nach einem himmliſchen Phantom und unverſehens morgen opferte ich irgend einer ſehr irdiſchen Göttin. Hör' auf, Bernhard, Du hätteſt mit Leib und Seele zu Grunde gehen müſſen, wenn ſich nicht ein höheres Erbarmen darein gemiſcht hätte, worauf ganz unverkennbar anſpielt:

Variatio III. Schwer und ſchwermüthig, trübe und trübſinnig, gleichſam darniedergebeugt und nur mühſam, bewegt ſich dieſe Variation fort; ſeufzet dazwiſchen auch in einzelnen Akkorden durchſchneidender Harmonie, verhallet am Ende dumpf unter der Laſt von Erniedrigungszeichen. As Moll, jeder Ton ſolch' ein Zeichen und bei mäßigem Ausgreifen mancher wohl gar zwei. So ich, durch die Zuchtruthe meines himmliſchen Führers. (Erzählung vom Tode beider Aeltern.) Ich empfand, ich ſei arm. Das erſte B und Erniedrigungszeichen, ich bekam eine ſchlechte Cenſur, meine Comilitonen, über die ich mich erhoben, gönnten mir herzlich mein Geſchick. Das biß tiefer ein, als Armuth und ſelbſt Hunger. Das 2. B: (Die weitern Erniedrigungszeichen findet Bernhard in der ſchlechten Aufnahme ſeines erſten Buches unter dem Titel: Vom Recht und den Rechten, ſeines erſten Trauerſpiels: Wilhelm der Eroberer, 4. Erniedrigungszeichen. Er wendet ſich an einen reichen Onkel. Abſchlägige Antwort, 5. B! Er bittet den Oberbürgermeiſter, deſſen Neugeborenen er in einem Gelegenheitsgedicht beſungen, um eine kleine unbeſetzte Stelle, die er nicht erhält, das ſiebente erniedrigende B! —)

Variatio IV. Man ſieht, ſie iſt wieder in Dur und beſtehet durchgehend aus einer kurzen, ſanften und zwiſchen Tiefe und Höhe immer wechſelnden, ſchwermüthig gezogenen Figur. Mein Zuſtand, volle drei Wochen. Das alte Grundthema ſchien verloren, eine dunkle Schwermuth umfing mich. Der harte, ausgedörrte Boden war vom Eiſen zerpflügt und durchgraben; nun bedurfte er eines befruchtenden, warmen Regens. Ich ging zum Hauptpaſtor und kam erſt nach dritthalb Stunden von ihm — wie? Das würde ich dem Leſer kaum leiſe andeuten können. Zum Glück ſteht's, für Aufmerkſame nämlich und Empfängliche in:

Variatio V. Man ſehe ſie nur an. Sie hat nicht etwa einen trüben, ſchwermüthigen, vielmehr einen getroſten, rührigen Charakter. Man bekommt alle Hände voll zu thun, und was man zu thun bekommt, hängt innig zuſammen; es macht ein engbegrenztes, feſtgeſchloſſenes, aber in ſeiner Begränzung ſattſam bewegtes Ganze. Nach kurzem, anregendem Vorſpiel wird das Grundthema Note für Note wieder über alles inzwiſchen Vorgegangene herübergelangt, wird gar anmuthig und nachdrücklich in die Mitte (in den Alt) genommen, kommt aber jetzt ganz anders heraus, indem nun die andern Stimmen ſich zugleich, drüber und drunter, mit reichem Spiel und vollem Klang vernehmen laſſen, auch eben durch dieſe Stellung das klare Denken mehr in Anſpruch genommen wird. Ich beſchreibe nichts, als was Jeder in der Variation finden kann, gleichfalls wird damit Zug für Zug der Zuſtand beſchrieben, der mit jenem Beſuche für mich anfing, der faſt ein halbes Jahrhundert herrſchend der meinige geweſen iſt, in dem ich noch heute beharre.

Mein ehrwürdiger Alter hatte mir vorgeſchlagen, ſeine zahlreiche Bibliothek in Ordnung zu bringen, wofür er mir Wohnung und Tiſch gab. Ich merkte es wohl: er wollte mir nur kein neues Erniedrigungszeichen durch Unterſtützung ohne Leiſtung vorſetzen. Ich wohnte nun im Pfarrhofe. Hier lernte ich eine Familie kennen, wo Jeder zufrieden auf dem ihm angewieſenen Platze ſtand, ruhig und beharrlich das Seinige that, wo Alles von Einem ausging — von Liebe — und zu Einem hinführte — zu Gott, als in deſſen Willen und Dienſt man Jegliches und ſich ſelbſt dazu, zu betrachten gewohnt war. Das erſte Grundthema, ſehe ich nun, war doch mir nicht verloren: Note für Note kam es wieder, und doch, wie anders! Es wurde jetzt (Alles, wie bei Beethoven) in den Kern harmoniſcher Kunſt, in die Mitte, genommen, mit klarem Bewußtſein, mit Wahl und Vorſatz ausgeführt, Alles aber doch ein enggeſchloſſenes Ganze, wodurch alle Kräfte vereinigt wurden, bis ſie endlich ſich allmählig erſchöpfen, der Reſt in der Coda theils nur in reinen Akkorden fort oscilliert, theils in kleinen, ruhigen Anſpielungen auf das Vergangene ſich ergötzt, und endlich Alles in den einfachſten Verhältniſſen ſanft einſchlummert, um, nach umgewendetem Blatte, einen neuen Satz, viel kräftiger und in freiem Styl, wieder anzufangen – —.

Dazu verhelfe der große, allgemeine Helfer Allen, die es mit Ernſt auf rechtem Wege ſuchen, und mir auch, dem hinterpommerſchen Gerichtsſchreiber, Bernhard.

(Die ganze innige Arbeit von Rochlitz hat 129 Druckſeiten.)

Marx ſagt von op. 26 (Bd. 3, S. 86): Die ganze Sonate kann als Muſter einer ſinnvollen, vielſeitigen, wahrhaft dichteriſchen Behandlung des Inſtruments gelten. Das Variationenthema iſt aus tiefer, ſehnſuchtsvoll ſich ſteigernder Empfindung hervorgetreten. Dieſer innere Sinn bethätigt ſich in jeder Variation, oder vielmehr, er ſchafft ſie. Der erſte Auftritt des Themas (es, as) wird, in ſolchem Sinn höher beſeelt, gleich zum Motiv der 1. Variation; die Empfindung beſtimmt, verſtärkt, vermannigfacht ſich mit jedem Schritt mehr, wenn das verlangende Motiv bald immer höher empordringt, bis in die 4. Oktave vom Anfang, bald ſchüchtern und verſchloſſener in die urſprüngliche Region zurückſinkt. In der 2. Variation iſt Alles in Bewegung aufgelöſt, das Thema im Tenor, das Emporſtreben noch mächtiger waltend. Derſelbe Zug, aber in vergrämter Stimmung, beſtimmt den Gang des Minore und es iſt eine Folge davon, daß das Maggiore milder und tröſtend, aber nicht feſtgeſtellt, zwiſchen Höhe und Tiefe, Aufſchwung und Zurückſinken gleichſam ſchwankt. Die letzte Variation giebt das Thema, zwiſchen Diskant und Alt abwechſelnd vertheilt, in bewegter aber doch ſicherer Weiſe und ſchließt mit wohlthuend ſüßer Beſchwichtigung. Der tiefere Sinn des Ganzen und namentlich des Schluſſes würde wohl nur durch einen Hinblick auf die folgenden Sätze zu deuten ſein, den wir uns hier als nicht hergehörig verſagen müſſen.

Marx geht in der Sonate nicht weiter, weil er an derſelben nur die Variation als Kunſtform erläuterte. Sein Hinweis auf die weiteren Sätze zum tieferen Verſtändniß des erſten und des beſeeligenden Anhanges der letzten Variation (vom 15. Takt vor Schluß) ließ uns über den inneren Zuſammenhang der Sätze nachdenken. Wir übergeben dem trefflichen Manne das Reſultat als ein von ihm angeregtes, — in Folgendem.

Der erſte Satz bringt Variationen, d. h. verſchiedene Anſchauungen eines und deſſelben Grundgedankens, weil nur ein

Gedanke die Seele des Dichters beherrſcht, der Gedanke an Julia (ſiehe die Begründung dieſer Anſicht bei der **Sonata quasi fantasia** in Cis Moll op. 27, welche wir ihrem Kern nach, nicht von der Sonate op. 26 trennen).

Der 2. Satz (Scherzo) iſt das kokette Element, das ſich mit tieferem Gefühle (Trio) wohl verträgt, das ſchillernde Moment in der einheitlichen Farbe der Liebe.

In dem düſter brütenden Heldentrauermarſche (eine **marcia funebre quasi fantasia**) kommt der Genius dazu ſich ſelber zu Grabe zu tragen. Unverſtanden im Leben, bleibt ihm der Tod und der dieſem folgende unvergängliche Ruhm, um ſich in den Augen der Geliebten, der Beſten auf Erden, ebenbürtig zu zeigen. Sich legt der Dichter auf die Bahre. Das Trauergepränge des Genius, iſt die **marcia funebre sulla morte d'un eroe**, der Heros, Beethoven. Aber ſo hoch ſein Adler ihn trage, der Menſch erliegt auch im Heros, dem Menſchen. Noch im Leben will er den koſtbaren Preis ſich erringen; — ein kämpfendes Geſpräch mit der Geliebten entzündet der letzte Satz und der Streit endigt ohne geſchlichtet zu ſein, auf dem tiefſten Tone der Seelenſtimmung, auf dem Grundtone (**as**) der durch das Ganze zog, hier verlaſſen ſtirbt, noch einmal aus dem tiefſten Schacht der Bäſſe, leiſe durch das Gebäude der Hoffnungen klingt.

So geben ſich die Sätze in der Sehnſucht nach dem köſtlichen Beſitze, die Hand. Dieſer Einheit in der Grundidee widerſpricht keineswegs die von Ries erzählte äußerliche Veranlaſſung zur Kompoſition des Trauermarſches. Geringfügige

Urſachen, große Folgen. Nur auch die von Beethoven gewählte Form der **marcia**, ſtatt eines Adagio, für ſein Trauerpoem, mochte von Einfluß ſein, daß gerade ein Marſch das muſikaliſche Publikum jener Zeit beſchäftigte.

Hienach iſt die muſikaliſche Legende zu beurtheilen, Beethoven habe den Prinzen Louis Ferdinand von Preußen, bei dem Trauermarſch im Auge gehabt. Der ritterliche Prinz fiel am 10. Oktober 1806, 4 Jahre nach Erſcheinen der Sonate, in dem Gefecht an der Saale, durch die Hand des Wachtmeiſters Guinde, vom 10. Huſarenregiment des dritten franzöſiſchen Armeecorps unter Lannes, weil er ſich franzöſiſcher Uebermacht nicht ergeben wollen (ſiehe die in der Preußiſchen Wehrzeitung von 1854 beurtheilten **souvenirs de Guinde**).

Die Sonate **op.** 26 iſt eine der wenigen, die nicht an den Symphonieſtyl erinnern, in der alle Sätze, trotz der überwiegenden Bedeutung der **marcia**, als eine neue fantaſiereiche Behandlung dieſer Form, ein ebenbürtiges Intereſſe in Anſpruch nehmen. So hat hier noch der Schlußſatz ein beſonderes Intereſſe nach Allem was ihm voraufging und iſt der bedeutendſte aller im $^{2}/_{4}$ Takt geſchriebenen ſämmtlicher 32 Sonaten, ſelbſt **op.** 90 nicht ausgenommen.

Man vergleiche den geringen Gehalt, die Fabrikform der $^{2}/_{4}$ Schlußſätze in den Sonaten **op.** 10. Nr. 2, **op.** 12. Nr. 3, **op.** 27. Nr. 1, **op.** 78.

⁂

Op. 27. Zwei Sonaten (quasi fantasia) für Pianoforte.

Nr. 1, Es Dur, der Fürſtin Johanne Lichtenſtein, geborene Landgräfin Fürſtenberg gewidmet (Sonata quasi fantasia per il Clavicembalo o Pianoforte, dedicata a Sua Altezza la signora principessa Giovanna Lichtenstein nata Langravia Fürstenberg).

Nr. 2 Cis Moll, der Gräfin Julia Guicciardi, gewidmet (Sonata quasi fantasia dedicata alla Damigella Contessa Guilietta Guicciardi). Cappi (Vienna presso Cappi) bis jetzt 18 Ausgaben.

1. Die Dedication.

Die Ausgabe von Cappi iſt in dem thematiſchen Kataloge ſämmtlicher im Druck erſchienenen Werke Beethovens von Breitkopf und Härtel nicht angeführt, eben ſo fehlt in demſelben die beſonders wichtige, allbekannte Dedication der weltberühmten 2. Sonate, an die Gräfin Julia. Bei einem von der erſten muſikaliſchen Offizin in der Welt, der alle Hülfsmittel zu Gebote ſtanden, angefertigten, thematiſch-bibliographiſchen Kataloge der Werke des größten Inſtrumental-Komponiſten, iſt dies ein durch nichts zu erklärendes Verſehen. Der Breitkopfſche Katalog nennt Witzendorf in Wien als den Verleger der Originalausgabe, giebt den Titel deutſch, den italiäniſchen in Klammern mit den Worten (zugenannt: Sonata quasi una fantasia). Es war gerade die Aufgabe einer kritiſch-bibliographiſchen Arbeit feſtzuſtellen, ob die Originalausgabe den italiäniſchen Titel führte (wie ihn Schindler S. 217 dem

Komponiſten zuſchreibt; oder dieſer ſpäter, etwa in der Ausgabe von Cappi, hinzukam. Op 27 galt ſeiner bedeutenderen Hälfte nach, der Gräfin Julia, die eine ſo große Rolle im Liebesleben des Künſtlers ſpielte. Wenn Beethoven eine in die 1. Periode gehörende, verhältnißmäßig ſchwache Arbeit unter derſelben **opus**-Zahl noch der Fürſtin Lichtenſtein dedicirte; ſo hat man hierin das jeder Liebe und um ſo viel mehr einer tiefen Beethovenſchen, innewohnende Bedürfniß des Heimlichthun zu erblicken, das den Künſtler veranlaßte ein **opus** zweien hochgeſtellten Damen zu widmen, damit dem Publikum, nicht ihr, nicht Julien, verborgen bliebe, welche von beiden, er meine. Es lag auch noch eine feine Schmeichelei für die Gräfin darin, daß ihr Name neben dem einer Fürſtin genannt wurde, welcher der Künſtler wohl abſichtlich eine unbedeutende Arbeit weihte, während er der Gräfin ein Meiſterwerk unſchätzbaren Werthes zu Füßen legte. Es iſt dies ganz in der Art Beethovens ſeinen beſondern Weg zu gehen und möglichſt hinter den Kouliſſen zu bleiben.

Julia trug einen italiäniſchen Namen, es iſt ſomit wahrſcheinlich, daß Beethoven einen italiäniſchen Titel, einem franzöſiſchen, wie er damals gebräuchlich war, vorzog. Die Stunde deutſcher Titel hatte in Deutſchland noch nicht geſchlagen. Es iſt ganz in der Art und Weiſe einer künſtleriſchen Liebe, durch die für eine Dedication gewählte Sprache, mehr in dieſe zu legen, als für den großen Haufen in derſelben enthalten ſein kann. Wählte Beethoven die italiäniſche Sprache, ſo lag darin eine Beziehung mehr zu ſeiner Liebe, bei der die deutſche Fürſtin zur höheren Glorie Juliens nur mit unterlief.

2. Arrangements und hiſtoriſche Kritik.

Nr. 1. Es Dur. Die Andante für 2 Violinen, Alt und Violoncello (Simrock) für Geſang auf den Text des **Kyrie eleison.**

A. M. Z. 1802. S. 650. Das Preſto am Ende iſt wie der gewöhnliche, rauſchende Schluß bei in das große gearbeiteten italiäniſchen Opernarien (?).

Nr. 2. Cis Moll. Das Adagio auf den Text des **Kyrie eleison** mit Orcheſter von Vierey, als Kyrie für Geſang und Pianoforte von Otten (Tonkunſt, Sammlung mehrſtimmiger Geſänge, Hamburg bei Böhme) zu einem unglaublichen Unſinn in 30 Takten entſtellt in den **Echos d'Europe** (**Paris chez Challiot et Choudeur**) auf Worte von **Charlemagne** (**Sainte Cécile, harmonie réligieuse**). Für Geſang und Pianoforte mit unterlegten Worten von Griepenkerl (Braunſchweig bei Leibrock). Für 2 Violinen von Hartmann, das Allegretto für 2 Violinen, Alt und Violoncello.

A. M. Z. 1802. S. 650. Aus einem Marmorblock gehauen. Es iſt wohl nicht möglich, daß irgend ein Menſch, dem die Natur nicht die innere Muſik verſagt hat, nicht durch das Adagio ergriffen, allmählig immer höher geleitet, dann durch das **Presto agitato** ſo innig bewegt und ſo hoch gehoben werden ſollte, als er durch freie Klaviermuſik nur zu heben iſt.

3. Neuere Analyſen.

Dingelſtedt (**Journal d'Odessa 1840**). **La Sonate com-**

mence par un adagio, où la mélodie est presque nulle mais où l'harmonie nous inonde en accords si sombres, si mystérieux qu'on ne peut les retrouver que dans le monologue de Faust, quand il médite sur sa vie, passée à la veine recherche de Dieu. Le cri de la nature, en revolte ouverte contre le créateur, est admirablement rendu par la neuvième prolongée à la 16me mesure, neuvième qui se retrouve encore une fois plus déchirante, plus désésperante à la répétition du motif sur la dominante. La basse répond majestueusement à la pensée du philosophe en délire; elle sent, elle souffre avec lui; elle s'abûse avec lui dans le gouffre sans fond de la pensée, sitôt qu'elle n'est plus guidée par la voix de Dieu. L'Adagio finit comme un écho, au loin; sa voix cuisante, réfléchie par les rochers de la vanité humaine, s'éteint, et le penseur goûte un moment d'un repos trompeur. Suit le Scherzo et avec lui encore Faust, mais dans une autre phase de sa vie. Il a passé le Rubicon et d'un pas téméraire franchi la limite que la volenté suprême a bien-voulu nous imposer; ne trouvant pas Dieu sur la terre, il va, dans sa démeure, le demander à l'enfer. Or, sur sa route fatale, il trouve une fleur si suave, si céleste, qu'il s'arrête un moment, rien que pour respirer le parfum énivrant de l'amour véritable et désintéressé. L'insensé! il l'entraine dans sa chûte comme au printems une avalanche du haut des Alpes entraine une fleur des montagnes qui promettait du parfum pour tout l'été. Après avoir ainsi brisé le dernier noeud qui l'attachait à la terre, il s'y cramponne encore par le désir convulsif de faire le bien à l'aide du mal, de combattre l'enfer avec ses propres armes Le Presto nous donne ce combat. Nous y retrouvons les pensées déchirantes de l'adagio, devenues action; nous y retrouvons le courage, la fierté de Faust, mais changés en désespoir, en rage, quand le maître se voit esclave; nous y retrouvons le souvenir de Marguerite, mais changé en remords et suivi d'un rire infernal du sinistre Méphistophélès.

Sonate quasi fantasia. Fragment aus einem neuen Buche A. Oulibiſcheffs. Muſik. Bote 1856 Nr. 1. (Ueberſetzung einer unter den Augen des Verfaſſers gemachten ruſſiſchen Ueberſetzung des franzöſiſchen Originals.)

Es giebt Kunſtwerke, die unter Konſtellationen entſtehen, die dem Genius beſonders günſtig ſind. Werke dieſer Art bedürfen keiner Beurtheilung durch die Kritik um in die Reihe der Muſter zu treten. Ein beſſerer Richter fällt ihr Urtheil, der Richter des allgemeinen Gefühls. Auf ihnen ruht, von ihrer Geburt an, das Siegel der Unſterblichkeit, ſie allein genießen des ſeltenen, herrlichen Vorzuges, Eingeweihten und Ungeweihten zu gefallen, für alle Zeiten zu gefallen, ſo lange immer es Ohren geben wird um zu hören, Herzen um zu lieben und zu leiden.

Der Leſer erräth leicht, daß dieſe Einleitung der Cis Moll und nicht der Sonate quasi fantasia in Es Dur op 27 gilt.

Ich überginge gern die Cis Moll-Sonate mit Stillſchweigen, was hätte ich von ihr zu ſagen, wenn nicht, daß ich, als ich ſie hörte, in Thränen ausbrach, wie ſo viele Andere, wie Hektor Berlioz von ſich in ſeiner muſikaliſchen Reiſe erzählt, als er von Liszt die Sonate ſpielen hörte, woraus folgt, daß dieſelbe überall denſelben Eindruck macht.

Beethoven widmete die Sonate Julietta Guicciardi, die er liebte. Das Denkmal der Liebe, daß er in der Sonate aufführte, wurde auf natürlichem Wege zum Mauſoleum. Für einen Menſchen wie Beethoven konnte die Liebe nur eine jenſeitige Hoffnung ſein, ein Leid, eine Seelentrauer hienieden. Das Adagio drückt dieſe Trauer aus, dieſes troſtloſe Leid der Liebe, einer Liebe, die fern von irdiſchen Intereſſen nur durch ihr Gefühl lebt, wie eine durch nichts genährte Flamme. Aus dem Schooße einer Grabesharmonie (die Arpeggien in Triolen der rechten Hand, während der Baß langſam zu den tiefſten Stufen des Pianoforte herabſinkt) erhebt ſich von Zeit zu Zeit eine melodiſche Phraſe, welche ſo zu ſagen von ſelbſt aus der Folge der Akkorde entſteht und wieder eben ſo in ihnen verſchwindet. So leuchtet einen Augenblick der blaſſe Schimmer des Mondes, um ſich hinter jagenden, finſtern Wolken zu verſtecken, welche ihn mit ihren Wogen verdunkeln. Wie erhaben, wie betrübt zugleich ſind nicht dieſe untereinander wechſelnden Melodienphraſen, welche aus einer Aeolsharfe zu ſäuſeln ſcheinen. Dieſe Phraſen vereinigen ſich erſt zu einer vollſtändigen Melodie, nachdem der Geſang ſein Leid ausgeſprochen und nur allmählig hinſtirbt. Das der poetiſchen Idee zu Grunde liegende Programm, auf das man mit dem geiſtigen Ohr durch dieſe erhabene Trauer hingeführt wird, nimmt die Geſtalt eines Grabdenkmals an. Es iſt als ob man in Mitten einer einſamen Ebene ein koloſſales Grab erblickte, blaß von der Sichel des Mondes erhellt, von dem Genius der Trauer niedergeſchlagen befragt. Melodiſche Seufzer erheben ſich aus dem Grabe, gleichſam die Antworten des ſchmerzenreichen Schattens. Wo er endlich ſchweigt, bleiben in den ſechs letzten Takten nur noch die ununterbrochenen Triolen der Begleitung, das dumpfe Brauſen der tiefen Bäſſe, die Alles bezwingende Stimme des Todes, welche durch das ganze Adagio, von Anfang bis zu Ende geht. Man kann die ganze Sammlung der Beethovenſchen Sonaten durchlaufen, ohne etwas höheres im Ausdruck als dieſes Adagio zu finden, das ſeiner Faktur nach zugleich eins der allereinfachſten iſt. Man iſt zu glauben verſucht, daß der Komponiſt in melancholiſches Brüten verſunken, maſchinenmäßig die Taſten berührte, ohne im Geringſten an das Reſultat ſeiner göttlichen Improviſation zu denken.

Zwiſchen dem Adagio und Preſto agitato der Sonate beſteht eine augenſcheinliche Verwandtſchaft, zugleich aber auch ein eben ſo ſtarker Kontraſt. Die Leidenſchaft hat gewiſſe Phaſen, eine der häufigſten iſt der raſche Uebergang von der Stille zum Sturm. Die Seele, ſcheinbar dem Schickſal ergeben, in Wahrheit nur eingeſchläfert, durch brennende Verzweiflung erweckt, erhebt ſich gegen das Schickſal das ſie ſich mit eiſerner Hand unterthänig machen wollte. Solche Augenblicke mußten in Beethoven öfter als in jedem anderen Menſchen vorkommen. Den Beweis hiefür liefert das Preſto, von dem die Rede iſt. Nach der tödlichen Niedergeſchlagenheit im Adagio iſt das Preſto die energiſchſte Reaction. Es enthält zwei entgegengeſetzte aber in einanderfließende Motive, welche zwei Gefühlen verſchiedenen Charakters entſprechen, Verzweiflung und Ergebung, oder wenn man will, Anſchuldigungen des Schickſals und Klage. Das erſte Motiv, eine heftige, ſtürmiſche Paſſage ſteigt — ich ſage nicht wie ein Strom flammender Lawa — die Lawa hat die Gewohnheit zu fallen nicht zu ſteigen *),

---

*) Dieſe indirekte Unterweiſung meiner in der phyſikaliſchen Geographie, habe ich zurück zu weiſen. Daß H. Oulibiſcheff nicht ſagen will was ich geſagt habe, iſt mir lieb, der Leſer könnte glauben, ich konfundirte noch Grundbegriffe wie er. Die Lawa ſteigt aus dem Schooß der Erde in den Krater eines Vulkans, bevor ſie fällt. Ein Steigen von vielen tauſend Fußen ſchien mir hinreichend, das Steigen einer Klavierfigur durch zwei Oktaven zu bezeichnen, der Lawaſtauungen in Ebenen vor einem Widerſtande, den ſie nicht überwinden, zu geſchweigen. Das val del buove am Aetna ſcheint Oulibiſcheff aber eben ſo unbekannt geblieben zu ſein. Einem Bilde von ſteigenden Waſſerfluthen, das Oulibiſcheff gewiß gelten laſſen, weil es franzöſiſch geweſen wäre, ſo etwas von der marée du Havre, zog ich das Bild des Feuerſtromes vor, dem man füglich die heftigſte Leidenſchaft einer Künſtlerſeele vergleichen mag. Beethoven et ses trois styles T. 1. p. 236 le final de la Sonate est une coulée de lave enflammée. A chaque sommet de son incessante ascension, deux coups de tonnerre éclatent et la rejetent à son point de départ.

Das Bild mag H. Oulibiſcheff nicht anſtehen, es verſtößt weder gegen die Erfahrungen der Phyſik noch gegen den Geſchmack. Wie ſondern einfach in Sechzehntheilen um ſich jedes Mal an zwei vollen, abgeriſſenen Accorden zu brechen, die vertikal, drohend

---

hat nur ein Schriftſteller, der in Vergleichen nicht glücklicher iſt wie H. Oulibiſcheff, an meinem Bilde nicht etwa Anſtoß nehmen wollen, denn der gute Wille dazu liegt auf der Hand, wie hat er an dem Bilde Anſtoß nehmen können? Ein Vergleich bei H. Oulibiſcheff, wie man viele bei ihm findet, mag den Beweis liefern, daß ein Urtheil dieſes Schriftſtellers in der Materie, jedenfalls der Berufung unterliegt. Es iſt von Mozart's Quintett in D Dur die Rede. Le Quintette s'ouvre par un Larghetto assez mystique, ſagt H. Oulibiſcheff, où la basse, marchant en avant d'une mélodie incertaine, parait guider chacun de ses pas. Est-ce dans l'antre de Trophonius que le compositeur nous conduit, ou veut-il tout simplement nous faire recevoir maçon? Point, c'est une surprise très-différente qu'il vous ménage. A travers les détours d'un couloir obscur, vous arrivez de plein-pied dans un lieu arrangé, éclairé, parfumé et comfortable, comme pourrait l'être un salon du pays d'Eldorado. (Biographie de Mozart T. 3 p. 218.) Die Phyſik, die Architektur, die es auf Befriedigung häuslicher Bedürfniſſe abſieht, mögen nichts gegen dieſen Vergleich zu erinnern haben, es dürfte kaum eine Regel des guten Geſchmacks geben, die er nicht verletzt. Non claudicat simile — foetet.

Es iſt in der Art und Weiſe franzöſiſcher Kritik, der H. Oulibiſcheff nachahmt, ſich an einem Wort, an einer Nebenſache zu halten, um nur nichts mit dem Kern der Dinge zu thun zu haben. Die Flüchtigkeit iſt dabei ſo groß, daß ſie nicht dem Gegner, daß ſie Elementarbegriffen vor den Kopf ſtößt. Ein Ruſſe darf bedauern, daß H. Oulibiſcheff nicht ſehen wollen, was er aufgab, indem er die franzöſiſche Sprache ſeiner ernſteren, würdevolleren Mutterſprache vorzog. Aus der größeren Originalität ſeiner ſlaviſchen Natur, hätte H. Oulibiſcheff Bleibenderes geleiſtet, als was er in dem Flitterſtaate daſtehen wie zwei Felſen. Das unaufhörlich unter rhythmiſchen und harmoniſchen Veränderungen mit dem erſten Thema

---

fremdländiſcher Geiſtesgewohnheit aufzuweiſen hat. In einer ſcherzhaften Sprache wie die franzöſiſche, wird auch der Ernſt zum Scherze, iſt mithin nichts für Ernſt zu nehmen, ſobald der Gedankenſtrom, dem Strom der Sprache, dem bloßen Wortſchwall unterliegt, wie dies vorherrſchend bei H. Oulibiſcheff der Fall iſt.

Giebt der Nichtfranzoſe die gute Hälfte ſeiner Mittel auf, wenn er franzöſiſch ſchreibt; ſo iſt von den Franzoſen ſelbſt zu bemerken, daß es ſeltener Fähigkeiten bedarf, um franzöſiſch etwas zu leiſten, was mehr als Fangſpiel mit Worten, Sylbenſtecherei, Converſationsſchaum, ausmache, wie dergleichen noch bei Berlioz und d'Ortigue ſtörend iſt. Was bei H. Oulibiſcheff aus der Ueberſchwemmung franzöſiſcher Phraſeologie, als die Spitze ſeiner beſſeren, ſeiner ſlaviſchen Natur, hervortaucht, wäre in jeder anderen Sprache ein ſicherer Grund und Boden geworden. Jetzt iſt man auf Gedankenſtichen in franzöſiſchen Wortſümpfen bei ihm angewieſen. Göthe ſagt:

„Man kommt ſich recht komiſch vor, wenn man franzöſiſch ſchreibt."

Der franzöſiſch ſchreibende Nichtfranzoſe ſtellt ſich das Dilemma, eine Stufe herunter zu ſteigen, denn das Niveau franzöſiſcher Kritik iſt das niedrigere, weil es den Effekt für die Urſache, den Schein für die Wirklichkeit nimmt, oder unverſtanden zu bleiben. Meint man es ernſt, ſo iſt man gerade dann ſo wenig als möglich das, was man ſein will, eine Individualität, die im franzöſiſchen regelmäßig ertrinkt.

Was von dem Wortunfug franzöſiſchen Geiſtes in der Kunſt gilt, will ich auf mein Buch „Beethoven et ses trois styles" beſtens angewandt wiſſen. Nachdenken, der Ernſt des Lebens, der zum Ernſt in der Arbeit wird, haben mich erkennen laſſen, daß ein Buch über die Kunſt in franzöſiſcher Sprache, todtgeboren iſt und würde es, wie das meinige, in Belgien nachgedruckt.

Der in H. Oulibiſcheff citirte Vergleich wäre dieſem Schriftſteller in der ruſſiſchen, in jeder anderen ernſthaften Sprache, nicht eingewechſelnde zweite, iſt eine Melodie durchdringendſter, bezauberndſter Zartheit. Mit ſo einfachen Mitteln erreichte Beetho-

---

fallen. Im Franzöſiſchen verführt die Euphonie der Worte, ſo etwas von einem ſonoren „**Rien**“, zur Kakophonie der Gedanken. Qui est-ce qui aurait dit cela? ſagt man im franzöſiſchen, weil eben nur immer etwas geſagt, nicht eben ſo oft gedacht wird. Aber Achtung gegen ſich, in der Achtung gegen den Gegner, kann man von den Franzoſen lernen. Sie haben Manier, was nicht Alle haben, die franzöſiſch ſchreiben. Was ich gegen H Oulibiſcheffs Verfahren in der Kritik überhaupt, in ſeiner Kritik Beethovens insbeſondere, zu erinnern hatte, hielt ich in den Schranken der Achtung, von der ſo eben die Rede geweſen iſt. H. Oulibiſcheff iſt den anderen Weg gegangen: er hat ſich zu ſagen erlaubt: „wie er auf meine Kritik ſeiner Anſichten oder richtiger, nicht ſowohl auf meine als auf die Kritik derſelben durch meinen muſikaliſchen Lehrer und Mentor (!) Damcke, geantwortet habe (in der nordiſchen Biene), weil Damcke, für die vorzugsweiſe aus Deutſchen beſtehenden muſikaliſchen Kreiſe in St. Petersburg, eine Autorität geweſen wäre“ (Muſikal. Bote 1856 Nr. 19).

Ich gab nie die Arbeiten eines Anderen für die meinigen. Meine Beurtheilung einiger, Mozart angreifenden, Beethoven, wo möglich, lächerlich machenden Stellen in H. Oulibiſcheff (biographie de Mozart T 3. p. 266, 268, 246) waren durch das nicht vergeſſene Citat leicht von der Anſicht Damckes zu unterſcheiden. Eine Verdächtigung meiner in dieſer Beziehung durch halbe Worte, mochte H. Oulibiſcheff zuſagen; ich verachte das Mittel wie den Zweck.

Das Buch des H. Oulibiſcheff iſt eine Salonunterhaltung über Mozart im Billetſtyl; mein franzöſiſches eine ſolche über Beethoven, im Feuilletonſtyl; ich unterſcheide dabei nur die Oulibiſcheff nachweisbaren Sprachfehler von einigen Inverſionen die mir zur Laſt gehen mögen.

Wen die Verehrung Mozart's zu ſolcher Verkennung Beethoven's führt, wie wir es bei Oulibiſcheff ſehen, der verſteht auch Mozart nicht, ſagt Jahn (Mozart Bd. 1. Vorrede S. 19).

ven hier die Energie, welche das Finale der G Moll Symphonie von Mozart auszeichnet, in ſo einfachen Formen ſprach er ſeinen Zorn, ſeine Verzweiflung aus, erdrückte er das ganze menſchliche Geſchlecht unter der Laſt ſeiner Anſchuldi-

---

Ohne Zweifel wird das von H. Oulibiſcheff über Beethoven erwartete Buch dieſen Beweis führen, denn nur der Bußfertige beſſert ſich. Oulibiſcheff ſieht ſich in Mozart. Er hält dieſe Identität für ſo ausgemacht, daß er von einer Fortſchreitung Mozart's ſagt: „er, H. Oulibiſcheff (von deſſen Kompoſitionen nie etwas verlautet), würde die Verantwortlichkeit für dieſelbe nicht zu übernehmen wagen (une modulation si hardie que je n'oserais en assumer la responsabilité, biographie de Mozart V. 2. p 329). Die Ausſtellung gegen die Fortſchreitung iſt in der Art der oben gerügten, gegen ſteigende Lawa. Von der Verbeſſerung in einem Mozartiſchen Quartett, mit der ſich Fetis ſo gründlich lächerlich gemacht hat, nachdem Haydn die Stelle gut geheißen, was Fetis nicht wußte, wie denn ein Franzoſe ſelten weiß, was in Deutſchland vorgeht, ſagt H. Oulibiſcheff, er werde die Stelle nur noch nach der von Fetis beliebten Korrektur ſpielen (biographie de Mozart V. 2 p 255 vergl. Bd 2. S. 78).

H. Oulibiſcheff glaubt, daß er von der Kunſt, von Gründen der Kritik, ſpricht, wenn er von ſich ſpricht.

In der Kritik giebt es billig keine andere Autorität als das Gewicht der ausgeſprochenen Meinungen, worüber die Zeit oft ein beſſerer Richter iſt als der Leſer. Das Buch des H. Oulibiſcheff über Mozart, iſt durch das Buch von Jahn beſeitigt worden und war ſchon ein überwundener Standpunkt der Kritik, welche Beethoven nicht aus ſich, ſondern aus Mozart erklärte. Ich kann nur wünſchen, daß gegenwärtiges Buch durch ein ähnliches Meiſterwerk beſeitigt werden möge, bin ich mir gleich bewußt, keinen an ſich hinfälligen Standpunkt eingegangen zu ſein, wie H. Oulibiſcheff, der Alles, nur nicht Mozart, aus Mozart erklärt.

gungen des Schickſals ohne aufzuhören wie ein Kind zu weinen, das ſeine Mutter um Verzeihung bittet.

Zu dieſer Zeit ſeiner Thätigkeit wies Beethoven noch nicht die Regel Mozart's zurück: daß die Muſik ſelbſt beim Ausdruck der furchtbarſten Stimmungen der Seele, nicht aufhören darf, Muſik zu bleiben und das Ohr beſtändig zu feſſeln. Auf dieſe Weiſe iſt das Presto agitato ein Muſter äußerſt pathetiſchen Ausdrucks und zugleich eine der glänzendſten Piecen für den Pianiſten. Ich habe daſſelbe bei mir von Anton Kontski ausführen hören und wage zu verſichern, daß unter den Fingern eines ſolchen Virtuoſen dieſes wunderbare Kunſtwerk mir der Triumph des Inſtruments ſchien und nicht das Ende, die Agonie deſſelben, wie ein Kritiker geſagt hat.

Aber ich vergeſſe, daß es in der Sonate ein Scherzo giebt und zwar im Dur-Ton der Haupttonart, nicht in Kreuzen, in Been (Des Dur) geſchrieben. Man kann ſich nur wundern, wie dieſes Scherzo, das weder eine Beziehung zu dem Vorhergehenden noch zu dem Nachfolgenden hat, ſich hieher verirrt hat. Eine Blume zwiſchen zwei Abgründen, hat Liszt vom Scherzo geſagt. Meinetwegen! aber ein ſolcher Platz, denke ich, iſt für die Blume gerade nicht zu effektreich, und ſo mag es von dieſer Seite (!) der Metapher Liszt's nicht an Wahrheit fehlen (!).

4. Anſicht.

Wir ſchilderten bereits Beethoven in ſeinem Liebesleben (1. Bd. Seite 159 und folgende). Den ſtärkſten Eindruck auf das Herz des Künſtlers hatte die Gräfin Julia Guicciardi gemacht, deren Name in dem Kunſtdenkmal lebt, das ihr die Liebe Beethovens weihte. Die Nähe Wiens und die politiſchen Beziehungen Oeſtreichs zu Italien, machten Wien ſchon früh zu einem Vorhof des Landes, deſſen größtentheils armer und bedeutungsloſer Adel, immer in Wien etwas zu ſuchen hatte. Die einzige Illuſtration des Namens Guicciardi iſt die Beethovenſche Dedication. Julia heirathete den Grafen Gallenberg, einen unbegüterten und unbedeutenden Menſchen. Bis dahin wäre Alles in Ordnung geweſen und man hätte nur auf Julien die Worte Ortlepps (Beethoven eine phantaſtiſche Charakteriſtik S. 93) anzuwenden: „Adelaide (die Baronin Ertmann ſiehe op. 101) heirathete einen reichen Baron. Geld heirathete Geld. O Mädchen, wann werdet Ihr dahin kommen, ſtatt der Leiber, Häuſer und Geldſtücke, Geiſter und Seelen zu heirathen?“

Wenn ein Geiſt, wie Beethoven, in Liebe iſt, ſo benimmt er ſich dabei anders als ein Anderer. Vor Jahren ſchrieb uns darüber Hugo Dingelſtädt: „Die Dedication an die Gräfin, führt noch nicht auf einen Liebesſeufzer. Wenn große Leute in Liebe ſind, dann dichten ſie auch große Sachen, einen Fauſt oder König Lear. Liszt hat's getroffen: une fleur entre deux abimes. Das Scherzo: Gretchen. Später mit hinabgeriſſen.“

Von Zuſammenſtellungen mit dem Fauſt gilt was wir vom Humor in Beethoven ſagten (bei op. 22). Alles ſoll Fauſt ſein, was nicht etwas Anderes iſt. Wo man ſelbſt nichts findet, muß der Fauſt herhalten, und zwar unperſönlich, da dieſe Figur auf die Perſon von Beethoven ganz unanwendbar iſt. Und wie unwahrſcheinlich iſt erſt, daß Beethoven in dieſer Sonate den Fauſt inſtrumental denken wollen? Da liegt Beethoven und ſein Verhältniß zu einer Liebe in der vornehmen Welt, näher.

Eine Liebesphantaſie war nur die As Dur Sonate op. 26, eine Liebesphantaſie iſt nur die Cis Moll Sonate op. 27, und ein würdiges Seitenſtück zu der Grablegung eines Helden (Genius) im Trauermarſche jener, das Traueradagio (**adagio sulla morte d'un eroe**) in dieſer.

Beide Bilder haben denſelben breiten Rahmen ($^{4}/_{4}$), beide ſind in Moll, wo aber Beethoven etwas in Moll ſchreibt, geht er immer bedeutſam in die Tiefe.

Beide Sonaten ferner ſind aus derſelben Zeit (1802). Bei der Tiefe eines Gefühls aber, das dem Künſtler vier Jahre ſpäter (1806) die Briefe an Julia diktirte, die mit Ehren einen Platz in der **Nouvelle Héloïse** einnähmen, bei einer Liebe die durch ſein ganzes Leben ging *), die ihn noch den

---

*) Converſationshefte Beethovens, Schindler, S. 278. Im Jahre 1823 (alſo 21 Jahre nach Erſcheinen der Cis Moll Sonate) wünſchte Beethoven die Partitur ſeines Fidelio (nach der letzten Bearbeitung von 1813) durchzuſehen. In ſeinem Namen wandte ich (Schindler) mich an den Grafen Gallenberg, der damals die Aufſicht über das Muſikarchiv des kaiſerlichen Operntheaters hatte. Gallenberg wies jedoch das Anſuchen unter mancherlei Vorgebungen ab. Noch einmal und zwar zum letzten Mal ſollte ich den Verſuch machen, den Grafen gefällig zu ſtimmen. Geſpräch (hierüber) mit Schindler. Schindler:

Nebenbuhler mit Geld unterſtützen ließ, mußte ihn dieſe Liebe zu mächtig beherrſchen, um einem anderen Gedanken Raum zu

---

Der Graf Gallenberg hat mir heute keine große Achtung eingeflößt. Beethoven: Ich war ſein unſichtbarer Wohlthäter durch Andere. S.: Das ſollte er wiſſen, damit er mehr Achtung für Sie habe, als er zu haben ſcheint. B.: Sie fanden alſo, wie es ſcheint, Gallenberg nicht geſtimmt für mich, woran mir übrigens nichts gelegen, doch möchte ich von ſeinen Aeußerungen Kenntniß haben. S.: Er erwiderte mir, daß er glaube, Sie müßten die Partitur ſelbſt haben. Allein als ich ihm verſicherte, daß Sie ſelbe wirklich nicht haben, ſagte er, es ſei die Folge Ihrer Unſtetigkeit und beſtändigen Herumwanderns, daß Sie ſelbe verloren haben.

Noch eine Frage ob Schindler auch die Gräfin geſehen habe, ſchreibt Beethoven in franzöſiſcher Sprache: J'étois bien aimé d'elle et plus que jamais son epoux (ſoll heißen: ſie liebte mich mehr als ſie je ihren Mann geliebt). Il étoit pourtant plutôt son amant que moi (ſoll heißen: wenn er ſie gleich früher liebte als ich) mais par elle j'apprenois de son miserè et je trouvois un homme de bien, qui me donnoit la somme de 500 florins pour le soulager. Il étoit toujours mon ennemi, c'étoit justement la raison, que je fusse tout le bien que possible (ſoll heißen: durch ſie erfuhr ich ſeine Lage und fand Jemanden der mir 500 Gulden lieh um ihm zu helfen. Er war immer mein Feind, ein Grund für mich, ihm alles mögliche Gute zu erweiſen). Schindler: Darum ſagte er mir auch: er iſt ein unausſtehlicher Menſch! wahrſcheinlich aus lauter Dankbarkeit. Doch, Herr, vergieb ihnen. Est-ce quil y a long-temps qu'elle est mariée avec de Gallenberg. Beethoven: Elle est née Guicciardi. Elle étoit l'épouse de lui avant son voyage en Italie (ſoll heißen: ſie hatte ihn vor ihrer Reiſe nach Italien geheirathet). Arrivé à Vienne, elle cherchoit moi pleurant, mais je la méprisois (ſoll heißen: Nach ihrer Ankunft in Wien ſuchte ſie mich in Thränen auf, aber ich verachtete ſie). Schindler:

geben als er die As Dur und Cis Moll Sonate ſchrieb, von deren die letzte dieſer Julia dedicirt iſt, die er ſein **Alles**, ſein **Ich** nennt.

Nicht nur ihrem mächtigen Sehnſuchtsausdrucke nach, ſehr pſychologiſch iſt mithin anzunehmen, daß eine und dieſelbe Seelen- und Herzensrichtung beiden Sonaten zu Grunde liegt. Mit dieſer Anſicht ſtehen wir aber ganz auf dem von Hand (Aeſthetik der Tonkunſt) der Sonate als muſikaliſcher Form angewieſenen Grund und Boden. Die Sonate iſt die charakteriſtiſche, durch Inſtrumente ausgeführte, Darſtellung mehrer

---

Herkules am Scheidewege! Beethoven: Und wenn ich hätte meine Lebenskraft mit dem Leben ſo hingeben wollen, was wäre für das Edle, Beſſere geblieben? —

In dieſem uns von Schindler verdienſtvoll erhaltenen Geſpräche fließt eine wichtige Quelle für die Beurtheilung des ſittlichen Menſchen in Beethoven den die letzten Worte außer Zweifel ſtellen, als für die Beurtheilung der Cis Moll Sonate, als ein der Gräfin Julia heiliges Liebespoem. Wie groß und lauter Beethovens Liebe war, beweiſt der Umſtand, daß er Julie noch in ihrem Manne, in ſeinem perſönlichen Feinde liebte, daß er ſein unſichtbarer Wohlthäter durch Andere wurde. Auffallend iſt, daß ſich Beethoven in einem vertrauten Geſpräche des Franzöſiſchen bedient, deſſen er ſo wenig Herr war, wie man ſieht. Wollte er es den geſellſchaftlichen Kreiſen nachthun, in denen er die Geliebte gekannt hatte? War es Zartgefühl, das ihn nach 21 Jahren in der Sprache der vornehmen Welt und damit gewiſſermaßen verſteckter, heimlicher, von ſeiner Liebe ſprechen ließ? — Zu loben iſt Schindler das Geſpräch mit diplomatiſcher Treue wiedergegeben zu haben. Wer die Inſtrumentalſprache wie Beethoven beherrſchte, dem ſtanden Fehler im Franzöſiſchen. —

naturgemäß verbundener Seelenzuſtände, welche als Entwicklung eines Grundgefühls betrachtet werden können.

Nach Ebbe und Fluth in dem Herzen Beethovens, unterſcheiden ſich die beiden Gedichte; in ihrem Grundgedanken, in der Klage gegen das Schickſal um die Geliebte, ſind ſie eins.

Bis an den Grund der Meere reicht die Ebbe im Herzen des Künſtlers im Cis Moll Adagio. Einen Augenblick ergießt ſich ſein Wehe in die verwandte Natur, einen Augenblick blüht ihm Erinnerung in der Erſcheinung der Geliebten (Intermezzo in Des Dur). Aber das Schickſal tritt zwiſchen ihn und die holde Geſtalt; alle Fluthen die je über ein Menſchenhaupt zuſammenſchlugen, peitſchen das Preſto. Von Welle zu Welle, von Tiefe zu Tiefe, treibt es ihn hin. Mächtige Anker läßt er fallen (die Pfundnoten im 36. und 37. Takt, des 2. Theils, die bodenloſen 2 Takte Adagio vor Schluß Löcher im Meere). Die Anker reichen an die Tiefe, aufzuhalten vermögen ſie nicht.

Ein Liebeskampf gegen das Leben im Geſpräch mit der Geliebten, war uns das Allegro in der As Dur Sonate; das ſturmbewegte Meer der entfeſſelſten Leidenſchaft, iſt das Preſto der Cis Moll Sonate.

Zu näherer Bezeichnung des unendlich in ſich gegebenen Adagio, bringen wir folgende Ueberſchriften der Sätze in Vorſchlag.

Der Dichter mit dem Sturm im Herzen am nächtlichen Meeresgeſtade. (Adagio sostenuto.)

Alles ſtill und heilig — nur zuweilen bricht ſich dumpf murmelnd eine Woge langſam am Ufer. Das zitternde Licht des Mondes über dem Meeresſpiegel — **il tremolar della marina** ſagt Dante — die Unendlichkeit vor Dir, über Dir, unter Dir — da ſchwinden Sorgen und Noth, die treuen Begleiterinnen des Tages und der wunden Seele entringt ſich ein Dankgebet.

Ein heller Ton zieht durch die Tiefe, durch das Herz. Der Ton bringt aus der Tiefe das Bild der Geliebten (Allegretto).

Mit dem Tage kommt der Sturm. **(Presto agitato.)** Ergänzen ſich die Sonaten in As Dur und Cis Moll; ſo kann Beethoven in letzterer von vornherein ein Adagio geben, ohne daß man ihn darum weniger verſtehe. Dieſe großartige Improviſata verbindet er durch ein **attacca** mit dem Allegretto, das, in ſeinem Sinne, gar nicht von der langſamen Bewegung in einem Adagio-Tempo ohne Adagio-Form, zu trennen iſt, die Auflöſung der Expoſition in den Knoten des Intereſſes ausmacht.

Wie Roſenſchimmer fällt das Allegretto, das in Des Dur verklärte, endlich mit dem Geheimniß erſcheinende Cis Dur, auf die dunklen Farben der langſamen Bewegung.

Als ein ſolcher Lichtblick in dieſe Geiſtesſchleier, will das Allegretto wiedergegeben ſein, wehmüthig zärtlich verſchwimmend. —

Das Allegretto iſt gleichſam das Gegenmotiv der langſamen Bewegung nach der Seite feſſelloſer Phantaſie, beide

Bewegungen bilden einen Satz deſſen Melodieſpitze in Des (Cis) Dur liegt. Dieſe freieren Behandlungen der Satzformen bringt Beethoven hier unter den Schutz der Benennung **Quasi Fantasia.** In der 3. Periode ſind dieſe Ausnahmsformen die, erſten Sätzen in mehrfachen Bewegungen, zu Grunde liegenden, normalen Konſtruktionen.

Bei einem Kunſtwerke ſo freier Natur, war eine Veränderung in Bewegung und Rhytmus an der Stelle, welche gewöhnlich den Mittelſatz in der Sonate einnimmt, ſelbſt auf dem für die 2. Periode einzunehmenden Standpunkte, weder nothwendig ein zweiter, vom erſten unabhängiger Satz, noch nothwendig ein Scherzo, in keinem Falle aber ſo ſcharf charakteriſirt wie in der haarbeutligen Sonate des muſikaliſchen ancien régime, deren Begriff Beethoven bereits aufgehoben hatte, deren Maaßſtab mithin nicht in Anwendung kommt.

Eine Analogie hätte Oulibiſcheff, der Beethoven an Mozart mißt, in der Pianoforte-Phantaſie (D Moll $^4/_4$), wo das Allegretto in D Dur ($^2/_4$) eine ähnliche Rolle bei Mozart ſpielt. —

Der dreitheilige Rhytmus, die Bezeichnung Trio, die Repriſe der beiden erſten Theile nach dem Trio, machen das Allegretto noch nicht zu einem, in dem Geiſte des Werkes unbequem unterzubringenden Scherzo, und ſoll das Allegretto auch noch in einer quasi fantasia ein Scherzo ſein, ſo hat uns gerade Beethoven an tief reichende Gefühlsfäden in dieſer Form gewöhnt, die nichts mit der Haydn-Mozartiſchen Minuett zu ſchaffen haben.

Der tiefen Wurzel einer langſamen Bewegung entſprießt hier eine duftige Melodieblüthe in der Einkleidung einer von Beethoven für ſein Scherzo gebrauchten Form und Benennung (Bd. 2 S. 121). Dieſe Einkleidung unterſcheidet ſich aber weſentlich dadurch von einem Scherzo, daß der 1. Theil des Allegretto keine Repriſe hat, was deſſen Verhältniß zu der langſamen Bewegung inniger macht. Dieſer Umſtand iſt gar nicht bemerkt worden und iſt wichtig, da man dadurch nicht auf den Anfang des Allegretto zurückgeführt wird, das ſich durch eine Wiederholung des Anfangs ſehr viel mehr von der langſamen Bewegung trennen würde, als dies jetzt der Fall iſt. Erſt nachdem die Einmündung der langſamen Bewegung in die raſchere geſchehen, erſt vom Ende des 1. Theils des Allegretto, erſcheinen die der Scherzo-Form angehörenden Repriſen, und nun ohne Störung, weil uns die raſchere Strömung bereits in die Mitte des Allegretto geführt hat. Hierzu kommt daß die Synkopen im Trio, den Rhytmus nach der Hälfte ($^2/_4$) der von der langſamen Bewegung eingegangenen Taktart ($^4/_4$) hindrängen und auch damit dieſer näher treten. Eine Eigenthümlichkeit Beethovens im Scherzo, die hier eine beſondere Bedeutſamkeit gewinnt.

Die berechtigte Analyſe iſt nur die, welche aus der von ihr gebotenen Idee, alle Erſcheinungen eines Inſtrumentaltextes erklärt, in der Art wie dieſe Erſcheinungen ſelbſt, zumal in Beethoven, auf das Thema zurückzuführen ſind. —

Eine unberechtigte Analyſe aber iſt die, welche einem Kunſtwerk ſo viel wegſchneidet, als es braucht, um daſſelbe in die

Analyſe hinein zu paſſen, wie in das Bett des Prokruſtes. Das Kunſtwerk, das er beurtheilt, hat der Kritiker zu erklären, nicht ſich ſelbſt. Es mag daher im Einzelnen, durch Erfindung von Vergleichen und Bildern, noch ſo viel geleiſtet werden, wenn die gegebene Erklärung nicht für alle Erſcheinungen ausreicht, ſo wird die Analyſe nicht zu Recht beſtehen.

Die Zumuthung, das Allegretto einem Werke abzuſchneiden, das für den Komponiſten ſchon deshalb eine beſondere Wichtigkeit haben mußte, weil es den Namen der Geliebten in die Welt trug, das zu ſeinen perſönlichſten Emanationen gehört, in welchen der Künſtler gewiß Alles wohl bedacht hatte, dieſe an ſich unkritiſche, weil willkürliche Zumuthung, iſt nicht neu. Die Pariſer ſind mit gutem Beiſpiel vorangegangen. Fräulein Claus hat in ihren Concerten in Paris, die Cis Moll-Sonate mit Auslaſſung des Allegretto vorgetragen und iſt dafür belobt worden. H. Henri Blanchard hat das deutſche Blut dafür in der **Revue et Gazette musicale de Paris**, gelobt und dabei zuerſt das Urtheil veröffentlicht, von dem die Kritik die Appellation an den geſunden Menſchenverſtand zu ergreifen hat: „Das Scherzo (Allegretto) paſſe nicht zur Sonate!" —

Dies iſt im 19. Jahrhundert, in Paris, das ſich für die Hauptſtadt aller Kultur nimmt, in dem erſten muſikaliſch-kritiſchen Blatte der Kultur-Hauptſtadt, gedruckt worden!

H. Henri Blanchard hatte Beethoven, nicht ſich, Herrn Henri Blanchard bei Gelegenheit der Cis Moll-Sonate zu verſtehen.

Die blödſinnige Anmaßung, ein Satz in Beethoven habe weggufallen, weil man ihn in Paris nicht verſteht, giebt einen Maaßſtab für die Beethovenauffaſſung der Franzoſen, deren rohe Bilderſtürmerei in den Symphonien das Früchtchen der Amputation des Allegretto in der Cis Moll-Sonate getragen hat und von einem Franzoſen, ſelbſt in einer Art gebrandmarkt wird, die das franzöſiſche Muſikweſen, die Manier franzöſiſcher Kritik, Worte, auf denen kein Gedanke zu haften vermag, Worte, glatt wie ein Mauſefell, ſtatt kritiſcher Gedanken zu geben, in einem ſo wohl getroffenen Bilde zeichnet, daß man daſſelbe die Beethoven-Konfeſſion Frankreichs nennen ſollte. Man ſehe dieſelbe bei op. 36.

Es iſt noch zu erwähnen, daß die Cis Moll-Sonate unter der Benennung der Mondſchein-Sonate bekannt iſt. Dieſer Name kommt ihr von Rellſtab, der das Adagio mit dem Vierwaldſtädter See bei Mondſchein verglich, was Wahrheit haben mag, wenn man auf dem See an die Sonate denkt, den Geiſt aber noch nicht aus der Sonate auf den See führt. Wir ſelbſt hatten das Glück, bei Mondſchein in einer ſtillen Auguſtnacht den wunderbaren See zu befahren, in dem Schatten der Tellkapelle am Fuß des großen Axen, das große nächtliche Naturbild in uns aufzunehmen, und noch andern Tages zu Saalisberg, hoch über dem See die Orgel zu rühren. Ein Klavier ließe ſich ſchon unter das Segeltuchdach einer Schweizerbarke ſtellen, die grauſe Tiefe des Sees am Cis Moll-Adagio meſſen; zu einer am Ufer im Mondſchein lockenden Najade für das Allegretto, wäre nicht weit und der

Sturm hier zu Hauſe, aber man hat zur Stelle zu ſein, durch den Vergleich kommt man nicht hin.

In Wien hat man der Sonate den Namen der Laubenſonate gegeben, weil man ſich einbilden wollen, Beethoven habe das Adagio in dem Laubgang eines Gartens, vor der ſchönen Gräfin, improviſirt. Es lag das an der Gewohnheit der Wiener, nicht ſo leicht ihren Tiſch, Häbſſel und Mehlſpeiſe zu verlaſſen, die man ja auch wohl in einer Gartenlaube genießt. Wer in Wien für einen Kenner gelten will, wird gut thun, der Sonate die Laube zu laſſen, wenn auch von den zweitauſend Klavieren, welche 110 Klaviermacher jährlich, nach Angabe der neueſten Wiener Statiſtik, dort in die Welt ſchleudern, nur wenige damit von Lanner und Strauß, vom Sperl und Elyſium unter der Erde zu dem Genie-Klavierſpuk in Cis Moll auf derſelben gebracht werden ſollten.

Marx ſagt vom Finale der Sonate, an der er die Periode mit aufgelöſtem Nachſatz erklärt, Folgendes: „Der Hauptſatz ſetzt ſo ein (Beiſpiel der erſten 14 Takte bis zur Fermate auf gis), endet alſo mit einem Halbſchluß oder einem Schluſſe in der Tonart der Dominante, der aber nur die Bedeutung eines Halbſchluſſes hat, ſtellt ſich mithin als ein Vorderſatz dar. In der That wollte ſich nur auch ein Nachſatz bilden; es wird wieder mit dem Hauptmotiv eingeſetzt. Allein der Nachſatz führt gangartig zum Seitenſatz in Gis Moll (alſo Dominante Moll für Parallele Dur) ſtatt ſich und die ganze Periode feſt zu ſchließen. Dergleichen Gebilde vereinen die Beweglichkeit, die ein kurz abbrechender und dann wiederholter oder veränderlicher Satz bietet, mit der innerlichen Zuſammengehörigkeit und Abgeſchloſſenheit einer Periode.“

In der Sonate **quasi Fantasia** op. 27 in Es Dur (Nr. 1) iſt Alles Skizze. Es giebt Skizzen in Beethoven, wie die fragmentariſchen Sonaten op. 54, op. 78 nicht auch op. 90, welche letztere zwar nur zwei Sätze hat, aber dennoch eine perſönliche Emanation ausmacht. Skizze iſt das Fantaſie genannte Werk op. 77 in dem der Wechſel der Bewegungen unmotivirt, wie im 1. Satze der Es Dur-Sonate **quasi Fantasia** auftritt.

Niemand hat die Formkräftigkeit in Beethoven tiefer erkannt als Marx. Es iſt, ſagt Marx, lange genug von Fachmännern, die mit ihrer Bildung nicht über einen beliebigen, rückwärts gelegenen Punkt*) hinaus haben vorwärts ſchreiten wollen und den nachſprechenden, ihre Unbildung hinter techniſchen Phraſen verſteckenden Aeſthetikern, Rezenſenten u. ſ. w. dem Beethoven Excentricität, Losgebundenheit von der Form, wo nicht Ausſchweifung oder Abſchweifung und

---

*) In ſeiner Polemik mit Oulibiſcheff ſtellt Séroff für die Kritiker die noch heut' zu Tage Beethoven an Mozart meſſen zu können vermeinen, zwei Kategorien auf, die Kategorie der Unreifen, die Kategorie der Zurückgebliebenen. Ein Dilemma das Oulibiſcheffs Antwort nur feſter geſchürzt hat, an dem ſein zu erwartendes Buch über Beethoven, nach den von demſelben veröffentlichten Proben zu urtheilen, wenig ändern dürfte, ſo viel Schätzbares im Einzelnen auch von demſelben zu erwarten ſteht. —

Formloſigkeit, beigemeſſen werden, während man ihm Phantaſie, Genie zugeſtand. Eine tiefere Erkenntniß vom Weſen der Form würde gezeigt haben, daß eben er, nächſt und neben Sebaſtian Bach, die energiſchſte Formbildung, das heißt die tiefſte Folgerichtigkeit und Vernünftigkeit in ſeinen Werken beweiſet, eine tiefere, als meiſtens Mozart, dem aus angeerbter und von Jugend her beſtehender Gewöhnung auch hier ein gar nicht zu rechtfertigender Vorzug beigemeſſen zu werden pflegt. Kompoſitionslehre B. 3 S. 255. Anmerkung. Dieſe Worte ſind nicht genug zu beherzigen.

Was iſt es denn, was der denkende Menſch in der Muſik zu ſuchen hat? wenn nicht die Formkräftigkeit d. h. die Geſammtheit der Ausdrucksweiſen die der menſchliche Geiſt gefunden, um muſikaliſch verſtändlich zu werden? — Die Frage, wie man das Ohr, etwa durch ſanfte Flötentöne, ergötzt, gehört in die Kinderſtube der Menſchheit. Nicht weil ſie neu, iſt die Formbildung bei Beethoven ſo außerordentlich bedeutſam, ſondern weil ſie den Bedürfniſſen des Geiſtes zum Ausdruck zu kommen, ſo gewaltigen Vorſchub leiſtet. —

Wenden wir dies auf op. 27 Nr. 1 an. Wo immer in ſymphoniſtiſchen, dem Pianoforte von Beethoven zugewieſenen Skizzen, etwas an der Formbildung vermißt wird, da liegen uns eben nur Formexperimente in anima vili vor, da ſind es die Schlachtſtätten ſeiner Kämpfe um die Form, die wir betreten, die zerſtreut umherliegenden Steine und Blöcke die wir ſpäter im Gebäude wiederfinden.

Ein ſolches Baumaterial iſt op. 27 Nr. 1. Auch das

Genie kennt Anfänge nach denen es ſeinem immer höheren Aufſchwunge nach, verfolgt, nicht beurtheilt ſein will.

Der 1. Satz (Andante $^4/_4$) hat etwas Leeres, Vorausſichtliches, das in den drei erſten Theilen mit Repriſen, ein jeder zu nur 4 Takten, nicht bei Beethoven zu Hauſe zu ſein ſcheint. Mit dem 13. Takt, wo ohne Vorbereitung C Dur auf Es Dur folgt, wird der Satz zwar phantaſiereicher, aber immer noch von 4 zu 4 Takten mit der einzigen Veränderung wiederholt, daß ohne Theilſtriche im Text ſelbſt wiederholt wird. Zwölf Male wird ſo gehört, was einmal ermüdend iſt. Wir haben da einen Beethovenſchen Papierſchnitzel aus dem einmal etwas werden ſollte und nichts geworden iſt. Die kleinen Biſſen dieſes Satzes füllen 36 Takte, drei Repriſen ungerechnet. Von dieſen 36 Takten ſind 20 in Abzug zu bringen, als Wiederholungen der zu Anfang exponirten, zwiſchen Tonika und Dominante wechſelnden Theile; bleiben 16 Takte Gehalt; dann tritt ein Allegro $^6/_8$ C Dur auf, das nichts mehr ſagt. Dieſe raſche Bewegung wird durch die wiederkehrende langſame zu Grabe getragen, eine Geduldprobe, wie ſie in Beethoven ohne Beiſpiel iſt. Der 2. mit dem 1. Satze durch ein attacca verbundene Satz (Allegro molto vivace $^3/_4$) iſt ein Scherzo-Embryo in gleichen Werthen, aus dem auch weiter nichts wird, als das nach zweien, an Stelle eines Trio, nach As Dur modulirten Theilen, das Scherzo durch eine Synkopenfigur beflügelt, wiederholt wird, wie wir dies im Allegretto der Sonate op 10 Nr. 2 fanden. Schon dieſelbe Anwendung derſelben Mittel gehört bei dem immer nach Gehalt und Mitteln neuen Beethoven, zu einer bemerkenswerthen Seltenheit.

War bis jetzt Alles unbedeutend und farblos, ſo begegnen wir dafür im Finale einer ausgebildeteren Konſtruktion. Seinem Gehalt nach, ſtellt ſich indeß auch nicht das Finale über die leichtgeſchürzten Schlußſätze dieſer Art im $^2/_4$ Takte in Klavierwerken der erſten Periode, welche Schlußſätzchen Haydnſcher Quartette nachgebildet zu ſein ſcheinen. (Op. 10 Nr. 2, Op. 12, Nr. 3, op. 3, op. 4.)

Ein breit angelegtes Adagio (con espressione $^3/_4$ As Dur, 26 Takte) führt durch eine Kadenz unmittelbar in ein Allegro (vivace $^2/_4$ Es Dur) gegen deſſen Schluß das Adagio, diesmal in Es Dur, gleichſam eine Erinnerung, wiederkehrt. So werden beide Bewegungen (Adagio, Allegro) zu einem Satze verſchmolzen, deſſen Knoten und Intereſſe in der langſamen liegt, etwa in der Art des 1. Satzes der pathetiſchen Sonate (op. 13) nur mit dem Unterſchied, daß die Behandlung des Klaviers in op. 27 Nr. 1, Mozart näher ſteht als Beethoven.

Beobachten wir an op. 27 Nr. 1, wie Tondichtungen von geringerem Gehalt, für den Harmoniker immer noch von Bedeutung ſein können. Wo in der Muſik die geiſtige Perſönlichkeit fehlt, kann eine Perſönlichkeit in der Anwendung der Mittel,. eine techniſche beſtehen. So kommt folgerecht Marx dazu an dem Finale eine Miſchform der höheren Rondo- und Sonatenformen zu erläutern. Der Hauptſatz, ſagt er, iſt zweitheilig, der erſte Theil ſchließt nach dieſem Vorderſatz (Beiſpiel der 4 erſten Takte) im Hauptone, der zweite desgleichen; aus dem erſten Abſchnitte des Hauptſatzes (1. Takt) beſonders aus deſſen Schluſſe (2. Takt) wird ein Gang über C moll und B Dur nach F gebildet und hier tritt eine Art von Seitenſatz ein (36. und folgende Takte) mit kaum kenntlichem Halbſchluſſe, der wiederholt und gangartig weitergeführt wird zu einem Schluß in B Dur; er iſt das reine Ergebniß des ruhloſen Forttreibens, das ſich ſchon im Hauptſatz und Gange herausgeſtellt hat und auch den Schlußſatz (der ſich mehr akkordiſch bildet) durchdringt und ſogleich über den Schluß hinaus in die Wiederholung des vollſtändigen Hauptſatzes führt. Allein auch hier läuft der zweite Theil gangartig aus nach Ges Dur. Hier tritt nun, aus dem Hauptmotiv des Hauptſatzes herausgebildet, das Thema einer Doppelfuge hervor (Beiſpiel des 106. bis 108. Taktes), das, ſehr frei und nur zweiſtimmig, kurz durchgeführt wird und gangartig zur Dominante des Haupttons leitet. Hier erſcheint der Seitenſatz (Beiſpiel des 140. bis 143. Taktes) wird in Ces und As Moll wiederholt, nach B und Es und auf die Dominente B geführt und geht ſofort in den Hauptſatz zurück. Von hier bildet ſich der dritte Theil durchaus Sonatenhaft aus.

Die Dedikazion zweier zu einer Opus-Zahl verbundenen Werke (op. 27, Nr. 1, Nr. 2) an *zwei* Perſonen, iſt das *einzige* Beiſpiel der Art in Beethoven (ſiehe ſämmtliche immer nur *einer* Perſon gewidmete Opus-Zahlen zu 2 bis 6 Werken auf einmal op. 1, 2, 5, 9, 10, 12, 14, 18, 30, 31, 59, 70). Es iſt dies unſerer Anſicht nach nicht ohne eine perſönliche Beziehung auf Beethoven. Die Zuſamſtellung eines erſten Verſuches einer freieren Formbildung mit einem höchſten Triumphe dieſer Geſtaltung in op. 27 (Nr. 1, Nr. 2) haben wir als ein Verſtecken der geliebten Gräfin hinter einer Fürſtin verſtanden, welche, nach der ihr gewidmeten Sonate zu urtheilen, dafür nach Beethovens Abſicht, gerade wenig genug von Muſik verſtehen mochte. Innere Gründe, die geringe, im Keim gebliebene Formbildung der Es Dur-Sonate, ergeben ihrerſeits eine nur durch äußerliche Umſtände zu erklärende Zuſammenſtellung derſelben mit der Cis Moll-Sonate des Embryo einer langſamen mit einer raſchen dreitheiligen, zu einem erſten Satz verbundenen Bewegung, eines Schlußſatzes als Haupteffekt in der Es Dur-Sonate op. 27 mit den dieſen Formſkizzen in höchſter Vollendung der Ausführung, korreſpondirenden Sätzen einer langſamen mit einer dreitheiligen raſchen, zu einem erſten Satz verbundenen Bewegung und des Preſto, in der Cis Moll-Sonate, als ob der Künſtler damit der Geliebten ſagen wollte: Das war ich — das bin ich — das biſt Du durch mich in unſerer, zum unvergänglichen Kunſtwerk gewordenen Liebe.

Die Faktur der Es Dur-Sonate ſteht dermaßen unter den erſten Sätzen in der Pathetiſchen Sonate, in der D Dur-Sonate op. 10 (op. 9, 18, 20 nicht zu erwähnen), daß das Werk in der älteſten Zeit, etwa um das Jahr 1790 entſtanden ſein und nur im letzten Satze, zum Zweck der Herausgabe, eine Ueberarbeitung erfahren haben mag. Man vergleiche die Zuſammenſtellung einer früheren Arbeit mit einer ſpäteren zu einer opus-Zahl in dem merkwürdigen Beiſpiele in op. 30.

* * *

Op. 28. **Große Sonate für Pianoforte, Joſeph, Edlen von Sonnenfels, gewidmet,** D Dur, erſchien 1802. **Haslinger (Wien), 9 Auflagen. Als** Streichtrio von Uber, **als Streichquartett** von **Ferdinand** Ries, von Bierey.

A. M. Z. 1802, S. 190. Der erſte und dritte Satz (Scherzo) bis zum Seltſamen und Abentheuerlichen eigen.

Nach dem Vorgange von Cranz in Hamburg, der das Werk **Sonate pastorale** nannte, ſind mehrere Verleger dieſer Fälſchung des Titels beigetreten. Der thematiſche Katalog von Breitkopf giebt das Wort **Pastorale** in Klammern. Man möchte das Werk die Landſchaftsſonate nur nicht auf dem Titelblatte nennen.

Die Sonate op. 28 iſt eine der ſchönſten der 2. Periode, eine der perſönlichſten, eine Idylle in dem Rahmen eines Klaviers, etwa die muſikaliſche Beſchreibung des Landſitzes jenes Edlen von Sonnenfels, dem ſie gewidmet iſt. Der Charakter iſt paſtoral, was noch keinen Verleger berechtigte, einem Werke einen Namen zu geben, den ihm Beethoven nicht beigelegt hatte. Die Sonate iſt aus der Zeit der durch die Sonaten op. 26 und 27 Nr. 2 verewigten Liebesſtimmung des Künſtlers. Die Innigkeit und Tiefe ſeines Gefühls im Herzen, malt er ländliche Bilder, in deren Schooß er die Geliebte verſetzt.

Die Innigkeit des Motivs im 1. Satze (Allegro $^3/_4$ D Dur) wird durch die bedeutſamen Synkopen erhöht, welche die gleichſam unter Feldblumen hinrieſelnde, ländlich einfache Melodie unterſtützen. Der 1. Satz (458 Takte ohne Repriſe) iſt einer der ausgeführteſten in den Sonaten, ein Liebesläuten durch Felder und Auen, wie die Sonaten op. 26 und op. 27, Nr. 2 Liebesdramen ſind. Ein Wahrzeichen des Styls der 2. Periode iſt die ſchöpferiſche rhythmiſche Kraft, durch die aus gleichen Werthen (Vierteln), ſo Verſchiedenes ſich geſtaltet. Gleich zu Anfang hat der Baß ſechzig Male hintereinander das tiefe d. Den erſten, wie letzten Satz, unterſcheiden Konſtruktionen auf Orgelpunkten, auf der breiten Unterlage eines und deſſelben Tones, wie das dem paſtoralen Element weſentlich zuſagt. Das Gegenmotiv wird normal auf der Dominante des Haupttons gebracht (A Dur, 39. Takt), ganz unerwartet iſt, daß der Satz in die Mollparallele durch die Dominante derſelben (Gis Dur, 76. Takt) übergeht, was einen überraſchenden Effekt macht. Genial iſt die Behandlung des Klaviers, das die Begleitung in die Mitte nimmt (vergleiche op. 15). Die Scala von D Dur in Vierteln (auf die es im ganzen Stück abgeſehen iſt), führt auf das tiefſte d, in die Repriſe des 1. Theils, auf das tiefſte Fis für den zweiten Theil. Vielleicht veranlaßte dieſes 2 Takte unisono auf dem Grunde der Bäſſe läutende erſte Fis die ſpäteren Fis Dur-Konſtruktionen. Ein reizender Einfall iſt, den an der Theilgrenze tönenden Fis-Uniſonen, den ganzen Septimenakkord von G Dur über den Kopf zu leeren und nun in G Dur (Unterdominante) das Motiv mit verdoppelter Innigkeit an den Mittelſatz zu führen. Der für den Pianiſten ſchwer in guter Verbindung auszuführende, aus dem Motiv gewebte Mittelſatz, verläuft nach langen ſymphoniſtiſchen Weben, nach ſtetem Berennen der ſchlechten Takttheile durch das auf ein Klavier reduzirte Orcheſter, auf einen Halbſchluß (Fis Dur) im tiefſten Schacht der Bäſſe der als Dominante von h benutzt, eine reizende Anſpielung in H Dur des in A Dur unter Begleitung von ein paar Waldhörnern, bereits aufgetretenen 2. Gegenmotivs in ſynkopirter Melodiegruppe (28. Takt vor Schluß des 1. Theiles) herbeiführt. Dieſes Sätzchen, Geſang von 4 Takten, zwiſchen 2 Fermaten wie eine leiſe Frage verſchwimmend, wird in H Moll wiederholt, ein Echo des Waldes. Eine dringendere Frage auf der Dominante von D Dur, füllt ein Adagio von 2 Takten, abermalige Fermate; doch die unruhigen, kleinen Leute, die ſechszig Viertel auf dem tiefen d laſſen ſich nicht halten, führen bereits in den Anfang zurück. Das iſt eine Beethoven-Rückkehr in's Thema.

Auf eine bedeutſame Parallelſtelle für die Gänge von D Dur nach Fis Dur, H Dur, H Moll zurück nach D Dur, wurde ich durch Séroff aufmerkſam gemacht. Nach dem Sonnen- und Planetenmarſch im Finale der 9. Symphonie geräth die $^6/_8$ Bewegung bekanntlich in ein dickes Geſtrüpp des fugirten Styls. Auch hier kommt es der ganzen Länge des Orcheſters nach zu Uniſonen auf Fis (187. und folgende Takte des **Allegro assai** und **vivace alla marcia**). Das Fis halten dann die Hörner feſt, hierauf erſcheinen ein Nebelbild, 3 Noten, (dis, e, fis) des nach H Dur transponirten Rieſenmotivs des Finale. Die Hörner drängen aber mit den ſchaurigen Uniſonen auf Fis den Satz 4 Takte weiter. Abermals erſcheint eine Gruppe von 3 Noten (d, e, fis) des nach H Moll transponirten Motivs. Die Hörner geben mit den Uniſonen weiter, abermalige Anſpielung auf das Motiv, diesmal in D Dur (fis, g, a, die 3 erſten Noten des Motivs in der Tonika). Alles pianissimo. Dieſe 3 letzten Noten legen das Feuer an das Geſchütz, mit dem Beethoven dann in Gewittern ſeinen Anfang donnert. Da entbrennt die große Orcheſterſchlacht gegen das Motiv, da ſchwingt ſich dieſes zu den nunmehr abſtürzenden Bäſſen, in die Wolken, zu den Oberſtimmen. Man kann dieſer inſtrumentalen Sonnenfinſterniß und dem ſiegreichen Hervortreten des Beethovengeſtirns eines Themas, ſchon in dem zweihändigen Arrangement des Finale der Chorſymphonie von Eſſer folgen. Das iſt eine Beethoven-Rückkehr in das Thema einer Symphonie. Lieblich in der Sonate op. 28, ſchaffen dieſelben Mittel (die Gänge in Fis Dur, H Dur, H Moll, D Dur) in der Chorſymphonie das Ungeheuere und Unausſprechliche.

Wiſſet die Sonaten, dieſe Handſpiegel Beethovenſcher Innigkeitspoeſie, zu brauchen! Sie ſpiegeln die Symphonie, den **mundus major** des muſikaliſchen Gedankens.

Mit dem 2. Satz der Sonate op. 28 (Andante $^2/_4$, 99 Takte mit 4 Repriſen) kommt der Componiſt durch den Geſchlechtswechſel von D Dur nach D Moll in den Ernſt dunklerer Farben, gegen den ein immer noch paſtoral angehauchtes in Triolenfiguren ſchaukelndes Maggiore lieblich abſticht. Die Theilung des Satzes in Theile zu 8 Takten, mit Repriſen, iſt die Haydn-Mozart'ſche Tradition im Mittelſatz langſamer Bewegung. Nach dem Maggiore wird das Minore figurirt. Séroff hat die Andante für Orcheſter geſetzt. Die Figuration (Variation) des Themas in zwei und dreißig Theilen, giebt er den Geigen, das Thema zu gleicher Zeit den Blasinſtrumenten. Der Klavierſpieler braucht nur von einem zweiten Spieler das Thema zu der Figur in zwei und dreißig Theilen hinſpielen zu laſſen, um ſich zu überzeugen, daß Beethoven das Thema dazu hörte, den Satz ſymphoniſtiſch dachte und das Thema nur deßhalb bei den zwei und dreißig Theilen wegfiel, weil keine Hand für daſſelbe übrig war.

Das Scherzo, welches die A. M. Z. von 1802 bis zum Seltſamen und Abenteuerlichen eigen findet, iſt eben Beethoven-eigen und hat nur eine einzige Note (fis) zum Thema. Man möchte in dieſer Note (eine ganze im $^{3}/_{4}$ Takt) eine Verwandtſchaft mit dem zweiten Gegenmotiv des erſten Satzes erblicken (28. Takt vor Schluß des 1. Theiles und in den Wiederholungen des 2.) durchgehend in demſelben Werth dargeſtellt (ein Viertel (Auftakt) und ſynkopirte halbe Note). Das Scherzo paßt um ſo mehr zu dem großen rhythmiſchen Styl, des 1. Satzes, als das Motiv deſſelben ein rhythmiſches iſt (derſelbe viermal in 4 Takten wiederholte Werth). Und welch' liebliches Bild entſpringt nicht dieſem auf die Einheit in Einfachheit zurückgeführten Rahmen! Die Uniſonen (Längen) des Motivs wechſeln den 1. Theil hindurch mit Kürzen, welche den Satz nach dem $^{2}/_{4}$ Takt drängen. Im 2. Theil gewinnen die Spondeen die Oberhand und ſchreiten nun wie auf Stelzen von Oktave zu Oktave bis zur Fermate auf der Dominante. Von hier an werden ſie wieder von den Kürzen eingeholt und der dreitheilige Rhythmus muß abermals dem zweitheiligen weichen. Dieſe Kürzen werden in beiden Theilen von ein paar treuherzigen Hörnern, bis an's Trio geleitet, wo eine andere, in ihrer Gedrängtheit höchſt ingeniöſe Konſtruktion auftritt. Beide Theile des Trios nämlich beruhen ganz auf einem und demſelben Thema in 2 Abſchnitten zu je 4 Takten.

H Moll im 1. Theil tritt genau daſſelbe Thema im 2. Theile, in D Dur auf, erſcheint aber erſt hier, wo die Fortſchreitungen des Baſſes in aufſteigenden Oktaven wegfallen. als Geſang, obgleich ſich nur die Begleitung geändert hat, die Folge der 8 Takte aber die umgekehrte iſt, d. h. der 2. Abſchnitt des Themas (5. bis 8. Takt des 1. Theils) als 1. und der 1. (1. bis 4. Takt des 1. Theils) als 2. erſcheint. Es iſt aber ſehr natürlich, daß der zweite Theil nicht wie der 1. mit dem 8. Takt ſchließt und wiederholt wird, ſondern in 8 Takten, in welchen das Motiv neuer Harmonien untergeht, weiterführt, weil es dem Künſtler auf eine ſolche Feuerprobe des Themas durch die Harmonie ankam. —

Eine dynamiſche Anwendung der Harmonie dieſer Art auf die Melodie, iſt ein höchſter Triumph harmoniſcher Erfindung. An ſolchen harmoniſchen Ideen war die alte Welt der Muſik ſehr reich. Es ließen ſich in Haydn'ſchen Symphonien viele Motive nachweiſen, die ſich durch harmoniſche Behandlung verjüngen.

Die alte Welt der Inſtrumentalmuſik und die neue, durch Beethoven repräſentirte, ließen ſich überhaupt dahin unterſcheiden, daß das Charakteriſtiſche der alten darin beſteht, daß etwas zum Thema hinzukommt, das Charakteriſtiſche der neuen darin, daß etwas aus dem Thema wird. —

Wir unterſcheiden in dem Rondo der Sonate op. 28 den

Gehalt, den ſymphoniſtiſchen Geiſt, in dem das Stück gedacht wurde, den Klavierapparat, durch den daſſelbe zur Anſchauung kommt. Der Gehalt iſt paſtoral, iſt es entſchiedener als im 1. Satze. Dies liegt nicht etwa im $^{6}/_{8}$ Takt, den Beethoven auch heroiſch verwendet (ſiehe op. 47) nicht nur in der paſtoralen eigenthümlichen Konſtruktion auf einem und demſelben Grundbaß (d, vergleiche den 1. Satz) ſondern in der Natur und dem paſtoralen Ausdruck des Motivs. Der ſymphoniſtiſche Styl liegt in den Orgelpunkten zu Tage, auf denen gebaut wird (43. und folgende Takte und die Wiederholungen dieſer Stelle). Symphoniſtiſch iſt die Durchführung vom 79. bis 101. Takt, in die ſich Blasinſtrumente theilen. Dieſes Dickicht zuſammengerückter Stimmen durchbrechen in gewünſchter Klarheit nur verſchiedene Klangverhältniſſe und noch im 101. Takt, wo der Pianiſt in den figurirten Oktaven in Sechzehntheilen ſchon beſſer fährt, genirt ihn noch der Orgelpunkt im Baſſe, dem zu Liebe er nur die ſchwächeren Finger der linken Hand anwenden kann. Dem Klavierapparat endlich tragen die Arpeggien Rechnung (17. Takt und in den Wiederholungen). Das Rondo endigt in einer **stretta (piu Allegro quasi Presto).** Als ein Muſter von Durchführung eines charakteriſirten Gedankens auf dem Klavier, ſtellt man den Satz am beſten mit dem noch ausgeführteren Rondo ähnlicher Stimmungen der G Dur-Sonate op. 31 zuſammen. Winzer- und Schnitterfeſte. Man hört von Klavierſpielern, denen es darauf ankommt, ſich zu zeigen, die Klage, Beethoven habe keine zum Vorſpielen geeigneten Stücke geſchrieben. Zeigt man ſich weniger durch ſeinen, ſinnigen Vortrag, durch ein richtiges Verſtehen und Wiedergeben der muſikaliſchen Idee? — Geht in den genannten Rondos auf den Heuſchlag zu Beethoven, tretet in ſeinen Weinberg, arbeitet tüchtig mit, ſeid mit Körper und Seele dabei; wiſſet die Sonaten zu brauchen!

Die Sonate op. 28 iſt Marx ein Beiſpiel des Inhalts zweiter Theile, B. 3, S. 287. Bisweilen, ſagt er, zieht ſtatt des Seitenſatzes (unſer Gegenmotiv) der Schlußſatz neben dem Hauptſatze das Intereſſe auf ſich. Dies tritt ſehr einfach in Beethovens D Dur-Sonate op. 28 hervor, in der ſich der (erſte) Seitenſatz vollkommen dem Sinn des Ganzen gemäß, nicht aber in einer Weiſe gebildet hat, die ihm im zweiten Theile neben dem Hauptſatze oder ſtatt deſſelben Geltung verſchaffen könnte. Der edelſinnige Hauptſatz (die erſten 10 Takte des 1. Allegros) tritt zuerſt hier wieder in der Unter-Dominante G Dur auf und wird mit anziehender Veränderung in G Moll wiederholt. Nun iſt das Intereſſe an ihn gefeſſelt und kann nicht ſobald ihn verlaſſen. Die letzten Takte mit einem neuen Gegenſatze (Beiſpiel des 21. bis inkluſive 24. Taktes des 2. Theils) werden auf der Dominante, dann unter Umkehrung der Stimmen (ſo daß ſich gleichſam ein kleines Fugato macht) wieder auf Tonika und Dominante ausgeführt und von hier, meiſt mit dem Motiv des letzten Takts, ein weiter Gang und Orgelpunkt auf der Dominante von h gebildet, der ſehr ruhig zu Ende geht. Hiermit iſt nun der Hauptſatz ſo weit befriedigt, daß man ihn weder weiter verfolgen, noch ſogleich mit dem dritten Theil wieder bringen dürfte. Der ſehr ſtille Seitenſatz kann hier auch nicht löſen; folglich tritt für ihn der reizenden Schlußſatz (unſer 2. Gegenmotiv) in H Dur ein, wiederholt in H Moll — und mit Wiederholung ſeines letzten Gliedes wird zum Hauptton und in den dritten Theil gegangen.

* * *

Op. 29. Quintett für 2 Violinen, 2 Bratſchen und Violoncell, C Dur, dem Grafen Ferdinand Fries gewidmet, erſchien im Jahre 1802, 2. und letztes Originalquintett (vergleiche op. 4 und op. 104) Leipzig (Breitkopf) 2 Ausgaben, die Partitur in 4 Ausgaben (die letzte in London, Duodezformat, Ewer u. Comp.).

Für Violine, Alt und Violoncell (Trio) für Pianoforte zweihändig von Winkler, vierhändig von Gleichauf, von Klage, von Schmidt. Das Finale unter dem ganz unſtatthaften Namen Rondo, vierhändig arrangirt und Mendelsſohn und ſeiner Schweſter gewidmet von demſelben (Berlin, bei T. Trautwein). Das älteſte, vierhändige, im thematiſchen Kataloge von Breitkopf nicht aufgeführte Arrangement, iſt das ſehr gute anonyme unter dem Titel: **Sonate pour le Pianoforte à quatre mains tirée de l'oeuvre 29. de L. van Beethoven, Leipzic chez Breitkopf et Härtel. Prix 1 Thlr.** 31 Seiten auf demſelben Papier, in demſelben Stich wie das Arrangement der C Moll-Symphonie von Friedrich Schneider. Die ſogenannte Sonate ſchließt mit dem Scherzo.

Ries, S. 120. Das Quintett war an Breitkopf verkauft worden, wurde aber in Wien geſtohlen und erſchien plötzlich bei Artaria. Es war in einer Nacht abgeſchrieben worden und hatte unzählige Fehler, es fehlten ganze Takte. Beethoven benahm ſich hierbei auf eine feine Art. Er begehrte, Artaria ſolle die 50 bereits gedruckten Exemplare mir (Ries) zum Verbeſſern ſchicken, gab mir aber den Auftrag, ſo grob mit Tinte auf das ſchlechte Papier zu corrigiren und mehre Linien ſo zu durchſtreichen, daß es unmöglich ſei, ein Exemplar zu gebrauchen oder zu verkaufen. Artaria mußte, um einem Prozeß vorzubeugen, die Platten einſchmelzen.

Als Haydn von Ries gefragt wurde, warum er kein Streichquintett geſchrieben, war ſeine Antwort, er habe immer an vier Stimmen genug gehabt, er habe angefangen, es ſei aber aus einem Verſuche ein Quartett, aus dem andern eine Sonate geworden. (Ries, S. 85.)

Jahn ſcheint einmal etwas nicht gewußt zu haben, wenn er ſagt: (Mozart, Bd. 1, S. 594) Joſeph Haydn hat meines Wiſſens kein Quintett geſchrieben. Man erzählt, daß Jemand, der ihn nach dem Grunde fragte, ſtatt der erwarteten Auseinanderſetzung über die Natur des Quartetts und Quintetts, und wie ſich Haydn's Natur zu beiden verhalte, die Antwort erhielt, es ſei nie ein Quintett bei ihm beſtellt worden.

Die von Jahn überſehene Angabe von Ries iſt unverdächtig. In den Worten Haydns hat man gerade keinen Hochmuth gegen die Form des Quintetts zu erblicken. Haydn war der Schöpfer des Quartetts und der Vater liebt ſein

Kind. Unterſcheiden wir aber. Haydn war der Schöpfer des Rahmens nicht auch, und im Voraus der Bilder, welche dieſer Rahmen einmal unter einer erfinderiſchen Hand aufnehmen konnte. Mozart wurde zum Schöpfer des Streichquintetts auf folgendem natürlichen (organiſchem) Wege. Mozart hatte den Bedürfniſſen ſeiner Zeit gemäß, der Muſik eine ganze Literatur für ſich, in der Serenadenform geſchaffen. Dieſe Zuſammenſtellungen von 4 bis 6 Blasinſtrumenten, zu denen in den vielen Divertimenti (auch Partite, parties genannt) Streichinſtrumente kamen, charakteriſirt eine gewiſſe Willkühr in Zahl, Ordnung und Styl der Sätze. Es waren Zweckmuſiken. Mozart ſelbſt nennt dieſe Nacht-, Tafel- und Gartenmuſiken, in ſeinen handſchriftlichen Nachlaſſen: cassatio ex c, cassatio ex d. das italieniſche Wort cassazione wurde gleichbedeutend mit Serenata gebraucht (ſiehe die in ächt-kritiſchem Geiſte allererſt durch Jahn, aus den Quellen zuſammengetragenen Verzeichniſſe dieſer hiſtoriſch äußerſt bedeutſamen Literatur. (Mozart, Bd. 1, S. 706. S. 506.)

Nicht im Geiſte eines Beethoven war es, ſich in ſolcher bloßen Scheidemünze zu verausgaben. Auch er indeß vermochte ſich nicht ganz den Bedürfniſſen der Zeit nach muſikaliſcher Kurzweil in ſolchen mikroskopiſchen Verhältniſſen zu entziehen. Die Serenaden op. 8, op. 25, die Sextette op. 71, op. 81, das Streichtrio op. 3, ſind Kaſſationen, die der muſikaliſchen Konſumtion des letzten Jahrzehnts des vorigen Jahrhunderts Rechnung tragen Die Serenadenform im Trio op. 3, liegt ſchon in der durch Mozart in der Kaſſation eingebürgerten zweiten Menuett, wie ſie die ſymmetriſche Formbildung des Haydnſchen Quartettſatzes nicht kennt. Serenadenform haben die Mozart'ſchen Streichtrios mit zwei Menuetten, die Mozart'ſchen Quartettanfänge zu drei Sätzen. Hatte nun Mozart im Kaſſationsſtyl eine größere Zahl von Inſtrumenten gebraucht: ſo lag es nahe, bei Zuſammenſtellungen von Streichinſtrumenten die Zahl derſelben um eins zu vermehren und die Kaſſation in dieſer Geſtalt, der urſprünglichen, in den Mitteln zahlreicheren, zu nähern.

So war Mozart durch die von ihm ſo eifrig angebaute Kaſſation, deren höchſter Ausdruck die große Serenade für 13 Blasinſtrumente in 8 Sätzen ausmacht, ſehr natürlich auf das Streichquintett hingeführt worden. Bei einem ſolchen Urſprung des Streichquintetts aus der Kaſſation, erklärt man ſich leicht die demſelben innewohnende, vom ſtrengen Quartettſatz in Zahl und innerer Oekonomie der Sätze, abweichende Freiheit in der Formbildung.

Dem untrüglichen muſikaliſchen Blicke Mozarts konnte nicht entgehen, daß durch die 5. Stimme die ganze Form, der Kaſſation genähert war. Das Streichquintett iſt ſomit nicht etwa eine höhere Form des Quartetts, es iſt eine Form für ſich, die als ſolche von Mozart und Beethoven behandelt wurde.

Die Mozart'ſchen Quintette, vom erſten in B Dur aus ſeinem 17. Jahre (1773) bis zum letzten in D Dur (1790) ſind als Formbildungen zu verſtehen, denen eben ſo viel vom Kaſſationsſtyl als vom Quartettſatz anklebt. Dies ſpricht ſich in ihrem konzertanten Element, in den soli für die erſte Violine, den erſten Alt ſowohl, wie in der Satzbildung ſelbſt aus. Nicht im Quartett hätte Mozart eine langſame und eine raſche Bewegung integral zu einem Satze verbunden, wie dies im erſten Satze des D Dur-Quintetts der Fall iſt; nicht im Quartett gäbe er ein zweites Adagio, deſſen Lyrik mit dem frohen Muthe der letzten raſchen Bewegung kontraſtirt. (G Moll-Quintett.) Idealiſirte, in die beſſere Geſellſchaft der Streichinſtrumente, eingeführte Kaſſationen ſind die Mozart'ſchen Quintette, von der Straße in's Zimmer getretene Serenaden.

Bei dieſer Geneſis des Streichquintetts, welche daſſelbe als eine Miſchform zwiſchen Kaſſation und Quartett ſtellt, kann man ſich nicht mit Oulibiſcheff veranlaßt fühlen, das 2. Adagio im G Moll-Quintett eine Mozartſünde von 38 Takten zu nennen, noch je, allen Ernſtes, daran denken, wie Oulibiſcheff vorſchlägt, in dem 1. Adagio vom 25. auf den 36. Takt überzugehen (Biographie de Mozart T. 3 p. 216), weil die mit dem 26. Takt auftretende Figur, angeblich nicht zu dem Adagio paßt (ne nous parait avoir aucune connexion psychologique ni avec la terrible lamentation qui a précedé, ni avec le thème religieux du morceau). Wenn Oulibiſcheff die ihrem Urſprung und Zweck nach freiere Formbildung des Streichquintetts nicht in Mozart erkannte; ſo hat man ſich nicht zu wundern, daß ihm dies noch weniger in dem Beethovenſchen Quintett gelang. Wir werden nachweiſen, wie Beethoven das Streichquintett als eine das konzertirende inſtrumentale Element mit der im Kaſſationsſtyl freier gegebenen Satzbildung verbindende Form behandelte. Der Zuſammenhang des Quintetts mit dem Serenadenſtyl in den Augen Beethovens, liegt nicht weniger in dem Umſtande, daß Beethoven ſein Septett (eine Mozart unbekannt gebliebene Höhe der Kaſſation) für Streichquintett nicht für Streichquartett arrangirte und das Werk in dieſem, der Kaſſation näher ſtehenden Gewande, einen guten Effekt macht. Eben ſo ſetzte Beethoven das C Moll Pianofort-Trio op. 1, für Quintett, weil ein Trio kein reiner Quartettſatz werden, nur durch zahlreichere muſikaliſche Mittel, wie ſie im Weſen der Kaſſation liegen, zur Anſchauung zu kommen oder ein Trio zu bleiben hat. Im Serenadenſtyl geſchrieben iſt das von Beethoven dem Fürſten Nikolaus Galitzin im Jahre 1824 überſandte, nicht erſchienene Originalquintett in 3 Sätzen ohne Menuett noch Scherzo (Manuſcript im Beſitz des Fürſten) ſiehe den Buchſtaben u der 3. Abtheilung unſeres Katalogs. Das Quintett op. 4 endlich, wurde von Beethoven aus ſeinem Oktett für Blasinſtrumente arrangirt und die Minuett hat im Quintett zwei Trios, im Oktett nur eins, weil Beethoven das Quintett als eine Kaſſationsform verſtand, in der ein in der Serenadenform, nicht im Quartettſatz, hergebrachtes zweites Menuett-Trio am Platze war.

Die Idee von Bocherini († 1806) und Onslow, ſtatt der zweiten Bratſche ein zweites Violoncello zu brauchen, mußte unfruchtbar bleiben, weil ſich das Streichquintett im Verlauf ſeiner Schickſale unter Mozart's Händen, immer mehr dem Quartettſatze genähert vom Kaſſationsſtyl entfernt hatte, eine Folge des Fortſchrittgeſetzes, nach dem alle Kunſtformen ſich allmälig den höheren Formbildungen anſchließen. Zwei Bäſſe drängen offenbar den Gehalt all zu ſehr in das Konzertante. Gegen zwei Bäſſe können ſich zwei Violinen nur erhalten, wenn die eine konzertant wird, in welchem Falle ſie es noch mit dem ganzen Orcheſter aufnimmt, die andere zur Begleitung herabſinkt, womit der Gehalt auf soli, auf den Konzertland verwieſen iſt. Ein zweites Violoncello bringt das Quintett dem Orcheſter um ſo viel näher als es eine zweite Bratſche an Tonfülle übertrifft, eine Verſtärkung, die gegen die Störung des beſſer abgewogenen Verhältniſſes von zwei Bratſchen gegen zwei Violinen, nicht in Betracht kommt und nur Unruhe in's Haus bringt.

Wir hatten für die richtige Beurtheilung des Quintetts op. 29 und insbeſondere des im letzten Satze deſſelben, wie ein **Deus ex machina** auftretenden phantaſtiſchen Elementes, den Zuſammenhang von Streichquintett und Kaſſation feſtzuſtellen, was unſere Anſicht ausmacht: wir hatten Quintett von Quartett zu unterſcheiden, wie dies die Anſicht muſikaliſcher Technik iſt, welche Marx (Bd. 4, S. 431) ſo ausſpricht: „Der Soloſatz für Streichinſtrumente umfaßt das Trio, das Quartett, das Quintett, das Octett oder Doppelquartett, für die verdoppelte Beſetzung des Quartetts zu acht realen Stimmen. Daß auch noch andere Zuſammenſtellungen von ſechs, ſieben, neun Stimmen möglich, iſt gewiß. Es kommt hierauf nichts an. Denn was überhaupt von der Gattung zu ſagen iſt, trifft alle unter ihr begriffenen Arten. Daher nennt man in der Kunſtſprache die ganze Gattung von Kompoſitionen den *Quartettſatz*. Das *Quartett* ſtellt den *Normalſatz*, die Vierſtimmigkeit, dar, geſtattet aber gleichwohl, nach dem Vermögen der Streichinſtrumente in einzelnen Momenten vollgriffiger oder auch wirklich mehrſtimmiger zu werden. Das *Quintett* iſt um eine Stimme reicher, läßt aber den Charakter der Bratſche oder des Violoncells in einer Fülle hervortreten, die im Allgemeinen *nicht* begründet erſcheint."

In der aus dem Kaſſationsſtyl zu erklärenden Fülle durch die 5. Stimme, liegt für uns der Schlüſſel zum Verſtändniß des Phantaſieſchlußſatzes in op 29. Wir haben aber noch einen Augenblick bei Mozart, dem Vorgänger Beethovens in der Form zu verweilen, bei Mozart, der nicht weniger im Quintett unverwiſchliche Spuren ſeines univerſellen Geiſtes hinterlaſſen hat.

So hoch die Mozartiſchen Streichquintette in G Moll und D Dur auch ſtehen, das in C Dur hat geringeren und die früheren nur hiſtoriſchen Werth; der Bedeutung der durch ſie vertretenen inſtrumentalen Idee nach, kann man ſie nicht dem Beethovenſchen Quintett op. 29 an die Seite ſtellen; ſie ſind geiſt- und gemüthvolle Inſtrumental*unterhaltungen* in den Grenzen der Mozart'ſchen inſtrumentalen Idee; das Beethovenſche Quintett erobert dieſer Idee ein neues Leben in einer neuen Formbildung. Die *Freiheitsſtadien* der *inſtrumentalen Idee* ſind der Werth und die Bedeutung des Beethovenſchen Quintetts. Alle menſchlichen Errungenſchaften werden durch andere verdrängt; der Ausgangspunkt eines neuen Lebens iſt unvergänglich in der dankbaren Erinnerung von Kunſt und Wiſſenſchaft. Die vollkommenſten Erzeugniſſe muſikaliſcher Kunſt, und zu dieſen gehören Mozart'ſche Tondichtungen, ſind von Zeit und Umſtänden abhängig, nicht der *Kunſtbegriff* ſelbſt. Das Beethovenſche Quintett op. 29 iſt ein ſolcher Kunſtbegriff nach der Seite der Unterordnung der Form unter den Geiſt, nicht nach Willkühr und Uebermuth. Wie doch überragt nicht dieſer Beethovenſche Begriff den Mozart'ſchen der Unterordnung des Geiſtes unter die Form! Das Beethoven'ſche Quintett kann wie die Mozart'ſchen, einmal vergeſſen werden, die ihm inwohnende Grundidee rationeller Emanzipation inſtrumentaler Gedankenfreiheit, iſt unſterblich. —

Aber ſelbſt im Einzelnen und abſtrahirt von jener abſoluten, unvergänglichen Idee des Kunſtfortſchrittes, nehmen die Mozartiſchen Quintette eine dem Beethovenſchen Quintett untergeordnete Stellung ein. Wo ſie die Anmuth haben, fehlt ihnen die Kraft; wo ſie die Kraft haben, die Tiefe Beethovenſcher Erfindung in der *höheren Bedeutung* des Gehalts.

Die Mozartiſchen Quintette vertauſchen den Kothurn ihrer erſten Sätze gegen wahrhaft kindliche Stimmungen in den Schlußſätzen. Keine einheitliche, viel weniger eine ſtrebende Idee liegt dieſen Paſtellfarben zum Grunde. Das weltberühmte G Moll-Quintett iſt weinerlich geſtimmt, bei klaſſiſcher

Schönheit im Einzelnen. Rührung, dachte Beethoven, paßt für Frauenzimmer, dem Manne muß Muſikfeuer aus dem Geiſte ſchlagen (Bd. 1. S. 136). Und ſo iſt es hier; Muſikfeuer ſchlägt aus dem Geiſte des G Dur-Quintetts. Das Motiv des 1. Satzes (Allegro $^4/_4$) iſt eine rhythmiſche Gliederung der auf einander folgenden Stufen der Tonleiter. Größere Einfachheit in den Mitteln iſt nicht denkbar.

Das Kreiſen eines Adlers begleitete würdig dieſes Thema.

Das einem Quintett inwohnende konzertirende Element wird durch die mit dem 17. Takt auftretenden Triolenfiguren vertreten, welche noch am Mittelſatze bauen, durch die Triller-Kadenz, welche in einem Quartett gar nicht vorkommen könnte. Die den beiden Violinen vertheilten, durch den erſten Alt verſtärkten Triolenfiguren (volltönige Terzen und Sexten) liegen vor dem Bogen im Aufſtrich, werden von demſelben leicht in den Trichter der Figur gezogen, weshalb dieſelbe nicht etwa von Klavierſpielern, nach einem Arrangement für ihr Inſtrument zu beurtheilen ſind, auf dem ſie nur ſtolpernd ausfallen können. Die Figur iſt im Geiſte einer ambulanten Muſikertruppe, die nach Herzensluſt an ihrer Serenata geigt, deren Matadore ſich hier hervorthun. Durch die Tüchtigkeit der Geiger, der es für das Quintett bedarf, wird das Bild von ſelbſt idealiſirt, zu dem höheren Organismus verfeinerter Kammermuſik geführt, in welchem jene Figur durch den Kontraſt mit der höheren Muſikordnung, in dem ſie Platz greift, nur noch eine humoriſtiſche Anſpielung abgiebt.

Wenn Dulibiſcheff den Zuſammenhang der Streichquintettform mit dem Kaſſationsſtyl erwägen wollte, ſo wäre ihm die Triolenfigur in ihrem ſorgenloſen Frohmuth verſtändlich geweſen, die er dem Hauptmotiv nicht anzupaſſen vermag *).

In dem erſten Satze des Quintetts op. 29 erſcheint zum erſten Mal in Beethoven und in der geſammten muſikaliſchen Literatur, das Gegenmotiv auf der Terz des Grundtons, ſtatt auf der Dominante; in A Dur ſtatt in G Dur (41. und folgende Takte). Wir hoben bereits die Bedeutſamkeit dieſer Terzharmonie hervor (ſiehe op 22). Dem erſten Allegro giebt ſie einen Reiz, den die Dominante nicht über daſſelbe zu verbreiten im Stande geweſen wäre. Man transponire ſich am Klavier das Gegenmotiv von A Dur nach G Dur um ſich davon zu überzeugen. Durch den Schluß des 1. Theils in A Moll ſtatt in G Dur, kommt der Satz zu einem ſchwärmeriſch leidenſchaftlichen Ausdruck, der auf das anziehendſte

---

*) biographie de Mozart T. 3. p. 18. Quel dilettante, s'il l'avait entendu jamais, pourrait oublier le commencement mystique du premier Allegro, ce thème qui vacille sur ses bases, fremissant d'une sainte horreur, come la pensée d'un prophét en travail de quelque grande révélation! — C'est sublime; mais que dire de la figure en triolets qui suit immédiatement et qui est aussi un thème principal. Il n'y a qu'à entendre ces deux motifs, l'un aprés l'autre, pour reconnaitre qu'ils ne se conviennent pas. Leur incompatibilité devient plus manifeste encore au commencement de la second partie, où l'auteur les a réunis dans les formes du style contrapontique, une combinaison qui, je dois l'avouer, ne m'a jamais plu ni à l'audition, ni à la lecture.

mit der ſtillen Erhabenheit des Hauptmotivs kontraſtirt, das Perſönliche an die klaſſiſche Ruhe des Anfangs reiht, wie es in einem der Serenadenform verwandten Styl am Platze iſt.

Der 2. Satz des Adagio (molto expressivo $^3/_4$ F Dur) eines der ausgeführteren (123 Takte) der 2. Periode, hat mit Ausnahme des ſehr unerwartet nach einem Halbſchluß auf c (39. Takt) nach H Dur modulirenden 2. Theiles, und der Behandlung der Begleitung, einen rein Mozartiſchen Ausdruck. Das Adagio iſt noch nicht das große Beethovenſche der zweiten Periode, wie man es in den Quartetten op. 59 findet, vielleicht weil die Zuſammenſtellung von 5 Streichinſtrumenten der Serenadenform zu nahe kam. Einen eigenthümlichen, im Geiſte der Serenata liegenden Gebrauch, macht Beethoven vom piccicato in der 2. Violine, welche bei der Wiederholung des Hauptmotivs (63., 70. Takt) zu dem von der 1. Violine piano getragenen Geſange vollgriffige Lagen der Intervalle der begleitenden Accorde forte hören läßt, eine melodramatiſch behandelte Begleitung, ein pizzicato eroico, das ein ungewohntes Leben über die Begleitung verbreitet Nach dieſer ergreifenden pizzicato-Epiſode, werden die 2. Violine und der erſte Alt die Träger des kontrapunktiſch mit großem Effekt zwiſchen ihnen, der 1. Violine und der weiteren Stimmen behandelten Hauptmotivs. Der erſte Violinſpieler kann ſich an der Stelle in den breiteſten Geſangesfluthen ergehen, die je einem Bogen entquollen.

Das Adagio iſt denn auch gut bei Violinſpielern angeſchrieben, denen es darum zu thun iſt, ſich zu zeigen. Aber gerade aus dem Grunde ſeiner mozartiſch angehauchten, plaſtiſchen Schönheit im Wohlklange, der die Tiefen des großen Beethovenſchen Adagio in der ganzen Anlage, noch mehr in den Ideenverbindungen, welche mit der Anlage eingegangen werden (op. 59) gänzlich unbekannt ſind, ſteht die Länge des Satzes in keinem rechten (Beethovenſchen) Verhältniſſe zu dem Intereſſe am Gehalt, wird man nicht genug für die Spannung entſchädigt, welche dadurch herbeigeführt wird, daß, wo man das Adagio beendigt glaubt, daſſelbe weiter führt. Der Satz iſt als ein, noch etwas unſicheres Auftreten der merkwürdigen Erſcheinung in Beethoven zu verſtehen, welche darin beſteht, die langſame Bewegung (Adagio) nachdem ſie bereits ihr Ende erreicht zu haben ſcheint, bei jedem andern Komponiſten als Beethoven, auch wirklich erreicht hätte, auf eine eben ſo unerwartete als ergreifende Weiſe über die Grenzen des thematiſchen Stoffes hinaus, auf weitere Ideengebiete zu führen (op. 30. Nr. 2, op. 59. Nr. 1. 2).

Hier wird das weniger erreicht als ein erſtes Mal angeſtrebt, und das Adagio hat noch bei der beſten Ausführung etwas Ermüdendes, weil ihm die Mozartiſche Symmetrie in den Bauverhältniſſen abgeht, der Beethovenſche Phantaſus dieſe Lücke nicht hinreichend füllt, noch nicht, wie wir ſpäter ſehen, die ganze alte Muſikwelt ſo weit und ſo hoch überflügelt, daß für ſolche Apparatrückſichten kein Platz bleibt. Wie es vor uns liegt und uns mit ſeinem Wohlklang umſtrickt, erſcheint das Adagio mit 125 Takten im $^3/_4$ Takt, länger als das Gebet-Adagio im E Moll-Quartett op. 59 mit 157 im ſo viel breiteren $^4/_4$ Takt. Es iſt eine Miſchform Mozartiſcher Cantilene, Mozartiſcher Plaſtik und Beethovenſcher Phantaſie, der das Adagio indeß durch die Behandlung des Stoffes näher kommt als durch dieſen ſelbſt, durch die Inſtrumentirung, welche in dem in ſolcher Fülle noch nie verwandten pizzicato der zweiten Violine, der Kammermuſik ein neues Inſtrument ſchuf. Dieſes pizzicato gehört ſeinem Effekt, ſeinem Geiſte nach ganz in den Serenaden- oder Kaſſationsſtyl, der, wie wir geſehen, die Grundlage des Quintettſatzes iſt. Es findet ſich denn auch kein Beiſpiel einer Anwendung deſſelben in dieſer Weiſe in einem Beethovenſchen Quartett (vergleiche op. 74, op 59. Nr. 1).

Fröhlichen Uebermuth athmet das Scherzo (C Dur $^3/_4$) deſſen Gehalt und Styl die Mitte zwiſchen Minuett und Scherzo hält. Wie es dem Serenadenſtyl anſteht, herrſcht hier mehr ein ſcharf einſchneidender Tanzrhythmus. Das Motiv beruht wieder auf einer dem Bogen der Saiteninſtrumente im Aufſtrich beſonders günſtigen Tonfigur, welche ſich die beiden Violinen anfangs in einem neckenden Fangſpiel zuwerfen, im 2. Theile mit vereinten Kräften gegen die anderen Stimmen geltend machen. Dieſer zweite ausgeführtere Theil (82 Takte gegen 8 im erſten) iſt der höhere Beethovenſche Scherzo-Styl der 2. Periode, durch das Drängen des Rhythmus nach dem $^3/_4$ Takt, was ſich hier zum erſten Male dadurch macht, daß der Satz von 2 Takten in Längen (ganze Noten) zu 2 Takten in Kürzen (Vierteln) fortſchreitet, wo über den ganzen Noten, der ſchlechte (dritte) Takttheil, bei einer in 2 Stimmen dazu ſynkopirten Begleitung, vom Ohr vergeſſen wird, trotz des Fangſpiels mit der Figur in Vierteln, das dabei zwiſchen dem 2. Alt und dem Violoncell, fortgeht. Die höchſte Meiſterſchaft in Handhabung des imitatoriſchen Styls, führt den 2. Theil an die Fermate. Durch die nach der Suspenſion auf 4 ſtatt auf 2 Takte, ausgedehnten Synkopen in ganzen Noten, durch die in allen Stimmen vorherrſchenden gleichen Werthe (Viertel) tritt der Satz in den großen Scherzoſtyl der 2. Periode, gegen den noch das Trio als Serenadenſtyl abſticht. Der Gehalt des beſonders in Betracht kommenden 2. Theils des Scherzo, iſt ein ungetrübter Humor. Die humoriſtiſche Färbung liegt in der gegen die Synkopen abgemeſſenen, in Vierteln ſchaukelnden Hauptfigur und der mit dieſer kontraſtirenden, den Scherz in den Ernſt drängenden, nach Klägetönen in Moll neigenden Harmonie, der doch gar nicht melancholiſch zu Muthe ſein kann.

Mit dem Trio (F Dur) kommt der erſte Alt dazu ein Tänzchen zu wagen. Guten Muths tritt der ſonſt immer ſo ehrbare Mann ſchon im Auftakt an die Menſur, macht eine erſte Solofigur, endigt in zierlichen Fußſchnörkeln (5—8. Takt) und kommt ſogar über die Tanz-Matadore an den Violinen, die bis zum hohen f reichen, hinaus, bis in's hohe, viermal geſtrichene a (12. Takt). Da verlegen die Violinen, um ſich den Nebenbuhler abzuſchütteln, die Tour nach as. Bald hört man nur noch das Fußſcharren der Tanzleute, unter denen der Alt mitmacht (17. und folg. Takte des 2. Theils des Trio). Den emſig, wie an einer und derſelben Stelle des

Tanzbodens, ſcharrenden Uniſonen in 4 Stimmen, hält der 2. Alt den Grundakkord entgegen. Aber die erſte Violine kommt nicht auf c zurück (28. Takt) ohne ſich des erſten pas zu erinnern, und um dem Alt zeigen zu wollen, wie derſelbe das hohe a erſteigen ſollen. Triumphirend ergreift ſie die hohe Note und hält ſie ganze 2¼ Takte feſt (40. bis 42. Takt). Athemlos wird der Schluß des 2. Theiles erreicht.

In dem ganzen Tumult ſind gleiche Werthe (Viertel) vorherrſchend, eine Schreibart, die die höchſte muſikaliſche Erfindung bedingt, die Erfindung, die durch ſich ſelbſt, durch die Kraft der Idee wirkt. Iſt das im Scherzo gegebene Bild etwa trivial, weil es an Tanzbodenſeligkeit ſtreift? Was iſt es denn, was noch in einem fürſtlichen Hotel, auf den weichſten Teppichen, unter den letzten Wundern der Mode, an einen Teniers feſſelt? wenn nicht eine Menſchengeſchichte in dem Gaſt einer Schenke? wenn nicht die anziehende Gewalt der Kunſt, an dem todten Apparat zum Schöpfer zu werden, die Krone alles Seins im Schaffen zu gewinnen? —

Der Bogen Vieuxtemps und des Generalen Lwoff, waren fünfundzwanzig Jahre lang meine Führer im C Dur-Quintett. Schade, daß man ſo ſelten auf einen Altiſten ſtößt, der der Aufgabe gewachſen wäre. Einen Vieuxtemps braucht man an der 1. Violine, wenn man das Glück hat, ihn zu beſitzen. Wer Vieuxtemps Bratſche ſpielen gehört, wird mit mir bedauern, ihn nicht an dieſer Stimme im Scherzo gehört zu haben. Nur durch die Virtuoſenhand eines vollendeten Geigers wird das Altſolo zur rechten Anſchauung kommen. In meiner Jugend feſſelte mich das Quintett in dem oben angeführten Arrangement: Sonate, tirée de l'oeuvre 29. Dieſes Arrangement bricht mit dem Scherzo ab. Wir konnten uns das nicht erklären, jetzt iſt das Räthſel gelöſt. Der Arrangeur war erſchrocken vor dem Finale ſtehen geblieben, eine Windsbraut dieſer Art entführte ihm ſeine Sonate', er ſchloß lieber aus eigener Machtvollkommenheit mit dem Scherzo zufrieden, dem Werk ſo viel abgewonnen zu haben. Oder war die Unterdrückung des Finale die Folge des über das Stück vor 50 Jahren gefällten verdammenden Urtheils, das Oulibiſcheff noch im Jahre 1843 folgende Anſicht darüber ausſprechen ließ?

Biographie de Mozart. T. 3, p. 19. Tout changement non préparé de mouvement, de rhythme, de ton et de caractère, dans le cours d'un même morceau, est inadmissible en théorie, parce qu'un tel changement mène au programme et que la musique pure enclut le programme direct et indirect Le procédé appartient uniquement à la musique dramatique. Beethoven l'a employé quelquefois dans la musique instrumentale; Mozart jamais. Le quintette oeuvre 29 nous offre un exemple d'un de ces changements subits, inattendus, non motivés ou non fondés dans les thèmes, tenant à quelque arrière-pensée du compositeur. Au milieu du finale qui est un Presto $^6/_8$ ut majeur, une chose admirable, vous entendez soudain un Andante la majeur $^3/_4$. Il est gracieux, original; il est tout à fait charmant, cet Andante, mais que nous veut-il? — Comme il est impossible à l'auditeur de découvrir le moindre rapport de logique musicale entre cette ariette sans texte et les effets électro-magnètiques du Presto, force lui est de chercher dans son imagination, quelque lieu pour unir des idées aussi disparates; et voilà ce que j'apelle le programme indirect ou imaginaire Lorsque le compositeur veut nous épargner cette peine et qu'il écrit lui-même en toutes lettres la signification de sa musique, alors c'est le programme direct.

Wenn Oulibiſcheff gewußt hätte, daß das Streichquintett nur eine Anwendung des Kaſſationsſtyls ausmacht, ſo hätte er in Mozart das Gegentheil von dem finden können, was er als aus der Mozart'ſchen Praxis reſultirend, in ſeiner Verdammungstheorie des Programms in aller Inſtrumentalmuſik aufſtellt. Der in und durch Mozart ausgegebene Zuſammenhang der Serenadenform mit Soloſätzen für fünf Streichinſtrumente, war Oulibiſcheff bei Mozart wie bei Beethoven entgangen; er beurtheilte den Quintettſatz nach dem Quartettſatz, dem erſterer gar nicht unterthänig iſt; er wandte unrichtig auf das Quintett an, was er unrichtig auf den Quartettſatz anwendet, den unrichtigen, durch die dramatiſchen Elemente in Mozart'ſchen Quartetten genugſam widerlegten Grundſatz von dem nothwendigen Ausſchluß eines Programms, einer dramatiſchen Idee in der reinen Inſtrumentalmuſik, die ohne einen ſolchen geiſtigen, über techniſche Urſachen und Folgen hinausgehenden Gehalt nur noch Intereſſe für Harmonieſchüler haben könnte, und eine Literatur von Vorlegeblättern zum muſikaliſchen Schönſchreiben abgäbe.

Das Streichquintett war Beethoven, der hierin den Fußtapfen Mozarts folgte, was die Serenade dem Quartettſatz iſt, das Melodrama der Tragödie und hohen Komödie gegenüber, eine Miſchform, in der die von Dulibiſcheff im Finale des Quintetts gerügte Abnormität der Satzbildung ein Reiz mehr iſt. Entſprechen etwa folgende Sätze der Serenade von Mozart für 13 Blasinſtrumente dem von Dulibiſcheff aufgeſtellten Grundſatze von motivirten Sätzen: **Largo** und **Allegro molto** $^4/_4$ **Menuetto** (mit 2 Trios) **Adagio** $^4/_4$ **Menuetto** (mit 3 Trios) **Romance** $^3/_4$ **(Adagio) Allegretto** $^2/_4$ (mit wiederkehrender Romanze) Thema **con Variazioni, Allegro molto** $^2/_4$. Aus dem Werke von Dulibiſcheff geht hervor, daß ein ſehr bedeutender Theil der Mozart'ſchen Literatur ihm ganz unbekannt geblieben war, ſeine Unterſuchungen nur die bekannteſten Werke außer allem Zuſammenhange mit ihrer Geneſis umfaßten, was ihm die Formbildung nicht verfolgen laſſen können, ihn vielfach irre führen müſſen. —

Wir verſtehen das Finale aus einer raſchen und langſamen Bewegung zu einem Satze verbundenen Geſtaltung im Serenadenſtyle. Wenn die langſame Bewegung der raſchen voraufginge (wie im Finale des G Moll-Quintetts von Mozart, im Finale des 6. Beethoven'ſchen Quartetts, **la Malinconia**), ſo hätte man ſich dieſelbe als einen fünften Satz nicht nehmen laſſen, wenn auch die langſame Bewegung die raſche ſpäter unterbrochen hätte (wie im 1. Satze des D Dur-Quintetts von Mozart, im Finale des 6. Beethoven'ſchen Quartetts). Bei einem als fünften zu unterſcheidenden Satze hätte die Serenadenform auf der Hand gelegen. Das eben wollte Beethoven nicht. In einer, Neuerungen Vorſchub leiſtenden Form, wollte er auch Neues geben. Er gab eine raſche Bewegung phantaſtiſchen Gewandes, mit einem langſamen innigen Ausdrucke, in Mitte der raſchen, die dieſen Kern wie ein Saturnring umſchließt, ſtatt die langſame Bewegung als eine bereits abgenutzte Introduktionsform an die Spitze zu ſtellen, was ſerenadenmäßiger geweſen wäre, dem Finale aber mehre Grade ſeiner hohen Temperatur entzogen hätte. Daß die langſame Bewegung dem vollen Strom der raſchen (C Dur) in A Dur unterbricht, iſt nur Analogie der bereits im 1. Allegro vorgekommenen Terzharmonie. Wie aber das im 1. Allegro in A Dur dargeſtellte Gegenmotiv im 2. Theile in C Dur erſcheint, ſo glaubte Beethoven im Finale die kleine Andante in C Dur ſchuldig geblieben zu ſein. Dies iſt der Grund der Wiederholung der Andante in C Dur. Dieſe Andante iſt überhaupt als das Gegenmotiv des Preſto zu verſtehen, als ein Wendepunkt der Sache nach der Seite der ausgeſprocheneren Melodie. Dieſes Element des Satzes, deſſen Schwerpunkt damit in deſſen Mitte verlegt wird, ſtatt, wie ſonſt, bei Beethoven in dem Anfange im Thema zu liegen, iſt dem reinen Quartettſatz gegenüber ein melodramatiſches, das in einer aus dem Kaſſationsſtyl hervorgegangenen Form, eine phantaſiereiche Ausſchmückung des Effektſtyls der Serenade ausmacht, der man nur die Schlußſätze in **Mozart'ſchen** Quintetten oder gar in ſeinen eigentlichen **Kaſſationen**, zu vergleichen hat, um die Ueberlegenheit des Beethoven'ſchen Finales zu erkennen. Mozart, der ſich noch für verpflichtet hielt den Geiſt unter die Form zu beugen, wo ein Konflikt beider eintrat, ſpielt in ſeinen Quintetten ein Tänzchen zum Finale auf, um für den Ernſt eines Adagios, für die Lyrik eines erſten Satzes (G Moll-Quintett) Perſonen zu entſchädigen, die an einer Minuett nicht genug hatten. Man vergleiche den erhabenen Schwung in dem Adagio (Es Dur $^{4}/_{4}$ 46 Takte) der großen Serenade in B Dur für 13 Blasinſtrumente, mit dem Gaſſenhauer des Finales (**Allegro molto** $^{2}/_{4}$). Dieſe der Kunſt unwürdige Disproportion der Sätze eines und deſſelben Werkes, wollte Beethoven aufgehoben wiſſen, hob er in dem Finale des C Dur-Quintetts auf, dem er füglich die Ueberſchrift geben können: „Habt eben ſo viel, habt mehr Erfindung im letzten als im erſten Satze.“ Das Preſto in op. 29 iſt die Anwendung dieſes ganz eigentlich erſt durch Beethoven zu Ehren gekommenen Grundſatzes.

Sicut nubes, quasi naves, velut umbra! —

In eine Tremolo-Wolke hüllt ſich der Anfang des Finale. Auf dieſer Blitz- und Donnerwolke lagert ſich ein Zug höherer Luftſchichten. Hier befährt die erſte Violine, ein Komet, die höchſte Region. Dem glänzenden Schweif folgen athemlos die andern Inſtrumente. Wie Nebelſtreifen ſchwirren ſie hier im **pianissimo** durch den Raum, fallen ſie dort bei jedem neuen Anſatz aufeinander. Sie vermag nichts zu halten, dem neuen

Stern müſſen ſie nach in die Ferne. Der neue Stern aber iſt das konzertante Element, das ſich hier zum erſten Male mit einem Gehalte verbindet, durch den daſſelbe in dem Gehalte höherer Formen, in der gemeinſamen Mutter unendlich gegebener Erfindung, ebenbürtig wird.

In dem Septett weiſt Beethoven der Violine eine Kadenz zu, iſt die Violine den anderen Inſtrumenten gegenüber, im Finale am Wort. Im Finale des C Dur Quintetts, verwebt Beethoven dieſe Verherrlichung eines Inſtruments noch inniger mit einem Gehalt zu dem deſſen Heldenthaten ſich wie ein Theil zum Ganzen verhalten, ohne ſich durch eine Kadenz über das Ganze zu erheben, die Anderen auf ſich warten zu laſſen. Alles in der Proportion der Kaſſation (Septett) zu der bloßen Uebertragung dieſes Styls auf Streichinſtrumente, im Quintett. Dies ſtimmt mit der Anſicht, die Beethoven ſelbſt, in einem an den Verleger Hofmeiſter gerichteten Brief (15. Dez. 1800) über ſein Septett ausſpricht: ich will, ſagt er, in der Kürze herſetzen, was der Herr Bruder in der Tonkunſt von mir bekommen können 1. Ein Septett per il Violino, Viola, Violoncello, Contrebasso, Clarinetto, Corno, Fagotto, tutti obligati, denn ich kann gar nichts Unobligates ſchreiben, weil ich ſchon mit einem obligaten Accompagnement auf die Welt gekommen bin. Damit iſt der Kaſſationsſtyl im Septett und im voraus im C Dur Quintett, treffend gezeichnet.—

Daß ſchon Mozart ein Quintett konzertant behandelt wiſſen wollte, folgt aus der im Finale des Quintetts für Pianoforte und Blasinſtrumente, wie in einem Konzert, angezeigten Kadenz, von der in den Klavierquartetten Mozarts keine Spur iſt. — Aber einen Heros von Geiger erfordert (op. 29). Die Violiniſten die ſich daran machen, unterſcheidet man am Beſten nach der in ihnen hervortretenden Virtuoſität und der in der Kammer gebotenen Unterordnung der Perſönlichkeit unter den durch das Ganze zur Anſchauung kommenden Gehalt.

Lipinski, Vieuxtemps, der General Lwoff, vertreten eben ſo viele Stadien, der nur Violiniſten erſten Ranges, möglichen Ausführung. Vieuxtemps *) behandelt noch die kleine Andante mit Konzertbravour und läßt beide Male auf dem zweiten Ruhepunkte in einer glänzenden Figur ſeiner Kompoſition, eine Rakete ſteigen. Das iſt zu ſerenadenartig. Die Andante iſt ein cantabile, das mit dem Preſtogetümmel verſöhnen ſoll; es liegt, ein Liedchen ohne Worte, dem Ganzen in der Art zu Grunde, wie das Mendelſohnſche Lied: Iſt es wahr? Dem Mendelsſohnſchen A Moll Quartett, deſſen Tremolo-Effekte offenbar dem Quintett nachgebildet wurden.

Die von Lwoff in die Andante gelegte Innigkeit, mit der höchſten Tonkraft auf den an den Fermaten abreißenden

---

*) Times 1856 May 1. Mr. Sainton in the Quintett (op. 29) the cheval de bataille of the celebrated Vieuxtemps, equaled Vieuxtemps himself he has attained the highest rank in his profession, and, casting aside the vices of the french school, has contrived to attain almost all the excellencies of the German and Belgian virtuosi, with few of the exaggerations of either.

Akkorden, als Erinnerung an den Strudel des Preſto, iſt gewiß die richtigere Auffaſſung.

Am großartigſten, ohne zu ſehr hervortretende Bravour, ſpielt vielleicht Lipinski das Stück.

Wir ſind weit entfernt dem Quintett einen ſo hohen Platz anzuweiſen wie ihn die Quartette dieſer Periode einnehmen (op. 59, 74, 95). Wir ſetzen das Finale, als eine für Quintett inſtrumentirte Beethoven-Phantaſie die nicht ſo nachhaltig verarbeitet wurde wie der thematiſche Stoff in Mozartiſchen Quintetten; als eine unendlich geniale Rhapſodie, die den alten Serenadenſtyl auf immer zu Grabe trug, der Satzbildung neue Horizonte eröffnete. —

Die Richtung der Emanzipation der inſtrumentalen Idee, liegt hier dermaßen zu Tage, daß ſich das Finale wenig mit dem erſten Allegro, mit dem Adagio verträgt, in denen viel Mozartiſcher Geiſt umgeht. Um ſich die Zuſammenſtellung des Preſto mit dieſen Sätzen zu erklären, möchte man annehmen, Beethoven habe das Finale einer früheren Arbeit hinzukomponirt und dem ewigen Zwieſpalt zwiſchen Geiſt und Form, als Fehdehandſchuh vor die Füße geworfen.

Man begegnet im 2. Theile des Preſto (9. und folg. Takte) der Beſonderheit, daß in einigen Stimmen der $^2/_4$ Takt auftritt, in andern gleichzeitig der $^6/_8$ beibehalten wird. Das Verhältniß iſt anfänglich von drei Stimmen in einer, zu zwei Stimmen in der anderen Taktart, dann treten alle Stimmen in den $^2/_4$ Takt (33—37. Takt) von dem eine Stimme, zur Zeit in den $^6/_8$ Takt übergeht, bis endlich allen der

$^{6}/_{8}$ Takt vorgezeichnet wird (55. Takt) und der Satz wie zu Anfang gangartig verläuft. In der **Ausführung** geht dieſer **Doppel-Rhytmus** unbemerkt vorüber, ja es mag nur wenige Streichinſtrumentiſten geben, die, wenn in ihrer Stimme die eine und andere Taktart wechſelt, nicht auch glauben, dieſelbe Veränderung habe ſich in den anderen Stimmen zugetragen, ſo gut paßt Alles aufeinander, zumal in den auf die Streichinſtrumente berechneten Synkopen, durch welche der im $^{2}/_{4}$ gegen den $^{6}/_{8}$ Takt erfahrene Verluſt, für das Ohr erſetzt wird.

Keine „böſe Laune“ wie Ries ſagen würde (ſiehe op. 55) die Nothwendigkeiten ſeines Mittelſatzes, brachten Beethoven auf dieſe Konſtruktion, die er ſich im Kaſſationsſtyl erlauben zu können glauben mochte, im Quartettſatz gewiß nicht erlaubt hätte. Das Preſto hat Sonaten- keine Rondoform, mithin einen Mittelſatz. Beethoven hatte den Satz gangartig gedacht und er iſt wohl das Gangartigſte was man ſich überhaupt denken mag. Die eilenden Wolken des Hauptmotivs mußten ſich für die feſtere Bildung eines Mittelſatzes in Nebel auflöſen. Da war ein neues Thema zu erfinden um dem Mittelſatz einen Kern zu geben, ſo entſtand das Sätzchen im $^{2}/_{4}$ Takt, das in der 2. Violine auftritt, in den anderen Stimmen im $^{2}/_{4}$ Takt, kontrapunktirt wird, während über und in dieſem Gewebe das gangartige Hauptmotiv ſich im $^{6}/_{8}$ Takt erhält. Es blieb Beethoven aber nur die Erfindung eines rhytmiſchen (thematiſchen) keines melodiöſen Motivs, weil die Andante $^{3}/_{4}$ **con moto e scherzoso** ihn erwartete und eine Melodiehäufung dieſem Haupteffekt nur ſchaden konnte.

Der gleichzeitige Gebrauch dreier Rhythmen in der Ballſcene des Don Juan (Walzer $^{3}/_{8}$ Menuett $^{3}/_{4}$ Allemande $^{2}/_{4}$) iſt ein von Mozart ſich ſelbſt aufgegebenes Kunſtſtück. In der Inſtrumentalmuſik dürfte das Beiſpiel in op. 29 das einzige ſein.

Nach dem kleinen Andante (A Dur) geht die raſche Bewegung in F Dur weiter, nach der Wiederholung der Andante in C Dur, in As Dur; Alles in der von Beethoven bevorzugten Terzmodulation (F Terze von a, as von c.). Die letzte raſche Bewegung iſt aber nur kurz (37 Takte) weil mit der Andante, der Kern der Idee erſchöpft iſt. —

Was die Behandlung der erſten Violine betrifft, ſo iſt zu bemerken, daß die Haydn-Mozartſche Violine nie ſo bravourmäßig, in theils abgeriſſenen, theils ſpringenden Figuren (1. 2. Fermate im Preſto) aufgetreten war. Es liegt ſomit hier auch noch ein ungewöhnlicher, durch Beethoven erreichter Fortſchritt des Inſtrumentes vor. Schon eine Geltendmachung der Geige wie ſie mit dem 70. Takt auftritt, wäre die Fabel der alten Muſikwelt geworden. Ein unüberſetzbarer Ausdruck franzöſiſcher Choregraphie **avoir du ballon**, iſt auf die bezeichnete Stelle anzuwenden. —

Das konzertante Element (ſiehe insbeſondere das unvergleichliche Violinkonzert op. 61) konnte Beethoven vorübergehend unerreicht gebliebene Schöpfungen verdanken, zu feſſeln vermochte es ihn nicht. Ihn riß es nach oben, in die höheren Formen, in die Sonate, in das Quartett in den höchſten Kreis, in die Symphonie. Aus dem Zuſammenhange der Quintettform mit dem Kaſſationsſtyl, erklärt ſich noch, daß Beethoven es bei op. 29 bewenden ließ, kein Quintett mehr ſchrieb. Die Serenade mit ihrem melodramatiſchen Geiſte war ihm zu wenig.

Das Finale in op. 29 hat von jeher mit der Idee einer interpretativen Erklärung deſſelben beſchäftigt. Man wäre verſucht eine ſolche in dem Jahre zu ſuchen, in welchem das Quintett erſchien (1802) in der Liebe des Dichters zu der Gräfin Julia, die ihn zu dem Liebespoem in drei Geſängen begeiſterte, das wir in op. 26, op. 27 Nr. 2 und op. 28 fanden. Das zärtliche Lied ohne Worte im Finale wäre der Blick dieſer Liebe; die den heiligen Hort umtoſenden Stürme des Lebens, herrſchten im Preſto. Dieſe Erklärung gewönne an Wahrſcheinlichkeit, wenn man zugeben wollte, die beiden erſten Sätze des Quintetts ſeien früher, das Finale in dem Jahre hinzukomponirt worden, in dem der Künſtler ſeine der Gräfin geweihte Cis Moll Sonate quasi fantasia ſchuf (1802). Organiſche Gründe, nicht nur der Geiſt der alten Muſikwelt im Ausdruck jener erſten Sätze, ſtreiten für dieſe Annahme. Man mag das Finale lieben oder nicht lieben, man wird ihm nicht Schwächen in der techniſchen Behandlung, des einmal ſo und nicht anders gewählten Stoffes verwerfen, wie ſie im Mittelſatz des erſten Allegros vorliegen, was an der für denſelben benutzten, dem Serenadenſtyl angepaßten Triolenfigur liegt; der aufgelockerten, homerbenen Ausläufer des Mittelſatzes zu geſchweigen (73. 84. Takt des 2. Theils). Die ganzen Noten (81. 84. Takt) ſind hier von einer Nacktheit wie man ſie in Beethoven, nur in ſchwächeren Erzeugniſſen der 1. Periode findet. Daſſelbe gilt von dem Abſchluß des 1. Satzes nach der Triller-Kadenz. Erſt das Adagio iſt techniſch höchſt vollkommen, eben ſo das Scherzo, wo aber wieder das Trio in ſeiner traditionellen Anlage als cantabile im solo, auf Mozart anſpielt, und erſt durch die modulatoriſche Behandlung im 2. Theil, ſich der Beethoven-Humoreske im Scherzo ebenbürtig zeigt.

Keiner Erklärung des Finale und einer beſonderen Seelenſtimmung bedarf es aber des Künſtlers, wenn man nicht aus den Augen verlieren will, daß das Lied ohne Worte in italieniſchem Melodieſtyl, oder die langſame Bewegung inmitten des Preſto, einen nur anders als gewöhnlich geſtellten Satz einer im Serenadenſtyl geſchriebenen und damit freieren Tondichtung, ausmacht, gleichſam eine in den Teppich gewebte Blume.

Die Würdigung des Kaſſationsſtyls in Mozart hat man Jahn zu verdanken, die Geneſis der Mozart'ſchen Quintettbildung aus der Kaſſation, die Anwendung dieſes Zuſammenhanges auf das Beethovenſche C Dur-Quintett, bieten wir hiermit dem muſikaliſchen Publikum.

* * *

Drei Sonaten für Pianoforte und Violine (A Dur, Op. 30. C Moll, G Dur) dem Kaiſer Alexander I. von Rußland gewidmet. Der Kaiſer ließ Beethoven für die Ueberreichung des Werks einen werthvollen Brillantring zuſtellen. Meine

Bemühungen, Näheres hierüber in den Archiven des Kaiſerlichen Kabinet's zu finden, ſind erfolglos geblieben.

Haſlinger (Wien) 9 Auflagen. Für Streichquartett von Heinzius (Nr. 1 und 3) von Ries (Nr. 2.)

So gut in ein Quartett verwandelt, ſagt die A. M. Z. (1828, S. 560) daß Niemand vermuthen möchte, es ſei etwas Anderes geweſen.

Für Flöte, Violine, 2 Alt und Violoncell. (Bachmann, Hannover.) Für Pianoforte und Flöte von Drouet (Schott, Mainz). Für Pianoforte allein von Winkler, vierhändig (Cranz). Das Adagio aus Nr. 2 für Geſang und Pianoforte von Silcher (Gruß der Seelen. Melodien aus Beethovenſchen Sonaten, 3. Heft, Zumſteeg in Stuttgart).

Beethovens nicht ganz werth (!) ſagt die A. M. Z., welche übernommen hatte, für alle Organe der öffentlichen Meinung der Zeit blind zu ſein. Der Jahrgang der A. M. Z., welcher von den 3 Sonaten, die zuſammen erſchienen, nur die erſte in folgender Weiſe beſpricht, ſetzt deren Erſcheinen in das Jahr 1803 lange vor dem Wiener Kongreß, während deſſen Beethoven dem Kaiſer Alexander und der Kaiſerin Eliſabeth vorgeſtellt wurde. (Schindler, S. 98.)

Beethovens nicht ganz werth (!) A. M. Z. 1803, S. 77. Der erſte Satz (Sonate Nr. 1) hat nicht den ſchönen Fluß von Gedanken den man in Beethovens ſpäteren Arbeiten antrifft, es fehlt ihm ein beſtimmter Charakter. Die Variationen ſind auch nicht gelungen. Die auf der letzten Seite, 13 Takte hindurch, dauernde Spielerei mit der verminderten Septime und übermäßigen Sexte, iſt Beethovens unwürdig. Das Adagio iſt ſchön, im melancholiſchen Charakter. Auf die Inſtrumentalduette in op. 30 paßt im Allgemeinen was bei op. 5, 12, 23, 24 geſagt wurde. In muſikaliſcher Erfindung bilden die Doppelſonaten op. 30 mit op. 47 und 96, die höhere Beethoven-Staffel der inſtrumentalen Duettform, nicht etwa vom erſten bis zum letzten Takt, ſondern in Uebergängen von den Momenten der 1. zu denen der 2. Periode. Nicht in der Formbildung, wohl aber zum Theil durch den vermehrten Gehalt, gehört die 1. Sonate (A Dur) zu den muſikaliſchen Schickſalen der 2. Periode. Dies liegt ſchon in dem überwiegend in gleichen Werthen (Vierteln) konſtruirten Motiv des 1. Satzes (Allegro $^3/_4$ 249 Takte) weil der muſikaliſche Gedanke, an ſich ſpezifiſch ſchwerer zu ſein hat, wo er einfacher dargeſtellt wird.

Wenn die ſpekulative Kritik nach perſönlicher Vorliebe und nicht nach Gründen, die für ſich gelten, zu entſcheiden hätte: ſo ſagten wir, dieſes Duett iſt uns von allen das Liebſte. Die Kritik hat aber nach organiſchen Gründen das Werk für die ſchwächere von den drei Sonaten, für eine *kleine*, aber anziehende Sonate zu nehmen. Dieſe Unterordnung der A Dur-Sonate unter die beiden anderen in op. 30, beruht auf der untergeordneten muſikaliſchen Erfindung des erſten Satzes, auf der Kernloſigkeit des Mittelſatzes, der ein kleines Fugato eingeht ohne deshalb weiter zu kommen (20. Takt des 2. Theils) auf dem fragmentariſchen Gehalt des Allegros aus dem, trotz reizender Effekte im Zuſammenſpiel, nichts in Beethovenſcher Weiſe wird. Der Satz ſchließt ſogar mit dem, in Mozart ſtereotypen Undezimenakkorde.

Das Adagio molto espressivo (D Dur $^3/_4$) gehört zu den, im Zuſammenſpiel von Violine und Klavier, effektreichſten und lieblichſten. Der ſehr ausgeführte Satz (105 Takte) hat Variationenform nnd beruht auf einer Kantilene italieniſch-paſſionirten Ausdrucks, von der das Klavier zu bedauern hat, ſie der Violine nicht nachſingen zu können (9. Takt) ſich mehr auf eine wirkſame Begleitung beſchränken zu müſſen, welche nach der 2. Fermate in reizend gruppirte Triolenfiguren zerfällt. Das Adagio iſt eine wahre Violin-Deklamation. Es iſt ein Hauch von der Adelaide in dem Stück (26., 27. Takt vor Schluß).

Durch den Variationenſatz über ein Originalthema (Allegretto A Dur $^4/_4$) nimmt die Sonate ſchon principiell ein geringeres Intereſſe in Anſpruch. Eine Ausnahme machen die Sonaten op. 109 und 111, weil die Variation in der dritten Periode einen ganz anderen bei dieſer zu entwickelnden Begriff aufſtellt (vergleiche op. 74). Die Veränderungen wechſeln in Solos eines Inſtruments unter Begleitung des andern. Mit der 4. iſt ein recht intereſſanter Dialog zwiſchen beiden gegeben und in der 5. (Minore A Moll) läßt ſich voraus ſehen, die Stunden der Variation der alten Muſikwelt ſeien gezählt. Eine neue Form bringt zum Theil die letzte Variation, welche den $^4/_4$ nach dem $^6/_8$ Takt verkürzt, wie in dem Schluß der Variationen des Pianofort-Trios op. 11. Die Expoſition des Themas in den erſten 8 Takten der 6.

Variation, iſt reizend, iſt das Glück in einem beſſern Lande. Eine Aufgabe iſt es für den Pianiſten, dieſe 8 Takte in dem Roſenſchimmer eines idealen Gefühls geltend zu machen. Der zärtliche Ausdruck verführt zu Störungen im Takt durch die der Schmelz dieſes durch die Mittelſtimmen gehobenen Geſanges, verloren geht. Das tiefſte Gefühl hat ſich dem ſtrengſten, nur nicht zu markirenden, Takt zu fügen.

Die letzte Variation (Allegro ma non tanto, 86 Takte gegen die 16 des Themas, das durch die im Texte ſelbſt Statt findenden Wiederholungen 32 zählt) iſt ein Satz für ſich, gleichſam ein Miniaturfinale. Die mit dem 55. Takt auftretenden enharmoniſchen Wechſel mögen für eine harmloſe Neckerei in einem Sätzchen ohne Anſprüche auf den höheren Styl, gelten. Durch Ries (S. 83) wiſſen wir, daß das große Finale der Doppelſonate op. 47 der A Dur-Sonate op. 30 beſtimmt war und weil es für dieſe zu brillant war, ſpäter durch die Variationen erſetzt wurde.

Die A Dur-Sonate op. 30, die ſchwächſte aller Sonaten für Pianoforte und Violine der 2. Periode wäre den Sonaten für Pianoforte und Violine der erſten, gegenüber, die ſtärkere (vergleiche op. 12, 23, 24).

Wenn man von der A Dur-Sonate auf die C Moll-Sonate op. 30 übergeht, ſo erkennt man recht, wie zwei Werke unter einer Opus-Zahl verſchiedenen Stylepochen angehören können, der Geiſt der Sache, nicht die Ziffer den Ausſchlag zu geben hat. Wir finden bei'm erſten Blick auf die C Moll-Sonate, den großen Styl der 2. Periode, die höhere Formbildung, den weiter greifenden Gehalt, einen erſten Satz aus **einem Guß**, ohne Repriſe, die breiteſten Verhältniſſe von Motiv und Gegenmotiv; wir finden zum erſten Male, wenn auch noch nicht die Beethoven'ſche Epiſode (ſiehe op. 22) ſo doch ein epiſodiſches Element, das ſich dem Motiv anſchließt (76. Takt).

Die C Moll-Sonate iſt eine **Sonata eroica**. Man wird dem edlen Kunſtwerk nicht zum Vorwurf machen wollen, daß deſſen Werth in der Erfindung größer iſt, als der durch die beſte Ausführung zu gewinnende Effekt.

Die Tonalität von C Moll, die dem Ernſt der Tondichtung in hohem Grade ſteht, iſt der Violine ungünſtig um ſich zu zeigen.

Die C Moll-Sonate iſt ein Nachtſtück, iſt eines der Werke, die über die Geſchicke einer Kunſt entſcheiden, die Idee der Kunſt in höhere Bahnen leiten. Was das hiſtoriſche Bild dem Maler, das iſt dieſe Sonate der Muſik, ihr Gehalt könnte in der Verherrlichung der Heldenidee in den Tagen des Kriegspoeten Napoleon, geſucht werden, mit dem der Künſtler zur Zeit der Entſtehung der Sonate (1803) bereits in der **Sinfonia eroica** verkehrte, mit welcher letztern er ſich gewiß ein Jahr früher getragen hatte als dieſelbe zur Verſendung an den großen Konſul im Jahre 1804 vollendet war (ſiehe op. 55). Die Widmung einer Heldenſonate war bei dem Kaiſer am Platz, der ſeinen Schild auf die Waage der Geſchicke Deutſchlands zu werfen hatte, um das große Kulturland Europas vor dem galliſchen Uebermuthe zu retten. (Vergleiche Bd. 2, S. 114.)

Das aus ſechs Noten ($1\frac{1}{4}$ Takt) beſtehende Motiv des 1. Satzes (**Allegro con brio** $\frac{4}{4}$, 254 Takte) iſt ein in weiteſter Ferne geſchlagener Appel (**pp**). Das Klavier geht allein 8 Takte über die nächtliche Wahlſtatt, bevor, immer unter dem Rollen der Trommeln, die Schlacht mit dem 9. Takt entbrennt, der Zuſchauer, mit jedem Schritt, dem großen Schauſpiele genähert wird. Das Gegenmotiv erſcheint normal in der Parallele (Es Dur, 28. und folgende Takte) und es mag einer Kriegsheldenſonate wohl anſtehen, daß das Gegenmotiv ein marſchartiges in doppeltem Kontrapunkt iſt. Doppelt iſt der Kontrapunkt, weil die Oberſtimme (das Gegenmotiv in der Violine) in ein Thema der Bäſſe (Unterſtimme) greift welches Thema dann zur Oberſtimme, die frühere Oberſtimme zur Unterſtimme wird, was die doppelte Umkehrung oder den doppelten Kontrapunkt ausmacht (28.—46. Takt und in den ſpätern Wiederholungen in C Dur 161. und folgende Takte).

Der kurze Angriffsmarſch im Gegenmotiv führt mit dem 46. Takt in das Getümmel der Schlacht: hier kämpft die Violine auf der großen heroiſchen Figur (Paſſage) in Es Dur, die ſpäter in C Moll zu liegen kommt, wo die Violine in der Tonalität im Nachtheil bleibt. Statt mit dem 74. Takt, wo, nach angebrachtem Gegenmotiv, der Einſchnitt der Theile gegeben war durch eine Repriſe in den Anfang zurückzuführen, bleibt der Satz in Es Dur ſtehen, in welcher Tonart ſich mit dem Hauptmotiv ein elegiſcher Geſang epiſodiſch in der Violinſtimme verbindet (76. Takt). Ein an's Herz greifender Effekt. Der Kampf beider Motive, des Hauptmotivs im

Schacht der Bäſſe, und des hoch oben ſchwebenden epiſodiſchen, wälzt ſich hindurch über Es Moll nach H Dur (enharmoniſch geſchrieben), wühlt ſich in Uniſonen hinein, die dem Hauptmotiv angehören, aus denen das marſchartige Gegenmotiv, jetzt in As Dur, zu Tage ſteigt, wodurch ſich der Kampf nur noch mehr erhitzt und in den Mittelſatz tritt, der endlich Alles in den Anfang zurückwirft. Das Gegenmotiv geht dann triumphirend nach C Dur (161. Takt) in welchem Tone auch das Hauptmotiv ſiegt, aber dennoch in C Moll zuſammenſtürzen muß.

Der Tag wurde nicht entſchieden.

Das Adagio (cantabile $^4/_4$ As Dur 114 Takte) iſt eins der erhabenſten, iſt das große Beethoven-Adagio, das erſt recht anfängt nachdem es von der muſikaliſchen Technik abgeſchloſſen ſcheint (89. Takt). Wunderbar iſt der Effekt der Baßfluthen in 32 Theilen (p. e leggiermente) zu dem von der Geige getragenen Geſang (61. Takt).

Das Körnerſche Schlachtgebet:

Vater ich rufe dich!

inſtrumental componirt.

Der Dezimenakkord im erſten Takt iſt vielfach in dieſer Anwendung zum Ausdruck unausſprechlichen Sehnens nachgeahmt worden.

Man hat das Scherzo (Allegro C Dur $^3/_4$) in keine rechte Uebereinſtimmung mit dem Ernſt des erſten mit der Erhabenheit des 2. Satzes bringen wollen (ſiehe Schindler bei op. 5).

Scene im Lager. Würfelſpiel auf der Trommel, bevor das Schickſal die ehernen Würfel ausſpielt. Soldatenluſt vor der Entſcheidung.

Trommeln und Pfeifen
Kriegriſcher Klang!
Wandern und ſtreifen
Die Welt entlang! —

Das Trio des Scherzos iſt ein den beiden Inſtrumenten im doppelten Kontrapunkt vertheilter Kanon, deſſen Ausführung ohne Unterbrechung im Rhythmus an den Repriſen, ſchwer, leichter in dem vierhändigen Arrangement der Sonate iſt. Vielleicht macht ſich die ganze herrliche Dichtung am Beſten im vierhändigen Arrangement, weil die Violine nun einmal vereinzelt nicht recht zum Klavier paſſen will oder, wie Marx treffend ſagt (Bd. 4. S. 428): das Pianoforte ſich mit dem Streichinſtrument wohl verbinden aber nicht verſchmelzen läßt. Man ſollte die Sonate zum Virtuoſenſpiel auf zwei Pianoforte ſetzen, ſie iſt eine der größten Beethovenſchilderungen, die man überhaupt hat. In der gegenwärtigen Geſtalt iſt die Sonate dem Pianiſten und Violiniſten erſten Ranges, der es bedarf, damit dieſelbe zur Anſchauung komme, nicht dankbar genug, wie ſie ſagen, und deshalb wollen dieſe Herren ſo undankbar gegen den Genius ſein, ſeine Gaben zu vernachläſſigen. Dies iſt der Grund, daß die Virtuoſen lieber zu op. 47 greifen.

Entſchiedener wie in den anderen Sätzen, tritt im Finale das ſymphoniſtiſche Element, in Beethovenſcher Phantaſie zu Tage. Durch das Getümmel (Allegro $^{6}/_{8}$ G Moll) zieht ein exaltirt leidenſchaftlicher Geſang (15. Takt) wo er in C Dur erſcheint, da hat der Glaube geſiegt. Das in den breiteſten Verhältniſſen gehaltene Finale, explodirt in einem Preſto (immer $^4/_4$) das in Pfundnoten (ganzen Werthen), ein Katapult, das Werk in C Moll zu Ende führt.

Es giebt Reitergefechte in Bildern der holländiſchen Schule. Eine Gruppe ausgeprägter Phyſiognomien. Menſchen und Thiere in einander. Ein hoher Reitersmann auf anſprengendem Pferde, erhebt ſich im Sattel und feuert ein Piſtol auf den Gegner mit todtblaſſem Angeſicht, wie er vom bäumenden Roſſe ſinkt. Alles Staub, Waffengeklirre und Kampf. Im Hintergrunde eine Feſtung. Ein Ausfall, in dem nur wenige Menſchen kämpfen, für die man ſich aber intereſſirt als ſei die Welt der Preis des Kampfes. Dies iſt das Geheimniß der Künſtlerhand.

Das Finale der C Moll-Sonate iſt ein ſolch' packendes Bild
Und ſetzet ihr nicht das Leben ein,
Nie wird euch das Leben gewonnen ſein! —

Mit dem 39. Takt erſcheint das Gegenmotiv in der Parallele (Es Dur). Für ſich angeſehen, mag daſſelbe ſich etwas tänzelnd ausnehmen. Dieſe Viertel mit einer auf den ſchlechten Takttheil fallenden großen (halben) Note (as, d, 41. 42. Takt) ſchüren das Feuer, wenn der Vortrag es verſteht ſie geltend zu machen und nicht etwa in manierirter franzöſiſcher Vortragsweiſe mit ihnen tändelt. **French in style, that very limited sphere** ſagte die Times (1856) von franzöſiſcher Manier in muſikaliſchem Ausdruck.

Die C Moll-Sonate iſt das werthvollſte Inſtrumentalduett Beethovens und gerade der Umſtand, daß das Muſikfeuer aus dem Geiſte ſprühende Werk, um einen Ausdruck Beethoven's zu brauchen, vier Sätze hat, wie nur eine Doppelſonate der 2. Periode (op. 96 vergleiche op. 24) macht die Sonate zu einer großen, zu einer im Bilde gegliederteren.

Eine bedeutende Arbeit anderer Art iſt die G Dur-Sonate op. 30. In der Satzbildung nicht weniger genial, im Gehalt ein liebliches Lebensbild, voll ſchöner, reicher Gefühle im Glück. Es giebt kaum eine Kompoſition, in welcher der rhythmiſche Styl, aus dem $^6/_8$ Takte mehr macht wie hier (Allegro assai $^6/_8$ G Dur 208 Takte, die Repriſe des erſten Theils nicht gezählt). Das Motiv iſt eine dreifach verſtärkte, rollende Tonfigur, aus der ein Gang in beiden Stimmen hervorſchießt, der in der Violine bis zum vier geſtrichenen g reicht. Von dieſer Höhe verbreitet das Saiteninſtrument Freude und Luſt. Der Ausdruck des ganzen Satzes (eine Ausnahme in Beethoven) iſt glänzend heiter, die Satz- und Formbildung nähert ſich im Allgemeinen mehr der alten Muſikwelt. Nicht wie in der C Moll-Sonate, greift der 2. Theil in den erſten, der erſte wird wiederholt, das Gegenmotiv normal auf der Dominante gebracht, die in D Dur den 1. Theil abſchließt. Dieſe Tonalität paßte Beethoven zu dem friſchen Lebensgetümmel, deſſen Maler er hier iſt. Wäre das nicht der Fall geweſen, Beethoven hätte ſich nicht an die Dominante gefeſſelt gehalten, an dieſer vorgerückten Stelle ſeiner muſikaliſchen Thätigkeit, ſich wenig genirt, das Gegenmotiv, der ihm in der 2. Periode dafür geläufigen Terzmodulation noch in E, Es, H oder B Dur zu geben (ſiehe op. 29, op. 31. Nr. 1). Kurz, aber von Meiſterhand iſt der Mittelſatz in der G Dur-Sonate gearbeitet (1—27. Takt 2. Theil des Allegro). Ein kecker Geigersmann mag ſich hier zeigen, auf keine heroiſchen Bogen iſt es indeß mehr abgeſehen.

Der 2. Satz (**Tempo di Minuetto, ma molto moderato e grazioso** $^3/_4$ Es Dur) iſt das einzige Beiſpiel einer Minuett als Mittelſatz der langſamen Bewegung in Beethoven (vergl. op. 54, op. 31. Nr. 3). Ein auf das Zuſammengreifen der beiden Inſtrumente zu einem harmloſen muſikaliſchen Effekt, berechneter Satz; die letzte Minuett in Beethoven ohne Beimiſchung des Scherzoſtyls (ſiehe op. 49 und die 8. Symphonie). Dieſe, der alten Muſikwelt geweihte Erinnerung, iſt durch das Wiederholen beider Theile (ohne Theilſtriche) im Text ſelbſt, der beiden Theile des 3. Theils (ohne die Bezeichnung Trio 62. Takt) durch die abermalige Wiederholung der Menuett nach dem Trio, ermüdend. Mit dem 151. Takt erſcheint, nach der Minuett, die zweimal wiederholt gehört worden, das Trio noch einmal und ſchließt endlich den zu 198 Takten ausgeſponnenen, integral nur aus 44 Takten beſtehenden Satz. Der 1. Theil hat 8, der zweite 12, der 1. Theil des Trios 8, der zweite 16 Takte (1—8. Takt, 17—29., 59—66., 75—90). Alles Uebrige iſt Wiederholung dieſer 4 Sätze. Erſt nach der letzten Wiederholung des Trios (164. Takt) erſcheint ein aus den Motiven und Figuren der 4 Sätze mit großer Meiſterſchaft gewebter Anhang, eine Coda die den Satz figurirt, zu Ende bringt.

Die G Dur entfernt liegende, für den Menuetſatz gewählte Tonalität von Es Dur iſt die von uns ſo oft bemerkte Beethoventerz (es. untere Terz von g, ſiehe op. 22).

Dieſes in Beethoven zu beobachtende Modulationsgeſetz der Terz (obere, untere, große, kleine) wo nicht die relative Tonalität für den Mittelſatz erſcheint, die Anwendung deſſelben auf die für Gegenmotive ſtatt der Dominanten-Modulation bei Beethoven auftretenden Tonalitäten, unterlegten wir dem großen Harmoniker, Profeſſor Marx in Berlin, der uns mit folgender Antwort beehrte.

Die Wahl der Tonart für einen folgenden Satz iſt für unbedingt frei zu erachten. Da aber Freiheit, unterſchieden von Willkühr, Vernunft als Beſtimmungsgrund vorausſetzt, ſo wird jeder Komponiſt ſeine Wahl zweckgemäß, in Uebereinſtimmung mit ſeinem Vorſatze treffen. Der Vorſatz bei dem 2. Satze, ganz allgemein gefaßt, iſt: ihn in Verband mit, in Beziehung zu dem erſten aufzuſtellen. Dem muß Alles, die Modulation des Ganzen, d. h. hier: die Wahl der zweiten Tonart, entſprechen. Die 2. Tonart muß eine Beziehung zur erſten haben, wie der zweite Satz zum erſten. Dies kann ſich rein melodiſch bewirken. So ſetzt z. B. Haydn das Adagio ſeiner Es Dur-Sonate in E: es iſt gleichſam der Leitton dis nach e, der Rückſchritt iſt bedenklicher. Es kann generiſch ergänzend geſchehen, durch Geſchlechtswechſel, **Maggiore, Minore.** Es kann modulatoriſch geſchehen. Hier ſind begreiflicherweiſe die nächſten Beziehungen auch die häufigſten; die Modulationen in Ober- und Unter-Dominante, und zwar vorzugsweiſe in letztere, da die Ober-Dominante meiſt ſchon im erſten Satze verbraucht iſt und die Unterdominante Aufſchwung in das Finale gewährt.

Genügen dieſe nächſten Schritte nicht, ſo tritt die Modulation der Medianten (Kompoſitionslehre I. 219 der 4. Ausgabe) als Modulation 2. Grades in ihr Erbrecht.

Der eben ſo tiefe als klare Geiſt des großen Harmonikers erklärte in dieſen wenigen Zeilen die Sache genügend, wenn uns nicht der Fall vorläge, daß Beethoven in die untere Terz, nicht in die obere modulirt, welche die Mediante ausmacht. Dieſer Fall iſt aber eben ſo häufig wie der andere und gehört nicht in die Modulation der Medianten, welche ja nur davon den Namen erhalten, daß ſie zwiſchen (medium) Grundton und Quinte des Dreiklangs als obere Terz des Grundtons liegen.

Nicht nach h (Mediante des Dreiklanges von G Dur) modulirt der Menuettſatz der G Dur-Sonate op 30, nicht nach der oberen, nach der unteren Terz, nach Es Dur, und ſo iſt es in vielen anderen Fällen (ſiehe dieſe bei op. 22).

Séroff hat die Abſicht dem von ihm als konſtant in Beethoven nachgewieſenen Modulationsgeſetze, eine Monographie zu widmen. Möge die Geiſtesthätigkeit dieſes ungewöhnlich begabten kritiſchen Kopfes, von dem die Beethoven-Kritik viel zu erwarten hat, nicht zu lange verzögert werden! —

Wenn wir, abgeſehen von der für den Menuettſatz in der G Dur-Sonate gewählten Tonart, dieſen näher betrachten, ſo zeigt ſich, daß er nach Form und Gehalt in der alten Muſikwelt wurzelt. Deswegen allein hat man noch nicht anzunehmen, die Kompoſition dieſes Satzes gehöre etwa einer früheren Zeit an, als die beiden anderen Sätze der Sonate (vergleiche **op. 27, op. 29**). Alles im Styl des Menuettſatzes iſt von Meiſterhand, es iſt nur Traditionsſtyl. Ein ſo beruhigendes, nur in etwas zu ſtarker Doſis gereichtes Mittel gegen heftigere Blutſtrömungen war der beſte Kontraſt inmitten zweier ſanguiniſch angelaſſener Sätze, die eine Art von **perpetuum mobile** ſind.

Der letzte Satz der G Dur-Sonate **op.** 30 (**Rondo, Allegro vivace**, $\frac{2}{4}$ 224 Takte, die Repriſe nicht mitgezählt) wäre ein Watteau, wenn der urkräftigere Geiſt in Beethoven nicht einen Teniers daraus machte. Es geht luſtig in dem Rondo zu. Die erſten 3 Takte Solo der Klavierſtimme drehen eine kräftige ländliche Schöne, weil gerade nicht mehr Platz bleibt, wie eine Spindel um ſie ſelbſt. Dieſe Figur geht durch den ganzen artigen Einfall. Aber auch die zarteren Farben fehlen nicht. Nachdem die Tanzluſt ſich genug gethan, erinnert ſich der Spielmann, daß er noch einen Tanz (H Dur in G Dur) im Rückhalt hat. Da er einmal nichts wie andere Leute thut, holt er ſich ein fis aus dem Spielſack (123. Takt der Klavierſtimme). Er weiß, daß er damit weiter kommt. **Unisono** läßt er das fis ertönen und flugs iſt er damit in der vollgeſättigten Tonart von H Dur.

Wie er kam, geht er. Nach 4 Takten in H Dur ſchlägt er Uniſonen auf h an, dann Uniſonen auf d, womit er wieder zu Hauſe iſt (d Dominante von g) und die urſprüngliche Figur in g weiter ſpielt. Das iſt bei Beethoven eine Rückkehr in's Thema im Scherzhaften. Dieſe Wechſel der Tanztouren gehen pianissimo vor ſich. Es iſt anſtändiger. Wir fanden etwas Aehnliches in dem 1. Satz der Landſchaftsſonate op. 28 (vergleiche die G Dur-Sonate op. 31).

Erſchöpft iſt das Tanzvölkchen an die Fermate vor Schluß der Runde gekommen. Eine letzte neue Tour muß ihm dennoch werden. Nach dem Beiſpiele der Nachtmahlsmuſik im Don Juan, wo der Tonleiter nach, aus D Dur nach F Dur gegangen wird, nimmt Beethoven ohne Weiteres den nächſten Ton von d (Fermate) aber nicht e, ſondern es und ſchwingt ſeine Figur nach Es Dur. Auch dieſe kleine Ueberraſchung macht er in aller Stille pianissimo ab, beſucht von Es Dur den Nachbar in G Moll und geht nach G Dur zurück, in welcher Haupttonart er ſchließt, nachdem er ſich auch die verwegenſten Tänzer abgegeigt hat. In dieſer Humoreske muß geſcharrt, muß gekratzt werden, man will da einen Vieuxtemps hören, der die Burleske mit dem idealen Element jeder Kunſtleiſtung zu paaren weiß. In dem vierhändigen Arrangement macht ſich das Stück nicht, kommt die auf die Geige berechnete Sonate gar nicht zur Anſchauung. Ohne den Effekt der Geige wird der Menuettſatz zur Geduldprobe Der C Moll-Sonate gegenüber, iſt die Ausführung eine leichte, das Werk aber dennoch eine Virtuoſen-Sonate, wenn der elegante Styl des erſten, der Humor des letzten Satzes, in das rechte Licht treten ſollen. Selbſt der Minuettſatz erfordert in der Violine, nicht in der Klavierſtimme, eine hinter der Dilettantengrenze liegende Ausbildung in eleganter Bogenführung und noch im letzten Takt des Satzes vermißte man nur zu leicht in dem nach dem Trillerhauch erſterbenden hohen es, den Meiſter auf dem ſchwierigen Saiteninſtrument.

* * *

Op 31. Drei Sonaten für Pianoforte (G Dur, D Moll, Es Dur), der Gräfin Browne gewidmet (ſiehe op. 22), erſchienen im Jahre 1803 bei Nägeli (Zürich) und Witzendorf (Wien). Bis jetzt 14 Auflagen, in den meiſten kommt zu der opus-Zahl 31 noch 29 in Klammern, welche Zahl endlich beſeitigt werden ſollte; die 3. von Schott (Mainz) einzeln geſtochene Sonate wird gar in dieſer Ausgabe zu op. 58, weil ſie mit op. 58 zuſammen ausgegeben wurde. In dem thematiſchen Kataloge von Breitkopf fehlt die Dedikation und wird S. 28 des bei Simrock (Bonn) erſchienenen Quartettarrangements der 1. Sonate dem Komponiſten zugeſchrieben, was ſchon der unzweifelhaften Nachricht bei Ries S. 93 widerſpricht. Es ſind ſehr viele Sachen von Beethoven erſchienen unter der Bezeichnung: arrangé par l'auteur lui-même; aber nur 4 von dieſen ſind echt op. 20 (2), op. 16, op. 61. Hierzu kommt op. 104 (op. 1, Nr. 3), ein Arrangement, das Ries nicht gekannt zu haben ſcheint. Für Violine, Alt und Violoncello von Ulber (Nr. 1) für 2 Violinen, Alt und Violoncello (No. 1) bei Simrock (Bonn). Für 2 Violinen, Alt und Violoncello von Ries (Nr. 3) für 2 Violinen von Hartmann (Nr. 1, Nr. 3), vierhändig (bei Cranz ſiehe op. 22).

Ries S. 88 und folg. S. 93. Die 3 Soloſonaten op. 31 hatte Beethoven an Nägeli in Zürich verſagt, während ſein Bruder Karl (Caspar), der ſich, leider! immer um ſeine Geſchäfte bekümmerte, dieſe Sonaten an einen Leipziger Verleger verkaufen wollte. Es war öfters deswegen unter den Brüdern Wortwechſel, weil Beethoven ſein einmal gegebenes Wort halten wollte. Als die Sonaten auf dem Punkte waren, weggeſchickt zu werden, wohnte Beethoven in Heiligenſtadt. Auf einem Spaziergange kam es zwiſchen den Brüdern zu neuem Streite, ja endlich zu Thätlichkeiten. Am andern Tage gab er mir die Sonaten, um ſie auf der Stelle nach Zürich zu ſchicken, und einen Brief an ſeinen Bruder, der in einem andern an Stephan von Breuning zum Durchleſen eingeſchlagen war. Eine ſchönere Moral hätte wohl keiner mit gütigerem Herzen predigen können, als Beethoven ſeinem Bruder über ſein geſtriges Betragen. Erſt zeigte er es ihm unter der wahren verachtungswerthen Geſtalt, dann verzieh er ihm Alles, ſagte ihm aber auch eine üble Zukunft vorher, wenn er ſein Leben und Betragen nicht völlig ändere. Auch der Brief, den er an Breuning geſchrieben hatte, war ausgezeichnet ſchön.

Die nämlichen Sonaten führten noch einen ſonderbaren Umſtand herbei. Als die Correktur ankam, fand ich Beethoven beim Schreiben. „Spielen ſie die Sonaten einmal durch“, ſagte er zu mir, wobei er am Schreibpulte ſitzen blieb. Es waren ungemein viele Fehler darin, wodurch Beethoven ſchon ſehr ungeduldig wurde. Am Ende den erſten Allegros, in der Sonate in G Dur, hatte aber Nägeli ſogar vier Takte hinein komponirt (?), nämlich nach dem vierten Takte des letzten Halts (der 4. bis incluſive 7. Takt nach der letzten Fermate kurz vor Schluß des 1. Satzes; in dem Notenbeiſpiel bei Ries fehlt der 4. und iſt der nicht zu ſtreichende 8. Takt angeführt).

Als ich dieſe (4—7. Takt) ſpielte, ſprang Beethoven wüthend auf, kam herbei gerannt und ſtieß mich halb vom Klavier, ſchreiend: „wo ſteht das, zum Teufel?“ Sein Erſtaunen und ſeinen Zorn kann man ſich kaum denken, als er es ſo gedruckt ſah. Ich erhielt den Auftrag, ein Verzeichniß aller Fehler zu machen und die Sonaten auf der Stelle an Simrock in Bonn zu ſchicken, der ſie nachſtechen und zuſetzen ſollte: **Edition très-correcte.** Dieſe Bezeichnung findet ſich noch heute auf dem Titelblatte. — Es ſind jedoch dieſe 4 Takte in einigen andern nachgeſtochenen Ausgaben noch immer zu finden. Hieher gehören nachſtehende Billette Beethovens an mich: Ich muß ſie noch einmal bitten um das widerwärtige Geſchäft, die Fehler der Zürichſchen Sonaten in's Reine zu ſchreiben und dem Simrock zu ſchicken; das Verzeichniß der Fehler, welches ſie gemacht, finden Sie bei mir auf der Wieden. Lieber Ries! — Es ſind ſowohl die Zeichen ſchlecht angezeigt, als auch an manchen Orten die Noten verſetzt, alſo mit Achtſamkeit! ſonſt iſt die Arbeit wieder umſonſt. **Ch'a detto l'amato bene?**

Anſicht.

Wir begegnen in op. 31 zum letzten Male 3 unter einer opus-Zahl vereinigten Soloſonaten (op. 2, 10, vergleiche op. 12, 30, die Trios op. 1, op. 9, die Quartette op. 18, op. 59). Beethoven mochte dem Beiſpiele von Haydn und Mozart gefolgt ſein, die ihre Sonaten nie einzeln, die noch ihre Symphonien zu 3 bis 6, ja bis 9 auf einmal, in die Welt ſchickten, ein Umſtand, der ſchon materiell die Beethovenſche Symphonie von der Haydn-Mozartiſchen unterſcheidet. Man wäre zu ſagen verſucht: die Symphonie war Beethoven jedesmal die ganze Welt, wo denn im Augenblicke gar kein Platz für eine zweite und dritte ſein konnte. Verband Beethoven mit der Symphonie einen koſmiſchen Begriff, war dies in immer geſteigerterer Folge mit anderen Formen der Fall; ſo iſt es natürlich, daß wir mit den höheren Entwicklungen der inſtrumentalen Idee bei Beethoven immer weniger Häufungen von Kunſterzeugniſſen einer und derſelben Gattung, immer weniger Fällen begegnen, in denen, wie bei Haydn und Mozart, eine Sonate ſich hinter der anderen verſteckt, ganze Sonatenreihen nur ein techniſches, ziemlich oft untergeordnetes Intereſſe in Anſpruch nehmen.

Eine Häufung von Kunſtwerken, und bleibe ſie, wie in Beethoven, bei der Zahl drei ſtehen, iſt ſchon darum nicht ohne Bedeutung, weil dabei gewöhnlich die drei Werke ziemlich zu gleicher Zeit entſtehen mußten; ein äußerlicher Umſtand, der nicht ohne Rückwirkung auf den inneren Werth ſein kann.

Man denke ſich einen Künſtler der eine Idee in einem

Werke zur Anſchauung bringt, oder eine und dieſelbe, in mehren, oder verſchiedene in mehren. Wird im zweiten Falle nicht die Einheitlichkeit der Vorſtellung leiden, im letzten nicht eine Idee ſich über die andere ſtellen, die eine der anderen Abbruch thun, oder, wie dies bei einer größeren Zahl von Kunſtprodukten noch natürlicher iſt, die techniſche Seite der Sache ſich über den Gehalt, über das Intereſſe am Geiſte ſtellen?

Wir finden in Beethoven, deſſen Erſcheinung eine perſönlichere iſt als die von Haydn und Mozart, deren Perſönlichkeit ſehr viel mehr in der Bauordnung, deren ſie ſich bedienen, aufgeht (Bd. 2. S. 176). Daß bei Häufungen von Werken, wie ſie in op. 31 vorliegen, immer ein Werk über die ihm verbundenen, als eine perſönlichere Emanation, hervorragt.

In op. 31 unterſcheidet ſich die D Moll-Sonate in der bezeichneten Weiſe von den beiden anderen. Nur in Häufungen von Quartetten (op. 18, op. 59) läßt ſich aus dem Grunde der höheren Bedeutung der Form in den Augen Beethovens, ein ſolcher unbedingter Vorzug des einen Werks vor dem andern, nicht erkennen, wie wir das noch in dem G Dur-Trio op. 1, in dem D Dur-Trio op. 9, entſchiedener in der D Dur-Sonate op. 12, in der G Dur-Sonate op. 31, beobachten konnten.

Von den 3 Solo-Sonaten-Trilogien (op. 2, op. 10) iſt op. 31 die Werthvollſte, die in ſich Vollendetſte.

Von dieſen Zürichſchen Sonaten, wie ſie Beethoven nach ihrem erſten Verlag nennt, iſt keine die abſolut ſchwächere, weniger lebensfähige, die D Moll-Sonate nur die perſönlichere Erſcheinung des Dichters.

Die G Dur-Sonate op. 31.

Das **Allegro vivace** ($^{2}/_{4}$ 327 Takte ohne Repriſe) iſt ein Meiſterſatz rhythmiſchen Styls, ein Genieſtreich den der Künſtler dem Klavier im $^{2}/_{4}$ Takt ſpielt *), eine kleine Vorſchule ſeiner großen erſten Sätze im kürzeſten Rhythmus, wie ſie in der 5., 6. und 9. Symphonie mit Staunen erfüllen.

---

*) Mit dieſer Anſicht verträgt ſich ſehr wohl folgende. Es iſt möglich, ſagt Marx (Bd. 3. S. 214) einen an ſich weniger bedeutenden Satz zum würdigen und befriedigenden Gegenſtand der größeren Form zu erheben; ja es zeigt ſich nicht ſelten eben an ſolchen auf den erſten Anblick unwichtigern Anläſſen die Kraft der Form und des Komponiſten in vorzüglicherer Weiſe, obwohl es unkünſtleriſch ſcheint, dergleichen gefliſſentlich zu ſuchen, um daran eine Probe ſeines Kunſtgeſchicks abzulegen und fahrläſſig, mit dem erſten beſten Einfall ohne wahren Beruf dazu, ohne innere Erregtheit dafür ſich an die Arbeit zu geben. Eines der glücklichſten Beiſpiele bietet der erſte Satz von Beethovens G Dur Sonate op. 31. Der geiſtreich von Humor ſprühende Hauptſatz hat dieſen Kern (Notenbeiſpiel der erſten 10 Takte) den man, ſollte er für ſich allein und unverändert ſtehen bleiben, wohl erregt, nicht aber bedeutend nennen könnte. Und eben ihm gewinnt der angeregte Geiſt des Künſtlers die geiſtvollſten Wendungen in reizendem Wechſel ab, die uns immer tiefer gefangen nehmen und zuletzt ſogar weichere Anklänge der unerwartet gerührten Seele bieten. Es hieße, dem Meiſter ein kleines Schülerlob ertheilen, wollte man annehmen, er habe ſeinen Satz zu ſolchem Spiel techniſcher Gewandheit erkoren. Hier war, bei dem Künſtler iſt nichts Technik; was der Künſtlergeiſt ergreift, das wird unter dem Walten eiferwoller Liebe ſeinem Geiſt eigen und lebendiges, lieberfülltes Zeugniß dieſes Geiſtes. Das läßt ſich an dieſem Beethovenſchen Satze, wie an jedem

Raſch wie des Lebens Umſchwung, eilen alle dieſe geflügelten Figuren dahin, die kaum aus den Sechzehntheilen herauskommen. Das Allegro kann keinen beſondern Effekt auf dem Klavier machen, da es hier gar nicht dazu kommt, ſeine Mittel zu entfalten. Das iſt aber auch nicht die Abſicht und der Satz eine erſte ſchlagende Anwendung der Synkopen auf den rhythmiſchen Styl. Hier wird der Takt durch Synkopen verrückt, dort ein beſonders hervortretender Effekt erreicht. Man lieſt das Stück ſein lebelang mit Intereſſe und das Klavier, das zu der Ehre gekommen, den genialen Gaſt zu beherbergen, ſollte am wenigſten darüber Klage führen, daß es als bloße Herberge nicht auch noch als Inſtrument behandelt wurde. Beethoven ſchrieb eben am Liebſten, weil am Bequemſten, etwas für Klavier auf, das ein Miniaturorcheſter abgiebt, ohne viel an das Inſtrument und die Pianiſten zu denken (ſiehe die Bemerkung am Schluß von op. 31).

Das Motiv des 1. Satzes der G Dur-Sonate op. 31 iſt eine gangartige Tonfigur, die durch den ganzen Satz vorherrſchend bleibt, erſt das Gegenmotiv iſt eigentlich thematiſch (Melodie) und erſcheint auf der oberen Terz (h Terze von g)

Kunſtwerk erkennen und erweiſen und jeder Künſtler weiß es. Der künſtleriſchen Liebe aber iſt Technik, äußerliches Geſchick, oder gar eitles Spiel mit ihr ganz fern.

ſtatt auf der Dominante (ſiehe op. 22). Es iſt das zweite Beiſpiel dieſer merkwürdigen Terzmodulation (op. 29). Ueber dieſe noch ganz unerklärte Erſcheinung ſagt Marx (Bd. 3. S. 275): der Seitenſatz tritt nicht in D Dur ſondern in H Dur auf. Woher nun dieſe bedeutende Abweichung von dem Grundgeſetz der Modulation? — Dieſe Frage und alle ähnlichen können hier nicht rein gelöſt werden. Denn bei der Beurtheilung jeder einzelnen Kompoſition kommen nicht blos die allgemeinen Geſetze und Bedingungen ihrer Form, ſondern es kommt auch der beſondere Inhalt, die Idee, Stimmung eben dieſes beſonderen Werkes in Betracht; ſowie bei der Beurtheilung eines einzelnen Menſchen und ſeiner That nicht blos die Verhältniſſe des Menſchen überhaupt, der Nationalität, des Alters, Geſchlechts, Standes, ſondern auch das Weſen und beſondere Verhältniß eben dieſer beſtimmten Perſon. Demungeachtet gaben jene allgemeinen Verhältniſſe doch ſchon für ſich genugſam helles Licht, um erkennen zu laſſen, daß auch hier wieder nicht nach Laune, ſondern aus Gründen, die in der Sache liegen, von einem Grundgeſetze abgewichen iſt. Beethoven bedurfte eines feſter, zuſammenhängender gebildeten Seitenſatzes, der dem Ganzen die nöthige Haltung zu geben vermöchte und der eben zu dieſem Zwecke von beſonderer Wichtigkeit war. Wohin hätte er nun den Seitenſatz ſtellen können? Nach der Oberdominante D Dur? — Allein dieſe iſt ſchon gleich zu Anfang (9.—11. Takt) mit einem förmlichen Uebergang, dann mit jenem kräftig eingreifenden Gang, (30. und folg. Takte) und der 6 Takte breiten Arpeggiatur des Schlußakkordes mit einem eben ſo entſcheidenden Halbſchluſſe eingeprägt worden, daß ein abermaliges Zurückkehren zu ihr jeder Friſche und Energie entbehrt hätte. Der nächſte Gedanke war alſo die Parallele des Tons (D Dur) den man ſich verſagen mußte — H Moll. Allein dem launigheitern, ſprühendlebendigen Charakter dieſer Sonate, namentlich des vorangegangenen Hauptſatzes, konnte das trübe Moll nicht zuſagen; folglich verwandelte es ſich in Dur. Nun beobachte man aber den ferneren Einfluß dieſer Wanderung über D Dur und H Moll nach H Dur. Das Letztere war nothwendig erſchienen, aber näher lag H Moll und zunächſt D Dur; dieſe Vorſtellung konnte nicht ohne Einfluß bleiben. Zunächſt alſo wird der Seitenſatz in H Dur (Notenbeiſpiel des 68.—71. Taktes) aufgeſtellt und mit einer feſteren Schlußwendung wiederholt. Dann, gleichſam in Reue über die übergangenen Töne, tritt derſelbe Satz in H Moll auf (die Melodie im Baſſe, die Begleitung in Sechszehnteln) wendet ſich bei der Wiederholung nach D Dur; von hier weiter nach Fis, E, D zu einem Schluß in H Moll, abermals nach D und dann denſelben Weg zu einem abermaligen Schluß in H Moll. Hier folgt der kleine Schlußſatz in H Moll, der aber dann wieder an das zuerſt ſo nothwendige und dann doch zurückgewieſene H Dur (Notenbeiſpiel des 100.—109. Taktes des 1. Satzes) erinnern muß. So iſt zwar dem erſten Antriebe nach D Dur (H Dur) genügt und derſelbe nicht vergeſſen worden, aber die nähere Molltonart hat ihr Recht und das nächſtgelegene D Dur in dreimaliger Berührung ſo viel Genugthuung erhalten, als ihm unter dieſen Umſtänden zukam. Reizend friſch, wie ein anmuthiger Liedklang aus der Ferne, hat das H Dur uns angeſprochen und unbeſchadet des zuſammenhaltenderen Weſens, das hier dem Seitenſatze nothwendig war, iſt ein ſo angeregter Wechſel in die Modulation dieſer Partie gekommen, daß ſie dadurch dem gaukelnd muthwilligen Weſen der Hauptpartie erſt ganz entſpricht.

Marx kommt noch zu folgenden Anſichten (Bd. 3, S. 568). Wir können, ſagt er, dieſen anziehenden Fall nicht verlaſſen, ohne auf einige Betrachtungen zurückzukommen. Wir haben in der Reihe der bisher betrachteten Fälle (Marx meint hiemit die ganze Dogmatik der Kompoſitionslehre) eben ſo wie bei der Fuge, neben einer Alles durchdringenden und zuſammenfaſſenden Grundform eine faſt eben ſo große Reihe von Abweichungen, in denen ſich ein Werk von dem andern unterſcheidet, zu beobachten gehabt. Hier, wie in jener merkwürdigen Form (beide ſind Gipfel eines ganzen Formgebiets, die Fuge von den Figural- und kanoniſchen Formen, die Sonate von den Lied- und Rondoformen) wurde weder die Grundform durch die Abweichungen aufgehoben, noch dieſe durch jene als Verirrungen bezeichnet; beide waren nur der Ausdruck vom Weſen der Sache, Inhalt und Form untrennbar Eins, beide beruhten auf der künſtleriſch-ſchaffenden Vernunft, die in der Grundform das Allgemein-Wahre über die ganze Reihe hierher gehöriger Bildungen, in der Abweichung das konkrete Wahre von dieſem einen beſonderen Fall ausſprach.

Wir wollen ſtets eingedenk ſein, daß erſt in ſolcher Weiſe der Begriff der Form in ſeiner Wahrheit erfaßt wird. Die Form iſt für den wahren Künſtler nicht eine hergebrachte, grundloſe und darum beengende und alle Eigenthümlichkeit in ein ödes Einerlei zwängende Schranke; wo ſie in ſolchem Sinne ertragen wird, ſtirbt unter ihrem Joch Kunſtwerk und Künſtler, wie an Tauſenden von Beiſpielen nachgewieſen werden könnte. Auf der andern Seite iſt die Abweichung von ihr nur in den beſonderen Verhältniſſen des einzelnen Kunſtwerkes begründet, oder ſie iſt eine Verirrung. Je eigenthümlicher nun eine ſolche Abweichung, die man irgendwo vorgefunden oder willkührlich erſonnen: deſto irrthümlicher und ſtörender iſt ihre Nachahmung, ihre Zulaſſung da, wo die ſie begründenden Verhältniſſe nicht ſtatt haben. Wenn Beethoven in ſeiner G Sonate den Seitenſatz in H Dur, in ſeiner B Sonate (op. 106) denſelben in G Dur aufſtellt und was dergleichen mehr: ſo haben wir die vernünftigen Gründe dafür in dem eigenthümlichen Weſen dieſer beſonderen Werke zu erkennen gehabt. Wenn wir aber dieſen Abweichungen auch anderswo ohne die rechtfertigenden Gründe Zulaß geben wollten, etwa um originell oder neu zu erſcheinen; ſo werden wir ſo gewiß von der Wahrheit, vom Rechten und allein Wirkſamen abweichen, als Beethoven abgewichen wäre, hätte er an der allgemeinen, hier aber nicht mehr zu rechtfertigenden Form haften wollen. Beide Verirrungen ſind nur derſelbe Fehler: Mangel an innerlicher Wahrhaftigkeit und Treue.

Daß nun der Künſtler auch bei ſolchen Abweichungen nicht umſtändlich und bewußt-ausrechnend zu Werke geht, wie wir für das Studium ihm nachrechnend gefolgt ſind, daß er das Rechte vielmehr durch eine augenblickliche Intuition im Segen ſchöpferiſcher Stunden ergreift: iſt gewiß. Allein dieſe Intuition, dieſe Begeiſterung iſt nichts deſto weniger nur eine Aeußerungsweiſe der künſtleriſch ausgebildeten Vernunft. Die Arbeit des Denkens iſt bildend vorausgegangen und jede ſcheinbar aus unmittelbarer Eingebung hervorſpringende Schöpfung iſt nur ihre Blüthe, bei der gar leicht die Arbeit und der Zuſammenhang beider vergeſſen wird. Dabei kann es oft der Fall ſein, daß der ſchaffende Künſtler ſich ſelbſt der Gründe und Wege, die ihn zum Reſultat geführt haben, nicht bewußt iſt, oder erſt ſpäter bewußt wird; demungeachtet ſind jene vorhanden geweſen, und dieſelbe Gedankenreihe, in der wir ſein Werk begreifen, muß, vorausgeſetzt, daß wir es wahrhaft begriffen, ſein Geiſt irgendwo und wie durchlaufen haben.

Beleuchtung der von Marx für die Modulation nach H Dur aufgeſtellten Gründe.

Die Literatur der muſikaliſchen Kritik kennt kaum einen bedeutſameren Ausſpruch über die Verhältniſſe der Form zum Gehalt und ihre Wechſelwirkungen. Der Harmoniker erklärt die Abweichung von dem allgemeinen Modulationsgeſetz aus dem durch die Abweichung erzielten höheren Gehalt im Satz, mithin aus einem Grunde, der von dieſer Seite allerdings den Kern der Sache trifft, aber nichtsdeſtoweniger die Möglichkeit beſtehen läßt, daß bei einem anders gegebenen Gehalt nicht nur anderweitig in der Terz (in der untern, kleinen, großen) ſondern eben ſo gut nach jedem anderen Intervall modulirt werden könne, wenn nur der Gehalt etwas dabei zu gewinnen hatte.

Mit gewiegtem harmoniſchem Scharfſinn giebt Marx die Gründe an, warum die nach H Dur eingegangene Modulation in dem konkreten Falle der G Dur Sonate der Dominante vorzuziehen war: Gründe, warum eine Modulation in der Terz und keine andere, Platz zu greifen hatte, giebt er nicht. Eine Erklärung der Abweichung vom Modulationsgeſetz aus Gründen des künſtleriſchen Bedürfniſſes der Verwerthung des Gehalts durch harmoniſche Mittel, öffnet aber offenbar der Modulation gleichmäßig alle Thüren, an die zu klopfen ſie verſucht ſein dürfte.

Nun beobachten wir aber in Beethoven, daß, wo immer, er das Gegenmotiv nicht in der Dominante modulirt, er dies in der Terz thut (in der oberen, unteren, kleinen, großen), daß dieſe Terz-Modulation, wie wir ſie nennen wollen, Beethoven zu einem Geſetz wird, für das ihn ein harmoniſches Dogma, das in allen Fällen daſſelbe bleibt, nicht die in jedem Satze anders gegebene Nothwendigkeit des durch harmoniſche Mittel zu erhöhenden Intereſſes am Gehalt, beſtimmen müſſen. Wir berührten bereits dieſen Gegenſtand, der einem Harmoniker, wie Marx räthſelhaft genug erſchien, um deſſen Erklärung aus der harmoniſchen Dogmatik aufzugeben und in der unendlich gegebenen Erfindung des Geiſtes zu ſuchen.

Wenn man das bei op. 22, 29, 30 Geſagte, mit dem Fall in der G Dur Sonate zuſammen hält, ſo wird man darauf hingeführt:

1) daß Beethoven eben nur in der Terz, nicht in einem andern Intervall die Abweichung eintreten läßt

2) daß er dafür eine Analogie in modulatoriſchen Grundformen erkannt haben mußte, die er hier erweitert anwandte und damit, wie in Form und Gehalt überhaupt, ſo auch in muſikaliſcher Technik, weit über den Kreis der alten Muſikwelt hinausging.

Die Unabänderlichkeit mit der die Modulation in der Terz auftritt, ſtellt zweifellos heraus, wie Beethoven dieſe Abweichung von einem modulatoriſchen Grundgeſetz, ſo naturgemäß erſchien, ſo geläufig war, wie Anderen die Wahl der Unterdominante, der Mediante (ſiehe op. 30 Nr. 3) für die Oberdominante.

Wie es einen Quintenzirkel giebt, möchte man ſagen, hatte ſich Beethoven einen Terzzirkel konſtruirt. Von welcher Analogie er dabei ausging: in welcher Art dieſe ſeine modulatoriſche Ausnahmsnorm, nur eine geniale Erweiterung des nach gemeinem modulatoriſchen Rechte, unter andern Verhältniſſen, bereits Beſtehenden war, dieſer in der harmoniſchen Dogmatik wurzelnde Ausgangspunkt, iſt das geiſtige Eigenthum Séroffs, der die allererſt von ihm als konſtant in Beethoven nachgewieſene Erſcheinung, in einer Monographie über die letzten Quartette, aus dem Apparat muſikaliſcher Technik erklären wird.

Iſt die Terzmodulation in Beethoven auf ein harmoniſches

Dogma zurückzuführen, ſo kann ſie nicht aus der über dem Kunſtapparat ſchwebenden künſtleriſchen Freiheit erklärt ſein. Gründe dieſer Art ſind die Veranlaſſung der Modulation, nicht ihre Berechtigung. Die muſikaliſche Technik iſt ein gegebener Schacht, aus dem ſich wohl neue Bahnen brechen laſſen, deſſen Netz aber nur aus ſich, aus dem Ausgangspunkte zu beurtheilen iſt. Alles was nicht der Schacht iſt, wird ſomit äußerlich hinzugekommene Veranlaſſung, nicht die Sache ſelbſt ſein.

Die Erklärung der Beethoven'ſchen Terzmodulation aus den Gründen, welche ihn dieſelbe der Dominante vorziehen ließen, iſt eine äußerſt ſchätzbare Unterſuchung, wenn ſie ſo meiſterhaft geführt wird wie bei Marx; eine Erklärung in Gründen finden wollen, welche, da ſie nicht als in der Modulation gegeben, geſetzt werden, auch nur äußerliche ſein können — hieße die Folge an Stelle der Urſache ſetzen.*)

Wir können nicht Séroff vorgreifen wollen, wir haben aber vor dem Publikum die Verpflichtung, auf eine Quelle neuer Belehrungen hinzuweiſen. Mögen dieſe Andeutungen ein Beweis ſein, daß man auch in Rußland, wo manche in Deutſch-

---

*) Es erinnert dies daran wie ausgezeichnete Köpfe (ein Haubold) eine den Grundgedanken (Grundform) des römiſchen Erbrechts formulirende Parömie, aus *äußerlichen* Umſtänden, aus *Folgen* erklären wollen: aus der für die Manzipation der Erbſchaft als Einheit, die nicht nach zwei Begriffen (Teſtat, Inteſtat) auseinanderfallen könne, erwachſenden Schwierigkeit. Der kritiſche Apparat iſt in letzter Inſtanz auf *allen* Geiſtesgebieten derſelbe; der *ſelbſtbewußte* Gedanke.

land fließende Quelle fehlt, bemüht iſt, der leuchtenden Bahn des deutſchen Genius zu folgen. Beethoven, d. h. der unter dieſem großen Namen getaufte, in muſikaliſchen Zeichen niedergelegte Geiſt, iſt ein Gegenſtand, der ſo viele andere in ſich ſchließt, daß, wollte man eine Akademie mit der Sorge betrauen, ihn nach allen Seiten zu ſchildern, noch immer neue ſich ergeben würden. Nicht nur Form und Gehalt im Allgemeinen führte dieſer Künſtler in's Freie, ihm mußten auch Modulationsverhältniſſe, die ihrer Natur nach unveränderlich ſchienen, einer freieren Behandlung weichen. Man kann wohl ſagen, daß die Form (Modulation) hier in den Geiſt ſelbſt tritt; daß uns hier Indifferenzpunkte von Form und Gehalt vorliegen, da der Künſtler durch Gründe des Gehalts beſtimmt wird, nicht etwa harmoniſche Kunſtſtücke zu Wege bringt, ſondern wahre Bereicherungen des Gehalts durch harmoniſche Mittel, nie dageweſene Erfindungen des Geiſtes im harmoniſchem Gewande, bringt. —

Iſt dieſe Terzmodulation ſchon äußerſt bedeutſam in Durtonarten, ſo iſt ſie es noch in höherem Grade in den an ſich komplizirteren Molltonarten.

Der Lichtſtrahl, der den Weltdunſt im 1. Satze (D Moll) der 9. Symphonie durchbricht, kommt aus B Dur (b, untere Terz von d), nicht aus der Parallele (F Dur).

Faſſen wir die Fälle der Terzmodulation für das Gegenmotiv bei Beethoven zuſammen, ſo ergeben ſich in der Modalität ihrer Anwendung folgende Fälle:

1) das Gegenmotiv modulirt in der Terz und bei der

Wiederholung in der Tonika, als ob das 1. Mal in der Dominante modulirt werden wäre: C Dur-Quintett op. 29 (Gegenmotiv A Dur, C Dur). Große B Dur-Sonate op. 106 (Gegenmotiv G Dur, B Dur) Pianoforte-Trio in B Dur op. 97 (Gegenmotiv G Dur, B Dur) B Dur-Quartett op. 130 (Gegenmotiv Ges Dur, B Dur) F Dur-Quartett op. 135 (Gegenmotiv A Dur, F Dur) 8. Symphonie F Dur (Gegenmotiv A Dur, F Dur).

Man ſieht, daß in dieſen Fällen Beethoven eine Excurſion in die Terz (obere, untere) macht, die ihn mit der Symetrie und Naturgemäßheit der Dominante in die Tonika zurückführt.

2) das Gegenmotiv modulirt in der Terz und die Tonart dieſer Terz wird Dominante für die Wiederholung des Gegenmotivs: G Dur-Sonate op. 31 (Gegenmotiv H Dur, E Dur (220. Takt des 1. Satzes) h Dominante von e). Große C Dur-Sonate op. 53 (Gegenmotiv in E Dur (35. Takt), A Dur (196 Takt), e Dominante von a). Da dies eben ſo oft eine Ausnahme erleidet, ſo kann man nicht mit Marx (ſiehe unten) hierin eine Nothwendigkeit erblicken.

3) der Satz ſteht in Moll und das Gegenmotiv modulirt in der Terz, bei der Wiederholung wie im 1. Falle, in der Tonika, aber in Dur, nicht in Moll, obgleich der Satz in Moll ſchließt, was ein genialer Aufſchwung iſt, von dem die alte Muſikwelt, die im Gegenmotiv in Moll blieb, durch Wechſel im Tongeſchlecht dem einmal für Moll gewonnenen Eindruck zu ſchwächen geglaubt hätte, keinen Begriff hatte: F Moll-Quartett op 95 (Gegenmotiv (Des Dur, F Dur, Schluß

F Moll). Cis Moll-Quartett op. 131 (Gegenmotiv E Dur, Cis Dur), A Moll-Quartett op. 132 (Gegenmotiv F Dur, A Dur), 9. Symphonie, D Moll (Gegenmotiv B Dur, D Dur, Schluß D Moll), Sonate op. 111 C Moll (Gegenmotiv As Dur, C Dur).

In dieſen Modulationsverhältniſſen tritt die Terz conſtant auf, iſt ſie das modulatoriſche Geſetz als Erſatz der Modulation des Gegenmotivs in der Dominante.

Im Allgemeinen ſei bemerkt, was mit der Terzmodulation nichts zu thun hat, mit dieſer, als Ausnahme von den Modulationsnormen, nur eine Wahlverwandtſchaft bietet, wie es Beethoven karakteriſirt, daß er von Moll nach Moll modulirt, ſich aus einem Leid in das tiefere verſenkt, wie in dem Weltſchmerz-Adagio des F Dur-Quartetts op. 59, das in F Moll ſteht und nach C Moll geht, wie an dem Grabes-Largo (D Moll) der D Dur-Sonate op. 10, wo von D Moll über A Moll die Dur-Parallele (F Dur) erreicht wird. —

Man beobachtet auch noch, daß Beethoven in Sätzen in Moll, das Gegenmotiv nach der Molltonart der Dominante modulirt, was einen ergreifenden Effekt macht, wie in der D Moll-Sonate op. 31 in der E Moll-Sonate op. 90, wo in der erſten das Gegenmotiv in A Moll (55. Takt des 1. Satzes) in der letzteren in H Moll (56. Takt) auftritt. —

Mit der 3. Periode insbeſondere, betritt man einen wahren Zaubergarten modulatoriſcher Verhältniſſe. Hier iſt bei Gelegenheit der G Dur-Sonate op. 31 noch darauf aufmerkſam zu machen, wie ſtürmiſch eine Tonart behandelt wird, die in der alten Muſikwelt nur ſanften Stimmungen zum Schauplatz diente Zeit wäre es, daß der denkende Pianiſt die 4 durch Irrthum geſtochenen Takte in ſeinem Exemplar ſtriche. Es iſt dies die Gruppe vom 31. bis 28. Takt vor Schluß des 1. Satzes, oder vom 4. bis 7. Takt nach der letzten Fermate, welche Takte noch eine der neueſten Ausgaben der Sonaten, die von Holle in Wolfenbüttel, beibehalten hat. Die 4 Takte ſehen ganz anſtändig aus, ſind nicht etwa im Rhythmus überzählig, wie ein ſolcher Fall eine Streitfrage in der G Moll-Symphonie geworden (Bd. 2, S. 23), ſie ſind aus keinem anderen Grunde zu beſeitigen, als daß Beethoven dieſe Wiederholung in der Tonika (G Dur) des Inhalts der vier voraufgehenden Takte in der Dominante (D Dur) nicht geſchrieben haben wollte (ſiehe oben Ries).

Der Pianiſt wird die edel geborene G Dur-Sonate durch einen ihr entſprechenden Vortrag zu verwerthen wiſſen und namentlich das Gegenmotiv ſchwunghaft, nicht etwa in einem markirten Tanzrhythmus, geben, an den es ſtreift. Es muß erlaubt ſein, die Bewegung zu dieſem Zweck etwas zurückzuhalten, erzählt uns doch Ries (S. 106) von Beethoven ſelbſt: „Im Allgemeinen ſpielte er ſeine Compoſitionen ſehr launig, blieb jedoch meiſtens feſt im Takte, und trieb nur zuweilen, jedoch ſelten, das Tempo etwas. Mitunter hielt er in ſeinem crescendo mit ritartando das Tempo zurück, welches einen ſehr ſchönen und höchſt auffallenden Effekt machte.

In dem bei Cranz erſchienenen vierhändigen Arrangement der G Dur-Sonate iſt vor der Verunſtaltung einer harmoniſchen Idee zu warnen. Nach dem etwas unbequem auszuführenden orcheſtral gedachten Mittelſatze punktirt die rechte Hand 13 Takte hindurch D im Baß (v. 57. Takt des 2. Theils an) während die Linke in Fragmenten des Dominantenakkordes über ſie hinweg geht und das dreigeſtrichene es (69. Takt) drei Mal hintereinander als eine Appegiatur hören läßt, die nicht verfehlen kann, ein fremdartiges Intereſſe rege zu machen, da das es mit D in Kolliſion kommt. Dieſes es wird im 81. Takt in den Baß verlegt und dazu der volle Septimenakkord von D gehalten und zwar ſo, daß D Grundton, es die 2. im Akkord ausmacht. Der Septimenakkord wird hierauf ohne es mit verdoppeltem D wiederholt und aus der ſo geöffneten Schleuſe ſtürzt das Hauptmotiv hervor; eine pikante Rückkehr in's Thema, wie denn hierbei im Allgemeinen zu bemerken iſt, welche immer neue Reize Beethoven bei dieſen Gelegenheiten entfaltet. — Der Arrangeur hat das es eine Oktave tiefer als das D geſetzt und damit zum Grundton gemacht. Zu dieſer Verkehrung der Arpeggiatur (des harmoniefremden Tons) mochte er ſich durch die größere Sonorität des tiefer verlegten es beſtimmt haben und dem Effekt die Rückſicht auf den Wortlaut eines Beethoven'ſchen Textes geopfert haben.

Der Leſer wird es uns Dank wiſſen, wenn wir die meiſterhafte Analyſe ausſchreiben, welche Marx vom anderen Theile des 1. Satzes der G Dur-Sonate giebt, ſchon weil man ſie und andere, ihrem Zweck nach nur fragmentariſche Ausführungen, mühſam bei den Lehren aufzuſuchen hat, denen ſie als

Beiſpiele dienen. So ſpricht der große Harmoniker noch einmal vom 1. Satze der Sonate bei Gelegenheit ſeiner Doktrin von der Rückkehr auf den früheren Gedanken, der damit als Hauptmotiv eines Hauptſatzes bezeichnet wird (Bd. 3, S. 262). Der Kern des Hauptſatzes iſt mit ſeinem bezeichneteſten Motiv (die Synkopen vom 3. und 9. Takt) gegeben, ſagt Marx (S. 263). Er wird ganz getreu auf der tieferen Stufe, alſo in F Dur, wiederholt (vom 14. Takt an), ſchließt alſo hier in C, wie er vorher in D geſchloſſen hatte (11. Takt). Nun wird mit dem Hauptmotiv (den Synkopen im 3.—9. Takt) oder vielmehr dem letzten Abſchnitte von 4 Takten (23. bis 26. Takt) die Schlußformel zweimal wiederholt und dann, in Erinnerung an das erſte Motiv (1. und folg. Takte), ein ungeſtüm herausfahrender Gang gebildet (30. und folg. Takte), der nach 14 Takten mit einem Halbſchluſſe zur Ruhe kommt. Dieſer Wurf war durch das Motiv des 1. Taktes und durch die Abgebrochenheit aller ferneren doppelt nothwendig bedingt. Allein zugleich iſt damit das Hauptmotiv (die Synkopen vom 3.—9. Takt) verdrängt und eine Haſt in die Kompoſition gebracht, die ihrem Hauptinhalte nach nicht vorherrſchen darf. Folglich kehrt Beethoven zu ſeinem Anfang zurück, kommt alſo von jenem überraſchenden Wurf auf das Motiv, das ihn vorbereitet und erzeugt hatte (1. Takt), zurück und von da, in weiterer Verfolgung des Kernſatzes, auf das ſtetigere Hauptmotiv. Im achten Takte (nach der erſten Fermate, dem 53. bis 56. des Satzes) wird aber, ſtatt nach D, wie Anfangs, jetzt nach h und Fis Dur gelenkt und dieſe Wendung durch einmalige Wiederholung des Ganzen und zweimalige der Schlußtakte befeſtigt. Dann tritt nach einer figurirten Verlängerung des Schlußtones (64. 65. Takt) der Seitenſatz in h Dur ein. Für den Jünger in der Kunſt wie für den blos betrachtenden ſinnigen Kunſtfreund ſcheint dieſe ganze Hauptpartie (mit Einſchluß der befremdenden Tonart des Seitenſatzes) ein beſonders lehrreicher Beleg zu der wiederholt hier ausgeſprochenen Ueberzeugung, daß es im wahren Kunſtwerke nur vernünftige Freiheit, keine Willkühr gebe. Die ganze Partie kann bei dem erſten flüchtigen Hinhören wohl den Eindruck eines nur von willkührlicher Laune, faſt zuſammenhanglos hingeworfenen Tonerguſſes machen; ſchon aus dem erſten Motiv (1. Takt) folgt das zweite (3. — 9. Takt) nicht im Mindeſten, ſteht vielmehr mit ihm in geradem Widerſpruch. Aber ein tieferes Eingehen offenbart immer heller die Folgerichtigkeit des Ganzen. Jenes fahrige erſte Motiv, das in feſſelloſer Laune gleich einem augenblicklichen Einfall daher fliegt, konnte (wie auch ſpäter geſchieht) einen Gang, nicht aber einen Satz hervorrufen. Daher muß es ſtocken, muß ihm wie im Beſinnen jenes 2. (in Synkopen) folgen oder vielmehr entgegentreten; dieſes iſt es, das ſich ſteigern und dabei zu einem Satz ausrunden kann. Nun iſt aber das erſte verdrängt und zugleich vorſchnell (dem haſtigen Sinn des Ganzen eben hierin gemäß) die Tonart der Dominante betreten. Folglich muß das erſte Motiv, folglich nach dieſem wieder das zweite zurückkehren. Dem flüchtigen Charakter des Ganzen wär' es dabei nicht entſprechend geweſen, hätte dies auf der alten Stelle in G, oder in der bereits angeregten Dominante D geſchehen ſollen: die Modulation macht alſo einen Sprung (jeder förmliche Uebergang wäre für die flüchtige Abgebrochenheit des Satzes zu ſchwerfällig geweſen) nach f. Hier aber erhält das 2. Motiv (bei der Nothwendigkeit nach dem Hauptton zurückzukehren) ein noch größeres Uebergewicht über das erſte, der Komponiſt iſt noch mehr Schuldner jenes Motivs geworden, er muß es endlich gewähren laſſen; und da bringt er denn hervor, was er kann: einen Gang, und zwar ſeinem Charakter gemäß einen höchſt flüchtigen (30. und folg. Takte). Sollte nun mit dieſem Gange zum Seitenſatz hingeeilt werden? Dann wäre das tüchtigſte Motiv (die Synkopen) aus dem Sinne gekommen und die ganze Hauptpartie hätt' ihre Haltung verloren. Sollte alſo jenes Hauptmotiv ſofort wiederkehren? es war nicht mehr motivirt, wie Anfangs, da ja das andere Motiv für ſich zu Ende gekommen war. Es bedurfte offenbar einer Vermittelung: und die bot der Wiederanfang, aus dem ſowohl jener Gang, als früher ſchon die Nothwendigkeit des 2. Motivs (in Synkopen) hervorgegangen war. Hiermit war denn auch das als nothwendig ausgeſprochen, daß nicht jener Gang, ſondern das Satzartige der Hauptpartie den Uebergang zur Seitenpartie machen müßte; das Bedürfniß nach einem gangbaften Hinüberkommen (Satz auf Satz bricht ſich verbindungslos) zog zuletzt noch jene vermittelnde Figur (64. 65. Takt) herbei.

Ueber den Schluß des 1. Satzes der G Dur-Sonate ſagt Marx bei Gelegenheit der Lehre vom Anhang (3. Theil in der Sonatenform, ſiehe op. 22) in einer den harmoniſchen Gehalt und die interpretative Behandlung von Inſtrumentaltexten verbindenden Analyſe Folgendes (Bd. 3, S. 299). Der Seitenſatz war im 1. Theile in h Dur und h Moll aufgetreten; im dritten Theil erſcheint er daher (?) in E Dur und E Moll, wird aber dann noch zweimal in G Dur aufgeſtellt. Hiermit iſt nun aber der Hauptſatz in bedenklicher Weiſe zurückgedrängt, um ſo mehr, da er zuvor nicht, wie im 1. Theile, wiederholt worden. Folglich wird nun in einem Anhange zuerſt der ihm angehörige Gang (30. und folg. Takte) mit dem breiten Halbſchluſſe wieder gebracht, dann aus dem Hauptmotiv ſelber (Notenbeiſpiel der 7 auf die letzte Fermate vor Schluß folgenden Takte) ein reizend zarter und das launig-gaukelnde Getreibe des Hauptſatzes zuletzt noch mit inniger Rührung durchhauchender Schluß gebildet, bei der anziehendſten Verwandlung doch dem Grundtone der Stimmung treu, wie ſich etwa mitten im muthwilligen Kindergetändel eine ſinnigere Schwärmerei, die eher dem jungfräulichen Alter eigen, überraſchend ahnen läßt, bald wieder in der ſpiegelhellen Kinderluſt verſchwunden iſt.

In dem Adagio der G Dur-Sonate op. 31 iſt Beethoven ein anderer Menſch, ein eleganter Modekomponiſt, der ſich geſättigtem Wohlklange, man möchte ſagen, italieniſchen Gelüſten überläßt. Der äußerſt ausgeſponnene Satz (Adagio grazioso $^{9}/_{8}$, 120 Takte) iſt wiederum ein Beweis, wie ſich jede Erſcheinung bei Beethoven aus Gründen erklärt. In dieſe unbändige Sonate, welche keine Programm-Sonate iſt, einen thematiſchen Stoff mit ſeinen Folgen aus dem muſikaliſchen Apparat giebt, paßte kein erhabenes Bild, kein Adagio elegiſchen Schwunges. Beethoven ſchuf ſomit einen Mittelſatz langſamer Bewegung, wie es noch keinen gegeben hatte, ein Klavieradagio, einen auf das Weſen dieſes Inſtrumentes, das im Abfaſſen der Noten glücklicher als im Feſthalten derſelben iſt, berechneten Satz, der ein Ganzes für ſich iſt, das ſich als ein fantaſieartiger Erguß im eleganten Style (im franzöſiſchen, würden die Bachs ſagen) von allen anderen Adagios weſentlich unterſcheidet. Man wäre auch noch dahin gebracht zu ſagen, daß der Klavieretüdenſtyl unſerer Tage, wo er veredelter und mit einem muſikaliſchen Hintergrund auftritt, nicht ohne Zuſammenhang mit dieſem Satz in Beethoven iſt. Schon durch die Kadenzen in kleinen Noten, nach den zwei Fermaten, hätte der Satz Bedeutung. Dieſe kleinen Noten ſind der Ausgangspunkt aller ſeitdem (1803) auf dem Klavier reichlich fortgewucherten Ausſchmückungen dieſer Art. Daß unſere moderne Klavierornamentik dieſen in Mitte einer wilden Sonate verſteckten, höchſt eleganten Satz eigenthümlicher, in Beethoven, beſonders auffälliger Filigranarbeit zur Quelle hat, iſt bis jetzt in allen ſpeziellen Werken über das Klavier (Schulen, méthodes) überſehen worden. Keinesweges iſt die Ornamentik Hummels in den lackirten Adagios dieſes Komponiſten etwa eine ſelbſtſtändigere Behandlung des Inſtrumentes. Das Beethoven'ſche Adagio iſt glatt, lackirtes Leder iſt es nicht. Ausſchmückungen, wie ſie hier vorkommen (man ſagte ſonſt Spielmanieren), beſchränkten ſich bei Mozart auf chromatiſche Gänge oder Skalen, wurden unter ſeinen Händen noch nicht zur Erfindung in der Figuration (11. Variation der D Dur-Sonate $^{4}/_{4}$ Nr. 5, Final der B Dur-Sonate $^{4}/_{4}$ Nr. 4, Fantaſie und Sonate (Ausmündung der 1. Bewegung (Adagio) in die 2. (Andantino) Adagio der auf die Fantaſie folgenden Sonate (C Moll) 1. Fantaſie D Moll).

Das Motiv des Adagio grazioso in C Dur der G Dur-Sonate op. 31 iſt ein 6 Achtel lang in dem breiten Takt von $^{9}/_{8}$ wirbelnde Trillerfigur, welche die disparateſte moderne Triller-Etüde nicht eifriger zwiſchen Oberſtimme und Baß verwenden könnte. Der Triller wird in Intervallen des einſchlagenden Akkords, staccato in Achteln begleitet, wie dies ganz die Natur des Klaviers iſt und nicht etwa das pizzicato eines Orcheſters vertritt, denn ein ſolches gäbe dem Satz einen feierlichen, viel verſprechenden Anſtrich, den er nicht haben ſoll, weil er anſpruchslos ein bloßes Klavierſtück zu ſein hatte, wie es noch kein zweites gab, eben ſo wenig jetzt giebt. Mit dem 10. Takt ſteigt die erſte Rakete des an ſolchem Feuerwerk reichen Stückes, zwei und dreißig Theile, die zu zwei und dreißig Theilen in Sextolen beſchleunigt werden und ganz beſonders friſch, natürlich, effektvoll ineinander greifen. Dieſer 10. Takt iſt eine Variation in Klavierornamentik des 2. Taktes, nachdem bereits das Trillermotiv (1. Takt) in den Baß verlegt worden (9. Takt); der 12. Takt wiederum eine ſolche Variation des 4. Taktes; Verhältniſſe, die ſich im Verlaufe des Stücks anders figurirt wiederholen (75. und folgende Takte).

Im 96. Takt, wo dreimal gehäufte Gruppen zu elf zwei und dreißig Theilen auf 6 Sechszehntheil Begleitung (ſtatt der frühern Achtel) auftreten, ein wahrer Klavierſchwindel für den ernſten, dem muſikaliſchen Gedanken, nicht Noten, nachgehenden Geiſte Beethovens, glaubt man bei Hummel eingekehrt zu ſein und die Täuſchung wird noch lebhafter, wo die Triller gekürzt, ſich in Etagen übereinander häufen (100. Takt). Dieſe wohllautenden, aber hohlen Terzen und Sexten, ohne Intereſſe in der Begleitung, eine Inſtrumentallimonade, mit der ſich Beethoven einen Klavierſpaß machte, ſcheinen der jedesmaligen letzten italiäniſchen Opercavatine anzugehören. Erſt mit dem 109. Takt iſt man wieder bei Beethoven, der Triller, auf das tiefſte c im Baß verlegt, großartig, man möchte ſagen, oratorienmäßig behandelt, wird unter dem majeſtätiſchen Brauſen ſtolzer Harmoniewogen die Veranlaſſung zu einer höchſt anziehenden Satzbildung, die den Schluß herbeiführt (115., 118. Takt).

Der Satz, deſſen Bezeichnung mit Adagio, in der Beethoveniſchen vielſagenden Bedeutung des Wortes, nur auf die Bewegung (**tempo**) geht, endigt kindlich einfach, wie er anfing. Er verſchwimmt gleichſam auf Blasinſtrumenten aus der Dominante (g) in die Tonika (c). Dieſer Abſchluß und die große auf den Saiteninſtrumenten des Orcheſters beruhende Epiſode (35.—53. Takt) ſind ſymphoniſtiſch gedacht, wie im **sforzando** (fp.) des 41. Taktes (und den Wiederholungen dieſes Effektes) auf der Hand liegt. Dieſe Epiſode iſt ſo ernſt als das Ganze ſpielend graziös, heiter anſprechend iſt.

Man kann durch die 4 erſten Takte des dem rationellen Klavierunterricht als eine Styl-Studie zu empfehlenden Satzes, an die Arie des Uriel (E Dur) im 2. Theil der Haydn'ſchen Schöpfung erinnert werden. Was wird aber nicht bei Beethoven aus dieſen durch ihre nackte Einfachheit charakteriſirten wenigen Takten!

Das Rondo der G Dur-Sonate op. 31 (Allegretto $^4/_4$ 274 Takte) iſt ein Muſter von Geltendmachung eines thematiſchen Stoffes durch Verarbeitung. Wir erwähnten des Rondos bei op. 28 als eines Klavierſtückes, das ſich für Verbreitung auf effekthaſchende muſikaliſche Kreiſe eignete. Nur die stretta (Preſto) iſt in der That ſymphoniſtiſch gedacht. — Anderen Sonaten-Rondos verglichen (op. 7 op. 22) nimmt das ſehr ausgeführte, in der Satzbildung ſonatenartige Rondo (Miſchform) ein lebhafteres Intereſſe in Anſpruch. Marx giebt von demſelben folgende Analyſe (Bd. 3, S. 299).

Der Hauptſatz bildet aus dieſem Vorderſatz (Auftakt und die 4 erſten Takte) einen erſten, auf der Tonika ſchließenden Theil (das Ganze hat einen bequem dahinſchlendernden Sinn, der nach manchem feurigen Aufgähren immer wieder Herr wird) und aus dieſem einfach wiederholt werdenden Satze (12., 16. Takt) einen zweiten Theil, der abermals und zwar zweimal auf der Tonika ſchließt. Der erſte Theil wird in einer Unterſtimme, gegen die der Diskant kontrapunktirt, dann auch der 2. Theil mit Umkehrung der erſten Abſchnitte (12., 13. Takt) wiederholt, mit dem zweiten Abſchnitte (14., 15. Takt) wird über E Moll und D Dur nach A Dur gegangen.

Hier wird geſchloſſen, auf dem Schlußton aber tritt der Seitenſatz in D ein, dem ſich auch ein Schlußſatz anhängt. So weit hätten wir den Anblick eines erſten Theils der Sonaten- oder fünften Rondoform vor uns; allein ſofort ändert ſich Alles. Beethoven hat mit dem Gang aus dem Seitenſatz und mit dem Schlußſatz eine Erregtheit geweckt, die er ohne den Sinn des Ganzen zu verletzen, nicht gewähren laſſen kann. Daher kommt ſchon der Schlußſatz (54.—57. Takt) nicht zu einem wirklichen Schluſſe, ſondern wendet ſich bei der Wiederholung (58. Takt) mit dem dritten Akkorde des dritten Takts (60. Takt) auf die Dominante des Haupttons, die noch drei Takte lang feſtgehalten wird und den vollſtändigen Hauptſatz nach ſich zieht; gleichſam wie die 3. oder 4. Rondoform, nur daß dieſe den Schlußſatz nicht kennen. Allein auch dieſe Formen werden nicht feſtgehalten. Der 1. Theil des Hauptſatzes wird mit einem Kontrapunkt in der Oberſtimme, ähnlich wie Anfangs, nur in Moll, wiederholt und dann gangartig weitergeführt nach Es Dur. Hier miſcht ſich ein ganz neuer Satz ein (98. und folgende Takte) bei deſſen Eintritt man einen zweiten Seitenſatz erwarten könnte. Allein auch hier würde weitere Ausführung des heftig andrängenden und einſchneidenden Gedankens (eine Synkopenfigur gegen Triolen in der Begleitung) von dem Sinne des Ganzen entfremdet haben. Beethoven ſchreitet daher wie im 2. Theil der Sonatenform fort. Wie zuvor muß der 1. Abſchnitt des Hauptſatzes (Auftakt und 1. Takt des Rondos) zu einem Gange von Es nach C Moll dienen, wo jener neue Satz (98. und folgende Takte) ſich wieder aufſtellt (114. und folgende Takte) dann nach F Moll, wo jener (der 1. Abſchnitt des Hauptſatzes) wieder anhebt, ohne zu Ende zu kommen (117., 119. Takt). Dieſe Miſchung aus Haupt- und neu'm Satze führt endlich auf die Dominante (129. und folgende Takte). Von hier folgt, ganz wie in der Sonaten- oder fünften Rondoform, Wiederholung von Haupt-, Seiten- Schlußſatz mit einem aus dem erſten gebildeten Anhange.

So weit Marx. Faßt man das Rondo in der G Dur-Sonate op. 31 allgemein als Form für den Schlußſatz (Finale) in's Auge, ſo kann man ſich nicht des Gedankens erwehren, wie weit ſich Beethoven in dieſer Form über Mozart ſtellte, wie viel ernſter er es mit Schlußſätzen meinte, mit wie viel größerer Liebe, in wie viel höherer Weihe, er der Aufgabe nachſann, in ſeinen Finalen einen des Anfangs würdigen Schluß, einen Satz zu geben, der ein würdiges Werk würdig kröne.

Von den Schlußſätzen ſämmtlicher Soloſonaten Mozarts, entſpricht ein einziger den Anforderungen, welche die ſpekulative Kritik und der Begriff des Schönen, an einen Schlußſatz zu machen berechtigt ſind *). Es ſpricht ſich in dieſer Form bei

---

*) Fantaſie und Sonate (Allegro C Moll $^{3}/_{4}$, 310 Takte.) Von 39 Sonaten für Pianoforte und Violine iſt nur das Finale der A Dur Sonate ($^{6}/_{8}$) zu nennen (Preſto $^{1}/_{4}$, 427 Takte). Mozart muß zur Fuge greifen, wenn er in Schlußſätzen groß ſein will (C Dur Symphonie). In dem reizend gearbeiteten Fugato des Haydn gewidmeten G Dur Quartetts, iſt die effektvolle Kantilene in der erſten

Mozart, mit geringer Ausnahme eine gewiſſe, in einem ſolchen Univerſalgenie vielleicht liegende Gedankenloſigkeit, der Kunſt unwürdige Leichtfertigkeit aus, die nur zu oft den tiefen Eindruck vorausgegangener Sätze zerſtört, ſtatt denſelben, wie es Aufgabe des Schlußſatzes iſt, zu heben, den Eindruck ſeinen letzten Gründen nach, zu verwerthen, ein großes Ganzes zu geben. Nach dem Vorgange Haydns in Sonaten, Quartetten und Symphonien, erſcheint das Finale in Mozart, als etwas, worauf weiter nicht viel ankommt, das, am Beſten, **brevi manu**, mit einem Tanzſcherz der Sache ein Ende macht. Solche Schlußſätzchen in Kinderhöschen, wie ſie die große Mehrzahl in Haydn und Mozart ausmachen, ſollte man gar nicht mit dem viel ſagenden Namen „Finale“ bezeichnen, und am Beſten gar nicht ſpielen, zu leſen iſt an ihnen ohnehin nichts. Erſt Beethoven wird der Schöpfer eines dem Begriff der Kunſt ebenbürtigen Finale. Zu dem höheren Ernſte, wie er mit der Würde der Kunſt, Hand in Hand geht und

---

Violine, nicht viel mehr als ein veredelter Wiener-Gaſſenhauer oder ein Motiv, das verdient hätte ein ſolcher zu werden. Nicht viel mehr iſt von den Finalen in den beiden Klavier-Quartetten und im Klavierquintett mit Blasinſtrumenten (ſiehe op. 16) zu ſagen. In der B Dur Sonate Nr. 2 op 62 modulirt Mozart im Finale ſehr intereſſant aus B Dur nach H Dur, etwa nach dem Vorgange Haydns, der in ſeiner Es Dur Sonate das Adagio nach E Dur ſtellt (Es als Dis anſieht und ſomit als Leitton von E, wie Mozart im obigen Fall B als ais und Leitton von H). Aber darauf, und auf eine weitere intereſſante Modulation von H Dur nach G Dur, beſchränkt ſich das Finale, deſſen Motiv einer ſolchen Behandlung wenig werth iſt.

Beethoven ihn, abgeſehen von allen Nebenzwecken, Gefallen oder Nichtgefallen, im Auge behält, brachte es Mozart gar nicht und dieſer Grundunterſchied zwiſchen beiden, iſt nur eine Folge des Grundunterſchiedes der Künſtler in ihrer Weltanſchauung. Das Leben des Körpers ſteht in Mozart auf gleicher Stufe mit dem Leben des Geiſtes, oft über dieſem; wo er tiefer greift, macht er immer noch den Umweg über die Sinne zum Geiſt. Beethoven geht aus dem Geiſt zum Geiſt. Mozart hat denn auch bei der, unter den Menſchen ſeines Zeitalters, noch ganz entſchieden vorherrſchenden, nicht einmal, wie in unſeren Tagen, durch viel weiter verbreitete materielle Intereſſen, zerſtreuten ſinnlichen Richtung, allgemeiner Anklang gefunden als Beethoven, deſſen idealen Geiſt immer nur Einzelne durchdrangen und ſich als ein koſtbares Beſitzthum aneigneten. Man wird ſelten irren, wenn man exkluſive Anhänger Mozarts, Leute denen es möglich iſt von dem Vergnügen zu ſprechen, das die höhere Inſtrumentalmuſik auch noch ihrem Ohre machen ſoll, von Ohrenſchmauſen (!), als Menſchen verſteht, in denen die Sinnlichkeit die erſte, alles höhere die zweite Rolle ſpielt. Freunde der Tafelfreuden unter Citherens Vorſitz, werden ſich an Mozart hängen, werden den Wohlklang ſchlürfen wollen, wie ſie Alles ſinnlich zu genießen gewohnt ſind. Der weiter Strebende, der das Ideale noch in aller der menſchlichen Natur anklebenden Sinnlichkeit Verfolgende, wird ſich durch Beethoven höher heben laſſen.

Wenden wir dies auf Schlußſätze an, ſo verhält ſich dieſer Gattungsbegriff bei Mozart, zu dem Beethovenſchen, wie der luſtige, von den Tonwellen Lanners und Strauß umſpülte Sprudel zu Karlsbad, gegen den Geyſer.

Wir werden im Verlauf dieſer Unterſuchungen den immer höher ſich entwickelnden Formen Beethovenſcher Schlußſätze, ſorgfältig folgen *).

Die D Moll-Sonate op. 31.

Als Schindler Beethoven um einen Schlüſſel zu den Sonaten in D Moll op. 31 und in F Moll op. 57 bat, erhielt erſterer die lakoniſche Antwort: leſen Sie nur Shakeſpeares Sturm (Schindler, S. 199). Damit entſteht die Frage, ob Beethoven das wunderbare Gelegenheitsgedicht**) in gleichem

---

*) Eine Ueberſicht der bisherigen Schlußſätze finde hier Platz:

Beethovenſch potenzirte Schlußſätze:

op. 1 Nr. 3, op. 2 Nr. 1, op. 7 (passim), op. 9 (beſonders in Nr. 3), op. 10 Nr. 1 Nr. 3, op. 18 (beſonders in Nr. 3, Nr. 5, Nr. 6), op. 20, op. 26, op. 27 Nr. 2, op. 28, op. 29, op. 30 Nr. 2 Nr. 3, op. 31 Nr. 1 Nr. 3.

Schwächere, immer noch viel ſtärkere Schlußſätze als Mozartiſche:

op. 1 Nr. 1, op. 2 Nr. 2 Nr. 3, op. 5, op. 10 Nr. 2, op. 12 Nr. 2 Nr. 3, op. 13, op. 22 (passim), op. 27 Nr. 1, op. 31 Nr. 2.

Schwache (Mozartiſche) Schlußſätze:

op. 1 Nr. 2, op. 3, op. 4, op. 12 Nr. 1, op. 14 Nr. 1, op. 16, op. 17, op. 25.

Hier ſind nicht die Werke angeführt in denen Variationen den Schlußſatz ausmachen (op. 8, op. 11, op. 30 Nr. 1) auch nicht die Klavierkonzerte op. 15, op. 19, welche in den Konzert- ebenſowenig die 1. Symphonie (op. 21), welche in den Symphonieſtyl gehört. —

**) Der Inhalt iſt eine Symboliſation der Vermählung der Tochter

Maaße auf beide Sonaten oder auf eine mehr als auf die andere bezogen wiſſen wollte. Die ſpekulative Kritik hat anzunehmen, daß weder die eine noch die andere den Sturm zum Libretto (Programm) hat, ſondern nur das phantaſtiſche Element jener unvergleichlichen dramatiſchen Phantaſie im Allgemeinen in den genannten Sonaten Anwendung auf einen Inſtrumentaltext findet In keiner von beiden Sonaten kann man ſomit die Charaktere des dramatiſchen Dichters aufſuchen wollen, ſondern nur den Magier Beethoven, der ſich mit inſtrumentalen Erſcheinungen umgiebt wie der Magier Prospero mit Ariel und Kaliban, Geſtalten, die ſich wie die Gegenſätze von Konſonanz und Diſſonanz verhalten, ohne daß man deshalb Einem vor dem Andern einen abſoluten Vorzug in der Erfindung zuſprechen könnte, da wenn Ariel zum Inbegriff aller Holdſeligkeit wird

Bette mich in Maiglöcklein,
Fliege mit der Schwalbe Reih'n
Luſtig hinter'm Sommer drein 5. Akt.

Kaliban der Inbegriff, der durch die Natur gehenden, gegen ſie ſelbſt gerichteten Ironie ausmacht, die nicht ohne eine fürchterliche Schönheit iſt.

Eine ſolche Spur grauſiger Schönheit iſt ſowohl in Beethoven überhaupt als insbeſondere in den beiden genannten Sonaten wohl zu verfolgen.

Jakobs I. mit dem Pfalzgrafen Friedrich von der Pfalz, erwählten Königs von Böhmen.

Manchmal bin ich von Nattern ganz umwunden,
Die, mit geſpaltenen Zungen, toll mich ziſchen.

2. Akt.

Der Schiffbruch iſt im Schauſpiel ein wohlthätiger Zauber, in dem Niemand umkommt. Er hat nur die durch weite Entfernungen getrennten handelnden Perſonen an einem Ort zu vereinigen. Wir werden ſomit in der D Moll- wie in der F Moll-Sonate weniger einen in Muſik geſetzten Sturm mit Schiffbruch als das in Shakeſpeare wie in Beethoven gleich eigenthümliche Wetterleuchten von Humor und tieferem Gefühl in der Sehnſucht nach dem höheren Beſitz zu ſuchen haben. Man hat denn auch noch in beiden Sonaten deren erſte Sätze als Expoſition hier zunächſt maaßgebend ſind, nur verſchiedene Auffaſſungsweiſen der poetiſchen, dem Ganzen zu Grunde liegenden Idee, nicht etwa in jeder das ganze Schauſpiel zu ſehen.

Der 1. Satz der D Moll-Sonate op. 31 wechſelt zwiſchen langſamen, rezitativiſch behandelten Bewegungen (Largo) und einer raſchen (Allegro $^{4}/_{4}$). Für uns trage er die Ueberſchrift der 1. Szene in Shakeſpeare:

In einem Schiffe auf der See. Ungewitter mit
Donner und Blitz.

Der Sturm des Lebens ſei aber vor Allem der Sturm dieſes ſtürmiſchen Satzes. Wie ſie ſchäumen, toben, mächtig mit ſich fortreißen, die Strudel des Lebens, uns in Untiefen zerſchellen oder gleich den Schiffbrüchigen des Dichters, auf eine Zauberinſel tragen! —

Ich ſah ihn unter ſich die Wellen ſchlagen
Auf ihren Rücken reiten: er beſchritt
Das Waſſer, deſſen Anfall von ſich ſchleudernd
Und bot die Bruſt der hochgeſchwollnen Woge.

Das Gegenmotiv ſinkt von Moll nach Moll (55. Takt A Moll, Molltonart der Dominante, vergleiche op. 31 Nr. 1). Sie rufen Alle nach Rettung (30.—32. Takt) 1. Szene: „wir ſind verloren, ſcheitern!" —

Wie Shakeſpeare ſeine Idee durch einen Schiffbruch einführt, ſo bricht Beethoven von ſeinem Zauberbaum einen Sexten-Akkord (A Dur 1. Takt) zu einem Inſtrumentalrezitativ (Largo) was den Effekt macht, als ſetze ſich der Satz oratorienmäßig fort, ohne angefangen zu haben. Das fünfmal die raſche Bewegung, immer auf dem in Oper und Oratorium wurzelnden Sexten-Akkord unterbrechende Rezitativ, wird immer dringender, entwickelt ſich aber erſt das 4. Mal zu einer Geſangsphraſe ohne Begleitung (con espressione e simplice).

Man mag dieſe Recitative mit den an Ariel gerichteten Zauberbefehlen in Verbindung bringen, durch welche der Magier Proſpero-Beethoven, das Schickſal in Scene ſetzt.

An der Grenze des 2. Theils ſäuſelt Ariels Harfe in den Arpeggien der Buße, zu dem Lied, das den Liebeshelden zu der Zaubertochter Miranda geleitet:

Kommt auf dieſen gelben Strand
Füget Hand in Hand. 1. Akt.

Der Mittelſatz iſt eigenthümlich gekürzt, weil das Allegro mehr Fantaſie als Sonate iſt. Der 2. Theil geht mit dem zweiten Hauptthema nach Fis Moll und anderen hier wenig erwarteten Tonarten und bleibt in gewaltigen Pfundnoten, wie dies Beethovens Weiſe im Allegro iſt (op. 13, op. 47, op. 81), vor den letzten Recitativen ſtehen. Der Sturm erhebt ſich zwar noch einmal:

> Trinkulo: Schon munkelt ein neues Ungewitter. Ich
> hör's im Winde pfeifen. 2. Akt.

gegen den Schluß glättet aber die See in immer länger auslaufenden Schwingungen ihre erzürnte Oberfläche. Dieſe Beruhigung bringt die tief ausholende Baßfigur (10. und folg. Takte vor Schluß des 1. Satzes).

Das feierliche, myſtiſch angehauchte Adagio ($^3/_4$ B Dur 103 Takte) ſei uns die bezauberte Inſel vor Proſperos Zelle (2. Scene).

In dieſem Adagio, das man nicht zu dem großen der 2. Periode zu rechnen hat, lebt Miranda, fällt der Strahl der Liebe in des ſchiffbrüchigen Königsſohnes Herz. Proſpero will die Herzen leiten, wie er die Perſonen auf ſeine Inſel führte.

Ueber dieſem ſchwierigen Unternehmen brütet der Anfang des Adagios. Dies iſt die Zauberhandlung, die durch dies zweite Gedicht der Sonate geht. Das von höchſten Liebespotenzen durchdrungene Begegnen der Liebesleute wird von einer wunderbar wirkenden Triolenfigur begleitet (17. und folg. Takte)

> — — Hört meine Seele reden!
> Den Augenblick, da ich Euch ſahe, ſtieg
> Mein Herz in Euren Dienſt, da wohnt es nun.

Dieſe von doppeltem Zauber gewirkte Empfindung iſt das Geſtirn, in deſſen Konſtellation das Adagio tritt.

Das Stück hat Sonatenform. Auf die Expoſition in der Tonika, war folgſam die Dominante (F Dur) gefolgt (31. und folg. Takt cantabile) aber dieſes 2. Thema (Gegenmotiv) führt ohne Mittelſatz in den Anfang zurück (43. Takt). Mit dem 51. Takt nimmt die Satzbildung die Variationenform an. Eine luſtige Figuration in 32 Theilen lagert ſich über das Hauptmotiv, das die rechte Hand im Baß feſthält, während die Linke über ſie hinweg vom erſtgeſtrichenen B im Violinſchlüſſel, bis in die tiefſten Bäſſe hinabreicht. Hier ſchwebt Ariel, hier geht er an die Ausführung der letzten Befehle ſeines Meiſters:

Bei'm erſten Anblick tauſchten ſie die Augen,
Mein zarter Ariel, für dieſen Dienſt
Entlaß ich Dich.

Es iſt für den Pianiſten nicht leicht, dem Fluge des Luftgeiſtes, ohne Unterbrechung im Fluſſe der Figuration, zu folgen. Ganz ohne Störung wird bei der unbequemen Lage der Hände übereinander nur ein Virtuoſe die Aufgabe löſen.

Ich trink' im Flug die Luft, und bin zurück
Eh' zweimal Euer Puls ſchlägt.

Nach dieſer Variation des Hauptmotivs, wird das Zwiegeſpräch der Liebenden aufgenommen und als ein 2. Theil behandelt, was in c lag (23. Takt) erſcheint jetzt in f (65. Takt), das normal auf der Dominante (F Dur) exponirte Gegenmotiv (cantabile) in der Tonika (B Dur). Nach einer ſchwärmeriſchen, verminderten Noten anvertrauten Ahnung alles Liebesglückes auf Erden, ſchließt der Satz ſehnſüchtig, wie in einem Echo, das den geliebten Namen wiederholt.

Der 3. und letzte Satz (**Allegretto** $^{3}/_{8}$ 399 Takte, ohne Repriſe) iſt lang, ohne eigentlich ſehr ausgeführt zu ſein, weil Alles bei einer durchgehenden Klavierfigur bleibt, der Satz zu keiner rechten Erfindung im melodiſchen Style kommt. Es iſt dies von allen bedeutenderen Klavierſätzen dieſer Art in Beethoven, der einzige, welcher, ganz eigentlich auf das Inſtrument als ſolches berechnet iſt, keinen weiter gehenden Gehalt verfolgt, als ein auch im Rhythmus eigenthümlich angelaſſenes, originelles Klavierſtück abzugeben. Nach dem uns vom Komponiſten gewordenen Fingerweis auf den Sturm von Shakeſpeare, iſt dafür zu halten, daß der Satz mehr kräftig als tändelnd gegeben ſein will, mehr Freskomalerei als Paſtellfarben am Platze ſind. In den Sturm hat man das launige Ding nicht anders unter zu bringen, als etwa in die luſtige Geſellſchaft zu Trinkulo und Stephano:

Ich geh' nicht mehr zur See, zur See
Hier ſterb' ich auf dem Lande.

(Eine Flaſche in der Hand.)

Die Auffaſſung des Rondos (wie Beethoven den Satz füglicher wie manche andere mit dieſem Namen belegten Sätze nennen können, op. 9, Nr. 2, op. 10, Nr. 3, op. 31, Nr. 1) iſt gewöhnlich Seitens der Pianiſten, beſonders der weiblichen, nichts weniger als eine Shakeſpear'ſche. Das Allegretto (hier Tempobezeichnung, Bd. 2, S. 120) wird meiſt mit

Glacéhandſchuhen angefaßt, wobei wohl noch gar ein Riechfläſchchen in den derb ausholenden Figuren (242. und folg. Takte) verſchüttet wird. Das iſt nicht der Geiſt der Sache. Mit Ariel wechſelt Caliban bei Shakeſpeare.

Eine Stelle, die das ſchöne Geſchlecht vielfach verführt, das Stück hinzuſchmachten, iſt der 23. Takt, eine Kombination des $^2/_4$ Takts im $^3/_8$ Takt. Ne dirait-on pas une plume tournant en l'air, arrêté un instant dans ses voltiges, ſagten wir in Beethoven, et ses trois styles, vergaßen aber dabei des Shakeſpeareſchen Hintergrundes. Will man dieſem ſein Recht laſſen, ſo tritt aus dem Salon-Dunſt, in dem der Satz gewöhnlich erſcheint, eines jovialen Seemannes Trinkliedchen:

Ich geh' nicht mehr zur See, zur See,
Hier ſterb' ich auf dem Lande! —

Man weiß durch Schindler (S. 195), daß Beethoven im Jahre 1816 eine Geſammtausgabe der Sonaten veranſtalten wollte, in welcher er die denſelben zu Grunde gelegte poetiſche Idee beſtimmt hätte. Die muſikaliſche Literatur wird nie genug bedauern können, daß dieſes Vorhaben an den Erbärmlichkeiten des bürgerlichen Lebens ſcheiterte, an dem Prozeß Beethovens mit ſeiner Schwägerin (Bd. 1, S. 42) und an Mißverſtändniſſen mit dem von ihm gewählten Verleger.

Schindler bemerkt ſehr richtig: „wie erläutert iſt dem Spieler und dem Hörer die einfache Angabe der Gefühle durch Worte ausgedrückt, welche Beethoven ſeiner Sonate op. 81 (Les adieux, l'absence et le retour) unterlegte? —

Dankbar muß man Schindler ſein, uns für die D Moll-Sonate op. 31 und F Moll-Sonate op. 57, Beethovens bedeutſames Wort: „Leſen Sie nur Shakeſpear's Sturm“ erhalten zu haben (vergleiche op. 10, Nr. 3, op. 14).

Hiernach wird nicht, wie Oulibiſcheff will, von einer **Scena ed aria** für den 1. Satz der D Moll-Sonate die Rede ſein können.

Da die Sonate durch ihren Gehalt, nicht durch beſonders charakteriſirte Satzbildung, die Stellung einnimmt, die man ihr allgemeiner wie anderen zuerkannte, ſo ſpricht Marx, der den harmoniſchen Bauverhältniſſen nachgeht, folgerichtig gar nicht von derſelben.

Ries (S. 92) erzählt von dem Prometheus-Komponiſten, der ſich einer Ausführung des Werks unterziehen wollen: „Beethoven mußte ſpielen (Ries hatte beim Grafen Browne op. 23 vorgetragen und etwas verfehlt) und wählte die D Moll-Sonate op. 31, welche eben erſt erſchienen war. Die Fürſtin L . . . . . (Lichnowski?), welche wohl erwartete, auch Beethoven würde etwas verfehlen, ſtellte ſich hinter ſeinen Stuhl und ich blätterte um. Bei dem Takte 53 und 54 verfehlte Beethoven den Anfang und anſtatt mit 2 zu 2 Noten herunter zu geben, ſchlug er mit der vollen Hand jedes Viertel (3—4 Noten zugleich) im Heruntergehen an. Es lautete, als ſollte ein Klavier ausgeputzt werden. Die Fürſtin gab ihm einige nicht gar ſanfte Schläge an den Kopf mit der Aeußerung: „wenn der Schüler einen Finger für *eine* verfehlte Note erhält, ſo muß der Meiſter bei größeren Fehlern mit vollen Händen beſtraft werden.“ Alles lachte und Beethoven zuerſt. Er fing nun auf's Neue an und ſpielte wunderſchön, beſonders trug er das Adagio unnachahmlich vor (vergleiche op. 23).

Die Es Dur-Sonate op. 31.

Der 1. Satz (Allegro $^3/_4$ 252 Takte, ohne Repriſe) iſt eine von ſelbſtbewußter Kraft in Beherrſchung der muſikaliſchen Mittel ſtrotzende Bezwingung eines thematiſchen Stoffes ohne Programm, für das bei dem überwiegend vorherrſchenden Apparat kein Platz bleibt. Der Satz iſt effektvoll für den Pianiſten. Mehr harmoniſch als melodiſch, gehört die Sonate zu den unbekannten, was ſie als eine der klavierausgeprägteren keineswegs verſchuldet hat. Die Folgerichtigkeit der beſonders feſten Satzbildung aus dem vom Komponiſten genial verwertheten thematiſchen Stoffe, läßt Marx folgende Analyſe geben (Bd. 3. S. 248).

Dies, ſagt er, iſt der Satz, der Beethoven in ſeiner geiſtreichen Es Dur-Sonate, als Hauptſatz, mithin als Hauptgedanke ſeines ganzen Tonſtückes dient (Notenbeiſpiel der erſten 7 Takte). So eng begrenzt er für dieſe Beſtimmung erſcheint, ſo wollen wir doch nicht überſehen, daß er ſchon für ſich als Satz einen ungewöhnlich reichen Inhalt hat; der 1. Takt wird wiederholt; das nächſte Motiv (das in den beiden folgenden Takten enthalten) wird wiederholt und vorwärts geführt; das Ganze hat eine Ausdehnung von 8 Takten und umfaßt mindeſtens drei verſchiedene Motive, den 7. Takt für Eins gerechnet. Dieſer Satz nun muß nach ſeiner wichtigen Beſtimmung und nach dem Reichthum ſeines Inhalts eingeprägt, gewichtiger werden. Beethoven geht daher vom Schlußton mit einem Gange (8. und 9. Takt) weiter und wiederholt ſeinen Satz; hierbei wird der 1. Takt in der Höhe, der zweite (die Wiederholung des erſten) eine Oktav tiefer, die beiden folgenden noch eine Oktav tiefer, die beiden nächſten 2 Oktaven höher, die letzten auf der alten Stelle genommen; ſo daß das Ganze, auf- und abſchwebend um ſeinen urſprünglichen Standpunkt, ſogleich jene Beweglichkeit annimmt, die die Sonatenform charakteriſirt. Aber hiermit noch nicht befriedigt, ergreift der Komponiſt nun ſein erſtes Motiv, bildet daraus abermals einen Satz, gleichſam einen Anhang zum vorigen (18. bis 21. Takt) und wiederholt auch dieſen. So hat ſich der eine Satz (18. bis 21. zum 1. bis 7. Takt gerechnet) ſchon jetzt über 25 Takte ausgebreitet, ſeinen Inhalt zugleich eingeprägt und doch beweglicher, fortſchreitender erwieſen, als die mehrtheilige Liedform oder ſelbſt die Periode gekonnt hätte; die Beweglichkeit liegt in den mehrmaligen Abſchlüſſen und in der ſteten Verwandlung deſſelben Inhalts; Eines nach dem Andern wird abgethan und das Wiederkehrende neu geſtaltet. Und nach alle dem werden wir weiterhin erfahren müſſen, daß der Komponiſt ſeinen Satz noch nicht losgelaſſen hat.

In der Es Dur-Sonate op. 31 (ſagt Marx an einer andern Stelle Bd. 3. S. 273) haben wir die Hauptpartie bei aller Stetigkeit des Hauptmotivs mannigfaltig genug ausgebildet gefunden. Nach einem erſten Satze bildete ſich ein zweiter, beide in ihren Wiederholungen veränderlich; nach einem neuen ſatzartigen Gang kehrte der erſte Gedanke ganz umgeſtaltet zurück; alle dieſe Sätze, beſonders der Hauptgedanke, bewegten ſich in kurz abbrechenden Abſchnitten und Gliedern. Wie iſt nun die Seitenpartie geſtaltet? — Wie ſie mußte, um die Hauptpartie fortzuſetzen und zu ergänzen. Vor allem tritt der Seitenſatz (ſchon mit Hülfe der Begleitungsform, aber auch durch ſeinen weſentlichen Inhalt) inniger zuſammenhängend und fließender auf (46. und folg. Takte) um nach den abgebrochenen Hauptſätzen mehr Halt und Fluß in das Ganze zu bringen. Nach einem phantaſiefrei geführten Lauf von vier Takten wird dieſer Seitenſatz noch beweglicher wiederholt und es ſcheint ſich ſchon hier ein Schlußſatz (64. und folg. Takte) der eine Oktav höher wiederholt wird, bilden zu wollen. Allein ſo gewiß der Gegenſatz der Seiten- gegen die Hauptpartie ein günſtiger für das Ganze, ſo mag doch der ſtetige Komponiſt die letztere nicht ohne Weiteres aufgeben. Er führt ſeinen Gang über dieſen vermeintlichen Schlußſatz hinaus, zieht in ihm Motive des Gangs in der Hauptpartie (25—28. Takt) wieder hervor und bildet ſelbſt den Schlußſatz (82–85. Takt) nicht ohne einen leiſen Anklang an das Hauptmotiv. So ſind Haupt- und Seitenpartie nicht blos durch die im Ganzen herrſchende Stimmung, durch nächſte Verwandtſchaft der Tonarten und Gleichheit des Taktes, ſondern ſelbſt durch gemeinſchaftliche oder zurückgerufene Motive einander angehörig und dabei doch in einem ſolchen Gegenſatze, daß auf der einen Seite gegeben wird, was auf der andern verſagt bleiben mußte.

An einer andern Stelle ſagt Marx bei Gelegenheit ſeiner Doktrin für die Rückkehr auf den früheren Gedanken (Bd. 3. S. 262). Nach dem erſten Gedanken der Es Dur-Sonate op. 31 iſt ein zweiter aus dem Hauptmotiv des erſten hervorgegangen und wiederholt worden. Von hier ſcheint ſich ſchon ein Gang bilden (25. 28. Takt) und in B Dur, das hier ſchon ergriffen iſt, zum Seitenſatz führen zu wollen. Allein der erſte und vornehmſte Gedanke iſt durch den zweiten (ſo untergeordneten, daß wir ihn nicht mit Unrecht einen bloßen Anhang nennen konnten) zu früh verdrängt worden. Man muß auf ihn zurückkommen und nun erſt wird mit ſeinem zweiten, ausgedehnteſten Motiv in die Dominante der Dominante (33. bis 45. Takt) und zum Seitenſatze fortgegangen (46. und folg. Takte). So weit Marx.

Die Es Dur-Sonate op. 31 iſt vor Allem eine Klavierſonate. In den Allgemeinheiten des Styls, in dem Mark, das durch das techniſche Skelett des 1. Satzes rinnt, möchte man das Werk zu der in ähnlichem, durch den techniſchen Apparat geläuterten Muſikfeuer empfangenen 4. Symphonie ſtellen, welche von ſämmtlichen Symphonien, wie die Es Dur-Sonate von ſämmtlichen Sonaten, das Eigenthümliche hat, daß ihre Sätze im ſchönſten Ebenmaaße in der Erſcheinung des Ganzen aufgehen, kein Satz dermaßen hervorragt, daß man über ihn der anderen vergäße, wie dies in den Phantaſus-Symphonien, in den perſönlichen Sonaten der Fall iſt (3., 5., 7., 8. Symphonie in denen erſte oder letzte Sätze primiren; Cis Moll-Sonate op. 27, D Moll-Sonate op. 31, F Moll-

Sonate op. 57 wo daſſelbe der Fall iſt). In der B Dur-Symphonie feiert die ſymphoniſtiſche Idee, in dem ihr von Haydn und Mozart gegebenen Rahmen, einen Triumph, zu dem jene Meiſter ſie nicht brachten. So in der Es Dur-Sonate. Sie feiert durch eine durchgeiſtigtere Satzbildung, einen der Haydn-Mozartiſchen Klavierſonate unbekannt gebliebenen Triumph, innerhalb der Grenzen des Haydn-Mozartiſchen Begriffs von der Soloſonate.

Die Es Dur-Sonate op. 31 iſt die letzte bedeutſame, in der die alten Formen noch nicht, wie in den ſpäteren Phantaſusſonaten, durch neue erſetzt werden. Wir wollen daher noch kurz andeuten, wie weit und worin ſich die Technik des hier zuvörderſt maaßgebenden, erſten Satzes, über die Technik von Haydn und Mozart ſtellt.

Man kann gewiß mit gutem Recht das Motiv des erſten Satzes in der, aus nur 3 Noten beſtehenden, Tonfigur des 1. Taktes ſehen (c, f, f Oberſtimme) ohne mit Marx in den erſten 8 Takten „wenigſtens 3 Motive zu erkennen“, denn da würde Alles Motiv (Urſache, Grund) ſein, Alles was im Verlauf eines Satzes wiederkehrt, mehrmals dargeſtellt wird. Die 3 Viertel des 3. Taktes, die große Note des 4., finden wir ſchon mit dem 35. Takt anders geſtellt, mithin als Motive wieder, die leicht geflügelte Tonfigur des 1. Taktes allein, iſt es aber, welche den Satz integral beherrſcht, der alle weiteren, mit jener Tonfigur rhythmiſch nahe verwandten Motive entnommen ſind. Dies gilt denn auch von der charakteriſirten Sechzehntheilfigur, die zuerſt im 20. Takte auftritt.

Wir ſehen die Tonfigur des 1. Taktes und jene aus ihr hervorgegangene, Sechzehntheilfigur folgerecht im Mittelſatze die Hauptrolle ſpielen (8. und folg. Takte des 2. Theils). Wie pikant wird nicht erſt hier das ſo kurz angebundene Motiv, verwandt; in welcher unerwarteten Harmonie erſcheint nicht hier die nunmehr aus der Oberſtimme in die tiefſten Bäſſe verlegte Sechzehntheilfigur (21 — 33. Takt 2. Theil). Welches lebhafte Intereſſe nehmen nicht beide Tonfiguren in dieſen ihren Wechſelwirkungen, in Anſpruch; wie viel mächtiger, wie viel feſter gezogen, iſt nicht das Intereſſe an der Technik, als in der intereſſanteſten Haydn-Mozartiſchen Sonate? — Dieſe Geſchicke der urſprünglichen, hier ſo geiſtreich verwandelten Tonfigur, ſind es, die uns feſſeln, kein anderes Programm aufkommen laſſen als das des Triumphes techniſchen Geiſtes über den an ſich todten Stoff. Bemerken wir noch, daß wo der Künſtler, nach mit dem 46. Takt eingetretenen Gegenmotiv, 4 Takte bis zur Wiederholung deſſelben, in veränderter Figuration, einſchiebt (53—56. Takt), er plötzlich in dieſen regelmäßig zu 4 Sechzehntheilen auf jedes Viertel ($^3/_4$) verlaufenden Gängen, einen äußerſt unerwarteten Notenbüſchel von zwölf zwei und dreißig Theilen auf das letzte Viertel eines Taktes, weben läßt, wie Haydn und Mozart keinen geſchrieben hätten, wie er die Monotonie der Bewegung bricht und die Aufmerkſamkeit ſpannt. Etwas Aehnliches beobachten wir in der Sonate op. 111 (1. Satz 34. Takt). An den großen ſymphoniſtiſchen Styl dieſer Periode, erinnern die ſehnſüchtigen Fragen, wie ſie in der 5. Symphonie zwiſchen

Bläſern und Streichinſtrumenten zu wechſeln pflegen (29. und folg. Takte vor Schluß des 1. Satzes).

Der 1. Satz der Es Dur-Sonate iſt ein Beiſpiel der Uebermächtigkeit Beethovens, in einer der alten Muſikwelt angehörenden Form.

Der 2. Satz (**Scherzo** $^2/_4$ **Allegretto vivace** As Dur 173 Takte, ohne Repriſe des 1. Theiles) iſt ſchon dadurch charakteriſirt, daß der Künſtler, deſſen Beſtrebungen, ſeinem aus der Minuett ($^3/_4$) hervorgegangenen Scherzo den $^2/_4$ Takt im $^3/_4$ Takt zu geben, wir gefolgt ſind (Bd. 2, S. 118 und folgende), dies Scherzo im $^2/_4$ Takt hinſtellt und zwar als ein rechtes Klavierſtück, deſſen Verpflanzung in den höheren Organismus des Orcheſters ſchwer wäre. Man muß ſich wundern, daß der pikante Satz nicht verbreiteter iſt. Warum tragen Virtuoſen denſelben nicht in Conzerten vor, in denen ſie ohne Orcheſter auftreten, und kurze Sätze hintereinander geben? —

Der 3. Satz (**Minuetto. Moderato e grazioso**) wäre ohne das unerwartete ces im 2. Theil, ohne das ganz aus der Art geſchlagenen Trio, die unter dem Namen der Minuett bekannte, Haydn-Mozartiſche inſtrumentale Naivität. Das Trio erinnert an den Symphonieſtyl, an die großen Beethoven-Effekte auf ſchlechten Takttheilen, auf den packenden Gebrauch der None, die im 2. Theile ſieben Male hintereinander, wie der Blitz einſchlägt. Die Minuett vertritt den Mittelſatz langſamer Bewegung (Adagio, Andante). Das 2. und letzte Beiſpiel hievon in Beethoven vergleiche op. 30 Nr. 2. Die

Minuett iſt überhaupt die letzte in den Sonaten, und konnte ſchon deshalb nicht weniger ſymphoniſtiſch ausfallen, denn je weiter wir von nun an in den Sonaten vordringen, je näher kommen wir der Symphonie, dem höchſten Beethoven'ſchen Kreis. Wir werden in dieſer Periode überhaupt nur noch 3 Minuetten begegnen, und dieſe gehören mehr dem Namen als dem Begriff an (4., 8. Symphonie, C Dur-Quartett mit der Fuge **op** 59).

Die der Minuett in der Es Dur-Sonate mit auf den Weg gegebene, nach Moll modulirende, kleine Coda (8 Takte) erinnert an die Scherzo-Codizills dieſer Art in den Klaviertrios **op.** 1. Solche Epiloge erſparte ſich Beethoven ſeitdem, indem er den muſikaliſchen Gedanken, ohne ſo viel Umſtände zu machen, in eins über den Haufen rannte. Weſentlich verſchieden iſt die Coda der Minuett in dem angezogenen Quartett **op.** 59, weil ſie weniger der Minuett angehört, als einen Uebergang zum Schlußſatz bildet. Dieſe Coda zieht die Schleuſe auf, durch welche der Alt mit dem Thema der Fuge ſchlürft.

Der 4. und letzte Satz der Es Dur-Sonate **op.** 31 iſt ein weit ausgeſponnenes Preſto (**con fuoco** $^{6}/_{8}$ 334 Takte ohne Repriſe).

Iſt mir doch als dröhnt die Erde
Schallend unter eil'gem Pferde.

Das Stück iſt ein eigentlicher Klavierſatz, in dem der Pianiſt Kraft und Ausdauer geltend machen kann, ein Satz ohne Programm, was ſchon im Motiv liegt, das eine aus

6 Noten beſtehende Tonfigur (3. Takt) ohne weitere melodiſche Ausführungen, hetzt. Es giebt viele Sätze in Beethoven, an die der Meiſter eben nur ein techniſches Intereſſe knüpfte (Rhythmus, Modulation, Variation im weiteſten Sinne des Wortes).

Dieſes, keinen Augenblick raſtende Preſto, bringt die hartnäckigſten Durchführungen eines thematiſchen Stoffes und geniale Modulationen (Anfang des 2. Theils). Es giebt hier keine Längen, keine Verflachungen des Intereſſes; es giebt nur Strömungen, die mit höchſter Sicherheit von dem großen, im harmoniſchen und rhythmiſchen Style, gleich erfahrenen Piloten, befahren werden. Dieſer unſchuldig ausſehende, in Vierteln und Achteln, zu denen auch nicht ein Sechzehntheil kommt, verlaufende Satz, iſt der Ausführung nach der ſchwierigſte der Sonate, einer der ſchwierigeren ſämmtlicher Klavierwerke. Man möchte die Herren Pianofortvirtuoſen fragen, wie dies Stück ihnen ſo lange entgehen können? Laſſen dieſe Herren doch die Gigue von Mozart, das berühmte Preſto von Scarlatti ($^{1}/_{4}$ A Dur) hören, Stücke, denen das Beethovenſche Sonaten-Preſto unter ihren Fingern, als Klavierleiſtung ebenbürtig würde.

Die 3 Sonaten in op. 31 ſollte man, nach dem Vorgange Beethovens, mit dem Namen der „Zürichſchen“ belegen. Es hilft in Beethoven aufräumen. Die 3 Sonaten in op. 2, wären nach der Widmung die Haydn'ſchen, die 3 Sonaten op. 10 die Browne'ſchen. Wir hätten ſomit 9 wichtige Sonaten, die mit drei Namen hinreichend bezeichnet wären, was im Gebrauch ſeine Vortheile bietet. Wir verlaſſen die Zürichſchen Sonaten mit folgender durch ſie veranlaßten Bemerkung:

Dans quelques Sonates le Piano se suffit, la pensée de l'orchestre, du quatuor ne vous vient pas; dans d'autres cette penseé est votre constante préoccupation, et le Piano n'est plus que le moyen d'action, la toile sur laquelle fut jeté au charbon le carton symphonique. Il faut souhaiter assez de pénétration aux pianistes pour savoir distinguer dans Beethoven qui était un trop grand génie pour qu'en écrivant une Sonate, il ne fit plus. Une fois entré dans le domaine de ses empyrées, il était naturel qu'un esprit de sa trempe, se laissât presque toujours emporter aus dernierès limites de l'expression musicale, Symphonie ou Sonate, Beethoven arrivait toujours à l'infini. Beethoven et ses trois styles T. 1 p. 257.

* * *

Sechs geiſtliche Lieder von Gellert, am Klavier zu ſingen, Op. 32. dem Grafen Browne gewidmet. 10 Ausgaben.

Für Pianoforte allein von Lißt (Nr. 2, 4, 5, 6) für 4 Männerſtimmen mit Orcheſter oder Pianoforte von B. Damcke, Partitur und Stimmen (Nagel, Hannover) das Bußlied (Nr. 6) für Streichquintett vom Fürſten N. Galitzin (**Quintette funèbre dédié aux manes de Beethoven, St. Pétersbourg chez Davignon**).

Der thematiſche Katalog von Breitkopf in dem die Dedikation fehlt, macht aus der Nummer 32 (2. Abtheilung) die Opus-Zahl 32 und giebt unter dieſer das Lied: An die Hoffnung (von Tiedge). Wir folgen dem thematiſchen Katalog von Hoffmeiſter.

A. M. Z. 1804, S. 608. Es wird nicht wenig ſeltſam dünken, Gellertſche Lieder nicht nur neu komponirt, ſondern auch ihrer eigentlichen Beſtimmung enthoben, in Figuralmuſik geſetzt und mehr oder weniger frei ausgeführt zu ſehen. Gellert's Lieder haben ja gerade darin einen Hauptvorzug, daß die meiſten den beſten alten Choralmelodien ſo gut angepaßt ſind, um nicht ohne Verluſt davon getrennt zu werden. Das Werkchen iſt aber ſehr gut und verſchiedenes darin vortrefflich, ausgenommen wo der Inhalt faſt nur Lehre iſt, weshalb Nr. 3 (So jemand ſpricht) gar nicht hätte gewählt werden ſollen, auch bei weitem am wenigſten gerathen iſt. Das, jedem Liede zugemeſſene, Maaß von Muſik und Ausführung iſt wohl getroffen, mit Ausſchluß von Nr. 2 (Gott iſt mein Lied) das gerade die unbeträchtlichſte und eine faſt magere Muſik erhalten hat, die doch funfzehnmal wiederholt werden ſoll und zu einigen Strophen offenbar übel paßt. Nr. 1 (Gott Deine Güte reicht ſo weit) iſt einfach, faſt choralmäßig, aber mit gehendem, bedeutendem Baß geſchrieben. Von höherem Schwunge iſt Nr. 4 (Meine Lebenszeit verſtreicht). Hier wohnt wirklich ein genialiſcher Geiſt. Wer kann das Große verkennen, das durch das Treiben des allmähligen, gehaltenen Aufſteigens der Melodie und des Baſſes, noch mehr aber durch die Fülle der trefflichen Harmoniefolge bis zum Schauerlichen geſteigert wird? — Ein treffliches Seitenſtück macht das: Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre (Nr. 5). Wer durch Muſik wie von der Stelle an: „Wer trägt der Himmel unzählbare Sterne“ nicht bewegt wird, der wird ſchwerlich durch eine Muſik, außer etwa durch Trompeten, Pauken und große Trommel bewegt werden. Von Nr. 6 (An Dir allein hab' ich geſündigt) an, hat jede Strophe ihre eigene Muſik bekommen. Wo dies wehmüthige Bußlied in vertrauungsvollere, ſanftere Bitte übergeht (Früh wollſt Du mich mit Deiner Gnade füllen) da geht der Komponiſt in Dur, in eine neue Muſik über, die immer heiterer wird durch das reiche und figurirte Akkompagnement, dem man zwar weniger von dem gewöhnlichen Zuſchnitt der Klaviervariationen (?) wünſchen wird, das aber, cum grano salis vorgetragen, den Sinn und auch das Koſtüme des Ganzen nicht geradezu verletzt, ſo daß Einem beim Schluß wenigſtens Etwas von dem, durch den Dichter beabſichtigten Eindruck bleibt (!).

Wir unterſcheiden in den Vokalkompoſitionen Beethovens ebenfalls drei Perioden.

a. Die 1., dadurch charakteriſirte, daß ſie meiſt nur an ſich unbedeutendere, nicht durchkomponirte, in ihrer erſten Strophe in Muſik geſetzte Dichtungen behandelt (ſiehe die 3. Abtheilung des Kataloges: Vokalmuſik). Die Vokalkompoſitionen der 1. Periode, welche theilweiſe (Urians Reiſe op. 52) der älteſten Zeit angehören, treten erſt in der 2. Periode unter Opus-Zahlen auf. Die 10 Lieder in op. 52, op. 88, op 94 ſind die älteſten, die 3 Lieder in op. 83 erſchienen 1810, die 6 Lieder in op. 75 beſpricht die A. M. Z. 1811, die in op. 82, 1812, die unbedeutenden, vielleicht in der allererſten Zeit komponirten Gedichte: der Mann von Wort, Merkenſtein (op. 99, op. 100) erſchienen 1817, wo die Verleger bereits Alles von Beethoven nahmen, was er ihnen geben wollte. —

b) die 2. Periode in den Vokalkompoſitionen charakteriſiren durchkomponirte Dichtungen, wie der unübertroffene Liederkreis op. 98 (An die ferne Geliebte). Die unſterbliche Adelaide op. 46, der Wachtelſchlag (Nr. 24, 2. Abtheilung). In der 2. Periode findet man die Anwendung der Geſangkompoſitionen auf höhere Formen, begegnet man der Oper Beethoven's op. 72, dem Oratorio Beethoven's op. 85, der 1. Meſſe op. 86, dem auf die hohe Tragödie angewandten Lied (Egmont op. 84) endlich einer erſten Verſchmelzung des Vokalgeſchlechts mit dem Inſtrumentalgeſchlecht in der Fantaſie für Klavier, Orcheſter und Chor op. 80.

c) die 3. Periode bilden die viel verläumdeten, weil mißverſtandenen, dem Inſtrumentalen genäherten Vokalkompoſitionen, 2. Meſſe op. 123 und die Chorſymphonie op. 125.

Die Behandlung der Stimme in den Melodramen: Die Ruinen von Athen und König Stephan op. 113, op. 117, in der Konzertarie: **Ah! perfido sperjiuro**, op. 48, in dem Konzerttrio: **tremati empi**, op. 116 (A. M. Z., 1814) in den 25 ſchottiſchen Liedern, op. 108 (A. M. Z., 1825), in op. 118 (Elegiſcher Geſang A. M. Z., 1827), in op 121, 122 (Opferlied, Bundeslied A. M. Z., 1825) läßt dagegen dieſe ſpät erſchienenen, früher geſchriebenen Vokalkompoſitionen, in die 2. Periode ſtellen, wie **op.** 128 (ich war bei Chloen ganz allein) zweifellos in die 1.

Man ſieht, daß ſich die Geſangskompoſitionen nicht wie die Inſtrumentalkompoſitionen unter runde **opus**-Zahlen bringen laſſen, die mit einiger Sicherheit die Stylunterſchiede abgrenzten.

Betrachten wir hiernach **op.** 32, ſo finden wir, daß dieſe geiſtlichen Lieder ganz in dem tief religiöſen Geiſte des Dichters komponirt und noch in der Begleitung ſo intereſſant ſind, daß der Pianiſt das fugirte, Händel'ſchen Geiſt athmende Maggiore des Bußliedes, auch ohne Geſang, mit Intereſſe ſpielen wird.

Dieſe 6 Lieder waren bereits von C. P. E. Bach mit 48 anderen von Gellert komponirt worden. Vielleicht weckte dieſer Vorgang die geiſtliche Muſe Beethoven's.*)

* * *

---

*) Entnehmen wir der Vorrede der Bachſchen Kompoſition, datirt: Berlin, den 1. Februar 1758 folgende Worte: Ich bin von der Vortrefflichkeit der lehrreichen Gedanken wovon dieſe Lieder voll ſind, dergeſtalt durchdrungen worden, daß ich mich nicht habe enthalten können, ihnen allen Melodien zu ſetzen. Bei Verfertigung der Melodien habe ich, ſo viel möglich, auf das ganze Lied geſehen. Ich ſage, ſo viel möglich, weil keinem Tonverſtändigen unwiſſend ſein kann, daß man von einer Melodie, wonach mehr als eine Strophe geſungen wird, nicht zu viel fordern müſſe, indem die Verſchiedenheit der Unter-

Op 33. Bagatellen für das Pianoforte. Erſchienen im Jahre 1813. 6 **Ausgaben.** Arr. für Harfe und Flöte von Stockhauſen (**Frey à Paris**), Nr. 1, Nr. 6, für 2 Violinen, Alt und Violoncello (Simrock).

Dieſe 7 anſpruchsloſen Klavierſtückchen ſind der Urſprung einer ganzen ſpäteren Klavierliteratur, von der die Kinderſtücke von Mendelsſohn, von Robert Schumann, die bunte Reihe von David (24 Stücke für Pianoforte und Violine) die 6 und 8 **pièces à 4 mains** von Carl Maria von Weber, die bedeutendſten Fortſetzungen ausmachen, dieſe Beethoven'ſchen Bagatellen zum Theil auch weit in techniſcher Durchführung übertreffen, weil die Komponiſten dieſen ihren Eingebungen eine größere Wichtigkeit beilegten, als Beethoven.

Die in Erfindung ausgezeichneteren Nummern in op. 33 ſind die beiden letzten (**Allegretto quasi Andante** 2/4 D Dur, **Presto** 3/4 As Dur). Siehe über den Styl dieſer Sätze im Vergleich zu dem Styl der 2. und 3. Periode, in den, dieſem Klavier-

---

ſcheidungszeichen, der ein- und mehrſilbigen Wörter, auch oft der Materie u. ſ. w. in dem muſikaliſchen Ausdrucke einen großen Unterſchied machet. Ich habe meinen Melodien die nöthige Harmonie und Manieren beigefügt. Auf dieſe Art habe ich ſie der Willkühr eines ſteifen Generalbaßſpielers nicht überlaſſen dürfen, und man kann ſie alſo zugleich als Handſtücke brauchen. Da die Singſtimme allezeit in der Höhe liegt, ſo werden ungeübte Hälſe dadurch eine große Erleichterung ſpüren. Die Melodien, worüber man die Wörter lebhaft, munter u. dgl. antrifft, erfordern eine mäßige Geſchwindigkeit; widrigenfalls kann man gar leicht in einen frechen Ausdruck verfallen, wobei man vergißt, daß man geiſtliche Lieder vor ſich hat. —

mikrokosmus entſprechenden op. 112, op. 126, in Bd. 2, S. 140.

* * *

Sechs Variationen über ein Originalthema, der Fürſtin Op. 34.
Odescalchi, geb. Gräfin Keglevics, gewidmet (ſiehe die Dedikationen in op. 7 und op. 15). 7 Ausgaben. Das Thema (**Adagio**), Arr. für 2 Violinen, Alt, Violoncello (Simrock (div. pièces, Nr. 8), für eine Singſtimme, (Abendlied) auf die Worte: des Schickſals ernſte Mächte (Wien, Diabelli, 3 Lieder, Nr. 1).

A. M. Z., 1803, S. 556. Die Variationen ſind ſehr ſchön und in einer eigenen, auch von der früheren dieſes Verfaſſers verſchiedenen Weiſe behandelt. Ein vortreffliches Thema, und dann, was einem an Erfindung reichen Geiſte über die Hauptideen deſſelben, als er ſich frei geben ließ, zuſagen kann. Alles greift in einander und macht ein ſchönes, gerundetes Ganze. Die Variationen ſind nicht allzuſchwer auszuführen, man laſſe ſich nur durch die vielgeſchwänzten Noten nicht abſchrecken.

Wir begegnen in op. 34 den erſten Variationen für Pianoforte unter einer opus-Zahl.

Die Variation war einmal eine der gebrauchteſten Formen der Klaviermuſik. Was Händel, die Bache, Haydn und Mozart in der Variation für Klavier geleiſtet hatten, überbot **Beethoven** in Variationen, die als maleriſche Inſeln aus der Variationenfluth der Zeitgenoſſen und Nachfolger hervorragen.

Wir meinen damit nicht die Beethoven'ſchen Nummervariationen, welche in die erſten Zeiten des Künſtlers fallen und, da ſie keine opus-Zahl tragen, in der 2. Abtheilung dieſes Katalogs aufgeführt ſind, ſondern, da ſich in der Variation, als einer Hauptform muſikaliſcher Vorſtellungen, ſehr wohl die 3 Stylperioden verfolgen laſſen, die Klaviervariationen der 2. Periode (op. 34, 35, 44, 76, vergleiche die Sonaten op. 26, op. 57), die Klaviervariationen der 3. Periode (op. 120, 121, die Sonaten op. 109, op. 111).

In der 3. Periode ſchuf Beethoven der Variation eine neue Aera, verlegte er den Begriff auf bis dahin gänzlich unbekannte Gebiete.

Unſerem Syſteme getreu, überall wo wir zum erſten Male auf eine charakteriſirte Form ſtießen, (op. 3, 5, 18, 21, 22, 24), dieſelbe überſichtlich als Ausgangspunkt für ihre Fortſetzungen zu betrachten, bleiben wir einen Augenblick vor der Variation ſtehen.

Wir unterſcheiden Variationen über ein Originalthema und Variationen über jedes andere. Die erſten nähern ſich der muſikaliſchen Erfindung im Allgemeinen, die letzteren, Variationen über Opern und andere Motive, ſind die Scheidemünze des Klavier-Repertoirs.

In der Sonate und im Quartett galt immer die Anſtandsregel, Variationen über Originalmotive zu ſchreiben. Das Beethoven'ſche Klaviertrio op. 11 und das Haydn'ſche Quartett mit den Variationen auf die öſterreichiſche Nationalhymne (Wiener Kompoſition) ſind die einzigen, uns bekannten Ausnahmen. Beethoven hat Variationen für Pianoforte, Violine und Violoncello geſchrieben (op 44, op. 121), von dieſen behandelt op. 121, ein Thema aus den Schweſtern von Prag, aber man hat Variationen, die für 3 Inſtrumente geſchrieben ſind, wohl von einem Variationenſatze in einem Trio zu unterſcheiden.

Einige Mittelſätze langſamer Bewegung in Haydn'ſchen Symphonien, ſind formale Orcheſtervariationen über Originalmotive. Schon Mozart war dieſe Art der Variation in der Symphonie zu gering, und Beethoven hat die Form ſo weit hinausgeführt, daß, wo bei ihm in der Symphonie, dem Mittelſatze langſamer Bewegung, die Variationenform zu Grunde gelegt iſt, ein ganz anderer, Haydn wie Mozart gleich unbekannter Begriff, vorliegt (5., 7., 9. Symphonie).

Bleiben wir bei Gelegenheit von op. 34, bei der Klavier-Variation ſtehen, um uns darüber Rechenſchaft zu geben, was Beethoven dieſer Form wurde.

Ein Zeitgenoſſe Beethoven's, der Abbé Gelinek, der in Wien dem wohnungsveränderlichen Künſtler von Quartier zu Quartier nachzog, um, wo möglich, Themas von ihm zu erſchnappen, hat allein über 100 Reihen Variationen geſchrieben. Die Gelinek'ſche Variation ſtarb an ſich ſelbſt und wurde durch das Epigramm begraben

Kein Thema in der Welt verſchonte Dein Genie,
Das Simpelſte allein — Dich ſelbſt, variirſt Du nie.

(Carl Maria von Weber. Geſamm. Schriften.)

Die Variation Steibelt, Field, Riotte, Duſſek, Eberl, Wölfl, Himmel, Sterkel, Latour, Lauska, Leidesdorf, der pulvertrockene Gabler, Wilms (Hopp Mariandchen, op. 19!), unzähligerer Anderer, vom erſten bis zum letzten Buchſtaben des chriſtlichen Alphabets, zu geſchweigen, war nichts intereſſanter, als die ſprüchwörtlich gewordene Gelinek'ſche. Eine weitere Variationen-Plejade am Klavier, bilden Klengel, Kuhlau, Köhler, Diabelli, Gänsbacher, Koch, Krufft, Küffner, 4 Müller, Aloys und Jakob Schmitt, Kalkbrenner, Moſcheles, Schoberlechner, Heinrich und Jakob Herz, Pixis, Hünten. Zu einer nie geſehenen Fruchtbarkeit hat es ſeitdem Czerny gebracht. Seine opus-Zahl hat längſt die Zahl unſerer Zeitrechnung hinter ſich gelaſſen.

Clementi, Cramer und Ries bildeten einmal in der Variation die beſſere Geſellſchaft, in der Hummel der Löwe des Tages wurde, Carl Maria von Weber die Rolle des allendlichen Befreiers der Variation aus dem alten Klavierleim, übernahm. Auch Onslow (Bd. 2. S. 215) hat der Form einigen Vorſchub geleiſtet (air écossais, charmante Gabrielle, 4. Trio, Klavier-Sextett mit Blasinſtrumenten).

Die noch unlängſt angebaute Variation mit Orcheſterbegleitung, für Konzertbedürfniſſe, iſt unmöglich geworden. Das Orcheſter, durch Beethoven zu einer ſelbſtſtändigen Macht geworden, will ſich nicht mehr zu Ritournellen herabwürdigen laſſen.

Die großen Inſtrumentaldichter: Haydn, Mozart, Beethoven, ſind auch die großen Meiſter in der Variation. Wenn die Haydnſchen Variationen über die öſtreichiſche Nationalhymne im alten, formalen Styl der Variation, zu übertreffen waren, ſo mag dies Mozart in den unſterblichen Variationen über ein Originalmotiv (Andante $^2/_4$ D Dur) in deſſen A Dur Quartett gelungen ſein. Die intereſſanteſten Klaviervariationen Haydns, ſind die auf ein Originalthema (Andante $^2/_4$ F Moll), von den Mozartiſchen ſind die Variationen in der D Dur- ($^4/_4$) und A Dur ($^6/_8$) Sonate, ſchon dadurch intereſſant, daß Mozarts Genie das, der alten Variation, unentbehrliche Minore langſamer Bewegung, zu geſangreichen Adagios freier Fantaſie, in der Durtonart erhob. —

Die Beethovenſchen Nummer-Variationen (20 Reihen) unterſcheiden ſich in den Allgemeinheiten des Styls, wenig von den 12 **thèmes variés** von Mozart, obgleich Beethoven, zum Theil bereits hier, dem Effekt am Klavier, neue Wege eröffnet. Beethoven denkt überhaupt in der Variation ſehr viel mehr an das Inſtrument und den Spieler, als in der Sonate; ſeine Klaviervariationen ſind Klavierſtücke ohne Anſpielung auf den Quartett- und Symphonieſtyl.

Die zweite Beethovenſche Periode in der Variation, eröffnet der erweiterte Klavierapparat in **op** 34. Das Originalthema (Adagio $^2/_4$ 22 Takte) ſteht in F Dur, jede der ſechs Veränderungen hat eine andere Tonart, eine andere Bewegung, mehre, eine andere Taktart (1. V. D Dur 2. B Dur $^6/_8$ Allegro **ma non troppo** 3. G Dur $^4/_4$ Allegretto 4. Es Dur $^3/_4$ **Tempo di Minuetto** 5. C Moll **Marcia Allegretto** 6. F Dur Allegretto $^6/_8$, Schluß (**Adagio molto**). Dieſe tonalen und rhythmiſchen Abweichungen vom Thema, waren das einzige bekannte Beiſpiel. Daß man noch ganz anders mit der Form umſpringen könne, zeigte Beethoven in dem großen Variationen-Raptus op. 120 um einen von ihm, auf ſeine Art und Weiſe, angewandten Ausdruck zu brauchen (Bd. 1. S. 286). —

Die Variationen in op. 34, ſind intereſſant, zu überſchätzen ſind ſie nicht. Beethoven ſcheint denſelben eine Wichtigkeit beigelegt zu haben, wie uns Ries erzählt, die ſie nicht mehr haben. Ries (Seite 94): „Wenn Beethoven mir Lektion gab, war er, ich möchte ſagen, gegen ſeine Natur, auffallend geduldig. So ließ er mich manchmal eine Sache zehnmal, ja noch öfter, wiederholen. In den Variationen in F Dur, der Fürſtin Odeschalchi gewidmet (op. 34), habe ich die letzten Adagio-Variationen ſiebenzehnmal faſt ganz wiederholen müſſen; er war mit dem Ausdrucke in der kleinen Kadenz immer noch nicht zufrieden, obſchon ich glaubte, ſie eben ſo gut zu ſpielen, wie er.“

* * *

Op. 35. Funfzehn Variationen mit einer Fuge für das Pianoforte, dem Grafen Moritz Lichnowski gewidmet (ſiehe die Dedication in op. 90) 4 Ausgaben. Erſchienen 1804.

Der erſte Blick auf dieſe Variationen zeigt, daß ſie ſich durchgreifender und tiefer wie op. 34, von der traditionellen Form unterſcheiden, daß die geniale Abweichung von dieſer, zuvörderſt in der Art beſteht, wie das Thema dargeſtellt wird.

Nach dem Es Dur Akkorde, der die Tonart feſtſtellt, treten nämlich Uniſonen auf, welche der Baß des Themas in dreifacher

Verſtärkung ſind. Hierauf erſcheint der Baß, mit einer ihm vermählten, dem Thema fremden Melodie; dann als Mittelſtimme zwiſchen zwei, dem Thema fremden Melodien; endlich, ein vierſtimmiger Satz, als Oberſtimme, in Begleitung von drei, dem Thema fremden Melodien.

Dieſe 4 Sätze (jeder in 2 Theilen zu 8 Takten mit Repriſen) ſind überſchrieben: Der erſte: **Introduzione col basso del thema**; der zweite: **a due**, der dritte: **a tre**; der vierte: **a quattro**. Sie führen an das vollſtändig ausgeſprochene Thema, des aus dem von Beethoven in Muſik geſetzten Ballete: **gli uomini di Prometeo** (Prometheus) **op.** 43 bekannt iſt, wo es in Nr. 16 vorkommt. Es iſt dies mit **op.** 76, das einzige Beiſpiel, daß Beethoven ein Thema von ſich, in Variationen behandelt. Noch mehr Aufmerkſamkeit verdient aber, daß das Thema, dem Finale der **Sinfonia eroica** (77. Takt) zu Grunde liegt. Man hat anzunehmen, daß Beethoven die unausſprechlich geniale Behandlung eines an ſich geringen Themas, der Symphonie für die Variationen in **op.** 35, entnahm, nicht etwa daſſelbe aus dieſen auf die Symphonie übertrug, denn nicht im Geiſte Beethovens iſt es, eine Klavierkonſtruction ſeinem höchſten Kreis, der Symphonie, anzupaſſen, während umgekehrt, als eine **experientia in anima vili**, die Sache keine Schwierigkeit hat. Hiemit ſtimmt, daß wir durch Ries wiſſen, wie Beethoven bereits im Jahr 1802, an der **Sinfonia eroica** dichtete, die A. M. Z. **op.** 35 aber erſt im Februar 1804 beſpricht, wo jenes Rieſenwerk zur Verſendung an den großen Napoleon vollendet ſein mußte (ſiehe **op.** 55).

Das Thema mag für Beethoven ein Intereſſe gehabt haben, das es nicht mehr behauptet. Das Auftreten des von der Melodie iſolirten Baſſes in den dicken **pizzicatos** der Kontrabäſſe hat in der **Sinfonia eroica**, etwas Koloſſales. Das Finale ſtimmt gleichſam in den Uniſonen eine Rieſenleyer zu dem Leichenmahl eines Helden. Das Thema ſelbſt hingegen, will nicht in den Ernſt dieſes inſtrumentalen Epos paſſen. Man kann die Verwendung, die Inſtrumentirung bewundern, das Thema iſt nicht einmal in einem Ballet, es iſt in einem Beethoveniſchen Kontretanz zu Hauſe, wo man es unverändert, in derſelben Tonart, im Urzuſtande findet (6 **Contredanses pour Pianoforte** Nr. 2 ſiehe die Tanzmuſik Beethovens in der 3. Abtheilung). Dieſe letzte Quelle des Themas haben wir zuerſt gefunden **Beethoven et ses trois styles** T. 1. p. 202.

Hören wir die Stimme der Zeitgenoſſen über **op. 35.** Unerſchöpfliche Einbildungskraft, ſagt die A. M. Z. von 1804 S. 338, originelle Laune, tiefes inniges Gefühl bis zur Leidenſchaftlichkeit, ſind gleichſam die einzelnen Züge, aus denen die geniale Phyſiognomie entſteht, die faſt alle Arbeiten Beethovens auszeichnet, und ihm, da beſonders in ſeinen ſpäteren Arbeiten (unſere 2. Periode) die Sorgfalt, den einmal gewählten Charakter feſtzuhalten, das freieſte mit Reinheit im Satze, und ich möchte ſagen, mit kontrapunktiſcher Eleganz zu verbinden, unverkennbar iſt, unter den Inſtrumentalkomponiſten des erſten Ranges einen der erſten Plätze beſtimmt. Alles das eben angeführte Eigenthümliche dieſes Künſtlers findet man nun in einem ganz beſondern

Grade an dem oben genannten Werke (op. 35). Wie manche Oper giebt es, über die ſich überhaupt nicht halb ſo viel ſagen läßt. Wer würde auch bei ſehr großer Erwartung, nicht dennoch durch die höchſt genialen Figuren, Brechungen und den Rhythmus der 3. Variation durch den unerwarteten, anſpruchsloſen Rückgang nach Es Dur in den letzten 3 Takten der 6. Variation und vorzüglich durch den launigen Eigenſinn der 10 Variation höchſt angenehm überraſcht. Eben ſo iſt die 12. Variation aus einer ſchönen, neuen, und wirklich bedeutenden Figur geſchaffen. Aber ganz vorzüglich gelungen iſt das Minore Var. 14 das Largo Var. 15 und das Finale Fugato. Im Minore iſt erſt der Baß des Themas die Oberſtimme, dann, bei der Wiederholung die Unterſtimme. Durch ſeinen ſo tief ergreifend traurigen Charakter kann das Minore als ein für ſich beſtehendes kleines Tonſtück der ſchönſten Wirkung gewiß ſein. Das Largo mit einem Schatze neuer, trefflicher Ideen wird ſicher jedem, der ſeine ganz eignen Schwierigkeiten ſo zu beſiegen vermag, daß man ihrer Ausführung keine Anſtrengung mehr anmerkt, einen herrlichen Genuß gewähren. Man möchte dieſe Variationen unter den neueren Früchten dieſer Gattung die Variationen **par excellence** nennen. Wer dieſe Variationen genau wie geſchrieben ſteht, ohne ſichtbare Anſtrengung vorträgt, gehört zu den erſten Klavierſpielern. Bleibt er nun nicht blos im Ausdruck dem Komponiſten treu, ſondern vermag er obendrein noch von dem Seinen **quantum satis**, und zwar vom Guten, Genialen hinzu zu thun: ſo nimmt er mit allen

Ehren einen Platz unter den wahren Klaviervirtuoſen ein. —

Wie richtig die A. M. Z. den Werth von op. 35 erkennen mag, gerade daß der von ſeiner Zeit ſo wenig begriffene Künſtler, diesmal ausnahmsweiſe, ſo gut verſtanden wird, beweiſt, daß op. 35 mehr in jener Zeit als über derſelben ſteht. Strenge (kontrapunktiſche) Formen, Schulweisheit (und entfaltete ſie ſich ſo genial, ſo künſtleriſch ſchön wie in op. 35) ſind auf allen Gebieten des Geiſtes, immer beſſer verſtanden worden, als Phantaſie und höhere Erfindung. Beethoven iſt das redendſte Beiſpiel dieſer Erſcheinung. Wie wenig ſah ihm die Mitwelt nach, wo er in der erſten Periode über den Haydn-Mozartiſchen Inſtrumentalbegriff hinaus kam; wie viel Zeit brauchte es nicht, bevor man dem Künſtler verzieh, in der 2. Periode, Beethoven geworden zu ſein; wie wenig iſt endlich noch in unſeren Tagen, die richtige Erkenntniß der Inſtrumentalſpekulation der 3. Periode, verbreitet! —

Die Merkmale des großen Styls der 2. Periode bei op. 35, erkennen wir in dem entwickelteren Klavierapparat, in der eigenthümlich kräftig wirkenden Behandlung des Klaviers; in der, dem Effekt am Inſtrumente, noch untergeordneten Erfindung, finden wir den Geiſt jener Zeit (1804) von der Beethoven es noch weit zu Erfindungen hatte, die ſich über das Inſtrument ſtellen, für das ſie gerade aufgeſchrieben wurden und des Künſtlers Inſtrumentalſpekulation ausmachen. Wir meinen die von Beethoven der Variation neu entdeckten Gebiete in op. 120, in den Sonaten op. 109 und op. 111.

* * *

Symphonie (2. D Dur) dem Fürſten Lobkowitz gewidmet, Op. 36.
zum erſten Mal in Wien aufgeführt, im Spätherbſt des Jahres 1800 (Schindler S. 47, Ries S. 76) in Leipzig 1804 (ſiehe unten). 3 Ausgaben. Partitur (Simrock, Launer in Paris). Arr. als Nonette von Ebers, von Ries, als Quintett und Quartett (bei Simrock), für Pianoforte, Violine und Violoncello vom Komponiſten (Wien, Haslinger — zweifelhaft *)), für Pianoforte, Violine, Flöte und Violoncello von Hummel, für Pianoforte und Violine von Arnold, für 2 Pianoforte zu 8 Händen von Hoffmann, für Pianoforte 4händig von Czerny, Enkhauſen, Mockwitz, bei Simrock; für Pianoforte 2händig von Hummel, Kalkbrenner, Winkler; das Larghetto auf den Text: Frage, von Kerner für Geſang und Pianoforte (Melodien aus Beethovens Sonaten, Stuttgart, Zumſteeg). Das Larghetto für Physharmonika und Pianoforte von Lickl, als Menuett von Diabelli (!).

Ein Werk jugendlicher Kraft des ſich fühlenden Genius, eine Demonſtration im Symphonieſtyl gegen die Tradition,

---

*) Ries S. 93 kennt nur 4 Arrangements von Beethoven ſiehe op. 20, op 16 und 61. Viele andere Sachen, ſagt er, wurden von mir arrangirt, von Beethoven durchgeſehen, und dann von ſeinem Bruder Caspar, unter Beethovens Namen, verkauft.

welche das Monopol der Orcheſterherrſchaft anſprach, nicht weil ſie die Wahrheit, weil ſie die Tradition war.

In der Geſchichte der in Muſikzeichen verzeichneten Errungenſchaften der Menſchheit, iſt die D Dur-Symphonie der Durchbruch des gegen das Hiſtoriſche ſelbſtberechtigten Geiſtes.

Die Symphonie iſt ſchon ein ſtaunenswerthes Kunſtwerk in Anwendung techniſcher Mittel unter einer edlen Eingebung; von dem Standpunkt, auf den die ſpäteren Symphonien den Begriff geführt haben, und von dieſem allein, aber noch eine Symphonie ohne den Beethoven-Phantaſus, ohne die Perſönlichkeit in der Idee.

Dies ſoll, ſelbſtverſtändlich, kein Vorwurf ſein, ſondern nur eine in Beethoven zu treffende Unterſcheidung, wie man ein goldenes, ſilbernes und andere Zeitalter in der Geſchichte des menſchlichen Geiſtes überhaupt, unterſchieden hat.

Die Einkleidung der edlen Kunſtſchöpfung iſt, den allgemeinen Zügen nach, die Haydn-Mozartiſche. Das Motiv des 1. Satzes mochte dem Komponiſten nicht packend genug erſcheinen um des Portals einer Introduktion entbehren zu können. Die Introduktion (Andante D Dur $^{3}/_{4}$ 33 Takte) iſt noch nicht der Beethovenſche Mikrokosmus dieſer Form in der 4. und 7. Symphonie (ſiehe die Ausführungen bei op. 5) ſondern eine bloße tonale Vorbereitung auf die Dinge die kommen ſollen, ein Decken der Tafel zum Gaſtmahl. Aber ſchon nach den erſten Takten iſt die Introduktion durch einen der Tonalität fremden Akkord erhaben angelaſſen (10. Takt) und wer nach dem ganz Mozartiſchen Anhang noch Mozart erwartete, käme zu der Ueberzeugung: hier erſteht uns ein Mächtigerer! — Ahnungsvoll bleiben dieſe Tonmaſſen vor dem Allegro ſtehen; rollende Wogen wälzen das Jahrhundert aus den Bäſſen an dieſen Anfang, der die noch innerhalb der Tradition befangene ſymphoniſtiſche Idee, in Rhythmus, Modulation und Intention bereits weiter hinausführt. Die zweite Symphonie iſt in höherem Grade als die erſte, Phantaſie, wie der Grundgedanke der alten Welt eine ſolche dem Soloſpieler am Klavier, am gnädigſten nachſah, weil die Natur des Inſtrumentes die verſchiedenſten Regiſter zu ſeiner Dispoſition ſtellte.

Das phantaſtiſche, dem Werke innewohnende Element, ſprengt die alte Orcheſterfeſſel, zwar erſt im Finale, dem bedeutendſten der 4 Sätze, aber ſchon das erſte Allegro (con brio $^4/_4$) iſt reich an Rückungen im Rhythmus, die damals, wo die elektriſchen Synkopen-Batterien der ſpäteren Symphonien ſich noch nicht entladen hatten, ihr Publikum mächtig erſchüttern mußten. Wo man einen Schlag erwartete, kam nichts; wo man nichts erwartete, fiel der Blitz, erhob ſich in einer Flammenſäule der Genius.

Nach der D Dur-Symphonie durfte Beethoven das Jahrhundert für ſymphoniſtiſch beſiegt halten. Wie groß iſt aber nicht die Größe des Mannes, der das Werk ſelbſt ſo weit hinter ſich ließ, daß dieſer die alte Welt der Symphonie beſiegende Genieſtreich, für uns die Tradition (die Beethovenſche wohl bemerkt) ausmacht, und ſich gegen die ſpäteren Beethovenſchen Symphonien ſchärfer abgrenzt als die D Dur-Symphonie von der Haydn-Mozartiſchen! —

Das Neue liegt in den Schauern der Introduktion, einer Form, in der die alte Welt nur ein wenig Schminke zu finden gewohnt war; in der Behandlung der alten Symphoniemenuett als Scherzo, in der Wahl einer leicht geflügelten Taktart ($^3/_8$) für einen Mittelſatz langſamer Bewegung, wie er ſo anſpruchslos eindringlich, weder vor noch nach op. 36 vorgekommen, endlich, in der dem Schlußſatz zugewieſenen, größeren Ausdehnung des ſymphoniſtiſchen Areals.

Das 1. Allegro hingegen iſt in der alten Symphonie zu Hauſe. Es beruht auf einer vielgliedrigen Gruppe (Tonfigur, Motiv) wechſelnder Werthe, die ſchon durch dieſe Gliederung es nicht mit der Haydn-Mozartiſchen Symphonie verdirbt, nicht das Intereſſe hat, das die in ſich homogeneren Motive in möglichſt gleichen Werthen, der ſpäteren Symphonien ſo übermächtig in Anſpruch nehmen.

Daß das Motiv in den Bäſſen, ſtatt in der Oberſtimme, liegt, iſt neu, daß man kaum dazu kommt, ein bedeutenderes an deſſen Stelle zu wünſchen, Triumph der überaus fruchtbaren Durchführung. Wir haben einen thematiſchen Stoff und ſeine Folgen — eine höhere, durch den Stoff vermittelte Idee, haben wir nicht. Dieſer Eindruck des 1. Satzes iſt der unmittelbarſte.

Zweite Theile Haydn-Mozartiſcher erſter Symphonieſätze, zeigen eine ähnliche Beherrſchung der Mittel, eine Kraft und Gewalt der Durchführung, wie ſie der 2. Theil des 1. Satzes der D Dur-Symphonie bringt, kannten die Alten noch nicht, deren Fußſtapfen auf dieſem Felde, Beethoven dadurch, daß er mit ſeinem mächtigeren Fuß den übrigen bedeckte, unkenntlich machte.

Das Motiv, wie die ganze Oekonomie des 1. Satzes, iſt Mozartiſch angelaſſen. Jeder Mozartkenner, dem das Werk unbekannt wäre, würde bei einem Blick in die Partitur, in die Bäſſe, die Begleitungsformeln, die Behandlung der Streichinſtrumente, auch Mozart erkennen, weniger in den drei folgenden Sätzen, keinen Augenblick in den ſpäteren Symphonien. Schon im 1. Satz indeß legt der Symphoniekoloß des 19. Jahrhunderts, ſeine ſcharfe Synkopenſäge an die Satzbildung, aber noch nicht zum Zweck einer Rückung im Rhythmus, ſondern für's Erſte noch um (wie ſchon die alte Welt gethan) die Begleitung bewegter, einſchneidender zu machen (46. und folg. Takte vor Schluß des 1. Theils, 2. Violine, und bei den Wiederholungen im 2. Theile). Man kennt die kühnen Modulationen im 2. Theile des 1. Satzes der G Moll-Symphonie von Mozart. Was geſchieht nicht Alles hier auf dieſem Gebiete (1—85. Takt 2. Theil) kann man gleich nicht ſagen, Beethoven ſtelle ſich ſchon in ſeiner zweiten Symphonie darin, über Mozart's letzte.

Das Larghetto (A Dur $^{3}/_{8}$) beginnt mit einem Liebesgeflüſter der Saiteninſtrumente an dem die verliebtern Blasinſtrumente (Klarinett, Fagott, Hörner) mit dem 8. Takt neidiſch Theil nehmen. In dieſem auf luftiger Höhe, in entzückender Landſchaft belegenen Eden blüht das ungetrübte Glück. Dieſe Grazie im Orcheſter, unerreicht ſteht ſie zwiſchen der alten und neuen Welt da, eine Miſchform des eigentlichen Mittelſatzes langſamer Bewegung (Adagio, Andante) und des der Welt von Beethoven geſchenkten Allegretto, letzteres als Gattungsbegriff gefaßt (Bd. 2, S. 119) eine Vorläuferin der, die langſame Bewegung mit dem Scherzo (**scherzando**) miſchenden Form (8. Symphonie).

Das Larghetto, ſagt Schindler, wechſelt oft die Bewegung (S. 236 und folgende). Sein erſtes Zeitmaaß behält es bis zur Phraſe (47.—51. Takt), bei welcher die Bewegung nach und nach ſchneller wird, wodurch ihr Charakter mehr Leben und Wärme bekommt. Das gleich darauf folgende (die 3 letzten Noten des 51. und die 1. des 52. Taktes) gleicht einem wehmüthigen Nachruf und bleibt hinter der urſprünglichen Bewegung zurück, die gleich mit der folgenden Kadenz eintritt. Dieſelbe Abwechslung im Zeitmaaße bleibt bei der Wiederholung der Phraſe im 2. Theile.

Schindler überſchreibt nun in einem Notenbeiſpiele den 47.—50. Takt: **poco accelerando**, die 3 letzten Noten des 51.: **poco lento**, den 52.—55.: **tempo primo**, den 56.—59.: **poco accelerando**, den 60.—63.: **tempo primo**, den 64.: **accelerando**, den 67.: **poco Allegretto** und fährt dann ſo fort. Dieſes Allegretto geht nun fort, bis das Thema in A Minore beginnt, mit dem die erſte Bewegung wieder eintritt. Auch die Phraſe in C Dur ff weicht von der urſprünglichen Bewegung ab und wird etwas raſcher, wodurch ihre Kraft und Wirkung erhöht wird. Auf dieſe Weiſe vorgetragen, enthält dieſer lange Satz eine wunderbare Färbung von Anmuth, Würde und Ernſt, die nicht in dem Grade zu erreichen iſt, wenn das Tempo ſtets daſſelbe bleibt. Das Orcheſter wird bei dieſem Vortrage in beſtändiger Spannung erhalten, und die Ausführung leicht, wenn die Leitung ſicher und beſtimmt iſt. —

Die Kritik kann ſich keines Grundes bewußt ſein, dieſe uns von Schindler ausgeſprochene Beethoven-Tradition zu verdächtigen, über den Effekt in der Ausführung kann man verſchiedener Meinung ſein, ohne ſich durch dies Beiſpiel verführen zu laſſen, in Beethoven mit dem ganzen Orcheſter zu phantaſiren, wie das wohl vorkommt.

Ries (S. 76) erzählt Folgendes von dem Satze. In der mir von Beethoven geſchenkten eigenen Handſchrift der Partitur iſt ein Larghetto etwas ſehr Auffallendes. Das Larghetto iſt ſo ſchön, ſo rein und freundlich gedacht, die Stimmenführung ſo natürlich, daß man ſich kaum denken kann, es ſei je etwas daran geändert worden. Der Plan war auch von Anfang an, wie er jetzt iſt, allein in der 2. Violine iſt beinahe ſchon in den erſten Linien ein ſehr bedeutender Theil der Begleitung und an einigen Stellen auch in der Altviole geändert, jedoch Alles ſo vorſichtig ausgeſtrichen, daß ich trotz vieler Mühen nie die Originalidee habe herausfinden können. Ich habe Beethoven danach gefragt, der antwortete aber trocken: ſo ſei es beſſer.

Eine ſolche Aenderung hat in Beethoven, der über das Ganze und Große nie des Kleinen, des Theils vergaß, nichts Auffallendes, vergleiche das Adagio in op. 106 und die uns bekannt gewordenen Varianten im Fidelio, in der Chorſymphonie und im Cis Moll-Quartett (op. 125, op. 131) und wie viel ſolchen Materials mag uns nicht verloren gegangen ſein! Zur Feile eines jeden größeren Werkes verwendete Beethoven durchſchnittlich den 3. Theil der Zeit, die er zu deſſen Kompoſition brauchte, ſagt Schindler (S. 36).

Das Scherzo der D Dur-Symphonie iſt ein Fangſpiel zwiſchen Streich- und Blasinſtrumenten zu gleichen Werthen, in der Art, nur mit anderem Ausdruck, wie das Scherzo im C Dur-Quintett op. 29. Wir haben hier gleichſam den erſten Buchſtaben der bedeutſamen Keilſchrift in überwiegend gleichen Werthen, der ſpätern Symphonie-Scherzos. Daß man es hier noch mehr mit dem alten Menuettguß zu thun hat, beweiſen die soli der Bläſer im Trio, während welcher die Saiteninſtrumente warten, bis die Nachbarn ihren Vers aufgelegt haben, um dann im 2. Theil ein Wort mitzuſprechen.

Der die alte Welt der Symphonie verneinendſte Satz iſt das Finale, deſſen Motiv eine Trillerfigur ausmacht. Der Satz hat den beiläufigen Umfang der drei voraufgehenden. Eine große Rolle ſpielt in demſelben ein zweites, beſonders rühriges Hauptthema (Gegenmotiv 52. Takt), das auf der Dominante auftritt, wie denn das Finale die Satzbildung der großen (ungekürzten) Sonatenform verfolgt.

Der beſten, weil reichhaltigſten Symphonie der alten Welt, der G Moll-Symphonie von Mozart verglichen,*) bietet die 2. Symphonie von Beethoven einen Reichthum an Ideen und

---

*) Die C Dur Symphonie mit der Fuge kommt nicht in Betracht, denn der ſtrenge Styl iſt zwar ein ſymphoniſtiſches Hülfsmittel aber nicht die ſymphoniſtiſche Erfindung.

Mitteln, den man vergebens bei Mozart ſuchen würde.*) Mozart giebt in der Minuett, dem ausgezeichnetſten Satze der G Moll-Symphonie, die höchſte Spitze einer Form, Beethoven in ſeinem Scherzo, die Anfänge einer neuen, welche dem Zuſammenhange mit der alten nicht ganz entſagt (Trio) und daher noch nicht ſo vollkommen in ſich ſein kann. Ein entzückend Stück neuer Welt ſtellt Beethoven in dem Larghetto auf, mit dem der von einer gewiſſen Langenweile heimgeſuchte Mittelſatz langſamer Bewegung in der G Moll-Symphonie, keinen Vergleich im Intereſſe am Geiſte aushält. Hiezu kommt die neue, emanzipirte Form des Beethovenſchen Schlußſatzes, gegen den das Finale der G Moll-Symphonie, in den Schatten des traditionell abgeſteckten, hier nur ein wenig erhitzten Rondos der alten Symphonie, tritt. Nur der 1. Satz bei Mozart kann ſich dem erſten Satz bei Beethoven an die Seite ſtellen, ja, er dürfte gegen dieſen ein höheres Intereſſe am Gehalt voraus haben, inſofern er phantaſiereicher iſt und darin über den thematiſchen Stoff hinausreicht, eine Eigenſchaft, die den ſpäteren Beethovenſchen Symphonien das Siegel unerreichter Perſönlichkeit aufdrückt, wie ſie Mozart in der Symphonie nicht ahnte.

---

*) Unbekannter: Beethovens Symphonie nach ihrem idealen Gehalt S. 8. Bei Mozart iſt die Symphonie noch durchaus lyriſch. Dem Inhalte nach unterſcheidet er ſich von Haydn durch größere Bedeutſamkeit und Tiefe. Es ſei hier nur an die G Moll Symphonie erinnert, in welchem Werke die Symphonie zuerſt den Ernſt und Schmerz des Lebens als Inhalt aufnimmt, worin Stimmungen erklingen, welche der kindlichen Haydnſchen Natur noch fern lagen.

Man kommt bei dem Finale zur Frage: „woran bauen alle dieſe Kräfte, die ſich der Meiſter zu Hülfe ruft?“ Die Antwort wäre: an dem Freihafen der ſymphoniſtiſchen Idee. Die feſte Stadt in dem, von Haydn und Mozart, abgeſteckten Weichbilde, ſtürmt dieſes Finale. Das wollen die vielen Themas ſagen, die durch Achtel beflügelte Figur in den Geigen (98. und folgende Takte), wie ſie durch das künſtliche Gebäude geht, um an den Katarakt des urſprünglichen Trillermotivs zurück zu führen, dann, den Flug erweitert (282 und folgende Takte) um immer wieder das Thema aufzuſuchen. Das Gegenmotiv, das normal aus der Dominante in die Tonika übergegangen war (230 und folgende Takte) wird nachhaltend modulirt durch eine ganze Gallerie von Tonarten in die geflügelte Achtelfigur (282. Takt) durch ſie in die Strömung des Anfangs gebracht (294. Takt). Nun, ſollte man meinen, wäre es genug, aber es wird erſt jetzt recht lebhaft und erſt auf den großen Fermaten kommt es zu einiger Ruhe (344.—347. Takt). Neue Sturmleitern werden angeſetzt und aus dem rührigen Gedränge, den die geflügelte Figur von allen Seiten umſchwebt, geht es höher und höher, dem Freiheitsklange nach, bis auf das von **g** (pp) in den Bäſſen erſtiegene as (ff) des großen Sekundenakkords zu dem die Pauken wirbeln und der Chor der Bläſer ein Triumphgeſchrei hören läßt. Der Siegestaumel des Satzes genügt ſich hierauf darin, den Sekundenakkord, von as (eigentlich gis) unmittelbar in die Ebene nach a hinabſteigend, in D Dur aufzulöſen, nicht ohne noch einmal auf einer Fermate Luft zu ſchöpfen (425. Takt).

Das iſt die **magna charta** der Beethovenſchen Finalformen! —

Wir laſſen einige Urtheile folgen um den Geiſt der Zeit im Auge zu behalten, gegen den Beethoven zu kämpfen hatte, der ſich bewußt ſein konnte in der 2. Symphonie, dem Dichterrathe Schillers gefolgt zu ſein: „Der Künſtler leiſte den Zeitgenoſſen, was ſie bedürfen, nicht was ſie loben.“

A. M. Z. 1804. S. 776. Ein Werk voll neuer, origineller Ideen, von großer Kraft, effektvoller Inſtrumentirung und gelehrter Ausführung, das aber ohne Zweifel durch Abkürzung einiger Stellen, ſo wie durch Aufopferung ſo mancher, denn doch gar zu ſeltſamer Modulationen, gewinnen würde.

A. M. Z. 1805, S. 215. (Leipzig, 1804.) Auch wir finden, wie man von Wien und Berlin aus bemerkt hat, das Ganze zu lang und Einiges überkünſtlich; wir ſetzen hinzu: Der allzuhäufige Gebrauch der Blasinſtrumente verhindert die Wirkung vieler ſchönen Stellen und das Finale halten wir für allzu bizarr, wild und grell: aber alles Das wird durch den gewaltigen Feuergeiſt, der in dieſem koloſſalen Produkt webet, durch den Reichthum an neuen Ideen und die faſt durchaus originelle Behandlung derſelben, ſo wie auch durch die Tiefe der Kunſtgelehrſamkeit, ſo weit überwogen, daß man dem Werk das Horoskop ſtellen kann, es werde bleiben. Beethovens frühere und freundliche Symphonie (C Dur) iſt ein Lieblingsſtück des hieſigen Conzert-Publikums: man hörte aber auch jene (die 2.) düſterere (?) mit unverkennbarer Theilnahme. Das 1. Allegro und die durchaus originelle Menuett (?) wurden vorzüglich goutirt. Eine neue Sinfonie von Danz: (!) mit fugirtem Schlußſatz, zeigte von neuem, daß dieſer Komponiſt nicht nach Würde gekannt iſt (!). —

A. M. Z. 1828, S. 489. Spazier, in der Zeitung für die elegante Welt, nennt die Symphonie ein kraſſes Ungeheuer, einen angeſtochenen, unbändig ſich windenden Lindwurm, der nicht ſterben will und ſelbſt verblutend noch mit aufgerecktem Schweife vergeblich wüthend um ſich ſchlägt. Und doch war Spazier ein guter Kopf, ein mannigfach gebildeter Mann; als Muſiker kannte er Alles was in ſeiner Zeit vorzüglich galt.

Franzöſiſche Bekenntniſſe mögen den bei op. 27 verſprochenen Beweis franzöſiſcher Bilderſtürmerei in Beethoven führen.

D'Ortigue. Les inventeurs de Beethoven (Journal des Débats du 9. Novembre 1856). Ce fut en 1821, six ans avant la mort de Beethoven, qu'Habeneck, alors directeur de l'Opera, conçut l'idée de faire essayer les symphonies aux concerts spirituels de la semaine sainte. Cette idée vous semble bien simple et bien naturelle, n'est-ce pas? — Elle était pourtant alors si téméraire, si inconcevable, si exorbitante, qu'elle revolta tout le peuple de musiciens. Néanmoins Habeneck tint bon, et quelques répétitions eurent bien à l'Académie royale de Musique. Mais on fut obligé d'y renoncer. Chaque morceau et quelquefois chaque période de l'orchestre, donnait lieu aux interprétations les plus étranges, à de gro-

tesques interpellations, à de longs éclats de rire qui partaient de tous cotés. Mais Habeneck s'était offert dès longtems en holocauste, et décidé à boire le calice jusqu'à la lie, attristé et non découragé, il obtint, que la symphonie en ré (la 2e, aujourd'hui vrai jeu d'enfant tant pour les exécutans que pour l'intelligence des auditeurs *)) serait donnée avec l'oratorio du Christ au mont des Oliviers. A quelle condition! à la condition que cette symphonie subirait de nombreuses coupures; écoutez-bien! de nombreuses coupures! Beethoven inutilé, tronqué! à la condition encore que l'andante de la symphonie en la serait substitué à celui de cette même symphonie en ré, cette mélodie limpide, qui coule de source, qui vous inonde de fraicheur et de clarté, sans qu'aucun grain de sable vienne jeter une ride sur le poli de son miroir. La symphonie tomba. Seulement l'andante de la symphonie en la fut redémandé avec transport.

Les choses dormirent ainsi jusqu'au 1825. Toujours en proie à son idée fixe, que fait Habeneck? Profitant d'une solennité chère aux musiciens, il se déguise en amphytrion, et décoche à une trentaine de ses collègues une invitation à diner pour le jour de Sainte-Cécile.

---

*) D'Ortigue iſt der beſte Kopf der franzöſiſchen Beethoven-Kritik, insbeſondere des 3. Styls, aber ein Kinderſpiel für Ausführung und Verſtändniß iſt darum noch nicht das edle, gediegene Kunſtwerk der 2. Symphonie.

L'invitation portait ces mots: On fera un peu de musique. Vous croyez peut-être, que j'invente ou que tout au moins je brode. Point du tout. Nous avons là-dessus le témoignage de M. Meifred, professeur du Conservatoire, ex-membre du comité de la Société des Concerts, ex-sécrétaire de ce même comité, qui, dans son rapport sur la session musicale de 1852—1853, eut l'idée de retracer aux anciens secrétaires et d'apprendre aux nouveaux, les origines et les développements de l'institution à laquelle ils appartenaient. M. Meifred s'exprima ainsi qu'il suit relativement à la réunion de Sainte-Cécile dont je viens de parler: „Craignant de blesser dans ses convictions un homme dont le talent était généralement apprécié (et qui donnait d'ailleurs un si excellent dîner) les musiciens se rendirent avec empressement à l'invitation et exécutèrent, sous la direction de leur chef, la symphonie en la et l'héroique. Plus favorablement disposés dans un salon que dans la salle de l'Opéra, où le travail des répétitions n'est pas toujours très-divertissant, nous trouvâmes que ces deux symphonies contenaient quelques morceaux assez bien, et qu'étudiées convenablement, rendues par un orchestre plus complet, il n'était pas impossible, malgré un bon nombre d'inconhérences, de longueurs et divagations, qu'elles produisissent quelque effet.

M. Meifred parle tout en son nom qu'au nom de ces anciens collegues. Nous trouvâmes, dit-il. Il y a de l'honneur, il y a de la probité à reconnaître ainsi qu'on s'est trompé. Bien entendu qu'à partir de ce moment la Société des Concerts fut fondée, et qu'adopté par le musiciens, Beethoven fut adopté, si non compris, par le public. —

Einen intereſſanten Beitrag zu dieſer aktenmäßigen Beethovenbeichte Frankreichs, welche die unmuſikaliſche Natur eines Publikums außer Zweifel ſetzt, das für den erſten Richter der Welt in allen Dingen gelten will, giebt Berlioz (voyage musical T. 1. p. 261).

Il y a seize ou dix sept ans qu'on fit, aux concerts spirituels de l'Opéra, l'essai des oeuvres de Beethoven, alors parfaitement inconnues en France. On ne croirait pas aujourd'hui (1844) de quelle réprobation fut frappée immédiatement cette admirable musique par la plupart des artistes. C'était bizarre, incohérent, diffus, hérissé de modulations dures, d'harmonies sauvages, dépourvu de mélodie, d'une expression outrée, trop bruyant, et d'une difficulté horrible. M. Habeneck, pour satisfaire aux exigences des hommes de goût qui régentaient alors l'Académie royale de musique, se voyait forcé de faire des coupures monstrueuses, comme on s'en permetrais tout au plus dans un ballet de Gallenberg ou un opéra de Gaveaux. Sans ces corrections, Beethoven n'eût pas été admis à l'honneur de fugirer, entre un solo de basson et un concert de flûte, sur le programme des concerts spirituels. A la première audition des passages désignés au crayon rouge, Kreutzer*) s'était enfin en se bouchant les oreilles, et il eut besoin de tout son courage pour se décider aux autres répétitions à écouter ce qui restait de la Symphonie en ré. N'oublions pas que l'opinion de M. Kreutzer sur Beethoven était c'elle des quatre-vingt-dix-neuf centièmes des musiciens de Paris à cette époque et que, sans les efforts réitérés de l'imperceptible fraction qui professait l'opinion contraire, le plus grand compositeur des temps modernes, nous serait peut-être encore aujourd'hui à peine connu.

Scheiden wir von der 2. Symphonie mit dem Urtheil der neueſten Schrift über den Gegenſtand (Ungenannter: Beethovens Symphonie nach ihrem idealen Gehalt S. 11).

Das iſt ein anderes Leben (als in der 1. Symphonie) was uns da entgegen tritt. Das iſt ein jugendliches Feuer in dieſen Tönen, das iſt ein kühnes, muthiges, ſelbſtgewiſſes Einherſchreiten und Dahinſtürmen auf der Arena der Symphonie. Das iſt andererſeits wieder ein holdes, liebetrunkenes Sehnen, ein ſüßes Schmachten und ein zartes Flehen, das ſich oft in ſüßer Selbſtvergeſſenheit in ſich zu verlieren ſcheint. Dann aber brauſt es wieder dahin in jugendlichem Uebermuth, in ungebändigter Luſt, um ſich ſo recht ſeines Daſeins, der Fülle ſeiner Kraft zu freuen. Ein Geſammtbild wahrhaftigen Jünglingslebens. Beethoven iſt in dieſem Werke aus dem Kinde zum Jünglinge herangereift. Muth und Kraft iſt der Haupt-

---

*) ſiehe op. 47.

charakter des erſten Satzes, das zarte Sehnen und holde Schmachten der Liebe ſpiegelt ſich im ſinnigen Larghetto, die ungebändigte Luſt und der jugendliche Uebermuth im 3. und 4. Satze. So ſtürmt dahin, liebt und freut ſich der Jüngling. Der Geſichtskreis des Jünglings, der Boden auf dem er ſich bewegt, iſt nun aber ein größerer und umfaſſenderer als der des Kindes, der Jüngling durchbricht die engen Schranken, welche dem Kinde geſteckt ſind und bewegt ſich in freieren Bahnen und Formen *). Daher iſt Alles ausgedehnter als in der 1. Symphonie, die Perioden werden reicher, denn der Meiſter hat mehr zu ſagen. Hiernächſt waltet zwar die reine Lyrik in dieſem Werke entſchieden vor, jenes Larghetto iſt durchgängig lyriſch gehalten, aber im 1. und 4. Satze dringt in dieſe Lyrik ſchon fühlbar genug dramatiſches Leben ein. Beethoven beginnt ſchon, ſich in Gegenſätzen zu bewegen, wenn auch dieſe Gegenſätze noch der Prägnanz und Entſchiedenheit, welche ſich in den ſpäteren Symphonien zeigt, entbehren. Es iſt hier an die beiden Hauptthemen des erſten und letzten Satzes zu erinnern, welche ja den Gegenſatz des Muthigen, Entſchloſſenen und Starken, Zuſammengehaltenen einerſeits und des Milden, Weichen, Sanften andererſeits, vielleicht könnte man ſagen, des Männlichen und Weiblichen, offenbaren, während in den Themen

---

*) Man kann fragen, wo überhaupt im Beethovenſchen Symphonieſtyl ein Kind vorliege? — Die 1. Symphonie ſo zu verſtehen (ſiehe op. 21 am Ende) iſt unkünſtleriſch und grundfalſch, liegt gar nicht im Begriffe von Beethoven. —

der 1. Symphonie noch keine unterſchiedene Beſonderheit und Eigenthümlichkeit ſich zeigt, vielmehr eine gewiſſe Gleichheit der Empfindung der Charaktere iſt. Dies iſt aber wie geſagt Alles nothwendig durch die beſondere Idee dieſer Werke bedingt und hervorgerufen. Und dies bewirkt auch, daß die Welt der Inſtrumente in der 2. Symphonie eine reichere, individuell belebtere, durchgeiſtigtere iſt. Wenn nun nach Allem Beethoven in der 2. Symphonie ein größerer erſcheint, als in der erſten, wenn ſich jetzt ſchon „der Adler in den Sturm des Himmels aufſchwingt“ ſo gelingt ihm doch der Aufſchwung vollkommen erſt in der 3. Symphonie.

* * *

Op. 37. Konzert für Pianoforte mit Begleitung des Orcheſters (2 Violinen, Alto, 2 Flöten, 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte, 2 Trompeten, Pauken, Violoncello, und Baß) 3. Konzert. C Moll. Der Titel iſt in der Originalausgabe des bureau des arts et d'industrie (Wien) franzöſiſch, dem Prinzen Louis Ferdinand von Preußen gewidmet. Zum erſten Mal in Wien von Beethoven ſelbſt vorgetragen im Jahr 1800 (Schindler, S. 47) von Ries unter Beethovens Leitung, im Jahr 1804, wo das Werk bekannter wurde. A. M. Z. 1804 S. 776. 3 Ausgaben und die Pariſer mit den Kadenzen von Moſcheles. Partitur (Dunſt in Frankfurt). Arie für Pianoforte 4 händig von Schmidt (61 Seiten) für Pianoforte allein. Das Rondo daraus 4 händig von Mockwitz. In St. Petersburg hat A. Henſelt eine Kadenz geſchrieben (Stellovsky).

Ries S. 113. Beethoven hatte mir das Manuſcript gegeben, um damit zum erſten Male öffentlich als ſein Schüler aufzutreten. Beethoven dirigirte und drehte mir um. Ich hatte ihn gebeten, mir eine Kadenz zu komponiren, er wies mich an, ſelbſt eine zu machen. Er war mit meiner Kompoſiton zufrieden und änderte wenig. Eine brillante, aber ſehr ſchwierige Paſſage, die ihm zu gewagt ſchien, ſollte ich ändern. Die neue befriedigte mich nicht. Ich konnte es nicht über mich gewinnen, im öffentlichen Conzerte die leichtere zu wählen. Beethoven hatte ſich ruhig hingeſetzt. Als ich nun keck die ſchwerere anfing, machte Beethoven einen gewaltigen Ruck mit dem Stuhle, die Kadenz gelang aber, und Beethoven war ſo erfreut, daß er laut Bravo ſchrie. Dies elektriſirte das Publikum und gab mir eine Stellung unter den Künſtlern. Nachher ſagte er mir: eigenſinnig ſind Sie aber doch — hätten Sie die Paſſage verfehlt, ſo würde ich Ihnen nie eine Lektion mehr gegeben haben.

A. M. Z. 1804, S. 777 (Wien, den 1. Auguſt). Das 2. Abonnement unſerer Augarten-Conzerte wurde ſehr brillant eröffnet. Das Conzert begann mit Beethovens großer Sinfonie in D Dur. Hierauf folgte ein Conzert von Beethoven in C Moll, das ohnſtreitig unter Beethovens ſchönſte Kompoſitionen gehört. Es wurde meiſterhaft ausgeführt. Herr Ries, der die Soloſtimme hatte, iſt gegenwärtig Beethovens einziger Schüler, und ſein leidenſchaftlicher Verehrer; er hatte das Stück ganz unter ſeines Lehrers Leitung geübt, und zeigte einen ſehr gebundenen, ausdrucksvollen Vortrag, ſo wie ungemeine Fertigkeit und Sicherheit in leichter Beſiegung ausgezeichneter Schwierigkeiten.

Was über die Behandlung der Form durch Beethoven bei op. 15 und op. 19 geſagt wurde, findet noch hier Anwendung, nur in geringerem Maaße, weil ſich dieſes an Ideen überreiche Werk, mehr von dem Mozart'ſchen Muſter entfernt, eine ſehr viel weiter gehende Inſtrumentaldichtung iſt, in der die Soloſtimme einen Integraltheil des Poems ausmacht aber nicht, wie Hoffmann meinte, die obligate Pianofortſtimme einer Symphonie (vergleiche Bd. 2, S. 114).

Die Verwendung der Orcheſterkräfte im Verhältniß zu einem principalen Pianoforte, iſt in op. 37 eine ſo neue und großartige, daß wir ſogleich alle Merkmale der 2. Periode wahrnehmen: Individualiſirung der einzelnen Inſtrumente, freieren Gebrauch derſelben, Perſönlichkeit in der Erfindung, einen ſo viel entwickelteren Klavierapparat endlich, daß das Werk in der Geſchichte des Inſtruments Epoche macht, das 1. große Beethovenſche Klavierconzert iſt, von dem ſich die ſpäteren (op. 58, op. 73) nicht mehr weſentlich in den Allgemeinheiten des Styls, nur noch im Einzelnen, unterſcheiden.

Man hat nicht bei Conzerten zu vergeſſen, daß dieſe Form, inſtrumentalen Dichtungen ohne Rückſicht auf ein gegebenes Inſtrument, den reinen Formen der Sonate, des Quartetts, der Symphonie nachſteht, weil das Conzert die Soloſtimme im Auge zu behalten hat, wie viel immer das Genie thun möge, um das Conzert einem höheren Gehalt in der Erfindung zu verflechten. Das Conzert iſt eine Miſchform muſikaliſcher Erfindung und der Geltendmachung eines Inſtruments in der Perſon des Konzertſpielers. Was unter dieſen unabweislich gegebenen Verhältniſſen für den Gehalt geſchehen kann, hat Beethoven mehr als irgend ein Komponiſt, ſehr viel mehr als Mozart, geleiſtet.

So iſt gleich das 1. Tutti in op. 37, eine Meiſterſkizze der dem 1. Satze zu Grunde gelegten Idee (**Allegro con brio** $^{4}/_{4}$ C Moll). Das Hauptmotiv iſt ſo großartig erhaben, daß es in Stein gehauen, auf dem Mauſoleo des großen Inſtrumentaldichters mit Ehren einen Platz einnähme. Uniſonen in halben Noten (1. Takt) in Vierteln (2. Takt) in Achteln und Vierteln im 3. Takte. Und was wird aus dieſen 3 Takten! Wir beobachteten bereits (op. 27, Nr. 2) daß, wo Beethoven Molltonarten eingeht, er dies thut um kräftiger, um perſönlicher aufzutreten, nicht um, wie Mozart, lyriſcher zu verſchwimmen, man denke an die G Moll-Symphonie von Mozart und an die C Moll-Symphonie von Beethoven. Ein Stück von Beethoven in Moll, hat immer die Präſumtion beſonderer Bedeutſamkeit für ſich (5., 9. Symphonie, Cis, D, F Moll-Sonaten op. 27, 31, 57, E, F, Cis, A Moll-Quartett, C Moll-Trio op. 1, op. 9).

Und ſo iſt es in op. 37. Die ſtolzen Uniſonen im Motiv, bringen eine der Conzertform bis dahin, unbekannte Würde in das Stück. In einzelnen Zügen der Inſtrumentation, wird man noch an Mozart erinnert, aber wie viel höher als die Mozartiſchen Conzerte ſtellt ſich nicht der Satz in ſeiner Totalität, in den neuen Verhältniſſen des Klaviers zum Orcheſter. Wir führen nur die herrliche Stelle an, wo nach der Kadenz (27. Takt vor Schluß des 1. Satzes) der in kurzen Achteln gegliederte (3.) Takt des Hauptmotivs, in einzelnen Funken, **solo** in der Pauke fortſprüht, unterbrochen von Doppelgängen in der Soloſtimme, eine der glänzendſten und effektreichſten Kombinationen, welche je verſucht wurden.

Es war gewiß ſchwer, nach einem Motiv, deſſen Ausdruck ſo hoch tragiſch war, ein entſprechendes Gegenmotiv zu finden, ein zweites Thema das den durch das erſte, hervorgebrachten Eindruck nicht ſchwächte, nach der Seite ausgeſprochenen Melodie, erhöhte. Beethoven löſte dieſe Aufgabe zum Bewundern durch eine breitfluthige Kantilene, groß und erhaben, wie die unſterblichen Motive in der **Clemenza di Tito**. Dieſes ſchöne Gegenmotiv tritt mit dem 50. Takt normal in der Parallele Es Dur auf. Ausdruck und Behandlung in der Begleitung erinnern an Mozart, obgleich die Erfindung, wie ſich in allen Beiſpielen ſolcher geiſtigen Anlehnungen Beethovens an Mozart, von ſelbſt verſteht, ganz ſelbſtſtändig iſt.

Das 1. Solo iſt vollſtändig mit dem Orcheſter verwachſen, alternirt mit demſelben von Takt zu Takt. In dem 42. und folgenden Takten, kann man Anklänge, ſanft klagende, der Adelaide finden. Seinem ganzen Ausdruck nach, möchte man das Prachtſtück des 1. Satzes, römiſch nennen.

Das Largo (Es Dur) iſt die gewichtigſte, in der leichtfüſſigen Taktart $^{3}/_{8}$, niedergelegte, muſikaliſche Erfindung. Eine in allen Beziehungen zur Form, neue Entdeckung für jene Zeit (1800) ſchon für die Figuration am Klavier epochemachend (ſiehe op. 31. Nr. 1 Adagio). Dieſer Mittelſatz langſamer Bewegung, iſt ſo ſchwarz angeſtrichen, daß man auf den erſten Blick glauben kann, ein modernes Bravour-Konzert vor ſich zu ſehen. Das Verhältniß iſt aber gerade umgekehrt. Das moderne Klavier-Konzert hat ſich hier, bei Beethoven, viel guten Rath geholt. Das Largo enthält ſogar Melismen (Spielmanieren, ſagten die Bach's) in denen man etwas vom italiäniſchen Melodieſtyl finden kann, wie dergleichen, an einem Soloinſtrument, das ſich ſelbſt gerne hört und auf ein größeres Publikum zu wirken hat, ganz am Platze iſt (12. Takt vor Schluß, die von h in der Oberſtimme mit Mordenten heruntertröpfelnden Gruppetti in 64 Theilen; die Koloraturen, 9. und 10. Takt vor Schluß). Es iſt eine Aufgabe für den Pianiſten, in der engen Taktart breit zu ſpielen, wie es das effektreiche Stück will.

Die unſchuldige Weiſe, wie die Soloſtimme das Thema des Rondos hinſtellt und ſich dazu ſelbſt begleitet, erinnert an den geringeren Klavierapparat der 1. Periode. Aber was wird nicht auch aus dieſem Thema, und wie ſind es dieſe Durchführungen der Idee, welche der Form ein neues Gebiet erſchließen. Berühmt iſt die enharmoniſche Rückung in der das Thema einmal erſcheint (251. und folg. Takte, wo as in gis verwandelt wird). Der Originalitätshunger unſerer Tage, ſollte ſich ein Beiſpiel daran nehmen, wie das Intereſſe in der Idee zu liegen hat und zwar durch äußere Mittel erhöht, nicht auch erzeugt werden kann.

Das 2. Thema des Rondos (As Dur, as untere Terz von c ſiehe op. 22, 31. Nr. 1) giebt die Klarinette in einem Solo, das ihr die Soloſtimme nachſingt. Man kann das ſprechende Motiv in der Belliniſchen Sonnambula wiederfinden (come per me sereno) wenn wir gleich bei der Ignoranz der Italiäner in anderen Literaturen annehmen müſſen, daß das Beethovenſche Konzert Bellini nicht unbekannt war (ſiehe op. 9, Nr. 1). Das Faktum der Identität beider Motive ſtelle die melodiſche Erfindung Beethovens für ſolche Perſonen heraus, die dieſelbe nur den Italiänern zutrauen.

Aus ihren Wohnſitzen, wo ſie ſich und Andere quälen, treibt er in den ſanften Klagetönen der Klarinette, die Philiſter des Lebens hinaus in die Sternennacht, die ihn ſtrahlend umwölbt (come per me sereno)! —

In Bezug auf die Auffaſſung des Rondos haben wir an das, bei Gelegenheit des letzten Satzes in der D Moll-Sonate (op. 31, Nr. 2) Geſagte zu erinnern. Es läßt ſich freilich auch ein elegiſcher Zug in dem Hauptthema erkennen, der eine mehr zarte als kräftige Behandlung des Rondos rechtfertigte, indeſſen wird man ſich in Beethoven ſelten irren, wenn man, im Zweifel, der Kraft den Vorzug vor der Milde giebt. Der Satz endigt in einer $^6/_8$-Bewegung, deren Motiv rhythmiſch dem Hauptthema entnommen iſt, in dieſer Geſtalt aber, an ein Motiv der Fiancée von Auber erinnert, und überhaupt einen etwas franzöſiſchen Fall hat. Daß Auber die Stelle imitiren wollen, glauben wir nicht, die Bemerkung, daß ſie franzöſiſch klingt, wird genügen, um den Soloſpieler zu warnen. Beethoven liebt Schlußbewegungen dieſer Art in $^6/_8$ als Steigerung (Trio op. 11, Conzertante op. 56, wo ſelbſt der Rhythmus der Polonaiſe, in die $^3/_4$ gezwängt wird). Es iſt nicht ohne Zöpſchen und kommt Alles dabei auf den Ausführenden an.

Unſere Tage und in ihnen, Thalberg, Henſelt, Chopin, vor Allem aber Liszt, haben dem Klavierſpiel neue Horizonte eröffnet. Es fragt ſich, ob von dieſem, unſerem Standpunkte, für die Ausführung am Klavier, der Vortrag der Beethoven'ſchen Konzerte durch Ferdinant Ries, durch Beethoven ſelbſt, ſoviel ſie auch im gebundenen Spiele leiſten mögen, unſere Zeit zu befriedigen im Stande wäre. In der Ausbeutung des Tons (was man angewandt, noch am Klavier Intonation nennen mag) iſt man ſo weit gekommen, daß uns die Ausführungen jener Zeit trocken und tonarm erſcheinen dürften. Nur Klaviervirtuoſen, die dieſen Namen verdienen, ſollten ſich überhaupt an Beethoven'ſche Konzerte wagen. Man mag ſich einbilden, einem Hummel'ſchen Konzert gerecht geworden zu ſein, wenn man deſſen Schwierigkeiten überwand und die Note gab, in Beethoven wäre damit erſt die Hälfte der Aufgabe gelöſt. Die Note in Beethoven fordert die höchſten Eigenſchaften der Klangfülle und Klangfarbe, um nicht dürr und welk gegen das Orcheſter und die durch daſſelbe in die Erſcheinung tretende Phantaſie des Dichters abzuſtechen.

Hören wir jetzt die Stimmen der Zeit, die dem G Moll-Konzert ausnahmsweiſe gleich anfänglich günſtig waren.

A. M. Z., 1805, S. 446. Dies Konzert iſt in Abſicht auf Geiſt und Effekt eins der vorzüglichſten unter allen, die nur jemals geſchrieben worden ſind. Es gehört zu den bedeutendſten Werken, die von dem genialen Meiſter ſeit einigen Jahren erſchienen ſind, und dürfte ſich von mancher Seite ſogar von ihnen allen, und zu ſeinem Vortheile, auszeichnen. Man findet in keinem ſeiner neueſten originellen Werke, neben einer ſolchen Summe ſchöner und edler Ideen, eine ſo gründliche und doch nicht in's Schwülſtige oder Allzugeſuchte übergehende Ausführung, einen ſo feſtgehaltenen Charakter ohne Ausſchweifung, und, in Abſicht auf Arbeit eine ſolche Einheit. Das Konzert verlangt ein Orcheſter, das viel vermag, das Beſte will, und, um es auch wirklich zu leiſten, verſtehet was es ſpielt, und einen tüchtigen Soloſpieler, der bei alle dem, was man gewöhnlich Virtuoſität nennt, auch Kenntniſſe im Kopfe und ein Herz im Buſen hat — ſonſt wird, auch bei der ausgezeichnetſten Fertigkeit und Sicherheit, gerade das Vorzüglichſte zurückbleiben. —

* * *

Op. 38. Großes Trio für Pianoforte, Klarinette (oder Violine) und Violoncello. Das intereſſante, zweifellos Beethoven'ſche Arrangement des Septetts, ſiehe op. 20 und Nr. 38, 2. Abth. Selten (Wien, au bureau des arts et de l'industrie. Prix 3 fl. [illegible] kr.) Simrock, Bonn, 7 Fr. 50 Cent. —

30

A. M. Z., 1805, S. 771. Hat eine franzöſiſche (!) Dedikation, die durch die eigene Wendung bemerkenswerth wird. Der Komponiſt übergab ſeinem Gönner dies Werk, weil es leicht auszuführen ſei (?). Die Einrichtung iſt ſehr gut, die Violinſtimme eine andere als die der Klarinette. Wenn man mit beiden Inſtrumenten wechſelt, kommen durch die kleinen Aenderungen noch einige angenehme Lichter mehr in das intereſſante Gemälde. Doch nimmt ſich die Klarinette, vorausgeſetzt, daß ſie ſehr gut geſpielt wird, am vorzüglichſten aus. Das Ganze gehet hervor wie ein Original (?) und faſt ſo gut als auf den ſieben Inſtrumenten. Die Klavierſtimme iſt, für Beethoven'ſche Muſik, wirklich ſehr leicht.

* * *

Op. 39. Zwei Präludien durch alle 12 Dur-Tonarten für Pianoforte oder Orgel. 2 Ausgaben. Die beiden Präludien bilden gewiſſermaaßen zwei Stücke ohne weiteres Intereſſe als die Modulation.

* * *

Op. 40. Romanze für Prinzipale. Violine mit Orcheſter (2 Violinen, Alt, Baß, Flöte, 2 Hoboen, 2 Fagotte und Horn). G Dur-Andante non troppo $^4/_4$, 92 Takte. Arr. für Violine und Pianoforte, für Pianoforte allein von Winkler. Vergl. op. 50.

Ein empfindungreiches, ausdrucksvolles Stück in paſtoralem Charakter, von dem man bedauern kann, daß man es ſo ſelten hört. In der Behandlung des Soloinſtrumentes iſt zu bemerken, daß daſſelbe in Doppelgriffen dem kleinen Orcheſter voraufgeht (vergleiche op. 47, op. 69, op. 102, Nr. 1). In dem Winkler'ſchen Arrangement für Pianoforte iſt das Stück eine intereſſante Unterhaltung am Klavier, wenn man es geſangreich vorzutragen verſteht.

* * *

Op. 41. Serenade für Pianoforte und Flöte (oder Violine) D Dur. Ein von Beethoven durchgeſehenes Arrangement der Serenade op. 25 (revu par Beethoven, Peters à Leipzic). —

* * *

Op. 42. Notturno für Pianoforte und Alt (Bratſche) D Dur. Ein Arrangement der Serenade op. 8.

* * *

Gli uomini di Prometeo, ballo di Vigano.

Op. 43. Die Geſchöpfe des Prometheus, Ballet von Vigano. Ouvertüre (C Dur) und 3 Akte Balletmuſik. Zum erſten Male in Wien in dem in der Geſchichte der Muſik ewig denkbaren Jahre gegeben, in dem die Schöpfung von Haydn, in Wien zur Aufführung kam (1799), machte ſpäter in Mailand auf dem Theater della Scala Glück (1813). Partitur (Artaria, Wien). —

Klavierauszug (gli uomini di Promoteo, ballo, con musica di Beethoven, Vienna, presso Artaria) Pezzi scelti del ballo Prometeo, in Lipsia, presso Kühnel. Dieſe Arrangements ſind wohl eine ſpätere Ausgabe des von Beethoven ſelbſt, oder doch unter ſeiner Leitung, beſorgten, jetzt ſehr ſeltenen, der Fürſtin Lichnowski gewidmeten, bei Cappi in Wien erſchienenen Einrichtung für Pianoforte.

Für 2 Violinen, Alt und Violoncello von Zulehner, für 2 Violinen, Alt und Violoncello bei Artaria (Wien), das Beethoven zugeſchriebene Arrangement für Streichquartett iſt apokryph (Quatuors (?) du ballet: die Geschöpfe des Prometheus, composé et arrangé pour 2 Violines, Viole et basse par Mr. Louis de (!) Beethoven. Oeuvre 9 (!) chez J. J. Hummel, à Berlin, avec privilège du Roi).

Für Flöte, Violine, Alt und Violoncello von Zulehner, für eine Flöte (Diabelli) für Pianoforte und Violine von Zulehner, für Pianoforte und Violine bei Simrock (Bonn), für Pianoforte allein bei Witzendorf (Wien), für Pianoforte, Violine, Flöte und Violoncello von J. N. Hummel, für Harfe (!) und Pianoforte mit Violine, Flöte und Violoncello (ad libitum) für 2 Pianofortes zu vier Händen von Czerny; für 2 Pianofortes zu acht Händen von Schmidt; für das Pianoforte vierhändig bei Cranz (7 Ausgaben); der Marſch vierhändig von Ebers (musique de ballet en forme de marche arrangé pour P. à 4 m., composée (?) pour la famille Kobler (Hofmeiſter); für Pianoforte zweihändig bei Cranz (7 Ausgaben). Neueſtes und beſtes Arrangement für Pianoforte zu vier Händen und zu zwei Händen von Gleichauf, poetiſch eingeleitet und erläutert von Seidl (bei Peters, in Folio, 127 Seiten) mit der Flaxmanſchen Radirung des Prometheus auf dem Titelblatte. —

Trotz der vielfachen Arrangements iſt die Ballet-Partitur

Beethovens, das Unentdeckteſte ſeiner Werke. Eine Balletmuſik ſtirbt mit ihrer letzten Aufführung, dieſe iſt eine wahre Fundgrube dramatiſcher Inſtrumentalmuſik. Wenn die moderne Balletliteratur von der Sylvana und dem Oberon Webers, über Adam und Pugni, bis auf Meyerbeer, in Erfindung eigentlicher Tanzmuſik, ſehr viel weiter gekommen iſt, was ſchon darin ſeinen guten Grund hat, daß das Ballet von der alten melodramatiſchen, mit Tänzen nur untermiſchten Pantomine, ſich mehr der eigentlichen Balletanzkunſt zuwandte; ſo iſt die Balletpartitur Beethovens dennoch zweifellos die dramatiſchſte und in dieſer Beziehung werthvollſte, bis jetzt bekannt gewordene Balletmuſik. Da dieſelbe ſogar früh, jenſeits der Alpen, bekannt wurde, was dem Tauſendkünſtler in Dekorationsmalerei und Balletſpuk der Zeit, Vigano, nicht etwa der Muſik zuzuſchreiben iſt, die dabei nur ſo eben mit unterlief; ſo war es möglich geworden, daß Roſſini und Bellini, dieſe Muſik kannten (ſiehe op. 9, Nr. 1, op. 37), was die Folge hatte, daß der Mose in Egitto den Beethovenſchen Prometheus benutzte, die Sonnambula für ein ganzes Finale (das nächtliche Auftreten der Bauern im Zimmer des Grafen) das Auftreten des Beethovenſchen Prometheus in ſchickſalsſchweren Uniſonen, abſchrieb, ohne daß man in der italiäniſchen Partitur einem Citat begegnet. Wie viel mehr dieſe ahnungsvollen Uniſonen in dem Sujet Beethovens, dem ideenreichſten und inhaltſchwerſten des antiken Sagenkreiſes, am Platze waren, als in einem an der italiäniſchen Schweizergrenze gelegenen Dorfe, liegt auf der Hand. Beethoven dachte an den Prometheus des Aeſchylus, dieſen griechiſchen Fauſt, Bellini an den Effekt in einem Pariſer Modetheater. Man kennt und bewundert die Muſik Bellinis, überſieht aber dabei, daß ſie diesmal von Beethoven iſt.

Aber nicht nur die beiden Italiäner, eine Schaar Komponiſten niedrigen Grades, haben mit vollen Händen in der Beethovenſchen Balletmuſik geſchöpft, ſo daß man beim Durchſpielen dieſer Muſik, wozu ſich die zwei- und vierhändige muſterhafte Einrichtung von Gleichauf beſonders eignet, erſtaunt iſt, unerwarteter Weiſe ſo vielen guten Bekannten zu begegnen.

Dies verſteht ſich freilich auch von Mozart, deſſen Melodieſtyl ſehr entſchieden vorherrſcht, nur, wohl bemerkt, mit dem Unterſchiede, daß der jugendliche Beethoven nicht etwa bei Mozart Anleihen macht, ſondern nur dem damals, durch die Erfolge der Zauberflöte, allmächtig gewordenen Einfluß Mozartiſchen Styls, in deſſen Allgemeinheiten, bei ſelbſtſtändiger, muſikaliſcher Erfindung, ſich unterthänig macht.

In dieſer Beziehung der Unterordnung unter Mozartiſchen Melodieſtyl, iſt der Prometheus das vollſtändigſte Beiſpiel des die 1. Periode charakteriſirenden Anlehnens Beethovens an Mozart, was ein geiſtreicher Kritiker mit dem glücklich gewählten Ausdruck einer „Familienähnlichkeit der Gedanken“ bezeichnet hat.

In der Behandlung der Orcheſterkräfte ſteht der Prometheus zwiſchen der 1. und 2. Symphonie, aber der erſten näher als der zweiten, welche eine ungleich höhere ſymphoniſtiſche Thatkraft zeigt. Obgleich nur ein Jahr ſpäter als der Prometheus zum erſten Male ausgeführt, wurde die 2. Symphonie gewiß mehre Jahre ſpäter, unter höheren Stimmungen, komponirt.

Der Anfang der Balletouverture (C Dur) erinnert an den Anfang in der 1. Symphonie, (dieſelbe Diſſonanz) auch das 2. (Titus) Thema der Symphonie, findet man in der Ouverture, was annehmen läßt, daß ſie vor der Symphonie entſtand, wenn gleich dieſe 2 Jahre ſpäter erſchien (1801) denn es läßt ſich wohl denken, daß derſelbe Gedanke aus dem kleineren Organiſmus in den größern, aus der Balletouverture in die Symphonie, nicht auch umgekehrt, überging, wofür ſchon das Beiſpiel des aus der Prometheuspartitur in die **Sinfonia eroica** übergegangenen Motives ſpricht (ſiehe op. 35). Wird aber die Priorität der Ouverture vor der 1. Symphonie zugegeben, ſo muß daſſelbe von der ganzen Partitur gelten, deren Hauptnummer Nr. 16, das große Finale, die Hauptgedanken der Ouverture bis auf jenes 2. Thema (ſiehe op. 21 theilt. Die Prometheus-Ouverture, das unſchuldige Schlachtopfer aller Dilettantenorcheſter, iſt mit der Ouverture zu den Ruinen von Athen (op. 113) die ſchwächſte der Beethovenſchen Ouverturen. Die Tonfigur (pp. staccato) auf der das **Allegro molto con brio** (C Dur 4/4) nach kurzer Einleitung (16 Takte Adagio 3/4 C Dur) beruht, iſt indeß unter dem Bogen ſeiner Geiger, im Theater, an ihrem Platz, und mag der Erſchaffung der Welt in einem Ballet, feurig, in möglichſt raſchem Tempo ausgeführt, nicht unwürdig vorauſgeben. Unter den anderen Nummern ſind folgende die ſprechendſten und werthvollſten:

Nr. 1 (Adagio 3/4, Allegro 3/4 C Dur). Seidl ſchickt dieſer Nummer nach dem Akt der Belebung in der Introduktion (la tempesta) folgende Verſe voraus:

Für die Geſchöpfe — welche Wonne!
Und für den Schöpfer — welche Luſt! —

Nr. 2, 3 mit den ergreifenden Uniſonen in Nr. 4, die einer Entdeckung in der Inſtrumentalmuſik gleichkommen.

Zu Höherm hat er ſie erleſen
Als dieſe Erde geben kann.

Die Behandlung des Orcheſters in dieſen Nummern beſonders in Nr. 4, iſt von höchſter Eigenthümlichkeit.

Lieblich ſpricht in Nr. 5 die Bewegung in 6/8 an, wobei zu bemerken, daß die pathetiſche Uniſonen-Nummer in D Dur, auf B Dur in Nr. 5 führt (Terzmodulationen op. 22, 31, Nr. 1). Ein Gaſſenhauer im Styl, der dieſem Geſchmack, in der Zauberflöte, geopferten Nummern, iſt Nr. 6 (Allegretto 2/4 G Dur).

Nr. 7 (Grave 4/4 G Dur 38 Takte) im Händelſchen Oratorienſtyl. Es giebt keine Balletpartitur, die dieſer Nummer in erhabenem Ausdruck etwas an die Seite zu ſtellen hätte.

Es iſt geſchehen, vollzogen iſt die Weihe,
Prometheus Kinder ſind dem Staub entrafft! —

Nr. 8, ein feuriger Marſch in D Dur, ſpricht dieſen Triumph aus. Dieſer, von Beethovenſchem Muſikfeuer ſprühende Satz, enthält im 71. Takt vor Schluß, eine der kühnſten modulatoriſchen Wendungen der geſammten muſikaliſchen Literatur. Ohne alle Vorbereitung, wie man aus einem Zimmer in das darauf folgende tritt, ergreift **Beethoven** aus D Moll den entfernten Ton von H Dur: Es iſt dies ein frühes Beiſpiel ſeiner Vorliebe für die Modulationen in der Terz (**h** untere Terze von **d**, ſiehe **op.** 22, **op.** 31, Nr. 1).

Nr. 9 iſt im **Allegro** (**molto** $^4/_4$ C Moll) bedeutend; das im 13. Takt wie durch Nebel flimmernde Motiv (halbe Note, 2 Viertel) erinnert an den Schlußſatz der großen Doppelſonate für Pianoforte und Violine **op.** 30, Nr 2. Solche Fälle ſind in Beethoven, in denen ſogar das Akkompagnement immer neu iſt, ſo ſelten, daß man nicht verfehlen darf, ſie als einen Beweis der Aufmerkſamkeit zu verzeichnen, mit dem man in Beethoven las. In ſolcher Beziehung darf man ſagen, daß der Anfang des majeſtätiſchen **Grave** in Nr. 7, rhythmiſch mit dem Anfange des **Grave** in dem Pianofortquintett mit Blasinſtrumenten **op.** 16, identiſch iſt.

Nr. 11, 12 (**coro, solo di Gioja**) ſind vom edelſten Effekt, die Behandlung des Orcheſters, insbeſondere der Bäſſe, welche die Tiefen des Allegros durchwühlen, iſt echt Beethoven'ſch und entfernt ſich von Mozart.

Weniger glücklich iſt der junge Tondichter mit eigentlicher Tanzmuſik (**Rondo** $^3/_4$, B Dur, Nr. 12 **b**, **Terzettino Groteski** mit Tanz-**soli**, Nr. 13, **Allegro** $^3/_4$ D Dur). Auch dieſe Nrn. haben indeß der modernen Balletmuſik Vorſchub geleiſtet. Man ſehe ſich nur die 2 erſten, kühn geſchnittenen Takte des Rondo an.

Nr. 15 iſt in Erfindung des **Andantino** $^4/_4$ B Dur (15 Takte) ſprechend, in den Tanzrhythmen wird die Nr. ſchwächer.

Das Kontretanzmotiv, das man nicht ohne Erſtaunen im Finale der **Sinfonia eroica** wiederfindet, leitet Nr. 16, das Finale, in kurzen Sätzchen ein. Es erſcheint ganz wie in der Symphonie, wie in **op.** 35, wie in dem Kontretanz (6 **Contredanses**, Nr. 2, ſiehe die Tanzmuſik der 3. Abtheilung).

Das Finale modulirt viel und genial. Die Hauptgedanken der Ouverture (diesmal in Es Dur **Allegro molto** und **Presto** $^4/_4$) ſchließen. In ſeiner Vorliebe für die ſchlechten Taktheile, in Energie der Behandlung des Orcheſters, ſteht dieſer lang ausgeſponnene Satz dem rein Beethoven'ſchen Style näher, als Mozartiſchem.

Es iſt das Verdienſt Franz Lachners, die Prometheus-Partitur, in neueſter Zeit, der Vergeſſenheit entriſſen und vollſtändig, zuerſt im Konzert der Mitglieder der Münchener Hofkapelle, aufgeführt zu haben. Lachner hatte von Artaria in Wien, Beſitzer der Partitur, eine Abſchrift derſelben erhalten, nach welcher das Werk unter dem größten Beifall in München, 1857 in Hamburg, zur Konzertaufführung kam. Schon die erſten Nrn., ſchrieb man aus München, verkündigten die Gewalt Beethoven's, die 5. Nr. rief aber einen förmlichen Beifallsſturm hervor und mußte wiederholt werden. Es iſt ein Wechſelgeſang zwiſchen Harfe, Flöte, Fagott und Violoncell von wunderbarer Klangwirkung.

Konzert-Direktionen ſollten ſich das geſagt ſein laſſen und die Muſik zum Prometheus geben, wie man bei einem verbindenden Gedicht, die Muſik zum Egmont in Konzerten hört.

Einem Korreſpondenzartikel der A. M. Z., datirt: Mailand, den 10. Juli 1813, entnehmen wir folgende Notizen. Das Ballet des Hrn. Vigano mit Muſik von Haydn, Beethoven, Weigl ꝛc., hat nicht nur hier, ſondern durch ganz Italien gewaltiges Aufſehen gemacht. Dieſer Prometeo wurde 6 Wochen hindurch täglich bei vollem Hauſe gegeben. Anfangs erhoben die Journale Vigano zum zweiten Raphael. Später verſuchte ſich die Kritik an ihm. Es erſchienen hier im Druck: Lettere critiche intorno al ballo Prometeo. Sie beſprachen auch (!) die Muſik, welche la piu soave genannt wird. Der Cavaliere Anſelmo ziehet in dem Briefe eine Parallele, zwiſchen nichts Geringerem als den ägyptiſchen Myſterien und dieſem Ballete, in dem er die drei erſten Grade der Freimaurerei entdeckt. In einem weiteren Briefe wird franzöſiſch geſagt: la versification de ce poème, s'il nous est permis de nous exprimer ainsi, se trouve dans la musique. Un orchestre nombreux exécute la création de Haydn, des morceaux de Mozart, de Weigl, de Guck (Gluck). Warum nicht gar, fährt der Korreſpondent fort, es ſind im Ballet nur fünf Stücke aus der Schöpfung, es hat keine Note von Gluck, Mozart *). Die Ouverture aus den Jahreszeiten, das Chaos der Schöpfung, 4 andere Nrn. aus dieſer, eine aus den Sieben

---

*) Dies pastichio mag man der Beethovenſchen Muſik in Italien applizirt haben, die Partitur zeigt davon keine Spur.

Worten, 4 Nrn. aus Beethoven's Muſik zu dem Ballet, wie es in Wien gegeben wurde (1799), ein Marſch von Weigl, nebſt anderen Stücken aus Haydn's und Beethoven's Werken, auch Einiges von Vigano ſelbſt (!), dies machte die Muſik des Ballets aus.

„L'estensore dovea (heißt es in den Briefen) aggiumgere e de Bolthover (Beethoven) del quale sono realmente alcuni de'pezzi più squisiti nel primo e nel terzo atto.“

Die Briefe kommen hierauf zu der Entdeckung, Haydn und Beethoven, obgleich in den kalten Gegenden Deutſchlands geboren, ſeien doch nur durch die Milch der italieniſchen Schule groß geſäugt worden (!). (Biuchi nati nelle fredde regioni della germania, hanno succhiato il latte nella scuola italiana.)

In Darſtellung von Gruppen iſt Vigano vielleicht unübertrefflich, fährt der Korreſpondent fort, aber wie wahr und hinreißend iſt hierzu des großen Beethovens Muſik. Die Lieblingsſcene der Mailänder iſt l'inamoramento di Eone e di Lino. Die Muſik hierzu von Beethoven (Adagio B Dur $^4/_4$ durch Andante quasi Allegretto B Dur $^6/_8$ Nr. 5) durchgehends konzertant, mit obligater Harfe und obligatem Violoncello, nennen die Italiäner: la più bella aria di tutto il ballo. Der 4. Akt (?) iſt der geringſte, ſchade, daß gute Muſik dazu verſchwendet wurde, der 5. beginnt mit einer Darſtellung des Tempels der Tugend, der ſechste mit der der Anſchmiedung des Prometheus an den Kaukaſus. Der dabei vorkommende ſchöne Marſch (in A minore) iſt von Weigl (!). Zuletzt ſieht man den Olymp. Ueber die Muſik dieſes Ballets iſt in Italien nur eine Stimme, Jedermann iſt durch ſie bezaubert, ja, die Gegner Vigano's behaupten, er hätte den Beifall des Werks der Muſik zu verdanken. Im 3. und 5. Akt kommen die Nrn. aus der Schöpfung vor. Zur Liebesſcene zwiſchen Eone und Lino hat Vigano eine leichte, notige Muſik komponirt (!). Ein Journaliſt ſetzt ſie der Haydn'ſchen und Beethoven'ſchen an die Seite, was die tiefen muſikaliſchen Einſichten des Journaliſten beurkundet. —

⁂

Op. 44. Variationen für Pianoforte, Violine u. Violoncello (Peters). 4 Ausgaben. Das Werk trägt auch fälſchlich die opus-Zahl 82.

Dieſe 14 Veränderungen auf ein Originalthema in Es Dur $^4/_4$, ſind ein wahres Kunſtſtück der Form, was zunächſt an dem Thema liegt. Dieſes beſteht aus 22 Takten, von denen die 13 erſten eine Folge von Uniſonen ſind, welche durch die begleitenden Stimmen und beide Hände in der Klavierſtimme in vierfacher Verſtärkung auftreten. Vergleiche op. 35 und für die ganze Form op. 34.

Op. 44 gewährt eine geiſtreiche Unterhaltung für die drei Inſtrumente. Die Behandlung des Pianoforte ſteht der 1. Periode näher als der zweiten. Die Solo-Variationen 2. (Pianoforte), 3. (Violine), 4. (Violoncello), ſehen es auf conzertanten Effekt in kleineren muſikaliſchen Kreiſen ab. Die Originalität des Werkchens ſteckt im Thema, mit dem der Komponiſt in ſeiner ſchalkhaften Weiſe den Zeitgenoſſen ein inſtrumentales Räthſel aufgab. Die durch das Thema geſpannte Erwartung iſt größer als das Intereſſe in den Veränderungen ſelbſt, von denen zwei in Es Moll ſind (7. Largo, 13. Adagio). Ihrem Styl nach nähern ſie ſich den Variationen im Klavier-Trio mit Klarinette op. 11. Die 6/8 Bewegung der letzten Veränderung erinnert daran, wie Beethoven in der A Dur-Sonate für Pianoforte und Violine op. 30, gleichfalls ein Motiv im 4/4 Takt, in Form eines kleinen Finale (6/8) behandelt. Man kann ſich wundern, daß op. 44 nicht mehr auf Dilettantenkreiſe verbreitet iſt. Die 2. Reihe Variationen für Pianoforte, Violine und Violoncello (op. 120) 121 ſteht in jeder Beziehung höher.

* * *

Drei Märſche für das Pianoforte zu 4 Händen (C Dur, Op. 45. Es Dur, D Dur), der Fürſtin Eſterhazy gewidmet, 8 Ausgaben. In der Ausgabe von J. C. Hummel (Berlin) führen die Märſche fälſchlich die Opus-Zahl 10, ſie erſchienen 1804 im bureau des arts et de l'industrie (Wien).

Ries S. 90 (**passim**). Beethoven verſchaffte mir ein Engagement als Klavierſpieler bei'm Grafen Browne, wo ich häufig Beethoven'ſche Sachen vor einer Verſammlung von gewaltigen Beethovenianern ſpielen mußte. Eines Tages ſpielte ich einen Marſch, wie er mir gerade in den Kopf kam. Eine alte Gräfin, die Beethoven mit ihrer Anhänglichkeit quälte, gerieth darüber in hohes Entzücken, da ſie glaubte, es ſei etwas Neues von ihm, was ich, um mich über ſie luſtig zu machen, nur zu ſchnell bejahte. Den Tag darauf erſchien Beethoven beim Grafen Browne und die Alte fing gleich an, von dem äußerſt genialen, herrlichen Marſche zu ſprechen. Wohl wiſſend, daß Beethoven die alte Gräfin nicht leiden konnte, flüſterte ich ihm zu, ich hätte mich nur über ihre Albernheit beluſtigen wollen. Er nahm die Sache zu meinem Glücke ſehr gut auf, aber meine Verlegenheit wuchs, als ich den Marſch wiederholen mußte, der nun viel ſchlechter gerieth, da Beethoven neben mir ſtand. Dieſer erhielt nun von Allen die außerordentlichſten Lobſprüche über ſein Genie, die er ganz verwirrt und voller Grimm anhörte, bis ſich dieſer zuletzt durch ein gewaltiges Lachen auflöſete. Später ſagte er mir: „Das ſind die großen Kenner! Man gebe ihnen den Namen ihres Lieblings, mehr brauchen ſie nicht.“ Dieſer Marſch veranlaßte übrigens das Gute, daß Graf Browne gleich die Compoſition dreier Märſche zu 4 Händen (op. 45) von Beethoven begehrte. Einen Theil des 2. Marſches komponirte Beethoven während er, was mir noch immer unbegreiflich iſt, zugleich Lektion über eine Sonate gab, die ich bei dem Grafen Browne vortragen ſollte Auch die Märſche ſollte ich daſelbſt mit ihm ſpielen. Während Letzteres geſchah, ſprach der junge Graf B. in der Thüre zum Nebenzimmer ſo laut und frei mit einer ſchönen Dame, daß Beethoven, da mehrere Verſuche, Stille herbeizuführen, erfolglos blieben, plötzlich mitten im Spiele mir die Hand vom Klavier wegzog, aufſprang und ganz laut ſagte: „Für ſolche Schweine ſpiele ich nicht.“ Alle Verſuche, ihn wieder an's Klavier zu bringen, waren vergeblich, ſogar wollte er nicht erlauben, daß ich die Sonate ſpielte. So hörte die Muſik zur allgemeinen Mißſtimmung auf.

Es gab eine Zeit für das Klavier, in welcher der Marſch, zumal der vierhändige, einen viel angebauten Platz in der Litteratur des Inſtrumentes einnahm, und dieſer Platz war ein ſelbſtſtändigerer als die vierhändige Arrangementsfluth unſerer Tage. Originalkompoſitionen zu 4 Händen, erſcheinen faſt gar nicht mehr, weil der Geſchmack auf augenblickliche Befriedigung dilettantiſcher Gelüſte zum Zweck von Salonserfolgen geht, und dieſe davon abhängen, daß gehört werde was bereits aus der Lieblingsoper des Tages bekannt iſt, nicht was man kennen lernen ſollte.

Wie bei der Klavier-Variation (ſiehe op. 34) laſſen ſich ganze Reihen von Marſchkomponiſten angeben. Zu den älteren, und haben wir dabei zunächſt den Originalmarſch zu vier Händen im Auge, gehören Nabte, Berger, Boyneburgk, Gabler, Halm (3 m. héroïques), Kalliwoda (3 gr. m.), Kulenkamp, Plachy (3 m. caractéristiques), Wolf, Stadler, Sörgel, Schwencke (6 m).

Höher ſtellten ſich durch weitergehende Erfindung und eine reichere Ausbeutung des Klaviers: Grund (F. W. 3 m. à 4 m.), Methfeſſel (A. 3 m. militaires à 4 m.), Schneider (Friedr. 3 m. 2 m.), A. Schmitt, J. Schmitt, Ferdinand Ries (3 m., 3 gr. m., 3 gr. m.). Die Märſche von Ries, insbeſondere die erſten, fanden eine ſehr große Verbreitung. Nach der Ries'ſchen Zeit findet man für den vierhändigen Originalmarſch:

Leidesdorf (3 m.), Kalkbrenner, Pixis (3 m. glänzender), Reiſſiger, vor Allem aber J. Moſcheles, deſſen **3 marches héroïques** äußerſt pikant in der Harmonie, ſich vortheilhaft auszeichneten und lange erhielten. Weniger glücklich war Moſcheles in ſpäteren Märſchen (**m. militaire, m. triomphale**) die nicht über das Gewöhnlichſte der Art hinauskamen.

Die Zeiten der Unabhängigkeitskämpfe Griechenlands waren die eines neuen Aufſchwunges der Form in vielen, den Hellenen, wie man ſie damals nennen wollte, und dem Erfolge ihrer Sache, gewidmeten Märſchen, unter denen die von Pixis (**aux mânes des héros de la Grèce**) und einige Schmittſche alle kampffähigen Dilettanten aufwiegelten. Bekanntlich betheiligte ſich Beethoven gar nicht an der moraliſchen Schilderhebung für die Hellenen und fallen ſeine Ruinen von Athen mit dem feierlichen Opfermarſch und dem unerreicht in der muſikaliſchen Litteratur daſtehenden türkiſchen Marſch (**alla turca** ſiehe **op. 113**) in das Jahr 1812.

Weiter als auf die erſten Jahre dieſes Jahrhunderts dürfte ſich der Marſch, wenigſtens der vierhändige, kaum verfolgen laſſen. Steibelt ſchrieb noch im vorigen Jahrhundert zweihändige Originalmärſche, Duſſek zuerſt in ſeinen Sonaten (zwei- und vierhändigen) Trauermärſche. Ein ſolcher (**marcia funebre**) ſteht dem Mittelſatze langſamer Bewegung (**Adagio, Andante**) näher als der reinen Marſchform. Die Duſſekſchen, ihrer Zeit berühmten Trauermärſche, waren dem Beethovenſchen Marſche auf den Tod eines Helden in der

Sonate op. 26 und dem Trauermarſch der Sinfonia Eroica nachgebildet.

Ueber dieſe Geſammtlitteratur der Form ſtellen ſich die Beethovenſchen Märſche in op 45, insbeſondere der zweite (Es Dur 2/4 Vivace) den man als einen Sturmmarſch und als eins der genialſten Erzeugniſſe der Marſchform überhaupt, zu verſtehen hat. Die beiden anderen Märſche in op. 45 (C Dur 4/4 Allegro, ma non troppo D Dur 4/4 Vivace) ſind orcheſtral gedacht, in dem letzten antworten ſich gleichſam 2 Orcheſter, was am Klavier keinen Effekt machen kann. Feurig und ſchön, ſind dieſe beiden Märſche ſehr viel gewöhnlicher als der Marſch in Es Dur 2/4, der ſchon durch die Behandlung des Klaviers bewundernswerth iſt. Dennoch wiſſen wir durch Ries, daß Beethoven gerade dieſen Marſch nur ſo eben hinwarf.

Op. 45 macht immer noch eine der intereſſanteren Erſcheinungen der vierhändigen Literatur des Klaviers aus. Zu bemerken iſt, wie Beethoven den Märſchen keine der ſpäter in Aufnahme gekommenen Beziehungen (héroique, caractéristique) beilegte, ſondern dies dem Inhalte überließ.

Selbſtverſtändlich iſt der Orcheſtermarſch, eine Potenz der Form, die mit dem Klaviermarſch (zwei- oder vierhändigen) nichts zu thun hat und, wir wiſſen es ja, wo Beethoven auch nur ſeinen Fuß in's Orcheſter ſetzt, ſteht er unerreicht da, wie in den Märſchen im Fidelio, im Egmont, in den Ruinen von Athen, im König Stephan, in dem Sonnen- und Planetenmarſch des Chors der 9. Symphonie (vergleiche den Buchſtaben p 1. Abtheilung und op. 91).

Bei Beethovenſchen Märſchen hat man nicht an Parade- und Militairmärſche, zum Zweck des Marſchirens komponirt, zu denken, ſondern an Charakterſchilderungen. Für die Kunſt ſind das militairiſche und heroiſche Element zwei ſehr verſchiedene Dinge. Siehe hierüber und über Beethovens Verhältniß zur ganzen Form Bd. 2. S. 357 und folg.

Die Blüthe der Marſchliteratur des Klaviers liegt aber nicht in Beethoven, nicht in op. 45, ſie liegt in den Franz Schubertſchen Märſchen, welche Franz Liszt der Vergeſſenheit entriß, in der ſie begraben lagen, indem er dieſe vierhändigen Märſche zweihändig für Virtuoſenſpiel ſetzte und öffentlich vortrug. Gewiß äußerten auf den Zeitgenoſſen Beethovens, die Märſche op. 45, beſonders der zweite, einigen Einfluß. Die intereſſanten Schubertſchen Märſche (beſonders 3 m. héroïques), wahre Inſtrumentaldichtungen, ſind nicht frei von ſchwülſtigen Stellen und ermüdenden Längen, wie ſie Beethoven nicht kennt, deſſen Geiſt ſich immer bewußt war und Maaß hielt.

Der höchſte Ausdruck der Vertretung des Marſches am Klavier, liegt endlich, in neueſter Zeit, in den von Liszt geſetzten ungariſchen Marſchmotiven. Der feurigſte aller Originalmärſche, der ſturmlaufendſte iſt aber immer noch der Beethovenſche in Es Dur op. 45. Dieſer iſt auch chronologiſch der erſte, der die Form in den energiſcheren $^2/_4$ Takt zwängte. Die unſterblichen Opernmärſche Mozart's ſind ſämmtlich im $^4/_4$ Takt.

* * *

Adelaide, Gedicht von Matthiſon, für eine Singſtimme Op. 46. mit Begleitung des Pianoforte. B Dur. **Larghetto** $^4/_4$ **Allegro molto** $^4/_4$. Mit deutſchem und italiäniſchem Text für Sopran: 18 Ausgaben. Mit deutſchem, franzöſiſchem und italiäniſchem Texte für Sopran: 4 Ausgaben. Für Alt oder Bariton: 3 Ausgaben. Mit engliſchem Texte für Sopran oder Tenor (Mezzoſopran oder Bariton) eine Ausgabe in Deutſchland (Schott, Mainz) und mehre in London. Mit Begleitung der Guitarre: 11 Ausgaben, deutſcher, italiäniſcher, franzöſiſcher Text. Arrangirt auf alle 3 Texte mit Begleitung des Pianoforte und Horn (oder Fagott, Baßetthorn, Violoncello, Bratſche) von Heuſchkel, für Pianoforte und Violoncello von Bockmühl, bei Dunſt in Frankfurt, von Leibrock (Braunſchweig), für Pianoforte und Flöte, für Pianoforte vierhändig von Czerny, von Herr, von Marks; für Pianoforte allein von Liszt (mit einer Cadenz) von Winkler, Czerny, Behrens, Burkhardt (im leichten Styl), von H. Cramer, von Elliſſen, Herr, Hüttner (Notturnoform), Kullak, Voß, Willmers, Zogbaum.

Ortlepp hat über die Adelaide eine Novelle geſchrieben (Beethoven von Ortlepp, Leipzig 1836).

Mit Staunen bleibt man vor einer Tondichtung ſtehen, die dermaßen Alles überflügelt, was in dieſer Form, zunächſt von Zumſteeg in der Ballade, geleiſtet worden war, die noch für uns ſo friſch iſt, daß ſie unter uns, nicht in den letzten Jahren des vorigen Jahrhunderts entſtanden zu ſein ſcheint. Der Inbegriff idealen Liebesgefühls iſt Beethoven's Adelaide. So ideal fühlt nur ein idealer Geiſt und der war Beethoven.

Die muſikaliſche Literatur kennt keine Kompoſition für den Geſang zum Klavier, die in Erfindung und Wirkung der Adelaide an die Seite zu ſtellen wäre. Die Originalkompoſition für eine hohe (echte) Tenorſtimme, iſt für andere Stimmverhältniſſe, in andere Tonverhältniſſe transponirt, bis zur Unkenntlichkeit entſtellt worden.

Der Behandlung der Stimme durch Beethoven hat man inſtrumentalen Gehalt vorwerfen wollen. Man hat Sänger, die gewöhnlich gar nichts von Muſik verſtehen, ſagen gehört, der Komponiſt der Adelaide habe die Stimme für ein obligates Inſtrument angeſehen, das die Begleitung begleite. Das läge ſchon in den vielen Pauſen und kurzen Eintritten, welche eine eigentliche Kantilene ausſchlöſſen. Der größte Tenorſänger unſeres Jahrhunderts, Rubini, ſang die Adelaide mit den größten Stimmmitteln, die ſich je in einer menſchlichen Bruſt vereinigt fanden. In B Dur war ihm das Stück aber nicht brillant, nicht hoch genug, er ſang es in C Dur und erzählte, Beethoven ſelbſt habe ihm in C Dur begleitet. Rubini, der in den hohen Noten der Adelaide großen Effekt machte, war darauf hingewieſen, die tempelräuberiſche Transpoſition unter den Schutz Beethoven's zu bringen, den er in Wien geſehen hatte, wie er noch Roſſini, aber nicht die Adelaide ſang, die für ihn, den gefeierten Modeſänger des Tages, gewiß erſt aus dem Grabe des Komponiſten erſtand. Man hat nicht gehört, daß Beethoven je einen Sänger akkompagnirt habe. Mit ſolchen Bagatellen gab er ſich gar nicht ab und vollends unwahrſcheinlich iſt, daß er die aus guten Gründen gewählte

Tonalität der Adelaide geändert hätte, um einen Sänger eine höhere Note erſteigen zu laſſen, wenn eine liebreizende Erſcheinung, wie die Sontag, nicht von ihm zu erlangen vermochte, ſie auch nur um eine Schwelle herunterſteigen zu laſſen (ſiehe op. 125). Der berühmte Mario folgte ſeinem Vorbilde Rubini und ſang die Adelaide in G Dur (Bd. 2. S. 297). Die Tonalität von B Dur hat etwas Träumeriſches. Dieſer Ausdruck geht durch die Transpoſition ganz verloren. Ein deutſcher Sänger wird ſich denn auch nicht leicht die Rückung erlauben. Nur eine deutſche Bruſt wird dieſe deutſche Liebe wiedergeben. Das Stück verliert ſchon viel durch den italiäniſchen, oder gar franzöſiſchen Text, da Liebe im Franzöſiſchen nur ein ſechſter Sinn iſt. In dem italiäniſchen Text heißt Adelaide Adelaida — dies ließe ſich noch ertragen, unerträglich für ein deutſches Ohr iſt aber, daß der Accent nicht auf dem i, ſondern auf dem zweiten a liegt (Adelāida). Auf meine Frage antwortete mir Rubini und Mario, der Accent auf dem i ſei unmöglich. Das iſt freilich immer der beſte Grund, aber auch Adelāida zum Davonlaufen! Ich wünſche den kommenden Zeiten in meinem Vaterlande, Dilettanten zu erleben, die, wie Alexander von Krüdner in Livland (Bd. 2, S. 273), Wilhelm von Sengbuſch in Riga, die ideale Vokalkompoſition der Adelaide ideal ſingen.

Nicht nur im Gehalt, auch in der Form ſteht die Adelaide einzig da. Weder Ballade, noch Kantate, noch Lied, entſpricht die Adelaide den Anforderungen aller dieſer Formen, durch ihren überaus reichen Gehalt verjüngt ſie dieſelben in einer neuen, auf 2 Bewegungen (**Larghetto** $^4/_4$, **Allegro molto** $^4/_4$) beruhenden Form.

Die Frühlingsherrlichkeit des Herzens ſprach der Komponiſt aus. Sein Werk kann nicht vergehen.

Im Geſilde der Sterne
Strahlt Dein Bildniß
Adelaide! —

Eine der ergreifendſten Modulationen in der muſikaliſchen Litteratur iſt der Flug der verzückten Seele von F Dur nach Des Dur (38. — 42. Takt). Dieſer verklärte Ernſt des lebhafteſten Gefühls iſt die höhere, iſt die Beethoven'ſche Anſicht des Verhältniſſes der Geſchlechter, deren ideales Verhalten man hier kennen lernt. Es giebt der Muſik geöffnete Herzen, welche ſich ihr Leben lang die bezeichnete Stelle vorſpielen, um in derem Wohllaut zu ſchwelgen. Dadurch kommt etwas Lüſternes und Unzüchtiges in einen Gedanken, der nicht Irdiſchem nachgeht. Der geliebte Name erſtarb im 38. Takt auf f. Aus f führt eine elektriſche Strömung nach Des Dur, wo denn mit dem 42. Takt die Singſtimme in dieſem Tone eintritt: „Abendlüftchen im zarten Laube flüſtern.“ Der Pianiſt wolle vor Allem nichts in die Stelle legen, in der ſchon ſo viel enthalten iſt; er demüthige ſich vor dem Komponiſten; er befleißige ſich der höchſten Einfachheit in Anwendung aller Mittel (kein Pedal!), er rücke um kein Härchen an der einmal eingegangenen Bewegung, ohne deshalb den Takt in ſeinen Gliederungen zu markiren. Die unbeſcholtenſte, reinſte Anwendung der Mittel, allein, wird ſich zu der Würde der Stelle, die nach den Sternen ſieht, emporſchwingen.

Der Eintritt der Singſtimme auf $2^{1}/_{4}$ von der Begleitung weiter geführte Takte hat allerdings etwas von einem im Orcheſter des Komponiſten erwachenden Blaſeinſtrument. Damit iſt ja aber noch gar nichts geſagt und die Kunſt der Vortragenden beſtehe in der Ausgleichung. Das Rauſchen der Wellen und Flöten der Nachtigall (49. und folg. Takte) iſt nur in der Paſtoralſymphonie übertroffen worden und ſteigert ſich auf dem geliebten Namen (56. Takt) zu Ges Dur, in welchem, von Des Dur in der oben bezeichneten Stelle vorbereiteten Tone, der höchſte Grad der Liebesbegeiſterung erreicht wird. Die langſame Bewegung ruht dann auf der Fermate, wie über einem Abgrunde, führt aus dem Frühlingsgarten der Seele auf den Kirchhof der Liebe im **Allegro molto.**

Einſt, o Wunder,
Entblüht auf meinem Grabe
Eine Blume der Aſche
Meines Herzens, deutlich
Schimmert auf jedem Purpurblättchen
Adelaide! —

Es hat ausgezeichnete Köpfe gegeben, die, ſo hoch ſie auch die langſame Bewegung ſtellten, ſich nur wenig mit der raſchen vertrugen, die ihnen nicht motivirt erſchien. Aber gerade dies zeigt ja von dem Ideenreichthum und dem Genie des Komponiſten, daß er an einer Bewegung, in welcher jene verzückten Schlußworte des Gedichts bei Anderen Platz finden mögen, nicht genug hatte, daß er eine Steigerung, eine Belebung des Herzens über das Grab hin für nöthig hielt.

Mozart, der größte bekannte Vokalkomponiſt, hat nichts für den Geſang zum Klavier geſchrieben, was der Adelaide an die Seite zu ſtellen wäre. Mozart, objektiver als Beethoven, was abſtrakt, im Allgemeinen, nicht auch konkret, im Beſonderen, ein Vorzug iſt, hatte es nicht zu der Perſönlichkeit Beethoven's gebracht und dieſe Perſönlichkeit iſt der Kern der Adelaide, in der man den Löwen einen Wagen ziehen ſieht, den ein Schmetterling regiert.

Die Adelaide wurde für Beethoven die Gelegenheit eines für die Beurtheilung ſeines Geiſtes wichtigen Künſtlerbekenntniſſes in folgendem Briefe an den Verfaſſer des Gedichtes, den ſchweizeriſchen Dichter Matthiſſon.

Wien, am 4 Auguſt 1800.

Verehrungswürdigſter!

„Sie erhalten hier eine Kompoſition von mir, welche bereits ſchon einige Jahre im Stich heraus iſt, und von welcher Sie vielleicht zu meiner Schande noch gar nichts wiſſen. Mich entſchuldigen, und ſagen, warum ich Ihnen etwas widmete, was ſo warm von meinem Herzen kam, und Ihnen gar nichts davon bekannt machte, das kann ich nicht, vielleicht dadurch, daß ich anfänglich Ihren Aufenthalt nicht wußte, zum Theil auch wieder meiner Schüchternheit, daß ich glaubte, mich übereilt zu haben, wovon ich nicht wußte, ob es Ihren Beifall hätte. Zwar auch jetzt ſchicke ich Ihnen die Adelaide mit Aengſtlichkeit, Sie wiſſen ſelbſt, was einige

Jahre bei einem Künſtler, der immer weiter geht, für eine Veränderung hervorbringen; je größere Fortſchritte in der Kunſt man macht, deſto weniger befriedigen einem ſeine älteren Werke. Mein heißeſter Wunſch iſt befriedigt, wenn Ihnen die muſikaliſche Kompoſition Ihrer himmliſchen Adelaide nicht ganz mißfällt, und wenn Sie dadurch bewogen werden, bald wieder ein ähnliches Gedicht zu ſchaffen, und fänden Sie meine Bitte nicht unbeſcheiden, es mir ſogleich zu ſchicken, und ich will dann alle meine Kräfte aufbieten, Ihrer ſchönen Poeſie nahe zu kommen. Die Dedikation betrachten Sie theils als ein Zeichen des Vergnügens, welches mir die Kompoſition Ihrer Adelaide gewährte, theils als ein Zeichen meiner Dankbarkeit und Hochachtung für das ſelige Vergnügen, was mir Ihre Poeſie überhaupt immer machte und noch machen wird. Erinnern Sie ſich bei Durchſpielung der Adelaide zuweilen Ihres Sie wahrhaft verehrenden Beethoven. —“

Dieſe wenigen Zeilen belehren uns über folgende Umſtände. Die Adelaide war Matthiſſon gewidmet, was keine ſpätere Ausgabe, ebenſo wenig der thematiſche Katalog von Breitkopf ergiebt.x) Es beweiſt das von Seiten Beethoven's eine dem ihm perſönlich unbekannten Dichter gegenüber zu ſchätzende Herzlichkeit. Beethoven, der Niemandem ſchmeichelte, ſpricht Matthiſſon unverholen ſeine Vorliebe aus. Für die Beurtheilung des Herzens in Beethoven, den Antheil des Herzens an ſeinen Kompoſitionen, iſt dies wichtig. Die Matthiſſon'ſchen Dichtungen ſind Gefühlspoeſie, nicht ohne eine gewiſſe

x) „dem Verfaſſer gewidmet“ zeigt doch ſchon der Titel der Orig.-Ausgabe (1797) dem Geiſte Beethoven's und ſeiner Richtung unbekannte Schwülſtigkeit; ſie bieten nicht das künſtleriſche Element, das, abgeſehen von allem Gefühl, in Schiller, in Göthe, die künſtleriſche Natur Beethoven's anſprechen mußte. Der Geſchmack, den Beethoven an Matthiſſon fand, iſt ſomit ein Beweis, wie ſein Herz ebenſo warm ſchlug als ſein Genius feurig, geläutert zeugte, wie der Menſch in Beethoven neben dem Künſtler beſtand, wie rein menſchlich er zu fühlen verſtand, ſelbſt wo, wie bei Matthiſſon, das Medium der Kunſt wegfiel oder geringe Wirkung äußerte.

Nur aus einem ſolchen Herzen konnte die Adelaide kommen.

Wir erſehen endlich aus der Widmung, wie ſich der Künſtler gegen den Dichter geben läßt und ihm einen Brief ſchreibt, der nicht mehr, wie andere Beethovens (Bd. 1, S. 159, 167, 174) ein Muſter in Form und Ausdruck abgiebt, durch das edle Bekenntniß, wie der Künſtler nur in künſtleriſcher Zukunft lebe aber, den bedeutſamſten Werth gewinnt. Beſagt ferner der Brief im Jahre 1800, in dem weder das Septett noch die 1. Symphonie, noch die 3 erſten Quartette erſchienen waren, die Adelaide: *ſei bereits ſchon einige Jahre im Stich heraus*; ſo hat man das in der Form ſo emanzipirte Werk, unter die früheſten größeren Kompoſitionen, die Publikation in das Jahr 1798 zu ſetzen. o)

Wir verdanken H. Profeſſor Schindler die Mittheilung des Briefes über den derſelbe folgendes ſagt: „Das Facsimile dieſes Briefes in Quart ſchenkte mir Beethoven um die zwanziger Jahre, nachdem ich ihn darum erſucht hatte.

o) als erſchienen angezeigt in der Wiener Zeitung v. 8. Februar 1797

Die gedruckte Ueberſchrift (Beethoven an Matthiſſon, bei Ueberſendung der Adelaide) zeigt, daß es zu einem Journal gehört hat, zu welchem aber, wußte Beethoven nicht zu ſagen, denn für Vergangenes hatte er im Allgemeinen kein, oder doch zu wenig Gedächtniß. Die unterſtrichene Stelle erklärt die Gründe ſo ziemlich zur Genüge, warum Beethoven unter Anderem von ſeinem Quintett mit Blasinſtrumenten und Septett (aber hauptſächlich nur von dieſen beiden Werken) geringſchätzend geſprochen hat, abgeſehen von dem Grunde, daß beide zu ſehr nach Mozart'ſchem Vorbilde ausſahen *). Indeß iſt dies ja bei ſo vielen anderen auch der Fall und dennoch ließ er ſie gelten. Wie kommt es, daß er niemals über irgend eine ſeiner Sonaten, ſeiner Trios, und Quartette eine ſchiefe Bemerkung gemacht hat? **)

---

*) Dies kann vom Quintett, keineswegs vom Septett gelten, das weniger Mozartſpuren, als eine geniale Emanzipation von der Tradition der alten Muſikwelt, zeigt. Siehe op. 16 und op. 20.

**) Aus dem ſehr einfachen Grunde, weil die Sonate, das Trio, das Quartett, reine (unangewandte) Formen: Quintett und Septett Miſchformen (Kaſſationen) ſind. Siehe die Ausführungen bei op. 29. Eine angewandte Form war uns noch das Inſtrumentalduett (op. 24). Bei Beethoven hat man einerſeits dem hiſtoriſch pragmatiſchen Apparat, andererſeits, dem phyſiologiſchen Proceß, auf den Leib zu rücken, nach denen überhaupt Gipfelerſcheinungen menſchlichen Geiſtes gemeſſen werden. Daß dieſer Kopf, ſeines Geiſtes Geburten, in Muſikzeichen niederlegte, iſt ein Umſtand, der weniger zur Sprache kommt, als Philoſophie und Logik, und eine auf dieſem Wege gewonnene Weltanſchauung, aus der allein eine Erſcheinung wie das durch Beethoven Muſik gewordene 19. Jahrhundert, beurtheilt werden kann. —

Die opus-Zahl 46 iſt offenbar eine unrichtige und müßte, zufolge anderer bis 1800 erſchienenen Werke deren Entſtehung ſicher bekannt iſt, noch unter 20 ſtehen (die opus-Zahlen haben es poſitiv mit der Publikation nur approximativ mit der Entſtehung zu thun). Beethoven ſelbſt wußte nicht Beſcheid darüber (ihn drückten andere Sorgen!) und als wir auf Veranlaſſung Dominik Artaria's 1819 uns allen Ernſtes bemühten, die richtige Aufeinanderfolge der Werke aufzuſuchen, geriethen wir in ein Labyrinth, denn Steiner, Haslinger und Artaria kamen anbei in ſo arge Widerſprüche, daß die Gewißheit für alle Zeit aufgegeben werden mußte. So viel ſteht feſt, daß die Hälfte der Beethovenſchen Werke in Bezug auf chronologiſche Ordnung ihres Erſcheinens (?) des Niederſchreibens gar nicht zu gedenken, unrichtige Zahlen trägt, was für die Beethoven-Grübler immerhin ein „Siste viator"! bleiben wird.

Was zu Lebzeiten Beethovens nicht gelingen wollte, wäre jetzt ganz unthunlich. Die Unzuverläſſigkeit der opus-Zahlen für die chronologiſche Ordnung in den Publikationen, entſtand durch den Parallelismus der opus-Zahlen mit den Nummern (ſiehe die 2. Abtheilung und op. 1) mithin vorzugsweiſe in der 1. Periode. Je weiter man in der zweiten vorrückt, je ſicherer werden die opus-Zahlen, ein Rücken an dem Zahlenſyſtem wäre vollſtändig nicht auszuführen und das ſicherſte Reſultat wäre eine Generalkonfuſion. Siehe über die Stellung der Adelaide im Syſtem der Vokalkompoſition op. 32. —

* * *

Sonate für Pianoforte und Violine (A Moll) R. Kreutzer Op. 47. gewidmet. Der Titel iſt ausnahmsweiſe (ſiehe op. 12 op. 55) italiäniſch: **Sonata per il Pianoforte ed un Violino obligato, scritta in un stilo molto concertante quasi come d'un concerto, dedicata al suo amico Rodolfo Kreutzer.** 6 Ausgaben.

Arr. für großes Orcheſter (Bd. 2 S. 304) für 2 Violinen, Alt und Violoncelle, für Pianoforte, Violine, Alt und Violoncelle von Hartmann, für Pianoforte 4 händig von Czerny (Duo, ſehr zu empfehlen) bei Cranz, für Pianoforte allein 2 händig von Czerny, von Winkler, die Variationen allein für Pianoforte von Czerny (Kunſt des Fingerſatzes Nr. 11) 4 händig bei Cranz, getrennt von der Sonate für Pianoforte und Violine in 3 Ausgaben. Beriot hat das Thema der Variationen ſeinem Tremolo zu Grunde gelegt.

Dieſes gewaltige Inſtrumentalduett iſt die bis jetzt erreichte, höchſte Staffel der Form und ſtellt ſich im Zuſammengreifen zweier Inſtrumente, vor Allem aber in dem mit dieſem Zweck verbundenen Gehalt, an die Spitze der Literatur des Duos. Die herrliche A Dur Sonate Mozarts für Pianoforte und Violine ($^{6}/_{8}$), die geniale Sonate für Pianoforte und Klarinette, des Komponiſten des Freiſchützen, ſtellen ſich dieſem Koloß des Duos am nächſten, ſtehen demſelben aber in allen Beziehungen, nicht nur in der mehr äußerlichen des Effekts, weit nach. Wo immer es ſich darum handeln wird, zwei ebenbürtige Kämpen muſikaliſcher Virtuoſität, einander gegenüber zu ſtellen, wird man auf dieſen Turnierplatz zurückkommen. Das Werk iſt im vollen Sinne des Wortes eine Konzertante (con — miteinander (romaniſch) certare — ſtreiten, römiſch). Soll das Werk als Tummelplatz edler Virtuoſität zur Anſchauung kommen, ſo gehört zu der Ausführung ein höherer Grad von Virtuoſität als für die Ueberwindung der mechaniſchen Schwierigkeiten in beiden Stimmen, erforderlich iſt. Nur wenn die Konzertirenden (Kämpfenden) über der Schwierigkeit ſtehen, wird für den Gehalt Platz bleiben. Ein Blick auf die Beſaitung der Violine wird der Beurtheilung genügen, ob das Inſtrument dem Fluge dieſer Phantaſie zu folgen oder ihr als ein bloßes Konzertinſekt nur nachzuſchwirren vermag. Erfreuen darf ſich des Werkes auch der geübte Dilettant, ebenbürtig wird ihm nur der Künſtler ſein. Es ließen ſich bedeutende Leute auf der Violine und dem Pianoforte, aufzählen, die ſich jedesmal gründlich mit dem Stück blamiren. Daſſelbe beſteht aus einem Vorſpiel, Adagio sostenuto $^3/_4$ (keine Introduktion ſiehe op. 5, S. 69 und folg.) einem Preſto, Variationſatze und Finale. Die Violine fängt mit einem ungeheuern Riß über den Akkord von A Dur-Solo an, was neu war und man ſich ſeitdem zu imitiren geſchämt hat (vergleiche op. 40, op. 69, op. 96, op. 102 Nr. 1). Dieſer Anfang iſt eine wahre Kriegserklärung gegen die Klavierſtimme, die 4 Takte warten muß. Das hierauf hereinbrechende Preſto, ($^4/_4$ alla breve A Moll) iſt ein herrlicher, ſehr ausgeführter Satz heroiſchen Ausdrucks. Wir hörten einmal einen Violinſpieler ausrufen: „wär' ich ein Maler, dieſe wollte ich malen!“ Steigende und fallende Wogen, ein ſturmbewegtes Gefühlsmeer. —

Um dem Leſer einen Beweis von der ihm ſchuldigen Aufmerkſamkeit beim Leſen Beethovenſcher Texte zu geben, die Bemerkung, daß die im 71. und folg. Takt, wie ein Luftſtrom aus dem Rüſſel eines Elephanten, wirkende Geſangsfigur, ihrer Kontour und äußeren Erſcheinung nach, im 82. und folg. Takt der großen (2.) Leonoren-Ouvertüre wieder zu finden iſt, ſo wirkſam mochte ſie Beethoven erſcheinen. Die Stelle in den effektvollen, centrifugalen Terzengängen (35.—67. Takt 2. Theil des 1. Satzes) iſt ein wahrer Virtuoſenſtrauß; die Durchführung des Preſto eine wahre Mittelſatzſtampfe und die verwegenſten Virtuoſen ſind es zufrieden wieder in's Thema einzumünden. Der ganze Satz ſteckt voll kleiner Adagios (von zwei und mehr Takten), welche als eben ſo viele Inſtrumentalrezitative anzuſehen ſind, wie man ausgebildeteren in der D Moll Sonate op. 31 begegnet.

Das flüſſige, ſo recht für den Bogen geſchaffene Originalthema der Variationen (Andante $^2/_4$ F Dur) vergißt man nicht leicht, wenn man es einmal gehört hat. Die 1. Variation, zu der die Violinſtimme dem Klavier in einzelnen charakteriſtiſchen Noten der Triolengruppen begleitet, iſt mit Ausnahme der viel imitirten Sprünge im Baß, ziemlich gewöhnlich, die 2., eins der glänzendſten Violin-soli im Kaſſationsſtyl, welcher Miſchform das Inſtrumentalduett, durch das ihm anklebende konzertante Element verwandt iſt. Man beobachtet nicht ohne Intereſſe, wie viel geltender ſich hier die Violine macht, als in der Solo-Variation des Septetts. Die konzertante Seite abgerechnet, bietet indeß auch dieſe Variation kein beſonderes

Intereſſe. Mit Erſtaunen dagegen erfüllt die 3. Hier liegt der Gipfel der Minore-Variation der alten Welt. Auf den unterſten Gründen der Bäſſe wühlen hier die kühnſten, unerwarteteſten Modulationen. Dieſe Harmonieſtränge wollen in ihrer Vielſtimmigkeit, im höchſten Ligato, wie eine edle Metallſpeiſe hin- und hergewiegt ſein (ſiehe beſonders den 10. und folgenden Takt des 2. Theils des Minore). In luftigen, der alten Welt unbekannten, Figurationen, führt die letzte (4.) Variation (Maggiore) die ganze Form in's Freie. Ein ſolcher, zwiſchen zarteſtem Liebreiz und pathetiſchen Eingebungen (die 5 Takte Adagio molto) wechſelnder Variationenſatz, war noch nicht geſchrieben worden und iſt auch noch heut' zu Tage ohne Nebenbuhler. —

Der letzte, in ſchlagender Weiſe zwiſchen dem $^{6}/_{8}$ und $^{3}/_{4}$ Takt einer raſchen Bewegung (Preſto $^{6}/_{8}$ A Dur) und kleinen Rezitativ-Adagios, wie ſie Beethoven in dieſer Periode liebt, wechſelnde Satz, ſoll der A Dur-Sonate für Pianoforte und Violine op. 30 beſtimmt geweſen ſein. Braucht man gleich dieſe Angabe von Ries nicht in Zweifel zu ziehen, ſo mochte Beethoven doch in den 2 Jahren, welche die Publikation der Sonaten trennen, von denen die A. M. Z. im Jahre 1803 und 1805 ſpricht, viel an einem Stücke geändert haben, das einem ſehr viel höheren rhythmiſchen Styl, einem ganz andern Geiſte angehört als jene Sonate (ſiehe op. 30, Nr. 1). Dieſes 2., gewaltige Preſto (538 Takte ohne die Repriſe), iſt ein Vorläufer der großen Beethovenſchen Schlußſätze. Es erinnert im Ausdruck an den Styl, den man einmal **à la chasse** nannte:

„An den fröhlichen Zug mich zu reih'n!“ —

Der Satz iſt auch noch der Tummelplatz höchſter kontrapunktiſcher Meiſterſchaft. — Die alte Welt hat nur ein Beiſpiel ſo großer Verhältniſſe eines Finale in der Kammer aufzuweiſen: Die A Dur-Sonate für Pianoforte und Violine $^{6}/_{8}$ von Mozart. Das Mozartiſche Finale (Preſto $^{6}/_{8}$) zählt 427 Takte und iſt in jeder Beziehung bedeutend, wenn auch nicht in dem Grade der beiden erſten Sätze, welche zweien Inſtrumentalwundern gleichkommen. Die Entwicklung der Schlußſätze bei Beethoven im Parallelismus zu Mozart, findet man bei op. 31 (G Dur-Sonate, Schluß).

Wenn Beethoven nur das Duo op. 47 geſchrieben hätte, er behauptete eine Ehrenſtelle in der Geſchichte des muſikaliſchen Gedankens. Die Zeitgenoſſen blieben weit hinter dem Verſtändniſſe des Werkes zurück.

A. M. Z. 1805, S. 769. Der Titel **scritta-concerto** ſcheint wunderlich, anmaßend und prahleriſch (!), er ſagt aber die Wahrheit, dient ſtatt einer Vorrede und beſtimmt das Publikum ſo ziemlich, für welches dies ſeltſame (!) Werk ſein kann. Seltſam iſt es in der That, und, genau genommen (!) haben wir noch nichts der Art, oder vielmehr noch nichts, das die Grenzen dieſer Art (!) ſo weit ausdehnte und dann auch wirklich ſo ausfüllete. Man muß ſeine Kunſtliebe nur auf einen gewiſſen Kreis des Gewöhnlichen eingeſchränkt haben oder ſehr gegen Beethoven eingenommen ſein (von 10 Perſonen waren es damals 9), wenn man dieſes weit und breit ausgeführte Muſikſtück nicht als einen neuen (!) Beweis (!) anerkennet von des Künſtlers großem Genie, ſeiner lebendigen, oft glühenden Phantaſie (endlich!) und ſeiner ausgebreiteten Kenntniß der tiefern, harmoniſchen Kunſt (ja! beſonders ausgebreiteten!); aber auch, man muß von einer Art des äſthetiſchen oder artiſtiſchen Terrorismus befangen oder für Beethoven bis zur Verblendung gewonnen ſein, wenn man in dieſem Werke nicht einen neuen, offenbaren Beleg davon findet, daß ſich dieſer Künſtler ſeit einiger (!) Zeit nun einmal kaprizire, mit den trefflichſten Gaben der Natur und ſeines Fleißes nicht bloß auf's Willkührlichſte zu ſchalten (es waren eben die erſten Stürme ſeiner organiſchen Weiterbewegung!), ſondern vor allen Dingen nur immer ganz anders zu ſein, wie andere Leute (daß andere Leute nicht wie er waren, iſt jetzt erklärt!) daß er mithin ſein großes Vermögen nicht nur gewaltſam in das Blaue hinaustreibe, was zwar Ungeheuer hervorbringen könnte, aber immer bewundernswürdige, ſondern ſich zugleich ein irdiſches Ziel (?) deutlich oder nicht, vorhalte, wobei weder ſeine Werke gewinnen können, noch die Welt, noch er ſelbſt. Unter die Erzeugniſſe dieſer Laune des genialiſchen Mannes gehört alſo auch dieſe Sonate. Wenn zwei Virtuoſen, denen nichts mehr ſchwer iſt, die dabei ſo viel Geiſt und Kenntniſſe beſitzen, daß ſie, wenn die Uebung hinzukäme (!!) allenfalls (ja! allenfalls) ſelbſt dergleichen (!) Werke ſchreiben könnten, wenn ſich dieſe zuſammenfinden (zwei Menſchen in der ganzen Welt, Mozart, wie er noch Violine ſpielte und Beethoven, wären dieſe 2 Virtuoſen!), wenn ſie ſich in das Werk einſtudiren, wenn ſie nur die Stunde abwarten, wo man auch das Groteskeſte genießen kann und mag (nach Tiſch, zur Verdauung?) vorausgeſetzt, daß es mit Geiſt gemacht iſt (!), und wenn ſie es nun in dieſer Stunde vortragen: ſo werden ſie einen vollen, reichen Genuß davon haben (alſo doch!). Die Sonate beſtehet übrigens, nach zwei Zeilen Einleitung, aus einem effektvollen Preſto, deſſen Klavierſtimme allein 12 enggeſtochene Seiten füllt; aus einem originellen, ſchönen Andante, mit 4 höchſt wunderlichen (!) Variationen, und dann wieder aus einem Preſto, dem bizarreſten Satze von allen:

Ries, S. 82. Die berühmte Sonate in A Moll op. 47 mit Violin-Concertante (?) Rudolph Kreuzer in Paris dedicirt, hatte Beethoven urſprünglich für Bridgetower, einem engliſchen Künſtler, geſchrieben. Bridgetower drängte ihn ſehr, weil ſein Concert ſchon beſtimmt war und er ſeine Stimme üben wollte. Eines Morgens ließ mich Beethoven ſchon um halb fünf Uhr rufen und ſagte: „Schreiben Sie mir dieſe Violinſtimme des erſten Allegros ſchnell aus.“ Die Klavierſtimme war nur hier und da notirt. Das ſo wunderſchöne Thema mit Variationen hat Bridgetower aus Beethovens eigener Handſchrift im Concerte im Augarten, Morgens um 8 Uhr (!) ſpielen müſſen (mit Beethoven ſelbſt?), weil keine Zeit zum Abſchreiben war. Hingegen war das letzte Allegro in $^6/_8$ A Dur, in der Violin- und Klavierſtimme ſehr ſchön abgeſchrieben, weil es urſprünglich zu der erſten Sonate op. 30

in A Dur mit Violine, welche dem Kaiſer Alexander dedicirt iſt, gehörte. Beethoven ſetzte nachher an deſſen Stelle, da es doch für dieſe Sonate zu brillant ſei, die Variationen, die ſich jetzt dabei finden.

Und wie erging es erſt der großen Sonate bei Kreutzer, dem vergeſſenen Komponiſten der Lodoiska, deſſen Namen man nur noch ausſpricht, weil ihm die Sonate gewidmet iſt und deshalb zuweilen die Kreutzer'ſche genannt wird? Der deutſche Violiniſt, der größte ſeiner Zeit, ſtand in Paris an der Spitze einer Violinſchule, deren Traditionen von großem Ton und breiter Spielart gewiß dazu beitrugen, die Pariſer Schule, von der Brüſſel ein Filial ausmacht, an den erſten Platz zu ſtellen. Kreutzer, den man in Paris Mr. Kretſche nannte und der vor der zweiten Beethoven'ſchen Symphonie davon lief (ſiehe op. 36), hat bekanntlich die Sonate nie ſpielen wollen, über welche undankbare Verblendung man zum Ueberfluß folgendes Zeugniß beſitzt. **Berlioz Voyage musical, T. 1, p. 261. C'est à Kreutzer que Beethoven venait de dédier** (es war einige 20 Jahre früher geſchehen, ſiehe op. 36), **l'une des plus sublimes Sonates pour Pianoforte et Violon; il faut convenir que l'hommage était bien adressé Aussi le célèbre Violon ne put-il jamais se décider à jouer cette composition outrageusement inintelligible.** — Die Zeitgenoſſen ſtanden Beethoven zu nahe, ſie vermochten nicht an ihm hinauf zu ſehen. Daß die Beſten es nicht konnten, zeigt von der Größe des Mannes.

* * *

= Op. 65

Scena ed Aria: Ah! perfido sperjiuro (deutſch: Ha! Treuloſer) für eine Sopranſtimme mit Begleitung des Orcheſters. 2 Ausgaben. Mit Begleitung des Pianoforte (italiäniſcher und deutſcher Text). 3 Ausgaben. Op. 48.

Die leider nur ſelten gehörte Konzertarie (**Allegro con brio** $^4/_4$ Recitativ: **ah! perfido, Adagio: per pietà Aria** $^3/_4$ Es Dur gehört nicht nur durch die eigenthümliche, effektreiche Behandlung des Orcheſters in der ſehr obligaten Begleitung, ſondern auch durch den Melodieſtyl und die Erfindung, zu den bedeutenderen Vokalkompoſitionen der 2. Periode. Siehe über dieſe Stellung des Werks im Syſtem **op. 32**.

Whiſtling, die Liſte Artarias und der thematiſche Katalog von Breitkopf, geben der Arie die **opus-Zahl 65**. Der bei Peters in Leipzig erſchienene Klavierauszug dem der Komponiſt nicht fremd bleiben konnte, trägt die **opus-Zahl 48**. Dieſer geben wir den Vorzug. Das Werk rückte auch zu weit hinauf. Siehe über dieſe und ähnliche Schwierigkeiten in Beſtimmung ſtreitiger Zahlen **op. 46**. Ein Korreſpondenzartikel der A. M. Z. (Leipzig, Januar 1811), erwähnt lobend einer Ausführung des Werkes, daſſelbe mochte aber mehrere Jahre früher erſchienen, noch früher und vor dem Fidelio entſtanden ſein, in dem man kühneren Formen begegnet. —

⁂

Zwei leichte Sonaten, G Moll, G Dur. Der Titel iſt Op. 49.
franzöſiſch: Deux Sonates faciles. 13 Ausgaben.

Beide Werkchen, in nur 2 Sätzen jedes, ſind im Sonatienſtyl geſchrieben, das 1. iſt aber dennoch das ſehr viel bedeutendere und der 2. Satz deſſelben (Andante $^2/_4$ G Moll, 110 Takte, ohne Repriſe) kann für das erſte Lied ohne Worte gelten. Der Satz hat ſich viel Freunde unter den Klavierſpielern gemacht, denen nur ein beſchränkter Mechanismus zu Gebote ſtand. In einem fließenden, einfachen und doch eindringlichen Melodienſtyl das Stück zu geben, iſt ſchon darum nicht leicht, weil die Kunſt gar nichts Leichtes kennt. Der 2. Satz (Rondo Allegro $^6/_8$ G Dur) hat nicht denſelben Werth in der Erfindung, iſt aber immer noch ausgezeichnet durch einen geſchmackvollen Melodieſtyl und einige eben ſo ſinnige als unerwartete Wendungen in der Satzbildung (16. und folg. Takte nach dem Minore des Rondos). Das Rondo hat Mozart'ſche Stimmungen (9. und folg. Takte), der 1. Satz einen ſelbſtſtändigeren Charakter; man iſt da anzunehmen verſucht, daß derſelbe dem Rondo ſpäter hinzukomponirt wurde. Dieſe Annahme gewinnt dadurch an Wahrſcheinlichkeit, daß die 2. Sonatine in op. 49 zweifellos der Zahl der älteſten und unbedeutendſten Kompoſitionsverſuche Beethoven's angehört. Der 1. Satz (Allegro ma non troppo $^4/_4$ G Dur) iſt den kindlichſten Klavierſätzen Mozarts aus deſſen ungewiſſen Zeiten, nicht überlegen: der 2. (Tempo di Minuetto, G Dur) beruht auf dem Motiv der Minuett im Septett. Es iſt aber nur das Zahnen jenes ſo ausgeſprochenen, ſelbſtbewußten, ſtolzen Themas, ohne den 2. Theil der Minuett, ohne das Trio, in einem Wort, ohne die Zähne. Das poſthume Vorkommen eines Themas aus dem Septett in einem Klavierſtückchen dieſer Art, erinnert an ähnliche Schickſale eines anderen Beethoven'ſchen Motivs (**op.** 35), wobei der nackte Zuſtand des Septettthemas, in der kleinen Sonate, außer Zweifel ſetzt, daß daſſelbe älter als das Septett iſt. Wie es in **op.** 49 vorliegt, gehört das Minuettthema zu der Geſchichte der Kindheit einer vornehm gewordenen Perſon.

Ob **op.** 49 nicht einmal die bloße Nummer 49 getragen und ſpäter, ebenſo irrthümlich, in die Reihe der **opus**-Zahlen getreten, mithin ſelbſt früher als an dieſer vorgerückten Stelle *erſchienen* war, darüber könnten vielleicht die Archive des erſten Verlegers (Haslinger) Aufſchluß geben. Wenig kommt indeß auf den Zeitpunkt der Publikation an, wo im Styl unabweislich gegebene, innere Gründe auf die älteſten Zeiten der 1. Periode zurückführen. Wenn Beethoven nicht an der Geſammtausgabe ſeiner Klavierwerke und der in ihnen beabſichtigten Aufräumung verhindert worden wäre (ſiehe **op.** 5, S. 65), er hätte wohl die beiden *leichten* Sonaten in **op.** 49 (ein Ausdruck, der nur zweimal vorkommt, **op.** 6) ganz beſeitigt.

* * *

Romanze für prinzipale Violine mit Begleitung von Op. 50
2 Violinen, Alt, Baß, Flöte, 2 Hoboen, 2 Hörnern und 2 Fagotten. (**Adagio cantabile** 4/4 F Dur 104 Takte). Zwei Ausgaben. Arrangirt für Violine und Pianoforte (Ricordi, Mailand), für Flöte und Pianoforte, für Pianoforte vierhändig von Czerny unter dem durch nichts gerechtfertigten

Titel: **Rondo brillant** (das Arrangement ſelbſt iſt verdienſtlich) für Pianoforte zweihändig von Winkler.

Die 2. Beethoven'ſche Violinpiece dieſer Art (ſiehe op. 40). Der von Mozart, insbeſondere für die Mittelſätze langſamer Bewegung in einigen ſeiner beſten Klavierkonzerte gebrauchte, von der Vokalmuſik auf die Inſtrumentalmuſik angewandte Ausdruck, Romanze, bezeichnet angemeſſen einen Satz, in dem melodiſche Erfindung (die Kantilene) vorherrſcht. So iſt es in op. 50. Die prinzipale Geige läßt gleich mit dem 1. Takt unter Begleitung des Orcheſters (anders in op. 40) einen eindringlichen Geſang hören, der bei der intereſſanteſten Behandlung der auf 11 Stimmen reduzirten Orcheſterkräfte mit höchſter Meiſterſchaft und nicht geringer Originalität entwickelt und durchgeführt wird. Der Styl iſt der große Symphonieſtyl der 2. Periode, in der Anwendung auf ein Konzertinſtrument. Man hört das mit dem feinſten Geſchmack in den Details geſchriebene Stück von ſo kurzer Dauer (104 Takte) nur ſelten (Bd. 2, S. 314). Vielleicht wurde daſſelbe für Louis Spohr die Veranlaſſung zu deſſen in der Geſchichte der Violine epochemachenden Violinkonzert in Form einer Geſangsſcene. Die Friſche und Unmittelbarkeit der Erfindung in op. 50 macht das nicht gerade ſehr bekannte Stück in dem Winkler'ſchen Arrangement für Pianoforte, zu einer anziehenden Lektüre für denkende Klavierſpieler.

⁂

Op. 51. Der thematiſche Katalog von Breitkopf giebt die opus-Zahl 51, den unter Nummern erſchienenen, nachweisbar den älteſten Zeiten der 1. Periode angehörenden Klavier-Rondos Nr. 1, Nr. 2 (2. Abtheilung), die Liſte von Artaria, dem Sextett für Blaſeinſtrumente (op. 71). Da die Liſte von Breitkopf aus hermeneutiſchen Gründen der Liſte von Artaria vorgeht und in ihr op. 51 fehlt, der thematiſche Katalog von Breitkopf aber hier offenbar irrt: ſo hat die opus-Zahl 51 ganz auszufallen, wenn man nicht einen (Artaria) oder den anderen (Breitkopf) Irrthum theilen will.*)

⁂

Op. 52. Acht Geſänge und Lieder mit Begleitung des Pianoforte (Text von Claudius, Sophie Mereau, Göthe, Bürger, Leſſing). 3 Ausgaben. Arrangirt mit Begleitung der Guitarre, bei André (Offenbach). Einzeln mit Begleitung von Pianoforte oder Guitarre in 17 Ausgaben. 1) Urians Reiſe um die Welt ($^3/_4$ A Moll und A Dur 12 Takte); 2) Feuerfarb' ($^6/_8$ G Dur 24 Takte); 3) Das Liedchen von der Ruhe

---

*) Wir nennen Liſte von Artaria das Verzeichniß der Beethovenſchen Werke, das dieſer Verleger ſeinen beiden erſten Ausgaben der Sonate op. 106 mitgab; Liſte von Breitkopf, das von dieſer wichtigen muſikaliſchen Offizin im Jahre 1850, auf den Rücken einiger von ihr verlegten Hefte moderner Klavierelaborationen, gegebene Verzeichniß Beethovenſcher, von ihr verlegter Werke, das leider nur bis op. 86 geht und 46 Lücken hat, welche die von anderen Verlegern herausgegebenen Werke verurſachten. —

($^{4}/_{4}$ F Dur Adagio 42 Takte); 4) Maigeſang ($^{2}/_{4}$ Es Dur Allegretto 125 Takte); 5) Mollys Abſchied (**Adagio con espressione** $^{4}/_{4}$ G Dur 10 Takte); 6) Ohne Liebe (Allegretto $^{2}/_{4}$ F Dur 13 Takte); 7) Marmotte (Allegretto $^{6}/_{8}$ A Moll 20 Takte); 8) Das Blümchen Wunderhold (Andante $^{2}/_{4}$ G Dur 20 Takte).

In der Ausgabe von Peters (Leipzig) in 4 Heften findet man noch: **a)** **La partenza**, der Abſchied (**Affettuoso** $^{2}/_{4}$ A Dur 24 Takte, ſiehe den Buchſtaben **c**, 3. Abtheilung); **b)** Trinklied ($^{4}/_{4}$ G Dur 28 Takte, Buchſtabe **c**, 3. Abtheilung); **c)** An die Hoffnung (**Poco Adagio** $^{3}/_{4}$ Es Dur 33 Takte, ſiehe Nr. 32, 2. Abtheilung); **d)** Ich liebe Dich, ſo wie Du mich (Andante $^{2}/_{4}$ G Dur 20 Takte, Buchſtabe **c**, 3. Abtheilung).

Ueber die Stellung von **op.** 52 im Syſtem der Vokalkompoſitionen ſiehe **op.** 32.

* * *

Op. 53. Große Sonate für Pianoforte, C Dur, dem Grafen Waldſtein gewidmet. 14 Ausgaben. Haslinger (Wien). 21. Soloſonate. Erſchien wahrſcheinlich im Jahre 1805. Die A. M. Z. erwähnt im Januar 1806 des Abdrucks der Sonate in Nr. 15 des von Nägeli in Zürich verlegten **Repertoire des Clavecinistes**, und führt dabei an, daß das Werk ſchon früher in anderm Verlage erſchienen ſei. Arrangirt für Pianoforte, vierhändig von Succo, für 2 Violinen, Alt und Violoncello vom Fürſten N. Galitzin (St. Petersburg bei Brig, der 2. und 3. Satz dieſes Arrangements beſteht aus dem Scherzo der Sonate für Pianoforte und Violoncello op. 69 und dem Largo der Sonate op. 7). Bd. 2. S. 340.

Ries S. 101. In der Sonate op. 53, die Beethoven's erſtem Gönner, dem Grafen von Waldſtein gewidmet iſt, war anfänglich ein großes Andante. Ein Freund Beethovens äußerte ihm, die Sonate ſei zu lang, worauf dieſer von ihm fürchterlich hergenommen wurde. Allein ruhige Ueberlegung überzeugte meinen Lehrer (!) bald von der Richtigkeit der Bemerkung. Er gab nun das große Andante in F Dur $^3/_8$ Takt, allein heraus und componirte die intereſſante Introduktion zum Rondo, die ſich jetzt darin findet, ſpäter hinzu.

A. M. Z. 1806 S. 261. Der erſte und letzte (2.) Satz gehören unter die ausgeführteſten, brillanteſten und originellſten (?) Stücke, die man dieſem Meiſter verdankt, ſie ſind aber auch voller wunderlicher Grillen und ſehr ſchwer auszuführen.

Eine ausführlichere Recenſion, bei Gelegenheit der erſten Publikation von op. 53, ſucht man vergebens in früheren Jahrgängen der A. M. Z.

Der Graf Waldſtein, dem op. 53 gewidmet iſt, hatte Beethoven nach Wien und damit in die große muſikaliſche Laufbahn gebracht, welche der Bewunderung der Welt vorliegt (Bd. 1. S. 10). Nach dem von ihm komponirten Thema zu urtheilen (ſiehe op. 87) war der Graf ein guter Muſiker, er konnte es aber nur in den Proportionen ſeiner Zeit ſein, der Beethoven allein vorausflog; dieſer Umſtand erklärt uns, warum Beethoven in der Waldſteinſchen Sonate, wie man ſie füglich nennen kann, mehr den muſikaliſchen Techniker als den Tondichter, einem Manne gegenüber, herauskehrte, von dem er vorausſetzen mochte, er werde leichter eine tüchtige Arbeit, als ein Poem zu würdigen wiſſen, deren Beethoven viele geliefert hatte (op. 27. Nr. 2, op. 31. Nr. 2) um ihnen Verkennen und Verdächtigen ſeiner künſtleriſchen Natur auf dem Fuße folgen zu ſehen.

Die C Dur=Sonate op. 53 iſt keine Phantaſusſonate perſönlicher Emanation, kein Bild — eine Arbeit, ein wahres opus im engeren Sinne. Die Kritik hat freilich anzunehmen, daß der wahre Künſtler ſeine Blitze in die Welt ſchleudert, weil er der Donnerer iſt und nicht damit ſie gut phyſikaliſch abgeſchätzt werden; daß er ſeine Werke dedicirt weil er ſie geſchaffen, nicht ſchafft um ſie zu dediciren. Warum ſollte der Künſtler aber nicht einmal eine Ausnahme gemacht haben um in den Augen ſeines Gönners leichter einen Triumph davon zu tragen?

Räumlichen Verhältniſſen, vorherrſchenden Klavier=Figurationen wie in op. 53, begegnet man nicht in früheren Sonaten, einem ſolchen Klavieraufwand ohne weiter gehenden inſtrumentalen Gehalt, auch nicht ſpäter. In dieſer Beziehung auf das Inſtrument, nicht auf die Muſik, ſtellen wir op. 53 zu der Sonate op. 22, von der Beethoven ſagte: ſie habe ſich gewaſchen. Ein tüchtiger Klavierſpieler wird das auch von op 53 eingeſtehen. Der erſte Satz in op. 22 erinnert an Hummel, das Adagio und die Menuett ſind Beethovenſche, d. h. der Tondichtung erworbene Kleinode, die der Sonate op. 53 fehlen, weil dieſelbe es auf Klavierheldenthaten abſieht, wie ſie Hummel für die Vergänglichkeit ſchreiben können, ohne die Genieblitze, welche Beethoven auch hier verrathen. Hieher gehört der ganz neue Anfang des 1. Satzes (**Allegro con brio** 4/4 **C Dur**) wo das Getümmel einer Begleitung, welche noch nichts begleitet, außerordentlich ſpannt, erſt mit dem 3. Takt eine Oberſtimme eintritt, das Getümmel ſich dann eine Stufe tiefer (von **c** nach **b**) hinabwühlt, die Oberſtimme wieder auftaucht, ſich höher entwickelt und in ihr das Motiv erkennen läßt, bleibt gleich der Zweifel, in des Komponiſten Sinn möge das Motiv in der harmoniſchen Figuration der Begleitung, die er zum Solo erhob, gelegen haben. Ein Genieblitz ferner, iſt der Eintritt des Gegenmotivs in E Dur in einem Stücke in C Dur (35. und folg. Takte). Dieſe Beethovenſche Terzmodulation, welche der alten Welt unbekannt war. Viel Klavieraufwand führt den 1. Theil des 1. Satzes zu Ende, Hummelſches Klaviergeklingel mit Beethovenſchem ſymphoniſtiſchen Weſen (57. und folg. Takte des 2. Theils) durch den Mittelſatz, in das fern rauſchende Getümmel des Anfanges zurück. — Nicht in der Tonika modulirt im 2. Theile, das im erſten, der Dominante untreu gewordene Gegenmotiv, ſondern in A Dur (111. Takt). Erſt ſpäter kommt das Gegenmotiv nach C Dur (119. Takt und 19. Takt vor Schluß). Vollkommen hinfällig wäre, ſich durch den Klavierapparat und den Umfang des Satzes (306 Takte, ohne Repriſe) täuſchen zu laſſen und die Sonate als beſonders charakteriſtiſch für die 2. Periode anſehen, ja die 2. Periode, auf dem Klavier mit einem Werk eröffnen zu wollen, das ſich von dem Hauptmerkmal der 2. Periode, der perſönlicheren Emanation entfeſſelter Phantaſie, ſo weit entfernt, als dies Beethoven überhaupt möglich iſt, um ſich einer potenzirten Ausbeutung techniſcher Mittel zuzuwenden. Wir verfielen in dieſen Fehler wenn wir von op. 53 ſagten:

„Voilà la Sonate que nous eûssions aimé pour portique de la seconde manière. Mais il aurait fallu pour cela intervertir l'ordre dans lequel se suivent les chiffres d'oeuvres“ (Beeth. et ses trois styles).

Sollte das erwartete Buch von Oulibiſcheff (Les glossateurs de Beethoven) dieſe Anſicht theilen, wofür Indizien in den publicirten Fragmenten deſſelben ſprechen; ſo wollen wir uns die Priorität dieſes Irrthums reſervirt haben, welcher aus den drei Perioden nur noch eine Konfuſion macht. Man denke an op. 26, an die Cis Moll-Sonate, an op. 28, op. 31, Werke, die gar nicht mehr unterzubringen wären.

Das von dem 1. Satz in op. 53 Geſagte, gilt von dem zweiten (Rondo $^2/_4$ C Dur Allegretto moderato, Prestissimo $^4/_4$ 565 Takte). Der Apparat ſtellt ſich über den Gehalt, das Mittel über den Zweck. Das Rondo iſt der einem Thema applicirte, höchſte Grad der Tortur techniſcher Anwendungen auf dem Klavier. Der Techniker verfolgt andere Intereſſen als der Leſer der muſikaliſchen Literatur. Für den großen Harmoniker Marx iſt das Rondo die Gelegenheit einer Analyſe ſeiner Satzbildung.

Marx Bd. 3. S. 162—169 (**passim**). Um die Geſtaltung des Finale von Beethoven's großer C Dur-Sonate op. 53 beſſer zu verſtehen, muß man ſich vergegenwärtigen, daß ſchon der 1. Theil der Sonate ein höchſt bewegtes Weſen, ein reiches Tonſpiel entfaltet hat. Es iſt eine der glänzendſten Klavierkompoſitionen (dies widerſpricht nicht unſerer Anſicht) die jemals geſchrieben werden. Von all' dem Reizenden und Merkenswerthen in der Ausführung des letzten Allegros (**Allegretto moderato**, dann **Prestissimo**) kann übrigens hier nicht näher geredet werden, ſondern nur von der Konſtruction des Ganzen. Der Hauptſatz giebt folgendes Sätzchen (Beiſpiel der erſten 8 Takte, Stimme der linken Hand) dem ein gleichgebildetes auf der Dominante ſich anſchließt (9—10. Takt). Der erſte Satz wird in erhöhter Geſtaltung (31—34. Takt) wiederholt, auch der 2. Satz, und nach einem Orgelpunkt von 4 Takten (51—54. Takt) abermals der erſte zu rollender diatoniſcher Begleitung (55. und folg. Takte). Dieſe Reihe von 5 Sätzen, die durch Inhalt, Schlußweiſe und ununterbrochen fortfluthende Begleitung als eine Maſſe erſcheint, dient als Hauptſatz, ſie endet unvollkommen, mithin weiterer Entfaltung entgegenführend (61. und 62. Takt). Hier nun erhebt ſich die Kompoſition. Noch als Nachklang der vorherigen harmoniſchen Figuration, aber geſteigert wird zu dem erſten Seitenſatze übergeleitet (die Triolengruppen 62. bis 70. Takt). Daß der Satz nicht ſelber der Seitenſatz iſt, zeigt ſowohl ſeine Geſtalt als ſeine Stellung im Tone des Hauptſatzes. Der Seitenſatz nun bricht toſender, in der Parallele herein (70. und folg. Takte). Ein Anhang führt allmählig beruhigend zum Schluſſe (86—98. Takt). Ueberblicken wir das Bisherige, ſo überzeugen wir uns wieder von der Vernünftigkeit und Folgerichtigkeit, mit der Eines das Andere bedingt und Eins zum Andern ſich verknüpft. Die Weiſe des Hauptſatzes kann natürlich nur aus dem ganzen Zug der Sonate in ihrer Wahrhaftigkeit aufgewieſen werden. Erkennt man das 1. Sätzchen für recht, ſo iſt ſogleich klar, daß dieſes Gebilde zu leicht war, zu einer förmlichen Periode als Hauptſatz für ein großes Finale ausgedehnt zu werden (Rechtfertigung der bisher aufgetretenen Geſtaltungen S. 166). Der 2. Seitenſatz tritt in C Moll und in der Bewegung des Hauptſatzes auf. Dieſer enge Anſchluß iſt durch den ſchon ausgeprägten aufgeregten und oft ſtürmiſchen Charakter des Ganzen motivirt; aber es folgt auch ſogleich daraus, daß hier abermals von keiner ſcharfgeformten Perioden- oder mehrtheiligen Liedform die Rede ſein kann; die Rapidität des Ganzen fordert kurze rapide Sätze (Nachweiſe hievon und wie von keinem Gange zur Wiederholung des Hauptſatzes die Rede ſein könne, da ſich die Maſſe der Bewegung vergrößert und geſteigert hat S. 167). Beethoven ergreift daher wiederum den Satz der vom 1. Seitenſatze zurückgeführt hatte, zuerſt in As Dur, dann in F Moll, zum drittenmal in Des Dur (S. 168). Im Preſtiſſimo kehrt der 1. Satz des Hauptſtückes wieder, wird figurirt, gangartig weitergeführt, in F wiederholt und nach Darſtellung des 2. Satzes des Hauptſtückes auf G und weitmodulirenden Zwiſchengängen, nochmals in

C Dur und C Moll, in As Dur und F Moll und abermals in C Dur aufgeſtellt, worauf endlich der orgelpunktartig an der Tonika feſthaltende Schluß (der letzte Akkord wird allein 15 Takte weit figurirt oder wiederholt) erfolgt. So endet dieſer reiche, eben ſo feurig als leicht bewegte Satz. Hat man erſt die Lebendigkeit und Wärme ſeiner Konception empfunden und dann die tiefe Vernünftigkeit ſeines Baus, die Folgerichtigkeit jedes ſeiner Schritte erwogen: ſo wird wieder einmal einleuchtend, daß die höchſte Freiheit des Künſtlers kein Anderes iſt, als die höchſte Vernünftigkeit, daß das wahre Kunſtgeſetz kein anderes iſt, als die Kunſtvernunft und endlich, daß Kunſt und Kunſtlehre nur dann auseinander kommen oder einander widerſprechen können, wenn eine oder beide in der Irre gehen. Die räumlichen Verhältniſſe dieſes Rondos ſind: Hauptſatz — 62 Takte 1. Seitenſatz mit dazu gehörigen Gängen oder Sätzen — 52 Takte, Hauptſatz wie zuvor — 62 Takte, 2. Seitenſatz mit den Gängen — 138 Takte, Hauptſatz bis zum Preſtiſſimo — 90 Takte, Anhang (Prestissimo) — 141 Takte.

Ueber die Modulation des Gegenmotivs im 1. Satz, ſagt Marx, ohne dieſelbe aus der harmoniſchen Dogmatik zu rechtfertigen (S. 289, Bd. 3): abgeſehen von der tieferen Begründung dieſer Wendung, muß man dieſe ſofort für auffallend und ſchon durch ihre Fremdheit reizend anerkennen. Sie darf alſo im 3. Theile (des 1. Satzes) nicht verloren gehen; der Seitenſatz würde hier gegen den erſten Theil einbüßen, wenn er gleich normal in C Dur aufträte. Nun iſt jenes E Dur im 1. Theile eigentlich Statt E Moll und dieſes Statt

G Dur geſetzt. In gleicher Weiſe tritt im 3. Theil der Seitenſatz in A Dur (Statt A Moll, Statt C Dur) auf; hier aber bleibt er nicht (wie im 1. Theil in E Dur) ſondern wird ſofort in A Moll mit einer Wendung nach C und dann noch zweimal in C Dur wiederholt, macht alſo thatſächlich den Weg, den wir gedankenmäßig dem Komponiſten zugeſchrieben hatten.*)

Nicht im Geiſte Beethovens iſt es, eine Entſchuldigung ſeiner gelten zu laſſen. Was dieſer auf den Höhen menſchlicher Vorſtellungen wirkende Kopf, durch Genierecht normirt, iſt eben ein Recht, keine Licenz, ſchon weil die höchſte Freiheit des Künſtlers, auch die höchſte Vernünftigkeit iſt, wie Marx ſo ſchön bemerkt (ſiehe das Syſtem der Terzmodulation bei op. 31 Nr. 1, vergleiche op. 22, 29, 30 Nr. 3).

---

*) Noch einmal, ſagt Marx in einer Anmerkung, ſei das Mißverſtändniß zurückgewieſen, als nähmen wir an, der Komponiſt habe ſich ſeinen Weg in logiſcher Vollſtändigkeit und Umſtändlichkeit herausgedacht. Ihn hat wohl nur der Glanz und überhaupt der Sinn ſeines Seitentons (E Dur) mächtig angezogen. Daß dies aber kein verführeriſches Blendwerk, keine Verirrung geweſen, zeigt ſich eben bei der gedankenmäßigen Prüfung. So weit Marx. Der tief pſychologiſchen Bemerkung, daß der Komponiſt ſich nicht die Modulationswege vorzeichne, ſetzen wir hinzu, daß Beethoven, der für jeden Schritt in der Satzbildung, einen ſtichhaltenden Grund hat (wie man das ſo recht aus Marx lernen kann) zweifellos ſich guter Gründe für Abweichungen von einem Grundgeſetze bewußt ſein mußte, dieſe Gründe auch nur in den Vorzügen beſtehen konnten, welche die Abweichungen in ſeinen Augen hatten. Findet ſich nun als konſtant, daß Beethoven ſeine Terzmodulation für Gegenmotive, wo er ſie eingeht, ſo frei und ſicher braucht, wie die alte Welt die Dominante; ſo haben wir auch die Terzmodulation dafür zu halten was ſie iſt, nicht E Dur für E Moll, dieſes für G Dur, nicht A Dur für A Moll, dieſes für C Dur anzuſehen, durch welche Subſtitutionen Marx die Abweichung, ſo zu ſagen, entſchuldigt.

durch. — Ueber die Zahl der Sätze in op. 53, ſiehe op. 54 — über den der Sonate von Beethoven zugedachten Mittelſatz langſamer Bewegung: Nr. 35 (2. Abth.).

* * *

Sonate für Pianoforte, F Dur. 11 Ausgaben. Der Titel Op. 54.
iſt franzöſiſch: **Sonate pour le Pianoforte. Vienne au bureau des arts et de l'industrie** nicht bei Haslinger, wie der thematiſche Katalog von Breitkopf angiebt. Die Sonate iſt die 22. Soloſonate und erſchien im Jahre 1806. Viele Ausgaben nennen ſie auf dem Titel die 51te, und die Kataloge, auch der thematiſche von Breitkopf, wiederholen den Irrthum. Wenn es eine 51. Soloſonate gäbe, ſo könnte ſie nicht die Opus-Zahl 54 tragen, da Beethoven nicht nur Sonaten geſchrieben hat. Rechnet man zu 32 Soloſonaten 10 Sonaten für Pianoforte und Violine, 5 für Pianoforte und Violoncello, die Sonate für Pianoforte und Horn, die 3 Sonaten und 3 Sonatinen ohne Opus-Zahlen, die gar nicht in Betracht kommen (d, e, f, 3. Abth.) ſo iſt die Geſammtzahl der Sonaten 54, von denen 16 auf op. 54 folgen, nicht op. 54 voraufgehen; es wäre ſonach Zeit, die 51te, nur auf dem Titel der Sonate op. 54 exiſtirende, Soloſonate zu beſeitigen.

Wir begegneten noch Niemandem, der dem Torſo in op. 54 einigen Geſchmack abzugewinnen vermocht hatte. Daß hier ein Karton, kein Bild vorliege, daß wir es nur mit einer Studie in eigenthümlicher Satzbildung zu thun haben, folgt ſchon aus der Abweſenheit eines durch melodiſche Erfindung vermittelten Gehalts. Wir ſehen unbekanntes Material eines unbekannten Malers umherliegen, unterſcheiden kühne Striche, ungewiſſe Konteuren, das Bild erſcheint nicht. Von den in Sonatenform fragmentariſch gehaltenen Arbeiten Beethovens enthält op. 54 das reichhaltigſte Material für die Sonderung der Stylperioden. Es iſt noch nicht ausgeſprochen worden, daß dieſes Inſtrumentalfragment unverkennbare Spuren des ſpekulativen, dritten Styls zeigt. Es iſt dieſelbe geheimnißvolle Art und Weiſe ſich zu geben *ohne das Geheimniß*. Wir haben die Einkleidungen, die ſpekulative Idee haben wir nicht. Man findet in op. 54 die Hülſen, welche die leuchtenden Schmetterlinge der Inſtrumentalideen der 3. Periode verließen um in dem Künſtler, noch nicht für die Welt zu leben. Das Fragment beſteht aus einem **Tempo di Minuetto** (${}^3/_4$ FDur 154 Takte) und einem Allegretto (${}^2/_4$ FDur) überſchriebenen Satze (Bd. 2. S. 120) in 3 Theilen mit 2 Repriſen (191 Takte). Die mehr durchzufühlenden als ausgeſprochenen Symptome der ſpekulativen Schreibart Beethovens finden wir: 1) in dem maſſenhaften Auftreten des harmoniſchen Elements, welches hier das melodiſche, das eine ſo große Rolle in der 3. Periode ſpielt, ganz zu erdrücken droht. Ein wüſtes Getümmel ſich befehdender Oktaven (24. Takt) führt an einen Verhack von Fortſchreitungen (49. und folgende Takte) die mit den komplizirteſten Mitteln den einfachen Zweck der Rückkehr in's Thema erreichen. Schon das äußere Anſehen der Stelle erinnert an Fakturen der 3. Periode mit dem Unterſchiede, daß dort die ſpekulative Idee, dieſem Aeußeren ihr Leben mittheilt, in op. 54 Alles bei dem äußeren Anſcheine bleibt. Von einem Verleger, von der Noth gedrängt, was oft ſynonym iſt, möchte der Künſtler ſich veranlaßt geſehen haben, ein Studienfragment der Oeffentlichkeit zu übergeben.

2) in der Abweſenheit eigentlicher Repriſen und in der freien Behandlung einer Form, welcher der Name: **Minuetto** Vorwand iſt.

3) in dem für den 3. Styl charakteriſtiſchen Zuge der Anwendung der ſpekulativen Variation (wie man das wohl nennen darf: einer Variation der Alles, auch Nebendinge, Thema iſt) auch die Satzbildung. Man beobachte die geänderte Geſtaltung des Motivs bei deſſen Rückkehr (79. 80. Takt) wo das F in der Oberſtimme durch einen Vorhalt (?) potenzirt wird. Man möchte ſagen, der Komponiſt knickt den Stengel ſeiner beſcheidenen Melodieblume auf den Werth eines Achtels ein.

4) in dem ſymphoniſtiſchen Schalk, der in dem Ganzen ſteckt, in der Steigerung, 7 Takte vor Schluß, eine Lache darüber aufſchlägt, daß das Experiment überhaupt am Klavier gemacht wurde.

Der 2. Satz iſt ein noch viel ungewöhnlicherer Gaſt. Zwei Takte Gänge im Baß führen im dritten, an ein 2 Takte ausgehaltenes F, das auf den Werth eines Sechzehntheils (a) auf den guten Takttheil eingeknickt iſt, worauf, während die Tonfigur in der Stimme der linken Hand auf dem F liegen bleibt, die rechte in der Oberſtimme die Gänge fortſetzt, welche eine Art Motiv abgeben, deſſen Kern in dem auf dem guten Takttheil beſchädigten Werth liegt, der ſo den Schwerpunkt eines thematiſchen Stoffes bildet, der eben nur das Alphabet einer neuen Muſikſprache ſkizzirt. Kein Pianiſt wird op. 54 den geringſten Effekt abgewinnen. Hier ſpricht Beethoven gar nicht: hier hat er nur laute Gedanken über eine Schreibart, in der einmal die Welt gründlich reformirt werden könnte. Daß die in dieſem Idiom verzeichnete Literatur ungefähr zehn Jahre über op. 54 hinausliegt (op. 101 ꝛc.) das mag nicht Wunder nehmen.

Was der Geiſt allmählig vollbringt, kommt immer ſpät zum Durchbruch. Zeigt uns doch die 1. Periode Antizipationen des Künſtlers auf ſeine Zukunft. Erinnern wir an die dem Geiſte der alten Welt ſo weit vorauseilenden Violin-Trios op. 9 (1798) an Einzelſätze in den Klavier-Trios op. 1 (1795) in den Sonaten op. 2 (1796) in der auf der Grenze beider Jahrhunderte ſtehenden Browneſchen Sonaten op. 10 (1799). Nie wird es gelingen Geiſtesmetamorphoſen abzugrenzen wie die Entfernungen einer Poſtſtraße. Die Seele kennt nicht die Feſſel der Zeit. Es liegt in der Natur geiſtiger Prozeſſe, daß Beethoven zwiſchen Zeugungen nach zwei Hauptrichtungen, der auf ihn durch die Tradition vererbten, und der durch ihn zu vollbringenden, zu jeder Zeit ſeiner Wirkſamkeit ſchwankte, ja! es muß einen Indifferenzpunkt in ſeinem Seelenleben gegeben haben, auf dem, zu jenen Grundrichtungen, die dritte, abſtrakte Inſtrumentalſpekulation kam, ſeinem geiſtigen Auge die 3 Perioden auf einmal gegenwärtig waren. Mit dem Augenblicke, wo der Künſtler die Schwelle von der 1. zur 2. Periode überſchritten hatte, war für ihn die 3. Periode Zukunft und der Künſtler lebt in der Zukunft. Sagt er doch ſelbſt (op. 46): „iſt größere Fortſchritte in der Kunſt man macht, deſto weniger befriedigen einen ſeine älteren Werke."

Einer ſolchen edlen Unzufriedenheit mit unerreichten Meiſterwerken, dem mächtigen Zuge der Seele nach dem Ungekannten und Zukünftigen, mag der Torſo in op. 54 ſeine Entſtehung verdanken.

Faſſen wir hier, bei dem letzten Beiſpiel dieſer Art (denn ganz anders verhält es ſich mit den Sonaten in 2 Sätzen op. 90) die Beethovenſchen Inſtrumentalfragmente in Sonatenform zuſammen; ſo erkennen wir:

1) in den leichten Sonaten op. 49 das unſchuldvolle Spiel der alten Welt mit einem Cembalo;

2) in der C Dur Sonate op. 53, ein auto da fe des Cembalo zum Zweck eines Klavierfeuerwerks in dem wir den Klavierapparat, der in op. 53 dem Inſtrument gilt, wohl von dem Klavierapparat unterſcheiden, der in den letzten Sonaten (beſonders in op. 106) der muſikaliſchen Idee dient.

3) in op. 54, ein hiſtoriſch nicht unwichtiges Zeugniß von den Kämpfen Beethovens um die immer nur um hohen Preis zu gewinnende Form. Der Umſtand, daß die muſikaliſche Technik ſich über die muſikaliſche Erfindung ſtellt, ließ das opus gnädig von den Zeitgenoſſen anſehen. Folgende Worte der A. M. Z., haben hiſtoriſchen Werth, weil ſie einmal mehr beweiſen, wie die beſten Köpfe bei Stylveränderungen in Beethoven, wohl erkannten, es müſſe ſich etwas Beſonderes zugetragen haben, aber keineswegs darauf bedacht waren, der Thatſache in ihren organiſchen Urſachen nachzuſpüren.

A. M. Z. 1806 S. 639. Dieſe Sonate beſtehet nur aus 2 Sätzen, beide ſchwer auszuführen, beide in originellem Geiſte und mit unverkennbar gereifter, harmoniſcher Kunſt geſchrieben (beſonders inwiefern dieſe zur Erweiterung (Variation?) führt) aber beide auch wieder voller wunderlicher Grillen. Es iſt über beide Arten der Eigenheiten Beethovens, die zu rühmenden, wie die zu tadelnden, ſchon ſo oft von Andern geſprochen worden und auch anderwärts klagen ſelbſt die eifrigſten Verehrer ſeines wahrhaft tiefen Geiſtes darüber: er zeigt jedoch, beſonders dadurch, daß er, wie hier, ganz wirkungsloſe Sonderbarkeiten und geſuchte Schwierigkeiten ſelbſt in kleineren Stücken folglich nicht blos da anbringt, wo er ſeinen Stoff ganz und auf alle nur mögliche Weiſe zu wenden und zu erſchöpfen ſucht, er zeigt dadurch, wie er alle dergleichen Bemerkungen verachte."

Das Klavier, ſagt Marx bei Gelegenheit von op. 54, fordert mehr Beweglichkeit und liebt daher auch mannigfachere Kompoſitionsformen: alle Formen, die es mit dem Orcheſter und Geſange, ja ſelbſt mit dem Quartett gemeinſam hat, führt es mannigfaltiger und beweglicher aus. Nach dieſen Worten folgt Marx der Satzbildung im **Tempo Minuetto** von op. 54, wobei jene von ihm ſo treffend bezeichnete Stellung des Klaviers zu anderen muſikaliſchen Organen (das Klavier ſelbſt iſt wohl weniger ein Inſtrument als ein Behelf aller) mitwirkend bleibt (Bd. 3, S. 550—553).

Nun wird aber gerade in op. 54, dem Klavier als ſolchem, ſo wenig Rechnung getragen, daß unſere Anſicht gerechtfertigt ſein dürfte, op. 54 war keine Klavierkompoſition in Beethovens Augen, ſondern eine für Klavier notirte Studie zu Aufſindung neuer Mittel und Wege in der inſtrumentalen Satzbildung überhaupt.

* * *

Sinfonia eroica composta per festeggiare il sovvenire d'un gran uomo. Op. 55. Heroiſche Symphonie, komponirt, um das Andenken eines großen Menſchen zu feiern. 3. Symphonie, Es Dur (für 2 Violinen, Alt, 2 Flöten, 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, drei Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Baß (Violoncello dieſelbe Stimme). Dem Fürſten Lobkowitz gewidmet. Angefangen im Jahre 1802, vollendet im Jahre 1804, erſchienen im Jahre 1805. Mit einer wohl zu berückſichtigenden Vorrede.*) Wien Induſtriecomptoir und Haslinger. Partitur (Simrock, Bonn, Launay, Paris).

Arr. als Nonett von Ebers, als Septett von Kerner (Richter, St. Petersburg). Für Violine, Alt und Violoncello, für Pianoforte, Violine, Alt und Violoncello, für Pianoforte

---

*) Questa Sinfonia essendo scritta apposta piu lunga delle solite, si deve eseguire più vicino al principio ch'al fine di un' Academia e poco doppo un Overtura, un' Aria ed un Concerto accioche, sentita troppo tardi, non perda per l'auditore già faticato dalle precedenti produzione, il suo proprio proposto effetto.

Dieſe abſichtlich länger als gebräuchlich geſchriebene Symphonie iſt näher zum Anfang als zum Schluß einer Akademie, bald nach einer Ouvertüre, einer Arie oder einem Konzert, auszuführen, damit ſie nicht zu ſpät gehört, für den durch die vorauf gehenden Stücke bereits ermüdeten Zuhörer, ihrer beſonderen, beabſichtigten Wirkung verfehle.

Flöte und Violoncello, für Pianoforte, Flöte, Violine und Violoncello von Hummel, für 2 Pianoforte zu 8 Händen von Hofmann, für Pianoforte vierhändig von A. E. Müller (vorzüglich), von Czerny, für Pianoforte zweihändig von Hummel, von Kalkbrenner, von Winkler (vorzüglich). Der Trauermarſch einzeln für 2 Pianoforte, Pianoforte oder Orgel (oder Harmonium) von Neukomm, für Pianoforte und Physharmonika von Lickl, für Pianoforte zweihändig von Liszt (eine wahre Orcheſtration des Klaviers).

Entſtehung.

Schindler, S. 55, S. 240. Dem Helden der Zeit, Napoleon, wollte Beethoven huldigen. Die erſte Idee ſoll vom General Bernadotte (ſpäter König in Schweden) herrühren, der franzöſiſcher Geſandter in Wien war und Beethoven ſchätzte. So hörte ich von mehreren Freunden Beethovens. Auch Graf Moritz Lichnowski (op. 90), der oft mit Beethoven in der Geſellſchaft Bernadottes war, hat es mir ſo mitgetheilt. Das für den erſten Konſul der franzöſiſchen Republik, den Sieger von Marengo, ſauber abgeſchriebene Muſikwerk, mit der Dedication an ihn, ſollte eben durch die franzöſiſche Geſandtſchaft nach Paris expedirt werden, als die Nachricht nach Wien kam, Napoleon Buonaparte habe ſich zum Kaiſer der Franzoſen proklamiren laſſen. Auf die erſte Kunde davon hatte Beethoven nichts Eiligeres zu thun, als das Titelblatt von dieſer Symphonie abzureißen und das Werk ſelbſt, unter einem Schwall von Verwünſchungen auf den Boden zu werfen, wo es liegen bleiben mußte; ſo erzählte dieſes Faktum Graf Lichnowski, der mit Ries Zeuge davon war. Es dauerte lange, bis Beethoven von dieſem Schreck wieder zur Beſinnung kam, und geſtattete, daß jenes Werk unter dem Titel **Sinfonia eroica** mit der darunter ſich befindenden Deviſe (ſiehe oben) in die Welt geſchickt werden durfte. Erſt durch das tragiſche Ende des großen Kaiſers auf St. Helena wurde Beethoven mit ihm ausgeſöhnt und äußerte ſich ſarkaſtiſch: zu dieſer Kataſtrophe habe er ihm vor 17 Jahren bereits die paſſende Muſik komponirt, die jene Kataſtrophe, ohne daß es ſeine Abſicht geweſen, muſikaliſch ganz wiedergebe, den Trauermarſch damit meinend.

Ries, S. 77. Im Jahre 1802 komponirte Beethoven in Heiligenſtadt bei Wien ſeine 3. Symphonie. Beethoven dachte ſich bei ſeinen Kompoſitionen oft einen beſtimmten Gegenſtand, obſchon er über muſikaliſche Malereien häufig lachte und ſchalt, beſonders über kleinliche der Art. Hierbei mußten die Schöpfung und die Jahreszeiten von Haydn manchmal herhalten. Bei dieſer Symphonie hatte er ſich Buonaparte gedacht, aber dieſen, als er noch erſter Konſul war. Beethoven ſchätzte ihn damals außerordentlich hoch, und verglich ihn den größten römiſchen Konſuln. Sowohl ich, als mehrere ſeiner näheren Freunde, haben die Symphonie ſchon in Partitur abgeſchrieben, auf ſeinem Tiſche liegen geſehen, wo ganz oben auf dem Titelblatte das Wort „Buonaparte", und ganz unten „Luigi van Beethoven ſtand, aber kein Wort mehr. Ob und womit die Lücke (?) hat ausgefüllt werden ſollen, weiß ich nicht. Ich war der Erſte, der ihm die Nachricht brachte, Buonaparte habe ſich zum Kaiſer erklärt, worauf er in Wuth gerieth und ausrief: „Iſt der auch nicht anders, wie ein gewöhnlicher Menſch! Nun wird er auch alle Menſchenrechte mit Füßen treten, nur ſeinem Ehrgeize fröhnen; er wird ſich nun höher wie alle Andern ſtellen, ein Tyrann werden!“ Beethoven ging an den Tiſch, faßte das Titelblatt oben an, riß es ganz durch und warf es auf die Erde. Die erſte Seite wurde neu geſchrieben und nun erſt erhielt die Symphonie den Titel: **Sinfonia eroica.** Späterhin kaufte der Fürſt Lobkowitz dieſe Kompoſition zum Gebrauche auf einige Jahre, wo ſie dann in deſſen Palais mehrmals gegeben wurde. Hier geſchah es, daß Beethoven, der ſelbſt dirigirte, einmal im zweiten Theile des erſten Allegros, wo es ſo lange durch halbirte Noten gegen den Takt geht, das ganze Orcheſter ſo herauswarf, daß wieder von vorn angefangen werden mußte.

In dem nämlichen Allegro iſt eine böſe Laune (!) Beethoven's für das Horn: einige Takte, ehe im 2. Theile das Thema vollſtändig wieder eintritt, läßt Beethoven daſſelbe mit dem Horn andeuten, wo die beiden Violinen noch immer auf einem Sekunden-Akkorde liegen. Es muß dieſes dem Nichtkenner der Partitur immer den Eindruck machen, als ob der Horniſt ſchlecht gezählt habe und verkehrt eingefallen ſei. Bei der erſten Probe dieſer Symphonie, die entſetzlich war, wo der Horniſt aber recht eintrat, ſtand ich neben Beethoven, und im Glauben, es ſei unrichtig, ſagte ich: „Der verdammte

Horniſt! Kann der nicht zählen? Es klingt ja infam falſch!“ Ich glaube, ich war ſehr nah daran, eine Ohrfeige zu erhalten. Beethoven hat es mir lange nicht verziehen.

Die traditionellen Bewegungen (**tempi**).

Schindler, S. 239. Der 1. Satz würde nach Beethoven's Vorhaben eine gemäßigtere Bewegung erhalten haben, in dem das Preſto, wohin das Allegro gewöhnlich ausartet, deſſen erhabenen Charakter ſchwächt, und die ganze Muſik zur Konzertante wird, dahingegen die größte Ruhe von Anfang bis zu Ende, ſelbſt in den kräftigſten Stellen, vorherrſchen ſoll und muß. Langſamer in etwas wird das Tempo bei der Phraſe (Beiſpiel des 83. — 86. Taktes, 2. Hauptthema) und bleibt ſo bis zu dem folgenden **pp** (Beiſpiel des 99. — 101. Takt) wo es durch ein ruhig gehaltenes **accelerando** der urſprünglichen Bewegung des Satzes zueilt, die mit der Phraſe in B Dur (109. und folg. Takte) erſt feſt gehalten wird. Im 2. Theile tritt dieſelbe Veränderung im Zeitmaaß ein.

Man mag die Aeußerung Beethoven's über die **Marcia funebre** für Scherz oder Ernſt nehmen, es liegt immerhin viel Wahrheit darin. Wenn er ſagte, er habe dem großen Kaiſer zu ſeinem tragiſchen Ende ſchon vor 17 Jahren die paſſende Muſik komponirt, ſo führte ihn ſeine Phantaſie beim Ausmalen jener Kataſtrophe noch weiter. Zeigt der Mittelſatz in C Dur (**Maggiore**) nicht deutlich das Nahen eines Hoffnungsſternes? Weiterhin nicht den kräftigen Entſchluß in der

Seele des großen Helden, ſeinem Geſchicke zu widerſtehen? Selbſt in dem folgenden Fugenſatze ſpricht ſich hier an Ort und Stelle (?) ein Kampf mit dem Schickſal aus. Nach dieſem fühlt man das Ermatten der Kräfte, die ſich auf Augenblicke wieder mit Anſtrengung erheben, bis in der Phraſe (Beiſpiel des 17. — 20. Takt der **Marcia**) die Ergebung ſich ausſpricht, der Held nach und nach hinſinkt und ſich endlich wie jeder andere Sterbliche — begraben läßt. Das **Maggiore** ſelbſt erfordert ein etwas bewegteres Tempo.

Anſicht.

„Malen ſie mich ruhig auf einem wilden Pferde ſitzend," ſagte Napoleon zu David und ſo hat David ihn gemalt: auf einem bäumenden Roſſe ſitzend, auf der Zackenſpitze eines Felſens, deſſen Inſchriften die Namen Hannibal und Cäſar trägt."

So auch malt die **Sinfonia eroica** Napoleon, den Sohn des furchtbarſten Ideenumſchwungs, ruhig auf einem wilden Pferde ſitzend. Ein größerer Maler malt ihn Beethoven in Zügen und Farben des Geiſtes für den Geiſt. Auf dem unerſchrockenen Renner Phantaſie ſtellt er ſich zum Reiter, auf die Zackenſpitze des Felſens, der gen Italien ſieht, deſſen Inſchrift die Namen Hannibal und Cäſar trägt, tief unten im Grunde Marengo.

Die Spur des Feldherrn deckt die Lawine; der Komponiſt der **Sinfonia eroica** ſchaut von derſelben Höhe auf die für alle Zeiten geſchlagenen Schlachten des Geiſtes.

Napoleon und ſeine Marſchälle hat die Eroica überlebt, wen und was wird ſie nicht noch Alles überleben. —

Da iſt gleich der 1. Satz (Allegro con brio, $^3/_4$ Es Dur, 593 Takte, ohne Repriſe).

Auf die Knie, alte Welt! Du ſtehſt vor dem Begriff der großen Beethoven'ſchen Symphonie. Haydn, Mozart, ihr unſterblichen Schöpfer des Weltoratoriums und der Weltoper, geht an die Bratſche, ſchlagt die Pauke im Eroica-Orcheſter. Hier endigt ein Reich und fängt ein anderes an. Hier liegt die Marke eines Jahrhunderts.

Zwei Hiebe ſchwerer Kavallerie, die ein Orcheſter ſpalten wie eine Rübe — und das Thema im Violoncello, von Altviole und 2. Geige ſchüchtern gefolgt. Eine Tonfigur von 4 Noten, (es, g, es, b) und was wird daraus! — Heldengeflüſter zu Anfang, Heldenchöre zu Ende. — Wenn Mozart das leſen können! Von Haydn ſtand nichts zu hoffen, er war der Widerſtand im gemächlichen Beſitz. Mit welchen Feueraugen Mozart in das Buch der Eroica geblickt hätte. Das Horn freilich, wäre auch für Mozart zu früh gekommen.

Zu früh für Dich, 18. Jahrhundert,
Zur rechten Zeit im 19. Jahrhundert.

Der 1. Satz der Eroica iſt der Durchbruch inſtrumentaler Perſönlichkeit in der Symphonie. Sehen wir, wie der Feldherr ſeine Schlacht aufſtellt.

Kerntreffen: Motiv (3. und 4. Takt). Wie die unbarmherzige Säge des Schickſals geht es durch den Satz. Auf ſeinem Schilde leſen wir:

Geboren wird der Wurm und wird zertreten
Und nichts bezeichnet ſeines Lebens Spur:
Doch wo ein Held, ein Herrſcher kommen ſoll,
Da ruft's ein Gott in ſeiner Sterne Flammen.

Flügel: Gegenmotiv, normal auf Dominante und Tonika — nur 3 Noten (g, f, 45., e, 46. Takt). Sie fegen den Staub von den Verflachungen des Alltagslebens:

So komm denn aus der Scheide
Du Reiters Augenweide
Heraus, mein Schwert, heraus! —

Reſerven: Hinter der von Motiv und Gegenmotiv gebildeten Hauptlinie, das 2. Treffen, 2. Hauptthema (83.—90. Takt). In Beethoven'ſcher Keilſchrift gleicher Werthe (vorherrſchend Viertel) ſchließende Kohorten.

Zu dieſen Kräften kommt zum erſten Mal die Beethoven'ſche Epiſode.

Die Epiſode iſt ein Motiv, das ſich dadurch vom Gegenmotiv unterſcheidet, daß es immer erſt im 2. Theile der Satzbildung auftritt, mithin nicht ſo weſentlich, nicht unmittelbar mit dem Motiv zuſammenhängt. Motiv und Gegenmotiv treten bekanntlich zweimal auf (im 1., im 2. Theile) die Epiſode einmal, mehrmal, fünfmal in der Eroica. Eine erratiſche Erſcheinung zweiter Theile bei Beethoven, iſt die Epiſode an keinen Parallelismus, an keine Tonalität gebunden. Sie modulirt frei, in der Eroica in E Moll (133.—140. Takt, 2. Thema), in A Moll (141.—148. Takt), in Es Moll (171. und folg. Takte), in F Moll (435. und folg. Takte) in Es Moll

(142. und folg. Takte). Beethoven hätte das in 8 Takten gegliederte episodiſche Motiv mit dem Dichter bezeichnen können:

Ich hab' gelebt, ich fühl's, für alle Zeiten
Und an die Sterne knüpft' ich meinen Ruhm.
Die Welt ſoll's wiſſen, daß der Löwe ſtirbt,
Und Wien ſoll ſeine Todesfackel brennen.

Verweilen wir einen Augenblick bei der Epiſode als Einkleidung des muſikaliſchen Gedankens. Fétis war der erſte, der es übernahm, Beethoven in beſſerer Harmonie zu unterrichten, Beethoven, der ſich gar nicht mit dergleichen, ſondern mit Weltgeſchichte in Muſikzeichen beſchäftigte (Bd. 2, S. 76, vergleiche S. 38). Nicht an dem Genie vergreift ſich der Mann von Fach durch Examina wie Fétis ſie Beethoven beſtehen läßt, ſondern an ſich ſelbſt, an ſeinem Fach, das er handwerksmäßiger wiſſen will als es zu ſein hat. Der Grund iſt immer derſelbe. Der Tadler ſtellt ſich über das Getadelte. Er glaubt der Welt eine hohe Idee von ſeinem Scharfſinn zu geben, wenn er ſich einbildet, gegen das Genie, auf der Zunft, zu Gericht ſitzen zu können. So unglücklich Fétis mit ſeinen Beſſerungsvorſchlägen in Beethoven war, durch die er das Niveau franzöſiſcher muſikaliſcher Technik und Kritik noch um einige Töne herabſtimmte, immer gebührt ihm das Verdienſt zuerſt, wenn gleich unvollſtändig und theilweiſe irrthümlich, drei Style in Beethoven unterſchieden, in der Beethovenſchen Epiſode aber eine neue inſtrumentale Macht erkannt zu haben. Um ſo verdienſtlicher als der alten Welt die Epiſode unbekannt war und Fétis noch Beethoven nach den Haydn-Mozartiſchen Kinderhöschen des Symphonieſtyls beurtheilt. Eine der fruchtbarſten Bemerkungen macht Fétis wenn er von Beethoven ſagt (biographie des musiciens art. Beethoven): Ce qui le distingue, c'est la spontanéité des épisodes par lesquels il suspend l'intérêt qu'il a fait naître, pour lui en substituer un autre aussi vif qu'inattendu. Cet art lui est particulier. Etrangers en apparence à la pensée première, ces épisodes occupent d'abord l'attention par leur originalité, puis, quand l'effet de la surprise commence à s'affaiblir, Beethoven sait les rattacher à l'unité de son plan et fait voir que dans l'ensemble de sa composition la variété est dépendante de l'unité.*)

Dieſer Blick in die Geheimwerkſtatt eines Weltgeiſtes, beweiſt, daß Fétis zu etwas Beſſerem geboren war als dem Genie ſeine Kleider auszuziehen, dieſelben nach ſeiner Elle zu meſſen und auf dieſem troſt- und freudeleeren Felde Proſelyten zu machen, die auf Fétis ſchwören wenn von Beethoven die Rede geht.

---

*) Der Wichtigkeit der Anſicht halber überſetzen wir dieſelbe. Was Beethoven unterſcheidet iſt die Spontaneität (Urſprünglichkeit) der Epiſoden durch die er das Intereſſe, das er erweckt hat, unterbricht, um demſelben ein anderes, eben ſo lebhaftes als unerwartetes, unterzuſchieben. Dieſe Kunſt iſt ihm eigenthümlich. Scheinbar der erſten Idee fremd, beſchäftigen die Epiſoden die Aufmerkſamkeit durch ihre Originalität und wenn die Wirkung der Ueberraſchung nachläßt, verbindet Beethoven die Epiſoden der Einheit ſeines Planes und zeigt, daß in dem Ganzen ſeiner Kompoſition die Varietät von der Einheit abhängig iſt.

Nicht nur auf Napoleon, auf **alle** Helden iſt es in der **Eroica** abgeſehen. Held iſt dem Dichter, der eine große Idee vertretende große Menſch. —

*

Zwei und dreißig Dolchſtichen iſt am Fuße der Bildſäule des Pompejus **Cäſar** erlegen (98.—127. Takt, 1. Satz, 2. Th.). Das nach vollbrachter That den Weltſchmerz verblutende epiſodiſche Motiv (131. Takt, E Moll) iſt die erſte Todtenklage. Es zeigt ſich aber bald wie dieſes Leid bereits mit der Heldenfreude Hand in Hand ging, wie dies Klagemotiv in ſeiner Gliederung, den Glanzmotiven der Symphonie nahe ſteht, in dem Aufgeben aller dieſer Kräfte in der Idee aber, das große hiſtoriſche Bild des Lebens und Todes eines Helden unter den Menſchen, ausgeſprochen iſt. Der Mittelſatz (1.—247. Takt, 1. Satz, 2. Th.) iſt eine der außerordentlichſten thematiſchen Verarbeitungen, ein **opus desparatum.** Hier fallen centnerſchwer die Anker des Hauptthemas in den alten Werthen auf neue Stufen, während die im 1. Theil bereits aufgetretene, beflügelte Figur der 1. Violinen (65. und folgende Takte) nunmehr durch alle Regiſter eine höchſte Aufregung verbreitet (37. und folgende Takte, 2. Th.). Das Gegenmotiv modulirt hier in G Dur, C Dur, Es Dur und As Dur (15., 19., 69., 73. Takt). Aus der Höhe der Blasinſtrumente wird es zu den Saiteninſtrumenten, in die Abgründe eines imitatoriſchen (fugirten) Satzes geſtürzt (85.—97. Takt). Der treue Freund war zu entfernen. Den tiefen und nachhaltenden Dolchſtichen die nun folgen, erliegt das Große auf Erden (98. und folgende Takte). Was nun noch kommt: Der wunderbar geheimnißvoll vorbereitete Durchbruch des Hauptthemas im Hauptton (247. Takt) die Parallele des Gegenmotivs (301. Takt) und der geſchloſſenen Reihen des 2. Hauptthemas (335. Takt) die Wiederholungen des epiſodiſchen Motivs endlich (435., 442. und folgende Takte). — Dieſe Rückkehre ſind die Nachrufe der Weltgeſchichte im Gehalt, die Vollbringung des inſtrumentalen Ereigniſſes durch den thematiſchen Styl. —

Im Triumphgefühl der Idee ergreift der Komponiſt vor dem letzten Erſcheinen der Nänien des epiſodiſchen Motivs (435., 442. Takt) kräftig das Hauptthema in einem Tremolo auf C Dur (414., 415. Takt) und wiederholt daſſelbe wie ein fernes Echo (418., 419. Takt) in derſelben Tonart in den 2. Violinen. Die erſten bilden hierzu einen frohlockenden Zug, der kontrapunktiſch über das Thema leiſe, wie ein Gedanke dahinzieht. —

Das Siegeslächeln des Helden aus der lichten Höhe die er bewohnt.

Auf dem Wege des Hauptthemas zu ſeiner endlichen Befreiung aus dem Mittelſatze, begegnet man einem Vorboten dieſes Ereigniſſes in einer unendlich genialen Anſpielung auf daſſelbe. Die Erſchöpfung nach den Anſtrengungen im Mittelſatze, iſt in allen Inſtrumenten ſo groß, daß nur noch die Geigen dazu kommen ein leiſes Tremolo auf b und as hören zu laſſen. Dieſe Noten ſind aber die Farben der Dominante, deren Auflöſung in die Tonika im nächſten Augenblicke zu erwarten ſteht. Dieſer Auflöſung kommt Beethoven zuvor; wo noch Alles zerſchmettert am Boden umherliegt, ergreift er, da doch nur von dem Helden die Rede ſein kann, ſchon zu jenen Bruchſtücken der Dominante, das Hauptthema im Horn (**es, g, es, b**) läßt er Dominante und Tonika aufeinmal hören. Die 2 Takte ſpäter erfolgende Auflöſung in das Grundthema, äußert ſo vorbereitet, überwältigende Wirkung.

Ueber ſolche Dinge hat ein Feldherr andere Ideen als ein Kleinbürger, der nie etwas Anderes befehligte als einige Harmonieſchüler. Nicht kleinbürgerlich kann Beethoven verſtanden werden. In Deutſchland weiß überdies Jedermann, daß der größte Symphoniſt, den die Welt hervorgebracht hat, an geeigneten, ihm tief bewußten Stellen, die harmoniſchen Pole, Dominante und Tonika, zuſammenführt, um einen Pol höher ſteigen zu laſſen als er ſonſt geſtiegen wäre. Nicht das Ohr, die Idee iſt der Richter, wo in dieſer Art Wolke und Blitz auf einmal erſcheinen (vergleiche den Aufgang zum Rieſenfinale der C Moll-Symphonie). Nicht den Sinnen hat die Tragödie zu ſchmeicheln, ſondern die Seele zu heben, und die **Eroica** iſt eine Inſtrumentaltragödie.

Die harmoniſchen Silbenſtecher, welche jene Verſchmelzung zweier von der alten Welt auseinander gehaltenen Kräfte, gefunden hat, ſind aus einem, dem Menſchen angeborenen Schamgefühl, ſelbſt eingeſtändig, daß der Gehalt ſich wohl über die Form, die Idee über die Einkleidung, der Zweck über das Mittel ſtellen dürfe. Verſündigen ſie ſich dennoch an der Idee, in dem beſchränkten Tadel der gebrauchten Mittel; ſo geſchieht es eben nur um von ſich (!) bei Gelegenheit von Beethoven (!) zu ſprechen.

Ein glänzender Anhang führt das Allegro der **Eroica** in's Freie. Die beflügelte Figur der Geigen wird ſich hier ihrer ſelber bewußt (484. und folgende Takte). Sie ſtolpert nicht mehr durch's Haus, den gezückten Dolch in der Hand; ſie rollt an dem Triumphwagen der Idee, auf der **via sacra**, die an den tarpejiſchen Felſen führt.

Ja! in ſolchen Händen iſt die Kunſt ein höherer Ausdruck des Lebens und ſeiner Erſcheinungen, ohne die Feſſel des Raumes, ohne die Schranke der Zeit.

Betrachten wir den in der Geſchichte des Symphonieſtyls epochemachenden 1. Satz der **Eroica** in ſeinem Ganzen: ſo zeigt ſich unverkennbar, daß derſelbe durch die von dem ſpäteren Beethovenſchen Phantaſieſtyl weſentlich abweichende, konkret thematiſche Durchführung, welche nur das ſein will, nicht etwa, wie in der 3. Periode, den Gehalt ſelbſt höher und weiter führt, der 1. Periode näher ſteht als der 2. welche letztere, in der Symphonie, das Eigenthümliche hat, in kurzen, epigrammatiſch gehaltenen erſten Sätzen, einen gleich hohen, ja einen höheren Gehalt, eine unmittelbarere Wirkung zu erreichen. Erinnern wir an die 5., 6., 9. Symphonie, wo man mehr dem perſönlichen als dem ſo konkret thematiſchen Beethoven begegnet. Das Allegro der **Eroica** iſt eine Miſchform der Tradition und Beethovenſcher Perſönlichkeit, und in dieſer Beziehung der charakteriſirteſte Uebergang von der 1. zur 2. Periode.

Das in der Satzbildung in dieſer Weiſe vorherrſchende thematiſche Element in ſeinen nächſten Folgen, dem hergebrachten tonalen Parallelismus der Motive, den daraus reſultirenden Längen, unterſcheidet das Allegro weſentlich von den kurzen Schlägen elektriſcher Batterien in den erſten Sätzen der 5., 6., 9. Symphonie.

Schon der 1. Satz der 4. Symphonie bringt Kürzungen dieſes Styls der **Eroica**, welche ſelbſt dem 1. Satz der 7. nicht unbekannt ſind, in dem 1. Satze der 8. Symphonie den Höhegrad prägnanter Kürze im thematiſchen Styl erreichen.

Alles in der Inſtrumentaldichtung iſt Thema, thematiſcher Styl. Wir verſtehen unter letzterem daher nur die Fälle in denen die freiere Erfindung der, dem Thema nach, unfreieren nachſteht, eine Schwenkung in die alte Welt, wie in der **Eroica**.

Man darf wohl ſagen, daß Beethoven am ſtärkſten wirkt, am meiſten Beethoven iſt, wo er den von der alten Welt für erſte Sätze nicht gebrauchten, kürzeſten Rhythmus ($^2/_4$) eingeht (5., 6., 9. Symphonie) daß er dieſen ſeinen Phantaſieſtyl gegen einen ſtrengen thematiſchen Styl vertauſcht, den er dabei in ſeiner Art und Weiſe in's Weite und Freie führt, wo er für erſte Sätze, die in dieſen traditionellen Rhythmen im $^4/_4$, $^3/_4$, $^6/_8$ Takt wählt (1., 2., 3., 4., 7., 8. Symphonie).

Der 1. Satz der **Eroica** iſt ſo lang, ſo gehaltreich, das Intereſſe ſo erſchöpfend, daß man keinen zweiten erwartet.

Es ſcheint Alles mit dieſem Bilde, das für ſich Geltung hat, gethan zu ſein. Die 1. Sätze der ſpäteren Symphonien ſpannen auf die folgenden. Dies iſt durchaus nicht in der Eroica der Fall. Der 1. Satz hat wie eine **ſymphoniſtiſch potenzirte Ouverture** in ſich abgeſchloſſen.

Dem großen Symphonieſtyl der 2. Periode gehört das Allegro dadurch an, daß der $^3/_4$ Takt viel und ſtürmiſch in den $^2/_4$ Takt gedrängt wird, die ſchlechten Takttheile immer wieder berannt werden, durch den rhythmiſchen Styl. Die genialſten Köpfe der inſtrumentalen Nachfolge Beethovens, ſchöpften hier mit vollen Händen. Der 10. und 9 Takt vor dem berüchtigten Eintritt des Horns, der ſo ſchön iſt, wo nach zwei Viertel-Pauſen, das b auf das 3. Viertel nachſchlägt, dieſe Intention einer Geiſterſtimme, welche den ſo verſtärkten Einbruch des Hauptthemas dem Zuhörer gleichſam als Parole in's Ohr flüſtert, iſt unzählig imitirt worden.

Man ſage, was man wolle, der Todtenmarſch (**Marcia funebre $^2/_4$ Adagio assai** C Moll, 249 Takte) iſt trotz großer, unerreicht gebliebener Schönheiten, dieſer Symphonie nicht gewachſen. Er drängt den Symphonieſtyl in die Kaſſation (ſiehe **op.** 29) er tritt zu unmittelbar auf uns zu, er giebt der Symphonie eine melodramatiſche Färbung, die im Theater zu Hauſe iſt. An ſich iſt ein Todtenmarſch in einem Heldengedicht am Platz, das den Namen Buonaparte an der Stirne trägt. Griechen und Römern (ſiehe Beethovens Geiſtesleben mit Griechenland und Rom bei **op.** 91) ging der Tod Hand in Hand mit dem Leben. Die Unverſöhnlichkeit des Fatums konnte nur den Glanz des Lebens in der **Eroica** haben. Dieſer Kontraſt war an ſich eine poetiſche Idee: er erinnerte die Mächtigen der Erde an den unerſtürmten Sieg des Schickſals. Bei der Symphonie reiner Form, was alle Beethovenſchen Symphonien ſind (denn man hat das dramatiſche von dem melodramatiſchen Element zu unterſcheiden) darf man ſich fragen, ob ein Leichengepränge (**Marcia funebre**) nicht materieller verſtanden ſein will, als der ideale Begriff der Symphonie zuläßt? Die Marſchform, die man nicht mit marſchartigen Motiven im Symphonieſtyl verwechſeln muß, kann nicht in den reinen Symphonieſtyl gehören, wenn ſie unter Beethoven's Händen nicht ſymphoniſtiſcher geworden iſt, als ſie uns in der **Eroica** vorliegt.

Das Motiv der **Marcia** wetteifert in innerer Würde mit der wenig älteren (1802) **marcia funebre sulla morte d'un eroe** in der Sonate op. 26. Das Cantabile (C Dur, Trio) entſpricht jedoch wenig und nur in Orcheſtereffekten, in den Tremoli, welche man auch in dem Sonatenmarſch findet, ſeinem Gegenſtande. Man wird da an Haydnſche Kindlichkeiten in dieſer Art Auflöſungen erinnert und das Thema wäre beſſer in einer Paſtorale als in einem Heldenleichenbegängniſſe untergebracht. Mit der Rückkehr in das Minore, erſtarkt der Komponiſt, als berührte er wie Anthëus ſeinen Grund und Boden. Wie in dem Mittelſatze langſamer Bewegung der 7. Symphonie, geht er eine mit dem geläuterſten kontrapunktiſchen Geſchmack geſchriebene imitatoriſche (fugirte) Satzbildung ein, welche die höchſte Meiſterſchaft in Beherrſchung des ſtrengen Styls zeigt, die Idee immer weiter und höher führt und unter Bruchſtücken des Hauptmotivs zu Triolenkonſtruktionen einer etwas weltlichen Wirkung kommt. Von unbeſchreiblicher Schönheit iſt ein Anhang, den man nicht anders als *verklärt* nennen darf. Nach den letzten maſſenhaften Figurationen des Hauptmotivs nämlich, geht der Komponiſt unmittelbar aus der Dominante von C Moll nach As Dur (39. Takt vor Schluß) und läßt dieſe Tonart ſich leiſe, während 4 Takte, ohne Bäſſe in den Saiteninſtrumenten feſtſetzen, wie er es liebt wenn er *errathen* ſein will, was noch Niemandem im Voraus gelungen iſt. Mit dem ~~27.~~ 35 Takt tritt hierauf wie ein theilnehmender Freund, wie ein Oranien zu Egmont, ein **ges** zum **as** (Sekunde) und eine entzückend innige Melodie entwickelt ſich über der durch ein den Achteln zu Anfang und Ende jedes Taktes mitgegebenes Sechzehntheil, bewegt dahin zitternden Begleitung in den Mittelſtimmen.

Aber mit dem 25. Takt iſt Alles wieder in C Moll. Hier fällt die letzte Scholle Erde auf den Heldenſarg; hier ringen ſich nur noch einzelne Triolenfiguren ans Licht, worauf der Marſch in Bruchſtücken des Hauptmotivs in ſich zuſammenbricht.

Die **Eroica** wurde durch den Marſch in dem 4 händigen Arrangement der Symphonie von A. E. Müller (Peters, Leipzig A. M. Z. 1807) populär. Damals ſah man es viel auf Märſche ab, eine Folge der Kriege gegen den Haupthelden der **Eroica**. Man *wollte* dieſen Satz verſtehen und verſtand ihn. In den kleinen Noten zu Anfang erkannten wir Alle umflorte Trommeln und wo man damals eine Trommel fand, da war das Glück. Der 1. Satz flößte gerade keine Gräuel ein, lag aber weit hinter der Grenze des Verſtändniſſes am damaligen Klavier; das Scherzo ſchien eine in Vierteln aufgegebene Charade; durch das Finale kamen Wenige und mit Orcheſtern griff man die **Eroica** nicht oft an. Im Regulus der Konſtellation des Löwen, ſoll der Stern Napoleons geſtanden haben, in welchem Stern ſtand die **Eroica**?

Das Scherzo (**Allegro vivace** $^3/_4$ Es Dur mit Trio) iſt eine der erſtaunlichſten Erfindungen aller Zeiten der Tondichtung. Eine größere Varietät in der faſt abſoluten Einheit der Mittel (rhythmiſchen Werthe) wurde nie, auch nicht von Beethoven erreicht. Die Grundlage, das bewundernswürdige, nie da geweſene **Pilotis** in Stiften gleichen Werthes (Vierteln) das in 433 Takten nur wenige Achtel ausſchweifen (eigentlich nur vier, die Achtelfigur des 9. Taktes und ihre Wiederholungen) rechtfertigt den von uns für dieſe Schreibart gewählten Ausdruck Beethovenſcher Keilſchrift, welche dieſer wunderbare Satz am konſequenteſten verfolgt.

An den rechten Platz in dem Geiſtesbilde des Komponiſten, ſtellte Berlioz das Scherzo indem er daſſelbe den Leichenſpielen der Helden der Iliade an dem Tumulus einer ihrer Heerführer verglich. Weiter als Beethoven in dieſem heroiſchen Scherzo, kam kein Dichter irgend einer Nation. Das iſt Unendlichkeit von Vorſtellungen in Muſikzeichen. Bei aller Spielfreudigkeit und heiterer Bewegung, iſt der Gehalt unausſprechlich erhaben, das Ideal dritter Theile ſolcher, mit der Minuett hiſtoriſch zuſammenhängender Sätze aber, iſt das Trio des Scherzos.

Die unnennbare Sehnſucht die in dieſen Hörnerklängen fluthet, ſie iſt der Nachruf aller großen Geſchiedenen, die das Leben ergreifen möchten, um zu thun was ſie unterließen, ſie iſt der Inbegriff der poetiſchen Unzufriedenheit mit dem Leben. Das ſagt das Dreihörner-Solo, das der namenloſe Schmerz in der Wonne des Erkennens, wo dieſe Seelenzuſtände zuſammentreten (des, es, b, 38. T. des 2. Th.) dann in den Abgrund nach As Moll gleiten (54. Takt) um immer wieder ihren Himmel zu ſtürmen, denn das Große ſtirbt nicht.

Der Hörnerklang im Trio hat an Jagdfreuden denken laſſen. Eine Löwenjagd im Paradieſe reichte nicht aus. Nein! dieſe Hörner ſind ein Ausdruck des Unendlichen das der Menſch fühlt, das er nicht erfaßt. Hier liegt ein Gipfel inſtrumentaler Poeſie. Das iſt nie erreicht worden. Hier nimmt der Dichter Abſchied von der alten Welt in einer dieſer noch geläufigen Form (Trio), hier winkt er ihr von der letzten Höhe, wo der Weg ſich ſcheidet, einen letzten Freundesgruß zu. Die Antworten der Saiteninſtrumente auf die Herausforderung der Hörner ſagen es deutlich (42., 53. Takt). Wo iſt je von ſo hohen Dingen in der ſymphoniſtiſchen Tanztrümmer Minuett, die Rede geweſen? — Nach dem Trio kreuzen ſich wieder die Lanzen des Waffenſpiels, ein wahres Heldengeflüſter. Nicht durch Synkopen und Pauſen, wie im 1. Satz, drängt der Keil des im $^{3}/_{4}$ Takt, zweitheiligen Rhythmus, durch neue Zeichen der Keilſchrift in ſo ahnungsvollen Ausweichungen, daß die Aufmerkſamkeit, die Betonung, von ſelbſt auf ſie hingeleitet wird (des 2. (ſchlechtes) Viertel, 1. Takt 2. Theil des Scherzos).

So rauſchen die Flügel des Fatums (ἡ μοῖρα) über den Häuptern der Menſchen.

Im 2. Theile des Scherzos waren halbe Noten auf zweite (ſchlechte) Viertel gefallen (92—97. Takt). Dieſer Einbruch des $^2/_4$ Taktes, der Beethoven im $^3/_4$ Takt eigenthümlich iſt (Bd. 2. S. 123) wird bei der Wiederholung des Scherzos nach dem Trio, um Vieles verſtärkt. Der Komponiſt erſetzt jene im $^3/_4$ Takte geſchriebenen Takte des 2. Theils (93. bis 96.) durch 4 **alla breve (c)** hereindonnernde Takte und fährt dann, als wäre nichts geſchehen, im Scherzotext fort. Grob aber unſterblich! Die Noten in dem **Alla breve** Einſchiebſel ſind genau die derſelben Stelle im urſprünglichen 2. Theil des Scherzos, die Viertel ſind nur zu halben Noten avancirt. Es ſoll keine Schläfer geben. Eine ſo furchtbare Perturbation im Spiel erlaubt ſich ein Gladiator.

Wer bei dem Scherzo der **Eroica** nichts von Beethoven merkt, der fühlte auch nichts wenn es unſerem Planeten einfiele, in ſeinem Fluge anhalten zu wollen.

Der Leſer wird uns Dank wiſſen, folgende Bemerkungen über die rhythmiſche Gliederung im Trio des Scherzo's der Vergeſſenheit einer Zeitungsnummer zu entreißen. Die ſtreitigen Beethoventexte werden hier um einen intereſſanten Fall vermehrt, den, ſo viel wir wiſſen, Damke allein bemerkt hat. Ein Element, den Rhythmus, ſagt Damke (Ruſſiſche St. Petersburger Akademie-Zeitung vom 29. April 1855), behandelte Beethoven längere Zeit ſtreng nach den Regeln ſeiner Vorgänger. Im Vorgefühl der außerordentlichen Wirkungen, welche durch dieſes nervöſe muſikaliſche Element zu erreichen ſtänden, gingen Haydn und Mozart mit einer Vorſicht in Bezug auf daſſelbe zu Werke, welche an Furcht gränzt. Nicht auf einen Schritt entfernten ſie ſich von der regelrechten Periode. Wo ihnen eine Phraſe in drei Takten entſchlüpft, ſorgen ſie dafür dieſelbe dergeſtalt mit einer anderen zu verknüpfen, daß der 1. Takt der nächſten Phraſe, für den vierten der vorhergehenden gelten kann, eine Art, die Quadratur des Rhythmus im Prinzip zu retten, welche man **suppressio mensurae** genannt hat. Zuweilen werfen indeß auch ſchon dieſe Meiſter die Quadratur bei Seite. Ohne Perioden von 6 Takten anführen zu wollen, die man in eine Phraſe von 4 und in eine andere von 2 Takten zerlegen kann, will ich nur die herrliche Minuett der Symphonie in G Moll von Mozart nennen, welche faſt ganz aus Phraſen in 3 Takten beſteht. In den auf dem Mozarteum in Salzburg aufbewahrten Manuſkripten Mozarts, habe ich den Anfang einer Symphonie gefunden, die durch die Verkettung zweier Phraſen verſchiedener Rhythmen einzig in ihrer Art ſein dürfte. Die 1. Phraſe hat 4, die zweite einen Takt. Dieſe zweite ſcheint eingeſchoben worden zu ſein, weil ſie nach einer dritten Phraſe in 4 Takten, welche ganz der erſten korreſpondirt, abermals auftritt. Dieſe ſchöne und tiefe Combination war, wie es ſcheint, Mozart zu kühn erſchienen, denn er hat die Kompoſition, die ſo intereſſant beginnt, nicht beendigt. In der Periode, in welcher Beethoven am Meiſten reiner, edler Schönheit in ſeinen Kompoſitionen nachging (dies that er gewiß zu jeder Zeit in gleichem Maaße), war ihm der mit der Muttermilch eingeſogene Rhythmus nie ſtörend geworden. Mit dem größeren Erſtarken ſeines Genius, mit dem volleren Bewußtſein, ſeine Flügel in ihrer ganzen Länge entfalten zu müſſen, wurde ihm jedoch die Kette fühlbar, ſchlug der Adler im Wachsthum gegen die Wände des Käfichs. Wir erblicken zum erſten Male in der dritten Symphonie den Kampf des Genius gegen die Hinderniſſe des alten Syſtemes, das ihm nicht mehr hinreichende Mittel an die Hand giebt. Dieſer Kampf führte indeß Beethoven noch nicht zum Bruch mit der Tradition. Er weiß ſich ein Mittel zu freiem Geiſtesflug, ohne die Regel der rhythmiſchen Quadratur zu verletzen. Dieſes Mittel ſind die Synkopen, von denen er im 1. Satz der **Sinfonia eroica** einen ſo gewaltigen Gebrauch macht Durch energiſche Betonungen ſchlechter Takttheile wird der Rhythmus in ſeinen Grundveſten erſchüttert, die Quadratur beſteht deshalb aber immer noch. Wie ein Verliebter die Geliebte, die er verletzte, durch Nachgeben aller Art, ſein Vergehen vergeſſen machen will, ſucht Beethoven durch genaue Beobachtung der rhythmiſchen Gliederung, die er zuweilen mit großen Opfern erkauft, ſeine Synkopen gut zu machen. Dies Beſtreben liegt im Trio des Scherze's der **Sinfonia eroica** klar zu Tage. Nach den feierlichen Hörnerklängen mit denen der 1. Theil anhebt, ergreifen die Saiteninſtrumente ein energiſches Motiv ſtarker Betonungen. Dieſes Motiv beſteht aus 2 Phraſen (Periode, Gliederung), von denen die erſte 4, die zweite 5 Takte umfaßt, weil ſie mit einer kleinen Flötenfigur endigt, die ſie von der erſten unterſcheidet. Ich geſtehe, der 5. Takt beleidigte immer um ſo mehr mein muſikaliſches Gefühl, als dergleichen Verletzungen des Rhythmus, ohne Beiſpiel in Beethoven ſind. Ich glaube indeß endlich die Löſung des Räthſels gefunden zu haben. Der 1. Theil des Trio beſteht aus 2 Hörnerphraſen zu 7 Takten jede. Die erſte dieſer Phraſen wird durch einen in den Saiteninſtrumenten liegenden achten Takt abgeſchloſſen, der 2. Phraſe fehlt dieſer Abſchluß, weil derſelbe den energiſchen Eintritt der Violinen geſchwächt hätte. Es ſcheint, dieſe 2. Phraſe in 7 Takten, welche nicht nach den Regeln muſikaliſcher Rhythmik abgeſchloſſen wurde, lag dem Komponiſten ſo auf dem Herzen, daß er, um da zu helfen, ſpäter, an einer Stelle ſeiner Satzbildung, die er für weniger augenfällig hielt, als den Schluß eines erſten Theils, die Flötenfigur anbrachte, die jenen 8. Takt nachholt. Um den wahren Rhythmus der Phraſe zu erkennen, hat man ſomit dieſelbe nicht vom Eintritt der Violinen, ſondern vom 3. Takt vor Schluß des 1. Theils zu zählen. Auf dieſe Weiſe iſt die Quadratur des Rhythmus gerettet. Man mag aber zählen wie man will, und den Eintritt der Violinen als den vierten, d. h. ſchlechten Takt anſehen, die Entſchloſſenheit im Ausdruck des Motivs, die Energie mit welcher die Violinen das Motiv in Angriff nehmen, giebt demſelben in ſo hohem Grade den Charakter einer neuen Phraſe, eines guten Taktes, daß die ihr als Abſchluß mitgegebene kleine Flötenfigur, die bereits vorübergegangen iſt und ſich im rhythmiſchen Gefühl des Ohrs verwiſcht hat, überzählig erſcheint und die unangenehme Wirkung eines 5. Taktes hervorbringt. In ſämmtlichen Kompoſitionen Beethoven's möchte dieſe Phraſe allein für ein unnützes Einſchiebſel gelten können. In ſpäteren Jahren hätte ſich Beethoven wahrlich nicht an einer Phraſe in nur 3 Takten geſtoßen und an keine Flötenfigur gedacht, die ſich der Phraſe wie ihr Schweif anklebt, ich bemerkte aber bereits, daß Beethoven in der 3. Symphonie die Theorie ſeiner Vorgänger noch nicht aufgiebt, ſich noch nicht entſchließt der Quadratur des Rhythmus zu nahe zu treten. In der heroiſchen Symphonie erlaubt ſich der hohe Meiſter alle möglichen harmoniſchen Freiheiten, die alte Lehre vom Rhythmus hält er noch in Ehren. So weit Damke auf deſſen Beethoven-Artikel in ruſſiſcher Sprache wir bei den ſpäteren Symphonien zurückkommen. Das überzählige Einſchiebſel findet der Kritiker in den 3 Noten **as**, **g**, **f** in der Flöte, Klarinette und dem Fagott (7., 8. Takt, 2. Theil des Trios).

Was hat man aus dem Finale der **Eroica** zu machen? In welcher Verbindung ſteht dieſer Satz zu den voraufgehenden Geſängen des inſtrumentalen Heldengedichts? — Dieſe Frage iſt bisher nur ungenügend und eben nicht zu Gunſten der Einheit im Gehalt des Ganzen, beantwortet worden.

Das Finale (**Allegro molto** $\frac{2}{4}$ **Es Dur**) beginnt mit einem feurigen Gange in G Moll, weil das Ohr an Es Dur genug hat (gerade wie das Schluß-Preſto aus einem Uniſonus in G Moll nach Es Dur hinaufſtrömt). Der Gang geht von d bis auf das tiefſte b hinunter und ſteigt dann maſſenhaft als Dominante des Haupttons zu einer Fermate auf dieſer, empor. Mit dem 12. Takt (meno vivo) ertönt das erſte es, noch unisono, total unbeſtimmt. Wir ſtehen hier vor dem koloſſalen pizzicato-Solo, vor dem Baßgerippe des zukünftigen Themas.

So ſtimmen Barden die Leier zum Leichenmahl, das den Waffenſpielen gefolgt iſt.

Dieſe kurzen Sätze (Variationen) ſind die Strophen einer volksthümlichen Ballade zu Ehren des Helden. Frankreich hat das Lied von Marlborough, Deutſchland das Lied vom Prinzen Eugen. Hier kommt Beethoven. Dieſe Idee iſt ſein Thema, daß er jenem, wie alles Volksthümliche, naiv freudſeeligem, verbindet. Vielleicht wollte der Inſtrumentaldichter das Thema auch abſichtlich von keiner beſonders vornehmen Herkunft, wie ſeinen Helden, den großen Konſul und Kaiſer, um es ſelbſt in Gold und Purpur zu kleiden und über ſeines Gleichen zu erheben, wie Napoleon ſelbſt ſein Schickſal geworden war. Auch ein Thema.

Nicht an Orcheſtervariationen wie ſie Haydn gab, hat man bei den Variationen der Eroica zu denken. Beethovens Orcheſter ſtarrt von Bajonetten. Auf jeder Pike ein Marſchallshut. Noch ein Thema, wie denn hier jede Variation zum Thema der folgenden wird, die langſame Bewegung (Poco Andante 58 Takte) in breit fluthender Triolenbegleitung alle dieſe geiſtigen Themas in dem einen der Ballade zuſammenfaßt um das Werk in einem kurzen, glänzenden Preſto (**43 Takte**) zu Ende zu bringen.

Mitglied aller Akademien, Ehrenbürger aller Städte hätte der Komponiſt werden ſollen für dieſe Variationen beſonderer Art, ohne nähere Bezeichnung der Sache in der Partitur.

Den Baß des Themas im **pizzicato** „**eroico**“ (**thema del basso** ſagt Beethoven ausdrücklich in **op.** 35) verſtand Berlioz als ein erſtes, das mit dem 77. Takt auftretende einzige Thema, als ein zweites. Er kannte eben nicht **op.** 35.

Daß das an ſich, zumal in einer Beethovenſchen Hauptſymphonie, gewiß ſehr unbedeutende Thema, von Beethoven für Klavier und im Finale ſeiner Muſik zum Ballet Prometheus behandelt worden war, wußte man ſehr wohl in Deutſchland, nicht in Paris, wo der Zufall immer beſonders im Spiel ſein muß, damit etwas Detail über Deutſchland auch nur wahrſcheinlich werde.

Ich glaube der Erſte geweſen zu ſein, der in **Beethoven et ses trois styles, St. Pétersbourg chez Bernard 1852 (T. 1. p. 202)** die Identität des in **op.** 35, im Prometheus und im Finale der **Eroica** auftretenden Motivs, mit einem Beethovenſchen Kontretanzmotiv (einer ehrlichen Ecoſſaiſe) veröffentlichte. Dieſen Nachweis verdankte ich dem Fürſten Nikolai Galitzin (ſiehe die Dedicationen in **op.** 124, 127, 130, 132), der mir und ſeiner muſikaliſchen Bibliothek in Kursk, die in Bonn bei Simrock, bei Simrock in Paris (ſpäter bei Peters in Leipzig) erſchienenen 6 **Con-**

tredanses zuſchickte, deren zweite (Es Dur 16 Takte) ohne alle Veränderung, jenes Motiv enthält von dem man anzunehmen hat, daß es aus dieſer anſpruchsloſen Geburtsſtätte **per tot errores** (ſiehe **op.** 35, **op.** 43, den Buchſtaben **B** 3. Abtheilung) bis zur **Eroica** ſtieg, nicht aus dem Heldenſaale auf den Tanzboden kam. Wiſſen wir doch genau, daß die im Jahre 1805 zuerſt in der A. M. Z. erwähnte Symphonie, im Jahre 1802 angelegt, im Jahre 1804 vollendet wurde, der Prometheus mit jenem Motiv, bereits im Jahre 1799 in Wien zur Aufführung gekommen war. Ob das Motiv aus dem Ballet in den Kontretanz oder aus dem Kontretanz in's Ballet überging, in welchem letzteren Beethoven ſchon mit Vorliebe bei demſelben verweilt, iſt gleich wahrſcheinlich und muß dahin geſtellt bleiben. Daſſelbe gilt von **op.** 35 aus dem Jahr 1804, und dem Finale der **Eroica**; die Annahme der Priorität von **op.** 35 vor letzterem findet indeß Stützen in der größeren und tiefer greifenden Behandlung des Motivs in der Symphonie. Warum ſollte Beethoven aber nicht noch ein Motiv auf dem Klavier gefallen, das ihn in der Symphonie angeſprochen hatte?

Wir faſſen die 4 Sätze der **Eroica** unter folgenden Ueberſchriften:

Allegro: Leben und Tod eines Helden.
Marcia: Das Leichenbegängniß.
Scherzo: Waffenſtille am Grabe.
Finale: Das Leichenmahl und Heldenballade.

Nur wer unverſtanden und ſchon damit unglücklich, in der

Welt daſtand, wie der Dichter der **Eroica**, konnte eine ſolche Schöpfung denken, ſich dermaßen von der Kunſt ſeiner Zeit iſoliren, um ſich ſo hoch über dieſelbe zu erheben. Um den Preis alles Erdenglückes erdolcht man die Helden am Fuße der Bildſäule des Pompejus, iſt man ſelbſt der gefallene Held. Mit dem Dichter hatte ſich der Komponiſt zu ſagen:

— — — Das Jahrhundert
Iſt meinem Ideal nicht reif. Ich lebe,
Ein Bürger Derer, welche kommen werden.

Freuen wir uns des heilſamen Fortſchrittes unſerer Tage im beſſeren Verſtändniß des Kosmos menſchlicher Vorſtellungen, welche Beethoven in Muſikzeichen verzeichnete, indem wir überblicken, wie handwerksmäßig der Genius von den beſten Köpfen muſikaliſcher Technik, wie kleinbürgerlich im Leben, verſtanden wurde. —

Eine Korreſpondenznachricht, aus Wien, der A. M. Z. (Februar 1805, Seite 321) ſagt von der **Eroica**: „Eine ganz neue Symphonie Beethoven's iſt in einem ganz anderen (!) Styl als die aus C Dur geſchrieben. Dieſe lange, für die Ausführung äußerſt ſchwierige Kompoſition iſt eigentlich (!) eine ſehr weit ausgeführte, kühne und wilde Phantaſie. Es fehlt ihr gar nicht (!) an frappanten und ſchönen Stellen, in denen man den energiſchen, talentvollen (!) Geiſt ihres Schöpfers erkennen muß: ſehr oft aber ſcheint ſie ſich ganz in's Regelloſe (?) zu verlieren. Die Symphonie beginnt mit einem ſtark inſtrumentirten (ja! ſtark) Allegro, darauf folgt ein Trauermarſch, welcher in der Folge fugenartig durchgeführt wird. Nach dieſem kommt ein **Allegro scherzo** (!) und ein Finale. Referent gehört gewiß (?) zu Herrn v. Beethoven's aufrichtigſten (!) Verehrern; aber bei dieſer Arbeit muß er doch geſtehen, des Grellen und Bizarren allzuviel zu finden, wodurch die Ueberſicht äußerſt erſchwert wird und die Einheit beinahe ganz verloren geht. Die Eberlſche (!) Symphonie aus Es gefiel wieder außerordentlich (!!).

A. M. Z. 1807, S. 321 (Rezenſion im Auszuge). Es iſt über dieſes merkwürdige und koloſſale Werk, das weitläufigſte und kunſtreichſte unter allen, die Beethovens origineller, wunderbarer Geiſt geſchaffen hat, nach verſchiedenen Anſichten geſprochen worden. Takt 25 und folgende, giebt Beethoven dadurch dem Gedanken eine auffallendere und pikantere Wirkung, daß er die ſogenannten ſchlechten Takttheile heraushebt und dadurch eine gerade Taktart ($^2/_4$) hervorzubringen ſcheint. Die Schärfe dieſer Stellen imponirt außerordentlich und kontraſtirt zugleich ſehr wirkſam gegen die ſanften (!) Stellen denen ſie entgegenſtehen und die eben ſo neu als ſchön erfunden, vorzüglich den Blasinſtrumenten zugetheilt ſind. Ganz überraſchend, durchaus neu und ſchön iſt, daß im Verfolg des 2. Theils des 1. Satzes, wo des Ausführens der früheren Ideen zu viel zu werden anfängt, plötzlich ein ganz neuer, noch nicht gehörter Geſang aufgefaßt und episodiſch behandelt wird (alſo doch ſchon bemerkt!) wodurch die Summe des Angenehmen und ſeine Mannigfaltigkeit vermehrt, der Zuhörer auch erfriſcht wird, dem Verfaſſer wieder gern zu folgen, wenn er zu der verlaſſenen Heimath zurückkehrt und mit noch reicherer Kunſt die Hauptgedanken einkleidet und durchführt. Schön und von ganz beſonderer Wirkung iſt gegen das Ende des Satzes die Stelle, wo Beethoven von Es nach Des und C Dur geht und dann, während die 2. Violine das Thema **pianissimo** vorträgt, der erſten eine Figur giebt (unſer Siegeslächeln des Helden). Ohngeachtet ſeiner Länge iſt das Allegro mit einer Sorgſamkeit zur Einheit zuſammengehalten, die Bewunderung abnöthigt. Den Trauermarſch erklärt Rezenſent ohne Bedenklichkeit, wenigſtens von Seiten der Erfindung und des Entwurfs für Beethoven's Triumph (?). Es läßt ſich vielleicht denken, daß Komponiſten von Talent (!) vielem Studium und unermüdlichem Fleiß (!) etwas hervorbrächten, das Arbeiten, wie jener erſte Satz, an die Seite geſetzt werden könnte (?). Stücke, wie dies zweite aber, empfängt, gebiert und erziehet kein Menſch in ſolcher Vollkommenheit, ohne wahres *Genie*. Feierlich und tief ergreifend iſt das Ganze, edelklagend und düſter das Minore, beruhigend und lieblich das Majore. Wo Beethoven das Thema wiederholt, gehet er nach F Moll und führt ganz meiſterhaft und mit größter Strenge im edelſten gebundenen Style den Satz aus, der eigentlich unter die Doppelfugen gehört, wo denn die Zweiviertelnoten das Kontraſubjectum angeben. Der Satz ſtirbt hin, wie ein Held. Das Scherzo iſt eine Art Seitenſtück zu dem in Beethoven's zweiter Symphonie (!) aber noch viel ſeltſamer, pikanter, geflügelter, und auch viel länger gehalten. Dieſer Satz, ſo kunſtvolle Partien er hat, iſt doch mehr **ad hominem**, als alles Andere, und das iſt gut;

es ſtört (!) aber darum doch den Charakter des Ganzen nicht, und das iſt noch beſſer (!). Das Thema des Finals hat Beethoven ſchon einmal für das Klavier bearbeitet und offenbar mit Fleiß (!) wieder aufgenommen, um es hier reicher und größer durchzuführen. Es verdiente dieſe Auszeichnung; außer einigen variirten Themen Haydn's (!) kennt Rezenſent keines, das ſo gut angelegt und mit ſo viel Oekonomie benutzt wäre. (Es iſt intereſſant zu ſehen, wie dieſer mauerfeſt in ſeiner muſikaliſchen Technik ſitzende Mitarbeiter der A. M. Z. gleich Berlioz das Motiv ſchon in dem basso del thema erkennt und in dem eigentlichen Motiv: „einen Gedanken, der ſchon vorher das Thema als Gegenſatz begleitete (S. 328), eine Epiſode, die Beethoven und dem Rezenſenten (wie er ausdrücklich ſagt!) nöthig ſchien").

Das poco Andante, heißt es weiter (S. 330), macht eine ſanfte, wohlthuende Unterbrechung. Ihr deſto mehr Eingang zu verſchaffen, ſind die Blasinſtrumente vorzüglich ſchön benutzt und ſo geſtellet worden, daß ſie meiſtens eine ſo genannte Blasharmonie unter ſich bilden und die Saiteninſtrumente ihnen faſt immer kontraſtirend beigeſtellt ſind. Der Schluß (Preſto) iſt ein wahrer Jubel aller Inſtrumente, der, wie den Zuhörer, ſo jedes nicht bleiſchwere Mitglied des Orcheſters ergreifen, begeiſtern, fortreißen muß. —

Berlioz. Voy. musical, T. 1, p. 280 – 288. Je ne connais pas d'exemple en musique d'un style où la douleur ait su conserver constamment des formes aussi pures

et une telle noblesse d'expressions. Quoi de plus sérieux et de plus dramatique que l'allegro? — Le rhythme est excessivement remarquable par la fréquence des syncopes et par des combinaisons de la mesure à deux tems, jetées par l'accentuation des tems faibles, dans la mesure à trois tems. Quant à ce rhythme heurté viennent se joindre certaines rudes dissonances, on ne peut réprimer un mouvement d'effroi à ce tableau de fureur indomptable. C'est la voix du désespoir et presque de la rage.

La marche funèbre est tout en drame. On croit y trouver la traduction des beaux vers de Virgile sur le convoi du jeune Pallas. La fin surtout émeut profondément.

Le 3e morceau est intitulé Scherzo. Le mot italien signifie jeu, badinage. On ne voit pas trop, au premier coup d'oeil, comment un parail genre de musique peut figurer dans cette composition épique. Il faut l'entendre pour le concevoir. Ce sont bien des jeux, mais de véritables jeux funèbres, à chaque instant assombris par des pensées de deuil, des jeux enfin comme ceux que les guerriers de l'Iliade célébraient autour des tombeaux de leurs chefs.

Le final n'est qu'un développement de la même idée poétique. Ce morceau si varié est pourtant fait entièrement sur un thème fegué fort simple, sur lequel l'auteur bâtit ensuite, outre mille ingénieux détails, deux autres thèmes dont l'un est de la plus grande beauté. On ne peut s'apercevoir, à la tournure de la mélodie, qu'elle a été pour ainsi dire extraite d'une autre. Son expression au contraire est mille fois plus touchante, elle est incomparablement plus gràcieuse que le thème primitif, dont le caractère est plutôt celui d'une basse et qui en tient fort bien lieu. Ce chant reparaît, un peu avant la fin, sur un mouvement plus lent et avec une autre harmonie qui en redouble la tristesse (?). Le héros coûte bien des pleurs. Après ces derniers regrets donnés à sa mémoire, le poète quitte l'élegie pour entonner avec transport l'hymne de la gloire. Quoiqu'un peu laconique, cette peroraison est pleine d'éclat, elle couronne dignement le monument musical. Beethoven a écrit des choses plus saisissantes peut-être que cette symphonie, mais il faut le reconnaître cependant, la symphonie héroique est tellement forte de pensée et d'éxécution, le style en est si nerveux, si constamment élevé, et la forme si poétique, que son rang est égal à celui des plus hautes conceptions de son auteur.

Griepenkerl (das Muſikfeſt oder die Beethovener Novelle), S. 110. Erſter Satz: ein durch bedeutende Aeußerungen ausgeprägter großer hiſtoriſcher Charakter. Eine Stelle hatte der Vikarius mit Roth angeſtrichen: 36 Takte, Neunzehntes Jahrhundert ſtand im Notenplan geſchrieben, und nun folgte auf dem h mit trotzender None der ungeheure Durchbruch der Bäſſe, um in die himmliſchen Sphären von E und A Moll zu gelangen und dann wieder auf das Thema im hel-

len, ſiegreichen C. Die 36 Takte Maggiore des Marſches waren angedeutet:

> Der Wanderer mit der Fackel der Divination in den Katakomben vergangener Jahrhunderte. Ihn drückt nicht was einſt Gegenwart war. Er ſtaunt, ſinnt, lernt.

Dieſes Maggiore iſt der nicht in die Vergangenheit, ſondern in die Zukunft gerichtete Blick, ein aus der Betrachtung der Weltgeſchichte gewonnenes Reſultat. In des Vikarius Skizzen folgte das Thema in C minore mit dem Schmerzensgange nach Des. Dieſes Des iſt der bis zum Lachen hinaufgegipfelte Schmerz. In einem entſchloſſenen Anlauf von Triolen rafft dann die ganze Maſſe noch ein Mal ihre Kräfte zuſammen, um jede Erinnerung an das ſchmerzliche Thema im wüſten Kampf auszutilgen, aber vergebens! Erſchlaffend wankt Alles vom hohen as der Flöten herunter wieder in das Thema hinein, während die Bäſſe noch zögernd entgegendonnern, bald aber in die allgemeine Klage mit einſtimmen. Die letzten 10 Takte, ein raſches, unmuthiges Abbrechen, oder wie hier tiefes Verſinken in den Schmerz, das Thema wie aus letzter Weltecke nachklagend — ſo pflegt Beethoven ſeine Werke abzuſchließen. Rührte Euch nicht dieſes verwundete Thema, wie es hinſtarb mit dem Pfeil in der Bruſt? (S. 161) Das Scherzo begann. Sollen mich die Hörner täuſchen, die im Trio ſo jagdſelig, ſo fuchsklug thun? Oder die Streichinſtrumente, zumal die Bäſſe, die gar ſeiltanzen im Scherzo? — (S. 163) Dem Anfange des Finale ſtellte der Vikarius die Bemerkung entgegen, es laſſe ihn ſehr kalt, ein ſolches Aufreißen von Himmelspforten, jeder könne das. Aber ſich umthun im Salon oben falle ſchwer. Ein Mann von Takt müſſe man ſein. Beethoven wiſſe von dieſem freilich wenig, doch verzeihe man ihm Manches, da er mit Geſchick viele Sprachen rede. So habe er eben den Schatten Alexanders griechiſch angelaſſen. Das ſage was! Ueberhaupt ſcheine ihm, als ſei es in dieſer Symphonie auf die Helden abgeſehen. Das Werk, wenn Beethoven ſonſt mit den Muſen zeuge, habe ihm Klio geboren, die große Mutter der Ilias. Bald darauf ſchloß die Heroiſche. Alſo legen ſich nach rieſigem Flug die Fittige eines Adlers majeſtätiſch zuſammen (S. 166).

Nicht der geniale Komponiſt des Freiſchützen verſtand Beethoven. Die gewaltigen Inſtrumentationen der Eroica beſpöttelt der ihr in ſeinen unſterblichen Ouverturen ihm ſo tief verpflichtete auch als Schriftſteller ausgezeichnete Mann (Geſammelte Schriften, 1. Bd., S. 41). Unter den Orcheſterinſtrumenten iſt ein Streit entſtanden, der durch die Drohung, man werde die Eroica auflegen, geſtillt wird. Wer dann noch ein Glied oder eine Klappe rühren kann, ſagt Weber, der melde ſich; ach! nur das nicht, baten Alle. Es iſt nicht mehr von Klarheit, Deutlichkeit, Haltung der Leidenſchaft, wie die alten Künſtler, Gluck, Händel und Mozart wähnten, die Rede, wagt Weber fortzufahren. Hört, heißt es weiter, das Recept der neueſten Symphonie aus Wien, und urtheilt. Das Recept läßt auf die 4. Symphonie von Beethoven ſchließen, ein Werk, vor dem ſich die C Dur-Symphonie Webers unter den Schultiſch verkriechen muß. Pretium

magister triste habet! Siehe das Urtheil Webers über die größte Ouverture bei op. 72. Was ſtand von den Zeitgenoſſen zu hoffen, wenn ein Weber ſo urtheilte! —

Fétis (Biographie des musiciens article Beethoven). On dit (!) que le second morceau de la symphonie héroique était achevé et n'était autre que le colossal début du dernier mouvement de la symphonie en ut mineur (!!) quand on vint annoncer à Beethoven que le premier consul venait de se faire nommer Empereur. Sa pensée changea alors de direction; à l'héroique mouvement il substitua la marche funèbre (!). Son héros lui semblait déjà descendu dans la tombe, au lieu d'un hymne de gloire, il avait besoin d'un chant de deuil. Le grand mouvement en ut fit peu de tems apres naitre dans la tête de Beethoven le projet de la Symphonie en ut mineur (!).

Man vergleiche dieſe ergötzliche Fabel mit den notoriſchen Nachrichten bei Ries und Schindler. Und Fetis hat Leute gefunden, die ihn als Autorität anführen! —

Daß Franzoſen eine ſtarke Ignoranz in allen Dingen, die nicht franzöſiſche Zuſtände begreifen, auszeichnet, wußte man. Welche Idee kann man aber auch nur von ihrer Art, die muſikaliſche Dichtung anzuſehen, haben, wenn man von Fachmännern dergleichen alles Ernſtes einem Publikum bieten ſieht, von dem man annehmen muß, es habe aufgehört, an den „Mann im Monde“ zu glauben! Franzöſiſchen Begriffen von der Sache nach, hätte die **Eroica** 2 Sätze gehabt, eine ſchöne Symphonie im Beethoven'ſchen Sinne! — Scherzo und Final (wahre Bagatellen!) hätten ſich dabei eingefunden, wie verloren gegangene Hausthiere. Die C Moll-Symphonie, eine der in ſich vollendetſten Tondichtungen, die man überhaupt kennt, verdankte man einem für eine andere Symphonie, für die Eroica, geſchriebenen Satze! —

So flicken Tiſchler einen Parquetboden. Der dichteriſche Künſtler verfährt, wenn er Beethoven heißt, anders.

Leben athme die bildende Kunſt, Geiſt ford'r ich vom Dichter;
Aber die Seele ſpricht nur Polyhymnia aus.

Die Polyhymnia inſtrumentaler Tondichtung iſt die große Beethovenſche Symphonie, der wir in der Eroica zum erſten Male begegneten. —

* * *

Beethoven.

Eine Kunst-Studie.

Von

Wilhelm von Lenz,

kaiſerlich ruſſiſchem Staatsrathe.

Vierter Theil.

Kritischer Katalog sämmtlicher Werke Beethovens mit Analysen derselben.

Dritter Theil.

II. Periode op. 21 bis op. 100.

Zweite Hälfte op. 36 bis op. 100.

Hamburg.
Hoffmann & Campe.
1860.

Kritiſcher Katalog
ſämmtlicher Werke
Ludwig van Beethovens
mit Analyſen derſelben.

Von

Wilhelm von Lenz,
kaiſerlich ruſſiſchem Staatsrathe.

Dritter Theil.
II. Periode op. 21 bis op. 100.
Zweite Hälfte op. 56 bis op. 100.

> Plus semper intelligitur quam pingitur,
> et cum ars summa sit, tamen ingenium
> ultra artem est.

Hamburg.
Hoffmann & Campe.
1860.

[illegible]THECA
[illegible]
[illegible]NSIS.

Das Recht der Ueberſetzung in andere Sprachen und aller Bearbeitungen hat ſich der Verfaſſer vorbehalten.

Erſte Abtheilung.

Werke mit Opus-Zahlen.

II. Periode.

Opus 21 bis Opus 100.

(Fortſetzung op. 56 bis op. 100.)

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

II. Periode.

Op. 21 bis Op. 100.

(Fortſetzung: Op. 56 bis Op. 100.)

Großes Konzert für Pianoforte, Violine und Violoncello Op. 56 mit Begleitung des Orcheſters, C Dur. (**Gr. Concerto concertant pour Pianoforte, Violon et Violoncelle.**) Dem Fürſten Lobkowitz gewidmet. Erſchien 1807 (Haslinger) Partitur (Dunſt in Frankfurt).

Für Pianoforte allein (Haslinger) das Rondo vierhändig bei Peters (**Polonaise concertante à 4 m. tirée de l'oeuvre 56**) ſpäter bei Cranz, zweihändig bei Spehr. Das Ganze vierhändig von Reißmann.

Beethoven, ſagt die Wiener Tradition, hatte bei **op. 56** den Erzherzog Rudolph, den Violiniſten Weiß und Violoncelliſten Kraft im Auge. Da wäre das Werk wohl dem Erzherzog gewidmet worden. Es iſt wahrſcheinlicher, daß die Veranlaſſung zu demſelben in weiteren Kreiſen Wiens gegeben war. Man erklärt ſich ſonſt nicht leicht, wie der mit den höchſten

Ideen, die in der Tondichtung Vertretung fanden, beſchäftigte Künſtler, dazu kam an eine Konzertante, an eine mehr Perſonen als der Sache geltende Kompoſition von dieſem Umfange zu denken.

Nach einmaliger Aufführung in den **concerts spirituels** wurde **op.** 56 wie das Violin-Konzert, wie die Phantaſie mit Chor (**op.** 61, **op.** 80) zu Lebzeiten Beethoven's nicht weiter in Wien gehört.

Das 1. Tutti (75 Takte) ſtellt in tiefen Baßnoten ein wie in Stein gebauenes Motiv auf. Eine Meiſterſkizze des 1. Satzes (Allegro $^4/_4$ C Dur). Mit dem 77. Takt ergreift das konzertirende Violoncello das Motiv als Solo, mit dem 85. die konzertirende Violine, mit dem 97. die Pianofortſtimme. Die Eintritte der Saiteninſtrumente bilden ein anziehendes Geſpräch; mit dem Klavier wird der Satz gangartiger, fällt aber ſchon nach 18 Takten konzertirenden Styls in ein neues Thema (114. Takt), worauf ſich Paſſagen in den konzertirenden Stimmen entwickeln. Die Saiteninſtrumente ſind dabei vorzugsweiſe in den hohen Regiſtern behandelt was vielfach von dem Werke zurückgeſchreckt hat. So viel im Einzelnen auch in einem Beethovenſchen Konzert gekämpft (**certare, concertare**) werden mag, die Idee muß bei ihm Recht behalten Das will denn auch hier der erſte, mit vieler Kunſt zuſammengeſtellte Satz ſagen. Der zweite (Largo $^3/_8$ As Dur 53 Takte) zeigt den Symphonieſtyl dieſer Periode. Tonalität und Rhythmus erinnern entfernt an die Andante der zu verſelben Zeit (1806, 1807) geſchriebenen C Moll-Symphonie (1. Takt der Symphonie-Andante, 3. Takt des Largo). Das Largo iſt weniger ein Mittelſatz langſamer Bewegung als ein ernſtes Vorſpiel zum elegant heiteren **Rondo alla Polacca,** das auf einer Kadenz eintritt.

Die **Polacca** (3/4 C Dur, 483 Takte), der es nicht an Längen fehlt, machte früh in einem Arrangement Glück (**Polonaise concertante à 4 mains tirée de l'oeuvre 56**).

Das Motiv, die Modulationen (9. Takt E Dur, E obere Terz von C) ſind reizend. Man verliere nur nicht die Stimmen aus dem Auge, deren verſchiedene Klangverhältniſſe eine Abwechſelung in das Stück bringen, deren ein Arrangement entbehrt. Beliebt unter den Anhängern vierhändigen Spiels iſt beſonders ein 2. Thema in A Moll (205. und folg. Takte). Wo man den Satz erſchöpft glaubt, wird er erſt recht gangartig (Allegro 2/4). Ohne eine Steigerung dieſer Art thut es Beethoven nicht (op. 37, op. 58). Ob die 2/4 einer **Polacca** ſtehen, danach fragt er nicht und läßt aus einer Trillerkadenz das **Tempo primo** ſchließen.

Mozart hatte 3 Klaviere konzertiren laſſen, Sebaſtian Bach 2, 3 und 4; hier kommt Beethoven mit einer durch eine ſymphoniſche Unterlage getragenen neuen Zuſammenſtellung konzertirender Inſtrumente. Die Ausführung der Prinzipalſtimmen iſt ſchwieriger, als ſie perſönlich dankbar iſt. Das Werk wirkt im Ganzen und im Konzertſaal will die Perſon ſiegen. Die 2. Periode wird in op. 56 durch den Klavierapparat ſowohl, wie durch die Erweiterung der Begleitung zu einem integralen Theil der Idee und die traditionsfreie Behandlung der konzertirenden Saiteninſtrumente bezeichnet.

* * *

Op. 57. Große Sonate für Pianoforte, F Moll, dem Grafen Franz Brunswick gewidmet. 13 Auflagen. Erſchien 1807 (Vienne, au bureau des arts et de l'industrie de Schreyvogel). 23 Soloſonate, auf Titeln zuweilen als die 54. angegeben, die nicht exiſtirt (ſiehe op. 54). Arr. 4händig bei Cranz; für großes Orcheſter (Sonate oeuvre 57, arrangée en grande Symphonie (?) pour 2 flûtes, petite flûte, 2 hautbois, 2 Clarinettes, 2 Basses, 2 Trompettes à piston, 3 Trombones, Bass Tuba, 4 Timbaliers pour 9 timballes, Violon, Alto, Violoncelle et Basse par Frédéric de Drobisch à Moscou). Für Pianoforte, 2 Violinen, Alt und Violoncello vom Fürſten Caſtriot Scanderberg. Die Andante mit unterlegten Worten (an die Nacht) für Sopran (Tenor) von Silcher. Clara Wieck und Beethoven, Gedicht von Grillparzer, mit Motiven der Sonate, für eine Singſtimme mit Pianoforte von Püttlingen.

„Schon munkelt ein neues Ungewitter, ich hör's im Winde pfeifen. Ich will mich hier einwickeln bis die Grundſuppe des Gewitters vorüber iſt." Dieſe Worte Trinkules im Sturm von Shakeſpeare, mögen für uns der im 1. Satz hochgehenden See gelten. Beethoven ſelbſt verweiſt auf Shakeſpeare (op. 31 Nr. 2). Leiſe, aber aus den tiefſten Gründen herauf, ſchaukelt die Wucht des Elements. Das Berühren der tiefen Baßlagen zu Anfang, deutet auf keinen Frieden (**Allegro** assai $^{12}/_{8}$ F Moll 262 Takte). Verſtehen wir die auf den Wellen tanzende Melodie (Gegenmotiv, 35. und f. Takte, normal in As Dur) als das bedrohte Schiff aller Hoffnungen, wie es an den Strudel des Mittelſatzes getragen wird (71. Takt). Es wird nach **as** Moll geworfen (65 T.) nicht aus E Dur (67 T.) zurück in den Anfang. Deshalb ſtürmt der Komponiſt ohne Repriſe weiter, durchläuft er den ganzen modulatoriſchen Kompaß, rettet ſich das Schiff auf den ſtolzen Wellenrücken von Des Dur (109 und f. T.) um endlich ſicheres Fahrwaſſer zu gewinnen (151 und f. T. Auflöſung des Motivs in F Dur). Schon iſt der Hafen in Sicht (174 und f. T. Gegenmotiv in F Dur) doch das Element erſchlaffte nur augenblicklich; das Schiff muß zurück (190 und f. Takte) nach F Moll (210 T. Gegenmotiv in Moll) und wohin treibt es nicht zagend und hoffend (**Piu Allegro**, Gegenmotiv in geſteigertem Ausdruck) bis es nach den letzten Stößen (8. T. vor Schluß) endlich ſeine Anker auswirft, der Orkan im Sterben die Meereswüſte beſtreicht (6. Takt vor Schluß **ff**, **p**, **dim.**). Dieſes Beſtreichen aller Regiſter durch das im Raum verhallende Motiv, vom 1. **as** im Violinſchlüſſel (6. T. vor Schluß) bis zum hohen F, von dieſem bis zum letzten F im Baß, iſt der Namenszug des Genies unter dem Bilde.

Appassionata iſt die Sonate, daß man ſie auf Titeln ſo genannt, war Willkühr. Die alten Ausgaben wiſſen nichts davon und Beethoven braucht den Ausdruck nicht einmal in der Sonate, überhaupt nur zweimal (op. 106 Adagio op. 111 Allegro). Wenn er dieſer ſeiner dritten perſönlichen Sonatenemanation zweiter Periode (op. 27 Nr. 2 op. 31 Nr. 2) einen beſondern Namen beilegen wollen, er hätte die Form charakteriſirt, wofür wir ein Beiſpiel beſitzen (**Sonata quasi fantasia**). Er that es nicht, weil der Phantaſus hier nicht ſowohl in der Form als im Gehalt liegt. Wie die D Moll Sonate zeigt die F Moll Sonate die konkretere Sonatenform ohne Scherzo (op. 5, S. 62). Im Ausdruck und Charakter ſtellt man den großartigen 1. Satz am Beſten zu dem 1. Satz der letzten Sonate (op. 111).

2. Satz (Andante **con moto** $^2/_4$ Des Dur). Anſicht des geglätteten Meeres in deſſen Tiefen der Geiſt allein noch hinabſteigt. Zwei Variationen, eine dritte figurirtere mit Repriſen im Text, führen den beſchaulichen Seelenzuſtand in das Motiv zum Schluß, wie in der Variation der Sonate op. 109 und in op. 34.

Nach der Wiederkehr mündet das Thema nicht in die Tonika (Des Dur), ſondern in die verminderte Septimen-Harmonie von F Moll und mit dieſer unmittelbar in das Finale (vergleiche die Mittelſätze langſamer Bewegung in F Dur Quartett op. 59, im F Moll Quartett op. 95 in der Sonate für Pianoforte und Violine op. 96 im Pianofort-Trio op. 97).

Von den 2 Theilen des Finale mit einem Anhange (**Allegro ma non troppo** $^2/_4$ 327 Takte Preſto $^2/_4$ 54 Takte) hat der zweite eine gerade nicht wirkſame Repriſe. Das auf einem gangartig durchwühlten Thema gebaute Finale, verhält ſich zu den anderen Sätzen wie der humoriſtiſche Faden der durch den Sheakeſpearſchen-Sturm geht, zu den Begebenheiten in dem Stück. Ries erzählt die Entſtehung dieſes Klavier-Höllen-Breughel.

Bei einem Spaziergange, auf dem wir uns ſo verirrten, daß wir erſt um 8 Uhr nach Döbling, wo Beethoven wohnte, zurückkamen, hatte er den ganzen Weg über für ſich gebrummt oder theilweiſe geheult, immer herauf und herunter, ohne beſtimmte Noten zu ſingen (hiermit iſt das Thema gut geſchildert). Auf meine Frage, was es ſei, ſagte Beethoven: „da iſt mir ein Thema zum letzten Allegro der F Moll Sonate eingefallen. Als wir in's Zimmer traten, lief er, ohne den Hut abzunehmen, an's Klavier. Ich ſetzte mich in eine Ecke und er hatte mich bald vergeſſen. Nun tobte er wenigſtens eine Stunde lang über das neue, ſo ſchön daſtehende Finale. Endlich ſtand er auf, war erſtaunt mich noch zu ſehen und ſagte: heut kann ich Ihnen keine Lektion geben, ich muß noch arbeiten.“

Die F Moll-Sonate iſt das Phantaſieſtück eines Meiſters, der ſelbſt das Zurückſchreckende als Folie des Schönen, in der Sehnſucht nach demſelben, anwendet. Man hat die Sonate eben ſo wenig anderen zu vergleichen, als den Sturm einem anderen Sheakeſpear'ſchen Stück. Das Werk iſt eine Raptus-Sonate, um einen Ausdruck Beethovens zu brauchen, ein ächter Beethoven-Phantaſus, der nur ſchwer zur Anſchauung kommt, eine Klavierthat für Virtuoſen mit verfeinertem Virtuoſen-, nicht bloß mit Bravourſpiel, vor deſſen rohem, effekthaſchenden Gebahren dieſe feinen Farben nicht beſtehen. Unterſcheiden wir vor Allem das thematiſche und melodiſche Element, die Kontraſte, die aus dem Wechſel dieſer Mächte hervorgehen und dem Werk ſein eigenthümliches, weit hinter den Schranken kleinbürgerlicher Quälereien liegendes Geiſtesleben verleihen. Gleich wie die Natur keinen Begriff von dem vorausſetzt, was ſie vorſtellen ſolle, wie ſie durch ihre Unmittelbarkeit wirkt, ſo muß die Kunſtſchönheit frei ſein können vom Zweck, von dem, was ſie vorſtellen ſoll. Der Unterſchied von Kunſt und Natur liegt in einem Reſultat (effectus) nicht in einem Grunde (causa). Der Begriff der Schönheit geht durch die ganze Natur, wie durch die ganze Kunſt. Schön iſt die F Moll-Sonate, ganz abgeſehen von dem, was ſie vorſtellen mag. Wie jedes Genrebild kann ſie veralten, nie aber etwas an ihrem Kunſtwerth, an ihrer Idee des Schönen verlieren, denn dieſer iſt ewig, weil ſie zugleich die Idee des immer wieder Erſehnten und Unerreichbaren ausmacht.

Die Sonate iſt einem vielfach begabten Freunde des Tondichters gewidmet.*) Es iſt nicht ohne Bedeutung für den

---

*) Der Graf Franz Brunswick († 1849) machte ein großes Haus in Peſth in dem ein wahrer, reiner Kunſtſinn, ohne Prevention für irgend einen Klaſſiker herrſchte (Schindler S. 73) die Gräſin Sidonieſ Brunswick, ihres Mannes Schülerin, nennt Schindler die größte Beethovenſpielerin die er gehört habe (op. 77, 78). Feſte Plätze an dem Quartett des Grafen hatten Taborsky, Pfeifer und andere tüchtige Muſiker aus dem Theaterorcheſter in Peſth. Der Graf ſelbſt übertraf

Sinn, den das Werk in Beethovens Augen haben mochte. Einem ſolchen Manne gegenüber konnte der Künſtler ſich aufgelegt fühlen, Alles, nur nicht eine glatt wegzuſpielende Sonate, zu bieten. Daher die Klippe in dieſem Klavierſturm.

Die 2. Periode iſt in op. 57 charakteriſirt, durch den ſo viel mächtiger gewordenen Klavier-Apparat, durch die traditions freiere Erfindung und eine der 1. Periode unbekannte, geniale Unbändigkeit der Phantaſie. Elterlein nennt die Sonate eine Gefühls-Tragödie, ſpricht aber auch immer wieder von Humor, ohne dieſe Stimmung zu motiviren.

* * *

4. Konzert für das Pianoforte mit 2 Violinen, Alt, Op. 58. Flöte, 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte, Trompeten, Pauken, Violoncelle und Baß, G Dur, dem Erzherzog Rudolph gewidmet (Haslinger), früher im Induſtrie-Comptoir.

ſowohl an Ton als geiſtiger Konzeption den Wiener Violoncelliſten Linke des Schuppanzighſchen Quartetts, bei weitem. Beethoven ſagte: „Brunswick iſt der einzige, der den Ton zu anatomiren verſteht." Um dem verderbten Geſchmack aufzuhelfen, übernahm der Graf die Pachtung des Theaters in Peſth (1820) wobei er den größten Theil ſeines beträchtlichen Vermögens einbüßte. Seine mit Tauſenden von Schafen edler Zucht gefüllten Ställe und ſein großes Pferdegeſtüte mußten den Ausfall decken. Während dieſer Prüfungszeit wurden Klagebriefe mit Beethoven gewechſelt. In einem Schreiben rieth dieſer dem Freunde: „die Schafe jährlich zweimal ſcheeren, die Stuten zweimal belegen zu laſſen." (Mittheilung von Schindler.)

A. M. Z., 1809, S. 523. 4 Auflagen. Partitur (Dunſt) für Pianoforte allein, vierhändig von Reißmann.

Claſing. An Pſyche, ein melodramatiſcher Verſuch nach dem Andante aus Beethovens Konzert **op.** 58.

Ries, S. 104. Beethoven kam eines Tages zu mir, brachte ſein Konzert **op.** 58 gleich unter dem Arm mit und ſagte: „nächſten Sonnabend müſſen Sie dieſes im Kärntner-Thor-Theater ſpielen.“ Es blieben nur 5 Tage Zeit zum Einüben. Zum Unglück bemerkte ich ihm, daß dieſe Zeit zu kurz ſei, um es ſchön ſpielen zu lernen, er möchte mir lieber erlauben, das C Moll-Konzert vorzutragen. Darüber wurde Beethoven aufgebracht, drehte ſich um und ging gleich zum jungen Stein, den er ſonſt wenig leiden konnte. Dieſer war auch Klavierſpieler und zwar ein älterer als ich. Stein war klug genug, den Vorſchlag gleich anzunehmen. Da er aber auch mit dem Konzert nicht fertig werden konnte, ſo kam er den Tag vor der Aufführung zu Beethoven und begehrte, das andere aus C Moll zu ſpielen. Beethoven mußte wohl nachgeben. Allein, lag nun die Schuld am Theater, am Orcheſter oder am Spieler, genug, es machte keine Wirkung. Beethoven war ſehr ärgerlich. Später ſagte er mir: „ich glaubte, Sie wollten das G Dur-Konzert nicht gern ſpielen.“ S. 100. Er ſelbſt ſpielte ſeine eigenen Sachen ſehr ungern.

Der 1. Satz (**Allegro moderato,** $^{4}/_{4}$ 370 Takte) zeichnet ſich gleich dadurch aus, daß die Klavierſtimme Angeſichts eines großen Orcheſters das Motiv allein hinſtellt (ſiehe die

Anfänge in **op.** 40, 47, 69). Das Orcheſter wiederholt hierauf das Motiv in H Dur. Erkennen wir ſofort die in der 2. Periode ſich immer mehr einbürgernde Terzmodulation (**h**, obere Terz von **g**, ſiehe **op.** 31, Nr. 1).

Den Charakter des Motivs möchte man paſtoral nennen. Die erwähnte Expoſition iſt ſo unſchuldsvoll einfach, daß man ſich einen Pianiſten denkt, wie er ſich an ſein Inſtrument ſetzt, den G Dur-Akkord angiebt, ohne nur zu wiſſen, was er folgen laſſen ſolle. Elektriſch zuckt dann dieſer Anfang im H Dur des **tutti**. Er mußte von höhern Geiſtern gehört worden ſein, um ſo potenzirt wiederholt zu werden. Es bleibt indeß auch im Orcheſter bei der paſtoralen Stimmung. Im 2. Solo wird das Pianoforte gang-, ja paſſagenartig. Die vorherrſchende Figur beſteht aus Triolen, in denen ſchlechte Takttheile hervortreten. Der Klavierdämon läßt ſich in Trillern (einfachen und doppelten) genügen, in Terzengängen und Scalen (3. Solo). Wie man aber noch durch ein gegittertes Fenſter die Ausſicht auf eine ſchöne Landſchaft genießt, ſo blickt durch die Verſtrickungen dieſer Tonfiguren jenes liebliche, in den erſten Takten vom Pianoforte allein gezeigte Bild. Viel Klavierapparat, keine Zeile Klaviertand. Das unterſcheidet das Werk von dem Troß der Klavierkonzerte, in denen ſeitdem die Idee dem Geklingel am Klavier geopfert wurde.

Der Virtuoſe, der dies Konzert zur Anſchauung bringen will, muß allen ſeinem Inſtrumente zu bietenden Schwierigkeiten gewachſen ſein. Nicht vom Montag auf Sonnabend lernt man es ſchön ſpielen, wie ſich Ries ausdrückte. Man lieſt die Dichtung, um ſich mit dem Inhalt bekannt zu machen und ſpielt, ohne mit Ries eingeübt zu haben, oder aber, man übt ſein lebelang.

Von den 5 Beethoven'ſchen Klavierkonzerten iſt in dieſem das Inſtrument am meiſten bedacht. Zum erſten Male in der Pianoforteliteratur ſtößt man auf eine Einrichtung, die ſeitdem zu ſo großen Mißbräuchen Gelegenheit gab. Wir meinen das **ossia**, d. h. zwei Inſtrumentaltexte über einander, von denen der eine nicht etwa beſtimmt iſt, auf kürzeren Klavieren eine höher geſchriebene Stelle tiefer zu ſetzen, ſondern die Erleichterung einer mechaniſchen Schwierigkeit. Es entſteht da die Frage, warum überhaupt eine Schwierigkeit vorkommt, die man vermeiden kann? Die Satzbildung hat eins, nicht zwei zu ſein. In dem **ossia** liegen Nebenzwecke vor, die mit der Idee nichts mehr zu thun haben können. Beethoven, ein Ideenkomponiſt, will nur von der Idee wiſſen. Klavierdrangſalen fügte ſich in ſolcher Art der unfüglichſte Tondichter nur in op. 58.

Der 2. Satz (**Andante con moto**, $^2/_4$ E Moll, 73 Takte) iſt eine der in Beethoven namenlos gebliebenen Formen. Nach dem breiten Allegro erwartet man einen breiten Mittelſatz langſamer Bewegung und findet einen äußerſt gekürzten. In einer punktirten Sechzehntheilfigur füllt das Orcheſter den Satz zweimal in E Moll an. Das Pianoforte antwortet das erſte Mal in H Dur (**molto cantabile**), das zweite Mal in D Dur (**molto espressivo**). Dann exponirt das Orcheſter der Soloſtimme von $1\frac{1}{2}$ zu $1\frac{1}{2}$ Takten, die ſich pianissimo wiederholen, worauf das Pianoforte gangartig wird und in Trillern und Arpeggien kadenzartig vor dem Rondo ſtehen bleibt.

Daß ein irdiſcher Menſch ſo heilig fühlen könne! hörten wir einmal ausrufen.

Aus dem letzten E Moll-Akkord der Andante hört man das Orcheſter pianissimo, ohne Uebergang, in C Dur, in das Rondo einſetzen, das in G Dur ſteht. Solche Ueberraſchungen ſind die Art Beethovens. In C Dur fängt das Rondo in G Dur der Sonate für Pianoforte und Violoncello op. 5 an, in C Dur das Finale des E Moll-Quartetts op. 59.

Folgerecht jubelt auch das 1. Solo im Rondo vivace $^{2}/_{4}$ in C Dur. Was wird auch nicht Alles hier aus dem Thema! — Ein hinreißender Effekt wird unter Anderem dadurch erreicht, daß bei der erſten Wiederholung ein chromatiſcher Lauf durch 4 Oktaven, pianissimo, auf das höchſte e ausmündet und das Orcheſter pianissimo C Dur dazu anſchlägt. Eine Steigerung (Presto) ſchließt.

Das leider ſelten gehörte Werk iſt eine der ideenreichſten Tondichtungen, die man im Konzertſtyl beſitzt. Der figurirtere Klavierapparat, deſſen auf den Effekt berechnetere Behandlung, verbreitet indeß eine gewiſſe Kühle und Nüchternheit über den erſten Satz. Eine im Konzertſtyl früher gar nicht erlebte Phantaſie in der Erfindung, ein freierer ſymphoniſtiſcher Styl im Orcheſter, kennzeichnen die 2. Periode. —

In Paris wurde das Konzert 1832 bekannt, wo es Mendelsſohn im Conservatoire vortrug. Débats, 5. Fevr. 1847.

* * *

Op. 59. Drei große Quartette für 2 Violinen, Alt und Violoncello (7., 8., 9.), F Dur, E Moll, C Dur. Dem Grafen Raſoumowski, ruſſiſchem Botſchafter in Wien, gewidmet (vergleiche op. 67 und 68). 6 Auflagen. Die Quartette erſchienen 1808 (A. M. Z., Januar 1808, S. 288, Beethoven's neue große Quartette, dem Grafen Raſoumowski ~~gewidmet,~~ ſind jetzt im Schreyvogel'ſchen Induſtriekomptoir ~~in~~ Wien erſchienen). Im Manuſcript waren ſie bereits 1807 bekannt. (A. M. Z., Mai 1807. In Wien gefallen Beethoven's neueſte, ſchwere, aber gediegene Quartette immer mehr; die Liebhaber hoffen ſie bald geſtochen zu ſehen. A. M. Z., März 1807. Drei neue, ſehr lange und ſchwierige Beethoven'ſche Violinquartette, dem Grafen Raſoumowski gewidmet, ziehen die Aufmerkſamkeit aller Kenner an ſich. Sie ſind tief gedacht und trefflich gearbeitet, aber nicht allgemein faßlich, das dritte aus C Dur etwa ausgenommen, welches durch Eigenthümlichkeit, Melodie und harmoniſche Kraft jeden gebildeten Muſikfreund gewinnen muß.) Einer beſonderen Recenſion unterwirft die A. M. Z. das ſo wichtige Werk nicht.

In einem Briefe an Karl Amanda zu Wirben in Kurland (Signale f. d. m. Welt 1852, Nr. 5), datirt Wien, den 1. Juni (ohne Jahreszahl) ſagt Beethoven: „Dein Quartett gieb ja nicht weiter, weil ich es ſehr umgeändert habe, indem ich erſt jetzt recht Quartette zu ſchreiben weiß, was Du ſchon ſehen wirſt, wenn Du ſie erhalten wirſt."

Wir haben in Kurland nur erfahren können, daß Amanda, den Beethoven den beſten der Menſchen, keinen Wienerfreund nennt, in den erſten Jahren dieſes Jahrhunderts in Wien war. Von den Quartetten op. 18 erſchienen die 3 erſten 1801, die 3 letzten 1802. Es wäre möglich, daß in dem Briefe die 2. Lieferung gemeint wäre, wahrſcheinlich iſt es nicht, denn die 2. Lieferung unterſcheidet ſich im Styl wenig oder gar nicht von der erſten. Bis auf Opern- und Kirchenſachen habe ich Alles geſchrieben, heißt es ferner in dem Briefe. Da das Oratorium Beethoven's (op. 85) am 5. April 1805, ſeine Oper am 20. November 1805 zur erſten Aufführung kam, ſo wurde der Brief wohl vor 1803, etwa 1802, gleich nach Herausgabe der 2. Lieferung von op. 18, geſchrieben, denn bei der Art Beethoven's zu arbeiten, muß man annehmen, daß ihn das Oratorium wenigſtens ein volles Jahr, ſeine Oper in erſter Geſtalt ſehr viel länger beſchäftigte und der Brief ſchließt die Exiſtenz beider Werke aus. Wahrſcheinlich iſt, daß Beethoven nicht in Mozartiſcher Weiſe, die 3 letzten Quartette in op. 18, den 3 erſten raſch nachkomponirte, ſondern etwa vom Jahre 1795 bis 1801, mit allen ſechs beſchäftigt geweſen war, für welche Annahme der Umſtand ſpricht, daß das 3. Quartett chronologiſch das erſte (op. 18, S. 176), das erſte das dritte iſt. Die in zwei auf einander folgenden Jahren erſchienenen Lieferungen waren wohl nur durch ein Paar Monate von einander getrennt, und in dieſem Falle Beethoven noch weniger veranlaßt, von einem Fortſchritt in ſeinem Quartettſtyl zu ſprechen, der erſt in op. 59 in die Augen ſpringt. Unwahrſcheinlich iſt freilich, daß er 1802 von den Quartetten op. 59 geſprochen hätte, die erſt 1807 bekannt wurden, mit deren Kompoſition Beethoven kaum vor 1805 beſchäftigt geweſen ſein konnte in welche Zeit andere große Stylveränderungen dieſer Art fallen (4., 5. Symphonie, op. 53, 54). Bedeutungsvoll in dem Fall von op. 59 wäre der Ausſpruch Beethoven's in dem Fall von op. 18, ein Beweis der Beſcheidenheit des Künſtlers.

Dieſe Vermuthungen über das Alter der Quartette erhielten durch einen Brief vom Herrn Karl Holz, Sekundarius des Schuppanzighſchen Quartetts (Wien, 16. Juli 1857), ihre Beſtätigung, der die Kompoſition derſelben poſitiv in's Jahr 1805 ſetzt und dem das bekannt ſein muß. Was Beethoven von ſeinem Fortſchritt im Quartettſchreiben ſagt, wird ſomit von einem oder von mehren der 6 Quartetten in op. 18 zu verſtehen ſein, das oder die zu erkennen, der Ueberzeugung eines Jeden überlaſſen ſein muß.

Hatte Beethoven etwa das Quartett in **B** op. 18 im Auge, deſſen Final (**La Malinconia**) eine weiter gehende Erfindung ausmachte als was man im Haydn-Mozartiſchen Quartett zu ſehen gewohnt war? — Die Verſchmelzung einer langſamen und raſchen Bewegung, deren gemeinſamer Ausgangspunkt eine tief trauernde Seelenſtimmung iſt, durfte Beethoven ſchon veranlaſſen, von einem Fortſchritt zu ſprechen.

Das Quartett in f op. 18, deſſen Adagio zu den bedeutſamſten, von der Tradition emanzipirteſten der 1. Periode gehört, konnte Beethoven nicht meinen, denn dieſes Quartett hatte Amanda bereits bei ſeiner Anweſenheit in Wien kennen gelernt, wie aus folgender intereſſanten Notiz hervorgeht.

Muſikaliſche Effektmittel und Tonmalerei von Herrn F. Wiedemann, Oberlehrer am Gymnaſium in Reval (es iſt der große, zum Akademiker in St. Petersburg erwählte Sprachkenner und Kunſtfreund) Dorpat 1856, 32 Seiten. Die Erfahrung hat gelehrt, daß die Muſik genau die Vorſtellungen in dem Zuhörer hervorrief, welche der Komponiſt beabſichtigte. Ein Freund Beethoven's, der jetzt verſtorbene Probſt Amanda in Kurland, erzählte mir eine hierher gehörige Anekdote. Als Beethoven ſein bekanntes Streichquartett in F Dur komponirt hatte, ſpielte er dem Freunde das herrliche Adagio (D Moll, $^9/_8$ Takt) vor, und fragte ihn darauf, was er ſich gedacht habe. Es hat mir, war die Antwort, den Abſchied zweier Liebenden geſchildert. Wohl, entgegnete Beethoven, ich habe mir dabei die Scene im Grabgewölbe aus Romeo und Julia gedacht.

Unterſuchen wir nunmehr Oekonomie und Bedeutung von **op.** 59.

Partitur André (Offenbach) Heckel (Mannheim) Lanner (Paris).

Arrangirt für Pianoforte, Violine und Violoncello von Hartmann (Rademacher in Braunſchweig) für Pianoforte zu 4 Händen (**Gr. Quatuor de Violon composé et arrangé pour le Piano à 4 m. par L. van Beethoven, Bonn et Cologne chez N Simrock**, Nr. 1, 2, 3). Dieſes Arrangement iſt nicht von Beethoven ſelbſt wie man durch Ries

(S. 93) genau weiß. Ein anderes vierhändiges Arrangement iſt von Stegmann, das neueſte von Wittmann (Hofmeiſter). Der 2. Satz des 1. Quartetts erſchien bei Paez (1820) in St. Petersburg (**Scherzo (?) composé par L. v. Beethoven arrangé pour le Piano à 4 m. de l'oeuvre 59**). Für Pianoforte zu zwei Händen von Winkler.

Wir ſtehen mit op. 59 vor dem Wendepunkt des Quartettſtyls in der muſikaliſchen Welt, vor einer der wichtigſten Schöpfungen des die 2. Periode beherrſchenden Grundgedankens der Emanzipation der muſikaliſchen Idee. Dieſe Quartette potenziren das Verhältniß der Quartette op. 18 zur Idee, welche wohl durch Saiteninſtrumente (Streichquartett) zum Ausdruck kommen, ſich aber deshalb noch nicht durch die, dieſen Inſtrumenten eingewohnten Traditionen, beherrſchen laſſen will. Die Quartette op. 59 ſtehen in dem Verhältniß der abſoluten Muſikidee zu ihrem relativen Ausdruck, ſo viel über den Quartetten op. 18, wie dieſe über dem Haydn-Mozartiſchen Quartettbegriff.

Nicht nach Marktgewichten ſchätzen ſich Ideen. Nicht ſpezifiſch, nicht räumlich*) ſind die Quartette op. 59 gegen die

---

*) Oulibiſcheff, S. 259 ſeines Beethoven-Pamphlets: **Aujourd'hui on nomme l'oeuvre 59 les grands Quatuors de Beethoven: bientôt on nommera grandissimes les oeuvres 127, 130, 131, 132, 135, et ces appellations sont d'autant plus exactes, relativement à l'oeuvre 18, que le plus long Quators de celle-ci a 30 pages, en partition, le plus long de l'oeuvre 59, 38 pages, et le plus long des cinq derniers, 62 pages. On ne dispute pas contre l'arithmétique (?!)**

Quartette op. 18 abzuwägen, aber der Ausgangspunkt der Idee läßt ſich beſtimmen. Dieſer iſt in op. 59 ein erweiterter, weil die durch die Verarbeit in op. 18 (vergleiche op. 74) bis zur freien Idee durchgedrungenen Quartette op. 59. Die Idee frei, d. h. nach Nothwendigkeiten des Geiſtes, nicht nach verjährtem Gewohnheitsrecht von vier Streichinſtrumenten, anbauen. Nicht im Sprunge wird in Kunſt und Wiſſenſchaft eine Geiſteskluft überſchritten, ſondern allmälig aufgefüllt, damit der unaufhaltſame Weg des Geiſtes ſein Recht behalte (ſiehe die Brücke in op. 74). An der Füllung der Kluft beſchränkter Rückſichten auf beſchränkte Inſtrumentiſten, welche das Haydn-Mozartiſche Quartett von der freien Muſikidee trennte, arbeiteten die Quartette op. 18. — Dieſe Arbeit verwerthen die Quartette op. 59.

Das für den Komponiſten erhebende Gefühl über die Materie geſiegt; die Materie noch in den Schranken der vierſtimmigen Satzbildung im Quartett, der Idee untergeordnet zu haben; das Bewußtſein des Genießenden, dieſen Gedanken zu durchdringen und immer mehr in ſich aufzunehmen — das iſt das unverſiegliche Intereſſe in op. 59.

Die Ideenverbindungen, die ſich mit Beethoven eingehen laſſen, ſind unendlich gegeben. Jeder Beobachter hat ihn ſich ſelbſt zu vollbringen. Leſſing ſagt: Kein Maler kann einen edleren Kopf zeichnen, als ſeinen eigenen. Es kann auch Niemand einen edleren ganz verſtehen und genießen, bemerkt Rochlitz (für Freunde der Tonkunſt Bd. 2, S. 299). Die Worte Leſſing's ſind nur der Ausdruck des dem Menſchen innewohnenden Rechtes an der eigenen Perſönlichkeit. Mit dieſem Rechte an ſich, giebt uns Beethoven ſeinen Kopf in op. 59, ohne ſich darum zu bekümmern, wie derſelbe ſich gegen den Kopf von Haydn und Mozart dabei ausnehme.

Nur nach dem Beſten was Einer leiſtet, worin ſich ſein Wollen am Deutlichſten ausſpricht und worin er dem, was er gewollt, am nächſten kommt, dürfen wir urtheilen, ſagt Rochlitz über Kunſtkritik im Allgemeinen (S. 215).

Das Wollen Beethovens ſprach ſich nie deutlicher aus. Die Freiheit der Idee im Quartett will er, erringt er ſich in op. 59. Die Quartette beruhen auf ruſſiſchen Nationalmelodien, ihrem größeren und wichtigeren Theile nach, auf einer dem Charakter dieſer Motive aſſimilirten freien Erfindung, zu welcher in den ruſſiſchen Motiven und der Dedikation des Werkes, die Veranlaſſung gegeben war. Der Gedanke, im Quartett, das ſelbſtſtändige Erfindung vorausſetzt, fremdländiſche Themas zu behandeln, war Beethoven gewiß vom Grafen Raſoumowski gekommen. Man erklärt ſich ſo am Beſten, wie dem Künſtler zu einer Zeit, wo man in Deutſchland von ruſſiſchen Themas kaum mehr als die „ſchöne Minka“ kannte, dieſe Themas zugänglich geworden waren.

Die Quartette ſind eine Gelegenheitsdichtung. Die Aufgabe wurde aber mit einem Genie gelöſt, das der Veranlaſſung längſt vergeſſen ließ. Die ruſſiſchen Themas beſchränken ſich auf das Finale des 1.*) und den 3. Satz des

---

*) Oulibiſcheff, S. 265 l. c. macht Beethoven den Vorwurf, das

2. Quartetts, alle übrigen Sätze ſind Spekulation der freien Idee mit geiſtiger Beziehung auf eine außerhalb der Idee liegende Veranlaſſung.

Dieſer Anwendung des Quartettſtyls verdankt man einen der wichtigſten Fortſchritte über die alte Muſikwelt hinaus.

Wie die Kunſt eines Beethoven das Endliche (gegebene Themas) dem Unendlichen (der Muſikidee) zu verbinden weiß — das zeigen uns die Quartette op. 59.*) Hätten wir

---

ruſſiſche Thema in den Wogen deutſcher Gelehrſamkeit ertränkt zu haben, was gegen Geſchmack und Vernunft verſtoße; er verweiſt auf den ruſſiſchen Komponiſten Glinka und ſeine Behandlung eines ruſſiſchen Themas.

Beethoven vorwerfen, nicht ſo ruſſiſch zu ſein wie Glinka, von einem Univerſalgenie verlangen, daß er auch noch ein Ruſſe ſein ſolle, heißt Grundbegriffe konfundiren. Auf dieſem Wege käme man dazu dem Grafen Raſoumowski vorzuwerfen, einen Kopf wie Beethoven überhaupt veranlaßt zu haben, fremdländiſche Themas im Quartettſtyl zu behandeln; Beethoven, dieſer Idee Verlauf, und damit der Welt drei unerreichte Meiſterwerke gegeben zu haben. Das Vorurtheil geht bei Oulibiſcheff noch weiter. Er kommt S. 260 zu folgender Anſicht: Les Quatuors dediés au Comte Rasoumowski sons très-pauvre en mélodie (?) et les motifs en ont été choisis, moins pour ce qu'ils valaient en eux-mêmes, que dans l'interêt des opérations contrapontiques; P. 263. Plus riche d'élucubrations pénibles que d'euphonie, l'oeuvre 59 offre déja cette surcharge de notes, de modulations, d'imitations et de dessins multiples, cette polyphonie, comme disent les Allemands qui est une des marques distinctives de la 3. manière (!).

*) Oulibiſcheff macht den Quartetten den Vorwurf: ſie wären nicht von vier Mittelmäßigkeiten auszuführen wie die Quartette op. 18; an ihnen ſcheiterten ſelbſt Virtuoſen. Eine Ausſtellung dieſer Art

ſie dem Hauptcharakter ihrer erſten, maßgebenden Sätze nach, zu bezeichnen, wir wählten die Ueberſchriften:

Stolz. Schwärmerei. Kraft.

---

träfe mit eben ſo viel Recht Sheakeſpeare, Schiller, Göthe, die der Welt Meiſterwerke gaben, welche eben ſo wenig für Mittelmäßigkeiten, berechnet ſind, an denen auch Virtuoſen ſcheitern. Oulibiſcheff ſagt (S. 264):

Quatre médiocretés peuvent faire plaisir (?) en jouant les 6 premiers Quatuors pourvu qu'elles ne jouent pas faux et qu'elles aillent en mesure (!). L'oeuvre 59 présente au contraire des difficultés, ou pour mieux dire, des inconvénients d'édication tels, que les plus habiles virtuoses y échouent plus ou moins (?). Nous devons croire qu'au tems où ces Quatuors furent écrits, Beethoven n'avait déjà plus une conscience nette de certains résultats acoustiques, dans les régions suraigues des instruments à cordes. Il y a traité le violon comme une main droite de piano en lui imposant une multitude de passages bons pour le clavier, mais assez déplaisants sur le manche. Le meilleur violoniste (?) finit par agacer, les nerfs, comme s'il miaulait (!) en jouant les quatuores oeuvre 59, le 1. surtout (Vergleiche Bd. 1, S. 104).

Quartette für Mittelmäßigkeiten mögen ihre praktiſche Seite auf Landſitzen haben, auf denen man, wie Oulibiſcheff von dem ſeinigen erzählt (S. 1. Vorrede) das Verlangen ſpürt, die Luft der Civiliſation wo anders zu athmen; für die muſikaliſche Literatur iſt es ein Glück, daß es andere Maßſtäbe giebt. Nicht vier Mittelmäßigkeiten, eine einzige genügt, um auch beim Vortrag der Quartette op. 18, Jeden zum Davonlaufen zu bringen, der nicht gerade dazu verurtheilt iſt, ein Quartett unter ſo ungünſtigen Verhältniſſen anzuhören.

Nur in den Büchern des H. Oulibiſcheff iſt bei Gelegenheit von Beethoven, von dem Vergnügen die Rede, das ſich das Ohr zu verſprechen hat, ſo geringe Anſprüche der Verfaſſer für ſein Vergnügen

1. Das große F Dur Quartett.

1. Satz (Allegro $^4/_4$ 100 Takte). Das Motiv beſteht zunächſt (1. Takt) aus vier in der Skala von F Dur auf einander folgenden Noten gleichen Werthes (**c**, **d**, **e**, **f** Viertel). Das ſtille Kreiſen eines Adlers begleitete es würdig. Dem Motiv innig verwandt, iſt das gleichfalls nur wenig gegliederte Gegenmotiv auf der Dominante (60 und f. Takte).

Zum erſten Male in der Geſchichte des Streichquartetts, findet man keine Repriſe des 1. Theils des 1. Satzes. Repriſen haben bei näherer Betrachtung etwas Konventionelles, das der Freiheit der Muſikidee widerſtreitet. Es kann keinen logiſchen Grund geben den 1. Theil eines Gedichts zweimal hören zu laſſen, bevor man weiter geht.

Zum erſten Male ſtoßen wir bei Beethoven auf eine in ſeiner Weiſe konzertant bedachte 1. Violinſtimme. Wir finden überhaupt von nun an (**op.** 59, Nr. 2, 3, **op.** 74) die 1. Violine geltend machende Figuren, welche deshalb aber noch zu keiner bloßen Paſſage (zu einem Geklingel von Noten)

---

macht, wenn er daſſelbe auf vier Mittelmäßigkeiten im Quartettſpiel beſchränkt.

Wir geben den Ideen nach, welche bei Beethoven eine Erweiterung der Gefühls- und Begriffsſphäre bewirkten. Die Frage: ob das Ohr dabei genieße, hat nichts mit einer Beurtheilung Beethovens zu thun. Beethoven hören iſt überhaupt ein uneigentlicher Ausdruck. Man ſagte richtiger ein höheres Leben betreten, höhere Beziehungen eingehen als der Kadaſter der bürgerlichen Geſellſchaft bietet.

herabſinken, dem jedesmaligen Gehalt vielmehr integral angehören. In ſolcher Vereinigung der Pole, Paſſage und Gehalt, zeigt ſich die Ueberlegenheit Beethovens im Quartettſtyl.

Eine ſolche nicht etwa nur begleitete, ſondern in den Verband des Ganzen gezogene, in der 1. Violinſtimme hervortretende Figur, entwickelt ſich im F Dur Quartett mit dem 73. Takt. Dem eigenthümlich in dem Motiv ausgeſprochenen Gefühle des Stolzes, entſpricht, daß, wo die Satzbildung der alten Welt den 1. Theil in dem Gegenmotiv auf der Dominante abgeſchloſſen hätte, das Motiv ſelbſt auf der Dominante modulirt (91. Takt) und ſogleich in die Tonika zurückgeht. Eine Anſpielung dieſer Art auf die Repriſe, an dieſer bezeichnenden Stelle, erſetzt dem *Geiſt* was dem Ohr durch die fehlende Repriſe entgeht. Der Mittelſatz entwickelt ſich aus dem nach B Dur modulirenden Motiv (111.—254. Takt). Hier ſollen die böſen Stellen liegen, welche alle Violinſpieler, die ihres Inſtrumentes nicht hinreichend mächtig geworden waren, zu Klavierpaſſagen ſtempeln wollen. Bei der dürftigen Tonalität des Pianoforte kann es Niemandem einfallen die mit dem 156. Takt in ſteigender Begeiſterung, ſich höher und höher ſchwingende Achtelfigur in der 1. Violinſtimme als die Paſſage eines Taſteninſtrumentes in Anſpruch zu nehmen. Die Figur iſt ganz eigentlich ein der *Violine* neu eröffnetes Feld. An der alten Violinſchule kleben gebliebene Nachzügler, mögen hier zurückſchrecken; tüchtige Violinſpieler ergeben ſich mit Erfolg, in der auf einen ausgebildeten Arm zählenden Figur, die als ein phantaſtiſcher Flug auf die Höhen des Geiſtes verſtanden ſein will. Aber ſtarker Schwingen braucht es auf den 4 Saiten, welche hier die Welt vorſtellen. Sicher muß der Violiniſt ſein, im Gefühl innerer Weihe erhebe er ſich von Stufe zu Stufe, höher und höher, bis zum höchſten h, bevor er ſich von hier, über Des Dur, auf das in dieſem Tone durchblickende Motiv herabſenkt (176. Takt).

Unter Erinnerungen an den kühnen Flug, zu denen ein wirkſamer Kontrapunkt (185. Takt) kommt; unter fortwährenden Anſpielungen auf das Motiv, nähert ſich die in der 1. Violinſtimme hervortretende Figur immer mehr dem Gehalt, ergießt ſich endlich der Mittelſatz in einem Zentripetalgang in das Motiv (254. Takt). In der vom hohen c herabgleitenden Skala von F Dur, eilen 3 Stimmen dem in derſelben Skala heraufkommenden Baß, zur Vereinigung im Motiv, entgegen. Eine triomphale Wiederkehr; ein ebenſo einfacher als tongeſättigter, ſtolz-kräftiger Effekt. Die 1. Violine ſtürzt dabei über das bereits im Baß erklungene (254. Takt) von der 2. Violine und dem Alt bereits folgſam begleitete Motiv, noch eine Oktave tiefer in die Skala hinab; eine Beethoven-Variante!

Man ſtößt im Verlaufe des Satzes auf einen in Des Dur modulirten Hauptbeſtandtheil deſſelben (279 Takte des untere Terz von f). Es iſt dies das zweite, dem Motiv mitgegebene, von einer punktirten halben Note, in Terzen und Sexten zwiſchen 2 Stimmen zur Zeit ausſtrahlende Thema, das anfangs (30. Takt) in F Dur aufgetreten war.

Der normalen Wiederholung des Gegenmotivs in der Tonika (307 und folg. Takte Altſtimme) iſt in der 1. Violine eine Triolenfigur hinzugekommen, welche bei aller Abwägung gegen den Gehalt, für eine Paſſage gelten mag, die den Satz vollends zu einem für den Violiniſten dankbaren macht, die er aber im Geiſt des Quartettſpiels, d. h. in einem von 4 Stimmen zum Ausdruck der muſikaliſchen Idee gleichberechtigt geknüpften Bunde, nicht für ſich allein geltend zu machen hat. Die Figur iſt nur die Folie der Idee; ſie giebt keineswegs die Idee auf, wie man das in ſogenannten Soloquartetten findet, die eben deshalb gar keine Quartette, ſondern nur von 3 Stimmen begleitete Violinſätze ſind.

Den Schluß des Satzes bildet ein von der 1. Violine angeregtes, Triolengemetzel in allen Stimmen, dem der 1. Takt des Motivs zu Grunde liegt. Machen wir darauf aufmerkſam wie frei und offen, Beethoven die vier auf einander folgenden Noten der Skala behandelt, wie ſo ganz anders eine gleiche Skala (f, g, a, b) in dem großen B Dur Trio (ſiehe op. 97) wo er einer ſo einfachen Notenfolge einen unnachahmlich myſtiſchen Reiz zu verleihen weiß.

Nicht genug bewundert man in dem Guſſe des Ganzen, mit welcher Meiſterſchaft die Geltendmachung der 1. Violine gegen die Geltendmachung der Idee abgewogen wurde. Das Quartett iſt der Ausgangspunkt höherer, der alten Welt unbekannt gebliebener Organismen der Violine, kein konzertantes mit kleineren und größeren soli, die in den ſogenannten konzertanten Quartetten Mozarts, die Reihe herummachen und den Ausführenden mehr Unterhaltung als dem Geiſt Nahrung gewähren. Der die Pole: Idee und Produktion am gegebenen Inſtrumente verſchmelzende, große Beethovenſche Quartettſtyl iſt ein das Haydn-Mozartiſche Quartett hinter ſich zurücklaſſender, **neuer** Begriff.

2. Satz (**Allegretto vivace e sempre scherzando** $^3/_8$ 313 Takte, ohne Repriſen). Eine der reizendſten muſikaliſchen Erfindungen. Charakter und Ausdruck laſſen den namenlos gebliebenen, nicht **Scherzo** benannten Satz, als eine kleine Ballade mit rein geiſtigen Beziehungen auf ſlaviſches Liederleben verſtehen, als ein nie da geweſenes, unnachahmbares Intermezzo (**intermedium**, **intermède**, **mezzo**, **carathere**). Der Beethoven-Phantaſus und eine frei behandelte Sonatenform hielten das Luft- und Lichtkind zur Taufe.

Wie nur pſychiſche Beziehungen auf ſlaviſches Leben im Allgemeinen, uns hier zu beſchäftigen haben, möge folgende Stelle aus den römiſchen Briefen von Jukorleff andeuten (aus dem Ruſſiſchen des St. Petersburger Sonntagblattes: der Sohn des Vaterlandes, 13. Januar 1857).

„Ich betrat den Platz des **Monte cavallo**. Nachts begegnet man hier nur der Kunſt und Natur, gleich zwei entkleideten Fechtern in der Arena. Das Licht des Mondes belebte die Gruppe der Dioskuren mit den koloſſaliſchen Pferden. Der ägyptiſche Obelisk warf einen langen Schatten über den hell erleuchteten Platz; am Springbrunnen ein zitternder, blaſſer Regenbogen, in dem Silberblau des fernen Horizontes, Façaden, Kuppeln, die Triumphſäule Trajans. In der feierlichen Stille dieſer römiſchen Nacht, die nur durch das Rauſchen der Springbrunnen, fern und nah, unterbrochen wird, trifft plötzlich eine meiner Seele von Kindheit an bekannte, wehmüthig klagende Weiſe mein Ohr. Nein! ich täuſche mich nicht, ich unterſcheide die Worte eines vaterländiſchen Liedes. Die Stimme des unſichtbaren Sängers verwelkte in der Kälte des Nordens, aber dieſe abgebrochenen, wie im Raume verklingenden Laute benahmen mir den Athem, führen mich zurück in die heimiſche Steppe, berühren alle Wunden meines Herzens. Ich folge den Lauten und ſtehe bald noch verlaſſener da. Der Sänger und ſein Lied verſchwanden im Dunkel der römiſchen Nacht."

Nur Beziehungen auf ſlaviſches Seelenleben darf man in dem Beethovenſchen Inſtrumentalliedchen finden wollen. Wo Alles Poeſie, bleibt Jedem überlaſſen, den Rahmen herbeizuſchaffen.

Das Allegretto beginnt in einem Baß-solo auf einer funfzehnmal hinter einander gehörten Note. So fing noch nie ein Satz an! Wo das einſtimmige solo auf dem funfzehnten **C** im Violoncell ausruht, kommt die 2. Violine auf den Fußſpitzen herbei (pp. solo) und bringt eine abgeriſſene immer noch einſtimmige Phraſe von 4 Takten, welche, da wenigſtens hier die Töne wechſeln, bereits als Melodie verſtanden werden kann. Der Alt wiederholt dann auf as das Baßſolo auf b. Wie die 2. Violine dem Baß, ſo antwortet die 1. dem Alt, mit derſelben, nur nach As Dur verſetzten, abgeriſſenen Phraſe.

Die Satzbildung ſchwebt, wie man ſieht, noch am Fädchen der Einſtimmigkeit; zweiſtimmig wird ſie mit dem 17. Takt, dreiſtimmig mit dem 18., vierſtimmig mit dem 19. Alles in der Gliederung der anfänglichen einſtimmigen Baß- und Alt-soli. Der mit dem 17. Takt eingetretene Ges Dur-Akkord geht auf die Dominante des Haupttons, in dem eine wehmüthig klagende Melodie erklingt (23. und folg. Takte). Dieſe Melodie hat aber immer noch etwas Fragmentariſches in der Art, wie die bisherigen einſtimmigen Antworten der Violinen auf die einſtimmigen Baß- und Alt-soli ein Riturnell bildeten. Wir werden dieſes anſcheinlich erſte Thema, das bereits ein zweites iſt, richtiger verſtehen, wenn wir das bisher verborgen gebliebene erſte Thema kennen gelernt haben werden, wozu es noch eines Stücks Weges braucht, denn unſer Tondichter giebt einmal zur Veränderung das erſte Thema (Motiv) vollſtändig, allererſt zum Schluß.

Das war der Muſik noch nicht begegnet, die ſich über die Abwechselung in ihrem Leben gefreut haben mag, während der Künſtler denken mochte: „Das finden die Leute in keinem Generalbaßbuch!" was die Strafe aller Derer ſein mag, die in Schulbüchern nach Beethoven ſuchen. *)

Wir waren in dem Allegretto bis an die Stelle gelangt, wo die einſtimmigen soli mehrſtimmig geworden waren (17. — 20. Takt) auch ein Thema zu unterſcheiden war. Dieſes hatte die Eigenthümlichkeit ſich als eine Fortſetzung, nicht als

---

*) Wie Oulibiſcheff l. c. der einen iſolirten Akkord in dem Allegretto, nach Regeln die gar keine Regeln mehr ſind, für ſich, nicht nach ſeiner Beziehung zur Haupttonart betrachtet.

einen Anfang zu geben. Dieſer Umſtand wird uns die ſcheinbar durcheinander geworfene Stellung der Integraltheile der Satzbildung (Motiv, Gegenmotiv, Mittelſatz) als Verkleidungen derſelben erkennen laſſen, worin in den Augen des Künſtlers ſein Scherzo beſtanden haben mag.

Bekanntlich fand dieſe Geſtaltung einmal die heftigſte Oppoſition, weil man das Allegretto nach der Haydn-Mozart'ſchen Minuett tanzen laſſen wollte. In Rußland hatte er folgende Schickſale. Als zu Anfang des Jahres 1812 im muſikaliſchen Zirkel des Feldmarſchalls Grafen Soltykoff in Moskau, der Satz zum erſten Male verſucht wurde, ergriff Bernhard Romberg, der größte Violoncelliſt ſeiner Zeit, die von ihm geſpielte Baßſtimme und trat ſie, als eine unwürdige Myſtification, mit Füßen. Das Quartett wurde bei Seite gelegt. Als dasſelbe einige Jahre ſpäter im Hauſe des Geheimraths Lwoff, Vaters des berühmten Violinſpielers, in St. Petersburg ausgeführt wurde, wollte ſich die Geſellſchaft vor Lachen ausſchütten, als der Baß ſein Solo auf einer Note hören ließ. Das Quartett wurde wieder bei Seite gelegt. Das hat ſich nun ſeitdem in Rußland und anderswo geändert. Man lacht nicht mehr über das Solo, man freut ſich dabei auf eins der ſinnigſten Phantaſuskinder, welche die muſikaliſche Literatur erzeugt hat. Jene Anſpielung auf einen Anfang in einer Note, deren Gliederung in dem Stücke maaßgebend bleibt, hat nur vom Standpunkt des muſikaliſchen Gewohnheitsrechtes etwas Räthſelhaftes. In Beethoven muß man aber auf den Kern ſeiner Satzbildungen zurückgehen. Eine tief kritiſche und ausgeſprochene Anſicht Séroffs, die wir mittheilen, um darauf vorzubereiten, daß dieſer ruſſiſche Kritiker der Sache des Beethoven-Verſtändniſſes mehr Nutzen bringen wird, als ihr Dulibiſcheff geſchadet, beſtehet darin, die soli auf einer Note, als die Vorausnahme des Baſſes des dem Allegretto zu Grunde liegenden Motivs zu erkennen, eines Baſſes, der, vereint mit dem Motiv, erſt am Schluß des Satzes und dann mit um ſo viel mehr Wirkung auftritt, als man ihn bereits ſo lange fälſchlich für das Motiv ſelbſt halten müſſen. Man findet in der That, bei näherer Betrachtung:

1) im 57. — 54. Takt vor Schluß, das anfängliche Violoncell-Solo auf einer Note, als Begleitung des Motivs,

2) im 54. — 50. Takt vor Schluß, das einſtimmige anfängliche Solo der 2. Violine (in Antwort des anfänglichen Violoncell-Solos) als ein Glied des Motivs (Riturnell) unter alle 4 Stimmen vertheilt,

3) im 49. — 46. Takt vor Schluß, das anfängliche Alt-Solo auf einer Note (as) als Begleitung des in As Dur modulirten Motivs,

4) im 46. — 41. Takt vor Schluß, das einſtimmige Solo der 1. Violine (in Antwort des anfänglichen Alt-Solo auf einer Note) als ein Glied des Motivs (Riturnell) unter alle 4 Stimmen vertheilt,

5) im 41. — 38. Takt vor Schluß, die Ausweichung nach Ges Dur der anfänglich zum Solo erhobenen Begleitungsfigur, als Begleitung des nach Ges Dur modulirten Motivs,

6) im 35 — 32. Takt vor Schluß, das anſcheinlich im 23. Takt zu Anfang ſelbſtſtändig aufgetretene Thema, als zweites Glied des allererſt gegen Schluß des Satzes (57. — 54. Takt vor Schluß: b volle Taktnote; d volle Taktnote; c, es, a, Achtel; b) mit Abwerfen aller Schleier, vollſtändig aus der Vermummung heraustretenden Motivs. —

Eine ähnliche Vorausnahme des Baſſes als Motiv, nennt Beethoven in op. 35: **Introduzione col basso del thema** und wendet ſie auf das Finale der Eroica an.

Das Allegretto hat eine phantaſtiſch modifizirte Sonatenform. Wir erkannten, daß gar kein Motiv, daß der iſolirte Baß eines auf die letzte verſparten Motivs, die Grundlage einer Satzbildung war, welche ein bloßes Glied des Motivs (Riturnell) ſcheinbar zum Motiv erwählt hatte. Das ſprechend ausdrucksvolle Gegenmotiv hingegen, liegt zu Tage. Wehmüthig klagt es in F Moll (Molltonart der Dominante ſtatt F Dur, 115 und folg. Takte) ſpäter in B Moll. Bemerken wir auch noch, daß das Motiv, das gegen Schluß mit der früher iſolirten Begleitungsfigur vereinigt und damit vollſtändig erſcheint, fragmentariſch bereits in Ges Dur (239—242 Takt) und in As Dur (253—256 Takt) erſchienen war.

Bei aller Zartheit fehlt es dem Allegretto nicht an einer gewiſſen Energie. Intereſſant iſt in dieſer Beziehung die Verwendung des techniſchen Apparats auf ſo luftig geſtaltete Elemente im Mittelſatze. Was hier von unerlaubten Härten gefabelt werden ſollen, beruht auf irrthümlicher Anwendung nur relativ richtiger alter Regeln auf neue von dieſen nicht vorausgeſehenen Erſcheinungen, die man für erlaubt hinnehmen darf, wenn ſie Beethoven bietet.

3. Satz (**Adagio molto e mesto** $^2/_4$ F Moll, 133 Takte). Einer der figurirteſten und ausgeführteſten Mittelſätze langſamer Bewegung in dem von Beethoven in dieſer Periode mit immer größerer Vorliebe für das Adagio hervorgezogenen $^2/_4$ Takt. Der Ausdruck iſt eine ſo unendliche Trauer, daß ſie für keine perſönliche gelten kann. Das iſt kollektiver Kummer.

Das große Trauer-Adagio, das noch in ergreifenden Auflöſungen von Moll nach Dur, untröſtlich bleibt und bereits in Moll ſteht, modulirt das Gegenmotiv in die Molltonart der Dominante (C Moll). Ein der alten Welt unbekannt gebliebener Modulationsweg, der in dieſer tiefen Trauer die tiefſte verbreitet. Solche Beiſpiele ſind ſelten und immer beſonders bedeutſam (Largo der D Dur-Sonate op. 10, D Moll, Gegenmotiv A Moll). Das Adagio führt in einem figurirten, langen Notenſchweif der 1. Violine, in das auf einem ruſſiſchen Thema beruhende Finale und thut damit dem tragiſchen Effekt Abbruch. Sollte etwa die verloren gegangene konzertante Stellung der 1. Violine, ſo nachträglich geltend gemacht werden? — „Barren Goldes, edle Münzen aus fremden Ländern, ungefaßte Juwelen" liegen im Adagio zerſtreut umher, ohne für ſich zu rechter Geltung zu kommen, weil ſich die getrübte Stimmung (**mesto**) dem folgenden, ihr ganz aus dem Wege liegenden Satze, opfern will. Das Adagio hat nicht abgeſchloſſen mit ſeiner Trauer.

Lobe (Lehrb. der Muſ. Komp. Bd. 1, S. 373) ſagt: Alle Stimmen klagen und ſind betrübt, obgleich die 2. Violine und das Cello, in den zwei erſten Takten allein gehört, eine ſchwächere Analogie der Betrübniß ſein möchten. Aber die deutliche Deklamation der 1. Violine ſagt uns zugleich, was die anderen Inſtrumente empfinden, und keines widerſpricht ſondern bejaht, ſelbſt in deren ſchwächſten Figuren. Am meiſten verkündet daſſelbe Gefühl die Viola durchgängig, auch ſprechen deutlicher die 2. Violine und das Cello in dem 3. und 4. Takte, wie man leicht erkennen und fühlen wird, wenn man die Stimmen iſolirt ſpielt. Die Betrübniß iſt (zu Anfang) gleichſam in ihrer erſten, einfachſten Erſcheinungsweiſe ausgedrückt, alle Stimmen klagen: „ich bin betrübt.“ Es können aber in derſelben Gemüthsſtimmung mehre Nebenmerkmale ſich *gleichzeitig* regen und kund geben. Es kann ſich z. B. zu der einfachen Klage (84 Takt, 1. Violine) eine lebhafter wallende (derſelbe 84. Takt, 2. Violine) und zitternde Unruhe (derſelbe Takt, Viola) geſellen, das Herz kann gleichſam hörbar in bangen, unſicheren Schlägen dazu hineintönen (derſelbe Takt, Cello).

Eine, den in verſchiedenen Naturen, verſchiedenen Geſtaltungen eines und deſſelben Grundgefühls, Rechnung tragende Interpretation, möchten wir die *polypſychiſche* Behandlung polyphoner Inſtrumentaltexte nennen. Eine letzteren parallel laufende polypſychiſche Interpretation, würde aber, beſonders in den Werken der dritten Periode, welche durch ein ſolches polypſychiſches Element ganz eigentlich gekennzeichnet iſt, für jedes Quartett, jede Sonate, eine Monographie in Anſpruch nehmen.

Wir haben es mit der Geſammtmaſſe des Beethovenſtoffes zu thun. Es wird aber eine Zeit kommen, und ſie ſcheint nicht entfernt zu ſein, wo man ſo viele Monographien beſitzen wird, als es Beethovenſche Inſtrumentaldichtungen giebt.

Eine Interpretation, die es in der Weiſe der obigen Andeutung durch Lobe, von der man wünſchen muß, daß ſie nicht ohne Folgen bliebe, der polyphonen Satzbildung gleich thäte, machte ſich im vierſtimmigen Satze ihr Geſchäft vierfach ſchwerer, erreichte aber damit vier- oder vieltheiliges, einheitlich zu verſtehen.

Das Finale (Allegro $^2/_4$ F Dur, 329 Takte, ohne die Repriſe) behandelt das Thema im Geiſte ſlaviſcher Kantilenen dieſer Art. Das luſtig angelaſſene Motiv verläuft zu einer Trillerkette in der 1. Violine, im Violoncell. Der erſte Theil wird wiederholt, es iſt dies die einzige Repriſe im ganzen Quartett. Das Finale zeigt eine, in allen Stimmen, beſonders in den Violinen (22. und folg. Takte) effektvolle, freie Erfindung. So in dem auf der Dominante gebrachten Gegenmotiv (45. Takt). Später erprobt das ruſſiſche Thema die ganze Gewalt techniſcher Durchführungen. So viel aber auch daran gerüttelt und geſchüttelt werden, es bleibt unverſehrt und triumphirt noch am Schluß in einem **Adagio ma non troppo** von 10 Takten im höchſten Regiſter der 1. Violine, worauf ein Preſto von 9 Takten ſchließt.

Das F Dur-Quartett iſt das, die Idee am entſchiedenſten frei kämpfende, auf das man nach der Herrſchaft der alten Welt über den Begriff, ſtößt.

Das E Moll-Quartett.

Wer vermöchte den Komponiſten des ſtolzen F Dur-Quartetts in dem ſchwärmeriſchen E Moll-Quartett zu erkennen? — Die alte Welt hingegen war und blieb dieſelbe. Sie veränderte ihre Anzüge, den Menſchen zog ſie nicht aus. In jeder Kompoſition Mozarts iſt etwas von den früheren durchzublicken. Beethoven iſt ſo oft ein neuer Komponiſt als er ein neues Stück ſchreibt. Wie die Idee bei Beethoven immer eine neue, iſt es die Form. Deshalb hat es ſo viel Zeit gebraucht zum Verſtändniß ſeiner durch Einzelne; deshalb wird es noch Zeit brauchen zum Verſtändniß durch die Maſſen. Wo jemand jedesmal ein Anderer iſt, und nur unter dem allgemeinen Einfluß pſychiſcher Hauptrichtungen (Style) zu einer von dieſen neigt, den Ideen (dem Gehalt) nach, aber immer frei bleibt, da iſt er nothwendig ſchwerer zu verſtehen als Mozart, der in jeder Zeile Mozart bleibt und ſeine Wahrzeichen an der Stirne trägt wenn auch nicht an der Naſe, an der ihn Oulibiſcheff erkennen will.*)

---

*) Biographie de Mozart T. 3, p. 164. Mozart voulait faire une espèce de symphonie vocale (Sextett in Don Juan) accompagnée d'instruments; il voulait se produire, comme on dit, et de telle sorte, qu'au milieu des groupes crées par son imagination, on entrevêt clairement le profil du maestro, avec ce grand nez mozarien, si bien connu de tous ceux qui savent

1. Satz (Allegro $^{6}/_{8}$ 259 Takte). Verſchieden vom 1. Satz im F Dur-Quartett der keine Repriſe hat, finden wir hier zwei und einen Anhang, das einzige Beiſpiel im Quartett, ſiehe op. 70, Nr. 1). Der leichtere Stoff wurde durch Wiederholung ſpezifiſch ſchwerer, rundete ſich gewichtiger ab. Nach zwei kurz abgeriſſenen, die Tonart feſtſtellenden Akkorden und einer erwartungsvollen Taktpauſe, wiegt ſich das Motiv ein (E Moll, 2 Takte). Abermalige Taktpauſe. Dieſelbe thematiſche Figur unvorbereitet in F Dur. Abermalige Taktpauſe. Verſenkt dieſer gedankenſchwere Anfang nicht ſchon in Nachdenken?*) Mit dem 12. Takt kommt ein Melodieblick, dann

---

distinguer un ut d'avec un ré. Chacun devait se dire en écoutant: Oh! que c'est lui! lui! lui! personne que lui dans le monde.

*) Noch über ganze Taktpauſen hinweg will Oulibiſcheff S. 261. der Schmähſchrift, eine verbotene (?) Quintenfolge ſehen. Er ſagt von jenem ſcharf gezeichneten Anfange: Le passage de l'accord (?) mi-sol-si à l'unisson des trois fa, malgré la pause (!) qui les sépare, est une des sucessions les plus vides et les plus flasques qu'il soit possible de trouver dans le domaine des octaves défendues (!)

Bülow ſagt bei Gelegenheit von Oktaven und Quinten (Berliner Muſ. Z. 1857 Nr. 35): „daß man endlich aufhören ſollte das blödſinnige Epitheton der verbotenen zu brauchen, das gelehrt thuende Ignoranten erfunden haben.“ Nicht um etwa das eingebildete Verbot zu beſchönigen, braucht Beethoven die Pauſen, ſondern wegen des Rhythmus von 4 zu 4 Takten. Aber nicht einmal nach einander folgende Noten (Melodie) hat Oulibiſcheff von auf einander fallenden (Harmonie, Akkord) zu unterſcheiden verſtanden: er träumt noch in den Akkorden, auf welche Melodien (Figuren) zurückzuführen ſind, von Verboten, die er beſſer zu ſchätzen weiß als Beethoven! (Vergleiche op. 102, Nr. 1.)

ein wunderbares Gewebe nach den Hauptwerthen des thematiſchen Stoffes. Und wie zart angehaucht! überall der Frühling der Seele. Das Gegenmotiv (36. Takt) jenem erſten Geſangsblicke genähert, erſcheint normal in G Dur, im 2. Theil verjüngt in E Dur (ſtatt E Moll). Heftig drängen mit dem 58. Takt, Synkopenkonſtruktionen aus dem $^6/_8$ in den $^2/_4$ Takt. Die Ausführenden müſſen feſt im Rhythmus ſitzen, ſonſt werfen ſie um, ſtatt nur in ihren Entſchließungen zu wanken, wie es der Tondichter will. Der Mittelſatz iſt ſo recht das Herzſtück des Ganzen; reizend die Rückkehr in das Motiv. Das Allegro endet in einer Erinnerung an den Anfang im **unisonus.**

— — — So voll von Phantaſie
Iſt Liebe, daß nur ſie phantaſtiſch iſt.

2. Satz. (**Molto Adagio** $^4/_4$ E Dur, 157 Takte. **Si tratta questo pezzo molto di sentimento** — man behandle den Satz mit vielem Gefühl). Einer der hervorragendſten Mittelſätze langſamer Bewegung für Gefühlsdeklamation auf der Violine. Ohne konzertant zu ſein, beherrſcht die 1. Violine das Adagio durch den ihr zugewieſenen Gehalt. Der Ausdruck iſt getröſteter Schmerz. Hier murmeln Quellen ewiger Sühnen. In der Anwendung des höchſten Regiſters der Violine iſt der Satz die Schöpfung eines neuen Styls im Adagio. Das vor Allem innige, für die 1. Violine, ſo zu ſagen, perſönliche Stück gehört trotz des beträchtlichen Umfanges, der bei Beethoven, dem überflüſſige Noten unbekannt ſind, immer bedeutſam iſt, nicht in den höchſten Adagio-Begriff.

Das in reinſter Kunſtweihe empfangene Stück, iſt, will man eine landſchaftliche Vorſtellung gelten laſſen, ein Regenbogenadagio, etwas ſinnig Symboliſches, aber nicht über ſich hinaustretendes, wie das unendliche Beethovenſche Adagio (Bd. 2, S. 131—138, op. 97, 106, 125, 127, 132).

Die Stimmungen des Satzes indeß, reichen an die Wohnungen der Seligen. Die dem Gegenmotiv mitgegebene, punktirte Begleitungsfigur (16. Takt, 92. Takt) erinnert an eine ähnliche, das Adagio der 4. Symphonie charakteriſirende, das in ſeinem Minore, einen tiefer greifenden, einen dem unendlichen Beethovenſchen Adagio näher ſtehenden Gehalt, erreicht. Die Form iſt Sonatenſatz Leiſe, kontemplativ (von der erſten Note herabſteigend, Bd. 2, S. 133) ſetzt das Motiv in Pfundnoten einen Fuß vor den andern (1.—8. Takt). Das Gegenmotiv (30. und folg. Takte, 109. und folg. Takte) erſcheint normal (Dominante und Tonika). Dankbar für den Violinſpieler iſt ein 3. epiſodiſches Thema, ſchwankende Triolengewinde, die unerwartet moduliren (48. Takt, H Dur, 59. Takt, D Dur). Von der 1. Violine aufgeſtellt, wird das Thema von dieſer Stimme, als ihr Gut feſtgehalten, von den anderen, als ein ihnen zuſagendes solo begleitet. Nicht ſo tief gedacht wie das Adagio im F Dur-Quartett hat dieſes vor jenem voraus, ein abgeſchloſſenes Ganze zu ſein.

3. Satz (Allegro $^3/_4$ G Moll 142 Takte). Ein im Rhythmus weſentlich von der Minuett unterſchiedenes Intermezzo, eine neue Form unter der man ſich nicht weſentlich ein Scherzo vorzuſtellen braucht. Das zarte Gebilde bringt im

Maggiore ein als Kontrapunkt behandeltes ruſſiſches Thema. Der in ſlaviſchem Liedergeiſte erfundene Gehalt der erſten Theile will in dem dritten keine rechte Abrundung finden. Es bleibt der Wunſch nach einer zuſagenderen Spitze, nach vollſtändigerer Tonſättigung in der Melodie. Eine eigenthümliche Anwendung der Repriſen iſt, wenn, wie der Komponiſt im 3. Satze der C Moll Symphonie beabſichtigte (vergleiche die Menuett der 4. Symphonie), nach dem **Maggiore**, das Minore, dann noch einmal das **Maggiore** und wiederum das Minore wiederholt wird (**:da capo il minore ma senza replica e allora ancora una volta il Trio e dopo di nuovo da capo il minore senza replica:**). Vergleiche das Scherzo **in op.** 74.

4. Satz (**Presto** $^4/_4$ **alla breve**, C Moll, 413 Takte). Was ſoll man von dem Schlußſatz ſagen, wenn nicht, daß der Beethoven-Phantaſus ſich hier eine Fee nach Hauſe trägt? Man ſuchte vergebens in dem ganzen Quartettrepertoire nach einem ähnlichen Glanz- und Prachtſtücke! Schon die Behandlung der 4 Stimmen bringt hier einen tonalen Effekt zu Wege, wie er Haydn und Mozart unbekannt iſt und nur von befangenen Leuten, als ein dem Quartettſtyl widerſprechender Orcheſtereffekt verſchrien werden können. Man wird billig dem Quartett zugeſtehen, ſo viel zu ſein, als es zu ſein vermag. Dies und nichts Anderes erreicht der große Beethovenſche Quartettſtyl. Das große Beethovenſche Quartett iſt das potenzirte, ſeiner Freiheit und höheren Lebensfähigkeit bewußte Quartett, ein organiſcher Fortſchritt in's Unendliche.

Das berauſchende Motiv des Finale ſteht in C Dur, was in E Moll einen herrlichen Effekt macht. In 8 Eintritten bleibt das Motiv dieſer Tonalität getreu. An ſolche Ueberraſchungen hat uns Beethoven gewöhnt. Es iſt ſeine Terzmodulation (c untere Terz von e) vergleiche das Rondo im 4. Klavierkonzert op. 58. Das Gegenmotiv modulirt nicht in G Dur (welche Tonart bereits vom 1. Satze ausgebeutet worden war), ſondern in H Moll (66 Takte). Was ſoweit an Moll zu Anfang des Finales verloren gegangen war, wird hier nachgeholt. Das Preſto iſt einer der dankbarſten für eine Virtuoſengeige geſchriebenen Sätze. Konzertant kann man deshalb die Stimme nicht nennen: ſie herrſcht durch den ihr zugewieſenen Gehalt. Der lange Satz war einmal länger. Wir geben hierüber mit Erlaubniß des H. Sekundarius des Schuppanzighſchen Quartetts H. Holz, folgende uns von ihm mitgetheilte Notiz (Wien, Juli 1857). Die ſogenannten Raſoumowskiſchen Quartette komponirte Beethoven im Jahr 1805, ſie waren urſprünglich noch viel länger, als ſie uns jetzt bekannt ſind, vor Allem war das letzte Stück des E Moll Quartetts noch einmal ſo lang. Ich habe die in der Auction erſtandene Urſchrift dieſer Quartette im Jahr 1829 an Heinrich Beer (Bruder Meyerbeers) in Berlin verkauft. Intereſſant wäre es gewiß, die Quartette in ihrer erſten Ausführung zu hören.

Schuppanzigh hat in ſeinen Abonnements-Quartetten durch wiederholte Aufführungen viel zum Verſtändniß dieſer Werke gethan. In den letzten Tagen des Meiſters erzählte ich ihm eines Tages, daß der in Wien angeſehene Generalbaßlehrer Sechter, es unternommen habe, das **thème russe** im 3. Satze des E Moll Quartetts neu zu komponiren, weil in der Beethovenſchen Harmoniefehler vorkommen. Beethoven eilte faſt ängſtlich, als wenn er wirklich etwas überſehen hätte (das Genie zweifelt immer weil er Genie — die Sechter zweifeln niemals) zu einem großen Koffer im Nebenzimmer und gab ſich alle erdenkliche Mühe, die Partitur hervorzuſuchen. Endlich kam ſie ihm in die Hand, er ſuchte, ſuchte und guckte, dann brach er in ein tolles Lachen aus. Es ſtimmt ja Alles! ſagte er, ja, ja; da ſtecken ſie die Köpfe zuſammen, weil ſie's in keinem Generalbaßbuche gefunden haben! Man muß ihnen den Kirnberger zum Lernen, und den alten Sebaſtian Bach zum Schwitzen eingeben!

Das C Dur Quartett.

Wiederum ein neuer Komponiſt und nur daſſelbe Kennzeichen unendlicher Phantaſie.

Das 1. Quartett mit einem Vorſpiel **Introduzione**, Andante **con moto** $^3/_4$ 29 Takte, ohne beſtimmte Tonalität). Der 1. Akkord iſt ein verminderter, rezitativartiger. Es iſt Einem als werde hier fortgefahren, nicht angefangen. Und ſo iſt es. In dem großen Werke, das Unendliche in endlichem Ausdrucke zu geben, wird fortgefahren.

Das Vorſpiel iſt eine Tonfolge ausgehaltener, über einem Gedankenabgrunde klaffender Akkorde. Nachdem der leiſe einſetzende **Allegro** vivace ($^4/_4$ C Dur, Repriſe, 241 Takte) die

Tonalität feſtgeſetzt hat, läßt die 1. Violine phantaſieartig einen einſtimmigen Gang hören, als ſpannende Vorbereitung auf das mit dem 14. Takt hereinbrechende, von Kraft und Gewalt ſtrotzende Motiv. Die Satzbildung iſt eine normal thematiſche Durchführung des als bloße Tonfigur gegebenen Motivs und Gegenmotivs. Letzteres (48 Takte) das wir als ein vorzugsweiſe kantilenenartiges Element verſtanden, ſtürmt hier einmal ausnahmsweiſe in einer ſich bäumenden Figur in den Satz, ſo daß Figur zu Figur kommt. Einſtimmig aus Trillerketten ſich entwickelnde Gänge in der 1. Violine, führen aus dem Mittelſatze zurück in die Strömung des Motivs. Das Konzertante liegt wiederum nicht in Paſſagen, ſondern in der für die Vermittelung des Gehalts, der 1. Violine zugetheilten Rolle. Der Satz ſpannt mehr auf die folgenden als er für ſich befriedigt. Dies iſt ganz im Geiſte einer Tondichtung die ſich im Finale eine im Quartett nie geſehene Krone auf's Haupt ſetzt.

2. Satz (**Andante con moto quasi Allegretto** $^{6}/_{8}$ A Moll 3 Theile, 2 Repriſen, 203 Takte). Eine im Geiſte ſlaviſchen Seelenlebens, mit ſchöpferiſcher Kraft empfangene Nänie. Schon die Inſtrumentation, iſt in dieſem Intermezzo, das keiner der gebräuchlichen Formen angehört, epochemachend. Eine unnachahmliche Grazie liegt in der durch das Stück gehenden Geſangsfigur (40. Takt C Dur), welche die höchſten Gipfel erſteigt, reizend in C Dur, in B Dur modulirt. Die Form iſt ein gekürzter Sonatenſatz. Erfindung, Ausdruck, Wirkung, ſind neu entdeckte Inſeln. Der Ausgangspunkt der

Idee ſcheint nur durch die Beſtimmung des Quartetts für den Grafen Raſoumowski gegeben. Beethoven erfindet ſich hier ein Rußland, wie er in den Nationalthemas der vorhergehenden Quartette ein Rußland überkommen hatte. Auf die Höhe idealer Geſtaltung hebt der Tondichter mögliche Typen fremdländiſchen Geiſtes. Naturgemäßer verſenkte ſich kein Dichter in eine fremde Nationalität. Der Phönix dichteriſcher Begeiſterung entſteigt hier der Aſche eines nie da geweſenen Themas, das durch die Machtvollkommenheit des Genies Realität gewinnt das man für national hält, wie die Nadoweſiſche Todtenklage von Schiller. Weiter kann künſtleriſche Täuſchung nicht gehen.

Das von den 4 Saiteninſtrumenten nicht zu trennende Bildchen, kann in keinem Arrangement zur Anſchauung kommen, ſelbſt nicht wenn ein ſolches die Hauptſtimme (Violine und Violoncello) beibehielte. Ebenſo wenig iſt der Satz dem Orcheſter zu gewinnen. Das Balladenartige, die Innigkeit im Ausdruck, die Erſcheinung in ihrer Perſönlichkeit, ſtehen und fallen mit den Saiteninſtrumenten, deren natürlicher Athem dieſe von allem Bekannten abweichende Schöpfung, in's Leben gerufen zu haben ſcheint. Im Beethovenſchen Kosmos kann der Satz nur eine Kleinigkeit ſein wollen, aber eine Kleinigkeit wie ſie kein Beiſpiel hat. Man gehe die ganze muſikaliſche Litteratur durch, man wird keinen Satz finden der ſich von der Natur eines Komponiſten, wie ſie ſich in ſeinen Werken im Allgemeinen ausſpricht, von allen muſikaliſchen Erfahrungen, ſo weit entfernte wie dieſer ohne Namen gebliebene Satz,* denn die Ueberſchrift **Andante con moto quasi Allegretto**, iſt nur Tempobezeichnung. Man findet auch nichts Aehnliches in Beethoven. In fremdartigem und dennoch ſo unendlich feſſelnden Ausdrucke, kommt dem Satz das Allegretto des F Dur Quartetts **op.** 59, trotz deſſen ſcherzoartigen, hier nicht vertretenden Anſpielungen, am Nächſten. Die Intermezzo-Geſtaltungen der 3. Periode ſind die Kinder eines anderen Bodens, eines anderen Klimas der Phantaſie. In der Erfindung einer neuen Form im Mittelſatz langſamer Bewegung ſollte Beethoven hier gelingen einer Art Märchenduft einen Körper zu verleihen.

3. Satz (**Minuetto grazioso,** $^3/_4$ G Dur, Trio, F Dur). Eine momentane Rückkehr in die alte Minuettgattung bei erweiterter Ausbeutung des tonalen Effekts in dem hohen Regiſter der Violine. Eine Coda führt unmittelbar in das Finale (**Allegro molto,** $^4/_4$ **alla breve,** G Dur, 429 Takte). Ein im imitatoriſchen Styl glänzend geſchriebener Satz wie man keinen beſitzt; für den die Quartettfugen von Haydn und Mozart keinen Maaßſtab abgeben. Man hat dem Finale vorwerfen wollen, ſymphoniſtiſch zu ſein, weil man Effekt mit Styl verwechſelte*). Man hat im Pariſer Konſervatoire jede

---

*) Oulibiſcheff Biographie de Mozart T. 1. p. 17. Un morceau qui se reconnait de suite pour une composition à grand orchestre à laquelle il ne manque que l'orchestre précisement. Cela fait du bruit (!) je ne dirai pas comme quatre, mais comme huit tout au moins, et cela devrait en faire comme cinquante. De la symphonie toute pure du commencement jusqu'à la fin. Welch

Stimme zwanzigfach beſetzt, und das von 80 Bogen, wie man ſie da findet, ausgeführte Fugato, hat, in dieſer Geſtalt zumal, nach einem Orcheſter geklungen. Ein ſolches Kunſtſtück ſpricht für das Talent der Geiger, beweiſt nichts gegen den Quartettſtyl des Satzes, ſondern nur, daß derſelbe einer Anwendung größerer Tonfülle fähig iſt, weil ihm eben eine im Quartett beiſpiellos große innewohnt. Dieſe außergewöhnliche Tonſättigung allein, ſtellt das Finale als einen Fortſchritt in der Benutzung der Streichinſtrumente über das Haydn-Mozart'ſche Quartett, das ſo oft nur für eine Sonate gelten mag.

Man darf annehmen, daß Beethoven durch die Wahl einer dem ſtrengen Styl genäherten Form, der alten Welt gegenüber, den Beweis liefern wollen, daß man auch noch auf dem ihr ganz eigentlich zugehörigen Grund und Boden, ſtärkere Waffen zu führen im Stande ſei, als man in den Händen Haydn's und Mozart's geſehen hatte. Man denke nur an die, man möchte ſagen, entlaubten Haydn'ſchen Quartettfugen.

Das Finale iſt keine Fuge, eine geniale Miſchform des ſtrengen und freien Styls, ein Stück in dem imitatoriſcher

---

ein Vorwurf ſoll darin liegen, daß vier Spieler ſo viel als acht und mehre wirken? Der Quartettſtyl hat vierſtimmig zu ſein, d. h. jede Stimme zählt für ſich und zugleich als Begleitung anderer Stimmen, worin eben die Vierſtimmigkeit beſteht: wie viel Ton die 4 Stimmen ausgeben, dafür giebt es weder Maas noch Gewicht. Wer ein ſolches an die Tonfülle legt, ſchüttet das Kind mit dem Bade aus, weiß nicht was er will.

(kanoniſcher) Styl vorherrſcht. Durch die 1. Violine arpeggirte, akkordiſch begleitete, vom Thema unabhängige Figuren (47. und folg. Takte) gehören nicht in den ſtrengen Styl. Nicht ſymphoniſtiſch darf man andererſeits eine Satzbildung finden, in der auch nicht eine Orcheſterfigur, nicht eine Begleitung im Orcheſterſtyl ſichtbar wird, jede Stimme für ſich und im Ganzen wirkt, wie dies das Weſen des Quartettſtyls ausmacht.

Eine durch das Finale gehende Figur insbeſondere, iſt effektvoll. Sie beſteht darin, daß ein und dieſelbe Note hintereinander, dann die nächſtfolgende höhere, dann die anfängliche gehört wird (**ccdc**, **aaha**, 9. Takt, Altſtimme) und ſo fort herunter, oder in höherer Lebensäußerung, in derſelben Folge hinauf (**aaga**, **hhah**, 38. Takt, 1. Violine). Dieſe in allen Stimmen ſteigenden und fallenden Tonſtrahlen glänzen wie Fontainen in der leuchtenden Scene eines Zaubergartens. Allmählig, in derſelben Sequenz (4 Achtel auf jeder Stufe) erhebt ſich ein Strahl nach dem andern, erreicht ſeinen Schwerpunkt und fällt von Stufe zu Stufe in ſein Becken zurück. Der letzte reicht in der 1. Violine vom tiefſten bis zum höchſten **c**, 36 Takte ununterbrochener Bogenführung, die den Violiniſten mehr in Anſpruch nimmt als die verzweifeltſte Konzertpaſſage und doch keine Paſſage, alles Inhalt, Leben, Idee! —

Hier ſiegt ein Held auf der Geige, hier ſiegen 4 Helden über eine ihrer würdige Aufgabe und ſelbſt die in der alten Welt noch ſo ungelenke Bratſche muß, Arm in Arm mit der 2. Violine, hinauf bis an das höchſte **e**, das die 1. Violine allein überflügelt, um auf dem höchſten **c** ihren Jubel auszuſtrömen, während der Baß bis zum tiefſten **c** hinabſank und ſich ſo die Pole der Entfernungen gegenüberſtehen, worauf alle 4 Stimmen in einem **unisonus** von den erſtiegenen Höhen herabrauſchen und in vollgriffigen Akkorden ſchließen.

Man hat behauptet, Beethoven zeige in kontrapunktiſchen Formen nicht die flüſſige Gewandtheit Mozarts. Leicht iſt zwar die Arbeit Mozarts auch noch im ſtrengen Styl, ſie iſt aber auch ſtereotyp dieſelbe, tauſendfältig bei Beethoven, bei dem ſelbſt der Arbeitsſtoff von der Idee beſeelt iſt. Und ſo im Finale des C Dur-Quartetts. Der unſterbliche Satz iſt die Ueberſiedelung des ſtrengen Styls auf die Gebiete freier Ergießungen im Quartett.

Die Idee der Kunſt iſt eine unendliche. Die Kunſt wird nie zum Indifferenzpunkt der Idee werden, aber nähern kann ſich die Kunſt der Idee. In dem erweiterten Fokus der durch Beethoven auf das Streichquartett angewandten Verſtärkungen künſtleriſcher Sehkraft, bot ſich der Welt ein neues, das alte ſo weit hinter ſich laſſende Bild, daß die alten Vorſtellungen, die alten Sternkarten, nicht mehr auf die Idee paßten.

Die ganz aus der Art des alten Quartetts geſchlagene, phantaſtiſche Erfindung; die erweiterte Verwendung der Saiteninſtrumente; die Schöpfung neuer Formen in Mittelſätzen langſamer und raſcher Bewegung, machen **op. 59** zu einem Schwerpunkt der 2. Periode.

⁂

Op. 60. 4. Symphonie (B Dur), für 2 Violinen, Alt, Violoncello und Baß (2 Stimmen) eine Flöte, 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Fagots, 2 Trompeten, Pauken. Dem Grafen Oppersdorf gewidmet. Haslinger (Wien), Partitur (Simrock, Lanner in Paris). Erſchien 1806 (A. M. Z., 1807, S. 400, eine 4. noch ganz unbekannte Symphonie wird in einer ſehr gewählten Geſellſchaft, welche zum Beſten des Verfaſſers ſehr anſehnliche Beiträge ſubſcribirt hat, aufgeführt werden).

Arrangirt für 2 Violinen, 2 Alt und Violoncello, für Pianoforte, Violine, Flöte und Violoncello von Hummel, für 2 Pianoforte zu 8 Händen, für 2 Pianoforte zu 4, für Pianoforte vierhändig von Mockwitz, Czerny, Watts für Pianoforte allein von Hummel, von Kalkbrenner.

A. M. Z, 1811, S. 62. Eine feierliche, herrliche Einleitung, ein feuriges, glanz- und kraftvolles Allegro, ein kunſtreich und ſehr anmuthig (!) durchgeführtes Andante (?) ein ganz originelles, wunderbar anziehendes Scherzando und ein ſeltſam gemiſchtes, aber wirkſames Finale. Im Ganzen heiter, verſtändlich und ſehr einnehmend; nähert ſich mehr den Symphonien 1 und 2, als 5 und 6.

Débats, 7. Mars, 1849. Le premier morceau est aussi beau que le second, le second est sublime; le troisième est aussi admirable que le quatrième, le quatrième entraine, étonne et éblouit.

Damcke (aus dem Ruſſiſchen der St. Petersb. Ztg., 12. April 1836). Die 4. Symphonie, in welcher die Fülle und Einheit der Einzelheiten die Kunſt eines Dirigenten in ihrem ganzen

Lichte herausſtellt, war immer eine Veranlaſſung der größten Triumphe Mendelsſohns als Kapellmeiſter. In Leipzig hatte man die Symphonie noch nie in der Vollkommenheit gehört, in der dieſelbe unter ſeiner Leitung erſchien. Introduktion, Adagio und Finale ſchienen neue Schöpfungen, weil man in ihnen eine Maſſe ſchöner Einzelheiten erkannte, die man früher gar nicht bemerkt hatte.

Der Standpunkt zur Beurtheilung der 4. Symphonie, welche Robert Schumann die „griechiſch ſchlanke" nannte, ſei uns die zur Symphonie (als Form) gewordene Muſikidee ſelbſt. — Objektiv angeſehen, iſt das edle Werk eine der vollendetſten Erſcheinungen ſämmtlicher Kunſtgebiete, von den Meiſterſchöpfungen des griechiſchen Meißels, über alle Maler hinweg, bis zu dem Geiſtesmaler, der dieſe Welt von Ideen in's Leben rief. In Bezug auf die Form, auf die Erſcheinung in der Totalität, iſt das viel verkannte, ſogar mit dem Haydn-Mozartiſchen Begriff von der Symphonie zuſammengeſtellte, die alte Welt im Orcheſter weit überragende Werk, der höchſte Ausdruck alles deſſen, was innerhalb des Areals der alten Symphonie zu erreichen war. Das einheitliche Verhältniß der Theile zum Ganzen, iſt das unterſcheidende Merkmal der Symphonie von den ſpäteren, in denen der Begriff der Symphonie weniger im Ganzen der Erſcheinung, als in einzelnen Aeußerungen (Sätzen) triumphirt. Erinnern wir in der **Eroica** an den 1. Satz und das Scherzo; in der C Moll-Symphonie an den Donnerkeil des nicht vom 2. Allegro (Scherzo) zu trennenden Finale, des Koloſſalſten der Gattung; in der Paſtorale an den Sturm; in der A Dur-Symphonie an das Allegretto und Preſto (Scherzo); in der 8. an das Allegretto und Finale; in der 9. an den 1. Satz und das Adagio. So viele unerreicht gebliebene Errungenſchaften auch dieſe Sätze enthalten mögen, die Wirkungen dieſer Symphonien im Ganzen, werden durch dieſe Einzelwirkungen überragt. Anders in der 4. Symphonie, die in keinen ſolchen Flammenſäulen zum Himmel lodert, die im Ganzen der Erſcheinung iſt, was jene Leuchten der Gattung im Einzelnen ſind — das Unendliche in inſtrumentalem Ausdruck. In den Augen des nicht nach Wirkungen, ſondern nach Urſachen richtenden muſikaliſchen Verſtandes, mag ſomit die 4. Symphonie für die vollkommenſte Beethoven'ſche Symphonie gelten, ohne daß ſie deßhalb auch die ergreifendſte zu ſein braucht. Durch vollendete Schönheit der Form in plaſtiſcher Erſcheinung, durch den künſtleriſchen Schnitt des edlen Gefäßes, das den Gehalt bewahrt, wirkt ſie rein objektiv.

Was wäre glänzender als der 1. Satz, ſehnſuchtsvoller als das Adagio, berauſchend freudiger als dieſe Minuett einer neuen Form, kunſtgewürzter als das Luſtgetümmel im Finale! — Ueber den freundlichen Genien dieſer Theile ſchwebt eine Schickſalsmahnung gegen den Uebermuth des glücklichen Beſitzers, in der Introduktion. Im Ernſt will Freude geboren ſein, um ſich den Kunſtadel zu gewinnen, dieſe geadelte Freude des unentweihten Genius, macht hier Wohnung, nicht die an der Oberfläche des Lebensſtromes treibende Aufgeräumtheit jovialer Stimmungen. Kunſtbewußtſein (muſikaliſche Objektivität) iſt die Seele der edlen Dichtung; Bewußtſein der Berechtigungen ihrer unermeßlichen Phantaſie (muſikaliſche Perſönlichkeit) die Seele der ſpäteren Symphonien, der **Eroica**, von den früheren (die beiden erſten kommen auf der Höhe der vierten nicht in Betracht). Weil ſich die Phantaſie in der 4. Symphonie der architektoniſchen Linie unterordnet, der phantaſtiſche Styl dem thematiſchen, hat man in einem weſentlich neuen Styl den Symphonieſtyl der alten Welt erblicken wollen. In der 4. Symphonie iſt Alles neue Erfindung und nur das Areal, die Räumlichkeit des Werkes, liegt zwiſchen der alten Welt und dem großen Beethoven'ſchen Symphonieſtyl mitten inne. Der rondoartige Schlußſatz reicht nicht an die Proportionen der ſpäteren Finale, der 1. Satz (**Allegro vivace, $^4/_4$ alla breve**) hat an einem konkret thematiſchen Styl genug. Einmal, im Mittelſatze, wo das Motiv in D Dur modulirt, erhebt ſich in den Violoncells ein an's Herz greifender Geſang, den man für eine Epiſode zu nehmen geneigt iſt, da ſich aber zu demſelben das Motiv in den Geigen erhält, ſo iſt dieſer Geſang ein zum Motiv ſelbſt erfundenes Thema, keine vom Motiv unabhängige Epiſode.

Durch die nach dem Trio der Menuett ausgeſchriebenen Repriſe von Menuett und Trio nebſt einem hieran geknüpften der Menuett entnommenen Anhange; durch die Emancipation in Synkopen der polyhymniſchen Menuett, vom dreitheiligen Rhythmus, ſtellt dieſer Satz einen der alten Welt unbekannten Begriff hin (vergleiche Bd. 2, S. 127). Wo das Adagio mit erſchütternder Energie nach Moll geht, beſchreitet die Form das den Alten verſchloſſene Geiſterreich, des unendlichen Beethoven'ſchen Adagio. Das Finale (**Allegro ma non troppo**, $^{2}/_{4}$) zeigt in den auf ſchlechte Takttheile niederfallenden Keulenſchlägen, eine tauſendfältige Mannigfaltigkeit in der Behandlung des an ſich einfachen Stoffes.

Vor dem thematiſchen Style dieſer Symphonie beſteht die Haydn-Mozartiſche Symphonie ebenſo wenig wie er vor dem phantaſtiſchen der **Eroica** beſtand, der ſpäteren ſymphoniſchen Organismen Beethovens zu geſchweigen. Wir haben hier gleiche Wirkungen aus verſchiedenen Urſachen. Das Werk iſt der von Beethoven geführte Beweis, daß ſein thematiſcher Styl für den Geiſt ebenſo fruchtbar zu ſein verſteht, als ſein phantaſtiſcher, im engeren Sinne des Wortes, denn es verſteht ſich von ſelbſt, daß es weder einem Werke von der Bedeutung der 4. Symphonie, an Phantaſie fehlen kann, noch dem von uns vorzugsweiſe phantaſtiſch genannten Style der ſpäteren Symphonie, an dem gerade durch Beethoven auf die höchſte Spitze geführten thematiſchen Elemente muſikaliſcher Satzbildung.

Beiſpiellos in der Inſtrumentallitteratur iſt in Form wie Gehalt die Einleitung (**Adagio** $^{4}/_{4}$ **alla breve** 38 Takte). Ein Mikrokosmus wie er uns den Begriff der Introduktion zum Unterſchiede vom Vorſpiel abgab (op. 5, **III. I.**, S. 71).

Ein **unisonus** ſchwebt über einem Abgrunde von Gedanken (1. und folg. Takte). Dieſe von Blasinſtrumenten leiſe ausgehaltene, von den Saiteninſtrumenten **pizzicato** abgehobene, geheimnißvoll über 4 Oktaven lagernde Note (**b**) läßt die

Tonart unbeſtimmt. Das war noch nicht erlebt worden. Von unbeſchreiblicher Melancholie in der Flöte, ſcheinen die Saiteninſtrumente, die Bäſſe zumal, vor dieſem Einzelton, im **pizzicato** zurückzuſchrecken. Daß es auf eine Molltonart abgeſehen iſt, ſagen zu dem 5 Takte lang ſehnſüchtig forttönenden **b** der Bläſer, die Baß=Pfunduniſonen, auf welche Molltonart? bleibt ungewiß. In dieſer nächtlichen Höhle gleiten Ungeheuer vorüber. Mit welchem Jubel der Tag auf der Dominante begrüßt wird (36. Takt), mit welcher Seligkeit ſich Alles in den Lichtſtrom des Allegro ſtürzt, das muß man erlebt haben, das beſchreibt ſich nicht; ein ſolches Allegro war nie da geweſen und ſchon in den Uniſonen auf halben Noten fängt eine andere Naturgeſchichte an, erkennt man Elephantenfußſtapfen wo man in der alten Welt Hühnerſpur ſah. Thürmt doch auch der Mittelſatz auf einem zuerſt entfernt murmelnden, dann bis zum Sturm anſchwellenden Paukenwirbel, einen nie geſehenen **crescendo**-Bau, der in das Motiv zurückführt, nachdem die Pauke 27 Takte brauchte um in dieſen Donnerkeil auszuſchlagen. Wo ſoll da Platz ſein für Haydn und Mozart? — Alles ein reißender Strom beſeligenden Gehalts, überall neu aufgeſtellte Geſichtspunkte für die Anwendung aller Mittel.

Oulibiſcheff applizirt dem Werk eine Interpretation, die für die kindlichſte Haydn'ſche Symphonie zu kindlich wäre.

Es heißt S. 188: **On ne découvre pas, tout de suite, le rapport de l'introduction empreinte d'une gravité sublime, avec l'allegro dont le caractère paraît répondre (?) à la gaîté pétulante d'un adolescent, tempérée par** la coquetterie ingénue et la sensibilité déjà éclose d'une fillette du même âge.

So mag ſich Hofmarſchall von Kalb über Luiſe Miller exprimiren, Niemand Beethoven'ſche Symphonien beurtheilen.

Das Adagio vergleicht Oulibiſcheff dem Andante der Mozart'ſchen G Moll-Symphonie, dem unbedeutendſten Satze dieſes Werkes, das man nur relativ als Symphonie anſehen kann, und dem zwar auf breiter Grundlage beruhenden, immer noch etikettſteifen Adagio der C Dur-Symphonie mit der Fuge, welches Werk eben ſo wenig den Beethoven'ſchen Begriff der Symphonie entſpricht. S. 192: Mozart et Beethoven ont l'air de se toucher dans ces productions éminentes de leur génie, sans pourtant s'y confondre. Tels on voit couler nos deux grands fleuves, le Wolga et l'Oka, après leur jonction, unis et toujours nettement reconnaissables à la couleur de leurs eaux.

Unter der Wolga hat man natürlich Mozart zu verſtehen, Beethoven muß ſich an der Oka genügen laſſen. Man hat manchen Vergleich zwiſchen den Meiſtern verſucht, daß ſie eine Rolle in der Hydrographie Rußlands ſpielen ſollen, iſt neu. Das jedenfalls wäſſrige Bild, mag man ſeiner ganze Wahrheit nach in Niſchnei-Nowgorod verſtehen.

Oulibiſcheff macht der Symphonie zwei Ausſtellungen (S. 195). Die erſte beruht auf einem faktiſchen Irrthum, indem die Auflöſung der angeblich ſtecken gebliebenen Appoggiatur im 1. Theil des 1. Satzes (11. Takt) ſich in der Klarinett- und Altſtimme (13. Takt) findet; die zweite, ein dem Finale vorgeworfener Kumulus zweier, angeblich verſchiedener Harmonien (44. und folgende Takte vor Schluß) auf einem unverzeihlichen harmoniſchen Irrthum, in dem ein und derſelbe Akkord, hier nur anders als bei Haydn und Mozart geſtellt iſt. Und mit falſchen oder elementar zu löſenden Notenbeiſpielen, glaubt Oulibiſcheff einem Beethoven auf den Leib rücken zu können! — Die Texte Beethovens reſtituiren ſich ſelbſt in **integrum**; gegen die Fälſchung eines unſerer Texte durch Oulibiſcheff, zum Zweck der Verſpottung Beethovens, ſehen wir uns veranlaßt, zu proteſtiren. Von dem in der Tonika auf die Dominante eintretenden Horn im 1. Satze der **Eroica**, hatten wir in **Beethoven et ses trois styles T. 1, p.** 105 (p. 78 des Belgiſchen Nachdrucks) geſagt:

L'intention de l'entrée du cor jugée prématurée par l'ouïe est marquée au coin du gènie. C'est quelque lointain écho du motif de l'Allegro qui vient flotter là, éperdu, in gurgite vasto. Ces choses sont le sourire de la chimère du poète, sourire déplacé sur toute autre bouche et dont il est absurde d'éxiger qu'il doive se laisser conserver dans de l'esprit de vin, dans un bocal à l'usage des conservatoires.

Dieſen Text verfälſcht Oulibiſcheff (S. 185) indem er hinter dem Wort **chimère**, die Worte **du poète**, wegläßt, ſo daß die Bedeutung des unberechtigt Eingebildeten, des Albernen für Beethoven nachbleibt (!). Mit **chimère** bezeichnet hierauf Oulibiſcheff alle Stellen in Beethoven, deren Fehler darin beſteht, ihm mißfallen zu haben oder ihm unverſtändlich geblieben zu ſein. Er verfährt dabei ſyſtematiſch. Ihm iſt das Wort chimère ein techniſcher Ausdruck der Brandmarkung aller Intentionen des Genies, die dem großen Haufen entgehen, und er braucht daſſelbe wie den Refrain eines couplet im Vaudevilleſtyl, als Parodie muſikaliſcher Kritik. La symphonie en si bémol (heißt es S. 194) qui fait pendant (?) à celle en ré, ne se distingue de la production de première manière, que parce que la chimère y a opposé sa griffe. On va voir que la chimère a grandi dans l'intervalle de deux ans qui sépare la symphonie héroique de la quatrième. Folgen die Notenbeiſpiele, von denen das eine falſch ausgeſchrieben, das andere der einfache Terz-Decimen-Akkord auf dem Grundton der Dominante (f) des Haupttons (b) iſt, von welchem letzteren Oulibiſcheff ſagt: je ne dirai plus un sourire mais une affreuse grimace de la chimère.

Es mag hingehen, ſchreibt man einmal Franzöſiſch in ſcherzhaften Worten, ernſte Zwecke zu verfolgen, mit ſcherzhaften Worten zu ſcherzhaften Zwecken bei ernſter Veranlaſſung, iſt man nur ein Spaßmacher, von dem man, hat er das Alter und damit die Bedeutung des Herrn Oulibiſcheff, bedauert, in ſeinen Erwartungen getäuſcht worden zu ſein.

Hiermit wollen wir uns gegen die um den Preis einer Fälſchung von Oulibiſcheff erreichte Verunſtaltung eines, von uns zum Verſtändniß Beethovens, von ihm zu deſſen Verſpottung, gebrauchten Ausdrucks, verwahrt haben. Nach dieſem Pröbchen von Delikateſſe in Wahl ſeiner Mittel zum Zwecke, mag man die Aufrichtigkeit des Parodiſten beurtheilen, ſein, Zweck richtet ſich ſelbſt. —

* * *

Konzert für die Violine mit Begleitung des Orcheſters, Op. 61. D Dur, ſeinem Freunde Breuning (Stephan von) gewidmet (ſiehe Ries S. 94, S. 132). (Haslinger) Partitur (Dunſt). Von Beethoven zu einem Pianofort-Konzert mit Begleitung des Orcheſters eingerichtet mit Dedikation an Frau von Breuning, irrthümlich das 6. Klavierkonzert genannt. Für Pianoforte allein, vierhändig von Gleichauf, von Lickl (mit Kadenzen). Für den Violinſpieler Klement komponirt 1807. A. M. Z. 1807, S. 235. Den Verehrern Beethovenſcher Muſe dürfte die Nachricht intereſſant ſein, daß er ein Violinkonzert komponirt hat, welches der hieſige (Wiener) beliebte Violinſpieler Klement mit ſeiner gewöhnlichen Eleganz und Zierlichkeit vortrug.

Ein wenig gekanntes Werk bei dem nicht an die melodiſche Oberflächlichkeit, an die Paſſagenſtelzen und Schwierigkeitstouren von Konzerten unſerer Tage zu denken iſt, ſondern an eine Tondichtung, in der das Konzertinſtrument eine, die Begleitung die andere Rolle in Vermittelung eines vollwichtigen Gehalts übernimmt.

Der erſte, in Länge einem Symphonieſatz gleichkommende Satz (**Allegro ma non troppo** $^4/_4$ D Dur, 537 Takte) hat große Sonatenform. Die Wechſel von Tonika und Dominante im Gegenmotiv (43., 146. Takt), Motiv und in den Solomotiven' der prinzipalen Violine ermüden keineswegs.

Der Symphonieſtyl des Ganzen iſt der an genialen Orcheſtereffekten und unerwarteten Modulationen große dieſer Periode. In der Geſchichte des Violinkonzerts nimmt **op.** 61 als Benutzung von Soloinſtrument und Orcheſter für die muſikaliſche Idee den erſten Platz ein. Eigentliche Paſſagen kommen in **op.** 61 gar nicht vor, wohl aber in der Soloſtimme hervortretende Figuren, die ſich zur Idee wie Theile zum Ganzen verhalten und eine Virtuoſität erfordern, deren Ziel es iſt, einen Gehalt, nicht mechaniſche Fertigkeiten geltend zu machen. In unſeren Tagen haben insbeſondere Vieuxtemps und Alard die ſchwierige Aufgabe gelöſt, welche noch die Anforderung von tüchtigen Kadenzen an den Virtuoſen ſtellt. Daß ſich da der Haufe der Violinſpieler nicht an das Werk wagt, iſt eben ſo erklärlich als bedauerlich, weil die edle Tondichtung, das Schickſal aller Konzerte, dadurch immer mehr vergeſſen wird. Wir entnehmen unſerem erſten Verſuche in der Kritik aus dem Tagebuche eines Livländers (Wien bei Gerold, 1850) Folgendes:

Der Violinſpieler iſt hier nur der **primus inter pares**, nicht der eitle Seiltänzergeck, zu deſſen akrobatiſchen Unſchicklichkeiten das Orcheſter in tiefſter Erniedrigung emporblickt. Das Konzert beginnt mit einem Pauken-Solo, das ein geiſterhaftes **D** auf jeden Taktheil ($^1/_4$) hören läßt, als ſolle damit geſagt ſein, daß im Orcheſter Niemand der Letzte iſt. Der 2. Takt bringt den ſchwellenden Chor der Bläſer, der, von den leiſen Schlägen der Pauke unterbrochen, ein ſtill zurückgehaltenes Triumphgefühl ausſtrömt. Mit dem 10. Takte begegnen wir dem unverſöhnlichen Erdgeiſte, der den Meiſter im Leben bekämpfte; die Geigen röcheln **Dis**, welcher Ton ſchauerlich in D Dur diſſonirt. Dieſer Uniſonus iſt die höhere Potenz des anfänglichen Paukenſolo, eine Fortſchreitung deſſelben um einen halben Ton, der wie ein Abgrund gähnt und das Ungeheuere erwarten läßt. Aber nur die Dominante reißt alle Stimmen fort in die breite Strömung des Orcheſters in der Tonika. Der Satz iſt die Verherrlichung des Geſammtbegriffs der Kunſt, nicht die Verehrung des goldenen Kalbes im Virtuoſen. Wo man den Eintritt der Soloſtimme erwartet, wird es dem Meiſter erſt recht wohl auf den Wellen des Orcheſters. Ein neuer Zug Bläſer; in den Tiefen kämpfende Bäſſe in Moll; von einer kräftigen Harmonie unterſtützt, zittert das früher für ſich allein diſſonirende **Dis** aus dem Abgrund herauf; eine majeſtätiſche Figur wälzt ſich wie die Brandung des Meeres über das Ohr. Wir ſtehen vor dem 1. Solo. Alles folgende iſt nur Leben in die Breite der exponirten Grundgedanken und noch in den Trillerketten der Violine flimmern die Bilder der urſprünglichen Paukentöne.

Der 2. Satz (Larghetto $^{4}/_{4}$ G Dur) iſt die Apotheoſe beglückenden Liebesgefühls im Rahmen der Romanze. Die erſten 10 Takte **tutti** ſind ſo unnachahmlich ſchön, daß man kaum begreift, wie noch etwas folgen könne. Das Solo iſt auch nur das Detail jener Schilderung. Das 2. Solo bringt zwar einen neuen Gedanken, er erſcheint indeß unzertrennlich vom erſten, berührt auf die unerwartetſte Weiſe entlegene Tonarten und wird bei der Wiederholung zum Muſter der edelſten Ausſchmückungen. Die Hörnerklänge, welche das erſte Solo herausforderten, ſchließen das letzte, das auf einer Kadenz (vergleiche **op.** 56, **op.** 58, **op.** 73) in das Rondo führt. Das Motiv des Rondo ſteht der Würde des Ganzen wenig an. Man erzählt in Wien, daß der Violinſpieler Klement, für den Beethoven das Konzert ſchrieb, ihm dieſes Thema aufgedrungen habe, damit doch etwas darin von dem Virtuoſen ſelbſt wäre. Es iſt indeß unwahrſcheinlich, daß Beethoven bei der Wichtigkeit die dieſe mit Liebe gepflegte Kompoſition in ſeinen Augen haben mußte, bei der hohen Idee, die er von ſeinen Arbeiten überhaupt hatte und haben durfte, den Papierſchnitzel eines Anderen aufnehmen wollen. Von Klement gedrängt, wie er von Bridgetown gedrängt worden war (ſiehe **op.** 47) wird er dem Dinge auf dem erſten beſten Gedanken ein Ende gemacht haben. Der Fluch aller Gelegenheitsſtücke. In den **tutti** erkennt jeder unbefangene Blick die Löwenſpur. Zu den luſtigen Trillern der Soloſtimme laſſen die Hörner waldduftende Klänge hören. In dem langen Triller auf E, in den Eintritten des Orcheſters auf den Triller, in der unerwarteten Modulation nach As Dur zeigt Beethoven was auch aus einem trivialen Thema unter ſeinen Händen wird.

Im Jahre 1837 zuerſt in Paris gehört, wurde **op.** 61 ſeitdem öfter von Alard im Konſervatoire geſpielt. **Débats 5 fevrier 1847 C'est merveilleux de richesse mélodique, d'imprévu dans l'harmonie, de grandeur dans la forme, contenue dans l'instrumentation. Le 1e morceau et l'andante surtout sont d'une incomparable beauté Mais le rondo a pour thème une de ces phrases un peu lourdes**

dans leur jovialité agreste, dont tout l'art de la mise en oeuvre ne déguise qu'à peine le défaut d'élévation (Berlioz).

Siehe eine intereſſante Würdigung der Mozartiſchen Violinkonzerte bei Jahn, Bd. 1, S. 603.

* * *

Op. 62. Ouverture zur Tragödie Coriolan, dem Verfaſſer der Tragödie, Hof-Sekretair von Collin gewidmet (Haslinger) Partitur (Simrock) für Pianoforte, 12 Arrangements, vierhändig 10 (das beſte von Watts, das Beethovens Beifall hatte), ein bemerkenswerthes Arrangement für Bravourſpiel iſt das von Adolph Henſelt (Stellkowski, St. Petersburg) für 2 Pianoforte von Czerny, für 2 Pianoforte zu 8 Händen von Schmidt.

In Ermangelung der A. M. Z., welche die Ouverture nicht beſpricht, aber wohl ein vierhändiges Arrangement derſelben von F. Stein anzeigt (Intelligenzblatt, März 1811) finden wir bei Reichardt eine annähernde chronologiſche Beſtimmung. (Vertraute Briefe auf einer Reiſe nach Wien von J. F. Reichardt, Amſterdam 1810, 2 Bände ſelten). Wien, November 1808. Eine ſehr intereſſante Bekanntſchaft habe ich an dem Dichter Collin gemacht, Hof-Sekretair in der Hofkriegskanzelei (auch durch ſeine patriotiſchen Lieder Oeſterreichiſcher Wehrmänner bekannt, von denen Reichardt mehre giebt). Der edle Dichter des Regulus und Coriolan, ein kräftiger Mann von Geiſt und Gefühl, empfing mich mit der ganzen Oeſterreichiſchen Treuherzigkeit. Er las mir ein ſchönes kräftiges Operngedicht, Bradamante nach dem Arioſt und trug es mir zur Kompoſition an. Collin hatte daſſelbe früher auch ſchon dem braven Beethoven zugedacht, dieſer konnte ſich aber darüber nicht mit der Direktion verſtändigen.

Von wiederholten Ausführungen der Ouverture, aus denen man ſchließen darf, daß letztere noch neu war, ſagt Reichardt, Dezember 1808. Zum Schluß Beethovens herkuliſche Ouverture zum Coriolan. Mir kam dabei die Bemerkung, daß Beethoven ſich ſelbſt noch beſſer darin dargeſtellt, als ſeinen Helden. Dezember 1808. In einem Liebhaberkonzert ſang ein feiner Italiäner eine allerliebſte marſchmäßige Melodie. Das paßte ganz für's Zimmer und für die Geſellſchaft, die entzückt war, es aber gar nicht zu fühlen ſchien, daß der ganze angenehme Eindruck durch Beethoven's übermächtige gigantiſche Ouverture zu Collin's Coriolan, wieder zerſtört wurde. Es freute mich ſehr, den braven Beethoven ſelbſt da und ſehr fetirt zu ſehen, um ſo mehr, da er die unſelige hypochondriſche Grille (?) in Kopf und Herzen hat, daß ihn hier Alles verfolge und verachte. Es jammert mich oft recht herzinnig, wenn ich den grundbraven, trefflichen Mann finſter und leidend erblicke, wiewohl ich auch wieder überzeugt bin, daß ſeine beſten, originellſten Werke nur in ſolcher eigenſinnigen, tief mißmüthigen Stimmung hervorgebracht werden konnten. Menſchen, die ſich ſeiner Werke zu erfreuen im Stande ſind, ſollten dies nie aus den Augen laſſen. Dann erſt wären ſie ſeine wahren Verehrer.

Die Tragödie in 5 Akten, Berlin 1804, ohne Angabe des Verlags, 120 Oktavſeiten, wird von der für ſie geſchriebenen Ouverture überlebt. Von dem Shakeſpeariſchen Stück gleichen Namens unterſcheidet ſie ſich dadurch, daß der Held ſelbſt ſeinem Leben ein Ende macht. Die Kritik hat anzunehmen, daß den Komponiſten der Gegenſtand inſpirirte, wie er ihm aus ſeinem Lieblingsſchriftſteller Plutarch, bekannt war, nicht das Wiener Bühnenſtück ohne einen Funken von Genie, wenn auch nicht ohne Uebung in Theaterfaktur. Das Seelenleben eines Kunſtwerks, von der Bedeutung der Coriolan-Ouverture, iſt immer von äußerlichen Veranlaſſungen zu unterſcheiden.

In der antik-heroiſchen Idee, in dem einheitlichen Guß der inſtrumentalen Verkörperung derſelben, in ihrer von dem Selbſtgefühl ſtiller Seelengröße erfüllten, prägnanten Kürze, tritt die Coriolan-Ouverture ehrfurchtgebietend an den denkenden Menſchen.

Den Genius griechiſch-römiſchen Alterthums verherrlicht der Tondichter in dem Helden. Den Genius Roms ſehen wir in der Kantilene (Gegenmotiv 51. Takt) den Fuß auf die Erdkugel ſetzen. Dreimal zieht er über die Scene. Nicht der dem Fatum erliegende Held, der Genius triumphirt. Man hat in der Kantilene, die an den Heldenſohn gerichtete Bitte der Mutter erkennen wollen. Daß der Dichter eine höhere, eine pſychiſche Bedeutung mit der Seele ſeines Gedichts verband, folgt in unſeren Augen daraus, daß das Gegenmotiv nach dem Einzelruf des Horns auf g (während 2 Takte), zum dritten Male gehört wird, damit aber, am Schluſſe der Ouverture, die ganze Idee, nicht nur einen Theil des der Idee zu Grunde gelegten hiſtoriſchen Verlaufs, beherrſcht.

Der Heldenmutter wäre damit zu ſtarke Rechnung getragen, weil der Dichter nicht annehmen darf, daß der Held nicht auch ſich ſelbſt beſiegt hätte.

Der Genius der griechiſch-römiſchen Welt hingegen, wie er die Seele aller Begebenheiten in dieſer ausmacht; wie er noch nach zwei Jahrtauſenden in der alt-klaſſiſchen, der Geiſteskultur unſerer Tage, zu Grunde liegenden Literatur, triumphirt, dieſer den Ideen Beethoven's verwandte Genius, iſt das Leben der Ouverture.

Nach einem aller Dichtung innewohnenden Geſetze, ſteht das Allgemeine (Objective) über dem Beſonderen (Subjectiven). Der Moment des allgemeinen Ausdrucks der antiken Welt iſt die Kantilene (Gegenmotiv) dem zumal durch die Wiederholung am Schluß, die Stellung und Bedeutung des Chors in der antiken Tragödie gegeben wird. Alles was der Dichter für die hiſtoriſche Darſtellung des Gegenſtandes in ſeiner Idee that, iſt das Beſondere, iſt außerhalb des Gegenmotivs zu ſuchen, welches allein das dichteriſche, ideale Moment, den Genius mit einem Wort bezeichnet, wie er am Ende des Gedichts noch einmal über das Ganze dahinſchwebt.

Der hiſtoriſchen Ueberlieferung iſt die Mutter das Hauptmoment; die inſtrumentale Dichtung vertritt in unſeren Augen daſſelbe durch das zweite Hauptthema, durch die in den Violoncells hin- und herfluthende Figur, flehentlich leidenſchaftlichen Ausdrucks, die einer handelnden Perſon gewiß beſſer anſteht als jene durch die Säle der Geſchichte, als Blüthenſtaub des Geiſtes, vom Genius uns zugetragene Kantilene.

Die Ouverture (**Allegro con brio** $^4/_4$ C Moll, 313 Takte, 13 Takte Pauſen, die eine große Rolle ſpielen) beginnt auf einem **unisonus**, der die Tonart unbeſtimmt läßt (vergleiche den Anfang der 4. Symphonie der Egmont-Ouverture, der Ouverture in C Dur zur Oper Beethoven's).

Der 2 Takte lang ausgehaltene Pfundunisonus **c**, zerſchellt auf dem F Moll-Akkord (Unter-Dominante) vor einer Taktpauſe, dann, zweimal wiederholt, auf Diſſonanzen, immer vor ganzen Taktpauſen; in zwei, auf 2 Takte vertheilten abgeriſſenen Akkorden, haben wir hierauf die Tonika und Dominante (13., 14. Takt). Dieſe erſten 14 Takte ſind das Portal in cyklopiſchem Styl, das an die ſtürmiſche Tonfigur (Motiv) führt, welche mit dem 15. Takt einſetzt und ſo mächtig fortdrängt, daß man ſie noch in der Taktpauſe (21. Takt) zu hören glaubt, vor der auch ſie einen Augenblick zuſammenbrechen müſſen. Nach einem Gewebe mächtig erregter, ſynkopirter Rhythmen, wirft ſich der Dichter, ein verzückter Rhapſode, auf die Septimenharmonie von **es**. Auf dieſen, den Rückungen im Rhythmus in den Arm fallenden Schlag, ſchwebt das Gegenmotiv, der Genius in luftiger Melodiehöhe über unſeren Häuptern (Es Dur 51. Takt, F Moll 63. Takt, G Moll 71. Takt). Mit dem 77. Takt ſchürzen die ſynkopirten Rhythmen den Knoten des Schickſals. Welche bedeutungsvolle Ahnungen in den Hörnerſtößen! Schickſalsmächte, dem zum Gipfel geſteigerten menſchlichen Hochmuthe gegenüber. Ihnen entgegen klagt das zweite Hauptthema, in dem wir die Vorſtellungen der römiſchen Mutter erkannten. Dieſer Seelenſturm kämpfender Gefühle geht unter dem Wogen der Violoncells, durch einen weiten Modulationskreis, bildet den auf einem neuen Thema in modulatoriſcher Durchführung, nicht in thematiſcher eines bereits exponirten, beruhenden Mittelſatz (101—150 Takt). Weder das Motiv noch das Gegenmotiv konnten ſich zu einer rechten thematiſchen Verarbeitung eignen, nur in ihrer großartigen Einfachheit konnten ſie wirken. Daß der Mittelſatz ein neues Thema, einen **Deus ex machina** einführt, unterſtützt unſere Anſicht, die Heldenmutter in dieſem Thema vertreten zu ſehen, denn die Mutter iſt wie der Mittelſatz nur eine Scene des Schauſpiels, nicht dieſes ſelbſt.

Der Ausgang des Mittelſatzes führt auf den nach **f** verſetzten **unisonus** des Anfangs. Ein entſchiedenes Nein des Schickſals dem der Held unterliegen muß, das auch der Genius nicht zu beugen vermag. Das Motiv (jetzt in F Moll) die demſelben Anfangs gefolgten Schläge auf ſchlechte Takttheile, führen abermals an das Gegenmotiv (G Dur, 177. Takt, die Modulationen D Moll, 189. Takt, G Moll 197. Takt ſind die den früheren entſprechenden).

Daß die Opferungsfreudigkeit des Römers in dem Helden ſiegen werde, unterliegt, nachdem der Genius in der Durtonart der Haupttonalität ſich vernehmen laſſen, keinem Zweifel.

Die Wiederholung der ſynkopirten Rhythmen (205. Takt) der Hörnerſtöße (219. Takt) des **Deus ex machina** in der Mutter (229. Takt) erfolgen in der Quarte der dieſen Momenten vor dem Mittelſatze (ſo zu ſagen im erſten Theile) enſprechenden Tonalitäten (G Moll, F Moll, G Moll früher

D Moll, C Moll, G Moll). Das hier von 49 auf 11 Takte gekürzte Moment der Mutter, endigt in zwei Schlägen, von denen der zweite (des, Viertel) den weichen Takttheil trifft. Die hierauf folgende, gewiſſermaßen der Antwort Zeit laſſende Taktpauſe, macht die Stelle zu einer Frage an den Genius. Hörnerſtoß im Orakel. Dieſer nach g verſetzte unisonus von 2 Takten des Anfangs (241. und 242. Takt) zerſchellt nicht mehr auf einem Akkordbruch, er wird beruhigend in das bereits in C Dur gehörte Gegenmotiv aufgelöſt.

Die Antwort des Genius hat nicht auf ſich warten laſſen. Daß der Genius das letzte Wort hat, beweiſt, daß nur er über die Wirren der Welt triumphirt, deren Geſammtausdruck zu verherrlichen, er beſtimmt iſt.

Der Schluß der Ouverture iſt die Verſenkung in den Anfang.

Im Sterben waren die Römer Meiſter. Keine Ouverture ſtirbt wie dieſe! — In Uniſonen, in zunehmenden Werthen (Achtel-, Vierteltriolen, Viertel-, endlich ganze Noten) kommt das Motiv zu ſterben, ſteigt die Idee hinab, zu den großen Todten der Geſchichte. Das Motiv (in den Bäſſen) der durch den Satz gehende zweitaktige Uniſonus (in den Oberſtimmen) hier am Schluſſe ihrer Laufbahn, geben ſie ſich die Hand (19. Takt vor Schluß, die verlängerteſte Anſpielung auf das Motiv iſt d, ganze Note, as, ganze Note).

So erliſcht die Coriolan-Ouverture, die ſo ſtürmiſch anfing. Das Wort Urbs im römiſchen, weltherrſchenden Sinne gäbe eine würdige Ueberſchrift.

* * *

Op. 63. Große Sonate für Pianoforte, Violine und Violoncello. Arrangement des Quintetts für Streichquintett op. 4 (Artaria, Wien), ob von Beethoven, wie der thematiſche Katalog von Breitkopf angiebt, iſt nach der Nachricht bei Ries (ſiehe op. 64) zu bezweifeln.

* * *

Op. 64. Große Sonate für Pianoforte, Violine und Violoncello. Arrangement des Trios für Streichinſtrumente op. 3, ob von Beethoven, wie der thematiſche Katalog von Breitkopf angiebt, iſt nach Ries (S. 93), der die Beethoven'ſchen Arrangements auf 4 beſchränkt, zweifelhaft. Es giebt deren indeß 8 (ſiehe die Katalog-Tafel).

* * *

Op. 65 Die Kataloge von Whiſtling, Artaria, der thematiſche von Breitkopf, geben dieſe **opus**-Zahl der unter **op.** 48 angeführten Scene und Arie (**Ah! perfido**). Die Originalausgabe des Klavierauszugs der Scene und Arie trägt die **opus**-Zahl 48. Man thut daher beſſer auch dem Original dieſelbe zu geben und die **opus**-Zahl 65 ausfallen zu laſſen.

* * *

Op. 66. Zwölf Variationen für Pianoforte und Violoncello (oder Violine) über: Ein Mädchen oder Weibchen aus der Zauberflöte, F Dur (vergleiche Nr. 6, 2. Abtheilung des Katalogs). Komponirt im Jahr 1799. Artaria (Wien), 6 Ausgaben.

(In der Pariſer, von Brandus, iſt das Thema bezeichnet: **la vie est un voyage, de la flûte magique).** Für Pianoforte vierhändig bei Cranz.

Bietet kein Intereſſe. A. M. Z., 1799, S. 366.

* * *

Op. 67. Fünfte Symphonie für 2 Violinen, Alt, Violoncello und Baß (2 Stimmen), 2 Flöten, 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Trompeten, 2 Fagotts, Pauken, Kontrefagott, 3 Poſaunen, kleine Flöte. (C Moll). Dem regierenden Fürſten Lobkowitz, Herzog von Raudnitz und dem Grafen Andreas Raſoumowski (ſiehe op. 59) gewidmet. Erſchienen im Jahre 1809, zum erſten Male ausgeführt, am 22. Dezember 1808, ſiehe op. 80.

Schindler, der wohl unterrichtet ſein konnte, ſagt (Frankfurter Konverſationsblatt, 1850, Nr. 80, Oulibiſcheff contra Beethoven): Was würde der 52jährige Mozart dem 36jährigen Komponiſten der C Moll-Symphonie erwidert haben, hätte er ſie erlebt? Hieraus würde folgen, daß Beethoven die Symphonie 1806 vollendet hatte. Iſt es aber nicht unwahrſcheinlich, daß dieſelbe dann erſt 1808 zur Ausführung kam, wie wir aus poſitiven Quellen wiſſen?

Originalausgabe (Breitkopf).

Arr. für Streichquintett von Ebers; für Pianoforte, Violine, Flöte und Violoncello von Hummel; für Pianoforte, Violine und Violoncello (ad libitum) von André; für Pianoforte und Violine, für Pianoforte und Violoncello von demſelben; für 2 Pianoforte zu 8 Händen von E. Hofmann; für 2 Pianoforte von Eberwein, für Pianoforte vierhändig von Friedrich Schneider (1809), von Ebers, von Czerny; für Pianoforte allein von Hummel, Kalkbrenner, Franz Liszt. Die Andante für eine Sopran- oder Tenorſtimme (Ohne Dich, was wär' mein Leben) von Silcher.

Das Werk.

Eine Schickſalstragödie für Weltbühnen.

Kampf. Sieg.

Allegro con brio, $^2/_4$ C Moll, **Andante con moto**, $^3/_8$ As Dur, **Allegro**, $^3/_4$ C Moll, **Allegro**, $^4/_4$ C Dur (Triumph-Hymne).

Der erſte Satz, eine Orcheſter-Heroide für ſich. Der Dichter erfindet das heroiſche Allegro im $^2/_4$ Takt; das Beethoven-Monogramm. Wer ſich ſo kurz faßt und dabei ſo viel ſagt, iſt nicht zu überbieten. Dies die Bedeutung des Beethoven-Monogramms. Einzig ſteht dieſe Keilſchrift in den Zeichen des muſikaliſchen Alphabets da. Das Motiv wäre die paſſende Ueberſchrift für ein Monument in Theben: Oſimandeum.

Kein Einzelkampf gegen Lebensgeſchicke iſt der Gegenſtand eines ſolchen Gedichts, Kampf von Maſſen gegen Maſſen; Geiſt oder Materie die Kampfpreiſe.

Eine Umkehrung der rhythmiſchen Pole, mit Verlegung des Schwerpunktes in den flüchtigen $^2/_4$ Takt, der hier ſchwerer als die ſchwerſten Taktkaliber der alten Muſikwelt wiegt;

ein Finale, das in ſeiner unzertrennlich gedachten Verbindung mit dem zu höheren Organismen erſtarkenden Mittelſatze raſcher Bewegung (Menuett, Scherzo) das Ganze in zwei ideale Theile auseinander fallen läßt, die ſich in der im zweiten Theile zum Durchbruch kommenden Grundidee die Hand geben — eine ſo neue, dem höchſten künſtleriſchen Verſtande, wie dem begeiſtertſten dichteriſchen Schwunge entſprungene Schöpfung, mußte für die Welt den Haydn-Mozartiſchen Symphonie-Begriff aufheben, deſſen Formalismus damit lebensunfähig geworden war.

Nur die äußerſte Befangenheit in Gewöhnungen des Urtheils kann die Namen jener an ihrem Platze ſo großen Männer, den höheren Beethoven'ſchen Orcheſter-Organismen gegenüber, gleichberechtigt ausſprechen wollen, wie ſie in dieſer und den folgenden Symphonien der Bewunderung der Welt vorliegen.

Jeder Takt des 1. Satzes der C Moll-Symphonie iſt ein Cyklopenſtein.

Hier kocht der unverſöhnliche Streit: beſitzen, nicht beſitzen!

Die Andante tritt wie ein Waffenſtillſtand, in den Kampf ſie bildet eine erquickende Oaſis in der von allen Leidenſchaften durchwühlten Seelenwüſte. Der freundlich-ernſte Satz beruht auf zwei Motiven. Von dieſen erhält ſich das zweite unabhängig von der Variationenform, welche in dem erſten neue Geſchicke erlebt. Das erſte Thema (Motiv 1.—8. Takt) verbindet mit bewußter Grazie, ſtille Schwermuth (As Dur). Den zu erwartenden Triumph der guten Sache verkündigt im

Voraus, das pompöſe, von Pauken und Trompeten unterſtützte zweite Hauptthema (C Dur 32. Takt). Der Unterſchied der Themas in der Tonalität beruht auf der dem Meiſter in der 2. Periode immer vertrauteren Terzmodulation (c obere Terz von as ſiehe op. 31 Nr. 1). Das zweite Thema, ein gleichſam mit der Soloſtimme im erſten, abwechſelnder Chor, bei der erſten Wiederholung figurirt begleitet, ſonſt unverändert, wird bei der zweiten Wiederholung zu einem nicht länger zu bändigenden Triumphſchrei, der auf den endloſen Jubel im Finale vorbereitet. Die Bratſchen und Violoncells ſingen mit tiefem Gefühl das erſte Thema (Motiv). Dieſen Stimmen gebührt ſomit konſequent die 1. und 2. Variation (beſſer Antiſtrophe 49 und f. 98 und f. Takte). Nach der Fermate auf es (123. Takt) wird vom Quartett eine Epiſode (1.) eingeleitet, in welche die liebende Klarinette, dann das ſchwermüthige Fagott, eine Anſpielung auf das Motiv ſtreuen. Hieraus entwickelt ſich eine Zwiſchenſcene (a parte) in Moll unter Flöte, Hoboe und Klarinette (131.—144. Takt) die ſich in das zweite, in das Triumphthema auflöſt (148 und folg. Takt).

Den Variationen (Antiſtrophen des Gedichts) fehlt nicht ein von Flöte, Klarinette und Fagott unisono deklamirtes, von den 1. Violinen figurirt, von den übrigen Saiteninſtrumenten mit höchſter Wirkung pizzicato begleitetes Minore (as Moll 166. und folg. Takte). Das erſte Thema (Motiv) erweicht hier vollends in ſtiller Schwermuth des Trennungsſchmerzes vom Glück.

Eine Epiſode (2.) von 7 Takten (159.—165.) hatte, dem Minore voraufgehend, in zum solo erhobenen Begleitungsfiguren (Dominante) die Erwartung, welche mit der Ausweichung nach As Moll Befriedigung findet, zu ſpannen gewußt. Mit dem 185. Takt wird das erſte Thema (Motiv) in einer letzten Strophe (Variation) im imitatoriſchen Styl, Eigenthum des ganzen Orcheſters und damit bereits der Energie des im zweiten Thema, wie hinter Vorhängen, durchblickenden Triumph-Finale genähert. Eine beſchleunigte Bewegung (piu moto 205. und folg. Takte) führt an den Schluß in einem Anhange (225.—247. Takt).

Bemerken wir, bevor uns das Inſtrumental-Epos weiter führt, wie innig bei Beethoven die Theile mit dem jedesmaligen Ganzen zuſammenhängen. In dem beſchleunigten Gang der Andante (6., 7., 8. Takt des piu moto) wirft die Hoboe einen kleinen Schrei in Moll (ges, f, fes) dem zwei Sechzehntheile (kleine Noten) voraufgehen. Dieſe Figur iſt eine Vorausnahme des, in nächſter Ahnung des Jubelhymnus, geſpornten zweiten Allegros (Scherzo) ſiehe die den 1. Violinen, dann den Altos in denſelben kleinen Noten wachſenden Flügel im Scherzo nach dem Trio (**Maggioro**) und im Finale vom 40. Takt vor dem Schlußpreſto.

Der Anfang der Andante giebt Beethoven zu einer wie vom Himmel fallenden Variante Veranlaſſung, in dem er den zweiten Theil (Riturnell) des erſten Themas (Motiv) im 23. Takte vor Schluß, einen anderen, einen höheren Weg gehen läßt (vergleiche den 17. Takt zu Anfang des Satzes).

Wo man nämlich (wie bisher) c, b, as unisono in den Geigen erwartet, giebt die 1. Violine g, f, es, die 2. hinzu es, des, c, welchen Terzengang die Bratſchen unterſtützen. Dieſe Bereicherung des Riturnells um eine Steigerung (g, f, es, Appoggiatur) iſt von ergreifendſter Wirkung.

Der dritte, Allegro bezeichnete Satz iſt die Wiederaufnahme der Kämpfe des erſten. Der gewaltige Satz (nicht Scherzo genannt) hat zwei Themas. Das erſte (Motiv) iſt das geheimnißvolle Anſteigen der Bäſſe*) in der Skala (C Moll, Auftakt g, 1.—4. Takt). Das zweite, ein zwiſchen 3 Kürzen (Vierteln) und einer Länge (ganze Note) eingeſchnittenes, vorzugsweiſe den Bläſern zugewieſen, ruft in rauhen Hörnertönen zu den Waffen (19.—26. Takt ſpäter alle Bläſer).

Es will Zeit haben, zum Sammeln der Mannen. Der Satz führt wiederholt auf Ruhepunkte. Man naht mit jedem Schritt der bezeichneten Wahlſtatt.

Der im 1. Allegro vertretene Streit: beſitzen, nicht beſitzen, hier zu der Frage: ſein oder nicht ſein geſteigert, entbrennt, von den Bäſſen befehligt (C Dur Trio, **Maggiore**).

Nur die ſich ihrer Natur nach bekämpfenden Formen eines Fugato vermochten den Kampf im Dualismus darzuſtellen.

---

*) Sehr wahr ſagt Berlioz (Voy. musical T. 1. p. 303): Les premières mesures quoiqu'elles n'aient rien de terrible, causent cependant, cette émotion inexpliquable qu'on éprouve sous le regard magnétique de certains individues.

Wie gründlich es hier auf Vernichtung des Erbfeindes abgeſehen iſt, das ſagen die wiederkehrenden Bajonettangriffe der Violoncells und Kontrabäſſe. Gegen ſie ringen die Bläſer, die Geiger. Den unwiderſtehlich in die Haufen vordringenden Katapulten der Bäſſe, bleibt der Sieg. Die Flöte giebt aber das Zeichen zur Flucht. Die letzten Feinde werden über die Höhen zurückgeworfen. Der Tag iſt entſchieden. Wankend, aber ſiegreich gehen die Bäſſe auf ihren Grund und Boden zurück (**pizzicato**, Repriſe in Moll).

Von den Ahnungen namenloſer Freude gedrängt, von den kleinen Flügelnoten denen wir im Andante begegneten, geſpornt, eilen die Sieger den Berg hinan, von dem der Blick in das Land des ungeſtörtes Glückes taucht. Dicht vor dem Gipfel, wo die Ausſicht ſich öffnet, geht ein letzter, lang ausgehaltener Klageton durch die höchſte Region (Orgelpunkt auf **as**, 16.—33. Takt vor Schluß). Erwartungsvoll entfaltet die Seele ihre Schwingen, zögernd theilt ſie die von der unbekannten Seite des Berges heraufdampfenden Wolken.

Noch ein Schritt und das Land des Glückes empfängt die Seele in dem Lichtſtrome des letzten Allegro. In dem Triumphfinale im breiteſten Rhythmus ($^4/_4$) liegt der Schwerpunkt des großen Ganzen.

Die Satzbildung iſt die der großen Sonate mit Repriſe des 1. Theils. Der Mittelſatz geht auf eine Bewegung im $^3/_4$ Takt hinaus, in welcher, ganz unerwartet, das 2. Thema des 2. Allegros (Scherzo) wiederkehrt.

Ein in den Eingeweiden der Erde zurückgebliebener Gnome war noch nicht glücklich geworden: mit ſeinem Hammer ſchlägt er an die Kugel, erinnert er an ſich, um in den allgemeinen Freuden-Hymnus der Kreatur vor dem Schöpfer aufgenommen zu werden.

Dieſe Wiederholung des auf 54 Takte gekürzten Zuſammenhanges des Scherzos mit dem Finale mündet abermals in den Strom der großen Bewegung.

Die Jubelprozeſſion ſchreitet ſomit dreimal vorüber.

Beethoven bezeichnete das durch ſeine ſpezifiſche Wucht nicht durch raſche Bewegung gewaltige, alle Jubelchöre hinter ſich laſſende Allegro, nicht mit majestoso, weil es die Muſikmajeſtät ſelbſt iſt.

Ein Preſto ($^4/_4$ alla breve, 83 Takte) ſchließt. Die letzten 8 Schläge auf dem vollen Akkord von C Dur, werden von 5 Taktpauſen unterbrochen.

Hinter den Sternen hatten ſie nachzudröhnen! —

Das Polemiſche.

1. Satz. Die Generalpauſe im 398. Takt, wo vor der letzten Fermate das ganze Orcheſter ff, auf das fis in den Bäſſen (zweites Achtel) eintritt. Man hat den Unfug ſo weit getrieben die Pauſe zu ſtreichen. Dieſem Beiſpiel iſt Czerny in ſeinem vierhändigen Arrangement gefolgt. Berlioz ſagt (J. des Débats 11 Août 1852). Personne ne s'est moqué plus hardiment que Beethoven de ce qu'on nomme la carrure. Il y a un exemple frappant de ses hardiesses en ce genre dans la 2e partie du 1e morceau de la

symphonie en ut mineur, où une mesure de silence, qui paraît être de trop, détruit toute la régularité rhythmique et rend très-dangereuse pour l'ensemble la rentrée de l'orchestre qui lui succède. Man bedenke die Bedeutſamſamkeit ſolcher Beethovenſchen Pauſen (ſiehe op. 62). Von Streichen kann da, wie auch Berlioz meint, nicht die Rede ſein. Beethoven ließ bei einer Aufführung die Pauſe ohne Bemerkung (Bd. 2, S. 23–31).

3. Satz (Scherzo): Die Zweitaktfrage (Bd. 2, (S. 23—31). Die angeblich überzähligen Takte ſind der 6. u. 5. vor dem erſten Ruhepunkte in der im Text ausgeſchriebenen Repriſe des Scherzos nach dem Trio (c, es, d, fis).

Daß Oulibiſcheff in dem Uebergang des Scherzos in das Finale ein Katzengeheul (miaulement) hören wollen, hat die Weltdunſt ausſtrömende Stelle, um ſo weniger ſtreitig machen können, als bereits Hoffmann und Andere (A. M. Z. 1812, S. 382) dieſelbe in den innerſten Zuſammenhang des Ganzen zu bringen gewußt hatten. Als Warnung vor ſolchen kaum glaublichen Verirrungen einſeitigen Dünkels, mögen die Worte Oulibiſcheffs Platz finden (biographie de Mozart T. 3. p. 269). Il y a là une mélodie étrange (?) qui en se combinant avec l'harmonie plus étrange encore (!) d'une double pédale à la basse, un sol et un ut (!) produit une sorte de miaulement odieux et des discordances à déchirer l'oreilie la moins sensible.

In der directen Schmähſchrift (S. 207) deſſelben Verfaſſers, hat das Katzengeheul der Behauptung Platz gemacht.

die Stelle entkleide die Muſik von Allem was an Melodie, Harmonie und Rhythmus erinnere. Oulibiſcheff ſelbſt giebt uns darauf die beſte Antwort an die Hand, wenn er ſagt (S. 162): **la simple affirmation d'une absurdité n'a jamais tenu lieu de preuves.** Séroff hat nachgewieſen, daß die von Oulibiſcheff gegen Beethoven als Fehler (!) und harmoniſche Ungeheuerlichkeiten oder Grimaſſen der Beethoven-Chimäre (ſiehe op. 60 Anmerkung) aufgeſtellten Notenbeiſpiele, gar nichts gegen Beethoven deſto mehr gegen die Kenntniſſe Oulibiſcheffs in elementaren Fragen muſikaliſcher Technik, beweiſen.

In dem Uebergang vom Scherzo in das Finale der C Moll-Symphonie, haben wir, ſagt Séroff, als Melodie die Hauptfigur des Scherzos, als Rhythmus die bewundernswürdige Verſchmelzung beider Hauptmotive deſſelben, als Harmonie die ſtufenweiſe Entwicklung der Elementar-Skala von C Dur auf dem Quart-Quinten-Akkorde der Dominante des Haupttons als Orgelpunkt.

Dieſes eine Beiſpiel, fährt Séroff fort, genügt um zu beweiſen, daß Oulibiſcheff nicht das ABC techniſcher Analyſe beherrſcht (ſiehe Oulibiſcheff gegen Beethoven, vorläufige Proteſtation eines Ruſſen, neue Zeitſchrift für Muſik). Fetis macht dem Andante zwei Ausſtellungen, welche die Hinfälligkeit der empiriſchen franzöſiſchen Lehre herausſtellen, die der in Deutſchland entwickelten, rationellen muſikaliſchen Technik unſerer Tage gegenüber, noch nicht die Kinderſchuhe ausgezogen hat. Bemerken wir gegen (120 und 219 des **traité d'har-**

monie von Fetis andeutend), 1. daß ſein angeblicher Nonenakkord as, c, d, f (Blaſeinſtrumente vor Eintritt des Minore) die zweite Verwechslung des Nebenſeptimenakkords auf d in der Tonart Es Dur ausmacht, mithin gar nicht der an ſich falſchen franzöſiſchen Theorie untergeht, in welcher die None durch Subſtitution (!), als Eindringling entſchuldigt, nicht als ebenbürtiges Intervall verſtanden wird; 2. daß ein Orgelpunkt in der Oberſtimme (es in der Klarinette zu der den Violoncells überwieſenen, erſten Variation) nicht anders als in der Unterſtimme zu beurtheilen iſt, das es mithin ſehr wohl fortſchreiten konnte ohne die Diſſonanz des (Kontrabaß) und es (Klarinette) zweier ohnehin in As Dur gegebenen, bei Beethoven weit aus einander gehaltenen Noten (2 Oktaven) aufgelöſt zu haben.

Dieſer bemitleidenswerthen Verirrungen von Fetis, die in einer blödſinnig beſchränkten Theorie ihren Grund haben, ſei der Vollſtändigkeit wegen Erwähnung geſchehen. Die Akte: Fetis contra Beethoven, iſt längſt geſchloſſen und ins Archiv der alten Sachen reponirt worden. Nicht in Deutſchland, das Frankreich um ein Jahrhundert in muſikaliſcher Technik voraus iſt, haben die angeführten Texte auch nur ſtreitig werden können. Aber nicht ohne das warnende Beiſpiel von Fetis der ſeit 1828 das Heiligthum der Symphonien antaſtete, wie in der Fabel der Mond angebellt wird, hätte Oulibiſcheff ſich mit hölzernem Schwerdt und papiernem Schild, gegen Beethoven gerüſtet um ſeine früheren Verkennungen des

Genies, durch ſeine Unkenntniß der Sprache, in welcher er ſpricht, zu überbieten.

Schickſale. Tradition der Tempi.

Bei der erſten Probe der Symphonie im Pariſer Conſervatorium unter Habeneck (1827) lief das Orcheſter davon. Der verdiente Mann, der ſeine Pariſer kannte, lud hierauf die Herren zu einem Bankett ein, deſſen Einladung beſagte, man möge mit den Inſtrumenten erſcheinen, da etwas (!) Muſik gemacht werden würde. Als Habeneck die Leutchen, in Erwartung einer guten Mahlzeit, in der Hand hatte, ſtrafte er ſie gründlich ab, indem er ſie mit dem beſten Effekt die C Moll-Symphonie und die Eroica ſpielen ließ. Das Werk hat ſich ſeitdem in Paris den Namen L'Empereur*) errungen.

---

*) Oulibiſcheff kommt bei dieſer Gelegenheit zu folgender petitio principii, welche das durch Fetis in Umlauf geſetzte Märchen unterſtützen ſoll, das Finale der C Moll Symphonie ſei eigentlich (dans l'origine!) für die Eroica komponirt geweſen (S. 206). Certes le triomphant morceau qui révéla Napoléon à un vieux soldat de la garde, et lui fit pousser le cri: c'est l'Empereur! vive l'Empereur en pleine restauration, et au milieu d'un concert public, un tel morceau paraît n'avoir rien de commun avec les sentiments exprimés dans l'allegro, le scherzo et l'andante de la symphonie. Oulibiſcheff ſetzt großes Vertrauen in den alten Soldaten der Garde, der das Ding beſſer wie Beethoven verſtand, weil er Napoleon im Finale und nicht auch in den anderen Sätzen erblickte! Wenn dieſer alte Soldat etwas Anderes geſehen hätte; ſo hätte die C Moll Symphonie noch Recht haben können. Wie es in Paris gekommen, iſt die Sache freilich gegen Beethoven durch den alten Soldaten entſchieden worden.

Schindler, Biographie S. 240. In der C Moll-Symphonie beabſichtigte Beethoven nur wenige Veränderungen zu machen, doch dieſe wenigen ſind ſchon von außerordentlicher Wichtigkeit. Der Eingang des 1. Satzes erhielt in den erſten 5 Takten mit den beiden Ruhepunkten dieſes Tempo (ein Viertel gleich 126 M. M.) ungefähr ein **Andante con moto.** Dadurch offenbart ſich das Myſtiſche des Werks ungleich mehr, als durch das zu ſchnelle Ausſprechen jener tief bedeutenden Phraſe. Beethoven äußerte ſich in gleichſam ungeſtümer Begeiſterung, als er mir ſeine Idee darüber mittheilte: „So pocht das Schickſal an die Pforte!“ Erſt mit dem Eintritt der erſten Violine im 6. Takt beginnt das **Allegro con brio** (halbe Note gleich 108) und geht bis zum 22. Takt fort wo das Schickſal abermals in der anfänglichen langſamen Bewegung an die Pforte klopft. Von dem Eintritte (auf as 25. Takt) der erſten Violine im folgenden Takte an beginnt wieder das Allegro. Im zweiten Theile erſcheint das Zurückhalten der ſchnellen Bewegung zweimal, in der, auf dem vorausgegangenen Ruhepunkte des harten Dreiklangs auf es folgenden Phraſe (128. Takt) und in derſelben wiederkommenden Phraſe (23. Takt vor Schluß).

Da Beethoven den Satz nicht in angegebener Weiſe ausführen laſſen, viel weniger in der Partitur die Bezeichnungen nachholte, wozu er in der A. M. Z., durch welche er einen Stichfehler anzeigte (B. 2. S. 23) alle Gelegenheit hatte; ſo ſteht unſerer Zeit die an ſich ſchätzbare Tradition, welche den uns einheitlich vorliegenden Satz weſentlich veränderte, zu fern, um ſie anwenden zu können.

Hiſtoriſche Kritik.

Richtig erkannte Hoffmann das Werk, wenn auch noch nicht als eine Errungenſchaft der Geſammtliteratur menſchlichen Geiſtes und damit als eine Begebenheit der Univerſalgeſchichte.

A. M. Z. 1810 S. 630 und folg. (der Artikel hat 20 Spalten und iſt anonym) *). Beethovens Muſik bewegt die Hebel des Schauers, der Furcht, des Entſetzens, des Schmerzes und erweckt jene unendliche Sehnſucht, die das Weſen

---

*) Für Freunde der Tonkunſt B. 3. S. 20. Zugleich ſandte man Hoffmann die, eben in den Händen der Notenſtecher befindliche, große, herrliche Symphonie Beethovens in C Moll, in Partitur, mit dem Geſuch ſich darüber auszubreiten, möchte es nun in einer eigentlichen Rezenſion geſchehen, deren es aber bei ſolch einem Werke und ſolch einem Meiſter kaum bedürfe, oder in einer Phantaſie über dieſe Phantaſie, in einem Kunſtwerke über dieſes Kunſtwerk. In 10 Tagen ging beides ein (Rochlitz). Der Brief, in dem ſich Beethoven bei Hoffmann noch nach 10 Jahren für ſeine Arbeit bedankte, iſt uns erhalten (Hoffmanns Schriften, herausgegeben von Micheline Hoffmann 4. Bd. S. 112). Ich ergreiſe die Gelegenheit durch H. N. mich einem ſo geiſtreichen Manne, wie Sie ſind, zu nähern. Auch über meine Wenigkeit haben Sie geſchrieben, auch unſer Herr N. zeigte mir in ſeinem Stammbuche einige Zeilen von Ihnen über mich. Sie nehmen alſo, wie ich glauben muß, einigen Antheil an mir. Erlauben Sie mir zu ſagen, daß dieſes von einem mit ſo ausgezeichneten Eigenſchaften begabten Manne Ihresgleichen, mir ſehr wohl thut. Ich wünſche Ihnen Alles Schöne und Gute, und bin Ew. Wohlgeboren mit Hochachtung

Wien, den 23. März 1820. ergebenſter Beethoven.

der Romantik iſt. Beethoven iſt ein rein romantiſcher, eben deshalb wahrhaft muſikaliſcher Komponiſt. Die in Beethovens Tiefe nicht eingehende Menge, ſpricht ihm einen hohen Grad von Phantaſie nicht ab, dagegen ſieht man gewöhnlich in ſeinen Werken nur Produkte eines Genies, das, um Form und Auswahl der Gedanken unbeſorgt, ſich den augenblicklichen Eingebungen ſeiner Einbildungskraft überließ. Nichts deſto weniger iſt er, Rückſichts der Beſonnenheit, Haydn und Mozart ganz an die Seite zu ſtellen. Er trennt ſein Ich von dem innern Reich der Töne und gebietet darüber als unumſchränkter Herr. Ein ſehr tiefes Eingehen in die innere Struktur Beethovenſcher Muſik entfaltet die hohe Beſonnenheit des Meiſters, welche von dem wahren Genie unzertrennlich iſt.

Parallelſtelle der Phantaſieſtücke (1. Ausgabe 1813). Den muſikaliſchen Pöbel drückt Beethovens mächtiger Genius; er will ſich vergebens dagegen auflegen. Aber die weiſen Richter mit vornehmen Mienen um ſich ſchauend, verſichern: man könne es ihnen als Männer von großem Verſtande und tiefer Einſicht auf's Wort glauben, es fehle dem guten Beethoven nicht im Mindeſten an einer ſehr reichen lebendigen Phantaſie, aber er verſtehe ſie nicht zu zügeln! — Da wäre denn nun von Auswahl und Formung der Gedanken gar nicht die Rede, ſondern er werfe nach der ſogenannten genialen Methode Alles ſo hin, wie es ihm augenblicklich die im Feuer arbeitende Phantaſie eingebe. Wie iſt es aber, wenn nur Eurem ſchwachen Blick der innere tiefe Zuſammenhang jeder Beethovenſchen Kompoſition entgeht? — Wenn es nur an Euch liegt, daß ihr des Meiſters, dem Geweihten verſtändliche Sprache nicht verſteht, wenn Euch die Pforte des innerſten Heiligthums verſchloſſen blieb?

A. M. Z. (Fortſetzung). Das 1. Allegro $^{2}/_{4}$ C Moll fängt mit dem nur aus 2 Takten beſtehenden Hauptgedanken, der in der Folge mannigfach geſtaltet, immer wieder durchblickt, an. Nach der Fermate (21. Takt) imitiren den Hauptgedanken, Violine und Bratſche, während der Baß dann und wann eine Figur, die jenen Gedanken nachahmt, anſchlägt. Die Violine greift ein 2. Thema auf (unſer Gegenmotiv), welches zwar (!) melodiös iſt, aber doch den Charakter ängſtlicher, unruhvoller Sehnſucht, den der ganze Satz ausſpricht, getreu bleibt. Die Violine trägt dieſes Thema abwechſelnd mit der Klarinette vor, und allemal im 3. Takt ſchlägt der Baß eine Nachahmung des Hauptgedankens an, wodurch dieſes Thema wieder ganz in das kunſtvolle Gewebe des Ganzen verflochten wird.

Eine feine Bemerkung die man nicht ſo leicht macht, weil die Figur im herauf im Motiv herunterſchlägt. Die alte Welt ließ nicht, wie Beethoven hier, Motiv und Gegenmotiv ſich durchdringen; ſie hielt dieſe Satzelemente auseinander, behandelte ſie für ſich. Von der im 2. Theil dem Gegenmotiv (C Dur) voraufgehenden, derſelben Stelle im erſten korreſpondirenden Diſſonanzenfolge ſagt Hoffmann ſehr ſchön: es ſind Laute, womit ſich die Bruſt von Ahnungen des Ungeheuren gepreßt und beängſtet, gewaltſam Luft macht; und wie eine freundliche Geſtalt, die glänzend, die tiefe Nacht erleuchtend, durch die Wolken zieht, tritt nun ein Thema ein, das im 58. Takt des 1. Theils von dem Horn in Es Dur neu berührt wurde.

Hier irrt Hoffmann. Nicht berührt, vollſtändig exponirt wurde das Thema (Gegenmotiv) im 1. Theil; ebenſo wiederholt im 2. Theil das Fagott Note für Note das solo des Horns, mithin tritt das Thema nicht erſt im 2. Theil ein, es erreicht im 1. Theil in 32 im zweiten in 40 Takten die reſpektive Dominante. Die 8 Takte mehr im 2. Theil ſind Wiederholungen der letzten Takte des Gegenmotivs, eine ſpannende Verzögerung des Donnerkeils auf der Dominante, von welchem Gipfel die Saiteninſtrumente mit ſo außerordentlichem Effekt abſtürzen. Das Horn- und Fagott-solo verwerthet das Motiv (den 1. Takt der Symphonie). Dieſe 3 Kürzen ſind der Faden, der ſichtbar und unſichtbar durch das Gebäude geht und mit Bewunderung gegen den Architekten erfüllt. Thematiſche Doppelverwendungen dieſer Art wurzeln in einer ganz andern Sphäre als dies in der alten Welt der Fall war. Das Hornſolo verunglückt ſo oft weil es der Secundarius (der nicht gewohnt iſt ſo hoch zu ſtehen) mitbläſt. Den Grund davon erklärt uns die geiſtreiche Bemerkung von Marx zu der Arie mit den 3 Hörnern im Fidelio (ſiehe op. 72).

Es giebt, fährt Hoffmann fort, keinen einfacheren Gedanken als den, welchen der Meiſter dem Allegro zum Grunde legte und mit Bewunderung wird man gewahr, wie er alle Nebengedanken, alle Zwiſchenſätze, durch rhythmiſchen Verhalt jenem einfachen Thema ſo anzureihen wußte, daß ſie nur dazu dienen, den Charakter des Ganzen, den jenes Thema nur andeuten konnte, immer mehr und mehr zu entfalten. Alle Sätze (Perioden) ſind kurz, nur aus 2, 3 Takten beſtehend, und noch dazu vertheilt im beſtändigen Wechſel der Saiten- und Blasinſtrumente. Man ſollte glauben, daß aus ſolchen Elementen nur etwas Zerſtückeltes, ſchwer zu faſſendes entſtehen könnte: aber ſtatt deſſen iſt er eben jene Einrichtung des Ganzen, welche das Gemüth feſthält in einer unnennbaren Sehnſucht.

Fügen wir hinzu, daß eine unverbürgte Wiener Tradition will, Beethoven habe das aus nur 2 Tönen (g, es) in 4 Noten zu 2 Werthen gruppirte, ſprüchwörtlich gewordene Motiv (g 3 Achtel es Viertel) ſich von einem kleinen gefiederten Sänger diktiren laſſen, der in dieſer Weiſe den Frühling im Prater begrüßte, als Beethoven nach einem Krankenlager dort der Natur genoß. Einen Dankhymnus der Kreatur hat der Dichter auf dieſe Naturſtimme geſchrieben: — Hiegegen ſpricht, daß Beethoven, zur Zeit wo er das unſterbliche Werk ſchuf, nicht mehr die ſchüchternen Töne eines Vogels, ſondern nur das Brauſen des Tonmeers in ſeinem Innern hören konnte, das Zuſammenſtürzen einer Stadt durch Erdbeben, dem Motiv auch näher ſtehen dürfte, als ein Singvogel. Bei Beethoven iſt der erſte Gedanke auch der Letzte; alle Gedanken nur Radien des Kreiſes den ſeine Idee beſchreibt. Die Idee iſt ſein Motiv. Dieſe Idee iſt einheitlich aufzufinden, wie wir oben verſuchten.

Wie eine holde Geiſterſtimme, die unſere Bruſt mit Troſt und Hoffnung füllt, fährt Hoffmann fort, tönt das liebliche und doch gehaltreiche Thema von dem Andante. An Originalität iſt es dem 1. Allegro nicht gleich zu ſtellen, wiewohl der Gedanke immer zwiſchen hindurch in's As Dur einen pomphaften Satz aus C Dur mit Pauken und Trompeten eintreten zu laſſen, frappant wirkt. Das ſtete Aneinanderrücken der harten Tonarten As und C, die chromatiſchen Modulationen ſprechen wieder den Charakter des Ganzen aus und eben deshalb iſt dies Andante ein Theil deſſelben. Es iſt, als träte der furchtbare Geiſt der im Allegro das Gemüth ergriff und ängſtete, jeden Augenblick drohend aus der Wetterwolke, in die er verſchwand, hervor und entflöhen dann vor ſeinem Anblick ſchnell die freundlichen Geſtalten, welche tröſtend uns umgaben.

Die Menuett (?) iſt wieder ſo originell, als man es von Beethoven bei der Kompoſition des Theils, der nach der Haydnſchen Form, welche er befolgte (?) der pikanteſte, geiſtreichſte des Ganzen ſein ſoll, erwarten konnte. Es ſind hauptſächlich die eigenen Modulationen, Schlüſſe in dem Dominantenakkord Dur, deſſen Grundton der Baß als Tonika des folgenden Themas (folgende Periode) in Moll aufgreift, dies ſich immer um einige Takte erweiternde Thema ſelbſt, die den Charakter der Beethovenſchen Muſik, lebhaft ausſprechen und jene Unruhe, jene Ahnungen des wunderbaren Geiſterreichs, womit die Sätze (Perioden) des Allegros des Zuhörers Gemüth beſtürmten, von neuem anregen. Das Trio fangen die Bäſſe mit einem Thema in C Dur an, welches die Bratſchen fugenmäßig in der Dominante, dann die 2. Violine abgekürzt und eben ſo in der Reſtriction die 1. Violine imitiren. Die 1. Hälfte dieſes Theils ſchließt in G Dur. Im zweiten fangen die Bäſſe das Thema zweimal an und halten wieder ein, zum 3. Male geht es weiter fort. Manchem mag das ſcherzhaft vorkommen (?), dem Rezenſenten erweckte es ein unheimliches Gefühl (gewiß, ein geiſterhaft anſprechendes). Die unruhvolle Sehnſucht, welche das Thema in ſich trug, iſt jetzt (bei der Wiederkehr nach dem Trio) bis zur Angſt geſteigert, die die Bruſt gewaltſam zuſammenpreßt; ihr entfliehen nur einzelne abgebrochene Laute (ſtatt der halben Noten, Viertel). Der Akkord von G Dur ſcheint zum Schluß zu führen, der Baß hält aber nun pp 15 Takte hindurch den Grundton as, Violinen und Bratſchen eben ſo die Terz c aus, während die Pauke das c erſt im Rhythmus des tutti (unſer 2. Thema im Scherzo), dann 4 Takte hindurch in jedem Takte einmal, dann 4 Takte hindurch zweimal, dann in Vierteln (38 Takte lang) anſchlägt. Die 1. Violine ergreift endlich das 1. Thema (Motiv des Scherzo) und führt den Satz 28 Takte hindurch, auf jenes Thema anſpielend bis in die Septime (f) der Dominante (g) des Grundtons; die 2. Violine und Bratſche haben ſo lange das c ausgehalten, die Pauke das c in Vierteln, der Baß aber eben ſo, nachdem er die Skala von as bis fis und zurück in's as durchlaufen, den Grundton g angeſchlagen. Nun fallen erſt die Fagotten, dann Hoboen, dann Flöten, Hörner und Trompeten ein, während die Pauke fortwährend das c anſchlägt, worauf der Satz unmittelbar in den C Dur-Akkord übergeht, womit das lezte Allegro anfängt.

Warum der Meiſter das zum Akkord diſſonirende c der Pauke bis zum Schluß gelaſſen, erklärt ſich aus dem Charakter, den er dem Ganzen zu geben ſtrebte. Dieſe dumpfen Schläge, wie eine fremde furchtbare Stimme wirkend, erregen die Schauer des Außerordentlichen, der Geiſterfurcht.

Bemerken wir, daß proſaiſche Naturen (ſiehe oben Oulibiſcheff) ſo etwas nicht verſtehen, folglich nicht beurtheilen, vie weniger verurtheilen ſollten. Die weiſen Richter, denen man es auf's Wort glauben ſoll, daß ſie Männer von großem Verſtande und tiefer Einſicht ſeien und deren beſchränktem Blick jeder tiefere Zuſammenhang entgeht (ſiehe oben) urtheilen ſinnlich. Eine in Diſſonanzen gezogene Mauer dieſer Art, trennt ſie von ihrem Ohr-Vergnügen, ohne daß ihnen der Geiſt erſetzte, was der Sinn entbehrt. Dieſe geheimnißvolle, im Vorgefühl der Erlöſung vorgenommene Verbindung zweier Sätze, die damit zu einem verſchmelzen, iſt die Beethovenſche Geiſterbrücke, die er nur einmal baut. Der Sturm in der Paſtorale, vor dem das Scherzo zerſtiebt, aus dem, eben ſo unmittelbar ſich das Dankgebet der Hirten erhebt, ſind nicht überbrückt, ſind wechſelnde Bilder im inſtrumentalen Guckkaſten.

Mit dem Augenblicke, wo die Pauke in den Abgründen des Geiſtes zu wühlen beginnt, ſteht es feſt:

Des Leibes biſt Du ledig!

Die Wände, zwiſchen denen die Stelle gehört wird, müßten, denkt man, in dieſen den Athem benehmenden Augenblicken höchſter Weihe, auseinandertreten; hinter ihnen das namenloſe Erſehnte in Flammenſchrift erſcheinen. Die dem Gefühl, nicht dem Buchſtaben nach, den Rhythmus aufhebende geiſtige Ueberbrückung eines Diesſeits und Jenſeits in der Idee, hält uns über der Kluft in extaſiſcher Schwebe. Beethoven ſelbſt hat es ja geſagt: Muſik iſt der einzig *unverkörperte* Eingang in eine höhere Welt des Wiſſens, die wohl den Menſchen umfaßt, die er aber nicht zu faſſen vermag (Briefwechſel eines Kindes mit Göthe, Bd. 2, S. 197).

Bemerken wir noch, daß die Anſicht Hoffmanns, in der er der Kritik ſo weit vorauseilte als Beethoven auf ſeiner Brücke, der alten Symphonie (gab es anders dergleichen und nicht nur potencirte Caſſationen unter dieſem Namen), daß dieſe Anſicht nichts von ihrer Bedeutſamkeit verliert, wenn man ihr die damals von Hoffmann genährte Geiſterfurcht, nimmt, und ſie auf die Ahnungen im Leben der Seele bezieht, wie dieſe zagend und hoffend den Berg hinaneilt, welcher uns das **Diesſeits** bezeichnete.

Mit dem prächtigen, jauchzenden Thema des Schlußſatzes, fährt Hoffmann fort, fällt das ganze Orcheſter, dem jetzt noch kleine Flöten, Poſaunen und Kontrefagott hinzutreten, ein wie ein ſtrahlendes, blendendes Sonnenlicht, das plötzlich die tiefe Nacht erleuchtet. Die Sätze (Satzbildung) dieſes Allegro ſind breiter behandelt, nicht ſowohl melodiös, als kräftig und zu kontrapunktiſchen Imitationen geeignet, der 1. Theil vorzüglich hat beinahe den Schwung der Ouvertüre. Vier und dreißig Takte hindurch bleibt dieſer Theil ein **tutti** des ganzen Orcheſters, dann modulirt zu einer kräftigen, ſteigenden Figur des Baſſes (**c, cis, d**) ein neues Thema (Gegenmotiv) der Oberſtimme nach G Dur und führt in den Dominantenakkord von G Dur (D Dur). Nun tritt abermals ein neues, aus Viertelnoten mit untermiſchten Triolen beſtehendes Thema ein (44. und folgende Takte), das wieder drängt und treibt, wie die Sätze des erſten Allegro und der Menuett. Durch dieſes Thema und ſeine Ausführung durch A Moll nach C Dur wird das Gemüth wieder in die ahnungsvolle Stimmung verſetzt, die bei dem Jauchzen und Jubeln augenblicklich aus ihm wich. Mit einem kurzen, rauſchenden **tutti** wendet ſich der Satz nach G Dur und Bratſchen, Fagotte und Klarinetten fangen ein Thema in Sexten an (64. und folgende Takte), das weiterhin das ganze Orcheſter ergreift (72. Takt) und nach einer kurzen Modulation in F Moll (77. Takt) mit einer kräftigen Figur des Baſſes (80. Takt) die dann die Violinen und wiederum die Bäſſe **al rovescio** (Hoffmann wollte ſagen **motu contrario**) aufnehmen, ſchließt der 1. Theil in C Dur.

Die erwähnte Figur (der Bäſſe) wird im Anfange des 2. Theils in A Moll beibehalten, das aus Vierteln und Triolen beſtehende Thema (Gegenmotiv) tritt wieder ein und wird durchgeführt (Mittelſatz). Der Satz ruht endlich in dem Orgelpunkt **g**. Nun tritt jenes einfache Thema der Menuett (unſer 2. Thema des Scherzo) wieder ein und es erfolgt der erſte Uebergang der Menuett in das Allegro, nur gedrängter. Mit geringen Abweichungen kommen jetzt die Sätze des 1. Theils wieder und ein rauſchendes tutti ſcheint zum Schluß zu führen. Nach dem Dominantenakkorde ergreifen aber die Bläſer nach einander (111., 120. Takt das Thema, welches erſt nur berührt wurde (hier iſt die Bezeichnung richtig) ſiehe den 38. — 42. Takt des zweiten Theils im Finale). Es erfolgt wieder ein Schlußſatz; auf's neue ergreifen die Saiteninſtrumente jenen Satz, aber mit dem Schlußakkorde in der Tonika nehmen die Violinen Preſto den Satz auf, der im 64. Takt des Allegro vorkam (Gegenmotiv, in anderen Noten, in demſelben rhythmiſchen Verhalt). Die Figur der Bäſſe iſt dieſelbe, welche ſie im 28. Takte des erſten Satzes der Symphonie anſchlugen und welche, wie ſchon bemerkt wurde, durch ihren Rhythmus dem Hauptthema (Motiv des 1. Allegro) innig verwandt, lebhaft an daſſelbe erinnert (Hoffmann meint den 2. und 3. Takt des Preſto). Die Bäſſe haben dreimal **g** dann einmal **c** (Viertel) das Motiv des 1. Satzes der Symphonie, **per augmentationem**, im Herauf- ſtatt Herunterſchlag — ſo weit reicht der thematiſche Styl bei Beethoven! — Das iſt thematiſche Myſtik, Durchgeiſtigung anorganiſchen Stoffes.

Das ganze Orcheſter (29. und folg. Takte vor Schluß) fährt Hoffmann fort, führt mit dem 1. Thema des letzten Allegro (**per diminutionem**) zum Ende. Die Schlußakkorde ſelbſt ſind eigen geſtellt, nach dem Akkorde nämlich, den der Zuhörer für den letzten hält, eine Taktpauſe, derſelbe Akkord, eine Taktpauſe, nochmals der Akkord, eine Taktpauſe, dann 3 Takte hindurch in jedem einmal jener Akkord, eine Taktpauſe, der Akkord, eine Taktpauſe, c unisono vom ganzen Orcheſter angeſchlagen. (Das heißt den Erbfeind, der in dem Werk beſiegt wurde, zuſammenwerfen.) Die vollkommene Beruhigung des Gemüths, durch mehre aneinander gereihte Schlußfiguren herbeigeführt, wird durch dieſe einzeln in Pauſen angeſchlagenen Akkorde, welche an die einzelnen Schläge in dem Allegro der Symphonie erinnern, wieder aufgehoben und der Zuhörer noch durch die letzten Akkorde auf's neue geſpannt. Sie wirken wie ein Feuer, das man gedämpft glaubte und das immer wieder in hell auflodernden Flammen in die Höhe ſchlägt.

Urtheile der Gegenwart.

Elterlein. Die ſo zu ſagen epigrammatiſche Kürze, die Einfachheit der Gedanken des 1. Satzes fällt gegen die breite, unüberſehbare (?) Ausführung und den verſchlungenen Periodenbau des 1. Satzes der Eroica klar in die Augen. Als idealer Gehalt der Symphonie iſt zu bezeichnen, das Ringen des menſchlichen Gemüths aus den beengenden Schranken des Schmerzes und der Trauer, nach Freude und Heiterkeit der Seele.

Brendel macht bei dem Vergleiche der Eroica mit der C Moll-Symphonie darauf aufmerkſam, daß in den ſpäteren Werken im Allgemeinen nicht ohne Ausnahme, die ſtolze Herrſchergewalt des früheren Beethoven nicht mehr ſo vorwalte.

Marx (Schilling, Lexikon der Tonkunſt).

Wie ein gewaltiger Geiſt aus ſchwerem, ſchmerzlichem

Ringen, wechſelnd, von einem Aufblick nach Oben aufgerichtet, in trübe Zweifelgänge zurückgezogen, ſich endlich triumphirend in Kraft und Klarheit zum Sieg, zum freudenvollſten, ſicherſten Hochgefühle erhebt, wußte Beethoven in der C Moll-Symphonie darzuſtellen, ſo voll und herrlich, wie Worte nachzuſprechen nicht vermögen.

Schindler, 2. Nachtrag (Beethoven in Paris). Wenn unter den hunderten von hoher Meiſterhand geſchaffenen Werken der Tonkunſt, keines den Satz bewahrheiten ſollte, daß jedes wahrhafte Kunſtwerk als Vergegenwärtigung des Göttlichen gelte, und ſein Zweck ſei: wirkliche Beſeligung des Menſchen, eben ſowohl durch Verklärung des Irdiſchen und Vergeiſtigung des Sinnlichen, als durch Verſinnlichung des Geiſtigen, ſo thut es Beethovens C Moll-Symphonie. —

* * *

Op. 68. Die Paſtoral-Symphonie (ſechste) für 2 Violinen, Alt, Violoncell und Baß (2 Stimmen), 2 Flöten, 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte (3. Satz: 2 Trompeten, 4. Satz: kleine Flöte, 2 Poſaunen) F Dur, dem regierenden Fürſten Lobkowitz, Herzog von Raudnitz (ſiehe op. 67, 74) und dem Grafen Andreas Raſoumowski (op. 59, 67) gewidmet. 1. Ausgabe und Partitur (Breitkopf). Zum erſten Male ausgeführt den 22. Decbr. 1808.

Arrangirt für Streichquintett von Fiſcher, für Pianoforte, Flöte, Violine und Violoncello von Hummel, Pianoforte, Violine und Violoncello von Belcke, für Pianoforte und Violine (Flöte) bei Peters, für Pianoforte vierhändig von Watts (am beſten) von Czerny, Mockwitz, für 2 Pianoforte von Eberwein, für Pianoforte allein von Hummel, Kalkbrenner, von Liszt.

Das Werk.

Eine Tondichtung von welcher jeder neue Frühling einen neue Auflage iſt, hat nicht zu fürchten alt zu werden, oder auch nur ein Alter zu haben. In einer der Plaſtik entgegengeſetzten Kunſt, weiß Beethoven eine Schöpfung zu geben, wie ſie dem plaſtiſchen Künſtler ſelbſt nur in Momenten höchſter Weihe gelang.

Das obere Geſetz aller Kunſt iſt die Ergreifung der Wahrheit mit Inbegriff der poetiſchen, welche Vereinigung die ideale oder die Kunſtſchönheit ausmacht. Dieſe Aufgabe löſt die *Paſtoral-Symphonide* Beethovens für alle Zeiten, denn die ländliche Natur, wie das Verhältniß der Menſchen zu derſelben, unterliegt keinem Wandel. Wenn wir dem bereits 50 Jahre zählenden, in ewiger Jugend ſtrahlenden Werke lieber den Namen *Symphonide* als den einer Symphonie geben; ſo geſchieht dies weil man einen Unterſchied zu treffen hat, zwiſchen einem Inſtrumentalbegriff der dem freien Erkennen der Seele überlaſſen bleibt und einem Bilde deſſen Umriſſe in Worten gegeben ſind, in deſſen Rahmen wir die der Seele *eigenen* Farben tragen mögen, den wir nicht mehr *frei* gewählten Gegenſtänden anpaſſen dürfen. Deshalb iſt die *angewandte* Symphonie (Symphonide) nicht etwa ein Geringeres. Sie iſt nur ein Anderes. In Bezug auf Form ein *freieres*, in Bezug auf den Gehalt ein unfreieres weil Abgeſchloſſenes. Die Eroica iſt hiervon keine Ausnahme. Sie faßt einen beſtimmten Gegenſtand (Heldengröße) in's Auge, überläßt aber der Seele, ſich dieſelbe zu geſtalten, ſie giebt keine Umriſſe, keinen Rahmen und bleibt damit eine Symphonie.

Die Paſtoral-Symphonide zählt 5 Sätze (Dekorationen), Beethovens Militair-Symphonide 2 Theile (Schlacht bei Vittoria-Triumph). Die Einzelſätze in der Paſtorale haben Ueberſchriften (Rahmen). Den Standpunkt des Geſammtgehalts bezeichnet uns Beethoven mit den nicht in die Partitur übergegangenen Worten: *mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei* (ſiehe unten).

So wenig man bei der Beethovenſchen Militair-Symphonide an die berüchtigten *Bataillenkomponiſten* zu denken hat, eben ſo wenig hat man in der Paſtorale an die Tonmalerei der alten Muſikwelt im Kleinen und Kleinlichen zu denken; an das Hundegebell in der Arie Simons in den Jahreszeiten von Haydn; an die Pauke, welche in der Méhulſchen Jagdouverture ein Gewehr abfeuert. Beethoven giebt das *Reale in idealen Zeichen*.

Bekanntlich findet man in Werken der griechiſch-römiſchen Skulptur, daß die handelnden Perſonen noch beſonders mit ihrem Namen bezeichnet ſind.*) *Stollberg* kommt dabei

---

*) So in der Apotheoſe Homers (Palazzo Colonna. Rom).

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

in ſeinen Reiſen (Bd. 2, S. 282) zu folgender Bemerkung.

„Die Schrift mitten in den Darſtellungen der Kunſt kann keine Zierde ſein. Ohne Zweifel wußte der Künſtler es auch, aber er opferte die Vermeidung dieſes zum Theil konventionellen Uebelſtandes, dem großen Vortheil auf, die Empfindung nicht zu ſtören. Und was ſtört ſie mehr als Uebung des Scharfſinnes bei'm Errathen der allegoriſchen Vorſtellungen? — Sie wird nicht nur geſtört durch dieſe Uebung des Verſtandes, ſie wird getödtet von den Regungen der Eitelkeit desjenigen, der ſich auf ſeinen Scharfſinn bei'm Errathen etwas zu Gute thut.“

Das iſt der Standpunkt für die Beurtheilung der Beethovenſchen Ueberſchriften. Dem zunächſt macht das Werk die Wahrheit geltend, daß der ſchaffende Künſtler mehr in der Natur als in der Schule zu lernen hat. In Abgrenzung des Umfangs, der immer anſprechend, nirgend ermüdend iſt, ſtellt ſich die Paſtorale über das Georgikon des Virgils, dem ſchon

---

Auf dem Olymp ſitzt Jupiter, den Blitz in der Hand, neben ihm ſein Adler, unter ihm, auf Terraſſen Apollo, Mnemoſyne und die Muſen, deren eine voll Begeiſterung den Berg hinuntertanzt. Unten ſitzt Homer. Zu beiden Seiten zwei weibliche Figuren, die eine mit einem Schwert in der Hand, die andere mit einem Steuer, dieſe iſt die Odyſſee, jene die Ilias (ſäße Beethoven am Fuße des Berges, das Schwert trüge die Eroica, eine Pflugſchaar die Paſtorale). Hinter dem Dichter ſtehen der Genius der Zeit und der Genius der Erde, die ihm einen Kranz aufſetzen. Die Natur, die Weisheit, die Erinnerung, nehmen Theil an der Verherrlichung.

das chriſtliche Element des Humors fehlt; in Lieblichkeit dem Theokrit an die Seite, die Maler übertrifft ſie alle.*)

Gute, ehrbare Gedanken ſoll die Muſik in's Haus tragen keine Alfanzereien, ſie ſoll der Hausaltar der Gefühle ſein, ſagt Rochlitz.

Sind gute, ehrbare Gedanken nicht immer unzertrennlich von der Paſtorale geweſen? — Die Symphonie brachte mir alle Idyllen und Kindheitsträume, ſie zog gleichſam goldene Fäden um mein Herz, ſagt Stifter (Studien Bd. 1, S. 106). Wie iſt dieſe Muſik rein und ſittlich. Auf unbefleckten Taubenſchwingen zieht ſie ſiegreich in die Seele.

Betreten wir die Landſitze Beethovens, eine nicht in den Buchhandel gekommene Notiz Schindlers in der Hand (Druck von Grote in Arnsberg, nachgedruckt bei Gelegenheit des weſtphäliſchen Muſikfeſtes 1851).

---

*) Dulibiſcheff nennt die Paſtorale le paysage universel. Der Ausdruck beſticht; iſt aber weſentlich unrichtig. Wir hatten geſagt: heureux quiconque contempla l'andante sur les bords de l'Arno, en Touraine, partout où vivent les types de ce merveilleux paysage. Beethoven et ses trois styles. Italiäniſche Natur ſchließt die patriarchaliſche Färbung der Paſtorale aus; franzöſiſche karrikirt ſie; die engliſche Landſchaft wäre ihr ſchon näher verwandt; nur von deutſcher Natur, kann die Rede ſein. Die Paſtorale hat Deutſchland-Duft. Nach der Schweiz, dieſer vollendetſten Blüthe deutſcher Natur, verſetze man das unſterbliche Werk. In das Herz des Berner-Oberlandes, ſo zwiſchen Matten und Gſteig, am Fuß des Abendberges den der Thunerſee beſpült, gehört das „luſtige Beiſammenſein der Landleute“ und der Sturm kommt über die Hunnenfluh vom Schreckhorn.

Der 1. Satz (**Allegro ma non troppo** $^{2}/_{4}$ 495 Takte ohne die Repriſe) führt die Ueberſchrift: Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande (ſiehe unten) und iſt gleichſam nur die Introduktion in das Werk, der Vordergrund des Gemäldes. Die 1. Violine ergreift gelaſſen und ohne alle Prätenſion die Hauptidee, die alsbald von Blasinſtrumenten aufgenommen wird, bald darauf mit einer 2. Melodie (Gegenmotiv 54. und folg. Takte) gemeinſchaftlich geht und in verſchiedenen Verſchlingungen oft wiederkehrt. Im 2. Theil geſellt ſich zu beiden Melodien eine nationale Tonfigur, die ſtereotyp zu bleiben ſcheint, den früheren Hauptmotiven aber doch weichen muß. Die Färbung dieſes Vordergrundes iſt nicht ſtrahlend, nur ſelten erhebt ſich das Orcheſter zur vollſten Kraft, vielmehr läßt die darin herrſchende Ruhe, geſichert durch den pſychiſchen Ausdruck, der in der Tonart F Dur liegt, den Zuhörer in voller Erwartung der Dinge, die da kommen werden.

Unter der nationalen Tonfigur verſteht Schindler die den Mittelſatz (vom 13. Takt des 2. Theils an) beſtreitende Figur (1. Violine), welche dem 2. Takt des Motivs (2. Takt, 1. Theil) entnommen iſt. Dieſe Figur hätte der Komponiſt öſtreichiſcher Nationalmuſik entnommen, wie ſie noch vor 50 Jahren vorkam. War dies keine zufällige Begegnung, da der voraufgehende (1.) Takt des Motivs nicht öſterreichiſch iſt, ſo lag in der Benutzung eines charakteriſtiſch Gegebenen, ſo zu ſagen, eine muſikaliſche Ueberſchrift des Satzes. Fügen wir der Notiz Schindlers hinzu, daß gleich der 1. Akkord im

1. Satz (der Dreiklang von F Dur mit ausgelaſſener Terz) wie ein Dudelſack klingt, wie das über dieſer Grundlage hereinſchwebende Motiv (1.—4. Takt) die ganze ländliche Natur leiblich hinſtellt. Dieſe Expoſition in 4 Takten trägt das Siegel des Genies an der Stirn. Wenn man nur dieſe 4 Takte von Beethoven beſäße, man zeigte ſie ſich als den unwiderleglichen Beweis einer inſtrumental gegebenen Vorſtellung. Die Ueberſchrift des Satzes bezieht ſich auf die Ankunft auf dem Lande. Wir erkannten unſer Lebelang in der dem Motiv innewohnenden Bewegung, ganze Züge jubelnder Städter, wie ſie das Freie ſuchen, wie ſie ſich tummeln, um ſich auf dem Lande einzurichten, auf dem Lande, das ſeinerſeits noch mehr in Verſprechnngen als in Erfüllungen den Wirthen macht.

Der 1. Satz iſt auch noch ein höchſtes Muſter thematiſchen Styls. Jeder der 4 Takte aus denen das Motiv beſteht, wird einzeln in die Hand genommen, wie man Feldblumen für ſich betrachtet, bevor man ſie zum Sträußchen verbindet.

Vergeſſen wir nicht ein 3. Thema, das im 1. Theil auf der Dominante (83. Takt) im zweiten auf der Tonika (355. Takt) in den Satz rollt, ein ländlicher Schubs, dem wir im Trio des Scherzos wieder begegnen und deſſen Auftreten hier auf einigen Terzjubel vorbereitet.

Der 2. Satz (Scene am Bach, **Andante molto moto** $^{12}/_{8}$ B Dur, 139 Takte, keine Repriſe) eröffnet, fährt Schindler fort, ſchon weiter die Ausſicht. Wer je Gelegenheit hatte, an einem heiteren Frühlingsmorgen ein anmuthiges Wieſenthal mit warmen Gefühlen für Naturbilder zu durchwandern; wer ſich an dem Gemurmel des Baches, am Geſange und Gezwitſcher der Vögel erfreuen konnte: dem wird dieſe Scene bald verſtändlich werden. Die Violoncelle, Violen und die 2. Violine beginnen mit einer Figur, die das ſanfte Gemurmel des Baches nachahmt, und nur auf Momente verlaſſen wird, damit dieſe Inſtrumente auch an einer andern Stelle der Scene mit Antheil nehmen können. Um jene Figur gruppirt ſich nun Alles in dieſem Theile des Gemäldes. Nicht unwichtig iſt es, auf die Nachahmung eines der Gattung der Ammerlinge verwandten Vogels aufmerkſam zu machen, die in einer durch 2 Oktaven aufſteigenden Tonleiter*) beſteht. In

---

*) 58. Takt. Die Flöte geht von h auf h (Oktave) und in der Skale von G Dur in's höchſte g, dann vom tiefen d in's höchſte d (60.—61. Takt). Schindler fügt dieſer Intention, die man nicht kannte, hinzu (Mittheilung März 55) Beethoven berührte nie eine Exegeſe im Detail, er verhorreszirte im Gegentheil dergleichen; ſeine Belehrungen betrafen nur Auffaſſungen einzelner Sätze oder deren Theile, indeß gab er doch zuweilen derlei Andeutungen über die Einführung einer ziemlich deutlich vernehmbaren Scala eines Ammerlings in der Scene am Bach und frug nach einer Aufführung der Paſtorale durch mich (Schindler) im Joſephſtädtertheater (1823) ſcherzhaft: nun, hat der Ammerling ſo ſchön gepfiffen, wie der auf den Grinzinger Wieſen? In dem Grinzinger Wieſenthale (eine Stunde von Wien) hatte Beethoven die Paſtorale komponirt. — Bemerken wir, daß es einer ſinnigen Kunſtfreundin in Wien gelungen iſt, den Baum zu entdecken, in deſſen Schatten dies geſchah. Man beſitzt eine Anſicht der Lokalität (Lithographiſche Anſtalt L. Müller und Sandmann, Wien). Die Wienerblätter erzählen den Fund folgendermaßen. Ein 70jähriger Bauer, Beſitzer jener Wieſe, gab den Aufſchluß. Auf die Frage: ob

Oeſterreich iſt dieſer gefiederte Naturſänger häufig zu hören. Die Flöte läßt ſeine Weiſe zuerſt ertönen, mit der ein neuer Reiz über die Landſchaft verbreitet wird und gegen die frühere Ruhe freundlich abſticht. Weiterhin laſſen die Violinen, Violen und einige Blasinſtrumente abwechſelnd dieſe Weiſe hören, immer von leiſem Gemurmel des Baches, einer Nebenmelodie und dem Vogelgetriller (1. Violine) begleitet. Das Schlagen der Nachtigall und der Ruf anderer Frühlingsboten erheitern am Schluß die ländliche Scene.

Fügen wir Schindler hinzu, daß das Theater des Dichters, die Natur, möglichſt vollſtändig herzuſtellen war, bevor für ihre rührigſten Bewohner, den Menſchen Platz wurde und dies der Grund iſt, warum die Andante dem Scherzo vorausgeht.

Dieſe lebens- und geiſtesfriſche Expoſition vom Genie belauſchter Naturſtimmen, wie ſo oft trug ſie mich aus den gleich eingebildeten Leiden und Freuden der großen Städte, zurück in die Zeit goldener Jugendtage, auf das väterliche Landgut, deſſen Grenze ein ſtattlicher Fluß beſpülte, zu dem durch ein dicht belaubtes Thal ein murmelnder Bach ſeinen Weg fand, an deſſen Wänden ſich Schneckengänge hinaufwanden bis an den Saum fröhlich grünender Felder, an deſſen einſam rieſelnder Quelle wilde Tauben ſich beſprachen, über deſſen Gründe der Orgelton der nahen ländlichen Kirche in

---

er einen Herrn Beethoven gekannt habe, antwortete er: „Mannens den kreupeten Muſikanten?“ (:kreupeten für zerrauftes, ungekämmtes Haar:). Ja! der is immer dort unter dem Baum g'leg'n und wies auf die Stelle, welche im Bilde mit einem Lorbeerkranze bezeichnet iſt.

der Sonntagsſtille eine Brücke ſchlug, auf der die edlen Geſtalten des ewig Wahren und Schönen dem einſamen Wanderer winkten.

Und ſo bei Beethoven. Glück und Zufriedenheit ſpiegelt ſein Bach.

Unerreicht, ſagt Marx, (Ein Maigruß an die Kunſtphiloſophen, 1828 über Malerei in der Tonkunſt) haben Sie noch nie einen ſo heimlichen Bachgrund durchwallt, wo Feuchte und Wärme, Schatten und verſtohlene Streiflichter ſich vermählen, unter den Geſträuchen blitzernde Käfer ſchwirren, Goldfliegen und ſeidene Schmetterlinge weben, auf dem Blüthenzweige das Neſtchen von der fluglüſternen Brut verlaſſen werden will, und dort die ſorgende Mutter ſich in das Netz der Baumgipfel hinabſchwingt — haben Sie da nie ſich verloren im Lauſchen der Nachtigall und nach dem geheimnißreichen Lobe Gott aller Stimmen? —

Vergeſſen wir nicht über den Eingebungen des Herzens den ordnenden künſtleriſchen Verſtand. Das Flöten der Nachtigall am Schluß, welche kontraſtliche Vorbereitung auf die groben Naturſtimmen im Sturm! —

Der 3. Satz (Luſtiges Beiſammenſein der Landleute, Allegro $^3/_4$, $^2/_4$ F Dur) iſt das Einführen der Schalmei und des ſie begleitenden Dudelſacks. Man ſieht das luſtige harmloſe Volk vor ſeinen Augen, ſagt Schindler weiter. In einer Mittheilung (April, 1855) ſetzt er hinzu: „Die Fagottſtelle f, c, c, f (große Noten 103.—106., 119.—122. Takt) karrikirt die, **ci-devant** öſterreichiſche Dorfmuſik. Man denke ſich eine Bande von 5—6 Muſikanten. Der Fagottiſt oder wohl auch der Kontrabaſſiſt, gafft entweder herum und vergißt ſein Inſtrument, oder er ſchläft, plötzlich ſetzt er wieder an und läßt einige Töne hören, dann gafft er oder ſchläft er wieder. Zuweilen ſpielen nur gar zwei, die anderen ſind abweſend oder machen ſich's bequem, bis ſich wieder ein drittes Inſtrument dazu geſellt."

So die 4 Takte **solo** gebende Begleitung in den Violinen (1. c, a, a 2. a, f, f Viertel, 87.—90. Takt) noch burlesker wird dieſe Begleitung in den Fagotten und Klarinetten (**solo** 84., 86., 123. und folg. Takte). Das dritte Inſtrument, das auf die jedesmaligen zwei (erſt ſpäter durch die Violen verdoppelten 132. und folg. Takte) eintritt, iſt, nach den Violinen, die Hoboe (91. und folg. Takte), nach den Fagotten, die Klarinette (122. und folg. Takte) nach Violinen und Violen, das Horn, das einen trunkenen Dorf-Silen herbeizieht. Dazu brummt das 2. Fagott auf gut Glück 3 Noten, mehr geht ihm nicht über die Lippen, wir hören f, c, f (95.—97., 111.—113. Takt) nicht f, c, c, f; das 2. c bleibt ſtecken.

Die Hoboe war auf dem ſchlechten Taktheil (2. Viertel, 91 und folg. Takte) eingetreten. Dies macht den Eindruck, als habe auch ſie gegafft oder geſchlafen, und ſich deshalb verſpätet. Dieſe humoriſtiſche Intention hat ſchon manchen Hoboiſten veranlaßt, den Eintritt zu verfehlen und allen Ernſtes zu ſpät zu kommen. Beethoven gab wohl die Stelle dem 2. Fagottiſten, weil ein ſolcher gewöhnlich ungeübter, unſicherer als der erſte iſt, was zum Ausdruck der Stelle paßt.

Wo im 2. Theil der auf der Goldwage feinſten Geſchmackes abgewogenen Burleske, der Rhythmus durch halbe Noten auf dem erſten Takttheil, aus dem $^3/_4$ in den $^2/_4$ Takt überſchlägt (60. und folg. Takt), vollends wo der $^2/_4$ Takt mit Kreide an die Wand geſchrieben wird (Trio) da ſieht man die Holzſchuhe des jubelnden Landvolks in der Luft fliegen. Auch die Trägſten müſſen in die Runde. Der ganze Trödel wird wiederholt (Scherzo und Trio). Wo nach der Wiederholung der Runde (Trio) die anfänglichen Touren mit einer zweiten Wiederholung des Scherzos (das zum 3. Mal gehört wird) abſchließen ſollten, ſtürzen ſie in ein Preſto und haben nicht ausgeraſt, als bereits der Himmel grollt, nicht etwa in einer verlauten Pauke in dem leiſen Tremolo der Bäſſe auf **des**. Bei dieſer noch entfernten Drohſtimme fliehen die Gruppen durcheinander, ſucht Alles ein Obdach. Wunderbar zeichnet dieſe Bewegung die **staccato**-Figur der 2. Violine, während in der Gegenbewegung kleine Hülfs- und Klageſchreie ſich Luft machen (5., 6. Takt des Allegro $^4/_4$ F Moll, 155 Takte Sturm). Regenfäden ziehen über das Bild. Auf Sturmesflügeln naht die Wolke. Den erſten Donnerkeil ſchleudert die Pauke, die in der Symphonide, hier zum erſten Male gehört wird, und nun auch donnerkeilig wirkt (21. Takt ff). Noch ſpäter (82. Takt) tritt zum erſten Male der Sturmvogel, die Pikkolo-Flöte ein. Der ſpäte Gebrauch der Pauke iſt vollkommen rationell. In den lichten Landſchaften wäre ſie eine Anomalie geweſen. Wie wenige Komponiſten verſtehen ſo zurückhaltend zu ſein. —

Man wird immer Perſonen beobachten, die bei dem Paukenſchlag zuſammenſchaudern. So etwas wirkt in der Kunſt durch die naturwüchſige Wahrheit, in der Natur durch die Abſolutheit der Erſcheinung. Von der Gemmihöhe im Wallis, ſah ich ein ſolches Wetter über das Rhonethal kommen. Der Fluß trat aus ſeinem Bett; der letzte Schlag fiel im Eringerthale; die Echos an der Penniniſchen Alpen-Kette riefen ihn ſich zu — das iſt der letzte Paukenſchlag im Beethovenſchen Sturm! — Auf dem 4. Viertel des 106. Taktes erreichen Sturm und Gewitter den Höhepunkt (verminderter Septimenakkord auf fis). Nach dieſer Stelle, wo man vom Blitz geblendet, nichts mehr unterſcheidet, geht es abwärts. Der Sturm legt ſich, bald ſpannt ſich ein Regenbogen über das Bild, es tropft nur noch in der ſehnſüchtig in Dur hinanſteigenden Flöte (154., 155. Takt) Schalmeien erwachen, man eilt von allen Seiten herbei. Wer zuerſt auf dem Platz iſt, ſoll „Maigraf“ ſein, daß da Tonika und Dominante über einander ſtolpern, iſt in der Natur der Sache.

Der 5. Satz (Allegro 6/8, 264 Takte, keine Repriſe) verſchmilzt die Variationenform mit der Rondoform. Dieſer Schluß iſt kurz gehalten, wenigſtens erſcheint er dem Zuhörer kurz, der gern länger auf dem Lande verweilt hätte. Beethoven giebt keine Symphonie, eine Symphonide. Gerade dieſe Kürze zeigt den Geſchmack des Meiſters. Ausbreitungen ſeiner Seele nach dem Sturm, Verfolgungen des Gegenſtandes auf rein geiſtigen Gebieten, wären zur Symphonie geworden, und die Symphonie hätte das Bild (Symphonide) erdrückt. Beethovens Bild ſchließt mit dem Sturm in dem Rahmen der Dankgefühle des Landvolks. In einigen raſchen Sprüngen erreicht der Dichter ſeine ländliche Wohnung um von dem Naturtumult auszuruhen.

Alle Glieder der Naturverbrüderung finden in der Paſtorale Vertretung. Veilchen und Schlüſſelblumen nicken am Bach; Frau Störchin ſchaut zum Ammerling, zu Nachtigall, Wachtel und Kuckuk vom Dache hinüber, wo ſie häusliche Sorgen zurückhalten. Sie weiß, was ſich der Wald erzählt!

Vom 1. Satz ſagt Marx l. c.: Ueberall ſchmiegt ſich Anmuth und Reiz um die feſten Säulen, die Natur gegründet — man möchte den Luſtruf aller entzückten Geſchöpfe unter die Noten ſchreiben.

Furchtbar ſchön iſt die Scene des Sturms, fährt Schindler fort, mit den ihr angehörenden Epiſoden und wunderherrlich geſchildert das endliche Austoben des Gewitters. Zuweilen noch ferner Donner. Die Hoboe zeigt durch einige liebliche Töne an, daß die Gefahr vorüber und der Himmel wieder heiter wird. Unmittelbar darauf ertönt der Klang der Schalmei und des Waldhorns; eine andere Situation beginnt, die den Hintergrund des Tongemäldes bildet. Es iſt der 5. Satz mit der Ueberſchrift: Hirtengeſang, frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm. Gemüthlich heiter, nach öſterreichiſcher Weiſe.*) Wie der Maler ſeine Landſchaft nach allen Richtungen hin abrundet und Harmonie in die Theile des Ganzen bringt, ſo thut es auch Beethoven in dieſer Symphonie. Ruhig beginnt ſie im Vordergrund, die Farben der Hauptpartien löſen ſich immer ſanft ab, ohne ineinander zu verſchwimmen, beruhigend ſchließt wieder der Hintergrund, und das weit in der Ferne verhallende Waldhorn will uns noch in den letzten Akkorden täuſchen, als wären wir in dem großen Konzertſaal der Natur geweſen. —

Das Polemiſche.

Wer nicht auf dem Lande gründlich naß wurde, der verſteht den Sturm gar nicht, viel weniger ein Konſervatoriumsdirektor wie Fetis, der noch im Waſſer pulvertrocken bleibt. Wer bei dieſem Wetter, in den Uniſonen der Violoncelle und Kontrebäſſe, in den erſteren eine Note mehr zählt als in den letzteren, iſt einem Menſchen zu vergleichen, der im Augenblicke, wo man den Untergang der Welt erwartet, dem Nachbar in's Ohr flüſtert, ihm ſei ein Knopf verloren gegangen.

---

*) Ueber dieſen wichtigen Punkt einer angeblich von Beethoven in's Auge gefaßten Nationalität ſagt Schindler: die Erfahrung hat gezeigt, daß die Paſtorale an Orten wo man mit dem Charakter der öſterreichiſchen Nationalmuſik nicht ganz vertraut war, die Intentionen des Komponiſten nicht erfaßt wurden. Das Erfaſſen und Verſtehen wird aber leicht wenn man weiß, daß in mehren Sätzen die Volksmuſik der heiteren Oeſterreicher, verſteht ſich in potenzirter Veredlung, den Grundcharakter (?) bildet.

Man vergleiche Nr. 36 (2. Abtheilung des Katalogs), wo in den 32 Variationen auf ein Originalthema in C Moll, die linke Hand Fünftolen, die rechte dazu Septolen hat.

Fetis tadelt den Eintritt des Horns in C Dur auf dem Orgelpunkt von F Dur (5. Satz, 5. Takt, Kuhreigen). Er ſchlägt Verbeſſerungen vor (**traité**, §. 215), welche die plaſtiſche Stelle zu einem Gemeinplatz machen. Man greift in jenen Gedankenblitz des Genies gewiſſermaaßen mit Händen, daß der Kuhreigen in der Klarinette (1. — 4. Takt) aus der Ebene, im Horn (5. — 8. Takt) von einem Berge ertönt, daß die vom Sturm zerſtreuten Hirten, das Zeichen der Wiedervereinigung von mehreren Seiten hören laſſen. Das Geſetz der Tonalität (**la loi générale des rapports des sons**) gäbe, meint Fetis, nicht in der Kunſt zu, was in der Natur beſtehe. Dominante und Tonika ſind aber gar nicht zwei Tonarten, ſie bilden ein und dasſelbe geheimnißvoll geſchriebene Buch in zwei Theilen, die man nicht trennen darf, die ſich zeugend vervollſtändigen. Die **licentia poetica** in der Satzbildung iſt hier der Indifferenzpunkt von Dominante und Tonika, wie in der Hornſtelle der **Eroica**, in der Geiſterbrücke der C Moll-Symphonie, in der Fidelio-Ouverture in E Dur, in der Sonate **Les adieux**. Der Tondichter iſt ſich ſehr wohl bewußt, daß er die Verbindung von Tonika und Dominante zu momentaner Akkordzweiheit, als Licenz, an beſonders bedeutſamen Stellen anwendet; in Mittelſätzen, beim Heraustreten aus denſelben; bei Einführungen eines neuen Motivs, das er damit der Wirkung nach potenzirt. Man hat noch nicht bemerkt, daß der Dreiklang von f mit ausgelaſſener Terz eine Anſpielung auf den Anfang des 1. Satzes ausmacht, welche hier im 5., wo der Dichter zu den heiteren, auf dem Lande entſtehenden Empfindungen zurückkehrt, beſonders hervorzuheben, nach allem Vorhergehenden zu modifiziren war. Wir hatten das zu dem Dreiklang von f mit ausgelaſſener Terz diſſonirende, der Dominante angehörende **g** (5. Takt, Alt) als einen Nonenvorhalt der Dezime verſtanden, welche im 8. Takt eintritt (**les trois styles, T. 1, p.** 103). Oulibiſcheff, der in das Horn von Fetis ſtößt, bemerkt dagegen, die None ſei ein Vorhalt der Oktave (Pamphlet, S. 222). Er und andere Empiriker, wiſſen freilich nichts von einer ſteigenden None, die ſie im 55. Takt des Adagio im A Moll-Quar- **op.** 132 finden können, wo eine None nur eine Terz ſteigt (**h**, **d**). Die Autorität Beethovens ſetzt man aber billig über die von Fetis.

Eine bisher überſehene Erklärung giebt Séroff (Neue Zeitſchrift für Muſik, Oulibiſcheff gegen Beethoven, vorläufige Proteſtation eines Ruſſen). Fetis und Oulibiſcheff, ſagt Séroff, wiſſen nicht, daß der Undezimenakkord mit allen ſeinen Intervallen gebraucht, in welchem Falle er heftiger als bei Beethoven diſſonirt, bei dem nur die None angewandt iſt, eine der gewöhnlichſten Schlußformeln der Inſtrumentalmuſik des vorigen Jahrhunderts ausmacht. Von 10 Sonatenſätzen in Haydn und Mozart wird man in 5 einen ſolchen, durch die Dominante vorbereiteten, durch den toniſchen Dreiklang aufgelöſten Vorhalt finden. Dieſe in Haydn und

Mozart faſt zum Zopf gewordene Schlußformel, braucht Beethoven zu Anfang eines Satzes, was der genialen Intention eine reizende Friſche verleiht, welche nicht verfehlt hat, Kurzſichtige auf eine bemitleidenswerthe Weiſe zu desorientiren.

Dieſe Erklärung iſt gewiß die genügendſte. Es war nicht leicht, den Undezimenakkord f (Baß), c, e, g, b (Oberſtimme) herauszuſehen, weil nur f im Baß, nur c und g im Horn bei Beethoven gegeben, die übrigen Intervalle des Undezimenakkords (e, b) weggelaſſen ſind, die Lage des Akkords auch zerſtreut iſt. In den, den Dreiklang von c mit ausgelaſſener Terz arpeggirenden Hornnoten c und g, ſehen wir eine Nachahmung des im Baß liegenden, ländlich wie ein Dudelſack, klingenden Dreiklangs von f mit ausgelaſſener Terz, der im 1. Takt des 1. Satzes die ganze ländliche Natur lieblich, mit ſo unnachahmlicher Grazie hinſtellte, daß man glauben möchte, das unſterbliche Werk ſei nie komponirt worden, ſondern von Anfang an mit der Natur zugleich da geweſen. —

Hiſtoriſche Kritik.

A. M. Z., 1809, S. 267. Am 22. Dezember 1808 gab Beethoven im Theater an der Wien eine Akademie. Sie enthielt nur Stücke von ſeiner Kompoſition und zwar ganz neue, die noch nicht gehört und größtentheils noch nicht herausgegeben ſind. (Genau ſtimmt hiemit Reichardt, ſiehe op. 80). Ich gebe die Ordnung, in der ſie aufeinander folgten abſichtlich mit den eigenen Worten des Zettels (dieſem Zettel konnte Beethoven nicht fremd geblieben ſein).

1. Abtheilung, Paſtoral-Symphonie Nr. 5 (lies Nr. 6, oder ſollte op. 68 vor op. 67 komponirt und früher ohne opus-Zahl erſchienen ſein? mit dem Jahr 1810 finden wir in allen Quellen die Paſtorale unter Nr. 6).

„Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei.“

1. Stück: Angenehme Empfindungen, welche bei der Ankunft auf dem Lande im Menſchen erwachen; 2. Stück: Scene am Bach; 3.: Luſtiges Beiſammenſein der Landleute, fällt ein 4.: Donner und Sturm, in welches einfällt, 5.: Wohlthätige, mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm.

A. M. Z., April 1809, Gewandhauskonzerte. Eine Symphonie von Beethoven aus ſeinem Manuſcripte, ſo eben bei Breitkopf erſchienen, von ihm ſelbſt ländlich genannt.

A. M. Z., 1810, 12 Spalten (Auszug). Das wunderbare, originelle, lebensvolle Werk enthält in Symphonieform ein Gemälde des Landlebens. Soll die Muſik malen? — Sind wir nicht ſchon längſt über die Zeiten hinaus, wo man ſich auf muſikaliſche Malerei etwas zu Gute that? Das Werk iſt auch keine Darſtellung räumlicher Gegenſtände, ſondern der Empfindungen, welche wir bei dem Anblicke ländlicher Gegenſtände haben (ſehr wahr, man lernt ganz eigentlich aus der Paſtorale, wie Empfindung und Realität Hand in Hand gehen, da wir hier, beim Empfinden die räumlichen Gegenſtände, ſo zu ſagen, mit Händen greifen). Der 1. Satz beginnt mit einem einfachen, gefälligen Geſange (Motiv), welcher die angenehmen, während eines Ganges von der Stadt nach dem Lande aufſteigenden Gefühle ausdrückt. Das Thema wird mit immer veränderter Begleitung und dem allmähligen Eintreten der Blasinſtrumente wiederholt, um ſo die Steigerung der Empfindungen darzuſtellen, welche lebhafter werden, je näher der auf dem Lande Erholung ſuchende Städter ſeinem Ziele kommt. Der zweite Theil beginnt mit den beiden Anfangstakten des erſten. Der Uebergang von B nach D Dur macht eine treffliche Wirkung, allein der 27 Takte lange Aufenthalt auf dem Dominantenakkorde ermüdet; das Ohr verlangt durch eine neue Harmonie gereizt zu werden, die mit dem 55. Takt etwas zu ſpät kommt. (Wir verſtehen die Stelle als Vorſtellung der, Naturgegenſtänden innewohnenden anorganiſcher Monotonie, die ihre Größe hat). Mit dem 55. Takt ſpricht uns das Thema (Motiv) in G Dur, wozu die 2. Geige ein artiges Contrethema von 2 Takten ſpielt, ſehr angenehm wieder zu (ein Triumph kontrapunktiſchen Styls. Die 2. Violine hat als Kontrepunkt zum Motiv: **g** (ganze Note 55. Takt), dann **g**, **fis**, **e**, **d** Sechzehntheile, **d**, **d** Achtel (56. Takt), welche Figur das Violoncello wiederholt. Das Motiv erſcheint verjüngt).

Nr. 2 ſoll eine Scene am Bach darſtellen. Wirklich empfinden wir Alles, wozu ein ſolcher entlegener, zur Zufriedenheit und ruhigen Beſchauung ſtimmender Ort uns einladet. Die zweiten Violinen und Violen fangen einen ſanften, in Terzen ſich bewegenden Geſang (? eine Begleitung, rinnendes

Waſſer) an, der durch 2 Violoncelle verdoppelt, vortrefflich herausgehoben wird. Dazu ſpielt die 1. Violine einen kurzen, zweckmäßigen Geſang (Motiv). Mit dem 5. Takt wird die begleitende Bewegung ſchneller und wir glauben in der That das ſanfte Murmeln eines Baches zu hören. Der Geſang der 1. Violine wird fließender und zuſammenhängender, die Empfindungen werden beſtimmter. Mit dem 7. Takt ergreifen Klarinette und Fagott den Satz (das Motiv), mit welchem die 1. Violine begann. Die murmelnde Bewegung dauert fort; die 1. Violine ſcheint in kurzen Trillern auf das Zwitſchern der Vögel in den Umſchattungen des Baches zu deuten. Die Hörner blaſen dazu eine eigene, aus Rucknoten beſtehende Figur (23. und folg. Takte). (Mit Rucknoten ſind die von den Hörnern in Oktaven geblaſenen Synkopen gemeint die auf ſchlechte Takttheile, auf das 6., 9., 12. Achtel drängen und damit ein eigenthümliches Leben auf dem Waſſer verbreiten. Ein Windhauch der die Strömung gleichſam zurück zu fließen nöthigt.)

Erſt im 50. Takt erfolgt der bereits im 32. erwartete Uebergang in die Dominante (F Dur) des Haupttons. Das Anfangsthema tritt nun wieder an, aber unter welcher veränderten Geſtalt! — Die 1. Violine variirt den kurzen Einleitungsſatz (das Motiv). Den lieblichen in Terzen ſich bewegenden Geſang (die Begleitung) tragen jetzt die Klarinetten und Fagotte vor. Damit noch nicht zufrieden, geſellt der Komponiſt jene originelle, aus Rucknoten beſtehende Figur hinzu. Dieſe Stelle (vom 50.—54. Takt) macht einen unbeſchreiblich ſchönen Effekt und giebt uns von dem Geiſte des Künſtlers einen hohen Begriff.

Der Rezenſent tadelt die Ammerlingſtelle, wegen der, angeblich, zu nahe liegenden, nicht von Oulibiſcheff entdeckten Sekunden. Dieſe fließen in der 2. Violine den in der erſten ausgehaltenen Vierteln, ſo ſchnell vorüber, daß ſie als durchgehende Noten der die Waſſerſtrömung gebenden Begleitungsfigur, nicht im geringſten ſtören. Das Waſſer kräuſelt ſich dabei etwas (vergleiche die komplizirtere Stelle im 91.—94. Takt).

Nr. 3 kann der Rezenſent aus dem Jahre 1810, wegen geringeren Ideenreichthums (!) Mangels an harmoniſcher Abwechslung und Inſtrumentation (!), verletzte Einheit im Takte, zu häufiger Wiederholung einzelner Stellen, weniger Geſchmack abgewinnen (!) Ehe wir uns in der Haupttonart feſtgeſetzt haben, ſagt er, werden wir ſchon mit dem 9. Takt etwas unſanft aus dieſem Beſitze verdrängt und nach D Dur geworfen (die Beethovenſche Terzmodulation, er tritt von F Dur in D Dur ein, wie aus einem Zimmer ohne Schwelle in ein anderes. Im 1. Satz war er eben ſo reizend unvorbereitet, von G Dur nach E Dur, von B Dur nach D Dur gegangen, 2. Theil, 70. und 71., 24. und 25. Takt). Mit dem 25. Takt müſſen wir dieſe unangenehmen **exmissio possessionis** (keine **exmissio**, ein **novus titulus possessionis**) noch einmal erfahren. Ermüdend iſt der vom 91. Takt an eingeſtreute Zwiſchenſatz (das Hoboe-solo!) wegen öfterer Wiederkehr und ſpärlicher Ausſchmückung durch neue Harmonien (wären dieſe in einem Bauerntanze am Platze geweſen?) Dieſelben Mängel hat der Zwiſchenſatz im $^2/_4$ Takt (Trio). Die Unähnlichkeit (?) der Figuren mit denen des Hauptſatzes (Scherzo) thut der Einheit zu viel Abbruch.

Hier wird vergeſſen, daß ein Tanz Touren hat. Die Triofigur iſt die beſte Erfüllung des im 1. Satz gegebenen Verſprechens, es werde nicht ohne Tanz abgehen. Das Trio iſt den Stellen des 1. Satzes nahe verwandt, in denen bereits mit den Füßen geſcharrt wurde (83. Takt des erſten, 227. Takt des zweiten Theils). Ueberall ein höherer thematiſcher Styl deſſen Einheitlichkeit die Idee iſt.

Der Gewitterſturm iſt unſtreitig das gelungendſte Stück, heißt es weiter. So mannigfaltig die einzelnen Erſcheinungen ſind, die uns bei ſolch' einem Gegenſtande geboten werden; ſo einfach und neu iſt die Form, unter welcher uns der geniale Beethoven dies impoſante Naturſchauſpiel in der Nachahmung giebt.

Nr. 5 beginnt mit einem Satze der den Kuhreigen nachahmt. Was kann natürlicher, ſchöner, dem Charakter des Landmanns angemeſſener gedacht werden? Der Geſang (Motiv) fängt in C Dur, der Dominante von F an und wird Takt 5 von dem Horn auf eine originelle Weiſe unter dem frei eintretenden $\substack{7\\4\\2}$ Akkord der erſt mit dem 3. Achtel des 8. Taktes ſeine Auflöſung erhält, wiederholt.

Wenn der Künſtler hierdurch den verſchiedenen Ton der Hirteninſtrumente an verſchiedenen Orten des

Dorfes ausdrücken wollte, ſo hat er ſeinen Zweck glücklich erreicht.

Mit dem 9. Takt tritt ein aus dem 1. Takt gebauter Geſang ein (1. Violine), welcher den erſten Grad der Freude vortrefflich malt. Mit dem 17. Takt trägt die 2. Violine den Geſang eine Oktave tiefer vor, die erſte begleitet in Sechzehntheilen. Dieſe ſchnellere Bewegung ſtellt den zweiten Moment der Freude dar. Mit dem 25. Takt bekommen Violen, das Violoncell den Geſang, den Klarinette und Hörner ſtark herausheben, die Geigen in Sechzehntheilen, höchſter Grad des Frohſinns. Mit dem 56. Takt wird vermittelſt eines Stückes vom Thema (in der Geige) wiederum in den Hauptſatz eingeleitet, der unter jener originellen, frei eintretenden $\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}$ Harmonie, von neuem erſcheint. Nach jener Melodie, die vom 9. Takt begann, folgt ein 15 Takte langer Zwiſchenſatz (Epiſode) deſſen Einſchaltung uns das Hauptthema entrückt, um es nicht läſtig werden zu laſſen. Dann kehrt es in einem auf die mannigfachſte Art durchgeführten Abſchnitte zurück. Wir hören auf den mehrgedachten Nebengeſang in anderer Form. Er wird im Gewand eines Kontrathemas begleitet und bis zum Schluß durchgeführt, der mit dem Anfangsſatze (Melodie des Kuhreigens) bedeutſam erfolgt.

* * *

Op. 69. Große Sonate für Pianoforte und Violoncell (3.) A Dur, dem Baron von Gleichenſtein gewidmet (Breitkopf). Zuerſt angezeigt Oktober 1809, Intelligenzblatt der A. M. Z. Bis jetzt 6 Ausgaben. (**Allegro ma non tanto** $^{4}/_{4}$ **alla breve. Scherzo** $^{3}/_{4}$ **Allegro molto A Moll. Adagio cantabile** $^{2}/_{4}$ **E Dur. Allegro vivace** $^{4}/_{4}$ **alla breve**) für Pianoforte und Violine, für Pianoforte vierhändig von Schmidt.

Dieſes Inſtrumentalduett von beträchtlichem Umfang, wenn gleich ohne eigentlichen Mittelſatz langſamer Bewegung, denn der kurze **Adagio cantabile** überſchriebene Satz iſt nur eine Vorbereitung auf die raſchere Bewegung des Finale, zeigt es recht, wie die Doppelſonate an ſich ein geringerer Organismus iſt als die Sonate, wie ſie, prinzipiell, der Geltendmachung zweier Inſtrumente (Perſonen) nicht ſowohl der Geltendmachung eines Gehalts (der Sache) gilt.

Neu iſt, daß das begleitende Inſtrument das Motiv (ein rechtes Cello-Thema) in 5 Takten **solo** hinſtellt (vergleiche die Anfänge in **op.** 47, 96, 102). Im 1. Satze ſtößt man auf ein **ossia (facilité)** im Baß der Klavierſtimme, eine Variante der Begleitung in Triolen, welche dieſe tongeſättigter macht. Auf meine Anfrage bei den Verlegern erhielt ich die Antwort, das Original-Manuſcript finde ſich nicht mehr, an der Aechtheit der Variante ſei nicht zu zweifeln. Bei Beethoven's Charakter iſt jedenfalls auffallend, daß er zwei Leſearten ſtatuirte. Als **ossia** für eine bloße Baßfigur iſt dies das einzige Beiſpiel (vergleiche **op. 58**).

Das Scherzo bietet in der Klavierſtimme das Eigenthümliche, daß auf einer ſynkopirten (ſtummen) Note der Finger gewechſelt wird, der vierte den dritten ablöſt, was das Inſtrument um einen Effekt bereichert, dem wir in höherer Bedeutſamkeit begegnen werden (op. 106 Adagio, op. 110 Adagio). Bei den im 3. Theil des Scherzos (Trio) nachſchleppenden, ſo zu ſagen in den Hemmſchuh gelegten Perioden, wird man an das Scherzo der A Dur-Symphonie erinnert. Nach erfolgter Repriſe von Scherzo nebſt Trio, wie es Beethoven in dieſer Periode zu halten pflegt, findet ſich eine Scala im Umfang einer Sexte von a bis c hinunter, von c bis e, ſynkopirte Noten, mit auf demſelben wechſelnden Fingerſatz, zum pizzicato des Violoncells. Dies iſt von eigenthümlichſtem Effekt und emanzipirt den Duettſtyl zu einer orcheſtralen Production.

Violoncelliſten ſpielen die Sonate gern, weil die Stimme dankbar iſt. Für die im Violinſchlüſſel geſchriebenen Stellen ſollten ſie ſich geſagt ſein laſſen, was Beethoven zu dem B Dur-Trio, op. 97 bemerkt (Originalausgabe, in verso) nämlich, daß, wo in ſeinen Werken in der Violoncellſtimme der Violinſchlüſſel ſtehet, die Noten um eine Oktave tiefer zu nehmen ſind.

* * *

Op. 70. Zwei Trios für Pianoforte, Violine und Violoncello, D Dur, Es Dur, (dritte und vierte) der Gräfin Maria v. Erdödy gewidmet (Breitkopf). 5 Ausgaben. Komponirt 1808, erſchienen Oktober 1809, Intelligenzblatt der A. M. Z., für das Pianoforte zu 4 Händen von Mockwitz, von G. Reichardt.

Reichardt. Vertraute Briefe auf einer Reiſe nach Wien.

Amſterdam 1810, Bd. 1, S. 166. Wien, November 1808. „Beethoven wohnt und lebt viel bei einer ungariſchen Gräfin Erdödy, die den vordern Theil des Hauſes bewohnt. Zu einem recht angenehmen Diner ward ich durch ein ſehr freundliches, herzliches Billet von Beethoven, zu ſeiner Hausdame, der Gräfin Erdödy, eingeladen. Denkt Euch eine ſehr hübſche, kleine, feine, fünfundzwanzigjährige Frau, die im 15. Jahre verheirathet wurde, gleich vom erſten Wochenbett ein unheilbares Uebel behielt, ſeit den 10 Jahren nicht 2, 3 Monate außer dem Bette ſein könne und dabei doch drei geſunde liebe Kinder geboren hat, der allein der Genuß der Muſik blieb, die ſelbſt Beethovenſche Sachen recht brav ſpielt, und mit noch immer dick geſchwollenen Füßen von einem Fortepiano zum andern hinkt. Beethoven ſpielte bei der Gräfin Erdödy ganz meiſterhaft, ganz begeiſtert neue Trios, die er kürzlich gemacht, worin ein ſo himmliſcher, kantabiler Satz, $^3/_4$ As Dur, vorkam (das 2. Allegretto des 2. Trios), wie ich von ihm noch nie gehört, und der das Lieblichſte, Graziöſeſte iſt, das ich je gehört; er hebt und ſchmilzt mir die Seele, ſo oft ich daran denke. Er wird die Trios nächſtens in Leipzig ſtechen laſſen.“

A. M. Z. 1813, S. 141 (Rezenſion von Hoffmann, 14 Spalten Auszug). Die erſten 4 Takte (Trio in D Dur) enthalten das Hauptthema, der 7. und 8. im Violoncell aber enthält das Nebenthema, aus welchen beiden Sätzen, wenige Nebenfiguren ausgenommen, das ganze Allegro gewebt iſt.

Man darf da anderer Meinung als Hoffmann ſein. Die erſten 4 Takte ſind die Vorausnahme einer dem Gegenmotiv (Seitenſatz) angehörenden Figur, als Intonda (35. Takt Violoncellſtimme; 35.—43. Takt Vorbereitung des Gegenmotivs) das (44. und folg. Takte) in der Klavierſtimme gegen die Uniſonengänge der Saiteninſtrumente, dann (52. und folg. Takte) in den Saiteninſtrumenten gegen die Klavierſtimme, normal auf der Dominante des Haupttons D, modulirt). Die kurze, aber ergreifende Kantilene im Violonlell (7. und 8. Takt) iſt kein Nebenthema ſondern das Hauptthema, das nach jener genialen Intonda von 4 Takten, ſo viel wirkungsvoller auftretende Motiv. Aus Motiv und Gegenmotiv geſtaltet ſich der Mittelſatz (1.—84. Takt des 2. Theils). Dies iſt für die Stellung dieſer Integraltheile zum 1. Theil entſcheidend, denn nicht bei dem orthodox-thematiſchen Beethoven findet ſich, daß ein Neben- d. h. immer, dem Hauptthema untergeordneter, der Mittelſatz, den Knoten der Satzbildung ſchürzte, was nach Hoffmanns Anſicht hier der Fall wäre, ſondern ohne Ausnahme, Motiv oder Gegenmotiv oder beide zuſammen.

Um ſo zweckmäßiger war es, fährt Hoffmann fort, den im ganzen Stück vorherrſchenden Gedanken in 4 Oktaven unisono vortragen zu laſſen; er prägt ſich dem Zuhörer feſt und beſtimmt ein, und dieſer verliert ihn in den wunderlichſten Krümmungen und Wendungen, wie einen ſilberhellen Strom, nicht mehr aus dem Auge.

Eine richtige Würdigung der genialen Intention Beethovens, der den 1. Satz ſchließt, wie er ihn anfing. Eine dieſer Idee wahlverwandte iſt der Anfang der unſterblichen Sonate für Pianoforte und Violoncell op. 102, D Dur, wo nach einer die Aufmerkſamkeit an ſich reißenden Tonfigur dem Violoncell ſofort eine Kantilenenblüthe entſprießt. Zu bemerken iſt noch, wie der 5. Takt im Trio ganz unerwartet auf f hinausführt, der Komponiſt dieſes f als Dominante denkt und im 6. Takt b im Baß der Klavierſtimme, (ſeine hier erweichte Schreckensnote) als Vorhalt von a ergreift, zu welcher Grundnote, das in dem hell und durchdringend vom Violoncell geſungene, vom Klavier begleitete Motiv in D Dur erklingt.

Der 2. Satz, Largo, trägt den Charakter einer ſanften, dem Gemüth wohlthuenden Wehmuth, ſagt Hoffmann. Das Thema iſt in ächt Beethovenſcher Manier, aus zwei ganz einfachen, nur 1 Takt langen Figuren zuſammengeſetzt. Es enthalten dieſe wenigen harmoniſch-reichen Takte wieder den Stoff, woraus das Ganze gewebt iſt. Zu dem Hauptthema, wenn es Violine und Violoncell vortragen (18. und folg. Takte), hat der Flügel einen Satz in 64theil. Sextolen, die pp und leggiermente vorgetragen werden ſollen. Es iſt dies faſt die einzige Art, wie auch der Ton eines guten Flügels auf eine überraſchende, wirkungsvolle Weiſe geltend gemacht werden kann. Werden nämlich dieſe Sextolen, mit aufgehobenen Dämpfern und dem Pianozug, mit geſchickter, leichter Hand geſpielt, ſo entſteht ein Säuſeln, das an Aeolsharfe und Harmonika erinnert, und, mit den Bogentönen vereinigt, von ganz wunderbarer Wirkung iſt. Rezenſent that zu dem Pianozug und den Dämpfern auch noch den Harmonikazug, der das

Manual verſchiebt, ſo, daß die Hämmer nur eine Saite anſchlagen, und aus dem ſchönen Streicherſchen (Wiener) Flügel ſchwebten Töne hervor, die wie duftige Traumgeſtalten das Gemüth umfingen und in den magiſchen Kreis ſeltſamer Ahnungen lockten.

Hiergegen iſt zweierlei zu bemerken. Hoffmann gruppirt in ſeinem Notenbeiſpiele die Sextolen unisono zu einem Tremolo, die Note in der Oberſtimme des Klaviers fällt auf die gleichnamige der Unterſtimme (f auf f, a auf a). Anders bei Beethoven (18. Takt). a in der Oberſtimme fällt auf f in der Unterſtimme, f in der Oberſtimme auf a in der Unterſtimme, außerdem, was noch viel wichtiger iſt, ſind dieſe zwei Noten bei Beethoven in Gruppen zu zwei, nicht zu 6, 64theil. Sextolen ausgeſchrieben, d. h. es kommen 24 kleine Einſchnitte (Accente) auf jeden Takt ($^2/_4$), 6 auf jedes Achtel, was einen abſichtlich dürren, wie ein Skelett im Winde klappernden Effekt macht, der nicht tonal (ohrſinnlich) wie ein Tremolo, ſondern rhythmiſch (geiſtig, durch die Vorſtellungen, die damit entſtehen) wirkt. Man kann ſich das falſche Citat bei Hoffmann und ſeine Anſicht der Wirkung dieſes charakteriſirten Modus der Klavierbegleitung, von dem, ſo viel wir wiſſen, die muſikaliſche Literatur kein zweites Beiſpiel beſitzt, nur dadurch erklären, daß Hoffmann die Stelle in Bauſch und Bogen tremolirte, ſtatt dieſelbe, wie Beethoven will, genau einzukerben und hierauf notirte, wie er ſie geſpielt hatte, nicht wie ſie da ſteht. Es iſt Mockwitz nicht beſſer ergangen. Sein vierhändiges Arrangement hat richtige Noten, aber eine falſche Gruppirung. Iſt die Stelle aber kein Tremolo, ſo kann auch von keinem Effekt eines ſolchen die Rede ſein, vielmehr nur von einem ganz gegentheiligen. Die Kritik aber darf nicht annehmen, dieſer Komponiſt habe ſich auch nur bei einem Gelegenheitsſtück, etwa in Anſehen eines von ſeiner Hausdame (ſiehe oben Reichardt) auf den leicht gehenden Wiener Flügeln leicht davon zu tragenden Triumphs bis zu einem tonalen, rein ſinnlichen Effekt herablaſſen wollen. Es könnte eher eine geheime Ironie gegen die damals ſo berühmten Steibeltſchen Tremoli in der Stelle liegen.

Hoffmann. Der Schlußſatz hat wieder ein kurzes, originelles Thema, das in manchen Wendungen und ſinnreichen Anſpielungen durch das ganze Stück, im Wechſel verſchiedener Figuren, immer wieder durchblickt. So wie der Sturmwind die Wolken verjagt, mit im Augenblick wechſelnden Lichtern und Schatten, wie ſich dann im raſtloſen Jagen und Treiben Geſtalten bilden, verfließen und wieder bilden, ſo eilt nach der 2. Fermate (8. Takt) der Satz unaufhaltſam fort.

Das Es Dur-Trio.

Hoffmann. Das fließende, in einem ruhigen Charakter gehaltene Thema des Einleitungsſatzes (**Poco sostenuto**) wird in einer kanoniſchen Imitation vorgetragen, aber ſchon im 11. Takt erſcheinen in der Oberſtimme des Flügels lebhaftere Figuren, bis wieder ein gar gemüthliches, ausdrucksvolles Thema zu dem Ruhepunkt in der Dominante führt, worauf das **Allegro ma non troppo** Es Dur $^6/_8$ eintritt. Unerachtet des Sechsachteltaktes, der ſonſt dem Hüpfenden, Scherzhaften ſo eigen iſt, behauptet dieſer Satz einen ernſten, adeligen Charakter. Nach manchen, aus dem Hauptthema genommenen Gedanken folgt in dem 21. Takt ein zweites, herrliches Thema noch in der Haupttonart Es Dur. Nun wendet ſich der Satz nach der Dominante, und, nur in den 6/8 Takt umgeſchrieben, tritt wiederum kanoniſch imitirt das Thema des Einleitungsſatzes, wiewohl anders in die Inſtrumente vertheilt, ein (34. und folg. Takte bis zum Gegenmotiv im 45. und folg.). So wie der Satz hier geſtellt iſt, klingt er wie ein unerwartet eintretender Choral (richtiger Chor), der das künſtliche Gewebe plötzlich durchbricht, und wie eine fremde, wunderbare Erſcheinung das Gemüth aufregt. Nur ein geübteres Ohr wird augenblicklich den Einleitungsſatz wieder erkennen, ſo ganz anders, ſo neu erſcheint er, und es beweiſet den überſchwenglichen Reichthum des genialen Meiſters, der die Tiefen der Harmonie ergründet, daß einem einzigen Gedanken von ein paar Takten ſo viele Motive entſprießen, die ſich ihm, wie herrliche Blüthen und Früchte eines fruchtbaren Baum's, darbieten.

Dieſer Nachweis des Einleitungsſatzes im Allegro hätte, wenn er bekannter geweſen wäre, alle, Beethoven nach der Elle der alten Muſikwelt Meſſende verhindert, daran Anſtoß zu nehmen, daß der Einleitungsſatz, den ſie als Introduktion verſtanden, am Schluß des Allegros wiederkehrt. Er iſt der durch das Ganze führende Faden. Indem der Choral, wie Hoffmann die Periode nennt, auf **b** eintritt (34. Takt und folg; im 2. Theil auf es), bildet er die modulatoriſche Uebergangsgruppe, welcher das Gegenmotiv auf der Dominante des Haupttons, im 2. Theil auf der Tonika, entſchwebt. Aber gerade dieſer Umſtand entzieht dem Choral die auf die Erſcheinung des Gegenmotivs gerichtete Aufmerkſamkeit. Man muß Hoffmann, deſſen ſchöne Arbeit vergeſſen auf dem Kirchhofe einer alten umfangreichen Zeitſchrift ruhte, für den Nachweis um ſo dankbarer ſein, als die Sache nichts weniger als augenfällig iſt. —

Der folgende Satz, Allegretto (C Dur $^2/_4$), hat, fährt Hoffmann fort, ein gefälliges, ſingbares Thema und iſt nach der Art, wie Haydn, vorzüglich in Symphonien, manches Andante geſetzt hat, aus variirenden (alternirenden) Zwiſchenſätzen im Minore, nach denen das Hauptthema immer wieder im Majore lichtvoll eintritt, gewebt. Der Meiſter bleibt dem wahren Styl dieſer Art Kompoſition getreu, indem der Satz ſo durch die 3 Inſtrumente verflochten iſt, daß ſie nur zuſammen den Begriff des Ganzen geben.

Das herrliche Thema des folgenden Allegrettos (**ma non troppo**, As Dur $^3/_4$), das eigentlich der durch Haydn unter dem Namen **Menuetto** eingeführte pikante Mittelſatz iſt, erinnert an den hohen, edlen Adlerſchwung Mozartſcher Sätze ähnlicher Art (?). Das Trio hat eine ganz originelle Struktur, indem es aus abgebrochenen Sätzen, in denen Violoncell und Violine mit dem Flügel wechſeln, beſteht.

Bei dem Schlußſatz (Allegro, Es Dur $^2/_4$) trifft alles das wieder ein, was Recenſent vom letzten Satze im 1. Trio ſagte. Es iſt ein fortdauerndes, immer ſteigendes Treiben und Drängen, Gedanken, Bilder jagen im raſtloſen Fluge vorüber und leuchten und verſchwinden wie zuckende Blitze, es iſt ein freies Spiel der aufgeregten Phantaſie. Und doch iſt dieſer Satz wieder aus wenigen kurzen Gedanken, aus innigſt mit einander verwandten Figuren gewebt. Die erſten 6 Takte ſcheinen nur die Einleitung zu dem eigentlichen einfachen Thema, daß mit dem 7. Takt eintritt, allein gerade dieſer zur Einleitung dienende Gedanke wird weiterhin in den mannigfaltigſten Wendungen und Anſpielungen durchgeführt. (Setzen wir dem hinzu, daß dieſer leibhaftige Callot an Umfang (301 Takte, Repriſe) wie Intereſſe der bedeutendſte Satz iſt und ſich in Unbändigkeit, bachiſch jauchzenden Ausdrucks, über die Allegros im D Dur-Trio ſtellt. Ausführung ſehr ſchwer.)

Anſicht der Erdödy-Trios.

Es iſt nicht leicht op. 70 einen Platz im Syſtem der Beethoven-Dichtung, der ihrer über die Klaviertrios op. 1 weit hinausreichenden, von der Tradition ſo viel emanzipirteren Satzbildung Rechnung trage, ohne den durch op. 70 für die abſolute Muſikidee vermittelten Gehalt damit zu hoch zu ſtellen. Wenn der Prophet muſikaliſcher Kritik ſeiner Zeit, wenn Hoffmann von op. 70 in dem Tone ſpricht, in welchem er die C Moll-Symphonie feiert; ſo hat man ſich das daraus zu erklären, daß er op. 70 dem vergleichen mochte was bisher für dieſe Form geſchehen war, daß Beethoven den Maaßſtab für dieſe Form zu der Zeit (1813) noch nicht ſo außerordentlich erweitert hatte, wie 10 Jahre ſpäter in ſeinem BDur-Trio op. 97. Was uns Reichardt von den Trios erzählt, die bei der Gräfin Erdödy, für ſie geſchrieben wurden, lieſt ſich aus ihnen heraus; ſie ſind Gelegenheitsſtücke, in denen der Tondichter mehr daran dachte, eine talentvolle, ſchöne Frau auf ihren Wiener Flügeln glänzen zu laſſen, als den Menſchen etwas von ſeiner großen inneren Muſikwelt zu erzählen. Beethoven in ſeinen perſönlicheren Emanationen verglichen, gehört op. 70 nicht zu den größeren Reſultaten ſeiner Macht über Form und Gehalt der muſikaliſchen Idee. Nur Beethoven, nur dem Trio op. 97 ſtehen indeß die Trios op. 70 nach, ſonſt leiſten ſie mehr für die Idee als die Geſammtliteratur des Klaviertrios. Sie ſind auch noch ein Beweis der erſtaunlichen Mannigfaltigkeit Beethovenſcher Erfindung. Es iſt nicht möglich, von dem Komponiſten des erſten Trios auf den Komponiſten des zweiten und umgekehrt, zu ſchließen. Zum erſten Male in der Literatur des Trios, ſind alle 3 Inſtrumente zu Individuen erwachſen, deren Aufgabe darin beſteht, zu Perſönlichkeiten zu erſtarken, deren Schwerpunkt, in der ſie verbindenden Idee liegt. Unterſuchen wir die Stellung der Form. Wie das Inſtrumental-Duett mehr oder weniger Zwecken dient, welche nicht die Muſik ſind; ſo dient das Klaviertrio mehr der Production von drei durch Inſtrumente dargeſtellten Perſonen, als einer von dieſen Perſonen unabhängigen Darſtellung der muſikaliſchen Idee. In dem Trio op. 97 allein, einem ſchon aus dieſem Geſichtspunkte unſterblichen

Kunſtwerke, geht das Inſtrumentenperſonal dermaßen in der Idee auf, daß man der handelnden Perſonen über die Idee vergißt. Einen ſolchen Indifferenzpunkt von Mitteln und Zweck bahnt op. 70 zwar an, man kann aber nicht ſagen, daß die Trios dieſen höchſten Standpunkt überall oder auch nur ſehr überwiegend erreichen. Es iſt zu viel für den Effekt am Klavier geſchehen, der Gehalt iſt, Beethoven, nicht etwa anderen Klaviertrio-Komponiſten gegenüber, ein mehr mit der Form ſpielender als auf die Idee verwandter, ein zwar von ächter Genialität durchdrungener, im Ganzen genommen, nicht genug muſikgeſättigter d. h. ideenberauſchter, wie man es in größeren Werken Beethoven's dieſer Periode gewohnt iſt. Mit Ausnahme des letzten Satzes, iſt das Es Dur-Trio nicht viel mehr als ein vertiefter Hummel und ſelbſt das unbändigere D Dur-Trio, iſt nicht frei von einem gewiſſen, der Idee nicht mehr verwandten Geklingel. Wir rechnen dahin die Triolenfigur im 19. und 20. Takt des 1. Satzes; ausgeſchriebene Triller (58. und folg. Takte) einige Klavierpaſſagen (110.—126. Takt, 2. Theil), Scalen (9.—13. Takt vor Schluß).

Rührung paßt für Frauenzimmer, dem Mann muß Muſikfeuer aus dem Geiſte ſchlagen, ſchreibt Beethoven (Bd. 1. S. 174). Das nun iſt auch in op. 70 in hohem Grade der Fall, Muſikfeuer ſchlägt in Flammen aus dem D Dur-Trio, aus dem letzten Satze des Es Dur Trios. Beſtechende Erſcheinungen; eine von Perſonen und Mitteln abſtrahirende, den Kunſthimmel ſtürmende Idee, ſind die Trios nicht.

Es iſt darauf aufmerkſam zu machen, daß die Trios nicht das Prädikat groß führen. Nicht einmal jenes umfangreichſte, werthvollſte Trio der ganzen Literatur, nicht einmal op. 97 nennt Beethoven ein großes (ſiehe die Original-Ausgabe, in der Geſammtausgabe hat H. Haslinger Beethoven vergrößert). Wir finden den Grund davon nicht etwa in der Beſcheidenheit Beethovens, ſondern darin, daß in ſeinen Augen die Trioform nicht die Höhe und Reinheit der Inſtrumentalformen behauptete, welche ſich ſelbſt Grund und Zweck ſind (Solo-ſonate, Quartett, Symphonie). Das Trio iſt eine angewandte, der Kaſſation (ſiehe op. 29) wenigſtens entlehnte Form. Die Gleichartigkeit oder Ungleichartigkeit der zuſammengeſtellten Inſtrumente, giebt hier den Ausſchlag. Ein Violintrio iſt ein kleinerer Organismus als ein Violinquartett, kein geringerer. Die Violintrios op. 9 ſind den Quartetten op. 18 vollkommen ebenbürtig. Wo den Saiteninſtrumenten hingegen ein Klavier ſich verbindet, da iſt durch die harmoniſche Uebermacht und den größeren Umfang des Taſteninſtruments, das Gleichgewicht in der Idee geſtört, des muſikaliſchen Zweckes über andere vergeſſen. Wie viel der Komponiſt auch thue um dieſem Uebelſtande zu ſteuern, es wird von dieſem Kauſalzuſammenhange ſeinem Werke immer etwas ankleben, das Klaviertrio, Klavierquartett, eine dem homogenen Trio, Quartett an ſich, (nicht etwa in einem gegebenen Falle) nachſtehende, Form ſein und bleiben. Die Frage, ob man ſich ein ſolches Trio nicht mit größtem Genuſſe vorſpielen laſſe, mit noch größerem, dabei betheilige? hat mit der Beurtheilung der Idee nichts zu thun. Wir ſelbſt verdanken op. 70 die ſchönſten muſikaliſchen Stunden. Das kann kein Grund ſein, ihre Bedeutung im Geiſte höher zu ſtellen. So etwas mag für Oulibiſcheff paſſen der das C Dur-Quintett gnädig anſieht, weil er einmal darin mitgeſpielt, succès (!) dabei gehabt hat! — Der unterſte Standpunkt der Beurtheilung, der die eigene Perſon beräuchernde.

Der 1. Satz des D Dur Trios iſt reich an dem Beethoven eigenthümlichen Wetterleuchten von Humor und tieferem Gefühl. Der Humor liegt in den Kontraſten zwiſchen dem Erwarteten und Gebotenen. Die Springfluth der Uniſonen in allen 3 Stimmen, die uns zu Anfang überſtrömt, vermag nicht darüber zu täuſchen, daß der Mittelſatz unbefriedigend iſt, weil die Integrale deſſelben, 1. ein Fragment jener Uniſonen; in dieſer Geſtalt nur noch hüpfend, 2. das für die thematiſche Stampfe zu kurze Motiv, wo es nicht mehr ſingen kann, vielmehr noch kürzer zugeſchnitten wird, indem der 2. Takt des Motivs, der gar keine Kantilene mehr abgiebt, ganze 13 Takte hindurch (35.—47. Takt des 2. Theils) imitirt wird; nicht geeignet ſind ein höheres ethiſches Intereſſe zu erregen. Das iſt auf dem Papier äußerſt künſtlich, einen inhaltsvollen Mittelſatz giebt es nicht. Das Gegenmotiv im 1. Satz, nur Tonfigur, thut gleichfalls nicht viel für den Gehalt, am meiſten noch dadurch, daß es den Uniſonen zu Anfang zu Grunde liegt, vergleiche die wunderbare Vorausnahme ähnlicher Art im 2. Satz des großen F Dur Quartetts op. 59.

Das ſo gewonnene Uniſonenthema zu Anfang, iſt einem

Graben zu vergleichen, der herzhaft überſprungen wird, um am Arm des Violoncells auf Blumenteppichen im Sonnenſchein zu wandeln. Der Umſtand, daß das Motiv des Satzes mehr ein Anſatz zu einer Kantilene als eine ſolche ſelbſt iſt, und deßhalb auch ſofort den Imitationen überwieſen wird, trägt ſeinerſeits dazu bei, den Satz als eine geniale Rhapſodie erſcheinen zu laſſen.

Dieſes **Allegro vivace e con brio** $^3/_4$ 271 Takte eine Tempobezeichnung die bei Beethoven zu den ſchnellſten gehört, hat 2 Repriſen und einen Anhang wie die Mozart'ſchen Klavierquartette. Bei Mozart iſt der Anhang, wie er ſich für Schlüſſe paßt, mehr Spielreichthum, in **op.** 70, die Erweichung des Motivs von D Dur nach G Dur, ein duftiges Veilchen das er ſich noch zu guter Letzt an die Bruſt ſteckt!

Das **Largo assai e espressivo** $^2/_4$ D Moll 96 Takte, das ſo voller Figuren in der Klavierſtimme ſteckt, daß ein Takt eine Notenlinie füllt, hat das Trio, in Wien, das Geiſtertrio nennen laſſen. Die Schlagſchatten einer verfinſterten Seelenſtimmung fallen hier auf die Dichtung. Keine Geiſtervorſtellung, das in Mitten des Familienlebens im gräflich Erdödyſchen Hauſe bluttropfende Herz des jedem eigenen Heerde fremden Künſtlers; die tiefſte ſubjektive Melancholie ſchuf dies Nachtſtück im Balladenton. Keine Harmonikaklänge, das Geſpenſt der auf der Erde verlaſſenen Künſtlerſeele, läßt ſeine Knochenfinger in der hohl und ſchaurig zitternden Klavierbegleitung hören, zu welcher die Saiteninſtrumente die traurige Geſchichte erzählen. Man hat die rezitativartige bedeutſame Stelle nicht mit einer Bewegung zu verwechſeln, die man, wie etwa die 16theil. Sextolen im Finale des Trios, op. 97, ohne Eintheilung tremoliren mag.

Die Form iſt das eintheilige Lied, denn das wie hinter Schleiern erſcheinende **Maggiore** (63. und 64. Takt) giebt keinen zweiten Theil ab. Tiefſte Innigkeit, iſt die Seele dieſes von allen bekannten Formen abweichenden Gedichts.

Es ſcheint uns hier, wo der Dichter mit Leid und Schmerz perſönlich an uns tritt, der Ort nachzuweiſen, unter welchen Bedingungen dies überhaupt zu geſchehen pflegt.

Was ſich in der langen Reihe der Soloſonaten als das ihnen gemeinſame Band ausſpricht iſt, daß Beethoven nicht ſowohl Neues, im Leben ſeines Geiſtes giebt, als vielmehr Altes, Ueberſtandenes, Vergangenes — daß er Jugendträume, getäuſchte Hoffnungen, verlorenes Glück, in Luſt und Schmerz noch einmal lebt, in den Zeichen der Muſik für ſich denkt, für ſich fühlt, nicht etwa für diejenigen die bei Beſchäftigung mit dieſen Zeichen hinter ihre Bedeutung zu kommen wünſchen dürften. Die Sonaten ſind das Spiegelbild ſeines Seelenlebens wie die Quartette dieſer, in höherem Grade der 3. Periode es ſind, nicht auch die Quartette der erſten, welche noch von der Tradition befangen, einen unperſönlicheren Ausdruck in ſich tragen. Im Orcheſter hingegen, geht der Flug ſeiner Seele nach oben, eine Symphonie von Beethoven iſt ſein Können, iſt ſein Wirken. Seine Perſon läßt er als Ballaſt auf der Erde, daß als Staub er zum Staub komme, das mächtig geladene Luftſchiff ſeiner Phantaſie nicht beſchwere.

Daß der Meiſter in ſpäteren Jahren das Klavier ungenügend fand *), erklärt ſich ganz eigentlich aus ſeinem Innigkeitsverhältniſſe zu demſelben. Mit der Erde war er fertig, nur den Himmel wollte er. Treten wir ihn ſomit in den erſten und mittleren Zeiten perſönlicher an, wo immer wir ihn am Klavier finden; ſo iſt dies auch im Klaviertrio der Fall und das ſchaurig in ſich ſelbſt verſinkende Largo im D Dur Trio iſt ein ſolcher Fall und ein ſehr merkwürdiger.

Das Preſto $^{4}/_{4}$ D Dur iſt der längſte Satz (415 Takte, Repriſe, Sonatenform), eine Uebertragung der breiten Form Beethovenſcher Finale, aus der Symphonie auf die Kammer. Die Viertel-Uniſonen in allen Stimmen (119. und folgende Takte), ein wogendes Kornfeld, erinnern an eine ähnliche Stelle in der 4. Symphonie (Allegro, 1. Theil, 83. und folgende Takte). Die Kränze, welche ſich das Violoncell aus dem Motiv windet und, akkordiſch vom Klavier begleitet, in Vierteltriolen ſchaukelt (Ausgang des Mittelſatzes 49. und folgende Takte des 2. Theiles), gehören dem Solo- (Konzert-) Styl an. In der drängenden Art Beethovenſcher Schlüſſe,

---

*) Die Soloſonaten ſind wohl das Beſte, aber auch das Letzte was ich für das Klavier geſchrieben habe, ſagte Beethoven. Es iſt und bleibt ein ungenügendes Inſtrument. Ich werde künftig nach der Art meines Großmeiſters Händel jährlich nur ein Oratorium und ein Konzert (!) für irgend ein (!) Streich- oder Blasinſtrument ſchreiben, vorausgeſetzt, daß ich meine 10. Symphonie und mein Requiem beendigt habe (Mittheilung von H. Karl Holz 1857). Das Streich- oder Blasinſtrument ſollte ihn wohl nur mit der Erde in Verbindung halten.

welche Anfängen neuer Offenbarungen ähnlicher als Schlüſſen ſehen, iſt die Stelle, wo die Saiteninſtrumente **pizzicato** einſetzen (230. und folgende Takte), **fis** in **ges**, **ais** in **b** verwandelt wird, das Preſto im Fluge dem Ende zueilt, nicht ohne noch ganz zuletzt zu einer reizenden Kantilene im Hauptton zu kommen (**dolce**, 14. und folgende Takte, vor Schluß, Klavierſtimme).

Das Es Dur-Trio iſt trotz mannigfacher Reize, das unbedeutendere. Es opfert mehr dem Effekt am Klavier. Der im Mittelſatz (12. und folgende Takte des 2. Theils) auf das hier in As Dur modulirende Gegenmotiv, durch 3 Oktaven führende Lauf; die fortgeſetzten Triolengewinde im Bravourſpiel, zu Ende des 1. Theils auf der Dominante, in der Tonika bei der Wiederholung der Paſſage im 2., ſuchte man eher in einem Trio des Klavierdankbaren Louis Ferdinands. Das zu Anfang wie Ende des Satzes erſcheinende **Poco sostenuto** ($^1/_4$ Takt) iſt nicht mit der ſcheinbar in dieſer Weiſe aus verſchiedenen Bewegungen zuſammegeſetzten erſten Sätzen der 3. Periode zu verwechſeln. (Sonate op. 109, Quartett op. 127). Dieſe, wie wir geſehen haben, in zwei Geſtaltungen ($^1/_4$, $^6/_8$) durch den Satz gehende Bewegung, iſt das thematiſche Kunſtſtück, das ſich der Komponiſt aufgiebt und mit ſeiner Macht über den Rhythmus löſt. Das Allegro iſt nur eine lebhaftere Figuration des **Poco sostenuto** in demſelben beſchaulichen Geiſte, nicht als ein feuriger, erſter Satz nach einer Introduktion vorzutragen.

Das Allegretto in **C** hat einen ſinnig melancholiſchen Ausdruck. Die Form iſt die der ſtrengen, beſonders figurenreichen Variation.

Das 2. Allegretto iſt ein Inkognitobeſuch unſeres großen Scherzo-Komponiſten bei der Haydn-Mozartiſchen Menuett, deren Namen er verſchweigt, weil die Oekonomie des Satzes die alte Menuett-Quadratur über den Haufen wirft. Die enharmoniſchen Wechſel im Trio, ſo recht für die Verſchiebungen der Wiener Flügel, die ein beſſerer Geſchmack auf zwei reduzirt hat, ſind eine reizende tonale Neckerei, die in dem Angebinde einer Dame am Platz war. Sehr richtig ſagt Hoffmann, daß er die Meinung jedes ächten, geſchmackvollen Muſikers für ſich haben dürfte, wenn er den Gebrauch dieſer Mittel nur dem tief erfahrenen Meiſter vertraue, jeden, der noch nicht in den innerſten Zauberkreis der Kunſt getreten, recht ſehr davor warne.

Das haben ſich die Onslows und andere Klaviertriofabrikanten nicht geſagt ſein laſſen und viel enharmoniſche Sauce über ihre magere Koſt gegoſſen, ohne ſie fetter zu machen.

Erwähnen wir noch des Fangſpiels in Frage (Klavierſtimme) und Antwort (Violine) im 2. Theile der verkappten Menuett (9. — 13. Takt), das den Violinſpielern Gelegenheit bietet, ſo verliebt als möglich zu ſpielen und noch Greiſen unter ihnen warm zu machen pflegt. —

Der Beethovenſche Gattungsbegriff (Bd. 2, S. 118 und folgende) iſt das Allegretto, wo er das Wort allein braucht, und dann, im $^2/_4$ Takt, der Mittelſatz langſamer Bewegung (wie oben) im $^3/_4$ Takt, immer Scherzo. Tempobezeichnung hingegen iſt das Allegretto mit irgend einem Zuſatz, als **quasi**, **poco** oder (wie oben) **ma non troppo**. (In **op.** 77, 80, 135, **op.** 31, Nr. 2 iſt Allegretto auch ohne Zuſatz Tempobezeichnung. Gegen jene weſentliche, im Ganzen zu verfolgende Unterſcheidung kommt das nicht in Betracht.) Zu berichtigen iſt ſomit, wenn in der Durchführung dieſer Anſicht, das **Allegretto ma non troppo** im Es Dur-Trio, **op.** 70, Scherzo genannt wurde (Bd. 2, S. 119), da es hier nur Tempobezeichnung für einen, der alten Menuett genäherten, aber dennoch ſelbſtſtändigen Begriff iſt, den wir am liebſten das Beethovenſche Intermezzo raſcher Bewegung nennen möchten, zum Unterſchiede von ſeinem Intermezzo langſamer (**op.** 59, C Dur-Quartett).

* * *

Op. 71. Sextett für 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte, Es Dur (Breitkopf), eine Ausgabe, erſchien 1810, Intelligenzblatt, A. M. Z., Januar. Für Pianoforte, Violine und Violoncello (oder Klarinette und Fagott) von Wuſtrow, für Pianoforte vierhändig von Schuberth, von Gleichauf.

Unbedeutender als das Violin-Sextett **op.** 81^{b}, das gleichfalls den früheſten Zeiten Beethovens angehört und, wie **op.** 71, eine gut Mozartiſche Kaſſation (Nachtmuſik), etwa die Kinderſchuhe des Beethovenſchen Septetts ausmacht.

A. M. Z., 1805, S. 535. Unter größeren (?) Stücken gefiel (in den Quartettproduktionen von Schuppanzigh in

Wien, das ſchöne Beethovenſche Sextett aus Es, eine Kompoſition, die durch ſchöne Melodien, einen ungezwungenen Harmoniefluß und einen Reichthum neuer (?) und überraſchender (!) Ideen glänzt. Die Klarinette wurde dabei äußerſt vollkommen vorgetragen (mithin iſt von op. 71, nicht 81 die Rede).

Wie erklärt man ſich aber, daß ein Stück, welches die A. M. Z. im Jahre 1805 beſpricht und das, wie aus den Stylverſchiedenheiten folgt, vor den Violintrios und erſten Quartette (op. 9, op. 18), mithin vor dem Jahr 1795 komponirt worden war, die Opus-Zahl 71 trägt, wenn die von der A. M. Z. im Jahre 1813 beſprochenen Erdödy-Trios die opus-Zahl 70 führen? —

Aus dem geringen Werth, den Beethoven auf ein Stück legen mochte, daß gewiß erſt Beifall fand nachdem er durch bedeutendere Kompoſitionen älteſter Zeit auf ſich aufmerkſam gemacht hatte und nun, 8 Jahre ſpäter, einem Werkchen, das bis dahin im Manuſcript zirkulirt hatte (wofür wir Beiſpiele haben, ſiehe op. 59) eine opus-Zahl verlieh, in der man nicht nach dem Geiſte der voraufgehenden zu fragen hat.

* * *

Fidelio, Oper in 2 Akten. Op. 72.

Das Wälſch Gromanzen trügt hier nicht.
(Das Lalenbuch.)

Die Bretter, welche die Welt bedeuten, ſind ein Spiegelbild des Lebens. Man muß das Leben, dieſen Feind künſtleriſchen Seins, nach allen Seiten kennen gelernt haben, um nachhaltig für das Theater ſchreiben zu können, das bereits ein römiſcher Schriftſteller einem Lager verglich. Dieſe Bedingungen fehlten dem Komponiſten des Fidelio, der in ſeinem Ideenkreiſe das Leben erblickte.

Der unvergängliche Ruhm Beethovens beſteht darin, der Welt eine inſtrumental geſchriebene, ideale Geſchichte der Menſchheit hinterlaſſen zu haben. Von ſeiner Oper iſt keine Note in die bürgerliche Geſellſchaft Europas übergegangen und ſelbſt der muſikaliſchen gilt das Werk mehr als eine Drohung, denn als Beſitz.

Man hört den Fidelio dem Don Juan an die Seite ſtellen, der Zauberflöte, dieſer, ihrem romantiſchen Schwunge nach, deutſchen Nationalgeiſtoper, vergeſſen, um dem Fidelio, den 2., dem Don Juan den 1. Platz anzuweiſen.

Einer Erſcheinung wie Beethoven gegenüber, kann nicht von Weber die Rede ſein, gelang gleich dem Komponiſten des Freiſchützen der Wurf, ein großes Volk in Muſik geſetzt, das einzige, einige Deutſchland geſchaffen zu haben. Aber Gluck und Cherubini kommen vollgültig in Betracht, Cherubini, der, bringt man Gluck bei Mozart in Abzug, nicht viel weniger in's Gewicht fallen dürfte, denn der König der Oper, Mozart.

Keine Weltoper iſt der Fidelio, überhaupt nur bedingt eine Oper, wenn man unter dieſem Namen, das durch das Ohr vermittelte, ſinnliche Vergnügen verſteht.

Der Fidelio iſt die Muſikidee in der Art, wie die Beethovenſchen Quartette und Sonaten, wie die Chorſymphonie, die Muſikidee ſind. Es giebt keine Beethovenſche Oper, wie es eine Beethovenſche Symphonie, ein Beethovenſches Quartett, eine Beethovenſche Sonate giebt.

Nicht vom Standpunkt der Oper, vom Standpunkt der durch Beethoven vertretenen Muſikidee, iſt der Fidelio zu beurtheilen.

Als Oper betrachtet, iſt das Werk ein potenzirter Cherubini, unter Cherubini das dramatiſch-deklamatoriſche Opernelement verſtanden, im Gegenſatz des dramatiſch-melodiſchen, bis jetzt unerreicht, durch Mozart vertretenen.

Eine Oper, die lyriſch leiſte, was die Beethovenſche Symphonie inſtrumental leiſtet, hat auch Mozart nicht geſchrieben. Das ſehnſüchtige Verlangen nach einem ſolchen Kunſtwerke beſtimmte Beethoven, an das Theater zu denken. Für ſeine Perſon konnte der große Ideeneinſiedler an ſolchem Markt der Oeffentlichkeit nicht Geſchmack finden. Beethoven war und blieb die Wahrheit. In ſeinen Inſtrumentaldichtungen ſtirbt er ſo zu ſagen für ſeine Wahrheit. Lüge klebt dem Theater an, wie nicht der unangewandten Tondichtung. Es iſt nicht daſſelbe von einem Schauſpieler zu verlangen, man ſolle ihn für einen König halten, oder von einem Thema, König zu ſein. Zwang geſchieht unſeren Vorſtellungen im Theater, im Inſtrumentalen bleiben unſere Entſchließungen frei. Wo wir uns da einer Idee ergeben, da iſt dieſe Idee unſere Wahrheit.

Der Fidelio iſt eine Gefängnißgeſchichte mit Rettung durch Frauentreue als Apotheoſe der Gattin.

Damit iſt der Komponiſt des Fidelio der heilig über dem Leben ſchwebende Prophet. Hier liegt der Grundunterſchied vor dem ſich Mozarts Weltanſchauung beugen muß.

In unſeren, nicht mehr an Gefängniſſe glaubenden Tagen, kann ein Sujet dieſer Art nur noch ſymboliſch Intereſſe haben. Sind es doch nur die Verbindungen die der Geiſt mit den Tönen eingeht, die es dem denkenden Menſchen überhaupt möglich machen ſich mit Muſik zu beſchäftigen. Daß Beethoven ſolche Verbindungen mit ſeiner Oper einging, daß er ſich in dem Gefangenen erlöſte, iſt gewiß. Zu einer Schickſalsoper wurde der Fidelio an der Perſon des Komponiſten. Dreimal komponirte er das Werk, vier Ouverturen ſchrieb er demſelben (Bd. 1. S. 89 und folg. Ausgabe in kleinem Format S. 111 und folg.)

Nach Stimmbedürfniſſen maaßen Theaterſänger den unter ſie gerathenen Weltgeiſt, verkürzten dem Genie ſeine Noten in den Fidelio-Beſprechungen bei'm Fürſten Lichnowski, nachdem die Oper durchgefallen war. Anfänglich, erzählt Ries (S. 103 und folg.) vertheidigte Beethoven jeden Takt, als man ſich aber allgemein dahin ausſprach, daß ganze Stücke ausbleiben müßten und H. Meyer (!) erklärte, kein Sänger könne die Arie des Pizarro mit Effekt ſingen, gab Beethoven nach.

Der Fidelio verfolgt die von äußerlichen Veranlaſſungen freie Muſikidee. Dies intereſſirt uns hier, macht das Werk zu einer der bedeutſamſten Erſcheinungen der 2. Periode. Erſt im Gefängnißakt, indeß iſt Beethoven er ſelbſt, und damit der Styl dieſer Periode *).

---

*) Auf den 2. Akt beziehen wir die Worte von Marx (Schil. Lexik.) wenn er vom Fidelio ſagt: „ſeit Mozart und neben deſſen Meiſterwerken, die vollendetſte dramatiſche Schöpfung, und nur das

Wir bemerkten bereits (Bd. 1. S. 94 und folg.) wie die unintereſſante Häuslichkeit des Kerkermeiſters, welche dem Drama zum Rahmen dient, mozartiſch angehaucht iſt. Ein mozartiſcher Zug nach der Seite des populären, dem Trivialen verwandten Theatergeſchmackes damaliger Zeit, geht durch die Nummern, welche dieſem Geſchmack Zugeſtändniſſe machen. Hierhin gehört die von Beethoven dreimal komponirte Arie der Marzelline, mit der in den beiden erſten Bearbeitungen, die Oper eröffnet wird. — Nach einem Tage in der Weltgeſchichte (dieſer Ouverture!) ein Inſekt dieſer Art! Eine Muſik auf den Text:

O wär' ich ſchon mit Dir vereint
Und dürfte Mann Dich nennen
Ein Mädchen darf ja, was es meint
Zur Hälfte nur bekennen! —

Dazu die Unwahrſcheinlichkeit, Marzelline habe ſich allen Ernſtes in die als Fidelio verkleidete Leonore verlieben können.

Demſelben Conventionsgeſchmack verfallen ſind: das Schmoll-Duett der Marzelline und des Pförtners Jaquino, ihres über Fidelio vergeſſenen Prätendenten (jetzt, Schätzchen, jetzt ſind wir allein) das Terzett (ein Mann iſt bald genommen — in der 3. Bearbeitung der Oper weggeblieben) der Gaſſenhauer

---

gründlichſte Eingehen in das Weſen der Vokalmuſik, in die Idee der Meſſe und des Drama, geſtützt auf die Leiſtungen großer Vorgänger ermuthigt durch den vollen Anblick des Beethovenſchen Genius, würde rechtfertigen wenn man dennoch dieſe Werke (Meſſe und Oper) für ſeine Kraft nicht befriedigend fände.

Roccos (hat man nicht auch Geld daneben), das, als Folge der oben bemerkten Unwahrſcheinlichkeit in der Situation, ganz intereſſeloſe Duett der Marzelline mit Fidelio (um in der Ehe froh zu leben) in der dritten Bearbeitung weggeblieben.

Wir haben 5 Nummern, welche die Gebrechen des Dramas fortzuſetzen verurtheilt waren, und in der dritten Bearbeitung auf drei beſchränkt, immer noch zu viel guten Willen vorausſetzen, das Triviale der Expoſition hinzunehmen.

Wie groß muß das Verlangen nach dem unbekannten Kunſtwerke in der Seele des Künſtlers geweſen ſein, um nicht vor dieſer Pfahlbürger-Proſa zurückzuſchrecken? —

Es war um die Blüthezeit des Schauerſchauſpiels, das, eine Fortſetzung des Ritter-Romans, um ſo ſtärker wirkte, je trockener und wärmer man ſelbſt im Parterre da ſaß. Die Gefängnißdekoration mit Ketten an den Strebepfeilern war das typiſche Requiſit des Theaterapparats der Zeit. Wie oft waren wir, vor einigen 40 Jahren, im Theater, ohne einem Gefängniſſe zu begegnen, deſſen Schließer regelmäßig ein Dummkopf war, weil er betrogen werden mußte. Wie ein Ritterroman dem andern, ſo folgte ein Gefängniß damals dem andern; dem Verlies des Fidelio ſchon nach drei Monaten das Verließ der — Vaniska (Faniska), die nach Polen verſetzte Geſchichte des Fidelio, der dieſem voraufgegangenen Verließe (Lodoiska, Kamilla) zu geſchweigen.

Von dem großen Beethoven im Fidelio ſind im 1. Akt: 1) das Quartett (mir iſt ſo wunderbar $^6/_8$ G Dur) ein Meiſterſatz kanoniſchen Styls; 2) die Rachearie (ha! welch' ein Augenblick) 3, das Duett des Mordanſchlags (jetzt, Alter, jetzt) wo die von der alten Muſikwelt ſchmachtend verwandte Tonart A Dur, den Mordſtahl zückt (ein Stoß, und er verſtummt), 4) die Sopran-Arie der Leonore, 5) die beiden Gefangenen-Chöre, von denen der zweite (leb' wohl, Du warmes Sonnenlicht) in der dritten Bearbeitung die Arie des Pizarro (auf euch nur will ich bauen) erſetzte.

Die Arie der Leonore, ein Wunder, wurde für Weber in der Arie der Agathe maßgebend, Bd. 1, S. 96 und folg. Adagio $^{2}/_{4}$ E Dur, komm' Hoffnung, mit konzertirendem Horntrio und Fagott. **Allegro con brio** $^{4}/_{4}$ E Dur. O Du! für den ich Alles trug. Marx macht die Bemerkung (Bd. 2, S. 87): Das 2. Horn liegt höher als das dritte, weil es ſeinen Gipfelton, das ihm eigentlich zu hoch liegende **g**, mit einer größeren Heftigkeit herausbringt und den Ton ſowohl, als den Gang zu ihm, kräftiger intonirt; das 3. Horn würde ihn leichter erlangt und darum eben weniger durchdringend gegeben haben. In gleichem Sinne hat Beethoven das **solo** zu Anfang des Allegro ~~der~~ Fidelio-Ouverture (E Dur) dem 2. Horn gegeben. Es ſind wohl nicht blos die tiefen Schlußtöne, die ihn beſtimmt haben, ſondern er durfte darauf rechnen, daß das 2. Horn die ihm weniger leicht erreichbaren hohen Töne um ſo heftiger intoniren, um ſo überquellender, damit aus dem **Dolce** der ganzen Melodie ſich erheben würde.

Wie hoch dieſe Nummern des 1. Aktes (ſiehe über den Marſch Bd. 2, S. 358) auch ſtehen, der eigentliche Fidelio-Beethoven erwacht im Gefängniß des 2. Akts.

Die mit ſeinem Herzblut geſchriebene Tenor-Arie des Schickſalsmenſchen Floreſtan (in des Lebens Frühlingstagen, Adagio $^{3}/_{4}$ As Dur, in der 3. Bearbeitung mit einem Allegro) verwirklicht dermaßen den Begriff der Oper, daß die Arie als eine Oper für ſich gelten kann. In der voraufgehenden Grabesnacht (Introduction Grave $^{3}/_{4}$ F Moll) mißt die zum 1. Male in der Orcheſtergeſchichte, in der kleinen Quinte geſtimmte Pauke (a, es) die Tiefen menſchlichen Elends. Dieſe 32 Takte Introduktion, ein paſſender Eingang zum Inferno im Dante, beweiſen, daß die Tiefe der Idee unabhängig vom Raum iſt. In dem Grabe für den Gefangenen, an dem die Violen ſo ſchauerlich mitgraben, klaffen alle Gräber, die jemals gegraben wurden und das berühmte Duett (nur hurtig fort, nur friſch gegraben. A Moll, **Andante con moto** $^{4}/_{4}$) iſt dunkler als eine Kirchhofsnacht von Young. Um ſo freundlicher zieht der Stern des folgenden Terzetts herauf (euch werde Lohn in beſſern Welten, A Dur $^{4}/_{4}$).

Die Rachethat, welche als **Folge** des in der Rachearie des 1. Aktes gefaßten Entſchluſſes, in derſelben Tonart ſteht (D Dur, Gefängnißquartett), wird eben ſo natürlich wie genial, durch die Rettung kündende Trompete, hinter der Scene, unterbrochen. Das Duett des im Gefängniß nachgebliebenen Ehepaares, ein Jubelſtrom edel entzückter Gefühle, ſtellt die ſchwierige Aufgabe, vokal zu geben was inſtrumental gedacht wurde. Der erſte Strahl des Entzückens (o namenloſe Freude, **Allegro vivace $^{4}/_{4}$ alla breve**, G Dur) erreicht im Sopran das hohe **h**, im Tenor das hohe **g**. Die herrliche Nummer, der man nicht verwerfen kann, zu entzückt für ein Gefängniß zu ſein, ohne den Tondichter zu verurtheilen, ſklaviſch an dem Wagen ſeines Textes zu ziehen, iſt die Mutter aller ſpäteren Freudenergießungen im Theaterſtyl.

Keineswegeş hat Beethoven, der Maſſengebieter im Inſtrumentalen, den Finalen eine Steigerung zugewandt. Das Schlußſtück des erſten (**Allegro vivace** B Dur) entbehrt aller tiefer greifenden Wahrheit, und im zweiten macht die Urſprünglichkeit des den Kopf in den Wolken tragenden Dichters der Symphonie, einer nicht von ſeinem Feuergeiſt belebten Muſik Platz, der Theatertradition anklebt. Das Adagio (F Dur $^{3}/_{4}$) in ſeinem conventionellen Theaterpathos, die Stelle „wer ein treues Weib errungen“ ſind nicht von dem großen Fidelio-Beethoven. Adlich anſprechend dagegen iſt der 1. Satz des 2. Finale (Miniſter Fernando) und der zweite (**Meno Allegro** A Dur) trifft auf das Glücklichſte den geiſtreich erzählenden Ton. Die Wirkung der Vokalmaſſe im Fidelio ſteht bei weitem unter der in der Chor-Symphonie. Selten mag ſich ein Franzoſe (was viel ſagen will) mehr in Beethoven geirrt haben als Delécluze, wenn er in dieſer **symphonie-opéra**, wie er den Fidelio nennt, das 2. Finale als eine **symphonie avec choeurs** unterſcheidet (**Débats 10 février 1852**). Es fehlt dem Finale gerade an Symphonieſchwung.

Nicht an Einheit konnte eine Partitur durch den beiſpielloſen Umſtand gewinnen, daß der Komponiſt ſein Feld von grundaus dreimal pflügte. Er ſchreibt ſelbſt darüber an Treitſchke,*) der den Text zum Zweck der 3. Bearbeitung umarbeitete: „Die ganze Sache mit der Oper iſt die mühſamſte von der Welt. Ich bin mit dem Meiſten unzufrieden, und es iſt beinahe kein Stück, woran ich nicht hier und da meiner jetzigen Unzufriedenheit (1814) einige Zufriedenheit hätte anflicken müſſen. Das iſt aber ein großer Unterſchied zwiſchen dem Falle, ſich dem freien Nachdenken, oder der Begeiſterung überlaſſen zu können.“ (Vorrede zum Klavierauszuge der beiden erſten Bearbeitungen von Jahn).

Man hat ſich zu hüten, die 3. Bearbeitnng mit der zweiten, dieſe mit der erſten zu verwechſeln.

1. Bearbeitung 1804—1805; 1. Vorſtellung 20. November 1805 (Theater an der Wien, zur ungünſtigen Zeit der franzöſiſchen Okkupation der Stadt), gegen die Beſtimmung des Komponiſten unter dem Namen Leonore, weil die Direktion dieſen, durch die gleichnamige Paerſche Oper, bekannten Namen, einem unbekannten (Fidelio) vorzog.

2. Bearbeitung 1805—1806; 1. Vorſtellung 29. März 1806, Theater an der Wien, 4 Monate nach den 3 Vorſtellungen der 1. Bearbeitung, einen Monat nach der 1. Vorſtellung der Cherubiniſchen Vaniska am Hof-Theater. Aber-

---

*) Der urſprüngliche Text war von Sonnleithner nach dem franzöſiſchen: Léonore ou l'amour conjugal, fait historique espagnol. Paroles de Bouilly, musique de Gaveaux 1798, von F Paer komponirt unter dem Titel: Leonora ossia l'amor conjugale, Fatto storico in due atti.

mals gegen Beethovens Willen unter dem Namen Leonore. Wie das 1. Mal wird die Oper nach 3 Vorſtellungen beſeitigt.

3. Bearbeitung 1814; 1. Vorſtellung 23. Mai 1814, am Hof-Theater, unter dem Namen Fidelio und mit dem Erfolg, der die Oper in Deutſchland nicht mehr verließ.

Die Ouverturen.

Die **erſte** (C Dur 1805) iſt nie mit der Oper gegeben worden. „Sie war fertig, erzählt Schindler (S. 58), aber der Komponiſt hatte ſelbſt kein rechtes Vertrauen dazu, war daher einverſtanden, daß ſie vorerſt von einem kleinen Orcheſter bei Fürſt Lichnowsky verſucht werde. Dort wurde ſie von einer Kennerſchaar einſtimmig für zu leicht und den Inhalt des Werkes zu wenig bezeichnend gefunden, folglich bei Seite gelegt.

Die zweite (C Dur, noch aus dem Jahre 1805, mit ihr ging die Oper in Scene). Dieſe unter dem Namen der großen bekannte Ouverture, ſcheint der namenloſen Oper beſtimmt, von der wir ſprachen, der Beethoven-Oper von der Bedeutung der Beethoven-Symphonie, dem unbekannt gebliebenen Kunſtwerke. Von den Bekannten iſt nach dieſer Ouverture keines mehr möglich. Aus dem Rahmen und den Verhältniſſen der bürgerlichen Oper tritt der Künſtler hinaus in die ſternenhelle Unendlichkeit ſeiner Vorſtellungen. Ein Weltpfeiler geht durch ſein Gebäude, ein allumfaſſender Gedanke, eine Vorſtellung, wie die des jüngſten Tages. Hier jubelt die Weltſeele über den Tag der Erfüllung, kein Weib über den wiedergegebenen Gatten. Das überſteigt menſchliche Wonne, das iſt Jubel himmliſcher Heerſchaaren nach dem Stillſtand menſchlicher Geſchichten.

Das größte Inſtrumentalmotiv der Welt öffnet mit Eintritt des Jubel-Allegros leiſe die Gräber.

Lichte, verklärte Körper ſtrömen hervor, dringen höher und höher wo die Seele allein folgen kann.

Dieſes ſein Gedicht verknüpfte der Komponiſt mit der Hauptſituation im Drama, mit dem bis in's Gefängniß reichenden Trompetenruf (ein geiſtiges, kein thematiſches Motiv der Oper). Die Antworten des Orcheſters auf das durch die Bedeutung im Drama, nicht für ſich geltende Trompeten-Solo, ſagen deutlich, daß dieſe Einzelgeſchichte längſt vergeſſen iſt, und die Trompete wird zur **Tuba mirum spargens sonum**, zu dem Gnadenruf im Reiche des vergangenen Dieſſeits.

Nur durch die Rieſenmaſchine Zeit wird ein Publikum emporgetragen zu dem vom Genie im Voraus betretenen Niveau des Fortſchrittes der Welt. Die Ouverture fand keinen Anklang, der Komponiſt unterzog ſie einer in der Geſchichte der Muſik beiſpielloſen Umarbeitung. Dieſe Metamorphoſe der 2. Ouverture iſt die dritte (C Dur 1806) mit der die 2. Bearbeitung der Oper Wien erſchreckte.

Das abermalige Naſenrümpfen der Leutchen veranlaßte Beethoven, der einmal den Fuß in's Theater geſetzt, und ſich damit einen Richter gegeben hatte, der dritten Bearbeitung der Oper, eine neue Ouverture mit auf den Weg zu geben. Dies iſt die vierte (E Dur 1814), welche ſeit der 1. Vorſtellung der 3. Bearbeitung der Oper unter dem Namen Fidelio, dieſer geblieben iſt. Man nennt ſie deshalb vorzugsweiſe die Fidelio-Ouverture, die früheren die Leonoren-Ouverturen.

Die drei erſten Fidelio-Ouverturen.

Was ſie zuvörderſt charakteriſirt, iſt, daß ſie alle drei, ihrem bedeutenderen Theil nach, nicht auf Motiven der Oper beruhen, rein geiſtige Inſtrumentalreflexe derſelben ſind. Alle drei beſtehen aus einem Satze langſamer und einem Satze raſcher Bewegung; alle drei beginnen in einem **unisonus** auf der Dominante des Haupttons. Ueber einen **unisonus** lagert ſich die Grabesnacht der Introduktion des 2. Aktes. Wir erblicken in dieſer Uebereinſtimmung einen harmoniſchen Fingerweis, daß wir es in den Einleitungsſätzen der Ouverture — mit dem Verließ zu thun haben aus dem die Allegros an's Licht geben.

Die 1. Ouverture (**op.** 138). Schon das **Andante con moto** $^4/_4$ C Dur iſt nicht packend wie die erſten Sätze in den anderen Ouverturen. Das **Allegro con brio** $^4/_4$ **alla breve** C Dur zerfällt durch ein Adagio ($^3/_4$ Es Dur 24 Takte) in zwei Hälften. Die Adagio-Epiſode beruht auf dem Motiv der Tenorarie. Da daſſelbe das einzige in allen drei Ouverturen aus der Oper benutzte Motiv iſt, ſo hat man anzunehmen, daß Beethoven in demſelben den Kern der Oper erblickte. Vom 84. Takt vor Schluß beginnt ein **crescendo**-Bau, die Quelle der berühmten Roſſiniſchen **crescendi**, denn im Jahre

1805 war Roſſinis Spektakelorcheſter noch nicht geboren worden.

Die 2. Ouverture Adagio $^{3}/_{4}$ C Dur mit Anſpielung in as Dur auf die Tenorarie, **Allegro** $^{4}/_{4}$ **alla breve** C Dur (vergleiche Bd. 1. S. 87). Von dieſer unerreichten Orcheſterthat behauptete Cherubini der noch in Wien ſeine **Vaniska** in Scene geben zu laſſen hatte: „er (?) habe nicht einmal die Tonart erkannt.

Die 3. Ouverture. Die höhere Potenz der zweiten in wirkſamerer Inſtrumentation. Das große in der 2. Ouverture die Gräber öffnende, den Violoncells zugewieſene Motiv wird hier durch die erſten Violinen verdoppelt. Außer den Veränderungen im Adagio und Allegro ($^{4}/_{4}$ nicht **alla breve**) iſt insbeſondere der Schluß ein anderer. Die 2. Ouverture geht in einer **stretta** auf dem großen Hauptmotiv zu Ende, die 3. Ouverture läßt der **stretta** einen Gang der Geigen in den hohen Regiſtern vorausgehen (**Presto**). Dieſen über die Maaßen effektvollen **unisonus** (20 Takte) den die Franzoſen **le grand trait des violons** nennen, muß man vom Pariſer Conſervatoire-Orcheſter gehört haben, um zu wiſſen, welches Eindruckes er fähig iſt! Dem unſterblichen armen Komponiſten zog ſich der Genieſtreich den Haß der Geiger zu, wie die 2. Ouverture von den Bläſern verwünſcht worden war.

Man lieſt in den Konverſationsbüchern (Schindler zwei Nächte). Der Künſtler ſoll frei ſchaffen, nur der Zeit nachgeben und Herrſcher der Materie ſein. Hierzu findet ſich von Beethoven bemerkt: „einverſtanden — aber dem Geiſt der Zeit nicht nachgeben, ſonſt iſt es mit aller Originalität aus;

hätte ich die beiden erſten Fidelio-Ouverturen über ein und daſſelbe Motiv (2. und 3. Ouvertüre) im Geiſte der damaligen Zeit geſchrieben, man hätte ſie gewiß ſogleich verſtanden wie z. B. den Sturm von Kozeluch, aber ich kann meine Werke nicht nach der Mode meißeln und zuſchneiden, wie ſie's haben wollen; das Neue und Originelle gebiert ſich ſelbſt, ohne daß man daran denkt.“

Wie ſehr Beethoven die Idee zu einer zweiten Ouverture für ſeine Oper beherrſchte, geht aus dem Umſtande hervor, daß man nach ſeinem Tode eine Variante der zweiten Ouverture fand die ſich zunächſt dadurch von der Leſeart der zweiten unterſcheidet, daß nach dem Trompetenſolo 6 Takte Adagio der Tenorarie eingeſchoben ſind, welche in der zweiten wie dritten Ouverture fehlen. Auch das Hauptmotiv iſt in der stretta anders geſtaltet. Am Schluſſe fehlten im Manuſcript einige Takte, welche Mendelsſohn aus der entſprechenden Stelle in der zweiten Ouverture ausfüllte. Seitdem hat ſich ein vollſtändiges Exemplar der Variante aufgefunden. Dieſe Variante iſt die ältere Leſeart der zweiten Ouverture. Daß ſie in des Komponiſten Augen eine geringere ausmachte, folgt daraus, daß er der zweiten Ouverture bei Aufführung der Oper den Vorzug gab.

Aus dem Bisherigen ergiebt ſich, daß es, genau genommen, nur zwei Ouverturen in C Dur zur Oper Beethovens giebt:

1) die urſpüngliche, mit der Oper nie aufgeführte (op. 138)

2) die zweite in einer höheren (ſpäteren) und in einer geringeren (älteren) Leſeart.

Wollte man die geringere Leſeart (Variante) der zweiten Ouverture mitzählen, ſo hätte man vier Ouverturen in E Dur.

Die urſprüngliche Ouverture führt die **opus**‑Zahl 138 und dieſe iſt die letzte in Beethoven. Man vermehre zur beſſern Ueberſicht, ohne Nachtheil für das Verzeichniß ſämmtlicher Werke, die **opus**‑Zahlen um 3, gebe die **opus**‑Zahl 139 der Variante der 2. Ouverture (als der älteſten Leſeart derſelben), die **opus**‑Zahl 140 der 2. Ouverture, die **opus**‑Zahl 141 der 3. Die E Dur‑Ouverture bliebe, als die letzte, mit der Oper unter der **opus**‑Zahl 72 ſtehen.

Die E Dur‑Ouverture.

Sie ſteht auf einem andern Boden. Es mußte Beethoven darum zu thun ſein, der Sache einmal ein Ende zu machen, ohne dem Publikum unterlegen zu haben.

Die Ouverture, unter der man Mühe hat ſich das Sujet der Oper zu denken, hält ſich von jedem Motiv der Oper frei. Ein geiſtiger Verband mit der Arie der Leonore mag in der gemeinſamen Tonart E Dur beſtehen, in dem zauberiſchen Wohllaut bei der Verwendung der Blasinſtrumente. Dieſe Effekte machen den Styl indeß mehr zu einem melodramatiſchen, und Beethoven hätte ſich derſelben gewiß nicht im höheren, im unangewandten Styl bedient. Hier war ihm jedes Mittel zum Zweck das rechte; er ergreift mit den erſten Takten (**Allegro** $^{4}/_{4}$) ſein gegen ihn aufſtändiſches Theaterpublikum beim Schopf. Vielleicht war dem von Fliegen geplagten Löwen die Ouverture zum Waſſerträger maaßgebend für den erſehnten Theatereffekt. In Inſtrumentation und Effekt ſtellt ſich Beethoven indeß weit über Cherubini; ſo läßt er einmal von der Pauke das Motiv ausſprechen und 2 Takte vor der Rückkehr ins Motiv haben wir den Kumulus von Dominante und Tonika, um die Wirkung des Eintritts zu ſteigern (ſiehe das Polemiſche der Paſtoralſymphonide op. 68). Eine geniale Abweichung von allem Bekannten iſt, nach der energiſchen Beſtimmung des Hauptrhythmus in den 4 erſten Takten des Allegros, das kurze, den Bläſern überwieſene Adagio, das am Schluß als eine zu der Begleitung von Bläſern hingezauberte, hoffnungsglückliche Inſel auftaucht. Man mag die Opferfreudigkeit der vertrauenden Leonore in dem reißenden Harmonieſtrome erkennen, im Ganzen reicht die Ouverture nicht weiter als ihr Effekt. Schon in der vom Komponiſten als letzte Zuflucht gegen ſeine Splitterrichter gewählten, in den Saiteninſtrumenten beſonders glänzenden, von ihm ſo ſelten gebrauchten Tonart E Dur, und den damit gegebenen Tonverbindungen, liegt die Verwandtſchaft mit der Ouverture zum Waſſerträger, die von allen Ouverturen Cherubini's am meiſten gewirkt hatte, obgleich bekanntlich Cherubini behauptete, er habe nie einen rechten Schluß finden können.

Was mag Beethoven beim Triumph der E Dur-Ouverture gefühlt haben, nachdem er im Orcheſter, in ſeinem ihm von Gottes Gnaden gewordenen Reiche, aus Theaterrückſichten einmal nicht mehr ſein wollen als Cherubini? So viel das für jeden Anderen ſagen wollte, war es doch ſo gut wie nichts für den Komponiſten der großen durchgefallenen Ouverture.

die er für Weltbühnen, nicht für das Theater an der Wien geſchrieben hatte!

Hiſtoriſche Kritik.

Erſte Vorſtellung. A. M. Z. 1806 S. 237. Wer dem Gange des Beethovenſchen Talentes folgte, mußte etwas ganz anderes vom Fidelio erwarten. Beethoven hatte bis jetzt ſo manchmal dem Neuen und Sonderbaren auf Unkoſten des Schönen geopfert: man mußte alſo vor Allem Eigenthümlichkeit, Neuheit und einen gewiſſen originellen Schöpfungsglanz erwarten und gerade dieſe Eigenſchaften ſind es, die man am wenigſten antraf. (!) Das Ganze, wenn es ruhig und vorurtheilsfrei betrachtet wird, iſt weder durch Erfindung noch durch Ausführung hervorſtechend. (!)

Erſte Vorſtellung der zweiten Bearbeitung. A. M. Z. 1806 S. 460. Beethoven hat ſeine Oper mit vielen Veränderungen und Abkürzungen wieder auf die Bühne gebracht. Das Stück hat gewonnen und nun auch beſſer gefallen.

Erſte Vorſtellung der dritten Bearbeitung. A. M. Z. 1814 S. 420. Es iſt erfreulich, den Komponiſten für ſeine beharrliche Ausdauer und mühevolle Umarbeitung belohnt zu wiſſen. Einige ſagen, die Muſik ſei, in Hinſicht des Geſanges, gewiß nicht ſo originell, als man von dieſem Meiſter erwarten müſſen, z. B. der ſchöne, vierſtimmige Canon erinnere zu ſehr an den Canon „**sento che quelli sguardi**“ in der Camilla (?), viele andere Stellen an Mozart. Wir laſſen dieſe Controverſen auf ſich beruhen. Die Muſik iſt eine ſehr gelungene Arbeit; Einzelnes mag die, durch Beethovens Inſtrumentalwerke ſo hoch geſpannte Erwartung nicht erfüllen, aber mißlungen iſt es darum doch nicht. Man wird zugeben müſſen, daß der Geſang nicht überall vorzüglich zu rühmen ſei, daß einige Reminiscenzen ſich eingeſchlichen haben, das Ganze bleibt aber intereſſant und für einzelne Schwächen entſchädigen mehre wahre Meiſterſtücke. Die neue Ouverture (E Dur) wurde mit rauſchendem Beifall aufgenommen und der Komponiſt zweimal hervorgerufen. „Bedeutſam und tief iſt die Arbeit eines Zeitgenoſſen über Stoff und Geiſt des Fidelio (A. M. Z. 1815 Prof. Am. Wendt). Beethoven hat dem Stoff ein höheres, faſt überirdiſches Leben eingehaucht; die energiſche Gefühlsweiſe, welche er in die Charaktere gelegt hat, ſcheinen den Bewohnern eines kräftigern Planeten, von welchem er herabgeſtiegen, anzugehören und ſelbſt die bürgerlichen Scenen in eine kräftigere und romantiſche Welt mit Zaubergewalt zu erheben. Dies Heroengefühl kommt auf uns hernieder, wie eine ſtärkende Weihe. Mir iſt keine Oper vorgekommen, in welcher die Muſik ſo tiefes Intereſſe für die Handlung erregt und die Aufmerkſamkeit auf die geſchilderte Situation ſo mächtig hinleitet.“

Schickſale.

Der erſte Fidelio war die Milder-Hauptmann; die ſpäteren ſind: die Schechner, Schröder-Devrient, Heinefetter, Ney, Cruvelli. In London, wo man ſich einbildet die Oper (mit italiäniſchem Text) zu lieben, weil ſie Hofmode geworden, wird zwiſchen den beiden Akten die große (zweite) Ouverture ausgeführt, die in E Dur zu Anfang. Man hat das in Deutſchland nachgeahmt. Daß man den Fidelio bei Weltereigniſſen hervorziehen würde, träumte nicht dem, durch die Wiener Schickſale des Werks vom Theater zurückgeſchreckten Schöpfer deſſelben. Bei Gelegenheit der Weltausſtellung in London hörte das Publikum den Ouverturen ſtehend zu, wozu der Hof das Beiſpiel gab, wurde die Büſte Beethovens auf der Scene bekränzt, wozu man die Egmonts-Ouverture ſpielte. Zur Gala-Vorſtellung beim Beſuche Napoleon **III.** am engliſchen Hofe im Kriegsjahre 1855, wurde der Fidelio gewählt. Die Times (19. 20. April 1855) bot in **Redgrave's Opera-ticket Office** eine Loge zweiten Ranges für 30 Guineen aus. So viel brachten Beethoven nicht die drei Bearbeitungen der Oper ein, deſto mehr Kränkungen und Verfolgungen.

Erſte Vorſtellung in Paris an der italiäniſchen Oper den 6. Februar 1852 (**Débats 20. février 1852**), an der deutſchen Oper (Schröder-Devrient) im J. 1832. Erſte Vorſtellungen in Rußland: Riga (den 22. Juli 1818), wo ſich der Fidelio auf dem Repertoir erhält.

Bibliographie.

Die handſchriftlichen Originalpartituren der beiden erſten Bearbeitungen auf der Königlichen Bibliothek in Berlin.

Der werthvolle Klavierauszug derſelben mit Vorrede von Otto Jahn (Breitkopf 1852).

Der von Beethoven ſelbſt, oder doch unter ſeinen Augen, beſorgte (1819) unter dem Titel Leonore, ohne die Finale und Ouverture, welche in der 2. Auflage erſchienen (Breitkopf). Beide Klavierauszüge ſelten.

Der Klavierauszug der dritten Bearbeitung (Fidelio) Artaria in Wien.

Erſte Ouverture (op. 138) Partitur (Haslinger) zwei- und vierhändig.

Zweite Ouverture Partitur (Breitkopf) zwei- und vierhändig.

Variante (mit den von Mendelsſohn ausgefüllten Schlußtakten, ſpäter ohne dieſe nach dem vollſtändigen Manuſkript). 2 Partituren (Breitkopf).

Dritte Ouverture Partitur (Breitkopf) zwei- und vierhändig (4 Ausgaben), achthändig von Schmidt. Für zwei Violinen, zwei Alt und Violoncell.

Vierte Ouverture Partitur (Breitkopf) zwei- und vierhändig (12 Ausgaben), für 2 Pianoforte, achthändig von Schmidt, für Pianoforte und Violine, für Streichquintett und Quartett.

Die dritte Bearbeitung für Streichquintett und Quartett; für Flöte, Violine, Alt und Violoncell; für neunſtimmige Harmonie; für Pianoforte und Violine (oder Flöte); für Pianoforte und Violine, für das Pianoforte vierhändig von Ebers, zweihändig von Schmidt, von Moſcheles.

* * *

Fünftes Konzert für Pianoforte und Orcheſter Es Dur, Op. 73, dem Erzherzog Rudolph gewidmet (Breitkopf) erſchien 1811. Intelligenzblatt der A. M. Z. Mai 1811, ſiehe die erſte Aufführung durch Beethoven bei op. 80 (Ende). Partitur (Dunſt) vierhändig von Gleichauf, Pariſer Ausgabe für Pianoforte allein mit Kadenzen von Moſcheles.

Das geniale, ganz aus der Art gewöhnlicher Klavierkonzerte geſchlagene Werk, iſt die Apotheoſe einer poetiſchen Verbindung des tonarmen Pianoforte mit dem Orcheſter. Ueber dieſe Stufe der Kunſtherrlichkeit im konzertanten Styl, kam Niemand hinaus. Weber näherte ſich in ſeinem Konzertſtücke, dem Glanze der Erſcheinung, kein Komponiſt der Bedeutung. Wir haben hier die glücklichſte Verſchmelzung von Phantaſie und Technik, Geiſt und Materie. Vor allem kommt dem Schwunge dieſer genialen Eingebung nichts gleich. Trotz der beträchtlichen Länge des erſten, maßgebenden Allegro (574 Takte $^{4}/_{4}$), nicht einmal **con brio** bezeichnet, wo Alles Feuer, Leben und Glanz iſt, erſcheint die Satzbildung gekürzt, weil die Behandlung der Integraltheile derſelben, ſo genial angefaßt iſt, daß die Form ſelbſt gewandelt iſt. So viel vermag der Geiſt über die Materie. Wir fanden im vierten Klavierkonzert (op. 58) einen ungewöhnlichen Solo-Anfang. Jener Geniefunken zündet hier in einem eintaktigen, dreimal eintaktig wiederholtem **tutti**, das einfach und doch unendlich effektvoll, die Akkorde von Es Dur, As Dur und der Dominante des Hauptons hinſtellt. Auf jeder dieſer drei Stufen ergebt ſich das Pianoforte-Solo in begeiſterten Arpeggien, auf der dritten, in einem in Oktaven anſtürmenden Gange, wo ſich denn das Orcheſter nicht länger das Wort nehmen läßt, mit dem Motiv einſetzt.

In 100 Takten giebt dies **tutti** eine Meiſterſkizze der

Idee, das energiſche Motiv, das ſchwärmeriſche Gegenmotiv mit den nachſchlagenden Bäſſen (Es Moll 34. Takt) das ſchon im 39. Takt mit bezauberndem Effekt in Es Dur (corni) ſich dem Kunſtrauſche des Ganzen überläßt.

Aus dieſer in hellen, glänzenden Farben prunkenden Vorhalle, führt ein chromatiſcher Lauf des Klaviers in das erſte Solo, das mit verzehrendem Feuer das Motiv in verſtärkter Harmonie in Angriff nimmt. Das Gegenmotiv (in Triolengruppen, H Moll pp. legiermente) folgt und wird in der Soloſtimme kantilenenartig weiter geführt.

Das zweite Solo, Klavierbravour in Durchführung des Motivs auf der Dominante, charakteriſirt durch zum Baß abſtürzende Triolen, mündet auf einen chromatiſchen Centrifugal-Gang, in das zweite das Motiv auf der Dominante ergreifende tutti. Mit Ausnahme des Gegenmotivs werden die Hauptſtellen des erſten tutti auf der Dominante wiederholt. Die Modulation geht nach g um ſich C Moll zu öffnen. Die mit Vierteln wechſelnden, punktirten Achtel der Bläſer, aus dem Schluß des erſten tutti, führen im zweiten, auf einem chromatiſchen Lauf der Soloſtimme, nach g und damit auf C Moll, in welcher Tonart der Mittelſatz verläuft (3. Solo). Mit thematiſcher Bedeutung erklingen die erwähnten punktirten Achtel der Bläſer, von kräftigen punktirten Ges Dur-Akkorden der Soloſtimme unterbrochen, bis ſich dieſe zu einem großen Oktavenkampf über den ganzen Umfang des Klaviers entſchließt, das in einen von Triolen in der linken Hand begleiteten ruhigen Geſang in G Dur (espressivo) ausläuft. Es iſt dieſer

Geſang nur eine zur Kantilene erhobene Stelle aus dem Schluß des erſten **tutti** der man dort (erſte Violine) ihre ſiegbare Eigenſchaft nicht anſah.

Das Motiv und zwei zu Themas erhobene Stellen des erſten **tutti**, beſtreiten der maleriſchſten Inſtrumentation den Mittelſatz. Eine dem erſten Takt des Motivs entnommene, rollende Figur führt aus den Mittelſatz zurück in den Anfang des Satzes. Wir ſtehen wieder vor den drei anfänglichen, hier in den Takt gebrachten, nicht mehr kadenzenartig von Arpeggien des Pianoforte unterbrochenen Akkorden (Es Dur, As Dur, Dominante von **es**). Aus dem letzten ſteigt wie eine Rakete die geſteigerte dritte Kadenz der Soloſtimme zu Anfang (**senza tempo**) und führt an das vierte Solo. Dieſes behandelt ganz unerwartet das bisher energiſch verwandte Motiv, zu einer rollenden Sechzehntheilbegleitung in der linken Hand, als Geſang (**cantabile**) und geht über As Dur (Gis Dur) nach Cis Moll, in welchem Ton (wie im erſten Solo) das Gegenmotiv in Triolengruppen erſcheint, dann (wie im erſten Solo) in einen breiteren Geſang in Des (**cis**) Dur überfließt.

Das fünfte Solo iſt Klavierbravour in Durchführung des Motivs in der Tonika. Derſelbe chromatiſche Zentrifugalgang der Soloſtimme führt auf ein **tutti** des Motivs in der Tonika. Wenn in dieſen 53, bereits in der Dominante gehörten Takten (dem Formalismus konzertanten Styls) nichts Neues geboten ſein kann; ſo wird es eben an dem Soloſpieler ſein, ſpärlich mit ſeinen Mitteln umzugehen, um ſeine ganze Kraft dieſem Solo zuwenden zu können, in dem die

Haupttonalität über das Motiv in der Soloſtimme triumphirt. Einen von der alten Muſikwelt nicht geahnten, unvergänglichen Liebreiz verleibt der Komponiſt dem Tonika-Solo in dem er am Schluß deſſelben eine vom Orcheſter begleitete Kadenz ſchreibt.

Das klingt ſo einfach, eine begleitete Kadenz! iſt aber ein unendlich genialer Gedanke, welcher der alten Welt, die noch vom Soloſpieler eine Zopfkadenz über die im Stück vorgekommenen Themas prätendirte, den Handſchuh in's Geſicht wirft.

Non si fa una Cadenza ma s'attacca subito il sequente ſchreibt Beethoven, er ſieht nicht ein, warum ſein Orcheſter nicht mitkadenziren (phantaſiren) ſoll und vermittelt einen ſolchen Doppelflug der Phantaſie.

Die Kadenz geht auf Doppeltriller im höchſten Klavierregiſter hinaus, welche, in ausgeſchriebenen Gruppen, über den ganzen Umfang des Klaviers hinabſprudeln, worauf in der eintretenden Tonika (Anhang) der Schluß des pompöſen Satzes erfolgt.

Das Adagio (**un poco moto** $^4/_4$ **h** Dur 82 Takte) iſt ein wahres Madonnen-Adagio. Jn rafaeliſchem Farbenſchmelz hüllen ſich die **soli** in Triolenfiguren (**h** Dur, **d** Dur, Terzmodulation **d**, obere Terz von **h**, wie in der Andante des 4. Konzerts **op.** 58). Man kann nichts Innigeres fühlen. Das Gegenmotiv (**cantabile** 45. und folg. Takte) iſt das auf der Dominante dargeſtellte reizend verzierte Motiv ſelbſt, kein zweites Thema, was ganz neu iſt. Mit dem 60. Takte beſchließt eine Variation des Motivs das Orcheſter zur Begleitung der Soloſtimme (wiederum eine neue Inſtrumentalidee) dieſe pp (morendo) erlöſchende Geſangsſcene.

Wie aber Beethoven den Mittelſatz langſamer Bewegung gern mit dem Schlußſatz in unmittelbare Verbindung bringt, um der Monotonie abſchließender Sätze zu ſteuern (op. 56, 57, 58, 59 Nr. 1, 96, 97) ſo läßt er hier nach dem letzten h der Haupttonart, die Hörner unvorbereitet mit b (ais) eintreten, worauf die Soloſtimme leiſe (pp) auf das Motiv des Rondos anſpielt, um ſich dann von einer Fermate in die ſtolzen Wogen des Schlußſatzes zu ſtürzen.

Das letzte h im Adagio (Fagott) iſt gewiſſermaaßen die kleine None (ces) des Grundtons, nicht dieſer ſelbſt, das b in den Hörnern die Fortſchreitung der kleinen None um eine Stufe tiefer.

Die Tonalität (h Dur) iſt die Terzmodulation (h wie ces gedacht, ces untere Terz von es).

Das Rondo (Allegro ma non troppo) $^6/_8$ Es Dur 424 Takte) beruht auf einem unnachahmlich ſchönen Motiv. So ſchweben die Grazien, wo ſie der Schwung der Dithyrambe erfaßt. Nur die vollendetſte Virtuoſität im Soloſpieler wird dieſes Motiv ſeiner ganzen Bedeutſamkeit nach ſpecifiſch, nicht überſtürzt hinſtellen. Nach einem chromatiſchen Gang in den Violoncells (tasto solo), die Contrebäſſe waren dem Komponiſten an dieſer Stelle wohl nicht deutlich genug, wird das Motiv ſchmetternd vom Orcheſter wiederholt. Ein Scalenanlauf bricht ſich im nächſten Solo an einer Kantilene zärtlich ſchwärmeriſchen Ausdrucks, eine der reizendſten Melodieen der

Geſammtliteratur. Die Antwort des treuherzigen Fagott (Solo), der theilnehmenden Klarinette, bilden ein Zwiegeſpräch (49. und ſolg. Takte, 2. Thema). Mit dem 72. Takte ſtehen wir vor dem Gegenmotiv. Dieſer in Sechzehntheilen der linken Hand begleitete Geſang in Achteln (3. Thema) erinnert an den von einer ſolchen Kompoſition längſt überlebten Rondoſtyl der alten Muſikwelt.

Es wird am Spieler ſein, das Sätzchen durchzubringen, ohne dem Eindruck des Muſikfeuer ſprühenden Rondos zu ſchaden.

Das Motiv modulirt in **c** Dur, **as** Dur und **e** Dur. Der Modulation in c Dur giebt der Komponiſt eine wirkſame Variante mit, indem er den 3. und 4. Takt im urſprünglichen Motiv, durch Decimenſprünge in der Soloſtimme verändert. Das Motiv wird überhaupt bei jeder Modulation in einer anderen Geſtalt gegeben.

Eine wichtige Rolle ſpielt zum erſten Male in der Geſchichte des konzertanten Klaviers die Pauke, welche das letzte Solo während zweier Takte pp auf der Tonika, dann 15 Takte hindurch auf der Dominante begleitet (neunzig leiſe Schläge auf **b**) zuletzt vom Soloinſtrument akkordiſch begleitet wird. Man ſieht, daß dies eine andere Oekonomie der inſtrumentalen Mittel begreift. In dem Violinkonzerte (op. 61) fing die Pauke Solo an, hier ſchließt das Fellinſtrument ein glänzendes Werk.

Das iſt Beethovenſche Inſtrumentalpoeſie. Die Hauptſtimme entſchädigt ſich nach dem Pauken-Solo durch eine Doppelſcale im Hauptton (**Piu Allegro**), die vom tiefſten bis zum höchſten **es** reicht, worauf das Orcheſter mit einer letzten Anſpielung auf das Motiv den Schluß bringt.

Das unerreicht daſtehende Poem fordert vom Soloſpieler, daß er mit dem Orcheſter eine Perſon ausmacht; ſeine Perſönlichkeit der Wirkung des Kunſtwerkes opfere; die mechaniſchen Schwierigkeiten dermaaßen überrage, nicht etwa nur ihnen gewachſen ſei, daß er ſich ganz der Geltendmachung des Gehalts hingeben könne.

Begeiſtert, als ob er ſelbſt im Augenblicke ſchaffe, deklamirte Franz Lißt das große Tongedicht in Bonn bei Gelegenheit der Einweihung des Beethoven-Monuments (1845), nachdem er daſſelbe 1841 im Pariſer Konſervatoire hören laſſen, um die dem Monument fehlende Summe Geldes beizuſteuern. **J. des Débats** 16 **Mai** 1841.

Fragt man nach der zu Grunde gelegten Idee, ſo iſt es die dem Berechtigten im Geiſte, gebührende Gleichſtellung mit den Bevorzugten im Leben; die Ebenbürtigkeit des wahren Künſtlers. Hierauf weiſt für uns die Widmung an den Erzherzog.

In ſeiner Werkſtatt träume ſich der Künſtler
Zum Bildner einer ſchönern Welt!

* * *

Op. 74. Quartett für 2 Violinen, Alt und Violoncello (10.) Es Dur. Dem Fürſten Lobkowitz, Herzog von Raudnitz gewidmet. Erſchienen im J. 1811 (Breitkopf) 4 Ausgaben, Partitur (Breitkopf, Heckel, André, Ewer in London, 4 Ausgaben) für Pianoforte, Violine und Violoncello von Belcke, für Pianoforte vierhändig von Schmidt, von Gleichauf; für Pianoforte zweihändig von Winkler.

Wir ſtehen mit op. 74 vor einem den unperſönlichen Beethovenſchen Quartettſtyl (op. 18) mit dem perſönlichen (op. 59) verbindenden Werke. Daß op. 74 drei Jahre ſpäter als op. 59 erſchien, um 15 opus-Zahlen höher hinaufgerückt iſt, kommt nicht in Betracht, beſtätigt vielmehr die uns bereits vertraut gewordene Erſcheinung, daß Beethoven früher Geſchaffenes zuweilen ſpäter veröffentlichte. Kunſtwerke, die man aus innern Gründen gegen widerſprechende äußerliche Umſtände zu beurtheilen hat, ſind für die Kritik eine ſchwierigere Aufgabe und dies iſt in op. 74, wo Tradition und Emanzipation zu ziemlich gleichen Theilen vertreten ſind, der Fall.

Das von Beethoven in der 1. Periode fortgeſetzte traditionelle Quartett (was man neuen Bildern in alten Rahmen vergleichen möchte) war vor Allem eine von der muſikaliſchen Technik zu löſende Aufgabe; das perſönliche Beethovenſche Quartett hingegen ein Gegenſtand freier Dichtung, eine Bereicherung des geiſtigen Lebens der Menſchen in der Art wie Shakeſpeare, Göthe, Schiller in einem neuen Bühnenſtück ein neu Stück Welt bieten.

Das 10., ſeiner inneren Beſchaffenheit nach 7. Quartett (op. 74) ſteht zwiſchen dem traditionellen und dem in der 2. Periode von der Tradition emanzipirten Quartettſtyl, dermaaßen mitten inne, daß, wenn man nicht op. 59 beſäße, op. 74 die Emanzipation der Idee im Streichquartett, wenn gleich unvollſtändiger als op. 59, ausmachen würde.

Das Scherzo in op. 74 ſteht im Schacht der freien Idee, ohne daß man gleichmäßig in den übrigen Sätzen der von der Tradition freigerungenen, der lebendigen Phantaſie, ſtatt der todten Schablone, überantworteten Idee, als Kern des Werkes begegnete. Man hat ſomit mehr den Karton als das Bild. Kartons großer Meiſter pflegen ihren Bildern gleich geſchätzt zu werden; ſo ſehen wir in op. 74 einen Karton, der mehr für die Freiheit der Idee thut, als die 6 erſten Quartettgemälde Beethovens.

Unterſcheiden wir weiter was dem traditionellen, was dem emanzipirten Quartettſtyl angehört, was die Mitte von beiden hält.

Man braucht nur den 1. Takt des dem 1. Allegro vorausgehenden **poco Adagio** ($^4/_4$ Es Dur, 24 Takte) mit den Ohren des Geiſtes zu hören, um des Tondichters nach innen, nicht nach außen geöffnetes Reich, in dem einen Sekundenakkorde zu erkennen, der dadurch entſteht, daß das Violoncell **des** zu dem von den drei andern Saiteninſtrumenten ausgehaltenen Dreiklange von Es Dur miſcht.

Dieſe in eine Frage gefaßte Tonfigur, ſie iſt das Medium des von der ungeſtillten Sehnſucht in der Menſchenbruſt auszufüllenden Unendlichen. Das Tonkolorit des myſtiſch verſprechend angehauchten Vorſpiels, iſt das in die Farben des Geiſtes, nicht der Augen, ſpielende, gedankenvolle Dunkel Rembrandtſcher Färbungen, ein Beethoven 2. Periode. Das die Frage thematiſch aufgreifende **poco Adagio**, in dem wir zugleich eine Vorfrage des Ganzen erblicken, trägt den Stempel des in der 2. Periode vertieften Seelenlebens des Dichters und kontraſtirt mit dem folgenden Allegro, das mit Ausnahme einer neuen Inſtrumentation, ſich nicht weſentlich von dem hiſtoriſchen Formalismus im Quartett unterſcheidet. Von der Höhe erſter Sätze in **op.** 59 betrachtet, gehört das Allegro ($^4/_4$ Es Dur, 1. Theil nur 55, 2. 183 Takte) nicht zu derſelben Familie. Es wird nichts Rechtes aus dem Motiv, was daher kommt, daß ſich daſſelbe **Cantabile** einſchmeichelt (3. und folgende Takte, 1. Violine) und der, Motiven in Beethoven eigenthümlichen thematiſchen Bedeutſamkeit entbehrt. Hierzu kommt, daß Motiv und Gegenmotiv ihre Rollen vertauſchen, das Motiv Geſang, das Gegenmotiv Tonfigur iſt. Dies giebt dem Satz einen Haydn-Mozartiſchen Zug und nur das tief fortglühende Muſikfeuer, in den fortgeſetzten, zu Figuren erhobenen **pizzicato**-Effekten, iſt eine neue Erſcheinung. Eine Anerkennung derſelben ſcheint uns in der Benennung „Harfenquartett" zu liegen, unter welcher **op.** 74 bekannt iſt und die das Werk charakteriſiren mag, inſofern man an das altgottesdienſtliche, und in ſolcher Bedeutung nicht mehr geläufige Saiteninſtrument, denken will. Die Bezeichung wird insbeſondere durch die großen **pizzicato**-Arpeggien, die Reihe herum, gerechtfertigt, welche, begeiſterten Harfengriffen nicht unähnlich, aus dem Mittelſatz in den Anfang zurückführen. In dem dadurch für das Streichquartett gewonnenen neuen dramatiſchen Gewande, lebt die große Muſikidee der 2. Periode. Das potenzirt, als Haupteffekt, nicht mehr als Begleitung, wie bei den alten Meiſtern verwerthete **pizzicato**, iſt die Bravour, die höchſte Spitze des Mittels.

Der Spielreichthum, die 25 Takte anhaltende, ſpringende, dann breit fluthende Figur in der 1. Geige, gegen Ende des Allegros, die den Schluß wie mit einer Fackel niederbrennt, während die **pizzicato**-Funken fortſprühen und das Motiv in den andern Stimmen dabei mit unterläuft (142. und folgende Takte, 2. Theil), haben **op.** 74 für eine Fortſetzung von **op.** 59 anſehen und vergeſſen laſſen, daß dieſes bei **op.** 59, Nr. 1 ſeiner Bedeutung im Quartettſatz nach gewürdigte Element eines geiſtig potenzirten konzertanten Styls nicht die muſikaliſche Idee iſt. Aber nicht weniger ernſt gemeint iſt darum **op.** 74. Der Charakter des Werkes iſt überhaupt Ernſt, an tief glühendem Muſikfeuer gereifter Kunſternſt. Wehmuthsvoll lächelnd, nicht heiter, ſchwingt ſich das Bewußtſein der künſtleriſchen Seele in dem als Kantilene behandelten Motiv (3. — 7. Takt, 1. Violine) des 1. Allegros, aus dem Schatten einer Beethovenſchen Vorfrage (**poco Adagio**) zu dem bereits bekannten Kunſthimmel empor.

Das Adagio ($^3/_8$ As Dur, 169 Takte, keine Repriſe) hat eine gemiſchte Variationenform, beſteht aus einem Haupt- und zwei anderen Motiven, von denen das eine am Schluß in etwas, das andere gar nicht verändert, auch nicht wiederholt wird, wodurch ſich daſſelbe als Epiſode kennzeichnet. Der Variationennexus erſtreckt ſich ſomit nur über das Hauptmotiv.

Die Konſtruktion dieſer Miſchform iſt:

a) Hauptmotiv. As Dur, 1. — 24. Takt, liedmäßig mit 2. Theil vom 12. Takt an;

b) 2. Motiv, As Moll, 25. — 63. Takt mit Riturnell vom 56. — 63. Takt;

c) 1. Variation des Hauptmotivs 64. — 86. Takt (erſte Violine bei pholyphoniſchem Eingreifen der anderen Stimmen).

d) 3. Motiv (Epiſode), Des Dur, 86. — 102. Takt (1. Violine zu einer im Alt murmelnden Quelle) des Unterdominante des Haupttons (As Dur). Der herabſtimmende Charakter der Modulation entſpricht dem innigen Ausdruck der Ergebung in der Stelle, welche einer der höchſten Eingebungen des ſeraphiſchen Epiſodenſtyls der 2. Periode wahlverwandt iſt, wir meinen die Epiſode in Des Dur (molto cantabile, 72. und folgende Takte, 1. Violine), im F Moll-Adagio des großen F Dur-Quartetts op. 59. Die Inſtrumentation in op. 59 iſt ergreifender, der Reichthum in Figuration größer, welcher Umſtand hinreichen würde op. 74 als den Vorläufer, nicht als die Fortſetzung jenes höheren Stadiums des muſikaliſchen Gedankens zu bezeichnen;

e) kurze Erwähnung des nach As Moll modulirten Hauptmotivs (103. — 114. Takt, wenn man will, Variation desſelben in Moll);

f) 2. Variation des Hauptmotivs 115. — 138. Takt (1. Violine, geſteigerte Polyphonie im Zuſammengreifen aller Stimmen, mit 16 Takten eines im Quartett nie erlebten pizzicato-Ganges im Alt, der an einen ähnlichen Effekt in der 2. Violine, im Adagio des C Dur=Quintetts erinnert (ſiehe op. 29). Wie anfänglich dem Hauptmotiv das 2. Motiv beigegeben war, ſo folgt das 2. Motiv hier (in etwas verändert) der 2. Variation des Hauptmotivs (Parallelismus, 139. — 150 Takt);

g) Anhang, 151. — 169. Takt. Mit dem 25. Takt war das 2. Motiv (Buchſtabe b) aufgetreten. Daran will ſinnig der Tondichter erinnern, wenn er hier am Schluß (10., 9. Takt vor Ende) den Dreiklang von As Dur, hierauf den Dreiklang von As Moll anſchlagen läßt, zwei Goldtropfen Beethovenſch=ſymboliſcher Bedeutung. Kurz vorher, (18., 17. Takt vor Ende) war eine Anſpielung auf die Mollphaſe dem Alt allein überwieſen worden. Die von den alten Meiſtern ſchwerfällig behandelte Bratſche, war bis in's hohe Violinregiſter geſtiegen, um auf dem ſchlechten (2.) Takttheil das dreigeſtrichene fes in die Dominantharmonie des Haupttons hineindiſſoniren zu laſſen. Dieſe ächt Beethovenſche Verzögerung der toniſchen Auflöſung, entſpricht in Intention und Effekt der Stelle in der Andante der C Moll=Symphonie, wo die 1. Violinen vor dem großen C Dur=tutti mit dem diſſonirenden ges auf den ſchlechten (2.) Takttheil eintreten (27. und folgende Takte). Der melodiſche Styl im Adagio op. 74 iſt überhaupt der Symphonie=Andante wahlverwandt, wozu die gleiche Ton= und Taktart viel beiträgt, wie denn auch ganz im Geiſte der 2. Periode iſt, daß in op. 74 die flüchtigſte Taktart ($^3/_8$) inhaltsſchwer und vollgewichtig behandelt wird.

Die letzten 10 Takte verglich man den auseinander genommenen Brettern, aus denen ſich die Adagio-Bühne aufbaute und noch der in dem vorletzten Takte auf den ſchlechten (2.) Taktheil eintretende toniſche Schlußakkord iſt eine rhythmiſche Anſpielung auf den gleichartigen Anfang.

In Polyphonie des Variationenſtyls, in der Einführung einer neuen Quartettinſtrumentation, einer vom Hauptmotiv unabhängigen Epiſode, ſtellt ſich das Adagio über die Mittelſätze langſamer Bewegung in op. 18; im Gehalt, in der Befruchtung des Geiſtes durch tonale Erſcheinungen ſteht es den Adagios in op. 59 nach und ſomit zwiſchen op. 18 und op. 59 in der Mitte.

Erwähnen wir noch eines Umſtandes, der den muſikaliſchen Beobachter in Beethoven herausſtellt. Im 58., 59. und 60. Takte iſt eine ganz einfache, dreimal hintereinander auf den ſchlechten (2.) Takttheil eintretende Fortſchreitung, eine durchaus keines beſonderen Ausdruckes fähige Ausfüllungsſtelle im Riturnell des 2. Motivs (ſiehe oben den Buchſtaben b). Der Komponiſt mochte ein zu leichtes Abheben des Achteleintritts fürchten und bezeichnet die Stelle mit espressivo, was die Herren Quartettiſten nach einem Ausdruck ſuchen läßt, der nicht zu finden iſt, der Stelle aber damit die richtige Betonung giebt. Es war einmal ein ſolcher Schalk.

Das Preſto (C Moll $^3/_4$) iſt das große Scherzo der 2. Periode (Bd. 2, S. 122). Der Satz, einer der werthvollſten dieſer ganzen Literatur, läßt den Scherzoſtyl der ſechs erſten Quartette der Violintrios op. 9, weit hinter ſich. Die beiden erſten Theile unterſcheiden ſich im Ausdruck durch den Beethovenſchen Ernſt von den feurigeren Mozartiſchen Quartettminuetten und die vom verzehrendſten Muſikfeuer ſprühenden Gänge der 1. Violine (8. und folgende Takte, 2. Theil), ſind zwar verzweifelter, entfernen ſich aber nicht weſentlich von der Violinbravour im Trio der Menuett des erſten Quartetts. Ganz anders der 3. Theil (più presto quasi Prestissimo), den ein bodenloſer, von Beethovenſcher Phantaſie ausgefüllter Abgrund, von dem Haydn-Mozartiſchen Minuett-Trio trennt, das an Beruhigung, nicht an tiefere Erregung dachte. Schon die um das Doppelte beſchleunigte Bewegung und der damit veränderte Charakter und Ausdruck, eröffnen der Form neue Gebiete. Alle und jede Dämme niederreißend, ſtürzt hier aus offener Ideenſchleuſe der unbändige Gedankenſtrom des großen Beethovenſchen Quartettſtyls zu gänzlicher Verheerung des traditionellen Menuett-Trios hervor. Es war gewiß eine geniale Idee, die in Haydn-Mozartiſchen Trio-Gärtchen (Bd. 2, S. 125) gepflückten Veilchen, durch eine gewaltige Kontrapunkt-Phantaſie zu erſetzen. Aus dem Dickicht der Moll-Verſtrickungen des 2. Theils fährt das Violoncell allein hervor, wie ein verwundeter Edelhirſch. Mit dem 9. Takt ſitzt ihm der Kontrapunkt im Alt auf den Ferſen, mit dem 19. ſieht man ſie über die Höhen der offenen Gegend dahinziehen, die erſte Violine, ſo lange unthätig, reißt die herausfordernde Figur des Baſſes an ſich und in der 2., alsbald von Baß und Alt unterſtützten Violine (19. und folgende Takte) ſetzt der Kontrapunkt die Flucht im Thale fort (Umkehrung, doppelter

Kontrapunkt). Dieſer von Muſikfeuer durchglühte Torſo einer Fuge von 92 Takten, bleibt in der Dominanten-Harmonie vor dem Anfang des Scherzos ſtehen, deſſen Theile (der 2. wieder mit Repriſe) ausgeſchrieben werden, worauf das große Kontrapunkt-Trio zum andern Male hereinbricht und auf derſelben Fermate abermals vor dem Scherzo ſtehen bleibt, das hierauf zum 3. Male (diesmal ohne Repriſe des 2. Theils) gehört wird.

Man erkennt in dieſen Wiederholungen die Oekonomie des großen Scherzo dieſer Periode (vergleiche **op.** 59 Nr. 2, **op.** 95 die C Moll, Paſtoral und A Dur Symphonie).

Aber nicht mit Wiederholung des Hauptſatzes (Scherzo) wird geſchloſſen (wie bei Haydn und Mozart), ſondern in einem Gehalt und Bedeutung des Hauptſatzes habenden Anhange, der auf einem Orgelpunkt im Violoncell (as 45. und folg. Takt vor Schluß) den Satz fortſetzt; ein leiſer Donner der von Stufe zu Stufe im Baß ſich entfernenden Wetterwolke.

Eine Geiſterbrücke im Kleinen, wie der Uebergang des Scherzo zum Finale in der C Moll-Symphonie, im Großen.

Der ganze geniale Scherzoſpuk verſchwimmt in Terz-Schwingungen der beiden Violinen, welche ſich zwiſchen Alt und Baß in Antworten fortſetzen, bis alle Stimmen in der Dominanten-Harmonie von es ſtehen bleiben, aus welcher ſich unmittelbar der kleine Hymnus erhebt, der mit **Allegretto con Variazioni** bezeichnet iſt. Damit ſind zwei Sätze verbunden, wie eine ſolche Ueberbrückung ein Charakterzug der zweiten Periode iſt, der verbindende Satz ſei der Mittelſatz langſamer oder raſcher Bewegung (op. 57, 73, 96, 97) nur der verbundene iſt immer der Schlußſatz des Ganzen.

Die Grenzen der Bewegung im Scherzo liegen in denen der Deutlichkeit. Wenn beim Trio bemerkt iſt: **si ha s'imaginar la Catutta** di $^6/_8$ (man denke den $^6/_8$ Takt, mithin die Viertel als Achtel) ſo geſchah das weil man, wäre der $^6/_8$ Takt ausgeſchrieben worden, mit den Achteln ſpezifiſch leichtere, an ſich geringere Ideen in Verbindung gebracht hätte. Weht der Satz gleich wie ein Sturmwind über den Quartetttiſch, er thut es in Vierteln. Man hat dabei andere Gedanken. Viertel mögen noch für Aehren gelten; Achtel ſind Gräſer. In dieſen im Geiſt unterſchiedenen, für das Ohr identiſchen Werthen, liegt einer jener Indifferenzpunkte von Seele und Leib, Geiſt und Materie, die man immer fühlen nie aufklären wird. Dieſe Grenze des ſeeliſchen Vaterlandes der muſikaliſchen Idee wird keine Analyſe, immer nur die Seele ſelbſt überſchreiten.

Allegretto con Variazioni $^2/_4$ Es Dur, zweitheilig mit Repriſen. Eine Reihe kleiner Hymnen aus Veranlaſſung des mit genialer Verrückung des Schwerpunkts im Rhythmus, durch die Stellung der Hauptfigur in dem ſchlechten (zweiten) Takttheil, erfundenen Themas. Pianiſten pflegen in den Arrangements das für den Aufſtrich der Saiteninſtrumente berechnete Thema, unrichtig zu ſpielen.

Die Variationen wechſeln im Ausdruck zwiſchen einer beruhigteren und erregteren. Zu den erſten gehört das bei den

Altiſten beliebte, gewöhnlich viel zu verzögert geſpielte Alt-Solo (2. Variante), das kantable Violin-Solo (4. Variation), unter den dem Bravourſpiel angehörenden Variationen zeichnen ſich die erſte, dritte und fünfte aus. Ganz abweichend von allem bisher Erlebten iſt die ſechſte (**un poco vivace**) eine rhythmiſche Variation in der Verbindung von drei Werthen zu zwei. Das Violoncell läßt ein und dieſelbe Note 60 Male (mit der Repriſe 120 Male) in Achteltriolen ($^3/_4$) als Orgelpunkt hören. Zu dieſer unruhig flimmernden Note ſingen die anderen Stimmen regelmäßige Achtel, ſieht man die Töne des Themas wie goldene Fäden vorüberziehen. Wenn der Celliſt nicht für ſich ſpielt als ob die Anderen gar nicht auf der Welt wären, ſo wirft er um und ſteht nicht wieder auf. Einem der größten Violoncellvirtuoſen unſerer Tage erging es ſo in meiner Gegenwart. Man fing mehrmals an, ohne in's Gleis kommen zu können, und hörte endlich auf. An ſich ganz leicht, wird die Stelle unmöglich, wenn man ſie ſchwierig findet. Eine zauberiſch wirkende harmoniſche Veränderung des Themas liegt darin, daß im zweiten Theil der ſechſten Variation, die Harmonie von Es Dur ganz unerwartet nach Des Dur verrückt wird und der Baß nun mit **des** ſtatt mit **es** gegen den in den Oberſtimmen zweitheiligen Rhythmus, ankämpft. Ein Stückchen Feenland. Nach der Repriſe geht die Triolenfigur auf die anderen Stimmen über; ein Anhang bringt den Schluß. Dieſe Phantaſiebilder bilden die Vorhalle des wunderbaren, in den Begriff unendlich gegebener Formen übergegangenen, die 3. Periode charakteriſirenden Variationenſtyls, der ſich hier zum erſten Male am Horizonte der höchſten Beethovenſchen Vorſtellungen der Form bemerklich macht.

Hiſtoriſche Kritik.

A. M. Z. 1811 S. 349. Mehr ernſt als heiter, mehr tief und kunſtreich als gefällig und anſprechend (!) Der Ernſt mit dem der 1. Satz beginnt, wird bald durch die launige (?) **pizzicato**-Stelle unterbrochen. Der geringe melodiſche Zuſammenhang und das humoriſtiſche Hin- und Herſchweifen von einem Einfall zum anderen, geben ihm das Anſehen einer freien Phantaſie (?!)

Das ſehr lange Adagio, ein dunkles Nachtſtück athmet mehr als finſtre Schwermuth und ſcheint nur in der düſteren Verworrenheit, worin es ſich, beſonders in der letzten Hälfte, verliert (?) hart an der Grenze der ſchönen Kunſt hin zu ſtreifen, die bewegen, aber nicht foltern ſoll. Einen ſchneidenden Kontraſt damit macht das Preſto, das in einem etwas wilden **Unisono** anhebt, und dieſen Geiſt eines rauhen, wilden Muthes durchgehends behauptet, es ſcheint unter die kriegeriſchen Tänze einer wilden Nation zu verſetzen (unter die Rothhäute?). Das **Andante con Variazioni** weicht von dem, was man ſonſt in dieſer Art zu hören gewohnt iſt, ziemlich ab. Auch hier hat der Verfaſſer ſtatt des Gefälligen und Bekannten etwas Tieferes und Originelles gegeben (es war eben Zeit geworden!).

Schreiber dieſes geſteht: er könne nicht wünſchen, daß die Inſtrumentalmuſik ſich in dieſe Art und Weiſe verliere (!)

am wenigſten wünſcht er dies bei dem Quartett, einer Gattung, die zwar des ſanften (!) Ernſtes und der klagenden Schwermuth fähig, doch nicht den Zweck haben kann, die Todten zu feiern, oder die Gefühle des Verzweifelten zu ſchildern, ſondern das Gemüth durch ſanftes (!) wohlthuendes Spiel der Phantaſie zu erheitern.

Von **op.** 59 heißt es: Der Verfaſſer hat ſich ohne Rückſicht den wunderbarſten und fremdartigſten Einfällen ſeiner originellen Phantaſie hingegeben, das Unähnlichſte phantaſtiſch verbunden, und faſt Alles mit einer ſo tiefen und ſchweren Kunſt behandelt, daß in dem düſteren Geiſt des Ganzen auch das Leichte und Gefällige des Einzelnen ſchier untergegangen iſt.

Von **op.** 18: Beethoven hat in ſeinen erſten ſechs Quartetten den Reichthum ſeiner Imagination und die Fülle der Kunſtmittel bewährt, die dieſe Gattung fordert. Wir glauben aus der Seele aller ächten Freunde der Tonkunſt und der Quartettmuſik insbeſondere zu ſprechen, wenn wir den Wunſch äußern, daß unſer (!) Beethoven ſich in dieſer Art und Weiſe erhalten, und uns viel jenen Quatuors Aehnliches geben möchte *).

Daß Beethoven dieſem Wunſche nicht folgte, beweiſt, daß er nicht ihr, daß er ſein Beethoven war.

---

*) Auf dieſen Standpunkt des Kometenjahres 1811 ſtellt ſich 1857 Oulibiſcheff bei ſeinen Beurtheilungen Beethovenſchen Quartettſtyls.

* * *

Op. 75. Sechs Geſänge für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte, der Fürſtin Kinsky geb. Gräfin von Kerpen gewidmet (Breitkopf) 1811 (Intelligenzblatt der A. M. Z. Mai 1811)

1) Mignon (kennſt du das Land) A Dur für Pianoforte allein von Liszt.

2) Neue Liebe, neues Leben. Beethoven ſchreibt an Bettina. Wien, den 11. Auguſt 1810. Ich ſchicke hier mit eigner Hand geſchrieben: kennſt du das Land, als eine Erinnerung an die Stunde, wo ich Sie kennen lernte, ich ſchicke auch das andere, was ich komponirt habe, ſeit ich Abſchied von Dir genommen habe, liebes, liebſtes Herz! Herz, mein Herz, was ſoll das geben (neue Liebe, neues Leben).

3) Aus Fauſt: Es war einmal ein König (für Pianoforte allein von Liszt). 4) Aus Fauſt: Gretels Warnung. 5) An den fernen Geliebten. 6) Der Zufriedene.

Siehe die Entſtehung von Nr. 1 und merkwürdige Aeußerungen Beethovens Bd. 1 S. 288.

Nr. 5 und 6 gehören der erſten, die übrigen Nummern der zweiten Periode des Liedſtyls in Beethoven an, ſelbſt Nr. 4 iſt unbedeutender als die erſten Lieder, obgleich ſehr anſprechend (Nr. 4 erſchien als Beilage der A. M. Z. ein Jahr früher Oktober 1810).

* * *

Op. 76. Variationen für Pianoforte D Dur, ſeinem Freunde Oliva gewidmet (Breitkopf), erſchien Mai 1811 Intelligenzblatt

A. M Z., 6 Ausgaben (Bd. 1 S. 274). Das Thema iſt der türkiſche Marſch aus den Ruinen von Athen op. 113; aus der nackten Darſtellung deſſelben muß man ſchließen, daß es ein türkiſches, etwa der Janitſcharenmuſik angehöriges war, das Beethoven erſt ſpäter in das phantaſtiſche Gewand ſeiner Inſtrumentation kleidete (op. 113). Die Variationen ſind nur noch hiſtoriſch intereſſant und unterſcheiden ſich nicht weſentlich von den Variationen der früheſten Zeit.

⁂

Fantaſie für Pianoforte, G Moll, ſeinem Freunde, dem Op. 77. Grafen F. v. Brunswick gewidmet (Breitkopf), 6 Ausgaben Zuerſt angezeigt im Intelligenzblatt der A. M. Z. Mai 1811.

Das Ganze macht mehr den Eindruck einer aufgeſchriebenen Improviſata als den einer überdachten Tondichtung. Die erſten Sätze erſcheinen wie zufällig zuſammengewürfelt. Vielleicht hatte das Ganze eine Beziehung zu dem Grafen Brunswick, die wir nicht kennen, ohne eine ſolche erſcheint das Werk zur Widmung an eine von Beethoven hochgeſtellte Künſtlernatur (ſiehe op. 57) zu unbedeutend. Dies gilt indeß nicht vom 2. Theil, den wir von dem Eintritt des viertaktigen Adagio in As Dur $^{3}/_{4}$ auf der 4. Seite (Originalausgabe) annehmen.

Der zwiſchen abgebrochenen Scalen in Moll über das ganze Klavier, und einer fragmentariſchen Cantilene (**poco adagio** G Moll, dann Des Dur) rhapſodiſch wechſelnde Anfang verſpricht mehr als die folgenden, gleichfalls nur fragmentariſchen

Sätze halten (**Allegro ma non troppo** 6/8 B Dur 23 Takte; Arpeggien-Kadenz; **Allegro con brio** 2/4 D Moll 40 Takte). Die auffällige harmoniſche Leere im B Dur-Sätzchen, die oberflächliche Klavierbravour in der D Moll-Epiſode, haben nichts mit der muſikaliſchen Idee der 2. Periode gemein. Von dem Trugſchluß der D Moll-Epiſode hingegen beginnt ein höheres Leben des muſikaliſchen Gedankens. Ein Adagio-Sätzchen von 4 Takten wird die Axe aller folgenden. Nach einer an die Anfänge der Fantaſie erinnernden Scala in Moll modulirt das Adagio-Sätzchen nach B Moll und öffnet in 2 der weiteren (enharmoniſchen) Modulation wegen eingeſchobenen Takten, einem rezitativartig nach H Moll drängenden Preſto 2/4 die Thür, das, nach mehren Fermaten und einem centrifugal auseinanderfahrenden, ſehr ſchwer auszuführenden Gange in Oktaven, zu einem ſtürmiſchen **piu Presto** 6/8 anwächſt.

Iſt mir doch als dröhnt die Erde
Schallend unter eil'gem Pferde.

In den als Viertel liegen bleibenden, auf die guten Takttheile fallenden Achteln, iſt bereits hier (1811) eine der effektvollſten Schreibarten des modernen Klaviers niedergelegt. Das Preſto verſprach zu dauern, aber ſchon nach 49 Takten bleibt dieſer anziehende Zwiſchenſatz vor dem nach H Moll modulirten Adagio in 4 Takten ſtehen, das nach G Dur geht, als Andeutung, es werde wohl noch in dieſer Tonart erſcheinen. Auf einen Trugſchluß tritt dann ein Allegretto in H Dur 2/4 ein. Dieſes iſt aber nur das bereits dreimal gehörte Adagio in 4 Takten. Man ſehe ſich nur die 4 erſten Takte des Allegretto recht an, und man wird unter allem Reichthum der Inſtrumentation das aus einem und demſelben Einzelton (es im Adagio, hier **h**) in 4 Achteln auf jeden der 4 Takte aufgebaute, rhythmiſche Skelett des Adagio-Sätzchens erkennen. Dieſe bloße Folge eines Einzeltones, zu dem die Harmonie wechſelte, erhebt der Komponiſt zu einem reizenden, kleinen Lobgeſang (Hymnus). Dem 4. Achtel wird eine Uebergangsgruppe angehängt (**ais**, **h** — ſtatt **h** allein), dann ſchreiten die Achtel fort und beſchreiben ein Motiv für ſich: rhythmiſch, quantitativ, in den Werthen gleichmäßiger Achtel, im Umfang (4 Takte) haben wir das Adagio-Sätzchen, aber in ſo polyphoner Ausſtattung, daß durch die bloße Wiederholung der ſo potenzirten 4 Takte Motiv ſogar ein zweiter (liedmäßiger) Theil gewonnen wird (5.—8. Takt des Allegretto). Dieſe Metamorphoſe des frühern Einzeltons, gewiſſermaßen ſchon eine 1. Variation des Adagio-Sätzchens, geräth dann in die Stampfe des großen Variationenſtyls dieſer Periode. Die Konſtruktion iſt folgende: 1. Variation (9.—16. Takt des Allegretto), 2. Variation (17.—24. Takt mit eigenthümlich dem Melodienfluß im Baß angelegten Hemmſchuh), 3. Variation 25.—32. Takt im figurirten Styl dahin ſchwebende 32 Sextolen). 4. Variation (33.—40. Takt **espressivo** Melodieſtyl), 5. Variation (41.—48. Takt **p. dolce**, figurirter Melodieſtyl), 6. Variation (49.—56. Takt Thema im Baß zu 32 Sextolen in der Oberſtimme), 7. Variation (57.—64. Takt) Vertheilung des Themas zwiſchen begleitender Oberſtimme und figurirt abſtürzendem Baß. (Fermate 65. Takt). Kadenz in an die Anfänge erinnernden Scalen, die letzte (wie zu Anfang) in E Dur, aus der das in dieſe Tonart modulirte, um eine tonale Stufe geſteigerte Motiv hervorgeht (**Tempo primo** wie im urſprünglichen Adagio-Sätzchen, in 4, ſtatt, wie im Allegretto, in 8 Takten, denn der 5., 6., 7. ſind nicht Thema, ſondern ein modulatoriſcher Rückzug nach H Dur). 8. Variation Wiederholung der 7. mit Steigerung in der Inſtrumentation, gewiſſermaßen ein volleres **Tutti**. Trugſchluß, wie in der 7. Variation, aus dem abermals eine auf die Anfänge anſpielende Scala in das nunmehr, auch als Adagio bezeichnete, auf die urſprünglichen 4 Takte verkürzte Allegretto-Motiv führt (8.—5. Takt vor Schluß). Statt der Wiederholung der 4 Takte Motiv, als deſſen zweiter Theil, folgen 4 Takte Riturnell, in denen ſich eine Scala als letzte Erinnerung an die den Anfang des Stückes charakteriſirenden Kadenzen hervorhebt. So einheitlich dachte Beethoven noch bis in die geringſten Einzelheiten hinein.

In dieſer verklärten Darſtellung (**vox angelica**) erſcheint das Adagio-Sätzchen wie das Echo eines Chors in blauer Höhe. Der Schluß in H Dur eines Stückes, das in G Moll anfing, war in der alten Muſikwelt nicht erlebt worden.

Der geringe Gehalt des Werks, das die feſte, polyphone Satzbildung dieſe Periode bis zum Eintritt des Adagio-Sätzchens in As Dur $^2/_4$ vermiſſen läßt; der von hier ab in das Gegentheil gewandelte Charakter des Ganzen, laſſen der Vermuthung Raum, der Komponiſt habe einer früheren Arbeit den höher ſtehenden, lebensvolleren 2. Theil hinzukomponirt, den wir vom Adagio-Sätzchen zählen. Sprechen hierfür innere Gründe, die potenzirte Behandlung des Klaviers, die dem großen Beethovenſchen Variationenſtyl angehörenden Veränderungen, deren erſte an die zweite des Variationenſchlußſatzes in der Sonate op. 109 erinnert; ſo liegt vielleicht in der Widmung von op. 77 ein dieſe Annahme unterſtützender äußerer Grund.

Beethoven widmet das Werk ſeinem Freunde Brunswick. Er war mit dem Worte nicht freigebig; wir finden dieſe Bezeichnung nur zweimal und zwar hinter einander, in op. 76 und 77; nur gehört op. 76 offenbar einer früheren Zeit an; mit einem Theil von op. 77 iſt dies eben ſo der Fall; möchte man da nicht vermuthen, Beethoven habe eines Tages unter ſeinen alten Sachen aufgeräumt, um mehre in Dedikationen ausſtehende Freundſchaftsſchulden in eins zu berichtigen? — Spricht hiefür nicht noch die Widmung von op. 78, eines in demſelben Monat erſchienenen fragmentariſchen Werkchens, an ein anderes Glied des Brunswickſchen Hauſes? — Wie weit op. 77 hinter der mit Rieſenſchritten in der 2. Periode fortſchreitenden muſikaliſchen Idee zurückbleiben mag, in ſeinem Variationenſtyl, in dem Zuſammentreffen der Stylunterſchiede der 1. und 2. Periode, iſt die Phantaſie ein merkwürdiges Uebergangswerk.

* * *

Op. 78. Sonate für Pianoforte (24.) Fis Dur, der Gräfin Thereſe v. Brunswick gewidmet (Breitkopf) 10 Ausgaben, erſchienen Mai 1811, Intelligenzblatt A. M. Z.

Dieſes aus zwei kurzen Sätzen (**Allegro ma non troppo** $^4/_4$ Fis Dur, mit Mozartiſcher Repriſe des 2. Theils, **Allegro assai** $^3/_4$ Fis Dur) beſtehende, als ein Sonatenfragment erſcheinende Werk, führte (bei nur 18 Takte Mittelſatz im 1. Allegro) richtiger den Namen Sonatine, den der Komponiſt in Sonate umgeändert haben mag, um der Schweſter ſeines Kunſtfreundes Brunswick nicht ein ſchon dem Namen nach unbedeutendes Klavierſtück zu widmen (ſiehe **op. 77**). Der durch die ungewohnte Vorzeichnung genährte Spielreichthum allein, nähert das ſeinem Formalismus nach der 1. Periode angehörende Werk in etwas der zweiten. Das kleine Vorſpiel (4 Takte Adagio, Fis Dur) und der Eintritt des Allegros erinnern an Orgeleffekte. Dies liegt in der feierlichen, nicht für das Klavier geeigneten Tonart. Mit der Beethovenſchen Muſikidee hat dieſes **opusculum** nichts gemein.

* * *

Op. 79. Sonatine (25. Sonate) für Pianoforte G Dur (Breitkopf) 12 Ausgaben. Noch unbedeutender als **op. 78**, erſchien Mai 1811 (Intelligenzblatt der A. M. Z.). Der 1. Satz **Presto alla tedesca** (in Ländlerweiſe?) $^3/_4$ zeigt ſogar den hartnäckig haarbeutligen Gebrauch des Ueberſetzens der linken Hand über die Rechte, wie das die alten Cembaliſten auf ihren kleinen, ſchmalen Inſtrumentchen trieben. Elterlein ſtellt op. 79 mit op. 6 und 49 in ſeine Vorſtufe der Haydn-Mozartiſchen Zeit in Beethoven. Wir finden, ſagt er, auch nicht einen Zug der den ſpäteren Beethoven verräth, den Beethoven wie er ſchon in op. 2 auftritt. Wüßte man nicht daß Beethoven dieſe Werke (op. 6, op. 49, op. 79) geſchrieben, könnte man ſie nur Mozart zuſchreiben.

Die Eintritte auf ſchlechte (2.) Taktheile am Schluß des erſten und die äußerſt unerwartete, ganz unvorbereitete Modulation von G Dur nach E Dur zu Anfang des 2. Theils im 1. Satz (die Beethovenſche Terzmodulation, e untere Terz von g, ſiehe op. 31, Nr. 1) ſind Züge von Beethoven, die Elterlein entgingen. In der Andante (G Moll und Es Dur, 34 Takte) iſt die Taktart 9/8 ein Beethovenſcher Zug. Mozart hat in einigen Sonaten für Pianoforte und Violine, in keiner Sonatine einen cavatinenartigen Mittelſatz langſamer Bewegung dieſer Art geſchrieben. Die Beethovenſche Sonatine op. 79 iſt ſchon durch dieſe Andante eine Emancipation der gewöhnlich inhaltsleeren, nüchternen Haydn-Mozartiſchen Cembalo-Sonatine. Im Finale (Vivace 2/4 G Dur) freilich, iſt von Beethoven nichts zu ſehen und dem Sätzchen in E Dur ſind, wie der gleichartigen im letzten Satze von op. 49 Nr. 2, auch die erſten Kinderſchuhe des Genies noch zu weit. Zu widerſprechen hat man noch Elterlein, wenn er meint, Beethoven habe an der Veröffentlichung ſolcher Kleinigkeiten keinen Antheil gehabt, man müſſe ſie einer unberufenen Hand zuſchreiben. Die hätte ſich Beethoven bei ſeinem Charakter verbeten. Das Veröffentlichen von Productionen dieſer Art hat in Beethovens Gleichgültigkeit gegen das Publikum ſeinen Grund, nicht weniger in der Bereitwilligkeit der Verleger Alles zu nehmen, was er ihnen überließ.

* * *

Op. 80. Phantaſie für das Pianoforte mit Begleitung des ganzen Orcheſters und Chor (urſprünglicher Titel Intelligenzblatt der A. M. Z. Juli 1811) C Moll, dem König Maximilian Joſeph von Baiern gewidmet. (Breitkopf) für Pianoforte, Violine, Flöte, Bratſche, Violoncell und Chor (Intelligenzbl. der A. M. Z. April 1812, ein Arrangement (Breitkopf) dem der Komponiſt kaum ganz fremd bleiben konnte) für Pianoforte und Chor, für Pianoforte vierhändig, zweihändig. Partitur (Breitkopf).

Schon als kunſtgeniale Zuſammenſtellung muſikaliſcher, der alten Welt in dieſem Zuſammenhange unbekannter Mittel, zum Zweck der größt möglichen Emanzipation der Idee in der Verſchmelzung der Muſikgeſchlechter: Inſtrumental und Vokal, nimmt op. 80, trotz einiger Schwächen im Einzelnen, einen erſten Platz ein.

Die Chor-Fantaſie iſt der Vorläufer der durch die Chor-Symphonie vollſtändig erreichten Darſtellung der Totalität des Muſikgedankens in der Ausſöhnung ſeiner Widerſtreite (Dualismen). Die in ſich, weil in der ihr zu Grunde liegenden Muſikidee, aufgehende Form einer Verbindung der Pole: Inſtrumental und Vocal, war die Verſöhnung muſikaliſcher

Kunſt mit ſich ſelber. Betrachten wir den Keim dieſes, tief kunſtphiloſophiſchen Gedankens in **op. 80.**

Schon in der Oekonomie der Sätze iſt die Löwenſpur der Chor-Symphonie zu erkennen.

Der Inſtrumentalkreis wird geſchloſſen, bevor der Chor auftritt, dieſe Idee, das Ganze in einem konzentriſchen Ringe umfängt.

Mit dem Eröffnungs-Adagio ($^4/_4$ C Moll, 24 Takte und Kadenz) iſt die Rolle des Soloinſtruments ausgeſpielt, das Klavier nur noch ein Integraltheil der Muſikidee.

Angeſichts eines Orcheſters und vierſtimmigen Chors (**Soprani, Alti, Tenori, Bassi**) wagt ein Pianoforte allein das Wort zu ergreifen. Damit iſt ſymboliſch ausgeſprochen, daß, was im Kleinen (in dem muſikaliſchen Mikrokosmus des Klaviers) Eins ſein könne, im Großen Eins zu werden habe.

Dieſes phantaſtiſche Portal, bei dem die Bezeichnung Adagio auf das Tempo geht, ſteht im Schachte Bach'ſcher Vorſtellungen, deren eigenthümlich maſſenhaft gethürmte Konſtruktionen, dieſes in verzehrendes Muſikfeuer getauchte **preludio mystico** kennzeichnen. Auf der Dominantenharmonie von **g** wälzt ſich der Strom der hier berührten Gedanken aus dem tiefſten Klavierregiſter in das höchſte. Leiſe ſchleichen die Kontrabäſſe Solo in den Satz (Allegro, $^4/_4$ C Moll). Recitativartig verwandt, wie im Finale der Chorſymphonie, ſtellt das Fundament des Orcheſters, $4^1/_2$ Takte einer geiſterhaften Tonfigur hin, ein Lamento zwiſchen Kontrabäſſen und Klavier, das den Bäſſen von den Violen abgenommen wird. Das Klavier antwortet träumeriſch dieſen, wie es den Bäſſen antwortete. Dieſes bei der Sache unbetheiligtſte, weil bereits am anderen repräſentirende, in Umfang und Stimmung freieſte, wenn gleich an ſich unvollkommene Inſtrument, beharrt bei ſeinem im Eröffnungs-Solo gemachten muſikaliſch-pantheiſtiſchen Vorſchlag der Fuſion der muſikaliſchen Kräfte. Die Hoboe miſcht ſich in's Geſpräch; Alles drängt rezitativiſch zur Löſung der Frage, welche nach 26 Takten des bereits als Finale bezeichneten Allegro erfolgt. Damit iſt der Gedanke der Fuſion inſtrumental ausgeſprochen, ſonſt wäre nach den wenigen Takten Klavier-Solo, die Bezeichnung Finale. **Allegro, qui si da un segno al orchestra o al direttore di musica,** unverſtändlich. Dieſes Finale iſt ganz eigentlich der Anfang und deshalb ſoll der Pianiſt ein Zeichen geben. Dieſer Anfang iſt aber auch das Ende (Finale), denn es iſt auf Einheit, auf Fuſion von Inſtrumental und Vokal, zu einem Satze abgeſehen, und dieſer beginnt hier. Hätte der Komponiſt nicht dieſen Gedanken verfolgt, die Bezeichnung Finale wäre unnütz geweſen.

Sollte zwiſchen einem Soloinſtrument, Orcheſter und Chor Einheitlichkeit erlangt werden; ſo durfte dieſe Zuſammenſtellung ſich auch nur um ein Motiv bewegen. Dies iſt der Fall. Nach ſpannenden, zwiſchen Hörnern einer- und Hoboen andererſeits, wechſelnden Anfragen (Dreiklang von **g** mit ausgelaſſener Terz) exponirt das Klavier in idylliſcher Einfachheit das von unnachahmlichem Liebreiz getragene, dem Ganzen zu

Grunde liegenden Motiv (Allegretto $^2/_4$ C Dur 8. und folg. Takte).

Man hat das Motiv der Phantaſie im Chor-Motiv der 9. Symphonie wiederfinden wollen. Die Verwandtſchaft liegt in dem volksthümlichen Tone der Motive, in ihrem Verhältniß zu dem Ganzen deſſen Kern ſie ausmachen, in der thematiſchen Situation, ſo zu ſagen, in der gleichartigen Taktart ($^2/_4$ u. $^4/_4$) hauptſächlich aber darin, daß die Motive genau in der Scala verlaufen, wodurch eine gleichmäßige Folge entſteht, da beide von der Terz des Grundtons ausgehen, von e in der Phantaſie (C Dur) von fis in der Symphonie (D Dur). Die Motive ſind ſich ähnlich, gleich ſind ſie nicht, im Ausdruck weſentlich verſchieden.

Ein zu den Worten des Chors in der Phantaſie

Schmeichelnd hold und lieblich klingen
Unſers Leben Harmonien

fächelnder Weſt; Schöpferbegeiſtert durch Menſchenbewußtſein (Freude) in der Symphonie. Leicht ſchwebende Amoretten (Achtel) in der Phantaſie

Blühend wie himmliſche Auen, wie junge Seraphim
zärtlich

Amboſſe (halbe Noten) in der Symphonie, auf denen muſikfeuerſprühende Viertel, der Tochter aus Elyſium zu Ehren geſchmiedet werden

Wir betreten Feuertrunken
Himmliſche Dein Heiligthum! —

Der Unterſchied von Sonnett und Ode; die Entfernung vom Kränze ſpendenden Künſtler

Nehmt denn hin, ihr ſchönen Seelen
Froh die Gaben ſchöner Kunſt (Chor in der Fantaſie)

zum Hymnus der Menſchheit

Seid umſchlungen Millionen (Chor in der Symphonie).

Nicht als lebenerheiternde Gabe betrachtet der Komponiſt dieſer Symphonie ſeine Kunſt, ſie iſt ihm die zu den Menſchen redende Weltſeele.

Klein und lieblich in der Fantaſie, groß, breitfluthend in der Symphonie, wo es die endliche Ausgleichung aller, in der Muſik widerſpiegelnden, Dualismen gilt — ſo kennzeichnen ſich die wahlverwandten Motive (Vergl. B. 1 S. 197). Materiell unterſcheiden ſie ſich dadurch, daß das Symphoniemotiv auf dem guten (erſten) das Fantaſiemotiv auf dem ſchlechten (zweiten) Takttheil beruht, das erſte von der Quinte (a) zur Tonika (d), das zweite von der Terz (e) zur Dominante (g) fortſchreitet.

Beethoven hat nicht etwa das Motiv der Fantaſie auf die Symphonie übertragen. Das wäre nicht in ſeiner Art, in der Werkſtatt des Geiſtes thätig zu ſein, geweſen; dem widerſprechen auch ſchon die vier verſchiedenen, uns erhaltenen Leſearten des Symphoniemotivs. Kein Motiv ſcheint den Meiſter je mehr beſchäftigt zu haben. Das Fantaſiemotiv hingegen, übertrug er aus einer, in ſeinem Nachlaſſe aufgefundenen Liedkompoſition auf die Fantaſie (Seufzer eines Ungeliebten Buchſtabe e 44. Abtheilung). Aus der unentwickelten Faktur des

Liedes iſt deſſen Urſprung zweifellos in eine ſehr viel frühere Zeit zu ſetzen, wie dies ohnehin mit allen aus dem Nachlaß veröffentlichten Kompoſitionen der Fall iſt. Wir hatten bereits in **Beethoven et ses trois styles** Bd. 1. p. 201 dieſe nicht unintereſſante, ganz überſehene Thatſache nachgewieſen. Dieſer Umſtand einer ſpäteren Benutzung in einem wichtigen Werke, einer früheren unbedeutenden Liedkompoſition (Moderato 4/4 C Moll Andantino 3/4 Es Dur, Allegretto 2/4 C Dur mit dem Allegretto in op. 80 identiſch, im Ganzen 182 Takte) erkläre uns den nicht wenig auffälligen Unterſchied in Satzbildung und Erfindung zwiſchen den erſten 4 und den auf dieſe in der Phantaſie folgenden Variationen.

Wir meinen die den Bläſern in soli vertheilten (1. Violine, Flöte 2., 2 Hoboen 3., Klarinette und Fagott 4. Saiteninſtrumente, in der Figur der Hoboen-Variationen, 24.—86. Takt des Allegretto). Der Komponiſt hatte klein anzufangen, um Steigerungen für die folgenden Variationen zu ermöglichen, auf welche ſich, wiederum wie im Finale der Chor-Symphonie, die Satzbildung in op. 80 beſchränkt. Dieſe, an den Kaſſations- oder Serenadenſtyl erinnernden Bläſer-Variationen kann man all zu klein finden, ohne deshalb im mindeſten an die Rieſen-Variationen zu denken, in denen ſich das Finale der 9. Symphonie ergeht. Sie unterſcheiden ſich nicht nur von dem Variationenſtyle dieſer Periode, ſie unterſcheiden ſich der Erfindung und Bedeutung nach ſo weſentlich von den nächſt folgenden, mit dem **Allegro molto** C Moll beginnenden, daß man ſie füglich als einen erſten Verſuch der

Benutzung des oben bezeichneten Liedmotivs für Klavier und Orcheſter anſehen kann, dem Beethoven ſpäter, nachdem ihm der geniale Gedanke einer Fuſion der Muſikgeſchlechter gekommen war, alles Uebrige im Feuer der großen Idee hinzukomponirte.

Möchte überhaupt dieſe nicht etwa dadurch in ihm entſtanden ſein, daß er in ſolcher Weiſe ein Liedmotiv zwiſchen Klavier und Orcheſter angelegt hatte, wie die Maler ſagen?

Die mit dem **Allegro molto** $^4/_4$ **alla breve,** C Moll fortgeſetzten Veränderungen hingegen, ſind bedeutſame Verläufer des großen Beethovenſchen Variationenſtyls, dieſen als die höchſte Darſtellung thematiſchen Styls verſtanden, welcher in ſeiner oft hinter ſich ſelbſt verſteckten Form den Satzkern der 3. Periode ausmacht. Eine Erweiterung in's Unendliche, welche den vorbeethovenſchen Zeiten ganz unbekannt war, die pſychiſche Variation, wie wir ſie nennen wollen, die aus Veranlaſſung eines Ausgangspunktes (Thema) freiſchaffende Erfindung, nicht die regelmäßig in ihr Haus zurückkehrende Schnecke. Man vergleiche nur den Schablonen-Veränderungen in **op.** 80 die Folgenden und man wird dem Staube der Puppe den Schmetterling des Geiſtes der Sache mit leichtem, unnachahmlichen Flügelſchlag entſchweben ſehen.

Mancher Virtuoſe hat ſich an das Klavier in **op.** 80 geſetzt, ohne in den Sätzen **Allegro molto** ($^4/_4$ **alla breve,** C Moll) **Adagio ma non troppo** ($^6/_8$ A Dur*) Marcia ($^2/_4$

---

*) Die Beethovenſche Terzmodulation dieſer Periode, a untere Terz von c. Was bei Beethoven Geſetz, iſt bei Weber ein kühn gewagter

F Dur) Variationen des dem Werk zu Grunde liegenden Motivs zu erkennen. Das Allegro molto iſt das in den Bravourſtyl ſtatt wie in der alten Welt in ein langſameres Tempo, verſetzte Minore des Motivs, das enharmoniſch dargeſtellt, vollends ſeinen vollſtändigen Einzug in die Klavierſtimme hält (36. und folg. Takte H ſtatt Ces Dur).

Im Adagio verſteckt ſich das Motiv in den abgebrochenen zu den Trillern des Pianoforte auf e eintretenden Klarinetten (1. Takt a cis, 4 d). Cis iſt die Terz von a wie e von c in der Expoſition des Motivs in C Dur u. ſ. w. Es iſt eben ſo in der wild auf eine Trillerkette des Adagio hereinbrechenden Marcia in F Dur. Das hohe a im tutti des 1. Takts Terz von f, wie es e von c im Motiv war, deſſen weitere Gliederungen zu verfolgen ſind.

Eine modulatoriſche Epiſode in der Klavierſtimme führt aus der Marcia in das Kontrebaß-Rezitativ zu Anfang des Hauptſatzes (Finale) zurück. Wir ſtehen vor dem Schwerpunkt des Werkes, vor dem zur Begleitung des Soloinſtruments, in das Haus hineinſtrahlende Chor (Allegretto ma non troppo quasi Andante con moto. Zur beſſern Beherrſchung der durch den Chor verdoppelten Tonmaſſe iſt die Bewegung des urſprünglichen Allegretto gemäßigt, quasi Andante con moto).

Uebergang in Leier und Schwerdt, wenn er von C Moll nach A Dur übertritt (Gebet während der Schlacht 21. Takt), Ahnung einer neuen Kunſtſchönheit, wenn er in der Euryanthe, nach dem Duett zwiſchen Lyſiart und Eglantine in H Dur, eine Arie in As Dur folgen läßt (as untere Terz von h als ces gedacht).

Wie in der Chor-Symphonie werden die Chorſtimmen fragend (**Soprani, Alti**) und antwortend (**Tenori, Bassi**) gegen einander gruppirt, bevor ſie ſich dem Melodieſtrom überlaſſen. Dieſe Intention war inſtrumental, bereits den ſpannenden Anfragen der Hörner (männliche) und Hoboen (weibliche Stimmen) auf dem Dreiklang von **g** mit ausgelaſſener Terz, überwieſen worden (ſiehe oben).

Eine Steigerung (**Presto $^4/_4$ alla breve**) krönt das Werk.

Die Kunſtſchickſale meines Lebens ließen mich 6 Pianiſten mit ausgezeichnetem Orcheſter und guten Chören in **op.** 80 hören. Hier iſt die Note nichts. Es gilt, ſich in den Gedanken der Gleichberechtigung der Muſikdualismen von der muſikaliſchen Idee, hineinſchwingen, dieſer Idee nicht der Perſon eines vermeinten Soliſten ein Brandopfer bringen. Da man bei Zuſammenſtellungen des Pianoforte mit dem Orcheſter gewohnt iſt, erſteres als Soloinſtrument behandelt zu ſehen, ſo hat man auch in **op.** 80 konzertanten Styl ſehen wollen, was findet ſich aber?

Die von Mitteln abſtrahirende Muſikidee, zu der ein Pianoforte ſein Schärflein beiträgt, die **Magna Charta** aller Zuſammenſtellungen mit dieſem Inſtrument.

Schickſale. Hiſtoriſche Kritik.

Reichardt. Vertraute Briefe auf einer Reiſe nach Wien. Amſterdam 1810. Bd. 1, S. 254 (ſelten).

Am 22. Dezember (1808) gab Beethoven im großen vorſtädtiſchen Theater ein Konzert. Da haben wir denn von einhalbſieben bis einhalbelf in der bitterſten Kälte ausgehalten und die Erfahrung bewährt gefunden, daß man auch des Guten, und mehr noch des Starken, leicht zu viel haben kann. Manche verfehlte Ausführung reizte unſere Ungeduld in hohem Grade. Der arme Beethoven, der den erſten und einzigen baaren Gewinn hatte, den er im ganzen Jahre finden und erhalten konnte, hatte bei der Veranſtaltung manchen großen Widerſtand gefunden. Es war nicht einmal eine ganz vollſtändige Probe zu veranſtalten, möglich geworden. Man muß erſtaunen, was dennoch Alles von dieſem fruchtbaren Genie und unermüdeten Arbeiter während der 4 Stunden ausgeführt wurde. Zuerſt eine Paſtoral-Symphonie oder Erinnerung an das Landleben. Sie dauerte ſchon länger als ein ganzes Hof-Konzert (!) bei uns (in Kaſſel, wo Reichardt Kapellmeiſter war) dauern darf. Dann folgte eine lange italiäniſche Scene (ah! perfido spergiuro? op. 65), ein Gloria mit Chören und Solos (1. Meſſe? op. 86) ein neues Fortepiano-Konzert (Es Dur? op. 73 das, wie op. 80, drei Jahre ſpäter [1811] erſchienen wäre) von ungeheurer Schwierigkeit, welches Beethoven zum Erſtaunen brav, in den allerſchnellſten Tempis ausführte. Das Adagio, ein Meiſterſatz von ſchönem, durchgeführten Geſange, ſang er wahrhaft auf ſeinem Inſtrumente mit tiefem, melancholiſchem Gefühl, das mich dabei durchſtrömte (was Reichardt hier von Schwierigkeit, allerſchnellſten Tempis, von durchgeführtem (variirten?) Geſange ſagt, paßt beſſer auf das Es Dur- als auf das C Moll-Konzert op. 37, dazu die Wahrſcheinlichkeit, daß Beethoven bei einer in der Geſchichte der Muſik beiſpiellos gebliebenen Production von neuen Werken dieſer Bedeutung (!) auch ein neues Konzert, nicht das damals bereits ſeit 4 Jahren bekannte, oft von ihm und von Ries geſpielte in C Moll gewählt hatte. Wir hätten ſomit in dem unſchuldigen Buche Reichardts, das die Napoleoniden wegen der in demſelben abgedruckten Oeſterreichiſchen Vaterlandslieder von Colin (ſiehe **op.** 62) aufkaufen ließen, den bisher überſehenen Umſtand, daß Beethoven das ſo ſchwierige Es Dur-Konzert ſelbſt und zwar in den allerſchnellſten Tempis, hören laſſen, das wichtige Werk ſelbſt aber bereits 1808 vollendet war.

Auf das Klavier-Konzert folgte, fährt Reichardt fort, eine große, ſehr ausgeführte, zu lange (?) Symphonie. Ein Kavalier (!) in der Loge des Fürſten von Lobkowitz verſicherte die Violoncellparthie allein betrüge 34 Bogen. 10. Stück (Reichardt zählt die Sätze der Paſtoral-Symphonie). Ein Heilig mit Chor und Solos (1. Meſſe?) 11. Stück eine lange (freie?) Phantaſie, in welcher Beethoven ſeine ganze Meiſterſchaft zeigte und zum Schluß

> noch eine Phantaſie, zu der bald das Orcheſter und
> zuletzt ſogar der Chor eintrat (op. 80).

Dieſe ſonderbare Idee verunglückte in der Ausführung durch eine ſo komplette Verwirrung im Orcheſter, daß Beethoven in ſeinem heiligen Kunſteifer an kein Publikum und Lokal mehr dachte, ſondern drein rief, aufzuhören und von vorne wieder anzufangen.

Die A. M. Z. Januar 1809, S. 268 erzählt den Unfall wie folgt. Was die Exekutirung dieſer Akademie betrifft, ſo war ſie in jedem Betracht mangelhaft zu nennen. Am Auffallendſten war das Verſehen, welches in der *letzten* Phantaſie vorfiel. Die Blasinſtrumente variirten das Thema, welches Beethoven vorher auf dem Pianoforte vorgetragen hatte. Jetzt war die Reihe an den Oboen. Die Klarinetten (3. Variation) verzählen ſich, und fallen zugleich ein. Ein kurioſes Gemiſch von Tönen entſteht; Beethoven ſpringt auf, ſucht die Klarinetten zum Schweigen zu bringen, allein das gelingt ihm nicht eher, bis er ganz laut und *ziemlich unmuthig*, dem Orcheſter zuruft: ſtill ſtill, das geht nicht! Noch einmal, noch einmal! und das geprieſene Orcheſter muß ſich bequemen, die verunglückte Phantaſie noch einmal von vorn anzufangen!

Wie erzählt Ries den Vorfall? S. 83. Beethoven gab eine große Akademie im Theater an der Wien, wo ſeine C Moll und Paſtoral-Symphonie, wie auch ſeine Phantaſie für Klavier mit Orcheſter und Chor zum erſten Male aufgeführt wurden. Bei der letzteren machte der Klarinettiſt, wo das letzte freundliche Thema (das einzige) variirt ſchon eingetreten iſt, durch Verſehen eine Repriſe von 8 Takten. Da nur wenige Inſtrumente ſpielten, ſo fiel dieſe falſche Execution natürlich um ſo ſchreiender in's Gehör. Beethoven ſprang *wüthend* auf, drehte ſich um und *ſchimpfte auf die gröbſte Art* über die Orcheſtermitglieder und zwar ſo laut, daß das ganze Auditorium es hörte. (Warum nicht Reichardt und der Korreſpondent der A. M. Z.?) Endlich ſchrie er: von Anfang! Das Thema begann wieder, Alle fielen richtig ein und der Erfolg war glänzend. Als aber das Konzert vorbei war, erinnerten ſich die Künſtler nur zu wohl der Ehrentitel, welche Beethoven ihnen öffentlich gegeben, und geriethen nun, als ob die Beleidigung eben erſt ſtattgefunden hätte, in die größte Wuth; ſie ſchwuren, nie mehr ſpielen zu wollen, wenn Beethoven im Orcheſter wäre. Dies dauerte ſo lange, bis dieſer wieder etwas Neues componirt hatte, wo dann ihre Neugierde über ihren Zorn ſiegte.

Wie mächtig mag dieſe Neugierde in Beethovenſchen Zeiten geweſen ſein, wo man noch wahrhaft Neues erlebte! Die drei verſchiedenen Relationen über einen und denſelben Orcheſterunfall, beweiſen recht, wie nicht immer der Zeitgenoſſe der unverdächtige Zeuge iſt. Was ſoll man von Ries ſagen, der, wohl gar neidiſch auf Beethoven, das Klavierkonzert, das die A. M. Z. mit Reichardt ein *neues* nennt, keines Wortes würdigt, den Verfall überhaupt in einem Tone erzählt, der zu verſtehen giebt, daß ſein großer Lehrer wenigſtens ſchlecht erzogen war.

Die A. M. Z. (1809, S. 268) giebt den Konzert-Zettel Beethovens, dem derſelbe nicht fremd bleiben konnte; op. 80 iſt bezeichnet:

> Phantaſie auf dem Klavier, welche ſich nach und nach mit Eintreten des Orcheſters und zuletzt mit Einfallen von Chören als Finale endet. Die einmal in München dem Werk gegebene Benennung: *Lob der Harmonie* (A. M. Z. 1813, S. 423) iſt apokryph.

Bei dem formalen Maßſtab und der ſinnlichen Beurtheilungsart Oulibiſcheffs, war nicht dieſer Mann dazu gemacht, einen Beethovenſchen Genieſtreich wie **op.** 80 zu verſtehen. Es konnte nicht fehlen, daß er ſich gegen die Idee verging (**biographie de Mozart T.** 3, S. 243). Er iſt Schritt vor Schritt von Séroff in deſſen Briefen an Oulibiſcheff widerlegt worden, welche eine ſehr überlegene, ſelbſtſtändige Kritik an den Tag legen (ſiehe das ruſſiſche Journal Pantheon von 1852).

* * *

Op. 81a. **Les adieux, l'absence et le retour.** Charakteriſtiſche Sonate für Pianoforte (26.), Es Dur, dem Erzherzog Rudolph gewidmet (Breitkopf), 10 Ausgaben, urſprünglich in 2 livraisons. **Les adieux,** (1e) **l'absence et le retour** (2e). Intelligenzblatt der A. M. Z., Februar 1811. Für Orcheſter von Bierey.

Ein unter mannigfach orcheſtralen Vorſtellungen geſchriebenes Werk. Nicht die beſchränkte Tonalität des Pianoforte kann hinreichen, einzelne Akkorde über ganze Takte zu tragen. Der Styl iſt der große Gedankenſtyl dieſer Periode. Wird der inſtrumentale Gedanke durch Wortlaut an eine beſtimmte Richtung gebunden, ſo wird ein geringerer Organismus eingegangen. Die bezeichnete Muſikmalerei hat nicht den Werth der frei erkannten Erfindung.

Das Kunſtwerk wird dadurch ewig, daß es das menſchliche Gemüth ergreift, die Spur dieſes ſeines Daſeins kann nicht wieder verloren gehen, die Zeit kann allerdings ein Kunſtwerk verſchlingen, aber nicht ſeinen Geiſt, der unabhängig vom ferneren Anſchauen, von Tradition, mächtig und ewig durch die Geiſter fortzieht, eine Art von Seelenwanderung in der Kunſt begründet.

Setzen wir dieſen Worten Ernſt Wagners hinzu, daß der Geiſt ſelbſt thätig wirken muß, um in dieſer Art ergriffen zu werden, um als Seelenwanderung, wie Wagner es ſchön ausdrückt, durch die Menſchengeſchlechter zu gehen. Die muſikaliſche Scene in op. 81 (vergleiche op. 90) verhält ſich zu der Beethoven'ſchen Sonate, in der die Gedanken frei ſind, wie die Paſtoralſymphonide zu den Symphonien. Daß man nichts Anderes denken darf, als was bezeichnet worden, lähmt immer den Aufſchwung, ſo unnachahmlich meiſterhaft das Bezeichnete muſikaliſch dargeſtellt ſein mag. Dieſe nicht in Abrede zu ſtellende Wahrheit tröſte uns über die in den freien Beethovenſchen Sonaten oft ſo peinlich vermißten Wortbezeichnungen. Der Geiſt ſteht über dem Buchſtaben. Ein Beethoven will errathen ſein. Nur dem freien Geiſte giebt ſich der ſeine in frohen Ahnungen zu erkennen.

Das Werk beginnt in einem Vorſpiele (Adagio $^{2}/_{4}$, Es Dur, 16 Takte) ein deutlich ausgeſprochenes Lebewohl in Hörnerklängen (1. Takt) das durch das Allegro ($^{4}/_{4}$ Es Dur) geht (ſiehe die 3 letzten Takte des 1., den 47. und folgende Takte vor Schluß des 2. Theils). Das Gegenmotiv auf der Dominante (34. und folgende Takte, 1. Theil) iſt in der Oberſtimme der im Motiv vorherrſchenden Erregung verwandt. Vom

8. — 5. Takt vor Schluß des 1. Theiles kann der Nachbleibende ſich noch ſo wenig von dem Scheidenden trennen, daß man ſie ſich folgen ſieht. Dieſe Intention finden wir darin, daß in der heruntergehenden Scala von B Dur, der in der Oberſtimme liegen bleibenden Note, die Unterſtimme in derſelben Figur auf dem Fuße folgt. Dem kurzen Mittelſatze (1. — 24. Takt, 2. Theil) ſieht man es an, daß hier von einem Klavierbilde, von keiner Sonate die Rede iſt. Reizend iſt der Anhang auf dem nunmehr in ganzen Noten dargeſtellten Motiv des im Vorſpiel (Adagio) in Vierteln geſagten Lebewohls (64. und folgende Takte vor Schluß des 2. Theils). Zweimal wird es zärtlich (dolce, p. e dolce) in der Oberſtimme gegen zum Baß abfallende (ſcheidende) Figuren wiederholt (59. und folgende, 47. und folgende Takte), wo dann jedesmal das Motiv von der Ober- in die Unterſtimme übergeht (55. und folgende, 43. und folgende Takte). Die letzten Vorſtellungen des Bleibenden gegen den Ziehenden. Zuletzt ſieht man die Geſchiedenen, wie auf der Scene eines Theaters, auseinander gehen.

Um zwei Perſonen zu haben, ſchlägt der Komponiſt viermal hintereinander Dominante und Tonika auf einmal an. Er mildert dieſe in der Sekunde f, g, ſcharfe Diſſonanz durch die ungleichen Werthe in den Eintritten. Es kommt auf einer ganzen Takt-Dominante nur ein (leicht auszuhebendes) Viertel in der Tonika und umgekehrt.

Die Orgel kennt Mixturen. Dieſe imitatoriſchen Ineinanderſchiebungen von Dominante und Tonika auf einem Klavier, ſind in dieſer Art anzuſehen.

Leute, die ſich Dominante und Tonika als zwei Tonarten vorſtellen, haben die Stelle, als den harmoniſchen Anſtand verletzend, in den ehrenvollen Zorn ihrer beſchränkten Schulweisheit gethan, welche nicht dahin gekommen iſt, zu wiſſen, daß was zur Familie (Scala) gehört auch identiſch ſein darf, wo es die Idee braucht, und damit rechtfertigt.

Andante (**espressivo**, $^{2}/_{4}$ G Moll, 42 Takte). Eine Uebergangsform für den letzten Satz, ſelbſtſtändiger als in **op.** 53, um der Ueberſchrift **l'absence** zu entſprechen. Die Hauptfigur (1. Takt) erinnert an das dem Finale im F Moll-Quartett (op. 95) vorausgehenden Larghetto.

Der Schlußſatz, der den letzten Akkord der Andante zu ſeinem erſten macht (**Vivacissimo**, $^{6}/_{8}$ **le retour**, 10 Takte, die Dominante verlängernder Gang, dann 1. Theil mit Repriſe) iſt eine der glänzendſten Virtuoſenaufgaben. Welche Steigerungen (2. Theil), welch' friſch rinnendes Freudegefühl zu den in den Mittelſtimmen murmelnden Sechzehntheilen (43. und folgende Takte, 1. Theil, Gegenmotiv auf der Dominante). Der Mittelſatz modulirt das Gegenmotiv in H Dur (**h** als **ces** gedacht). Rückkehr des Motivs nach dem Mittelſatz in Oktaven (29. und folgende Takte, 2. Theil) Hierauf das Gegenmotiv in der Tonika. Reizender Anhang; das zu einem **poco Andante** verzögerte Motiv. Die Liebenden öffnen ihre Arme wie Zugvögel ihre Flügel. Fermate; 6 Takte, **Tempo primo**, zum Schluß des Freudenrauſches.

Da das Werk in 2 Lieferungen erſchien, ſo ſcheint der Tonmaler ſelbſt zum Vortrag der beiden letzten Sätze ohne den erſten, ſeine Einwilligung zu geben, was den Herrn Fingervirtuoſen, zu Konzertbedürfniſſen, für welche der 1. Satz nicht paßt, geſagt ſein mag.

* * *

Sextett für 2 Violinen, Alt, Violoncello, 2 Hörner, Es Op. 81b. Dur (Simrock), Partitur, zuerſt angezeigt im Juli 1810, Intelligenzblatt, A. M. Z. Arr. für 2 Violinen, 2 Alt und Violoncello. Für Pianoforte, Violine (oder Alt) und Violoncello unter der **Opus**-Zahl 83. Für Pianoforte vierhändig von Schmidt, von Gleichauf, das Adagio für 2 Soprane und 2 Bäſſe ohne Begleitung, auf die Worte: Hört vom Strand das Veſperſingen.

Reichardt, vertraute Briefe, Dezember 1808. An dem erſten Quartettmorgen von Schupanzigh, bei dem Ruſſiſchen Geſandten, Grafen Raſoumowski, wurde das ſchöne, klare Sextett von Beethoven mit Blasinſtrumenten gemacht und that gar ſchöne, kräftige Wirkung.

Die Kompoſition iſt gewiß noch viel älter und hat mit der Muſikidee, dieſer Periode der Entwickelung des muſikaliſchen Gedankens durch Beethoven, nichts zu thun. Es iſt der Mozart'ſche, erſt durch Jahn in's rechte Licht geſtellte Serenaden-(Kaſſations-) Styl in feſterer Satzbildung. **Allegro con brio**, 4/4 Es Dur, **Adagio**, 2/4 As Dur, **Rondo Allegro**, 6/8 Es Dur, ſ. **op. 71.**

* * *

Op. 82. Vier Arietten und ein Duett mit Pianoforte. Doppelter Text, der dem italiäniſchen nachgebildete iſt von Schreiber (Breitkopf), erſchien Februar 1811, Intelligenzblatt der A. M. Z.

1) Hoffnung. Nimmer dem liebenden Herzen (Dimmi ben mio che m'ami), Allegro moderato, $^{4}/_{4}$ A Dur, 48 Takte. Arr. für Pianoforte und Violoncell oder Violine von Leibrock.

2) Liebesklage. Den ſtummen Felſen nur klag' ich (T'inendo si mio cor), Adagio ma non troppo, $^{2}/_{4}$ D Dur, 43 Takte.

3) Stille Frage. Darf nimmer ich Dir nahen (l'amante impatiente). Arietta buffa (che fa il mio bene), Allegro, $^{6}/_{8}$ Es Dur, 74 Takte.

4) Liebesungeduld. So muß ich ihm entſagen. L'amante impatiente (che fa il mio bene). Arietta assai seriosa. Andante con espressione, $^{6}/_{8}$ 50 Takte.

5) Lebensgenuß. Schnell verblühen (odi l'aura che dolce sospiro). Duett für Sopran und Tenor. Andante vivace, $^{3}/_{4}$ E Dur, 58 Takte.

A. M. Z., 1812, S. 16. Ein kleines, aber nicht gemeines, und durch warme Empfindung belebtes Werkchen.

⁂

Op. 83. Drei Geſänge mit Begleitung des Pianoforte, Text von Göthe, der Fürſtin Kinski gewidmet (Breitkopf), erſchienen November 1811, Intelligenzblatt, A. M. Z.

1) Wonne der Wehmuth. Trocknet nicht Thränen. Andante espressivo, E Dur, 23 Takte. Komponirt für Bettina,

1810, ſiehe Bd. 1, S. 288, für Pianoforte allein von Liszt.

2) Sehnſucht. Was zieht mir das Herz ſo? Allegretto, $^{6}/_{8}$ H Moll, 60 Takte, für Pianoforte und Violoncello oder Violine von Leibrock.

3) Mit einem gemalten Bande. Kleine Blumen, kleine Blätter, $^{4}/_{4}$ F Dur. Leichtlich und mit Grazie vorzutragen, für Pianoforte allein von Liszt.

Alle 3 Geſänge arrangirt mit Begleitung der Guitarre. Die Erfindung iſt ausgezeichnet, die Behandlung der Stimme meiſterhaft, die Begleitung angemeſſen, das Ganze bedeutender als der Styl in op. 82. 2. Periode im Liedſtyl.

* * *

Op. 84. Ouverture. Zwiſchenakte und Geſänge zum Trauerſpiel Egmont. Komponirt 1810, erſchien 1811 (Mai), Intelligenzblatt, A. M. Z. (Breitkopf).

Brief von Beethoven an Bettina (Schindler, 2. Nachtrag): „Wien, den 11. Februar 1811. Ich bin eben im Begriff, an Göthe zu ſchreiben wegen Egmont, wozu ich die Muſik geſetzt, und zwar blos aus Liebe zu ſeinen Dichtungen, die mich glücklich machen; wer kann aber einem großen Dichter genug danken, dem koſtbaren Kleinod einer Nation?“ —

Opus 84 (Breitkopf) erſchien April 1812, Intelligenzblatt d. A. M. Z. Abſchriften wurden früher ausgeboten Mai 1811 l. c. Bei Beethoven's Art zu arbeiten (Bd. 1, S. 188) war op. 84 wohl noch im Jahre 1810 entſtanden.

In Paris wurde die Partitur zum erſten Male 1855 gehört (**Débats 15 Mars**), in St. Petersburg den 9. März 1856.

Die edle Uneigennützigkeit Beethovens gegen den Dichter, in dem er das koſtbare Kleinod der Nation erblickte, dem man nicht genug danken könne, ließ ihn eine ſeiner Arbeiten von der eines Anderen noch zu einer Zeit abhängig machen, wo er in der C Moll-Symphonie den höheren Menſchen, in der Paſtoral-Symphonie die Natur, damit, gleich Homer, das Univerſum zurückgeſchaffen hatte. Das aber iſt die große Wechſelwirkung der Geiſter. Die Egmont-Partitur verwirklicht die dem Orcheſter von Leſſing, in ſeinen Hamburgiſchen Dramaturgien über Zwiſchenaktmuſik bei Schauſpielen, zugeſprochenen Bedeutung des Chors im antiken Drama. Die Partitur ſei uns der thatſächliche Beweis des noch zuweilen in Abrede geſtellten Gehalts der Inſtrumentalmuſik überhaupt. Man wird nicht läugnen, daß in **op. 84** die Tragödie inſtrumental gedichtet, zur Anſchauung kommt. Wäre dies etwa weniger der Fall, wenn uns der Zuſammenhang der Muſik mit der Tragödie unbekannt geblieben? — Gewiß nicht. Man hat ſomit nur der, Inſtrumentaltexten zu Grunde liegenden Idee, auf die Spur zu kommen und den für die Interpretation oberſten Grundſatz im Auge zu behalten: „es kommt nicht darauf an, daß die Interpretation die richtige ſei, ſondern darauf, daß ſie die richtige ſein könne.“

Die Ouverture (zum erſten Male in Beethoven 4 Hörner). **Sostenuto ma non troppo** 3/2 F Moll, 24 Takte Allegro 3/4 F Moll, **Allegro con brio** 4/4 F Dur. Kein

Choral (A. M. Z. 1813) eben ſo wenig Introduktion im engeren Sinne ein zyklopiſch gethürmtes Portal, das thematiſche Monogramm der Idee in dem Unterſchiede von Kohle zu Pinſel in den Ausführungen im Allegro nach der Seite dramatiſcher Handlung. Die Identität des **Sostenuto** und Allegro durch die dieſen Bewegungen zu Grunde liegenden Motive, iſt die dem thematiſchen Styl von Beethoven abgenommene höhere Bedeutung, die für ſich Gehalt iſt.

Die Viertel im Gegenmotiv des Allegro (58. und folg. Takte) ſind die Diminutive der eiſernen Schritte des **Sostenuto** in halben Noten, zu denen im Allegro die Tröſtungen der Liebe kommen (die Antworten der Bläſer auf das Thema). Die Achtel im Motiv des Allegro (1. und folg. Takte) ſind das flüſſig gemachte 2. Thema des **Sostenuto** (15. und folgende Takte Des Dur). Im letzten Takte wird daſſelbe in die Viertel **b, c, b, as, g** allein zerlegt, welche der 1. Takt des Allegro in den Achteln **b, c, b, as, g** aufgreift. (A. M. Z. 1813, Lobe, Lehrbuch der Kompoſition, Bd. 2, S. 24.)

Der Eintritt des Allegro auf den ſchlechten Takttheil (das 2. Achtel $^3/_8$) verbreitet die unausſprechliche, über die Tragödie ſchwebende Schwüle und Erwartung. Eine von dem Chor der Bläſer geſchlagene Brücke führt aus dem 1. ins 2 Allegro, in die Auflöſung nach F Dur. Ganz austoben konnte ein ſolcher Siegesrauſch nur in der breiteren Form der Symphonie, die Ouverture iſt eine Räumlichkeit, welche die Idee ſprengt, wie gährender Wein die Reifen vom Faß.

Den Antheil Klärchens an der Ouverture erkläre folgende Zuſammenſtellung. Wir bewunderten in Madrid das Meiſterwerk des Velasquez. Die Einnahme von Breda durch ſpaniſche Heeresmacht. Das herrliche, unter dem Namen **Las Lanzas** bekannte Bild, erſchien uns als die Apotheoſe (ſpaniſch **La Gloria**) des Krieges im Kontraſt zum Leben, deſſen Vertreter, der ſchöne, hellblau gekleidete Page im Vordergrunde, nicht fehlt. Der in leuchtendes Eiſen geſchmiedete General Spinola trägt deſſen Gewicht ſo leicht wie der Page ſeine Seide.

Die ehernen Schritte der ſpaniſchen Soldateska, welche Lebe **l. c.** im **Sostenuto** erkannte (ein Rhythmus in allen Stimmen des Streichquartetts, wie ein feſter Tritt aller Marſchirenden), die Eiſenmänner mögen dem Rahmen der Ouverture gelten; der hellblau gekleidete Page, Klärchen, die Verſchmelzung von Freiheit und Liebe durch den Dichter, iſt das Bild. Daß dieſe Liebe die Freiheit ſelbſt iſt, für welche der Held in den Tod geht, iſt der Kern der Dichtung. Die ſprechende Zuſammenſtellung des verkümmernden Bürgerherzens, der Brackenburgerliebe, mit dem glänzend Adeligen in dem Schickſalsmenſchen, läßt Sieger und Beſiegte im Publikum eingehen zu dem Thor der Gleichberechtigung. Dieſen Sieg feiert die Apotheoſe der Ouverture, in welcher die Violinen bis in's viergeſtrichene c klimmen, alle Kreaturen vom Kontrebaß bis in die Pikkelflöte, jubelt.

Die Zeitgenoſſen wollten hier, wie in der Coriolan-Ouverture, etwas von Cherubiniſchem Einfluß wiſſen. Cherubini hatte einen ernſteren Styl als den leichteren, melodiöſen Mozartiſchen Ouverturenſtyl geltend gemacht. In der Egmont-Ouverture ſprach ſich ein Ernſt aus, den man in Cherubini zu ſehen gewohnt war, das war zu einer Zeit, wo Alles Mozart oder Cherubini war, genug, um an Letzteren zu erinnern. Daß der Ernſt in Beethoven Rieſenſchatten warf, in denen Cherubini nicht mehr aufzufinden iſt, daß Coriolan- und Egmont-Ouverturen Weltereigniſſe ſind, Cherubiniſche Ouverturen die Kataloge um Meiſterwerke bereichern, iſt in unſeren Tagen durch den Triumph der muſikaliſchen Idee in Beethoven entſchieden worden.

Den Siegesjubel der Ouverture theilt eine einſtimmige Tonfigur (21. und folg. Takte Allegro con brio) welche dermaßen im Geiſte kanoniſcher Themas erfunden iſt, daß man erwartet, der Sieg werde die Feuerprobe einer Fuge beſtehen müſſen. Es geſellt ſich aber nur ein wirkſamer Kontrapunkt zu dieſen unisono verdrängenden Vierteln. Der Komponiſt konnte keine höhere Idee von ſeinem Geſchmack, von ſeiner Herrſchaft über den kontrapunktiſchen Styl und über ſich ſelbſt geben, als daß er es bei dieſer kanoniſchen Demonſtration bewenden ließ, nicht in einem fugirten Satz übergriff, nicht die Würze zur Speiſe machte.

Die 4 Entreakts ſind Einzelouverturen, die den Akten, zwiſchen denen ſie zu ſtehen kommen, zu gleichen Theilen angehören und deshalb 2 Hauptbewegungen zählen. Der Komponiſt deutet ſelbſt dies Verhältniß an, indem er die Entreakte mit dem ſinkenden Vorhang einfallen und bis zum aufrollenden Fortſetzen läßt, wovon nur Nr. 2 und 3 motivirte Ausnahmen machen. Er geht weiter, er verwirklicht die Anſicht der helleniſchen Tragödie über die untheilbare Zuſammenwirkung aller auf die Handlung abzielender Kunſtmittel, in dem er nicht nur bei aufgezogenem Vorhange ſeine Muſik fortſetzt, ſondern auch noch, wo es die Situation motivirt, auf der Dominante des eingegangenen Haupttons ſchließt und dem Schauſpiel überläßt, den Faden fortzuſpinnen, ſeine Tonika auszumachen, eine hoch dramatiſche Intention, welche die Hausordnung toniſcher Schlüſſe über den Haufen warf (Nr. 1, Nr. 4). Die in der Partitur enthaltenen Schlüſſe in der Tonika, wurden von Beethoven zum Zweck von Aufführungen in Konzerten hinzukomponirt.

Die den Entreakts in Arrangements und Konzertprogrammen mitgegebenen, ſind aus der Recenſion in der A. M. Z. (1813) auf dieſelben übergegangen; Beethoven ſelbſt bezeichnet nur Klärchens Tod (Nr. 7) und einige Stellen im Melodrama (Nr. 8).

Nr. 1. Andante $^3/_4$ A Dur, 27 Takte, Allegro con brio $^4/_4$ 66 Takte. Die Tonalität von A Dur im Andante liebewüthig, im Allegro heroiſch. Brackenburgs zerriſſenes Herz (1. Akt. Könnt' ich der Zeiten vergeſſen, da ſie mich liebte, mich zu lieben ſchien), dann (Allegro) Gährung im Volk (2. Akt).

Nr. 2. Larghetto $^3/_4$ Es Dur, 68 Takte. Wir ſehen in der ſtolzen Figur mit dem Anlauf in 32 Sextolen (4. und folgende Takte) den hochherzigen, vertrauenden Egmont (Wer ſich ſchont, muß ſich ſelbſt verdächtig werden, 2. Akt) den warnenden Oranien (ziemt es ſich, uns für Tauſende hinzugeben, ſo ziemt es ſich auch uns für Tauſende zu ſchonen) in der von 32 Theilen begleiteten Periode auf der Dominante (Herabſtimmung 18. und folg. Takte). Dieſe Annahme wird dadurch unterſtützt, daß die Periode auf der Dominante in Nr. 4. wiederholt wird, nachdem der Held bereits Albas Gefangener iſt, was nur die Bedeutung der Folgen der unbeachteten Warnungen Oraniens haben kann. Ein Bild des zweiten, das Schickſal heraufbeſchwörenden Akts, ſchließt Nr. 2 für ſich, ohne auf den 3. Akt hinüber zu führen. Der ſchwungvolle Styl erinnert an das erhabene Adagio der 4. Symphonie.

Nr. 3. Allegro $^4/_4$ G Dur, 4 Takte, mit den Kadenzen der Hoboe, dem einzigen Inſtrumente, dem Klärchen anzuvertrauen war. Allegretto $^3/_4$ G Dur, 51 Takte, eine himmelhochjauchzend zum Tode betrübte Variation des Liebesliedes: Freudvoll und leidvoll, eine erdentrückte Orcheſterphantaſie mit jubilirender Hoboe, welche die Worte Klärchens fortſetzt: „ſo laß mich ſterben, die Welt hat keine Freuden auf dieſe!“ — Die Wonnetropfen des liebreizendſten, von Dichtung erzauberten Geſchöpfes, fängt der Künſtler in ſeinem goldenen Becher auf, doch ſchwingt er ihn dann bis zum Himmel, indem er ſeinen Bläſern einen Wink giebt, dort das Unausſprechliche fühlen zu laſſen. Aber kaum hat die Freudezitternde den Fuß auf die Erde zurückgeſetzt, ſo wird die Kluft von Freude und Schmerz, vom 3. zum 4. Akt, durch den Marſch überbrückt, der die Geier in die Stadt führt, deren Klauen die Taube zerfleiſchen werden. (**Marcia vivace** $^4/_4$ 63 Takte C Dur, C Moll, Bd. 2, S. 358.)

Nr. 4. **Poco sostenuto e risoluto** $^3/_4$ Es Dur, 3 Takte Entſetzensſchrei des Chors (Orcheſters) über die Gefangennahme des Helden (verminderter Nebenſeptimenakkord auf d in der Tonart von Es Dur). Larghetto Es Dur, 19 Takte (ſiehe Nr. 2) **Andante agitato sotto voce molto ligato ed espressivo** $^6/_8$ Es Dur, 88 Takte. Dieſer mit Herzblut für alle Zeiten geſchriebene Satz, iſt ein wichtiges Hülfsmittel des Erkennens weiblicher Elemente in Beethovenſchen Inſtrumentaltexten. War weibliche Liebe je aufopfernder? Durch welchen Zauber läßt der Komponiſt fühlen, daß er Klärchen im Sinn hat? — Noch während des unter tauſend Liebesängſten hin- und herfluthenden Satzes, tritt Klärchen mit Brackenburg auf, der ihr in der unverbrüchlichen Treue ſeines Bürgerherzens durch die nächtlichen Straßen folgt (ich liebt' ihn nicht, darf er ſpäter ſagen. Er war der reiche Mann und lockte des Armen einziges Schaf zur beſſeren Weide herüber). Der Dialog beginnt mit dem Schluß der Muſik (Fagott, 2 Klarinette) auf der Dominante des Haupttons. Wie ſinnig war dieſe Bewegung in der Tonika, aus der Periode auf der Dominante aus Nr. 2, der Erinnerung an die Warnungen hervorgegangen, deren Befolgung Klärchen das Herzeleid erſpart hätte! —

Bei aufgezogenem Vorhang wird Klärchens Tod geſchildert (löſche dieſe Lampe ſtill und ohne Zaudern, ich geh' zur Ruhe). Man ſieht das Lämpchen auch auf dem unſterblichen Inſtrumentalblättchen (Larghetto $^9/_8$ D Moll, 37 Takte) Flammen — erlöſchen (mich ſcheucht des Morgens Ahnung in das Grab).

Nr. 8 (Melodrama im Gefängniß). Die **pizzicato**-Leitern durch die Oktaven, auf denen die Erſcheinung der Freiheit in den Zügen Klärchens, aus den Wolkendrang (**Allegro ma non troppo** $^{4}/_{4}$ D Dur) unterbricht eine rauhe Tonfigur, vom Komponiſten als Egmonts Tod andeutend überſchrieben, in welcher man den bevorſtehenden Akt der Enthauptung zu erblicken verſucht ſein kann. Auf dieſe Intention iſt zu beziehen, was wir bei op. 81 a. über Programm-Muſik ſagten. Die Trompeten deuten auf die für das Vaterland gewonnene Freiheit, bemerkt Beethoven. Jene den Tod Egmonts bezeichnende Tonfigur wird wiederholt, offenbar als Andeutung auf die vollzogene Hinrichtung, durch welche erſt der Held den Lorbeer verdienen kann, den ihm die Erſcheinung im voraus auf's Haupt drückte. Die Siegesſymphonie, wie Beethoven hier nach Goethes Ausdruck das einfallende **Allegro con brio** der Ouverture bezeichnet, ſchließt in höchſter Einheit den Ring der Tondichtung.

Die Zeitgenoſſen haben ſich gefragt: ob die Lieder (die Trommel gerührt **Vivace** $^{2}/_{4}$ F Moll, freudvoll und leidvoll, **Andante con moto** $^{3}/_{4}$, **Allegro assai vivace** A Dur) nicht zu opernmäßig komponirt ſeien? — ob im Schauſpiel eine andere Begleitung zuläſſig ſei, als die durch die Situation gebotene? ob, höre man zu dem Kriegslied im ſtillen Hauſe in der That Trommel und Pfeifchen, man nicht plötzlich hinausgeriſſen werde in ein freies Blachfeld, auf dem Brackenburg und Klärchen in weiter Ferne verſchwinden (A. M. Z., 1813, S. 477).

Das gerade iſt ja die Aufgabe der Kunſt, uns aus dem ſtillen, engen Hauſe, das wir Alle bewohnen, hinauszureißen auf das freie Blachfeld, wo Brackenburg und Klärchen, Kummer und Leid, in weiter Ferne verſchwinden.

Die Feinde ſchon weichen
Wir ſchießen da drein! —

In der luſtigen Inſtrumentation, die der Meiſter den Strophen verliehen (Bläſer, Pauke) öffnet er das Fenſter des ſtillen Hauſes und wie Zugvögel, die den Geiſtesfrühling ſpüren, ſchlüpfen wir hinaus auf das Blachfeld, wo geſchlagen wird

Welch Glück ſonder Gleichen
Ein Mannsbild zu ſein! —

Dieſes ſein Schlachtbildchen mit Schuß und Pulverdampf, hängt ſich Beethoven zu dem Uebrigen in den großen Saal aller unſterblichen Künſtler, wo die niederländiſche Schule, in der er diesmal beſchäftigt war, ihren Platz hat, und wo immer die leicht Berittenen des Orcheſters das Soldatenliedchen anſchlagen, da ſingen alle Weiber der Erde im Chor:

Wie klopft mir das Herz!
Wie wallt mir das Blut!
O hätt' ich ein Wämslein,
Und Hoſen und Hut! —

Zur Geſchichte der Lieder. Ein großer Tag für das Theater war erſchienen, der Egmont ſollte in Wien zur Aufführung kommen. Die Künſtlerin, welche das Klärchen zu ſpielen hatte, deren Namen wir aus gebotenen Rückſichten verſchweigen, ſchreibt: „A. W. Schlegel fand mich in den erſten Akten gut, in den letzten zu tragiſch; Friedrich Schlegel, in den erſten zu naiv, in den letzten vollkommen. Nun hatte Beethoven die Muſik zu ſchreiben. Eine gedrungene Geſtalt mit ſchwarzgrauem zottigen Haar ſtand eines Morgens in meiner Thür — es war Beethoven. Er hat etwas Burleskes für mich. Singen Sie? war ſeine Anrede. Ein wenig. Haben Sie's gelernt? — Vier Monate. Nun, das wird was Sauberes ſein! Mit dieſen Worten ſetzte er ſich an das Fortepiano. Ich legte die Ombra adorata von Zingarelli auf. Er ſagte: potz tauſend! und akkompagnirte mir. Recht, ſagte er nach Beendigung, wir wollen ſehen. Den andern Tag brachte er die Egmont-Lieder und ging ſie mit mir durch. So iſt's recht, ſagte er nach der erſten Stunde, ſo müſſen Sie's machen. Laſſen Sie ſich nichts einreden. Bei der Probe wollte der Regiſſeur die Orcheſterbegleitung beſeitigt wiſſen. Beethoven kehrte ſich ſchalkhaft nach mir um und ſagte: „nur vorwärts, der iſt nicht muſikaliſch geboren!“

Arrangement. Die Ouverture 9, 10 und 13ſtimmig, für Janitſcharen-Muſik, für 2 Pianoforte, für 2 Pianoforte achthändig, vierhändig (10. Arrangement, das Beſte von Watts), zweihändig (12. Arrangement, das Beſte von Kullak) für Pianoforte, Violine, Flöte und Violoncello von Moſcheles. Das Ganze für Streichquartett, für Pianoforte und Violine, vierhändig von Wörner. Die Entreakte mit den

Geſängen zweihändig. Die Geſänge für Pianoforte von Liszt. Moſengeil hat ein verbindendes Gedicht für Konzertaufführungen geſchrieben. Mit dieſen zuerſt aufgeführt den 8. März 1821 in Leipzig. Siehe eine frühere anonyme Dichtung: Beethovens Muſik zu Egmont. A. M. Z. 1814, Nr. 13. Liszt, die Egmont-Muſik, Neue Zeitſchrift für Muſik 1854, Nr. 20, ruſſiſch von Séroff, Theater- und Muſik-Bote, 1856, Nr. 11.

Von den Entreakts Nr. 2 und 3 ſagt Staſſow. Ruſſ. Theater und M. B., 18. März 1856 (Ueberſetzung im Auszug). Man ſollte nicht glauben, daß die Muſik, insbeſondere die Inſtrumentalmuſik, ohne vokale Beihülfe, dem Ausdruck des in tiefſter Bruſt Empfundenen ſo nahe kommen könne! Mit ſeinem unſchätzbaren Pinſel malt Beethoven im Orcheſter was er vokal auszudrücken gewiß nicht im Stande geweſen wäre. Der beſte Beweis hiervon iſt die Klärchenſcene im Orcheſter und dieſelbe Intention, dieſelbe Melodie in der Arie Klärchens: Freudvoll und leidvoll. Trotz der Identität des melodiſchen Gedankens laſſen ſich die beiden Sätze dennoch nicht vergleichen, man ſollte glauben, ſie ſeien von zwei verſchiedenen Perſonen geſchrieben worden. Die Orcheſterſcene iſt ein vollſtändiges Bild. Der naive, zauberiſche Ton der Hoboe vereinigt in ſich das Klärchen, deſſen verſchiedenartige Züge über die ganze Tragödie vertheilt ſind. Nachdenklich, durch Thränen in einem fröhlichen kleinen Triller lächelnd, hält die Hoboe in ihren Liebesgedanken inne, als blicke ſie in die Ferne, auf das nächſte Wiederſehen mit Egmont, den wir im

2. Entreakt als das warme Herz, als den feurigen, Beethovenſch verklärten Menſchen kennen lernten. Was wird aus dem Allen in der Arie? — Schon die in der Arie (A Dur) und im Entreakt (E Dur) verſchiedene Tonart iſt von Bedeutung. E Dur iſt unvergleich naiver. Das Stimmregiſter der Sängerin mag Beethoven von ſeiner urſprünglichen Idee abgebracht haben. Nur einmal in ſeinem Leben ſchuf er das wahrhaft namenloſe Wunder dieſes Entreakts, einmal und nicht wieder. Es wäre denn, daß wir in einer der genialeren Soloſonaten, in dieſer noch ſo wenig unterſuchten, ſo wenig verſtandenen, ihren Kolumbus, ihre Miſſionaire erwartenden Welt, etwas Aehnliches fänden (ein ächt kritiſcher Gedanke, in Folge deſſen wir den erſten Satz der A Dur-Sonate op. 101 verſchlügen).

Staſſow ſtellt Nr. 2 und 3, denen er billig Nr. 4 beizählen können, eben ſo hoch als die Schilderung von Klärchens Tod, welche er als eine der vollendetſten Schöpfungen aus der beſten Zeit der Jugend Beethovens anſieht. Wir müſſen glauben, daß auch die vollendetſte Tonmalerei ſchon darum nicht mit dem Vollendetſten der reinen Inſtrumentalmuſik auf einer Stufe ſtehen kann, weil letztere das geiſtig Unbegrenzte, nicht in Worte zu faſſende, eine höhere Sphäre der Empfindungswelt begreift. Beethoven dichtete die Egmont-Partitur, als er bereits 40 Jahre alt war. Dieſe reifſten Mannesjahre des Künſtlers darf man aber wohl um ſo weniger die beſte Zeit ſeiner Jugend nennen, als unter der Jugend

Beethovens die erſte Periode verſtanden wird, op. 84 hingegen alle Merkmale des Styls der zweiten an ſich trägt.

* * *

Op. 85. Chriſtus am Oelberge, Oratorium für Solo- und Chorſtimmen mit Orcheſter (Breitkopf).

Geſchrieben in Hatzendorf bei Wien im Jahre 1800 (Ries, S. 75, Schindler, S. 46), erſte Aufführung 5. April 1803 (A. M. Z., S. 489, nach welcher notoriſchen Nachricht Ries zu berichtigen iſt, der auch die Aufführung ins Jahr 1800 verſetzt). Erſchienen Oktober 1811 (Intelligenzblatt der A. M. Z.). Bis dahin hatte das Werk im Manuſcript Verbreitung gefunden. Der Verfaſſer der Worte iſt unbekannt.

A. M. Z., Mai 1803, Wiederholung der Kantate (?) Chriſtus am Oelberge (Theater an der Wien). Herr Beethoven ließ ſich die erſten Plätze doppelt, die geſperrten dreifach, jede Loge ſtatt 4 fl. mit 12 Dukaten bezahlen. Sein erſter Verſuch in dieſer Art. Ich (der anonyme Korreſpondent) wünſche aufrichtig, daß er den Kaſſen-Gehalt bei dem zweiten Verſuche eben ſo ergiebig, von Seiten der Kompoſition aber mehr Charakteriſirung und einen beſſer überdachten Plan haben möge. Einer im Ganzen anerkennenden Recenſion unterwirft die A. M. Z. das Werk erſt 1812. Es werden beſonders hervorgehoben: die Ouverture (Introduktion, Grave 4/4, Adagio 4/4, Es Moll). Die Arie: meine Seele iſt erſchüttert (Allegro 4/4, C Moll), der Chor der Engel: o Heil Euch (Allegro 4/4, G Dur), der Marſch (C Dur, 20 Takte), und Chor der Häſcher, der Doppelchor (D Dur 4/4 **Allegro molto**).

Da die Muſikidee, deren Entwicklungsſtadien in Beethoven wir unſere Unterſuchungen weihen, in Tondichtungen auf Worte weniger vertreten iſt und Verlagsverhältniſſe zu größt möglicher Kürze zwingen, ſo haben wir uns nicht bei dem Oratorium zu verweilen. Beethoven tadelte ſich ſpäter ſelbſt, die Parthie des Heilandes zu dramatiſch behandelt zu haben, und er hätte viel darum gegeben, ſagt Schindler l. c., dieſen Fehler verbeſſern zu können.

Bemerken wir, daß auch das Heiligſte einen Ausdruck in der Muſik finden kann, aber nur einen namenloſen, geahnten, keinen perſönlichen.

In der zwiſchen Erzählung (Oratorium) und Begebenheit (Drama), mit vorherrſchender Neigung für das Dramatiſche, mitten inne liegenden Tonmalerei, in einer dem Kirchenſtyle bis dahin fremd gebliebenen Emancipation des Inſtrumentalen (Pauken-Solo, das den Seraph in der Beethoven'ſchen Terzmodulation zur Erde trägt, A Dur, Nr. 2, C Moll, Nr. 1, a untere Terz von c) in dem kleinlichen Mittel verachtenden Beethoven-Ernſt, iſt op. 85 ein hiſtoriſch bedeutſames, tondichteriſch merkwürdiges Werk, das mehr aus dem Streben des Künſtlers nach Univerſalität, als aus dem Drange der innern Stimme, der Beherrſchung der Welt durch die Symphonie, hervorgegangen ſein mochte.

In dem in der muſikaliſchen Bibliothek des Grafen Wielhorski in St. Petersburg befindlichen eigenhändigen Skizzenbuche Beethovens, ohne Jahreszahl und Datum (86 faſt ganz beſchriebene Querfolioblätter zu 16 Notenſyſtemen oder 172

Seiten), gehören ungefähr $^{2}/_{3}$ **op.** 85 an, was man bei der Unleſerlichkeit der einſtimmig hingeworfenen Gedanken an den ſtellenweiſe leſerlichen Worten des Textes erkennt, $^{1}/_{3}$ ſind Inſtrumentalgedanken wie die Anfänge von Nr. 1, **op.** 33, Nr. 2, **op.** 112, Nr 3, **op.** 31, eine Stelle aus **op.** 47, eine Andeutung der **Marcia funebre** aus der **Eroica** und fortgeſetzte Skizzen des Finale. Da dieſe **Eroica**-Skizzen dem Oratorium vorausgehen und wir notoriſch wiſſen, daß Beethoven nicht nur im Jahr 1800 mit letzterem beſchäftigt war, ſondern daſſelbe auch in dieſem Jahre vollendete, ſo folgt hieraus, daß die **Eroica** in den genannten Sätzen und das Oratorium Zeitgenoſſen ſind, Beethoven auch wenigſtens vier Jahre (1800—1804) wahrſcheinlich länger an der **Eroica** arbeitete, da er keine Veranlaſſung haben konnte, das im Dezember 1804 zur Verſendung an Napoleon fertige Werk (ſiehe **op.** 55) zurück zu halten, wenn es bedeutend früher vollendet geweſen wäre.

Eine Verwandtſchaft der muſikaliſchen Idee in der **Eroica** und im Oratorium, im Allgemeinen der Form, ſcheint darin zu liegen, daß beide Werke auf gleich hoher Stufe in Benutzung der inſtrumentalen Mittel ſtehen, ohne daß die Form die ſelbſtſtändigere Vollendung in prägnanter Kürze und Beſchränkung zu eindringlicherer Wirkung erreicht, welche ſpätere Werke der 2. Periode auszeichnen. Man denke an den lang ausgeſponnenen 1. und letzten Satz in der **Eroica** und an die erſten Sätze der ſpäteren Symphonien (an die $^{2}/_{4}$ Sätze der 5. und 6. insbeſondere) an die gekürzten Finale in der 4.,

6. und 7. Ein ähnliches Verhältniß beſteht zwiſchen den hier und da noch ſchwülſtigen Sätzen im Oratorium und den konzentrirteren Formen der 1. Meſſe (op. 86).

Arr. Der Klavierauszug (Breitkopf, 1811), den Beethoven durchgeleſen haben mag, für Pianoforte ohne Text von Czerny, vierhändig von Richter, für Flöte, Violine, 2 Alt und 2 Violoncello von Bachmann. Im Verlag von Breitkopf wird im Juni 1811 ein Quintett von Beethoven für Flöte, Violine, 2 Alt und Violoncelle, **op. 85**, **G Dur**, angezeigt. Statt G Dur hat man wohl C Dur zu leſen und jenes Arrangement von Bachmann zu erkennen. Das Oratorium beginnt in C Moll (Arie, Nr. 1), ſchließt in C Dur (Preiſet ihn, ihr Engelchöre). Die Introduktion ſteht in Es Moll (die Beethoven'ſche Terzmodulation, **es**, obere Terz von **c**), was auch noch nicht vorgekommen war; in G Dur iſt nur die Arie: „Preiſt des Erlöſers Güte!“ und der folgende Chor: „Heil euch, ihr Erlöſten.“

* * *

Meſſe, C Dur (3 Hymnen), für 4 Singſtimmen und Orcheſter, dem Fürſten Kinski gewidmet (Breitkopf). Erſchien März 1813, Intelligenzblatt der A. M. Z. Komponirt im Jahre 1807, A. M. Z., 1807, S. 28. Beethoven hat eine neue (?) Meſſe für den Fürſten Eſterhazy geſchrieben (Oktober). Der deutſche Text iſt ein von Scholz dem Werk ſpäter (1822) angepaßter. Schindler erzählt (S. 136), daß Beethoven von demſelben auf's Tiefſte gerührt, bei dem Op. 86.

Qui tollis ausgerufen habe: Ja! ſo habe ich gefühlt, als ich dieſes ſchrieb! Es war das erſte und letzte Mal, daß ich ihn in Thränen ſah, ſetzt Schindler hinzu. S. 77 giebt Schindler folgende Notiz: Die Meſſe ſei im Jahre 1810 (vergl. Reichardt bei op. 80) in Eiſenſtadt, dem Sommeraufenthalt des Fürſten Eſterhazy, bei dem, wohl zu bemerken, Hummel Kapellmeiſter war, zuerſt und unter Beethovens Leitung aufgeführt worden, worauf der Fürſt in gleichgültigem Tone die Worte an ihn gerichtet habe: „Aber, lieber Beethoven, was haben Sie denn wieder da gemacht?“ Bei dieſen Worten habe Hummel, an der Seite des Fürſten ſtehend, gelacht, was Beethoven veranlaßt hätte, die Reſidenz des Fürſten, wo man ſeine Leiſtung verkannte und er Schadenfreude an ſeinem Kunſtbruder bemerkt zu haben glaubte, auf der Stelle zu verlaſſen.

Hummel und ein bei Haydn kleben gebliebener Mäcen waren freilich wenig dazu gemacht, einen Emancipationsverſuch dieſer Art zu würdigen. Mag die kirchliche Idee auch nicht vollſtändig in op. 86 zur Anſchauung kommen, das Hauptmerkmal bleibt: es iſt nichts Triviales in dem vom edelſten Muſikfeuer durchglühten, wenn gleich weltlich angehauchten Werke. Keine Tonſpielereien wie in den Meſſen Haydn's, keine galanten Anwandlungen wie in Mozart, heilige Muſik wie in den alten Italiänern, wenn auch nicht in der kanoniſchen Konſequenz dieſer Meiſter. Die Muſikidee iſt tiefer gegriffen als in op. 85, wenn gleich Beethoven in der Form hier noch nicht an ſich ſelbſt kommt, wovon im Kirchenſtyle, die den ganzen muſikaliſchen Kosmos in ſich begreifende D Dur-Meſſe (op.

123) die Summe aller Erfahrungen des Tondichters, ſeines ganzen Wollens und Könnens, das einzige Beiſpiel iſt. Aber näher als im Oratorium kommt ſich Beethoven in der Meſſe. Dies liegt zunächſt in den eigenthümlich gekürzten Formen, welche die 2. Periode überhaupt charakteriſiren, in dem **Kyrie** im $^{2}/_{4}$ Takt (vergleiche das Incarnatus und Benedictus), in dem **Credo** in lebhafter Bewegung (**Allegro con brio**, bei Beethoven ſehr raſch, vergleiche op. 62, 67), ein Freudenrauſch in der Glaubensüberzeugung; in dem **Agnus Dei**, im breiten Wogenſchlag des $^{12}/_{8}$ Taktes. Dieſe kühnen, in den Ausführungen indeß nicht hinreichend motivirten Neuerungen, die Beherrſchung des Inſtrumentalen, das Streben, die prägnant kurzen Rhythmen und Formen, wie ſie in den Händen des Künſtlers, in der Symphonie (der Heimath ſeines weltbeherrſchenden Geiſtes) bereits über die Tradition geſiegt hatten, allen Stylen theilhaftig zu machen; die Anwendung der Fuge als Würze und Schmuck, nicht mehr um ihrer ſelbſt willen; dieſe Eigenſchaften machen op. 86 zu einem vollgewichtigen Werke der 2. Periode. Auf dem bei op. 85 bezeichneten Standpunkte für unſere Beurtheilung der Vokalmuſik, müſſen wir uns auf dieſe Andeutungen beſchränken. Eine Recenſion, die man Hoffmann zuſchreiben muß, wofür zum Theil ſchon der Styl ſpricht, unterwirft die A. M. Z. das Werk allererſt im Juni 1813 (14 Spalten). Der traditionsfreien, oben berührten Neuerungen wird nicht erwähnt, nur vom Sanctus geſagt, es werde gewöhnlich grandios, volltönend, pathetiſch; von Beethoven, dem Charakter des Ganzen

getreu, ſanft und rührend (in A Dur, a, untere Terz von c) geſchrieben. Nicht die Hebel des Schauers, des Entſetzens, bewege Beethoven in ſeiner Anſchauung des Ueberirdiſchen; die Meſſe trage den Ausdruck eines kindlich heiteren, auf ſeine Reinheit bauenden, gläubig der Gnade vertrauenden Gemüths. Es gäbe in dem ganzen Werke keinen Satz ohne Imitationen und kontrapunktiſche Wendungen, wiewohl keine einzige ſtreng gearbeitete Fuge. Dadurch, heißt es, daß man anfing, ſich überall (in allen Stylen) derſelben Mittel des Ausdrucks zu bedienen, iſt es nun (1813) beinahe dahin gekommen, daß es gar keinen Styl mehr giebt.

Das eben mochte Beethoven gefühlt haben und darum ging er neue Wege. Bevor der große Ideenarchitekt in den beiſpielloſen Münſter in der 2. Meſſe kommt, giebt er in dieſer 1. einen Kirchenbau, der bereits viel Neues hat, im Ganzen genommen aber noch der bürgerlich-kirchlichen Bauordnung angehört.

Arr. Klavierauszug (Breitkopf), für Pianoforte ohne Text bei Breitkopf; von Czerny; vierhändig von Gleichauf; von Czerny.

* * *

Op 87a. Vierhändige Variationen über ein Thema des Grafen Waldſtein (ſiehe op. 53 und Bd. 1, S. 10), C Dur, komponirt im Jahre 1794, erſchienen September 1801, Intelligenzblatt der A. M. Z. noch ohne opus-Zahl. Vier Ausgaben. Ohne Intereſſe.

* * *

Trio für 2 Hoboen und engliſches Horn, C Dur, **Allegro** $^4/_4$, **Adagio cantabile**, F Dur $^3/_4$, **Menuetto** $^3/_4$, **finale Presto** $^2/_4$. Eine Kaſſation (**Divertimento**) Mozartiſcher Art für ſolche Zuſammenſtellungen, bei feſterer Satzbildung und größerem Ernſt in der Intention. Erſchienen (Simrock) Juni 1807 (Intelligenzblatt der A. M. Z., noch ohne **opus**-Zahl), in dreifacher Geſtalt auf einmal (für 2 Hoboen und Fagott, 2 Klarinetten und Fagott, 2 Violinen und Baß) im November 1807 für 2 Flöten und Bratſche. Wahrſcheinlich eine beſtellte Arbeit, welche 1813 oder ſpäter (weil nach **op.** 86) im Katalog aufrückte. Die A. M Z. 1808, S. 108 ſieht das Trio für 2 Hoboen und Fagott (vom engliſchen Horn iſt in der ganzen A. M. Z. keine Spur) für das Original an und meint, die Umkleidungen wären vom fremder Hand. Auf den Titeln iſt nichts bemerkt und die Arr. tragen fälſchlich die **opus**-Zahlen 29 und 68. Op. 87 b.

Partitur (Heckel) für Violine, Alt, Violoncello, für 2 Violinen und Baß (oder Fagott), für 2 Violinen und Bratſche, für Pianoforte und Violine, vierhändig (Gleichauf), das Adagio für 3 Sopranſtimmen ohne Begleitung, auf die Worte: „Schläfſt Du, lieb' Bräutchen?"

* * *

Lebensglück (**vita felice**) oder Glück der Freundſchaft, deutſcher und italiäniſcher Text für eine Singſtimme mit Pianoforte. **Andante quasi Allegretto**, $^2/_4$ A Dur, 65 Takte (Witzendorf, Wien) 4 Ausgaben. Erſchienen März 1804 noch Op. 88.

ohne **opus**-Zahl, vergleiche den Buchſtaben n (Vokalmuſik, 3. Abtheilung). Ohne Intereſſe und gewiß aus älteſter Zeit.

* * *

Op. 89. Brillante Polonaiſe für Pianoforte, der Kaiſerin von Rußland, Eliſabeth, gewidmet (Mechetti, Wien), 4 Ausgaben. C Dur, vierhändig von Czerny.

Schindler, S. 98. Bekannt iſt es, daß die Beweiſe von hoher Achtung, welche Beethoven in den Appartements des Erzherzogs Rudolph von den ihn dort aufſuchenden Allerhöchſten Perſonen erhielt (Wiener Congreß 1814 — 1815), eben ſo herzlich als rührend geweſen, wovon eine ſolche Zuſammenkunft mit der Kaiſerin von Rußland beſonders intereſſant war, deren Beethoven mit Rührung ſich erinnerte.

Das in leichter, aber wirkſamer Klavierausſtattung geſchriebene Stück hat nichts mit der Poeſie zu thun, welche Maria Weber über die Form zu verbreiten wußte (**Polacca brillante**, E Dur), Chopin zur höchſten Blüthe entfaltete. Beethoven hält ſich an den Tanz, der den Kongreßbällen gewiß nicht gefehlt hatte. Die Erfindung ſteht unter der **Polacca** im Tripelkonzert op. 56, aber weit über der unter dem Namen **Polonaise favorite** bekannten der Trio-Serenade op. 8.

Ueber die jetzige Bedeutung der **Polacca** im Klavierrepertoir, die ſchon unter Webers Hand zum Dithyrambus erwuchs, wie Liszt ſagt, kann man nichts Geiſtreicheres zu Rathe ziehen, als die franzöſiſche Brochure Chopin (Bd. 1, S. 195 der in deutſcher Bearbeitung bei E. Balde erſchienenen, geſammelten Schriften, von Franz Liszt), welche eine meiſterhafte Geſchichte und Würdigung der ſtolzeſten Tanzbewegung, als Ausgangspunkt muſikaliſcher Erfindung, enthält.

* * *

Sonate für Pianoforte, E Moll, dem Grafen Moritz Lichnowski gewidmet. 27. Soloſonate (Haslinger), 9 Ausgaben. Erſchienen Oktober 1815, Intelligenzblatt der A. M. Z. Op. 90.

Arr. für Geſang und Pianoforte. Der 1. Satz von Silcher („wie raſtlos unaufhaltſam"), der 2. von Hübner („die Schwalben ſind fortgezogen").

Ein der zu Grunde liegenden Idee nach nicht bedeutendes, jedoch mit bewunderNswürdigen Kunſtmitteln hergeſtelltes muſikaliſches Angebinde. Man weiß durch Schindler (2. Nachtrag) daß, als Graf Lichnowski die ihm gewidmete Sonate zu Geſicht bekam, es ihn bedünken wollte, eine beſtimmte Idee ausgeſprochen zu ſehen. Befragt, habe Beethoven unter ſchallendem Gelächter (das dem Genie verwandte Burleske klebte ihm an, ſiehe op. 84) dem Grafen geäußert: er habe ihm die Liebesgeſchichte mit ſeiner Frau in Muſik ſetzen wollen, der Graf möge nur den 1. Satz: Kampf zwiſchen Kopf und Herz, den 2.: Konverſation mit der Geliebten, überſchreiben. Der Graf Lichnowski hatte eine Opernſängerin geheirathet und dieſe Verbindung war eine glückliche. Die Hinderniſſe, welche die Familie des Grafen, Bruders des durch Beethoven'ſche Dedikationen (op. 1, op. 13) bekannten Fürſten Lichnowski, derſelben in den Weg gelegt hatte, waren die Veranlaſſung zu den Kämpfen geweſen, die Beethoven, bei ſeinem vertrauten Verhältniſſe zu dem Hauſe (Bd. 1, S. 23) nicht fremd bleiben können.

Konſtruktion. 1. Satz, $^2/_4$ E Moll. Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck (zum 1. Mal deutſche Bezeichnungen, vielleicht um Lichnowski auf ein Programm hinzuführen). Motiv (Vorder-Nachſatz, 1.—16., 16.—24. Takt). Modulatoriſche Uebergangsgruppe zum Gegenmotiv 25—45. Takt. Gegenmotiv in der Molltonart der Dominante, ſechsgliedrig 55.—60. Takt. Figurirt wiederholt 61.—66. Takt. Anhang 67.—81. Takt (Schluß des 1. idealen Theils, ohne Repriſe). Mittelſatz 82. — 143. Takt. Rückkehr 144.—167. Takt. Uebergangsgruppe zum Gegenmotiv in der Tonika, 168.—197. Takt. Gegenmotiv in der Tonika, 198.—209. Takt. Anhang, führt über Anſpielungen auf das Motiv an das Ende des Satzes, an den unerſchütterlich, aber heimlich (pp, letzter Takt) gefaßten Entſchluß. 2. Satz, $^2/_4$ E Dur. Nicht zu geſchwind und ſehr ſingbar vorzutragen (unverantwortlicherweiſe in deutſchen Ausgaben (!) mit **Allegretto** (!) überſetzt, wie der von Helle und anderen). Gemiſchte Sonaten- und Rondoform. Der erſten gehören das Gegenmotiv auf der Dominante (H Dur, 60.—63. Takt). Der Mittelſatz 100.—140., das Gegenmotiv in der Tonika 200.—203. Takt. Die Rondoform iſt durch die häufige Rückkehr in's Motiv vertreten. Der Satz bricht einſtimmig (auf **e**) ab, nachdem er jubelnd (**accelerando**, vorletzte Takte) in die hohen Regiſter gegangen war. Der

Schluß iſt die Unterbrechung der Konverſation mit der Geliebten durch einen Unberufenen, kein Ende.

Nicht zu Vorſpiel und Glänzen am Klavier, deſto mehr zu vertrauten Konverſationen mit der unſichtbaren Geliebten geeignet. Sonate nannte der Künſtler ſein Geſchenk, weil dieſer Name einen guten Klang hat und er dem Freunde nichts Geringeres bieten mochte. Elterlein, der die Schindler'ſchen Enthüllungen ignorirt, kommt dadurch zu dem Irrthum, in op. 90 ein Beiſpiel principieller Zweiſätzigkeit zu ſehen, welche letztere nur eine zufällige iſt, da nur die durch das Programm bedingten zwei Momente gegeben ſein konnten.

Nicht orcheſtrale Vorſtellungen führten Beethovens Hand wie in op. 81. In op. 90, einem konkret gedachten, von dem Adieux nicht weſentlich verſchiedenem Sujet, geht die Vorſtellung nicht über das intime Inſtrument hinaus. Den Antheil des Malers mögen folgende, uns zugegangene Worte einer ſinnig fühlenden und kritiſch verſtehenden Wiener Kunſtfreundin ſchildern, bleibt das menſchliche Gefühl doch das höchſte in allen Dingen.

„Unwillkürlich ſtand das Bild vor mir, als tändle der Meiſter mit etwas. Der Löwe, wie er mit der Liebe ſpielt! Im 1. Satz ſcheint er mitleidig das arme Ding anzublicken, ſchüttelt ein wenig die Mähnen, im 2. ruht er behaglich, während das liebe Ding ihm eine anmuthige Weiſe ſingt. Unbegreiflich, wie er zu faſſen wußte, wie die Andern lieben. Wie klingt es ſo anders, wenn er uns von ſeiner Liebe erzählt, im Cis Moll-Adagio, in op. 31 (D Moll), in op. 57. Es ſchauert uns in der Tiefe und Schwindel ergreift uns in der Höhe!“

Marx (Bd. 3, S. 253) iſt das Motiv des 1. Satzes ein Beiſpiel der erweiterten Periode das Gegenmotiv, ein Beiſpiel ungewöhnlicher Modulation, welche dadurch gerechtfertigt ſei, daß mit dem Grunde die Regel wegfalle, welche in C Moll die Parallele G Dur als nächſten Modulationsmoment nur deswegen aufſtelle, weil gewöhnlich der Inhalt der Kompoſitionen nicht das tiefere Düſter von Moll auf Moll fordere oder zulaſſe. Der Seitenſatz (S. 277) erſcheine im Verhältniß zum Hauptſatz von geringer Entwickelung, beiden Momenten ſollte und durfte indeß kein größerer Raum geſtattet werden, weil das Männlichere, Würdigere und zugleich Tiefere ſich zu feſt in der Hauptparthie ausgeprägt hatte, als daß es ſich durch leidenſchaftliche Hingebungen der Seitenparthie hätte aufwiegen laſſen dürfen. Die Hauptparthie habe diesmal 54, die Seitenparthie 27 Takte.

Marx rechnet die Seitenparthie vom 55. Takt, vom Auftreten der Kantilene (Gegenmotiv). Das iſt 10 Takte zu wenig, denn zu der Seitenpartie, welche wir als vom Gegenmotiv abhängig, Gegenpartie nennen wollen, gehört nicht nur das Gegenmotiv, ſondern der ganze Abſchnitt, welcher in der Dominante (Moll, Dur) des Habupttons, oder, wie wir ausnahmsweiſe in Beethoven geſehen haben, in der Terz (kleinen, großen, unteren, oberen) des Hapttons modulirt, nach vollbrachtem Mittelſatze (im Wiederholungstheile) in den Hauptton (Tonika) gekleidet, auftritt.

Die Gegenpartie im 1. Satz von op. 90 beginnt mit dem 45. Takt, wo die Modulation (H Moll) ausgeſprochen iſt, und zählt 37, nicht 27 Takte.

Es iſt bemerkenswerth, ſagt Marx weiter, daß jenes Verhältniß der Haupt- und Seitenpartie ſich in größerem Verhältniſſe wiederholt. Der 1. Satz iſt dem zarten, innigen aber hinſchmachtenden Finale eben ſo machtvoll überlegen wie in ihm die Haupt- der Seitenpartie. Es konnte nicht anders ſein.

Wollte man fragen, warum es nicht anders ſein konnte? -- ſo antwortet das op. 90 zu Grunde gelegte Programm: „weil der Mann zu Entſchluß und Entſcheidung zu kommen hatte, nicht das durch die Gegenpartie und im Rondo vertretene weibliche Element, deſſen Beſitz ſich der Mann zu gewinnen hatte.“

Verzeichnen wir das bei Marx aus thematiſchen Unterſuchungen für die Idee hervorgegangene, dieſer ſo nahe kommende Reſultat, als einen Beweis der Möglichkeit den, Inſtrumentaltexten überhaupt, zu Grunde liegenden Ideen auf die Spur zu kommen (vergl. op. 84). Ohne die Nachricht bei Schindler zu kennen, ergeben ſich Marx äußerliche Umſtände aus innerlichen Gründen, erklärt er aus letzteren auch noch die Abweſenheit eines Mittelſatzes (Adagio) wenn er bei Gelegenheit der ungewöhnlichen Geſtaltungen der Sonate (S. 324) ſagt: „was ein Adagio hätte ausſagen können, iſt in dem tief gefühlten erſten Satze mit aller Energie eines erſten Allegro und aller Innigkeit eines Adagio ſchon zur Sprache gebracht.

Grundfalſch urtheilen die Zeitgenoſſen. A. M. Z., 1816, S. 61 (Auszug). Nähert ſich den 2 Sonaten op. 14 (wo iſt in op. 14 etwas von der feſten, ächt Beethovenſchen Satzbildung von op. 90?). Eine der einfachſten, melodiöſeſten, ausdrucksvollſten und mildeſten. Etwa 2 Stellen abgerechnet, eine der leichteſten (?), verlangt aber, was Seele des Ganzen betrifft, alle mögliche Sorgſamkeit.

Unter den 2 Stellen mag die Begleitung des Gegenmotivs im 1. Satz, in Dezimen- und Oktavenſprüngen raſcher Sechszehntheile, bei unbequemſter Fingerlage, gemeint ſein; Stellen, die für das Samenkorn des modernen Bravourſpiels gelten können; nur ein feines Virtuoſenſpiel wird überhaupt op. 90 die richtige Färbung verleihen.

* * *

Op. 91. Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria (21. Juni 1813) für Orcheſter, dem Prinz-Regenten von England (Georg IV.) gewidmet, bei S. A. Steiner, März 1816 erſchienen.

Arr. Neunſtimmig, für Streichquintett, für Pianoforte, Violine und Violoncello, für 2 Pianoforte, vierhändig, zweihändig. Dieſe Arrangements mögen von Beethoven durchgeſehen worden ſein, da ſie alle zu gleicher Zeit bei Steiner erſchienen, Intelligenzblatt der A. M. Z., März 1816. Der thematiſche Katalog von Breitkopf nennt Haslinger als den Verleger. Haslinger mag ſpäter das Eigenthum erlangt haben, die Anzeige von Steiner (ſiehe op. 92, 93) in der A. M. Z. iſt eine zweifelloſe Quelle.

Die Vittoria-Muſik, eine Militairſymphonide (ſiehe die Paſtoralſymphonide op. 68) iſt als das bei weitem werthvollſte Werk der inſtrumentalen Gelegenheitsliteratur zu verſtehen, nicht für ſich und nach Beethovenſchem Symphoniemaaßſtab. Der Komponiſt überſchreibt in ſeiner lakoniſchen Weiſe die beiden Abtheilungen: Schlacht, Siegesſymphonie.

Einleitung. Trommeln und Trompeten (engliſcher Seits, welche, als die obſiegende, zuerſt kommt) **Rule Britania** (einer Schlacht verwandter als **God save the King**) **Marcia** $^2/_4$ Es Dur (**fl. piccolo, clarino, corn., fag.**), 1. Harmonie (Bläſer, wie ſie zu Felde liegen, Saiteninſtrumente, als Lebenszeichen des Orcheſters in den letzten 8 Takten). Trommeln und Trompeten franzöſiſcher Seits. **Marlborough**-Lied, **Marcia** $^6/_8$ C Dur (Inſtrumentation wie oben, mit Zugabe der leichtſinnigeren franzöſiſchen Hoboe). Durch die Nationalgeſänge vertreten, ſtellen ſich die Heeresmächte auf, plaſtiſch wie im Militairſpiel, Schlachtordnungen mit Marken bezeichnet werden. Der von den Zeitgenoſſen (A. M. Z., 1814, S. 75) dieſem Anfang **medias** in **res**, vorgezogene einer Schlachtmuſik Winters für 5 Orcheſter, in denen in München 300 Muſiker ſpielten, ein Adagio in Moll mit langſam fortſchreitenden Harmonien, auf die ein Chor eintritt; iſt mit Winter vergeſſen. Beethoven ſchlägt noch ſeine Schlacht. Sein Tongemälde entflammt mit dem Schlacht überſchriebenen Allegro, $^4/_4$ H Dur, dann **Meno Allegro** $^3/_8$, C Dur. In der Schlacht wirken 4 Hörner, 4 Trompeten, 3 Poſaunen, 2 Kanonenmaſchinen, 2 Ratſchen (Kleingewehrfeuer) das Orcheſter und 2

Harmonien (kl. Bläſerchöre). Die Streichinſtrumente fällen dann **unisono** das Bajonett zum Sturmmarſch (**Allegro** $^4/_4$, **alla breve,** As Dur). Dieſen Eiſentritten weichen die franzöſiſchen Linien. Was dem Verderben entgeht, flüchtet in eine Sechsachtelbewegung (Andante), welche das aus G Dur nach H Moll verſetzte **Marlborough**-Lied iſt, deſſen früher ſchwellende Viertel hier in gebrochenen Achteln umherliegen, während zu den ſonſt gleichen Achteln ein in Mitte jeder Gruppe hinkendes Sechzehntheil kommt. Dies Verſcheiden des franzöſiſchen Schlachtgeſanges iſt die Niederlage der franzöſiſchen Fahnen. So behandelt das Genie Rohſtoffe.

2. Abtheilung: Siegesſymphonide (D Dur, d, obere Terz von h, Schlacht, Verklingen des **Marlbourough**-Liedes) **Allegro ma non troppo** $^4/_4$ **(Intrada) Allegro con brio** $^4/_4$ **alla breve**, unterbrochen von der Nationalhymne **God save the King**, in der Inſtrumentation verklärt (Clarinette, Fagott, Saiteninſtrumente, **pizzicato, Andante grazioso** $^3/_4$ B Dur, **b**, untere Terz von **d**). Nach der Rückkehr der Allegro-Strömung in D erſcheint die Hymne in höherer Stimmung (**Ob., Fag., Corn., Tempo di Minuetto,** $^3/_4$ D Dur). Auch dem aus der Hymne hervorgehenden Finale (Allegro, $^3/_8$ D Dur) liegt erſtere in glänzend kontrapunktiſcher Behandlung zu Grunde. Zwei 2. Violinen ergreifen feſt das Thema (**per diminutionem**, Achtel) gegen eine durch zwei 1. Violinen aufgeſtellte, gangartige Figur, worauf das Thema als **dux** und **comes** in allen Stimmen frei figurirt wird und vom leiſeſten Säuſeln zum Jubelſturm anſchwillt, der das Werk ſchließt.

Nicht an die Bataillenkomponiſten*) hat man zu denken. Beethoven giebt ein von geläutertem Geſchmack empfangenes genial in's Leben gerufenes Inſtrumentalbild, deſſen nächſte Veranlaſſung nothwendig an Intereſſe verloren hat, in jenen Tagen der durch Napoleon geſchaffenen Kriegspoeſie, lebendig war.

Entſtehung. Beethoven hatte im Jahre 1812, alſo vor der Schlacht bei Vittoria, für die Panharmonika des Mechanikus Mälzel eine Schlacht-Symphonie (wie er das Stück nannte) geſetzt, Mälzel Beethoven aufgefordert, dieſelbe zu inſtrumentiren. Letzterer, längſt mit dem Plane umgehend, eine große Schlacht-Symphonie zu ſchreiben (Schindler, S. 90 und folg.) ſchritt zur Ausarbeitung des ganzen Werkes. So entſtand in wenigen Monaten, wie aus dem Datum der Schlacht bei Vittoria und der 1. Aufführung der Muſik folgt (bei Beethoven ungewöhnlich), die Vittoria-Partitur (ſiehe über den Proceß mit Mälzel, Bd. 1, S. 37 und folg.).

Erſte Aufführung. Im Univerſitätsgebäude in Wien am 8. und 12. December 1813, zum Beſten der unter dem Oberbefehl des Generals von der Kavallerie, Grafen von Wrede, in der Schlacht bei Hanau, invalid gewordenen öſterreichiſchen und baieriſchen Krieger (A. M. Z., 1814, S. 70). In einem durch Schindler erhaltenen Dankſagungsſchreiben an die Mitwirkenden in den Konzerten, ſagt Beethoven: „Mir fiel die Leitung des Ganzen zu, weil die Muſik von meiner Kompoſition war, wäre ſie von einem Anderen geweſen; ſo würde ich mich eben ſo gern wie Herr Hammel an die große Trommel geſtellt haben, da uns alle nichts als das reine Gefühl der Vaterlandsliebe und des freudigen Opfers unſerer Kräfte, für diejenigen, die uns ſo viel geopfert haben, erfüllte.“

---

*) Dussek, Steibelt (Combat naval pour P., V., Vcelle et gr. Tambour.). Geſchichte des Wiener Aufgebots (Kauer) mit Ueberſchriften wie: Austheilung der Medaillen. Neubauer (der das Fagott als Unteroffizier Rapport abſtatten läßt). Das ausgeſprochenſte curiosum iſt Haslinger: Ideal (!) einer Schlacht für P. mit den Ueberſchriften: wie der Feind einen großen Fehler begeht, dieſer benutzt wird; wie die Ideen des Feldherrn ſich durchkreuzen: Befehl zur Wegnahme mehrer Schanzen.

Von ſeinem in der **Eroica** ausgeſprochenen Enthuſiasmus für Napoleon war Beethoven zurückgekommen. Er feiert in op. 91 einen glücklichen Soldaten, keinen Helden (Bd. 2, S. 358). Das beſagt die viel verwandte, in der **Eroica** fehlende Pikkolo-Flöte. Herr Schupanzigh, ſchreibt er weiter, ſtand an der Spitze der erſten Violine; Herr Spohr und Herr Mayſeder wirkten an der 2. und 3. Stelle mit, und der erſte Hofkapellmeiſter (ſo nennt der Welt-Kapellmeiſter, Salieri) gab den Trommeln und Kanonaden den Takt.

Nachdem op. 91 vielen Beifall in London gefunden hatte und Beethoven trotz der Widmung an Georg IV. nicht einmal einen Dank erhalten hatte, äußerte er: Der König hätte ihm wenigſtens ein Schlachtmeſſer oder eine Schildkröte verehren können. Ein Brief Beethovens an den König, den Ries durch einen Pagen des Letzteren behändigen ließ, der Beethovens Kompoſitionen liebte (!) weil die öſterreichiſche Geſandſchaft denſelben nicht beſtellen wollte, blieb ohne Antwort (Ries, S. 108, 155). Vergl. op. 92 und 93.

* * *

Siebente Symphonie, A Dur, dem Grafen Moritz Fries gewidmet (vergl. op. 23, 24, 29), S. A. Steiner, nicht Haslinger, wie der thematiſche Katalog von Breitkopf angiebt (Intelligenzblatt der A. M. Z., März 1816). Für Harmonie (neunſtimmig), für 2 Violinen, 2 Alt und Violoncello, für Pianoforte, Violine und Violoncello, für Pianoforte vier- und zweihändig. Dieſe Arrangements wurden vom Komponiſten revidirt, wie die Steinerſche Pränumerationsanzeige beſagt; das vierhändige Arrangement iſt der Kaiſerin Eliſabeth von Rußland gewidmet. Für Pianoforte, Violine, Flöte und Violoncello von Hummel, für 2 Pianoforte, für Pianoforte vierhändig von Czerny, Mockwitz, zweihändig von Hummel, Kalkbrenner, für Virtuoſenſpiel von Liszt, zwei- und vierhändig von Markull, für 2 Pianoforte achthändig. Das Allegretto für Pianoforte und Physharmonika von Lickl, für Geſang und Pianoforte von Silcher auf die Worte: „wiegt ihn hinüber,“ von Hübner auf die Worte: „hoch auf dem alten Thurme.“ Op. 92.

Siehe op. 93.

* * *

Achte Symphonie, F Dur, ohne Dedikation, Steiner, nicht Haslinger (ſiehe op. 92). Op. 93.

Arrangirt für Harmonie (neunſtimmig), für 2 Violinen, 2 Alt und Violoncelle, für Pianoforte, Violine und Violoncelle, für Pianoforte vier- und zweihändig, unter Beethovens Reviſion. Für 2 Pianoforte, für 2 Pianoforte achthändig, für Pianoforte vierhändig von Czerny, zwei- und vierhändig von Markull. Das Allegretto und Minuetto für Virtuoſenſpiel von Schulhof (6 **Transcriptions**).

Aeußere und innere Gründe bezeichnen **op.** 92 und 93 als ein Doppelgeſtirn, die Form als Uebergang von der freien ſymphoniſtiſchen Idee zum Beſitz in der Freiheit (3. Periode).

Zum erſten Male in der Symphonie, erſetzen Intermedien (Allegretto Nr. 2, S. 121) den gebräuchlichen Mittelſatz langſamer Bewegung (Adagio, Andante, vergl. **op.** 59, Nr. 3, **op.** 70 Nr. 2, **op.** 95). Die Grenzen ſolcher, durch den beweglicheren Gehalt des Ganzen motivirten Intermedien ſind die der Erfindung die Grenzen des alten Mittelſatzes die der Form. Eine Weiterbewegung ins Unendliche, wie man ſieht.

Aeußere Gründe für den inneren Zuſammenhang ſind, daß die Symphonien zu einer und derſelben Zeit entſtanden, durch Beethoven ſelbſt, zuſammen aufgeführt wurden — **op.** 92 mit **op.** 91 (8, 12. December 1813, Januar 1814) **op.** 93, im Verein mit **op.** 91 und 92 am 27. März 1814 (A. M. Z. 1814, S. 70, 132, 202). Nicht einmal im Verkauf wurden die Symphonien getrennt, nachdem dieſelben auf Pränumeration zuſammen erſchienen waren (A. M. Z. 1816, S. 357). Schon dieſer Umſtand läßt darauf ſchließen, daß ſie ſich in den Augen des Komponiſten ergänzten.

Die 8. Symphonie entſtand im Sommer 1812, die 7.

ſpäter, was aus der im Ganzen der 8. überlegenen, umfaſſenderen Erfindung folgte, wenn nicht Schindler (S. 86) ausdrücklich angäbe, die 7. ſei im Winter 1813 im Pasqualatiſchen Hauſe (Bd. 1, S. 54) geſchrieben worden. Bei der Art Beethovens zu arbeiten, möchte richtiger der Sommer 1813 anzunehmen ſein, da die Symphonie bereits am 8. December deſſelben Jahres zur Aufführung kam, und Beethoven gewiß viel zu feilen fand. Daß der 1. Satz dreimal von ihm komponirt wurde, behauptet Berlioz ohne Angabe einer Quelle (**Débats 11 Août** 1852).

Man hätte wirklich Mühe ſich vorzuſtellen, das auf einem fertigen Thema beruhende, erſt in der Behandlung zu einem Wunder erwachſene Allegretto; die kurz gehaltene, wenn auch noch ſo hoch ſtehende Minuett der 8. Symphonie, ſeien jünger als das unausſprechlich erfindungsreiche Allegretto und großartig in die Breite gehende Scherzo der 7., während das umgekehrte Verhältniß ſo viel natürlicher iſt. Daß Beethoven, und unter beſonders bedeutſamen Umſtänden (ſiehe op. 91) der 1. Aufführung der 7. Symphonie, den Vorzug vor der 8. gab, überhaupt viel auf die 7. gegeben zu haben ſcheint, die er noch im Frühling 1815 wiederholt, wie keine andere, aufführte (Schindler, S. 99) iſt nicht weniger bezeichnend und ließe allein, bei der Künſtlern natürlichen Vorliebe für ihre jedesmalige *letzte* Schöpfung, die 7. Symphonie als die ſpätere erkennen. Zählte doch einmal (ein ganz analoges Verhältniß) die 6. als die 5. und rückte erſt ſpäter um eine Zahl weiter (ſiehe op. 68).

Die 7. und 8. Symphonie fallen in die durch weltumſtürzende Begebenheiten militairiſch charakteriſirte Zeit von 1812 und 1813, deren Rückwirkungen nicht ohne Folgen auf die Ideen eines den Erlebniſſen des Tages lebhaft folgenden Feuerkopfes wie Beethoven ſein konnten. Es kann da nicht gewagt ſein, anzunehmen, daß die in einer ſo bedeutungsvollen Zeit immer wieder von Beethoven mit der Vittoria-Muſik zur Aufführung gebrachten beiden Symphonien, jener Militairſymphonide (ſiehe op. 91) verwandte Vorſtellungen enthalten, Ideen von Macht, Glanz und Kriegsglück; in des Komponiſten Sinn mit der Vittoria-Muſik, eine Militair-Trilogie ausmachten. Man vergegenwärtige ſich das in zwei Lager getheilte Europa — den Angriff und Wiederſtand, Napoleon und Alexander Eine ſolche Zeit beherrſchte unabweislich die Gebiete des Geiſtes. Alle von der Kriegspoeſie jener Tage berührten Verhältniſſe des Lebens waren dem Dichter potenzirt gegeben. Militairiſche Bilder malt er, wo Alles militairiſch geworden war. Die Symphonie (7.) wird der Kaiſerin von Rußland gewidmet, ſchreibt er Ries (ſiehe dieſen S. 138) nach London. Der große Konſul, der Held der Eroica, war mit dem Kaiſer in Napoleon, für Beethoven zu Grabe gegangen; im Lager des Widerſtandes ſchreibt er inſtrumental die Geſchichte des Tages; die durch das Kriegsgetümmel geſteigerte Stimmung der Geiſter, iſt die ſeinige im erſten und letzten Satz der 8. Symphonie; Begeiſterung in der Wehr gegen den galliſchen Uebermuth, beſeelt den erſten und letzten der ſiebenten, in beiden ſind die Bilder Komplexe in denen das Einzelne der Erſcheinungen: Abſchied, Wiederſehen, Rüſtungen, Siege, Feſte aufgeben.

Die 7. Symphonie.

Eine der glanzreichſten und zugleich viel umfaſſendſten Leiſtungen in den Künſten überhaupt. So kräftig, ſo glänzend wurde die Tonart von A Dur noch nie behandelt.

Poco sostenuto $^4/_4$ A Dur, 62 Takte. Zu einer, von Zuſchauern gefüllten Plattform, wo die Parade vor dem Monarchen Statt zu finden hat, ſtrömen dicht gedrängt die glänzenden Truppen herauf. Die Pfeifer (Hoboen 23. und folg. Takte) laſſen eine Marſchweiſe ertönen, die durch die ganze ſtolze Introduktion geht.

Vivace $^6/_8$ A Dur (1. Theil, 113 Takte, 2., 274 Takte von dieſem 102 Mittelſatz). Idealiſirte Marſchrhythmen in fortgeſetzten punktirten Achtelgruppen, welche die Entzückungen des Sieges antizipiren. Das marſchartig hüpfende Gegenmotiv (72. und folg. Takte) Fortſetzung der aus der Introduktion hervorgegangenen, das **Vivace** eröffnenden Achtelfigur. Modulation normal, aber mit voraufgehender Gruppe in Gis Moll (im 2. Theil in Cis Moll). Der kantabele Integral des Satzes iſt das Motiv (5. und folg. Takte). Zwei Takte Pauſen am Schluß des 1. Theils, um vom ff in's piano des Anfangs zurück zu geben (Repriſe). Wiederholung dieſer Intention um den Mittelſatz pp auf der punktirten Achtelfigur des Anfangs zu betreten (2. Theil, 3. und folg. Takte). Der Mittelſatz, eine kaum in Beethovens thematiſcher Rieſenkämpfe, erlebte That, zu der die ſpecifiſch leichte Achtelfigur aus dem Motiv (3 Noten!) ſo wenig geeignet ſchien. Nach der Rückkehr aus dem Mittelſatz in's Motiv tritt die Hoboe epiſodiſch in D Dur mit dem Motiv auf. Die Hoboe iſt ein paſtorales Inſtrument; iſt ſie nicht eben ſowohl ein gut militairiſches und hießen die Regimentspfeifer nicht einmal Hoboiſten?

In dem von Bläſern (Hoboe, Klarinette, Horn, Fagott) ein- wie ausgeläuteten Allegretto ($^3/_4$ A Moll, A Dur) erkennen wir mit Séroff das aus der Ferne allmählig in die Scene vorrückende Aufgebot. Von der Muſik an der Spitze des Zuges iſt (wie immer bei Muſik in der Ferne) anfänglich nur der Baß zu unterſcheiden. Die Geſtaltung gewinnt an Körper, je näher ſie kommt.

Wehmuth des Abſchieds von den ſcheidenden Kriegern im A Dur-Sätzchen (Gegenmotiv). Das weibliche Element, wie es keiner Vorſtellung fehlen darf.

Und ſollt' ich einſt im Siegerheimzug fehlen:
Weint nicht um mich, beneidet mir mein Glück! —

Vollſtändig erklingt der Auszugsmarſch auf dem ff aller Stimmen, in den Bläſern bei hervortretender erſter Geige, zur energiſchen Triolenbegleitung von Alt, Violoncell, Baß, welche die 2. Violine, Pauke und Trompeten unterſtützen. Die Trompeten geben insbeſondere dem Satz eine militairiſche Färbung. Nach einem würzigen Fugato über dem Motiv, das den Höhepunkt des Trennungsſchmerzes (3. und letzter A Dur-Satz) vorbereitet, zerfließt das Bild vor unſern Augen, wie es entſtand, in einem lang gezogenen Ton, derſelben in der Ferne verſchwindenden Bläſer.

Preſto $^3/_4$ F Dur (Terzmodulation, **f** untere Terz von **a** — auch die Pauke iſt in der Terz geſtimmt und die Schlüſſe der erſten Theile gehen auf A Dur hinaus). Ein Raſttag der Ausgezogenen im Dorf, deſſen Bewohner die Gäſte mit Tanz bewirthen. Daß die Soldaten mitmachen, ſagt der marſchartige 3. Theil (**Presto meno assai** D Dur).

Allegro con brio $^2/_4$ A Dur. Jubelrückkehr zur Heimath. Es geht ſo hoch her, daß man den geſchlagenen Schlachten ſelbſt beizuwohnen glaubt. Der trutzige Mittelſatz (2. Theil) machte einem erſten Allegro Ehre und iſt wieder einer der erſtaunlichſten der Geſammtliteratur. Dem in den erſten Geigen hin- und herrollenden Motiv (ein rechter Soldatenſchuhs) iſt eine auf die ſchlechten (2.) Takttheile fallende ſynkopirte Begleitung in Bläſern und Bäſſen mitgegeben, welche einheitlich an den Auszug, an das in den Hemmſchuh gelegte, im Trio des Scherzos nachſchleppende Horn, eine durch den Kontraſt humoriſtiſche Intention, erinnert. Nach der Rückkehr aus dem Mittelſatz in's Motiv, geht es an die beiſpielloſen Konſtruktionen auf wechſelnden Orgelpunkten. Wie er von einem Grundanker zum anderen, ſein Orcheſter wie ein Schiff hin- und herſchaukelt, bevor er den Schwerpunkt **e** (Dominante) feſthält! Gleichſam eine Pendelbewegung mit der Ausgangsnote in der Mitte. Das **e** wechſelt mit **dis** in gleichem Werth (Viertel) durch die tonale Ueberlegenheit von **e** als Dominante iſt das **dis** aber nur eine charakteriſirte Betonung (Appoggiatur) das e, eine abermalige Fortſetzung des im Trio des Scherzos nachſchleppenden Horns (98.—39. Takt vor Schluß, wovon 21 Takte Orgelpunkt auf e). Das kocht, brauſt und ſtürmt bis auf den Stoß der Septime in allen Bläſern gegen das a in Pauke und Horn (38. Takt vor Schluß), Alt und Bäſſe gehen dazu in Terzen hinunter, die Geigen in Terzen hinauf (in Erinnerung der Terzentreppen im poco sostenuto) denn bei Beethoven geht nichts verloren; über dieſem Getümmel ſchweben alle Bläſer unisono mit g (Septime von a).

Séroff (Pantheon März, 1852) erblickt in dieſem Ausgang des großen Orgelpunktes auf den Septimenſtoß, den Kriegsſchrei eines Heeres in Mitte der Schlacht. Ohne dem Verdienſt Séroffs, den militairiſchen Charakter der Symphonie zuerſt nachgewieſen zu haben, zu nahe zu treten, wird man die Stelle als den Kulminationspunkt des ländlichen Siegesfeſtes in Erinnerung der Schlacht verſtehen können. Eine Schlacht wäre hier nur unvollſtändig vertreten und Beethoven, der ſich nie wiederholt, hatte bereits eine ſolche vollſtändig in op. 91 gemalt.

Nach erklimmter Septime geht es herunter; der Soldatenſchrei wird noch einmal gehört (22. Takt vor Schluß), der Satz bricht in ſich zuſammen. So hoch geſpannte Freude konnte nicht währen.

Wenn ein Zweifel über den militairiſchen Charakter des Satzes bliebe, der ſehe ſich das in Sexten trotzende Thema an, das, von den Geigen akkordiſch begleitet, in den Bläſern auftritt, eine ſo große Wirkung macht, und noch gegen Schluß über den Orgelpunkt auf e, zum Freudenſchrei auf der Septime führt. Das abermals marſchartig hüpfende Gegenmotiv (65. Takt und im 2. Theil) die Rucke auf den ſchlechten Takttheilen dabei, ſind ſo recht der Ausdruck ſoldatiſchen Uebermuths im heimathlichen Dorfe nach gethaner Arbeit. Modulation in Cis Moll (cis obere Terz von a) im 2. Theil in der Tonika.

Wir geben der von Séroff angeregten, einheitlicheren und rationelleren Erklärung der tageshellen, herrlichen A Dur-Symphonie, durch militairiſche Vorſtellungen, den Vorzug vor unſeren früheren Anſichten über dieſelbe (Bd. 2, S. 55, 357). Möge der Leſer daraus erkennen, daß es uns um die größtmögliche Wahrheit auf dem ſchwierigen Felde der Interpretation, nicht darum zu thun iſt, eine Meinung zu vertheidigen. Wir haben keinen Augenblick angeſtanden, die beſſern Ideen Séroffs mit äußeren Gründen und Ausführungen im Einzelnen, geltend zu machen.*)

---

*) Wenn Oulibiſcheff (S. 225 der Schmähſchrift) im 1. Allegro den Marſch der Garniſon zu Krähwinkel von 20 Invaliden und 3 ſchwindſüchtigen Hoboiſten erblickt, ſo mag das auf die Krähwinkler-Aufführung des Werks in ſeinem Hauſe, in Niſchnei-Nowgorod paſſen. j'ai fait exécuter, chez moi (!), devant un auditoire d'environ cent personnes, les symphonies (!). Quelques uns venaient me demander de qui était la musique. Die letzten Worte ſind beſonders beißend gemeint. Dieſe dilettanti primitifs, wie Oulibiſcheff die Gäſte ſeiner Beethoven-Gelage nennt, waren klüger wie er glaubt. Sie ſahen Garniſöner vor ſich und ihr Wirth hatte ihnen Beethoven verſprochen! — Im Finale findet Oulibiſcheff den Kumulus zweier

Die Tempi. Als die Symphonie im Winter 1829 vom Pariſer Konſervatoir-Orcheſter ſtudirt wurde, war Habeneck über den Ausdruck des Motivs im Finale, unſchlüſſig. Es ließ daſſelbe vielfach in graziös leichter Bogenführung hinſtellen, ohne zufrieden zu ſein. Der in Rußland unvergeßliche Graf Michael Wielhorski (Bd. 2, S. 294) wohnte damals zum Erſtaunen des berühmten Orcheſters den Proben bei und entſchied Habeneck für den ſtürmenden Ausdruck, der ſich erhalten hat und der einzig richtige iſt.

Bekannt iſt der Streit Spohrs und Schindlers über die Tempi in des letzteren Biographie (18 Seiten Auszug). Beethoven, ſagt Schindler, wollte keine übereilte Bewegungen des 2. und 3. Satzes. Die in der Einleitung aus der Tiefe aufſteigenden Gänge ſollen ſich langſam und majeſtätiſch erheben, nicht in dünne Konzert-Paſſagen ausarten. Worte Beethovens, der anſtatt des **alla breve** im **sostenuto**, 4 Taktheile angegeben wiſſen wollte (das **alla breve** iſt überhaupt aus den Partituren verſchwunden). Beethoven veröffentlichte 1817 (A. M. Z.) eine Metronomiſirung ſeiner Symphonien

---

Tonarten (E Dur! und Gis Moll 12. und folg. Takte vor Schluß des 1. Theils). Er ſagt, wie von Schrot mit dem etwa hier nach Sperlingen geſchoſſen werden wäre, on reçoit simultanément dans l'oreille ut dièze (pédale) ré dièze, fa dièze, sol dièze (note de passage) la, si et si dièze (S. 241). Oulibiſcheff kennt nicht den Terz-Dezimenakkord auf cis mit h vor a als Vorhalt, und für dieſe ſeine Unkenntniß macht er Beethoven verantwortlich. — **Ad absurdum** geführt wurde Oulibiſcheff von Selmar Bagge, Wiener Monatſchrift f. Th. u. M. 1857 S. 527, früher von Seroff.

(1.—8.). In der mehre Jahre nach ſeinem Tode bei Haslinger (früher bei Steiner) erſchienenen Partitur der ſiebenten, finden ſich abweichende, von Beethoven ſpäter ermäßigte Beſtimmungen: Das Viertel im **sostenuto** gleich 63 (ſtatt 69), im **Vivace** gleich 100 (ſtatt 104), im Allegretto gleich 88 (ſtatt 70), im Preſto die ganze Note gleich 116 (ſtatt 132), im **Presto meno assai** gleich 80 (ſtatt 84), im Finale gleich 80 (ſtatt 72). In ſeinen letzten Lebensjahren habe Beethoven das Viertel im Allegretto gleich 80 angegeben und den Satz (für das Tempo) als **Andante quasi Allegretto** in den Notatenbüchern, im Beſitz Schindlers, benannt; 88 ſei ſomit ein Schreib- oder Druckfehler. Schindler ſelbſt habe Beethoven das Viertel gleich 72 bezeichnet, den Troſt (?) verheißenden Dur-Theil bewegter nehmen laſſen. Von dem Schluß des Allegretto ſagt Schindler, die zwiſchen Blaſe- und Streichinſtrumenten getheilten Phraſen, flüſterten ſich gleichſam ſchmerzlindernd zu: Friede ſei mit Euch, ſtille, ſtille! — Leider ſagt er nicht, ob er darüber etwas von Beethoven gehört hat.

Die 8. Symphonie.

Sie iſt den ſpäteren was die vierte den früheren. Unterordnung des phantaſtiſchen Elements unter das thematiſche (ſiehe **op.** 60). Wirkung der Theile (Sätze) im Ganzen. In dieſer objectiveren Richtung und größeren Enthaltſamkeit von dramatiſch plaſtiſchen Effekten, die liebenswürdigſte der zweiten, im großen Beethovenſchen Symphonieſtyl geſchriebenen Gruppe **Eroica**, C Moll, Paſtorale) wie die ſiebente die glänzendſte.

Allegro vivace e con brio 3/4 F Dur (Repriſe). Ein Ballfeſt bei Hofe. Idealiſirte Polonaiſe nicht im charakteriſirten Rhythmus dieſer Tanzbewegung, im ſtolzen Ausdruck und glanzvollen Effekt. Das aus einem Takt beſtehende, adlige Motiv entfaltet ſich **medias in res** im 1. Takt (Geigen). Gegenmotiv (45. Takt, Flöte, Hoboe, Fagott, nach dem nur hier in der 9. Symphonie vorkommenden **ritardando** des ganzen Orcheſters) normal in c (Dominante) aber mit voraufgehender Modulation in D Dur, im 2. Theil in der Tonika, mit voraufgehender Modulation in B Dur (nach dem abermaligen **ritardando**). In welchem Verhältniß ſteht nun die Modulation D Dur zu der Parallelſtelle B Dur des 2. Theils? — Der Komponiſt hatte ſich offenbar das eigenthümlich gangartig figurirte Gegenmotiv in F Dur mit Anfang in **b** (Unterdominante von *f*) gedacht, wie man demſelben im 2. Theil begegnet. Im 1. Theil, wo es ihm paßte, das Gegenmotiv in **C** (Dominante) zu bringen, hätte eine in der Unterdominante von **C** voraufgehende (parallele) Modulation **f** gegeben; dieſe Tonalität, in der ohnehin die Symphonie ſteht, wäre aber monoton geweſen. Beethoven modulirt alſo von der Unterdominante um eine Terz weiter (Terzmodulation **d**, untere Terz von f) und verbreitet in D Dur eine reizende Friſche über ſeine in einfachen Verhältniſſen ſich bewegende Satzbildung. So wird bei ihm die Modulation zum Gedanken.

Der auf dem Motiv (ein Viertel, vier Achtel) verlaufende

Mittelſatz iſt wieder ein unnachahmlich durchgeführter. Die Rückkehr in's Motiv erfolgt in den Bäſſen, ein Emanzipation des Kontrebaſſes zum Soloinſtrument, was neu iſt und ſeine guten Früchte in der 9. Symphonie trägt. Der Satz ſchließt in Frage und Antwort zwiſchen den Saiteninſtrumenten (**pizzicato solo**, was ganz neu iſt) und den Bläſern mit der Pauke zum Baß. Dieſes noch auf die Letzt ſpannende Zwiegeſpräch auf der Dominante einer- und der Tonika andererſeits, verhallt immer leiſer. In den beiden letzten Takten ſchließen alle Saiteninſtrumente **unisono** (**col arco**) **pianissimo** mit dem die Durchführungen überlebenden, von akkordiſchen Hauchen in den Bläſern, begleiteten Motiv. Die Tänzer ſetzen ſich gleichſam erſchöpft nieder. So falten auch Adler die Fittige. Dieſer reizend tonſpielende Schluß ſpricht es aus, daß Freude und Minne hier Hütten bauten. Das war noch nicht erlebt worden; **pianissimo** ſchloß kaum je eine Ouverture (**op. 62**) noch nie ein erſter Symphonieſatz. Der Satz iſt eben die Eröffnung (Ouverture) des Ballfeſtes und der letzte Takt ein verhauchendes Echo der rauſchenden, idealiſirten Polonaiſe, in der ſich Könige bewegten. Man denke an das Parterre von Königen im Theater von Erfurt, Vorſtellungen, die ſich zur Zeit der Entſtehung der Symphonie, mit der Luft einathmeten.

Allegretto scherzando $^2/_4$ B Dur, 81 Takte, ohne Repriſe. Die idealiſirten Tanzbewegungen werden in dieſem Feenreigen, der unter den Menſchen keinen Namen hat, fortgeſetzt.

Der Zuſatz **scherzando**, Wink für den Vortrag, kein anderes Wort für Scherzo, wie Schulhof in ſeinem Arrangement das Allegretto ohne Grund genannt hat. Nur in der Sonate, nicht in der Symphonie, giebt es ein Beiſpiel von Scherzo und Minuett als Mittelſätze einer und derſelben Tondichtung in 4 Sätzen (op. 31, Nr. 3.)

Ein militairiſches Moment iſt, wenn Bläſer, wie man ihnen damals noch an der Spitze von Regimentern begegnete (Hoboe, Klarinette, Horn, Fagott) in einer kurz abgeſtoßenen pianissimo-Begleitung auftreten, zu der die erſten Geigen eine reizende, wie Filigranarbeit figurirte Weiſe aufſpielen.

Man verdankt dem ſo vielfach verläumdeten Schindler die Kenntniß des von Beethoven im Frühling 1812, zu Ehren Mälzels, improviſirten Kanons, der dem Allegretto zu Grunde liegt (Hirſchbachs Repertorium 1844, H. 2, 3. Niederrh. M. Z. 1854, Nr. 49). Der Kanon (12 Takte, $^{2}/_{4}$ B Dur) iſt auf eben ſo improviſirte Worte: ta, ta, ta, ta geſchrieben, welche auf jedes Sechzehntheil (1. Takt des Allegro) fallen und von den Worten: lieber, lieber Mälzel, leben Sie wohl, ſehr wohl; Banner der Zeit, großer, großer Metronom, unterbrochen werden. Mälzel hatte die erſten Metronom-Verſuche gemacht und beabſichtigte eine Reiſe nach London. Bei dem Abſchiedsmahl, das ihn und Beethoven der noch ſein dicker Freund war, ſchreibt uns Schindler, vereinigte, fand die Improviſation Statt. Es kam erſt ſpäter zur Reiſe in das damals ſo ferne, überſeeiſche England, Mälzel entwandte noch erſt die Orcheſterſtimmen der Vittoria-Muſik (ſiehe op. 91). Beethoven ging ſeinerſeits nach Linz zum Bruder-Apotheker, wo er die 8. Symphonie ſchrieb. Dem unſcheinbaren Kanon erwuchs das märchenduftige Allegretto, ein Wunder inſtrumentaler Behandlung. Berlioz irrt ſomit vollſtändig, wenn er vom Allegretto ſagt **(Voy. music) cela tombe du ciel tout entier dans la pensée de l'artiste; il l'écrit tout d'un trait. — Tempo di Minuetto** $^{3}/_{4}$ F Dur, 3 Repriſen, 1. Theil 10, 2. Theil 34 Takte, 3. Theil (nicht Trio genannt) 1. Abtheilung 8, 2. ohne Repriſe 26 Takte. Der Schlußſtein der Gattung. In der **Eroica** ein **Scherzo eroico,** hier ein **Minuetto militare.** Das liegt in der bezeichnenden Solo-Trompete, in den Hörnern (**solo,** Trio) die gegen die in Arpeggien beſchäftigten Violoncells, einen Waffengang mit dem Rappier auszumachen ſcheinen. Nicht die alten Meiſter erlebten in der Minuett einen **sforzato**-Stoß auf jeden Werth (jedes Viertel) ſechs Mal hintereinander, zur Vermeidung jedes Irrthums.

Auf der Menſur der ſich bekämpfenden Alt- und Neuzeit ſteht dieſe Minuett mit der ganzen Ueberlegenheit der von Beethoven geführten Neuzeit. Mit der auf ſchlechte (3.) Takttheile eintretenden Trompete (was ganz neu iſt, Ende des erſten, beſonders des zweiten Theils) wirft er die alte Minuett-Quadratur über den Haufen, um eine verjüngte kriegs- und ſtreitfrohe Schöpfung aus dem Haarbeutel hervorgehen zu laſſen.

Blaſt, und ihr blaſt ſie weg (Götz von Berlichingen).

Ja! kein Dichter, kein Geiſtesarbeiter, weß Namens und Gewerbes er ſei, ſchrieb in den Zuſtänden ſeiner Seele, die Geſchichte ſeiner, unſerer und ſpäterer Tage, wie Beethoven in ſeiner noch lange nicht vollſtändig entzifferten Notenſchrift, in welcher dieſe Minuett ein bedeutungsreiches Interpunktionszeichen ausmacht! —

Allegro vivace $^{4}/_{4}$ **alla breve** F Dur, 502 Takte, ein Guß ohne Repriſe. Klingendes Spiel und Waffentanz im Lager. Der Schwerpunkt des Motivs liegt in der Triolenfigur auf einer Note zu Anfang (Auftakt). Sie war für den Komponiſten beſtimmend. Was unter ſeinen Händen aus ihr ward, liegt der Bewunderung der Welt vor. Aus dieſem mit höchſter Poeſie geſchaffenen Zapfenſtrich entwickelt ſich eine der einſchmeichelndſten Tonfiguren der muſikaliſchen Geſammtliteratur (5.—10. Takt, Motiv). Séroff traf das Richtige, wenn er in der, durch den ganzen Satz rollenden Triolenfigur, einen idealiſirten Trommelwirbel erkannte, wie er aus der Ferne (pp) immer näher antritt (vergleiche das Allegretto der 7. Symphonie).

Die Trommel gerührt,
Das Pfeifchen geſpielt! —

Aber im Feldlager auf dem freien Blachfelde (vergleiche op. 84). Ja! das iſt's! Zwanzig Jahre zog uns das Motiv unwiderſtehlich an; klingendes Spiel, geſchwungene Tamburine erkannten wir; murmelnde Trommelwirbel erkannten wir nicht.

Gegenmotiv (Flöte, Hoboe, 61 und folg. Takte ganze Taktnoten) normal (C Dur) proviſoriſch in As Dur (49. und folg. Takte, 1. Violine) im 2. Theil in der Tonika, proviſoriſch in Des Dur (Terzmodulationen as untere Terz von c, des von f). Mittelſatz (89.—101. Takt). Die zum erſten Male in der Muſikgeſchichte in der Oktave (f) geſtimmte Pauke, ſchlägt eine Geiſterbrücke aus dem Mittelſatz in den Anfang. Ein ſcharfſinnig dem Panthematismus in Beethoven entſprechender Gedanke Séroffs erkennt in der Rolle, welche dieſe Oktave ſpielt, Konnexität mit der charakteriſirten Oktavenfigur im 1. Satz (Ende des 1., Anfang des 2. Theils). Auf der hohl, wie von den Todten auf den Schlachtfeldern, herübertönenden Paukenoktave (pp solo) auf dieſem geſpenſtiſchen Einzelſtrich von f, wird die Rückkehr in das klingende Spiel mit wehenden Fahnen, bewirkt. Daß nach dem Mittelſatz die Rückkehr ins Motiv, pianissimo geſchieht, war beiſpiellos wie der pianissimo-Schluß des erſten Satzes. Höchſte Poeſie des Tiefſtandes im Klangverhältniß (p. pp).

Im 1. Satz, die Erhebung des Kontrebaſſes zum Herold der Rückkehr, hier, die Emancipation der Pauke (vergl. das Violinkonzert op. 61, op. 60, Fidelio, op. 73 das Scherzo der 9. Symphonie). *)

---

*) Dieſe Entdeckungen neuer Länder in der Orcheſterpoeſie nennt Oulibiſcheff: la symphonie la moins réussie S. 241 der Schmähſchrift und giebt ſich die Blöße, den ſchon von den gutzünftigen Zeitgenoſſen des in der Rumpelkammer des hergebrachten genial aufräumenden Symphonie-Reformators verſtandenen Vorhalt cis (17. Takt Finale) in F Dur unerklärlich zu finden und dem bereits in Quinta unſerer Realſchulen antiquirten Zungenzeigen (vous tire la langue S. 248) zu vergleichen! Wenn Beethoven der Mühe werth gefunden hätte, Ausſtellungen dieſes Gelichters die Zunge zu zeigen, er hätte,

Nach der Rückkehr und Modulation des Gegenmotivs in die Tonika, hält der Tonſtrom vor zwei Fermaten ſtill. Ein neues Thema ſetzt in den zweiten Violinen ein (a, a, g, f, e, d, e halbe Noten a Viertel D Moll). Dieſe imitatoriſch behandelte Epiſode, wird zu einem Satz in Pfundnoten (die an die Halbirten im 1. Allegro der 4. Symphonie erinnern) betritt einen Modulations-Kreis für ſich, und geht durch das Paukenſolo in der Oktave, abermals in den Anfang zurück, worauf ein ſo koloſſal gearbeiteter Anhang erfolgt (fis [ges] Moll) daß man vor einem zweiten Mittelſatz zu ſtehen glaubt. Dieſe wiederholten Durchführungen (Gährungen) vor Rückkehren in's Motiv, machen das Finale zu einem in der Symphonie nicht erlebten Rieſen-Rondo.

Bemerken wir 1) die italiäniſche, ſogenannte Bettelkadenz, die

---

bei der Zeit, die ihm dazu zwei halbe Noten ließen, es kaum dabei bewenden laſſen.

Seit wann, fragt Séroff (Neue Zeitſchr. f. M.), ſind Trugſchlüſſe vergönnt? — Bis jetzt galten unerwartete Uebergänge, wie von f nach des, für Schönheiten. Oulibiſcheff bemerkt nicht einmal, daß das cis ſpäter als Tonika des und Dominante vom Fis Moll erſcheint, ein Vorläufer der Modulation in des iſt.

Setzen wir dem hinzu, daß Beethoven cis ſchreiben mochte, um in dem Erſtaunen der Ripieniſten über cis in F Dur, die Note von ihnen beſſer (wüthiger) angreifen zu laſſen. Man denke an das zweite Horn im Fidelio, zweite Fagott in der Paſtorale, ſtatt des erſten. Er liebte ſolchen Schabernak und mochte ſich ſagen: Die Kerle werden ſich in ihrer Dummheit ärgern und es dann gut machen, denn dieſe ſeine oft gebrauchte Schreckensnote (B. 1 S. 24, 40.) hat hier einen humoriſtiſchen (militäriſch-übermüthigen) Sinn hier, wie am Ende des Allegretto, den ſchönſten Effekt macht (87.—84. Takt vor Schluß. Bäſſe **f** (Tonika) **d** (Parallele) **b** (Unterdominante) **c** (Dominante) 2) das als Kontrapunkt in den Bäſſen verwandte Gegenmotiv in der Tonika (83. und folg. Takte vor Schluß) 3) den Soldatenfreudenſchrei auf der Septime, dem wir im Finale der 7. Symphonie begegneten (hier **es** gegen **f** 71. und 72. Takt vor Schluß) 4, den 13 Takte wiederholten Akkord von F Dur mit ausgelaſſener Quinte **c**, was leichtſinniger (militairiſch) jubelnd iſt und den Satz als einen genialen Schwank bezeichnet, dem die erſten Geigen alle 13 Schlußtakte hindurch im viergeſtrichenen **a** zujauchzen.

Dieſer großartigen, harmoniſchen, melodiſchen, rhythmiſchen und kontrapunktiſchen Symphoniephantaſie, dieſer Erfindung in Idee und Form gegenüber, verſchwindet das Symphonie-Stäubchen Haydn-Mozart. Die Zeit wird kommen, ſie iſt nicht fern, wo ſogar die Oulibiſcheffs, d. h. die Anhänger des Alten, weil es das Alte, die Verächter des Neuen aus Unkenntniß oder Princip, die Haydn-Mozartiſche Symphonie als hiſtoriſchen Apparat zum beſſeren Verſtändniß der Größe Beethovens in der Symphonie, anſehen werden.

Jam nova progenies coelo demittitur alto.

Wirft man einen Rückblick auf die mit op. 93 geſchloſſene 2. Symphoniegruppe, ſo wird man zugeben können, daß der muſikaliſchen Welt, wie dem menſchlichen Fortſchritte im Geiſte überhaupt, durch den etwanigen Verluſt der plaſtiſchen, und damit allgemeiner wirkenden 3., 5. und 6. Symphonie, mehr entzogen worden wäre, als in dieſer Beziehung die 7. und 8.

bieten, nichts deſto weniger indeß, dieſe Werke jenen vollkommen ebenbürtig ſind, in neueren Formen und Bereicherungen der Inſtrumentation aber einen Fortſchritt über jene hinaus zeigen, ja, als objektivere Kunſterſcheinungen, bei der ſo viel verbreiteteren Kenntniß jener, ſich länger auf dem Repertoire erhalten dürften.

Hiſtoriſche Kritik.

Siebente Symphonie, A. M. Z., 1816, 6 Spalten. Nur lobend. Der Eintritt der Hoboe in D Dur nach dem Mittelſatz (ſiehe oben den 1. Satz), wird dem freundlichen, hellen Abendſtern verglichen; das Allegretto noch als Variationenſatz verſtanden. Die Anfangs ſo einfachen Maſſen tönten, ſpäter zum Koloß (?) aufgethürmt, furchtbar hervor und verhallten eben ſo wieder nach und nach. Der zarte, rührende Geſang in der Dur-Tonart gliche einem milden Sonnenſtrahle nach finſterer Gewitternacht (?). Am Schluß nähme gleichſam Einer dem Andern das Wort vom Munde. Keine Ungeheuerlichkeiten, wie Oulibiſcheff ſie entdeckt, ſieht der harmoniekundige Recenſent von 1816 hier und im Scherzo. Er findet die Stelle in letzterem, wo das volle Orcheſter das Thema durchſpielt, Trompeten und Pauken immerwährend in der Dominante liegen, impoſant. Im Finale ſpukte wieder ein gewaltiger Muthwille. Die punktirte Figur der Violinen (Gegenmotiv) mit ihrer wunderlichen Diſſonanzen-Begleitung klinge indiſch. Neu und überraſchend ſei die Schlußkadenz des 1. Theils (der von Oulibiſcheff getadelte Kumulus von C Dur (!) und Cis Moll).

Achte Symphonie, A. M. Z., 1818, 7 Spalten. Nur lobend. Dem Allegretto wird prophezeit, es werde immer **Da capo** verlangt werden (was eingetroffen iſt). Das Trio der Menuett, ein Muſter reizender Simplicität; von der murmelnden Triolenbewegung der Violoncells heißt es: wenn dieſe nur überall deutlich genug herauskommt (was freilich ſelten der Fall iſt). Das Finale gehöre zu dem Genre, das der Italiäner **musica stravagante** nenne (was könnte wohl ein Italiäner in Beethoven benennen!), obſchon es recht unſchuldig und anſpruchslos beginne. Aber es wachſe zur höchſten Ausgelaſſenheit empor und gebehrde ſich zuweilen wie ein unbändiges, junges Roß. Der vorherrſchende, leichtgeſinnte, abenteuerliche Charakter wäre auch nicht einen Moment dem Auge entrückt. Durch eine einzige Note (der Schrecken Oulibiſcheffs, cis) vorbereitet, tönte, gewiß auf das unerwartetſte, das volle Orcheſter ein. Auch an lieblichen Ideen fehle es nicht, obgleich ſie etwas ſparſam (?) ausgeſät ſeien und ſchnell, wie Irrwiſche verſchwänden.

* * *

An die Hoffnung (aus Tiedge's Urania) für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte, der Fürſtin Kinsky gewidmet, Haslinger. **Poco sostenuto**, $^{4}/_{4}$ H Moll, Larghetto, $^{4}/_{4}$ G Dur, 89 Takte. Vergl. Nr. 32, 2. Abth. Erſchien Februar 1816 (A. M. Z.), erhielt die **opus**-Zahl 94 ſpäter, Op. 94.

nach dem Jahr 1816, in dem op. 93 erſchien. Eins der ſchönſten Beethovenſchen Lieder dieſer Periode.

* * *

Op. 95 Quartett für 2 Violinen, Alt und Violoncell, F Moll (11.), ſeinem Freunde, dem Hofſekretär Nik. Zmeskall von Domanovetz gewidmet. Beethoven ſcheint dieſem ſonſt nicht bekannten Zmeskall ziemlich nahe geſtanden zu haben, auf ein Exemplar der Phantaſie mit Chor (im Beſitz des Herrn Mortier de Fontaine) ſchreibt er: an Freund Zmeskall vom ganz kleinen Autor ſelbſt. Die A. M. Z. enthält weder Anzeige noch Recenſion. Das beſonders wichtige, bei Haslinger verlegte Werk (4 Ausgaben) erſchien im Jahre 1816 (nach op. 93) oder 1817, in welchem Jahr op. 97 erſchien und wurde jedenfalls auf dem Höhepunkt der 2. Periode geſchrieben. Partitur (Heckel, Lanner), für Pianoforte vierhändig von Gleichauf.

Die feurigſte Liebe zur Freiheit im Geiſte und die höchſte Fähigkeit ſie ſich zu geben, gehörten dazu um dieſes Werk zu ſchaffen.

Stellung im Syſtem. Verhält ſich zu den Quartetten op. 59, op. 74 wie die 7. und 8. Symphonie zu den früheren Symphonien der 2. Periode. Ein Uebergang von der freien Quartett-Idee zu dem Beſitz in der Freiheit (3. Periode).

Unterſcheidungen von bisher Erlebtem. Ein durch den Gehalt motivirtes Intermezzo (Allegretto) ſtatt des Mittelſatzes langſamer Bewegung (Adagio, Andante) formfreier und ausgebildeter als in **op.** 59, Nr. 3, **op.** 70, Nr. 2. Eine neue eigenthümlich gekürzte Form des Mittelſatzes raſcher Bewegung (Scherzo). Ein prägnant kurzer, im Gehalt dennoch potenzirter erſter und letzter Satz. Alles Quinteſſenz des Grundgedankens. Das Umfangreichſte in der kleinſten Räumlichkeit der Geſammtliteratur.

Allegro con brio, $^4/_4$ F Moll, 151 Takte, ein heißer Guß, ohne Repriſe. Eine tumultuariſche Tonfigur (Motiv, 1. Takt) ſtürzt in den Kern der Idee. Aufſchwung zum erſehnten Unendlichen. Schon mit dem 24. Takt entfaltet das ſeelenvolle Gegenmotiv (Alt) ſeine Flügel, eine Kantilene leidenſchaftlich innigſten Ausdrucks (Des Dur, Terzmodulation ſtatt der Dominante). In äußerſter Erregtheit ſteigt die 1. Violine vom hohen **as** weiter in das höchſte und jagt in glühenden Triolen zu der von den andern Stimmen fortgeſungenen Kantilene herunter (30. — 33. Takt). Aus der bravourmäßig arpeggirten fortgeſetzten Sechzehntheilfigur, welche das im Quartettſtyl der 2. Periode von uns beobachtete (**op.** 59, Nr. 1) konzertante Element vertritt, arbeitet ſich die 1. Violine (Septimen-Harmonie von **des**) nach **a** durch, von welcher Stufe die durch den ganzen Satz ſtürmende Skale (A Dur) ſich in ein zweites Thema unendlich klagenden Ausdrucks in Es Moll (38. Takt) ergießt, das, immer unerwartet und ergreifend, wiederholt wird (49. Takt, Es Moll, 107. Takt, G Moll, 118. Takt, G Moll).

Der 1. (ideelle) Theil ſchließt in **des** (59. Takt). Mittelſatz (prägnant gekürzt 60. — 82. Takt). Rückkehr (82. Takt). Gegenmotiv abermals in **des**, dann in F Dur (nicht F Moll).

In der Dur-Tonart des Haupttons ſtürzt die 1. Violine vom viergeſtrichenen c zur liebenden Seele auf der Erde herab (101. Takt).

Der 2. (ideelle) Theil ſchließt in derſelben Figur wie der erſte (ſiehe 128. Takt), worauf mit dem nach Des Dur verſetzten Motiv ein 3. (ideeller) Theil, gewiſſermaßen ein zweiter Mittelſatz einſetzt, das Motiv, immer leiſer verhallend, im Hauptton (F Moll) gehört wird, und die Tonerſcheinung wie ein Nebel vor unſern Augen zerfließt! — Es wurde nichts entſchieden. Das Intereſſe baut ſich im Geiſt weiter. Die Idee erſtürmt ſich ihren Himmel in einer Form, die ſich ſelbſt Grund und Zweck iſt.

Das iſt der Standpunkt für die Beurtheilung der unſterblichen Rhapſodie als Quartett.

Allegretto ma non troppo, $^2/_4$ D Dur, 193 Takte, keine Repriſe. Ob er mich liebt, ob ich ihn liebe? — Die Geliebte allein. Nichts kommt dem Innigkeitsgefühle dieſes in der Quartettliteratur nie erlebten Liedes gleich, das mit dem 34. Takt ausgeſungen iſt, worauf der bedeutſam hervorgezogene Alt, dieſes Gefühlsinſtrument, ein dem Balladenton im Motiv verwandtes Fugenthema ergreift. Epiſode im fein imitatoriſchen Styl (35.—112. Takt). Rückkehr in's Motiv (112. und folg. Takte), das ſich der Variationenform ergiebt, welche der 1. Violine insbeſondere Gelegenheit giebt, ihr Gefühl an den Tag zu legen. Mit den letzten Takten hätte der wahrhaft unvergleichliche Satz, in dem wiederholt angeſchlagenen D Dur-Akkord verklingen können (pp). Unſer Tondichter baut ſich auf dem frei eintretenden verminderten Septimenakkord von h eine Brücke in den nächſten Satz (wie er es in dieſer Periode hält, op. 57, 59, Nr. 1, 74, 96, 97). Damit hat der 3. Satz, deſſen wildes Motiv mit den punktirten Noten im 3. — 5. Takt des 1. Satzes zuſammenhängt, die Veranlaſſung in C Moll (Dominante) anzufangen.

Allegro assai vivace ma serioso, $^3/_4$ F Moll. Folternde Zweifel. Ein ſtürmiſch angelaſſener Gaſt dieſer in Scherzo-Form betrübte (**ma serioso**) Satz, mit den ihm innewohnenden Tröſtungen! Nur der 1. Theil hat eine Repriſe, der 2. modulirt in Ges Dur zu einer namenlos ſehnſüchtig hin- und herfluthenden Achtelfigur in der 1. Violine, welche ſich erhält, einen ganzen Modulationszirkel beſchreibt, mit Vorliebe aber in D Dur verweilt, was nichts Auffallendes hat, wenn man ſich die Modulation in Ges Dur als Fis Dur denkt (Terzmodulation). Schluß des 2. Theils auf dem verminderten Septimenakkord von h, der die Brücke vom Allegretto zum Scherzo ſchlug. Ausgeſchriebene Wiederholung des 1. Theils; es folgt aber mit dem letztem Takt nicht etwa auch der 2. Theil in der Modulation von Ges Dur, ſondern, nach einer ſpannenden Fermate auf den verminderten Septimenakkord von a (2. Umkehrung in Anſpielung auf den verminderten Septimenakkord von h) ganz unerwartet die in D Dur fluthende Periode des 2. Theils allein. Nach den Beethoven eigenthümlichen Wiederholungen der Trios nach bereits wiederholten Scherzos zu urtheilen, erblickte er in der D Dur-Periode ſeines 2. Theils das Trio, das vorherrſchend melodiöſe Moment. Dieſe Annahme wird dadurch unterſtützt, daß ein dem 1. Theil des Scherzos entnommener Anhang (**piu Allegro**) alſo der Haupttheil des Satzes (Scherzo) auf die D Dur-Periode folgt und das Ganze abſchließt. Wir hätten ſomit ein Scherzo ohne oder mit in ſich verſtecktem Trio. Aber warum überhaupt Scherzo? Das **Allegro assai vivace ma serioso** hat vielmehr das Eigenthümliche der Satzbildung in den letzten Quartetten und Sonaten, in denen man nicht danach fragen muß, was ein Satz nach den hergebrachten Vorſtellungen iſt, ſondern nur, was er an Gehalt bietet.

Larghetto, 2/4 F Moll, 7 Takte. Keine Introduktion oder auch nur Präludium für das folgende **Allegretto agitato**, 6/8 F Moll, eine langſame mit der raſchen, zu einem Satz zuſammenfließende Bewegung (3. Periode, Nr. 2, S. 161). Das **Allegretto agitato** iſt die beſchleunigte Bewegung des Larghetto, deſſen Ausdruck daſſelbe leidenſchaftlicher ſteigert. Um ſich auch nicht in der Bewegung zu ſehr von demſelben zu entfernen, iſt der 6/8 Satz Allegretto, nicht Allegro bezeichnet. Man möchte den ſo hergeſtellten Satz (Larghetto und **Allegretto agitato**) mit einem Zuſtande der Trennung und Herzensungewißheit, der **absence** in der Sonate **les adieux, l'absence et le retour op. 81** wahlverwandt, in Verbindung bringen. Daß die in der **absence** der Sonate punktirte Sechzehntheilfigur (1. und folg. Takte) auch die Hauptfigur des Larghetto iſt (Auftakt und Wiederholungen) mag bei Beethoven, in dem Alles von Bedeutung immer einen Fingerweis abgeben.

Das Larghetto iſolirt, ſo zu ſagen, plaſtiſch (wie auf einem Theater) die Hauptperſon in der dem Quartett zu Grunde liegenden Anſchauung.

So unglücklich und mit der Welt zerfallen ſich auch das **Allegretto agitato** (125 Takte) giebt, man merkt es demſelben dennoch durch einen geheimen Zauber an, es werde noch glücklich werden. Und ſo iſt es. Ein Vorhang rollt leiſe auf (**Allegro molto** $^4/_4$ **alla breve** F Dur 43 Takte) in einer breiteren, im Ausdruck dem Glück im Wiederſehen der Sonate **op.** 81 verwandten Bewegung ($^4/_4$) fliegen die Saiteninſtrumente die Stufen des Glückstempels hinan, den die 1. Violine bis zum früh geſtrichenen c durchmißt, ihrer Seligkeit kein Ende wiſſend. Gegen den Alt mit dem Thema (24.—27. Takt) jubelt ſie einen kurzen, auf die anderen Stimmen übergehenden Kontrapunkt (vergl. den Schluß der Egmont-Ouvertüre). Ein Centrifugalblitz zuckt (Violinen und Alt hinauf, Baß hinunter) und das genial hingeworfene Bild iſt vollbracht.

In dem Panthematismus Beethovens, womit wir die Durchdringungen ſeiner Themas in der Einheit des Gedankens (Motiv) bezeichnen, hängen vor Allem die erſten und letzten Sätze zuſammen, iſt der letzte die Erlöſung, die Vollbringung des erſten. Die C Moll- und Chor-Symphonie ſind die erhabenſten Beiſpiele. Im Beethovenſchen Mikrokosmus, Quartett und Sonate, waltet daſſelbe Geſetz. Wir ſprechen von der 2. und 3. Periode, nicht von der erſten, in der die muſikaliſch-techniſche Aufgabe unter traditionellen Einflüſſen ſich über den Gehalt in Handlung, Weltanſchauung (Programm, Libretto, Sujet) ſtellt.

Das prägnant, in Connexität mit dem 1. Satze, gekürzte Finale in **op**. 95 iſt nicht etwa die Auflöſung der Moll- in die Durtonart, ſondern die Erlöſung des durch die Innigkeitspoeſie der vorausgehenden Sätze ziehenden Leides.

In dem verminderten Septimenakkord auf **h**, der den 2. und 3. Satz verbindet, im 3. Satz auf **h**, auf **a**, im **Allegretto agitato** auf **e** (15. Takt Fermate) vorkömmt, war mit **h** H Moll (2. Theil des 3. Satzes), mit **f** und **as** F Moll (Hauptton) und C Moll (Dominante, 1. Theil des 3. Satzes), mit **d** endlich D Dur (2. Satz; 2. Theil 3. Satz) gegeben, das modulatoriſche Skelett des Werks. Dieſelbe Einheit im Thematismus. In dem Oktavenſprung auf **c** (1. Violine 3.—5. Takt 1. Satz) die Wiederholungen dieſer Figur (66. und folg. Takte), ihren Modifikationen (72. und folg. Takte, gleiche Sechszehntheile auf **as** u. ſ. w.) erblickt Séroff den Urgedanken des Werks (das thematiſche Skelett), inſofern die Oktavenfigur den 1. Satz, das Larghetto und damit das Finale, beherrſcht. In dem **Allegretto agitato** erkennen wir die Oktavenfigur (und zwar ganz im Ausdruck des 1. Satzes) in der dem Eintritt der 1. Violine auf das Tremolo der 2. Violine und des Alt vorausgehenden kleinen Note (26. Takt Oktavenſprung auf **es**, 28. Takt auf **as** u. ſ. w.)

In hohem Grade bemerkenswerth iſt gewiß, wie Beethoven in **op**. 95, Mendelsſohn, Schumann, Chopin im voraus erräth, wie in ſeiner Natur Platz für ſie alle iſt, denn man darf nicht annehmen, daß Mendelsſohn die im 1. Satz (35. Takt u. ſ. w.) murmelnde Sechszehntheilfigur für die Meluſine-Ouvertüre, das Fugatothema im 2. Satz für ſein A Moll-Quartett; Schumann den melodiſchen und modulatoriſchen Styl überhaupt; Chopin den 3. Satz für ſeine Maſurka-Phantaſien benutzten. Onslow indeß hat für das Finale ſeiner vierhändigen Sonate in F Moll das Beethovenſche beraubt, des Spruches uneingedenk:

Quod decet Jovem non decet bovem.

* * *

Sonate für Pianoforte und Violine (10. und letzte) Op 96.
G Dur, dem Erzherzog Rudolph gewidmet. Erſchien 1817. Steiner (Wien). Mit der Haslingerſchen Geſammtausgabe und der Pariſer, 5 Ausgaben (Partiturausgabe bei Cranz). Für 2 Violinen, Alt und Violoncell (Dunſt) für Pianoforte 4händig (Cranz).

> **Il ne faut pas s'en nourrir mais sans servir comme d'une essence. (Pascal en parlant des oeuvres de Platon.**

Von allen Violin-Sonaten*) Beethovens, am wenigſten Duo, am meiſten Muſik-Idee, und damit ein ideales Weſen, weshalb das Werk unter dem großen Haufen der Inſtrumental-Duettiſten wenig Verbreitung gefunden hat. Daß hier zwei Inſtrumente zuſammenwirken, das eine ein Pianoforte, das andere eine Violine iſt, dieſer durch jede andere Zuſammenſtellung dieſer Faktoren in den Vordergrund gerückte, maßgebende Eindruck, verſchwindet vor der Idee, und man fragt ſo wenig nach den Mitteln, durch welche die Idee hergeſtellt wird, als nach der Qualität des Marmors bei der Venus von Milo. Anders in dem auf op. 96 folgenden op. 97, wo noch Angeſichts der Idee die wirkenden Inſtrumente für ſich gelten, ihre individuellen Berechtigungen vertreten, weniger im Ganzen der Erſcheinung aufgeben. Wir erklären uns dieſen Unterſchied beider Werke vom Standpunkt der Idee, nicht ſowohl aus der Entſtehung derſelben zu verſchiedener Zeit, als dadurch, daß für Beethoven die abſolute Muſik-Idee einem Duo näher ſtand als einem Trio. Die Behandlung des Pianoforte im 1. Satz von op. 96 (Centripetalgänge; Triolen in der Gegenbewegung) entſprechen ganz ähnlichen Stellen im 1. Satz von op. 97. Wir folgern daraus, daß Beethoven bald nach Vollendung von op. 97 an die Dichtung von op. 96 kam, von dem in op. 97 dem Pianoforte erfundenen Spielreichthum auf op. 96 anwandte, was dieſes Kind eines anderen Geiſtes davon vertragen konnte. Faſſen wir op. 96 als den Tod des Inſtrumental-Duos zum Beſten der Inſtrumental-Ideen zwiſchen zwei verſchiedenen (heterogenen) Inſtrumenten. Nur von ſolchen, nicht auch von gleichen (homogenen) verſtehen wir, was das Duo (Trio) durch den ihm angeborenen, durch daſſelbe ausgebeuteten Concertismus Ideenfeindliches enthält. Dies Element liegt nicht etwa in soli, die das eine Inſtrument akkompagnirt, während ſich das andere in denſelben erluſtirt; es liegt in der Spielbegehrlichkeit der Duo-Zuſammenſtellung an ſich, in deren dem Komponiſten abgedrungenen Befriedigung. Davon nun, ſagen wir, iſt in op. 96 keine Spur. Dieſe Doppelſonate iſt eine Erſcheinung an und für ſich, abgeſehen von den Doppel-Faktoren, die dafür in einander greifen. Ueber op. 96 ſchriebe man ein Buch. Keine erſchöpfende Darſtellung des Seins und Lebens dieſer der Idee, wie die Pflanze der Sonne ſich zuwendenden Dichtung geben wir; den Standpunkt der Beurtheilung, von dem das Verſtändniß ſich des Wanderers auf dieſen Ideegebieten zu bemächtigen hat, ſtellen wir feſt.

---

*) Violin-Sonate, anſtatt Sonate für Pianoforte und Violine, iſt, da die Violinſtimme das charakteriſtiſche Moment abgiebt, Beethoven auch nicht wie Bach Sonaten für Violine allein geſchrieben hat, rationell und bezeichnend.

Die Sonate wird nicht große genannt, ebenſo wenig wie das größte Pianoforte-Trio (op. 97) ein großes. Gewiß nicht aus Beſcheidenheit, die nicht Beethovens Sache war und ſein konnte, ſondern weil Beethoven mit dem Werk einen andern Begriff verband, vergl. op. 97. Daß er ſelbſt etwas auf op. 96 hielt, zeigt die Widmung. Dem Erzherzog pflegte er das Bedeutſamere zu weihen; op. 96 entſpricht dem auf dem Standpunkt der Muſik-Idee, wie die folgende Widmung (op. 97) dem übrigen. Unſerem Gefühl nach vertritt op. 96 ein Naturleben, das ſich an einem Vogeltriller entzündet, dann in Beethovens pantheiſtiſcher Naturanſchauungsweiſe verbreitet, beſchaulich ſinnend im Allegro, elegiſch durchglüht im Adagio, humoriſtiſch durchdrungen im Scherzo, dithyrambiſch begeiſtert im Finale, in Mitten der Tanz- und Sangesluſt eines poetiſchen Volks.

Der 1. Satz iſt uns Einweihung in durch Menſchengefühl gehobene Naturanſchauungen. Daher die unnachahmlich reizend paſtorale Färbung des, vor Allem, urſprünglichen Erguſſes. Franzöſiſch verſtanden hat der Ausdruck Paſtorale eine hier ausgeſchloſſene, läppiſche Bedeutung, etwas Manierirtes. Wir vermieden ihn, wenn er nicht der lateiniſchen, und damit einer ernſteren Sprache angehörte, ohne daß man ſich der Verwäſſerung des Begriffs durch das Franzöſiſche zu erinnern brauchte. Wie die griechiſche Kunſt iſt Beethovens romantiſche nie manierirt, immer göttlicher Bildung (Odyſſee 15. Geſang 270).

Der zweite Satz iſt der Sehnſuchtsruf, der durch das Ganze zieht, am erſten Platz; in einem an Kürze und Bedeutſamkeit zugleich unvergleichlichen Adagio, einem der ſinnigſten des Meiſters. Wie wenige aus der großen Beethoven-Heerde haben ſich in dieſer Gegend, deren ahnungsvolle Schatten roſige Gipfel himmelanſtrebender Bergſpitzen durchbrechen, Hütten gebaut? —

Der 3., mit dem 2. durch eine Harmoniebrücke verbundene Satz iſt der Durchſchlag der Idee in Humor. Humor iſt vor Allem Vernichtung durch ſich ſelbſt; Vernichtung von Komik und Ernſt zum melancholiſchen Hintergrund der Vergänglichkeit alles Irdiſchen, und deshalb zerſtirbt das Scherzo in einem Triller in der Luft.

Nicht ein magyariſches Thema, paſtoralen Vorſtellungen geöffnet, hätte unſer großer Hierophant des Humors, zum Faden einer Veränderungsreihe (Finale) gewählt, wenn der Grundgedanke ſeines Werkes, nicht in ſolcher Vorſtellung gebettet geweſen wäre. Sein Gedicht war ein heiliges Naturopfer, ein von der naturempfänglichſten Seele geſungener, palingenetiſcher Hymnus.

Magyariſch klingt das Thema (**Poco Allegretto**) magyariſch behandelt es der Meiſter, magyariſch iſt die Modulation von G Dur nach H Dur, magyariſch der Feuerſchwung des ganzen Variationenſatzes. Vergl. op. 125 (am Ende) über Ungariſche Motive in Beethoven. — Wir ſagen, das Thema iſt ſprechend magyariſch. Die Hülfsmittel fehlen, um zu beſtimmen, ob Beethoven ſich das Thema aus Ungarn, wo er zuweilen auf dem Schloß der Gräfin Erdödy (vergl. op. 70) im Sommer weilte, heimgetragen, oder unter dem Einfluſſe Ungariſcher Erinnerungen, erfunden hatte. Die Benutzung ſcheint das Wahrſcheinliche und ſpricht nicht dagegen, daß in den Raſoumowskiſchen Quartetten (op. 59) Ruſſiſche Themas mit **thème russe** bezeichnet ſind, in op. 96 die Bezeichnung fehlt. Dafür konnte Beethoven zwei Gründe haben, einmal daß zur Zeit wo op. 96 erſchien (1817; 1812 komponirt) Ungarn nicht wie in unſeren Tagen allgemeiner die Augen auf ſich gezogen hatte, der Nachweis folglich kein höheres Intereſſe erzeugen mögen, dann durch ſeine Adoption des Themas, deſſen Werth und Bedeutung hinlänglich feſtgeſtellt war. Das **sapienti sat** übte er in vollem Maaß; Profane (**profanum** vulgus) galten ihm nichts. Erklärt ſich ferner die Widmung zweier Werke hintereinander an den Erzherzog (op. 97) nicht durch das Nationalthema eines dem Oeſterreichiſchen Kaiſerhauſe gehörigen Landes in op. 96? Auch ſcheint der Erzherzog, dem Beethoven geſagt haben mochte was er dem Publiko verſchwieg, op. 96 mit beſonderem Intereſſe aufgenommen zu haben (ſiehe unten ſeinen Brief an Beethoven). Die Magyariſchen Tänze wechſeln wie die Polniſchen und Ruſſiſchen mit Pantomimen. Als eine ſolche ausdrucksvolle Pantomime verſtehen wir die Adagio-Veränderung $^6/_8$ im Finale von op. 96. Damit erklären ſich die beiden chromatiſchen Volaten in derſelben (Klavierſtimme, pp langſam [deutſche Bezeichnung] das 2. Mal pp cresc. dim.). In jeder werden 7 Noten 3 Mal hintereinander gehört, bevor dieſe Sololäufe (Kadenzen) über die 7. Note hinweg, um 1½ Oktaven fallen. Ein bloßes *Tonſchwelgen*, wovon ſich in Beethoven in dieſer Art kein Beiſpiel findet, keine Spielbefriedigung des Pianoforte, deſſen Natur dieſen abgeriſſenen, immer wieder anſetzenden Fäden, wiederſtrebt, keine Pianofortornamentik, wie im Adagio der G Dur-Soloſonate op. 31 in anderen Kadenzen (op. 101) ſondern pantomimiſche Darſtellung *durch* das Pianoforte (Augenſpiel, Blicke). Pantomime iſt das Stückchen in H Dur vor Ende des Variationenſatzes, wildeſter Tanztumult das denſelben abſchließende kleine Preſto. Der Pantomime mag die Wendung nach H Dur im Thema angehören.

Die 1. Veränderung (nicht angezeigt) behandelt das Thema kontemplativ; in der 2. hört man das Aufſtampfen zum Tanz, in der Modulation in H Dur bis zur Tanzmuthigkeit geſteigert; die 3. (**p. dolce** ſchlängelnde Figur im Baß der Klavierſtimme) überläßt ſich abermals beſchaulichen Gedanken, auch in der Begeiſterungsmodulation von H Dur; welche man geneigt wie ein Maggiore anzuſprechen, ſo mächtig wirkend iſt ſie. Die 4. Variation in den zwiſchen Violine und Pianoforte vor- und nachgeſchlagenen Akkorden (Harfenriſſen) in den verliebten Terzen- und Sexten-Gängen, wo Tänzer und Tänzerinnen ſich ſuchen und fliehen, iſt wiederum ganz Tanzvorſtellung. Dieſe Vorſtellung führt an die Pantomime (**Adagio espressivo** $^{6}/_{8}$) ſprechend durch ein **ritardando** eingeführt; dem Ganzen der Vorſtellung, wie Beethoven es mit ſolcher Adagio-Moſaik zu halten pflegt, Brief und Siegel aufdrückend. Die Sextolen in 32 Theilen (Schluß der $^{6}/_{8}$-Bewegung) gelten den Gruppen in 64 Theilen am Schluß des 2. Satzes der Sonate. Die Bezeichnung der $^{6}/_{8}$-Bewegung mit **Adagio espressivo**, iſt nicht ohne Beziehung auf dieſelbe Bezeichnung des 2. Satzes. Dieſe Beziehungen verbreiten einen im Geiſte Beethovens begründeten Panthematismus der Idee über die Sonate, verknüpfen die Theile dem Ganzen.

Die $^{6}/_{8}$-Bewegung ergießt ſich in ein nach Es Dur modulirtes Tempo 1. (Thema) mit andern Worten, die Pantomime geht in Tanz über und dieſer modulirt ſogleich zögernd (pantomimiſch) nach G Dur zurück, worauf die 6. Variation (Allegro G Dur 16 Theil Gruppen zu abgeſtoßenem Baß) den Höhepunkt aller Luſt und Wonne erreicht, durch ein **Fu-**

gato *) einen neuen Reiz ſich nicht nehmen läßt und mit Aufhebung der Vorzeichnung von 2 Been (G Moll) in G Dur zu einer Final-Runde (8. Variation) einmündet. Die großen Strömungen (ff) in der Gegenbewegung (16 Theile über das ganze Pianoforte in beiden Händen, G Dur wie am Schluſſe des 1. Satzes) genau hinter der Themagrenze (vom 17. Takte an) ſind Anhang: Erinnerung an den pantomimiſchen Gehalt das einſetzende kleine Adagio; Ueberſturz im Tanztumult, das abſchließende Preſto.

Das iſt ein Bild bei Beethoven. Geiſterſprache iſt es. Alles Ernſt, tiefer Ernſt und nie mehr als im Freudigſten. Ernſt laſſen Sie uns in Beethoven weiter reiſen. –

Harmoniſch gäbe man dieſem lebensfriſchen op. 96 den Namen: die Liebe von G Dur zu Es Dur (es Unterterz von g). Der 1. Satz modulirt in es; der 2. ſteht in es, der 3. erreicht ſeinen Höhepunkt in es (Trio des Scherzos); der 4. kehrt mit Wohlgefallen auf es zurück. Auch Modulation iſt Einheitlichkeit (modulatoriſcher Panthematismus). Wie hier G Dur behandelt wird, entſteht gleichſam ein neues G Dur. Wer nie in höherer Luft athmete, greife nicht nach dieſem Gedicht. Die Beſteigung des Weißenſteins in der Schweiz, zum Sonnenaufgang, wird dem Verſtändniß näher bringen als Ueben am Klavier und Violinhalſe.

---

*) Wer in dieſer ſo leicht und doch ſo tief hingeworfenen Fugato-Epiſode (Moll-Variation) das Thema vermiſſen ſollte, der bedecke mit der Hand den Achtelſtrich der erſten 7 Noten, ſpiele ſie im Werth und in der Tonalität des Themas, und er wird daſſelbe vor Augen haben.

Konſtruktion. 1. Satz: Allegro moderato, 281 Takte (Repriſe des 1. Theils). Wunderlieblich durch das Vogeltrillerchen der Violine (Solo), dem ein Echo im Pianoforte antwortet, eröffnet. Triller wirken im Vordergrunde des uns durch Worte bezeichneten Naturbildes: „es kehret der Maien, es blühet die Au“ (Liederkreis op. 98). Der Melodieſtyl der ganzen Sonate entſpricht dieſem prägnant kurz gehaltenen, die Stimmung mehr andeutenden als feſtſtellenden Motiv. Die pompejaniſche Friſche der Farben, die Schärfe der Contouren, das Vermeiden von Ueberfließen in breitere Verhältniſſe, dieſe Momente entſprechen dem von uns als pompejaniſch bezeichneten Styl (vergl. die Ausführung bei op. 101) zum Unterſchiede von größeren (koloſſiſchen) Formen und Inſtrumentalräumlichkeiten.

Gegen-Motiv (48 Takte a tempo) in der Dominante: D Dur war paſtoraler als jede Terz-Modulation (e oder Es Dur, b oder H Dur), wie in der G Dur-Solo-Sonate, op. 30, H Dur ſchwungvoller als D Dur war. Eine Hauptrolle ſpielt ein dem Gegenmotiv genähertes, aus 2 Achteln und 2 Vierteln beſtehendes, durch Appoggiatur (gis) charakteriſirtes, 3. Motiv. (Schluß des 1. Theils.) Ein ſchmeichelnder Weſt in der Landſchaft. Auf dieſem Geſangesſtrahl, nicht auf Motiv oder Gegenmotiv, verläuft der Mittelſatz (2. Theil, 1. und folg. Takte), was auch in Beethoven kein Beiſpiel zählt. Für thematiſche Durchführung boten Motiv und Gegenmotiv zu wenig Widerſtand. Die Benutzung des Triller-Motivs zum Mittelſatz hätte der Rückkehr einen Reiz genommen, ſtatt durch den ungeſchwächten Effekt des Trillers, welcher in Lockungen zwiſchen Violine und Pianoforte zur Rückkehr erklingt, zu gewähren.

Gegenmotiv in der Tonika (91. und folg. Takte), nach einem Beſuch des Motivs bei Es Dur Trillerketten. Wir konnten darauf gefaßt ſein, daß das Trillerchen zu Anfang gute Früchte tragen würde. Das 3. Motiv in der Tonika. Der Satz verklingt in Aeolsſchwingen zwiſchen Pianoforte und Violine, die noch 3 Takte vor Schluß kräftig den Fuß nach C Dur (Unter-Dominante) ſetzen und dann kurz abſchließen. Aber nach welchen, bis in die tiefſten Bäſſe verſetzten Trillerverlockungen, Anſpielungen auf das Motiv. Eine der reizendſten iſt die Verſetzung des Motiv-Trillers nach C Dur, vor den Trillerechos in den Tiefbäſſen.

Sagen wir, der Satz iſt auf einen Triller geſchrieben.

Adagio espressivo $^{2}/_{4}$ Es Dur (vergl. **op.** 30 Nr. 3 G Dur Satz 2 Es Dur) 68 Takte, ohne Repriſe, zweitheilige Liedform, die Violine bringt den 2. Theil (**espressivo** 11. und folg. Takte). Wiegt ganze Adagio-Archive auf. Kontemplation (vergl. Bd. 2, S. 133) Eigenthümlich neu zum Scherzo überbrückt. Dem Akkord von Es Dur mit ausgelaſſener Quinte (**es, g**) miſcht die Violine **cis** bei, wodurch der Dreiklang von **es** zum übermäßigen Sexten-Akkord von **es** gewandelt wird (**cis** Leitton von **d**, Dominante von **g**), worauf das Scherzo in G Moll einfällt, während man nach dem **cis** der Violine, das nach **es** Dur wie **des** klang, As Dur erwartet hätte.

Das Scherzo (Allegro $^3/_4$ 129 Takte, G Moll, Trio Es Dur, **Coda** G Dur) für ein Scherzo in dieſer Periode kurz, iſt eins der wenigen ausgelaſſenen Beethoven-Kinder. Im Trio hat Beethoven, der ſo viele Komponiſten im voraus geſchrieben (vergl. **op.** 95, **op.** 132 Ende), auch noch Auber errathen. Das emſig fortarbeitende Motiv erinnert an die franzöſiſche Pfiffigkeitsmuſik, ſpeciell an das werkthätige Duett im „Maurer und Schloſſer“. Mit dem 24. Takt wird dieſes reizend anſpruchsloſe, friſch in Es Dur gekleidete Motiv im doppelten Kontrapunkt behandelt (vergl. **op.** 30, Nr. 2, Scherzo). Ausgeſchriebene Repriſe des Scherzos, **Coda** (G Dur), die den Satz auf einen Triller zerſtieben läßt. Triller mußten aus dem erſten Satz herüberlocken.

Poco Allegretto $^2/_4$ G Dur. Wie einfach bezeichnet, nicht einmal Finale genannt, wo ein Prachtſtück vorlag. Trotz der Bedeutſamkeit der vorausgegangenen Sätze, der bedeutſamſte, wie es Beethoven mit Schlußſätzen in dieſer Periode, und an dieſer vorgerückten Stelle derſelben, zu halten pflegt.

Dieſe Veränderungsreihe iſt die erſte dem Veränderungsſtyl der 3. Periode ſchon darin genäherte, daß durch die ganze (untheilbare) Reihe auf ein Ganzes in der Vorſtellung gewirkt wird. Da wir dieſen Hauptſchlüſſel zum Verſtändniß Beethovenſchen Geiſtes ſpäter näher betrachten, ſo verweiſen wir auf **op.** 109, 111, 120, 127.

Die Veränderungsreihe hat den beiläufigen Umfang des 1. Satzes, iſt aber ſo viel höher und höher geſteigert, ſo viel dichter gewebt, daß man ſagen kann, die Sonate iſt den Veränderungen, nicht dieſe der Sonate geſchrieben. Der erſte wie letzte Satz brechen kurz zuſammen. So verknüpft ſich das Ende dem Anfang.

Die Ausführung von op. 96 iſt eigenthümlich ſchwer, weil ganz durch das Erkennen der Idee bedingt. Das ſieht auch nur Alles ſo unſchuldig aus. Das rechte Maaß in Empfindung, Kraft und Bewegung in den 3 erſten Sätzen, iſt nur von vollendeten Virtuoſen zu erwarten, die zugleich eine hohe Bildung des Geiſtes beſitzen, und der letzte Satz nimmt den höchſten Grad einheitlichen Zuſammenſpiels in Anſpruch.

Der Klavierſpieler, und wäre er noch ſo vorzüglich, kann die Sonate nicht retten; der Violinſpieler muß ihm ebenbürtig ſein. Ein Beiläufer erſtickte das Werk; ein Violinvirtuoſe, der die Klavierſtimme dominiren wollte, wäre eben ſo gefährlich. Man muß gehört haben, wie Franzoſen (ſelbſt vorzügliche Geiger) das abgeigen, wo der Geiſt dermaßen über dem Buchſtaben ſteht. — Man kann op. 96 die edelſte, wenn auch nicht die größte Beethovenſche Violin-Sonate nennen.

Ohne wie die Violin-Sonaten op. 30, Nr. 2, (Alexander-Sonate (C Moll) op. 47 (Kreutzer-Sonate) ſymphoniſtiſcher Natur zu ſein, iſt das Intereſſe am Gehalt und an der zum Theil neuen Form, eher größer als geringer. Die älteren Violin-Sonaten (op. 12, 23, 24 und ſelbſt op. 30, Nr. 1, Nr. 3) kommen nur als Station auf dem Wege Beethovens bis zu op. 96 in Betracht, reichen nicht an dieſen Begriff.

Archiv.

A. M. Z., 1817, S. 228. Faſt ſcheint es, als ob Beethoven in ſeinen neueſten Werken wieder (!) mehr zum Melodiöſen, und im Ganzen mehr oder weniger Heiteren zurückkehrte. Dies würde wohl allen ſeinen Freunden und Verehrern ſehr erwünſcht (!) und erfreulich ſein; zuerſt ſchon darum, weil Künſtler eben ſeiner Art (!) ihr Innerſtes in ihren Werken ausſprechen, und mithin zu ſchließen wäre, der treffliche Beethoven ſei ſelbſt jetzt zufrieden, freundlich und heiter (philantropiſche Kritik) dann, wegen der wohlthätigeren, erquickenderen Wirkung der Werke ſelbſt auf die Gemüther, und endlich um deren (!) willen, die ſich ihn zum Muſter gewählt, und zeither, zumal da ſie ſeiner Geiſteskraft, die auch des Schmerzlichſten endlich doch Herr wird, mehr oder weniger ermangelten (!) uns ſo oft in trübe, melancholiſche, oder in wilde, ſelbſt peinliche Stimmung verſetzt haben, und die nun ſicher mit ihm (davon hat nichts verlautet) auch wieder zu heiterern Regionen hindurch dringen würden. Dieſe Sonate hilft jene Meinung beſtätigen. Sie iſt nicht etwa flüchtig, leichthin geſchrieben; vielmehr iſt es dem Meiſter mit ihr, wie mit größeren (!) Werken (!) Ernſt, aber dieſer Ernſt iſt wohlthuend und nirgends verſchmäht er das Gefällige. Ein **Allegro moderato** G Dur fängt an, und iſt brav (!) geſchrieben, wenn auch keines der vorzüglichſten Klavierſtücke (an ein ſolches dachte Beethoven gar nicht) dieſes Meiſters. Ein ſanftes (!) ausdrucksvolles Adagio $^{2}/_{4}$ Es Dur folgt, und ſpricht ſogleich durch die einfach-liebliche Melodie an, ſo wie es kann auch durch manches Eigenthümliche (ja! Eigenthümliche!) in den Figuren der Begleitung, angenehm (!) feſſelt. Ein effektvolles Scherzando, G Moll, mit freundlichem Trio, Es Dur, ſchließt ſich an, wird mit einigen Abänderungen wiederholt, und ſchließt in G Dur. Das Finale, Poco Allegretto, $^{2}/_{4}$ G Dur, iſt das Stück, worin ſich Beethovens originelle Laune vorzüglich hervorſtechend ausſpricht. Ein munteres, ſehr leichtes, ja galantes (!) Thema, deſſen künſtleriſches Hauptintereſſe auf einer fremdartigen (?) Modulation beruht, macht nicht nur die Grundlage, ſondern den geſammten Inhalt des ganzen, ziemlich langen Satzes, ſo daß dieſes Thema, nur auf ſehr freie Art, immerfort und immer wieder mit jenem ſchnellen Wechſel der Tonarten, variirt wird, wo denn der reich-quellenden Empfindung des Künſtlers auf vielfältige, oft überraſchende und ſtets intereſſante Weiſe, Bahn gemacht wird. Die Violine iſt durchgängig obligat, und zwar ſo, daß man aus der Klavierſtimme allein, kaum in einzelnen Theilen klug wird. Beide Stimmen ſind aber nicht nur trefflich verbunden, ſondern auch, kommen ſie nun zuſammen, jede von bedeutender Wirkſamkeit. Schwer auszuführen ſind beide nicht (?) (was man damals gar nicht verſtand, war leicht auszuführen, vergl. die A. M. Z. bei op. 102), was man nämlich bei Beethoven ſchwer nennt; und in dieſer Hinſicht iſt das Werk etwa den erſten (!) und von guten Spielern gewiß noch unvergeſſenen Klaviertrios dieſes Meiſters, an die Seite zu ſtellen. —

Karl Holz (vergl. op. 127) der die Sonate mit Beethoven ſpielte, hat uns folgende, von der Metronomiſation in der Haslingerſchen Geſammtausgabe, abweichende Beſtimmung der **tempi** mitgetheilt. 1. Satz das Viertel 126, nicht 138; 2. Satz das Sechzehntheil 69, nicht 56; 3. Satz die Ganze 80, nicht 96, im Trio gleiches Tempo und die 7 letzten Takte ſehr retardirt (in Beethovens Geiſt, vergleiche den 1. Satz **op.** 127); 4. Satz das Viertel 104, nicht 120, das Adagio $^{6}/_{8}$ 69, nicht 72; im Allegro G Dur nach dem **Tempo primo** in Es Dur, das Viertel 132, nicht 152; im fugirten G Moll-Satz, das Viertel 116, die 2 letzten Takte **ritardando**, bei der Auflöſung in G Dur vorhergehendes Tempo; im Adagio-Sätzchen von 12 Takten, das Viertel 69 im Preſto-Schluß, die halbe 132. Nach K. Holz wurde **op.** 96 im Jahr 1812 komponirt.

Brief des Erzherzogs Rudolph, ohne Datum. „Lieber Beethoven. Uebermorgen, Donnerstag um $6^{1}/_{2}$ Uhr Abends (wie früh) iſt wieder Muſik bei dem Fürſten Lobkowitz, und ich ſoll daſelbſt die Sonate mit dem Rhode wiederholen; wenn es Ihre Geſundheit und Geſchäfte erlauben, ſo wünſchte ich Sie morgen bei mir zu ſehen, um die Sonate zu überſpielen. Will der Rhode vielleicht die Violinſtimme zum Ueberſpielen haben (mußte ſie doch ſchwer gefunden haben) ſo thun Sie mir es zu wiſſen, damit ich dieſelbe (damals noch Manuſkript) ſchicken könne, wie auch, ob und wenn Sie morgen zu mir kommen können. Ihr Freund Rudolph."

Dieſer Brief iſt in's Jahr 1813 zu ſetzen, ſchon weil ein folgender in der uns von K. Holz mitgetheilten Sammlung der Schreiben des Erzherzogs an Beethoven, vom 7. Juni 1813 datirt iſt, vollends aber ſetzt das Jahr 1813 der Umſtand außer Zweifel, daß Rhode im Februar 1813, zum erſten Mal nach Wien gekommen war (ſiehe die vielfach rügende Beurtheilung ſeiner Leiſtungen in der A. M. Z. 1813, S. 114, Korreſpondenz aus Wien). Auch Beethoven, ſchreibt uns K. Holz, ſpielte die Sonate mit Rhode (vielleicht um ſie ihm für den Erzherzog einzuſpielen) er merkte bald, daß Rhode wenig muſikaliſch war. Im Adagio, im 34., 35. und 36. Takt, warf Rhode um, Beethoven lächelte; da das Klavier eben Pauſen hat, hob er die Hand grüßend auf und ſprach dazu: „Adieu Rhode, Adieu!" — ſpielte ferner nimmer mit demſelben. (Trank nie einen Tropfen mehr). —

* * *

Op. 97. Trio (6. und letztes) für Pianoforte, Violine, Violoncell, dem Erzherzog Rudolph gewidmet, B Dur. Steiner (Wien), Haslinger (Geſammtausgabe, mit dem Zuſatz „großes" durch den Verleger), Dunſt (Frankfurt), 2 Pariſer Ausgaben. Erſchien 1817, den 11. April 1814, von Beethoven ſelbſt öffentlich ausgeführt (Mittheilung von K. Holz), kurz vor oder nach op. 96 (1812) komponirt. Vergl. op. 96 und die Beethoven-Chronologie (Schluß des Buchs). —

Für Pianoforte vierhändig von Czerny, das Rondo vierhändig bei Cranz, die Andante für Pianoforte und Phyſharmonika von Lickl. Hymne nach Beethoven (op. 97) von Goethe (Wer darf ihn nennen) zur Bekränzung des Bonner

Denkmals, dargebracht von F. Schmidt. Der von Franz Liszt für die Einweihung des Denkmals komponirten Kantate, iſt die Andante verflochten.

Das Herren-Trio.

On peut s'en nourrir, vergl. op. 96.

Auf dem Standpunkt der Inſtrumentalidee, zu der Beethoven das Jahrhundert hinaufgeführt, und in der 2. Hälfte deſſelben, wo dieſe Idee mehr Verſtändniß findet, ein rechtſchaffenes großes Virtuoſenwerk, von Beethovenſchem Geiſt durchglüht, keine Beethoven-, d. h. Ideenerſcheinung, die als *ſolche* Geltung hätte. In der Benutzung der Mittel unerreicht. Durch ſeinen nicht vollſtändig (Finale) gezogenen, in Virtuoſenthum (Konzertantismus) wurzelnden Ideenkreis, dem *Hiſtoriſchen* in Beethoven angehörend, nach Sinn und Bedeutung dieſes Begriffs, wie wir ihn für die 10 erſten Violin-Quartette aufſtellen (op. 127).

Was die Idee bei einem Gedankenfürſten wie Beethoven, auch noch über Virtuoſenthum in Kompoſition und Execution vermag, *das* iſt das Intereſſe des Werks. Unter Virtuoſenthum verſtehen wir das Komponiren um zu komponiren, das Executiren um zu executiren, und nicht die Darſtellung einer Idee um jeden Preis (mit jedem Mittel, jeder Note, in jedem Augenblick). Mit anderen Worten: das Ideenkapital in op. 97 entſpricht nicht deſſen Verwerthung in Tonſpiel und Toneffekt, trotz der ungewöhnlichen Ausdehnung des Werks (1619 Takte) das um 500 Takte (!) länger iſt als die ſo ideenreiche

8. Symphonie (1139 Takte). So großartig der Grundgedanke ſich entfaltet (1. Satz) ſo volksthümlich er ſich fortſetzt (2. Satz) ſo religiös er geweiht wird (3. Satz) ſo unvollſtändig bleibt er durch den Tonſpiel und Toneffekt, bloßer Beethoven-Faktur, verfallenen letzten Satz. Dieſer iſt ein idealer Hummel, ein Hummel wie keiner war, ein Hummel mit einem Räuſchchen. Nur der das 2. Achtel (ſchlechter Taktheil) treffende Stoß in den Saiteninſtrumenten (2., 4. Takt Finale) iſt anti-hummelſch. Und deshalb fand das Werk die unbeſtrittenſte Anerkennung, deshalb zehrten die Pianiſten mit ſolchem Eifer an demſelben. Bei aller Allem überlegenen Faktur, war es ihrer Perſönlichkeit nicht mehr ſo überlegen, daß ſie es nicht verſtehen, wie ſie ſagen, d. h. nicht gut virtuoſenmäßig produciren können.

Die 3 Inſtrumentalperſönlichkeiten auf die es Beethoven ankam, der dem Erzherzog-Klavierſpieler ein ſolches Pracht- und Glanz-**Tricinium** verſprochen haben mochte, waren auf ein dankbar Stück Arbeit geſtoßen. Man ſieht 3 weiße Halsbinden, 3 ſchwarze Fracks erſcheinen, ſich verbeugen, am Flügel, an den Pulten Platz nehmen — ihre Virtuoſenſchleuſen öffnen; man vergißt nicht über der Idee das Menſchentrio und das iſt das ideenfeindliche Moment, und davon macht nur im Einzelnen, nicht im Ganzen op. 97 eine Ausnahme.

Iſt für Beethoven ein Finale, Brief und Siegel ſeiner Idee (gehaltlicher Panthematismus) iſt dies in op. 97 nicht der Fall; ſo würde man mit einem geologiſchen Ausdruck ſagen: was die 3 erſten Sätze an Ideengehalt bieten, es iſt der Kreide eingeſprengtes vulkaniſches Produkt, ſporadiſcher Porphyr, eine amphiboliſche Erſcheinung, wie ſie das Paradies der Geologen ausmacht, das Trio-Paradies der beſtzünftigſten Pianiſten in op. 97. Mit dem Septett iſt op. 97 die verbreitetſte mehrſtimmige Tondichtung Beethovens. Vom Pianiſten ex professo, der ſeinen Fingern eine Hetzjagd in Beethoven gönnt, bis zu dem ihm verſchämt nachkriechenden Dilettanten, der auch ſein groß Stück Beethoven haben will.

Nicht Beſcheidenheit ließ Beethoven das größte Pianofort-Trio, nicht einmal ein großes auf dem Titel nennen. Er mochte es einfach Trio genannt haben, weil durch die damals unbekannten räumlichen Verhältniſſe des Werkes, durch großartigſte thematiſche Arbeit, beiſpielloſe Geltendmachung des den Inſtrumental-Faktoren inwohnenden Tonlebens, ein Trio zu Stande gekommen war, vor dem kein anderes mehr beſtand, ein Trio, das für das einzige ſeiner Art gelten konnte, ein Trio par excellence.

Der Muſikrichtung als einer Ideenliteratur, kommt es auf andere Bedingungen an. Was eine Idee unter Beethovens Händen zu werden hat, weiß man — was eine Glocke bei Schiller wird.

Am wenigſten Trio, am meiſten Muſikidee, iſt unſerem Gefühl nach, das D Dur Pianofort-Trio op. 70. Daß man mit mehr Vergnügen op. 97 ſpielt, ſich ſelbſt in demſelben beſſer hört, mehr und beſſer ſchwelgt, daß das Werk uns, zum Beiſpiel, das Liebſte der Art iſt, das hat mit der Beurtheilung deſſelben nach Ideenrecht, nichts zu thun. Croyez-Vous que j'entende de la musique pour mon plaisir? war einmal die das ganze Ideenleben der Muſik ausdrückende Frage von Berlioz.

Wir faſſen das Werk als den Gipfel alles durch die Inſtrumentalidee befruchteten Trio-Virtuoſenthums am Klavier unter Saiteninſtrumenten, nicht als ein reines Moment der in ſolcher Geſtalt in die Erſcheinung tretenden Inſtrumentalidee. Beethoven würdigte zwar das Trio noch 13 Jahre nach ſeiner Entſtehung, einer Beſprechung (ſiehe unten) da aber nur der Faden des Geſprächs, nicht Beethovens Anſichten uns erhalten ſind, ſo iſt dieſer Umſtand nicht zu hoch anzuſchlagen. Den dort gegebenen Hinweis auf eine Heldenidee, hat man für die gehaltliche Interpretation zu benutzen.

Konſtruktion. Allegro moderato 4/4 B Dur 1. Theil (Repriſe) 100 Takte, 2. Theil 294 Takte. Ausdruck: „Erhabene Ruhe in der Seelengröße." Was Schloſſer (Weltgeſchichte für das Volk) vom gefeſſelten Prometheus des Aeſchylus ſagt, wenden wir auf den ſtolzen Satz an: „es wird der Gedanke verſinnlicht, daß die wahre Freiheit des Menſchen nie beſiegt werden kann, daß ächte Seelengröße jeder Gewalt überlegen iſt. Das Hohe und Edle eines um den Beſitz geiſtiger Güter kämpfenden Helden, wird in Kontraſt gebracht mit der knechtiſchen Natur des gemeinen Menſchen oder mit der weichen und milden Seele, welche zwar mitempfindet und das Rohe und Schlechte haßt, zum Widerſtreben und Helfen aber keine Kraft hat."

Expoſition des ſich ſolcher Größe bewußten Motivs durch das Pianoforte allein, was den Schwerpunkt in die Klavierſtimme legt. Nach einer erſten unbeſchreiblich tonſchönen Begegnung der beiden Saiteninſtrumente (6.—14. Takt) ſingt die Violine (die weiche und milde Seele) das Motiv; das Violoncell, herriſcher geſtimmt, gebt dazu einen Kontrapunkt ein, das Klavier begleitet. Daß es auf vielen und großen Ernſt abgeſehen iſt, prophezeien die verminderten Harmonien und Mollklänge (21., 23., 25. Takt). Noch erhält ſich der Held auf lichter B Dur Höhe (große Triolenfigur 33. und folg. Takte). Die Triolenfigur des Klaviers, zu dem ſich das Motiv in den Saiteninſtrumenten erhält, iſt keine Paſſage (Tonfigur) ſie iſt das Portal zu den Gebieten in denen die weiche und milde Seele wohnt.

(Gegenſatz 43. und folg. Takte) Gegenmotiv 52. und folg. Takte in erweichendem G Dur (g Unterterz von b) gerade wie in der Klavier-Heroide op. 106, 1. Satz. Von Geſang zu Geſang (Violoncell 60 Takte) bis zum Doppelgang (Terzen in der Gegenbewegung) im Pianoforte, den die Saiteninſtrumente dann verſtärken. Uebergang der Idee in Konzertantismus. Stellen, die konzertanter ſind als die Beethovenſchen Pianofortkonzerte; die Begleitungsfiguren in rollenden 16 Theilen (Läuferchen) in einem kindlichen Mozart-Hummel Geſchmack. Bei der Einheitlichkeit Beethovenſcher Vorſtellungen konnten die Triolen nicht verloren ſein. In Triolen-Herausforderungen zwiſchen Pianoforte und Saiteninſtrumenten, auf einem und demſelben, 11 Takte lang gebrauchten Akkord (G Dur a tempo) geht der 1. Theil zu Ende. Modulation über G Moll und Es Dur, in die Dominante. Repriſe. Mittelſatz (1.—95. Takt 2. Theil) eine der bedeutſamſten thematiſchen Arbeiten die man beſitzt. Das Motiv (die vier Viertel aus dem 1. Takt des 1. Theils) ſchwebt hoch im Violinſchlüſſel des Violoncells herein (12. Takt) von Violine (13. Takt) und Pianoforte imitatoriſch aufgegriffen. Zwei Glieder (Viertel) des Motivs giebt das Pianoforte in alterirten Intervallen (14. Takt Baß f, b). Ein Umſtand, der weiteren Schickſalen des Motivs entgegenſehen läßt. Dieſe laſſen nicht auf ſich warten. Mit dem 20. Takt, wo das Klavier die vier oben im Violoncell (Violinſchlüſſel) auch in den Intervallen des Motivs (es, g, d, es) eingetretenen Viertel ergreift, läßt der Architekt die 1. Fronte (das 1. Viertel) im Motiv eingehen und führt nur drei Seiten (3 Viertel) weiter, die er in den Saiteninſtrumenten, mit einem den ſchlechten (4.) Takttheil treffenden Keil (sforzato) durch einen Kanon treibt (g, d, es, u. ſ. w. unisono in Violine und Violoncell 20. und folg. Takte g, d, es u. ſ. w. kanoniſch in der Klavierſtimme).

Hinter dem Severus-Bogen am römiſchen Forum ſtehen 3 Säulen, die ſcharfe Ecke eines Jupitertempels. Das Gebäude verſchwand, die Säulen werden durch die Jahrhunderte bewundert.

Eine ſolche abgebrochene Ecke geſtalten die von 4 auf 3 reducirten Viertel des Motivs. Wie eine Vergangenheit nach der andern, geht ein weiterer Theil des Motivs im Violoncell zu Tage (pp. 38. 39. Takt). Der letzte Viertelwerth (punktirte Achtelgruppe) des zweiten Takts im Motiv, und der ganze 3. Takt (die 4 Viertel in der Skale, hier in D Dur). Dann kommt der 5. Takt im Motiv an die Reihe (2 Viertel, halbe Note 41 Takte, Violoncell). Mit den 4 Vierteln in der Skale (3. Takt im Motiv, hier G Dur) ſteigt die Violine in's höchſte g. Ein Geiſterweben der weichen und milden Stimme unter den Ruinen! Den 5. Takt im Motiv ergreift das Klavier (48., 49. Takt), unterbrochen von dem 2. und 3. Takt im Motiv, das dem Violoncell **pizzicato** (**pp.**) überwieſen iſt (50., 51. Takt, punktirte Achtelgruppe des 2., die 4 Viertel in der Skale, des 3. Taktes im Motiv).

Dieſe im Violoncell leiſe (**pp.**) ſchwingende Geiſterglocke iſt das Zeichen zur Eröffnung der weihevollen Scene, welche alle Helden der Welt verſammelt, mit unſichtbarer Hand die Wand der engen bürgerlichen Wohnungen weghebt, um in einem Zauberſpiegel die Horizonte des Geiſtes zu zeigen (Bd. 2, S. 481).

Das iſt ein **pizzicato** inſtrumentirtes Motiv-Fragment in Beethovens Hand!

Die Rückkehr ins Motiv erfolgt geiſterhaft, auf der Molltonart der Unterdominante des Haupttons (Es Moll Plagal **minore** 94. und 95. Takt) hingehaucht, nicht materiell harmoniſch. Aus dem Geflüſter der zu Trillern gruppirten 3 Inſtrumente geht das Motiv mildleuchtend hervor, wie die aus einer Wolke tretende Mondſichel. Das Motiv wird dabei mit einer Appoggiatur beſchenkt (**c** Achtel vor **b** Achtel, nicht mehr Viertel).

Vor dieſem Mittelſatz, vor dieſer Rückkehr erbleichen die thematiſchen Arbeiten der vorbeethovenſchen Muſikwelt. Der Satz ſchließt in einem Anhange (20. und folg. Takte vor Schluß) auf dem ſiegreich heroiſch, zu rollender Pianofortebegleitung dargeſtellten Motiv, nachdem Gegenſatz, Gegenmotiv, das Ende des 1. Theils (die Triolen-Herausforderungen) in der Tonika gehört werden ſind.

Scherzo: Allegro $^{3}/_{4}$ B Dur (719 Takte durch die ausgeſchriebene Repriſe) ein Trio im Trio.

Der Held im Volksmunde, daher der Volkston. Der Eintritt des Klaviers **solo**, nach der Expoſition durch die Saiteninſtrumente, gleichſam Chor. Der 2. Theil kommt mit dem 86. Takt (Es Dur, Violoncell **solo**). Der 3. (Trio) mit dem berühmten Synkopenſatz (B Moll). Ein Stück Geiſterwelt. In der glänzenden Modulation (Des Dur, E Dur, B Dur) tritt ein neues heroiſches Motiv auf, das von den Kämpfen des Helden erzählt.

Nach dieſem bedeutſamen Trio ſchreibt Beethoven (Steinerſche Original-Ausgabe) Scherzo und Trio aus, läßt er das Scherzo ein 3. Mal hören und ſchließt mit der **Coda**. Dieſe Wiederholung von Scherzo und Trio, welche ſeine große Scherzo-Oekonomie (vergleiche das Scherzo der Chorſymphonie) ausmacht, überläßt, um Papier zu ſparen, die Haslingerſche Partitur-Ausgabe dem Belieben (!) der Vortragenden, wie es in einer Anmerkung auf S 17 heißt. Dieſe Scherzo-

Phantaſie iſt um 200 Takte länger als das Finale der 8. Symphonie.

Andante cantabile $^3/_4$ D Dur (d Oberterz von b) 196 Takte ohne Repriſe. Tempelweihe. Zweitheiliger Hymnus (Liedform). Expoſition des 1. Theiles durch das Klavier **solo** 1.—8. Takt. (Der Held opfert.) Durch die Saiteninſtrumente gehobene Wiederholung 9.—16. Takt. (Chor der Völker). 2. Theil, 17.—24. Takt. Klavier **solo** (Alleinopfer des Helden) 24.—28. Takt (Chor). Völlige Erdenentrücktheit. Kein menſchlicher Wunſch mehr. Alles Gottheit. Mit dem 29. Takt beginnt die nicht angezeigte Variationenreihe. In der Haslingerſchen Ausgabe ſind die Variationen durch willkürliche Metronomiſation unterſchieden.

Die erſte von den Triolengewinden des Klaviers begleitete Veränderung (**pp. dolce**) ſchlieſt ſich ſo natürlich, ſo geiſtesverwandt an das Thema, daß man ſie für Fortſetzung halten könnte. Die zweite (Wechſelſpiel zwiſchen Violoncell und Violine) weiht ſich nicht ſowohl der Idee als der Geltendmachung der Saiteninſtrumente, damit dieſe nicht in Vergeſſenheit gerathen (formeller Konzertantismus). Daſſelbe iſt von der dritten, durch das Klavier in nachſchleppenden Triolen eröffneten Variation zu ſagen; dieſe iſt auf der Höhe, zu der uns Beethoven im Veränderungsſtyl geführt hat, ſogar ſchleppend, relativ flach, das Synkopen-Geflechte der 4. Variation hingegen (**Poco piu Adagio**, genau die 28 Takte Thema) gehört ganz der Idee an, der bedeutungsvollen Bildlichkeit Beethovenſcher Tiefvorſtellungen. Der Pianiſt kann zeigen, ob er eine unabhängige linke Hand hat. In 28 Takten hat er mit der linken Hand 672 Noten (32 Theile) jede gleich tongeſättigt aufzuſtellen, aber dieſe ſeine That iſt auf's ſchönſte in den Ideenverband gezogen. So ſchön dieſe und die folgende Variation auch iſt, es iſt die mehr durch das Kolorit, durch Klangzauber, als durch den Gehalt erreichte Stimmung, welche dieſe Veränderungsreihe ſo hoch ſtellen laſſen. Weil man ſie verſtand, in ihr, nur in einer höheren Potenz des vorbeethovenſchen Veränderungsſtyls ſich befand, wollte man den pſychiſchen Veränderungsſtyl (3. Periode) nicht verſtehen. —

Tempo primo (5. Variation und freier Ausgang). Das Thema mit Wendungen nach Moll (1.—19. Takt) führt in das Heiligſte der Vorſtellung (vom 20. Takt an). Die letzten Vorhänge rollen, einer nach dem andern, empor (20. und 21., 22. und 23., 24. und 25., 26. und 27. Takt). Die Klavierſtimme zieht die letzten Schleier vom Bilde, zu einer dem Thema entnommenen, in den Saiteninſtrumenten fortgehenden (punktirten) Achtelfigur, aus der im Violoncell (20. und folg. Takte vor Schluß) eine letzte Melodieblüthe erſprießt, welche Bellini erräth und den Höhepunkt empfindſamer Eleganz im hohen Kammerſtyl bezeichnet. **Hic fin[illegible]lorum!** Nach dem Dreiklang von D Dur verhaucht der Satz **unisono** auf **d**, wie Beethoven es hält, um in der folgenden Modulation freier zu bleiben (F Moll-Quartett 1. Satz; C Moll Pianoforte-Konzert 1. Satz). Ueber die **unisono d** ergießt er die Dominanten-Harmonie von **es** (Unterdominante des Haupttons

b) und mündet in Es Dur in's Finale, das erſt mit dem 18. Takt in B Dur ſteht. (Plagale Maskirung der Haupttonart). Dieſe Ueberbrückung zum Finale iſt aber nur eine ſcheinbare, keine gehaltliche und das einzige Beiſpiel in Beethoven einer Verwendung dieſes ſo bedeutſamen Mittels als bloßes Mittel (Modulationsſpiel). Der anziehende Spielreichthum des Finale hat nicht über deſſen Gehalt zu täuſchen. Beethoven macht der Sache durch einen den Inſtrumenten, nicht der Idee geltenden Satz ein Ende (**Allegro moderato** 2/4, **Presto** 6/8, 410 Takte). Dies iſt, und in Beethovens Händen, der beſte Beweis, daß ein Pianoforte der Muſikidee zwar unterworfen werden mag, an ſich aber dem Spielleben der Inſtrumente, d. h. Perſönlichkeiten dient, die außerhalb des Kreiſes der Idee Bedeutung haben.

Die thematiſche Behandlung des Finale giebt Zeugniß von der großen Meiſterhand. Die unſcheinbare Mordentengruppe zu Anfang (1. Takt **es** Achtel, **f** kleine Note, **d**, **es** 16 Theile) im 11. und 13. Takt paraphraſirt (16 Theil-Quintolen) wird in Achtel gleichen Werthes ausgeſchrieben, und giebt die Steigerung (Preſto 6/8) des Satzes ab. Die Modulation dieſes Preſto in A Dur (Modulationsſpiel) iſt nur dadurch motivirt, daß ein neuer Toneffekt erreicht werden ſollte. Beethoven hat an organiſche Einheitlichkeit gewöhnt; die harmoniſche iſt ihm Reflex der gehaltlichen. Da hier letztere fehlt, ſo macht ihr das die andere nach. So kann auch Jemand moduliren der nichts zu ſagen hat. Daß ein tüchtiger Effekt mit dieſem, bei den Haaren herbeigezogenen Spiel-Climax erreicht wird, ändert nichts an der Sache, verweiſt ſie vielmehr vollends in die Trio-Niſche, deponirt ſie nicht in die Archive der Idee.

Wollte man fragen, worin wir dieſe Abweſenheit der Idee im Finale erkennen, ſo antworten wir mit der Frage: wie entſtehen frohe oder ernſte Gedanken durch die Leiſtungen der Architektur, und warum gar keine? Das Gedankengeheimniß der Linie iſt das Gedankengeheimniß des Tones; die Linie wie der Ton ſind geheimnißvolle Vertreter der Idee. Man fühlt das, und das Gefühl iſt eine, keiner anderen nachſtehende Wahrheit. Es wird kaum Jemanden geben, der das Finale auch nur von einem Standpunkt im Ganzen der Idee beurtheilen wollte. Das wird im Schweiß des Angeſichts geſpielt; macht Spielvergnügen; erntet Beifall; kann durch Virtuoſen-Execution ſehr gehoben werden; zur Idee wird es nicht.

Das kleinſte Zugeſtändniß, zu dem ſich das Genie gegen ein Publikum verſtand, hat immer Gefahr gebracht. Es bleibt nicht dabei. Brennus will immer mehr haben. Die Zugeſtändniſſe, welche Beethoven dem Trio-Publikum machte, indem er demſelben in op. 97 ein Ambroſia-Virtuoſenthum ohne Beiſpiel reichte, hat der Welt eine Pianoforttrio-Fluth eingetragen. Wie wenige dieſer Compoſitionen gehören einer Idee an? Was man thun kann (A Dur-Modulation des Finale in op. 97), verwechſelten dieſe Herren, oft tüchtige Leute, mit dem was man thun ſoll, und verwieſen auf Beethoven als Muſter, auf Beethoven, der ſich wohl einmal einen „Jux“ machen können, ohne gleich ein Muſter abzugeben. Unter den

Epigonen ſteht Schubert am erſten Platz. Wollte man Spohr **op.** 97 gegenüber nennen, ſo fragten wir: **Saxo Grammaticus** oder Prometheus? — Schubert und Idee ſind identiſch, aber Schubert iſt ſchwülſtig und ſeine übergroßen Inſtrumentalräumlichkeiten, welche ſogar die von **op.** 97 übertreffen, überſchwemmen die Idee.

Selten iſt eine genügende Ausführung von **op.** 97. Gewöhnlich wird der 1. Satz ſchon viel zu ſchnell genommen. Majeſtätiſch muß dieſer Adler kreiſen, wie der 1. Satz im C Dur-Quintett **op.** 29, im F Dur-Quartett **op.** 59, deren Motive (beſonders das Quartettmotiv durch die 4 Viertel in der Skale) dieſem in Ausdruck und Charakter verwandt ſind. Intereſſant iſt die uns von Herrn Profeſſor Schindler und von K. Holz gemachte Mittheilung, daß Beethoven ſelbſt noch **op.** 97 öffentlich ausgeführt, ſich dann aber nicht mehr hören ließ, die ſpäteren Klavier-Compoſitionen gar nicht ſpielte.

Archiv.

A. M. Z. 1823. S. 192. Es giebt Menſchen, die eine ſo glückliche Phyſiognomie beſitzen, daß ſie auch ohne nähere Bekanntſchaft ein günſtiges Vorurtheil erwecken; Kunſtprodukte, denen als Aushängeſchild der Name des Verfaſſers allein ſchon zur untrüglichſten Firma dient, um allenthalben ehrenvoll acceptirt zu werden. Nun erfreut ſich aber das zu beſprechende Werk dieſes Vorzuges in zwiefacher Geſtalt: einmal weiß man ſchon zum voraus was Beethovens Genius zu leiſten vermag; um wie viel mehr noch muß dieſer nicht angeſpornt und beflügelt werden durch den Gedanken: „dieſe Geiſtesgeburt iſt als Opfergabe geweiht dem erhabenen Kunſtfreunde, der es nicht unter ſeiner fürſtlichen Würde hält, ſich Schüler zu nennen, obſchon er für einen vollendeten Meiſter als Pianoforteſpieler, als gründlicher, mit den tiefſten Geheimniſſen der Kunſt innig vertrauter Tonſetzer allgemein anerkannt iſt, der wie nur ſehr wenige, dem Phantaſienſchwung ſeines Lehrers zu folgen vermag, deſſen verborgenſte Myſterien ſich ſeinem Forſcherblicke erſchließen, und den bei der Ausführung des erhabenen Schöpfers Rieſengeiſt beſeelt.“ — Dem durchlauchtigſten Erzherzog Rudolph von Oeſterreich, gegenwärtigen Cardinal Erzbiſchof in Ollmütz, widmete alſo unſer Beethoven dieſes Trio, das unbeſtritten als eines der hellgrünendſten Blätter in ſeiner ſchon lange erworbenen Lorbeerkrone glänzt; er nannte es nicht groß, obſchon es dieſes Beinamens ungleich würdiger iſt (!), als hundert andere ſeiner Conſorten, bei denen ſich ſolche Epitheta höchſtens auf die Bogenzahl beziehen.

Der erſte Satz iſt überreich an Kunſtſchönheiten, voll Originalität und mit eleganter Pracht ausgeſtattet; dem Tricinium iſt alternirend das edle melodiöſe Motiv zugetheilt; in der Mittelperiode verzweigen ſich die Stimmen in reizenden kanoniſchen Bindungen, und beſonders iſt im zweiten Theile die Einleitung zum Wiedereintritt des Thema höchſt intereſſant: während das Pianoforte leiſe arpeggirt, markiren daſſelbe die Begleitungs-Inſtrumente abwechſelnd, einen ſich ſofort in Terzenläufen, durch kurze Triller der Prinzipalſtimme unterbrochen, bis zur vollen Stärke anwachſend, und allmählig wieder verklingend, ganz unerwartet, nur weniges (Appoggiatur) verändert, das Hauptmotiv wieder erklingt, und Alles in ſchönſter Ordnung (!) mit einem erweiterten Schluſſe ſeinen geregelten Gang fortgeht. Der Menuetto (Scherzo) ſammt ſeinem Zwillingsbruder, dem Trio, durch ſeine Stellung in dem düſtern B Moll, gleichſam deſſen Schattenſeite bildend, entfaltet bei aller ſcheinbaren Frivolität, einen ungemein reichhaltigen Schatz contrapunktlicher Schönheiten: dies ſo ganz die Weiſe des ächten Meiſters, der gelehrt ſchreibt, ohne mit Gelehrſamkeit zu prunken. Den dritten Satz macht ein Andante mit Variationen, deſſen gemüthliches (!) Thema eben ſo ſchön und anſprechend erfunden, als mit Geſchick und Umſicht verändert iſt; ohne einen Real-Schluß bereitet der Componiſt das Finale vor, worin ſämmtliche verſchwiſterte Inſtrumente in lebhaften, brillanten Paſſagen wetteifern; mittelſt eines **Inganno** befinden wir uns in A Dur, in welcher Tonart ein neues Tempo (**Presto** $^{6}/_{8}$) eintritt, daß auch nach einer ähnlichen enharmoniſchen Verwechſelung, in die Grundharmonie gelegt iſt, und mit einer feurigen Coda das Ganze recht (!) energiſch beſchließt. Die Künſtler, ſo ſich zur Ausführung dieſes trefflichen Werks vereinen, ſollen dieſen Ehrennamen im ganzen Umfange des Wortes verdienen, will ſagen: ſie müſſen im Stande ſein, des Dichters Geiſt ſich anzueignen, und ſolchem ihrem Vortrage einzuhauchen, die allumfaſſendſte Praxis ſcheitert dort, wo Prometheus belebender Götterfunken mangelt. — Aus den Beethovenſchen Converſationsheften bei Schindler S. 290:

„Sie ſind heute recht wohl, da könnten wir wieder etwas poetiſiren z. B. vom B Dur-Trio, wo wir letzthin unterbrochen wurden.“

Ariſtoteles ſagt in ſeiner Poetik von der Tragödie: die tragiſchen Helden müſſen anfangs in hohem Glück und Glanz leben. So ſehen wir es auch im Egmont. Wenn ſie nun recht glücklich ſind, ſo kommt mit einem Mal das Schickſal und ſchlingt einen Knoten um ihr Haupt, den ſie nicht mehr zu löſen vermögen. Muth und Trotz tritt an die Stelle und verwegen ſehen ſie dem Geſchick, ja dem Tod in's Auge.

Bin einverſtanden Meiſter. Aber jenes Bild iſt der Mikrokosmus, das Conterfei des Lebens und das Abbild von dem Trio.

Ja wohl, aber die Medea von Euripides iſt mir nicht mehr gegenwärtig. Sie müſſen mir das deutlicher expliciren, ſonſt bleibt es dunkel.

Klärchens Schickſal intereſſirt deswegen, wie Gretchen im Fauſt, weil ſie einſt ſo glücklich waren. Eine Tragödie, die ſogleich traurig anfängt und immer traurig fortgeht, iſt langweilig. Da kommt mir die alte Medea wieder in Erinnerung.

* * *

Op. 98. An die ferne Geliebte, Liederkreis von Jeitteles, für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte, dem Fürſten Lobkowitz, Herzog von Raudnitz gewidmet. Steiner (Wien) 2 Ausgaben. Von Franz Liszt für Pianoforte allein.

Eine ganz der Muſikidee geweihte Liederdichtung, vielleicht die ſchönſte Beethovens. Dieſe 6 durchkomponirten Lieder, dem Höchſtſtehenden und Ideenreichſten der Gattung ebenbürtig, würden hinreichen, um auch im Lied Beethoven einen erſten Platz anzuweiſen. Als unzertrennliche, der ſehnſüchtigen Einheitlichkeit des Grundgedankens Rechnung tragende Reihe (pſychiſcher Thematismus) iſt das Werk unerreicht. Hauptmodulationen: G Dur und C Dur in Es Dur (g Ober-, c Unterterz von es-Hauptton).

Nr. 1. Ziemlich langſam und mit Ausdruck. $^3/_4$ Es Dur. 53 Takte.

Auf dem Hügel ſitz' ich ſpähend,
In das blaue Nebelland,
Nach den fernen Triften ſehend,
Wo ich Dich, Geliebte, fand.

Erwartungsvolle Expoſition, die Melodie bleibt in allen Strophen dieſelbe; bei der dritten machen ſich ſchmerzliche Laute Luft; die vierte beruhigter, die Harmonie eingreifender; in der fünften erſtarkt die Begleitung. Kurzes Zwiſchenſpiel zum 2. Liede, deſſen Modulation unvorbereitet, wie ein Lichtſtrahl, erſcheint. Nr. 1 modulirt nur in die Dominante.

Nr. 2. Ein wenig geſchwinder, $^6/_8$ G Dur, 46 Takte (Wo die Berge ſo blau). Sehnſüchtig beglückter Ausdruck.

Nr. 3. **Allegro assai** $^4/_4$ As Dur 53 Takte (Leichte Segler in den Höhen). Im Affekt geſteigert. Nr. 4 nicht zu geſchwind, angenehm und mit viel Empfindung, $^6/_8$ As Dur, 37 Takte (dieſe Wolken in den Höhen). Nr. 3 genähert, in der Begleitung abweichend, Nr. 5 **Vivace** $^4/_4$ C Dur, 68 Takte (Es kehret der Maien, es blühet die Au). Herrliche Paſtorale.

Nr. 6. **Andante con moto cantabile,** $^{2}/_{4}$ Es Dur, 85 Takte. Die erſten 8 Takte ſind das 1. Lied ohne Worte für Pianoforte. Unbeſchreiblich ſchöner Toneffekt bei den Worten: nach dem ſtillen blauen See — man ſieht einen jener blauen Juwelen vor ſich liegen, an denen die Schweiz ſo reich iſt.

Nr. 6 reicht Nr. 1 in gleicher Tonart (Es Dur) die Hand, verknüpft tonal das Ende dem Anfang, womit die Lieder zu einem untrennbaren Cyklus, wir mögten ſagen, zu einer pſychiſchen Veränderungsreihe werden, deren Thema die überſehnſüchtige Stimmung iſt. Nr. 2 und 5 ſind Naturſcenen am Klavier. Das wahrhaft poetiſche Gedicht ſcheint den Tondichter ins Herz getroffen zu haben. Er, der ſtille blaue See ungemeſſener Tiefen, ſpiegelt ſich uns in dieſem großen Meiſterſtück auf wenigen Blättern! A. M. Z. 1817, S. 73: Dieſe Lieder gehören zu den ſchönſten, die es giebt. Nicht nur für den Geſang, ſondern auch für's Singen kann man gar nicht fließender und den Organen gemäßer ſchreiben.

* * *

Op. 99. Der Mann von Wort, Gedicht von Kleinſchmid für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte (Du ſagteſt, Freund, an dieſen Ort komm ich zurück, das war dein Wort) $^{3}/_{4}$ G Dur 17 Takte, Steiner (Wien). Haslinger. Nicht aus dieſer großen Zeit. A. M. Z. 1817, S. 135. Ein recht eigentliches Lied, nicht ohne Eigenthümlichkeit der Erfindung. Begleitung höchſt einfach.

⁂

Op. 100 Merkenſtein, Gedicht von Rupprecht für eine oder zwei Singſtimmen mit Begleitung des Pianoforte $^3/_8$ F Dur, 14 Takte. Mäßig doch nicht ſchleppend. (Merkenſtein, Merkenſtein! wo ich wandle, denk' ich Dein.) Merkenſtein iſt ein Schloß in der Nähe von Baden bei Wien, das Beethoven bei ſeinen Naturſtreifereien oft beſucht haben mochte. Das Lied, im Volkston, mag der früheſten Zeit angehören. A. M. Z. 1817, S. 52, ein freundliches artiges Liedchen, äußerſt leicht und gefällig.

Ende der zweiten Periode.

Ueberſicht der zweiten Periode.

Op. 20—100 waren uns, in runder Zahl, das Gebiet der 2. Periode, des mittlern, Tradition und Herkommen immer mehr ausſchließenden, immer unabhängiger ſelbſt Geſchichte machenden Geiſtes in Beethoven.

Durch Häufungen gleichartiger Tondichtungen unter einer und derſelben opus-Zahl (op. 27, 30, 31, 49, 59, 70) ergeben ſich für dieſe Periode (die einzelnen Lieder nicht gezählt) 109 Kompoſitionen. Von dieſen ſind als früher entſtanden, ſpäter erſchienen, der 1. Periode zu überweiſen: op. 21 (1. Symphonie) op. 22 (theilweiſe) 23 und 24 (theilweiſe) op. 25, 27, Nr. 1 op. 33, op. 36 (2. Symphonie theilweiſe, als Anfänge des großen Symphonie-Begriffs) die Prometheus-Muſik op. 43, op. 44, 48, 49, 66, 71, 76, 79, 81 b., 87.

Für das Lied, welche Gattung mit op. 32, zum erſten Mal in der 2. Periode auftritt, iſt die 2. Periode die erſte, die dritte die höhere (2. Stufe). Auch hier läßt ſich das Ererbte von dem Erworbenen unterſcheiden, in den älteren, in op. 52, 82, 88, 99, 100 enthaltenen Liedern, eine Vorſtufe der ſo viel höher ſtehenden erkennen, der geiſtlichen Lieder (op. 32) der Beethovenſch charakteriſirten in op. 75, 83, der in dieſer Literatur einzig daſtehenden Adelaide op. 46 *) in dem herrlichen Liederkreiſe op. 98.

---

*) Daß dieſe Tondichtung noch im vorigen Jahrhundert entſtand, beweiſt folgender Brief Beethovens an Matthiſſon bei Ueberſendung der Adelaide, den wir Herrn Profeſſor Schindler verdanken und der, man weiß nicht in welchem Journal der zwanziger Jahre im Facſimile erſchien.

Wien, am 4. Auguſt 1800.

Verehrungswürdigſter! Sie erhalten hier eine Compoſition von mir, welche bereits ſchon einige Jahre im Stich heraus iſt, und von welcher Sie vielleicht zu meiner Schande noch gar nichts wiſſen. Mich entſchuldigen und ſagen, warum ich Ihnen etwas widmete, was ſo warm von meinem Herzen kam, und Ihnen gar nichts davon bekannt machte, das kann ich nicht, vielleicht dadurch, daß ich anfänglich Ihren Aufenthalt nicht wußte, zum Theil auch wieder meine Schüchternheit, daß ich glaubte mich übereilt zu haben, wovon ich nicht wußte, ob es Ihren Beifall hatte. Zwar auch jetzt ſchicke ich Ihnen die Adelaide mit Aengſtlichkeit, Sie wiſſen ſelbſt, was einige Jahre bei einem Künſtler, der immer weiter geht, für eine

Wir bezeichnen als Gedächtnißhülfe:

1) Die zwanziger und dreißiger opus-Zahlen als die Gruppe der Solo- und Doppel-Sonate (ſpäter op. 47, op. 53, 57, 90) mit op. 29 als ausgeſprochenſtem Violin-Quintett (Kaſſation).

2) Die vierziger opus-Zahlen enthalten den ewig jungen Frühlingsgruß der Seele, die Adelaide, das räumlich größte Inſtrumentalduett (Kreutzer-Sonate op. 47) die erſte Violin-Romanze; die Prometheus-Muſik.

3) In den funfziger opus-Zahlen ſteht das Sternbild der Eroica, ſchließt die Dekade die Raſoumowskiſche Quartett-Trilogie (op. 59).

4) In den ſechziger opus-Zahlen, die 4., 5. und 6. Symphonie; die Coriolan-Ouverture; das Violin-Konzert. Symphoniſtiſcher Schwerpunkt der 2. Periode.

Veränderung hervorbringen, je größere Fortſchritte in der Kunſt man macht, deſto weniger befriedigen einen ſeine älteren Werke. Mein heißeſter Wunſch iſt befriedigt, wenn Ihnen die muſikaliſche Compoſition Ihrer himmliſchen Adelaide nicht ganz mißfällt, und wenn Sie dadurch bewogen werden, bald wieder ein ähnliches Gedicht zu ſchaffen, und fänden Sie meine Bitte nicht unbeſcheiden, es mir ſogleich zu ſchicken, und ich will dann alle meine Kräfte aufbieten, Ihrer ſchönen Poeſie nahe zu kommen. — Die Dedikation betrachten Sie theils als ein Zeichen des Vergnügens, welches mir die Compoſition Ihrer Adelaide gewährte, theils als ein Zeichen meiner Dankbarkeit und Hochachtung für das ſelige Vergnügen, was mir Ihre Poeſie überhaupt immer machte und noch machen wird.

Erinnern Sie ſich bei Durchſpielung der Adelaide zuweilen Ihres
Sie wahrhaft verehrenden Beethoven.

5) In den ſiebziger opus-Zahlen, eine neue Aera des Pianofort-Trios (D Dur, Es Dur op. 70). Der Planet Fidelio mit vier Trabanten (Ouverturen), die Apotheoſe des dreitheiligen Klavier-Konzerts (Es Dur), das Harfen-Quartett (Sporade zwiſchen 1. und 2. Periode).

6) In den achtziger opus-Zahlen, die Prophezeihung der Chor-Symphonie in der Pianofort-Phantaſie mit Chor (op. 80), die Egmont-Muſik (Fuſion von Drama und Orcheſter), die erſte Stufe Beethovenſcher Kirchenherrlichkeit (Oratorium, 1. Meſſe).

7) In den neunziger opus-Zahlen (Steinerſcher Verlag) die Trilogie der Vittoria-Muſik, 7. und 8. Symphonie.

Uebergangsſtufen zur höchſten Symphonie-Idee in der 3. Periode; zur höchſten Quartett-Idee (F Moll Quartett op. 95) zur höchſten Inſtrumentalduett-Idee (Violinſonate op. 96). „Großes“ Pianofort Trio op. 97. Sporade zwiſchen der angewandten Inſtrumentalidee und den Gebieten der abſoluten (3. Periode).

Beethoven.

Eine Kunſt-Studie.

Von

Wilhelm von Lenz,

kaiſerlich ruſſiſchem Staatsrathe.

Fünfter Theil.

Kritiſcher Katalog ſämmtlicher Werke Beethovens mit Analyſen derſelben.

Vierter Theil.

III. Periode op. 101 bis op. 138.

Anhänge. Tabellen.

Hamburg.
Hoffmann & Campe.
1860.

Kritischer Katalog
ſämmtlicher Werke
Ludwig van Beethovens
mit Analyſen derſelben.

Von

Wilhelm von Lenz,
kaiſerlich ruſſiſchem Staatsrathe.

Vierter Theil.
III. Periode op. 101 bis op. 138.
Anhänge. Tabellen.

Docti rationem artis intelligunt,
indocti voluptatem.

Hamburg.
Hoffmann & Campe.
1860.

Das Recht der Ueberſetzung in andere Sprachen und aller Bearbeitungen hat ſich der Verfaſſer vorbehalten.

Carmina Majora.

III. Periode.

Opus 101 bis Opus 138.

Anhänge. Tabellen.

Docti rationem artis intelligunt,
indocti voluptatem.

III. Periode.

Op. 101 bis op. 138.

Sonate (ohne den Zuſatz „große") für das Hammerklavier, ſpäter unter dem Titel: Sonate für Pianoforte*) A Dur, der Baronin Dorothea Ertmann geb. Grau- Op. 101.

---

*) Briefe von Beethoven an Steiner. Nr. 1. Der Zufall (?) macht, daß ich auf folgende Dedikation gerathen: „Sonate für das Pianoforte oder Hammerklavier, verfaßt und der Frau Baronin Dorothea Ertmann, geb. Graumann, gewidmet von Ludwig van Beethoven", bei der neuen Sonate; ſollte der Titel ſchon fertig ſein, ſo habe ich folgende zwei Vorſchläge, nämlich: entweder ich bezahle den neuen Titel, oder man hebt ihn auf für eine andere neue Sonate von mir. Der Titel iſt zuvor einem Sprachkundigen zu zeigen. Hammerklavier iſt ſicher deutſch, ohnehin iſt die Erfindung auch deutſch, gebt Ehre dem Ehre gebührt. Antwort wegen der Ertmann, noch heute, baldigſt (presto, prestissimo) wohl gemerkt, im Sturmmarſch am Ende (für das Verſtändniß des Finale wichtig). Nr. 2. Wir haben nach eigener Prüfung und nach Anhörung unſers Conſeils beſchloſſen und beſchließen, daß hinführo auf allen unſeren Werken, wozu der Titel deutſch, ſtatt Pianoforte Hammerklavier geſetzt werde, wonach ſich unſer Generallieutenant (Steiner) ſammt Adjutanten (Tobias Haslinger) wie alle andern, die es betrifft, ſogleich zu richten, und ſolches ins Werk zu bringen

mann gewidmet (28. Sonate) 12 Ausgaben. Kein Arrangement außer für Pianoforte und Streichquintett vom Fürſten Kaſtriot Skanderbeg (Manuſcript, Rußland). Erſchienen 1817 im 1. Heft des von Steiner in Wien herausgegebenen **Musée musical des clavicinistes.**

H. Hans von Bülow, dem Vertreter der Dichtung in der Oeffentlichkeit.

Eine Spätliebe Beethovens, dafür ſpricht der maßgebende Ausdruck des 1. Satzes und die Ertmann. Schon die Vortragszeichen in deutſcher Sprache deuten auf Beziehungen zur Widmung. Deutſcher Sprache bedient ſich unſer Dichter, wo ſolche Beziehungen bekannt (op. 90) oder wahrſcheinlich ſind (op. 109). Nicht ohne tieferen Grund wird der Titel in den Sonaten op. 110, 111 wieder franzöſiſch (univerſell).

Die Liebesſonate dieſer Periode ſei uns op. 101; ſagt

---

haben. Statt Pianoforte Hammerklavier, womit es ſein Abkommen einmal für allemal hiemit hat. Gegeben vom Generaliſſimus (Beethoven) am 23. Jänner 1817 (Seyfried, Studien. Anhang). Die Preſſe 1858 Nr. 262. Wien. Holz war es, der als Beethoven die berühmte Sonate op. 101 für das Hammerklavier geſchrieben, mit demſelben die Zuſammenſtellung der deutſchen Kunſtausdrücke fertigte (die Beethoven nur bis op. 109 anwendet). Arie nannten ſie Luftgeſang, Einſang; Baß Grundſang; Canon Fluchtſtück; Chor Vollſang; Clavier Taſtenſpiel, Hammerklangwerk; Compoſiteur Tonſatzwerker; Concert Tonſtreitwerkverſammlung, Tonſtreitwerk, Tonkampf; Muſik Tonwerkerei; Muſikaliſch tonkünſtig; Oper Singwerk; Orcheſter Tongerüſt, Tonkünſtlerbühne, Tonwerkerſchaar; Symphonie Zuſammenklangwerk; Sonate Klangſtück; Violinquartett Geigenſtück.

doch Wegeler (S. 12) Beethoven war nie ohne Liebe und meiſtens in hohem Grade von ihr ergriffen. Keine Jugendliebe — die beſchaulichere Seelen- und Kunſtbegeiſterung des Dichters ohne Heerd, den ſolcher Seelenfrühling dithyrambiſch verzückt (2. Satz), tiefer ſeinen Kunſtgeheimniſſen weiht (**finale**).

Clementi ſagt von der Ertmann: **elle joue en grand maitre**. A. M. Z. 1810. S. 292. In den von Beethoven überwachten, erſten Ausführungen ſeiner Werke bei Czerny, in Wien, ſah man die Ertmann am Klavier (Schindler Biogr. S. 111). Ortlepp erkennt in derſelben die früher gefeierte Adelaide. Am Ausführlichſten iſt Reichardt: Vertraute Briefe auf einer Reiſe nach Oeſterreich, Amſterdam 1809. Schon längſt, ſchreibt er im Februar 1809 aus Wien (Bd. 2, S. 371) hatte man mir von der Gemahlin des Majors von Ertmann, vom Regiment Neumeiſter, als von einer großen Klavierſpielerin geſprochen, die beſonders die größten Beethovenſchen Sonaten, ſehr vollkommen vortrüge. Eine hohe, edle Geſtalt und ein ſchönes ſeelenvolles Geſicht, ſpannten meine Erwartung beim erſten Anblick der edlen Frau noch höher und dennoch ward ich durch ihren Vortrag einer großen Beethovenſchen Sonate (op. 57?) wie faſt noch nie überraſcht. Solche Kraft neben der innigſten Zartheit hab' ich, ſelbſt bei den größten Virtuoſen, nie vereinigt geſehen; in jeder Fingerſpitze eine ſingende Seele und welche Gewalt über das ganze Inſtrument, das alles was die Kunſt Großes und Schönes hat, ſingend und redend und ſpielend hervorbringen muß. —

Eine Erſcheinung wie dieſe, war gemacht, Beethoven zu einer Sonate, der Lieblingsform ſeiner Innigkeitspoeſie, zu begeiſtern. Soll nach dem Wortlaut des ächten, den von Seyfried herausgegebenen, apokryphen Studien, angehängten Beethovenſchen Briefes, an den Verleger der Sonate, die Widmung derſelben erſt ſpäter hinzugekommen ſein, obgleich ganz in Beethovens Art und Weiſe geweſen wäre, ſich und ſeine Idee, ſo hinter ſich ſelbſt zu verſtecken; ſo iſt die bloße Zuſammenſtellung des Werks mit einer Ertmann, bedeutſam genug und ein Hülfsmittel der Interpretation.

1. Satz. Etwas lebhaft und mit der innigſten Empfindung. **Allegretto ma non troppo** $^{6}/_{8}$. 102 Takte, keine Repriſe. A Dur. Wie trocken die italiäniſche, wie ſprechend die deutſche Bezeichnung! Die Halleſche Ausgabe giebt nur die italiäniſche, wobei eine Beethovenſche Intention verloren geht. Ein reizendes Inſtrumental-Sonett! Eine ſingende Seele in jeder Note! Einer Mittheilung H. Profeſſors Schindler, verdanken wir die ſchätzbare Notiz, Beethoven ſelbſt habe den Sätzen der Sonate, folgende Ueberſchriften gegeben. 1. Träumeriſche Gefühle. 2. Aufforderung zur That. 3. Rückkehr der träumeriſchen Gefühle. 4. Die That. Ob es ihm im Ernſt ſo gemeint war, wollte ich nicht behaupten, ſetzt Herr Profeſſor Schindler hinzu. Beethoven war freilich ein arger Schalk und nur bittere Ironie konnte ihn ſagen laſſen, die Sonate op. 111 ſei in 2 Sätzen unvollſtändig (vergl. op. 111).

Konſtruktion. Bei tiefem Gehalt bedeutſam gekürzt. Der Melodiegedanke dem Motiv (1. und folg. Takte) nicht, wie gewöhnlicher, dem Gegenmotiv überwieſen (25. und folg. Takte **espressivo e semplice**). Mittelſatz 35.—58. Takt. Rückkehr (58. Takt) maskirt. Bezeichnen wir ſo die der letzten Periode eigenthümliche Erſcheinung, einen oder einige Takte des Motivs für die Rückkehr zu benutzen oder aber, das Motiv vollſtändig, jedoch in veränderter Gliederung, Lage, Begleitung mit einem Wort modifizirt, rückkehren zu laſſen (**op.** 106, 110). In **op.** 101 hält ſich die Rückkehr an den erſten Takt des Motivs mit über ihn hinausſchweifenden Wendungen (59. und folg. Takte) Gegenmotiv in der Tonika 77. Takt Anhang 89—102.

Welchen Einfluß der genial gekürzte Zuſchnitt des Satzes auf Mendelsſohn äußerte, zeigt ein Blick auf deſſen E Dur-Solo-Sonate, deren erſter Satz, eines der geiſtreichſten aber augenfälligſten Plagiate ſein möchte, welche man beſitzt.

2. Satz. Lebhaft. Marſchmäßig. **Vivace alla Marcia** $^4/_4$ F Dur (Unterterz-Modulation; f Unterterz von a, Hauptton der Sonate) 2 Theile mit Repriſen, dritter nicht Trio genannt, in B Dur.

Die Begeiſterung ſchwingt ſich pindariſch in die Höhen- wo Polyhymnia Wohnung macht. Die Bezeichnung marſch, artig, gilt der dem olympiſchen Ausdruck unentbehrlichen Energie. Alle dieſe, ſo achtelunſchuldig ausſchauenden, Geiſtesgenerationen ideenſättigenden Werthe, — zu einer plaſtiſchen Darſtellung ihres Gehalts in Beethovenſcher Feuerſprache, nehmen ſie ein ganzes, großes Virtuoſenleben in Anſpruch. Zwanzigſtimmig erſcheint das Wühlen im 2. Theil, bis zum Höhepunkt der Verzückung in Des Dur (19. und folg. Takte) 3. Theil kanoniſch: **es, d, c, b** (Oberſtimme, zu der Achtelfigur im Baß, 4. Takt) **es, d, c, b** (Baß, zu der Achtelfigur in der Oberſtimme, 5. Takt) **g, b, c, b** (Oberſtimme) **g, b, c, b** (Baß, 6. Takt) u. ſ. w.

Was dichteriſche Erfindung der Befruchtung im Geiſte bringt? hat man ſich zu fragen, nicht, ob ſie hier ein Scherzo im $^4/_4$ Takt iſt (vergl. die Scherzos in $^2/_4$ und $^4/_4$ op. 31, Nr. 3. Op. 110, 130, 131).

Bei der Intelligenz Beethoven's hat man nichts aus dem Grunde zu verdammen, daß es an Verſtändniß für ſeine Idee fehlt. Beethoven übte vollgewichtig das horaziſche: **odi profanum vulgus et arceo!** —

Die im prunkvollen Intermezzo (Scherzo) bis zum Springen aller Adern pulſirende Idee, ein Hochflug menſchlicher Phantaſie, nicht der dem Satze gebührende Muſikname, iſt das Intereſſe. Aber man muß den ſtolzen Ideenbau auch ſtolz in die Höhe zu führen wiſſen, damit an deſſen gut architektoniſcher Linie kein Zweifel bleibe. Nur ausgezeichneten Menſchen unter den ausgezeichneten Klavier-Virtuoſen, wird das gelingen. Man wird überhaupt nur zu einem richtigen Verſtändniß der 5 letzten Soloſonaten (op. 101, 106, 109, 110, 111) kommen, wenn man ſie gehörig ausführen hört, was zu den größten muſikaliſchen Seltenheiten zählt. Groß iſt die Zahl der Pianiſten, die ſich einbilden, an ihrer Technik genug zu haben, um Ausführungen gewachſen zu ſein, denen eine eben ſo große Ausbildung aller Geiſteskräfte des Menſchen, gleich unentbehrlich iſt.

Der Pianiſt, der dieſe Werke in ihre Tonerſcheinung treten zu laſſen vermag, weiht ſich höheren Zwecken; wird zum Kunſtprieſter, der in der Sprache des Geiſtes, zur Welt ſpricht.

3. Satz. Langſam und ſehnſuchtsvoll. **Adagio ma non troppo, con affetto** (Sehnſucht giebt keine Sprache wieder) A Moll, 20 Takte.

In vorbeethovenſcher Zeit ſpielen die den Fugen, zum Zweck kontraſtlicher Scheidung voraufgehenden Einleitungen (gewöhnlich Adagio bezeichnet, die Rolle eines Sammelplatzes der Aufmerkſamkeit für die Fuge. Beethoven ſtellt eine ihrem Gehalt nach, in den Verband des Ganzen der Dichtung gezogene, langſame Bewegung zu dem fugirten Finale, in welchem ſeine Idee die Feuerprobe ſtrengen Styls beſteht. Ein Phantaſieſpiel namenloſer Sehnſucht. Kaum iſt das Adagio-Sätzchen erklungen: ſo treten auf einen einſtimmigen Gang (Quintolen) die 4 erſten Takte des 1. Satzes ein, verknüpfen das Ende dem Anfang, in der Einheit der Geſammtvorſtellung. Iſt letztere der Triumph der künſtleriſchen Seele über den unglücklich fühlenden Menſchen im Tondichter? — Iſt die That (ſiehe oben) dieſes verhängnißvolle Bekämpfen berechtigter Herzensgedanken? Nichts von dem Siechthum der Empfindelei, in das die Welt nach franzöſiſchen Vorbildern, nach dem Träumer am Genferſee, einmal hineinkränkeln wollen! — Alles Seelengeſundheit; Würde des unentweihten Genius.

Und hinter ihm im weſenloſen Scheine
Lag, was Uns Alle bändigt, das Gemeine.

4. Satz. Geſchwind, doch nicht zu ſehr, und mit Entſchloſſenheit. Allegro (warum nicht mit dem Zuſatz **ma non troppo**? —) $^{2}/_{4}$ A Dur, 319 Takte, Repriſe. Beträchtlicher an Umfang als die drei erſten Sätze zuſammen (vergl. **op.** 110). Imitatoriſcher Styl im doppelten Kontrapunkte: **e, cis** Oberſtimme (1. Takt nach der einleitenden Trillerkette) **e, cis** Baß nach der Fermate, 8. und 9. Takt. Das Gegenmotiv (50. und folg. Takt) in freiem Styl, was dem Fugenſtyl Horizonte öffnet, die der Kataſter der alten Meiſter nicht kannte. Mittelſatz (2. Theil). Ausbruch des durch den imitatoriſchen Styl vorbereiteten **fugato** (C Dur — Terzmodulation — **c**, obere Terz von **a**). Das bisher imitatoriſch behandelte Motiv als Führer (**dux**), freier Eintritt des Gefährten auf **g** (4. Takt) ſtatt auf **h** (der Führer war in C Dur auf **e**, nicht auf **c** eingetreten). Rückkehr, A Dur. Kunſtſeliges Verweilen an den die Rückkehr verzögernden, ſehnſuchtsvollen Fermaten (207. Takt). Gegenmotiv in der Tonika 228. und folg. Takte. Anhang. Nach der letzten Fermate, das Motiv in F Dur; gewiß als Erinnerung der Tonalität des 2. Satzes. Schluß in einem Feuerregen (ausgeſchriebener Triller) der Bäſſe als Orgelpunkt. Der Triller iſt Beethoven-Steigerung; eine Kriegsmaſchine vergl. den Schluß der Sonaten **op.** 106, 109. —

Der Ausdruck des Gegenmotivs im Finale iſt entſchieden militäriſch. Entfernte Fanfaren (**pp.**) energiſche Antworten in der Nähe (f). Schreibt doch Beethoven an den Verleger: Antwort wegen der Ertmann, wohl gemerkt im Sturmmarſch am Ende. Eine Stimmung, die ſich aus den damaligen kriegeriſchen Zeitläuften, wie aus der Widmung an die Frau eines Militärs erklärt.

Beantworten wir hier, bei der erſten Sonatenfuge in Beethoven, die oft aufgeworfene Frage: warum neigt Beethoven in der letzten Periode überwiegend zur Fuge, und warum macht er damit in der 28. Soloſonate den Anfang?

Ein Finale hat ſich gegen den erſten Satz zu ponderiren. Ein Finale im freien Styl hätte in op. 101 nur dann den 1. Satz nicht in Schatten geſtellt, wenn es von demſelben beiläufigen Umfange geweſen wäre. Ein ſo gekürztes Finale war aber unſtatthaft, weil füglich ein erſter, nicht auch ein letzter Satz, etwas erwarten laſſen darf. Hiezu kam, daß Beethoven den Schwerpunkt ſeiner Idee in die Finale verſetzt (op. 102, Nr. 2, op. 106, 110, 127, 130, 131, 132, 135, Chor-Symphonie) Bei Anwendung der Fuge auf das Finale in op. 101, fiel jede Zuſammenſtellung mit der Räumlichkeit des 1. Satzes weg, weil die Fuge nach andern Maaßen mißt. Konnte nun ein kurzer, kryſtalliſch durchſichtiger Satz, wie jener erſte, nur einmal mit rechter Wirkung am Platz ſein, paßte ein letzter Satz dichteren Gewebes, nicht zur Grazie der urſprünglichen Idee: ſo gab die Fuge allein einen befriedigenden Schluß, zumal, bei der für den Gehalt ſo fruchtbaren Beethovenſchen Emancipation des Fugenſtyls, der freie Styl (in dem das Gegenmotiv auftritt) nicht ausgeſchloſſen war (vergl. die Fuge in op. 106, op. 110). Der Fugenſtyl verdichtete auch den ſonſt leicht allzu duftigen Stoff der erſten Sätze. Nur Beethoven weiß in dieſer Weiſe den Fugenſtyl einem Gehalt freien Styls unterthänig zu machen; ſein Fugenſtyl wird zur Spitze der Idee im Gehalt.

Dieſe Bedeutung hat das zu Anfang des Finale erſcheinende Nebelbild des erſten Satzes. Ein Vorläufer der rezitativiſchen Satzbildungen im Großen der letzten Quartette (op. 130, 131, 132 vergl. op. 102 Nr. 1 op. 109.)

Verſtehen wir den Beethovenſchen Fugenſtyl als die Läuterung der Phantaſiegeſtalten ſeines freien Styls, vom Standpunkt des ſtrengen. Damit wird Beethoven zum Schöpfer einer neuen, von der alten Muſikwelt ungeahnten Literatur, eines den freien Styl, im Gehalt vollbringenden, ſtrengen.

Dieſe organiſchen, nicht zufälligen Weiterbewegungen muſikaliſcher Kunſt, in der Perſon Beethovens, mögen uns das ſpezifiſche Uebergewicht des Fugenſtyls in der 3. Periode ſeines Muſikdenkens, erklären, keine nähere Bekanntſchaft des großen Reformators, mit Bach. Nicht Beethoven war der Mann, ſich durch irgend etwas außer ſich, beſtimmen zu laſſen. Ein ſo vorherrſchend thematiſcher Kopf war natürlich (organiſch) darauf hingeführt, in der Fuge, dieſem höchſten Ausdruck thematiſchen Styls, auch den höchſten Ausdruck ſeiner ſelbſt zu feiern. Seinen freien Styl (in dem nie eine Intention verloren gegangen war) mochte Beethoven ohnehin für eine Art pſychiſcher Fuge angeſehen haben, von der zur formalen, nur ein Schritt war. Die Fuge iſt Beethoven auch noch eine Potenz jener höheren (pſychiſchen) Veränderungsform, welche die Seele der letzten Periode ausmacht (vergl. op. 109, 111, 120).

Wir verſtehen ſomit, nicht ohne Einſchränkung, die uns von K. Holz zugegangene Notiz: Die Anwendung der Fuge in den letzten Sonaten, ſei die Folge einer ſtrengen „Vornahme“ Bachs geweſen, wobei Beethoven geäußert habe, bisher wäre bei ihm Alles bloße Ergießung des Gefühls geweſen, er wolle nun für die Kunſt zu arbeiten anfangen, mit dem undankbaren Inſtrument (Pianoforte) abſchließen.“

Wollte Beethoven der Kunſt immer wieder neue Wege erſchließen, ſo haben wir ſeine neuen Formen nicht nach den hiſtoriſchen, ſondern für ſich zu verſtehen.

Verweilen wir deshalb noch bei der Form in op. 101. Elterlein (Beethovens Sonaten, Leipzig 1856) meint, die erſten Sätze der Sonaten op. 101, 109, 110 zeigten die kleine Sonatinenform, die Sonaten op. 106, 111 die große Sonatenform. Bei ſo bedeutſamem Gehalt, bei ſo vollgewichtigen, wenn gleich gekürzten Durchführungen (Mittelſätzen) kann nicht von Sonatinen die Rede ſein, welche Bezeichnung auf elementare, hier ausgeſchloſſene Begriffe hinführt.

Nennen wir den Styl von op. 101, 109, 110 **pompejaniſch**, den Styl von op. 106, 111 **koloſſiſch**.

Wir wollen damit für op. 101, 109, 110 geſagt haben, daß in dieſen beſchränkteren Inſtrumentalräumlichkeiten, Alles an ſich Gegenſtand (geiſtiges Motiv, Idee) iſt, ohne, wie in op. 106 und 111, auch noch durch Größe und Macht der Erſcheinung (Form) zu wirken.

Aſſimiliren wir die lichten Farben auf dunklem Grunde pompejaniſcher Fresken, den Klangſchönheiten in op. 101, 109, 110, wie ſie Angeſichts tiefſten Gehalts, duftenden Blüthenſtaub verbreiten; wie hier Alles auf die feinſten Gehörperzeptionen abgeſehen iſt, werden wir die gegen die 3. Periode, aus dem Grunde der Taubheit des Tondichters, von Leuten, die ſelbſt nicht hören konnten, oder, wie der letzte Beethoven-Taube, wie Oulibiſcheff, nicht hören wollten, gemachten Ausſtellungen, für das erkennen was ſie ſind, für die bequeme Entſchuldigung dieſer Leute, nicht anders und nicht beſſer gehört zu haben, als ſie es durch Haydn und Mozart gewohnt worden waren.

Die von uns für die Gruppe op. 101, 109, 110 einer-, die Gruppe op. 106, 111 andrerſeits, getroffene Unterſcheidung nach innern Gründen ihrer Form, iſt auch für die Ausführung maßgebend. Nur ausnahmsweiſe wird ein Pianofort-Virtuoſe, der die von op. 106, 111 in Anſpruch genommenen Eigenſchaften beſitzt, ebenſo frei diejenigen beherrſchen, deren es für op. 101, 109, 110 bedarf. Mit anderen Worten, nur ausnahmsweiſe wird der große Styl gebundenen Spiels und großen Tons, in einer und derſelben Perſon, mit dem pikanteren, kleineren (nicht geringeren) verbunden ſein, der mit Ausnahme von Einzelſätzen, den Sonaten op. 101, 109, 110 unentbehrlich iſt. Dieſe Ausnahmen ſind der zweite und vierte Satz in op. 101, das Preſtiſſimo und die letzte Variation in op. 109, der Schluß der Fuge in op. 110.

Je mehr einem Pianiſten, die im Ganzen ſchwierigere Aufgabe (op. 106, 111) gelingen wird, je weniger ſagen wir, wird dies in op. 101, 109, 110 der Fall ſein, weil man ſich der vom größten (koloſſiſchen) Styl geforderten Eigenſchaften, beſitzt man ſie, weder begeben will noch immer begeben kann*). Hier iſt das Kleinere einmal nicht im Größeren enthalten. So unendlich verſchieden, nicht nur von Anderen, von ſich ſelbſt, iſt der in der letzten Periode immer vielſeitiger ſich emporbauende Begriff: Beethoven.

Wohl hätte dieſer Kopf von ſich ſagen dürfen:

> Ich bin ein Berg in Gott und muß mich
> ſelber ſteigen!

Mit jedem Schritt, dem wir ihm nachſteigen, werden ſich neue Geiſteshorizonte aufthun, werden wir uns über das Niveau der zurückgebliebenen Gegend, erheben. Mit jedem Schritt wird immer wieder Alles neu ſein, das geringſte Gräschen der thematiſchen Vegetation, Zuſammenhang mit größeren Erſcheinungen zeigen; dieſe Erſcheinungen ſelbſt aber, werden einer in höheren Regionen, höher geſtalteten Natur angehören.

---

*) Man möchte ſagen, daß ſich die koloſſiſche Gruppe (op. 106, 111) eher einem Pianiſten ergeben wird, dem ſich bereits die andere (op. 101, 109, 110) ergeben hat, als umgekehrt, weil die pompejaniſche Gruppe mehr Spielarten und Auffaſſungsnüançen in kleinerem (nicht geringerem) Styl in Anſpruch nimmt. Der Variationenſatz in op. 111 nähert ſich in Einzelnheiten jener Gruppe, das Ganze der Erſcheinung bleibt koloſſiſch.

Archiv.

A. M. Z. 1817. S. 687. Hier, im 101. Werk (ſpät genug) ergreift uns Bewunderung, wenn wir mit dem großen Seelenmaler auf fremden nie betretenen Wegen gleichſam an Ariadnens Faden durch labyrinthiſche Krümmungen wandeln. 1. Satz hat einen einfachen, kindlich zarten Charakter, wenige aber vielſagende Noten. 2. Satz weicht gänzlich ab (ja! gänzlich). In punktirten Figuren gehalten, weicht ſeltſam aus (ja! ſeltſam) und iſt eben nicht leicht (lies: kaum überwindlich) auszuführen. Das Trio, nach dem der eigentliche (uneigentlichſte der Welt?) Marſch wiederholt wird, iſt auf ein liebliches Motiv gebaut und aus den ſchönſten Nachahmungen zuſammengeſetzt. 3. Satz beſteht aus 20 Takten, in welchen eine einzige Figur vorherrſcht. 4. Satz kündigt ſich ſogleich als ein ſonderbarer Gaſt an. Aus einem Stück hervorgegangen, nichts zu viel, nichts zu wenig; beſteht nur aus einigen Hauptideen (welcher Satz beſtünde aus mehr?), aber dieſe ſind auch ganz erſchöpfend benutzt, mit allen kontrapunktiſchen Künſten ausgeſtattet, und mit einer, das Studium der alten Klaſſiker verbürgenden Sicherheit gründlich und ſtreng (?) durchgeführt (und die von den alten Klaſſikern ganz abweichende, unverbürgte Behandlung des Fugenſtoffs?). Freunde des wahren Klavierſpiels, denen Bachs Schule (über die hinausgegangen wird) ewig werth und theuer bleibt, bereiten wir auf den ſie erwartenden hohen, wahrlich ſeltenen Genuß vor.

* * *

Op. 102. 2 Sonaten für Pianoforte und Violoncell C Dur, D Dur. Der Gräfin Erdödy geb. Gräfin Niſky gewidmet (vergl. op. 70). Der Titel iſt franzöſiſch. **2 Son. pour Pianoforte et Violoncelle obligé** liv. 1. 2. **Artaria** (4. und 5. Sonate für Pianoforte und Violoncell, die beiden letzten Inſtrumentalduette) 5 Ausgaben, bei Simrock zuerſt in Partitur, 4 händig bei Granz. Erſchienen 1818, Int. Bl., A. M. Z. im Arrangement der Violoncellſtimme für Violine, im Dezember 1823, Int. Bl., A. M. Z. Die Pariſer Ausgabe folgt der Londoner, in welcher letzteren op. 102 H. Karl Neate gewidmet iſt, einem nach London verſchlagenen Wiener Klavierlehrer, der dort mit Ries Beethovens Verlagsgeſchäfte betrieb (ſiehe op. 106).

H. **Mortier de Fontaine**, dem Vertreter der
Geſchwiſter-Dichtung in der Oeffentlichkeit.

So weit war kein Inſtrumental-Duett in Vermittlung der von Produktionszwecken abſtrahirenden Muſik-Idee, gekommen. Hier iſt die Form über ſich ſelbſt erhoben, von keinem Turnierplatz für Duettiſten die Rede, von dem Zuſammenwirken zweier Muſikdenker zum Triumph dichteriſchen Gehalts. Wir ſehen das Beethovenſche Inſtrumental-Duett dieſem Zweck geweiht (op 30 Nr. 2) immer mehr genähert (op. 96). In op. 102 iſt er Kern der Vorſtellung.

Der Styl der 3. Periode iſt in op. 102 um Vieles prägnanter vertreten als in op. 101, wenn gleich op. 102 früher als op. 101 und ſelbſt früher als op. 90 entſtand, was daraus folgt, daß Beethoven in op. 101 (Finale, vergl. op. 90 1. Satz) das Kontra e ſchreibt, in op. 102 Nr. 1 (1. Satz) Oktavengänge vor dem Kontra e abbricht, und ſo um einen einzigen Ton unvollſtändig läßt, was keinen andern Grund haben kann, als daß dem Klavier dieſer Umfang fehlte, als er op. 102 ſchrieb. Eine uns von **Mortier de Fontaine** gemachte Bemerkung (ſiehe eine analoge Stelle in den hinuntergehenden Baß-Oktaven im 1. Satz der Sonate op. 10 Nr. 3, 72. und 73. Takt vor Schluß).

Verſtehen wir die G Dur Sonate op. 102, als einen Satz in mehreren Bewegungen, als das erſte Beiſpiel der fortlaufenden Satzbildungen dieſer Periode (op. 109 vergl. die Quartett-Pentaide dieſer Periode bei op. 127).

Konſtruktion. Andante $^{6}/_{8}$ G Dur 27 Takte (Grundidee). Ein Troſthymnus, den ſich der Dichter unter freiem, lachenden Himmel ſchreibt; vergleiche das Violoncell-Solo zu Anfang mit op. 70 Nr. 2 *). Doch der Sturm des Lebens

---

*) Die Identität einer vom Grundton fallenden Skale, als Motiv (G Dur in op. 102, Es Dur in op. 70) in demſelben Inſtrument, an derſelben Stelle, in derſelben Art (Solo) iſt kein Zufall. Wir erblicken einen der Gräfin Erdödy geltenden Wink, welcher op. 102, gleichwie op. 70, gewidmet iſt. Wo der Tondichter, in Bezug auf die Gräfin, in op. 70 aufhörte, fährt er gleichſam in op. 102 fort, ein vergeiſtigtes unde abii, redeo! — Aber wie viel mächtiger kehrt er zurück! Als Triumphator des Fortſchrittes, den er vorausfühlte, den er für ſich in den wenigen Jahren gewann, die op. 70 von op. 102 trennen! Er hätte gern Kanonen und Heeresmacht dem Triumph ſeiner Ideen zugewandt; er hatte nur Tondichtung zum Organ ſeiner idealen Reformen. Die Analogie ſpricht dafür, daß, wenn jener Violoncell-Anfang den Kern der Vorſtellung des 1 Satzes in op. 70 ausmacht, daſſelbe in op. 102 gilt. Einen weitern, geiſtigen Verband zwiſchen op. 70 und op. 102 ſehen wir darin, daß die G Dur-Sonate den im Ganzen aufgeräumteren Stimmungen des Es Dur-Trio op. 70 entſpricht, wie den feierlichen der D Dur-Sonate op. 102, das D Dur-Trio op. 70. Außer derſelben Tonalität, bei Beethoven immer ein bedeutſamer Fingerweis, haben beide Werke noch das gemein, daß ſich bei ihnen in gleicher

läßt nicht auf ſich warten. Ein in ſo gekürzter Form, bei ſo tiefem Gehalt, beiſpielloſes, epiſodiſches **Allegro vivace** ($^4/_4$ A Moll 126 Takte, Repriſe) fällt dem Dichter in den Arm. Eine Epiſode iſt das Allegro, denn die Sonate ſteht in C Dur, nicht in A, und das Allegro führt zurück an die ſtillen Ufer der erſten Bewegung (Andante $^6/_8$). Und wie wirkſam iſt dieſe ſtürmiſche Epiſode. Motiv-Gruppe 1. bis 8. Takt. Wiederholung mit Abbrechen auf **fis** (G Dur, Anſpielung auf die Haupttonart C Dur in deren Dominante) 9.—12. Takt Melodieblitz (äußerſt gekürztes Gegenmotiv) 13.—14. Takt G Dur. Gegenmotiv (mehr Gegenſatz als Kantilene) C Moll 15. und folg. Takte. Mittelſatz, bedeutſam bei aller Kürze 2. Theil 1.—22. Takt Rückkehr 23. und folg. Takte. Der Melodieblitz aus dem 1. Theil, in F Dur; 33. und 34. Takt Gegenmotiv (Gegenſatz) in D Moll (Sub-Dominante in A Moll).

Anhang. Noch kurz vor Schluß D Moll, worauf der Satz ſpannend, im Charakter einer Epiſode, auf ſchlechtem (3.) Takttheil zuſammenbricht. Fermate über der Schlußpauſe. Eine Fermate zwiſchen zwei Sätzen, ſei uns kein Schluß, ſei uns Anbahnung Alles Folgenden, ein Symbol der Konnexität im Gehalt mehrerer Sätze, ihr Zuſammenfluß zu einem (op. 109, die Quartette op. 131, 132). Nicht ohne Grund

---

Art, von vorn herein (medias in res), die Kantilene in der Motivgruppe hervorthut, und zwar in demſelben Inſtrument (Cello) an derſelben Stelle. Höchſte Spitzen geiſtiger Berührungen, die op. 102 und op. 70 einen Reiz mehr geben.

fehlen ſolche Satzfermaten in den Sonaten op. 101, 106, 110, 111, in den Quartetten op. 130, 135 vergl. op. 127.

In der C Dur Sonate op. 102, iſt eine Adagio-Bewegung ($^4/_4$ C Dur 9 Takte) die Fortſetzung der durch das epiſodiſche Allegro unterbrochenen Grundidee. Um keinen Zweifel hieran zu laſſen, tritt die Andante $^6/_8$ aus dem Anfang, auf 7 Takte in die Adagio-Bewegung, deren Triller und Styl an Sebaſtian Bach erinnern, dem bereits die Triller-Schnörkel im Andante zu Anfang, wahlverwandt waren. Ein **Allegro vivace** $^2/_4$ C Dur iſt der Schluß; an Umfang doppelt ſo umfangreich als das erſte (epiſodiſche) Allegro. Von allen Schlußſätzen im $^2/_4$ Takt (op. 10, Nr. 1, op. 12, Nr. 3, op. 27, Nr. 1) mit einziger Ausnahme von op. 70, Nr. 2, der pikanteſte, durch den geiſtreichen Fugato-Styl gewürzteſte. Das Motiv hat Verwandtſchaft mit dem Fugenthema der Ouvertüre op. 121. Quintenſucher machten hier Geſchäfte. Das Violoncell ſchlägt Solo eine Reihe durch Pauſen (vergl. op. 59, Nr. 2 Anfang) getrennter Quintenakkorde an (as, es, f, c) und fährt damit ohne Pauſen fort (des, as, c, g, 64. und folg. Takte vor Schluß). Ein köſtlicher Dudelſack-Effekt, der in die paſtorale Färbung der Grundidee (Andante $^6/_8$) paßt, dieſer, im Sinne höheren (gehaltlichen) Panthematismus, Rechnung trägt. Welch' reizender Teniers! —

Op. 102, Nr. 2 **Allegro con brio** $^4/_4$ D Dur, 153 Takte, Repriſe. Ein auf Blumenteppichen bäumender Löwe. Schwungvoll und mächtig. Dem Motiv im Sprung (1.—4.

Takt) entſteigt unmittelbar, eine vom Cello geſungene, an's Herz greifende Kantilene, (5.—16. Takt). Modulatoriſche Uebergangsgruppe zur Dominante 18. — 29. Takt. Gegenmotiv 31. und folg. Takt. Gekürzter Mittelſatz 2. Theil, 1. — 35. Takt. Rückkehr 36. und folg. Takte. Gegenmotiv in der Tonika. 50. und folg. Takte Anhang in einer nie erlebten, modulatoriſchen Fantaſie (19. und folg. Takte vor Schluß). Nach Erweichung des löwenmuthigen Satzes in G Dur (Subdominante des Haupttons) wird durch Ellipſe von H Moll, in dem Septimenakkord auf **e** (16. Takt vor Schluß) Cis Dur angeſchlagen, worauf D Dur folgt; Septimenharmonien von E Moll, C Dur, F Moll; Septimenharmonie und Tonika von Es; Septimenharmonie von Es, und, als ſchlüge der Blitz ein, D Dur. Die Oberterz der Tonika (**fis**) kommt dabei im Baß zu liegen, was den Effekt ſchaurig erhöht. Nachdem der ſo inſtrumentirte Dreiklang von D Dur, in lichtere Regionen verlegt worden, rollt der Satz zu den Tiefen hinab, aus denen er ſich emporgebäumt hatte. **Abyssus abyssum invocat.**

Die Harmoniefolgen (Tremoli) dieſes gehaltlich wie harmoniſch, beiſpielloſen Abſchluſſes, ſind eben ſo vielen aufgerollten Vorhängen zu vergleichen, die uns auf den Grund des Gedankenſchlundes im Meiſter, blicken laſſen. Das war noch keinem Klavier in Geſellſchaft eines Violoncells, begegnet. Ein ſo tief gegriffener, und zugleich ſo gekürzter Satz, iſt keiner Produktion unter gewöhnlichen Inſtrumentalduettiſten beſtimmt. So etwas genießt, wie ein ſybilliniſches Buch, wer etwas Neues erleben will, nach Durchmeſſung der vorbeethovenſchen Geſammtliteratur.

Adagio con molto sentimento d'affetto $^2/_4$ 84 Takte, keine Repriſe, D Moll, D Dur. Eine Grablegung des Theuerſten. Namenloſe Trübſal, verklärt durch Kunſtherrlichkeit (Maggiore). Ergreifend und erhebend! — Einer der tiefbedeutſamſten Mittelſätze langſamer Bewegung, die man beſitzt. Wiegt ein Jahrhundert Adagio-Literatur auf.

Konſtruktion. Zweitheilige Liedform und Maggiore (3. Theil): 1. Theil, 1.—8. Takt, 2. Theil, 9.—16. Takt. Wiederholung des 2. Theils 17.—24. Takt, Maggiore 25. bis 32. Takt (vom 34. Takt Variationenform). Wiederholung 40.—50. Takt. Anſchließung der Liedtheile an die Variationenform 51.—66. Takt. Anhang, im Ausdruck myſtiſchen Sehnens (B Dur 67. Takt und folg. B Unterterz von D). Die Septimenharmonie von D überbrückt das Finale (vergl. op. 57, 96, 97.).

Allegro fugato $^3/_4$ D Dur, 244 Takte. Eine ſtrenge Fuge lächelnden Antlitzes — ein Fugenſonett. Welch' zarter Melodienfluß entzückendſter Klangſchönheiten auf dem dunkelnden Hintergrunde dämoniſcher Humorgeſtaltungen! Hier trägt Kunſtherrlichkeit den ſchweren Sieg über das Leben davon! Daher das lächelnde Thema großartiger Durchführung.

Beethovens Ueberzeugung, daß in die alt hergebrachte Fugenform, ein anderes, ein wirklich poetiſches Element kommen müſſe (ſiehe ſeine Worte bei op. 127) geht aus dieſem poetiſchen Fugenerguſſe ſiegreich hervor.

Machen wir auf eine Harmonie-Poeſie (in der Umkehrung) von den vielen des phantaſiereichen Satzes aufmerkſam. Nachdem auf G Dur hingedrängt werden, dieſe Tonalität in Erwartung ſteht, führt auch die G Dur Skala von **e** bis **e** (Oktave) hinunter, aber mit **fis** vor dem zweiten **e**. Dieſes **fis**, nach welchem das Thema **al rovescio** eintritt, iſt lydiſch, macht die Skala zu dem eine Quinte höher (**c** ſtatt **f**) transponirten **modus lydicus**, den Beethoven in **op**. 132 braucht. **(Canzona in modo lidico.)**

Op. 102 iſt Königin im geiſtigen Inſtrumental-Duett, läßt das der Form anklebende unmuſikaliſche (ideentodte) Element des „Konzertanten“ unter zwei gegebenen Inſtrumenten, über dem muſikaliſchen (ideenfruchtbaren) Gehalt ganz vergeſſen. Dieſe Erdödy-Doppelſonaten ſind als Dichtungen zu verſtehen, die daran genug haben ſich und ihrer Idee zu genügen, für die der Begriff eines Publikums eben ſo wenig gilt, als für die Quartette dieſer Periode.

Goethe ſann bekanntlich auf eine Urpflanze, deren Schemen Floren in's Unendliche darböten. Man kann von der Beethovenſchen Satzbildung dritter Periode ſagen, daß ſich in ihr Extreme berühren, das Reſultat (die recitativiſche Reihe) aber das äußerſt Einfache, eine Urform des muſikaliſchen Gedankens für deſſen Fortſetzungen in's Unendliche ausmacht, deren Höhepunkt in der Quartett-Pentaide (**op.** 127) deren Ausgangspunkt in **op.** 102 gegeben iſt. —

Wir benennen dieſe Form die „recitativiſche“ womit wir von der gewöhnlichen Bedeutung des Worts abſtrahiren, und zweierlei kurz bezeichnet haben wollen:

1) Die Verſchmelzung mehrerer Sätze zu einem großen Ganzen (**op.** 102. Nr. 1, **op.** 109, das Cis Moll-Quartett) — recitativiſcher Makrokosmus, das iſt das in der Hand des Genies zu ganzen Bewegungen (**tempi**) erſtarkte Recitativ; Satz-Potenz jener an ſich ungehaltlichen Form;

2) die Vielgliederung eines und deſſelben Satzes durch mehrere Bewegungen (die erſten Sätze im Es Dur, B Dur, A Moll-Quartett **op.** 127, 130, 132) recitativiſcher Mikrokosmus. Beiſpiele dieſes letzten Gedankenprozeſſes bereits im erſten Satz der pathetiſchen Sonate **op.** 13, der D Moll Sonate **op.** 31, des Es Dur Trios **op.** 70.

Dieſe Anſicht über recitativiſche Satzbildung unterſtützt, daß das Grave mit dem Allegro der pathetiſchen Sonate, thematiſch verbunden iſt (**c, d, es, es, d** punktirte Sechzehntheilgruppe des erſten Takts, und ihre Wiederholungen durch das ganze Grave, und **e, fis, g, g, fis,** Allegro 2. Theil, 4. und 5. Takt, nach dem nach G Moll verſetzten Grave). Marx (Beethoven B. 1, S. 183) ſpricht von dieſem thematiſchen Zuſammenhange, giebt aber, und gewiß mit Unrecht, nicht die Anſicht auf, das Grave ſei Einleitung. Das Grave iſt eine **quota pars** des Ganzen recitativiſcher Satzbildung.

Es giebt Pflanzengeſchlechter in Auſtralien, die ſich von denen der ganzen übrigen Welt unterſcheiden. Wären ſie deshalb weniger naturwüchſig, weniger lebensberechtigt? — Man wende das auf **op.** 102 an. Die ganze dritte Periode ſei uns eine neue Formenwelt, der die alte hiſtoriſche, weder Muſter noch Maaßſtab ſein kann. Anders als in anderen Köpfen, malt ſich in dieſem Kopfe die Welt! Beethovens recitativiſche Satzreihe (op. 102, Nr. 1) iſt ſomit in Bewegungen (tempi) d. h. gehaltlich, was ein Recitativ ungehaltlich iſt, eine Anwendung von Wechſelwirkungen auf die Idee. Sie iſt faßlich (durch ſich), was ein Recitativ rhythmiſch (an ſich). Das iſt das Moment der Urform (Urpflanze), auf welche die komplizirteſten Gewebe dieſer Periode zurückzuführen ſind.

Archiv.

A M. Z. 1818 S. 792. Die Sonaten gehören zu dem Ungewöhnlichſten und Sonderbarſten. Alles iſt hier anders als man es ſonſt, auch ſogar von Beethoven ſelbſt, empfangen hat. Nicht Weniges ſcheint auch alſo geſtaltet zu ſein, damit es ganz ungewöhnlich, ganz ſonderbar herauskomme. Wir würden ſagen: erinnert Euch der ſogenannten Klavierſymphonie und ähnlicher Arbeiten des Sebaſtian Bach; denkt davon hinweg, was damaliger Zeitgeſchmack war, denkt hinzu was dermaliger Zeitgeſchmack (?) iſt, aber in beiden Hochgeſchmack und ſtattet was übrig bleibt (!) anſtatt des Einfachverſtändigen (!) bei aller inneren Mannichfaltigkeit des alten, mit dem Mannichfachphantaſtiſchen, bei aller innern Einheit, des neuen großen Meiſters aus: dann werdet ihr vielleicht einen Begriff (?) von dieſen Kompoſitionen haben, denen ſonſt ſchwerlich ihr Recht widerführe, ja die ſonſt wol als abſtoßend und ungenießbar zurückgelegt würden. Aus den Eigenthümlichkeiten des Werks läßt ſich erörtern, daß die Stimme des Violoncells und jede Hand des Pianoforte, was man jetzt obligat, ſonſt real nannte, ausgearbeitet, alles bloß Glänzende, Reizende, Rauſchende, in die Ohren fallende, verſchmäht iſt, der Sinn, ja der techniſche Zuſammenhang, meiſtens erſt nach und nach einleuchtet, die Melodie nicht ſelten rauh (?) die Harmonie hart (?) iſt und dergleichen. Ob die Beſchäftigung des Klavierſpielers zugleich und ausſchließend in den tiefſten und höchſten Tönen (vergl op. 111 Arietta) nöthig (!) war, ob nicht ein Anderes beſſer, wenn auch nicht ſo auffallend (!) geweſen wäre, wollen wir dahingeſtellt ſein laſſen. Die 1. Sonate fängt mit einem cantabelen Andante in G Dur an, das bald in ein Allegro vivace aus A Moll übergeht. Ein kurzes Adagio wieder aus G Dur folgt und kehrt zum 1. Tempo zurück und ein Allegro vivace, das daran geknüpft iſt, beſchließt. (Das war der A. M. Z. genug!)

Die 2. Sonate beſteht aus einem Allegro con brio aus D Dur, einem Adagio aus D Moll, mit wie herrlicher Melodie und Harmonie im Hauptgedanken! und einem durchaus, zum Theil höchſt wunderbar fugirten Allegro aus D Dur. Der Violoncelliſt muß ganz feſt in Intonation, Takt (!) übrigens ein ſehr guter Sänger auf ſeinem Inſtrumente ſein (lies: jetzt nach 40 Jahren, wo man weiter gekommen iſt, werden nur wenige Violoncelliſten 1 Ranges, genügen). Für den Klavierſpieler iſt nur (?) der letzte Satz der 2. Sonate ſehr ſchwer auszuführen, wäre er auch an regelmäßiges Fugenſpiel gar ſehr gewöhnt (lies: jetzt, wo man weiter gekommen iſt, löſen nur Spezial-Virtuoſen in Beethoven die Aufgabe). Was den Sinn und Ausdruck, die durchaus nöthige, genaueſte Uebereinſtimmung beider Spieler betrifft: ſo will alles Dargebotene ſo wenig gleich weggeſpielt als weggehört ſein.

A. M. Z. 1824 S. 215. Wir haben den Sonaten nie Geſchmack abgewinnen können (was liegt daran?) indeſſen iſt dieſes Werk vielleicht (ja! vielleicht!) ein nothwendiges Mittelglied der Schöpfungen Beethovens und war uns nicht zu erſparen (!!) um dahin gelangen zu können, wohin uns die ſichere Hand dieſes großen Meiſters geführt hat.

Berliner All. M. Z. 1824 Nr. 48 S. 409. (Marx?) Ein Werk der neueſten Muße (lies: desperateſter Arbeit) unſeres großen Meiſters. Man braucht nicht zu ſagen, daß es, wie alle ſeine Werke, ſich durch Originalität, nicht allein von allen übrigen Produkten anderer Komponiſten, ſonderen auch von ſeinen eigenen auffallend unterſcheidet. Keck und feſt beginnt das 1 Allegro D Dur und wird durch eine ſanfte Kantilene des Cello unterbrochen, welche ſüß (?) verſöhnen möchte, aber nicht kann (Gegenmotiv 31. und folg Takte, und die leidenſchaftliche Cantilene zu Anfang?) die angeregte Leidenſchaft einer etwas gewaltſamen Empfindung herrſcht bis zum Ende des Satzes, deſſen Schluß höchſt neu (worin neu?) und intereſſant erſcheint. Der zweite iſt ein Adagio in einer trüben, faſt abgeſpannten und kranken (?!) Empfindung gehalten, welche durch den Seitenſatz in D Dur wohlthätig unterbrochen wird, jedoch nicht ſo tröſtet, wie es im Anfang deſſelben ſcheinen ſollte (es iſt eben nur ein Lichtblick in dieſer betrübten, nicht abgeſpannten Seelenſtimmung). Das Thema kehrt zurück in D Moll, wird mit unruhigen Figuren fortgeſponnen, erſcheint noch einmal, wie ein unglücklicher, ſchauerlich ſchwebender Schatten und leitet zum letzten Satze ein. Dieſes Adagio bewegt ſich ſeltſamer (?) Weiſe nur auf d minore und maggiore, ſollte dies vielleicht der Grund ſein, warum Rezenſent trotz dem, daß er die einzelnen Stellen unendlich ſchön findet, das Ganze nicht in dem Grade lieb geworden iſt, wie es bei andern Sätzen ſeines gefeierten Lieblings-Komponiſten der Fall zu ſein pflegt? — Es folgt eine künſtlich gearbeitete Fuge, der Rezenſent wenigſtens Originalität zugeſteht (darum hatte Beethoven den Rezenſenten gar nicht gebeten). In der Regel pflegen Fugen eine Menge von Gemeinplätzen und verbrauchter Figuren zu haben, weil ſie gewöhnlich ihre Entfaltung ſogenannten griechiſchen oder Kirchen-Tonarten, mit ihren bekannten und bis zum Ueberdruß gehörten Fortſchreitungen und harmoniſchen Kettengängen verdanken, ſo daß eine Fuge dieſes alten Zuſchnitts der anderen ſo ähnlich iſt, wie ein Ei dem anderen. Das kann man von dieſer Fuge nicht ſagen, ſo wie von keiner Beethovenſchen, und deshalb muß die Kritik vorſichtig ſein (ja! höchſt vorſichtig). Wenn Rezenſent ſeine Meinung offenherzig geſtehen ſoll, ſo kann er dieſe Fuge nicht ſchön nennen, trotz dem, daß ſie künſtlich gearbeitet und höchſt originell iſt. Vielleicht wird ſie ihm nach jahrelanger Bekanntſchaft lieber (gewiß, da ſteckts!) Ein anderes iſt es mit der Fuge in op. 110; dieſe iſt auch originell und künſtlich gearbeitet, aber dabei ſo ſüß (?) und natürlich in jeder Stimme geſungen, daß man ſie immer mit ſich trägt. Es iſt mit der Fugen-Kompoſition eine ganz eigene Sache. Schöne Fugen, wir verſtehen darunter ſolche, die 1. durchgängig originell ſind: keine zum Ueberdruß gehörte Gemeinplätze haben, 2. bei aller äußern, techniſchen Kunſt, doch 3. ſchönen, natürlichen Geſang in allen Stimmen und Wahrheit einer einmal erfaßten Empfindung haben, und eben deshalb auch 4. die Nothwendigkeit ihrer, an ſich etwas gezwungenen Form, einleuchtend machen und bewähren — ſolche Fugen gehören zu den weißen Sperlingen in arte musices. Eine Fuge wie in op. 102 aber, wird ſchwerlich Jemanden gefallen können, weder dem Kenner noch dem Nichtkenner. Sie klingt nicht (herrlich klingt ſie) und erweckt keine beſtimmte Empfindung (warum nicht die Empfindung triumphirender Kunſtglorie?). Das Thema iſt für eine ſo ernſte Durchführung zu luſtig (!!) und kontraſtirt auch deshalb mit den vorigen Sätzen zu grell (!). Es bleibt zu wünſchen, daß **Beethoven** die Fuge nicht ſo abſichtlich ergreife (wo bei ihm die Fuge vorkommt, liegt ſie in der Idee, die nicht anders zur Anſchauung kommen konnte; iſt ſie nothwendig). Die 2. (lies 1. Sonate) beſteht aus einem Einleitungs- (?) Andante, welches eine ſüße (?) liebliche Melodie zum Thema hat. Es iſt eben ſo einfach und rührend, als herzlich, eine bittende, weiblich ſchöne Empfindung athmend. Hart und rauh, im männlichen Zorn, beginnt ein kurzes (warum kurzes?) Allegro, A Moll, in der Sonatenform, wahr und glücklich erfunden, in großer Einheit durchgetobt. Ein Adagio aus C Dur präludirt ſanft, wie auf einer Laute, zu dem erſten ſchönen Einleitungsſatze hin (keine Einleitung, da der Satz **wieder**kehrt) welcher in ein heiteres, lebensfrohes Allegro vivace, C Dur, kindlich übergeht, ganz des großen Genius würdig. Lieblich ſchaukelnde, helle Diskanttriolen, wechſeln in weiblicher Zartheit mit den kräftigen Baßſtellen, die männlichen Fußtritten zu vergleichen ſind. Auch hier drängen ſich dem Ausübenden eine Menge von ſchönen Empfindungen und Ideen auf, die der Stempel der ächten Kunſtprodukte ſind. Ein ſolcher Satz iſt mehr werth als eine Menge noch ſo künſtlicher Fugen, die höheren

Anforderungen nicht entſprechen (die Fuge in op. 102 Nr. 2 entſpricht den höchſten — ſo hohen, wie man ſie 1824 noch gar nicht an die Gattung zu ſtellen wußte). — Dieſe nachzügleriſchen Zunftweben des Rezenſenten Marx dem jetzigen Standpunkt in Beethoven verglichen, den Anſchauungen des Beethoven-Schriftſtellers Marx, 35 Jahre ſpäter (Beethoven 1859, 2 B.) zeigen recht, welchen langen Weg die beſten Köpfe gingen, um bei der Idee in Beethoven anzukommen

* * *

Der Breitkopfſche thematiſche Katalog giebt dieſe **Opus**- Op. 103.
Zahl dem Oktett für Blasinſtrumente (ſiehe **op.** 4). Da dieſes Werk erſt nach dem Tode Beethovens erſchien, kann es hier nicht aufrücken. Siehe den Buchſtaben **m**, 1. Abtheilung.

* * *

Quintett für 2 Violinen, Alt und Violoncell, C Moll. Op. 104
Ein Arrangement Beethovens von **op.** 1, Nr. 3. Der deutſche Titel iſt vom Verleger (**Artaria**): nach einem ſeiner ſchönſten Trios für's Pianoforte, von Beethoven ſelbſt frei (lies: ohne alle Veränderung) bearbeitet und neu eingerichtet. Die Korreſpondenz Beethovens mit Ries über **op.** 104 bei **op.** 106.

* * *

Sechs variirte Themas, ſehr leicht auszuführen, für das Op. 10
Pianoforte allein oder mit Begleitung einer Flöte oder Violine (**Artaria**). 5 Ausgaben. Der Titel iſt franzöſiſch: **6 thèmes variés pour le Pianoforte avec accompagnement d'une flûte ou d'un Violon ad libitum, bien faciles à éxé-**

cuter **Liv. 1 (2 airs écossais, 1 air autrichien Liv. 2, 3 airs écossais**).

Ohne Intereſſe, weil ohne Theilnahme an der Bedeutung Beethovenſcher Inſtrumental-Literatur. Dieſe leichte Arbeit aus der alten Variationenſchmiede, die Beethoven berufen war von Grund aus zu zerſtören, entſtand in früheſter Zeit (vergl. op. 107) und wurde ſpät veröffentlicht. --

* * *

Op. 106. Große Sonate für das Hammerklavier (vergl. über Hammerklavier ſtatt Pianoforte op. 101) dem Erzherzog Rudolph von Oeſterreich gewidmet (29. Soloſonate). Erſchien Oktober 1819 (**Artaria**) in London, 6 Monate früher (Ries, S. 107), 8 Ausgaben, **Artaria** (2), Dunſt, Holle (2), die Pariſer, die verabſcheuungswürdige Londoner, das Kinderformat von **Fétis père (bibliothèque classique du Pianiste.)**

Arrangirt vierhändig von Ebers, bei Bote in Berlin; für 2 Pianoforte von A. Séroff; für Pianoforte, 2 Violinen, Alt und Violoncell vom Fürſten Kaſtriot Skanderbeg (Rußland, Manuſcript). Das Adagio für eine Singſtimme mit Pianoforte von Hübner (das Grab iſt tief und ſtille).

Discendi cupiditas, vivendi ratio optima l. 20, **D. 40. 5.**

„An Franz Liszt.“

Das „hohe Lied“ der Soloſonate. Man wird innerhalb dieſer Grenzen ſchaffen, nicht über dieſelben hinausgehen, ohne den Begriff der Sonate aufzuheben.

Wir ſtehen vor einer der von Beethoven gegen das Leben und ſeine Bedrückungen geſchlagenen Hauptſchlachten. Keine Sonate war ſo weit in Vermittelung der muſikaliſchen Idee gekommen, nur die Symphonie in Beethovens Händen. —

Ein Klavier-Chimboraſſo iſt **op.** 106, mit den Sonaten der 1. und 2. Periode, mit allen exiſtirenden Sonaten, zu Terraſſen; die Apotheoſe des Klaviers als Einzelinſtrument, deſſen Macht und Ergiebigkeit, in dieſem Grade, unbekannt geblieben waren.

Da die Bezeichnung Sonate hier unzureichend wird; ſo ſei uns das Werk (**opus stupendum**) eine Pianofort-**Heroide.**

1. Entſtehung.

Beethoven dichtete **op.** 106 während des an ſeiner großen Seele kleinlichſt nagenden Prozeſſes gegen die Wittwe ſeines Bruders (Bd. 1, S. 42). Dieſes Werk, in das er ſeine ganze Geiſtesthätigkeit während jener ſo ungeduldig getragenen Prüfungszeit (1816 – 1820) flüchtete, beſchäftigte ihn länger, bedeutſamer für ihn ſelbſt, als irgend eine andere Klavierdichtung. **Op.** 106 iſt der über die böſe Schwägerin und, in ihrer Perſon, über die Kleinbürgerlichkeit im Leben davongetragene Sieg der künſtleriſchen Seele. Die Stimmungen, denen die Edle dabei Preis gegeben ſein mußte, ſind der Schlüſſel zu den Stimmungen in **op.** 106.

Die Tradition, Beethoven habe die Hummelſche Solosonate in Fis Moll mit **op.** 106 überbieten wollen, widerſpricht den innerlichen Gründen, deren ſich hier die Kritik bewußt zu ſein hat. Hummel konnte einem Beethoven bei aller Kunſtgewandtheit, ja, je größer dieſe war, um ſo weniger, als ein Geiſtes-, ſondern nur als ein anſtändiger Zunftgenoſſe erſcheinen, mit dem die Beethovenſche Sonaten-Muſe, die man kurz als die Sonate ohne Paſſage bezeichnen würde, nichts zu theilen hatte. Die Fis Moll-Sonate von Hummel, von den Zeitgenoſſen zum Himmel erhoben (A. M. Z. 1820, S. 114), verhält ſich zu op. 106 wie ein ſchwülſtig gelehrtes Weihnachts-Carmen zu einem Homeriſchen Epos. Die Schwierigkeiten der Ausführung in op. 106 ſind in der Natur der Idee; bei Hummel Paſſage und Zweck. Beethoven mochte ſich geſagt haben: „hat der Klavierzünftigſte der Gegenwart ſo arge Schwierigkeiten häufen dürfen, um wenig, ſo werde ich mich nicht weiter damit geniren, um viel zu ſagen.“ Darauf hat man den Einfluß der Hummelſchen Elaboration zu reduziren; dahin ſind die Worte Beethovens gegen Artaria zu verſtehen: „Da haben Sie eine Sonate, die den Pianiſten zu ſchaffen machen wird, die man in 50 Jahren ſpielen wird.“ *) Eine Prophezeihung, die buchſtäblich eingetroffen iſt.

---

*) Mortier de Fontaine (Notizen zu ſeinen concerts historiques. St. Petersburg Dec. 1853) hat dieſen Ausſpruch Beethovens, der ihm in Wien bei Artaria verbürgt wurde, der Oeffentlichkeit übergeben. Der Idee Hummelſchen Einfluſſes auf Beethoven, hängt dieſer mit op. 106 verwachſenſte Klaviervirtuoſe unſerer Tage an, wenn er ſagt: La Sonate de Hummel op. 81 avait fait sensation par le beau caractère des allegro et par ses difficultés d'éxécution. On remarqua dès lors (?) que Beethoven travailla assidûment à l'oeuvre 106 et ses Skizzen-Bücher en la possession de la

2. Die Herausgabe.

Man findet **op.** 106 im März 1820 (**Int. Bl. A. M. Z.**) unter den neuen Muſikalien Breitkopfſchen Verlags, ſeit Michaelis 1819 angezeigt, und mit einem Sternchen bezeichnet (**Beethoven, L. v., nouvelle gr. Sonate pour le Piano, B Dur, édition originale** 2 **Thlr.** 16 **gr.**). Da man gewiß nicht in Leipzig den deutſchen Titel der in Wien im Oktober 1819 erſchienenen Ausgabe in's Franzöſiſche überſetzte, ſo iſt hier die engliſche Ausgabe gemeint und durch das Sternchen von dem Wiener Verlag unterſchieden. Wie fehlerhaft die engliſche war, geht daraus hervor, daß Mortier de Fontaine erzählt (**l. c.**), über hundert Stichfehler korrigirt zu haben, nachdem die unter den Augen von Ries in London auf Subſcription geſtochenen Platten Eigenthum von Cramer, Beale und Comp. geworden waren. Engliſch muſikaliſch iſt, daß **op.** 106 in 3 Lieferungen erſcheinen mußte, wobei der tief gedachte Zuſammenhang des Adagio mit dem Largo, durch Verkehrung des Adagio zum 2. Satz, zerſtört wurde, eine Entweihung, die ſich mit der falſchen, engliſchen Metronomiſirung erhalten hat. (Holleſche Ausgabe 1. 1856, nicht die 2. von Franz Liszt beſorgte.)

Nicht bis England hätte Beethoven ſein Werk verſchleppt,

---

maison Pietro Mechetti à Vienne, témoignent des changements faits au Scherzo, des épreuves du feu subies par les sujets de la fugue. — Dies beweiſt nichts. Das war Beethovens Art zu arbeiten (B. 1 S. 187), und findet man in allen ſeinen Skizzen-Büchern, von den älteſten Zeiten an.

wenn er hoſſen dürfen, in Wien mehr Honorar zu ſinden, als ihm dort für eine auf 3 Gulden 12 Kreuzer angeſetzte Sonate zugeſtanden werden war! —

Dieſes Wiener Kreuzer-Elend lernt man aus den Briefen Beethovens an Ries kennen, welche die Schmerzensgeburt von op. 106 erzählen mögen.

Wien, den 30. April 1819 (Ries S. 147). Sie werden das arrangirte Quintett (ſiehe op. 104) und die Sonate erhalten haben. Machen Sie nur, daß beide Werke, beſonders das Quintett, ſogleich geſtochen werden. Ihren von Ihnen erwähnten Brief erhielt ich nicht; daher ich keinen Anſtand nehme, beide Werke hier auch zu verſchachern, aber das heißt, bloß für Deutſchland.

Anmerkung. Das Datum iſt in den 13. April umzuändern, denn es heißt weiter: mit nächſter Poſt die Tempo's der Sonate nach M. M. und dieſer Brief mit der Metronomiſirung iſt vom 16. April, ein 3. Brief vom 19. April, woraus folgt, daß Beethoven an drei auf einander folgenden Poſttagen nach London correspondirte, was damals, wo London noch ſo entfernt war, nur in den wichtigſten Geſchäften vorkam.

Wien, den 16. April 1819. Verzeihen Sie die Confuſion; wenn Sie meine Lage kennten, würden Sie ſich nicht darüber wundern. Vielmehr über das, was ich hier noch leiſte. Das Quintett (op. 104) erſcheint nächſtens, die Sonate aber nicht eher, bis ich endlich (!) Antwort von Ihnen erhalte und das Honorar, wonach ich mich ſehne.

Wien, den 19. April 1819. Sollte die Sonate nicht recht (!) ſein für London, ſo könnte ich eine andere ſchicken (komponiren? fertig war wohl keine, ſiehe op. 109, 110, 111) oder Sie (!) können auch das Largo auslaſſen (!) und gleich bei der Fuge im letzten Stück anfangen, oder das erſte Stück, Adagio, und zum dritten, das Scherzo und das Largo und **Allegro risoluto**; ich überlaſſe Ihnen (!) dieſes, wie Sie es beſſer finden (!). Die Sonate iſt in drangvollen Umſtänden geſchrieben. Denn es iſt hart, beinahe um des Brodes willen zu ſchreiben; ſo weit habe ich es nur gebracht (nach 49 Jahren kulturhiſtoriſcher Geiſtes-Wirkſamkeit).

Anmerkung. Dieſe gerechten Klagen werden erheblicher, wenn Schindler (S. 118) ſagt, Beethoven wäre dem Verhungern eben nicht nahe geweſen. Das freilich fehlte an dem Verdienſte Wien's um ihn! —

Wien, den 25. Mai 1819. Vergeſſen Sie nicht das Quintett op. 104 und die Sonate und das Geld, ich wollte ſagen: das Honorar, **avec ou sans honneur**.

Wien, den 10. November 1819. Die Sonate iſt ſchon heraus (bei Artaria), jedoch ungefähr erſt 14 Tage (ſie war ſomit Ende Oktober 1819 erſchienen). Es ſind beinahe 6 Monate, daß Ihnen das Quintett (op. 104) und die Sonate geſchickt wurde. Da ich keinen Brief über den Empfang von Ihnen erhielt (!), ſo dachte ich, daß es nichts damit ſein würde, habe ich doch ſchon durch Neate (vergl. die 2. Dedikation von op. 102) dieſes Jahr Schiffbruch gelitten, ich wünſche nur, daß Sie ſähen, die 50 Dukaten (für 104 und op. 106!) noch zu erhalten, da ich darauf gerechnet habe und wirklich viel (?) Geld brauche.

3. Der Gehalt.

Faſſen wir die Sätze in op. 106 als die Fresken einer von Beethoven auf den Taſten eines Klaviers erbauten Kunſt-Walhalla. Nichts von dem feinen Pinſel, den brennenden Farben in den kleinen Räumlichkeiten der Gruppe op. 101, 109, 110. Ein Koloß an Umfang und Bedeutung, erfindet ſich op. 106 einen dem Inſtrument bis dahin unbekannt gebliebenen koloſſiſchen Styl.

1. Satz. Allegro 4/4 **alla breve** B Dur 418 Takte, Repriſe. Eine halbe Note 138 M. M. (Ries S. 148.)

Die künſtleriſche Seele im Kampf. Es gilt den Lebenskrieg, aus dem der Held durch Tod und unſterblichen Ruhm, als Sieger hervorging. Daher der feuertrunkene Ausdruck. Die von titaniſcher Kraft ſtrotzende, hier feierlich glänzende, dort extatiſch verzückte Dichtung erſtürmt ſich ein Leben, das die Seele nicht mehr zu Boden beuge.

Mit der Stimme eines Stentor ſtürzt der Fechter auf den Kampfplatz (Sprung der linken Hand über 2 Oktaven auf den Akkord von B Dur, dem man wie ein Löwe auf dem Nacken ſitzen möchte, Auftakt, 1. Takt). Vier Takte Helden-Appell (eine energiſch emporreißende Einleitung ſagt Marx Kompoſitions-Lehre Bd. 3, S. 271).

So gehn im Shakſpeare Trompetenſtöße dem Erſcheinen der Könige vorauf! — Nach der Fermate (4. Takt) entwickelt ſich das Motiv, dem bald die Flügel wachſen (**a tempo** 9. Takt). Grundſaiten werden angeſchlagen; der Kampf entflammt (halbe Noten 17. und folg. Takte). Halbſchluß auf der Dominante (**ritardando**). Der Appell (**a tempo**) ſchlägt ohne Vorbereitung nach D Dur um. Mehr Geſchütz auf dieſen Punkt! Gegenſatz in G Dur (**g** Unterterz von **b**). Extatiſch war G Dur noch nicht verwandt worden! — Gegenmotiv (**cantabile ed espressivo** 101. und folg. Takte) in ganzen und halben Noten, zu einer Vierteltriolenbegleitung ſchaukelnd.

Von der Modulation in G Dur, ſtatt in der Dominante des Haupttons, ſagt Marx K.-L. Bd. 3, S. 260. Der Seitenſatz nimmt dieſelbe modulatoriſche Stellung ein, wie jener der G Dur-Sonate (**op.** 31, Nr. 1, wo er in H Dur ſtand), wendet ſich aber nicht nach ſeinem Moll (dort H Moll), ſondern in Folge der höheren Kraft und Rüſtigkeit des Ganzen nach ſeiner Unterdominante, C Dur mit Anſpielungen auf C Moll. Eine Erklärung aus Gründen des Gehalts, nicht aus der Beethovenſchen Terzmodulation, welche für ſich gilt. Sagen wir mit Séroff (vergl. **op.** 31), die Terz wird von Beethoven als organiſche Modulation, der Dominante ebenbürtig, gebraucht, wo dieſe Modulation ſeinem Gehalt entſpricht. Der Gegenſatz, von dem doppelten Umfang des Hauptſatzes, iſt ein Melodiefluß rhythmiſchen Urſprungs, er verläuft auf dem von einem Viertelwerth gefolgten Achtelwerth im Appell, welcher Werth ſich in der linken Hand, unter den Palmen ſchwingenden Achtelgruppen der rechten, erhält. Eine Trillerkette mit dem Gegenmotiv läutet den 1. Theil aus, der in einem Echo des Appels ſchließt.

Repriſe. 2 Theile Mittelſatz. Das Appell-Thema quantitativ in einem prunkvollen **fugato** (Es Dur 18. und folg. Takte, 2 Theile), das zweiſtimmig, dann drei- und vierſtimmig den Kampf fortſetzt (vergl. Bd. 2, S. 9). Und nun die von den Pianiſten gefürchtete Stelle, wo die Durchführung, wie ein Rad, in den gekreuzten Händen über ſich ſelbſt durch 2 Oktaven dahinſchlägt, wie mit Brandkugeln die Modulationen G Dur, C Moll, B Dur, Es Dur, D Dur trifft, bei H Dur angelangt, das Gegenmotiv (**a tempo cantabile**) modulatoriſch benutzt, das Appellthema, dem extatiſchen Ausdrucke des Gegenmotivs genähert, vergeiſtigt gehört wird (in der Verzeichnung von H Dur) aus dieſem feurigen Ofen die Rückkehr hervorſtrahlt! —

Das **aïs** (**b**) in H Dur war der Herold des nahenden B Dur. An den Leitton in **h** (**aïs**) hält ſich Beethoven. Er verweilt gleichſam nur länger in **aïs**, nachdem er bereits in **b** als Triumphator eingezogen iſt. Eine hin- und herdrängende Siegesfreude, in der Rückkehr in Flammen zum Himmel ſchlagend! Dieſe Rückkehr im Appellthema unterſtützt eine dem vorangegangenen **Fugato** angehörige Achtelfigur im Baß, welche Figuration ſich auch noch über das Motiv in der Rückkehr erſtreckt (maskirte Rückkehr, vergl. **op.** 101).

Der Halbſchluß im 1. Theil (auf der Dominante) hier in Des Dur (**ritardando**) Des dann in Cis verwandelt, Quintenakkord **fis, cis, solo** im Baß, Anſpielung auf den Appell in H Moll —

„Und es rudert mit Kraft und mit
emſigen Fleiß!“

Der Schwimmer erreicht von H Moll, über G Dur und A Moll, den Hafen (B Dur):

„Da hebet ſich's ſchwanenweiß!“

Die himmliſchen Heerſchaaren, die als Boten des Friedens in den Kampf getreten waren, laſſen wieder ihre tröſtenden Stimmen hören (Gegenſatz in der Tonika), Anhang (diaboliſche Trillerkette), von einer Fermate aufgehalten, dann gangartig. Als Anſpielung (**pp**) auf den erbeuteten Sieg, der Appell in Frage und Antwort, in Gruppen, die ſich wie Chöre trutzend gegenüber ſtehen (19.—22. Takt vor Schluß). Einem Feuerregen in den Bäſſen, mit ahnungsvoll, wie über einem Abgrunde diſſonirenden **ges**, wird das Appellthema in den Oberſtimmen verbunden (19. und folg. Takte vor Schluß). Dieſem Siegesgeflüſter der verzückten Seele folgt ein **fortissimo** Uniſonenſchlag auf **b** zum Schluß! Muſik, ſagt Beethoven, iſt der einzig unverkürzte Eingang in eine höhere Welt des Wiſſens, die wohl den Menſchen umfaßt, die er aber nicht zu faſſen vermag.

Was in dem Heldenſonett des 1. Satzes mehr bewundern? Den Geiſt? Das Herz? Die Mittel? Wo, wie hier, dieſe Faktoren zu gleichen Theilen vertreten ſind, halten wir uns an das Herz in der Troſtniſche des Gegenſatzes (G Dur, B Dur) an dieſe Gewinde von Engeln, wie ſie auf italiäniſchen Kirchenbildern in die Wolken, hier in den auf Erden durch das Herz geſchaffenen Himmel führen.

Nicht ein Sechzehntheil in 118 Takten! auch nicht eine Ausfüllungsnote! Alles Idee, ſpezifiſche Gedankenſchwere; geiſtiges Motiv. In der orcheſterartigen Behandlung des Inſtruments liegt der Grundſtein zu der emancipirten Kriegsmaſchine des Klaviers unſerer Tage. Die von Weber ſpäter angewandten Dezimengriffe, hier erklingen ſie als Davidsharfen. —

2. Satz. **Scherzo assai vivace**, $^{3}/_{4}$ B Dur, 175 Takte und eine Kadenz, ganze Note, 80 M. M. (Ries). Ein Dämonenſpiel. Mit einem einzigen Taktmotiv wollte es der Tondichter einmal verſuchen.

Motiv: Auftakt und $^{2}/_{3}$ des erſten Takts, zuſammen ein Takt (1. — 7. Takt). Fortſetzungen dieſes eintaktigen Motivs im ſiebentheiligen Rhythmus (31. — 38. Takt). Achttheilig. 39 Takt (Pauſe, Auftakt) 40. — 46. Takt, ſiebentheilig. Das eigenthümlich Unbeſtimmte entſteht durch die Wechſel eines geraden und ungeraden Rhythmus auf einem, auf die Einheit eines Takts reducirten Themas. 3. Theil (nicht Trio genannt, B Moll, dann Preſto $^{2}/_{4}$ und Kadenz (Skala von F Dur durch 6 Oktaven, **Prestissimo**). Die Baß-Uniſone b aus dem 1. Takt des 3. Theils (2 Paukenſchläge) wird thematiſch (8. Takt Oberſtimme, vergl. d. 27. Takt), was beſonders im Anfang hervortritt, iſt daher als ein verſtecktes Thema zu marquiren (eine feine, von Liszt gegen Séroff ausgeſprochene Bemerkung).

Schaurig in der kleinen None von f, zuckende Tremolo-Gruppe. Ausgeſchriebene Repriſe der erſten Theile. (Anhang 16 Takte vor Schluß) in ſteten Rucken von h nach b, und umgekehrt, welche die im 1. Satz vorgekommene Modulation von H Dur nach B Dur, gleichſam noch einmal im Gerippe darſtellt. Dieſer Kopf kennt ſolche Ideenverbindungen! Dämoniſcher Lebensübermuth iſt die Seele des Scherzos, geſteigert durch den vaguen (hohlen) Ausdruck des Minore im doppelten Kontrapunkt, dem zwei toniſche Akkorde (B Moll, Des Dur) die Abweſenheit jeder andern Harmonie, etwas namenlos Unbefriedigtes, man möchte ſagen, Geſchlechtsloſes geben. Man wird dieſem Spuck, den Beethoven, vielleicht in Beziehung auf die freiere Form, **Scherzoso** nannte (Ries, S. 148) in den Sonaten nur op. 110 an die Seite ſtellen können. Die Geige tönt, die Cymbeln rufen:

„Er reitet auf ſein Geiſterſchloß!“ —

3. Satz: **Adagio sostenuto, appassionato e con molto sentimento,** $^6/_8$ Fis Moll. 186 Takte. Keine Repriſen.

Ein Mauſoleum des Kollektivleids der Welt: das größte Klavier-Adagio der Geſammtliteratur. **Immense lamentation, assise sur les ruines de tous les bonheurs. Beethoven et ses trois styles.**

A. Geſchichte des 1. Taktes.

Beethoven ſchreibt den 16. April 1819 an Ries nach London (Ries, S. 149) nachdem er im Adagio das Achtel gleich 92 M M. angegeben: „Hierbei iſt zu bemerken, daß der 1. Takt noch **eingeſchaltet** werden muß.“ —

Dieſen 1. Takt hat man, nach dieſen Worten, für dem Adagio hinzukomponirt gehalten, was der Kunſtnothwendigkeit in Beethoven widerſpricht, in dem Alles organiſch und kunſtverſtändig war.

Das Adagio ſteht in Fis Moll, welche Tonart man wie Ges Moll (fis ſtatt ges) anzuſprechen hat und ſo die Terzmodulation zum Haupttone in op. 106 (ges, untere Terz von b) findet. Nichts deſto weniger war Beethoven darauf hingeführt, zwiſchen dem Akkord von Fis Moll, in welchem das Adagio anhebt, und dem in B Dur ſchließenden Scherzo, eine augenfälligere Verbindung zu treffen, wenn gleich die Uniſonen auf b (ais) im Scherzo bereits bei Fis Moll angepocht hatten. Beethoven wählte den Leitton in B Dur, a, der in Fis Moll vorkommt. In der Uniſone a des Adagio-Anfangs, hat der 1. Takt ſomit noch einen Fuß in B Dur, in der Uniſone cis, den andern bereits in Fis Moll. Die Uniſonen a, cis ſind aber nichts Neues im Adagio, ſondern aus dem Innern in den Anfang deſſelben geſtellt. Sie heißen fis, a im Mittelſatz des Adagio (69. Takt), d, fis im Anhang (154. Takt). Die bloße Wiederholung der Uniſonen in Noten, in welchen ſie nicht im Adagio vorkommen (a, cis) macht nicht einen dem Adagio, ſondern nur deſſen tonalen Verhältniß zum voraufgehenden Satz, eingeſchalteten Takt aus. Dieſe, Séroff angehörige, ächt kritiſche Anſicht, von der tonalen Bedeutung des 1. Taktes, erkläre uns, warum er überhaupt ſpäter entſtand.

Das Scherzo verſchwebt wie ein Echo, dem Ohr bleibt dabei kein ausgeprägter Eindruck der Tonalität B Dur, um ſo weniger als 4 Takte vor Schluß, Uniſonen auf **h** (Herolde von Fis Moll) 15 Male hinter einander angeſchlagen hatten. So lange das Scherzo dem Adagio vorausging, war eine tonale Ueberbrückung nicht ſo dringend, als nachdem Beethoven die Verkehrung des Adagio zum zweiten Satz, Ries an die Hand geben zu müſſen, geglaubt hatte (ſiehe oben), nunmehr der volle Fis Moll-Akkord des Adagio-Anfangs, dem Fortiſſimo-Schluß des erſten Satzes auf **b**, gegenüber ſtand. Jetzt konnte Beethoven ſich beſtimmt fühlen, eine augenfälligere tonale Verbindung zweier, ſcheinbar, tonal getrennter Sätze, vorzunehmen. Wie oberflächlich Ries urtheilte, gehe aus ſeinem Referate hervor. Eine künſtleriſch ſehr auffallende Sache trug ſich mit 106 zu: ſagt er S. 107. Als der Stich (in London) beendet war, und ich täglich auf einen Brief wartete, der den Tag der Herausgabe beſtimmen ſollte, erhielt ich zwar dieſen, allein mit der auffallenden Weiſung: Setzen Sie zu Anfang des Adagio noch dieſe 2 Noten als erſten Takt hinzu (das ſind nicht die Worte Beethovens, ſiehe oben). Ich geſtehe daß ſich mir unwillkürlich die Idee aufdrang: ſollte es wirklich bei meinem lieben (!) alten (!) Lehrer etwas ſpucken? Ein Gerücht (!) welches mehrmals verbreitet war (ſo muſik-dumm war man damals!)

Zwei Noten zu einem ſo großen, durch und durch gearbeiteten, ſchon ein halbes Jahr (Oktober 1818) *vollendeten* Werke, *nachzuſchicken*. Allein wie ſtieg mein Erſtaunen bei der Wirkung dieſer 2 Noten. Nie können ähnlich effektvolle, gewichtige Noten einem ſchon vollendeten Stück zugeſetzt werden, ſelbſt dann nicht, wenn man es beim Anfange der Kompoſition ſchon beabſichtigte. Ich rathe (!) jedem Kunſtliebenden den Anfang dieſes Adagio zuerſt *ohne* (!) und nachher *mit* dieſen 2 Noten zu verſuchen, und es iſt kein Zweifel, daß er meine Anſicht (über die Wirkung oder Unſtatthaftigkeit der 2 Noten **in thesi?**) theilen wird. — So dachte der hinter dem richtigen Verſtändniß ſo weit zurückgebliebene, unkritiſche Beethoven-Procop Ries!

B. Konſtruktion des Adagio (Sonatenform).

a. Motiv-Gruppe 1.—26. Takt. Verminderter Septimenakkord auf **cis**, nachdem ſo eben Gis Dur angeſchlagen worden. Auflöſung in einer Stimme ſeraphiſcher Verzückung (G Dur 14. Takt). Offene Himmel. **Patent coela!** — Nie erlebt.

b. Recitativ-Epiſode, 27.—44. Takt, **con grand espressione.** Modulation von Fis Moll zum Gegenmotiv in D Dur (**d** Unterterz von **fis**). Kirchenpaſſionſtyl.

c. Gegenmotiv in 2 Noten (**d, a** in der rechten, in den Baß eintretenden Hand, **a tempo** 45.—58. Takt, D Dur). Notation von 3 Vierteln (50. Takt) d. h. eines *dreigliedrigen* Rhythmus in einem *zweigliedrigen* ($^6/_8$) zum

Zweck der Wirkung dieſer Werthe als Pfundnoten. Das Gegenmotiv 4 Oktaven höher. Der Gegenſatz, gangartig geworden, geht durch den Septimenakkord auf aïs, vor D Dur nach H Dur (61. Takt) und nach D Dur zurück, in welchem Tone Himmelsſtimmen im Chor (64. Takt) gehört werden, die, kaum erklungen, den modulatoriſchen Konvulſionen des Mittelſatzes, dem Höhepunkt der Vorſtellung, erliegen.

d. Mittelſatz, 69—87. Takt, D Dur; tritt mit den Uniſonen aus dem 1. Takt des Adagio ein, welche hier fis und a heißen.

e. Rückkehr, 88.—112. Takt. Variationenartige Figuration der Oberſtimme (32 Theile). Genau die 20 erſten Takte des Anfangs ohne den erſten, der als Introduktion wegfallen mußte, gerade wie bei der Repriſe des 1. Theils des 1. Satzes in der Eroica, die Es Dur Akkorde zu Anfang (Introduktion) wegfallen. Vergl. das Adagio in op. 125, 127. Anders im 1. Satz des C Moll-Quartetts op. 59.

f. Wiederholung der Recitativ-Epiſode (ſiehe oben) 112. bis 129. Takt, con grand espressione. Modulation von D Dur nach Fis Dur. Der kirchlich-dramatiſche Ausdruck dieſes Zwiſchenſatzes, tonal geſteigert (Fis Dur).

g. Gegenmotiv in der Durtonart der Tonika (Fis Dur), 129.—152. Takt. Der ganze Gegenſatz in Fis Dur. Der früheren Modulation von D Dur nach H Dur entſpricht die von Fis Dur nach Dis Dur (145. Takt, Dis Dur wie Es Dur geſchrieben).

h. Anhang. 153.—186. Takt Tritt mit den Uniſonen aus dem 1. Takt des Adagio ein, welche hier **h, d** heißen. Modulirt das Gegenmotiv in G Dur, als Erinnerung an die Bedeutung dieſer Tonalität im Satz. Der verminderte Septimenakkord auf **his** (32 Theil-Sextolen, mit Wechſeln der Finger auf ſtummen [ſynkopirten] **fis**, Oberſtimme, vergl. **op.** 110), führt auf die gekürzte Motiv-Gruppe im Hauptton. Ein Chor Himmelsſtimmen zum Schluß (6. und 7. Takt vor Ende). Harfengriffe auf dem arpeggirten Akkord von Fis Dur. „Der Himmel ſchließt ſich.“ — Der Adagio-Satz macht gleichſam eine Kirchen-Sonate extatiſchen Styls für ſich aus. Siehe ſolche gewaltige Separat-Sätze in der D Meſſe, **op.** 123.

4. Satz, Largo $^4/_4$, Verzeichnung: ein **b**. Ein körperlos, als Muſikgeiſt flammender Phantaſus. Kadenzartig zittert ein Ton (**f**) durch 4 Oktaven. Iſt er **f** iſt er **eïs**? Mit Séroff erkennen wir **eis**, Leitton von **fis**, weil nach den Akkorden **des** (**cis**) Dur, (Dominante von Ges (Fis) Dur und B Moll, der Satz in Ges (Fis) Dur Anker geworfen hat.

Das Adagio ſchloß in Fis Dur; dieſes beiſpielloſe Fugen-Portal gravitirt in maſkirter Fis-Dur-Fortſetzung, zur großen Fuge, dem Centralkörper der Konſtellation. Man kann die Uniſone **f** zu Anfang, auch als die Dominante der Tonalität der Fuge (B Dur) verſtehen, auf die Alles hindrängt. Nach der Interpretationsregel, das Tiefe tiefer zu verſtehen, wäre indeß dieſe Anſicht die geringere. **Merses profundo pulcrior evenit.** Die Harfenſtröme zauberiſcher Klangſchönheit (in 32 Theilen, **un poco piu vivace**) hätten ſich nicht in der Verzeichnung von H Dur ergoſſen, wenn der Komponiſt nicht Fis Dur in Ges Dur gemeint hätte, wo denn die Uniſone f zu Anfang, von ſelbſt zum Leitton eis wird. Es verhält ſich damit wie mit dem 1. Takt im Adagio. Wir haben die Tonalität des Adagio noch nicht verlaſſen (eis) und doch ſchon die Tonalität des letzten Satzes betreten (eis als f, Dominante in B Dur, gedacht).

Allegro $^4/_4$ Gis Moll. Springt vor lauter Fugenungeduld, als Fugato in das Largo, ſteckt aber eben ſo ſchnell, und ſoll nur alle unerſchöpften Mittel andeuten, wie denn das Ende eines Satzes der 3. Periode, nur immer ein proviſoriſches Ende in der Unendlichkeit der Vorſtellungen unſeres Dichters iſt!

Eine Trillerkadenz (A Dur) führt an ein rhythmiſches Klangſpiel, geſteigert zu einer immer höher hinanwachſenden Arpeggienbatterie *). Ein Sankt-Veits-Tanz (Preſtiſſimo) mündet in die Trillerkette des **Allegro risoluto** ($^3/_4$ B Dur) auf deſſen 6. Takt die großartigſte, bedeutſamſte, ſchwierigſte Klavierfuge die man überhaupt beſitzt, auf einem, durch die Triller vorbereiteten, Trillerthema hereinbricht. Der Kulminationspunkt des großen Ganzen; die in der beſeelteſten Form, verſöhnten Wirren des Lebenskampfes 385 Takte eines von der Muſik nie erlebten Fugenrauſches. Das beiſpielloſe Gewebe geſättigſter Polyphonie, iſt einem muſikaliſchen

---

*) Die Fortes konnte Beethoven Niemand ſtark genug nehmen. Brechen muß es, pflegte er zu ſagen. Mittheilung von K. Holz.

Alp zu vergleichen: vom Thema, das im Dezimenſprunge einem Triller auf dem Nacken ſitzt, bis auf die komplicirteſten Verbindungen; von den in allen Richtungen, im Geiſt des Themas, ſchwärmenden Trillern, die zu einem Trillerbachanal ausſtrömen, bis zum letzten, auf den ſchlechten (3.) Takttheil fallenden Schlag, der nicht die Fuge, der die Weltgeſchichte, in B Dur zu ſchließen ſcheint.

Beethoven nennt die dreiſtimmige Fuge (Baß, Alt, Tenor) eine theilweiſe freie (**fuga a tre voci con alcune licenze**). Seinen Zwecken der Fuſion aller Style im ſtrengen, war durch freie Intervalle gedient. Der Führer ſpringt in der Dezime auf den Triller (linke Hand, f Achtel a halbe Note 6. Takt) der Gefährte (Tenor) in der Undezime, nicht, wie ſtrenger Styl gefordert hätte, in der Dezime (f Achtel e halbe Note 16 Takte) die 3. Stimme ſetzt regelmäßig ein (f Achtel a halbe Note 25. Takt).

Der Rieſenfuge in ihre Labyrinthe folgen, wäre die Aufgabe einer Monographie, die damit die Geſchichte des Fugenſtyls überhaupt ſchriebe. Der Geſichtspunkt der Beurtheilung iſt hier ein ſo weſentlich neuer, ein ſo viel umfaſſender, daß die Heroen des vorbeethovenſchen Begriffs der Form, keinen Maaßſtab abgeben. Das Vorurtheil, Beethoven ſei nicht der Mann der Fuge, verliert ſich mit jedem Tage. In der 3. Periode gilt recht der Ausſpruch Göthe's: „Wir haben eigentlich nur Augen und Ohren für das, was wir kennen." Wie wenig kennt man verhältnißweiſe, wie wenig will man die von allem muſikaliſch Gewohnten, abweichenden Werke der 3. Periode, und unter dieſen, die abweichendſten, zu denen dieſe Fuge gehört, kennen lernen! — Es wird auch damit anders werden.

4. Die Ausführung.

Die Zeitgenoſſen: Bocklet in Wien, Ries in London (**Mortier de Fontaine** l. c.), gaben jede klaviermäßige Ausführung auf. Die engliſche Pianiſtin Potter verſuchte ſich ohne Erfolg in der Sonate, zur Zeit ihres Erſcheinens in London (März 1819). Als erſter Interpret in öffentlichem Vortrag in Deutſchland (1843) ſpäter in Rußland (1853) hat **Mortier de Fontaine** in der Geſchichte von **op.** 106 Platz gegriffen. Nach ſeinem Vorgang haben Klara Wieck und die Engländerin Arabella Goddard **op.** 106 öffentlich hören laſſen, letztere (jetzt Madame Daviſon) als engliſches Zerrbild. Als vor Allem perſönlicher Ausdruck, iſt **op.** 106 keines Arrangements fähig. Dieſe Ausführung iſt heroiſche Einzelthat. Einer ſolcher am nächſten, mit dem Vortheil der Verſtärkung und Vertheilung der maaßloſen Schwierigkeiten auf zwei Spieler, ſteht ein Zweiflügelſpiel, bei dem die Ausführenden zu einer Perſon verſchmelzen können, wie nicht in vierhändigem, ſchon räumlich, beſchränktem Vortrage.

Unvergleichlich iſt Franz Liszt im Werk, namentlich in der Fuge, dieſer bis jetzt dem Klavier höchſtgeſtellten Aufgabe. Séroff ſchreibt: „Liszt giebt die Sonate wie ſie Beethoven ſchuf. Seine Ausführung iſt einer Schöpfung gleichſtehend, die alle exiſtirenden Sonaten erdrückt. Mit welchen Worten, ſo koloſſale Ideen, ſo koloſſale Ausdrücke, wiedergeben! — Liszt ſang im Adagio, wie durch eine himmliſche Erſcheinung verklärt; als Augenzeuge von Geheimniſſen einer hinter dem Grabe liegenden Welt. Selbſt tief bewegt, rührte er zu Thränen. Um den Preis eines ſolchen Augenblicks, würde man den Weg von St. Petersburg nach Weimar zu Fuß zurücklegen! Der Fuge, dieſem furchtbaren Stimmengewühl, ging in einem kaum glaublichen Tempo, auch nicht die kleinſte Note verloren, und die Triller am Schluß, machte Liszt in Oktaven (aus dem Ruſſiſchen des St. Petersburger Boten für Muſik und Theater 1858 Nr. 36).

Alle muſikaliſchen Blätter der Zeit ſchweigen über op. 106 und wir glauben, daß das Werk noch nie einer Analyſe unterzogen worden. Marx (Beethoven Bd. 2, S. 211) ſpricht von op. 106 in wenigen Zeilen. Von der Fuge ſchreibt er früher höchſt bedeutſam (K. Lehre Bd. 3, S. 47). Erwägt man die Macht der vorhergehenden Sätze, namentlich des erſten, den Reichthum und die Tiefe des Inhalts, in dem gleichſam Alles, was Melodie, Rhythmus, Modulation vermögen, erſchöpft iſt: ſo müßte man, ehe man noch das Finale erblickt hätte, vorausſagen, daß nur die mächtigſte, durch und durch beſeelte Form, die Fuge, einen würdigen und befriedigenden Schluß gewähren kann. Dieſe Anſchauung iſt offenbar auch Beethovens Beſtimmungsgrund geweſen, er rollt ſeine Fuge durch 12 Seiten mächtig fort und geht auch hier nicht bloß dem Umfange nach, ſondern in der Macht der Intention, dies jedenfalls, wenn auch vielleicht nicht durchaus im Gelingen, über die bisherigen Grenzen hinaus. Schon in der gewaltig alle Tonregionen aufregenden Einleitung, dann im Thema, deutet ſich Maaß und Charakter des Ganzen an, das durch die Kraft und Vertiefung des ſchaffenden Genius, eine der größten Konzeptionen in unſerer Kunſtwelt hat werden ſollen. Die geiſtige Macht iſt in dieſem Kunſtwerk zu hoch und herrſchend, als das, wie uns wenigſtens ſcheint, irgend ein Inſtrument und irgend ein Spieler, ihr vollkommenes Organ ſein könnte. Allein ſogleich muß man anerkennen, daß vor irgend einem Inſtrument oder Verein von Inſtrumenten, dann doch nur das Pianoforte das geeignetſte ſein und dieſer Inhalt nicht füglich anders und beſſer, dem Inſtrumente angeeignet werden konnte, als wie hier geſchehen. Dies ſpricht ſich in dem Spielreichthum, man möchte ſagen, Tonſturm aus, der bald leiſer bald gewaltiger durch das Ganze dahinbrauſet und dem die freieſte und weiteſte Modulation, ſchon vorbedeutet in der Einleitung, angemeſſene Räume bietet. Dieſe Bewegung iſt aber weniger eine äußerlich dahinſtrömende und damit glänzende Tonmaſſen entfaltende, ſie iſt vielmehr, wie ſchon der Anhang zum Thema andeutet, der Ausdruck des innerlichſt erregten, unruhig hin- und herwogenden Gemüths, gefärbt, gemildert gehalten von gewiſſen elegiſchen Anklängen, die durch die ganze Sonate, ſelbſt durch den ſo kühn und ſtark und hochgeſinnten 1. Satz herdurchklingen, in dem wundertiefen Adagio ihren vollſten und innigſten Ausdruck finden und mitten in der Fuge einen dieſer formell ganz fremden, aber im Gang der Empfindung durchaus nothwendigen, im Lauf des Ganzen höchſt wohlthuenden Satz hervorrufen. Marx meint hier den durch die himmliſchen Auen, wie Virgil und Dante im Paradiſe des letzteren wandelnden Satz in D Dur **sempre dolce cantabile,** und das demſelben voraufgehende **cantabile,** mit andern Worten, die Beethovenſche Fugen-Epiſode, uns das Symbol und Wahrzeichen ſeines in der 3. Periode neu geſchaffenen Fugenſtyls überhaupt. —

* * *

Op. 107. 10 varriirte Themas für das Pianoforte allein oder mit beliebiger Begleitung einer Flöte oder Violine. Simrock, 4 Ausgaben. Der Titel iſt franzöſiſch: **Dix thêmes russes, écossais et tyroliens, variés pour le Piano avec accomp. d'une flûte ou d'un Violon ad libitum. Livr. 1—5.** — Dieſe Variationenreihen, bei denen man nicht an den Veränderungsſtyl der 3. Periode zu denken hat, entſtanden in früheſter Zeit und wurden ſo viel ſpäter, auf Veranlaſſung eines Muſikfreundes in Edinburg geſtochen und zwar zuerſt in Edinburg, wo ſie 1821 erſchienen. Dieſe ſchottländiſche, ſeltene Ausgabe iſt voller Fehler.

A. M. Z. 1821, S. 567. Variationen, die beinahe ſo ausſehen, wie die, die man Schülern vorlegt, welche eben erſt die Elementarübungen überwunden haben, großentheils nur zweiſtimmig im gewöhnlichſten äußeren Zuſchnitt, faſt nichts von Exkurſen, vom Wechſel der Formen, nirgends harmoniſche Fülle, oder gar etwas Bravourmäßiges in Figuren und Paſſagen, hin und wieder ſogar die Variation einſtimmig fortgehend oder in bloße Akkorde aufgelöſet. Vergl. **op.** 105.

* * *

Op. 108.

25 ſchottiſche Lieder für eine Singſtimme mit Begleitung von Pianoforte, Violine und Violoncell obligat. Text engliſch und deutſch. Schleſinger (Berlin). Vom Verleger dem Fürſten A. H. Radziwill gewidmet. 2 Ausgaben in 4 Lieferungen. Die 1. Lieferung der 1. Ausgabe (enthält Nr. 22 1—7 der zweiten) dreiſtimmig für Alt (oder Mezzo-Sopran) Tenor und Baß, mit willkührlicher Pianofortbegleitung von J. Becker (Schleſinger).

Schindler Biographie S. 100. Im Sommer 1815 beſchäftigte ſich Beethoven ausſchließlich mit der Kompoſition oder Inſtrumentirung der „ſchottiſchen Lieder“ für den Sammler von National-Geſängen Thompſon aus Edinburg, der ihm ein bedeutendes (?) Honorar dafür bezahlte. Wie viele ſolcher Lieder Beethoven bearbeitet, war mir nicht möglich genau aufzufinden, ich glaube aber, daß bei weitem nicht alle gedruckt ſind. Siehe den Buchſtaben t, 4. Abtheilung.

A. M. Z. 1825, S. 866. Es verhält ſich wohl mit dieſen Liedern wie mit denen die von Haydn, engliſch in London, in 2 ſtarken Foliobänden erſchienen, engliſch und deutſch in Leipzig. Der engliſche Verleger hatte die Gedichte und Melodien, wie ſie im Munde des Volkes ſind, aufzeichnen laſſen und Haydn übergeben, daß er ſie, ſo viel wie möglich ohne Abänderung, mit unſerer jetzigen Harmonie in Verbindung brächte und, dieſer gemäß, eine obligate Begleitung ausarbeitete. Es geſchah in Haydn's letzten Jahren und Neukomm, der damals bei ihm lebte, ſoll die meiſten ausgearbeitet haben. Die Melodien ſind eine wahre Fundgrube, die Begleitung voll des tiefſinnigen, tiefempfundenen Weſens des Meiſters. Oft wahrhaft bewundernswerth, beſonders was er in den Vor- oder Nachſpielen aus irgend etwas, was die Melodie bot, aufzubauen gewußt hat. — A M. Z. 1828, S. 283. Es durchfliegt die Lieder ein ganz eigenthümlicher Geiſt. Wer Beethovens innerſtes Weſen von allen Seiten her kennen lernen will, darf ſie nicht überſehen. Auch ſie bezeugen, wie der Meiſter los und frei von Hergebrachtem, von aller Anſchließung an eine Zeit oder ein Volk in ſich ſelbſt ſeine Welt ſchuf und zum Leben brachte.

* * *

Op. 109. Sonate für das Pianoforte, ohne den Zuſatz „große." Dem Fräulein Maximiliane Brentano gewidmet (der Titel iſt deutſch) E Dur (Schleſinger in Berlin) 30. Soloſonate. 12 Ausgaben. Geſchrieben im Winter von 1821 auf 1822 (Schindler Biographie S. 111). Erſchien 1822. Das einzige Arrangement iſt vom Fürſten Kaſtriot Skanderbeg (Manuſkript, Rußland) für Pianoforte, 2 Violinen, Alt und Violoncell. Eine Ausgabe, vor der man nicht genug warnen kann, iſt die in Kinderfreund-Format von **Fétis père** (bibliothèque classique des Pianistes, Paris chez Schonenberger) mit abſurden Verbeſſerungen Beethovens durch **Fétis père**, im

9. Takt vor Schluß des **Prestissimo**, wo das **e** in der Oberſtimme von **Fétis père** iſt; in der 5. (fugirten) Variation, wo die Mittelſtimme: **e** halbe Note, **h**, **dis** Viertel, abermals **Fétis père** zum Vater hat, was angezeigt werden ſollen.

H. Hans von Bronſart, dem Vertreter des Gedichts in der Oeffentlichkeit.

Es iſt keine leichte Aufgabe in dieſer wie aus unbekannten Blumenkelchen duftenden Sonatendichtung, die Staubfäden zu zählen, Familie und Geſchlecht zu beſtimmen. Das Werk beginnt in einem auf einer und derſelben Figur, in nachſchlagenden Noten, konſtruirten **Vivace** ($^2/_4$ E Dur) das nach 8 Takten von einer breitfluthenden, auf dem verminderten Septimenakkord auf **his** eintretenden, über Gis Moll nach H Dur modulirenden Adagio-Periode $^3/_4$ (5 Takte und Kadenz) rezitativiſch unterbrochen wird. Dieſe Adagio-Periode, welche wir das „Recitativ“ nennen wollen, ſei uns der Schlüſſel des Ganzen in Form und Gehalt.

Nach der Unterbrechung des **Vivace** durch das Rezitativ, ſetzt erſteres auf der Dominante (H Dur) des Haupttons, das Fangſpiel in nachſchlagenden Noten fort, und wird nach 40 Takten von demſelben, hier auf dem verminderten Septimenakkord auf **eis** eintretenden, über Fis Moll nach E Dur modulirenden Rezitativ (7 Takte und Kadenz) unterbrochen. Das **Vivace** flattert noch 34 Takte fort, bis an den wie von entferntem Hörnerton nachgerufenen Akkord von E Dur (Fermate). In dieſem ſeinem letzten Aufſchwunge, hat das **Vivace** zum erſten Mal Viertel-Werthe auf ſeine

Schmetterlingsflügel geladen, auf denen bisher nur Achtel und Sechzehntheile lagerten. Es geſchieht dies in einer nach dem Rezitativ nachdenklich geſtimmten Epiſode (einem kleinen Ober) mit dem Kuß auf ais in dem Dezimengriff der rechten Hand (16. Takt vor Schluß des **Prestissimo**). Der dem letzten Flügelſchlag des **Vivace** im hohen Regiſter nachſchallende, waldfriſche E Dur-Akkord, iſt, was wir nicht überſehen (ſiehe op. 102. Nr. 1) mit einer Satz-Fermate bezeichnet, der, von den widerſprechendſten Gefühlen beſtürmt, die Strömung eines unaufhaltſamen **Prestissimo** entſtürzt ($^{6}/_{8}$ E Moll 77 Takte, keine Repriſe). Ein Andante mit Variationen ſchließt.

Es entſteht hier die für das Verſtändniß des Gehalts wichtige Frage: iſt das **Vivace** ein erſter, das **Prestissimo** ein zweiter, die Andante mit Variationen, ein dritter Satz?

Wir antworten: die Sonate hat einen Satz in mehren Bewegungen (vergl. op. 102. Nr. 1) eine und dieſelbe im Rezitativ (Adagio-Periode) aufgeſtellte, vom **Vivace** neckend umſpielte, im **Prestissimo** verblutete, in dem Variationenſatze ſelig gewordene Idee, und dieſe Einheit im Gehalt, iſt durch die Einheit in der Satzbildung ausgedrückt, wie ſich aus Folgendem ergiebt.

Das **Vivace** verbreitet ſich präludienartig über eine und dieſelbe Tonfigur (eine bloße Akkordbrechung) ohne eine Form anzunehmen, es iſt ſomit keine für ſich geltende Idee, gleichſam geſchlechtlos. Keine Spur der Sonaten-, Rondo- oder Variationenform. Als bloßes Vorſpiel, ſtände das **Vivace** aber in keinem Verhältniß zum **Prestissimo** in der Sonatenform, von demſelben beiläufigen Umfange; **das Rezitativ** vollends, wäre in einem Vorſpiele unmotivirt, gleichſam ein Vorſpiel im Vorſpiele. Es muß folglich damit eine andere Bewandniß haben. Daß das **Vivace** nicht ſpezifiſch und für ſich, in Betracht kommen ſoll, gleichſam nur die Atmoſphäre ausmacht, in welcher die Idee lebt, das ſagt uns Beethoven, indem er das kaum aufgeflogene **Vivace**-Sätzchen zweimal durch das Rezitativ unterbricht, welches letztere den Zuſtand der unbefriedigten Bruſt ausſtrömt. Die Aenderung im Rhythmus ($^{3}/_{4}$ ſtatt $^{2}/_{4}$) im Tempo (**Adagio** ſtatt **Vivace**) im Ausdruck (ſehnſüchtig ſtatt heiter ſpielend) der wichtige Umſtand, daß das **Vivace** nirgends den Charakter eines Mittelſatzes annimmt, (die luftige Durchſichtigkeit deſſelben ſchloß ohnehin eine Verdichtung zu thematiſcher Durchführung aus) dieſe Momente zuſammen genommen, erlauben nicht, das Rezitativ als Gegenſatz (Gegenmotiv) im **Vivace**, aus dem einzigen Grunde anzuſehen, daß das Rezitativ das erſte Mal nach H Dur (Dominante des Haupttons) das zweite Mal nach E Dur (Tonika) modulirt, wie das im modulatoriſchen Verhältniß von Gegenmotiv zu Motiv (nicht ohne Ausnahmen bei Beethoven, op. 29. 31. Nr. 2) der Fall zu ſein pflegt. Mit einer Beethovenſchen Satzbildung, die dermaßen den Schwerpunkt ihrer Idee in das Gegenmotiv (Rezitativ) legt, daß für das Motiv (**Vivace**) ſo zu ſagen, nichts nachbleibt, muß es ſich nothwendig anders verhalten. Es wird da dem tief rationellen Geiſt unſeres großen Tondichters entſprechender ſein, in dem Rezitativ das Motiv der ganzen Dichtung, im Sinne der Idee, des Gehalts, mit einem Wort, das geiſtige Motiv zu erkennen.

Das **Vivace** iſt dem Dichter Dekoration; das Süjet ſeines Stückes giebt er im Rezitativ, die Handlung im **Prestissimo** und dramatiſirten Variationenſatze, eine Anſicht, die bei vorurtheilsfreier Betrachtung, nichts Auffallendes hat. Man wird zugeben, daß der Ausdruck im Rezitativ den Stimmungen ungeſtillter Sehnſucht im **Prestissimo**, verwandt iſt. Kam aber das Rezitativ nur ſo eben zu Wort, blieb das **Vivace** eben ſo unſelbſtſtändig: ſo können beide erſt mit dem ſie verdichtenden **Prestissimo**, überhaupt für einen Satz, für etwas Selbſtſtändiges gelten.

Der Zuſammenhang von Recitativ und **Prestissimo** beſteht pſychiſch, nicht thematiſch. Der Nachweis eines thematiſchen Zuſammenhanges des Variationenſatzes mit **Vivace** und **Prestissimo** wird aber den Zuſammenhang aller Bewegungen außer Zweifel ſetzen.

Das Motiv der Andante mit Variationen ſingt in die Seele, iſt ſeinem unnachahmlich tröſtenden Ausdruck nach die Verklärung des vom Recitativ und **Prestissimo** ausgeſtürmten Leides. Dieſes Motiv hat die Eigenthümlichkeit, in der Oberſtimme um eine Terz zu fallen, im Baß um eine konvergirende Terz zu ſteigen (1. Takt **gis, e** Oberſt. **e, gis** Baß). Dieſes Terz-Intervall, das die Variationen zu einem Motiv für ſich erheben, das den harmoniſchen Kern des Andante ausmacht, ſpielt bereits im **Vivace** die Rolle eines Motivs. Das **Vivace** beginnt mit **gis, h**, verwendet aber auch dieſes Terz-Intervall in den Noten, in denen es in der Andante erſcheint, wie **e, gis** (1. Takt der Andante, Baß) **e, gis** 2 Takt des **Vivace**; **gis, e** (1. Takt der Andante, Oberſt.) **gis, eis** in der zu Viertelwerthen verdichteten Epiſode im **Vivace**, welche letztere, was gleichfalls für den Zuſammenhang aller Bewegungen zu einem und demſelben Kettenſatze ſpricht, dem choralartigen Ausdruck der Andante genähert iſt.

Auf dem Terz-Intervall, wie es die Andante charakteriſirt, beruht das Motiv des **Prestissimo** (**g, e** 1. Takt Oberſt. **h, g,** 2. Takt c, a, 3. Takt), weshalb, da daſſelbe ganz in Beethovens verſteckter, Alles vergeiſtigender Weiſe intervall-thematiſch mit dem Ganzen der Vorſtellung zuſammenhängt, das **Prestissimo** nicht mit einem Theil, dem Recitativ (einer bloßen Andeutung der Seelenſtimmung), thematiſch verbunden zu ſein brauchte, an der pſychiſchen Konnexität genug hatte. Man findet früh in Beethoven eine dieſe unſere Anſicht unterſtützende Analogie. Die 4 Sätze der G Dur-Sonate **op.** 2 beruhen auf einem und demſelben intervalliſchen Motiv, das ſich zu höchſter Mannigfaltigkeit entfaltet, und in einem und demſelben Sekundenſchritt beſteht (1. Satz 1. Takt e, d, e; f, e Oberſtimme der Terzengruppe; 2. Satz 1. Takt gis, fis, gis, a Oberſtimme; 3. Satz Auftakt **g**, fis, **g**, a, **g**; 4. Satz 1. Takt c, h, c, d, Oberſtimme). Das intervalliſche Motiv, mit dem die D Moll-Sonate **op.** 31 beginnt (a, cis, e, a Oberſt.) liegt gleichfalls allen 3 Sätzen der Sonate zum Grunde (Ad. 1 und 2. Takt Oberſt. **b; d, f, b;** 3. Satz **a, cis, e** wird vom 4. Takt an konſtant). Solche tieſe Zuſammenhänge gingen Beethoven immer durch den Sinn. In der 3. Periode ſind ſie Kern der Vorſtellung. Das die Terz in der Andante op. 109 (gis, e) eine große, die Terzen im **Prestissimo** (g, e; c, a) kleine ſind, macht keinen Unterſchied. Das Thematiſche liegt nicht in der Identität, ſondern in dem durch die Terz in op. 109 charakteriſirten Intervall.

Hiermit iſt der Zuſammenhang ſämmtlicher Bewegungen in op. 109, die gehaltliche Vervollſtändigung der einen durch die anderen nachgewieſen, das Ende (der Variationenſatz) dem Anfang (**Vivace**) verknüpft. Die durch die verſchiedenen Bewegungen nur maskirte, ſatzliche Einheit iſt auch noch der Ausdruck der gehaltlichen Einheit des Tongedichtes überhaupt. Vergl. op. 102 Nr. 1 und das Gis Moll-Quartett op. 131.

Rechtfertigen wir unſere Anſicht im Einzelnen.

Als bloße Andeutungen für Dekoration und Sujet der Handlung haben das **Vivace** und Recitativ keine für ſich geltende Form, die Handlung des Gedichts hingegen iſt ſich einer ſolchen bewußt. Die $^6/_8$-Bewegung des **Prestissimo**, welcher man, in Bezug auf die Stellung im Ganzen, die $^6/_8$-Bewegung des Gis Moll-Quartetts an die Seite ſtellen kann, hat wie die $^6/_8$-Bewegung im Quartett die bedeutſam gekürzte Sonatenform, der man in op. 101, 102, 110 begegnet, mit andern Worten den außerordentlichſten Ideenreichthum in kleinſter Räumlichkeit.

Konſtruktion des **Prestissimo.** $^6/_8$ E Moll. Motiv-Gruppe 1.–32. Takt. Der wie ein Sonnenblick wirkende Melodiegedanke, ſchon in der Uebergangsgruppe zum Gegenſatze 25. bis 32. Takt, was neu iſt. Gegenſatz (**a tempo** 33.–65. Takt) H Moll, Molltonart der Dominante des Haupttons (wie ſie Beethoven nur bei ſtärkſten Seelenverfinſterungen anwendet). Dem Motiv ſo ſehr genähert, daß kein eigentliches Gegenmotiv vorliegt (**e, fis, g, fis** Oberſtimme 34. Takt und dieſelbe Figur zu Anfang, im 3. Takt des Satzes **e, fis, g, fis**). Mittelſatz 66.—104. Takt eine reizende kleine Phantaſie, die von dem nach H Moll verſetzten Motiv auffliegt, um ſich in Traumregionen zu ergeben. Das Terzintervall iſt dabei der Kompaß der thematiſchen Durchführung (**g, e** Mittelſtimme 72. Takt; **cis, ais** Oberſtimme 74. Takt; **c, a** Mittelſtimme 76. Takt; **fis, dis** Oberſtimme 78. Takt; **f, d** Mittelſtimme 80. Takt; **f, d** Oberſtimme 82. Takt; **as, f** Mittelſtimme 84. Takt in der Vergrößerung, Viertel, nicht Achtel, wie im Motiv). Schluß des Mittelſatzes in Fis Dur und, um die im 4. Takt der Rückkehr (wie im 4. zu Anfang) vorkommende Dominante (H im Baß) bei ſo gekürzter Satzbildung nicht zweimal zu brauchen, in genialer, im zerriſſenen Ausdrucke des Satzes wirkender Ellipſe, die unvorbereitet eintretende Rückkehr in der Tonika (E Moll 105.—136. Takt). Der im erſten (ideellen) Theile in E Moll erſchienene flüchtige Melodiegedanke in G Dur erfriſcht. Gegenſatz in der Tonika

137.—169. Takt. Anhang 170.—177. Takt; eine Folge wilder Mollakkorde, auf die am wohlthuendſten, ohne längere Unterbrechung als etwa 2 Takte Pauſe im Tempo des **Prestissimo**, der Troſt-Hymnus (die veränderte Andante) einſetzt.

Andante molto cantabile ed espressivo mit der deutſchen Bezeichnung: Geſangvoll mit innigſter Empfindung $^3/_4$ 2 Theile zu 8 Takten mit Repriſen. Unausſprechlich ſchönes Thema mit 6 ausnahmsweiſe angezeigten Veränderungen (wie nicht in **op.** 111, in den Quartetten **op.** 127, 131, 132).

Die Beantwortung der Frage: worin unterſcheidet ſich die Variationenform der dritten von der in der erſten und 2. Periode? geben wir bei **op.** 111, **op.** 120 den vollſtändigſten Ausdrücken dieſes bedeutſamſten Begriffes in Beethoven. Hier die Bemerkung, daß die höhere Variationenform der 3. Periode, die wir kurz die pſychiſche Variation nennen wollen, gleichſam den Integraltheilen einer neuen Satzbildung zu vergleichen iſt, in der eine Variation ſich zu der andern wie Motiv, Gegenmotiv, Mittelſatz, Rückkehr, Anhang in der Sonatenform, verhält, alle zuſammen, eine einheitliche Form unendlicher Ergiebigkeit für den Gehalt bilden, eine Kette von Vorſtellungen in der Einheit der Grundidee. Nicht wie in den Variationen-Reihen anderer Komponiſten und noch in der Mehrzahl der Beethovenſchen 1. und 2. Periode, kann etwa in **op.** 109 auch nur eine Variation weggelaſſen werden, ohne daß eine organiſche Störung ſich bemerklich machte, der Faden des Gehalts zerriſſen wäre. Die ganze Reihe, deren Einzelmomente weſentlich (ſatzlich) in einander greifen, macht die höhere Form aus, auf welche der gewöhnliche Begriff der Variation nicht mehr paßt (vergl. op. 120, 131).

1. Variation. Mild ſtrahlend geht aus dem Thema das Bild hervor, das die Sehnſucht im Rezitativ, im Preſtiſſimo verfolgt hatte. Gegen den Geiſt verſündigte ſich der Pianiſt, der dieſes weiblichen Elements über dem, von einem Viertel zu einer halben Note geſteigerten Werthe der erſten Note, vergäße, dies hervortreten ließe. Man muß glauben können, das Thema noch nicht verlaſſen zu haben. Die Ton-Erſcheinung ſei noch zagender weiblich als im Thema, wie von einem Dämmerſchein umflogen. So giebt Herr von Bronſart die erſte Veränderung; ein Sopran-Solo.

2. Variation. Dem Antheil des Vivace am Ganzen der Vorſtellung, gilt die in beiden Händen nachſchlagende Figuration in emſig thätigen Sechzehntheilen (32 ausgeſchriebene Takte, nicht mehr acht in 2 Theilen mit Repriſen). Nennen wir es eine Doppel-Variation. Vom 9.—16. Takt iſt nämlich das Terzintervall des Themas Motiv (gis, e Oberſtimme 9. Takt) wobei die letzte Note (e) im Trillernachſchlag, auf das Bedeutſamſte als halbe Note für den nächſt folgenden Takt liegen bleibt (a, fis Achtel, e halbe Note 10. Takt h, gis Achtel, fis halbe Note 11. Takt cis, a Achtel, gis halbe Note 12. Takt). Und ſo fort für den doppelt veränderten 2. Theil des Themas 25.—32. Takt wo nach der uns treuherzig ernſt anblickenden Subdominante (d, der Satz neigt nach A Dur) das Terz-Intervall abermals das abſtrakte Motiv abgiebt (h, gis Oberſtimme 26. Takt cis, a 27. Takt gis,

e 28. Takt). Es wird dem Terz-Intervall damit eine ſo übergewichtliche Bedeutung gegeben, daß man weiter gehen und ſagen darf: die Sonate habe das Intervall einer Terz zum Motiv, ſei eine Variation (im palingenetiſchen Sinne der 3. Periode) dieſes Intervalls, aus dem ſich, als dem tongeſättigtſten, die wunderbaren Klangſchönheiten von **op.** 109 erklären, welche das Werk in dieſer Beziehung, an die Spitze der pompejaniſchen Gruppe ſtellen (**op.** 101, 109, 110).

3. Variation. Hüpft dem Ausführenden, auf dem Terzintervall in der Verminderung, (Achtel, ſtatt Viertel, Oberſtimme) aus den Händen ($^2/_4$ **e, gis** 1. Takt **h, dis** 2. Takt u. ſ. w.). Eine Doppel-Variation im doppelten Kontrapunkt (die Oberſtimme **e, gis** vom 5. Takt an im Baß (umgekehrt) der 1. Theil des Themas vom 9.—16. Takt, der 2. Theil vom 17. Takt an, doppelt im doppelten Kontrapunkt verändert).

4. Variation. $^9/_8$ **Un poco meno Andante cio e un poco piu Adagio come il tema**, deutſch bezeichnet: etwas langſamer als das Thema. Dies iſt dahin zu verſtehen, daß die Gruppe von 6 Sechzehntheilen im $^9/_8$ Takt, langſamer als ein Viertel im Thema verlaufe, nicht auch in Styl und Charakter des choralartigen Themas, ſondern allegromäßig, gewiſſermaßen ein **Allegretto cantabile**. Eine der liebreizendſten Erſcheinungen der Geſammtliteratur. Die weiblich zagenden Achtelgruppen (17) ihre kanoniſchen Fortſetzungen (2. und folg. Takte) bilden ein Zwiegeſpräch (**Duettino**) mit den murmelnden Sechzehntheilſtrömungen. Sänger des Hains zu

kräuſelnden Wellen, in der ſprechend maleriſchen Tongruppe der seconda volta des 1. und 2. Theils (his, cis, d, cis, d Echo: h, his, cis, his, cis). Mit höchſter Zartheit den ſolchem Tonduft ungünſtigen Metallſaiten des Klaviers, einzuhauchen:

> O Stern und Blume, Geiſt und Kleid,
> Lieb, Leid und Zeit und Ewigkeit.
>
> Klemens Brentano.

Die ſchlängelnde Sechzehntheilfigur, entſpricht in den drei erſten Noten (h, dis, e und Wiederholungen im Baß 3. 4. Takt) den Intervallen fis, ais, h im 4. Takt des Themas. Jener ſtarren Viertel-Reihe im Thema (fis, ais, h) entſchlüpft, in der doppelten Verminderung (Sechzehntheile) flüſſig geworden, Dieſe ſchmeichelnde Strömung (piace vole) ein Vertreter des durch die pſychiſche Variation dieſer Periode ziehenden, namenloſen Sehnſuchtsgefühls.

5. Variation. Fugato mit dem Terzintervall in der Vergrößerung (halbe Noten ſtatt Viertel) zum Motiv (gis, e halbe Noten, h Oberſtimme). Doppelvariation (7.—8. Takt 1. Theil des Themas, 9.—16. Takt. Wiederholung zu einem neuen Kontrapunkt; 17.—24. Takt 2. Theil des Themas, 25—32. Takt Wiederholung zu einem neuen Kontrapunkt, der wiederholt wird. 33.—40. Takt).

6. Variation. Kulminationspunkt der Sonatendichtung, in einem an rieſelnden Trillerbächen angelegten polyphonen crescendo-Bau auf dem Thema.

Es brennt der Wald im hellen grünen Feuer
Und Geiſter in den Zweigen ſich entzünden.
(Kaiſer Oktavianus).

Abermalige Doppelvariation. Die in Ober- und Mittelſtimmen (1.—4. Takt), dann in letzterem allein, lebenden und webenden Orgelpunkte auf den Dominanten der reſpektiven Harmonien, verbreiten einen unbeſchreiblich myſtiſchen Duft.*)

Konſtruktion, 1.—4. Takt. Veränderung der 4 erſten Takte im Thema; 5.—8. Takt, abermalige Veränderung derſelben; 9.—12. Takt, Veränderung des fünften bis achten Taktes im Thema (das Terzintervall **gis, e** Mittelſtimme und **e, gis** Baß, zu den in 32 Theilen ausgeſchriebenen Trillern). Man ſpiele ſich dieſe in die unterſte und mittlere Etage des Baues gelegten Werthe, allein, und ſie werden ſich vollends als die Träger des Themas herausſtellen. 13.—16. Takt neue (doppelte) Veränderung des bereits in ſeinem fünften bis achten Takt veränderten Themas; 17.—24. Takt Berechnung der durch die Trillerketten angehäuften Lichtſtrahlen in dem Fokus einer alle Stadien höchſter Erregtheit durchſtrömenden Fantaſie auf dem 2. Theil des Themas, deſſen Dominanten-Harmonie, der als Orgelpunkt im Baß wirbelnde Triller auf **h**, vertritt. Das Ringen und Drängen nach der Erlöſung macht ſich dann in einer 32 Theil-Ueberſchwemmung Luft, welche in dem verminderten Septimenakkord auf **eis** losbricht. In dieſer Harmonie unterbrach das 2. Recitativ den Flug des **Vivace** zu Anfang der Sonate, ein abermaliger Berührungspunkt aller Theile (Bewegungen) dieſer einheitlichſten Soloſonate.

---

*) In dem Skizzenbuche Beethovens der Gräflich Wielhorskiſchen muſikaliſchen Bibliothek in St. Petersburg (ſiehe op. 55) ſchreibt Beethoven einmal piu voce, ein auf den polyphonen Styl der pſychiſchen Variation der 3. Periode, anwendbarer Ausdruck.

Den 3 Oktaven höher verlegten Triller auf h (jetzt Orgelpunkt in der Mitte) umſprühen in einer neuen (doppelten) Veränderung des 2. Theils des Themas, zündende Funken deſſelben in der Oberſtimme, während die in den Satz hereingebrochenen 32-Theil-Wogen, zu den Bäſſen hinabgeführt werden. Der 16 Takte wirbelnde Triller auf h, wird hierauf, und noch hinter den Grenzen des Themas, 3 Takte als oberer Orgelpunkt fortgeſetzt, zu dem die Themafunken a, fis, dis, aus dem dreimal, gleichſam als Echo, wiederholten letzten Takt im Thema, fortſprühen, die Wogen in den Bäſſen, ſich aber legen (dim. pp.) worauf, wie ein Regenbogen, das Thema unverändert (verklärend) in den Seelenſturm tritt, wie es das **Prestissimo**, damit aber die ganze Dichtung verklärt hatte, welche damit ſeraphiſch verklingt. —

Alle Wünſche, alle Träume
Waren herrlich nun geſtillt.
Das Verlangen war erfüllt,
Fröhlich rauſchten grüne Bäume.

(Kaiſer Oktavianus).

Archiv.

A. M. Z. 1824 S. 217. Der 1. Satz (vivace) hat etwas Rührendes, Beſänftigendes. Der Charakter des eingeſchobenen Adagio-

Satzes iſt Schwermuth mit lichten Augenblicken und, man laſſe das engliſche Wort paſſiren, einen whims (!). Das Preſtiſſimo iſt ein ganz vorzüglich gelungenes Stück (!). Das Element ſeines Kunſtlebens iſt Trotz und leidenſchaftliche Haſt. Der letzte Satz iſt ein Andante, welches zum Theil ganz ausgezeichnet trefflich (!) variirt wird. Das Thema, ein ſehr einfacher vierſtimmiger Satz, wird verändert in Variation 1 durch eine höchſt ſingbare überaus zarte und liebliche Melodie, in Variation 2 durch eine recht kapriziöſe Brechung der thematiſchen Grundharmonieen, die zweimal gar erfreulich (!) durch eine Art Kettengang unterbrochen werden. Variation 3 kann man nicht genug loben (das Gelehrte wurde jederzeit von den Gelehrten verſtanden, das Inſekt klaſſifizirt, der Schmetterling überſehen). Während die Oberſtimme aus dem Thema gleichſam einzelne Achtel herausſticht (ſehr bezeichnend), rollt in entgegengeſetzter Bewegung der Baß hinab. Sogleich wenden ſich beide Stimmen; die Oberſtimme eilt, den Baß genau imitirend, hinab, während dieſer hinaufklettert. Variation 4 beſteht aus einer ſchmeichelnden Figur im Zeitwerth von 3 Achteln, die imitirt wird, während bald darüber, bald darunter eine kleine Melodie von 6 Achtel-Geltung liegt (iſt bei Gelegenheit dieſer kleinen Zauberlegende, von Gelinek oder einem ſonſtigen Variationenſchmied der Zeit, die Rede?). Die zweite Klauſel verfolgt die Ideen nur da und dort (an beſonders einladenden Stellen des von Quellen umrauſchten Edens!). Variation 5 beginnt mit einem gewichtigen, von einem Contra-Subjekt begleiteten, fugenähnlichen Thema, dem Nachahmungen, Umkehrungen, Verwechſelungen aller Stimmen und Steigerungen, zum Theil in ganz neuen (ja! ganz neuen) Modulationswendungen, folgen. Dieſer kleine Satz mit ſeiner ernſten Phyſiognomie im ſogenannten galanten (!) Styl, enthält ſo viel Beweiſe von des Meiſters Kunſtgewandheit, als manche ſeiner ausgeführten, ſtrengen Fugen kaum aufzuweiſen haben (das alte Vorurtheil gegen Beethovenſche Fugen). Variation 6 beginnt mit dem einfachen Thema, dem eine Art Orgelpunkt (ja! eine Art) beigegeben iſt. Mit der zweiten Klauſel tritt ein Triller auf contra h, als wirklicher Orgelpunkt ein, über den die hier brauchbaren Harmonien des Themas geſchlungen ſind. Der Vortrag iſt ſehr ermüdend und wir zweifeln, daß die Spieler einen verhältnißmäßigen Genuß haben werden (lies: die Ausführung bildet eine Spitze des geweihteſten Virtuoſenthums, gewährt aber auch einen der höchſten Genüſſe, deren man in der Muſik theilhaftig werden kann. Herr von Bronſart iſt der Mann dieſer in der pompejaniſchen Gruppe (op. 101, 109, 110) ſchwierigſten Sonate, welche wir die Zaubergarten-Sonate nennen möchten).

Berliner A. M. Z. 1824 Nr. 5 Es iſt nicht zu läugnen, daß Beethoven immer mehr in ſich hinein tritt, ſich mithin immermehr von der Außenwelt entfernt. Er ſchließt nur ſeine Subjektivität auf (in den Sonaten vielleicht am meiſten in op. 109) und ſchreibt in ſeiner Begeiſterung immer zu, ohne Rückſicht auf Andere. Der einzige Gegenſtand, den er liebend umfängt, ſcheint die Natur zu ſein, die ewig iſt wie ſeine Arbeiten es ſein werden. Gegenwärtige Sonate fängt präludirend an, wie man etwa erſt die Harfe unterſucht, ob ſie auch ſtimmt. Ein Adagio mit einer edlen, ſchmerzlichen, aber doch einigen Troſt findenden Melodie, unterbricht den Anfang, macht ſeltſame, beinahe konvulſiviſche Rückungen und ſpielt wieder in das erſte Präludium hinüber, etwa als hätte deſſen Figur dem Erfinder gefallen. Er führt ſie intereſſant fort und greift das Thema das Adagio wieder auf, welches ſich abermals tröſtend in die Präludienform hinüberwiegt und damit ſentimental ſchließt. Rezenſent (wir erkennen Marx) geſteht, daß er in dieſem ganzen erſten Satze keine leitende Idee gefunden hat, ſie müßte denn darin beſtehen, daß der erhabene Sänger ſich durch Spiel, denn es giebt in dieſem Satze ein ſehr angenehmes (!) Klavierſpiel, zerſtreut (!), daß ihm aber das nicht recht gelingen wollte (Rezenſent dachte eben nicht an den Zuſammenhang aller Bewegungen des Sonatengedichts). Im ganzen Satze liegt etwas Verhaltenes und trotz der lieblichen Stellen etwas Unbefriedigendes. Jetzt aber ſtürzt die eigentliche Empfindung hervor. Ein Preſtiſſimo ſtrömt klar und deutlich eine höchſt aufgeregte Leidenſchaft aus. Es bildet mit dem letzten Satze die eigentliche (?) Sonate und iſt auch in der Sonatenform hingeworfen *). Schade, daß dieſer herrliche Satz ſo kurz iſt (er würde länger ſich und ſeine Form aufgegeben haben). Der letzte Satz iſt ein Andante in gleichſam antikem, edlem Styl, mit Variationen. Das Thema ſchließt nach dem troſtloſen Zwiſchenſatze einen verſöhnten Himmel auf, und die erſte Variation träumt in ungeſtörtem Frieden weiter fort. Die zweite iſt rhapſodiſch und frei gehalten, reich an vielen Schönheiten. Variation 3 kräftig und keck, durchgängig im doppeltem Kontrapunkt der Octave. Variation 4 behandelt die beiden erſten Takte des Themas mit einer ſich lieblich wiegenden Figur. Die ſchöne Stimmenführung erfreut ſehr. Variation 5 hat die beiden erſten Takte des Themas in halben Noten zu einer fugenähnlichen, ſtrengen Arbeit benutzt und fällt in's einfache Thema hinein, welches der Alt ſingt. Variation 6. Nach den 4 erſten Takten wird das Thema mit reichen, brillanten und nicht leichten Figuren ausgeſtattet. Die ganze Variation iſt wie eine große Kadenz der Sonate, die in jeder Beziehung große Sonate heißen könnte, anzuſehen, in welcher der Meiſter ſeine große Gewandheit, ein Thema zu variiren (lies: mit einer Sonate davon zu fliegen), beurkundet. Nachdem die Figuren im Baſſe wie Meereswellen am Strande ausgetobt haben, ſcheint die Sonne des milden Andante ſcheidend noch einmal, und belächelt ruhig und abendlich die Landſchaft —

* * *

Op. 110. Sonate für das Pianoforte, 31. Soloſonate, ohne den Zuſatz „große“ und ohne Widmung, As Dur, der Titel iſt franzöſiſch. 12 Ausgaben (Schleſinger in Berlin und Diabelli in Wien). Kein Arrangement. Geſchrieben im Winter 1821—1822. (Schindler S. 116). Erſchien 1823.

---

*) Wir möchten ſagen: die Sonatenform des Preſtiſſimo erſcheint wie durch eine umgekehrte Lorgnette betrachtet. Es iſt Alles verkleinert, was die glühendſte Leidenſchaft im Gehalt, den geſättigſten, größten Ton, die äußerſte Energie in der Ausführung, nicht ausſchließt, ſondern nur räumliche große Verhältniſſe, was wir mit pompejaniſch und koloſſiſch zu bezeichnen bemüht waren (ſ. op. 101).

Dem Lebensgefährten im Geiſte,
Hugo Dingelſtädt in Odeſſa. —

Ueber die Blinden, die Beethoven für einen Tauben hielten! —

Welche dem Ohr geltende Feinheiten, welche Klangſchönheiten! Dieſe ernſt lächelnde und lächelnd ernſte Tondichtung, ſtellt ſich im Gehalt an die Spitze der pompejaniſchen Gruppe (op. 101, 109, 110). In op. 110 die anheimelnden Räumlichkeiten, die in Säulengängen verſchlungenen Höfe mit dem Gott des Stillſchweigens zum Wächter.

Bilde Künſtler, rede nicht!
Nur ein Hauch ſei Dein Gedicht.

Ein Hauch iſt das Sonatengedicht. 1. Satz **Moderato cantabile molto espressivo,** $^{3}/_{4}$ As Dur, 116 Takte, keine Repriſe.

Beſchauliche Herzenserinnerungen. Geſchehenes, Zukünftiges wird geiſtig vollbracht. Auch koſende Zephyre im Bilde. —

Konſtruktion. 1.—12. Takt. Motiv-Gruppe. Anfang in einer Frage. Eine Frage liegt in der Dominanten-Harmonie (4. Takt.) in der Fermate auf zierlicher Trillerkadenz, deren kaſtaliſche Welle in das Motiv mündet (5. und folg. Takte). Der nach der Fermate im 4. Takte ausgeführtere Melodiegedanke, verhält ſich wie eine herzpochende Antwort zur voraufgegangenen Frage. Beiſpiellos iſt das mit verführeriſcher Anmuth, in 3 Noten über 4 Oktaven, dahinſchwebende Tonſpiel der Oberſtimme in 32 Theilen, 12. und folg. Takte. Zephyre in Akanthus und Epheu der Halle. Trillerkette, Verbindung des Hauptſatzes zum Gegenſatze (in der Dominante 28.—40. Takt). Gegenmotiv (34. Takt **dolce**) mehr ſchmeichelnde Tonfigur als Kantilene. Mittelſatz 40.—56. Takt. Der bedeutſam gekürzte, der Gruppe **op.** 101, 102, 109, 110 der $^{6}/_{8}$ Bewegung des Cis Moll-Quartetts. Die Durchführung wühlt modulatoriſch in der Einleitungsfrage (F Moll), welche damit zum Schwerpunkt des Gehalts wird. Rückkehr (56. und folg. Takte) auf einer dem zephyrartigen Klangſpiel genäherten Begleitungsfigur. Das Motiv in Des Dur ſtatt in As Dur, was höheren Farbenſchmelz giebt, beſonders in der noch unerwarteteren Wendung nach E Dur (Fes Dur, Terzmodulation, **fes** Oberterz von **des**), in welchem Tone die Zephyre ſo fort ihr altes Spiel treiben. Gegenſatz in der Tonika (87. und folg. Takte). Kurzer Anhang im Klangſpiel des 1. Theils. In dieſe Aeols-Harfenklänge verſteckt ſich, wie unter Blätter und Blüthen, die durch die Noten **c**, **des**, **b** vertretene anfängliche Frage (Baß, 8. und folg. Takte vor Schluß). Aber nicht die Antwort erfolgt, die Frage wird ſich Antwort im Undezimenakkorde auf **as**, mit dem in den Mittelſtimmen reizend erröthenden **fes** (vorletzter Takt) als verzögerter Kuß zum Schluß in As.

2. Satz. **Allegro molto,** $^{2}/_{4}$ F Moll, 2 Theile mit Repriſen. 3. Des Dur, 96 Takte; ausgeſchriebene Repriſe der erſten Theile; kurze Coda.

Vielleicht das genialſte Intermezzo der Beethovenſchen Proteusform, Scherzo am Klavier (B Dur, Cis Moll, A Moll, F Dur-Quartett dieſer Periode, vergl. op. 101) gewiß das im kleinſten Raum bedeutſamſte.

Ein Bachus-Zug, deſſen Gefolge zu einem martialiſchen Trinkliede, marſchmäßig aufſtampft. Nunc pulsanda tellus! Sieg des zweigliedrigen Rhythmus im Scherzo, das, ganz zweigliedrig, nur 3 Beiſpiele hat (op. 110, op. 31 Nr. 3, B Dur-Quartett op. 130).

Der Fremdartigſte, bis dahin der Scherzoform geborene 3. Theil (nicht Trio benannt, Des Dur) durch die blitzſchnell von der linken über die rechte Hand weg, bis in das höchſte Regiſter geſchleuderten, die Harmonie beſtimmenden Noten, bei einer flüchtigen Viertelpauſe Friſt, ein Probirſtein für Virtuoſen. Ohne daß der Fluß der in der Oberſtimme regelmäßig fortſetzenden Achtelgruppen*) unter ſolchen Weſpenſtichen leide, auszuführende Sprünge von 2 Octaven in der rechten, von 4 in der linken Hand, ſind aber noch geringere Klippen, als das durch Ueber- und Unterſetzen nicht zu ſtörende Schwärmen eines ſolchen Luftbewohners, dem das Geſpann der Fee Mab mit der Mücke zum Kutſcher, noch ſchwerfällig wäre. Ein von Shakſpeare vergeſſener, von Beethoven nachgeholter Infiniteſimal-Gedanke.

---

*) In einem Quartett hätte Beethoven das gewiß mit ritmo di quatro battute bezeichnet, vergl. das Cis Moll-Quartett. Den Satz im $^4/_4$ Takt ſchreiben, wäre, bei der geringen Räumlichkeit deſſelben, pretentiös geweſen. Der Satz iſt für $^3/_4$ zu ſtürmend, zu ſturmmarſchmäßig, einem diaboliſchen Tanz-Scherzo hingegen paßten $^2/_4$, B Dur-Quartett op. 130.

So genialer Spuck kann nur gelten, wie er iſt; dünner wie Spinngewebe! Vierhändige Einrichtung iſt ausgeſchloſſen. Die Ausführung wäre auf 2 Klavieren leicht, deren eines die Achtelgruppen (**ritmo di quatro battute**), das andere die Stiche in der Luft übernähme. Der nach dieſem körperloſen Phantom, körperkräftig überquellenden (ausgeſchriebenen) Repriſe des Scherzo, folgt eine **Coda** herkuliſcher Kadenzakkorde (F Moll, 15 Takte, wovon 5 in Pauſen).

Schluß in einer aus den tiefſten Bäſſen, über 3 Oktaven, an's Licht gebenden, in Erinnerung an das Phantom, leicht beſchwingten Achtelfigur auf dem F Dur-Akkord. Fermate.

Eine Satz-Fermate war uns Ueberleitung, gleichſam ein Trugſchluß im Gehalt, nicht Abſchluß (vergl. **op. 102**). Dieſe unſere Anſicht wird hier durch einen konkreten Grund verſtärkt. Die vor Taktpauſen ausgehaltenen, den Scherzoſtrom ſtauenden Kadenzakkorde der **Coda**, waren gleichſam ſchon der Anfang der folgenden langſamen Bewegung, welche nach der Fermate (einer nur anders bezeichneten Takt-Pauſe) auch wirklich Platz greift (**Adagio ma non troppo**) tonal, in der von der **Coda** eingeſchlagenen plagalen Wendung, vorempfunden wurde. Plagal iſt der Akkord von B Moll, (Unterdominante von f) im 9. Takt vor der Fermate. Es folgt zwar der Akkord von F Moll, von C Dur und nicht der Akkord von F Dur, das geiſtige Ohr iſt indeß ſchon für die Plagal-Intention, als einer beſonders eindrucksmächtigen Harmonie, ſo gewonnen, daß es kein rechtes Zutrauen zu der durch die Zwiſchenharmonie **bewerkſtelligten** Auflöſung in die Durtonart der Tonika faſſen will, noch etwas erwartet.

Dies war die Abſicht. Die ſo erzeugte Erwartung erfüllt die folgende langſame Bewegung.

3. Satz. **Adagio ma non troppo** (Tempo, nicht Gattungbezeichnung) $^4/_4$ B Moll (3 Takte und Kadenz). **Quale, per incertam lunam, sub luce maligna, est iter.**

Ein vom Klavier nie erlebtes Hoch-Rezitativ, als Einleitungsfantaſie zum Mittelſatz langſamer Bewegung, richtiger zu dem für einen ſolchen, in einer neuen Form gebotenen „Erſatz.“ In dem 1. Takt iſt noch etwas von dem Marſchmäßigen des Scherzos, in verfinſtertem Ausdruck. Einen Augenblick glaubt man vor einer **Marcia funebre**, vor einem Helden-Kondukt (**marcia sulla morte d'un eroe**) zu ſtehen. Es bleibt aber bei der rezitativiſchen Andeutung und die Modulation geht gemeſſenen Schrittes, wie zu einer **Scena et Aria**, nach E Dur (Fes Dur). Nicht ohne Beziehung auf den 1. Satz, in welchem in dieſer Tonart Zephyre kos'ten, hier Thränenweiden flüſtern.

Auf dem Dominantenakkord von E Dur (Fes Dur) wird 13 Male hintereinander, immer ſchneller (erſt 16, dann 32 Theile) das eingeſtrichene a, Solo gehört, eben ſo oft, mit Ablöſung des vierten Fingers durch den dritten (auf der ſtummen, ſynkopirten Note) mit eigenthümlichem Tonaleffekt ſynkopirt. Eine unter den Cypreſſen, die hier ſchatten, anſchlagende Nachtigall, das ſagt der Toneffekt, ſetzt die mit der Nachtigall-Epiſode in der Paſtoralſymphonide identiſche Tonfigur auf dem a, außer Zweifel.

So maleriſch war das tentrockene Klavier noch nie verwandt worden. Dieſer von Beethoven erfundene, Synkopen (auf dem Klavier ſo gut wie tontodte Noten) Leben einhauchende Fingerſatz, der das Pianoforte den Bogeninſtrumenten nähert, hatte ſchon tonale, aber noch keine plaſtiſche Wirkung geäußert (op. 69 Scherzo, op. 106 Adagio). Nach dieſer ſeiner höchſten Beſtimmung in op 110, begegnet man ihm nicht mehr.

H. Profeſſor L. Biſchoff (Vorrede ſeiner Ueberſetzung des Dulibiſcheff'ſchen Beethoven-Pamphlets) läugnet den tonalen Effekt, der jedem Klavierſpieler bekannt iſt.

Von E Dur (Fes Dur) geht die Modulation in die übermäßige Oberterz (As Moll) in welchem grabesnächtlichen Ton, ein Thränenlied, eine Inſtrumental-Nänie erklingt, ein Satz von 19 Takten, der Adagio-Archive aufwiegt, und die Tondichtung um eine Form bereichert (**Arioso dolente** $^{12}/_{16}$). Am Klavier ſchafft Beethoven hier die höchſte Stufe dramatiſcher Paſſionsmuſik, zu der es ſeitdem unter andern Bedingungen, das italiäniſche Opern-Repertoir gebracht hat *).

---

*) Zu den Schickſalen des Arioſo gehört, daß der große Violin-Virtuoſe Lipinski, in dem vom Fürſten N. Galitzin (vergl. op. 127) für Streichquartett arrangirten Satze, 1825 einen muſikaliſchen Kreis in St. Petersburg zu Thränen rührte. Das Klavier deklamirt nicht wie die Geige, hat aber deshalb keinem Arrangement zu weichen.

4. Satz. **Fuga. Allegro ma non troppo** $^6/_8$ As Dur 187 Takte. Im Verhältniß der enthaltſamen Satzbildungen in **op.** 102. 109. Von der Fuge in **op.** 106, durch ſehr viel beſchränktere Räumlichkeiten unterſchieden, durch ein anſpruchloſes Thema, in anſpruchloſer, durchſichtigſter Entwickelung, durch weicheren Ausdruck, vor Allem aber dadurch, daß die Fuge in **op.** 110 eine ſtrengere iſt. Nicht die Adlerfittige der koloſſiſchen Phantaſus-Fuge in **op.** 106, paßten auf die gekürzten Satzverhältniſſe in **op**. 110. Das Durchführungsarſenal der Mittel (**augmentatio, diminutio simplex, duplex**; Vergrößerung und Verkleinerung zugleich u. ſ. w.) iſt, vollſtändig vertreten, vom großartigſten Effekt; daß die Fuge durch das nach G Moll transponirte **Arioso** unterbrochen wird, iſt eine den vorbeethovenſchen Fugenſtyl hinter ſich laſſende, die Fuge dramatiſirende, neue Form (ſiehe Beethoven's Worte über poetiſchen Fugengehalt bei **op.** 102). Wie weit erhebt ſich dieſe gehaltliche Halbirung durch freien Styl, über die Poſaunenſtöße, welche die Fuge der Ouverture zur Zauberflöte materiell (ungehaltlich) in 2 Hälften ſpalten.

Der Fürſt Galitzin hat ſämmtliche Doppel- und Soloſonaten zu Streich-Quartetten und Quintetten arrangirt (Manuſcripte). Einen muſikaliſchen Standpunkt behaupten dieſe Arrangements, zumal die fragmentariſchen, oder gar aus verſchiedenen Werken zuſammen getragenen, nicht. Im Triumphzuge Beethovens durch die Welt zählen ſie mit. Daſſelbe iſt von den eben ſo gut gemeinten Arrangements Beethovenſcher Solo-Sonaten für Piano, 2 Violinen, Alt und Violoncell des Fürſten Kaſtriot Skanderbeg (Bd. 2, S. 383) zu ſagen, Manuſcripte, die dem Erſcheinen beſtimmt ſind.

Die um einen halben Ton heruntergegangene Tonalität des **Arioso** (G Moll ſtatt As Moll) verlegt die Vorſtellung vom *erſten* Platz, den nunmehr die Fuge eingenommen hat, auf den *zweiten*, was die Wirkung, wie Alles, was der Menſch in der Erinnerung, in der Ferne beſitzt, erhöht, den Ausdruck des Leids aber mildert, das hier, in den erwartungsvollen, beiden Händen vollgriffig überwieſenen G Dur Akkorden, ſeiner Erlöſung entgegengeht, die ihm dann, nach der in G Dur erweichenden Umkehrung der Fuge, in den ſie ausſingenden Chor-Stimmen, *vollſtändig* wird. Einen Chor ſchreibt der Tondichter in den dreiſtimmig (in halben Noten, 27. Takt vor Schluß) *auf* dem Fugenthema (as, des, b, es, c) fortſchreitenden Oberſtimmen, zu der dem Thema in doppelter Verminderung (16 Theile ſtatt Viertel) der Quartfortſchreitung im Thema (c, f, es, as, ſtatt as, des, b, es) angehörigen, im **Meno Allegro** aufgeſtellten, hier als Begleitung benutzten Sechzehntheil-Figuration. — Dieſer choralartige den vollſten Spielreichthum entfaltende Ausgang *freien* Styls *auf dem Fugenthema*, verknüpft das Ende dem Anfang der Sonaten-Dichtung, verſöhnt die ſtrenge Form mit der freien, in ihrem Zuſammenwirken zur Vorſtellung.

Das iſt Beethovens Weiſe ſeine Idee *auszuläuten*, bevor er dafür zum Wort greift (Chor-Symphonie).

Nennen wir es eine Satzkette im höheren Sinne, eine Kette im *Gehalt*, von der das Cis-Moll Quartett in 7 Bewegungen, das ausgeprägteſte Beiſpiel iſt. In op. 110 bilden die drei letzten Bewegungen einen Satz, dem der erſte ſich gehaltlich, nicht ſatzlich verbindet. Vergl. op. 102, 109, 111.

Archiv.

A. M. Z. 1824 S. 220. Ein in jeder Hinſicht (endlich!) ganz vortreffliches, durchaus höchſt melodiſches und an harmoniſchen Schönheiten reiches Werk. 1. Satz. Anmuth, Grazie, Liebenswürdigkeit blicken faſt aus jedem Zuge dieſes ſchönen Tongemäldes. 2. Satz. Eine wahre köſtliche Perle. Malt der Reihe nach Muthloſigkeit (?), Ermuthigung, Fortgeriſſenwerden wie durch eine höhere Gewalt, Schwanken vor dem Entſchluß, abermalige völlige Entmuthigung (?), endlich, nach einem Schrei der Verzweiflung, gänzliches Zuſammenſtürzen (?) der Gefühle, über welche in einer für uns noch nie da geweſenen melodiſchen Figur in der Oberſtimme, gleichſam ein ganzes Füllhorn voll lieblich ſchmeichelnder Neckerei ausgeſchüttet wird. Die dieſen Des Dur-Satz endende kleine Figur ſcheint dem F Moll zuzurufen: es mag nun genung ſein mit meinem Scherz (!). 3. Satz. Eine wahre dramatiſche, das tiefſte Mitgefühl aufregende Scene. Es kann keinen einfacheren, ſchöneren, ſeelenvolleren Geſang geben als dieſen auf einem reichen Harmonieſtrome wehmüthig dahingleitenden. Dieſer Geſang erſtirbt in einem auf as Kadenz machenden unisono, und eine herrliche dreiſtimmige Fuge, voller bewundernswürdiger Schönheiten, in welcher auch der vorherige, trefflich dramatiſch konſtruirte Satz, diesmal in G Moll, wiedererſcheint und zu der Fuge mit umgewandtem Thema in der harten G-Tonart zurückführt, beſchließt würdig dieſe vortreffliche Sonate.

Berliner M. Z. 1824 Nr. 10. A. B. Marx (Auszug). Je mehr ſich Beethoven die Außenwelt verſchloß, deſto tiefer wandte er ſich in ſein Inneres zurück, deſto freier machte er ſich von allen Banden, mit denen Gewohnheit, Wunſch und Vermögen der Zeitgenoſſen das eigenthümliche Wollen umſtricken und umdämmen. Immer reiner löſet er ſeine Aufgabe, immer reicher werden für den, der ihn verſteht, ſeine Gaben, immer verſchloſſener denen, die eben ſein eigenſtes

Weſen nie aufzufaſſen verſtanden. Es iſt menſchlich und nothwendig, daß in dieſer Abgeſchloſſenheit, in dieſer entbehrungsvollen Einſamkeit, mancher wehmüthige Blick auf beglücktere Zeiten ſich zurückwende. Hat ſich alles Glück, das ganze Daſein in die Aufgabe aufgelöſet, die Beethoven als Tondichter geſetzt iſt, ſo mußte auch die Sehnſucht nach einem entflohenen, fröhlicheren Zuſtande, ſo mußte auch die geheime Klage um das was geopfert, dem entſagt worden, von der Tonkunſt Sprache erhalten. Ein ſolcher Erguß aus dem innerſten Herzen ſcheint die Sonate zu ſein. Die Klage des Einſamen iſt das Allegro $^{3}/_{4}$, voll des zarteſten Ausdruckes der Wehmuth; reizend in Anmuth und Majeſtät. Mir iſt dieſes Allegro, dem Sinn nach müßte es Adagio (?) heißen, ein neuer Beweis, daß nicht ſeltene Melodien oder Harmonien, ſondern der Geiſt, der durch das Ganze weht, den Rang des Kunſtwerks beſtimme. Die einfachſte Melodie, die einfachſte Begleitung, die kunſtloſeſte Entwickelung, ſind hier genügende Mittel für den tiefſten Ausdruck, ja der Sinn des Ganzen adelt ſelbſt bekannte Figuren, wie der 12. Takt (1. Satz), in denen nur das Vorüberſchweben durch alle Oktaven neu genannt werden könnte, und verleiht ihnen neuen Reiz. Seltene Tonfolgen, wie im 22—24. Takt, entwickeln ſich mit der natürlichen Leichtigkeit, die die ſicherſte Spur des Genies iſt Wenn der Geſang wie in Seufzern erſtorben, wenn das Saitenſpiel verklungen iſt, folgt ein ſeltſam wildes Allegro molto F Moll $^{2}/_{4}$, in das ſich unerwartet die Melodie eines wüſten, allgemein bekannten Volksliedes (ſiehe unten) einwebt, das dann eben ſo unerwartet mit einem zarten Nachklang ſchließt. Das Alles, ſcheint uns der Künſtler zu ſagen, die kleinlichen Freuden, bei denen ſich der Menſch um ſeine Zeit und um erhebendere betrügt, die wilde Luſt, in deren Rauſche ſo manches Leben verſpielt wird, haben nie Macht über mich gehabt. Wie leerer Wind ſind ſie mir vorübergeſauſet (Trio Des Dur) und (Coda) ſo hat es ſein ſollen und müſſen. Könnte ich den Leſer, ehe ich ihm von dem Adagio rede, vor Correggio's Magdalene in der Dresdener Gallerie führen, in das tiefe einſame Walddunkel blicken laſſen, in dem die göttlich ſchöne heilige Büßerin menſchlicher Schwäche ruht, umweht von fern herniederklingenden Harmonien der Engel. Oder möchte wenigſtens jeder Leſer Beethovens Sonata quasi una fantasia. Cis Moll, dieſe heilige Klage unglücklicher Liebe, kennen und empfunden haben! Beethoven, der ſo friſch und ſüß (?) in früheren Jahren die Liebe geſungen hat (Adelaide; Herz mein Herz; Liederkreis), blickt hier auf die vorübergeſchwundene Blüthenzeit zurück. Wer nicht ahnet, daß Beethoven hier ſein innerſtes Herz und wie ſchmerzlich! öffnen will, wer in dem Geſange des Arioſo, in dem Harmonieſtrome, der ſich ſtill und ſanft anſchmiegt, wie der freundliche Bach den nachbarlichen Büſchen und Wieſenblumen, in der weinenden zweiten Stimme am Schluſſe, nicht die Klage des tief verwundeten, verwaiſeten Herzens vernimmt — für den iſt Beethoven ewig ſtumm. Wie die Zeit im unaufhaltſamen Zuge, in räthſelhafter Verſchlingung der Momente und Begebenheiten, oft mit zermalmender Ferſe vorüberſchreitet, ſo eilt die Fuge dahin. Noch einmal und noch wehmüthiger kehrt das Arioſo in G Moll wieder. Die Fuge beginnt, mit neuen Figuren durchwebt, die geiſtig an den 1. Satz erinnern, in der Umkehrung ihren Reigen abermals, und beſchließt das Ganze in vollendeter Rundung. Der Wiedereintritt und die Fortführung der Fuge in der Umkehrung gab mir das würdigſte Bild der Strophe und Antiſtrophe im griechiſchen Drama und der Alles umfaſſende Schluß erſchien mir als beſiegelnde Exode *). Dieſe Fuge muß neben den reichſten S. Bach's und Händel's ſtudirt werden. Seht hier, wie man die Kunſt lernen, und dann ſie „über dem freien geiſtigen Regen vergeſſen muß."

Marx 35 Jahre ſpäter (1859. Beethoven B. 2 S. 299).

---

*) Nach dem Maaße des Gedichts und der Muſik wendete ſich der Chor im griechiſchen Drama in feierlichem Reigen erſt an die Götterbilder rechts der Orcheſtra, dann in gleicher Rückwendung an die Götter, die links aufgeſtellt waren (Marx). — Die Fuge wendet ſich rechts, dann links, das nach G Moll transponirte Arioſo, in der Mitte? — Ja! dieſe Sonatendichtung iſt griechiſch, fühlt griechiſch; ſo verſtanden wir ſie; als ein verloren gegangenes, von Beethoven in Pompeji aufgefundenes Poem.

Wild folgt, in haſtiger Kürze, der zweite Satz, unerwartet ein wüſtes Volkslied (?), ich bin lüderlich, du biſt lüderlich, in ſeine Haſt hineinreißend. Hat ſelbſt den reinen Sänger einmal eine Unzufriedenheit mit dem geführten Leben, ein Hohn über das Narrenſpiel, das ſie Leben nennen, überſchlichen? — Harfenklang, wieder ganz unmotivirt (?) wie im erſten Satze, füllt den Schlußakkord (warum nicht als Erinnerung an den erſten Satz, motivirt, wo, nach der Vorſtellung von Marx, in einem Oſſianiſchen Abſchied vom Saitenſpiel Harfenklang am Platz war).

Das von Marx notirte Volkslied (A Dur 3/4) lautet: 1. Takt a, a Achtel gis, gis Sechzehntheile, e Achtel (2 Takt Wiederholung); 3. Takt: fis, fis, gis, gis Achtel; 4 Takt: a Viertel, a Achtel, Achtelpauſe. Die Stelle in op. 110 (Allegro molto 2/4 F Moll) 2. Theil 9. Takt heißt: as, as Viertel; 10. Takt: g, f Achtel, es Viertel; 11. und 12 Takt Wiederholung des 9. und 10. Wir bemerken ſogleich, daß der 3. und 4. Takt im Volkslied, durch welche deſſen Melodie abgeſchloſſen wird, ſteigen (fis, fis, gis, gis, a), der 13. (c, c Viertel) und 14. (b, as) bei Beethoven fallen, mit andern Worten, einen weſentlich anderen Ausgang nehmen. Der Befund von Marx beſchränkt ſich ſomit darauf, daß 2 Takte in Beethoven den Rhythmus von 2 Takten eines Volksliedes haben (nicht einmal das ganze in 4 Takten geſchloſſene erſte Glied), dieſer Rhythmus in einem aus gleichen Werthen beſtehenden Satze, aber ein an ſich ſo einfacher iſt, daß er ſich unter der Feder Beethovens finden konnte, wo er ſeinen Satz flüſſiger machen wollte. So flüchtige Berührungen im Rhythmus wären unter unzähligen Muſikſätzen aufzufinden, die nichts miteinander gemein haben. Die Behauptung über Benutzung eines Volkslieds durch Beethoven bedurfte eines zweifellos thematiſchen Fundaments. Und paßt der ſtürmiſche Rhythmus des Intermezzoſatzes wohl in die triviale, durch die ſchlaffe Melodie eines Handwerkerliedes gebotene Idee? Welche Wahrſcheinlichkeit, daß Beethoven einem ſolchen 2 Takte, die gar nichts Ausgezeichnetes haben, genommen, ihm 2 andere, die entſcheidenden, gelaſſen habe? —

Ein Volkslied hätte ihm in der Sonate motivirt ſein müſſen, wie Er allen Völkern der Erde ein's in der Oberſymphonie erfand. Ein Volkslied hätte er durchgeführt, daß kein Zweifel an demſelben geblieben wäre. Zu einem Volkslied wäre kein Luſtgeſelle geſtoßen, wie der 3. Theil (Trio). Die Annahme, Beethoven habe einmal eine Unzufriedenheit mit dem geführten Leben überſchlichen, die ihn zu jenem durch den Text: ich bin lüderlich (!) charakteriſirten Liede greifen laſſen, widerſpricht der Interpretationsregel, Großes groß zu erklären, und jenes Intermezzo iſt groß im Kleinen. Marx iſt nicht der erſte Gelehrte, dem, vor Allem, ſeine angebliche Entdeckung über Alles ging.

Weiſt der Umſtand, daß Inſtrumentaltexte zu den ungleichſten Menſchen auf gleiche Weiſe ſprechen, nicht auf Realität in der Tonſprache? Marx ſpricht 1824 von tiefem, einſamen Walddunkel in op. 110 (ſiehe oben). Dingelſtädt in Odeſſa nennt die Sonate ein Waldmärchen, ohne Ahnung von Marx, deſſen Arbeit in einem vor 35 Jahren erſchienenen periodiſchen Blatte begraben lag.

Dingelſtädts Anſicht in Folgendem.

Die Sonate beginnt mit ein Paar einfachen Akkorden, die zugleich das Thema ſind — ſo beginnt der Wald mit ein Paar einfachen Stämmen, und plötzlich iſt man mitten drin in der Pracht und Herrlichkeit, und das Konzert der Natur nimmt ſeinen Anfang. Zuerſt der kleine Buchfinke, beſcheiden präludirend — darauf der Häher, ein hübſches Trommelſolo, an einer alten Fichte probirt; ihm antwortet aus der Ferne ein Dompfaffe mit fettem Gurgelton. Jetzt zieht die Nachtigall einen langen Ton und Finke und Häher lauſchen ſchweigend. Nun miſcht ſich auch der Wald in die Symphonie. Ein Windhauch zieht ſäuſelnd durch die Wipfel und die geſchwätzigen Birken, die tiefſinnigen Fichten verhallen in einem geiſterhaften Tremolo. Mit dem 20. Takt fallen die horchenden Vögel wieder ein und ſie alle beherrſcht, mit lang gezogener Melodie, die Nachtigall, während der Häher an allen alten Fichten ſeine herunterſteigenden Triller verſucht. Vielleicht iſt es auch der alte Paſtor, der mit ſeinem ſpaniſchen Rohre an die Bäume ſchlägt, daß ſie ſeltſam ſchrillen. Und mit der Nachtigall wetteifernd klingt Juliens Stimme durch das Waldkonzert: liebt ſie mich? liebt ſie mich nicht? Mit dem 44. Takt miſcht ſich der Wald entſchieden in mein Schickſal. Dieſe murmelnde, rollende Baßfigur in F Moll — was rauſcht ſie ſo wehmüthig durch die Wipfel? Die alten Bäume wiſſen mein Geheimniß — ſie kennen die Liebe ſo gut wie ich. Jetzt rauſcht der Windſtoß, der früher nur die Zweige der jungen Birke kareſſirte, durch die alten Stämme, Takt 56, und aus der einfachen Melodie wird ein Dreigeſpräch — die Proſa nennt es Trio — Julie, die Nachtigall und der Dichter. Später geht die Liebesklage, wie in ihre Heimath, nach G Dur über, Takt 69. — Doch nicht auf lange die ſüße Hoffnung das müde Herz in Schlummer gewiegt: Ein greller Ruck und es wacht wieder in As Dur auf und alle Klage, aller Kummer wachen mit in dieſem finſtern Tonmeer. Der Satz endigt mit der Frage ohne Antwort: liebt ſie mich? liebt ſie mich nicht? —

So abweichend von unſerer Anſicht dieſe Phantasmagorie iſt, ſo reizend erſcheint ſie uns.

Es kommt nicht darauf an, ob die Idee in einem Inſtrumentaltexte enthalten iſt, oder auf Veranlaſſung deſſelben in uns entſtehe, eben ſo wenig darauf, ob die Idee in verſchiedenen Menſchen eine gleiche ſei. Die Realität der Muſikidee beſteht gerade darin in ungleichen eine ungleiche zu ſein.

Unvergleichlich ſagt Marx (Beethoven B. 2 S. 298), ohne Anwendung indeß auf die wichtigſten Ideen-Sonaten, auf op. 101, 106, 109, 110, 111: Dem Kunſtwerk gegenüber ſind wir alle, Wollende oder Nichtwollende, Traumdeuter. Der wache Verſtand iſt es nicht, der das Kunſtwerk geſchaffen, ſo iſt er es auch nicht, der das Räthſel löſt, wie der Geiſt ſeine Idee in dieſen ſinnlichen Stoff eingeſenkt hat, und aus ihm ſich offenbart. Das iſt das ewige Räthſel, wie Geiſt und Stoff, Gott und Welt Eins ſind. In jedem Kunſtwerke wiederſpiegelt ſich das Wunder dieſer Einheit; jedes an ſich iſt ein Räthſel, an dem ſich unſer Sinn, unſer Mitgefühl, unſere Phantaſie, unſere Pſychologie zu betheiligen, ſelig ſind. Wer mehr verlangt, fordert die Klarheit der Wiſſenſchaft; eine

Forderung, auf die kein Kunſtwerk und keine Kunſtbetrachtung ſich einzulaſſen hat.

Setzen wir hinzu: Iſt es nicht grade die Verſchiedenheit der Anſichten über ein und daſſelbe Kunſtwerk, welche es ausſpricht, wie verſchiedenartig Gott und Welt, Geiſt und Stoff Eins ſind, und nur Eins ſein können. — Dieſe Verſchiedenartigkeiten ſind Theile der Alles in Allem umfaſſenden kosmiſchen Einheit.

* * *

Sonate für das Pianoforte, ohne den Zuſatz große, Op. 111. dem Erzherzog Rudolph gewidmet, 12 Ausgaben (Schleſinger in Berlin, Diabelli in Wien), komponirt im Winter von 1821 auf 1822. Schindler S. 116. Vergl. op. 109, 110, erſchienen 1823. Die letzte (32.) Soloſonate. Kein Arrangement.

Herrn A. B. Marx, Doktor und Profeſſor der Muſik, dem verdienſtvollen früheſten Erkenner des Beethovenſchen Genius.

Von ſämmtlichen Beethovenſchen Soloſonaten beginnt nur dieſe in einer Introduktion, d. h. in einem für ſich Geltung habenden Mikrokosmus, wie wir den Gattungsbegriff beſtimmten (op. 5). Nicht Zufälligkeit, Bedingung des Gehalts, iſt dieſe Introduktion. Die Sonatendichtung vertritt in dem Dualismus ihrer Zweiſätzigkeit den Dualismus der Welt:

Widerſtand — Ergebung.

Um zwiſchen dieſen Faktoren vollgültig Wahl zu treffen, bedurfte es einer Iſolirung außerhalb derſelben, einer Vorfrage. — Dieſe Vorfrage iſt die Introduktion; ein

Schauſpiel des Widerſtreites des Geiſtes gegen ſich ſelbſt.

Von Streitmuth in der Rieſenſonate (op. 106) beſeelt, war der Held im Sprunge über 2 Oktaven auf dem Kampfplatze. Unter den nächtlichen Geſtalten, die ihn hier umfangen, ſteigt er mit der erſten Note hinab zu den finſtern Mächten der Tiefe (Sprung über 7 Stufen, von es nach fis, in Uniſonen). Von dieſem Splitter des verminderten Septimen-Akkords auf fis in den Anfangsnoten wird im Rückſprunge auf fis, aus der tieferen Oktave, der volle verminderte Akkord ergriffen. Dieſer in G Moll klaffende Schlund iſt das pſychiſche Thema der Vorfrage (Introduktion) und deshalb öffnet er ſich weiter und weiter (in C Moll 3. Takt, in F Moll 5. Takt). Der letzte Abſturz zur Tiefe (F Moll 5. Takt) erreicht den ebenen Boden einer Folge verminderter Septimenharmonien ſehnſüchtigen Ausdrucks, am ſehnſüchtigſten im übermäßigen Sexten-Akkord auf ces (7. Takt). Fünf Takte füllt dieſes Harmoniegeflecht mit ſeiner Gedankenlaſt (6.—10. Takt). Ausgang auf C Moll (11. Takt), in welchem Haupttone ſich die erſten Streitmaſſen ſchaaren (Zug in Vierteln, die Oberſtimme hinauf 12. Takt; aus der Tiefe verſtärkt 14. Takt). Ferner Donner rollt über das Feld, wächſt bis zur höchſten Stärke in den beiden erſten Takten des auf den Orgelpunkt der Dominante des Haupttons (ausgeſchriebener Triller im Baß g, as) hereinbrechenden Allegros, deſſen Motiv ein Donnerkeil iſt. Wir meinen die den tiefſten Baßſchacht unisono treffenden Viertel c, es, h (4. Takt), die ſcharfe Ecke des Motivs, das dann weitere Gliederungen erlebt (immer in Uniſonen), nach einem den ganzen Umfang des Inſtruments durchwühlenden Gang in der Oberſtimme zu Tage geht (11. und folg. Takte). Die Einmündung der Introduktion in das Allegro auf der breit überfluthenden Dominante giebt dem Satz den Schwung des Ouvertürenſtyls. Dieſe Introduktion iſt der Steg, der an das im Allegro hoch gehende Meer führt. An Inhaltsſchwere demſelben verwandt, durch eine über den Tiefen ruhiger lagernde Oberfläche kontraſtlich verſchieden.

Allegro con brio et appassionato $^{4}/_{4}$ 132 Takte, Repriſe. Die Bezeichnung **appassionato** (Gipfel leidenſchaftlicher Aufregung) kommt nur noch zweimal in Beethoven vor. (**op.** 106 Adagio, **op.** 132 Finale).

Eiſerner Wille iſt der Charakter des tragiſch-pathetiſchen, in bewußtem Ernſt ſeiner Entſchlüſſe, in Beharrlichkeit ihrer Vertretung, unvergleichlicher, in prägnanter Kürze, bei überwältigendem Gehalt, beiſpielloſem Allegro einer höchſten Potenz ſtürmiſch gangartiger Satzbildung.

Konſtruktion. Motiv-Gruppe 1.—32. Takt. Im panthematiſchen Geiſte Beethovens iſt, daß in dem Donnerkeil des Motivs **c, es, h,** das **h** in C Moll, wie fis in G Moll (Introduktion) diſſonirt, damit aber der Anfang der Introduktion, dem Allegro verknüpft iſt. In dieſem Tondichter reicht die Idee dem Mittel letztere auszuſprechen, die Hand. Tief und verborgen liegen die Fäden zu den Zwecken im Geiſt eines Beethoven! —

Die Tradition will, der Dichter habe in Todesahnung von dem Motiv geſagt: „ſo klopft das Schickſal an die Pforte!" Ein furchtbarer Klöpfel fürwahr! — Schindler bezieht die Worte auf den Anfang der C Moll-Symphonie. Verſtehen wir **op. 111** wie jene Symphonie, als ein verhängnißvolles Schickſalsgedicht.

Vom Keil **h** im Motiv, wird der Satz gangbar (5. und folg. Takte) wogt er nach allen Seiten, allen Tiefen. Mit dem **a tempo**, nach einem rezitativartigen Ruhe-Augenblick (16. Takt **espressivo, poco ritenuto**) wird die ſcharfe Ecke (**c, es, h**) im doppelten Kontrapunkt in den Satzſtollen getrieben (zweites **a tempo**). Wo die Imitation (**as, c, g**) der Motiv-Viertel **c, es, h** in der zweigeſtrichenen Oktave zu liegen kommt, tritt ein viertes „Be" in die Vorzeichnung, iſt die kontrapunktiſch durchwühlte Gruppe von der Gravitation zum Gegenmotiv ergriffen.

Ein erſter Sieg, ein erſter Preis (Sprünge der rechten Hand über die im Baß tremolirende linke hinweg, vom zweigeſtrichenen **F** hinab ins große **des**; vom großen **des** hinauf bis in dreigeſtrichene **ces**, 30., 31. Takt).

Gegenmotiv 32.—37. Takt As Dur. Unterterzmodulation ſtatt der Parallele (**as**, Unterterz von **c**). Die Terzmodulation iſt dem Tondichter ſo vertraut, für ihn eine ſo organiſche, daß man ſie hier die Beethovenſche Unterparallele nennen darf, wie die vorbeethovenſche Literatur in Molltonarten, die Oberparallele verfolgte.

Der durch die Welt ziehende Sehnſuchtsruf*). Seelenvollſter Spielreichthum in den 32 Theil-Figurationen (**Meno Allegro**). Wenige Takte hoffenden Aufſchwungs! Ein Gang auf dem verminderten Septimenakkord auf d (37. Takt **tempo primo**) treibt Alles durch- und gegeneinander. Der Keil des Motivs ermannt ſich in den Bäſſen (40. und folg. Takte) und Oberſtimmen (43. und folg. Takte). Wüthiger Schluß des 1. Theils in Uniſonen (as). Repriſe.

---

*) In der Sehnſucht ſucht der Geiſt den Geiſt. Im menſchlichen

Eine Uniſone, an ſich geſchlechtlos, läßt die größt mögliche, modulatoriſche Freiheit. Der Uniſone bedient ſich Beethoven vorzugsweiſe für ſeine Terzmodulation im Sprunge, wo ihm Vermittelungen aus dem Wege liegen, durch den prägnanteren Gehalt, wie hier, ausgeſchloſſen ſind (vergleiche den 1. Satz im F Moll-Quartett u. ſ. w).

Mittelſatz 1.—22. Takt, 2. Theil. Ein wüthender Roland. Tritt auf dem ſchlechten (2.) Taktheil in Scene; den nach G Moll verſetzten Donnerkeil des Motivs, in der gepanzerten Fauſt (g, b, Viertel fis halbe Note, 2. und 3. Takt, f, as, Viertel e, halbe Note, 3. und 4. Takt). Wir erkennen ſogleich die ſcharfe Ecke des Motivs, in Quadern zyklopiſchen Styls, zu einem doppelten Kontrapunkt gethürmt (d, es, a halbe Noten ſtatt Viertel, 6. Takt Oberſtimme). Wo zu der

---

Leben ſoll ſich aus der Sehnſucht das Streben entwickeln. Aus dem undeutlichen Ziele der erſteren ſollen ſich die deutlichen Zwecke für letzteres geſtalten. Durch Suchen werden wir den Geiſt, den wir erſehnen, nicht finden, wir müſſen ihn durch unſere Thätigkeit darſtellen, entwickeln, hervorarbeiten. Fröbel, Reiſen in die weniger beſuchten Thäler der Penniniſchen Alpen. Berlin 1840, S. 157. So Beethoven in ſeiner Sehnſuchts-Thätigkeit.

Vorzeichnung von 2 Been, das dritte kommt, da trifft, fünfmal hintereinander, der von Uniſonen zu Akkorden verminderter Harmonien, erſtarkte Keil des Motivs, mit halber Note ſtatt des 3. Viertels, zum Stoßzahn, die ſchlechten (3.) Takttheile, auf dem in den Bäſſen arpeggirten Orgelpunkt **g**. An letzteren führte uns (im 15. Takt) das verdoppelte **Fis** der Bäſſe. Man mußte bei Beethoven gewärtig ſein, daß der verhängnißvolle Sprung zu Anfang der Introduktion auf **fis** und die damit eingegangene Tonalität (G Moll) ihre guten Früchte tragen würde.

Das titaniſche Felsgerüſte des im Mittelſatze den Himmel ſtürmenden Rieſen, iſt dieſe Frucht.

Rückkehr. 22.—46. Takt. In Stein gehauen (Uniſonen in Doppel-Oktaven). Die Motivgruppe potenzirt. Nie ſpielte die Zuſammenwirkung aller Kräfte eine großartigere Rolle am Klavier, und dem ganzen Thematismus wird dabei Rechnung getragen, ſelbſt der kleinen Ruhe-Oaſis des 1. Theils (**espressivo, poco ritenuto**) in einer ſehnſüchtig emporrankenden None (**c, g, des**) trotz der Wetterwolke voll zuckender Blitze, die ſich vom 1. **a tempo** heraufwälzte. Ungebeugt, Schritt vor Schritt, kämpft das 2. **a tempo**, gegen die in den Bäſſen enthaltene ſcharfe Ecke des Motivs (**f, as, e**) bis zu dem, in der Dur-Tonart der Tonika, Licht verbreitenden Gegenmotiv (G Dur, 46.—51. Takt). Die tonale Ausſöhnung der bisher durcheinander geworfenen Dualiſmen.

Die dem Gegenmotiv, aus dem 1. Theil anhängende Figuration (32 Theile, **Meno Allegro**)

Ihres Helmes Büſche weben
In der Feinde Schwarm!

iſt, in dieſem geſteigerten Affekt, an dieſer Stelle, in dieſem Zuſammenhange — ein Klavierzauber, der dem tonarmen Inſtrument die Bahn einer tragiſchen Bravourſängerin bricht. Durch Ausſpinnen der recitativiſchen Stellen (**ritardando, poi a poi piu Allegro**), durch eine zweitaktige (epiſodiſche) Anſpielung auf das Gegenmotiv (im punktirten Gliede desſelben; Molltonart der Subdominante des Haupttons, F Moll) und zwar im imitatoriſchen Styl, deſſen Stellung im 1. Satz durch dieſe Ausdehnung auf die Gegenmotivgruppe, gerechtfertigt wird, iſt die Gegenmotivgruppe, von 6 Takten im 1. Theil, auf 16 im 2., zu immer dringender werdendem Ausdruck verlängert, von der gangartigen Schlußgruppe des 1. Theils, auf dem verminderten Septimenakkord auf **d** (hier auf **fis**) gefolgt (62.—76. Takt).

Schluß, wie im 1. Theil, in zwei Uniſonen-Schlägen. Die verdoppelte Oktave **c**, erſte Note des Anhangs (76.—88. Takt), ſcharfe Ecke des Motivs, erkennen wir in den beiden folgenden Akkorden (12. und 13. Takt vor Schluß; die Viertelkeile des Motivs **c, es, h**), das Subſtrat der Klavier-Heroide des 1. Satzes. Die Akkorde heißen: **c, es, fis, a, es** und **c, d, f, es, h** — im erſten iſt das obere **es**, im zweiten das obere **h**, motivpflichtig. Durch die Viertel-Pauſen zwiſchen den Akkorden, im Rhythmus ſynkopirt; auf das Wirkſamſte zu halben Noten (im Toneffekt) geſtaltet (nennen wir es Vergrößerung [**augmentatio**] durch Pauſen) wird in eiſerner Einheit im Motiv geſchloſſen. Durch den Ruck im Rhythmus, von Polyphonie überwuchert, verſteckt ſich das Motiv in den beiden Akkorden, wie eine verwitterte Grabſchrift unter Ruinen. Mit Bewunderung lieſt ſie der Wanderer: **Heroem calcas!** — Nach den bezeichneten 3 Sforzato-Stößen Des dergeſtalt, in Akkorde verminderter Harmonien, eingemauerten Motivs, wühlt der Baß, plagaler Ahnungen voll, in einem aus dem Achtel-Gliede des Motivs, auf- und niederwogenden Gange (F Moll). Mit der Würde eines ſophokleiſchen Chors bilden ſich zu dem fluthenden Baß, die Oberſtimmen choralartig, mit Ausgängen nach C Dur, im Vorgefühl von Erlöſung durch den folgenden Satz, deſſen Tonalität dieſe C Dur Wehen in Ausſicht ſtellen. Schwingungen der Hauptdurtonart ergreifen vollſtändig den Baß, geben als kirchlich-feierliche Eröffnung des obſchwebenden Hymnus, auf den **pp.** verſchwimmenden C Dur Akkord hinaus, der ſtill, über 5 Oktaven ſich hinbreitet. —

Da ertönt es wie von fernen Glocken! Ein Unſterblichkeitslied hat begonnen, ein Hymnus heiligen Friedens, der Arietta-Satz, dieſe geheimnißvollſte Offenbarung am Klavier! — Denken wir nicht als materielle Vorſtellung, als Gedankenrichtung für die nach dem antik-großen Allegro, uns umfangende geweihtere Stimmung, an die einſt im Schooße Roms, in den Katakomben verſammelte chriſtliche Gemeinde, wie ſie in Liebesmahlen Rom und die Welt beſiegte. Unausſprechlich ſeelenvollen Ausdrucks, tritt uns hier ein Satz entgegen, für den die Muſik keinen Namen hat! Tempo und Vortragsbeſtimmung iſt die Bezeichnung **Adagio molto semplice cantabile,** $^{9}/_{16}$ Takt. Hier fächeln Palmen ewigen Friedens, hier feiern Seelige den irdiſchen Sieg! —

Li si cantó non Bacco, non Peana,
Ma tre persone in divina natura.
(Paradiso.)

Die Bezeichnung **Adagio molto** hat man nicht von beſonders langſamer oder gar ſchleppender Bewegung zu verſtehen. Der Ausdruck giebt dem Satz die tiefere Bedeutung zurück, die durch das Diminutiv-Arietta, das deſſen geringe Räumlichkeit, die erſt in den Veränderungen rieſig emporwächſt, bezeichnet, gefährdet erſcheinen dürfen. Das Tempo allein, wäre mit **Andante quasi Allegretto** bezeichnet geweſen. Dies konnte nicht genügen. Was ſich nie und nirgend hat begeben, die Tiefe der Vorſtellung, bezeichnete Beethoven tiefer. Baßſchwingungen in C Dur hatten den Schluß des Mollſatzes (Allegro) erfaßt, um ihn, der ſich ſelber erlegen war, hineinzuſchwingen in das Lied der großen Gemeinde, hinter den Thränen dieſer Welt, in den in ſeinen Entwickelungen (Veränderungen) Alles vollbringenden Arietta-Satz in C Dur. Keine Unterbrechung zwiſchen erſtem und zweitem Satz. — Ueberleitung aus dem Widerſtand in die Ergebung, aus der Realität in die beſeligteſte Idealität! —

Wie das Arioſo in **op.** 110, die Cavatina in **op.** 130 (B Dur Quartett) weiſt die italieniſche Vokabel Arietta, auf eine Sing=Soloſtimme, als Subſtrat der Perſönlichkeit; auf die gotterfüllte Seele des Vorſängers der Agape.*)

Die Arietta iſt ein Thema in Liedform, von 2 Theilen zu 8 Takten, mit Variationen; aber wie wenig entſpricht dieſer Befund der Sache! Das alte Wort „Variation“ trifft gar nicht den hier aufgeſtellten, neuen Begriff. Die Veränderung (geben wir das Wort Variation lieber ganz auf) iſt Beethoven die Wiedergeburt (Palingeneſie) aller Tondichtung überhaupt. In der Veränderung wird er vollends zum Reformator des muſikaliſchen Geſammtbegriffs. Veränderung iſt ihm Verwandlung (Metempſychoſe).

Die Muſikidee ſelbſt, die höhere Satzbildung, und in dieſem Sinne, muſikaliſche Kunſt und Wiſſenſchaft letzten Stadiums, überhaupt.

Wo Alles zur Veränderung (Wandlung) wird, da iſt die Idee der Wandlung, das große Thema — dieſe Idee ſich ſelbſt Form und damit unendlich.

Das Starre (Anorganiſche) der alten Variationsform, in dem vom Thema unabänderlich Gegebenen, Beethoven iſt es Anknüpfung des Lebens (des Organiſchen), ſchrankenloſe Eröffnung von Tummelplätzen für die Weltſeele d. h für die in der Bruſt Aller, zu ungleichen Theilen, lebenden, gleichen Idee der Unendlichkeit menſchlicher Vorſtellungen. Nicht die verſchiedenen Seiten (Variationen) einer Idee (Thema) ſind Zweck; alle Seiten aller Ideen, in einer, ſind es; Alles was der Dichter auf dieſem ſeinem Wege, zu ſagen, zu entdecken, zu prophezeien findet! Der eigentliche Standpunkt für dieſen Styl (die pſychiſche Potenz der Form) liegt ſomit, außerhalb des veränderten (variirten) Themas, in der Unendlichkeit geiſtiger Vorſtellungen, welche letztere an ſich, Verwandlungen eines Stoffes (Themas) ſind. Die Beethovenſche Veränderung wird zu einer Archimediſchen Schraube des Geiſtes, zum unendlichen Thema auf Veranlaſſung eines endlichen. Vergl. op. 120, Nr. 36 2. Abtheilung. Auf dieſem Standpunkt verſchwindet die Vorbeethovenſche Veränderung nicht als muſikaliſches, wohl aber als geiſtiges Produkt, und ſo hat man die Veränderung der 3. Periode, von der Veränderung der erſten und zweiten, welche weſentlich der alten Vorſtellung angehört, als eine Separat-Literatur zu unterſcheiden, auf welche der Tondichter, der Ueberſinnlichſte den es gegeben, durch die Natur ſeines Geiſtes, auf das Tiefſte hingeführt war.

---

*) Toute poésie est un chant. Recueil des Poésies lyriques chrétiennes par Hainglaise. Paris 1854.

In dieſem Veränderungsſtyl ſehen wir Beethoven vollſtändig ſeine Adlerfittige im Aether des Gedankens entfalten, über die Welt hinſchweben.

Iſt kosmiſche Univerſalität, der Ausdruck Beethovens im großen Ganzen; ſo iſt Vertiefung der organiſche Zug ſeines Geiſtes im Konkreten, Vertiefung und Veränderung aber identiſch.

Wenden wir dies auf op. 111 an. In dem Arietta-Satz laſſen ſich 6 Veränderungen erkennen, eben ſo viele Mikrokosmen des Geſammtbegriffes aller Tondichtung. Von unendlicher Mannichfaltigkeit für ſich, verknüpft dieſe Mikrokosmen das Band derſelben Bewegung (**l'istesso tempo**) der infiniteſimal (im Sechzehntheilwerth) durch alle Verwandlungen, gleich pulſirende Rhythmus. Ohne Unterbrechung ſind dieſe Veränderungen vorzutragen: als einen Satz, einen Guß, ſind ſie zu geben. (Vergl. unſere Aſſimilation der einzelnen Veränderungen mit Motiv, Gegenmotiv, Mittelſatz, Rückkehr u. ſ. w. bei **op.** 109.)

Als einen Strom wollen dieſe Veränderungen verſtanden ſein, der in ſeinem Lauf die verſchiedenſten Gegenden widerſpiegelt, ohne etwas an ſeiner Einheit einzubüßen. Der Strom, wie er trotz aller Schickſale derſelbe bleibt, ſei uns bildliche Vorſtellung dieſes Veränderungsſtyls.

Nicht vom Thema kommt Beethoven die Veranlaſſung zu den kosmiſchen Bahnen, die ſein Geiſt in den Veränderungen durchläuft. Höchſtens iſt die Veränderung im Thema gegeben, wie der Menſch im Embryo. Beethoven erfindet das Thema nach den Ideen, welche er in der Veränderung, als der beweglichſten und umfaſſendſten Form (was ſchon im Wort liegt) am Umfaſſendſten auszubreiten vermag. Man möchte zu ſagen verſucht ſein: „Er ſchreibt das Thema den Veränderungen, nicht die Veränderungen dem Thema zu, und daher kommt dem Thema, bei ihm, die welthiſtoriſche Bedeutung“ (**Eroica**, **op.** 109, 111, 127, 131, Nr. 36. 2. Abth. Adagio der Chorſymphonie).

Im tiefſten Schacht ſeines Gedankenprozeſſes wird ihm das Thema geboren, mit allen Veränderungen zum Kometenſchweife.

Verſtehen wir die Arietta in op. 111 als einen ſolchen geheimnißvollen Wanderer durch den unendlichen Raum des Geiſtes; die Veränderungen, als die, auf dieſen Bahnen, kulturhiſtoriſch gewonnenen Ideen; das Thema als die Reduktion dieſer Idee auf **einen** Ausdruck, nicht als den Ausgangspunkt derſelben, der höher, der in der Geſammtvorſtellung liegt.

1. Veränderung, d. h. erſtes Muſikſtück aus dem Thema. **Sempre legato** (die Veränderungen, was mit ihrer innerſten Natur zuſammenhängt, ſind nicht angezeigt). Das Quellenhaupt des Stroms. Naturwüchſige Einfachheit. **Incessu patuit Dea!** — Ein Ideal ſeelenvollen Ausdrucks. Sanft in Synkopen gewiegt. Durch Steigerungen im harmoniſchen Effekt (**es** im 4., **b** im 5. Takt, Oberſtimme) ein erwartungsvoller Fingerweis auf alles Folgende. 2. Veränderung. **Listesso tempo** $^{6}/_{16}$. Mehr Bewegung. Konzentrirterer Rhythmus ($^{6}/_{16}$). Das Thema, ein in dieſe erſte Stromſchnelle friedlich blickender Stern. Synkopen-Stauungen.

3. Veränderung. **L'istesso tempo** $^{12}/_{32}$. Lebhafte Strömung. Da hier der Kern der Vorſtellung (ein Fingerſpiel pathetiſcher Extaſen) in der punktirten 32 Theil-Figuration liegt, welche eine Eroberung im Rhythmus ausmacht, ſo ſoll nach 32 Theilen (infiniteſimal) gerechnet werden ($^{12}/_{32}$). Dieſes 3. Muſikſtück aus dem Thema, in einem vom Klavier nie erlebten, vergeiſtigten Bravourſpiel, ſpiegelt eine ſtrombewegte

Presto – Toccata, und doch bleibt die Bewegung dieſelbe (**l'istesso tempo**). Die Synkopen wirken, wo möglich, erſtaunlicher als in der 2. Veränderung. Die kühnſten und komplicirteſten Figurationen verſchwinden gegen dieſe Striche eines unbekannten Klavier-Phantaſus.

4. Veränderung $^{9}/_{16}$. Die Erregtheit des voraufgegangenen Satzes, die zu groß geweſen war, um plötzlich aufzuhören, fortgeſetzt durch Triolen in 32 Theil-Gruppen im Baß. Dem in ſtiller Rührigkeit in der tiefſten Tiefe fortgleitenden Strome, winken Blüthen und Blätter am Ufer, in einem Geheimgeflüſter über das Thema (die Synkopen-Büſchel). Dieſe Veränderung iſt eine Doppel-Veränderung, indem nach dem 8. Takt, wo man den 2. Theil des Themas erwartet, der Satz in den erſten zurücktritt. Die bisherige 32 Theil-Figuration geht dabei, gangartiger geworden, aus den Bäſſen auf die Oberſtimme über, wobei die linke Hand, in jeden Takt, 9 themahaltige Sechzehntheile ſtreut. Alles im hohen Regiſter. Dieſes geiſtſprühende Gewebe, ein Sylphenballet, läßt das Thema durch Gazeſchleier erblicken. 5. Veränderung. 9 Takte Anhang in der voraufgehenden Veränderung, führen in Arpeggien an eine kadenzartige Phantaſie (5. Veränderung) in deren Trillergewühl einzelne Tropfen des Themas fallen. In Melodieſtyl und Rhythmus, dem **Arioso** in **op. 110** genähert.

6. Veränderung (Aufhebung der Vorzeichnung von 3 Been). Großartiges Finale im Chor.

Einen Chor erblicken wir in der wachſenden Vielſtimmigkeit der Oberſtimmen zu den 32 Theil-Triolen im Baß; in der breiteren Strömung. Der 2. Theil des Themas (A Moll) in abermaliger Doppelveränderung. Kurzer Anhang (wie in der 4. Veränderung), der in einem Kadenztriller, gleichſam als Fortſetzung des phantaſieartigen Zwiſchenſatzes, den wir die 5. Veränderung nannten, eintritt. —

Dieſer Schluß in höchſter Trillerbravour mit dem Thema unter und über dem 10. Takte flüſternden Triller auf g zu von der linken Hand gemurmelten 32 Theil-Triolen, die in hin- und herwogenden Terzengängen, in einen ſtill verhaltenen Seelenjubel auslaufen, in die letzten Spitzen des hohen Regiſters reichen, in einem Sextenſtrom, über 3 Oktaven, zu den Bäſſen niederfluthen, drei Schläge aus dem Thema (in den beiden vorletzten Takten) dieſen Tonfluthen beimiſchen, um dann im Raum zu verklingen — dieſer Tonal-Sabbath iſt die Apotheoſe alles Spielreichthums am Klavier; ein Traumgeſicht des Taſteninſtruments.

Wir erkannten die Mannichfaltigkeit des Beethovenſchen Gedankens, die Größe und Tiefe ſeiner Ideen: daß er auch noch über Klangſpiele dieſer Art, über Duft und Zauber von Ton-Märchen gebiete, daß überhaupt ein Satz, wie dieſe Thema-Wandlungen, möglich ſei, lehrt op. 111, dieſer prophetiſche Blick in kommende Jahrhunderte kulturhiſtoriſcher Entwickelungen.

Archiv.

A. M. Z. 1824 S. 223. Ein höchſt merkwürdiges (ja! höchſt merkwürdiges!) Kunſtwerk. Der 1. Satz iſt groß und breit angelegt und wahrhaft impoſant ausgeführt. Die Einleitung hebt im Baß auf dem verminderten Septimenakkorde auf fis, mit wenigen, ſcharf accentuirten, durch Oktaven verſtärkten Noten an, und ſchreitet ſo, auf etwas Gewaltiges vorbereitend, bis zu einem Einſchnitt auf der Dominante fort, mit welcher der Allegro-Satz beginnt. Der Hauptgedanke dieſes Satzes beſteht eigentlich (!) nur aus 3 Noten, aber welch' herrliches, reiches, wahrhaft großartiges Kunſtwerk hat der Meiſter aus dieſem einfachen Materiale gebildet! — Ein reges Leben, ja, man möchte ſagen, eine Art von Wildheit beſeelt das Ganze, die jedoch einigemal von einem unvergleichlich melodiöſen Gedanken unterbrochen wird und zu dem gewaltigen leidenſchaftlichen Treiben den lieblichſten Gegenſatz bildet. Wir können nur einiges ganz vorzüglich Effektvolles hervorheben die treffliche Konſtruktion der das Einzelne verbindenden Kettengänge ſammt deren kräftigen Umkehrungen; die Stelle in der 2. Klauſel, wo der Hauptgedanke augmentirt als Fugenthema auftritt und, während er ſelbſt in ſeinem urſprünglichen Zeitmaaße drunter und drüber gebaut iſt, dreimal imitirt wird, endlich die ganz herrliche Stelle, in welcher jene melodiöſe Phraſe im Baß liegt und gerade da auf das innigſte zum Herzen ſpricht. Der bei weitem merkwürdigſte Satz iſt der letzte. Wir wollen ihn keineswegeſ über den erſten ſtellen. Im Gegentheil ſind wir der Meinung, er ſtehe weit unter (!) jenem. Wir nennen ihn den merkwürdigſten, weil er an Auffallendem, keineswegeſ jedoch an Melodie (!) Modulation und dergleichen (!) Alles überbietet, was uns je in reiner Pianofortmuſik hiervon vorgekommen iſt (dieſe Sonate wurde eben zum Geburtstag des Jahres 1900 geſchrieben!). Das meiſt vierſtimmig geführte Thema iſt ſo einfach und ruhig fortſchreitend, als ein Thema, das variirt (!) oder wie hier paraphraſirt (!) werden ſoll, nur gewünſcht werden kann. Es hat aber dem Komponiſten gefallen, ſich zur Ausführung meiſtens nur ſolcher Kunſtmittel zu bedienen, die wir ſeines hohen Genius nicht recht würdig finden (!). Er ähnelt in dieſem Tongemälde einem Maler, der den Raum für ein Altarblatt einfarbig monoton, mit dem Miniaturpinſel (!) ausfüllt. Der Satz wimmelt von Noten (nicht eine zu viel) in den allerwunderlichſten, dem Taktgefühl oft ganz widerſtreitenden (?) Zeiteintheilungen;

die Melodie iſt mit den ſonderbarſten Triolen-Ornamenten umwickelt; beides aber meiſt ohne die Hauptſache: Wirkung auf das Gemüth; doch die Phantaſie des Herrn von Beethoven iſt eine Sonne, die ſelbſt die dichteſten Dünſte der niedern Atmoſphäre (!) zu durchbrechen vermag. Seite 19 (der Original-Ausgabe; es iſt die letzte Veränderung gemeint) leuchtet ſie wieder in aller ihr eigenthümlichen Glorie und verbreitet Wärme und Leben. Von hier an bis hinaus (lies: über die Grenzen damaliger Vorſtellungen hinaus) etwas kürzer wünſchten wir den Exkurſus wohl (!) hat uns der Satz ſehr viel Freude gemacht (was lag daran?) beſonders auch, weil wir in dieſem Auslauf eine neue Bürgſchaft zu erhalten vermeinen: der große Meiſter werde in den espaces imaginaires et d'erreurs (!) nie lange verweilen*) ſondern die Bewunderer ſeines herrlichen Kunſtgartens auf ſchnell wieder nach dem Schönen ſich wendenden Wegen, durch wahrhaft Vortreffliches oft noch entzücken Wir wünſchen dies ihm (wie gnädig) und uns (wie vorſichtig). —

---

*) Anſpielung auf das Buch: Dianoilogie par le Prince Beloselsky, Londres 1791, das die Sphären der menſchlichen Geiſtesfähigkeiten als konzentriſche Kreiſe vorſtellt. Im Mittelpunkt ſteht vis inertiae, in der weiteſten Sphäre sagacité, imagination, goût, génie. Der Raum jenſeits heißt espaces imaginaires, die Räume zwiſchen beſtimmten Sphären ſind espaces d'erreurs et de folies. Wir möchten, ſagt der Rezenſent, lieber die Spiralrichtung einer endloſen Linie vorſchlagen, als Bild des Zuſammenhanges aller Seelenkräfte, ihres raſtloſen Strebens nach ſteter Erweiterung des Feldes ihrer Thätigkeit, als Bild der Täuſchung, die dem leicht widerfährt, der ohne die ganze Spiralrichtung zu überblicken, nur die vorübergehende Krümmung der nächſten Linie bemerkt und für Rückgang zur engern Sphäre nimmt, was gerade ein Fortſtreben iſt, zur herrlichſten Erweiterung.

Dieſe tiefe Bemerkung des Rezenſenten, der deshalb die letzte Stylperiode in Beethoven nicht richtiger verſtand, wende man an, wo ein Rückgang unſeres Tondichters zur überwundenen Ideen-Sphäre der alten Meiſter vorzuliegen ſcheint, und doch Alles Fortſtreben zur herrlichſten Erweiterung iſt.

Mittheilung H. Profeſſor Schindler's an uns.

Die Sonaten op. 106, 109, 110, 111 ſpielte Beethoven nicht, hätte ſie auch mit beſtem Willen nicht mehr ſpielen können, aber bei'm Niederſchreiben dieſer Werke, wo ich ſtets um ihn war, (als er op. 110 und 111 ſchrieb, wohnten wir zuſammen) verſuchte er einzelne Stellen unzählige Male. Die Paſſage mit 32 Theilen im 1. Satz von op. 110, auf einem meiſt fürchterlich verſtimmten Flügel, nach Schülerweiſe 15—20 Male probirt (Meiſter machen ſie 100 Male) bevor er wieder weiter ſchrieb, hat mich zur Verzweiflung gebracht, da ich im ſelben Zimmer mit Korrekturen beſchäftigt war. Die letzten Jahre ward ſeine linke Hand ſo ſchwerfällig, daß ſie ſich fortan auf alle Taſten legte. Nun denke man ſich dieſe Muſik. Aufmerkſam darauf gemacht, ließ er eine Weile von dieſer Unart ab, jedoch alsbald patſchte die Hand wieder in gewohnter Weiſe auf die Taſten, wie kleine Kinder zu thun pflegen. Dagegen verſtand die Rechte noch immer die feinſten Schattirungen ſicher und deutlich auszuführen Das genügte dem Verſtändigen, wenn der Meiſter was immer ſpielte. Als 1823 die dreimaligen Korrekturen von op. 111 für Schleſinger in Paris, gemacht wurden, wobei Beethoven tauſend Flüche über die tauſend Fehler ausgeſtoßen hatte, beſorgte ich jedesmal die Reinſchrift der ausgezogenen Fehler. Es kam mir ſomit das Manuſcript dieſer Sonate weit mehr vor Augen als die von op. 109 und 110 Da erlaubte ich mir einſtmals die Frage, ob denn dieſes op. 111 keinen Schlußſatz erhalten werde, denn ohne daß ich von dem Werke bis dahin mehr gehört hatte, als Beethovens Fingerſatzproben, zuweilen 99 Male hintereinander, z. B. bei der Paſſage im 1. Satz von op. 110 mit den 32 Theilen, auch mochten dieſe Proben oder Verſuche noch einen andern höhern Zweck (ja! höheren) gehabt haben, wollte ich doch ſchon zur Erkenntniß 'gekommen ſein', daß hiebei ein dem 1. Satz entſprechender 3., eben ſo feurig und hinreißend, folgen müſſe Mein theurer Freund und Lehrer fertigte mich mit der kurzen Antwort ab: ich habe keine Zeit einen 3 Satz zu ſchreiben Damit geſtand er doch, daß ein 3. Satz erforderlich. Weiter kamen wir auf dieſen Hammel nicht wieder zu ſprechen. In Schindlers offenem Briefe: „Nach Bremen. Beethoven und ſeine Ausleger“ (Nr. 2 der N. Rh. M. Z. 1856) heißt es: Das Beſſere, Geiſtvollere kam aus der Feder von A. B. Marx, 1824, in der Berl. M. Z. über die letzten Sonaten, wovon das über op. 110 und 111, Beethoven nicht ohne Beifall geleſen hat. Doch ging ihm Marx, bei Ausmalung der letzten Sonate viel zu weit (?). In einem Briefe aus Baden, 15. Juli 1824, an den Berliner Schleſinger, berührt Beethoven dieſe Art von Beurtheilung muſikaliſcher Werke (dieſer Brief ward zurückgehalten (warum?) und liegt bei mir). Kurz, jene Marxſche Ausmalung hat unſerm Großmeiſter Grund und Stoff gegeben ſich näher über op. 111 auszulaſſen. Auch hierbei ſprach er von einem 3., von einem Schlußſatz Iſt mir das Gedächtniß ganz treu geblieben, ſo äußerte er, daß die Variationen theilweiſe eine andere Geſtaltung (auch an Zahl wenigere) erhalten haben müßten, wenn er einen 3. Satz geſchrieben hätte. Ein 3. Satz lag urſprünglich ſicher und gewiß in der Abſicht (?), allein die Neunte drängte auf's Papier zu kommen, darum keine Zeit zum 3. Satz, und darum (?) die Geſtaltung der Variationen, wie ſie vorliegt. So weit Schindler in 3 Briefen (1855—1856).

Der verhaltene Jubelausdruck des Arietta-Thema's reichte allein hin, die Anſicht von der Unvollſtändigkeit der Sonate zu entkräften und zu beweiſen, daß auf den 2. Satz gar kein 3. folgen **konnte.**

Verleger-Briefe an Beethoven über op. 111. Kopie von Holz, nach den Originalen Paris, den 3. Juli 1822. Da ich das Vergnügen gehabt habe, Ihre Sonate zu erhalten, die ſo viele Schönheiten enthält, daß der große Meiſter nur im Stande war ſie zu ſchaffen, nehme ich mir die Freiheit, ehe ich ſolche ſtechen laſſe (wie vorſichtig) bei Ihnen gehorſamſt anzufragen, ob ſie für dies Werk nur ein Maeſtoſo (lies: nebſt Allegro) und Andante (lies Arietta, Adagio) geſchrieben, oder, ob vielleicht das Allegro (Finale) zufällig beim Notenſchreiben (!) vergeſſen werden. Ich halte es für Schuldigkeit Ihnen dieſe Anfrage zu machen, da jedes Meiſterwerk ſtreng nach dem Willen des Schöpfers gedruckt werden muß. M. Schleſinger (Sohn).

Berlin, den 13. Juli 1822. Mit Gegenwärtigem wollte ich nur anfragen, ob Ihre mir geſandte Sonate, wo das 2. Stück die Ueberſchrift hat: Arietta, nicht ein 3. Stück bekommt und mit dieſem beendet iſt? — Ich bitte Sie ſehr dies an meinen Sohn nach Paris ſenden oder anzeigen zu wollen. In dieſer Erwartung Ihr ganz ergebener A. M. Schleſinger (Vater).

Berliner A. M Z. 1824 Nr 11. Brief (Marx) an den Redakteur (Auszug). Keinen geringen Dienſt leiſten wir dem Leſer, indem wir dieſen Geiſtesſchatz aüs dem Schutt eines begrabenen Zeitblattes hervorgraben. — Ew. Wohlgeboren werden ſich wundern, ſtatt der Recenſion der 111. (?) Sonate, dieſe ſelbſt zurück zu erhalten. Ich will Ihnen erzählen wie es mir mit der fatalen Sonate ergangen iſt. Was mich in eine ungewöhnlich geneigte Stimmung verſetzte, als ich die Sonate zur Hand nahm, war der Umſtand, daß ich gerade an demſelben Tage vor 15 Jahren (1809) mich zum erſten Male über Beethoven ausſprach. Ich erinnere mich mit der Freude des Gerechten, wie ſorgſam ich damals Beethovens Compoſition, ich glaube (!) es war ſeine C Moll-Symphonie, mit den Regeln, mit dem herrſchenden (!) Syſtem und den Werken der früheren Meiſter, verglichen hatte. Trotz der Abweichungen, die ſchon damals Beethoven ſich erlaubte, erkannte ich ſein Talent aufmunternd an, ja, ich ging in dieſer wohlmeinenden Stimmung ſo weit, ihn in der Ferne das ideale Ziel, ein zweiter Mozart, wenigſtens (!) in den Symphonien zu werden, erblicken zu laſſen, wenn er die Ausſchweifungen ſeines Genius zügele, das Barocke, Ueberſpannte aus ſeinen Compoſitionen verbannen lerne, wenn er weniger geſucht, wenn er klarer und verſtändlicher ſchreiben würde (kurz, wenn er aufhörte Beethoven zu ſein, ſetzen wir dieſer Perſiflage des damaligen Standpunktes der Beurtheilung, hinzu). Wazu ſind wir Recenſenten, wenn Niemand auf uns hört? — Beethoven hat nicht gehört (Gott ſei

Dank!) iſt immer ſeinen eigenen Weg gegangen. Wozu, fragte ich mich, jene Wahrheiten wiederholen? Er kann ja nicht anders, und junge verſtändige Componiſten ſind genugſam gewarnt (!) nicht Beethoven zu werden, (allerdings gefährlich). Was wird's auch ſein mit der neuen Sonate? Wieder ein Werk wie die ſogenannte Sonata quasi una fantasia Cis Moll, die mit dem Adagio anfängt (freilich ein Unglück) weil ihm kein erſter Satz einfallen wollen (!) oder wie ſeine 54. (?) Sonate, wo man aus dem ſeltſamen Klingen nicht herauskommt. Sieh' da, die neue hat ja nur 2 Theile, kein Finale. Indeß nehmen wir ſie, wie ſie iſt, (bei Beethoven das Klügſte). Aber was ſoll ich nun von dem Inhalte ſagen! daß ich ſie nicht ſpielen konnte, mochte ſein. Er ſchreibt nun einmal nicht fingerrecht und man hat gelernt, den Noten anzuſehn, was klingen müſſe, wenn es geſpielt werden könnte (!). Aber dieſe Schläge im Einleitungsſatze; dieſes wüſte ungebändigte Stürmen und Toben im Allegro; iſt das Muſik? ja, iſt das ein äſthetiſcher Genuß, von Sturmwinde fortgeriſſen zu werden? — Dieſes Treiben in die höchſte Höhe; dieſes Grollen in der Tiefe, iſt das verſtändige, klare, ruhige Entwickelung, iſt hier Melodie — doch ja! Zwiſchen dem Stürmen und Rollen durch, kommt wol einmal (!) ein Sätzchen von einem, zwei Takten. Aber was würde man von einem Gemälde ſagen, wo aus Nebel und Nacht hier einmal ein Stern ſchimmerte, dort ein Irrlicht flackerte, ein Wetterſtrahl zuckte? Und nun dieſe Melodieſätzchen — jedes Kind ſingt ſo in ſeiner Unſchuld (ſolche Kinder ſind noch nicht geboren worden) iſt das kunſtvolle Erfindung? — Ich kam zu den Variationen Das Thema, eine recht hübſche, volksmäßige Ariette — Beethoven hat ſich ſeit Webers Freiſchützen (!) gemerkt (!) was zieht; aber, um's Himmels Willen, welche Begleitung! Zwei Oktaven unter der Melodie, in den tiefſten Baßtönen, mit liegen bleibender Dominante, ſummt und ſauſt das fort, wie eine fern verklingende Glocke; und warum? Weil es die Regel des mehrſtimmigen Satzes iſt, die Stimmen nicht aus einander zu ziehen, ſondern nach Analogie der mitklingenden Töne in der mittlern Region zuſammen zu halten, und weil es Beethoven gefällt, ſich über jede Regel wegzuſetzen. Ich warf nur noch einen Blick auf die 3 nächſten Variationen. Nun ja, ſie ſind gearbeitet, aber wo iſt da eine gefällige, geſchmackvolle, brillante Figur? Die Stimmen drängen ſich in einander und durch einander durch, wie verſchüchtert, und ſo zieht ſich das endlos hin, daß man den Athem verlieren möchte. Hier unterbrach mich der Muſikdirektor, und führte mir einen jungen Mann zu, auch Künſtler, und nun beginnen meine ärgſten Leiden. Schon während der Unterredung hatte ich mit Wohlgefallen gehört, wie rund und präcis der junge Mann — ich will ihn Edward nennen — die Beethovenſche Sonate (er hatte ſich mit ihr an den Flügel geſetzt) herausbrachte, nur zu ſtürmiſch und ſtark — man iſt in ſeinen Jahren noch nicht modeſt. Jetzt, er war ſchon tief in den Variationen, bohrt ſich mir in ewig wiederholten Schlägen ein Ton wie eine Dolchſpitze in's Ohr; ſpäter eine Stelle, ich weiß nicht wie viel Triller in einander gellten. Edward ließ die Hände ſinken. Wie fühlte ich den Triumph meiner Meinung: „nicht wahr, mein Lieber, nicht auszuhalten iſt es?“ Er war ſehr angegriffen und nur ſpät ſagte er: es muß vollendet ſein. Er ſpielte weiter. Wie ſchwer ward's mir, das Ende zu erwarten, und wie verblüfft mag ich ausgeſehen haben, als ſich endlich fand, daß jenes Aufhören und jener Ausruf nicht Mißfallen, ſondern der Jüngling, der jetzt mit Thränen übergoſſen und erblaßt und aufgelöſet war, von dieſem Chaos von Klängen — doch ich darf nicht mehr ſo reden — von dieſer Muſik ſo tief ergriffen war. Aber weiß ich nun noch, was Muſik iſt und Effekt, wenn es wenigſtens einen Menſchen giebt und dazu einen Mann vom Fache, den dieſe Muſik rührt? — Edward ſeufzte: „Nun ſei Beethoven geſtorben und ſein Rieſengeiſt ſei vor die Menſchen getreten und habe geſprochen: ihr habt mich nie erkannt; ſchaut auf, das war mein mächtiges Leben; dieſe Schmerzen haben mich geläutert, dieſe Lichtblicke aus Eliſium, dieſe Klänge aus der ſeligen Jugendzeit (?) haben mich geſtärkt, das zagende Herz erquickt — und nun ſterbe ich.“ „Ja er iſt geſtorben!“ rief Eward aus. Ich erwähnte das Vorhergehende, um mir den Weg zu nachfolgendem Geſpräche zu bahnen.

Ich. Alſo gefallen hat Ihnen die Muſik?

Edw. Gefallen? Sie ſehen, ich habe ſie empfunden.

Ich. Welche Sätze ſind es denn, die Sie am meiſten angeſprochen haben?

Edw. Was weiß ich von Sätzen? Ich habe keinen einzelnen Satz gehört, ſondern einen groß und voll dahin ziehenden Strom, und Sie fragen mich nach der einzelnen Welle.

Ich. Sie wollen die Einheit des Ganzen im Auge behalten; ich will die Einheit des erſten Satzes anerkennen. Er iſt ein tüchtiges, wenn auch etwas wildes Fugato. Aber nach einem ſolchen Satze — eine Arietta (words! words!) mit Variationen, iſt das paſſend?

Edw. Eben dieſe Variationen gehören zu Beethovens größten Leiſtungen. Wie weit trägt ihn ſein Genius in nie betretene, unerforſchte Bahnen; wie verſenkt er ſich in die tiefſte Tiefe und fliegt kühn wieder auf zur Höhe; was drängt ſich hier zuſammen — und wie gemeſſen iſt der Gang, wie gehalten, wenn ich den zweideutigen Ausdruck gebrauchen darf, die Form! So gemeſſenen hoch-ernſten Schrittes mag der griechiſche Chor die Bühne umwandelt haben, während er die tiefſten Empfindungen des Dichters enthüllte. (Vergl. die Berl. A. M. Z. bei op. 110.) Darf ich als Komponiſt reden (nein; bei Beethoven nie), ſo iſt es mein eifrigſtes Streben, mir die Form ſo anzueignen, wie Beethoven (!), im freieſten Phantaſiefluge ſo gehalten, in der ſtrengſten Feſſel ſo frei und ungehemmt, wie er zu werden. (Das wird man nie, man iſt es oder lascia ogni speranza!)

Ich. Es iſt wahr, je aufmerkſamer ich die Sonate betrachte, deſto ſtrenger finde ich die Form gehalten. Nicht bei jedem Beethovenſchen Stücke würden Sie mir daſſelbe nachweiſen.

Edw. Was nennen Sie nachweiſen? Muß nicht, was wirklich da iſt, von jedem Sehenden geſehen werden können? Aber es hat mir ſchon oft geſchienen, als hätten die meiſten, die über Beethoven reden, ſich nur nicht auf den Punkt geſtellt, aus dem allein ſeine und alle Kunſtwerke überſehen werden können. Man ſpricht überhaupt ſo viel von Form und ſcheint damit etwas ein für allemal Beſtehendes, einen Typus für alle Geiſteswerke zu bezeichnen. Iſt denn die Form etwas ſelbſtſtändiges? Iſt ſie etwas anderes, als die Offenbarung der Idee, die Menſchwerdung des Gedankens im Kunſtwerke? Jede gereifte, geſunde Idee muß ſich als ſolche in gehaltener Form offenbaren. Aber jeder iſt ja die Form identiſch, oder wenn der haarſpaltende Verſtand nun einmal ſcheiden will und muß: jede Idee hat ſich ihre eigene Form geſchaffen, die, wie ſie ſelbſt, organiſirt ſein muß. Kein Nachweis kann bei einem Kunſtwerke erwünſchter, nöthiger ſein, als der Nachweis der Idee, denn von dieſer aus kann das Ganze nur angeſehen und beurtheilt werden. (Goldene Worte! und ſie las Beethoven!)

Ich. Sie haben vorhin geäußert, daß Ihnen der erſte Satz gleichſam allegoriſch das Leben Beethovens andeute.

Edw. Wohlan, der zweite iſt der Tod des großen Mannes. Schwellen nicht die Harmonien des Themas ſchon wie die Trauermuſik des fern heranſchwankenden Leichenzuges durch die Nacht? Schon im 2. Theil (AMoll) Grabgeläute. Nun der erſte Trupp der Leichenbegleiter in langen Flören, die ſanft klagenden Freunde: mehr und mehr drängt ſich's, das rothgelbe Fackellicht wallt näher: Grabesläuten tönt durch, Erinnerung rückt uns an das Schmerzenlager zurück, noch einmal durch die fortſummenden Glocken höre ich das letzte ſchwere Aufathmen des Sterbenden (?) verworren und dann immer klarer tönen ihm im Delirium (!) der letzten Stunde Engelſtimmen durch die Nacht, hoch oben wiegt ſich Kindergeſang, wie der Lerche Triller im höchſten Aetherblau: der heilige (heilig! heilig hier!) Dreiklang dringt mit kryſtallhellem Rufe durch die lichter werdende Dämmerung, Harfengeliſpel und immer mächtiger anſchwellende Akkorde brauſen aus den Harfen der Engel hernieder — er hat vollendet der Herrliche! Und die ganze Erde trauert um den verkannten Liebling und überall tönen die Todtenglocken, ſanfte Klage, wehmüthige Erinnerung, dankbar liebevolle Feier geleiten ihn zur Ruheſtätte. Wer würfe ſeinem Sarge nicht die ſchönſte Blume nach, wer ſendete der hinabrollenden Erde nicht verwaiſet den liebevollſten Blick durch den

Thränenſtrom nach? (Schindler (3. Auflage II. 4) nennt dieſe Auslegung, und andere dergleichen (wo fand er dergleichen von dieſer Kraft?) irrſinnige (!), er bezeugt, Beethoven hätten ſie unangenehm berührt, er vergißt, daß das Kunſtwerk gegen den Künſtler Recht haben kann, daß Beethoven, der Reizbare, jeden Augenblick anders denken konnte.)

Muſikdir. Noch lebt Beethoven.

Edw. O glaubt mir, der oft Verkannte hat viel gelitten! Wer erquickt ihm, der nicht aufhört uns königlich zu beſchenken, die ſpäten Tage? Lebt er noch, ſo hat er doch den Tod empfunden, den bittern Kelch geleert! Welcher Künſtler gäbe auch etwas anderes, als was er in ſich erlebt?

Muſikdir. Aber — woher wiſſen Sie, daß Beethoven das alles, und nicht etwas ganz Anderes gemeint hat? (vergl. den Maigruß von Marx bei op. 68).

Ich. Was läßt ſich nicht bei einem Muſikſtücke träumen, was in eine Compoſition hineinlegen, woran vielleicht der Komponiſt ſelbſt nie gedacht hat?

Edw. Ich habe dieſen Einwand ſchon oft hören müſſen. Er iſt ſo zwitterhafter Natur, daß man ohne Nachtheil ihm beiſtimmen und ohne Gefahr ihm widerſprechen kann. Ob Beethoven über ſeine Schöpfung zur Reflection gekommen, weiß ich nicht; es iſt wenigſtens nicht nothwendig, denn das weiß ich zuverläſſig, daß er nicht aus der Reflection geſchaffen hat. Allein wozu den Komponiſten fragen? Spricht das Kunſtwerk nicht ſelbſt, iſt es nöthig, daß er uns erſt ſage, was es bedeuten ſolle, dann Schade um ſeine Mühe und Zeit. Iſt aber das Kunſtwerk dieſes Namens werth und ſind wir überhaupt fähig, aufzufaſſen, ſo begreife ich nicht, wie wir etwas anderes in ihm finden ſollen, als was darin liegt. Iſt es denn Sache unſerer Willkühr, was wir bei einer gewiſſen Anregung empfinden? (in dieſen Worten liegt der Schlüſſel zur Realität in Inſtrumentaltexten). Wollen Sie doch einmal bei unſerer Sonate fröhliche, heitere Empfindungen haben.“

Ich. So leugnen Sie, daß verſchiedene Perſonen von demſelben

Kunſtwerke verſchiedene Auffaſſungen haben können? Wir ſelbſt, dächte ich, lieferten den Beweis.

Edw. Erlauben Sie, daß ich letzteres deswegen beſtreite, weil es mir ſcheint, als hätten Sie die Sonate noch nicht künſtleriſch aufgefaßt, ſondern nur anatomiſirt. Doch ſtimme ich darin bei, daß daſſelbe Kunſtwerk von verſchiedenen Perſonen in einem gewiſſen Grade verſchieden aufgefaßt werden muß. Die Wirkung eines Kunſtwerkes ſtelle ich mir als Produkt ſeiner Idee und der Eigenthümlichkeit des Auffaſſenden vor, und finde darin einen Beweis für die Göttlichkeit der Kunſt, daß ſie den verſchiedenen Individualitäten jeder das ihm Angemeſſene darbeut. (Eine Vorſtellung, die alle Zweifel löſt, und zu dem Bedeutſamſten gehört, was je über Muſik geſagt worden). Allein zugleich bitte ich zweierlei nicht aus dem Auge zu verlieren. Einmal nämlich iſt doch wohl eine größere Gleichheit unter den Menſchen, als man oft annimmt. Wir ſind vor Allem ein und daſſelbe Geſchlecht, wir ſind dieſelbe Art (Europäer), und die mächtigſten, dauerndſten, allgemeinſten Einflüſſe, die, welche gleiche Zeit, gleiches Land, gleiche Sprache äußern, ſind uns gemeinſchaftlich. Streifen wir nun im Angeſichte der Kunſt ohnehin alles Willkührliche, Conventionelle, Aeußerliche ab, wie wir müſſen, um des reinen Kunſtausdrucks fähig und würdig zu ſein, ſo wird die Verſchiedenheit in der Auffaſſung ſo ziemlich verſchwinden. Dann aber erkenne man zweitens die Gewalt des vollendeten Kunſtwerkes an, jeden Auffaſſungsfähigen aus ſeiner Individualität heraus zur Idee des Kunſtwerkes empor zu heben.

Edw. ſpielte die Sonate. Ich geſtehe, daß ich den lugubren Ausdruck des zweiten Satzes empfand, daß ich mich aber nicht zu Edwards Auffaſſung ſtimmen konnte. Es iſt wahr, Glocken tönten und in der berufenen Trillerſtelle klangen die Schläge des tiefen b durch das übrige Geläute, ganz ſchauerlich durch. Der Muſikdirektor fing an zu beſtreiten, daß ein ſo furchtbarer Effekt in das Gebiet der Schönheit gehöre. Wo wollen Sie denn, fragte Edw., die Grenze ziehen?

Muſikdir. Laſſen Sie mich lieber fragen, ob Sie keine ziehen wollen?

Edw. Keine, wenn die Natur nicht ſelbſt Stillſtand gebietet.

Muſikdir. Wie weiſen Sie mir ihr Gebot, oder ihr Schweigen nach?

Edw. Die Kunſt iſt das Leben, iſt die vom Menſchen wiedererſchaffene Welt. Was das Leben baut, gehört auch der Kunſt an, und Mißgeburt, todte Geburt iſt alles andere. Müſſen wir nicht vom Leben ſcheiden? den Gedanken Tod, den Verluſt des Edelſten und Theuerſten ertragen? Warum ſoll die Kunſt nicht ausſprechen, was die Wirklichkeit uns mit eiſernem Stempel einprägt?

Muſikdir. Allein die Kunſt tröſte uns, ſtatt uns zu betrüben (!).

Edw. Troſt iſt für die Schwachen. Die heilige Kunſt belehrt uns, indem ſie zeigt und vorempfinden läßt, was getragen werden muß; ſie ſtärkt uns, indem ſie die erwachenden Kräfte in unſerer Bruſt uns bekannt macht; ſie erhebt uns, indem ſie, wie die Natur ſelbſt, im Untergange den Aufgang, das neue Leben, im Ende des Endlichen, das Ewige zeigt. (Wie tief und herrlich gedacht!)

Marx, 35 Jahre ſpäter (1859), Beethoven (B. 2 S. 300). Die Sonate tritt mit einer gewaltig Alles zuſammenfaſſenden Einleitung auf und rollt im 1. Satze, fugato, ein mächtig durchkämpftes Leben im Bilde der Rückerinnerung (?) vor uns auf. Der 2. Satz bringt als Thema eine Arietta, einen volksmäßigen Geſang, deſſen ſeltſam auseinandergelegte Stimmen (in dieſer klaffenden Entfernung von einander iſt das Geheimniß begraben), deſſen tief hinabwandelnder Baß, deſſen Wendung im 2 Theil nach A Moll, mit den hindurchklingenden Schlägen auf e, e; deſſen ganze Führung an jene Liederweiſen (wo beſtanden dieſe?) letzten Geleits erinnert. Variationen führen die Anregungen der Arietta weiter — wer kann Alles ſagen? und wer vermöchte Alles zu beweiſen? Ich habe da viel hineingeheimnißt! hat einmal Göthe bei ſolchem Anlaß geſprochen. So der Dichter, anders der Traumdeuter (vergl. Marx bei op. 110).

Mehr ſagt Marx nicht (!) über op. 111, in ſeinem ſpeziellen

Werke. Scheiden wir von der letzten Sonatendichtung als von einer der kunſtheiligſten Offenbarungen muſikaliſcher Geſammtlitteratur! —

Tief charakteriſirt Hugo Dingelſtädt in Odeſſa den Arietta-Satz, wenn er uns ſchreibt: Hohe, zarte Klänge tragen Welten für das Herz, ſind faſt Seelen ohne Leiber. In der Tiefe wogen vergangene Zeiten und Schmerzen, während reine Höhe in die Zukunft winkt in glänzende Sternengefilde über maßloſen Abgründen!

Aber man kann nicht mit Dingelſtädt fühlen, wenn er ſagt: „In op. 111 haben wir offenbar mit dem Meer zu thun, ein Meerbild, wie es nie tiefſinniger geſchaffen werden. Dieſes räthſelhafte Werk, vor dem wir als Jünglinge erſchreckten, ſpäter, wie vor etwas Ungeheuerlichem, ohne Verſtändniß ſtaunten, um endlich als Männer an dieſem Wunderbau in ſcheuer Ehrfurcht empor zu blicken; op. 111 läßt ſich nur durch den Sturm von Shakeſpeare erklären. Durch den Sturm hat Beethoven das Meer errathen, das er nie erblickte: Es iſt Eigenſchaft des Genies, Alles zu wiſſen.“

Wir entgegnen: Der Menſch iſt dem Menſchen das Nächſte; der Menſch par excellence aber iſt der Dichter. Die Interpretation darf mithin nie ohne ſpezifiſche Gründe, die in op. 111 nicht vorliegen, den Menſchen der Natur nachſtellen. Der König der Kritik, Leſſing (Laokoon XVII), ſchreibt, wenn der poetiſche Stümper, ſagt Horaz (De a. P. V. 16), nicht weiter kann, ſo fängt er an, einen Hain, einen Altar, einen ſchlängelnden Bach, einen rauſchenden Strom, zu malen. Der männliche Pope (und wie männlich iſt erſt Beethoven!) verlangte, daß wer den Namen eines Dichters nicht unwürdig führen wolle, der Schilderungsſucht ſo früh wie möglich entſagen müſſe (und Beethoven dichtete op. 111 als Greis). Ein blos malendes Gedicht erklärte er für ein Gaſtgebot auf lauter Brühen (as absurd, as a feast made up of sauces).

Das von Dingelſtädt über op. 111 Angeführte begleitet eine reizende Darſtellung des ewig neuen Meer-Schauſpiels, welche Dingelſtädt uns beſcheiden als verworfene Einleitung (Introduktion) zu op. 111 bezeichnet. Die große F Moll-Solo-Senate op. 57, deren leidenſchaftliche Strömungen wir immer den ſtürmiſchen im 1. Satz von op. 111 aſſimilirten; op. 57 rangire, meint Dingelſtädt, unter die Kompoſitionen, deren Baſis Fauſt iſt, dieſe deutſcheſte aller deutſchen Dichtungen, über die natürlich Beethoven viel gegrübelt und gebrütet habe. Daß er allen Ernſtes H. Profeſſor Schindler auf den Sturm von Shakeſpeare für op. 57 verwieſen, ſei nicht anzunehmen, weil der Erzſchalk in Beethoven ſehr geneigt ſein müſſen, Schindler, ſo oft er Beethoven zu ſtark mit Fragen auf den Leib rückte, hinter's Licht zu führen (eine Ahnung davon ſiehe in Schindler ſelbſt bei op. 101).

Wir, für unſern Theil, verdächtigen nicht Schindler, weil, wie Dingelſtädt meint, ſein ganzer Ideenkreis ſich als ein Beethoven untergeordneter zeigt. Wer könnte ſich dem Ideenfluge eines Beethoven gleichſtellen? — Recht hat aber Dingelſtädt wenn er ſagt, Schindler habe von dem, was er in Beethoven überhaupt verſtanden, Manches übergipfelt. So op. 14, zwei leichte ſpielbare Sonatinen, die mehr von einer muſikaliſchen als von einer poetiſchen Idee getragen würden. So leicht, wie mit einem bittenden und einem andern widerſtrebenden Prinzip, wie Schindler in op. 14 aufſtelle, würde man mit Beethoven nicht fertig. Was ſtellten dieſe Prinzipe vor? zwei Liebende? zwei Verheirathete? Der Mann brummt wohl?

Wir müſſen das geſcheidter machen
Eh' uns des Lebens Freude flieht.

Man hat zu bedauern, daß Dingelſtädt, deſſen bloße Andeutungen ſchon ſo viel Werth haben, nichts Vollſtändiges geben wollen. Jedenfalls hat man ihm für ſein Verſtändniß der in op. 111 mit Vorliebe von Beethoven aufgeſuchten hohen Regiſter um ſo dankbarer zu ſein, als damit dem Element der Höhe in den Sonaten und Quartetten dritter Periode, in der D Meſſe und Chorſymphonie, die tief poetiſche Bedeutung vindizirt wird, welche dieſe Werke, auch nach dieſer Seite hin, die dem größeren Publikum noch immer eine der unzugänglichſten iſt, behaupten, und gewiß im Sinne ihres Schöpfers behaupteten, der wahrlich nicht zufällig zu den hohen Regiſtern gekommen war.

⁂

Op. 112. Meeresſtille und glückliche Fahrt. Gedicht von Goethe; für 4 Singſtimmen mit Begleitung des Orcheſters, dem Verfaſſer der Gedichte, dem unſterblichen Goethe gewidmet, ſagt die Widmung. Steiner (Wien). Eine Ausgabe. Partitur und Klavierauszug mit Singſtimmen; Meeresſtille (**Poco sostenuto** $^4/_4$ **alla breve** D Dur). Glückliche Fahrt (**Allegro vivace** $^6/_8$ D Dur).

A. M. Z. 1822, S. 674 (Rochlitz). Wenn auch nicht gerade imponirend (!), aber wahrhaft originell, geiſt- und ſinnvoll, dabei heiter, überall anwendbar, überall anſprechend. Der Geſang iſt höchſt einfach und ſanft hinfließend, das Orcheſter aber faßt das Maleriſche der einander entgegengeſetzten Naturſcene auf. Die „tiefe Stille“, die man gleich Anfangs, wie wunderlich das auch ſcheine, hört, läßt Einen kaum athmen. Die „ungeheure Weite“ S. 4 ſchneidet mächtig ein, und macht die Rückkehr des erſten Bildes nur noch wirkſamer. Nachdem Alles gleichſam in Ermattung verſunken iſt, Alles wie „das Meer“ ohne „Regung“ ruht, fängt ganz allmählig, die leiſe Bewegung an (Ritornell des 2. Chors) nimmt zu, immer mehr, wird belebter, immer belebter, und jetzt fällt der Chor friſch und kräftig ein: „Die Nebel zerreißen.“ Lächeln muß man, es geht nicht anders (?) aber es iſt das Lächeln heitern und herzlichen Wohlgefallens, womit man treu (lies genial) aufgefaßte, geiſtvoll und ſinnig ausgeführte „Naivitäten“ (!) in Dichtungen empfängt, und begegnen ſie Einem im Leben, da gleichfalls (!)

Die Opus-Zahl 112 gehört auch noch den 12 Bagatellen an (op. 119) ſiehe den Grund ſolcher Irrthümer in der Notiz von Holz bei op. 121.

* * *

4 deutſche Lieder für eine Singſtimme, mit Begleitung des Pianoforte. Abgedruckt aus der Wiener Modenzeitung mit beſonderer Bewilligung des Herrn L. van Beethoven, ſagt die Original-Ausgabe (Sauer und Leidesdorf, Wien). Später bei Simrock. Op 113.

1. Abendlied unter geſtirntem Himmel, Es Dur, 81 Takte. 2. Das Geheimniß, G Dur, 25 Takte. 3. Reſignation, D Dur, 49 Takte, Text vom Grafen Haugwitz. 4. So oder ſo! F Dur, 22 Takte.

Vergleiche über Nr. 2 und 4 den Buchſtaben **b**, über Nr. 1 und Nr. 3 die Buchſtaben **u** und **v** 3. Abtheilung.

Schindler (3. Auflage **II**. 156) giebt den intereſſanten, das gerechte Selbſtbewußtſein des Genius charakteriſirenden Nachweis, Beethoven habe den Redakteur der Wiener Zeitſchrift (lies Moden-Zeitung) „Schick“ erſucht, dem Dichter der Reſignation für den Impuls zu ſo „glücklicher Inſpiration“ zu danken, eine Ehre (gewiß!) die nur Matthiſſon (Adelaide) Tiedge (An die Hoffnung) Jeiteles (Liederkreis) von Beethoven widerfahren wäre. Das Liedchen „Reſignation“ eine der ſeltenſten Perlen in des Meiſters Liederſammlung, birgt, fährt Schindler fort, ein großes Stück muſikaliſcher

Weisheit in ſich. Ein intereſſantes Urtheil, gar nicht in Schindlers Weiſe.

Der thematiſche Katalog von Breitkopf giebt die **Opus**-Zahl 113 der Ouverture zu den Ruinen von Athen (ſiehe **op.** 114. Da die angeführten Lieder zu Lebzeiten Beethovens und noch dazu mit ſeiner beſonderen Bewilligung unter der **Opus**-Zahl 113 erſchienen; ſo iſt dieſe die authentiſche.

* * *

Op. 114 Die Ruinen von Athen, ein Nachſpiel mit Chören und Geſängen von Kotzebue. Zur Eröffnung des neuen Theaters in Peſth, am 9. Februar 1812 verfaßt (das Vorſpiel war **op.** 117), erſchien theilweiſe und zu verſchiedenen Zeiten bei Artaria (Notiz von K. Holz).

Ouverture Gegend auf dem Olymp, in einer Höhle Minerva, ſchwermüthig ſinnend. Nr. 1. Unſichtbarer Chor. (**Andante poco sostenuto** 4/4 Es Dur (Tochter des mächtigen Zeus). Minerva erzählt, wie ſie zweitauſend Jahre dafür büßen müſſen, daß ſie Sokrates ſterben laſſen. Merkur verkündet Verzeihung und bietet ſich zum Geleitsmann in den Olymp an. Trotz aller Vorſtellungen will Minerva Athen ſehen. 2. Dekoration: Die Ruinen von Athen (Parthenon; Theſeus Tempel, der dem Gott der Winde heilige Thurm in eine Moſchee verwandelt) Grieche und Griechin (Duett: Ohne Verſchulden, Knechtſchaft dulden.

Nr. 2. **Andante con moto** 6/8 G Moll). Derwiſche ziehen aus dem Thurm der Winde, mit denen ihnen eigenthümlichen Ceremonien, und wackeln wieder hinein (Nr. 3, Chor der Derwiſche, **Allegro ma non troppo** $^{4}/_{4}$ E Moll: Mahomet! Du haſt in Deines Aermels Falten den Mond getragen, ihn geſpalten. Kaaba! Kaaba! Türken mit gezogenem Säbel ziehen über die Bühne (Nr. 4. **Marcia alla Turca, vivace** $^{2}/_{4}$ B Dur). Merkur: Nun? haſt Du jetzt begriſſen? Warum Dein Oelzweig hier verdorrt? Minerva: O laß uns über's Meer in ferne Länder ſchiſſen, hinweg von dieſem fluchbeladnen Ort! Merkur ſchlägt Germaniens Theater vor (!) 3. Dekoration: Platz in Peſth, ſanfte Muſik (Nr. 5. **Allegro assai ma non troppo** $^{6}/_{8}$ C Dur, Harmonie auf dem Theater). Ein Greis, Minerva und Merkur in Pilgerkleidern laſſen ſich erzählen, wie hier ein Tempel der Muſen eröffnet wird (Nr. 6. Marſch der Ouverture G Dur, hier in Es Dur $^{4}/_{4}$ **Assai moderato**) Genien ziehen einen Wagen mit Thaliens Bildſäule; die hohen Charaktere des Trauerſpiels vor Melpomenens Triumphwagen. Merkur: Schau' dieſer Kinder fröhliches Gewühl. Minerva: Doch dieſe ernſten hohen Geſtalten? Merkur: Es war Melpomene, die ſie in's Leben rief: Sie hat erweckt die hohe Kunſt der Alten, die ſeit Athens Vernichtung ſchlief: Thekla, Wallenſtein, Otto der Wittelsbacher (!) Emilie Galotti, Tell, die Jungfrau, Egmont und Maria Stuart, Coriolan (von Collin?) und Iphigenia, Regulus (Collin!) und Octavia (Kotzebue, beſcheiden ſelbſt!) 4. Dekoration: Tempel; Wechſelgeſang der Prieſter und Jungfrauen (Maeſtoſo, Wiederholung von Nr. 6). Prieſter: Schmückt die Altäre. Jungfrauen: Sie ſind geſchmückt. Streuet Weihrauch (Kotzebue verſäumte das nie). Er iſt geſtreut (Fingerdick). Der Zug erſcheint im Tempel. Oberprieſter mit reger Freude die nie erkaltet: Empfangt das beide Schweſternpaar. (Thalia, Melpomene) Rezitativ mit Begleitung. Chor (wir tragen empfängliche Herzen im Buſen, **Allegretto ma non troppo** $^3/_4$ G Dur Nr. 7) Baß-Arie, Oberprieſter, Adagio $^2/_4$ C Dur (will unſer Genius noch einen Wunſch gewähren) **Allegro con brio** $^4/_4$ C Dur (er iſt's, wir ſind erhört). Ein Altar mit des Königs Bruſtbild ſteigt empor. Inſchrift: Unſerm Vater. Minerva ſetzt der Büſte einen Olivenkranz auf. Schluß-Chor (Nr. 8, A Dur $^4/_4$ **Allegro con fuoco**. Heil unſerm Könige $^2/_4$ Allegro A Dur. Dankend ſchwören wir auf's Neue, Alte ungariſche Treue. Zweckmäßig auf einem ungariſchen, kriegeriſch charakteriſirten Thema, ſiehe die Anmerkung zur A Dur-Symphonie am Schluß von **op.** 125 (Ueberſicht der Symphonien).

Die vom Verleger dem Könige Friedrich Wilhelm **IV.** von Preußen gewidmete Partitur erſchien ohne **Opus**-Zahl. In der Ausgabe von Haslinger, mit der **Opus**-Zahl 114, trägt die Ouverture fälſchlich die **Opus**-Zahl 113.

Daß Beethoven ſich zweier (**op.** 117) unbedeutenden Gelegenheitsſtücke von Kotzebue annehmen wollen, erklärt man ſich durch ſeine Vorliebe für das ritterlicher als Wien geſinnte Ungarn, wo ſeine Freunde wohnten, wo er aufgeklärte Verehrer ſeines Genius beſaß (ſiehe **op.** 57. 70). Nachdem mit den Ruinen von Athen als Nachſpiel, mit Ungarns erſtem Wohlthäter als Vorſpiel, das Theater in Peſth am 9. Februar

1812 eröffnet worden war, bediente man ſich der „Ruinen“ zehn Jahre ſpäter zur Einweihung des Joſephſtädter-Theaters in Wien (am 3. October 1822) zu welchem Zweck, Meisl den Text umarbeitete, Beethoven den Derwiſch-Chor und den türkiſchen Marſch, hinzukomponirte (K. Holz, Mittheilung an uns). Er hatte auch die Abſicht, eine andere Ouverture zu ſchreiben, wozu es nicht kam weil er im Juni 1822, in Baden bei Wien, an die Umarbeitung gegangen war, bei dem beſonders heißen Sommer, aber lieber den Schatten der Wälder aufſuchte (Schindler, Biographie S. 120). Daß **op.** 124 dieſe neue, der Aufführung der Ruinen von Athen in Wien, geltende Ouverture war, iſt eine notoriſchen Nachrichten widerſprechende, unhaltbare Hypotheſe von Marx (Beethoven Bd. 2, S. 176). Dazu hat **op.** 124 einen zu großen Umfang; nicht um jene Feſtvorſtellung in ihrem Ganzen zu eröffnen, die nicht aus den Ruinen in einem Akt, allein beſtand. In der Umarbeitung der wäſſrigen Eingebung von Kotzebue, reiſt Minerva weiter und bis Wien um den Muſen eine Stätte zu gründen. Beethoven ſagte von Meisl: zum Meißel iſt er gut, aber zum Bildner?! Schindler, 3. Aufl. **II.** 7.

Die Ouverture, die unbedeutendſte Orcheſter-Kompoſition Beethovens, auf ſeinem Standpunkt in der Muſikidee, gar keine Ouverture, war gewiß in älterer Zeit geſchrieben und im Jahre 1812, als für ein Kotzebueſches Gelegenheitsſtück gut genug, von Beethoven hervorgeſucht, vielleicht in etwas (**Andante** 6/8) modifizirt worden. Sie beſteht aus einer **Andante con moto** 6/8 G Moll, **Marcia** 4/4 G Dur, einem **Allegro ma non troppo** 4/4, G Dur. Das Allegro, der Hauptſatz, iſt das Schwächſte. Ries, S. 125 erzählt: Nach vieler Mühe bei der philharmoniſchen Geſellſchaft in London, hatte ich es dahin gebracht, 3 Ouverturen bei Beethoven für dieſe beſtellen zu können. Beethoven ſchickte mir drei (op. 117. 124, die Ouverture zu den Ruinen) wovon wir, bei ſeinem großen Namen und in dieſen Konzerten, auch nicht eine aufführen konnten, weil Alles geſpannt war und man von Beethoven nichts Gewöhnliches forderte. Die Ouverture zu den Ruinen halte ich ſeiner unwürdig. Brief von Beethoven an Ries (April 1819). Die Berichte über das beinahe Mißfallen der 3 Ouverturen waren mir verdrüßlich, jede hat hier in ihrer Art nicht allein gefallen, ſondern die aus Es- und C Dur (op. 117. 124) ſogar großen Eindruck gemacht (und die Ouverture zu den Ruinen?).

Als Muſik zu einem Gelegenheitsſtück, deſſen mythologiſche Situationen bei den Haaren herbei gezogen ſind, erweckt op. 114 kein höheres Intereſſe. Wahre Geniefunken ſind indeß der Derwiſch-Chor und türkiſche Marſch. Nach den hin- und herdrehenden Triolenfiguren in der Begleitung, zu ſchließen, gehörten dieſe Derwiſche zu der Sekte der drehenden (**Derwisches tourneurs**) wie man ſie in Skutari bei Konſtantinopel, in ihrem fanatiſchen Gebahren beobachten kann. Dieſe uroriginale Eingebung, deren Grundnoten, von einer wirkſamen Begleitung gehoben, wie Sägemühlen ſchneiden, wurde die Veranlaſſung zu einer bis zum Tode von Karl Holz, beſtandenen Beethoven-Innung. Leute, welche den von Allem Bekannten abweichenden Chor, für ſich, und nicht nach ſeiner dramatiſchen Bedeutung, bei einer Konzertaufführung in Wien im Jahre 1844, beurtheilten, wollten ihn nicht gelten laſſen. Die verſtändiger Denkenden gaben ſich ſofort den Namen „Derwiſche“ und ernannten Holz zu ihrem Imam, als welcher dieſer Freund und Zeitgenoſſe Beethovens, bis 1858 ſich gerirte, indem er Perſonen, die, er deſſen würdig fand, zu Derwiſchen ernannte. Alle Beethoven-Schmäler, anfänglich die Gegenparthei des Derwiſch-Chors, wurden Kümmeltürken genannt.

Der türkiſche Marſch iſt ein geräuſch- wie körperloſes Bild der Janitſcharen-Soldateska der Levante. Iſt es doch als ob hier die tauſend und zweite Nacht der Scheherzade erzählt würde! Das Motiv iſt das in op. 76, für Pianoforte variirte; was daraus in dieſer Behandlung geworden, ein kleines, muſikaliſches Wunder. Das Juwel iſt von Franz Liszt für Klavier allein, gleichfalls von A. Rubinſtein (St. Petersburg bei Bernard) geſetzt werden. Die einzige geräuſchloſe türkiſche Muſik.

Der feierliche Einzugsmarſch (Nr. 6) iſt ſchön, hätte aber kaum die Partitur der Vergeſſenheit entriſſen. Ein Klavierauszug der Geſang-Nummern iſt nicht erſchienen. Der für Pianoforte zwei- und vierhändig arrangirte Einzugsmarſch, hat 1 Ausgaben erlebt. Den Derwiſch-Chor hat Czerny zwei- und vierhändig arrangirt. Die A. M. Z. 1812, S. 283 ſagt nur vom Einzugsmarſch mit den doppelten Chören: nach Anlage und Wirkung von hoher Schönheit. Sonntagsblätter

(Wien) 1845 Nr. 52, Mittheilung von K. Holz, Brief von Beethoven an Varenna (Kammerprokurator in Gratz) ohne Datum, aber gewiß aus den erſten Monaten des Jahres 1813 (die 20 Briefe Varenna-Korreſpondenz 1812—1815) betreffen vorzüglich die zum Beſten des Konvents der Urſulinerinnen in Gratz, aufzuführenden Akademien). — Mein werther Herr! — Rode hatte wohl in Allem Recht, was er von mir ſagte; meine Geſundheit iſt nicht die beſte, und, unverſchuldet iſt eben meine ſonſtige Lage wohl die ungünſtigſte meines Lebens; übrigens wird mich das, und nichts in der Welt abhalten, Ihren eben ſo unſchuldig leidenden Konvent-Franen ſo viel als möglich durch mein geringes Talent zu helfen. Daher ſtehen Ihnen 2 ganz neue Sinfonien (7. und 8.) zu Dienſten, eine Arie für Baßſtimme mit Chor (von Beethoven für ſein Konzert gewählt, vergl. d. J. 1816, Anhang I.), mehrere einzelne kleine Chöre (ſämmtlich aus den Ruinen von Athen). Brauchen Sie die Ouvertüre von „Ungarns Wohlthäter“ (ſiehe op. 117), die Sie ſchon voriges Jahr aufgeführt; ſo ſteht ſie Ihnen ohnedem zu Dienſten. Die Ouvertüre von den „Ruinen von Athen“, dieſe, obſchon in einem etwas kleinen Styl, ſteht Ihnen auch zu Dienſten. Unter den Chören befindet ſich ein Derwiſch-Chor; für ein gemiſchtes Publikum ein gutes Aushängeſchild. Meines Erachtens würden Sie wohl am beſten thun, einen Tag zu wählen, wo Sie das Oratorium: „Chriſtus am Oelberge“ geben könnten; es iſt ſeitdem an allen Orten aufgeführt worden, dieſes machte dann die eine Hälfte der Akademie. Zur zweiten Hälfte machten Sie eine neue Sinfonie, die Ouvertüren und verſchiedene Chöre, wie auch die obbeſagte Baß-Arie mit Chor: ſo wäre der Abend nicht ohne Mannigfaltigkeit; doch reden Sie dieſes am beſten mit den dortigen muſikaliſchen Rathsherren ab. — Was Sie von einer Belohnung eines Dritten für mich ſagen, ſo glaube ich dieſen wohl errathen zu können (Ludwig Bonaparte, der nach Niederlegung der holländiſchen Krone, damals in Gratz lebte). Wäre ich in meiner ſonſtigen Lage, nun ich würde geradezu ſagen: „Beethoven nimmt nie etwas, wo es für das Beſte der Menſchheit gilt", doch jetzt, ebenfalls durch meine große Wohlthätigkeit, in einen Zuſtand verſetzt, der mich zwar eben durch ſeine Urſache nicht beſchämen kann, wie auch die andern Umſtände, welche daran Schuld ſind, von Menſchen ohne Ehre, ohne Wort herkommen; ſo ſage ich Ihnen geradezu: ich würde von einem reichen Dritten ſo etwas nicht ausſchlagen, von Forderungen iſt aber hier die Rede nicht; ſollte auch das Alles mit einem Dritten, nichts ſein, ſo ſeien Sie überzeugt, daß ich auch jetzt ohne die mindeſte Belohnung eben ſo willfährig bin, meinen Freundinnen, den ehrwürdigen Frauen, etwas Gutes erzeigen zu können, als voriges Jahr und als ich es allzeit ſein werde, für die leidende Menſchheit überhaupt, ſo lange ich athme. — Und nun leben Sie wohl, ſchreiben Sie bald, und mit dem größten Eifer werde ich alles Nöthige beſorgen, — meine beſten Wünſche für den Konvent. Mit Hochachtung Ihr Freund Beethoven. —

* * *

Op. 115. Große Ouvertüre, gedichtet (Beethovens Worte) und dem Fürſten A. H. Radziwill gewidmet. C Dur, Steiner (Haslinger), 2 und 4händig von Czerny.

Man begegnet keiner Verlagsanzeige, keiner Recenſion noch bloßen Erwähnung von op. 115, in den muſikaliſchen Blättern der Zeit, in welcher das, auf dem Standpunkte der Beethovenſchen Muſikidee, nicht bedeutender, aber immer ſinnige und anſprechende Werk, für Beethoven nur ein Ouvertüren-Sonett, bekannt wurde. Die Verlagshandlung (Karl Haslinger **quondam** Tobias Haslinger, der Adjutant (vergl. op. 101, Anm.), Nachfolger von Steiner, dem Generallieutenant) ſchreibt uns (11. Januar 1860) die Ouvertüre op. 115, ſei im Jahr 1814 erſchienen und im nämlichen Jahr, Anfangs Oktober (den 3.?) zur Namensfeier des Kaiſers Franz, zum erſten Mal ausgeführt worden. Derſelben Namensfeier im Jahr 1822, galt bekanntlich die Ouvertüre gleicher Tonalität, op. 124, aber nur op. 115 trägt die paſſende, wenn gleich willkührliche Benennung: „Namensfeier“, von **Fétis père (biogr. d. mus. art. Beethoven)** auf gut Glück: **de la fête patronale** (!) überſetzt. Das Autograph der Ouvertüre, das wir 1832 in Wien bei Czerny fanden, trägt von Beethovens Hand die Ueberſchrift: „am Namenstage unſeres Kaiſers Franz.“ Hiermit iſt wohl die erſte Ausführung bezeichnet und nicht, daß das Werk zum Namenstage des Kaiſers im Jahr 1814 komponirt wurde. Das Allegro ſteht in Erfindung, nicht in der zauberlieblichen Inſtrumentation, weit hinter den Coriolan- und Egmont-Ouvertüren zurück, was die Entſtehung vor dieſen, etwa in's Jahr 1805 ſetzen läßt, wo die erſte Leonoren-Ouvertüre entſtand, deren Styl, op. 115, am Nächſten kommt. In Paris führt op. 115 den Titel: **La Chasse (!) Grande Ouverture en ut, Maurice Schlesinger, rue Richelieu.** Dieſes Räthſel hat endlich Schindler (3. Aufl. 1860) enthüllen wollen. Warum nicht früher? Gehörte das zu den Samothrakiſchen Myſterien, von denen er ſo Samothrakiſch ſpricht (II. 51)? Schindler (II. 153) ſagt: geſchrieben (was zweifelhaft) und aufgeführt (was unrichtig) ohne jeden Beiſatz zum Titel, 1815. Dann ſei die Ouvertüre 1818, auf dem Anſchlagzettel eines von Mayſeder, Moſcheles und Giuliani (dem Guitarriſten!) gemeinſchaftlich gegebenen Conzerts, mit dem Beiſatz: **à la Chasse** (eine rechte Guitarren-Idee, die aus der $^{6}/_{8}$ Jagdouvertüre Mehüls wehte!) erſchienen, wogegen Beethoven proteſtirt habe. Das ſei der Ouvertüre, die erſt um 1830 (!) bei Haslinger erſchienen, noch im Manuſcript widerfahren, welches letztere Haslinger den genannten Conzertgebern leihen wollen. Das muß H. Haslinger, der ſeine Bücher für uns aufſchlug, beſſer wiſſen und die kleine Unwahrſcheinlichkeit, daß ein von Beethoven erſtandenes Werk, 12 Jahre liegen blieb ohne zu erſcheinen!! Erſchienen doch die Arrangements der Ouvertüre von Czerny noch bei S. A. Steiner, dem Vorgänger Haslingers, was H. Schindler, der Samothrazier, der Wiener, der Haſſer unſerer Konjektural-Kritik, nicht ignoriren durfte. —

Der feurig-glänzende Ausdruck iſt einer Feſtouvertüre entſprechend, die Introduktion (**Maestoso** $^{4}/_{4}$ C Dur, 16 Takte) im großen Orcheſterſtyl Beethovens, das **Allegro assai vivace** (nicht **con brio**, wie der thematiſche Katalog von Breitkopf angiebt), $^{6}/_{8}$ C Dur, 319 Takte, in einem kleineren, franzöſiſchen **Opéra-comique**-Styl. Der koloſſiſchen Ouvertüre, **op.** 124 gegenüber, nimmt **op.** 115, in beſchränkterer Räumlichkeit bei reizenden (pompejaniſchen) Farbenſchmelzen, die Stellung ein, welche die 1. Sonaten-Gruppe dieſer Periode (**op.** 101, 109, 110) von der 2. (**op.** 106, 111) unterſcheidet, (ſiehe **op.** 101). Die Hand des unerreichten Orcheſterbeherrſchers verräth ſich überall im Ganzen, jedoch iſt **op.** 115 eine der oberflächlicheren Beethovenſchen Tondichtungen. Die großartige Einleitung im breiteſten Style (**une introduction est ou le manteau que Talma apprit à Napoléon à jeter sur ses épaules, ou un haillon. Beethoven et ses trois styles II. 29**) läßt ein Allegro gleichartiger Bedingungen erwarten. Die $^{6}/_{8}$ Bewegung entſpricht nicht dieſer Erwartung, entſchädigt aber durch entzückende Liebreize in der Inſtrumentation. Vergl. **op.** 124.

* * *

Op. 116. Terzett für Sopran, Tenor und Baß mit Begleitung des Orcheſters (**tremate empi, tremate**) Haslinger. Der Titel iſt italieniſch und ſetzt hinzu: zum Conzertgebrauch (**all' uso di concerti**). Allegro $^{4}/_{4}$ B Dur, Adagio $^{3}/_{4}$ Es Dur, **Allegro molto** $^{4}/_{4}$ B Dur, 237 Takte. Ein effektvolles, im fließendſten Geſangsſtyl geſchriebenes Stück. Vom Komponiſten mit Begleitung des P. arrangirt. A. M. Z. 1814. S. 201. Ein ganz neues italieniſches Terzett. A. M. Z. 1826. S. 495. Nach Art der großen Terzette in der **Opera seria** jener Zeit, aber mit eigenthümlichem Geiſte, tiefem Gefühle und ſelbſtſtändiger Kraft, auch nicht ohne manche wahrhaft originelle, doch nicht exzentriſche Züge in der Inſtrumentirung. Ein kurzes, lebhaftes Allegro, ein ſchönes Cantabile (Adagio) ein raſches ſehr kräftiges Allegro, von mittlerer Länge, mit brillantem Schluß. Das Adagio zeichnet ſich durch fließende und ſehr charakteriſtiſche Führung des Geſanges, wie durch Fülle der figurirten Begleitung ohne Ueberladung, beſonders aus; das 3. Tempo durch innere Lebendigkeit und Energie ohne geräuſchvollen, bloß mechaniſch wirkenden Inſtrumentenlärm.

* * *

Ungarns erſter Wohlthäter. Ein Vorſpiel mit Op. 117.
Chören von Kotzebue. Der thematiſche Katalog von Breitkopf nennt daſſelbe eine Oper. Zur Eröffnung des neuen Theaters von Peſth am 9. Februar 1812, verfaßt. Das Nachſpiel waren die Ruinen von Athen (op. 114). Ouverture. Das Theater ſtellt eine freies Feld bei Peſth vor; ein von Schilden erbauter Thron mit Stephan dem Erſten; eine Schaar edler Ungarn umringt ihn; dichter Nebel verbirgt den Hintergrund. Chor. (C Dur-Andante, Nr. 1, ruhend von ſeinen Thaten). Stephan erzählt die Bekehrung Ungarns zum Chriſtenthum durch ſeinen Vater Geyſa. Indeſſen theilt ſich der Nebel, die Stadt Peſth

wird ſichtbar. Chor (G Moll, Allegro $^{4}/_{4}$, Nr. 2. Auf dunkeln Irrweg, in finſteren Hainen, Wandelten wir am trüben Quell). Ein Krieger meldet die Unterwerfung Megluts und ſeiner Heidenſchaar.

Stephan: Sei geſegnet, Friedensbote! Wo verweilen meine Edlen? Krieger: Mit erkämpften Siegeszeichen, Deinem Throne neue Zierden, Nahen ſie in ernſten Schritten, Und es tönen ſchon die Hörner, Und es klirren ſchon die Ketten, Die der Ueberwundne ſchüttelt. Kriegeriſcher Marſch: Gewappnete Ungarn; in ihrer Mitte gefeſſelte Heiden, ihren Fürſten Gyula an der Spitze.

Dies iſt die Situation des, bis jetzt noch nicht in Partitur geſtochenen, ſehr ſchönen, eigenthümlich „neuen" Triumph-Marſches (**Maestoso**, $^{4}/_{4}$ G Dur, Nr. 3). Das großartig einfache Motiv, immer feierlich geweihter wiederkehrend, läßt dem Triumphzuge Zeit ſich zu entfalten. In der wilden Modulation nach H Dur (**h**, obere Terz von **g**) ſcheint dem heidniſchen Element in den Beſiegten, Rechnung getragen zu ſein.

Gyula: Du begrüßeſt den Feind? Stephan: In Feſſeln kennt der Ungar keinen Feind. Er ſtürmt mit Löwenmuth in die bewaffneten Reihen, Doch dem Beſiegten weiß er zu verzeihen. Der baieriſche Geſandte verkündigt das Nahen der Stephan verlobten baieriſchen Fürſtin Giſela. Chor der Frauen (Nr. 4, A Dur, $^{2}/_{4}$ Andante. Wo die Unſchuld Blumen ſtreute). Stephan führt Giſela auf den Thron. Chor (Nr. 5, **Vivace**, $^{6}/_{8}$ F Dur, Eine neue ſtrahlende Sonne). Exkurſus in Ungarns Geſchichte. Stephan: Die deutſchen Lanzenwälder habt Ihr oft zerſplittert, Das Reich der Franken ſchreckte Euer Muth; Konſtantinopel hat vor Euch gezittert; Die Donauufer tränktet Ihr mit Blut.

Es geht in dieſem Tone fort, dann etwas äußere Rechtsgeſchichte: Ein Volk, dem von Geſchlechte zu Geſchlechte, Nur die Gewohnheit lockere Richtſchnur war, Ihm mangelten geſchrieb'ne Rechte! Stephan übergiebt eine Geſetz-Rolle, der letzte Nebel verſchwindet, die Stadt Peſth liegt im Hintergrunde. Römiſche Greiſe überreichen Stephan die ihm vom Pabſte zuerkannte Königskrone. Stephan erräth in der Verzückung, welche ihn bei Berührung der Krone ergreift, Ungarns Geſchicke. Seine Behandlung neuerer Geſchichte, ſchließt mit den Verſen: Ich habe den biedern Enkel geſehen, Der guten Maria Thereſia! Schluß-Chor (Nr. 6, Preſto, $^{2}/_{4}$ D Dur, Heil unſern Enkeln).

Die Ouvertüre und der Triumphmarſch zwei- und vierhändig von Winkler; erſtere auch ſehr effektreich für 2 Pianoforte auf 8 Hände. Die Partitur der Ouvertüre erſchien 1828 bei Haslinger; die andern Nummern ſind nicht geſtochen, eine Abſchrift derſelben befindet ſich in der Gräflich Wielhorskiſchen muſikaliſchen Bibliothek in St. Petersburg, von uns für die Bezeichnung der Chöre, deren nähere Angabe hier zum erſten Mal erſcheint, benutzt. Der thematiſche Katalog von Breitkopf kennt nur Ouvertüre und Marſch.

Das Gedicht: vom erſten Wohlthäter Ungarns, welchen Titel man für Herausgabe der Ouvertüre und des Marſches, in König Stephan (in Paris: Le Roi Etienne) umgeändert hat, auf unbedeutende Veranlaſſung entſtanden, war damit der Vergeſſenheit beſtimmt. Mit Ausnahme von Ouvertüre und Marſch nimmt dieſe Gelegenheitsmuſik kein höheres Intereſſe in Anſpruch. Den Marſch führte Beethoven einmal auf (ſiehe d. J. 1816 in der Beethoven-Chronologie, Anhang I.). Den Werth der in allen Zaubern Beethovenſcher Inſtrumentation glänzenden Ouvertüre hat man nicht zu überſchätzen. Sie beruht auf 2 ungariſchen Nationalthemas, die mit höchſter Genialität im großen Beethoven'ſchen Orcheſterſtyl behandelt ſind, iſt aber doch immer nur ein Gelegenheitsſtück, das in der Beethovenſchen Ideen-Literatur keine Rolle ſpielt. Höchſte Stufe der Verwerthung aller Mittel, Effekt und Erfolg, ſind Dinge, die bei Beethoven, zumal in dieſer Periode, nicht in den Vordergrund treten. Komponiſten mögen ſich die Ouvertüre zum Muſter von Behandlung gegebener Motive nehmen; Auditorien des friſchen Tonſtromes freuen; mit der „Idee" hat das Werk nichts zu ſchaffen. Die Ouvertüre beſteht aus einer **Andante con moto**, $^{2}/_{4}$ Es Dur und einem feurigen Preſto $^{2}/_{4}$ Es Dur, das zweimal, das 2. Mal wie ein Echo (auf 4 Takte) von der erſten Bewegung unterbrochen wird, dann glänzend in einer stretta endet. Das erſte ungariſche Nationalthema iſt im Andante, das zweite im Preſto (13. und folgende Takte, dolce) benutzt; die Terzengänge des letzteren erinnern an den Freudentaumel in Terzen, am Schluß der Chor-Symphonie (Prestissimo). Höchſt originell iſt gleich der Anfang der Ouvertüre, eine Uniſonen-Fortſchreitung in heruntergehender Dominantenreihe. Die Trompeten laſſen es

(2 Takte) **solo** hören (Trompetenſtöße gehen in Shakeſpeare dem Erſcheinen der Könige vorauf). Die Hörner antworten der Tonika in den Trompeten mit **b** (Dominante). Uniſono ergreifen hierauf die Streichinſtrumente **f** (Dominante von **b**), dann **c** (Dominante von **f**). Nach dieſer Einleitung in Uniſonen, das erſte ungariſche Motiv (9. und folgende Takte). Die Genialität, in der hier mit dem Orcheſter umgeſprungen wird, der traditionsfreie Styl, die noch kurz vor Schluß, als eine vorſchwebende Erinnerung wieder eintretende erſte Bewegung, der, wie in der 5. und 8. Symphonie, auf viele Takte (13) vertheilte Schlußakkord, mit einem Wort, der große Beethovenſche Orcheſterſtyl, machen es unmöglich, daß dieſe Ouvertüre zu einer Zeit mit der Ouvertüre zu den Ruinen von Athen, geſchrieben werden können; alle Umſtände verweiſen vielmehr die letztere in eine frühere Zeit.

A. M. Z. 1818 S. 72. Die Ouverture zum Vorſpiel: Ungars Wohlthäter auf ein (?) nationales Thema gebaut, ſprach vielleicht deswegen (alſo politiſch) in Wien nicht ſonderlich an, wurde jedoch **pro auctoritate** beklatſcht.

A. M. Z. 1828 S. 384. Eine herrliche Ouverture, die allgemein anſprechen muß, ebenſo verſtändlich als lebendig, beſchäftigt hinlänglich (!) und ſpielt ſich gar nicht ſchwer. Vergl. Ries bei **op.** 114.

* * *

Elegiſcher Geſang: Sanft wie du lebteſt, haſt du vollendet. Op. 118. Für 4 Singſtimmen mit Begleitung [illegible]

Violoncell. Seinem geehrten Freunde Johann Freiherrn von Pasqualati zu Oſterburg gewidmet (vergleiche Bd. 1 S. 217). Haslinger. Partitur. Die Begleitung für Pianoforte arrangirt. G Dur $\frac{3}{4}$ langſam und ſanft. In der Pariſer Ausgabe aller von der **société des concerts du conservatoire** ausgeführten Kompoſitionen (**livr.** 117) eine Cantate genannt und überſetzt: „**la mort du juste** (!).“ Beethoven hatte in dieſer Inſpiration, die zu den Schönſten der Gattung gehört, das Andenken der von ihm hochgeachteten Pasqualati gefeiert.

A. M. Z. 1828 S. 797. Ungeſuchte, vortreffliche Melodie, einfache ſanfte Begleitung, wunderſamer und doch gefälliger, anſprechender Rhythmus, gehaltene, fließende Melodie. Ein vollendetes Meiſterwerk, eines der originellſten und einfachſten Werke, die je aus der Feder dieſes Heroen der Tonkunſt gefloſſen (endlich Licht! wie immer, nach dem Tode des Heroen!)

* * *

Op. 119. Zwölf neue Bagatellen für das Pianoforte. **Diabelli** (Wien). Auch mit der fälſchlichen **Opus**-Zahl 112. Der Titel iſt franzöſiſch: 12 **nouvelles Bagatelles faciles et agréables.** Zur Zeit der D Meſſe **op.** 123 komponirt (Schindler S. 117) aber gewiß nicht in allen 12 Nrn., ſiehe unten. Ries (S. 123) verkaufte **op.** 119 in London, für den damals hohen Preis von 25 Guineen. In Deutſchland fand der Leipziger Verleger Peters 10 Dukaten zu hoch und bemerkte Beethoven, er ſolle es unter ſeiner Würde halten, die Zeit mit ſolchen Kleinigkeiten zu vergeuden. Schindler (S. 117) ſetzt hinzu, hätte doch Herr Peters die Wirkung dieſer wohlgemeinten Lektion (!) bei dem fulminanten Beethoven mit anſehen können. Sie war aber gut dieſe Lektion (!) und kam gerade **a tempo**, denn der große Meiſter gefiel ſich in einer ſolchen Abſpannung (?) deren er in jener Zeit wohl auch bedurfte (der Zeit der Kompoſition der Meſſe **op.** 123!) und hätte ähnliche Bagatellen noch viele geſchrieben. **Dormitat aliquando Homerus** (!). Homer ſchlummerte nie weniger als zu einer Zeit wo er durch einen neuen Styl, der Muſik eine neue Welt ſchuf, und **op.** 119 iſt ein wichtiges Beweisthum, wie jener neue (3.) Styl als etwas Organiſches in Beethoven hervorbrach, wenn er nicht einmal im Stande war, Kleinigkeiten dieſer Art, in einem anderen als dieſem Styl niederzulegen (vergl. Bd. 2 S. 140). Man kann hier Studien für die fünf letzten Sonaten und Quartette machen — Nr. 3 ($^{3}/_{8}$) **à l'allemande** überſchrieben, iſt ein Vorläufer des **Alla Danza tedesca** überſchriebenen Satzes im B Dur Quartett **op.** 130, um ſo merkwürdiger als in dem, in der Gräflich Wielhorskiſchen muſikaliſchen Bibliothek in St. Petersburg, befindlichen Skizzenbuche Beethovens Nr. 3 mitten unter Skizzen zum Finale der **Eroica**, mit der Bezeichnung **tedesco** zu finden iſt, mithin bereits im Jahre 1804 entſtand.

⁂

33 Veränderungen über einen Walzer, der Frau Antonia von Brentano gebornen Edlen von Birkenſtock, hochachtungsvoll Op. 120

zugeeignet. **Diabelli** (Wien) mit der Pariſer und Londoner nur 3 Ausgaben.

H. Hans von Bülow der zuerſt die Sphinx öffentlich ſprechen lies.

Die höchſte Spitze des Variationenſtyls 3. Periode, am Klavier. Hält man zuſammen was wir bei **op.** 109 und 111, über die Erſcheinung dieſer Geiſtesrichtung, die wir die pſychiſche Variation nannten, ſagten; ſo wird man ſich vollends überzeugen, wie die *Reihe* ſolcher Veränderungsſcenen *ein* Ganzes iſt, jede Veränderung einen integralen Satztheil, gleichſam einen Infiniteſimaltheil der Idee in der Totalität, ausmacht, dieſe Idee nicht in der *Variation*, ſondern in der *Variabilität* beſteht, welche letztere das Verhältniß der *Varietät* der ſichtbaren Welt zu dem einen *Grundgedanken* im *All* widerſpiegelt. Die Theile eines ſolchen Beethovenſchen Ganzen haben, ohne daß auch nur eine Taktpauſe, *eine* Nummer von der *anderen* trenne, auf einander zu folgen, wie Motiv, Gegenmotiv, Rückkehr *eines und deſſelben Satzes* in der Sonatenform. Wie die verſchiedenen Begebenheiten einer und derſelben Wunderſage, ſind *dieſe* Variationen zu erzählen Nicht nur ein Pianiſt erſten Ranges in *allen Stylausdrücken*, hat man zu ſein, vor Allem ein denkender Kopf. *Dieſe* Variationen ſind eine Bilder-Gallerie, die der Geiſt des Vortragenden, nicht der Körper eines Themas durchwandert.

Faſſen wir das Werk als eine Beethoven-Entdeckung neuer Welttheile im menſchlichen Gedanken, als ein Variationen-

Potpourrium, als die namenloſeſte That des Genies. Man vergleiche die Abentheuer, welche das unſchuldige Walzer-Thema beſteht, den Schickſalen der Wunderlampe des arabiſchen Märchens. Dieſe Schickſale beginnen in einer von Majeſtät ſtrotzenden, marſchartigen, den dreitheiligen Rhythmus verneinenden Bewegung; ſie werden zu ſprechenden Pauſen Nr. 13; zum Sehnſuchtsruf der durch die Welt geht Nr. 3; zum Trinkliedchen Nr. 15; zum Scherzo Nr. 28; zu Oratorien Nr. 14, 29, 30, 31. Ja! die Idee der Variabilität menſchlicher Vorſtellungen, wird zum Gil Blas und geht unter die Komödianten (Nr. 22 überſchrieben: **alla notte e gierno fatticar di Mozart**). Die Feuerproben im ſtrengen Styl, verſtehen ſich von ſelbſt, Nr. 24 und 32. Die große Fuge iſt eine Doppelfuge, deren Subjekt dem Tonal- deren Kontraſubjekt dem Realſtyl folgt. Eine Sabbath-Menuett, ſo zwiſchen Bagdad und Damaskus zu Hauſe, iſt der Schluß, nicht das Ende der Archimedes-Schraube, in der die Variation immer wieder Thema wird, unendlich, als immer wieder aus ſich, Muſikgebilde gebärend, fortzuſetzen geweſen wäre. Die 33 Sätze bilden einen Kettenſatz in der Weiſe der Sonate op. 109, des Cis Moll Quartetts. Der Schluß der Menuett-Bewegung in 32 Theil Figuren, erinnert an die dem Klavier in op. 111 (Schluß des Arietta-Satzes) erfundene Ideenwelt in der Klavierbravour.

Daß Beethoven Geſchmack an der Arbeit fand, begreift ſich, wenn man bedenkt, wie ſehr er zu dieſer Zeit, von ſeiner Veränderungsidee als einer Umtaufe muſikaliſchen

Satzes überhaupt, umſtrickt geweſen ſein mußte; wo Alles in jeder Gattung, in der Sonate, im Quartett, in der Symphonie, ihn auf eine Form hindrängte, in welcher er berufen war, der Tondichtung eine neue Geſchichte zu ſchreiben. In op. 120 glänzt Beethoven als der geweihteſte Hierophant des Humors. So großartig ſind die Satyren des Horazius angelegt, in denen man immer wieder findet, was man am wenigſten in ihnen ſucht. Welche Satyre auf dieſes Thema (!) iſt dieſes Füllhorn muſikvergeiſtigter Ideen! Wem es Ernſt um das Verſtändniß eines der größten Fortſchrittsgeiſter iſt, der lauſche dem Propheten in op. 120, den Feuerworten die er von der Rednerbühne eines Klaviers, in die Welt ſchleudert; der wiſſe den für den Fortſchritt im Geiſte, vermittelten Schatz zu heben, über dem der Meiſter wacht. Wer Nahrung für ſeinen geiſtigen Menſchen ſucht, und nicht müßigen Zeitvertreib am Klavier, der mache ſich an op. 120, der laſſe dies ſybilliniſche Buch ihn durch's Leben geleiten, der durchlebe hier die Geiſtesſchickſale einer der fruchtbarſten Ideen, des pſychiſchen Veränderungsſtyls. Dieſe Veränderungsreihe iſt die Beethovenſche Muſik-Idee ſelbſt, wie ſie von nächſtliegenden Anfängen menſchlicher Vorſtellungen, bis an die letzten Grenzen derſelben reiht, die Totalität des menſchlichen Gedankens ſymboliſirt.

Einer techniſchen Analyſe unterwirft theilweiſe Marx das erſtaunliche Werk (K. Lehre Bd. 3 S. 540—546), aus der nicht hervorgeht, worin ſich dieſer Veränderungsſtyl von jedem anderen unterſcheidet. Vergl. Nr. 36, 2. Abth. —

Die Pariſer Ausgabe von op. 120 enthält intereſſante Varianten; ſie folgt der Londoner Ausgabe, welche nach einem ſpäteren Manuſcript geſtochen wurde, in dem Beethoven andere Leſearten verzeichnete.

Archiv.

Schindler S. 132. Im Frühlinge 1823 zog Beethoven wieder nach dem freundlichen Hetzendorf, wo ihm der Baron von Pronay eine Reihe Zimmer in ſeiner ſchönen Villa einräumte." So überſelig er ſich fühlte, als er den herrlichen Park durchlief, oder aus ſeinen Fenſtern die reizende Landſchaft überſchaute, ſo wurde ihm der Aufenthalt nur zu bald läſtig, weil der Baron, ſo oft er ihm begegnete, ſtets zu tiefe Komplimente vor ihm machte. So zog er eiligſt wieder mit Sack und Pack nach Baden (wo zuerſt ihn die Idee der Chor-Symphonie beſchäftigte). In jener Villa zu Hetzendorf ſchrieb er op. 120, eine Arbeit, die ihn ungewöhnlich beluſtigte. Beethoven äußerte gegen Schindler: „Nur der ſoll über ſeinen „Schuſterfleck“ (Satz in ſtufenweiſer Folge) Variationen haben!“ Schindler 3 Aufl. II. 35. Anfangs ſollten es nur 6—7 Variationen werden, für welche ihm Diabelli 80 Dukaten (der Preis einer Sonate letzter Zeit) angetragen, allein als er an die Arbeit kam, wurden es bald 10, dann bald 20, dann ſchon 25, und immer noch konnte er nicht zu Ende kommen; Diabelli, ſchon beſorgt (!) über ein zu großes Volumen, mußte endlich für ſeine 80 Dukaten anſtatt 7, 33 Variationen hinnehmen.

Hier iſt die Veranlaſſung zu op. 120 übergangen, die uns Diabelli 1832 in Wien erzählte. Dieſer brave Mann aus dem Graben hatte einen Ländler ſeiner Fabrik von 50 Komponiſten verändern laſſen, unter denen der Erzherzog Rudolph, Hummel, Franz Schuberth, Franz Liszt (im Alter von 11 Jahren) hervorragten. (Vaterländiſcher Künſtler-Verein. Veränderungen über ein vorgelegtes Thema, komponirt von den Tonſetzern Wiens und der öſterreichiſchen

Staaten). Beethoven hatte ſich auf eine einzige Variation, wie ſie Vorſchrift war, nicht einlaſſen wollen und verſprochen, mehre zu ſchicken. Das war ein Tagesbefehl des Generaliſſimus, dem ſich der geſchmeichelte Diabelli und ſeine 80 Dukaten unterwarfen. Und ſo verdankt die Welt einem Ländler einen neuen Begriff, die Tonſetzkunſt eine unerſchöpfliche Quelle von Belehrung.

Karl Holz hat uns folgende Notiz zugeſchickt Wie Beethoven immer verſpätet ausführte, zu was er eben nicht ſelbſt Luſt hatte, waren bei Diabelli bereits 32 Variationen eingegangen, die er herausgeben wollte; er ging daher zu Beethoven und bat um die „eine" verſprochene Wie viel hat er beiſammen? 32, antwortete Diabelli. Nun, ſo gebe er ſie nur heraus, ich ſchreibe ihm allein 33. Dieſe 33 bilden die zweite Abtheilung des Vaterländiſchen Künſtlervereins. Es hätten eben ſo gut 300 ſein können, 300 nie erlebte Muſikgeſtalten zu einem frei behandelten Rahmen (Thema). Die Zahl 33 war gewiß humoriſtiſche Ueberbietung der von 32 Komponiſten gelieferten Zahl um eine!

Ries S. 123. Schon war ich mit Booſey (Muſikverleger in London) über das Honorar für die Variationen einig, aber die Werke op. 110, 111, 120 wurden immer noch erwartet. Endlich kamen ſie an und mit Ueberraſchung ſah ich, daß Beethoven die Variationen mit ſehr großen, von ſeiner Hand auf das Titelblatt gleichſam gemalten Buchſtaben, meiner Frau gewidmet hatte. Aber dieſe Dedikation findet ſich auch nur auf dieſem einzigen Exemplar. Denn Beethoven hatte das Abſchicken ſo lange verſchoben und ſeinen Auftrag ſo ganz vergeſſen, daß, als ich Booſey die Variationen brachte, wir dieſe, und zwar mit der Zueignung an Mad. Brentano, ſchon in Wien geſtochen fanden. Ueber die doppelte Dedikation entſchuldigte ſich Beethoven. Höchſt ſonderbar machte er es hiebei zu einer ausdrücklichen Bedingung: „ich dürfe nie an ein Geſchenk oder eine Erkenntlichkeit dafür denken!"

Verſuchen wir eine Bezeichnung der Veränderungsreihe in Ueberſchriften. Variat. 1. Der Maſtodont und das Thema: eine Fabel. 2 Klavierfrühling. 3. Liebeslied (vergl. Nr. 36 2. Abth.) 4. Kanoniſch. 5. Anapäſtiſches Scherzo. 6. Ein Beethoven Triller-Raptus. 7. Im Tyrol. 8. Maihymnus. 9. Fantaſie über den Vorſchlag im Thema. 10. Orgelpunkt-Turniere. 11. Wiegenlied. 12. Meditation auf der Orgel. In den unbequemen Verflechtungen beider Hände (5., 6. Takt) ſpukt die Rieſenſonate op. 106. So, und nicht anders, ſollte die Stimmenführung ſein. 13. Das Pauſenräthſel. 14. Ankündigung von Oratorien. 15. Trinklied, zweites anapäſtiſches Scherzo. 16. Etwas Hummel und Klavier. 17. Fortſetzung. 18. Im Waldgrund mit Echo. 19. Fröhliche Rückkehr. 20. Auf dem Grunde des Meeres. 21. In der weiten Welt (Duett). 22. Theater-Scherz. 23. Spiel-Raptus. 24. Der alle Orgel-Manuale ſpiegelnde Waſſertropfen (fughetta). 25. Hochzeitreigen. 26. Spiel-Raptus. 27. Fortſetzung. 28. Drittes anapäſtiſches Scherzo. 29. Erſtes Oratorium. 30. Zweites. 31. Drittes. 32. Oratorien-Finale (große Fuge). 33. Das jüngſte Gericht der Veränderungsvorſtellung.

* * *

a. Opferlied von Matthiſſon. Die Flamme lodert, für eine Singſtimme mit Begleitung des Orcheſters, E Dur $4/4$. Mit innigem andächtigem Gefühl, in ziemlich langſamer Bewegung. Schott (Mainz). Auch im Klavierauszug. In Paris überſetzt: **Chant du sacrifice livr.** 117 der im **Conservatoire** ausgeführten Stücke (Schonenberger, Paris). Siehe op. 122 und Buchſtabe h, 3. Abtheilung. Op. 121a.

* * *

b. Adagio, Variationen und Rondo für Pianoforte, Violine und Violoncell, G Dur. Haslinger. Das Thema iſt der Gaſſenhauer: ich bin der Schneider Kakadu, aus den Schweſtern von Prag. Muſik von Wenzel Müller. Der Op. 121b.

ausgezeichnete muſikaliſche Kritiker Alt in Riga, hat die Muſik Wenzel Müllers einen Zopf, aber von eigenen Haaren, genannt, (vergl. Wenzel Müller, ein deutſcher Bänkelſänger, von Riehl, muſikaliſche Charakterköpfe). Die Schweſtern von Prag florirten in den erſten Jahren dieſes Jahrhunderts, in denen ſchon deshalb dieſe Trio-Variationen entſtanden ſein mochten. Der Styl der Variationen, deren 10. und letzte das Rondo ausmacht, iſt conzertant. Jedes der 3 Inſtrumente hat ſeine Solo-Variation. Man hat hier nicht an den Veränderungsſtyl der 3. Periode zu denken, ſondern an ein Geſellſchaftsſtück im Konzertſtyl, dem Beethoven in ſpäterer Zeit, vielleicht 1825, eine wahrhaft erhabene Introduktion (**Adagio assai**, 4/4 G Moll) hinzuſchrieb. Dieſe Introduktion, wie das großartige Finale im Es Dur Quartett (**op.** 127) mit Unisonen in allen Stimmen, gleichſam eine dramatiſche Szene eröffnend, iſt ein wichtiges Interpretationsmittel der Stylunterſchiede in Beethoven, die man hier in einem und demſelben Werk (aus verſchiedener Zeit) ſich gegenüber geſtellt ſieht.

* * *

Op. 122. Bundeslied von Goethe: In allen guten Stunden, für 2 Solo- und 3 Chorſtimmen, mit Begleitung von 2 Klarinetten, 2 Hörnern, 2 Fagotten. B Dur 4/4 **alla breve** in raſcher, geſchwinder Bewegung. Schott (Mainz): Sehr ſchön und effektreich. In Paris: **chant d'union** überſetzt **livr. 117** der im Conſervatoire gegebenen Muſikſtücke.

A. M. Z. 1825, S. 740. Jedes der beiden, von einander höchſt verſchiedenen Gedichte (op. 122 und op. 121) iſt im Kern deſſen, was es der Empfindung bietet, aufgegriffen und ſagt dies auf's Beſtimmteſte aus, die Muſik zum erſten (op. 121) iſt ſanft feierlich, die zum zweiten kräftig, derb und wie ſich frohe Burſche ausdrücken, fidel. Die Begleitung iſt vollkommen angemeſſen gewählt, originell fortgeführt und ſehr wirkſam.

* * *

Meſſe für 4 Soloſtimmen, Chor und Orcheſter mit beigefügter Orgelbegleitung, D Dur, dem Erzherzog Rudolph gewidmet. Der Titel iſt lateiniſch: Missa composita et serenissimo ac ementissimo Domino Domino Rudolpho Joanni Caesareo Principi et Archiduci Austriae S. R. E. Tit. s. Petri in monte aureo, Cardinali et Archiepiscopo Olmicensi profundissima cum veneratione dedicata a Ludovico van Beethoven. Ex sumtibus vulgantium Moguntiae ex taberna musices B. Schott filium Paris chez les fils de B. Schott rue de Bourbon 17. Anvers chez A. Schott 1827 (2. Auflage). Op. 123.

Der Inſtallation des Erzherzogs als Kardinal Erzbiſchof von Ollmütz (1820) zugedacht. Angefangen im Winter 1818—1819, beendigt 1822 (ſiehe Bd. 1, S. 69 mit nur tauſend Gulden bezahlt, Schindler S. 165. Erſchien (mit op. 124 und 125) im Jahre 1826.

Für Pianoforte vierhändig, das Gloria achthändig von A. Séroff (Manuſcript) St. Petersburg.

Das abſcheuliche zweihändige Pariſer-Arrangement (Schoenberger) des Benedictus und Agnus zählt nicht. Noch kein Klavierauszug! —

> Sowohl ihrer ganzen Anlage nach, als auch in ihren Einzelheiten, mehr als menſchlich erhaben und faſt furchtbar hoch.
>
> Schloſſer von den Tragödien
> des Aeſchylus, vergl. op. 125.

Ein Beitrag zum richtigen Verſtändniß des Werks im 20. Jahrhundert.

Mundus maximus.

In dieſer „**Missa gigantea**" iſt Beethoven der Univerſalſchriftſteller menſchlichen Geiſtes in religiöſen Angelegenheiten.

Dies der Standpunkt für ein Werk, das er ſelbſt ſein größtes und gelungenſtes nannte (Bd. 1, S. 60), was dahin zu verſtehen iſt, daß es der in ſeinem Innern lebenden Ideenwelt am nächſten kam; ſchon aus dieſem Grunde iſt das Werk der ſicherſte harmoniſche, melodiſche, rhythmiſche und intentionelle Schlüſſel Beethovenſchen Geiſtes überhaupt.

Was in dieſer umfaſſendſten, bis jetzt geſchriebenen Kirchengeſchichte mehr ſchimmert als zu Tage liegt, kann, analog angewandt, den tiefern Sinn anderer Dichtungen Beethovens erklären helfen.

Die Partitur zählt 299 Folio-Seiten in größt möglicher Benutzung aller Mittel (4 Hörner, 3 Poſaunen, Kontrafagott, 4 Solo-, 4 Chorſtimmen; die Orgel (**organo**) nicht obligat).

Anderer Meinung iſt Marx (Beethoven, Bd. 2, S. 2, 38). Die Orgel, ſagt er, iſt zwar durch die lebloſe Unbeweglichkeit ihres Schalles (ſchön charakteriſirt) dem Geſang und beſonders dem Orcheſter erdrückend nachtheilig, durfte aber nach kirchlichem Ritus und nach der fortwirkenden Vorſtellung des Komponiſten, der ſich in das Hochamt der Kirche verſetzt hat, nicht fehlen, wurde ein Grundzug in ſeinem Bilde.

Wir erkennen in der D Meſſe die der Chorſymphonie in D zu Grunde liegende Idee der natürlichen Brüderverbindung aller Menſchen, in ihrem Indifferenzpunkte mit der Heilbotſchaft (ſiehe **op. 125**). Die Meſſe iſt in der Kirche, was die Chor-Symphonie außerhalb der Kirche; beide Werke wirken nach verſchiedenen, aber konvergirenden Richtungen, zu höchſten Vorſtellungen des höchſten Ideals menſchlicher Glückſeligkeit, dieſſeits und jenſeits! —

Dies das unſichtbare Band, das beide Werke vereint; ein ſichtbares, von beſonderer Bedeutung bei Beethoven, in dem ſich Alles hält, Alles organiſch, nichts zufällig iſt, liegt darin, daß beide in derſelben Tonart geſchrieben ſind. Séroff hat die Meſſe, ohne noch über dieſelbe geſchrieben zu haben, einem Studium unterzogen, das mehr Jahre in Anſpruch nähme, als wir auf dieſes Buch verwenden dürfen. Aus gutem Willen für die gute Sache, welche dieſer Kritiker in unſerem Beſtreben erkannte, zunächſt die Ueberſicht der Beethoven-

Literatur zu erleichtern, hat uns Séroff ſeine Anſchauungen mündlich mitgetheilt, die wir hiermit, in unſerer Ausdrucksweiſe, dem Beethoven-Publikum übergeben, das danach beurtheilen mag, wie viel von Séroff in Monographien zu erwarten ſteht, wenn Ungunſt der Verhältniſſe ihn nicht länger ſeine Arbeiten über Beethoven aufſchieben laſſen wird.

Kyrie.

Assai sostenuto. Mit Andacht ſetzt Beethoven deutſch hinzu (vergl. das **Sanctus**). $^4/_4$ **Alla breve** D Dur 68 Takte; **Andante assai ben marcato** $^3/_2$ H Moll 42 Takte. **Tempo primo** 96 Takte (S. 2—26 der Partitur). — Verbreitet eine Erhabenheit der Stimmung, wie ſie kein Beiſpiel hat, wie ſie etwa die Architektur eines idealen Doms hervorrufen würde. In Andacht, vielleicht der heiligſte Gedanke in der Geſchichte aller Künſte. Feuertrunkene, ſelige Andacht! Ueber alle Ideen Beethovens, über alle ſeine überirdiſchen Zuſtände auf Erden ſetzen wir dies **Kyrie**, deſſen bodenloſe Tiefe, deſſen namenloſe Bedeutung nur eine Monographie von einem der Kritik noch nicht geborenen Kopf erſchließen könnte. Eintritt der Chorſtimmen nach einer Inſtrumentalperiode (22 Takte) großartig ſpannenden, in ſolcher Spannung ſeelenverzückenden Ausdrucks.

Der Zwiſchenſatz (**Christe eleison** $^3/_2$) Trennung des Menſch gewordenen Göttlichen, von dem Ur-Göttlichen, verritt das Einzelne im Allgemeinen; das reuige Herz in der Andachtsgemeinde (H Moll) wird in dem ganzen Werk die eine Hauptmaſſe, das individuell (perſönlich) Empfundene darſtellen. Die aus den Fagotten und Hörnern hervorgehenden 6 Viertel jeden Takts der $^{3}/_{2}$-Bewegung (1.—2. Takt) ſind der andächtig ſich entwickelnde Zug der Einzelgefühle; im Ganzen der Vorſtellung: die Chriſtusandacht, von den Anfängen aller Kirchengeſchichte, bis auf Chriſten.

Verſtehen wir das in heiligem Halbdunkel webende Kyrie als eine Univerſalgeſchichte, deren Höhepunkt der Heiland (**Christe eleison**) im Licht iſt. —

Mittheilung von K. Holz: „auf den Umſchlag der Partitur der D Meſſe ſchrieb der Meiſter das Kyrie betreffend:" „„von Herzen iſt's gekommen, zum Herzen ſoll's dringen."" Das findet man nirgend. Beethoven hat das Kyrie immer in gebeugter Stellung dirigirt, ſo war er ſelbſt davon ergriffen, es war alſo für ihn, was die Schöpfung für Haydn (wie viel mehr war aber durch Gottes Gnade der Kopf Beethoven als der Kopf Haydn! fragen wir. Die Schöpfung Haydns iſt in dieſer Schöpfung was ein Weſen im All!)

Gloria.

Allegro vivace $^{3}/_{4}$ D Dur, 127 Takte. Jubelſtrom im Licht, auf dem ſchlechten (3.) Takttheil hereinbrechend, auf dem das Kyrie, unter einer Fortſetzung in Ausſicht ſtellenden Fermate, ſchloß.

Sagen wir von den Hauptſätzen (**Kyrie, Gloria, Credo**) daß jeder das Einzelne und zugleich das Ganze ausmacht, ſo daß man ſie den Sybilliniſchen Büchern vergliche, von denen das Erübrigende jedesmal auf's Neue den Werth aller beſaß.

Welche Verklärung nach dem erſten Gloria-Sturm bei dem Text **pax hominibus bonae voluntatis** (S. 35). Die Chorſtimmen haben **d** und **a**, das **fis** des D Dur-Akkords, iſt erhaben ſchaurig in den Orcheſter-Bäſſen enthalten (vergl. **op.** 102, Nr. 2. 1. Satz). Der ohne Unterbrechung eintretende B Dur-Satz (**b** Unterterz von **d**) **Meno Allegro** $^3/_4$, bringt, von einem tonalen Blüthenduft getragen (Flöte, Klarinett, Fagott, **cantabile** 17 Takte Solo) die rührendſte, unſerm Gefühl nach, bis jetzt geſchaffene Kantilene (**gratias agimus**). Da der Dank (**gratias**) von wegen der großen Gottes-Glorie (**propter magnam gloriam**) geſagt wird; ſo iſt der Wiedereintritt der prunkvollen Geigenfigur des **Gloria** in aufſteigender Skala (hier Es Dur) herrlich motivirt (S. 52 der Partitur).

Die gröſst mögliche Entfaltung aller muſikaliſchen Mittel, ein tonaler Donnerkeil, trifft in dem Septimenakkord von Es, das Textwort **omnipotens** (**f**, **ff**, **pleno organo**) vom Kontrafagott und den Kontrabäſſen, über die ganze Linie des Orcheſters bis an die höchſten Flötentöne hinauf (S. 54 der Partitur).

Domine fili unigenite, Soloſtimme (S. 56) 14 Takte. Einzelgebet: Himmliſchen Troſt in's irdiſche Herz träufelnde Epiſode, in einer Vorſtellung des dem irdiſchen Menſchen, näher als die Geſammtheit ſtehenden einzelnen Menſchen.

Durch die ruhmjubelnde Menge, in der nach F Dur verſetzten **Gloria**-Figur unterbrochen (S. 58). Verſchweben im Himmelsgewölbe.

Larghetto, $^{2}/_{4}$ F Dur, 23 Takte (S. 62). Bläſerchor, dann Soloſtimmen (**qui tollis**). Andachtsgeflüſter im Himmel. Fortſetzung in H Moll (S. 65) 14 Takte. Die Saiteninſtrumente erbeben auf „**peccata**“ in einem kirchlich-dramatiſchen Tremolo. Eine Vorſtellung von Kirchenſchauſpielen, wie ſie das Mittelalter in den Myſterien beſaß. Fortſetzung in B Dur, 12 Takte (S. 68). Beſchreibung der Himmel (**qui sedis ad dexteram patris**). Die bußfertige Sünde (**miserere nobis**) zu der in den Violinen und Violen zuſammenſchauernden Tonfigur (S. 69) Fortſetzung in D Dur, 31 Takte (S. 70).

Allegro maestoso $^{3}/_{4}$ D Dur, S. 75. **Quoniam tu solus sanctus.** Die Jubelfigur des **Gloria** erhält ſich bis zum **Allegro ma non troppo e ben marcato** $^{4}/_{4}$ D Dur, das auf **amen** eintritt (in **gloria Dei** 212 Takte, S. 82). Die erſte große Fuge des Werks und größte der Geſammtliteratur in jeder Beziehung. Der 19 Takte lange Orgelpunkt auf a allein, iſt, in Anſehen der auf ihm ruhenden Wucht der Polyphonie, ohne Beiſpiel, eben ſo der Antheil des Orcheſters, und die Inſtrumentation wächſt noch rieſenhaft im **poco (!) piu Allegro** $^{4}/_{4}$ **alla breve**, D Dur, 66 Takte (S. 99). In den Orcheſterſturm auf **amen** ſtreichen die erſten Geigen zu jedem Viertel, Triolen im höchſten a und auch noch dieſe Steigerung wird geſteigert (Preſto $^{3}/_{4}$

D Dur, 45 Takte, S. 109) plagaler Schluß (G Dur in D Dur).

Das Rieſen-Gloria (S. 27—115 der Partitur) iſt, ſo zu ſagen, eine Separat-Meſſe für ſich.

Credo.

Allegro ma non troppo B Dur 123 Takte, S. 115. Drei Bilder. (Vater, Sohn, heiliger Geiſt.)

1. **Credo in unum Deum, patrem** (Vater).

Vorſtellung der Welt durch das „große“ Motiv zu den Worten: **Factorem coeli et terrae** (S. 119).

2. **Credo in unum Dominum, Filium** (Sohn).

Vorſtellung der Sohnwerdung in dem myſtiſchen Ausdruck zu den, die Ewigkeit begreifenden Worten: **ante omnia saecula natum**, S. 125. Entſcheidung des Schickſals der Welt vor aller Zeitwerdung, in den Himmelsſtimmen im lichten Des Dur (**propter nostram salutem**, S. 132). Plaſtiſches Heruntergehen der Satzbildung bei den Worten: **descendit de coelis**, S. 134.

Et incarnatus est, S. 136, Adagio $^4/_4$ in lydiſcher Tonart (vergl. **Op.** 132). Myſtiſche Vorſtellung. Nur einige Violinen, ſchreibt Beethoven. Schweben der heiligen Taube in der Flöte (11 Takte) zu 2 Violoncells; Flötentriller auf dem höchſten **fis**. Heiligſter Andacht voller Satz: **et homo factus est** (Andante, $^3/_4$ D Dur, 12 Takte). Bedeutſam iſt hier die Haupttonalität der Meſſe, D Dur. Für Beethoven war das Menſchgewordenſein die Hauptvorſtellung, die Spitze ſeiner Glaubensflamme.

Leidensgeſchichte (S. 141, **Adagio espressivo** $^{3}/_{4}$ D Moll) Kreuzigung (**crucifixus**), Paſſion (**passus**), Begräbniß (**sepultus**), Auferſtehung (**resurrexit**, myſtiſche Chorſtimmen), Himmelfahrt (**ascendit**), **Allegro molto**, $^{4}/_{4}$ **alla breve**, F Dur, S. 148. Alle Inſtrumentalſtimmen nach oben (vom großen **c** bis zum dreigeſtrichenen **a**).

Et iterum (Rückkehr), **venturus est** — Rückkehr der Inſtrumentalſtimmen zur Erde, S. 151. Skala von Des Dur. Das Weltgericht bei **judicare, vivos et mortuos**, in den Feierklängen Des und Ges Dur, S. 152. Beiläufige Hälfte des Ganzen.

3. **Credo in spiritum sanctum** (heiliger Geiſt), **Allegro ma non troppo**, $^{4}/_{4}$ F Dur, S. 157. Knotenpunkt der Vorſtellung des Tondichters, in der ſeiner Denkungsweiſe verſchlungenen Idee einer einſtigen Vereinigung aller Menſchen zu einer und derſelben Gemeinſchaft in Gott: **et vitam venturi saeculi**, S. 162. Uebertragung der von der Chor-Symphonie außerhalb der Kirche gefeierten Idee:

„Alle Menſchen werden Brüder“

auf die Kirche.

Die Pforten des Himmels öffnen ſich dem künſtleriſchen Seherblick. **Allegretto ma non troppo**, $^{3}/_{2}$ B Dur, S. 163. Schilderung des im Weltbrüderglück ſeeligen Lebens, in einer Doppelfuge: **et vitam venturi saeculi, amen.** Zweite und letzte große Fuge der Meſſe (167 Takte, S.

161 — 197). Unterſcheidet ſich von der erſten darin, daß der, wenn gleich unendlich reich vertretene techniſche Standpunkt, dennoch vor der Größe der Idee im Gehalt, zurücktritt. Die **Credo**-Fuge iſt gleichſam die Pluralität (nach Völkergruppen) der Idee der **Gloria**-Fuge. Das der Breite Paleſtrinaſchen Styls genäherte Thema (halbe Noten $^3/_2$) ſchreitet langſam dahin. In dem Anblick Gottes verlorene Seelige, fühlen heilige Entzückung. Sie haben nicht zu handeln, wie in der auf Erden dargebrachten Ruhmeshymne (**Gloria**).

Die auf den erſten Blick auffällige Bezeichnung **scherzando** (S. 167 der Partitur, Alt-Chor-Stimme) will ſagen: „leichten Herzens.“

Der **Fortissimo-Unisono**-Eintritt (S. 174) auf **amen** (Chor-Sopranſtimmen) zu dem in der Chor-Altſtimme, in der Verminderung (Viertel, ſtatt halbe Noten) geführten Thema (S. 175) iſt ein Freudenweltkuß in den Himmeln.

Geflüſter der Bläſer auf einer von dem Fugenthema geſtützten Himmelsleiter in den Ausgängen der Doppelfuge. Der Himmel ſchließt ſich. Das Rieſen-**Credo** iſt, wie das **Gloria**, eine Separat-Meſſe (S. 115 — 197 der Partitur).

Sanctus.

Adagio, H Moll, 33 Takte. Mit Andacht ſchreibt Beethoven (vergl. das **Kyrie**).

Myſtiſcher Lobgeſang im Himmel durch Soloſtimmen. Die erhabene Stelle: **Deus Sabaoth** (kirchlich-dramatiſche Tremoli, S. 201) der Stelle in der Chorſymphonie:

„Ueber Sternen muß er wohnen“

identiſch, was für die Konnexität der Meſſe und Chor-Symphonie bezeichnend iſt.

Allegro pesante, $^4/_4$ D Dur, S. 201. **Pleni sunt coeli.** Im Ausdruck dem Gloria genähert. Fugirte Soloſtimmen. Als man Beethoven bemerkte, nur Chor- nicht Soloſtimmen könnten bei einem ſo großmächtig verwandten Orcheſter, durchdringen, war ſeine Antwort: es müſſen Soloſtimmen ſein. Er hatte ſomit einen tieferen Grund als den muſikaliſchen Effekt. Welche Idee er mit Soloſtimmen, welche andere mit Chorſtimmen, etwa nach dem Unterſchied von Himmel und Erde, verband, iſt ſchwer zu beſtimmen und könnte nur der Vorwurf einer transcendentalen Monographie der Meſſe ſein. Chorſtimmen begegnet man erſt wieder im **Benedictus**, das gleichſam vom Himmel (aus den höchſten Regiſtern) zur Erde niederſteigt.

Osanna in excelsis, S. 206. Soloſtimmen in einer **fughetta** — Preſto, $^3/_4$ D Dur, 26 Takte. **Sostenuto ma non troppo**, $^3/_4$ G Dur, überſchrieben: **Preludium**, S. 209. Einleitung des **Benedictus** in einem Orcheſter-**solo** (32 Takte, 2 Violoncells, 2 Violen, Flöten und Klarinetten in tiefſten Lagen, Fagotte, Bäſſe, keine Geigen, Hoboen, Hörner). Eine Abendmahlvorbereitung. Unausſprechliche Myſterien. Vollkommen beiſpiellos. Der irdiſch-begrifflichen Sphäre entrückt.

Benedictus

(nachträglich von Beethoven dem Verleger bezeichnet: **Andante molto cantabile e non troppo mosso**). *)

$^{12}/_{8}$ G Dur, 123 Takte, S. 213. Ein Engel-Konzert. Unausſprechliche Klangſchönheit eines in den höchſten Regiſtern heimiſchen, kunſtheiligen Virtuoſen zugedachten, in Form und Gehalt, beiſpielloſen Violin-Solos. **Numine afflatur!** — **Sanctus** und **Benedictus** (S. 197 — 238) bilden Oaſen andachtheiliger Ruhe, in dieſer erhabenen Geſchichte aller Seelenſtürme, erzählt in der geheimnißvollſten Sprache menſchlichen Genies. —

Agnus.

Adagio $^{4}/_{4}$ **alla breve** H Moll. Der Weltkummer. Steigerungen der Stimmungen des Kyrie und Sanctus. Nirgend zeigt ſich offenkundiger die in Beethoven vorherrſchende Idee des größt möglichen weltgeſchichtlichen Dramas, im Begriff der Meſſe. Nirgend iſt die Auffaſſung von allem Bekannten abweichender, höher gegriffen. Das **Agnus** wiederholt bekanntlich den Gloria-Text **qui tollis peccatata mundi, miserere nobis**. Der bis zur Angſt geſteigerte Ausdruck der Bitte **(miserere nobis)** führt auf eine Steigerung die hier, am Schluß des Werks, nachdem der Seele bereits ſo viel Frieden geworden, zwar auffällig, aber keineswegs unerklärlich iſt.

---

*) Schindler 3. Aufl. d. Biogr. B. 2 S. 83 nicht das Tempo (sostenuto) des Präludiums.

Hat doch der gewiß konſervativ geſtimmte Haydn **in tempore belli** (wie er eine Meſſe überſchreibt) ein **Agnus** mit fernen Kanonenſchlägen (Pauken) begleitet, damit die Hörer des nahenden Feindes gedächten und inniger um Frieden beteten. Der Schlüſſel des Verſtändniſſes liegt in den von Beethoven im **Dona**, deutſch, ohne Ueberſetzung, in die Partitur (S. 250) geſchriebenen gewichtigen Worten:

„Bitte um inneren und äußeren Frieden.“

Das **Dona** iſt das Finale der Meſſe in volksthümlichem Tone (S. 252, 12. und folg. Takte). Welche einfältige, unnachahmliche Klanglieblichkeit in den Fagotten, zu Anfang (**Allegretto vivace** $^{6}/_{8}$ D Dur). Ein breites **Allegro assai** ($^{4}/_{4}$ B Dur S. 262) unterbricht das **Dona**. Solo wird die Pauke (**pianissimo** in Viertelſchlägen auf **f**) gehört. Man erinnere ſich, daß auf der in der Oktave von **f** geſtimmten Pauke im Finale der 8. Symphonie, ein militäriſches Bild aufrollt; in der Egmontpartitur, die Trommel gleicherweiſe in **f** gerührt wird, der rationelle Geiſt Beethovens aber gleiche Ideen, gleichen Tonalitäten zuweiſ't. Dies iſt wahlverwandtſchaftlich, nicht materiell zu verſtehen Wie in der Paſtorale, auf das erſte Tremolo im Sturm, die Figur der zweiten Geigen, die flüchtenden Landleute; ſo zeichnen hier Violoncelle und Violen, in einer auf **ges** zum **f** der Pauke einſetzenden Tonfigur, durch einander wogende Kriegsvölker. Wie erſt im Sturm der Paſtorale, Poſaunen eintreten; ſo werden hier die ſeit dem **Agnus** in Reſerve gehaltenen Trompeten, aus der Ferne (**pp solo**) vernommen S. 262. Nach dieſer Expoſition eines unerwarteten, aber nicht unmotivirten, kriegeriſchen Moments, ſetzt die Alt-Soloſtimme rezitativiſch (dramatiſch) den Text des **Agnus** fort. Der Eintritt iſt deutſch mit ängſtlich, italiäniſch mit **tramidamente** bezeichnet (S. 263 **Recitativo**) was die Intention außer Zweifel ſetzt. Das **Miserere** hat nunmehr, und in konkreter Vorſtellung, den Sinn des Schutzflehens einer Gemeinde vor der ihr drohenden, inſtrumental vertretenen Kriegsgefahr (Bitte um äußeren Frieden).

Das verſtand Riehl nicht, wenn er ſpottet: „Beethoven will durch jenes merkwürdige (ja! ſehr merkwürdige) Trompeten-Duo uns theologiſche Deutſche belehren, daß man auch mit Pauken und Trompeten Gott um ſeinen Frieden anflehen könne.“ (Muſikal. Charakt. Köpfe S. 103.)

Dieſe Kriegsepiſode (26 Takte) als Andeutung, unter welchen Umſtänden hier um äußeren Frieden gebetet wird, iſt der durch ein inſtrumentales Stereoſkop auf das Blachfeld (**op.** 84) geworfene Blick, wo geſchlagen wird. Das Kriegsgebet wird zu einem Angſtſchrei der Soloſopranſtimme (S. 264) auf dem Tremolo der Saiteninſtrumente (**colla voce**). **Tempo primo** $^6/_8$ F Dur, D Dur. Ein Thema aus dem Hallelujah des Meſſias entzündet ein Fugato, 25 Takte (S. 269) **Dona nobis**; Baß-Chorſtimme Führer, **g, h** erſter, **e, g** zweiter, **c, h, a** dritter, **h, cis, d, e, fis** vierter Takt, auf welchen letzteren die Tenor-Chorſtimme als Gefährte eintritt. Die Benutzung des Händelſchen Themas, mochte für

Beethoven eine Bedeutung haben, die ein Geheimniß bleiben dürfte.

Presto 4/4 alla breve 60 Takte (S. 276). Inſtrumentalfuge*). Berennung der Stadt, gegen welche dräuende Gefahr die Gemeinde Schutz im Gebet ſuchte. Modulation von D- in B-Dur (61. Takt). Höchſter Grad der Beſorgniß. Das **Agnus** vom Chor (der ganzen Gemeinde) intonirt (S. 283) unter dem Schmettern der Kriegstrommeten von Außen (Große Trompeten-Epiſode 69.—89. Takt). Der Sturm wird zurückgeſchlagen. Die Modulation führt aus dem Krieg in den äußeren Frieden (S. 288) nicht nur aus B Dur nach D Dur zurück.

Die Terzmodulation (B Dur, D Dur) entfaltet mit königlichem Prunke die auf den letzten Trompetenſtoß eintretende, durch äußeren Frieden den inneren kräftigende, 6/8 Bewegung (**Tempo primo**).

---

*) Dem im Dona enthaltenen Symphonieſatze Presto mangelt die Begründung (?) in einem Kirchenwerke, die demſelben bei einem deutſchen Texte zu Theil werden könnte (!) Schindler in der Nieder-Rh. M. Z. 5 Oktober 1857. Wir bemerken hiezu: Wenn ganze Kulturvölker, nicht nur einzelne Individuen ſo dächten, es bewieſe nichts gegen Beethoven Vergeſſen wir nicht, daß wir am Schluſſe der Meſſe ſtehen; bei'm Ausgang aus der Kirche in das Leben und ſeine Erſcheinungen zurücktreten. Die Bitte um äußeren Frieden, ihre Motivirung durch ein Kriegsgebet, iſt nicht einmal nothwendig eine mit ſpeziellen Kriegszeiten zuſammenhängende; ſie iſt eine überhaupt gegebene, in unſeren kriegeriſchen Zeiten (1859) ganz normale Eventualität, die Bitte um Abwendung von Störungen äußeren Friedens, von dem jeder innere unzertrennlich iſt.

Glückſeligkeit in aller Zukunft **(vitam venturi saeculi)** antizirirt in der Vorſtellung einer konkreten oben angedeuteten Situation.

Um dieſen Faden feſtzuhalten, wird nach einem an eine ähnliche Stelle im Andante der C Moll-Symphonie erinnernden **a parte** der Bläſer (Flöten, Hoboen, Klarinette, Fagott, S. 294) zum erſten Mal im **Tempo primo** des **Dona**, zum letzten Male im ganzen Werk, die Pauke (hier Erinnerung an die Kriegsepiſode) nur in **b** gehört **(p. piu piano p. pp.** S. 296). In der Kriegsepiſode, der Handlung ſelbſt, an welche erinnert wird, hörte man ſie in **f** und **b**. Dabei iſt Beethoven der Terzmodulation (**b** Unterterz von **d**) ſo gewohnt, daß er ſie als etwas Organiſches, nicht als Modulation anſieht und es ſo geſchieht, daß in einem Satze in **d**, die Pauke in **b** ſteht. Das hätte Oulibiſcheff wiſſen ſollen!! —

Die mit der Kirche und ihren Geiſtes-Schlachten, eben ſo leicht zu verbindende Kriegsepiſode, mochte Beethoven durch die Napoleonſtürme an die Hand gegeben worden ſein. Kampf und Sieg ſind der von menſchlichen Schickſalen unzertrennliche, durch alle und jede Poeſie, mithin auch durch den Kirchenſtyl, gehende Dualismus alles Endlichen.

Mein größtes Werk iſt eine große Meſſe, die ich unlängſt geſchrieben habe, heißt es in einem Briefe Beethovens an Ries vom 6. April 1822. (Ries S. 153. B. 1. S. 60). Mittheilung von K. Holz: „Frug man ihn nach Vorzug, ſo war die gewöhnliche Antwort (vergl. **op. 127**): „Jedes in ſeiner Art.“ Chor-Symphonie und D Meſſe waren ſein Stolz, beſonders die Meſſe.

Unerklärlich, für uns wenigſtens, iſt folgender Brief Beethovens (aus der Ringelſchen Sammlung) nachdem Zelter ihm geſchrieben hatte, er wolle ein Exemplar der Meſſe mit 50 Dukaten bezahlen, wenn Beethoven dieſelbe für Singſtimmen allein umſetzen wolle, da die Singakademie in Berlin nur **a capella** ſinge. Wien, den 25. März 1825. Ich habe lange über Ihren Vorſchlag nachgedacht. Ein Exemplar der Meſſe werde ich Ihnen unentgeltlich ſchicken. Ohne Zweifel (?) kann die Meſſe **a capella** ausgeführt werden, aber dazu iſt ſie in etwas (!) umzuändern. Werden Sie dazu Geduld genug haben? Indeſſen iſt in dem Werk ein ganzer Theil bereits **a capella** geſchrieben und ich darf ſagen, daß in demſelben der Kirchenſtyl vorherrſcht. Ich danke Ihnen für Ihren mich verpflichtenden Antrag, von einem ſo verdienten Künſtler wie Sie, werde ich nie Geld annehmen. Immer freigebig gegen Andere, immer grauſam gegen ſich, aus Naivität des Genies! —

Am 8. Februar hatte Beethoven Zelter geſchrieben: Ich habe eine große Meſſe vollendet, die man als Oraterium (für Arme) aufführen kann, und wünſche dieſelbe dem Preußiſchen Hofe zu unterlegen, der Preis eines Exemplars iſt 50 Dukaten. Ich erſuche Sie für mich zu thun, was Sie vermögen. Meine Meſſe paßt auch für die Singakademie, man kann ſie mit Stimmen und Orcheſterbegleitung ausführen (wie anders?) was noch effektreicher ſein wird. Ich wiederhole, daß man meine Meſſe ein Oratorium nennen kann, an denen wohlthätige Geſellſchaften ſolchen Mangel haben.

Eine hiſtoriſche Kritik der D Meſſe iſt nicht zu verfolgen. Marx, der **op.** 123 die unſterbliche D Dur Meſſe nennt, ſagt K. L. (B. 3. S. 338) dieſes Werk ſteht ſo gewiß unvergleichlich da, in Tiefe und Macht der Konzeption, namentlich in ſeinem Credo, als es bei der unläugbar durch mancherlei Rückſichtsloſigkeiten, in Bezug auf Stimmumfang und Behandlung, die Aufführung erſchwert und die Verbreitung bis jetzt wenigſtens (1845) gehindert hat. Bei Gelegenheit des Einſtudirens der Meſſe in Berlin, im Frühling 1859 ſind ſeitdem alle Proben ſo zahlreich beſetzt geweſen wie die Aufführung. — Hans von Bülow (Anregungen für Kunſt, 1858, Heft 1) ſchreibt: „Eine in neuem Geiſte geſchriebene Meſſe, welche nicht bloß die Schrecken des jüngſten Gerichts enthüllt, ſondern als religiöſe Dichtung, alle Geheimniſſe eines Glaubens offenbart, der, wie der des heiligen Auguſtinus, inmitten der unendlichen Qualen des Zweifels und der Ungewißheit, namenloſer Bedrängniſſe, geboren wurde und erſtarkte.

Münchner Briefe. (Niederrheiniſche Muſikzeitung 1857, Nr. 18). Die Meſſe enthält gewiß das Erhabenſte und Größte das Beethoven gedacht. Das **Kyrie**, **Sanctus** und **Benedictus** ſind Sätze von überwältigender Schönheit. In welche Myſtik iſt das **incarnatus** gehüllt! Klingt es nicht wie Offenbarung des Unbegreiflichen durch Engelsſtimmen? Wie ernſt und düſter iſt dann wieder das **passus et sepultus est** gehalten. Iſt es nicht, wenn die Solo-Violine im **Benedictus** auf dem hohen g einſetzt, und dann, von luftigen Harmonien getragen, abwärts geht, als komme uns hoch vom Himmel die Botſchaft des Heils? kann es ein inniger Dankgebet geben, als den Einſatz der Singſtimmen: **Benedictus, qui venit?** — Wir können freilich nicht die Anſicht derer theilen, welche Alles in dieſer Meſſe gläubig (!) hinnehmen, und werden weder die oft zu Tage tretende Ungeſchicklichkeit (!) in Handhabung kontrapunktiſcher Formen (!) noch die häufigen Exzentrizitäten in der Modulation (!) noch die entſetzlichen Zumuthungen an die Singſtimmen, noch das Schlachtgetümmel (!) und die dramatiſchen Rezitative im **Agnus**, rechtfertigen.

Das **Kyrie** und **Gloria** nennt Beethoven ſelbſt zwei der vorzüglichſten Stücke. Ries, S. 162.

Schätzbares im Einzelnen ſagt Marx über die D Meſſe in ſeinem Werk über Beethoven (Bd. 2, S. 228). Der aus Deutſchland, wo er die Meſſe gehört hatte, nach St. Petersburg zurückgekehrte Muſikdirektor Albrecht (Bd. 2, S. 304) antwortete auf unſere Frage, welchen Eindruck er empfunden: „ich glaubt' ich wär' ein Wurm und hätte aufgehört ein Menſch zu ſein!“ In St. Petersburg iſt die Meſſe 1824 und nicht wieder (!) aufgeführt worden; wie uns der Fürſt Nikolai (Boriſſewitſch) Galitzin ſchreibt, iſt deſſen Beethoven mit 50 Dukaten bezahlten Manuſcript-Exemplar im Beſitz der philharmoniſchen Geſellſchaft.

* * *

Op. 124. Ouvertüre, C Dur, dem Fürſten Nikolai (Boriſſowitſch) Galitzin (vergl. op. 127) gewidmet. Schott (Mainz) 2 Ausgaben. **Ouverture pour 2 Violons, Alto, Violoncelle et Basse, 2 flûtes, 2 clarinettes, 2 Hautbois, 2 Basses, 4 Cors, 3 Trombones, 2 Trompettes et Timbales, dédiée á S. A. Monseigneur le Prince Nicolas de Galitzine, Lieutenant Colonel de la Garde de S. M. J. de toutes les Russies.** Erſchien auf Subſcriptions-Einladung von Schott im September 1825 mit op. 123 und 125. Für Pianoforte und Violine von Brand, für 2 Pianoforte zu 8 Händen (bei Schott) und von Schmidt; für Pianoforte 4händig von Henning; 4- und 2händig von Czerny.

Das Henningſche Arrangement gab zu folgender Reklamation Beethovens in der Caecilia Anlaß:

„Ich halte es für meine Pflicht, das muſikaliſche Publikum vor einem gänzlich verfehlten, von der Originalpartitur abweichenden Klavierauszuge meiner letzten Ouvertüre, zu 4 Händen, welcher unter dem Titel Feſtouvertüre bei Trautwein in Berlin herausgekommen iſt, zu warnen, um ſo mehr, da die Klavierauszüge zu 2 und 4 Händen, von H. Carl Czerny verfaßt und der Partitur völlig getreu, nächſtens in der einzig rechtmäßigen Auflage bei Schotts Söhnen erſcheinen werden."

Schotts Söhne proteſtirten ihrerſeits gegen dieſen Vordruck, den ſie ſchändlicher als Nachdruck nannten. (Caecilia April 1825).

Um den Vorzug des 3. bei ihm durch den Fürſten Galitzin veranlaßten Quartetts zu entſchuldigen, widmete Beethoven dem Fürſten op. 124, wofür dieſer Beethoven 25 Dukaten zu Gute ſchrieb (ſiehe op. 127). Man gäbe heut' zu Tage ſteinerne Häuſer, die, ohnehin, von einer ſolchen Widmung überlebt werden.

Entſtehung. Schindler Biogr. S. 289. Zur Eröffnung des neuen Theaters in der Joſephſtadt zu Wien (3. Oktober 1822, vergl. op. 114) ſollte eine paſſende Ouvertüre komponirt werden. Beethoven verweilte mit ſeinem Neffen damals in Baden (bei Wien), ich auch. Eines Tages gingen wir Drei in dem an Naturſchönheiten überreichen Helenenthale ſpazieren. Mit einem Male hieß uns Beethoven vorausgehen und ihn erwarten. Nach einer halben Stunde ungefähr kam er und ſagte, er habe ſo eben zwei verſchiedene Motive zu dieſer Ouvertüre notirt, deren Plan er ſogleich näher entwickelte. Das eine Motiv ſollte in ſeiner ihm eigenthümlichen Stylweiſe ausgearbeitet werden, das andere aber in Händelſcher. Er fragte dann, welches von beiden Motiven uns am beſten gefalle zu dem bewußten Zweck. Ich entſchied mich ſchnell für das im Händelſchen Style (um Beethoven bei ſeiner bekannten Vorliebe für Händel zu ſchmeicheln?) ohne Rückſicht auf das andere; der Neffe aber hielt es mit beiden (!) und hatte dabei ſehr recht, denn aus dem andern Motiv, welches in den Notizenbüchern noch zu ſehen, wäre auch ein großes Werk entſtanden. Kurz, op. 124 liegt der Muſikwelt vor, und die mir gemachten Vorwürfe, als ſei ich ſchuld, daß er es ausgearbeitet, ließ ich mir recht gern gefallen, obgleich ich auch ſehr bedauerte (!), daß es ſo ſchwierig ausgefallen, demnach bei den damaligen Aufführungen jedes Mal arg verſtümmelt und dem lieben (!) Freunde ſtets großer Verdruß dadurch verurſacht wurde. Selbſt die Aufführung in Beethovens Konzert 1824, vom Orcheſter des Kaiſerl. Operntheaters, war noch ſehr unbefriedigend. Nach dieſer folgte folgendes Geſpräch mit Beethoven. Schindler (Konverſations-Hefte). Aber wie kommen Sie (Beethoven) nur heut' wieder auf die alte Geſchichte? Wenn ich die Schuld haben ſoll, daß Sie dieſe Ouvertüre geſchrieben, ſo trage ich dieſe Schuld ſehr gern, aber wenn die Orcheſter ſie nicht ſpielen können, das iſt doch nicht meine Schuld. Schicken Sie dieſelbe nach Leipzig, Berlin; dort giebt man ſich vielleicht mehr Mühe damit. Das Publikum iſt zu entſchuldigen, wenn es ein ſolches Charivari nicht verſtehen will, wie in dem Fugenſatze hörbar war. Vergleiche op. 114 über die von Marx in dem Schindlerſchen Citat ganz grundlos erkannte Vermuthung, op. 124 ſei die 2. Ouvertüre zu den Ruinen von Athen (!).

Débats 14. Mai 1841 (Berlioz). L'introduction, imposante et majestueuse, contient un chant d'instruments à vent d'une grande beauté. Puis vient une fanfare de trompettes dont le style, malgré son éclat pourrait être plus distingué (?) un trait fort curieux de bassons se dessine au-dessous, le mouvement s'anime peu à peu et passe graduellement de l'andante à l'allegro, de manière à lier la première partie à la seconde sans interruption

(Kettenſatz dieſer Periode). Cet allegro est une fugue dont le sujet n'a pas la fraicheur exquise qui distingue entre tous celui de l'ouverture de la flûte enchantée (immer dieſer Vergleich!) il a un peu, au contraire, de la rudesse gothique des thêmes de Haendel.

Débats 11. Août 1852 (Berlioz). Les ouvertures de Haendel ne sont pas ce qu'il y a de plus saillant dans son oeuvre, et leur comparer celles de Beethoven, c'est mettre en parallèle une forêt de cèdres et une couche de champignons. Grâce aux nombreuses saillies du style de Beethoven qui se font sentir sous le gros tissu de l'imitation haendelienne, la coda tout entière et une foule de passages (!) émeuvent et entrainent l'auditeur.

Beethoven an Schotts Söhne in Mainz. Auguſt 1824. Die Ouverture, welche Sie von meinem Bruder erhalten, ward hier dieſer Tage aufgeführt. Ich erhielt deswegen Lobeserhebungen. Was iſt dies Alles gegen den größten Tonmeiſter oben — oben, und mit Recht allerhöchſt, wo hier unten nur Spott damit getrieben wird. November 1824. Mit Bedauern melde ich Ihnen, daß es noch etwas länger zugehen wird mit Abſchicken der Werke (op. 123, 124, 125) Dezember 1824. Ich melde Ihnen, daß wohl noch 8 Tage dahin gehen werden, bis ich die Werke (op. 123, 124, 125) abgeben kann. Da die Partitur correkt geſtochen werden muß, ſo muß ich noch mehremale ſelbe überſehen, denn es fehlt mir ein geſchickter

Copiſt. Denken Sie übrigens nur nichts Böſes von mir. Nie habe ich etwas Schlechtes begangen. **Beethoven.**

Die Ouverture iſt ein Orcheſterkoloß, der den Ehrenplatz zwiſchen der D Meſſe und Chorſymphonie verdient, bedingungsweiſe indeß. Man beobachtet in allen Gelegenheitskompoſitionen Beethovens (op. 91, 114, 115, 117, 136) eine relative Abnahme des welthiſtoriſchen Intereſſes, und nur wo die Gelegenheit zugleich eine große Idee iſt, fliegt der Adler den gewohnten höchſten Flug (Napoleongedicht der Eroica).

Aus der Beſtimmung zu einem Gelegenheitszweck, bei der Abſicht ſich dem Ideenkreiſe des von Beethoven am höchſten gehaltenen Meiſters, Händel, unterzuordnen, geht hervor, daß op. 124, als eine abſtrakt gelöſte Aufgabe zu verſtehen iſt, die keiner andern Idee als der Löſung dieſer Aufgabe in kürzeſter Friſt *) diente, was der Art und Weiſe Beethovens, eine Idee organiſch aus ſeinem Gedankenprozeſſe zu entwickeln, zu ſehr widerſprach, um ohne Rückwirkung geblieben zu ſein. Freilich hat Beethoven nur in's Orcheſter zu treten, um ganze Generationen von Komponiſten mit ſeiner Stentorſtimme zu übertönen, und die Aufmerkſamkeit der gebildeten Welt auf ſich zu lenken!

---

*) Schindler S. 120. Das aus allen vier Winden zuſammen geblaſene Orcheſter erhielt erſt am Nachmittage vor der erſten Aufführung und zwar noch mit tauſend Schreibfehlern die ſo ſchwere Ouvertüre in C Dur mit der Doppelfuge. Abends bei der feierlichen Eröffnung, wobei aus Mangel an den nöthigen Proben kein einziges Mitglied des Orcheſters ſeine Stimme kannte, ſaß Beethoven am Piano, den Muſikdirektor Gläſer als Kontrolirenden zur Seite habend, und ich (Schindler), die juriſtiſche Amtsſtube verlaſſend, dirigirte an der 1. Violine. Dieſe gleichſam improviſirte Eröffnungsfeier konnte man füglich eine ganz verunglückte nennen, und erſt am folgenden Tage wurden die Orcheſterpartien korrigirt und einſtudirt. Beethoven merkte wohl das Schwanken im Orcheſter, fühlte es aber nicht, daß er durch angeſtrengtes Lauſchen und Zurückhalten des Taktes die meiſte Urſache dazu gab.

So iſt denn auch hier Weltſprache, aber in geringerem Maaße als Beethoven ſonſt zu verlautbaren pflegt. **Op. 124** iſt eine Leiſtung, keine Verkörperung einer Idee, was ſchon in dem abſtrakt gegebenen Begriff des Fugenſtyls ſeinen Grund hat, wo dieſer Styl, wie in **op. 124**, nicht an ſich motivirt, mithin objektiv auftritt, andererſeits, nicht den poetiſchen Gehalt mit ſich führt, der den Fugenſtyl der 3. Periode ſo hoch ſtellt, weil dieſer eben in der Idee, der er dient, ſeine Bedeutung findet, mit einem Wort, nur *nothwendige* Fugen kennt, **op. 124** aber eine *unnothwendige* iſt. Und das iſt der Unterſchied mit der Zauberflöte-Ouverture, deren fugirter Styl durch den myſtiſchen Gehalt der Oper motivirt (nothwendig) iſt.

Ganz im Geiſt der 3. Periode, werden mehrere Bewegungen zu *einem* Kettenſatz: **Maestoso e Sostenuto, un poco piu vivace; Meno mosso; Presto** (Hauptſatz) **Adagio ben marcato** (1 Takt) **Presto** (287 Takte im Ganzen).

Das **Maestoso** ($^4/_4$ C Dur 36 Takte) iſt wohl die großartigſte Introduktion die man beſitzt, das koloſſiſche Portal das an die Tonſchlacht führt, die im Preſto entbrennt. Der den Zuhörer ganz in Anſpruch nehmende ernſt feierliche Ausdruck der Introduktion, von der Marx (Beethoven Bd. 2, S. 177) ſo ſchön ſagt, daß ſie das Herantreten eines Feſtzugs andeutet, paßt trefflich auf die Eröffnung einer bedeutungsvollen Feierlichkeit, eines Weihe- und Kirchenfeſtes, von dem man bedauert, daß es nicht der Idee angehört und zwar nicht, weil man zufällig weiß, daß das Werk der Eröffnung eines Wiener Theaters zweiten Ranges galt, ſondern weil der Hauptſatz (Preſto) keiner höheren Idee, als der Meiſterlöſung einer Fugen-Aufgabe dient.

Das Preſto ($^4/_4$ C Dur 98 Takte) iſt eine freie Doppel-Fuge, mit den unverkennbarſten Zügen der uneingeſchränkteſten Beherrſchung des Geſammtarſenals des Fugenſtyls, den vereinzelte Stimmen noch immer Beethoven nicht recht zutrauen wollen, weil ſie die Erweiterungen im Geiſt, der vom Geiſt überflügelten Form, unterordnen. Das leicht beſchwingte Subjekt (Achtel, Sechzehntheile, Preſto 1. Takt) erinnert an die letzte Bewegung in op. 102 Nr. 1; das Contra-Subjekt bewegt ſich in einſchneidenden Pfundnoten (c halbe Note, h Viertel Preſto 1. Takt). Die im Tempo primo, nach dem eintaktigen Adagio, eintretende Coda, iſt ein Feuerregen, im Triumphausdruck der Introduktion, ein herrlicher Epilog, dem ſich nur die größten Beethovenſchen Orcheſter-Errungenſchaften, an die Seite ſtellen können. Man erkennt an dem ganzen, ſo viel dichteren Gewebe, an der polyphonen Sättigung des Tonſatzes, in wie viel gereifterer Kunſtweihe, dieſer Vollguß gelang, als die dünner geſchnittene, elegante, aber ſo viel idealitätloſere Ouverture op. 115, die damit einer früheren Zeit, einer Verſtufe des großen und größten Orcheſterſtyls 2. Periode angehört, während op. 124 eine bedeutſame Niſche der dritten füllt, die einzige Ouverture dritter Stylperiode ausmacht.

Bewunderswürdig iſt die ungeheure Stimme mit der die Ouvertüre durch die Welt ſchreit! Wir meinen damit die Tonfülle, nicht die Tonſtärke, die Ergiebigkeit des Orcheſters unter Beethovens Händen, der ſich nur die 3. Leonoren-Ouvertüre vergleichen darf. Das eben ſo ſtark beſetzte Orcheſter eines anderen Komponiſten, erſchiene dagegen dumpf. Auch das iſt Händelſches Vorbild und darin hätte Berlioz Händelſchen Styl erkennen, und nicht an Händelſche Ouvertüren denken ſollen, welche Pilze durch ſeine Federn (ſiehe oben Berlioz) zu überragen, Beethoven nicht einfallen können. An die Majeſtät Händelſchen Styls, wie er ſich in den Oratorien ausſpricht, dachte Beethoven. Die Beziehung Händels zu op. 124, welche Berlioz 1841 noch nicht kannte, mit ſeiner feinen Naſe aber durchfühlte, lernte er aus unſerm Buche Beethoven et ses trois styles kennen, das er bei dieſer Gelegenheit günſtiger rezenſirte als unſeren beſten Feinden lieb war (J. des Débats 11 Août 1852).

Von dem Gelegenheitsgedicht: Die Weihe des Hauſes (ohne Autor-Namen), das mit einer Auffriſchung der Ruinen von Athen (ſiehe op. 114) und op. 124, das Joſephſtädter-Theater in Wien, am Namenstage des Kaiſers Franz (3. Oktober 1822) einweihen half, hat op. 124 den Beinamen: Weihe des Hauſes erhalten, was Feti père (biograph. des music. art. Beethoven, vergl. op. 115) mit: de la dédicace du temple (!) überſetzt, ein Gotteshaus mit einem Luſtſpieltheater verwechſelnd, was für einen Franzoſen das rechte Konfuſionsmaaß iſt. — Der thematiſche Katalog von Breitkopf nennt op. 124 eine Feſtouvertüre, eine Bezeichnung, welche Beethoven in der Reklamation gegen Henning, zu beſpötteln ſcheint.

Wir ſahen, daß die Ouvertüre op. 115 eine Beziehung zum Namenstage des Kaiſers Franz hatte. Galt nun auch op. 124 einer Feier deſſelben, ſo iſt bei dem Schweigen der Zeitgenoſſen über eine Aufführung von op. 115 anzunehmen, daß op. 115 durch dieſelbe Feier in einem andern Jahre, und zwar in einem früheren, veranlaßt werden war. Man wird beide Ouvertüren am zweckmäßigſten die Namensfeier-Ouvertüren nennen, op. 124, ſpezieller die fugirte. Ein Werk, das die Orcheſter-Fugen Mozarts (Finale der Jupiter-Symphonie) weit übertrifft, nicht in zünftiger Fugenarbeit, in welcher Mozart nicht zu übertreffen war, ſondern in der Vergeiſtigung der ganzen Form, (vergl. op. 102, Nr. 2). Daß Mozarts Fugen bisher mehr Eingang fanden, ſpricht für Beethoven. Alles tiefer Liegende wird ſchwerer und damit ſpäter verſtanden. —

⁂

Op. 125. Symphonie mit Schluß-Chor über Schillers Ode an die Freude für großes Orcheſter, 4 Solo- und 4 Chor-Stimmen. Dem König Friedrich Wilhelm III. von Preußen gewidmet. Schott (Mainz), 2 Ausgaben, 9. (letzte)

Symphonie, D Moll. Größt mögliche Benutzung aller Mittel (4 Hörner, 3 Poſaunen, große Trommel, Triangel, Becken, vergl. die D Meſſe, op. 123 und op. 124).

Geſchrieben im Hauſe Nr. 61, der Vorſtadt Leimgrube (Wien), obere Pfarrgaſſe; mit nur 600 Gulden bezahlt. Erſchienen 1825. Angefangen im November 1823, beendigt im Februar 1824. Schindler, Biogr. S. 139, 165, vergl. Anhang I.

Für den Standpunkt pragmatiſcher Beurtheilung des Werks, wären vor Allem deſſen Entſtehungsjahre kulturhiſtoriſch feſtzuſtellen, d. h. der status quo zu beſtimmen, zu dem es jede Kunſt, jede Wiſſenſchaft bis dahin in der Welt gebracht hatte, um durch das Geiſtesniveau (die Weltanſchauung) in der Chor-Symphonie, höher gehoben zu werden, wie man Dome die um ſie geſchaarten Häuſer, überragen ſieht.

Zum erſten Male aufgeführt in Wien am 7. Mai 1824, am Fracktage, wie Beethoven ſagte, weil er einen Frack anziehen mußte (Brief an Schindler, im Beſitz von K. Holz.)

Bei der erſten Aufführung dirigirte Umlauf, Beethoven ſtand neben ihm um die Tempi anzugeben. Als im Scherzo die Pauke das Motiv nachwirbelte, brach das Publikum in einen ſolchen Jubel aus, daß das Orcheſter unhörbar wurde, dem Meiſter ſtanden die Thränen in den Augen, und die Faſſung fehlte, weiter zu ſpielen; der Meiſter gab noch immer Takt, bis Umlauf durch eine Handbewegung ihn auf das Treiben des Publikums aufmerkſam machte, er ſah hin und verneigte ſich ganz ruhig. Mittheilung von K. Holz an uns.

Schindler. S. 155. Hörte doch der mitten in der großen

Maſſe ſtehende Meiſter nicht einmal den ungeheuren Beifallsſturm des Auditoriums nach geendeter Symphonie, und Fräulein Unger mußte den mit dem Rücken gegen das Proscenium gekehrten Beethoven auf den Jubel des Volks mit Umwenden und Hinzeigen aufmerkſam machen, damit er doch wenigſtens ſehe, was im Saale vorging. Dieſes wirkte aber wie ein elektriſcher Schlag auf die Tauſende (?) der Anweſen[illegible]e nun Alle das Mitgefühl an ſeinem Unglück ergriff, und es erfolgte ein plötzliches Aufreißen aller Riegel der Freude, der Wehmuth und des Mitleids, ähnlich einem vulkaniſchen Ausbruch, der nicht enden wollte.

Holz und Schindler waren beide Augenzeugen geweſen und wie verſchieden ihre Relationen! Die Geſchichte der Aufführung, B. 1, S. 127—137.

Arrangements für 2 Pianoforte von Franz Liszt, ein Meiſterwerk für Klavier-Heroen; öffentlich von Fr. Liszt und A. Rubinſtein in Brüſſel (1854) von Mortier de Fontaine und Honoré in Moskau (1856) ausgeführt. Vierhändig von Czerny, Selmar Bagge, Markull; zweihändig von Kalkbrenner, Markull, der Chorſatz von Eſſer, ein 2. Arrangement bei Schott; im Klavierauszuge von Rink.

An Alexander Séroff in St. Petersburg,
dem tief organiſch forſchenden, unvergleichlichen Kenner Beethovenſchen Geiſtes, dem Entdecker des erſtaunlichen Monothematismus der Chorſymphonie.

Der Großmünſter der Gattung Symphonie, der tiefſte

Gedanke der Geſammtliteratur in Fuſion der Pole: Inſtrumental und Vokal.

Die Ponderirung dieſer Pole, gleiche Tonart, Verwandtſchaft in der Grundidee zwiſchen der Symphonie und D Meſſe, die Stellen in denen die Symphonie Meſſe, die Meſſe Symphonie iſt (Seid umſchlungen Millionen — Symphonie; Kriegsepiſode in der Meſſe) dieſe Berührungspunkte laſſen uns beide Werke (monumenta aere perennia) als eins im Geiſte erkennen, ſie nur nach:

Kirche — Welt

unterſcheiden (vergl. op. 123).

Dieſen Kuß der ganzen Welt, ſagt die Symphonie — et vitam venturi saeculi, die D Meſſe.

In der Meſſe ſchreibt Beethoven eine ideale Kirchengeſchichte, in der Chorſymphonie, in prophetiſcher Offenbarung die Geſchichte des laufenden Jahrhunderts; das große Bild aller Dualismen, aller Streite und Kämpfe, mit dem Reſultat des Bruderkuſſes.

„Dieſen Kuß der ganzen Welt!“ —

Die Meſſe iſt die Geiſtes-Mutter der Chorſymphonie.

Nicht ohne beſondere Veranlaſſung wäre Beethoven von einem ſo großen Unternehmen wie die Meſſe, unmittelbar auf ein ſo großes wie die Chorſymphonie zu denken gekommen, wenn dieſe Werke, ein Kirchen- ein Weltkoloß, nicht Konnexität gehabt hätten. Eine ſolche beſondere Veranlaſſung liegt aber in dieſer dem Blick geöffneten Periode, nicht vor.

Eben ſo wenig hatte Beethoven die Chorſymphonie, die ſchon in ihrem inſtrumentalen Theil, ſeine gewichtigſte und bedeutſamſte Symphoniedichtung ausmacht, in 4 Monaten beendigt (in weniger Zeit als er auf irgend eine andere verwandte) wenn dieſelbe ihm nicht ſchon während der Dichtung der Meſſe, gegenwärtig geworden wäre; wenn er nicht dieſer weiteren Idee einer Fuſion der Pole: Inſtrumental und Vokal, bereits Alles das zugedacht hätte, wovon ſein inſtrumentales Genie, ſich in der Meſſe enthalten müſſen.

Wir ſehen in der ganzen Reihe, auf ein Werk größter Gattung (auf die Oper, das Oratorium, die 1. Meſſe, die Symphonien) Ruhepunkte folgen, die von Mikrokosmen (Quartett, Sonate) ausgefüllt ſind. Die D Meſſe hingegen iſt 1822 beendigt, und ſchon 1823 die Chorſymphonie in Angriff genommen und in 3 Monaten beendigt, nachdem die Meſſe 4 Jahre in Anſpruch genommen hatte; obgleich ſie an Umfang nicht viel bedeutender iſt (299 Seiten Partitur; die Symphonie zählt 226 deſſelben Formats). Dieſer mit der Geiſtesnatur Beethovens, eben ſo wenig wie mit ſeiner Art zu arbeiten (Bd. 1, S. 208) vereinbare Umſtand der ſchleunigſten Herſtellung eines Werkes von dem Umfang und der Bedeutung der Chorſymphonie, iſt erklärt, wenn man dieſelbe als eine Fortſetzung der Meſſe auf einem andern Gebiete, der Weltbühne nach dem Kirchengebiete, anſieht. Man möchte die Chorſymphonie eine Coda der Meſſe in welthiſtoriſchem Sinne nennen.

Notoriſch bekannt iſt (ſiehe unten) daß Beethoven ſelbſt, die Meſſe als ſein gewichtigſtes Werk anſah, an keinem ſo lange mit ſolcher Anſtrengung in ſolcher Erdenentrücktheit arbeitete, wie der Augenzeuge Schindler bezeichnend ſagt. Vergeſſen wir nicht, daß dieſer erdenentrückte Arbeiter die Inkarnation des Inſtrumentalbegriffs war. Da iſt nicht zu verwundern, daß während der 4 Jahre Rieſenarbeit an einem Werk, in dem das Inſtrumentale dem Vokalen nur, wenn auch noch ſo vollgewichtig, die Hand reichen durfte, ſich in dem Inſtrumentalgeiſt ein Nebengedanke abſetzte, eine Pyramide neben der Pyramide, eine Geſtaltung, in der das umgekehrte Verhältniß ermöglicht wurde, das Vokale dem Inſtrumentalen nur, wenn auch noch ſo vollgewichtig, die Hand reichte, damit aber dem Symphonieſtyl die welthiſtoriſche Bedeutung wiedergegeben wurde, welche dem Kirchenſtyl durch die Meſſe geworden war. Dies iſt die Geiſtes-Geneſis der Chorſymphonie, der Gehalt: „eine Nänie über das Thema, daß es der Freuden ſo wenig, des Kummers ſo viel giebt!“ Man halte den ausnahmsweiſen Standpunkt feſt, der für die Chorſymphonie in ihrer Konnexität mit Kirchenſtyl, liegt. Die Fuſion der Pole: Inſtrumental und Vokal, wird nicht etwa erſt durch den Chor (finale) bewirkt, dieſe Fuſion zweier bisher getrennter Style, zu einem, dem Styl der abſoluten Muſikidee, iſt der Ankergrund des Ganzen, und danach auch deſſen Inſtrumentalſtyl zu beurtheilen, der, als ein neuen Zwecken dienender, neuer, die Muſiknaturen verſchmelzender, eine von dem bisherigen Beethovenſchen Symphonieſtyl abweichende Anſchauung vorausſetzt.

So wird nicht Wunder nehmen, von vorn herein (medias

in res) mit einem, im Symphonieſtyl, nie erlebten Inſtrumental-Rezitativ angelaſſen zu werden, aus deſſen Steigerungen ſich die Idee, wie ein Rieſenſchatten aus einem Dom, höher und höher hebt, im Finale, als ein Jubelchor aller Kreatur ausſtrahlt. Eine Feuertaufe des Menſchengeiſtes, deſſen Thaten die Jetztzeit ausmachen, die Welt immer unaufhaltſamer ihren Zielen zuführen. Ein prophetiſcher Hauch des für dieſen Fortſchritt Errungenen; ein prophetiſcher Hauch Alles noch zu Erringenden, iſt die Seele der Chorſymphonie. Wir ſtehen auf der Spitze der Höhe, von der Beethoven ſagen können:

Ich bin ein Berg in Gott und muß mich ſelber ſteigen! —

Und ſo iſt Beethoven der größte Symphoniegeiſt der Welt, dieſen Begriff als die Macht der abſoluten Muſikidee, bei Entfaltung aller Mittel (Inſtrumental und Vokal) gefaßt. Niemand trägt die Schuld der Menſchheit aus; kommende Geſchlechter werden die Rieſenrahmen der Chorſymphonie, an neue Bilder legen.

Man hat in der Ode an die Freude, dem geiſtigen Motiv des Werks, das Programm ſocialer Reformen erblicken wollen. Mit dem Reiche des Geiſtes, nicht mit den Inſtitutionen bürgerlicher Geſellſchaft, hat es der Künſtler zu thun. Er ſchafft die unſichtbare Welt, damit der Menſch ſich menſchlicher fühle als ihm die Außenwelt zu ſein geſtattet.

Nur böſer Wille und Stupidität könnte den überſinnlichſten Tondichter, ja, vielleicht den einzigen, rein überſinnlichen, konnte Beethoven der Vertretung politiſcher Utopien beſchuldigen. Die Realität künſtleriſcher Vorſtellungen beſteht darin, nie real zu werden. „Endlich erhoben ſich die Deutſchen, ſagt Menzel (Literaturgeſchichte), zu der tiefſinnigen Anſicht, daß die Werke der Baukunſt ſelbſt, die reinſten und erhabenſten Sinnbilder des Göttlichen werden ſollten. Die rohe Maſſe des Geſteins nahm den lebendigen Geiſt ſelbſt in ſich auf.“

Zu dieſer Anſicht erhebt ſich die Chor-Symphonie, und ihre Form nimmt den lebendigen Geiſt ſelbſt in ſich auf.

Conſtruction.

Wie in der Kette der Weſen, ein höchſtes Geſchöpf die Reihe ſchließt, ſo iſt jeder der drei Inſtrumentalſätze das höchſt ſtehende ſeiner Gattung. Ein ſolches erſtes Allegro, ein ſolches Scherzo und Adagio, ſind nur hier erlebt worden.

1. Satz. **Allegro ma non troppo un poco maestoso** $^2/_4$ (B. 1. S. 196) Anfang auf einem Quintenakkorde, dem Embryo der Dominante des Haupttons (D Moll) in einem ahnungsvollen Triolen-Tremolo auf a, e.

Ahneſt du den Schöpfer, Welt?

Dieſes 14 Takte anhaltende, geheimnißreiche Quintengeflüſter (wie es Griepenkerl genannt hat) in das rhythmiſch Tropfen des Motivs fallen (2.—13. Takt) iſt das Aufrollen des Vorhangs.

Anfang der Myſterien-Vorſtellung im vollſtändig exponirten Motiv (17.—21. Takt) ein Uniſonen-Donnerkeil. Nach kurzer Ausbreitung in der Motivgruppe, webt ein Schleier auf das Bild hernieder (heruntergehende D Moll-Skale erſte Violine 34.—35. Takt). Die Weltweben auf einem zweiten Quinten-Tremolo (**d**, **a** Embryo der Tonika).

Die aus dem Anfang, ſo zu ſagen, ein Ende machende, ſo eben erwähnte Skale (erinnert unwillkürlich an die ähnliche nach „Tochter aus Eliſium“ im 24. Takt (**Maestoso**) vor dem Rieſenſchluß im Finale) welche im reinen Symphonieſtyl, an dieſer Stelle, unmotivirt und abentheuerlich geweſen wäre, ſagt es recht, wie hier von einem andern Styl, von einem angewandten Symphonieſtyl, von einer kirchlich-dramatiſchen Vorſtellung, die Rede geht. Die gehäuften **ritardando, a tempo,** haben denſelben Grund. Wir verſtehen den erſten Satz als einen inſtrumentalen Rezitativ-Styl. Dies ſein Zuſammenhang mit dem Finale, in dem der Rezitativ-Styl im Orcheſter, dem Vokalen im Chor, untergeordnet, und ſo die Kette (Anfang und Ende) geſchloſſen, Vokal und Inſtrumental ausgeſöhnt werden. Ganz im Geiſte ſolchen inſtrumentalen Rezitativſtyls iſt es, daß das Tremolo im 1. Takt, relativ ſchwächeren Streichinſtrumenten, den Violoncells (ohne die Bäſſe), den zweiten Violinen (ohne die erſten, ohne Violen) zugewieſen wird; ſo hohl beginnt keine Symphonie, deſto bedeutſamer ein ſymphoniſtiſches Rezitativ.

Das einleitende Quintengeflüſter (Prolog) war durch Wiederholung, thematiſch geworden. Nennen wir dieſe Quinten-Tremoloſätze, in Anſpielungen auf das Motiv, das kleine Motiv. Mit dem 1~~3~~5. Takt erſcheint zum zweiten Mal das Motiv (in B Dur, untere Terzmodulation). Später (51.–73-

Takt) nachdem das Intereſſe am Motiv durch die Unterbrechungen mit dem kleinen Motiv geſteigert worden, vollſtändigere Expoſitionen; Wendung in den Gegenſatz. Gegenmotiv 74. bis 79. dolce (Bläſer). Dem Motiv nahe verwandt, in den 4 Noten des Motivs g, f[illegible], d (heruntergehende Achtel 26. Takt S. 92 der Partitur) welcher Gang das Gerippe des nur zu anderen Werthen gegliederten (über c bis b fortgeſetzten) Gegenmotivs ausmacht.

Eine Sehnſuchtsformel des Unendlichen! Ein Ausdruck, wie er der Inſtrumentalmuſik nicht geboren worden war. Das ſind die Seelenträume der Welt! Dieſer, alle Wehmuths-Wonnen ergießende Geſang, zählt 3 Takte in der Skale von B Dur! Durſtig trinkt ein Blaſeinſtrument nach dem andern, an der himmliſchen Quelle (Flöte, Klarinette, Fagott, 1. Gruppe; Hoboe, Hörner, 2.; Klarinette, Fagott, 3; S. 6 der Partitur). Daß dieſe Kantilene dem großen Freuden-Thema im Finale identiſch iſt, hier als ein erſter Lichtblick durch die finſtern Wolken bricht, einen blauen Stern am Himmel unausſprechlicher Sehnſucht entzündet, iſt eine Entdeckung Séroffs, ein thematiſcher Nachweis ſchlagendſter Wichtigkeit, der dem Ganzen eine Einheit vindizirt, die das Werk in einem ganz anderen Lichte erſcheinen läßt und den, auch von dem ſonſt ſo tief blickenden Kenner Beethovenſchen Geiſtes, Marx (Beethoven, Bd. 2, S. 265) wiederholten Gedanken: „Das Chor-Finale ſei auf äußerliche Anknüpfung, als ein zweiter Gedanke zum erſten (!), der Inſtrumental-Symphonie, getreten, auf immer zurückweiſt. Séroff wird dieſe ſeine organiſche Anſchauung des Baues des Werks, auf einem und demſelben Thema, in einer Monographie begründen. Mit ſeiner Erlaubniß ſichern wir hiermit Séroff die Priorität dieſer tief geiſtreichen Entdeckung einer tiefſten Intention des Dichters, den man den Einheitlichſten nennen darf, eine Entdeckung, die allein hinreichte, Séroff einen erſten Platz in aller Beethoven-Kritik anzuweiſen. Séroff machte uns dieſe bedeutſame Mittheilung, als wir ihm unſere Arbeit vorlaſen. Wir verändern dieſe nicht, wir fußen nicht auf dem Monothematismus des Ganzen. Wir hatten uns dieſem Zuſammenhange aber auf dem Wege gehaltlicher Exegeſe genähert, welche, was ſo viel richtiger iſt, durch Séroff thematiſch erwieſen, erſt dadurch feſt ſteht. Nur mit Bewunderung haben wir den weiteren, eben ſo tiefen, eben ſo geiſtreichen Anſchauungen Séroffs folgen können, ohne deßhalb unſere Arbeit verändern, Séroffs Phyſiologie der Symphonie, vorgreifen zu wollen —.

Mit der Verzeichnung von 2 Been wird „Alles“ Geſangsgruppe. Wie tief bedeutſam wirkt, ſehnſuchtstrunken, die auf den ſchlechten (4.) Takttheil eintretende staccato-Figur der von den Violen und 1. Violinen verſtärkten, immer noch zagenden Bäſſe, gegen die das Gegenmotiv tragenden Bläſer (80. und folg Takte, S. 6). Ahnungen unbekannt gebliebenen Glücks! Dann wird der Satz marſchartig (punktirt) der Flöte (89. Takt) vom Geſammtorcheſter entwunden (S. 8 der Partitur). Dieſe Satzbildung rüſtigeren Geiſtes, wechſelt mit aus dem Gegenmotiv, Bläſern (Flöte, Klarinette) zugewieſenen, wunderbaren Klangſchönheiten (104. — 105. Takt, S. 9).

Von dem marſchartigen (punktirten) überraſchend modulirenden Satz, bewegt ſich die Schlußgruppe des 1. Theils. Bruchakkorde von B Dur überſtürzen ſich, wobei die Dominante (a) berührt wird (S. 13). Da werden auch ſogleich die Quinten-Weben des Anfangs gehört, ein **Inganno** der Repriſe, welche zum erſten Mal in der Symphonie wegfällt, weil keine reine, ſondern eine auf den Oratorienſtyl gepfropfte, in ſteter Fortſchreitung der Handlung begriffene, ſymphoniſche Dichtung vorlag.

Bei der Art, wie die Repriſe mehr umgangen als beſeitigt wird, glaubt man ſich in den Anfang verſetzt. Die gekürzte Wiederholung des kleinen Motivs (Tremolo auf **a**, **e**), das nicht mehr vom Motiv unterbrochen, ſondern unmittelbar von dem Tremolo auf **d**, **a** fortgeſetzt wird; das den Bäſſen beigemiſchte **fis** (S. 14) als Leitton von G Moll, in welchem Ton ein Durchführungskataklysmus ausbricht; dieſe Momente ſagen, daß wir den 1. Theil hinter uns ließen. Der phantaſtiſche, frei aufgegriffene Anfang verbot eine Repriſe. In der Repriſe hätte eine Realität (vom Standpunkt ſymphoniſtiſchen Styls) gelegen, die hier ausgeſchloſſen war, weil nicht ſowohl ein erſter Symphonieſatz, als eine Inſtrumental-Phantaſie über Symphonieſtyl kirchlich-dramatiſcher Vorſtellungen gegeben iſt. Da war ohne Schwächung der Idee, nur Anklang an den Anfang möglich.

Mittelſatz, S. 14—25, 133 Takte. Anfang im 19.

Takt nach dem Theilſtrich, auf dem nach G Moll verſetzten Motiv. Verläuft rhythmiſch auf dem Motiv, melodiſch auf dem marſchartigen (punktirten) Satz, und einem neuen, aus der Sechzehntheilgruppe im Motiv, gebildeten, in den Hoboen eintretenden Thema (**espressivo**, S. 15).

Ein Durchführungs-Sabbath. Die Feuergeiſttaufe der Gattung! **Urendo clarescit** (**Tacitus de Oratoribus**). Eine Monographie ſchriebe in dieſem Mittelſatze die Geſchichte aller Mittelſätze. Da iſt das zweiſchneidige Schwert einer angeblichen Häufung zweier Harmonien (C Moll, F Moll, 3. Takt nach dem 2. **a tempo**, S. 17, der 54. Takt des ideellen 2. Theils.) In dieſer Stelle haben die Bäſſe **g**, die Violen **f**, die 2. Violinen **as**, die 1. Violinen **c**, die Fagotte **es**, die Klarinetten **es**, die Hoboen **es** und **g**, die Flöte **c**. Hiervon ſollen **g** und **es** zu C Moll, **f** und **as** aber zu F Moll gehören. Daß man ſich doch nur an das gemeinſchaftliche **c** halten wollen. Ein Cumulus der Tonika (C Moll) Dominante und Subdominante (letztere in ihrer Molltonart **f**, **as**). Die prägnante Zuſammenwirkung aller Mittel um eine Tonart (C Moll) in ihrer Totalität (Tonika, Dominante, Subdominante) darzuſtellen, auf welchen Effekt es dem Tondichter ankommt, nachdem er noch einen Takt früher, von Harmonie zu Harmonie ſchwankte, und nunmehr im höchſten Tonaleffekt, C Moll, packen will. Der durch die Subdominante verſtärkte Cumulus von Tonika und Dominante aus der **Eroica** (Hornſtelle) aus der Fidelio-Ouvertüre in **e**; aus der C Moll-Symphonie (Scherzo-Brücke zum Finale). Wo es darauf ankommt, und durch die Idee motivirt iſt, einen Hauptſtreich auf eine gegebene Tonalität zu führen, iſt ein Cumulus ihrer Theile gerechtfertigt. Der vorbeethovenſchen Zeit träumte nicht von ſolcher Anwendung der Theile im Ganzen. Sagen wir mit Leſſing: wie manches würde in der Theorie unwiderſprechlich ſcheinen, wenn es dem Genie nicht gelungen wäre, das Widerſpiel durch die That zu erweiſen. (Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poeſie). Und ſo iſt jener Schreck-Cumulus die glorreiche That des Genies. Vergl. die Cumulus im Finale. Bewundern wir die Erfindung neuer Farben, die den vorbeethovenſchen Miſchungen unbekannt blieben. Indem ſich der Dichter über dieſe hinwegſetzte, erreichte er Schönheiten, von welchen dem Kunſtrichter, ohne dieſe Beiſpiele, nie träumen würde.

Dieſe Séroff angehörende Anſicht von der berüchtigten Kumulus-Stelle, welche Oulibiſcheff leider nicht kannte, erklärt ſowohl dieſe, als den Grund der ſo angewandten Tonalität. Daß die Stelle bei der Ausführung Anſtoß gegeben, bemerkten wir nie, wie denn Beethoven den diſſonirenden Theil des Harmoniekeils (f, as) den relativ ſchwächſten Streichinſtrumenten, den Violen und 2. Violinen, giebt. Dieſe wirken zu ſeiner dunkeln Farbe im Ganzen, die Hauptwirkung iſt über die anderen Kräfte ſehr vorherrſchend verbreitet. Nennen wir es Orcheſter-Mixturen. Vergleiche **op.** 81 **a.**

Czerny, Kalkbrenner und Markull glaubten in ihren Derangements des Werks f und as auslaſſen zu dürfen; ſie ſahen nicht, daß der Akkord die höchſte Tonſättigung einer gegebenen Tonalität ausmacht, und damit ſein eigener Grund wie Zweck iſt (vergl. den ſtärkeren Schreckſchuß im Finale). Bemerken wir noch, daß der den ſtärkſten vorbereitende ſtarke Cumulus der Dominanten- und Subdominanten-Harmonie, ohne die Verſtärkung durch die Tonika, 2 Takte früher (nach dem a tempo) gar nichts Auffälliges hat (Fagotte g, f, Klarinette as, c), was bis jetzt unberückſichtigt geblieben iſt. Dieſe unſere Wahrnehmung hat Séroff beloben wollen, als wir ihm dieſelbe ausſprachen, und auf das Urtheil dieſes Kopfes geben wir etwas mehr, als auf das aller möglichen poſtumen „Samothrazier“ (Schindler 3. Aufl. d. Biogr. Bd. 2, S. 51).

Eine Hauptrolle im Mittelſatze ſpielt das der Sechszehntheilgruppe des Motivs entnommene Thema S. 19, 1. Violine. Die Durchführung iſt ein höchſter Ausdruck kontrapunktiſchen Styls (ſiehe auf S. 23 den vierfachen Kontrapunkt im Streichquartett, zu dem von den Bläſern ausgehaltenen Akkord).

Rückkehr S. 25, Gegenmotiv in der Durtonart der Tonika S. 27. Potenzirte Darſtellung der Schlußgruppe des 1. Theils. Anhang S. 34—44, gleichſam ein Separat-Symphonieſatz, eine letzte (äußerſte) Durchführung. Ein 9 Takte in den Hörnern (wie im Scherzo der 7. Symphonie) nachſchlagendes a, S. 38. Der Klimax der Satzbildung im letzten a tempo S. 41. Zu der ſich orkaniſch entladenden Tremolo-Fortſchreitung der Saiteninſtrumente laſſen ſich die Bläſer kriegeriſch geſtimmt vernehmen. Schluß in Uniſonen, auf dem letzten Gliede des Motivs. Aus dem „erſten" führt die in allen Stimmen über eine Oktave hinaufrollende Skale in D Moll, in das letzte, was durch den Gang hinunter zu Anfang des Satzes motivirt iſt. Das iſt Beethovenſcher Panthematismus. Auch ſeine Skale mußte ſiegen! —

Der ganze Satz webt und lebt myſtiſch. Er iſt das ſpiritualiſtiſche Leben des menſchlichen Gedankens, dieſen kollektiv gedacht. Er iſt auch noch die außerordentlichſte Ausbeute des Apparats; die Apotheoſe des zweitheiligen d. h. auf den einfachſten Ausdruck reduzirten Rhythmus. Das allgemeine Verſtändniß kann nur mit dem Fortſchritt der Welt Hand in Hand gehen.

2. Satz. **Molto vivace** $^3/_4$ D Moll. Nicht Scherzo genannt. Die Pauke ſteht, wie im Finale der 8. Symphonie, in der Oktave f und ſpielt eine Hauptrolle.

Die höchſte Potenz der Gattung durch den die Form vergeiſtigenden kontrapunktiſchen Styl. Verſtehen wir den Gehalt als ein Menſchenfeſt nach der vom 1. Satz erzählten Schöpfungsgeſchichte*)

---

*) Beethoven war im Schönbrunner Garten, im Walde; ſaß da allein, das Säuſeln und Rauſchen durch die Bäume erregte ſeine Phantaſie, und plötzlich war es ihm als hüpfe und gucke ein Gnome bald da, bald dort heraus. Entſtehung des Motivs. Mittheilung von K Holz. Entſpricht dem ſpringenden Scherzo-Motiv, das Séroff in tief pragmatiſcher Anſchauung des Ganzen in ſeinen Theilen, in dem punktirten Gliede des durch die Bäſſe im Finale exponirten großen Freude-Motivs erblickt (4. Takt fis, e punktirt).

Die Beethoven eigenthümliche Keilſchrift in vorherrſchend gleichen Werthen (Vierteln) 2 Theile mit Repriſen, ein im doppelten Kontrapunkt flüſſiger gemachter dritter (Trio $^4/_4$ Dur).

Das von der Pauke Solo aufgeſtellte Motiv, beſteht in einer Note zu drei Werthen (punktirtes Viertel, Achtel, Viertel). Das in der Eroica und Paſtorale vorgekommene Zerbrechen des $^3/_4$- in den $^4/_4$-Takt überbrückt Scherzo und Trio; das Trio, unerreicht in kontrapunktiſcher Anmuth, iſt volksthümlichen, darin mit dem Chorſatz zuſammenhängenden Ausdrucks. Man möchte ſagen: der Haydn, zu dem Haydn ſelbſt nicht kam. Das Feſt iſt zum Volksfeſt geworden, nicht zum Bauerntumult der Paſtorale Feinere Sitte ordnet dieſes durch friſche kontrapunktiſche Ideen, wie von liebenswürdigen Perſönlichkeiten belebte Bild! Eine Verherrlichung alles Ländlichen, in höchſtem Liebreiz und Schmelz — 2. Theil, das Trio-Motiv anfangs in den Klarinetten, Violen, Violoncells und (zum erſten Mal in der Symphonie [S. 71] angewandten) Baßpoſaunen, der Kontrapunkt in den Flöten, Hoboen und Fagotten; 13 Takte lang in den Violinen (auf der Oktave d) ausgeſpannter, tiefblauer Himmel, zu dem die Hörner auf demſelben Orgelpunkte (d) hineinblaſen.

Das iſt Landſchaftsgeiſt, das ſind alle Landſchaften in einer! Dieſer doppelte Kontrapunkt wirkt natürlich, wie die Sonne über hin- und herwogenden Feldern glänzt. Und es hat Menſchen gegeben, die Beethoven keine kontrapunktiſche Kunſt zugeſtanden! Wo wurde dieſe ſo belebend, in ſo unnachahmlicher Grazie angewandt? — In der Partitur ſteht keine Repriſe des Scherzos nach dem Trio, folgt letzterem eine aus 11 Takten Scherzo, 2 Takten **alla breve**-Ueberbrückung zwiſchen Scherzo und Trio, und einigen Takten Trio, beſtehende Coda, was einen unbefriedigenden, Scherzo und Trio unproportionirten Schluß, giebt. Man hat hin- und hergeſtritten, ob nicht nach dem Trio, das Scherzo mit der Coda wiederholt, ja, ob nicht, nach dem Trio, Scherzo und Trio mit der Coda zum Schluß, ausgeführt werden müßten? Das Richtige iſt gewiß nach dem Trio, das Scherzo ohne Repriſen zu wiederholen, und vom Ruhepunkt im Scherzo (vor dem Hereinbrechen der **alla breve**, S. 165 der Partitur) in die Coda überzugehen, weil die 16 Takte zwiſchen Ruhepunkt und **alla breve** im Scherzo, auch die erſten 16 Takte der Coda ſind, welche, doppelt zu hören, unmotivirt wäre. Daß dies die Meinung Beethovens war, folgt für uns daraus, daß es keinen Grund geben kann, das im Scherzo wie in der Coda, den Umſturz des $^{3}/_{4}$- in den $^{4}/_{4}$-Takt, anbahnende **stringendo il tempo** der bezeichneten 16 Takte, zweimal für einen Eintritt des **alla breve** in der Coda zu hören. Dies aber wäre der Fall, wollte man vom letzten Takt im Scherzo, in den erſten der Coda übergehen.*) Dieſe von uns gefundene Anſicht von der Sache iſt ſeitdem zur faktiſchen Gewißheit geworden. Im Oktober 1859 erfreute uns Séroff, nach ſeiner Rückkehr von einer Reiſe in Deutſch-

---

*) Damcke (Ruſſiſche St. Petersburg. Zeitg. 1855 Nr. 92). In der Einleitung des Finale im 4. Takt vor dem 2. Presto hat der Alt ein zweifelhaftes e, die Symmetrie der Fortſchreitung, die Regelmäßigkeit der harmoniſchen Auflöſung hätten, wie mir ſcheint, fis erfordert. Ich wollte das Manuſkript von Beethovens Hand in der königl. Bibliothek in Berlin darüber vergleichen. Leider fehlen

---

in demſelben das Adagio und die Hälfte des Finale (bis zum Allegro B Dur 6/8). Ich war indeß ſo glücklich andere Zweifel zu löſen. In der Original-Partitur iſt die Repriſe des Scherzos nach dem Trio nicht angezeigt. Mir war immer unerklärlich geweſen, wie Beethoven in ſeiner größten Symphonie ſo die Form des Scherzo verletzen können, das er immer, zuweilen zweimal, wiederholt. Hiezu kam, daß die Stelle, von der das Scherzo wiederholt werden ſoll, im 8. Takt deſſelben durch das Zeichen § angegeben iſt. Die Coda, ausdrücklich ſo benannt, deutet gleichfalls auf eine Repriſe des Scherzo's, ohne daß bemerkt iſt, wie dieſelbe Statt zu finden habe. Dieſe Frage erledigt vollſtändig das Autograph. Da ſteht mit großen Buchſtaben von Beethovens Hand: Scherzo da capo und das Zeichen § ſteht nicht, wie in der geſtochenen Partitur, im 8., ſondern im 1. Takt des Scherzo's. Dieſes iſt folglich nach dem Trio, und zwar mit den 8 Takten, die ihm als Einleitung dienen, zu wiederholen (bis zu welcher Stelle?), bevor man an die Coda geht. (Bei Wiederholung des ganzen Scherzo's würden 16 Takte hintereinander zweimal gehört — die 16 letzten im Scherzo, die 16 erſten der Coda. Es giebt Leute, fährt Damcke fort, welche vor dem augenſcheinlich aus zwei Akkorden beſtehenden Akkorde im 2 Theil des erſten Satzes erſchrecken, ja! ich kenne Muſikdirektoren, die für nöthig erachten (!), denſelben zu verbeſſern (!). Ich bemerke, daß dieſer Akkord, den die in denſelben hineingeſchobene Figur der Klarinetten und Fagotte vervollſtändigt (richtiger: figurirt, denn das es der Klarinetten und Fagotte liegt ſchon in den Hoboen), von Beethoven ſo klar und deutlich dageſchrieben ſteht, daß er ſich zweifellos über das, was er ſchrieb, die beſte Rechenſchaft gab. Es iſt ſomit unerlaubt, gegen den Akkord Zweifel laut werden zu laſſen, und noch unerlaubter mit demſelben irgend eine Veränderung vorzunehmen.

land, mit der Eröffnung: er habe in dem Autograph auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin, folgende Bemerkung von Beethovens Hand, nach der Fermate geleſen: **l'ultima volta si preride dopo questa ferma subito la Coda.**

Werden die Herren Muſikdirektoren aufhören das Werk zu verunſtalten? Schwerlich. Es wird wie mit den zwei, von ihnen im Scherzo der C Moll Symphonie geſtrichenen Takte, beim Alten bleiben, aus keinem andern Grunde, als weil das Alte das Alte iſt.

3. Satz. **Adagio molto e cantabile** 4/4 B Dur 157 Takte. Ein Adagio-Tempel der die Architektur der Gattung abſchließt.

Eine Makarioſenagape *).

Zwei Takte Himmelsblau als Vorſpiel zum Motiv, das mit dem dritten eintritt (die Fagotte fangen an, die Klarinette führen weiter, die Saiteninſtrumente ſtützen). Noch nie hatte ein Muſikſtück in dieſer Art angefangen, von Stufe zu Stufe gehoben, um ſich in ſein Motiv zu ergießen, wie die von der Erde fliehende Seele in die Ewigkeit (vergl. das Adagio in op. 127).

Man beobachtet eine antiphoniſche, in Inſtrumental-Solo- und Chorſtimmen ſich ſondernde Satzbildung. **Ire in partes.**

Eine in tiefſten Kirchengeiſt getauchte, die alten Antiphonarien aus dem Tode zum Leben rufende Inſtrumental-Offenbarung.

---

*) Liebesgabe Seeliger. Vergl. Lavater: Briefe über den Zuſtand der Seele nach dem Tode. St. Petersburg 1858.

Die Form iſt vorherrſchend die der Veränderung.

Konſtruktion. 1.—2. Takt Vorſpiel (Vorſtellung des Unendlichen) 3.—6. Takt Motiv (Blick in die Gruppen der Seeligen) Liedform (Soloſtimme) 6.—7. Takt Refrain, Chorſtimmen 7.—11. Takt Fortſetzung des Motivs. Soloſtimme 11.—12. Takt Refrain, Chorſtimmen 12.—15. Takt Wiederholung der Fortſetzung des Motivs, Soloſtimmen, auf welche die Chorſtimmen als Refrain eintreten, 15.—18. Takt; 2. Theil des Lieds, Soloſtimmen 18.—22. Takt; Wiederholung des 2. Theils, Chorſtimmen.

Dieſe an ſich gerechtfertigte, vokale Anſchauung Séroffs des unermeßlichen Inſtrumental-Bildes, hat den monothematiſchen Geiſt Beethovens, aus dem Grunde der Uebereinſtimmung mit der Soloſtimmen- und Chor-Oekonomie im Finale, für ſich.

Bis zum 18. Takt war die 1. Violine am Wort geweſen, mit dem 18. Takt ſind es die Bläſer, als Verſchmelzung von Solo- und Chorſtimmen zu einer, ungetheilten Andacht, welche von den Saiteninſtrumenten, in heilig empfundenen Harfengriffen (Arpeggien kleiner Noten) abgeſchloſſen wird (23.—24. Takt) worauf die Bäſſe von f nach fis ſteigen und damit D Dur erreicht iſt (E Dur Epiſode des Adagio in op. 127 wo unisono von e nach es gegangen wird). Die zweiten Violinen und Violen (als dem Fagott zu Anfang, nächſt ſtehende Streichinſtrumente) betreten das Allerheiligſte in einer flüſſiger gewordenen Bewegung (Andante moderato $^3/_4$ D Dur 18 Takte d Oberterz von b).

Der namenlos ſehnſüchtig geſtimmte D Dur Satz, verhält ſich epiſodiſch zu dem Hauptſatz. Die durch den Bläſerchor in der 2. Antiſtrophe des Hauptſatzes, verſchmolzenen antiphoniſchen Gegenſätze, hier ſind ſie ſeelig geworden! Der Andante-Satz iſt gleichſam die tiefere Erweichung des Adagio-Satzes, in der Art wie die Stimmung in der großen Meſſe bei der Menſchwerdung des Heilands **(et homo factus est)** erweicht, für den Ausdruck maaßgebend wird.

Die höhere Geburt des Menſchen im Geiſte, preiſt die Gemeinde in dem Lobgeſange der Andante, deren beſeligende Stimmungen ſich dann über den Satz ergießt. Die Andante-Bewegung ſei uns eine Coda des Adagio-Satzes, ein Refrain des hohen Liedes. Dieſe Art, die Idee in höhere Kreiſe zu verſetzen, iſt dem Tondichter in dieſer Periode eigenthümlich. Wir nennen es Rezitativ-Styl, verſtehen es als Fortſetzungen des Grundgedankens in Anſpielungen auf die Unendlichkeit menſchlicher Vorſtellungen überhaupt.

Der letzte Takt des 2. Satzes modulirt nach B Dur, macht der 1. Veränderung Platz.

Tempo primo $^4/_4$. Die Veränderung (nicht angezeigt) folgt dem Adagio, Takt vor Takt (mit Weglaſſung der zwei Takte, Vorſpiel). Dieſe erſte Veränderung allein giebt noch den Andante-Satz (und zwar in G Dur, Unterterzmodulation, modulatoriſche Variation), was unſere Anſicht unterſtützt, daß der Tondichter ihn als Refrain anſah, der zweimal gehört, weggelaſſen werden konnte, nicht integral der Veränderung des Themas unterlag. Die Tonalität von G Dur hat einen noch milder anſprechenden Ausdruck. Der letzte Takt des unausſprechlich zarten Refrains modulirt in Es Dur (Unterterz) um eine Adagio-Bewegung $^{4}/_{4}$ in dieſem Ton (16 Takte) zu eröffnen. Keine Veränderung, ein Exkurſus auf dem Motiv, als thematiſche Durchführung, gleichſam ein Mittelſatz der Variationenreihe. Es tritt damit eine neue Geſtalt in das Inſtrumentalmyſterium. Eine Miſchform von Variationenform und Exkurſen, deren erſter, als thematiſcher Mittelſatz der Sonatenform angehört, ohne ganz die Variationenform aufzugeben (die halben Noten **g**, **d**, **es** [Klarinette, 1. und 2. Takt] **ges**, **des** [Klarinette, 8. Takt] ſind die Intervalle **d**, **a**, **b** des Adagio zu Anfang, 3. und 4. Takt), die im Exkurſus durchgehende Pizzicato-Inſtrumentation der Streichinſtrumente, die damit wie in einem Harfenchor unter ſich verkehren, der myſtiſche Ausdruck der Flöte in der Modulation Ges Dur, in welchem Ton das 2. Horn eine Oktave geſpenſtiſch durchwandert, machen dieſe Es Dur-Epiſode, zu einer beiſpielloſen Erſcheinung. Hier wird der Inſtrumentalgeiſt Körper! —

Ueberraſchend einfach modulirt der letzte Takt von Ges Dur nach B Dur, um der 2. Veränderung Platz zu machen (**stesso tempo**, $^{12}/_{8}$). In Sechzehntheilgewinden flicht die 1. Violine dem Motiv ihre Kränze. Pompejaniſcher Farbenſchmelz, ohne daß der Styl aufhört, koloſſiſch zu ſein. Nach dem letzten (22.) Takt im Motiv findet ſich genau das antiſtrophiſche Zwiſchenſpiel aus dem Anfang, hier in heftigen, vom Geſammtorcheſter ausgeſtoßenen Uniſonen in Sechzehntheilen

(S. 89). Mit dieſem Fortiſſimo-Keil wechſelt in unendlicher Varietät, die in der 1. Violine (espressivo) ſich entfaltende 1. Motivſtrophe der 3. Veränderung (S. 89—91) in tonalem und rhythmiſchem Aufſchwunge ($^{12}/_{8}$ ſtatt $^{4}/_{4}$, von d, a nach f, c hinaufgelegt). Motiv in der Flöte (cantabile, S. 90, es, b). Unausſprechliche Klangwunder; dann Unterbrechung durch eine Antiſtrophe in Fanfaren; 2. Exkurſus tiefſten myſtiſchen Webens (4 Takte, Des Dur, S. 91, modulirt in B Dur). Hier liegt eine in Ungewißheit gelaſſene Kontrabaßſtelle, auf welche noch nicht aufmerkſam gemacht worden iſt; Beethoven ſchreibt ein den Kontrabäſſen unerreichbares Groß Des (S. 91 der Partitur), indem er dieſe Note der Violoncellſtimme wiederholt. Es mochte ihm das im Augenblick bequemer ſein, als mit der Feder hinaufzugeben. Beethoven durfte ſeinen Kontrabaſſiſten zutrauen, ſie würden das eine Oktave höher zu nehmen wiſſen*). Einen beſondern Effekt durch beſondere Stimmung von Bäſſen, für dieſe eine Stelle, beabſichtigte er gewiß nicht. Eine ſo wichtige Intention hätte er anzuzeigen nicht verfehlt.

---

*) Marx Komp. L. B. 4 S. 566 erwähnt des Chors in der Veſtalin, wo Spontini den Kontrabäſſen Groß c ſchreibt, und ſagt: ähnliche, nur bei dem erſten Hinblick auffallende Führungen des Kontrabaſſes in die ihm unerreichbare Tiefe, findet man bei Beethoven in der C Moll-Symphonie, S. 121 der Partitur, wo Violoncell und Baß auf beſonderen Syſtemen unisono bis Groß c hinuntergehen, wo d und c für den Kontrabaß unerreichbar ſind (vergl. S. 133 der Partitur der C Moll-, S. 126 der Paſtoral-Symphonie, das kanoniſche Quartett im Fidelio). Wir müſſen annehmen, ſagt Marx S. 568, daß der Komponiſt einen Theil der Violoncelle bei dem Kontrabaß hat laſſen wollen und der letztere mitſpielt, wie er kann, Groß c eine Oktave höher nehmend.

4. Veränderung, S. 92, höchſte Entfaltung aller Inſtrumentalkräfte in einem myſtiſchen Traumglück. Die Kontrabäſſe ſetzen pizzicato die Pauke ſo täuſchend fort (S. 92—93), daß man die ſo verſchiedenen Inſtrumente kaum unterſcheidet. Für einen als taub verſchrieenen Komponiſten, nicht übel kombinirt, zumal eine Nachtigall in Hoboen und Klarinetten (93) über den bodenloſen Tiefen anſchlägt! Die wahrhaft überirdiſche Inſtrumentalſcene geht 7 Takte vor Schluß, in einem Triolengewinde der 1. Violine, auf einen frei geführten Anhang hinaus.

Bewundern wir die noch in den Mitteln ausgedrückte Einheitlichkeit. In ein tremolo der 2. Violinen und Violen (Sechzehntheil-Triolen pp, S. 94—95), ſtreut viermal die Pauke pp, eine dem Motiv verwandte Achtelfigur (f, b, f), welche die Bäſſe viermal pizzicato wiederholen, damit aber die antiphoniſche (antiſtrophiſche) Satzökonomie des Adagio, in einem antiſtrophiſchen Gegenſatz der Orcheſterkräfte unter ſich, den Geiſt in der Materie ſymboliſirt, feſthalten. Der Pauke begegnet dabei, was ihr noch nie begegnet war, Beethoven läßt ſie einen Akkord anſchlagen (b und f auf einmal, als Nachahmung des Quintenakkords in den Hörnern, 5. und 4. Takt vor Schluß). So iſt Beethoven, von der unterſten bis zur höchſten Stufe der Inſtrumentalweſen, der das Banner des Geiſtes entfaltende Prophet! —

4. Satz (Finale). Kein Inſtrumental-Finale war möglich, ohne die vorausgehenden Sätze an Umfang und Bedeutung zu übertreffen, damit aber eine Symphonie in der Symphonie zu ſchreiben, oder den erſten Sätzen nachzuſtehen und dem Totaleindruck zu ſchaden. Schon hieraus folgt, daß die Inſtrumentalſätze auf den Vokalſatz angelegt waren und derſelben Idee dienen. Das vokale Element des Finale verſöhnt ſich vollends dem Inſtrumentalen, das ſchon in dem großen Geſangesſtrome des Adagio, dem Vokalen ſo nahe wie möglich gekommen war (vergl. Bd. 1, S. 190—207).

Den Grundgedanken des Finale ſprechen die von Beethoven gebrauchten Worte aus: O Freunde! nicht dieſe Töne, ſondern laßt uns angenehmere anſtimmen und freudenvollere (**Baritono solo, recitativo**), d. h. nicht mehr die in den Inſtrumentalſätzen vertretenen Seelenzuſtände (die Welt-Nänie), ſondern die Freuden-Symphonie der Glücklichen dieſer Erde. Und aus dieſem Grunde iſt der Anfang (**Presto** $^3/_4$ D Moll) eine pathetiſche Diſſonanz, der Sept-Akkord auf f in D Moll, mit diſſonirender kleiner None (b). Der Sept-Akkord iſt aber ſeiner Natur nach rezitativiſch. Ein Inſtrumental-Rezitativ eröffnete den 1. Satz des Werks, iſt Beethovens Eingang zum Chorſatz. Der erſte Akkord iſt zerſtörend. Er zerſtört die Trauerſymphonie zu Gunſten der Freudenſymphonie.

Nicht **dieſe** Töne.

Zu beſſerem Verſtändniß dieſer Intention werden in dem von den Kontrabäſſen rezitativiſch durchklüfteten Einleitungsſatze (S. 96—212) die Geiſter dieſer Töne citirt: das

Quintengeflüſter des 1. Satzes, das Motiv des Scherzos, die erſte Adagio-Strophe.

Allegro assai $^4/_4$ D Dur. Expoſition des Vokalmotivs in den Kontrabäſſen **solo (unisono** mit den **Violoncells)** 24 Takte. Eine Rieſenidee! Das Fundament des Inſtrumentalen als Fundament des Vokalen. Vielleicht das großartigſte Motiv der muſikaliſchen Welt. Inſtrumental intonirt vom Orcheſter (Beethoven) dem Chor (der Welt) überwieſen, ſymboliſch der Weltenchor. Erſchütternd iſt der Durchſchlag, wo das Motiv im Eintritt aller Bläſer, zu den nachſchlagenden Streichinſtrumenten, die Rieſenflügel zu einem Freudenmarſch aller Kreatur entfaltet, S. 105. Plagale Wendungen (G Dur in D Dur) präludiren der Feierſtimmung des nahenden Chors. Dieſe dem Chor entgegenſchwellenden Plagal-Harmonien, der nach der marſchartigen Motiv-Expoſition (eine Rieſenveränderung des durch die Bäſſe einſtimmig aufgeſtellten Rieſen-Motivs) gangartig überfluthende Satz (S. 107—110) werden von dem **Presto** zu Anfang, diesmal in „größtdenkbarer Diſſonanz“ unterbrochen. Der Sept-Akkord auf F in D Moll — hier iſt er durch alle diſſonirende Intervalle der Skale verſtärkt, zu einem Ungeheuer-Akkord gethürmt, der die 3 erſten Sätze, die noch immer als Rieſenſchatten das Finale umſchwebten, mit einem letzten Schlage zurückſcheucht.

Nicht **dieſe** Töne.

Der Akkord gehört weſentlich der Kategorie von Häufungen **(Cumulus)** an, die wir im 1. Satz beſprochen; er iſt die höchſte, durch den Geiſt gegen die Materie (Ohren) gerechtfertigte Harmonie-Kombination (nicht Harmonie-Freiheit), eine Tonſättigung letzter Potenz. Dem Sept-Akkorde auf f in D Moll mit kleiner None vereinigt ſich hier die Dominanten-Harmonie (a, cis, e, g), wodurch die ganze diatoniſche Moll-Skale von d auf einmal in die Erſcheinung tritt. Ein bis in's Mark dringender Schreckſchuß gegen das Leid-Geſpenſt, das nunmehr wohl weichen muß! Die Rechtfertigung des Akkords iſt ſeine Stellung zur Idee. Nicht dieſe Töne!

Der Chor.

Gaudium verum res severa.

Der Vokalſatz (S. 113—226 der Partitur) hat, wie die D Meſſe, 4 Solo- und 4 Chorſtimmen. Verſtehen wir die erſten als den Ausdruck des Perſönlichen, die letzteren als das Unperſönliche. Der Vokalſatz verfolgt: a) die vokale Durchführung des durch die Kontrabäſſe exponirten Hauptmotivs, b) die Aufſtellung eines 2. Motivs (Seid umſchlungen Millionen), c) die Vereinigung beider zu einer Doppelfuge ($^6/_4$).

Die Form des Hauptmotivs iſt die des zweitheiligen Lieds volksthümlichen Ausdrucks mit Refrain (Chor).

Konſtruktion. Anfang des 2. Theils bei: Deine Zauber binden wieder, auf welche Worte der Refrain (8 Takte) eintritt (S. 116), nach Expoſition beider Liedtheile durch die Baß-Soloſtimme (1. Strophe). Nach dem Refrain 14 Takte

Orcheſter-Riturnell plagaler Weihe, mit Aufſchwung bis g, welche Note das Lied nicht erreicht hatte (S. 117).

2. Strophe: wem der große Wurf gelungen (S. 118), dreiſtimmig, Soloſtimmen. Chor-Refrain: ja! wer auch nur eine Seele (S. 121). Das Orcheſter-Riturnell den Bläſern überwieſen (S 123).

3. Strophe: Freude trinken alle Weſen (S. 123), zweiſtimmig, Soloſtimmen. Chor-Refrain: Küſſe gab ſie uns und Reben (S. 127), Riturnell, fortſetzender Chor: „und der Cherub ſteht vor Gott“ (S. 129—131). Spannender Inſtrumentalſchluß auf f und a, ohne Quinte (**tenuto** S. 131).

Allegro assai vivace alla marcia $^6/_8$ B Dur (S. 132) Sonnen- und Planeten-Marſch! Rhythmiſche und modulatoriſche „Veränderung“ des Hauptmotivs, wie denn nach der organiſchen Auffaſſung der Chorſymphonie durch Séroff das ganze Werk als eine „Veränderungs-Phantaſie“ auf das Freuden-Motiv, im rieſigſten Maßſtabe, etwa nach Sirius-Entfernungen zu faſſen wäre.

45 Takte Inſtrumental-Einleitung (kleine Flöte, Triangel, Becken (**cinelli**) große Trommel (**gran tamburo**). Dumpfe, den Athem benehmende Uniſonenſchläge auf ſchlechte (4.) Takttheile, (Fagotte, Kontrafagott, **gran tamburo pp**) bevor die Sonnen zum Fluge losgelaſſen werden. Tenor-Solo mit Chor (froh wie ſeine Sonnen fliegen, S. 137—142) dann Inſtrumental-Fugato (S. 145—160). Eine der „Kriegepiſode“ in der D Meſſe, analoge Vorſtellung aller Kämpfe

im Geiſte. Wendung aus B Dur nach D Dur (Oberterzmodulation) mit Berührungen von H Dur, H Moll (S. 159).

Erſter, von den Soloſtimmen unabhängiger Chor auf dem Hauptmotiv S. 160 ($^6/_4$).

Plagaler Schluß. Höhepunkt des Hauptmotivs oder Vollbringung der Geſchicke des 1. Themas. **Andante maestoso** $^3/_2$ G Dur (ſeid umſchlungen Millionen). Gebiet des 2. Themas (Oratorium-Epiſode). **Cantus firmus** von 8 zu 8 Takten; in den Männer-Chorſtimmen exponirt, vom vollen Chor zu einem Kontrapunkt im Orcheſter, wiederholt. Die tiefſte Weihe erreicht dieſe Beethoven-Apotheoſe des Paläſtrina-Kirchenſtyls, mit dem, myſtiſche Wonne ergießenden **Adagio ma non troppo, ma divoto** G Moll (ihr ſtürzt nieder Millionen).

Orgeltöne ſcheinen ſich hier den das harmoniſche Gebäude tragenden Pfeilern der Inſtrumentalakkorde, zu vermählen. Maſſenhaft, in der ahnungsvollen Intuition des **Sanctus** der D Meſſe, wächſt die Satzbildung von der Erde zu den Sternen, in der zu dieſen emporſchimmernden Triolengruppe verminderter Harmonien auf der Dominante von D Dur (über Sternen muß er wohnen). **Allegro energico sempre ben marcato** $^6/_4$ D Dur, S. 177—196, Chor. Vereinigung des 1. und 2. Themas zu einer Doppelfuge. Höhepunkt der Vokalidee. Das 1. Thema **per augmentationem** (Sopran-Chorſtimmen, Flöten, Hoboen **unisono** 1. Takt) das 2. Thema im urſprünglichen Werth (punktirte halbe Noten, im $^6/_4$ ſtatt $^3/_2$ Takt, Altchorſtimmen, 2. Violinen, Klarinetten, Trompeten **unisono** 1. Takt). Alles zu einer ſchlängelnden Achtelfigur der 1. Violinen. Ein Wundergewebe. Plagaler Schluß, S. 196.

Allegro ma non tanto $^{4}/_{4}$ **alla breve** D Dur, S. 197. Finale des Vokalſatzes Soloſtimmen, auf welche die Chorſtimmen kanoniſch eintreten S. 202 (Deine Zauber binden wieder) das Thema im Chor (alle Menſchen werden Brüder S. 204) iſt das Motiv der früheren Orcheſter-Riturnelle des 1. Themas (Hauptmotivs) das Beethoven nicht verloren gehen konnte.

Höhepunkt des Myſtiſchen der Vorſtellung in dem Quartett der Soloſtimmen (H Dur, S. 209, wo Dein ſanfter Flügel weilt). Aetheriſch (ohne Begleitung) ſchwebt die Quartettepiſode, als letzter Anklang des Perſönlichen (Irdiſchen) dem Alles umfaſſenden und damit unperſönlichen Schlußchor, entgegen. Das Quartett muthet der Baßſoloſtimme das tiefſte fis und das höchſte e zu. Kein Sänger wird Beiden Anforderungen entſprechen. Man wird die Stelle am Beſten auf 2 Sänger vertheilen, ohne, wie leider geſchieht, hineinzupfuſchen. Beethoven hatte ſeine Anſichten über die Stimme, die mit ſeinen Vorſtellungen auf's Engſte zuſammenhingen. Ihm das verwerfen, hieße ihm verwerfen, daß er überhaupt Beethoven, der Welt-Gedankenkoloß geweſen.

Stringendo il tempo, sempre piu Allegro (8 Takte) Jubel-Preſtiſſimo $^{4}/_{4}$ **alla breve,** 65 Takte D Dur (S. 212—222). Chor: Seid umſchlungen Millionen. Maeſtoſo $^{3}/_{4}$ D Dur, 41 den Strom ſtauende Takte: Tochter aus Elyſium. Inſtrumental-Preſtiſſimo, 21 Takte auf dem Hauptmotiv (1. Thema) in der Infiniteſimal-Verminderung (diminutio) von Achteln, im ſchnellſten Zeitmaaße.

„Ungeheurer Schluß auf dem Grundgedanken der Weltbrüdergemeinde!“ —

Wir ſind keineswegeѕ der Anſicht, daß durch op. 125 der Symphoniegattung ein Standpunkt bezeichnet wurde, den dieſe nicht verlaſſen darf, ohne herabzuſteigen, daß Beethoven hier eine Form aufſtellte, die er ſelbſt nicht mehr verlaſſen hätte. Die Skizzen der zehnten zeigen keine Spur vokalen Elements.

Die Chor-Symphonie iſt ein Einzelfall, keine Neugeſtaltung der Gattung in einer inſtrumental-vokalen Symphonie, mit Beſeitigung der rein inſtrumentalen. Auf der, von dieſer Miſchform, auf Inſtrumentalgebiet erreichten Höhe, verſchwindet der Begriff der Haydn-Mozartiſchen Symphonie, gilt der frühere Beethovenſche, nur bedingungsweiſe. An alle Pforten der Zukunft der Tondichtung klopft dieſes erſtaunliche Gedicht! Wer alle Beethovenſchen Symphonien gleich gut kennt, dem wird die neunte die neueſte, ideenreichſte, diejenige bleiben, bei der die Form ſelbſt, die geiſtigſte iſt, noch die Ausdrucksmittel unerſchöpflichen Gehalt bieten. Es iſt nicht genug, ſagt Ehlert (Briefe über Muſik, S. 14) daß man durch das Studium aller übrigen Werke Beethovens für das muſikaliſche Verſtändniß des Rieſenwerkes alle Erforderniſſe erworben hat, man muß poetiſch für daſſelbe durch die eigene ſittliche Natur geſtimmt werden, denn in den ſittlich dichteriſchen Zeilen liegt die Bedeutung der 9. Symphonie.

Archiv.

Ortlepp (Beethoven, eine phantaſtiſche Charakteriſtik, 1836), Griepenkerl (das Muſikfeſt 1841), haben über op. 125 Novellen geſchrieben. Erſterer behauptet (S 76), das Hauptmotiv im Finale beruhe auf dem Choral: „Freu' dich ſehr o meine Seele", was nicht den geringſten Grund hat, Beethovens Natur widerſpricht, und durch die Schwergeburt des Motivs, das Beethoven viermal änderte, widerlegt wird. Daſſelbe gilt von der Behauptung, das Motiv ſei dem Chor-Motiv der Phantaſie für Piano, Orcheſter und Chor verwandt, das ſeinerſeits einem unbedeutenden Lied älteſter Zeit (Buchſtabe c 4. Abtheilung) identiſch iſt, wie wir zuerſt (Beethoven et ses trois styles, T. I, p. 201) nachwieſen. Schindler (S. 139) Beethoven bemühte ſich mit dem Aufſuchen der Art und Weiſe, das Schillerſche Lied in den 4. Satz geſchickt einzuführen. Eines Tages rief er mir entgegen: ich hab's, ich hab's! indem er mir das Skizzenbuch vorhielt, wo ich las: Laßt uns das Lied des unſterblichen Schiller ſingen: Freude ꝛc., welche Einleitung er aber ſpäterhin mit: Freunde, nicht dieſe Töne ꝛc. vertauſchte. Das Rezitativ der Contra-Bäſſe lag auch nicht in ſeinem urſprünglichen Plan, und kam erſt hinzu, als er jenes Einleitungs-Motiv abänderte, wodurch beinahe alles Vorausgegangene umgeſtaltet werden mußte, wie es die Grundempfindung jener Deviſe erforderte. Ebenſo erging es ihm mit der Melodie zur erſten Strophe. Das Skizzenbuch zeigte eine viermalige Abänderung, worüber er jedesmal ſchrieb: meilleur.

S. 154. Man mußte ſich ſagen (D Meſſe, 9. Symphonie) das und das iſt nicht möglich zu ſingen. Fräulein Unger (die berühmte Altiſtin) nannte Beethoven geradezu einen Tyrannen aller Singorgane. Er erwiderte lächelnd: Sie und die Sonntag (die erſte damals lebende Sopranſängerin) ſeien durch die modern-italiäniſche Geſangmethode ſo verwöhnt, daß ihnen nun ſolcher Geſang ſchwer falle. So quälen wir uns denn in Gottes Namen weiter, ſagte die geduldige Sonntag.

Griepenkerl (S. 207). Verlangen Sie hier eine Arie à la

Rossini, Bellini, Piccini, Paccini, gepfiffen à la Catalani? Herr, oder denken Sie nicht, daß eine verjüngte Menſchheit tutti anders ſingt, als ein geſchulter, alter Dompfaff im Käfig solo? Nachtwächter ſingen Lieder in der Neujahrsnacht; hier triumphirt alle Kreatur eines Planeten in ein neues Jahrtauſend hinein. Briefe über Muſik von Ehlert (Berlin 1859 S 13). Beethoven zog nicht das menſchliche Wort in ſeine Symphonie, weil ſeine inſtrumentalen Kräfte erſchöpft waren, ſondern weil ihn dichteriſche Geſichtspunkte bei dieſer Arbeit geleitet hatten und es ihm ſehr wichtig war, in denſelben nicht mißverſtanden zu werden. S. 10. Wir begreifen nicht, wie ſolche einmal heraufbeſchworenen Flammen der Begeiſterung nicht den Kopf des Künſtlers verzehren mußten, wie er mitten im Gedränge von tauſend unſterblichen Einfällen, ruhig eiſern, dieſe koloſſale Sphinx meißeln konnte, zu deren Füßen wir wie Pygmäen ſitzen, mit blinden Fingern an dem Sockel herumtappend und räthſeldeutend. Die 9. Symphonie iſt faſt dem Frühling gleich. Es ſchlagen darin die Nachtigallen aller Wünſche, auch der himmliſchſten, die das Menſchenherz hegte, und wenn der myſteriöſe Hymnus der Freude leiſe aus den tiefſten Gründen des Orcheſters hinaufſteigt, wie eine junge Sonne rothe Lichter vor ſich herſchießend, wenn jene wunderſame, gewaltige Melodie immer höher zum Himmel hinaufrauſcht, wird uns da nicht erlöſungstrunken zu Muthe, als fielen die winterlichen Bande vor der Allmacht des Frühlings?

A. M. Z. 1826. S. 853. Es iſt, als ob die Muſik auf dem Kopfe gehen ſollte (!). Der letzte Satz ſpielt in den unglücklichen Wohnungen derer, die vom Himmel geſtürzt ſind (!). Es iſt, als ob die Geiſter der Tiefe ein Feſt des Hohnes über Alles, was Menſchenfreude heißt, feierten (!).

A. M. Z. 1828. S. 246. Eine höchſt merkwürdige Verirrung (!) des durch ſeine gänzliche Gehörloſigkeit (!) unglücklich gewordenen nun erlöſeten Mannes (!). Wir erkennen den überkünſtlichen Bau; wir müſſen aber das Ganze mit dem Flecken Luxor vergleichen, der auf die prächtigen Trümmer des alten, fabelvoll herrlichen Theben gebaut iſt. Das Scherzo wäre (!) ſchön, wenn es nicht durch ſeine

Länge den Eindruck zerſtörte. Das Uebrige, ſelbſt das Andante (!), worin Beethoven ſonſt (!) ſo Unübertreffliches zu geben hatte, nicht ausgenommen, erfüllt uns um ſo mehr mit Schmerzen, je mehr wir wiſſen, wie viel wir an Beethoven verloren haben (!).

Ein Londoner Urtheil (Harmonika, März 1828). Eine bizarre Kompoſition Die heißeſten Bewunderer Beethovens, wenn ſie nur etwas Vernunft beſitzen, müſſen bedauern, daß ſie zur Oeffentlichkeit gebracht worden iſt (!). Die Freunde, welche Beethoven gerathen haben, dieſes abſurde Stück herauszugeben, ſind gewiß die grauſamſten Feinde ſeines Rufes (!) Ein Londoner Urtheil unſerer Zeit. (Aus dem Engliſchen der Times (wörtlich von uns überſetzt) 26. April 1855) Neue philharmoniſche Geſellſchaft Das große Ereigniß war die Chor-Symphonie (Choral-Symphony), die von einem verſiegelten Bande der Werke des Meiſters eine ſeiner populärſten Kompoſitionen geworden iſt. Die Ausführung derſelben war ſeit Gründung der Geſellſchaft im J. 1852, binnen 3 Jahren, die fünfte. Zweimal dirigirte ſie Berlioz, einmal Doktor Spohr und Lindpaintner. Die Thatſache, daß eine ſo hohe Eingebung ſich die Gunſt der Maſſen errungen hat und dem unwandelbaren Repertoir in Meiſterwerken unſerer Konzertſäle anzugehören verſpricht, läßt uns England beglückwünſchen, iſt nicht etwa die Folge der Verdienſte einer beſonderen Aufführung des Werks. Der gefühlte Enthuſiasmus, den die letzte und größte der Beethovenſchen Symphonien jedesmal hervorruft, wo Auditorien von tauſend bis zweitauſend Perſonen verſammelt ſind, iſt gewiß ein gutes Zeichen, iſt ein Schritt vorwärts, den muſikaliſche Kunſt in England macht.

Und ſo in Paris, wo das Werk ſich auf dem Repertoir erhält, nachdem deſſen Einſtudiren 2 Jahre in Anſpruch genommen und Habeneck noch mehr Zeit gebraucht hatte, um ſich mit demſelben bekannt zu machen, worauf ſich ſein bekanntes mot bezieht: „Diable, j'ai longtems couché avec la partition!“ Vergl. Schindler: Beethoven in Paris; Beethoven in St Petersburg (B. 2 S 298); Beethoven et ses trois styles (T. 2 p. 13—16) über den franzöſiſchen Unſinn, hier an Freimaurerei (!) gedacht zu haben.

Marx (Lexikon der Tonkunſt von Schilling). In der Chorſymphonie faßt Beethoven im höchſten künſtleriſchen Selbſtbekenntniß alle Reſultate ſeines Lebens zuſammen. Rieſengewaltig beſchwört er die rieſigen Mächte des vollſten bewegteſten Orcheſters; ſie müſſen, dürfen ihn umſcherzen, und ihr tief aufgährender Sturm, wie der leichte Tanz ihres Scherzes, trägt nur ſein Verlangen, das ſich in zarteſte Sehnſucht, in den wehmüthigſten ſchmelzend entſagenden Abſchied löſt. Das Alles kann nicht ferner genügen. Es zertrümmert und die Inſtrumente ſelbſt ergreifen (in Rezitativform) die Weiſe menſchlichen Geſanges. Noch einmal weben traumhaft alle jene Geſtalten vorüber, menſchliche Stimmen ergreifen jenes Rezitativ, und ſie führen zu Schillers Freudengeſang, ihm ein Bundeslied aller Menſchen. Nichts kann rührender ſein, nichts läßt uns ſo tief ſchauen in ſeine Bruſt, als wie erſt Bäſſe dann Sänger das „Freude, ſchöner Götterfunke“ ſo einfältig, ſo volksmäßig anſtimmen, ſo hingegeben an das ſanfte Verlangen und Lieben, das nur Menſchen, Menſchen! ſucht, nur der Gemeinſchaft mit Menſchen bedarf, und nichts Höheres mehr kennt und will. Da iſt ſeine Freude, ſein ihm verſagtes Ziel!

Marx (Muſik des 19. Jahrhunderts S. 153). Beethoven, der ſeines Lebens reinſte, vollſte Kraft der Inſtrumentenwelt gegeben und in ihr, ſie zum beſtimmten Geiſtgehalt emporhebend, ſeine eigenſte Aufgabe gelöſt; Beethoven bietet noch einmal die Macht ſeines eigentlichſten Reichs auf zu kühnſtem, gewaltigſtem und freieſtem Gebahren. Und all das myſtiſch-mythiſche Leben jener nicht menſchliſchen Stimmen drängt nur unwiderſteblicher zum Menſchenwort hin: alle jene Traumgedanken (!) fliegen vorüber, wenn die klangverhüllten Bäſſe drang- faſt qualvoll ſich in die Geſtalt der Menſchenrede hineinringen, das Lied, das einfache Volkslied dumpf und blöde vor ſich hinſummen, dann der Theilnahme, dem Mitgefühl und zuletzt dem Jubel des Orcheſters übergeben. Und das noch gewährt nicht Befriedigung; Menſchenſtimme, Menſchenwort allein kann vollenden, was jenes Stammeln (?) nur verſucht und ahnen läßt. Der Menſch, der Bruderbund freien, im Höchſten andachtvollen Menſchenthums, iſt über alle Myſtik der Zauber-Inſtrumentenwelt hinaus, dem Menſchen eigenſtes

Bedürfniß und Befriedigung, das Wort dem Menſchengeiſt eigenſtes, mächtigſtes, auf den Höhen des Lebens unentrathbares Organ. Das iſt der kunſtgeſchichtliche und kunſtphiloſophiſche Sinn der 9. Symphonie, es iſt die Urkunde über Macht (gewiß) und Gränze (?) der Inſtrumentalkunſt.

Hugo Dingelſtädt. Alle Hohlköpfe glauben an die Vielſeitigkeit der Form, während der Schöpfer ſelbſt nur eine beliebt hat — den Menſchen Alle anderen, als unvollkommen, finden ſich in dieſer. So kann es auch nur eine vollkommene Form der Inſtrumentalmuſik geben — die Symphonie-Form, die eben der Menſchen-Entwickelung nachgebildet iſt, und von Beethoven, als ſolche, geſchaffen, mit dem Humor beſchenkt wurde (Beethovenſches Scherzo). Die ſcheinbare Weiterbewegung der Form in der 9. Symphonie iſt eben nur eine Symphonie mit einem vokalen Epilog, der die inſtrumentale Form gar nicht berührt. Nur im Scherzo iſt an eine Weiterbewegung der Form zu denken, denn der Humor iſt unberechenbar und jede Nation wird dieſe Form für ſich ausbeuten. Mendelsſohn vertritt darin ſchon jetzt das israelitiſche Element. Robert Schumann hat immer dem Humor nachgeſtrebt, der ihn immer floh. Spohr vertritt das langweilige; Berlioz das franzöſiſche Element; Italiäner und Ruſſen mit Symphonien kenne ich nicht. Gewiß würde der Italiäner im Scherzo, à la Rossini, mit einem Harlekin hervorſpringen; der Ruſſe den ernſten $^5/_4$ Takt hineinbringen, denn der Ruſſe iſt ernſt von Natur und kennt weder engliſchen noch deutſchen Humor. Der muſikaliſche Ausdruck kann auch nicht weiter gehen, da Beethoven ſo ziemlich alle Fibern der Menſchenbruſt anſchlug, was noch kommt wird Verzerrung ſein, oder Trivialität wie der moderne Geſang. Es gehörte ein eigenthümlicher Zuſammenfluß von Umſtänden dazu, der nicht ſo bald wiederkehren dürfte, um den muſikaliſchen Gedanken ſo weit zu bringen, als ihn Beethoven gebracht hat: Die Taubheit des Meiſters, die ihn von der Welt iſolirte; ſeine Hülfloſigkeit, die ihn poetiſirte; ſeine keuſche Sittlichkeit, die ihn exaltirte; ſeine ſtolze Armuth, die ihn reprouvirte. Deshalb iſt er der gefeſſelte Prometheus — der Freie ſtahl das ewige Feuer für alle Zeiten —

der gefeſſelte hob dräuend und verwegen die kettenſchweren Hände zum Himmel, Beethoven aber war Chriſt und dräuete nicht, ſondern lächelte ſeiner Feſſeln, ſie brachten ihn der Gottheit näher, er iſt der chriſtliche Prometheus.

Ein erratum bei Ries (S. 160). Beethoven ſchreibt Ries nach London, Wien den 9. April 1825 „In der Ihnen geſchickten Partitur iſt, ſo viel ich mich erinnere, in der erſten Oboe und zwar im 242 Takte (1. Satz), wo ſtehet (Muſikbeiſpiel f, e, d Sechszehntheil) ſtatt f, e, e.“ Bemerkung. Der 242. Takt paßt nicht auf das Citat, wohl aber der 255. und 256., wo ſich zweimal hintereinander die Hoboenſtelle (unisono mit der Flöte) findet (S. 21 der Partitur), unmöglich indeß geändert werden kann, weil in der hinuntergehenden Figur f, e, d die Nachahmung des im Mittelſatz in den Hoboen eingetretenen, der Sechszehntheilgruppe des Hauptmotivs (ſiehe oben den 1. Satz) angehörigen Themas enthalten iſt, und durch f, e, e zerſtört wurde. Man muß annehmen, daß durch einen Fehler des Kopiſten f, e, e in die Partitur gekommen und durch Beethoven in f, e, d (wie wir die Stelle beſitzen) geändert, durch die Gedankenloſigkeit von Ries aber in's Gegentheil verdreht worden war.

Sagen wir auch von der Chor-Symphonie:

„Sowohl ihrer ganzen Anlage nach, als auch in ihren Einzelnheiten mehr als menſchlich erhaben und faſt furchtbar hoch (op. 123).“

Die Symphonien Beethovens! das ſind die Geheimthüren zu dem unbekannten Lande, das Glaube, Gefühl, Inſtinkt uns Menſchen ahnen, glauben, erſehnen laſſen

Werfen wir einen Rückblick auf die Reihe.

Die 1. Symphonie: „Tradition ohne den Beethovenſchen Begriff.“

Die 2. Annäherungen an den Beethovenſchen Begriff.

Die 3. Der Beethovenſche Symphoniebegriff in Anwendung auf ein Programm: Der Held in der Weltgeſchichte.

Die 4. Ausbreitungen in dem durch den neuen Begriff gewonnenen neuen Kunſtmaterial zu dem auch ohne Programm geltenden Kunſtwerk.

Die 5. Zweite ſymphoniſche Programm-Dichtung: Der Held im Menſchen (Seelenkampf — Sieg im Weltgerichtsmarſch des Finale).

Die 6. Die Natur in der Symphonie.

Die 7. und 8. Bilder aus den Tagen der Befreiungskriege Europa's. Die paſtoralen Anklänge in der 7. Symphonie beſtimmten uns (B. 2 S. 55), ein ausſchließlich paſtorales Programm aufzuſtellen. Die aus dem äußern Grunde der um 1812 und 1813 alle Geiſter beherrſchenden Militärvorſtellungen, wahrſcheinliche von inneren Gründen *) unterſtützte Séroff'ſche Interpretation der 7. und

---

*) Man denke an das kohortenartig (in einem pas redoublé) ſich aufſtellende Gegenmotiv des erſten; an die Pauken und Trompeten in Mitten der zarteſten Gefühlsweihe des zweiten Satzes, an den marſchartigen Umzug im Trio des Scherzo's, an die ſturmmarſchartigen Wechſel (Evolutionen) im Finale der 7. Symphonie. Von Militärvorſtellungen iſt nur ein Schritt zu Nationalitäten. Séroff geht daher weiter, und findet Ungariſches Element in der 7., Polniſches in der 8. Symphonie. Er ſagt, der Ragoczi-Marſch, die von Beethoven behandelten ungariſchen Motive (Schlußchor in den Ruinen von Athen, die König Stephan-Ouvertüre), hätten in Tonalität, Rhythmus und Ausdruck, Konnexität mit der 7. Symphonie, deren Mittelſatz langſamer Bewegung (Allegretto) ein Ausrückungsmarſch ſei. Alles Einheitlichkeit der Vorſtellung in der 7. Symphonie, und ſelbſt die großen Terzen-Treppen der Einleitung erſtürmten ſich im Finale einen Triumphmarſch

Gewiß iſt, daß Beethoven Vorliebe für Ungarn hatte und ihm nahe lag, dem ritterlichen Nachbarvolk des verweichlichten Wiens Vertretung zu geben. Wie viele ungariſche Anklänge in Franz Schubert! z. B. im Finale des Quintetts für 2 Violinen, Alt, 2 Violoncells C Dur (op. 163, bei Spina in Wien erſchienen). Warum ſollte Beethoven dem Einfluß der Nachbarſchaft entgangen ſein? Verwandtſchaft mit polniſchem Element (was nicht handgreiflich, ſondern an-

8. Symphonie durch militäriſche Momente, wird, indem dabei dem

---

nähernd zu verſtehen iſt) erblickt Séroff in dem polonaiſenartigen Schwung des erſten Satzes der 8. Symphonie, in dem leichteren Blute des ganzen Werks, in der auf dem Standpunkt, zu dem Beethoven die Gattung erhoben hatte, etwas leichtfertigen, im Horn- und Violoncell-solo des Trios, gleichſam prahleriſch liebenswürdigen Menuettſatz; in dem, polniſchen Tanzrhythmen genäherten Allegretto-Satz; in dem lebenslüſternen Ausdruck des Final-Motivs. Vorliebe für polniſche Elemente, oder auch nur eine Berührung mit ſolchen, findet man zwar nicht in Beethovens Leben, warum ſollte aber eine, ungariſchem Weſen nahe ſtehende, an ſich poetiſche Nationalität, die in dem politiſchen Drama der Zeit (1812, 1813) ihre Rolle ſpielte, Beethoven zu fern geſtanden haben? Warum ſollten die nordiſchen Franzoſen (wie man die Polen benannt hat), deren Magnaten von Alters her ein Hauptelement der Wiener Fremdenkolonie bildeten, nicht auch einmal Beethoven vorgeſchwebt haben? Man würde ſomit die 7. und 8. Symphonie kurz die „Nationalen" nennen Séroff wird dieſe ſeine Anſichten begründen Hier mögen ſie als Fingerweis Platz gefunden haben, daß weſentlich neue, organiſch begründete Anſchauungen der Symphonien von Séroff zu erwarten ſind. Wichtiger, dem Gegenſtand ein transzendentales Feld eröffnend, iſt, daß Séroff dahin gekommen, thematiſche Zuſammenhänge aller Sätze einer Beethovenſchen Symphonie nachweiſt, ſo daß eine jede derſelben in allen Sätzen, auf einen und denſelben thematiſchen Ausdruck in letzter Reduktion, damit aber auf eine und dieſelbe einheitliche Idee zurückgeführt wird, was insbeſondere bei der Chorſymphonie von tiefſter Bedeutſamkeit iſt. Eine Beethoven-Phyſiologie, an die noch Niemand gedacht hat, deren Feſtſtellung Séroff unbedingt den erſten Platz in der Beethoven-Kritik anweiſen wird.

Am Ende unſerer Laufbahn rufen wir freudig dem neuen Ideenſtreiter zu:

„I, pedes quo te rapiunt, et aurae!" —

paſtoralen Element der 7. ſehr wohl Rechnung getragen werden kann, das rationelle Interpretationsmittel bleiben.

Die 9. Eine Reviſion der Weltgeſchichte. — Alle Menſchen werden Brüder — die Verbindung aller vorausgegangenen Vorſtellungen zu der von Schiller in Worten, von Beethoven über den Wortinhalt hinaus gedichteten Weltbrüdergemeinde, mit der Trauer des Einzelnen über Nichtbetheiligung.

Das iſt die in ihre Theile ſchwingende Beethoven-Weltkugel (ſymphoniſche Kosmogonie).

* * *

Op. 126. 6 Bagatellen für das Pianoforte (**Six Bagatelles**) Schott (Mainz). Ausgeführter als die Bagatellen op. 119. Das Preſto $^{4}/_{4}$ iſt ein prachtvoller Scherzo-Satz größten Styls. Vergl. Bd. 2, S. 140. Nach Schindler (Biogr. S. 117) aus der Zeit der D-Meſſe, wofür innere Gründe ſprechen, in ſo fern der Styl der letzten Sonaten und Quartette „in nuce“ gegeben iſt. —

* * *

Op. 127. Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncell (1. Anzeige Cäcilia, Juli 1825) Es Dur (Schott, Mainz), dem Fürſten Nikolai (Boriſſowitſch) Galitzin gewidmet; der Titel iſt franzöſiſch. 4 Ausgaben, in Partitur bei Schott, Ewer in London, Heckel in Mannheim, Lanner in Paris. Für 2 Pianoforte von A. Séroff, vierhändig und zweihändig von Rummel (ſeit 1825) das Adagio-Motiv für eine Sopranſtimme und Pianoforte (Beethoven's Heimgang a 4. Abth.).

Den Herren Joachim in Hannover; Hellmesberger in Wien; Laub in Berlin; Vieuxtems in Paris, den Vertretern der letzten 5 Quartette in der Oeffentlichkeit.

Die Quartett-Pentaide.

Docti rationem artis
intelligunt, indocti voluptatem.

Wir ſtehen vor der am innerlichſten in dieſer Innerlichkeit, am freieſten entwickelten Muſik-Idee, vor der Spitze Beethovenſchen Geiſtes in der Violin-Familie, vor den mit op. 127 eröffneten 5 letzten Violin-Quartetten.

Dieſe Pentaide, eine Literatur für ſich, vielleicht der umfaſſendſte Gedankenflug, den Dichtung überhaupt gewagt hat, ſei bei op. 127, dem Eckpfeiler des Gebäudes, zuſammengefaßt.

Nicht einzeln und für ſich ſind dieſe im Gehalt verſchiedenen, im Geiſte einheitlichen, von Allem und Jedem in der Gattung Erlebten, abweichenden Quartett-Dichtungen, zu verſtehen. Als Muſikſeele im Quartettkörper, als die von Mitteln und ihren Gewöhnungen, abſtrahirende Erfindung, erkläre man ſie ſich aus der 3. Periode, dieſer Läuterung und Verklärung des Beethovenſchen Gedankens, aus der ihnen verſchwiſterten Sonaten-Gruppe (op. 101, 102, 106, 109, 110, 111) aus der D Meſſe, aus der Chorſymphonie.

Man hat ſich dieſe Dichtungen als angewandte Quartettform, als **Quartetttiden** zu denken, in der Art wie die Paſtorale uns eine Symphonide keine Symphonie war;

ſie gehören der Gattung, nicht der Species Quartett an, ſind abgeleitete Begriffe und das bezeichnen wir mit dem Ausdruck **Quartetttiden.**

Die 5 letzten Quartette abſorbirten die 5 letzten Lebensjahre des Dichters; ſo viel Gedankenprozeß als die Rieſenpartituren der Meſſe, der 9. Symphonie, zuſammen! — Sie ſind das **testamentum mysticum** ſeines Inſtrumentalgeiſtes, auf dem Höhepunkt ſeiner Macht über alle Mittel; Anwendungen auf die Quartett-Idee, Quartetttiden, keine Quartette **in sensu stricto.** — Was wäre hier dem Forſcher nicht heilig? — Ob ſeine Gewöhnlichkeit das Ungewöhnliche*) zu faſſen vermöge frage ſich der Zweifler. Nicht kleinbürgerlich kann der Weltbürger verſtanden werden; nicht auf Planen und Karten des alten Quartett-Weichbildes, ſein Gedankenflug verzeichnet ſtehen. Sich, das eigne Verſtändniß, mißt man an dieſen Quartettdichtungen, nicht ſie nach dem eigenen Unverſtändniß. Dieſe Gebilde ſind der höchſte Maaßſtab für den Geiſtesgehalt inſtrumentaler Dichtung überhaupt.

Das Intereſſe dieſer Quartette iſt das Intereſſe am menſchlichen Geiſte überhaupt. Um ihre praktiſche Lebensmöglichkeit haben ſie ſich nicht zu kümmern; ſie bilden verklärte und verklärende Erſcheinungen, die in Begeiſterung denken, fühlen, ſprechen, handeln; uns in ihren Kreis ziehen, mit ihrem poetiſchen Hauche herausreißen aus dem Gebiet von Urſache und Wirkung, im bürgerlichen Leben! Nur das iſt eine wahre, ächte, ſchöne Freude, die den Keim zu einer neuen in ſich ſchließt und dadurch über ihre Grenzen täuſcht, und darum hat der Dichter dieſe Quartette hingeſtellt als das was ſich nie und nirgend hat begeben und darum auch nie veraltet, als ein ideales Weſen.

---

*) Ausdruck Beethovens in Bezug auf Beurtheilung ſeiner Perſon gegen eine Perſönlichkeit, welche zu nennen rückſichtslos wäre. Der Originalbrief (Mai 1824) im Nachlaß von K. Holz. Dieſer ſchreibt uns (aus dieſer Quelle unſchätzbar), lieb waren dem Meiſter die Raſoumowskiſchen Quartette, noch lieber die letzten 5, am wenigſten lieb die 6 erſten, vergl Beethovens Brief über ſeine Adelaide, Ueberſicht der 2. Periode.

Hier gilt es die bisher in der Gattung geſammelten Gedankenfrüchte, als bloße Ausgangspunkte für unbekannt gebliebene, anzuſehen, und wo man mit dem Begriff fertig zu ſein glaubte, von vorne anzufangen. Was die Kirchentonarten, der Fugenſtyl, die Modulation, bisher gewirkt hatten — hier iſt's vollbracht; in der Anwendung auf die empfindlichſte Muſikgattung, hat es die Probe beſtanden!

Die Pentaide, das Subſtrat des ganzen Beethovenſchen Tiefgedankens, iſt der Muſikſeele was die 9. Symphonie einer Gattung, die D Meſſe einem Styl — „die Berechtigung der Idee für ſich."

Die Pentaide vereinigt einer im Quartett nie erlebten Spekulation, die Majeſtät der zweiten, die einfache Schönheit der erſten Periode, welche Gedankenſtufen, in der Verwerthung durch Spekulation, ihre eigentlichſte Bedeutung erlangen.

Vergeſſen wir nicht, unter welchen Bedingungen der Quartettbegriff in das Leben der Muſikidee tritt. Die Quartettſeele hatte zu keiner Zeit darin beſtanden, an der Zuſammenſtellung von 4 Streichinſtrumenten, zu größerem oder geringerem Spielreichthum, genug zu haben, ſondern darin, ein Mikrokosmus der Muſikſeele ſelbſt zu ſein. Die Gedankenfreiheit nach der die Quartettſeele ſtrebte, verleiht ihr die Pentaide. Die Trilogie op. 59, hatte drei Schläge an die Pforte des dem erſten Beethoven noch verſchloſſen gebliebenen Quartett-Geiſtes gethan. Ein dem Geſchmack, die erſte Violine vor Allem, tüchtig geigen zu laſſen, anklebendes (konzertantes) Element, war in op. 59 mit untergelaufen. Die große Sporade (wie wir op. 74 bezeichnen, weil das „Harfen-Quartett" ſich in den erſten und zweiten Styl theilt) hatte das Werk der Emanzipation partiell fortgeſetzt. Am weiteſten war der Phantaſus des F Moll-Quartetts (op. 95) gekommen. Mit der Pentaide beginnt nicht nur die Neugeſtaltung des Begriffs, ſondern auch, und dies iſt die Hauptſache, ein höheres Stadium der Muſikidee, das Stadium der von Ausdrucksmitteln abſtrahirenden, für und an ſich geltenden Erfindung. Dem Quartett d. h. einer die Kluft vom Einzelinſtrument bis zum muſikaliſchen **Demos** (Orcheſter) ausfüllenden Oligarchie, das Geheimſte anzuvertrauen, lag Beethoven nahe, weil dem Quartett nur Geweihtere nahen, die Geweihteſten in dieſer Neugeſtaltung des Begriffs. Kein Quartett in der hiſtoriſchen Bedeutung des Worts; eine von 4 Streichinſtrumenten dargeſtellte Literatur, welche die dem Ausdrucksmittel eingewohnten Bedingungen, als eben ſo viele Feſſeln abſtreift. Charakter und Zahl der Sätze werden nicht mehr einer Schablone unterworfen ſein. Nicht nur als Faktoren eines Ganzen (was ſchon der Fall geweſen war) auch im Spielreichthum, das heißt hier: in Theilnahme an der Idee, werden alle 4 Stimmen ebenbürtig ſein, wird die zweite Violine eben ſo viel erzählen als die erſte, die Bratſche ſo viel als der Baß.

Hat man da nicht zu betrauern, immer wieder das hiſtoriſch gewordene Quartett noch da in Angriff nehmen zu ſehen, wo keine hiſtoriſchen Zwecke vorliegen, der Zuhörer um die Gelegenheit gebracht wird, für die Zukunft menſchlichen Fortſchrittes mit Gedanken arbeiten zu können! Da will für den Genuß der Früchte, welche der hiſtoriſche Acker in Beethovens letzten Quartetten getragen hat, keine Zeit bleiben, und der Zweck wird um der Mittel vergeſſen, deren es bedurfte um den Zweck, die Freiheit der Muſikidee im Quartett, zu erreichen. Aber es wird eine Zeit kommen, wo man auch das ebenſo gut in Beethoven hiſtoriſch Gewordene hiſtoriſch behandeln wird, wo von den 11 erſten Quartetten nur das 11. (F Moll) als ſich ſelbſt Form und Geſetz und damit freie Muſikidee, ein Lebendiges ſein und bleiben wird, womit wir den 10 früheren Quartetten nicht zu nahe treten, vielmehr was ihnen (mehr im Einzelnen als im Ganzen) Unvergängliches einwohnte, zu ſchätzen wußten. Die Pentaide hingegen kann nie hiſtoriſch werden, weil ſie keinem Geſchmack, keiner Form und Zeitrichtung unterthänig iſt, es nur mit der Idee zu thun hat. Auch die Pentaide kann und wird Gemeingut werden (eine Arbeit, mit der nicht das laufende Jahrhundert zu Stande kommen dürfte), an ſich ſelbſt ſterben kann dieſer Begriff nicht, denn er iſt das Unſterbliche im Menſchen — der Geiſt.

Hauptmomente ſind:

1) Die Abweſenheit eines hervorragenden (konzertanten) Elements, deſſen ſich der Dichter bisher bediente (op. 59, 74 und ſelbſt noch op. 95).

2) Die veränderte äußerliche Satz-Oekonomie, welche von vier, um zwei Sätze vermehrt iſt (B Dur op. 130), ein Ganzes in ſieben Bewegungen (Cis Moll op. 131) aufſtellt; mehre einzelne Sätze eines Ganzen zuſammenhängen läßt (op. 132. 135).

3) Die veränderte innerliche Satz-Oekonomie, indem wiederum ein und derſelbe Satz in mehre Bewegungen zerfällt (op. 130. 132) was wir, eine rezitativiſche Reihe nennen, und Rezitativ-Quartette (op. 130. 132) von Quartetten unterſcheiden, denen dieſes Element fehlt (op. 127, 131, 135).

4) Die ſelbſt in dem unerſchöpflich mannichfaltigen Beethoven, auffällige Verſchiedenheit der 5 Quartette im Gehalt, was die Einheitlichkeit im Styl nicht ſtört, wenn man die von uns in der Sonaten-Gruppe dieſer Periode getroffenen Unterſchiede eines koloſſiſchen und pompejaniſchen Elements (ſiehe op. 101) im Auge behält.

So ſind, bei wunderbaren Klangſchönheiten im Einzelnen (pompejaniſchen Farbenſchmelz) das Es Dur- und Cis Moll-

Quartett (op. 127. 131) durch Größe und Macht der Form, durch die breiten Schlußſätze, koloſſiſchen Styls; das A Moll- und F Dur-Quartett (op. 132. 135) mit den dieſer Periode eigenthümlichen Klangreizen im Vordergrunde, zeigen hingegen die Farben und Gebilde, welche wir mit dem Namen eines pompejaniſchen Elements belegten. Das B Dur-Quartett (op. 130) hält die Mitte, durch Großartigkeit des erſten und urſprünglich letzten Satzes (der Fuge op. 133) durch die Klangwunder der Mittelgruppe von vier gekürzten Sätzen.

Wenn man den vorherrſchenden, wenn gleich vielfältig unter ſich abgeſtuften Ausdruck, in's Auge faßt, ſo dürften folgende Ueberſchriften den Gehalt im Allgemeinen bezeichnen: op. 127 (Es Dur) -- der Kunſttempel neuer Quartett-Dichtung; op. 130 (B Dur) — ein Geſicht; op. 131 (Cis Moll) — Geſchichten großer Seelen; op. 132 (A Moll) — Andacht in Kunſtinbrunſt; op. 135 (F Dur) — Ein Quartett-Breughel.

Das erſte Glied dieſes Cyklus iſt unſerer Anſchauung nach, das objektiv-kunſtſchönſte, im Gehalt Beruhigteſte; das zweite das Geheimnißvollſte, das dritte das Erregteſte, Großmächtigſte, das vierte das Subjectivſte (aus dem Tagebuch der Seele), das fünfte das Launigſte (umori melanconici!) in der Art der kleineren (nicht geringeren) Stücke Shakeſpeares: Cymbeline, Maas für Maas; mit dem unverſiegbaren Sehnſuchtsborn (Lento) zum Hintergrunde.

Entſtehung.

Wir verdanken Karl Holz, Sekundarius des Schupanzighſchen Quartetts, folgende aus dieſer Quelle beſonders ſchätzbare Notizen (Baden bei Wien den 16. Juli 1857).

„Beethoven beendigte ſein Quartett in Es (op. 127) im September 1824 (vergl. den Brief an Schott, a 4. Abtheil. Heimgang) dann das in A Moll (op. 132) vor und nach einer Entzündungskrankheit im Vorfrühling 1825, daher die Ueberſchriften „Dankgeſang“ und „neue Kraft fühlend.“ Das in B mit der Fuge (op. 130) im December 1825, Cis Moll (op. 131) im Juli 1826 und das kurze in F (op. 135) im September 1826. Im October und November ſchrieb er nur noch in Gneixendorf das vierhändige Klavier-Arrangement (vergl. op. 134) der Quartettfuge in B (op. 133) und das in den abgeänderten Auflagen des B Quartetts (op. 130) erſcheinende letzte Stück ($^2/_4$) das nach ſeinem Willen ſich unmittelbar d. h. ohne längere Zwiſchenpauſe, an die verklingende Cavatine anſchließen ſollte. Dieſes Finale war auch ſein letztes Werk. Anfangs December 1826 kam er erkrankt in Wien an, und war ſo ſchwer angegriffen, daß er nicht mehr im Stande war, auch nur eine muſikaliſche Idee zu denken! — Während des Komponirens der drei vom Fürſten Galitzin gewünſchten Quartette op. 127, 130, 132) ſtrömte aus der unerſchöpflichen Fantaſie Beethovens ein ſolcher Reichthum neuer Quartett-Ideen, daß er beinahe unwillkürlich noch das Cis Moll- und F Dur-

x) [illegible] 5. IX

Quartett ſchreiben mußte. „Beſter, mir iſt ſchon wieder was eingefallen!“ pflegte er ſcherzend und mit glänzenden Augen zu ſagen, wenn wir ſpazieren gingen: dabei ſchrieb er einige Noten in ſein Skizzenbüchlein. „Das gehört aber für das zweitnächſte Quartett (Cis Moll) das nächſte (hiemit iſt das B Quartett op. 130 mit 6 Sätzen gemeint) hat ſchon zu viele Sätze.“ In jeder Beziehung ſtellte er ſeine letzten Quartette über alle früheren, namentlich über die erſten ſechs, die er nur als einen Ausfluß richtiger Empfindung und eines tiefen Gemüths anerkennen wollte. Als er das B Quartett beendigt hatte, ſagte ich, daß ich es doch für das größte von den dreien (op. 127, 130, 132) halte. Er antwortete: „jedes in ſeiner Art! die Kunſt will es von uns, daß wir, ſo ſprach er häufig ſcherzhaft im Kaiſerſtyl, nicht ſtehen bleiben. Sie werden eine neue Art der Stimmführung bemerken (hiemit iſt die Inſtrumentirung, die Vertheilung der Rollen gemeint) und an Fantaſie fehlt's, Gottlob, weniger als je zuvor!“ Später erklärte er doch für ſein größtes, das Cis Moll-Quartett. Auf die Partitur, die er an Schott abſchickte, ſchrieb er ironiſch: „Zuſammengeſtohlen aus Verſchiedenem, dieſem und Jenem.“

Für ihn war die Krone aller Quartettſätze und ſein Lieblingsſtück, die Cavatine Es $^{3}/_{4}$ aus dem B Quartett. Er hat ſie wirklich unter Thränen der Wehmuth komponirt, und geſtand mir, daß noch nie ſeine eigene Muſik einen ſolchen Eindruck auf ihn hervorgebracht habe, und daß ſelbſt das Zurückempfinden dieſes Stückes, ihm immer neue Thränen koſte.

Schuppanzigh war einer der intimſten und jovialſten Freunde Beethovens, wurde von dieſem auch ſeiner Lebensweiſe wegen, gewöhnlich „Fallſtafferl“ genannt. Er war gerade nicht in glänzenden Verhältniſſen, und Beethoven, wohlwollend wie ein Kind, gab ihm gern ſeine neueſten Quartette zur erſten Produktion. So hatten wir denn jedesmal, nachdem die Partitur ausgeſchrieben, und die Stimmen von Beethoven ſelbſt unter Fluchen und Schelten corrigirt waren, die erſten Proben in Beethovens Wohnung. Violine 1. Schuppanzigh, 2. Holz, Viola Weiß, Cello Lincke. Beethoven ſaß gewöhnlich zwiſchen Schuppanzigh und mir, denn die hohen Töne trafen noch ſein Ohr, während er die tiefen nicht mehr hörte. Beethoven gab die Tempi an, die Ritardando's u. ſ. w., ſpielte uns auch einzelne Stellen auf dem Klavier vor. Ich war im Voraus der Beſtunterrichtete, denn ich hatte die Partituren ſchon früher, ich möchte ſagen, an der Quelle ſtudirt.

Schuppanzigh hatte manchmal einen harten Kampf mit Schwergriffen der 1. Violine, worüber Beethoven in ein homeriſches Gelächter ausbrach. Die Produktion ſelbſt war nie im Beiſein Beethovens. Das Publikum war nach Umſtänden begeiſtert, erſtaunt, oder fragend, doch aus Ehrfurcht nie abſprechend. Es begriff — oder es begriff auch nicht. Bei der 1. Produktion des B Quartetts, als noch die Fuge das Finale bildete, mußten die kleinen Zwiſchenſätze in B Moll und G Dur, auf ſtürmiſches Verlangen, wiederholt werden (wie bei jeder öffentlichen Produktion, der wir beiwohnten). Die Fuge ging unverſtanden vorüber. Beethoven erwartete mich nach der Aufführung im nächſtgelegenen Gaſthauſe. Ich erzählte ihm, daß die beiden Stücke wiederholt werden müſſen. „Ja! ſagte er hierauf ärgerlich, dieſe Leckerbiſſen! Warum nicht die Fuge?“ Der Kunſthändler Math. Artaria, welchem ich im Namen Beethovens das Eigenthumsrecht für das B Quartett verkauft hatte (das Honorar war 80 Dukaten) ſtellte nun an mich die äußerſt ſchwierige Aufgabe, Beethoven dahin zu bringen, anſtatt der ſchwer faßlichen Fuge ein anderes, den Ausführenden wie dem Faſſungsvermögen des Publikums, zugänglicheres, letztes Stück zu ſchreiben. Ich ſtellte nun Beethoven vor, daß dieſe Fuge, ein außer dem Bereich der gewöhnlichen, ja ſelbſt ſeiner neueſten ungewöhnlichen Quartettmuſik, liegendes Kunſtwerk ſei, daß es für ſich allein abgeſondert daſtehen müſſe, auch allerdings eine eigene opus-Zahl verdiene. Artaria ſei gern bereit, ein neues Finale beſonders zu honoriren. Beethoven wollte Bedenkzeit, doch ſchon am folgenden Tage erhielt ich einen Brief, worin er ſich bereit erklärte, den Wünſchen zu entſprechen; für das neue Finale ſollte ich 12 Dukaten verlangen. Mit dieſem Letztwerke ſchickte mir Beethoven ſpäter auch einen hierauf bezüglichen Kanon („hier iſt das Werk, ſchafft mir das Geld!“). „Eine Fuge zu machen“, ſagte Beethoven, iſt keine Kunſt, ich habe deren zu Dutzenden in meiner Studienzeit gemacht Aber die Phantaſie will auch ihr Recht behaupten, und heut' zu Tage muß in die alt hergebrachte Form ein anderes, ein wirklich poetiſches Element kommen.

[illegible]

Weitere Quellen.

Veranlaſſung zu op. 127, 130, 132 wurde der Fürſt Nikolai (Boriſſowitſch Galitzin, der Beethoven den Antrag machte, für ihn 3 Quartette ſchreiben zu wollen *). Nach

---

*) Der von Holz nach dem Original diplomatiſch getreu für uns kopirte Brief lautet: St. Pétersbourg, 9 Novembre 1822. Monsieur! Aussi passioné amateur de musique, que grand admirateur de Votre talent, je prends la liberté de Vous écrire, pour Vous demander, si Vous ne consentiriez pas à composer, deux ou trois nouveaux Quatuors dont je me ferai un plaisir de Vous payer la peine, ce que Vous jugerez à propos de marquer. J'en accepterai la dédicace avec reconnaissance. Veuillez me faire savoir à quel banquier je dois adresser la somme que Vous voulez avoir. L'instrument que je cultive est le Violoncelle. J'attends votre réponse avec la plus vive impatience. Veuillez m'adresser Votre lettre à l'adresse suivante. Au Prince Galitzine à St. Petersbourg, aux soins de Mr. Stieglitz et Comp. banquiers. Je Vous prie d'agréer l'assurance de ma grande admiration et de ma considération distinguée. Prince Nicolas Galitzine.

Hiernach iſt Schindler zu berichtigen, der S. 161 der Biographie ſagt: in den erſten Wochen des Jahres 1824 erhielt Beethoven von einem ruſſiſchen Fürſten den erſten überaus ſchmeichelhaften Brief mit dem Erſuchen ꝛc.

Die Antwort Beethovens[x] iſt in einem Artikel des Fürſten im Pariſer Journal la Presse vom 13 Oktober 1833 enthalten, wo man von Beethoven lieſt: qu'il était prêt à déferer aux désirs du Prince, en témoignant son plaisir d'apprendre qu'on approchait des oeuvres de son esprit; qu'il ne saurait cependant assigner de terme à l'exécution de sa promesse, attendu que

x) [illegible] Die Musik XXIV/7
(April 1932)

dreijähriger Correſpondenz (vergl. a 4. Abtheilung) gelangte op. 127 im März 1825 nach St. Petersburg; op. 132 im

---

l'inspiration ne se commandait pas et qu'il n'était point de ces journaliers qui travaillent à tant par jour et par feuille; que néanmoins sa position, rien moins qu'aisée, le mettant dans la pénible nécessité de devoir vivre de son travail, il fixait la rénumération à 50 ducats par Quatuor. Dieſer gering erſcheinende Preis war es damals nicht, wie aus folgendem Brief des Leipziger Verlegers Peters an Beethoven hervorgeht.

Leipzig, den 13. Juni 1822. Ihr neues Quartett, welches Sie fertig haben, wünſcht' ich (hier iſt op. 95 F Moll das 11. Quartett gemeint, denn op. 74 das 10. Quartett war 1810 erſchienen und op. 127 das 12. noch nicht angefangen, vergl. Anhang I.); allein 50 Dukaten möchten doch meine Kräfte überſteigen, das theuerſte, was ich bis jetzt für ein Quartett zahlte, war 33 Dukaten. Ich preſſire (!) auch nicht um ein Quartett, indem ich noch 4 neue von Spohr, eins von B. Romberg und eins von Rode zu drucken habe (!).

Beſcheiden von Beethoven und ganz in ſeinem rechtlichen Charakter war, einem ruſſiſchen Fürſten ſeinen deutſchen Preis zu nennen. Dieſen erhielt Beethoven zum größeren Theil im Voraus im Jahre 1823. Da aber in Erwartung des 1. Quartetts für ein dem Fürſten im Auguſt 1823 von Beethoven zugeſchicktes Manuſcript-Exemplar der D Meſſe (im Beſitz der St. P. Philharmoniſchen Geſellſchaft) 50 Dukaten, für die in Erwartung des 3. Quartetts dem Fürſten im Juni 1826 zugeſchickte, ihm dedizirte Ouvertüre op. 124 25 Dukaten berechnet wurden; ſo geſchah es, daß nach Eintreffen des 3. Quartetts im Januar 1827 der Fürſt, der im November 1826 zur Armee nach Perſien gereiſt war, Beethoven bei deſſen Tode noch 125 Dukaten ſchuldete, welche der Neffe, Karl Beethoven, freilich erſt im Jahre 1832, empfing und quittirte. Schindler ſagt (Biographie S. 163), die akkordirte Summe für die Quartette belief ſich auf

Januar 1826; op. 130 im Januar 1827. Siehe über die Original-Manuſcripte Bd. 1, S. 278.

---

125 Dukaten; Beethoven erhielt aus St. Petersburg nur Brieſe mit Fragen über ſtreitige oder zweiſelhafte Stellen (er hatte eben der ganzen muſikaliſchen Welt einen Floh in's Ohr geſetzt), niemals aber erhielt er einen Rubel. Erſt im December 1826, als ihn die langwierige Krankheit in Geldverlegenheit verſetzte, erſuchte er den Fürſten um das akkordirte Honorar, ihm ſeine drückende Lage vorſtellend. Keine Antwort. Beethoven ſchrieb wieder und bat zugleich den öſterreichiſchen Botſchafter, ſo wie auch das Banquier-Haus Stieglitz zu St. Petersburg um ihre Verwendung. Endlich kam die Antwort vom letzteren Hauſe, der Fürſt ſei eben zur Armee nach Perſien abgereiſt ohne Auftrag zu einer Remeſſe.

Schindler verwechſelt den Zahlungs-Reſt von 125 Dukaten mit dem Honorar; er ignorirt den durch Banquier-Quittungen erhärteten Thatbeſtand der gemachten Vorſchüſſe und Zahlungen; Schindler war ſchlecht informirt, ein Verläumder war er nicht, und wollen wir zurückgenommen wiſſen, wenn wir (Bd. 1, S. 276) ſagen zu können glaubten, er habe ſein „Müthchen an einem höher Geſtellten gekühlt.“ Die irrigen Angaben Schindlers wiederholte Dr. Heinrich Döring (Holleſche Ausgabe der Solo-Sonaten). Mit einem Injurienprozeß von dem Sohn des Fürſten Nikolai Boriſſowitſch Galitzin, dem Fürſten Georg Nikolajewitſch, bedroht (vergl. deſſen offenen Brief in den Signalen 1858, Nr. 37), erklärte H. Dr. Döring (der Originalbrief, Jena, 7. Nov. 1858, liegt uns vor) durch Benutzung von Quellen, deren Unzuverläſſigkeit ihm erſt jetzt klar geworden, zu der völlig irrigen Angabe verleitet worden zu ſein. —

Zu den Aufmerkſamkeiten Beethovens gegen den Fürſten gehört, daß er demſelben im J. 1825 ein Exemplar des Trios Tremate empi (op. 116), im Januar 1827 ein Original-Quintett für Streichinſtrumente zuſchickte, welches letztere, hat es gleich nur hiſtoriſchen Werth, indem die Arbeit offenbar den früheſten Zeiten angehört, Wir entnehmen einer an uns gerichteten Notiz des Fürſten Galitzin, folgende, die damalige Zeit charakteriſirende Stelle. Wie wenig mochte man op. 130 und 132 verſtanden haben, wenn op. 127 Räthſel aufgab!

Lipinski vint à Petersbourg en 1825, peu après la réception du Quatuor op. 127 le Quatuor avait exité une vive répulsion de la part des éxécutants, répulsion qui s'était accrue en raison d'une attente de plus de deux années d'une production qu'on s'attendait à voir accessible à toutes (!) les intelligences musicales. Le meilleur Violiniste du temps, Böhm se prêtait de mauvaise grâce à l'éxécution de ce Quatuor (vergl. Nr. 2, S. 310). Arrive Lipinski, je lui propose d'éxécuter le Quatuor nouveau, et lui offre la partie du 1. Violon pour la repasser, mais Lipinski se borne à demander à voir la partition. Après y avoir jetté un coup d'oeil il la rend, en me promettant d'éxécuter le Quatuor à la première soirée. Immense fut l'effet que produisit ce même Quatuor sous l'archet de Lipinski. Depuis trois mois qu'on ne cessait de l'etudier, on n'était pas encore parvenu à le comprendre entièrement, tandis que Lipinski le rendit intelligible, au premier abord.

---

jedenfalls herausgegeben werden ſollte. Daß ſich keine Kopie im Nachlaſſe Beethovens gefunden zu haben ſcheint, iſt auffallend. Siehe über das in Deutſchland ganz unbekannte Quintett den Buchſtaben u. 3. Abtheilung, über die Correſpondenz des Fürſten mit Beethoven u. 4. Abtheilung.

Karl Holz über die fünf letzten Quartette.

Holz, den Beethoven das Mahagoniholz nannte, hat uns folgende Tempo-Beſtimmungen und Bemerkungen nach ſeinen muſikaliſchen Tagebüchern zugeben laſſen. Sie ſind unbekannt, und von großem Werth für die Ausführung.

Es Dur erſtes Quartett. **Maestoso** $^{2}/_{4}$, ein Achtel gleich 54 M. M. Allegro $^{3}/_{4}$ die ganze Note gleich 60. Die 3 Schlußtakte **poco ritardando, Adagio** $^{12}/_{8}$, das Achtel gleich 84. **Piu mosso** das Achtel gleich 80, im E Dur Satz, das Viertel gleich 48 (Stichfehler im E Dur Satz: ſtatt **h** halbe Note **fis, dis,** Viertel; **h** halbe Note **gis, dis,** Viertel (13. und 14. Takt 1. Violine) muß es heißen: **h** halbe Note **fis, h; h** halbe Note **gis, h.** Scherzo, das Viertel gleich 108. Preſto Es Moll, die ganze Note gleich 132. Finale, die halbe Note gleich 116. Das **ritardando** vor dem $^{6}/_{8}$ Takt, iſt ein **molto ritardando,** von Viertel zu Viertel, ſo daß das letzte Viertel gleich 42 geſpielt wird. In dem $^{6}/_{8}$, das Achtel gleich 116.

A Moll zweites Quartett. **Assai sostenuto,** das Viertel gleich 58 (warum rechnete Holz nicht nach halben Noten?) Allegro das Viertel gleich 92. In den beiden Takten Adagio in **a** und E Moll das Achtel gleich 92. In der erſten Violine ein abſcheulicher Druckfehler (19 Takte vor Schluß) wo es ſtatt **c, e, g, f,** heißen muß, **c, e, e, f** (wie in der Schleſingerſchen Ausgabe der Partitur ſteht). In der **Viola**-Stimme (Seite 4) 7. und 8. Takt von unten hinauf ſind die beiden **Forte**-Zeichen zu ſtreichen. Beethoven hatte in der Stimme 2 Noten korrigirt, welche der Koriſt fälſchlich E geſchrieben hatte und zur Deutlichkeit der Korrektur, außer der Note, auch den Buchſtaben F geſchrieben, was der Notenſetzer für ein **Forte** hielt. **Allegro ma non tanto** $^3/_4$, die ganze Note 58; **l'istesso tempo** $^4/_4$, die ganze Note 58; **molto Adagio** das Achtel 58; **Andante** $^3/_8$ das Achtel 69; **Marcia vivace** das Viertel 108. Bei dem darauf folgenden Rezitativ ſind die erſten Takte **poco a poco stringendo**, die hierauf eintretende 1. Violine, bindet ſich an kein Tempo mehr und trägt vor nach eigenem Geſchmack und Gefühl. Die im 7. Takt erſcheinende Ueberſchrift: **in Tempo**, gilt nur für dieſen Takt, und ſollte eigentlich heißen: **in tempo stringendo**. Das F der erſten Violine vor dem Preſto muß ſehr lange getragen werden, hierauf ſtürzt der Lauf **rapid** bis zum Takte vor dem **poco Adagio**, der ſchon retardirt werden muß. **Allegro appassionato** das Viertel 132, Preſto das Viertel 160.

B Dur drittes Quartett. **Adagio ma non troppo** das Achtel gleich 84; Allegro das Viertel 132; Preſto $^4/_4$ B Moll, die halbe Note 144, **Andante con moto ma non troppo** in **des**, das Sechzehntheil gleich 144. Im 67. Takt, nach dem Triller, wird der Kadenzenlauf der 1. Violine, nur in den erſten 6 Noten von **non troppo presto**, dann aber ſo viel als möglich **accellerando** geſpielt. **Alla danza tedesca** die ganze Note 66; **Cavatina** das Achtel 66; **Finale Allegro** $^2/_4$ das Viertel 126. Fuge. Allegro $^6/_8$ die halbe Note 126; **Meno mosso** $^2/_4$ das Viertel 72; Allegro $^4/_4$

das Viertel 132; **Meno mosso** wie eben; **Allegro molto** $^{6}/_{8}$ die halbe Note 132.

Cis Moll viertes Quartett. Der Abſicht des Autors gemäß (hört) ſollen ſämmtliche Stücke dieſes Quartetts ohne Unterbrechung ihres Zuſammenhanges (hört) vorgetragen werden, und wurde trotz aller Vorſtellungen wegen des Nachſtimmens der Inſtrumente, und der Ermüdung der Zuhörer, nur eine kurze Pauſe nach dem Preſto E Dur (nicht etwa vor demſelben) von Beethoven zugeſtanden. Hierdurch würden die beiden Uebergangstakte zum letzten kurzen Adagio in Gis Moll (zwiſchen den Fermaten, **attaca**) wegfallen. In Wien ſind die Zuhörer leider noch nicht auf der Höhe, um das Quartett ohne die üblichen Zwiſchenpauſen mit unabgeſpannter Elaſticität aufzufaſſen und zur geiſtigen Verdauung zu bringen. Hellmesberger in Wien, bringt es daher in 4 Abſätzen und zwar 1. Adagio Cis Moll, **Vivace** D Dur. 2. **Allegro moderato;** Thema mit den Variationen A Dur. 3. Preſto, E Dur. 4. Adagio Gis Moll, Allegro Cis Moll. (In St. Petersburg machte Ferdinand Laub 2 Halte, vor und nach dem Scherzo, aber gerade die Unterbrechung vor dem Scherzo iſt die ſtörendſte und nur ohne alle Unterbrechung macht ſich das Werk wie es ſein ſoll, in großartigſter Abweichung von allem Bekannten). Zur Berichtigung der Schott'ſchen Auflagſtimmen fährt Holz fort: „im 21. Takt der $^{9}/_{4}$ Bewegung, hat die 1. Violine die Viertel: **e, cis, dis, dis, fis, fis, fis, cis, gis** (nicht **e, cis, dis, dis, a, a, fis, cis, gis,** was abſcheulich iſt.

Seite 7, Zeile 10 (1. Violine) ſoll, vom 1., nicht vom 3. Takt angefangen, die Ueberſchrift ſtehen: **Ritmo di quatro battute**; ebenſo Seite 8 bei'm 6. Takte, Seite 11, Zeile 11 vom 2. Takt angefangen: **Ritmo di tre battute**. Seite 13, Zeile 9 vom 1. Takt an: **Ritmo di due battute**. Welche Ueberſchriften ſelbſtverſtändlich in den andern Stimmen einzuſetzen ſind.

(Holz mögen die Schott'ſchen Auflagſtimmen erſter Ausgabe vorgelegen haben, jetzt ſtehen die Ueberſchriften am richtigen Ort, auch in den Partiturausgaben von Schott. Heckel).

Violine 2., S. 4, Z. 9, T. 2 (5. T., Nr. 3 **Allegro moderato**), anſtatt der halben Taktpauſe, Achtelpauſe und **fis, cis**, Sechzehntheile, **h, fis** Achtel, muß durchaus ein **h** zu Anfang des Taktes ſtehen, dann eine Viertel- dann Achtelpauſe, dann die obigen Noten **fis, ais, h, fis**. Dieſes **h** iſt auch in der geſtochenen Partitur von Schott weggeblieben, (nicht bei Heckel).

Viola S. 2, Z. 4, T. 7, 9 und 10, muß vor jedem **g** ein Kreuz ſtehen; S. 9 letzte Z., T. 7, 9, 11 muß vor jedem **c** ein Kreuz ſtehen, S. 7, Z. 5, T. 2 vor **g** Violoncell S. 2, Z. 2, T. 6 muß es heißen **dis** (halbe Note, nicht **d**) **e, h**, Viertel, (24. T., Nr. 1). Dieſer letzte Fehler in allen Ausgaben.

Metronomiſirung des Gis Moll Quartetts. Adagio, 1. Stück, das Viertel gleich 76; **Allegro vivace**, 2. Stück, die halbe Note 116, in den Stellen **un poco ritardando** die halbe gleich 42; **Allegro moderato**, 3. Stück, das Viertel gleich 76; im Adagio-Takt, das Achtel 76, im piu vivace-Takt das Achtel 88.

Andante ma non troppo, 4. Stück, $^{2}/_{4}$ das Achtel gleich 80; **Piu mosso** das Viertel 108; **Andante moderato e lusinghiero** $^{4}/_{4}$, das Viertel gleich 69. Vom 17. Takt der Andante angefangen, muß die erſte und dritte Note der Figur **e, fis** (Triller) **gis, a** (Viertel, Violoncell) in allen Stimmen ſehr ſtark, jedoch kurz d. h. mit aufgehobenem Bogen geſpielt werden. Adagio $^{6}/_{8}$, Achtel gleich 92; Allegretto $^{2}/_{4}$, Achtel gleich 132; Adagio $^{9}/_{4}$, die Viertelnote 96; Allegretto $^{2}/_{4}$, Viertel gleich 96. In Tempo (nämlich Tempo des Themas $^{2}/_{4}$ A Dur). Die Achtelnote gleich 80, dann wieder Allegretto und in Tempo, wie vorher. Preſto $^{4}/_{4}$, 5. Stück, E Dur, die halbe Note 160. **Adagio quasi Andante** $^{3}/_{4}$, 6. Stück, die Achtelnote 76; Allegro, 7. Stück, $^{4}/_{4}$ **alla breve**, die halbe Note 120, **poco Adagio semplice** (am Schluß), die Viertelnote gleich 66.

F Dur fünftes Quartett. Allegretto $^{2}/_{4}$, die Achtelnote 126; **Vivace** $^{3}/_{4}$, die ganze Note 88; Lento $^{6}/_{8}$, die Achtel 72; **Piu lento** Achtel 48; Grave $^{3}/_{2}$, die Viertelnote 48; **Allegro** $^{4}/_{4}$ **alla breve**, die halbe 126.

Das Original dieſer Notiz mit Muſikbeiſpielen werde ich in der Kaiſerlichen öffentlichen Bibliothek zu St. Petersburg deponiren.

Der Gehalt.

I. Das Es Dur-Quartett (op. 127).

So weit war die Gattung nicht in Vermittelung der von

Produktionszwecken und Mitteln abſtrahirenden Muſik-Idee gekommen. Wir haben nicht 4 Quartettiſten, wir haben 4 Muſikfaktoren, die vergeiſtigte Potenz der Gattung Quartett.

Zuſammenwirken ohne Hervortreten, war immer Quartettprincip geweſen. Dabei war Platz geblieben für das Virtuoſiren im Einzelnen. Die fortan potenzirte Spielthätigkeit iſt nur noch Geiſtesgehalt. Was der Geltung des Inſtrumentalduetts gelungen war (op. 102) wird in der Gattung des Quartetts erreicht — Iſolirung des Muſikgehalts vom Muſikſtoff. —

In dem Wegfallen jedes konzertanten (individualen) Gelüſtes; in der Beſeitigung des ſelbſtfroben Subjektivismus, wie er ſich in der Spielherrlichkeit einer gegebenen Stimme befriedigt, liegt der Hauptunterſchied.

Groß und herrlich, über jedes bürgerlich geſtimmte Leben hinausliegend iſt op. 127. Anfang in einem poſaunenartigen **Maestoso** $^{2}/_{4}$ Es Dur, 6 Takte. Nicht Einleitung, Kern, denn um das dreimal auftretende **Maestoso** ſchmiegt ſich die $^{3}/_{4}$ Bewegung, als nachdenkliche Vorſtellung, die man zögernd nachdenklich, nicht ſchlicht Allegro mäßig zu geben hat. Das liegt in der Ueberſchrift: **teneramente**, und nur ſo entſteht der Kontraſt zwiſchen der $^{3}/_{4}$ Bewegung und dem ihr Ernſt und Strenge zuherrſchenden **Maestoso** $^{2}/_{4}$.

Mit Pomp hat das **Maestoso**-Sätzchen den Hauptgedanken aufgeſtellt. Aus einer Kadenz der 1. Violine ergießt ſich der Phantaſieſtrom des Allegro $^{3}/_{4}$ **(teneramente, piano e dolce).**

Ein Lied voll Zärtlichkeit, das mit dem 35. T. in Moll ſteht (G Moll, Gegenmotiv).

Wollte man fragen: worin dieſer Melodieſtyl ſich von dem der 2. Periode unterſcheidet, ſo wäre die Antwort: „der Melodieſtyl der Quartett-Pentaide, gilt weniger für ſich, als im Nexus der Ideen, welche er vertritt."

Beiſpiellos in der Geſchichte der Muſik (ſeitdem von R. Schumann in ſeiner Es Dur-Symphonie angewandt) iſt die Modulation in Moll des Gegenſatzes eines in der Sonatenform geſchriebenen Satzes in Dur; eine vielgewichtige Ausdehnung der Beethovenſchen Terzmodulation (**g** Oberterz von **es**), nach der Seite des Tongeſchlechts. Im Gehalt des Gedichts, durch deſſen weich lyriſche Stimmung motivirt; in muſikaliſcher Architektonik, ein von Beethoven entdeckter Harmonieſtern.

Dieſem Moll-Lamento macht, zu beſſerer Würdigung von G Moll, der Eintritt des nach G Dur verſetzten, anfänglichen **Maestoso** (6 Takte) ein Ende. Der Kadenz der erſten Violine entſchlüpft die in G Dur, wie in einen neuen Liebreiz gekleidete, anfängliche $^3/_4$ Bewegung. Dieſe modulatoriſch vergeiſtigte Erinnerung an den Anfang, eine potenzirte Repriſe, führt an den Mittelſatz. In Durchſichtigkeit bei höchſter Polyphonblüthe, in thematiſcher Bravour, welche das um 2 Takte gekürzte **Maestoso**, nach C Dur wirft (**c** Unterterz von **es**), dann die $^3/_4$ Bewegung, in dieſem Kraftton, aufſpielt, hat die Durchführung kaum ihres Gleichen.

Nach 20 Takte (über G Dur nach Es Dur) in derſelben Figur fortgeſetzten Locktönen (1. Violine) greift gemüthsſeelig die Rückkehr Platz (33. Takt nach dem **Maestoso** in **c**).

Gegenmotiv in der Tonika (49. T. nach der Rückkehr). Auf ſchlechte (2.) Takttheile klopft gnomenartig der Anhang (46. T. vor Schluß) in einem Echo des Allegro-Motivs verſchwebend. Und deshalb ließ Beethoven die Schlußtakte retardiren, ſiehe oben Holz.

Adagio ma non troppo, molto cantabile $^{12}/_{8}$ As Dur, 126 Takte. Baut ſich vom Cello über den Alt und die 2. Violine, in die 1., in einen Hymnus hinein! Dieſer Anfang, eine Treppe zwiſchen Himmel und Erde, auf der die Geiſter der geläuterſten Kunſtideen auf und niederſteigen, die $^{12}/_{8}$, der heilige Ausdruck, die durch 2 Exkurſe (Epiſoden) abgelöſte Variationenform, die Palmen ſeeligen Friedens ſchwingenden Sechzehntheil-Gewinde der letzten Veränderung, bilden eine Wahlverwandtſchaft der Idee mit der Orcheſter-Agape der Neunten, dem höchſt ſtehenden Symphonie-Adagio der Welt, wie dieſer Satz das höchſt ſtehende Quartett-Adagio iſt; in Kunſtvollendung im Einzelnen, jenes Wunder „vielleicht" übertreffend. An keinen Vergleich denken wir: aber die D Meſſe und die Chor-Symphonie, ſind die Regulatoren des Beethovenſchen Gedankens, die Seelenuhr der Geheimprozeſſe ſeines Kunſtvermögens. Liegt das Quartett-Adagio (in ſeinen Infiniteſimaltheilen) über den Grenzen jenes Symphonie-Adagios hinaus, deſſen Macht etwa das Adagio in **op.** 106, am Klavier darſtellt: ſo iſt es damit das Kunſtvergeiſtigſte der Geſammtliteratur.

Zur Vertretung einer Erfindung von dieſer Bedeutung, wählte Beethoven ſeine umfaſſendſte Form, die pſychiſche Variation dieſer Periode (op. 109, 111, 120) hier und im Cis Moll, ſeelig geworden.

Konſtruktion. Ob der Auftakt ſich nicht dem Echo-Schluß des 1. Satzes unter einer Fermate, unmittelbar anſchließt? Die erſten 20 Takte enthalten das Thema (2theilige Liedform 1. Th. 3.—10. T., 2. Th. 11.—20. T.), vergl. den Heimgang Buchſt. a. 4. Abth. 1. Variation (nicht angezeigt) 20.—38. T., 2 Takte weniger als das Thema, weil, wie in den Veränderungen des Adagio der Neunten, der Aufbau des Themas (Einleitung) wegfällt. Veränderung nach der Seite dem Thema erfundener Polyphonie d. h. einer Mehrzahl von Stimmen, die für ſich Geltung haben, nicht nur Vielſtimmigkeit, die ſich im Quartett von ſelbſt verſteht, und auch in bloßer Begleitung einer Stimme durch andere beſteht.

2. Var. **Andante con moto** 4/4. Veränderung nach der Seite der Figuration. Gleichſam durchbrochene Arbeit; Schellings gefrorne Muſik gothiſcher Dome.

Adagio molto espressivo. (1. Epiſode). E Dur (**fes** Dur — **fes** Unterterz von **as**), vergl. das E Dur (**fes** Dur) im Adagio von **op.** 110. Den myſtiſchen Enthüllungen des Sanctus der D Meſſe genähert; durch die Tonalität und die mit dieſer bei Beethoven weſentlich verbundenen Ideenreihen den Stimmungen des E Dur-Adagio im E Moll-Quartett (op. 59) verwandt, von dem Schindler (3. Aufl. der Biogr.) die intereſſante Nachricht giebt, es ſei von Beethoven nach Betrachtung des geſtirnten Himmels geſchrieben worden (Harmonie der Sphären).

Tempo 1. (3. Variation) $^{12}/_{8}$ As Dur. Der Schmetterling entſchwebt im Stilljubel des Geiſtes ſeiner myſtiſchen Verpuppung. Triller in der lichten Höhe. Mit dem 19. Takt (der Themagrenze), wo die 2. Violine der 1. noch leiſe nachjubelt, und die 1. zum Auftakt des Themas wie zu einer Weiterveränderung anſetzt, wird der Auftakt ſelbſt in rezitativiſcher Form thematiſch behandelt, entfaltet ſich ein 2. Exkurſus, der in Gis Moll (Verzeichnung der 4 Kreuze) ausmündet und nach As Dur zurückgeht (4. Var. **dolce**). Zu den Themalagen in den andern Stimmen ſchaukelt in einer Sechszehntheilfigur die 1. Violine den Hymnus im Aether. Da ſteckt der Seelenſchwarm auf der Septimenharmonie, halbe Taktpauſe (eine Ewigkeit) — die 2. Violine und der Alt ſchlagen, gleich einem entfernten Horn, 6 Male die Uniſone **es** an — und der Zug geht über die den myſtiſchen Stimmungen Rechnung tragende Subdominante (Des Dur) in die Tonika, zum Schluß.

Das iſt der das ganze Intereſſe noch einmal (auf 8 Takte reduzirt) in Anſpruch nehmende, unvergleichliche Anhang. Schluß unter einer Fermate auf ſchlechtem (8.) Takttheil (Ueberbrückung zum Scherzo).

Scherzo, **Vivace** $^{3}/_{4}$ Es Dur 2 Theile mit Repriſen, Anhang zum 2. Theil (16 Takte). 3. Theil (Trio) **Presto** Es Moll 2 Theile. Der 1. mit Repriſe. Ausgeſchriebene Repriſe des Scherzos. Nebelbild des Trios (12 Takte), **Coda** (9 Takte). Symphoniſtiſche Ausdehnung der Gattung. Vier, ſo nie gebrauchte Harfengriffe (**Pizzicato**) leiten feierlich das Spiel ein, zu dem das Cello humoriſtiſch hineinhinkt, im 4. Takt polyphoniſch von der 2. Violine empfangen wird.

Das größte und ideenreichſte Scherzo im Quartett. In **op.** 74 ſtreifte der 3. Theil an dieſe breiten Verhältniſſe. Hier überflügelt ſchon der dem 2. gegebene Spielraum die alten Einfriedigungen. Wie verjüngend iſt vollends die lebhaftere Bewegung des 3. Theils. Bei den Alten kennen wir kein ſchnelleres Tempo im Trio. Einen pikanten Reiz verleiht dem 2. Theil inmitten der $^3/_4$ eine $^2/_4$-Epiſode (5 dann 3 Takte), ein Hexen-**pas**, in dem der Rhythmus, nicht die Bewegung wechſelt, was die Ausführung, durch die Bezeichnungen Allegro und **Tempo primo** irre geführt, gewöhnlich überſieht.

Das Einſchiebſel einer **Coda** zwiſchen Scherzo und Trio iſt phantaſtiſch neu, der 3. Theil endlich (**Presto**) der unbändigſte Geſelle der Gattung Trio. Ausgang von Es Moll nach B Dur, welcher in dieſer Umgebung mild anſprechende Ton einen Chor von Blasinſtrumenten in 3 Stimmen aufſtellt, der ſchon früher aufgetreten war, hier von der in ihrer Trio-Bravour erweichenden 1. Violine umſchlungen wird. Fermate. **Tempo primo**, 4 Takte rezitativiſcher Locktöne aus dem 1. Theil; mit dem 5. Takt ausgeſchriebene, anfänglich in der Stimmführung modifizirte Repriſe des Scherzos; Trio-Echo (Presto 12 Takte), dem wie von fernen Hörnern eine Erinnerung des Scherzos nachgerufen wird (Tempo primo 9 Takte) — und Alles wie gewonnen ſo zerronnen! 573 Takte (die erſten Repriſen mitgezählt), ein Quartett im Quartett! — Welcher Fortſchritt von der Haydn-Mozartſchen Menuett über die erſten Beethovenſchen Scherzos hinweg zu dieſer Erſcheinung! —

Finale $^4/_4$ alla breve. Ein Dithyrambus von der Erde zum Himmel! — Große Sonatenform. Das Motiv hat in ſeinem verzehrenden Drängen Rondocharakter. Nie ſah jemand thematiſch tiefer als Séroff, wenn er ſagt, dies Motiv hat mit dem 1. Allegro Zuſammenhang (was wir Beethovenſchen Panthematismus nannten). Das Motiv es, b, g, es Achtel, as halbe Note (5. Takt, 1. Veränderung) hat mit c, f, d, b, es, c Viertel (1. und 2. Takt, 1. Allegro $^3/_4$ 1. Veränderung). Die Terz im 2. Gliede: g, es (Finale) d, f; es, c (1. Allegro) gemein. Der Schwung iſt derſelbe, obgleich es, b (Finale) Quinte, c, f, b, es (1. Allegro) Quarte iſt. Ein in ſymphoniſtiſchem Geiſte im Quartett-Ausdruck geſchriebenes Glanz- und Prachtſtück. Die Verwirklichung des im Septett-Finale (durch gleiche Tonalität, gleichen Rhythmus und Stellung im Ganzen) in Ausſicht geſtellten Ideals einer ſolchen Muſikfeuerſtufe!

Konſtruktion. Uniſonen-Introduktion 1.—4. Takt (vergl. op. 121b.), Motiv 5. und folg. Takte. Das zu f im Cello, b in der 1. Violine, as in der 1. liegen bleibende

es im Alt entſetzte Bernhard Romberg bei der erſten Ausführung des Quartetts bei dem Fürſten Galitzin in St. Petersburg (März 1825) ſo ſehr, daß er nicht fortſpielen wollte. Heut' zu Tage iſt das **es** ein mittlerer, das Gewebe verdichtender Orgelpunkt, die Stelle, die um eine 2. Sekunde (**es**, **f** ſtatt wie in der **Eroica** nur **b**, **as**) verſtärkte (verſchönerte) des bekannten Horneintritts in der **Eroica** (und zwar in dem jenem Blasinſtrument nächſtſtehenden Streichinſtrument, dem Alt), mit andern Worten: die Verſtärkung einer gegebenen Tonalität durch die Pole (Tonika, Dominante). Vergl. den 1. und letzten Satz der Chorſymphonie. Jede Größe iſt immer ein Iſolator von dem großen Haufen, dem man naturgemäß angehört. Was konnte der Haufe, was konnten die Beſſeren in dieſem von ſolcher Beethoven-Würze (höherem Organismus) verſtehen!

Gegenmotiv 55. Takt und folg. Modulation normal (B Dur). Die Wiederholung der anfänglichen Uniſonen-Intrade iſt eine vergeiſtigte Repriſe und führt in den Mittelſatz; Gegenmotiv, dann Gegenmotiv und Motiv in doppeltem Kontrapunkt. Wendung in die Subdominante (As Dur 147. und folg. Takte. Das Motiv in der 2. Violine auf **as**). Rückkehr. Aus einem Jubeltriller hervorgehend 189. Takt. Gegenmotiv in der Tonika 221. Takt. **Coda** $^6/_8$ C Dur **Allegro con moto**, eine Modulations-Apotheoſe, eine der genialſten thematiſchen Erfindungen, die man beſitzt, denn dieſe in- und auseinander laufenden Tonſtröme ($^6/_8$) ſind ein Feuerwerk zu Ehren des Final-Motivs, daß dem complicirten Gerüſte **per**

diminutionem (4. Takt, 1. Violine) zu Grunde liegt (**c**, **g**, Achtel, **e**, **c**, **g**, **f**, Sechszehntheile, ohne das zweite **g** (eine Appoggiatur von unten) das nach C Dur transponirte Motiv **es**, **b**, **g**, **es** Achtel, **as**, halbe Note, aus dem 5. Takt des Anfangs, Entdeckung von Séroff, an die Niemand gedacht hat.

Ein Streichbravour-Sabbath, polyphon zum Geſammtgehalt wirkend. Dieſes Ton-Fluthen mit den Anſtrengungen der 1. Violine an der Spitze, iſt die vom früheren individualen (conzertanten) Element gezeitigte Geiſtesfrucht, der Geſammtertrag des conzertanten Elements im Quartettſtyl.

Kein Quartett kann ſich einer ſolchen Apotheoſe rühmen wie op. 127.

In dieſen Geſammtrauſch taucht Beethoven die ihm vom Fürſten Galitzin gemachte Bemerkung: „**l'instrument, que je cultive est le Violoncelle**“ (ſiehe oben).

Die Ausführung von op. 127, ſtellt nicht nur höchſte Forderungen an jedes Inſtrument, die Idee will von vier Darſtellern durchgeführt ſein, wie der Seelenproceß eines gewiegten dramatiſchen Darſtellers, den Held, von geringen Anfängen bis zum Kulminationspunkt der Schickſalstragödie, hinſtellt. Verhalten paſſionirt, wovon nur das Finale eine Ausnahme macht, verhält ſich die Ausführung zu den brennenderen Situationen in den nächſten drei Quartetten, wie Tragödie und Drama, und iſt daher aus inneren Gründen die ſchwierigſte.

II. Das A Moll-Quartett (op. 132).

Das zweite Glied der Pentaide, in der **Opus-Zahl** das vierte. Nach der Verſchmelzung zweier Bewegungen zu einem Satz (op. 127) den ſymphoniſtiſchen Erweiterungen in Scherzo und Finale konnte in Beethovens Augen nur eine an ſich neue Satzbildung etwas Neues ſein.

Dieſes Neue iſt ſein, im Quartett mit **op.** 132 eröffneter Rezitativ- oder Deklamationsſtyl, d. h. die Verſchmelzung mehrerer Bewegungen zu einer. Rezitativ-Styl in dieſer Bedeutung (vergl. **op.** 102) charakteriſirt den erſten und letzten Satz im A Moll-Quartett, wo man noch 4 Hauptſätze unterſcheidet: über ein Ganzes erſtreckt er ſich im Gis Moll-Quartett.

Konſtruktion: a) **Assai sostenuto,** $^4/_1$ **alla breve,** A Moll, 8 Takte. Keine Einleitung, die Idee des Ganzen in kontrapunktiſcher Lapidarſchrift (halbirten Noten). Das Cello giebt **solo: gis, a** (**pp,** 1. Takt). Dies Intervallmotiv iſt Fundament. Die Cello-Noten **f, e** (2. Takt) bilden dagegen mit **gis, a** ein Thema (melodiſche Gruppe) das in der **Canzona lydica** zum **Cantus firmus** ausfließt, im erſten und letzten Allegro als Irrlicht herumflackert (Monothematismus). Dieſes Thema in 2 Takten und 4 Noten, deſſen halber Ton im erſten (**gis,** Leitton der Tonalität) zum Gegenthema wird, exponirt Beethoven in 8 Takten im vierfachen Kontrapunkt, d. h. jede Stimme wird zu den 3 andern umgekehrt. Hat die 1. Violine **gis, a,** ſo hat der Baß **f, e,** nachdem das Thema nach E Moll verſetzt worden war (1. Violine, 3. und 4. Takt, dis, e, c, h). **Al rovescio** geht das Thema im 5. und 6. Takt hinunter ſtatt hinauf (f, e).

b) Allegro, $^{4}/_{4}$ 12 Takte (im 4. Takt das Allegro-Motiv im Cello angedeutet).

c) Adagio, A Moll, 1 Takt.

d) Allegro, $^{4}/_{4}$ A Moll, 243 Takte. Das bereits angedeutete Motiv, **unisono** im Baß und in der 2. Violine (2. Takt). Gegenmotiv, F Dur (Unterterzmodulation, 27. Takt, **dolce**, 2. Violine, zu einer Triolenbegleitung **non ligato**). Mittelſatz, 57. und folg. Takte (G Moll) f, fis, ganze Noten (**per augmentationem**, der Anfang **gis**, **a**) eine vergeiſtigte Repriſe (1. Satz in **op.** 127, in der Chorſymphonie). Die Durchführung (der Mittelſatz) verfolgt beide Bewegungen (**Sostenuto, Allegro**) im doppelten Kontrapunkt. Auch dem eintaktigen Adagio wird dabei Rechnung getragen (E Moll). Eine thematiſche Rezitativ-Phantaſie. In dem an die Kontrabaß-Rezitative im Finale der Neunten erinnernden **unisono**-Eintritt von Alt und Cello (71. und folg. Takt) liegt die Rezitativ-Form auf der Hand. Das Gewebe dieſes Mittelſatzes in doppeltem Kontrapunkt, iſt, vom Standpunkt des Gehalts, ergreifend, vom Standpunkt des Apparats, ein Wunder genialer Gewandheit, in dem ſich Beethoven den höchſten Bach-Vorbildern gleich, durch Varietät in dramatiſcher Anwendung der kontrapunktiſchen Formen, auf den Gehalt, höher ſtellt.

Rückkehr, 174. Takt. Gegenmotiv in der Dur-Tonart der Tonika (wie im F Moll-Quartett, wovon Haydn und Mozart nicht träumten). A Dur, **dolce**, der Alt zu der Triolenbegleitung **non ligato.** Anhang 211—243, auf dem Allegro- und **Sostenuto**-Motiv zugleich, das 1. in der 1. Violine, 211. Takt, das 2. in der 2. Violine, 213. Takt (**gis**, ganze Note) und im Cello 214. Takt (**a**, ganze Note). Ebenſo im **fortissimo unisono** beider Geigen, 226. und 227. Takt, **f, e**, ganze Noten (**Sostenuto**, zu dem Allegro-Motiv in Alt und Baß).

Allegro ma non tanto, $^{3}/_{4}$ A Dur (**Scherzoso, Intermezzo**), Anfang in den Uniſonen **gis, a** (**per diminutionem**, Anfang des Quartetts), fortgeſetzt **cis, d, ais, h, dis, e**, 1.—4. Takt, 2 Theile mit Repriſen (22 und 79 Takte mit Anhang von 19 Takten zum 2. Theil wie im Scherzo **op. 127**) 3. Theil (**dolce**, Trio) 121 Takte mit der **alla breve**-Ueberraſchung (**l'istesso tempo**) wie im Scherzo der **Eroica**, der neunten. Wiederholung der beiden erſten Theile nach dem dritten.

Das Trio, anfänglich zwiſchen den beiden Violinen allein. In der 1. bleibt die loſe A Seite als Orgelpunkt liegen, zu dem ſich, im hohen Regiſter, der Melodiegedanke gruppirt; die 2. Violine ſtreicht Achtelbegleitung. Eine ſelbſtzufriedene Unſchuldswelt, im Effekt einer Savoyardenleyer. Ein reizender Teniers.

Canzona di ringraziamento in modo lidico, offerte alla divinita da un guarito.

In dem von Beethoven dem Fürſten Galitzin geſchickten

Manuſcripte, von ſeiner Hand überſchrieben: „heiliger Dankgeſang eines Geneſenen an die Gottheit.“

Ein Choral (**Cantus firmus**). Ausdehnung der Vokalformen auf das Inſtrumentale. Wahlverwandtſchaft mit der Idee der Chorſymphonie.

Molto Adagio. Tempobezeichnung, nicht Gattungsbegriff, der erſt hier geboren wird, $^4/_4$, 30 Takte. Zweien, in Vierteln geſchriebenen Takten (Vor- und Zwiſchenſpiele; Orgel) geben vier in halben Noten geſchriebene Takte (Gemeindegeſang) voraus. Dieſe Bildung giebt 5 Sätzchen in Vierteln, 5 in halben Noten. Letztere bilden 5 Strophen. Der fünften folgt ein Andante $^3/_8$ A Dur, 53 Takte, überſchrieben: **sentendo nuova forza** (der Geneſene fühlt neue Kräfte, ſchreibt Beethoven im Galitzinſchen Manuſcript). Eine kunſtſeelige, triller-jubelnde Epiſode engelsreiner Seelenſtimmungen. Dieſe $^3/_8$-Bewegung zählt 23 Takte und Hunderte von Noten mehr als die Canzona, letztere bleibt aber der Kern der Vorſtellung, was, wenn es nicht aus dem Uebergewicht kirchlichen Styls über weltlichen, ſchon daraus folgen würde, daß die $^3/_8$-Bewegung nicht integral in die folgenden Veränderungen, ſondern nur epiſodiſch (einmal) übergeht, wie die $^3/_4$-Bewegung im Adagio ($^{12}/_8$) der Neunten Symphonie. Wohl durfte Beethoven ſagen (ſiehe oben Holz): „und an Phantaſie fehl't's Gottlob weniger als je zuvor!“

Reiner Muſikgeiſt durchſtrömt dieſe im Quartett neue Form eines rhythmiſch, melodiſch und harmoniſch, von der Hauptbewegung ($^4/_4$) unterſchiedenen, ſie verklärenden Anhangs ($^3/_8$).

Man will nicht glauben, daß dieſe Unſterblichkeitsfunken erſt in den vierziger Jahren Anerkennung fanden! — Die neueſte Nachricht aus Wien (Deutſche Muſikzeitung, 7. Januar 1860) ſagt: Das A Moll-Quartett greift am wenigſten durch, namentlich das Adagio behält etwas Fremdartiges und Unverſtändliches (?). Die Andante $^3/_8$ geht in die lydiſche Tonart zurück. Dies iſt der Beginn der Veränderungen.

Molto Adagio (1. Variation nicht angezeigt). Die 5 Strophen des **Cantus firmus** eine Oktave höher (1. Violine), die Vor- und Zwiſchenſpiele in ſynkopirten Imitationen. Die Andante $^3/_8$ unverändert, nur in der Inſtrumentation modifizirt, entſchiedener der 1. Violine überlaſſen (eine Steigerung der wiederkehrenden Kräfte des Geneſenen).

Molto Adagio, (2. Variation) Doppelfughetta zwiſchen Vor- und Zwiſchenſpielen und **Cantus firmus. Con intimissimo sentimento** überſchrieben, bei Beethovens Wortkargheit Bezeichnung beſonders bedeutſamer Stimmung.

Die in Quartettgeiſt getauchte Doppelerfindung eines Kirchenthema's, mit einem, dieſen unperſönlichen Kreis, in der Perſönlichkeit (Perſon des Geneſenen) vollbringenden zweiten; der dem erſten Kreis naturgemäße, in den Veränderungen (Fugen-Sonetten) mehr berührte als erſchöpfte, mehr gedachte als gebrauchte, man möchte ſagen, weibliche Fugenſtyl; die in einer Quartettidee, unbeſchadet der Gattung, innerlich (gehaltlich) nicht äußerlich (körperlich) aufgenommene Daſeinsſphäre einer Symphonie-Idee (Adagio der Neunten) ſtellen die Canzona auf einen Ausnahmsplatz in der Geſchichte des Quartetts. Die tonale Stellung des Satzes iſt die kontraſtliche Tonſchönheit von F Dur (lydiſch ſymboliſirt) in A Moll, vergl. die Unterterzmodulation der A Dur-Symphonie (3. Satz), op. 101 (2. Satz) op. 47 A Moll (2. Satz).

Allegro (?) **marcia assai vivace** 4/4 A Dur, 2 Theile mit Repriſen (8 und 16 Takte). Die Achtel **gis, a** (2. Takt Cello) ſind das Intervall-Motiv aus dem Anfang des Quartetts; die punktirten Noten (1. Takt u. ſ. w.) gleichſam das Maggiore des Moll-Motivs im 1. Allegro. Die Marcia iſt eine feurige Intrade des Finale. Man hat aber **alla marcia assai vivace** zu leſen, nicht Allegro (nach Analogie des 2. Satzes in op. 101, **Vivace alla marcia**).

Piu Allegro 4/4, 15 Takte, A Moll, Rezitativ in Tremolo-Begleitung (wie nur noch ein Beiſpiel vorkommt, Finale op. 135) **gis, a** (1. Takt) Intervallmotiv; **f, e** (3. und 4. Takt). Motiv des 1. Allegro.

Presto 4/4 **alla breve**, 6 Takte, einſtimmig; eine Volata der 1. Violine. Der thematiſche Zuſammenhang der ganzen Final-Satzreihe mit dem 1. Satz, iſt in den Noten **gis, a, f, e** gegeben, welche das Motiv des **Allegro appassionato** charakteriſiren (4. und 5. Takt, (1. Violine) **gis, a**; 1. und folg. Takte (2. Violine) **f, e**) Beethovenſcher Panthematiſmus.

Im Geiſte des luftigen Gebildes liegt, daß der Schlußſatz die Rondo- nicht die dichtere Sonatenform hat.

Gegenmotiv G Dur, 52. und folg. Takte, C Dur, 309. und folg. Takte friſche G Dur-Modulation des Gegenſatzes.

Kein Mittelſatz, ein leicht jährender Gang, im Effekt der Savoyarden-Leier des Scherzos (136. und folg. Takte) bei dieſer Gelegenheit die ſchwere Stelle für das Cello, vom hohen Tenor g, auf einer Saite (2.) mit Daumeneinſatz, in Oktaven hinunter. Beethovens 2. Antwort auf die Stelle im Briefe des Fürſten Galitzin: **l'instrument que je cultive est le Violoncelle** (ſiehe op. 127). — Rückkehr 176. und folg. Takte. Eine durch eine **stretta** (Preſto, A Moll) angebahnte, tonal und gehaltlich geſteigerte Coda (398. und folg. Takte) iſt der Schluß (A Dur, im Geiſte des Scherzos; abermaliger Zuſammenhang aller Sätze).

Im A Moll-Quartett ſchrieb Beethoven zum Theil im voraus Mendelsſohn, Schumann, Chopin; die Liebreize ihrer Farben, hier ſind ſie Entdeckung.

In dieſem Ausdruck pathetiſcher Sentimentalität ohne Senſiblerie, iſt A Moll die weiche Tonart **par excellence**, gewiſſermaßen Moll-Moll. Niemand wird leugnen wollen, daß durch dieſe Behandlung, gleichſam eine andere Potenz von A Moll erreicht wird, wie eine andere Farbe von A Dur in der 7. Symphonie vorliegt. —

III. Das B Dur-Quartett (op. 130).

Groß und erhaben; ernſt und feierlich. Der Anfang ſiegbewußt, das Ende die genialſte Inſtrumentalfuge der Welt. In der Mitte Leben, Geſchicke.

Sagen wir mit einer der Selenographie entlehnten Bezeichnung: **lacus somniorum** (See der Träume). Die *phantaſietrunkenſte* der 5 Quartettdichtungen.

6 Sätze. Der erſte in der rezitativiſch-deklamatoriſchen Kettenbildung des 1. Satzes im A Moll-Quartett. **Adagio ma non troppo** $^{3}/_{4}$ B Dur, 14 Takte. Wiederum der Kern um den ſich die folgende $^{4}/_{4}$-Bewegung ſchwingt, den die Andante und Fuge (Finale) *thematiſch* verfolgen; Allegro $^{4}/_{4}$, 4 Takte, Ankündigung der Hauptbewegung (wie im A Moll-Quartett). Gegen die ſpäter in allen Stimmen losbrechenden Sechszehntheilwogen berührt fragmentariſch die 2. Violine das Motiv der großen Strömung (**b, b** Viertel, **b, b** Achtel, **es** halbe Note); **Tempo primo,** 5 Takte. Allegro $^{4}/_{4}$ Hauptſtrom 1. Theil (Repriſe) 67 Takte, 2. Theil, 145 Takte.

In keinem Werke ergiebt ſich Beethoven in dieſem Grade den kontrapunktiſchen Formen. Nach dem 1. und letzten Satze (jetzt Fuge op. 133) zu urtheilen, mochte er beabſichtigen, in dieſem letzten dem Fürſten Galitzin beſtimmten Quartett den früheren (Es Dur, A Moll) ein abſtrakt kunſtherrlicheres, geharniſchteres Werk an die Seite zu ſtellen, dem entſprechend, Mittelſätze langſamer und raſcher Bewegung zu erfinden, dieſen letzten Gedanken aber gemildert, und nunmehr den Archipel der 4 Zaubereilande geſchaffen haben, welche die Mittelſätze langſamer und raſcher Bewegung bilden, und vom kontrapunktiſch durchwühlten Tonmeer im 1. und letzten Satze (Fuge) umtoſt werden.

Konſtruktion. Das Allegro $^{4}/_{4}$ (Hauptſtrömung), Motiv (1. Takt **a, f, f** Viertel, **f, f** Achtel, **b** halbe Note

1. Violine), Gegenmotiv (31. Takt b, ges halbe Noten u. ſ. w. 1. Violine) Ges Dur (ges Unterterz von b). Im großen B Dur-Klavier-Trio (op. 97) ſteht das Gegenmotiv in G Dur; in dieſe noch feierlicheren Stimmungen paßte der Feierton Ges Dur. G Dur geht nicht verloren (**Danza – Overtura** der Fuge).

Schluß des 1. Theils in Ges Dur. Daß in Beethovens Sinne alle bisherigen Bewegungen ein Ganzes waren, beweiſt die Repriſe alles Voraufgegangenen, nicht etwa nur die $^{4}/_{4}$-Bewegung (Allegro). Zu tadeln iſt, wenn der Länge des Quartetts wegen die Repriſe ausgelaſſen wird. Man ſpiele dies Quartett allein, dann wird es nicht zu lang ſein. Nach der Repriſe ein rezitativiſch zwiſchen Adagio und Allegro-Bewegungen zerklüfteter, Motiv und Gegenmotiv zerſetzender Mittelſatz-Paroxismus (37 Takte). G Dur durfte Beethoven in B Dur nicht fehlen (op. 97, op. 106 erſte Sätze). Der Mittelſatz drängt durch D Dur und G Dur (Ober- und Unterterz des Haupttons).

Rückkehr (mit der Vorzeichnung von 2 Been; 1. Violine gegen die kontrapunktiſchen Strömungen in den andern Stimmen). Gegenmotiv in Des Dur (Oberterz, 1. Violine 69. Takt, 2. Theil), dann in der Tonika (81. Takt, Alt, Aufhebung der 4 Been). Anhang auf dem Anfang des Quartetts (Adagio $^{3}/_{4}$), um über den Kern keinerlei Zweifel zu laſſen. Rezitativiſche Zuckungen zwiſchen Adagio- und Allegro-Bewegungen in kataklysmiſchen Steigerungen, wie ſie nicht von 4 Streichinſtrumenten erlebt worden waren.

Und wie der Meiſter endet! Zweimal läßt er die 1. Violine pp. das Motiv ausrufen (6.—9. Takt vor Schluß) und ſchließt dann in 2 toniſchen Akkorden, als ob nichts geſchehen, die Welt nicht um eine Ideenfluth reicher geworden wäre. Eine Scene im Mondsgebirge (**mare procellarum**)! Das iſt Polyphonie-Begeiſterung, das wird immer jünger werden, je geſcheuter die Welt wird! Das iſt organiſche Potenz des hiſtoriſchen Quartettſtyls, das kann nicht auf den Quotienten zurückgeführt werden und deshalb iſt es mehr als Haydn und Mozart zuſammen und Alles ſonſt Erlebte: —

Presto $^4/_4$ **alla breve** B Moll. Ein Scherzo-Sonett. Repriſen. 1. Theil 8 Takte, 2. Theil 8 Takte, 3. Theil (**l'istesso tempo**) $^6/_4$ B Dur, ganz in Vierteln, mit Repriſen zu 8 und 32 Takten, Anhang (16 Takte) und **alla breve** Einbrüchen, nach chromatiſchen Solo-Volaten der 1. Violine; ein köſtlich humoriſtiſcher Zug! Dann Wiederholung des 1. Theils mit Bereicherung durch 8 Takte (Triller-Figur der 1. Violine **pp. sempre**) des 2. Theils mit gleichem Zuſatz und Anhang von 10 Takten. Durch die modifizirte Wiederholung der beiden erſten Theile in der Konſtruktion neu. Wirkung unbeſchreiblich! —

Andante con moto ma non troppo, poco scherzoso $^4/_4$ Des Dur 88 Takte ohne Repriſe. In keinem Satz iſt die Form dermaßen in ſich ſelbſt verſteckt. Eine Miſchung der Variationen- und Sonatenform. Am nächſten kommt die Satzökonomie dem gleichfalls den Mittelſatz langſamer Bewegung vertretenden Allegretto der 8. Symphonie durch den

Figurationsſtyl. Beſtimmen wir die Form in jedem Takt dieſer außergewöhnlichen Erſcheinung.

1. und 2. Takt Einleitung in den Anfangsnoten des Quartetts (b, a; as, g hier: b, Doppel-b; b, a (1. Violine) as, g 3. Takt). Motiv. Tonfigur in 2 Abſchnitten, zu 2 und 3 Takten, abſichtlich hinkend konſtruirt (1. Abſchnitt 3 dann 4 Takte, Alt); 5. und 6. Takt, Wiederholung durch die 1. Violine; 7.—9. Takt, 2. Abſchnitt, 1. Violine; 10. Takt, Pizzicato-Ritournell; 11.—13. Takt. Gegenmotiv (As Dur, Dominanten-Modulation) dreitheilig. Die Bezeichnung des 1. Abſchnitts im Motiv mit ritmo di duo, des 2. und des Gegenmotivs mit ritmo di tre battute (wie im Gis Moll-Quartett) wäre eine Erleichterung des Verſtändniſſes geweſen.

Das Gegenmotiv iſt dem Ausdruck nach die luſtige Perſon der Vorſtellung (un poco scherzoso heißt es ja). Mit dem letzten Viertel des 13. Takts (Auftakt, Cello) wird der Nerven-Apparat des Ganzen (ohne Fleiſch, ohne Muskeln) für ſich allein hingeſtellt; die 32-Theilfigur erinnert weſentlich an den Figurationsſtyl im Allegretto der 8. Symphonie. Eine Hexerei in Tongeflechten unnachahmlicher Zartheit (14.—19. Takt). Mit dem 20. Takt erſcheint der 1. Takt des 1. Abſchnitts im Motiv, in E Dur modulirt; der 21. verändert den 2. Takt jenes 1. Abſchnitts, der 24. und 25. die beiden erſten Takte des Gegenmotivs. Kein Mittelſatz (Durchführung) denn nicht die Rückkehr des Motivs erfolgt, ſondern die ſo eben erlebte, zweitaktige, veränderte Anſpielung auf das Gegenmotiv, geht in räumlicherer Veränderung ſiegſtrahlend (**cantabile** 1. Violine) zu Tage (26.—28. Takt). Wiederholung dieſer Veränderung (29.—31. Takt). Nach dieſer Zähmung der luſtigen Perſon (des Gegenmotivs) wirft der Zauberer ſein Veränderungsnetz über das Motiv (32.—35. Takt) und läßt **staccato**-Raketen ſteigen (1. Violine, Gang in 32 Theilen, gefolgt von der 2. Violine); Alt und Baß im Terzengang 32 Theile, beſchließen dies Tonfeuerwerk; 36. und 37. Takt, Veränderung der 2 Takte Einleitung als Zwiſchenſpiel; das Intervallthema eines halben Tons, im Cello (**fes, es**).

38. und 39. Takt (**Cello, sempre staccato**) Veränderung des 1. Abſchnitts (in 2 Takten) des Motivs; 40. und 41. Takt modifizirte Wiederholung dieſer zweitaktigen Veränderung; 42.—44. Veränderung des 2. Abſchnitts (in 3 Takten) des Motivs; 45. Takt **Pizzicato**-Ritournell; 46.—48. Takt Gegenmotiv in der Tonika (Des Dur). Mit dem letzten Viertel des 48. Takts (Auftakt, Cello, ſiehe oben) wird nach Des Dur eingeſetzt, geht aus Des Dur die bereits dageweſene Veränderung des Gegenmotivs (**cantabile** 1. Violine ſiehe oben) zu Tage, 60. und folg. Takte. Von hier an, iſt Veränderungsſpiel (**un poco scherzoso** war zu Anfang geſagt) in dem auch das **Pizzicato**-Ritournell (68. Takt) und abermals die 2 Takte Einleitung (70. und 71. Takt) dieſem wahrhaft zauberiſchen Veränderungsſtyl verfallen. Durch Miſchung der normal gegen einander abgewogenen (modulirten) Sonatenform-Integrale

(Motiv, Gegenmotiv) in der Variationenform, das Wunder eines neuen, unausſprechlich phantaſtiſchen Mittelſatzes langſamer Bewegung.

Der arpeggirte Schluß-Akkord (Des Dur) iſt **attaca** des folgenden und **des** wie **cis** zu leſen, weshalb keine Unterbrechung zwiſchen dieſem und dem folgenden Satz geſtattet ſein kann.

Alla danza tedesca (vergl. für dieſe Benennung **op. 112**) **Allegro assai** $^3/_8$ G Dur (G untere Terz von B). Repriſen. 1. Theil 8 Takte, 2. Theil 16 Takte, 3. Theil (ohne Repriſe) 126 Takte. Die lieblichſte Apotheſe aller Tanzvorſtellungen in der noblen Geſellſchaft der Quartettſtreichinſtrumente. Höhepunkt in der Wendung nach E Dur des 3. Theils. Ein drittes, unvergleichlich reizendes Intermezzo im großen B Dur Ganzen.

Rhythmiſch neu in den Verlängerungen, wo man Abſchluß erwartet (5.—9. Takt 2. Theil). Das Beethovenſche Autograph des Quartetts, im Beſitz des H. Hellmesberger in Wien, hat abweichende Bogenſtrichbezeichnungen, nach denen H. Hellmesberger das Werk vorträgt (Nachricht von Séroff aus Wien). Intereſſant iſt die Nachricht bei Schindler (3. Auflage der Biographie). Die **Danza** ſtehe in einem Beethovenſchen Autograph in A Dur. Unkritiſch, weil den Bedingungen im Gedankenprozeß des Genies, zuwiderlaufend, iſt dabei die Bemerkung Schindlers, die **Danza** habe einem anderen Quartett, nicht unwahrſcheinlich dem A Moll Quartett, angehören ſollen. Wir bemerken, daß Beethoven die **Danza** in A Dur ſchrieb, weil ſich ihm der Satz in dieſer und keiner anderen Tonart, verkörpert hatte. Ihm hatte der Satz für ſich, nicht als Theil in einem Ganzen (Quartett) gegolten. Im B Dur Quartett hingegen, deſſen Ideengewicht (1. Satz, Groß-Fuge) ſeinem Geiſt ſo adequat war, daß er nicht weniger denn 4 Mittelſätze neuer Geſtaltung (Leckerbiſſen, wie er ſie nannte, ſiehe oben) als eben ſo viele Erholungspunkte, für weniger ſtarke Geiſter, bieten zu müſſen glaubte, im B Dur Quartett, konnte er ſchon einen außer dem Gedankennexus liegenden Satz, wie die **Danza**, brauchen, und von A Dur nach G Dur transponiren, eine Tonalität die in B Dur motivirt war (Unterterzmodulation). Ein A Dur Satz (nicht eine vorübergehende Modulation) wäre in einem B Dur Ganzen irrationell (unbeethovenſch) geweſen, und dieſer einzige, ſo unſchuldig ausſchauende Umſtand, hätte Hrn. Ungrund, wie Beethoven Schindler, nach einer Nachricht bei dieſem (I. 14 3. Auflage) nannte, berechtigt, mit Grund das B Dur Quartett: „Das Monſtrum aller Quartettmuſik“ zu nennen, wie er ohne Grund thut (II. 114). Dem A Moll Quartett konnte aber die **Danza** nicht beſtimmt geweſen ſein, weil dort der Mittelſatz raſcher Bewegung thematiſch am Ganzen partizipirt (ſiehe oben) und dies nicht etwa Zufall, ſondern Bedingung der Idee in ihrer Totalität iſt. Die **Danza** ſpielt eben ſowohl in Geſellſchaft eines zweiten Intermezzos raſcher Bewegung (Scherzo im B Dur Quartett) eine Rolle, der ſie allein, zumal im elegiſchen A Moll Quartett, nicht mehr gewachſen geweſen wäre. Ausnahmen, wie ſie die Regel (das Verſtändige) beſtätigen nicht aufheben, kannte Beethoven, weil er das Verſtändige ſelbſt war, und ſo entſtand die Transpoſitionsausnahme der **Danza** von A nach G Dur, für deren Nachweis man Schindler danken muß, denn ſeine thatſächlichen Mittheilungen dürfen nur da in Zweifel gezogen werden, wo dafür Gründe vorliegen.

Cavatina. Adagio molto espressivo $^3/_4$ Es Dur 66 Takte ohne Repriſe. Beweint die in der Jugend ideal erkannte Liebe. Die Bezeichnung **Cavatina** deutet auf eine Soloſtimme (Arioſo in **op.** 110, Arietta in **op.** 111). Dieſe Soloſtimme iſt die, höchſten Gefühlsentzückungen geweihte 1. Violine; die Form, das zweitheilige Lied. Ein Liebeshymnus, der die Macht hatte, Beethoven zu rühren (ſiehe oben Holz). Ein Lied-Intermezzo ohne Beiſpiel, eine Gefühls-Agape.

Finale Allegro $^2/_4$ B Dur 495 Takte, 2 Repriſen, B Dur Anfang in der Dominanten-Harmonie von C Moll (**g** Unterterz von **b**) vergl. den Anfang im Finale des 2. Raſoumowskiſchen Quartetts; des 2. Satzes der Violoncell-Sonate **op.** 5 Nr. 2; des Rondos im 4. Klavierkonzert **op.** 58. Von dieſen drei Beiſpielen ſteht das erſte Stück in C Moll, die beiden anderen in G Dur, in allen dreien der Anfang in C Dur (**c** Unterterz von **E**; **c** Subdominante von **g**).

Die letzte Arbeit aus der großen Feder (ſiehe oben Holz). Den vier Mittelſätzen näher ſtehend als dem 1. Satz. Die Solo-Oktaven des Alts zu Anfang auf **g** (ſpäter mittlere und obere Orgelpunkte auf anderen Noten) erinnern an die im Finale der 8. Symphonie, in der Oktave funktionirende Pauke. Auf dieſer Uniſone ſchwebt das Rondothema heran.

Intereſſant in ſeinen Folgen (an das großartige Pedal im Finale der 7. Symphonie, mahnender Orgelpunkt auf **f**, 80. und folg. Takte vor Schluß) ſteht der Satz dem Geiſt des Ganzen zu fern, dem nur Fugenerlöſung den myſtiſchen Genieſtempel ausdrücken konnte, der deſſen Seele iſt (1. Satz).

Die Fuge (op. 133 urſprünglich dem B Dur Quartett op. 130 angehörend).

Overtura, iſt die Einleitung in zwei Bewegungen, überſchrieben. Allegro $^{6}/_{8}$ G Dur 16 Takte, **Meno mosso e moderato** $^{2}/_{4}$ F Dur 9 Takte (Ankündigung des ſpäteren **Meno mosso e moderato**).

Ein Rezitativ-Deklamatorium im Geiſt des 1. Satzes im B Dur Quartett, ein Quartett im Quartett (**status in statu**).

Das Intervallthema eines halben Tons (vergleiche das A Moll Quartett), welches den Kern (Anfang) des B Dur Quartetts ausmachte (**b**, **a**) findet ſich im Fugenthema ſteigend (**b**, **h** 1. und 2. Takt Alt).

Der über jede Beſchreibung erhabene, namenlos geniale Rieſen-Satz iſt freie Doppelfuge. Das 4 Takte in der Einleitung von der 1. Violine aufgeſtellte Thema liegt in der Fuge (1. und 2. Takt) im Alt, die darüber in der 1. Violine ſchwebende, punktirte Tonfigur, iſt das Kontrathema. Beide Thema's beſtehen faſt alle der Form bekannte Schickſale in 5 Bewegungen, von zuſammen 812 Takten (Quartett im Quartett).

Fuga. B Dur $^{4}/_{4}$ 128 Takte. **Meno mosso e mode-**

rato $^{2}/_{4}$ Ges Dur (ges Unterterz von b) 74 Takte. Dieſe langſamere Bewegung, unausſprechlich zärtlichen Ausdrucks, wird Kontrapunkt des Fugenthemas, das im Alt eintritt (ges, g Intervallthema, 9. Takt) **Allegro molto e con brio** $^{6}/_{8}$ B Dur (modulirt in as, es, b) 360 Takte, Finale der Fuge auf beiden Themas. **Meno mosso e moderato** $^{2}/_{4}$ As Dur (40 Takte) **Allegro molto e con brio** $^{6}/_{8}$ B Dur (124 Takte). Allegro $^{4}/_{4}$ B Dur, das urſprüngliche **Meno mosso e moderato**, B Dur (3 Takte). **Allegro molto e con brio** $^{6}/_{8}$ B Dur (80 Takte). Dieſe letzte Bewegung dreht ſich um das Intervallthema (dem 3 Takte ausgehaltenen b, dann h, 1. Violine) mit dem Kontrathema als Figuration (20 Takte 2. Violine; am Jubilirendſten vom 25. Takt vor Schluß bis ans Ende, 1. Violine).

Dieſer Schlußſatz, im Ausdruck feurigſten Ouverturenſtyls, iſt die Apotheoſe der Idee. In der Fuſion ſtrengen und freien Styls, giebt ſich das Werk als ein ewig jugendliches, weil immer aus ſich ſelber, aus der Idee, zurückgebährendes. **Urendo clarescit!** — Das iſt die **Magna Charta** des Quartettſtyls; die Urkunde über Macht und Bedeutung dieſes Geiſtesgebietes!

IV. Das Cis Moll Quartett (op. 131).

Beethovens fortgeſetzteſte Kettenſatzbildung; 7 zum erſten Mal, mit Nummern bezeichnete Bewegungen, vielleicht das großartigſte Glied der Pentaide und damit das großartigſte Quartett der Geſammtliteratur.

Der Schlüſſel iſt die Ununterbrochenheit der ſieben Bewegungen.

Sehnſucht nach den ewigen Hütten, läßt den Meiſter Kirchenſprache reden (mit einer Fuge anfangen) was der Gattung nie begegnet war und Séroff zuerſt nachgewieſen hat. Ob Beethoven die im Quartett nicht erlebte Tonalität und die Fugenform medias in res, wählte, weil er eine Meſſe in Cis Moll anlegte? — Eben ſo wenig war der Gattung ein ſolches Modulationsnetz übergeworfen worden. Nr. 1 und 7 ſtehen in Cis Moll, Nr. 4 in A Dur (Unterterzmodulation von cis), was, mit den Satelliten (Dominante, Subdominante) E Dur (Nr. 5) und D Dur (Nr. 2) giebt.

So erklärt Séroff organiſch den Modulationszirkel, der noch ſo Vielen (!) abenteuerlich erſcheint. Haben doch die Einen zu Cisis Dur ihre Zuflucht genommen, um D Dur (Nr. 2) nach Cis Moll zu erklären; Andere den unvorbereiteten Eintritt in D Dur (Nr. 2) für die Verirrung des Genies gehalten, wo es, gleichſam mit einer tonalen Blendlaterne in der Hand, glänzender leuchtet als ſie.

Wenden wir auf ſolche Beethovenſche Wege das Wort Balzacs an: N'ayant jamais connaissance des déterminations par lesquelles agissent les esprits supérieurs, les envieux ou le niais s'arment aussitôt de quelques contradictions apparentes, pour dresser un acte d'accusation (die Fétis père! ſiehe unten) sur lequel il les font momentanément juger.

Liegt der tonale Schwerpunkt auch in der Mitte (Nr. 2, D Dur, Nr. 4, A Dur, Nr. 5, E Dur), ſo wird das Gleichgewicht dadurch hergeſtellt, daß das Finale (Cis Moll) die Haupt-Allegro-Bewegung, und damit den „Hauptſatz“ ausmacht.

Nr. 1. **Adagio ma non troppo e molto espressivo** $^4/_4$ **alla breve,** Cis Moll, 121 Takte. Eine ſtrenge Fuge. Der Satz wird gemeinhin für eine unerklärlich lange Einleitung (!) des 1. Allegro gehalten, welche $^6/_8$ Bewegung eine, dieſem traditionellen Begriff, nur geiſtig, nicht fleiſchlich entſprechende Geltung hat. Führer (dux) auf der Dominante (1.—4. Takt, 1. Violine solo) Gefährte (comes) in der Tonika (2. Violine 5.—8. T.) u. ſ. w. Alles normal. Nicht ohne zauberiſche Klangſchönheiten.

In geweihtem Kirchenpaſſionsgeiſte durchſchreitet Nr. 1 die von der Fugenarchitektonik vorgezeichneten Wege, und bleibt unter einer Fermate (Satzfermate, vergl. op. 102) auf der Uniſone cis ſtehen, wie es Beethoven hält, wenn er aus einer Tonalität, weit weg, zu einer andern, eintreten will (F Moll Quartett, 1. und 2. Satz, vergl. S. 27 in der 2. Periode). Cis gleitet auf d und Nr. 2, **Allegro molto vivace** $^6/_8$, iſt in D Dur erklungen. Um einen halben Ton hat er ſein Theater vorgeſchoben, die lichteſte Färbung gewonnen. Einen ſolchen Ruck hinauf, in's Licht, kennt der 1. Satz in op. 106 (von B Dur nach H Dur), hier iſt er Vorausnahme der Subdominante eines ſpäter in der Terz vom Hauptton (Cis Moll) modulirten Tonalität (A Dur, Nr. 4). In dieſer Cis Moll Umgebung hat D Dur (Nr. 2) gleichſam die Weichheit ſeiner eigenen Subdominante, ſpricht es in der Milde von G Dur an. Welch' unvergleichliches Ton-Paſtell! Beſeeligung in *gekürzter* Sonatenform; kein erſtes Allegro, nach traditionellen Begriffen: (vergl. das **Prestissimo** $^6/_8$ in **op.** 109 und unſere dort und bei **op.** 102 ausgeſprochenen Anſichten über Beethovenſche Ideen-Reihen in Kettenſätzen).

Aus der Kirche (Fuge) in den Strom des Lebens ($^6/_8$)!

Konſtruktion von Nr. 2. Die Uniſone (Oktave von **d** zu **d**) im Auftakt (1. Violine, Alt, Cello) iſt thematiſche Fortſetzung der Oktave von **cis** zu **cis** (1. Violine, Alt) im letzten Takt von Nr. 1. Motiv 1.—8. Takt. Gegenmotiv (normal in der Dominante, A Dur, in kleiner Räumlichkeit am paſſendſten, in der Figur des Motivs und nur anders gegliedert (**Prestissimo op.** 109), Rückkehr 84. und folg. Takte (**a tempo**, Alt) Gegenmotiv in der Tonika, 140. und folg. Takte. Anhang 175. Takt Schluß im Dreiklang ohne Quinte, worin ſich der Satz *vollends* als eine *Ariel*-Erſcheinung giebt.

Nr. 3. **Allegro moderato** $^4/_4$ H Moll, 11 Takte, Ueberleitung. Imitatoriſch; effektreich in der Volate der 1. Violine.

Nr. 4. **Andante ma non troppo e molto cantabile** $^2/_4$ A Dur. Zweitheiliges Lied; entzückende Klangſchönheiten; 1. Th. 1.—8. T.; ausgeſchriebene Wiederholung 9.—16. T.; 2. Th. 17.—24. T. Wiederholung 25.—32. T. Mit dem 33. Takt die 1. Veränderung (nicht angezeigt). *Dieſe* Veränderungs-Reihe iſt ruhig verklärter; den Gedanken, den ſie nach allen Seiten ausbeutet, deshalb nicht weniger feſt umſchlingend, als der bisherige Quartett-Veränderungsſtyl, gleichſam ein neuer, von der Hand eines Meiſters, der aus jenem, hervorgegangen wäre! Die Abweſenheit komplizirterer Figuration, dichterer Gewebe; größere Einfachheit ohne Aufgeben des palingenetiſchen Standpunkts im Veränderungsſtyl (op. 111, 120, 127) Wechſel zwiſchen Homophonie und Polyphonie, ſind die Hauptzüge in Nr. 4.

1. Veränderung (nicht angezeigt) $^2/_4$ 33.—64. T. Polyphon, leicht figurirt. 2. Veränderung (**Piu mosso** $^4/_4$) homophon. Auf der Grundlage eines toniſchen Akkompagnements. Einfach reizend. 3. Veränderung, **Andante moderato e lusinghiero** $^4/_4$ polyphon, ein ſchmeichelndes (**lusinghiero**) Fugen-Sonett. Erinnert an die fugirte Veränderung in op. 109 (Cello: **e, fis** [Triller] **gis, a**). 4. Veränderung, Adagio $^6/_8$, polyphon, gangartig figurirt. 5. Veränderung, Allegretto $^2/_4$, zauberähnliche Veränderung des Akkompagnements im Thema. Die großen Noten aus der Altſtimme im Thema, die Synkopen aus den Violinen. 6. Veränderung, Adagio $^9/_4$, der Höhepunkt. Ein das Thema von der Erde zum Himmel tragender Hymnus. Homophon. Eine Andeutung des thematiſchen Nexus dieſer Veränderungs-Fantaſie genüge. Betrachten wir den 1. Takt im Thema (1. Violine), ſo finden wir **a** Viertel, **h**, **a** Sechzehntheile; welche Werthe, im 1. Takt der Variation ($^9/_4$) zu den Vierteln **a, h, a; a, h, a** geworden ſind (1. Violine). Im 3. Takt des Themas hat die 1. Violine **d** Viertel **e, d** Sech-

zehntheile, im 2. Takt der Veränderung $^{9}/_{4}$, die Viertel **d, e, d; d, e, d** u. ſ. w.

Die Veränderung $^{9}/_{4}$ führt (vergl. die Adagio-Variation in der Fantaſie für Pianoforte, Orcheſter und Chor **op. 80**) in einem Triller der 1. Violine auf **h, cis**, dann **c** (Oberterz von **a** Hauptton) nach F Dur (**f** Unterterz von **a**) und ſo in die letzte (7.) Veränderung (Violingeſang mit Begleitung). Wechſel zwiſchen F und A Dur. In der A Dur Periode liegt das Thema in den Mittelſtimmen (in Oktaven, 2. Violine, Alt), die äußeren, die Jubeltriller der 1. Violine, die Begleitung im Baß, ſind dabei Figuration. Kadenzartig (**a tempo cantabile**) ergreift die 1. Violine das Thema, und führt an das Scherzo, vor dem die Veränderungs-Reihe unter einer Satz-Fermate herzpochend (**pizzicato**) ſtehen bleibt.

Wohl hätte der Dichter die Veränderungen mit dem im A Moll-Quartett gebrauchten Ausdruck, **con intimissimo sentimento**, bezeichnen können. Aber er wiederholt ſich nicht einmal in Worten! Wie unterſcheidet ſich aber dieſer Veränderungsſtyl von dem Haydn-Mozartiſchen? Letzterer iſt die Anwendung eines Melodieſtyls im Kontrapunkt auf das Thema (was ſtreng genommen, nicht für thematiſch gelten kann), der Beethovenſche Veränderungsſtyl hingegen beſteht in Gedankenarabesken, mit denen das Thema umrankt wird, die von dieſem ausgehen, zu dieſem zurückkehren, die Idee überhaupt weiter und über ſich ſelbſt hinausführen, mehr Gedanken als Muſikarbeit, eine palingenetiſche Wieder- oder Weitergeburt des Gegebenen (Thema).

Nr. 5. **Presto, $^{4}/_{4}$ alla breve,** E Dur. Ein ſtürmiſches Tanz-Scherzo, in einem durch neue Quartett-Inſtrumentation (Stimmenführung) erzeugten Neu-Effekt entzückender Klangſchönheiten! Der 1. Theil beſteht aus 2 Abſchnitten, von denen der 2. eine Repriſe hat. Erſt nach dieſer (man hat ſie nicht mit dem 2. Theil zu verwechſeln) kommt der 2. Theil (44 Takte), dann der 3. (Aufhebung eines Kreuzes), unausſprechlich hingebenden Ausdrucks, eine Apotheoſe von A Dur. Ausgeſchrieben werden hierauf 1., 2. und 3. Theil, worauf abermals der 1. und 2. Theil einſetzen, dann der 1. allein, der mit neckenden Anſpielungen auf den 2. und 3. abſchließt (**sul ponticello pp.**), 448 Takte — ein Poem im Poem (Quartett im Quartett). Das ſo oft wie der 2. Abſchnitt des 1. Theils (fünfmal) wiederholte, viertaktige **ritardando**, in denſelben Locktönen (**gis, h**) durch alle 4 Stimmen (von der 1. über die 2. Violine und den Alt, zum Baß hinunter) ein in den Berghalden, wo geraſ't wird, nachſchlagendes, perſpektiviſches Echo, das zum Effekt der Strömung (**Presto**) beiträgt und **Molto poco Adagio** bezeichnet iſt (will ſagen: ſehr wenig retardirt) wäre verſtändlicher mit: **un pochettino Adagio (poco ritardando)** ausgedrückt geweſen. Man hat an ein Adagio (Rezitativ) denken, ſich die Stelle ihrer vielen Wiederholungen halber, nicht erklären wollen, da ſie doch einfach eine Hemmung der Bewegung, ein **ritardando**, kein neues Satz-Element (Adagio) ausmacht.

Zwei Takte Uniſonen auf **gis** (nicht ohne Beziehung auf das in Nr. 2 thematiſirte Oktaven-Intervall) führen zwiſchen

2 Fermaten, von dem die 1., Schluß des Preſto, die 2., Anbahnung von No. 6 iſt, nach Gis Moll.

Nr. 6. **Adagio quasi un poco Andante,** $^{3}/_{4}$ Gis Moll, 28 Takte. Ueberleitung zu Nr. 7 im imitatoriſchen Styl, vergl. oben Nr. 3, Molltonart der Dominante des Haupttons (**cis**) in welcher Nr. 1 modulirt hatte (modulatoriſcher Zuſammenhang). Eine weitere (thematiſche) Verbindung mit Nr. 1 (**his, cis, a, gis, dux**) liegt im 3. und 2. Takt vor Schluß von Nr. 6, wo nach Séroffs tief geiſtreicher Anſchauung **cis, his, a, gis** (1. Violine) ein „Anagramm“ des Fugenthemas in Nr. 1 bilden, das dann im Finale thematiſch nachſpukt (21. und 22. Takt, Nr. 7).

Nr. 7. **Allegro** (dies groß-mächtige Stück, ſo einfach bezeichnet!) $^{4}/_{4}$ **alla breve,** 388 Takte, keine Repriſen.

Eins der herrlichſten Sturm- und Drangfinale der Geſammtliteratur, wohl das Großherrlichſte. Große Sonatenform, wie ſie der Haupt-Allegro-Bewegung, zur nachträglichen Verdichtung des verflüchtigten 1. Allegro-Satzes (Nr. 2) zukam. Bekannt ſind die thematiſchen Wehen, deren es für Beethoven bedurfte, um den Anlauf zum Finale (das ſo einfach ausſchauende Achtel-Schwanken in Uniſonen!) herzuſtellen. Die 7 Varianten des Anfangs (1.—5. Takt) ſind von Schindler veröffentlicht worden (Hirſchbachs Repertorium für Muſik, 1844, 1. Heft, ſeit 1845 im Original (Skizzenbücher) in der Königlichen Bibliothek zu Berlin). Aktenſtücke zu dem Gedankenproceß: Beethoven! Ein Schlüſſel, der in dem ſcheinbar Beziehungsloſeſten noch

Gedankenabgründe öffnet! Aus der geltenden Leſeart des Anfangs, welche die einfachſte iſt, kann man lernen, was das Genie „einfach" findet! Aus jeder Variante wäre gewiß ein weſentlich verſchiedener Satz hervorgegangen. Die Modifikationen im Motiv ſind noch intereſſanter. Alle 7 Varianten zählen 77 Takte zuſammen; 4 zeigen $^6/_8$ Bewegung (welche dem Ganzen ein kleineres Anſehen und ſtörende Beziehung auf Nr. 2 verliehen hätte); die anderen den halbirten Rhythmus $^1/_4$, der allein ein großartiger Schlußſtein werden konnte. Das großartigſte Motiv dürfte in der 2. Variante, einem rechten Cyklopenſtein enthalten ſein. Dieſe Tempelruinen ſind jetzt (1860) auch in der 3. Auflage von Schindlers Buch zu ſehen, Bd. 2, S. 353.

Konſtruktion, 5. und folg. Takte. Motiv. In Gliederung und Rhythmus dem königlichſtolzen im Finale des E Moll-Quartetts (op. 59) nahe verwandt, aber ſehr überlegen; die höchſte Potenz eines ſolchen Luft-Ritts. Nr. 7 reicht Nr. 1 thematiſch die Hand (ſiehe Nr. 6). Dieſes Finale iſt das Subſtrat der Geſammtvorſtellung.

Gegenmotiv 60. und folg. Takte (**a tempo**) in den halben Noten hohen und höchſten Regiſters der 1. Violine (**h, e, gis, h, h, dis, fis, h**, E Dur-Parallele). Mittelſatz, 78. und folg. Takte. Modulirt in D Dur, als Erinnerung an die Tonalität von Nr. 2 (99. und folg. Takte). Die ganzen Noten **eis, fis, gis, a**, Viertel (1. Violine) 94.—96. Takt) ſind, **per augmentationem**, das Fugenthema **his, cis, a**, halbe Noten (Nr. 1, Takt 1 und 2). In den Noten und Quantitäten der Fuge, bereits früher im Finale vorgekommen (30. und 31., 34. und 35. Takt [1. und 2. Violine, **unisono**] **his**, **cis**). Rückkehr, 160. und folg. Takte (Alt und 2. Violine **unisono**, zu dem in Achteln ausgeſchriebenen Triumphtriller der 1. Violine).

Gegenmotiv, 243. und folg. Takte in der Dur-Tonart der Tonika (Cis Dur) wie Beethoven es in Moll hält (F Moll-, A Moll-Quartett, 1. Sätze). Vor dieſem Dur-Klimax hatte das Gegenmotiv als Erinnerung an die $^{6}/_{8}$ Bewegung (Nr. 2) in D Dur modulirt (221. und folg. Takte).

Pracht- und Glanz-Coda, 264. und folg. Takte. Die 3 Themas des Finale: das Motiv (Achtel und Viertel), Gegenmotiv (halbe Noten) und die Uniſonen-Achtel-Figur aus dem Anfange, auf einmal!

Die Skala von D Dur (1. Violine, **non ligato**, 61. Takt vor Ende) als letzte Beſtätigung dieſer Tonalität in Cis Moll. Vergl. die Einbrüche von D Dur in Cis Moll, in der Cis Moll-Sonate **quasi una fantasia**, Finale.

Schluß und Siegel in Cis Dur nach ahnungsvollem Plagalismus (Fis Moll, Subdominante in Cis Moll, hatte ſeit dem 22. Takt vor Ende, Platz gegriffen).

Ankerauswerfen im Zeit-, Raum- und Sorgenloſen Jenſeits, Cis Dur! —

Die Apotheoſe der Gattung Quartett-Finale! — Dieſes, ſein urgroßmächtiges, uroriginelles Werk bezeichnete Beethoven aus Weltbürgerironie und Kunſthumor, mit der in der Schott'ſchen Partiturausgabe, als **fac simile** geſtochenen Ueberſchrift: „viertes Quartett, von den Neueſten, für 2 Violinen, Bratſche und Violoncell. Zuſammengeſtohlen aus Verſchiedenem; Dieſem und Jenem.“ **Urendo clarescit**!

V. Das F Dur-Quartett (op. 135).

Zu den voraufgegangenen Quartetten verhält ſich das Werk wie die Novelle zum ſeelen-heroiſchen Roman. Der bei Kunſtwerken beſtechende Reiz, Originalität (Freigeburt) ſteht ihm indeß gleich mächtig zur Seite. „Beſter, mir iſt ſchon wieder etwas eingefallen“ pflegte Beethoven ſcherzend und mit glänzenden Augen, in dieſer ſeiner großen Quartett-Dichtungszeit, zu „Holz“ zu ſprechen.

Ein ſolches vielbedeutſames etwas iſt **op.** 135.

Der erſte und letzte Satz verhalten ſich zu einander wie ein Fragezeichen zur Frage (ſiehe unten).

1. Satz. Allegretto $^2/_4$ F Dur. Nur hier und in **op.** 30 Nr. 2 iſt Allegretto, ohne weiteren Zuſatz, Tempo und nicht Gattung (Scherzo oder Andante Bd. 2, S. 120). Dieſe Bezeichnung Allegretto ging im Sinne Beethovens auch wohl auf die der Ausführung unentbehrliche Zierlichkeit. Farbenglänzend ohne große Räumlichkeit.

Das, leicht wie eine pompejaniſche Fresco-Tänzerin geſchürzte Motiv beginnt in einem Fußſchnörkel (die kleinen Noten **g, a**) vor dem Motivanfang im Alt **solo**: **b** Viertel **g** punktirtes Achtel **a** 32 Theil **e** Achtel, 1.—2. Takt.

Auf welche luſtige Hauche es hier abgeſehen, ſagt die

1. Violine, indem ſie Fußſchnörkel und 1. Note des Motivs (2. Takt pp) in Schleier hüllt. Die ernſte Perſönlichkeit des Alts muß das leichtfüßige Motiv wiederholen (3. Takt) um geglaubt zu werden, Antwort zu erhalten (1. und 2. Violine 4. Takt. Aus der punktirten Note im Motiv baut ſich zierlich das Weitere auf. Reich an Verſchlingungen (Schlingpflanzen) pikant und reizend.

Gegenmotiv (normal in c) dem Motiv entſprechend, kurz (17.—19. Takt). Wie eine Lilie auf ihrem Stengel, ſchwankt die 1. Violine (54. Takt Sextolen-Schnörkel). Ende des ideellen 1. Theils im 60. Takt, auf dem Achtel c (Dominante) im Baß. Von dem 60. Takt geht der im Charakter des Ganzen gehaltene, luftige Mittelſatz aus. Wie ſich der Alt ſeine Tour (solo Anfang) nicht nehmen läßt; wie er ſich, von der 2. Violine unterſtützt (67. Takt), thematiſch in das Getümmel drängt. Was das Völkchen modulirt und tribulirt, bis es wieder in F Dur ſteht (80. Takt) wie die Schnörkelchen (kleinen Noten) herhalten müſſen! Eintritt der Durchführung in G Dur. Rückkehr (103. Takt) im Alt, zu dem auf des diſſonirenden Baß und der am höchſten b glücklich angekommenen 1. Violine. Gegenmotiv in der Tonika, 150. und folg. Takte. Anhang 165. Takt und nunmehr Alles, mit Ausnahme des Gegenmotivs, thematiſch. Erſt 2 Themas auf einmal (doppelter Kontrapunkt) das Motiv (1. Violine, 166. Takt) und der, nach der Rückkehr (111.—115. Takt) gehörte unisono-Gang mit Wechſelnoten (2. Violine, 165.—167. Takt, hier: fis, g, gis; a, e, f, e, d früher: h, c, cis; d, a, b u. ſ. w.), dann 3 Themas auf einmal: Motiv (1. Violine) die durch den Satz gegangene Sechszehntheil-Triolenfigur (2. Violine) der Uniſonengang mit Wechſelnoten (Baß) gewebter und dichter, bis auch die Schnörkel (kleinen Noten) im Motiv ſiebenmal hintereinander (thematiſch) in allen Stimmen gellen — und der Satz vor einer Fermate ſtockt. Daß eine ſolche Satzfermate Ueberbrückung iſt (op. 102) liegt bei dieſem, der Verdichtung ſo bedürftigen Satze offenkundig da, zumal der zweite Satz (das einzige Beiſpiel in Beethoven) aus dem Tone des erſten geht; es iſt eben Fortſetzung von Tanz und Spiel.

Vivace $^3/_8$ F Dur. Der erſte Theil hat wie Nr. 5 (Preſto) im Cis Moll-Quartett, 2 Abſchnitte, der zweite eine Repriſe, was man nicht für den 2. Theil zu nehmen hat, der erſt nach der Repriſe auftritt, und über G Dur nach A Dur modulirt; 3. Theil (Trio) 70 Takte, mit dem 48 Takte lang andauernden dorfſeligen Unisono-Vier-Baß in 3 Stimmen, zu obſchwebender 1. Violine. Dieſe poetiſirt, was die 3 Andern philiſtriren; mit Fußſcharren (basso ostinato) in der Dorfſchenke, illuſtriren. — Ausgeſchriebene Repriſe des Scherzos, eine Coda (6 Takte) bringt auf ſchlechten (zweiten) Takttheilen, den athemloſen Schluß. Satzfermate.

Der Köſtlichſte aller Teniers: der maleriſchſte doppelte Kontrapunkt! Man ſehe ſich den Anfang an; dieſe, zu 2 in jedem Takt abgeſtoßenen Viertel im Baß, ſind Begleitung des in den Violinen obſchwebenden Motivs; ſie werden von Begleitung Thema im 2. Abſchnitt des 1. Theils (17. und folg.

Takte) wo ſie zu dem in Alt und Baß **unisono** brummenden Motiv, in beiden Violinen (im doppelten Kontrapunkt) **unisono** ſtolziren. Ohne Unterbrechung ſoll der Tanz (**Vivace**) in den Gefühlsernſt (Lento) übergehen. So will es die Satzfermate und das iſt der Humor davon, ſagt Piſtol (**those be good humours, indeed**)!

Lento assai e cantante tranquillo $^6/_8$ Des Dur, 54 Takte ohne Repriſe. Keine Kantilene macht einen ſolchen Eindruck im Quartett! Sie wird, faſt ganz in der Skala, von der 1. Violine geſungen (3. und folg. Takt), nachdem ſich der Hymnusartige Satz ſtill, vom Alt über die 2. Violine, in 2 Takten Einleitung, aufgebaut hatte. Anders als im Adagio des Es Dur-Quartetts **op. 127**, direkt zum Dreiklang ſtrebend, aber in derſelben erwartungsvollen Spannung. Die Form iſt die des zweitheiligen Lieds mit einer Moll-Epiſode als Anhang (**Piu lento**, Verzeichnung von 4 Kreuzen, enharmoniſch die **Tonica minore**). **Tempo primo**, Kanoniſche Veränderung dieſer in Kürze und Bedeutſamkeit beiſpielloſen Quartett-Agape. **Semplice**, 2. Veränderung. Im Figurationsſtyl.

Dieſes unvergleichliche Lento erliſcht auf einer zum Des Dur-Akkord in der 1. Violine, **solo** nachſchlagenden Note, der Mediante, Satzfermate.

Der ſchwer gefaßte Entſchluß. (Finale.)

Motto: Grave $^3/_2$, Baßſchlüſſel: **g** punktirtes Viertel, **e** Achtel, **as** halbe Note, zu dem Text: Muß es ſein? Allegro

$^3/_4$, Violinſchlüſſel: a Viertel (Auftakt), c, g halbe Noten, zum Text: Es muß ſein. Und noch einmal zu demſelben: g Viertel (nach 3 Viertel Pauſen) b, f halbe Noten.

Dieſe Frage, dieſe Antwort, dieſe Ueberſchrift (in der Pariſer Ausgabe, un **effort d'inspiration** (!!) überſetzt) haben folgende Bewandniß.

Beethoven hatte eben ſein dem Fürſten Galitzin gewidmetes Quartett in B. vollendet (Dez. 1825) und überließ das Manuſkript ſeinem Freunde Schupanzigh zur erſten Aufführung, womit ſich dieſer eine reichliche Einnahme verſprach. Um ſo mehr ärgerte ſich Beethoven als er nach der Produktion erfuhr, daß ſich ein in Wien bekannter, wohlhabender Muſikliebhaber D.*) dabei nicht einfand, indem er behauptete, er könne dieſes Quartett in der Folge im eignen Zirkel und von tüchtigeren Künſtlern (Mayſeder an der 1. V.!) aufführen laſſen. Das Manuſkript zu erhalten, falle ihm nicht ſchwer. Dieſer Herr wandte ſich nun wirklich in kurzer Zeit, durch die Fürſprache eines Freundes an Beethoven und ließ ihn um die Stimmen zu dem neueſten Quartett erſuchen. Beethoven erklärte ihm hierauf ſchriftlich, er wolle die Stimmen ſchicken, wenn Schupanzigh für die erſte Aufführung mit 50 Gulden entſchädigt würde. Ganz unangenehm überraſcht ſagte nun

---

*) Nach einer Mittheilung aus Wien der 1844 verſtorbene dortige Banquier Dembſcher. Schindler (3. Aufl.) beſtätigt dies, verſteht die Sache aber vom Es-Dur-Quartett op. 127 und von einer für 50 Gulden geſtatteten Ausführung deſſelben mit Mayſeder vor der Schupanzigh'ſchen Produktion —

D. dem Ueberbringer des Billets: Wenn es ſein muß? Dieſe Antwort wurde Beethoven hinterbracht, worüber er herzlich lachte, und augenblicklich den Canon niederſchrieb: „Es muß ſein! Es muß ſein!“ Aus dieſem Canon entſtand im Spätherbſt des Jahres 1826 das Finale ſeines letzten Quartetts in F Dur, welches er überſchrieb: Der ſchwer gefaßte Entſchluß. Mittheilung von Karl Holz. (früher in der Zeitſchrift für Deutſchlands Muſikvereine von Gaſſner, B. 3, S. 133. Carlsruhe 1844).

Holz hat uns eine Kopie des Canons, nach dem Beethovenſchen Autograph geſchickt, welche wir in der Kaiſerlichen Oeffentlichen Bibliothek zu St. Petersburg deponiren werden. Der Text (ohne Zweifel von Beethoven) lautet: „Es muß ſein, ja, ja, ja, heraus mit dem Beutel! heraus, heraus, es muß ſein!“ —

Schindler (Biogr. S. 263) bezieht die Sache auf die alte Haushälterin Beethovens. Dieſe hätte, mit dem Kalender in der Hand, beweiſen müſſen, daß die Woche um ſei und ſie Geld brauche. In ſeiner letzten Krankheit habe Beethoven das fragende Motiv, mit angenommener ernſter Miene, der Haushälterin vorgeſungen, dieſe eben ſo ernſthaft geantwortet: es muß ſein.

Holz behauptet Schindlers Erzählung ſei Erfindung. Dafür halten wir ſie nicht; beide Angaben laſſen ſich verbinden. Schindler ſagt (S. 254 l. c.), das $^{2}/_{4}$ Finale im B Dur-Quartett habe Beethoven im November 1826 geſchrieben und dies ſei ſeine allerletzt ausgearbeitete Kompoſition geweſen, womit Holz ſtimmt. Am 2. Dezember 1826, wäre Beethoven von dem Beſuch bei ſeinem Bruder auf dem Lande, der dem Erkrankten nicht ſeinen geſchloſſenen Wagen anvertrauen wollen, nach Wien zurückgekehrt, und Holz (ſiehe oben) ſetzt dem hinzu, Beethoven wäre fortan nicht mehr im Stande geweſen, auch nur eine muſikaliſche Idee zu denken. Hieraus folgt, daß vom 2. Dezember 1826 bis zum Tode Beethovens am 26. März 1827, nichts von ihm komponirt wurde. Daß aber Beethoven in ſchmerzfreien Augenblicken, ſich ſeine letzte vollſtändige, vor wenig Monaten (Spätherbſt 1826) beendigte Kompoſition (op. 135) angeſehen und ſich ihrer dabei gefreut habe, iſt wahrſcheinlich; eben ſo, daß er dabei einmal in heiterer Erinnerung ſeines mit Erfolg gegen Dembſcher geführten humoriſtiſchen Streiches (Kranke kennen ſchalkhafte Stimmungen) das kanoniſch gewordene: muß es ſein, auf ſich und ſeine Häuslichkeit angewandt habe. Schindler führt an, eine 2. Verſion über die Entſtehung des Motivs exiſtire, beziehe ſich auf einen Muſikverleger? beide Verſionen beträfen Geld. Man kann ſomit Schindler nur vorwerfen, der Ueberſchrift des Finale, die einfältige franzöſiſche Ueberſetzung (un effort d'inspiration) ohne Bemerkung hinzugeſetzt, und zu dem Ausſpruch gekommen zu ſein: „Welchen Pallaſt aber hat Beethoven auf dieſe unſchuldige Baſis aufgebaut, die gleichwohl etwas proſaiſchen Urſprungs iſt. „Der Humor iſt nie proſaiſch, weil er Miſchung des Komiſchen zu tragiſchem Ernſt iſt, und das Finale hat man als einen kanoniſch-humoriſtiſchen Phantaſus, nicht als einen Pallaſt zu verſtehen.

Danach iſt Marx zu berichtigen, wenn er das ſo lange für eine Hieroglyphe gehaltene Motto-Motiv, einen düſtern Spruch nennt (Muſik des 19. Jahrhunderts, S. 556). Das Grave iſt ganz im Geiſte der rezitativiſchen Satzbildung dieſer Periode. Weil der Canon in dieſe paßte, und nicht etwa das Finale in den Canon, fand die Anwendung Statt. Es war ihm eben wieder etwas eingefallen (ſiehe oben). —

Konſtruktion. Grave ma non troppo tratto (nicht geſchleppt) $^{3}/_{2}$ F Moll, 12 Takte. Expoſition der im Motto enthaltenen erſten Tonfigur (der Frage, Alt und Baß, unisono) zu einem flüſſigen Thema in Achteln. Dann Allegro, $^{4}/_{4}$ alla breve, 2 Theile mit Repriſen.

Motiv (1. und 2. Violine, unisono), Auftakt und 1. Takt. Expoſition der im Motto enthaltenen 2. Tonfigur (der Antwort) der kontrapunktiſchen Seele des Satzes. Gegenmotiv 40.—43. Takt, in lebensfriſchem A Dur (a, obere Terz von f). Bevor es zur Kantilene (a, halbe h, cis, Viertel, Cello) kommt, in den abgeſtoßenen Vierteln, dem Scherzo genähert (vergl. das Finale im A Moll-Quartett).

Mittelſatz. Rückkehr. Letztere in dem Frage-Thema (Grave ma non troppo tratto, $^{3}/_{2}$ F Moll). Oratorienmäßig geſteigert, ſehen wir doch Beethoven einen Ländler in Oratorien verwandeln (op. 120). Nur hier und in op. 132, Tremoli im Quartettſtyl, die Mendelsſohn für ſein A Moll-Quartett entlehnte.

Allegro, $^{4}/_{4}$ F Dur (Antwort-Thema) rhythmiſch umgeſtaltet.

Gegenmotiv in der Tonika (43.—46. Takt vom Eintritt des Allegro). Die Repriſe des 2. Theils, welche (nicht ohne Schwächung des Effekts) die Wiederholung des kleinen Oratoriums wäre, ſtellt Beethoven, der doch ſonſt nur ſeinen Willen kennt, diesmal frei. **(Si repete la 2. parte al suo piacer.)** Das einzige Beiſpiel einer ſolchen Freiheit der Ausführenden in Beethoven, denn die im Pianoforte-Trio **op.** 97 frei geſtellte große Repriſe im Scherzo iſt vom Verleger (Haslinger, Geſammtausgabe).

Anhang. Rezitativiſch auf dem Antwort-Thema, **poco Adagio, Tempo primo,** in welcher Bewegung unerwartet das Gegenmotiv, im **pizzicato** aller Stimmen, Umzug hält. Wo dieſes **pizzicato**-Räuſchchen in 3 Stimmen verraucht iſt, kommt das Antwort-Thema (Motiv) in der 2. Violine, zu der Begleitung von Alt und Baß, zu dem in der 1. Violine auf die ſchlechten Taktheile (2. und 4.) **pizzicato** einſetzenden Gegenmotiv, in rhythmiſcher Anſpielung, **sempre ppp,** ſchreibt Beethoven. Dieſer Summ- und Brumm-Chor ſchlägt dann **ff** in das Antwort-Thema (Motiv) zum energiſchen Schluß. Beethoven-Spiele.

Hier blieb die Beethoven-Quartettidee ſtehen. Ob das laufende Jahrhundert ſie fortſetzt? Das Allgemein-Erwachen der dem ſinnlichen Menſchen Vorſchub leiſtenden realen Mächte giebt wenig Hoffnung! —

Schindler über die Pentaide.

Herr Profeſſor Schindler hat die Güte gehabt, uns Anſichten mitzutheilen, die dem Herrn Einſender um ſo mehr Ehre machen, als es demſelben leicht geweſen wäre, die gegentheilige, dem Geiſt unſerer Tage mehr entſprechende Anſchauung zu der ſeinigen zu machen.

Mittheilung vom 21. April 1856. In den letzten Quartetten unterſcheide ich die Sätze, die ohne große Anſtrengung in Bezug auf organiſchen Bau und Inhalt, Charakter, faßlich, verſtändlich ſind, weil die logiſche Nothwendigkeit, **sit venia verbo,** überall unſchwer zu verfolgen iſt, jenen Sätzen gegenüber, in denen das Gegentheil vorherrſcht, von denen man ſagen darf, es iſt faſt Alles, oder doch zuviel Willkür (?) darin. Letzteres betrifft die erſten Sätze der 4 erſten Quartette, davon jener im Gis-Moll-Quartett, **le chef d'oeuvre,** iſt. (Schindler entgeht der Rezitativ-Styl, die Verbindung mehrerer Bewegungen zu einer, was ihm freilich im Gis-Moll-Quartett am Auffallendſten ſein mußte.) Schon mancher Beethoven-Enthuſiaſt zog ſich auf meine Aufforderung gleich beim erſten Verſuch eines logiſchen Nexus, zurück. Nehmen Sie als offenes Bekenntniß hin (das der Aufrichtigkeit Herrn Schindlers Ehre macht), daß ich bis zum heutigen Tage jenen Sätzen ſo fremd gegenüber ſtehe, als vor 2[illegible] — 27 Jahren, daß ich folglich die Hoffnung längſt aufgegeben habe, ihren Inhalt zu durchdringen und mit der Einbildung etwas zu verſtehen, was ich in der That nicht verſtehe, habe ich in meinem Leben keine Kämpfe beſtanden. Einer der tiefſten Ergründer Beethovenſcher Muſik war Graf Brunswick, der außerordentliche Violoncelliſt in Peſth (ſiehe die Dedikationen von op. 57, 77). Jn den beiden Wintern, gleich nach Beethovens Tod (alſo 1827—1828 und 1828—1829) lebte ich in Peſth, wo dieſe letzten Quartette Hauptſtudium abgaben. Alles Techniſche war überwunden (?), allein das Verſtändniß jener gewiſſen Sätze, warum das häufige Abbrechen des Fadens (Rezitativ-Deklamatorien ſagen wir; nicht Abbrechen, Fortſpinnen des Fadens), weshalb die verſchiedenen, **diamétralement** entgegengeſtellten **Tempi**? Das vermochten wir einander nicht zu beantworten, viel weniger klar zu machen. Nach 20 Jahren noch wünſchte Brunswick von mir die Beantwortung jener Fragen, ich konnte ihm aber nur erwidern, daß ich noch immer ſo dumm bin, wie einſtens in Peſth, da wir uns die Dummheit gegenſeitig zugeſtanden haben. – Den 5. Oktober 1856. Ueber die letzten Quartette habe ich Jhnen mein Glaubensbekenntniß vorgelegt. Sie erwiderten, daß ich ihnen zu fern ſtehe. Mag ſein. Das erſte in Es-Dur hörte ich 1825 in der allererſten Produktion von Schupanzigh, der der Aufgabe nicht gewachſen war (dazu gehörte ein Vieuxtemps, Hellmesberger, Laub, Joachim) ſchon darum mißglückte Alles und das Auditorium ſtand verdutzt da. Auf Beethovens Erſuchen nahm ſich dann Joſeph Böhm (ein Bruder von Franz Böhm in St. Petersburg Bd. 2, S. 310) des Werkes an. Das Techniſche hatte damit im Ganzen gewonnen, aber die 4 Spieler ſtanden noch immer, **salva venia**, wie die Kuh vor dem neuen Thor, ſo auch die Zuhörer. Beethoven redete viele Worte, half aber damit der Sache nicht auf. Der noch lebende (1858 verſtorbene) Secundarius Holz kann es beſtätigen. Im Auguſt 1825 hörten wir das in A Moll, weil es der Pariſer Schleſinger vor dem Ankauf hören wollte. H. Holz, **Violino primo**, Beethoven ſelbſt war beim Einüben und bei der Ausführung anweſend. Ich ſelbſt hörte es dreimal nach einander. Darauf das in B Dur, das ich nur einmal zu hören bekam, wie das Publikum gleichfalls. Die in Cis Moll und in F, wurden bei Lebzeiten Beethovens, in Wien nicht zu Gehör gebracht (!). Die beiden Winter nach Beethovens Abſterben, waren alle 5 Quartette das Hauptſtudium des Graf Brunswickſchen Quartetts in Peſth, wobei ich ſtets mitwirkend war d. h. mit der Partitur oder wenigſtens mit den einzelnen Parten zur Hand. Daß Beethoven noch ein und anderes zu korrigiren im Stande war, bewies er in dem Quartett in A Moll (ſiehe unten) wie auch das Jahr vorher, beim Einüben der Solo-Partieen aus der großen **Missa** mit der Sontag und Unger (ein anderer Fall — Sängerinnen ſind baufällig — die Idee iſt ewig!) Er ſtellte ſich beide Sängerinnen (etwas Epheu und Rosmarin um eine Eiche) links zur Seite, denn das linke Ohr vernahm noch Töne. Aus meinem Glaubensbekenntniſſe läßt ſich die Antwort auf Ihre Frage von ſelbſt entnehmen. Man hat in letzter Zeit über Beethovens Muſik ſo entſetzlich viel gefaſelt und gefabelt, daß man die letzten Quartette immerhin noch, oder über alles Gefaſel oder Gefabel, die Philoſophie (von uns gegen Schindler gebrauchter Ausdruck) nennen kann. Es darf auf die Erfindung dieſes **Terminus** Niemand ſtolz ſein, denn er mag verſichert ſein, daß er damit ausgelacht wird (von wem? **that is the question!**). Mit dem andern **Terminus** Rhetorik (wir hatten ſo die älteren Quartette bezeichnet) hat es eine andere Bewandniß, weil er aller Muſik angehört, **ergo** auch den erſten Quartetten (folglich paßt ein höherer auf die höheren). Soll denn aber die Anwendung des eingeſchränkten und beſtimmteren Begriffs von Weisheit (Weisheit iſt nicht nothwendig, Philoſophie, Philoſophie aber immer Weisheit) auf die meiſten Werke unſerer Klaſſiker, wie auf vorzügliche Kunſtprodukte, überhaupt nicht genügen? Warum ausſchweifen? (Weiter gehen iſt nicht ausſchweifen). Vielleicht gelingt es dem Pariſer Quartett (! Herren Morin, Chevillard ꝛc.) mich aus der Dunkelheit zum Lichte zu bringen. Ich hörte von demſelben das A Moll-Quartett. **In puncto** richtiger Auffaſſung des Charakteriſtiſchen, **negatio**! Eine ſo geſchniegelte, gebügelte Darſtellung **en miniature**, iſt mir noch nie in Beethovens Muſik vorgekommen. Nur Technik ohne Beethovens Geiſt. Daran trägt vor Allem Mr. Morin, der **primo violino**, die Schuld, die andern drei brächten mit einem Mr. Allard oder Lipinsky, oder Mayſeder (?) an der Spitze, großartigere Gebilde in die Erſcheinung.

Den 18. November 1856. In den letzten 10—15 Jahren habe ich wiederholt Herrn Holz in öffentlichen Blättern aufgefordert, die ihm beſſer als mir bekannten Traditionen in Beethovenſcher Quartettmuſik, in Bezug auf Vortrag, bekannt zu machen, da er doch ihr alleiniger Träger iſt. Allein vergeblich (um ſo wichtiger ſind die uns von Holz gemachten, eben mitgetheilten Eröffnungen.

Den 8. Dezember 1856. Den logiſchen Nexus, die logiſche Nothwendigkeit z. B. im 1. Satz in B Dur, im 1. Satz in Verbindung mit dem 2. Satz, im Cis Moll-Quartett weiſe Einer nach (wir verſuchten es und eine Monographie von Séroff iſt in Ausſicht geſtellt) und iſt ihm dies möglich geworden, dann wollen wir ihn nicht blos loben, ſondern hoch erheben (nachdem Herr Profeſſor Schindler [3. Auflage der Biogr.] ſich über uns, ohne allen Grund, erboßen wollte, dürfte auch nicht von der geringſten Anerkennung ſeinerſeits die Rede ſein. **Habeat sibi!**). Die Pariſer haben in Frankfurt das F Dur-Quartett op. 135 geſpielt, die allerſchwächſte Leiſtung, die ich von ihnen gehört, ausgenommen das Lento. Alles Andere verſchwommen. Man muß die Partitur mitleſen, um ſich zu überzeugen, was ſich dieſer Mr. Morin (er hat einen gar zu kleinen Ton) erlaubt, oft auch Mr. Chevillard (Celliſt). Die Mittelſtimmen ſtets korrekt. Ich mag die letzten Quartette nicht glatt gebügelt, ohne mächtig hervortretende Leidenſchaft am rechten Ort hören; das Publikum aber und ſelbſt die Gelehrten, laſſen ſich gerade durch die Eleganz und Feinheit blenden. Der Pariſer Damenſchuh und das A Moll-Quartett (wir hatten ausgeſprochen, daß die Herren das ſehnſüchtig geſtimmte Werk eben in Pariſer **Chaussure** [!] auftreten ließen). Ich habe den Herren hier in meiner Stube dieſe Stelle aus ihrem Briefe mitgetheilt und moraliſch-äſthetiſche Anmerkungen daran geknüpft, offen und aufrichtig;

vielleicht nicht ohne gute Wirkung. Gott befohlen, Beethoven-Grübler **par excellence**.

Archiv der Pentaide.

Das Es Dur-Quartett. Berliner A. M. 3. Mai 1825 (Nr. 21). Rellſtab über Beethovens neueſtes Quartett (Auszug). Ich habe mir oft lebhaft gedacht, welchen Eindruck es auf die Zeitgenoſſen großer Dichter und Muſiker gemacht haben muß, wenn ein neues Werk eines Genius, der ſich das Recht der Unſterblichkeit ſchon durch ſeine Mitwelt beſtätigen ließ, wenn etwa ein Wallenſtein, ein Don Juan angekündet war. Jetzt weiß auch ich, wie uns zu Sinne iſt, wenn ein unſterblicher Geiſt in unſerer Nähe geſchaffen hat, was Jahrhunderte überdauern ſoll, und es uns, ein unverdientes Geſchenk, übergiebt, während er ſelbſt noch in unſerer Mitte als ein ſterbliches Weſen wandelt, das Organe und Bedürfniſſe hat wie wir ſelbſt. Man glaubt es kaum, daß man Mitgenoſſe des Außerordentlichen iſt, was noch ſpäte Geſchlechter in Erſtaunen ſetzen wird. Ich für meinen Theil kann mich oft kaum davon überreden, daß etwas Großes ſo nahe bei uns geſchehen können, daß wir die Zeugen von Thaten und Werken ſein können, die unſer kleines Daſein weit überdauern und ragende, leuchtende Gipfel der Weltgeſchichte ſein werden.

Vater Homer ſingt von den Troern, als ſie ihren Beſchirmer in die Mauern Iliums zurückführen: Und ſie glaubten es kaum, daß er lebte! So glaubte ich kaum, daß es wahr und möglich ſei, daß ich unmittelbar an der Quelle, durch einen begeiſternden Trunk aus dem göttlichen Born, gelabt, erhoben werden ſollte. Die feierliche Empfindung durchdrang jeden Anweſenden, nur die hatten ſich verſammelt, die mit wahrer Erhebung und Andacht unſterbliche Werke des großen Mannes aufzufaſſen vermochten, wo ſich vier ausgezeichnete Künſtler (unter dieſen Holz aus Wien) verſammelt hatten, um Beethovens neueſtes Werk in's Leben zu fördern. Es hatte mir etwas tief Rührendes, daß der Bruder Beethovens und ſeine andern

Verwandten zugegen waren und ſich glücklich fühlten, nur den großen Namen tragen zu können. Wie uns das Kleid, das Schwert eines großen Mannes eine Reliquie iſt, ſollten uns nicht auch die mit im Glanze ſeiner Werke ſtehen, die die Natur ihm ſo nahe zuwies? Iſt doch die Perſon eines großen Mannes ſelbſt nur ſein Bild — denn wer faßt den Geiſt! — Iſt er einem nahe, der verſteht ihn auch von ferne; und was wäre dem, der den Geiſt nicht ahnet, der Leib?

Das Werk (op. 127) iſt der Ausdruck der edelſten Seele, des reinſten Eifers für die Kunſt ſelbſt, nirgend eine Spur, daß etwas um eines andern willen da ſei, als um ſich ſelbſt. (Tief und wahr). Der Genius wollte ſich nur ſelbſt verwirklichen, das Andre war gleichgültig, war nichts. Was uns darin fremd, dunkel, verworren (1825) erſcheinen mag, es hat ſeine Klarheit und Nothwendigkeit in der Seele des Schaffenden und dort müſſen wir Belehrung ſuchen. (Das hat man ſich immer wieder zu ſagen!) Manches ſteht wohl in ſeiner himmliſchen Fantaſie anders, als in unſerm irdiſch ſchwer vernehmenden Ohr; was uns daher fremd und unbegreiflich erſcheint, das wollen wir nicht voreilig angreifen, ſondern anerkennen, daß es keine genaue Gemeinſchaft des Maaßes iſt, auch keine richtige Würdigung Statt finden kann. Es iſt ein ernſtes Wort, das er zu uns ſpricht, es ſind die gefaßten Aeußerungen bekämpften Leids einer tief verwundeten, aber eben ſo ſtark hoffenden Seele; es iſt der männliche Schmerz eines Laokoon, der durch das Werk mit geheimen Fäden ſich ſelbſt da noch hindurchſchlingt, wo er in einem tiefen Scherzo ſich ſelbſt zu verſpotten ſcheint und eben darum um ſo tiefer und erſchütternder unſere Bruſt ergreift. Du hoher Genius, der Du uns ſo göttlich ſegenreich beſchenkſt, ſollteſt Du allein der Leidende ſein? — Nein, aus ſolchem Born quillt ewige Stärkung und Erhebung und Du wirſt Dich ſelbſt halten und tröſten und erheben. (Auszug)

Berliner A. M. Z. 1827, Nr. 4 (Januar, noch von Beethoven geleſen). Nach Styl und Tiefgeiſt von Marx (Auszug).

Man muß ſich daran gewöhnen bei den neueſten Werken Beethovens, nach den erſten drei bis ſechs Anhörungen immer noch behutſam mit ſeinem Urtheil zu ſein, weil man gewöhnlich vor ſich ſelber hernach in nicht geringe Verlegenheit kommt, wenn das Werk anfängt ſich dem Geiſt zu erſchließen, der anfänglich ſo bereit war abzuurtheilen, einzelne Stellen für harmoniſchen Unſinn zu erklären oder für Ausbrüche einer wunderlichen Laune, die, nur der Neuheit wegen, nach dem Illegalen haſcht, um abſichtlich zu frappiren und zu inkommodiren. Bei alle dem geht es einem ſonderbar. Sobald man nur weiß, daß ein neuer Beethoven ſich dem einfachen Heerd des Hauſes genahet hat (wie ſchön, tief und beſcheiden für einen Profeſſor der Muſik gefühlt), ſchiebt man alle Lieblingsneigungen, ja wohl gar alle Berufsgeſchäfte zurück, um nur erſt zu hören, ob der Wind NO. oder SW. weht, der das willige Schiff der Seele und ſeine Segel, die Empfindungen, anwehen ſoll. Und ſiehe da, man ſteht nach dem erſten Durchſpielen auf, hat nichts gehört, obſchon alles geleſen, nichts empfunden, obſchon es nicht an Elaſticität der Empfindung fehlte. Lieber geh' ich ſpazieren, hinauf auf das hohe Seeufer, da weiß ich doch was ich ſehe, und wenn ich empfinde, daß ich empfinde, und ich höre, daß ich etwas höre. Was hilft mir das allerdings eben auf dem Berge (ſchön) wiederklingende (Notenbeiſpiel des Anfangs der Andante con moto im Adagio-Satz von op. 127, wie war's doch weiter? Es wäre mir auch nicht wieder eingefallen, wenn die oberſten Buchenzweige, da hoch oben, nicht immer ſich ſo geſellig und freundlich im Abendhauche und in Freiheit ſchaukelten. Und nichts weiter hab' ich von meinem Bemühen? Iſt das der Lohn, den Beethoven ſeinen Exekutirenden giebt? Warum der Mann nur ſo und nicht anders ſchreibt? Wie viele häßliche Stellen (treffliche Satyre) habe ich verarbeiten müſſen, gegen alles Ohr und Schönheit! Der Mann giebt ſich unnütze Mühe, er iſt fertig und weiß nichts mehr. Er iſt taub und kann nichts hören; ob er wohl Violine ſpielen kann? (Shakeſpeare'ſche Frage). Ich glaub' es kaum; wie ſchwer das Alles liegt, ſo hoch (! ja, ſehr hoch), wie unbeholfen das klingt, er ſollte die Violine ſpielen lernen. Man kehrt heim. Die Stelle iſt aber doch ſchön, das muß wahr ſein, und man weiß doch daraus, daß Er es geſchrieben hat, ein Anderer könnte ſo etwas — — — Wie war doch der Schluß ganz ſonderbar lebendig. So rieſengroß. Und ein ſonderbares Finale-Thema (Beiſpiel der erſten 8 Takte) und es ſcheint tüchtig durchgeführt, wie obligat die Stimmen laufen, als gingen ſie ſich nichts an, und doch haben ſie daſſelbe. Und der pochende Gegenſatz (4 Takte Beiſpiel des Gegenmotivs, wie es, unisono mit dem Alt, vom Violoncell, im Mittelſatz auf c, gehämmert wird). Das Ding ſcheint doch der Mühe werth zu ſein. Man muß es öfter hören. Alſo noch einmal. Auch à quatre mains (das Arrangement war ſo eben bei Schott 1825 erſchienen) muß man es durchnehmen, jede Woche einen Satz; recht ordentlich. So gerath man unwillkürlich hinein in den Zauberkreis des Meiſters, in welchem man immer mehr Linien und Figuren wahrnimmt, die ſich der Seele bemächtigen, ſo daß man ſie nicht wieder los werden kann. Die unbequemen Streifen der Milchſtraße, die nur des Sehers Rohr kennt, oder auch nicht kennt, welches gleichviel iſt. Genug, Sterne aller Größen feiern ihren ſtillen erhebenden Zug um den ausgeſpannten Zauberhorizont, und man erkennt freudig den ſchaffenden Genius in Nacht und Licht. Das pompöſe kleine Maestoso im Anfang, welches zuweilen wiederholt in den ſinnigen, ſtillen Reigen des 1. Satzes hineinſchlägt, iſt wie eine Verheißung deſſen, was der 1. Satz (?) Süßes und Neues geben wird. Das Thema (Beiſpiel der 4 erſten Takte des 1. Allegro) iſt ein ſeliges Umfangen voll Jugend und Anmuth, ein Naturklang, der nicht verliſcht und Merkwürdiges gebiert, und ſich noch durch die folgenden heterogenſten Gedanken kaum merklich hindurchzieht. Das ruhende Adagio liegt beinahe ſtill, wie ein See, der das Leben in ſich hat (wie mochte das Beethoven erfreut haben!). An ihm bewegt ſich jenes ſchon erwähnte liebliche Andante (hier wird die Variationenform des Adagio-Satzes überſehen) ſo reich und ſo friſch wie Ufergruppen. Eine andere Seite der Gegend wird befahren, Rückkehr des Adagio, und noch ausgeführtere Bilder der Bewegung ſchweben auf und nieder in dem längeren Andante, welches den 2. Theil beſchließt (kein zweiter Theil; Variationen in verſchiedenen Tempi). Ein barockes Scherzo unterhält wenigſtens den Ausübenden (!), wie denn überhaupt diejenigen Tonſtücke des Komponiſten ſehr oft die unterhaltendſten (!) genannt werden können, die am wenigſten den alltäglichen Anforderungen an das, was man ſtereotyp-ſchön nennt, entſprechen; dieſe ſo genannten Schönheiten der Muſik erwecken aber bekanntlich nicht ſelten Ueberdruß und Langeweile, diejenigen beiden Hauptfeinde der Tonſtücke, die Beethoven beſonders flieht und vermeidet. Wo er nicht ſchön iſt, iſt er wenigſtens intereſſant. Ein Presto in Es Moll (3. Theil, Trio) unterbricht das antike (?) Scherzo mit einer hinreißenden ſonderbaren Melodie (Thema, mit in Es Moll leiterfremdem d als Melodie), die man faſt eben ſo fürchtet als liebt (es iſt eben ein unruhiger, unſtäter Geſelle). So viel iſt gewiß, daß Beethoven in dieſem Tonſtücke (hier iſt wohl das ganze Quartett gemeint) noch Größeres gegeben hat, als in ſeinen 4 letzten Quartetten (op. 59, op. 95), was doch viel ſagen will (ja! ſehr viel!). Die Stimmführung iſt bewundernswürdig ſelbſtſtändig in jeder der vier Stimmen (Hauptunterſchied mit den früheren Quartetten). Allerdings ſind herbe und auffallende Härten (?) in einigen Stellen durch dieſes faſt eigenſinnige Stimmführen gegen die Harmonie entſtanden, die, beſonders geſehen, Bedenken erregen. Oft ſind die Stellen und Gedanken der Sätze bis in das Unſchöne (?) für unſere Empfindung in die Höhe geſchraubt und demungeachtet kann man nicht davon loskommen und möchte auch dieſe nicht miſſen. Welche Gewalt übt dieſer Geiſt auf andere aus! Für ſeine Subjektivität war dieſe Tonſprache gewiß ganz natürlich (ſo natürlich, wie ein Adler auf der höchſten Zinne Wohnung macht). Er mag ſich wundern, wenn man ihm einzelne Stellen vorzeigt, die allein wie monstra ausſehen, wie wenn man aus Raphaels Transfiguration den Kopf des beſeſſenen Knaben herausſchneiden wollte und ſagen: Dieſer Kopf iſt nicht ſchön. (Dieſelben Worte brauchte Séroff gegen das Oulibiſcheffſche Beethoven-Pamphlet, ohne Marx zu kennen, wie ich vom Laokoon-Beethoven in Beethoven et ses trois styles ſprach, ohne Rellſtab (ſiehe oben) zu kennen — ſprechen dieſe Begegnungen nicht für die Realität dieſer Gedanken?). — Hierin muß man nun wohl Beethoven, als großem Tondichter, das Feld räumen, blos deshalb, weil er es für gut hält, ſo und nicht anders ſeine Glanzpunkte zu ſchattiren. Was können wir auch machen? Aufhören ſeine Schöpfungen zu genießen? Ja, wer das könnte! — Er hat zu viel Raum gewonnen in den Seelen ſeiner Zeitgenoſſen, und wird noch mehr gewinnen in ſpäteren Geſchlechtern. Was hilft unſer Reden, wenn er Zauberkreiſe macht? — Er läßt ſich nicht ſtören, nicht einmal eine Antikritik ſchreibt er, in welcher man ad oculus demonſtriren könnte, daß eine ſumpfige, Nebelgeſtalten erzeugende Gegend auch eine Landſchaft, das Knarren eines vom Sturm bewegten Urbaums auch eine Muſik ſei, daß das unnütze, vielleicht böſe Pläne brütende Nachtgeſpräch zwiſchen 4 Räubern in einem verfallenen Felſenneſte, ihr wüſtes Lachen und Balgen auch Stoff zu einem Scherzo ſei u. ſ. w. Man höre auf, den Beethoven zu ſpielen: dieſen Rath muß man Jedem geben, der unzufrieden mit ſeinen Unſchönheiten (?) und wohl zufrieden mit ſeinen Schönheiten iſt (welche unvergleichlich ſchöne Anſchauung wir da dem Grabe einer Zeitung entreißen!).

Aus einem Brief (1825) von Baillot an den Fürſten Galitzin, der ihm op. 127 im Manuſkript zugeſchickt hatte Beethoven Vous introduit dans un nouveau monde. Vous trouverez des régions sauvages, vous longez des précipices, la nuit (Berührung mit Marx) vous surprend, vous vous reveillez et vous êtes transportés dans des sites ravissants; un paradis terrestre vous entoure, le soleil luit radieux, pour vous faire contempler les magnificences de la nature.

Ueber das B Dur-, A Moll- und Cis Moll-Quartett exiſtiren keine Kritiken. Die Leipziger A. M. Z. übergeht die „ganze Pentaide.“ Die lächerliche, ſtupend ignorante Schilderhebung von Fétis père gegen das Cis Moll-Quartett, zählt nur als Verwandlung eines franzöſiſchen Conſervatorium-Direktors in einen ABC-Schüler, aus vorgefaßter Meinung und angeborner Antipathie gegen Genie.

Ein Chineſe, der über den Hamlet ſchriebe, käme zu einem Reſultat, wie Fétis père über Beethoven überhaupt, und das Cis Moll-Quartett insbeſondere. Der Raum geſtattet nur ein paar Auszüge.

Revue musicale publiée par Fétis, 2. série, T. 1, Paris 1830. Les derniers Quatuors de Beethoven (und doch wird nur das Cis Moll-Quartett beſprochen und le plus facile (?) à comprendre le moins incorrect sous le rapport de l'harmonie genannt). On n'y trouve point les divisions ordinaires de premier morceau, adagio ou andante, ménuet et trio, suivi d'un final; tous les mouvements sont mis à la suite l'un de l'autre, et sont divisés d'une manière nouvelle, et particulière. Ces mouvements sont très-variés, mais ils ont pour base les idées radicales du premier thème (Beiſpiele der Motive aus Nr. 1, 2, 4, 5, 7). Les développements de ces idées (der Motive) tiennent à la fois d'une imagination riche et féconde, et d'une fantaisie dévergondée (!). Le sublime s'y trouve par fois plus souvent le bizarre, le penchant à la diffusion, qui forme un des caractères dominants de Beethoven, même dans ses compositions les plus raisonnables (!) est porté à l'exès dans celle-ci. Qu'on se figure un morceau d'un seul jet, sans interruption, dont la partition forme un volume de 50 pages! (und die Odyſſee? Iliade? die Divina Comedia? Fauſt?) Si, du moins, l'objet principal de cette longue paraphrase (!) de 4 ou 5 thèmes principaux (nicht 4 oder 5, ſondern 5 Hauptmotive, Nr. 1, 2, 4, 5, 7, und 2 Rezitative Nr. 3, 6) était de plaire (!) par une harmonie suave et pure, le charme des détails pourrait faire oublier la fatigue d'une attention soutenue si longtemps; mais tel n'était point le but de Beethoven. Imaginer de nouvelles formes et donner carrière à une fantaisie sans borne (Phantaſie, die ſich die Welt erobert) était surtout ce qu'il voulait. Plus de ton principal et dominant, auquel se rattachent des modulations incidentes; bien que le Quatuor commence et finisse en ut dièze mineur, il est presque toujours dans d'autres tons (die Blendlaterne) et les parcourt tous en s'y fixant plus ou moins longtemps (ſo viel jeder Satz in Anſpruch nimmt). Plus de rhythmes réguliers. Plus de repos après certaines périodes (Nichts von Ruhe! — ſagte Beethoven) qui se représentent en suite dans d'autres tons et dans un ordre régulier; pour peu qu'on puisse croire que la pensée va se régulariser (!) Beethoven jette à l'instant au milieu de cette pensée, quelque trait inattendu (deſto beſſer, war ſein Maaß, von einem Fetis errathbar zu bleiben?) tantôt grave et sévère, plus souvent d'une bouffonnerie bizarre. Mais que dire de l'harmonie de quelques traits? La volonté d'indépendance pousse Beethoven à transgresser toutes les lois dictées par l'oreille, sans qu'on puisse justifier par des subtilités de théorie, les duretés qui abondent (Beethoven diktirt, läßt ſich nicht diktiren, und was franzöſiſche Subtilitäten nicht rechtfertigen, erklärt ein deutſches ABC — Fetis zitirt den 9.—11. Takt von Nr. 1, wo das a im Alt (10. Takt) mit dem ais in der 2. Violine (11. Takt) einen Querſtand bilden ſoll; er findet Quinten (20. Takt) im e der 1. Violine und a des Violoncells (erſte), im dis der 1. Violine und gis des Violoncells (2. Quinte) — Alles für Kinder; vergl. op. 102 Nr. 1 Finale. Fetis erſchrickt vor den fausses progressions d'harmonie im 59.—61. Takt Nr. 1, ohne zu ſagen warum; vom 106. bis 109. Takt Nr. 1 ſagt er: qu'on se représente l'effet qui doit résulter d'une harmonie semblable à celle-ci, dans un mouvement lent. Er ſollte ſich lieber darüber erſchrecken, daß er nicht einmal eine Fuge in Nr. 1 erkannte, ſondern eine introduction, composée d'un adagio de 117 mesures, dans lequel il n'y a pas une seule phrase de mélodie, sauf le début (zufällig der Führer, dux!). Ce motif, heißt es, passant alternativement dans toutes les parties, avec les bizarreries harmoniques que j'ai rapportées, est promené du ton d'ut dièze mineur dans ceux de mi bé mol mineur, de sol dièze, de la, d'ut dièze mineur, et de beaucoup d'autres, tous accidentels; la modulation change à chaque mesure, presque à chaque tems. Enfin, arrive l'allégro (!) qui est dans un autre ton que l'introduction (!). Ce morceau est traité dans le système du précédent (eine zweite Fuge?!) en faisant passer alternativement la phrase primitive dans toutes les parties, soit entière, soit par fragments, ou du moins par imitation de rhythme, et cela pendant 200 mesures.

Il faut le dire (Aufrichtigkeit!) bien que l'harmonie de ce morceau soit remplie de négligences, elle est cependant beaucoup moins fatiguante pour l'oreille que celle de l'introduction (!). Le thème principal de l'Andante est ce qu'il y a de plus mélodieux dans le Quatuor. La pluplart des variations sont d'une originalité remarquable, et d'un heureux choix de forme. Au commençement de la 4e Var. l'harmonie est dénuée de toute raison, et de convenance; le premier Violon fait entendre toutes les notes de l'accord parfait, tandis que les autres jouent l'harmonie de la dominante (was in der Dominante liegt (4. Var. 1. Takt), h, d 2. Viol., d, e Alt, iſt ja nur Vorſchlag, Alles Skale von A Dur).

Dans le Presto (Nr. 5) il est difficile de se faire une idée de l'objet que Beethoven se proposait, à moins que ce fût de donner le modèle d'une liberté illimitée par des bouffonneries (!) dont la musique n'avait point offert d'exemple jusqu'ici (Beiſpiel der Echo-Stelle). Le final, dont la phrase mélodique principale est tirée (?!) d'une ancienne chanson française, est aussi un dévergondage de fantaisie sans borne, où l'homme d'un talent supérieur se retrouve çà et là (!) mais dont le papillotage (!) est plus fatiguant qu'agréable. Le Quatuor entier, qui se joue sans interruption, est composé de 1575 mesures, dont 442 de mouvements lents. La grande pensée de Beethoven, celle de l'affranchissement des formes, trop circonscrites de la musique, fructifiera; mais seulement quand un goût plus sûr (!) uni a un génie puissant comme le sien, en tirera parti. Si lui-même eût conçu cette pensée à l'âge de 40 ans (was that denn Beethoven um 1810? — kämpfte er etwa nicht von 1810 und früher, bis zum Cis Moll-Quartett?!) nul doute qu'il n'en eût fait naitre les plus beaux résultats (dieſe Reſultate liegen ja in in der zweiten Periode vor!) Dieſe beiſpiellos bornirten Urtheile übertrifft Fétis in ſeinen Anſchauungen der C Moll-Symphonie und Coriolan-Ouvertüre, die wir als Warnungen vor zünftiger Kritik aus

Genieſchau, gleichfalls im Auszug, der Vergeſſenheit eines ſelten gewordenen Journals entreißen.

Revue musicale publiée par Fétis T. IV, 2e année 1829, Ouverture de Coriolan. Ce morceau, où l'on voit que Beethoven s'est proposé de peindre le désordre des passions qui agitent le coeur de Coriolan, est une belle conception qui appartient à ce qu'on pourrait appeler le genre romantique (!) de la musique. — Auf dem Theater hatte ſich damals (1829) die école romantique (!) mit Henri III. et sa cour von Alexander Dumas inſtallirt: wir wohnten ſelbſt der erſten Vorſtellung dieſes, eines Primaners nicht unwürdigen, dem deutſchen Schauſpiel entnommenen Stücks, im Théâtre français, mit der Mars als Duchesse de Guise, bei — von da zur Coriolan-Ouverture! iſt weit. On sait que cette Ouverture est coupée (?!) pour se lier à l'action d'une tragédie, en sorte qu'elle n'a point de cadence finale (!!) (Köſtlich! Ohne Tragödie wäre ein Akkord, keine Uniſono der Schluß — und die Tragödie, die in der Ouvertüre ſpielt? und die Uniſonoſchlüſſe des erſten Satzes im F Moll-Quartett, im C Moll-Pianofort-Konzert, der Uniſono-Anfang der Egmont-Ouvertüre, und was Fétis noch Alles in Beethoven nicht verſteht?) C'est donc (!) une heureuse idée que de la faire suivre par le final de l'oratorio: Jésus au mont des Oliviers, ainsi qu'on le fait aux concerts de l'Ecole royale (!). Warum komponirte nicht Fétis den Schluß?

Symphonie en ut mineur. Quel dommage que tant de beautés de tout genre, soient quelquefois (!) altérées par le défaut de tacte (in Glacé-Handſchuhen hätte der Elephant an die Thür des Belgiſchen Conſervatoire klopfen ſollen!) qui entraine Beethoven dans des divagations dont l'effet est presque toujours de refroidir l'auditeur au moment où son enthousiasme est porté au plus haut point (!). Beethoven était si fort attaché à ses idées, qu'il ne pouvait se décider à finir (!) il semble que ses derniers accords soient toujours un sacrifice qu'il fait à regret (eine gute, ſchlecht angewandte Idee) il n'avait point remarqué

(remarqué, iſt köſtlich!) qu'il est un point, où le développement des phrases principales est complet, et que tout ce qui dépasse ce point, loin de rien ajouter aux beautés de l'ouvrage, diminue progressivement le plaisir (!) qu'il a fait naitre. Par exemple l'andante est plein de beautés du premier ordre, il s'y trouve entre autres au trait placé dans les parties de flûte, de hautbois et de clarinette, répété souvent, mais comme il sert de complément aux idées précédentes, il est entendu avec plaisir (!) chaque fois. Enfin la peroraison arrive; tout annonce la fin du morceau, et l'on sent que le moment était venu, en effet, de conclure (!). Mais l'attente est troupée, on rentre dans le sujet sans motif, et le trait dont il est question est redit de nouveau pour amener d'autres écarts (!). (Beethoven endigt eben anders als Fétis, weil er anders anfängt und anders fortfährt!). Dès ce moment, le plaisir (!) diminue, la phrase perd tout son charme, l'auditoire est refroidi (Fétis, der nie warm war) et l'effet n'est plus qu'un souvenir. La même faute se répète, mais d'une manière plus sensible, parcequ'elle se prolonge d'avantage dans le final. Si cette marche gigantesque, digne des héros d'Homère, n'avait que les dimensions ordinaires des morceaux de se genre (?) l'auditoire n'aurait pas le temps de respirer depuis le commencement du Scherzo, chef-d'oeuvre, d'un bout à l'autre. Mais une suite d'idées vagues, d'imitations sèches et scolastiques (!), de modulations hasardées et sans charme (!) viennent diminuer peu à peu le plaisir (!) qu'on a senti; la reprise même du motif de la marche (!) ne produit plus un effet aussi satisfaisant que la première fois, et le morceau finit encore trop tard. Ces défauts prouvent, que si Beethoven est incontestablement un homme de génie, et même d'un génie immense, ce n'est point un homme de goût (!).

Nach dieſen Bruchſtücken franzöſiſcher Kritik-Doktrin hat man ſich zu ſagen, daß in keiner Wiſſenſchaft und Kunſt der Unverſtand und bornirteſte Zunftgeiſt je einen höheren Grad erreichten als hier.

Die Zeit wird erſcheinen, wo man die Anſchauungen der Zeit-

genoſſen Beethovens und ihrer Fortſetzungen, bis zum allgemeinen Verſtändniß ſeines Geiſtesphänomens, zu einer Bibliotheca Beethoveniana ſammeln, damit aber die Geſchichte menſchlichen Unverſtandes, die alte, immer neue „Akte": Dunkel gegen Licht; Handwerk gegen Kunſt; Pfahlbürger gegen Weltbürger — weſentlich bereichern wird. In dieſem rotulus actorum gebührt Fétis, als einem der zäheſten Widerſacher des Geiſtes, ein erſter Platz; in Fétis wird der Erforſcher der Kette von Urſachen und Wirkungen den Ausgangspunkt des Oulibiſcheffſchen Beethoven-Pamphlets zu würdigen wiſſen, deſſen Kern (praesidium et dulce decus!) in folgendem Satz von Fétis enthalten iſt, der im erſten der extrahirten Artikel zu leſen ſteht, den Oulibiſcheff zu ſeiner Anſicht machen zu können glaubte, weil das Journal, dem er angehört, ſo ſelten geworden, daß er nicht zu befürchten hatte, eines Plagiats beſchuldigt zu werden.

Il est hors de doute que Beethoven, dans ses dernières compositions, a considéré l'art sous un autre point de vue qu'on ne l'avait fait jusqu'alors, et qu'il a eu un autre objet que de charmer l'oreille (!) par le développement successif de quelques phrases principales, par des mélodies heureuses, ou par de belles combinaisons harmoniques; car, bien qu'il y représente sous une infinité de formes, les thèmes de ces mêmes compositions, il les enveloppe, en général, de tant d'obscurité; ces thèmes sont pour la plupart, si vagues; les chocs des sons y sont souvent si durs et dèsagréables à l'oreille; l'ensemble, enfin, y a si peu de charme et de clarté, qu'il faut bien que le compositeur ait eu un but particulier. La fantaisie libre finit par lui sembler l'objet essentiel; la succession de ses ouvrages, et la gradation de liberté qu'on y observe, prouvent, qu'il travailla constamment à s'affranchir de l'esclavage des formes, et que le succès le rendit de plus en plus audacieux.

Nun ſeh' ich ſchon das Wo und Wie;
Der gute Menſch hat kein Genie!

Göthe, Künſtlers Apotheoſe.

Ein Brief Beethovens über op. 130, den Wiener Sonntagsblättern (1843 Nr. 51) mitgetheilt von K. Holz.

Beſtes Mahagoniholz (K. Holz wurde ſcherzweiſe von Beethoven ſo genannt). Federn ſind uns nicht bekannt, nehmt vorlieb. Lachen erregte mir Ihr Briefchen. Ja, ja Caſtelli muß d'ran (einen Scherz mit den Kunſthändlern in Verſe zu bringen). Das Ding wird gedruckt und geſtochen, zum Beſten aller armen Teufel von Muſikhändlern. Ich ſchreibe Karl (dem Schickſalsneffen) eben, daß er mit dem Brief an Peters (in Leipzig) und Schleſinger (in Paris) warten ſoll, d. h. ich erwarte alſo die Antwort des Herrn Artaria (in Mannheim). Gleichgültig dagegen, welcher Höllenbund mein Gehirn beleckt oder zernagt, da es nun ſchon einmal ſein muß, nur daß die Antwort nicht zu lange ausbleibe, der Höllenbund in Leipzig (Peters vergl. 119) kann warten und ſich derweil mit Mephiſtopheles (Rochlitz) in Auerbachs Keller unterhalten, welchen letzteren (Rochlitz, Redakteur der A. M. Z.) nächſtens Beelzebub, der Oberſte der Teufel, bei den Ohren nehmen wird. Beſter, das letzte Quartett (op. 130) enthält auch 6 Stücke, womit ich dieſen Monat zu beſchließen gedenke. Wenn mir nur Jemand etwas für meinen ſchlechten Magen geben wollte; aber Beſter, wir müſſen doch ſehen, daß alle dieſe neugeſchaffenen Wörter und Ausdrücke (ſiehe op. 101 Anm.) bis ins dritte und vierte Glied unſerer Nachkommenſchaft ſich erhalten. Kommt Freitags oder Sonntags, kommt Freitags, wo Satanas in der Küche (die alte Haushälterin) noch am erträglichſten iſt. Leben Sie recht wohl, tauſend Dank für Ihre Ergebenheit und Liebe zu mir, ich hoffe, Sie werden dadurch nicht geſtraft werden (ein prophetiſch Wort!) —

Zellner über die Fuge aus dem B Dur-Quartett op. 130 (Blätter für Muſik 1859 Nr. 3). In ſchulgerechtem Sinn keine Fuge, dem widerſpricht die formelle Dehnung, die Gliederung in mehre rhythmiſch ſelbſtſtändige Abſchnitte (das iſt eben die Beethovenſche Neu-Fuge). Aber Fuge in ſo fern die beiden Themen und ihre Gegenſätze als Grundlage des Inhalts erſcheinen. Richtiger iſt das Werk ein förmliches Quartett in einem Satze, im contrapunktirten

Style. Daß Beethoven ſelbſt die Bezeichnung nicht genügte, beweiſt ſein Zuſatz tantôt libre, indem er die Erweiterung des Fugenbegriffs andeutet. Betrachten wir das Werk in formeller Beziehung, ſo finden wir eine Einleitung in der ſich das erſte Hauptthema in G Dur, Es Dur, in F, endlich in B Dur beſtimmt (dieſes quintenweiſe Herannahen zur Haupttonart — welch genialer Zug!), und zu den viererlei rhythmiſchen Arten, in welchen es zur Durchführung gelangt, nebſt dem erſten Gegenſatze in 16 Theilen, der vorzugsweiſe im G Dur-Satze bearbeitet wird, aufgeführt. Beethoven ſtellt, gleich einem Heerführer, ſeine Truppen auf und muſtert ſie, bevor er ſie in die Schlacht ſchickt. Hierauf folgt die Fuge ſelbſt (B Dur Allegro $^{4}/_{4}$), die mit den beiden Hauptthemen gleichzeitig anhebt, eine vollſtändige vierſtimmige Durchführung erfährt und ſich als ächte Doppelfuge kundgiebt. Im 30 Takt tritt der Gegenſatz in Triolen auf, die beiden weiter ſich bekämpfenden Themas umſpielend. Auch dieſe Bildung zeigt ſich in allen Stimmen. Nun führt er die Hauptthemen, jedes in der Terz begleitet, gegen einander. Hierauf kündet ſich ein neuer Gegenſatz (in daktyliſchem Rhythmus) an. Zum Schluſſe endlich wird das zweite Hauptthema in Triolen behandelt. Damit iſt der Theil, den wir als 1. Satz bezeichnen wollen, beendet. Es ſind hier nur die Hauptbildungen angeführt worden, welche vollſtändige Durcharbeitungen erfahren. Dieſe Vielheit der ſich kreuzenden Bildungen bewirkt allerdings ein Gewirre (?) von Zuſammenklängen, bei welchen es zuweilen nicht ohne einige höfliche akuſtiſche Rippenſtöße (?) abgeht. Um da den Faden der Orientirung nicht zu verlieren, gehört einestheils eine ungewöhnliche Anſpannung der Aufmerkſamkeit, anderntheils die Fähigkeit dazu, das Gehör vollſtändig zu objektiviren, ſo daß das Klangweſen ſelbſt hinter das Schauen der Klangfiguren zurücktritt. Dieſe Art des Hörens wird überall erheiſcht, wo die Ausbildung des muſikaliſchen Gedankens zur unabhängigſten Freithätigkeit gelangt (wer nicht ſo d. h. gehaltlich hören kann oder hören will, der beurtheile wenigſtens nicht die Schöpfungen des Genies nach ſeiner Taubheit, nach ſeinem böſen Willen). Unter ſolchen Verhältniſſen geht jede Stimme in höchſter Freiheit daher, als wäre ſie ganz allein da, es iſt die vollkommenſte Dramatik, in der ebenfalls kein Charakter um des andern willen, ſondern jeder für ſich in freieſter Entwickelung ſeines Daſeins auftritt (vortreffliche Charakteriſtik der Polyphonie). Dieſe wahrhaft unbedingte Freiſinnigkeit führt Beethoven und außer ihm nur noch Sebaſtian Bach zu großartiger Unbekümmertheit um einzelne harmoniſche Härten. Es war ihm aber vollkommen klar geworden, daß das Leben der Muſik in der Melodie oder in mehren Melodien enthalten iſt, die mit einander gehen und ſich neben und gegen einander zu behaupten haben. Denn in der Dramatik wie im Leben kommt es vor Allem darauf an, daß Jeder er ſelber, ein ganzer Menſch ſei, mag es denn auch zwiſchen Einem und dem Andern gelegentlich Anſtoß, ja harte Stöße geben. Das können nun die Amateurs der conventionellen und converſationellen Kunſt freilich nicht faſſen.

Als 2. Satz erſcheint das Meno Mosso Ges Dur $^{2}/_{4}$, in welchem das erſte Hauptthema, mit dem in der Einleitung ſchon angekündigten zweiten Gegenſatze, das weſentliche Material bilden. Dieſe Reduktion des Inhalts auf zwei Gedanken bringt ſelbſtverſtändlich eine leichtere Ueberſichtlichkeit und in Folge des ſeltenern Konflikts der Stimmenzüge auch ein harmoniſch unzerſtörbares Klangweſen mit ſich. Dieſer Satz vertritt das Andante im Quartettſatz. Hieran reiht ſich ein Allegro molto $^{6}/_{8}$, das man als Final-Rondo anſehen mag. Der Inhalt iſt noch einfacher; er bildet ſich faſt ausſchließlich aus dem erſten Hauptthema. Um ſo mannichfaltiger wird deſſen Geſtaltung; wir ſehen es gerade und verkehrt, vergrößert und verkleinert, bald nacheinander, bald gleichzeitig auftreten. Alles Nähere muß unerörtert bleiben, nur ſei noch des merkwürdigen Vorhalts (bei der Fermate S. 34 der Partitur) gedacht, der erſt im nachfolgenden 2. Takt, in dem Septakkord von es, ſeine Auflöſung findet Hier fehlt förmlich die Harmonie, die Löſung geſchieht blos in der Melodie, der Hörer muß ſich das Uebrige hinzudenken. Aehnliches, wo das Material zur vollen Entäußerung des Gedankens nicht ausreichte, kommt noch an vielen Stellen, wie überhaupt in den letzten Werken Beethovens vor. Die Phantaſie muß ſtets ſprungfertig ſein, das Fehlende zu ergänzen, daher die Schwierigkeit des Verſtändniſſes (auch die Divina Comedia, der zweite Fauſt ſind ſchwer zu verſtehen, deshalb nicht weniger ſchön, nicht weniger unſterbliche Ideenmonumente).

Zeitſchrift für Deutſchlands Muſikvereine von Dr. Geßner, B. 4 Nr. 24. Jan. 1845. S. 361. H. Karl Holz verdanken wir folgenden Brief Beethovens, aus dem man erſieht, mit welcher gewiſſenhaften Genauigkeit der geniale Tondichter unſterblicher Rieſenwerke die kleinſten Nüancen beobachtet verlangt, um die von ihm beabſichtigten Effekte auf das Beſtimmteſte anzudeuten.

Als Beethoven im Mai 1825 ſein dem Fürſten Galitzin gewidmetes Quartett in A Moll beendigt hatte, bezog er eine Sommerwohnung in Guttenbrunn, bei Baden. Das Quartett ließ er mir (K. Holz) zurück, weil ich verſprach es ſchnell kopiren zu laſſen, vorläufig zu korrigiren und die Korrektur nach Baden zu ſchicken. In kurzer Zeit ſchickte ich eine Abſchrift der Partitur, von mir flüchtig revidirt, nach Baden, behielt jedoch die Original-Partitur noch zurück, weil der Kopiſt Namens Rampel die Stimmen herauszuſchreiben hatte. Nach wenigen Tagen brachte ein von einem Beſuche in Baden zurückkehrender Neffe Beethovens folgenden Brief:

Beſte Violino secondo! (Bei dem öffentlichen Quartett Schupanzighs war ich damals Secundarius, Weiß ſpielte die Viola, Linke das Violoncell. Zu einem Benefizkonzert, welches Linke veranſtalten wollte, hatte ihm Beethoven das A Moll-Quartett zugeſagt).

Die Stelle im erſten Allegro in der 1. Violine (Beiſpiel des 8.—10. Taktes, nach der Vorzeichnung von einem Kreuz; die Sechszehntheilgruppen, vom zweigeſtrichenen c hinunter, solo) macht's alſo eben ſo (unisono die 1. Violine durch die 2. verdoppelt). Eben im erſten Allegro machet in den 4 Stimmen dieſe Expreſſionen (Beiſpiel des 6 und 7. Taktes nach der Aufhebung der Vorzeichnung von einem b (p. pp.) faſt auf jedem Viertel andere, eben ſo crescendo-Zeichen, was nicht in den Stich aufgenommen worden).

Die Noten ſind alle recht, verſteht mich ja nur recht. Nun über Eure Abſchrift, Beſter, obligatissimo-ma die Zeichen p. cresc. decrescendo ſind ſchrecklich vernachläſſigt, und oft ſehr oft am unrechten

Ort, woran wohl die Eile ſchuld iſt, um Gotteswillen bitte ich Rampel einzuprägen, daß er Alles ſchreibt wie es ſteht. Sehen Sie nur jetzt das von mir Korrigirte an, ſo werden Sie Alles finden, was Sie ihm zu ſagen haben, wo ein Punkt über der Note, darf kein Strich ſtatt deſſen ſtehen, und ſo umgekehrt. Merkt's Euch von höheren Ortes. Ich habe nicht weniger als heute den ganzen Vormittag, und vorgeſtern den ganzen Nachmittag, mit der Korrektur der 2 Stücke (Sätze?) zugebracht und bin ganz heiſer von Fluchen und Stampfen. Eiligſt der Ihrige. **Am Rande.** Für heute entſchuldigen Sie mich ſchon, es iſt gleich 4 Uhr (Abfahrt der Geſellſchaftswagen von Baden nach Wien) und Karl (der Schickſalsneffe) geht nun; wir waren ſehr vergnügt.

Beethoven et ses trois styles T. 2 p. 6. Beethoven qu'on dirait ne travailler qu'en grand, donnait les soins les plus minutieux aux détails. Après l'envoi au Prince Galitzine, du Quatuor en mi bé mol (op. 127) il lui écrivit avoir oublié dans la partie du Violoncelle un signe de ligato qu'on y a mis depuis (15e mesure de l'épisode en mi majeur de l'Adagio, où le la doit être lié au fa dièze aigu).

Wahrſcheinlich geht der Brief Beethovens an ſeine Quartettiſten (Schuppanzigh, Holz (früher Sina, 2 Violine), Weiß (ſpäter Kaufmann, Viola), Linke (früher Kraft, Violoncell) auf die oben von Holz beregte Aufführung des A Moll-Quartetts zu Linke's Vortheil.

Beſte. Es wird Jedem hiermit das Seinige gegeben und wird hiemit in Pflicht genommen, und zwar ſo, daß man ſich anheiſchig mache, bei Ehre ſich auf das Beſte zu verhalten, auszuzeichnen und gegenſeitig zuvorzuthun. Dieſes Blatt hat Jeder zu unterſchreiben, der bei der bewußten Sache mitzuwirken hat.

Das F Dur-Quartett op. 135. Berliner A. M. Z. 1829 Nr. 22, unterzeichnet M. (Marx?). Die neueſten Quartette und namentlich das hier genannte ſind jetzt die wichtigſte, aber zugleich ſchwierigſte Aufgabe für alle guten Quartettvereine. Immer mehr verhallen die Stoßſeufzer und das Murren der Wenigen, die Beethoven nicht einmal verſtehen wollen, unter den Ausrufen der allgemeinen Bewunderung. Bei einem in ſeiner Iſolirung ſo ganz eigenthümlich vollendeten Geiſte giebt es zwiſchen vollkommenem Verſtehen und oberflächlichem Ueberhinfahren auch noch die Möglichkeit eines vollkommenen Mißverſtehens. Wenn Beethoven im Vivace dieſe Figur (Beiſpiel des basso ostinato, ſiehe oben op. 135) in drei doppelten Oktaven (dadurch wird der Tanz zum Jubel) von der 2. Geige, Bratſche, und vom Violoncell über funfzigmal (lies 48 Takte hintereinander) wiederholt, als Begleitung einer eben ſo merkwürdigen (gewiß ſehr viel merkwürdigern) Obermelodie, ſo muß dies barock, ja widrig ſein, ſobald man nicht eine höhere Idee erkannt hat, die allen ſeltſamen, ſcheinbar oft widerſprechenden Zügen Bedeutung und Zuſammenhang ertheilt. Beethoven ſelbſt hat in der letzten Zeit von ſich bekannt, daß er nicht leicht ein Stück ohne beſtimmte Vorſtellung, ohne klar gedachte Grundidee verfaſſe. Sobald man dieſe erkannt hat, verbreitet ſie über das Ganze ein helles Licht, und man gewahrt die Folgerichtigkeit, die Einheit, die Harmonie der bis dahin disharmoniſch erſchienenen Züge. Der Inhalt der letzten Werke ſcheint innigſt an die Subjektivität und an die beſondere Lage (?) Beethovens geknüpft; man begreift, wie dieſer Ideengang einem kalt abgeſchloſſenen, nur außen verweilenden Betrachter als Verirrung und Verwirrung erſcheinen kann, während ſich in die Bruſt des theilnehmenden, nachfühlenden Freundes die tiefſte innigſte Seele des Tondichters in allem Reichthum ſeiner Empfindungen, Erinnerungen und Schmerzen ergießt. So erſcheint uns das vorliegende Quartett als wehmüthige Erinnerung an eine entflohene, ſchönere Zeit (?). In den abgeriſſenen Melismen, aus denen der 1. Satz ſich webt, meint man bald Seufzer (?) nach jener Vergangenheit, bald, in Selbſttäuſchung, ſchmeichleriſches Zurückrufen, bald ein wahres taedium vitae (?), das unmuthvolle Dahinſchleppen des abgekühlten Lebens, der Lebenslaſt zu vernehmen. Wer fühlt es nach dem Verſtändniß (?) dieſes Satzes nicht, daß die Luſtigkeit des zweiten eine erzwungene (?) iſt: „laßt uns wieder jung ſein, und in unbekümmerter Frohheit und Thorheit hinſchlendern!“ Bis zur Wildheit, bis zur Grenze des Wüſten dringt dieſe Luſtigkeit, nicht bis zur Luſt, zur natürlichen, ungezwungenen der Jugend (ſehr wahr, der ſchwermüthige Blick des Unbefriedigten iſt jene Obermelodie im Trio und der Kern des Scherzos), ſie führt nur zu der unwiderſtehlichern Erinnerung, zu der unverhaltenen, wehmuthsvollſten und zarteſten Klage des 3. Satzes (Lento). Der 4. ſpricht das Entſagen, das „Sichdreinergeben“ aus, mit ſeinem Gemiſch tiefſten Schmerzes und ſcheinbar gleichgültigen Dahingeben, das ſogar die Miene der Fröhlichkeit annehmen kann, und dabei die herbe Frage: **Muß es ſein?** nie verwindet, überwindet.

Anmerkung. Dieſer Auffaſſung ſtehet keineswegs die Veranlaſſung der Frage: muß es ſein? und der Antwort: ja es muß ſein entgegen. Karl Holz, der für uns die nicht in Rußland zu habenden alten Jahrgänge der Berliner A. M. Z. excerpirte, weil ihm unſere Idee, ein Archiv der hiſtoriſchen Beethoven-Kritik anzubahnen, fruchtbar erſchienen war, ſetzt der Analyſe von Marx die Verſe Göthe's hinzu:

Im Auslegen ſeid friſch und munter,
Legt Ihr's nicht aus, ſo legt was unter.

Acht Tage vor ſeinem Tode hatte Beethoven Schindler erſucht, die Dedikation ſeines letzten Quartetts zu beſorgen, und einen ſeiner würdigſten Freunde zu wählen. Schindler wählte den Wiener Kaufmann Wolfmeyer.

Die Annahme Schindlers, die Dichtung der letzten Quartette hätte ein Oratorium (der Sieg des Kreuzes), die 10. Symphonie, ein Requiem, endlich Beethovens höchſte Aufgabe (?), Göthe's Fauſt in Muſik zu ſetzen, verhängnißvoll aufgeſchoben, mag gegründet ſein. Daß aber Beethoven alle dieſe Werke in der Zeit komponirt hätte, welche die Quartette in Anſpruch nahmen, iſt, bei ſeiner Art zu arbeiten, nicht anzunehmen, eben ſo wenig, daß irgend ein Werk ein vollwichtigeres Ideengeſchenk ſein können, als das unſchätzbare der Quartett-Pentaide.

D'Ortigue über die letzten Quartette Journal des Débats, 26 Mars 1857. (Auszug.) Quand vous entendez une des dernières sonates de Beethoven, ou un des derniers quatuors, si

dès les premiers moments, votre oreille est comme dépaysée, si vous vous sentez comme enveloppé d'ombres sonores, et que vous ayez peine à saisir le fil conducteur à travers le labyrinthe mystérieux; gardez-vous de vous récrier trop tôt contre l'inintelligible, contre l'obscurité. L'obscurité existe réellement (?) mais prenez patience; attendez la lumière qui va venir, et qui va jetter une clarté rétrospective sur la route ténébreuse (?) que vous avez parcourue. Suspendez votre jugement et gardez-vous de répéter les absurdités qui avaient cours, il y a quelques années (leider auch noch jetzt und nicht nur unter ſchlechten Köpfen) que Beethoven dans ses derniers ouvrages, n'était plus capable que de divagation, que sa pensée était recouverte d'un nuage, que la surdité (!) dont il était frappé, avait émoussé en lui la faculté interne de la perception des sons; gardez vous aussi d'appliquer à cette musique les règles habituelles de proportion, de plan, de conduite, de développement, selon lesquelles vous appréciez les oeuvres des autres compositeurs et d'une autre époque, ou plutôt, appliquez les, ces règles, mais dans des dimensions plus vastes. Prenez votre étalon, non sur le méridien terrestre, mais sur le méridien de quelque globe gigantesque. Il est évident que les limites ordinaires sont trop étroites pour contenir le torrent de pensées, de sentiments, d'expressions, de formes qui font se coordonner dans une conception, dont l'ensemble et les détails, doivent relever d'une esthétique supérieure. On dirait que le géant nous promène de monde en monde, et que parmis ces mondes, les uns sont lumineux par eux-mêmes, les autres le sont par réflection (tief und ſchön). Et dans quelle pure atmosphère, il nous transporte! comme on respire à l'aise! comme l'air est vif et subtil à ses hauteurs! et quelles choses délicates, éloquentes, sublimes, naives et séreines, le génie nous dit alors à l'oreille. Le miracle de cette musique, déclarée naguère incompréhensible, c'est que tous ceux qui l'entendent, musiciens ou non musiciens (neu und wahr) éprouvent la même impression; c'est qu'elle parle le même language à tous, grands et petits, soit qu'elle dépeigne les passions humaines avec la dernière énergie, soit qu'elle plonge l'âme dans la contemplation et l'extase. L'oreille du musicien, de celui pour qui l'art n'a pas de secrets, est souvent déroutée (?) plus encore peut-être que l'oreille de l'homme du monde (!). Si le musicien ne se rend pas toujours compte du ton où l'on est (!) c'est du moins avec délices, qu'il se laisse égarer ainsi (Anſpielung auf das Cis Moll-Quartett? Beethovens tonale Blendlaterne iſt eben keine Pariſer Erfindung) il se prête complaisamment à cette courte erreur (?) bien assurée que l'issue du dédale (?) harmonique sera pleine de surprise et de charme. Et ne pensez pas que dans cet ensemble ainsi composé, il n'y ait pas place pour la légèreté, pour le badinage, pour une aimable et capricieuse gaité. Un trait particulier au génie de Beethoven, c'est qu'il ne se montre jamais plus sublime que lorsqu'il ne semble devoir être que gràcieux. Tels sont les derniers quatuors et les dernières sonates (da fehlt noch viel!). On peut sans doute (?) leur préférer les oeuvres qu'on est convenu de ranger dans ce qu'on nomme la seconde manière du compositeur. On peut les éplucher à la loupe et y découvrir des associations étranges d'accords (?) des duretés (?) provenant de „prolongations" et plus souvent „d'anticipations". J'admets toutes ces critiques, qui ne détruisent en rien mes éloges. Mes éloges! Et quelles louanges pourraient donc ajouter à cette gloire! Et quelles critiques pourraient en rien retrancher! Mais je dis qu'en raison même du point de départ des ses oeuvres, et du point de vue auquel il s'y est placé, Beethoven y a rencontré (ſo recht zufällig, sur le boulevard?) des beautés d'une ordre suprême, qui dépassent de beaucoup les innombrables beautés de ses compositions antérieures. L'horizon est plus vaste, le vol plus haut. Il est bien entendu que ces oeuvres doivent être executées dans de certaines conditions: non seulement d'exactitude et de fidélité rigoureuses, mais encore de local

et de sonorité. (Sehr zu beherzigen, eine Produktion in größeren Lokalen iſt dieſen Werken ſchädlich.) Il faut entendre ces quatuors aux séances de la société Morin et Chevillard. (Zu bezweifeln, da nicht Franzoſen im Stande ſind, Beethovenſchen Geiſt zu faſſen; ſeine Liebe mit einem Abenteuer im Pré Catelan verwechſeln, der ganzen Pariſer Halbbildung zu geſchweigen.) On ne leur tient pas compte des efforts inouïs qu'ils ont fait pour se pénétrer du sens de ces conceptions, pour y saisir l'esprit dans la lettre, pour se les assimiler (?) et, pour ainsi parler, les faire entrer dans la tête et dans la main, au point que les difficultés diaboliques, dont elles sont hérissées, disparaissent par enchantement et que leur exécution est véritablement prodigieuse (?). Les quatre artistes y font abnégation complète de toute prétention individuelle (die Hauptſache) et ne veulent d'applaudissements que ceux qui s'adressent au maître.

Zu einem längſt verjährten Urtheil kommt in einem vortrefflichen Aufſatze über Bach, Riehl (Muſikaliſche Charakterköpfe), wenn er noch im J. 1859 (!) ſagen zu können vermeint: „Niemand entgeht ſo leicht dem Zauber des Geheimnißvollen, das in hohen, unverſtandenen Dingen ruht“; das ſonſt unbegreifliche (?!) Durchſchlagen der dunkeln letzten Werke Beethovens iſt neben der modernen Konzertfähigkeit Bachs ein Zeugniß dafür. Auch wem dergleichen Werke ſiebenfach verſiegelt ſind, der betrügt ſich ſelber wenigſtens zu einem Stück Verſtändniß, weil der Verdacht viel näher liegt, daß er ein Flachkopf, als daß Bach (und Beethoven?) ein Wirrkopf ſei. Neue Preußiſche (Kreuz-) Zeitung 1859, Nr 154—156.

Profeſſor L. Biſchoff (Vorrede zu ſeiner Ueberſetzung der Oulibiſcheff'ſchen Schmähſchrift). Der arme Oulibiſcheff (arm ſchon darum, weil er jedes Beethoven-Verſtändniſſes entbehrt) hat die transzendentale Löſung der Räthſel der letzten Quartette nicht mehr erlebt, er hat nicht geleſen, daß Beethoven darin die Grenzen der realen überſinnlichen Welt überſchreitet und auch zugleich über die Leiſtungsfähigkeit des Materials und der Technik hinausgeht d. h. ſeine Ideen ſind häufig ſo groß und gewaltig, daß ſie bei der an einem gewiſſen

Punkte eintretenden Beſchränkung der Tonmaterie, ſowie der Technik, nicht mehr ganz zum vollen Ausdruck gebracht werden können (W. von Waſielewski Nr. 39 der Süddeutſchen Muſikzeitung 1858). In's Deutſche überſetzt heißt dies doch nichts anderes, als: „Beethovens Ideen ſind in dieſen Quartetten ſo groß, daß ſie in Tönen, dem Material der Tonkunſt, nicht ausgedrückt und von den Spielern den ausübenden Technikern nicht wiedergegeben werden können. Ich muß bekennen, daß ich eine ſolche Erklärung der Sonderbarkeiten und kühnſten Wagniſſe in jenen Werken, abgeſehen von ihrem Unſinn (!), nicht für eine Apotheoſe, ſondern für eine Blasphemie des muſikaliſchen Genies des unſterblichen Meiſters halte. Freilich fehlt mir die Phantaſie, um die Differenz zwiſchen der Begränzung der Materie und den überſinnlichen Erhebungen auszugleichen (wie Waſielewski ſagt, indem er damit meint, nicht in einem Quartett, nach vorbeethovenſchem Quartett-Recht, ſondern im Verein von vier Quartett-Faktoren ſprächen ſich dieſe Ideen aus) und in Beethovens Tönen das zu hören, was auszudrücken dieſe Töne nicht zureichten."

Sagen wir: „keiner Dialektik braucht es dazu, ſondern unbefangenen Wiſſens." H Profeſſor Biſchoff hat ſo viel mehr ſich ſelbſt, einem Oulibiſcheff gegenüber, aufgegeben: er hat ein Buch überſetzt, das nicht ſo viel werth iſt, als eine Zeile von ihm ſelber, wo überall H Profeſſor Biſchoff er ſelbſt, und nicht der zeitweilige Schildträger eines Mäcen ſein wollen, der, in einem Buche über Beethoven, zu dem naiv-erotiſchen Selbſtbekenntniß kommt (Schluß der Vorrede): „daß man nur noch die Wahrheit ſuchen und lieben könne, wenn man nicht mehr nöthig hat, dem Ruhme und dem Vermögen nachzulaufen, und leider (hélas) nicht mehr rüſtig (ingambe) genug iſt, um andern Dingen nachzulaufen" (pour courir après autre chose). Die Oulibiſcheff-Wahrheit über Beethoven verdankt man ſomit den geſchwächten Beinen Oulibiſcheffs: wenn dieſe in beſſerer Verfaſſung geweſen wären, ſo wäre Oulibiſcheff nicht nach Beethoven gelaufen, er hätte fortgefahren, nach anderen Dingen zu laufen! Man weiß was das, wie es Franzöſiſch da ſteht und Oulibiſcheffiſch gemeint iſt, ſagen will! Nach einem Podagra hat man ſomit ein Buch zu beurtheilen, deſſen Veranlaſſung ein „leider" iſt, das in den Beinen ſitzt, deſſen Standpunkt ein „leider" iſt, das in dem großen Ruhm ſeinen Grund hat, den Oulibiſcheff erlangt zu haben glaubte. Daß Oulibiſcheff die Raſoumowskiſchen Quartette (op. 59) falſch, die letzten gar nicht verſtanden, gehörte zu ſeinem Mozartſchen Haushalt, über den hinaus ihm keine Wohnung anſtand, daß aber ein auf ſo ſchwachen Füßen ſtehender Beurtheiler Beethovenſchen Geiſtes einen Beethoven auch noch eines Beſſern belehren zu können vermeinte, erinnert an den böhmiſchen Maler Hickl. Dieſer verzeichnete an dem Rande eines von ihm verbeſſerten Bildes des Correggio die unter alle Muſikbeiſpiele von Oulibiſcheff aus Beethoven zu ſetzenden Worte: „Correggio pinxit, Josephus Hickl (Fétis! Oulibiſcheffe!) correxit.

* * *

Op. 128. Der Kuß (Text von Weiſſe). Ich war bei Chloen ganz allein. Für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte. A Dur $^3/_4$. Mit Lebhaftigkeit, doch nicht in zu geſchwindem Zeitmaße und ſcherzend vorzutragen. Arrangirt für Begleitung mit Guitarre. Schott (Mainz).

Das letzte bei Lebzeiten Beethovens erſchienene, gewiß in frübeſter Zeit komponirte Lied, ganz mozartiſch. Erſchien mit op. 121 a, 122, 123, 124, 125, 126 im Jahre 1825, nachdem dieſer Schottſche Verlag ſich durch ein Privilegium gegen Nachſtich geſichert hatte, das Honorar für op. 124, 121, 122, 126, 128 betrug 130 Dukaten (Schindler, Biogr.)

* * *

Op. 129. **Rondo capricioso** für Pianoforte, aus dem Nachlaſſe, mit der Ueberſchrift, die Wuth über den verlorenen Groſchen, ausgetobt in einer Caprice Diabelli (Wien), G Dur, 449 Takte, aus früheſter Zeit und ohne Intereſſe. Der Titel iſt italiäniſch **(Rondo capricioso, opera postuma)**.

* * *

Op. 130. Quartett (13.), für 2 Violinen, Alt und Violoncell, B Dur, dem Fürſten Nikolai (Boriſſowitſch) Galitzin gewidmet. Partitur (Haslinger), London (Ewer), Paris (Lanner), Mannheim (Heckel). Für Pianoforte 4händig von Neumann, für Pianoforte und Violine (mit Ausnahme des 1. Satzes) von **Baptiste de Hungady**. Siehe die Analyſe bei op. 127. Die Cavatine für Piano allein von Balakireff in St. Petersburg.

* * *

Op. 131. Quartett (14.), für 2 Violinen, Alt und Violoncell, Cis Moll, dem Baron Stutterheim gewidmet. Partitur, Schott (Mainz), mit dem **fac simile** Zuſatz: Zuſammengeſtohlen aus Verſchiedenem, Dieſem und Jenem. London (Ewer), Paris (Lanner), Mannheim (Heckel) für 2 Pianoforte von A. Séroff. Siehe die Analyſe bei op. 127.

* * *

Op. 132. Quartett (15.), für 2 Violinen, Alt und Violoncell, A Moll, dem Fürſten Nikolai (Boriſſowitſch) Galitzin gewidmet. Aus dem Nachlaſſe **(Oeuvre posthume)** Schleſinger (Berlin und Paris), Lanner (Paris), London (Ewer) für das Pianoforte, 4 händig von A. B. Marx, für 2 Pianoforte von A. Séroff. Siehe die Analyſe bei op. 127.

* * *

Große Fuge für 2 Violinen, Alt und Violoncell, B Dur, Op. 133. dem Erzherzog Rudolph gewidmet. Artaria (Wien), Lanner (Paris), London (Ewer). Der thematiſche Katalog von Breitkopf, nennt Haslinger als den Wiener-Verleger. Der Titel iſt franzöſiſch: **Grande fugue, tantôt libre, tantôt recherchée.** Für 2 Pianoforte von **Mortier de Fontaine** (Manuſkript). Siehe die Analyſe bei op. 127.

* * *

Die Fuge op. 133, mit derſelben Widmung, für Piano- Op. 134. forte 4 händig von Anton Halm, durchgeſehen von Beethoven (Artaria), der franzöſiſche Titel ſagt fälſchlich arrangirt von Beethoven.

Schindler, Biographie S. 254. Einer freundlichen Begegnung wird ſich der geſchätzte Künſtler und Komponiſt Anton Halm, bei Gelegenheit ſeines Arrangements der großen Fuge für Pianoforte erinnern. Dieſelbe hatte bereits Czerny arrangirt, aber es ging ihm damit wie früher Hummel mit dem Satz aus Fidelio (den Beethoven zerriß).

* * *

Quartett (16. und letztes), für 2 Violinen, Alt und Vio- Op. 135. loncell, F Dur, ſeinem Freunde Johann Wolfmeyer gewidmet.

Aus dem Nachlaſſe. Der Titel iſt franzöſiſch, die Widmung von Schindler. Partitur (Schleſinger, Berlin und Paris) London (Ewer), Paris (Lanner). In der Original-Ausgabe als das 17. bezeichnet, was nur dann richtig iſt, wenn man die Fuge op. 133, als 16. Quartett rechnet, wofür dieſelbe vollgültig gelten mag. Für Pianoforte vierhändig von A. B. Marx, das Lento 2 händig von **Mortier de Fontaine** (**Denotkine** in St. Petersburg). Siehe die Analyſe bei op. 127.

* * *

Op. 136. Der glorreiche Augenblick. Text von Weißenbach. Kantate für 4 Singſtimmen und Orcheſter. Partitur (Haslinger) vom Verleger, nach dem Tode Beethovens, dem Kaiſer von Oeſterreich Franz I., dem Kaiſer von Rußland Nikolaus I., und dem König von Preußen Friedrich Wilhelm III. gewidmet, Prachtausgabe mit 4 gemalten Titel- und Dedikations-Blättern, Preis: 200 Gulden, die Ausgabe mit ſchwarzen Titelkupfern, 15 Gulden. Komponirt für den Kongreß in Wien (1814). Nach dem Tode Beethovens mit Text von Rochlitz (Preis der Tonkunſt) unter dieſem Titel für Pianoforte, 2 und 4 händig von Czerny; auch im Klavierauszuge. Ein politiſches Gelegenheitsſtück in dem Beethoven-Faktur nichts von Beethoven-Ideen zu finden iſt. Das Werk kam mit der A Dur-Symphonie und Wellingtons Sieg (op. 91, 92) in dem zum Beſten Beethovens, am 29. November 1814 veranſtalteten Konzerte zur 1. Aufführung.

Nr. 1. Chor **Allegro ma non troppo** A Dur, $^4/_4$, (Europa ſteht). Nr. 2. Rezitativ D Dur, Andante (O ſeht ſie). **Andante sostenuto** $^2/_4$ F Dur (erkennſt Du nicht); Allegro, Chor F Dur $^6/_8$ (**Vienna, Vienna**). Nr. 3. Rezitativ, Allegro, B Dur $^4/_4$ (O Himmel welch' Entzücken), Arie mit Chor, **Allegro ma non troppo,** B Dur $^4/_4$ (Alle die Herrſcher darf ich grüßen! Heil **Vienna** Dir und Glück!) Nr. 4. Rezitativ, $^4/_4$ H Dur (das Auge ſchaut), **Cavatine** mit Chor, Adagio G Dur (dem die erſte Zähre). Nr. 5. Rezitativ, Allegro A Dur $^4/_4$ (der den Bund im Sturme feſt gehalten), Quartett, Allegretto $^3/_8$ A Dur (in meinen Mauern bauen ſich neue Zeiten auf). Nr. 6. Chor der Frauen, Kinder, Männer, $^3/_4$ C Dur, **Poco Allegro,** Schlußchor (**Vindobona!**) **Presto** $^4/_4$ **alla breve.** C Dur, Schluß in A Dur.

A. M. Z. 1814 S. 867. Das Gedicht verdiente (?) von einem ausgezeichneten Komponiſten in Muſik geſetzt zu werden. Groß und ergreifend waren die Chöre: Wer muß die Hehre ſein; Heil **Vienna!** Noch zeichnete ſich aus ein Quartett und der Chor der Frauen, Kinder, Männer, jeder einzeln, dann alle 3 Chöre zuſammen fugirt, von impoſanter Wirkung. Außer dem Hof und ſämmtlichen anweſenden Monarchen war der Saal zum Erdrücken voll. Am 2. December fand die Wiederholung dieſes Konzerts ſtatt (hiernach iſt die Bemerkung im thematiſchen Katalog von Breitkopf zu berichtigen, die Kantate ſei nur ein einziges Mal, ſonſt nie wieder und nirgends weiter, aufgeführt worden).

Schindler Biogr. S. 97: Beethoven legte keinen Werth auf das Werk (er legte auch auf Meiſterwerke keinen Werth, vergl. op. 16, 20), obgleich es ihm das Diplom eines Wiener Ehrenbürgers verſchaffte*). Weißenbach (meine Reiſe zum Congreß, Wien bei Wallishauſſer 1816 S. 166). Wie die höchſte Fülle von Zeugungskraft dem geſchlechtloſen Thiere gegeben iſt, das aus jeder Stelle ſeines Leibes unabläſſig ſich ſelbſt heraustreibt, und immerfort neu gebärt, ſo kann von Beethoven geſagt werden, er ſei ſo ſehr Tonſinn, daß er des Gehörs wohl entbehren kann. Ohne Unterlaß gebärt er ſich ſelbſt, treibt die Gebilde hervor, die er nicht durch das Gehörorgan, ſondern von Gott empfängt. Unſere Tage haben Orden wie Flocken ausgeworfen; auf dieſe Bruſt iſt keiner gefallen! Die Herrſcher Europas werden ſich in dieſen Mauern verſammeln, es kann keiner kommen, den nicht der Geiſt Beethovens über den Thron hinausgehoben hätte! Der nur, ſagt Sokrates, iſt der größte Tonkünſtler, der ſich zur wahren überſinnlichen Harmonie emporſchwingt (das thut Beethovenſche Tondichtung, wie keine andere — das iſt ganz eigentlich ihr Wahrzeichen). Wer kann es wie Beethoven in allen Euren Reichen, Ihr Fürſten? — Einem großen Maler hob ein großer Kaiſer den Pinſel von der Erde auf, vermeinend, dem Großwürdenträger, den Gott gemacht, dürfe Er ſolchen Dienſt leiſten, von denen, die Er gemacht, erwarte er hingegen denſelben. Der Tonſetzer Paer (!) trägt den franzöſiſchen Orden. Was iſt dieſer Paer werth neben unſerem Beethoven? — Nicht viel mehr, als überhaupt der Franzoſe neben dem Deutſchen! Unſer Goethe trägt den franzöſiſchen Orden. Seitdem ſchauen unſere Altmeiſter aus den verſunkenen Jahrhunderten herauf, ſpähend, welcher von den deutſchen Fürſten zuerſt jenes fremde Maal auf der Bruſt unſeres herrlichſten Sängers zudecken werde, mit dem Zeichen vaterländiſcher Herrlichkeit? Wenn er dann im heimiſchen Ritterſchmucke daſtehen wird und die Muſe fragt noch: **Quis ut ille?** ſo kann das Vaterland nur noch auf einen hinweiſen, der auch wie jener über alle ſeine Kunſtgenoſſen hinausragt — auf Beethoven!

---

*) A. M. Z. 1816, S. 121. Beethoven hat von dem hieſigen (Wiener) Magiſtrate aus Rückſicht auf die Bereitwilligkeit, mit welcher er zu wiederholten Malen ſeine Kompoſitionen wohlthätigen Zwecken widmete, das Bürgerdiplom erhalten (Mithin nicht für die Kompoſition der Kantate) Es heißt im Originaldiplom, von dem uns K. Holz Kopie gegeben hat: in Berückſichtigung, daß Herr Ludwig van Beethoven die Aufführung ſeiner muſikaliſchen Inſtrumental-Kompoſition zum Beſten der in dem Hoſpital zu St. Max befindlichen Bürger, Bürgerinnen und Bürgerskinder nicht nur unentgeltlich überlaſſen, ſondern auch mit anſpruchloſer Bereitwilligkeit hiebei die Leitung perſönlich übernommen und durch dieſe menſchenfreundliche Bemühung dem Armen-Fonds eine ſo reichliche Einnahme verſchafft hat u. ſ. w. Wien, den 16. Novbr. 1815. Unterſchrieben Stephan, Edler von Wohlleben Bürgermeiſter u. ſ. w. Das Heldengeflüſter in der Eroica hatte den Magiſtrat nicht auf den Geiſteshelden, die Wiedergeburt der Natur in der Paſtorale, nicht auf den großen Naturanſchauer aufmerkſam gemacht, der zur höchſten Ehre der Kaiſerſtadt in Wien ſeit 23 Jahren (!) Aufenthalt genommen hatte; dazu gehörte das Einſchreiten einer (wie es im Diplom heißt) Bürgerſpitals-Wirthſchafts-Kommiſſion! Wien hat viel zu thun, um ſeine Beethoven-Schande zu ſühnen. Das Errichten eines Monuments wäre etwas; die Begründung einer Beethoven-Stiftung bei Gelegenheit des Beethoven-Jubiläums 1870 wäre mehr.

* * *

Op. 137. Fuge für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncell, D Dur $^3/_8$ 83 Takte, im Manuſcript iſt angemerkt: komponirt am 28. November 1817 (Haslinger) Partitur und Stimmen (A. M. Z. 1827 S. 835) zwei- und vierhändig für Pianoforte. Von keinem weiteren als hiſtoriſchen Werth. Eine Vorſtufe des von Beethoven mit op. 101 umgeſchaffenen Fugenbegriffs. Siehe ſeinen Ausſpruch bei op. 102.

* * *

Op. 138. Dieſe letzte opus-Zahl wurde vom Verleger (Breitkopf) der aus dem Nachlaſſe edirten erſten, im Jahr 1805 komponirten Leonoren-Ouverture, gegeben, in der franzöſiſchen Ausgabe: **Ouverture caractéristique (!) Oeuvre posthume.**

* * *

Ueberſicht der 3. Periode.

Aufgeben der muſikaliſchen Materie in muſikaliſche Geiſtigkeit.

a) am Klavier allein: in op. 101, 106, 109, 110, 111, 120 (5 Soloſonaten, 1 Reihe Veränderungen);

b) im Klavier-Duett: in op. 102 (2 Sonaten für Pianoforte und Violoncell);

c) im Violin-Quartett (op. 127, 130, 131, 132, 135, Quartett-Pentaide);

d) in der Symphonie (op. 125, Chorſymphonie);

e) in der Kirche (op. 123, **Missa solemnis**);

„Funfzehn“ Dichtungen, welche die Geſammtheit menſchlicher Geiſtesthätigkeit auf dieſen Gebieten, als deren bis jetzt erreichte höchſte Spitze darſtellen, als qualitative Ideenäußerung in der Tondichtung, ſich geben. Nicht vollſtändig entſpricht dieſem Begriff op. 124 in der Ouvertüre. Die übrigen zwiſchen op. 101 und op. 138 liegenden Kompoſitionen entſtanden in der 1. und 2. Periode, erſchienen in der 3. Vergl. die Tabelle 10. —

Ende der dritten Periode.

Anhänge.

A. Nummer-Katalog.

(Als zweite Abtheilung des Katalogs citirt.)

Wir erkennen in dieſem Verzeichniß die Anfänge eines Katalogs, welcher die Beſtimmung hatte, der einzige zu ſein, dann über der Reihe der Opus-Zahlen, als Torſo liegen blieb. Die gleichen (durch Buchſtaben von uns unterſchiedenen) Zahlen verſchiedener Kompoſitionen, erklären ſich durch die verſchiedenen Verleger, deren jeder ſeiner Nummerirung folgte.

Iſt Beethovens Tondichtung nur Mittel zu einem höheren, geiſtigen Zweck, zu einer Offenbarung aus dem Seelenreiche; ſo gilt dieſer Standpunkt nur ausnahms- und bedingungsweiſe in dieſen nachträglichen Inventarien ſeines Geiſtesvermächtniſſes. —

1a. 12 Variationen für Pianoforte und Violine, F Dur, Thema aus der Oper Figaro (se vuol ballare Signor Contino), Leonore von Breuning gewidmet, komponirt im Jahre 1793 (Steiner, Wien), 4 Ausgaben, in der von Simrock unter Nr. 8. —

Beethoven ſchreibt (Wien, den 2. November 1793, Wegeler, S. 57): Die Variationen werden etwas ſchwer (?) zum Spielen ſein, beſonders die Triller im Coda. Das darf Sie, verehrungswürdigſte Leonore, nicht abſchrecken. Es iſt ſo veranſtaltet, daß Sie nichts als den Triller zu machen brauchen, die übrigen Noten laſſen Sie aus, weil Sie in der Violinſtimme auch vorkommen. Nie würde ich ſo etwas geſetzt haben (man ſoll in Politik und Kunſt niemals „niemals“ ſagen; was hat er ſpäter neben Trillern zu ſpielen gegeben? op. 53, 106, 109, 111, Marx, Beethoven, S. 66), aber ich hatte ſchon öfter bemerkt, daß hier und da einer in Wien war, welcher meiſtens, wenn ich des Abends phantaſirt hatte, des andern Tages viele von meinen Eigenheiten aufſchrieb und ſich damit brüſtete.*) Weil ich nun vorausſah, daß bald ſolche Sachen erſcheinen würden, ſo nahm ich mir vor, ihnen zuvorzukommen. Eine andere Urſache war auch dabei, die hieſigen Klaviermeiſter in Verlegenheit zu ſetzen, nämlich: Manche davon ſind meine Todfeinde, und ſo wollte ich mich auf dieſe Art an ihnen rächen, weil ich vorauswußte, daß man ihnen die Variationen hier und da vorlegen würde, wo die Herren ſich dann übel dabei produziren würden.

1b. 13 Variationen für Pianoforte, A Dur, Thema aus der Oper: Das rothe Käppel (es war einmal ein alter Mann), komponirt 1794, erſchienen 1800 (Witzendorf, Wien, 6 Ausgaben.)

---

*) Beethoven klagte mir (Wegeler) noch über dieſe Art Spionerie. Er nannte mir Herrn Ab. G. (Gelineck) einen ſehr fruchtbaren Kompoſiteur in Variationen (!), der ſich ſtets in ſeiner Nähe einquartirte. Es mag dieſes eine Urſache mehr geweſen ſein, warum Beethoven auch immer eine Wohnung auf einem freien Platz oder auf der Baſtei zu haben ſuchte. Siehe über die Breunings Bd. 1, S. 6, 90.

1 c. Rondo für Pianoforte, G Dur, erſchienen 1800 (Artaria). Der thematiſche Katalog von Breitkopf giebt dem Stückchen die **Opus**-Zahl 51; 11 Ausgaben.

2a. 9 Variationen für Pianoforte, A Dur. Thema aus der Oper von Fioravanti: Die ſchöne Müllerin (**la bella molinara**, hat der Müller gut gemahlen, **quant'e piu bello**), komponirt 1797, dem Fürſten Carl Lichnowski gewidmet (Diabelli), 9 Ausgaben. Momigny (**Cours complet d'harmonie, Paris** 1806) will die Variationen, wo der Baß **solo mit cis, d** (Sechzehntheile) anfängt, mit **h, cis** angefangen wiſſen; **c'est manquer d'exactitude et composer comme ceux qui n'ont pas appris le contrepoint**, ſagt dieſer Kauz, **et Mr. Beethoven a donné de trop grandes preuves de savoir, pour qu'on puisse soupçonner qu'il n'a fait que des études superficielles** (!). — Die Ausſtellung hat mit Harmonie und Kontrapunkt gar nichts zu ſchaffen. Das ergötzliche Kapitel iſt überſchrieben: **Des tâches dans le soleil, ou des fautes et singularités comdamnables (!) qui se trouvent ça et là dans les ouvrages des grands maîtres.** Vergl. Bd. 2, S. 70. —

2b. Rondo für Pianoforte, G Dur, **Andante cantabile e grazioso**, der Gräfin Lichnowski gewidmet (Artaria), 12 Ausgaben. Arrangirt für Violine und Violoncell. Ein reizendes Handſtück. Der Uebergang von G Dur nach C Dur iſt ſchon früh die Beethovenſche Terz-Modulation (**e**, untere Terz von **g**).

3a. 6 Variationen für Pianoforte, G Dur, Thema aus der Oper: Die ſchöne Müllerin (**la bella molinara**, mich fliehen alle Freuden, **nel cor piu non mi sento**), Artaria, 13 Ausgaben, komponirt 1797. Beethoven war mit einer ihm ſehr werthen Dame in einer Loge, als eben **La Molinara** aufgeführt wurde. Bei dem bekannten **nel cor piu non mi sento**, ſagte die Dame, ſie habe Variationen über dieſes Thema gehabt, ſie aber verloren. Beethoven ſchrieb in der Nacht die 6 Variationen hierüber und ſchickte ſie am andern Morgen der Dame mit der Aufſchrift: **Variazioni** u. ſ. w., **perdute per la — ritrovate per Luigi van Beethoven** (Ries, S. 80).

3b. 2 Menuetts für Pianoforte zu 4 Händen, aus dem Trio **op. 3** ohne Beethovens Zuthun arrangirt.

4. 12 Variationen für Pianoforte, C Dur $^4/_4$, über das Vigano Menuett (**Variazioni sul minuetto alla Vigano, ballato dalla signora Venturini e signore Chechi, nel ballo: le nozze disturbate**), Artaria, 10 Ausgaben.

5a. 12 Variationen für Pianoforte über den von Mlle. Caſſentini im Ballet: Das Waldmädchen, getanzten ruſſiſchen (?) Tanz, A Dur, komponirt 1794, der Gräfin Browne, geb. von Vietinghof, gewidmet. Artaria, 17 Ausgaben. Für die Dedikation hatte Beethoven vom Grafen Browne ein ſchönes Reitpferd zum Geſchenk erhalten; er ritt es einigemal, vergaß es aber bald darauf, und was ſchlimmer war, auch deſſen

Futter. Sein Bedienter, der dieſes gar bald bemerkte, fing an das Pferd zu ſeinem eignen Vortheil auszuleihen und übergab, um Beethoven nicht aufmerkſam zu machen, lang keine Futterrechnung. Endlich aber ward zu Beethovens größtem Erſtaunen eine gar große eingereicht, welche ihm plötzlich ſein Pferd und zugleich ſeine Nachläſſigkeit in's Gedächtniß zurückrief. Ries, S. 120.

5**b.** 12 Variationen für Pianoforte und Violine (oder Violoncell), Thema aus dem Händelſchen Oratorium Judas Makkabäus (**see the conquering hero comes**). G Dur, der Fürſtin Lichnowski gewidmet (Artaria) 8 Ausgaben; für Pianoforte vierhändig (Granz) für Violine, Alt und Violoncell von Louis Maurer (Manuſcript, Rußland). Mit Symptomen der 2. Periode; Zeit der Entſtehung wie des Erſcheinens nicht beſtimmbar.

6. 12 Variationen für Pianoforte und Violoncell (oder Violine), Thema aus der Zauberflöte: Ein Mädchen oder Weibchen. Es Dur, erſchienen 1799. A. M. Z., 1799, S. 366, 8 Ausgaben, in der Pariſer von Brandus, das Thema auf den Text: **la vie est un voyage** (!). Die erſte von J. Traeg in Wien, nicht Artaria, wie der thematiſche Katalog von Breitkopf angiebt. Vergl. Nr. 7. Trägt auch fälſchlich die **Opus**-Zahl 66.

7. 8 Variationen für Pianoforte, C Dur, Thema aus der Oper: Richard Löwenherz von Gretry, mich brennt ein heißes Fieber (**une fièvre brûlante**). Erſchienen 1799. A. M. Z., 1799, S. 366, 9 Ausgaben. Die erſte abermals von

F. Traeg in Wien, nicht Diabelli, wie der thematiſche Katalog von Breitkopf angiebt.

A. M. Z. l. c. Daß Herr von Beethoven ein ſehr fertiger Klavierſpieler iſt, iſt bekannt, ob er aber ein eben ſo glücklicher Tonſetzer ſei, iſt eine Frage (!) die, nach vorliegenden Proben (Nr. 6, Nr. 7) zu urtheilen, ſchwerer bejaht werden dürfte. Rezenſent will damit nicht ſagen, daß ihm nicht einige dieſer Veränderungen gefallen haben ſollten (was lag daran?), er geſteht gern, daß die, über: mich brennt ein heißes Fieber, Herrn Beethoven beſſer gerathen ſind, als Mozarten, der daſſelbe Thema bearbeitet hat. Aber weniger glücklich iſt Herr Beethoven in Nr. 6, wo er ſich Rückungen und Härten erlaubt, die nichts weniger als ſchön ſind. Man ſehe beſonders Variaton 12, wo er in gebrochnen Akkorden von F Dur nach D Dur modulirt und auf einmal, nachdem das Thema in dieſer Tonart gehört worden iſt, wieder in **f** zurückfällt (es waren eben Ahnungen ſeines ſpäteren Modulationsgeſetzes in der Terz, **d** Unterterz von **f**). Schließlich giebt der Rezenſent (!) Beethoven (!) den Rath: Voglers Beurtheilung der Forkelſchen Variationen über **God save the King** zu ſtudiren. Von den erwähnten Uebergängen heißt es: ſie ſind und bleiben platt und ſind und bleiben es nur deſto mehr, je prätenſionirter (!) und ankündigender ſie ſein ſollen.

8. 10 Variationen für Pianoforte B Dur Thema aus der Oper von Salieri: Falſtaf (**la stessa la stessissima**) der Gräfin Keglevics gewidmet, vergl. **op.** 15 (Artaria) 7 Ausgaben. Erſchienen 1799. A. M. Z. 1799 S. 607 wo es

heißt: Mit dieſen kann man nun gar nicht zufrieden (!) ſein, wie ſind ſie ſteif, geſucht (!) Beethoven mag phantaſiren können, zu variiren verſteht er nicht (!) So wurde das größte Variationen-Genie der Welt von den lieben Zeitgenoſſen beurtheilt. Vergl. Nr. 6, 7.

9. 7 Variationen für Pianoforte, F Dur, Thema aus der Oper: Das unterbrochene Opferfeſt (Kind, willſt du ruhig ſchlafen) Witzendorf (Wien) 7 Ausgaben. Erſchien im Oktober 1800 (Karl Holz). Die Originalausgabe beſagt: **Variations composées par L. v. Beethoven et P. C. Hoffmann.** Die Beethovenſchen folgen den Hoffmannſchen. Später ſind nur die 7 Beethovenſchen verlegt worden. Die einzige Collaboration Beethovens.

10a. 8 Variationen für Pianoforte. Thema aus der Oper Soliman (tändeln und ſcherzen) F Dur. Witzendorf (Wien) 7 Ausgaben, der Gräfin Browne geb. Vietinghoff gewidmet. A. M. Z. 1800 S. 425. Leicht und gefällig, Nr. 8, hat einen angenehm (!) imitirten Satz.

10b. 7 Variationen für Pianoforte und Violoncell (oder Violine) Thema aus der Zauberflöte (bei Männern, welche Liebe fühlen) Es Dur, dem Grafen Browne gewidmet. Mollo (Wien) nicht bei Witzendorf wie der thematiſche Katalog von Breitkopf angiebt. 5 Ausgaben. Trägt in der ſeltenen Originalausgabe das Datum **le 1 Janvier 1802.** A. M. Z. 1802 S. 189 wo es heißt: Mit durchgehend obligatem Violoncell, was auf dem Titel am wenigſten unbemerkt bleiben ſollen, und wer dieſe Stimme vortragen will, muß ſeines Inſtruments ſehr mächtig ſein. Gehören übrigens nicht (damals wohl) unter die vorzüglichſten die wir dieſem Meiſter verdanken.

Für Pianoforte vierhändig (Cranz). Im Styl der 2. Periode, das Minore und Finale intereſſant, das Ganze bedeutſam. Ein Mittelglied der 1. und 2. Periode im Veränderungsſtyl.

11. 6 ſehr leichte (très faciles) Variationen für Pianoforte Originalthema, **Andante quasi Allegretto** $^{2}/_{4}$ G Dur (Diabelli) 6 Ausgaben. Als Lied für eine Singſtimme mit Pianoforte oder Guitarre (holde Liebe deine Freuden). Anſprechendes Handſtück mit ſchön erfundenem Thema.

12. 6 leichte (faciles) Variationen für Pianoforte oder Harfe (das einzige Beiſpiel einer Beethoven-Erinnerung an die der Konkurrenz mit dem Klavier erlegene Harfe). F Dur, $^{6}/_{8}$, Schweizerthema (air suisse). Erſchien 1802, Witzendorf (Wien), 8 Ausgaben.

13. 24 Variationen für Pianoforte, Thema von Righini: **Vieni amore,** D Dur, der Gräfin Hatzfeld, geb. Gräfin von Girodin, gewidmet. Komponirt 1794 (Artaria), 7 Ausgaben. Die erſten Variationen, die Beethoven ſchrieb und ſeine vierte Kompoſition. (Schindler, Biogr., S. 22.) Beethoven, der bis dahin noch keine großen Klavierſpieler gehört hatte, kannte nicht die feineren Nüancirungen in Behandlung dieſes Inſtruments, ſein Spiel war rauh und hart. Da kam er von Bonn nach Aſchaffenburg, wo er durch Ries (Vater), Simrock und die beiden Romberg (Andreas und Bernhard) zu Sterkel gebracht wurde, der leicht, gefällig, wie Ries ſich ausdrückte, etwas Damenartig ſpielte. Beethoven ſtand neben

ihm. Nun ſollte auch er ſpielen, that dieſes jedoch erſt dann, als Sterkel ihm zu verſtehen gab, er zweifle, daß ſelbſt der Kompoſiteur der Variationen (**vieni amore**) ſie fertig ſpielen könne. Jetzt ſpielte Beethoven nicht nur dieſe, ſoviel er ſich deren erinnerte, ſondern gleich noch eine Anzahl anderer, nicht weniger ſchwierige, und dies zur größten Ueberraſchung der Zuhörer, vollkommen und durchaus in der nämlichen gefälligen Manier, die ihm an Sterkel aufgefallen war. Wegeler, S. 16. Hiernach iſt Marx zu berichtigen, wenn er erzählt (Beethoven, S. 13), es habe ſich um Sterkelſche Variationen auf das Thema **vieni amore** gehandelt.

14—23. Dieſe Nrn. fehlen.

24. Der Wachtelſchlag. Für eine Singſtimme und Pianoforte, Larghetto, 2/4 F Dur, 107 Takte. Wien (Kunſt- und Induſtrie-Comptoir), nicht bei Haslinger, wie der thematiſche Katalog von Breitkopf angiebt. 10 Ausgaben, für Pianoforte vierhändig (mit Variationen von Kuhlau). A. M. Z., 1804, S. 642. Ein kleines, aber vortreffliches Muſikſtück. Die Nachahmung des Wachtelſchlags im Gedicht: Fürchte Gott! Liebe Gott! Lobe Gott! hat Beethoven ſehr zart aufzufaſſen und auszubilden gewußt. Seine Muſik iſt faſt ganz auf die den Wachtelſchlag nachahmende Figur (punktirte) gebaut. —

25. 7 Variationen für Pianoforte über **God save the king**, C Dur, Kunſt- und Induſtrie-Comptoir (Wien), nicht bei Haslinger, wie der thematiſche Katalog von Breitkopf angiebt. 9 Ausgaben, A. M. Z., 1804, S. 643, halten ſich in der gewöhnlichen Sphäre, Beethovens Geiſt verräth ſich

aber doch (?) in der 1., 4. und 7. Variation. Sagen wir: ohne Intereſſe und das Thema ſehr unvortheilhaft geſetzt.

26. 5 Variationen für Pianoforte über **Rule Britannia,** D Dur, Kunſt- und Induſtrie-Comptoir (Wien), 9 Ausgaben. Bedeutſamer als Nr. 25. Das Thema, wie in Nr. 25, nicht effektreich genug geſetzt. Marx (Beethoven S. 67) ſagt: einem ſeiner Raptus-Anfälle zuzuſchreiben, ſie bringen Widerhaariges ohne tiefe Ergebniß, als hätte Jemand anders den profunden Beethoven nachahmen wollen und nur ſeine „**Airs**“ ihm abgeſehen. Mit dieſem Urtheil kann man nicht ſtimmen. Es iſt eine höhere Behandlung des Inſtruments ſichtbar als damals Brauch war.

27. 6 Variationen für Pianoforte zu 4 Händen, D Dur, Originalthema (Lied: ich denke Dein, **Andante cantabile** $^4/_4$). Im Jahre 1800 den Gräfinnen Joſephine Deym und Thereſe Brunswick (vergl. **op.** 78) ins Stammbuch geſchrieben. Kunſt- und Ind.-Comptoir (Wien), 6 Ausgaben. Das Lied unvergleichlich ſchön; die Veränderungen nicht ohne Intereſſe, beſonders Nr. 3, in Frage und Antwort.

28. Menuett für Pianoforte, **Moderato** Es Dur, Trio, As Dur, zuſammen 61 Takte, André (Offenbach) zuerſt ohne Nummer. Vergl. Nr. 35. Ohne Intereſſe.

29. Präludium für Pianoforte $^3/_2$, F Moll 48 Takte, Steiner (Wien) 5 Ausgaben, vergl. Nr. 35. Intereſſant.

30 und 31. Dieſe Nummern fehlen.

32. An die Hoffnung von Tiedge (Die du ſo gern), 33 Takte, Es Dur, **Poco Adagio**, trägt auch die **Opus-Zah-**

len 32 und 52; nicht zu verwechſeln mit op. 94 (An die Hoffnung von Tiedge) für eine Singſtimme mit Pianoforte (André) 7 Ausgaben. A. M. Z. 1806. S. 815. Eine Kleinigkeit, die nicht überſehen werden ſollte.

33, 34. Fehlen.

35. Andante (favori) für Pianoforte $^3/_8$ F Dur. Auch für 2 Violinen, Alt und Violoncell, K. und Ind.-Comptoir (Wien), 9 Ausgaben. Haslinger hat in ſeiner Geſammtausgabe Beethovenſcher Werke, Nr. 35, 28, 29 und op. 137 zu einem Heft verbunden. Aus der 2. Periode. In op. 53 (Waldſtein, C Dur-Sonate) war anfänglich ein großes Andante. Ein Freund Beethovens äußerte ihm, die Sonate ſei zu lang, worauf dieſer von ihm fürchterlich hergenommen wurde. Allein ruhigere Ueberlegung überzeugte Beethoven bald von der Richtigkeit der Bemerkung. Er gab nun das große Andante in F Dur $^3/_8$ allein heraus und komponirte die intereſſante Introduktion zum Rondo, die ſich in der Sonate findet, ſpäter hinzu. Ries S. 101. Dieſe Nachricht ſcheint zweifellos, dennoch giebt der thematiſche Katalog von Breitkopf, die Andante als für 2 Violinen, Alt und Violoncell geſchrieben, an. Von Silcher als Lied auf den Text (dieſen Frieden, dieſe Wonne). Die Form von Nr. 35 iſt die der noch nicht konkret Beethovenſch charakteriſirten Veränderung.

Bezeichnend iſt was Ries (S. 102) erzählt, Beethoven habe ihm die Andante vorgeſpielt, hierauf Ries dem Fürſten Lichnowski, ſo viel er ſich des Stücks zu erinnern gewußt, der Fürſt, der ſich einen Scherz machen wollen, Beethoven als ſeine, des Fürſten Kompoſition, worauf Beethoven nie mehr in Gegenwart von Ries geſpielt, ihn ſogar bei einer Probe des Fidelio entfernt habe und troß aller Vorſtellungen des Fürſten, ſich nicht mehr vor Ries hören laſſen wollen. —

Die A. M. Z. 1806, S. 672 ſagt von dem Variationenſatz: eine ſchätzbare Kleinigkeit (!) wie ſie ein Mann von Genie und ein braver Klavierſpieler (?) ſchreiben kann. Vergl. Marx bei Nr. 36.

36. 32 Variationen für Pianoforte (Originalthema 3/4 C Moll, Allegretto 8 Takte) fälſchlich auch unter der **Opus**-Zahl 36, K. und Ind.-Comptoir (Wien) nicht Haslinger wie der thematiſche Katalog von Breitkopf angiebt. 8 Ausgaben.

Das Thema, rezitativiſch angelaſſen, iſt in der Tragödie zu Hauſe. **Atris circumvolat alis.** Die Nummer-Variationen ſind mit wenigen Ausnahmen (5 **b**, 10 **b**, 27, 35) aufpolirte Knöpfe vom Mozart-Rock.

Anders in Nr. 36. Hier vertauſcht Beethoven das traditionelle Variationen-Habit gegen die Blouſe des modernen Arbeiters. Im Voraus iſt er die durch unſere Tage geſchaffene Größe gut berechtigter Perſönlichkeit. Nr. 36 erklärt dem Hergebrachten in Form und Behandlung, den Krieg. Mozart kennt Variationen; die Variabilität muſikaliſchen Stoffes, wie ſie hier auftritt, kennt er nicht. Dieſer Erweiterung des Begriffs (**op.** 109, 111, 120) begegnet man am früheſten in Nr. 36.

Die A. M. Z. rezenſirt Nr. 36 im November 1807.

Zwiſchen Rezenſion und Erſcheinen hat man durchſchnittlich ein Jahr zu rechnen. Wollte man das Erſcheinen von Nr. 36 auch zu Anfang des Jahres 1807 ſetzen, weil die Beurtheilung gegen Ende deſſelben Platz griff, ſo iſt zu bemerken, daß ein Werk nicht leicht im Jahr ſeiner Vollendung, gewöhnlich mehre Jahre ſpäter erſchien. Man möchte ſagen, daß Beethoven Veröffentlichung für Trennung galt, daß er verſucht geweſen, gleich jenem durch Hoffmann verewigten Geldſchmied von Paris, ſeine Meiſterwerke mit Gewalt dem Pöbel zu entreißen, deſſen Geldbeute ſie geworden waren.

Setzen wir das Entſtehen von Nr. 36, nach Vollendung der **Eroica**, (1805) wofür innere Gründe ſprechen, denn der Variationenſatz der **Eroica** (das Volkerlied im Finale) ſteht dem Kern der Formanſchauung nach, im Schacht des alten Begriffs (mit neuen Anwendungen). Nr. 36 hingegen iſt das Kind des neuen, des durch Beethoven geſchaffenen Veränderungsſtyls, deſſen höchſte Spitze am Klavier, in den 33 Veränderungen **op.** 120 liegt.

Im Gehalt haben wir einen Gedanken, der in der **Marcia funebre** der **Eroica** Platz greifen können. Da iſt der Sargdeckel des Themas. Es gilt in 8 Takten das Gerüſte bauen, auf dem der Trauergedanke ſich entfalte. Der gewandte Klavier-Aal thut's nicht. Verſchließen Sie das Bischen Fingerherrlichkeit in der Familienlade auf dem einſamen Hausflur und die Hausthür dazu, denn da kommt der Trauerzug das enge Gäßchen herauf, das in das engſte führt.

Ja! dieſe 8 Takte Leichenſtein! Mit dem Anſchlagen der erſten Note (C Moll-Akkord **solo**) ſteht der Schüler oder Meiſter da, der Alltagsmenſch oder die künſtleriſche Seele. Und wie wortkarg! In 8 Takten ein **forte**, ein **sforzando**, ein **piano**. So wenig für ſo viel! Das wird Allegretto überſchrieben — ein flüſſiger Andante-Schritt (Bd. 2, S. 1, 20).

Der 2. Takt im Thema erweicht (Dominante). Der Gang hinauf (**g**, **a**, **h**, **c**, **d**, **e**) herzſprengender Sehnſucht voll, will gleichſam als **Maggiore** angeſprochen ſein. Wie Honig iſt die Quintole zu träufeln, nicht wie Kommißbrod in den Klavier-Ofen zu ſchieben.

Der kurze auf die große Note im Thema folgende Werth (Sechszehntheil 1. und 3. Takt) will in den nächſten (Achtel, 2. und 4. Takt) hineingeſungen und doch kurz erhalten ſein. Er iſt der Bewegungskern des thematiſchen Monogramms.

Wie unglücklich fühlen dieſe beiden **f** in der Oktave (4. Takt). Wie ſie ſich ſteigern zum Leid der beiden **fis** in der Oktave (5. Takt). Wie das zur Spitze drängt (6. Takt), um zum Grabe, dem Ausgang, hinabzuſinken (7. und 8. Takt). Das letzte **c** des letzten mit der Ruhe einer Todtenhand hinabzuführenden Takts iſt wieder als **Maggiore** (Erlöſung) anzuſprechen.

Die eng unter einander verſtrickten 32 Veränderungen bieten im Ganzen der Reihe ein Ganzes. Da kann nicht geſchickt genug aus einer in die andere eingelenkt werden.

Einſam klagend entſteigt dem Grabe des Themas die 1. Variation; mit Vorliebe eine und dieſelbe Note verfolgend. Gefühls-, kein Spielreichthum. Nicht klavierleichtſinnig ſind dieſe ſechsmal hintereinander wiederholten Noten abzutrippeln, gehaltlich zu ſteigern. Von künſtleriſch freier Ueberwältigung ſpricht die Bezeichnung: **leggiermente.** Die 2. Variation iſt die Wiederholung der erſten durch eine andere, durch die linke Hand (gleichſam eine Repriſe mit Bruſtſtimme). Die 3. Variation iſt Vereinigung beider.

Der 7. Takt im Thema war durch eine Pauſe im erſten Werth charakteriſirt.

Im 7. Takt der 3. Variation ſchreibt Beethoven eine in beiden Händen konvergirende Quintole, von der die 5. Note allein themapflichtig iſt, die 4 andern ſind gleichſam redende Pauſen.

Variation 4 bis 10 bringen ſtürmiſche Handlung. Alles durchwühlt, in Brand geſteckt. Steigend, klimmend, ſiegend. Immer zu, immer zu! — Auch etwas Klavierherrlichkeit in Doppelgriffen (Veränderung 8) als Vorläuferin des Hummel-Moſcheles-Pianoforte.

Variation 11. Wiederholung der zehnten durch eine andere, durch die rechte Hand (Repriſe mit Kopfſtimme) das umgekehrte Verhältniß der erſten und zweiten.

Variation 12 bis 16. Erlöſungsperiode der Idee in 5 **Maggioren** nach einander. Die Alten ſchrieben eins, wenn's hoch kam, zwei. Anders als in anderen Köpfen geſtaltet ſich in dieſem Kopfe die Welt! Dieſe Dur-Reihe iſt ein Beethoven-Chor im Sinn antiker Tragödie. Variation 12 eröffnet den Reigen. Eine kleine Kantate. Sehr richtig bemerkt Hugo Dingelſtädt (ſiehe op. 27), daß ein Beethoven anders in Liebe kommt, ſich anders dabei nimmt, wie andere Menſchen. L'amor che muove il sol e l'altre stelle, ſingt Dante, auch anders wie Andere.

Variation 12 iſt das Beethovenſche Sehnſuchtsmotiv che muove il sol e l'altre stelle, das alles Leid in ewiges Licht taucht. Dieſen Herzens-Cantus bezeichnet Beethoven p. semplice. In der Reihe behauptet er die Stellung des Liebes- und Sehnſuchtrufes von Variation 3 in op. 120.

Daß Beethoven immer und glühend geliebt hat, ſteht feſt, ſchreibt Dingelſtädt, nirgend aber finden ſich Andeutungen, daß er wieder geliebt worden ſei. Unter den deutſchen Frauen hat es nicht eine gegeben, die dem Manne gewachſen war; alle haben dieſes von Genie-Blitzen durchfurchte Antlitz, dieſen Rieſen-Geiſt, in ſeiner rauhen Hülle nicht erkannt, und ohne geliebt zu ſein, iſt er eingegangen in der ewigen Liebe Schooß. Die deutſchen Frauen haben den gefeſſelten Prometheus vor ſich leiden ſehen und keine hat die Hand ausgeſtreckt um ihm die ſchweren Ketten tragen zu helfen. Da hat er ſich zum Ideal geflüchtet und ſo herrlich geſungen und gedichtet, daß, ſo lange die Erde ſteht, man den Beethoven nicht vergeſſen wird und alle kommenden Geſchlechter an ſeinen Tönen Freude, Erhebung und Troſt finden werden.

Variation 13. Verlegung der Oberſtimme des Cantus (Variation 12) in die Mittelſtimmen (linke Hand) zu einer in der rechten hinzugekommenen Figur.

Er läßt nicht leicht ab. Nach dem Terzenſpiel in Variation 14 (ein Klavier-Intermezzo) ſchwellen ihm nur ſehnſüchtiger die Flügel. Variation 15 wird zu einem der leidenſchaftlichſten Züge ſeines leidenſchaftlichen Tongeiſtes. Dieſe ſynkopirten Triolen ſind der Klimax des in Variation 12 angeſtimmten Cantus:

„Ringende Geiſter und Herzen mit Schwingen!“

Variation 16 letzte Strophe der Dur-Sphäre, Wiederholung von Variation 15 in anders, zu unverändertem Baß, figurirter Oberſtimme, als hyperboliſche Erweiterung der Themagrenze, durch Erweiterungen in der Idee der Variabilität. In der Art der voraufgegangenen Wiederholungen einer Variation durch die andere, hier am prägnanteſten. Zum Nachdenken einladend iſt die einzige Abweichung im 6. Takt der 16. Variation vom 6. Takt der 15. (Oberſtimmen).

Nach der erfriſchenden **Maggiore**-Epiſode (Var. 12—16) braucht Beethoven, wie im Verſehen, den von den Alten hergebrachten Pleonasmus: **Minore** für die 17. Variation, ſpäter (**op.** 120) nicht mehr.

Aus dem Köcher der Leiden hat er einen neuen Pfeil gezogen. Auf dies tragiſche Lamento (17. Variation) auf die in Skalen fluthende 18. Variation von dieſen Momenten ſeiner Veränderungsidee, kommt er zurück auf umſtändlichere Horoskope der von ihm vorgeſehenen, Cramer, Hummel, Moſcheles (Variation 12—30).

Variation 19 iſt eine Hummelthat, Variation 20, 21 (Wiederholung von Variation 20 durch eine andere, durch die rechte Hand) Variation 29, errathen das Klavierthum der damals (1805) noch nicht geborenen, bedeutſamen Cramerſchen

Etüden. Aber ein rechter Beethoven-Schalk iſt wiederum Variation 23, wo in der Tiefe das Gerippe der Baßfortſchreitung im Thema, ſich als ein chromatiſches aufdeckt (c, h, b, a, as, g), woran, beim Thema zu denken, nicht Zeit war. Er ſpielt ſo Verſteckens mit Geiſtern! Dazu etwas Wellengekräuſel an der Oberfläche (Sechszehntheilbegleitung in der Oberſtimme). Die Zeitgenoſſen mit ihren ſteifen Organiſtenfingern, nannten das effektloſe Spielerei (ſiehe unten).

Variation 30. Präludirt den Beethoven-Errungenſchaften im Kirchenſtyle dieſer Art in op. 120. Minore ſagt's nicht. Das kreucht mit Geiſterkrallen heran, dunkelt aus bodenloſen Abgründen empor, lebt und webt in namenloſer Wahlverwandtſchaft mit dem Trio des Scherzos im großen B Dur-Klavier-Trio (op. 97).

Variation 31 rollt entfernt (pp) den Donner des Ausgangs in der zweiunddreißigſten, welche letzte Variation allein die Themagrenze (von 8 Takten) überſchreitend, die Form der Doppelvariation (vergl. op. 109, 111) annimmt. Hier begiebt es ſich, daß Quintolen im Baß, zu Sextolen in der Oberſtimme einſchneiden, wie man an den Fäden von Strichregen beobachtet, was die Symmetrie-Heuler um ſo mehr Zeter ſchreien ließ, als kein Mozart-Parapluie bei der Hand war, ſie auch, durch dieſelbe rhythmiſche Mixtur im Sturm der Paſtoral-Symphonide, aus dem Regen in die Traufe kamen. Durfte Beethoven doch die Quintole im Thema, nicht verloren geben. Das ſind ſo ſeine Thema-Paroxismen. Das geht naturwüchſig drauf und dran, in Beethovenſcher Steigerung.

Dem Ausführenden iſt dabei überlaſſen (Künſtlern überläßt man Alles) wie voll er die Backen nimmt, denn die 32. Variation führt die fluthende Figur aus dem letzten Takt der einunddreißigſten, die **sempre pp** zu blaſen anfing und **crescendo** endigte, auf Sturmesflügeln weiter, ohne daß ihr mehr als ein **piu crescendo** nachgerufen wird.

Die Spitze des Wetters liegt im **ff** des 8. Taktes der 32. Variation. Nach der Einleitung in den vorausgehenden 17 Takten, durch Sturm, entladet ſich die Wolke zur letzten (32.) Veränderung, in einem Sextolen-Sabbath.

Eine reizende Thema-Schmeichelei (**pp**) liegt vom 19. Takt an in der linken Hand. Dreimal nach einander werden die punktirten Werthe im Thema angeſchlagen (25.—27; 29.—31. Takt, das verweiſ't auf **op.** 109. Ausgangsvariation.

Der Schluß erfolgt zu den in der Tiefe austobenden Mächten; vom 10. Takt vor Ende, zu der in Variation 7 aufgeſtellten Begleitungsfigur, dann in nachſchlagenden Tonblitzen, wie ſie in Variation 22 vorgekommen waren. Beethoven beherrſcht eben vollſtändig ſein ganzes Arſenal, von der Kanone bis zum letzten Armbruſtbolzen. Ihm iſt das Ende auch der Anfang, Alles Eins, Eins Alles — die Idee der Variabilität in der Einheit. Das iſt das ſonderbare Thema (ſiehe unten Reichardt) in 8 Takten, 32 Variationen und tauſenden von Ideen.

Nr. 36 iſt nicht ſowohl zu ſpielen*) als kulturhiſtoriſch zu verſtehen, außerhalb der vier Wände jedes bürgerlich eingepferchten Lebens. Die mechaniſchen Schwierigkeiten verhalten ſich zu denen in **op.** 120, welches Werk wir bei Nr. 36, wie die Potenz zum Quotienten im Auge behalten, wie der Jüngling zum Mann. Aber dieſer Jüngling will ſich im Vollgefühl der Jugendkraft, frei nach allen Seiten bewegen. Nicht im Papp-Harniſch einer Muſikalien-Leihanſtalt, will Nr. 36 nach Hauſe getragen ſein, in Geſellſchaft von Strick- und Marktbeutel; als Sternſchnuppe auf dem Ocean des Schönen, will ſo etwas bewundert ſein.

---

*) Franz Liszt ſchreibt uns: quelle bête de mot que celui

Nr. 36 entſtand mehre Jahre ſpäter als **op.** 35, welches Werk bereits für einen der höchſten Standpunkte des Veränderungsſtyls zweiter Periode, am Klavier, gelten mag. Als Schwerpunkt des Nummer-Katalogs hat Nr. 36 die Bedeutung, welche Ideen Beethovens behaupten, wenn er allein am Klavier iſt und nicht an ein Duettinſtrument dabei denkt. Nr. 36 iſt ſomit ein wichtiger Abſchnitt im Prozeß Beethovenſchen Muſikdenkens. Daß von keiner Formbrecher-Theorie die Rede iſt (wie uns Marx, Beethoven Bd. 1, S. 84 nachſagen wollen), ſondern nur von neuen Formen die in neuen Ideen wurzeln, verſteht ſich bei dem rationellen Geiſte Beethovens von ſelbſt. Die Form iſt die Erſcheinung der Idee Aeußerliches Erſcheinen des Innern. Man hätte

---

de jouer, à moins qu'on ne le prenne dans le cas du jeu des forces de la nature, de la libre effusion des énergies de l'âme. Tief bedeutſame Worte.

uns zutrauen können, das nie anders gefaßt zu haben. Vergl. die für alle Zeiten maßgebenden Anſchauungen von Marx aus dem Jahre 1824 bei op. 111.

Archiv.

A. M. Z 1807, S. 94. Beethoven folgt in dieſem Werkchen der älteſten, beſonders der altdeutſchen Weiſe, Variationen zu ſchreiben, mehr als der jetzt gebräuchlichen, und namentlich hat Händel Variationen in dieſer Gattung (hier ſind die 62 über ein und dasſelbe kleine Thema gemeint), nur allerdings mit weniger frei und leicht bewegter, aber auch weniger hin- und herflatternder Phantaſie ausgearbeitet. Durch dieſe Prozedur (!) hat Beethoven auch dieſem kleinen Produkte einen anziehenden Reiz des Ungewöhnlichen (!) zu geben gewußt. Er nimmt ein kurzes, höchſt einfaches Thema, verändert dies mit großem Reichthum harmoniſcher Kunſt und gewaltigem Apparat an Figuren aller zum Theil ſehr wunderlicher Art, Variation 32 z. B., wo die linke Hand Quintolen, die rechte Sextolen dazu bekömmt! bleibt aber im Ganzen dem ernſten, ſchwermüthigen Charakter des Themas getreu, ſo daß man die wechſelnden Gegenſtände, die dieſe Variation gegen einander meiſtens bilden, anſehen und genießen kann, wie eine lange Reihe Bilder dergleichen alte, orientaliſche Dichter aufſtellen, wovon alle denſelben Gegenſtand, aber von verſchiedenen und einander entgegenſtehenden Seiten, darſtellen. Daß unter dieſen 32 Variationen nicht alle von gleichem Werthe ſeien (wir unterſchieden die Klaviergruppe von der Ideengruppe), manche wunderliche Künſteleien (?) und effektloſe Spielereien (?) enthalten, wie Variation 9, Variation 23 (die chromatiſche Obduktion des Themas!), ſetzt man voraus, wenn man Beethoven ohne Parteilichkeit (köſtlich!) kennen gelernt hat, ſo wie, daß andere dieſer Sätzchen und weit mehre, der Erfindung wie Ausführung nach, wahre kleine Meiſterſtücke darbieten.

Reichardt (Vertraute Briefe. Amſterdam 1810). Wien, Dezember 1808. Mad. Bigot de Morogues (ſcheint die Belleville-Oury jener Zeit geweſen zu ſein) ſpielte mit großer Virtuoſität die allerſchwerſten, bizarrſten Variationen von Beethoven über ein ſonderbares Thema von 8 Takten (gewiß Nr. 36). Das ganze Konzert beſtand aus lauter Muſik von Beethoven, der ihr Heiliger zu ſein ſcheint. Beethoven machte in allen Ehren (das verſtand ſich bei Beethoven von ſelbſt) einer Mad. Bijot (Bigot de Morogues) die Cour und hatte ihr das Auto-Manuſcript der F Moll-Sonate (op. 57) verſprochen, weil ſie dieſelbe vom Blatt geleſen hatte, als die Sonate noch nicht geſtochen war (jetzt im Beſitz des Sohns von Baillot in Paris nebſt einem Briefe Beethovens an den Mann der Dame). Mittheilung von Mortier de Fontaine aus Paris (1859).

Auffallend iſt die Anſchauung von Marx, wenn er (Beethoven, Bd. 1, S. 78) ſagt: Es werden nur Spielmotive durchgeführt und förmlich ausgenutzt, daß man bisweilen eher einen tüchtigen Spieler und Klaviermeiſter als Beethoven für den Verfaſſer halten ſollte. Und weiter (S. 79): Das ganze Werk iſt erfüllt von der Energie des ſelbſtgewiſſen Meiſters, der genau weiß, was er will, er trägt überall das Beethovenſche Gepräge (wie ſtimmt das mit der Anſicht von einem tüchtigen Spieler und Klaviermeiſter als Verfaſſer?), und gleichwohl nirgends weder im Ganzen noch im Einzelnen ein Zeichen tiefern oder gar idealen Antriebs. Der Meiſter hat eben prüfen und bewähren wollen, was er dem Spielbegehr des Inſtruments bieten könne. Aehnliche Arbeiten haben vor ihm Bach und Händel in ihrer Art (die nicht die Beethovens war, weshalb von keiner Aehnlichkeit die Rede ſein kann) Bach mit vorherrſchender Richtung auf Kanonik, nach ihm Mendelsſohn in ſeinen meiſterlich fein gearbeiteten, wenn auch etwas einförmigen (was man nicht Nr. 36 nachſagen wird) Variations sérieuses gegeben, er ſelber ſollte die Aufgabe in höherem Styl ſpäter wieder aufnehmen. (Wäre dieſer höhere Styl, wäre op. 120 ohne Nr. 36 möglich geweſen?)

37. **Fehlt.**

38. **Die Sehnſucht von Goethe,** 4 **Melodien** für eine Singſtimme mit Pianoforte (drei in G Moll ${}^{4}/_{4}$, ${}^{6}/_{8}$, eine in

Es Dur $^{3}/_{4}$. drei zählen 11, eine 28 Takte. Steiner (Wien) 5 Ausgaben. Auch mit Begleitung der Guitarre (2 Ausgaben). Die 1. und 4. Melodie für Pianoforte und Violoncell oder Violine von Leibrock (Tranſkriptionen klaſſiſcher Lieder und Geſänge, Braunſchweig bei Leibrock) für Pianoforte vierhändig (mit Variationen) von Kuhlau.

B. Buchſtaben-Katalog.

(Als dritte Abtheilung des Katalogs citirt.)

Kompoſitionen, die größtentheils zu Lebzeiten Beethovens ohne Opus-Zahl noch Nummer erſchienen. Die Quellen für eine chronologiſche Anordnung unzureichend. —

A. Inſtrumentalmuſik.

a) Trio in einem Satze für Pianoforte, Violine und Violoncell. An meine kleine Freundin, M. B. (Maximiliane Brentano?) zur Aufmunterung im Klavierſpielen. Komponirt im Jahre 1812, 126 Takte, $^{6}/_{8}$ Allegretto, B Dur, Dunſt (Frankfurt), 3 Ausgaben. Anſpruchlos reizend, dem Zweck entſprechend, unter geſchickten Händen weiter reichend.

b) Rondo für Pianoforte und Violine. G Dur $^{6}/_{8}$, 164 Takte, Simrock (Bonn), 3 Ausgaben. Gewiß aus früheſter Zeit. Keine Spur von Beethoven. Erſchien März, 1808, A. M. Z.

c) Andante für Pianoforte, G Dur (Simrock). Ein erratum im Katalog von Whiſtling, eine Verwechslung mit der Andante Nr. 35, 2. Abtheilung.

d) Leichte Sonate, G Dur $^4/_4$, Leonore von Breuning gewidmet. Dunſt (Frankfurt), 2 Ausgaben. Fragment aus dem Nachlaß früheſter Zeit. Ohne Intereſſe. Das Adagio, F Dur enthält die Bemerkung: bis hierher geht das Manuſcript, beendigt von F. Ries.

e) zwei leichte Sonatinen für Pianoforte, G und F Dur $^4/_4$, $^2/_4$ jede in 2 Sätzen. Unbedeutende Fragmente aus dem Nachlaß. Böhme (Hamburg), 3 Ausgaben. Die Romanze, $^6/_8$ G Dur, nicht ohne alles Intereſſe.

f) Drei Sonaten für Pianoforte, Es Dur, F Moll, D Dur, jede in 3 Sätzen. Komponirt im 10. Lebensjahre (1780), erſchienen 1783 in Speyers Blumenleſe. Von Haslinger als **op. 1** dem Erzherzog Rudolph nach Beethovens Tode gewidmet. Der Konſervator der Muſik-Sammlungen an der Königlichen Bibliothek zu Berlin, Dehn, hat die Güte gehabt, mir folgende Beſchreibung der äußerſt ſeltenen erſten Ausgabe zu geben. Der Titel hat eine in Kupfer geſtochene Randeinfaſſung, in welcher im oberen Theile das Wappen des Kölniſchen Kurfürſten Maximilian Friedrich geſtochen iſt. Unmittelbar unter demſelben lautet der Titel: Drei Sonaten für's Klavier, dem hochwürdigſten Erzbiſchofe und Churfürſten Maximilian Friedrich, meinem gnädigſten Herrn gewidmet und verfertigt von Ludwig van Beethoven, alt 11 Jahre. Speyer in Rath Boßlers Verlag, Nr. 21, Preis 1 Fl. 30 Kr. Auf der Rückſeite des Titelblattes ſteht folgende Dedikation: Erhabenſter! — Mit meinem vierten Jahre begann die Muſik die erſte meiner jugendlichen Beſchäftigungen zu werden. So frühe mit der holden Muſe bekannt, die meine Seele zu reiner Harmonie ſtimmte, gewann ich ſie, und wie mir's oft wohl däuchte, ſie mich wieder lieb. Ich habe nun ſchon mein 11. Lebensjahr erreicht, und ſeitdem flüſterte mir oft meine Muſe in den Stunden der Weihe zu: Verſuch's einmal und ſchreib Deiner Seele Harmonien nieder! Eilf Jahre dacht' ich und wie würde mir da die Autormiene laſſen? — und was würden dazu die Männer in der Kunſt wohl ſagen? — Faſt wurde ich ſchüchtern; doch meine Muſe wollt's — ich gehorchte und ſchrieb. Und darf ich's nun, Erlauchteſter, wohl wagen, die Erſtlinge meiner jugendlichen Arbeiten zu Deines Thrones (?) Stufen zu legen? — und darf ich hoffen, daß Du ihnen Deines ermunternden Beifalles milden Vaterblick wohl ſchenken werdeſt? O ja, fanden doch von jeher Wiſſenſchaften und Künſte in Dir ihren weiſen Schützer, großmüthigen Beförderer und aufſprießendes Talent unter Deiner hohen Vaterpflege Gedeihen. Voll dieſer ermunternden Zuverſicht wage ich es, mit dieſen jugendlichen Verſuchen mich Dir zu nahen. Nimm ſie als ein reines Opfer kindlicher Ehrfurcht auf und ſieh mit Huld, Erhabenſter! auf ſie herab und ihren jungen Verfaſſer. L. van Beethoven. — Vergl. die Mozartſchen Dedikationen, als Mozart acht Jahre alt war, an die Königin von England, **Madame Victoire de France**, à la **Comtesse de Tessé**, welche Grimm verfaßte. Wer führte dem Kinde Beethoven die Feder?

Dieſe Embryonen enthalten nicht einmal Beethoven-Spuren. Marx ſagt (Beethoven, S. 10): Die Sonaten ſtehen auf gleicher Stufe mit den Tonſtücken der Sterkel-, Wanhall-, kurz, der ſogenannten „Heiligen-Römiſchen-Reichs-Komponiſten.“ Dabei ſind ſie aber ſo ſicher und ebenmäßig geſtaltet, wie man von keinem ſich ſelbſt überlaſſenen Knaben, am wenigſten von einem ſtörrigen Feuerkopf, wie Beethoven, erwarten kann. Und der Inhalt? fragen wir. Dieſem Kinderſpielzeug Beethovens am Klavier, die **Opus**-Zahl 1, in Verlegeriſcher Machtvollkommenheit geben (ſiehe oben), eine Zahl, die von Beethoven bedeutſam einem bis dahin von der Muſikliteratur noch nicht erlebten Meiſterwerke, zuerkannt worden war, iſt nicht die geringſte Wiener-Sünde gegen den großen Mann.

g) Rondo für Pianoforte, A Dur $^2/_4$, Allegretto, Bote und Bock (Berlin). Ohne Intereſſe.

h) Aufgabe, von L. van Beethoven gedichtet (4 Takte, G Dur $^4/_4$, Andante auf den Text: O Hoffnung, Du ſtählſt die Herzen, vertreibſt die Schmerzen) und ihrem Verfaſſer gewidmet von ſeinem Schüler (dem Erzherzog Rudolph), Wien, bei Steiner. Die A. M. Z., 1820, S. 33, beurtheilt die 40 Veränderungen ſehr günſtig und ſagt von der Aufgabe: ein anmuthiges, ganz kleines, höchſt anſpruchloſes Thema.

i) Favorit-Marſch des Kaiſers Alexander von Rußland für Pianoforte. Allegretto $^4/_4$, F Dur, 48 Takte, Cranz, 3 Ausgaben, vierhändig arrangirt. Aus dem Nachlaß. Ein charakteriſirter Schnellmarſch. Von Moſcheles in Bravour-Variationen für Pianoforte und Orcheſter behandelt, eine Heldenthat des Klavierrepertoirs der Zwanziger Jahre. Der thematiſche Katalog von Breitkopf führt den Marſch, ohne Grund, unter den angeblich von Beethoven herſtammenden Kompoſitionen an.

k) 8 Variationen für Pianoforte: ich hab' ein kleines Hüttchen nur, B Dur 2/4, Dunſt in Frankfurt. Ohne Intereſſe.

l) 9 Variationen für Pianoforte über einen Marſch von Dreßler, C Moll 4/4, **Maestoso**. Komponirt im Alter von 10 Jahren, erſchienen 1783, 3 Ausgaben. Der thematiſche Katalog von Breitkopf nennt Haslinger als Verleger. Exiſtirte die Steinerſche, ſpäter Haslingerſche Handlung im Jahre 1783? — Das Werkchen erſchien wohl im Kunſt- und Induſtrie-Comptoir in Wien.

m) Die unter Nr. 27 (2. Abtheilung) bekannten vierhändigen Variationen, welche anfänglich ohne Nr. erſchienen.

n) Variationen für Pianoforte zu 4 Händen, A Dur. Ein anonymes Arrangement des Variationenſatzes aus der dem Kaiſer Alexander von Rußland gewidmeten Sonate für Pianoforte und Violine, op. 30, Nr. 1.

o) Triumph-Marſch aus Tarpeja (Trauerſpiel von Chriſtian Kuffner), C Dur, **Maestoso** 4/4, 59 Takte, 2 Theile (kein Trio). Lebhaft und ſtolz überſchrieben (ſchon dieſe deutſche Bezeichnung verweiſt auf die 2. Periode, vergl. op. 90). Ein glänzend effektvoller Satz beginnt in Beethovenſch charakteriſirten Uniſonen (Trompeten, Hörner). Für Pianoforte zwei- und vierhändig von Czerny (Haslinger), A. M. Z., 1813, S. 416, Juni. Ein kriegeriſcher Marſch, den Beethoven zu der jüngſt aufgeführten Tragödie Tarpeja ſetzte (mithin höchſt wahrſcheinlich auch aus dem Jahre 1813. Den Namen des vergeſſenen Tragödiendichters verdanken wir K. Holz).

p) Die 2. und 3. Ouverture zur Oper Leonore (Fidelio). „Dieſer Sonnenaufgang aus dem Meer des Schönen!" ſagt vortrefflich der treffliche Kritiker Alt in der Rigaſchen Zeitung. Vergl. op. 72.

q) Die E Dur-Ouverture (Fidelio), ſiehe op. 72.

r) Triumphmarſch aus König Stephan, ſiehe op. 117.

s) Drei Duette für Klarinette und Fagott, C Dur, F Dur, B Dur (André in Offenbach). Beſtellte Arbeit aus früheſter Zeit.

t) **Menuetto cavato per il Pianoforte.** Ein Arrangement der Septett-Menuett für Pianoforte. Der Titel hätte ſagen ſollen **cavato** (wörtlich: ausgegraben, entlehnt) **dal Setteto**, **cavato** allein giebt keinen Sinn.

u) Quintett für 2 Violinen, 2 Altos und Violoncell, F Dur, Original. Nie erſchienen. Eine Abſchrift beſitzt der Fürſt Nikolai (Boriſſowitſch) Galitzin in Rußland. Siehe die Veranlaſſung bei op. 127. Das Werk hat 3 Sätze (keine Menuett) und nur hiſtoriſchen Werth. Es gehört den Beethoven-Anfängen an. Veröffentlicht ſollte es deshalb immer werden und iſt kaum zu begreifen, daß dieß nicht geſchehen, von dieſem chronologiſch erſten Quintett in Deutſchland nie die Rede geweſen iſt. Sollte die von Beethoven dem Fürſten Galitzin (Ende des Jahres 1826) zugeſchickte Abſchrift, das einzige Exemplar geweſen ſein? — Es wäre bei dem geringen Werth, den eine Jugendarbeit im Jahre 1826 in Beethovens Augen haben mußte, möglich, und damit Rußland im Beſitz eines **Unicum** von Beethoven. —

B. Tanzmuſik

(zum größten Theil aus dem vorigen Jahrhundert).

Eine kleine Literatur für ſich, welche eine Monographie hervorrufen ſollte, die bei gehöriger Würdigung des Antheils Beethovens an der fortgeſchrittenen Tanzmuſik unſerer Tage, nicht ohne Intereſſe wäre. Die einzigen verdienſtlichen Ausgaben beſchränken ſich noch immer auf von Czerny, in 2 Heften (Simrock in Bonn) edirte 14 Walzer und die in 2 Heften von Peters in Leipzig (St. Petersburg bei Bernard, London bei J. J. Ewer) erſchienenen 12 **Allemandes** und 6 **Contredanses**. —

Das bei dem verwirrten Zuſtande der Quellen nicht chronologiſch zu ordnende Verzeichniß begreift folgende 13 Sammlungen.

1) 12 deutſche Tänze für 2 Violinen und Baß, für die k. k. Redoute geſetzt und für's Klavier geſtochen, Wien und Leipzig 1796. Urſprünglich für 2 Violinen und Baß, Artaria (**Allemandes de la Redoute de Vienne**). Scheinen die älteſten zu ſein.

2) 12 **Allemandes**. Die Coda des 12. Walzers mit dem Poſthornſolo, iſt der Vorläufer der Lanner- und Strauß-Literatur.

3) 12 Menuetten, für den k. k. Redoutenſaal in Wien

geſetzt, auch für 2 Violinen und Baß (Artaria, Dez. 1802, A. M. Z.).

4) 6 Menuetten für Pianoforte (Hofmeiſter in Leipzig, Diabelli in Wien), vierhändig arrangirt (Weinhold in Breslau).

5) 7 ländleriſche Tänze in D Dur für Pianoforte (Artaria), 6 Ausgaben.

6) 6 ländleriſche Tänze für Pianoforte in D Dur, einer in D Moll (Artaria).

7) 12 Ekoſſaiſen für 2 Violinen und Baß (2 Flöten, 2 Hörner ad libitum) oder für Pianoforte, Januar 1808, A. M. Z., Intelligenzblatt.

8) 6 Allemanden (deutſche oder ländleriſche Tänze), für Pianoforte und Violine (Louis Maiſch in Wien).

9) 12 Walzer mit Trios für Orcheſter (arrangirt für 2 Flöten; für 2 Klarinetten, Sieber in Paris), auch für 2 Violinen und Baß (2 Flöten, 2 Hörner ad libitum), für Pianoforte allein bei Peters, Bernard, ſiehe oben.

10) 6 Walzer mit Coda, für 2 Violinen und Baß, auch unter der Bezeichnung 6 Allemanden, Dez. 1802, A. M. Z. Intelligenzblatt.

11) 2 Menuetten, für Pianoforte zu 4 Händen, identiſch mit Nr. 3b. 2. Abtheilung.

12) 6 Contredanses für Pianoforte, ſiehe oben, auch für 2 Violinen und Baß (Artaria). Der zweite Kontretanz, Es Dur $^2/_4$, 2 Theile mit Repriſen zu 8 Takten, enthält das Motiv, das man im Prometheus, in der Eroica, in op. 35 wiederfindet, eine welthiſtoriſch gewordene Ekoſſaiſe! Es

ſcheint keinem Zweifel unterworfen, daß wir hier, auf dem Terrain deutſch-gemüthlicher Tanzluſt, die erſte Anwendung des Motivs haben, daß dieſes erſt ſpäter, auf höheren Stufen des muſikaliſchen Gedankens, Anwendung fand, vergl. **op.** 35. Von köſtlicher Naivetät iſt die Fermate auf der Dominante im 4 Takt des 2. Theils. Was dachte ſich Beethoven bei einem Stillſtand inmitten der Tanzbewegung? — Das **sta viator! heroem calcas** eines Tanzbodens! Hieraus wurden die Friedensgeſänge der Welt im Finale der **Eroica**, wo die Völker **in Elisio** Ekoſſaiſe tanzen. —

Die älteſte Ausgabe führt den Titel: **Six Contredanses pour le Pianoforte par L. van Beethoven Prix 1 fr. à Bonn chez N. Simrock, à Paris, chez H. Simrock, professeur, marchand de musique et d'instruments, rue du Montblanc Nr.** 373 **Chausée d'Antin, au coin de celle basse du rempart.** Querformat, 7 Seiten. Dieſer Nachweis war von Niemandem vor uns (**Beethoven et ses trois styles** 1852 **II.** 211) gegeben worden; wir erlauben uns denſelben als eine kleine, nicht unintereſſante Entdeckung in einer Literatur zu bezeichnen, in welcher die Entdeckungen ſelten ſind. Die Pianofortausgabe iſt, unſerer Meinung nach, das Original, die Ausgabe für 2 Violinen und Baß, das Arrangement. Dafür ſpricht der in weiten, tonergiebigen Sprüngen behandelte Baß der Klavierſtimme in der Schickſalsnummer (Nr. 2) 2. Theil, 4. und folg. Takte vor Schluß, die Wahrſcheinlichkeit, daß Beethoven überhaupt der Gedanke am Klavier kam. —

13) Der Schmerzens- und Hoffnungswalzer für Pianoforte. Der Name iſt ein ſpäter hinzugekommenes Verleger-Phantaſieſtück. Dieſe beiden Tanzſtröme, auf deren Grund das genügſame Leben, der ehrbare Sinn der deutſchen geſellſchaftlichen Zuſtände vor 60 Jahren, ſich ſpiegelt, werden in der Sittengeſchichte leben. Der 1. Walzer (F Moll, F Dur) iſt eine kleine Tanzphantaſie; der zweite, Es Dur, der Tanz ſelbſt. Die Modulation des 3. Theils (von Es Dur nach Ges Dur) iſt eine auf dieſem Terrain damals nicht erlebte tonale Verzweigung, eine frühe Anwendung der Beethovenſchen Terzmodulation (ces Unterterz von es). Das Zöpfchen der das ganze Klavier hinuntergehenden Triolenpaſſage, ſpricht zu Gunſten des Taktes der damaligen Tänzer. Beethoven braucht im 3. Takt des 1. Theils, den Quartſextakkord mit der Quinte im Baß (b). Auf dieſem Dachſtübchen ſeines Geiſtespalaſtes kurios genug.

„Bemerkung."

Der unter dem Namen Sehnſuchtswalzer bekannte Klavierſatz iſt nicht von Beethoven, ſondern von Franz Schubert (Nr. 2 der von Diabelli in Wien herausgegebenen Walzer op. 97) Franzöſiſch (ſo in der Fantaisie für Violoncell von Servais über dies Thema): le Désir (!) im Original: Trauer- und Sehnſuchtswalzer, komponirt im Jahre 1816. Alexander Dumas läßt den Beethovenſchen (!) Désir (!) E. T. A. Hoffmann, dem Verfaſſer der Phantaſieſtücke, von einer guillotinirten Dame, deren Hals durch ein Sammtband mit dem Körper zuſammenhängt (!) vorſpielen, vergl. **la femme au collier de velours.***) Ein ähnliches Schickſal hatte bekanntlich ein Walzer von Reiſſiger, der in Deutſchland **la dernière pensée de Weber** heißt, in Frankreich immer ſo heißen wird. Alexander Dumas läßt in ſeinen **Impressions de voyage en Russie**, einen melancholiſchen Italiäner mit dieſem Walzer ſich in das Haus des Grafen Kouſcheleff-Besborodko hineinſpielen, nicht ohne Gefahr für italiäniſche und andere Nacheiferung, die in Rußland, wo man nicht ſo Pariſeriſch konfundirt iſt, ſchlechte Geſchäfte machen dürfte. —

C. Vokal-Muſik.

a) 6 Gedichte aus Reiſſigs: Blümchen der Einſamkeit für eine Singſtimme mit Pianoforte. Artaria (3 Ausgaben) März 1812 angezeigt. 1) Sehnſucht (die ſtille Nacht), mit Empfindung, aber nicht zu langſam. $^3/_4$ E Dur, 34 Takte; 2) des Kriegers Abſchied (ich zieh' in's Feld). Entſchloſſen, $^4/_4$ Es Dur, 23 Takte; 3) der Jüngling in der Fremde (der

---

*) Schindler Biogr. S. 117. Im Sommer 1819 ſchrieb Beethoven, als er eben mit der Kompoſition des Credo der D Meſſe beſchäftigt war, einige Parthien Walzer für ein aus 7 Gliedern beſtehendes Tanzorcheſter, das in einem Gaſthof aufzuſpielen pflegte, die Partitur iſt leider verloren gegangen (ja! leider! — die mögen eigens ausgeſchaut haben! Daß man ſie auffände! — welch' ſinnige Aufgabe für einen Komponiſten, dieſe Walzer zu reſtauriren, wie Freinsheminus den Curtius. Etwa für Klavier allein. Est aliquid dare consilium, sed pluris persequi!) —

Frühling entblühet), etwas lebhaft, doch in einer mäßig geſchwinden Bewegung, $^{3}/_{8}$ B Dur; 4) an den fernen Geliebten (einſt wohnten ſüße Ruh'), $^{6}/_{8}$ G Dur, 9 Takte, enthalten in **op.** 75; 5) der Zufriedene (zwar ſchuf das Glück), $^{2}/_{4}$ A Dur, 15 Takte, enthalten in **op.** 75; 6) der Liebende (welch ein wunderbares Leben), D Dur $^{6}/_{8}$. In leidenſchaftlicher Bewegung 34 Takte. Nr. 2, 3, 6 auch mit Guitarren-Begleitung.

b) 3 Geſänge, vergl. **op.** 113. 1) An die Geliebte (o daß ich Dir vom ſtillen Auge) von Stolle, D Dur $^{2}/_{4}$, **Andantino un poco Agitato,** 125 Takte, für eine Singſtimme mit Pianoforte oder Guitarre; Leipzig, Ph. Reclam **jun.** (Das ſingende Deutſchland 1. Bd., Nr. 1.) Von Beethoven in das Stammbuch der Baieriſchen Hof-Sängerin Regina Lang geſchrieben, dieſen 1. Entwurf findet man in der Simrockſchen Ausgabe. (An die Geliebte, das Geheimniß. So oder ſo). 2) das Geheimniß von Weſſenberg, G Dur, 24 Takte. 3) So oder ſo von Lappe. Vergl. unten den Buchſtaben **e.**

A. M. Z. 1817, S. 435. Artige kleine Lieder, von denen ſich beſonders Nr. 1 durch Lieblichkeit und Innigkeit auszeichnet. Daß Beethoven auch bei ſolchen Kleinigkeiten und in ſo engem Raume nicht gewöhnlich hinliedelt, erwartet man.

c) Italiäniſche und deutſche Geſänge (4 Hefte), 1) **la partenza** (der Abſchied), **Ecco quel fiero istante** (das iſt die Schreckensſtunde), A Dur, **Affettuoso.** 2) Trinklied (laßt das Herz uns froh erbeben), $^{4}/_{4}$ G Dur, entſchloſſen und feurig. 3) Lied von der Ruhe. 4) An die Hoffnung. 5) Ich liebe Dich, ſo wie Du mich, $^{2}/_{4}$ G Dur. 6) Molly's Abſchied. 7) Ohne Liebe. 8) Wachtelſchlag. , 9) Marmotte. 10) Maigeſang. 11) Feuerfarbe. 12) **Ecco quel fiero istante** (Wird durch Verwechslung von Nr. 1 getrennt), ſiehe Nr. 1, 2, 3, 5, 6, 7, 9, 10, 11 bei op. 52 und Nr. 4 und 8 bei Nr. 24 und 32, 2. Abtheilung.

d) Ein- und mehrſtimmige Geſänge, mit und ohne Pianoforte, frei nach Shakeſpeare, Byron, Thomas Moore, zu Kompoſitionen von Beethoven. Eine nach dem Tode Beethovens verſuchte abſcheuliche Spekulation.

e) Der glorreiche Augenblick, vergl. op. 136.

f) Lied aus der Ferne (als mir noch die Thräne der Sehnſucht nicht floß), Breitkopf, 4 Ausgaben, $^{6}/_{8}$ B Dur, **Andante vivace**. Mai 1810, Intell.-Bl. A. M. Z. Komponirt im Jahre 1809. Das Autograph, im Beſitz des Hrn. **Mortier de fontaine**, trägt von Beethoven's Hand dieſe Jahreszahl, das Lied ſteht in derſelben, was ſehr merkwürdig iſt, im $^{3}/_{4}$-Takt. Alſo auch in einem einfachen Lied Umarbeitungen, Verbeſſerungen, Stufen, vergl. oben b, wo Beethoven ein Stammbuchliedchen umarbeitet.

g) 2 Lieder von Tiedge, 1) Lebensglück, 2) Abſchied.

h) 3 deutſche Lieder, Simrock (Bonn), neue Liebe, neues Leben, ſiehe op. 75. 2) Opferlied, für eine Singſtimme und Pianoforte, E Dur $^{4}/_{4}$, **alla breve**, langſam und feierlich; Text: Die Flamme lodert; ſiehe op. 75 (denſelben Text komponirte Beethoven in op. 121, in derſelben Ton- und Taktart, was bedeutſam iſt). Wegeler legte dem Opferlied von Mathiſſon einen Text für Maurerzwecke unter (das Werk beginnt), mit dem das Lied aber nicht erſchienen iſt. 3) Der freie Mann, wer iſt ein freier Mann? für eine Soloſtimme und Chor mit Pianoforte, G Dur $^{4}/_{4}$, **Moderato.** Auch unter dem Titel: Maurerfragen (was, was iſt des Maurers Ziel?), Text von Wegeler, welcher (S. 47) ſagt, es ſei ein ſehr früh komponirtes Lied. Die Texte von Wegeler ſind aus dem Jahre 1797.

i) 3 Lieder, 1) Abſchied, ſiehe oben **g**; 2) an mein Liebchen; Liebe und Wein (Witzendorf in Wien).

k) Sehnſucht nach dem Rhein (Dunſt in Frankfurt), der thematiſche Katalog von Breitkopf bemerkt: Fehlt. Sollte das Lied nicht aufzufinden ſein? —

l) Die Klage (mein Glück iſt entflohn). Ein Arrangement von Wegeler des Adagio der 1. Sonate **op.** 2 für eine Singſtimme und Pianoforte auf Wegeler's Text; erſchien mit Genehmigung Beethovens und wurde irrthümlich für ein von ihm verfaßtes Stück gehalten. Man findet das Arrangement im Buche Wegelers, der hinzuſetzt (S. 48) Beethoven wünſchte zugleich einen Text zu dem Thema der Variationen in **op.** 26, den ich ihm jedoch, da er mir ſelbſt nicht genügte, ſo wenig wie einen andern, je übermachte.

m) 3 Andanten, 1) das Glück der Freundſchaft, ſiehe **op.** 88, 2) der Verſtoßene, 3) der Wunſch.

n) Ruf vom Berge.

o) Der Bardengeiſt.

p) Als die Geliebte ſich trennen wollte. Es Dur $^4/_4$, 48 Takte.

q) Elegie auf den Tod eines Pudels.

r) **In questa tomba oscura (Arietta) Lento** $^2/_4$ As Dur, 37 Takte. Text vom Abbé Carpani; von 63 Komponiſten, auf Anregung einer vornehmen Dame in Wien in Muſik geſetzt. Beethoven iſt der dreiundſechszigſte. Der Titel lautet: **In questa tomba oscura, Arietta con accomp. di Pianoforte, composta in diverse maniere da molti Autori, e dedicata a S. A. Sig. Principe Giuseppe di Lobkowitz, Vienna pressa T. Mollo.** Dieſe Ausgabe iſt ſehr ſelten, weil die Patronin des Werks daſſelbe auf ihre Koſten ſtechen ließ und die Exemplare vertheilte. Es iſt ein Kupferſtich mitgegeben, welcher eine Gartenpartie im holländiſch-franzöſiſchen Geſchmack darſtellt, in dieſer, eine in Reifrock und Federſchmuck trauernde Gattin auf den Knieen, ein Thränentuch vor die Stirn haltend. Die A. M. Z. 1808, S. 37 erkennt eine Traveſtie des tragiſchen Inhalts des Werks, eine Perſiflage der **Parure** der **ancienne cour**, deren Coſtüm im Jahre 1808 bereits antiquirt war.

Von der Kompoſition Beethovens heißt es ſehr düſter, trübe und ſchwermüthig, die Begleitung höchſt einfach, der Geſang faſt bis zum monotonen Erſeufzen, abſichtlich zurückgebracht. So im 1. und 3. Theile, gegen welche der zweite der Mittelſatz, auch bei der nöthigen diskreten Ausführung, doch zu ſehr abzuſtechen ſcheint. Das Ganze des trefflichen Meiſters nicht eben unwerth.

Eine, auch ſchon ſelten gewordene Ausgabe, in welche nur 18 Komponiſten aufgenommen ſind, hat Peters in Leipzig veranſtaltet (**Arietta con acc. di P. in 18 compositione di diversi maestri**). Wir nennen Beethoven, Danzi, Eberl, Himmel, Hoffmann, Kozeluch, Paer, Righini, Rösler, Salieri, Sterkel, Terziani, Weigl, Zeuner (in St. Petersburg), Zingarelli. Die Beethovenſche Kompoſition iſt von Bernard in St. Petersburg beſonders herausgegeben worden. Der thematiſche Katalog von Breitkopf übergeht ſie ganz.

s) Glück zum neuen Jahr, Canon für Sopran, Alt, Tenor und Baß, Es Dur $^3/_4$, lebhaft. Haslinger.

t) Zärtliche Liebe.

u) Reſignation vom Grafen Haugwitz (liſch aus mein Licht), D Dur $^3/_8$. In gehender Bewegung, 49 Takte, vergl. **op.** 113.

v) Abendlied unterm geſtirnten Himmel, von Goeble (wenn die Sonne niederſinket), E Dur $^4/_4$, ziemlich anhaltend (**sostenuto?**), 81 Takte, vergl. **op.** 113.

w) Gedenket, Canon für 4 Singſtimmen.*)

x) O Tobias (Haslinger?) Canon für 3 Singſtimmen.

---

*) Karl Holz war es, der mit Beethoven die Zuſammenſtellung der deutſchen Kunſtausdrücke fertigte (vergl. op. 101). Für Canon hatten ſie Kreisfluchtſtück gewählt (die Preſſe (Wien) 1858, Nr. 262). Da hier und ſpäter nicht der für Canon gefundene deutſche Ausdruck ſteht, ſo kann man ſchließen, daß dieſe Canons älter als 1817 ſind, da op. 101 und der Purismus-Raptus gegen Fremdwörter vom J. 1817 datiren.

y) Kurz iſt der Schmerz und ewig iſt die Freude, Canon (R. Frieſe in Leipzig, Zulagen zur neuen Zeitſchrift für Muſik). Von Beethoven in das Stammbuch des Muſikdirektors Naue in Halle geſchrieben, mit dem Zuſatz: Für Hrn. Naue zum Andenken an L. van Beethoven. Wien den 23. November 1813.

z) Raſch tritt der Tod den Menſchen an, es iſt ihm keine Friſt gegeben, Geſang der Mönche aus Wilhelm Tell von Schiller, für 2 Tenore und Baß, C Moll, ziemlich langſam. Zur Erinnerung an den ſchnellen, ungeahnten Tod unſers Krumpholz, am 3. Mai 1817.

tz) Das Göttliche edel, Canon für 6 Singſtimmen.

a2. Der Geſang der Nachtigall.

b2. Germanias Wiedergeburt, für 4 Singſtimmen und Orcheſter. Identiſch mit Nr. 1 (Europa ſteht), op. 136.

c2. Abſchiedsgeſang an Wiens Bürger. Komponirt im Jahre 1797.

d2. Kriegslied der Oeſterreicher (ein großes deutſches Volk) Allegro marziale, 4/4 G Dur. Komponirt im Jahr 1797. Von Czerny (Rondino, Beethovens Kriegsgeſang, Chant de guerre), für Pianoforte zwei- und vierhändig, 11 Seiten. Simrock in Bonn, Cocks in London, Richault in Paris.

e2. Schlußgeſänge zu dem patriotiſchen Singſpiele: Die Ehrenpforten (die gute Nachricht), für eine Singſtimme und Chor mit Begleitung des Pianoforte, Haslinger (Neueſtes Theaterjournal, Nr. 92), D Dur 4/4 (es iſt vollbracht).

f2. Andenken von Matthiſſon (ich denke Dein) für eine

Singſtimme und Pianoforte, Breitkopf. 3 Ausgaben, mit Begleitung der Guitarre (Bachmann, Hannover), D Dur $^{6}/_{8}$, Allegro (Mai 1820, Intelligenzblatt, A. M. Z.). Nicht zu verwechſeln mit: Ich denke Dein, Nr. 27, 2. Abtheilung.

g2. Dreiſtimmiger Geſang: Aus dunklem Laub. Paez in Berlin.

h2. Es muß ſein, ja, ja, ja, heraus mit dem Beutel. Enthalten in Gaſſners Zeitſchrift für Deutſchlands Muſikvereine, Bd. 3, Heft 1, S. 133 Müllerſche Buchhandlung (Carlsruhe) 1844. Vergleiche das Finale in op. 135.

Anmerkung. Die nicht näher (nach Taktzahl, Tonart, Verleger) angegebenen Geſangſtücke, habe ich mir nicht verſchaffen können. Sie ſcheinen unbedeutend zu ſein, da weder die A. M. Z. noch irgend ein Beethoven-Schriftſteller, derſelben erwähnt und man ſie nur in unkritiſchen, notoriſche Irrthümer enthaltenden Muſikalienhändler-Verzeichniſſen (Whiſtling), ohne weitere Beſtimmungen angeführt findet (vergl. g, i, m, n, o, p, q, t, a2, b2, c2, g2, h2). In dem thematiſchen Katalog von Breitkopf ſtehen ſie gar nicht, und wenn dieſe größte Muſikhandlung eine Geſangpiece als „fehlend“ angiebt (vergl. den Buchſtaben k) ſo wird die Hoffnung aufzugeben ſein, die Piecen zu finden, welche derſelben nicht einmal dem Namen nach bekannt waren.

C. Der Nachlaß.

(Als vierte Abtheilung des Katalogs citirt.)

a) Beethovens Heimgang, für eine Singſtimme mit Pianoforte, nach einer neueſten Kompoſition und brieflichen Aeußerung des Verewigten. Schott's Söhne (Mainz, Paris, Antwerpen).

Das nach Es Dur transponirte Adagio-Thema in As Dur $^{12}/_{8}$ aus dem Es Dur-Quartett op. 127. Text: Es wand ſein Geiſt ſich von des Staubes Banden los, und ſtieg zum Licht empor, an ſeines Gottes, an die Vaterbruſt. Gewährt wird dort, was Glaub' und Ahnung ihm verhieß, hoch über den Sternen, frei'ſte Kraft, und all' ſein ſchmerzlich Sehnen, dort wird's geſtillt. Er theilt mit Gott des Bildens ew'ge Luſt, und reich wie die Natur, belebt ſich ſeine Welt vom Hauch des Tons. Ein ew'ger Lenz lockt Form an Form aus ird'ſchem Keim, das reinſte Schöne entzückt das Geiſterreich. (Der Autorname unbekannt.)

Ein Brief Beethovens an Schott iſt mitgegeben (abgedruckt in der Cäcilia, Heft 24, S. 311), hat aber natürlich keine Beziehung auf das nicht durch Beethoven zum Lied gewordene

Adagio (vergl. op. 127 und die Analyſe des Adagio-Juwels). Der Brief lautet:

„Baden nächſt Wien, den 17. September 1824. Auch das Quartett (op. 127) erhalten Sie ſicher bis Hälfte Octobers. Gar zu ſehr überhäuft und einer ſchwachen Geſundheit, muß man ſchon etwas Geduld mit mir haben. Hier bin ich meiner Geſundheit oder vielmehr meiner Kränklichkeit wegen, doch hat es ſich ſchon gebeſſert. Apollo und die Muſen werden mich noch nicht dem Knochenmanne überliefern laſſen, denn noch ſo Vieles bin ich Ihnen ſchuldig und muß ich vor meinem Abgang in die eliſäiſchen Felder hinterlaſſen, was mir der Geiſt eingiebt und heißt vollenden. Iſt es mir doch, als hätte ich kaum einige Noten geſchrieben. Ich wünſche Ihnen allen guten Erfolg Ihrer Bemühungen für die Kunſt. Sind es dieſe und die Wiſſenſchaft doch nur, die uns ein höheres Leben andeuten und hoffen laſſen.“

Die „unterſtrichenen“ Worte finden ſich „buchſtäblich“ in einem zwei ein halb Jahre ſpäter (26. Februar 1827) von Beethoven dem Fürſten Nikolai (Boriſſowitſch) Galitzin geſchriebenen Briefe. Wir haben denſelben nach einer uns vom Fürſten mitgetheilten Kopie, in **Beethoven et ses trois styles** T. 2, p. 5 abgedruckt. Es entſteht die Frage: „Wie mochte der auch in ſeinen Briefen immer neue Tondichter, nach zwei ein halb Jahren (einen Monat vor ſeinem Tode) zwei verſchiedenen Perſonen zwei ganz gleiche Briefe ſchreiben?“ Die unterſtrichenen Worte enthalten die Lebensanſchauung des großen Mannes. **Die Bürgſchaft der Unſterblichkeit findet er in der Kunſt**, in den Wiſſenſchaften. Da iſt wichtig zu wiſſen, ob er dieſe, den Menſchen in ihm bezeichnende Anſicht, einmal ausſprach oder ſein ganzes Geiſtesleben hindurch bewahrte, und auf ſeinem Todbette beſiegelte. Die Originalkorreſpondenz Beethovens mit dem Fürſten Galitzin, hatte letzterer Herrn Karl Schwencke anvertraut, der auf einem Landgute als Accompagnateur bei ihm lebte. In Deutſchland hat Herr Schwencke die Briefe ſeiner Zeit vorgezeigt, namentlich dem großen Violiniſten Lipinsky (ſiehe die Erklärung des Sohnes des Fürſten Georg Nikolajewitſch Galitzin, Signale 1858, Nr. 37) was aus H. Schwencke und den Briefen geworden, hat man nicht in Erfahrung bringen können.

Die Identität des Briefes vom 26. Februar 1827 mit dem Heimgang-Brief iſt jedenfalls auffallend. Um ſich nach zwei und ein halb Jahren buchſtäblich zu wiederholen, mußte Beethoven eine Kopie des Briefes an Schott zurückbehalten und für den Fürſten abgeſchrieben haben. Iſt dies in ſeinem Geiſt? Iſt dies bei der Unordnung in ſeinen Papieren anzunehmen? Einen Ausgang findet man bei der Annahme: der Fürſt habe aus irgend einem Grunde den von Schott dem Heimgang mitgegebenen Brief einmal kopirt, dieſe Kopie zu Kopien der an ihn ſelbſt gerichteten Briefe gelegt und nun **bona fide** konfundirt. Er hat uns ſelbſt keine Aufklärung geben können; er ſchreibt uns: **J'avais copié pour**

Ch. Schwencke ces fragments (warum fragments?) de lettres de Beethoven, Schwencke a préferé m'emporter les originaux. Vergl. op. 127.

Die A. M. Z. 1828, S. 284 ſagt über das Arrangement des Heimgangs: Wenn ſich auch die Verſchmelzung der Töne auf Bogeninſtrumenten zarter bilden läßt als auf dem Piano, ſo wird der Geſang bei gutem Vortrage durch den Reiz der Stimme gehoben, auch in dieſer Geſtalt eine eigene Wirkung hervorbringen.

b) An Sie (o Du! nach der ſich alle meine Wünſche lenken), 4/4 As Dur, für eine Singſtimme und Pianoforte. Schleſinger (Berlin) Bachmann (Hannover) führt auch den Titel: Nachruf (mit Piano oder Guitarre bei Nagel in Hannover). Unter der Benennung: An Auguſte, war derſelbe Text von C. Dames komponirt worden, was keinen Grund abgab an der Authentizität des Beethovenſchen Liedes zu zweifeln, wie der thematiſche Katalog von Breitkopf thut, indem er daſſelbe (S. 153) in die Reihe der apokryphen Kompoſitionen ſtellt.

c) 2 Lieder für eine Singſtimme mit Pianoforte, Diabelli (nach dem Originalmanuſcript, wie bemerkt iſt). 1) Seufzer eines Ungeliebten von G. A. Bürger, **Moderato** 4/4 C Moll, **Andantino** 3/4 Es Dur, Allegretto 2/4 C Dur, im Ganzen 182 Takte.

Das Allegretto iſt das Motiv des Chorſatzes aus der Phantaſie für Pianoforte, Orcheſter und Chor (op. 80) und gewiß älter als dieſe Prophetin der Chorſymphonie (vergl.

op. 82, 125) in welche leztere ein Anklang des Motivs übergegangen iſt. Das Lied hat traditionelle (zopfige) Wendungen; das Phantaſiemotiv nicht, und was wird erſt aus demſelben in der 9. Symphonie! — Ueber dieſe Metamorphoſen eines an ſich unbedeutenden Themas, das ein läppiſcher Text in's Leben gerufen hatte (wüßt' ich, daß Du mich lieb und werth ein Bischen (!) hielteſt) ſchriebe man eine Monographie. Da die Phantaſie bereits 1808 von Beethoven öffentlich vorgetragen wurde, ſo iſt deren **Embryo,** das Lied, in's vorige Jahrhundert zu ſetzen. Wir zuerſt wieſen die beſcheidene Liedquelle des welthiſtoriſch gewordenen Themas nach (**Beethoven et ses trois styles**) welches Buch im März 1852 in St. Petersburg ausgegeben wurde. Das erſte Exemplar des thematiſchen Katalogs von Breitkopf, das den Nachweis enthält (S. 148) traf im Mai 1852 in St. Petersburg ein. Wir hatten die Entdeckung 2 Jahre früher gemacht und ſie iſt richtiger als der Nachweis eines **Eroica**-Motivs in einer Ekoſſaiſe, den wir uns gleichfalls vindiziren, vergl. **B.** Tanzmuſik 3. Abtheilung.

2. die laute Klage, von Herder, **Andante sostenuto** $^6/_8$, C Moll, 32 Takte (Turteltaube, Du klageſt ſo laut).

d) Die Ehre Gottes in der Natur, für 4 Männerſtimmen und Orcheſter, C Dur. Effektvolles Arrangement eines der geiſtlichen Lieder von Gellert in op. 32, von B. Damcke.

e) Europa fleht. Der erſte Satz aus dem glorreichen Augenblick (op. 136).

f) Gedenke mein, ich denke Dein. Lied für eine Singſtimme mit Pianoforte, **Andante con moto,** Es Dur, 18 Takte. Erſchien 1832 (Haslinger) dem Styl nach, aus der großen Zeit des Liederkreiſes (op. 98).

g) Empfindungen bei Lydiens Untreue, für eine Singſtimme mit Pianoforte, **Agitato** $^4/_4$, Es Dur, 45 Takte. Simrock (Bonn). Komponirt im Jahre 1806. Der Text iſt eine Ueberſetzung aus der Oper von Solié: **Le secret.** Von Wegeler, bei Gelegenheit der Einweihung des Bonner Denkmals 1845, veröffentlicht.

h) **Equali.** Zwei für 4 Poſaunen, von Beethoven im Jahre 1812 gedichtete Sätze, für Thürmer (Raths-Muſik). Andante, E Moll, 50 Takte, **Poco sostenuto,** As Dur, 16 Takte. Von Seyfried als Trauergeſang bei dem Leichenbegängniß Beethovens (29. März 1827) für Männerchor (**a capella**) auf den Text des **Miserere** arrangirt (1. **Miserere,** 2. **Amplius**). In dieſer Geſtalt (Trauergeſang bei Beethovens Leichenbegängniß, vierſtimmiger Männerchor mit 4 Poſaunen oder Pianoforte **ad libitum**) bei Haslinger, mit einer intereſſanten Relation des Leichenkondukts erſchienen.

Ueber **Equali,** als muſikaliſch techniſchen Ausdruck, findet ſich kein Nachweis. Das Wort iſt offenbar aus dem lateiniſchen **aequalis** corrumpirt, im Plural **aequales (aequalia),** italiäniſch **uguali. Aequalis** heißt gleich, einerlei Geſtalt oder Beſchaffenheit, auch gleichmäßig, proportionirt (ſo im Suetonius: **ceteris membris aequalis.**) **Equali** ſagt ſoviel als: für gleiche (männliche) nicht gemiſchte Stimmen (weibliche und männliche) wie man **Missa aequalum** oder aber variarum vocum ſagt. Daß Beethoven an Thürmer dachte, darf nicht Wunder nehmen. Die Raths-Muſik, wie man einmal die Stadtſtimme, die viva vox urbis, nannte, iſt vor dem Eiſenbahngeraſſel unſerer Tage verſtummt, und zu dem letzten Thürmer ſtieg der Bratſchiſt Fidelius die 300 Stufen Rathsthurm empor (vergl. Weisflog's Phantaſieſtücke bei op. 2). Es war einmal anders in deutſchen Städten und Alles ſymboliſch! So erzählt Maſius in ſeinen herrlichen Naturſtudien: „Die Thürmer waren angewieſen, den nahenden Frühlingsherold (den Storch) auszublaſen, wofür ihnen ein Ehrentrunk aus dem Rathskeller verabreicht wurde.“

Der feierlich geweihte Ausdruck der Equali läßt uns einen Weihnachtsgruß erkennen. Ob ſie für Wien, etwa für den Stephansthurm geſchrieben wurden? — Wahrſcheinlicher für Linz, wo der Bruder wohnte, bei dem Beethoven um dieſe Zeit (1812) an der 8. Symphonie arbeitete (ſiehe das Jahr 1812, Anhang I).

i) Allegretto für Orcheſter (Tempo di Minuetto quasi Allegretto), Es Dur $^{3}/_{4}$ (Artaria). Vom Verleger, Beethovens Freunde, Hr. Karl Holz gewidmet (vergl. op. 127). Aus älteſter Zeit. Beginnt mit einem Appell (Trompeten, Pauken, solo) im Rococo-Styl der Gattung. Und dieſen Satz hat Fétis für ein Fragment der 10. Symphonie gehalten! Franzöſiſche Conservatoire-Kritik! (Biographie des musiciens art. Beethoven).

k) Drei Original-Quartette für Pianoforte, Violine, Alto und Violoncell). Artaria. Es Dur, D Dur, C Dur. Arrangirt für Pianoforte, vierhändig (Artaria).

Ries, S. 125. Von der Aechtheit der 3 Klavier-Quartette, welche nach Beethovens Tode bei Artaria herauskamen, kann ich mich ſchlechterdings nicht überzeugen (!).

Einer der erſten Verſuche Beethovens. Man darf annehmen, daß die Klavierquartette, welche weit hinter **op.** 1 zurückſtehen, beträchtlich älter als **op.** 1 ſind, daß dieſe Quartette (paßt anders der Name) etwa um das Jahr 1792, wahrſcheinlich früher entſtanden. Daß dieſelben älter als **op.** 2 ſind, wlche ſchon ſo hochſtehende Soloſonaten im Jahr 1796 erſchienen, folgt daraus, daß das Adagio ($^3/_4$ F Dur, 51 Takte) des 3. Quartetts (C Dur) mit dem Adagio in F Dur der 1. Sonate (F Moll) in **op.** 2, identiſch iſt, in der Sonate auch, in der Moll-Epiſode, weiter ausgeführt iſt. Ein abermaliger Beweis der ſtufenweiſen Entwicklung Beethovens. Vergl. die Reihe von Kaſſationen, welche dem Septett voraufgingen, die Sextette **op.** 71, **op.** 81, das Oktett (ſiehe unten **m**) die Trios **op.** 3, **op.** 8, das Trio für Flöte **op.** 25, **op.** 87, worauf noch nicht aufmerkſam gemacht worden (vergl. unten **n**). Ebenſo findet man im 37. Takt des 1. Satzes des 3. Quartetts (C Dur) ein Thema, das im 27. Takt des 1. Satzes der 3. Sonate (C Dur) in **op.** 2 vorkommt. Wir ſetzen die Quartette in die Zeit der aus dem Nachlaß erſchienenen Klaviertrios, ſiehe unten den Buchſtaben **o**.

Eine Beethoven-Spur liegt im **Allegro con spirito**, $^3/_4$

Es Moll des 1. Quartetts. Alle 3 ſind in 3 Sätzen (ohne Minuett oder Scherzo) wie die beiden Mozartſchen Klavierquartette, denen ſie ſo unendlich nachſtehen.

l) Rondo für Pianoforte und Orcheſter, 6/8 B Dur (Diabelli) zwei- und vierhändig; für Pianoforte, 2 Violinen, Alt und Violoncell. Gewiß aus früheſter Zeit und ohne Intereſſe.

m) Großes Oktett für 2 Klarinetten, 2 Hoboen, 2 Hörner, 2 Fagotte. Es Dur (Artaria). Das Original, das Streichquintett op. 4, welches letztere Beethoven aus dem Oktett arrangirte, eine Umarbeitung, die kein ihr ebenbürtiges Beiſpiel in der Geſammtliteratur hat (ſiehe op. 4). Hiernach iſt der themathiſche Katalog von Breitkopf zu berichtigen, der das Oktett als ein Arrangement von op. 4, unter der opus-Zahl 103 angiebt. Schindler ſchreibt uns: Dieſe Metamorphoſe (des Oktetts zum Quintett, die Identität hatten wir zuerſt [vergl. oben c] in **Beethoven et ses trois styles** nachgewieſen) halte ich für eins der größten Meiſterſtücke, größer noch als das mit den beiden Leonoren-Ouvertüren. Das Werk iſt älter als op. 4 und etwa aus dem Jahre 1794.

n) Rondino für achtſtimmige Harmonie (2 Hoboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte). Andante, 2/4 Es Dur, Diabelli. Von Czerny zwei- und vierhändig. Ein Zeitgenoſſe des Oktetts (m), wahrſcheinlich jedoch noch älter, weil das Werkchen offenbar ein liegen gebliebener Torſo, kein Ganzes iſt. Siehe oben, **k.**

o) 2 Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell, B Dur, Es Dur, Dunſt (Frankfurt). Ries bezeugt in dieſer Ausgabe (es giebt im Ganzen 4) die Authentizität, welche eben ſo wohl aus innerlichen Gründen keinen Zweifel leidet. Komponirt im Alter von 16 Jahren (1786).

Schindler, S. 21. Ich erinnere mich ſehr wohl, von Beethoven gehört zu haben, daß zu ſeinen, in jene Zeit (1785) fallenden höchſten Verſuchen in der freien Schreibart, das Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell gehört, das als **oeuvre posthume** bei Dunſt in Frankfurt zuerſt erſchien (1836), deſſen 2. Satz (Scherzo, $^3/_4$ Es Dur) als Embryo aller Beethovenſchen Scherzos betrachtet werden kann. Der 3. Satz (Rondo, $^6/_8$ Es Dur, Allegretto) gehört der Idee und Form nach Mozart an, ein Beweis, wie früh Beethoven ſich mit dieſem ſeinen Abgott (?) vertraut gemacht hat.

Das Ur-Scherzo erkannten wir im Trio Nr. 1, op. 1 (Bd. 2, S. 118). Das Scherzo in Frage hat Mozartiſche Menuett-Anwandlungen, es mag indeß immer für ein Beethoven-Scherzo-Stäubchen gelten. Weder Schindler noch der thematiſche Katalog von Breitkopf erwähnen des Trios in B Dur. Beide Trios ſind in 3 Sätzen (wie die Klavier-Quartette, Buchſtabe **k**). Daß das erſte ſtatt eines Mittelſatzes langſamer Bewegung, ein Scherzo hat, giebt demſelben etwas Fragmentariſches. Ein Mittelſatz langſamer Bewegung mag in der Abſicht gelegen haben, das Werkchen aber liegen geblieben ſein.

p) Militairmarſch für Pianoforte, **Marcia con brio**, D Dur $^4/_4$, mit Trio in B Dur (b, untere Terz von d), Witzendorf

(Wien), vierhändig arrangirt bei demſelben; 2. Ausgabe (Cappi und Czerny.)

Einer der feurigſten und ſchönſten Marſch-Sätze der Geſammtliteratur, im Styl der 2. Periode. Viel zu wenig bekannt. In dem vierhändigen Arrangement, ein rechtes Pracht- und Glanzſtück am Pianoforte. Sollte für Orcheſter geſetzt werden.

q) Trauerklänge am Beethovens Grabe. Männerchor nach einer Choralmelodie (Poco Adagio, $^4/_4$ D Dur). Der einzige Satz a capella von Beethoven; für die Beerdigung Beethovens, den 29. März 1827, von Seyfried, dem Text von Grillparzer (Du, dem nie im Leben Ruhſtatt ward, und Heerd und Haus) angepaßt.

r) **Dernière pensée de Beethoven (pour Piano), Poco vivace**, B Dur, 39 Takte. Mit einem Portrait Beethovens (en pied), Schleſinger (Berlin). Intereſſant, weil ſich in wenigen Takten das Charakteriſtiſche der 3. Stylperiode „in nuce“ nachweiſen läßt.

s) **Irish songs** — Irländiſche Lieder. Artaria. Vom Verleger dem großen Violin-Virtuoſen Vieuxtemps gewidmet. Wahrſcheinlich aus der Zeit der Schottiſchen Lieder op. 108.

t) Kühl, nicht lau. Kanon auf Friedrich Kuhlau (der Flötenheld der Zeit, daher das Kühl). Vergl. die von Seyfried herausgegebenen „Studien“ 2. Ausgabe, Anhang, S. 22.

Humoriſt 1837, Nr. 83 (Auszug). Beethoven war ein Idol für Kuhlau, der nach Wien reiſte, um ſich durch des

Meiſters Anblick zu begeiſtern. Beethoven hatte ſich in Folge der Taubheit in die Umgegend Wiens zurückgezogen, um mit Niemand in Berührung zu kommen. Kuhlau that alle möglichen Schritte ohne Erfolg, mißmuthig irrte unſer betrübter Flötiſt in der Nähe umher. Einmal ſchöpfte Beethoven gerade am Fenſter freie Luft. Kuhlau grüßt und bittet um Einlaß. Beethoven antwortet mit verneinender Kopfbewegung und einem ausdrucksvollen abwehrenden Zeichen der Hand. Kuhlau fällt auf die Knie, hebt die gefaltenen Hände flehend zu Beethoven empor, der endlich den Eintritt mit den Worten geſtattet: Nun, es ſei, kommen Sie nur! War die erſte Kälte überwunden, ſo war Niemand liebenswürdiger, offener und gutmüthiger. Kuhlau ſchrieb in ſeiner Begeiſterung einen Kanon zu Beethovens Lobe nieder, Beethoven antwortete mit einem anderen (es war nicht das: Kühl, nicht lau. Beethoven hatte auch trefflichen Wein dargeboten. Der Flötiſt wandert entzückt nach Wien zurück. Anderen Morgens gedenkt Beethoven des Abentheuers. Er hat einen Kanon, durch einen Kanon herausgefordert, in fremden Händen gelaſſen! Wie möchte der lauten? Iſt er im Dunſt des Weins empfangen, nicht ſeiner unwürdig? Beethoven ſetzt ſich an's Klavier, ſchreibt ein, zwei Stunden, ſteckt verdrießlich das Geſchriebene in die Taſche und wandert nach Wien, zu Kuhlau. Geſtern, theuerſter Bruder (!) ſpricht er, habt Ihr mich mit dem vollen Feuer Eurer Artillerie bombardirt, ich hab' Euch da mit einem Kanon erwiedert, der von ſehr ſchlechtem Kaliber ſein muß, denn er iſt eine muſikaliſche Ausſchweifung, hervorgebracht durch ein Uebermaaß von

Tafelfreuden (!). Ich habe dafür heute früh einen andern Kanon (nicht das kühl, nicht lau, der ein Dolchſtoß für Kuhlau geweſen wäre und bei anderer Gelegenheit entſtand) geſchrieben, den Ihr mir für den geſtrigen austauſcht, nicht wahr? — Ich behalte beide, entgegnete Kuhlau, den 2. Kanon ergreifend; der 1. iſt freier Erguß, hat mehr Feuer, Begeiſterung als der 2. „Nun, nun," ſagte Beethoven, „Ihr werdet einſehen, daß ich mich jetzt ſchon ein wenig benebeln muß, um noch gute Muſik zu machen. Euer Kanon iſt übrigens ganz allerliebſt und wenigſtens eben ſo viel werth, als meine beiden."

Die letzten Worte (für die Kuhlau wohl ſelbſt die Quelle war) ſind bezeichnender, als es auf den erſten Blick ſcheint. Ein Geiſtesprodukt zeigt entweder den Stempel des Perſönlichen, oder geht in einem Unperſönlichen auf. Es wäre dem größten Muſikkenner unmöglich, in einem Kanon Haydn, Mozart oder Beethoven zu erkennen, da doch die Perſönlichkeit dieſer Meiſter keinen Zweifel leidet. Ein Kanon kann mehr oder oder weniger Werth haben, eine Perſönlichkeit hat er nicht. Dieſes Moment unterſcheidet ein Kunſtſtück, das von Kuhlau (!) wie von Beethoven, ja beſſer von Kuhlau (!) als von Beethoven (!) gemacht werden kann, vom Kunſtwerk, wie es das Genie gebiert. Hier liegt einer der Knotenpunkte für die Beurtheilung muſikaliſcher „Dichtung"

u) Kanon (dem Herrn M. Schleſinger, Wien, d. 26. September 1825). **Si non per portas per muros**), veröffentlicht durch Marx (Beethoven, Anhang).

v) Kanon: lieber Mälzel (ſiehe die 8. Symphonie op. 93).

w) Studien im Generalbaß, Kontrapunkt und in der Kompoſitionslehre, herausgegeben von J. Ritter von Seyfried; 2. Ausgabe von Edgar Mansfeldt-Pierſon, überſetzt und mit Anmerkungen verſehen von **Fétis père** (!) Apokryph, was Fétis nicht wußte, Derkum nachgewieſen hat (Rheiniſche M. Z. 1851, Nr. 72). Eine Zuſammenſtoppelung aus, ſeit 1725 gedruckten Lehrbüchern, die Bemerkungen zu dem Lehrtext zeugen von Beethovens Geiſt, ſeinem Witz und Humor; bei welcher Gelegenheit ſie gemacht wurden, iſt nicht zu beſtimmen; in keinem Fall um veröffentlicht zu werden. Es ſcheinen die Schülerhefte Beethovens geweſen zu ſein, die ein nicht zu billigender Spekulationsgeiſt zu einem Lehrbuche (!) erheben wollen.

x) Die von Schindler veröffentlichten (Repertorium für Muſik von Hirſchbach 1844, Heft 1) Skizzen der 10. Symphonie und Bach-Ouverture (die Originale auf der königlichen Bibliothek zu Berlin). Von der Ouverture auf den Namen Bach beſitzt man das Motiv (**b, a, c, h** [Bach], $2^{1}/_{4}$ Takt) und 15 Takte Skizze, Tonart B Dur; den welthiſtoriſchen Verluſt der 10. Symphonie überleben: 24 Takte Scherzo (Preſto $^{3}/_{4}$, C Moll), 7 Takte Trio vom Scherzo C Dur $^{3}/_{4}$, in halben Noten (Cyklopenſteinen), beide Fragmente Unermeßliches in Ausſicht ſtellend; 9 Takte Finale des 1. Stücks überſchrieben, $^{6}/_{8}$ Es Dur, 5 Takte Andante $^{2}/_{4}$ As Dur; Alles eine Reihe Oberſtimme. Aus dem Scherzo-Torſo iſt am meiſten zu erſehen. Hier ſchleichen Mittelſtimmen (18.—21. Takt) in die eine Zeile (weil gerade Platz war). Am deutlichſten ſagen die Quadern im Trio, welch' ein Koloß hier im Werden war. Man verſichert, daß die Steinbrüche, denen die Pyramiden entnommen wurden, in den Spuren, die dieſe Bauten in ihnen hinterließen, die Seele des Wanderers mit nicht geringerem Staunen erfüllen, als die Werke ſelbſt. Daß **Fétis père**, als guter Franzoſe, dieſe Skizzen ignorirte, iſt in der Ordnung; daß er (ſiehe oben den Buchſtaben i) die Menuett (!) der **Zehnten** Symphonie in einem Flickchen Beethoven-Windeln entdeckte, wird luſtig genug bleiben. Beethoven (ſchreibt uns K. Holz) ſpielte die 10. Symphonie vollſtändig am Klavier, ſie lag auch in allen Theilen in Skizzen vor, „aber für Niemanden außer ihm zu entziffern". Wie nahe war da die Geſchichte menſchlicher Gedankenherrlichkeit, dem Erwerb neuer Errungenſchaft! Die Fragmente ſtellen die Tonalität Es Dur feſt -- eine Apotheoſe der **Eroica** in einem Weltgedicht nach dem Perſonengedicht.

Zu dem Bruchſtück der Bach-Ouverture macht Beethoven im Skizzenbuch die Bemerkung: „Dieſe Ouverture mit der neuen (10.) Symphonie; ſo haben wir eine Akademie im Kär[illegible]nerthor." Beide Werke mochte Beethoven ſomit vollſtändig in ſich herumtragen. Welch' ein Verluſt! — Ganz ohne Grund ſagt Marx (Beethoven), die Skizzen zur 10. Symphonie ſchienen ihm für den Abſchluß mit der neunten mehr zu beweiſen (?) als wäre von einer zehnten noch gar nicht die Rede geweſen. — Vergl. op. 125, Ende. Die Skizzen datiren aus den Sommermonaten 1824 (Mittheilung von Schindler). Da mag doch die Dichtung der 3 Galitzinſchen Quartette, das Aufſchreiben von

Symphonie und Ouverture verhindert haben. Aber dieſe Quartette —! Wer entſchiede was mehr, was weniger geweſen wäre im **„Gottesmauerwerk?"** — Narrat et musica Deum! —

Regiſter.

Meſſen (2) op. 86, 123.

Oratorien (1) op. 85.

Opern (1) op. 72.

Melodramen (3) op. 84 (Egmont), 114 (Die Ruinen von Athen), 117 (König Stephan).

Ballette (1) op. 43 (Prometheus).

Kantaten (2) op. 112 (Meeresſtille und glückliche Fahrt), 136 (Der glorreiche Augenblick).

Symphonien (9) op. 21, 36, 55, 60, 67, 68, 92, 93, 125.

Ouvertüren (12) op. 43 (Prometheus), 62 (Coriolan), 72 (die letzten 4 der Oper, wovon 3 in C Dur über daſſelbe Motiv Varianten unter ſich ſind; die 4. in E Dur), 84 (Egmont), 113 (Ruinen von Athen), 115 (Feſtouvertüre), 117 (König Stephan), 124 (Die Doppel-Fugato-Ouvertüre), 138 (Die 1. Ouvertüre der Oper).

Orcheſter-Piècen (4) op. 91 (Wellingtons Sieg),

o. 3. Abth. (Tarpeja-Marſch), r. (Triumph-Marſch aus König Stephan), i. 4. Abth. (Tempo di Minuetto).

Pianoforte und Orcheſter. Op. 15, 19, 37, 58, 73 (5 Konzerte), l. 4. Abth. (Rondo), op. 56 (Konzert für Pianoforte, Violine und Violoncell), op. 80 (Phantaſie für Pianoforte, Orcheſter und Chor).

Pianoforte und Blasinſtrumente. Op. 11 (Trio mit Klarinette), op. 16 (Quintett), 17 (Hornſonate), 105, 107 (Variationen mit Flöte).

Pianoforte und Bogeninſtrumente.

a. 3 Quartette (k. 4. Abth.), 9 Trios, 2 Reihen Trio-Variationen: op. 1 (3 Trios), op. 70 (2 Trios), op. 97 (B Dur-Trio), a. 3. Abth. (Trio), o. 4. Abth. (2 Trios), op. 44 (Trio-Variationen), op. 121 (Trio-Variationen).

b. 10 Sonaten, 1 Rondo, 1 Reihe Variationen für Pianoforte und Violine: op. 12 (die 3 Salieri-Sonaten), 23, 24 (die Fries-Sonaten), 30 (die 3 Alexander-Sonaten), 47 (die Kreutzer-Sonate), 96 (die Erzherzog-Doppelſonate), 6. 3. Abth. (Rondo) Nr. 1, 2 Abth. (Var. se vuol ballare).

c. 5 Sonaten, 3 Reihen Variationen für Pianoforte und Violoncell, op. 5 (die 2 Duport-Sonaten), 69 (die Gleichenſtein-Sonaten), 102 (die 2 Erdödy-Sonaten) Nr. 5b, 2. Abtheil.

(Var. Thema von Händel), Nr. 6 (Var. Zauberflöte). Nr. 10b. (Var. Zauberflöte).

Pianoforte allein.

a. 38 Sonaten: op. 2 (3), 7, 10 (3), 13, 14 (2), 22, 26, 27 (2), 28, 31 (3), 49 (2), 53, 54, 57, 78, 79, 81, 90, 101, 106, 109, 110, 111, d, e, f, 3. Abth. (6.)

b. Phantaſie op. 77.

c. 21 Reihen Variationen (nur 4 Original-Themas op. 34, 35, 76, 120), Nr. 1b, 2a, 3a, 4, 5a, 7, 8, 9, 10a, 11, 12, 13, 25, 26, 36, 2 Abth., k, l, 3. Abth.

d. Bagatellen, Rondos, Präludien (16 Piècen): op. 33 (7 bagatelles), 39 (Präludien), 89 (Polonaiſe, der Kaiſerin Eliſabeth von Rußland gewidmet), 112 (12 bagatelles), 126 (6 bagatelles), 129 (Rondo capricioso), Nr. 1c, 2b, 28, 29, 35 (Andante) c, g, i (Favoritmarſch des Kaiſers Alexander von Rußland) 3. Abth.; p. 4. Abth. (Militairmarſch); r. 4. Abth. (dernière pensée).

e. Zu 4 Händen op. 6 (kl. Sonate), op. 45 (3 Märſche), op. 87 (Waldſtein-Variationen), Nr. 27, 2. Abth. (Var. Original-Thema: Ich denke Dein).

Tanz-Muſik. 13 Reihen (für Pianoforte; für Orcheſterinſtrumente), Sektion B. 3. Abth.

Blasinſtrumente allein.

Oktett (2 Kl., 2 Hob., 2 Fag., 2 Horn), Rondino (2 Hob., 2 Kl., 2 Fag., 2 Horn) **m, n,** 4. Abth.

Sextett (2 Kl., 2 Fag., 2 Horn) **op.** 71.

Trio (2 Hob., Engl. Horn) **op.** 87.

Duos (Klar., Fag.) **s,** 3. Abth.

Equali (4 Poſaunen) **h,** 4. Abth.

Prinzipale Violine und Orcheſter. **Op.** 61 (Konzert), **op.** 40, 50 (2 Romanzen).

Bogen- und Blasinſtrumente. **Op.** 20 (Septett), **op.** 81b. (Sextett).

Bogeninſtrumente allein.

a. 4 Trios: **op.** 3, **op.** 9 (3).

b. 16 Quartette; 1 Quartettfuge; **op.** 18 (6 Quartette), 59 (3), 74, 95, 127, 130, 131, 132, 135, die Fuge zu **op.** 130 unter der **opus**-Zahl 133.

c. 2 Quintette, 1 Quintettfuge: **op.** 4, 29, 137. (Siehe ein drittes, nie erſchienenes Original-Quintett (Rußland) bei dem Buchſtaben **u,** 3. Abtheilung.)

Beethoven-Arrangements für Bogeninſtrumente. Das Septett (**op.** 20) als Quintett (ohne **opus**-Zahl). Das Pianofort-Trio Nr. 3, **op.** 1 als Quintett unter der **opus**-Zahl 104.

Beethoven-Arrangements für Pianoforte, ein oder mehrere Bogen- oder Blasinſtrumente. Die Prometheus-Muſik (**op.** 43) für Pianoforte allein.

Die 2. Symphonie für Pianoforte, Violine und Violoncell.

Die 3. Symphonie (**Eroica**) für Pianoforte, Flöte und Violoncell; dieſes 1807 im November (J. Bl. A. M. Z.) im Breitkopfſchen Verlag angezeigte Arrangement wurde wenigſtens gewiß von Beethoven gut geheißen. Dies folgt aus den freundlichen Beziehungen des Verlegers zu Beethoven, aus dem Werth, den dieſer auf die **Eroica** legen mußte, vielleicht aus dem, wie im Original, italiäniſchen Titel (das einzige Beiſpiel in den Symphonien). Daß Beethoven zu dem Arrangement (**aggiustata**) nicht ſeinen Namen hergab, iſt in der Ordnung. Vergl. Ries, S. 94. (Viele Sachen wurden von mir (Ries) arrangirt, von Beethoven durchgeſehen und dann von ſeinem Bruder Gaspar unter Beethovens Namen verkauft.)

Das Septett (**op.** 20) für Pianoforte, Klarinette und Violoncell unter der **opus**-Zahl 38.

Die Trio-Serenade **op.** 25 für Pianoforte und Flöte oder Violine, unter der **opus**-Zahl 41.

Die Trio-Serenade **op.** 8 für Pianoforte und Bratſche unter der **opus**-Zahl 42.

Das Pianofort-Quintett mit Blasinſtrumenten (op. 16) unter derſelben opus-Zahl als Pianofort-Quartett mit Streichinſtrumenten.

Das Violin-Konzert (op. 61) unter derſelben opus-Zahl als 6. Pianofort-Konzert (was oft überſehen worden; nicht von Ries, S. 94). —

Vokal-Muſik.

a. Mit Orcheſter: op. 48 (**Aria, ah! perfido**), 116 Terzett, (**tremati empi**), 121 (Opferlied).

b. Mit 2 Violinen, Alt, Violoncell: op. 118 (Elegiſcher Geſang für 4 Stimmen).

c. Mit Harmonie (2 Klar., 2 Fag., 2 Horn) op. 122 (Bundeslied.)

d. Mit Pianoforte, Violine und Violoncell op. 108 (25 Schottiſche Lieder mit Chor).

e. Mit Pianoforte allein (112 Piècen) op. 32 (6 geiſtliche Lieder), 46 (Adelaide), 52 (8 Lieder), 75 (6), 82 (5), 83 (3), 88, 94 (An die Hoffnung), 98 (An die ferne Geliebte, Liederkreis), 99, 100, 113 (4 Lieder), 128, Nr. 24, 2. Abth. (Wachtelſchlag), Nr. 32 (An die Hoffnung, nicht mit op. 94 zu verwechſeln), Nr. 38 (Die Sehnſucht, 4 Lieder). Die übrigen Lieder, die Kanons, die Arietta: **una tomba oscura**, in der Sektion C. 3. Abtheil., und bei a, b, c, f, g 4. Abtheil.

Tabellen.

I. Chronologiſches Verzeichniß

der Werke Beethovens,

zugleich als Ueberſicht ſämmtlicher bis jetzt eröffneter Quellen über den Gegenſtand.

Beethoven numerirt in der Ordnung, wie er an den Verleger verkauft, und dieſe Ordnung war eine Unordnung, woher es kam, daß manche Werke gar keine Opus-Zahl, mehre eine einzige aufzuweiſen hatten (Mittheilung von K. Holz an uns).

Beethoven ſelbſt wußte nicht Beſcheid, und als wir auf Veranlaſſung von Dominik Artaria, 1819, uns alles Ernſtes bemühten, die richtige Aufeinanderfolge der Werke aufzuſuchen, geriethen wir in ein Labyrinth, denn Steiner, Haslinger und Artaria kamen dabei in ſo arge Widerſprüche, daß die Gewißheit für alle Zeit aufgegeben werden mußte. So viel ſteht feſt, daß die Hälfte der Beethovenſchen Werke in Bezug auf chronologiſche Ordnung ihres Erſcheinens, des Niederſchreibens nicht zu gedenken, unrichtige Zahlen tragen, was für die Beethoven-Grübler immerhin ein siste viator bleiben wird. (Mittheilung H. Schindlers an uns).

Bemerkung.

Die fortlaufenden Jahreszahlen bezeichnen die Jahre, in welchen die bei ihnen angeführten Werke als erſchienen angezeigt oder rezenſirt wurden, letzteres iſt durch ein R bezeichnet

Quellen: Die Anzeigen neu erſchienener Muſikalien in den dafür noch nie benutzten Intelligenzblättern der A. M. Z.; die Rezenſionen der A. M. Z.; die uns von K. Holz (ſiehe op. 127 im Text) aus deſſen Tagebuchern gemachten, zum erſten Mal veröffentlichten Mittheilungen; die bei Gerber (Tonkünſtler-Lexikon), Ries, Wegeler, den noch gar nicht benutzten Reichhardt (Briefe), Schindler zerſtreuten Einzelnotizen.

In der 3. Auflage (1860) ſeiner Beethoven-Biographie hat H. Schindler chronologiſche Tabellen gegeben. Wir bekämpfen ſeine Zahlen mit Gründen; wo letztere nicht vorliegen, ſind erſtere keineswegs unzuverläſſig, wie man ſo oft undankbar gegen den um die Beethoven-Kenntniß ſo verdienten Mann geltend machen hört. Die in der A. M. Z. als erſchienen angezeigten oder rezenſirten Werke können früher, als die Data der Anzeigen und Rezenſionen ausweiſen, nie und in keinem Falle ſpäter erſchienen ſein. Hieraus folgt, daß eine ſpätere (nicht frühere) Jahreszahl von Schindler eine notoriſch verſpätete iſt, was wir berichtigen, wie wir nicht verſäumen, die Ausnahmsfälle hervorzuheben, für welche Schindler der alleinige Nachweis iſt, Quelle kann man nicht ſagen, da Schindler ſeine Zahlen ohne Angabe einer Quelle aufſtellt und zweifelhaft bleibt, ob er Tagebücher führte, mit den Verlegern conferirte; oder aber nur ihm bekannte „ſamothrakiſche“ Geheimniſſe (3. Auflage I. 51) benutzte.

Ausnahmsweiſe iſt das Jahr der Entſtehung angegeben, wofür in den Werken bis op. 20 (1. Periode) Gerber, in Ermangelung einer beſſeren Quelle, benutzt wurde. Die nähere Bezeichnung der Quellen hat man im Text bei den reſpektiven Werken nachzuſehen, deren Opus-Zahlen, Nummern oder Buchſtabenbezeichnung zu dieſem Zweck beibehalten ſind. Wo der Monat des Erſcheinens bemerkt werden können, iſt die 1. Anzeige in den Intl. Bl. die Quelle, zugleich die annäherndſte, wenngleich immer noch entfernte, für die Entſtehung. Dieſe Monat-Angaben ſind eine Erleichterung zum Nachſchlagen, um ſich von der Richtigkeit der Zuſammenſtellung an der Quelle ſelbſt zu überzeugen. In den leider unvollſtändigen, auch hie und da verſpäteten Intelligenzblättern findet ſich, daß ein mit früherer Opus-Zahl verſehenes Werk ſpäter angezeigt wird, z. B op. 10 Oktober 1799, op. 11 September 1799. Der Grund iſt, daß ein außer der arithmetiſchen Folge angezeigtes opus eben nicht Breitkopf'ſcher Verlag war, ſondern nur als bei Breitkopf und Härtel käuflich zu haben, und dann verſpätet angezeigt wurde. Die in den Anzeigen der Intelligenzblätter zurückgerechneten Opus-Zahlen z. B. op. 46, 48 unter Siebziger- und Achtziger-Opus-Zahlen (ſiehe d. J. 1796, 1812) erklären wir dadurch, daß ſolche Werke ohne Opus-Zahlen erſchienen waren, bei einer neuen Auflage aber und zwar nach dem bereits in Unordnung gekommenen Nummer-Verzeichniß (mit Erhebung der nächſtfolgenden Nummer zu einer Opus-Zahl), oder auch von einem neuen Verleger, nach ſeinem Verzeichniß der von ihm perſönlich, nicht im Ganzen, verlegten Werke, willkürlich Opus-Zahlen beigelegt wurden.

Die Rezenſionen ſind gewöhnlich mehre Jahre hinter dem Erſcheinen der rezenſirten Werke zurück, eine entferntere Quelle als die Anzeigen. Nur ausnahmsweiſe erſchien eine Kompoſition im Jahre ihrer Entſtehung, durchſchnittlich 2 Jahre ſpäter; die dem Erzherzog gewidmeten blieben länger in deſſen Privat-Benutzung (vergl. op. 96, 97). Eine vollſtändige Chronologie der Entſtehungen wird unmöglich bleiben, unſere Arbeit, die mehr Kritik und Mühe in Anſpruch nahm, als man auf wenigen Blättern ſucht, bietet eine bis jetzt am vollſtändigſten gebotene Erſatzreihe.

Beethoven-Chronologie

(ſiehe unten das Regiſter.)

Abkürzungen: P. — Pianoforte; V. — Violine; Vcell. — Violoncell; A. — Alt; Var. — Variationen; Son. — Sonate.

1783 laufendes 14tes Lebensjahr. 3 P. Son. komp. 1780 f, 3 Abth.; 9 P. Var. über einen Marſch von Dreßler komp. 1780 e, 3 Abth.

1786 17tes Lebensjahr. 2 Trios, P. V. Vcell, ohne **Opus-Zahl**, o 4. Abth. Entſtehung des Lieds: **Urians Reiſe um die Welt**, ſ. d. J. 1805. Approximative Entſtehung der aus dem Nachlaß erſchienenen 3 Quartette P. V. A. Vcell.

1793 24tes Lebensjahr. Variation, P. und V. **(se vuol ballare)** 1 a, 2. Abth.

1794 25tes Lebensjahr. P. Variation (Waldmädchen), 5 a, 2. Abth. Von Schindler (3. Auflage) in's J. 1797 geſtellt. Da unſere Quelle weder eine Anzeige noch Recenſion iſt, ſo hat Schindler eben ſo viel Glauben als Gerber oder jeder andere, nicht an ſich notoriſche Nachweis.

Entſtehung: 1) des Trios für 2 Hoboen und

Engliſches Horn (ſpäter unter der Opus-Zahl 87), 2) der 4 händigen (Waldſtein) Var. (ſpäter unter op. 87, ſ. d. J. 1801), 3) der P. Var. vieni amore und: es war einmal ein alter Mann Nr. 13, Nr. 1 b, 2. Abth., ſ. d. J. 1800, 1802. Approximative Entſtehung: 1) des Oktetts für Blasinſtrumente m, 4. Abth., ſ. d. J. 1796; 2) des Rondino für achtſtimmige Harmonie n, 4. Abth.; 3) des Sextetts für Blasinſtrumente (ſpäter unter der Opus-Zahl 71, ſ. d. J. 1805).

1795 26tes Lebensjahr. Op. 1 (die 3 erſten Trios, P. V. Vcell, mit Opus-Zahl). Approximative Entſtehung des Violin-Sextetts mit 2 Hörnern (ſpäter unter der Opus-Zahl 81, ſ. d. J. 1810).

1796 27tes Lebensjahr. Op. 2 (die Haydn gewidmeten 3 P. Son.) op. 3 (1. Violin-Trio), op. 4 (Violin-Quintett in Es, Arrangement des Oktetts für Blasinſtrumente, das aus dem Nachlaß erſchien). Scena ed Aria (ah! perfido) ſpäter unter der Opus-Zahl 48, von Reichardt 1808 gehört, ſ. d. J. 1808 mit der berühmten Beethoven-Affiche; von der A. M. Z. als in vollem Konzertgebrauch erwähnt, 1811 (S. 62) vergl. op. 46 bei d. J. 1812. In dem Partitur-Autograph, das Aloys Fuchs in Wien beſaß, unter dem Titel: Une grande scène mise en musique par L. v. Beethoven à Prague 1796. Dedicata alla Signora Comtesse Clary (Schindler, 3. Aufl.) B. 3. Abth. 12 deutſche Tänze (K. Holz.)

1797 28tes Lebensjahr. Op. 5 (die dem König Friedrich Wilhem II. von Preußen gewidmeten 2 Son. P. und Vcell; op. 6 (4 händige Son.); Kriegslied der Oeſterreicher (ein großes deutſches Volk) d, 3. Abth.; P. Var. (la bella molinara, 2 Themas), 2a, 3a, 2. Abth.; P. Var. (Minuetto alla Vigano).

Zu erwähnen ſind bei dem J. 1797: 1) das Opferlied von Mathiſſon ſ. d. J. 1810 (noch einmal, in derſelben Tonart E Dur komponirt in op. 121, ſ. d. J. 1825); 2) das Lied: der freie Mann (wer iſt der freie Mann?) ſpäter unter dem Titel: Maurerfragen ſ. d. J. 1806. Wegeler ſagt (S. 69) die von ihm beiden Liedkompoſitionen, für Maurerzwecke angepaßten Texte, datirten aus dem J. 1797. Daraus folgt nicht, daß die Lieder ſchon 1797 exiſtirten, weil Wegeler einen früher entſtandenen Text, ſpäter auf die Lieder anwenden können, er bemerkt aber zu einem Briefe von Beethoven aus dem J. 1810, in welchem vom Opferliede die Rede iſt, das Lied: der freie Mann ſei ſehr früh entſtanden, alſo etwa um 1797. Approximative Entſtehung der Adelaide (ſpäter unter der Opus-Zahl 46), ſ. d. J. 1812.

1798 29tes Lebensjahr. Op. 8 (Trio V. A. Vcell, Serenade) op. 9 (die 3 großen Violin-Trios). Schindler (3. Aufl. 1860) ſtellt das Erſcheinen von op. 7 (P. Son.) bei Artaria, in's J. 1798, was die arithmetiſche Folge für ſich hat. Schindler iſt der einzige Nachweis; die chronologiſchen Quellen übergehen ein Werk, das durch das erſte, am Klavier, Beethovenſch karakteriſirte Scherzo, die größeren Adagio-Verhältniſſe, den Spielreichthum im Rondo, eher über als unter der berühmteren Sonate pathétique (ſ. d. J. 1800) ſteht. Das Werk mochte deshalb auch, und weil Beethoven ſelbſt dieſer Anſicht war, vor der Pathétique erſchienen ſein. Brachte er doch immer das Beſte in den Vordergrund, vergl. die 7. und 8. Symphonie (1816), die Stellung des 1. Violin-Quartetts (welches chronologiſch das 3. war) unter den 6 erſten. Im Frankfurter Konverſationsblatt 1850, Nr. 80 hatte Schindler geſagt, op. 7 ſei vor 1806 komponirt worden. Der erweiterte Klavier-Apparat allein, ließe die Entſtehung über die Pathétique ſtellen. Dieſe beiden höchſten Sonatenblüthen der 1. Periode, entſtanden wohl zur Zeit der höchſten Ideenblüthe derſelben in op. 9, dieſer Wunderſage von einer Trio-Trilogie für die edler geborenen Streichinſtrumente.

1799 30tes Lebensjahr. Anfang der wichtigſten chronologiſchen Quelle, der Anzeigen in den Intelligenzblättern der A. M. Z.

Op. 10 (3 P. Son. bei Joſeph Eder in Wien) Oktober; da die R. aus demſelben Monat und

Jahr, ſo iſt die Anzeige wahrſcheinlich verſpätet, womit ſich erklärt, daß **op.** 11 vor **op.** 10 angezeigt wurde. **Op.** 11 (Trio, P., Vcell, Klarinette, bei Mollo in Wien) September; **op.** 12 (die Salieri gewidmeten 3 Son., P. und V.) **R.** wie **op.** 10, etwa um ein Jahr verſpätet. **Op.** 13 ſ. d. J. 1800. Entſtehung von **op.** 14, (2. P. Son.), ſ. d. J. 1802, wird gewiß mit dem Erſcheinen von Gerber verwechſelt, wo dann wahrſcheinlich wird, daß **op.** 13 (wie Schindler, 3. Aufl. ohne Weiteres annimmt) 1799 erſchien. Nr. 6, 2. Abth. (Var. P. und Vcell, ein Mädchen oder Weibchen) März (ſpäter unter der **Opus**-Zahl 66). Schindler (3. Aufl. I, 212) gibt dies Inſtrumental-Duett irrthümlich als Var. für P., V. und Vcell (Trio) an. Kein Druckfehler von und Vcell für oder Vcell, denn die Var. ſind für P. und Vcell componirt, und das Arrangement der Vcell-Stimme für Violine, kam ſpäter hinzu, worüber der Titel der Original-Ausgabe (A. M. Z. 1799, S. 366) keinen Zweifel läßt: **Variations sur le thème:** Ein Mädchen oder Weibchen, **pour le Pianoforte avec un Violoncelle obligé, composé par L. van Beethoven, Nr. 6, à Vienne chez F. Traeg prix 12 gr.** Nicht bei Artaria, wie Schindler S. 212 im Widerſpruch mit S. 57, wo er als den Verleger Traeg kennt, angiebt, und dabei räthſelhaft findet, daß die Var., die doch zu den früheſten Compoſitionen gehörten, zu der **Opus-Zahl** 66 gelangen können, was ſich leicht daraus erklärt, daß zur Zeit, wo die Var. neu und für P., Vcell oder Violine verlegt wurden (zwiſchen den J. 1808 und 1809, in denen die Sechziger **Opus-Zahlen** herrſchen), die **Opus-Zahl** 66, gerade offen ſtand und der Verleger (frühere oder neue) eine **Opus-Zahl** einer bloßen Nr. vorzog, ſchon weil mit dem J. 1807 (vergl. Nr. 36, 2. Abth.) der Nummer-Katalog aufgegeben worden und als Torſo liegen geblieben war). Das iſt ſomit gar nicht räthſelhaft, ſondern ein Elementarbegriff im Beethoven-Inventarium. Nr. 7 P. Var. **(une fièvre brûlante)** März; Nr. 8 P. Var. **(la stessa)**. Das Ballet Prometheus mit der Muſik von Beethoven (ſpäter op. 43) wird in Wien gegeben (Mittheilung von K. Holz, mit welcher Schindler 2. Aufl. ſtimmt). Hiernach iſt Marx (Beethoven, S. 209) über die 1. Aufführung am 28. März 1801, zu berichtigen. In der 3. Auflage ſetzt Schindler die Aufführung gleichfalls in's J. 1801 (ohne Angabe des Grundes für den Widerſpruch mit ſich ſelbſt), das Erſcheinen der Arrangements der Prometheus-Muſik bei Hofmeiſter in Leipzig, in die J. 1802 und 1805. Der Klavierauszug, eine Auswahl aus demſelben hatten notoriſch andere Verleger (**gli uomini** di Prometeo, ballo con musica di Beethoven, Vienna presso Artaria; pezzi scelti del ballo Prometeo, Lipsia presso Kühnel). Chronologiſche Quellen für die Prometheus-Muſik fehlen, erſt 1813 (S. 514, Auguſt) giebt die A. M. Z. eine Nachricht über die Aufführung in Mailand an der Scala, wobei die Partitur ein ungeheuerliches pasticcio von Haydn, Beethoven, Weigl und Vigano ſelbſt (!) geworden war. Beethoven wird Belthower genannt, von ihm und Haydn, denen Vigano als Komponiſt für ebenbürtig erklärt wird, heißt es: die Milch italiäniſcher Schule habe ſie geſäugt (!) essi hanno succhiato il latte nelle scuola italiana. Das Ballet rief die ſelten gewordene Brochüre hervor: Lettere critiche (!) intorno al ballo Prometeo, wo man lieſt: Sie dürften fragen: wie dieſe Muſik ſchön ſein könne, da ſie ganz deutſch iſt (! direte forse, come mai puó essere bella questa musica, se è tutta tedesca). Von Haydn waren benutzt: die Ouv. zu den Jahreszeiten (!) das Chaos der Schöpfung, die Arie Uriels in A Dur, die Duette von Adam und Eva in C Dur und Es Dur, das Erdbeben aus den 7 Worten; von Beethoven: 4. Nr. ſeiner Partitur nebſt Stücken aus anderen (!) ſeiner Werke. Die Nr. Adagio $^{4}/_{4}$ B Dur, Andante quasi Allegretto

$^6/_8$ B Dur mit oblig. Harfe und oblig. Vcell war den Mailändern **la piu bella aria (!) di tutto il ballo.**

Das Beethoven-Jahrhundert.

1800 31tes Lebensjahr. **Op.** 13 (**Sonate pathétique,** bei Joſeph Eder in Wien), **R.** nicht unwahrſcheinlich bereits 1799 erſchienen, ſiehe oben. Nr. 10, 2. Abth. (P. Var. Tändeln und ſcherzen), Nr. **1 b** (P. Var. es war einmal ein alter Mann) Oktober ſ. d. J. 1794; Nr. **1 c** (P. Rondo, G Dur), Nr. 9 (P. Var. Kind willſt Du ruhig ſchlafen) Oktober; Nr. 27 (4 händige P. Var. ich denke dein). Approximative Entſtehung des in Bezug auf **op.** 80 (Fantaſie, P. Orcheſter, Chor) merkwürdigen Liedes: Seufzer eines Ungeliebten, **c,** 4. Abth.

1801 32tes Lebensjahr. **Op.** 15 (1. P. Konzert, C Dur) November; **op.** 16 (P. Quintett mit Blasinſtrumenten) November (bei Mollo in Wien), das Beethoven-Arrangement als P. Quartett mit Streichinſtrumenten im Januar 1802; **op.** 17 (Son. P. und Horn) in einem Wohlthätigkeitskonzert im gr. Redoutenſaale in Wien, von Beethoven und Punto, am 30. Januar 1801 geſpielt (K. Holz), einen Tag früher komponirt (Ries, S. 82) erſchien im Juli 1801 bei Hofmeiſter und Kühnel in Leipzig (K. Holz); **op.** 18 (6 P. Quartette bei Mollo in Wien)

Livraison 1 (die 3 erſten) im November 1801, Livr. 2 (die 3 folg.) im April 1802; **op.** 20 (Septett) bei Kühnel und Hofmeiſter in Leipzig; **op.** 21 (1. Symphonie) April; die 4 händ. Waldſtein-Var. ſpäter unter der **Opus-Zahl** 87, vergl. d. J. 1794.

Die wichtigen **op.** 18, 20, 21 waren in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts entſtanden. Die 1. Ausführung von **op.** 15 durch Beethoven ſelbſt, von **op.** 20 und 21, als neue Werke, ſetzt Schindler (3. Auflage) in das Frühjahr 1800, da er damit eine frühere Zeit als die Anzeigen beſtimmt, ſo geht er letzteren, für welche immer die Vermuthung der Verſpätung gilt, vor.

1802 33tes Lebensjahr. **Op.** 14 (2 P. Son.) März; von Schindler, 3. Aufl. ohne Angabe einer Quelle, wird das Erſcheinen von **op.** 14 bei Mollo in Wien nicht unwahrſcheinlich, in's J. 1799 geſtellt; **op.** 19 (2. P. Konzert B Dur) April, erſchien nach Schindler, 3. Aufl., bereits 1801 bei Kühnel in Leipzig; **op.** 22 (P. Son.) Juni; **op.** 23, 24 (die Fries-Son. P. und V.) April, nach Schindler 3. Aufl. bereits 1801 bei Mollo in Wien; das Beethoven-Arrangement der Prometheus-Muſik für P. unter der falſchen **Opus-Zahl** 24, November (vergl. d. J. 1799); **op.** 25 Serenade, Flöte, V. A. November; **op.** 26 (P. Son.) November (Cappi in

Wien), **op.** 27 (2 P. Son. **quasi Fantasie**), November (Cappi in Wien); **op.** 28 (P. Son.) Schreyvogelſches Induſtrie-Comptoir in Wien; Rezenſion der A. M. Z. Dezember 1802, 1. Anzeige (verſpätet) im Januar 1803; **op.** 29 (V. Quintett, C Dur) Oktober, mit der Bemerkung: neu, wird bis Ende Oktobers erſcheinen; bei der Anzeige im Dezember iſt bemerkt: original und neu. Die Angabe Schindlers, 3. Aufl., **op.** 29 ſei 1803 erſchienen, iſt ſomit zu berichtigen. Nr. **10 b** (Var. P. und Vcell, Zauberflöte, bei Männern, welche Liebe fühlen) auf dem Titel der Original-Ausgabe (Mollo) ſteht **le 1. Janvier** 1802, die 1. Anzeige erfolgte im Jan. 1803. Nr. 12. (Var. **air suisse** P. oder Harfe). Nr. 13 (P. Var. **vieni amore**) Dezember, ſ. d. J. 1794. **Menuettes (Menuets) de la Redoute de Vienne, 2 V. et B.; 12 allemandes 2 V. et B.** Dezember.

1803 34tes Lebensjahr. **Op.** 30 (die drei Kaiſer-Alexander-Sonaten Pianoforte und Violine) Nr. 1 Juli, Nr. 2 u. 3 Auguſt (im Induſtriecomptoir) **op.** 31 (3 Pianoforte-Sonaten) nach Schindler 3. Aufl. der mit früherer Angabe den Vorzug hat, ſiehe die Quellen für **op.** 31 bei d. J. 1804. **Op.** 33 (**Bagatelles** P.) October; **op.** 34 (P.-Var.) April (Mittheilung der H. Verleger, Breitkopf und Härtel, nach Ausweis ihrer

Bücher) recenſirt im Mai (eine Früh-Recenſion der A. M. Z.). **Op.** 35 (P.-Var. auf das Kontratanz-Prometheus-Eroica-Thema) im November, unter den ſeit Johannis 1803, bei Breitkopf und Härtel, erſchienenen Muſikalien angezeigt, was die Entſtehung in's J. 1802 oder früher, mithin wenigſtens 3 Jahre früher als die **Eroica**, hinaufrückt, wonach Marx (Beethoven B. 1. S. 10) zu berichtigen iſt, der ohne Grund annimmt, **op.** 35 ſei nach (!) der **Eroica** (ſ. d. J. 1804) entſtanden. Die H. Breitkopf, bei denen **op.** 35 erſchien, haben uns nach Ausweis ihrer Bücher angezeigt, **op.** 35 ſei im December 1802 bei ihnen eingetroffen, im Auguſt 1803 erſchienen, was unſere Anſicht zur Gewißheit erhebt, Marx zweifellos widerlegt.

1804 35tes Lebensjahr. **Op.** 31 (3 P.-S.) März (die Anzeige ſagt, was ein Druckfehler iſt; zwei Son.); **op.** 32 (6 geiſtl. Lieder) März, noch ohne **opus**-Zahl, die ſpäter hinzukam; **op.** 36 October (2. Symphonie, Induſtriecomptoir in Wien) Ueberbrückung des 18. und 19. Jahrhunderts in der Symphonie); 1. Aufführung im Spätherbſt 1800 (Schindler 2. Aufl. S. 47) im J. 1804 (Schindler 3. Aufl.); 1800 ſcheint zu früh, da die 2. Symphonie bei dem großen Unterſchied erweiterten Styles kaum ſo ſchnell der erſten auf dem Fuße folgen können. Die von der Tradition ſo außerordentlich emanzipirten Violin-Trios op. 9 ſind indeſſen, in noch früherer Zeit, eine ſolche *Oeffnung* im alten Muſikhimmel. Erſchien op. 36 erſt 1804, ſo war dieſe Uebergangs-Symphonie, welche die bedeutſamſte der Geſammtlitteratur ausgemacht hätte, wenn Beethoven keine ſpäteren gedichtet haben würde, nach allen Beiſpielen darüber in Beethoven, etwa 2 Jahre früher entſtanden (um 1802) und iſt dann wahrſcheinlich, daß ein für Beethoven, wie für die Welt, ſo wichtiges Werk, nicht 2 oder (wahrſcheinlich) mehrere Jahre alt wurde ohne, wenn auch nur einmal, vor 1804, im Manuſkript gehört werden zu ſein. **Op. 37** (3. P.-Konzert C Moll) *October* (Anz. in d. Int.Bl.) mithin zweifellos nicht im J. 1805 erſchienen, wie Schindler ſagt (3. Aufl. I. 208); K. Holz ſchreibt uns über op. 37: von Ries unter Leitung Beethovens im Sommer 1804 im Augarten vorgetragen (noch im Manuſkript, wie Ries S. 113, ſagt), von Beethoven ſelbſt im J. 1800 (Schindler 2. Aufl. S. 47 im Widerſpruch mit 3. Aufl. I. 208, wo die erſte Aufführung ins J. 1804 geſetzt wird); **op. 40** (Romanze V. und Orcheſter, erſte G Dur) von Schindler (3. Aufl. I. 212, der einzige Nachweis) als bei Kühnel und Hofmeiſter in Leipzig erſchienen, in's Jahr 1803 geſtellt, *ſcheint* hier *einrücken* zu können, weil das 1805 erſchienene op. 38 (ein Arrangement) und das ganz fehlende

op. 39, nicht einmal arithmetiſch viel weniger chronologiſch maßgebend ſein können, andrerſeits **op.** 45 bereits 1804 rezenſirt wird, ſomit 1803, in einem Jahr mit **op.** 40, erſchienen ſein mochte, was wahrſcheinlich iſt, da **op.** 41, 42 (Arrangements) **op.** 43, notoriſch früher komponirt (ſiehe d. J. 1799) was ſomit auch für **op.** 44 (P.-Trio-Var.) wahrſcheinlich wird, in die offen ſtehende **opus**-Zahlenreihe (**op.** 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43) eingeſchaltet wurden.

Op. 45 (vierhändige Märſche) **R.** Lebensglück (**vita felice**) Lied, ſpäter unter der **opus**-Zahl 88, März; Nr. 24. 2. Abth. (Wachtelſchlag) März. Nr. 25 (P.-Var. **God save the king**) März. 6 **Contredanses pour le Pianoforte** (mit dem Prometheus-Eroica-Thema) März; gewiß vor **op.** 35 geſchrieben ſ. d. J. 1803. Bearbeitung des Septetts zu einem V.-Quintett unter der alten **opus**-Zahl 20 (K. Holz und Ries S. 93). Beide Angaben ſind irrthümlich, da Beethoven gegen die Ueberſetzung, wie er ſich ausdrückt, die bei Hofmeiſter in Leipzig erſchienen war, proteſtirte, welches unzweifelhafte Dokument uns erhalten iſt, Int. Bl. d. A. M. Z. 1802 November.

1805 36tes Lebensjahr. **Op.** 38 (Bearbeitung des Septetts zu einem Trio P. Vcell, Klarinette oder Violine) Notiz von K. Holz; **op.** 47 (die Kreutzer-Son. P. und V.) **R.**

(nach Analogie der Verſpätungen in den Recenſionen, wahrſcheinlich ſchon 1803 (mit **op.** 45) erſchienen). Schindler (3. Aufl. **I.** 211) wie immer ohne Angabe einer Quelle, für die er ſelbſt nie gelten kann, ſagt: 1805 bei Simrock. **op.** 49 (2 kl. P.-S.) Induſtriecomptoir, Schindler 3. Aufl. der einzige Nachweis. Da das Werkchen, nach Stylgründen zu den älteſten gehört, möchte es bereits 1803 mit **op.** 45 erſchienen ſein ſ. d. J. 1803, wo Beethoven unter Altem katalogiſirte, alt iſt **op.** 38, 39 (40 neu), 41, 42, 43, 44 (45 neu), 46 (47 neu), 48, 49.

Op. 50 (Romanze, V. und Orcheſter, 2. F Dur) September (H. Karl Haslinger **quondam Tobias,** ſchreibt uns: Beethovens Romanze in F für V. mit Begleitung von 2 V., A., Baß, Flöte, 2 Hoboen, 2 Fag., 2 Hörnern, erſchien im J. 1805 (damalige Firma Steiner & Co.). Wir wollen damit Schindlers Frage (3. Aufl. **I.** 212) nach dem erſten Verleger, beantwortet haben.

Op. 52 (8 Lieder, unter dieſen das älteſte Urians Reiſe ſ. d. J. 1786) Angabe von K. Holz, Schindler fehlt, die Quellen ſchweigen. **Op.** 53 (P.-Son.) December, Induſtriecomptoir; **op.** 55 (**Eroica**) die Cäſar-Symphonie! Das 19. Jahrhundert im Symphoniebegriff. Nach K. Holz angefangen 1802 (womit Ries S. 77 ſtimmt) vollendet 1804, zuerſt aufgeführt bei H. von Würth, zum zweitenmal im Theater an der Wien, im Konzert des Violiniſten Clement, vom Seyfriedſchen Orcheſter, im April 1805, (die A. M. Z. ſpricht von der Symphonie im Februar 1805 S. 321), erſchien 1807 im Induſtriecomptoir.

Op. 71 Sextett für Blasinſtrumente **R. op.** 72 Leonore-Fidelio; das erſte Jahr im neuen Jahrhundert der Opern-Dichtung). Nach K. Holz (Mittheilung aus ſeinen Tagebüchern) angefangen 1803, erſte Aufführung den 22. Nov. 1805, in dem dadurch welthiſtoriſchen kleinen Theater an der Wien; zu 2 Akten von 3 umgeſtaltet im März 1806, unter dem Titel Fidelio umgearbeitet und mit der alten Ouverture (der großen in C Nr. 3) zum erſten Mal gegeben am 23. Mai 1814; mit der neuen Ouv. in E, bei der zweiten Vorſtellung dieſer zweiten Umarbeitung am 26. Mai 1814 (wodurch höchſt wahrſcheinlich wird, daß die Ouv. in E in kürzeſter Zeit entſtand, gleichſam improviſirt wurde, gewiß Beethovens in kürzeſter Zeit zu Stande gekommenes größeres Werk). Die Arie des Rocco, ſchreibt Holz weiter, die Arie mit den 3 Hörnern und dem Fagott, komponirte Beethoven erſt zu ſeiner Benefizvorſtellung des Fidelio am 13. Juli 1814 hinzu (alſo nicht organiſch und gleichfalls in kurzer Friſt). Bekanntlich wurde die urſprüngliche Ouverture nie mit der Oper aufgeführt, nach einer Probe (1805) bei Seite gelegt. Schindler erzählt 3. Aufl. ſie ſei allererſt 1828 in einem Konzert von Bernhard Romberg in Wien, wieder gehört worden und 1830 (**op.** 138) erſchienen. Quelle für die Oper iſt der Artikel „Fidelio" von Treitſchke im Muſikaliſchen Taſchenbuch Orpheus (Wien 1841 bei A. Schmidt). Man darf da annehmen, daß die C Dur-Ouverture eben ſo ſchnell niedergeſchrieben und vielleicht ſchneller komponirt wurde als die Don Juan-Ouverture. Nr. 28. 2. Abth. (Menuett für Piano) December; Nr. 29 (**Prélude** F Moll) December.

1806 37tes Lebensjahr **Op.** 54 **R.** (P. Son.) Induſtriekomptoir vergl. **op.** 53 in demſelben Verlag, weshalb **op.** 54 bereits 1805 erſchienen ſein mochte, ohne angezeigt worden zu ſein. Schindler 3. Aufl. will wiſſen, **op.** 54 ſei 1806 erſchienen, was nach Analogie der Verſpätungen in den Rezenſionen, ohne Angabe einer Quelle, unwahrſcheinlich iſt.

Nr. 32, 2. Abth. An die Hoffnung von Tiedge (derſelbe Text in **op.** 94 komponirt). April; Nr. 35 (Andante für Pianoforte urſprünglich der P.-Son. **op.** 53 beſtimmt). K. Holz; nach Schindler 3. Aufl. ſchon 1805 im Induſtriekomptoir erſchienen, was wahrſcheinlicher iſt, da auch **op.** 53 im Jahr 1805 erſchien; **h**, 3. Abth. (Maurerfragen: wer iſt ein freier Mann?) April ſ. d. J. 1797; **g**, 1. Abth. (Empfindungen bei Lydiens Untreue) komponirt 1806, von Wegeler 1845, bei der Einweihung des Bonner Denkmals, herausgegeben.

1807 38tes Lebensjahr. **Op. 56 (grand Concerto concertant pour P. V. Vcelle avec ac. d'Orchestre**).

Korreſpondenznachricht der A. M. Z. 1807 S. 788: von Beethoven iſt ein neues Konzert für P. V. Vcell. und von Duſſek ein gleiches für 2 P. ſo eben erſchienen (September) beide gehören unter das Trefflichſte (?) was man dieſen Künſtlern verdankt. Von Schindler 3. Aufl. I. 208 irrthümlich und gegen alle Styl-Gründe, **Concertino** (!) genannt, die 1. Ausführung ins Jahr 1808 (was möglich) das Erſcheinen ins Jahr 1810 geſetzt (was unmöglich iſt, da op. 56 bereits 1807 dem Korreſpondenten der A. M. Z. vorlag). — **Op. 57** (P.-Son. F Moll Induſtriekomptoir) **R.** Nicht verſpätet weil die im J. 1807 erſchienene **Eroica** auch im J. 1807 rezenſirt wurde. Wie viel früher entſtanden? vergl. über das Autograph der Sonate in Paris: Nr. 36, 2. Abth. Eine paliographiſche Unterſuchung des Papiers, brächte dem Geburtsjahre von op. 57 näher.

Trio 2 Hoboen, Engl. Horn, ſpäter unter der opus-Zahl 87, Juni, vergl. d. J. 1794, Nr. 36 (P.-Var. die 32 nicht wie Schindler, 3. Aufl. I. 143 ſagt: 35 (!) R. im J. 1808 (Dezember) von

Reichardt (Briefe) im Konzertgebrauch der **Mad. Bigot de Marogues** in Wien gehört.

1808 39tes Lebensjahr. **Op.** 58 Oktober (4. P. Konzert G Dur, Induſtriekomptoir) am 22. Dez. im Theater an der Wien, von Beethoven in ſeiner Akademie geſpielt, mit der Phantaſie mit Chor (1811) und der von ihm geleiteten, von dem Seyfriedſchen Orcheſter ausgeführten Paſtoral- und C Moll Symphonie (Notiz von K. Holz mit dem Reichhardt in ſeinen Briefen ſtimmt) hiernach iſt Marx zu berichtigen, wenn er ſagt, Beethoven habe **op.** 58 nie ſelbſt ausgeführt. Die Mittheilung von Holz an uns, die, an ſich, gar nichts Unwahrſcheinliches hat, wird durch folgenden Umſtand unterſtüzt. Ries (S. 114) erzählt, Beethoven habe ihm **op.** 58 gebracht und ihm geſagt: „nächſten Sonnabend müſſen Sie dieſes im Kärnthner-Thor-Theater ſpielen", da nur 5 Tage Zeit zum Einüben geblieben wären, hätte Ries lieber das C Moll Konzert (**op.** 37) vortragen wollen, worauf Beethoven aufgebracht, zum Pianiſten Stein gegangen wäre, der aber auch nicht mit **op.** 58 fertig werden können und **op.** 37 geſpielt habe. Ries giebt das Jahr nicht an, es war aber gewiß im Spätherbſt 1808, nachdem **op.** 58 ſoeben erſchienen war, denn wäre **op.** 58 noch Manuſcript geweſen, als Beethoven daſſelbe Ries brachte, ſo hätte Ries gewiß nicht verfehlt, dieſen Umſtand, als

Entſchuldigung gegen Beethoven zu brauchen und deſſelben in ſeiner Relation zu erwähnen, wie er bei op. 37 thut S. 113. War nun op. 58 weder von Ries noch von Stein ausgeführt worden, ſo iſt an ſich wahrſcheinlich, daß Beethoven, der wenige Wochen ſpäter (am 22. Dez.) Konzert gab, bei welcher Gelegenheit er noch gar nicht gehörte Kompoſitionen von ſich zu bieten pflegte, op. 58 ſelbſt vortrug, und dies wird durch die uns (A. M. Z. 1809 S. 267) erhaltene Affiche Beethovens, die bedeutſamſte der ganzen Muſikgeſchichte, wenn man auch nur bei den durch den Konzertgeber gebotenen Symphonien ſtehen bleibt, außer Zweifel geſetzt. Da lieſt man wörtlich: 1. Abtheilung 1. Paſtoral-Symphonie Nr. 5 (ſpäter Nr. 6 vergl. die auf dem Konzert-Zettel von Beethoven getroffenen Veränderungen in den Satz-Ueberſchriften, bei op. 68 im Text). 2. Arie geſungen von Dem. Killitzky (wie man durch Reichardts Briefe (S. 254) weiß, die Scene und Arie ah! perfido, die vielleicht noch Manuſcript war, ſ. d. J. 1810). 3. Hymne mit lateiniſchem Text, im Kirchenſtyl geſchrieben, mit Chor und Solos nach Reichardt ein Gloria, offenbar aus der C Meſſe, welche ohnehin den Titel: 3 Hymnen trägt) 4. Klavier-Konzert, von ihm ſelbſt geſchrieben. Induſtriekomptoir. II. Abtheilung 1. Große Symphonie in C Moll Nr. 6 (ſpäter

Nr. 5 vergl. op. 67 Text). 2. Heilig, mit lat. Texte, im Kirchenſtyle geſchrieben, mit Chor und Solos (Sanctus aus der C Meſſe). 3. Phantaſie auf dem Klavier allein („eine lange Phantaſie" ſagt Reichardt, in welcher Beethoven ſeine ganze Meiſterſchaft zeigte, alſo eine Improviſation). 4. Phantaſie auf dem Klavier, welche ſich nach und nach mit Eintreten des Orcheſters, und zuletzt mit Einfallen von Chören, als Finale endet (op. 80 ſ. d. J. 1811).

Zweifellos iſt in der 4. Nummer das 4. Klavier-Konzert op. 58 gemeint, und zwar, weil ſo eben erſchienen, mit Angabe des Verlags, ohne Angabe von opus-Zahl noch Tonart, weil Beides bei einem noch ganz unbekannten Stücke nicht dasſelbe Intereſſe wie bei einem bereits bekannten haben konnte, an das ſolche nähere Bezeichnungen erinnern. Reichardt, der dieſer Akademie beiwohnte, in der ſich Beethoven zum letzten Male ſo vollſtändig öffentlich hören ließ (ſ. d. J. 1814), referirt zu Nr. 4: ein neues Fortepiano-Konzert von ungeheurer Schwierigkeit, welches Beethoven zum Erſtaunen brav in den allerſchnellſten Tempis ausführte. Das Adagio, ein Meiſterſatz von ſchönem durchgeführten Geſange, ſang er wahrhaft auf ſeinem Inſtrumente, mit tiefem melancholiſchen Gefühl, das auch mich dabei durchſtrömte. Dieſe Worte ſcheinen auf das im 5. Konzert (op. 73, ſ. d. J. 1811) ausgeführtere Adagio beſſer zu paſſen, als auf op. 58 — da man aber nicht weiß, ob op. 73 ſchon im J. 1808 exiſtirte, die A. M. Z. vielmehr op. 73 erſt im März 1812 ein ganz neues nennt, das Czerny in Wien produzirte, womit die uns gemachte Mittheilung von K. Holz (ſ. d. J. 1812) beſtätigt iſt; ſo wurde im J. 1808 gewiß op. 58 von Beethoven ſelbſt ausgeführt. Reichardts Worte über das Adagio paſſen zwar noch auf das 3. Konzert (op. 37), man darf aber weder annehmen, daß Reichardt im J. 1808 ein bereits 1804 erſchienenes, ſeit 1800 bekanntes Klavierkonzert ein neues genannt hätte, noch viel weniger, daß Beethoven ein nach ſeinem Maßſtabe ſo altes Stück zu einer Produktion in ſeiner Akademie gewählt habe, wenn er ein ſo eben erſchienenes, noch nicht gehörtes beſaß. Der Korreſpondent der A. M. Z., dem man die Erhaltung der Beethoven-Affiche verdankt, ſagt: alle ausgeführten Stücke ſeien noch gar nicht öffentlich gehört, und größtentheils noch nicht herausgegeben geweſen. Dieſe Worte paſſen ganz auf unſere Anſicht. Die 5. und 6. Symphonie erſchien 1809, die 1. Meſſe 1813, die Phantaſie mit Chor 1811 (ſiehe dieſe Jahre), folglich waren im J. 1808 nur die Arie **Ah! perfido** und das nicht näher bezeichnete Pianoforte-Konzert erſchienen, letzteres aber op. 58, weil op. 73 erſt 1811 bekannt wurde.

Mit dieſem aus inneren Gründen konſtruirten Nachweis beantworten wir Schindlers (3. Auflage, I. 208) ſich ſelbſt geſtelltes Fragezeichen in Bezug auf die erſte Ausführung von op. 58. Die Ausführung der beiden Symphonien und Phantaſie an einem und demſelben Abend, wie ſie in superfluum Ries (S. 83) beſtätigt, hat Schindler ganz grundlos Zweifel und Bedenken (!) gegeben (2. Aufl., S. 69), in der 3. Aufl. I. 147 war er des Beſſeren unterrichtet; höchſt auffallend aber iſt, daß er die berühmte Beethoven-Affiche angeblich nach dem Wortlaut des durch die A. M. Z. erhaltenen Programms giebt und dabei die Nr. 2, 3, 4 der erſten Abtheilung (Arie, Hymne, Pianoforte-Konzert!), die Nr. 2, 3 der zweiten Abtheilung (Sanctus, Improviſation) — wegläßt, derſelben gar nicht erwähnt. Hieraus folgt, daß Schindler die Quelle entſtellte oder aber nicht an der Quelle ſelbſt ſchöpfte. Ohne Beiſpiel wie ohne Entſchuldigung.

Op. 59 (die Raſoumowskiſche Violin-Quartett-Trilogie, Induſtrie-Komptoir) ſeit 1807 in Wien im Manuſcript bekannt (K. Holz), hiermit ſtimmt die A. M. Z. (März 1807, S. 400); op. 61 Oktober (Bearbeitung des Violinkonzerts zum 6. Piano-Konzert unter derſelben opus-Zahl (ſ. d. J. 1809) K. Holz.

Op. 62, März, Induſtrie-Komptoir (die Coriolan-Ouvertüre, noch ohne **opus**-Zahl) im Dezember 1807 zuerſt unter Leitung Beethovens in einem Liebhaberkonzert im Univerſitätsſaale ausgeführt, bei Wiederholung der **Eroica** und B Dur-Symphonie, K. Holz, vergl. d. J. 1809.

b. 3. Abth., Rondo, P. und V. in G Dur, März; **12 Valses,** Januar; **12 écossaises, pour 2 V. et B. (2 flûtes, 2 Cors ad libitum) ou pour le P.** März. r. 3. Abth. **(c.) In questa tomba oscura R.** (kaum früher als 1807 entſtanden, weil das Sammelwerk, dem die Liedkompoſition angehörte, preſſirt ſein mochte und ſomit auch die Rezenſion preſſirte).

1809 40ſtes Lebensjahr. **Op.** 60, 4. Symphonie B Dur, April, 1. Aufführung nach K. Holz im Januar (?) 1807, erſchien 1808 (Induſtrie-Komptoir). Die A. M. Z. referirt im März 1807: Die Symphonie werde nächſtens in einer ſehr gewählten Geſellſchaft, welche zum Beſten Beethovens ſehr anſehnliche Beiträge ſubſcribirt habe, aufgeführt werden. Das herrliche Werk mag 1806, wie Schindler 2. Aufl., S. 69 ſagt, entſtanden ſein, nicht 1807, unmittelbar nach dem Violinkonzert, wie Schindler in der 3. Aufl. I. 141 will, ohne eine Quelle anzuführen, für welche die poſitive Nachricht in der A. M. Z. gelten muß. Fand die erſte Ausführung im März, April 1807

Statt, ſo iſt damit die Entſtehung in's J. 1806 geſetzt. In 3 Monaten dichtete Beethoven keine Symphonie. Wichtig iſt, daß die vierte nach der dritten entſtand, was, nach inneren Gründen und nach Analogie in der Umkehrung der Altersverhältniſſe, bei der 5. und 6., 7. und 8. Symphonie anzunehmen man nicht beſtimmt ſein konnte.

Op. 61 (Violinkonzert) April (von dem Violiniſten Clement, ſpäter der Kongreßgeiger genannt, im Dezember 1805 öffentlich aus dem Manuſcript vorgetragen, Mittheilung von K. Holz; nach Schindler, 3. Aufl. I. 208 zuerſt 1806 ausgeführt und 1808 im Induſtrie-Komptoir erſchienen und zwar zugleich mit dem Arrangement als 6. P.-Konzert, ſ. d. J. 1808. Daß ſich der Violinſpieler K. Holz gerade im Violinkonzert, das ihn beſonders intereſſiren mußte, um ein Jahr irrte, iſt nicht anzunehmen, eben ſo wenig, daß die Anzeige des Int. Bl. im April 1809 dermaßen verſpätet Statt gefunden habe.

Op. 67 (5. Symphonie C Moll) April (erſte Anzeige), zuerſt aufgeführt den 22. Dezember 1808, entſtanden (Schindler, 2. Aufl., S. 69) 1807 (ſiehe 1808), erſchienen 1809 bei Breitkopf; die Rezenſionen von E. T. A. Hoffmann, datirt aus dem April-Monat 1809, A. M. Z. 1809, S. 433.

Op. 68 (Paſtoral-Symphonide) April, entſtanden 1808 (Schindler, 2. Aufl., S. 69), wahrſcheinlicher 1807, gleichzeitig mit **op.** 67, ſ. d. J. 1808. Die Paſtorale war einmal die fünfte, die C Moll-Symphonie die ſechſte; ſind die Entſtehungszahlen Schindlers (2. Aufl.) richtig (?), ſo ſchob Beethoven die ſechſte der fünften vor, wie die achte der ſiebenten, wofür die Analogie ſpräche. In der 3. Auflage iſt Schindler für Gleichzeitigkeit der Entſtehung und meint **op.** 67 möge im Ganzen (!) früher als **op.** 68 vollendet geweſen ſein (!). Seine früheren Entſtehungszahlen erwähnt er gar nicht (!).

Op. 69, April (Son. P. und Vcell.); **op.** 70 (2 P.-Trios) Oktober, wonach Schindler zu berichtigen iſt, der das Erſcheinen von **op.** 70 in's J. 1810 ſetzt, die Rezenſion von E. T. A. Hoffmann in der A. M. Z. iſt vom J. 1813. Reichardt (Briefe) hörte Beethoven die herrliche Trio-Geſchwiſter-Dichtung im Dezember 1808 bei der Gräfin Erdödy, der ſie gewidmet iſt, vortragen, wo das Werk ſo eben vollendet ſein mochte, denn Beethoven wohnte im Hauſe der Gräfin und wird dieſer ſeiner künſtleriſch geſtimmten „Hausdame“ (Reich. S. 187) nichts vorenthalten haben.

1810 41ſtes Lebensjahr. **Op.** 74 (V.-Q. das ſogenannte Harfen-Quartett) R. **op.** 75 (6 Lieder) Nr. 1 und 2 (**Mignon**, Herz mein Herz) im Jahre 1810 für Bettina von Arnim komponirt (Briefwechſel eines Kindes mit Goethe S. 83, 91; Brief Bettina's an Beethoven in der 2. Auflage von Schindler, 2. Nachtrag S. 159. Brief Bettina's an den Verfaſſer dieſes Buches Bd. 1, S. 145); ſ 3. Abtheilung Lied aus der Ferne, Mai; ſ2. 3. Abtheilung. Andenken von Matthiſſen, Mai; op. 76 (P. Var.) Schindler 3. Aufl., ſiehe die verſpätete Anzeige bei dem J. 1811; op. 77, 78, 79 (Phantaſie, P. Son. P. Sonatine) Dezember, wo zu op. 73 (ſ d. J. 1810) nach op. 79 bemerkt iſt: „unter der Preſſe," op. 73 erſchien ſomit nach op. 79; op. 81 (B. Sextett mit 2 Hörnern) Juli, Reichardt (Briefe) hörte das Sextett im Dezember 1808 in den **matinées** bei Schupanzigh, wo dieſe, gewiß noch im vorigen Jahrhundert, komponirte, an ſich unbedeutende Kaſſation (die Kinderſchuhe der Sextetts ſ. d. J. 1795) Erfolge hatte (!) nachdem durch op. 59 (ſ. d. J. 1808) dem Muſikbegriff eine neue Welt geſchaffen worden war.

Ueber ein nicht zu Stande gekommenes Arrangement des Sextetts zu einem Quintett mit Flöte (!) ſchreibt Beethoven: Dadurch würde den Flötenliebhabern, die mich ſchon darum angegangen, geholfen (!) und ſie würden daran wie die Inſekten herumſchwärmen und daran ſpeiſen (Marx: Beethoven I. 159). Unter den Früchten, die vom Baume

„Beethoven“ in den Schooß ſeiner zahlloſen Verehrer, im J. 1810 „herabgeſchüttelt“ worden, wie ſich Schindler (3. Aufl. I. 173) ausdrückt, ſind noch als im J. 1810 erſchienen, zu nennen: 1) Der vollſtändige Klavierauszug der 1. und 2. Bearbeitung der Oper (1805, 1806) unter der falſchen **Opus**-Zahl 79; 2) die Ouverture zur Oper in 2. Bearbeitung (1806) für welchen Gärtner-Bericht man Schindler dankbar zu ſein hat.

Den 2. Mai 1810 (Wegeler S. 45) ſchreibt Beethoven von einem Opferliede in E Dur, dem Wegeler einen Text für Maurerzwecke angepaßt hatte. Es iſt dies das früh entſtandene Lied **h**, Nr. 2 Sektion **C**. 3. Abth. ſ. d. J. 1797.

1811 42ſtes Lebensjahr. **Op.** 76 (P. Var. über das Thema, aus dem 1812 der türkiſche Marſch zu den Ruinen von Athen entſtand) Mai, ſ. d. J. 1810; **op.** 73 Februar (5. P.-Konzert, Es Dur) im Hofoperntheater zuerſt von C. Czerny, unter Beethovens Leitung, ausgeführt am 12. März 1812, Notiz von K. Holz, mit dem die A. M. Z. 1812, S. 210 ſtimmt; **op.** 80 Juli (Phantaſie P. Orcheſter, Chor ſ. d. J. 1808); **op.** 81 (P. Son. les adieux) Juli; **op** 82 Mai (4 Arietten, 1 Duett italiäniſch und deutſch). **Op.** 83 November (3 Geſänge, Nr. 1 Wonne der Wehmuth, Nr. 2 Sehnſucht, für Bettina von Arnim im J. 1810 komponirt, Briefwechſel eines Kindes mit Goethe S. 83, Bd. 2, S. 194).

Op. 84 Februar (Egmont-Partitur) auch im J. 1811 entſtanden (K. Holz). Beethoven ſchreibt an Bettina am 11. Februar 1811, daß er die Egmont-Muſik geſetzt habe, die Entſtehung möchte ſomit und bei Beethovens Art zu arbeiten (Bd. 1, S. 167) noch in's J. 1810 zu ſetzen ſein.

Op. 85 Oktober (Chriſtus am Oelberge) 1800 komponirt (Ries S. 75) erſte Aufführung den 5. April 1803 (A. M. Z. 1803, S. 489).

7 länderiſche Tänze (3. Abth. **B.**) September.

1812 43ſtes Lebensjahr. **Op.** 86 November (Meſſe in **C**, erſte) nach K. Holz (Mittheilung an uns) für den Fürſten Eſterhazy im Sommer 1807 geſchrieben; beim Fürſten in Eichſtadt zuerſt im Sommer 1810 aufgeführt, dann in der Auguſtinerkirche in Wien im Juni 1816. Schindler, 3. Aufl., ſetzt im Widerſpruch mit ſich, nachdem er (2. Aufl. S. 77) die 1. Aufführung in's Jahr 1810 geſtellt hatte, die 1. Aufführung in's Jahr 1808, was an ſich wahrſcheinlicher iſt, das Erſcheinen in's Jahr 1813, was anzunehmen iſt, da die 1. Anzeige Ende des Jahres 1812 (November) erfolgte. **a** (**C**) 3. Abth. (Geſänge aus Reiſſigs Blümchen der Einſamkeit) März, mithin nicht erſt um 1813 oder 1814 komponirt, wie Schindler will, 3. Aufl **II.** 156. **Op.** 46 (die Adelaide) im November, noch ohne **Opus**-Zahl, zuerſt angezeigt. Beethoven ſchreibt Matthiſſon am 4. Auguſt 1800, daß die Adelaide bereits einige Jahre im Stich heraus ſei. Dieſe jugendherrliche Eingebung mochte ſomit um 1795 entſtanden ſein. Schindler, dem man den Nachweis des höchſt bedeutſamen Briefes (ſiehe op. 46) verdankt, ſetzt die Entſtehung in's Jahr 1797. Die Ruinen von Athen; König Stephan, Ungarns erſter Wohlthäter (ſpäter op. 114, 117) geben am 9. Februar zuſammen in Scene. **a** (a) 3. Abth. Trio für P., V., Vcell. in einem Satz, ohne **Opus**-Zahl; auf dem Titel iſt bemerkt, komponirt 1812. Die **Equali** (für 4 Poſaunen) **h** 4. Abth. in Linz geſchrieben; erſchienen aus dem Nachlaß.

1813 44ſtes Lebensjahr. Entſtehung 1) des Kanons: Kurz iſt der Schmerz und ewig iſt die Freude, 2) des Marſches zum Trauerſpiel **Tarpeja** von Kuffner; die Quellen bei **y (C)** und **o (A)** 3. Abth.

1814 45ſtes Lebensjahr. Entſtehung und 1. Aufführung des „Glorreichen Augenblicks“ (Wiener Kongreß-Kantate) erſchien nach dem Tode Beethovens unter der **Opus**-Zahl 136; Terzett **tremate empi.** (Die A. M. Z. 1814 S. 201 referirt: ein ganz neues [?] italiäniſches Terzett) ſpäter unter der **Opus**-Zahl 116. Schindler (3. Aufl. II. 151) ſetzt die Entſtehung unkritiſch, weil innern Gründen widerſprechend, in's Jahr 1814, das Erſcheinen irrthümlich in's Jahr 1826, aus welchem Jahr nur die verſpätete Rezenſion in der A. M. Z. datirt, auch ſchickte Beethoven bereits im Jahre 1825 den Stich an den Fürſten Galitzin nach Rußland, ſiehe den Text (Anmerkung) bei op. 127.

Am 11. April 1814 ſpielte Beethoven ſein neues B Dur-Trio (ſpäter unter op. 97) zu wohlthätigen Zwecken im Römiſchen Kaiſer (ein Gaſthauslokal für dieſes königliche Stück!), Mittheilung von K. Holz. Die Entſtehung iſt ſomit 9 Jahre früher zu ſetzen als die Rezenſion in der A. M. Z. vom Jahre 1823; 3 Jahre früher als die 1. Anzeige (ſ. d. J. 1817)

Marx (Beethoven) ſtimmt mit Holz, wahrſcheinlich nach einer andern Quelle, eben ſo Schindler (3. Auflage II. 153) ohne den „Römiſchen Kaiſer."

Die Feſtouverture in C Dur (Namensfeier) ſpäter unter der opus-Zahl 115, erſcheint bei Steiner und wird im Oktober 1814, zur Namensfeier des Kaiſers Franz I., zum erſten Mal aufgeführt, wonach Schindler (geſchrieben und ausgeführt 1815, erſchienen 1830!) zu berichtigen iſt, ſiehe die Quellen im Text bei op. 115.

1815 46tes Lebensjahr. Der Schlußgeſang (es iſt vollbracht) aus dem politiſchen Gelegenheitsſtücke, die Ehrenpforten, gegeben den 16. Juli 1815, erſchien im März 1826 (K. Holz) e2., 3. Abtheilung: op. 89 (die der Kaiſerin Eliſabeth von Rußland zur Zeit des Wiener Kongreſſes gewidmete Polonaiſe für P.); **op.** 90, Oktober (P. Son).

1816 47tes Lebensjahr. **Op.** 91, März (Wellingtons Sieg bei Vittoria) für die Hanauer Invaliden zuerſt im Univerſitätsſaale aufgeführt, am 8. und 12. Januar 1814 (im Dezember 1813, ſagt die A. M. Z., welche vorgeht), zuſammen mit der 7. Symphonie; zum Beſten Beethovens wiederholt im großen Redoutenſaale, mit dem Marſch aus K. Stephan und der Baßarie aus den Ruinen von Athen (K. Holz).

Pränumerations-Anzeige von Steiner in der A. M. Z. (März) auf **op.** 92, 93 (7., 8. Symphonie) welche noch in demſelben Jahre erſchienen (Schindler ſetzt irrthümlich das Erſcheinen der 8. in's Jahr 1817, 3. Auflage, **II.** 152). Die 8. Symphonie wurde im Sommer 1812 bei dem Bruder Beethovens in Linz angefangen, zuerſt aufgeführt den 27. Februar 1814, zum Beſten Beethovens im großen Redoutenſaal (K. Holz), alſo mit der Wiederholung von Wellingtons Sieg, ohne die 7. Symphonie. Die 8. iſt ſomit älter als die 7., ſiehe das Jahr 1809 für die Umkehrung in der Nummerirung der 5. und 6. Symphonie. Bezeichnend für Beethovens Geiſtesprozeſſe, denen nur immer das Beſte, das Gute war. Die Umkehrung in der Nummerirung der 7. und 8. aus ſolchem Grunde iſt erklärlicher, als die bei der 6. und 5. Das Beethoven-Arrangement (P., V., Vcell.) der 2. Symphonie, Juni. —

1817 48tes Lebensjahr. Op. 96 **R.** (Son., P. und V.) von Beethoven und Rhode bereits 1813 ausgeführt, ſiehe den Text bei **op.** 96; nach Schindler 3. Aufl., 1814 bei Steiner erſchienen, 3 Jahre früher als die **R.**, was in der Ordnung wäre. **Op.** 97 (P. Trio, B Dur), Februar (ſ. d. J. 1814), nach Schindler 3. Auflage bereits 1816 (vielleicht zu Ende des Jahres) bei Steiner in Wien erſchienen, die Anzeige in Leipzig um einige Monate verſpätet, was bei einem Wiener Verlag in der Ordnung iſt und auch für **op.** 98 gilt. **Op.** 98 (Liederkreis) April, nach Schindler 3. Aufl. 1816 erſchienen. **Op.** 99 (der Mann von Wort) April; **op.** 100 (Merkenſtein) April; **op.** 101 (P. Son.) **R.**, nach Schindler 1816 bei Steiner erſchienen, ſ. die Bemerkung bei **op.** 96, 97, 98. **b(B)** 3. Abth. (an die Geliebte; das Geheimniß) November, **z** 3. Abth., der Kanon: raſch tritt der Tod den Menſchen an, es iſt ihm keine Friſt gegeben, komponirt am 3. Mai 1817, wie bemerkt iſt. —

Approximative Entſtehung des Lieds: gedenke mein, ſ. d. J. 1827. Entſtehung der Quintettfuge **op.** 137 (ſ. d. J. 1827) am 28. November 1817, wie bemerkt iſt, nicht, wie Schindler 3. Aufl. (**II.**, 154) ſagt: im Jahr 1826.

1818 49tes Lebensjahr. **Op.** 102 (2 Son., P. und Vcell.) Mai, nach Schindler 3. Aufl. ſchon 1817 bei Simrock erſchienen (etwa zu Ende des Jahres 1817, wo die in Leipzig um einige Monate verſpätete Anzeige eines Bonner Verlags, nicht auffallend iſt.

1819 50tes Lebensjahr. **Op.** 104 (Beethovens Bearbeitung des P. Trios **op.** 1, Nr. 3, zu einem Violinquintett). Quelle: die Korreſpondenz von Ries mit Beethoven im Text bei **op.** 106. **Op.** 106 (P. Son. mit der großen Fuge) entſtanden zwiſchen 1816 und 1819 (K. Holz). Im Sommer 1819 ſchrieb Beethoven Walzer für Orcheſter; die Partitur ging verloren **B**, 3. Abth.

1820 51tes Lebensjahr. Beethoven arbeitet ausſchließlich an der Meſſe (2.) in **D**, ſ. d. J. 1825 (K. Holz). Die Aufgabe (o! Hoffnung) **h**, 3. Abth.; **op.** 119 (12 **Bagatelles**) nach Schindler (2. Aufl., S. 117) um die Zeit der Meſſe in **D** komponirt, (zum Theil gewiß früher, ſ. den Text bei **op.** 119).

1821 52tes Lebensjahr. **Op.** 105, 107 (16 Reihen, in älteſter Zeit geſetzte Var. P. und Flöte.

1822 53tes Lebensjahr Ein Brief des Leipziger Verlegers Peters an Beethoven v. 13. Juni 1822 (ſiehe **op.** 127 Anm.) ſpricht von einem neuen, Peters zu hoch im Preiſe gehaltenen B.-Quartett. Da das 10. (**op.** 74) im J. 1810 erſchienen war, das 12. (**op.** 127) im J. 1822 noch nicht angefangen war, wie man notoriſch weiß (ſ. den Text bei **op.** 127) ſo kann nur das 11.

(op. 95. in F Moll) gemeint und die Entſtehung des F Moll-Quartetts in's Jahr 1822 oder früher zu ſetzen ſein, was der Natur des Werkes, als Verbindungsglied des 2. und 3. Styls in der Quartettgattung, nach einer beiläufig zwölfjährigen Pauſe Beethovens, in dieſer Art Dichtung, auf das Bedeutſamſte entſpricht. Selten gelingt auf dem Wege hypothetiſcher Forſchung ein ſo poſitives Reſultat herzuſtellen. Durch das Datum des Briefes von Peters und unſere darauf gegründete Deduktion als nothwendig irrthümlich erwieſen, iſt ſomit, wenn Schindler 3. Aufl. (II., 154) das Erſcheinen von op 95 bei Steiner, in's Jahr 1815 (!) ſetzt. Dieſe mathematiſch zweifellos beſtimmte Jahreszahl des Erſcheinens, annähernd der Entſtehung, eines der wichtigſten Werke Beethovens nehmen wir als eine Entdeckung in Anſpruch, wobei wir Schindler darauf aufmerkſam gemacht haben wollen, daß unſere „Konjekturalkritiken“ zuweilen poſitiver ſind, als ſeine poſitiven Angaben.

Op. 112 (Meeresſtille und glückliche Fahrt). Umarbeitung der Ruinen von Athen für Wien (ſ. d. J. 1812) mit Hinzukomponiren des Derwiſch-Chors und türkiſchen Marſches. —

1823 54tes Lebensjahr. **Op.** 120 (33 P. Var. über einen Walzer). Beethoven macht Notirungen überſchrieben: „Zur Meſſe in Gis Moll“ Schindler, 3. Aufl. II. 33. Siehe unſere Anwendung auf das Gis Moll-Quartett.

1824 55tes Lebensjahr **Op.** 109, 110, 111 (3 P. S.) R. Entſtehung aller 3 (?) Sonaten, nach Schindler (2. Aufl.) im Winter von 1821 auf 1822; nach Schindler (3. Aufl.) erſchienen: **op.** 109 im J. 1822; **op.** 110, 111 im J. 1823 was bei der Vermuthung für die Verſpätung in der Rezenſien wahrſcheinlich iſt.

1825 56tes Lebensjahr **Op.** 108 (25 Schottiſche Lieder) R. Nach Schindler entſtanden zwiſchen 1815 — 1825. **Op.** 121 a. (Adagio, Var. und Rondo P. V. Vcell.) K. Holz; **op.** 121 b. (Opferlied) R.; **op.** 122 (Bundeslied) R.; **op.** 113 (**Missa solemnis in D, 2.**) nach K. Holz (Mittheilung) angefangen 1818, beendigt 1822, zuerſt aufgeführt 1824, womit Schindler (3. Aufl.) und das Erſcheinen bei Schott ins J. 1827 (?) ſetzt. **Op.** 124 (Ouverture in C Dur Weihe des Hauſes (1. Aufführung 1822; erſchien nach Schindler (3. Aufl.) 1826. **Op.** 125 (die Chor-Symphonie) nach K. Holz (Mittheilung) angefangen im Dezember 1822, vollendet im April 1824; Schindler (2 Aufl. S. 139) im November 1823 begann Beethoven die 9. Symphonie zu komponiren, wozu er viele Skizzen vom Lande nach der Stadt brachte, und ſchon im Februar 1824 war dieſer Koloß fertig aufgebaut. Schindler (3. Aufl. II. 152) Ende Oktobers 1823 kam Beethoven nach Wien zurück. Die neue Symphonie war bis auf den 4. Satz fertig, d. h. im Kopfe, die Hauptgedanken aber feſtgehalten in den Skizzenheften. Nach Schindler zuerſt aufgeführt den 7. Mai 1824, erſchienen 1826. Die Angaben Schindlers gehen hier, als die wahrſcheinlicheren, denen von K. Holz vor, ſiehe die Gründe im Text bei **op. 125.** Dieſe Gründe behalten ihre Geltung wenn Beethoven auch 14 ſtatt nur 3 Monate an einem ſo großen Werk wie die neunte Symphonie, beſchäftigt geweſen ſein ſollte. Wir nehmen das J. 1822 in der Notiz von K. Holz für einen Schreibfehler, der in 1823 umzuändern iſt. **Op. 126** (6 **Bagatelles**) nach Schindler (2. Aufl. S. 117 f. d. J. 1820) zur Zeit der D Meſſe komponirt. **Op.** 127 (Galitzin'ſches B. Quartett in Es) nach K. Holz (Mittheilung) angefangen 1823, vollendet September 1824, zuerſt in Wien ausgeführt im März 1825, in St. Petersburg im April 1825 (Notiz des Fürſten Galitzin) nach Schindler (3. Aufl.) erſchienen 1826. **Op.** 128 (der Kuß — eines der älteſten Lieder). Die chronologiſche Quelle des Erſcheinens von **op.** 121, 122, 123, 124, 125, 126, 128 iſt das Privilegium dieſes Schottſchen Verlags gegen Nachſtich, vom 15. Auguſt 1825.

Der Kanon: **Si non per portas, per muros;** u 1. Abth. (enthalten in Marx Beethoven, mit der Jahreszahl 1825).

1826 57tes Lebensjahr. Op. 130 (Galitzinſches V. Quartett in B) nach K. Holz (Mittheilung) angefangen 1824, vollendet im Dezember 1825; nach Schindler (3. Aufl.) erſchienen 1827 (?). Op. 133 (die große Fuge aus op. 130) erſchien nach Schindler (3. Aufl.) 1830 (?) Op. 131 (Violin-Quartett Gis Moll) nach K. Holz angefangen 1824, vollendet im Juli 1826; nach Schindler (3. Aufl. erſchienen 1827 (?)

1827 58tes Lebensjahr. Op. 118 R. (Elegiſcher Geſang) op. 132 (Galitzinſches V. Quartett A Moll) nach K. Holz (Mittheilung) angefangen 1824, vollendet im April 1825, nach der ſchweren Krankheit Beethovens zu Anfang 1825, wober die **Canzona di ringraziamento offerta alla divinita in modo lidico**; nach Schindler (3. Aufl.) erſchienen 1827; op. 135 (V. Quartett F Dur, letztes) nach K. Holz: vollendet im September 1826. Beethoven ſchrieb nur noch im November 1826, das Finale $^2/_4$ zum Quartett in B, op 130, das die Fuge in demſelben erſetzte, welche letztere die opus-Zahl 133 erhielt (K. Holz) nach Schindler (3. Aufl.) erſchienen 1827.

Die Quartette op. 132, 135, die Quintettfuge op. 137 (ſ. d. J. 1817) erſchienen 1827, nach dem am 26. März 1827 erfolgten Tode Beethovens, das Quartett op. 131 gleichfalls 1827, aber noch zu Lebzeiten Beethovens.

2 Lieder (Gedenke mein f 4. Abth. Empfindungen

bei Lydiens Untreue § 4. Abth.) erſchienen, das erſte im J. 1832; das zweite (ſ. d. J. 1806) im J. 1845.

Si quid novisti rectius istis,
Candidus imperti; si non, his utere
mecum.

Regiſter zum chronologiſchen Verzeichniß.

(Die Jahreszahlen dienen nur zum Nachſchlagen.)

Meſſen. In c 1812; in d 1825.

Oratorium. Chriſtus am Oelberge 1811.

Oper. Fidelio 1805.

Melodrama. Ruinen von Athen 1812 und 1822. König Stephan 1812. Egmont 1811.

Ballet. Prometheus 1799.

Kantaten. Der glorreiche Augenblick 1814. Meeresſtille und glückliche Fahrt 1822.

Symphonien. Erſte 1801; zweite 1804; dritte (Eroica) 1805; vierte 1809; fünfte und ſechſte (Paſtorale) 1809; ſiebente und achte 1816; neunte 1825. Die Vittoria-Symphonie 1816.

Ouvertüren. Prometheus 1799; Coriolan 1808; die 4 Ouvertüren zu Leonore-Fidelio 1805; Egmont 1811; Ruinen von Athen, König Stephan 1812; die Ouvertüren op. 115 — 1814; op. 124 — 1825.

Orcheſterſtücke. Tarpeja-Marſch 1813.

Blasinſtrumente. Trio 1807; Sextett 1805; Oktett und Rondino für achtſtimmige Harmonie 1794; Equali (4 Poſaunen) 1812.

Pianoforte und Orcheſter. Erſtes Konzert 1801; zweites 1802; drittes 1804; Tripel-Konzert 1807; viertes Konzert 1808; fünftes 1811; Phantaſie mit Chor 1811.

Pianoforte und Blasinſtrumente. Trio mit Klarinette 1799; Quintett 1801; Horn-Sonate 1801; Variationen mit Flöte 1821.

Pianoforte und Bogeninſtrumente.

a. Trios op. 1 (3) 1795; op. 70 (2) 1809; op. 97 — 1814; Var. op. 44 Es Dur 1804; Adagio, Variationen und Rondo 1825; Trios ohne opus-Zahlen 1786 und 1812. Vergl. d. J. 1786 für die 3 Quartette für P., V., A., Vcell.

b. Pianoforte und Violine op. 12 (Salieri-Sonaten) 1799; op. 23, 24 (Fries-Sonaten) 1802; op. 30 (Kaiſer Alexander-Sonaten) 1803; op. 47 (Kreutzer-Sonate) 1805; op. 96 (Erzherzog-Sonate) 1817; 1a. 2. Abth. Var. (se vuol ballare) 1793; Rondo in g 1808; 5b. 12 Var. für P. und V. oder Vcell. Thema aus Judas Makkabäus fehlt.

c. Pianoforte und Violoncell op. 5 (Duport-Sonaten) 1797; op. 69 (Gleichenſtein-Sonate) 1809; op. 102 (Erdödy-Sonaten)

1818; Var. (Zauberflöte) 1799; Var. (Zauberflöte) 1802.

Pianoforte allein.

a. Sonaten. 3 ohne opus-Zahl 1783; op. 2 (3) 1796; op. 7 — 1798; op. 10 (3) 1799; op. 13 — 1800; op. 14 (2) 1799; op. 22 — 1802; op. 26, 27, 28 — 1802; op. 31 (3) 1803; op. 49 (2) 1805; op. 53 — 1805; op. 54 — 1806; op. 57 — 1807; op. 78 1810; op. 79 (Sonatine) 1810; op. 81 — 1811; op. 90 — 1815; op. 101 — 1817; op. 106 — 1819; op. 109, 110, 111 — 1824.

b. Variationen und andere Pianoforte-Kompoſitionen. Op. 33 (Bagatelles) 1803; op. 34 1803; op. 35 — 1803; op. 76 — 1811; op. 77 (Phantaſie) 1810; op. 89 (Eliſabeth-Polonaiſe) 1815; op. 119 (Bagatelles) 1820; op. 120 (33 Variationen) 1823; op. 126 (Bagatelles) 1825; Var. über einen Marſch von Dreßler 1783; P. Var. (Waldmädchen) 1794; P. Var. (Minuetto alla Vigano 1797; Var. 2 Reihen (la bella molinara) 1797; Var. Une fièvre brûlante, La stessa 1799; Tändeln und ſcherzen; Es war einmal; Kind willſt Du, 1800; vieni amore; air suisse 1802; God save the king 1804; 32 Var. 1807; Nr. 28 (Menuett), Nr. 29

(Prélude) 1805; Rondo (G Dur) 1800; Andante 1806.

Pianoforte zu 4 Händen. Op. 6 (Sonate) 1797; op. 45 (3 Märſche) 1804; op. 87 (Var.) 1801; Nr. 27 (Var.) 1800.

Violine.

a. **Violin-Romanze** op. 40 (erſte) 1804; zweite 1805; Violin-Konzert 1809.

b. **Septett** 1801; **Sextett** 1810.

c. **Quintette** op. 4 — 1796; op. 29 — 1802; (Quintettfuge 1817.)

d. **Quartette** op. 18 (6) 1801; op. 59 (3) 1808; op. 74 — 1810; op. 95 — 1822; op. 127 1825; op. 130, 131 — 1826; op. 132, 135 1827; Quartettfuge (op. 133) 1827.

e. **Trios** op. 3 — 1796; op. 8 (Serenade), op. 9 (die 3 Großen) 1798; op. 25 (Serenade) 1802.

Beethoven-Arrangements. Das P.-Trio op. 1, Nr. 3 als Violin-Quintett 1819; das Septett als P.-Trio mit Klarinette 1805, angeblich als Violin-Quintett 1804. Die Prometheus-Muſik für Pianoforte allein 1802. Das Violinkonzert als 6. Pianofort-Konzert 1808. Die 2. Symphonie für P., V. und Vcell. 1816. Klavierauszug (vielleicht nur von Beethoven durchgeſehener) des Terzetts: tremate empi 1814.

Vokalmuſik. Die Oper Leonore-Fidelio 1805; op. 32

(geiſtl. Lieder); der Wachtelſchlag 1804; op. 46 Adelaide 1812; op. 48 (ah! perfido) 1796; op. 52 (8 Lieder) 1805; op. 75 (6 Lieder) 1810; op. 82 (4 Arietten; Duett), op. 83 (3 Lieder) 1811; op. 88 (Lebensglück) 1804; op. 98 (Liederkreis), op. 99 (der Mann von Wort), op. 100 (Merkenſtein) 1817; op. 116 (Terzett: Tremati empi) 1814; op. 108 (Schottiſche Lieder); op. 128 (Der Kuß); op. 121 (Opferlied); op. 122 (Bundeslied) 1825. Opferlied (eine von op. 121 verſchiedene Lieddichtung) 1797; op. 136, der glorreiche Augenblick 1814; An die Hoffnung, 1806. An die Geliebte; das Geheimniß 1817. Maurerfragen oder: der freie Mann: Empfindungen bei Lydiens Untreue 1806. Lied aus der Ferne: Andenken, 1810. Kriegslied der Oeſterreicher, 1797. Seufzer eines Ungeliebten, 1800; Gedenke mein, 1817. Zwei Geſänge aus Reißigs Blümchen der Einſamkeit 1812. Die Kanons: Kurz iſt der Schmerz, 1813; raſch tritt der Tod, 1817. Si non per portas, per muros, 1825.

Tanzmuſik. Die Jahre 1802, 1804, 1808, 1811.

II. Tonaliſches Verzeichniß ſämmtlicher Werke Beethovens.

C Dur 30 Anwendungen Op. 2. Nr. 3 P. Son.; op. 15, 1. P. Konzert; op. 21, 1. Symphonie; op. 29 Violin-Quintett; op. 32. Nr. 2, 5 geiſtliche Lieder; op. 43 Prometheus-Ouverture; op. 45 Nr. 1, vierhänd. Märſche; op. 53 P. Son.; op. 56 Tripel-Konzert; op. 59. Nr. 3 Violin-Quartett; op. 72 die drei erſten Leonoren-Ouverturen; op. 75. Nr. 2 Neue Liebe, neues Leben; op. 86 erſte Meſſe; op. 87 Trio (2 Hoboen, Engl. Horn) und die vierhändigen Waldſtein-Var.; op. 89 Eliſabeth-Polonaiſe; op. 102. Nr. 1 Son. P. u. Vcell; op. 115 Ouverture; op. 120, 33 Variat.; op. 124 Ouverture; c. 3. Abth. Tarpeja-Marſch; d. 3. Abth. P. Son. k Nr. 3. 4. Abth. Poſthumes P. Quartett; e 4. Abth. Seufzer eines Ungeliebten; Variat. 2. Abth. Nr. 4, 5, 25.

Einzelſätze in C Dur (32 Anwendungen).

Largo op. 7 (Es Dur) Adagio, op. 9. Nr. 3 (C Moll) Adagio, op. 12. Nr. 3 (Es Dur) Andante, op. 14. Nr. 2 (G Dur) Adagio, op. 18. Nr. 2 (G Dur) Andante. op. 18. Nr. 3 (C Moll) Adagio, op. 31. Nr. 1 (G Dur), op. 33 (Bagat.) Nr. 2, 5; op. 43 (Prometheus) Nr. 1, 10, 11, 12; Allegretto op. 70. Nr. 2 (Es Dur); op. 72 (Fidelio) Nr. 10, Duett: um in der Ehe, Nr. 18, Finale. Egmont-Entre-Akt, (op. 84) Nr. 5; op. 85 (Oratorium) Nr. 4, Nr. 6 Chor der Krieger, Chor der Engel; op. 91 (Wellingtons Sieg) Marlborough; op. 98. Nr. 5 Es kehrt der Maien; op. 105. Nr. 3 Variat. Arietta, op. 111 (C Moll), op. 114 Arie (Ruinen von Athen), op. 112 (Bagatelles) Nr. 2, 7, 8; op. 123 **Et resurrexit** (Meſſe in D), op. 136 (Kantate) Nr. 6 Chor. **h** 3. Abth. Nr. 3 (Lied); Finale der C Moll-Symphonie.

C Moll 14 Anwendungen. Op. 1. Nr. 3 P.-Trio; op. 9. Nr. 3 Violin-Trio; op. 10. Nr. 1 P.-Son.; op. 13 **Sonate pathétique**; op. 18. Nr. 4 Violin-Quartett; op. 30. Nr. 2 Alexander-Sonate P. u. V.; op. 37, 3. P. Konzert; op. 62 Coriolan-Ouverture; op. 67, 5. Symphonie; op. 80 Fantaſie für P., Orcheſter und Chor; op. 111 P. Son. Nr. 36, 2. Abth. (32 P. Variat.) **I** 3. Abth. P. Variat. **h** 4. Abth. **Equali** Nr. 1.

Einzelſätze in C Moll (9 Anwendungen).

Marcia funebre op. 55 (Es Dur) Abweſenheit op. 81 (Es Dur), op. 85 Arie (meine Seele);

op. 86 **Agnus Dei**; op. 105. Nr. 2 Variat.; op. 112 (Bagatelles) Nr. 5; Fidelio Nr. 1 O wär' ich ſchon mit dir vereint; c Nr. 1, 2. 4. Abth. (Lieder).

CisMoll. Op. 27. Nr. 2 P. Son. quasi **Fantasia**; op. 131 Violin-Quartett.

D Dur. 24 Anwendungen. Op. 6 vierhänd. P. Son.; op. 8 Trio-Serenade (V., A., Vcell); op. 9 Nr. 2 Violin-Trio; op. 10 Nr. 3 P. Son.; op. 12. Nr. 1 Salieri-Son. (P. u. V.); op. 18. Nr. 3 Violin-Quartett; op. 25 Trio-Serenade (V., A., Fl.); op. 28 P. Son.; op. 36, 2. Symphonie; op. 45. Nr. 3 (vierhändiger Marſch); op. 61 Violin-Konzert; op. 70. Nr. 1 P. Trio; op. 76 P. Variat.; op. 91 Siegesſymphonie (Wellington's Sieg); op. 102. Nr. 2 Erdödy-Son. (P. u. Vcell); op. 112 Meeresſtille und glückliche Fahrt; op. 123 **Missa solemnis** (2. Meſſe); op. 137 Quintett-Fuge; f Nr. 3. 3. Abth. P. Son. k Nr. 2. 4. Abth. Poſthumes P. Quartett; p 4. Abth. Militärmarſch; 2. Abth. Nr. 13, 26, 27 (P. Var.).

Einzelſätze in D Dur (32 Anwendungen).

Largo op. 2. Nr. 2 (A Dur) Andante; op. 18. Nr. 5 (A Dur) Adagio; op. 31. Nr. 1 (A Dur); op. 33. Nr. 6; op. 43. Nr. 4, 8, 13; Fidelio Nr. 16 Quartett (Er ſterbe); op. 82. Nr. 2 Liebesklage; op. 85 (Oratorium) Nr. 5 Chor der Krieger; Allegretto op. 95 (F Moll); Andante op. 97 (B Dur);

op. 105. Nr. 6 Variat.; op. 107. Nr. 8 Variat.; op. 108 Schottiſche Lieder Nr. 3, 5, 9, 11, 12, 14, 15, 18, 21, 24; op. 112 (Bagatelles) Nr. 3, Allegro (Nr. 2) op. 131 Cis Moll-Quartett. e². 3. Abth. Schlußgeſang; f². 3. Abth. Andenken; a. Nr. 6. 3. Abth. Section c, Lied; b. Nr. 1. 3. Abth. Section c, Lied; k. 3. Abth. c, Lied; q. 4. Abth. Choral-Melodie.

D Moll 4 Anwendungen. Op. 31. Nr. 2 P. Son.; op. 84 Klärchens Tod, Egmont Entre-Akt; op. 72 Fidelio: Rache-Arie; op. 125 die Chor-Symphonie.

Einzelſätze in D Moll (10 Anwendungen).

Adagio op. 8 (D Dur); Andante op. 9. Nr. 2 (D Dur); Largo op. 10. Nr. 3 (D Dur); Adagio op. 18. Nr. 1 (F Dur-Quartett); Allegro molto op. 25 (D Dur); Andante op. 28 (D Dur); Largo op. 70. Nr. 1 (D Dur); Adagio op. 102. Nr. 2 (D Dur); op. 108. Nr. 7 Schott. Lied; Et incarnatus op. 123 (D Meſſe).

Des Dur Allegretto op. 27. Nr. 2; Andante 57 (F Moll); Andante op. 130 (B Dur-Quartett); Lento op. 135 (F Dur-Quartett).

Es Dur 35 Anwendungen. Op. 1. Nr. 1. P.-Trio; op. 3 Violin-Trio; op. 4 Violin-Quintett; op. 7 P. Son.; op. 12. N. 3 Salieri-Son. (P. u. V.); op. 16 P. Quintett mit Blasinſtrumenten; op. 20 Sertett; op. 27. Nr. 1

P. Son. **Quasi Fantasia**; op. 31. Nr. 3 P. Son.; op. 32. Nr. 3 die Liebe des Nächſten, geiſtl. Lied; op. 35 P. Variat. auf das Kontratanz-Prometheus-Eroica-Thema; op. 44 Variat. auf ein Original-Thema (P., V. u. Vcell); op. 45. Nr. 2 vierhändiger Marſch; op. 48 **Arie: ah! perfido**; op. 52. Nr. 4 Maigeſang; op. 55, 3. Symphonie (**Eroica**); op. 70. Nr. 2 P. Trio; op. 71 Sextett für Blasinſtrumente; op. 73, 5. P. Konzert; op. 74 Violin- (Harfen) Quartett; op. 81a **Les Adieux** P. Son.; op. 81b Violin-Sextett; op. 82. Nr. 3 Lied: ſtille Frage; op. 84, 2. Egmont Entre-Akt und Melodrama (ſüßer Schlaf); op. 98 Liederkreis; op. 117 König Stephan-Ouverture; op. 127 Violin-Quartett; d Nr. 1 3. Abth. P. Son.; i 4. Abth. **Tempo di Minuetto** für Orcheſter; k Nr. 1 4. Abth. Poſthumes P. Quartett; n 4. Abth **Rondino** für achtſtimmige Harmonie; o Nr. 1 4. Abth. P. Trio (das älteſte); a Nr. 2 3. Abth., g 4. Abth. (2 der älteſten Lieder).

Einzelſätze in Es Dur (36 Anwendungen).

Andante op. 1. Nr. 3 (C Moll); Adagio op. 11 (B Dur); Adagio op. 18. Nr. 6 (B Dur); Adagio op. 15 (B Dur); Adagio op. 22 (B Dur); **Tempo di Minuetto** op. 30. Nr. 3 (G Dur); op. 33 Nr. 1; op. 43 Prometheus Nr. 9, 16; Adagio op. 60 (F Dur); op. 72 Fidelio, Terzett (ein Mann iſt bald genommen); op. 86 **Et incarnatus est**; op. 91 (Wellington's Sieg) **Rule Brittania**; Adagio op. 96 (G Dur); op. 105. Nr. 4, 5 Variat. (P. u. Flöte); op. 108 Schottiſche Lieder Nr. 8, 10, 17; op. 114. Nr. 1 Chor, Nr. 6 Marſch und Chor (Ruinen von Athen); die 32. Veränderung (große Fuge) in op. 120 (C Dur); op. 126 Bagatelles Nr. 3, 6; Cavatina op. 130 (B Dur-Quartett) Nr. 10**b**, zweite Abth. Variat.; **b** 3. Abth. Lied; **a** Nr. 2, 3. Abth. Section **C**, Kriegers Abſchied; **p** 3. Abth. Section **C**, (Als die Geliebte ſich trennen wollte) Nr. 38, zweite Abth. die Sehnſucht, 3. Abth. Section **B**. Nr. 13 Hoffnungswalzer für P.; **f** 4. Abth. Lied (Gedenke mein).

Es Moll. Op. 85, Chriſtus am Oelberge (Introduktion). Poſthumes P. Quartett. 1. Satz. Nr. 1 **k**, 4. Abth.

E Dur 12 Anwendungen. Op. 14, Nr. 1 P. Son.; op. 32, Nr. 1. Geiſtl. Lied; op. 72 Fidelio (4. Ouvertüre; Arie mit den 3 Hörnern und Fag.); op. 82 Duett (Lebensgenuß); op. 83, Nr. 1 Wonne der Wehmuth; op. 109 P. Son.; op. 118 Elegiſcher Geſang; op. 121 Opferlied; **a**, Nr. 1, Sektion **C**, 3. Abth. (Sehnſucht) **h**, Nr. 2, Sektion **C**, 3. Abth. (Opferlied, Text wie in op. 121), **i**2, 3. Abth. Sektion **C**, Abendlied (wenn die Sonne niederſinket).

Einzel-Sätze in E Dur. (8 Anwendungen).

Largo op. 1, Nr. 2 (G Dur); Adagio op. 2, Nr. 3 (C Dur); Adagio op. 9, Nr. 1 (G Dur); Largo op. 37 (C Moll); Adagio op. 59, Nr. 2 (E Moll); Adagio op. 69 (A Dur); Rondo op. 90 (E Moll); Scherzo op. 131 (Cis Moll-Quartett).

E Moll 2 Anwendungen. Op. 90 P. Son.; op. 59 Nr. 2 (Violin-Quartett).

Einzel-Sätze in E Moll. (3 Anwendungen).

Andante op. 58, 4. P. Konz. (G Dur); Preſtiſſimo op. 109 (E Dur); Derwiſch-Chor (Ruinen von Athen op. 114).

F Dur 24 Anwendungen. Op. 5, Nr. 1. Son. P. und Vcell; op. 10, Nr. 2 P. Son.; op. 17 Son. P. und Horn; op. 18, Nr. 1 Violin-Quartett; op. 24 Son. P. und V.; op. 33 (Bagatelles) Nr. 3; op. 34 P. Variat. auf ein Original-Thema; op. 43, Nr. 2, 3, 14 (Prometheus), op. 50 Violin-Romanze mit Orcheſter; op. 52, Nr. 3 (Liedchen von der Ruhe), Nr. 6 (Ohne Liebe); op. 54 P. Son.; op. 59, Nr. 1 Violinquartett; op. 66 Var. (Zauberfl. P. und V.) op. 68 Paſtoralſymphonide; op. 83, Nr. 3 Lied (mit einem gemalten Bande); op. 93, 8. Symphonie; op. 100 Merkenſtein (Lied); op. 135

letztes Violin-Quartett; Nr. 35, 2. Abth. Andante für P., e, 3. Abth., Nr. 2 P. Son. u, 3. Abth., ein noch nicht erſchienenes Original Violin-Quintett (Rußland).

Einzel-Sätze in F Dur. (31 Anwendungen).

Adagio op. 2, Nr. 1 (F Moll); Polacca op. 8 (D Dur); Andante op. 21 (C Dur); Adagio op. 29 (C Dur); Andante op. 47 (A Moll); op. 72 Fidelio, Nr. 6 Terzett: Gut, Söhnchen, gut; op. 80 (C Moll Fantaſie, P. Orch. und Chor) Marcia; op. 84, Nr. 9, Siegesſymphonie in Egmont; Terzett: in meinen Adern; op. 85, Nr. 6 (Chriſtus am Oelberg); op. 86 (Meſſe in C) Benedictus; Adagio op. 87 Hoboe-Trio (C Dur); Scherzo op. 92 (A Dur) 7. Symphonie; Alla Marcia op. 101 P. Son. (A Dur); op. 107, Nr. 2, 4, 5, Variat. P. und Flöte; op. 108, Nr. 2, 6, 13, 20. Schottiſche Lieder; op. 123 (Meſſe in D) Qui tollis. Et ascendit; Adagio in Modo lidico op. 132 (A Moll-Quartett); op. 136, Nr. 2, Chor; Adagio Poſthumes P. Quartett Nr. 3 (C Dur); Nr. 1 a, 2. Abth. Variat; Nr. 9, 10, 12 (Variat.) i, 3. Abth. (Alexandermarſch).

F Moll 7 Anwendungen. Op. 2, Nr. 11 P. Son.; op. 57 P. Son.; op. 84 Egmont-Ouvertüre; Klärchens Lied: die Trommel gerühret; op. 95 Violin-Quartett; Nr. 29, 2. Abth. P. Präludium; f, Nr. 2, 3. Abth. P. Son. —

Einzel-Sätze in F Moll. (8 Anwendungen).

Allegretto op. 10, Nr. 2 (F Dur); Poco Adagio op. 17 (F Dur); Adagio op. 59, Nr. 1 (F Dur-Quartett) op. 72, Fidelio, Introduktion des 2. Akts; op. 86 Qui tollis. Scherzo op. 110 (As Dur). Grave op. 135 (F Dur. Muß es ſein? —) Schmerzenswalzer für Pianoforte 3. Abth. B. Nr. 13.

Fis Dur. Op. 78, P. Son.

Fis Moll. Op. 32, Nr. 4: Vom Tode (geiſtl. Lied); Schluß des 1. Theils von Wellingtons Sieg op. 91; Adagio, op. 106 P. Sonate (B Dur).

G Dur Op. 1, Nr. 2 P. Trio; op. 9, Nr. 1 Violin-Trio; op. 14, Nr. 2 P. Son.; op. 18, Nr. 2 Violin-Quartett; op. 30, Nr. 1 Alexander-Son. P. und V.; op. 31, Nr. 1 P. Son.; op. 40 Violin-Romanze mit Orcheſter; op. 49, Nr. 2 P. Son.; op. 52, Nr. 2, 5, 8, Lieder (ich weiß eine Farbe; Molly's Abſchied; das Blümchen Wunderhold); op. 58, 4. P. Konzert; op. 72 Fidelio, Duett: o namenloſe Freude, Nr. 17; das Quartett: mir iſt ſo wunderbar, Nr. 4; op. 75, Nr. 5 Lied: An den fernen Geliebten; op. 79 P. Sonatine; op. 94: An die Hoffnung; op. 96 Son. P. und V.; op. 99 Der Mann von Wort; op. 114 Ouvertüre zu den Ruinen von Athen; op. 117 Triumphmarſch aus König Stephan; op. 121a, Variat. P. V.

26 Anwendungen.

und Vcell (ich bin der Schneider Kakadu); op. 129 P. Rondo; Nr. 2 b, 2. Abth., P. Rondo; b, 3. Abth., Rondo P. und V. c, 3. Abth., Nr. 1 P. Son. —

Einzel-Sätze in G Dur. (24 Anwendungen).

Andante op. 25 (D Dur); op. 43 Prometheus, Nr. 6, 7, 14; Rondo op. 49 (G Moll); Larghetto op. 61 Violin-Konzert (D Dur), op. 85 Oratorien-Arie (preiſet des Erlöſers Güte); op. 98 Nr. 2: Wo die Berge blau; op. 105, Nr. 1 Var. P. und Flöte; op. 107, Nr. 3 Var. P. und Flöte; op. 114, Ruinen von Athen, Nr. 7 Chor; op. 119 (Bagatelles) Nr. 6, 12; op. 123 D Meſſe Benedictus; op. 126, Nr. 1, 5; **Alla danza tedesca** op. 130 (B Dur-Quartett); op. 136 Kantate: der glorreiche Augenblick, Nr. 4, Cavatina und Chor; 2. Abth., Nr. 3 a, 5 b, 11, (P. Variat.); 3. Abth., Sektion c, b, Nr. 2, das Geheimniß; Nr. 2, 5 (Trinklied: ich liebe Dich, ſowie Du mich).

G Moll 4 Anwendungen. Op. 5, Nr. 2 Son. P. und Vcell; op. 49, Nr. 1 P. Son.; op. 77 Fantaſie für Pianoforte; op. 75, Nr. 3 Lied: Es war einmal ein König.

Einzel-Sätze in G Moll. (12 Anwendungen).

Andante op. 79 (G Dur); Nr. 38, 2. Abth. (Nr. 1, 2, 4): Die Sehnſucht von Goethe, 3 Melodien auf denſelben Text, ſiehe die 4. bei Es Dur; Scherzo op. 96 (G Dur); op. 107, Nr. 10 Var. P. und Flöte; op. 108 Schottiſche Lieder, Nr. 4, 23, 25; op. 114, Nr. 2 Duett (Ruinen von Athen); die Introduktion in op. 121 a, Var. P. V. und Vcell (G Dur); op. 126, Nr. 2 (Bagatelles).

Gis Moll. Op. 131, Nr. 6 (Gis Moll-Quartett).

As Dur Op. 26 P.-Son.; op. 72 Fidelio, Tenorarie (in des Lebens Frühlingstagen); op. 110 P. Son.; r 3. Abth. Arietta (In questa tomba oscura).

4 Anwendungen.

Einzelſätze in As Dur (23 Anwendungen).

Adagio op. 1, Nr. 1 (Es Dur); Adagio op. 3 (Es Dur); Adagio op. 10, Nr. 1 (C Moll), Adagio op. 13 (C Moll); Largo op. 15 (C Dur); Adagio op. 20 (Es Dur); Adagio op. 27, Nr. 1 (Es Dur), Adagio op. 30, Nr. 2 (C Moll); Scherzo op. 31, Nr. 3 (Es Dur); op. 33 (Bagatelles), Nr. 7; Adagio op. 56 Tripel-Konzert (C Dur); Andante op. 67 (C Moll-Symphonie); Allegretto (Scherzo) op. 70, Nr. 2 (Es Dur); Adagio op 74 Harfen-Quartett (Es Dur); Adagio op 81 b Sextett für Blasinſtrumente (Es Dur); Sturmmarſch op. 91 (Wellington's Sieg); op. 98, Nr. 3 Leichte Segler, Nr. 4 dieſe Wolken; Adagio op. 127 (Es Dur-Quartett); Andante f 3. Abth. P. Son. (F Moll);

b 4. Abth. (o Du! nach der ſich alle meine Wünſche lenken); **Equali** 4. Abth. h Nr. 2.

As Moll. Marſch auf den Tod eines Helden, op. 26 (**Marcia sulla morte d'un eroe**). Adagio $^{11}/_{16}$ in op. 110 P. Son.

A Dur 12 Anwendungen. Op. 69 Son., P. und Vcell.; op. 75, Nr. 1, 4, 6 (Mignon, Gretels Warnung; der Zufriedene); op. 82, Nr. 1 Hoffnung; op. 84 Klärchens Lied: Freudvoll und leidvoll; op. 88 Lebensglück; op. 92 7. Symphonie; op. 101 P. Son.; op. 128 der Kuß; op. 136 Kantate: Der glorreiche Augenblick; g 3. Abth. P. Rondo.

Einzelſätze in A Dur (19 Anwendungen).

Andante op. 12, Nr. 1 (D Dur); Andante op. 23 (A Moll); op. 33 (**Bagatelles**), Nr. 4; Larghetto op. 36 (D Dur, 2. Symphonie); op. 72 Fidelio Nr. 2 Duett (jetzt Schätzchen), Nr. 9 Duett jetzt Alter), Nr. 15 Terzett (Euch werde Lohn); Adagio op. 80 (C Moll); op 84 Egmont Entre-Akt Nr 2; op. 85 (Oratorium) Nr. 3 Duett (ſo ruhe dem); op. 86 **Sanctus**; op. 114 Ruinen von Athen, Nr. 8 Chor; op. 112 (**Bagatelles**), Nr. 4, 10; Andante op. 131 (Cis Moll-Quartett); Scherzo op. 132 (A Moll-Quartett); Andante, Poſthumes P.-Quartett Nr. 2 (D Dur); k 4. Abth. **Menuetto con**

Variazioni; f Nr. 3, 3. Abth. (D Dur, P. Sonate); 2. Abth. Nr. 2 a, 5 a, 1 b, (P. Variat.).

A Moll 7 Anwendungen. Op. 23 Son., P. und V., op. 47 Kreutzer Son., P. und V.; op. 32, Nr. 6, Bußlied; op. 52, Nr. 1 Urians Reiſe, Nr. 7 Marmotte; op. 72 Fidelio, Nr. 14 Duett: nur hurtig fort, nur friſch gegraben; op. 132 Violin-Quartett.

Einzelſätze in A Moll (9 Anwendungen).

Andante op. 12, Nr. 2 (A Dur); Andante op. 59, Nr. 3 (C Dur); Scherzo op. 69 (A Dur); Allegretto op. 92 (A Dur-Symphonie); Andante op. 101 (A Dur), Allegro op. 102 (C Dur); op. 107, Nr. 7 Variat. P. und Flöte; op. 108, Nr. 1 Schottiſche Lieder; op. 112, Nr. 9 (Bagatelles). —

B Dur 16 Anwendungen. Op. 11 P. Trio mit Klarinette; op. 18, Nr. 6 Violin-Quartett; op. 19, 2. P. Konzert; op. 22 P. Son.; op. 46 Adelaide; op. 60, 4. Symphonie; op. 72 Fidelio, Nr. 12 Chor: o welche Luſt; op. 97 Gr. P. Trio; op. 106 P. Sonate; op. 116 Terzett mit Orcheſter: tremate empi; op. 122 Bundeslied; op. 130 Violin-Quartett; op. 133 Große Quartettfuge (aus op. 130); a 3. Abth. P. Trio in einem Satz; l. 4. Abth. P. Rondo mit Orcheſter; o Nr. 2, 4. Abtheilung P. Trio (das älteſte, ſiehe oben Es Dur).

Einzelſätze in B Dur (27 Anwendungen).

Andante op. 3 (Es Dur); Andante op. 4 (Es Dur); Andante op. 16 (Es Dur); Andante op. 18, Nr. 3 (D Dur); Adagio op. 24 (F Dur); Adagio op. 31, Nr. 2 (D Moll-Sonate); op. 43 (Prometheus), Nr. 5, 12, 15; Scherzo op. 59, Nr. 1 (F Dur); Andante op. 68 (F Dur); Adagio op. 71 (Es Dur); op. 72 Fidelio, Nr. 5 Arie (Hat man nicht auch Geld daneben), Nr. 7 Marſch; op. 82 Liebesungeduld; Allegretto op. 93 (F Dur, 8. Symphonie), op. 114 Türkiſcher Marſch (Ruinen von Athen); op. 112, Nr. 11 **Bagatelles**; op. 123 **Credo et vitam venturi saeculi** (Meſſe in D); Adagio op. 125 (D Moll, Chorſymphonie) op. 136 Kantate, Nr. 3 Chor; 2. Abth. Nr. 8 P. Variat., 3. Abth. f Nr. 1 (Es Dur) k P. Variat., Section C, a, Nr. 3, der Jüngling in der Fremde; f Lied aus der Ferne (als mir noch die Thräne der Sehnſucht nicht floß). —

B Moll. Scherzo op 130 (B Dur-Quartett); Introduktion op. 60 (4. Symphonie); das **Poco Sostenuto** (ob ein Gott ſei?) in op. 94 (An die Hoffnung von Tiedge). Die Trios der Scherzoſätze in den Soloſonaten op. 106, 110. —

H Dur. Adagio op. 73 (Es Dur, P. Konzert); Schlußſatz in op. 77 (Phantaſie für P., G Moll); op. 91

Wellington's Sieg (Schlacht); op. 136 Kantate, Nr. 4 Rezitativ (Seherin: Das Auge ſchaut).

H Moll. Op. 83, Nr. 2 Sehnſucht (was zieht mir das Herz?); op. 123 **Sanctus, Osanna, Agnus** (Meſſe in D); op. 126, Nr. 4 **Bagatelles**; op. 131, Nr. 3 (Cis Moll-Quartett).

„In dieſem Regiſter ſind 226 tonale Hauptanwendungen und 282 Einzelanwendungen verzeichnet."

Reſultat.

Am erſten Platz ſtehen die einfachen Farben: C Dur — C Moll, D Dur, A Dur, F Dur, B Dur, Es Dur.

Großes Uebergewicht von Dur über Moll, von Kraft über Elegik (in der Proportion von 440 zu 80).

Die Zwiſchenſätze raſcher und langſamer Bewegung (Sonate, Trio, Quartett, Symphonie) ſind in der Terz modulirt, wenn ſie nicht in der Dominante, Subdominante oder Moll-Parallele ſtehen (ſiehe die Einzelſätze: E Dur in C Moll; As Dur in C Dur; D Dur in F Moll; D Dur in B Dur; F Dur in A Dur; C Dur in Es Dur; Es Dur in G Dur; E Dur in G Dur; E Dur in C Dur).

III. Dedikationsverzeichniß ſämmtlicher Werke Beethovens.

A. Gekrönte Häupter; Prinzen von Geblüt.

Erzbiſchof zu Köln, Kurfürſt Maximilian Friedrich (Bruder Kaiſer Joſeph II.) 3 Sonaten ohne opus-Zahl (ſ 3. Abth.).

Kaiſerin Marie Thereſia von Oeſterreich (zweite Gemahlin Franz I. op. 20 (Septett).

König Friedrich Wilhelm II. von Preußen op. 5 (2 Sonaten für Pianoforte und Violoncell).

Prinz Louis Ferdinand von Preußen op. 37 (3. Pianofort-Konzert.)

König Friedrich Wilhelm III. von Preußen op. 125 (die Chorſymphonie).

Kaiſer Alexander I. von Rußland op. 30 (3 Sonaten für Pianoforte und Violine).

Kaiſerin Eliſabeth von Rußland op. 89 (Polonaiſe für Pianoforte). Das erſte, bei Steiner verlegte vierhändige Arrangement der A Dur Symphonie, von Beethoven, bei dem Intereſſe das die Symphonie für ihn haben mußte, gewiß durchgeſehen. Ebenſo gewiß war die Widmung an die Kaiſerin ſeine Anordnung geweſen, da er die Abſicht gehabt hatte der

Kaiſerin die Partitur zu widmen (Brief Beethovens vom 20. Jan. 1816: Die Symphonie wird der Kaiſerin von Rußland gewidmet, Ries S. 138.)

König Maximilian Joſeph von Baiern op. 80 (Phantaſie für Pianoforte, Orcheſter und Chor).

Prinz-Regent von England (Georg IV.) op. 91 (Wellingtons Sieg bei Vittoria).

Erzherzog Rudolph von Oeſterreich op. 58, 73 (4., 5. Pianofort-Konzert) op. 81 (**Les Adieux, l'Absence et le Retour**, Soloſonate); op. 96 (Sonate für Pianoforte und Violine); op. 97 (Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell); op. 106 (große P. Sonate); op. 111 (letzte P. Sonate); op. 123 (große Meſſe in D); op. 133 (große Quartett-Fuge, ſowie deren vierhändiges Arrangement mit der opus-Zahl 134).

B. Fürſten; Fürſtinnen.

Regierender Fürſt Lobkowitz, Herzog von Raudnitz op. 18 (6 Violin-Quartette), op. 55 (**Eroica**); op. 56 (Tripel-Konzert); op. 67, 68 (5. und 6. Symphonie), ſiehe unten: Graf Raſoumowsky; op. 74 (Violin-Quartett); op. 98 (Liederkreis).

Fürſt Kinski op. 86 (Meſſe in C).

Fürſt Karl Lichnowski Nr. 2a Variationen (**Molinara**); op. 1 (3 Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell); op. 13 (**Sonate pathétique**); op. 26 (Sonate mit dem Marſch auf den Tod eines Helden); op. 36 (2. Symphonie).

Fürſt Anton Radziwill op. 115 (Feſt-Ouvertüre).

Fürſt Nikolai (Boriſſowitſch) Galitzin op. 124 (Ouvertüre); op. 127, 130, 132 (3 Violin-Quartette).

Fürſtin Kinski op. 75 (6 Lieder); op. 83 (3 Lieder); op. 94 (An die Hoffnung).

Fürſtin Lichnowski. Das Beethoven-Arrangement für Pianoforte der Prometheus-Muſik; Nr. 5b, 2. Abth. (Variationen für Pianoforte und Violoncell auf ein Händelthema).

Fürſtin Odeſcalchi (ſiehe Gräfin Keglevics) op. 15 (Pianoforte-Konzert, C Dur); op. 34 (Variationen auf ein Originalthema).

Fürſtin Eſterhazy op. 45 (3 vierhändige Märſche).

Fürſtin Lichtenſtein op. 27 Nr. 1 (Sonata quasi Fantasia).

C. Grafen; Gräfinnen.

Graf Waldſtein op. 53 (Soloſonate); op. 87 (vierhändige Variationen auf ein Thema des Grafen).

Graf Browne op. 9 (die großen Violin-Trios); op. 22 P. Sonate op. 32 (6 geiſtliche Lieder); Nr. 10b, Variationen (Bei Männern, welche Liebe fühlen).

Graf Brunswik op. 57, Sonate; op. 77, Phantaſie.

Graf Moritz Lichnowski op. 35, Variationen auf das Kontratanz-Prometheus-Eroica-Thema; op. 90, Sonate.

Graf Moritz Fries op. 23, Sonate für Pianoforte und Violine.

Graf Ferdinand Fries op. 24, Sonate für Pianoforte und Violine; op. 29, Violin-Quintett C Dur; op. 92, 7. Symphonie.

Graf Obersdorf op. 60, 4. Symphonie.

Graf Andreas Raſoumowski op. 59, 3 Violin-Quartette und, mit dem Fürſten Lobkowitz, Herzog von Raudnitz, zuſammen (ſiehe dieſen oben) op. 67, 68 (5. und 6. Symphonie).

Gräfin Thun op. 11, Trio für Piano, Klarinette, Violoncell.

Gräfin Keglevics (ſiehe Fürſtin Odescalchi) op. 7, Sonate; Nr. 8, Variationen (la stessa).

Gräfin Lichnowsky Nr. 2b, Rondo für Pianoforte in G.

Gräfinnen Deym und Brunswik Nr. 27, 2. Abth. vierhändige Variationen auf ein Originalthema.

Gräfin Browne, geb. von Vietinghoff (eine Livländerin) op. 10, 3 Sonaten; op 31, 3 Sonaten; Nr. 5a, Nr. 10a, 2. Abth. Variationen (Danse russe; Tändeln und ſcherzen).

Gräfin Julia Guicciardi op. 27, Nr. 2 (Sonata quasi Fantasia).

Gräfin Clary op. 48 (Scena ed Aria, Ah! perfido).

Gräfin Brunswik op. 78, Sonate.

Gräfin Hatzfeld Nr. 13, 2. Abth., Variationen (vieni amore).

Gräfin Erdödy op. 70, 2 Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell; op. 102, 2 Sonaten für Pianoforte und Violoncell.

D. Barone; Baroninnen.

Baron van Swieten op. 21, 1. Symphonie.

Baron Gleichenſtein op. 69, Sonate für Pianoforte und Violoncell.

Baron Pasqualati op. 118, Elegiſcher Geſang.

Baron Stutterheim op. 131, Violin-Quartett (Cis Moll).

Baronin Browne op. 14, 2 Sonaten; op. 17, Horn-Sonate.

E. Nicht titulirter Adel.

Von Nikelsberg op. 19, 2. Konzert für Pianoforte (B Dur).

Von Sonnenfels op. 28, Sonate.

Von Collin op. 62, Coriolan-Ouvertüre.

Von Domanovetz (Zmeskall, Hofſekretair; ſeinem Freunde iſt dazu geſetzt) op. 95, Violin-Quartett (F Moll).

Frau von Breuning, die Bearbeitung des Violinkonzerts zum 6. Pianofortkonzert.

Fräulein von Brentano op. 109, Sonate.

Fräulein von Breuning Nr. 1, 2. Abth., Variationen für Pianoforte und Violine (se vuol ballare) d, 3. Abth. Leichte Sonate.

Frau von Brentano, op. 120, 33 Variationen).

Seiner kleinen Freundin M. B. (Maximiliana von Brentano? vergleiche op. 109) a, 3. Abth., Pianoforte-Trio in einem Satze.

F. Kopf- und Herz-Adel.

J. Haydn op. 2, 3 Sonaten; A. Salieri op. 12, 3 Sonaten für Pianoforte und Violine; Rudolph Kreutzer, op. 47, Sonate für Pianoforte und Violine.

Goethe op. 112, Meeresſtille und glückliche Fahrt; op. 76, Variationen, ſeinem Freunde Oliva (Rußland); op. 135, letztes Violinquartett, ſeinem Freunde Wolfmayer.

IV. Vertheilung ſämmtlicher Werke Beethovens auf die 3 Perioden.

1. (traditionelle) Periode.

Op. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20.

Varioliden.

(Der 2. Periode ganz oder theilweiſe angehörig.)

Op. 9 (die großen 3 Violin-Trios); **op.** 10, Nr. 2, Satz 2; **op.** 10, Nr. 3; **op.** 13, Satz 1; **op.** 14, Nr. 1, Satz 2; **op.** 18, Nr. 1, Satz 2; **op.** 18, Nr. 4, Finale; **op.** 18, Nr. 5, Finale; **op.** 18, Nr. 6, Finale; **op.** 20, Adagio; Finale.

2. (perſönliche) Periode.

Op. 22, 26, 27, Nr. 2, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 37, 40, 45, 46, 47, 50, (op. 51 fehlt), 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 81a, 83, 84, 85, 86, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 97, 98, N. N. 29, 35, 36, 2. Abth., o. 3. Abth., 4. Abth.

Varioliden.

(Werke der 1. Periode, die in der 2. erſchienen.)

Op. 21, 23, 24, 25, 27, Nr. 1, op. 33, 36 (2. Symphonie, Ueberbrückung des perſönlichen Beethovenſchen Symphoniebegriffs), op. 38, 39, 41, 42, 43, 44, 48, 49, 52, 63, 64, 65, 66, 71, 79, 81b, 82, 87, 88, 99, 100.

(Werke, welche die 2. Periode mit der 3. vermitteln.)

Op. 95, das der pompejaniſchen Ideengruppe (ſiehe den Text bei op. 101) angehörende Violinquartett in F Moll.

Op. 96 (im Variationenſatze dem Veränderungsſtyle der 3. Periode genähert). Daß die 7. Symphonie (op. 92) und um ſo viel mehr die chronologiſch ältere 8. (op. 93), das große B Dur-Pianofort-Trio (op. 97) der 2. Periode angehören, iſt Kern unſerer Anſchauungen. Der komplicirtere Thematismus im 1. Satz der A Dur-Symphonie trifft nicht die in der 3. Periode maßgebende Idee, nur den Apparat. Daſſelbe gilt vom **Minore** (Trio) des Scherzos im Pianofort-Trio op. 97, deſſen Variationenſatz hingegen im Veränderungsſtyl der 2. Periode niedergelegt iſt, wie denn die Behandlung des Pianoforte derſelben Stufe in Beethoven angehört.

3. (höchſt perſönliche oder qualitative) Periode.

Op. 101, 102, 106, 109, 110, 111, 120, 123, 124, 125, 126, 127, 130, 131, 132, 133, 134, 135, v. 4. Abth.

Varioliden.

(Werke, die der 1. (op. 103, 104, 105, 107, 128, 129) und 2. Periode angehören, in der 3. erſchienen.)

Op. 103, 104, 105, 107, 108, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 121, 122, 128, 129, 136, 137, 138.

Was auf dieſer Tabelle fehlt, iſt Vorſtufe der erſten Periode (unentwickelte erſte Periode).

Die Sichtung nach den zu unterſcheidenden Geiſtesmomenten mag man bei einem rein geiſtig zu beurtheilenden Gegenſtande nach eigener Anſchauung modifiziren; im Ganzen dieſe Eintheilung beizubehalten, wird man ſchon darum immer mehr genöthigt ſein, weil die 3. Periode zumal, deren Phyſiognomie in einem Takt wie in einem Ganzen nachzuweiſen iſt, ſich ſonſt nicht genugſam unterſcheiden würde.

Den Perioden in **opus-Zahlen** laſſen wir folgende in Jahres-Zahlen entſprechen:

1. Periode; vom Jahr 1783 bis zum Jahr 1805.

Wir hätten die runde Zahl 1800 gewählt, wenn man nicht erſt mit dem Jahr 1805 der **Eroica** in der Symphoniegattung der Oper Beethovens mit der mächtigen Trilogie ihrer C Dur-Ouvertüren begegnete, wozu die in Bezug auf erweiterten Klavier-Apparat Epoche machende Solo-Sonate op. 53 kommt, Werke, die für die 2. Periode gewichtiger in die Wagſchaale fallen, als die zwiſchen 1800 und 1805 erſchienenen, gleichfalls vollſtändig als 2. Periode charakteriſirten Solo-Sonaten (op. 22, 26, 27, 28, 31).

Andererſeits erſchienen die 1. Symphonie, das Septett, die 6 erſten Quartette, dieſe letzten Vertreter der 1. Periode, erſt 1801, die 2. (die Uebergangs-) Symphonie im J. 1804, weshalb das Jahr 1800 der 1. Periode eine zu frühe Grenze gezogen hätte.

2. Periode, vom Jahr 1805 bis zum Jahr 1817.

Das Jahr 1817 iſt Grenze, weil mit und gleich nach demſelben, die zwei erſten, als 3. Periode charakteriſirten Werke, erſchienen (op. 101, 102), daß dieſe Werke früher als 1817 komponirt wurden, wäre kein Einwurf, denn nicht nach Vorpoſten, ſondern nach Schlachtlinien auf dem Felde Beethovenſchen Geiſtes, ordnen wir; und die Jahre der Veröffentlichung, nicht die unvollſtändig und unſicher zu beſtimmenden der Entſtehung, ſind uns maßgebend, ſind uns eine Erſatzreihe für die Entſtehungen.

3. Periode, vom Jahr 1817 bis zum Jahr 1827.

Wenn man bei der chronologiſchen Sichtung in Erwägung zieht, was über die geiſtige geſagt worden (Bd. 2 der Styl in Beethoven) ſo wird der unpartheiiſche Forſcher ſich überzeugen, daß dieſe Eintheilung, wenn auch keine ohne Ausnahme geltende, dennoch eine mittlere Beſtimmung bietet, die ihren Werth hat und nicht leicht einer, den geiſtigen Abgrenzungen in Jahreszahlen, näher kommenden, zu weichen haben dürfte.

Schlußwort.

Wir ſcheiden vom Leſer, dem wir ſo viele Jahre angehörten, daß wir ihn wohl lieb gewinnen können. Die Beethoven-Litteratur iſt nur für ſo eben eröffnet zu halten. Erinnern wir an den Kern unſerer Anſchauungen: nicht von Muſik iſt in letzter Inſtanz bei Beethoven die Rede, ſondern von einer der Arbeit der Weltgeſchichte um Freiheit und Frieden, parallel laufenden, in den Zeichen der Tonſprache, niedergelegten Ideengeſchichte. In dieſer Beziehung unterſcheiden wir im großen Ganzen des Gehalts die zweite Periode von der dritten dahin, daß die durch die zweite vertretenen Ideen bereits Handlungen der Menſchheit geworden ſind, mit anderen Worten: im Europäiſchen Leben Realität gewonnen haben, die dritte Periode hingegen ein Seelenleben darſtellt, das noch Realität, höhere Handlung und That der Menſchheit zu werden hat.

Der Muſiker Beethoven kann nach Analogie menſchlichen Fortſchritts überhaupt, übertroffen werden, der unvergängliche Ruhm den ſich Beethoven errungen, beſteht darin: die Weltgeſchichte inſtrumental gedacht, noch über die

Grenzen der Geſchichte hinaus, als Prophet, inſtrumental niedergeſchrieben zu haben.

Beethoven iſt die Philoſophie in der Inſtrumentaldichtung. Es wird eine Zeit erſcheinen, wo Alles Philoſophie d. h. Folge aus Gründen ſein wird. Und das iſt die Realität des Idealen auf Erden.

Daß wir durch unſer Buch: **Beethoven et ses trois styles**, den Anſtoß zu einer neuen Bewegung in der Litteratur des großen Gegenſtandes gaben, Oulibiſcheff, aus Veranlaſſung deſſelben, einen Angriff auf Beethoven wagte, der, als letzte Schilderhebung des Geiſtesfeindes zum Beſten des Fleiſchfreundes in aller Kunſt und Dichtung, von der deutſchen Preſſe mit dem Ruſſen Séroff*) an der Spitze, auf immer zurückgewieſen wurde; 1859, H. Profeſſor Marx in Berlin, mit einem, trotz aller Lücken, und erweisbar falſcher Standpunkte auf dem Gebiete der Idee, höchſt verdienſtvollen, neuen Buche über Beethoven, auftrat — das iſt Lohn der uns genügt. H. Profeſſor Marx adoptirt unſeren, in **Beethoven et ses trois styles** im Skelett aufgeſtellten Katalog, mit Nennung unſeres Namens, den chronologiſchen Theil der Arbeit, die Jahreszahlen, welche, und in jenem Buch nur ſo eben approximativ, das Erſcheinen der Werke Beethovens bezeichneten, dieſe Frucht unſerer Ausbeutung einer ganzen Bibliothek, ſtellt H. Profeſſor Marx als Jahreszahlen der Entſtehung der reſpectiven Werke in ſeine Texte, ohne des Arbeiters, den er dafür falſch benutzte, mit einem Wort zu gedenken.

---

*) Neue Zeitſchrift für Muſik 1857 Nr 17—19; Neue Berliner M. Z. 1857 Nr. 43—45. Séroff war der erſte Zurückweiſer der Oulibiſcheffſchen Anmaßungen gegen einen Weltgeiſt. Vergleiche Liszt's Schwertſtreich gegen Oulibiſcheff (N. Z. für M. 1858 Nr. 1) und Anerkennung des bleibenden Werthes der citirten Séroffſchen Artikel.

Wir würden den höchſten Lohn unſerer Beſtrebungen darin erblicken, daß mit ſolchem Syſtem fortgefahren würde, dabei aber ſo verdienſtliche und tief greifende Arbeiten entſtänden wie die des von uns hoch verehrten H. Profeſſors und Doctors der Muſik.

— Genug, wenn Welle Welle trieb
Und ohne Namen Wirkung blieb. —

Nachtrag.

Zu op. 70. Dem B-Dur-Trio op. 97 wird (S. 129) zu unbedingt ein Platz über den Trios op. 70 angewieſen. In dieſen letzteren vergißt man entſchieden mehr des Inſtrumentenperſonals und das der Trio-Gattung, zwiſchen heterogenen Muſikmitteln, anhängenden konzertanten (ideenfeindlichen) Elements, als in op. 97, wie wir bei der, zwei Jahre ſpäter, geſchriebenen Analyſe von op. 97 anführen. Nicht als ob wir in dieſem Zeitraum op. 97 etwa beſſer kennen lernten. Alle Werke Beethovens waren uns gleich bekannt, und es giebt kein Bedeutenderes, das wir nicht 30 Jahre in unſeren Gedanken mit uns herumgetragen hätten, aber oft erreicht ſich der höchſte Standpunkt der Beurtheilung ganz zuletzt, am Ende der Gedankenwege. Wir wollen das nur von uns, von unſerer Ueberzeugung über op. 97 geſagt haben. Andere denken anders über die Beethovenſchen Pianofort-Trios überhaupt und über op. 97 insbeſondere.

Zu op. 80. Auf das Beiſpiel aus der Euryanthe (Anmerkung) wurde ich von Séroff aufmerkſam gemacht. Ebenſo hat Séroff zuerſt erkannt, wie die Chor-Fantaſie in Satz-Oekonomie und Bedeutung als Vorläufer der Chor-Symphonie, zu verſtehen iſt, was außer dem Citat ſeiner Arbeit, am Schluß der Analyſe, in dieſer ſelbſt hervorzuheben war.

Zu op. 81a. S. 204 lies: in den ehrenvollen Bann ſtatt Born.

Zu op. 84. Die Notiz über Beethovens geniales Benehmen gegen die treffliche Künſtlerin, welche bei der erſten Aufführung des

Egmont in Wien, das Klärchen zu ſpielen hatte, iſt von dieſer ſelbſt von Fräulein Adamberger, der einſtigen Braut Theodor Körners, ſpäter verehelichten von Arnett. Wir verdanken dieſelbe dem in hoher ärztlicher Stellung in St. Petersburg lebenden Sohne der Frau von Arnett.

Zu op. 92, 93. Daß die militäriſchen Momente in der 7. und 8. Symphonie, von Séroff erkannt werden, und wir unſere im 2. Bande aufgeſtellte Idee, aufgaben, iſt zwar geſagt, hätte aber beſſer zu Anfang als zu Ende der Analyſe von op. 92, geſagt werden ſollen.

Zu op. 93 S. 256 Anm. iſt zu leſen: ſeit wann ſind Trugſchlüſſe verpönt ſtatt vergönnt.

Zu op. 97. Die Ueberſchrift iſt: Das Heroen-Trio. Wir wählten die Bezeichnung weil die Ausführenden wahre Heroen auf ihren reſpektiven Inſtrumenten ſein müſſen, auch das perſönliche (konzertante) Element des Werks ausgeſprochen war.

Druckfehler dieſer Art ſind der Undeutlichkeit der Handſchrift, der Entfernung des Verfaſſers vom Druckort, nicht der Korrektur zuzuſchreiben, welche letztere vielmehr äußerſt aufmerkſam gemacht wurde und mich verpflichtete.

Ein Zeitgenoſſe und Freund Beethovens bezeugt, daß ſich der entſprechende Wortausdruck zu dem Andante im B Dur Pianofort-Trio, in Göthes Fauſt findet, Scene im Garten, Fauſt:

Wer darf Ihn nennen?
Und wer bekennen:
Ich glaub' ihn?

27 Verſe, die dem, höchſte Ahnungsweihen vertretenden Satze, zu Grunde lägen. Das Fauſt-Bekenntniß entſpricht der Anſchauung Beethovens, ſo viel man dieſe kennt; jenes Hymnus-Thema dem heiligen Gegenſtande. Wir zweifeln ſomit nicht an dieſer Nachricht aus Wien, nach der Leipziger Muſ.-Zeitſchrift von 1845, die wir nicht beſitzen.

Berlioz über op. 97 (J. des Debats 12. Mai 1842): Quelle noblesse de style, quelles mélodies, parlantes! L'Adagio (?)

varié en ré majeur est sublime; le coeur se gonfle à écouter cette archangélique méditation. C'est de la musique, d'un monde inconnu, mais supérieur sans doute à celui que nous habitons. On entendrait cela toute sa vie!

Zu op. 106. S. 46 lies Merges profundo ſtatt Merses.

Zu op. 120. S. 135 Z. 13 hätte ich mich beſſer und deutlicher ſo ausgedrückt: „Die große Fuge iſt eine Doppelfuge, deren Subjekt, eine Tonal-, deren Kontraſubject, eine Real-Fuge ausmacht der gebrauchte Ausdruck Tonal-Realſtyl iſt zu uneigentlich.

Zu op. 123. S. 144. Z. 2 von unten lies vertritt ſtatt verritt

Zu op. 125 Berlioz (J. des Débats 6 fevrier 1849). Et la Symphonie avec choeurs, la grandiose, l'immense, la sublime, à commencé à rouler ses vagues, tantôt sombres comme celles du vieil Océan, tantôt joyeuses et étincélantes de mille feux, et reproduisant toutes les harmonies, toutes les couleurs du ciel et de la terre. Le public (du Conservatoire de Paris) a paru trouver cette ode-symphonie merveilleuse et imposante jusque dans ses plus, impénétrables (?) obscurités (!); il a applaudi; il s'est récrié plusieurs fois, à l'apparition surtout de la mélodie gémissante de l'Adagio; et en sortant les discussions ont recommencé, et l'on s'est disputé comme aux premières exécutions du chef-d'oeuvre. Disputez, disputez; tant que vous ne vous battrez pas, nous ne serons pas contents.

Zum chronologiſchen Verzeichniß. Anhang I.

1) H. Profeſſor Schindler wünſcht zu wiſſen (3. Aufl. I. 212) wer der erſte Verleger der Violin-Romanze op. 50 war? — wir antworten, nicht konjectural, was H. Schindler nicht liebt, poſitiv — Riedl in Wien -- von dieſem ging der Verlag auf das Induſtrie-Comptoir über; ſpäter auf Steiner (gefällige Mittheilung der H. Breitkopf nach alten Katalogen und Ausweis ihrer Bücher).

2) Die H. Breitkopf ſchreiben (11. April 1860) nach Ausweis ihrer Bücher, daß ſie bereits zu Anfang 1816 von Steiner in Wien,

25 Exemplare des bei Steiner, wahrſcheinlich gegen Ende 1815, erſchienenen F Moll-Quartetts (op. 95) verlangt und erhalten hätten.

Dieſer poſitive Nachweis hat unſerem Beweisverfahren (Anh. I. J. 1822) vorzugehen, nach welchem das F Moll-Quartett im J. 1822 noch nicht erſchienen war. Der Widerſpruch mit dem Briefe Peters an Beethoven, auf welchem letzteren wir fußten, iſt uns nicht erklärlich. H. Schindler (3. Aufl. I. 197) ſetzt die Entſtehung in's J. 1811 die erſte Aufführung am 11. April 1812 (Matinée von Schuppanzigh). Das Erſcheinen 1815. Wir geben unſern Beweis gegen dieſe Angaben auf. Aus dem frühen Entſtehen des ſo äußerſt bedeutſamen Werkes, folgt für uns, daß, wenn dieſes 11. Quartett ſo früh entſtand, das 10 (das ſogenannte Harfenquartett op. 74) wahrſcheinlich noch vor den Raſoumowskiſchen Quartetten (op. 59) entſtand, welche letztere, Beethoven, als die bedeutſameren Dichtungen, früher der Oeffentlichkeit übergeben hatte (vergl. die 7. u. 8. Symphonie). So erklärt man ſich am Beſten, wie die in den Opus-Zahlen genäherten Quartette (op. 74. op. 95) im Geiſte ſo weit von einander entfernt ſind; ſo weit als die 2 und 3. Periode im Geiſtesprozeß Beethovens. Das F Moll-Quartett, eröffnet, in der Quartett-Gattung, die 3. Periode, welche durch die Quartett-Pentaide (ſiehe op. 127) fortgeſetzt wird.

Wiederholen wir bei dieſer Gelegenheit, wie im großen Ganzen des Geiſtesgehalts, die 2. Periode ſich von der 3. dahin unterſcheidet, daß die durch die 2. vertretenen Ideen, bereits Handlungen der Menſchheit geworden ſind, im Europäiſchen Leben Realität gewonnen haben — die 3. Periode hingegen, ein Seelenleben begreift, das noch Realität zu werden hat, werden wird.

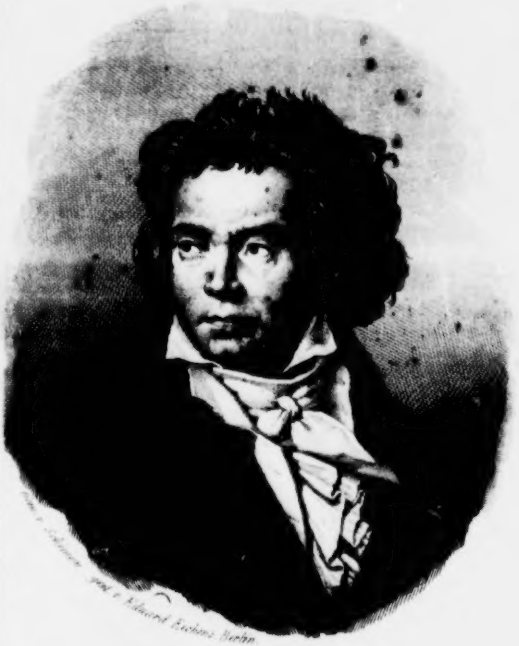
3) Das Terzett op. 116 (tremate empi) erhielten die Hrn. Breitkopf im Februar 1826 als Novität; folglich war daſſelbe im Manuſkript von Beethoven dem Fürſten Galitzin in St. Petersburg im J. 1825 zugeſchickt worden (ſiehe op. 127 Anm.).

4) Die Hrn. Breitkopf erhielten als Novitäten: a. die Chor-Symphonie (op. 125) im Juli 1826; b. die Ouvertüre in C, op.

124 im Auguſt 1826; e. die D Meſſe (op. 123) aber erſt am 20. April 1827. In dieſen Jahren waren ſomit jene Werke auch bei Schott in Mainz erſchienen, wie H. Schindler richtig angiebt (3. Aufl. II, 151, 152, 153). Eben ſo gewiß aber weiß H. Schindler wenn er (3. Aufl. II. 153) das Erſcheinen der Ouvertüre in C (op. 115) in's J. 1830, das der König-Stephan-Ouvertüre (op. 117) ins J. 1828, ſetzt, und ſchreiben die H. Breitkopf nach Ausweis ihrer Bücher (11. April 1860) ſie hätten die Ouvertüre op. 115, im Februar 1827 (alſo noch bei Lebzeiten Beethovens); die Ouvertüre op. 117, im November 1827, als Novitäten von Haslinger bezogen.

Das Privilegium von Schott gegen Nachſtich, vom 15. Auguſt 1825, auf dem wir unſere Angabe des Erſcheinens von op. 123, 124, 125 gründeten, war ſomit dem Erſcheinen dieſer Werke, reſpective um ein und zwei Jahre, vorausgegangen.

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS


Gem. v. Schimon. gest. v. Eduard Eichens. Berlin.

Ludwig van Beethoven

Biographie

von

Ludwig van Beethoven.

Verfaßt

von

Anton Schindler.

Dritte, neu bearbeitete und vermehrte Auflage.

Erſter Theil.

Mit dem Portrait Beethoven's, nach Schimon's Oelgemälde, und
zwei Facſimiles.

Münſter,
Druck und Verlag der Aſchendorff'ſchen Buchhandlung.
1860.

BIBLIOTHECA

Das Recht der Herausgabe in engliſcher und franzöſiſcher Ueberſetzung hat der Verfaſſer ſich vorbehalten.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Seiner Schülerin und Freundin,

dem Fräulein

Bertha Hanſemann

in Berlin,

widmet dieſes Buch

der Verfaſſer.

Inhalts-Verzeichniß

des erſten und zweiten Theiles.

Seite
Vorwort . . . VII
Einleitung . . . XVII
Erſte Periode. Von Beethoven's Geburt bis zum Ende 1800. In zwei Abſchnitten . . . 1
Anhang. I. Zur Charakteriſtik des muſicaliſchen Wiens zu Ausgang des achtzehnten und zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts . . . 45
II. Katalogiſcher Vorbericht . . . 49
III. Verzeichniß der von 1795 bis incl. 1800 erſchienenen Werke . . . 54
IV. Charakteriſtiſches Merkmal der Kunſtkritik, und Beurtheilung Beethoven'ſcher Werke . . . 60
Zweite Periode. Von 1801 bis Ende 1814. In fünf Abſchnitten . . . 71
Anhang. I. Katalogiſches . . . 203
II. Verzeichniß der in dieſe Periode fallenden Werke . . . 207
III. Beethoven's muſicaliſcher Charakter . . . 213
IV. Vorwürfe der Schwierigkeit und Unverſtändlichkeit . . . 218
Dritte Periode. Von 1815 bis zum Tode. In fünf Abſchnitten . . . 225 und 1
Anhang. I. Aus dem Obductions-Bericht . . . 145
II. Teſtamente und Vermögensſtand . . . 145
III. Ein Brief von Stephan von Breuning. Geſichtsmaske von Dannhauſer . . . 149
IV. Verzeichniß der in dieſe Periode fallenden Werke . . . 151
V. Der ſchwer gefaßte Entſchluß . . . 157
Charakterzüge, Eigenheiten, Vorfälle und Sonſtiges . . . 159
1. Religion. Generalbaß. Aeſthetik . . . 161
2. Zeitgenoſſen. Meiſter und Jünger . . . 168
3. Gedächtniß . . . 179

4. Handbibliothek . . . 189
5. Wanderluſt . . . 185
6. Jugendlicher Muthwille . . . 189
7. Lebenszeugniß . . . 190
8. Brüderlicher Gegenſatz . . . 190
9. In der Abenddämmerung . . . 191
10. Zeitanwendung . . . 192
11. Momente tiefſter Meditation . . . 192
12. Eſſen und Trinken . . . 193
13. Eine Danksagung, oder Beethoven und Hummel . . . 195
Muſicaliſcher Theil . . . 203
Ergänzungen . . . 283
A. Beethoven's Bildniſſe . . . 285
B. Beethoven und ſein letzter Arzt Dr. Wawruch . . . 295
C. Beethoven und Fürſt Nicolaus Boris Galitzin . . . 299
D. „Beethoven's Studien im Generalbaß, Contrapunct und in der Compoſition“, oder Ignaz Ritter von Seyfried und Tobias Haslinger . . . 308
E. Beethoven und Carl Holz . . . 323
F. Carl Maria von Weber als Kritiker Beethoven's . . . 330
G. Zwei Tacte im Scherzo der C moll-Sinfonie werden Veranlaſſung zu Streit und andauernder Meinungsverſchiedenheit 337
H. In Sachen des Prozeſſes mit dem Mechaniker Maelzel . . . 341
I. Drei Briefe von Beethoven an Bettina . . . 346
K. Beethoven's Briefconcept an Cherubini aus dem Jahre 1823 352
L. Das Motiv zum letzten Satze des Quartetts in Cis moll, Op. 131 . . . 353
M. Aus der Sonate pathétique . . . 358
N. Geſchichtliches über Einführung Beethoven'ſcher Muſik in Paris . . . 362
O. Ein Rückblick auf Beethoven's Handbibliothek und die öffentliche Verſteigerung des muſicaliſchen Nachlaſſes im November 1827 . . . 367
P. Vorhandene Reliquien von Beethoven . . . 371

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Vorwort.

Eine neue Auflage! — Gewöhnlich wird von einer ſolchen geſagt, ſie ſey die Freude des Verlegers, der Stolz des Verfaſſers. Mich anlangend darf ich wohl offen und freimüthig geſtehen, daß ich vom Stolze nichts verſpüre, hingegen mit gerührtem Herzen der Vorſehung danke, daß ſie meine Lebenstage ſo lange gefriſtet, um vorliegender Schrift die gegenwärtige Geſtaltung geben zu können, indem die frühere in vielem Betrachte eine zu beſchränkte geweſen; das lag jedoch zumeiſt in den Umſtänden und Bedingungen, unter denen es geſtattet war, ſie in die Oeffentlichkeit treten zu laſſen. Es ſoll indeß nicht geſagt ſeyn, daß das Vorliegende meine volle Zufriedenheit habe, im Gegentheil finde ich auch an dieſer Verbeſſerung noch ſo vieles zu ändern und zu verbeſſern, daß ich das Ganze vernichten möchte, fühlte ich mich im Stande ſogleich etwas Neues anzufangen und in gleichmäßiger Stimmung einem gewünſchten Ziele zuzuführen. Das oft beſchriebene Gefühl eines Schriftſtellers, den ſein eigenes, fertiges Werk anwidert, der eine zeitlang es nicht mehr ſehen und nichts darüber hören mag, hat mich gleichfalls bei jeglicher Arbeit mit einſchneidender Schärfe befallen, die den Genuß über das

Vollendete nahezu völlig vernichtete. Ferner, die jetzt noch weit mehr denn früher gewonnene Ueberzeugung, wie ſo außerordentlich ſchwierig es iſt, über Beethoven Genügendes zu ſchreiben und ſeiner Individualität nach allen Richtungen hin gerecht zu werden, nicht in Hypotheſen, Abſtractionen und gewagten Combinationen ſich zu ergehen und ſich dabei geberden, als hätte man alles Ausgeſagte mit eigenen Sinnen geſehen und gehört, — auch nicht in Weitſchweifigkeiten auszuarten, ſondern das Weſentliche möglichſt kurz, bündig und überſichtlich vorzulegen: auch dieſes ſchmälert noch die Freude an der Sache, denn letztere Bedingungen mögen ja auch von mir nicht immer erfüllt worden ſeyn. Selbſt das beſchwichtigende Bewußtſeyn, den bei weitem größeren Theil des Gegebenen an der Seite des großen Künſtlers mit eigenen Sinnen wahrgenommen, demnach nicht blos nach vorhandenen Papieren oder nach Ausſagen bald an der Sache intereſſirter, oder gar ihr fern geſtandener Perſonen geſchrieben zu haben, es gleicht auch nur einem Palliativ.

Wie aber immer, das Buch in zweiter Auflage iſt vergriffen und eine neue gewünſcht. Hier iſt ſie, vielfach vermehrt und ergänzt, und, was dem Verfaſſer das allein Angenehme: nicht wenige dort irrthümlich angegebene Daten, von verſchiedenen Schriftſtellern wieder weiter verbreitet, erſcheinen hierin berichtigt. Deſſen ungeachtet lebe ich nicht in dem Glauben, daß damit alles erſchöpft ſey, was ſich über den Menſchen und Künſtler Beethoven ſagen läßt, ja ſelbſt meinerſeits nach Verlauf von einiger Zeit — geſtützt auf noch unberührte Documente — geſagt werden könnte; die Verſicherung darf ich jedoch hiemit ausſprechen, daß alle wichtigeren Begebenheiten aus des Meiſters Leben und Wirken in dieſem Buche niedergelegt ſind, darnach ſich ein beſtimmtes und leicht zu überblickendes Charakterbild zuſammenfaſſen läßt.

Um jedoch den Leſer in Stand zu ſetzen, dieſe Schrift nicht blos vom allgemeinen kritiſchen Standpuncte, ſondern vor allem von der Stellung des Verfaſſers zu ſeiner Aufgabe zu beurtheilen, wird es unabweislich nothwendig, gewiſſer Vorgänge in gedrängter Kürze zu erwähnen, die herbeigeführt, daß ſie in erſter Auflage erſcheinen durfte. Die Unterlaſſung dieſer Mittheilung dort, lediglich aus Rückſichten für einen Lebenden, hatte ich im Intereſſe von Beethoven's Sache ſehr zu beklagen.

Bald nach des Meiſters Hinſcheiden überſchickte mir der geheime Regierungs- und Medicinalrath, Dr. Wegeler in Coblenz, Notizen über Beethoven's Jugendjahre, überhaupt über deſſen in Bonn verlebte Zeit, nachdem er von ſeinem Schwager, dem kaiſ. königl. wirklichem Hofrathe, Stephan von Breuning, erfahren hatte, welchen Auftrag der ſterbende Meiſter uns Beiden in Betreff einer Biographie von ihm gegeben. Bei einem im Jahre 1833 dem würdigen Manne gemachten Beſuche zu Coblenz kam auch die Rede auf die ihm bereits von Wien aus gemeldete Ablehnung von Friedrich Rochlitz, ſich der ihm zugedachten Abfaſſung nicht unterziehen zu können. (Siehe darüber ausführliches in der Einleitung.) Da äußerte Wegeler: Das Beſte für eine Biographie Beethoven's, unſers gemeinſchaftlichen Freundes und beziehungsweiſe Lehrers, wäre, wenn wir Drei, nämlich Wegeler, Ferdinand Ries und der Unterzeichnete, uns zu dieſer Herausgabe verbünden wollten; zugleich forderte er mich auf, dieſen Plan mit Ries, den ich ſchon nach wenig Tagen zu Frankfurt am Main ſehen ſollte, des weiteren zu beſprechen, was auch geſchah. Ries ging ſogleich darauf ein; indeß ſchon bei Vorlegung der Beethovenſchen Briefe an ihn und Mittheilung verſchiedener mir zumeiſt bekannter Erlebniſſe mit dem Meiſter wollte es mir ſcheinen, als werde ein gemeinſchaftliches Zuſammenwirken nach Wegelers Plan kaum möglich ſeyn.

Ries legte nämlich Werth auf Dinge, die theils intereſſelos, theils verletzender Art waren, darum keinesfalls vor das öffentliche Forum gehörten. Er trug einen lang genährten Groll gegen ſeinen Lehrer und Freund im Herzen, den zu beſchwichtigen mir nicht gelingen wollte, weil er ſich auf Gründe geſtützt. Im Contexte wird davon die Rede ſeyn müſſen, um beiden, Lehrer und Schüler, gerecht ſeyn zu können. Ueberhaupt vertheidigte Ries den Satz: über große Männer darf alles ausgeſagt werden, es ſchadet ihnen nicht.

Dieſe wenig erfreulichen Ergebniſſe meiner Sollicitationen wurden auf meiner Rückreiſe nach dem Niederrhein Wegeler mitgetheilt, von ihm jedoch ohne ſonderliche Ueberraſchung angehört. Ich faßte Muth mir ſeine Zuſtimmung zu erbitten in der in Rede ſtehenden Sache mit ihm allein vorzugehen. Anfänglich Bedenken findend willigte er endlich unter der Bedingung ein, daß von beiden Seiten unverzüglich an die Ausarbeitung geſchritten werde. Ich verſprach es. Allein ſchon beim erſten Verſuch gewünſchte Auskünfte über mancherlei Puncte vermittelſt Correſpondenz aus Wien habhaft zu werden, zeigten ſich Hinderniſſe und lange Zögerungen, die zu einem Verſchieben der Arbeit nöthigten. Wegeler verlor darüber die Geduld. Unterm 28. October 1844 machte er mir die Anzeige, den Druck ſeiner Aufzeichnungen ſofort beſorgen zu wollen. Dazu iſt es indeß nicht gekommen, vielmehr wurde mit Ries weiter unterhandelt.

Das Niederrheiniſche Muſikfeſt 1837 zu Aachen führte Ries und den Unterzeichneten zu vereintem Wirken anbei auf volle fünf Wochen zuſammen. Wegeler's Plan ward daſelbſt mehrfach von uns beſprochen, die Reſultate blieben aber nicht mehr wie ehedem im Zweifel, im Gegentheil Ries' hartnäckiges Feſthalten an ſeiner Willensmeinung hätte beinahe einen

Zwieſpalt zwiſchen uns zur Folge gehabt. Kurz, ſchon im nächſten Jahr, bald nach ſeinem plötzlichen Dahinſcheiden, erſchienen: „Biographiſche Notizen über Ludwig van Beethoven“ von Wegeler und Ries.

In Wien befand ſich der Hof- und Gerichtsadvocat, Dr. Johann Baptiſt Bach, mit deſſen Perſönlichkeit der Leſer weiterhin näher bekannt werden wird. Hier am Orte ſey blos angeführt, daß derſelbe eine der hervorragendſten juriſtiſchen Autoritäten der Kaiſerſtadt und Beethoven's Vertreter in Rechtsſachen geweſen; aber auch in muſicaliſchen Angelegenheiten wichtiger Art ward er vom Meiſter mit zu Rathe gezogen. Der Verfaſſer durfte dieſen ausgezeichneten Mann, in deſſen Canzlei er während ſeiner Studienzeit gearbeitet, zu ſeinen beſondern Gönnern zählen. Weil derſelbe ſich lebhaft für baldiges Zuſtandekommen einer Lebensſchilderung des Meiſters intereſſirte, überdies derjenige war, der unter allen Umſtänden als ſchützende Aegide bei dieſem Unternehmen gelten durfte, wenn es nach dem buchſtäblichen Verlangen Beethoven's ausgeführt werden ſollte, ſo mußte er von den Vorgängen mit Wegeler und Ries unterrichtet werden.

Ganz unerwartet erwiderte er mit der Aufforderung, daß ich allein und unverzüglich an die Abfaſſung einer biographiſchen Schrift gehen ſolle, er werde mich in jeder möglichen Weiſe dabei unterſtützen; zugleich äußerte er den Wunſch, das Manuſcript zu kritiſcher Durchſicht zu erhalten. Dies war der Sporn mich alsbald an den Schreibtiſch zu ſetzen, fern jedoch von jeder Spur eines **Furor biographicus**.

Nicht ohne Bangen wanderte die Ausarbeitung zur Cenſur nach Wien, fand indeß im Ganzen keine ungünſtige Aufnahme daſelbſt, nur hat des Gönners Rothſtift wider alle Erwartung arg darin gehauſ't. Dem Freunde von Kürze und Bündigkeit in der Darſtellung — im Gegenſatze zur üblichen Advocaten-Praxis — erſchien manches zu ausführlich; Thatſächliches, mit der Geſchichte der Zeit collidirendes, wenngleich in Bezug auf unſern Meiſter als ganz beſonderes Charakteriſticum zu betrachten, erklärte er als gefahrbringend für uns Beide. Darum ward nach Cenſoren-Art ohne Rückſicht auf inneren Zuſammenhang und Motivirung geſtrichen. Manches nun Nachgeholte wird zeigen, was der Hof- und Gerichtsadvocat aus dem Buche entfernt hat. Ueberdies theilte Dr. Bach hinſichtlich Künſtler- und Gelehrten-Biographien mit vielen Anderen eine Anſicht, die ſich ungefähr ſo formuliren läßt:

Die Thaten großer Feldherrn und Staatsmänner ſind meiſt auf's engſte mit der Staatengeſchichte im Allgemeinen und Speziellen verknüpft, ſie ſind es ja meiſt, aus welchen dieſe Geſchichte beſteht. Darum müſſen ihre Lebensſchilderungen immer mit dem großen Ganzen vereint zuſammengehen. Bei Künſtlern und Gelehrten aber iſt dies weſentlich anders. Weil ihre Werke in den Händen des Publicums ſind, kann und ſoll ihre Biographie ſich vorzugsweiſe an die dem Verfaſſer wohlbekannte Perſönlichkeit halten und von ihren Werken blos dasjenige berühren, was zum allgemeinen Verſtändniß nothwendig iſt.

Mag dieſe Anſicht in Beziehung auf das Allgemeine unbeſtritten bleiben, auf Beethoven paßt ſie nicht, denn hierbei haben wir es nicht allein mit der Perſon des Künſtlers und den Producten ſeines Genies, ſondern mit einem exceptionellen Charakter zu thun, der nicht blos im rein Menſchlichen, tief Religiöſen und ſittlichem Streben zu Betrachtungen auffordert, ſogar auf wiſſenſchaftlichem und politiſchem Felde (Muſikern in der Regel fremde Gebiete) vermag er unſere Aufmerkſamkeit in ſeltenem Grade zu erregen.

Kurz, unter vorbenannten Cautelen und Beſchränkungen konnte das Buch in erſter Auflage erſcheinen. Vor Galgen und Rad war der Verfaſſer hinreichend ſicher geſtellt, nicht aber vor Verdächtigungen und Ränken, die allſogleich bemüht geweſen, der Sache in weiten Kreiſen zu ſchaden, ohne jedoch offen dagegen aufzutreten. Dieſes zu enthüllen gebietet Beethoven's Sache, aber auch das Intereſſe des muſicaliſchen Publicums. Es ſoll in dem Ergänzungsaufſatze „Beethoven's Studien“ geſchehen.

Schließlich ſey noch an die muſicaliſchen Schriftſteller eine Bitte ausgeſprochen.

Es mag wohl für den Verfaſſer irgendeiner Schrift nicht gleichgültig ſeyn, ſelbe von achtungswerthen Schriftſtellern als verläßliche Quelle benutzt zu ſehen. Es wird jedoch anbei der Unterſchied zu machen ſeyn zwiſchen Schriften, die bereits vergriffen, und ſolchen, die noch im Buchhandel exiſtiren. Hinſichtlich letzterer ſollten aber von ehrenhaften Collegen allzeit Rückſichten nach dem Moralſatze beobachtet werden: „Was Du nicht willſt, das Dir geſchehe, thue Andern nicht!“ — Nicht bald mag ein Buch während ſeines Curſirens im Handel ſo ausgeſchrieben worden ſeyn, als es dieſem widerfahren. Herr Staatsrath Wilhelm von Lenz in St. Petersburg dachte gewiß nichts unangenehmes zu melden, als er mir 1852 nach Erſcheinen ſeines Werkes: „Beethoven et ses trois stiles“ ſchrieb: „Sie ſind 233 mal in meinem Buch zitirt, denn Sie ſind und bleiben die Quelle für die Mehrzahl der wichtigſten Daten.“ — Zwei hundert drei und dreißig Citate, darunter nicht wenige von einer halben Seite! Ueberſteigt ſo brüderliche Theilnahme nicht das Maß collegialiſcher Rückſichten? Das nächſtgefolgte Buch des Herrn Staatsraths: „Beethoven, eine Kunſtſtudie,“ iſt aber im erſten Bande: „Das Leben des Meiſters,“ völlig eine Umſchreibung des biographiſchen Theils meines Buches, ein Stück ſchriftſtelleriſcher Kunſtweberei.

Zu weſentlich verſchiedenem Gebrauche diente dieſe Schrift dem andern Ruſſen, Alexander Ulibiſcheff, in ſeinem Werke: „Beethoven, ses Critiques et ses Glossateurs,“ das nun auch in deutſcher Ueberſetzung unter dem Titel: „Beethoven, ſeine Kritiker und ſeine Ausleger,“ von Ludwig Biſchoff, erſchienen iſt. Als Gegner des großen Tonmeiſters fand Ulibiſcheff für zweckentſprechend zur Unterlage vieler Aeußerungen und Behauptungen meiſt ſolche Stellen meiner Schrift zu entnehmen, die ſich drehen und wenden, ſonach zu Folgerungen führen laſſen, wie ſie ſich allein im Kopfe des verbiſſenen und blos nach einer Seite hängenden Gegners geſtalten.

Einen nicht minder umfaſſenden Gebrauch hat davon A. B. Marx in ſeinem Werke: „Beethoven, Leben und Schaffen“ gemacht, dies aber erſt, als die Auflage nahezu ganz vergriffen war. Mit wahrem Vergnügen erkenne ich jedoch die weiſe Nutzanwendung, die der ausgezeichnete Kunſtgelehrte und Schriftſteller von dem ſtellenweiſe nur dürftig Gegebenen zu machen verſtand. Es wird ſich Gelegenheit und Veranlaſſung finden, ein und anderes aus dem Buche des Berliner Profeſſors im

Intereſſe der betreffenden Sache hier berühren zu können; ſeine Arbeit iſt in der Beethoven-Literatur überhaupt von hervorragender Bedeutung.

Meine und meines Verlegers vereinte Bitte an die geehrten muſicaliſchen Schriftſteller geht nun dahin, das neu Vorgelegte mit Rückſicht und Schonung des Eigenthumsrechtes betrachten zu wollen.

Bockenheim (bei Frankfurt am Main)
im December 1858.

Anton Schindler.

Erſte Periode.

Von Beethoven's Geburt bis zu Ende 1800.

Einleitung.

Als im Verlaufe der Krankheit, welcher Ludwig van Beethoven nach vollem viermonatlichen Leiden erlegen, dieſer ſich mit Stephan von Breuning und dem Verfaſſer dieſer Schrift über die Biographieen des griechiſchen Plutarch unterhielt, benutzte Breuning die längſt erwünſchte Gelegenheit, den Meiſter, ſcheinbar ohne alle Abſicht, zu fragen, wen er ſich wohl unter ſeinen Zeitgenoſſen zu ſeinem Biographen erwählen wollte. Ohne ſich zu bedenken, antwortete er: „Rochlitz, wenn er mich überleben ſollte.“ Weiter ſprach er noch, daß es ſicher zu vermuthen ſey, daß viele geſchäftige Federn ſich auch nach ſeinem Dahinſcheiden beeilen würden, die Welt mit einer Unzahl von Anecdoten und Hiſtörchen über ihn zu unterhalten, die aller Wahrheit ermangeln, — wie es überhaupt Männern zu ergehen pflege, die einigen Einfluß auf ihre Zeit gehabt. Daher ſey ſein aufrichtiger Wunſch, daß, was man einſtens über ihn ſage, nach allen Beziehungen hin ſtrenge der Wahrheit getreu geſagt werde, gleichviel, ob Dieſer oder Jener ſich dadurch getroffen fühle, oder es ſelbſt ſeine eigene Perſon betreffe.

Dieſe Aeußerung in einem Momente ausgeſprochen, wo des Freundes Auflöſung als nahe bevorſtehend ſchien, war für uns zu wichtig, als daß wir ihr keine weitere Folge hätten geben ſollen. Doch mußte hiemit die größtmöglichſte Vorſicht beobachtet werden, wie mit allem, was nur entfernt auf Tod Bezug haben konnte, denn ſeine Phantaſie, aufgeregter wie ſelten im geſunden Zuſtande, ſchweifte durch alle Welträume, entwarf Pläne zu Reiſen, zu großen Compoſitionen, u. ſ. w., kurz, an einen nahen Tod dachte er in jenem Momente noch nicht, wollte auch durch nichts daran gemahnt ſeyn. Leben wollte er, denn es war noch ſo vieles zu ſchaffen, wozu vielleicht keinem außer ihm die Kraft verliehen war. Die Vorſicht gebot uns demnach mit unſern Wünſchen eine paſſendere Gelegenheit abzuwarten, um ihn auf dieſen Punct wieder zurück führen zu können. Dieſe ergab ſich leider nur zu bald, indem er ſelber in Folge fühlbarer Abnahme der phyſiſchen Kräfte die Hoffnung zu einer Geneſung eitel nannte und anfing mit ſtoiſcher Weisheit ſeiner Auflöſung entgegen zu ſehen. Plutarch und andere der griechiſchen Lieblingsſchriftſteller lagen um ihn herum, als er eines Tages wieder auf ſeinen vielbewunderten Lucius Brutus (deſſen Statuette vor ihm ſtand) zu ſprechen kam, der für uns das Stichwort abgab, den abgebrochenen Faden in Betreff ſeines Biographen wieder zu erfaſſen. Ergeben in ſein Schickſal las Beethoven das von Breuning Geſchriebene mit geſpannter Aufmerkſamkeit und ſagte dann gelaſſen: „Dort liegt dieſes, dort jenes Papier, nehmet es und machet den beſten Gebrauch davon, doch in Allem ſtreng die Wahrheit, dafür mache ich Euch Beide verantwortlich, und ſchreibet an Rochlitz.“

Unſere Wünſche waren erreicht. Ueber einige der bezeichneten Papiere gab er noch beſondere Aufſchlüſſe und Notizen. Was noch in jener wichtigen Stunde auf ſein Verlangen geſchehen, war, daß ich ſämmtliche vorhandene Correſpondenz, Breuning aber alle Familien- und ſonſtigen Documente in Gewahrſam nehmen ſollt.

Nach des Meiſters Hinſcheiden waren wir entſchloſſen, vereint den Wunſch unſers verewigten Freundes an Hofrath Rochlitz gelangen zu laſſen, als Breuning erkrankte und ſchon nach zwei Monaten ſeinem Jugendfreunde nach Jenſeits folgte, — ein in vielfacher Beziehung höchſt betrübter Fall, der mich in der gemeinſchaftlichen Sache für Beethoven in eine unangenehme Lage verſetzte, indem ich den einzigen Gefährten verloren hatte. Die Wittwe von Breuning übergab mir alsbald die von ihrem verſtorbenen Gemahl aufbewahrten Papiere — mit Ausnahme der Familien-Documente, welche der Curator der Verlaſſenſchaft, Dr. Bach, an ſich gezogen — und ſo lag es nun mir allein ob, Rochlitz mit dem Wunſche Beethoven's bekannt zu machen, was ſchon unterm 12. September 1827 geſchehen. Unterm 18. deſſelben Monats erhielt ich nachſtehende Antwort:

.....„Von jeher haben die Sonderbarkeiten und ſchroffen Ecken in unſeres verehrten Beethoven's Weſen das Großartige und Edle in ſeinem Charakter mir nicht verborgen; und wenn ich bei meiner Anweſenheit in Wien im Jahre 1822 mit ihm nur einige Mal, dann aber mit Offenheit und Vertrauen, zuſammenkam: ſo lag das blos an dem Uebel, das ihn drückte und jede Unterhaltung ſo ſehr erſchwerte. Jenes, in Verbindung mit froher Anerkennung ſeiner Genialität und hohen Verdienſte als Künſtler, waren nun auch Urſache, daß ich dem Gange ſeines Geiſtes und geſammten innern Lebens, in wiefern jener ſich in ſeinen Werken abſpiegelt, von ſeiner Jugend bis zu ſeinem Tode nach beſtem Vermögen gefolgt bin. Und da ich auch jede Gelegenheit wahrnahm, von Zeit zu Zeit etwas Zuverläſſiges von ſeinem äußeren Leben zu erfahren: ſo hielt ich mich für nicht ganz unfähig, als er ſtarb, ſein Biograph zu werden; wozu ich mich auch entſchloß, und zwar in der Weiſe, daß Beethoven's, wie Maria von Weber's Leben, zu Hauptartikeln des 3. Bandes meines Buchs: „Für Freunde der Tonkunſt" beſtimmt wurden. Jetzt kömmt hiezu nun noch Ihre Zuſage, mich mit Materialien zu unterſtützen, und der mir von Ihnen mitgetheilte Wunſch Beethoven's ſelbſt: urtheilen Sie aus dieſem Allen zuſammengenommen, ob ich geneigt ſeyn mag, Ihrer, ſo wie verſchiedener anderer Freunde Beethoven's, Aufforderung zu folgen! Deſto trauriger aber iſt es für mich, daß ich dies dennoch nicht vermag. Ein, von frühen Jahren an faſt unabläſſig in Anſtrengungen hingebrachtes Leben rächt ſich an mir in letzter Zeit ziemlich rauh..... Da bin ich nun endlich gezwungen, zu einer faſt gänzlichen Abänderung meines bisherigen Lebens mich zu bequemen, und das Wichtigſte in dieſer Abänderung muß ſeyn, daß ich weit weniger ſitze und arbeite: damit ich aber hierzu nicht von Neuem genöthigt oder doch gereizt werde, mich zur Uebernahme gar keiner neuen bedeutenden Arbeiten verbindlich zu machen. Und ſo muß ich auch der Erfüllung jenes Ihres, wie meines Wunſches nothwendig entſagen.... Ich mag Ihnen nicht ſagen, wie leid es mir thut, Ihnen dieſe Antwort zu geben: aber in das, was nothwendig iſt, muß man ſich fügen. — Nehmen Sie jetzt noch meinen Dank für Ihr Zutrauen" ꝛc.

Ungeachtet dieſer beſtimmten Ablehnung wagte ich es dennoch meinen Wunſch zu wiederholen mit dem Verſprechen, auch meine perſönlichen Erlebniſſe mit Beethoven zu ſeiner Verfügung ſtellen zu wollen.

Schon unterm 3. October 1827 beehrte mich Rochlitz mit einer Erwiderung, in der er Eingangs für das ihm überſchickte Teſtament von Beethoven (aus dem Jahre 1802) dankt und ſo fortfährt:

„Ich kann es Ihnen nicht beſchreiben, wie ſehr mich die darin unverkennbare innige und kindliche Herzensgüte erfreuet, das ſchmerzliche Leiden der guten Seele gerührt hat. Und ganz gewiß wird dieſes Document auf Alle, die es kennen lernen — die offenbar Schlechten ausgenommen — eine gleiche Wirkung machen. Demnach wüßte ich nicht, was dem Verſtorbenen, wenn von ihm nicht als Künſtler, ſondern als Menſchen geſprochen wird, Günſtigeres und Ueberzeugenderes nachgeſagt werden könnte. — Ihren zweiten, mir wiederholten Wunſch kann ich nicht auszuführen übernehmen; und es hilft uns Beiden nichts, wenn ich hinzuſetze: leider!"

Auf dieſe Erklärungen hin, und den früher gefaßten Entſchluß im Auge behaltend, die in meinen Händen befindlichen Papiere Niemanden anzuvertrauen, falls Rochlitz nicht zu bewegen wäre, that ich weiter keinen Schritt mehr, Zeit und

Umſtände abwartend. Wie dieſe beiden Factoren ſpäterhin in dieſer Sache gewirkt, ward im Vorwort ausgeſagt, und was ſie bewirkt, davon gibt das Vorliegende wiederholtes Zeugniß.

Soll von einer Lebensbeſchreibung Beethoven's die Rede ſeyn, des Künſtlers, der die Spitze der letzten deutſchen Muſik-Epoche bildet, ſo handelt es ſich vor Allem darum, zu zeigen, unter welchen Umſtänden und in welchen Verhältniſſen der Mann den Gipfelpunct ſeiner Kunſt erſtiegen und ſo Großes und Unvergängliches hervorgebracht hat. Es handelt ſich ferner um richtige Zeichnung eines Charakterweſens, das ſich am allerwenigſten bei dieſer Perſönlichkeit nach vorliegenden Papieren und Mittheilungen Anderer geben läßt. Um über Beethoven zu ſchreiben — wenn es nicht blos das Künſtleriſche betreffen ſoll — muß man ihn perſönlich gekannt, Jahre lang ihn beobachtet, Zuſtände und Verhältniſſe ſelbſt geſehen haben, um deren Einwirkung auf ihn richtig beurtheilen zu können, kurz, man muß Freud und Leid mit ihm getragen haben. In ſolcher, wahrheitsgetreue Darſtellung und Glaubwürdigkeit der Thatſachen bedingenden Stellung iſt gegenwärtig aus dem Kreiſe ſeiner langjährigen Umgebung keiner mehr außer mir am Leben, und ich fühle es wahrlich tief, welche Verpflichtungen das mir auferlegt.*)

Die Eintheilung des Biographiſchen in drei Perioden ſoll verbleiben, jedoch nicht ohne eine die zweite Periode treffende Abänderung. Die früher beſtandene Eintheilung war nicht nach Wahl des Verfaſſers aufgeſtellt, ſie war vielmehr bei Gelegenheit der am Krankenbette unſers Freundes ſtattgehabten Beſprechung von Breuning vorgeſchlagen und von Beethoven gutgeheißen. Weil es ſich lediglich um Darſtellung des äußern Lebens handeln ſollte, ſo war der Abſchluß der zweiten Periode mit October 1813 ganz richtig bezeichnet. Es war im Laufe der Dinge der Moment des tiefſten Verſunkenſeyns des Meiſters in ſeine Kunſt, ſonach vollſtändiges Vergeſſen auf alles Materielle, — Mangel an Bedürfniſſen jeder Art die unausbleibliche Folge. Welchen Antheil daran Gemüthszuſtände gehabt, iſt ſchwer zu beſtimmen; jedenfalls haben ſie mitgewirkt. Am geeigneten Orte wird dieſer Moment des Nähern berührt werden. — Die Vereinigung des äußern mit dem künſtleriſchen Leben erfordert das Verlängern dieſer Periode bis zu Ende 1814, weil gerade in dieſem Jahre unſer Meiſter den höchſten Gipfel ſeines Künſtlerruhmes erreicht hat. Indeſſen nicht blos dieſer Umſtand erheiſcht die bezeichnete Begränzung der zweiten Periode, auch die im Jahre 1815 eingetretenen Familienereigniſſe und daraus hervorgegangene Umgeſtaltung aller Lebensverhältniſſe bilden eine auffallende Scheidewand und dictiren dem Biographen den Zeitpunct der Sonderung dieſer beiden Perioden.

---

*) Ueber das Weſen des zwiſchen Beethoven und dem Verfaſſer beſtandenen Verhältniſſes geben Auskunft: die Allgemeine Muſicaliſche Zeitung von 1827, Seite 368, desgleichen die Berliner Muſik-Zeitung von 1827, Seite 244. Im Intereſſe vorliegender Schrift muß gleich hier darauf hingewieſen werden.

Die Abtheilung der Perioden ergibt ſich demnach in folgender Weiſe: Die erſte beginnt mit der Geburt und reicht bis Ende 1800, — wenngleich ein langer Zeitraum, dennoch nur die Lern- und Vorbereitungszeit zu nennen; die zweite, bei deren Beginn Beethoven als Sinfonien-Componiſt, überhaupt als Schöpfer großer Werke, in die Laufbahn tritt, umfaßt die Jahre von 1801 bis Ende 1814. „Meine Jugend, ja ich fühle es, ſie fängt jetzt erſt an.“ (Beethoven an Wegeler, am 16. November 1801.) — Die dritte Periode endlich ſchließt ſein Tod 1827 ab.

Die Mittheilung der Thatſachen aus Beethoven's Jugendzeit ſtützt ſich hauptſächlich auf Wegeler, den Begleiter des jungen Amphions bis 1796. Die vorliegende Correſpondenz Beethoven's an dieſen Freund nebſt beigegebenen Notizen des letzteren ergänzt die folgenden Jahre bis zum Uebergang in die zweite Periode. — Zu Gewährsmännern für nicht verbriefte Dinge und Thatſachen aus der zweiten Periode hatte ich den Kreis der Freunde Beethoven's, aber für Vieles ihn ſelber; mit mehreren dieſer Männer, die der Leſer alle kennen lernen wird, ſtand ich bis lange nach des Meiſters Tode in naher Beziehung. — Den Begebenheiten der dritten Periode aber lebte ich perſönlich nahe und war an den meiſten in irgendeiner Weiſe betheiligt.

Ein muſicaliſcher Theil wird ſich mit den Anforderungen und Mitteln zu richtiger Auffaſſung und Vortrag von Beethoven's Muſik, vornehmlich der für Pianoforte, beſchäftigen und ſich nicht blos auf die Tradition, auch auf feſte Lehrſätze ſtützen. Streiflichter auf künſtleriſche Perſönlichkeiten früherer Zeit und der Gegenwart fallen zu laſſen, iſt unerläßlich, weil ſie der Sache zur Aufklärung dienen. — Am Schluſſe dieſes Theils ſoll eine Ueberſicht der Anzahl von Ausgaben der Werke unſers Tondichters angefügt werden, die zeigen wird, daß eine Verbreitung ſolcher Art in keiner Literatur noch dageweſen.

Als ſehr ſchätzbare Behelfe bei Schilderung von Charakter-Eigenheiten und religiöſen Empfindungen bieten ſich drei Bücher aus Beethoven's Handbibliothek dar, die Stephan von Breuning und der Verfaſſer unter allen vorhandenen vorzugsweiſe der Aufbewahrung werth erachtet haben. Dieſe ſind: Homer's **Odussée**, in der Ueberſetzung von Voß, Chriſtian Sturm's „Betrachtungen der Werke Gottes im Reiche der Natur," ein Lehr- und Erbauungsbuch in zwei Bänden; dann noch Goethe's Weſt-öſtlicher Divan.

Unſer Meiſter hatte ſchon in ſeinen früheren Jahren die Gewohnheit angenommen und fortan beibehalten, alle auf ſein Denken und Fühlen, auf ſeine Kunſt, wie auf ſeine Lebensverhältniſſe und Zuſtände nahe Beziehung habenden Stellen bei der Lectüre anzuſtreichen, oft noch zu unterſtreichen, überdies noch recht oft dieſelben in ſein Tagebuch einzuſchreiben. Das gibt eine anſehnliche Zahl ſinnreicher Sätze, die zuweilen wie vom Meiſter ſelber erfunden erſcheinen; manche Situation in ſeinem Leben wird dadurch weit ſchärfer beleuchtet, als dies in anderer Weiſe ſo leicht möglich wäre. Auch an eigenhändigen Randbemerkungen fehlt es in dieſen intereſſanten Relicten nicht.

Das längſt gewünſchte Verzeichniß aller Hauptwerke (auch der meiſten kleineren) hinſichtlich der Zeit ihrer Entſtehung, erſten Aufführung, ihres Erſcheinens im Drucke, wie auch des erſten Verlegers wird ſich im Anhange zu jeder Periode vorfinden. Bei der beſtehenden katalogiſchen Unordnung war die Feſtſtellung dieſer Daten ein ganz beſonders ſchwieriger Theil meiner Aufgabe. Die beigehenden Correcturen und Rathſchläge zur Beſeitigung dieſes genannten Uebelſtandes — inſoweit jetzt noch thunlich — wird man vielleicht nicht ungern ſehen. — Aber auch der muſicaliſche Charakter des Zeitalters, Geſinnung und Bildungszuſtand der Muſiker, Verlagszuſtände, und andres noch, werden der Lebensſchilderung zur Seite gehen. Es ſoll dies der beſonderen Anforderung an die Biographie eines großen Künſtlers entſprechen, daß dieſelbe zugleich ein Geſchichtsſpiegel ſeiner Zeit, nicht minder auch ein Lehrbuch für Jene ſey, die daraus lernen wollen.

Kritiſche Beurtheilungen verſchiedener Werke, herausgegriffen aus der Zeit der erſten Aufführungen, oder nach ihrer Veröffentlichung im Druck, werden als integrirender Theil zu des Meiſters Lebensgeſchichte in dieſer Bearbeitung die frühere Lücke ausfüllen. Sie gelten nicht blos als Zeugniſſe von Kunſtanſchauung der Epoche, auch als oſtenſible Beweiſe von andauernden Gegenwirkungen, über dies noch als erwünſchte Stoffe zu Anfeindungen und Kränkungen, die, von dem jugendlichen Künſtler oft ignorirt, dem herangereiſten ſich als immer wuchtigere Hemmniſſe auf ſeine Laufbahn gelagert hatten und zu überwinden waren.

Die ſehr erfreuliche Thatſache, daß ſich gegenwärtig die Theilnahme aller Cultur-Völker an Beethoven's Schöpfungen in weit höherem Grade noch geſteigert hat, machte es rathſam nun auf einen gemiſchten Leſerkreis Bedacht zu nehmen. Möge dem Verfaſſer aus dieſem Grunde das Beſtreben nach einfacher Darſtellung aller mitzutheilenden Dinge gelungen ſeyn, aufdaß auch der Kritik zu Erneuerung des der erſten Bearbeitung gemachten Vorwurfs: als huldige er aus Begeiſterung für den großen Tondichter zu gern der rhetoriſchen Phraſe, nicht wieder Grund gegeben ſey. Möge überhaupt das Vorliegende auch die Befriedigung des ernſten Fachmannes einigermaßen zu erreichen im Stande ſeyn, denn erſt durch Zuſtimmung von in vielſeitiger Bildung und ehrenwerther Geſinnung ausgezeichneten Künſtlern und Kunſtgelehrten erhält eine derlei Arbeit den beſten Lohn.

Auf das Heer der Muſiker, das notoriſch zu aller Zeit bücherſchen geweſen, darum jeder höheren, den beſchränkten Horizont erweiternden Belehrung aus dem Wege gegangen und nur den Einwirkungen der Routine folgt, hat der Verfaſſer nicht wieder Rückſicht nehmen wollen. Im Gegentheil führt es ſeine Aufgabe mit ſich, aus dem hiſtoriſch-getreuen Abbilde dieſer Claſſe aus früherer Epoche den noch immer gleichen Indifferentismus in der gegenwärtigen erkennen zu laſſen. Es gehört aber zu den wunderlichen Erſcheinungen in der Sinnenwelt, daß manche Dinge ihren Grundcharakter viele Generationen hindurch unverändert bewahren, während ringsum Alles bemüht iſt, eine den Zeiterforderniſſen entſprechende Reform in Grundſätzen und Maximen anzuſtreben, wiſſenſchaftlicher Bildung nach jeglicher Seite hin die Thore zu öffnen und ſelbſt die Merkmale altdeutſchen Philiſterweſens aus den Lebenskreiſen zu verwiſchen. In den Kreiſen der Tonkünſtler aber ſteht ſolches Weſen immer noch in ſchönſter Blüthe (mit Ausnahme des nicht kleinen Kreiſes der autonomen und induſtriellen Ariſtokratie), und unterſcheidet ſich nur in Bezug auf **Plus** oder **Minus** nach den verſchiedenen Himmelsgegenden des muſicaliſchen Deutſchlands.

Anmerkung.

Da im Contexte wiederholt von öſtreichiſcher Valuta die Rede iſt, die bekanntlich im Laufe der Jahrzehende mannigfache Umwandlungen zu erfahren gehabt, ſo wird ein Gegenüberſtellen anderer deutſchen, auch franzöſiſchen Münzverhältniſſe räthlich, um ein richtiges Verſtändniß zu ermöglichen. Die Annahme einer runden Summe, z. B. ein hundert Gulden, dürfte am leichteſten zum Zweck führen.

100 Gulden W. W. (Wiener Währung, Papiergeld, nach dem Finanz-Patente von 1811) ſind gleich: 13 Thlr. 8 Sgr. preußiſch; oder 24 Gulden rheiniſch; oder 51 Francs.

100 Gulden C. M. (Conventions-Münze, Silber, erſt im dritten Jahrzehend in Umlauf gekommen,) ſind gleich: 68 Thlr. pr.; oder 120 fl. rhein.; oder 257 Frcs.

Die im erſten Jahrzehend curſirenden „Banco-Zettel" (auch Wiener Währung genannt) waren fortwährenden Schwankungen unterworfen, ſo daß ſchon um 1805 der Gulden — à 60 Kreuzer — kaum die Hälfte des Nominalwerthes erreicht hatte, weiterhin aber noch tiefer geſunken war. Die Valuta dieſes Scheingeldes iſt darum kaum beſtimmbar.

Dieſe Notizen werden den Leſer in Stand ſetzen, die in der 2. und 3. Periode bald in Wiener Währung, bald in Conventions-Münze angeführten Summen nach Umſtänden entweder zu erniedrigen oder zu erhöhen.

Druckfehler.

Seite	17	Zeile	17	von	oben	lies:	Symptome ſtatt: Symtome.
„	25	„	6	„	„	„	geeignetem ſtatt: geeigneterem.
„	26	„	13	„	unten	„	begonnen hatte ſtatt: begonnen war.
„	36	„	4	„	„	„	differirte ſtatt: diferirte.
„	61	„	17	„	oben	„	anzunehmen ſtatt: einzunehmen.
„	91	„	9	„	„	„	durchdachten ſtatt: durchgedachten.
„	109	„	8	„	„	„	Deutung ſtatt: Andeutung.
„	138	„	10	„	unten	„	Op. 57 ſtatt: Op. 77.
„	156	„	6	„	„	„	Striche ſtatt: Streiche.
„	163	„	4	„	oben	„	Hofluft ſtatt: Hoſluſt.
„	174	„	18	„	„	„	Op. 72 ſtatt: Op. 79.
„	218	„	1	„	„	„	ſeiner ſtatt: einer.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Erſte Periode.

Von Beethovens Geburt bis zu Ende 1800.

Ein Menſch iſt die Menſchheit.
A. Meißner.

I.

Ludwig van Beethoven wurde den 17. December 1770 zu Bonn geboren. Sein Vater, Johann van Beethoven, war Tenoriſt in der curfürſtlichen Capelle, und ſtarb 1792 in Bonn. Seine Mutter, Maria Magdalena, geb. Keverich (auch Keferich), aus Ehrenbreitſtein bei Coblenz, war bereits 1787 im Tode vorangegangen. Der Großvater, Ludwig van Beethoven, ſicherem Vermuthen nach aus Maeſtricht gebürtig, wo dieſer Familiennamen noch vorkommt*), war Baßſänger und zuletzt Capellmeiſter in der curfürſtlichen Capelle zu Bonn, und ſoll unter dem prachtliebenden Curfürſten Clemens Auguſt Opern von ſeiner Compoſition aufgeführt haben. Er ſtarb 1773. Die Erinnerung an dieſen Großvater hat ſich in ſeinem berühmten Enkel fortan lebendig erhalten, unterſtützt durch ein gutes Portrait, in Oel ausgeführt.

Das Geburtshaus in Bonn betreffend, bemerkt **Dr. Wegeler** Seite 6 ſeiner biographiſchen Notizen über Ludwig van

---

*) Im Jahre 1840 ſah der Verfaſſer ſelber auf dem Schilde eines Ladens mit Colonial-Waaren zu Maeſtricht den vollen Namen unſers Componiſten: Louis van Beethoven.

Beethoven, daß es aller Wahrſcheinlichkeit nach das mit Nro. 515 bezeichnete in der Bonngaſſe ſey. Dafür erklärt ſich auch die von ihm genannte Frau Mertens, geb. Lengersdorf, die jenem Hauſe gegenüber gewohnt hat. Später hat ein dortiger Lehrer, Dr. Hennes, der Sache weiter nachgeſpürt, wodurch Wegeler's Angabe volle Beſtätigung erhalten. Ungeachtet ſolcher Gewißheit, wozu das Taufbuch der betreffenden Pfarrkirche verholfen, entſtanden über das Geburtshaus unſers Tondichters, bei Gelegenheit der Inauguration ſeines Standbildes in Bonn 1845, heftige Controverſen. Neid und Gewinnſucht gaben ſich die größte Mühe das Haus Nro. 934 in der Rheingaſſe, in welchem die Familie Beethoven um die achtziger Jahre wirklich gewohnt, für das Geburtshaus auszurufen. Selbſt Wegeler's wiederholte Bekräftigung in dem, im genannten Jahre erſchienenen „Nachtrag zu den biographiſchen Notizen", daß das eigentliche Geburtshaus unbezweifelt das früher bezeichnete in der Bonngaſſe ſey, konnte die ſchreienden Gegner nicht zum Schweigen bringen. Auf ſchriftliches Erſuchen des Eigenthümers dieſes Hauſes, Med. Dr. Schildt, wandte ſich der Verfaſſer der vorliegenden Schrift an Johann van Beethoven (Bruder des großen Künſtlers) nach Wien mit der Anfrage, ob er in dieſem Streitpunkte nicht entſcheiden könne und wolle. Seine Erwiederung lautete dahin, daß er ſich der Benennung der Gaſſe, in welcher das Geburtshaus ſeines Bruders Ludwig gelegen, nicht mit Gewißheit mehr erinnern könne, wohl aber erinnere er ſich, daß daſſelbe weit vom Rheine entfernt gelegen. Der Streit über dieſen an ſich ſo unwichtigen Gegenſtand, in welchem ſogar angeſehene Männer der Stadt als Wortführer für das alte Haus in der Rheingaſſe Theil genommen, ward durch den Wink aus Wien nicht beigelegt, vielmehr hat die Speculation in der öffentlichen Meinung geſiegt, ſo daß die Wahrheit verſtummen mußte.

Das Gerücht, daß Beethoven ein natürlicher Sohn von Friedrich Wilhelm II., König von Preußen, geweſen ſey, zuerſt von Fayolle und Choron ausgeſtreut, das dann ſogar in ſieben Auflagen des Brockhaus'ſchen Converſations-Lexicons nachgedruckt worden, hat Beethoven viel Kränkung verurſacht. Unterm 7. October 1826 hat er ſeinen Jugendfreund Wegeler brieflich erſucht, diesfalls einſchreiten zu wollen, „und die Rechtſchaffenheit ſeiner Eltern, beſonders ſeiner Mutter, der Welt bekannt zu machen.“ Warum dieſes Erſuchen an Wegeler nicht viele Jahre vor dem genannten Datum geſchehen, erklärt ſich aus dem Umſtande, daß dieſes Lexicon in Oeſtreich bis zu jenem Zeitpunkte faſt ganz unbekannt geblieben, wahrſcheinlich aus Cenſur-Gründen. Wegeler glaubt Seite 5 ſeiner Notizen, daß dieſes Gerücht keiner Widerlegung bedürfe, indem dieſer preußiſche König vor Beethovens Geburt nicht in Bonn geweſen, ſeine Mutter aber während ihrer Ehe dieſe Stadt niemals verlaſſen hatte. Nicht alſo dachte der Verfaſſer dieſer Schrift. Als die leipziger Verlagshandlung die achte Auflage dieſes Lexicons angekündigt hatte, fand derſelbe es an der Zeit ſie unterm 17. Febr. 1833 auf jenes falſche Gerücht aufmerkſam zu machen mit Bezugnahme auf Beethovens Brief an Wegeler aus dem Jahre 1826. Sofort wurde die betreffende Stelle in der neuen Auflage corrigirt.

Ueber Beethovens Erziehung und erſte Bildung muß Wegeler allein gehört werden. Er ſagt Seite 9 ſeiner Notizen: „Beethovens Erziehung war weder auffallend vernachläſſigt, noch beſonders gut. Leſen, Schreiben, Rechnen und etwas Latein lernte er in einer öffentlichen Schule, Muſik, zu der ihn ſein Vater ununterbrochen und ſtreng anhielt, zu Hauſe. Hier hatte man ſich, außer dem Gehalt des Vaters, keines Erwerbszweigs zu erfreuen, mithin fand überall Beſchränkung ſtatt. Daher die Strenge des geiſtig und ſittlich wenig ausgebildeten Vaters, (er war dem Trunke ergeben) um ſich in dem älteſten Sohne bald eine Hülfe zur Erziehung der übrigen zu bilden.“ — Zu Vorſtehendem wiſſen wir hinzuzuſetzen, daß der feurige und oft ſtörriſche Knabe, der keinen **Cul de plomb** gehabt, ſtets mit allem Ernſt an das Clavier getrieben werden mußte. Zum Violinſpiel hatte er noch weniger Luſt, und darauf bezüglich muß das ſchöne poetiſch erfundene und oft nacherzählte Mährchen von einer Spinne, die — „ſo oft der kleine Ludwig in ſeinem Kämmerlein Violin ſpielte, ſich von der Decke herabließ und auf die Geige ſetzte, welche dann die Mutter, als ſie die Geſellſchafterin ihres Söhnchens wahrgenommen, todt ſchlug, worauf der Kleine ſeine Violine zertrümmerte" — für das erklärt werden, was es eigentlich iſt. Der große Ludwig wollte ſich eines ähnliches Vorfalles nicht entſinnen. Obgleich ſchon bekannt, hat doch erſt ein biographiſcher Aufſatz über Beethoven aus der Feder von Dr. Chriſtian Müller in Bremen dieſem Märchen allgemeine Verbreitung gegeben. (Allgemeine Muſikaliſche Zeitung, 29ter Jahrgang, S. 346.)

Den um eine Stufe höheren Unterricht in Muſik erhielt Beethoven durch einen gewiſſen Pfeiffer, welcher Muſikdirktor und Oboiſt, überhaupt als trefflicher Künſtler und genialer Mann bekannt war. Wegeler ſagt: „Beethoven verdankt dieſem Lehrer das Meiſte und war auch ſo erkenntlich dafür, daß er ihm noch von Wien aus durch Herrn Simrock eine Geldunterſtützung zukommen ließ." Daß der curfürſtliche Hof-Organiſt van der Eder unſerm Kunſt-Aſpiranten wirklich die Behandlung der Orgel gelehrt, wie Wegeler blos vermuthet, iſt gewiß. Beethoven wußte in ſpäteren Jahren noch manche Anekdote, vornehmlich in Bezug auf Handführung, dieſem von ihm für ſo wichtig gehaltenen Punkt an der Orgel, mehr noch am Clavier, aus jener Lehrzeit zu erzählen. Wir werden uns deſſen im muſikaliſchen Theil dieſer Schrift wieder erinnern. Ferner bemerkt Wegeler: „Der früher als Muſik-Director bei der Großmann'ſchen Schauſpiel-Geſellſchaft, ſpäter als Hof-Organiſt angeſtellte, auch als Tonſetzer bekannte Muſiker Neefe hatte wenig Einfluß auf den Unterricht unſers Ludwig; letzterer klagte ſogar über Neefe's zu harte Kritik ſeiner erſten Verſuche in der Compoſition. Im Jahre 1785 ward Beethoven vom Curfürſten Max Franz, Bruder des Kaiſers Joſeph, als Organiſt bei der curfürſtlichen Capelle angeſtellt, wo er nun mit Neefe abwechſelnd, den eben nicht ſchweren Dienſt verſah. Der Fürſt ſcheint bei dieſer Ernennung nur den Zweck einer Unterſtützung vor Augen gehabt zu haben.

Im erſten Jahrgang der Allgem. Muſ.-Ztg. (vom 3. Okt. 1798 bis 25. Septemb. 1799) findet ſich „C. G. Neefe's

Lebenslauf, von ihm ſelbſt beſchrieben", datirt aus Frankfurt, den 30. September 1782.. Da der Künſtler ſeine Stelle zu Bonn bereits verlaſſen und in Frankfurt domicilirte, ſo will das mit der gleichzeitigen Anſtellung als Organiſt mit dem Jüngling Beethoven nicht übereinſtimmen. Aber Neefe's „zu harte Kritik der erſten Verſuche in der Compoſition" iſt dadurch nicht beſeitigt, denn der Knabe Beethoven hatte bereits eine ziemliche Anzahl Verſuche zu Papiere gebracht. Die bei Artaria, angeblich „aus dem Nachlaſſe Beethovens", erſchienenen „Drei Original-Quartette für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell — componirt im Alter von 13 Jahren" — mögen zur Zeit ihrer Entſtehung wohl zu harter Kritik nach mehr als einer Seite hin Anlaß gegeben haben. Wenn aber, wie Wegeler anführt, der curfürſtliche Hofkalender auf das Jahr 1790 Chriſtian Neefe und Ludwig van Beethoven als Organiſten angibt, zur Zeit, wo letzterer über die „erſten Verſuche" ſchon hinaus war, ſo ſcheint damit der Irrthum noch vermehrt zu ſeyn. Indeß, ein Hofkalender kann ja nicht irren. *)

---

*) In einer Correſpondenz über die Muſik-Zuſtände zu Bonn für das März-Heft vom Jahre 1783 des Hamburger Magazins der Muſik von C. F. Cramer, von der Niederrheiniſchen Muſik-Zeitung in Nro. 25 von 1858 auszüglich mitgetheilt, lieſ't man: „Louis van Beethoven, Sohn des oben angeführten Tenoriſten, ein Knabe von 11 Jahren, und von vielverſprechendem Talent. Er ſpielt ſehr fertig und mit Kraft das Clavier, lieſ't ſehr gut vom Blatt, und um alles in Einem zu ſagen: er ſpielt größtentheils das wohltemperirte Clavier von S. C. Bach, welches ihm Herr Neefe unter die Hände gegeben. Wer dieſe Sammlung von Präludien und Fugen durch alle Töne kennt (welche man faſt das non plus ultra nennen könnte) wird wiſſen, was das bedeute. Herr Neefe hat ihm auch, ſofern es ſeine übrigen Geſchäfte erlaubten, einige Anleitung zum Generalbaß gegeben. Jetzt übt er ihn in der Compoſition, und zu ſeiner Ermunterung hat er 9 Variationen von ihm für's Clavier über einen Marſch in Mannheim ſtechen laſſen. Dieſes junge Genie verdiente Unterſtützung, daß es reiſen könnte. Er würde gewiß ein zweiter Wolfgang Amadeus Mozart werden, wenn er ſo fortſchritte, wie er angefangen."

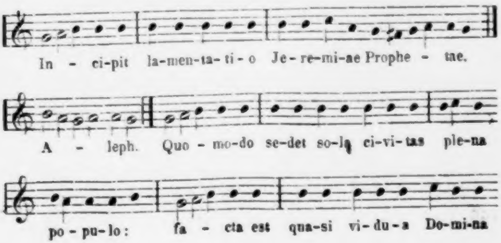
Mit dieſer Correſpondenz-Nachricht ſteht Wegelers Ausſage, Beethovens Alter, ſeine bekannten Verſuche in der Compoſition, ſogar Neefe's Entfernung von Bonn und Aufenthalt zu Frankfurt a. M. im Widerſpruch. Auf welcher Seite iſt Wahrheit zu ſuchen? Es ſcheint bei Wegeler, und was mit ſeiner Ausſage im guten Zuſammenhange ſteht.

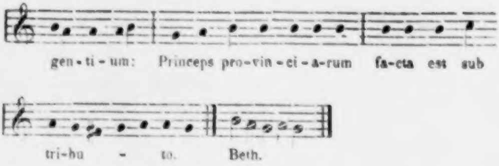
Sowohl die Ernennung zum Organiſten, wie auch ſeine ſpäterhin erfolgte Sendung zu weiterer Ausbildung nach Wien, hatte Beethoven vorzugsweiſe dem Grafen von Waldſtein zu verdanken, der — nach Wegeler — ſein „erſter und in jeder Hinſicht wichtigſter Mäcen“ geweſen. Graf Waldſtein war Deutſch-Ordens-Ritter, Liebling und beſtändiger Begleiter des jungen Curfürſten, ſpäter Deutſch-Ordens-Commandeur zu Birnsberg und Kämmerer des Kaiſers. Er war nicht nur Kenner der Muſik, auch Ausübender. Als ſolcher konnte er directen Einfluß auf die Entwicklung des jugendlichen Talents nehmen. In Folge ſeiner Anregung entwickelte ſich Beethovens Anlage ein Thema aus dem Stegreiſe zu variiren und auszuführen, in welcher Kunſt er in ſpäteren Jahren von keinem der Zeitgenoſſen erreicht, noch weniger übertroffen worden. Wie hoch Graf von Waldſtein das Talent Beethovens ſchon nach deſſen erſten Kundgebungen geſchätzt, welche Zukunft er ihm vokausgeſagt, ſoll aus einem Briefe von ihm an den jugendlichen Künſtler erhellen, deſſen Wortlaut weiter unten mitgetheilt werden wird. Durch Wegeler erfahren wir noch, daß dieſer wahrhafte Edelmann manche Geldunterſtützung, die meiſtens als eine kleine Gratification vom Curfürſten betrachtet ward, unſerm jungen Tonhelden mit größter Schonung ſeiner Reizbarkeit zu Theil werden ließ. Zur Stelle ſoll nur noch berührt werden, daß Beethoven, dem Gipfelpunkte ſeiner Künſtlerhöhe bereits naheſtehend, dieſem Gönner, Pfleger und Mitbildner durch Widmung ſeiner großen Sonate in C dur, Op. 53, die im Jahre 1806 erſchienen, ſeinen Dank öffentlich dargebracht hat.

Eine den jugendlichen Organiſten characteriſirende Begebenheit, kaum daß er von der Orgelbank Beſitz genommen, mag nun nach Wegeler's, aber auch nach Beethoven's, Mittheilung Platz finden; ſie gewinnt dadurch an Intereſſe, weil Beide in ihrer Ausſage weſentlich abweichen. Dieſer Fall dürfte in der nicht unbedeutenden Anzahl von Widerſprüchen und abweichenden Ausſagen in Beethovens Leben wohl als der erſte zu bezeichnen ſeyn. Ueberhaupt werden dem Biographen hierdurch Steine von ſo ſchwerem Gewicht in den Weg gelegt, daß er zuweilen außer Stand ſeyn wird, ſie von der Stelle zu heben, zumal der Meiſter an einigen perſönlichen Antheil hat.

„In der katholiſchen Kirche — erzählt Wegeler — werden während dreier Tage in der Charwoche die Lamentationen des Propheten Jeremias geſungen. (Nicht überall, ja nur ſelten ſind ſie zu hören. Der Verf.) Dieſe beſtehen bekanntlich aus kleinen Sätzen von vier bis ſechs Zeilen, und wurden, jedoch nach einem gewiſſen Rhythmus, als Chorale vorgetragen. Der Geſang beſtand aus vier auf einander folgenden Tönen, z. B. **c, d, e, f,** wobei immer auf der Terz mehrere Worte, ja ganze Sätze abgeſungen wurden, bis dann einige Noten am Schluß in den Grundton zurückführten. Der Sänger wird, da die Orgel in dieſen drei Tagen ſchweigen muß, (ſie ſchweigt nur mehr am Charfreitag) nur von einem Clavierſpieler frei begleitet.“ (Alſo wohl an einem Clavier, was heutzutage nirgends mehr vorkommt, indem das Clavier als das ungeeignetſte Inſtrument zu irgend einer kirchlichen Function erklärt iſt.)

Zum Verſtändniß der Sache dürfte die Notation des erſten Verſikels dieſer Lamentationen dienen, und zwar auf einem fünflienigen, nicht vierlienigen Syſtem, auf welchem das **Officium Hebdomadae sanctae** (Officium für die Charwoche) in den alten Kirchenbüchern notirt erſcheint. Zur Verdeutlichung des Rhythmiſchen in der Recitation werden die viereckigen Notenzeichen zu beſeitigen ſeyn.


In - ci-pit la-men-ta-ti-o Je-re-mi-ae Prophe - tae.
A - leph. Quo - mo-do se-det so-la ci-vi-tas ple-na
po-pu-lo: fa - cta est qua-si vi-du-a Do-mi-na



Vernehmen wir nun Wegeler weiter.

„Als einſt dieſes Amt (der Begleitung) unſerm Beethoven oblag, fragte er den ſehr tonfeſten Sänger Heller, ob er ihm erlauben wolle, ihn herauszuwerfen und benutzte die wohl etwas zu ſchnell gegebene Berechtigung ſo, daß derſelbe durch Ausweichungen im Accompagnement, ungeachtet Beethoven den vom Sänger anzuhaltenden Ton mit dem kleinen Finger fortdauernd anſchlug, ſo aus dem Tone kam, daß er den Schlußfall nicht mehr finden konnte. Der noch lebende damalige Muſikdirektor der curfürſtlichen Capelle und erſter Violinſpieler Vater Ries erzählt jetzt noch ausführlich, wie ſehr der dabei gegenwärtige Capellmeiſter Lucheſi durch Beethoven's Spiel überraſcht geweſen ſey."

Jene, die mit dem Rituale der katholiſchen Kirche bekannt ſind, werden alsbald errathen, daß es ſich in unſerm Falle um nichts anders handelt, als um Ausſchmückung der monotonen, in drei ziemlich ausgedehnte „Lectiones" zerfallenden Lamentationen vermittelſt mannigfaltiger Figurationen mit ſanftem Regiſterzug, ganz in derſelben Weiſe, wie die Präfation im Hochamte vom Organiſten begleitet wird, deren Notation von der hier vorſtehenden nur wenig abweicht. Es verſteht ſich, daß der begleitende Organiſt ſich keiner harmoniſchen Extravaganzen ſchuldig machen ſoll, wie es Sache und Ort erheiſchen. Dies war jedoch, nach Beethoven's Mittheilung, in Bonn wirklich der Fall.

Auf jenen Vorfall zurückblickend werde nur noch angeführt, daß der in ſeiner Künſtlerehre ſich gekränkt fühlende Capell-

Sänger den muthwilligen Organiſten beim Curfürſten verklagt hatte, der ihm dann auch „einen ſehr gnädigen Verweis gegeben und für die Zukunft derlei Genie-Streiche unterſagte“, wie ſich Beethoven in ſpäterer Zeit darüber ausgedrückt hat.

Eine andere von Wegeler erzählte Begebenheit ſcheint größeres Intereſſe zu haben, indem man darin erſieht, daß Beethoven ſchon in ſeinen früheſten Compoſitions-Verſuchen der Zeit vorgegriffen und ſchwerausführbares niedergeſchrieben hat; das erſte Glied einer langen Kette von wiederholten Klagen und Vorwürfen, die den Tondichter auf ſeiner Laufbahn fortan begleitet und lange über das Grab hinaus wiederholt worden, die bis zum heutigen Tag nicht verſtummt ſind.

Wegeler erzählt nämlich: „Als Haydn zuerſt aus England zurückkam, ward ihm vom curfürſtlichen Orcheſter ein Frühſtück in Godesberg, einem Luſtorte nahe bei Bonn, gegeben.*) Bei dieſer Veranlaſſung legte ihm Bethoven eine Cantate vor, welche von Haydn beſonders beachtet wurde, der auch ihren Verfaſſer zu fortdauerndem Studium aufmunterte. Später ſollte dieſe Cantate in Mergentheim**) aufgeführt werden, aber mehrere Stellen waren für die Blas-Inſtrumente ſo ſchwierig, daß einige Muſiker erklärten, ſolche nicht ausführen zu können, und ſo ward auf die Aufführung verzichtet.“

Der mit dieſem zunächſt verwandte Fall betrifft die Ouverture zu ſeiner Oper Leonore, die aus gleichen Gründen beſeitigt werden mußte, wie wir in der zweiten Periode das Nähere hören werden. Obige Cantate ſcheint Beethoven verworfen zu haben, da man niemals etwas darüber gehört. Es darf dieſe ſtrenge Selbſtkritik wohl auffallen, da er doch andere Compoſitions-Verſuche am Leben erhalten, als die oben erwähnten drei Quartette für Pianoforte, Violine, Bratſche und Violoncell; ferner ein Trio in **Es-dur** für Pianoforte, Violine und Violoncell. Beethoven nannte es „einen der höchſten Verſuche in der freien Schreibart“, und will es im Alter von 15 Jahren componirt haben. Jedenfalls erweiſet ſich der zweite Satz, Scherzo, als der Embrio aller ſpäteren Scherzo's. *)

---

*) Es ſcheint dies im Juni 1792 geweſen zu ſeyn, bei welcher Gelegenheit wohl die Reiſe Beethoven's zu Haydn nach Wien vorbereitet worden ſeyn dürfte, denn ſchon fünf Monate nachher ſehen wir ihn auf dem Wege dahin.

**) Mergentheim, ein Städtchen im württemberg'ſchen Jaxtkreiſe, war ſeit 1527 der Sitz der Hochmeiſter des Deutſchen Ordens, die in dem dabei gelegenen Schloſſe Neuhaus reſidirten. Die jetzige Reſidenz der „Hoch- und Deutſchmeiſter“ iſt Wien.

Nach Wegeler's Anführung waren Beethoven's allererſten Compoſitionen die in der zu Speyer herausgegebenen „Blumenleſe“ abgedruckten Sonaten, (die ganz verloren zu ſeyn ſcheinen) dann das Lied: „Wenn jemand eine Reiſe thut“; ferner die Muſik zu einem vom Adel im Carneval aufgeführten Ritterballet, wovon der Clavier-Auszug an den Muſik-Verleger Dunſt gekommen, wahrſcheinlich durch Vermittelung von Ferd. Ries, der Dunſt's Unternehmen thätigſt unterſtützt hat. Wegeler ſagt davon: „Es müſſen ſich darin finden ein Minnelied, ein deutſches Lied, ein Trinklied, u. ſ. w. Dieſe Compoſition wurde lange, da Beethoven ſich nicht als Verfaſſer genannt hatte, für das Werk des Grafen Waldſtein gehalten, um ſo mehr, als dieſer auch, in Verbindung mit dem Tanzmeiſter Habich aus Aachen, das Ballet organiſirt hatte.“ Dann kamen die Variationen über „Vieni amore“, Thema von Righini, (der Gräfin von Hatzfeld gewidmet) die dem jugendlichen Componiſten Gelegenheit gaben, ſein ſeltenes Talent zu zeigen, als er nämlich auf einer Reiſe von Bonn nach Mergentheim, der Reſidenz des Curfürſten in ſeiner Eigenſchaft als Hoch- und Deutſchmeiſter, mit dem ganzen Orcheſter nach Aſchaffenburg gekommen. Daſelbſt wurde er durch Ries, Simrock (den nachherigen Muſik-Verleger in Bonn) und die beiden Romberg, Anton und Bernhard, dem berühmten Clavierſpieler und Capellmeiſter am cur-mainziſchen Hofe, Sterkel, vorgeſtellt", welcher, erzählt Wegeler, dem Geſuch Aller willfahrend, ſich zum Spielen hinſetzte. Sterkel ſpielte ſehr leicht, höchſt gefällig, und wie Vater Ries ſich ausdrückt, etwas damenartig. Beethoven ſtand in geſpannteſter Aufmerkſamkeit neben ihm, denn Sterkel war der erſte Virtuoſe dieſes Inſtruments, den er bis dahin zu hören Gelegenheit erhalten. Nun ſollte auch er ſpielen, that dieſes jedoch erſt dann, als Sterkel ihm zu verſtehen gab, er zweifle, daß ſelbſt der Componiſt obiger Variationen ſie fertig ſpielen könne. Jetzt ſpielte Beethoven nicht nur dieſe Variationen, ſo viel er ſich derer erinnerte (Sterkel konnte das Exemplar nicht auffinden), ſondern gleich eine Anzahl anderer, nicht weniger ſchwieriger und dies zur größten Ueberraſchung der Zuhörer, vollkommen und durchaus in der nämlichen gefälligen Manier; die ihm an Sterkel aufgefallen war. So leicht ward es ihm, ſeine Spielart nach der eines andern einzurichten." *)

---

*) Dieſes Trio führt das thematiſche Verzeichniß von Breitkopf & Haertel auf S. 127 an: Es erſchien um 1830 bei Dunſt in Frankfurt a. M. durch Vermittlung von Ferdinand Ries.

So unſer coblenzer Gewährsmann, der bei Anführung dieſer Begebenheit noch bekannt hat, daß Beethoven's Clavierſpiel damals rauh und hart geweſen. Wir werden auf den Character ſeines Spiels im Verlauf der Dinge noch öfters zu ſprechen kommen; voraus ſey nur bemerkt, daß Wegeler's letzten Worte hier vorſtehend doch etwas ſtutzig machen können, wenn man das übereinſtimmende Urtheil John Cramer's und Cherubini's über Beethoven's Spiel aus den Jahren 1799 und 1805 daneben ſtellt. Danach iſt es nur zu gewiß, daß es ihm nichts weniger als leicht geweſen, die Spielart eines andern zu adoptiren, ſo wenig, wie ſeine künſtleriſche Individualität mit einer andern zu vertauſchen. Auch Bernhard Romberg, mit dem ich 1834 in ſeiner Vaterſtadt Münſter viele Monate zu verkehren Gelegenheit gehabt, hat über Beethoven's Spiel im Sinne Cherubini's und Cramer's geurtheilt,

---

*) In alten wie auch in neuen Catalogen werden noch aufgeführt: Aus dem Jahre 1780: Neue Variationen in C moll über ein Marſch-Thema von Dreſſler. Aus dem Jahre 1794: Dreizehn Variationen in A dur, Thema aus dem Rothkäppchen: Es war einmal ein alter Mann. Bei Simrock.

überhaupt hat er mir über das Zuſammenſeyn mit Beethoven in Bonn nicht unintereſſante Mittheilungen gemacht. Ihm verdanke ich die perſönliche Bekanntſchaft mit der Freifrau von Bevervörde, geb. von Böſelager aus Bonn, Beethoven's Schülerin, welcher gleich näher gedacht werden wird. Beethoven ſelber ſchob die Schuld ſeines damaligen harten Spiels auf das viele Orgelſpiel. Ein anderer eben ſo erheblicher Grund mag wohl auch der Abgang eines guten Vorbildes geweſen ſein.

Einer Eigenheit Beethoven's muß hier wortgetreu nach Wegeler Erwähnung geſchehen, weil dieſe Mittheilung zum Verfolg gleicher Dinge und Zuſtände in ſpäteren Jahren Anlaß gibt und mit andern Charakter-Eigenheiten unſers Meiſters Verwandtſchaft hat: nämlich ſeine Abneigung gegen Unterrrichtgeben und das Spielen in Geſellſchaften. „Frau von Breuning — ſagt Wegeler — wollte ihn zuweilen zwingen, in das ihrem Hauſe gegenüberſtehende des öſterreichiſchen Geſandten, Grafen von Weſtphal, zu gehen, um ſeine Lectionen fortzuſetzen. Dann ging er, wie ein Eſelein, da er ſich beobachtet wußte, fort, kehrte aber oft am Hauſe ſelbſt noch um, lief zurück und verſprach dann: er wolle am folgenden Tag zwei Stunden Unterricht geben, heute aber ſey es ihm unmöglich. Seine eigene bedrängte Lage trieb ihn nicht an, wohl aber der Gedanke an ſeine Familie, vorzüglich der an ſeine liebe Mutter.“

Mit dieſer Ausſage ſteht die der oben genannten Frau von Bevervörde etwas in Widerſpruch. Dieſe verſicherte, daß ſie eben ſowohl über die regelmäßige Frequenz der Stunden, wie auch über den Unterricht Beethoven's überhaupt niemals zu klagen gehabt. Lehrer und Schülerin befanden ſich faſt im gleichen Alter, und letztere muß in ihren Mädchenjahren ein Bild der Schönheit geweſen ſeyn, davon noch die Spuren an der Matrone ſichtbar waren. Dieſe Dame wußte übrigens noch manches über das ernſte und meiſt nachſinnende Weſen ihres jugendlichen Clavierlehrers, desgleichen noch vieles aus dem muſicaliſchen Leben ihrer Vaterſtadt um die 90er Jahre, wie auch noch von ihrem Zuſammenſpiel mit B. Romberg zu erzählen, das dieſem Kunſtveteran großes Vergnügen gemacht.

Dieſer Widerſpruch ſoll jedoch Wegeler's Ausſage keinen Eintrag thun, da dieſe Eigenheit, Abneigung gegen Unterrichtgeben, methodiſchen und ſyſtematiſchen Unterricht nämlich, unſern Tondichter durch's ganze Leben begleitet hat, mochte er gleichwohl bei einzelnen Schülerinnen aus beſondern Gründen und Rückſichten, wie bei der bonner, die neben körperlicher Schönheit auch noch ein ſchönes Talent gehabt haben ſoll, anders gethan haben. So thun ja auch andere Lehrer, ohne Beethoven zu ſeyn. Von dieſer Abneigung wußte auch Ferd. Ries zu erzählen, der am meiſten vielleicht in jener Epoche von dieſer Eigenheit zu leiden hatte. „Ich ſpielte, ſagte mir Ries, und Beethoven componirte oder that anderes, und nur ſelten ſetzte er ſich zu mir und hielt es eine halbe Stunde aus.“ *) Kaum fünfzig vollgiltige Stunden wollte Ries während ſeiner vierjährigen Lehrzeit von Beethoven erhalten haben. Abweichend ſpricht er über dieſen Punct in ſeinen Notizen.

Ueber den andern Punct berichtet Wegeler: „Später, als Beethoven in Wien ſchon auf einer hohen Stufe ſtand, hatte ſich auch ein ähnlicher, wo nicht noch ſtärkerer Widerwillen gegen die Aufforderungen zum Spielen in Geſellſchaften entwickelt, ſo daß er jedesmal dadurch allen Frohſinn verlor. Er kam dann mehrmals düſter und verſtimmt zu mir, klagte, daß man ihn zum Spielen zwinge, wenn auch das Blut unter den Nägeln ihm brenne. Allmählig entſpann ſich dann zwiſchen uns ein Geſpräch, worin ich ihn freundlich zu unterhalten und völlig zu beruhigen ſuchte. War dieſer Zweck erreicht, ſo ließ ich die Unterredung fallen, ſetzte mich an den Schreibtiſch und Beethoven mußte, wollte er weiter mit mir ſprechen, ſich dann auf den Stuhl vor dem Clavier ſetzen. Bald griff er nun, oft noch abgewendet, mit unbeſtimmter Hand ein paar Accorde, aus denen ſich dann nach und nach die

---

*) Das erinnert an gleiches Verfahren bei Carl Czerny mit ſeinen Schülern.

ſchönſten Melodien entwickelten. O warum verſtand ich nicht mehr davon! Notenpapier, das ich einigemale, um etwas Manuſcript von ihm zu beſitzen, anſcheinend ohne Abſicht auf das Pult gelegt hatte, ward von ihm beſchrieben, aber dann auch am Ende zuſammengefaltet und eingeſteckt! Mir blieb nur die Erlaubniß, mich ſelbſt auszulachen. — Ueber ſein Spiel durfte ich nichts oder nur Weniges, gleichſam im Vorbeigehen, ſagen. Er ging nun gänzlich umgeſtimmt weg und kam dann immer gern zurück. Der Widerwille blieb indeſſen und ward oft die Quelle der größten Zerwürfniſſe Beethoven's mit dem Erſten ſeiner Freunde und Gönner.“

Wäre es ſtatthaft an vorſtehende Mittheilung ſogleich meine perſönlichen Erlebniſſe diesfalls anzuknüpfen, vornehmlich aus den Jahren 1818 bis 1821, wo ich zuweilen von dem Meiſter mit den Worten: „Sie leichtſinniger, oberflächlicher Dilettant,“ oder ſpöttiſch mit: „Herr Ungrund und ohne Grund,“ im Spiele unterbrochen und vom Sitze weggedrängt wurde, um ſich ſelbſt darauf zu ſetzen und den von mir „mißhandelten“ oder „abgeklimperten“ Sonaten-Satz theilweiſe oder ganz vorzuſpielen und zu erklären, wäre dies hier zur Stelle ſtatthaft, ſage ich, ſo ließen ſich die Lockungen, oder auch Bedingungen, welche Beethoven zum Vorſpielen und rapſodiſchen Unterricht bringen konnten, ziemlich weitläufig auseinander ſetzen. Dieſes Geſchäft muß jedoch mit anderen, wichtigeren Begebenheiten in direkter Beziehung auf Beethoven's Clavier-Muſik in Verbindung gebracht werden. Hier ſey nur vorausgeſchickt, daß ein ſolches Vorſpielen, ſelten ohne vorherige Emotion, oder, wenn wir wollen, Auszanken, bewerkſtelligt werden konnte. Nur Einer aus ſeinem Kreiſe, der bis zum Jahre 1815 häufig in ſeiner nächſten Nähe geweſen, hat es, zufolge eigener Verſicherung, in dieſem Puncte anders erfahren: Graf Franz von Brunswick. Wir werden den Namen dieſes in vielem Betracht ausgezeichneten Mannes noch öfters anzuführen haben.

Ueber den kurzen Beſuch, den Beethoven zur Frühlingszeit des Jahres 1787 der Kaiſerſtadt gemacht, ſchweigt Wegeler ganz, aber auch der Verfaſſer weiß nur wenig darüber zu ſagen. Mit Beſtimmtheit darf er jedoch die Wahrnehmung Beethoven'ſcher Freunde aus früherer Zeit niederſchreiben, daß ſich dem Gedächtniſſe des ſechszehnjährigen Jünglings bei jenem Beſuche nur zwei Perſönlichkeiten tief und dauernd für ſein ganzes Leben eingeprägt haben: Kaiſer Joſeph und Mozart. Die prophetiſchen Worte des letzteren über die Zukunft des jungen Künſtlers, nachdem dieſer ein von ihm aufgegebenes Motiv (es ſoll ein Fugen-Thema geweſen ſeyn) ex tempore durchgeführt hatte: „Dieſer Jüngling wird noch viel in der Welt von ſich reden machen" — ſind im Laufe der Zeit, auch mit Varianten, oft wiederholt worden, nur blieb es ungewiß, an welchem Orte ſie der „König im Reiche der Tonkunſt" geſprochen; einige wollten wiſſen, es ſey bei Gelegenheit geſchehen, als der Kaiſer den vom Curfürſten Max Franz ihm empfohlenen jungen Künſtler in ſeinen Gemächern in Beiſeyn Mozart's gehört hat. Ob auch die perſönliche Bekanntſchaft Gluck's gemacht worden, der bekanntlich ſchon ſchwer zugänglich und am 15. November deſſelben Jahres geſtorben, wußte Niemand in ſpäteren Jahren zu ſagen. Dieſe, ſo wie manche andere nicht unwichtige Vorgänge lagen bereits zu weit zurück, Augen- und Ohrenzeugen waren nicht mehr am Leben, Beethoven ſelber über alle längſtvergangene Dinge in der Regel ſchweigſam, dazu häufig noch unſicher und verworren, wenn er ja darüber geſprochen, — dies die Gründe, daß verſchiedene in ein Dunkel gehüllt bleiben werden. Daß jedoch alle in die erſte Lebensperiode fallenden Begebenheiten, welcher Art immer, gegen die folgenden weit zurückſtehen, gleichſam nur kurze, wenig bedeutende Vorſpiele zu dem inhaltsſchweren Lebensdrama geweſen, darf wohl auch mit Beſtimmtheit ausgeſprochen werden. Darum mag an ihrem Dunkel oder gänzlichem Verluſte wenig gelegen ſeyn.

Anderweitige, oder gar noch ſchärfer hervortretende Begebenheiten aus Beethoven's Leben in der Vaterſtadt, ſind uns nicht bekannt. Der lange, bis Anfangs der 90er Jahre andauernde Frieden auf deutſcher Erde, die Feſſellung aller Muſiker an ihre Obliegenheiten bei den Höfen, an denen durchgehends die Pflege der Muſik einen der erſten Plätze eingenommen, Sorge für Erwerb, aber auch noch Drang zur Fortbildung, darum nothwendiges Alleinſeyn mit dem aufſtrebenden Genius,* endlich gar noch Mangel aller Reclame vermittelſt Journalen und ſonſtiger unſerer glorreichen Epoche wohlbekannter Mittel und Wege aus Schülern ſchon fertige Künſtler zu machen, — in dieſen äußeren und inneren Zuſtänden dürfen wir die Gründe ſuchen, daß die Jugend des Tondichters, der einſtens der deutſchen Kunſt-Epoche ſeinen Namen geben ſollte, ſo arm an kunſthiſtoriſch-wichtigen Begebenheiten, ſo baar aller Wunderthuerei und Romantik geweſen, daher der junge Beethoven mit ſo vielen unſerer jugendlichen Kraft-Genie's, die in gleichem Alter ſchon mit Opern und Sinfonieen die Welt in Erſtaunen ſetzen, nicht verglichen werden darf. Vielleicht liegt ein Grund ſolcher Beſchränktheit noch darin, daß unſer junge Clavierſpieler, Organiſt und Componiſt ſich von früheſter Jugend an beſtrebt hatte, Menſch in der eigentlichen Bedeutung des Worts zu ſeyn, darum immer nur Menſchliches zu verrichten, im puren Gegenſatze zu den muſikaliſchen Halbgöttern unſerer Tage. Und ſonderbar, in dieſem Beſtreben wollte der Mann die höchſte Aufgabe des Lebens erkannt haben, darum er niemals davon abgelaſſen. Hören wir doch ſogleich eine dahin zielende Stelle aus ſeinem Briefe vom 29. Juni 1800 an Wegeler: „So viel will ich euch ſagen, daß ihr mich recht groß wieder ſehen werdet; nicht als Künſtler ſollt ihr mich größer, ſondern auch als Menſch ſollt ihr mich beſſer, vollkommener finden, und iſt dann der Wohlſtand etwas beſſer in unſerm Vaterlande, dann ſoll meine Kunſt ſich nur zum Beſten der Armen zeigen. O glücklicher Augenblick, wie glücklich halte ich mich, daß ich dich herbeiſchaffen, dich ſelbſt ſchaffen kann!“

Bis hierher hatten wir es faſt lediglich mit dem Muſiker zu thun, es iſt daher an der Zeit, auf ein anderes Gebiet hinüber zu blicken, das dem künſtleriſchen Emporſtreben zur Folie dienen muß, wenn das Talent ſich über die Routine erheben will. Wir meinen Wiſſenſchaftlichkeit im Allgemeinen, insbeſondere aber einen gewiſſen Grad von Vertrautheit mit claſſiſcher

Literatur, welche der Phantaſie Nahrung zuzuführen geeignet iſt. Die erſte Bekanntſchaft mit deutſcher Literatur machte der junge Beethoven ſchon in der Vaterſtadt, und zwar in Folge Anregung der Familie von Breuning. Sie war es, die ihm Geſchmack an geſunder Lectüre, zunächſt an guten Dichterwerken, beigebracht, ſich überhaupt um ſeine fortſchreitende Bildung nach mehreren Seiten hin bekümmert, und zuweilen auch durch die That den Fortſchritt bewirkt hat. Welch' ſeltene Früchte dieſe Initiative in der Folgezeit bei unſerm Tondichter getragen, werden wir Gelegenheit und Veranlaſſung noch mehrfach finden, zu zeigen; hier am Orte ſcheint es uns indeſſen nicht ganz unpaſſend, noch auf eine Stelle in dem oben angeführten Briefe vom 29. Juni 1800 aufmerkſam zu machen, die uns belehrt, wie frühzeitig Beethoven zur alten claſſiſchen Literatur ſich gewendet und welche Befriedigung er darin gefunden. Als er dem Freunde darin Nachricht über die Beſorgniß erregenden Symtome ſeines Gehörs gibt, mildert er die betrübende Nachricht mit dem Beiſatze: „Plutarch hat mich zur Reſignation geführt.“ u. ſ. w. Plutarch war einer der Claſſiker, die unſern Beethoven ſein ganzes Leben hindurch begleitet haben. Aus ihm ſchöpfte er ſeine hiſtoriſchen Kenntniſſe über Griechenland, deſſen Staatseinrichtungen u. ſ. w.

Um noch einen Rückblick auf die Familie von Breuning zu machen, bevor wir mit unſerm jugendlichen Helden das freundliche Bonn verlaſſen und nach der öſterreichiſchen Kaiſerſtadt ziehen, muß geſagt werden, daß Beethoven dieſer Familie bis an ſein Lebensende mit wärmſtem Danke verpflichtet geweſen.

„Denn Pflicht iſt des Guten Vergeltung.“ *)

Noch in ſpäteren Tagen nannte er die Glieder dieſer Familie ſeine damaligen Schutzengel und erinnerte ſich gern der vielen von der Frau des Hauſes erhaltenen Zurechtweiſungen. „Die verſtand es, ſagte er, die Inſecten von den Blüthen abzuhalten.“ Er meinte damit gewiſſe Freundſchaften, welche

---

*) Ausgezogene Stelle von Beethoven aus der Odussée, Seite 459, Voß.

der naturgemäßen Fortbildung ſeines Talents, wie auch des rechten Maßes künſtleriſchen Bewußtſeyns bereits gefährlich zu werden begonnen und durch Lobhudelei die Eitelkeit in ihm erweckt hatten. Schon war er nahe daran, ſich für einen berühmten Künſtler zu halten, ſonach lieber Jenen Gehör zu geben, welche ihn in dieſem Wahn beſtärkt, als Solchen, die ihm begreiflich gemacht, daß er noch alles zu lernen habe, was den Jünger zum Meiſter macht.

Vorausgehend ward bereits eines Briefes vom Grafen Waldſtein an Beethoven gedacht, deſſen Wortlaut zeigt, welche Hoffnungen dieſer Gönner und Förderer auf ſein eminentes Talent geſetzt. Der Brief lautet:

„Lieber Beethoven! Sie reiſen itzt nach Wien zur Erfüllung Ihrer ſo lange beſtrittenen Wünſche. Mozart's Genius trauert noch und beweint den Tod ſeines Zöglings. Bei dem unerſchöpflichen Haydn fand er Zuflucht aber keine Beſchäftigung, durch ihn wünſcht er noch ein Mal mit Jemand vereinigt zu werden. Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie Mozart's Geiſt aus Haydn's Händen.

Bonn den 29. October 1792.

Ihr wahrer Freund
Waldſtein."

Dieſe etwas myſtiſche, unſerm Kunſtjünger aber eine glorreiche Zukunft in Ausſicht ſtellende Zuſchrift *) hat noch das Beachtenswerthe, daß wir daraus das Ende von deſſen Noviziat in Bonn und den Zeitpunct erfahren, wann derſelbe die freundlichen Geſtade des Rheins verlaſſen und die Wanderung nach dem ſang- und klangreichen Wien angetreten hat. Dort werden wir ihn nun aufſuchen.

---

*) Das Original exiſtirte in der Franz Gräffer'ſchen Autographen-Sammlung in Wien. Die Copie verdankt der Verfaſſer dem geſchätzten Muſik-Antiquar Aloys Fuchs daſelbſt.

II.

Der nächſte Zweck von Beethoven's Reiſe nach Wien war: unter Leitung von Joſeph Haydn ſich in der Kunſt weiter fortzubilden. Zur Förderung dieſes Zweckes beließ ihm der Curfürſt Max Franz den vollen Bezug ſeiner Emolumente an der Capelle, die, wenn auch nicht bedeutend, dennoch einen geſicherten Fonds zu ſeiner Subſiſtenz dort abgeben konnten. Die Reiſe nach der Kaiſerſtadt geſchah zufolge des vorſtehenden Briefes vom Grafen Waldſtein wahrſcheinlich im Monat November 1792, in dem kritiſchen Zeitpuncte nämlich, wo ganz Süd-Deutſchland nach Ausbruch der franzöſiſchen Revolution mit Truppen überſchwemmt war. Doch ſind keinerlei Abenteuer davon zu erzählen, höchſtens, daß ſie ſehr langſam von Statten gegangen, darum die mitgenommenen Geldmittel ſchon auf der Hälfte des Weges erſchöpft waren. Indeß hatte ſich ein aushelfender Freund gefunden, ſonach die Verlegenheit eine raſch vorübergehende geweſen. Daß er ferner vom curfürſtlichen Hofe mit brieflichen Empfehlungen an hohe Perſonen in der Donauſtadt verſehen war, verſteht ſich wohl von ſelbſt; aber geſagt darf zur Stelle werden, daß der dem 22. Lebensjahre naheſtehende Kunſtjünger kaum ſich in dem freundlichen Wien, dem damaligen Wohnſitze ernſter Kunſtpflege, umgeſehen und eine und die andere Bekanntſchaft gemacht hatte, als er ſchon den Vorſatz faßte, hier für immer ſeine Hütte aufzuſchlagen, wenn ihm auch der hohe Gönner zu Bonn ſein Organiſten-Gehalt entziehen ſollte.

Eine ſeiner erſten und für lange einflußreichſten Bekanntſchaften war die des in hohem Anſehen ſtehenden Freiherrn Gottfried van Swieten, Vorſtehers der kaiſerlichen Bibliothek. Ein biographiſcher Abriß von dieſem ausgezeichneten Mann, der 1803 verſtorben, beſagt: „Er war ein vertrauter Freund Haydn's und Mozart's, und erwarb ſich unter Anderm auch dadurch ein großes Verdienſt um die Muſik in Wien, daß er die Werke Haendel's und Bach's zur Aufführung brachte und zu dieſem Behufe den hohen Adel in eine muſikaliſche Geſellſchaft vereinigte. (Darüber weiter unten mehr.) Für Mozart bearbeitete er „Die Schöpfung“ nach einem engliſchen Texte; auch verfaßte er den Text zu den „Jahreszeiten.“ (Soll heißen: er überſetzte die engliſche Dichtung von Thomſon.) Auf ſeine Veranlaſſung wurden von Mozart vier Haendel'ſche Oratorien (Meſſias, Acis und Galatea, Alexander-Feſt und Caecilia) nach dem Bedürfniß der Zeit reicher inſtrumentirt.“ — Im erſten Jahrgange der Leipziger Allgem. Muſik-Zeitung Seite 252, characteriſirt ſich dieſer Muſikfreund mit nachſtehenden Worten ſelber: Ich bin überhaupt, was Muſik betrifft, in jene Zeiten zurückgetreten, wo man es noch für nöthig hielt, die Kunſt, ehe man ſie ausübte, ordentlich und gründlich zu lernen. Da finde ich Nahrung für Geiſt und Herz: und da hole ich Stärkung, wenn irgend ein friſcher Beweis von dem Verfalle der Kunſt mich niedergeſchlagen hat. Meine Tröſter ſind dann vor allen Haendel und die Bache, und mit ihnen auch die wenigen Meiſter unſerer Tage, welche die Bahn jener Muſter des Wahren und Großen mit feſtem Fuße wandeln, und das Ziel entweder zu erreichen — verſprechen, oder es ſchon erreicht haben.“

Dieſer Kunſt-Maecen war der Cicerone des neuen Ankömmlings, den er bald an ſeine Perſon, wie auch an ſein Haus zu feſſeln verſtand. Die Verſammlungen in dieſem Hauſe hatten im Verlauf für Beethoven das Beſondere, daß er nicht nur mit den genannten, ihm bisher faſt ganz fremd gebliebenen Claſſikern etwas bekannt wurde, aber auch noch, daß er ſtets am längſten aushalten mußte, denn der alte Herr war ein muſicaliſcher Nimmerſatt. So kam es, daß er Beethoven in der Regel ſpät fortließ, weil dieſer ſich bequemen mußte, noch eine Anzahl Fugen von Seb. Bach „zum Abendſegen“ vorzutragen. Ein von dieſem ſeltenen Manne an Beethoven gerichtetes Billet, das in der Urſchrift vorliegt, lautet wörtlich: „An Herrn Beethoven in der Alſtergaſſe, No. 45 bei dem Herrn Fürſten Lichnowsky. Wenn Sie künftigen Mittwoch nicht verhindert ſind, ſo wünſche ich Sie um halb neun Uhr Abends mit der Schlafhaube im Sack bei mir zu ſehen. Geben Sie mir unverzüglich Antwort. Swieten.“

Unter den vielen Bekanntſchaften aus dem hohen Adel ſteht die mit der fürſtlichen Familie Lichnowsky im Vordergrund. Dieſer Glücksfall im Leben unſers Beethoven iſt von ſo wichtiger Bedeutung und ſo mancherlei Folgen, daß wir nothwendiger Weiſe etwas dabei verweilen müſſen.

Die Glieder dieſer denkwürdigen Familie gehörten insgeſammt jenen ſeltenen Naturen an, die für alles Schöne und Große offenen Sinn haben; über alles herrſchte in dieſer Familie der reine Begriff vom Adel, nach der Deviſe: **La noblesse oblige.** Somit ſtand auch Achtung und Pflege von Kunſt und Wiſſenſchaft darin auf gleicher Linie, im Gegenſatze zu jenen Ebenbürtigen ihrer Zeit, die das Ritterliche in ſeiner Verblaſſung zum alleinigen Gegenſtande ihres Strebens gemacht. Fürſt Karl Lichnowsky war ein Schüler von Mozart und ſtand in techniſcher Ausbildung des Clavierſpiels weit über der Mehrzahl der damals hervorragenden Kunſt-Dilettanten. Noch höher ſtand ſein Bruder, Graf Moritz Lichnowsky, gleichfalls Mozart's Schüler, den wir ſogleich als den immerwährenden Begleiter Beethoven's durch ſein ganzes Leben bezeichnen müſſen. Wir werden als ſolchen ſeiner noch oft zu gedenken haben. — Von gleicher Geſinnung und muſicaliſcher Bildung war die Fürſtin Chriſtiane, geborne Gräfin von Thun.

An dieſer Stätte von Humanität und feiner Sitte fand Beethoven ein Aſyl, in dem er mehrere Jahre verweilte, zumal er von adelichen Vorurtheilen kaum beirrt worden. Der Fürſt ward dem jungen Manne ein väterlicher Freund, die Fürſtin eine zweite Mutter. Was der Fürſt für ſeine Subſiſtenz gethan, nachdem Beethoven nach der Vertreibung des Curfürſten Max Franz durch die franzöſiſche Occupation des linken Rheinufers ſeines Organiſten-Gehalts längſt verluſtig gegangen war, erfahren wir aus ſeinem wiederholt angezogenen Briefe vom Jahre 1800 an Wegeler. Dort heißt es: „Von meiner Lage willſt Du was wiſſen; nun, ſie wäre eben ſo ſchlecht nicht. Seit vorigem Jahr hat mir Lichnowsky, der, ſo unglaublich es Dir auch iſt, wenn ich Dir es ſage, immer mein wärmſter

Freund war und geblieben iſt, (kleine Mißhelligkeiten gab es ja auch unter uns, und haben eben dieſe unſere Freundſchaft nicht befeſtigt?) eine ſichere Summe von ſechshundert Gulden ausgeworfen, die ich, ſo lange ich keine für mich paſſende Stelle finde, ziehen kann.“ Die Liebe dieſer fürſtlichen Perſonen hatte unſern Beethoven gleichſam verfolgt und minderte ſich ſelbſt dann nicht, wenn der oft übellaunige oder wohl gar ſtörriſche Adoptiv-Sohn dieſe anderswo ſicher verſcherzt und ernſte Rüge ſich zugezogen hätte. So beurtheilte jene Vorgänge Graf Moritz Lichnowsky. Aber nach Beethoven's Begriffen waren es ja blos „kleine Mißhelligkeiten,“ die obendrein zu Befeſtigung der Freundſchaft gedient hatten.

Insbeſondere war es die Fürſtin, die alles Thun und Laſſen an dem meiſt in ſich gekehrten und nach conventionellen Begriffen wohl auch verkehrten Künſtler für originell und liebenswürdig erklärt hatte, ihn daher bei dem ſtrengeren und anderen Anſichten huldigenden Fürſten in allem zu entſchuldigen wußte. Beethoven hatte ſpäterhin für dieſe Erziehungs-Principien eine treffende Bezeichnung. „Mit großmütterlicher Liebe hat man mich dort erziehen wollen, äußerte er, die ſo weit ging, daß oft wenig gefehlt, daß die Fürſtin nicht eine Glasglocke über mich machen ließ, damit kein Unwürdiger mich berühre oder anhauche.“ — Ueber die mancherlei Vorgänge mit Beethoven in dieſem fürſtlichen Kreiſe blieb überhaupt das Gedächtniß des Grafen Moritz Lichnowsky ein treuer Bewahrer. Nach Ausſage dieſes Gewährsmannes trug ſchon in jenen Tagen Beethoven's Bruder Carl die Schuld an vielen Mißhelligkeiten und wohl auch Unziemlichkeiten, welch' letztere dann auf Rechnung des Componiſten geſchoben wurden.

Die Folgen einer ſo nachſichtsvollen Behandlung konnten bei einem Manne, wie unſer Beethoven, der mit einem feurigen Temperamente begabt, fremden Einflüſterungen Gehör gebend, dabei auch ſchon ſtark abweichende Lebens-Anſchauungen offenbarte, nicht ausbleiben; zu allem noch die bereits allgemein gewordene Bewunderung ſeines Talents, die ſeine Haltung in Conflicten des Lebens auch noch wanken gemacht, — Urſache genug, daß der auflodernde Muſenſohn ſehr oft mit dem Kopf gegen die Wand rannte, und ſomit fühlen mußte, weil er nicht hören wollte. Auch van Swieten's verſtändiger Rath und Ermahnung blieben ſchon oft unbeachtet, und dieſer ſein Einführer in die höhere Geſellſchaft mußte ſich begnügen, wenn der eigenwillige Künſtler nur zu ſeinen Abendmuſiken kam. Emancipation von allen Salon-Convenienzen ſcheint ſchon früh ſein Beſtreben geweſen zu ſeyn, wenngleich ſeine perſönlichen Verhältniſſe, wie insbeſondere ſein enger Zuſammenhang mit der Elite der muſicaliſchen Geſellſchaft, die ihn unerachtet nicht weniger ſocialer Mängel zu den ihren gezählt, gewichtige Gründe hätten ſeyn ſollen, ſolches Trachten noch für geraume Zeit auszuſetzen.

Indeſſen werden wir alsbald von Dingen zu berichten haben, die als erklärende Motive dieſer ſcheinbar unzeitigen Beſtrebungen dienen werden. Verlaſſen wir einſtweilen die fürſtlichen Salons und wenden uns nach einer anderen Seite hin, die nicht minder beſonderer Beachtung werth iſt: ſprechen wir nun von Beethoven's Stellung und Verhältniß zu den Wiener Muſikern.

Es wird wohl Niemand erwarten, daß ein ſo raſch ſich empor hebender Künſtler, wie unſer Beethoven, obgleich faſt ausſchließlich ſich in den Cirkeln der hohen Ariſtokratie bewegend und von dieſer in ſeltener Weiſe getragen, ſeitens ſeiner Kunſtgenoſſen ohne Anfechtung bleiben ſollte; im Gegentheil darf der Leſer gefaßt ſeyn, gerade in Anbetracht der ſtrahlenden Eigenſchaften und Beweiſe von Genie bei unſerm Helden, im Contraſte zu deſſen ſchwerem Bündel ſocialer Sonderbarkeiten, wohl auch Schroffheiten, ein ganzes Heer von Gegnern wider ihn zu Felde ziehen zu ſehen. Ueber alles war es ſein Aeußeres, ſeine im Umgange mit Kunſtgenoſſen zu wenig bemeiſterte Reizbarkeit und Rückhaltloſigkeit im Urtheil, was Neid und Scheelſucht nicht für natürliche Begleiter des Genie's wollten gelten laſſen. Der zu geringe Grad von Nachſicht für die mancherlei Bizarrerien und Gebrechen der höheren Geſellſchaft, andern Theils wieder ſeine zu hohen Anforderungen bei

Kunſtgenoſſen hinſichts mehrſeitiger Bildung, ſogar ſein bonner Dialekt, dies zuſammen lieferte den Gegnern Stoff im Ueberfluß, mit übeln Nachreden und wohl auch Verleumdungen Rache an ihm zu nehmen.

In der zweiten Periode wird Veranlaſſung ſeyn, dieſen Punct ausführlicher zu beſprechen. Hier ſey nur bemerkt, daß übereinſtimmenden Mittheilungen zufolge die wiener Muſiker damaliger Zeit, mit ſehr geringer Ausnahme, nicht nur aller Kunſt- ja auch der nothwendigſten Schulbildung ermangelten und vom Handwerksneide dermaßen durchdrungen geweſen, wie es gleichzeitig in den Zünften der Fall war. Insbeſondere hatte man es auf die Fremden abgeſehen, ſobald ihre Abſicht kund geworden, ſtändigen Wohnſitz in der Kaiſerſtadt zu nehmen.*) In einer Schilderung des Muſikweſens in Wien im dritten Jahrgang der Allg. Muſ. Ztg., Seite 67, findet ſich hierauf bezüglich folgende Stelle: „Sollte es ihm (dem fremden Künſtler) einfallen hier bleiben zu wollen, ſo iſt das ganze Corpus musicum ſein Feind.“ Erſt im Laufe des dritten Jahrzehends haben ſich dieſe Dinge dort beſſer geſtaltet; nur das künſtleriſche Bewußtſeyn verblieb auf der alten Stufe, was freilich die geſellſchaftlichen Zuſtände im Allgemeinen verurſachen; denn wo Stände-Unterſcheidungen beſtehen, wird der Künſtler nicht ſelten dem Dienſtperſonale gleichgeſtellt bleiben. Beachten wir dies in Bezug auf Beethoven's ſociale Stellung in damaliger Zeit, der keinesfalls ein „in tiefſter Unterthänigkeit erſterbender Diener“ ſeyn wollte.

Dies waren zum Theil die veranlaſſenden Gründe, daß unſer Meiſter unausgeſetzte Verfolgungen von jener Seite zu erdulden gehabt, die ſich beinahe durch ſein ganzes Leben hindurch ziehen, wie gezeigt werden wird. Seiner Seits vergalt er ſie durch offenbare Geringſchätzung ſeiner Gegner und perſönliche Abſonderung, — eine Taktik, die im Künſtlerleben zu Inconſequenzen und Verwickelungen führen kann, und in unſerm Falle wirklich geführt hat.

---

*) Von München weiß man daſſelbe. Dort hat ſich ſolcher Geiſt bis in die letzten Jahre erhalten.

Was Beethoven's Verhalten der Kunſt-Kritik gegenüber betrifft, ſo ſey zur Stelle nur bemerkt, daß er in Lob und Tadel allezeit das rechte Maß verlangt hat, was darüber hinaus, vermochte ihn nicht anders als flüchtig zu berühren. So hielt er es ſein ganzes Leben damit. Wir werden an geeignet~~ſt~~em Orte wieder darauf zurückkommen.

Zu dieſen Charakterzügen geſellte ſich noch ein anderer, nicht weniger für ſeine künſtleriſche Laufbahn wichtig, wie die oben aufgezeichneten, nämlich: Rang und Reichthum hielt er für gleichgültige Dinge, für Convention und Zufälligkeit, daher beſonderer Achtung nicht werth. Vor Allem wollte er im Menſchen den Menſchen achten, dann erſt den Fürſten, den Banquier. Vor dem Mammon und deſſen Hütern ſich beugen hielt er für Thorheit, für die tiefſte Erniedrigung des geiſtbegabten Mannes. Seine Achtung vor Rang und Reichthum mußte ſich darum auf Humanität und Wohlthun gründen. Wenn ſeine Kritiker neueſter Zeit dieſen Charakterzügen einzig und allein Stolz als Motiv unterſtellen, ſo ſind ſie im Irrthum; im Gegentheil darf man darin nichts anders als unzweideutige Manifeſtation des ſich ſelbſt erkennenden Genies und ſeiner Miſſion erblicken. So harmonirt es mit dem ganzen Weſen dieſes Mannes.*)

Auf gleicher Linie mit vorbenannten Grundſätzen ſtand ſchon damals der ſeiner politiſchen Anſchauung der Weltdinge. Darüber aber ſich des Weiteren auszulaſſen, iſt hier nicht der geeignete Ort.

Wenden wir uns nun wieder dem Muſicaliſchen zu.

Es iſt gewiß, daß Beethoven's Kenntniſſe in den harmoniſchen Wiſſenſchaften zur Zeit, als der Unterricht bei Haydn begonnen, die Generalbaß-Lehre nicht überſchritten hatte. Hören wir, daß er deſſen unerachtet ſchon Fugen, oder fugirte Sätze, am Piano zu extemporiren im Stande geweſen, — was bereits 1787 nach Mozart's Aufgabe geſchehen, wie wir oben vernommen, — ſo gründete ſich die gute Löſung ſolcher Aufgaben doch wohl nur auf die durch vieles Spielen contrapunctiſcher Compoſitionen erworbene Routine in Verbindung mit ſeiner ſchon frühzeitig erwachten und gepflegten Improviſations-Gabe.

---

*) Mittheilungen aus dem Munde einer pariſer Dame werden in der folgenden Periode dieſen Charakterzug in helleres Licht ſtellen.

Anderer Seits iſt es bekannt, daß Vater Haydn ſchon lange vor dem Jahre 1792 aufgehört hatte, ſyſtematiſchen Unterricht in den harmoniſchen Wiſſenſchaften zu ertheilen. Daran war er nicht blos in Folge vieljähriger Berufsgeſchäfte als Capellmeiſter des Fürſten Eſterhazy zu Eiſenſtadt, durch andauernde Arbeiten am Schreibtiſche, aber auch wegen vorgerückten Alters verhindert; überdies ſoll es noch an lernbegierigen Schülern in jener Zeit gefehlt haben.

Faſſen wir dieſe Prämiſſen zuſammen, ſo wird es nicht ſchwer zu der Schlußfolgerung zu gelangen, daß von vornher ein falſcher Schritt geſchehen war, Schüler und Lehrer zu gemeinſchaftlichem Zuſammenwirken zu vereinigen. Solche Factoren konnten im Vereine zu keinem erwünſchten Reſultat gelangen, denn der Schüler paßte zum Lehrer nicht, weil ſein Denken und Thun bereits zu viel von der angelernten Routine beherrſcht geweſen und auch die Lehrzeit für die höhere Kunſtwiſſenſchaft um einige Jahre zu ſpät begonnen war; überdies noch ſeine kundgegebene Eigenwilligkeit und eigene Anſicht der Dinge; der Lehrer wiederum paßte zum Schüler nicht, weil die Routine in der Praxis ihn nicht mehr zu unterſtützen vermochte, beide aber im innigſten Vereine mit dem Wiſſen ſelber gehen müſſen. So wenig der geſchickteſte Mathematiker ohne vieljährige Praxis im Lehramte ſelbſt den begabteſten Schüler in die mathematiſchen Wiſſenſchaften einzuführen im Stande ſeyn wird, ebenſo wenig wird der gelehrteſte Contrapunctiſt, ohne vieljährige Praxis als Lehrer, ſeinen Schüler in die Geheimniſſe der höheren Kunſtwiſſenſchaften einzuführen im Stande ſeyn. Kommen noch Mangel an Zeit und Muße zu ſyſtematiſchem Unterrichtgeben hinzu, dann kann wohl der willfährige, auf hoher Stufe des Wiſſens ſtehende Componiſt ein guter Rathgeber für ſpecielle Fälle ſeyn, ein Lehrer im engſten Wortſinn, der mit Geduld und Hingebung den Schüler vom Leichten zum Schwereren führt, iſt er nicht. Ward aber aller dieſer Umſtände ungeachtet Beethoven dennoch Haydn's Schüler — wir wiſſen ja, daß dies durch Willen und Fürſorge ſeiner heimiſchen Gönner geſchehen — ſo erkennen wir aus dieſer Thatſache, daß der Aberglaube im Muſikleben ſchon zu jener Zeit derſelbe geweſen, (gleichwohl es noch keine Halbgötter gegeben und hervorragende Künſtler noch nicht zu Götzen gemacht worden) wie wir ihn in unſeren Tagen ringsum zu gewahren haben. Dieſer Aberglaube bekundet ſich dadurch, daß der Dilettantismus insgeſammt, die Fachmuſiker größtentheils, in dem Wahne leben: ein berühmter Componiſt ſey der Inbegriff alles Wiſſens und Verſtehens, keine Kunſtepoche, viel weniger ein einzelner Autor, liege ihm fern, ohne ſie bis in ihre tiefſte Tiefe durchdrungen zu haben, — folglich müſſe er auch ein ausgezeichneter Lehrer ſeyn.

Treten wir den Dingen mit *einem* Schritt ganz nahe.

Unter den von Beethoven vorzugsweiſe geachteten Fachgenoſſen war auch *Johann Schenk**), der Componiſt der allbekannten, faſt in alle europäiſchen Sprachen überſetzten komiſchen Oper: „Der Dorfbarbier“, ein ſanfter, liebenswürdiger Character und gründlicher Lehrer der muſikaliſchen Kunſtwiſſenſchaften. Eines Tages begegnete Schenk unſerm Kunſtjünger, als dieſer eben mit ſeinem Hefte unter dem Arm von Haydn kam. Schenk warf einen Blick in das Heft und gewahrte da und dort unrichtiges. Beethoven, darauf aufmerkſam gemacht, verſicherte, daß Haydn dieſes Elaborat ſo eben corrigirt habe. Der Componiſt des Dorfbarbier's blätterte in dem Hefte zurück und fand Fehler gegen Regel und Geſetz in ziemlicher Anzahl nicht corrigirt. Mehr brauchte es nicht um bei Beethoven ſogleich den Verdacht rege werden zu laſſen, Haydn meine es mit ihm nicht redlich. Er faßte ſofort den

---

*) Geboren 1761, geſtorben 1836.

Entſchluß den Unterricht bei ihm abzubrechen, davon er ſich jedoch abbringen ließ, bis Haydn's nächſtbevorſtehende zweite Reiſe nach England (1794) ſchickliche Gelegenheit dazu gegeben. Schenk aber blieb von jenem Augenblicke an der Verbeſſerer, vielmehr der eigentliche Führer im Contrapunct bei Beethoven, wenngleich dieſer fortan noch mit dem Hefte zu Haydn gegangen; es läßt ſich ermeſſen in welcher Gemüthsſtimmung. Daß fernerhin zwiſchen beiden keine beſonders freundliche Sonne mehr geſchienen, wird nicht auffallen.

So habe ich dieſe Thatſache aus Schenk"s Munde überkommen. Aber es ſoll dieſe Mittheilung nicht vereinzelt ſtehen, da die Thatſache ſo ſeltſamer, faſt unglaublicher Art iſt, darum der Beſtätigung von andrer Seite nicht entbehren darf. Ignaz Ritter von Seyfried beſpricht dieſelbe in dem biographiſchen Abriß von Johann Schenk in Schillings Lexicon der Tonkunſt folgendermaßen:

„1792 kam Beethoven nach Wien, und Schenk hörte ihn zum erſten Male in Abbé Gelinek's Wohnung phantaſiren: ein Hochgenuß, der lebhaft Mozart's Andenken zurückrief. Unmuthig beklagte ſich der lernbegierige Beethoven oftmals gegen Gelinek, wie er in ſeinen contrapunctiſchen Studien bei Haydn nicht vorwärts kommen könne, da dieſer Meiſter, allzu vielſeitig beſchäftigt, den ihm vorgelegten Elaborationen die gewünſchte Aufmerkſamkeit zu ſchenken gar nicht im Stande ſey. Jener ſprach darüber mit Schenk und befragte ihn, ob er nicht geneigt ſey, mit Beethoven die Compoſitionslehre durchzumachen. Dieſer erklärte ſich höchſt willfährig dazu, jedoch nur unter der Doppel-Bedingung: ohne irgend eine Vergütung und unter dem Siegel unverbrüchlicher Verſchwiegenheit. So wurde denn der gegenſeitige Tractat abgeſchloſſen und mit gewiſſenhafter Treue gehalten. Anfangs Auguſt 1792 *) begann der theoretiſche Unterricht und währte bis Ende Mai des

---

*) Unbezweifelt muß dies 1793 heißen, denn wir wiſſen, daß Beethoven erſt im Spätherbſt 1792 in Wien angelangt iſt, und zu der Ueberzeugung, daß mit Haydn nicht vorwärts zu kommen, war denn doch ein gewiſſer Zeitraum erforderlich.

nächſten Jahres ununterbrochen fort; jede verbeſſerte Aufgabe mußte Beethoven, um auch den Schein fremden Einfluſſes zu vermeiden, vorerſt eigenhändig abſchreiben, und dann erſt Haydn zum Gutachten vorlegen. Dieſes wenig bekannt gewordene Verhältniß wird durch folgende Thatſache documentirt. Als nämlich Schenk in den erſten Junitagen zur gewohnten Stunde ſich einſtellte, fand er das Vögelein ausgeflogen nach Ungarn, auf Beſuch zum Fürſten Eſterhazy, dafür aber ein hinterlaſſenes Briefchen, welches, diplomatiſch genau vidimirt, alſo lautete: „Lieber Schenk! Ich wünſchte nicht, daß ich ſchon heute fort würde reiſen, nach Eiſenſtadt. Gerne hätte ich noch mit Ihnen geſprochen. Unterdeſſen rechnen Sie auf meine Dankbarkeit für die mir erzeigten Gefälligkeiten. Ich werde mich beſtreben, Ihnen alles nach meinen Kräften gutzumachen. Ich hoffe Sie bald wieder zu ſehen und das Vergnügen Ihres Umgangs genießen zu können. Leben Sie wohl und vergeſſen Sie nicht ganz

Ihren
Beethoven.“

Auffallen kann es, daß Ferd. Ries von dem zwiſchen dieſen beiden Männern beſtandenen Verhältniſſe keine Kunde gehabt, er hätte in ſeinen biographiſchen Notizen über Beethoven ſchwerlich umhin gekonnt, deſſen zu erwähnen. Sollten zur Zeit ſeines Verkehrs mit Beethoven — von 1800 bis 1805 — jene abſonderlichen Vorgänge ſchon dem Gedächtniſſe des Meiſters entfallen ſeyn? Gar nicht unwahrſcheinlich bei ſeinem ſchwachen Gedächtniſſe für alles hinter ihm Liegende. Ries beſchränkt ſich Seite 86 auf die jedenfalls picante Notiz folgenden Wortlauts: „Haydn hatte gewünſcht, daß Beethoven auf dem Titel ſeiner erſten Werke ſetzen möchte: „„Schüler von Haydn.““ Beethoven wollte dies nicht, weil er zwar, wie er ſagte, einigen Unterricht bei Haydn genommen, aber nie etwas von ihm gelernt habe.“ Iſt das nicht zu viel geſagt? Darf man nicht für gewiß annehmen, daß Beethoven manchen koſtbaren Rath aus Haydn's Munde überkommen, wenn gleichwohl der ſyſtematiſche Unterricht ſehr mangelhaft? Ries fährt fort: „Auch bei Albrechtsberger hatte Beethoven im Contrapuncte und bei Salieri über dramatiſche Muſik Unterricht genommen. Ich habe ſie alle gut gekannt; alle drei ſchätzten Beethoven ſehr, waren aber auch einer Meinung über ſein Lernen. Jeder ſagte: Beethoven ſey immer ſo eigenſinnig und ſelbſtwollend geweſen, daß er Manches durch eigene harte Erfahrung habe lernen müſſen, was er früher nie als Gegenſtand eines Unterrichts habe annehmen wollen. Beſonders waren Albrechtsberger und Salieri dieſer Meinung; die trockenen Regeln des Erſtern und die unwichtigeren des Letzteren über dramatiſche Compoſitionen (nach der ehemaligen italiäniſchen Schule) konnten Beethoven nicht anſprechen.“

Wir hörten ſo eben den Ritter von Seyfried bemerken, daß Beethoven lernbegierig geweſen, was doch nur auf die Ausſage Schenk's ſich gründen kann. War dem wirklich ſo, und wer möchte daran zweifeln? ſo liegen Gründe genug vor, die Lehrjahre unſers Großmeiſters als von argem Mißgeſchick verfolgt betrachten zu müſſen; denn kein größeres Mißgeſchick für den begabten und lernbegierigen Kunſtjünger, als durch die Hände verſchiedener Lehrer zu gehen, zumal wenn deren Kunſtprincipien und Methoden von einander abweichen, (was in der Regel der Fall,) und wenn der Jünger ſelber ſchon über Lehrſätze und Lehrmethode, vielleicht nach vorgefaßten Anſichten, Kritik zu üben verſteht. In ſolch' beklagenswerther Lage befand ſich Beethoven. In der Geburtsſtadt fanden wir zuerſt ſeinen Vater, dann Pfeiffer, van der Eder und Neefe an der zarten Pflanze methodiſch, vielleicht auch nicht methodiſch, bilden, in Wien aber Haydn und Schenk gleichzeitig, dann Albrechtsberger; den Vater etwa ausgenommen, finden wir ſomit nicht weniger denn ſechs Lehrer ihn in den Kunſt-Wiſſenſchaften hin und her zerren. Viele Köche verſalzen die Suppe. Wenn der Verfaſſer in ſpäteren Jahren Beethoven äußern gehört, daß Mozart's Genie hauptſächlich durch den einheitlichen Unterricht ſeines Vaters zu ſo hoher Ausbildung gelangt iſt, ſo liegt uns in dieſer Aeußerung die unzweideutigſte Kritik ſeines eigenen Schulganges vor Augen. — Weiter unten wird es Veranlaſſung geben, nochmals auf dieſes Punktum zurückzukommen.

Es ſey nun geſtattet, die Anmerkungen über den wenig erfreulichen Lehrgang unſers Meiſters durch Aufzeichnung eines Vorfalles zwiſchen ihm und ſeinem ehemaligen heimlichen Führer Schenk zu ſchließen.

Häufiger Wohnungswechſel zwiſchen Stadt und Land, wie auch zurückgezogenes Leben allenthalben, waren Grund, daß unſer Meiſter oft Jahre hindurch viele ſeiner näheren Bekannten nicht geſehen, obſchon ſelbe mit ihm zugleich in den Ringmauern der ausgedehnten Kaiſerſtadt lebten. Haben ſie ſich nicht zuweilen von ſelber bei ihm angekündigt und ihn von ihren Lebensverhältniſſen unterrichtet, oder hat ſie nicht der Zufall mit ihm zuſammengeführt, ſo exiſtirten ſie kaum mehr in ſeiner Erinnerung. Es war in der Frühlingszeit von 1824, als Beethoven eines Tages in meiner Begleitung über den Graben*) ging und Schenk uns begegnete. Beethoven außer ſich vor Freude, dieſen alten Freund wieder zu ſehen, von dem er ſeit Jahren nichts gehört, ergriff ſeine Hand und zog ihn in das nahe gelegene Gaſthaus „Zum Jägerhorn“ und zwar in das hinterſte Zimmer, das am hellen Tage erleuchtet werden mußte. Um ungeſtört zu bleiben ſchloß er die Thüre ab. Nun begann er alle Falten ſeines Herzens zu öffnen. Nachdem vorab Klagen über Mißgeſchicke und erlebte Unglücksfälle mitgetheilt und commentirt waren, kamen auch die Vorfälle aus den Jahren 1793—94 in Erinnerung, darüber Beethoven in ein ſchallendes Lachen ausbrach, daß ſie beide den Vater Haydn ſo hintergangen und dieſer immerhin nichts gemerkt habe. Dieſe Scene gab Gelegenheit, daß ich von dem ſeltſamen Verhältniß, das zwiſchen beiden Männern beſtanden, zum erſten Mal ſprechen gehört. Der in jenem Momente auf dem Gipfelpunkt ſeiner Kunſt ſtehende Beethoven überhäufte den beſcheidenen, nur vom Ertrage ſeiner Lectionen lebenden Componiſten des „Dorfbarbier's“, ferner noch der großen Oper „Achmet und Almanzine“ und mehrerer Singſpiele, mit lauteſtem Danke für ſeine ihm in ſeinen Lehrjahren bewieſene Theilnahme und freundſchaftliche Hingebung. Der Abſchied zwiſchen Beiden nach jener denkwürdigen Stunde war rührend, als ſollte er für's ganze Leben gelten, und wirklich — Beethoven und Schenk haben ſich ſeit jenem Tage niemals wieder geſehen.

---

*) Ein Platz.

Wir nähern uns nunmehr einem Kapitel in Beethoven's Leben, das hinſichtlich der Darſtellung, wenn nicht zu den ſchwierigſten, ſo doch zu den delikateſten zählt, es betrifft ſeine mancherlei Liebesverhältniſſe. Wer hätte noch vor 20 Jahren ahnen können, daß dieſes Kapitel einſtens einen großen Theil der muſikaliſchen Welt eben ſo ſehr beſchäftigen werde, wie des Meiſters Tonwerke. Und ſo iſt es. Der Verfaſſer glaubte in den früheren Ausgaben genug gethan zu haben, wenn er dieſen Gegenſtand, auf Documente geſtützt, in gedrängter Kürze zur Sprache bringe, auch glaubte er demſelben keine größere Wichtigkeit beimeſſen zu ſollen, als mancher anderen, nicht grade unintereſſanten Epiſode, — einen einzigen Fall ausgenommen, der tiefer in Beethoven's Leben und Weben eingedrungen iſt.

Ganz anderer Anſicht war die ſchriftſtelleriſche Welt. Ihr war das darüber Mitgetheilte viel zu wenig, auch zu gewöhnlich, darum ſie für gut fand, das Factiſche auf das Gebiet des Romantiſchen hinüber zu ſpielen und ſomit den tiefernſten Tondichter in die Kategorie herz- und gehirnkranker Romanhelden zu verſetzen. Denn der Muſiker, in deſſen Werken ſo Excentriſches, Hyper-Romantiſches enthalten — dieſes hören nämlich jene Literaten aus Beethoven's Muſik heraus — darf auch in der Liebe nicht anders denn excentriſch, leidenſchaftlich-grotesk geſchildert werden, überhaupt in keinem Puncte des rein Menſchlichen mit Gewöhnlichem collidiren. Die beklagenswerthen Erſcheinungen in der heutigen Novellen-, Roman- und Feuilleton-Literatur, nämlich die Eigenheiten berühmter Männer als Folie zu naturwidrigen Uebertreibungen zu benützen, Dinge ihnen anzudichten, die in der Wirklichkeit nie dageweſen, Urtheile und Sentenzen ihnen in den Mund zu legen, die ihren individuellen Anſichten und Grundſätzen ſchnurſtracks entgegenſtehen, — dieſe mercantiliſche Procedur mit bedeutenden Characteren iſt auch Grund, daß die bekannten Liebesverhältniſſe und Liebesleiden Beethoven's von deutſchen und franzöſiſchen Schriftſtellern vielfach ausgebeutet und zuweilen in ſchamloſer Weiſe entſtellt wurden. — Ich bedaure, dieſem Gegenſtande auch in der vorliegenden Ausgabe kaum mehr Raum widmen zu können, als er früherhin eingenommen, da meine Anſicht darüber unverändert dieſelbe geblieben. Es ſoll aber an einigen Zugaben nicht fehlen.

Ignaz von Seyfried, in dem von ihm bearbeiteten und von Tobias Haslinger 1832 herausgegebenen Werke, „Beethoven's Studien" betitelt — darüber in den Ergänzungen eine kritiſch-hiſtoriſche Abhandlung folgen wird — weiß in den dort angehängten biographiſchen Notizen über Beethoven Seite 13 zu ſagen: „Beethoven war nie verheirathet und, merkwürdig genug, auch nie in einem Liebesverhältniß." Mehr weiß Ries zu ſagen. Seite 117 ſeiner Notizen heißt es: „Beethoven ſah Frauenzimmer ſehr gerne, beſonders ſchöne, jugendliche Geſichter . . . . Er war ſehr häufig verliebt, aber meiſtens nur auf kurze Dauer." Wegeler nun beantwortet dieſen Punkt, mit Berufung auf Stephan von Breuning und Bernhard Romberg, S. 42 ſeiner Notizen mit folgendem Satze: „Beethoven war nie ohne eine Liebe und meiſtens von ihr im hohen Grade ergriffen." Er nennt dann ein Fräulein d'Honrath aus Cöln, das oft einige Wochen in der Breuning'ſchen Familie zu Bonn zugebracht hatte, als Beethoven's erſte Liebe." Darauf folgte die liebevollſte Zuneigung zu einem ſchönen und artigen Fräulein von W., von welcher Werther-Liebe Bernhard Romberg mir vor drei Jahren noch Anecdoten erzählte." Dieſe Dame war Jugendfreundin von der oben genannten Schülerin Beethoven's, Freifrau von Bevervörde, die ſich 1834 zu Münſter mit Bernhard Romberg, in meinem Beiſeyn, dieſer Liebesangelegenheit erinnert hat.

Anſchließend an vorſtehende Sätze in Wegeler's Notizen bemerkt dieſer Gewährsmann: „Dieſe Liebſchaften fielen jedoch in das Uebergangsalter und hinterließen eben ſo wenig tiefe Eindrücke, als ſie deren bei den Schönen erweckt hatten. —

In Wien war Beethoven, wenigſtens ſo lange ich da lebte*), immer in Liebesverhältniſſen und hatte mitunter Eroberungen gemacht, die manchem Adonis, wo nicht unmöglich, doch ſehr ſchwer geworden wären.“

Vernehmen wir nun, was Beethoven ſelber unterm 16. November 1801 — in faſt vollendetem 31ten Lebensjahr — über dieſen Punct ſeinem coblenzer Freunde ſchreibt: „Etwas angenehmer lebe ich jetzt wieder, indem ich mich mehr unter Menſchen gemacht. Du kannſt es kaum glauben, wie öde, wie traurig ich mein Leben ſeit zwei Jahren zugebracht; wie ein Geſpenſt iſt mir mein ſchwaches Gehör überall erſchienen, und ich floh die Menſchen, mußte Miſantrop ſcheinen und bin's doch ſo wenig. — Dieſe Veränderung hat ein liebes, zauberiſches Mädchen hervorgebracht, das mich liebt, und das ich liebe; es ſind ſeit zwei Jahren wieder einige ſelige Augenblicke, und es iſt das erſte Mal, daß ich fühle, daß heirathen glücklich machen könnte; leider iſt ſie nicht von meinem Stande, — und jetzt — könnte ich nun freilich nicht heirathen; — ich muß mich nun noch wacker herumtummeln.“ Weiter im Context dieſes Briefes ſtoßen wir auf folgende Stelle: „Für ein ſtilles Leben, nein, ich fühl's, ich bin nicht mehr dafür gemacht.“ Will das nicht etwa ſagen, daß er ſchon in jenen Jahren den Vorſatz gefaßt, alle Heirathspläne aufzugeben? In der folgenden Periode wird Veranlaſſung ſeyn vermittelſt authentiſcher Beweiſe dieſem zarten Puncte näher zu kommen. Vorläufig ſey blos bemerkt, daß dieſes „zauberiſche Mädchen“, das in dem verſtörten Meiſter „dieſe Veränderung“, dieſe „ſeligen Augenblicke“ hervorgebracht, daſſelbe iſt, durch das ihm bald darauf ſchweres Herzeleid verurſacht worden.

Nach dieſem Vorgeſchmacke von Liebes-Freuden und Leiden unſers Meiſters betreten wir wieder das Gebiet der Tonkunſt, um die Dinge darauf nach den verſchiedenen Beziehungen zu ſeinem Leben und Wirken weiter zu verfolgen.

---

*) Dr. Wegeler verweilte in Wien, Studien halber auf der Clinik, vom Jahre 1794 bis 1796.

Neben dem im Hauſe des Freiherrn van Swieten mit Oratorien-Muſik beſchäftigten Verein beſtand ſchon bei Ankunſt Beethoven's in Wien im Hauſe des Fürſten Carl Lichnowsky ein kleinerer, aber auserwählter Kreis von Künſtlern und Kunſtfreunden, der die Cultivirung der Kammer-Muſik ſich zur Aufgabe geſtellt. Es läßt ſich denken, daß dem Ankömmling „aus dem Reich“ auch in dieſem Kreiſe alsbald eine Rolle zugetheilt worden. Unter den darin ſtimmführenden Künſtlern ragten beſonders hervor: der Violiniſt Ignaz Schuppanzigh *), der Bratſchiſt Franz Weiß **), und die beiden Violoncelliſten Anton Kraft ***) und deſſen Sohn Nicolaus Kraft. ****) Dieſe drei erſtgenannten Künſtler ſtehen mit dem Entwicklungsgange Beethoven's, überhaupt mit einem großen Theil ſeiner Schöpfungen in enger Wechſelwirkung, daher ihrer noch öfters zu gedenken ſeyn wird. Indeſſen ſoll nur bemerkt werden, daß dieſer Verein practiſch-geſchulter Muſiker es war, dem der aufſtrebende Componiſt die zweckmäßige Behandlung der Streich-Inſtrumente zu danken gehabt. Außer dieſen ſind noch zu nennen: Joſeph Friedlowsky †), der unſerm Meiſter die Kenntniß des Clarinett-Mechanismus gelehrt, und der berühmte Horniſt Johann Wenzel Stich ††), (der ſich italieniſch Giovanni Punto genannt) dem Beethoven die Kenntniß des Hornſatzes verdankt, von der er bereits in der Sonate mit Horn, Op. 17, einen eclatanten Beweis gegeben. Im Flöten-Mechanismus, in deſſen Conſtruirung ſo viele Veränderungen in den erſten Jahrzehnden des Jahrhunderts vorgegangen, blieb Carl Scholl †††) Beethoven's beſtändiger Inſtructor.

Die jetzige Generation der Componiſten erſieht aus Vorſtehendem, auf welchem Wege die Componiſten der früheren Epoche, welche von der Kunſtgeſchichte die „claſſiſche“ genannt

---

*) Geb. 1776, † 1830.
**) Geb. 1778, † 1826.
***) Geb. 1751, † 1820.
****) Geb. 1778, † 1853.
†) Geb. 1775.
††) Geb. 1775.
†††) Geb. 1778.

wird, die Kenntniß des naturgemäßen Gebrauches aller Inſtrumente überkommen hat, nämlich auf dem der mündlichen Ueberlieferung, den man den practiſch-empiriſchen nennt. Dies war der Weg, auf dem die ſogenannte „Kunſt zu inſtrumentiren“, das Kunſt-Handwerk überhaupt, wohl zwei Jahrhunderte hindurch gelehrt worden, wie es in allen andern ſchönen Künſten der Fall geweſen, und bis zu dieſem Tage noch iſt. Sollte die Frage entſtehen, welcher Weg wohl zur Erreichung ſolcher Kunſtgeſchicklichkeit der ſichere und zweckmäßigere ſey, der frühere practiſch-empiriſche, oder der nunmehr eingeſchlagene vermittelſt gedruckter Methoden, welche ſich bis zu ſclaviſcher Nachahmung gegebener Muſterbeiſpiele, ſomit bis zur Schablone, verſtiegen haben, um die Erfindungsgabe des Kunſtjüngers im Keime ſchon, wenn nicht ganz zu todten, ſo doch ſicher und gewiß nicht zu kräftigen, vielmehr träge zu machen; wir wiederholen, ſollte eine derartige Frage geſtellt werden, ſo entſcheiden wir uns unbedingt für den Weg, den unſere Altvordern gegangen, weil er im analogen Verhältniß zu dem in andern Künſten ſteht, vor allem, weil er den Kunſtjünger zum Selbſtdenken auffordert und ihm die Sache nicht ſo leicht macht, als es vermittelſt der beſtehenden Methoden geſchieht. Daß jener Weg nothwendig ein gedehnterer ſeyn müſſe, als der moderne, macht ihn auch noch vorzuziehen, weil dem Lernenden zu naturgemäßer Entwicklung aller intellectuellen Kräfte Zeit gelaſſen und keinerlei Sprünge gethan werden können. Würde man auf dem Wege der Altvordern geblieben ſeyn, auf welchem ſo viele Künſtler die höchſte Spitze der Tonkunſt erreicht haben, unſere Zeit hätte der in zarter Jugend ſchon verkrüppelten Sinfonie- und Opern-Componiſten weniger aufzuweiſen.

Nach dieſer wohl verzeihlichen Randgloſſe wieder zum Texte zurückkehrend glaube ich zunächſt auf den Umſtand hinzeigen zu ſollen, wie wenig das Lebensalter der namhaft gemachten Künſtler in der Mehrzahl von Beethoven's Alter differirte, ferner auf das Factiſche, wie dieſelben, vornehmlich der Kreis bei Lichnowsky, die Geneſis der „Beethoven-Epoche“ zu allernächſt vorbereiten geholfen und bei faſt allen in deſſen erſte Lebensperiode (auch weiterhin noch) fallenden Erzeugniſſen Pathenſtelle vertreten haben. Es läßt ſich denken, welche Anregung unſer Meiſter in dieſem Kreiſe erhalten, auch daß er Winke und Rathſchläge in theils direkter, theils indirekter Beziehung auf ſeine Schöpfungen, die großentheils bei Lichnowsky zum erſten Mal zu Gehör gebracht worden, ſich zu Nutzen gemacht. Wir werden ihn ſelber von ſeinen Fortſchritten ſprechen hören, wenn auch ausdrücklich nur in Beziehung auf das Streichquartett. Aber grade der Cultivirung dieſer Kunſtgattung in jenem Kreiſe, und gleichzeitig in einem andern, von dem ſogleich die Rede ſein wird, hatte Beethoven eine große Summe nützlicher Erfahrungen für das geſammte Inſtrumental-Bereich zu verdanken. Ohne ſolche Schule und ſolche Anregung zu Selbſtverſuchen wäre er vielleicht noch lange nicht an's Quartett, noch weniger an die Sinfonie gekommen, indem in beiden Gattungen, wie bekannt, die Epoche durch Haydn und Mozart vollſtändig beherrſcht wurde, darum jeder Andere als unberufener Eindringling zurückgewieſen worden wäre. Haben doch die erſten Quartette Beethoven's zunächſt aus dieſem Grunde, ſogar in ſeinem Kreiſe, keiner günſtigen Aufnahme ſich zu erfreuen gehabt.

Es iſt nun am Orte, einen andern Kunſt-Mäcen einzuführen, der nicht blos auf den Kunſtgeſchmack in der öſtreichiſchen Hauptſtadt, vielmehr auf den Entwicklungsgang der auf Haydn und Mozart gefolgten Epoche fördernden Einfluß geübt hat. Es iſt Graf Raſumowsky*), mehr denn zwei Jahrzehende hindurch ruſſiſcher Geſandter am wiener Hofe, — wiederum ein Name bleibenden Andenkens werth.

Graf Raſumowsky, gleichfalls ausübender Muſiker, und, um ihn mit einem Worte treffend zu kennzeichen, der Hauptträger der Traditionen in Haydn's Inſtrumental-Muſik, verſammelte abwechſelnd mit Fürſt Lichnowsky oben genannte Künſtler auch in ſeinem Pallaſte zu Ausführung von Quartett-Muſik, worin er ſelber die zweite Violine übernommen hatte. Bald aber kam er zu anderen Entſchließungen, durch die ſeinem Kreiſe eine höhere Kunſtbedeutung gegeben werden ſollte; er engagirte nämlich ein feſtſtehendes Quartett mit lebenslänglichen Contracten. Dies das erſte und einzige Beiſpiel in Oeſtreich. Nicht, daß nicht andere reiche Kunſtfreunde dieſem Beiſpiele in Errichtung eines feſtſtehenden Quartetts in ihrem Hauſe gefolgt wären, deren gab es bald mehrere, aber keiner hat es dem ruſſiſchen Mäcen gleichgethan, die engagirten Künſtler mit einer Penſion bis an ihr Lebensende zu bedenken.

---

*) In der dritten Periode werden wir ihn in den Fürſtenſtand erhoben ſehen.

Dieſes Muſter-Quartett war gebildet aus den Künſtlern: Schuppanzigh, I. Violine, Sina*), II. Violine, Weiß, Bratſche, und Linke**), Violoncell. Unter der Benennung: „Das Raſumowsky'ſche Quartett", hat es einen europäiſchen, aber auch kunſtgeſchichtlichen Ruhm erlangt, ohne jemals eine Kunſtreiſe gemacht zu haben, was in mehrfacher Hinſicht ſehr zu bedauern iſt, da zur Beurtheilung ähnlicher Productionen ſowohl in Bezug auf Auffaſſung der claſſiſchen Werke wie auch ihrer Darſtellung der authentiſche Maßſtab geboten worden wäre, der unſerm Zeitalter leider mangelt.

Wir hörten den Grafen Raſumowsky ſoeben den Hauptträger der Traditionen in Haydn's Quartett-Muſik nennen; wie erklärt ſich das? Ganz einfach: Haydn hatte nämlich an dieſem Kunſtfreunde jenen feinen Sinn zu richtiger Erfaſſung vieler nicht auf der Oberfläche liegenden und durch übliche Zeichen ausgedrückten Eigenthümlichkeiten in ſeinen Quartetten und Sinfonien entdeckt, der Anderen abgegangen iſt, darum er es unternommen, den Grafen zunächſt mit dieſen verborgenen Intentionen vertraut zu machen, durch den ſie erſt auf die Ausführenden übertragen worden. Es iſt dieſe Thatſache als eine auf die Characteriſtik des Raſumowsky'ſchen Quartetts im Allgemeinen, auf Beethoven's Quartett-Muſik ſpeciell, wichtige zu verzeichnen, die wegen des jugendlichen Alters des oben zuſammengetretenen Vereins, welcher höherer Schulung noch bedurfte, die von Aelteren, im Geſchmacke ihn Ueberragenden, kommen mußte, noch beſondere Gründe für ihre Glaubwürdigkeit erhält.

---

*) Geb. 1778, verſtorben in Boulogne sur mer den 2. October 1857.

**) Geb. 1783.

Graf Raſumowsky, einer der Erſten, der den Lauf des neuen muſikaliſchen Geſtirns mit Sicherheit beſtimmt hatte, tritt von nun an in Folge des feſten Engagements dieſes Quartett-Vereins den Geſchicken Beethoven's näher, als irgend ein anderer ſeiner Gönner. Nämlich: das Raſumowsky'ſche Quartett ward gleichzeitig Beethoven's Quartett, ſo zwar, als habe es der hohe Gönner nur zu deſſen Dienſte engagirt; es ward ihm zu uneingeſchränkter Dispoſition geſtellt.

Ueber die Art und Weiſe, wie der hochſtrebende Muſiker dieſe Gelegenheit eben ſowohl zu eigener Fortbildung, wie auch zu Offenbarung der in ſeinen Tonwerken verborgen liegenden Intentionen benutzt, wollen wir Ignaz von Seyfried ſprechen hören. In dem biographiſchen Abriß von Schuppanzigh im Univerſal-Lexicon der Tonkunſt drückt er ſich darüber in folgenden Sätzen aus: „Wie bekannt, war Beethoven im fürſtlich Raſumowsky'ſchen Hauſe ſo zu ſagen Hahn im Korbe; Alles was er componirte, wurde dort brühwarm aus der Pfanne durchprobirt und nach eigener Angabe haarſcharf, genau, wie er es ebenſo, und ſchlechterdings nicht anders haben wollte, ausgeführt, mit einem Eifer, mit Liebe, Folgſamkeit und einer Pietät, die nur ſolch glühenden Verehrern ſeines erhabenen Genius entflammen konnte, und einzig blos durch das tiefſte Eindringen in die geheimſten Intentionen, durch das vollkommenſte Erfaſſen der geiſtigen Tendenz gelangten jene Quartettiſten im Vortrage Beethoven'ſcher Tondichtungen zu jener univerſellen Berühmtheit, worüber in der ganzen Kunſtwelt nur eine Stimme herrſchte.“ *)

---

*) Im ſiebenten Jahrgang (1805) der Leipz. Muſ. Ztg. findet ſich Seite 534 folgende Characteriſtik von Schuppanzigh's Spiel: „Schuppanzigh

Dieſe bedeutungsvollen Worte Seyfrieds, des mithörenden Zeitgenoſſen jener außerordentlichen Kunſtleiſtungen, können wie eine lehrreiche Mahnung an unſer muſikaliſches Zeitalter, nicht blos in ſpecieller Beziehung auf Beethoven'ſche Tondichtungen, ſondern auf die geſammte hinter uns liegende Epoche, betrachtet werden. Allein ſie werden unwirkſam verhallen, weil bereits jede traditionelle Spur ſich verwiſcht, überhaupt das der claſſiſchen Muſik im Allgemeinen innewohnende geiſtige Weſen der lebenden Generation faſt ganz abhanden gekommen iſt und man in der Correctheit des mechaniſchen Reproducirens alles Erforderliche finden will.

Nun werde doch ein Blick auf die oeconomiſchen Verhältniſſe unſers Helden geworfen, die uns fernerhin noch mehrfach beſchäftigen werden, mit denen ſich die Welt bereits viel und weit auseinander gehend beſchäftigt hat.

Wir wiſſen durch Beethoven ſelber, daß Fürſt Lichnowsky ihm ein Jahrgehalt von ſechshundert Gulden *) ausgeworfen hatte, bis er eine paſſende Anſtellung finden werde. Anſchließend an dieſe Nachricht vom 29. Juni 1800 an Wegeler ſchreibt Beethoven weiter: „Meine Compoſitionen tragen mir viel ein, und ich kann ſagen, daß ich mehr Beſtellungen habe, als faſt möglich iſt, daß ich befriedigen kann. Auch habe ich auf jede Sache ſechs, ſieben Verleger, und noch mehr, wenn ich mir's angelegen ſeyn laſſen will: man accordirt nicht mehr mit mir, ich fordere und man zahlt." — Um einen Vorbegriff von den damaligen Honoraren zu erhalten, die er gefordert, dient uns wieder ſein eigener Brief vom 15. Januar 1801 an den Muſikverleger Hofmeiſter in Leipzig. **)

---

weiß bei ſeinem vortrefflichen Quartetten-Vortrage in den Geiſt der Compoſitionen genau einzudringen, und das Feurige, Kräftige, aber auch Feinere, Zarte, Humoriſtiſche, Liebliche, Tändelnde, ſo bezeichnend herauszuheben, daß die erſte Violine kaum beſſer beſetzt ſeyn könnte." — Daraus iſt ſchon zu ermeſſen, was weiterhin bei größerer Reife von ihm und ſeinen Verbündeten geleiſtet worden.

*) Eine Summe, die heutzutage in Folge der beſtehenden Valuta beinahe auf's Doppelte anzuſchlagen iſt.

**) Abgedruckt in Nro. 19 der Neuen Zeitſchrift für Muſik, 1837.

Beethoven fordert darin für das Septett, Op. 20, zwanzig Ducaten (10 Louisd'or), für die erſte Sinfonie zwanzig Ducaten, für das zweite Clavier-Concert zehn Ducaten und für die große Sonate, Op. 22, zwanzig Ducaten; — für jene Zeit gewiß hohe Honorare.

Beigehend dürfen einige Worte von Wegeler über Beethoven's ökonomiſche Talente, wie er ſie damals ſchon bekundete, nicht fehlen; ſie dienen als Hauptſchlüſſel zu ſeinen ſpäteren ökonomiſchen Zuſtänden, auch zur Erſchließung vieler Widerſprüche in Wort und That, wie ſie uns im Verlauf ſeiner Lebensgeſchichte begegnen werden. Wegeler führt S. 33 an: „Beethoven, unter höchſt beſchränkten Umſtänden erzogen und immer gleichſam unter Vormundſchaft, wenn auch nur jener ſeiner Freunde, gehalten, kannte nicht den Werth des Geldes und war dabei nichts weniger als ökonomiſch. So war, um nur Einiges anzuführen, die Zeit zum Mittageſſen bei dem Fürſten (Lichnowsky) auf 4 Uhr feſtgeſetzt. „„Nun ſoll ich, ſagte Beethoven, täglich um halb 4 Uhr zu Hauſe ſeyn, mich etwas beſſer anziehen, für den Bart ſorgen, u. ſ. w. Das halt' ich nicht aus!““ So kam es, daß er häufig in die Gaſthäuſer ging, da er überdies hier, wie bei allen ökonomiſchen Angelegenheiten, um ſo ſchlimmer daran war, als er, wie geſagt, ſich weder auf den Werth der Dinge, noch des Geldes verſtand.“ Wir ſetzen hinzu: als über alles noch der Drang nach Freiheit und Unabhängigkeit in jeglicher Situation bei Beethoven ein ſo unwiderſtehlicher war, daß der Abgang ökonomiſcher Talente als Minimum gegen ein Superplus zur Erſcheinung kommt.*) Dieſe ſchroffen Gegenſätze in unaufhörlicher Wechſelwirkung und häufig wiederkehrendem Kampfe mußten nothwendiger Weiſe die Quelle vieler Widerwärtigkeiten und Verſtimmungen bleiben, die unſern Meiſter verfolgt haben. Dem Biographen, der den Kampf zwiſchen dieſem Minimum und dem Superplus jahrelang mit anſehen und wahrnehmen

---

*) „Zeus allwaltender Rath nimmt ſchon die Hälfte der Tugend
Einem Manne, ſobald er die heilige Freiheit verliert.“ S. 333.
Eine Stelle aus der Odyssée, von Beethoven ausgezogen.

mußte, wie nachtheilig deſſen Folgen nicht blos auf die Individualität des Meiſters nach jeglicher Seite, aber auch auf die in ſeiner Nähe Lebenden, eingewirkt hatte, ſind beide dieſe Factoren Klippen gefährlicher Art, weder zu erklimmen, noch zu umgehen. Nur Solche, die aus weiter Ferne mit dem Tubus zur Hand ſelbe zu beſchreiben unternehmen, kommen gut dabei weg.

Oben bereits haben wir vorübergehend der Symptome erwähnt, die unſerm Meiſter ſchon damals große Beſorgniß hinſichtlich ſeines Gehörzuſtandes eingeflößt hatten. Es wird zur Stelle nothwendig, dieſes Punctum saliens näher kennen zu lernen. Hiezu verhilft uns wiederum Beethoven's mehrmals ſchon angezogener Brief an Wegeler aus dem Jahre 1800. Nachdem er dort die Zufriedenheit mit ſeiner ökenomiſchen Lage ausgeſprochen, fährt er fort: „Nur hat der neidiſche Dämon, meine ſchlimme Geſundheit, mir einen ſchlechten Stein in's Brett geworfen, nämlich: mein Gehör iſt ſeit drei Jahren immer ſchwächer geworden und zu dieſem Gebrechen ſoll mein Unterleib, der ſchon damals, wie du weißt, elend war, hier aber ſich verſchlimmert hat, indem ich beſtändig mit einem Durchfall behaftet bin, und mit einer dadurch außerordentlichen Schwäche, die erſte Veranlaſſung gegeben haben.“ Ferner berichtet er, welche Mittel die Aerzte Frank und Vering gegen dieſes Uebel angewandt, allein ſtets vergeblich. Dann äußert er weiter: „Ich kann ſagen, ich bringe mein Leben elend zu, ſeit zwei Jahren faſt meide ich alle Geſellſchaften, weil's mir nicht möglich iſt den Leuten zu ſagen: ich bin taub. Hätte ich irgend ein anderes Fach, ſo gings noch eher, aber in meinem Fache iſt das ein ſchrecklicher Zuſtand; dabei meine Feinde, deren Zahl nicht geringe iſt, was würden dieſe hiezu ſagen! — Um Dir einen Begriff von dieſer wunderbaren Taubheit zu geben, ſo ſage ich Dir, daß ich mich im Theater ganz dicht am Orcheſter anlehnen muß, um den Schauſpieler zu verſtehen. Die hohen Töne von Inſtrumenten, Singſtimmen, wenn ich etwas weit weg bin, höre ich nicht; im Sprechen iſt es zu verwundern, daß es Leute gibt, die es niemals merkten; da ich meiſtens Zerſtreuungen hatte, ſo hält man es dafür. Manchmal auch hör' ich den Redenden, der leiſe ſpricht, kaum, ja die Töne wohl, aber die Worte nicht; und doch ſobald Jemand ſchreit, iſt es mir unausſtehlich. Was es nun werden wird, das weiß der liebe Himmel. Bering ſagt, daß es gewiß beſſer werden wird, wenn auch nicht ganz. Ich habe ſchon oft — — mein Daſeyn verflucht; Plutarch hat mich zur Reſignation geführt.“

Schon in jenen Jahren befand ſich an der Metropolitankirche zu St. Stephan in Wien ein Geiſtlicher, Namens Pater Weiß, der ſich mit Heilung des kranken Gehör-Organs befaßt und viele glückliche Kuren bewirkt hatte. Nicht bloß Empiriker, ſondern mit der Phyſiologie des Organs wohl vertraut, bewerkſtelligte er die Heilung nur mit einfachen Mitteln, genoß überhaupt eines verbreiteten Rufes im Publikum, nebenbei aber auch die Achtung der practicirenden Aerzte. Mit Genehmigung ſeines Arztes hatte ſich ihm auch unſer geängſteter Tondichter anvertraut. Der Erfolg war Anfangs ein guter, ſo lange nämlich der Patient ſtrenge nach den Vorſchriften des geiſtlichen Herrn gelebt, die ſich nicht blos auf Diät, auch auf mehr Ruhe und Schonung des leidenden Gehörs bezogen hatten. Jedoch, weder vermochte er dem erſteren Hinderniß auf die Dauer zu widerſtehen, noch das andere, das durch ſeine ſocialen Verhältniſſe bedingt war, zu beſeitigen, kurz die Heilung, bereits in gutem Fortſchreiten, ward fortan unterbrochen, indem der Patient obendrein alle Geduld verloren hatte. Wir werden in der dritten Periode, und auch ſonſt noch, dieſes höchſt beklagenswerthen Gehörzuſtands erwähnen müſſen, auch von dem gefälligen, an Beethoven's Geſchick wahrhaft theilnehmenden Pater Weiß und von der nach mehr denn zwanzig Jahren wieder angeflehten Hilfe bei ihm zu ſprechen haben. Aber einer Stelle aus einem ſpätern Briefe vom 16. Nov. 1801, auch an Wegeler, muß hier Raum gegeben werden, weil ſie ein gebeſſertes Stadium dieſes Uebels beſpricht, aber auch zeigt, wie wenig der Patient der ärztlichen Vorſchrift Gehör gegeben. Er ſchreibt: „Meine Jugend, ja ich fühle es, ſie fängt erſt jetzt an*); war ich nicht immer ein ſiecher Menſch? Meine körperliche Kraft nimmt ſeit einiger Zeit mehr als jemals zu und ſo meine Geiſteskräfte. Jeden Tag gelange ich mehr zu dem Ziel, was ich fühle, aber nicht beſchreiben kann. Nur hierin kann Dein Beethoven leben. Nichts von Ruhe! — ich weiß von keiner andern, als dem Schlaf, und wehe genug thut mirs, daß ich ihm jetzt mehr ſchenken muß, als ſonſt. Nur halbe Befreiung von meinem Uebel, und dann — als vollendeter, reifer Mann komme ich zu euch, erneuere die alten Freundſchaftsgefühle.“ u. ſ. w.

Dem Abſchluſſe der erſten Periode ſich nähernd ſoll noch von einer Kunſtreiſe Meldung gemacht werden, die Beethoven gegen Ende dieſes Lebensabſchnittes nach dem deutſchen Norden unternommen, dahin ihm bereits ein guter Ruf vorangegangen war. Er beſuchte Prag, Leipzig und Berlin und hat durch ſein Clavierſpiel, ganz beſonders durch ſeine geiſtvollen Improviſationen, Theilnahme und Aufſehen erregt. Daß dieſer Ausflug in das Jahr 1796 fällt, (wahrſcheinlich zur Herbſtzeit,) darüber werden wir weiter unten durch Beethoven ſelber vergewiſſert. Dem Aufenthalte in Preußens Hauptſtadt verdankte er auch die Erlaubniß, dem Muſik liebenden und ſelbſt ausübenden Könige, Friedrich Wilhelm II., ſeine beiden Sonaten mit Violoncell, Op. 5, widmen zu dürfen. Daß dieſe erſte Kunſtreiſe aber zugleich die letzte geweſen, dürfte wohl des Anmerkens werth ſeyn, ſo auch noch, daß ſich in Beethoven's Erinnerung faſt alle Erlebniſſe auf dieſer Reiſe und ſonſtige Eindrücke verwiſcht hatten, davon er im Jahre 1822 dem Hofrathe Rochlitz gegenüber Beweiſe gegeben. Sein Gedächtniß für Zurückliegendes hat ſich immerhin als ſehr ſchwach erwieſen.

---

*) Es iſt jener Moment, in dem wir unſern Tondichter weiter oben von einem „lieben, zauberiſchen Mädchen“ und „einigen ſeligen Augenblicken“ ſprechen gehört.

Anhang.

I. Zur Charakteriſtik des muſikaliſchen Wiens zu Ausgang des achtzehnten und zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts.

Bisher bedacht, den Lebensgang Beethoven's in ſeinen verſchiedenen Beziehungen und Verhältniſſen zu einzelnen Theilen der muſikaliſchen Geſellſchaft in der öſtreichiſchen Kaiſerſtadt zu ſchildern, wollen wir es am Schluſſe dieſer Periode verſuchen, ein möglichſt getreues Abbild dieſer Geſellſchaft im Großen und Ganzen aufzuſtellen. Es iſt dies ein nothwendiges Geſchäft, weil die Geſammt-Charakteriſtik dieſes Großen und Ganzen nicht ſowohl auf die Entwicklung des Künſtlers, ſondern auch des Menſchen in dem aufſtrebenden Beethoven mächtigen Einfluß übt. Es wird uns dieſes Bild, wenngleich nur in Umriſſen zur Anſchauung gebracht, zugleich in Stand ſetzen, den herrſchenden Geiſt und Geſchmack jener Epoche dem Leſer vor Augen zu führen.

Als oben vorübergehend von dem großen Verdienſte van Swieten's um die Muſik in Wien geſprochen wurde, hörten wir, daß er den hohen Adel (zum Behufe der Aufführung von Haendel's, Bach's*) und Haſſe's Werken) in eine „muſikaliſche Geſellſchaft“ vereinigt hatte. Es wird intereſſiren mehrere der Namen kennen zu lernen, unter deren Patronate dieſe Akademieen ſtattgefunden. Ein Bericht in No. 34 der Allg. Muſ. Ztg. von 1801 über die erſte Aufführung der „Jahreszeiten“ von Haydn, unter deſſen perſönlicher Leitung, führt ſie gleichzeitig an. Es ſind die Fürſten: Liechtenſtein, Eſterhazy, Schwarzenberg, Auersperg, Lobkowitz, Lichnowsky, Trautmannsdorf und Kinsky; dann die Grafen: Czernin, Erdödy, Fries, Appony, Sinzendorf, Harrach, und andere noch; Namen, von denen mehrere auf den Titelblättern der Beethoven'ſchen Werke aus dieſer wie aus der folgenden Periode prangen. Dieſe Dedicationen zeigen des Componiſten Beziehungen zu ihnen, — ein Grund, ſelbe bei allen Wiederauflagen ſeiner Werke in Ehren zu halten, da hiedurch zugleich die Characteriſtik des großen Kreiſes angedeutet wird, in welchem unſer Meiſter ſich in jenen Tagen zu allermeiſt bewegt hat.

---

*) Seb. Bach's Muſik anlangend muß bemerkt werden, daß es ſich lediglich um Ausführung einiger Motetten gehandelt hat. Größere Werke dieſes Tonrieſen waren weder dem damaligen, noch dem ſpätern Wien, bekannt, — aber auch der geſammten deutſchen Muſikwelt nicht. Speziell für die Wiener galt ſie als „lutheriſche Muſik“, — damit war der Stab über ſie gebrochen.

In Bezug auf den in jener Zeit herrſchenden Adelsbegriff darf ſpeziell von dem deutſchen Adel Oeſtreichs geſagt werden, daß Unterricht und Erziehung, innere und äußere Bildung, die Richtung auf Willens- und Character-Entwicklung und auf Intelligenz im Allgemeinen im beſten Gleichgewichte geſtanden, darum er mit Recht der gemeinſame Träger deutſcher Bildung und Geſittung genannt wurde.*) Ein ſo gearteter Bildungszuſtand in der höheren Geſellſchaft, die ſich überdies im Beſitze unermeßlicher Reichthümer befindet, wird ſicherlich geeignet ſeyn, unter verſtändiger Anleitung die Intereſſen von Kunſt und Wiſſenſchaft in richtigem Maße zu fördern und ihnen Opfer zu bringen. Dies war in der wiener Adelsgeſellſchaft, vorzugsweiſe jedoch auf Tonkunſt bezüglich, wirklich der Fall. Man liebte überhaupt die Muſik ohne Oſtentation, man ließ ſie mit ihrem magiſchen Reize auf ſich wirken, ob ſie von vier oder von hundert Ausführenden kam, wendete ſie als ſicheres Mittel an, Geiſt und Gemüth zu bilden und ſo den Gefühlen eine edle Richtung zu geben. Das deutſche Volk aber im Allgemeinen verſtand es damals ganz: einfache Größe, ächte Empfindung und rein menſchliche Gefühle aus ſeiner Muſik herauszufühlen. Es verſtand noch ganz die Kunſt: das Unausſprechliche und geiſtig Erhabene aus dem Zauberreich der Töne abzuleiten und für ſich zu gewinnen. Und dennoch war es kein philoſophiſches, ſondern nur ein unbefangen genießendes Zeitalter, von dem wir ſprechen, deſſen Characteriſtik ſich noch durch mehrere Jahre des erſten Decenniums unſers Jahrhunderts rein und ungeſchwächt erhalten hat. „Wer das muſicaliſche Wien nicht damals gekannt, weiß nicht was Muſik unbefangen hören und genießen heißt.“ So ſprachen die alten Muſiker in ſpäterer Zeit von jenen Tagen. — Dank dem Schickſal, es gab noch nicht Hunderte mit Kunſt-Kritik ſich beſchäftigender Journale!

---

*) In der dritten Periode wird es Veranlaſſung geben, des öſtreichiſchen Adels wieder zu gedenken, wir werden ihn aber weſentlich verändert finden.

Den Muſik-Dilettantismus jener Epoche betreffend, ſo wiſſen wir, daß er ſich faſt ausſchließlich auf die gebildeten Stände beſchränkte, deren Geſinnung und Geſittung ihnen die Stellung in dem großen Ganzen angewieſen hat; daher Keiner ſich eines Platzes bemächtigte, der dem Fachmanne allein gebührte. Ueber Werthſchätzung wahrhaft verdienter und gebildeter Künſtler von Seiten dieſes Dilettantismus genügt eine Stelle aus dem dritten Jahrgange der Allg. Muſ. Ztg. Dort heißt es: „Man ſchätzt in Wien zu ſehr Talente, um von dem Künſtler zu verlangen, daß er niedrig kriechen ſoll; man würde ihn vielmehr weniger achten, ſobald er es thäte.“

Um in der Schilderung des damaligen Wien keine Lücke zu laſſen, muß auch der vielen und regelmäßig abgehaltenen Concerte mit vollem Orcheſter am kaiſerlichen Hofe gedacht werden, wobei Kaiſer Franz faſt allzeit an der 1ſten Violine mitgewirkt, die Kaiſerin Maria Thereſia (eine neapolitaniſche Prinzeſſin) ſich aber immer in Arien und mehrſtimmigen Geſangſtücken aus Opern hören ließ. Sie war ganz Künſtlerin.*)

---

*) Erſt einige Jahre ſpäter, als nach dem Ableben der Kaiſerin (1807) dieſe Concerte eingeſtellt worden, organiſirte Kaiſer Franz ſein Streich-Quartett, das ihn bekanntlich auf allen ſeinen längeren Reiſen, ſogar 1815 nach Paris, 1818 zum Congreß nach Aachen, begleitet hat, — ſtets unter Leitung ſeines Kammer-Compoſiteurs Franz Krommer. Der Kaiſer ſpielte die 1ſte Violine, ſein General-Adjutant, Feld-Marſchall-Lieutenant Freiherr von Kutſchera, 2te Violine, des Kaiſers erſter Kammerdiener Viola, und der Oberſt-Kämmerer, Graf Rudolph von Wrbna Violoncell. Nach des letztern Tode, zu Anfang der zwanziger Jahre, beſetzte der Kaiſer den vacanten Platz mit Herrn Gottlieb, Mitglied ſeiner Hof-Capelle.

Dirigenten dieſer Hof-Concerte, die großentheils in der Sommerzeit zu Laxenburg ſtattgefunden wo der hohe Adel das Auditorium gebildet, waren Salieri, zumeiſt aber Weigl, der Träger Mozart'ſcher Traditionen, von ihm ſelber überkommen. Beide hörte der Verfaſſer in wehmuthsvoller Erinnerung von dem in jeder Beziehung goldenen Zeitalter der Tonkunſt im alten Wien ſprechen, nachdem die Vorſehung ihre Tage bis zu vollſtändiger Herrſchaft des ehernen gefriſtet hatte.

Aus der Beſchaffenheit dieſer Verhältniſſe ergibt ſich wohl der Schluß von ſelbſt, daß ſie auf Entwicklung des Talents bei unſerm Beethoven nicht anders denn fördernd einwirken konnten, ſo wie, daß dieſes für Kunſt und Künſtler als golden geprieſene Zeitalter auch in Beziehung auf ſeine äußeren Verhältniſſe das goldene genannt werden darf. Unter ſolchen Umſtänden, im Bunde mit den Edelſten und Beſten, durch die ſein ſchöpferiſcher Genius Aufmunterung und Pflege erhalten, hätte er glücklich und zufrieden auf ſeiner Künſtlerbahn fortſchreiten können, wenn ſich nicht ſchon damals ein böſer Dämon in dem zu ſeinem Berufe wichtigſten und unentbehrlichſten Organ eingeſchlichen hätte, durch den ſein Gemüthszuſtand getrübt und die Tage des heiterſten Seyns und künſtleriſcher Wirkſamkeit dauernd vergällt worden wären, — leider viel durch eigenes Verſchulden! Will es doch ſcheinen, als habe der Meiſter dieſes Verſchulden ſelber erkannt und eingeſtanden. Unter den in ſeinem Exemplar der Odussée angeſtrichenen aber noch beſonders ausgezogenen Stellen befindet ſich auch nachſtehende:

„Siehe, kein Weſen iſt ſo eitel und unbeſtändig,
Als der Menſch, von allem, was lebt und webet auf Erden.
Denn ſo lange die Götter ihm Heil und blühende Jugend
Schenken, trotzt er und wähnt, ihn treffe nimmer ein Unglück.
Aber züchtigen ihn die ſeligen Götter mit Trübſal,
Dann erträgt er ſein Leiden mit Ungeduld und Verzweiflung.
Denn wie die Tage ſich ändern, die Gott vom Himmel ſendet,
Aendert ſich auch das Herz der erdebewohnenden Menſchen.
— — — — — — — — —
Drum erhebe ſich nimmer ein Mann, und frevle nimmer;
Sondern genieße, was ihm die Götter beſcheren, in Demuth!“ (S. 350.)

II. Katalogiſcher Vorbericht.

Im Begriffe nun, die in das letzte Luſtrum dieſer Periode (darin die künſtleriſche Wirkſamkeit Beethoven's ihren Anfang nimmt) fallenden Werke zu verzeichnen, wird es zur beſſeren Orientirung erforderlich, einige Anmerkungen vorausgehen zu laſſen.

A. Die Werke Beethoven's theilen ſich in zwei Kategorieen ab, deren eine mit Opuszahlen, die andere mit Nummern verſehen iſt. Erſtere rühren vom Componiſten her, dürfen demnach bis zu einer gewiſſen Höhe, ſo lange nämlich derſelbe die Gewohnheit feſtgehalten ſelbe eigenhändig auf jedem Manuſcripte zu notiren, als ziemlich verläßlich angeſehen werden. Dieſe Kategorie umfaßt zumeiſt die größeren und großen Werke jeder Gattung. Die mit Nummern verſehene aber wurde durch Uebereinkunft der verſchiedenen Verleger, anfänglich im Einverſtändniß mit dem Componiſten, aufgeſtellt und umfaßt blos kleine Werke, als Variationen, Tänze, kleine Lieder, von denen nicht wenige erſt nach dem Ableben Beethoven's veröffentlicht worden.

Dieſe Unterſcheidung hat jedoch lediglich bei Katalogiſirung der Werke aus den letzten fünf Jahren dieſer Periode eine chronologiſch richtige Geltung. Weiterhin wird der Verfaſſer von einer katalogiſchen Unordnung zu berichten haben, wie ſie wohl in ſo hohem Grade niemals bei einem Autor vorgekommen ſeyn dürfte. Auf Beethoven ſelber fällt nur ein geringer Theil der Schuld, der größte aber auf die Verleger und außer dieſen noch auf die den Tondichter lange Zeit hindurch bevormundenden Perſonen, deren nähere Bekanntſchaft der Leſer in der folgenden Periode machen wird.

Die Verleger betreffend, ſo war es zumeiſt Mangel an Einverſtändniß, zuweilen in Folge von gegenſeitiger Eiferſucht und Beneidung, durch welches die bedauerliche Verwirrung herbeigeführt worden. Ein anderer Grund findet ſich in der unberechtigten, zumeiſt willkürlichen Einſchaltung ſo vieler arrangirten Werke unter die Opuszahlen. Nur durch Beſeitigung der Arrangements in eine abgeſonderte Kategorie könnte eine beſſere Ordnung bei den Originalen erzweckt werden.

B. Sind die Werke unſers Meiſters nicht immer in derſelben Ordnung zur Veröffentlichung gelangt, als ſie entſtanden. Einzelne wurden theils wegen ſpäterhin noch anzulegen der Feile zurückgehalten, theils blieben ſie aus Verlags- oder richtiger, Speculationsgründen viele Jahre im Pulte des Verlegers verborgen. Das der dritten Periode anhängende Verzeichniß wird derlei vom Verleger zurückgehaltener Werke mehrere anführen. Hinſichtlich der chronologiſchen Reihenfolge findet ſich ſchon bei Opus 1 eine Unrichtigkeit. Das Trio in **C moll**, welches in der Sammlung an dritter Stelle ſteht, war das zu allererſt vollendete. Steigerung des Effektes von Nummer zu Nummer war der Grund, daß es dem in **Es dur** und in **G dur** nachgeſtellt worden. Oder, der Componiſt ſah ſich bei dreien in ein Opus zuſammengelegten Producten gleicher Gattung veranlaßt, das ſchwächere in die Mitte zu ſtellen. So findet es ſich bei den drei Sonaten, **Op.** 2, ferner noch bei den drei Sonaten **Op.** 10, dieſer Periode angehörig. Weiterhin erſcheint ein ſolcher Grund nicht mehr vorwaltend.

Bei dem gegenwärtig blühenden Zuſtande der Conjectural-Kritik in Beethoven's Muſik, vornehmlich in Rußland und Frankreich, iſt mehrfach ausgeſagt worden, daß einzelne von den Werken, die mit andern zuſammen unter einer Opus-Zahl vorliegen, und entweder im Styl oder im Gehalte von den mitgehenden ſich unterſcheiden, ihr Entſtehen einer früheren Zeit verdanken. Dem muß entſchieden widerſprochen werden. Ein Jahr früher oder ſpäter niedergeſchrieben iſt von keiner Bedeutung, und mehrere Jahre lagen niemals dazwiſchen. Als ganz zuverläſſig gilt, daß keines der weiter unten verzeichneten Werke vor 1794 verfaßt worden. Einzelne dieſer im Uebermaß grübelnden und tiftelnden Conjectural-Kritiker, in der Einbildung, bei Beethoven ein ſtetes Fortſchreiten ohne Rückſchritt auffinden zu wollen, haben deſſen Opuscula, als: die Bagatellen und andere kleine Sachen für Pianoforte, viele Lieder u. dergl., in des Meiſters Jugendzeit zurückverwieſen. Sie conjecturirten und philoſophirten, daß nach Fidelio, nach der C-moll- und Paſtoral-Sinfonie der Autor ſolche Kleinigkeiten nicht mehr ſchreiben gekonnt. Dieſe verbiſſenen Kunſtſchwätzer, die ſich in faſt bedauerlicher Weiſe abmühen, das Aufſteigen des Beethoven'ſchen Genius trigonometriſch berechnen zu können, wie ihnen gerade die Opus-Zahlen in den Kram taugen, mögen vernehmen, daß nicht wenige dieſer Opuscula während des Zuſammenlebens mit Beethoven vor meinen Augen entſtanden, und von einigen noch Abſchriften mit Correcturen des Componiſten von mir aufbewahrt werden. Iſt der Montblanc nicht von mehreren minder hohen Bergen, ſogar von ganz niedrigen, umgeben?

Hörten wir gleichwohl einige Seitenzahlen zurück den eben dreißig Lebensjahre zählenden Beethoven ausrufen: „Nichts von Ruhe!“ ſo darf doch verſichert werden, daß er nach weiteren zwanzig Jahren nicht mehr ſo gedacht, vielmehr gefühlt habe, daß er zuweilen der Ruhe bedürfe, nämlich einer thätigen Ruhe, oder ruhigen Thätigkeit. Aus ſolchen Momenten datiren verſchiedene Kleinigkeiten, deren einige aus Gefälligkeit für Gönner und Freunde geſchrieben worden. Warum wollen die das Innere des Erdballs durchwühlenden Kunſtphiloſophen nicht lieber aus ſolchem Verfahren den Schluß ziehen, daß Beethoven ſich zuweilen in ein jugendliches Alter zurückverſetzte, um dann wieder neugeſtärkt mit aller Willens- und Geiſteskraft mehrere Schritte nach vorwärts thun zu können? Mit welchem Epitheton er ſelber ſolche Kleinigkeiten charakteriſirt, werden wir in der 3ten Periode vernehmen.

C. Wird unter vorbemerkten Umſtänden nur um die Zeit des Erſcheinenſeyns der verſchiedenen Werke gefragt werden dürfen. Allein ſelbſt dabei können einzelne leiſe Zweifel nicht mit Sicherheit gelöſet werden. Indeß ſind Differenzen um ein Jahr früher oder ſpäter von keiner Bedeutung. Es konnte mit Gewißheit nicht ermittelt werden, ob ein Werk zu Ausgang des einen, oder bei Eingang des folgenden Jahres der Oeffentlichkeit übergeben worden. Hinſichtlich Feſtſtellung einer chronologiſchen Ordnung, wenigſtens bei den größeren Werken, war der Verfaſſer noch bei Lebzeiten des Meiſters unter Mitwirkung der Verleger Artaria und Diabelli befliſſen. Anlaß hiezu hatte eine Zuſchrift mit vielen Fragezeichen von Erſteren an Beethoven im Jahr 1819 gegeben, welche als Beleg für die katalogiſche Unordnung im Anhange zur zweiten Periode mitgetheilt werden ſoll. Leider aber war kein Ausweg aus dieſem gräulichen Verhaue zu ermitteln. Das Original von Artaria's Zuſchrift liegt vor.

D. Soll im Verzeichniß der Werke, wo nur thunlich, der erſte Verleger genannt werden, und zwar auf Grund von deren Correctheit, wenigſtens im Allgemeinen. Es iſt der Sache wegen wichtig zu wiſſen, daß Beethoven ſeine Wiener Ausgaben ſtets ſelber corrigirt hat. Von auswärts gedruckten Werken ſind mir, als von ihm corrigirt, nur die letzten Sonaten, Op. 109, 110 und 111, im Schleſinger'ſchen Verlage zu Paris bekannt. Daß ſich indeß alle die von ihm ſelber corrigirten oder blos revidirten Ausgaben durch abſolute Reinheit auszeichnen ſollten, wird man wohl kaum erwarten. Es bleibt überall noch zu wünſchen. Unter den älteren Wiener Offizinen gab es eine und andere, die ſich der Nachläſſigkeit wie auch Unſauberkeit diesfalls nur gar zu oft ſchuldig gemacht hatte, dem Seitens des Componiſten nicht zu ſteuern war. So hat man z. B. in der Sonate pathétique den Abgang einer anſehnlichen Zahl von Vortragszeichen im erſten und zweiten Satz, wichtig für richtige Auffaſſung, nicht blos für Färbung, zu beklagen. Und dieſe Mängel laufen durch alle Nachdrucke. Was die vielerlei Nachdrucke in letzter Zeit hinſichtlich der Correctheit noch überdies verſchuldet, ſoll beigehend nur berührt aber offen geſtanden werden, daß einzelne der Verlagshandlungen ſtarken Tadel verdienen.

Eine Verlagshandlung, die ſich um Auffindung aller Original-Drucke von Clavier-Muſik bemühen und darnach einen mit allem Fleiße geſäuberten Nachdruck bewerkſtelligen wollte, würde ſich um Beethoven's Literatur hoch verdient machen. In der Wohlfeilheit der Ausgaben darf man ſolches Verdienſt allein nicht finden wollen, wie man in unſern Tagen thut, will man ſich nicht auf gleiche Stufe mit Baumwoll-Fabrikanten ſtellen laſſen. Eine in der zweiten Periode angeführte „Warnung“ wird die Herren Verleger belehren, wie es der große Meiſter mit der Correctheit ſeiner Werke ſelber gehalten und auch von anderen gehalten haben wollte.

Sind gleichwohl die meiſten der alten Wiener Verlagshandlungen erloſchen und ihr Verlag auf andere übergegangen, als z. B. der reichhaltige des Kunſt- und Induſtrie-Comptoirs ſammt dem von Eder, Mollo u. Comp. auf Steiner u. Comp. (gegenwärtig Haslinger); ferner der Verlag von Cappi auf Witzendorf, ſo iſt es nicht wohl glaublich, daß deren Original-Drucke ſämmtlich verloren ſeyn ſollten.

III. Verzeichniß der von 1795 bis incl. 1800 erſchienenen Werke.

Opus-Zahl	Erſchienen	Erſter Verleger	
1	1795	Artaria	Drei Trio's (**Es dur. G dur, C moll**) für Pianoforte, Violine u. Violoncello. Zufolge Anmerkung über das Trio in **C moll,** die ſich Seite 85 in den Notizen von Ferd. Ries vorfindet, als habe Vater Haydn, nachdem er alle drei Trio's bei Fürſt Lichnowsky gehört, zu deſſen Herausgabe nicht gerathen, ſoll in dem Componiſten der Verdacht von Neid und Eiferſucht bei Haydn entſtanden ſeyn. Aus Haydn's Lebensgeſchichte iſt bekannt, daß er die beiden Jahre 1794 und 1795 faſt ganz in England verlebt hat. Seine Abweſenheit von Wien will ſich ſowohl mit dem Datum des Erſcheinens dieſer Trio's, aber auch mit der ihm zugeſchriebenen Aeußerung nicht wohl reimen laſſen. Hat jedoch Haydn auf Befragen des noch ſehr jugendlichen Ries dieſe Aeußerung wirklich dahin erklärt, wie dieſer anführt, „daß er nicht geglaubt, dieſes Trio würde vom Publikum ſo leicht verſtanden und günſtig aufgenommen werden," ſo iſt damit jede ſchiefe Auslegung beſeitigt. Es wird aber erlaubt ſeyn, über Haydn's Erklärung zu ſtutzen, wenn man ſeine eigenen Trio's kennt. Meiner Seits ſtelle ich dieſen Vorfall in die lange Reihe der Mißverſtändniſſe, deren in Beethoven's Leben leider zu viele dageweſen.

Opus-Zahl	Erſchienen	Erſter Verleger	
2	1796	Artaria	Drei Sonaten (**F moll, A dur, C dur**) für Pianoforte.
3	1796	ungewiß	Großes Trio in **Es dur** für Violine, Viola und Violoncello. Von dieſem Werke ward berichtet, daß es vor den Trio's, Op. 1, ja ſchon 1791, geſchrieben ſey, aber vom Componiſten zu ſchwach befunden worden, um zu allererſt vor dem Publicum zu erſcheinen. Es iſt aber eine vage Rede.
4	1796	Artaria	Quintett in **Es dur** für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncello. Dieſes Werk iſt entſtanden aus dem erſten Verſuch Beethoven's für Blasinſtrumente zu ſchreiben, nämlich aus einem Octett für 2 Clarinetten, 2 Oboen, 2 Hörner und 2 Fagotts, davon ſich das Manuſcript bei Artaria befindet. Der neue, ſehr verdienſtliche Katalog der Beethoven'ſchen Werke bei Breitkopf u. Härtel kehrt das Sachverhältniß um, wenn er angibt, dieſes Octett ſey aus dem Quintett hervorgegangen. Auch iſt in jenem Katalog die Opus-Zahl 103 für dieſes Octett irrthümlich geſetzt. Es exiſtirt weder ein **Op.** 103 noch ein **Op.** 104 als Original-Werk. Grund: die Confuſion und ihre Urheber. (Sieh weiterhin Artaria's vorſtehend berührte Zuſchrift von 1819 an Beethoven.)
5	1797	Artaria	Zwei große Sonaten in **F dur** und **G moll** für Pianoforte und Violoncello.
6	1797	Eder	Leichte Sonate in **D dur** für Pianoforte zu 4 Händen.

Opus-Zahl	Erſchienen	Erſter Verleger	
			Von den mit Nummern verſehenen Variationen ſind im Jahre 1797 erſchienen: a. Neun Variationen in A dur über ein Thema aus der Oper: „Die ſchöne Müllerin.“ Artaria. b. Sechs Variationen in G dur über ein Thema aus derſelben Oper: „Mich fliehen alle Freuden.“ Artaria. c. Zwölf Variationen in C dur. Thema: ein Menuet à la Vigano. Artaria. d. Zwölf Variationen in A dur. Thema aus dem Ballet: das Waldmädchen. Artaria.
7	1798	Artaria	Große Sonate in Es dur für Pianoforte.
8	1798	Artaria	Serenade in D dur für Violine, Viola und Violoncello.
9	1798	Artaria	Drei Trio's (G dur, D dur, C moll) für Violine, Viola und Violoncello.
10	1799	Eder	Drei Sonaten (C moll, F dur, D dur) für Pianoforte.
11	1799	Mollo	Großes Trio in B dur für Pianoforte, Clarinette (oder Violine) und Violoncello.
12	1799	Artaria	Drei Sonaten (D dur, A dur, Es dur) für Pianoforte und Violine.
13	1799	Eder	Sonate pathétique in C moll für Pianoforte.
14	1799	Mollo	Zwei Sonaten in E dur und G dur für Pianoforte.

Opus-Zahl	Erſchienen	Erſter Verleger	
			In demſelben Jahr ſind erſchienen:
			a. Zwölf Variationen über das Thema: Ein Mädchen oder Weibchen. Traeg.
			b. Acht Variationen in C **dur**, Thema aus Richard Löwenherz: Mich brennt ein heißes Fieber. Traeg.
			c. Zehn Variationen in B **dur**, Thema aus Falſtaff von Salieri: **La stessa, la stessissima.** Artaria.
15	1800	Mollo	Erſtes Concert in C **dur** für Pianoforte mit Orcheſter.
			Die erſte Aufführung dieſes Werkes, vom Componiſten ſelber vorgetragen, fand ſtatt zur Frühlingszeit 1800 im Kärntnerthor-Theater, und zwar mit großem Beifall. Gleichzeitig producirte er als neue Werke das Septett und die erſte Sinfonie in **C dur.** Obendrein ließ er ſich noch in einer freien Phantaſie hören. Ueber die Sinfonie ſprach ſich die Kritik kurz dahin aus: „Viel Kunſt, Neuheit und Reichthum an Ideen; nur waren die Blasinſtrumente gar zu viel angewendet, ſo daß ſie mehr Harmonie, als ganze Orcheſter-Muſik war.“ Allg. Muſ. Ztg. VI. Jahrg. S. 321.
			In demſelben Jahr ſind noch erſchienen:
			a. Sieben **Variationen** in **F dur,** **Thema** aus dem Opferfeſt: Kind willſt du ruhig ſchlafen. Verleger ungewiß.
			b. Acht Variationen in F dur, Thema: Tändeln und ſcherzen. Simrock.

Von andern Werken dieſer Kategorie, als: Variationen, Tänzen und Menuetts, wären noch mehrere anzuführen, deren Erſcheinen in dieſe Jahre fällt. Des Raumes wegen halten wir uns aber an größere Werke, die gleichfalls aus dieſer Zeit datiren, als:

1. Die erſten drei Quartette (**F dur, G dur** und **D dur**), die etwas ſpäter mit drei anderen noch unter der Opus-Zahl 18 erſchienen ſind, ſonach erſt in der 2ten Periode zu verzeichnen ſeyn werden. Sie waren bei Mollo ſeparat gedruckt.

2. Von Geſangſtücken gehört dieſer Periode an: **Scena et Aria (Ah perfido!)** Ueber das Geburtsjahr dieſes Werkes tritt Aloys Fuchs als Zeuge auf. Unterm 4. Mai 1852 ſchreibt er mir darüber wörtlich: „Ich beſitze eine geſchriebene Partitur hievon, auf welcher der Titel ganz eigenhändig von Beethoven geſchrieben iſt, und ſo lautet: **„Une grande Scene mise en Musique par L. v. Beethoven à Prague 1796. Dedicata alla Signora Contessa di Clari.“** In der Partitur ſelbſt iſt Beethoven's Hand ſehr häufig ſichtbar. Auf dem Titelblatt ſteht von ſeiner Hand: **Opus 46.**“

Dieſes Geſangſtück zählt ſomit zu den erſten Werken des jugendlichen Meiſters und zeigen ſich die in den Katalogen angegebenen Opus-Zahlen: 65 (Breitkopf u. Härtel) und 48 (Hofmeiſter) als unrichtig. Durch dieſe Titelaufſchrift wird zugleich auch der Zeitpunct von Beethoven's Reiſe nach Leipzig und Berlin feſtgeſtellt.

Aber auch die Adelaide gehört dieſer Periode an. Sie ward ſchon 1797 componirt, und erſchien alsbald im Druck bei Artaria. Die angegebene Opus-Zahl 46 iſt mithin ein Irrthum.

Beethoven's Brief an den Dichter Matthiſon bei Gelegenheit der Ueberſendung dieſes Geſangſtückes (der Dichter lebte damals in Deſſau) liegt mir in einem Facſimile vor, das vor langer Zeit einer mir unbekannten Zeitſchrift als Beilage diente. Dieſes in hiſtoriſcher Hinſicht intereſſante Schriftſtück lautet wortgetreu:

Verehrungswürdigſter!

Sie erhalten hier eine Compoſition von mir, welche bereits ſchon einige Jahre im Stich heraus iſt, und von welcher Sie vielleicht zu meiner Schande noch gar nichts wiſſen. Mich entſchuldigen, und ſagen, warum ich Ihnen etwas widmete, was ſo warm von meinem Herzen kam, und Ihnen gar nichts davon bekannt machte, das kann ich nicht, vielleicht dadurch, daß ich anfänglich Ihren Aufenthalt nicht wußte, zum Theil auch wieder meine Schüchternheit, daß ich glaubte, mich übereilt zu haben, Ihnen etwas gewidmet zu haben, wovon ich nicht wußte, ob es Ihren Beifall hätte. Zwar auch jetzt ſchicke ich Ihnen die Adelaide mit Aengſtlichkeit. Sie wiſſen ſelbſt, was einige Jahre bei einem Künſtler, der immer weiter geht, für eine Veränderung hervorbringen, je größere Fortſchritte in der Kunſt man macht, deſto weniger befriedigen einen ſeine älteren Werke. — Mein heißeſter Wunſch iſt befriedigt, wenn Ihnen die muſicaliſche Compoſition Ihrer himmliſchen Adelaide nicht ganz mißfällt, und wenn Sie dadurch bewogen werden, bald wieder ein ähnliches Gedicht zu ſchaffen, und fänden Sie meine Bitte nicht unbeſcheiden, es mir ſogleich zu ſchicken, und ich will dann alle meine Kräfte aufbieten, Ihrer ſchönen Poeſie nahe zu kommen. — Die Dedication betrachten Sie theils als ein Zeichen des Vergnügens, welches mir die Compoſition Ihrer A. gewährte, theilt als ein Zeichen meiner Dankbarkeit und Hochachtung für das ſelige Vergnügen, was mir Ihre Poeſie überhaupt immer machte und noch machen wird.

Wien 1800 am 4ten Auguſt.

Erinnern Sie ſich bei Durchſpielung
der A. zuweilen Ihres Sie
wahrhaft verehrenden
Beethoven.

IV. Charakteriſtiſches Merkmal der Kunſtkritik, und Beurtheilung Beethoven'ſcher Werke.

Zur Vervollſtändigung der auf dieſe Periode bezüglichen Dinge und Thatſachen gehört auch die Kenntniß, wie die Werke des jugendlichen Meiſters bei ihrem Erſcheinen von der Kunſtkritik aufgenommen worden. Ja, dieſe Beurtheilungen bilden in der That einen ergänzenden Theil in ſeiner Lebensgeſchichte, denn, weil Beethoven von Anbeginn ſeiner Laufbahn eine außergewöhnliche Richtung in ſeinen Hervorbringungen kundgegeben und dieſelbe conſequent verfolgt hat, ſo wurde auch die Kritik in eine außergewöhnliche Stellung gegen ihn verſetzt. Die unſern Meiſter betreffenden Kritiken ſind aus dieſem Grunde meiſt eine pikante Würze in ſeinem Leben und gehen ihm wie Trabanten mit nur theilweiſe veränderter Färbung ſtets zur Seite; wie lehrreich großentheils ihr Inhalt, wird ſich von ſelbſt ergeben. Es iſt darum unerläßlich, wenigſtens einzelne Beiſpiele davon dieſer Schrift beizugeben. Sollen aber dieſe kritiſchen Ausſprüche für unſere Zeit von mehr Bedeutung ſeyn, als ſolchen aus *unſern* Tagen in der Regel beigelegt wird, ſo iſt vorab ein Blick auf Verhältniſſe und Zuſtände damaliger Kunſtkritik räthlich.

In ganz Deutſchland, ja man darf ſagen, in der ganzen Muſikwelt, exiſtirte in jener Zeit nur ein einziges kritiſches Tribunal von allgemein anerkannter Autorität, nämlich die *Allgemeine Muſikaliſche Zeitung* zu Leipzig, dem Emporium alles Muſikhandels. Ihr erſter Jahrgang geht vom Monat October 1798 bis zu Ende September 1799, und dieſe Ordnung findet ſich noch zwölf Jahrgänge weiter, bis in der Fortſetzung der eigentliche Jahreslauf eingehalten wird. Das Redactionsgeſchäft leitete der in hoher Achtung ſtehende muſicaliſche Schriftſteller *Friedrich Rochlitz*. Dieſes Tribunal beſtand aus lauter ſachkundigen, erfahrenen und unabhängigen Männern, von den Pflichten ihres Amtes gegen Kunſt und Künſtler durchdrungen. Sein charakteriſtiſches Merkmal war: *Uebereinſtimmung im Urtheil*. Dies iſt indeß nicht dahin zu verſtehen, als ſey nicht auch modificirten Anſchauungen Raum gegeben worden, vornehmlich auswärtige Kunſtleiſtungen betreffend, deren Beurtheilung zuweilen nicht genugſam bekannten Referenten anvertraut werden mußte. Durch einheitliches Zuſammenwirken nach feſten Grundſätzen, fern von Parteilichkeiten und Rückſichten auf perſönliche Stellung des Beurtheilten, erklärt ſich hauptſächlich der große Einfluß dieſes Organs auf dieſe Epoche. Die hohe Achtung vor der leipziger Kritik erhielt ſich ſpeziell in Wien unverändert, obgleich daſelbſt im zweiten Jahrzehend anfangs durch Ignaz von Moſel, ſpäterhin durch F. A. Kanne, eine Muſikaliſche Zeitung mit Geſchick — dennoch aber ohne die geringſte Autorität und Einwirkung, redigirt wurde. Im Allgemeinen hat ſich dieſe Achtung in ungeſchwächter Kraft bis zu Anfang des vierten Jahrzehnds erhalten, dem Zeitpuncte nämlich, wo faſt alle künſtleriſchen Verhältniſſe eine andere Geſtalt in der Außenwelt einzunehmen begannen, ganz beſonders die muſicaliſchen, welche von da ab ſich mit den induſtriellen Gebahrungen immer mehr und mehr identificirt haben.

Als Parentheſe ſey ein blos radirtes Gegenbild von den Zuſtänden der Kunſtkritik unſerer Epoche aufzuſtellen erlaubt. — Die aus ſo veränderten Verhältniſſen hervorgegangene und darauf ſich ſtützende Vielheit der Muſikorgane, das Einmiſchen ſämmtlicher belletriſtiſcher und politiſcher Zeitungen in das Geſchäft der Kritik, in letzter Zeit noch gar die Parteibeſtrebungen der ſogenannten „Zukunftsmuſik" im offenbaren Bruche mit der hiſtoriſchen Schule, — dies alles vereint mußte in unvermeidlicher Weiſe die Anſchauungen gleichfalls vervielfältigen, verflachen und in ihrem Grundweſen corrumpiren; daher die Zerfahrenheit, folgerecht Unwirkſamkeit, aller muſicaliſchen Kritik, denn im Ganzen exiſtirt ſie blos zur Förderung induſtrieller Zwecke Einzelner. Kaum eine deutſche Großſtadt darf ſich gegenwärtig rühmen, nur zwei unabhängige, nach einheitlichen Grundſätzen verfahrende und jeder Erſcheinung nach beſter und feſter Ueberzeugung gerecht ſeyende Organe zu beſitzen. In kleineren Städten wird eine unbefangene Kritik ſchon wegen des engen geſellſchaftlichen Zuſammenlebens des Urtheilenden und Beurtheilten, überhaupt aus vielen ſichtbaren und unſichtbaren Gründen, ſchlechterdings unmöglich. — In unſerer Zeit, wo beſonders der vornehme Theil der Muſiker eine Praxis zu befolgen gelernt, die Journale zur Förderung ſeiner künſtleriſchen Zwecke zu benutzen, ja ſie förmlich commandirt und dieſe ſich zu oft gegen billigen Vergleich commandiren laſſen, wo ferner der Dilettantismus eine ſo hervorragende Rolle ſpielt, ſtarke Bruchtheile davon einen hohen Grad von Kunſtverſtändniß ſich zutrauen, und doch von Kunſtwiſſenſchaft eben ſo wenig beſitzen, als der in früherer Zeit in Beſcheidenheit blos genießende Dilettantismus, ſelbſt wenn er wirkſam aufgetreten, (es darf nur auf die zahlloſe Menge von Männergeſang-Vereinen, ihre gegenſeitigen Eiferſüchteleien, Reibungen und Parteiungen hingezeigt werden); da wird eine von jedem directen Einfluſſe frei und feſt ſtehende Kritik um ſo nothwendiger, wenn ſie nicht von den vielen Windzügen ſich bewegen laſſen und allen Parteien zur dienenden Magd werden will.

Dieſes Faktiſche zeigt augenſcheinlich die hohe Bedeutung der Allgemeinen Muſikaliſchen Zeitung für jenen Abſchnitt der Kunſtgeſchichte, mit dem wir es in dieſer Schrift zu thun haben. Die Muſiker unſerer Tage, die häufig ſo gar leicht zu künſtleriſchem Ruhme zu gelangen wiſſen, wenn auch nur für eine kurze Spanne Zeit, werden auch daraus erfahren, unter welchen Bedingungen der wahrhafte, über das Grab hinausreichende Ruhm zu erwerben iſt, wobei die wiſſenſchaftliche und gerechte Kritik allerdings ein ernſtes Wort mitzureden hat.

Der erſte Jahrgang der Allg. Muſ. Ztg. enthält die Kritik über vier Werke unſers jugendlichen Helden, nämlich über drei Partien Variationen, dann noch über drei Sonaten für Pianoforte und Violine, Op. 12. Die nächſte Kritik betrifft die „Zwölf Variationen: Ein Mädchen oder Weibchen“, dann noch die „Acht Variationen: Mich brennt ein heißes Fieber.“ Da heißt es: „Daß Herr van Beethoven ein ſehr fertiger Clavierſpieler iſt, iſt bekannt, und wenn es nicht bekannt wäre, könnte man es aus dieſen Veränderungen vermuthen. Ob er aber ein eben ſo glücklicher Tonſetzer ſey, iſt eine Frage, die, nach vorliegenden Proben zu urtheilen, ſchwerer bejaht werden dürfte. Rec. will damit nicht ſagen, daß ihm nicht einige dieſer Veränderungen gefallen haben ſollten, und er geſteht es gern, daß die über das Thema: Mich brennt ein heißes Fieber, Herrn B. beſſer gerathen ſind, als Mozarten, der daſſelbe Thema in ſeiner frühern Jugend gleichfalls bearbeitet hat.“ Aber weniger glücklich iſt Hr. B. in den Veränderungen über das erſte Thema, wo er ſich z. B. in der Modulation Rückungen und Härten erlaubt, die nichts weniger als ſchön ſind.“ Zum Beweis werden nun einige Beiſpiele zur Anſchauung hervorgehoben und eine nachdrückliche Bemerkung über die „ungeheuere Menge Variationen, die jetzt fabricirt und leider auch gedruckt werden, ohne daß wirklich gar viele Verfaſſer derſelben zu wiſſen ſcheinen, was es mit dem guten Variiren eigentlich auf ſich hat.“ Dieſer Stich dürfte unſerm Beethoven ziemlich tief in's Fleiſch gedrungen ſeyn.

Die Kritik über die drei Sonaten, Op. 12, iſt eben ſo curios an ſich, als auffallend in Bezug auf das Werk, ſelbſt für jene Zeit, darum ſie ohne Abkürzung mitgetheilt werden ſoll. Sie lautet:

„Recenſent, der bisher die Clavierſachen des Verfaſſers nicht kannte, muß, nachdem er ſich mit vieler Mühe durch dieſe ganz eigene, mit ſeltſamen Schwierigkeiten überladene Sonaten durchgearbeitet hat, geſtehen, daß ihm bei dem wirklich fleißigen und angeſtrengten Spiele derſelben zu Muthe war, wie einem Menſchen, der mit einem genialiſchen Freunde durch einen anlockenden Wald zu luſtwandeln gedachte und durch feindliche Verhaue alle Augenblicke aufgehalten, endlich ermüdet und erſchöpft ohne Freude herauskam. Es iſt unleugbar, Herr van Beethoven geht einen eigenen Gang; aber was iſt das für ein bizarrer mühſeliger Gang! Gelehrt, gelehrt und immerfort gelehrt und keine Natur, kein Geſang! Ja, wenn man es genau nimmt, ſo iſt auch nur gelehrte Maſſe da, ohne gute Methode; eine Sträubigkeit, für die man wenig Intereſſe fühlt; ein Suchen nach ſeltener Modulation, ein Ekelthun gegen gewöhnliche Verbindung, ein Anhäufen von Schwierigkeit auf Schwierigkeit, daß man alle Geduld und Freude dabei verliert. Schon hat ein anderer Rec. beinahe daſſelbe geſagt, und Rec. muß ihm vollkommen beiſtimmen. — Unterdeß ſoll dieſe Arbeit darum nicht weggeworfen werden. Sie hat ihren Werth und kann inſonderheit als eine Schule für bereits geübte Clavierſpieler von großem Nutzen ſeyn. Es gibt immer manche, die das Ueberſchwere in der Erfindung und Zuſammenſtellung, das, was man Widerhaarig nennen könnte, lieben, und wenn ſie dieſe Sonaten mit aller Präciſion ſpielen, ſo können ſie, neben dem angenehmen Selbſtgefühl, immer auch Vergnügen an der Sache ſelbſt empfinden. — Wenn Hr. v. B. ſich nur mehr ſelbſt verleugnen, und den Gang der Natur einſchlagen wollte, ſo könnte er bei ſeinem Talente und Fleiß uns ſicher recht viel Gutes für ein Inſtrument liefern, deſſen er ſo außerordentlich mächtig zu ſeyn ſcheint."

Die Kritik über die zehn Variationen: **La stessa, la stessissima**, iſt wohl in der Reihe der erſten Beurtheilungen die abſonderlichſte. Sie lautet buchſtäblich:

„Mit dieſen (Variationen) kann man nun gar nicht zufrieden ſeyn. Wie ſind ſie ſteif und geſucht und welche unangenehme Stellen darin, wo harte Tiraden in fortlaufenden halben Tönen gegen den Baß ein häßliches Verhältniß machen, und umgekehrt. Nein, es iſt wahr, Hr. v. B. mag phantaſiren können, aber gut zu variiren verſteht er nicht." — Dies ſagt man einem Componiſten, der bereits dem 30. Lebensjahre naheſteht. Welcher Sporn zu Fortſetzung der Anfeindungen mag nicht dadurch den Gegnern gegeben worden ſeyn!

Etwas freundlicher ſchon lautet die Kritik im zweiten Jahrgang der Allg. Muſ. Ztg. über **Op. 10**: drei Sonaten in **C moll, F dur** und **D dur** für Pianoforte, die blos in ihrem erſten Theile hier angeführt werden ſoll.

„Es iſt nicht zu leugnen, daß Hr. v. B. ein Mann von Genie iſt, der Orginalität hat und durchaus ſeinen eigenen

Weg geht. Dazu ſichert ihm ſeine nicht gewöhnliche Gründlichkeit in der höhern Schreibart und ſeine eigene außerordentliche Gewalt auf dem Inſtrumente, für das er ſchreibt, unſtreitig den Rang unter den beſten Clavier-Componiſten und Spielern unſerer Zeit. Seine Fülle von Ideen, vor denen ein aufſtrebendes Genie gewöhnlich ſich nicht zu laſſen weiß, ſobald es einen der Darſtellung fähigen Gegenſtand erfaßt, veranlaßt ihn aber noch zu oft, Gedanken wild auf einander zu häufen und ſie mitunter vermittelſt einer etwas bizarren Manier dergeſtalt zu gruppiren, daß dadurch nicht ſelten eine dunkle Künſtlichkeit oder eine künſtliche Dunkelheit hervorgebracht wird, die dem Effect des Ganzen eher Nachtheil als Vortheil bringt. Phantaſie, wie ſie Beethoven in nicht gemeinem Grade hat, zumal von ſo guter Kenntniß unterſtützt, iſt etwas ſehr Schätzbares und eigentlich Unentbehrliches für einen Componiſten, der in ſich die Weihe zu einem größern Künſtler fühlt und der es verſchmäht, flach und überpopulär zu ſchreiben, vielmehr etwas aufſtellen will, das inneres kräftiges Leben habe und auch den Kenner zur öftern Wiederholung ſeines Werkes einlade. Allein in allen Künſten gibt es ein Ueberladen, das von zu vielem und häufigem Wirkungsdrange und Gelehrtthun herrührt, wie es eine Klarheit und Anmuth gibt, die bei aller Gründlichkeit und Mannigfaltigkeit der Compoſition gar wohl beſtehen kann.“ In Bezug auf Oeconomie wünſcht der wohlwollende Recenſent, daß der Componiſt ſich von ihr leiten laſſen möge und knüpft noch Nachſtehendes daran: „Es ſind wohl wenige Künſtler, denen man zurufen muß: ſpare deine Schätze und gehe haushälteriſch damit um! Denn nicht viele ſind überreich an Ideen und ſehr gewandt in Combinationen derſelben! Es iſt alſo weniger directer Tadel, was Herrn v. B. hier treffen ſoll, als vielmehr ein wohlgemeinter Zuruf, der, wenn er auf der einen Seite allerdings tadelt, auf der andern immer etwas Ehrenvolles behält.“

Weiter in die Ausarbeitung der Sonaten eingehend iſt mehr Lobes als Tadels zu finden. Nicht unintereſſant darin iſt die dem Componiſten ertheilte Warnung: „....auch wohl unterweilen ſich weniger an Sätze der Orgel zu erinnern.“ —

Der Recenſent hat den ehemaligen Organiſten in dieſen Sonaten gewittert! Es wäre doch erwünſcht, die betreffenden Stellen angegeben zu ſehen. Heut zu Tage würde man ſie ſelbſt mit dem ſchärfſten Teleſkop nicht auffinden — weil derlei Sätze wirklich nicht darin ſind.

Zuletzt noch aus dieſem Jahrgang — der das achtzehnte Jahrhundert abſchließt — die Kritik über Op. 13, die **Sonate pathétique.** Sie darf hier nicht fehlen, weil darin die erſte Spur zu finden iſt von dem, wenngleich noch ſehr vorſichtigen, Eingehen der Kritik in den poetiſchen Inhalt, und dieſe nicht blos beim Techniſchen des Werkes ſtehen bleibt, wie zeitüblich. Es iſt nicht unwahrſcheinlich, daß der Componiſt durch den charakteriſirenden Beiſatz „pathétique“ dem Kritiker den Weg gezeigt, hat doch dieſer Beiſatz — der zuvörderſt der Sonate in C moll. Op. 10, wegen entſchieden kräftigerer Uebereinſtimmung im Charakteriſtiſchen zwiſchen dem 1ſten und 3ten Satz, gebührt hätte — ſowohl auf Künſtler wie auf den geſammten Dilettantismus eine überwältigende Wirkung ausgeübt, weil er eine greifbare Handhabe darbietet. Was ſagt nun wohl die Kritik im Februar 1800 über dieſes Werk? Buchſtäblich folgendes:

„Nicht mit Unrecht heißt dieſe wohlgeſchriebene Sonate pathetiſch, denn ſie hat wirklich beſtimmt leidenſchaftlichen Charakter. Edle Schwermuth kündigt ſich in dem effectvollen, wohl und fließend modulirten Grave aus C moll an, das den feurigen Allegro-Satz, der viel ſtarke Bewegung des ernſten Gemüths ausdrückt, bisweilen unterbricht. In dem Adagio aus As-dur, das aber nicht ſchleppend genommen werden muß, und ſowohl ſchöne fließende Melodie als Modulation und gute Bewegung hat, wiegt das Gemüth ſich ein in Ruhe und Troſtgefühl, aus welchem es aber durch das Rondo in dem erſten Ton des Allegro, in beiderlei Sinne des Worts, wieder geweckt wird, ſo daß alſo das der Sonate zum Grunde gelegte Hauptgefühl durchgeführt wird, wodurch ſie ſelbſt Einheit und inneres Leben, alſo wirklich äſthetiſchen Werth erhalt. So etwas von einer Sonate ſagen zu können, vorausgeſetzt, wie hier der Fall iſt, daß jedes übrige Erforderniß der muſicaliſchen Kunſt nicht unerfüllt gelaſſen iſt, beweiſet offenbar für ihre Schönheit. Das Einzige, was Rec. einem Beethoven, der wohl ſelber erfinden, und neu ſeyn kann, wenn er will, gerade nicht als Tadel, nur als Wunſch mehrerer Vollkommenheit anrechnen möchte, wäre, daß das Thema vom Rondo zu viel von einer Reminiſcenz an ſich hat. Woher? kann Recenſent ſelber nicht beſtimmen, aber neu iſt der Gedanke wenigſtens nicht.“

Wie der Leſer aus dieſen wenigen Beiſpielen erſieht, ſo kann der fortdauernde Kampf unſers Meiſters mit dem Alten, Gewohnten, Eingelebten allein durch die Kritik der Epoche zur Anſchauung gebracht werden. Sie war, wie natürlich, ihr Ausdruck, und nicht vergeſſen darf man, daß dieſe Epoche die Namen Haydn und Mozart trägt.

Daß die Kritiken in der Allg. Muſ. Ztg. aber niemals die Grenzlinie des Anſtändigen und Achtungsvollen gegen Beethoven überſchritten, ſelbſt in der zweiten Periode, wo noch viel ſchärfere zu finden, daß ſie niemals ſo gelautet, wie ein Beethoven-Enthuſiaſt neuſter Zeit auszuſagen ſich erlaubte, wenn er unter andern anführt: „Wunderdinge lieſ't man dort von der „„Impertinenz““ des „„talentloſen jungen Fanten,““ der ſich in den „„tollſten Bizarrerien wie zum Hohne der Kunſt ergeht,““ darf verſichert werden. Vorſtehende Beiſpiele zeigen das, und alſo lautet die Ausdrucksweiſe in allen übrigen. Beethoven's Verhalten gegen die Kritik im Allgemeinen iſt uns bereits bekannt. Es iſt ein ſolches, wie man es von einem ſelbſtbewußten Künſtler, der ſich ein hohes Ziel geſteckt, nicht anders erwarten wird. Dennoch wollen wir es ihm nicht beſonders verargen, wenn ihn die oft ſehr unfreundlichen und ſtrengen Urtheile des leipziger Tribunals zuweilen verſtimmt haben ſollten, weil ſie ſeinen Gegnern Vorſchub geleiſtet. In welcher Weiſe aber er ſich wieder zu faſſen verſtand, zeigt eine Stelle aus ſeinem Briefe vom 15. Januar 1801 an den Verleger Hofmeiſter, darin er ſich über die „Leipziger O.....“ ausläßt. Er ſchreibt: „Laſſe man ſie doch nur reden, ſie werden gewiß niemand durch ihr Geſchwätz unſterblich machen, ſo wie ſie auch niemand die Unſterblichkeit nehmen werden, dem ſie vom Apoll beſtimmt iſt." Hofmeiſter, der dieſe Anmerkung wahrſcheinlich provocirt, erhält darin zugleich etwas Tröſtung. Im Ganzen haben aber die „Leipziger D....." nur ihre Pflicht gethan.

Endlich noch die kurzgefaßte Schilderung von Beethoven's Clavierſpiel aus dem Jahre 1798, wie ſie auf S. 525 des erſten Jahrgangs der Allg. Muſ. Ztg. aus Wien gegeben iſt.

„Beethoven's Clavierſpiel iſt äußerſt brillant, doch weniger delicat, und ſchlägt zuweilen in das Undeutliche über. Er zeigt ſich am allervortheilhafteſten in der freien Phantaſie. Und hier iſt es wirklich ganz außerordentlich, mit welcher Leichtigkeit und zugleich Feſtigkeit in der Ideenfolge Beethoven auf der Stelle jedes ihm gegebene Thema, nicht etwa in den Figuren variirt (womit mancher Virtuoſe Glück und — Wind macht), ſondern wirklich ausführt. Seit Mozart's Tode, der mir hier noch immer das non plus ultra bleibt, habe ich dieſe Art des Genuſſes nirgends in dem Maße gefunden, in welchem ſie mir bei Beethoven zu Theil wurde."

Zweite Periode.

Von 1801 bis Ende 1814.

Zweite Periode.

Von 1801 bis Ende 1814.

Nichts von Ruhe!
Beethoven an Wegeler.

Vor Wiederaufnahme des hiſtoriſchen Fadens wird es nothwendig, einen Blick auf den Freundeskreis zu werfen, von dem der große Meiſter bei Beginn dieſer Periode umgeben geweſen. Auch ſoll ſogleich auf die Dauer dieſes freundſchaftlichen Vereins und ſeine Wechſelfälle Bedacht genommen werden, um ſpäterhin den Gegnern Beethoven's auch in dieſem Puncte erwidern zu können.

Aus der vorausgegangenen Periode kennen wir bereits den Fürſten Karl Lichnowsky als väterlichen Freund und Gönner des jugendlichen Meiſters, — gleichzeitig hatte ſich ihm auch deſſen Bruder Graf Moritz Lichnowsky angeſchloſſen. Ein Dritter war der kaiſerliche Hof-Secretär Nikolaus von Zmeskall. — Dieſer Kreis vergrößerte ſich zu Anfang dieſer Periode durch Hinzutreten des Grafen Franz von Brunswick, Baron Joſeph von Gleichenſtein und Baron Pasqualati. Zuwachs hatte er bereits durch die im Frühling von 1800 erfolgte Ankunft von Stephan von Breuning aus Bonn erhalten, der in der Abſicht nach Wien gekommen, um in den öſtreichiſchen Staatsdienſt zu treten.*)

Von Fachmuſikern gehörten dieſem engeren Freundſchaftskreis nur zwei an, nämlich der ſchon früher genannte Ignaz Schuppanzigh und der als Dichter, Componiſt und Kritiker bekannte und damals ſehr geſchätzte F. A. Kanne. Auch Ferdinand Ries muß dieſem Kreiſe zugeſellt werden. Er kam im Herbſte des Jahres 1800 als ſiebenzehnjähriger Jüngling nach Wien, um bei ſeinem Landsmanne Beethoven Unterricht im Clavierſpiel zu nehmen. In der zweiten Hälfte dieſer Periode ſehen wir dieſen Kreis noch um zwei Mitglieder vermehrt: Oliva und Karl Bernard, erſterer Philolog, der andere Dichter und belletriſtiſcher Schriftſteller. Alle dieſe Genannten, mit Ausnahme des Fürſten und Ferd. Ries, ſtanden mit dem Tondichter faſt im gleichen Alter. Dieſer Kreis erlitt in der zu beſprechenden Periode nur durch Abreiſe von Ries 1805 eine Veränderung. Im Jahr 1808 kam derſelbe auf der Rückreiſe aus Rußland wieder nach Wien, verweilte jedoch nur wenige Monate daſelbſt.

Außerhalb dieſem Kreiſe ſtand ein Schwarm von Kunſtfreunden und Bewunderern des neuen Geſtirns, befliſſen, es aller Orten zu umgeben, um, wie es bei glänzenden Erſcheinungen, vornehmlich auf dem Gebiete der Muſik, allzeit der Fall, ſeine Sympathien durch Rathſchläge und allerlei Demonſtrationen zu bethätigen.

Frägt es ſich, ob die genannten, dem Adelſtande angehörigen Freunde in muſicaliſcher Beziehung eine Bedeutung gehabt, ſo wiſſen wir bereits, daß Fürſt Lichnowsky Mozart's Zögling geweſen. Gleiches rühmte ſich ſein Bruder. Seine Ausbildung auf dem Pianoforte war eine künſtleriſche. Graf

---

*) Ein inniges Freundſchaftsverhältniß beſtand zwiſchen Beethoven und Amenda, einem Kurländer, der aber ſchon um 1799 Wien verlaſſen, um in der Heimath eine Paſtorat anzutreten. Er war ein guter Muſiker und ſchrieb ſelbſt Quartette. Die letzte Correſpondenz mit dieſem Manne, die noch vorhanden, datirt aus Talſen, 20. März 1815.

Brunswick, der ungariſche Magnat, und von Zmeskall, waren Violoncelliſten, erſterer einer der außerordentlichſten im Quartett. Von dieſem ſeltenen Manne, ſeinem Verhältniß zu Beethoven und zur Tonkunſt, wird noch wiederholt die Rede ſeyn. Weniger künſtleriſch gebildet waren die beiden Barone (Herr von Gleichenſtein war im Großherzogthum Baden begütert, Pasqualati Großhändler in Wien), aber auch ſie konnten das Gepräge ächter Künſtlernaturen in keiner Weiſe verläugnen.

Daß Beethoven das Andenken an dieſe vortrefflichen Männer für alle Zeit bewahrt wiſſen wollte, möchte wohl aus ſeinen Dedicationen zu entnehmen ſeyn. Dem fürſtlichen Freunde und Gönner ſind vier Werke gewidmet, darunter ſein Opus 1, die drei Trio's, die **Sonate pathétique,** die Sonate, **Op.** 26, und die zweite Sinfonie. Dem Grafen Lichnowsky ſind die Fünfzehn Variationen, **Op.** 35, und die Sonate, **Op.** 90; dem Grafen Brunswick die Sonate in **F moll, Op.** 57, und die Fantaſie, **Op.** 77; dem Baron Gleichenſtein die Sonate mit Violoncell, **Op.** 69; dem Baron Johann von Pasqualati der Elegiſche Geſang, **Op.** 118; dem Stephan von Breuning das Violin-Concert, **Op.** 61; und dem Hof-Secretär von Zmeskall das Quartett in **F moll, Op.** 95, gewidmet.

Den Fürſten ausgenommen, der ſchon 1814 das Zeitliche geſegnet, haben die andern Männer alle unſern Tondichter überlebt und waren mir alle perſönlich wohl bekannt, theils befreundet. Mit dem Grafen Lichnowsky ſtand ich in ſtetem Verkehr; in unmittelbarer Nähe des Grafen Brunswick verlebte ich die beiden Winter von 1828 und 1829 zu Peſth, mit Kanne und Schuppanzigh führten mich die gemeinſamen muſicaliſchen Intereſſen, ſpeziell die Intereſſen Beethoven's zuſammen. Dieſe Männer, wie auch beſonders noch Stephan von Breuning, gelten als die lebendigen Quellen, aus denen ich einen großen Theil des vor Beginn meiner perſönlichen Beziehungen zu Beethoven Zurückliegenden geſchöpft habe.

Eine Umgebung aus lauter gebildeten, ſich gegenſeitig achtenden und dem Tondichter in Liebe und Treue ergebenen

Männern, konnte, ſelbſt bei zuweilen vorgekommenen Meinungsverſchiedenheiten, nicht wohl geeignet ſeyn, die Dinge um ihn herum zu trüben oder gar zu verwirren und dadurch Anlaß geben, das harmoniſche Verhältniß zunächſt zum Nachtheile Beethoven's ſelber zu ſtören. Auch die außerhalb dieſes Kreiſes Mitredenden vermochten nur in ſo weit gefährlich zu werden, als viele Köpfe und viele Sinne ſelten eine Sache zum Guten führen. Was war es alſo denn, das, ungeachtet eines ſo ſtarken Bollwerks um die Perſon des großen Meiſters, dennoch im Stande geweſen, die Dinge zu verwirren und ihn ſelber in das angerichtete Wirrſal hinein zu ziehen? Was war es, das ſogar die guten und uneigennützigen Einwirkungen ſolcher Freunde, wie wir ſie eben kennen gelernt, zu Schanden zu machen und dieſe auf kürzere oder längere Dauer aus Beethoven's Nähe zu entfernen wußte? Ein Brüderpaar war es, dem Meiſter durch Bande der Natur angehörend. In demſelben vereinigte ſich in Folge ſchiefer Anſichten, gefliſſentlichen Widerſpruchs, Heuchelei und Intrigue eine Macht, die durch böswillige Strebungen die Fürſorge jener Männer für den Freund leicht zu nichte machen konnte, und wirklich oft gemacht hat, nicht immer aber ohne laute, aggreſſive Befehdung der Parteien unter einander.

Offenbar hat die Natur ein ſeltſames Spiel geſpielt, als ſie dem hochſinnigen, von der Muſe der Tonkunſt geweihten, aber nach einigen Seiten hin ſchwachen Beethoven ein Brüderpaar zugeſellte, das von gemeinem Krämergeiſte beherrſcht keiner höheren Regung fähig geweſen. In dieſem Brüderpaar ſehen wir die zwei den Tondichter bevormundenden Perſonen, auf die bereits in der erſten Periode hingedeutet worden. Der ältere dieſer Brüder, Karl, geb. 1774, folgte alsbald dem Componiſten in die Kaiſerſtadt nach, wo er durch deſſen Verwendung eine Anſtellung an der National-Bank erhalten. Der jüngere, Johann, geb. 1776, nahm auch ſeinen Weg nach Wien, nachdem er in Bonn die Apothekerkunſt erlernt hatte.

Um die Sinnesart dieſes Brüderpaars dem oben bezeichneten Freundeskreiſe gegenüber mit einem Worte auszudrücken, werde ihm die Benennung „böſes Princip“ beigelegt. An Begründung dieſes Charakteriſtiſchen wird es in dieſer Schrift nicht fehlen. Zunächſt ſoll Ferdinand Ries gehört werden. Er ſagt auf S. 97 ſeiner biographiſchen Notizen: „Beſonders bemühten ſich ſeine Brüder, alle nähere Freunde von ihm fern zu halten, und was dieſe auch immer Schlechtes gegen ihn trieben, wovon man ihn vollſtändig überzeugte, ſo koſtete es ihnen nur ein Paar Thränen und gleich vergaß er alles. Er pflegte dann zu ſagen: „Es iſt doch immer mein Bruder,“ und der Freund bekam Vorwürfe für ſeine Gutmüthigkeit und Offenheit. Der Zweck der Brüder wurde in der Art erreicht, daß ſich viele Freunde von ihm zurückzogen, beſonders als es ſeiner Harthörigkeit wegen ſchwieriger wurde, ſich mit ihm zu unterhalten.“

Zu ziemlich klarer Anſchauung der Bevormundung Beethoven's durch ſeine Brüder wird die Mittheilung eines Briefes von der Hand des älteren verhelfen, deſſen Wortlaut wohl alles bekräftigt, was in dieſem Betreff von wem immer ausgeſagt wurde. Dieſer Brief iſt die Erwiederung auf eine von der Johann André'ſchen Muſikhandlung zu Offenbach an unſern Tondichter gerichtete Anfrage um neue Manuſcripte zur Herausgabe in ihrer Offizin. Das Original befindet ſich in der Autographen-Sammlung der Frau Belli-Gontard zu Frankfurt am Main, die es mit diplomatiſcher Genauigkeit eigenhändig copirt hat. Der Wortlaut iſt folgender:

Wien am 23. Novemb. 1802.

Euerwohlgebohrener!

Haben uns neulich mit einem Schreiben beehrt, und den Wunſch geäußert einige Muſikalien von meinem Bruder zu beſitzen, wofür wir ihnen ſehr danken.

Gegenwärtig haben wir aber nichts als eine Simphonie dann ein groſes Konzert für Klavier, für die erſte iſt 300 fl. für das zweite auch ſo viel, wollten Sie 3 Klavierſonaten, ſo könnte ich dieſe nicht anders als 900 fl geben, alles in Wienerwähr., auch dieſe können Sie nicht auf einmal erhalten, ſondern alle 5 oder 6 Wochen eine, weil mein Bruder ſich mit ſolchen Kleinigkeiten nicht viel mehr abgiebt u. nur Oratorien, Opern ꝛc. ſchreibt.

Dann bekommen wir auch noch von jedem Stück was Sie vieleicht ſtechen werden immer 8 **Exemplar.** Auf jedem Fall aber, die Stücke mögen Ihnen gefällig ſeyn oder nicht, bitte ich um Antwort, weil ich ſonſt aufgehalten würde Sie an jemand andern zu verkaufen.

Auch haben wir noch 2 **Adagio** für **Violin,** und ganzer Inſtrumentalbegleitung, welche 135 fl koſten, dann auch noch 2 kleine leichte **Sonaten** wo jede nur 2 Stücke hat, welche um 280 fl zu Ihren Dienſten ſtehen. Sonſt bitte ich alles ſchönes an unſern Freund Koch zu ſagen.

Ihr unterthanigſter
K. v. Beethoven k. k.
Caſſenbeamter.

Drängt dieſes Schriftſtück nicht zu Commentaren der ſeltenſten Art? Welche Enttäuſchung — den erhabenen Tondichter von einem ſo gemeinen Schacherer bevormundet ſehen zu müſſen! Die Windbeutelei darin von „ſolchen Kleinigkeiten,“ — „nur Oratorien, Opern,“ wenngleich mehr als lächerlich, wiegt doch gegen die Geſinnung des Ganzen nicht ſchwer. An Opern hatte Beethoven 1802 noch kaum gedacht, und eben mochte er mit Ausarbeitung der Cantate „Chriſtus am Oelberg“ beſchäftigt geweſen ſeyn. Wie viele Briefe ähnlichen Inhalts mögen nicht die Aufmerkſamkeit auf die zu Wien in muſicaliſchen Manuſcripten machende Firma der Gebrüder Beethoven erregt haben!

Es begreift ſich nun wohl, daß die Summe des Unangenehmen und Widerwärtigen jeglicher Art, die ſich im Laufe der Zeit durch das Medium des böſen Princips um den Meiſter angehäuft, eine große geweſen ſeyn müſſe, und darum allein ſchon geeignet, das Geſchäft des Biographen im hohen Grade zu erſchweren. Deshalb, aber noch aus tiefer liegenden Gründen, ſieht er ſich bemüßigt, dieſe Zuſtände und Verhältniſſe ſo viel thunlich wie Ballaſt zu behandeln, und ſich an die beſſere Seite der Erſcheinungen in des Meiſters Leben und Wirken halten zu wollen; denn dorther dürfte für die Muſikwelt ein größerer Gewinn, für die Verehrer aber der Beethoven'ſchen Tonmuſe mehr Intereſſe zu erzielen ſeyn. Es wird nur vorher die allfällige Frage zu beantworten ſeyn, wie ſich wohl Beethoven für ſein Theil in dieſen materiellen Geſchäftsangelegenheiten verhalten habe? Wie Einer, der ſolchen Dingen ſtets den Rücken zukehrt, weil ihm die Natur jede Begabung, jede Einſicht darein verweigert hat; darum wird der ſich Vordrängende leichtes Spiel haben und dieſen Mangel an Einſicht bei jeder Gelegenheit zu mißbrauchen verſtehen. Auch dieſe ſchwache Seite an unſerm Meiſter kennen wir bereits ſo ziemlich aus der erſten Periode, daher Weiteres darüber hier wohl überflüſſig wäre. Allein dieſer Zuſtand der Dinge bleibt nicht immer derſelbe. Zu Ausgang der dritten Periode wird der Leſer vielleicht nicht ohne Erſtaunen erfahren, was der große Meiſter in der Handelsſchule ſeiner Brüder gelernt und mit Hülfe eines geſchickten Rechenmeiſters theils ausgeführt, theils auszuführen verſucht hat.

I.

1801. Nach dieſem gedrängten Vorbericht mit den hervortretenden, Leben und Kunſt berührenden, Begebenheiten dieſer Periode beginnend, fällt, als eine der bedeutenderen, die Entſtehung, reſp. Aufführung des Ballets: Die Geſchöpfe des Prometheus, zu allererſt in die Augen. Der Verfaſſer befand ſich in der erſten Ausgabe dieſer Schrift im Irrthum, indem er die erſte Aufführung dieſes Werkes um zwei Jahre zurück verſetzt hat. Es geſchah, weil alle Nachrichten darüber ſchwankten und Zuverläſſiges nicht aufzufinden war. Da ließ ſich vor kurzem unverhofft ein Theaterzettel aus dem Jahre 1801 auffinden, der nicht nur das Datum der erſten Aufführung dieſes Ballets angibt, ſondern zugleich conſtatirt, daß daſſelbe mit Beethoven's Muſik wirklich in Scene geweſen, worüber Zweifel erhoben worden waren. Wiederum ein ſprechender Beweis mehr, wie ſogar verbriefte hiſtoriſche Thatſachen am hellen Tage verloren gehen können, ſo daß ſchon in der nächſten Epoche ihre jeweilige Exiſtenz beſtritten wird. Das Auffinden dieſes unwiderleglichen Zeugen, nebſt beigehenden hiſtoriſchen und inhaltlichen Anmerkungen, verdanken wir dem Herrn Dr. Leopold Sonnleithner, Hofrichter (Juſtizamtmann) des Benedictiner-Stifts „zu den Schotten" in Wien.

Zufolge dieſes grauen Zeugen und der vom genannten Gewährsmanne beigegebenen Notizen hatte die erſte Aufführung am 28. März 1801 im Hofburg-Theater Statt. In dieſem und auch im folgenden Jahr ward das Ballet noch ziemlich oft aufgeführt. Weiterhin verſchwand es für viele Jahre und kam erſt wieder am 18. November 1843 im Kärntnerthor-Theater unter dem vormaligen Titel — „in 2 Akten und 6 Abtheilungen" — zum Vorſchein, und zwar mit Muſik von Beethoven, Mozart und Joſ. Haydn. Aus Beethoven's Partitur waren nur die intereſſanteſten Stücke benutzt. Es erhielt ſich wieder mehrere Jahre. Ferner beſagt jene Mittheilung, daß das am 22. Mai 1843 zu Mailand im Theater **Alla Scala** gegebene Ballet unter gleichem Titel von **Salvatore Viganò**, in Handlung und Bearbeitung von der erſten Wiener Bearbeitung weſentlich abweiche. Auch hiezu wurde Beethoven's Muſik benutzt, aber mit Einſchaltung mehrerer Tonſtücke von Joſ. Haydn und anderen Meiſtern.

Die Ausarbeitung der Partitur zu dieſem choräographiſchen Werke des damaligen Balletmeiſters am Hof-Theater, Salvatore Vigano, folgte demnach unmittelbar der erſten Sinfonie. Daß dieſe Muſik ſeit dem Zurücklegen des Ballets (1802) bei Lebzeiten des Componiſten nicht wieder gehört worden, iſt bekannt. Deſto öfter iſt der Ouverture die Ehre widerfahren, die, den leicht auszuführenden Ouverturen von Mozart beigeſellt, von den Wiener Orcheſtern in jedem Jahre unzählige Mal vorgetragen wurde. Ich erwähne dieſes an ſich wohl gleichgültigen Falles nur darum, um die ſchlimme Wirkung eines einzigen Accords, und zwar deſſelben, mit dem dieſe Ouverture beginnt, anführen zu können. Es iſt doch anmerkenswerth, wenn ein einziger Accord die Wirkung zu unverſöhnlicher Feindſchaft bei Einzelnen im Kreiſe der Muſikgelehrten zu erzeugen im Stande geweſen.

Ueber die Fata dieſes Accords wußte Beethoven zu erzählen, daß, was ſich bis dahin im Gremio der alten Wiener Tonlehrer noch nicht zu ſeinen erklärten Gegnern gezählt, dieſer Accord es bewirkt habe, und zwar in der Art, daß einige dieſer alten Meiſter, (beſonders Preindl [geb. 1758, geſt. 1826], Capellmeiſter bei St. Stephan und Verfaſſer eines Lehrbuchs der Tonſetzkunſt*)) ob dieſem unerhörten, keck hingeſchleuderten Fehdehandſchuh in Geſtalt eines Secund-Accords, ihm, dem verwegenen Ritter, immerwährende Feindſchaft geſchworen und den Schwur gehalten haben. Man kennt ja die Unverſöhnlichkeit der Grammatiker. Noch über das Grab hinaus verfolgen ſie den Gegenſtand ihres Haſſes. Beſonders thätige Genoſſen in Bekämpfung ſolch' unerhörter Neuerungen fand Joſeph Preindl an ſeinem Collegen Dyonis Weber, ſpäterem Director des Prager Conſervatoriums, und an Abbé Maximilian Stadler, letzterer einſtens mit Mozart befreundet. Beide haben es in offener Bekämpfung der Beethoven'ſchen Neuerungen, überhaupt als ſeine unverholenen Gegner, am längſten ausgehalten. Ueber den Abbé wird es Gelegenheit geben noch mehr anzuführen, denn er ſpielt in Bezug auf Würdigung Beethoven'ſcher Muſik in einem bedeutenden Kreiſe von Muſikern aus Haydn's und Mozart's Epoche eine wichtige Rolle. Vorläufig nur, daß er unſern Meiſter um ſechs Jahre überlebt hat. Viel länger noch lebte Dyonis Weber (geb. 1771), er ſtarb als hoher Siebenziger.

---

*) Darin wird auch nach alter Hausordnung gelehrt, daß jedes Tonſtück mit dem Dreiklang auf dem Grundton der Tonart anfangen müſſe. Eine Abweichung von dieſem Geſetz war bis auf Beethoven noch nicht dageweſen. Er beginnt aber dieſe Ouverture ſogar mit einem diſſonirenden Accord. Daher Zeter und Mordio über den Geſetzübertreter. — Ueberhaupt erſcheint in dem Preindl'ſchen Lehrbuche (von Ignaz von Seyfried unter dem Titel „Wiener Tonſchule“ neu in 2 Bänden heraus-

1802. Aus dem Jahre 1802 wird von Aufführung großer, neuer Werke nicht die Rede ſeyn, vielleicht darum, weil ſich der Meiſter in vorausgehender Zeit blos mit „Kleinigkeiten abzugeben" für gut fand — um den Terminus ſeines brüderlichen Sachwalters und Vormunds für Werke beizubehalten, die vorzugsweiſe für die Eingeweihten die tiefſte Poeſie bergen. Zu den in dieſem Jahre gedruckt erſchienenen Werken zählen die Sonaten mit Violine, **Op.** 23 in **A moll** und **Op.** 24 in **F dur**, dann die Sonate in **As dur** mit dem Trauermarſch, **Op.** 26, und über alles dies noch die beiden Sonaten **(quasi Fantasia)** in **Es dur** und in **Cis moll**, **Op.** 27, deren Entſtehen indeß um ein, theilweiſe um zwei Jahre zurückliegt. — Es iſt intereſſant zu hören, wie die leipziger Kritik

---

gegeben) die Tonwiſſenſchaft auf ein Minimum zuſammengeſchrumpft, und enthält gerade, was ein Wiener Tonſetzer für's Haus braucht. Viel Wiſſen macht Kopfweh. Wie viele Geißelhiebe hat nicht dieſes „Tonſetzlehrbuch des alten Reichs-Componiſten" von Beethoven auszuhalten gehabt! Damit revangirte er ſich an den Perückenſtöcken. Wir werden noch öfters der wiener Tonwiſſenſchaft zu erwähnen haben.

dieſe Werke beurtheilt. Ueber die Sonate in As dur und die beiden Sonaten unter Op. 27 ſeyen hier einige Sätze daraus angeführt, weil ſie den Spielern beachtenswerthe Winke zur Hand geben.

Es heißt im vierten Jahrgang, Seite 651 ff.:

„Das ſind die drei Compoſitionen für das Pianoforte, womit Hr. v. Beethoven vor kurzem die auserleſenen Sammlungen gebildeter Muſiker und geübter Clavierſpieler bereichert hat. Bereichert — denn ſie ſind wahre Bereicherung, und gehören unter die wenigen Producte des jetzigen Jahres, die ſchwerlich jemals veralten werden, und von denen beſonders Nr. 3 gewiß nie veralten kann.“ Mag dieſes Prognoſticon den damaligen Tonlehrern nicht wohl wie eine ſchlechte Priſe bekommen ſeyn? Weiter jedoch in der Beurtheilung: „Nr. 1 möchte doch wohl ſtellenweiſe allzukünſtlich gearbeitet ſeyn. Das ſoll aber keineswegs von dem wahrhaft großen, düſtern und prachtvollen Harmonie-Stücke geſagt ſeyn, das der Verfaſſer, um den Spieler gleich auf den rechten Standpunct zu heben, überſchreibt: Marcia Funebre sulla morte d'un Eroe: denn hier gehört alles Schwierige und Kunſtreiche zum Ausdruck und folglich zur Hauptſache. Wer ſich hier, ſo wie in verſchiedenen Stellen der Nr. 2 und wie in 3 faſt ganz, über Schwierigkeit der Ideen oder auch der Ausführung beklagt, der gleicht den Popularphiloſophen, die jede tiefgreifende Abhandlung in der Sprache einer artigen Converſation beim Thee vorgetragen haben wollen.“

Die Beurtheilung aber der Sonata quasi Fantasia in Cis moll ſoll faſt wörtlich mitgetheilt werden. Sie lautet: „Dieſe Phantaſie iſt von Anfang bis zu Ende Ein gediegenes Ganze, mit Einemmal aus dem ganzen, tiefen und innig aufgeregten Gemüth entſprungen, und nun gleichſam aus Einem Marmorblock gehauen. Es iſt wohl nicht möglich, daß irgend ein Menſch, dem die Natur nicht die innere Muſik verſagt hat, nicht ſollte durch das erſte Adagio ergriffen und allmälig immer höher geleitet und dann durch das Presto agitato ſo innig bewegt und ſo hoch gehoben werden, als er durch freie Clavier-Muſik nur zu heben iſt. Mit vollkommenem Grund ſind dieſe beiden Hauptſätze in dem ſchauerlichen **Cis moll** geſchrieben; überall hat auch der Verfaſſer, ſo weit ſo Etwas mit conventionellen Zeichen ausgeſagt werden kann, den Vortrag, und auch die Handhabung des Eigenen und Vorzüglichen des Pianoforte hinzugeſetzt — welche letztere Beethoven nach den Bezeichnungen, und noch ſichtbarer, nach der ganzen Anlage und Hinſtellung ſeiner Ideen, verſteht, wie kaum irgend ein anderer Componiſt für dies Inſtrument, und wie Ph. Em. Bach das eigentliche Clavier zu handhaben verſtand. Ein recht ſehr gutes Inſtrument muß man aber beſitzen, wenn man ſich ſelbſt beim Vortrage mancher ſeiner Sätze — z. B. des ganzen erſten Satzes von B., einigermaßen genügen will.“ —

Es wird im Muſicaliſchen Theil dieſer Schrift Veranlaſſung geben, ſich dieſer ſchätzbaren Winke über den Vortrag der Beethoven'ſchen Claviermuſik wieder zu erinnern. Hier ſey beigehend bemerkt, daß die Vorſchrift des Componiſten, den erſten Satz der **Sonata quasi Fantasia** durchaus mit gehobener Dämpfung (**senza sordini**) zu ſpielen, wegen der Tonfülle in den Inſtrumenten unſerer Zeit gegen die frühere ihre Geltung verloren.

Aber noch eine „Kleinigkeit“ iſt hervorzuheben, die im Jahr 1802 das Licht der Welt erblickt hat: die inhaltreiche Sonate in **D dur. Op.** 28. Hiebei ſehen wir den leipziger Kritiker faſt in Verlegenheit, was er ſagen ſoll. Er hilft ſich in folgender Weiſe: „Beethoven bleibt ſeinem Charakter und ſeiner Manier getreu; und wirklich kann auch ein Künſtler, wie B., nichts beſſers thun, als ſich ſelbſt getreu bleiben .... Was kömmt denn am Ende heraus, wenn man an Kunſtwerken Einzelnes lobt oder tadelt? In der Kunſt machen Einzelnheiten ſo wenig das Ganze, wie es ſeyn ſoll, als aufgehäufte Steine einen Felſen machen. Sie können ſehr angenehm ſeyn und ein intereſſantes Product ausmachen: aber ein vollendetes Werk nie, das durch den Sinn des Ganzen beſtehen, und Sinn für das Ganze bei Denen finden muß, die es genießen ſollen.“

Von dem Verhalten der Kritik gegen unſern Meiſter führt nun unſer Weg zur Veranſchaulichung des Verhaltens der Verleger gegen ihn. Daraus wird man nicht ohne Verwunderung den ſchutzloſen Zuſtand geiſtigen Eigenthums erſehen, wie er immerhin in Deutſchland beſtanden und ſich bis in die neueſte Zeit erhalten hat. Man wird ferner aus den Angriffen auf Beethovens Geiſtesproducte von jener Seite ermeſſen können, wie dem Meiſter zu Muthe geweſen, dieſe durch kein Geſetz verpönte Freibeuterei ſein ganzes Leben hindurch vor ſeinen Augen verüben ſehen zu müſſen, ohne wirkſamen Einſpruch dagegen erheben zu können. Man wird ſeinen Klageruf für begründet erkennen, welcher lautet: „Die Verleger mäſten ſich mit meinem Marke, und ich armer Teufel muß oft darben!“

Hören wir den Wortlaut ſeiner erſten Reclamation gegen einen ſolchen Angriff. Das Intelligenzblatt 4 des ſechsten Jahrganges der Allg. Muſ. Ztg. (November 1802) enthält nachſtehende Anzeige: „Ich glaube es dem Publikum und mir ſelber ſchuldig zu ſeyn, öffentlich anzuzeigen, daß die beiden Quintetten aus C und Es dur, wovon das eine (ausgezogen aus einer Sinfonie von mir) bei Herrn Mollo in Wien, das andere (ausgezogen aus dem Septett von mir, Op. 20) bei Herrn Hoffmeiſter in Leipzig erſchienen iſt, nicht Original-Quintetten, ſondern nur Ueberſetzungen ſind, welche die Herren Verleger veranſtaltet haben.*) — Das Ueberſetzen überhaupt iſt eine Sache, wogegen ſich heut zu Tage (in unſerm fruchtbaren Zeitalter — der Ueberſetzungen) ein Autor nur umſonſt ſträuben würde; aber man kann wenigſtens mit Recht verlangen, daß die Verleger es auf dem Titelblatte anzeigen, damit die Ehre des Autors nicht geſchmälert, und das Publikum nicht hintergangen werde. — Dies um dergleichen Fällen in der Zukunft vorzubeugen. — Ich mache zugleich bekannt, daß eheſtens ein neues Original-Quintett von meiner Compoſition aus C dur, Op. 29, bei Breitkopf u. Härtel in Leipzig erſcheinen wird. Ludwig van Beethoven.“

---

*) Daß das als Quintett arrangierte Septuor nicht von Beethoven herrühre, wie F. Ries behauptet, erfahren wir hiemit.

Der Meiſter mokirt ſich über das fruchtbare Zeitalter der Ueberſetzungen, und doch war es mit dieſer Fruchtbarkeit erſt im Beginne. Was würde er nun wohl beim Anblick der faſt unzähligen Ueberſetzungen — jetzt aber verſtändlicher: Arrangement benannt — ſeiner Werke ſagen? Aehnliche Nutzanwendung vermittelſt Zerſetzen, Tranſcribiren und Arrangiren hat kein Componiſt mit ſeinen Geiſtesproducten erfahren müſſen, wie unſer Beethoven. Wahrlich, der Meiſter wäre zu materiellem Wohlſtande gelangt, wenn ihm ein Geſetz nur zu einer beſcheidenen Tantième von jedem Arrangement verholfen hätte. Wie aber gar nach ſeinem Tode, als die Arrangements ſeiner Sinfonien, Quartette und Trio's für Pianoforte ihren Anfang genommen und zu einer ſtaunenswerthen Fluth ſich erheben!? Wenn Könige ſäen ....*)

Wie wenig Beachtung obige Reclamation gefunden, bezeugt eine zweite, nachdrücklichere, welche unſer Meiſter ſchon im November des folgenden Jahres im Intelligenzblatt der Allg. Muſ. Ztg. Nr. 3, mit der Ueberſchrift Warnung zu veröffentlichen bemüßiget war; ihr Wortlaut iſt nachſtehender:

„Herr Carl Zulehner, ein Nachſtecher in Mainz, hat eine Ausgabe meiner ſämmtlichen Werke für das Pianoforte und Geigeninſtrumente angekündigt. Ich halte es für meine Pflicht, allen Muſikfreunden hiermit öffentlich bekannt zu machen, daß ich an dieſer Ausgabe nicht den geringſten Antheil habe. Ich hätte nie zu einer Sammlung meiner Werke, welche Unternehmung ich ſchon an ſich voreilig finde, die Hand geboten, ohne zuvor mit den Verlegern der einzelnen Werke Rückſprache genommen zu haben und für die Correctheit, welche den Ausgaben verſchiedener einzelner Werke mangelt, geſorgt zu haben. Ueberdies muß ich bemerken, daß jene widerrechtlich unternommene Ausgabe meiner Werke nie vollſtändig werden kann, da in Kurzem verſchiedene neue Werke in Paris erſcheinen werden, welche Hr. Zulehner als franzöſiſcher Unterthan nicht nachſtechen darf. Ueber eine unter meiner eigenen Aufſicht, und nach vorhergegangener ſtrengen Reviſion meiner Werke, zu unternehmende Sammlung derſelben, werde ich mich bei einer andern Gelegenheit umſtändlich erklären.

---

*) A. B. Marx iſt im Irrthum, wenn er für gewiß annimmt, daß die von ihm in ſeinem vortrefflichen Buche „Leben und Schaffen Beethoven's I., 158 u. f. aufgeführten neun Arrangements (die in dieſe Zeit fallen) ſämmtlich von dem Meiſter ſelber herrühren. Unter allen beſtehenden Arrangements ſind höchſtens 3 bis 4 von ſeiner Hand. Das war keine Arbeit für den ſtets zu Neuem drängenden Schöpfer.

Ludwig van Beethoven."

Allein ſelbſt dieſe energiſche Warnung war außer Stand, in den Dingen etwas zu verbeſſern; die Werke unſers Meiſters fanden immer mehr Verehrer, ſomit ſteigerte ſich von Jahr zu Jahr die Sucht der Verleger nach Gewinn. Es ereigneten ſich im Laufe dieſer Periode ſogar Fälle mit Nachſtechern, die den Tondichter zu noch empfindlicheren Zurechtweiſungen gedrängt haben; auch fehlte es nicht an poſſirlichen, die ihm Stoff zur Beluſtigung gegeben. Kurz, jedes neu erſchienene Werk ſchien gleichſam vogelfrei zu ſeyn. Und unter ſolch' beklagenswerthen Zuſtänden ſeufzte Beethoven ſein ganzes Leben hindurch.

Iſt des Meiſters geſammte Literatur in unſern Tagen gleichwohl rechtliches Eigenthum aller Verleger, ſo hat ſeine „Warnung" aus dem Jahre 1803 dennoch ihre Bedeutung für die Gegenwart nicht verloren, weil in ihr klar und deutlich ausgeſprochen iſt, wie er es mit der Correctheit gehalten, wenn ihm die Gelegenheit dafür zu ſorgen nicht entzogen worden. Das ſollte denn doch gewiſſenhafte Darnachachtung zur Folge haben.

Das Jahr 1802 verlief aber nicht ohne empfindliche Störung im Geſchäfte unſers Tondichters, ſonſt wäre die Zahl der in dieſem Jahr erſchienenen Werke noch anſehnlicher. Beethoven ward nämlich von einer bedeutenden Krankheit befallen, in der er von dem ſehr geſchätzten Arzte Dr. Schmidt behandelt wurde. Dieſem freundſchaftlichen Pfleger widmete er aus Dankbarkeit das von ihm ſelber zu einem Trio arrangirte

Septett. Zu völliger Wiederherſtellung wählte er den eine ſtarke Stunde von der Hauptſtadt entfernten Badeort Heiligenſtadt zum Aufenthalt, der Ort, wo in den folgenden Jahren manches ſeiner großen Werke entſtanden iſt.

In Heiligenſtadt verfaßte er damals das nachſtehende Teſtament, richtiger vielleicht Promemoria — für ſeine Brüder. Ein denkwürdiges Schriftſtück, das nicht blos Zeugniß gibt von dem Zuſtande tiefſter Schwermuth ob ſeines Ohrenübels, aber auch die edle Geſinnung des Mannes nach mehreren Seiten vor Augen legt.*) Wohl wird jeder Leſer mit Friedrich Rochlitz in der Beurtheilung deſſelben übereinſtimmen, der ſich in folgenden Worten Worten darüber ausſprach:

„.... Und gewiß wird dieſes Document auf Alle, die es kennen lernen — die offenbar Schlechten ausgenommen — eine gleiche Wirkung machen. Demnach wüßte ich nicht, was dem Verſtorbenen, wenn von ihm nicht als Künſtler, ſondern als Menſchen geſprochen wird, Günſtigeres und Ueberzeugenderes nachgeſagt werden könnte.“ (Siehe Einleitung.)

Es lautet wörtlich:

Für meine Brüder Carl und ..... Beethoven.

O ihr Menſchen, die ihr mich für feindſelig, ſtörriſch oder miſantropiſch haltet oder erkläret, wie unrecht thut ihr mir, ihr wißt nicht die geheime Urſache von dem, was euch ſo ſcheinet! Mein Herz und mein Sinn waren von Kindheit an für das zarte Gefühl des Wohlwollens. Selbſt große Handlungen zu verrichten, dazu war ich immer aufgelegt. Aber bedenket nur, daß ſeit ſechs Jahren ein heilloſer Zuſtand mich befallen, durch unvernünftige Aerzte verſchlimmert, von Jahr zu Jahr in der Hoffnung gebeſſert zu werden betrogen, endlich zu dem Ueberblick eines dauernden Uebels (deſſen Heilung vielleicht Jahre dauern oder gar unmöglich iſt) gezwungen.

---

*) Das Original befand ſich in der Franz Gräffer'ſchen Sammlung. Nunmehr iſt in deſſen Beſitze der Violin-Virtuoſe Ernſt.

Mit einem feurigen lebhaften Temperamente geboren, ſelbſt empfänglich für die Zerſtreuungen der Geſellſchaft, mußte ich früh mich abſondern, einſam mein Leben zubringen; wollte ich auch zuweilen mich einmal über alles das hinausſetzen, o wie hart wurde ich durch die verdoppelte traurige Erfahrung meines ſchlechten Gehörs dann zurückgeſtoßen, und doch war's mir noch nicht möglich, den Menſchen zu ſagen: ſprecht lauter, ſchreit, denn ich bin taub! Ach wie wäre es möglich, daß ich die Schwäche eines Sinnes angeben ſollte, der bei mir in einem vollkommenern Grade als bei Andern ſeyn ſollte, einen Sinn, den ich einſt in der größten Vollkommenheit beſaß, in einer Vollkommenheit, wie ihn wenige von meinem Fache gewiß haben noch gehabt haben! — O ich kann es nicht! — Drum verzeiht, wenn ihr mich da zurückweichen ſehen werdet, wo ich mich gerne unter euch miſchte. Doppelt wehe thut mir mein Unglück, indem ich dabei verkannt werden muß. Für mich darf Erholung in menſchlicher Geſellſchaft, feineren Unterredungen, wechſelſeitigen Ergießungen nicht Statt haben. Ganz allein faſt, und ſo viel als es die höchſte Nothwendigkeit fordert, darf ich mich in Geſellſchaft einlaſſen. Wie ein Verbannter muß ich leben. Nahe ich mich einer Geſellſchaft, ſo überfällt mich eine heiße Aengſtlichkeit, indem ich befürchte, in Gefahr geſetzt zu werden, meinen Zuſtand merken zu laſſen. — So war es denn auch dieſes halbe Jahr, was ich auf dem Lande zubrachte. Von meinem vernünftigen Arzte aufgefordert, ſo viel als möglich mein Gehor zu ſchonen, kam er faſt meiner jetzigen natürlichen Diſpoſition entgegen, obſchon, vom Triebe zur Geſellſchaft manchmal hingeriſſen, ich mich dazu verleiten ließ. Aber welche Demüthigung, wenn Jemand neben mir ſtand, und von weitem eine Flöte hörte und ich nichts hörte, oder Jemand den Hirten ſingen hörte, und ich auch nichts hörte! Solche Ereigniſſe brachten mich nahe an Verzweiflung, es fehlte wenig, und ich endigte ſelbſt mein Leben. — Nur ſie, die Kunſt, ſie hielt mich zurück! Ach es dünkte mir unmöglich, die Welt eher zu verlaſſen, bis ich das alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühlte. Und ſo friſtete ich dieſes elende Leben, ſo wahrhaft elend, daß mich eine etwas ſchnelle Veränderung aus dem beſten Zuſtande in den ſchlechteſten verſetzen kann. Geduld — ſo heißt es, ſie muß ich nun zur Führerin wählen! Ich habe es. — Dauernd, hoffe ich, ſoll mein Entſchluß ſeyn, auszuharren, bis es den unerbittlichen Parzen gefällt, den Faden zu brechen. Vielleicht geht es beſſer, vielleicht nicht. Ich bin gefaßt. — Schon in meinem 28. Jahre gezwungen Philoſoph zu werden. Es iſt nicht leicht, für den Künſtler ſchwerer als für irgend Jemand. — Gottheit, du ſiehſt herab auf mein Inneres, du kennſt es, du weißt, daß Menſchenliebe und Neigung zum Wohlthun darin hauſen! O Menſchen, wenn ihr einſt dieſes leſet, ſo denkt, daß ihr mir unrecht gethan, und der Unglückliche, er troſte ſich einen ſeines Gleichen zu finden, der trotz allen Hinderniſſen der Natur doch noch Alles gethan, was in ſeinem Vermogen ſtand, um in die Reihe würdiger Künſtler und Menſchen aufgenommen zu werden. — Ihr meine Brüder Carl und .... — ſobald ich todt bin, und Profeſſor Schmidt lebt noch, ſo bittet ihn in meinem Namen, daß er meine Krankheit beſchreibe, und dieſes hier geſchriebene Blatt füget ihr dieſer meiner Krankengeſchichte bei, damit wenigſtens ſo viel als möglich die Welt nach meinem Tode mit mir verſöhnt werde. — Zugleich erkläre ich euch Beide hier für die Erben des kleinen Vermogens (wenn man es, ſo nennen kann) von mir. Theilet es redlich, und vertragt und helft euch einander. Was ihr mir zuwider gethan, das wißt ihr, war euch ſchon längſt verziehen. Dir Bruder Carl danke ich noch insbeſondere für deine in dieſer letztern Zeit mir bewieſene Anhänglichkeit. Mein Wunſch iſt, daß euch ein beſſeres ſorgenloſeres Leben als mir werde. Empfehlt euren Kindern Tugend; ſie nur allein kann glücklich machen, nicht Geld. Ich ſpreche aus Erfahrung. Sie war es, die mich ſelbſt im Elende gehoben; ihr danke ich nebſt meiner Kunſt, daß ich durch keinen Selbſtmord mein Leben endigte. — Lebt wohl und liebet euch! — Allen Freunden danke ich, beſonders Fürſt Lichnowsky und Profeſſor Schmidt. — Die Inſtrumente von Fürſt L. wünſche ich, daß ſie doch mögen aufbewahrt werden bei einem von euch; doch entſtehe deswegen kein Streit unter euch. Sobald ſie euch aber zu etwas Nützlicherem dienen können, ſo verkauft ſie nur. Wie froh bin ich, wenn ich auch noch im Grabe euch nützen kann.

So wär's geſchehen: — Mit Freuden eile ich dem Tode entgegen. Kommt er früher, als ich Gelegenheit gehabt habe, noch alle meine Kunſtfähigkeiten zu entfalten, ſo wird er mir, trotz meinem harten Schickſale doch noch zu früh kommen, und ich würde ihn wohl ſpäter wünſchen; — doch auch dann bin ich zufrieden, befreit er mich nicht von einem endloſen leidenden Zuſtande. — Komm' wann du willſt, ich gehe dir muthig entgegen. Lebt wohl, und vergeßt mich nicht ganz im Tode, ich habe es um euch verdient, indem ich in meinem Leben oft an euch gedacht, euch glücklich zu machen; ſeyd es!

Heiligenſtadt am 6. October 1802.

Ludwig van Beethoven.

m. p.

(L. S.)

(Von Außen.)

Für meine Brüder Carl und .... nach meinem Tode zu leſen und zu vollziehen.

Heiligenſtadt am 10. October 1802.

So nehme ich denn Abſchied von dir — und zwar traurig. — Ja die geliebte Hoffnung, die ich mit hieher nahm, wenigſtens bis zu einem gewiſſen Puncte geheilet zu ſeyn, ſie muß mich nun gänzlich verlaſſen. Wie die Blätter des Herbſtes herabfallen, gewelkt ſind, ſo iſt auch ſie für mich dürre geworden. Faſt wie ich hieher kam, gehe ich fort; ſelbſt der hohe Muth, der mich oft in den ſchönen Sommertagen beſeelte, er iſt verſchwunden. O Vorſehung, laß einmal einen reinen Tag der Freude mir erſcheinen! So lange ſchon iſt der wahren Freude inniger Wiederhall mir fremd. Wann, o wann, o Gottheit! kann ich im Tempel der Natur und der Menſchen ihn wieder fühlen? — Nie? — nein es wäre zu hart!

Es fällt auf, den Namen des jüngeren Bruders in dieſer Denkſchrift nicht ausgeſprochen, ſondern mit Puncten bezeichnet zu ſehen. Ein ſicherer Grund iſt ſchwer aufzufinden. Ob dieſer vielleicht in dem mindern Grade von Zuneigung zu ſuchen, der ſchon zu jener Zeit merklich geweſen ſeyn ſoll? Es iſt nur Muthmaßung. So viel iſt aber gewiß, daß mit zunehmenden Jahren die Kluft zwiſchen dem Tondichter und ſeinem „Pſeudo-Bruder“, wie er ihn gemeinhin zu benennen pflegte, immer weiter geworden, weil er ſich durch Anmaßung im äußern Benehmen, wie auch durch oſtenſible Sucht nach Bereicherung auf gar mannigfache Weiſe des bereits gefeierten Namens Beethoven mehr und mehr unwürdig gemacht hatte. Jedenfalls ſehen wir in dieſem Manne den am grellſten hervortretenden Staffage-Charakter im Beethoven'ſchen Familiengemälde.

1803. Es ward bemerkt, daß unſer Meiſter durch die Krankheit, von der oben die Rede, behindert worden, eine noch größere Fruchtbarkeit ſeines ſchöpferiſchen Talents zu entfalten, als wir geſehen. Dennoch bezeugt die am 5. April 1803 ſtattgehabte erſte Aufführung von der Cantate: „Chriſtus am Oelberg,“ daß die Schwingen des Genius durch dieſe Krankheit nicht für lange gelähmt waren, er vielmehr in gewohnter Weiſe ſich bald wieder anſtrengenden Arbeiten widmen konnte. Indeß waren die Entwürfe zu dieſem Werke ſchon 1801 während des Sommeraufenthalts in dem nahen Hetzendorf zu Papier gebracht. Er ſelber zeigte dem Verfaſſer noch im Jahre 1823 die im Dickicht des obern Theils im Schönbrunner Schloßgarten verborgene Stelle, wo dieſe Vorarbeiten entſtanden; es war eine Eiche, die ungefähr zwei Fuß vom Boden in zwei ſtarken Aeſten ſich erhob und einen bequemen Sitz bildete.

In Nr. 29 des fünften Jahrganges der Allg. Muſ. Ztg. wird dieſer erſten Aufführung nur in wenig Zeilen Erwähnung gethan und geſagt: „Es beſtätigte mein ſchon lange gefaßtes Urtheil, daß Beethoven mit der Zeit eben die Revolution in der Muſik bewirken kann, wie Mozart. Mit großen Schritten eilt er zum Ziele.“ — Dieſer Referent nennt das Werk ein Oratorium, auch ſpricht er von „außerordentlichem Beifall,“ der deſſen erſter Aufführung zu Theil geworden. Spätere Referenten nennen es dagegen eine Cantate, und dies iſt wohl unbezweifelt der eigentliche Titel des Werkes. Dennoch wäre es erwünſcht, die authentiſche Benennung bei deſſen erſten Erſcheinung zu kennen. Eine ähnliche Umtauſchung des Titels, im Widerſpruche zum Inhalt, iſt mit einem ſpäteren Werke vorgekommen. Bei der erſten Erſcheinung lautete dieſer: Concertino, im Druck aber ward dem Werke der Titel „Concert“ beigelegt, und es ſteht feſt: gegen den Willen des Autors. Wir werden es am rechten Orte nennen.

Wahr iſt es, daß die Urtheile der Sachverſtändigen über richtige oder unrichtige Auffaſſung des erhabenen Gegenſtandes vom Componiſten bei dieſem Werke immer weit auseinander gegangen; tadelloſe Charakteriſtik und conſequent durchgedachten Plan hat kein Theil demſelben zugeſtehen wollen. Ein wiener Referent hat ſich in Nr. 44 der Allg. Muſ. Ztg. ſogar beeilt, ſeinen Vorgänger zu corrigiren. Er meldet: „Zur Steuer der Wahrheit muß ich einer Nachricht der muſicaliſchen Zeitung widerſprechen, nämlich: Beethoven's Cantate hat — nicht gefallen.“ Dieſem Allen ſtimmte ſelbſt der Componiſt in ſofern bei, als er es in ſpäteren Jahren noch rückhaltlos für einen „Fehler“ erklärte, die Partie des Chriſtus in moderner Singweiſe opernmäßig behandelt zu haben. Das Liegenbleiben des Werkes nach der erſten Aufführung, ſo wie deſſen ungewöhnlich verzögertes Erſcheinen im Druck (um 1810), laſſen auch noch ſchließen, daß der Autor mit der gelöſten Aufgabe nicht beſonders zufrieden geweſen und wahrſcheinlich weſentliche Veränderungen damit vorgenommen hat.

In dieſem Jahre ließ der fleißige Meiſter folgende Clavier-Werke erſcheinen: Drei Sonaten mit Violine, Op. 30., ferner Drei Sonaten für Pianoforte allein, Op. 31., nebſt den Fünfzehn Variationen mit einer Fuge, Op. 35. Die erſte der Sonaten mit Violine, in A dur, ward von der leipziger Kritik ſehr ſtrenge beurtheilt und ſogar geſagt, daß ſie Beethoven's nicht werth ſey. Dagegen wurden die fünfzehn Variationen deſto höher geſtellt, aber auch nur „ein bedeutendes Werkchen“ genannt. Sogar findet ſich in dieſer Beurtheilung eine in's Detail gehende Belehrung über den Vortrag jeder einzelnen Variation beigegeben, die keinem Spieler unbekannt ſeyn ſollte. — (Sollte es nicht wohl als ein verdienſtliches Unternehmen einer Muſikhandlung genannt werden, eine Auswahl der in der Allg. Muſ. Ztg. über die Werke Beethoven's enthaltenen Beurtheilungen dem muſicaliſchen Publikum in die Hand zu geben? Viele darunter dienen als Belehrung zum Verſtändniß des betreffenden Werkes und entſprechen ſomit der erſten Anforderung an eine gute Kritik. In einem mäßigen Bande vereint wären ſie Jedem leicht zugänglich, während ſie beinahe in fünf und zwanzig Jahrgängen zerſtreut aller Welt verborgen bleiben. Schon aus den wenigen hier meiſt nur auszüglich angeführten Kritiken dürfte deren bleibender Werth erwieſen ſeyn, abgeſehen von dem Umſtande, daß ſie der Lebensgeſchichte unſers Meiſters angehören, und nicht leicht davon zu trennen ſind, wie ſchon Seite 60 des weitern bemerkt worden.)

Wir ſtehen nun im Angeſichte eines Incidenz-Punktes, der dem Verfaſſer in Hinſicht auf Zeitbeſtimmung große Schwierigkeiten verurſacht hat. Es wäre die Geſchichtſchreibung ein gar angenehmes Geſchäft, wenn man nicht bei jedem Griff in die chronologiſch ſich berührenden, und oft bedingenden Thatſachen in peremptoriſcher Weiſe um das bezügliche Wann fragen müßte. Nicht in der Thatſache ſelber und ihrem Weſen liegt das Schwierige bei dieſem Geſchäfte, auch iſt es nicht gerade das Mühſamſte dem Kern der Sache recht nahe zu kommen; beides liegt in der allen Zweifel beſeitigenden Feſtſtellung des Tages, oder Jahres, an und in welchem ſich die fragliche Thatſache zugetragen hat. Dem Hiſtoriker in ſtaatlichen Dingen verhelfen in der Regel Staats-Archive zu präciſer Angabe der verſchiedenen Daten, wodurch ein folgerichtiges Vorwärtsſchreiten in ſeiner Arbeit ſehr erleichtert wird. Der Verfaſſer aber einer Künſtler-Biographie, deren einſchlagende Daten um ein halbes Jahrhundert zurückliegen und im Gedächtniſſe nur weniger Zeitgenoſſen aufbewahrt waren, von denen kaum zwei, drei noch unter den Lebenden wandeln, der ſieht ſich bei ſeinem Forſchen nach dem Wann alsbald in ein Geflechte von Widerſprüchen verwickelt, aus dem ihm zuweilen nur ein kühner Schritt oder Zufall verhelfen kann.

Auch in Bezug auf die nun zu beſprechende Thatſache iſt es mir ſeiner Zeit an dem Orte aller wichtigen Ereigniſſe in Beethoven's Leben und Wirken mißlich ergangen. Keiner der Befragten wußte das bezügliche Fragezeichen an die rechte Stelle zu ſetzen, denn Allen war das Gedächtniß untreu geworden. Ich mußte erſt nach Paris kommen, daſelbſt die Bekanntſchaft mit Cherubini machen, um durch ſolchen Zufall auf eine ſichere Spur zu dieſem in Wien vergeblich geſuchten Datum zu gelangen. Cherubini und deſſen Gemahlin hörten nämlich bald nach ihrer im Jahre 1805 erfolgten Ankunft in Wien von dieſer Angelegenheit als ſchon zwei Jahre zurückliegend ſprechen und wußten mit Beſtimmtheit auszuſagen, daß deren Einwirkung auf Beethoven's Gemüth bereits überwunden geweſen. (Von ihrem näheren Verkehr mit dem Wiener Meiſter weiter unten.) Dieſem Winke weiter nachgehend, hat es ſich faſt unbezweifelt herausgeſtellt, daß dieſe in den früheren Ausgaben dem Jahre 1806 zugewieſene Thatſache in das Jahr 1803 zurück zu verſetzen ſey.

Als wir in der vorausgehenden Periode den Tondichter in einem Briefe an Wegeler von einem „zauberiſchen Mädchen" berichten gehört, durch das ihm „ſelige Augenblicke" geworden, ward bemerkt, daß dieſe Zauberin, die in dem verſtörten Gemüthe Beethoven's eine wohlthuende „Veränderung" hervorgebracht, dieſelbe ſey, durch welche ihm bald darauf ſchweres Herzeleid verurſacht ward. Wir wollen nun bei dieſer Herzens-Angelegenheit etwas verweilen. Seit ihrer in den früheren Ausgaben dieſer Schrift Erwähnung geſchah, haben deutſche und franzöſiſche Federn dieſelbe ganz beſonders zum Gegenſtande feuilletoniſtiſcher Lucubrationen erkoren und romanhaft ausſtaffirt. Es war für ſolche Zwecke eine um ſo erwünſchtere Gelegenheit, als ſie dieſe Herzensgeſchichte mit einer der gekannteſten Clavier-Sonaten, der in Cis moll, Op. 27, in Verbindung bringen konnten, die mit ihr inſofern Zuſammenhang hat, als auf dem Titelblatte die Dedication „Alla Madamigella Contessa Giulietta Guicciardi" zu leſen iſt. Dies der volle Name jener Zauberin. Erwarte man indeß ja nicht, daß über dieſe Angelegenheit umſtändlicheres vorgebracht werde, als im Weſentlichen früher geſchehen, denn ſie iſt zarter Natur und darf mit Rückſicht auf Lebende nur berührt werden. Ob wirklich Untreue der Geliebten allein, wie wenigſtens behauptet worden, oder ob Intriguen von anderer Seite das Herzensband zerriſſen und die junge Dame faſt plötzlich zur Gemahlin des bekannten Componiſten Grafen von Gallenberg gemacht, iſt mit Gewißheit nicht zu ſagen. Doch darf von den Folgen dieſes Bruches auf das Gemüth unſers von dieſer Liebe hochbeglückten Meiſters eines weitern die Rede ſeyn. In der Verzweiflung ſuchte er Troſt bei ſeiner bewährten und vorzugsweiſe verehrten Freundin Gräfin Marie Erdödy (man findet dieſen Namen auf den beiden Trio's, Op. 70, und auch die beiden Sonaten für Pianoforte und Violoncell, Op. 102, ſind ihr gewidmet) auf ihrem Gute Jedlerſee im Marchfelde, um einige Tage in ihrer Nähe zu verbringen. Dort verſchwand er aber und die Gräfin glaubte ihn nach Wien zurückgekehrt, als am dritten Tage darauf ihr Muſiklehrer Brauchle ihn in einem entlegenen Theile des Schloßgartens gewahrte. Dieſer Zwiſchenfall blieb lange ein feſt bewahrtes Geheimniß und ward erſt nach Jahren durch die beiden Mitwiſſenden näheren Freunden Beethoven's anvertraut, nachdem dieſe Liebesangelegenheit längſt in Vergeſſenheit gerathen. Man knüpfte die Vermuthung daran, es ſey des Unglücklichen Abſicht geweſen ſich durch Erhungern den Tod zu geben. Im Stillen beobachtende Freunde wollen bemerkt haben, daß Beethoven dieſem Muſiklehrer mit außerordentlicher Aufmerkſamkeit ſeitdem begegnet iſt. (Die Leſer der Revue des deux mondes werden dieſen Vorgang zu Jedlerſee bereits 1850 in dem Aufſatze von Scudo: „Une Sonate“ gefunden haben. Auf Erſuchen des Hrn. Scudo, ihm etwas noch Unbekanntes mitzutheilen, was in irgend einem Zuſammenhange mit der Sonate in Cis moll ſteht, über welche er eben ſchreibe, ward ihm dieſer Vorfall von mir zugeſchickt. Er hat jedoch für gut befunden ihn etwas umzugeſtalten, weil er ihm wahrſcheinlich zu wenig romantiſch geklungen.)

Daß dieſes Erlebniß nicht Grund zu immerwährender Reſignation auf eheliches Glück geweſen, dürfte ſich aus Nachſtehendem ergeben. Ein handſchriftlicher Beweis aus dem

Jahre 1817 oder 1818 datirend, lautet: „Nur Liebe — ja nur ſie vermag dir ein glücklicheres Leben zu geben! O Gott — laß mich ſie, jene endlich finden, die mich in Tugend beſtärkt — die mir erlaubt mein iſt. Baaden, am 27ten Juli, als die M. vorbeifuhr und es ſchien, als blickte ſie auf mich.“ (Dieſes Blatt findet ſich rückwärts, als Facſimile.)

Der Gegenſtand dieſer herbſtlichen Liebe war dem Verfaſſer wohl bekannt und befinden ſich noch zwei Briefe von der ſpäter in Gratz verehelichten Marie L. P — r an Beethoven aus den Jahren 1825 und 1826 in ſeinem Correſpondenz-Nachlaſſe bei mir. Sie war eine eben ſo ſchöne, als künſtleriſch gebildete Dame. Beethoven trug ſich mit der Neigung zu ihr — die ihr nicht verborgen geblieben — viele Jahre umher. Sie und keine andere dürfte das Geſtändniß betreffen, das Beethoven an den Vorſteher eines Inſtituts für Knaben, Gianataſio del Rio, im September 1816 gethan, wie von deſſen Tochter in den Notizen über Beethoven ausgeſagt wird, die (nebſt 28 Briefen von Beethoven an Gianataſio) im 2. Quartal der Grenzboten vom Jahre 1857 abgedruckt erſchienen. Dieſes Geſtändniß lautet, „daß er unglücklich liebe. Vor fünf Jahren habe er eine Perſon kennen gelernt, mit welcher ſich näher zu verbinden er für das größte Glück ſeines Lebens gehalten hätte. Es ſey nicht daran zu denken, faſt Unmöglichkeit, eine Chimäre, dennoch ſey es jetzt noch wie am erſten Tag. Dieſe Harmonie habe er noch nicht gefunden. Doch ſey es zu keiner Erklärung gekommen; er habe es noch nicht aus dem Gemüth bringen können.“

Wir werden auf dieſe Mittheilungen des Fräuleins Gianataſio in der dritten Periode zurückkommen. Die Familie war mir ſehr wohl bekannt.

Ueber die weiter zurückliegende Liebesſache habe ich durch Zufall aus des Meiſters Munde einiges vernommen, das zur Beglaubigung des darüber Ausgeſagten um ſo wichtiger ſcheint, als es von ſeinen eigenen Schriftzügen feſtgehalten iſt. Graf

Gallenberg verlebte nämlich eine Reihe von Jahren mit Gemahlin und Familie in Italien, wo er für die Bühne meiſt Ballet-Muſik componirt hat. Nachdem der bekannte Unternehmer Barbaja 1821 das Kärntnerthor-Theater in Wien gepachtet und die italieniſche Oper dahin gebracht hatte, erſchien auch Graf Gallenberg, der bei ihm im Engagement geſtanden. Daſelbſt ward ihm die Theater-Bibliothek zur Aufſicht anvertraut. 1823 bedurfte Beethoven die dort aufbewahrte Partitur ſeines Fidelio zur Einſicht. Ich wandte mich deshalb an den Grafen. Bei dieſer Gelegenheit hatte ſich dieſer anſtößige Aeußerungen über den Meiſter erlaubt, davon ich ihm einige mittheilen zu müſſen glaubte. Dies gab ihm Veranlaſſung, ſich über die Dinge aus dem Jahre 1803 auszuſprechen, und zwar meiſt ſchriftlich, weil wir uns an einem öffentlichen Orte befanden, wo er dem Sprachton nicht gern vertraute. Hier einige Sätze aus dieſen Eröffnungen. „Ich war ſein unſichtbarer Wohlthäter durch andere..... **J'étois bien aimé d'élle et plus que jamais son époux. Il étoit pourtant plutôt son amant que moi, mais par elle j' apprenois de son misère et je trouvois un homme de bien, qui me donnoit la somme de 500 Florin pour le soulager. Il étoit toujours mon ennemi, c'étoit justement la raison, que je fusse tout le bien que possible.... Elle est née Guicciardi. Elle étoit l'épouse de lui avant son voyage en Italie.... Arivée à Vienne elle cherchoit moi pleurant, mais je la meprisois....** Und wenn ich hätte meine Lebenskraft mit dem Leben ſo hingeben wollen, was wäre für das Edle, Beſſere geblieben?“ *)

(Ueber den Wortausdruck in franzöſiſcher Sprache dürfte der Meiſter ſchwerlich zu beloben ſeyn. Das Ganze müßte umgeſchrieben werden, um gut franzöſiſch zu klingen. Das **„que je fusse“** ſoll wohl heißen: **que je lui faisais**, und der Germanismus **„elle cherchoit moi“** iſt umzuſchreiben in: **elle m'a fait une visite.**)

---

*) Eines der Converſations-Hefte von 1823, die ſämmtlich in der K. Hof-Bibliothek zu Berlin aufbewahrt ſind, enthält dieſe Eröffnungen.

Dies wird hinreichen, um über jene Vorgänge Aufſchluß zu geben, aber auch um Beethoven's Herzensſtimmungen im Puncte der Liebe, gewiß nur zu ſeinem Vortheile, zu charakteriſiren. Es werden ſich ſomit wohl die von Seyfried und Ries veröffentlichten Ausſagen von dem *liebeleeren* Herzen des ſonſt ſo tief und innig fühlenden Tondichters in ihr albernes Nichts auflöſen. Aber drei von Beethoven's Hand an ſeine geliebte Guilietta aus einem Badeorte in Ungarn gerichtete Briefe, deren Autographe bei mir aufbewahrt liegen, ſollen noch zur Mittheilung kommen, weil ſie ihrem Inhalte nach wohl geeignet ſcheinen, das Siegel auf die beſprochene Thatſache zu drücken. Welchem Jahre ſie angehören, iſt mit Gewißheit nicht zu ermitteln. Stephan von Breuning fand ſie, nebſt anderen dem Freunde wichtigen Briefſchaften, nach deſſen Ableben in einem geheimen Lädchen einer Caſſette. Ob ſelbe nach dem Bruche 1803 zurückgeſchickt worden? Wer kann es ſagen? Weil ihre Exiſtenz bezweifelt worden, ſo ſoll der zweite, mit dem Datum: „Montag Abends am 6. Juli“, im Facſimile dieſer Schrift beigegeben werden.

I.

„Am 6. Juli Morgens.

Mein Engel, mein Alles, mein Ich! — Nur wenige Worte heute, und zwar mit Bleiſtift (mit Deinem). Erſt bis morgen iſt meine Wohnung ſicher beſtimmt. Welcher nichtswürdige Zeitvertreib und d. g. (dergleichen). — Warum dieſer tiefe Gram, wo die Nothwendigkeit ſpricht! Kann unſere Liebe anders beſtehen, als durch Aufopferungen, durch nicht Alles verlangen? Kannſt Du es ändern, daß Du nicht ganz mein, ich nicht ganz Dein bin? — Ach Gott, blicke in die ſchöne Natur und beruhige Dein Gemüth über das Müſſende. — Die Liebe fordert Alles und ganz mit Recht, ſo iſt es *mir mit Dir, Dir mit mir*; — nur vergißt Du ſo leicht, daß ich *für mich* und *für Dich* leben muß. Wären wir ganz vereinigt, Du würdeſt dieſes Schmerzliche eben ſo wenig als ich empfinden. — Meine Reiſe war ſchrecklich. Ich kam erſt Morgens 4 Uhr geſtern hier an, da es an Pferden mangelte.

BIBLIOTHECA
REGIA

Auf der letzten Station warnte man mich bei Nacht zu fahren, machte mich einen Wald fürchten, aber das reizte mich nur, und ich hatte Unrecht; der Wagen mußte bei dem ſchrecklichen Wege brechen, grundlos, bloßer Landweg. — Fürſt Eſterhazy hatte auf dem andern Wege hieher daſſelbe Schickſal mit 8 Pferden, was ich mit 4. — Jedoch hatte ich zum Theil wieder Vergnügen, wie immer, wenn ich was glücklich überſtehe. — Nun geſchwind zum Innern vom Aeußeren. Wir werden uns wohl bald ſehen. Auch heute kann ich Dir meine Bemerkungen nicht mittheilen, welche ich während dieſer einigen Tage über mein Leben machte. Wären unſere Herzen immer dicht an einander, ich machte wohl keine dergleichen. Die Bruſt iſt voll Dir viel zu ſagen. — Ach — es gibt Momente, wo ich finde, daß die Sprache noch gar nichts iſt! — Erheitere Dich — bleibe mein treuer, einziger Schatz, mein Alles, wie ich Dir; das Uebrige müſſen die Götter ſchicken, was für uns ſeyn muß und ſeyn ſoll.

Dein treuer

Ludwig.“

2.

„Montag Abends am 6. Juli.

Du leideſt Du mein theuerſtes Weſen! — Eben jetzt nehme ich wahr, daß die Briefe in aller Frühe aufgegeben werden müſſen. Du leideſt! Ach, wo ich bin, biſt auch Du mit mir; mit mir und Dir werde ich machen, daß ich mit Dir leben kann. Welches Leben!!!! ſo!!! ohne Dich. — Verfolgt von der Güte der Menſchen hier und da, die ich meine eben ſo wenig verdienen zu wollen, als ſie wirklich zu verdienen, — Demuth des Menſchen gegen den Menſchen — ſie ſchmerzt mich — und wenn ich mich im Zuſammenhang des Univerſums betrachte, was bin ich, und was iſt der, den man den Größten nennt? und doch iſt wieder hierin das Göttliche im Menſchen.... Wie Du mich auch liebſt, ſtärker liebe ich Dich doch, — doch nie verberge Dich vor mir. Gute Nacht! — Als Badender muß ich ſchlafen gehn. Ach Gott! ſo nahe! ſo weit! Iſt es nicht ein wahres Himmelsgebäude unſere Liebe, aber auch ſo feſt, wie die Veſte des Himmels.“ —

3.

„Guten Morgen am 7. Juli.

Schon im Bette drängen ſich die Ideen zu Dir, meine unſterbliche Geliebte, hie und da freudig, dann wieder traurig, vom Schickſal abwartend, ob es uns erhört. — Leben kann ich entweder nur ganz mit Dir, oder gar nicht; ja ich habe beſchloſſen in der Ferne ſo lange herum zu irren, bis ich in Deine Arme fliegen, mich ganz heimathlich bei Dir nennen, meine Seele von Dir umgeben in's Reich der Geiſter ſchicken kann. — Ja leider muß es ſeyn! — Du wirſt Dich faſſen um ſo mehr, da Du meine Treue gegen Dich kennſt; nie eine andere kann mein Herz beſitzen, nie! nie! — O Gott, warum ſich entfernen müſſen, was man ſo liebt? und doch iſt mein Leben ſo wie jetzt ein kümmerliches Leben. — Deine Liebe macht mich zum Glücklichſten und zum Unglücklichſten zugleich. In meinen Jahren jetzt bedürfte ich einiger Einförmigkeit, Gleichheit im Leben; kann die bei unſerem Verhältniſſe beſtehen? — Sey ruhig; nur durch ruhiges Beſchauen unſers Daſeyns können wir unſern Zweck zuſammen zu leben erreichen. — Welche Sehnſucht mit Thränen nach Dir, mein Leben, mein Alles! Lebe wohl! — O liebe mich fort und verkenne nie das treueſte Herz Deines

geliebten Ludwig."

— — „Denn nichts iſt beſſer und wünſchenswerther auf Erden,
Als wenn Mann und Weib, in herzlicher Liebe vereinigt,
Ruhig ihr Haus verwalten: den Feinden ein kränkender Anblick,
Aber Wonne den Freunden; und mehr noch genießen ſie ſelber."
Von Beethoven in der Odussée. S. 121, angeſtrichen.

1804. Das Jahr 1804 brachte an erſtmaligen Productionen die zweite Sinfonie in **D dur** und gleichzeitig das Pianoforte-Concert in **C moll** — (in den Augarten-Akademien, Monat Juli). Es liegt ſonach zwiſchen der erſten Aufführung der Sinfonie in **C dur** und dieſer neuen ein Zeitraum von vollen vier Jahren, lang genug für den ſchöpferiſchen, mächtig aufſtrebenden Künſtler, um ſich ganz von Mozart's Stylweiſe zu emancipiren und ſeinen eigenen Weg zu gehen. So zeigt es dieſe neue Schöpfung. Indeß war in nicht wenigen ihr vorausgegangenen Werken für Kammermuſik jeder Gattung dieſe Emancipation ſchon erfolgt. Ausgeprägte Eigenthümlichkeit in Melodie und Periodenbau findet ſich ſchon in der Sonate, Op. 2, in F moll, im Adagio E dur der dritten Sonate deſſelben Werkes; ferner in der Sonate Es dur, Op. 7; noch entſchiedener und die Sätze einheitlicher im Charakter verbindend in den Sonaten C moll und D dur, Op. 10; dann noch in der Pathétique, die ſechs Quartette, Op. 18, nicht zu vergeſſen, welche Werke ſämmtlich frei von Styl-Reminiſcenzen den ureigenen Typus Beethoven'ſcher Stylweiſe ſchon an der Stirn tragen, als wären ſie Producte ſpäterer Jahre.

Eigen, beziehungsweiſe ſeltſam, lautet das offenbar von Mozart's Stylweiſe ſtark befangene Urtheil des Wiener Referenten in der Allg. Muſ. Ztg. über dieſe neue Sinfonie. Er begnügt ſich ſie kurzweg zu nennen: „Ein Werk voll neuer, origineller Ideen, von großer Kraft, ſeelenvoller Inſtrumentirung und gelehrter Ausführung, das aber ohne Zweifel durch Abkürzung einiger Stellen, ſo wie durch Aufopferung ſo mancher, denn doch gar zu ſeltſamen Modulation gewinnen würde.“ — Dagegen wird das neue Pianoforte-Concert unbedingt zu den ſchönſten Compoſitionen Beethoven's gezählt und deſſen „ſehr gebundener und ausdrucksvoller Vortrag“ durch Ferdinand Ries beſonders hervorgehoben. — Beigehend darf die ausführliche Beurtheilung dieſes Concerts im ſiebenten Jahrgange der Allg. Muſ. Ztg. nach tieferer Einſicht ſtrebenden Clavierſpielern beſtens empfohlen werden. Sie iſt weniger eine Kritik, als vielmehr eine lehrreiche Abhandlung.

An neu herausgegeben Werken iſt dieſes Jahr eines der ärmſten, von höherer Bedeutung iſt keines anzuführen. In Artaria's Verlag erſchien die Muſik zum Ballet „Prometheus“ für das Streichquartett eingerichtet. Bezüglich der Nummerirung dieſer Compoſition iſt zu bemerken, daß der frühere ſchon bei Cappi u. Comp. gedruckte Clavierauszug zu zwei Händen die Opuszahl 24 aufweiſet, welche, in Betracht der Entſtehung des Werkes, wohl ohne Zweifel die rechte ſeyn dürfte. Demnach darf die in ſpäteren Katalogen angegebene Opuszahl 43 eine offenbar unrichtige genannt werden.

II.

In möglichſt chronologiſcher Ordnung mit Erzählung der geſchichtlichen Begebenheiten und ihrer Veranlaſſungen fortfahrend, tritt uns nun zum erſten Mal eine von nicht gewöhnlicher, ja von abſonderlicher Art entgegen, darum abſonderlich, weil ſie weniger dem muſicaliſchen Gebiete, als vielmehr dem der Staatspolitik angehört. Wir müſſen uns aber allmählig gewöhnen, unſern Tondichter auch auf dieſem, ſeinem eigentlichen Wirkungskreiſe ganz fremden, Gebiete aufzuſuchen, weil eine Seite ſeines Naturells unwiderſtehlich nach dieſer Richtung gedrängt und politiſches Gepräge zur Schau getragen hat. Wir werden ihm darum noch wiederholt dort begegnen.

Geſandter der franzöſiſchen Republik am öſtreichiſchen Hofe war damals der General Bernadotte, nachheriger König von Schweden. In ſeinem, den Notabilitäten aus allen Ständen geöffneten Salon erſchien auch Beethoven, der ſich bis dahin bereits als großer Bewunderer des erſten Conſuls dieſer Republik zu erkennen gegeben hatte. Von dieſem General iſt der Gedanke ausgegangen, Beethoven möge den größten Helden des Zeitalters in einem Tonwerke feiern. Nicht lange, ſo hatte ſich dieſer Gedanke zur That entfaltet, welche der Meiſter nach überſtandenem Kampfe mit ſeinen politiſchen Anſchauungen unter der Benennung „Sinfonia eroica" der Kunſtwelt übergeben hat.*)

Die Bewunderung für den General Bonaparte gründete ſich bei Beethoven nicht blos auf deſſen zahlreiche Siege an der Spitze großer Armeen, ſondern auch darauf, daß es dem außerordentlichen Manne in wenig Jahren ſchon gelungen war, das Chaos der gräuelvollſten Revolution mit kräftiger Hand wieder in eine ſtaatliche Ordnung zurückzuführen. Und daß dieſe neue Ordnung der Dinge auf republikaniſchen Principien fußte, wenn auch urſprünglich von dem erſten Conſul ſelber nicht dictirt, dies konnte die Sympathieen Beethoven's für Bonaparte und den neuen Staat nur erhöhen, weil er ſich ſelber ſchon der republikaniſchen Staatsform zugewendet hatte, zu welcher er zunächſt durch ſeinen vorwiegenden Hang nach uneingeſchränkter Freiheit und Unabhängigkeit mochte geführt worden ſeyn. Dieſes Hinneigen zu freien Staatsverfaſſungen mußte ferner im andauernden Studium der griechiſchen Schriftſteller, Plutarch und Plato, die kräftigſte Nahrung finden, aber auf dieſem Wege zugleich eine Richtung erhalten, die mit der geſchaffenen Ordnung in Frankreich kaum mehr als den Namen gemein hatte.

---

*) Daß der Gedanke zu dieſem Werke urſprünglich dem General Bernadotte angehöre, vernahm der Verfaſſer aus Beethoven's eigenem Munde bei Gelegenheit, als der Meiſter 1823 ein Schreiben an den König von Schweden gerichtet, deſſen am paſſenden Orte näher Erwähnung geſchehen wird.

Goethe ſagt: „Alle practiſchen Köpfe ſuchen die Welt handfeſt zu machen, alle Denker wollen ſie kopfrecht haben." Letzteres paßt auf unſern Beethoven. Kopfrecht wollte er jede ſtaatliche Ordnung haben, wenn er ſie mit dem Maßſtabe gemeſſen, den er durch Plato's Theorie vom Staat in die Hand bekommen. Kopfrecht wollte er die Dinge zunächſt in Frankreich geordnet ſehen, wenn er von Napoleon Bonaparte erwartete, er werde nach und nach die Hauptprincipien der Platoniſchen Republik, vielleicht mit einigen Modificationen, dort zur Geltung bringen, und ſomit — nach ſeiner Einbildung — den Grund zu einem allgemeinen Weltenglück legen. Dürfte aber nicht noch ein anderer, feſterer Grund für Beethoven's politiſche Anſichten oder Strebungen anzunehmen ſeyn, der bei einem Denker, wie er, nicht außer aller Wahrſcheinlichkeit liegt? Möchte er nicht gewollt haben, die Welt, und in ihr die Kunſtwelt, ſolle ſich bei einer allgemeinen politiſchen Umgeſtaltung ſo geſtalten, daß ihr eigenthümliches Weſen und ihre Weiſen (und ſomit auch die Künſtler) zu höherer Geltung gelangen können, als dies bei den beſtehenden Verhältniſſen und Zuſtänden möglich? Wir haben uns hiebei nur die Stellung der Künſtler in ſocialer Beziehung in damaliger Zeit zu vergegenwärtigen.

Die Kritik hat dieſen Incidenz-Punct nach Erſcheinen der erſten Ausgabe dieſes Buches ziemlich ſchief beurtheilt, weil meiner Seits zu wenig motivirt, aber vielleicht auch darum, weil den Beurtheilern die Grundzüge der Platoniſchen Lehre vom Staat nicht mehr recht erinnerlich geweſen. Neuerlich iſt derſelbe von einem Beurtheiler des Ulibiſcheff'ſchen Buches: „Beethoven, ſeine Kritiker und ſeine Ausleger,“ in den Beilagen zur Allgemeinen Zeitung, Juni 1857, wieder beanſtandet worden. Dort heißt es: „Daß Beethoven vor allem der Republik des Plato den Vorzug gab, die auf die Gemeinſchaft der Güter und Weiber baſirt war, und die Künſtler verjagte, das ſcheint etwas ſchwerer zu begreifen, als daß er im Herzen Republikaner war. Daß er außer den Schriftſtellern des Alterthums Shakespeare, Goethe, Schiller und alle guten deutſchen Dichter las, überdies die Allgemeine Zeitung ſeine tägliche Beſchäftigung bildete, — wie reimt ſich das mit der Platoniſchen Republik?“

Da auch dieſem ſonſt ſo umſichtigen Beurtheiler der wahre Sachverhalt nicht mehr treu im Gedächtniſſe haften geblieben, darum er vielleicht dem Brockhaus'ſchen Converſations-Lexicon nachgeſchrieben, wo es ſo zu leſen ſteht, ſo ſcheint es unerläßlich, einige Stellen aus Plato's Staat der Begebenheit mit der **Sinfonia eroica** vorausgehen zu laſſen, die zur Aufklärung irrthümlicher Auffaſſung dienen werden. Der Gegenſtand, an ſich ſchon von hohem Intereſſe, gewinnt noch, da er in gutem Zuſammenhange mit Beethoven's politiſchem Glaubensbekenntniſſe ſteht. Dieſelbe Ueberſetzung von F. Schleiermacher, die auch Beethoven zum Studium gedient, liegt mir vor. Vorab iſt nur zu bemerken, daß alle Theile dieſer Theorie vom Staate in Geſprächsform zwiſchen Sokrates, Glaukon, Thraſymachos, und andern, abgefaßt iſt.

Plato beabſichtigte nichts weniger als die Vertreibung der Künſte aus ſeinem Staate, vielmehr nur ihre Purificirung, darum er ſie unter Aufſicht (Cenſur) geſtellt wiſſen wollte. Nachdem er im Eingange des dritten Buches, S. 166, über die Götter zu ſprechen beginnt, „was diejenigen von Kindheit an hören und was ſie nicht hören müſſen,“ ſetzt er gleich hinzu: „Wir müſſen alſo auch über diejenigen Aufſicht führen, die hierüber Erzählungen vortragen wollen“ .... „Dieſes und alles dergleichen wollen wir bei Homeros und den andern Dichtern bevorworten, uns nicht zu zürnen, wenn wir es ausſtreichen, nicht als ob es nicht dichteriſch wäre und dem Volke angenehm zu hören, ſondern weil es je dichteriſcher um deſto weniger darf gehört werden von Knaben und Männern, welche ſollen frei geſinnt ſeyn und die Knechtſchaft mehr ſcheuen als den Tod.“ S. 167. — Nun werden noch viele Stellen aus Homeros und anderen Dichtern wörtlich angeführt, wie vorausgehend im zweiten Buch desgleichen ſchon geſchehen, die als ſittengefährlich geſtrichen werden ſollen.

In der Unterſuchung der Künſte fortfahrend kommt nun Plato zunächſt auf die Art und Weiſe der Geſänge und ihre Begleitung zu ſprechen, — ein ſehr anziehendes, für Muſikfreunde belehrendes Capitel.

Nachdem er unter den fünfzehn Tonarten die joniſche*) und lydiſche**), welche die weichen genannt werden, dann noch die doriſche***) und phrygiſche****) ausgewählt, gibt er von beiden letzteren folgende intereſſante Charakteriſtik: „Laſſe mir jene Tonart übrig, welche die Töne und Sylbenmaße Deſſen angemeſſen darſtellt, der ſich in kriegeriſchen Verrichtungen und in allen gewaltthätigen Zuſtänden tapfer beweiſet, und der auch, wenn es mißlingt, oder wenn er in Wunden und Tod geht oder ſonſt von einem Unglücke befallen wird, in dem allen wohlgerüſtet und ausharrend ſein Schickſal beſteht.“ (Die doriſche Tonart iſt damit gemeint.) „Und noch eine andere für Den, der ſich in friedlicher, nicht gewaltſamer, ſondern gemächlicher Thätigkeit befindet, ſey es, daß er einen Andern wozu überredet und erbittet, durch Flehen Gott oder durch Belehrung und Ermahnung Menſchen, ſey es im

---

*) Unſer C. — **) Unſer F, aber ohne b. — ***) Unſer D. ohne fis und cis. — ****) Unſer E. ohne fis, weder aufwärts noch abwärts ſteigend, ſo auch mit kleiner Sexte und kleiner Septime.

Gegentheil, daß er ſelbſt einem Andern bittenden oder belehrenden und umſtimmenden ſtillhält, und demgemäß vernünftig handelt und nicht hochfahrend ſich beweiſet, ſondern beſonnen und gemäßigt in alle Dem ſich beträgt, und mit dem Ausgang zufrieden iſt. Dieſe beiden Tonarten, eine gewaltige und eine gemächliche (mit dieſer iſt die phrygiſche gemeint), welche der Unglücklichen und Glücklichen, der Beſonnenen und Tapferen Töne am ſchönſten nachahmen werden, dieſe laſſe mir“.... (Wir werden uns dieſer Ton-Charakteriſtik des griechiſchen Weiſen in der Rubrik „Charakterzüge“ erinnern, wenn von Beethoven's Feſthalten an der von neueren Aeſthetikern aufgeſtellten Charakteriſtik unſerer Tonarten, zum Theil geſtützt auf jene Grundzüge, die Rede ſeyn wird.)

Und nun geht Plato zur Unterſuchung der für ſeinen Staat brauchbaren Inſtrumente und der Zeitmaße über. Von erſteren verwirft er die Harfe und Cymbeln wegen ihrer vielen Saiten, auch die Flöte wird verwieſen und nur die Lyra und die Kythara behalten „für die Stadt“; den Hirten auf dem Lande gibt er „irgend eine Art von Pfeife.“

Bei den Taktarten und ihrer Brauchbarkeit zeigt ſich Plato unſicher. Er ſagt S. 188: „Denn daß es etwa drei Arten gibt, aus denen alle Bewegungen zuſammengeſetzt werden, ſo wie bei den Tönen vier, aus denen alle Tonarten, dies habe ich angeſchaut und könnte es ſagen; was für eine Lebensweiſe aber jede darſtellt, das wüßte ich nicht zu ſagen .... So wollen wir dies erſt mit Damon berathen, was für Bewegungen wohl der Gemeinheit, dem Muthwillen, der Wildheit und anderen Schlechtigkeiten angemeſſen ſind, und was für Zeitmaße wir für die entgegengeſetzten aufbewahren müſſen.“

S. 190. „Müſſen wir alſo die Dichter allein in Aufſicht halten und ſie nöthigen dieſer guten Geſinnung Bild ihren Dichtungen einzubilden, oder überall bei uns nicht zu dichten? Oder müßen auch alle andere Arbeiten unter Aufſicht ſtehen und abgehalten werden, dies bösartige und unbändige und unedle und unanſtändige weder in Abbildungen des Lebens, noch in Gebäuden, noch in irgend einem andern Werke anzubringen; oder wer das nicht könnte, dem wäre nicht zu verſtatten bei uns zu arbeiten .... Solche Künſtler müſſen wir ſuchen, welche eine glückliche Gabe beſitzen, der Natur des Schönen und Anſtändigen überall nachzuſpüren, damit unſere Jünglinge, wie in einer geſunden Gegend wohnend, von allen Seiten gefördert werden, woher ihnen gleichſam eine milde, aus heilſamer Gegend Geſundheit herwehende Luft irgend etwas von ſchönen Werken für das Geſicht oder Gehör zuführen möge, und ſo unvermerkt gleich von Kindheit an ſie zur Aehnlichkeit, Freundſchaft und Uebereinſtimmung mit der ſchönen Rede anleiten.“

„Beruht nicht eben deshalb das wichtigſte in der Erziehung auf der Muſik, weil Zeitmaß und Wohlklang vorzüglich in das Innere der Seele eindringen, indem ſie Wohlanſtändigkeit mit ſich führen, und alſo auch wohlanſtändig machen, wenn einer richtig erzogen wird, wenn aber nicht, dann das Gegentheil?“ — Das Geſpräch über Muſik ſchließt mit dem Satze: „Das Muſikaliſche ſoll nämlich enden in der Liebe zum Schönen.“ Weiterhin ſtoßen wir auf den Satz: „Nächſt der Muſik aber müſſen wir unſere Jünglinge durch Gymnaſtik erziehen.“ u. ſ. f.

Das fünfte Buch handelt über Gemeinſchaft der Weiber.

S. 264. „Welches die Art und Weiſe der Gemeinſchaft ſeyn ſoll, bedarf der Erklärung, denn es kann der Arten gar viele geben.“ — In Folge Aufforderung von Glaukon, ſich über dieſen Punkt ebenfalls zu erklären, fragt Sokrates: „Sagſt du das etwa, um mir Muth zu machen? — Freilich. — Du bewirkſt aber ganz das Gegentheil, denn wenn ich mir zutraute das zu wiſſen, wovon ich rede, ſo wäre mir dieſe Zuſprache ganz willkommen. Denn unter vernünftigen und lieben Menſchen auch über die wichtigſten und liebſten Dinge das Wahre, das man weiß, vortragen, das iſt ganz ſicher ohne Gefährde; aber ſelbſt noch ungewiß und ſuchend zugleich etwas vortragen, wie ich thun ſoll, das iſt bedenklich und unſicher.

Dies zeigt wohl deutlich, daß Plato über dieſen Theil ſeiner Lehre vom Staat mit ſich noch nicht im Klaren geweſen; gleichwohl ſpricht er ſich in einer Weiſe darüber aus, daß ſelbſt der ſittenrichtende Beethoven nicht Urſache hatte, Anſtoß daran nehmen zu müſſen, wenn er ſich als Geſchichtskundiger in die Anſchauungen des heidniſchen Zeitalters zurückverſetzte.*) — Es mag ſomit genugſam dargelegt ſeyn, daß in der Huldigung dieſer Platoniſchen Theorieen für den Gebildeten nichts verfängliches liege, folglich auch, daß dieſen Theorieen gegenüber zwiſchen Beethoven und ſeiner Verehrung für Shakespeare, Goethe, Schiller und der Lectüre der Allgemeinen Zeitung nichts ungereimtes zu finden. Welche Wandlung aber Beethoven's republikaniſche Geſinnungen in ſpäteren Jahren erfahren, nachdem er die engliſche Staatsverfaſſung näher kennen gelernt, wird in der dritten Periode gezeigt werden.

Nach dieſer nothwendigen Anführung des griechiſchen Weiſen ergreifen wir wieder den Faden unſerer Erzählungen und kommen zur vorbemerkten Begebenheit mit der **Sinfonia eroica.**

Die Reinſchrift der Partitur mit der Dedication an den erſten Conſul der franzöſiſchen Republik, die blos aus den beiden Worten „**Napoleon Bonaparte**" beſtanden, ſollte eben dem General Bernadotte zur Abſendung nach Paris übergeben werden, als die Nachricht nach Wien kam, Napoleon Bonaparte habe ſich zum Kaiſer der Franzoſen ausrufen laſſen.

---

*) Ob auch Beethoven über das Eheverhältniß nach kirchlichen und ſtaatlichen Geſetzen mit ſich im Klaren war, ſteht zu bezweifeln. Die Dame Gianataſio erwähnt in ihren Aufzeichnungen eines Geſpräches mit ihm über dieſen Punkt und führt an: „Wie er in allem ein beſonderer Menſch war, ſo auch in ſeinen Ideen und Meinungen hierüber. Jede Art gebundenes Verhältniß bei Menſchen, ſagt er, ſey ihm unangenehm. Ich glaubte ihn zu verſtehen, er will die Freiheit des Menſchen nicht beſchränkt wiſſen; ſo iſt es ihm weit intereſſanter, wenn ein weibliches Weſen ihm, ohne an ihn gebunden zu ſeyn, ihre Liebe und mit ihr das Höchſte ſchenkt."

Steht dies mit ſeinen oben angeführten Worten nicht in einigem Widerſpruch? „O Gott — laß mich ſie, jene endlich finden, die mich in Tugend beſtärkt — die mir erlaubt mein iſt." Dieſe Worte datiren aus derſelben Zeit, in welcher jene Dame unſern Meiſter oft in ihres Vaters Hauſe zu ſehen und zu hören Gelegenheit gehabt.

Dem Tondichter ward dieſe Nachricht durch Graf Lichnowsky und Ferd. Ries überbracht. Kaum hatte er ſie angehört, als er mit Haſt dieſe Partitur ergriff, das Titelblatt abriß und ſie mit Verwünſchungen über den neuen Franzoſen-Kaiſer, „den neuen Tyrannen“, auf den Boden warf.

Bringt man die damalige Entfernung zwiſchen der öſtreichiſchen und franzöſiſchen Hauptſtadt in Erwägung, ſo läßt es ſich wohl begreifen, daß die Erhebung Napoleon's auf den Thron zu Wien um ſo mehr überraſchen mußte, weil man daſelbſt von dem vorausgegangenen Plebiscit keine Kunde gehabt, denn neuſter Verſicherung zufolge ſoll jener Staatsact mit eben ſolcher Eilfertigkeit in's Werk geſetzt werden ſeyn, wie der um 48 Jahre ſpätere.

Erſt nach längerer Zeit hatte ſich der heilige Zorn unſers demokratiſchen Tondichters, nicht ohne Zuthun ſeiner Freunde, gelegt und ſein aufgeregtes Gemüth ruhigen Betrachtungen über das Geſchehene wieder Zugang verſtattet. Er gab demnach zu, daß dieſes neue Werk unter dem Titel **„Sinfonia eroica“**, mit der darunter ſich befindlichen Deviſe: **„Per festegiare il sovvenire d'un gran uomo“***) der Oeffentlichkeit vorgelegt werden ſolle. Doch erfolgte die Herausgabe erſt volle zwei Jahre nach dieſem Vorgange.

Aber mit der Bewunderung für Napoleon war es für alle Zeit aus, ſie hatte ſich in lauten Haß verwandelt; erſt das tragiſche Ende des Kaiſers auf St. Helena konnte Beethoven zur Verſöhnung ſtimmen. Sollte ſich in dieſer Hartnäckigkeit nicht ein kleines Erbtheil niederländiſchen Volks-Charakters zu erkennen geben? Indeß auch in dieſer Umſtimmung hat es an ſarkaſtiſchen Aeußerungen in Bezug auf dieſes welthiſtoriſche Ereigniß nicht gefehlt, z. B. er habe zu dieſer Kataſtrophe bereits die paſſende Muſik componirt — den Trauermarſch in der **Eroica** meinend. In der Deutung dieſes Satzes ging er noch weiter, indem er in dem Motiv des Mittelſatzes in **C dur** das Aufleuchten eines Hoffnungs-

---

*) Um das Andenken an einen großen Mann zu feiern.

Sternes in den widrigen Schickſalen Napoleon's (das Wiedererſcheinen auf dem politiſchen Schauplatze 1815), weiterhin den kräftigſten Entſchluß in der Seele des großen Helden, den Geſchicken zu widerſtehen, ſehen wollte, bis der Augenblick der Ergebung kommt, der Held hinſinkt und ſich wie jeder Sterbliche begraben läßt.

Wenn ich deſſen erwähne, ſo darf es nicht ohne die Anmerkung geſchehen, daß hiebei ausdrücklich nur von Andeutung, nicht aber von Auslegung in Manier der modernen Beethoven-Ausleger die Rede. Gegen ſolches Verfahren mit ſeiner und wohl jeglicher Muſik hatte ſich unſer Meiſter allzeit energiſch ausgeſprochen, wie ich bereits am andern Orte nachgewieſen und auch hier darauf zurückkommen werde. An Andeutungen, zuweilen flüchtig hingeworfen, zuweilen aber tiefer in die Sache eingehend, hatte er es bekanntlich zu keiner Zeit, in und außerhalb ſeinem Kreiſe, fehlen laſſen, wenn Veranlaſſung dazu gegeben war. Zu dieſem ſpeciellen Falle aber iſt vor allem die politiſche Stimmung zu bedenken, wenn er in dieſem Trauermarſch einige Bezüglichkeiten auf jene hochbewunderte Perſönlichkeit zu finden geglaubt. Witzige, ſarkaſtiſche Köpfe, wie unſer Tondichter, laſſen oft Aeußerungen fallen, die den betreffenden Gegenſtand richtig charakteriſiren, die ſie aber dennoch mit Bedacht der Publicität nicht preisgeben möchten, weil dies zu Conſequenzen führen könnte, deren Folgen allgemeinhin wenig Vortheil brächten. So und nicht anders dürfen derlei Aeußerungen Beethoven's aufgefaßt werden.

1805. Das Jahr 1805 berührend müſſen wir es vorweg als eines der fruchtbarſten in Beziehung auf ſchöpferiſche Thätigkeit, zugleich als ein reiches an mancherlei Erfahrungen bezeichnen.

Schon im Januar kam die **Sinfonia eroica**, nachdem man die in **C dur** vorausgehen laſſen, zur erſtmaligen Aufführung. Ueber dieſe neue Schöpfung, deren intentionirte Beſtimmung die Aufmerkſamkeit des Publikums in Spannung verſetzt haben ſoll, lautet das Urtheil in der Allg. Muſ. Ztg. Jahrg. VII. S. 321: „Dieſe lange, äußerſt ſchwierige Compoſition iſt eigentlich eine ſehr weit ausgeführte, kühne und wilde Phantaſie. Es fehlt ihr gar nicht an frappanten und ſchönen Stellen, in denen man den energiſchen, talentvollen Geiſt ihres Schöpfers erkennen muß: ſehr oft ſcheint ſie ſich in's Regelloſe zu verlieren .... Ref. gehört gewiß zu Beethoven's aufrichtigſten Verehrern; aber bei dieſer Arbeit muß er doch geſtehen, des Grellen und Bizarren allzuviel zu finden; wodurch die Ueberſicht äußerſt erſchwert wird und die Einheit beinahe ganz verloren geht." — Sogleich folgt die größte Lobpreiſung einer ebenfalls neuen Sinfonie von Eberl*) als Gegenſatz zur Eroica. Da wird unſerm Meiſter zu verſtehen gegeben, in ſolchem Style ſchreiben zu ſollen.

Nach der bald darauf ſtattgehabten zweiten Aufführung der Eroica unter perſönlicher Leitung des Componiſten läßt ſich derſelbe Kritiker (S. 500) alſo vernehmen: „Allerdings hat dieſe neue Beethoven'ſche Arbeit große und kühne Ideen, und wie man von dem Genie dieſes Componiſten erwarten kann, eine große Kraft der Ausführung; aber die Sinfonie würde unendlich gewinnen (ſie dauert eine ganze Stunde) wenn ſich Beethoven entſchließen wollte ſie abzukürzen und in das Ganze mehr Licht, Klarheit und Einheit zu bringen .... So iſt hier z. B. ſtatt des Andante ein Trauermarſch aus C moll, der in der Folge fugenartig durchgeführt wird. Aber jeder Fugenſatz ergötzt durch die wahrgenommene Ordnung in ſcheinbarer Verwirrung: wenn nun auch bei öftern Anhören der Zuſammenhang ſelbſt der angeſtrengten Aufmerkſamkeit entgeht, ſo muß dies jedem uneingenommenen Muſikkenner ſonderbar auffallen. Auch fehlte ſehr viel, daß die Sinfonie allgemein gefallen hätte."

Aus dieſer Beurtheilung iſt deutlich zu entnehmen, welch' harten Kampf dieſe Sinfonie in Wien zu beſtehen gehabt;

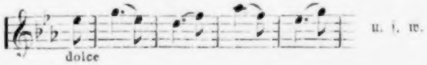
---

*) **Anton Eberl**, geb. 1766 zu Wien, † daſelbſt 1807, war einer der berühmteſten Clavierſpieler und Componiſten. Er lebte mehrere Jahre in St. Petersburg und brachte dort Haydn's Schöpfung zuerſt zur Aufführung. Im Jahre 1800 wieder nach Wien zurückgekommen, ward er alsbald ein gefährlicher Nebenbuhler Beethoven's in Compoſitionen für Clavier und Orcheſter. Es hat ſich nichts davon am Leben erhalten.

jedoch, dieſer Kampf hat ſich an allen Orten, wo das Werk nur erſchienen, in gleicher Weiſe wiederholt. Welch' tödtlichen Angriffen es von Seiten der alten Tonlehrer ausgeſetzt geweſen, bedarf wohl keiner auf Zeugniſſe geſtützten Verſicherung. Das große Aergerniß, das unter andern auch Dyonis Weber daran genommen, ſchien unſerm Meiſter in ſpäteren Jahren, nachdem alle dieſe Kämpfe zum Vortheil des Werkes durchgekämpft waren, viel Spaß zu machen. Im Prager Conſervatorium war nämlich die **Sinfonia eroica** als das am meiſten „ſittenverderbende“ Werk von Beethoven verpönt. Aus dieſem Grunde konnte es daſelbſt erſt zu Anfang der vierziger Jahre zur erſtmaligen Aufführung gelangen, nachdem der Director dieſer Kunſtſchule alt und für die Beethoven'ſchen Diſſonanzen abgeſtumpft der eigenen Auflöſung nahe geſtanden, zu welcher er ſich bereits ſeit 70 Jahren „vorbereitet“ hatte. — Dies darf wohl auch den mancherlei Schickſalen dieſes Werkes, in welchem ſich deſſen Schöpfer in vollſter Eigenthümlichkeit zeigt, beigeſetzt werden.

Aber noch möge Erwähnenswerthes folgen.

Was außer der bis dahin ungewohnten Ausdehnung*) einiger Sätze in dieſer Sinfonie, ferner wegen der vielen für die damalige Organiſation der Ohren zu grellen Diſſonanzen, dann noch des fugirten Theiles im Trauermarſch, in der Schaar der Gegner beſonderen Anſtoß erregt hatte, war die Melodie im vierten Satze:



die aus dem Finale des Ballets „Prometheus“ noch in guter Erinnerung geweſen. Die Tadler der Sinfonie frugen, wie dieſelbe Melodie einmal zum Tanze, alsbald wieder zur Feier eines Helden benutzt werden könne? Viel früher aber war dieſe Melodie in einer Sammlung von Contretänzen da.*) Etwas ſpäter findet ſie ſich als Thema zu den Variationen, Op. 35. Dieſe mehrmalige Benutzung eines Motivs in unveränderter Geſtalt, und zwar zu verſchiedenen Zwecken, findet ſich in Beethovens Literatur nicht wieder vor. Ein anderer Wiederholungsfall, jenem vorausgegangen, wonach der Menuett aus dem Septett, Op. 20, in der kleinen Sonate in G dur, Op. 49, ſich wieder findet, und zwar dort in Es, hier in G, kann kaum mit dem angeführten in Vergleich kommen, weil er an beiden Orten Menuett bleibt, wenngleich in der Sonate als Finalſatz anders bearbeitet. Dieſe Sonate gehört jedoch zu den früheſten Compoſitionen Beethoven's, wenn ſie auch erſt 1805 im Druck erſchienen. Demnach dürfte die Geſtaltung dieſes Menuett-Motivs als Finalſatz zuerſt da geweſen ſeyn.

---

*) Der Componiſt ſelber erkannte die ungewöhnliche Länge dieſer Sinfonie. Daher wünſcht er in einer beigegebenen Anmerkung, daß ſie bei Aufführungen lieber andern Tonſtücken vorausgebe, als zuletzt vorgetragen werde, damit ſie nicht bei dem bereits ermüdeten Zuhörer ihre eigenthümliche, vom Componiſten beabſichtigte Wirkung verliere. Gegenwärtig erſcheint dieſe Vorſicht nicht mehr unbedingt nothwendig, weil das Werk allgemein gewürdigt und verſtanden wird.

An hervorragenden Werken, die in dieſem Jahre das Licht der Welt erblickt, ſind nur zwei namhaft zu machen: die Sonate mit Violine, A moll, Op. 47, und die große Sonate in C dur, Op. 53. In erſterer findet ſich der Umfang des Pianoforte von fünf Octaven zum erſten Mal überſchritten bis zum dreigeſtrichenen g, in der andern aber ſchon bis a. Die Sonate mit Violine war urſprünglich für den mit Beethoven viel verkehrenden americaniſchen Schiffscapitain Bridgetower beſtimmt, der ſich längere Zeit in der Kaiſerſtadt aufgehalten und ein fertiger Violinſpieler geweſen. Das Erſcheinen jedoch von **Rudolph Kreutzer** in Wien, dem Mitbegründer der mit vollſtem Recht benannten „großen Franzöſiſchen Violinſchule," hat unſern Meiſter zur Widmung dieſes Werkes für den franzöſiſchen Meiſter umgeſtimmt. (Derlei Umſtimmungen ſind mehrfach bei ihm vorgekommen.)

Die Kritik im ſiebenten Jahrgange der Allg. Muſ. Ztg. über die Sonate, Op. 47, gehört unſtreitig in die Kategorie der abſtruſeſten über Beethoven'ſche Muſik. Da heißt es u. a.: „Ihr inneres Weſen zu entwickeln und es wörtlich beſtimmt zu charakteriſiren, iſt mir unmöglich, und erit mihi magnus Apollo, der das befriedigend vermag und wirklich leiſtet. Ich habe, mit der Achtung, die man dieſem Componiſten und in der That auch dieſem Werke ſchuldig iſt, verſucht, den Ideengang nur einigermaßen genügend in Umriſſen anſchaulich zu machen, habe einen Bogen voll nur über das erſte Preſto geſchrieben: aber ich verſchone die Leſer der muſikal. Zeitung damit.“ — Wie mögen wohl dergleichen Ausfälle auf Beethoven eingewirkt haben? Es iſt nicht denkbar, daß er in jenen Tagen bereits ſo von Stahl und Eiſen geweſen, um nicht von dergleichen Abſtruſitäten tief verletzt zu werden, zumal die Schaar ſeiner Gegner jedesmal ein Freudengeſchrei darüber erhoben hat.

---

*) Siehe thematiſches Verzeichniß bei Breitkopf u. Haertel, Seite 138: Sechs Contretänze. Simrock.

In der zweiten Hälfte des Juli 1805 erfolgte Cherubini's Ankunft in Begleitung ſeiner Gemahlin in Wien, um daſelbſt für das Theater an der Wien eine neue Oper (Faniska) zu ſchreiben.*) Schon unterm 5. Auguſt wird von dort der Allg. Muſ. Ztg. berichtet, daß der berühmte Componiſt ſeine ältere Oper „Der Waſſerträger“ bereits ſelber dirigirt, vom Publicum mit Enthuſiasmus empfangen, und manche Correctionen in den Tempi's vorgenommen habe, als z. B. das Allegro der Ouverture langſamer, „wodurch dieſes ſchwierige Muſikſtück an Deutlichkeit gewonnen.“

Vorausgehend ward bereits bemerkt, daß mir während meines Aufenthalts zu Paris in den Jahren 1841 und 42 die Ehre des Umgangs mit Cherubini und ſeiner Gemahlin zu Theil geworden. Es läßt ſich erwarten, daß da nicht wenig über Wien und auch über Beethoven verhandelt wurde. Madame Cherubini bewahrte noch ihr Wiener Notizenbuch, darin unſers Meiſters und der Erlebniſſe mit ihm oft erwähnt war. Es ſoll nicht verſchwiegen bleiben, daß Madame Cherubini beinahe mit jugendlicher Lebhaftigkeit das nicht immer zu lobende

---

*) Dieſe Oper iſt in Scene gegangen am 6. Februar 1806.

Verhalten Beethoven's gegen die ſcharfe Kritik ihres Gemahls bis auf einen Punct vertheidigt und ſich nicht geſcheut hat, ihre immer noch wache Sympathie für den „**brusquen**“ Beethoven, wie ihn Cherubini kurzweg ſchilderte, auszuſprechen. Ueberhaupt ſchien es, als wolle Cherubini mit dem Worte **brusque** (hitzig, ungeſtüm, auffahrend) den ganzen Beethoven, und was drum und dran hing, gekennzeichnet haben, denn das „**mais il était toujours brusque**“ war der Refrain aller ſeiner Aeußerungen und Einwürfe über und gegen ihn. Ein ſardoniſches Lächeln umzog ſeinen feingeformten Mund, als eines Tages ſeine Frau mich um ein Autograph von dem Wiener Meiſter erſuchte. Wie Cherubini die Muſe des deutſchen Zeitgenoſſen beurtheilt, wäre allein ſchon aus ſeinen Mittheilungen über Fidelio nach ſeiner Zurückkunft zu entnehmen, hätte er nicht ſeine geringe Theilnahme dafür bei jeder Gelegenheit rückhaltlos zu erkennen gegeben.

Im Herbſte 1841 kam John Cramer aus London nach Paris, um daſelbſt längeren Aufenthalt zu nehmen. Durch Jacob Roſenhain ward mir alsbald die Ehre ſeiner Bekanntſchaft zu Theil. Cramer hatte den ganzen Winter von 1799 auf 1800 in der öſtreichiſchen Hauptſtadt verbracht und mit Beethoven in ſtetem Verkehr geſtanden; bei Cherubini ging er als Hausfreund ein und aus, daſelbſt wir denn verſchiedene Mal zuſammentrafen und uns ſammt und ſonders in Rückerinnerungen an Wien, beſonders an Beethoven, ergingen. Die Gelegenheit, die Erlebniſſe und Urtheile zweier ſo gediegener Fachmänner mit und über Beethoven austauſchen zu hören, davon der eine nur geringe, der andere aber hohe Achtung für ihn im Herzen getragen, mußte darum noch für mich von Wichtigkeit ſeyn, weil das Ganze auf einen fern zurückliegenden Zeitraum Bezug nahm, darüber die Ausſagen Anderer auseinander ließen und Widerſprechendes zu Tag gefördert hatten. Cramer's warmer Theilnahme für Beethoven verdanke ich das Wichtigere.

Mein Augenmerk bei dieſen Converſationen blieb hauptſächlich auf zweierlei gerichtet: auf Beethoven's Clavierſpiel in jener Zeit, und auf ſein Verhalten in Geſellſchaft; alles andere überließ ich dem Zufall, der in der That alles Gewünſchte herbei geführt hat. *)

In Beurtheilung des Clavierſpiels ſtimmten beide Künſtler vollkommen überein; die Mittheilung wird aber am beſten im muſicaliſchen Theil placirt ſeyn. In dem ſocialen Puncte trat Cramer auf Seite der Madame Cherubini, wodurch die Debatte neues Intereſſe gewonnen. Beider Ausſagen ſtanden in gutem Einklange, daß nämlich unſer Tondichter in gemiſchten Kreiſen ein eben ſo zurückhaltendes, oftmals ſteifes, künſtlerſtolzes Benehmen zu beobachten pflegte, als er wiederum im vertraulichen Verkehr drollig, aufgeweckt, zuweilen ſogar ſchwatzhaft geweſen und es liebte, alle Künſte des Witzes und der Sarkasmen ſpielen zu laſſen, dabei er jedoch nicht immer Klugheit verrathen, insbeſondere in politiſchen Dingen und ſocialen Vorurtheilen. Dieſem wußten Beide noch manches über ſeine Ungeſchicklichkeit im Anfaſſen von Gegenſtänden, als Gläſer, Kaffeegeſchirr, u. dergl., hinzuzufügen, wozu Meiſter Cherubini mit dem Refrain: **„Toujours brusque“** den Commentar lieferte.

Es ward durch dieſe Ausſagen beſtätigt, was ich über das ſociale Verhalten Beethoven's im Allgemeinen von ſeinen älteren Freunden vernommen hatte. Zur Zeit unſers Verkehrs in Paris waren John Cramer die auffallenden Aeußerungen von Ferdinand Ries über dieſen Punct bereits bekannt. Er bekämpfte ſie mit allem Nachdrucke und ſtimmte bei, dieſelben von mir als das Ergebniß eines für richtiges Verſtändniß außergewöhnlicher Charaktere unreifen Jünglings erklärt zu ſehen, der ſich lediglich an Aeußerlichkeiten, im Unmuthe, wohl auch im Zorn, und zuweilen im Muthwillen ausgeſtoßene

---

*) Es wird nothwendig zu bemerken, daß einer der Nachträge zur erſten Ausgabe dieſer Schrift, darin der Unterredungen mit Cherubini und deſſen Gemahlin gedacht iſt, ſchon im November 1841, unmittelbar vor meiner zweiten Reiſe nach Paris, ausgegeben worden, daher Cramer's und der Zuſammenkünfte mit ihm bei Cherubini nicht erwähnet ſeyn kann.

Worte gehalten, und daraus das Charakterweſen ſeines Lehrers formirt hat. So nur konnte es ihm paſſiren, daſſelbe ſo ſchroff darzuſtellen. Die betreffenden Stellen in ſeinen biographiſchen Notizen gleichen demnach Flecken auf ſauberem Grunde und ſollen hier weiter keinen Raum finden.

Aber noch ein Ergebniß aus dem Pariſer Umgang ſcheint mittheilenswerth, weil es einen beſondern Theil des ſocialen Verkehrs betrifft, über welchen zu urtheilen vorzugsweiſe Damen für competent gehalten werden. Aus den Erinnerungen der Madame Cherubini an die Salons der Wiener Haute volée, vornehmlich in Hinſicht auf die Damenwelt, ging hervor, daß ſie dieſen Theil der Geſellſchaft mit Blicken einer gebildeten Pariſerin aus den Jahren der republicaniſchen Gleichheit beobachtet hatte. Es ſoll nicht die Rede ſeyn, daß etwa über letztere mit den in Deutſchland allenthalben beſtandenen Begriffen Vergleiche angeſtellt werden, denn wir haben ja noch in jüngſter Zeit Beweiſe gehabt, wie ſo ſchwer es hochadelichen Damen wird, nur ein kleines Theilchen von ihren traditionellen Vorurtheilen aufzugeben, und ſich wenigſtens im Gotteshauſe den andern Claſſen gleichzuſtellen: wie mochte es vollends im erſten Jahrzehend unſers Jahrhunderts in den Köpfen und Herzen der öſtreichiſchen Fürſtinnen und Gräfinnen ausgeſehen haben? Es ſollen einfach die Beobachtungen einer klarſehenden Pariſerin über Meiſter Ludwigs Verhalten gegen dieſen Theil der Geſellſchaft zur Rede kommen. Das Aeußerliche davon iſt genugſam mit den Worten bezeichnet: „Er verlachte ihre hochfahrenden Vorurtheile ſammt und ſonders und machte ſich aus einer Fürſtin ſo wenig wie aus einer Bürgersfrau; mit einer üblichen Höflichkeitsphraſe war gewöhnlich alles bei ihm abgemacht.“ Das Nichtäußerliche aber liegt anderswo.

„Demuth des Menſchen gegen den Menſchen — ſie ſchmerzt mich“ u. ſ. w. ſchreibt Beethoven an ſeine geliebte Giulietta. Aus dieſen wenigen Worten erhellt wohl klar die charakteriſtiſche Grundanſchauung Beethoven's in Hinſicht auf das geſammte ſociale Leben. Madame Cherubini mochte während ihres neun Monate langen Aufenthaltes in Wien recht oft zu beobachten Gelegenheit gehabt haben, daß Beethoven's Benehmen gegen die Fürſtin ſich wenig oder gar nicht von dem gegen Damen aus andern Ständen unterſchieden habe. Allein noch anderes hat ſie beobachtet, was ſeinen Umgang mit dem ſchönen, aber auch zähen, weil vorurtheilsvollſten Theile der Geſellſchaft immerhin ſehr erſchwert und ſociale Verhältniſſe fortan gleichſam in der Schwebe gehalten haben mußte, die von conträren Winden leicht zerſtoben werden konnten: ſeine hohen Anforderungen nämlich an Kopf und Herz der Damen. Hierauf bezüglich hat die Pariſerin dem Wiener Tondichter rückhaltlos nachgeſagt, daß er zu weit gegangen und darum ſo wenig Befriedigung gefunden; daher habe er ſich in Spott und Ironie Luft gemacht.

Dieſes Beethoven'ſche Verhalten ſcheint doch wohl aus den Grundzügen ſeines Characters, ſeiner Weltanſchauung und auch aus ſeinem Künſtlerweſen zu reſultiren. Ein Künſtler, der in ſeinen Erzeugniſſen dem Begriffsvermögen ſeiner Zeitgenoſſen ſo weit voreilt, als wir es bei unſerm Meiſter ſehen, ſoll allerdings nicht zu ſtrenge mit ihnen in's Gericht gehen, wenn er nicht nachtheilige Conflicte hervorrufen will. Aus den Mittheilungen der geehrten Pariſer Dame, die zur Stunde, als ich dies niederſchreibe, noch am Leben, läßt ſich wiederum entnehmen, daß ſo mancher Anſtoß im Leben unſers Meiſters in ſeiner geringen Rückſicht gegen menſchliche Schwächen und ſociale Gebrechen ſeinen Grund findet; lag es doch überhaupt in ſeiner Weiſe: an allgemeiner Bildung immer mehr zu fordern, als dem Individuum zu erreichen oftmals möglich geweſen. Gleiches hatten wir ja bereits bei ſeinem Verkehre mit den Wiener Muſikern anzuführen.

Nach Mittheilung dieſer offenen und unſtreitig anerkennenswerthen Pariſer Urtheile ſchreite ich nun zur Schilderung der Vorgänge mit jenem Werke unſers Meiſters, das auf der Stufenleiter ſeiner Schöpfungen eine der oberſten Stellen behauptet, das, wie kein anderes, ſein **Enfant de prédilection** geweſen, nicht darum, als habe er demſelben einen höheren Kunſtwerth beigelegt, ſondern weil deſſen Erzeugen und Inslebenführen ihm wie kein anderes, unſägliche Mühe verurſacht, aber auch, wie kein anderes, gute Erfahrungen nebſt viel Verdruß eingebracht, und dennoch unverdiente Zurückſetzung und Schickſale mancher Art erlebt hat. Es ſoll von der Oper Fidelio die Rede ſein.

Zu dieſem Geſchäfte liegen gegenwärtig werthvolle Behelfe vor. Ein Mann, der mit Beethoven längere Zeit in naher Beziehung geſtanden, der bei Ausbildung dieſes muſikaliſch — dramatiſchen Schmerzenreich theilweiſe perſönlich mitgewirkt, hat auf wenig Seiten die Entſtehungsgeſchichte dieſer Oper nebſt einigen ihrer erſterlebten Schickſale niedergeſchrieben und damit zugleich einen beachtenswerthen Nachruf dem großen Meiſter gewidmet. Friedrich Treitſchke iſt es, in jenen Jahren Regiſſeur und Theater-Dichter der beiden Hofbühnen, letztlich Oeconom am kaiſ. Burgtheater in Wien. Sein Aufſatz, „Fidelio“ überſchrieben, ward niedergelegt im „Orpheus. Muſikaliſches Taſchenbuch für das Jahr 1841,“ den Auguſt Schmidt in Wien herausgegeben. Er ſoll uns hier nur mit ſeinem weſentlichen Inhalte dienlich ſeyn, um gegen den aufgeſtellten Grundſatz: möglichſt gedrängte Kürze in Darſtellung aller Thatſachen nirgends zu verſtoßen. Der Augen- und Ohrenzeuge ſchreibt:

„Es war Ende 1804, als Freiherr von Braun, der neue Eigenthümer des k. k. priv. Theaters an der Wien, dem, eben in voller Jugendkraft ſtehenden Ludwig van Beethoven antrug, eine Oper für jene Bühne zu ſchreiben. Durch das Oratorium: „Chriſtus am Oelberge“ hegte man den Glauben, daß der Meiſter auch für darſtellende Muſik, wie ſeither für Inſtrumente, Großes zu leiſten im Stande ſey. Außer einem Honorare bot man ihm freie Wohnung im Theatergebäude. Joſeph Sonnleithner übernahm die Beſorgung des Textes und wählte das franzöſiſche Buch: „L'amour conjugal“, obgleich es ſchon mit Muſik von Gaveaux verſehen, auch italieniſch als „Leonore“ von Paer componirt, nach beiden Bearbeitungen aber in das Deutſche überſetzt war. Beethoven fürchtete ſeine Vorgänger nicht, und ging mit Luſt und Liebe an die Arbeit, die Mitte 1805 ziemlich zum Ende gelangte.

Indeſſen zeigten ſich für die Aufführung beträchtliche Schwierigkeiten. Nur die weiblichen Rollen konnte man durch Dlle. Milder u. Müller genügend beſetzen, die Männer ließen deſto mehr zu wünſchen übrig.*) Es erſchienen ferner mehrere Mängel in der Einrichtung des Textes, denen doch nicht abgeholfen wurde; — aus der Ferne wälzte ſich aber das Ungewitter eines Krieges gegen Wien und raubte den Zuſchauern die zum Genuſſe eines Kunſtwerkes erforderliche Ruhe. Doch eben deswegen bot man das Möglichſte auf, die ſparſam beſuchten Räume des Hauſes zu beleben. „Fidelio“ ſollte das Beſte thun, und ſo ging die Oper, unter keineswegs glücklicher Conſtellation**) am 20. November in Scene. Mit Bedauern empfanden wir, daß das Werk ſeiner Zeit vorausgeeilt war, und von Freunden und Feinden wenig begriffen wurde. Man gab es nur drei Tage nacheinander und unterließ die Wiederholung bis zum 29. März 1806.***) Einige unweſentliche Veränderungen, z. B. die, daß das Vorhandene in zwei, ſtatt in drei Aufzüge getheilt war, konnten die beſtehende ungünſtige Meinung nicht vertilgen****). Noch einmal, am 10. April, wurde es gegeben und dann dem Staube der Theater-Bibliothek überantwortet. Einige gleichzeitige Verſuche damit auf Provinzbühnen hatten keinen beſſern Erfolg.“

Hier wird eine Berichtigung nothwendig, weil dem achtungswerthen Gewährsmann das Gedächtniß etwas untreu geworden. Wenn Treitſchke ſagt: „einige muſikaliſche Veränderungen“ u. ſ. w. ſo ſcheint denn doch die Zuſammenziehung eines dreiactigen Opernwerkes in zwei Acte an ſich ſchon nichts unweſentliches. Zu den anderen für Wiedereinführung dieſer Oper vorgenommenen Veränderungen gehören aber noch: eine neue Arie für Pizarro mit Chor, weil der Sänger dieſes Parts ſich entſchieden geweigert hatte die beſtehende in B dur mit Chor wieder zu ſingen. Ferner wurden beſeitigt ein Duett in C dur zwiſchen Leonore und Marcelline mit obligater Violin- und Violoncell-Begleitung und noch ein komiſches Terzett in Es dur zwiſchen Rocco, Marcelline und Jacquino. Wenn Treitſchke meint, daß beide dieſe Nummern erſt beſeitigt wurden, als er 1814 in Gemeinſchaft mit dem Componiſten eine Umgeſtaltung mit dem Buche und dem Scenarium vorgenommen, ſo iſt dies ein Irrthum. Seine amtlichen Functionen hatten ihn niemals mit dem Theater an der Wien in Berührung gebracht, darum iſt ihm fremd geblieben, was daſelbſt mit Fidelio außerhalb der Bühne vorgegangen.

---

*) Es waren der bereits ſtimmloſe Tenoriſt Demmer und der Baſſiſt Meier, mit einer eben ſo rauhen Stimme als rauhen Methode.

**) Damit iſt wohl auch die Entfernung des Adels aus der Reſidenz und die Furcht der Bevölkerung vor den feindlichen Geſtalten gemeint. Letzteres der Grund, daß die Theater vom Publikum gemieden wurden, demnach bei den Aufführungen des Fidelio zumeiſt franzöſiſches Militair das Auditorium gebildet hat.

***) Hiebei hat Treitſchke vergeſſen zu bemerken, daß die Wiederaufführung der Oper unter dem veränderten Titel: „Leonore“ ſtattgefunden hat.

****) Der Bericht über dieſe Umgeſtaltung lautet in der Allg Muſ. Ztg. von 1806, S. 460, wörtlich: „Das Stück hat gewonnen und nun auch beſſer gefallen.“ D. B.

Es iſt für unſere Sache von großem Intereſſe, daß der Sänger des Floreſtan bei der Wiederaufnahme der Oper 1806, Herr Röckel, noch in beſter Geſundheit unter den Lebenden wandelt, vor Kurzem noch ſich einige Zeit in Wiesbaden und Würzburg aufgehalten, und nun wieder zu Bath in England wohnt. Als Mitwirkender mußte er der bei Fürſt Lichnowsky ſtattgehabten Berathung über die vorzunehmenden Veränderungen in der Oper beiwohnen und bewahrt noch den ihm zugetheilten Part in Beethoven's eigener Handſchrift. Die betreffenden Vorgänge waren mir ſtets bekannt, weil deren in unſerm Kreiſe — meiſt durch Graf Lichnowsky veranlaßt — öfters gedacht worden. Doch war mir ihre Auffriſchung durch Röckel ſehr willkommen. Was Ferd. Ries, nach Röckel's Mittheilung, über die Zuſammenkunft bei Fürſt Lichnowsky in ſeinen biographiſchen Notizen S. 147 ff. anführt, wird das Punctum quaestionis ergänzen und gegen weitere Einſprüche ſicher ſtellen: Er berichtet:

„Es beſtand dieſe Zuſammenkunft aus dem Fürſten, der Fürſtin (die das Clavier übernahm und bekanntlich eine ausgezeichnete Spielerinn war), dem Hofrathe von Collin, dem

Stephan von Breuning, welche beiden letzten ſich über die Abkürzungen ſchon beſprochen hatten, — dann dem Herrn Meier, erſten Baſſiſten, Herrn Rödel und Beethoven. Anfänglich vertheidigte dieſer jeden Tact; als man ſich aber allgemein dahin ausſprach, daß ganze Stücke ausbleiben müßten und Herr Meier erklärte, kein Sänger könne die Arie des Pizarro mit Effect ſingen*), wurde Beethoven grob und aufgebracht. Endlich verſprach er eine neue Arie für den Pizarro zu componiren (es war jene, welche jetzt No. 7 in Fidelio ſteht) und der Fürſt brachte es zuletzt dahin, daß er zugab dieſe Sachen ſollten (aber nur verſuchsweiſe) bei der erſten Aufführung wegbleiben; man könne ſie, hieß es, ja immer wieder einlegen oder anders benutzen; ſo wie die Sache jetzt ſtehe, ſey doch einmal der Effect verfehlt. Nach langem Unterreden gab Beethoven nach, — und die geſtrichenen Stücke ſind nie wieder aufgeführt worden. — Dieſe Sitzung dauerte von 7 Uhr Abends bis 2 Uhr, wo ein fröhliches Mahl die Sache beſchloß.“

Was Ries weiter — wieder nach Rödels Mittheilung — über die erſte Geſtaltung von Floreſtan's Arie zu Anfang des zweiten Actes ſagt, daß ſie urſprünglich keinen Allegro-Satz gehabt und mit dem Adagio $^3/_4$ Tact geſchloſſen, iſt nicht begründet.

Friedrich Treitſchke: „Acht volle Jahre ſpäter (1814) erhielten die Inſpizienten der k. k. Hof-Oper, Saal, Vogel und Weinmüller, eine Vorſtellung zu ihrem Vortheile, wobei ihnen die Wahl eines Werkes, ohne Koſten, überlaſſen blieb. Das Auffinden war ſchwierig genug. Neue deutſche Compoſitionen lagen nicht vorräthig; ältere verſprachen keinen beſonderen Gewinn. Die letzten franzöſiſchen Opern hatten, wie im Werthe, ſo in der Beliebtheit verloren, und den Darſtellern fehlte der Muth, ſich als Sänger allein in die italieniſchen Werke zu ſtürzen, was doch einige Jahre darauf ſelbſtmörderiſch geſchah. Inmitten dieſer Verlegenheiten gedachte man Fidelio's und ging Beethoven um die Verleihung an, der mit der größten Uneigennützigkeit ſich bereit erklärte, jedoch zuvor viele Veränderungen ausdrücklich bedingte. Zugleich ſchlug er meine Wenigkeit zu dieſer Arbeit vor. Ich hatte ſeit einiger Zeit ſeine nähere Freundſchaft erlangt, und mein doppeltes Amt als Opern-Dichter und Regiſſeur machte mir ſeinen Wunſch zur theuren Pflicht.“ — In das nun folgende Detail der vorgenommenen Veränderungen den Leſer einzuführen, wie z. B. mit Verſetzſtücken und Requiſiten verfahren worden, wie die Wachen aufmarſchirten, wie der Miniſter nahte, die Staatsgefangenen vor Don Fernando niederfielen, und dergleichen mehr, kann kein Intereſſe bieten.

---

*) Den eigentlichen Grund, die Beſeitigung dieſer Arie zu verlangen, werden wir alsbald vernehmen. Es iſt eine ergötzliche Epiſode in der Geſchichte des Fidelio, das einzig komiſche in den vielen unangenehmen und den Componiſten bis zur Trauer verſtimmenden Vorfällen bei den erſten Aufführungen.

Friedrich Treitſchke ſpricht weiter:

„Der zweite Aufzug bot gleich anfänglich große Schwierigkeit. Beethoven ſeinerſeits wünſchte den armen Floreſtan durch eine Arie auszuzeichnen, ich aber äußerte mein Bedenken, daß ein dem Hungertode faſt Verfallener unmöglich Bravour ſingen dürfe.*) Wir dichteten Dieſes und Jenes; zuletzt traf ich nach ſeiner Meinung den Nagel auf den Kopf. Ich ſchrieb Worte, die das letzte Aufflammen des Lebens vor ſeinem Erlöſchen ſchildern.

---

*) Hiebei ſey ein ſtarkes Bedenken zu äußern erlaubt. Beethoven ſollte den Floreſtan durch eine Bravour-Arie, d. h. durch Rouladen, Triller und dergleichen haben auszeichnen wollen?! — Das ſteht im vollem Widerſpruch mit den vorhandenen Autographen von dieſer Arie aus den Jahren 1805 und 1806 und es wäre geradezu verletzend für Beethoven es zu glauben. Dieſe Arie befindet ſich im älteſten Clavier-Auszug von der Oper (bei Breitkopf und Haertel) in ihrer urſprünglichen Geſtaltung. Sie beſteht aus dem Recitativ (Gott! welch Dunkel hier!) ferner aus dem Adagio 3/4 As dur (In des Lebens Frühlingstagen,) und aus dem dritten Theil: Andante un poco agitato (Ach! es waren ſchöne Tage.) So hat ſie wieder Otto Jahn in dem von ihm nach Beethoven's Autographen (mit allen Varianten) bearbeiteten neuen Clavier-Auszug des urſprünglichen Fidelio aufgenommen. (Breitkopf und Haertel.) Wer möchte wohl bei einem vieltheiligen Werke, wie die fragliche Oper, daran ſo vieles — und zwar in zwei Zeiträumen — geändert worden, behaupten, das und das iſt urſprünglich, jenes aber iſt Abänderung? Vielleicht der Componiſt ſelber nicht mit voller Sicherheit. F. Treitſchke ermangelte aller muſikaliſchen Bildung; danach wird ſeine Aeußerung begreiflich.

„„Und ſpür' ich nicht linde, ſanft ſäuſelnde Luft,
Und iſt nicht mein Grab mir erhellet?
Ich ſeh', wie ein Engel, im roſigen Duft,
Sich tröſtend zur Seite mir ſtellet.
Ein Engel, Leonoren, der Gattin ſo gleich! —
Der führt mich zur Freiheit, — in's himmliſche Reich.““

„Was ich nun erzähle, lebt ewig in meinem Gedächtniſſe. Beethoven kam Abends gegen ſieben Uhr zu mir. Nachdem wir Anderes beſprochen hatten, erkundigte er ſich, wie es mit der Arie ſtehe? Sie war eben fertig, ich reichte ſie ihm. Er las, — lief im Zimmer auf und ab, murmelte, brummte, wie er gewöhnlich, ſtatt zu ſingen, that — und riß das Fortepiano auf. Meine Frau hatte ihn oft vergeblich gebeten, zu ſpielen; — heute legte er den Text vor ſich und begann wunderbare Phantaſien, die, leider, kein Zaubermittel feſthalten konnte. Aus ihnen ſchien er das Motiv der Arie zu beſchwören. Die Stunden ſchwanden, aber Beethoven phantaſirte fort. Das Nachteſſen, welches er mit uns theilen wollte, wurde aufgetragen, aber — er ließ ſich nicht ſtören. Spät erſt umarmte er mich, und auf das Mahl verzichtend, eilte er nach Hauſe. Tags darauf war das treffliche Muſikſtück fertig."

„Sobald — gegen Ende März — das Buch beiſammen war, ſandte ich es Beethoven in Abſchrift, und als ehrendes Zeugniß ſchrieb er mir ein paar Tage darauf, was Ihr hier ſehet:

„„Lieber, werther T.! Mit großem Vergnügen habe ich Ihre Verbeſſerungen der Oper geleſen. Es beſtimmt mich, die verödeten Ruinen eines alten Schloſſes wieder aufzubauen.

Ihr Freund
Beethoven.““

„Die Benefizianten trieben an der Beendigung, um die günſtigere Jahreszeit zu benützen; Beethoven aber kam nur langſam vorwärts. Als ich ihn ebenfalls **ſchriftlich** bat, entgegnete er eben ſo: „„Die Geſchichte mit der Oper iſt die mühſamſte von der Welt. Ich bin mit dem Meiſten unzufrieden, — und — es iſt beinahe kein Stück, woran ich nicht hier und da — **meiner jetzigen Unzufriedenheit einige Zufriedenheit** hätte anflicken müſſen. Das iſt aber ein großer Unterſchied zwiſchen dem Falle, ſich dem freien Nachdenken oder der Begeiſterung überlaſſen zu können.““ *)

„Mitte April fingen die Proben an, obwohl noch Manches fehlte. Für den 23. Mai wurde die Vorſtellung angekündigt; Tags zuvor war die Hauptprobe, aber die verſprochene neue Ouvertüre (in **E dur**) befand ſich noch in der Feder des Schöpfers. Man beſtellte das Orcheſter zur Probe am Morgen der Aufführung. Beethoven kam nicht. Nach langem Warten fuhr ich zu ihm, ihn abzuholen, aber — er lag im Bette, feſt ſchlafend, neben ihn ſtand ein Becher mit Wein und Zwieback darin, die Bogen der Ouvertüre waren über das Bett und die Erde zerſtreut. Ein ganz ausgebranntes Licht bezeugte, daß er tief in die Nacht gearbeitet hatte. Die Unmöglichkeit der Beendigung war entſchieden; man nahm für diesmal ſeine Ouvertüre aus „Prometheus“, und bei der Ankündigung: „„wegen eingetretener Hinderniſſe müße für heute die Ouvertüre wegbleiben““, errieth die zahlreiche Verſammlung ohne Mühe den triftigen Grund.“

„Was weiter erfolgte, wiſſet Ihr. Die Oper war trefflich eingeübt, Beethoven dirigirte, ſein Feuer riß ihn oft aus dem Tacte **), aber Capellmeiſter **Umlauf** lenkte hinter ſeinem Rücken Alles zum Beſten mit Blick und Hand. Der Beifall war groß und ſtieg mit jeder Vorſtellung. Die ſiebente, am 18. Juli, wurde Beethoven zum Vortheile ſtatt eines Honorars überlaſſen. In dieſe legte er, zu größerer Zugkraft, zwei Muſikſtücke, ein Lied für Rocco, und eine größere Arie für Leonore; da ſie aber den raſchen Gang des Uebrigen hemmten, blieben ſie wieder aus. Die Einnahme war auch diesmal ſehr gut.“

---

*) Ueber den letzten Satz iſt in der Eile des Schreibens ein Dunkel gefallen, das alſo zu erhellen ſein dürfte: lieber ein ganz neues Werk ſchaffen, als über Verbeſſerung eines bereits vor Jahren geſchriebenen nachdenken zu ſollen.

) **Dieſem muß widerſprochen werden. Die Thatſachen werden uns Beethoven in den Jahren 1813 und 1814 mehrmals an der Spitze großer Orcheſter- und Chor-Maſſen zeigen, die er, ungeachtet ſeines geſchwächten Gehörs, mit Feſtigkeit geleitet, ſonſt hätte er einen Andern an das Directionſpult geſtellt.

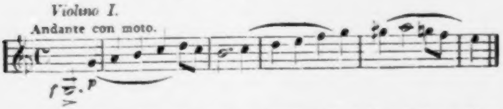
Was zunächſt die in dieſer Benefiz-Vorſtellung eingelegten „zwei Muſikſtücke“ betrifft, ſo erfahren wir aus der Allg. Muſ. Ztg. S. 550, daß das eine das Lied Rocco's geweſen: „Gold iſt eine ſchöne Sache“, das andere aber Leonoren's große Arie in **E dur** mit den drei obligaten Hörnern. Erſteres mag neu geweſen ſeyn, (der ältere Clavier-Auszug enthält es nicht) iſt jedoch niemals wieder entfernt worden. Die Arie aber gehört der erſten Bearbeitung der Partitur an, und erſchien am 18. Auguſt 1814 nur in veränderter Geſtalt, in welcher ſie ſeitdem ſtets geſungen wird. Daß der Referent der Allg. Muſ. Ztg. darüber beſſern Beſcheid wußte, als Treitſchke, dürfen wir auf ſein Wort glauben.

Aber Treitſchke hätte nicht unterlaſſen ſollen, von den Leiſtungen der Sänger zu ſprechen, und zwar mit jener Anerkennung, wie ſie ihnen von Beethoven ſelber zu Theil geworden. Ihnen zunächſt verdankte der Meiſter die Rettung ſeines Werkes. Der Wahrheit die Ehre: niemals wieder wirkten in dieſem Werke ſo claſſiſch geſchulte Sänger im Vereine, wie in den Vorſtellungen 1814, weder auf der Wiener Hofbühne noch auf anderen. Die gewaltige Milder-Hauptmann (Leonore), damals im Zenith ihres Ruhmes ſtehend, iſt wohl dem geſammten muſicaliſchen Deutſchland bekannt, außerhalb Wien aber gar nicht bekannt ſind Michael Vogel (Pizarro) und Weinmüller (Rocco), zwei Künſtler, zu deren Charakteriſtik, ſowohl als Sänger wie als Darſteller kein anderes Epitheton, als „vollendet“, gebraucht werden darf. Selbſt der Italiener Radichi, (in der deutſchen Oper beſchäftigt, obgleich das Deutſche etwas radebrechend) war für die Partie des Floreſtan durch Stimme, Methode und Geſtalt wie geſchaffen. Nicht blos dem Mangel eines geeigneten Werkes zu einer guten Benefiz-Vorſtellung verdankt das deutſche und italieniſche Opern-Repertoire gegenwärtig die Exiſtenz des Fidelio, auch nicht den durch Treitſchke vorgenommenen Abänderungen, ſondern hauptſächlich den genannten vier Künſtlern und ſeinem inneren Werthe. Jedoch ohne Impuls der drei Inſpizienten exiſtirte heute kein Fidelio.

Der Schöpfer dieſes unſterblichen Werkes ſollte ſich indeß nicht lange der Freude über deſſen Wiedergeburt überlaſſen dürfen. Kaum hatte er einen Vorgeſchmack von Genugthuung in Folge beſſerer Würdigung ſeiner mühevollen Arbeit zu genießen bekommen, als die Sängerinn Milder-Hauptmann einen lebenslänglichen Contract mit der Königl. Oper in Berlin abſchloß und den Wienern für immer Adieu ſagte. Ihre Rolle im Fidelio der großen Aufgabe entſprechend zu beſetzen blieb fortan eine Unmöglichkeit. So ruhte denn die Oper wieder, und wieder dauerte es acht volle Jahre, bis die Möglichkeit vorhanden war, ſie in Scene zu bringen. In der dritten Periode wird des Weiteren davon die Rede ſeyn. Hier ſoll nur noch der Wortlaut einer eigenhändigen Anmerkung Beethoven's Platz finden, die in einem ſeiner Tagebücher enthalten: „Die Oper Fidelio 1814 von März bis 15. Mai neu geſchrieben und verbeſſert.“ — Der Meiſter erklärt ſomit dieſe Arbeit ſelber für eine Verbeſſerung — quod bene notandum.

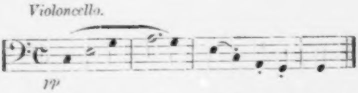
Es ſoll uns nun das Geſchichtliche der vier zu Fidelio geſchriebenen Ouvertüren beſchäftigen. Vier Ouvertüren zu einer und derſelben Oper! Das ſcheint denn doch in der geſammten Opern-Literatur ein Ausnahmefall zu ſeyn. „Was war es wohl, das dem vielbeſchäftigten Meiſter zu dieſer Anzahl Veranlaſſung gegeben?“ Möge die Beantwortung dieſer im muſikaliſchen Publicum ſo oft ausgeſprochenen Frage genügend zur Aufklärung dieſes ſpeziellen Falles beitragen, auf daß fernerhin hinſichtlich der Aufeinanderfolge wie auch der Unterſcheidung in dieſem vierblätterigen Kleeblatte keine Irrung mehr ſtattfinden könne.

Die allererſte zu Fidelio geſchriebene Ouverture beginnt:

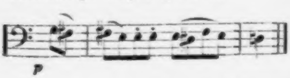


Kaum beendigt hatte der Componiſt ſelber kein rechtes Vertrauen in dieſe Arbeit. Gleiches meinten ſeine Freunde. Man veranſtaltete demnach bei Fürſt Lichnowsky eine Probe davon mit kleinem Orcheſter. Da ward ſie ihrem Geſammtinhalte nach für nicht entſprechend befunden, dem Werke als Einleitung vorauszugehen. Idee, Styl und Charakter wollten dem darüber zu Gericht ſitzenden Areopag nicht gefallen. Sie ward alſo beſeitigt. Die Verlagshandlung Steiner u. Comp. erwarb alsbald das Eigenthumsrecht. Erſt im Verlauf des vierten Jahrzehends iſt ſie im Druck erſchienen und figurirt im Katalog als allerletztes Werk unſers Meiſters.

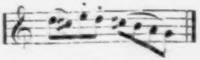
Die nun folgende Ouverture, gleichfalls in **C dur**, mit der die Oper 1805 wirklich in Scene gegangen, beginnt im Allegro-Satz:



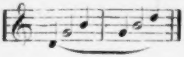
Darin widerfuhr einem weſentlichen Theil das Schickſal, von den Holz-Blaſeinſtrumenten ſtets verdorben zu werden. Die im Violoncell beginnende Figur, vorausgehend ſchon von den Violinen zu Gehör gebracht:



abwechſelnd mit dieſer:



werden ſofort beide den Bläſern zugewieſen und wechſelweiſe von ihnen ausgeführt, während die erſte Violine (Viola in der Octave) mit der ſchon im Eingang des Satzes vorkommenden Steigerungsfigur



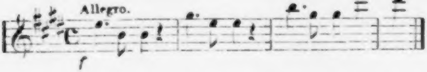
zur Seite geht. (Siehe Partitur von Seite 52 bis 57.)

Anſtatt dieſes Hinderniß (31 Tacte) zu guter Ausführung einfach zu entfernen, fand Beethoven für rathſam, eine Umarbeitung des Ganzen vorzunehmen, war er ja doch ſchon mit Umarbeiten andrer Theile des Werkes beſchäftigt. Er behält die Motive ſowohl zur Introduction wie auch zum Allegro-Satz, läßt letzteres Motiv, größerer Klangfülle wegen, zugleich vom Violoncell und der erſten Violine vortragen, und führt auf der Grundlage des bereits Vorhandenen einen Neubau auf — mit Einſchaltung mehrerer neuen Gedanken. Mit dieſer veränderten Ouverture ging die umgeſtaltete Oper im März 1806 wieder in Scene.*)

Dieſer Neubau hatte indeſſen eine ſo ungewöhnliche Ausdehnung erhalten, daß die Arbeit von Sachkundigen als Einleitung zu einer Oper für zu lang befunden worden, und, nach verſchiedenen Anzeichen zu ſchließen, vom Componiſten ſelber auch. Dazu hatten ſich noch die Meiſten unbedingt zu Gunſten der erſten Bearbeitung erklärt, als die Hauptideen in gedrängterer Form zu Gehör bringend, überhaupt charakteriſtiſcher als Opern-Ouverture, während die zweite Bearbeitung eine Concert-Ouverture genannt worden. Dieſes und der Umſtand, daß nebſt den Holz-Blaſeinſtrumenten auch die Streicher, insbeſondere in der laufenden Paſſage des Schluſſes (in der zweiten Bearbeitung ſogar mit Presto überſchrieben) die Zufriedenheit des Componiſten nicht erringen konnten, waren Urſache, daß zur Wiedereinführung der Oper 1814 eine vierte Ouverture, die in **E dur**, geſchrieben worden:

---

*) Cherubini, der den erſtmaligen Aufführungen des Fidelio 1804 und auch 1805 beiwohnte, ſagte den Pariſer Muſikern von dieſer Ouverture, daß er wegen Bunterlei an Modulationen darin die Haupttonart nicht zu erkennen vermochte. Dieſes ungerechte Urtheil iſt ihm dort niemals wieder verziehen worden.



die dem Orcheſter keinerlei Schwierigkeiten mehr in den Weg ſtellte. Hinſichtlich des Charakteriſtiſchen aber entſpricht dieſe Ouverture am allerwenigſten, denn ſie trägt noch viel mehr das Gepräge einer Concert-Ouverture. Wohl könnte man an dem Meiſter irre werden.

Die Veröffentlichung der umgearbeiteten Ouverture **in C dur** erfolgte ſchon um 1810 bei Breitkopf u. Haertel. Sie iſt ſeitdem der erklärte Liebling aller Orcheſter geworden, weil ſie bei deren vorgeſchrittener Ausbildung (hier und da leider ſchon bis in's Virtuoſenhafte!) vorzugsweiſe Gelegenheit zu Auszeichnung bietet.

Die Partitur der urſprünglichen Fidelio-Ouverture (in der Reihenfolge die zweite) hat Beethoven kurz vor ſeinem Ableben ſammt allen vorhandenen Theilen der Oper mir übergeben, mit dem ausdrücklichen Wunſche, für Aufbewahrung des ganzen Convoluts an einem ſichern Ort beſorgt zu ſeyn.*) Es darf dies als bezeichnend angeſehen werden, da er ſich weiter um Aufbewahrung keines andern der noch vorhandenen Manuſcripte bekümmert hat. In dieſer Partitur fanden ſich aber bei näherer Unterſuchung auffallende Kürzungen und Veränderungen, ſo hatte z. B. die Introduction einen anderen Schluß, die wiederkehrende Trompeten-Fanfare im Allegro-Satz war geſtrichen, desgleichen war die laufende Figur in den Streich-Inſtrumenten des Finale geſtrichen. Offenbar kamen dieſe Kürzungen von des Meiſters Hand ſelber her. Was ihn hiezu veranlaßt haben mochte, ließ ſich nicht errathen. Jedenfalls fühlte man, daß ein verſtümmeltes Werk vorliege. — Da verhalf ein glücklicher Zufall Herrn Profeſſor Otto Jahn bei ſeinen im Jahre 1852 in Wien angeſtellten Forſchungen zur Auffindung der vollſtändigen Partitur dieſer Ouverture in ſauberer Abſchrift bei Artaria. Alsbald erſchien dieſelbe bei Breitkopf u. Haertel im Druck. Der Vergleich dieſer urſprünglichen Ouverture mit der umgearbeiteten wird dem Muſiker eben ſo großes Vergnügen gewähren, als ihm aus einem Vergleiche des Octetts für Blas-Inſtrumente mit dem daraus entſtandenen Quintett in Es dur, Op. 4, für Streich-Inſtrumente, zu Theil wird. Beide Umarbeitungen ſind zum Studium zu empfehlen.

---

*) Es befindet ſich ſeit 1845 in der Königl. Hof-Bibliothek zu Berlin.

Wenn der feinfühlige A. B. Marx in ſeinem „Leben und Schaffen Beethoven's“ ſich für die erſte Ouverture erklärt, ſo rede ich meiner Seits der zweiten das Wort. Marx ſagt, I. 356: „Begeiſtert, ganz erfüllt von ſeiner Leonore war Beethoven, als er die erſte Ouverture ſchuf.“ — Letzteres, das Erfülltſeyn, bleibe unbeſtritten, die Sinnigkeit ihres Inhalts zeugt dafür; dennoch iſt das Charaktergepräge nur in matten Umriſſen ausgedrückt, Begeiſterung aber, Beethoven'ſche Begeiſterung, gar wenig darin. Welch' ein gewaltiges, in ſich abgeſchloſſenes Charakterbild hingegen iſt die zweite Ouverture, ein Bild voll erhabener Züge, (davon keiner zu viel, wie in der Umarbeitung hörbar) die der Meiſter zu einem durchgreifenden Haupteindruck zu vereinigen wußte, wie ſpäterhin Gleiches in den Ouverturen zu Egmont und zu Coriolan noch geſchehen!

Vor allem muß dem Schöpfer jener beiden Werke das Recht zu deren Beurtheilung eingeräumt werden. In Bezug auf die erſte Ouverture dürfte wohl die Stelle aus Beethoven's Brief an Matthiſon paſſen, der am Schluſſe der erſten Periode mitgetheilt iſt. Dieſe Stelle lautet: „Je größere Fortſchritte in der Kunſt man macht, deſto weniger befriedigen einem ſeine älteren Werke.“ Wahr iſt es, daß unſer Meiſter im Puncte der Zufriedenheit mit ſich ſelber oft bis zum Uebermaß ſchwierig geweſen, daher verſchiedenen ſeiner älteren Werke durch eigene Geringſchätzung ſogar wehe gethan, ſo z. B. dem Quintett für Pianoforte und Blasinſtrumente, Op. 16. Dieſer Rigoroſität dürfte es zuzuſchreiben ſeyn, daß er ſich der Exiſtenz der erſten Leonoren-Ouverture erſt wieder im Jahr 1823 erinnert hat, wie wir, dort angekommen, des Nähern hören werden. Man behalte aber wohl im Gedächtniß, daß es die zweite Ouverture geweſen, die er, ſammt dem Convolut aller Theile der Oper, mit dem ausdrücklichen Wunſche mir übergeben, für ihre Aufbewahrung Sorge tragen zu wollen.

Wenn Marx ferner der Einwirkung der Freunde Beethoven's die Beſeitigung der erſten Ouverture beimißt, als hätten ſie geltend gemacht, „daß man von ihm nur Großes, Erhabenes, Gewaltiges, Unerhörtes erwarte," — wenn er noch beifügt, „daß die zweite und dritte Ouvertüre nicht mehr Prologe der Oper, ſondern ſymphoniſche Dichtungen ſind, durch den Gedanken an die Oper angeregt," ſo ſind dies ſämmtlich gewagte Conjecturen, wie dergleichen dem Forſcher öfters entſchlüpften. Stimmte Beethoven's eigene Abſicht oder Neigung zu irgendeiner That mit dem Wunſche ſeiner Freunde überein, vielmehr, war jene bereits von ihm ausgeſprochen, wie dies der Fall bei der erſten Ouverture geweſen, dann vermochte eine äußere Anregung ihn wohl bald an den Schreibtiſch zu bringen. Außerdem kannte er in ſolchen Dingen keine Gefälligkeit noch Nachgiebigkeit; am wenigſten war mit Drängen bei ihm auszurichten. —

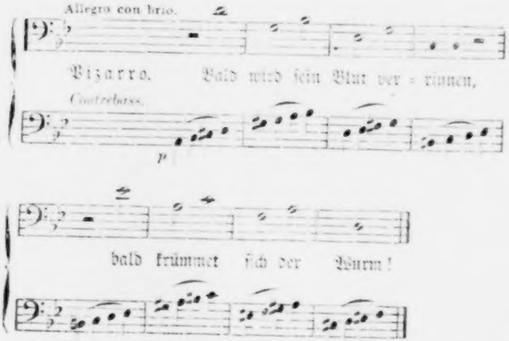
Hätte Marx doch nur acht Tage perſönlich mit Beethoven verkehrt, um ihn ſelber reden zu hören!

In einer vorausgehenden Randnote ward verſprochen, den eigentlichen Grund der Beſeitigung der für Pizarro zuerſt geſchriebenen Arie mit Chor anzugeben. Es mag dieſer komiſche Vorfall mit dem Baſſiſten Meier*) und dieſer Arie dem bereits ziemlich ausgedehnten Capitel über Fidelio als Anhang dienen, weil er denn doch ein charakteriſtiſches Moment bietet, auch in der Lebensgeſchichte Beethoven's nicht ganz ohne Analogon ſteht.

---

*) Friedrich Sebaſtian Meier geb. 1773, † 1835.

Schon oben erfuhren wir durch Treitſchke, daß hinſichtlich zweckentſprechender Beſetzung der verſchiedenen Rollen „die Männer zu wünſchen übrigließen." Der Baſſiſt Meier hatte indeſſen von ſeinen Fähigkeiten eine höhere Meinung, vielleicht, weil er ein guter Saraſtro geweſen, gewiß aber auch darum, weil er mit Mozart verſchwägert war. Er pflegte demnach bei Mozart zu ſchwören, und überhaupt ſich alles zuzutrauen. In Beziehung nun auf dieſes große Selbſtvertrauen faßte Beethoven den Vorſatz, ihn von ſolcher Schwäche zu heilen. Durch welches Mittel ſollte dies wohl bewerkſtelligt werden? Durch ein ganz einfaches, aber ſeltenes und draſtiſch wirkendes. In dieſer Arie nämlich befindet ſich folgende Stelle:


Allegro con brio.
Pizarro.
Bald wird ſein Blut ver - rinnen,
Contrebass.
p
bald krümmet ſich der Wurm!

Wie aus dieſem Beiſpiele erſichtlich, bewegt ſich die Singſtimme über einem von allen Streich-Inſtrumenten ausgeführten Octavengang, ſo zwar, daß der Sänger bei jedem zu ſingenden Ton einen Vorſchlag der kleinen Secunde vom Orcheſter zu hören bekommt. Ein wirklich ſattelfeſter wird ſich von derlei „ſpaniſchen Reitern“ nicht ſonderlich imponiren laſſen. Der Pizarro von 1805 jedoch vermochte trotz allem Krümmen und Geſticuliren dem gefährlichen Hinderniß nicht auszuweichen, zumal die ſchadenfrohen Spieler da unten die Malice gehabt, die kleine Secunde durch einen Accent noch mehr hervortreten zu machen; ſomit mußte der wuthſchnaubende Pizarro die ganze Stelle hindurch am Bogen der Spieler hangen bleiben. Das verurſachte Gelächter. Darüber erhob aber der in ſeiner Einbildung verletzte Sänger ein Geſchrei und warf mit Ingrimm dem Componiſten unter andern auch die Worte an den Kopf: „Solchen verfl — Unſinn hätte mein Schwager nicht geſchrieben!“ *)

Noch in ſpäteren Jahren konnte die Erinnerung an dieſe drollige Epiſode aus der keineswegs ergötzlichen Fidelio-Geſchichte von 1805 unſern Meiſter recht erheitern, beſonders wenn er dieſem ſeinem ehemaligen grimmigen Pizarro auf der Straße begegnete. Liegt darin nicht einige Aehnlichkeit mit dem einſtens zu Bonn verübten Jugendſtreich an dem Sänger Heller, deſſen in der erſten Periode gedacht wird? Jedenfalls hatte der ernſte Spaß mit dem Sänger Meier das Gute zur Folge, daß an Stelle der im ganzen unbedeutenden Arie in **B** dur eine andere gekommen, die den beſten Stücken in der Oper ebenbürtig zur Seite ſteht.

Nach Mittheilung des Vorſtehenden über dieſes in unſern Tagen hochgeſtellte Opernwerk bleibt nur noch übrig, einige Anmerkungen in directer Beziehung auf den Geſang-Componiſten Beethoven folgen zu laſſen, weil ſie zur Sache gehören.

Aus den Eingangsworten des Treitſchke'ſchen Aufſatzes über Fidelio geht hervor, daß Beethoven ſich durch die Compoſition des Chriſtus am Oelberg zur Compoſition einer Oper gut empfohlen habe, d. h. nicht nur hat er dort Geſchick zu dramatiſcher Muſik gezeigt, ſondern zugleich den Beweis geliefert, daß er überhaupt für Geſang zu ſchreiben verſtehe, oder, was er noch nicht vollends verſtehe, bei im Großen ſich darbietender Gelegenheit erlernen werde. Es iſt bekannt, daß die Fähigkeit, gut für die Singſtimme zu ſchreiben, den Inſtrumental-Componiſten, vornehmlich wenn ſie Clavierſpieler ſind, zu allen Zeiten abgeſprochen worden, und meiſt mit vollem Recht. Allen Beobachtungen nach ſcheint es dieſer Claſſe von Muſikern am ſchwerſten zu werden, ſich mit der Phyſiologie des Stimmorgans und den Regeln der Geſangskunſt ſo vertraut zu machen, daß die in der Vocal-Compoſition als erſtes Poſtulat entgegentretende Einſchränkung ſich wie ein nothwendiges Naturgeſetz von ſelbſt ergibt und nicht erſt an der Partitur ſitzend erzwungen werden muß. Was im letzteren Falle reſultirt, davon liegen uns aus unſerer Epoche nicht wenige Beiſpiele vor, mit C. M. von Weber beginnend. Faſt alle deutſchen Componiſten nach Weber haben, bald mehr, bald weniger, die Singſtimme wie ein Inſtrument behandelt.

---

*) Die Gemahlin dieſes Sängers war die älteſte Schweſter der Frau Mozart. Für ſie war die Partie der Königin der Nacht geſchrieben.

Auf unſern Wiener Meiſter damit zurückblickend, iſt es außer Zweifel, daß er, zunächſt durch natürliche Richtung ſeines Genius zur Inſtrumental-Muſik, als der Phantaſie den freiſten Spielraum gewährend, hingedrängt, aber auch noch von den Einwirkungen des Pianoforte ſo ſtark befangen war, daß ihm jene Einſchränkung als die größte Schwierigkeit bei der Compoſition für Singſtimmen erſcheinen mußte. Die Gewohnheit, ſich den Eingebungen der Phantaſie frei zu überlaſſen, eingeſchränkt allein durch die Geſetze der Harmonie, des Rhythmus und Kenntniß der Natur der Inſtrumente, dieſe Gewohnheit, in Verbindung mit noch einem Zweiten, dem Unvermögen ſelber einen guten Ton hervorzubringen, — das zuſammen läßt errathen, welchen Kampf Beethoven beim Ausarbeiten dieſer Opern-Partitur mit ſich ſelber zu beſtehen gehabt.

Bei Anhörung des Fidelio wollte Cherubini zu dem ſichern Schluß gelangt ſeyn, daß deſſen Autor ſich bis dahin noch viel zu wenig mit dem Studium der Geſangskunſt befaßt habe, woran Salieri, der einſtige Führer in dieſer Abtheilung, nicht ſchuld geweſen, denn auch Cherubini will von dieſem gehört haben, wie es ihm mit ſeinem Schüler ergangen. Der um volle zehn Jahre ältere franzöſiſche Meiſter erlaubte ſich demnach, dem Wiener das Geſangsweſen nachdrücklich anzuempfehlen und ließ zu dieſem Zwecke die Schule des Pariſer Conſervatoirs kommen, um ſie ihm zu verehren.*) Bekanntlich ſind Mehul, Adam, Jadin, Goſſek, Catel, Gobert, Eler und Cherubini die Verfaſſer.

Unterſucht man indeſſen die dem Fidelio vorausgegangenen Vocal-Compoſitionen (die Cherubini nicht gekannt hat), die Adelaide, Chriſtus am Oelberg und die Sechs Lieder von Gellert, ſo iſt es augenfällig, daß alle Stimmen mit beſter Kenntniß ihrer Eigenheiten behandelt ſind. Wie richtig z. B. iſt die Unterſcheidung der Vocale **e** und **i** im Gebrauche für Sopran oder Tenor, wovon C. M. v. Weber und die Späteren meiſt Umgang genommen haben. Wahr iſt es, im Fidelio findet ſich dieſe Unterſcheidung weniger ſtrenge beachtet, aber doch noch mit Maß. — Was war es wohl, das die Sänger zu Klagen veranlaßt und verdrießliche Conflicte für alle Theile herbeigeführt hat? Beethoven's Hartnäckigkeit, das Geſchriebene für gut und ſingbar zu halten, dieſe war der Stein des Anſtoßes, den weder beſcheidene Vorſtellungen noch diplomatiſche Unterhandlungen zu beſeitigen im Stande geweſen.**)

Von den Sängern in dieſer Oper zu Wien war es zuletzt Frau Milder-Hauptmann, die dem Verfaſſer 1836 in Aachen über jene Vorgänge Mittheilungen gemacht. Sie ſagte unter anderm aus, daß auch ſie, hauptſächlich wegen der unſchönen, unſangbaren, ihrem Organ auch noch widerſtrebenden Paſſagen im Adagio der Arie in **E dur**, harte Kämpfe mit dem Meiſter zu beſtehen gehabt, — jedoch vergeblich, bis ſie 1814 entſchieden erklärte, mit jener ſo geſtalteten Arie nicht wieder die Bühne betreten zu wollen. Das wirkte. Ein Vergleich der vorliegenden Arie mit der erſten Bearbeitung wird nicht minder zu Dank gegen dieſe Künſtlerin auffordern, wie in dem verwandten Falle mit dem Baſſiſten Meier. — Der Inhalt des an Treitſchke gerichteten Briefchens: „Die ganze Sache mit der Oper iſt die mühſamſte von der Welt“ u. ſ. w. wird nun keiner weiteren Auslegung bedürfen und verſtanden werden.

---

*) Dieſes Exemplar hat ſich bis in die letzten Lebenstage unſers Meiſters in ſeiner kleinen Bibliothek erhalten, aber auch die deutſche Ueberſetzung von dieſer Schule in 6 Abtheilungen (bei Breitkopf u. Haertel) ſtand daneben.

**) Wohl zu merken, es iſt von der erſten Bearbeitung die Rede, nicht von dem Fidelio, wie er gegenwärtig vorliegt.

Die mancherlei Erfahrungen aber, die unſer hartnäckige Meiſter, zum Theil wider ſeinen Willen, durch alle dieſe Vorgänge und Conflicte machen mußte, waren aus jedem Geſichtspuncte betrachtet äußerſt erwünſcht, und hätte ſich Gelegenheit geboten, alsbald eine zweite Oper ſchreiben zu können, ſo wären ſie auch zweifelsohne nutzbringend geworden.

Frägt es ſich endlich um die pecuniären Vortheile, die dem Componiſten nach allen dieſen Mühſalen zu Theil geworden, ſo ſind dieſe vollends kläglicher Art. Vielleicht war es der erſte Fall in Oeſtreich, daß ein Opern-Componiſt mit der Theater-Direction eine Tantième von jeder Vorſtellung als Honorar bedungen hatte. Wir haben aber gehört, wie in Folge der feindlichen Invaſion die höhere Geſellſchaft die Hauptſtadt verlaſſen, der Theaterbeſuch überhaupt geſtört war; addiren wir den geringen Beifall hinzu, den das Werk in nur drei Vorſtellungen im Monat November 1805, in eben ſo vielen ungefähr im Monat März 1806 erhalten, unter denen nur die je erſte ein gut beſetztes Haus geſehen, ſo wird man kaum überraſcht ſeyn, zu vernehmen, daß ſich Beethoven's Tantièmen-Antheil nicht auf zwei hundert Gulden erhoben hat.

Dieſer eben abgehandelte Zeitraum von fünf Jahren, in welchem der Künſtler und der Menſch ſo mancherlei ſchwere Prüfungen zu beſtehen gehabt, dürfte durch eine aus Chriſtian Sturm's Lehr- und Erbauungsbuch von des Meiſters Hand ausgeſchriebene Stelle, in directer Beziehung auf ſein religiöſes Gemüth, anſchaulich charakteriſirt werden können. Dieſelbe lautet:

> „Ich muß es zum Preiſe Deiner Güte bekennen, daß Du alle Mittel verſucht haſt, mich zu Dir zu ziehen. Bald gefiel es Dir, mich die ſchwere Hand Deines Zornes empfinden zu laſſen und durch mannigfaltige Züchtigungen mein ſtolzes Herz zu demüthigen. Krankheit und andere Unglücksfälle verhängteſt Du über mich, um mich zum Nachdenken über meine Abweichungen zu bringen ..... Nur das einzige bitte ich Dich, mein Gott, höre nicht auf an meiner Beſſerung zu arbeiten. Laß mich nur, auf welche Weiſe es wolle, an guten Werken fruchtbar ſeyn.“ I. S. 197.

Vielleicht läßt ſich ſchon in nächſter Zeit ein Wendepunct in Verhältniſſen und Zuſtänden wahrnehmen.

III.

1806. Alles die Oper Fidelio Betreffende mußte im Zuſammenhange gegeben werden. Es war ſomit unvermeidlich, daß nicht in der chronologiſchen Anordnung der Begebenheiten eine Störung eingetreten wäre. Der erſte Theil dieſer Begebenheiten datirt, wie wir geſehen, aus den Jahren 1805 und 1806; dort ſoll demnach der Faden der Lebensgeſchichte des Tondichters wieder angeknüpft werden. Wenn ihn die Vorgänge mit der Oper etwas ermüdet hatten, und er der Erholung bedurfte, ſo wird es ſich bald zeigen, wie wenig Zeit hiezu von Nöthen war; ja die Fruchtbarkeit bei unſerm Meiſter geſtaltet ſich von hier an als eine ſo reiche, als wäre noch kein Tropfen aus dieſem tiefen Bronnen herausgeholt worden. Erſtaunlich müßte dieſe ſelbſt dann noch erſcheinen, wenn zwiſchen der Oper Fidelio und den vielen neuen Werken ein Zeitraum von einigen Jahren läge; allein es zählt dieſer kaum einige Monate.

Das erſte Werk, das auf die Anſtrengungen mit der Oper gefolgt, war die Sonate in **F moll. Op. 77**; jene viel bewunderte Dichtung, die hinſichtlich charakteriſtiſcher Einheit nur wenige ganz ebenbürtige in der Reihe der Sonaten für Pianoforte allein zur Seite hat. Der Meiſter ſchrieb ſie während einer kurzen Raſt bei ſeinem Freunde, dem Grafen Brunswick, in einem Zuge nieder.*) Sie iſt bekanntlich dieſem Freunde gewidmet. Von dieſem Werke verdient noch bemerkt zu werden, daß darin der Umfang des Pianoforte ſchon das viergeſtrichene c erreicht. Bei dieſer Ausdehnung der Claviatur nach oben iſt die Fabrication über zehn Jahre ſtehen geblieben. — (Das mit Op. 58 bezeichnete Concert in G dur für Pianoforte dürfte nach einer von F. Ries gegebenen Notiz in das Jahr 1804 zurückfallen und der Compoſition der Oper Leonore-Fidelio unmittelbar vorausgegangen ſeyn. Ein ganz ſicherer Zeitpunct ſeines Entſtehens war nicht aufzufinden.)

---

*) Ries ſagt S. 99 in ſeinen Notizen, daß er das Finale dieſer Sonate von Beethoven ſelber gehört; wann dies geſchehen, erfahren wir von ihm nicht. Es darf daher angenommen werden, daß das Werk bereits im Kopfe ausgearbeitet geweſen, bevor es auf dem Landgute des Grafen in Ungarn zu Papier kam. Hatte der Meiſter doch über ein volles Jahr vorher mit der Oper zu ſchaffen.

Die Nachwirkungen des erſten franzöſiſchen Krieges laſteten ſchwer auf allen geſellſchaftlichen Verhältniſſen der Kaiſerſtadt, daher auch auf den künſtleriſchen. Nicht einmal konnten die ſo beliebten Morgen-Concerte im Augarten gehalten werden, weil der Adel und ein großer Theil des muſikliebenden Publikums auch nach dem Abzug des franzöſiſchen Heeres noch auf dem Lande verblieben. Von Privat-Concerten konnte der nicht zu erſchwingenden Koſten wegen um ſo weniger die Rede ſeyn, als der Concertgeber mit einem wohlbeſetzten Orcheſter vor's Publikum treten mußte. Es lag im Geiſte der Epoche, die verſchiedenen Muſikſtyle ſtrenge geſondert zu halten, demnach es den Künſtlern nicht ſo leicht gemacht war, Concerte zu geben, wie heutzutage. Die gegenwärtig beſtehende Unſitte, ein Lied, ein Clavierſtück neben eine Sinfonie zu ſtellen und das Orcheſter zum müßigen Zuſchauer zu machen, war damals ungekannt, und ſpricht dies für den wahrhaft gebildeten Sinn der Zeit, der ſolche Verwirrung nicht geduldet.

Schon dem Winter nahe ſammelte ſich die Geſellſchaft wieder. Da hatte es Franz Clement,*) Orcheſter-Director im Theater an der Wien, einer der genialſten Muſiker ſeiner

---

*) Franz Clement (auch Klement geſchrieben), geb. zu Wien 1784, † daſelbſt 1842. — Nach Mozart wohl das am meiſten bewunderte muſikaliſche Wunderkind in der Heimath, wie in fernen Ländern. Das Wunderbarſte an ihm war ſein Gedächtniß, darin er alles übertroffen, was die Kunſtgeſchichte über ähnliche Begabung auszuſagen weiß. Seyfried ſagt unter Andern in Schillings Encyclopädie hierüber: „Ihn unterſtützte ein Gedächtniß ſonder Gleichen, wenige Proben reichten hin, um ganze Partituren vollſtändig, bis in's kleinſte Detail der Inſtrumentation, auswendig zu behalten, u. ſ. w.“ — Ein bekannt gewordener Vorfall mit Cherubini im Jahre 1806 mag dieſe Worte bekräftigen. Der Pariſer Meiſter wollte das über C. Vernommene ſelber prüfen. Nach der 3ten Probe von ſeiner Oper Faniska forderte er den Chef des Orcheſters auf ihm eine beliebige Nummer aus dieſer

Zeit, zuerſt unternommen, mit ſeinem Orcheſter ein großes Concert zu veranſtalten. Beethoven gab ihm hierzu das eben beendigte und für ſeine künſtleriſchen Eigenheiten (kurzer Bogen, nach der Schule der alt-italieniſchen Meiſter, Tartini, Nardini; Beherrſchung der höchſten Applicatur) berühmte Conzert für die Violine in **D dur** zum Vortrage. Es hatte ſich jedoch keiner beifälligen Aufnahme zu erfreuen. Zwar war ein im folgenden Jahre wiederholter Vortrag dem Werke günſtiger, dennoch fand Beethoven für rathſam es ſogleich in ein Clavier-Concert* umzuſchreiben, als ſolches es aber vollkommen ignorirt worden. Sowohl Violin- als auch Clavierſpieler verſchrieen das Werk als undankbar (mit dieſer Bezeichnung wurden die meiſten Clavierwerke Beethoven's von den Muſikern bis auf unſere Tage abgefertigt), die Violinſpieler verklagten es ſogar als unausführbar, weil ſie vor der häufig darin angewandten hohen Applicatur zurückbebten. Erſt der jüngſten Zeit war es vorbehalten, dieſem herrlichen Werke in ſeiner urſprünglichen Geſtalt ganz gerecht zu werden.

Von größeren Werken iſt in dieſem Jahre außer der Sonate in **F dur. Op.** 54, kein anderes im Druck erſchienen. Der Umſtand, daß in dieſem Werke der Umfang von fünf Octaven nicht überſchritten iſt, mag als ſprechender Beweis gelten, daß deſſen Entſtehen um mehrere Jahre zurückdatire, folglich in der Opus-Zahl vor 47 zu ſtehen komme. Wie müßte der leipziger Recenſent über ſich ſelbſt böſe werden, wenn er heute ſeine ſchiefe Beurtheilung dieſer Sonate vor Augen bekäme! Nachdem der Mann geſagt, daß die beiden Sätze, aus denen ſie beſteht, „wieder voller wunderlicher Grillen“ ſeyen, fährt er fort: „Es iſt über Beethoven's Eigenheiten, die zu rühmenden, wie die zu tadelnden, ſchon ſo oft von Andern in dieſen Blättern geſprochen worden, und auch

---

Oper auswendig am Pianoforte vorzuſpielen. Allein nicht blos eine Nummer, ſondern gleich die Hälfte der Oper hat ihm C. vorgeſpielt. Indeſſen war das nicht alles, womit Cherubini überraſcht werden ſollte. Den folgenden Tag brachte ihm C. eine der ſchwierigſten Nummern aus der Oper vollſtändig in Partitur geſchrieben. Cherubini ſprach von dieſem Vorfall mit mir, bemerkend, niemals wieder eine Annäherung ſolchen Gedächtniſſes getroffen zu haben.

anderwärts klagen ſelbſt die eifrigſten Verehrer ſeines wahrhaft tiefen Geiſtes darüber; er zeigt jedoch, wie er alle dergleichen Bemerkungen verachte: ſo bleibt denn freilich Ref. nichts beizufügen, als eben die Anzeige, daß dieſes neue Werk wieder gar manchen Stoff zur Wiederholung des von Andern Geſagten darbietet.“ Allg. Muſ. Ztg. S. 639.

1807. Wir betreten nun den Boden des ſehr fruchtbaren Jahres 1807, um da länger verweilen zu können.

Unmittelbar auf das Violin-Concert folgt die Compoſition der vierten Sinfonie in **B dur**, — dann die Beendigung der drei Streichquartette in **F dur**, **E moll** und **C dur**, **Op.** 59, die aber bereits unterm „26. Mai 1806 angefangen,“ (wie auf dem erſten Blatt des Manuſcriptes bemerkt ſteht) jedoch wieder liegen gelaſſen wurden.*) Hierauf kommt die Ouvertüre zu Coriolan, — lauter Winterarbeiten von 1806 auf 1807.

Im Laufe des Monats Februar wurde die neue Sinfonie in einer (gegen den beſtehenden Brauch) auf Subſcription veranſtalteten Akademie zum Vortheile des Componiſten zur Aufführung gebracht, und zwar in Verbindung mit den drei vorausgegangenen Sinfonien in **C**, **D** und **Es**. — Es war dies unbezweifelt eine ſtarke Zumuthung an die Zuhörer, und würde in unſern Tagen noch als gewagt erſcheinen, gleichwohl dieſe Werke ſämmtlich bereits Gemeingut des muſikaliſchgebildeten Publicums geworden.**) Daß aber ein ſolches Unternehmen in jener Zeit nicht abſchreckte, ſcheint mehr denn alles, was die Kritik über Theilnahme des größeren Publicums an Beethoven's Orcheſter-Muſik zugeſteht, ein ſprechendes Zeugniß ſowohl bezüglich der bereits erreichten Empfänglichkeit für des Meiſters Tondichtungen überhaupt, wie nicht minder für den gebildeten Sinn im Allgemeinen abzugeben. Bei dieſer neuen Sinfonie hatte der Componiſt die Genugthuung zu ſehen, daß ſie alsbald mehr als die andern, faſt kräftiger noch als die acht Jahre früher dem Auditorium vorgeführte erſte Sinfonie in C dur, durchgeſchlagen. Die Wiener Kritik hat dieſelbe ohne zugefügtes Aber und Wenn begrüßt, ein bei Beethoven's Inſtrumental-Muſik kaum noch dageweſener Fall. — Eine andere Schöpfung in dieſem Jahr iſt die Meſſe in C dur — geſchrieben für den Fürſten Eſterhazy.

---

*) Die Entſtehung dieſer Sinfonie war in der erſten Ausgabe irrthümlich als unmittelbar auf den Fidelio folgend, in das Jahr 1806 zurückgeſetzt.

**) Bald wird von einer noch weit ſtärkeren Zumuthung an das Publicum Rede ſein.

Es wird am Orte ſeyn zu zeigen, wie hoch Beethoven's Compoſitionen ſeit Ausgang der erſten Periode bis nun im Preiſe geſtiegen waren.

Ein Verlags-Contract zwiſchen ihm und dem perſönlich anweſenden Muzio Clementi, (dem hochgeſchätzten Clavierſpieler, Componiſten und Begründer eines großen Muſikverlagsgeſchäftes in London,) de dato Wien, 20. April 1807, von beiden und Baron von Gleichenſtein als Zeugen unterzeichnet, liegt im Original vor. Dem Wortlaut dieſes Contractes zufolge honorirte Clementi die Doubletten nachſtehender Werke, als: die drei Quartette, Op. 59, die vierte Sinfonie, die Ouvertüre zu Coriolan, das vierte Pianoforte-Concert in G dur, das Violin-Concert in D dur, daſſelbe auch als Clavier-Concert arrangirt, mit zwei hundert Pfund Sterling zum Debit für England. Gleichzeitig enthält dieſer Contract die Verpflichtung für Clementi: für drei noch zu componirende Sonaten an Beethoven die Summe von 60 Pf. St. zu bezahlen.

Werthgeſchenke erhielt unſer Meiſter fortan, die aber alle bald wieder verſchwunden ſind. Die Mitglieder ſeines engeren Kreiſes wußten auszuſagen, daß das „böſe Princip“ nicht blos verſtand freundlich geſinnte Menſchen aus ſeiner Nähe zu entfernen, ſondern auch Pretioſen. Wenn dann Beethoven gefragt worden, wo jener Ring, jene Uhr hingekommen, ſoll er nach einigem Nachſinnen gewöhnlich geäußert haben: „Ich weiß es nicht.“ Er wußte aber recht wohl, wie ſie ihm entkommen, wollte jedoch ſeine Brüder ſolcher Thaten nicht laut anklagen.

Zum Herbſte dieſes Jahres hin ſehen wir die in Folge der Kriegsereigniſſe zerſtreut geweſene Geſellſchaft ſich wieder zu erneuerter Thätigkeit verſammeln, und zwar durch Conſtituirung eines Vereins für große Concerte. Der als fertiger Violinſpieler allen Muſikfreunden bekannte Banquier Hering ſtellte ſich als Führer an die Spitze eines zahlreichen, aus faſt lauter Dilettanten beſtehenden Orcheſters, darunter auch aus dem höheren Adel. Der Saal „Zur Mehlgrube" (gegenwärtig Hôtel Muntſch) diente zum Verſammlungs-Locale. Indeß zeigte ſich dieſer etwas beſchränkte Raum für den großen Zudrang bald nicht mehr ausreichend und der Verein ward genöthigt dieſes in akuſtiſcher Hinſicht günſtige Local mit einem, ſolchen Bedürfniſſe ganz entgegengeſetzten, zu vertauſchen. Man verlegte nämlich dieſe Concerte in die Aula der Univerſität. Doch ſchon nach wenig Wochen ſah ſich Banquier Hering in Folge entſtandener Mißhelligkeiten veranlaßt ſeinen Platz dem routinirten Leiter großer Orcheſter-Maſſen, Franz Clement, zu überlaſſen, durch welchen Wechſel die Dinge weſentlich gewonnen hatten.

Nun trat auch Beethoven mit dieſer, Eifer und Liebe zur Sache bethätigenden Geſellſchaft in Verbindung. In einer der December-Verſammlungen dirigirte er ſelber die **Sinfonia Eroica** und ließ darauf zum erſten Mal die Ouvertüre zu Coriolan hören. In einer ſpäteren Verſammlung folgte gleichfalls unter perſönlicher Leitung eine Wiederholung ſeiner Sinfonie in **B dur**, die ſich eines noch lautern Beifalles zu erfreuen gehabt, als bei der erſten Aufführung.

Im Jahre 1807 wurden die **Sinfonia eroica Op.** 55., ferner die große Sonate in **F moll, Op.** 57, und die fünf und dreißig Variationen in **C moll**, der Oeffentlichkeit übergeben. Wie es gekommen, daß letzteres Werk keine Opuszahl erhalten und mit No. 36 in den Katalogen figurirt, iſt nicht zu ſagen. Der Grund wird wohl nur bei der damals ſchon eingetretenen Unordnung in der Nummerirung der Werke, ſo in Rückſicht ihres Entſtehens wie ihrer Veröffentlichung, zu ſuchen ſeyn. — Die kritiſchen Expectorationen über die beiden erſtgenannten Werke in der Allg. Muſ. Ztg. ſind wieder abſonderlicher Art. Bei aller Rückſichtnahme auf den Zeitgeſchmack wird es denn doch etwas ſchwer ſich des Unwillens über die Befangenheit eines Kunſtrichters zu enthalten, der über eine phantaſiereiche Schöpfung ein Urtheil ausſpricht, wie dort, den erſten Satz der F moll Sonate betreffend, geſchieht. Es mögen zur Erheiterung nur einige Stellen daraus folgen:

„Jedermann kennt Beethoven's Weiſe, die große Sonate zu bearbeiten; und bei aller — bei der größten Mannigfaltigkeit im Einzelnen, bleibt Beethoven dieſer ſeiner Weiſe im Ganzen immer ziemlich treu. In dem erſten Satze dieſer Sonate hat er einmal wieder viele böſe Geiſter los gelaſſen, wie man dieſe aus andern ſeiner großen Sonaten auch ſchon kennt: aber wahrhaftig, es iſt hier auch der Mühe werth, mit den argen Schwierigkeiten nicht nur, ſondern auch mit mancher Anwandlung des Unwillens über geſuchte Wunderlichkeiten und Bizarrerieen, zu kämpfen! Es iſt jedoch über dieſe Eigenheiten der Laune des Meiſters ſchon ſo oft geſprochen worden, daß Rec. kein Wort mehr darüber ſagen mag." — Dagegen findet der zweite Satz, Andante con moto, und auch der dritte, Allegro, ma non troppo, Gnade bei dem geſtrengen Herrn, ja ſogar Wohlgefallen. In dieſem dritten Satze findet der Kunſtrichter „nichts von dem Zerhackten, Forcirten, das mehrere andere Beethoven'ſche Finalen von ſolcher Lebendigkeit und Stärke zeigen." (!?) IX. S. 433.

Aus der Kritik über die Eroica ſollen auch nur einige Stellen beigegeben werden. Z. B.:

„So ſicher der Vorwurf zuweilen übertriebener Künſtelei, Bizarrerie, geſuchter Schwierigkeiten der Ausführung ꝛc. Beethoven bei *kleineren* Stücken trifft, die entweder überhaupt nicht eben viel ausſagen, oder doch nichts, was nicht auf weit einfachere, natürlichere, leichtere Weiſe eben ſo gut, wo nicht beſſer geſagt werden könnte: (sic) ſo gerecht iſt es, wenn er, bei ſolch einem Werke, wo faſt überall die Sache ſelbſt die Schwierigkeiten für den denkenden Zuhörer oder ausübenden Muſiker herbeiführt, die Vorwürfe abwirft. Eine Converſation über gewöhnliche Gegenſtände ſoll nicht dunkel, ſchwer, lang ſeyn; wer aber von der Ausführung hoher, abſtracter Materien verlangt, ſie ſoll erſchöpfend, und doch ſo leicht, anmuthig, kurz ſein, wie jene Converſation: der verlangt das Unmögliche, und weiß gemeiniglich ſelbſt nicht, was er eigentlich will. Damit ſoll jedoch nicht geſagt ſeyn, daß es nicht überall ein Nimium gebe, und daß nicht Beethoven's Genius, auch in dieſem Werke ſeine Eigenheit zeige, ſo gern an dieſes — wenigſtens zu ſtreifen, als — den mechaniſchen und techniſchen Theil betreffend, die Unmöglichkeit der gehörigen Ausführung, wie ſie aus der Natur der Inſtrumente oder der Hände erweislich wird; und, den artiſtiſchen und aeſthetiſchen Theil betreffend, der Genius ſelbſt, der auch hier nicht durch Herkommliches beſchränkt, ſondern nur (was hiermit geſchehe!) an die unabänderlichen Geſetze des aeſthetiſchen Vermögens des Menſchen überhaupt — und wenn er, der Genius, gerade die Eigenheit hat, dieſem gern mehr zuzumuthen, als ſich mit jenen Geſetzen verträgt, auch an dieſe Eigenheit erinnert werden darf, damit er ſich ſelbſt ein Geſetz werde und nicht ſeine Erzeugniſſe in das Blaue hinaus verſprenge. — Uebrigens wird es nicht fehlen, daß nicht eine Schaar Auszüge und Bearbeitungen von dieſem Werke, ſobald es bekannt wird, gemacht würden.“ IX. S. 331.

Ob ſich wohl Beethoven für dieſe, wahrſcheinlich auf dem Redactions-Bureau, gedrechſelte Inſchutznahme ſeiner Eigenheiten bedankt haben mag? Aber mit der Schaar von Auszügen und Bearbeitungen hat es der Kritiker errathen. Der Catalog weiſet deren nicht weniger denn fünfzehn verſchiedene auf.

Eine andere, von weſentlich verſchiedener Geſinnung und Form zeugende Kritik über die Eroica und zugleich über die

Sinfonie in **B dur**, aus der Feder von Carl Maria von Weber, erſcheint unter den Ergänzungen.

1808. Für den aufmerkſamen Beobachter des Entwicklungsganges eines mächtigen Genius iſt es ein angenehmes Geſchäft, von Stufe zu Stufe zu folgen und ihn der Vollendung ſich nähern zu ſehen, bis dieſer an einem Höhepunct angelangt, den zu überſchreiten kaum mehr in der Möglichkeit liegt. So ergeht es dem Wanderer in Hochgebirgen. Von Stunde zu Stunde ſieht er ſich Höhepuncten gegenüber, die dem Anſcheine nach nicht mehr überragt werden können; aber im Verfolge ſeiner Wanderung ſteht er plötzlich vor Bergrieſen, die das freie Auge ohne trigonometriſche Meſſungen für die höchſten Spitzen im weiten Umfange zu erkennen im Stande iſt. — Es will dem Verfaſſer bedünken, daß wir im Verlaufe des Entwickelungsganges des Beethoven'ſchen Genius an dieſem Puncte, den man in der Sinnenwelt den Gipfelpunct zu nennen pflegt, angelangt ſind. Ohne Raſt ſehen wir ihn von einem Werke zum andern eilen, in den meiſten einen höheren Flug nehmend, das mit Tönen- und Harmonieen möglich zu Leiſtende faſt erſchöpfend; — halten wir uns nur an die vier Sinfonien, um einen beſtimmt abgegränzten Horizont vor Augen zu haben, — dennoch ſind es nur die Vorberge, die wir angeſtaunt.

Unbezweifelt fällt in das Jahr 1808 der Hochſommer des geiſtigen Entwickelungsprozeßes bei unſerm Beethoven, die höchſte Reife ſeiner Productionskraft, — die Vollendung. Rührend iſt es, aus dem mehrgedachten Lehr- und Erbauungsbuche von Chr. Sturm nachſtehende Stelle in einem ſeiner Tagebücher ausgezogen zu finden:

„Bald wird der Herbſt meines Lebens da ſeyn. Und da wünſchte ich einem fruchtbaren Baume gleich zu ſeyn, welcher reiche Früchte in unſern Schooß herabſchüttelt. Aber im Winter meines Lebens, wenn ich einmal grau und lebensſatt werde, wünſchte ich mir das Glück, daß meine Ruhe ſo ehrenvoll und ſo wohlthätig ſeyn möge, als die Ruhe der Natur im Winter iſt." *)

---

*) Aus dem Aufſatze: „Ruhe der Natur im Winter." I. 49.

Soll es denn nicht ſcheinen, daß Beethoven dieſen ſeinen Hochſommer nicht ſelber erkannt habe, als er ſich dieſe Stelle noch beſonders vor Augen gelegt, nachdem er ſie doch im Buche angeſtrichen hatte? Es bedarf indeſſen wohl keiner Anmerkung, daß die Zeit ſeiner höchſten geiſtigen Potenz ſich nicht auf das Jahr 1808 beſchränkt, vielmehr eine Reihe von Jahren auf gleicher Höhe ſich erhalten hat.

Verweilen wir etwas unter dem Baume, der den Namen unſers Meiſters trägt, und beſehen wir uns die von ihm in dieſem Jahr hervorgebrachten Früchte.

In den Sommer-Concerten (im Augarten) kam das **„Concertino"** für Pianoforte, Violine und Violoncell zum erſten Mal zur Aufführung, hatte ſich aber gar keines Beifalls zu erfreuen, weil die Vortragenden es mit der Sache zu leicht genommen. Es blieb darum bis zum Jahr 1830 liegen, wo es in den **Concerts spirituels** von den Künſtlern Boklet, Mayſeder und Merk mit großem Beifalle vorgetragen werden. Geſchrieben war dieſes Werk für den Erzherzog Rudolph und die Künſtler Seidler (Violine) und Krafft (Violoncell).

Aber erſt der 22. December hat dem Publicum Beweiſe von der außerordentlichen Fruchtbarkeit dieſes Jahres gegeben. Am genannten Tage hat der Meiſter im Theater an der Wien eine Akademie veranſtaltet, in welcher nachſtehende Werke zum erſten Mal zur Aufführung gekommen. Da die Allg. Muſ. Ztg. den genauen Wortlaut des Programms aufbewahrt, ſo können wir uns daran halten. Dieſes lautet:

Erſte Abtheilung.

I. Paſtoral-Sinfonie. (Nr. 5.) Mehr Ausdruck der Empfindung, als Malerei.

Zweite Abtheilung.

I. Sinfonie in C moll. (Nr. 6.)

II. „Heilig," mit lateiniſchem Text, im Kirchenſtyl geſchrieben, mit Chor und Solo's.*)

---

*) Es war das Sanctus mit Benedictus aus der Meſſe in C dur, im vorausgegangenem Jahr bereits geſchrieben. Zu den ſonderbaren Maß-

III. Fantaſie auf dem Clavier allein.

IV. Fantaſie auf dem Clavier, welche ſich nach und nach mit Eintreten des Orcheſters und zuletzt mit Einfallen von Chören und Finale endet.

(Der Leſer erräth wohl, daß letzteres Werk die ſogenannte Chor-Fantaſie, **Op.** 80, iſt.)

Beim Ueberblick dieſes Programms wird auffallen, die Paſtoral-Sinfonie als Nr. 5, die **C moll**-Sinfonie aber als Nr. 6 angegeben zu finden, da doch auf den gedruckten Titelblättern dieſe Nummern umgekehrt zu leſen. Unbezweifelt iſt obige Ordnung mit Grund erfolgt. Da Beethoven nicht ſelten an zwei, ſogar an drei Werken, zuweilen verſchiedener Gattung, gleichzeitig zu arbeiten pflegte, ſo kann wohl angenommen werden, daß daſſelbe mit dieſen beiden Sinfonien ebenfalls ſtattgefunden. Es dürfte aber nicht unwahrſcheinlich ſeyn, daß die **C moll**-Sinfonie im Ganzen früher vollendet geweſen, demnach ſie bei Veröffentlichung der Paſtorale vorangeſtellt worden. *)

Die Aufnahme aller dieſer Werke von Seiten des Auditoriums war keine erwünſchte und mochte wohl der Autor ſelber keinen beſſern Erfolg erwartet haben. Denn für ſo Vieles und ſo Außerordentliches war der erforderliche Grad des Faſſungsvermögens nicht vorhanden, zudem war die Ausführung eine durchweg mangelhafte, daher das Auditorium zu ungetrübtem Genuſſe nicht gelangen konnte. In der Fantaſie

---

regeln der Wiener Cenſur damaliger Zeit gehörte, daß lateiniſche Worte aus dem Kirchentext auf den Anſchlagzetteln verboten waren, im Theater aber durfte die Compoſition mit dem lateiniſchen Text ohne Anſtand geſungen werden. Im Jahre 1824 werden wir aber die Engherzigkeit der Cenſur um vieles vergrößert finden, was als indirecter Beweis gelten kann, daß das öſtreichiſche Volk in dieſen 18 Jahren in der Cultur nicht vorwärts, ſondern rückwärts geſchritten iſt. Warum ſonſt eine Cenſur?

*) Noch im Jahre 1813 wird die C moll-Sinfonie in Wien, ſo auch in den Wiener Berichten der Allg. Muſ. Ztg., mit Nr. 6 angeführt (S. 416.), gleichwohl ſchon 1809 beide Werke gedruckt waren, erſteres mit Nr. 6, das andere aber mit Nr. 5 bezeichnet.

mit Chor wurde ſogar umgeworfen. Beſtandene (und heute dort noch beſtehende) Verhältniſſe waren für Beethoven die äußere Nöthigung, dieſes Viele und Außerordentliche auf ein Mal zu bieten. Es bedarf nämlich zu wiſſen, daß der Componiſt großer Werke, welche Maſſen zur Ausführung erfordern, nur auf zwei Momente im Jahreslauf angewieſen iſt: auf die erſten zwei Tage der Woche vor Oſtern, und auf die letzten vor dem Weihnachtsfeſte, wo den Theatern der Kaiſerſtadt nur Akademien zu veranſtalten geſtattet iſt. Auf dieſe günſtigen Tage rechnen jedoch gewöhnlich Mehrere, darunter eine alte Künſtler-Corporation, die viele Kräfte an ſich zieht. Es liegt darum kaum in der Möglichkeit, in jedem Jahre nur ein Mal eines ſolchen Tages habhaft zu werden. Die unerläßliche Verſtärkung des Chors und Orcheſters, die nur in den ſogenannten „Norma-Tagen" zu ermöglichen geweſen, erſchwerte in damaliger Zeit noch beſonders jedes derlei Unternehmen für unſern Meiſter. Zu allem noch der unvermeidlich enorme Koſtenpunct! Einige ſpecificirte Rechnungsausweiſe aus dem Jahr 1814 werden dem Leſer weiter unten einen Begriff von einem Beethoven'ſchen Concert-Unternehmen gewähren.

Es ſcheint faſt genug an den angeführten Schwierigkeiten bei einem derlei Unternehmen; dennoch fehlt noch eine, in directer Beziehung auf Beethoven's Schöpfungen die wichtigſte, weil ſie über Tod und Leben eines Tonwerks entſcheidet: es iſt die Erbſünde aller deutſchen Orcheſter bis zum heutigen Tag gemeint, die ſich in mangelhaften, ja meiſt ſchlechten Proben bekundet. Wollte auch Beethoven, der nicht von Amtswegen über das Orcheſter zu gebieten hatte, im Intereſſe ſeines Werkes auf jeden pecuniären Gewinn verzichten und alles an deſſen beſtmöglichſte Ausführung wenden, er brachte es mit dem Handwerksgeiſte der Muſiker nicht fertig. War das correcte Abſpielen der Noten in einer, wenn es hoch ging, in zwei Proben erreicht, dann mußte ſich der Autor mit dieſem Reſultat begnügen. Für Begriff tiefer liegender Intentionen fehlte dem Wiener Orcheſter ſowohl Vermögen wie auch guter Wille. Dieſes Capitel in den perſönlichen Erlebniſſen unſers Großmeiſters war eines der kläglichſten und konnte nicht verfehlen üble Nachwirkungen bei ihm zurückzulaſſen, die ſich bis an das Ende ſeiner Tage erhalten.

Ueber die ganz verunglückte Chor-Fantaſie in dieſer Akademie ſpricht ſich der Referent in der Allg. Muſ. Ztg. als geweſener Zeuge ſo aus: „Die Blas-Inſtrumente variiren das Thema, welches Beethoven vorher auf dem Pianoforte vorgetragen hatte. Jetzt war die Reihe an den Oboen. Die Clarinetten verzählen ſich, und fallen zugleich ein. Ein curioſes Gemiſch von Tönen entſteht; Beethoven ſpringt auf, ſucht die Clarinetten zum Schweigen zu bringen: allein das gelingt ihm nicht eher, bis er ganz laut und ziemlich unmuthig dem ganzen Orcheſter zuruft: Still, ſtill, das geht nicht! Noch einmal — noch einmal! und das geprieſene Orcheſter muß ſich bequemen, die verunglückte Fantaſie noch einmal von vorn anzufangen.“ *)

Dieſer Zeugenausſage ſoll die Erwähnung dieſes Vorfalls in den Ries'ſchen Notizen S. 83 gegenüber geſtellt werden. Sie lautet:

„Beethoven gab eine große Akademie im Theater an der Wien, wo ſeine C moll- und ſeine Paſtoral-Sinfonie, wie auch ſeine Fantaſie für Clavier mit Orcheſter und Chor zum erſten Mal aufgeführt wurden. Bei der Letzteren machte der Clarinettiſt, wo das letzte freundliche Thema variirt ſchon eingetreten iſt, durch Verſehen eine Repriſe von acht Tacten. Da nur wenige Inſtrumente ſpielten, ſo fiel dieſe falſche Execution natürlich um ſo ſchreiender in's Gehör. Beethoven ſprang wüthend auf, drehte ſich um und ſchimpfte auf die gröbſte Art über die Orcheſter-Mitglieder und zwar ſo laut,

---

*) J. F. Reichardt, zur ſelben Zeit in Wien, äußert ſich in ſeinen „vertrauten Briefen aus Wien“ faſt in gleicher Weiſe über dieſen Vorfall. In dem von ihm angeführten Programm dieſer Akademie am 22. Decbr. wird noch der Arie „Ah perfido“ erwähnt, geſungen von Fräulein Kilitſchky, (Nichte von Schuppanzigh,) die ſpäter zur Königl. Oper nach Berlin gegangen und daſelbſt als Frau Schulz lange Jahre zu den Zierden dieſer Kunſtanſtalt gehört hat.

daß das ganze Auditorium es hörte. Endlich ſchrie er: „Von Anfang!“ Das Thema begann wieder, Alle fielen richtig ein und der Erfolg war glänzend.“

Dieſe Gegenüberſtellung zeigt doch in unerfreulicher Weiſe, daß Ries in ſeinen biographiſchen Notizen mit grellen Farben zu malen liebt. Sollte man nicht glauben, er ſpreche im Unmuthe und hier im Falle blos nach Sagenhören? Allein Ries befand ſich bei der Kunſtfeier am 22. December 1808 gleichfalls unter den Zuhörern. Hätte es ſich für den Schüler und Freund Beethoven's nicht vielmehr geziemt über die Vorgänge dabei umſtändlich zu berichten, überhaupt in die neuen Werke etwas einzugehen, deren Einwirkung wenigſtens auf die für den Meiſter wohlgeſinnten Muſiker zu notiren, und dergleichen? Statt allem dieſen jene trockene Notiz — mit einer Färbung, als käme ſie aus der Feder eines Gegners. Vollends erſt das daran Hangende! Wahrlich, das darf gerechtes Bedenken erregen.

Bisher hatten wir Gelegenheit an unſerm Tondichter Charakter-Eigenſchaften kennen zu lernen, die bald mehr bald minder auf ſeinen Geiſt und deſſen Kundgebungen eingewirkt haben. Wir haben ihn bereits auf religiöſem und auf politiſchem Gebiete beobachtet und erkannt, daß ſeine Geſinnungen diesfalls auf feſter Grundlage ruhten; wir kennen ebenfalls ſeine ſocialen Eigenſchaften, die, wenn auch ziemlich abweichend von denen andrer Künſtler, dennoch achtungswerth genannt werden müſſen, weil ſie auf ſittlicher Baſis fußten und mit der Total-Summe ſeiner Charakter-Eigenſchaften nicht in Widerſpruch geſtanden. Nun ſollen wir eine neue Eigenſchaft an ihn kennen lernen, die nicht minder auf ſein Gemüth, auf ſein Künſtlerweſen, und als deſſen Ausfluß auch auf ſeine Productionen Einfluß gehabt hat. Wir wollen nun von Beethoven dem Naturfreund ſprechen.

Wiederum wird uns hierbei ſeine Hauspoſtille, das mehrgenannte Buch von Ch. Sturm, als ſicherer Leiter dienen. Aus der Abhandlung „Die Natur als eine Schule für das

Herz," II. 493, findet ſich unter den ausgezogenen Stellen — aber auch angeſtrichen im Buche — die nachſtehende:

> „Man kann die Natur mit Recht eine Schule für das Herz nennen, weil ſie uns auf ſehr einleuchtende Art die Pflichten lehrt, welche wir ſowohl in Abſicht auf Gott, als auf uns ſelbſt und unſere Nebenmenſchen auszuüben ſchuldig ſind .... Wohlan, ich will ein Schüler dieſer Schule werden, und ein lernbegieriges Herz zu ihrem Unterrichte darbringen. Hier werde ich Weisheit lernen, die nie mit Ekel verbunden iſt. Hier werde ich Gott kennen lernen, und in ſeiner Erkenntniß einen Vorgeſchmack des Himmels finden."

Man würde ſehr irren, wollte man aus Beethoven's Drange, ſich viel in freier Natur zu bewegen, ſchließen, es ſey dies blos aus Vorliebe für ſchöne Landſchaften geſchehen, oder geboten durch körperliches Bedürfniß. Hätten wir keine anderen Belege, als die Art und Weiſe, wie er die Erklärungen der vielen und mannigfachen Naturerſcheinungen im genannten Lehrbuche ſeinem Studium unterzogen, es würde genügen, um mit voller Sicherheit ausſagen zu dürfen, daß er ſich frühzeitig ſchon die Kunſt zu eigen gemacht, in dem großen Buche der Natur leſen und dieſe in jeder ihrer Erſcheinungen verſtehen zu können.*) Der Verfaſſer dieſer Schrift aber, dem das Glück zu Theil geworden, unzählige Mal an der Seite des Meiſters durch Feld und Flur, über Berg und Thal zu wandern, darf bekennen, daß Beethoven ihm dort oft ein Lehrer war und in dieſem Unterrichte von größerer Luſt und Ausdauer unterſtützt geweſen, als bei dem muſicaliſchen.

Zu beſſerem Verſtändniß werde geſagt, daß wir uns in Beethoven einen Menſchen vorzuſtellen haben, in welchem ſich die äußere Natur völlig perſonificirt hatte. Nicht ihre Geſetze, vielmehr die elementare Naturmacht hatte ihn bezaubert, und das einzige, was ihn in ſeinem wirkſamen Genuß der Natur beſchäftigte, waren ſeine Empfindungen. Auf dieſem Wege iſt es gekommen, daß der Geiſt der Natur ſich in all ſeiner Kraft ihm geoffenbart und zur Schöpfung eines Werkes befähigt, dem in der geſammten Muſik-Literatur kein ähnliches zur Seite geſtellt werden kann, zu einem Tongemälde, in welchem Situationen aus dem geſelligen Leben in Verbindung mit Scenen aus der Natur vor das geiſtige Auge des Zuhörers gebracht ſind: die Paſtoral-Sinfonie.

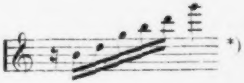
---

*) Nebſt der Reutlinger Ausgabe des Sturm'ſchen Buches (1811) beſaß unſer Meiſter noch eine ältere davon. Die gänzliche Abnutzung des Buches zeigte, wie viel er ſich damit beſchäftigt hatte.

Ueber dieſes Werk künſtleriſcher Weisheit zu ſprechen iſt für mich verlockend, weil ich über deſſen Entſtehung und ſpezielle Eigenheiten von dem Autor ſelber unterrichtet bin, ja auch an ſeiner Seite die Stellen betreten habe, wo der Impuls hiezu gegeben worden. Es wäre mehr als überflüſſig, ſich in Erklärungen dieſes Werkes einzulaſſen, das ſich im Ganzen ſelbſt erklärt und längſt Eigenthum aller gebildeten Muſikfreunde geworden; aber es wird nicht überflüſſig ſeyn, einige Notizen zu geben, die geeignet ſind, die Intentionen des Componiſten bei zwei Theilen in etwas zu verdeutlichen, um ſo mehr, als darüber noch nirgends geſprochen worden.

Sowohl die Paſtoral- wie auch die **C moll**-Sinfonie ſind in Heiligenſtadt geſchrieben, an dem Orte, der dem Leſer aus den Vorgängen des Jahres 1802 bereits bekannt iſt. Dieſes am rechten Ufer der Donau gelegene Dorf war in jenen Jahren der gewöhnliche Sommeraufenthalt unſers Meiſters, und erſt mehrere Jahre ſpäter wählte er die Umgebungen der Reſidenzſtadt nach der Südſeite, als: Hetzendorf, Mödling oder Baden, zu ſeinem Tusculum — beide letztere Orte der ärztlicher Seits empfohlenen Thermen wegen.

In der zweiten Hälfte des April 1823, zur Zeit vieler Mühſale und Widerwärtigkeiten, ſchlug Beethoven eines Tages zur Erholung einen Ausflug nach der Nordſeite vor, dahin ihn ſein Fuß ſeit einem Decennium nicht mehr geführt hatte. Zunächſt ſollte Heiligenſtadt und deſſen reizend ſchöne Umgebung beſucht werden, wo er ſo viele Werke zu Papier gebracht, aber auch ſeine Naturſtudien betrieben hatte. Die Sonne ſchien ſommerlich und die Landſchaft prangte bereits im ſchönſten Frühlingskleide. Nachdem das Badehaus zu Heiligenſtadt mit dem anſtoßenden Garten beſehen und manch' angenehme, auch auf ſeine Schöpfungen Bezug nehmende Erinnerung zum Ausdruck gekommen war, ſetzten wir die Wanderung nach dem Kahlenberg in der Richtung über Grinzing fort. Das anmuthige Wieſenthal zwiſchen Heiligenſtadt und letzterem Dorfe durchſchreitend, das von einem vom nahen Gebirg raſch daher eilenden und ſanft murmelnden Bache durchzogen und ſtreckenweiſe mit hohen Ulmen beſetzt war, blieb Beethoven wiederholt ſtehen und ließ ſeinen Blick voll von ſeligem Wonnegefühl in der herrlichen Landſchaft umher ſchweifen. Sich dann auf den Wieſenboden ſetzend und an eine Ulme lehnend frug er mich, ob in den Wipfeln dieſer Bäume keine Goldammer zu hören ſey. Es war aber alles ſtille. Darauf ſagte er: „Hier habe ich die Scene am Bach geſchrieben und die Goldammern da oben, die Wachteln, Nachtigallen und Kukuke ringsum haben mit componirt.“ Auf meine Frage, warum er die Goldammer nicht auch in die Scene eingeführt, griff er nach dem Skizzirbuch und ſchrieb:


*)

„Das iſt die Componiſtin da oben, äußerte er, hat ſie nicht eine bedeutendere Rolle auszuführen, als die andern? Mit denen ſoll es nur Scherz ſein.“ — Wahrlich, mit Eintritt dieſes Motives in **G dur** erhält das Tongemälde neuen Reiz. Sich weiter über das Ganze und deſſen Theile auslaſſend, äußerte Beethoven, daß die Tonweiſe dieſer Abart in der Gattung der Goldammern ziemlich deutlich dieſe niedergeſchriebene Scala im Andante-Rhythmus und gleicher Tonlage hören laſſe. Als Grund, warum er dieſe Mit-Componiſtin nicht ebenfalls genannt, gab er an: Dieſe Nennung hätte die große Anzahl böswilliger Auslegungen dieſes Satzes nur vermehrt, die dem Werke, nicht blos in Wien, auch an andern Orten Eingang und Würdigung erſchwert haben. Nicht ſelten wurde dieſe Sinfonie wegen des zweiten Satzes für Spielerei erklärt. An einigen Orten hatte ſie das Schickſal der Eroica. In Leipzig glaubte man ſogar, daß für das Werk die Benennung „Phantaſien eines Tonkünſtlers“ anſtatt Sinfonie, paſſender wäre. Damit ſollte dem Werke beſſer nachgeholfen ſeyn. Allg. Muſ. Ztg. XI. 437.

---

*) Partitur S. 75.

Die andere Notiz betrifft den dritten Satz: „Luſtiges Zuſammenſeyn der Landleute.“

Die Wiener Muſikfreunde damaliger Zeit hatten ohne Erklärung des Componiſten die Intention bei dieſem Satze ſo ziemlich errathen. Sie wollten, vornehmlich in der Geſtaltung des erſten Theiles im $^3/_4$ Tact, eine Nachbildung der öſtreichiſchen Tanzmuſik auf dem Lande erkannt haben, wenn nicht gar eine Parodie derſelben, wie ſie von einem Beethoven gegeben werden könne. — In jener Zeit gab es nämlich in Oeſtreich noch eine charakter-eigenthümliche Volksmuſik, deren Gepräge hinſichtlich des Rhythmiſchen, Harmoniſchen, aber auch der Ausführung ſelbſt auf den gebildeten Muſiker großen Reiz auszuüben nicht verfehlen konnte. Was ſich in den Gebirgsgegenden Nieder-Oeſtreichs und der Steyermark ſeit Jahrhunderten im Volke erhalten hatte, es exiſtirt nicht mehr, und mit dieſem Verluſte ging auch die Volkspoeſie zu Grunde, wenngleich noch Verſe in der Volksſprache gemacht werden. Auch dort, wie allenthalben, hat zunächſt die Drehorgel alles Ureigene in Volksmuſik untergraben, ihr folgte die methodiſch-induſtrielle Civiliſirung durch Männergeſang-Vereine, durch die vollends dem ehrwürdig Nationalen ein Ende gemacht worden. Das Gepräge des Volksthümlichen aber einmal verwiſcht läßt ſich ſchwerlich mehr durch irgendwelche Ingredienzien auffriſchen. Das wird ſich am meiſten bei der Muſik bewahrheiten, die im Denken und Fühlen des Volkes ihre Quelle findet.

Welch' particulares Intereſſe bei Beethoven vorzugsweiſe die öſtreichiſche Tanzmuſik gewann, darüber ſprechen Thatſachen. Bis zu ſeiner Ankunft in Wien (1792) war ihm, nach eigener Ausſage, außer den bergiſchen Volksliedern *) mit ihren eigenthümlich-ſeltſamen Rhythmen keine andere Volksmuſik bekannt geworden. Wie viel er ſich ſpäterhin ſelbſt mit Tanzmuſik beſchäftigt, bezeugt der Katalog ſeiner Werke. Sogar in öſtreichiſcher Tanzmuſik hatte er ſich verſucht; indeß wollten die Spielleute dieſen Verſuchen das öſtreichiſche Bürgerrecht nicht zuerkennen. Der letzte Verſuch datirt aus dem Jahre 1819 und fällt wunderlicherweiſe inmitten der Compoſition der **Missa solemnis.** Näheres darüber, das auf geradem Wege zur Paſtoral-Sinfonie zurückführt, wird nicht unwillkommen ſeyn.

Im Gaſthofe „Zu den drei Raben“ in der „vordern Brühl“ bei Mödling ſpielte ſeit langen Jahren eine Geſellſchaft von ſieben Mann. Dieſe war eine der erſten, die den vom Rheine gekommenen jungen Muſiker die National-Weiſen der neuen Heimath unverfälſcht hören ließ. Man machte gegenſeitig Bekanntſchaft und alsbald wurden für dieſelben einige Partien „Landler“ und andere Tänze componirt. Im oben genannten Jahre hatte Beethoven wiederum dem Anſuchen dieſer Geſellſchaft willfahrt. Bei Ueberreichung des neuen Opus an den Chef der Geſellſchaft zu Mödling war ich anweſend. Der Meiſter äußerte unter Andern in heiterſter Stimmung: er habe dieſe Tänze ſo eingerichtet, daß ein Muſiker um den andern das Inſtrument zuweilen niederlegen, ausruhen, oder ſchlafen könne. Nachdem der Fremde, voll Freude über das Geſchenk des berühmten Componiſten ſich entfernt hatte, frug Beethoven, ob ich nicht bemerkt habe, wie die Dorf-Muſikanten oft ſchlafend ſpielen, zuweilen das Inſtrument ſinken laſſen und ganz ſchweigen, plötzlich erwachen, einige herzhafte Stöße oder Striche auf's Gerathewohl, doch meiſt in der rechten Tonart, thun, um ſogleich wieder im Schlaf zu fallen, — in der Paſtoral-Sinfonie habe er „dieſe armen Leute zu copiren“ verſucht.

Nun, Leſer, nimm die Partitur zur Hand und beſehe dir „die Einrichtung“ auf den Seitin 106, 107, 108, und 109.

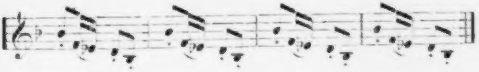
---

*) Das Herzogthum Berg und Cleve am Niederrhein. Verſchwunden iſt auch daſelbſt das Lied aus dem Volksleben und nur mehr in Sammlungen zu finden. Ein ſeltener Schatz.

Siehe die ſtereotype Begleitungsfigur der beiden Violinen auf S. 105 ff., ſiehe ferner den ſchlaftrunkenen zweiten Fagott mit den wiederholt abgeſetzten paar Tönen, während Contrebaß, Violoncell und Viola ganz ſchweigen; erſt auf Seite 108 ſehen wir die Viola erwachen, ſie ſcheint den Nachbar Violoncell zu wecken, — auch das zweite Horn macht wieder drei Stöße, ruht aber gleich wieder. Am letzten ermannen ſich zu friſcher Thätigkeit der Contrebaß und die beiden Fagotts. Auch der Clarinette iſt Zeit und Raum zur Ruhe gelaſſen. —

Aber auch der auf Seite 110 ſich anſchließende 2/4 Takt „Allegro“ beruht in Form und Charakter auf dem Weſen der ehemaligen öſtreichiſchen Tanzmuſik. Es gab Tänze worin der 3/4 Takt plötzlich in einen 2/4 Takt umſchlug. Noch im Laufe des dritten Jahrzehends ſah ich ſelber in den wenige Stunden von der Hauptſtadt entfernten Walddörfern Laab, Kaltenleutgeben und Gaden derlei Tänze ausführen.

Ferner gehört im erſten Satze noch dieſe Tonfigur der öſtreichiſchen Volksmuſik an:


*)

Paſtoral=Sinfonie! Wie der Maler ſeine Landſchaft in allen Partien abrundet und Uebereinſtimmung in das Ganze bringt, ſo auch Beethoven in dieſem Tongemälde. Ruhig beginnt es im Vordergrund, die mannigfaltigen Partien löſen ſich immer ſanft ab; beruhigend wieder, nach Furcht und Bangen erregender Schilderung des Gewitters mit Sturm, ſchließt der Hintergrund, und das in der Ferne verhallende Waldhorn will

---

*) Noch wird auf einen Mangel in der Partitur hinzuweiſen ſeyn. Im erſten Satze, S. 35, ſind die drei Taktpauſen in der erſten Violine mit der Triolenfigur des 3ten Taktes auszufüllen. Dieſe muß vier Takte hindurch zu hören ſeyn. Von der Violine übernimmt ſie die Viola und ſetzt ſie durch 4 Takte fort.

uns noch in den letzten Takten täuſchen, als wären wir in dem großen Concert-Saal der Natur geweſen. — Preis dir, erhabener Meiſter!

Im Kranze der ſinfoniſchen Dichtungen unſers Meiſters ſteht der Paſtorale die **C moll** Sinfonie dicht zur Seite, ja, als freie Dichtung, die ſich an nichts Aeußerliches anlehnt oder dieſem ihre Entſtehung verdankt, überragt ſie jene noch, bildet überhaupt den bis dahin höchſten Triumph inſtrumentaler Muſik. Wenn unter den Hunderten von Meiſterhand geſchaffenen Tonwerken keines den Satz in unbeſtreitbarer Weiſe bewahrheiten ſollte, daß jedes wahrhafte Kunſtwerk als Vergegenwärtigung des Göttlichen gelte, und ſein Zweck ſei: wirkliche Beſeligung des Menſchen, eben ſowohl durch Verklärung des Irdiſchen und Vergeiſtigung des Sinnlichen, als durch Verſinnlichung des Geiſtigen, ſo vermag dies Beethoven's **C moll** Sinfonie. Welch' wunderbare Vereinigung von Pathos, Würde, Myſtik und Erhabenheit in den vier Sätzen! Welch' ein Leben voll Poeſie entwickelt ſich vor unſern Sinnen in dieſem Werke und läßt uns in ſeine Tiefen ſchauen! Den Schlüſſel zu dieſen Tiefen gab deſſen Schöpfer ſelber, als er eines Tages mit dem Verfaſſer über die denſelben zum Grunde liegende Idee ſprach, mit den Worten: „So pocht das Schickſal an die Pforte!“ indem er auf den Anfang des erſten Satzes hinwies. In Zergliederung und Auslegung dieſer Sinfonie haben ſich Kritiker und Aeſthetiker ſeit lange erſchöpft. Auf das Vorzüglichſte, in das Weſen der Dichtung Eingehendſte und ohne überflüßiges Wortgepränge Gegebene ſoll wenige Seiten weiter unter hingewieſen werden. Es wäre Vermeſſenheit durch irgendwelche Verſuche dies überbieten zu wollen.

Von großen im Laufe dieſes Jahres im Druck erſchienenen Werken ſind zu nennen:

a) Viertes Concert (G dur) für Pianoforte mit Orcheſter, Op. 58.;

b) Vierte Sinfonie (B dur) Op. 60;

c) **Concert für die Violine, D dur, mit Orcheſter, Op. 61;** gleichzeitig erſchien daſſelbe arrangirt als Concert für Pianoforte.

In das Jahr 1808 fällt eine für die damalige Epoche intereſſante Begebenheit, die als charakteriſtiſche Epiſode auch in Beethoven's Leben mit hineinklingt, und um ſo mehr Erwähnung verdient, als ihr Nachklang ſich bei unſerm Meiſter noch nach Jahren wirkſam erhalten und aus dieſem Grunde indirect Veranlaſſung zur Entſtehung eines ſeiner bedeutendſten Werke für Pianoforte gegeben hat. Dies macht die Sache ſpeziell für uns intereſſant. Für Aufbewahrung dieſer Begebenheit in großer Ausführlichkeit hat die Allg. Muſ. Ztg. geſorgt. XI. Nro. 3. An dieſe will ſich der Verfaſſer nur in ſo weit halten, als es für unſern Zweck erforderlich. Gibt ſie doch Bürgſchaft für die Sache, indem ſie dieſelbe zugleich kritiſch beurtheilt. Wir leſen dort:

„Eine der erſten Damen Wien's hatte den Gedanken, zu einem gewiſſen italieniſchen Lieblingsliedchen, das poetiſch gar nicht übel und für ausdrucksvolle Muſik ſehr geeignet iſt, eine Concurrenz von Compoſitionen möglichſt vieler Liebhaberinnen und Liebhaber, und faſt aller jetzt beliebten Meiſter Deutſchland's und Italien's zu veranlaſſen; dieſe Compoſitionen ließ ſie hernach ſammeln und auf ihre Koſten ſtechen, um mit den Exemplaren, außer den Theilnehmern, noch manchen andern Freunden der Kunſt Geſchenke zu machen. Dieſe Sammlung blieb Privat-Eigenthum und kam nie ins Publikum."

Der Text zu den verſchiedenen Compoſitionen iſt nachſtehender:

In questa tomba oscura
lasciami riposar.
Quando vivo era, ingrata,
dovevi a me pensar.
Lascia che l'ombre ignude
godansi pace almen,
e non bagnar mi ceneri
d'inutile velén.

In deutſcher Ueberſetzung:

Laß' ruhen mich in Frieden
In dunkler Grabesnacht!
O hätt'ſt du Undankbare
Des Lebenden gedacht!

Entweiche, daß mein Schatten
In Frieden endlich ruht,
Nicht weckt die kalte Aſche
Der gift'gen Thränen Fluth.

Von den Einen mit höchſt einfacher, edler Declamation (altdeutſch,) von den Andern in anmuthiger, melodiſch altitalieniſcher Weiſe aufgefaßt, hatten ſich Verſchiedene auf jenem Wege bis zu ſehr wunderlicher Künſtelei, zu ſchwerfälliger Ueberladung, zu abenteuerlichem Schwulſt verirrt; auf dieſem Wege bis zur gewöhnlichen Opern-Arie. Dramatiſch behandelt waren die meiſten.

Unter den Componiſten und Componiſtinnen befanden ſich Damen von hohem Range, mehrere Fürſten, Grafen, Baronen und andere Dilettanten. Verſchiedene Componiſten hatten den Text mehrfach bearbeitet, z. B. Zingarelli 10 Mal, in Form neueſter Canzonetten, Arietten und Opern-Arieen, Salieri 2 Mal, Sterkel 3 Mal, Paer 2 Mal. Auch einige Dilettanten hatten den Text mehrmal componirt. Aus der Zahl der Componiſten ſind noch zu nennen: A. Eberl, E. Förſter, V. Righini, C. Zelter, W. Tomaſcheck, Dyonis Weber, C. Czerny, F. Weigl, endlich Beethoven, ſeine Compoſition hatte die letzte Nummer, nämlich 63.

Bis hieher alles gut — aber der Anhang! „Dieſer war eine äußerſt karikirte Parodie des Werkes, ſeines tragiſchen Inhalts und der dadurch eingeflößten Empfindungen. Auf einer großen Kupferplatte fand man eine lächerlich-ſteife, holländiſch-franzöſiſche Gartenpartie dargeſtellt, wo in einem Trauerhain von Buchsbaum ausgeſchnitten ein zierliches Monument mit Todtenurne und äußerſt gemeinen Engel-Jungen aufgerichtet ſtand; eine trauernde Gattin in weitausgreifendem Reifrock, Federſchmuck und aller gewichtigen Parure der hochſeligen ancienne Cour, ſah man wohlgemeſſen auf's Knie niedergelaſſen das Thränentuch vor die Stirn halten — wahrſcheinlich, um die Schminke nicht zu verwiſchen — u. ſ. w. Aber auch hierbei war für Muſik geſorgt; Jakob Heckel hatte dazu eine ſteife, ſchwerfällig-täppiſche Menuet aus H moll componirt.“

Dieſe Parodie hatte ſämmtliche Wiener Componiſten in Harniſch gebracht, weil ſie darin eine boshafte und gemeine Perſiflage finden wollten. Zufolge Wunſches aller ward beſchloſſen einen Proteſt zu veröffentlichen. Salieri, Beethoven und Weigl wurden erſucht das Wort zu führen. Nach einer diesfalls gepflogenen Berathung ward es jedoch für ungeeignet befunden vor die Oeffentlichkeit zu treten, indem das betreffende Werk dem Publicum nicht bekannt ſey; noch mehr, es ſtand im Falle eines öffentlichen Proteſtes zu befürchten, daß man Gelegenheit nehmen könne ſelbſt dieſen zu parodiren. Die Erfahrung hatte ja bis dahin genugſam gelehrt, daß ſelbſt das Erhabenſte das Parodiren und Perſifliren ſich dort gefallen laſſen müſſe. Man fand demnach für rathſam, ſich auf eine mißbilligende Zuſchrift an die Veranlaſſerin dieſes Sammelwerkes zu beſchränken, im Uebrigen den Vorfall auf ſich beruhen zu laſſen. — Dieſes Vorfalles und ſeiner nachhaltigen Einwirkung auf unſern Meiſter ſich zu erinnern wird erſt in der dritten Periode (1823) Grund und Veranlaſſung ſeyn.

IV.

1809. Mit Erzählung der Begebenheiten fortfahrend, aus denen ſich der wichtigere Theil der Lebensgeſchichte Beethoven's bildet, ſtoßen wir ſogleich zu Eingang des Jahres 1809 auf eine von ſolcher Beſchaffenheit.

Der bisherige Verlauf der Dinge in des Meiſters Leben hat gezeigt, daß ſeine ſociale Stellung eine private geblieben, nicht etwa, weil er neben ſeiner Beſchäftigung am Schreibtiſch nicht noch eine anderweitige angeſtrebt habe, die ihm nebſt einer entſprechenden Wirkſamkeit nach außen auch einen geſicherten Lebensunterhalt geboten hätte, ſondern aus Gründen, die theils in, theils außer ihm gelegen. Daß auf eine ſolche Stellung ſchon vor Jahren hingezielt worden, beweiſet die Klauſel in dem vom Fürſten Lichnowsky ihm 1800 ausgeworfenen Jahrgehalt von 600 Gulden, die er, wie es in der ſchriftlichen Zuſicherung heißt, ſo lange beziehen konnte, als er ohne „paſſende Anſtellung“ ſey. Somit ſehen wir unſern Tondichter noch bis zum Jahre 1809 (ſein 39tes Lebensjahr) mit ſeinen Bedürfniſſen lediglich auf dieſes Jahrgehalt und auf das Erträgniß ſeiner Compoſitionen angewieſen.

Bei ſolchem Stande der Verhältniſſe und Hoffnungen fragt es ſich zunächſt, welcher Art wohl eine „paſſende Anſtellung“ für Beethoven hätte ſeyn ſollen? Keine andre, als die eines Vorſtandes einer großen Capelle. Da fragt es ſich aber wieder: durfte Beethoven bei dem mißlichen Zuſtande ſeines Gehöres auf die Stelle eines Capellmeiſters reflectiren? Seine bereits erreichte Rangſtufe als ſchöpferiſcher Künſtler im Auge behaltend fragt es ſich weiter noch: ließe ſich wohl eine paſſende Anſtellung (im ausgedehnten Begriffe des Wortes) für ihn anderswo ermitteln, als an einem großen Hofe? Aber die politiſchen Grundſätze des Mannes, der ihn unwiderſtehlich beherrſchende Sinn zu uneingeſchränkter Freiheit und Selbſtändigkeit, geben dieſe Character-Eigenſchaften wohl dem Gedanken

Raum, daß der Meiſter ſich an einem kaiſerlichen oder königlichen Hofe hätte gefallen können, er, der pure Gegenſatz von einem Hofmann, der lauten Haß gegen „liebedieneriſche, die Hofluſt erzeugende Höflinge“ im Herzen getragen? — Zu der Zeit jedoch, von der wir eben ſprechen, ſtand es mit ſeinem Gehör noch nicht ſo ſchlimm, das Uebel zeigte ſich nur periodiſch, und die andern in ihm liegenden Gründe, betreffs der Zweifelhaftigkeit, practiſche Functionen ausüben zu können, kannte Beethoven ſelber am wenigſten; demnach wurde die Hoffnung nach einer Stelle, die eine geſicherte Lebensexiſtenz mit ſich führt, feſtgehalten.

Es wurde aber ſo eben noch geſagt, daß die bisherige Privat-Stellung Beethoven's auch aus Gründen herrührte, die außer ihm lagen. Dies bedarf einer nähern Beſchauung der Dinge um ihn herum. Es dürfte überraſchen zu vernehmen, daß die Zahl außerordentlicher Werke, mit denen das Genie Beethoven's die Kunſtwelt bis zu dieſem Zeitpuncte bereichert hatte, weder die offenbaren noch die verſteckten Gegenparteien in Wien — letztere unter den Muſikern von Profeſſion — zu beſſeren Geſinnungen gegen unſern Meiſter geführt habe. Für letztere Partei insbeſondere gab ſogar die C moll Sinfonie neue Gelegenheit zu Angriffen und Verketzerungen, denn nach dem Haydn'ſchen und Mozart'ſchen Katechismus fand ſich für das Späherauge der alten Schulknaben gar manches in dieſer Sinfonie, das, weil noch nicht dageweſen, oder von der Schulregel verpönt, nicht nur getadelt, auch noch lächerlich gemacht worden. Letzteres widerfuhr vorzugsweiſe dem Dur-Satz im Scherzo.*)

Wenn wir uns aber des früher ſchon geſchilderten Bildungszuſtandes der Wiener Muſiker erinnern, ſo wird es bei tieferem Eingehen in dieſe Dinge wohl bald einleuchten, wie in Ermangelung eines richtigen Begriffes vom Weſen der Kunſt, von dem darin liegenden ſittlichen Momente, von ihrer Beſtimmung im Leben, jedes der größeren Werke Beethoven's den Horizont ſämmtlicher Muſiker damaliger Zeit, mit äußerſt geringer Ausnahme, weit überſteigen mußte. Wer in der Muſik nur Erheiterung, An- und Aufregung zu ſuchen pflegt, dies noch in einem gewohnten Formalismus, der wird bei Beethoven's Muſik vor Allem das Formale der Kritik unterziehen; ferner wird er das Techniſche des harmoniſch-rhythmiſchen Baues prüfen, ob keine Abweichung oder gar Verſtöße gegen althergebrachte Geſetze darin enthalten, er wird weiter das altgewohnte Richtſcheit an verſchiedene Sätze anlegen und wirklich finden, daß deren Längenmaß das Haydn'-Mozart'ſche überſchreite; er wird ſich demnach blos mit dem Aeußerlichen des Kunſtwerks beſchäftigen, weil zu Durchforſchung ſeines Innern der erforderliche Grad künſtleriſcher Bildung gebricht. Aus dieſem Grunde wird er auch nicht zugeſtehen können, daß das Genie in ſolcher Potenz, wie es Beethoven beſaß, Selbſtregel iſt, folglich beanſpruchen dürfe, daß ſeine Producte nur mit dem von ihm ſelber gegebenen Maaßſtabe gemeſſen, überhaupt beurtheilt werden ſollen. Von allem dieſem hatten die Muſiker damaliger Zeit kein Verſtändniß, und kann dieſe Dunkelheit in den meiſten Köpfen bis in unſere Tage verfolgt werden. Sprechende Zeugniſſe für ſolche Anſchauungsweiſe jeder Zeit liegen in den meiſten Kritiken über Beethoven'ſche Werke jeder Gattung in der Allg. Muſ. Ztg. vor, die, man darf es für gewiß annehmen, bei Weitem nicht alles ſagen, was deren Verfaſſer auf dem Herzen gehabt. Wir werden derlei Specimina von Unverſtand und Befangenheit in faſt verſteinerten Traditionen noch anzuführen haben und bei einzelnen vielleicht Geduld und Berückſichtigung des Zeitgeſchmackes verlieren.

---

*) Der Bericht in der Allg. Muſ. Ztg. XI. 269, über die erſte Aufführung am 22. Dec. 1808 ſchließt mit dem Satze: „Ueberhaupt iſt es bekannt, daß von Wien noch mehr, als von den meiſten anderen Städten, jener Ausſpruch des Evangeliums vom Propheten in ſeinem Vaterlande gilt.“

Indeß, die öſtreichiſche Hauptſtadt für ſich allein betrachtet, iſt es ja notoriſch, daß der Empirismus in der Tonkunſt von jeher ſeinen Hauptſitz daſelbſt aufgeſchlagen hatte. Die ihrer Hohlheit und Schwäche ſich wohl bewußte empiriſche Anſchauung trat der Wiſſenſchaft allezeit wie eine feſtgeſchloſſene Phalanx gegenüber — (desgleichen wohl auch in den andern ſchönen Künſten.) In directer Beziehung auf Beethoven wollte dieſe ihm gegenüberſtehende Macht noch immer nichts anders in ihm erkennen, als einen Revolutionär in der Kunſt, der in eigenem Dünkel befangen und von ungezügelter Leidenſchaft angetrieben nur von ſich reden machen wolle. Welchen Antheil an ſolchem Gebahren insbeſondere Neid, Scheelſucht, oder wirkliche Zurückſetzung gegen das Genie unſers Meiſters gehabt, läßt ſich errathen. Dieſe Gegenſtrebungen wären um ſo kühner hervorgetreten, wenn Beethoven Miene gemacht hätte am kaiſerlichen Hofe eine Anſtellung zu ſuchen. Schon der Fall, daß der Erzherzog Rudolph *) ſeine muſikaliſche Fortbildung das Jahr zuvor Beethoven's Händen anvertraut hatte, ließ die Gegner befürchten, „der Neuerer“ — „der Republikaner“, könne doch einſtens an den kaiſerl. Hof kommen.**)

Das Dilemma, in welches ſein äußeres und inneres Leben durch dieſe Mißſtände verwickelt geweſen, kannte Beethoven recht wohl, nicht minder aber auch deſſen ſchwierige Löſung. Es ward darum der Entſchluß gefaßt, vorerſt eine größere Reiſe nach Italien zu unternehmen, um den Gegnern für längere Zeit aus den Augen zu gehen, aber auch um ſich zu erholen, denn jahrelange Anſtrengungen, desgleichen die Ränke der Parteien, hatten nicht verfehlt, auf Körper und Geiſt nachtheilig einzuwirken. Nach der Zurückkunft aus Italien ſollte über Verlegung ſeines Wohnſitzes in eine andere deutſche Stadt Entſcheidung getroffen werden.

---

*) Rudolph, Erzherzog von Oeſterreich, geb. 1788, † 1831 als Erzbiſchof und Cardinal von Olmütz.

**) Hierbei ſey einer faſt unglaublichen Thatſache Raum gegeben, für deren Wahrheit auch die Allg. Muſ. Ztg. einſtehen wird. Dieſelbe mag zugleich die Macht des Althergebrachten, aber nebenbei auch die geringe Autorität Beethoven's bei den Wiener Muſikern auf's Eclatanteſte beweiſen. Die Sinfonia eroica war bei einigen vom Componiſten in den Jahren 1805 und 1806 ſelber geleiteten Aufführungen ſtets — wie ganz in Ordnung — als aus Es dur gehend auf dem Anſchlagezettel angezeigt. Die Benennung Es dur für ein Tonſtück mit Vorzeichnung des dritten b war jedoch in jener Zeit zu Wien (möglich auch an andern Orten) ungekannt. Man nannte dieſe Tonart — wie zu Zeiten Jubal's — Dis. Als nun die Eroica in gedruckten Stimmen den dortigen Muſikern in die Hände gekommen, beeilten ſie ſich die „Neuerung“ Beethoven's zu beſeitigen und dieſe Sinfonie bei allen Aufführungen aus Dis gehen zu laſſen. Es verſteht ſich, daß dieſe Benennung bei Haydn'ſchen und Mozart'ſchen Werken gleichfalls Geltung gehabt. In den Berichten aus Wien in der Allg. Muſ. Ztg. wird mehrmals auf dieſes Curioſum hingewieſen, z. B. „In der Charwoche von 1808 war im Theater an der Wien großes Concert mit Mozart's Davide penitente und Beethovens Sinfonia eroica, letztere (nach dem Anſchlagezettel aus Dis.)“ Allg. Muſ. Ztg. X. Seite 540. — Dirigenten dieſes Concerts waren: Der Capellmeiſter Ignaz Ritter von Seyfried und der Orcheſter-Director Franz Clement. — Noch im dritten Jahrzehend exiſtirte in Wien die Tonart Dis für Es. Ueberhaupt war die „Wiener Tonſchule“ fortan ein Mixtum-Compoſitum von unglaublichen Abſonderlichkeiten. Man konnte ſich darüber ärgern, aber auch lachen.

Da erſchien inmitten dieſer Mißſtände und Verſtimmungen urplötzlich ein Devs ex machina, um den Dingen nach jeder Seite hin eine andere Wendung zu geben. Beethoven erhielt durch den Grafen Truchſeß-Waldburg, Oberſt-Kämmerer des Königs von Weſtfalen, den Antrag, die Stelle eines Capellmeiſters des Königs zu übernehmen. Wunderliche Ironie des Schickſals! wird der Leſer vielleicht ausrufen, wenn er ſich die Vorgänge aus dem Jahr 1804 mit der Sinfonia eroica vergegenwärtiget und den damals von heiligem Zorn durchglühten Tondichter nun als Capellmeiſter des Bruders des franzöſiſchen Kaiſers ſich vorſtellt; wunderlicher noch, wenn man das in Beziehung auf eine derlei Anſtellung oben Angeführte mit dem Rufe an den königl. Hof zu Caſſel zuſammenſtellt. Jedoch, dieſer Ruf war ein Factum, das nicht verfehlen konnte, in allen Kreiſen der Kaiſerſtadt großes Aufſehen zu machen. Wie immer, daß das Publicum den Beſitz eines Künſtlers erſt dann werthzuſchätzen weiß, wenn es mit deſſen Verluſt bedroht wird, ſo auch im vorliegenden Falle. Vorzugsweiſe waren die Kreiſe ſeiner Gönner von dieſer Kunde betroffen, denn jeder fühlte, daß Beethoven, den man mit gerechtem Stolz den Seinen nannte, im Hauptſitze deutſcher Tonkunſt verweilen und ohne fremde Einflüſſe ſeinen ſelbſtgebrochenen Pfad weiter wandeln müſſe.

Nach Erwägung dieſes Incidenz-Punctes vereinigten ſich der **Erzherzog Rudolph**, der **Fürſt Joſeph von Lobkowitz**, Herzog zu Raudnitz, und **Fürſt Ferdinand Kinsky**, um allein zu thun, was die Ehre der Kaiſerſtadt erheiſchte. Sie unterzeichneten unterm 1. März zu Gunſten Beethoven's nachſtehende Urkunde:

„Die täglichen Beweiſe, welche Herr Ludwig van Beethoven von ſeinem außerordentlichen Talente und Genie, als Tonkünſtler und Compoſiteur gibt, erregen den Wunſch, daß er die größten Erwartungen übertreffe, wozu man durch die bisher gemachte Erfahrung berechtigt iſt.

Da es aber erwieſen iſt, daß nur ein ſo viel möglich ſorgenfreier Menſch ſich einem Fache allein widmen könne, und dieſe, von allen übrigen Beſchäftigungen ausſchließliche Verwendung allein im Stande ſey, große, erhabene und die Kunſt veredelnde Werke zu erzeugen; ſo haben Unterzeichnete den Entſchluß gefaßt, Herrn Ludwig van Beethoven in den Stand zu ſetzen, daß die nothwendigſten Bedürfniſſe ihn in keine Verlegenheit bringen, und ſein kraftvolles Genie hemmen ſollen. Demnach verbinden ſie ſich, ihm die beſtimmte Summe von 4000, ſage viertauſend Gulden jährlich auszuzahlen, und zwar:

Se. kaiſerliche Hohheit der Erzherzog Rudolph . .	Fl.	1500
Der hochgeborne Fürſt Lobkowitz	„	700
Der hochgeborne Fürſt Ferdinand Kinsky	„	1800
Zuſammen . .	„	4000,

welche Herr Ludwig van Beethoven in halbjährigen Raten, bei jedem dieſer Theilnehmer, nach Maßgabe des Beitrages gegen Quittung erheben kann.

Auch ſind Unterfertigte dieſen Jahrgehalt zu erfolgen erbötig, bis Herr Ludwig van Beethoven zu einer Anſtellung gelangt, die ihm ein Aequivalent für obbenannte Summe gibt. Sollte dieſe Anſtellung unterbleiben und Herr L. van Beethoven durch einen unglücklichen Zufall, oder Alter verhindert ſeyn, ſeine Kunſt auszuüben, ſo bewilligen ihm die Herren Theilnehmer dieſen Gehalt auf Lebenslänge. Dafür aber verbürgt ſich Herr L. van Beethoven ſeinen Aufenthalt in Wien, wo die hohen Fertiger dieſer Urkunde ſich befinden, oder einem andern, in den Erbländern Sr. öſtreichiſch-kaiſerlichen Majeſtät liegenden Stadt zu beſtimmen, und dieſen Aufenthalt nur auf Friſten zu verlaſſen, welche Geſchäfte, oder der Kunſt Vorſchub leiſtende Urſachen veranlaſſen könnten, wovon aber die hohen Contribuenten verſtändigt und womit ſie einverſtanden ſeyn müßten.“ —

Beethoven war ſonach in ehrenvollſter Weiſe an Wien, aber auch an ſeine Gönner mit Banden gefeſſelt, wie ſie nur von gegenſeitiger Achtung und Werthſchätzung geſchlungen werden. Welche Niederlage durch dieſe auszeichnenden Beweiſe von Anerkennung ſeiner Künſtlerbedeutung der Schaar ſeiner dortigen Gegner beigebracht worden, bedarf wohl keiner weitläufigen Auseinanderſetzung. In der Mehrzahl weniger bösartig als verblendet und in einſeitigen, veralteten Kunſtanſchauungen befangen, fügten ſie ſich in das Geſchehene. Von da an hatte unſer Meiſter geraume Zeit keine Verfolgungen von den Wiener Muſikern zu erfahren, denn ſie fanden es bei der Wendung der Dinge gerathener, ſich gleichgültig zu verhalten, fühlten ſie doch, daß ſie ihm in materieller Hinſicht nicht mehr ſchaden konnten. Vielleicht würden ſie ſich endlich nicht widerſetzt haben, wenn ihm eine auf Kunſt und Künſtler einflußreiche Stellung am kaiſerlichen Hofe zu Theil geworden wäre. Damit hatte es jedoch ſeine guten Wege. Am geeigneten Orte in der dritten Lebensperiode wird Gelegenheit ſeyn, die unüberſteiglichen Hinderniſſe vor Augen zu legen, die ſich für alle Zeit vor den Zugängen zur Kaiſerburg für Beethoven aufgethürmt hatten. Vorerſt glaubt der Verfaſſer aber andeuten zu ſollen, daß Beethoven nur ſehr kurze Zeit im Vollgenuſſe ſeiner Jahresrente verblieben. Denn ſchon im Jahr 1811 trat in Oeſtreich ein Ereigniß ein, das alle ökonomiſchen Verhältniſſe tief erſchüttert und auch unſern Tondichter ſchwer betroffen hat.

Aus dieſen, aber noch aus andern nahe verwandten Urſachen, haben obige, eine *ſorgenloſe* Zukunft in Ausſicht ſtellenden Stipulationen Schickſale erfahren müſſen, von denen erſt weiterhin des näheren zu ſprechen ſeyn wird. Wir werden ſehen, wie die von Achtung und Werthſchätzung geſchlungenen Bande in der Folgezeit Grund zu Widerwärtigkeiten und Verſtimmungen gegeben haben, die in Gemeinſchaft mit anderen ſo gearteten nothwendigerweiſe ſogar auf des Meiſters Productionen Einflüſſe zu üben nicht verfehlen konnten.

Welcher Sporn aber dem zu Thaten drängenden Genius durch das Geſchehene gegeben worden, zeigt die Staunen erregende Fruchtbarkeit der nächſten Jahre, wovon der Leſer alsbald den Augenſchein erhalten ſoll. Wir ſehen damit den ſchon früher angeführten Herzenswunſch des Meiſters beinahe vollſtändig in Erfüllung gegangen, welcher lautet: wenn der Herbſt ſeines Lebens da ſey, einem fruchtbaren Baume zu gleichen, welcher reiche Früchte in unſern Schooß herabſchüttelt. Wahrlich, wenn man die von nun an bis um das Jahr 1815 in ununterbrochener Folge zu Papier gebrachten Compoſitionen ſowohl nach Quantität als Qualität in Betrachtung zieht, ſo ergibt ſich dieſes Gleichniß augenſcheinlich, und könnte man verſucht werden zu glauben, dieſer Baum habe vor dem Jahre 1809 noch keinerlei Früchte in unſern Schooß herabgeſchüttelt.

Darum wird es erforderlich, den Leſer aufmerkſam zu machen, daß von dieſem Zeitpuncte an bis zu Ausgang der zweiten Lebensperiode wenig erhebliche Thatſachen, deſto mehr oſtenſible Thaten namhaft zu machen ſeyn werden. Wir müſſen uns gewöhnen, den Meiſter einige Jahre hindurch faſt ununterbrochen an den Arbeitstiſch gefeſſelt zu ſehen, gleichwohl ſeine ſehr angegriffene Geſundheit eine längere Raſt dringend bedurft hätte. Dieſer Umſtand wird zum unabweislichen Grund, daß die Arbeit des Biographen die nächſten Jahre berührend ſo ziemlich den Charakter einer Chronik annehmen muß.

Dem laufenden Jahre gehört eine kaum erwähnenswerthe Epiſode an, die Ferd. Ries aber für wichtig gefunden, um ſie in die Sammlung ſeiner Notizen über Beethoven aufzunehmen. Es ſey darum ihrer kurz erwähnt. Es heißt dort S. 121: „Bei der kurzen Beſchießung Wiens durch die Franzoſen im

Jahr 1809 war Beethoven ſehr ängſtlich, er brachte die meiſte Zeit in einem Keller bei ſeinem Bruder Caspar zu, wo er noch den Kopf mit Kiſſen bedeckte, um ja nicht die Kanonen zu hören."

Dieſe Anführung des Schülers, der noch vor Annäherung der franzöſiſchen Heere Wien verlaſſen, um nach London zu reiſen, zeiht den Lehrer doch zu offenbar der Furcht, wenn nicht gar der Feigheit. Ries hätte doch auch an dieſem Orte einen prüfenden Blick auf das von Andern Vernommene werfen ſollen, bevor er es den „ächten Quellen" zu einer vollſtändigen Biographie Beethoven's angereiht; er hätte, ungeachtet ſeiner Jugend zur Zeit des Verkehrs mit dem Meiſter, deſſen Charakter auch von der Seite des perſönlichen Muthes und Unerſchrockenheit kennen lernen können, wenn er in ſeiner Beurtheilung ſtets unbefangen geblieben wäre. Hätte Beethoven die mögliche Gefahr im Falle einer Belagerung der Hauptſtadt gefürchtet, ſo ſtand es ihm ja frei zu jedem Thor hinauszugehen, wie Andere gethan, um der Gefahr zu entfliehen. Er verblieb jedoch wieder ſo feſt, wie wir ihn während der erſten franzöſiſchen Occupation 1805 am Orte der möglichen Gefahr gefunden, ſogar mit Inſceneſetzung ſeines Fidelio beſchäftigt. Wenn ſich der Meiſter während der Beſchießung der Stadt in den Keller geflüchtet, ſo hat er nur gethan, was im Momente ſolcher Calamitäten jeder Vernünftige zu thun pflegt.

Selbſt Wegeler, der doch alles von Ries Ausgeſagte für gute Münze anzunehmen pflegt, vermag über dieſe Notiz nicht ſtillſchweigend hinwegzugehen und ſtellt die Frage daneben: „Konnte nicht auch der Kanonendonner ſchmerzhaft auf ſein krankes Gehör-Organ wirken?" — Es darf nicht ungeſagt bleiben, daß wohl nicht bald wieder über einen großen Mann, deſſen Charakteriſtik nach jeder Seite offen zu Tag gelegen, ſo viele Albernheiten und Geringfügigkeiten der öffentlichen Beurtheilung vorgelegt worden, als ſich in den Ries'ſchen Notizen über Beethoven vorfinden. Der Verfaſſer bezieht ſich diesfalls auf ſein Vorwort zu dieſer Ausgabe.

Bellona hatte ausgetobt, ein friedlicher Himmel breitete ſich wieder über das ſchöne Oeſtreich und ganz Deutſchland aus und lud die zerſtreute Geſellſchaft zu den liebgewohnten Beſchäftigungen in Cultivirung der Künſte in die Städte zurück.

Mittlerweile war aber die Offizin der Herren Breitkopf und Haertel zu Leipzig beſorgt, die Ausgabe von Werken vorzubereiten, auf welche die Blicke der geſammten deutſchen Muſikwelt mit Sehnſucht gerichtet waren. Bald nach Abzug der feindlichen Heere erfolgte die Verſendung der **Sinfonia Pastorale**, und der **C moll**-Sinfonie. Es läßt ſich leicht denken, mit welcher Gier ſämmtliche Orcheſter ſich dieſer neuen Erſcheinungen bemächtigt hatten. Die Berichte in der Allg. Muſ. Ztg. aus dieſem und dem folgenden Jahr über die aller Orten ſtattgefundenen Aufführungen zeigen dies in zuweilen gar wunderlichen Expectorationen.

Aber nebſt dieſen ſinfoniſchen Coloſſen erſchien auch noch in dieſem Jahr die herrliche Sonate mit Violoncell in **A dur. Op.** 69.

Mit Erſcheinung dieſer beiden Sinfonien tritt in der Leipziger Kritik zu Gunſten der Beethoven'ſchen Tondichtungen faſt jeder Gattung offenbar ein Wendepunct ein. Nicht, daß die Werke für Orcheſter der Reihe nach eine unfreundliche Begrüßung von jenem Kunſttribunale erfahren hätten, was in dieſer Schrift ſchon mit Beweiſen dargelegt worden; allein die Clavier-Muſik, gerade die Verkünderin der tiefverborgenſten Geheimniſſe des Beethoven'ſchen Genius, hatte bisher dort das Schickſal in ihrer Eigenthümlichkeit wenig verſtanden zu werden und mußte ſich mit oft unbegreiflicher Unterſchätzung begegnen laſſen, davon in's Künftige nur bisweilen mehr etwas vorkommt. Ein tiefes Eingehen aber dieſer Kritik in den poetiſchen Gehalt der ſinfoniſchen Werke war bisher auch noch nicht vorgekommen, vielmehr hatte der grammaticaliſche Zopf faſt durchweg die Urtheile in die Feder dictirt.

Damit wird es von nun an beſſer. Die Beurtheilungen der Paſtorale und der **C moll**-Sinfonie im zwölften Jahrgange liefern die erſten Zeugniſſe, daß die mit alten Schulregeln geſchwängerten Wolken zu Leipzig ſich zu zertheilen begonnen. Wie Beethoven in Erfahrung gebracht, ſo floſſen jene Beurtheilungen aus der Feder von Amad. Wendt, einem der erſten aus dem Kreiſe der dortigen Kunſtrichter, der ſich mit den mannigfaltigen Kundgebungen des muſicaliſchen „Neuerers“ zu Wien nicht nur ausgeſöhnt, aber auch bald mit ganzer Seele befreundet hatte, was einige Anführungen beigehend bezeugen werden.

Aus den kritiſchen Abhandlungen des vortrefflichen Mannes über dieſe beiden genannten Sinfonien ſollen zunächſt nur wenige Sätze hier Platz finden, weil ſie geeignet ſind, dem Leſer einen belehrenden Blick in dieſe Werke zu eröffnen.

Ueber die Paſtorale, zuerſt mit No. 6 bezeichnet, der andern aber dennoch vorausgehend:

„Das Werk enthält in Sinfonien-Form ein Gemälde des Landlebens. „„Ein Gemälde? — Soll denn die Muſik malen? und ſind wir nicht ſchon längſt über die Zeiten hinaus, wo man ſich auf muſicaliſche Malerei etwas zu Gute that?““ Allerdings ſind wir jetzt ſo ziemlich damit im Reinen, daß die Darſtellung äußerer Gegenſtände durch die Muſik höchſt geſchmacklos, und von der äſthetiſchen Beurtheilung deſſen, der ſich ſolcher Aftermittel, Effect zu erregen, bedient, wenig zu halten ſey. Allein dieſer Ausſpruch paßt gar nicht auf vorliegendes Werk, welches nicht eine Darſtellung räumlicher Gegenſtände des Landes, ſondern vielmehr eine Darſtellung der Empfindungen iſt, welche wir bei dem Anblicke ländlicher Gegenſtände haben. Daß ein ſolches Gemälde nicht geſchmacklos, und dem Zwecke der Muſik nicht entgegen ſey, ſieht jeder ein, der über dieſe Kunſt ſowohl als über die Natur der Empfindungen, die durch jene ausgedrückt werden ſollen, nachgedacht hat.“

Aus der Einleitung zu der nicht weniger denn 20 Spalten einnehmenden Abhandlung über die C moll-Sinfonie, No. 5:

„Beethoven's Muſik bewegt die Hebel des Schauers, der Furcht, des Entſetzens, des Schmerzes, und erweckt jene unendliche Sehnſucht, die das Weſen der Romantik iſt.... Tief im Gemüthe trägt Beethoven die Romantik der Muſik, die er mit hoher Genialität und Beſonnenheit in ſeinen Werken ausſpricht. Lebhafter hat Recenſent dies nie gefühlt, als bei der vorliegenden Sinfonie, die in einem bis zum Ende fortſteigenden Climax jene Romantik Beethoven's mehr, als irgend ein anderes ſeiner Werke entfaltet, und den Zuhörer unwiderſtehlich fortreißt in das wundervolle Geiſterreich des Unendlichen."

Von Amad. Wendt's Eindringen in den Geiſt der Beethoven'ſchen Tondichtung ſoll am Schluſſe dieſer Periode, als dem hiezu geeigneten Orte, die vorzüglichſte Beweisſtelle angeführt werden. Es drängt den Biographen, auf die allererſten gründlichen und meiſt auch getroffenen, darum keiner Anfechtung ausgeſetzten Erſchließungen der tiefen Fundgruben unſers Tondichters aufmerkſam zu machen, die kunſthiſtoriſches Intereſſe haben, leider aber im Staube der Bibliotheken vergraben liegen. Wohl alle nachgefolgten Erklärungen (bis zu den in letzter Zeit hervorgetretenen excentriſchen Verirrungen in Auslegung Beethoven'ſcher Tondichtungen von Chorführern der „Zukunftsmuſik") gründen ſich auf ſeine Worte und verhalten ſich recht oft zu ihnen, wie Variationen zu ihrem Thema, — ſonach auch in ſolcher Hinſicht intereſſant.

1810. Im Jahre 1810 ſind nachſtehende Früchte von dem Baume „Beethoven" in den Schooß ſeiner zahlloſen Verehrer „herabgeſchüttelt" worden:

a) Zwei große Trio's (D dur und Es dur) für Pianoforte, Violine und Violoncell, Op. 70.*)

b) Sextett (Es dur) für 2 Clarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotts, Op. 71. — Die Geneſis dieſes Werkes datirt jedoch um mehrere Jahre zurück. Zum erſten

---

*) Eine tief eingehende und belehrende Kritik dieſes Werkes enthält Nr. 9 der Allg. Muſ. Ztg. XV.

Mal wurde es im April 1805 in einer Quartett-Sitzung zum Benefice von Schuppanzigh zu Gehör gebracht. Sonach ergibt ſich die beigeſetzte Opus-Zahl als unrichtig.

c) Quartett (Es dur) für 2 Violinen, Viola und Violoncell, (No. 10.) Op. 74. — In ſpäteren Jahren hat die liebe Einfalt dieſem Werke den Beinamen „Harfen-Quartett“ beigelegt. Einen haltbaren Grund wüßte wohl Niemand dafür anzugeben.

d) Sechs Geſänge von Goethe für eine Singſtimme. Op. 75.

e) Variationen (D dur) für Pianoforte. Op. 76.

f) Fantaſie (G moll) für Pianoforte. Op. 77.

g) Sonate (Fis dur) für Pianoforte. Op. 78.

h) Sonatine (G dur) für Pianoforte. Op. 79.

i) Fidelio (Leonore). Erſte und zweite Bearbeitung (aus den Jahren 1805 u. 1806). Vollſtändiger Clavier-Auszug. Op. 79.

k) Ouverture zu Fidelio in zweiter Bearbeitung (aus dem Jahr 1806) für Orcheſter.

l) Sextett (Es dur) für 2 Violinen, Viola, Violoncell und 2 obligate Hörner. Op. 81 b.

m) Concertino in C dur für Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 56.

Das Weben unſers Meiſters in ſeiner ſtillen, dem äußern Geräuſche entrückten Werkſtätte wurde im Laufe dieſes Jahres von einem Zwiſchenfall unterbrochen, mit dem die Leſewelt ſich ſchon ſeit geraumer Zeit lebhaft beſchäftigt hat. Auch in den erſten Ausgaben dieſer Schrift war demſelben Raum gegeben, weil er im Weſentlichen mit Beethoven's Charakteriſtik collidirt. Er betrifft des Tondichters Bekanntſchaft mit Bettina Brentano (Frau von Arnim,) und die mancherlei gefolgten Conſequenzen. Welch' beſonderes Intereſſe die ſchriftſtelleriſche Welt an letzteren genommen, wie oft dieſelben in „Goethe's Briefwechſel mit einem Kinde“ beſprochen und zerlegt, wie dann weiter das Bekanntwerden von drei Briefen von Beethoven an Bettina (anfangs der vierziger Jahre) die Motive zu anzüglichen, aber auch diſſonirenden Contrapunctirungen geworden, bedarf wohl nur einer Hindeutung. Während die ſchriftſtelleriſche Welt die Aechtheit dieſer drei Briefe in Frage geſtellt, begnügte ich mich meiner Seits die in jenem Briefwechſel dem Wiener Meiſter in den Mund gelegten Aeußerungen zu bezweifeln. Die Erfolge waren jedoch keine andere, als wenn ſich die Kritik heutzutage mit ſchwerhörigen Virtuoſen, Sängern und Schauſpielern befaßt. Dabei ſoll es indeß nicht ſein Bewenden behalten, vielmehr muß dieſer Gegenſtand hier wiederum zur Sprache gebracht werden, weil meine perſönliche Stellung zu dem Fragepuncte: ächt oder nicht ächt? inzwiſchen eine andere geworden, demnach es mir obliegt den Gegenſtand praeciſer aufzufaſſen, als vormals geſchehen.

Wie der Sohn die Rede ſeines Vaters in Folge genaueſter Vertrautheit mit deſſen Geſinnungen, ſo auch mit der ihm eigenen Ausdrucksweiſe in jeglicher Geſtalt, geſchrieben oder mündlich überliefert, mit Sicherheit für authentiſch anerkennen wird, oder nicht, ſo darf man wohl Gleiches vom Freunde erwarten, dem ſich bei jahrelangem Verkehr jede Herzensfalte bei Beethoven, oft in Folge äußern Anlaſſes, geöffnet und jeder Wortausdruck ſo bekannt geworden, daß ſelbſt deſſen Schriftworte wie geſprochen an ſein Ohr ſchlagen. Beide, Sohn und Freund, werden demnach in vorkommenden Fällen unſchwer unterſcheiden können, was von dem Vorgehaltenen mit des Vaters oder des Freundes Geſinnungen und Redeweiſe übereinſtimmt oder nicht, und, wenn nicht ganz falſch, ſo doch als zweifelhaft ſich darſtellt. Mit Sicherheit konnte ich mich daher in der erſten Ausgabe, S. 80, folgendermaßen auslaſſen:

„Wer in „Goethe's Briefwechſel", II. 190, das lieſt, was die anſcheinend etwas überſpannte Bettina in dem Briefe vom 28. Mai 1810 unſern Beethoven ſagen läßt, der kann nicht umhin, ſich in ihm einen Schöngeiſt und monſtröſen Worthelden zu denken, — und ſehr irrig. Die Art und Weiſe Beethoven's ſich in Allem und Jedem auszudrücken, war ſein ganzes Leben hindurch die einfachſte, kürzeſte und bündigſte, ſo in der Rede wie in der Schrift, was durch die vielen von ihm bekannt gewordenen Briefe bezeugt wird. In gezierten Phraſen reden zu hören, oder derlei Geſchriebenes zu leſen, war ihm unangenehm, weil überall, einfach, ſchlicht, ohne Spur eines Gepränges. Daß Beethoven über ſeine Kunſt ſo dachte, wie Bettina ſchreibt, daß er in ihr eine höhere Offenbarung erkannte und ſie über alle Philoſophie ſtellte, das war ein Thema, über das er wohl öfter ſprach, aber es ſtets mit Wenigem abthat.*) Wie würde nun Beethoven über das ſchöne Gerede erſtaunen, das die angenehm ſchwatzende Bettina ihm in den Mund legt! Er würde unbezweifelt ſagen: „Meine liebe wortreiche Bettina! Sie hatten einen Raptus, als ſie jenes an Goethe ſchrieben.“ Bettina erzählt nämlich unter Andern in ihrem Briefe vom 28. Mai 1810 dem Altmeiſter zu Weimar, daß ſie Beethoven's Aeußerungen über Kunſt u. ſ. w., die er Tags vorher auf einem Spaziergange mit ihr hören ließ, niederſchrieb und ihm zu leſen gab, worauf er ſie verwundert gefragt: „„Und das alles hätte ich geſagt? Da muß ich einen Raptus gehabt haben.““ — Mit dieſen Worten Beethoven's dürfte wohl die treffendſte Kritik über die an ſich unſtreitig gutgemeinten Ergießungen Bettina's ausgeſprochen und jede weitere Bemerkung überflüßig ſein. Nicht ſo in Bezug auf die Briefe ſelbſt, deren Form, keineswegs aber ihre Exiſtenz beanſtandet wird.**)

Bei meinem ziemlich langen Aufenthalt 1843 zu Berlin ward mir die Ehre der Bekanntſchaft mit Frau von Arnim zu Theil. Ich verdanke ihr manche intereſſante Mittheilung über ihr ſchriftſtelleriſches Streben, über Erreichtes und nicht Erreichtes. Ueber ihre einſtige Stellung aber zu Beethoven war ich nicht ſo glücklich auch nur ein Wort aus ihrem Munde zu vernehmen, und dennoch war ihr meine Schrift über den Mann, folglich auch das ſie perſönlich darin Betreffende, bekannt. Ohne den Wunſch offen ausgeſprochen zu haben, Einſicht in dieſe Briefe mir zu gewähren, ließ ich es doch nicht an Andeutungen fehlen, wie wichtig es für mich wäre die Originale davon zu kennen. Allein die geſchätzte Dame blieb feſt gehüllt in tiefes Schweigen und überhörte alles.

---

*) Von Selbſtlob, davon ſein Mund bei Bettina überſchäumt, war nie die geringſte Spur an Beethoven zu entdecken.

**) Dieſe drei Briefe ſind in den Beilagen mit aufgeführt.

Vornehmlich war und iſt es der Wortlaut des dritten Briefes „Teplitz, Auguſt 1812," der ſtarke Bedenken in mir erregt hat und immer erregen wird, ſo lange nicht das ganze Schriftſtück wenigſtens in einem Facſimile vorliegt. Der Grund zu ſolchem Bedenken findet ſich in Beethoven's Aeußerungen darin über ſein Verhalten (an Goethe's Seite) der kaiſerlichen Familie gegenüber. Da drängt ſich die Frage auf: wenn Beethoven in dieſem ungewöhnlichen Momente zunächſt die Rückſicht der Wohlanſtändigkeit gegen ſeinen erhabenen Begleiter auf dem Spaziergange, ferner gegen die geſammte Kaiſerfamilie in der von Bettina gemeldeten Weiſe außer Acht gelaſſen haben ſollte, wie war es wohl möglich, ſolches ſpeciell gegen den gleichfalls anweſenden Erzherzog Rudolph, ſeinen von ihm ſelber allzeit hochverehrten Schüler und Gönner zu bezeigen, der ihm erſt das Jahr zuvor, wie wir alsbald das Nähere hören werden, ſo ſprechende Beweiſe von Theilnahme gegeben, in deſſen Umgebung der Meiſter zu jener Zeit ſo häufig zu weilen gewohnt war? Hätte Beethoven ſich wirklich ſolchen Mangels an Urbanität ſchuldig gemacht, ſo wäre Goethe nicht ganz im Unrecht geweſen, die Erinnerung an ihn aus ſeinem Gedächtniſſe zu verwiſchen, aber auch die kaiſ. Familie hätte Grund gehabt ſolcher Demonſtration eines Künſtlers fühlbare Gleichgültigkeit entgegenzuſetzen. Wenn letztere in der That fortan beſtanden, ſo lagen Urſachen und Gründe doch nach einer ganz andern Seite und waren ganz anderer Natur, als es ſich aus dem Wortlaute jenes Briefes deduciren ließe. Frau von Arnim wird ſonach im Intereſſe unſers Meiſters, aber auch in Bezug der Wahrhaftigkeit ihrer ſelbſt, nicht länger ſäumen, den Brief von Auguſt 1812 in einem Facſimile zu veröffentlichen, um fernerhin jede Deutung zu erſticken. *)

---

*) Während dieſer Theil unter der Preſſe gelegen, hat die geſchätzte Schriftſtellerin das Zeitliche geſegnet. Hoffentlich wird durch die Erben ihres literariſchen Nachlaſſes in unſerer Sache ein genügender Aufſchluß oder die Mittheilung des betreffenden Briefes im Facſimile erfolgen.

Sollte dieſes jedoch unterbleiben, ſo wird man bemüßiget ſeyn, „den ſchrankenloſen Flug ihrer Einbildungskraft“ auch in den drei Beethoven'ſchen Briefen an ſie zu erkennen, wodurch deren Bedeutung und Wirkung für alle Zeit paralyſirt ſeyn dürfte. Sie ſollen nicht mehr als „ſelbſtausgeſtellte Zeugniſſe zu ſeiner Charakteriſtik“ gelten.*)

1811. Das folgende Jahr 1814 war der Bringer des für Oeſtreichs Völker unheilvollen Finanz-Patents, vermöge welches der Nominal-Werth des Guldens auf ein Fünftel herabgeſetzt worden. Wie ſchwer unſer Tondichter davon betroffen ward, erhellet aus dem Umſtande, daß nicht minder alle contractlichen Stipulationen, in ſofern ſie Papiergeld zum Gegenſtand gehabt, auf ein Fünftel der lautenden Summe herabgeſetzt waren. Demnach war auch Beethoven's Jahresrente von 4000 Gulden in Bancozetteln der Reduction verfallen. Sie ſtellte ſich auf 800 Gulden Papiergeld.

In dieſer alle öconomiſchen Verhältniſſe tief erſchütternden Calamität hatte ſich der Erzherzog Rudolph beeilt, ſeinem durch dieſen Schlag gleichfalls niedergebeugten Lehrer eine Urkunde zu übermitteln, deren Wortlaut zufolge ihm die ſeiner Seits ſtipulirte Summe von 1500 Gulden in Bancozetteln voll in Einlöſungsſcheinen zugeſichert wurde. Ein wahrhaft kaiſerliches Geſchenk, das nicht verfehlen konnte, den Schwingen des Genius neue Kraft zu geben, um ſich über die irdiſchen Sorgen einſtweilen zu erheben. (Nach wenig Jahren ſchon wurde dieſe Beſtimmung in eine lebenslängliche Rente von 600 Gulden in Silber — von jeder Bedingung entbunden — abgeändert.) Auf Beethoven's Erſuchen willigte auch Fürſt Lobkowitz ein, daß ſein Antheil von 700 Gulden gleichfalls in Einlöſungsſcheinen ausbezahlt werden ſolle. Nur in Betreff des Antheils von 1800 Gulden Seitens des Fürſten Kinsky blieb die Sache einſtweilen in der Schwebe.

---

*) In jüngſter Zeit will Jemand zu Teplitz ein Sonett geleſen haben, das Beethoven zur Vermählungsfeier Bettina's von Arnim gedichtet haben ſoll. Dies Mährchen findet ſich in den „Unterhaltungen am häuslichen Heerd“, No. 7, Bd. 4 — 1858. — Beethoven, der große Meiſter in der Rhythmik war in den Geſetzen der Metrik ganz unerfahren und hat in ſeinem Leben keinen ordentlichen Vers zu Stand gebracht. Exiſtirt ein derlei Sonett von ſeiner Hand wirklich, ſo iſt es nur eine Copie. Eigenhändige Copien von verſchiedenen Gedichten bekannter und unbekannter Poeten ſind noch bei mir aufbewahrt. Wie lange übrigens ſeine Neigung für Bettina gedauert, läßt ſich aus dem dieſem Theile beigegebenen Facſimile No. 2 erſehen. Schon iſt Seite 95 darauf Bezug genommen, und ſomit die allfällige Frage um die Dauer der Neigung für Bettina beantwortet.

Hat das Finanz-Patent dem Reiche an irdiſchem Gute ſo vieles entzogen, ſo hat Beethoven ſeiner Seits der Welt an geiſtigem wieder ſo vieles gegeben, als:

a) Concert (Es dur) für Pianoforte (No. 5) mit Begleitung des Orcheſters. Op. 73.
b) Fantaſie (C moll) für Pianoforte, Chor und Orcheſter. Op. 80.
c) Sonate (Es dur) für Pianoforte (Les adieux. l'absence et le retour.) Op. 81.
d) Vier Arietten und ein Duett (italieniſch und deutſch) mit Begleitung des Pianoforte. Op. 82.
e) Drei Geſänge von Goethe für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 83.
f) Ouvertüre zu Goethe's Egmont, in Partitur. Op. 84.
g) Chriſtus am Oelberg, Oratorium, Partitur und Clavier-Auszug. Op. 85.

In Bezug auf das Pianoforte-Concert in Es dur, den Gipfelpunct aller Concert-Muſik für dieſes Inſtrument, ſowohl ſeines geiſtigen Gehalts als der techniſcher Seits zu löſenden Schwierigkeiten wegen, iſt anzumerken, daß es unter den Compoſitionen dieſer Gattung, ſo auch unter den mehrſtimmigen für Kammermuſik, die einzige war, die vor ſeiner Veröffentlichung durch den Druck nicht zu Gehör gekommen. Dieſes Werk wurde zum erſten Mal am 12. Februar 1812 in einer zur Geburtsfeier des Kaiſers im Opern-Theater gegebenen Akademie (mit dargeſtellten Bildern) von Carl Czerny vorgetragen, der es ſich unter Anweiſung Beethoven's beſtens zu eigen gemacht hatte. Der Anſchlagzettel meldete ausdrücklich die Widmung des Werkes „Sr. kaiſerlichen Hoheit, dem Erzherzog Rudolph.“ Es möchte aus dieſer, gegen Sitte und Brauch ſtattgefundenen Kundgebung auf den inneren Drang des Tonmeiſters zu öffentlicher Danksagung an ſeinen durchlauchtigſten Gönner wohl mit Grund zu ſchließen ſeyn. Bei Anblick der Dedicationen, welche dieſer erſten nachgefolgt ſind, will es ſcheinen, daß unſer Meiſter von nun an eine Reihe von Jahren hindurch faſt ausſchließlich für ſeinen Erzherzog componirt habe, wie dieſer wiederum ſich beſtrebt hatte, durch andauerndes Studium der Tonwiſſenſchaften, aber auch durch öffentliches Hervortreten als Componiſt achtungswerther Werke dem Lehrer und Führer Freude zu machen. Es wäre für den Verfaſſer wahrlich ein erhebendes Gefühl hinzufügen zu dürfen, daß die gegenſeitige Stimmung zwiſchen Lehrer und Schüler fortan dieſelbe geblieben. Von Seite des letzteren hatte ſie thatſächlich niemals eine Aenderung erlitten. Des Lehrers Verſtimmungen und übele Launen aber haben in ſpäteren Jahren ſelbſt den kaiſerlichen Zögling und vornehmſten ſeiner Gönner nicht verſchont, was am geeigneten Orte gezeigt werden wird.

Wie es um die öffentliche Würdigung des Es dur Concerts bei deſſen erſter Aufführung ausgeſehen, darüber geben wenige Worte des Referenten für die Allg. Muſ. Ztg. hinreichende Auskunft. Er ſagt nicht mehr, nicht weniger, als: „Die übermäßige Länge der Compoſition verminderte den Total-Effect, den dieſes herrliche Geiſtesproduct ſonſt ganz gewiß hervorgebracht hätte." — Wer findet wohl dieſes Concert heutzutage noch zu lang, oder gar übermäßig lang? Wiederum zeigt dieſe kritiſche Bemerkung, daß in der Hauptſache bei den Beethoven'ſchen Tondichtungen in jener, wie in ſpäterer Zeit noch, es ihre Form geweſen, daran zumeiſt Anſtoß genommen worden. Finden ſich ja doch in unſern Tagen noch gelehrte Leute, die ſich mit Abzählung der Tacte einzelner Sätze, überhaupt mit Ausmeſſung des Flächeninhalts Beethoven'ſcher Werke und Vergleichung mit der Minderzahl Mozart'ſcher Kubikfuße, zu beſchäftigen Muße haben. Weil der Epoche außer Haydn und Mozart kein anderer im Formweſen abweichender Claſſiker bekannt war, ſo erklärt ſich das fortgeſetzte Sträuben gegen Beethoven'ſche Formen leicht. Bekanntſchaft mit Seb. Bach'ſcher Muſik hätte das Vertrautwerden mit den Eigenheiten Beethoven'ſcher im Allgemeinen früher vermittelt. Man hätte erfahren, daß es außer den Haydn-Mozart'ſchen Formen noch andere geben könne und wirklich gebe.

Ueber dieſes **Opus summum** in der Claviermuſik iſt ferner noch anzumerken, daß es während der Lebensdauer ſeines Schöpfers nur ein einziges Mal noch zur Ausführung gekommen, und zwar wiederum durch Carl Czerny bei Gelegenheit eines Privat-Concerts des tüchtigen Horniſten Hradetzky am 12. April 1818. Ueberhaupt muß bemerkt werden, daß ſich die Virtuoſen jener Epoche den Beethoven'ſchen Concerten mit unverholener Scheu genähert, zumal auch das Publicum keine oder nur zu geringe Sympathie dafür zu erkennen gegeben hatte. Das **C moll**-Concert und die Fantaſie mit Chor ausgenommen, die im Verlauf von fünfzehn Jahren vielleicht je 2 Mal gehört wurden, iſt das Violin-Concert, **Op.** 61, wie voraus gemeldet, im Jahre 1806 zum erſten Mal von Franz Clement — ohne allen Beifall — vorgetragen worden. Ein zweiter Verſuch im folgenden Jahr hatte einen günſtigern Erfolg, allein weit entfernt, um das Vorurtheil gegen das Werk zerſtreuen zu können. Ein am 3. März 1816 bei Gelegenheit eines „Geſellſchafts-Concerts“ im großen Redoutenſaal von einem Dilettanten gewagter dritter Verſuch — blos mit dem erſten Satz — ſcheiterte gänzlich, wodurch der Glaube an Ausführbarkeit ſich vollends feſtgeſtellt hatte. Es darf ſonach wohl behauptet werden, daß dieſes inhaltreiche Werk ſeit 1807 bis auf unſere Zeit verſchollen geweſen. In ähnlicher Weiſe erging es dem Pianoforte-Concert in **G dur.** Es blieb an zwanzig Jahre nach der erſten Aufführung liegen, das Tripel-Concert aber noch länger.

Der Hauptgrund dieſer Außerachtlaſſung iſt nirgends anders zu ſuchen, als in der veränderten Richtung des Clavierſpiels durch Hummel, Moſcheles, Carl Czerny und Andere. Die Richtung ſtand den Beethoven'ſchen Tondichtungen ſowohl in Hinſicht auf Form wie Inhalt völlig entgegen. Ihr hervorſtechender Charakter, ausgezeichnet durch Eleganz uud Bravour in ſchöner, abgeglätteter Form, vermochte die Beethoven'ſche

Concert- wie Clavier-Muſik im Allgemeinen und Beſondern, wegen ihres überwiegend geiſtigen Weſens, in den Concerten meiſt ſinfoniſcher Form, ohne beſondere Mühe aus der Oeffentlichkeit zu verdrängen. Indeſſen hat die jüngſte Zeit dieſes Vergehen einer früheren dadurch geſühnt, daß es die dem Bibliothekenſtaube überlieferten Werke des Tondichters wieder in ihr Recht eingeſetzt und, wie es dem Geiſte gegenüber der Technik gebührt, ihnen den Rang vor allen andern angewieſen hat.

Zu den hervorragendſten Curioſitäten in der Kritik Beethoven'ſcher Werke am hohen Gerichtshofe zu Leipzig, der beſtändigen Wetterfahne der Anti-Beethovenianer, darf die Beurtheilung über die erſchienene Sonate (Les Adieux etc.) gezählt werden. Ihr Wortlaut mag wiederum ad oculos demonſtriren, wie leichtfertig man damals mit Werken umgegangen, die unſere Zeit nicht müde wird zu bewundern. Dieſe kritiſche Curioſität lautet folgendermaßen: „Ein Gelegenheitsſtück, (sic!) aber wie es ein geiſtreicher Meiſter macht! Der Abſchied fängt mit einem Adagio an, deſſen einfacher Hauptgedanke gleichſam lebe wohl ausſpricht, geht aber bald in ein heftigeres und ausgeführtes Allegro über, das den Schmerz der Trennung bezeichnen ſoll; ein Andante espressivo, von einiger Schwere im Hauptgange, aber unruhiger Beweglichkeit in Neben-Figuren, deutet auf Empfindungen während der Abweſenheit (es ſcheint auf lange Dauer angelegt, wird aber bald und unvermuthet geſtört — was ebenfalls recht artig ſich deuten läßt;) [!?] und ein überraſchendes, ſehr lebendiges und freudenvolles Allegro, das ziemlich breit ausgeführt wird, bezeichnet das Wiederſehen.“ Das iſt Alles, was man über dieſes Werk zu ſagen wußte.

In Beziehung auf die in Rede ſtehende Sonate darf wohl als Parentheſe gefragt werden, woher es komme, daß derſelben in einigen Katalogen (auch in dem thematiſchen bei Breitkopf und Haertel) das Epitheton „charakteriſtiſch“ beigeſetzt erſcheint? Sind denn alle übrigen Sonaten Beethoven's nicht charakteriſtiſch, weil ſie keine Aufſchrift tragen, vermöge welcher dem Gefühle eine beſtimmte Richtung gegeben wird? — Eines Tages hörte der Verfaſſer den Meiſter ſich beklagen, daß er der Sonate, Op. 13, das Epitheton „pathétique“ beigeſetzt habe. „Alle Welt, bemerkte er, greift allein nach dieſer Sonate, weil ihr durch den Beiſatz ein auszeichnender Name gegeben iſt, der den Spielern zur Handhabe dient.“ Die Muſikhandlungen wiſſen auszuſagen, wie oft bei dem gegenwärtig vermehrten Verbrauch an Clavier=Muſik die **Sonate pathétique** im Verhältniß zu allen übrigen gekauft wird. Mit Grund konnte ſich daher ein deutſcher Verleger zu dem Verfaſſer äußern: er wolle gern ein Honorar von 10,000 Gulden für eine neue **Sonate pathétique** bezahlen. Solche Wirkung erzeugt blos ein fremdes Wort, deſſen Begriff der Mehrzahl im Clavier=ſpielenden Publicum immerhin fremd geblieben! Wie oft hätte wohl Beethoven das Epitheton „pathetiſch“ ſeinen Werken aller Gattungen an die Stirne ſetzen müſſen, hätte er ſich wiederholen wollen?! Wenn wir die allgemein gültige Erklärung dieſes Wortes zur Hand nehmen, welche lautet: „Wahrhaft pathetiſch iſt, was eine ſtarke Gemüthsbewegung mit Würde und Ernſt ausdrückt,“ ſo ergibt ſich daraus die Charakteriſtik des Grundweſens aller Beethoven'ſchen Muſik und wird in Bezug auf deſſen Werke für Pianoforte nur noch ein Ergänzungswort hinzuzuſetzen ſeyn, welches heißt: rhetoriſch. Dieſes gehört jedoch dem Vortrag an.

1812. Das Jahr 1812 zeichnet ſich unter allen im Laufe der zweiten Lebensperiode des Meiſters dadurch aus, daß ſein Katalog um kein einziges neues Werk ſich vermehrt ſieht, eine Anomalie, der wir in der dritten Periode wiederholt begegnen werden. Hingegen weiß es von Entſtehung mehrerer neuen Werke zu berichten, die den Ruhm ihres Schöpfers um ein anſehnliches vergrößert haben; es ſind: die Sinfonie in **F dur**, ferner die in **A dur**, die Muſik zu „Die Ruinen von Athen“ und die Ouverture zu dem ungariſchen National=Schauſpiele: „König Stephan, Ungarn's größter Wohlthäter.“ Die Dichtung zu dem Feſtſpiele: Die Ruinen von Athen, lieferte Auguſt von Kotzebue. Es hatte den Zweck mit Beethoven's Muſik, und in Verbindung mit eben genanntem National=Schauſpiel, zur Eröffnungsfeier des neuen Stadttheaters in Peſth zu dienen, welche zu Anfang des Herbſtes ſtattgefunden.

Ueber die Zeitfolge der Entſtehung dieſer Werke, namentlich der beiden Sinfonien, befand ſich der Verfaſſer in den früheren Ausgaben im Irrthum, deſſen Beſeitigung er nun dem Grafen Brunswick verdankt, der zu jener Zeit viel um den Meiſter geweſen. Zufolge ſeiner Nachricht aus dem Jahre 1843 fällt die Compoſition der Ruinen von Athen in die erſten Monate des Jahres 1812; gleichzeitig geſchahen aber die Entwürfe zu den beiden Sinfonien, von denen die in **F dur** (No. 8) während Beethoven's Aufenthalt zur Frühlingszeit bei ſeinem Bruder Johann zu Linz ausgearbeitet worden. Von dort begab er ſich zur Kur nach Teplitz, wo die Ouverture zu König Stephan geſchrieben ward. Nach der Rückkehr ging der gekräftigte Meiſter an die Ausarbeitung der **A dur**-Sinfonie (No. 7). — Es tritt ſonach mit beiden Sinfonien hinſichtlich der Umtauſchung der Nummern derſelbe Fall ein, wie von der Paſtorale und der in **C moll** anzumerken geweſen. Ueber den Beweggrund hierfür wußte Graf Brunswick nichts zuverläſſiges mitzutheilen. Meiner Seits ſuche ich denſelben lediglich in der gleichen Tonart (**F dur**) bei der Paſtorale und der zunächſt darauf gefolgten, ſpäter mit No. 8 bezeichneten.

Aus Beethoven's Correſpondenz mit Bettina Brentano iſt uns ſein Verweilen zu Teplitz 1812 bekannt. An die Reiſe dahin von Linz aus knüpft ſich nachſtehender Fall.

Behufs Regulirung ſeiner ökonomiſchen Verhältniſſe ſtellte Beethoven an den zu Prag wohnenden Fürſten Kinsky perſönlich das Anſuchen, den in der Rente-Urkunde vom 1. März 1809 ihm zufallenden Antheil gleich den beiden anderen hohen Theilnehmern in Einlöſungsſcheinen umſetzen zu wollen. Der Fürſt willigte in das Anſuchen und händigte dem Tonmeiſter die Summe von 60 Stück Ducaten als à Conto-Zahlung ein, mit dem Beifügen, an ſeinen Rentmeiſter in Wien die Weiſung erlaſſen zu wollen, daß unſerm Meiſter bei deſſen Zurückkunft in die Reſidenz die weiteren Rückſtände ſofort ausbezahlt werden ſollen. Jedoch noch während Beethoven's Aufenthalt zu Teplitz hatte der Fürſt das Unglück, in Folge eines Sturzes vom Pferde das Leben zu verlieren, bevor noch die beabſichtigte Weiſung an den Wiener Rentmeiſter erlaſſen war. Die eingeſetzte Vormundſchaft über ſeine Erben reſpectirte des Verſtorbenen Verſprechen an Beethoven nicht und wollte ſich lediglich an den Wortlaut des Finanzpatentes — Reducirung der ſtipulirten Summe auf ein Fünftel — halten. Beethoven ſah ſich demnach veranlaßt ſich mit einer Klage an die böhmiſchen Landrechte zu wenden. Durch Spruch vom 18. Januar 1815 verurtheilte dieſes Obergericht die fürſtliche Vormundſchaft zur Zahlung einer jährlichen Rente von 1200 Gulden in Einlöſungsſcheinen — anſtatt der 1800 Gulden in Bancozetteln — angefangen vom 3. November 1812. Einige Jahre ſpäter verwandelte ſich dieſe Summe in 300 Gulden in Silber. Dabei hatte es ſein Verbleiben.

1813. Die eine lange Reihe von Jahren ohne Raſt und Ruhe fortgeſetzten Anſtrengungen am Arbeitstiſche konnten auf den phyſiſchen Zuſtand unſers Meiſters, insbeſondere auf ſeinen fortan leidenden Unterleib, nicht anders als verderblich einwirken. Was die Kur zu Teplitz Gutes bewirkt hatte, ward ſchon in den nächſten Monaten wieder zerſtört. Das Jahr 1813 ergibt ſich ſonach, wie kaum eines der früheren, als ein leidenvolles. Zufolge der dem Verfaſſer gewordenen Mittheilungen von Andreas Streicher und deſſen Gemahlin, die beide als beſonders theilnehmende Freunde zur Zeit unſerm Meiſter nahe geſtanden, befand ſich nicht minder ſein Gemüthszuſtand in einer Verfaſſung, wie ſeit dem Prüfungsjahr 1803 nicht bemerkt worden.

Es ſollte daher auf ärztlichen Rath im Sommer dieſes Jahres eine Kur in dem nahen Baden verſucht werden, und ſcheint es aus dem Inhalte des hier folgenden Briefes von ſeinem kaiſerlichen Zögling, Erzherzog Rudolph, hervor zu gehen, daß dies Beethovens allererſte Kur an dieſem Badeorte geweſen. Der Erzherzog ſchreibt: *)

---

*) Das Original dieſes Briefes befand ſich in der Autographen-Sammlung von Franz Gräffer in Wien.

„Lieber Beethoven!

Mit vielem Vergnügen habe ich aus Ihrem Brieſe vom 27. des vor. Mon., den ich erſt vorgeſtern Abends erhielt, Ihre Ankunſt in meinem lieben Baden erfahren und hoffe Sie, wenn es Ihre Zeit erlaubt, morgen Vormittags bei mir zu ſehen, da der Aufenthalt von einigen Tagen, den ich hier gemacht, ſchon ſo vortheilhaft auf meine Geſundheit gewirkt, daß ich ohne Nachtheil für dieſelbe zu befürchten, Muſik hören und wieder ſelbſt ausführen kann. Möchte Ihr Aufenthalt in dieſer geſunden und ſchönen Gegend gleiche Wirkung auf Ihren Zuſtand hervorbringen, ſo wäre mein Zweck, den ich durch Sorge für Ihre Wohnung beabſichtigt, gänzlich erfüllt.

Baden, den 7. Juni 1813.

Ihr Freund

Rudolph."

Dieſe Zeilen des Erzherzogs gewähren einen klaren Blick in das freundſchaftliche Verhältniß zwiſchen Schüler und Lehrer. Der kaiſerliche Prinz hatte ſich in liebevoller Theilnahme für den leidenden Lehrer ſogar mit Aufſuchen einer paſſenden Wohnung in ſeinem „lieben Baden" befaßt. Dieſes Verhältniß erinnert zu ſehr an Leopold Schefers Novelle „Meiſter und Schüler", als daß ich es mir verſagen könnte, eine der treffendſten Stellen daraus hier beizufügen ..... Dieſe lautet: „Man tritt als Kunſtjünger mit ſeinem Meiſter in ein unbeſchreibliches Verhältniß. Er führt uns in ein großes ewiges Reich ein, das in der Welt doch über alle Welt ſteht. Er macht uns bekannt mit Männern, die längſt dahin ſind und doch vor uns wandeln und leuchten in den Werken, und walten und herrſchen. Er ſchenkt uns den Geiſt der Kunſt durch ſeinen Geiſt und ſein Wiſſen und Können. Wir ſchauen in ſeine uns offene Seele und durch unſern Lehrer wird uns erſt die Größe, die Schönheit, die Holdſeligkeit der ganzen Welt verſtändlich, und durch ihn aufgeſchloſſen und durch die Vernunft uns nach- und vorgeſchaffen, wird ſie zuletzt ſelbſt unſer Eigenthum. Oder wahrer uns auszudrücken: wir gelangen durch ihn erſt zu unſers eigenen Gehaltes Beſitz und heben durch ihn die Schätze unſers Geiſtes und Herzens. Eine Verbindung zwiſchen Meiſter und Jünger dauert zeitlebens, und nur ein Nichtswürdiger legt die Ehrfurcht vor ſeinem Meiſter ab, und wenn er ihn zehnmal überböte. Ein Dankbarer behält die Freude an ſeinen Werken, ſeinem Wirken und Wohlergehen in aller Art, wie es einem Menſchen, einem Künſtler nur wohlergehen kann.“ — Das hat der kaiſerliche Prinz bis an ſein Lebensende bethätigt.

Zufolge Mittheilungen von Frau Streicher, die im Laufe des Sommers von 1813 gleichfalls in Baden weilte, befand ſich unſer Tondichter auch in Hinſicht auf Körperbedürfniſſe aller Art in verwahrloſetem Zuſtande. Es fehlte an guter Kleidung, mehr noch an Wäſche. Wem die Schuld ſolcher Verwahrloſung zuzuſchreiben, ob dem gänzlichen Verſenken in ſeinen Studien, oder dem ihn bevormundenden Bruder Carl, wäre mit Gewißheit nicht auszuſagen. Vielleicht fällt die Schuld nach beiden Seiten.*) Die theilnehmende Freundin war demnach ſogleich nach ihrer Rückkunft in Wien mit Hülfe ihres Gemahls für Herbeiſchaffung des Benöthigten beſorgt. Nach beendigtem Aufenthalte zu Baden bezog unſer neubelebter Meiſter wieder die für ihn offen gelaſſene Wohnung im Hauſe ſeines Freundes Baron Pasqualati auf der Mölker-Baſtei, in welcher ihm der Verfaſſer dieſer Schrift zu Ende März 1814 zum erſten Mal gegenüber zu ſtehen die Ehre gehabt. Es ward ferner ein Bedienter angenommen, der ein Schneider war und im Vorzimmer des Componiſten ſein Handwerk ausgeübt hat. Derſelbe, im Vereine mit ſeiner Frau, die jedoch nicht im Hauſe wohnte, pflegte den Meiſter mit rührender Sorgfalt bis in das Jahr 1816, — und dieſe geregelte

---

*) Unterm 15. Mai 1813 findet ſich von des Meiſters Hand in ſeinem Tagebuch folgende Stelle verzeichnet: „Eine große Handlung, welche ſeyn kann, zu unterlaſſen und ſo zu bleiben — o welcher Unterſchied gegen ein unbefliſſenes Leben, welches ſich in mir ſo oft abbildete — o ſchreckliche Umſtände, die mein Gefühl für Häuslichkeit nicht unterdrücken, aber deren Ausübung, — o Gott, Gott, ſieh auf den unglücklichen B. herab, laß es nicht länger ſo dauern.“ — Dieſe Ausrufe gelten als Commentare für die Situation.

Lebensweiſe bekam unſerm Freunde ſehr wohl. Hätte ſie nur wenige Jahre noch fortdauern können.

An dieſe Situation knüpfen ſich Merkmale von Liebe und Verehrung Seitens des Fürſten Lichnowsky, die wohl einer näheren Erwähnung werth ſind. Der Fürſt war es gewohnt ſeinen Liebling recht oft in ſeiner Werkſtätte zu beſuchen. Nach beiderſeitiger Uebereinkunft ſollte von ſeiner Anweſenheit keine Notiz genommen werden, damit der Meiſter nicht geſtört werde. Der Fürſt pflegte nach einem Morgengruß irgend ein Muſikwerk durchzublättern, den arbeitenden Meiſter eine Weile zu beobachten und dann wieder mit einem freundlichen „Adieu“ die Stube zu verlaſſen. Dennoch fühlte ſich Beethoven durch dieſen Beſuch geſtört und verſchloß zuweilen die Thür. Unverdroſſen ſtieg der Fürſt wieder 3 Stockwerke hinab. Als aber der ſchneidernde Bediente im Vorzimmer ſaß, geſellte ſich die fürſtliche Durchlaucht zu ihm und harrte ſo lange, bis ſich die Thür öffnete und ſie den Fürſten der Tonkunſt freundlichſt begrüßen konnte. Das Bedürfniß war ſomit geſtillt. Es iſt dies wohl ein ſchönes Seitenſtück zu dem, was wir eben erſt von den Geſinnungen des Erzherzogs Rudolph vernommen haben. Es war jedoch dem allerverehrten Kunſt-Mäcen beſchieden, nicht lange mehr ſeines Lieblings und deſſen Schöpfungen ſich freuen zu können, denn ſchon am 15. April des folgenden Jahres hat er das Zeitliche geſegnet!

Das Jahr 1813 weiß von neu erſchienenen Werken nur ein einziges zu nennen: Die erſte Meſſe in C dur, Op. 86. Die Entſtehung dieſes Kirchenwerkes geht jedoch bis in's Jahr 1807 zurück, wie dort bereits angezeigt wurde. Es ward für den Fürſten Eſterhazy geſchrieben und im Laufe des Sommers 1808 zu Eiſenſtadt unter Leitung des Componiſten aufgeführt. Aus Joſ. Haydn's Lebensgeſchichte iſt die Vorliebe dieſes Kunſt-Mäcen's für Kirchenmuſik bekannt, von der er jedoch weniger erhoben als unterhalten ſeyn wollte. Dies erklärt den oft wenig kirchlichen Geiſt in Hay'dns Meſſen, darin der Capellmeiſter dem Geſchmacke ſeines Fürſten, gewiß nicht ſelten gegen ſein eigenes beſſeres Gefühl, möglichſt nahe zu kommen beſtrebt war. Aber dadurch wurde der Fürſt zu verwöhnt, um nicht alle andere Compoſitionen mit Haydn'ſchen Maßſtabe zu meſſen. Zur ſelben Zeit war der große Meiſter bereits in Ruheſtand getreten und Joh. Nep. Hummel functionirte als Capellmeiſter zu Eiſenſtadt.

An die Aufführung dieſer Meſſe in der fürſtlichen Reſidenz knüpft ſich nachſtehender Vorfall. Es war Sitte an dieſem Hofe, daß nach beendigtem Gottesdienſt die heimiſchen wie fremden muſikaliſchen Notabilitäten ſich in den Gemächern des Fürſten zu verſammeln pflegten, um mit ihm über die aufgeführten Werke zu converſiren. Beim Eintritte Beethoven's wendete ſich der Fürſt mit der Frage an ihn: „Aber, lieber Beethoven, was haben Sie denn da wieder gemacht?“ Der Eindruck dieſer ſonderbaren Frage, der wahrſcheinlich noch mehrere kritiſche Anmerkungen nachgefolgt ſind, war auf unſern Tondichter ein um ſo empfindlicherer, als dieſer den zur Seite des Fürſten ſtehenden Capellmeiſter lachen ſah. Dies auf ſich beziehend, vermochte nichts mehr ihn an einem Orte zu halten, wo man ſeine Leiſtung ſo verkannt und er überdies noch eine Schadenfreude an ſeinem Kunſtbruder wahrnehmen zu müſſen geglaubt. Noch am ſelben Tag verließ er Eiſenſtadt.

Von dort datirt das Zerfallen mit Hummel, mit dem jedoch ein vertrauliches Verhältniß nicht beſtanden hat. Leider war es niemals zu einer Erklärung zwiſchen Beiden gekommen, wobei es ſich vielleicht herausgeſtellt hätte, daß das fatale Lachen nicht Beethoven gegolten, vielmehr der ſonderbaren Art, wie Fürſt Eſterhazy die eben gehörte Meſſe kritiſirte (an der wohl manches auszuſetzen bleibt.)

Aber Gründe anderer Art hatten dem Haſſe Beethoven's noch beſonders Nahrung gegeben. Der eine betraf eine mit Hummel gemeinſchaftliche Neigung zu einem Mädchen, der andere die Richtung, welche dem Clavierſpiel, wie auch den Compoſitionen für dieſes Inſtrument, zu allererſt durch Hummel gegeben worden, wie vorausgehend erwähnt iſt.

Erſt in den letzten Lebenstagen Beethoven's, **post tot discrimina rerum**, iſt durch Hummels Erſcheinen am Krankenbette die zwiſchen beide Künſtler ſich gelagerte Wolke plötzlich auseinander geſtoben. Näheres darüber unter den Charakterzügen."

Von der Meſſe in **C dur** verdient noch angemerkt zu werden, daß ſie in Folge Eigenthums des Fürſten Eſterhazy ſo ſpät der Oeffentlichkeit übergeben werden konnte. In Wien iſt ſie gar erſt im Jahre 1816 zum erſten Mal durch Gebauer in der Auguſtiner-Hofkirche zur Aufführung gekommen.

V.

Wir ſtehen nun vor einem der wichtigſten Momente im Leben des Meiſters, in welchem alle bisher diſſentirenden Stimmen, mit Ausnahme weniger Fachmänner, ſich endlich dahin geeinigt hatten, ihn des Lorbeers würdig zu halten. Wir haben nämlich über die am 8. und 12. December 1813 in der Aula der Univerſität ſtattgehabten Aufführungen der **A dur**-Sinfonie und der Sinfonie: „Wellington's Sieg, oder die Schlacht bei Vittoria“ zu ſprechen, welche Feierlichkeit von dem k. k. Hofmechaniker Mälzel zum Vortheile der in der Schlacht bei Hanau invalid gewordenen öſtreichiſchen und bayeriſchen Krieger veranſtaltet worden war.

Ueber dieſe Begebenheit liegt die ganz von Beethoven's Hand geſchriebene Dankſagungs-Urkunde an die dabei mitgewirkt habenden Künſtler vor, welche zum Behufe der Veröffentlichung abgefaßt war. Ihrer Mittheilung mögen jedoch einige Stellen aus dem Bericht über dieſe Feier vorangehen, der ſich in der Allg. Muſ. Ztg. XVI, No. 4, vorfindet, weil er als der Ausdruck der öffentlichen Meinung in der Kaiſerſtadt betrachtet werden darf.

Es heißt darin: „Längſt im In- und Auslande als einer der größten Inſtrumental-Componiſten geehrt, feierte bei dieſen Aufführungen Herr van Beethoven ſeinen Triumph. Ein zahlreiches Orcheſter, durchaus mit den erſten und vorzüglichſten hieſigen Tonkünſtlern beſetzt, hatte ſich wirklich aus patriotiſchem Eifer und innigem Dankgefühl für den geſegneten Erfolg der allgemeinen Anſtrengungen Deutſchlands in dem gegenwärtigen Kriege zur Mitwirkung ohne Entſchädigung vereinigt und gewährte, unter der Leitung des Componiſten, durch ſein präciſes Zuſammenſpiel ein allgemeines Vergnügen, das ſich bis zum Enthuſiaſmus ſteigerte. Vor allem verdiente die neue Sinfonie jenen großen Beifall und außerordentlich gute Aufnahme, die ſie erhielt. Man muß dies neueſte Werk des Genie's Beethoven's ſelbſt, und wohl auch ſo gut ausgeführt hören, wie es hier ausgeführt wurde, um ganz ſeine Schönheiten würdigen und recht vollſtändig genießen zu können.... Das Andante*) mußte jedesmal wiederholt werden, und entzückte Kenner und Nichtkenner. — Was ſodann die Schlacht betrifft: will man nun einmal ſie durch Töne der Muſik auszudrücken verſuchen, ſo wird man wenigſtens es eben auf die Art machen müſſen, wie es hier geſchehen. Einmal in die Idee eingegangen, erſtaunt man freudig über den Reichthum, und noch mehr über die genialiſche Verwendung der Kunſtmittel zu jenem Zweck. Der Effect, ja ſelbſt die recht eigentliche Täuſchung iſt ganz außerordentlich; und es läßt ſich wohl ohne alles Bedenken behaupten, es exiſtire gar nichts im Gebiete der malenden Tonkunſt, das dieſem Werke gleich käme."

Ein Werk wie die Schlacht-Sinfonie mußte kommen, um die noch immer auseinandergehenden Urtheile zu vereinigen und ſomit den Gegnern jeder Art plötzlich den Mund zu ſtopfen. Das iſt gelungen; ob aber für immer, ſoll ſich in der dritten Periode zeigen.

Der Wortlaut des erwähnten Dankſchreibens iſt folgender:

„Ich halte es für meine Pflicht, allen den verehrten mitwirkenden Gliedern der am 8. u. 12. Dec. gegebenen Akademie, zum Beſten der in der Schlacht bei Hanau invalid gewordenen kaiſ. öſtr. und kgl. bayer'ſchen Krieger, für ihren, bei einem ſo erhabenen Zweck dargelegten Eifer zu danken.

„Es war ein ſeltener Verein vorzüglicher Tonkünſtler, worin ein jeder einzig durch den Gedanken begeiſtert, mit ſeiner Kunſt auch etwas zum Nutzen des Vaterlandes beitragen zu können, ohne alle Rangordnung auch auf untergeordneten Plätzen, zur vortrefflichen Ausführung des Ganzen mitwirkte.

---

*) Auf die urſprüngliche Benennung des zweiten Satzes dieſer Sinfonie mit Andante iſt beſonders aufmerkſam zu machen. Erſt in den gedruckten Stimmen erſchien deſſen Vertauſchung mit „Allegretto," das aller Orten Mißverſtändniſſe zum Nachtheil des Charakteriſtiſchen erzeugt hat. In ſpäteren Jahren empfahl darum der Meiſter wieder die erſtere Benennung.

„Wenn Herr Schuppanzigh an der Spitze der erſten Violine, und durch ſeinen feurigen, ausdrucksvollen Vortrag das Orcheſter mit ſich fortriß, ſo ſcheuete ſich ein Hr. Ober-Capellmeiſter Salieri nicht, den Tact den Trommeln und Canonaden zu geben; Hr. Spohr und Hr. Mayſeder, jeder durch ſeine Kunſt der oberſten Leitung würdig, wirkten an der zweiten und dritten Stelle mit, und Hr. Siboni und Giuliani ſtanden gleichfalls an untergeordneten Plätzen.

„Mir fiel nur darum die Leitung des Ganzen zu, weil die Muſik von meiner Compoſition war; wäre ſie von einem andern geweſen, ſo würde ich mich eben ſo gern, wie Hr. Hummel, an die große Trommel geſtellt haben, da uns Alle nichts als das reine Gefühl der Vaterlandsliebe und des freudigen Opfers unſrer Kräfte für diejenigen. die uns ſo viel geopfert haben, erfüllte.

Den vorzüglichſten Dank verdient indeſſen Hr. Mälzel, in ſofern er als Unternehmer die erſte Idee dieſer Akademie faßte, und ihm nachher durch die nöthige Einleitung, Beſorgung und Anordnung der mühſamſte Theil des Ganzen zufiel. Ich muß ihm noch insbeſondere danken, weil er mir durch dieſe veranſtaltete Akademie Gelegenheit gab, durch die Compoſition, einzig für dieſen gemeinnützigen Zweck verfertigt und ihm unentgeltlich übergeben, den ſchon lange gehegten ſehnlichen Wunſch erfüllt zu ſehen, unter den gegenwärtigen Zeitumſtänden auch eine größere Arbeit von mir auf den Altar des Vaterlandes niederlegen zu können.

Ludwig van Beethoven“

1814. Somit wären wir bei dem Jahre 1814 angelangt, mit welchem die zweite Periode ſchließen ſoll. Es geſtaltet ſich dieſes in der Lebensgeſchichte Beethoven's unſtreitig als das glanzvollſte, denn wir ſehen den Tondichter ſich auf die höchſte Spitze ſeines Ruhmes erheben; nebſtbei iſt es aber auch in materieller Hinſicht das lucrativſte. Haben wir im Vorausgegangenen vernommen, daß es Zwiſchenräume von mehreren Jahren gegeben, wo er nicht dazu kommen konnte, die Muſikfreunde wieder einmal zu einer Kunſtfeier einzuladen, ſo werden wir ihn im Verlaufe dieſes Jahres nicht weniger denn vier Mal das Publicum in großer Maſſe um ſich verſammeln ſehen. Herbeigeführt wurde dies durch den außerordentlichen Beifall, den die A dur Sinfonie und die Schlacht bei Vittoria erhalten, ferner durch Wiedereinführung der Oper Fidelio in veränderter Geſtalt, aber auch durch wichtige Zeitereigniſſe.

Schon im Laufe des Januars erfolgte die Wiederholung der A dur Sinfonie und der Schlacht bei Vittoria, und zwar im großen Redouten-Saale. Erſt in dieſem Raume bot ſich Gelegenheit dar, die mancherlei Intentionen bei der Schlacht-Sinfonie in Ausführung zu bringen. Aus langen Corridoren und entgegengeſetzten Gemächern konnte man die feindlichen Heere gegen einander anrücken laſſen, wodurch die erforderliche Täuſchung in ergreifender Weiſe bewerkſtelligt wurde. Der Verfaſſer dieſer Schrift, mit unter den Zuhörern, darf die Verſicherung geben, daß der dadurch hervorgerufene Enthuſiasmus in der Verſammlung, geſteigert noch durch die patriotiſche Stimmung der großen Tage, ein überwältigender geweſen. — Als geeignete Beigaben kamen noch zur Aufführung: der feierliche Marſch mit Chor und die ſich anſchließende Baß-Arie des Oberprieſters: „Mit reger Freude,“ aus dem Feſtſpiele: Die Ruinen von Athen.

Am 27. Februar, wieder in denſelben Räumen, erſchien der Meiſter abermals mit jenen beiden großen Werken, aber auch noch mit der achten Sinfonie in F dur — dieſe zum erſten Mal. Die Ordnung des Programmes war: a) Sinfonie in A dur; b) Neues Terzett für Sopran, Tenor und Baß „Empi, tremate,“ vorgetragen von Frau Milder-Hauptmann und den Meiſterſängern Siboni und Weinmüller; c) die neue Sinfonie in F dur; d) Die Schlacht bei Vittoria. — Dieſes Programm zeigt wiederum, wie viel und wie vielerlei der Meiſter dem Auditorium zu bieten gewohnt war.

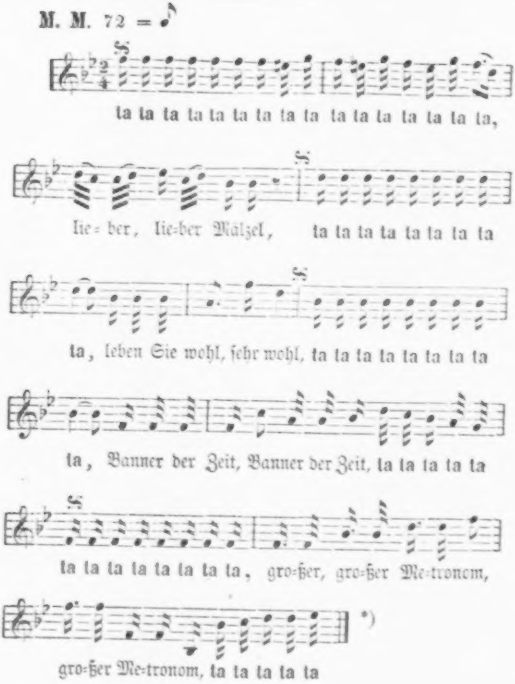
Wer ſich eine Verſammlung von 5000 Zuhörern mit erhobener Stimmung in Folge kurz vorhergegangener welterſchütternder Ereigniſſe auf den Schlachtfeldern Leipzig's und Hanau's, aber auch im Gefühle des hohen Werthes der gebotenen Kunſtgenüſſe, zu denken vermag, wird ſich ungefähr eine Vorſtellung von der Begeiſterung dieſer großen Schaar von Kunſtfreunden machen können. Die Jubel-Ausbrüche während der **A dur** Sinfonie und der Schlacht bei Vittoria, in welch' letzterer alle Theile in Folge wiederholter Aufführungen ſchon präciſe in einander griffen, überſtiegen alles, was man bis dahin im Concert-Saale erlebt haben wollte.

Bevor in Aufzählung der denkwürdigen Begebenheiten dieſes ruhmreichen Jahres weiter geſchritten wird, ſoll die Entſtehungsgeſchichte des humoriſtiſchen Allegretto in der achten Sinfonie Platz finden, die in der Beethoven'ſchen Litratur ein particulares Intereſſe bietet.

In der Frühlingszeit des Jahres 1812 ſaßen Beethoven, der Mechaniker Mälzel, Graf von Brunswick, Stephan von Breuning und Andere bei einem Abſchiedsmahle zuſammen, erſterer, um alsbald die Reiſe zu ſeinem Bruder Johann nach Linz anzutreten, dort ſeine achte Sinfonie auszuarbeiten und ſpäter die böhmiſchen Bäder zu beſuchen — Mälzel aber, um eine Reiſe nach England zu machen und daſelbſt ſeinen berühmten Trompeter-Automaten zu produciren. Letzteres Reiſeproject mußte indeß aufgegeben und auf unbeſtimmte Zeit verſchoben werden. Die von dieſem Mechaniker erfundene Tact-Maſchine — Metronom — war zur Zeit bereits ſo weit gediehen, daß Salieri, Beethoven, Weigl und andere muſikaliſche Notabilitäten eine öffentliche Erklärung über deren Nützlichkeit abgegeben hatten.*) Beethoven, im vertraulichen Kreiſe gewöhnlich heiter, witzig, ſatyriſch, „aufgeknöpft," wie er es nannte, hat bei dieſem Abſchiedsmahle nachſtehenden Canon improviſirt, der ſofort von den Theilnehmern abgeſungen werden:

---

*) Auch die Allg. Muſ. Ztg. erwähnt dieſer Erklärung, ſo auch der von Mälzel beabſichtigten Reiſe nach London. XV, 765.


M. M. 72 = ♪
ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta,
lie-ber, lie-ber Mälzel, ta ta ta ta ta ta ta ta
ta, leben Sie wohl, ſehr wohl, ta ta ta ta ta ta ta ta
ta, Banner der Zeit, Banner der Zeit, ta ta ta ta ta
ta ta ta ta ta ta ta ta, gro-ßer, gro-ßer Me-tronom,
gro-ßer Me-tronom, ta ta ta ta ta

*)

Aus dieſem Canon iſt das Allegretto hervorgegangen: die erſte Stimme zeigt uns ſchon Note für Note das Motiv zu

---

*) Das Mißverſtehen, vielmehr, die Abhetzung des Allegretto in der achten Sinfonie, ſelbſt von Notablen unter den Muſikdirectoren, gab mir Veranlaſſung dieſen Canon ſammt ſeiner Entſtehungsgeſchichte bereits in No. 49, 1854, in der Niederrheiniſchen Muſik-Zeitung bekannt zu machen. Ich glaube aber nicht, daß es zu beſſerer Erkenntniß verholfen hat.

dieſem Satze, die Worte den humoriſtiſchen Charakter, das beigeſetzte metronomiſche Zeichen das dem Allegretto-Satze entſprechende Tempo. Ta ta ta ta ſind die Pendelſchläge des Metronoms. In den Beſitz dieſes Canons bin ich durch Beethoven ſelber gekommen, indem er mir ſchon um 1818 eine Abſchrift zu nehmen geſtattete.

Und nun weiter in Mittheilung der Begebenheiten aus dieſem Jahrgang.

Schon am 11. April finden wir unſern Meiſter bei einem von Schuppanzigh zu einem wohlthätigen Zwecke im Saale „Zum römiſchen Kaiſer“ veranſtalteten Concert wieder perſönlich mitwirken. Hiebei galt es das große Trio (B dur) für Pianoforte, Violine und Violoncell Op. 97 zum erſten Mal hören zu laſſen. Beethoven am Pianoforte, Schuppanzigh an der Violine, und Linke am Violoncell. Im folgenden Monat Mai ward daſſelbe Werk in einer von Schuppanzigh im Prater gegebenen Quartett-Matinée wiederholt. Mit dieſer Production im Prater, welcher ich, ſo wie auch der vorausgegangenen am 11. April, beigewohnt, ſchied Beethoven als ausübender Clavierſpieler für immer aus der Oeffentlichkeit. — In dieſer Matinée gelangte auch das neue Quartett in F moll, Op. 95, zur erſten Aufführung, das jedoch bereits 1811 componirt worden.

Am 23. Mai erfolgte die Wiedereinführung der weſentlich umgeänderten Oper Fidelio im kaiſerlichen Opern-Theater. Darüber, wie auch über die am 18. Juli darauf zum Beneſice des Autors ſtattgefundene Vorſtellung dieſer Oper iſt bereits im Verlauf der Begebenheiten in den Jahren 1805 und 1806 ausführlich Mittheilung gemacht und demnach darauf zu verweiſen.

Indeſſen, alle in Jahresfriſt, und wohl darf behauptet werden, während der ganzen Künſtlerlaufbahn, unſerm Meiſter widerfahrenen Ehren wurden durch die Erlebniſſe am 29. November deſſelben Jahres überboten. Die großen politiſchen Ereigniſſe, welche faſt alle europäiſche Monarchen zu einem Congreſſe in Wien zuſammengeführt hatten, wirkten weſentlich mit, um dieſen 29. November zu dem Tag des höchſten Glanzes und Ruhmes zu geſtalten, den ein Künſtler wie Beethoven erleben konnte.

In Folge einer von hohen Kunſtfreunden an Beethoven ergangenen Aufforderung, die neuen Werke während des Congreſſes nochmals zur Aufführung zu bringen, faßte der Meiſter den Entſchluß, zur Erhöhung des geſchichtlich denkwürdigen Moments, die von Dr. Aloys Weiſſenbach gedichtete Cantate: „Der glorreiche Augenblick“ in Muſik zu ſetzen und ſelbe in Verbindung mit der A dur Sinfonie und der Schlacht bei Vittoria an einem Abend ausführen zu laſſen. Der Inhalt der Cantate war: die Huldigung der Stadt Vindobona den fremden Monarchen dargebracht. Mit rühmenswerther Bereitwilligkeit wurden dem Künſtler Seitens des Oberſt-Kämmereramtes beide kaiſerl. Redouten-Säle ſogar für zwei Abende zur Verfügung überlaſſen, indem man hohen Orts dieſe muſikaliſche Feierlichkeit gleichſam wie eine Hof-Feſtlichkeit betrachtete. Beethoven ſelber machte perſönlich die Einladung bei allen Monarchen, die ſämmtlich bei der Feier erſchienen waren. (Der Verfaſſer befand ſich unter den Mitwirkenden an der 2ten Violine.) Die Stimmung der nahezu aus 6000 Zuhörern beſtehenden Verſammlung, aber auch die in der großen Schaar der im Orcheſter und Chor Mitwirkenden, läßt ſich nicht beſchreiben. Die ehrfurchtsvolle Zurückhaltung von jedem lauten Beifallszeichen verlieh dem Ganzen den Charakter einer großen Kirchenfeier. Jeder ſchien zu fühlen, ein ſolcher Moment werde in ſeinem Leben niemals wiederkehren. Nur Eins hatte der Feier gefehlt: die Anweſenheit Wellington's, welcher mit Gewißheit entgegen geſehen worden. Der ſiegreiche Feldherr kam erſt nach beendigter Feier in Wien an.*)

---

*) Ein Anſchlagzettel dieſer Akademie liegt vor. Darauf iſt unter andern zu leſen: „Drittens: Eine große vollſtimmige Inſtrumental-Compoſition, geſchrieben auf Wellingtons Sieg in der Schlacht bei Vittoria.“

Schon am 2. December darauf erfolgte die Wiederholung — bei nur mäßig gefülltem Saale, aber deſto größeren Beifallsbezeugungen.

Die Solo-Stimmen in der Cantate wurden ausgeführt von Frau Milder-Hauptmann und Fräulein Bondra, dann den Herren Wild und Forti.

Bezüglich auf dieſe Cantate ſey erwähnt, daß Beethoven den Entſchluß, ſelbe in Muſik zu ſetzen, einen heroiſchen genannt, weil die Verſification ſchlechterdings einer muſikaliſchen Bearbeitung entgegen war. Nachdem er ſelber im Vereine mit dem Dichter daran geändert und gefeilt, der letztere aber nur die Verſe „verböſſert“ hatte, ward das Gedicht dem Karl Bernard zu gänzlicher Ueberarbeitung gegeben, wodurch ein großer Zeitverluſt herbeigeführt wurde. Dieſe Umſtände erklären deutlich warum der Genius des Componiſten ſich in dieſem Werke nicht zu gewohnter Höhe erhoben hat. Auch waren ihm nur wenige Tage zum Niederſchreiben vergönnt. Ueberdies noch mußten die Chöre, weil von Dilettanten geſungen, ſehr leicht behandelt werden, denn in jenen Tagen allgemeiner Aufregung fehlte es vor allem an Zeit und Muße zu Proben. Auszuzeichnen dürfte unter allen Nummern wohl nur die Sopran-Arie mit Chor und obligater Violine ſeyn. — Die Verlagshandlung Haslinger in Wien hat darum wohl gethan, den Weiſſenbach-Bernard'ſchen Text ganz zu beſeitigen — abgeſehen davon, daß er nur einem beſtimmten Momente gewidmet war — und der Muſik das Gedicht von F. Rochlitz: „Preis der Tonkunſt“ unterzulegen, eine beachtenswerthe Dichtung, die Rochlitz bei ſeiner Anweſenheit in Wien 1822 bereits unſerm Beethoven vorgelegt hatte.

In Rückerinnerung des vor acht Jahren ſchon geſchwächten Gehörzuſtandes unſers Meiſters dürfte wohl gefragt werden, wie es ihm nunmehr bei Leitung ſo großer Orcheſter- und Chor-Maſſen ergangen? Dieſer Fragepunct ſoll nun um ſo mehr zur Beantwortung kommen, als wir Friedrich Treitſchke bei Gelegenheit ſeiner Mittheilung über Wiedereinführung des Fidelio im Jahre 1814 ausſagen gehört: „Beethoven dirigirte, ſein Feuer riß ihn oft aus dem Tacte.“ Was wäre das wohl für ein Dirigent, den ſein Feuer oft aus dem Tacte riß und ein hinter oder neben ihm Stehender das geſtörte Gleichgewicht wieder herzuſtellen hätte? — Die von Beethoven geleiteten Aufführungen am 8. und 12. Dec. 1813 in der Aula der Univerſität, ferner die Aufführungen in den Monaten Januar, Februar, November und December 1814 im großen Redouten-Saal, wo ſein Directionspult weit vorgeſchoben war und Niemand ihm aushelfend zur Seite geſtanden, ſind ſprechende Beweiſe, daß er im Stande geweſen, Maſſen, ſo wie ihre einzelnen Beſtandtheile, gut zu überhören. Wer von den Schwierigkeiten bei Einübung und Leitung der Schlacht-Sinfonie einen Begriff hat, mag vielleicht an einem präciſen Ineinandergreifen der zuweilen getrennten Maſſen zweifeln; als Mitwirkender darf ich jedoch verſichern, daß an Praeciſion nichts gefehlt hat, und wahrlich, gegen die Schwierigkeiten in genannter Sinfonie verſchwinden die bei Leitung des Fidelio. Auch bei dem zweimaligen Vortrag des B dur Trio in den Monaten April und Mai deſſelben Jahres zeigte ſich Beethovens Gehör noch vollkommen dienſtbar, minder die Elaſticität der Finger.

Die Folgen aber von ſo großen in einem kurzen Zeitraume wiederholten Anſtrengungen eines kränkelnden Gehörzuſtandes konnten nicht anders als unheilbringend ſeyn. Von dieſem Zeitpuncte her datirt namentlich die gänzliche Schwächung des rechten Ohres. — Fragt es ſich um die Qualification Beethoven's zum Orcheſter-Director überhaupt, ſo wird bei den muſikaliſch Gebildeten die Ausſage keinerlei Bedenken erregen, daß er kein unbedingt guter Dirigent geweſen. Ein ſolcher bildet ſich bekanntlich nur bei jahrelang fortgeſetzter Uebung am ſicherſten im Theater, wenn er ſonſt noch die natürlichen Anlagen zum Dirigenten mitbringt. Wir wiſſen jedoch aus Vorſtehendem, wie ſelten der große Tondichter mit dem Orcheſter und Chor in practiſche Berührung gekommen war. Das Amt eines Muſikdirectors fordert unter allen Umſtänden unausgeſetzte Praxis.

Ueber den Gehörzuſtand wird ſpäterhin noch Grund und Veranlaſſung ſeyn zu ſprechen. Zur Stelle das näher Liegende.

Als oben von der Aufführung der Paſtoral- und C moll Sinfonie geredet worden, ward in der Reihe von Hinderniſſen bei jedem von unſerm Meiſter ausgegangenen Concert-Unternehmen auch der „enorme Koſtenpunct“ mit in Betracht gezogen und, um dem Leſer einen anſchaulichen Begriff davon zu geben, die Vorlage einiger aus dem Jahre 1814 datirenden Rechnungsausweiſe, die im Original vorhanden und mit Randbemerkungen von Beethoven's Hand verſehen ſind, verſprochen.

Im Concerte am 27. Februar genannten Jahres kamen, wie bereits gemeldet, die Sinfonien in A dur und F dur, dann noch die Schlacht bei Vittoria und das Terzett Empi, tremate, zur Aufführung. Die Copiatur-Koſten von der A dur- und der Schlacht-Sinfonie waren bereits vom Ertrage der beiden am 8. und 12. December 1813 ſtattgefundenen Akademien beſtritten, hier im Fall alſo blos die Copiatur für das Terzett und die achte Sinfonie auf Rechnung Beethoven's zu ſtellen. Die vorliegende Specification lautet in Summa: 452 geſchriebene Bogen à 12 Kreuzer macht = 90 Gulden 24 Kreuzer. — Der ſpecificirte Koſtenpunct, das Orcheſter allein betreffend, ſtellte ſich bei dieſem Concerte auf 344 Gulden. Dennoch ſind an der 1ſten Violine nur 7, an der 2ten nur 6, mit je 5, theilweiſe mit 7 Gulden, honorirte Muſiker namentlich angeführt, weil an jeder Stimme zwei Mal ſo viel Dilettanten mitgewirkt hatten.

In dem ſpecificirten Ausweis über Copiatur der Cantate „Der glorreiche Augenblick“, zur Aufführung am 29. Nov. ſtellt ſich die Bogenzahl auf 1468½ à 15 Kreuzer, macht = 367 Gulden 7 Kreuzer.

Die Geſammtkoſten der Aufführung der Paſtoral- und C moll-Sinfonie, der Fantaſie mit Chor und der Theile aus der erſten Meſſe in C dur am 22. December 1808 im Theater an der Wien, ſollen ſich auf 1300 Gulden erhoben haben.

Beim Anblick dieſer Ziffern läßt es ſich wohl unſchwer erwägen, auf wie hoch der Brutto-Ertrag eines ſolchen Concerts ſich ſtellen mußte, wenn für unſern Meiſter einige hundert Gulden erübrigt werden ſollten. Vornehmlich waren es die Copialien, die einen zu großen Theil der Einnahme abſorbirten. Wie ganz anders ſtellt ſich dieſer Koſtenpunct ſeit Einführung der Lithographie. Darum konnte der pecuniäre Ausfall nur bei Concerten im großen Redouten-Saal ein günſtigerer ſeyn, falls kein Sing-Chor gebraucht worden. Allein in dieſen Räumen haben wir den Meiſter vor dem Jahre 1814 niemals geſehen. War er ſo glücklich, durch die Unternehmungen im Laufe des genannten Jahres etwas erübrigen zu können, ſo verdankte er es zunächſt den politiſchen Conſtellationen, in Folge deren wir die Herrſcher Europa's mit ihrem Hofſtaate in dieſem Jahre zu Wien verſammelt ſehen, dann aber noch der außerordentlichen Wirkung ſeiner Schlacht-Sinfonie auf die Maſſen. Die Geſchenke der fremden Monarchen zumeiſt ſetzten Beethoven in den Stand, an Niederlegung eines kleines Capitals, aus einigen öſtreich. Bank-Actien beſtehend, denken zu können.

Anhang.

I. Katalogiſches.

Vor Aufſtellung des Verzeichniſſes der in die erſte Periode fallenden Werke wurde der katalogiſchen Unordnung erwähnt, welche in Beethoven's Werken beſteht und geſagt, daß Aehnliches wohl ſelten oder niemals bei einem Autor vorgekommen ſeyn dürfte.

Bevor nun das Verzeichniß der in die zweite Periode fallenden Werke aufgeſtellt wird, iſt es unumgänglich nothwendig, dieſer Unordnung näher zu treten, weil ſie in dieſer Periode ſchon einen hohen Grad erreicht. Die wörtliche Mittheilung eines vorliegenden Briefes von dem Verleger Dominik Artaria an Beethoven wird dieſen bedauerlichen Zuſtand beſtens conſtatiren. Artaria ſchreibt:

Wien den 24. Juli 1819.

Euer Hochwohlgeboren! Beiliegend überſende ich die Correctur, und glaube fehlerfrei.*) In dem Katalog Ihrer Werke fehlen folgende Nummern, welche ich, ohngeachtet aller Mühe, nirgends habe finden können, als: Opus 46. 48. 51. 65. 66. 71. 72. 87. 88. 89. 103.

Dagegen haben folgende Werke gar keine Nummern und kein Opus, als:

Fidelio;
Ouverture zu Leonore; (A. meint unbezweifelt No. 3,
die 1810 bereits veröffentlicht worden.)

---

*) Es war die Correctur der großen Sonate in B dur, Op. 106.

Schlußgeſang aus dem Singſpiel: „die Ehrenpforte“;
Polonaiſe für Pianoforte, bei Mechetti;
Schlußgeſang aus dem Singſpiel: Die gute Nachricht;
Rondo in C
Rondo in G } bei Artaria;
Sechs Lieder von Gellert, Artaria;
Adelaide von Matthiſon, Artaria;
Variations à 4 mains in C;
Grand Trio pour 2 Oboe und engliſch Horn, Artaria;
Grand Quintetto pour 2 Violons, 2 Violas et Violoncell. Es dur. Artaria;
Prélude pour Pianoforte in F moll, Riedel;
12 Redout-Deutſche
12 Redout-Mennets } Artaria;
Quintetto in C. pour 2 Violons, 2 Altos et Violoncello, Mollo;
Scena et Aria (Ah perfido). Peters;
Variations sur une marche de Dressler, Steiner;
Variations pour Pianoforte sur l'air: La vie est un voyage. Paris, Janet;
Sextetto pour 2 Clarinetts, 2 Cors et 2 Bassons, Breitkopf;
Lieder von Goethe und Matthiſon, Riedel;
Italieniſche und deutſche Geſänge, 4 Hefte, Peters;

und folgende auf den Katalogen rückwärts noch beſchriebene Werke.

Belieben E. Hochw. daher zu beſtimmen und zu erlauben, welche von dieſen Werken in die fehlenden Nummern eingeſchaltet werden dürften.

Eben ſo erſuchen wir höflichſt um eine ſchnelle Expedirung der Correctur.

In Erwartung einer gütigſt baldigen Antwort verharren mit Hochachtung ꝛc.

Beethoven, zu ſelber Zeit in Mödling mit der Missa in D beſchäftigt, erwiederte alsbald: er habe nun keine Zeit ſich mit dieſer Verwirrung abzugeben, ſey überhaupt außer Stand, etwas in dieſer Sache zu thun, die Herren Verleger hätten dieſe Unordnung herbeigeführt, ſie ſollen nun ſehen, wie ſie damit zurecht kommen; ſchließlich adreſſirte er Artaria an ſeinen Collegen Steiner u. Comp. behufs der Mitwirkung zu einer allenfalls möglichen Entwirrung. Dieſe Verlagshandlung lehnte jedoch die Theilnahme ab, indem ſie bereits mit Beethoven auf nicht beſonders freundlichem Fuße ſtand. Kurz vorher hatte dieſelbe ein abſonderliches Meiſterſtück mit Einreihung zweier kleinen Lieder von Beethoven unter die Opuszahlen fertig gebracht, ohne den Meiſter früher befragt zu haben; es ſind die Liedchen: „Der Mann von Wort," mit Op. 99, dann „Merkenſtein," mit Op. 100, bezeichnet, ein jedes bloß aus zwei Seiten beſtehend. Beethoven's Proteſtation gegen ſolche Willkür wurde nicht beachtet. Wir erſehen daraus den Fortbeſtand der verlegeriſchen Rückſichtsloſigkeit gegen Mahnungen wie auch gegen Intereſſen der Autoren, wie Eingangs der zweiten Periode ſchon gezeigt worden.

C. Czerny's Bemerkung auf Seite 60 des zweiten Capitels ſeiner Clavier-Schule über die Verwirrung in Beethoven's Katalog verdient mit angeführt zu werden. Er bemerkt: „Uebrigens herrſcht in der Nummerirung ſeiner Compoſitionen eine große Unordnung, woher es auch kommt, daß die Exiſtenz mancher intereſſanten Werke faſt ganz unbekannt blieb." Dies begreift ſich erſt, wenn man erfährt, daß einige Nummern drei, ja ſogar vier Mal vorkommen.

Wo thunlich, ſoll nun bei Aufſtellung des Verzeichniſſes ſowohl der der zweiten, wie auch der dritten Periode angehörigen Werke auf vorſtehenden Brief des D. Artaria hingewieſen werden. Vielleicht gelingt es in Zukunft doch eine beſſere Ordnung in den Katalog zu bringen, was allein ſchon zur Herſtellung der chronologiſchen Ordnung ſehr erwünſcht wäre. Indeß ohne die arrangirten Werke von den Originalien zu trennen und ſie in eine abgeſonderte Kategorie zu ſtellen, dürfte nichts erſprießliches zu erzwecken ſeyn. Selbſtverſtändlich kommt den Arrangements keine andere Opuszahl zu, als die des Originals. Die durch ſolche Abſonderung entſtehenden Lücken in den fortlaufenden Nummern wären für Orientirung weniger anſtößig, als der beſtehende Durcheinander. Eine Verſetzung der Nummern bei den Originalen iſt darum kaum räthlich, weil das Publicum ſich mit den beſtehenden Opuszahlen längſt vertraut gemacht hat.

II. Verzeichniß

der in die zweite Periode fallenden Werke, nicht in chronologiſcher Ordnung, wie es bei der erſten Periode thunlich war, vielmehr aus eben angeführten katalogiſchen Gründen in Gruppen abgetheilt, was zu leichterer Ueberſicht verhelfen wird. Der Vollſtändigkeit wegen mußte bei einigen Werken bezüglich ihrer erſtmaligen Aufführung in die vorausgegangene Periode, bezüglich aber ihres Erſcheinens im Druck in die kommende geſehen werden, wie es ſich ſchon bei den Sinfonien zeigt.

Sinfonien.

Nr. 1. Sinfonie in C dur, Op. 21, erſte Aufführung 1800, erſchien im Druck 1801, erſter Verleger Peters in Leipzig.

Nr. 2. Sinfonie in D dur, Op. 36, erſte Aufführ. 1804, erſchien 1804 im Induſtrie-Comptoir.

Nr. 3. Sinfonia eroica, Es dur, Op. 55, erſte Aufführung 1805, erſchien 1807 im Induſtrie-Comptoir.

Nr. 4. Sinfonie in B dur, Op. 60, erſte Aufführ. 1807, erſchien 1808 im Induſtrie-Comptoir.

Nr. 5. Sinfonie in C moll, Op. 67, erſte Aufführung 1808, erſchien 1809 bei Breitkopf u. Haertel in Leipzig.

Nr. 6. Sinfonie Paſtorale, F dur, Op. 68, erſte Aufführ. 1808, erſchien 1809 bei Breitkopf u. Haertel.

Nr. 7. Sinfonie in A dur, Op. 92, erſte Aufführung 1813, erſchien 1816 bei Steiner u. Comp. in Wien.

Nr. 8. Sinfonie in F dur, Op. 93, erſte Aufführung 1814, erſchien 1817 bei Steiner u. Comp.

Wellingtons Sieg, oder die Schlacht bei Vittoria, Op. 91, erſte Aufführung 1813, erſchien 1816 bei Steiner u. Comp.

Concerte für Pianoforte mit Orcheſter und die Fantaſie mit Chor.

N. 2. Concert in **B dur, Op.** 19, erſte Aufführung 1800, erſchien 1801 bei Hofmeiſter u. Kühnel in Leipzig.

Nr. 3. Concert in **C moll, Op.** 37, erſte Aufführ. 1804, erſchien 1805 im Induſtrie-Comptoir.

Nr. 4. Concert in **G dur, Op.** 58, erſte Aufführung ?, erſchien 1808 im Induſtrie-Comptoir.

Nr. 5. Concert in **Es dur, Op.** 73, erſte Aufführ. 1812, erſchien 1811 bei Breitkopf u. Haertel.

Fantaſie mit Chor, **C moll, Op.** 80, erſte Aufführ. 1808, erſchien 1811 bei Breitkopf u. Haertel.

Concert in D dur, für Violine, Op. 61.

Erſte Aufführung 1806, erſchien 1808 (zugleich mit dem Arrangement als Concert für Pianoforte) im Induſtrie-Comptoir.

Concertino in C dur, für Pianoforte, Violine und Violoncell, Op. 56.

Erſte Aufführung 1808, erſchien 1810 im Induſtrie-Comptoir.

Werke für Geſang und Orcheſter.

A. Chriſtus am Oelberg, Cantate, **Op.** 85, erſte Aufführung 1803, erſchien 1811 bei Breitkopf u. Haertel.

B. Fidelio, Oper, **Op.** 72, erſte Aufführung 1805, erſchien theilweiſe in verſchiedenen Jahren bei Breitkopf u. Haertel, bei Artaria und auch bei Simrock.

C. Meſſe in **C dur, Op.** 86, erſte Aufführung 1808, erſchien 1813 bei Breitkopf u. Haertel.

D. Die Ruinen von Athen, Op. 113 u. 114, erſte Aufführung 1812, erſchien theilweiſe in verſchiedenen Jahren, erſter Verleger Artaria.

E. Der glorreiche Augenblick, Gelegenheitscantate, Op. 136, erſte Aufführung 1814, erſchien um 1836 bei Haslinger.

Ouverturen für Orcheſter.

A. Zu dem Ballet „Prometheus", Op. 43, erſte Aufführung 1801, die ganze Muſik zu Prometheus in verſchiedenen Arrangements erſchien 1802 und 1805 zuerſt bei Hofmeiſter.

B. Zu Coriolan, **C moll**, Op. 62, erſte Aufführung 1807, erſchien im Induſtrie-Comptoir.

C. Zu Egmont, **F moll**, Op. 84, erſte Aufführ. 1808, erſchien 1811 bei Breitkopf u. Haertel.

D. Zu Fidelio, Op. 72, No. 1, **C dur**, erſchien um 1836 bei Haslinger; No. 2, **C dur**, erſte Aufführung gleichzeitig mit der Oper 1805, erſchien um 1842 bei Breitkopf u. Haertel; No. 3, **C dur**, erſte Aufführung gleichzeitig mit der Oper 1806, erſchien 1810 bei Breitkopf u. Haertel; No. 4, **E dur**, erſte Aufführung gleichzeitig mit der Oper 1814, erſchien bei Breitkopf u. Haertel.

E. Zu König Stephan, **Es dur**, Op. 117, erſte Aufführung 1812, erſchien 1828 bei Haslinger.

Septett, Es dur, Op. 20.

Erſte Aufführung 1800, erſchien 1801 bei Kühnel u. Hofmeiſter.

Sextett, Es dur, Op. 81 b.

Erſchien 1810 bei Simrock in Bonn.

Quintette.

Op. 16, **Es dur,** für Pianoforte, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott, erſchien 1801 bei Mollo.

Op. 29, **C dur,** für 2 Violinen, 2 Altos und Violoncell, erſchien 1803 bei Breitkopf u. Haertel.

Quartette.

Op. 18, **F dur, G dur, D dur, C moll, A dur, B dur** *), erſchien 1802 bei Mollo.

Op. 59, **F dur, C moll, C dur,** erſchien 1807 im Induſtrie-Comptoir.

Op. 74, **Es dur,** erſchien 1810 bei Breitkopf u. Haertel.

Trio's für Pianoforte, Violine und Violoncell.

Op. 70, (**D dur** und **Es dur**), erſchien 1810 bei Breitkopf u. Haertel.

Op. 97, **B dur,** erſte Aufführung 1814, erſchien 1816 bei Steiner u. Comp.

Sonaten für Pianoforte und Violine.

Op. 23, **A moll,** erſchien 1801 bei Mollo.

Op. 24, **F dur,** erſchien 1801 bei Mollo.

---

*) Die drei erſten dieſer Quartette ſind im Jahre 1801 bei Mollo erſchienen. Die Compoſition datirt demnach aus den letzten Jahren der erſten Periode. Auf die folgenden drei in C moll, A dur und B dur findet eine Stelle aus Beethoven's Brief aus dem Jahre 1801 an ſeinen Freund Karl Amenda in Kurland Bezug, der ſich bereits 1799 von ihm getrennt hatte. (Siehe Eingang zu dieſer Periode.) Dieſe Stelle lautet: „Dein Quartett gib ja nicht weiter, weil ich es ſehr umgeändert habe, indem ich erſt jetzt recht Quartette zu ſchreiben weiß, was Du ſchon ſehen wirſt, wenn Du ſie erhalten wirſt.“ — Was mochte wohl aber Beethoven beſtimmt haben dieſe ſechs Quartette unter einer Opus-Zahl herauszugeben, da er doch noch damals Herr ſeines Willens war? Solcher Ueberfluß ſteht doch wohl im ſchreienden Gegenſatze mit den Kleinigkeiten, denen ſpäterhin, wo ſein Wille nicht mehr beachtet worden, (wie wir geſehen) die Ehre widerfahren unter die Opus-Zahlen aufgenommen zu werden, z. B. Op. 99 und 100 — zwei winzige Lieder.

Op. 30, (**A dur, C moll, G dur**), erſchien 1803 im Induſtrie-Comptoir.

Op. 47, **A dur**, erſchien 1805 bei Simrock.

Op. 96, **G dur**, erſchien 1814 bei Steiner u. Comp.

Sonate für Pianoforte und Violoncell.

Op. 69. **A dur**, erſchien 1809 bei Breitkopf u. Haertel.

Sonate für Pianoforte und Horn.

Op. 17, **F dur**, erſchien 1801 bei Hofmeiſter u. Kühnel.

Sonaten für Pianoforte allein.
(Nebſt 1 Sonatine und 1 Fantaſie.)

Op. 22, **B dur**, erſchien 1801 bei Kühnel.

Op. 26, **As dur**, mit dem Trauermarſch, erſchien 1802 bei Joh. Cappi in Wien.

Op. 27, (**Es dur, Cis moll**), erſchien 1802 bei Joh. Cappi.

Op. 28, **D dur**, erſchien 1802 im Induſtrie-Comptoir.

Op. 31, (**G dur, D moll, Es dur**), erſchien 1803 bei Nägeli u. Simrock.

Op. 49, (**G moll, G dur**), erſchien 1805 im Induſtrie-Comptoir.

Op. 53, **C dur**, erſchien 1805 im Induſtrie-Comptoir.

Op. 54, **F dur**, erſchien 1806 im Induſtrie-Comptoir.

Op. 57, **F moll**, erſchien 1807 im Induſtrie-Comptoir.

Op. 77, (Fantaſie), **G moll**, erſchien 1810 bei Breitkopf u. Haertel.

Op. 78, **Fis dur**, erſchien 1810 bei Breitkopf u. Haertel.

Op. 79, (Sonatine), **G dur**, erſchien 1810 bei Breitkopf u. Haertel.

Op. 81a, (**Les Adieux**), **Es dur**, erſchien 1811 bei Breitkopf u. Haertel.

Variationen für Pianoforte allein und auch mit Begleitung.

Op. 34, ſechs Variationen über ein Original-Thema, **F dur,** erſchien 1803 bei Breitkopf u. Haertel.

Op. 35, fünfzehn Variationen mit einer Fuge, **Es dur,** erſchien 1803 bei Breitkopf u. Haertel.

Op. 76, Variationen, **D dur**, erſchien 1810 bei Breitkopf u. Haertel.

Op. 44, vierzehn Variationen, **Es dur**, für Pianoforte, Violine und Violoncell, erſchien 1804 bei Peters.

Op. 66, zwölf Variationen, **F dur,** für Pianoforte, Violine und Violoncell, erſchien 1799 bei Artaria.

(Auf beide letztere Werke weiſet der vorſtehende Brief Artaria's gleichfalls hin. Wie insbeſondere die „Zwölf Variationen“ zur Opuszahl 66 kommen, iſt räthſelhaft, da ſie zu den früheſten Compoſitionen unſers Meiſters zählen, und darüber im erſten Jahrgang der Allg. Muſ. Ztg. bereits eine kritiſche Anzeige enthalten iſt. — Das Trio für 2 Oboen und engliſch Horn, mit **Op.** 87 bezeichnet, gehört unſtreitig auch in die erſte Periode zurück.)

Romanzen für Violine mit Begleitung eines kleinen Orcheſters.

Op. 40, **G dur,** erſchien 1803 bei Kühnel u. Hofmeiſter.

Op. 50, **F dur,** erſchien 1805, erſter Verleger?

Op. 25, Serenade (**D dur**) für Flöte, Violine u. Bratſche, erſchien 1802 bei Simrock.

Die in dieſe Periode fallenden Lieder und Geſänge ſind meiſt ſchon im Contexte mit aufgeführt.

III. Beethoven's muſikaliſcher Charakter.

Wer möchte nicht bei Anblick dieſes Verzeichniſſes über die beiſpielloſe Fruchtbarkeit des Beethoven'ſchen Genius in allen Gattungen muſicaliſcher Compoſition, aber auch über den raſtloſen Fleiß, der im Zeitraume von nur vierzehn Jahren dieſes alles hervorgebracht, in Erſtaunen gerathen? Wäre dieſem auch nicht mehr gefolgt, ſo hätte ſich der Meiſter durch das Vorhandene ſchon einen Platz unter den in der Kunſtgeſchichte hervorragendſten Männern geſichert, denn die Völker Europa's hatten in ihm ſchon einen der oberſten Vertreter ihrer Cultur und ihres Ruhmes in Sachen der Tonkunſt erkannt und verehrt. Wie wenig die Kunſtkritik im Ganzen zu dieſem Ergebniß beigetragen, iſt durch die angeführten Stellen daraus ſattſam dargelegt worden. Darum verdient aber gerade der Mann unter allen ſeines Gleichen hervorgehoben zu werden, der ſich einer der erſten vom Chorus getrennt, die alten Vorurtheile für Herkömmliches und Eingelebtes möglichſt abgeſchüttelt und ſich beſtrebt, dem Geiſte der Beethoven'ſchen Tondichtung im Allgemeinen und Speciellen recht nahe zu kommen und ſomit die Fackel zu deſſen Erkenntniß hoch aufzurichten. Vorausgehend ſchon, als der kritiſchen Beurtheilung der C moll-Sinfonie in der Allg. Muſ. Ztg. Erwähnung geſchah, ward Amadeus Wendt genannt. Hier ſoll nun dem Verehrer Beethoven's ein Mehreres aus den Studien dieſes erleuchteten Vorgängers vorgelegt und damit zugleich der Dank gezollt werden, den Jeder ihm ſchuldet. Denn ihm gebührt der Ruhm, den bis dahin verkannten und angefeindeten Tondichter in ſeiner Weſenheit den Zeitgenoſſen kennen gelehrt und damit gleichſam ein denkwürdiges Verſöhnungswerk vollbracht zu haben.

Der ſiebenzehnte Jahrgang (1815) der Allg. Muſ. Ztg. bewahrt in 6 Nummern: **„Gedanken über die neuere Tonkunſt, und van Beethoven's Muſik, namentlich deſſen Fidelio, von Prof. Am. Wendt.“**

Aus dieſer umfaſſenden Abhandlung möge hier nur ein kleiner Bruchtheil an's Tageslicht gezogen werden, der das Allgemeine der Beethoven'ſchen Muſik betrifft.

Nachdem ſich Wendt über Charakteriſtik in Bezug auf Oper einleitend ausgeſprochen und Mozart den gebührenden Ehrenplatz angewieſen, geht er unter der beſonderen Ueberſchrift: „*Beethoven's muſicaliſcher Charakter*“ zu ſeinem eigentlichen Thema über und fährt fort:

„Obige Gedanken veranlaßte das Werk eines Meiſters, deſſen reicher coloſſaler Geiſt durch Mozart und Haydn entzündet, aus der romantiſchen Inſtrumentalmuſik ſich gleichſam einen Dom bis in die Wolken erbauet hat. Schwerlich wird ihn ein noch lebender Componiſt an Reichthum großer und ernſter muſicaliſcher Ideen übertreffen, die nicht durch Lectüre oder Anhörung der Tonſtücke Anderer, ſondern durch ſelbſteigene Erhebung in ein noch nie betretenes Gebiet erzeugt zu ſeyn ſcheinen; ſchwerlich einer an Kühnheit der Phantaſie, deren Flug uns (wie in der **Sinfonia eroica**) bald auf das Schlachtgefilde trägt, wo die goldenen Hoffnungen der Völker und eine glorreiche Heldenzeit untergehen, während eine andere ihren Auferſtehungstag feiert, bald in den Schoos der heitern Natur und in die muntern Reihen der fröhlichen Hirten, wie in der *ländlichen Sinfonie*. Wir wollen damit keineswegs die beſchreibende oder malende Muſik in Schutz nehmen, zu welcher Beethoven, wie ſein Lehrer Haydn, hinzuneigen ſcheint; denn einige Einfälle ſcherzhafter Laune abgerechnet, bleibt Beethoven, was der Muſiker ſeyn kann und ſoll, Maler des Gefühls, und wie das Gefühl überhaupt nicht ohne Gedanken iſt, ſo werden die in Tönen feſtgehaltenen Stimmungen der Phantaſie des genialen Tonkünſtlers auch in *Bildern* gegenſtändlich; er *ſchaut* die Situationen, deren Stimmung er ſchildert, und die Anſchaulichkeit, welche ſeine Tonbildungen in ihrer Erregung und Entſtehung für ihn haben, kann wohl oft den Grad erreichen, daß er das Sichtbare und örtlich Beſtimmte geſchildert zu haben meint.

In der That aber iſt Beethoven's Muſik ſo wenig Schilderung des Wirklichen und Gegebenen, daß ſie vielmehr jedem

Gefühle einen unbeſchreiblichen, und ungewöhnlichen Grad der Innigkeit und Tiefe ertheilt, und der muſik-kundige Seelenforſcher an Beethoven's Muſik recht wahrnehmen könnte, welches Umfanges und welcher Mannigfaltigkeit von Gefühlen das menſchliche Herz fähig iſt. Ja wenn man Beethoven auch nur darnach meſſen wollte, ſo würde er vielleicht hierin vor allen ſeinen muſicaliſchen Zeitgenoſſen hervorragen. Seine Gefühlsmannigfaltigkeit iſt unermeßlich, ſeine Töne verkünden immer eine nie empfundene, nie genoſſene Wonne, das Ueberirdiſche oder Unterirdiſche wird an den irdiſchen Klang geknüpft, und ſtets erſcheint er neu und unerſchöpflich.

Doch wird man bald bemerken, daß in ſeinen muſicaliſchen Darſtellungen das Große und Coloſſale vorherrſchend iſt. Denn ob wir ihn gleich darin den muſicaliſchen Shakespeare nennen möchten, daß es ihm eben ſo wohl möglich iſt, den tiefſten Abgrund des kämpfenden Herzens, wie den ſüßen Liebeszauber des unſchuldigſten Gemüthes, den herbſten, tiefſten Schmerz, wie das himmelhoch jauchzende Entzücken, das Erhabenſte, wie das Lieblichſte in Tönen zu ſchildern und auszuſprechen,*) ſo neigt doch ſein Geiſt zu den Darſtellungen tiefſinnigen Ernſtes, feuriger Schwärmerei und erhabener Pracht mit vorzüglicher Liebe hin, und ſetzt die höchſten Affecte in harmoniſche Bewegung. Wir erklären uns dieſes daher, daß Beethoven's Genius die Tonkunſt unter Haydn's und Mozart's Führung zuerſt im Glanze der Inſtrumentalmuſik erblickte; ſie mit originellem Geiſte noch weiter auszubilden, war ihm die nächſte Aufgabe ſeines Lebens. Sein tiefes geniales Studium erforſchte den verborgenen Geiſt jedes Inſtrumentes, und wenn mehrere ſeiner Zeitgenoſſen nur dieſes oder jenes vortheilhaft anzuwenden, und die Wirkung zu benutzen verſtehen, ſo kennen wir keinen lebenden Tonſetzer außer ihm und vielleicht Cherubini, der jedes Inſtrument nach ſeinem eigenthümlichen Geiſte in ſo origineller Mannigfaltigkeit und wunderbarer Verbindung anzuwenden verſteht.

---

*) Welche Verſchiedenheit von der wunderſüßen, tiefſinnigen Melodie zu dem Goethe'ſchen „Ich denke Dein," oder von der wehmuthsvollen Adelaide an, bis zu dem Titanenkampfe in der genannten Sinfonia eroica, der kein bloßer Fauſtkampf iſt! A. W.

Wer dieſe Macht über die Geiſter der Töne errungen hat, muß auch nothwendig den kräftigen Trieb fühlen, dieſe Herrſchaft zu üben; dies kann auf die höchſte Weiſe nur bei der Inſtrumental-Muſik geſchehen, welche wiederum nicht um jeder Kleinigkeit willen, ſondern nur durch bedeutende und mächtige Gemüthsbewegungen in Bewegung zu ſetzen iſt. Wo er ſich aber der ganzen Macht und Fülle der Inſtrumentalmuſik bedient, da wird auch das Unerhörte in der Muſik möglich, und eine überirdiſche Kraft kommt in den Menſchen, ſo daß er ſich in ſolchen Momenten der Bewohner einer höheren Welt zu ſeyn wähnen kann. Nicht um die kraftloſe Klage, nicht um die ſchwächliche Empfindſamkeit, mit einem Anſchein von Kraft zu übertünchen, nicht (wie das Motto mehrerer neueren Inſtrumental-Componiſten heißen könnte, die ſelbſt zur Empfehlung eines gemeinen Flöten-Concerts die heiligen Poſaunen und alle Inſtrumente in Bewegung ſetzen), um mit Vielem wenig zu thun, ſondern um die mannigfaltigen Gewalten der Muſik in einem unerhörten, ungeheuren Eindruck zu verbinden, die Verheißungen des romantiſchen Geiſtes in der Muſik zu erfüllen, die uns vorzüglich Mozart gab, müſſen alle Inſtrumente ſich vereinigen, ja der Meiſter ſelbſt beherrſcht ſie mit derſelben Macht, wie der Virtuos ſein einzelnes Inſtrument. Und in der That ſcheint auch die Inſtrumental-Muſik ihren höchſten Glanz erreicht zu haben, wo, wie bei Beethoven, alle Inſtrumente ſeiner Tonwerke, ja alle Inſtrumente des ganzen Orcheſters — gleich dem einzelnen Virtuoſen auf ſeinem Inſtrumente zuſammenſpielen müſſen. Hier ſteht kein einzelnes für ſich, alle bilden in unendlicher Abwechslung und Verknüpfung gleichſam ein lebendiges Ton-Univerſum. *)

So glauben wir Beethoven's größte Inſtrumental-Compoſitionen geſchildert zu haben. Letzteres aber dem Meiſter zum

---

*) Wäre es doch dem trefflichen Mitgliede des leipziger Kunſttribunals vergönnt geweſen, auch die neunte Sinfonie zu hören!

Vorwurfe machen, kann nur der Laie, oder der Muſiker, der die Kraft und Bedeutung ſeiner Kunſt mißverſteht. Denn wie überhaupt die Schwierigkeit nur eine *relative* iſt — denn ſonſt würde man ſtatt zu Mozart, Haydn, Cherubini fortzuſchreiten, bei Hiller, Benda, Vanhall, u. ſ. w. ſtehen geblieben ſeyn: — ſo iſt das Geſetz der Kunſt: *mit wenigem Viel* auch nicht das *höchſte* der Kunſt — ſonſt würden die leichteren Gattungen der Muſik, z. B. Lieder zum Clavier, die höchſten ſeyn, und die italieniſche Muſik *unbedingt* den Vorzug verdienen; — im Gegentheil muß es in jeder Kunſt eine Gattung geben, welche der ergebenen Kunſtmittel ſich in ihrem ganzen Umfange bedienen und dadurch den umfaſſendſten Eindruck ihrer Kunſt zeigen muß."

VI. Vorwürfe der Schwierigkeit und Unverſtändlichkeit.

„Was die muſicaliſche Schwierigkeit anlangt, ſo wiſſen viele unter uns ſich noch der Zeit zu erinnern, wo in manchen Orcheſtern die Clarinette noch ganz, die Poſaune überall fehlte, und wo man Inſtrumental-Stücke langſam einſtudiren mußte, die heut zu Tage jedes kleine Orcheſter ohne Mühe faſt vom Blatte ſpielt, andere als unausführbar zurückgelegt wurden, an denen man ſich jetzt überall ergötzt. Ja, von Mozart's Muſik iſt es uns vorzüglich bekannt und in friſchem Andenken, daß ſie anfangs von vielen Orcheſtern unwillig bei Seite gelegt wurde, und bei denen, welche die italieniſche Muſik Allem vorziehen, noch heute übel berüchtigt iſt. Selbſt würdige Männer, wie Hiller nach Anhörung von Mozart's **Cosi fan tutte**, mußten auf ihrem beſchränkten Standpuncte damals ſagen, es könne aus dem Manne wohl noch etwas werden, aber er arbeite zu ſchwülſtig.

Wir dürfen hierin nicht vergeſſen, daß es Geiſter gibt, welche ihrer Zeit mit dem Geniusflügel zuvoreilen, und erſt nach ſpäterer Zeit, vielleicht erſt von der Nachwelt, das völlige und tiefſte Verſtändniß ihrer Werke erwarten. Kant's Beiſpiel in der Philoſophie, Klopſtock's, Schiller's und Goethe's Beiſpiel in der Poeſie, deren erſtes Auftreten vom Publicum ſo wenig begünſtigt war, daß die gemeinen Recenſenten damaliger Zeit dieſelben wie ihres Gleichen betrachteten und behandelten, ſelbſt Mozart's angeführtes Beiſpiel, deſſen Don Juan u. ſ. w. heutzutage dem muſicaliſchen Publicum jedesmal einen muſicaliſchen und theatraliſchen Feſttag bereitet, da man früherhin dem unheimlichen Geiſte, der in dieſer erhabenen Oper waltet, gleichſam aus dem Wege zu gehen ſchien, zeugt davon.

die große C moll Sinfonie) beſtätigen dies ſchon jetzt, und ſein Fidelio — wir wagen dies zu prophezeihen, wird es auch künftig beſtätigen, je mehr er in meiſterhaften Aufführungen, die er eben ſo ſehr verlangt als verdient, wird genoſſen und vielſeitig betrachtet worden ſeyn. Denn das iſt das wahrhafte Kennzeichen großer Werke, daß ſie wiederholt genoſſen, immer mehr befriedigen, und durch Betrachtung der unendlichen Schönheit, welche das Ganze umſchließt, immer reicheren Genuß gewähren, ſo wie das aufmerkſame Auge am unbewölkten Himmel immer mehrere Welten findet und entdeckt.“

In welch’ hohem Grade dieſe im Jahre 1815 ausgeſprochene Prophezeihung des Leipziger Kunſtgelehrten in Erfüllung gegangen, weiß die Gegenwart auszuſagen. In ſpezieller Beziehung auf Fidelio iſt A. Wendt nach reiflicher Prüfung und Vergleichung der urſprünglichen Geſtaltung der Oper mit der in zwei Acte zuſammengezogenen zu einem Ausſpruch gekommen, der gleichfalls in Erinnerung gebracht zu werden verdient. Er lautet: „Die Ouvertüre abgerechnet, ſind die Veränderungen der beibehaltenen Stücke ganz unweſentlich, ſofern ſie nicht mit jener Umſtellung der Scenen in Verbindung ſtehen. Da nun auch durch dieſe Umſtellung der Scenen für das Dramatiſche der Oper wenig gewonnen, ja das Mißverhältniß der Acte nur vergrößert worden iſt, ſo würden wir auch jeder Direction rathen, dieſe Oper im Weſentlichen lieber in der urſprünglichen Bearbeitung aufführen zu laſſen, und ſind gewiß, daß bei wiederholtem Genuſſe präciſer und begeiſterter Aufführungen derſelben, ſowohl von Seiten der Sänger als des Orcheſters, die wahren Muſikfreunde ſie immer allgemeiner anerkennen, und ihren Namen dankbar in das National-Heiligthum eingraben werden, in welchem Mozarts göttliche Opern prangen.“

Daß jedoch der Scharfblick des forſchenden Schriftſtellers in dieſer Abhandlung ein nach jeder Seite völlig unbefangener [illegible] [illegible] Wendt nicht nach mehreren Beziehungen hin den

den. Offenbare Beweiſe von Zeit-Irrthümern liegen in dem Abſchnitte „Beethoven's Manier“ zu Tage, die gegenwärtig beſſeren Ueberzeugungen weichen mußten. Ein Beiſpiel von Zeit-Irrthum in anderer Beziehung mag Zeugniß geben. Wendt ſagt: „Viele Werke Beethoven's, z. B. mehrere ſeiner Sinfonien, Sonaten, können nur als muſicaliſche Fantaſien gefaßt und gewürdigt werden. In ihnen verliert auch der aufmerkſame Zuhörer den Grundgedanken oft ganz aus den Augen; er findet ſich in einem herrlichen Labyrinthe, wo auf allen Seiten üppiges Gebüſch und wunderſeltene Blumen den Blick auf ſich ziehen, doch ohne den Faden in die ruhige Heimath wieder zu gewinnen; des Künſtlers Fantaſie fließt unaufhaltſam weiter fort, Ruhepuncte ſind ſelten gewährt, und der Eindruck, welchen das Frühere machte, wird durch das Spätere nicht ſelten ausgetilgt; der Grundgedanke iſt ganz verſchwunden, oder ſchimmert nur aus dunkler Ferne in dem Fluſſe der bewegten Harmonie hervor.“

Längere Zeit nach dem Erſcheinen dieſer Abhandlung ergab ſich eine paſſende Veranlaſſung derſelben in einem Geſpräche mit Beethoven zu erwähnen. Da erwiederte der Meiſter: „Es iſt viel Weisheit, aber auch viel Schulverſtand darin. Sie ſollten ſie bald wieder leſen, und nach einigen Jahren wieder.“ Weiter keinerlei Anmerkung, kein Wink. —

Welches war wohl der rechte Sinn dieſer orakelhaften Worte? Sollte mit dem Vorderſatz (Weisheit) die ewig unwandelbare Wahrheit, — auch in Bezug auf ſeine Werke — mit dem Nachſatze (Schulverſtand) etwa das gemeint ſeyn, was eine ſpätere Zeit modificiren, reformiren werde? Vielleicht! Herder ſagt: „Wo für alle Zeiten die Form daſteht, (wie in Bildhauer- und Malerkunſt) da muß ſich nothwendig das Urtheil fortwährend an ihr ſchärfen, berichtigen, ergänzen. Anders ſcheint es aber mit dem zu ſein, was in der Luft verhallt — mit Muſik und Sprache. Wer kann dies wellenergießende Meer, wo jede Woge mit dem Augenblick verſchwin-

Poeſie ſo verſchieden! Daher verändern ſich dieſe ſo ſehr mit Nationen, Zeiten, Menſchen! So ſcheint es, die Regeln des Einverſtändniſſes liegen aber dennoch, ſowohl im Material der Kunſt, als im Subject der, dieſe Künſte genießenden, immer nur menſchlichen Empfindung. Die Verhältniſſe der Harmonie ſind allen Völkern dieſelben; die Empfänglichkeit unſers Organs kann gradweiſe geübt, alſo auch berechnet und compenſirt werden: mithin iſt ein allgemeiner Maßſtab, ein Einverſtändniß möglich."

Dritte Periode.

Von 1815 bis zum Tode.

Dritte Periode.

Von 1815 bis zum Tode.

Und das Schickſal laſtet ſchwer und immer
ſchwerer auf ihm.

Im Vorworte zu Dichtung und Wahrheit gibt Goethe dem Biographen folgenden Wink: „Es ſcheint die Hauptaufgabe der Biographie zu ſeyn, den Menſchen in ſeinen Zeitverhältniſſen darzuſtellen, und zu zeigen, in wiefern ihm das Ganze widerſtrebt, in wiefern es ihn begünſtigt, wie er ſich eine Welt- und Menſchenanſicht daraus gebildet, und wiefern er ſie, wenn er Künſtler, Dichter, Schriftſteller iſt, wieder nach Außen abſpiegelt.“

Der Verfaſſer glaubt dieſen Wink verſtanden und in den abgehandelten Perioden treu befolgt zu haben. Die mancherlei Situationen, in denen wir unſern Helden getroffen, die Conflicte bald mit Herzensangelegenheiten, bald mit Verlegern, mit ſeinen Brüdern, Freunden, oder mit den Welthändeln im Allgemeinen, waren insgeſammt der Art, daß ſie wohl nicht den abſonderlichen zugezählt werden konnten. Mit alleiniger Ausnahme des Falles, der uns in dem Muſiker zugleich einen Politiker vorgeführt und fürderhin als ſolcher noch unſere Aufmerkſamkeit in [illegible] nehmen wird, haben die andern bensverhältniſſen gemein. Das oben geſehene Verzeichniß der Werke aus der zweiten Periode beweiſet zur Genüge, mit welcher Feſtigkeit der Meiſter ſeinen ureigenen Weg verfolgte, ohne ſich durch den oft geringen Beifall ſeiner Zeitgenoſſen beirren zu laſſen. Auch haben die mancherlei Widerſprüche in Wort und That bei unſerm Meiſter noch nicht die Geſtalt angenommen, daß ſie in die Kategorie des Außergewöhnlichen, Auffallenden, wenn auch nicht Alltäglichen, zu ſtellen wären. Indeß: Tempora mutantur. et nos mutamur in illis. Dieſes, wie auch des obigen Satzes vom Meiſter Goethe, werden wir uns im Verlauf dieſer Periode öfters zu erinnern Grund haben.

Dieſe Periode wird Beethoven in ganz verſchiedenen Situationen auffinden laſſen. Proceſſe der widerlichſten Art und dorther entſtandene Conflicte mit Gerichtshöfen; Attentate auf ſeine Geiſtesproducte von Freundeshand ausgegangen; Familienunglück; ſchnöder Undank und anderes noch auf ſeine Gemüthsverfaſſung nachtheilig Einwirkende, — das waren die Schickungen, die faſt in ununterbrochener Reihenfolge ihm begegnet ſind; zu viele der Urſachen, durch welche andauernde Verſtimmungen herbeigeführt worden. Dorther ergeben ſich auch für den Biographen die Beweggründe, bei Aufzeichnung der Begebenheiten großentheils ein anderes Verfahren einſchlagen zu müſſen, indem die kraus durcheinander liegenden Dinge eine chronologiſche Nebeneinanderſtellung nicht durchweg zulaſſen.

Aus dieſer Expoſition erſieht man, welch' unangenehme, aber auch ſchwierige Aufgabe zu löſen ſeyn wird. Dieſe der Wahrheit entſprechend zu löſen wäre unmöglich, hätte nicht das Geſchick den Verfaſſer dieſen Dingen in unmittelbare Nähe gebracht und wäre ihm nicht beſchieden geweſen, in Folge eines freundſchaftlichen Verhältniſſes zu dem Tondichter bei den meiſten Vorkommniſſen mit thätig ſeyn zu können. Wie dieſes Verhältniß entſtanden und wie es ſich im Laufe der Jahre geſtaltet hat, ſoll diesmal im Intereſſe der zu löſenden Aufgabe ausführlicher mitzutheilen nicht unterlaſſen werden, wie

Vor Ergreifung des hiſtoriſchen Fadens wird es räthlich, einen Blick auf Beethoven's näheren Freundeskreis zu werfen, um zu ſehen, welche von den Eingangs der zweiten Periode genannten Mitgliedern ihn noch umgeben, welche im Fortſchreiten der Zeit abgegangen, und welche dieſe letzteren wieder erſetzt hatten, überhaupt aus welchen Männern dieſer Kreis bei Beginn und im Verlaufe der Periode beſtanden. Die Gegner Beethoven's haben dieſen Punct beſonders ſtark betont und erſt neulich hat Alexander Ulibiſcheff in ſeinem Buche: „Beethoven, ses critiques et ses glossateurs“, darüber ausgeſagt: „Schindler hatte ſich Beethoven ergeben, wie man ſich ſonſt dem Teufel ergibt, mit Leib und Seele. Er blieb. Andere waren weniger ausdauernd, und allmählig bildete ſich Einſamkeit um den großen Künſtler. Er ſah ſich verlaſſen von ſeinen beſten und älteſten Freunden, von denen er nur einige auf ſeinem Todbette wiederſah.“

Das Wahre an dieſer Ausſage wird aus den folgenden Mittheilungen ſich ergeben. Vorläufig ſey bemerkt:

Bei Schilderung der Vorgänge im Jahre 1813 gab es Veranlaſſung, den Fürſten Lichnowsky mit ſeinen unverändert liebreichen Geſinnungen gegen unſern Meiſter aufzuführen. Mit gleicher Theilnahme umgaben ihn noch immer die bewährten Freunde: Graf Moritz Lichnowsky, Baron Pasqualati, Stephan von Breuning, von Zmeskall, Streicher, Schuppanzigh, Kanne, und die ſpäter hinzugekommenen: Maelzel, Oliva und Karl Bernard. Nur Graf Brunswick und Baron Gleichenſtein waren bei Beginn dieſer Periode aus dem Kreiſe geſchieden, erſterer, um ſeinen Wohnſitz in Peſth, der andere aber, in ſeinem Heimathlande Baden, zu nehmen. Erſteren Freund ſah unſer Meiſter ſeitdem noch oft in Wien, den andern nur mehr 1824 bei ſeinem der öſtreichiſchen Hauptſtadt gemachten Beſuche. Ferdinand Ries hatte ſchon 1805 Wien verlaſſen. Bei ſeiner Rückkehr aus Rußland, im Spätherbſt 1808, verweilte er blos die erſten Wintermonate daſelbſt.

Alles hienieden iſt ja der Veränderung unterworfen, wie hätte nicht auch dieſer ſchöne Freundeskreis Gleiches erfahren ſollen! Schon 1814 haben wir den Senior, den Fürſten Lichnowsky, aus dem Leben ſcheiden geſehen, nachdem ihm die Freude geworden, ſeinen Liebling auf dem höchſten Gipfel des Ruhmes erblicken zu können. Im Jahre 1816 verließ Schuppanzigh Wien, um die Leitung einer Capelle bei einem Adelichen in Rußland zu übernehmen. Er kehrte erſt 1823 wieder in die Heimath zurück. Um 1817 verließ auch Oliva die Kaiſerſtadt für immer, um in St. Petersburg eine Profeſſur der Deutſchen Literatur anzutreten. Im Jahre 1817 erfolgte die Entzweiung mit dem getreuen Freunde Breuning. Dies war, nebſt Schuppanzigh's Entfernung, der härteſte Verluſt für Beethoven. War Erſterer der oftmalige Anreger (zuweilen auch Dränger im eigenen Intereſſe) zu Compoſitionen oder Aufführungen, ſo war dagegen der Andre der ſtets beſonnene und uneigennützige Wegweiſer und Helfer in bedrängten Momenten. Die Wiedervereinigung mit dieſem alten Freunde erfolgte erſt im Jahre 1826; mittlerweile war man aber beiderſeits um neun Jahre älter geworden. — In den perſönlichen Verhältniſſen der andern Freunde hatte ſich nach und nach auch manches verändert, das Veranlaſſung geweſen, ſich gegenſeitig ſeltener zu ſehen. So mußte Beethoven des Umgangs mit Zmeskall entbehren, weil dieſer eine Reihe von Jahren durch Gichtleiden an's Krankenbett gefeſſelt war, und Kanne zog ſich in ſpäteren Jahren aus ihn allein betreffenden Gründen von aller Geſellſchaft zurück. Doch verblieb er noch Kritiker quand même, auch ließ er ſich noch zuweilen von Beethoven zu Tiſch einladen. Mit dieſem Sonderling ohne Gleichen verloren ſich die Impulſe zu oft hartnäckigen, für die Anweſenden ſehr intereſſanten und belehrenden Controverſen zwiſchen beiden Künſtlern, von denen der eine vorwärts, der andere aber rückwärts zu ſchauen liebte, deren kunſttheoretiſche wie äſthetiſche Anſichten nur ſelten übereinſtimmen wollten. (Siehe Näheres unter 1 der „Charakterzüge, Eigenheiten, u. ſ. w.“)

Einige dieſer Lücken wurden alsbald wieder ausgefüllt, [illegible]

Bapt. Bach und den Verfaſſer dieſer Schrift, endlich zu Ausgang der Periode 1825 noch durch Carl Holz.

Und nun ſey es geſtattet in gedrängter Kürze von den Zufällen zu ſprechen, welche den Verfaſſer in unmittelbare Nähe Beethoven's gebracht. Aus der Schilderung der den Meiſter betreffenden Verhältniſſe und Dinge wird ſich auch beigehend ergeben, wie nach und nach ich mir deſſen Theilnahme, Vertrauen und Zuneigung erworben hatte.

Ein wohlhabender Muſikfreund, Namens Pettenkofer, hatte im Verlauf des Winters von 1813 auf 14 einen anſehnlichen Kreis von jungen Leuten alle Samſtage in ſeinem Hauſe zu Ausführung von Inſtrumentalmuſik mit vollem Orcheſter verſammelt. Dieſem Kreiſe, dem mehrere meiner Univerſitäts-Freunde angehörten, (darunter auch Herr Dr. Leopold Sonnleithner, den der Leſer bereits Eingangs der zweiten Periode kennen gelernt hat,) hatte ich mich gleichfalls angeſchloſſen. In einer Verſammlung zu Ende März 1814 erſuchte mich einer meiner Nachbarn am Pulte um die Gefälligkeit, am folgenden Vormittage Beethoven ein Billet von ſeinem Lehrer Schuppanzigh übergeben zu wollen, da er ſelber verhindert ſey; in dem Billet ſei von einer beabſichtigten Probe die Rede, und Beethoven, als Theilnehmer daran, habe darauf blos mit Ja oder Nein zu antworten. Mit Freuden übernahm ich den Auftrag. Der Wunſch, dem Manne nur einen Augenblick naheſtehen zu können, deſſen Werke mir ſeit einigen Jahren ſchon die höchſte Ehrfurcht für ihren Autor eingeflößt hatten (ich zählte bereits 18 Jahre), er ſollte nun ſo unverhofft und in ſo ſeltſamer Weiſe in Erfüllung gehen. Am andern Morgen ſtieg demnach der Billetträger mit klopfendem Herzen die vier Treppen im Pasqualati'ſchen Hauſe hinauf und ward ſogleich durch den ſchneidernden Bedienten zu dem am Schreibtiſch ſitzenden Meiſter geführt. Nachdem dieſer das Blatt eingeſehen, wandte er ſich zu mir und ſagte „Ja"; nach einigen raſch noch hinzugefügten Fragen war die Audienz zu Ende. Aber an der Thür erlaubte ich mir ein Weilchen zu verharren, um den Mann, der bereits im Schreiben fort-

Dieſem, in dem Lebenslauf des armen Studenten bis dahin faſt wichtigſten Ereigniß folgte bald die Bekanntſchaft mit Schuppanzigh. Er verehrte mir eine Eintrittskarte zu dem von ihm am 11. April veranſtalteten Concerte, wobei Beethoven ſein großes Trio in B dur, Op. 97, zum erſten Mal ſelber vortrug. Bei dieſer Gelegenheit trat ich ſchon mit mehr Zuverſicht dem großen Meiſter nahe, ihn ehrfurchtsvoll grüßend. Er erwiederte freundlich und zeigte, daß er ſich des Billetbringers erinnere. Zu den großen Akademien am 29. November und 2. December deſſelben Jahres erhielt ich durch Schuppanzigh die Einladung zur Mitwirkung. Dabei ergab ſich wiederholt die ſchickliche Gelegenheit dem Schöpfer der A dur-Sinfonie recht nahe zu ſeyn. — Dies war die ungeſuchte Einleitung zu fernerer Annäherung. Hiezu wäre jedoch ſchwerlich ſobald ein Schritt geſchehen, hätte nicht kurz nachher ein mich hart getroffenes Mißgeſchick Veranlaſſung gegeben.

Wir befinden uns mit unſerer Erzählung in den Tagen, wo der Carbonarismus in Italien zu ſpuken begonnen, in Folge deſſen Jeder, der ſich von einem Orte zum andern bewegte, das Mißtrauen der Polizei-Behörden erregt hatte. Geſteigert wurde dieſes Mißtrauen durch die im öſtreichiſchen Volke etwas zu laut ausgeſprochene Sympathie für Napoleon bei Bekanntwerden ſeiner Entweichung von Elba. In dieſem Chor hat die geſammte Jugend excellirt, und der Verfaſſer machte keine Ausnahme. Gewiß nur durch Zufall fand, mit letzterem Ereigniß zuſammentreffend, ein an ſich unbedeutender Tumult in einer kleinen Fraction der Wiener Studenten Statt, der aber nichts deſto weniger Aufſehen bei den Behörden erregte, ſo daß ſogar ein von allen ſehr verehrter Profeſſor von ſeiner Lehrkanzel entfernt worden.

Gegen Ende Februars 1815 folgte ich einem Antrage zur Uebernahme einer Erzieherſtelle nach Brünn. Kaum daſelbſt angekommen erhielt ich eine Vorladung zur Polizei. Ich wurde befragt, in welcher Verbindung ich mit einigen der Tumultuanten an der Wiener Univerſität ſtehe, ich ſollte ferner Auskunft geben über einige Italiener in Wien, mit denen ich öfters zuſammen geſehen worden. Da noch meine Legitimations-Papiere, vornehmlich der Ausweis über frequentirte Collegia, nicht in guter Ordnung geweſen, letzterer wirklich mangelhaft war — nicht durch meine Schuld — ſo ward ich feſtgehalten, ungeachtet ein hochſtehender Staatsbeamter für mich Bürgſchaft zu leiſten ſich erboten hatte. Durch Hin- und Herſchreiben wurde nach einigen Wochen ermittelt, daß ich kein Propagandamacher, ſonach der Freiheit wieder zu geben ſey. Aber ein volles Jahr in meiner akademiſchen Laufbahn war verloren.

Wieder nach Wien zurückgekommen erhielt ich alsbald von einem nähern Bekannten Beethoven's die Einladung, mich an einem beſtimmten Orte einzufinden, indem der Meiſter den Vorfall in Brünn aus meinem Munde hören wolle. Bei dieſer Mittheilung offenbarte Beethoven eine ſo wohlwollende Theilnahme an meinem widrigen Erlebniß, daß ich mich der Thränen nicht erwehren konnte. Er forderte mich auf, mich öfters an demſelben Orte und zur ſelben Stunde, 4 Uhr Nachmittags, einfinden zu wollen, wo er faſt täglich zu treffen ſey — um Zeitungen zu leſen. Ein Händedruck beſagte noch weiteres. Dieſer Ort war ein abgelegenes Zimmer in der Bierwirthſchaft zum Blumenſtock im Ballgäßchen. Ich fand mich recht oft ein, und es dauerte nicht lange, ſo lernte ich dieſes Local als eine Quaſi-Krypta einer kleinen Anzahl Joſephiner von reinſtem Waſſer kennen, zu denen unſer Tonmeiſter eben keine Diſſonanz gebildet, denn ſein republicaniſches Glaubensbekenntniß hatte durch nähere, in dieſe Zeit fallende Bekanntſchaft mit der engliſchen Staatsverfaſſung bereits einen empfindlichen Stoß erlitten. Ein Capitain von der Arcieren-Leibgarde des Kaiſers, und der dem muſicaliſchen Wien allgemein bekannte Herr Pinterics, der in Franz Schubert's Künſtlerleben eine wichtige Rolle ſpielt, waren des Meiſters nächſte Geſellſchafter und im Austauſch politiſcher Anſichten ſowohl anregende, wie auch übereinſtimmende Secundanten. Von dieſem Orte aus folgte ich ihm alsbald oft auf ſeinen Spaziergängen. Schon 1816 ſah er ſich in Verhältniſſe verwickelt, die ihm viele Schreibereien verurſachten. Dr. Bach,
[illegible] täglich einige Stunden arbeitete, empfahl

ihm alles mir anzuvertrauen. Ich wurde alſo Beethoven's Geheimſecretär — ohne Gehalt. Dieſes Verhältniß führte bald andere herbei. Ueberhaupt, ihm nach Kräften gefällig zu ſeyn, zählte ich von jener Zeit bis zu ſeinem Hinſcheiden zu meinen Pflichten. Darin war nur gegen Ende ſeines Lebens eine kurz andauernde Störung eingetreten, von welcher am geeigneten Orte der Grund angegeben werden wird. Und ſolche Hingebung nennt der durch und durch dem großen Tondichter feindlich geſinnte Ulibiſcheff: „Sich mit Leib und Seele dem Teufel ergeben.“

I.

1815 bis 1820. Der Ausgang der zweiten Periode hat uns den Tondichter auf einer Stufe des Ruhmes erblicken laſſen, die wohl als eine der erhabenſten bezeichnet werden darf, die je von einem Muſiker im Verlaufe ſeines Kunſtſtrebens erreicht worden. Vergeſſen wir aber nicht, daß es die Frucht zwanzigjährigen raſtloſen Mühens geweſen. Der welthiſtoriſche Moment, mit welchem dieſe Ruhmesfeier zuſammentraf, konnte nicht verfehlen das Ereigniß zu den glanzvollſten zu geſtalten, welche die Geſchichte der Tonkunſt je zu verzeichnen haben wird. Man vergebe das ſcheinbar Ueberſchwängliche des Ausdrucks, wenn hinzugefügt wird, daß faſt alle am Wiener Congreſſe verſammelten Herrſcher Europa's die Ruhmesurkunde unſers Meiſters beſiegelt haben.

Gerade in jenen Tagen ward der ruſſiſche Geſandte, Graf Raſumowsky, von ſeinem beim Congreſſe anweſenden Kaiſer in den Fürſtenſtand erhoben. Dies gab nebſt den gewöhnlichen „Reunions“ im Palaſte dieſes Kunſtmäcens am Donaucanal Veranlaſſung zu Feſtlichkeiten außerordentlicher Art, zu denen unſer Beethoven ſtets hinzugezogen worden. Dort war der Meiſter Gegenſtand allgemeiner Aufmerkſamkeit von Seiten aller Fremden; denn es iſt Eigenſchaft des ſchöpferiſchen, mit einem gewiſſen Heroismus verbundenen Genies die Aufmerkſamkeit aller Edlen auf ſich zu ziehen. Oder, iſt es nicht Heroismus zu nennen, wenn wir den Tondichter mit Vorurtheilen jeglicher Art, mit Altherkömmlichem in Hinſicht auf ſeine Kunſt, mit Neid, Scheluſucht und Böswilligkeit der Muſiker in Maſſe, über alles dies noch mit dem zu Ausübung ſeiner Kunſt nach verſchiedenen Seiten hin unentbehrlichſten Sinn, dem Gehör, in ſtetem Kampfe gewahren, und dennoch die erhabene Stellung, die er ſich erſtritten? Kein Wunder, daß ein Jeder ſich bemühte, ihm ſeine Huldigung darzubringen. Von dem Fürſten Raſumowsky ward er den anweſenden M[illegible] vorgeſtellt, [illegible] ihn in den ſchmeichelhafteſten Ausdrücken ihre Achtung zu erkennen gegeben. Die Kaiſerin von Rußland wünſchte ihn beſonders zu becomplimentiren. Die Vorſtellung fand in den Gemächern des Erzherzogs Rudolph ſtatt, in denen er auch noch von anderen hohen Perſonen begrüßt worden. Es ſcheint, als habe der Erzherzog den Triumph ſeines erhabenen Lehrers ſtets mitfeiern wollen, indem er die fremden Herrſchaften zu Zuſammenkünften mit Beethoven in ſeiner Wohnung eingeladen hat. Nicht ohne Rührung gedachte der große Meiſter jener Tage in der kaiſerlichen Burg und im Palaſte des ruſſiſchen Fürſten, und ſagte einſtmals mit einem gewiſſen Stolze, er habe ſich von den hohen Häuptern die Cour machen laſſen und ſich dabei ſtets vornehm benommen.

Im Anblicke dieſer in einem Künſtlerleben ſo ſeltenen Situation recht lange zu verweilen, wäre wohl erfreulich, allein die Begebenheiten drängen vorwärts. Darum muß die Trennung ſchon zur Stelle erfolgen, wie es Dinge und Umſtände erheiſchen. Dieſe hatten ſich alsbald derartig geſtaltet, daß nicht etwa von einer ſucceſſiven, in Zwiſchenräumen erfolgten, ſondern von einer plötzlichen Veränderung der Situation geſprochen werden muß. O, wie kurz war die Dauer der ungetrübten Freude an dem friſch duftenden, ſo ſchwer errungenen Kranze! Welch' herbes Schickſal für einen in reinſter Poeſie dahin lebenden Künſtler urplötzlich ſich in einen Kampf mit gemeinen Welthändeln verwickelt zu ſehen, der nothwendigerweiſe Verſtimmungen des Gemüths herbeiführen und auch noch anderweitige Folgen nach ſich ziehen mußte! —

Um mit Aufzeichnung der von unſerm Meiſter erduldeten Tantalus-Qualen zu beginnen, wird zuvörderſt ein Rückblick auf die glorreichen Tage des 8. und 12. December 1813 nothwendig, an denen nebſt der Sinfonie in **A dur** auch die Schlacht bei Vittoria zur erſten Aufführung gekommen. Ferner haben wir uns zu erinnern an Beethoven's bei dieſer Gelegenheit veröffentlichtes Dankſchreiben, in welchem am Schluſſe ausdrücklich geſagt iſt, daß der Hof-Mechaniker Maelzel dieſe Akademien veranſtaltet und daß Beethoven die Schlacht-

Sinfonie einzig für dieſen Zweck verfertigt und dem Mechaniker unentgeltlich übergeben habe. Auch iſt bereits von einer beabſichtigten Reiſe dieſes Mannes nach England Erwähnung gethan worden.

Zu weiterer Orientirung in dem zwiſchen dieſen beiden Freunden Vorgefallenen bedarf es aber noch eines mehreren. Schon im Jahre 1812 hatte Maelzel dem Tondichter das Verſprechen gemacht, Gehörmaſchinen für ihn anfertigen zu wollen. Um ihn hierzu anzueifern, componirte Beethoven für die von Maelzel neu erfundene „Panharmonica“ ein Stück „Schlacht-Sinfonie.“ Der Effect dieſes Stückes war ſo unerwartet, daß der Mechaniker unſern Beethoven aufforderte, es für Orcheſter zu inſtrumentiren. Dieſer, längſt mit dem Plane beſchäftigt, eine große Schlacht-Sinfonie zu ſchreiben, willigte in den Vorſchlag und ſchritt ſogleich zur Ausarbeitung des ganzen Werkes. Nach und nach wurden auch vier Gehörmaſchinen fertig, von denen jedoch nur eine brauchbar befunden worden und zwar die kleinſte und einfachſte von allen.

Der erſte Zuſammenſtoß der beiden Freunde erfolgte ſchon 1813 dadurch, daß Maelzel, allein mit dem Arrangement der Akademie für den 8. December beſchäftigt, auf dem Anſchlagzettel zu bemerken ſich erlaubte, dieſe Schlacht-Sinfonie ſey ſein Eigenthum, ihm von Beethoven geſchenkt. Dieſer ſäumte nicht mit einer Proteſtation gegen ſolche Anmaßung aufzutreten. Maelzel dagegen replicirte wieder öffentlich, daß er das fragliche Werk für die gelieferten Gehörmaſchinen, überdies noch für eine bedeutende Geldſchuld in Anſpruch nehme. — Dieſer unerquickliche Streit bildete das Vorſpiel zu der bevorſtehenden Kunſtfeier. Das Benehmen des Hof-Mechanikers gegen ſeinen Freund war überhaupt unter der Würde eines gebildeten Mannes und blieb längere Zeit der Gegenſtand allgemeiner Mißbilligung.

Schon nach der erſten Aufführung am 8. December wurde Beethoven aufmerkſam gemacht, daß Maelzel Gelegenheit ſuche ſich der Partitur zu bemächtigen. Da ihm jedoch dies nicht gelang, ſo richtete er ſeine Blicke auf die Orcheſter-Stimmen, die zu bewachen man bei Zeiten verſäumt hatte. Von dieſen brachte er mehrere bei Seite und ließ ſie dann in Partitur ſetzen; das Abgängige ward durch irgend einen Miethsmann hinzugefügt.

Im Monat April des Jahres 1814 erhielt Beethoven aus München Kunde von der erfolgten Aufführung der Schlacht-Sinfonie daſelbſt durch Maelzel,*) ſo wie zugleich, daß dieſer dort ausſage: er müſſe ſich mit dieſem Werke für eine Schuldforderung von 400 Ducaten an Beethoven bezahlt machen.

Nun war es an der Zeit Schutz für Wahrung ſeines Eigenthums bei den Gerichten zu ſuchen. In der für ſeinen Advokaten niedergeſchriebenen Depoſition — die im Original vorliegt und unter den Ergänzungen wortgetreu aufgeführt erſcheint — erklärt ſich Beethoven dahin: „Wir kamen überein, zum Beſten der Krieger dieſes Werk und noch mehrere andere von mir in einem Concert zu geben. Während dieſes geſchah, kam ich in die ſchrecklichſte Geldverlegenheit.**) Verlaſſen von der ganzen Welt hier in Wien, in Erwartung eines Wechſels ꝛc., bot mir Maelzel 50 Ducaten in Gold an. Ich nahm ſie und ſagte ihm, daß ich ſie ihm *hier* wiedergeben, oder ihm das Werk nach London mitgeben wolle, falls ich nicht ſelbſt mit ihm reiſ'te — wo ich ihn im letzteren Falle bei einem engliſchen Verleger darauf anweiſen werde, der ihm dieſe 50 Ducaten bezahlen ſolle.“

Ferner iſt einer von Baron Paſqualati und von dem Hof- und Gerichts-Advocaten, Dr. von Adlersburg ausgeſtellten Erklärung, ſo wie noch einer Aufforderung Beethoven's an die Tonkünſtler in London zu erwähnen. Aus erſterer im Original vorliegenden, vom 20. October 1814 datirten Urkunde geht hervor, daß Beethoven ſich ſeines Eigenthumsrechtes auf das fragliche Werk in nichts begeben habe. In der Aufforderung an die Londoner Tonkünſtler zeigt Beethoven das zu München Geſchehene an, und erklärt weiter: „Die Aufführung dieſer Werke (die Sieges-Sinfonie und die Schlacht bei Vittoria) durch Herrn Maelzel iſt ein Betrug gegen das Publicum und eine Beeinträchtigung gegen mich, indem er ſich ihrer auf einem widerrechtlichen Wege bemächtigt hat,“ und warnt endlich gegen dieſe „verſtümmelten“ Werke. *)

---

*) Die Allg. Muſ. Ztg. XVI, 291, enthält einen Bericht aus München über dieſe Aufführung.

**) Ueber dieſe Zuſtände im Jahre 1813 iſt vergebens ſchon ein grau in grau gemaltes Bild aufgeſtellt worden.

Dieſe Aufforderung hatte zur Folge, daß Maelzel eine Aufführung dieſer Werke in London zu unternehmen nicht gewagt hat. Die gerichtliche Einſchreitung aber in Wien blieb erfolglos, indem der Verklagte in weiter Ferne geweſen, und ſein Vertreter den Rechtshandel in ungemeſſene Länge hinaus zu ſchieben verſtand, wodurch dem Kläger namhafte Koſten und immer neue Verdrießlichkeiten erwachſen ſind. Darum ſtand unſer Meiſter von weiterer Verfolgung ab, da mittlerweile die Thatſache ſich verbreitet und den ſchlechten Freund von neuen Verſuchen abgeſchreckt hatte. Die Gerichtskoſten wurden „zu gleichen Theilen aufgehoben.“ Maelzel kam niemals mehr nach Wien zurück, ſuchte aber den hintergangenen Freund ſpäterhin noch brieflich auf, als er deſſen Empfehlung für ſeinen Metronom zu bedürfen glaubte. Dieſer Brief vom 19. April 1818 aus Paris befindet ſich hier. Darin ſpiegelt er Beethoven vor, er habe eine Gehörmaſchine behufs des Dirigirens (!) für ihn in Arbeit, ja, er fordert ihn ſogar zu einer mit ihm zu machenden Reiſe nach England auf. Seine Zufriedenheit mit dem Metronom theilte der Meiſter dem Mechaniker mit, von jener Maſchine aber hat er niemals wieder gehört.

War dieſer Vorfall für unſern Meiſter gleichſam die Vorſchule zu einer großen Summe ihm weiterhin noch bevorſtehender Erfahrungen auf einem Felde, auf welchem Niemand gerne Erfahrungen zu machen wünſcht, ſo bietet er uns

---

*) Dieſe Urkunde erſcheint unter den Ergänzungen.

einen leiſen Vorgeſchmack von dem bald Kommenden. Als nächſtes Reſultat aus dieſem Erlebniß ergab ſich bei Beethoven ein in weit höherem Grade geſteigertes Mißtrauen gegen Jedermann in ſeiner Umgebung. Es offenbarte ſich auch in der Verfügung, von nun an das Meiſte in ſeiner Wohnung copiren zu laſſen. Da dieſes jedoch nicht immer thunlich geweſen, ſo controlirte er ſeine Copiſten ſelber, oder ließ ſie durch Andere überwachen, zumal bereits Fälle vorgekommen, daß ſelbſt dieſe Leute, verführt durch Verleger, ſeine Manuſcripte verkauft hatten. Wie ſehr er fortan von der Beſorgniß gequält worden, es könne durch die Verleger Unfug mit ſeinen Manuſcripten geſchehen, bezeugt auch eine Zuſchrift an mich vom 1. Juni 1823 aus Hetzendorf. Dieſe lautet: „Sind die Variationen (Op. 120) ſchon nach London abgegangen? NB. So viel ich mich erinnere ſteht in der an den Fürſten Eſterhazy ergangenen Einladung nichts davon, daß die Meſſe blos im Manuſcript mitgetheilt wird, welcher Unfug kann dadurch entſtehen, ich vermuthe, daß hierauf der Antrag zielte des Herrn A...... dem Fürſten die Meſſe umſonſt anzutragen, ꝛc. damit Hr. A— zum dritten Male ein Werk von mir ſtehle; Wocher*) muß hierauf aufmerkſam gemacht werden.“ — Dieſe verdächtigende Anmerkung ſteht aber nicht im Briefe, ſondern von Außen, und der Name des die Angelegenheit mit dem Fürſten beantragenden Muſikverlegers iſt deutlich ausgeſchrieben.

Einen zweiten Theil zu dieſer Vorſchule betrübender Erfahrungen und folgerecht auch erſchütternder Gemüthsbewegungen bildete ein anderer Rechtsfall, der ſich unmittelbar dem mitgetheilten angereihet hat.

Fürſt Lobkowitz, der große Kunſt-Mäcen, der feine Kenner vornehmlich des Geſangsweſens, hatte ſich in ſeiner Kunſtliebe zu weit von jener Linie entfernt, die der vorſichtige Haushalter zwiſchen Haben und Soll niemals aus den Augen verliert. Was Italien immer an Geſangs-Virtuoſen beſeſſen, ließ er kommen, und in ſeinem Palaſte den Muſikfreunden hören. Ihm verdankten ſie die Hochgenüſſe, welche durch die Vorträge von Crescentini, Brizzi, der beiden Seßi, und noch durch eine lange Reihe anderer italieniſcher Kunſtgrößen geboten wurden. Im Jahre 1816 ward dieſen Herrlichkeiten durch das Ableben des Fürſten ein Ziel geſetzt. Für unſern Tonmeiſter aber hatte dieſer Todesfall noch eine weitere Bedeutung; es wurde nämlich über ſämmtliche Güter des Fürſten die gerichtliche Sequeſtration verhängt und dem Meiſter die fernere Ausbezahlung des Antheils von 700 Gulden, den der verſtorbene Fürſt in der Renten-Urkunde vom 1. März 1809 an Beethoven zu bezahlen ſich verpflichtet hatte, ſtreitig gemacht. Er trat demnach gegen den Sequeſter als Kläger auf. Allein das Reſultat war ein, von dem früher bereits ſtreitig gemachten Antheil Seitens der fürſtlich Kinsky'ſchen Vormundſchaft, ganz entgegengeſetztes. In dieſem Rechtsſtreit blieb Beethoven der unterliegende Theil; er rettete nichts. Zum erſten Mal in ſeinem Leben hatte er Gelegenheit zu ſehen, wie klar abgefaßte Rechtspuncte von dem einen Richter für weiß, von dem andern für ſchwarz erklärt werden können, und wie ganz unſcheinbare Dinge zu einem Rechtsſpruche führen, vermöge welchem ein lange aufrechtſtehendes Recht plötzlich zu einem Unrecht umgewandelt wird; er lernte die wächſerne Naſe des Geſetzes kennen.

---

*) Sekretair des Fürſten Eſterhazy.

Die bis nun geführten Proceſſe mit der fürſtlich Kinsky'ſchen Vormundſchaft, mit dem Hof-Mechaniker Maelzel und mit dem fürſtlich Lobkowitz'ſchen Güter-Sequeſter hatten unſern Meiſter mit den Myſterien der Themis in ſo hohem Grade bekannt gemacht, daß man annehmen ſollte, er werde aus Rückſicht auf ſeine künſtleriſche Wirkſamkeit und phyſiſches Wohlbefinden in's Künftige jeder Veranlaſſung ausweichen, dieſe Bekanntſchaft zu erweitern, um ſeine Verhältniſſe nach jeglicher Seite hin nicht noch mehr zu gefährden. Dem war jedoch nicht alſo. Das Schickſal hatte ihm noch ſchwerere Prüfungen vorbehalten und ſelbſt über ſein beſſeres Wollen beſtimmt.

Ehe wir uns aber dieſen Dingen zuwenden, um den Meiſter auf ſeinen Gängen in's Innerſte dieſer Myſterien zu begleiten, wollen wir einen Blick auf die Erzeugniſſe ſeiner Muſe aus letzter Zeit werfen und berühren, was damit in Verbindung ſteht. Es wird von Intereſſe ſeyn zu vernehmen, was nach dem ereignißreichen Jahr 1814, überhaupt nach dieſem unruhevollen und ſo ſehr aufgeregten Zeitmoment, zu Papier gekommen.

Zunächſt war es die Sonate in zwei Sätzen, **E moll, Op.** 90.*) Wenn wir ſowohl Gattung wie Charakteriſtik der ihr vorausgegangenen Schöpfungen, (die 7. und 8. Sinfonie, die Schlacht-Sinfonie, die Cantate „der glorreiche Augenblick") in Erwägung ziehen, ſo ergreift uns wohl hohe Verwunderung bei Anblick der jüngſten Compoſition ob der innewohnenden Zartheit und Innigkeit im Gegenſatze zu dem daneben geſtellten Energiſchen und Kraftvollen; ſolche Innigkeit, wie im zweiten Satze entwickelt iſt, wäre in früheren Werken ſchwer aufzufinden. Erhöhen wird ſich unſere Verwunderung über die feſtgehaltene Stimmung in der unmittelbar nachgefolgten Sonate in **A dur, Op.** 101, von Marx „die Senſitive" genannt. Von dieſer iſt bemerkenswerth, daß ſie unter allen Sonaten Beethoven's die einzige war, welche zu Lebzeiten des Meiſters öffentlich vorgetragen worden, und zwar in einem von Schuppanzigh im Februar 1816 veranſtalteten Concerte, dem auch der Autor beigewohnt hat. Er hatte den Vortrag einem künſtleriſch gebildeten Dilettanten, Stainer von Felsburg, anvertraut, nachdem er ihn zuvor in das poeſiereiche und im erſten und dritten Satze ungewöhnlich ſchwer darzuſtellende Werk eingeführt. Dieſe beiden Sätze bezeichnete der Meiſter mit: „Träumeriſche Empfindungen;" ihr Vortrag erfordert freie Bewegung.

Dieſe Sonate trägt die Dedication an die Frau Baronin Dorothea von Ertmann, ein Name, bei dem wir etwas verweilen wollen, indem dieſe Dame im muſikaliſchen Wien damaliger Zeit einen der erſten Plätze als Künſtlerin auf dem Pianoforte behauptet hat. Frau von Ertmann, geb. Graumann aus Frankfurt am Main, war die Gemahlin des Oberſten vom k. k. Infanterie-Regiment „Hoch- und Deutſchmeiſter,“ ein Mann, der einerſeits ein ganzer Soldat, andererſeits wiederum ein ganzer Künſtler geweſen, dem die Wiener in Folge muſterhafter Ausbildung ſeines Muſik-Corps viele Jahre hindurch ausgezeichnete Genüſſe zu verdanken gehabt. *)

---

*) Dieſem Werke gebührt unbezweifelt die Opuszahl 100.

Dieſe Künſtlerin im eigentlichſten Wortſinn excellirte ganz beſonders im Ausdrucke des Anmuthigen, Zarten und Naiven, aber auch im Tiefen und Sentimentalen, demnach ſämmtliche Werke vom Prinzen Louis Ferdinand von Preußen und ein Theil der Beethoven'ſchen ihr Repertoire gebildet haben. Was ſie hierin geleiſtet, war ſchlechterdings unnachahmlich. Selbſt die verborgenſten Intentionen in Beethovens Werken errieth ſie mit ſolcher Sicherheit, als ſtänden ſelbe geſchrieben vor ihren Augen. Im Gleichen that es dieſe Hochſinnige mit der Nuancirung des Zeitmaßes, das bekanntlich in vielen Fällen ſich mit Worten nicht bezeichnen läßt. Sie verſtand es, dem Geiſte jeglicher Phraſe die angemeſſene Bewegung zu geben und eine mit der andern künſtleriſch zu vermitteln, darum alles motivirt erſchien. Damit iſt es ihr oft gelungen, unſern Großmeiſter zu hoher Bewunderung zu bringen. Der richtige Begriff von Tactfreiheit im Vortrage ſchien ihr angeboren zu ſeyn. Aber auch mit der Colorirung ſchaltete ſie nach eigenem Gefühle und umging bisweilen die Vorſchrift. Der Selbſtdichterin war diesfalls manches nach eigenem Ermeſſen zu thun geſtattet. Sie brachte in verſchiedenen von Andern verkannten Sätzen kaum geahnte Wirkungen hervor; jeder Satz wurde zum Bilde. Vergaß der Zuhörer das Athmen beim Vortrage des myſteriöſen Largo im Trio D dur, Op. 70, ſo verzückte ſie ihn wieder im 2. Satz der Sonate in E, Op. 90, in Liebeswonne. **) Das oft wiederkehrende Hauptmotiv dieſes

---

*) Das genannte Regiment hat in Wien ſeinen Werb-Bezirk.

**) Der feine Sinn des Grafen Lichnowsky, dem dieſe Sonate gewidmet iſt, ließ ihn bei näherer Bekanntſchaft mit dem [illegible]
[illegible]

Satzes nuancirte ſie jedesmal anders, wodurch es bald einen ſchmeichelnden und liebkoſenden, bald wieder einen melancholiſchen Charakter erhielt. In ſolcher Weiſe vermochte dieſe Künſtlerin mit ihrem Auditorium zu ſpielen. Allein dieſe Kundgebungen ſeltener Genialität waren keineswegs Reſultate eigenwilliger Subjectivität, fußten vielmehr ganz auf Beethoven's Art und Weiſe im Selbſtvortrage ſeiner Werke, überhaupt auf ſeiner Lehre inhalthabende Compoſitionen zu behandeln, die Niemand in damaliger Zeit ſich mehr angeeignet hatte, als dieſe Dame. Jahre hindurch — bis Oberſt von Ertmann 1818 als General nach Mailand verſetzt worden — verſammelte ſie entweder in ihrer Wohnung oder an andern Orten, auch bei Carl Czerny, einen Kreis von achten Muſikfreunden um ſich, hatte überhaupt um Erhaltung und Fortbildung des reinſten Geſchmackes in der Elite der Geſellſchaft große Verdienſte. Sie allein war ein Conſervatorium. Ohne Frau von Ertmann wäre Beethovens Claviermuſik in Wien noch früher vom Repertoire verſchwunden, allein die zugleich ſchöne Frau von hoher Geſtalt und feinen Lebensformen beherrſchte in edelſter Abſicht die Geſinnung der Beſſern und ſtemmte ſich gegen das Herandrängen der neuen Richtung in Compoſition und Spiel durch Hummel und ſeine Epigonen. Beethoven hatte darum doppelten Grund, ſie wie eine Prieſterin der Tonkunſt zu verehren und ſie ſeine „Dorothea-Caecilia“ zu nennen.

Ein anderer Schlüſſel, das künſtleriſche Vermögen in der Reproduction zu ſo hohem Grade zu ſteigern, findet ſich bei Frau von Ertmann noch in der charakteriſtiſchen Eigenheit, alles, was ihrer Individualität nicht entſprach, nicht auf ihr Pult zu legen. Werke, wie z. B. die Sonate mit Violine in A moll, Op. 47, das Trio in B, Op. 97, ſpielte ſie niemals vor Kennern im großen Raume, denn ſie fühlte ihre phyſiſche Kraft für dort nicht ausreichend. Im Intereſſe

---

Autor, er habe ihm ſeine Liebesgeſchichte in Muſik ſetzen wollen und wünſche er Ueberſchriften, ſo möge er über den erſten Satz ſchreiben: Kampf zwiſchen Kopf und Herz, und über den zweiten: Converſation mit der Geliebten. — Graf Lichnowsky hatte ſich nach dem Tode ſeiner erſten Gemahlin in eine ſehr geſchätzte Opernſängerin verliebt, ſeine Agnaten proteſtirten jedoch gegen eine eheliche Verbindung. Erſt nach mehrjährigem Kampfe gelang es ihm 1816 alle Hinderniſſe zu beſiegen.

ſolcher Werke hielt ſie feſt an dem Satze: Alles paßt nicht für Alle. Die Virtuoſen beiderlei Geſchlechts in unſern Tagen kennen leider dieſen Satz nicht, pfuſchen darum, wie in allen Genres, ſo in verſchiedenen Kunſtepochen, herum. Im muſikaliſchen Theil wird es Veranlaſſung geben, der künſtleriſchen Soldatenfrau im Vereine mit einer andern Kunſtprieſterin aus jenen Tagen wieder gedenken zu müſſen.

Welche Geltung dieſe Künſtlerin bei Beethoven gehabt, erhellet nicht blos aus der für ſie und ihre Vortrags-Eigenthümlichkeiten geſchriebenen Sonate, auch ſeine an ſie gerichtete Zuſchrift vom 23. Februar 1816 bei Ueberſendung des gedruckten Exemplares dieſes Werkes beſagt es. Das Original davon befindet ſich in der Autographen-Sammlung ihres Neffen, Alfred Ritter von Frank, in Wien. Der Meiſter ſchreibt:

Meine liebe, werthe Dorothea-Caecilia!

Oft haben Sie mich verkennen müſſen, indem ich Ihnen zuwider erſcheinen mußte, vieles lag in den Umſtänden, beſonders in den früheren Zeiten, wo meine Weiſe weniger als jetzt anerkannt wurde; Sie wiſſen die Deutungen der unberufenen Apoſtel, die ſich mit ganz andern Mitteln als mit dem Evangelium forthelfen, hierunter habe ich nicht gerechnet wollen ſeyn. — Empfangen Sie nun, was Ihnen öfters zugedacht war, und was Ihnen einen Beweis meiner Anhänglichkeit an Ihr Kunſttalent, wie an Ihre Perſon, abgeben möge. Daß ich neulich Sie nicht bei Cz. [Czerny] ſpielen hören konnte, iſt meiner Kränklichkeit zuzuſchreiben, die endlich ſcheint vor meiner Geſundheitskraft zurück fliehen zu wollen.

Ich hoffe bald von Ihnen zu hören, wie es in St. Pölten mit den — ſteht, und ob Sie etwas halten auf Ihren

Verehrer u. Freund
L. van Beethoven.

Alles Schöne Ihrem werthen Mann
und Gemal von mir.*)

---

*) Herr und Frau von Ertmann befanden ſich in jenen Tagen zu St. Pölten, 6 -7 Stunden von Wien entfernt. Daſelbſt lag eine Abtheilung des Infanterie-Regiments in Garniſon, deſſen Oberſt Herr v. Ertmann war.

Der erſte Theil dieſes Briefes iſt in Bezug auf einzelne Phaſen der Lebensgeſchichte unſers Meiſters von nicht geringem Intereſſe. Wir vernehmen ſein eigenes Geſtändniß über ſeine damalige und auch frühere Gemüthsverſtimmung, die Quelle andauernden Mißmuths, und dürfen aus den Worten, daß ſeine Weiſe früher weniger als zur Zeit anerkannt worden, den Schluß ziehen, daß er diesfalls mit der Gegenwart nicht ganz unzufrieden geweſen.*) — Mit den „Deutungen der unberufenen Apoſtel“ will der Meiſter das Gebahren der Koryphäen in der neuen Richtung des Clavierſpiels bezeichnen, hinter welcher die Menge, Kunſtjünger wie Dilettanten, eben ſo athem- und gedankenlos einhergelaufen, wie um wenige Jahre ſpäter hinter der italieniſchen Opernmuſik. Hören wir doch ſchon Homer im erſten Geſange ſeiner Odussée ſagen:

Denn der neu'ſte Geſang erhält vor allen Geſängen
Immer das lauteſte Lob der aufmerkſamen Verſammlung.

Worte, deren tiefer Sinn unſerm Meiſter nicht entgangen, denn er hat ſie im Buche angeſtrichen und noch beſonders ausgeſchrieben. Welche Anmerkungen würde er wohl über das Evangelium der „Zukunftsmuſik“ gemacht haben, mit welchem ſich in unſern Tagen ihre Apoſtel fortzuhelfen bemüht ſind?!

An die A dur-Sonate reihet ſich unmittelbar die Entſtehung der beiden Sonaten in C und D dur, Op. 102. Der Meiſter hat dieſe Dichtung ſeiner hochverehrten Freundin, Gräfin Marie Erdödy, geb. Gräfin Niszky, gewidmet, die er bereits durch Widmung der beiden großen Trio's, Op. 70, ausgezeichnet hatte. Was dieſe Dame lange Jahre hindurch für Beethoven geweſen, bezeichnet ein Wort, er nannte ſie ſeinen „Beichtvater.“ Mit dem Adel der Geburt vereinigte ſich bei ihr Adel der Geſinnung, welcher bei den andern Ebenbürtigen nicht immer im gleichen Maße zu finden war. Gräfin Erdödy hatte in ihren wahrhaft freundſchaftlichen Geſinnungen, nicht minder aber auch in der offen bekundeten Pietät für den

---

*) Vergl. das S. 163 u. ff. Ausgeſagte.

Meiſter niemals gewankt, wie dies faſt alle ihres Gleichen gethan, und ihn verlaſſen, nachdem ein neues Geſtirn am italieniſchen Himmel aufgegangen war. Um 1820 nahm ſie ihren beſtändigen Wohnſitz in München; das Jahr ihres Ablebens war nicht zu ermitteln.

An genanntes Werk knüpfen ſich Erlebniſſe und Vorgänge ungewöhnlicher Art, die daher zu berühren ſind. Vorab ſey bemerkt, daß der noch lebende Muſikverleger Simrock in Bonn bei ſeiner Anweſenheit 1816 in Wien das Manuſcript aus den Händen des Componiſten übernommen, wie auch, daß in einem Tagebuche Beethoven's das Jahr 1815 als die Zeit des Niederſchreibens notirt war. Erſchienen iſt das Werk bei Simrock 1817.

Bis um die Zeit, in welche dieſe Aufzeichnungen reichen, iſt der von den Grammatikern und ihrem Anhange aufgeſtellte Satz: „Beethoven kann keine Fuge ſchreiben,“ wie ein Dogma feſtgehalten worden. Allerdings lagen keine Beweiſe vor, welche denſelben hätten umſtoßen oder nur zweifelhaft machen können. In Chriſtus am Oelberg, desgleichen in der Meſſe in C, war von einer Fuge nichts zu hören, wo ſie doch am Platze geweſen wäre, ja, in letzterer hätte ſie ſchon darum nicht fehlen ſollen, weil Fürſt Eſterhazy, für den ſie bekanntlich geſchrieben worden, als beſonderer Schätzer dieſer oberſten Kunſtform bekannt war, die Muſikwelt aber gerade in dieſem Werke einen Gegenbeweis auf obigen Satz erwartet hatte. Bloße Anläufe darin zu einer Fuge konnten den Glauben an entſchiedenes Unvermögen nur ſteigern. Die Fuge im Quartett C dur, Op. 59, konnte als gültiger Beweis nicht aufgeſtellt werden. Die fugirten Stellen im Trauermarſch der Eroica, ſo wie im Andante der A dur-Sinfonie, und in andern Werken noch, ſteigerten nur die gegneriſche Behauptung. — Da erſcheint Op. 102 und bringt als Schlußſatz in der Sonate in D ein „Allegro fugato.“ Damit war Oel in's Feuer gegoſſen. Alsbald ſah man beinahe das ganze Heer der Philiſter mit Fäuſten auf dieſen Satz losſchlagen, wobei auch die andern Theile dieſer Sonate, von denen vornehmlich das Adagio zu den gehaltvollſten und tiefempfundenſten der Beethoven'ſchen Muſe zu zählen, nicht verſchont wurden. Wer es gewagt hätte, als Vertheidiger des Werkes aufzutreten, wäre von den erbitterten Gegnern geſteinigt worden. Offenbar hatte es ſich gezeigt, daß der Haß gegen den großen Meiſter, von deſſen Schöpfungen bis dahin ſchon ſo mancher in Wien lebende Componiſt verdunkelt werden, nur geſchlummert und auf Gelegenheit zum Herausfahren gewartet hatte, ſollte dieſe gleichwohl vom Zaune gebrochen werden. Niemals war eine Verfolgung ungerechter, als dieſe letzte. Die dieſem Fugato zum Vorwurf gemachte Unklarheit, von den Gegnern aber „Verwirrung“ genannt, beſchränkt ſich ſtrenge genommen auf etwa 20 Tacte vor dem Ruhepuncte auf dem harten Dreiklange von Fis. Weniger ſtark gefärbte Modulationen wären der Klarheit minder gefährlich geworden, zumal das Thema, wenn auch gleichzeitig in der Umkehrung, immer zu Gehör gebracht wird. Die Schwierigkeit aber in Bewältigung der Aufgabe mußte als Vorwand dienen, das Ganze für ſchlecht zu erklären und wegzuwerfen. Noch bis zu dieſem Tage ruht ein Vorurtheil auf dem herrlichen, des Namens ſeines Autors würdigen Werke, und zwar auf beiden Nummern. Es iſt wohl hohe Zeit, dem Ganzen endlich gerecht zu werden. Ein in beiden Inſtrumenten gut accentuirter Vortrag wird die Anerkennung unfehlbar erzielen.

In welch' hohem Grade das kritiſche Ober-Tribunal zu Leipzig durch ſeine Beurtheilung dieſes Werkes die gegneriſche Behauptung unterſtützt hat, wird ſich durch Anziehen einer Stelle aus der Kritik über das Geſammtwerk erkennen laſſen. Dieſelbe lautet: „Dieſe beiden Sonaten gehören ganz gewiß zu dem Ungewöhnlichſten und Sonderbarſten, was ſeit langer Zeit, nicht nur in dieſer Form, ſondern überhaupt für das Pianoforte geſchrieben worden iſt. Alles iſt hier anders, ganz anders, als man es ſonſt, auch ſogar von dem Meiſter ſelbſt, empfangen hat; möge er uns aber nicht übel deuten, wenn wir hinzuſetzen: nicht Weniges ſcheint auch, wie es nun hier ſteht, und wie es angeordnet, vertheilt iſt, alſo geſtaltet zu ſeyn, damit es ganz ungewöhnlich, ganz ſonderbar herauskommne." XX, 792. — Die Gegner bemühten ſich, die Ausdrücke in dieſer Beurtheilung noch zu verſtärken und allerlei Gloſſen dazu zu machen. Sie ſtreuten das Gerücht aus: der Verleger habe vom Componiſten Schadenerſatz beanſprucht und zur Beſchwichtigung habe ihm dieſer die „Zehn variirten Thema's," Op. 107, ohne Honorar zugeſtellt. Eine ſchon im Jahre 1818 bei Artaria erſchienene Ausgabe dieſer Sonaten — nicht mit Einverſtändniß der Bonner Verlagshandlung — wurde von den Gegnern für die Beſtätigung des von ihnen erfundenen Gerüchts gehalten und zu neuen, für Beethoven verletzenden Unwahrheiten benutzt. Zur Verbreitung derſelben hatten ſich auch gewiſſe Wiener Verleger brauchen laſſen, deren Offerten unſer Meiſter wiederholt zurückgewieſen hatte.

Die unmittelbare Einwirkung dieſer Umtriebe auf unſern Meiſter hat die Muſikwelt eben nicht zu beklagen, denn ſie führten ihn der Anwendung der bisher offenbar unberückſichtigt gelaſſenen Kunſtform, der Fuge, zu. **Ab hoste discimus.** Es lag im Charakter der Epoche, dieſelbe nach Gebühr hochzuſtellen und ſie demnach fleißig zu cultiviren. Das Gremium der Muſiker pflegte daher nur jenem Componiſten den Beſten und auf ihre Achtung Anſpruch Habenden beizuzählen, der ſich auch in dieſer Sphäre mit Geſchick hervorgethan. Von nun an finden ſich alſo mehrere Werke Beethoven's mit fleißig ausgearbeiteten Fugen verſehen; ſchon die nächſt gekommene große Sonate in B dur. Op. 106, imponirt mit einer dreiſtimmigen, dergleichen in der Claviermuſik nicht wieder zu finden. Wenn der Meiſter hiebei bemerkt: „Mit einigen Freiheiten," ſo will er damit nur zeigen, daß ihm die Regeln, die er umgangen, recht wohl bekannt ſind. Was auch die Schulweisheit an dieſer großen That zu mäkeln gewußt und immer noch weiß, ſo iſt ſie dennoch eines Beethoven würdig und bei vollkommener Bewältigung klar und verſtändlich, die allerdings einen hohen Grad von Virtuoſität und zugleich Kenntniß dieſer Kunſtform beim Vortragenden vorausſetzt. Die Traube hängt ſehr hoch. — Weiter finden wir ſchon wieder in der Sonate in As dur, Op. 110, eine dreiſtimmige Fuge, die weder „Widerhaariges“ noch „einige Freiheiten“ enthält, nicht ſchwer auszuführen und voll reizender Schönheiten iſt. Darauf folgen die gewaltigen Fugen im Gloria und Credo der Missa solemnis; endlich die große Fugen-Ouverture, Op. 124. Damit hat der Meiſter ſeinen Gegnern, falls ſie keine hartnäckigen Bachianer oder Mozartianer ſind, für alle Zeit den Mund geſtopft.

Aus dem Jahre 1815 datiren ferner noch folgende Werke: „Meeresſtille und Glückliche Fahrt“ (von Goethe) für Chor und Orcheſter, Op. 112; dann die Ouverture in C dur, Op. 115. Beide wurden (nebſt der Cantate „Chriſtus am Oelberg“) am Chriſttag, den 25. Dec. deſſelben Jahres, in einer Akademie zum Vortheile des Bürgerſpitals im großen Redouten-Saal unter Leitung des Meiſters zum erſten Mal aufgeführt. Der Anſchlagzettel zeigte bei der Ouverture keinerlei Beiſatz. Die Kataloge aber nennen ſie bald „zur Namensfeier,“ bald „Jagd-Ouverture.“ Am 10. Mai 1818 (bereits Eigenthum der Verlagshandlung Steiner u. Cp.) erſchien dieſe Ouverture in zweiter Aufführung im Concerte der Herren Mayſeder, Moſcheles und Giuliani mit dem Beiſatze „à la Chasse.“ Beethoven frug nach dem Grund ſolcher Benennung, und wer ſich dies erlaubt. Es war jedoch nichts zu ermitteln, weil ein Theil die Schuld auf den andern geſchoben. Der Breitkopf u. Haertel'ſche Katalog benennt dieſe Ouverture „Namensfeier,“ vielleicht, weil ſie am Chriſttag zur erſtmaligen Aufführung gekommen.

Dieſe Akademie am 25. Dec. hat den nächſten Anſtoß gegeben, daß der Wiener Magiſtrat den Beſchluß gefaßt, unſern Meiſter unter die Ehrenbürger aufzunehmen. Der amtliche Bericht in der Zeitung meldet das Factum in folgenden Worten: „Der Magiſtrat der k. k. Haupt- und Reſidenzſtadt Wien hat Herrn Ludwig van Beethoven aus Rückſicht auf die Bereitwilligkeit, mit welcher er zu wiederholten Malen ſeine Compoſitionen wohlthätigen Zwecken widmete, das Diplom eines Ehrenbürgers ertheilt." — Alſo blos für geleiſtete Dienſte bei wohlthätigen Zwecken! Nichts anbei von Anerkennung, Würdigung ſeiner Bedeutung als Künſtler! Nichts von ſeinen Verdienſten um die Kunſt! Nicht eine leiſe Andeutung ungefähr des Wortlauts: Wir ſind ſtolz, Dich unſern Mitbürger nennen zu dürfen. Wie von Seiten aller Behörden des alten Wiens Kunſt und Künſtler eigentlich gewürdigt worden, jenes Document bezeuget es für alle Zeiten. Ob Beethoven wohl Werth darauf gelegt, Ehrenbürger der Stadt Wien zu ſeyn? Die Antwort dürfte ſich aus weiter unten angeführten Thatſachen und Zuſtänden von ſelbſt ergeben.

Um dieſelbe Zeit (1815 oder 1816) begann unſer Meiſter ſich mit Bearbeitung — Stimmenvermehrung und Begleitung — der Schottiſchen Lieder zu beſchäftigen. Aus der mir bekannten Correſpondenz zwiſchen dem Sammler und Veranlaſſer zu deren Bearbeitung, Georg Thompſon in Edinburg und Beethoven, geht hervor, daß viel über hundert bearbeitet worden. Eine Anzahl muthmaßlich noch nicht veröffentlichter, darunter mehrere dreiſtimmig geſetzt, befindet ſich noch, zwar ohne Text, unter dem handſchriftlichen Nachlaß in der Königlichen Bibliothek zu Berlin. Es war nämlich aus dem thematiſchen Verzeichniß der in England gedruckten nicht zu ermitteln, ob die Berliner wirklich noch Manuſcript ſind, oder auch ſchon veröffentlicht. Im Jahre 1841 ergab ſich eine Gelegenheit mich mit Anfragen diesfalls direkte an Thompſon nach Edinburg zu wenden. Anſtatt aber die erwünſchte Auskunft zu geben, meldete er ſein hohes Alter und die Abſicht, die ganze Sammlung zu verkaufen. Die Collection aus 25 Nummern beſtehend, für eine Singſtimme, mit Begleitung des Pianoforte, Violine und Violoncell, unter Op. 108 bei Schleſinger in Berlin erſchienen, iſt ein Auszug aus der engliſchen Geſammtausgabe. Ueberhaupt ſcheint es, daß dieſe leichte, abſpannende Arbeit unſerm Meiſter recht gelegen gekommen, da ſie in die Zeit lange andauernder Gemüthsaufregungen fällt, die zu anſtrengender Beſchäftigung keineswegs geeignet geweſen. Der, die Jahre 1816, 1817 und 1818 umfaſſende

Katalog läßt gleichfalls merken, wie es um die Stimmung des Meiſters ausgeſehen.*)

Es mag nun eine Epiſode, wenngleich auf Beethoven nur indirecte Beziehung nehmend, wohl aber von kunſthiſtoriſchem Intereſſe den geeigneten Ort finden. Sie betrifft die im Jahre 1816 erfolgte Entlaſſung des berühmten Raſumowsky'ſchen Quartetts. Vorwiegende Gründe zur Entlaſſung gab es zwei: das hohe Alter des Fürſten, mehr noch die Zerſtörung ſeines mit einer Fülle von Kunſtſchätzen aus allen Bereichen der Kunſt und Wiſſenſchaft angefüllten Palaſtes durch Feuer. Nichts konnte gerettet werden. Damit waren die vornehmſten Elemente, die dem Fürſten das Leben angenehm gemacht, plötzlich verſchwunden; ſelbſt die Lieblingswerke der Tonkunſt vermochten den Trübſinn nicht mehr zu verſcheuchen. Die Verheißungen aber bezüglich der lebenslänglichen Penſionen an die verabſchiedeten Künſtler wurden buchſtäblich erfüllt, im Gegenſatze alſo zu dem mitgetheilten Erlebniſſe gleicher Art bei Beethoven. Schuppanzigh begab ſich ſogleich zur Leitung einer Capelle nach Rußland, (wie bereits im Eingange zu dieſer Periode angeführt) und Sina nahm ſeinen Aufenthalt in Paris. Die beiden andern Mitglieder verblieben in Wien.

Es war aber auch an der Zeit, derlei Kunſtproductionen auf mehrere Jahre zu ſuspendiren, weil deren Würdigung von Tag zu Tag mehr zu ſchwinden begann. Die Phyſiognomie der Kaiſerſtadt hatte ſeit den Tagen des Congreſſes in allen Schichten der Geſellſchaft einen Ausdruck angenommen, der mit dem früheren im auffallenden Widerſpruche ſtand. Das den Concert-Saal und die Theater füllende Publicum hatte ſowohl die erforderliche Ruhe im Kunſtgenuſſe, wie auch den Anſtand in der äußeren Haltung verloren. Verſchwunden war ſogar das Charakterſtiſche, was die Worte: „Das gemüthliche

---

*) Ein ſtarkes Heft mit ungefähr 40 ſolcher Lieder in ſauberer Abſchrift und eigenhändigen Correcturen von Beethoven hat der Verfaſſer Herrn Prof. Otto Jahn verehrt. Auf dem erſten Blatte ſteht von des Meiſters Hand deutlich die Jahreszahl 1810.

Wien,“ — jedem auf’s Angenehmſte verſtändlich gemacht. An die Stelle dieſer lange bewährten Eigenſchaften traten Rohheit und Laſter jeglicher Art, als Erbſchaften vom Congreſſe her. Erſt weiter unten wird es Veranlaſſung geben dieſe Phyſiognomie ganz zu enthüllen. Einſtweilen mögen zur Bekräftigung des Geſagten nur einige Sätze über dieſe gänzlich veränderten Zuſtände Wiens aus der Allg. Muſ. Ztg. XIX, 427, Raum finden.

In dem Berichte vom Monat Mai 1817 apoſtrophirt der Referent dieſelben mit folgenden Worten: „Ueberhaupt dringt ſich dem unbefangenen Beobachter ſeit einiger Zeit die keineswegs erfreuliche Bemerkung auf, daß ſich unſer Publicum nach dem pariſer und londoner zu bilden beſtrebe. Die vielbelobte öſtreichiſche Gutmüthigkeit und Urbanität, die ſo geprieſene Toleranz und Liberalität ſcheinen wenigſtens aus dem Theater verſchwunden zu ſeyn; an ihrer Stelle ſind Rohheiten, vorlaute Urtheile, Pfeifen, verhöhnendes Lachen, ungeſtümes Pochen, und ähnliche Aeußerungen der Sittenloſigkeit getreten, die uns für die Zukunft tumultuariſche Auftritte, wo nicht gar ähnlich jenen im Germanicus, erwarten laſſen, weswegen auch jeder friedlich Geſinnte von ganzem Herzen wünſcht, daß doch eine höhere Behörde dieſem Unfug noch zu rechter Zeit ſteuern möge.“

Die Behörden aber haben alle derlei Mahnungen überhört, im Gegentheil das Uebel durch die laxeſte Cenſur der „Wiener Local-Poſſe“ in’s Maßloſe vergrößert, während die über die guten, bildenden Stücke, ſo wie über wiſſenſchaftliche Werke verhängte in ihrer Strenge bekanntlich keine Grenzen gekannt. Bringt man noch dazu die bekannten Thatſachen in Erwägung, daß Wien’s Bevölkerung es im kirchlichen Indifferentismus und religiöſen Unglauben allen andern Großſtädten ſeit lange zuvorgethan, daß ferner keine der europäiſchen Hauptſtädte zu kindiſcher Nachäfferei fremder Sitten ſo geneigt geweſen, als Wien, ſo hat man darin die nicht wegzuläugnenden Gründe und Urſachen zu einer Demoraliſation in allen Richtungen, die gleichſam methodiſch groß gezogen worden. Die Geſchichte des Jahres 1848 hat dieſe Demoraliſation auf ihrem Culminationspunct gezeigt. Zu ſolcher Reife aber des ausgeſtreuten Saamens waren Jahrzehende erforderlich. — In welcher Beziehung dieſe Dinge mit dem Helden dieſes Buches ſtehen, in wiefern ſie auf ihn zurückgewirkt, wird ſich ergeben.

Nun wären wir am Eingange eines langen und krummen Hohlweges angelangt, den zu umgehen keine Möglichkeit. Ich lade daher den Leſer freundlichſt ein mit einiger Geduld und Rückſichtnahme auf unſern Meiſter mir zu folgen. Es handelt ſich um Darlegung der veranlaſſenden Gründe zu einem hartnäckigen, vier volle Jahre ſich hinziehenden Prozeß, in welchen unſer Meiſter verwickelt werden, und gleichzeitig um die auf ſein ganzes künſtleriſches Seyn daraus entſprungenen Folgen. Die Schilderung dieſer Begebenheiten wird mir gegenwärtig um ein Bedeutendes erleichtert, indem mittlerweile eine auf dieſelbe ſich beziehende Correſpondenz Beethoven's zur Veröffentlichung gekommen, die alle Schranken aufgehoben hat. Es ſind die acht und zwanzig Briefe von Beethoven (aus den Jahren 1816 und 1817) an Gianataſio del Rio, nebſt beigegebenen Notizen über Beethoven aus jenen Tagen, deren bereits in der zweiten Periode Erwähnung geſchehen.

Im Monat November des Jahres 1815 ſtarb Beethoven's älterer Bruder Karl, den wir als Caſſenbeamten an der öſtreichiſchen National-Bank kennen gelernt. Mit dem Tode dieſes Mannes beginnt im Leben unſers Meiſters ein Abſchnitt von beſonderer Wichtigkeit, ein Abſchnitt arm an künſtleriſchen Regungen, reich aber an erhebenden Momenten, die uns den Tondichter als Menſchen von ungemein ſittlicher Würde und Kraft zeigen, wie nichts im Vorhergehenden es in ſolchem Grade vermocht hat. Durch dieſen neuen Conflict mit Perſonen und Verhältniſſen tritt unſer Meiſter zum erſten Mal in eine engere Verbindung mit dem bürgerlichen Leben. Wie er die Probe beſtanden, wird der Verlauf der Dinge lehren.

Im fünften Puncte ſeines Teſtaments vom 14. November 1815 bat Karl van Beethoven ſeinen Bruder um Uebernahme der Vormundſchaft über ſeinen hinterlaſſenen Sohn

Karl, damals 8—9 Jahre alt. Der Wortlaut dieſes Punctes iſt folgender: „Beſtimme ich zum Vormunde meinen Bruder Ludwig van Beethoven. Nachdem dieſer mein innigſt geliebter Bruder mich oft mit wahrhaft brüderlicher Liebe auf die großmüthigſte und edelſte Weiſe unterſtützt hat, ſo erwarte ich auch fernerhin mit voller Zuverſicht und im vollen Vertrauen auf ſein edles Herz, daß er die mir ſo oft bezeigte Liebe und Freundſchaft auch bei meinem Sohne Karl haben und alles anwenden wird, was demſelben nur immer zur geiſtigen Bildung meines Sohnes und zu ſeinem ferneren Fortkommen möglich iſt. Ich weiß, er wird mir dieſe meine Bitte nicht abſchlagen.“ Im ſechſten Puncte ernennt der Teſtator den Hof- und Gerichtsadvokaten Dr. Schönauer zum Curator „für die Pflegung der Abhandlung ſowohl, als auch ſonſten für meinen Sohn Karl mit dem Beiſatze: daß derſelbe bei allen Angelegenheiten, welche das Vermögen meines Sohnes betreffen, zu Rathe gezogen werden ſoll.“ (Die den Gerichtsacten beigegebene Abſchrift dieſes Teſtaments liegt vor.)

Aus einem Briefe vom 22. November desſelben Jahres an Ferdinand Ries, darin Beethoven den Tod dieſes Bruders meldet, entnehmen wir folgende Stelle: „Um ihm das Leben leichter zu machen, kann ich wohl das, was ich ihm gegeben, auf 10,000 Gulden W. W. (Wiener Währung = 10,000 Frs.) anſchlagen.“ Ferner ſagt Beethoven in dieſem Briefe: „Er hatte ein ſchlechtes Weib.“

Um die Bitte ſeines verſtorbenen Bruders im vollſten Maße in Erfüllung gehen zu machen, hielt Beethoven zu allernächſt für nothwendig, ſeinen Neffen den ſchlimmen Einflüſſen ſeiner Mutter zu entziehen, ja, er ging in ſeiner Vorſorge für deſſen Wohl weit über den Wortlaut der Bitte ſeines Brudes hinaus, er faßte nämlich den Entſchluß, ihn zu adoptiren, ein Entſchluß, der ſowohl mit ſeinen Verhältniſſen wie auch mit ſeinem Künſtlerweſen in grellem Widerſpruch geſtanden. Vielſeitiges Abmahnen ſeiner Freunde vermochte nicht ihn hiervon abzubringen; er erwiederte mit der Verpflichtung aus ſeinem Neffen einen guten Menſchen und Staatsbürger erziehen zu ſollen.

Um aber dieſen Vorſatz ohne Verzug in Ausführung zu bringen und um bei der Vormundſchaftsbehörde ſicherer damit durchzudringen, war als erſter Schritt erforderlich: ſein bisheriges Junggeſellen-Leben aufzugeben und eine eigene Haushaltung einzurichten, das anderſeits ſoviel heißen wollte, als die Fundamente ſeiner individuellen aber auch künſtleriſchen Freiheit und Unabhängigkeit mit eigener Hand zu untergraben, das zu zerſtören, was für ſeinen Genius die eigentliche Heimath war, in der allein er ſchöpferiſch wirken konnte.

Wie der Meiſter bei Einrichtung ſeiner Haushaltung zu Werke gegangen, davon eine kleine Probe. Eine Information, unbezweifelt bei einem erfahrenen Hauswirth eingeholt, liegt in Form eines Protocolls, links die Fragen, rechts die Antworten, in Original vor.

Beethoven fragt:

1. „Was gibt man zwei Dienſtleuten Mittags und Abends zu eſſen, ſowohl in der Qualität, als in der Quantität?“
2. „Wie oft gibt man ihnen Braten? Geſchieht dies Mittags und Abends zugleich?“
3. „Das, was den Dienſtboten beſtimmt iſt, haben ſie dieſes gemein mit den Speiſen des Herrn, oder machen ſie ſich ſolche beſonders, d. h. machen ſie ſich andere Speiſen, als der Herr hat?“
4. „Wie viel Pfund Fleiſch rechnet man für drei Perſonen?“ u. ſ. w.

Wie mag wohl dem in überirdiſchen Regionen zu leben gewohnten Tondichter bei Durchleſung der in's Detail beantworteten Küchen-Recepte geworden ſeyn? Sollte man nicht erwarten, daß ihn beim Anblick der vielen Kohlarten, gelben und weißen Rüben, Sauerkraut und Speckknödel, Pöckelfleiſch und Kartoffeln, ein Grauen vor ſeinem Unternehmen überſchlichen und abgeſchreckt habe? Liebe und Pflichtgefühl verſcheuchten jedoch alle in Ausſicht geſtellten Widerwärtigkeiten und Plackereien mit Dienſtleuten, falls dieſe nicht von einer Hausfrau überwacht werden.

Schon im Februar 1816 entzog Beethoven ſeiner Schwägerin den Sohn und übergab ihn bis auf weiteres dem Erziehungs-Inſtitute des oben genannten Gianataſio del Rio. Es war dies ein Gewaltſchritt. Sofort trat die Schwägerin klagend auf. Der Proceß ward bei dem Ober-Gericht, „das niederöſtreichiſche Landrecht“ genannt, anhängig gemacht, vor deſſen Forum die Rechtsſachen des Adels und der Geiſtlichkeit gehörten; man hatte nämlich bis dahin unſern Beethoven wegen des ſeinem Namen vorgeſetzten van für adelich gehalten. Dem Verklagten ward zunächſt die Aufgabe geſtellt, zu beweiſen, daß ſeine Schwägerin ein ſittenloſes Weib, darum zur Miterziehung ihres Sohnes nicht geeignet ſey, gewiß eine peinliche Aufgabe für einen Mann, der die Uebelſtände in ſeiner Familie bisher ſtets mit Schonung ertragen hatte.

Wie es bei Führung von Proceſſen ſo oft vorkommt, daß durch die Vertreter die Leidenſchaften der ſtreitenden Parteien nur mehr gegen einander gereizt werden, Gleiches war hier der Fall. Der Hof- und Gerichtsadvocat Dr. von Adlersburg, eine derbe Natur, ſcheint zunächſt vergeſſen zu haben, welche Rückſichten er — bei aller Evidenz der aufgedeckten Thatſachen, — als Vertreter Beethoven's gegen dieſen ſelbſt zu beobachten habe. Der gegentheilige Sachwalter aber, Dr. Schönauer, ein im Rufe ſtehender Intriguant, ging vice versa noch viel weiter. Es kam ſonach in Folge der advocatiſchen Hetzereien zu Expectorationen, verſteht ſich auf Koſten der Parteien, wie ſie in damaliger Zeit dort als Stilus curiae üblich geweſen. Gemeines Schimpfen und Ränke jeder Art, ſowohl in Acten wie in Gegenwart des Richters, gehörten zu den Vorrechten der Advocaten. Aber ſie verfehlten nicht böſes Blut zu machen. Dennoch ging daraus für unſern Meiſter der Gewinn hervor, daß ſeitens der Behörde der obige Gewaltſchritt für gut geheißen und der Neffe bis zu Austrag des Proceſſes ihm in proviſoriſcher Obhut gelaſſen wurde.

Unter den oben erwähnten Notizen der Dame Gianataſio del Rio (Grenzboten, 2tes Quartal, 1857, Seite 29) lautet eine wörtlich: „Die von Beethoven ſogenannte Königin in der Nacht, ſeines Neffen Mutter, hatte es endlich dahin gebracht, daß man ſeinen Adel als van Beethoven ſtreitig machte und ſeine Sache zum Magiſtrat kam, was ihn ſehr kränkte, weil man an erſterer Stelle ihn mehr zu würdigen verſtand; auch kam es endlich dahin, daß er der Vormundſchaft enthoben und ſein Neffe zur Mutter zurückkehrte. Welcher Schmerz für ihn!“

Die weitere Ausführung dieſer beachtenswerthen Ausſage, ſo gewichtig in der Sache, wie ein Actenſtück, weil eine allen Parteien fremde Stimme ſpricht, ſoll uns nun zuvörderſt beſchäftigen. Denn die veranlaſſende Urſache, warum der Proceß vom Obergericht an das Untergericht verwieſen worden, bietet unter mancherlei vorgekommenen Gereiztheiten und Unziemlichkeiten ein charakteriſtiſches Moment dar.

Nachdem bereits über ein volles Jahr hin und her verhandelt worden, wurde — wie es hieß — in Folge Denunciation des gegentheiligen Advocaten, das Obergericht aufmerkſam gemacht, daß das dem niederländiſchen Familien-Namen beigeſetzte van nicht den Adel bezeichne, Beethoven ſonach nicht adelicher Herkunft, dieſes Obergericht folglich im vorliegenden Rechtsſtreite nicht die competente Behörde ſey. Es ward demnach decretirt, Beethoven ſolle ſeinen Adel documentiren. In dem anberaumten Termin erſchien er perſönlich vor Gericht und erklärte: ſein Adel ſey hier und da, auf Kopf und Herz zeigend.*) Für ſolchen Adel aber gab es weder in Oeſtreich, noch in andern Staaten, bis zum heutigen Tag eine richtende Behörde. Das nieder-öſtreichiſche Landrecht konnte mithin nicht anders, als dieſen Rechtsſtreit zu weiterer Verhandlung an den Magiſtrat zu verweiſen, die für die Ränke und Schwänke des gegneriſchen Advocaten erwünſchte

---

*) Der Meiſter hätte noch mit den bekannten Worten Napoleon Bonaparte's erwiedern ſollen: „Ich will meinen Adel nur von mir datiren.“

Stelle. Dort war für Beethoven nur dann erſprießliches zu erreichen möglich, wenn er ſeinen Vertreter verabſchiedet, und eine ganz andere Perſönlichkeit dem Gegner gegenüberſtellt. Seine Wahl fiel auf Dr. Johann Baptiſt Bach, der eben in die Reihe der Hof- und Gerichts-Advocaten getreten und als Gegner von ſeinen Collegen gefürchtet war, ein Mann von vielſeitiger Bildung, obendrein ein ſelbſt ausübender Muſikfreund, der vornehmlich im Quartett als Violoncelliſt mehr als Dilettantiſches geleiſtet hat. Die hohe Achtung, welche Dr. Bach genoß, ergibt ſich aus ſeiner dreimaligen Erwählung zum Decan der juriſtiſchen Facultät an der Wiener Univerſität.

In Folge der Verweiſung des Proceſſes an den Magiſtrat fühlte ſich Beethoven wie vom härteſten Schlage getroffen. Ob er etwas darauf gehalten, in der Meinung des Volkes für einen Adelichen von Geburt zu gelten, würde ſchwer zu behaupten ſeyn, war doch ſeine Abſtammung, wie Familien-Verhältniſſe, letztere auch durch die bürgerliche Stellung ſeiner Brüder, genugſam bekannt. Indeß iſt doch ſoviel gewiß, daß er viel darauf gehalten, ſeine Rechtsſache vor der exceptionellen Oberbehörde verhandeln zu können, theils darum, weil man ihn thatſächlich bei dieſer Stelle beſſer zu würdigen verſtand, (wie die Dame Gianataſio ganz richtig bemerkt,) theils, weil der unvortheilhafte Ruf des genannten Untergerichts ihm wenig Hoffnung für einen gewünſchten Erfolg eingeflößt hatte. Nicht minder darf für gewiß ausgeſagt werden, daß weder ſein Genie, noch ſeine Kunſtwerke ihm die bisher eingenommene bevorzugte Stellung in den adelichen Kreiſen verſchafft hätte, ohne die Präſumption, er ſey ihres Gleichen. Dies hat ſich durch mehrere Beiſpiele erwieſen, ſobald der Vorfall am Obergericht im Publicum bekannt geworden. Nicht in der Mittelklaſſe, wohl aber in der oberen, hat das Wörtchen „van“ einen offenbaren Zauber ausgeübt. Als Thatſache ſteht feſt, daß ſeit jenem Vorfalle am nieder-öſtreichiſchen Landrecht das große Wien unſerm gekränkten Meiſter zu enge geworden, und hätten ihn nicht die aus dem Teſtamente ſeines Bruders übernommenen Pflichten gehalten, es wäre die wiederholt projectirte Reiſe nach England zu Stande gekommen und vielleicht auch ein dauernder Aufenthalt daſelbſt, hatte er doch bereits mit deſſen politiſchen Inſtitutionen am meiſten ſympathiſirt.

Zur Bekräftigung, wie dieſer Vorfall auf Beethoven gewirkt, wird die wortgetreue Mittheilung eines Geſprächs zwiſchen ihm und ſeinem Freunde Peters dienen, die ſich in einem der Tagebücher aus jener Zeit vorfindet *) Das Geſpräch fand an einem öffentlichen Orte Statt, mußte darum wegen Beethoven's Schwerhörigkeit von beiden ſchriftlich geführt werden. Gleich die erſten Worte des Meiſters zeigen, welche Stellung er ſich ſelber in der Geſellſchaft vindicirt hat. Nur entſchiedene Gegner werden ſie falſch auslegen.

Peters. „Sie ſind heute ſo unzufrieden, wie ich."

Beethoven. „Abgeſchloſſen ſoll der Bürger vom höhern Menſchen ſeyn, und ich bin unter ihn gerathen. **)

Peters. „In drei Wochen haben Sie mit dem Bürger und dem Magiſtrat nichts mehr zu thun. Man wird Sie noch um Ihre Unterſtützung erſuchen und Ihnen vor der Appellation die freundlichſte Zuſtellung machen."

Beethoven. „Sollte es geſchehen, ſo will ich lieber in einem ſolchen Lande nicht bleiben. Es wird weder Vormünder noch Oheime geben meines Gleichen. — Denkſchrift!"

Zur Zeit, als Dr. Bach die Leitung des Proceſſes in die Hand genommen, waren die Dinge bereits ganz verfahren, Beethoven von Führung der Vormundſchaft ſuſpendirt (auf den vorgeblichen Grund ſeiner Schwerhörigkeit), und ein Interims-Vormund in der Perſon eines magiſtratiſchen Beamten, des Stadt-Sequeſters Nußböck, aufgeſtellt; zum Ueberfluß hatte der Magiſtrat in ſeiner vielbelobten Weisheit die von der

---

*) Dieſes Tagebuch befindet ſich nebſt vielen andern in der Kgl. Bibliothek zu Berlin.

**) Dieſer Satz würde die volksthümlichen Geſinnungen Beethoven's verdächtigen und ihn als Ariſtokraten bloßſtellen, wenn man ſeinen Sinn nicht ausſchließlich auf den Wiener Bürger und deſſen damaligen Cultur-Zuſtand beziehen wollte. Darauf allein beſchränkt er ſich.

Klägerin beanſpruchten Rechte hinſichtlich der Erziehung ihres Sohnes, mit gänzlicher Umgehung des obergerichtlichen Urtheils, anerkannt und decretirt, daß ihr der Knabe zurückzugeben ſey. Bis dahin hatte dieſer gewiß beklagenswerthe Gegenſtand des Streites zwei volle Jahre hindurch — von Februar 1816 bis Februar 1818 — im Inſtitute des Gianataſio auf Koſten ſeines Oheims eine gute Erziehung genoſſen, dann ward er längere Zeit in der Wohnung des Oheims unterrichtet, bis er von dieſem wieder einem für Gymnaſial-Claſſen eingerichteten Inſtitute (Blöchlinger) anvertraut worden. Dieſer ausgezeichneten und auch koſtſpieligen Anſtalt ſollte nun der ſehr begabte und ſeine Lehrer zufriedenſtellende Knabe zufolge magiſtratiſchen Urtheils entzogen werden, unbekümmert um ſeine dereinſtige Exiſtenz. Mit Grund ruft die Dame Giatanaſio oben aus: „Welcher Schmerz für Beethoven!“ Das war in der That nach ſo vielen gebrachten Opfern und ſo vielen erlittenen Kränkungen des Mißgeſchicks zu viel. Vergebens reclamirte Beethoven wiederholt ſein alleiniges Recht auf die Vormundſchaft. Die letzteingereichte energiſch abgefaßte Reclamation mit dem Präſentations-Datum vom 30. October 1819 liegt in den Gerichtsacten vor, die nebſt andern Acten und Documenten von Dr. Bach mir zur Benutzung zugeſchickt worden. Der magiſtratiſche Beſcheid vom 4. November deſſelben Jahres, ſich auf frühere Beſcheide beziehend, lautet wiederum abweiſend.

Nun erſt wurde der Weg des Recurſes an das Appellationsgericht betreten. Die erſte Eingabe mit dem Präſentations-Datum vom 7. Januar 1820 liegt gleichfalls in den Gerichtsacten vor. Da heißt es im Punct 2 wörtlich: „Tritt mein Neffe in die Jahre, in denen er einer höheren Bildung zugeführt werden muß. Weder die Mutter, noch der dermalige Vormund ſind hiezu geeignet, den Knaben auf die wiſſenſchaftliche Bahn zu leiten. Erſtere nicht, weil ſie ein Weib iſt, und was actenmäßig vorliegt, von Seite ihrer Conduite, ohne mehr zu ſagen, keine empfehlende Zeugniſſe aufzuweiſen hat.*)

---

*) Vielleicht darf der Biograph über die Conduite dieſer Frau zur Rechtfertigung Beethoven's mehr ſagen: noch während des Laufes der Gerichtsverhandlungen hatte ſie Nachkommenſchaft erhalten u. ſ. w.

daher ſie auch die hohen Landrechte ganz von der Vormundſchaft ausgeſchloſſen haben. Wie der löbliche Magiſtrat ſie demnach wieder beſtellen konnte, iſt nicht zu begreifen.“

Aber noch eine andere beſonders charakteriſtiſche Stelle möge dieſem appellatoriſchen Geſuche entnommen werden. Sie lautet: „Mein Wille und Streben geht nur dahin, daß der Knabe die beſtmöglichſte Erziehung erhalte, da ſeine Anlagen zu den froheſten Hoffnungen berechtigen, und daß die Erwartung in Erfüllung gehen möge, die ſein Vater auf meine Bruderliebe baute. Noch iſt der Stamm biegſam, aber wird noch eine Zeit verſäumt, ſo entwächſt er in krummer Richtung der Hand des bildenden Gärtners, und die grade Haltung, Wiſſenſchaft und Character ſind für ewig verloren. Ich kenne keine heiligere Pflicht, als die der Obſorge bei der Erziehung und Bildung eines Kindes. Nur darin kann die Pflicht der Obervormundſchaft beſtehen, das Gute zu würdigen und das Zweckmäßige zu verfügen: nur dann hat ſie das Wohl des Pupillen ihrer eifrigen Aufmerkſamkeit gewidmet; das Gute aber zu hindern, hat ſie ihre Pflicht ſogar überſehen.“ Offenbar ſpricht hier Beethoven ſelber, der ſeine Gedanken fortan ſchriftlich ſeinem Advocaten zugeſchickt hatte. Darum konnte Dr. Bach in ſeinem Briefe an mich vom 9. Juni 1839 beſonders auf dieſe Stelle hinweiſen und bemerken: „Kein Zug dieſer großen Seele darf verloren gehen, weil es beweiſet, daß mit einem unerſchöpflichen Geiſte zugleich ein edles Gemüth verbunden ſeyn kann.“

Ferner verdienen noch zwei Stellen aus dieſem Geſuche angeführt zu werden, weil ſie zu um ſo ſicherer Ueberſicht der Sachlage, wie auch zu richtigem Verſtändniſſe der Folgen dieſes Prozeſſes für unſern Meiſter verhelfen. Die eine dieſer Stellen lautet:

„Ja, nur das Beſte des Knaben im Auge bin ich nicht entgegen, daß der Mutter fernerhin eine Art Mitvormundſchaft zukommen möge, die darin beſtehen mag, daß ſie den Knaben beſuchen, ſehen, und von allen Erziehungsvorkehrungen Wiſſenſchaft nehmen möge; allein ihr fernerhin allein die Vormundſchaft zu überlaſſen, ohne daß ein tüchtiger Vormund an ihre Seite geſtellt iſt, das hieße das Verderben des Kindes unausbleiblich herbeiführen.“

Die andere Stelle iſt die nachſtehende:

„Ich habe bei dem löbl. Magiſtrate commissionaliter erklärt, daß ich den Abgang der Koſten für ſein dermaliges Erziehungs-Inſtitut aus Eigenem tragen, und ſelbſt zur Haltung mehrerer Meiſter das Nöthige herbeiſchaffen wolle; ich habe, da ich etwas ſchwerhörig bin, das die Mittheilung hindert, mir einen Mitvormund erbeten, den ich in der Perſon des Herrn Peters, fürſtlich Lobkowitz'ſchen Rathes, vorgeſchlagen habe, ſo daß zugleich ein Mann an die Spitze der Erziehung und Leitung meines Neffen geſtellt würde, der ſeiner Kenntniſſe eben ſo, als ſeiner Moralität wegen die allgemeine Achtung beſitzt, und deſſen Einſchreiten mir und Jedem, dem das Wohl dieſes Knaben am Herzen liegt, die Beruhigung gewährt, daß der Knabe eine ſeinen Fähigkeiten entſprechende Erziehung und Bildung erhalten könne und werde.“

Dieſer appellatoriſche Zug war für unſern Meiſter günſtig, indem alle ſeine Vorſchläge gutgeheißen und ſomit alle ſeine Wünſche buchſtäblich in Erfüllung gegangen. Das Appellationsgericht hat die Auffaſſung des Obergerichts adoptirt. Demnach wurde die Wittwe van Beethoven von jeder Mitwirkung bei Erziehung ihres Sohnes, überhaupt von jeder directen Einwirkung, ausgeſchloſſen und unſerm Meiſter volle Gewalt über ſeinen Mündel zugeſprochen. —

So endigte dieſer Prozeß, an dem das ganze muſicaliſche Wien den lebhafteſten Antheil genommen hatte. — Ungeachtet aller dieſer Wechſelfälle in Erziehung und Unterricht entſprachen dennoch die Fortſchritte des Neffen im Wiſſenſchaftlichen wie in der Muſik den eminenten Anlagen auf's Beſte. Und ſo ſchien es, daß der edle Meiſter für die jahrelang andauernden Plackereien und Kränkungen, für die beiſpielloſe Liebe, Sorgfalt und Aufopferung einſtens den wohlverdienten Dank ernten und nichts als Freude an ſeinem Neffen erleben werde. Ob es ſo gekommen, ob ſeine Hoffnungen in Erfüllung gegangen, wird die Folgezeit lehren.

Dieſe höchſt unerquickliche Gerichtsſtuben-Epiſode ſey mit einer Anekdote geſchloſſen, die als charakteriſtiſcher Beitrag zur Schilderung der Wiener Untergerichte damaliger Zeit dienen kann.

Der titelloſe Beethoven figurirte in den Acten dieſes Proceſſes blos als Compoſiteur. Als Dr. Bach die Leitung in die Hand genommen, erklärte er: ſein Client müſſe von nun an mit dem Titel als Capellmeiſter auftreten, weil die Herren Magiſtratsräthe zumeiſt Böotier ſeyen, daher ein Compoſiteur ihnen ſo viel als nichts gelte; in Oeſtreich müſſe überhaupt Jeder mit irgend einem Amtstitel beim Untergericht auftreten, wolle er beachtet ſeyn, ein Nachtwächter ſey dort angeſehener, denn ein Compoſiteur oder ein Poet; belüge man ſich im geſelligen Verkehr gegenſeitig mit Adelstitulaturen, ſo müſſe eine gewiſſe Amtswürde des Clienten ſeiner Sache vor Gericht um ſo mehr Anſehen geben. — Vergebens ſträubte ſich Beethoven gegen Annahme des Capellmeiſter-Titels, weil er beſorgte, man könne, wie zuvor die Vorlage eines Adelsdiploms, nun ein Anſtellungsdecret als Ausweis verlangen; allein der, Land und Leute kennende Advocat ſah über dieſen Scrupel hinweg und erhob ohne weiters den ſo wenig bedeutenden Compoſiteur zum Capellmeiſter, „in partibus infidelium," wie der Meiſter dieſe ſeine Erhebung ſpöttiſch definirt hat. Auf allen von Dr. Bach ſignirten Actenſtücken figurirt Beethoven als „Capellmeiſter und Compoſiteur." Nach dem erwünſchten Ausgange äußerte Bach ſcherzweiſe, es ſey derſelbe nur die nothwendige Wirkung des Titels.

Wie es mit dem Finanziellen ſchon im zweiten Jahre des Proceſſes ausgeſehen, das erfahren wir vom Meiſter ſelber. Unterm 12. November 1817 ſchreibt er an Gianataſio: „Veränderte Verhältniſſe könnten wohl machen, daß ich Carl nicht länger als bis zum Ende dieſes Vierteljahres bei Ihnen laſſen kann, in ſofern bin ich gezwungen, Ihnen für das künftige Vierteljahr aufzuſagen; ſo hart mir dieſe Aufkündigung iſt, ſo leidet die Beſchränktheit meiner Umſtände nicht, Sie deſſen entheben zu können, weil ich ſonſt gern und als geringen Zoll meiner Dankbarkeit Ihnen in dem Augenblicke, wo ich Carl von Ihnen genommen, gern auch ein ganzes Vierteljahr Geld mit größtem Vergnügen eingehändigt hätte.... Genieße ich immer vollkommener Geſundheit, ſo daß ich wieder mehr verdienen kann, ſo werde ich Ihnen noch außerdem meine Dankbarkeit erzeigen.... Wirklich kann ich ſagen, daß ich hierin mein Unvermögen in dieſem Augenblick bekennen muß."

War aber der Stand der finanziellen Verhältniſſe ſchon gegen Ende des Jahres 1817 ein mißlicher, ſo ſteigerte er ſich bis in's Jahr 1820 und darüber noch in viel höherem Grade; und ſehr begreiflich, wir haben nur zu erwägen, daß in dieſem für Beethoven's Schöpfungsvermögen nicht kurzen Zeitraum außer den Sonaten, Op. 102 und Op. 106, ferner den Zehn variirten Themen, Op. 107, und den ſchottiſchen Liedern kein anderes Werk geſchrieben, folglich kein weiteres Honorar bezogen worden. Welche Wege unſer Meiſter eingeſchlagen, um die täglich ſich mehrenden Bedürfniſſe für ſich und ſeinen Neffen zu decken, werden wir alsbald vernehmen. Ob wir ihn diesfalls beklagen oder gar bemitleiden ſollen, ſteht in Frage, denn wir wiſſen ja, daß in Folge der ergiebigen Concerte im Jahre 1814 ein namhaftes Sümmchen erübrigt und in Bank-Actien zurückgelegt war.

Allein anſtatt, wie gewohnt, viele Noten zu ſchreiben, hat unſer Tondichter während dieſer Jahre viele Briefe geſchrieben, die theils ſeine häusliche Einrichtung, theils den Proceß, theils die Erziehungsangelegenheiten ſeines Neffen zum Inhalt haben, und im Allgemeinen zu den unerquicklichſten und beklagenswertheſten Zeugniſſen innerer Erregtheit und leidenſchaftlichen Verfolgens dieſer Dinge zu zählen ſind.*) Jene ſeiner Freunde und näheren Bekannten, die ſich nach dieſen drei Richtungen hin in Mitthätigkeit ziehen ließen, wurden mit Zuſchriften und Aufträgen überhäuft, ſo daß ſie die Stunde ſegneten, in welcher dem Proceſſe ein Ende gemacht worden. Könnte doch der größte Theil jener Briefe der Vernichtung preisgegeben werden, denn, an und für ſich ohne anderweitiges Intereſſe als blos Autographe von einem großen Manne, ſind manche darunter geeignet, ein wenig vortheilhaftes Zeugniß für ihren Verfaſſer abzugeben, wenn man nicht deſſen augenblickliche Verſtimmung und ihre Urſachen als Entſchuldigung gelten laſſen will, oder vielleicht, (gleich Ferd. Ries,) an dem ſehr zweifelhaften Satze feſthält, daß von großen Männern alles ausgeſagt werden dürfe, es ſchade ihnen nicht. Um der nachtheiligen Auslegung einer ſolchen Briefſtelle vorzubeugen, die meines Wiſſens zu den am meiſten beklagenswerthen gehört, möge ſie lieber gleich hier den Ort der Veröffentlichung finden. Am 5. März 1818 ſchreibt Beethoven unter andern an Ferdinand Ries: „... Ich wünſche und hoffe für Sie, daß ſich Ihre Glücksumſtände täglich verbeſſern, leider kann ich das nicht von mir ſagen; durch meine unglückliche Verbindung mit dieſem Erzherzog bin ich beinahe an den Bettelſtab gebracht, darben kann ich nicht ſehen, geben muß ich, ſo können Sie denken, wie ich bei dieſer Lage noch mehr leide.... Wenn es mir nur möglich, mache ich mich noch früher von hier weg, um meinem gänzlichen Ruin zu entgehen, ich treffe alsdann im Winter ſpäteſtens in London ein. Ich weiß, daß Sie einem unglücklichen Freunde beiſtehen.“ *)

---

*) Bei dieſer Gelegenheit läßt ſich auf eine Aehnlichkeit zwiſchen P. P. Rubens und Beethoven hinweiſen. Die Lebensgeſchichte des großen Farbenkünſtlers weiß zu ſagen, daß in den vielen von ihm vorhandenen Briefen nichts über ſeine Kunſt vorkommt, was ſehr bedauerlich. In der Unzahl von Beethoven exiſtirender Briefe dürften nur äußerſt wenige eine Stelle über Muſik enthalten.

Sicherlich hätte der großmüthige Erzherzog Rudolph dieſen ungegründeten Ausfall auf ſeine Perſon nicht übel genommen und ihn gerne den drückenden Verhältniſſen des Lehrers zugeſchrieben, die, nur durch Ausführung ſeines Reiſeplans nach London, in Folge brillanter Offerten Seitens der Philharmoniſchen Geſellſchaft, zu verbeſſern waren. Der Erzherzog würde ihn am wenigſten an der Reiſe gehindert haben, zumal ſeine Ernennung zum Erzbiſchof von Olmütz, ſomit auch ſeine Ent-

---

*) Der gegenwärtige Beſitzer dieſes Briefes iſt der Muſiker, Herr August Buhl, zu Frankfurt am Main, der ihn von der Wittwe Ries übernommen hat.

fernung von Wien, ſchon um die Mitte des Jahres 1818 bekannt geweſen. Wodurch anders hat er ſich von Ausführung dieſes Reiſeplans abbringen laſſen, als durch ſeine maßloſe Liebe zu dem Neffen? — Ueberhaupt darf auf die Klageausbrüche unſers Meiſters hinſichtlich ſeiner öconomiſchen Zuſtände, wie auch in Bezug auf ſeine Freunde nicht das geringſte Gewicht gelegt werden; erſtere insbeſondere waren ſein beſtändiges Steckenpferd und letzterer bediente er ſich nur gar zu oft als Sündenböcke in ſelbſt angerichteten Wirrniſſen. Will man offen ſeyn, ſo darf das aus jenen Zuſtänden hervorgegangene Maß auffallender Widerſprüche zwiſchen Wort und That nicht unberührt bleiben, davon ſich noch mancherlei Beiſpiele ergeben werden.

Wie nothwendig unſer Meiſter ſelber das Reiſen, ſowohl zu Förderung von Kunſtzwecken, wie zur Verbeſſerung ſeiner öconomiſchen Verhältniſſe, gehalten, dies bezeugen ſeine eigenhändigen Aufzeichnungen, zum Theil *Mahnworte an ſich ſelbſt gerichtet*, in ſeinem Tagebuche aus den vorausgegangenen Jahren. In dem von 1814 findet ſich folgende Stelle: „Die Ohrenmaſchinen wo möglich zur Reiſe bringen, alsdann reiſen — dieſes biſt du dir, den Menſchen und ihm, dem Allmächtigen ſchuldig, nur ſo kannſt du noch einmal alles entwickeln, was in dir verſchloſſen bleiben muß — — — und ein kleiner Hof — — eine kleine Capelle — — von mir, in ihr den Geſang geſchrieben, angeführt, zur Ehre des Allmächtigen — des Ewigen, Unendlichen. — So mögen die letzten Tage verfließen — — und der künftigen Menſchheit. Haendel, Bach, Gluck, Mozart, Haydn's Portraite in meinem Zimmer — — ſie können mir auf Duldung Anſpruch machen helfen." — — — — —

Im Tagebuche von 1816 finden ſich zwei Stellen, die insbeſondere zeigen, wie ſehr er ſelber zu einer Reiſe gedrängt hat.

1) „Etwas muß geſchehen — entweder eine Reiſe und zu dieſer die nöthigen Werke ſchreiben, oder eine Oper —

ſollteſt du den künftigen Sommer noch hier bleiben, ſo wäre die Oper vorzuziehen, im Falle nur leidlicher Bedingniſſe — iſt der Sommeraufenthalt hier, ſo muß jetzt ſchon beſchloſſen werden, wie, wo? — Gott, helfe, du ſiehſt mich von der ganzen Menſchheit verlaſſen, denn Unrechtes will ich nichts begehen, erhöre mein Flehen doch für die Zukunft nur, mit meinem Carl zuſammen zu ſeyn, da nirgends jetzt ſich eine Möglichkeit dazu zeigt — o hartes Geſchick, o grauſames Verhängniß, nein, nein, mein unglücklicher Zuſtand endet nie."

2) „Dich zu retten iſt kein anderes Mittel als von hier, nur dadurch kannſt du wieder ſo zu den Höhen deiner Kunſt entſchweben, wo du hier in Gemeinheit verſinkſt, nur eine Sinfonie — und dann fort, fort, fort — derweil die Gehalte aufgenommen, welches ſelbſt auf Jahre geſchehen kann. Ueber den Sommer arbeiten zum Reiſen, dadurch nur kannſt du das große Werk für deinen Neffen vollführen, ſpäter Italien, Sicilien durchwandern mit einigen Künſtlern — mache Pläne und ſey getroſt für L— —"

Es iſt nun an der Zeit, einen Blick auf des Meiſters Hausweſen zu werfen, um auch daraus zu entnehmen, in wiefern es geeignet war, das Beſchwerliche zu beſeitigen, nun in bereits vorgerückterem Alter alle Lebensbedürfniſſe noch zumeiſt im Gaſthofe zu befriedigen, oder ob es das Leben bequemer gemacht und auch für ſeine künſtleriſche Wirkſamkeit fördernder geweſen. Auch letzterer Umſtand war ein Beſtimmungsgrund mehr, eine Haushaltung einzurichten. Beethoven's löbliche Gewohnheit, Notizen über ſich ſelber, ſein Denken und Fühlen, niederzuſchreiben, erſtreckte ſich gleichfalls auf ſeine Hausangelegenheiten. Hiezu wurden zumeiſt die leeren Blätter im Calender benutzt, der in ſolcher Hinſicht als Tagebuch gegolten. Derlei Tagebücher haben ſich vollſtändig aus den Jahren 1819, 1820 und 1823 vorgefunden. Erſteres (1819) enthält blos nachſtehende Anmerkungen:

Am 31. Januar der Haushälterin aufgeſagt.
„ 15. Februar die Küchenmagd eingetreten.

Am 8. März hat die Küchenmagd mit 14 Tagen aufgeſagt.
„ 22. März iſt die neue Haushälterin eingetreten.
„ 12. Mai in Mödling eingetroffen.
Miser et pauper sum.
„ 14. Mai iſt die Aufwärterin eingetreten mit monatlich 6 Gulden.
„ 20. Juli der Haushälterin aufgeſagt.

Der Jahrgang 1820 iſt aber ſchon an hausgeſchichtlichen Notizen reicher. Z. B.

Am 17. April die Küchenmagd eingetreten.
„ 19. April ſchlechter Tag (d. h. der Meiſter bekam nichts Genießbares auf den Tiſch, weil in Folge des langen Sitzens in der Werkſtätte die Speiſen bereits verkocht, oder ganz verdorben waren.)
„ 16. Mai dem Küchenmädchen aufgeſagt.
„ 19. Mai die Küchenmagd ausgetreten.
„ 30. Mai die Frau eingetreten.
„ 1. Juli die Küchenmagd eingetreten.
„ 28. Juli Abends iſt die Küchenmagd entflohen.
„ 30. Juli iſt die Frau von Unter-Döbling eingetreten. Die 4 böſen Tage, 10., 11., 12., 13. Auguſt in Lerchenfeld gegeſſen. (Eine Vorſtadt außer den Linien [Barrière] Wiens.)
„ 28. der Monat von der Frau aus.
„ 6. September iſt das Mädchen eingetreten.
„ 22. October das Mädchen ausgetreten.
„ 12. December das Küchenmädchen eingetreten.
„ 18. December dem Küchenmädchen aufgeſagt.
„ 27. December das neue Stubenmädchen eingetreten.

Gibt ſchon Vorſtehendes von der Häuslichkeit eines mit dem Geiſte arbeitenden Mannes ein wahrhaft abſchreckendes Bild, ſo ſtehen doch die Vorgänge aus vorbenannten Jahren denen von 1823 gegenüber wie eine Miniatur dem **al Fresco.** Da findet ſich im ganzen Jahr kein Monat ohne ein- auch zweimaligen Wechſel der Dienſtleute, oft von argen Auftritten begleitet. Aus den Aufzeichnungen der Dame Gianataſio erfahren wir von einem Handgemenge zwiſchen dem Meiſter und ſeinem Diener 1816 zu Baden, bei Gelegenheit eines Beſuches des Herrn Gianataſio mit ſeinen Töchtern. Da trat der ruhmgekrönte Künſtler mit zerkratztem Geſichte vor ſeine Gäſte, ſagend: „Sehen Sie, ſo hat er mich zugerichtet.“ — Dieſer raufluſtige Bediente wurde fortgeſchickt und ein anderer wenig beſſerer engagirt. Die Entlaſſung dieſes letzteren erfolgte am 17. Mai 1817, wie das Tagebuch ausweiſet. Von da an kam kein männlicher Diener mehr in's Haus. In der Nähe dieſer Notirung findet ſich im Tagebuche nachſtehende Stelle: „Das Alleinleben iſt wie Gift für Dich bei deinem gehörloſen Zuſtande, Argwohn muß bei einem niedern Menſchen um Dich ſtets gehegt werden.“

Ohne Zweifel drängt ſich dem Leſer die Frage auf, welchem Theil wohl die Schuld an dieſen häuslichen Wirrniſſen zuzumeſſen, dem Herrn oder ſeinen Dienern? Beiden Theilen, jedoch nicht zu gleicher Hälfte. Nur die mindere Hälfte fällt auf Beethoven's Seite. Zu große Reitzbarkeit, eben ſowohl Temperamentsfehler, als auch durch geiſtige Stimmungen fortan genährt, Mißtrauen, theils in Folge eigener, theils fremder Erfahrungen erworben, insbeſondere bezüglich auf die dienſtthuende Claſſe, ferner noch die Unmöglichkeit ſich mittelſt der Sprache mit den Leuten zu verſtändigen, — dieſe drei Dinge im wechſelnden Vereine mußten unausbleiblich den häuslichen Verkehr erſchweren, ja gefährden. Nur etwas Schliff bei den Dienern, nur etwas von jener Eigenſchaft dieſer Claſſe in nord- und weſtdeutſchen Städten, die einen gewiſſen Grad von Erziehung verräth und nicht ſelten mit feiner Sitte vereint ſich offenbart, dies hätte unfehlbar die wohlthuendſte Einwirkung auf unſern Meiſter hervorgebracht und alles um ihn herum beſſer geſtaltet. Mit gutem Grunde konnte er die aus ſeiner Heimath diesfalls mitgebrachten Erinnerungen entgegenſtellen. Allein man befand ſich eben in Wien, dem Sammelplatze der craſſeſten Rohheit und Schlechtigkeit der dienenden Claſſe aus allen Völkerſtämmen der Monarchie, ohne Unterricht, ohne religiöſe Begriffe, ohne ſittlichen Halt. Darf von großen

Städten immer geſagt werden, ſie ſeyen in gewiſſen Beziehungen Schulen für jegliches Laſter, ſo gebührte der öſtreichiſchen Kaiſerſtadt diesfalls der Vorzug! nur äußerſt wenige Haushaltungen waren ſo glücklich den häuslichen Frieden in Folge Sittenloſigkeit ihrer Diener nicht geſtört zu ſehen. Vielleicht iſt es dermal beſſer damit geworden.

Möge dieſe Hinweiſung auf die Urſachen ſo betrübender Wirrniße in Beethoven's Häuslichkeit einſtweilen genügen, kommen wir doch weiter unten auf die Grundquellen dieſer Zuſtände in Beziehung auf das Allgemeine des näheren zu ſprechen.

Es ward ſo eben bemerkt, daß die Ernennung des Erzherzogs Rudolph zum Erzbiſchof von Olmütz bereits um die Mitte des Jahres 1818 eine bekannte Thatſache geweſen. Alsbald ward auch der Tag ſeiner Inſtallation auf den 9. März des Jahres 1820 feſtgeſetzt, als der alljährlich gefeierte Gedächtnißtag der heil. Apoſtel Cyrillus und Methodius, Landspatrone von Mähren.

Ohne irgendwelche Aufforderung faßte Beethoven den Entſchluß zu dieſer Feierlichkeit eine Meſſe zu ſchreiben, ſich ſomit nach langen Jahren wieder dem Zweige ſeiner Kunſt zuzuwenden, zu dem er ſich — wie er oft geäußert — neben der Sinfonie am meiſten hingezogen fühlte. Dieſer Entſchluß möchte wohl deutlich zeigen, daß der oben angeführte Ausfall gegen „dieſen Erzherzog“ nur einer vorüberziehenden Wolke vergleichbar, wüßten wir überdies nicht, daß der Meiſter keine Gelegenheit verſäumt hatte, um ſeinem durchlauchtigſten Zöglinge die vollſte Anhänglichkeit zu beweiſen. Im Spätherbſt von 1818 ſah ich dieſe Partitur beginnen, nachdem ſo eben die Rieſen-Sonate in B dur. Op. 106. beendigt war. Den Sommer von 1819 verlebte unſer Meiſter wieder in Mödling. Dort beſuchte ich ihn häufig und ſah die Meſſe fortſchreiten, auch hörte ich ihn Zweifel äußern an der möglichen Beendigung des Werkes zum feſtgeſtellten Termin, weil jeder Satz unter der Hand eine viel größere Ausdehnung gewonnen hatte, als es anfänglich im Plane gelegen. Als weiterer Grund des langſamen Fortſchreitens dürfen noch die Vorgänge mit der Proceßſache am Wiener Magiſtrat angenommen werden, die ihn ſo ſehr präoccupirt hatten. Ende Octobers 1819 nach Wien zurückgekehrt brachte er das Credo fertig mit, und zur Zeit als der Erzherzog die Reiſe zur Inſtallationsfeier nach Olmütz angetreten, war der Meiſter mit ſeiner Arbeit bis zum Agnus Dei vorgeſchritten. Wird aber in Erwägung gezogen, wie es Beethoven mit der Feile eines jeden Werkes zu halten pflegte, welche Summe von Zeit nach Verhältniß zu Inhalt und Form auf jedes verwandt worden, ſo darf wohl geſagt werden, daß bis zum Tage der Inſtallationsfeier noch kein Theil im Sinne des Autors *vollendet* vorgelegen. Erſt im Jahre 1822 konnte die letzte Feile an dieſes Werk gelegt werden.

Gedenke ich der Erlebniſſe aus dem Jahre 1819, vornehmlich der Zeit, als der Tondichter im Hafnerhauſe zu Mödling mit Ausarbeitung des Credo beſchäftigt geweſen, vergegenwärtige ich mir ſeine geiſtige Aufgeregtheit, ſo muß ich geſtehen, daß ich niemals *vor* und niemals *nach* dieſem Zeitpuncte völliger Erden-Entrücktheit wieder Aehnliches an ihm wahrgenommen habe. Es ſey geſtattet nur eines anzuführen. Gegen Ende Auguſt kam ich in Begleitung des in Wien noch lebenden Muſikers *Johann Horzalka* in des Meiſters Wohnhauſe zu Mödling an. Es war 4 Uhr Nachmittags. Gleich beim Eintritte vernahmen wir, daß am ſelben Morgen Beethoven's beide Dienerinnen davongegangen ſeyen und daß es nach Mitternacht einen alle Hausbewohner ſtörenden Auftritt gegeben, weil in Folge langen Wartens beide eingeſchlafen und die zubereiteten Gerichte ungenießbar geworden. In einem der Wohnzimmer bei verſchloſſener Thür hörten wir den Meiſter über der Fuge zum Credo ſingen, heulen, ſtampfen. Nachdem wir dieſer nahezu ſchauerlichen Scene lange ſchon zugehorcht und uns eben entfernen wollten, öffnete ſich die Thür und Beethoven ſtand vor uns mit verſtörten Geſichtszügen, die Beängſtigung einflößen konnten. Er ſah aus, als habe er ſo eben einen Kampf auf Tod und Leben mit der ganzen Schaar der Contrapunctiſten, ſeinen immerwährenden Widerſachern, beſtanden. Seine erſten Aeußerungen waren confuſe, als fühle er ſich von unſerm Behorchen unangenehm überraſcht. Alsbald kam er aber auf das Tagesereigniß zu ſprechen und äußerte mit merkbarer Faſſung: „Saubere Wirthſchaft, alles iſt davongelaufen und ich habe ſeit geſtern Mittag nichts gegeſſen.“ Ich ſuchte ihn zu beſänftigen und half bei der Toilette. Mein Begleiter aber eilte voraus in die Reſtauration des Badehauſes, um einiges für den ausgehungerten Meiſter zubereiten zu laſſen. Dort klagte er uns die Mißſtände in ſeinem Hausweſen. Dagegen gab es jedoch aus vorbemeldeten Gründen keine Abhülfe. Niemals wohl dürfte ein ſo großes Kunſtwerk unter widerwärtigeren Lebensverhältniſſen entſtanden ſeyn, als dieſe Missa solemnis!

Daß dieſes coloſſale Werk, in welchem der Autor all ſeinen Reichthum an Kunſtwiſſenſchaft zu vollſter Geltung bringt, demſelben dennoch nur ein verhältnißmäßig geringes Honorar, anderſeits aber auch der Kunſtwelt bisher immer noch keinen entſprechenden Gewinn eingetragen, überdies noch zu weit auseinander gehenden Beurtheilungen Anlaß gegeben, das ſind Thatſachen, über welche an dieſer Stelle des näheren zu ſprechen nicht geeignet iſt. Alles der Spezial-Geſchichte der Missa Angehörige und mit hinein Klingende wird ſich den Begebenheiten bei und nach der durch den Autor ſelber veranſtalteten erſten Aufführung 1824 zweckentſprechend anreihen laſſen.

Reſumirend.

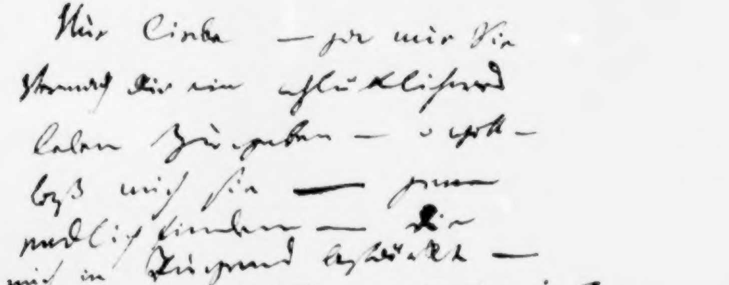
Das Jahr 1820 zeigt uns Beethoven auf dem Gipfel ſeiner ſo lange bekämpften, endlich doch erreichten Wünſche. „Mit ſeinem Carl zuſammenſeyn zu können,“ wie wir ihn oben ausrufen gehört, konnte nun in Erfüllung gehen. Der Eindruck ſolchen Ausganges des Proceſſes auf ſein Gemüth war in jedem Betrachte ein überwältigender, weil ſeiner Seits immer bezweifelt. Vor lauter Freude und Glückſeligkeit ob des errungenen Sieges über Bosheit und Ränke, aber auch ob vermeintlicher Errettung aus leiblichen und geiſtigen Gefahren ſeines talentvollen Neffen, ward den ganzen Sommer hindurch wenig oder faſt gar nichts gearbeitet, — vielleicht nur ſcheinbar, weil die Skizzenbücher fortan nur leere Blätter aufwieſen. Alle ſeit vier Jahren geſchlagenen Wunden ſchienen vergeben und vergeſſen. Sogar anderweitige Folgen aus dieſer ſchlimmen Zeit, deren nähere Bezeichnung vorläufig unterbleiben ſoll, machten ihm keine Sorgen, denn auf Gott und ſeinen ſchöpferiſchen Genius vertrauend, hoffte er in kurzem dahin zu gelangen, ſeine künftigen Lebenswege von allen Hemmniſſen befreit zu ſehen.

Aber auch ſein Biograph, den Vorgängen jener Tage ſo nahe ſtehend und an Freud und Leid des theuren Freundes und Lehrers Theil nehmend, befindet ſich in dieſem Augenblicke voll freudigen Gefühls, dieſe ſturmbewegte Zeit hinter ſich zu haben und wieder in den breiten Strom des Lebens und Wirkens des außerordentlichen Mannes einlenken zu können. Von nun an kann alſo eine chronologiſch geordnete Fortſchreitung im Erzählen der Begebenheiten, einzelne Rückblicke ausgenommen, wieder feſt eingehalten werden.

Ende des erſten Theils.

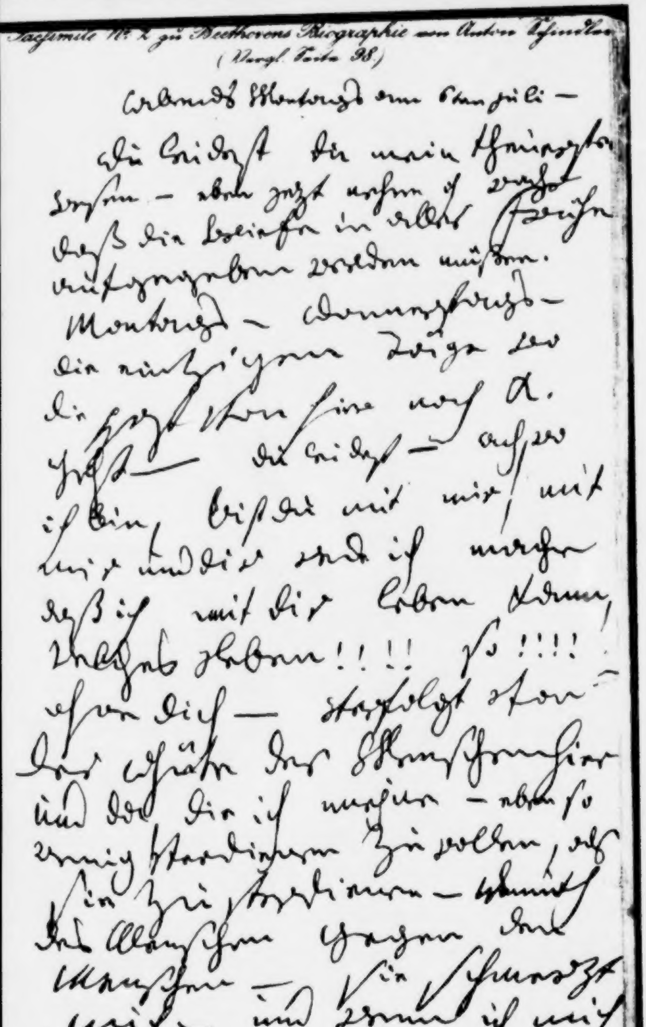
Aſchendorff'ſche Buchdruckerei in Münſter.

Facsimile No 1 zu Beethovens Biographie von Anton Schindler
(Vergl. Seite 85)



Facsimile No. 2 zu Beethovens Biographie von Anton Schindler

(Vergl. Seite 98.)



Abends Montags am 6ten Juli —

Du leidest du mein theuerstes
Wesen — eben jetzt nehme ich wahr
daß die Briefe in aller früh
aufgegeben werden müßen.
Montags — Donnerstags —
die einzigen Täge wo
die Post von hier nach K.
geht — du leidest — ach wo
ich bin, bist du mit mir, mit
mir und dir rede ich mache
daß ich mit dir leben kann,
welches Leben!!!! so!!!!
ohne dich — verfolgt von
der Güte der Menschenhier
und da die ich meine — eben so
wenig verdienen zu wollen, als
sie zu verdienen — Demuth
des Menschen gegen den
Menschen — sie schmerzt
mich — und wenn ich mich

im Zusammenhang des
Weltgeschehens betrachte,
was bin ich und was ist
der – den man den
Größten nennt –
und doch – ich wandere
hinein durch göttlichen
des Menschen – ich
Deine [illegible] ich denke
daß du recht wahrscheinlich
Sonnabends die rechte
Unterschrift von mir
erhältst – wie du mich
durch liebst – fürchte
liebe ich dich doch – doch
wie [illegible] dich Herr

wird — Gute Nacht — mit
Bedauern muß ich schließen
gehen — ~~[illegible]~~
~~[illegible]~~ auch Gott-
so weh! so weit! ist es
nicht ein dankbar Himmels-
unser glaube-
überwunden
aber auch so heißt, ein
die Gestalten des Himmels. –

Biographie

von

Ludwig van Beethoven.

Verfaßt

von

Anton Schindler.

Dritte, neu bearbeitete und vermehrte Auflage.

Zweiter Theil.

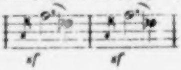
Mit zwei Facſimiles.

Münſter,
Druck und Verlag der Aſchendorff'ſchen Buchhandlung.
1860.

Druckfehler.

Seite 81 Zeile 8 von unten lies: unfanglicher ſtatt: umfanglicher.
„ 175 „ 6 „ oben „ 1858 ſtatt: 1838.
„ 241 „ 4 „ „ „ Fantaſtiſche ſtatt: fantaſtiſche.
„ 243 „ 1 „ „ „ E dur ſtatt: Es dur.
„ 289 „ 2 „ „ „ fing an ihn ſtatt: fing ihn an.
„ 360 „ 4 „ „ im 2. u. 3. Tact heißt der Vorſchlag a ſtatt: c,

alſo:



II.

Neuer Impuls. Verjüngte Kraft.

821. Es liegt in der Gewohnheit der Menſchen, nahe Bergſpitzen zu beobachten, um nach ihrem heitern oder umwölkten Ausſehen auf die bevorſtehende Witterung ſchließen zu können; eben ſo pflegen ſie es mit den Spitzen in Kunſt und Wiſſenſchaft zu machen. Bei den Einen geſchieht es aus bloßer Neugierde, bei den Andern aber aus wahrem Intereſſe für die Sache, die keine andere, als Bereicherung der Kunſt oder Wiſſenſchaft um ein neues Product.

Aehnliches ergab ſich in Bezug auf unſern Tondichter. In früheren Jahren hatte er alle Theile verwöhnt, indem Werk auf Werk ſeiner Muſe in die Oeffentlichkeit gekommen, wodurch die Neugierigen unausgeſetzt beſchäftigt, die ihn Erkennenden hingegen freudig überraſcht und angeregt wurden. Bereits ſind Gründe wie Urſachen vorausgehend entwickelt worden, die herbeigeführt, daß in den letzten fünf Jahren ein (für das größere Publicum) ſcheinbarer Stillſtand eingetreten, und außer den Werken für Pianoforte, Op. 101, 102 und 106, nichts von Bedeutung erſchienen war, von denen das eine wenigſtens der Wiener Muſikwelt viel zu reden gegeben, wie wir kurz zuvor gehört, das letztere jedoch nur einem ſehr kleinen Kreiſe (durch Vermittlung von Carl Czerny) bekannt wurde. Die Einwirkungen all' der betrübenden Vorgänge während des Vormundſchafts-Proceſſes hatte das Publicum bald vergeſſen, und weil nichts Gewiſſes zu erfahren war, ob der Meiſter ſich mit irgend einem Werke von Bedeutung beſchäftige, (man muß wiſſen, daß es Jedem aus ſeiner Umgebung gleichſam zur Pflicht gemacht war, von dem aus ſeiner Feder Kommenden nichts verlauten zu laſſen, bevor es nicht vollſtändig ausgearbeitet war) ſo war ein Grund für dieſes Stillſchweigen bald aufgefunden, es hieß nämlich: „Beethoven hat ſich ganz ausgeſchrieben, er vermag nichts mehr.“ Deſto höher war ſein Ruf als Weiberfeind geſtiegen, ebenfalls Nachwirkung jenes Proceſſes, in welchem ein anſehnlicher Theil des Damen-Corps außerhalb der Gerichtsſtube mitgeredet und meiſt für die Schwägerin Partei genommen hatte.

Jene, die ihn für erſchöpft wähnten, ſtützten ſich neben mancherlei eingebildeten Gründen auf das Erlebniß vom 17. Januar 1819. Am ſelben Tage hatte ſich Beethoven bei Gelegenheit eines großen Concerts zum Vortheile der Wittwen und Waiſen der juridiſchen Facultät zur Leitung ſeiner A dur Sinfonie beſtimmen laſſen. Die Aufführung fand im Univerſitäts-Saale ſtatt, von dem wir bereis in der vorausgehenden Periode vernommen, daß er einer guten Akuſtik entbehre, demnach Chor- und Orcheſter-Maſſen ſelbſt auf ein geſundes Ohr betäubend wirken. Wie hätte wohl die Wirkung auf des Meiſters bedeutend vorgerückte Schwäche dieſes Organs eine andere ſeyn können! Es ergab ſich dort nur zu offenbar, daß er fürderhin ſeine eigenen Schöpfungen zu dirigiren außer Stand ſey.*) Als aber die Allg. Muſ. Ztg. die Nachricht gebracht — die von Wiener Blättern aufgenommen worden: „Beethoven beſchäftigt ſich, wie einſt Vater Haydn mit Notiren ſchottiſcher Lieder, für größere Arbeiten ſcheint er gänzlich abgeſtumpft zu ſeyn,“ (XXIII, 539) ſo hatte es mit der bereits umgehenden Ausſage: Beethoven hat ſich ausgeſchrieben — volle Richtigkeit.

Dem Meiſter ſchienen ſo beſtimmte Ausſagen über ſeine geiſtige Erſchöpfung Spaß zu machen; in der That waren ſie aber ein unverkennbarer Impuls zu neuem, friſchem Geiſtesleben. Er ließ es nicht an Aeußerungen fehlen, als: wartet nur, ihr ſollet bald eines andern belehrt werden. Im Spätherbſt von ſeinem Sommeraufenthalt in Mödling zurückgekehrt, wo er in gewohnter Weiſe bienenartig Ideen eingeſammelt hatte, ſetzte er ſich an den Schreibtiſch und ſchrieb die drei Sonaten für Pianoforte, Op. 109, 110 und 111 „in einem Zuge" nieder, wie er ſich in einem Briefe an den Grafen Brunswick ausgedrückt, um dieſen Freund über ſeinen Geiſteszuſtand zu beruhigen. Die Kenner dieſer Werke werden zu erwägen wiſſen, was das „in einem Zuge" heißen wolle. Die erſtere dieſer Sonaten, von deren Entſtehung wir ſchon im abgewichenen Winter Merkmale gewahrten, iſt 1822 bei Schleſinger erſchienen, die beiden andern aber erſt zu Anfang des folgenden Jahres. An dieſer Verzögerung trug zunächſt Schuld die etwas ſchwierige Ermittelung des Termins zu gleichzeitigem Erſcheinen in Berlin, in Paris und in Wien, ferner noch die vom Meiſter ſelbſt beſorgte Correctur; die Pariſer Ausgabe mußte zwei mal die Reiſe nach Wien machen; wegen der außerordentlichen Menge von Fehlern ſelbſt noch in der zweiten Correctur verlangte der Autor von Op. 111 eine nochmalige Rückſendung, wozu ſich jedoch die Verlagshandlung nicht verſtehen wollte. Darob ſchien der Himmel über unſern Meiſter einſtürzen zu wollen.

---

*) Ein beſſeres Reſultat ſeiner Direction hinſichtlich des Chors werden wir aus dem Jahre 1822 mitzutheilen haben.

Die Reinſchrift der vom Autor ausgezogenen Druckfehler zur Rückſendung an die Verleger war mir übertragen. Mit dieſer wenig erquicklichen Arbeit von der Sonate Op. 111 beſchäftigt, erlaubte ich mir in meiner Unſchuld den gegenüberſitzenden Meiſter zu fragen, weshalb er denn nicht einen dem Charakter des erſten Satzes entſprechenden dritten geſchrieben? Gelaſſen erwiderte Beethoven, es habe ihm zu einem dritten Satz an Zeit gefehlt, darum habe der zweite dieſe Ausdehnung erhalten müſſen. Da ich dieſes Werk bis zu jenem Tage nie anders als in Bruchſtücken während der Ausarbeitung gehört, ſo genügte dieſe Erwiderung. Nachdem es ſich aber ſpäterhin mir erſchloſſen, fing ich an über den angegebenen Grund, warum es eines dritten Satzes entbehre, nachzudenken und geſtehe offen, daß ich bis zur Stunde denſelben wahrhaft beklage. Ich vermochte und vermag noch immer nicht einzuſehen, wie die beiden hinſichtlich des Charakteriſtiſchen einander ſchroff gegenüber ſtehenden Sätze ein in ſich abgeſchloſſenes, einheitliches Ganzes darſtellen ſollen, denn dort der Ausdruck faſt ungeſtümer Leidenſchaft mit nur kurzen Unterbrechungen von einigen lieblich erklingenden Melodien, daneben aber ein faſt durchweg düſter gehaltenes Tongemälde, das in der geſammten Literatur unſers Meiſters bis dahin nicht ſeines Gleichen findet. Es wollte und will noch immer ſcheinen, der Tondichter habe ſich in dieſem Satze in Bezug auf Mannigfaltigkeit im Formellen und Anwendung eines Uebermaßes von Wiſſenſchaftlichkeit über einen ſo einfachen Stoff als die „Arietta" (das Thema zu den Variationen ꝛc.) ſelbſt überboten, — Etwas, das uns von nun an in nachfolgenden Schöpfungen oft entgegentritt. Die Leipziger Kritik machte bei dieſem Satze unter andern auch nachſtehende Bemerkung: „Es hat dem Componiſten gefallen, ſich zur Ausführung ſeines ſchönen Stoffes meiſtens nur ſolcher Kunſtmittel zu bedienen, die wir ſeinem hohen Genius nicht recht würdig finden. Er ähnelt in dieſem Tongemälde einem Maler, der den Raum für ein Altarblatt einfarbig (monoton) mit dem Miniaturpinſel ausfüllt." **XXXIV.** 213.*)

Im Eingange dieſer, über das Weſen der letzten drei Sonaten ſich ausführlich ergehenden Kritik bedient ſich der

---

*) Den erſten Kritiker in der Berliner Muſik-Zeitung überfiel bei dieſem Satze eine Viſion der wunderlichſten Art. Er gab ihm die Ueberſchrift: „Der Tod des großes Mannes", — nämlich Beethoven's — und legte ihn ſo aus: „Schwellen nicht die Harmonien das Thema ſchon wie die Trauermuſik des fern heranſchwankenden Leichenzuges durch die Nacht? Schon im zweiten Theil Grabgeläute. Nun der erſte Trupp der Leichenbegleiter in langen Flören, die ſanft klagenden Freunde, mehr und mehr drängt ſich's, das rothgelbe Fackellicht wallt näher, Grabesläuten tönt durch — Erinnerung rückt uns an das Schmerzenslager zurück, noch einmal durch die fortſummenden Glocken höre ich das letzte ſchwere Aufathmen des Sterbenden. u. ſ. f.

Der Verfaſſer kann bezeugen, daß der noch guter Geſundheit ſich erfreuende Tondichter von dieſer und andern dergleichen irrſinnigen Auslegungen ſeiner Muſik unangenehm berührt worden. — Die Auslegungen der Beethoven'ſchen Werke kommen von da ab immer mehr und mehr in die Oeffentlichkeit und gleichen bald den Bibel-Auslegungen.

Verfaſſer eines ſinnigen Gleichniſſes in Bezug auf Beethoven's Muſik im Allgemeinen, das hier wörtlich angezogen werden ſoll, zumal es bei Beurtheilung einiger nachfolgenden Werke insbeſondere gute Dienſte zu leiſten geeignet iſt. Es lautet:

„Ein ſo reiches Kunſtleben darf man wohl einem herrlichen Landſchaftsgarten mit trefflich geführten, oft gar wunderbar verſchlungenen, durch Gehölze, Wieſen, Thäler und Felſenſchluchten ſich windenden Wegen vergleichen. So wie in dergleichen Gärten, meiſt auf eine überraſchende Weiſe, Puncte mit den entzückendſten Ausſichten ſich darbieten, die freilich oft nur das bewaffnete Auge vollſtändig genießt; ſo heben ſich auch in einem ſo herrlichen muſicaliſchen Kunſtgarten, wie in dem, den uns Beethoven ſchuf, gewiſſe entzückende Partien ganz ausgezeichnet hervor. Hier auch wie dort wenden bisweilen die Wege, und oft gerade an den bezaubernſten Ruhepuncten, ſich ſo ſchnell nach einer entgegengeſetzten Seite, daß man, in den erſten Augenblicken wenigſtens meint, man ſchreite zurück oder doch, man weiche ab von der Richtung, auf welcher noch mancher ſchöne Kunſtgenuß zu erwarten ſtand, deſſen Entbehrung man nun beſorgt. Indeſſen, dort wie hier, laſſe man ſich nur willig und hingebend leiten von dem Schöpfer des Kunſtwerks — wer könnte auch ein beſſerer Führer ſeyn, als dieſer ſelber? — und man wird zu ſeiner Freude finden: nicht jeder Wendepunct ſey ein Culminationspunct.“

1822. Dem erſten Impuls zu friſchem Geiſtesleben folgte ein zweiter auf dem Fuße nach. Dieſer ſollte den Meiſter nach jahrelanger Zurückgezogenheit wieder einmal perſönlich vor das Publicum bringen.

Carl Friedrich Hensler, der durch die ganze deutſche Theaterwelt beliebte Volksbeluſtiger durch ſeine Stücke: „Der Alte überall und nirgends, — Das Donauweibchen, — Rinaldo Rinaldini, — Der Teufelsmüller, — Feige von Bomſen,“ u. and., ſeit einigen Jahren Director der vereinigten Bühnen zu Presburg und Baden (bei Wien), war unſerm Beethoven von ſeinem häufigen Aufenthalte in letzterer Stadt wohl bekannt, ja, der Tondichter wie auch der Volksdichter unterließen nicht in mannigfacher Weiſe ſich gegenſeitige Achtung und Aufmerkſamkeit zu bezeigen. Bereits im Jahre 1821 hatte Hensler das Privilegium des Joſephſtädter Theaters in Wien käuflich an ſich gebracht. Es unterſchied ſich dieſes von den anderer Vorſtadtbühnen dadurch, daß es auf alle Zweige theatraliſcher Darſtellungen ſich ausgedehnt und demnach den kaiſerlichen Bühnen gleichgeſtellt war. Gleichzeitig faßte Hensler den Entſchluß, ein von Grund auf neues Haus aufzuführen, zu deſſen Eröffnung der Vorabend des Namenstages des Kaiſers, der 3. October des folgenden Jahres, feſtgeſtellt worden. Als geeigneten Stoff zur Einweihungsfeier wählte man „Die Ruinen von Athen," womit 1812 die Einweihungsfeier des Theaters zu Peſth ſtattgefunden hatte. Der Kotzebue'ſche Text ſollte von dem bekannten Volksdichter Carl Meiſl theilweiſe umgeſtaltet und dem neuen Inſtitute angepaßt werden. Minerva, aus zweitauſendjährigem Schlafe auf Zeus Befehl zum Leben erwacht und von Merkur in die neu erſtandene Handelsſtadt an der ungariſchen Donau geführt, um daſelbſt den Muſen einen Wohnſitz zu gründen, weil ihr altes Heimathland in Barbarei verfallen, in Wirklichkeit nicht mehr exiſtirt, ſollte nun auch in der Kaiſerſtadt, und zwar an jener Stelle, wo die ſeit lange in tiefen Verfall gerathene Kunſt zur Entſittlichung des Volkes methodiſch benutzt worden, den Muſen eine ſichere Stätte errichten.

Beethoven ward erſucht, dieſen Zweck dadurch zu unterſtützen, daß er in ſeiner Muſik einzelne Abänderungen treffe und neue Stücke hinzuſetze. Den Sommer von 1822 in Baden weilend, wo der Verfaſſer ſich gleichfalls befand, machte er ſich nach völlig beendigter Feile an der Missa solemnis im Laufe des Monats Juli an dieſe neue Arbeit, die jedoch in Folge der überaus warmen Temperatur der Jahrszeit nicht ſo raſch von Statten gehen wollte, wie aller Seits gewünſcht worden. Unter andern gab es einen Chor mit abwechſelnden Tänzen und Gruppirungen zu componiren, indem der neue Director auch ein vollſtändiges Ballet-Corps mit Solo-Tänzen produciren wollte. Mit dieſem Muſikſtück, auf deſſen Beendigang am meiſten gedrungen ward, ging es gar nicht vorwärts, weil der Componiſt mit dem Textverfaſſer nicht zurechtkommen konnte. Insbeſondere drängte der Balletmeiſter, der, ſelbſt noch neu im Amte, ein neu zuſammengeſtelltes Corps einzuüben hatte. Endlich war auch dieſe Nummer fertig, aber, ſiehe da! der Componiſt verweigerte ſtandhaft die Ausfolgung; ſelbſt Bitten und Vorſtellungen des Directors vermochten nichts. Der Meiſter erwiederte: bevor nicht das ganze Werk wieder durchgeſehen und die Theile mit dem Ganzen zuſammengehalten ſeyen, folge er keine Note aus. Während dieſer Vorgänge, wenig verſchieden von denen mit Umarbeitung von Fidelio 1814, waren Verwünſchungen aller Theaterdichter, Balletmeiſter und noch andrer Meiſter am Theater an der Tagesordnung. Eines der Epigramme auf den genannten Volksdichter liegt noch in des Tondichters Handſchrift vor. Damit machte er ſeinem Grolle Luft. Es lautet: „Zum Meißel iſt er gut, aber zum Bildner?!“

Mittlerweile war aber der September herangekommen. Es war daher an der Zeit, an Ausarbeitung einer neuen Ouverture zu gehen, denn der Meiſter hatte längſt die den Ruinen von Athen zugehörige aus begreiflichen Gründen zur bevorſtehenden Eröffnungsfeier für nicht geeignet befunden. Eines Tages mit ihm und ſeinem Neffen in dem ſchönen Helenenthale bei Baden uns ergehend, hieß Beethoven uns eine Strecke voraus zu wandern und ihn an einer bezeichneten Stelle zu erwarten. Nicht lange hatte er uns ſchon eingeholt, bemerkend: er habe nun zwei Motive zu einer Ouverture notirt. Sofort äußerte er ſich auch über den Plan der Bearbeitung dahin, daß das eine in freiem, das andere aber in ſtrengem Styl, und zwar im Haendel'ſchen, ausgeführt werden ſolle. Soviel ſeine Stimme vermochte, ſang er beide Motive und frug dann, welches uns wohl am beſten gefalle? Es mag dies ſeine momentan roſige Stimmung bezeichnen, in welche er durch Auffinden zweier Edelſteine verſetzt worden, nach denen er vielleicht ſchon lange geſucht hatte. Der Neffe entſchied ſich für beide, meiner Seits ſprach ich den Wunſch aus, das Fugen-Motiv zu obigen Zweck bearbeiten zu wollen. Keinesfalls hat jedoch Beethoven die Ouverture „zur Weihe des Hauſes“ ausgearbeitet, weil ich es gewünſcht, ſondern weil er ſich längſt mit dem Plane umgetragen, eine Ouverture im ſtrengen, und zwar ausdrücklich im Haendel'ſchen Style zu ſchreiben. In wiefern ihm dies gelungen, kann hier nicht Gegenſtand der Unterſuchung werden. Manche verneinende Stimme iſt diesfalls gegen das Werk laut geworden. Unſtreitig ſind aber dieſe Kritiker zu weit gegangen, wenn ſie von unſerm Meiſter verlangten, er hätte ſeine Individualität dabei mehr verleugnen ſollen. Sicherlich lag es nicht in ſeiner Abſicht, eine Copie nach Haendel zu machen und mochte er nur an eine dem großen Vorgänger verwandte Stylweiſe gedacht haben. Von der Beſtimmung des andern Ouverturen-Motivs wird in der Folge die Rede ſeyn.

Wie ſchon ſo oft hatte ſich das Zaudern mit Beendigen eines Werkes zu dem beſtimmten Termin gleichfalls mit dieſer Ouverture ergeben. Beinahe hätte ſich der Fall aus dem Jahr 1814 mit der vierten Ouverture in **E dur** zu Fidelio erneuert, welche, wie bereits bekannt, zur erſten Vorſtellung nicht fertig geworden, darum jene zu Prometheus die Stelle vertreten mußte. Das neu zuſammengeſtellte Orcheſter des Joſephſtädter Theaters erhielt die Ouverture erſt am Nachmittage vor der Eröffnung mit unzähligen Schreibfehlern in jeder Stimme. Was für ihre Einübung bei einem nahezu ſchon ganz gefüllten Parterre geſchehen konnte, genügte kaum zur Correctur der gröbſten Schreibfehler.

Beethoven hatte ſich die Oberleitung bei der Eröffnungsfeier vorbehalten. Demnach nahm er am Piano Platz, ſo zwar, daß er das Orcheſter größtentheils im Geſichte, der Bühne hingegen das linke, noch einige Dienſte leiſtende Ohr zugewendet hatte. Der Capellmeiſter Franz Gläſer (gegenwärtig Hof-Capellmeiſter in Coppenhagen) ſtellte ſich, das Ganze überwachend, ihm rechts zur Seite, und ich führte das Orcheſter an der Spitze der erſten Violine, nachdem ich kurz vorher die juriſtiſche Amtsſtube verlaſſen, ſonach aus dem Dilettanten-Kreiſe geſchieden war, an welchem Wechſel unſer

Tondichter weſentlichen Antheil gehabt. Den muſicaliſchen Erfolg dieſer Feier anlangend, ſo konnte er, unerachtet allſeitiger Begeiſterung im Zuſammenwirken, ſelbſt durch aufmunternde Worte des Meiſters angefacht, im Ganzen kein günſtiger genannt werden. Oeſteres Schwanken auf der Bühne wie auch im Orcheſter in Folge angeſtrengten Lauſchens und Zurückhaltens der Bewegung von Seite der Oberleitung, zuweilen im völligen Gegenſatze mit beiden Unterleitern, verſetzte alles in große Beängſtigung. Beethoven fühlte nicht, daß hauptſächlich er ſelber Schuld daran trage. Seine Ermahnungen betreffs „zu vielen Eilens“ konnten darum im Gange nichts ändern, weil dem nicht ſo war. Indeß wurde die Vorſtellung ohne merklichen Unfall glücklich zu Ende gebracht und der erhabene Meiſter von dem aufs höchſte begeiſterten Auditorium wiederholt auf die Bühne gerufen. Er erſchien an der Hand des würdigen Directors Hensler.

Im Verlaufe der Hauptprobe zu dieſer Feier hatte ſich etwas begeben, das die vielen Anweſenden freudig überraſchte. In einem Duett zwiſchen Sopran und Tenor benahm ſich die noch jugendliche Sängerin zaghaft und ſchleppte merkbar. Beethoven merkte es gleichfalls, ließ die Sängerin zu ſich herantreten, ſie auf jene Stellen aufmerkſam machend, in denen ſie ſich leichter bewegen ſolle, ſprach ihr ſodann Muth zu und empfahl ihr ſich feſt an den gewandten Tenor anſchließen zu wollen. Darauf ließ er die Nummer wiederholen und äußerte am Schluſſe ſeine Zufriedenheit mit den Worten: „Jetzt war es gut, Fräulein Heckermann!“ Der Tenoriſt in dieſem Duett war der gegenwärtige Director des Aachener Stadt-Theaters, Herr Michael Greiner, den unſer Meiſter bereits vom Badener Theater kannte.*) Bei Beurtheilung dieſes

---

*) Noch mag durch Anführung einer andern Thatſache, deren oftmaliger Zeuge Herr Greiner gleichfalls geweſen, der Grad von Dienſtfertigkeit des linken Ohrs in jener Zeit gezeigt werden. In der Reſtauration neben dem Joſephſtädter Theater befand ſich eine von den damals beliebten Spieluhren, welche Ouverturen, einzelne Nummern aus guten Opern, u. dergl., hören ließ. Beethoven pflegte ſtets in ihrer Nähe Platz zu nehmen und ſich recht oft ſein Lieblingsſtück daraus, die Ouverture zu Medea von Cherubini, vortragen zu laſſen. Sein

Vorfalles hinſichtlich des Gehörzuſtandes wird nur zu bemerken ſeyn, daß es ſich blos um Ueberhören zweier Stimmen gehandelt, nicht um eine Correctur im Enſemble. Wer die Vorgänge ſonſt in der Probe und in der Aufführung beobachtet, mußte mit großer Betrübniß erkennen, daß der Meiſter fernerhin unter jeder Bedingung außer Stande ſey Maſſen zu leiten.

Der im Ganzen erfreuliche Ausfall der Joſephſtädter Eröffnungsfeier war für die Adminiſtration des Hof-Operntheaters Veranlaſſung, den Meiſter um die Leitung bei einer demnächſt in jenen altehrwürdigen Kunſthallen bevorſtehenden Feierlichkeit zu erſuchen, wobei ihm noch größere Huldigungen bereitet werden ſollten. Nach achtjähriger Pauſe hatten ſich zur Wiederaufführung des Fidelio, mit Wilhelmine Schroeder als Leonore, auch andere der großen Aufgabe im Allgemeinen genügende Kräfte vereinigt vorgefunden. Die Vorſtellung ſollte im Monat November zum Benefice der Schroeder Statt haben. Beethoven machte Umfrage in ſeinem Kreiſe, ob er die Leitung der Oper unter Beiſtand des von ihm ſehr geſchätzten Capellmeiſters **Umlauf** zu übernehmen wagen dürfe. Alle riethen ab, ja wir baten dringend dem eigenen Wunſche zu widerſtehen in Erinnerung des ſchon 1819 im Univerſitäts-Saale, und neuerdings wieder im Joſephſtädter Theater, Wahrgenommenen. Nachdem er mehrere Tage in ſeinem Entſchluſſe geſchwankt, erklärte er ſich zur Leitung bereit, — ein in vielem Betrachte höchſt bedauerlicher Entſchluß. Auf ſein Verlangen begleitete ich ihn zur Hauptprobe. Die Ouverture in E dur ging vortrefflich, denn die tapfere Phalanx bewegte ſich trotz mancher unſicheren Zeitangaben des Dirigenten in feſtgeſchloſſenen Gliedern nach gewohnter Weiſe. Allein ſchon bei der erſten Nummer, im Duett zwiſchen Marcelline und Jacquino, zeigte es ſich, daß Beethoven von dem, was auf der Bühne vorgeht, nichts höre. Er hielt die Bewegung angeſtrengt zurück. Das

---

Terzett in F dur aus Fidelio wollte er des etwas zu langſamen Tempos wegen nicht hören. Er vermochte jedes Stück ſogleich beim erſten Tacte zu erkennen und zu verfolgen, davon er uns Beweiſe gegeben. Das rechte Ohr aber dem Walzenwerke zugewendet, hatte ſich alles in ein tönendes Chaos verwandelt.

Orcheſter ging mit ihm, die Singenden aber drängten vorwärts, und bei der Stelle, wo das Pochen am Thore des Gefängnißhofes vernehmbar wird, fiel alles auseinander. Umlauf gebot einzuhalten, dem Meiſter den Grund nicht angebend. Nach einigen Hin- und Herreden mit den Sängern hieß es: Da Capo. Das Duett begann, und wie früher, war auch nun die Uneinigkeit ſogleich wieder bemerkbar, bei der Pochſtelle aber alles auseinander. Wiederum ward Einhalt geboten. Die Unmöglichkeit, mit dem Schöpfer des Werkes weiter zu gehen, war evident. Wie, in welcher Weiſe aber es ihm zu erkennen zu geben? Weder der Adminiſtrator Duport, noch Umlauf, wollten das betrübende Wort ausſprechen: Es geht nicht, entferne Dich, Du unglücklicher Mann! Beethoven auf ſeinem Sitze bereits unruhig geworden, wendete ſich bald nach rechts, bald nach links, die Geſichter erforſchend, was es denn für ein Hinderniß gebe. Dumpfes Schweigen überall. Da rief er nach mir. In ſeine Nähe an das Orcheſter getreten, reichte er mir ſein Taſchenbuch hin mit der Deutung, aufzuſchreiben, was es gebe. Ich ſchrieb eiligſt ungefähr die Worte: „Ich bitte nicht weiter fortzufahren, zu Hauſe das Weitere.“ Im Nu ſprang er in das Parterre hinüber und ſagte blos: „Geſchwinde hinaus.“ Unaufhaltſam lief er ſeiner Wohnung zu, Pfarrgaſſe, Vorſtadt Leimgrube. Eingetreten, warf er ſich auf das Sopha, bedeckte mit beiden Händen das Geſicht, und verblieb in dieſer Lage bis wir uns an den Tiſch ſetzten. Aber auch während des Mahls war kein Laut aus ſeinem Munde zu vernehmen; die ganze Geſtalt das Bild der tiefſten Schwermuth und Niedergeſchlagenheit. Als ich mich nach Tiſch entfernen wollte, äußerte er den Wunſch ihn nicht zu verlaſſen bis zur Theaterzeit. Im Augenblicke der Trennung bat er mich, ihn am folgenden Tage zu Dr. Smetana, ſeinem damaligen Arzte, zu begleiten, der auch in Krankheiten des Gehörs ſich Ruf erworben.

Dieſer November-Tag hatte in der langen Reihe meiner Erlebniſſe mit dem gewaltigen Manne nicht ſeines Gleichen. Was auch ungünſtige Verhältniſſe und Umſtände Unangenehmes, Widerwärtiges, Geiſt und Gemüth Störendes gebracht, ich ſah den Meiſter bisher nur momentan verſtimmt, wohl auch zuweilen niedergebeugt. Alsbald konnte man ihn wieder ermannt, den Kopf ſtolz erhoben, nach gewohnter Weiſe feſt und ſtramm einherſchreiten und in der Werkſtätte ſeines Genius rüſtig walten ſehen, als wäre nichts vorgefallen. Von der Einwirkung dieſes Schlages aber hat er ſich nie mehr ganz erholt. Treffend ſcheinen die beiden von ihm aus der Odussée ausgezogenen Stellen hier am Platze zu ſtehen:

> „Mein Herz im Buſen iſt längſt zum Leiden gehärtet!
> Denn ich habe ſchon vieles erlebt, ſchon vieles erduldet.“ (S. 103.)
>
> Heilig ſind ja, auch ſelbſt unſterblichen Göttern, die Menſchen,
> Welche von Leiden gedrängt um Hülfe flehen!“ (S. 111.)

Dr. Smetana verſchrieb Medicamente — zum Einnehmen. Damit ſchien er zu zeigen, daß er den um Linderung ſeines Gehörleidens Flehenden nur mit etwas beſchäftigen wolle, ohne ſelber die geringſte Hoffnung für Beſſerung des Leidens zu haben. Zudem wußte er aus Erfahrung, wie es dieſer höchſt ungeduldige und zerſtreute Patient mit ärztlichen Vorſchriften zu halten pflege. Da ſteht geſchrieben: „Alle Stunden einen Theelöffel voll zu nehmen.“ Ei, was vermag ein Theelöffel voll für Wirkung hervorzubringen! Der Patient corrigirt flugs das Recept, wie Schreibfehler in ſeiner Partitur. Ein Eßlöffel voll, muß es heißen. So wird die Medicin genommen. Denkt er ja noch an's Einnehmen, ſo iſt die Flaſche ſchon in wenig Stunden geleert, und die Repetition alſogleich da. So treibt er es einige Tage fort, ohne dem Arzt Kunde zu geben, wie es geht, falls dieſer nicht ſelbſt anfragt. In der Regel geht es ſchlimm, viel ſchlimmer als vor dem Mediciniren, zumal man ſich nicht enthalten kann, gleichzeitig anſehnliche Quantitäten Waſſer zu ſich zu nehmen und dadurch die leiſeſte Hoffnung auf Wahrſcheinlichkeit einer guten Wirkung des Medicaments zu paralyſiren. — Ein ſolcher Patient war unſer Beethoven, wenn er ſich bewegen konnte; für den theilnehmenden Arzt nicht ungefährlich, weil bei ſo vorſchriftswidrigem Gebrauche der Medicamente nicht ſelten entgegengeſetzte Wirkungen erzeugt und die Folgen ihm zur Laſt gelegt wurden. Bei Beginn ſeines Ohrenübels ward der Meiſter von ſeinem rheiniſchen Landsmanne, dem kaiſerl. Stabsarzte von Vehring behandelt. Dieſer an pünctliche Obſervanz der Vorſchriften gewöhnt und eine gewiſſe Autorität über den Künſtler ausübend, verlangte gleiches Verhalten von ihm; allein er hatte gut verlangen, der Patient that, wie es ihm bequem war und ließ ſich durch keinerlei Vorſchrift in der freien Verfügung über die Medicin-Flaſchen ſo wie über ſeine Perſon einſchränken. Abſolute Freiheit im Thun und Laſſen nach jeglicher Seite, wenngleich von Jammern und Wehklagen begleitet, einzig und allein eingeſchränkt durch das Sittengeſetz, — darin beſtand die Lebensnorm dieſes exceptionellen Charakters.

Kaum hatte die Cur mit Dr. Smetana begonnen, als der Meiſter ſich auch ſchon des Pater Weiß bei St. Stephan erinnerte, der dem Leſer bereits aus den Mittheilungen der Anfänge des Beethoven'ſchen Gehörleidens als geſchickter Ohrenarzt bekannt iſt. Auch dieſer ſollte jetzt wieder conſultirt werden. In meiner Begleitung ward er von dem Meiſter aufgeſucht. Rührend war die von dem würdigen Manne ihm bewieſene Theilnahme, und obgleich nichts verſprechend, ſo fühlte ſich Beethoven dennoch ſo wohlthuend dadurch geſtärkt, daß er ſelber Hoffnungen auf einigen guten Erfolg geſetzt hatte, demnach zu erwarten ſtand, er werde ſich endlich allen Vorſchriften pünctlich unterziehen und dem Arzte mit Geduld und Ausdauer entgegenkommen. Pater Weiß wendete zunächſt blos Oeleinſpritzungen an, was der Patient wohlgefällig aufnahm. Der beſtehenden Medicinal-Geſetze wegen war es aber dem geiſtlichen Herrn nur geſtattet, Patienten in ſeiner Wohnung zu behandeln. Unſer Meiſter ward daher eingeladen, ſeinen freundlichen Arzt täglich zu beſuchen. Indeß ſchon nach wenig Tagen blieb er aus. P. Weiß ermahnte ſchriftlich die Cur nicht zu unterbrechen, indem er einen guten Erfolg wenigſtens für das linke Ohr ſich verſpreche. Allein, gleichwie das „übellaunige Eſelein" einſtens zu Bonn den Weg zu den Schülern nur ſchwer gefunden, ſo fand es auch nun den Weg nicht in's „Prieſterhaus" bei St. Stephan. Allerdings gab's einen äußern Grund, der dem Patienten den Weg etwas unbequem machen konnte, nämlich die drängende Arbeit zu Hauſe am Schreibtiſch, von deren Art ſogleich das Nähere geſprochen werden ſoll; dieſer hätte ihn aber keineswegs an der Fortſetzung verhindern können, wenn nicht ein innerer, weit mächtigerer, zur Unterbrechung und ſtillſchweigend zum Aufgeben aller Verſuche verleitet hätte; dieſer zweite Grund ſprach ſich aus durch Ungeduld und Mangel allen Reſpects für ärztliche Vorſchriften, wenn der beabſichtigte Erfolg nicht ſchon nach 24 Stunden ſich kundgegeben hatte.

Im Vorſtehenden ſind die Zuſtände des Gehörleidens im vollſten Umfange geſchildert. Man wird daraus erkennen, was der Leidende für Linderung dieſes großen, durch ſein ganzes Leben faſt fortgeſetzten Unglücks gethan, was unterlaſſen. Es darf demnach dieſes Capitel mit der Beifügung geſchloſſen ſeyn, daß dieſer Kampf in Folge des jüngſten Vorfalles im Opern-Theater der letzte dieſer Art geweſen. Fürderhin ward keinerlei Verſuch mehr angeſtellt; nach dem Beiſpiele manches Weiſen der Vorzeit hatte ſich der Meiſter in ſein hartes Geſchick gefügt, ohne je wieder Klagelaute vernehmen zu laſſen.

III.

1823. Mit dem keineswegs erfreulichen Zuſtande der ökonomiſchen Verhältniſſe Beethoven's ſind wir bereits bekannt. Wir wiſſen, daß ſie ihren nächſten Grund in dem vierjährigen Proceſſe um ſeinen Neffen gehabt. Wir kennen die vermehrten Bedürfniſſe durch Adoption dieſes Jünglings, auch kennen wir die geringe Anzahl der ſeit dem Jahre 1815 bis 1822 entſtandenen Werke, daß folglich die Geſammteinkünfte dieſer ſieben magern Jahre, mit Einſchluß der Jahresrente von 900 Gulden Conv. M., zur Beſtreitung aller Bedürfniſſe bei Weitem nicht zureichten, zumal ihm die Werke für Pianoforte verhältnißmäßig zu andern ziemlich gering honorirt wurden. Dreißig bis vierzig Ducaten (15—20 Lsd'or.) war das höchſte Honorar für eine Sonate, zu deren Ausarbeitung durchſchnittlich drei Monate für je eine zu rechnen ſind. Nur bei den letztern drei Sonaten ſtellte ſich das erhaltene Honorar ungefähr auf das Doppelte, da ſie in Deutſchland, England und Frankreich Verleger gefunden. Mit Compoſitionen für Pianoforte war bis dahin in Frankreich nichts zu machen, in England gelang es nur mit einzelnen.*)

Bei ſo lange andauernder Ebbe in der Caſſe mußten anderweitige Hilfsquellen aufgeſucht werden. Als kaum zu entſchuldigender Schritt muß bezeichnet werden, daß der bedrängte Meiſter vorgezogen Baarſummen aufzunehmen, anſtatt ſich einiger Bank-Actien zu entäußern, die damals ſchon einen hohen Curs gehabt. Ueber alles muß beklagt werden, daß ſich unter dieſen Baarſummen auch Anticipationen von zweien ſeiner Verleger befanden, einem Wiener und einem Leipziger. Man kennt die Rückſichtsloſigkeiten dieſer Herren gegen Jene, die ihre Hülfe in ſolcher Weiſe in Anſpruch nehmen. Unſer Meiſter hatte genugſam erfahren, wie einzelne dieſer Herren ſeit den Tagen, wo ſein Ruhm zu ſteigen begann und mit ſeinen Geiſtesproducten ſchon namhaftes zu verdienen war, mit ihm umgegangen, er hätte ſich daher am allerwenigſten irgendeinem aus dieſem Gremium gefangen geben ſollen, — denn der Gefangenſchaft glich das Verhältniß, in das ſich der nur Freiheit und Unabhängigkeit athmende Künſtler freiwillig verſetzt hatte.

---

*) Herr Thalberg hat nach eigener Ausſage gegen den Verfaſſer für jede von ſeinen „Phantaſien" 5000 Frcs. durchſchnittliches Honorar erhalten.

Die Nachwehen dieſer unbedachten Ueberantwortung traten ſchon im Jahre 1822 ein, als Beethoven den Muth gehabt, ſeine drei letzten Sonaten andern, beſſer honorirenden Verlegern (Schleſinger und Diabelli) zum Verlag zu geben, worauf der Wiener Gläubiger allein Anſpruch zu haben vermeinte. Bevor wir jedoch das „Blinde-Kuh-Spiel" zwiſchen unſerm ruhmgekrönten Tondichter und ſeinem Wiener Gläubiger näher betrachten, wird es rathſam ſeyn zu erfahren, welche Wege ſich aufgefunden, um in baldigen Beſitz einer anſehnlichen Summe zu gelangen, die den Meiſter in Stand ſetzen konnte wiederum Herr der Situation zu werden. Er ſelber fühlte zu ſehr das Unwürdige, aber auch das Zweideutige dieſer Stellung, in welcher er gezwungen einen Schein annehmen mußte, der ihm bei ſeiner Offenheit und Geradheit läſtig war, andern Verlegern aber, die es ſtets redlich mit ihm gehalten, (das thaten alle ausländiſchen) und ſich nicht von ſeinem „Marke maſteten." verdächtig vorkommen konnte.

Beethoven führte nämlich den lange erwogenen Plan aus, die neue Meſſe ſämmtlichen großen und kleinen Höfen auf Subſcription im Manuſcript anzubieten und für jedes Exemplar ein Honorar von fünfzig Ducaten feſtzuſtellen. Die Beſorgung dieſes mit vielen Formalitäten und Umſtänden verknüpften Geſchäftes hatte er ganz in meine Hände gelegt. In dem deutſchen Einladungsſchreiben bezeichnete er dieſes Werk als ſein *gelungenſtes*, in dem aber an den franzöſiſchen Hof abgegangenen hieß es „l'oeuvre le plus accompli," das vollendetſte; in ſämmtlichen ſtand die ausdrückliche Bemerkung, daß das Werk auch als Oratorium gebraucht werden könne, das wollte heißen: im Concert-Saal.

Als Reſultat dieſes Unternehmens ergaben ſich in allem ſieben ſubſcribirte Exemplare, ſomit ein Brutto-Ertrag von 350 Ducaten. Summirt man jedoch die Copiatur-Koſten zu je ſechszig Gulden, ſo bleibt ein unbedeutender Gewinn, der unmöglich als hinreichende Entſchädigung für gehabte Mühe mit deren Correctur — wobei der Verfaſſer neun Monate hindurch mit thätig geweſen — gelten kann. Zu den Subſcribenten zählten die allerhöchſten Höfe von Rußland, Preußen, Frankreich, Sachſen und Heſſen-Darmſtadt, ferner noch der Fürſt Anton Radziwill, Gouverneur von Poſen, und der Director des Caecilien-Vereins, Schelble, für dieſes Inſtitut zu Frankfurt am Main. Ein achtes Exemplar überſchickte der Meiſter 1823 an den Fürſten Nikolaus Boris Galitzin nach St. Petersburg. Dieſes Exemplars und deſſen, was ſich daran knüpft, wird weiter unten ausführlich zu erwähnen ſeyn. Zur Stelle iſt es nur erforderlich zu wiſſen, daß ſich die Total-Summe für die ſubſcribirte Meſſe in Manuſcript auf 400 Ducaten brutto geſtellt hatte.

Dem öſtreichiſchen Hofe ward kein Antrag gemacht, wohl aber dem Fürſten Paul Eſterhazy, (auf beſondern Wunſch von dem Verleger D. Artaria) der Fürſt hat ihn jedoch zurückgewieſen. Bald nach Zuſendung des Einladungsſchreibens an den fürſtlichen Kunſt-Maecen ſchrieb mir Beethoven aus Hetzendorf: „Sie können ſich nun gütigſt um den Erfolg einmal anfragen. Ich zweifle an einem guten, da ich mich keiner guten Denkungsart von ihm gegen mich verſehe, wenigſtens von der früheren Zeit zu ſchließen. Ich glaube, daß dergleichen nur durch Weiber bei ihm gelingen.“ — Mochte ſich Beethoven anbei nicht auch der fürſtlichen Kritik 1808 zu Eiſenſtadt nach Aufführung ſeiner erſten Meſſe daſelbſt erinnert haben?

Die erſte Anmeldung auf ein Subſcriptions-Exemplar kam vom preußiſchen Hofe durch Vermittlung des königlichen Geſandten in Wien, Fürſten von Hatzfeld. Daran knüpft ſich nachſtehender charakteriſtiſche Vorfall. Die königliche Entſchließung ward dem Meiſter durch den Kanzlei-Director der

Geſandſchaft, Hofrath Wernhard, überbracht. Ob Fürſt Hatzfeld zufolge Auftrages aus Berlin, oder aus eigenem Antriebe geſprochen, muß dahin geſtellt bleiben, genug, der Hofrath ſtellte im Namen des Fürſten an den Tondichter die Frage: ob er nicht geneigt wäre, einen königlichen Orden den 50 Ducaten vorzuziehen? Unverweilt antwortete Beethoven: Fünfzig Ducaten! Der arme, ſchwer bedrängte Meiſter war des baaren Geldes ſo ſehr bedürftig, und man offerirte ihm ein Ordensband auf den Rock! Ich war Zeuge dieſes Vorfalls. Kaum hatte der Kanzlei-Director das Zimmer verlaſſen, als der aufgeregte Beethoven ſich in ſarkaſtiſchen Bemerkungen über das Jagen nach Ordensbändern verſchiedener Zeitgenoſſen ausließ, die nach ſeinem Dafürhalten meiſtens auf Koſten der Heiligkeit der Kunſt erobert ſeyen. Wenn wir aber im Gegenſatze zu dieſen Worten um drei Jahre ſpäter aus des Meiſters Zuſchrift an Wegeler (7. October 1826) erfahren, daß ihm eine Decoration „in dieſem Zeitalter nicht unlieb wäre“, ſo findet dieſe geänderte Anſicht lediglich ihren Grund in beſtändiger Anreizung durch Karl Holz und den damals in Wien ſich aufhaltenden Dr. Spieker aus Berlin, welche beide es verſtanden, — nach Zeugniß der Converſations-Hefte — ſeinen ſonſt ſo feſten Sinn zu verdrehen.

Mit dem Einladungsſchreiben an den großherzoglichen Hof in Weimar ließ Beethoven zugleich einen Brief an Goethe abgehen, darin der Altmeiſter um Verwendung in dieſer Subſcriptions-Angelegenheit erſucht ward. Allein, weder dieſer Hof noch ſein Miniſter haben den harrenden Tondichter mit einer Erwiderung beehrt. Ein ähnliches Schreiben um Verwendung am königl. franzöſiſchen Hofe hatte Beethoven an Cherubini gerichtet. Auch von dieſem verehrten Kunſtbruder erfolgte keine Erwiderung. Der Pariſer Meiſter ſprach aber 1841 das lebhafte Bedauern gegen mich aus, dieſe Zuſchrift nicht erhalten zu haben.*) — Der Einladung an den ſchwediſchen Hof legte Beethoven ein ſehr ſorgſam abgefaßtes Schreiben an den König Carl XIV. Johann bei, darin in zarter Weiſe früherer Tage gedacht war. Jedoch auch von dort kam keinerlei Erwiderung. Intereſſant aber war bei dieſer Gelegenheit des Meiſters Rückerinnerung an den perſönlichen Verkehr mit dem nordiſchen Monarchen als einſtigen Geſandten der franzöſiſchen Republik in Wien und die von ihm — dem General Bernadotte — zuerſt ausgegangene Idee: den größten Feldherrn der Zeit und erſten Conſul der franzöſiſchen Republik in einem Tonwerke zu feiern. Dorther alſo der Impuls zur Sinfonia eroica.

---

*) Das Concept dieſes Briefes von Beethoven's Hand bewahrt die königl. Bibliothek in Berlin. Nach demſelben wird es wortgetreu in den Ergänzungen mitgetheilt.

Sogar an Zelter, den Director der Königl. Singakademie in Berlin, hatte ſich Beethoven in dieſer Subſcriptions-Sache brieflich gewendet, was den Drang der Verhältniſſe ganz beſonders zu bezeichnen vermag. Denn Zelter gehörte bei unſerm Fortſchrittsmann zu den „alten deutſchen Reichs-Componiſten,“ die er gar nicht zu liebkoſen pflegte. In der Erwiderung auf den Beethoven'ſchen Antrag vom 22. Februar 1823 macht Zelter aufmerkſam, daß in dem von ihm geleiteten Inſtitute nur Werke a capella (ohne Inſtrumental-Begleitung nämlich) geübt werden und wünſcht, daß das für dieſe Akademie beſtimmte Exemplar gleich ſo eingerichtet werde, indem Beethoven bereits bemerkt habe, daß die Missa beinahe durch die Singſtimmen allein aufgeführt werden konnte. — Unterm 25. März ſchreibt der Wiener an den Berliner wieder: „..... Ich habe noch genau nachgedacht über Ihren Vorſchlag für Ihre Singakademie, ſollte dieſelbe einmal im Stich erſcheinen, [?!] ſo ſchicke ich Ihnen ein Exemplar ohne etwas dafür zu nehmen, gewiß iſt, daß ſie beinahe ganz a capella aufgeführt werden könnte, das Ganze müßte aber doch hierzu noch eine Bearbeitung finden und vielleicht haben Sie die Geduld hiezu. — Uebrigens kommt ohnehin ein Stück ganz a capella bei dieſem Werke vor, und möchte ich gerade dieſen Styl vorzugsweiſe den einzigen wahren Kirchenſtyl nennen.“ — Damit wird wohl das Kyrie gemeint ſeyn. Ueberhaupt legt der Meiſter in dieſen Worten eine Selbſtkritik über ſein Werk zu Tag, die höchlich zu beachten iſt. Dies läßt die Veröffentlichung dieſer Correſpondenz als vorzugsweiſe intereſſant erſcheinen.

Inmitten der großen Sorgniſſe über den Ausgang dieſes Unternehmens erſchien plötzlich ein geflügelter Bote vom königlichen Hofe aus Paris und überbrachte dem bekümmerten Meiſter das Reſultat ſeines Einladungsſchreibens an Ludwig den achtzehnten. Der erſte Kämmerer des Königs, Herzog d'Achâts, meldete in den ſchmeichelhafteſten Ausdrücken, daß Se. Majeſtät dem Künſtler eine goldene Medaille mit ihrem Bruſtbilde als Subſcriptionspreis für die **Missa** zu verehren geruht habe. Dieſes Ehrengeſchenk hatte ein Gewicht von 21 Lsd'or. und trug auf der Avers-Seite die Inſchrift: **„Donné par le Roi à Monsieur Beethoven.“** Es war dies eine Auszeichnung, wie dem Meiſter in ſeinem ganzen Leben keine bedeutungsvollere zu Theil geworden. Es läßt ſich errathen, daß ſie nicht verfehlen konnte, in dem Künſtler das Bewußtſeyn ſeiner Größe zu erwecken und ihn hoch emporzurichten. Aber es konnte ſolche Auszeichnung auch andererſeits nicht verfehlen, das Verhalten des Wiener Hofes gegen den Meiſter mit dem Pariſer in Parallele zu ſtellen, und überhaupt das faſt gänzliche Ignoriren aller Intereſſen von Kunſt und Wiſſenſchaft ſeitens des kaiſerl. Hofes und der Staatsverwaltung einer ſcharfen Kritik zu unterziehen. Denn in jenen Tagen, und noch lange darüber hinaus, war der öſtreichiſche Staat theils eine bloße Rechtsanſtalt, theils eine große Caſerne. Den Leitern fehlte der richtige Begriff vom Staate, ſie wußten nicht, daß derſelbe die Aufgabe hat, geiſtige und ſachliche Zwecke, überhaupt vernünftige Zwecke der Staatsangehörigen, unmittelbar zu fördern; noch weniger wußten ſie, daß Kunſt, wie Wiſſenſchaft, zu den edelſten Blüthen nationalen Geiſtes gehören, und ſorgſamen Schutzes von oben zum Gedeihen verlangen.

So wären wir bei dem wichtigen Capitel Staatspolitik angelangt. Es ſoll uns nun zu allernächſt beſchäftigen, um damit zum Abſchluß zu kommen. Beethoven's politiſche Anſichten wurden im Verlaufe ſeiner Lebenszeit und auch nach ſeinem Tode von verſchiedenen Schriftſtellern ſo verſchieden und auseinandergehend beurtheilt, daß allein ſchon hierin die Aufforderung liegt, mit einer offenen und ausführlichen Aufklärung dieſer Dinge hervorzutreten, läge dieſe nicht zugleich in der Nothwendigkeit, mancher noch kommenden Erſcheinung die ſichere Baſis zu geben. Eine ſolche Aufklärung hatte mein Manuſcript zur erſten Ausgabe dieſer Schrift enthalten, wurde jedoch von Dr. Bach aus Beſorgniß für mich, nicht minder für ihn ſelber, geſtrichen. Dadurch wurde in die Geſammtdarſtellung die empfindlichſte Lücke gebracht, die am wenigſten unſerm Tondichter frommen konnte, denn de mortuis nil nisi vere. Das heutige Oeſtreich iſt aber gottlob ein ganz anderes, als es in Beethoven's Lebensjahren geweſen. Es wird daher wohl nicht mehr verpönt ſeyn, freimüthig auszuſagen, was der Geſchichte im Allgemeinen angehört und ſpeciell in Beethoven's Lebensgeſchichte mit hineinklingt. Hätte Dr. Bach ahnen können, daß die Zeit zu Oeſtreichs ſtaatlicher Umgeſtaltung eine nicht mehr zu ferne, ja, daß ſogar ein Neffe von ihm in hoher Stellung beſondern Antheil daran zu nehmen berufen ſeyn werde, er hätte in ſeiner muſterhaften Gradſinnigkeit das Rothſtift gerade bei dieſem Fragepuncte nicht angewendet. Allein, gleich Tauſenden wahrhaft patriotiſcher Staatsbürger hatte auch er an Beſſerung der politiſchen Verhältniſſe und Zuſtände längſt verzweifelt. Die unerbittliche Parze zerſchnitt ſeinen Lebensfaden 1847, beinahe unmittelbar vor Eintritt des längſt erſehnten Morgenlichtes über Oeſtreichs Völker.

Wenn der Satz practiſche Wahrheit enthält, daß jede geſchichtliche Perſon aus ihrer Zeit heraus begriffen und dargeſtellt werden ſoll, und ohne ein Unrecht an ihr zu begehen, kein Urtheil darüber gefällt werden darf, was ſie unter ganz andern Verhältniſſen gethan, welche Stellung ſie gegen höhere und höchſte Autoritäten eingenommen haben würde, ſo findet er auch Anwendung auf unſern Meiſter in Kundgebung ſeiner politiſchen Geſinnungen in gerader Richtung zur öſtreichiſchen Staatspolitik.

Die über Beethoven als Politiker veröffentlichten Urtheile laufen faſt alle darauf hinaus, ihn unter die Zahl der ſogenannten harmloſen Kannegießer zu ſtellen, die nur irgend ein

Stichwort brauchen, um ſogleich ihrem Drange freien Lauf zu laſſen. Die dergleichen ausgeſagt, waren lauter Fremde, welche die in Oeſtreich herrſchenden Zuſtände viel zu wenig, Geſittung aber und Bildungszuſtand des Volkes, vornehmlich in den großen Städten, gar nicht gekannt haben. Eben ſo wenig kannten ſie Beethoven von dieſer Seite und urtheilten friſchweg über das bei ein- oder mehrmaligem flüchtigem Zuſammentreffen aus ſeinem Munde Vernommene. Aber unſer Meiſter beſaß Klugheit genug und verſtand ſeine geheimſten Gedanken vor Fremden recht wohl zu reſerviren; konnten ſie doch ohne ſpecielle Kenntniß der Dinge Niemanden verſtändlich werden. Daß jedoch in ſeinen Raiſonnements Methode geweſen, haben nur wenige verkannt. Wie hätte dies nicht ſeyn ſollen bei einem Manne, der ſich mit der Staaten- und Völkergeſchichte — vorzugsweiſe der Alten — ſo ziemlich vertraut gemacht hatte?

Greifen wir aus der Menge ſolcher Beurtheilungen nur drei heraus, weil ſie aus bekannten und geachteten Federn gefloſſen. Dr. W. C. Müller, Begründer der Geſellſchafts-Concerte in Bremen, Erfinder des Harmonicons, Verfaſſer der intereſſanten Schrift: „Aeſthetiſch-hiſtoriſche Einleitungen in die Wiſſenſchaften der Tonkunſt," und anderer Schriften noch, beſuchte unſern Meiſter 1820 auf ſeiner Reiſe nach Italien zu Mödling. In ſeinem Aufſatze „Etwas über Ludwig van Beethoven" in der Allg. Muſ. Ztg. von 1827 findet ſich folgende Stelle: „Dieſer Sinn einer weltbürgerlichen Freiheit und dieſe Schonung Anderer (bezüglich auf ſeine ökonomiſchen Verhältniſſe) mochte wohl Urſache ſeyn, daß er in Speiſehäuſern ſtets das angeſponnene Geſpräch fortführte und frei und unbefangen über Alles, auch über die Regierung, über die Polizei, über die Sitten der Großen, kritiſch oder ſatyriſch ſich ausſprach. Die Polizei wußte es; aber man ließ ihn, ſey es nun als einen Phantaſten, oder aus Achtung für ſein glänzendes Kunſtgenie, in Ruhe. Darum war auch ſeine Meinung und Behauptung: nirgends könne man freier reden, als in Wien. Sein Ideal einer Verfaſſung war jedoch die Engliſche."

Friedrich Rochlitz ſah Beethoven im Sommer 1822 dreimal. Bei zweien dieſer Zuſammenkünfte war ich anweſend. Aus ſeinen, in einigen Briefen mitgetheilten, Erlebniſſen mit unſerm Meiſter, abgedruckt im Vorworte zur Allg. Muſ. Ztg. 1828, wie auch in ſeinem Buche „Für Freunde der Tonkunſt“, ſey Nachſtehendes entnommen: „Sein ganzes Reden und Thun war eine Kette von Eigenheiten, und zum Theil höchſt wunderlichen. Aus allen leuchtete aber eine wahrhaft kindliche Gutmüthigkeit, Sorgloſigkeit, Zutraulichkeit gegen Alle, die ihm nahe kamen, hervor. Selbſt ſeine keifenden Tiraden — wie jene gegen die jetzigen Wiener — ſind nur Exploſionen der Phantaſie und augenblicklichen Aufgeregtheit. Sie werden ohne allen Hochmuth, ohne alles Erbitterte oder Gehäſſige der Geſinnung — ſie werden mit leichtem Sinne, gutem Muthe, in humoriſtiſcher Laune herausgepoltert; und damit iſt's aus.“ — Das heißt doch vollkommene Unkenntniß des Terrains und der Perſon! Und Rochlitz Beethoven's Biograph?!

Dieſen von Fremden ausgegangenen Urtheilen ſey nun ein Wiener zur Seite geſtellt. Seyfried drückt ſich über dieſen Fragepunct in „Beethoven's Studien“ alſo aus: „Beſonders gern ſprach er im traulichen Zirkel über politiſche Gegenſtände ſich aus, mit ſolch' hellem Ueberblick, richtiger Auffaſſung und klarer Anſicht, wie man es dem, nur in und für ſeine Kunſt lebenden diplomatiſchen Proſelyten nimmermehr zugetraut hätte.“ — Wohl gemerkt, daß dieſes Zeugniß von ſehr lange zurück datirt, denn ſeit dem Jahre 1806 hatte aller perſönliche Verkehr zwiſchen Beethoven und Seyfried aufgehört. (Näheres darüber in dem Ergänzungsaufſatze „Beethoven's Studien.“)

Weiter über dieſen Gegenſtand auszuholen wird überflüſſig ſeyn; darum werde er nach beſtem Wiſſen und Gewiſſen ohne Anwendung dialectiſcher Kunſt zu leicht überſichtlicher Darſtellung gebracht.

Die Beweggründe, welche unſern Beethoven beſtimmen konnten ein conſequenter Gegner der öſtreichiſchen Staatspolitik, der Regierung, wie auch des kaiſerlichen Hofes zu ſeyn, laſſen ſich in folgende Puncte zuſammenfaſſen:

A. Die Rechtspflege, vornehmlich bei den Untergerichten. Seine eigenen Proceſſe boten vielfaltigen Stoff zu Beobachtungen und kläglichen Erfahrungen. Willkür und Beſtechlichkeit, letztere insbeſondere nach türkiſchem Maße bei den Patrimonial-Gerichten auf dem Lande, wo die Juſtiz häufig blos von Oeconomie-Beamten ohne juriſtiſche Studien ausgeübt worden, waren durch uralte Bräuche gleichſam ſanctionirt. Der ungeheuerliche Wirrſal „Gerichtsordnung“ benannt, hatte den Richtern zu Mißbrauch ihrer Amtsgewalt, den Advocaten aber zu jeder Art gegenſeitiger Vexation auf Koſten der Parteien Thür und Thor offen gelaſſen.

B. Die Polizei wegen maßloſer Ueberſchreitung ihrer ohnehin weitausgedehnten Befugniſſe. Sie war nicht blos Sicherheitsbehörde im allgemeinen Verſtande, wie in anderen Staaten, es waren ihr auch noch die Amtshandlungen der in andern Ländern beſtehenden Friedensgerichte überwieſen, wodurch bewirkt worden, daß die Anmaßungen ſeitens dieſer Behörde in großen Städten keine Gränzen gekannt, zumal den Unterbeamten ein weiter Wirkungskreis eingeräumt war, in welchem ſie Willkürlichkeiten und perſönliche Gelüſte jeglicher Art verüben durften, für die es keinen Richter gegeben, weil Niemand gewagt als Kläger aufzutreten. Nicht ſelten mußte die oberſte Juſtizſtelle der Polizei Zaum und Gebiß anlegen.

C. Das in allen Staatsämtern meiſt in rauhen Formen ſich geltend machende bureaukratiſche Weſen. Sein Einfluß mußte allenthalben um ſo drückender wirken, als ſämmtlichen Beamten der rechte Begriff von Humanität und Staatsbürgerthum gemangelt und ſie nur gehorchen ſollende Unterthanen kannten. So mußte es kommen, daß ein von Regierungsbehörden ausgegangener Act wie ein Gnadenact ertheilt worden, dennoch häufig baar bezahlt werden mußte.

D. Die Demoraliſation in der Ariſtokratie. Weil dieſe „Geld, ja viel Geld unter die Leute kommen ließ,“

die höchſten Hof- und Staatsämter bekleidete, mithin nach verſchiedenen Seiten hin einflußreich, oder bezeichnender, mächtig war, ſo durfte ſie ſich ungeſcheut den roheſten Ausſchweifungen überlaſſen. Wahrheitsgetreu darf geſagt werden, daß ſeit dem Wiener Congreſſe Zucht und Sitte aus den oberſten Ständen in der Kaiſerſtadt verſchwunden waren.*) Wie es gekommen, daß bis zu dieſem Zeitpunct in den oberſten Rangſtufen des Adels-Unterricht und Erziehung, innere und äußere Bildung — gegen fünfzehn Jahre zurück, wie gegen Ende der erſten Periode gezeigt werden — aus dem Gleichgewichte gerathen, kann für uns nicht Gegenſtand der Unterſuchung werden. Doch dürfte zu einiger Entſchuldigung des deutſch-öſtreichiſchen Adels die Wahrnehmung gegründet ſeyn, daß der hohe Grad von Entſittlichung in dieſer Claſſe zumeiſt durch den reichen, wenig gebildeten, in beinahe orientaliſchen Sitten zu leben gewohnten Adel der öſtlichen Länder der Monarchie eingeſchleppt worden. Das müßige Leben dieſer „Cavaliere,“ vom Zeitgeiſt und falſcher Auffaſſung des Adelsbegriffs faſt bedingt, von den lockern Sitten aller Volksſchichten noch begünſtigt, konnte im nahen Verkehr mit dem deutſchen Adels-Elemente nicht anders als verderbend auf daſſelbe einwirken, unerachtet das Kaiſerhaus ſelber immerhin das muſterhafteſte Beiſpiel auch in äußern Tugenden gegeben hatte. Mit polizeilichen Maßregeln waren dieſe hochſtehenden Verbrecher an der öffentlichen Sittlichkeit nicht zu erreichen,**) denn da hieß es: Dat veniam corvis. Seit dem Wiener Congreſſe ſtand Jahrzehende hindurch die Maitreſſen-Wirthſchaft dort im ſchönſten Flor, daher faſt Niemand zu einer Bedienſtung bei Hofe oder in Staatsämtern gelangen konnte, der es verſchmähte, ſich durch eine lange Reihe machthaberiſcher Hetären den Weg zu den Excellenzen und Durchlauchten gebahnt zu haben. — Man denke ſich einen ſo ſtrengen Cato, wie Beethoven im Puncte der Sittlichkeit fortan geweſen, in der Nähe ſo abſcheulicher Zuſtände.

---

*) Auf die eingeriſſene Sittenloſigkeit hat bereits der Wiener Referent der Allg. Muſ. Ztg. 1817 aufmerkſam gemacht, wie I, 251 u. ff. angeführt worden.

**) Nur einer ward aus der Menge herausgegriffen und vor Gericht geſtellt: Fürſt Kaunitz-Rittberg. Er wurde aus den öſtreich. Staaten für immer verbannt.

E. Die öffentlichen Audienzen des Kaiſers. Beethoven nannte ſie: „öffentliche Täuſchungen.“ An jeder Mittwoche den Winter hindurch konnten 200 bis 300 Bittſteller aus allen Claſſen das Glück genießen, ihre Geſuche unmittelbar in die Hände des Kaiſers zu legen. Selbſtverſtändlich konnte bei ſolcher Anzahl Bittender keinerlei Verhandlung über jedes einzelne Statt finden, dieſe wurden vielmehr den zuſtändigen Stellen zur Unterſuchung und Berichterſtattung überwieſen und den Beamten dadurch drückende Laſten aufgebürdet. Daß nur im ſeltenſten Falle etwas erſprießliches für den Bittſteller — aus Tyrol, aus Böhmen, vielleicht gar aus Siebenbürgen daher gezogen — herausgekommen, begreift ſich leicht. Dieſe öffentlichen Audienzen (im Beiſeyn einer Anzahl Gardiſten) datiren aus der patriarchaliſchen Zeit Oeſtreichs, und mögen damals, wo die Rechtsverhältniſſe noch im Werden begriffen und politiſche Geſinnung im Volke ein ungekannter Terminus geweſen, wohlthätig auf das große Ganze eingewirkt haben. Kein Demokrat wagte noch zu rütteln an dem **Droit divin** des Kaiſers, das wohl kein Fürſt perſönlicher genommen, als gerade Franz. Darum allein ſchon die demokratiſche Geſinnung, (wenn der Polizei bekannt,) als politiſcher Ungehorſam vermerkt worden und der allerhöchſten Perſon nicht nahen durfte. Für dieſe gab es keine Audienzen, ſonſt aber für die geringfügigſten Dinge und Almoſenbettelei. Beethoven gerieth in Aufregung, wenn er ſich den Fall dachte, als Supplicant in einer ſolchen Audienz figuriren zu müſſen, da ja notoriſch, wie ſehr der Kaiſer Genialität mißachte und nur den „brauchbaren Mann“ bevorzuge.

F. Die Kargheit des kaiſerlichen Hofes in Unterſtützung von Künſten und Wiſſenſchaften, reſpective vollſtändige Nichtbeachtung alles außerhalb der Kaiſerburg Beſtehenden. Was auch Anerkennenswerthes in Sachen der Muſik — jedoch lediglich zur Unterhaltung des Hofes — in früheren Jahren geſchehen, war mit dem Ableben der zweiten Gemahlin des Kaiſers Franz, die wir in der erſten Periode als Geſangskünſtlerin kennen gelernt, erloſchen. Mit dem Todesjahre dieſer Kaiſerin (1807) hat die durch beinahe zwei Jahrhunderte ununterbrochene Reihe denkwürdiger Ereigniſſe im großen Styl in Sachen der Tonkunſt (und ihre ſorgſame Pflege am Throne ſelber) am kaiſerlichen Hofe ihr Ende erreicht. Seitdem erſchien Polyhymnia dort nur als Bettlerin bei Gelegenheit von Concerten. Außer dem Erzherzog Rudolph wendeten die andern hohen Glieder des Kaiſerhauſes der Hehren den Rücken zu, denn daß einzelne darunter eine kleine Anzahl Concert-Billette zu honoriren pflegten, auch Concerte beſuchten, wollte doch gar zu wenig bedeuten. Der Kaiſer ſelber cultivirte das Quartett-Spiel, und behielt Sinn und Liebe für Kirchenmuſik, für jede andere war das Intereſſe geſchwunden. — Als Lehrer der kaiſerlichen Kinder fungirte zuerſt Anton Tayber, ſpäter aber Joſeph Eybler. Erſterer brachte es bis zum Hof-Compoſiteur, der andere bis zum erſten Hof-Capellmeiſter nach Salieri's Ableben. Mit Argusaugen bewachte jeder die Pforten zum Pallaſte, damit ja kein anderer Muſiker ihren kaiſerlichen Eleven nahe komme, und es glückte ihnen, ſelbe vor ſchädlichen Einwirkungen zu bewahren. Beide dieſe Hof-Muſiker ſtanden fortan in der Vorderreihe der Beethoven'ſchen Gegner und bei erſtgenanntem verblieb es nicht ohne verletzende Ausfälle gegen den großen Meiſter am Hofe. Ein Kammer-Compoſiteur ſtand hoch über einem Beethoven und durfte ungeſcheut nach beſter Laune ihn dort lächerlich machen und anſchwärzen. Hätte man nur im geringſten von unſerm Meiſter Notiz genommen, er würde vielleicht von ſeiner Hartnäckigkeit etwas abgelaſſen haben und eine Annäherung wäre durch Vermittlung des Erzherzogs Rudolph möglich geworden. Einen bloßen Titel anzunehmen, wie ſeine Freunde in früheren Jahren gewünſcht, z. B. „Kaiſerl. Kammer-Virtuoſe," für den kein Pfenning Honorar verabfolgt wird, das erlaubte ſein Künſtlerbewußtſeyn nicht.

Zu dieſen Puncten iſt jedoch Beethoven's ſchiefe Stellung hohen und höchſten Autoritäten gegenüber nicht erſchöpft. Noch bleibt ein weſentlicher Punct zu berühren übrig, der die religiöſe Volkserziehung betrifft.

Es mag auffallend, faſt unglaublich erſcheinen, von einem Muſiker zu hören, der ſich außer ſeiner künſtleriſchen Sphäre noch um Dinge bekümmert, die weit darüber hinweg liegen, da Indolenz beſonders bei Muſikern in allem, was nicht irgendwie mit der Note zuſammenhängt, notoriſch iſt. Der Leſer hat aber von dem exceptionellen Weſen des Muſikers Beethoven bereits ſo viele Beweiſe erhalten, daß es ihm doch nicht gar ſo abſonderlich erſcheinen dürfte, wenn derſelbe auch für die heiligſten Intereſſen des Volkes Sinn und Herz zeigen ſollte. Ein Feuergeiſt wie Beethoven, mit weitem Horizont im Wiſſen und Verſtehen, konnte an keinem Gegenſtande von Bedeutung ohne Theilnahme und kritiſche Anmerkung vorübergehen. Sein häufiger Verkehr mit dem Landvolke zur Zeit, wo noch ein Austauſch des Wortes möglich war, die mancherlei Erlebniſſe mit ſeinen eigenen und den Dienſtleuten in befreundeten Häuſern, hatten ihn ja genugſam mit der kaum erhörten Verwahrloſung der unteren Volksſchichten in religiöſer Hinſicht bekannt gemacht.

Das Auffallende, Seltſame liegt aber darin, daß ein ſo vielbeſchäftigter Muſiker ſich Zeit und Mühe nimmt, in Sachen religiöſer Volkserziehung Propaganda zu machen, um das Volk zu beſſerer Erkenntniß Gottes und ſeiner Schöpfung zu erheben. Dieſes hat Beethoven wirklich gethan und zwar auf ganz geradem Wege. Wiederholt iſt des zweibändigen Werkes: „Ch. Chriſtian Sturms Betrachtungen über die Werke Gottes im Reiche der Natur und der Vorſehung auf alle Tage des Jahres“ gedacht worden. Der Inhalt dieſes Buches in klarer Abfaſſung erſchien dem Tonmeiſter als Inbegriff alles für das Volk Wiſſensnothwendigen. Da er bei ſeinem Landaufhalte auch mit Geiſtlichen in Berührung gekommen, ſo unterließ er nicht ihre Aufmerkſamkeit auf genanntes Lehr- und Erbauungsbuch zu lenken, ja er empfahl es ſogar zu Vorträgen auf der Kanzel. Allein er fand nur taube Ohren, und als ihm einſtens der Pfarrer zu Mödling erwiderte: „Unſer Volk braucht von den Erſcheinungen am Firmamente nur zu wiſſen, daß Sonne, Mond und Sterne auf- und niedergehen, u. ſ. w.“ da hatte ſich der Eifer des Propagandiſten bald gemindert, ſo daß in ſeinen letzten Lebensjahren außer bittern Sarkasmen nach dieſer Richtung hin kein Wort mehr über dieſe Volkszuſtände die Lippen berührt hat.

Nicht alſo in den andern Puncten. Ein ſo unabläſſiger Verfolger der Welthändel, ein Mann von keineswegs „ſchwachem Unterthanen-Verſtande“, wie unſer Tondichter, mußte allein ſchon durch tägliche Lectüre der Allgemeinen Zeitung hinreichend Stoff finden ſein Wiſſen in politiſchen Dingen zu erweitern. Dr. W. Ch. Müller ſagt ganz wahr, daß Beethoven's Ideal einer Staatsverfaſſung die Engliſche geweſen. Um die Parlaments-Verhandlungen mit Muße leſen zu können, ließ er ſich die Allgemeine Zeitung nach Haus kommen. Lord Broughams Reden haben ihn nicht ſelten in Begeiſterung verſetzt und manche trübe Wolke von ſeiner Stirne vertrieben.

Beim Aufzeichnen dieſer abſonderlichen Dinge konnte es mir zur Beruhigung dienen, wenigſtens einen der Männer noch unter den Lebenden zu wiſſen, gegen den ſich der Meiſter als Mitleidenden, über alle dieſe Puncte in meinem Beiſeyn ausgeſprochen hat, welche derſelbe wieder aus eigener, bitterer Erfahrung noch zu ergänzen vermochte. Es iſt der Dichter des verpönten: „Oeſtreich, du Capua der Geiſter“ — Franz Grillparzer. Ein getreues Abbild von dieſen ſchwer drückenden Zuſtänden hat Graf Auersperg aufgeſtellt, unter dem Titel: „Spaziergänge eines Wiener Poeten“, Hamburg, 1831. Daß unſer Meiſter dieſe öffentliche Anklage nicht mehr erleben konnte! —

Unter Beethoven's Freunden war es vornehmlich Graf Moritz Lichnowsky, der es ſich angelegen ſeyn ließ, den Meiſter dem kaiſerlichen Hofe einigermaßen nahe zu bringen, in der Hoffnung daß, ſei einmal der erſte Schritt mit einigem Erfolg geſchehen, die weitere Annäherung und damit völlige Ausſöhnung erreicht werden würde. Vorſteher der kaiſ. Hof-Capelle, unter dem üblichen Titel „Hof-Muſikgraf“, war damals Graf Moritz von Dietrichſtein, zugleich Gouverneur des jungen Herzogs von Reichſtadt, ein ſpezieller Freund vom Grafen Lichnowsky. An dieſen hatte ſich der treu anhängliche Lichnowsky ſchon früher in Betreff Ermittlung eines geeigneten Modus gewandt, um ſeinen Plan in Ausführung zu bringen; allein dieſer Modus war weder ſo leicht noch ſo gleich zu ermitteln. Da erfolgte im November 1822 das Ableben des vorbenannten kaiſerl. Hof-Compoſiteurs Anton Tayber. Dies gab dem Grafen erwünſchte Gelegenheit in Beethoven zu dringen betreffs dieſer vacanten Stelle direct an den Grafen Dietrichſtein zu ſchreiben und ihn um Angabe des einzuſchlagenden Weges an den Kaiſer zu erſuchen. Daß unſer Meiſter dies wirklich gethan, darüber werden wir ſogleich Gewißheit erhalten. — Alsbald kamen beide Grafen überein, dem Tondichter den Vorſchlag zu machen, für den Kaiſer eine Meſſe zu componiren, denn, wie oben bemerkt, des Kaiſers Intereſſe für Kirchenmuſik war noch wach geblieben. Der kunſtverſtändige und mit dem Geſchmacke des Allerhöchſten Herrn bekannte Hof-Muſikgraf glaubte jedoch in Rückſicht auf letztern Umſtand vorab Winke geben zu ſollen, nach welchen ſich unſer Meiſter bei Geſtaltung dieſer Compoſition etwas richten wolle, um ſicherer den beabſichtigten Zweck zu erreichen. Ein von ihm an den Grafen Lichnowsky diesfalls gerichteter Brief vom 23. Febr. 1823 liegt vor und lautet vollſtändig:

„Lieber Freund! Schon längſt wäre es meine Pflicht geweſen, dem guten Beethoven zu antworten, der ſich vertrauensvoll an mich gewandt hatte. Allein, nachdem ich mit Dir geſprochen, beſchloß ich, mein Stillſchweigen erſt zu brechen, wenn ich beſtimmtere Nachrichten über den bewußten Gegenſtand eingezogen haben würde. — Nun kann ich Dir aber mit Gewißheit ſagen, daß die Stelle des verſtorbenen Tayber — welcher nicht Kammer- ſondern Hof-Compoſiteur war, — nicht mehr beſetzt werden wird.*) Ich mag es Beethoven nicht ſchreiben, um nicht ungünſtig auf einen Mann zu wirken, den ich ſo aufrichtig verehre, und bitte Dich demnach, es ihm gelegentlich vorzuſtellen; mir aber dann zu ſchreiben, wann und wo ich ihn einmal würde ſprechen können, da ich ſeine Wohnung vergeſſen habe.

---

*) „Kammer-Compoſiteur“ war zur Zeit Franz Krommer. Nach ſeinem Ableben 1831 ward auch dieſe Stelle nicht wieder beſetzt. Dieſe beiden Fälle ſprechen hinreichend für das am kaiſerl. Hofe erſtorbene Intereſſe an Muſik in weiterer Ausdehnung.

Ich ſchicke Dir hier zugleich die Partitur einer Meſſe von Reutter,*) welche Beethoven zu ſehen wünſchte. Wahr iſt es, daß S. M. der Kaiſer dieſen Styl liebt, indeſſen braucht Beethoven, wenn er eine Meſſe ſchreibt, ſich nicht daran zu halten. Er möge nur ſeinem großen Genie folgen und blos berückſichtigen, — daß die Meſſe nicht zu lang, noch zu ſchwer in der Ausführung werde; daß es eine Tutti-Meſſe ſey, und bei den Singſtimmen nur kleine Sopran- und Alt-Solos vorkommen, (wofür ich zwei brave Sängerknaben habe) — doch weder Tenor- noch Baß- noch Orgel-Solos — höchſtens für den Tenor, weil Barth dann ſingen würde. — Bei Inſtrumenten könnte ein Violin- oder Oboe- oder Clarinett-Solo angebracht werden, wenn er es wollte.

Fugen lieben Se. Majeſtät ſehr, gehörig durchgeführt, doch nicht zu lang; das **Sanctus** mit dem **Osanna** möglichſt kurz, um nicht die Wandlung aufzuhalten; und — wenn ich etwas für mich beifügen darf: — das **Dona nobis pacem** mit dem **Agnus Dei**, ohne beſondern Abſprung; — was bei zwei Meſſen von Haendel (aus deſſen Anthems zuſammengeſetzt) — bei zweien von Naumann, und von Abbé Stadler eine beſonders ſchöne Wirkung macht.

Dies waren in Kürze meiner Erfahrung gemäß die zu beobachtenden Rückſichten und ich würde mir, dem Hofe und der Kunſt Glück wünſchen, wenn unſer großer Beethoven bald Hand an's Werk legen wollte. Sey ſo gut noch, mir einen kleinen Empfangſchein über die aus dem Hofmuſik-Archiv erhaltene Partitur zu ſchicken. Ich werde die erſte freie Zeit benutzen, Dir mündlich die Verſicherungen meiner alten Freundſchaft, zu erneuern. Ganz

Dein Freund
Moritz Dietrichſtein.

---

*) Georg von Reutter, geb. 1705, war kaiſerl. Hof- und Dom-Capellmeiſter. Nach Gaßmann's Tod wurde er wirklicher Hof-Capellmeiſter. † 1772.

Noch liegt vor ein Brief vom Grafen Dietrichſtein an Beethoven de dato 10. März 1823. Er überſchickt dem Meiſter drei Texte zu Gradualen und eben ſo viele zu Offertorien, alles zum Behufe der Compoſition für die kaiſerl. Capelle. Darin heißt es noch ausdrücklich: „Unendlich bedaure ich, Sie verſäumt zu haben, als Sie die Güte hatten mit dem Grafen Lichnowsky mich zu beſuchen. Ich werde trachten Sie ſobald als möglich zu treffen. Empfangen Sie die Verſicherung meiner aufrichtigſten Hochachtung.“

Solch' offenes und freundliches Entgegenkommen eines am kaiſerl. Hofe hochſtehenden und einflußreichen Mannes hatte unſer Meiſter kaum erwartet, um ſo mehr fühlte er ſich angenehm davon überraſcht. Bedenkt man, daß es ſich bezüglich der beabſichtigten Compoſitionen für die Hofburg-Capelle um Gegenſtände gehandelt, die auf das Reſſort des Hof-Muſikgrafen gehörten, ſohin von dieſem unmittelbar Allerhöchſten Orts in Schutz genommen worden wären, ſo wird man nicht anders erwarten, als daß Beethoven anderweitige Plane ſogleich aufgegeben habe, um unverzüglich an die Ausführung auch des eigenen Wunſches zu ſchreiten. Dem war jedoch leider nicht ſo. In gewohnter Weiſe wurde ſeiner Seits die Angelegenheit viel beſprochen und mit raſch abwechſelnden Farben beleuchtet, bis er nach Monaten mit der definitiven Erklärung hervortrat: die Compoſitionen für den Kaiſer müſſen für ſpätere Tage ſuspendirt bleiben. Und hiemit war der Widerſpruch, in welchem ſich der entſchiedene Demokrat zu verwickeln im Begriffe ſtand, beſeitigt. Er verblieb, der er bisher war. Sein Grundſatz: Unabhängigkeit adle die Seele und erhebe den Geiſt, eine Weile in's Schwanken gerathen, ſtand wieder aufgerichtet feſt. Doch, was weiter, da die begangene Inconſequenz nun offen lag?

Den beiden ſo wohlwollenden Grafen ward ſchriftlich gedankt für ihre Bemühung und als Gründe ſeines Verhaltens angegeben: a) Die Correctur der ſubſcribirten Exemplare von der Miſſa; b) Das Dringen der „Geſellſchaft der Muſikfreunde des öſtreichiſchen Kaiſerſtaates“ auf Erfüllung des vor Jahren ſchon gemachten

Verſprechens ein Oratorium für dieſelbe zu ſchreiben, und c) eine ſo eben eingegangene Verpflichtung zur Compoſition eines Werkes für Pianoforte für den Verleger Diabelli bis zu einem feſtgeſetzten Termin. Mit allen dieſen Angaben hatte es ſeine Richtigkeit. Allein die beiden Grafen konnten ſich von dem Peremptoriſchen dieſer Gründe nicht überzeugen, daher es zwiſchen dem Grafen Lichnowsky, aus deſſen Munde unſer Meiſter nicht ſelten den Vorwurf alt-niederländiſcher Störrigkeit hören mußte, zu unfreundlichen Erklärungen gekommen. Aber auf deſſen Anklage beim Erzherzog Rudolph kamen auch von jener Seite derlei Vorwürfe, worauf vom Meiſter mit Entſchuldigungen erwidert worden. Nach Mittheilung des erzherzoglichen Secretairs Baumeiſter, dem die intimen Beziehungen zwiſchen Lehrer und Schüler wie keinem andern bekannt waren, befanden ſich Beethoven's Erklärungen in der vom Erzherzog verwahrten Correſpondenz, in deren Beſitz die Geſellſchaft der Muſikfreunde nach dem Ableben des Cardinals gekommen.

Zu vorbenannten drei Gründen trat alsbald noch ein vierter hinzu, nämlich eine Einladung des Fürſten Nikolaus Boris Galitzin in St. Petersburg zur Compoſition einiger Quartette für denſelben. Eigentlich gab es aber nur einen einzigen plauſiblen Grund zum einſtweiligen Verſchieben der zu componirenden Meſſe für den Kaiſer, nicht aber ad Calendas graecas, und dieſer war: augenblickliches Bedürfniß baaren Geldes, um einen drängenden Gläubiger ſich bald möglichſt vom Halſe zu ſchaffen, überhaupt um alte Schulden zu tilgen. Aber ſelbſt dieſes hätte ſich vertagen laſſen, hätte Beethoven ſeine tief gewurzelte Abneigung gegen den kaiſerl. Hof zu beſeitigen vermocht. Seiner Unabhängigkeit ſtand durch die auf jenem Wege allenfalls erreichte Annäherung an den Hof keinerlei Abbruch in Ausſicht. In den Notirungen aus jenen Tagen fanden ſich einige, darüber deutlich geſchrieben war: „Zur Meſſe in Cis moll.“ Ob dieſelben zu jenem Zwecke dienen ſollten, iſt Geheimniß geblieben. Genug, des angeregten und viel und breit beſprochenen Planes iſt fernerhin mit keiner Silbe mehr gedacht worden.

Wir aber werden dieſer Beethoven'ſchen Gründe nothwendig noch gedenken und ſelbe, den unter a) angeführten ausgenommen, des näheren beſprechen müſſen. Vorab ſey nur bemerkt, daß einige dieſer Puncte ſo unerquicklicher aber auch verwickelter Art ſind, daß ſie in dem abzuhandelnden Lebensdrama einer Knotenſchürzung nicht ganz unähnlich ſehen. Ueber den mit „**plausible**“ bezeichneten Grund findet ſich in den Converſations-Heften von 1823 von des Meiſters Hand eine deutliche Erklärung. Er hatte nämlich in ſelber Zeit auch die Einladung erhalten, für die Philharmoniſche Geſellſchaft zu Boſton in Nord-Amerika ein Oratorium — „für jeden Preis“ zu ſchreiben. Auf eine von ſeinem Freunde Bihler geſtellte Anfrage in Betreff dieſes Oratoriums erwidert Beethoven: „Ich ſchreibe nur das nicht, was ich am liebſten möchte, ſondern des Geldes wegen, was ich brauche. Es iſt deswegen nicht geſagt, daß ich doch blos ums Geld ſchreibe. Iſt dieſe Periode vorbei, ſo hoffe ich endlich zu ſchreiben, was mir und der Kunſt das Höchſte iſt — Fauſt.“ *) Dieſes offenherzige Geſtändniß gibt den Schlüſſel zur Situation. Wir wollen ſogleich zweckmäßigen Gebrauch davon machen.

Die Verlagshandlung Diabelli u. Comp. hatte in der Winterzeit von 1822 auf 23 einer großen Anzahl Componiſten den Plan zur Herausgabe eines Collectiv-Werkes von Variationen für Pianoforte vorgelegt. Das Thema im Charakter eines Walzers war von Diabelli erfunden. Jeder Componiſt ſollte nur eine Variation beitragen. Auch an Beethoven war eine Einladung ergangen. Dieſelbe erweckte urplötzlich die Erinnerung in ihm an das Collectiv-Geſangwerk über den Text: **In questa tomba oscura etc.** im Jahre 1808, darüber in der zweiten Periode geſprochen worden. Zugleich erwachte wieder in dem Meiſter all' der Ingrimm über die jenem Werke widerfahrene Perſiflage. Er erklärte, daß er den Vorſatz gefaßt, niemals wieder an einem Collectiv-Werke Antheil zu nehmen, habe man damals den hohen Ernſt der Dichtung zu perſifliren gewagt, ſo ſey im vorliegenden Falle ſchon durch das Thema Gelegenheit gegeben, alle Theilhaber lächerlich zu machen; das Thema mit dem „Schuſterfleck“ (Roſalie) *) gefalle ihm nicht, u. ſ. w. Damit war die Einladung beſeitigt. Nicht lange nach dieſer kategoriſchen Erklärung erſuchte er mich, Diabelli gelegentlich zu fragen, ob es ihm genehm wäre, wenn er das Thema allein bearbeite, und welches Honorar er ihm wohl diesfalls bieten wolle? Der freudig überraſchte Verleger ſprach augenblicklich 80 Ducaten aus und notificirte zur Stelle dem Meiſter mittelſt einiger Zeilen dieſen Entſchluß, nur um 6 bis 7 Variationen bittend. Beethoven ſeiner Seits nicht minder freudig überraſcht durch das ungewöhnlich hohe Honorar für eine Partie Variationen erwiderte flugs mit einer ſchriftlichen Zuſage, anbei gegen mich bemerkend: „Nu, der ſoll über ſeinen Schuſterfleck Variationen haben!“

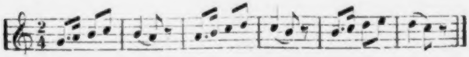
---

*) Der Gedanke zur Compoſition des Goethe'ſchen Fauſt ward durch Friedrich Rochlitz angeregt. Weiterhin werden wir Rochlitz ſelber darüber ſprechen hören.

Anfangs Mai bezog der Meiſter die von einem herrlichen Parke umgebene und eine entzückende Ausſicht gewährende Villa des Baron von Pronay zu Hetzendorf. Die zunächſt vorgenommene Compoſition war die Bearbeitung des Diabelli'ſchen Walzers, die ihn in ſeltener Weiſe beluſtigt hatte. Alsbald waren zehn, bald noch ein Mal ſo viel, dann gar ſchon fünf und zwanzig Variationen auf dem Papier, und immer hieß es: „Das ſind noch nicht alle.“ Der Verleger, beſorgt wegen des zu großen Umfangs des Werkes, folglich zu hohen Ladenpreiſes, wünſchte den Schluß. Der ſchreibluſtige Com-

---

*) Für nicht muſicaliſch-gebildete Leſer wird die Erklärung nothwendig, daß man in der Compoſitions-Lehre unter Roſalien kleine Sätze von mehr oder weniger Tacten verſteht, die ſtufenweiſe, und meiſt in gleichen Intervallen, auf einander folgen, wie die Steine im Roſenkranze. Z. B.:



Unter Künſtlern werden derlei Sätzchen gemeinhin „Schuſterflecke“ genannt; Fleck neben Fleck.

poniſt aber, der den Beweis liefern wollte, was ſich alles aus einem ziemlich ordinären Walzer, noch dazu mit einer Roſalie bilden laſſe,*) erwiderte: er möge nur noch etwas Geduld haben. So entſtanden die „33 Veränderungen über einen Walzer, Op. 120,“ denen man es leichtlich anſieht, in welch' roſiger Stimmung ſie niedergeſchrieben worden. Des Meiſters Gegner haben dieſes von ungewöhnlichem Humor ſprudelnde Werk immer ignorirt. Sie hätten daraus erſehen können — wenn ſie gewollt — in welch' heiterer, vergnüglicher Stimmung Beethoven zuweilen noch in ſeinen letzten Lebensjahren geweſen, nicht aber „immer düſter und brütend,“ wie ſie ihn zu ſchildern belieben. Die außerordentliche Mannichfaltigkeit in Verwendung des Themas — es muß ſich ſogar zur Umgeſtaltung in das Mozart'ſche „Keine Ruh' bei Tag und Nacht,“ gleich wieder zur Bildung einer Fughetta, endlich ſogar zu einer regelrecht geformten Fuge bequemen — gibt ein ſprechendes Zeugniß, mit welcher Luſt und wohl auch Selbſtbefriedigung dieſes, nur Virtuoſen erſten Ranges zugängliche Werk geſchaffen worden. Wenn ja die Perſiflage des Collectiv-Werkes aus dem Jahre 1808 irgend Einwirkung oder Anſtoß zu ſolcher Geſtaltung dieſes Werkes gegeben haben ſollte, ſo wollen wir ihr Dageweſenſeyn mit Dank begrüßen und das Factum überhaupt in Beethoven's Lebensgeſchichte nicht als bloße Epiſode betrachten.

Wenden wir uns nun zu dem Schulden-Punct, der gerade im Jahre 1823 unſern Meiſter aufs Höchſte alarmirt hatte.

Es muß wohl als ein unverzeihlicher Mangel an Vollſtändigkeit und Gründlichkeit in den Biographien eines Demoſthenes, Cicero, Dante, Shakespeare, und anderer großen Männer der Vorzeit, bezeichnet werden, daß deren Verfaſſer ihre reſpectiven Geldſchulden, nebſt den Namen ihrer Creditoren, der Nachwelt verheimlicht haben, darüber ſie doch informirt ſeyn mußten. Es liegt faſt außer Zweifel, daß die Kenntniß dieſer particularen Verhältniſſe zum Erforſchen des tiefinnerſten Geiſtes, wenigſtens einzelner ihrer Werke, weſentlich beigetragen und die Legion ihrer Commentatoren und Conjectural-Kritiker bedeutend verringert haben würde, wenn ſie mit genauer Kenntniß des Schuldenſtandes ihrer Helden an die beſchwerliche Arbeit hätten gehen können. Vornehmlich wäre bei Shakespeare ſeit beinahe einem vollen Jahrhundert ſchon keines Wortes Sinn mehr zweifelhaft, wenn ſeine Ausleger die Verhältniſſe zu ſeinen Gläubigern vom Urſprung an beſſer gekannt hätten. Es ſcheint aber in jenen Zeitaltern der Grundſatz leitend geweſen zu ſeyn, jedes der Nachwelt zu überliefernde Standbild eines bedeutenden Mannes ſo viel als möglich aus einem Blocke herauszubilden und es von allen Nebendingen frei zu halten, ſofern ſie nicht Grundzüge des Charakters geweſen, vielmehr blos durch ungünſtige Lebensverhältniſſe ſich dem Individuum gleichſam aufgedrungen hatten, — weil Nebendinge jeder Art ohne ſolche Baſis einer ſpäteren Zeit, die ſich lediglich an die vorhandenen Werke halten will, kein Intereſſe zu bieten vermögen.

---

*) Das erinnert an eine Stelle von des Meiſters Hand in einem Tagebuche aus dem Jahre 1815, welche heißt: „Die Schottiſchen Lieder zeigen, was die unordentlichſte Melodie vermöge, wenn ſie mit Harmonie gut behandelt wird.“

Noch ſteht folgende Stelle dort: „Ich muß den Engländern zeigen, was in dem God save the King für ein Segen iſt.“

Es war gefehlt, mich in den früheren Ausgaben dieſer Schrift ungefähr von demſelben Grundſatze im Allgemeinen, ſpeziell bei Beſprechung des Schuldenpunctes, leiten zu laſſen, und dieſen ſo wichtigen Gegenſtand nicht mit gerühmter „deutſcher Gründlichkeit“ zu erſchöpfen. Wie weſentlich hätte nicht eine recht auseinander gedehnte Schilderung dieſer Verhältniſſe auf eine ſichere Spur des poetiſchen Inhalts der 9. Sinfonie verhelfen können, welche inmitten der Geldbedrängniſſe und auch inmitten der außergewöhnlichſten Wirrniſſe in des Meiſters Haushaltung ausgearbeitet worden, was zum Theil ſchon gezeigt iſt. Was wäre bis zur Stunde noch der zweite Theil von Fauſt für ein undurchdringliches Chaos myſtiſchen Dunkels, hätten nicht particulare Beziehungen und Verhältniſſe des Dichters, Teltower Rübchen und andere materielle Geringfügigkeiten den Divinatoren die Schlüſſel zu deſſen Eröffnung in die Hände geſpielt. Solche glänzende Reſultate ſollen mich zur Nacheiferung anſpornen. Vielleicht gelingt es ſogar durch offene aber möglichſt bündige Darlegung dieſes Fragepunctes Weſentliches zur Feſtſtellung des von den modernen Kunſtphiloſophen und Beethoven-Grüblern entdeckten „zweiten und dritten Styls“ in des Meiſters Werken beizutragen. Vorausgehend hat uns der Meiſter ſelbſt ſchon durch ſeine Beantwortung der Bihler'ſchen Frage einen der Hauptſchlüſſel zu ſeinen Styl-Extravaganzen gegeben. Wahrhaft glücklich würde ich mich aber preiſen, durch Auseinanderſetzung dieſes Incidenz-Punctes die Zufriedenheit jener Beethoven-Verehrer zu erreichen, die mir einſtens in ziemlich barſchem Tone zugerufen: „Gib von Allem Alles, nicht aber Alles nur halb!“ — Wohlan!

Schon im Jahre 1816, alſo in den Tagen des Beginnens der ſo lange andauernden Verlegenheiten und Calamitäten mancherlei Art, legte die Leipziger Verlagshandlung Hoffmeiſter unſerm Tondichter den Plan zur Herausgabe ſeiner ſämmtlichen Pianoforte-Muſik vor, unter Bedingungen, die im Ganzen mit ſeinen Forderungen nicht weit auseinander gegangen. In dieſer Angelegenheit conſultirte er Anton Diabelli, der damals noch nicht ſelbſt Verleger war. Diabelli's kritiſche Unterſuchung und Beantwortung des Hoffmeiſter'ſchen Planes liegt in ſeiner ausführlichen Zuſchrift an Beethoven, de dato 22. Auguſt 1816, vor. Zur Orientirung für den Leſer werden folgende Stellen daraus hinreichen: „Ich dächte, Sie blieben auf Ihrer ſchon gemachten Forderung ſtehen, nämlich: für die öffentliche Autoriſation zur Herausgabe Ihrer Klavierſachen, und zugleich für die Redaction davon 3000 Gulden Convent. Münze, für die neuen Sonaten, deren zu einem jeden Hefte Eine dazukömmt, im Durchſchnitt für jede 40 Ducaten.“ Der Stein des Anſtoßes in dieſem Plane war blos: bogenweiſe Bezahlung. Diabelli bemerkt dazu: „Mit bogenweiſer Bezahlung per Ducaten iſt gar nichts, und ich rathe Ihnen durchaus davon ab. Der Verleger bringt freilich nach ſeiner Berechnung 4000 Gulden heraus, allein vielleicht in zehn oder mehreren Jahren.... Ich hoffe ganz ſicher, daß der

Verleger Ihre Forderungen eingehen wird, wenn Sie ihm ſelbe als Ihren letzten und beſtimmten Willen bekannt machen werden.“

Die Unterhandlung mit Hoffmeiſter wurde nicht mit diplomatiſcher Schweigſamkeit betrieben und kam leider den mit immer gleicher Liebe und Selbſtaufopferung für die Intereſſen des großen Meiſters ſich hingebenden Freunden im Paternoſter-Gäßchen zu Wien zu Ohren. Spekulanten wie den Herren Steiner u. Comp. (d. h. Steiner u. Haslinger) konnte es nicht entgehen, daß ſie bei Zuſtandekommen des Leipziger Plans mit ihren Beethoven'ſchen Verlagswerken in Nachtheil gerathen, in der Folgezeit aber gar keine neuen Werke mehr von ihm zu erhalten ſeyn dürften. Sie traten demnach mit einem ähnlichen Plane entgegen, wünſchend, der Meiſter möge ihnen nur zwei bis drei Jahre Zeit gönnen, um das Unternehmen beginnen zu können. Mit mathematiſcher Gewißheit bewieſen ſie ihm die größeren Vortheile ſowohl in Bezug auf Honorar als überhaupt, wenn alle Arbeiten, Correcturen u. ſ. w. unter ſeinen Augen ſtattfinden würden. Dieſe chimäriſche Vorſpiegelung genügte, um den Hoffmeiſter'ſchen Plan ſogleich fallen zu laſſen.

Einige Zeit nachher legte dieſe Wiener Verlagshandlung dem Meiſter ein Verzeichniß von allen Muſikgattungen vor, beginnend mit der Sinfonie und dem Oratorium bis herab zum Liede, darin jede Species tarifirt war. Dieſes Verzeichniß befindet ſich in Tobias Haslinger's Handſchrift hier. Darin iſt z. B. eine Sinfonie mit 60—80 Ducaten tarifirt, ein „größeres“ Oratorium mit 300 Ducaten, ein „kleineres“ mit 200, ein Requiem mit 120, eine Opera seria mit 300, eine Sonate für Pianoforte allein mit 30, eine große Sonate für Pianoforte allein mit 40 Ducaten. Das Ganze war ein ſo verführeriſcher Plan, wie er dem Meiſter niemals vorgemalt worden. Daß er ein geneigtes Ohr gefunden, begreift ſich leicht. Nachſtehende Anmerkungen von ſeiner Hand auf dem Verzeichniß bezeugen dies: „Man könnte ſich auch vorbehalten die Preiſe manchmal zu ändern oder anders zu beſtimmen; wenn man betrachtet, daß dergleichen blos für Oeſtreich, höchſtens Frankreich wäre, und mir noch England dazu bliebe, ſo könnte es angenommen werden. Bei mehreren behielte man ſich vor, die Preiſe ſelbſt zu beſtimmen. Was die Herausgabe ſämmtlicher Werke betrifft, ſo ließe ſich vielleicht auch England und Frankreich für den Autor abziehen. Die zu zahlende Summe des Verlegers wäre 10,000 Gulden Conv. M. Da ſie ſich auch einlaſſen wollen auf die Herausgabe ſämmtlicher Werke, ſo würde meines Erachtens ein ſolcher Contract das Beſte ſeyn. — Vielleicht für London und Paris aushalten, deswegen an Schleſinger einen Brief ſchreiben."

Dieſem mit raffinirter Klugheit ausgeſonnenen Plane hing jedoch die Bedingung an, daß ſich Beethoven verpflichten ſolle, alles in Zukunft zu Schreibende ausſchließlich dieſer Wiener Verlagshandlung zu überlaſſen, eine Bedingung, welcher er ſich unterziehen wollte. Allein auch dieſer Plan hatte das Schickſal des Hoffmeiſter'ſchen: er wurde verrathen. Alsbald erſcholl Zeter und Mordio im Gremio der andern Wiener Verleger. So mögen dem türkiſchen Sultan einſtens wegen beabſichtigter Regierungsmaßregeln von den Herren Paſcha's die Ohren voll geſchrieen worden ſeyn, wie unſerm Meiſter damals von den Artaria's, Mollo's und Cappi's gegen das Steiner'ſche Monopol-Syſtem. Auch der muſicaliſche Sultan Wiens ließ ſich von der Unfehlbarkeit der Gegenvorſtellungen dieſer Herren Concurrenten überzeugen, daß der Steiner'ſche Plan zu ſeinem Nachtheil ſey. Wie vordem der Leipziger, wurde auch dieſer beſeitigt und ſomit ſaß das bedrängte Schifflein und der — trotz ſelbſteigener Mahnung im Tagebuche von 1816 — nach allen Winden hinblickende Steuermann wieder feſt auf dem Trockenen; aber Freiheit und Unabhängigkeit, letztere freilich in ſehr zweifelhafter Weiſe, blieben gewahrt. Von dieſer Freiheit erhielt Dominik Artaria den erſten Beweis: die große Sonate in **B dur, Op.** 106.

Mittelſt dieſer Thatſachen fühlen wir uns genug gerüſtet wieder den Boden des Jahres 1823 zu betreten, um dem hiſtoriſchen Verlauf der Dinge weiter nachzugehen.

Es iſt ſich zu erinnern, daß Beethoven zur Deckung ſeiner Bedürfniſſe den bedauerlichen Schritt gethan, Baarſummen aufzunehmen, darunter ſich auch Anticipationen von zweien ſeiner Verleger, einem Wiener und einem Leipziger, befanden. Auch iſt ſich zu erinnern, daß der Geldbedarf dadurch motivirt war, um einen drängenden Gläubiger ſich vom Halſe zu ſchaffen. Dieſer Gläubiger war die mehrgenannte Verlagshandlung Steiner u. Comp. und das Object des ſchuldigen Betrages 800 Gulden Wiener Währung.*) Es waren ſomit jene Männer, deren Manipulationen in den Intereſſen unſers Meiſters wir ſo eben aus vorſtehender Thatſache kennen gelernt, welche eine lange Reihe von Jahren mit ihm in Geſchäftsverbindung geweſen, die, wie keine anderen, ihm zu ſchmeicheln und ihn zu ihren Zwecken zu benutzen verſtanden, gegen die er Jahre hindurch lautes Mißtrauen gehegt und die Fauſt im Sack gemacht, und ſich dennoch von ihnen nicht zu emancipiren vermochte, bis dies erſt 1823 auf faſt gewaltſame Weiſe geſchehen iſt. Darum ihr Eindrängen auf ihn, weil ſie klar geſehen, wie ein neues Werk um's andere andern Verlegern überlaſſen ward. — Schon zu lange hatte die Abhängigkeit des Meiſters von dieſen Herren gedauert, denn bereits in dem trübſalvollen Jahre 1813 hatte ſie ihren Anfang genommen. Die Gründe laſſen ſich faſt errathen. Es wäre bedenklich, dieſer Vorgänge mit ſolcher Offenheit zu erwähnen, lebte nicht noch Einer, der dieſelben ganz in der Nähe mit beobachtet hat, auf den ich mich berufen darf. Es iſt der Verleger N. Simrock in Bonn. Als dieſer im Jahre 1816 Beethoven in Wien beſuchte, konnte ihm deſſen abhängiges Verhältniß zu genannter Verlagshandlung nicht verborgen bleiben, ja, der Meiſter weihte ihn ſelber in dieſe Myſterien ein, als er ihn bei Einhändigung des Manuſcripts der beiden Sonaten, Op. 102, „gebeten, den Herren Steiner und Haslinger gegenüber nichts verlauten zu laſſen, daß er ihm Compoſitionen zum Verlag gegeben.“ In ſo bedauerlicher Abhängigkeit müſſen wir den nach anderen Seiten hin ſo ſtarken Charakter erblicken! Daß keinerlei Verſprechen, weder ein mündliches, viel weniger ſchriftliches, von Seiten Beethoven's gegeben worden war, ſeine Kunſt nur dem Dienſte dieſer Verlagshandlung zu widmen, hat ſich bald zum Troſte ſeiner Freunde mit Gewißheit herausgeſtellt.

---

*) In der erſten Ausgabe, S. 121, heißt es 800 Gulden Conv. Münze. Dr. Bach hat dieſen Irrthum erſt nachträglich verbeſſert. Im Manuſcripte hatte er ihn überſehen.

In den erſten Monaten des Jahres 1823 war dieſes Zerwürfniß bereits ſo weit gediehen, daß aus dem Paternoſter-Gäschen mit gerichtlicher Klage gedroht worden. Nachdem des Meiſters Bruder Johann ſich entſchieden geweigert, für dieſe ſo geringfügige Schuld nur ſo lange Bürge ſeyn zu wollen, bis einige der erwarteten Honorare für die ſubſcribirten Exemplare der **Missa** eingegangen ſeyn würden, ſo durfte Beethoven nicht länger mehr ſäumen, die Angelegenheit den Händen des **Dr.** Bach zur Schlichtung zu übergeben. Indeß fand der Meiſter im Einverſtändniſſe mit ſeinem Advocaten für nothwendig, vorher eine Gegenforderung an ſeine ungeſtümen Gläubiger zu ſtellen. Seit Jahren befand ſich nämlich dieſe Muſikhandlung im Beſitze der Manuſcripte von der erſten Ouverture zu Leonore, die 1805 nach einem Probeverſuch beſeitigt worden war, wie in der zweiten Periode des näheren gemeldet iſt; ferner von der Cantate: „Der glorreiche Augenblick,“ 1814 aufgeführt, dann von der fünfſtimmigen Fuge in **D dur,** für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncell, bereits im Jahr 1816 geſchrieben; von dem italieniſchen Terzett: **Empi, tremale;**“ von der Ouverture zu König Stephan; endlich noch von der Ouverture in **C dur, Op.** 115. Der Meiſter forderte deren unverzügliche Herausgabe, als Rechtsgrund anführend, daß es ſowohl im geiſtigen wie auch materiellen Intereſſe des Autors liege, deſſen Geiſtesproducte nicht lange Jahre hinter Schloß und Riegel verborgen zu halten. Die gegentheilige Erwiderung lautete kurz und bündig: „Wir haben jene Manuſcripte gekauft und bezahlt, folglich ſind ſie unſer Eigenthum und können damit thun, was wir wollen.“ So ſtand es in damaliger Zeit um den Begriff von Geiſtesproducten und Autoren-Rechten in Deutſchland. Erſtere glichen einer Waare und letztere exiſtirten gar nicht. **Dr.** Bach, einſehend, daß bei einem ernſteren Schritte für ſeinen Clienten nichts als die künſtleriſche Thätigkeit hemmende Gemüthsbewegungen reſultiren würde, rieth demnach zu unverweilter Ausgleichung mittelſt Entäußerung einer Bank-Actie, wozu ſich unſer Meiſter aber erſt nach längerem Sträuben verſtanden hat. Die Wahrheit dieſer Sachlage wird vollends der genaue Wortlaut eines Briefchens von Beethoven an den Verfaſſer dieſer Schrift bekräftigen, wie überhaupt noch ſeine augenblicklichen Verhältniſſe auf's Schärfſte kennzeichnen. Er ſchreibt: „Lieber Schindler, vergeſſen Sie nicht auf die B. A. (Bank-Actie). Es iſt höchſt nöthig, ich möchte nicht gern um nichts und wieder nichts bei Gericht verklagt werden. Das Benehmen meines Bruders hierin iſt ſeiner ganz würdig. — Heute iſt der Schneider beſtellt, den ich unterdeſſen hoffe mit Güte für heute abweiſen zu können."

Zu ſolchen Vorgängen mußte es endlich kommen, um den lange gefangen gehaltenen Meiſter aus den Netzen dieſer „Freunde" zu befreien. Zu richtiger Orientirung in den Katalogsnummern iſt demnach zu wiſſen nothwendig, daß genannte Verlagshandlung in den letzten zehn Lebensjahren des Meiſters kein neues Werk von ihm erhalten. Die letzten Opuszahlen im Katalog ſind Werken aus früherer Zeit beigeſetzt, die aus jenem Verlag hervorgegangen. Es war kaum zu bezweifeln, daß die Speculation auf Beethoven's Ableben gerechnet, um alsdann noch mit einer Reihe neuer Werke von ihm hervortreten zu können. Somit erklärt ſich die letzte Opuszahl 138 auf der erſten Ouverture zu Leonore-Fidelio. *)

---

*) Es darf hier nicht übergangen werden, daß bald nach Verſteigerung von Beethoven's „Kunſt-Nachlaß" im Novemb. 1827 die Nachricht durch die Blätter ging: „Tobias Haslinger habe bei dieſer Gelegenheit für einen Spottpreis ein Päckchen Tänze und Märſche erſtanden, darin ſich auch die Partitur nebſt ausgezogenen Orcheſter-Stimmen einer ganz unbekannten, großen charakteriſtiſchen Ouverture vorgefunden, welche der Meiſter, wie ſich Schuppanzigh erinnert, wohl vor einigen Jahren probiren ließ, was auch die eigenhändig mit Rothſtift verbeſſerten Schreibfehler bezeugen." Siehe Allg. Muſ. Ztg. XXX, S. 141.

Zu gründlicher Zerſtörung dieſes weitausgebreiteten Lügengewebes wird eine von des Meiſters Hand im Monat Februar 1823 gemachte Kalender-Notiz — die vorliegt — behülflich ſeyn. Dieſe bezeugt: „Steiner haben die Sachen alle von 1814 und 1816."

In purem Gegenſatze ſtand das Benehmen des Leipziger Gläubigers, der die andere Anticipation geleiſtet hatte. Es war die Verlagshandlung C. F. Peters. Obgleich dieſe Anticipation unter gegenſeitiger Uebereinkunft von zu liefernden Manuſcripten erfolgt iſt, (es erfolgte nur eine und welche? weiter unten) ſo hatte der ehrenwerthe Verleger dennoch Geduld mit der Rückerſtattung zu warten, bis dieſe unſerm Meiſter weſentlich erleichtert war. Die Mittheilung nachſtehender Quittung, die im Original vorliegt, wird den Sachverhalt deutlich aufklären. Sie lautet wörtlich:

Herrn L. van Beethoven in Wien erſuche ich hiermit, die im Auguſt 1822 von mir empfangenen drei hundert und ſechszig Gulden Conventions-Geld, welche Sie, da keine Geſchäfte zwiſchen uns zu Stande gekommen ſind, jetzt wieder zu meiner Verfügung ſtellen, an Herrn Steiner und C., Muſikhandlung in Wien, zurückzuzahlen und gegenwärtiges, als Quittung von mir, dagegen zu empfangen."

Leipzig, am 30. November 1825.

C. F. Peters,
Muſikverleger.

Die Empfangsbeſtätigung obiger 360 Gulden C. M., oder 900 Gulden Wiener Währung, de dato 7. December 1825, Sig.: F. A. Steiner und C., befindet ſich auf demſelben Blatte.

Das im Herbſte 1822 genannter Muſikhandlung in Leipzig überſchickte Manuſcript war eines jener Werkchen, die man am geeignetſten mit der Benennung „Gedankenſpähne" bezeichnen könnte, wäre dieſe Rubrik in der muſicaliſchen Literatur eingeführt. Solcher Spähne, mitunter wohl recht geiſtreich und inſtructiv, exiſtiren bekanntlich von unſerm Meiſter ziemlich viele, und dürften meiſt alle während des Componirens großer Werke abgefallen ſeyn. Die in Rede ſtehenden betitelte er „Bagatellen"; und hatte [illegible]e in der hochbegeiſterten Zeit des Entſtehens der Missa solemnis, gleichſam um auszuruhen, zu Papier gebracht. Der Leipziger Verleger ſchickte ſie jedoch ſofort zurück mit der Bemerkung: er halte ſie des Preiſes (ich glaube 10 Ducaten) für unwerth und Beethoven ſolle es unter ſeiner Würde halten, die Zeit mit ſolchen Kleinigkeiten, wie ſie Jeder machen könne, zu verbringen. — Dieſe kühne, aber zu guter Zeit kommende Bemerkung fand bei dem Meiſter eine äußerſt unliebſame Aufnahme. Gegen ſeine Gewohnheit hat er den Tag des Erhaltens — 19. März — ſogar im Kalender notirt, der mir vorliegt. Es hatte wirklich den Anſchein, als gefiele er ſich in ſolch geiſtiger Abſpannung und habe Luſt noch mehrere dergleichen Bagatellen aus dem Mantel zu ſchütteln. Später hat das beſprochene Werkchen die Verlagshandlung Schott in Mainz an ſich gebracht und ihm die Ehre angethan, es unter der Opuszahl 126 erſcheinen zu laſſen.*)

Nicht ohne Widerſtreben berühre ich einen dritten Fall, ungleich zarterer Natur, auch von höherem Belange, als beide aufgezeichnete, führte uns deſſen Urſprung nicht bis zu dem trübſalvollen Jahre 1813 zurück, in welchem das Schickſal um das Haupt unſers Helden einen ſo feſten Knoten geſchlungen zu haben ſcheint, den vollſtändig aufzulöſen ihm niemals wieder gelungen iſt. Auch mit dieſem Schuldpoſten ward ich durch den Meiſter ſelber bekannt gemacht, jedoch über deſſen Urſprung, wie auch über andere in ſeine verſchiedenen Verhältniſſe tief einſchneidende Einzelheiten jenes Unglücksjahres bin ich erſt bei meinem längeren Aufenthalte zu Frankfurt am Main vergewiſſert worden. Daſelbſt befindet ſich noch eine der älteſten Freundinnen unſers Meiſters am Leben, welche er bereits bei ſeiner Ankunft in Wien 1792 im väterlichen Hauſe, von B —, kennen gelernt, die ſich dann im Jahre 1798 nach Frankfurt verheirathet hat. Die große Entfernung vermochte die gegenſeitigen Gefühle wahrer Freundſchaft und Hochachtung nicht zu ſchwächen. Dieſe Frankfurter Familie nannte der Meiſter in einer Zuſchrift an mich: „ſeine beſten Freunde in der Welt.“ — In ſeinem Tagebuche von 1814, davon Abſchriften exiſtiren, ſteht von ſeiner Hand die Anmerkung: „2300 Gulden bin ich dem F. A. B — t — o ſchuldig, einmal 1100 Fr. und 60# (Ducaten.)“ Dieſe vortrefflichen Menſchen haben den Meiſter niemals an ſeine Verpflichtung erinnert, im Gegentheil ſich bemüht ihm dieſelbe aus dem Sinn zu ſchlagen, bis ganz günſtige Tage kämen. „Den Edelmuth dieſer Freunde aber nicht länger prüfen zu müſſen“, wie er ſich in der Zuſchrift an mich ausdrückt, entſchloß er ſich eine zweite Bank-Actie zu verkaufen, welche Angelegenheit ich ihm gleichfalls ordnen half. Es geſchah dies unmittelbar nach dem erwähnten Conflict mit der Steiner'ſchen Muſikhandlung im März 1823, wie es mir ſeine Kalender-Notate vergegenwärtigen.

---

*) Dieſer Fall mag die Erfinder von Anekdoten und Hiſtörchen, Beethoven betreffend, belehren, wie ſchwer es für ihn ſelbſt in ſeiner Glanzperiode geweſen 10 Ducaten, vielweniger 100, zu erhalten. Letzter Zeit haben wieder einmal die Journale — nach dem Vorgange der Novellen-Zeitung — unſern Meiſter bei einem Landaufenthalte in Geldverlegenheit gerathen laſſen. „Einige mit Noten beſchriebene Bogen" ſollte der Wirth zu einem Verleger nach Wien tragen, und in ſeinem Namen 100 Ducaten dafür fordern, — die dem Ueberbringer des Wechſels wirklich bezahlt worden, wie der Erfinder weiß. Wahrſcheinlich war es die Verlagshandlung im Paternoſter-Gäßchen, die ſo hohe Summen für Beethoven'ſche Manuſcripte ſtets in Bereitſchaft gehabt.

Ein vierter Schuldpoſten, gleichwohl an ſich höchſt unbedeutend, betrifft einen eigenthümlichen Fall, iſt dazu noch mit den Intereſſen eines Andern eng verknüpft. Es wird rathſam ſeyn, deſſen Mittheilung für einen geeigneteren Ort zu verſparen. Der freundliche Cenſor in Wien hatte ihn in der erſten Ausgabe beſeitigt, und dennoch iſt er protokollariſch verzeichnet, folglich kein Geheimniß. Die Auseinanderſetzung wird nun unerläßlich, was gezeigt werden ſoll.

Wenn Seyfried unter den Characterzügen Beethoven's auch den anführt: „Er kannte den eigentlichen Werth des Geldes nicht, welches er nur als Mittel betrachtete, zur Anſchaffung der unumgänglich nothwendigen Bedürfniſſe,“ ſo darf nach Einſicht in vorſtehende Thatſachen wohl gefragt werden: von welch' fern liegender Zeit ſpricht denn der Ritter von Seyfried? Man ſollte doch meinen, daß Verhältniſſe, wie die eben mitgetheilten, wohl in die Schule ſchicken können, um den Werth des Geldes kennen zu lernen. In dieſer Schule war unſer

Tondichter wirklich, lernte auch die Theorie vortrefflich, mit der Praxis erging es ihm aber wie ſo vielen Andern: er knauſerte nur zu oft bei den nothwendigſten Bedürfniſſen, in Dingen aber, die ſeine Liebhabereien betrafen oder mit irgendwelchen Eigenheiten collidirten, da geriethen Theorie und Praxis in Zwieſpalt. Wir werden von dergleichen zu ſprechen haben.

Verlaſſen wir aber einſtweilen dieſe unfreundliche Station im Leben unſers Meiſters und begeben wir uns wieder auf das Gebiet ſeines Kunſtgenius.

In den Wintermonaten von 1823 verbreitete ſich über das muſicaliſche Wien eine Nachricht ſo zweifelloſen Inhalts, daß alle Muſikfreunde darob von Freude erfüllt wurden. Die nach achtjähriger Pauſe im November 1822 ſtattgefundene Wiederaufführung des Fidelio, der in der That wie Phöbus ſtrahlend am muſicaliſchen Horizonte aufgegangen, hatte in mehreren Vorſtellungen einen ſo außerordentlichen Erfolg, daß die Adminiſtration des kaiſ. Opern-Theaters den Muth faßte, an unſern Meiſter den Antrag betreffs einer neuen Oper für dieſes Inſtitut gelangen zu laſſen.*) Beethoven bewillkommte dieſen Antrag und wünſchte unverzüglich Texte zur Auswahl zu erhalten. Dieſe kamen alsbald in nicht geringer Anzahl, allein alle mißfielen.**) Vorab hatte er ſich für altgriechiſche und römiſche Stoffe ausgeſprochen, die man ihm aber als verbraucht darzuſtellen ſich bemüht hatte. Dies erſchwerte die Wahl dermaßen, daß der Meiſter bald ſelber nicht mehr wußte, in welche Kategorie denn der zu wählende Stoff eigentlich gehören ſolle. Da wagte es — nicht ohne Zagen — Franz Grillparzer ihm ſein eben beendigtes Opernbuch „Meluſina" zuzuſchicken. Dieſer hochromantiſche Stoff, viele wirkſame Situationen bietend, unter den handelnden Perſonen auch eine komiſche zählend (ein Diener faſt in Leporello's Character) gefiel Beethoven ausnehmend und ſtimmte ihn hinſichtlich ſeines früher geäußerten Wunſches völlig um. Dichter und Tonſetzer hielten mehrere Conferenzen, denen ich ſtets beigewohnt, wo in Beethoven's Sinne Aenderungen, Kürzungen, überhaupt eine gedrängtere Anordnung im Scenarium verabredet und vom Dichter bereitwilligſt zugeſagt worden. Dieſe Veranlaſſung führte beide edle Sänger zum erſten Mal zuſammen und gab Gelegenheit, in wehmuthsvollen Klageliedern über die politiſchen und ſocialen Zuſtände des gemeinſamen Vaterlandes gegenſeitig die Herzen zu eröffnen.

---

*) Die Künſtler, welche in dieſen Vorſtellungen wirkten, waren: Wilhelmine Schroeder (Fidelio), Haizinger (Floreſtan), Forti (Pizarro), Zeltner (Rocco), Neſtroy (Don Fernando), Rauſcher (Jacquino) und Thekla Demmer (Marcelline.)

**) A. B. Marx führt in ſeinem Beethoven, I. 379, an, daß von dorther der Antrag gekommen zu einer dreiactigen Oper, welche Biedenfeld nach Schillers Bürgſchaft gearbeitet hatte, daß Beethoven nicht abgelehnt, aber verlangt habe, daß der 2. Act (das Hochzeitsfeſt) von Weigl componirt werde, weil ihm ſelber „ſolche ſelige Heiterkeit nicht zuſage."

Das iſt Erdichtung, ſchwerlich aber von Marx. Beethoven hatte für Joſ. Weigl, ſeinen alten Duzfreund, zu große Achtung, als daß er ſolche Aeußerung gethan haben könnte. Im Gegentheil ergriff er jede Gelegenheit, dem ausgezeichneten Opern-Director dieſe Achtung offen zu bezeugen. Er betrachtete ihn als die einzig lebende Tradition in Mozart's Muſik. „Weigl hat's geſagt? Dann glaubt es nur."

Faſt gleichzeitig mit dem Antrage ſeitens der Adminiſtration des Opern-Theaters kam ein ähnlicher aus Berlin von dem Intendanten der Königlichen Theater, Grafen Brühl, dem zufolge unſerm Meiſter das Honorar ſelbſt zu beſtimmen überlaſſen war. Ohne Jemandem ein Zeichen zu geben, überſchickte er dem Grafen die Grillparzer'ſche Meluſina zur Einſicht, und zwar mit beifälligen Aeußerungen darüber, was ſich aus dem Antwortſchreiben des Intendanten ergeben, das Beethoven zu verbergen vergeſſen. Graf Brühl ſpendete der Dichtung nicht minder ſeinen Beifall, bemerkte aber beigehend, daß auf der Königl. Opernbühne ein Ballet „Undine" in Scene ſey, deſſen Inhalt einige Aehnlichkeit mit dem der Meluſina habe. Dieſer unbedeutende Umſtand nebſt den alten unerfreulichen Erinnerungen an die Vorgänge mit ſeinem Fidelio waren Grund, daß er ſeine Abſicht, eine deutſche Oper zu ſchreiben, plötzlich fallen ließ, nachdem er manch hartes Wort über deutſche Opernſänger ausgeſtoßen hatte. In ſeiner Erinnerung ſchienen nur die Vorgänge vom Jahre 1805 im Theater an der Wien haften geblieben zu ſeyn, leider nicht das gefällige Entgegenkommen ſämmtlicher Hof-Opernſänger und deren ausgezeichnete Leiſtungen aus dem Jahre 1814, denen ja unbeſtritten ein guter Theil des Erfolges zugeſchrieben werden konnte. Nicht minder hat er über die Aufführungen ſeiner Oper im Spätherbſte 1822 allſeitig nur mit Anerkennung ſprechen gehört. Das alles vermochte aber ſeine Meinung von deutſchen Sängern im Allgemeinen keineswegs zu ändern. Vielfacher Umgang in früheren Jahren mit italieniſchen Sängern hat den durch und durch deutſchen Componiſten und deutſchen Mann für deutſche Sänger nicht günſtig geſtimmt. Er vermißte bei ihnen die bei Italienern allzeit wahrgenommene Begeiſterung für die Kunſt und Eifer im Studium, er beſchuldigte ferner die deutſchen Sänger der Selbſtgenügſamkeit auf mittelmäßiger Stufe der Ausbildung.*) Zu ungünſtigen Vergleichen gab die damalige Anweſenheit der erſten Geſangsgrößen Italiens in der Kaiſerſtadt, als: Lablache, Rubini, Donzelli, Ambrogi, David u. a., dann der Damen: Fodor-Mainville, Meric-Lalande, Dardanelli, Eckerlin, u. a., die den Enthuſiasmus des Auditoriums in jeder Vorſtellung auf's Höchſte zu erregen verſtanden, täglich Gelegenheit. Ja, unſer Meiſter, der von dieſer Schaar auserkorner Künſtler Roſſini's „Barbiére" aufführen geſehen, (nachdem er vorher Einſicht in die Partitur genommen) hatte in der That für dieſelbe ſo entſchieden Feuer gefangen, daß er ſich auf Anregung der kunſtbegeiſterten Caroline Unger (nun verehelichte Frau Ungher-Sabatier) leichtlich zu dem Entſchluſſe bringen ließ, eine Oper für dieſe italieniſche Sänger-Phalanx zu ſchreiben. Ohne weitere Aufforderung hatte er dieſen Künſtlern das Verſprechen gegeben, ſchon im folgenden Jahre mit dieſer Arbeit beginnen zu wollen. Bald werden wir die Gründe vernehmen, welche auch dieſen ſchönen Vorſatz zu nichte gemacht.

In die Frühlingszeit dieſes Jahres fällt eine Epiſode, die, weil nicht ohne charakteriſtiſchen Beigeſchmack, wohl der Erwähnung werth iſt. Schon im vorausgehenden Jahre erhielt der Meiſter von der königl. ſchwediſchen Akademie der Künſte und Wiſſenſchaften das in ſehr ſchmeichelhaften Ausdrücken abgefaßte Diplom eines Ehrenmitglieds. Vorſchriftsmäßig wurden die nöthigen Schritte bei der niederöſtreichiſchen Regierung um Einholung der Erlaubniß zu deſſen Annahme gethan. Nach ſehr langem Harren kam dieſe endlich, nachdem Beethoven bereits mit Bearbeitung des Diabelli'ſchen Walzer-Thema's zu Hetzendorf beſchäftigt geweſen. Behufs Einrückung dieſer Auszeichnung aus hohem Norden in den Oeſtreichiſchen Beobachter und die Wiener Zeitſchrift überſchickte er mir für den Redacteur des erſteren (Herrn von Pilat) und für C. Bernard betreffs des andern Blattes zwei Briefe in launigſter Abfaſſung und durcheinander geworfenen Sätzen. In einem dritten, mir zugehörigen, ſpiegelte ſich die Form der andern beſtens ab. Dieſer Brief lautet:

---

*) Welches Urtheil würde wohl der ſtrenge Meiſter über den allgemeinen Bildungszuſtand der heutigen Sänger, ſowohl deutſchen wie italieniſchen, fällen, wenn er damals ſchon ſo ſcharf diſtinguirt hat?!

„Sehr beſter L — k — von Epirus nicht weniger von Brunduſium! Gebt den Brief dem Beobachter, Es muß aber ſein Name von Euch drauf geſetzt werden… Ich habe geſchrieben „zum Ehrenmitglied“, ich weiß aber nicht, ob es ſo heißen ſoll, ob nicht vielleicht blos „zum auswärtigen Mitglied“, unwiſſend und nie beachtend dergleichen. Fragen Sie bei beiden philoſophiſchen Zeitungsſchreibern, ob dies eine Ehren- oder eine Schandmitglieds-Ernennung ſey.“ u. ſ. w. *)

Dieſe Schriftſtücke, nebſt andern derartigen Ergüſſen noch, lieferten den ſprechendſten Beweis von den vergnügten Stunden, die der Meiſter mit Variirung des Walzers „mit dem Schuſterfleck“ verbracht hat. Der Inhalt aber der beiden andern Briefe bewegte ſich in meiſt beißenden Sarkasmen bezüglich auf das Redactions-Geſchäft, auf die „hohe Regierung

---

*) Letzterer Terminus möge nicht ſtrenge kritiſirt werden. Die k. ſchwed. Akademie hatte bis zum Jahr 1823, vornehmlich in Tonkunſt, kaum noch merkliche Spuren ihres Daſeyns gegeben, und ſelbſt gegenwärtig ſcheinen dieſe Dinge noch immer in einem primitiven Zuſtande zu verharren. Daß die Oper nicht damit gemeint iſt, verſteht ſich wohl von ſelbſt.

und die große Beſchwerniß, welche ihr dieſe, nicht weniger denn ſieben bis acht Monate Zeit erforderliche Annahme-Beſchließung verurſacht haben müſſe.

Im Laufe des Monats Juni war dieſe Variationen-Arbeit beendigt und ohne übliche Zeitanwendung zur letzten Feile ſofort dem Verleger Diabelli übergeben. Und nun ging es unverweilt mit vollen Segeln auf die neunte Sinfonie los, für die bereits einige Notate ſichtbar geweſen. Urplötzlich war aber aller Humor verſchwunden, der ihn biegſam und in jeder Hinſicht zugänglich gemacht hatte. Alle Beſuche wurden abgewieſen, ſelbſt meine, die ihm bis dahin nicht oft genug kommen konnten, wünſchte er von nun an ſeltener. Er ſchrieb mir daher: „Samothrazier!*) Bemüht euch nicht hieher, bis etwa ein Hati-Scherif erſcheint, die goldne Schnur habt Ihr unterdeſſen nicht verdient — Meine ſchnellſegelnde Fregatte, die wohledelgeborne Frau Schnaps, wird ſich meiſtens alle 2 und 3 Täge nach Ihrem Wohlbefinden erkundigen. Lebt wohl, bringt auch Niemanden, lebt wohl.“

Das unordentlichſte Leben in der Haushaltung, in den letzten Wochen etwas beſſer geworden, begann wieder von vorn. Bienenartig durchſtrich er mit dem Skizzenbuch in der Hand Felder und Fluren ohne an die feſtgeſetzte Stunde der Malzeit zu denken. Was früher im höchſten Stadium geiſtiger Exaltation nie vorgekommen, geſchah dermal, daß er wiederholt ohne Hut zurückgekehrt iſt. Bis um die Mitte Auguſt ſah man bereits ſtarke Hefte mit Notirungen zu dem neuen Werke. Da überkam ihn der Raptus die ſchöne Villa des Baron Pronay verlaſſen zu wollen und nach Baden zu überſiedeln, Grund: „weil der Baron immer tiefe Complimente vor ihm mache, ſo oft er ihm begegne.“ Wir dürfen uns an dieſer Stelle wohl ſeiner Worte im Briefe an die geliebte Giulietta erinnern: „Demuth des Menſchen gegen den Menſchen — ſie ſchmerzt mich“ u. ſ. w. Vorſtellungen gegen dieſen Grund, wie überhaupt gegen die Abſicht den Aufenthalt zu wechſeln, blieben ohne Erfolg. Da erſchien eines Morgens ſeine ſchnellſegelnde Fregatte, die gute, alte Haushälterin, auf meiner Stube, (es muß geſagt werden, daß Beethoven ſeit September 1822 ſeine Wohnung in der Pfarrgaſſe, Vorſtadt Leimgrube mit mir getheilt hatte) und brachte die Botſchaft: der Meiſter fühle ſich außer Stand in Hetzendorf weiter zu arbeiten, müſſe daher von dort fort; er erwarte mich des andern Tages um 5 Uhr Morgens bei ſich, damit ich ihm bei Aufſuchung einer Wohnung in Baden behülflich ſey. Als Beglaubigung kamen nachſtehende Zeilen von ſeiner Hand mit: „Samothrazischer L — k — Macht, das Wetter iſt gerade recht. Es iſt aber beſſer früher als ſpäter, **presto prestissimo**, man fährt von hier.“

---

*) Mit dem Worte „Samothrazier“ ſpielt Beethoven hier, wie ſonſt noch oft in ſeinen Briefen an mich, auf die ſamothrakiſchen Myſterien an (in der mythiſch heroiſchen Zeit, 2000 v. Ch.) die zum Theil auf Muſik gegründet waren. Es ſoll damit die Mitwiſſenſchaft der Beethoven'ſchen Myſterien angedeutet ſeyn.

Dieſe Fahrt von Hetzendorf nach Baden und das dortige Geſchäft gehören zu meinen poſſirlichſten Erlebniſſen mit dem großen Sonderling. Alsbald fing er an die lange Reihe dort bereits gehabter Wohnungen und ihr Unangenehmes und Unbequemes in der Erinnerung zu muſtern. Von allen blieb nur eine einzige übrig, die ſo beſchaffen ſey, wie er ſie jetzt bedürfe; „allein die Leute haben im vorigen Jahre erklärt, mich nicht wieder aufnehmen zu wollen.“ Solche Erklärungen waren aber in andern Häuſern dort bereits mehrfach erfolgt. In Baden angekommen erſuchte er mich, als Parlamentär in die gewünſchte Wohnung mich zu verfügen, und in ſeinem Namen das Verſprechen beſſerer Ordnung und Rückſicht auf die fremden Mitbewohner (ein Hauptanklagepunct) zu geben. Dieſes Verſprechen fand aber keine Beachtung; ich ward abgewieſen. Der harrende Freund war darob tief betrübt. Noch einmal ward der Parlamentär in die Feſte des Schloſſermeiſters mit neuen Betheuerungen des Wohlverhaltens abgeſandt. Diesmal fand er willigeres Gehör. Es wurde jedoch ausdrücklich die Forderung geſtellt, Beethoven ſolle wiederum im Zimmer nach der Straße wie im vorigen Jahre Fenſterläden anbringen laſſen. Vergeblich waren wir bemüht, den Grund dieſer ſonderbaren Forderung zu errathen. Indeß, da die Herbeiſchaffung dieſes Requiſits zur Abhaltung des grellen Sonnenlichtes für die leidenden Augen des Tondichters als dringend nothwendig ſich erwies, ſo wurde dieſe Forderung gerne zugeſtanden. Schon nach wenig Tagen erfolgte die Ueberſiedelung.

Und welche Bewandtniß hatte es wohl mit eben erwähnter Forderung, daß ſie ſogar als Bedingung zur Wiederaufnahme vorangeſtellt worden? Einfach dieſe: Beethoven, damals ſchon recht oft von einem gewiſſen Dämon angetrieben, deſſen nähere Bekanntſchaft wir erſt weiter unten machen werden, pflegte ſich bei ſeinem vorjährigen Aufenthalte in jenem Hauſe zuweilen an einen oder den andern der blos behobelten Fenſterläden zu ſtellen und nach ſeiner Weiſe ellenlange Rechnungen, z. B. 50, 100, oder wohl gar 200 Ducaten, wie viele Gulden ſind dies? mitunter muſicaliſche Einfälle, überhaupt ein Gedanken-Bunterlei mit Bleiſtift aufzuzeichnen, ſo zwar, daß dieſe dünnen Lindenholztafeln eine Art von Tagebuch bildeten. Im Sommer von 1822 wohnte eine Familie aus Norddeutſchland gegenüber, die ihn bei dieſer Beſchäftigung beobachtet und nach ſeinem Abzuge einen dieſer Läden, wahrſcheinlich curiositatis causa, dem Schloſſermeiſter für ein Stück Geld abgekauft hatte. Einmal den Werth eines ſo bemalten Fenſterladens kennen gelernt, hielt es gar nicht ſchwer, alle vier Stück an Kurgäſte zu verkaufen. Bei der von dem Apotheker T. in Baden ſpäter erhaltenen Kunde von dieſem gewiß ſeltſamen Handel ſoll unſer Meiſter in ein homeriſches Lachen ausgebrochen ſeyn.

Wenn es der Verfaſſer verantworten zu können glaubt, dieſem an ſich unbedeutenden, doch poſſirlichen Vorfalle Raum gegeben zu haben, ſo geſchah es, um zu zeigen, wie das Entſtehen, Gedeihen, überhaupt Vorhandenſeyn mancher guten, vielleicht auch großen That zuweilen der Mitwirkung recht geringfügiger Nebenumſtände bedarf. Dies lehrt auch die Erfahrung. Der Aerger über die Complimente des Barons zu Hetzendorf war Grund, daß die Quelle der Erfindung nicht ſo reichlich fließen wollte, wie der Tondichter es gewünſcht.

Darum der Drang nach Entfernung und zwar in jene Landſchaft, in welcher, nebſt der von Mödling und Heiligenſtadt, der Genius am fruchtbringendſten ſich erwieſen. Es ſcheint nicht weit hergeholt zu ſeyn, daß wir vielleicht der Mitwirkung des eigennützigen Bürgers von Baden das Vorhandenſeyn der neunten Sinfonie zu verdanken haben; denn fand Beethoven durch das Medium der Fenſterläden nicht wieder Aufnahme in dem ihm ſehr bequem gelegenen Hauſe, ſo ſtand es für im Zweifel, ob der unruhige, die Kurgäſte ſtörende Meiſter irgend anderswo Einlaß und ſomit auch Muße zu ſeinen Studien gefunden haben würde. Und das Verſchieben irgend einer anſtrengenden Arbeit auf fernere Tage war bei ihm eine gefährliche Sache, beſonders in ſeinen letzten Lebensjahren. Wir werden darüber bald zu ſprechen haben. Vorläufig ſey eine Stelle aus dem Briefe von Friedrich Rochlitz, de dato Baden den 9. Juli 1822, angeführt, die auch letzteren Punct berührt. Rochlitz hatte dem Meiſter im Auftrage von Haertel in Leipzig die Idee mitgetheilt, zu Goethe's Fauſt eine Muſik zu ſchreiben, ungefähr in der Weiſe, wie die zum Egmont. Rochlitz berichtet Beethoven's eigene Worte an Haertel; unter anderen: „.... Ich trage mich ſchon eine Zeit her mit drei andern großen Werken. Viel dazu iſt ſchon ausgeheckt; im Kopfe nämlich. Dieſe muß ich erſt vom Halſe haben: zwei große Sinfonien, und jede anders, als meine übrigen; und ein Oratorium. Und damit wird's lange dauern; *denn, ſehen Sie, ſeit einiger Zeit bring' ich mich nicht mehr leicht zum Schreiben. Ich ſitze und ſinne und ſinne; ich hab's lange, aber es will nicht auf's Papier. Es grauet mir vor'm Anfang ſo großer Werke. Bin ich dann drin, da geht's wohl.*" *)

Erſt mit den letzten ihrem Winteraufenthalte zufliegenden Zugvögeln kam unſer Meiſter diesmal wieder nach Wien zurück; es war bereits Ende Octobers. Er bezog diesmal eine Wohnung in der Ungergaſſe (Vorſtadt Landſtraße), nahe dem

---

*) „Für Freunde der Tonkunſt" von Friedrich Rochlitz. IV.

Stadtthore. Die neue Sinfonie war bis auf den vierten Satz fertig, d. h. im Kopfe, die Hauptgedanken aber feſtgehalten in den Skizzen-Heften. Gegen ſeine Gewohnheit ließ er manches über dieſe neue Schöpfung fallen, ſo auch, daß er mit dem vierten Satze noch nicht einig mit ſich ſelber ſey, zunächſt hinſichtlich der zu wählenden Strophen aus Schiller's Ode „An die Freude.“ Mit außerordentlichem Fleiße hielt er ſich an der Ausarbeitung der erſten Sätze in Partitur, die wohl unter allen ſeinen andern Partituren als Muſter von Sauberkeit, Deutlichkeit gelten kann; nicht minder zeichnet ſie ſich aus durch eine äußerſt geringe Anzahl von Correcturen. An die Ausarbeitung des vierten Satzes gekommen, begann ein ſelten bemerkter Kampf. Es handelte ſich um Auffindung eines geſchickten Modus zu Einführung der Schiller'ſchen Ode. Eines Tages in's Zimmer tretend rief er mir entgegen: „Ich hab's, ich hab's!“ Damit hielt er mir das Skizzenheft vor, wo notirt ſtand: „Laßt uns das Lied des unſterblichen Schiller ſingen,“ worauf eine Solo-Stimme unmittelbar den Hymnus „an die Freude“ begann. (Sieh das Facſimile No. 1.) — Allein dieſe Idee mußte ſpäter einer unſtreitig zweckentſprechenderen weichen, nämlich: „O Freunde, nicht dieſe Töne! ſondern laßt uns angenehmere anſtimmen, und freudenvollere.“ *)

Mit dieſer Abänderung iſt der Eingang zu dieſem Satze ein völlig anderer geworden, als urſprünglich im Plane gelegen. Die beſeitigten Blätter der Partitur zeigten es. Schade,

---

*) Einige von den vielen Ausfällen Ulibiſcheff's gegen dieſen vierten Satz, die ſich in ſeiner Mozart-Biographie vorfinden, verdienen hier angemerkt zu werden. Nachdem er geſagt, daß Beethoven die erhabenen Bruchſtücke von Schiller's Ode wie Fetzen eines italieniſchen Libretto behandelt habe, fährt er fort: „Und dies wollte während ſeiner ſtärkſten phyſiſchen und moraliſchen Abnahme der große Unglückliche componiren, der ſich Beethoven nannte. Vermochte er es, alt, kränklich, leidend und menſchenſcheu, wie er war?“ — Beethoven zählte 53 Lebensjahre und mit ſeiner Geſundheit ſtand es zur Zeit recht gut. Was die Menſchenſcheu betrifft, die gottlob bei unſerm Meiſter niemals ſtattgefunden, wenn er auch Zurückgezogenheit liebte, ſo iſt nicht leicht zu begreifen, was ſie bei Hervorbringung eines Muſikwerkes ſoll. Dieſe einzige Stelle zeugt ebenſo von Unvernunft als auch von Befangenheit, mit der dieſer Antagoniſt Beethoven's in deſſen Beurtheilung zu Werke gegangen.

daß es uns an Einſicht gefehlt, ſelbe aufzubewahren, ſie könnten jetzt ſo gute Dienſte leiſten, wie die verſchiedenen Bearbeitungen einzelner Nummern aus Fidelio. Beim Ausarbeiten von Clavier-Compoſitionen pflegte der Meiſter häufig an's Inſtrument zu treten, um einzelne Stellen, vornehmlich Paſſagen (wohl nur der Spielbarkeit wegen) zu verſuchen. Bei ſolchen Verſuchen ignorirte er den oder die Anweſenden ganz. Dieſem Umſtande verdanke ich unter andern die Bekanntſchaft mit den Sonaten Op. 106, 109 und 110 in allen Theilen, weniger war von der letzten Sonate, Op. 111, zu hören. Bei Ausarbeitung aber von Partituren berührte er kein Inſtrument, und, weil er es übel vermerkte, Werke in der Entſtehung vor ſeinen Augen durchzublättern, ſo blieb ſelbſt den Hausgenoſſen deren Inhalt unbekannt, bis es zu den Proben kam. Aus den beſeitigten Blättern wie auch aus den zuſammengenäheten Partitur-Heften war erſichtlich, daß das Recitativ für die Contrabäſſe auch erſt ſpäter hinzugekommen iſt. Die Melodie zur erſten Strophe betreffend, fand ſich in den Skizzen eine viermalige Abänderung, und darüber ſein gewöhnliches „Meilleur,“ wie im beigegebenen Facſimile zu erſehen.

Schon im Monat Februar des folgenden Jahres 1824 war dieſe coloſſale Schöpfung bis zur letzten Zeile fertig und der Meiſter fing wieder an, beſſerer Laune zu werden, ja ſogar Stunden der Erholung ſich zu gönnen; man ſah ihn wieder durch die Straßen ſchlendern, mit ſeinem am ſchwarzen Bändchen hangenden „Stecher“ die ſchönen Auslagekäſten belorgnettiren und manchen Bekannten oder Freund nach langer Zeit wieder einmal im Vorbeigehen begrüßen. Seit dem Zuſammenſeyn mit ſeinem Gaſte Carl Maria von Weber im Monat November des vergangenen Jahres (nach Aufführung von deſſen Oper Euryanthe) hatten wir nicht mehr das Vergnügen, den Meiſter ein Feuerwerk von ſprühenden und praſſelnden Witzfunken und Sarkasmen abbrennen hören zu können. Am meiſten freuten ſich ob dieſem Stand der Dinge der Dichter Carl Bernard und der Vorſtand des Muſik-Vereins, denn nun ſchien wirklich Hoffnung vorhanden zu ſeyn, daß unſer Meiſter alsbald an die Ausarbeitung des Oratoriums „Der Sieg des

Kreuzes“ für den Muſik-Verein ſchreiten werde. Mit der Dichtung vollkommen zufrieden, freute er ſich ſelber auf dieſe Arbeit. Beiden, dem Dichter wie dem Muſikvereins-Vorſtande wurde vielleicht zum zwanzigſten Male das Verſprechen erneuert, daß es ihm mit dem Oratorium voller Ernſt ſey und er in den nächſten Monaten ſicher an die Arbeit gehen wolle. Indeß: Accidit in puncto, quod non speratur — in annis. Unverhofft trat ein Ereigniß ein, das den gefaßten Entſchließungen Beethoven's eine andere Wendung gegeben, nachgerade ward es directe Veranlaſſung, daß alle die ſchönen Vorſätze und Plane zu neuen, großen Schöpfungen einer nach dem andern ad calendas graecas verſchoben und andere Arbeiten „einſtweilen“ vorgenommen wurden. Beſehen wir uns die Dinge ſammt ihren Urſachen und nachgefolgten Wirkungen in der Nähe.

Die italieniſche Oper unter Leitung Domenico Barbaja's, reſp. ſeines Stellvertreters und Verbündeten Louis Duport's, hatte am 13. April 1822 mit Roſſini's neueſter, für Wien geſchriebener Oper „Zelmira“ die Vorſtellungen begonnen. Vorausgehend ſchon ſind die Künſtler genannt, welche die Truppe gebildet. Es bleibt nur noch zu ergänzen, daß Roſſini perſönlich zugegen geweſen und ſeine Gemahlin Colbran in dieſer erſten Saiſon die Prima Donna vorgeſtellt hat. Gleichwohl dieſe den Erwartungen des Publicums nicht ganz entſprochen, ſo waren doch die andern ſämmtlich ſo außerordentlicher Art, daß es einem ſo leicht erregbaren und für alles Fremde eingenommenen Auditorium, wie das Wiener, wohl zu verzeihen war, ſich von den Geſammtleiſtungen dieſer Truppe hinreißen zu laſſen. Ein weniger ſinnlich-erregbares würde zweifelsohne nach der erſten Ueberraſchung zu einer gemeſſeneren Haltung zurückgekommen ſeyn, ſonach würde auch das Gehörte zu ernſterer, dem Horizont der Kunſtanſchauungen erweiternden Bildung beigetragen haben. In Wien war dem nicht ſo, vielmehr ſteigerte ſich von Vorſtellung zu Vorſtellung der ungezügelte Enthuſiasmus, bis er in einen entſchiedenen Sinnentaumel ausgeartet iſt, der ſeinen Stachel lediglich in der Virtuoſität der Sänger gefunden; Werth oder Unwerth des vorgetragenen Kunſtwerkes kamen nicht in Betracht. Im Monat Juli fand der Schluß dieſer Saiſon mit Roſſini's „Corradino" ſtatt. Der Referent der Allg. Muſ. Ztg. ſchildert die Vorgänge bei dieſer Abſchiedsvorſtellung folgendermaßen: „Da ging es denn in der That voll und toll genug zu; als ob die ganze Verſammlung von der Tarantel geſtochen wäre, glich die ganze Vorſtellung einer Vergötterung; das Lärmen, Jubeln, Jauchzen, viva- und fora-Brüllen nahm gar kein Ende."

Die bisherige Verwaltung dieſes kaiſerl. Theaters, an deren Spitze der Hofrath von Füljod *), der Hof-Secretair Ignaz von Moſel, und, als Dritter im Rathe, der Capellmeiſter Joſeph Weigl, geſtanden, hatte die Zeit und ihre Anforderungen, nicht minder die Wünſche des Publicums durchaus unbeachtet gelaſſen. Nachdem letzteres ſchon 1816 durch einige Vorſtellungen ausgezeichneter italiſcher Künſtler, (darunter die Contra-Altiſtin Signora Borgondio, der erſte Tancred in Deutſchland, und der ausgezeichnete Tenor Tacchinardi) Vorgeſchmack von Roſſini's Opernmuſik und italieniſcher Geſangs-Virtuoſität erhalten, welche Vorſtellungen ſich um zwei Jahre ſpäter auf derſelben Hofbühne wiederholt hatten; nachdem ferner unter Graf Ferdinand Palfi's Direction im Theater an der Wien alle bis dahin erſchienenen Roſſini'ſchen Opern von deutſchen Sängern mit großem Beifalle aufgeführt und die Menge angezogen hatten, war es von dem genannten Triumvirat faſt thöricht ſich fortan noch gegen Aufnahme der Roſſini'ſchen Opern zu ſtemmen, zumal ein ſehr achtungswerther Künſtlerverein dort gewirkt, welchem der auf der benachbarten Vorſtadtbühne in jedem Betrachte nachgeſtanden. Schelſucht aber und Egoismus, theils die eigenen, theils die von der franzöſiſchen Bühne überkommenen Opern, nicht verdrängt zu ſehen, waren die Gründe ſolchen Entgegenſtemmens. Die leidigen Folgen zeigten ſich mehrere Jahre hindurch in einem enormen Deficit, ganz geeignet, um die ſeit langen Jahren ſchon bewieſene Gleichgültigkeit des Kaiſers für ſeine Opern-

---

*) In Wien nicht anders als „Vieljud" genannt.

bühne noch zu erhöhen. Darum waren bereits lange vor dem Erſcheinen Barbaja's Drohungen hörbar, der Kaiſer wolle das zu koſtſpielige Kärntnerthor-Theater einem Pachter überlaſſen.

Von einem in ſo hohem Grade kunſtäſthetiſch verkommenen Publicum, wie das Wiener zur Zeit geweſen, war kaum ein anſtändigeres Verhalten gegen deutſche Muſik und Muſiker überhaupt zu erwarten, als ſich nach Abzug der italieniſchen Truppe im Juli 1822 ergeben; über die ganze Stadt hatte ſich tiefe Trauer verbreitet. Dieſe Verſtimmung ſchien ſich augenblicklich nur durch Verhöhnung der deutſchen Sänger einigermaßen Erleichterung von dem Schmerze über den Verluſt gehabter Hochgenüſſe zu verſchaffen. Die Begriffe von Geſangskunſt waren auf den Theil des geläufigen Colorirens zuſammengeſchrumpft, und da die deutſchen Operiſten dies nicht ſo vermochten, ſo ward ihnen die frühere Werthſchätzung entzogen. Unter allen Opern hatte ſich allein Weber's Freiſchütz (der Schauluſt wegen) in Gunſt erhalten. Erſt nach Verlauf von Monaten erholte ſich der gediegenere Theil des Publicums (dieſer war nicht der Adel) von ſeinem Hyper-Enthuſiasmus, ſo daß man es im November mit Wiederaufführung des Fidelio (wie voraus ſchon berichtet) wagen zu dürfen glaubte.

Das Jahr 1823 aber ſah den durch die italieniſchen Opern-Vorſtellungen wieder erweckten Taumel bald in einen ächt italieniſchen „Fanatismo“ übergehen. Der kleine Reſt von Achtung für deutſche Geſangmuſik war ganz verſchwunden. Aus dieſem Jahre datiren die jammervollen Zuſtände in aller und jeder Muſik, die ſich Jahrzehende hindurch über die öſtreichiſche Hauptſtadt verbreitet und natürlich alle Städte der Monarchie bald vollſtändig inficirt haben. Zwei Jahre ſpäter findet ſich der Anfang dieſer Depravation in der All. Muſ. Ztg. aus Wien in nachſtehenden Worten geſchildert: „Seit Jahr und Tag iſt kaum ein bedeutend intereſſantes Muſikwerk erſchienen, nichts als Roſſini'ſche Opern in Clavier-Auszug. Alles liegt brach. Wo hinaus?“

1824. Dieſe gedrängte Characteriſtik des Zeitmoments, in welchem die nun zu verhandelnden Dinge einſchlagen, mußte vorausgeſchickt werden, um den richtigen Standpunct zu deren Verſtändniß zu gewinnen. Es begreift ſich, daß unſer erhabene Meiſter von dieſen Zuſtänden auf's härteſte getroffen würde. Die **Missa solemnis** lag ſeit zwei Jahren vollendet da, und die neunte Sinfonie war bis zu Anlegung der letzten Feile fertig; wie nun eine Aufführung beider Werke mit Ausſicht auf künſtleriſchen wie pecuniären Erfolg (letzterer mit Berückſichtigung des Koſtenpunctes) zu bewerkſtelligen bei Vorhandenſeyn ſo allgemeiner Depravation? Darum hatte Beethoven den Briefwechſel mit dem Grafen Brühl benutzt und bei demſelben angefragt, ob er wohl unter ſeinen Auſpicien eine Aufführung dieſer beiden Werke in Berlin bewirken könne und wolle. Graf Brühl ermuthigte den Meiſter zur Ausführung dieſer Idee und verſprach guten Erfolg. Das Kundwerden aber in Wien ſpornte eine kleine Zahl gediegener und beſonnen gebliebener Künſtler und Kunſtfreunde zu einer Vereinigung an, um die der Kaiſerſtadt drohende Schmach abzuwenden. Es wurde von dieſer Elite eine Adreſſe an den Meiſter redigirt und demſelben durch eine Deputation aus ihrer Mitte überreicht. Hier folgt dieſes Schriftſtück wortgetreu:

„An den Herrn Ludwig van Beethoven.

„Aus dem weiten Kreiſe, der ſich um Ihren Genius in ſeiner zweiten Vaterſtadt in bewundernder Verehrung ſchließt, tritt heute eine kleine Zahl von Kunſtjüngern und Kunſtfreunden vor Sie hin, um längſtgefühlte Wünſche auszuſprechen, lange zurückgehaltenen Bitten ein beſcheiden freies Wort zu geben.

„Doch, wie die Anzahl der Wortführer nur ein geringes Verhältniß ausdrückt zur Menge derer, die Ihren Werth, und was Sie der Gegenwart und einer kommenden Zeit geworden ſind, freudig erkennen; ſo beſchränken auch jene Wünſche und Bitten ſich keineswegs auf die Zahl der Sprecher für ſo viele Gleichgeſinnte, und es dürfen dieſe Namen Alle, denen Kunſt und Verwirklichung ihrer Ideale mehr als Mittel und Gegenſtand des Zeitvertreibes ſind, behaupten, daß, was ſie wünſchen, von Unzähligen gewünſcht, was ſie bitten, von Jedem, deſſen Bruſt ein Gefühl des Göttlichen in der Muſik belebt, laut und im Stillen wiederholt wird.

„Vorzüglich ſind es die Wünſche vaterländiſcher Kunſtverehrer, die wir hier vortragen, denn ob auch Beethoven's Name und ſeine Schöpfungen der geſammten Mitwelt und jedem Lande angehören, wo der Kunſt ein fühlendes Gemüth ſich öffnet, darf Oeſtreich ihn doch zunächſt den Seinigen nennen. Noch iſt in ſeinen Bewohnern der Sinn nicht erſtorben für das, was im Schooße ihrer Heimath Mozart und Haydn Großes und Unſterbliches für alle Folgezeit geſchaffen, und mit freudigem Stolze ſind ſie ſich bewußt, daß die heilige Trias, in der jene Namen und der Ihrige als Sinnbild des Höchſten im Geiſterreich der Töne ſtrahlen, ſich aus der Mitte des vaterländiſchen Bodens erhoben hat.

„Um ſo ſchmerzlicher aber müſſen Sie es fühlen, daß in dieſe Königsburg der Edelſten fremde Gewalt ſich eingedrängt, daß über den Hügeln der Verblichenen und um die Wohnſtätte des Einzigen, der aus jenem Bunde uns noch erübrigt, Erſcheinungen den Reihen führen, welche ſich keiner Verwandtſchaft mit den fürſtlichen Geiſtern des Hauſes rühmen können; daß Flachheit Namen und Zeichen der Kunſt mißbraucht, und im unwürdigen Spiel mit dem Heiligen, der Sinn für Reines und ewig Schönes ſich verdüſtert und ſchwindet.

„Mehr und lebendiger als je zuvor fühlen ſie daher, daß gerade in dieſem Augenblick ein neuer Aufſchwung durch kräftige Hand, ein neues Erſcheinen des Herrſchers auf ſeinem Gebiete, das Eine ſey, was Noth thut. Dieſes Bedürfniß iſt es, was ſie heute zu Ihnen führt, und Folgendes ſind die Bitten, die ſie für Alle, denen dieſe Wünſche theuer ſind, und im Namen vaterländiſcher Kunſt an Sie richten.

„Entziehen Sie dem öffentlichen Genuſſe, entziehen Sie dem bedrängten Sinne für Großes und Vollendetes nicht länger die Aufführung der jüngſten Meiſterwerke Ihrer Hand. Wir wiſſen, daß eine große kirchliche Compoſition ſich an jene erſte angeſchloſſen hat, in der Sie die Empfindungen einer, von der Kraft des Glaubens und vom Lichte des Ueberirdiſchen durchdrungenen und verklärten Seele verewigt haben. — Wir wiſſen, daß in dem Kranze ihrer herrlichen noch unerreichten Sinfonien eine neue Blume glänzt. Seit Jahren ſchon, ſeit die Donner des Sieges von Vittoria verhallten, harren wir und hoffen, Sie wieder einmal im Kreiſe der Ihrigen neue Gaben aus der Fülle Ihres Reichthums ſpenden zu ſehen. Täuſchen Sie nicht länger die allgemeine Erwartung! Erhöhen Sie den Eindruck Ihrer neueſten Schöpfungen durch die Freude, zuerſt durch Sie ſelbſt mit Ihnen bekannt zu werden! Geben Sie es nicht zu, daß dieſe Ihre jüngſten Kinder an ihrem Geburtsorte einſt vielleicht als Fremdlinge, vielleicht von ſolchen, denen auch Sie und Ihr Geiſt fremd ſind, eingeführt werden! Erſcheinen Sie baldigſt unter Ihren Freunden, Ihren Verehrern und Bewunderern! — Dies iſt unſere nächſte und erſte Bitte.

„Aber auch andere Anſprüche an Ihren Genius ſind laut geworden. — Die Wünſche und Erbietungen, die vor länger als einem Jahre von der Leitung unſerer Hof-Opernbühne, dann von dem Vereine öſtreichiſcher Muſikfreunde an Sie gelangten, waren zu lange der ſtille Wunſch aller Verehrer der Kunſt und Ihres Namens, erregten der Hoffnungen und Erwartungen zu viele, als daß ſie nicht nahe und ferne die ſchnellſte Verbreitung gefunden, nicht die allgemeinſte Theilnahme erweckt hätten. — Die Poeſie hat das Ihre gethan, ſo ſchöne Hoffnungen und Wünſche zu unterſtützen. Ein würdiger Stoff, von geſchätzter Dichterhand, gewärtiget, daß Ihre Phantaſie ihn in's Leben zaubere. Laſſen Sie jene innigen Aufforderungen zu ſo edlem Ziele nicht verloren ſeyn! Säumen Sie nicht länger, uns die entſchwundenen Tage zurückzuführen, wo Polyhymniens Geſang die Geweihten der Kunſt, wie die Herzen der Menge gleich mächtig ergriff und entzückte!

„Sollen wir Ihnen ſagen, mit wie tiefem Bedauern Ihre Zurückgezogenheit längſt gefühlt worden? Bedarf es der

Verſicherung, daß, wie alle Blicke ſich hoffend nach Ihnen wandten, Alle trauernd gewahrten, „daß der Mann, den wir in ſeinem Gebiete vor Allen als den Höchſten unter den Lebenden nennen müſſen, es ſchweigend anſah, wie fremdländiſche Kunſt ſich auf deutſchem Boden, auf den Ehrenſitz der deutſchen Muſe lagert, deutſche Werke nur im Nachhall fremder Lieblingsweiſen gefallen, und wo die Trefflichſten gelebt und gewirkt, eine zweite Kindheit des Geſchmackes dem goldenen Zeitalter der Kunſt zu folgen drohet?

„Sie allein vermögen den Bemühungen der Beſten unter uns einen entſcheidenden Sieg zu ſichern. Von Ihnen erwarten der vaterländiſche Kunſtverein und die deutſche Oper neue Blüthen, verjüngtes Leben, und eine neue Herrſchaft des Wahren und Schönen über die Gewalt, welchem der Modegeiſt des Tages auch die ewigen Geſetze der Kunſt unterwerfen will. Geben Sie uns Hoffnung, die Wünſche Aller, zu denen je die Klänge Ihrer Harmonien gedrungen ſind, baldigſt erfüllt zu ſehen! Dies iſt unſere angelegentlichſte zweite Bitte. — Möge das Jahr, das wir begonnen, nicht endigen, ohne uns mit den Früchten unſerer Bitten zu erfreuen, und der kommende Frühling, wenn er der erſehnten Gaben eine ſich entfalten ſieht, für uns und die geſammte Kunſtwelt zur zwiefachen Blüthenzeit werden.“

Wien, im Februar 1824.

Gezeichnet:

Fürſt C. Lichnowsky.
Artaria und Comp.
v. Hauſchka.
M. J. Leidesdorf.
J. E. von Wayna.
Andreas Streicher.
Anton Halm.
Abbé Stadler.
von Felsburg, Hofſekr.
Ferd. Graf. von Stockhammer.
Anton Diabelli.
Ferd. Graf v. Palfy.
Ed. Frh. v. Schweiger.
Graf Czernin, Oberſt-Kämmerer.
Moritz Graf v. Fries.
J. F. Caſtelli.
Prof. Deinhardſtein.
Ch. Kuffner.
F. R. Nebammer, ſtänd. Secretär.
Steiner von Felsburg, Bank-Liquidator.
M. Gr. v. Dietrichſtein.
Ig. Edler von Moſel, k. k. Hofrath.
Karl Czerny.
M. Gr. v. Lichnowsky.
v. Zmeskall.
Hofrath Kieſewetter.
L. Sonnleithner, Dr.
Steiner und Comp.
Lederer.
J. N. Bihler.

Man hatte erwartet, Beethoven werde von dem Wortlaute dieſer Adreſſe in Gegenwart der beiden mitunterzeichneten Deputirten, Hofſecretair von Felsburg und J. N. Bihler, Kenntniß nehmen und damit Gelegenheit geben verſchiedene andere Puncte noch zu berühren, ſo wie ihn zu einer beſtimmten Zuſage zu vermögen. Es ward daher zur Einhändigung der Schrift die Stunde nach dem Mittagsmahle gewählt, wo der Meiſter eine ausgedehntere Converſation nicht zu verſchmähen pflegte. Indeß, man hatte ſich verrechnet. Beethoven wollte erſt leſen, wenn er allein ſey. Wohl darf angenommen werden, daß er von dieſem Acte nicht wenig überraſcht geweſen, zumal ſein Vertrauen in die Geſinnungen Aller gegen ihn bereits ſtark erſchüttert, bezüglich auf das Corps der Muſiker aber ſchon gänzlich geſchwunden war, darüber er ſich ja ſchon 1822 gegen Hofrath Rochlitz unumwunden ausgeſprochen hatte, wie ſich dies in ſeinen mehrfach erwähnten Briefen aus Baden vorfindet. Wie ſehr ich meiner Seits auf den erſten Eindruck dieſer Adreſſe geſpannt war, läßt ſich errathen. Es drängte mich daher unmittelbar nach deren Uebergabe zu dem Meiſter. Ich fand ihn mit der Schrift in der Hand. Nachdem er mir mitgetheilt, was ſich ſo eben zugetragen, überreichte er mir das Blatt mit Gelaſſenheit, die ſein Ergriffenſein von deſſen Inhalte zu deutlich bezeugte. Während ich las, was mir ſchon bekannt, trat er an's Fenſter und verfolgte mit den Blicken den Zug der Wolken. Schweigend legte ich das Blatt zur Seite, abwartend, bis er die Converſation beginnen werde. Er verharrte jedoch in der bezeichneten Stellung. Endlich wandte er ſich zu mir und ſprach in nicht eigenthümlich hohem Tone: „Es iſt doch recht ſchön! — Es freut mich!" Dies war das Stichwort, um ihm auch meine Freude — leider ſchriftlich! — auszudrücken. Er las es und ſagte dann haſtig: „Gehen wir in's Freie!" Draußen verblieb er gegen ſeine Gewohnheit einſilbig, wiederum ein untrügliches Merkzeichen, was in ſeiner Seele eben vorging.

Nachdem durch Befragen verſchiedener Leute um ihre reſpectiven Meinungen hinſichtlich der an den Meiſter ergangenen Wünſche ein anſehnliches Bunterlei vorgelegen und nachdem man endlich bei dem Theater an der Wien als der größten und folglich zweckentſprechendſten Räumlichkeit zu einer rein muſicaliſchen Feier ſtehen geblieben, legte der Meiſter das Arrangement dieſer Unternehmung in meine Hände. Der nächſte Schritt geſchah demnach mittelſt eines Creditivs an den Director dieſes Theaters, Grafen Ferdinand Palfy, den wir unter den Unterzeichnern obiger Adreſſe ſehen. Graf Palfy zeigte ſich ſofort bereit in die Wünſche Beethoven's einzugehen und ſprach auch ohne langes Bedenken eine Forderung von zwölf hundert Gulden Wiener Währung für Ueberlaſſung des ganzes Hauſes aus, ſämmtliche Kräfte der Oper und des Orcheſters zur Dispoſition ſtellend. Niemand mehr als Beethoven ſelber war von ſolch' mäßiger Forderung überraſcht, denn er ward Herr des Hauſes, konnte die Eintrittspreiſe mäßig erhöhen, und eine Brutto-Einnahme von mindeſtens 3500 Gulden erzielen. Es ſtand ſomit zu erwarten, daß das Unternehmen ohne weitere erhebliche Umſtände noch bei günſtiger Jahreszeit zur Ausführung gebracht werden würde, dies um ſo gewiſſer, als Beethoven nur die Benutzung der Opernkräfte und des Orcheſters zu ſo vielen Proben, als er nöthig erachten werde, gefordert hatte. Daß er auch in dieſer für ſeine Intereſſen ſich ſo günſtig ſtellenden Angelegenheit mit unerwarteten Hintergedanken hervortreten werde, wodurch mehr als ein Stein in's Brett geworfen und das Spiel gänzlich geſtört werden würde, war nicht voraus zu ſehen, obgleich ſchon dageweſen. Man höre. Beethoven verlangte nichts weniger als das Zurücktreten der beiden an dieſem Theater functionirenden Muſikdirigenten, Ignaz von Seyfried und Franz Clement, deren Stelle der Capellmeiſter Umlauf aus dem Hof-Operntheater und Ignaz Schuppanzigh einnehmen ſollten. Graf Palfy war nicht abgeneigt ſeinen Capellmeiſter zurücktreten zu laſſen, deſſen geſpanntes Verhältniß zu Beethoven er gekannt, keinesfalls aber ſeinen Orcheſter-Director, deſſen künſtleriſche Bedeutung wir bereits in der zweiten Periode kennen gelernt und dort auch erfahren haben, welche Dienſte er unſerm Meiſter ſowohl als Soliſt wie auch in Bezug auf vereinte Leitung ſeiner Werke, (z. B. Paſtoral- und C moll-Sinfonie 1808 im ſelben Theater) geleiſtet hat. Allein Schuppanzigh fand dieſe Gelegenheit erwünſcht, ſich nach ſeiner Zurückkunft aus Rußland wiederum als Orcheſter-Führer vorzuſtellen, um die in Ausſicht ſtehende Vacatur der Stelle eines erſten Orcheſter-Directors am Kärntnerthor-Theater erringen zu können.*) Darum hatte er ſich von Beethoven das Verſprechen erwirkt, ihm bei der bevorſtehenden Feierlichkeit die früher eingenommene Stellung als Orcheſter-Chef, anzuweiſen — und Beethoven hatte große Verbindlichkeiten gegen Schuppanzigh, leider aber keine Rückſichten gegen Clement.

Was zur Beſeitigung dieſes intrigirenden Zwiſchenfalles ſeitens der Umgebung Beethoven's geſchehen konnte, um ihn zu vermögen von dieſem Verlangen im eigenen Intereſſe abzuſtehen, iſt geſchehen, jedoch die Gegenwirkung war eine zu mächtige. Graf Palfy ſeinerſeits wich nicht von dem ausgeſprochenen Satze: ſeinem genialen Orcheſter-Director ſolche Kränkung nicht widerfahren laſſen zu dürfen. Mehr noch: er ſteigerte die materiellen Forderungen, vielleicht aus dem Grunde, um der mehrwöchentlichen und dennoch erfolgloſen Unterhandlung ein raſches Ende zu machen. Aus dieſem Vorgange läßt ſich abſehen, wie Beethoven allein durch ſtarres Feſthalten an ſeiner Forderung zunächſt das Verſtreichen der günſtigen Jahreszeit für große Aufführungen verſchuldet, ſich ſelbſt aber in ein Wirrſal von Intriguen, unverſchämten Zumuthungen und Hinderniſſen kaum denkbarer Art verſetzt hat.

Noch vor gänzlichem Abbruch der Unterhandlung mit Graf Palfy hatte ich das Terrain im Kärntnerthor-Theater ſondirt, ob das Verlangen Beethoven's hinſichtlich Schuppanzigh's dort wohl auf Hinderniſſe ſtoßen würde. Wider Vermuthen fand es keinerlei Bedenken, demnach nur die materiellen Puncte zur Vereinbarung zu gelangen brauchten. Als nun alles Ernſtes die Unterhandlung dort angeknüpft werden mußte, ſtellten ſich die Forderungen der Adminiſtration auf den erſten Blick als eigennützig und von der Lage Beethoven's profitiren wollend dar. Dieſer erkannte bald das Dilemma, in welches er durch eigene Schuld gerathen, allein es war in dem großen Wien keine dritte Pforte zum Anklopfen mehr vorhanden. Demnach in nicht geringe Beängſtigung verſetzt wechſelte er mehr als gewöhnlich Wünſche und Forderungen in allen Detail-Puncten des Arrangements; geſtern z. B. hatte er die Nichtaufhebung des Abonnements der Logen und Sperrſitze zugeſtanden, heute aber widerrufen, — geſtern war ihm der Baritoniſt Forti (der allein die Baß-Partie im 4. Satze der Sinfonie ſo zu ſingen im Stande geweſen, wie ſie geſchrieben ſteht,) der rechte Mann, heute aber wünſchte er den tiefen Baß Preiſinger für dieſe Partie, deſſen Stimmlage das eingeſtrichene d nicht überſtiegen, dem alſo e und fis zur Löſung ſeiner Aufgabe gefehlt, u. ſ. f. Andererſeits hatte der Adminiſtrator auch ſeine Grillen, die ſich außer dem Materiellen zunächſt auf die möglichſt geringe Anzahl von Vorproben bezogen. Man denke ſich einen Theater-Chor, der ſeit zwei Jahren ausſchließlich nur Roſſini'ſche Opern-Muſik geſungen, gegenüber der enormen Schwierigkeiten in der Missa solemnis, — und ſolche Aufgabe genügend zu löſen, glaubte der ehemalige berühmte Tänzer Duport, ſeyen 5—6 Vorübungen ausreichend. Bezüglich auf die Orcheſter-Proben hatte er von vornher nur zwei in Ausſicht geſtellt, dabei es thatſächlich ſein Verbleiben gehabt.

---

*) Dieſen Zweck erreichte Schuppanzigh bei der 1828 begonnenen Adminiſtration des Grafen Gallenberg, die aber ſchon zu Oſtern 1830 ein klägliches Ende genommen.

Um unſern ſchwankenden Meiſter bei ſeiner Willensmeinung feſtzuhalten, mußte eine kleine Intrigue zum Zweck verhelfen. Ich erſuchte nämlich den Grafen Lichnowsky und Schuppanzigh, ſich mit mir in einer und derſelben Stunde bei Beethoven, ſcheinbar zufällig, einfinden zu wollen, damit er keine Abſicht merke. Bei dieſer Gelegenheit ſollte der Meiſter veranlaßt werden, ſich über die fraglichen Puncte entſchieden auszuſprechen; dieſes ſollte von einem aus unſerm Kreiſe ſogleich niedergeſchrieben und der Meiſter dann halb im Scherz, halb im Ernſt angehalten werden, das Blatt zu unterzeichnen. Der Plan gelang nach Wunſch; was erfolgte aber alsbald? Aus dem Vorgang unſere Abſicht errathend, und daraus wie gewöhnlich nur Falſchheit und Verrath witternd, erließ der Meiſter noch am ſelben Tage nachſtehende ſultaniſche Hatti-Scherife an uns:

„An den Grafen Moritz Lichnowsky.

Falſchheiten verachte ich. Beſuchen Sie mich nicht mehr. Akademie hat nicht Statt.

Beethoven."

„An Herrn Schuppanzigh.

Beſuche er mich nicht mehr. Ich gebe keine Akademie.

Beethoven."

„An Herrn Schindler.

Beſuchen Sie mich nicht mehr, bis ich Sie rufen laſſe. Keine Akademie.

Beethoven."

Die ſeidene Schnur hatte jedoch der ergrimmte Meiſter vergeſſen mitzuſchicken, mithin geſchah uns weiter nichts zu Leide; wir entzogen ihm nur am folgenden Tag das Vergnügen ſeinen Grimm an einem von uns auslaſſen zu können, und damit hatte er Zeit über ſeinen voreiligen Verdacht von Falſchheit und Verrath nachzudenken. Der Monat April aber, in welchem die Unterhandlung mit Duport ſtattgefunden, liebte es damals in ſeltener Weiſe übler Laune zu ſeyn, was Wunder, daß deren Einwirkung ſich auch bei unſeren Contrahenten kundgegeben? Wäre auch ein notarieller Act aufgenommen worden, ſo hätte man ſich beiderſeits dennoch Abweichungen erlaubt, weil das gegenſeitige Mißtrauen bereits einen zu hohen Grad erreicht hatte. Endlich erhöhten noch die Hinderniſſe ſeitens der Cenſur wegen des Titels „Missa" und des lateiniſchen Textes die Verwirrung um ein anſehnliches. Denn dieſe Stelle, in bekannter Engherzigkeit und Rückſichtnahme auf die noch engherzigeren Anſichten der geiſtlichen Behörde, im Abſingen des Kirchentextes auf dem Theater eine Profanirung finden wollend, legte ohne weiters Verbot auf die Aufführung der **Missa.** *) Nur ein ſchleuniger Recurs in der letzten Stunde an den Polizei-Präſidenten Grafen **Sedlnitzky**, welche Angelegenheit Graf Lichnowsky in die Hand genommen, ermöglichte die Aufführung des Werkes.

Am beſten wird dieſe Situation mit nachſtehender Stelle aus einer Zuſchrift des Meiſters an mich gekennzeichnet: „Ich bin nach dem ſechswöchentlichen Hin- und Herreden ſchon gekocht, geſotten und gebraten. Was ſoll endlich werden aus dem vielbeſprochenen Concert, wenn die Preiſe nicht erhöht werden? Was ſoll mir bleiben nach ſo viel Unkoſten, da die Copiatur allein ſchon ſo viel koſtet?“ u. ſ. w. — Man erſieht hieraus, um was es ſich endlich noch gehandelt. Wollte aber Beethoven wenigſtens ſeine gehabten Auslagen wieder erſtattet ſehen, ſo mußte er ſich nothgedrungen den Forderungen Duport's fügen, welche folgendermaßen präciſirt waren: „Das Concert findet bei den gewöhnlichen Preiſen im Abonnement ſtatt, und die Adminiſtration erhält von Beethoven für Ablaſſung des Theaters ſammt Chor und Orcheſter die Summe von Ein tauſend Gulden Wiener Währung.“ Damit war das Urtheil über den Erfolg des Unternehmens in materieller Hinſicht im voraus geſprochen.

Der 7. Mai war der Tag der Aufführung. — Ein vorliegender Anſchlagzettel beſagt:

„Große muſicaliſche Akademie von Herrn Ludwig van Beethoven.“

„Die dabei vorkommenden Muſikſtücke ſind die neueſten Werke des Herrn Ludwig van Beethoven.“

„Erſtens. Große Ouverture. (Es war die „Zur Weihe des Hauſes“ vom Jahre 1822, Op. 124.)“

---

*) Bei Mittheilung eines ähnlichen Falles im Jahr 1808 haben wir vernommen, daß damals der Vortrag von Kirchenmuſik mit lateiniſchem Texte im Theater nicht beanſtandet war, nur waren die lateiniſchen Benennungen auf dem Anſchlagzettel verboten.

„Zweitens. Drei große Hymnen, mit Solo- und Chor-Stimmen." (**Kyrie, Credo. Agnus Dei** und **Dona** aus der **Missa solemnis.** In Berückſichtigung der Zeitdauer des Ganzen hatte Beethoven von vornher das **Gloria** aufgegeben; bei näherem Betrachte mußte er aus demſelben Grunde mit großem Bedauern noch **Sanctus** und **Benedictus** beſeitigen, davon bereits die Vorproben ſtattgefunden.)

„Drittens. Große Sinfonie, mit im Finale eintretenden Solo- und Chor-Simmen, auf Schiller's Lied, an die Freude."

„Die Solo-Stimmen werden die Dlles. Sontag und Unger, und die Herren Haizinger und Seipelt vortragen. Herr Schuppanzigh hat die Direction des Orcheſters, Herr Capellmeiſter Umlauf die Leitung des Ganzen, und der Muſik-Verein die Verſtärkung des Chors und Orcheſters aus Gefälligkeit übernommen."

„Herr Ludwig van Beethoven ſelbſt wird an der Leitung des Ganzen Antheil nehmen." (Er ſtand dem Leiter des Ganzen zur rechten Seite und fixirte die Bewegung bei Beginn jedes Satzes.)

„Die Eintrittspreiſe ſind wie gewöhnlich."

Das Haus zeigte ſich in allen Räumen überfüllt, nur eine Loge blieb unbeſetzt: die kaiſerliche, obgleich der Meiſter in meiner Begleitung perſönlich die Einladung bei allen anweſenden Gliedern der Kaiſerfamilie gemacht und einige verſprochen hatten zu kommen. Kaiſer und Kaiſerin waren nicht in der Reſidenz anweſend; der Erzherzog Rudolph zur Zeit noch in Olmütz.

Die Brutto-Einnahme betrug 2220 Gulden Wiener Währung. Davon kamen in Abzug: 1000 Gulden an die Adminiſtration und 800 Gulden für die Copiatur, — verblieb für Beethoven die Summe von 420 Gulden, davon jedoch noch verſchiedene kleine Poſten zu beſtreiten waren. Dieſes

Reſultat konnte unter den bekannten Vorbedingungen Niemanden überraſchen als den ſchlechten Rechenmeiſter Beethoven allein. Die Einwirkung auf ihn war im Moment des Vernehmens eine niederſchlagende. Der in Wien noch lebende Staatsbeamte, Joſeph Hüttenbrenner, war mir beim Nachhauſebringen des erſchöpften Meiſters behülflich. Ich überreichte ihm den Caſſen-Rapport. Bei deſſen Anblick brach er in ſich zuſammen. Wir rafften ihn auf und legten ihn auf das Sopha. Bis ſpät in die Nacht hinein verweilten wir an ſeiner Seite; kein Verlangen nach Speiſe oder anderes, kein lautes Wort war mehr hörbar. Endlich, nachdem wir merkten, daß Morpheus ihm ſanft die Augen zugedrückt, haben wir uns entfernt. Schlafend noch in der Concert-Toilette fanden ihn am andern Morgen auf derſelben Stelle ſeine Dienſtleute.

Was den künſtleriſchen Erfolg dieſes denkwürdigen Abends betrifft, ſo konnte er wohl mit jedem bis dahin in dieſen altehrwürdigen Räumen erlebten einen Vergleich aushalten. Leider, daß der allverehrte Mann, dem er gegolten, nichts davon gehört hatte. Er zeigte dies, indem er bei deſſen Ausbruch am Schluſſe der Aufführung der begeiſterten Verſammlung den Rücken zukehrte. Da hatte Caroline Unger den guten Gedanken, den Meiſter nach dem Proſcenium umzuwenden und ihn auf die Beifallsrufe des Hüte und Tücher ſchwenkenden Auditoriums aufmerkſam zu machen. Durch eine Verbeugung gab er ſeinen Dank zu erkennen. Dies war das Signal zum Losbrechen eines kaum erhörten, lange nicht enden wollenden Jubels und freudigen Dankgefühls für den gehabten Hochgenuß.

Den künſtleriſchen Erfolg dieſes denkwürdigen Maiabends nachdrucksvoller noch darzuſtellen vermögen einige Sätze aus dem Wiener Berichte in der Allg. Muſ. Ztg. S. 437 u. ff.: „Aber wo ſoll ich Worte hernehmen, meinen theilnehmenden Leſern Bericht zu erſtatten über dieſe Rieſenwerke, und zwar nach einer, hinſichtlich der Geſangpartie wenigſtens noch keineswegs genugſam abgerundeten Production, wozu auch die ſtattfindenden drei Proben *) bei ſo außergewöhnlichen Schwierigkeiten nicht hinreichten, mithin auch weder von einer imponirenden Geſammtkraft, noch von einer gehörigen Vertheilung von Licht und Schatten, vollkommener Sicherheit der Intonation, von feineren Tinten und nuancirtem Vortrag eigentlich die Rede ſeyn konnte. Und dennoch war der Eindruck unbeſchreiblich groß und herrlich, der Jubelruf enthuſiaſtiſch, welcher dem erhabenen Meiſter aus voller Bruſt gezollt wurde, deſſen unerſchöpfliches Genie uns eine neue Welt erſchloß, nie gehörte, nie geahndete Wundergeheimniſſe der heiligen Kunſt entſchleierte!“ —

Hören wir dieſe Wiener Stimme noch ſpeziell über den Final-Satz der Sinfonie ſich ausſprechen. Unerachtet unzähliger Aeußerungen darüber hat dieſe primitive dennoch ihr bleibendes Intereſſe. Dieſe lautet: „Einem niederſchmetternden Donnerſtreich vergleichbar kündet ſich das Finale (D moll) mit der grell durchſchneidenden kleinen None über den Dominant-Accord an; Potpourri-artig werden in kurzen Perioden alle bisher gehörten Hauptthemata, wie aus einem Spiegel reflectirt, uns noch einmal in bunter Reihenfolge vorgeführt; da brummen die Contrebäſſe ein Recitativ, das gleichnißweiſe wie die Frage klingt: „Was ſoll nun geſchehen?“ und beantworten ſich ſelbſt mit einem leiſe wogenden Motiv in der Dur-Tonart, woraus durch den allmäligen Beitritt ſämmtlicher Inſtrumente in wunderherrlichen Bindungen, ohne Roſſini'ſche Brillenbäſſe und Terzengänge, in gemeſſenen Abſtufungen ein allgewaltiges Crescendo ſich entwickelt; als aber endlich, nach einer Aufforderung des Solo-Baſſes, auch der volle Chor in majeſtätiſcher Pracht das Loblied der Freude anſtimmt, da öffnet das frohe Herz ſich weit dem Wonnegefühle des ſeeligen Genuſſes, und tauſend Kehlen jauchzen: Heil! Heil! Heil! der göttlichen Tonkunſt! Lob! Preis und Dank deinem würdigſten hohen Prieſter! — Referent ſitzt nun abgekühlt am Schreibpulte, doch unvergeßlich wird ihm dieſer Moment bleiben;

---

*) Es fanden, wie ſchon bemerkt, nur zwei Geſammtproben ſtatt — weil das Orcheſter eine Ballet-Muſik einzuüben hatte.

Kunſt und Wahrheit feiern hier ihren glänzendſten Triumph, und mit Fug und Recht könnte man ſagen: non plus ultra! — Wem möchte es wohl gelingen, dieſe unnennbare Stelle noch zu überbieten? Daher liegt es im Bereich des Unmöglichen, daß die übrigen Strophen des Gedichtes theils für Solo- theils für Chor-Partien in abwechſelndem Zeitmaße, Ton- und Tactarten geſetzt, ſo ausgezeichnet auch die einzelnen Theile behandelt ſind, eine ähnliche Wirkung hervorzubringen fähig ſeyn ſollten; ja, die glühendſten Verehrer und feurigſten Bewunderer des Tonſetzers ſind feſt überzeugt, daß dieſes wahrhaft einzige Finale in einer concentrirteren Geſtalt noch ungleich mehr imponiren müßte, und der Componiſt ſelbſt dieſe Anſicht theilen würde, wenn das grauſame Geſchick ihm nicht das Vermögen, ſeine eigenen Schöpfungen zu hören, geraubt hätte.“ —

Dieſer glänzende Erfolg, und wohl auch das lautgewordene Verlangen im Publicum, bewog den gewinnſüchtigen Adminiſtrator unſerm Meiſter eine Wiederholung der Tonfeier vorzuſchlagen, mit Anerbietung einer Garantie von 500 Gulden Con. M. = 1200 Gulden Wiener Währung. Er wünſchte den Wegfall aller Theile aus der Missa, Erſatz dafür durch andere Geſang-Compoſitionen von Beethoven und Hinzufügung noch zweier Solo-Vorträge fremder Compoſitionen durch italieniſche Sänger. Sämmtliche Koſten ſollten aus der Adminiſtrations-Caſſe beſtritten, das Superplus der Einnahme hingegen in dieſelbe zurückfließen. Beethoven ſträubte ſich gegen eine Wiederholung, auf Grund des ſo geringen Ertrages des erſten Abends. Endlich zwangen ihn die Umſtände zur Annahme des Vorſchlages, darin nur einiges abgeändert wurde. Am 23. Mai um die Mittagsſtunde fand die Wiederholung im großen Redouten-Saale ſtatt. Aus der Missa kam blos das Kyrie zur Ausführung. Die andern Beſtandtheile waren: Die große Ouverture mit der Doppel-Fuge, Op. 124, ferner das ſeit 1814 nicht wiedergehörte Terzett „Empi, tremate“, geſungen von Glanzſternen der italieniſchen Oper, der Frau Dardanelli und den Sängern Donzelli und Boticelli, und die neunte Sinfonie, mit Beſetzung der Solo-Stimmen wie bei der erſten Aufführung. Henriette Sontag glänzte noch in einer von ihr bevorzugten Bravour-Arie von Mercadante. Eine ganz beſondere Anziehungskraft ſollte bewirken der Vortrag der für den Contra-Alt geſchriebenen Cavatine aus Roſſini's Tancred „Di tanti palpiti“, welche von dem vergötterten Tenoriſten der italieniſchen Oper, David, um mehrere Töne höher transponirt, faſt durchweg mit Falſet-Stimme geſungen worden. Dieſe Parodie auf den feierlichen Moment hörte unſer Meiſter glücklicherweiſe nicht. — Und wie hatte ſich wohl nach den uns bekannten Ergebniſſen des 7. Mai vornehmlich der pecuniäre Erfolg des 23. geſtellt? Der Saal war nicht zur Hälfte gefüllt, denn die lieblich ſcheinende Sonne lockte die Muſikfreunde auf die Promenade. Die Caſſe hatte demnach ein Deficit von 800 Gulden W. W. zu tragen und ſelbſt der geſpendete Beifall ſtand mit der Zahl der Anweſenden im Mißverhältniß.*) Auf's tiefſte gekränkt ſich fühlend durch ſolch unerwarteten Ausgang verweigerte Beethoven die Annahme der garantirten 500 Gulden und konnte nur durch eindringliche Vorſtellungen dazu bewogen werden. —

Der Verfaſſer verkennt keineswegs, wie ſehr er durch die bereits ausgedehnte Schilderung der Begebenheiten, die ſich an die Tage des 7. und 23. Mai knüpfen, die Geduld des Leſers in Anſpruch zu nehmen bemüßiget war; deshalb trägt er faſt Bedenken, noch Einiges beizufügen, das theils in directer Beziehung mit den neuaufgeführten Werken ſteht und der Beachtung werth iſt, theils einen nicht unintereſſanten epiſodiſchen Anhang zu jenen Begebenheiten bildet. In Betracht jedoch, daß Schilderungen von geſchlagenen Schlachten gemeiniglich mit ausführlichem Detail von Aufſtellung der Truppen, von Vor- Rückwärts- und Flankenbewegungen, allgemeinen und ſpeziellen Diſpoſitionen des oberſten Feldherrn, mit Gelingen und Nichtgelingen einiger Corps-Angriffe, aber auch mit begangenen Fehlern ſich beſchäftigen, weil alles, ſelbſt die äußerſten Conſequenzen des Erfolges oder Nichterfolges, zur Aufklärung und Belehrung des leſenden Kriegsmannes dient, — in Anbetracht deſſen glaubt der Verfaſſer, daß dieſer epiſodiſche Anhang hier nicht fehlen dürfe, zumal ein und anderes von charakteriſtiſcher Bedeutung zur Vervollſtändigung des Bildes von unſerm ruhmgekrönten Marſchall auf dem Felde der Tonkunſt dienen wird.

---

*) Seit im zweiten Jahrzehend das unbefangene Genießen des Wiener Publicums ein Ende genommen, hat es wohl in keiner deutſchen Großſtadt ein weniger zuverläſſiges Auditorium hinſichtlich der Beifallsbezeigungen gegeben, als das Wiener, weil Kunſteindrücke nicht Wurzeln zu ſchlagen und nachhaltig zu wirken vermochten. Jeder Maßſtab zu gerechter und billiger Beifallsſpende war verloren. Beethoven pflegte darum die dortigen Kunſtfreunde gemeinhin Kunſtfeinde zu nennen. —

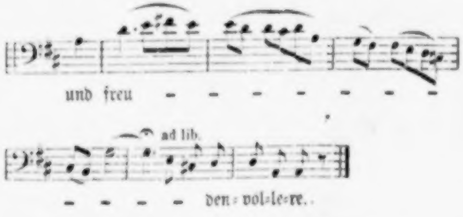
Ein Vorfall mit Carl Bernard mag die Reihe beginnen, datirt derſelbe doch aus den Tagen vor der erſten Akademie.

Die Abfaſſung der Anzeige für die öffentlichen Blätter hatte Beethoven dieſem Freunde übertragen, der zur Zeit Mitarbeiter an der geſchätzten und lange Jahre beſtandenen „Wiener Zeitſchrift“ war. Bernard war der Meinung, daß bei Ermangelung von Orden und Titeln, ſogar des Gradus eines Doctors der Philoſophie, oder wenigſtens der politiſchen Wiſſenſchaften, die dem Tondichter zu Theil gewordenen Auszeichnungen in dieſer Anzeige angeführt werden ſollen. Es ſtand demnach zu leſen: „Ludwig van Beethoven, Ehrenmitglied der königl. Akademie der Künſte und Wiſſenſchaften zu Stockholm und Amſterdam, auch Ehrenbürger der k. k. Haupt- und Reſidenzſtadt Wien, wird“ u. ſ. w. Kaum hatte der Meiſter dies geleſen, als ſofort ein Hatti-Scherif in ſultaniſchen Kraftausdrücken an Bernaad erlaſſen wurde. Derſelbe ward ermahnt, „ſolch' einfältiges, ihn lächerlich machendes Spielzeug“ ins Künftige bei Seite zu laſſen; damit dergleichen nicht gar in die Anſchlagzettel geſetzt werde, mußte ihm ein ſolcher vor der Drucklegung zur Einſicht gebracht werden.

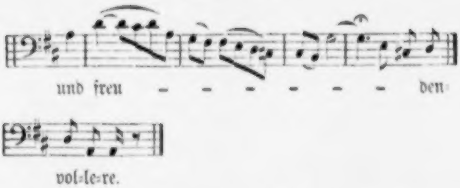
Ein anderer charakteriſirender Beitrag betrifft die Vorgänge beim Einüben der Solo-Stimmen aus der Missa und dem vierten Satz der Sinfonie zwiſchen Beethoven und den

Sängerinnen der Sopran- und Alt-Partie. Vorab muß geſagt ſeyn, daß die beiden noch jugendlichen, bis dahin meiſt mit italieniſcher Muſik erzogenen Sängerinnen von der Größe und Schwierigkeit der zu leiſtenden Aufgabe nicht den richtigen Begriff gehabt. Beide befanden ſich im Glauben, daß die ihrer Stimme unbequemen Noten wohl in bequemer liegende werden umgeſetzt werden können. Die Vorproben wurden in Beethoven's Behauſung abgehalten und dieſer führte die Stimmen am Flügel. Der Wunſch der Henriette Sontag: für's Erſte mit ihrem gewohnten **Mezza voce** ſingen zu dürfen, ward zugeſtanden, gleichwohl dies hindernd für die Altiſtin und anſtrengend für das ſchwache Ohr Beethoven's geweſen. Als es aber nachgerade mit der Sache ernſter und ernſter genommen worden und der Meiſter die volle Bruſtſtimme zu hören verlangte, als das **Christe** im **Kyrie** der **Missa** in ſeinem breiten Rhythmus mit Pfundnoten intonirt werden ſollte, da erlahmten beide „ſchöne Hexen“ und begannen mit dem ernſten Meiſter zunächſt um das Tempo dieſes Satzes zu unterhandeln, es bewegter wünſchend. Abgeſchlagen wie begreiflich, und zwar in heiterſter Laune. — Als es mit dem Sinfonie-Satz Ernſt geworden und der Meiſter in gar keine der gebetenen Abänderungen willigen wollte, da trübte ſich der Horizont und Caroline Unger hatte den Muth den obſtinaten Meiſter geradezu einen Tyrannen aller Singorgane zu nennen. Beethoven erwiderte lächelnd, ſie ſeyen beide durch die italieniſche Muſik verwöhnt, darum ihnen ſolche ſchwer falle. „Aber dieſe Höhe hier“ replicirte die Sontag, auf die Stelle: „Küſſe gab ſie uns und Reben“ zeigend, „läßt ſie ſich nicht abändern?“ — „„Und dieſe Stelle““, die Unger nachfolgend, „„liegt für die meiſten Alt-Stimmen zu hoch; läßt ſie ſich nicht abändern?““ — Nein! und immer Nein! — „So quälen wir uns denn in Gottes Namen weiter“, endigte die Sontag.

Gleiche Klagen wurden laut aus den Proben mit den Chor-Sängern des Theaters. Der Chor-Director bat um einige Erleichterungen, vornehmlich für den Sopran. Abgeſchlagen. Endlich beſchränkte er ſeine Bitten nur auf Abänderung der vier b in der zweigeſtrichenen Octave, mit welchen der Sopran das Fugen-Motiv im Credo zu intoniren hat (ſieh Partitur, Seite 167) als Grund angebend, daß keine ſeiner Sängerinnen das hohe b zur Dispoſition habe. Capellmeiſter Umlauf intervenirte gleichfalls. Alles jedoch vergeblich, der Meiſter willigte in keine Abänderung. — Die Folge dieſer Störrigkeit war, daß Solo- und Chor-Sänger ſich ſelbſt Erleichterungen gemacht, daß beſonders letztere völlig geſchwiegen, wenn die vorgeſchriebene hohe Tonlage nicht zu erreichen war; hörte doch der in Mitten der Maſſen ſtehende Componiſt nichts von allem. Niemand konnte ſich ſolchen Weſens bei ihm aus früherer Zeit erinnern. Ignaz von Seyfried ſagt in den Characterzügen und Anecdoten in „Beethoven's Studien" diesfalls: „Unſer Beethoven gehörte ſchlechterdings nicht zu den eigenſinnigen Componiſten, dem kein Orcheſter etwas zu Dank machen kann" u. ſ. w. Wie verhalten ſich aber dagegen die Erlebniſſe vom Jahre 1824, noch dazu mit Singſtimmen? Wenn jedoch ein Componiſt gegen ſein beſſeres Wiſſen und Verſtehen die menſchliche Stimme wie ein Inſtrument behandelt, dann kann er folgerecht nichts klügeres thun, als ſolche Willkür ſtörriſch vertheidigen. Nur eine einzige und zwar dem Baſſiſten Preiſinger gemachte Abänderung im Recitativ des 4. Satzes iſt Thatſache und kann zu Nutz und Frommen aller tiefen Bäſſe, die mit dieſem Recitativ in Colliſion kommen, hier verzeichnet werden. In der Partitur heißt es Seite 112:



Die gemachte Erleichterung iſt nachſtehende:



Dieſe Abänderung war jedoch nicht genügend genannten Sänger vor Erlahmung ſeines Organs zu ſchützen. Nach fortgeſetzten Proben erfolgte dieſe wirklich, und der ſtark näſelnde Baſſiſt Seipelt vom Theater an der Wien war ſo gefällig mit einer einzigen Probe die Ausführung der Baß-Soloſtimme zu übernehmen.

Und nun die **Missa solemnis** Betreffendes.

Als vorausgehend das Geſchichtliche von der Entſtehung dieſes coloſſalen Werkes beſprochen worden, ward (I, S. 271) bemerkt, daß der Autor all ſeinen Reichthum an Kunſtwiſſenſchaft darin zu vollſter Geltung gebracht, wie es ihm aber dennoch nur ein verhältnißmäßig geringes Honorar eingetragen habe. Die Ziffer wird weiter unten angegeben werden. Aber auch der Kunſtwelt hat dieſes Werk bisher noch keinen entſprechenden Gewinn gebracht; über alles dies bleibt noch zu beklagen, daß es zu weit auseinandergehenden Beurtheilungen Anlaß gegeben. Dieſe beiden letzteren Puncte ſind einer näheren Betrachtung werth, dafür hier der geeignete Ort zu ſeyn ſcheint.

Will man unbefangen über das Werk urtheilen, ſo wird zugeſtanden werden müſſen, daß Beethoven in Nichtbeachtung kirchlicher Principien noch weiter gegangen als Cherubini kurz vorher in ſeiner zweiten Meſſe in D, welche in Hinſicht auf Zeitdauer das Werk des deutſchen Meiſters um ein bedeutendes noch überſchreitet. Eine ſtrenge Prüfung wird um ſo unverfänglicher ſeyn, als Beethoven ſelber in dem Satze ſeines Brieſes an Zelter: „Uebrigens kommt ohnehin ein Stück ganz **a capella** bei dieſem Werke vor, und möchte gerade dieſen Styl vorzugsweiſe den wahren Kirchen-Styl nennen“, — (II. S. 19) das Haupt-Kriterium zur Hand gibt. Vornehmlich dürften in der **Missa** die Sätze **Agnus** und **Dona** der Gegenſtand kaum zu ſchlichtenden Streites verbleiben, weil durch ſelbſt ausgeſprochene Intention des Autors dargelegt iſt, daß er ſich hierbei auf einen Standpunct geſtellt, wohin kein frommes Gemüth ſo leicht zu folgen vermag. Die beim Beginn des **Dona** gegebene Andeutung: „Bitte um inneren und äußeren Frieden“ hätte den Componiſten keineswegs verleiten ſollen, dieſen Theil dem Bereich der Kirchenmuſik ganz zu entziehen, indem er ihn mit Trompeten-Fanfaren, Recitativen, obendrein noch mit einem anhangenden Sinfonie-Satz in **tempo Presto** auszumalen befliſſen war. Damit war der Begriff von Kirchenmuſik (unſerer Zeit) nicht blos auf die höchſte Spitze getrieben, vielmehr ganz umgeſtoßen, wofür die kunſtreiche Arbeit nicht zu entſchädigen vermag. Eben ſo wenig vermag des Autors Weiſung verſöhnend zu ſtimmen, der zufolge das Werk auch als Oratorium gebraucht werden könne, denn auch im Concert-Saal wird ein gebildeter Hörerkreis an richtiger Auffaſſung und Behandlung des Kirchentextes feſthalten wollen. Des Autors Worte in ſeiner Subſcriptions-Einladung, welche dieſes Werk ſein gelungenſtes, vollendetſtes nennen, dürfen uns bei deſſen Beurtheilung nicht beeirren, vielmehr darf man darin einen offenen Widerſpruch mit ſeiner Selbſtkritik erkennen, die er in dem eben citirten Satze an Zelter über ſein Werk ausſpricht.

Um dieſen bei jedesmaliger Aufführung der **Missa** neu erweckten Streit zu beſeitigen, wäre rathſam, nach Analogie bei dramatiſchen Werken der größten Componiſten, ſelbſt bei Haendel's Oratorien, die mit Grund anſtößige dramatiſche Epiſode aus dem **Dona** zu ſtreichen und ſomit dem Ganzen zu nützen. Fällt es auch nicht leicht in dieſem breiten, und dennoch getheilten Strome eine paſſende Fuhrt zum Uebergang aufzufinden, ſo läßt ſich dies mit Aufgeben einiger ſchönen

Stellen doch bewerkſtelligen: wenn man nach dem 2ten Tacte auf Pag. 252 der Partitur zu dem erſten Tact auf Pag. 289 übergeht, wo der volle Chor und das Orcheſter im herrſchenden **D dur** eintreten und der Satz zu Ende geführt wird. Für die excluſiven Beethovenianer iſt dieſer Rath nicht gegeben, weil ſie nicht von dem Irrthum des großen Componiſten, alſo auch nicht von der Nothwendigkeit ihn zu beſeitigen, zu überzeugen ſind.

Wie es um die Beurtheilung gerade dieſes Satzes nach mehrmaligem Anhören 1824 bei allen Urtheilsfähigen in Wien ſtand, hat der Berichterſtatter der Allg. Muſ. Ztg. getreulich ausgeſprochen: Er ſagt: „Der Charakter des **Agnus Dei** (**H moll**) iſt bange Schwermuth und tiefe Trauer; die fremdartige Anwendung der vier Waldhörner bringt hier eine ganz eigenthümliche Wirkung hervor. Mit dem **Dona** fällt ein gemüthliches **Allegretto**, **D dur** $^{6}/_{8}$, ein, welches mit ſchönen Nachahmungen fortgeſponnen wird, bis plötzlich der Satz ſich nach **B dur** wendet, die Pauke, gleich einem fernen Donner, auf der Dominante zu wirbeln anfängt, der Solo-Alt, ohne bindenden Rhythmus, recitativartig nochmals: **Agnus Dei, qui tollis peccata mundi**, intonirt, welchen Ausruf die Trompeten mit einer leiſen Intrade in **B** beantworten, bis endlich der volle Chor in das furchtbar gräßliche: **Miserere nobis** losbricht. Was der Tonſetzer mit dieſer Phraſe eigentlich beabſichtigt habe, möchte ſchwer zu entziffern ſeyn!*) eben ſo wenig dürfte ein zureichender Grund aufgefunden werden, wozu der ſpäter folgende Inſtrumentalſatz, ein fugirtes Preſto im $^{2}/_{4}$, wohl hier eingeſchaltet wird, bei welchem alle Singſtimmen ſchweigen, und erſt mit der Recapitulation des **Dona**, als Schlußſtein des Ganzen, wieder in Wirkſamkeit treten. Alles etwas gedrängter und weniger zerſtückt, iſt ein frommer Wunſch.“ **XXVI.** 439.

---

*) Dem Auditorium war die Ueberſchrift beim Dona: „Bitte um inneren und äußeren Frieden“ unbekannt geblieben, wie Gleiches bei Aufführungen aller Orten der Fall iſt.

Ein anderer nicht minder erheblicher Streitpunct betrifft die Behandlung der Singſtimmen, ſowohl in Bezug auf übermäßige Ausdehnung ihres natürlichen Bereiches, wie auch auf deren kunſtgemäße Verwendung. Hierin liegt wohl der Hauptgrund, warum das Werk der Muſikwelt nicht die erwünſchten Vortheile bringen kann, da zu deſſen Ausführung Kräfte erfordert werden, die ungeachtet tüchtiger Ausbildung im Chor-Geſang nur an wenig Orten aufzufinden ſind. Darum iſt es nach dreißigjährigem Beſtehen in mehreren großen Städten noch immer ein Fremdling geblieben. Den Urſachen dieſer auffallenden Thatſache nachzuſpüren iſt wohl eines kurzen Verweilens werth. Die der Missa vorausgegangenen Geſang-Compoſitionen bezeugen alle, daß unſerm Meiſter der richtige Gebrauch der Stimme beſtens bekannt war. Die verſchiedenen über Geſang handelnden Werke in ſeiner Hand-Bibliothek trugen alle Merkmale an ſich, die ſeine fleißige Beſchäftigung damit verriethen. Auch hatte ſich die Kritik über die Behandlung der Stimmen meiſt nur lobend ausgeſprochen. Es ſey geſtattet aus der Beurtheilung über das der Missa wenige Jahre vorausgegangene Geſangwerk: „An die entfernte Geliebte", — geſchrieben 1816 und erſchienen 1817 — nur die Schlußſtelle zu citiren: . . . „Und ſoll nur noch erinnert ſeyn, daß der Meiſter hier überall vollkommen dargethan hat, er vermöge, wenn er wolle, nicht nur, wie irgend Einer, für den Geſang zu ſchreiben, — woran ohnehin wohl Niemand zweifeln wird — ſondern auch für's Singen: Denn fließender und auch den Organen gemäßer kann man, kaum einige Stellen abgerechnet, gar nicht ſchreiben." Allg. Muſ. Ztg. XIX, 73.

Wenn aber die Gründe zu ſo umfanglicher Behandlung der Stimmen in der Missa nicht in Unkenntniß der Regeln, auch nicht der Organe zu ſuchen ſind, wo denn? Man hat ſie in der zur Zeit der noch nicht geſchwächten Receptibilität ſeines Ohres wohl um einen Halbton tiefer (gegen jetzt) geſtandenen Orcheſter-Stimmung finden wollen, die ſich dem ganzen Weſen des Meiſters feſt eingeprägt habe. Man bedenke aber die mancherlei Vorfälle bei den Proben 1824, zur Zeit, wo die Wiener Stimmung unbezweifelt noch um keinen Viertelton höher geſtanden gegen 20 Jahre zurück, und doch die gegründeten Klagen ſchon damals.*) Und wollen wir uns auch die Orcheſter-Stimmung um einen Halbton tiefer denken, als ſie dermal ſteht, werden wir wohl ſelbſt in ſolchem Falle für leicht ausführbar halten, was den Singſtimmen im Credo zugemuthet iſt? Wie läßt ſich in dieſem Satze, ungeachtet unerhörter Schwierigkeiten in Hinſicht auf Tonhöhe und Führung der Stimmen, obendrein noch die Unzahl **Sforzato**-Schläge in den Sing- und zugleich in faſt allen Orcheſter-Stimmen erklären, welche von Anforderungen zeigen, die im ſchreiendſten Widerſpruche mit den Regeln der Geſangkunſt ſtehen, vom Chor auszuführen ſchlechterdings unmöglich? Ferner noch das ſo häufige ſprungweiſe Fortſchreiten der Intervalle in allen Stimmen, wie ſoll dies Hinderniß zu leichter Ausführung bei einem geſangskundigen Componiſten zu erklären ſeyn? Die unbedingten Verehrer Beethoven's wollen über dieſe Uebelſtände hinwegſehen, weil mehrere in der Zuſammenwirkung wenig oder kaum bemerkbar werden, berückſichtigen aber nicht die ſchlimmen Folgen der übermäßigen Anſtrengung der Organe bei gegenwärtiger enormer Höhe der Orcheſter.

Dieſe factiſchen Uebelſtände unparteilich in Erwägung gezogen, wird der Beurtheiler nicht zu ſtrenge ſeyn, für deren Quelle einzig und allein die Willkür anzunehmen. Bei ſpäteren Producten des Meiſters aber wird ſolche Annahme kaum ausreichen. Dort liegen die Gründe auf andern Seiten noch. Mit dem kranken Gehör (wie man faſt allſeitig annimmt) haben ſie nichts zu ſchaffen, denn der Meiſter brauchte das Niedergeſchriebene ſo wenig mit dem äußern Ohr zu prüfen, wie irgendeiner den eben geſchriebenen Brief ſich laut vorzuleſen. Der Gott, der in dem Künſtler ſchöpferiſch waltete, hatte ihn in ſeiner ſpäteren Zeit zuweilen verlaſſen, und der Menſch, mit mancherlei Schwächen und Gebrechen behaftet, blieb zurück. Wie hätte nicht dieſen das Menſchliche in mannigfacher Weiſe berühren ſollen? Dagegen die Augen zu verſchließen, kann nur zu gefährlichen der Kunſt unmittelbar Nachtheil bringenden Irrthümern führen.

---

*) Im dritten Jahrgang (1855) der Niederrheiniſchen Muſik-Zeitung, Nro. 8 und 9, hat der Verfaſſer das Geſchichtliche über die im Jahre 1816 begonnenen und bald darauf fortgeſetzten Ueberſchreitungen der bis dahin in Wien beſtandenen Orcheſter-Stimmung mitgetheilt.

Noch aber muß die Reihe der Anmerkungen über dieſes **Opus summum viri summi** eine Fortſetzung erhalten.

In der vom Autor dem Verleger überſchickten Reinſchrift von der Partitur war die Angabe des Tempo beim **Benedictus** vergeſſen worden. Der Meiſter beeilte ſich, ſelbes brieflich nachzuſenden, als es bereits zu ſpät und das Werk im Drucke zu weit vorgeſchritten war. Aber auch die Verlagshandlung hat ihrerſeits vergeſſen, dieſe Anzeige nachträglich zu veröffentlichen. Nach ſo manchen, den Character dieſes Satzes vollſtändig vernichtenden Irrthümern bei ſtattgehabten Aufführungen, weil die Dirigenten das dem vorausgehenden Praeludium beigeſetzte **Tempo sostenuto** auch dem **Benedictus** zugehörig vermeinten, haben wir erſt 1853 nach Einſicht der Beethoven'ſchen Briefe an den Verleger durch Otto Jahn erfahren, daß der Meiſter das Tempo bei dieſem Satze mit **Andante molto cantabile e non troppo mosso** bezeichnet hat. Der Verfaſſer ſäumte nicht, dieſe ihm mitgetheilte Entdeckung alsbald durch die Niederrheiniſche Muſik-Zeitung zur Kenntniß zu bringen und ſoll dieſelbe auch in dieſer Schrift Platz finden.

Bei Gelegenheit der Verſammlung deutſcher Naturforſcher und Aerzte im September 1857 zu Bonn ward Seitens der Stadt eine muſicaliſche Feſtlichkeit unter dem Titel: „Beethoven-Concert“ veranſtaltet, wobei auch die Sätze **Kyrie, Sanctus** und **Benedictus** aus der **Missa** zur Aufführung kamen.

In dem kritiſchen Berichte darüber ſtellte der Redacteur der Niederrheiniſchen Muſik-Zeitung, Ludwig Biſchoff, die Frage: „Hat Beethoven die zwei Sätze **Pleni sunt coeli** und **Osanna** wirklich für vier Soloſtimmen bei ſo furchtbarem Orcheſter-Lärm geſchrieben? Wir meinen irgendwo geleſen zu haben, daß er ſie für Chor beſtimmt habe. Vielleicht kann A. Schindler Auskunft geben, der hiermit darum freundlichſt erſucht wird. Wir unſerstheils würden es uns nicht als Verbrechen anrechnen, dieſe Sätze vom Chor ſingen zu laſſen.“ (Nro. 39.)

Die Nr. 41 derſelben Muſik-Zeitung brachte meine Beantwortung, die in der Hauptſache alſo lautet:

„Die Auskunft, die ich über dieſe Sätze zu geben vermag, beſchränkt ſich — vom traditionellen Standpuncte beſehen — auf ein ſehr Kleines.... Was bei der Correctur der für die Subſcribenten abgeſchriebenen Partituren zwiſchen Beethoven und mir, dieſe Sätze betreffend, vorgekommen, iſt Folgendes: ich machte die Aeußerung, wie es mir ſchiene, daß dieſe beiden Sätze vom vollen Chor geſungen größere Wirkung erzeugen würden, als von vier Soloſtimmen. Ich ſtützte mich noch auf die geringe Beſchäftigung des Chors im **Sanctus** und **Benedictus**, und bedauerte, daß dieſer anbei blos Zuhörer ſeyn ſolle. Beethoven replicirte weit und breit. Das Facit lautete: „Es müſſen Soloſtimmen ſeyn.“

Beethoven, dieſer oftmals emphatiſche Lobredner früherer Zeiten beſonders in muſicaliſchen Dingen, liebte es, an die Geſangsgrößen ſeiner Zeit zu denken. Wenn er beim Niederſchreiben dieſer beiden Sätze — ja bei der **Missa** überhaupt — eine Tomeoni, eine Buchwieſer, oder gar eine Milder (ſeine Leonore in Fidelio noch 1814), eine Campi, Anna Wranitzky, und noch andere von gleicher Qualität, im Sinne gehabt, ſo rechtfertigt dies ſeine Intention — Ausdruck höchſter Begeiſterung — falls er den Sängern ein kleines Orcheſter gegenüberſtellt, wie es in der Kirche allenthalben beſteht. Da jedoch unſere Epoche derlei Größen kaum mehr aufzuweiſen hat und wahrhaft fürchterliche Orcheſter-Maſſen einer ſchwachen Stimme im Concert-Saal gegenüber ſtehen, ſo fordert ſolches Mißverhältniß wohl Berückſichtigung. Schon ein kleiner Chor dürfte erliegen, da jede der vier Stimmen von einigen Inſtrumenten im Forte und Fortiſſimo begleitet, ja, in der That mit fortgeriſſen wird. Dies wird als ein innerer Widerſpruch gelten dürfen. Einen äußeren finde ich in der Tempo-Bezeichnung beim **Pleni.** Ein leicht beſchwingter Rhythmus ſteht in den Coloraturen aller Stimmen vor Augen, und dabei heißt es: „**Allegro pesante.**“ Ein Bleigewicht an den Schwingen. Was ſoll dieſes im Verzeichniſſe der üblichen Tempo-Benennungen kaum gekannte Wort **pesante** (ſchwerfällig, auch gewichtig) hier am Ort? Kein Wunder, wenn die Dirigenten dadurch irregeleitet die Ausführung der vier Soloſtimmen noch erſchweren. Ein gemäßigtes Allegro, nach Verſtändniß der Claſſiker, wird unter allen Umſtänden die richtige Bewegung dieſes Satzes bezeichnen.

Sollte dieſem rieſigen Werke einſtens ein deutſcher Text unterlegt werden, wie der **Missa** in **C** widerfahren, ſo wird der allenfalls kundige Bearbeiter die darin erſcheinenden Irrthümer mit Leichtigkeit beſeitigen. Dann wird auch dem im **Dona** enthaltenen Sinfonie-Satze (Partitur, S. 276) die entſprechende Begründung ſeines Daſeyns zu Theil werden, welche ihm in einem Kirchenwerke, wie ſolches die **Missa** zu allernächſt doch ſeyn will, offenbar mangelt.“

Mögen daher alle Bedenken fallen und die Sätze **Pleni** und **Osanna** — wenigſtens im Concert-Saal — allzeit vom vollen Chor ausgeführt werden. Die Wirkung, gewiß im Geiſte des Ganzen, wird eine außerordentliche ſeyn.

Anderer im Laufe der Jahre an den Verfaſſer gekommenen Aufforderungen um Aufklärung theils über das ganze Werk, theils über Einzelnes daraus, noch zu erwähnen, wäre zu weitläufig, nicht aber ohne Intereſſe, weil faſt in allen unverhehlte Furcht ausgeſprochen war, den Kampf mit demſelben aufzunehmen. Eine ſtatiſtiſche Ueberſicht jedoch der ſeit dem Beſtehen des Werkes in der Oeffentlichkeit (1827) bis nun in Deutſchland ſtattgehabten vollſtändigen Aufführungen ſoll gegeben werden, weil ſie hiſtoriſches Intereſſe bietet.

Die erſte Aufführung war jene bei der Inaugurationsfeier von Beethoven's Standbild 1845 zu Bonn unter Leitung von Ludwig Spohr. Mit dieſer Aufführung war am muſicaliſchen Niederrhein, und wohl auch für fernere muſicaliſche Kreiſe, die dicke Eisrinde gebrochen. Das Verdienſt nicht blos um die Möglichkeit einer Aufführung, ſondern, was noch weit mehr, um eine in jeder Beziehung vollendete, gebürt in der Hauptſache dem Königl. Muſikdirector Franz Weber in Cöln. Mit unermüdlichem Eifer hat derſelbe alle an der Feier theilnehmenden Geſangvereine der Rheinprovinz an ihren reſpectiven Orten monatelang vorbereitet, und ſo eine Sicherheit und Einigkeit erzielt, die in den vielen Tauſenden der Zuhörer aus allen Staaten Europa's gerechte Bewunderung erzeugen mußte.

Volle zehn Jahre ſpäter erfolgte die zweite vollſtändige Aufführung am Palmſonntag den 1. April 1855 durch die Concert-Geſellſchaft zu Cöln unter Leitung von Ferdinand Hiller, vermittelſt Zuſammenwirken aller muſicaliſchen Vereine der Stadt — zum Beſten der Ueberſchwemmten am Niederrhein.

Im Spätjahr von 1855 hatte der Muſikdirector Rühl zu Frankfurt am Main mit ſeinem kaum in's Leben getretenen Geſangverein gewagt, das Werk mit Zuziehung des Theater-Orcheſters zur Aufführung zu bringen. Die Leiſtung war durchweg höchſt lobenswerth. In der Reihenfolge war dieſe Aufführung die dritte.

Im Monat März 1856 hatte die vierte Aufführung durch den Stern'ſchen Geſangverein in Berlin ſtatt, und am 1. November deſſelben Jahres erfolgte die fünfte im Odeon zu München durch Franz Lachner.

Wiederholte Aufführungen zu Cöln, Frankfurt am Main, Berlin und München folgten bald der erſten und vorliegende Berichte ſchildern die Würdigung des Werkes bei der Mehrzahl der Zuhörer als eine entſchiedene.

Noch aber iſt eine vollſtändige Aufführung zu verzeichnen, welche am 4. Auguſt 1857 im Dom zu Freiburg in Baden bei Gelegenheit der Säcular=Feier der dortigen Univerſität ſtattgefunden. Dieſe beſchließt die Reihenfolge als ſechste, als Aufführung aber beim Hochamte iſt ſie die — erſte.

Alles Nachforſchen in muſicaliſchen Zeitblättern nach weiteren vollſtändigen Aufführungen blieb erfolglos. Die Neue Zeitſchrift für Muſik erwähnt im 11. Bande, S. 36, einer Aufführung 1830 zu Wärmsdorf bei Rumburg in Böhmen, ob aber vollſtändig oder nur theilweiſe, iſt nicht zu entnehmen. Theilweiſe iſt das Werk 1838 im Dom zu Cöln beim Hochamte zur Aufführung gekommen, und zwar in den Sätzen Kyrie, Gloria und Credo; die andern Sätze wurden der erſten Missa in C entlehnt. Auch zu Breslau und vom Cäcilien=Verein zu Frankfurt am Main wurden im Laufe der Jahre nur einzelne Theile daraus zu Gehör gebracht. Mit dem Credo hat es letzterer Geſangverein nicht einmal verſuchsweiſe noch aufgenommen. Um das Jahr 1840 hatte eine Aufführung bei einem Muſikfeſte in der Lauſitz ſtatt, aber es bleibt zweifelhaft ob vollſtändig oder gleichfalls nur in einzelnen Sätzen.

Aus dem muſikreichen öſtreichiſchen Kaiſerſtaate iſt bis jetzt, ungeachtet 5 bis 6 beſtehender Conſervatorien, von Verſuchen mit dem Werke nichts bekannt, jenen in Böhmen ausgenommen.

Aus dieſer ſtatiſtiſchen Ueberſicht ergibt ſich die geringe Summe Gewinnes, welche die Missa solemnis nach mehr denn dreißigjährigem Beſtehen der Kunſtwelt gebracht hat. Hoffen wir, daß nach abermal dreißig Jahren das Reſultat ein erfreulicheres ſeyn werde.

Dieſe kritiſchen Anmerkungen, die, wenn auch nicht in der Gegenwart, ſo erſt in ſpäterer Zeit der Aufmerkſamkeit werth erachtet werden dürften, haben in Anführung der an die denkwürdigen Tage des 7. und 23. Mai 1824 ſich knüpfenden Begebenheiten einen Stillſtand bewirkt. Beeilen wir uns deren Reihenfolge mit dem letzten Vorfalle zu ſchließen, der in mein Verhältniß zu dem Meiſter nach mehr denn achtjährigem ununterbrochenen Verkehr die erſte empfindliche Störung gebracht, aber auch ſonſt noch in dem kleinen Kreiſe treuer Freunde und Anhänger eine grelle Diſſonanz erzeugt hat.

Beethoven glaubte, Umlauf, Schuppanzigh und mir für die gehabten Mühen einigen Dank ſchuldig zu ſeyn. Er beſtellte daher wenige Tage nach der zweiten Akademie ein Mahl beim „wilden Mann“ im Prater. Mit einer von düſtern Wolken umhangenden Stirne erſchien er in Begleitung ſeines Neffen unter uns, benahm ſich kalt, biſſig und krittlich in allen ſeinen Worten. Eine Exploſion war zu gewärtigen. Kaum hatten wir an der Tafel Platz genommen, als er auch ſchon das Geſpräch auf den pecuniären Erfolg der erſten Aufführung im Theater lenkte, ohne Umſchweife herausfahrend, daß er hiebei vom Adminiſtrator Duport in Gemeinſchaft mit mir betrogen worden ſey. Umlauf und Schuppanzigh bemühten ſich ihm die Unmöglichkeit irgend eines Betrugs damit zu beweiſen, daß jedes Geldſtück durch die Hände der beiden Theater-Caſſirer gegangen, die Rapporte genau übereinſtimmten, überdies noch ſein Neffe zufolge Auftrags des Bruder-Apothekers den Caſſirern gegen alle Sitte als Controleur zur Seite bleiben mußte. Beethoven verblieb jedoch bei ſeiner Beſchuldigung, mit dem Zuſatze, er ſey von dem ſtattgefundenen Betrug von zuverläſſiger Seite benachrichtigt. Nun war es Zeit, für dieſe Kränkung ſich Genugthuung zu geben. Eiligſt entfernte ich mich mit Umlauf, Schuppanzigh aber, nachdem er auch einige Salven auf ſeine umfangreiche Perſon ausgehalten, folgte bald nach. Im Gaſthauſe zum goldenen Lamm in der Leopoldſtadt fanden wir uns zu ungeſtörter Fortſetzung des unterbrochenen Mahles zuſammen. Der furioſe Meiſter aber konnte ſeinen Zorn an den Kellnern und Bäumen austoben, zur Strafe noch das opulente Mahl mit dem Neffen allein verzehren.

In dieſem Vorfalle mag das Verhalten Beethoven's gegen ſeine Freunde reſumirend dargelegt ſeyn, um es nie wieder berühren zu müſſen. Ueber die erſten Kundgebungen im Beginne ſeiner zweiten Lebensperiode gibt Ferdinand Ries Zeugenſchaft. Je mehr ſich aber äußere Drängniſſe und innere Verſtimmungen im Verlaufe der dritten Periode gehäuft, deſto größere Rückſichtsloſigkeiten hatten die erprobteſten Freunde, ſein Erzherzog nicht ausgenommen, wie voraus angeführt, von ihm zu befahren. Und immer waren es Ehrenkränkungen, die ſeine Freunde aus ſeiner Nähe entfernt haben. Leichtgläubig, unerfahren, mißtrauiſch, wie er war, hatten elende Menſchen immer leichtes Spiel, jeden aus ſeinem Kreiſe anzuſchwärzen; und ſolche Creaturen waren außer ſeinen Brüdern fortan um ihn geſchäftig. Ihnen verdankte er eine anſehnliche Summe bitterer Erfahrungen. Auf ſeinem letzten Krankenlager legte er vor Breuning und mir eine General-Beichte über dieſe begangenen Sünden ab mit Namhaftmachung verſchiedener ſpezieller Fälle. Oft bewirkte aber auch die Art und Weiſe ſeiner Wiederannäherung, ſo herzlich und zuvorkommend, den Fehler offen eingeſtehend, daß man die Kränkung ſogleich vergeſſen hatte. In ſolcher Weiſe näherte er ſich mir wieder nach ſeiner Zurückkunft aus Baden im November dieſes Jahres, und alles Vorgefallene war zur Stunde im Lethe verſenkt. — Wo viel Licht, iſt auch viel Schatten, und Goethe's Worte: „Es iſt ganz einerlei, vornehm oder gering ſeyn, das Menſchliche muß man immer ausbaden,“ finden in mehr als einer Beziehung ihre Anwendung auch auf Beethoven.

Vor weiterem Fortſchreiten im Aufzeichnen der hiſtoriſchen Dinge wollen wir beigehend von abermaligen Reiſeprojecten nach London ſprechen. Gerade in den Tagen der oben erzählten Wirren mit den Akademieen kam von dem Londoner Tonkünſtler Charles Neate, der in früheren Jahren ſich längere Zeit in Wien aufgehalten, die Einladung zu einer Reiſe nach England. Alſogleich ward der Entſchluß gefaßt dieſelbe im nächſten Herbſt anzutreten und der Verfaſſer dieſer Schrift ſollte der Begleiter ſeyn. Die immer dienſtfertige Phantaſie half zur Stelle den Reiſeplan entwerfen, dem zufolge auch Stationen bei ſeinen alten Freunden im Heimathlande, bei Wegeler in Coblenz, bei Vater Ries und Muſikverleger Simrock in Bonn, die ſich in langen Zwiſchenräumen noch um ihn bekümmert hatten, gehalten werden ſollten. Jedoch die den

Akademieen unmittelbar gefolgten Dinge hatten dieſe Reiſeabſichten alsbald vergeſſen gemacht. Da brachten die letzten Tage dieſes Jahres ein wiederholtes Einladungsſchreiben de dato 20. December von demſelben Charles Neate, und zwar in directem Auftrage von der philharmoniſchen Geſellſchaft in London. Auch dieſes Schreiben liegt vor. Darin heißt es unter andern: „Die philharmoniſche Geſellſchaft iſt geſonnen, Ihnen für Ihren Beſuch 300 Guineen zu geben, und erwartet dagegen, daß Sie die Aufführung Ihrer eigenen Werke leiten, wovon bei jedem Concert wenigſtens eines gemacht werden wird. Auch erwartet ſie, daß Sie eine Sinfonie und ein Concert ſchreiben, welche während Ihres Aufenthalts bei uns aufgeführt werden, dann aber als Ihr Eigenthum zu betrachten ſind ... Sie könnten eine Akademie geben, wobei Sie wenigſtens 500 Pf. gewinnen würden; überhaupt ſind ſehr viele Wege, von Ihrem Talent und Ruhm Nutzen zu ziehen. Wenn Sie die Quartetten mitbringen, ſo gibt das wieder 100 Pf., ſo daß Sie verſichert ſeyn können, eine große Summe Geldes mit ſich zu nehmen, und ich ſehe keinen Grund, warum Sie nicht genug mit ſich nehmen ſollten, um Ihr künftiges Leben weit angenehmer zu machen. — Ich hoffe, Sie werden ohne Verzug ſchreiben, und ſagen, daß Sie die Vorſchläge annehmen. Zugleich benutze ich die Gelegenheit, Ihnen zu ſagen, daß ich Ihr aufrichtiger Freund bin, und daß Sie ſich von Vielen umringt ſehen werden, die jede Gelegenheit erhaſchen werden, Ihnen ihre Achtung und Verehrung zu bezeigen, dem großen Beethoven, deſſen Ruhm jetzt höher als je zuvor in dieſem Lande ſtrahlt.“

Was war es wohl, warum Beethoven dieſe ſo günſtigen Vorſchläge, eben ſo zu beſſerer Exiſtenz als auch zu erhöheterem Ruhme, unerachtet eigenen Verlangens nach dem Lande der „Goldfüchſe,“ nicht feſtgehalten und zur Ausführung gebracht? Ausartungen ſeines überaus geliebten Neffen und Adoptivſohnes, ſchon ziemlich laut geworden, ſie gaben Grund zur Beſeitigung aller Reiſeplane. Die mancherlei höchſt betrübten Vorgänge mit dieſem Jüngling werden uns weiterhin ausführlich beſchäftigen.

Nun, nachdem die Plackereien bei Aufführung der Missa und der 9. Sinfonie überſtanden und die unerfreulichen Ergebniſſe anbei ad Acta gelegt waren; — nun, nachdem ſich Beethoven wieder an dem von ihm bevorzugten Aufenthaltsorte Baden befunden, drängt ſich natürlicherweiſe die Frage auf, welches von den langprojectirten Werken, die 10. Sinfonie, oder das Oratorium „Der Sieg des Kreuzes“ für den Muſikverein, hat er wohl zunächſt in Angriff genommen? Denn, wir hörten ihn ja ſchon 1822 auf Rochlitz's Antrag, Muſik zu Goethe's Fauſt zu ſchreiben, erwidern, daß er vorher zwei große Sinfonien, und jede anders als ſeine übrigen, und ein Oratorium vom Halſe haben müſſe. Die eine dieſer Sinfonien hatte er nun vom Halſe: er wird alſo wohl zu allernächſt, ſowohl aus innerem Drange wie auch um des ſo oft gegebenen Verſprechens willen, ſich zu dem Oratorium wenden und ſomit auch dem Dichter gerecht werden, dem er bei Zurechtlegung des Textes für ſeine Abſichten ſo viel zu ſchaffen gemacht? — Daß dieſes Oratorium in der Beethoven'ſchen Literatur nicht exiſtirt, und eben ſo wenig geſchrieben worden, wie eine zehnte Sinfonie, iſt Jedermann bekannt. Dieſe negative Thatſache für poſitiv genommen, könnte ja ſtillſchweigend darüber hinweggegangen werden. Daß dies in der erſten Bearbeitung dieſer Schrift der Fall, daran iſt mein freundlicher Senior ſchuld. Dr. Bach gab Gründe für den Wegfall dieſer ziemlich myſteriöſen Dinge an, die mir ſelber zur Zeit plauſible geſchienen.

Nun aber machen es von Wien ausgegangene und Verbreitung gefundene Ausſagen: Beethoven ſey der „Geſellſchaft der Muſikfreunde des öſterreichiſchen Kaiſerſtaates“ eine namhafte Summe Geldes ſchuldig geblieben, — zur Pflicht, der betreffenden Sache zu erwähnen, wobei „deutſche Gründlichkeit“ nicht zu kurz kommen ſoll. Schon ward Seite 46 bemerkt, daß dieſer Fragepunct protocollariſch verzeichnet ſteht, und zwar im Journal der gedachten Geſellſchaft. Deren Vorſtand hatte nach den beiden ſtattgefundenen Akademien keine Zeit verſtreichen und auf verſchiedenen Wegen dem Meiſter ſein oft gegebenes Verſprechen zu Gemüth führen laſſen, nun zu allernächſt die Ausarbeitung des Oratoriums vornehmen zu wollen. Dieſe Solliciationen hatten ſchriftliche Erwiderungen zur Folge, welche in getreuen Abſchriften vorliegen. Möge es gelingen, durch Mittheilung des betreffenden Protocolls-Auszuges dieſe Angelegenheit ſo zu erörtern, wie es zur Rechtfertigung der daran Betheiligten gewünſcht werden muß.

„Auszug aus dem Protocoll der Geſellſchaft der Muſikfreunde des öſtreichiſchen Kaiſerſtaates zu Wien: über die Beſtellung der Compoſition eines Oratoriums bei Hrn. L. van Beethoven.

1. „Sub No. 112 v. J. 1815 wird Herr von Zmeskall erſucht — Beethoven zu vermögen — dieſen Wunſch der Geſellſchaft zu erfüllen. Nach längerer Pauſe antwortet Beethoven dem Zmeskall brieflich: daß er bereit ſey dieſem ehrenvollen Auftrag nachzukommen und fragt an: ob die Geſellſchaft ihm ein Honorar von 400 Stück Ducaten in Gold bewillige.

2. „Hierauf wurde im Jahre 1818 sub Protocollnummer 191 Herr Vincenz Hauſchka von der Geſellſchaft beauftragt mit Beethoven zu unterhandeln: daß derſelbe ein Oratorium heroiſcher Gattung für den ausſchließlichen Gebrauch der Geſellſchaft auf ein Jahr, vom Tage der erſten Aufführung an gerechnet, gegen Bezahlung von 200 Ducaten in Gold ſchreibe.

3. „Beethoven antwortete hierauf durch ein eigenhändiges Schreiben aus Mödling vom 15 Juni 1819 — protocollirt sub No. 254, daß er hierzu völlig geneigt ſey, und beſtätigte zugleich den Empfang des bewilligten Vorſchuſſes von 400 Gulden Wiener Währung auf dieſes zu componirende Oratorium.

4. „Im Jahre 1820, sub Protoc. No. 303, wurde der Dichter Bernard*) durch Zuſchrift der Geſellſchaft

---

*) C. Bernard iſt auch der Dichter zu Spohr's „Fauſt.“

vom 21. Decemb. 1820 erſucht, ſich zu äußern: bis wann er den Text dieſes Oratoriums für Beethoven abliefern könne.

5. „Darauf erwiderte Bernard, Protoc. No. 384 vom Jahre 1823, daß er bereits vor zwei Jahren die erſte Abtheilung dieſes Textes nebſt einem ausführlichen Entwurf des Ganzen an Beethoven abgeliefert habe und daß dieſer nun die Dichtung vollſtändig beſitze. (22. Octob. 1823.)

6. „Im Jahre 1825, den 15. Februar, Protoc. No. 393, wird Herr Hauſchka von der Geſellſchaft beauftragt Hrn. Bernard die letzte Rate des Honorars für das Oratorium auszubezahlen.

Noch mögen zwei Briefe von Beethoven in dieſer Angelegenheit an den Mandatar der Muſik-Geſellſchaft, Herrn Rechnungsrath Vinc. Hauſchka, folgen.

a. „Lieber, werther Freund!*) Indem ich Dir ſchreibe, daß ich, ſobald ich in die Stadt gelangt bin, das Bernard'ſche Oratorium ſchreiben werde, bitte ich Dich ebenfalls Herrn Bernard das Honorar erfolgen zu laſſen. Ueber das Weitere, was wir brauchen und nöthig haben, bereden wir uns in der Stadt, indem ich Dich als großmächtigſten Intendanten aller Sing- und Brumm-Vereine, als k. k. General-Violanzello, als k. k. Inſpicient aller k. k. Jagden, wie Diaconus meines gnädigſten Herrn ohne Domicil, ohne Dach und Fach, wie auch ohne Präbende (wie auch ich) meines gnädigſten Herrn treueſten Diener, wünſch ich Euch dieſes und Jenes, woraus Ihr das Beſte nehmen könnt.**) Damit kein Irrthum ſtattfindet, melde ich Euch: daß wir das Bernard'ſche Oratorium „„Der Sieg des Kreuzes““ ganz gewiß in Muſik ſetzen und baldigſt beendigen werden, laut unſerer Unterſchrift und unſerm Siegel.

---

*) Das Original dieſes Briefes befand ſich im Beſitze von Aloys Fuchs, desgleichen das des folgenden Briefes.

**) Sarkasmen auf den, hohen und höchſten Hofbeamten ſtets ergebenſten Diener, Vincenz Hauſchka.

Baden, den 23. September 1824.

L. van Beethoven.

b. „Beſtes, erſtes Vereinsmitglied, wie auch Großkreuz des Violon — ſchell — Ordens! Kein anderes als geiſtliches Sujet habe ich, Ihr wollt aber ein heroiſches! Mir iſt's auch recht — nur glaube, auch vom Geiſtlichen hinein zu miſchen, würde für ſo eine Maſſe ganz am Platze ſeyn. — Herr Bernard wäre mir ganz recht, nur bezahlt ihn aber auch; von mir rede ich nicht; — Da Ihr Euch ſchon Muſikfreunde nennt, ſo iſt's natürlich, daß Ihr Manches auf dieſe Rechnung geben laſſen wollt!... Was mich angeht, ſo wandle ich hier mit einem Stück Notenpapier in Bergen — Klüften und Thälern umher und ſchmiere Manches um des Brodes und Geldes willen, denn auf dieſe Höhe habe ich es in dieſem allgewaltigen, ſchmählichen Faijaken-Lande gebracht, daß, um einige Zeit für ein großes Werk zu gewinnen, ich immer vorher ſehr viel ſchmieren muß, um des Geldes willen, daß ich es aushalte bei einem großen Werke.*) Uebrigens iſt meine Geſundheit ſehr gebeſſert, und wenn es Eile hat, ſo kann ich euch ſchon dienen."

In Eile Dein Freund Beethoven."

Dieſer Brief trägt kein Datum, ſcheint jedoch unbezweifelt in das Jahr 1818 zu fallen und die Erwiderung auf V. Hauſchka's Antrag zu ſeyn: für den Muſikverein ein heroiſches Oratorium zu ſchreiben. Das „Wandeln in

---

*) Beethoven dürfte mit dem Worte „ſchmieren" die Compoſition der Sechs variirten Themen, Op. 105, ferner der Zehn variirten Themen, Op. 107, vielleicht auch noch der ſchottiſchen Lieder, Op. 108 deren Entſtehung in dieſe Zeit fällt, bezeichnet haben wollen.

Bergen, Klüften und Thälern“ zeigt ganz beſonders auf dieſes Jahr hin (deſſen mancherlei Vorgänge uns bereits bekannt) wo der Meiſter die Sommerzeit in Mödling verlebt hat. Abbé Stadler's heroiſches Oratorium „Die Befreiung von Jeruſalem“, kurz zuvor durch den Muſikverein mit außerordentlichem Beifall wiederholt zur Aufführung gebracht, dürfte im Schooße der Geſellſchaft den Wunſch nach einem gleichen aus Beethoven's Feder angefacht haben. —

Anzügliches Intereſſe für uns haben aber im vorſtehenden Briefe die den Meiſter betreffenden Aeußerungen, weil ſie ſeine mißlichen Finanzverhältniſſe ziemlich klar durchblicken laſſen. Auf den Ausfall gegen Oeſterreich darf nichts gegeben werden. Seine über dieſes „Faijaken-Land“ ſo oft geäußerten Klagen, in directer Beziehung auf ſeine Subſiſtenzmittel, waren grundlos. Beweiſe dafür ſind nicht wenige da. Ein neuer liegt in dem Antrage des Muſikvereins vor. Zwei hundert Ducaten Honorar von dieſer Geſellſchaft, drei hundert Ducaten (für ein großes Oratorium) von der Muſikhandlung Steiner und Comp. — aber auch von jeder andern — in Ausſicht, dieſe fünfhundert Ducaten konnte der Meiſter nach Verlauf eines Jahres in ſeiner Schatulle ſehen. Ferner die bereits 1818 projectirte Reiſe nach London; der Antrag 1823 für den Kaiſer eine Meſſe nebſt einigen kleineren Kirchenwerken zu ſchreiben; die gleichzeitigen Anträge aus Wien und Berlin zur Compoſition einer Oper; die zur ſelben Zeit beabſichtigte Herausgabe ſeiner ſämmtlichen Werke gewiß unter ſehr vortheilhaften Bedingungen; der Antrag Diabelli's 1824 — der in ſeiner Handſchrift vorliegt — zur Compoſition einer vierhändigen Sonate mit dem Angebote von achtzig Ducaten, der angenommen wurde, endlich die glänzende Offerte im ſelben Jahre ſeitens der philharmoniſchen Geſellſchaft zu London, — das alles ſind ſprechende Beweiſe, daß unſerm Meiſter nicht wenig Mittel und Wege geboten waren, ſeine Lebensverhältniſſe umzugeſtalten und ganz ſicher zu verbeſſern, nicht zu gedenken der ihm durch dieſe Anträge gewordenen Gelegenheit ſeinen eigenen Wünſchen entgegen zu kommen: nur große Werke ſchreiben zu können, nicht „ſchmieren“ zu müſſen, und ſomit der ſo inbrünſtig geliebten Kunſt größere Dienſte zu leiſten, als er dies alsbald mit einer Reihe von Werken für Kammer-Muſik vollführt hat.

Dieſer Stand der Dinge bei unſerm Tondichter fordert wohl auf, des Vorwurfs zu gedenken, der dem geſammten deutſchen Vaterland ſo oft gemacht worden, als laſſe es ſeine großen Männer darben oder gar verhungern, nach Beethoven's Tode in alle Welt hinausposaunt, jüngſt nach Lortzing's und Conradin Kreutzer's Ableben wiederum in übertriebener Weiſe wiederholt. Die böſen Launen, Capricen und oft mit Bewußtſeyn begangenen Fehler der Künſtler, Dichter und Gelehrten gegen ihre materiellen Intereſſen werden von den meiſt gedungenen Schreiern abſichtlich ignorirt und deren mißliche Verhältniſſe einzig und allein Deutſchland als Schuld aufgebürdet. Wie in dem Angeführten in Bezug auf Beethoven wohl zur Evidenz gezeigt iſt, daß ihn allein die Schuld an ſeinen dürftigen Lebensverhältniſſen trifft, in gleicher Weiſe vermöchte ich dies in Bezug auf Conradin Kreutzer zu zeigen, und durch Vorlegung theils ſeiner eigenen Zuſchriften an mich, theils von der Hand ſeiner Gemahlin (aber auch des in ſeiner Nähe perſönlich Erlebten) bis zur Evidenz zu beweiſen, daß auch ſeine böſen Launen, vorzugsweiſe ſein Hochmuth und Intriguen-Geiſt in den Tagen großen, unverdienten Glückes, — von 1823 bis 1830 — welches ihn ſogar auf Beethoven mit oſtenſibler Geringſchätzung herabſehen machte, ihn in die trübſelige Lage verſetzte, in welcher er, fern von heimiſcher Erde, ſeine irdiſche Laufbahn geendigt hat. Er verſtand es der Schmied ſeines Glückes zu ſeyn, aber nicht, ſich dort oben zu erhalten.

Einlenkend wieder in die Bahn muß zunächſt auf Beethoven's ferneres Verhalten gegen den Wiener Muſikverein, desgleichen gegen den Dichter Bernard, ſeinen jahrelang dienſtfertigen Freund, ein prüfender Blick geworfen werden. Erſterem hat er auf deſſen fernere Zuſchrift vom October 1824, darin das frühere Verlangen nach einem heroiſchen Oratorium fallen gelaſſen war, keine Antwort gegeben, überhaupt es beim

Stillſchweigen über den ſo viel beſprochenen Gegenſtand bewenden laſſen; an der Dichtung Bernard's aber wollte er von nun an nichts mehr gut finden, das Eine trotz ſeiner brieflichen Zuſicherung mit Unterſchrift und Siegel, das Andere trotz ſeiner vielfachen Betheuerung vollkommner Zufriedenheit, ja, die Verletzung des bewährten Freundes und deſſen Entfernung aus ſeiner Nähe ſchien ihn wenig zu berühren. Der Vorſtand des Vereins hat ſeiner Seits dieſe für ihn unbezweifelt verdrießliche Angelegenheit gleichfalls auf ſich beruhen laſſen und zur Rückerſtattung des 1819 gemachten Vorſchuſſes von 400 Gulden niemals einen Schritt gethan. — Für den Biographen, der dieſen Vorgängen ſo nahe geſtanden, ſind dieſe Eröffnungen keineswegs angenehm, allein aus Gründen der Wahrheit dürfen ſie nicht verheimlicht werden. Wie dieſelben protocollariſch und brieflich der Beurtheilung vorliegen, ſo gebührt dem Wiener Muſikvereine wegen ſeines offenen und redlichen Benehmens nur Lob, Beethoven dagegen trifft gerechter Tadel, und mag es einigermaßend tröſtend ſeyn beizufügen, daß im Verlaufe ſeines ganzen Lebens kein zweiter ähnlicher Characterzug aufzufinden iſt. Dennoch iſt ſolche Wandlung in den bisher in Beziehung auf äußern Verkehr feſtgewahrten Grundſätzen eine pſychologiſch auffallende Erſcheinung und verdient Beachtung.

Welches waren wohl aber die Gründe, die den Meiſter zu ſolcher Abweichung beſtimmen konnten? Poſitiv laſſen ſich dieſelben in zwei Puncten zuſammenfaſſen, davon einer in dem Uebermaß von Liebe zu ſeinem Neffen, der andere aber in einem Antrage zu Quartett-Compoſitionen von dem ruſſiſchen Fürſten Nikolaus Boris Galitzin zu ſuchen iſt; erſterer zeigt ſich von nun an mehr denn jemals beſtimmend auf Thun und Laſſen bei unſerm Meiſter. Nicht unwahrſcheinlich findet ſich noch ein dritter Grund in Beethoven's künſtleriſcher Individualität, die andere als durch muſicaliſche Geſetze gebotene Einſchränkung nicht leicht ertragen hat. Und ſolche ſtand bei Compoſition des Oratoriums in Ausſicht. Die vielen Beſchwerden Seitens der Sänger und Geſangskundigen über die Abnormitäten in der Missa und 9. Sinfonie konnten nicht ohne Eindruck auf ihn geblieben ſeyn, wenn er gleichwohl nichts davon merken laſſen. Bei der Inſtrumentalmuſik war ſeine dichteriſche Subjectivität keiner anderen Einſchränkung unterworfen, als der von den harmoniſchen Geſetzen ausgehenden, und dieſe waren längſt mit ſeiner Individualität Eins geworden. Da hinderten den Ausfluß ſeiner reichen Phantaſie weder harte Verſe, noch Syntax, noch unzähliche andere Rückſichten. Dort allein befand ſich Beethoven in ſeinem ureigenen Elemente, und dieſem Feſthalten an dem Angebornen verdanken wir ſeine tiefen, unvergänglichen Dichtungen.

Um jedoch den chronologiſchen Gang im Vortrage möglichſt einzuhalten, ſoll die Quartetten-Angelegenheit erſt im folgenden Abſchnitte an die Reihe kommen, da ſie einen weſentlichen Beſtandtheil davon ausmacht. Der zwiſchen genanntem Fürſten und dem Verfaſſer 1852 und 1853 desfalls geführte Streit, an welchem die Leſewelt ſo lebhaftes Intereſſe, zum größten Theil auch Partei für den Fürſten genommen, bevor die Replik erſchienen, ſoll zur Vermeidung von Weitſchweifigkeit im Contexte nur berührt, wohl aber unter den Ergänzungen zu klarer Ueberſicht vorgelegt werden, wie es Beethoven's Sache erfordert. Ich verdanke dieſem Streite die Möglichkeit, unweſentliche Puncte nun berichtigen, aber zugleich die Genugthuung, alles Hauptſächliche, in der erſten Bearbeitung dieſer Schrift über dieſe Angelegenheit Ausgeſagte, aufrecht halten zu können. Ich ſcheue mich nicht vorab das Geſtändniß abzulegen, wie der nun abzuhandelnde Abſchnitt nach verſchiedenen Beziehungen hin ſich als der allerunangenehmſte für mich geſtaltet, darum in der erſten Bearbeitung übergangen worden war. Indeſſen auch hierbei wird es zum Gebot Thatſachen zu beleuchten, die meiſt vor meinen Augen ſich ergeben und meiſt in Scriptis vorliegen. Daraus reſultirt eine kaum glaubliche Umwandlung in Maximen und Grundſätzen bei unſerm Meiſter, die den Pſychologen zur Ergründung des Cauſalnexus aufzufordern geeignet wäre. Das Individuum hatte ſich offenbar in zwei weſentlich von einander geſonderte Hälften geiſtigen Lebens zertheilt, die ſich jedoch in einem gewiſſen Puncte wieder berühren und nach Umſtänden ergänzen. Nach der 9. Sinfonie, dieſem allerhöchſten Triumphe der Inſtrumentalmuſik vielleicht für alle Zeiten, erſcheint die Spontanäität des Schaffens im Schwinden begriffen. Fernerhin wird der Reflexion ein großes Terrain eingeräumt, ja dieſe beherrſcht in Wahrheit den bisher immer frei aus dem Geiſte herausdichtenden Künſtler faſt gänzlich. Andererſeits hatte die Arithmetik ſich in ſo auffallender Weiſe des Meiſters bemächtigt, daß der Raum, den künſtleriſche Reflexion freigelaſſen, von der mercantiliſchen Speculation ausgefüllt worden. Für ein Drittes war faſt nichts mehr übrig geblieben, wenn nicht Zeitungslectüre und Politik in Anſchlag gebracht werden ſollten.

Dieſer in ſeinem Grundweſen ſeltſame Wendepunct iſt im Verlauf des Jahres 1824 völlig in die Erſcheinung getreten, nachdem ſich in zwei vorhergegangenen Jahren ſchon manche Vorbereitung dazu, auch in ſeinen künſtleriſchen Productionen (man ſehe den zweiten Satz der Sonate Op. 111) gezeigt hatte. Einen materiellen Beweis dafür geben auch die bezifferten Fenſterläden im Schloſſerhauſe zu Baden, außerdem noch vorhandene, in gleicher Weiſe bezifferte Papiere in groß-Folio. Jede halbwegs geeignete Fläche ward mit langen Reihen von Zahlen bedeckt. Nur ein im Jahre 1826 eingetretenes Familienunglück war im Stande, dem in Speculation verſunkenen Meiſter im kategoriſchen Imperativ „Halt ein!" zuzurufen. Er überhörte dieſen Zuruf nicht und erhob ſich wieder zu der angebornen, ſeiner Künſtlerbedeutung entſprechenden Geſinnung in Wort und That; allein für Manches kam dieſes Wiedererwachen leider zu ſpät.

IV.

Capitel der Widerſprüche und Gegenſätze.

1824 und 1825. Der Zeitabſchnitt der mercantiliſchen Speculation, in welchem die Poeſie im Dienſte Merkurs geſtanden, beginnt mit ausſchließlicher Hülfeleiſtung des Bruders-„Pſeudo" Johann van Beethoven, des tiefſinnigen und vielerfahrenen Meiſters in dieſem Kunſtzweige, ſchon in den erſten Monaten des Jahres 1824, und zwar inmitten der Vorbereitungen zu Aufführung der Missa solemnis und der neunten Sinfonie.

Gegen ſonſtigen Brauch Plane jeder Art im engeren Freundeskreiſe zur Sprache zu bringen, verlautete nunmehr kein Wort über Abſicht oder Vorhaben; Correſpondenzen aber und Converſations-Hefte lagen wie immer zerſtreut umher, deren Einſehen für den täglich Anweſenden ein leichtes war. Das nächſte Ziel der Speculation war: einen Verleger aufzufinden, der die Missa, die 9. Sinfonie, die Ouverture in C dur, Op. 124, ein Streichquartett, das erſt in der Intention exiſtirte, nebſt einigen Kleinigkeiten noch, zuſammen kaufen wolle. Deshalb ward an die Verlagshandlungen Diabelli in Wien, Probſt in Leipzig, Schott in Mainz und Schleſinger in Berlin geſchrieben; ob auch noch an andere, blieb unbekannt. — Die betreffende Correſpondenz von Probſt liegt in drei Rückantworten vor, deren erſte vom 22. März 1824 datirt iſt; jene von Schott in fünf, (alle an den Herrn Hof-Capellmeiſter Beethoven adreſſirt) deren erſte von 24. März 1824 datirt. Von Schleſinger hat ſich nichts vorgefunden. Diabelli hatte ſich blos zum Ankaufe der Missa bereit erklärt.

Der Leipziger Verleger erbittet ſich die Ouverture nebſt drei Liedern und ſechs Bagatellen, für die Missa und Sinfonie dankt er. Aus ſeinem dritten Briefe vom 16. Auguſt deſſ. Jahres, als Erwiderung auf einen aus Wien vom 28. Juli, mag eine poſſirliche Stelle hier Raum finden, die wörtlich lautet: „Gern hätte ich Ihre 9. Sinfonie verlegt, doch hoffe ich mich in der Folge in Ihrem Vertrauen und Freundſchaft ſicher zu befeſtigen. Leider hindert der überall und beſonders in Oeſtreich ſtattfindende Nachdruck den deutſchen Verleger oft ein Werk nach Würden zu honoriren, und ich ſehe ſchon in Wien, wie auf die jetzt eben von Ihnen zu beziehenden neuen Werke die Raubſchützen lauern, um mich unter dem Schutze der Geſetze zu beſtehlen; allein da dürfte man gar nichts Gutes herausgeben, um dieſem zu entgehen, und, um die Welt mit Schlechtem zu bereichern, wurde ich wahrlich kein Muſikverleger.“

Dieſe Stelle belehrt uns, daß das Freibeuterweſen unter den deutſchen Verlegern im Jahre 1824 — zur Schmach für alle Regierungen und zum Nachtheil für alle Autoren — noch immer wie zu Anfang des Jahrhunderts in Blüthe geſtanden. Mag wohl nur einer exiſtirt haben, der ſich nicht Eingriffe in das Eigenthum eines Collegen erlaubt hätte?

Die Verlagshandlung Schott in Mainz erbittet ſich im erſten Briefe nur das intentionirte Quartett, wofür 50 Ducaten ſofort in Wien deponirt werden ſollen bis zur Ablieferung des Manuſcripts. In Betreff der Missa und der Sinfonie macht ſie den Vorſchlag, das verlangte Honorar in vier Terminen von ſechs zu ſechs Monaten zahlen zu wollen, und fährt fort: „Unter dieſen Verhältniſſen wagen wir den Verlag dieſer ſehr großen und ſehr wichtigen Werke, und würden mit Stolz den Verlag derſelben mit aller nur möglichen Schönheit ausſtatten und zur augenblicklichen Aufführung in Stimmen nebſt Partitur ſtechen laſſen.“ — In einem ſpäteren Briefe vom 27. April 1824 dieſer Verlagshandlung lieſ't man: „Auf unſere beiden Briefe vom 24. März und 10. April wünſchen wir ſehnlichſt eine Rückantwort;“ darin wird noch der Wunſch ausgeſprochen, Beethoven möge ſelber die Terminzahlungen beſtimmen.

Ein Brief von B. Schott's Söhnen, de dato Mainz den 19. Juli 1824, bekundet den Abſchluß des Geſchäftes in nachſtehenden Worten: „Dero verehrte Zuſchrift vom 3. d. zu erwidern, wollen wir nun nicht länger verſäumen, da wir mit dortigem Handelshaus Herrn Fries u. Comp. die Einrichtung getroffen, daß dieſelben die Zahlungen nach den von Ihnen beſtimmten Terminen auf unſere ausgeſtellten Wechſel leiſten, welche dieſelben Ihnen zuſtellen werden, wogegen Sie die Güte haben wollen, die beiden Manuſcripte, nämlich die große Meſſe und die neue große Sinfonie, an Herrn Fries u. Comp. zu übergeben.“

Die zwiſchen dem Künſtler und dieſer Verlagshandlung getroffene Uebereinkunft beſtimmt für die Missa 1000 Gulden in Conv. M. (128 Napd'or.), für die Sinfonie 600 Gulden in Conv. M.

Die den Fürſten Nicolaus Boris Galitzin ſchon in der erſten Ausgabe dieſer Schrift betreffende Stelle, daß er an Beethoven die Summe von 125 Ducaten für die zufolge ſeiner Aufforderung für ihn geſchriebenen drei Quartette ſchuldig geblieben, hat dieſen Fürſten erſt im Jahre 1852 mit einer „an Herrn Brendel, Redacteur der Neuen Zeitſchrift für Muſik, gerichteten Erklärung“ hervortreten gemacht, welche in Nr. 6, vom 6. Auguſt deſſelben Jahres, abgedruckt erſchien. Jedoch ſchon im Jahre 1832 hatte Seyfried Seite 12 der Characterzüge und Anekdoten in „Beethoven's Studien“ auf dieſen „Betrag von 125 Ducaten, welche Beethoven für gelieferte Compoſitionen an einen ausländiſchen Fürſten noch zu fordern hat“ hingewieſen. Aus jener „Erklärung“ erfuhren wir, daß Beethoven den Preis eines jeden Quartetts auf 50 Ducaten feſtgeſtellt und Fürſt Galitzin den Preis für das erſte derſelben noch im Jahre 1822 eingeſandt, reſp. in dem Bankhaus Henickſtein u. Comp. angewieſen hat, um bei Ablieferung des Manuſcripts erhoben werden zu können. In derſelben Erklärung des Fürſten findet ſich auch nachſtehender Paſſus, der in hohem Grade ſtutzen machen kann: „Es thut mir leid, Ihnen es ſagen zu müſſen, aber in meinem Verkehr mit Beethoven habe ich die Gewißheit davon erlangt, daß ſeine Delicateſſe nicht auf gleicher Höhe mit ſeinem Genie ſtand.“

Der Fürſt motivirt ſpäterhin dieſen ehrenrührigen Ausfall gegen den Meiſter damit, weil die Verlagshandlung Schott zu Mainz das erſte Quartett viel früher erhalten habe, als er ſelber, „der ganz bei Seite geſchoben wurde, wie er ſich ausdrückt, und das Werk erſt im März 1825 erhalten haben will.“ Er ſetzt noch hinzu: „Bei dem beſten Willen wird man ein ſolches Verfahren nicht als den Typus eines delicaten Benehmens anſehen können.“ (Neue Zeitſchrift für Muſik, Nro. 2, 1853.)

Darauf iſt einfach zu erwidern, daß das fragliche Quartett in **Es dur, Op.** 127, in den erſten Wochen des Jahres 1825 vollendet war und erſt im März deſſelben Jahres zum erſten Mal von Schuppanzigh öffentlich vorgetragen worden. (Vergl. Allg. Muſ. Ztg. 27. Jahrgang, Seite 246.) Erſt nach dieſer Production iſt das Manuſcript nach Mainz abgegangen. Dadurch verliert der Vorwurf des Fürſten ſeinen Boden.

Zu ſcharfer Charakteriſirung des mercantiliſchen Abſchnitts wird vorerſt ein Schritt in das Jahr 1822 zurück zu thun ſeyn, um etwas in jedem Betrachte Abſonderliches zu enthüllen, das unbezweifelt als Folge der Aufforderung des Fürſten Galitzin zu Quartett-Compoſitionen betrachtet werden kann und unglaublich ſcheinen müßte, läge nicht der authentiſche Beweis vor. Dieſer beſteht in dem Wortlaute eines in franzöſiſcher Sprache abgefaßten Briefes von Charles Neate, **de dato „Londres le 2. Septembre 1822“** an Beethoven. Er bringt die Antwort auf ein an ihn gekommenes Anſuchen des Meiſters die Manuſcripte von drei neuen Quartetten in London zu verkaufen.*) Ch. Neate ward glauben gemacht, daß dieſe

---

*) Es mag vielleicht auffallen, warum Beethoven ſich in ſo delicater Angelegenheit an einen Fremden, nicht einzig und allein an Ferdinand Ries gewandt, der doch bis dahin mit Beſorgung des Mercantiliſchen in London beauftragt geweſen. Der Meiſter nährte jedoch ſchon ſeit längerer Zeit einen Groll gegen ſeinen Schüler und Freund, und hatte zu viele Rückſichten auf ſeine eigenen Intereſſen, um ſich offen auszuſprechen. Dies hätte nicht wenige Steine zwiſchen Beiden aus dem Wege geräumt, und die Spannung vielleicht ganz aufgehoben. Es wird paſſend ſeyn, dieſe Dinge im Muſicaliſchen Theil dieſer Schrift näher zu beleuchten.

Werke bereits ſertig vorliegen. Da jedoch im Sommer von 1822, nach dem Zeugniſſe von Friedrich Rochlitz, die Abſicht laut ausgeſprochen war, zwei neue Sinfonieen und ein Oratorium zu ſchreiben, ſo möchte aus dem Schritte in London faſt zu entnehmen ſeyn, daß dieſe drei Quartette den genannten großen Werken hätten vorausgehen ſollen; denn die Früchte auf dem Felde zum Kaufe anbieten, wozu der Saamen erſt nach Verlauf von zwei oder drei Jahren in die Erde geſtreut werden ſoll, erſcheint doch wohl gar zu widerſinnig.

Beſehen wir uns nun den Hauptpunct in dem Briefe von Neate. Dieſer lautet: „. . . . C'est une tâche bien ingrate pour moi. que de vous annoncer ce que j'ai à vous dire. Mon intention était de prier quelques amis musicales de s'unir à moi pour l'achat du manuscrit de vos trois Quatuors, n'étant pas assez riche moi même pour m'en charger seul, tout disposé que je suis à souscrire pour ma portion de la somme. Je ne prévoyais aucune difficulté à faire cet arrangement, mais je suis fâché de dire que j'y en ai trouvé plus que je ne m'y attendais. Les uns disent qu'il faudrait être parfaitement sûr de l'arrivée du manuscrit; les autres prétendent qu'ils ne veulent pas en priver le public etc. Cependant il me semble enfin que je suis venu à bout de vous en procurer la somme de 100 L. Sterling; mais je suis fâché d'ajouter que cette somme ne pourra pas être payée, avant que le manuscrit ne soit arrivé ici; parce qu'il faut que j'en recueille les fonds, et je suis certain que les amis auxquels je me suis adressé s'empresseront de satisfaire à leur engagement, aussitôt que le manuscrit sera ici. Il y a encore une autre difficulté, c'est qu'on craint que les Quatuors ne soint copiés à Vienne; je me fie que vous aurez soin de l'empécher.“ *)

---

*) Ueberſetzt: „Es iſt eine ſehr unangenehme Aufgabe für mich, Ihnen Folgendes melden zu müſſen. Meine Abſicht war, einige muſicaliſche Freunde zu bitten, ſich zum Ankauf des Manuſcripts Ihrer drei Quartette mit mir zu vereinigen, indem ich ſelber nicht ſo vermögend bin, es

Der letzte Satz beſagt deutlicher noch als die vorſtehenden, daß es bei dieſem Geſchäfte auf keinen Verleger, ſondern auf einen Privaten, oder mehrere vereint, abgeſehen war, dem oder denen dieſe Quartette für einige Zeit, vielleicht für den Umfang eines Jahres — wie es auch bei dem St. Petersburger Kunſtfreunde der Fall ſeyn ſollte — zum alleinigen Gebrauche hätten überlaſſen werden ſollen. Meines Theils vermag ich aus dieſer ſeltſamen, ſchwer zu begreifenden Speculation in London nur die Eingebung des Pſeudo-Bruders zu erblicken, in deſſem Kopfe allein derlei den Tondichter herabwürdigende Plane ausgebrütet werden konnten. Wie verletzend für ihn erſcheint ſchon das in dieſem Londoner Briefe offen ausgeſprochene Mißtrauen in ſeine Worte!

Bei Angabe der ſubſcribirten Exemplare von der **Missa solemnis** iſt beigehend bemerkt, daß Beethoven auch dem Fürſten Galitzin ein Exemplar zugeſchickt und dafür die für das erſte der beſtellten Quartette in Wien deponirten 50 Ducaten in Empfang genommen habe. Es läßt ſich keinesfalls präſumiren, daß dies ohne Vorwiſſen und Zuſtimmung des Fürſten geſchehen iſt. Aus der Polemik des Fürſten mit dem Verfaſſer hat ſich das Factum der Ueberſendung des Exemplars und der Empfangnahme der genannten Summe dafür mit Gewißheit herausgeſtellt, wie auch, daß dieſe entnommene Summe alsbald durch ein gleiches Depoſitum aus St. Petersburg erſetzt worden. Ueber den Empfang des Exemplars liegt die Ueberſetzung

---

allein unternehmen zu können, gleichwohl ich bereit bin meinen Theil beizutragen. Bei dieſem Arrangement hatte ich keine Schwierigkeiten vorausgeſehen, allein ich bedaure ſagen zu müſſen, daß ſich deren mehr vorgefunden, als ich erwartet. Die Einen ſagen, man müſſe der Ankunft des Manuſcripts ganz ſicher ſeyn, die Andern wieder, daß man dieſe Werke dem Publicum nicht entziehen ſolle, u. ſ. w. Dennoch ſcheint es, daß ich dahin gelangt bin, Ihnen die Summe von 100 Pf. Sterling verſchaffen zu können; es thut mir aber leid hinzufügen zu müſſen, daß dieſe Summe erſt nach Eintreffen des Manuſcripts gezahlt werden kann, erſt dann kann die Einſammlung beginnen, und ich bin gewiß, daß ſich die unterzeichneten Freunde beeilen werden, ihrer Verpflichtung nachzukommen. Es gibt aber noch eine Schwierigkeit dabei; man fürchtet nämlich, daß dieſe Quartette in Wien copirt werden könnten. Ich erwarte jedoch, daß Sie Sorge tragen werden, dies zu verhindern.“

eines vom 29. November 1823 von dem Fürſten an Beethoven gerichteten Briefes vor, der alſo beginnt: „Mit unausſprechlicher Freude, mein Herr, erhielt ich die Meſſe, die Sie vor Kurzem componirt haben, und da ich ſelbe bis jetzt nur durch die Partitur beurtheilen konnte, ſo fand ich jene Erhabenheit darin, die allen Ihren Compoſitionen eigen iſt, und die Ihre Werke unnachahmlich macht. Ich beſchäftige mich dieſes ſchöne Werk auf eine Art aufführen zu laſſen, welche würdig ſeines Verfaſſers und derjenigen iſt, welche ſich ein Feſt daraus machen, ſelbes zu hören.“ u. ſ. w.

In einem andern vorliegenden Briefe vom 11. März 1824 mahnt der Fürſt an das Verſprechen mit den Quartetten. Darin heißt es ausdrücklich: „Ich bitte Sie, mir gefälligſt wiſſen zu laſſen, um welche Zeit ich die Quartette hoffen kann, welche ich mit ſo viel Ungeduld erwarte, und wenn Sie Geld brauchen ſollten, ſo beziehen Sie gefälligſt die Summe, welche Sie verlangen, von den Herren Stieglitz u. Comp. in St. Petersburg, welche auf Ihren Wunſch bezahlen werden.“ — Dieſe Weiſung trägt unſtreitig das Anzeichen eines fürſtlichen Charakters und mag für den Tondichter, mehr noch für deſſen Pſeudo-Bruder, ein mächtiger Sporn geweſen ſeyn, einen ſo großmüthig ſich zeigenden Kunſtfreund als Gönner ſich zu erhalten.

In einem dritten vorliegenden Briefe vom 8. April 1824 ergeht ſich der Fürſt in enthuſiaſtiſchen Lobeserhebungen über die Missa, welche Tags vorher in St. Petersburg mit großen Kräften zur Aufführung gebracht worden war. Es heißt darin: „Man kann ſagen, daß Ihr Genius Jahrhunderten vorausgeeilt iſt und daß es vielleicht jetzt keinen Zuhörer gibt, der genug erleuchtet wäre, um die ganze Schönheit dieſer Muſik zu genießen. Aber die Nachkommen werden Ihnen huldigen und Ihr Andenken mehr ſegnen, als es die Zeitgenoſſen vermögen.“ Der Briefſteller ſchließt mit dem Satze: „Verzeihen Sie, daß ich Ihnen durch meine Briefe ſo oft Langeweile verurſache, aber es iſt der aufrichtige Tribut eines Ihrer größten Bewunderer.“

Dieſe Daten genügen, um uns in dem ruſſiſchen Fürſten einen edelmüthigen Kunſtförderer zu vergegenwärtigen, eine Erſcheinung, die auf unſern Meiſter einen tiefen Eindruck zu machen nicht verfehlen konnte, denn dieſer Ruſſe rangirte in einiger Beziehung mit den in der Erinnerung lebenden Deutſchen und Polen, als: Lichnowsky, Lobkowitz, Kinsky, Schwarzenberg, ſeinen Landsmann Raſumowsky nicht zu vergeſſen, und andern noch, die in beſſeren Tagen in erſter Reihe der Kunſtförderer in der öſtreichiſchen Hauptſtadt geſtanden. Hätte nur dieſer Ruſſe die ſo ſchön begonnene Rolle in gleichem Character fortgeſpielt, damit dem Biographen die Pflicht geworden wäre, ſeiner Inſtigation zu neuen Schöpfungen bei unſerm Meiſter und ſeines Verhaltens gegen ihn im Puncte der gemachten Zuſicherungen für ſeine Arbeiten nicht anders als lobend erwähnen zu müſſen. Leider, daß es in letzterer Hinſicht anders gekommen: der Fürſt iſt in einen bedauerlichen Widerſpruch verfallen, der es nach Beethoven's Ableben zuerſt dem Vormund von deſſen Neffen, viel ſpäter erſt ſeinem Biographen zur Pflicht gemacht, in Klagen gegen ihn laut zu werden.

Verlaſſen wir jedoch einſtweilen dieſes Quartett-Thema, bis der rechte Moment kommt um weiter darin vorſchreiten zu können.

Wenden wir uns auch ab vom Anblick der Beethoven'ſchen Rechenſtube, nachdem vorher noch berührt werden muß, daß die Zeit der Vorſtudien zum Behufe der Aufführung des erſten dieſer Quartette unſerm Meiſter einen neuen Freund zugeführt, wie er einen ſolchen ſchwerlich gehabt und wie er ihn nunmehr bei ſeiner Geiſtesrichtung bedurft, einen Freund, der ſogar den calculirenden Bruder überflüſſig gemacht hat. Es war Karl Holz.

Durch das Anſichziehen dieſes jungen Mannes,*) welcher Beamter in einer Kanzlei und zugleich Secundarius des Schuppanzigh'ſchen Quartetts geweſen, hat Beethoven das

---

*) Karl Holz, geb. 1798.

Maß der Widerſprüche in Wort und That voll gemacht. Dadurch hat er ſich in eine Poſition verſetzt, die von den ältern Freunden tief beklagt werden mußte, weshalb ſie ſich auch ſo viel möglich von ihm entfernt gehalten haben. Karl Holz war ein achtungswerther Mann, der claſſiſche Schulſtudien gemacht und gute muſicaliſche Kenntniſſe beſeſſen, welch' letzteres der eingenommene Platz in dem kunſtgeſchichtlichen Quartett-Verein bezeugt. Andererſeits aber war an Karl Holz jeder Zoll ein Wiener „Faiake" von erſter Qualität, gegen welche unſer Beethoven immer eine tiefgewurzelte Antipathie offenbart hatte;*) ſeine Geſinnung konnte natürlicherweiſe nicht darüber erhaben ſeyn. Allein dieſer junge Mann war ein ganz vorzüglicher Rechenmeiſter, und dieſe Eigenſchaft war es ganz allein, die den Faiaken, wie den Muſiker, in den Augen Beethoven's ganz überſehen machte; denn ſolcher Capacität bedurfte er bei ſeinem Geiſteszwieſpalt eben ſo nothwendig, wie Wallenſtein des Aſtrologen Seni bedurft hatte. Immer mehr und mehr offenbarte ſich bei unſerm Meiſter die Abſicht nach Geldbeſitz, um den geliebten Neffen einſtens zum wohlhabenden Manne zu machen; daher das ſchon 1823 lautgewordene Verlangen, ſein Bruder ſolle zu Gunſten des Neffen teſtiren. Um dieſe Abſicht zu erreichen, war ein Rechenmeiſter nothwendig, der täglich zur Dispoſition ſtand, indem der Tondichter ſelber nicht über die Kunſt des Addirens hinausgekommen war. Seine Plane aber vor den älteren Freunden bloszulegen und mit ihnen zu berathen, ſcheute er ſich, weil er wohl einſah, kein Gehör bei ihnen zu finden. Uebrigens war keiner (Andreas Streicher ausgenommen, der 1824 eine Berechnung von ſicher einzunehmenden 10,000 Gulden in Conv. Münze für die Herausgabe der ſämmtlichen Werke vorgelegt hat, die in Original vorhanden) ein Rechenmeiſter, wie ihn Beethoven eben bedurft. — So viele Mittel hatten ſich dargeboten, wie wir voraus gehört, um den Meiſter auf künſtleriſchem Wege in den Beſitz großer Summen zu ſetzen, er verſchmäht ſie aber alle und ſucht ſeine Abſichten durch calculatoriſche Exempel zu erreichen, — wer ſollte in ſolchem Modus nicht eine faſt vernunftwidrige Abirrung vom natürlichen Wege erkennen?

---

*) Im fünften Geſange der Odussée wird der „herrliche Dulder" mit ſeinem Schiffe von einem Sturm an die Küſten eines unbekannten Landes geworfen. Es iſt das Land der Faiaken, welches Homer im ſiebenten Geſange ſchildert, alſo beginnend:

Allda ſaßen ſtets der Faiaken hohe Beherrſcher
Feſtlich bei Speiſ' und Trank, und ſchmauſ'ten von Tage zu Tage.

Man erkennt daraus die Anſpielung auf das Wiener Leben in Beethoven's Briefe an Hauſchka Seite 94.

Die Gemeinſchaft mit Karl Holz hätte wahrſcheinlich nicht die unangenehmen Folgen für unſern Meiſter gehabt, nicht ihn zu reuevollen Bekenntniſſen am Rande des Grabes genöthigt, auch nicht die übeln Nachreden nach dem Tode nach ſich gezogen, wenn dieſer junge Mann die Bedeutung des Künſtlers hätte ermeſſen können, aber auch noch ſo viel Macht über ihn beſeſſen, um ihn in ſeinem faſt leidenſchaftlichen Streben eher zurück zu halten, als ihn dazu anzureizen. Wenn Fétis in ſeiner biographiſchen Abhandlung Beethoven einen Geizhals, ja ſogar einen Filz nennt, und wenn Dr. Wawruch, des Meiſters letzter Arzt, ihn als Trunkenbold bezeichnet, der ſich auf dieſem Wege die tödtliche Krankheit zugezogen, ſo dürfen die veranlaſſenden Gründe zu ſolchen Ausſagen, wenngleich einander widerſprechend, nur in jener Gemeinſchaft geſucht werden. Wenn ferner auch Ulibiſcheff in ſeinem „Beethoven, ſeine Kritiker und ſeine Ausleger,“ der letzten Tage des Meiſters gedenkt, wo derſelbe von dem kleinen Reſte von Freunden verlaſſen geweſen, ſo irrt er nur darin, daß er den Verfaſſer dieſer Schrift als den allein verbliebenen nennt. Auch ich hatte den in arimethiſchen Speculationen verſunkenen Freund und Lehrer gemieden und ihn vom Monat März 1825 bis zum Auguſt des folgenden Jahres nur ſelten geſprochen. Von ſeinem Thun aber blieb mir in der Hauptſache nichts verborgen; endlich ward ich durch die literariſche Hinterlaſſenſchaft in vollſtändige Kenntniß des in dieſem Zeitraum Geſchehenen geſetzt. Nicht blos die von der Hand des Karl Holz verzeichneten Poſſen, nicht die häufigen Ausfälle gegen Allerhöchſte Perſonen und Andere, fallen darin auf, vielmehr noch der hohe Grad von innerer Aufregung, in welcher der Meiſter fortan erhalten worden und ſich in ſolcher Verfaſſung ſichtlich gefiel. Die Abweichung von alten, tiefgewurzelten Grundſätzen ergab ſich noch dadurch, daß Beethoven dem jungen Freunde in ihm ganz fremde Verſammlungen an öffentlichen Orten, Bier- und Weinhäuſer, in die Läden der von ihm protegirten Muſikhändler folgte, das alles nicht verfehlt hat Aufſehen zu machen. K. Holz ſchien damit zeigen zu wollen, daß er über den ſonſt ſo zurückgezogenen Meiſter und über deſſen Sinn alles vermöge, und wahrlich er vermochte das Unglaubliche. Will man einen noch ſtärkeren Beweis davon als den, daß Beethoven in all' dem Speculations-Taumel, in welchem er ſich eben befand, Pathe des erſtgebornen Sohnes dieſes neuen Freundes geworden?! Dadurch offenbarte ſich der Sinn unſers Meiſters in einer Metamorphoſe, die verblüffen konnte. Daß unter ſolcher Leitung dem Weingotte zuweilen Opfer — vor fremden Augen — gebracht worden, iſt leider wahr, und hat gerade dieſes das Bedauern aller treuen Freunde und Anhänger noch ſteigern müſſen. Dr. Wawruch's anſchuldigende Worte: „sedebat et bibebat,“ ſind nur auf jene Gemeinſchaft zu beziehen.*) Der Zeitraum, in welchen dieſe Ueberſchreitungen fallen, erſtreckt ſich gottlob nur vom Herbſt 1825 bis zur Sommerzeit 1826. Welche Werke demſelben ihre Entſtehung verdanken, werden wir vernehmen.

Wenden wir uns nun mit dieſen keinesfalls erfreulichen Andeutungen zu den letzten Schöpfungen des großen Meiſters, zu den fünf letzten Quartetten, wozu, wie wir bereits wiſſen, Fürſt Galitzin den Impuls gegeben, zu jenen Werken alſo, die in der Geſammtliteratur Beethoven's die zahlreichſten Widerſprüche und Controverſen hervorgerufen und ſchwerlich jemals eine Uebereinſtimmung in der Beurtheilung, oder eine zuſtimmende Rechtfertigung, erleben werden, in dem Sinne nämlich, wie dieſelbe andere aus früherer Zeit erlebt haben. Es iſt Thatſache, daß in Rückerinnerung an ſolche Werke das Urtheil der Zeitgenoſſen über dieſe Quartette im Ganzen ein vorſichtiges, reſervirtes geweſen. Allein ſchon damals hat es an unbefangenen Kunſtkennern nicht gefehlt, die nach jahrelangem Studium dieſes Vermächtniſſes zur Ueberzeugung gelangt, daß die auf dem Wege der Reflexion geſuchte Combination in einigen Theilen (nicht in allen, wie deren Bekämpfer behaupten) auf die höchſte Spitze getrieben erſcheint, wobei zu allernächſt die logiſche Nothwendigkeit in der Ideenverbindung gefährdet werden mußte. Daß hauptſächlich letzterer Umſtand ein nicht zu beſeitigender Stein des Anſtoßes zu ſicherem Verſtändniß der dichteriſchen Intentionen bleiben, nur zum zufälligen Errathen oder gar Deuteln dienen wird, wird wohl von Jedem, ausgenommen von unbedingten Gläubigen, zugegeben werden. Der Verfaſſer ſollte einige der mit dieſen Werken perſönlich erlebten Vorgänge mit einfließen laſſen, allein es würde im Weſentlichen nichts in der Sache ändern. Einer der erleuchtetſten Kenner Beethoven'ſcher Muſik war ſein Freund Graf Franz von Brunswick in Peſth; durfte er ſich doch mit vollem Rechte ſeinen Zögling nennen. Unſer gemeinſames Studium dieſer Quartette mit ſeinen ausgezeichneten Comilitionen durch zwei volle Winter hindurch hatte uns wohl die harmoniſchen, überhaupt techniſchen Schönheiten erſchloſſen, in Bezug aber auf Erkennen der logiſchen Nothwendigkeit in der Ideenverbindung blieb das Reſultat hier und dort ein ſchwankendes. Graf Brunswick glaubte zuweilen mit ſeinem ſcharfen Teleſcop das Geſuchte aufgefunden zu haben, aber alsbald verlor ſich das Gefundene im Nebel und er ſchalt ſich abermals einen „Schwachkopf". Nach Jahren meldete er mir, daß das Dunkel in vielen Stellen noch immer dasſelbe geblieben, wie bei unſerer Trennung im Frühling 1829.

---

*) Sieh die Ergänzung: Beethoven und ſein letzter Arzt Dr. Wawruch.

Beethoven begann mit der Conception des erſten dieſer Quartette im Sommer 1824 zu Baden, im October zurückgekommen ſetzte er ſich ſogleich an die Ausarbeitung. Er bezog diesmal nach langer Zeit wieder eine Stadtwohnung, damit ſein Neffe, der von nun an ſtets bei ihm wohnen und im nächſten Semeſter die Hörſäle der philoſophiſchen Facultät beſuchen ſollte, dem Sitze der Wiſſenſchaften nahe ſey. Noch hatte die Partitur die letzte Zeile nicht erhalten, als der

Meiſter in eine ſchwere, viele Wochen andauernde Krankheit verfiel, welche ihren Grund in dem faſt beſtändig leidenden Unterleib gehabt. Seit dem Zerwürfniß mit Dr. Malfatti (1815) war der gleichberühmte Arzt Dr. Staudenheim ſein Ordinarius. Da dieſer auf Befolgung ſeiner Vorſchriften ſtrengſtens gehalten und desfalls mit ſeinem unfolgſamen Patienten ein ernſtes Wort zu reden ſich erlaubte, ſo fand ſich dieſer veranlaßt nun den Prof. Dr. Braunhofer an ſein Krankenbett zu rufen. Allein dieſer gab ſeinem Vorgänger in der Behandlung des eigenwilligen Beethoven nichts nach, vielmehr brachte er einen Grad von wieneriſcher Derbheit mit, die dem Kranken imponirte und in Bezug auf Geneſung gute Folgen gehabt. Indeß wich das Uebel erſt vollſtändig während ſeines Sommeraufenthalts in Baden.

Die erſte Production des erſten dieſer Quartette in **Es dur**, durch Schuppanzigh und Genoſſen, hatte, wie vorher bemerkt, im Monat März, 1825 ſtatt, mißglückte aber faſt vollſtändig, ſo daß das mit hoher Spannung gekommene Auditorium ziemlich verduzt den Saal verließ. Man frug ſich gegenſeitig, was man denn eigentlich gehört habe. Auch der Referent der Allg. Muſ. Ztg. ſagt S. 246, daß das Werk von den Wenigſten verſtanden und ganz erfaßt worden. Er geſteht von ſich: „Ref. will ſich ſelbſt nicht ausnehmen.“ Die Urſache des Mißlingens wollte man allein in Schuppanzigh finden, den man zu correcter Ausführung, wie auch zu geiſtiger Auffaſſung der ſchwierigen Aufgabe nicht mehr für fähig erklärt hatte. Es kam darum zwiſchen ihm und dem Componiſten zu bitteren Expectorationen. Dieſer wollte es aber bei ſolchem Ausgange nicht bewenden laſſen und wünſchte eine Ehrenrettung ſeines Werkes. Er erſuchte demnach den Profeſſor am Conſervatorium, Joſeph Böhm, dieſelbe an Schuppanzigh's Stelle herbei zu führen. J. Böhm, mehr Concert- als Quartett-Spieler, ſonach in Ueberwindung techniſcher Schwierigkeiten Virtuos, erreichte mit dem Werke allerdings einen beſſeren Erfolg; deſſen unerachtet wollte ſich das tiefe Dunkel in einigen Sätzen nicht erhellen. Der Componiſt aber wurde leider von einem vollſtändigen Siege benachrichtigt, als ſey das Werk nun Allen ſo klar erſchienen, wie jedes der älteren dieſer Gattung.

Vor der erſten Production dieſes Quartetts hatte der Meiſter nachſtehenden Erlaß an die Ausführenden gerichtet, der im Original vorliegt:

„Beſte!

Es wird Jedem hiemit das Seinige gegeben, und wird hiermit in Pflicht genommen, und zwar ſo, daß man ſich anheiſchig mache, bei Ehre ſich auf das Beſte zu verhalten, auszuzeichnen und gegenſeitig zuvor zu thun.

Dieſes Blatt hat Jeder zu unterſchreiben, der bei der bewußten Sache mitzuwirken hat.“

Schuppanzigh. m. p. Beethoven.
Weiß. m. p.
Linke. m. p.
Des großen Meiſters verfluchtes Violoncello.
Holz. m. p.
Der letzte, doch nur bei dieſer Unterſchrift.

Das zweite der Quartette in **A moll** erlebte die erſte Production im November 1825. Der Erfolg war ein bei weitem günſtigerer, als bei dem vorausgegangenen, indem Schuppanzigh und Genoſſen es mit großem Fleiße vorbereitet hatten. Hierbei beſchränkte ſich das Dunkel faſt ausſchließlich auf die Variationen der „Canzona di ringraziamento in modo lidico. offerta alla divinità da un guarito.“ Man erkennt in dieſer Ueberſchrift (Dank-Hymne in lydiſcher Tonart, der Gottheit dargebracht von einem Geneſenen) die Beziehung auf die überſtandene Krankheit des Tondichters. Indeß ſchon im Auguſt deſſelben Jahres hatte Beethoven dieſes neueſte Werk auf Wunſch des Verlegers Moritz Schleſinger privatim vor einem kleinen Kreiſe von Zuhörern ausführen laſſen, wobei die erſte Violine von K. Holz vorgetragen worden. Der Meiſter ſaß den Spielern zur Seite. Schleſinger erwarb ſofort das Eigenthum zum Verlag für Frankreich und Deutſchland und nahm das Manuſcript mit nach Paris.

1826. Das zunächſt entſtandene Quartett war das in B dur mit ſechs Sätzen, — mit Grund: das Monſtrum aller Quartett-Muſik benannt. Deſſen erſte Production bildete den Schluß der Abonnement-Quartette im März 1826. Alles, was Wien an Quartett-Muſik-Freunden beſeſſen, hatte ſich verſammelt, um Zeuge der erſten Aufführung dieſer neueſten Schöpfung zu ſeyn, über die bereits Wunderliches ausgeſagt worden. Ueber den Erfolg ſoll der Referent der Allg. Muſ. Ztg. (Seite 310) gehört werden. Er berichtet: „Der erſte, dritte und fünfte Satz ſind ernſt, düſter, myſtiſch, wohl auch mitunter bizarr, ſchroff, und capriciös; der zweite und vierte voll Muthwillen, Frohſinn und Schalkhaftigkeit; dabei hat ſich der Tonſetzer, der beſonders in den jüngſten Arbeiten ſelten Maß und Ziel zu finden wußte, ungewöhnlich kurz und bündig ausgeſprochen. Mit ſtürmiſchem Beifall wurde die Wiederholung beider Sätze verlangt. Aber den Sinn des fugirten Finale wagt Referent nicht zu deuten: für ihn war es unverſtändlich, chineſiſch. Wenn die Inſtrumente in den Regionen des Süd- und Nordpols mit ungeheueren Schwierigkeiten zu kämpfen haben, wenn jedes derſelben anders figurirt und ſie ſich **per transitum irregularem** unter einer Unzahl von Diſſonanzen durchkreuzen, wenn die Spieler, gegen ſich ſelbſt mißtrauiſch, wohl auch nicht ganz rein greifen, freilich, dann iſt die babyloniſche Verwirrung fertig; dann gibt es ein Concert, woran ſich allenfalls die Marokkaner ergötzen können. Vielleicht wäre ſo manches nicht hingeſchrieben worden, könnte der Meiſter ſeine eigenen Schöpfungen auch hören. Doch wollen wir damit nicht voreilig abſprechen: vielleicht kommt noch die Zeit, wo das, was uns beim erſten Blick trüb und verworren erſcheint, klar und in wohlgefälligen Formen erkannt wird.“

Die Stimmung, in welcher die Anweſenden ſich entfernt hatten, läßt ſich nach den Worten dieſes in der Regel getreuen

Schilderers des allgemeinen Eindrucks ermeſſen, denn niemals wohl ſind in einem Inſtrumentalwerke ſo ſchroff contraſtirende Gegenſätze neben einander geſtellt erſchienen, als in dieſem Quartette; demnach der Zuhörer nach dem freudigſten Entzücken über den klaren Himmel über ihm ſich ſogleich wieder, wenn nicht in ein myſtiſches Dunkel eingehüllt, ſo doch in tiefen Ernſt verſetzt fühlt, als habe der Componiſt mit ſeinen Gefühlen ein Spiel zu treiben beabſichtigt. Vollends die Fuge als Final-Satz. Dieſe Compoſition ſcheint ein Anachronismus zu ſeyn. Sie ſollte jener grauen Vorzeit angehören, in welcher die Tonverhältniſſe noch vermittelſt mathematiſcher Berechnung beſtimmt wurden. Unbedenklich darf ſolche Combination als die höchſte Verirrung des ſpeculativen Verſtandes betrachtet werden, deren Eindruck wohl in alle Zeiten einer babyloniſchen Verwirrung gleichen wird. Hierbei kann nicht mehr von Dunkel im Gegenſatze zur Klarheit die Rede ſeyn.

Ueber den Erfolg der erſten Production dieſes vielgedeuteten und noch immer vieldeutigen Werkes ward der Autor mit mehr Aufrichtigkeit benachrichtigt, als dies mit dem erſten Quartett der Fall geweſen. Diesmal war es der Verleger Mathias Artaria, der als Käufer des Manuſcripts die Initiative ergriffen. Er erklärte ſich bereit, dieſe Fuge als ſelbſtſtändiges Werk zu honoriren, wenn Beethoven ſich entſchließen wolle einen andern Final-Satz in freiem Styl an deren Stelle zu ſetzen. Der Meiſter gab der entſchieden ſich ankündigenden Forderung nach und ſchrieb den im gedruckten Werke vorliegenden Satz. Es iſt dies ſeine allerletzte Compoſition, aus dem Monat November 1826. Seine emſigen Styl-Sonderer würden ſicherlich zu Schanden werden, wäre die Entſtehungszeit dieſer letzten Compoſition ſammt der veranlaſſenden Urſache unbekannt, denn gleicht nicht dieſer Final-Satz in Bezug auf Styliſtiſches und Klarheit vielen andern der in früherer Periode geſchriebenen Quartett-Sätze? Daſſelbe gilt vom 4. und 6. Satze des Quartetts in Cis moll, nicht minder vom 2., 4. und 5. Satze des in A moll. — Wer wollte leugnen, daß nicht tiefes Dunkel neben tagesheller Klarheit in dieſen letzten Werken zu treffen? Stylverwandtes findet ſich nur in den 4 Sätzen des Quartetts in **F. Op. 135.**

Am 22. April 1827, nachdem der Autor nicht mehr unter uns gewandelt, wurde das Quartett in **B** mit dem neuen Final-Satz durch Schuppanzigh zur zweiten Aufführung gebracht. Mit Vergnügen gewann das Auditorium die Ueberzeugung, daß das Ganze nun dem Verſtändniß näher gerückt erſcheint und das Dunkel ſich nur mehr auf den 1. und 3. Satz beſchränkt. Wohl ſonderbar, daß es ſich um die Vertrautheit mit dieſem gewaltigen Werke bis zur Stunde in ſelber Weiſe noch verhält, wie 1827, weil ſämmtliche Quartett-Vereine, ſogar der Pariſer der Herren Morin und Chevillard nicht ausgenommen, gerade vor dieſem Monſtrum immer am meiſten Scheu gefühlt haben.

Als ergänzend mag noch bemerkt ſeyn, daß der 4. Satz: **Alla danza tedesca**, nun in **G dur** ſtehend, urſprünglich in **A dur** geſchrieben iſt, und im Original vorliegt. Dem Anſcheine nach ſollte er als integrirender Theil einem andern Quartett angehören, nicht unwahrſcheinlich dem in **A moll**, dem Vorgänger des in Rede ſtehenden.

Die Geneſis des vierten Quartetts in **Cis moll**, gleichfalls mit ſechs Sätzen, fällt in die erſte Hälfte, zumeiſt in die Sommerzeit, des Jahres 1826. Eine Aufführung davon durch Schuppanzigh hat niemals ſtattgehabt, weil die wenig erfreulichen Erfolge mit den drei früheren keineswegs ermunternd geweſen. Dagegen hat es Schuppanzigh mit dem fünften in **F dur** verſucht, welches, bereits gedruckt, im März 1828 nicht ohne Beifall gehört worden, weil das Werk weder in ſtyliſtiſcher, noch in harmoniſch-techniſcher Hinſicht Abſonderliches aufweiſet.

Wenn Beethoven's Gegner in ſeinen letzten Schöpfungen, vornehmlich in dieſen fünf Quartetten, nur Irrthum und Widerſpruch erkennen wollen, ſo muß ihnen erwidert werden, daß ſelbſt der Irrthum ehrwürdig erſcheint, wenn er auf große und edle Intentionen gebaut und von reinen Mitteln getragen iſt. Es wird ſich aber unſerm Meiſter nicht nachweiſen laſſen, daß ſeine Intentionen und Mittel anderer Art ſind. Und dies vermag verſöhnend und zugleich ermuthigend zu wirken, nun in deren Studium nicht zu ermüden.

Die mehrmaligen Verſuche, welche der Meiſter mit dem Motiv zum 4. Satz des Quartetts in **Cis moll** angeſtellt, wie ſich dieſelben in den Skizzen vorfinden und unter den Ergänzungen mitgetheilt ſind, zeigen augenſcheinlich, wie ſcrupulos derſelbe mit Geſtaltung der erfundenen Motive verfahren, bis ſie zur Ausarbeitung, reſp. Durchführung, zurechtgelegen. Ueberall zeigte ſich hierin eine ſo ſtrenge Muſterung hinſichtlich der Brauchbarkeit, wie bei der Wahl eines Fugen-Motivs. Obiges Motiv aus dem **Cis moll**-Quartett mußte die Muſterung ſogar noch in verſchiedenen Tactarten paſſiren. Zuerſt findet es ſich hingeworfen in $^{6}/_{8}$, ſogleich weiter ausgeführt in $^{4}/_{4}$, alsdann wieder zweimal in $^{6}/_{8}$ (das zweite Mal mit „**Meilleur**“ bezeichnet); wiederum erſcheint es in $^{2}/_{4}$, zum ſechsten Mal in $^{4}/_{4}$, endlich zum letzten Mal in $^{4}/_{4}$ Tact mit Varianten. Im Drucke aber tritt es doch noch verändert auf.

Die Erklärung der Aufſchrift „Der ſchwer gefaßte Entſchluß“ bei dem vierten Satze des letzten Quartetts in **F** wird ſich in dem dieſer Periode anhängenden Verzeichniſſe vorfinden.

Als nothwendige Anmerkung folge noch ein Hinweiſen auf die Unrichtigkeit in Angabe der Opuszahlen bei dieſen Quartetten. Die Reihenfolge ihrer Entſtehung erfordert doch wohl die ihr entſprechende Opuszahl. Wiederum aber zeigt es ſich, daß die drei Verleger, die ſich in dieſe Werke getheilt, ohne Einverſtändniß hiebei verfahren ſind. Dieſe Zahlen ſollten geſtellt ſeyn, wie folgt:

Quartett in **Es dur**,	**Op.** 127.		
Quartett in **A moll**,	**Op.** 130	anſtatt	132.
Quartett in **B dur**,	**Op.** 131	„	130.
Quartett in **Cis moll**,	**Op.** 132	„	131.
Quartett in **F dur**,	**Op.** 133	„	135.

Die vom Componiſten als ſelbſtſtändiges Werk hingeſtellte Fuge in B dur ſollte ordnungshalber nach den fünf Quartetten eine Stelle einnehmen und als Op. 134 aufgeführt erſcheinen. Dem Arrangement für das Pianoforte gebührt keine beſondere Opus-Zahl, wie keinem arrangirten Werke. Das in Rede ſtehende rührt nicht einmal vom Componiſten her, wie der Katalog beſagt, ſondern von Anton Halm; doch hat es der Meiſter einer Reviſion unterzogen. In all der Zeit, in welcher dieſe fünf Quartette entſtanden, hat ſich Beethoven mit nichts anderm beſchäftigt; dennoch ſchieben die Kataloge zwei Kleinigkeiten aus ganz früher Zeit mit Opus-Zahlen ein: „Der Kuß,“ Ariette, als Op. 128, und Rondo a capriccio, für Pianoforte als Op. 129.

Endlich wäre noch Einſprache zu erheben gegen den Beiſatz „Aus dem Nachlaſſe,“ der ſich auf den Titelblättern der Quartette in A moll und F dur vorfindet. Man hat gehört, daß M. Schleſinger erſteres ſchon im Auguſt 1825 aus des Meiſters Händen empfangen; aber auch das andere iſt ihm ſchon in der Herbſtzeit von 1826 zugeſchickt worden. Auch dieſer an ſich wenig bedeutende Fall beweiſt, was die Herren Verleger ſich alles mit den Werken Beethoven's erlaubt haben. — Ueberhaupt, wenn es ja einerſeits Thatſache iſt, daß die Literatur unſers Meiſters in allen ihren Abtheilungen, bei allen gebildeten Völkern, ſich einer Verbreitung erfreut, wie keine irgend eines Claſſikers, ſo iſt es andrerſeits nicht minder Thatſache, daß keine andere die Zerſetzungen und Umgeſtaltungen, welche ſich eben dieſe Literatur gefallen laſſen mußte, — freilich im alleinigen Intereſſe des Publicums, wie Zerſetzer und Verleger behaupten — zu leiden gehabt hat. Das „thematiſche Verzeichniß“ bei Breitkopf u. Haertel liefert die augenſcheinlichen Beweiſe.

V.

Nachdem nun in Betreff des Geſchichtlichen der letzten Schöpfungen hoffentlich nicht Ungenügendes mitgetheilt iſt, wird es Aufgabe, ſich ausſchließlich mit des Meiſters ferneren Lebensverhältniſſen und den auf dieſelben, aber auch auf ſeine Gemüthsſtimmungen einwirkenden Familienzuſtänden zu beſchäftigen. Letztere vornehmlich ſind es, bei denen wir zunächſt verweilen müſſen. Eine von dem Meiſter aus der Odussée ausgezogene Stelle wird als Einleitung dienen und die Aufmerkſamkeit des Leſers auf dieſen Punct hinlenken. Dieſe Stelle lautet:

„Wenige Kinder nur ſind gleich den Vätern an Tugend,
Schlechter als ſie die meiſten, und nur ſehr wenige beſſer.“ (S. 37.)

Kurz zuvor haben wir vernommen, daß Beethoven's Neffe im Herbſte 1824 die Univerſität bezogen und bei ſeinem Adoptiv-Vater Wohnung genommen hatte. Die wiſſenſchaftliche Richtung war auf das Studium der Philologie abgeſehen. Bekanntlich wurde aber in dieſem Fache an den öſtreichiſchen Univerſitäten damaliger Zeit, und auch viel ſpäter noch, nichts geleiſtet, indem der Staat nur gute Beamte brauchte. Wäre der junge, grade für dieſes Fach begabte und ſchon tüchtig vorbereitete Beethoven zur rechten Quelle an eine ausländiſche Lehranſtalt gebracht worden, ſehr wahrſcheinlich hätten eminente Naturanlagen und bereits Erreichtes beſtens mitgewirkt, um aus ihm einen hervorragenden Wiſſenſchaftsmann zu machen, würdig ſeines berühmten Namens. Bei dem öſtreichiſchen Studien-Syſtem, deſſen ſchlaffer Mechanismus keineswegs Concentrirung der Geiſteskräfte, wohl aber deren Zertheilung, richtiger Zerſplitterung, bezweckte, konnte ſelbſt der Strebſamſte zu nichts, als zu mehr oder weniger Beamtenverſtande gelangen, die Functionen auf dem Katheder kaum ausgenommen. Die vorgeſchriebenen Semeſtral-Prüfungen wurden zwar zu Oſtern 1825 von unſerm Studenten abgelegt, allein ſchon mit zweifelhaftem Erfolge, ja, der bedeutungsvolle Namen „Beethoven,“ d. h. die Rückſicht auf ſeinen Oheim, mußte ſchon Einfluß üben, um das Aufſchreiten in das zweite Semeſter zu ermöglichen. Während des Meiſters Sommeraufenthalts zu Baden ward der Student einem verläßlichen Manne in Koſt und Wohnung gegeben; derſelbe war jedoch außer Stand, auf des Jünglings Thätigkeit und rechtſchaffene Führung durch Ermahnungen einzuwirken. Mißbrauch der Freiheit in gröblicher Weiſe, Hang zum Spiel, häufiger Verkehr mit ſeiner unglücklichen Mutter, deren moraliſche Verſunkenheit den höchſten Grad erreicht hatte, waren Urſache, daß am Schluß des zweiten Semeſters gar keine Prüfungen gemacht worden. Somit war die beabſichtigte wiſſenſchaftliche Laufbahn mit einemmal zerſtört. Das Herzeleid unſers Meiſters in ſolch' peinlicher Lage treffend zu ſchildern, vermag am beſten der von ihm aus der Odussée ausgezogene Klageruf, welcher lautet:

> „Kennt ihr einen, der euch der Unglückſeligſte aller
> Sterblichen ſcheint; ich bin ihm gleich zu achten an Elend! (S. 135.)

Daß es Beethoven gleich bei Beginn der Ausſchreitungen ſeines Neffen an eben ſo ernſten als väterlichen Mahnworten nicht fehlen gelaſſen, dafür liegen handſchriftliche Beweiſe vor, die zugleich als Documente ſeiner edlen, hochherzigen Denkungsart gelten können. Als ſolche bieten ſie hiſtoriſches Intereſſe. Sie beſtehen aus neunundzwanzig Briefen, welche der Meiſter im Laufe des Sommers 1825 aus Baden an dieſen Neffen geſchrieben, die aber in Folge einer mit dem jungen Manne im Auguſt 1826 vorgefallenen Kataſtrophe, von welcher wir Näheres vernehmen werden, wieder in ſeinen Beſitz zurückgekommen ſind. Beethoven glaubte in ihrem Inhalt die beſte Rechtfertigung ſeiner Handlungsweiſe gegen ſeinen Adoptiv-Sohn zu finden, zu welchem Endzweck er ſie kurz vor ſeinem Scheiden aus dem Leben dem Stephan von Breuning und dem Verfaſſer zur Darnachachtung empfohlen hat. Ich entſpreche ſonach dem Verlangen unſers Freundes, wenn ich dieſelben, wenngleich nur auszüglich, der Beurtheilung hiermit unterbreite. (Dieſe Briefe werden in der Königlichen Bibliothek zu Berlin aufbewahrt.)

1.

„Ich freue mich, mein lieber Sohn, daß Du Dir in dieſer Sphäre gefällſt, und da dieſes iſt, auch alles Nöthige dazu eifrigſt angreifſt. Deine Schrift habe ich nicht erkannt. Zwar frage ich nur nach dem Sinne und der Bedeutung, da Du nun doch auch das ſchöne Aeußere hierin erreichen mußt. — Wenn es Dir gar zu ſchwer wird hieher zu kommen, ſo unterlaſſe es. Kannſt Du aber nur möglicher Weiſe, nun dann freue ich mich in meinem Exil ein Menſchenherz um mich zu haben.

Ich umarme Dich herzlich.

Dein treuer Vater.“

2.

Am 18. Mai.

....„Einem nun bald 19jährigen Jüngling kann es nicht anders als wohl anſtehen, mit ſeinen Pflichten für ſeine Bildung und Fortkommen auch jene gegen ſeinen Wohlthäter, Ernährer zu verbinden. Habe ich doch dieſes auch bei meinen armen Eltern vollführt. Ich war froh, wie ich ihnen helfen konnte. Welcher Unterſchied in Anſehung Deiner gegen mich! Leichtſinniger!

Leb' wohl.“

3.

Am 22. Mai.

„Bisher nur Muthmaßungen, obſchon mir von Jemand verſichert wird, daß wieder geheimer Umgang zwiſchen Dir und Deiner Mutter — Soll ich noch einmal den abſcheulichſten Undank erleben?! Soll das Band gebrochen werden, ſo ſey es, Du wirſt von allen unpartheiiſchen Menſchen, die dieſen Undank hören, gehaßt werden. Die Aeußerung des Herrn Bruders, und Deine geſtrige Aeußerung in Anſehung des Dr. S....r, der mir natürlich gram ſeyn muß, da das

Gegentheil bei den Landrechten geſchehen *von dem, was er verlangt**); in dieſe Gemeinheiten ſollte ich mich noch einmal miſchen? Nein, nie mehr. — Drückt Dich das Pactum? In Gottes Namen! Ich überlaſſe Dich der göttlichen Vorſehung, das Meinige habe ich gethan, und kann deswegen vor dem Allerhöchſten aller Richter erſcheinen.“

4.

....„Und hiermit Baſta! — Verwöhnt, wie Du biſt, würde es nicht ſchaden, *der Einfachheit und Wahrheit Dich endlich* zu befleißigen, denn mein Herz hat zu viel bei Deinem liſtigen Betragen gegen mich gelitten, und ſchwer iſt es mir, zu vergeſſen. Und wollte ich in Allem wie ein Jochochſe ohne zu murren ziehen, ſo kann Dein Betragen, wenn es ſo gegen Andere gerichtet iſt, Dir niemals Menſchen zubringen, die Dich lieben werden. Gott iſt mein Zeuge, ich träume nur, von Dir und dieſem elenden Bruder und dieſer meiner unwürdigen Familie gänzlich entfernt zu ſeyn. Gott erhöre meine Wünſche, denn trauen kann ich Dir nie mehr.

Baden am 31. Mai 1825.

Leider Dein Vater, oder beſſer:
nicht Dein Vater.“

5.

Am 18. Juni. (Wegen Rechnungsablegen über erhaltene Gelder.)

....„Laß mich nicht noch weiter zurückgehen. Leicht iſt dieſes, aber nur ſchmerzhaft für mich. Am Ende heißt es denn auch da: „Sie ſind doch ein recht guter Vormund“ u. ſ. w. Wäre nur einige Tiefe in Dir, ſo müßteſt Du überhaupt immer anders gehandelt haben.“

---

*) Dieſe Stelle bezieht ſich auf den Prozeß mit ſeiner Schwägerin beim Obergerichte.

6.

Am 18. Juli.

„Lieber Sohn!

Bleibe nur bei Mäßigkeit! Das Glück krönt meine Bemühungen; laſſe ja nicht Dein Unglück aus falſchen Anſichten von Dir gründen. Sey wahrhaftig und ja genau in der Angabe Deiner Ausgaben. Das Theater laß jetzt noch ſeyn. — Folge Deinem Führer und Vater, folge ihm, deſſen Dichten und Trachten allzeit für Dein moraliſches Wohl und auch nicht ganz ohne für das gewöhnliche Daſeyn iſt. — Sey mein lieber Sohn! Welche unerhörte Diſſonanz wäre es, wenn Du mir falſch wäreſt, wie es doch Menſchen behaupten wollen!“

7.

„Ich werde immer magerer, befinde mich eher übel als gut, und keinen Arzt, keine theilnehmende Menſchen! — Wenn Du nur immer kannſt, ſo komme heraus; jedoch will ich Dich von nichts abhalten. Wenn ich nur ſicher wäre, daß der Sonntag ohne mich gut zugebracht würde. Ich muß mich ja von Allem entwöhnen, — wenn mir nur dieſe Wohlthat wird, daß meine ſo großen Opfer würdige Früchte bringen.

Wo bin ich nicht verwundet, zerſchnitten?! In Heimlichkeit mit dem Herrn Bruder laſſe Dich nicht ein. Ueberhaupt ſey nicht heimlich gegen mich, gegen Deinen treueſten Vater. Wenn Du mich auch ſtürmiſch ſiehſt, ſo ſchreibe es meiner großen Sorge für Dich zu, indem Dir leicht Gefahren drohen. Setze mich nicht in Angſt und bedenke mein Leiden! Von Rechtswegen müßte ich deswegen gar keine Beſorgniſſe haben, allein was habe ich ſchon erlebt?!“

8.

3mal
(komm bald)

„Sey es! — Vorgeſtern der Signor Fratello*) mit ſeinem Schwager; was für ein elender Menſch! — Wenn

---

*) Beethoven meint ſeinen Bruder damit.

Cato gegen Cäſar ausrief: Dieſer und wir, was ſoll man gegen einen ſolchen?! — “

Wie immer Dein liebevoller für Dich ſorgender Vater.“

9.

Vom September.

....„Ich wünſche nicht, daß Du den 14. September zu mir kommeſt. Es iſt beſſer, daß Du dieſe Studien endigſt. — Gott hat mich nie verlaſſen. Es wird ſich ſchon noch Jemand finden, der mir die Augen zudrückt. — Es ſcheint mir überhaupt ein abgekartetes Weſen in dem Allen, was vorgegangen, wo der Herr Bruder (Pſeudo) eine Rolle mitſpielt. — Ich weiß, daß Du ſpäter auch nicht Luſt haſt bei mir zu ſeyn, natürlich, es geht etwas zu rein zu bei mir.... Du brauchſt auch Sonntag nicht zu kommen, denn wahre Harmonie und Einklang wird bei Deinem Benehmen nie entſtehen können. Wozu die Heuchelei? Du wirſt dann erſt ein beſſerer Menſch; Du brauchſt Dich auch nicht zu verſtellen, nicht zu lügen, welches für Deinen moraliſchen Charakter endlich beſſer iſt. Siehſt Du, ſo ſpiegelſt Du Dich in mir ab! Was hilft das liebevollſte Zurechtweiſen!! Erboſt wirſt Du noch obendrein. — Uebrigens ſey nicht bange, für Dich werde ich immer wie jetzt unausgeſetzt ſorgen. Solche Scenen bringſt Du in mir hervor!....

Leb' wohl! Derjenige, der Dir zwar nicht das Leben gegeben, aber gewiß doch erhalten, und was mehr als alles Andere, für die Bildung Deines Geiſtes geſorgt hat, väterlich, ja mehr als das, bittet Dich innigſt, ja auf dem einzigen wahren Wege alles Guten und Rechten zu wandeln.

Dein treuer, guter Vater.“

10.

„Mein theurer Sohn!

Nur nicht weiter! — Komm nur in meine Arme, kein hartes Wort wirſt Du hören! O Gott, gehe nicht in Dein Elend! Liebend wie immer wirſt Du empfangen werden. Was zu überlegen, was zu thun für die Zukunft, dies werden wir liebevoll beſprechen. Mein Ehrenwort, keine Vorwürfe, da ſie jetzt ohnehin nicht mehr fruchten würden; nur die liebevollſte Sorge und Hülfe darfſt du erwarten. Komm nur! Komm an das treue Herz Deines Vaters

Beethoven.“

11.

Am 5. October.

„Eben erhalte ich Deinen Brief, ſchon voll Angſt und ſchon heute entſchloſſen nach Wien zu eilen. Gott ſey Dank, es iſt nicht nöthig! — Folge mir nur, und Liebe wie Glück der Seele, mit irdiſchem Glück gepaart, wird uns zur Seite ſeyn, und Du wirſt ein intenſives Daſeyn mit dem Aeußeren paaren; doch beſſer, daß *erſteres* über *letzteres* oben anſtehe.... Tauſendmal umarme ich Dich und küſſe Dich, nicht mein *verlorener*, ſondern *neugeborner Sohn*. Für Dich *Widergefundenen* wird Dein liebevoller Vater immer ſorgen.“

12.

Am 14. October.

„Ich melde Dir eiligſt, daß ich, auch wenn es regnet, gewiß morgen Nachmittag komme, laß mich Dich daher ſicher finden. — Ich freue mich Dich wiederzuſehen, und wenn trübe Wolken für Dich erſcheinen, ſo ſchreibe ſie nicht vorſätzlicher Bosheit zu. Sie werden völlig verſcheucht werden, durch Dein mir verſprochenes beſſeres Wirken für Dein wahres, reines, auf Thätigkeit begründetes Glück.... Wer wird ſich auch nicht freuen, wenn der Irrende wieder in die rechten Fußſtapfen tritt? Ja, dies hoffe ich zu erleben.“

Wie wir eben gehört, ſo hat der ausgeartete Jüngling die Prüfungen aus dem zweiten Semeſter an der Univerſität nicht gemacht, darum ein Aufſteigen in den zweiten Jahrgang der philoſophiſchen Facultät unmöglich geworden. Was ſollte nun mit ihm geſchehen? Conſultationen mit Fachmännern und Freunden abgehalten ſollten einen entſprechenden Ausweg ermitteln. Ihr Reſultat beſchränkte ſich jedoch blos darauf: die Ermittelung dem jungen Manne ſelber zu überlaſſen. Dieſer wählte den Kaufmannsſtand, wozu er nicht die geringſte Neigung im Sinne getragen. Beſuch des Polytechniſchen Inſtituts ſollte ihn dazu vorbereiten. —

Dieſe Wendung der Dinge veranlaßte unſern Meiſter ſeinen Aufenthalt in Baden abzukürzen und nach Wien zu eilen. Er bezog am Glacis der Vorſtadt Währing im ſogenannten Schwarzſpanier-Hauſe im zweiten Stockwerk eine geräumige Wohnung — die letzte irdiſche. Weil dieſelbe aber von dem Polytechniſchen Inſtitute weit ablag, ſo ward ſein Neffe in der Wohnung jenes Vertrauensmannes gelaſſen, die ganz nahe gelegen. Bald ſchienen dieſe kummervollen Vorgänge vergeſſen, ſo daß ſich der Meiſter wieder ſeinen Studien und Speculationen ungeſtört überlaſſen konnte. Als weſentliche Beruhigung trug bei, daß auf ſein Anſuchen der Vice-Director dieſes Inſtituts, Reißer, die Mit-Vormundſchaft über den Neffen übernommen hatte, unter deſſen Aufſicht der Meiſter ſeinen „wiedergefundenen“ Sohn wohl geborgen wähnte. Es war leider nur Wahn! Ungeachtet aller Liebe und Sorgfalt von Seiten des Oheims und Wachſamkeit des Mit-Vormundes betrat der Jüngling nur zu bald wieder die kaum verlaſſene ſchlüpferige Bahn und kam dahin, daß, nachdem er die Prüfungen aus dem zweiten Semeſter alle ſchuldig geblieben, er zu dem Auskunftsmittel des Selbſtmordes griff. Da jedoch das Attentat mißlang, ſo verfiel er nach den Landesgeſetzen den Händen der Polizei, indem angenommen wird, daß ſolche That nur aus Mangel religiöſer Begriffe verübt werden könne, wenn nicht Geiſtes- oder Gemüthsſtörung dazu geführt. Der Neffe des Mannes, den wir einſtens für religiöſe Volkserziehung ſo lebhaft und ſelbſtthätig ſich intereſſiren geſehen, wurde demnach in ſicheren Gewahrſam gebracht, damit das Erforderliche für den Abgang religiöſer Bildung geſchehen könne. — Solches Unglück mußte der große Künſtler an ſeinem, ſeit langen Jahren mit ſo viel Aufwand und Koſten geförderderten und wahrlich zu ſchönen Hoffnungen berechtigenden Neffen erleben! Wiederum kennzeichnet eine von ihm ausgezogene Stelle aus der Odussée dieſe Situation:

„Denn im Unglück altern die armen Sterblichen frühe.“

Beweiſe tiefen Schmerzes ob der ſeinem Namen widerfahrenen öffentlichen Kränkung waren deutlich in ſeiner gebeugten Haltung zu erblicken. Dahin war das immer noch Feſte, Stramme in allen ſeinen Körperbewegungen, ein Greis von nahezu ſiebenzig Jahren ſtand vor uns, willenlos, fügſam, jedem Luftzuge gehorchend.

Das Herzeleid wurde noch vermehrt, indem von manchen Seiten dem Vormunde die Schuld beigemeſſen worden, den Mündel bis zu dieſer Kataſtrophe gedrängt zu haben. Jedenfalls heißt dies viel zu weit gegangen; von einem gewiſſen Antheil an dieſer Schuld dürfte jedoch der Meiſter nicht freigeſprochen werden können. Vorweg wird man einem Manne die erforderlichen Eigenſchaften zum Erziehungsgeſchäfte nicht zuerkennen können, (ſey er auch frei von phyſiſchen Gebrechen) der eben ſo von einem Uebermaß von Liebe, wie von Haß und Mißtrauen beherrſcht wird. Ueberblicken wir indeß die beſtandenen Verhältniſſe, die unſern Tonmeiſter zu dieſem Geſchäfte geführt, erwägen wir ferner die obgewalteten Hinderniſſe dabei mit Berückſichtigung ihrer Quellen, ſo werden ſich uns Gründe über Gründe zu unverholenem Haſſe gegen die Mutter des Neffen vor Augen ſtellen, welche dem Meiſter fortan Stoff zu Auslaſſungen über ſie geben konnten und wirklich gegeben haben, — leider nur zu oft im Beiſeyn ihres Sohnes. — Verfehlt war es ferner von Beethoven, daß er häufig ſchon dem Knaben vollen Glauben geſchenkt, obgleich er denſelben recht oft auf groben Unwahrheiten, bei Künſten der Verſtellung und Heuchelei, aber auch noch bei ſchlimmeren Character-Eigenſchaften als: grundloſes Anklagen, ſogar ſeiner Lehrer, ertappt hatte; Eigenſchaften, die in ſpäteren Jahren ſich bis zum Verläumden und Anſchwärzen erprobter Freunde des Oheims ausbildeten. Umſtände und Verhältniſſe in unſerm Falle waren in der That nach jeglicher Seite ſo exceptioneller

Art, daß mancher beſonnene, nur ſchwer aus der ruhigen Faſſung zu bringende Erzieher oder Vormund an Beethoven's Stelle in dieſelben Fehler verfallen wäre, ausgenommen des des Uebermaßes von Liebe zu ſeinem Zögling. Denn ränkevolle Hinderniſſe in Förderung einer guten Sache von offenbarer Böswilligkeit und Schlechtigkeit in den Weg geſtellt ſehen zu müſſen, wird wohl kaum verfehlen dem wachſenden Unmuthe Luft zu machen, wobei die Gränzen der Schonung nur ſchwer einzuhalten ſeyn werden.

In der troſtloſen Lage, in welche unſer Meiſter gerathen, erinnerte er ſich eines ſeiner bewährteſten Jugendfreunde, des Mannes nämlich, der eine lange Reihe von Jahren in ſeiner unmittelbaren Nähe Zeuge des ſich immer mehrenden Ruhmes geweſen, deſſen Erfahrung, Klugheit und weiſer Rath ihm aus manchen Verlegenheiten einen guten Ausweg gezeigt, den er ſich aber neun Jahre zurück in Folge einer Kränkung entfremdet hatte, der nunmehr als kaiſerlicher, wirklicher Hofrath und dirigirender Chef eines großen Departements am Hof-Kriegsrath ſich an einer Stelle befand, an welcher er dem gebeugten Tonmeiſter weſentliche Dienſte zu leiſten im Stande war. Es iſt Stephan von Breuning, ein Mann von weicher Gemüthsart und ſeltener Character-Feſtigkeit, dem die Muſe der Dichtkunſt, unerachtet gehäufter Amtsgeſchäfte, bis in ſpätere Jahre treu geblieben. Es darf in Wahrheit ein unverzeihlicher Fehler genannt werden, deſſen ſich der heißblütige Künſtler ſchuldig gemacht, nicht vor Jahren ſchon den erſten Schritt zur Verſöhnung gethan zu haben.*) In dieſem Falle — aber noch ein anderer gleicher Art wird zu nennen ſeyn — hatten die eigenhändig ausgezogenen Worte aus der **Odussée** keine Wirkung zu üben vermocht, (wie doch ſonſt) welche lauten:

> „Und fiel ein kränkendes Wort hier
> Unter uns vor, ſo mögen es ſchnell die Stürme verwehen!" (Pag. 155.)

Der nachſtehende Brief an dieſen Freund, wenngleich ohne Datum, doch ganz ſicher aus jenen Tagen von 1826, zeigt uns Beethoven's erſten Schritt zur Verſöhnung mit ſeinem getreuen Steffen.*) Er ſchreibt: „Hinter dieſem Gemälde, mein guter, lieber Steffen, ſey auf ewig verborgen, was eine Zeitlang zwiſchen uns vorgegangen. Ich weis es, ich habe Dein Herz zerriſſen. Die Bewegung in mir, die Du gewiß bemerken mußteſt, hatte mich genug dafür geſtraft. Bosheit war's nicht, was in mir gegen Dich vorging, nein, ich wäre Deiner Freundſchaft nie mehr würdig; Leidenſchaft bei Dir und bei mir; aber Mißtrauen gegen Dich ward in mir rege; es ſtellten ſich Menſchen zwiſchen uns, die Deiner und meiner nie würdig ſind. — Mein Portrait**) war Dir ſchon lange beſtimmt; Du weißt es ja, daß ich es immer Jemandem beſtimmt hatte. Wem könnte ich es wohl ſo mit dem wärmſten Herzen geben, als Dir, treuer, guter, edler Steffen! Verzeih mir, wenn ich Dir wehe that; ich litt ſelbſt nicht weniger.

---

*) Breuning hatte nämlich die Adoption des Neffen energiſch widerrathen, und damit die verwundbarſte Seite Beethoven's getroffen.

Als ich Dich ſo lange nicht mehr um mich ſah, empfand ich es erſt recht lebhaft, wie theuer Du meinem Herzen biſt und ewig ſeyn wirſt. — Du wirſt wohl auch wieder in meine Arme fliehen, wie ſonſt.“

Bald nach Wiedervereinigung mit Breuning kam auch an den Verfaſſer von dem Meiſter das Erſuchen, den früheren Platz in ſeiner Umgebung wieder einnehmen zu wollen, was unverzüglich geſchehen; denn in Gemeinſchaft mit Breuning ließ ſich erſprießliches für unſern Freund bewirken und nachgerade wieder die Atmosphäre in ſeinem Hauſe purificiren, welche ſeit Monaten durch ſaiatiſche Selbſtſucht ziemlich gelitten hatte. Welchen Mißbrauch dieſe von der Betäubung des Meiſters in Folge des ihn getroffenen Schlages zu machen ſich erkühnte, ſoll in den Ergänzungen dargelegt werden. — Bald hatten wir die Freude, die unſerm Freunde eigenthümliche Kraft des Geiſtes und Willens wieder erwachen zu ſehen und überraſchende Beweiſe zu erhalten, wie hoch erhaben er ſich über ſein Schickſal zu ſtellen verſteht. Was ſich ſeinem Gedächtniſſe aus der Lebenskenntniß großer Männer des Alterthums, auf ſeine eigene Lage bezügliches, eingeprägt hatte, führte er ſich zum Troſte und zur Erhebung vor die Seele. Der Stoiker und Peripathetiker hielt uns ſogar zuweilen Vorträge über einzelne der Lehrſätze aus dieſen philoſophiſchen Syſtemen. In ſolchen Momenten zeigte ſein ganzes Weſen eine wahrhaft antike Würde.

---

*) Das Original dieſes Briefes bewahrt die Familie von Breuning in Wien.

**) Es war die Lithographie nach Stieler, die der Meiſter etwas früher ſchon an Dr. Wegeler geſchickt hatte.

Mittlerweile war der Zeitpunct heran gekommen — ungefähr gegen Ende Octobers — daß die von Staatswegen mit dem Neffen vorgenommenen Religionsübungen beendigt werden ſollten. Während dieſer Zeit hatte der junge Mann den Entſchluß gefaßt, ſich dem Militärſtande widmen zu wollen, wo keine Semeſtral-Prüfungen zu beſtehen ſind. Der Vice-Director am Polytechnicum hatte ſein Amt als Mit-Vormund niedergelegt und Breuning trat an ſeine Stelle. Die Uebergabe des Gefangenen an die beiden Vormünder erfolgte von Seiten der Polizeibehörde mit der ausdrücklichen Weiſung, ihn nicht länger denn einen Tag nur in Wien belaſſen zu dürfen. Da jedoch wichtige, zeiterfordernde Vorbedingungen zum Eintritt in den Militärſtand zu erreichen waren, ſo bot Johann van Beethoven dem Meiſter Ludwig und dem zu werdenden Kriegsmanne ſein Landgut Gneixendorf, am linken Donauufer unweit der Stadt Krems gelegen, zum einſtweiligen Aufenthalt an, bis es dem Hofrath werde gelungen ſeyn, einen Regiments-Inhaber ausfindig zu machen, der nicht nur die Aufnahme des Mündels als Cadet in ſein Regiment bewilligen, aber auch denſelben der Compagnie eines Hauptmanns von mehr als gewöhnlicher Offiziersbildung zutheilen und einer beſonderen Obſorge anempfehlen wolle. Der Feldmarſchall-Lieutenant, Freiherr von Stutterheim, nahm den jungen Mann aus Rückſicht für deſſen beide Vormünder in ſein Infanterie-Regiment und wählte den Compagnie-Chef, Hauptmann von Montluiſant, zum Führer des neuen Cadeten. Aus Dankbarkeit dedicirte Beethoven dieſem General das Quartett in Cis moll. Dieſe ſeine Entſchließung datirt aber erſt vom 10. März 1827 an die Verlagshandlung

Schott in Mainz, nachdem derſelben das Manuſcript bereits im October 1826 (laut einer vorliegenden Anzeige über deſſen Erhalt, de dato Mainz den 28. Novemb. 1826) zugeſchickt worden war.

Ueber des Meiſters Aufenthalt in der Umgebung ſeiner Familie zu Gneixendorf, (beſtehend aus ſeinem Bruder, deſſen Gemahlin und ihrer [natürlichen] bereits erwachſenen Tochter, dann ſeinem Neffen) enthielten die Tagebücher und enthalten noch andere vorliegende Papiere von der Hand des Bruders ſo viele Controverſen, ſo viel des Widerwärtigen, daß es nicht gerathen ſcheint ins Detail einzugehen, ſondern die Dinge mit wenig Worten zu kennzeichnen: unglaubliche Rückſichtsloſigkeit auf des Meiſters empfindliche Körperbeſchaffenheit, ſo in Bezug auf Wohnung wie auf Nahrung; hauptſächlich aber Intimität des Neffen mit ſeiner Tante, die in ſittlicher Hinſicht ziemlich auf gleicher Stufe mit ſeiner Mutter geſtanden, demnach gänzliche Nichtbeachtung ſeines bekümmerten Adoptiv-Vaters. Zu allem dieſen noch: beſchränkt ſeyn zu müſſen auf die Wohnſtube wegen kalten, regneriſchen Novemberwetters. Und in dieſer Situation dichtete Beethoven ſein Schwanenlied, den letzten Satz zum Quartett in B dur, Op. 130, voll ernſter Luſtigkeit und Humors. Obgleich Breuning's Sollicitationen noch zu keinem erwünſchten Ende gediehen waren, ſo fand ſich unſer Meiſter aus vorſtehenden Gründen genöthigt, dieſen Ort zu verlaſſen und den Neffen mit ſich nach Wien zu nehmen, letzteres auf die Gefahr hin, daſelbſt mit der Polizeibehörde in Conflict zu gerathen. Zum Ueberfluß aller Rückſichtsloſigkeiten verweigerte der Pſeudo-Bruder ſeinen geſchloſſenen Stadtwagen zur Reiſe bis zu dem nahen Krems, daher dieſe in einer offenen Kaleſche gemacht werden mußte. Die Folge war eine Unterleibserkältung, die gleich im Beginn mit Heftigkeit aufgetreten iſt.

Am 2. December langte der Meiſter mit ſeinem nichtswürdigen Neffen in Wien an. Erſt nach mehreren Tagen erfuhr ich ſeine Zurückkunft und ſeinen Zuſtand. Ich eilte ſofort zu ihm und vernahm unter andern auch die betrübenden

Mittheilungen, daß er ſeine früheren Aerzte, Braunhofer und Staudenheim wiederholt bitten ließ ſich ſeiner anzunehmen, jedoch vergebens, erſterem ſey der Weg zu weit, und letzterer habe verſprochen zu kommen, kam aber nicht; man habe ihm einen Arzt zugeſchickt, er wiſſe nicht wie und durch wen, der ihn und ſeine Natur gar nicht kenne. Es war Dr. Wawruch, Profeſſor an der Klinik. Die höchſt ſeltſame Weiſe, wie derſelbe an Beethoven's Krankenbett gekommen, vernahm ich aus ſeinem eigenen Munde. Nämlich: ein auf die Klinik gebrachter Diener (Marqueur) aus einem Kaffeehauſe der Stadt hat ihm vertraut, daß Beethoven's Neffe, als er einige Tage zuvor daſelbſt Billard geſpielt, ihm den Auftrag gegeben für ſeinen kranken Oheim einen Arzt zu ſuchen, und da er ſich wegen Unwohlſeyns dieſes Auftrages nicht entledigen konnte, ſo habe derſelbe ihn nun erſucht zu Beethoven gehen zu wollen. An das Krankenbett gekommen, ſey dieſer wirklich noch ohne ärztliche Hülfe geweſen.

Die Beurtheilung dieſes Falles, wie überhaupt aller von der Familie des Meiſters ausgegangenen Unbilden und Kränkungen darf wohl dem Zartgefühl des Leſers überlaſſen werden. In dieſem Summarium finden die eigentlichen Urſachen ſeines frühen Todes eine von ſelbſt ſich ergebende Erklärung. — Ausführliche Schilderungen von Thatſachen, welche ihre Quelle in unedlen, verderbten oder gar ſchlechten Herzen haben, verleiden dem Biographen ſein Geſchäft: ſie geſtalten ſich zu wahrhafter Pein, wenn der Verfaſſer ſie meiſt mit eigenen Sinnen wahrgenommen und ihre nachtheiligen Wirkungen mit beobachtet hat. Wie ganz anders wird das Geſchäft für den Biographen, der von Allem was er zu Papier bringt, nichts ſelbſt erlebt, blos nach vorhandenen Materialien arbeitet, von denen nicht ſelten manche aus unlauteren Quellen herrühren, andere wiederum aus einer Zeit datiren, wo Dinge und Thatſachen ihre Bedeutung verloren, weil deren Einwirkungen vielleicht ſchon vergeſſen, oder gemildert erſcheinen, Nebenſachen überhaupt, mit geringer Ausnahme, bereits zu dem überflüſſigen Kram gelegt werden. In ſolcher Stellung den Thatſachen gegenüber wird dem Biographen zu ſubjectiver

Auffaſſung und weit abweichender Beurtheilung ein freier Spielraum überlaſſen; denn die ferngerückte Zeit hat ja Zuſtände und Verhältniſſe des Helden bereits weſentlich umgeſtaltet. Die Geſchichtswerke jeder Art beweiſen dies zur Genüge. Um ein Beiſpiel in Bezug auf unſern Helden anzuführen. Beethoven war erſt dreißig Jahre aus dem Leben geſchieden, als man zu Wien über ſein Körpermaß in einen Irrthum verfiel. Dieſer liegt im Drucke vor. Nach abermals dreißig Jahren dürfte der Tonmeiſter an dem Orte ſeiner künſtleriſchen Thaten vielleicht ſchon dem Bereiche der Mythe verfallen ſeyn. Das verdankt man der Roman- und Novellen-Schriftſtellerei, die hiſtoriſche Thatſachen jeglicher Art rückſichtslos zu ihrem Zwecke umgeſtaltet und ihr Weſen vernichtet. Und bekanntlich greift die Menge nach ſolcher Lectüre, nicht nach geſchichtlichen Werken.

Nach dieſen durch Verhältniſſe und Zeitzuſtände ſich aufdringenden Seitenbemerkungen betreten wir wiederum den immer düſter werdenden Pfad der Begebenheiten. Die Handlung unſers Drama iſt bis zur Peripetie vorgeſchritten.

In der zweiten Hälfte des Monats December konnte endlich die Abreiſe des Neffen zu ſeinem Regimente nach Iglau in Mähren erfolgen.*) Weder Breuning noch der Verfaſſer waren Zeugen der Trennung von ſeinem Wohlthäter. Daß dieſelbe auf Seiten unſers Meiſters mit leichtem Herzen ſtattgefunden, bezeugte die ungewöhnlich heitere Stimmung, in welcher wir ihn trafen. Es wollte ſcheinen, als ſey er vom böſen Feinde befreit worden. Dieſe Stimmung war keineswegs eine vorübergehende, hielt vielmehr ziemlich lange an;

---

*) Nachdem dieſe Perſönlichkeit nun vom Schauplatze abgetreten, dürfte es angemeſſen ſeyn, deren fernere Lebensverhältniſſe in wenig Umriſſen zu berühren. Karl van Beethoven, zuerſt Philologe, dann Kaufmann in spe. bald aber dem Kriegshandwerke ſich widmend, verließ auch dieſe Laufbahn und nahm eine Stelle als Beamter eines Privaten ein. Seine aus den früheren Conflicten mit Lebensverhältniſſen geretteten guten Eigenſchaften machten ſpäter einen achtbaren Familienvater aus ihm, der ſchwer getragen an ſeinem berühmten Namen. Er ſchied von hinnen am 13. April 1858.

ihr war es zuzuſchreiben, daß der Patient mit voller Zuverſicht ſeine baldige Wiederherſtellung erhoffte, mancherlei Plane entwarf und über die zu kommenden Compoſitionen ſich ausließ, — kurz, er fühlte ſich wieder im Geiſt und Gemüth ſo frei, ſo „ganz aufgeknöpft,“ wie in früheren Tagen: der Stoiker hatte nun Zeit und Muße ſich in ſeinem Lehrſyſtem nach Herzensluſt zu ergeben. Dies alles wäre geeignet geweſen unſern Verkehr mit ihm recht angenehm zu machen, hätten wir nur uns die böſen Ahnungen einer nicht zu fernen Kataſtrophe aus dem Sinne ſchlagen können. Glücklicher in ſolcher Hinſicht war der eilfjährige Sohn Breuning's, ein munterer und verſtändiger Knabe, der durch ſeine Unbefangenheit und Nichtkenntniß der Gefahr unſern Freund oftmals angenehmer zu unterhalten wußte, als wir. Gerhard von Breuning, der Lieblingsgeſellſchafter und vortreffliche Pfleger des kranken Beethoven, nunmehr practicirender Arzt in Wien, hatte ſich lauten Dank von dem großen Meiſter erworben, und wird vielleicht zur Stunde noch, nicht ohne Rührung, an jene ſelbſt für kindliche Begriffe wichtigen Tage zurückdenken. Außer uns Dreien wollte der Patient Niemanden um ſich dulden; ſelbſt ſein Bruder war nicht gerne geſehen — in Erinnerung der neuerlichen Vorfälle zu Gneixendorf.

Die Krankheit, an welcher Beethoven darniederlag, war anfänglich eine aus der Erkältung des Unterleibes ſich entwickelte Lungenentzündung. Dieſe wurde aber von Dr. Wawruch viel zu ſpät erkannt, und als die richtige Erkenntniß da war, war bereits das Stadium der Bauchwaſſerſucht eingetreten. Wir werden in den Ergänzungen hören, in welcher Weiſe dieſer Arzt den begangenen Fehler in der Diagnoſe von ſich abzuwenden ſich erlaubt hat. Die Symptome der Krankheit traten in wenig Tagen ſo auffallend hervor, daß ſchon am 18. December die erſte Punction vorgenommen werden mußte; am 8. Januar darauf die zweite und am 28. desſelben Monats die dritte.

Mit den Ergebniſſen des letztgenannten Tages waren unſere ſchwachen Hoffnungen vernichtet. Die Abnahme der phyſiſchen und geiſtigen Kräfte erfüllte auch die Seele unſers Kranken mit trüben Ahnungen. Das Vertrauen zu ſeinem Arzte, vor mehreren Wochen ſchon ſchwankend geworden, indem er ihn mit Medicamenten in ſo großer Menge überhäuft hatte, daß die Functionen des ohnehin geſchwächten Unterleibes geſtört werden mußten, war nun gänzlich geſchwunden, ſo daß es ihm vor ſeinem Anblick graute. — In dieſer mit Grund beängſtigenden Lage erinnerte ſich Beethoven ſeines ehemaligen Freundes, des nun ſehr berühmt gewordenen Arztes, Dr. Malfatti, den er bereits vor zwölf Jahren ſich entfremdet und ſeit dem mit keinem Worte mehr geſprochen hatte. Auf dieſen baute er nun die Hoffnung zu ſeiner Rettung. Aber Malfatti wollte die durch mich ihm vorgetragene Bitte des Meiſters nicht hören, er wies ſie kalt ab. Ich wagte einen zweiten und ſogar einen dritten Verſuch, ſeine Theilnahme für den leidenden Tondichter rege zu machen. Endlich gelang es, ihn dahin zu bringen, den Patienten wenigſtens mit einem Beſuche erfreuen zu wollen, als träte er an das Krankenbett eines ihm ganz Fremden. Dieſer Beſuch ſollte auf ſein Verlangen im Beiſenn des ordinirenden Arztes ſtattfinden. Dies war jedoch Beethoven's Wunſch entgegen, der ſeinen ehemaligen Freund allein ſehen und ſich mit ihm ausſöhnen wollte. Eine Nothlüge führte zum Zweck. Malfatti erſchien, fand aber den Collegen nicht, dafür die offenen Arme des reumüthigen um Verzeihung flehenden Freundes. Alles vorgefallene war vergeſſen. Von nun an erſchien Malfatti faſt täglich zugleich mit Wawruch am Krankenbett. Das Regime des Letzteren ward ſofort beſeitigt und allein Punſcheis in ziemlicher Quantität gereicht, wodurch der Kranke ſich erfriſcht, bald aber in ſo hohem Grade ſich gekräftigt fühlte, daß er ſich mit Compoſition beſchäftigen zu können, ja, ſich gerettet, glaubte. Es ward jedoch ärztlicher Seits unterſagt, dagegen eine leichte Lectüre empfohlen. Die Walter Scott'ſchen Romane waren eben im Schwange; der Patient ließ ſich daher leicht bereden, die Bekanntſchaft des „großen Unbekannten“ zu machen. Allein ſchon während der Lectüre der erſten Bände von „Kenilworth“ gerieth er im Zorn und warf das Buch zu Boden, ausrufend: „Der Kerl ſchreibt doch blos für's

Geld!“ Zum Erſatz umgab er ſich mit ſeinen älteſten Freunden und Lehrern aus Hellas, mit Plutarch, Homer, Plato, Ariſtoteles und andern derlei Gäſten. Und da ihm von Franz Schubert's Compoſitionen nur wenige bekannt waren, die Liebedienerei überhaupt ſtets geſchäftig war deſſen Talent zu verdächtigen, ſo benutzte ich den günſtigen Moment, mehrere der größeren Geſänge, als: Die junge Nonne, die Bürgſchaft, der Taucher, Elyſium und die Oſſianiſchen Geſänge vorzulegen, deren Bekanntſchaft dem Meiſter großes Vergnügen gewährt haben, ſo daß er ſein Urtheil darüber mit den Worten ausgeſprochen: „Wahrlich, in dem Schubert wohnt der göttliche Funke“ u. ſ. w. Zur Zeit war jedoch erſt eine kleine Anzahl von Schubert's Werken im Druck erſchienen.

Faſt in all' der Zeit, in welcher wir den Meiſter auf dem Krankenlager ſehen, ward er von einem trüben Gedanken verfolgt, der ſeine ferneren Subſiſtenzmittel zum Gegenſtand gehabt. Erweckt wurde dieſer quälende Gedanke durch die Aeußerung des Arztes, daß ſein Krankheitszuſtand von langer Dauer, daher auch lange an geiſtige Beſchäftigung nicht zu denken ſeyn werde. Die ſich ihm dadurch aufdrängende Frage: woher die Mittel zum Lebensunterhalt für ſich und ſeinen Neffen nehmen, wenn dieſer ärztliche Ausſpruch zur Wahrheit werden ſollte? entſtand ſonach auf natürliche Weiſe, und würde jeden anderen Künſtler, oder Schriftſteller, in gleicher Lage nicht minder geängſtiget haben. Zunächſt konnte indeß den Meiſter der Umſtand beruhigen, daß er an den Fürſten Galitzin für das zweite und dritte der für ihn geſchriebenen Quartette, dann für die Dedication der großen Ouverture in C dur. Op. 124, noch das accordirte Honorar von 125 Ducaten zu fordern habe, das mit jedem Tage erwartet werden durfte, denn die Abſendung dieſer drei Werke an den Fürſten war bereits in der Winterzeit von 1825 auf 26 geſchehen. Erſt nach geraumer Zeit, nachdem das Erwartete immer nicht kommen wollte, wandte ſich Beethoven an das Bankhaus Stieglitz u. Comp. in St. Petersburg, das nach dem uns bekannten Wortlaut des Briefes vom Fürſten an Beethoven, vom 11. März 1824, auf Verlangen des Meiſters für den Fürſten Zahler ſeyn werde. Die Rückantwort dieſes Hauſes lautete aber, daß Fürſt Galitzin zur Armee nach Perſien abgegangen ſey und keinen Auftrag zur Zahlung an Beethoven gegeben habe. Alsbald nach Zurückkunft im kranken Zuſtande Anfangs December hatte Beethoven an den öſtreichiſchen Geſandten in St. Petersburg geſchrieben und um deſſen vermittelndes Einſchreiten in dieſer Angelegenheit gebeten. Siehe da! Um die Mitte des genannten Monats kam ein Brief von dem Fürſten de dato Charkoff $^{10}/_{22}$. November 1826 folgenden Inhalts: „Mon cher et digne Mr. de Beethoven. Vous devez me croire bien leger et bien inconsequent de Vous laisser sans réponse pendant si longtemps, surtout quand j'ai reçu de Vous deux nouveaux chefs-d'oeuvres de votre immortel et inépuisable génie. Mais des circonstances malheureuses!.... Maintenant j'habite le fond de la Russie et sous peu de jours je partirai pour la Perse pour y faire la guerre Avant cela j'expédierai absolument à M. M. Stieglitz et Comp. la somme de 125 Ducats et je ne puis que vous offrir mes remerciments pour vos chef-d'oeuvres et mes excuses d'avoir été si longtemps sans vous donner signe de vie.“ (In deutſcher Ueberſetzung: Mein lieber und würdiger Herr van Beethoven. Sie müſſen mich für ſehr leichtſinnig und ſehr inconſequent halten, weil ich Sie ſo lange ohne Antwort laſſe, zumal ich die zwei neuen Werke Ihres unſterblichen und unerſchöpflichen Genies erhalten habe. Allein unglückliche Umſtände!.... Ich wohne nun im Hintergrunde von Rußland und werde in wenig Tagen nach Perſien abgehen, um den Krieg dort mitzumachen. Vorher werde ich aber ganz beſtimmt an die H. H. Stieglitz u. Comp. die Summe von 125 Ducaten abſenden und kann nur für jetzt Ihnen meinen Dank für Ihre Meiſterwerke darbringen, wie auch meine Entſchuldigung beifügen, Sie ſo lange ohne Lebenszeichen gelaſſen zu haben.)*)

---

*) Den Beſitz dieſes Schuldbriefes, den Jeder aus Beethoven's Umgebung gekannt, den ich bei Hervortreten des Fürſten Galitzin 1852 vergeblich in Wien aufſuchen ließ, verdanke ich dem bekannten Muſikgelehrten, Herrn W. **Damcke**, zu jener Zeit in St. Petersburg, gegenwärtig in

Nach Ankunft dieſes Briefes war der trübe und beängſtigende Gedanke in dem Kranken verſchwunden und dem Eintreffen dieſer Summe wurde täglich entgegen geſehen, denn die Bedürfniſſe für Ausſtattung des Neffen zu ſeinem künftigen Stande, als auch die vermehrten Auslagen für Krankenpflege hatten die Baarſchaft bereits fühlbar verringert. Woche um Woche verging jedoch ohne daß aus St. Petersburg das ſehnlich Erwartete eintreffen wollte. Der Februar kam, aber immer noch nichts von Stieglitz u. Comp. — Da erwachte in dem Kranken die Erinnerung an das ſeitens der Philharmoniſchen Geſellſchaft zu London ihm vor Jahren bereits gemachte Anerbieten, ein Concert zu ſeinem Beneſice geben zu wollen. Nach langer Erwägung dieſes edelmüthigen Anerbietens und deſſen Berathung mit Breuning und mir, ob dieſer Weg einzuſchlagen ſey, verhehlten wir unſer Bedenken nicht hinſichtlich des übeln Eindrucks, den dieſer Schritt, früher oder ſpäter zur Publicität gekommen, hervorbringen könne, und hatten den Muth unſern Kranken an ſein Beſitzthum von Staats-Papieren zu erinnern, das noch geraume Zeit jede fremde Hilfe unnöthig machte. Allein da mußten wir vernehmen, daß er dieſelben nicht mehr als ſein Eigenthum, ſondern als das ſeinem Neffen einſtens zu hinterlaſſende Erbgut anſehe. Dagegen durfte kein Einwand laut werden und waren nach der Lage der Dinge nur die Männer zu wählen, denen die Beſorgung dieſer Angelegenheit in London in die Hand zu legen ſey. Beethoven wählte Sir George Smart und den Harfen-Fabrikanten Stumpff, und auf meine Empfehlung noch, Herrn Jg. Moſcheles, da mich meine ſpeciellen Beziehungen zu letztern in Stand ſetzten, noch Beſonderes mittheilen zu können.**) Nachdem mir der Meiſter ſeine Wünſche diesfalls angegeben, faßte ich die Zuſchriften an die drei Herren ab, die er dann eigenhändig unterzeichnet hat. Der weſentliche Inhalt ſämmtlicher

---

Brüſſel wohnend. Seine beiden vom 7. Januar u. 13. Februar 1853 aus Petersburg an mich gerichteten Briefe, in den Ergänzungen abgedruckt, verbreiten über die Streitfrage mit dem Fürſten das hellſte Licht. Beethoven wird dadurch in mehreren Puncten vollſtändig gerechtfertigt.

**) Beethoven ſelber ſtand mit Moſcheles niemals in der geringſten Beziehung.

mag aus der Zuſchrift an Moſcheles, de dato Wien den 22. Februar 1827, erſehen werden. Er lautet wörtlich:

„Mein lieber Moſcheles! Ich bin überzeugt, daß Sie es nicht übel nehmen, daß ich Sie ebenfalls wie Sir G. Smart, an den hier ein Brief beiliegt, mit einer Bitte beläſtige. Die Sache iſt in Kürze dieſe: ſchon vor einigen Jahren hat mir die Philharmoniſche Geſellſchaft in London die ſchöne Offerte gemacht, zu meinem Beſten ein Concert zu veranſtalten. Damals war ich gottlob! nicht in der Lage, von dieſem edlen Antrage Gebrauch machen zu müſſen. Ganz anders aber iſt es jetzt, wo ich ſchon bald volle drei Monate an einer langwierigen Krankheit darnieder liege. Es iſt die Waſſerſucht; Schindler wird Ihnen beiliegend mehr davon ſagen. — Sie kennen ſeit lange mein Leben, wiſſen auch wie und von was ich lebe. An's Schreiben iſt jetzt lange nicht zu denken, und ſo könnte ich leider in die Lage verſetzt werden, Mangel leiden zu müſſen. — Sie haben nicht nur ausgebreitete Bekanntſchaften in London, ſondern auch bedeutenden Einfluß bei der Philharmoniſchen Geſellſchaft. Ich bitte Sie daher, dieſes ſo viel als Ihnen möglich anzuwenden, damit die Geſellſchaft jetzt von Neuem dieſen Entſchluß faſſe und bald in Ausführung bringen möge. Des Inhalts iſt auch der beiliegende Brief an Sir Smart, ſo wie ich einen bereits an Herrn Stumpff[*]) abſchickte. Ich bitte Sie, dem Sir Smart den Brief einzuhändigen und ſich zur Beförderung dieſes Zweckes mit ihm und allen meinen Freunden in London zu vereinigen.

Ihr Freund

Beethoven. **m. p.**“

---

[*]) J. A. Stumpff, ein Deutſcher aus Thüringen, über 40 Jahre in London lebend, wo er es zu bedeutendem Wohlſtande gebracht, von Goethe perſönlich gekannt und ſehr geſchätzt, kam im September 1824 nach Wien, um Beethoven perſönlich kennen zu lernen. Im Jahr 1826 hat er ſämmtliche Werke von Haendel in 40 Folio-Bänden unſerm Meiſter zum Geſchenk gemacht, wobei dieſer nur eines zu bedauern gehabt, daß er aus Mangel an Kenntniß der engliſchen Sprache Text und Muſik zu vergleichen außer Stand geweſen. Dennoch war die Freude an dieſem in jeder Beziehung ſehr werthvollen

Unterm 14. März dictirte mir Beethoven einen Brief an Moſcheles in die Feder, der nachſtehende Stellen enthält: „Am 27. Februar wurde ich zum vierten Mal operirt, und jetzt ſind ſchon ſichtbare Spuren da, daß ich bald die fünfte Operation zu erwarten habe. Wo ſoll das hin, und was ſoll aus mir werden, wenn es noch einige Zeit ſo fort geht? Wahrlich, ein ſehr hartes Loos hat mich getroffen! Doch ergebe ich mich in die Fügung des Schickſals, und bitte Gott ſtets nur, er möge es in ſeinem göttlichen Rathſchluß ſo lenken, daß ich, ſo lange ich noch hier den Tod im Leben erleiden muß, vor Mangel geſchützt werde. Dies würde mir ſo viel Kraft geben, mein Loos, ſo hart und ſchrecklich es immer ſeyn möge, mit Ergebenheit in den Willen des Allerhöchſten zu ertragen. — Hummel iſt hier.*)

Kaum war dieſes Schreiben der Poſt übergeben, als ein Brief von Moſcheles u. Stumpff de dato London, 1. März, einlief, der unſerm Kranken die Meldung brachte, welch tiefen Eindruck ſeine Zuſchrift vom 22. Februar daſelbſt erzeugt. Erſterer meldete noch insbeſondere Folgendes: „Die Geſellſchaft beſchloß daher Ihnen ihren guten Willen und die rege Theilnahme dadurch zu bezeigen, indem ſie Sie bittet, hundert Pf. St. (1000 Gulden in Con. M.) von ihr anzunehmen, um ſich damit alle nöthigen Bedürfniſſe und Bequemlichkeiten während Ihrer Krankheit zu verſchaffen. Dieſes Geld wird Herr Rau vom Hauſe Eskeles Ihnen theilweiſe, oder wenn Sie es wünſchen, auf einmal gegen Ihre Quittung übergeben.“ Ferner benachrichtigt noch Moſcheles den kranken Meiſter, daß die Philharmoniſche Geſellſchaft gerne zu ferneren Dienſten bereit ſey, und Beethoven möge deshalb nur ſchreiben, wenn er weiterhin noch bedürftig ſeyn ſollte.

Geſchenke eine große. In der Verſteigerung der muſicaliſchen Werke aus Beethoven's Nachlaſſe erſtand Tobias Haßlinger die ganze Collection für ein hundert Gulden in Conv. Münze, die beim Ankaufe in England nahe an ſiebenzig Pf. Sterling gekoſtet. Dieſes eine Beiſpiel zeigt, um welchen Preis Gegenſtände von minderm Werthe in jener Verſteigerung losgeſchlagen werden.

*) Ein mittheilenswerther Vorfall beim erſten Beſuch, den Hummel unſerm Meiſter machte, ſoll unter den „Characterzügen und Eigenheiten“ einen Platz finden.

Am Tage nach Erhalt dieſer 100 Pf. St. (18. März) dictirte mir Beethoven Nachſtehendes an Moſcheles in die Feder:

„Mit welchen Gefühlen ich Ihren Brief vom 1. März durchleſen, kann ich gar nicht mit Worten ſchildern. Der Edelmuth der Philharmoniſchen Geſellſchaft, mit dem man meiner Bitte beinahe zuvorkam, hat mich in das Innerſte meiner Seele gerührt. Ich erſuche Sie daher lieber Moſcheles, das Organ zu ſeyn, durch welches ich meinen innigſten Dank für die beſondere Theilnahme und Unterſtützung an die philh. Geſellſchaft gelangen laſſe. — Ich fand mich genöthigt, ſogleich die ganze Summe von 1000 Gulden C. M. in Empfang zu nehmen, indem ich gerade in der unangenehmen Lage war, Geld aufzunehmen ... Möge der Himmel mir nur recht bald wieder meine Geſundheit ſchenken, und ich werde den edelmüthigen Engländern beweiſen, wie ſehr ich ihre Theilnahme an meinem traurigen Schickſal zu würdigen weiß. — Ihr edles Benehmen wird mir unvergeßlich bleiben, ſo wie ich noch insbeſondere Sir Smart und Herrn Stumpff meinen Dank nächſtens nachtragen werde. Die metronomiſche neunte Sinfonie bitte ich der philharm. Geſellſchaft zu übergeben. Hier liegt die Bezeichnung bei.

Ihr Sie hochſchätzender Freund

Beethoven m. p.“

Aus meinem Briefe an Moſcheles, (vorſtehendem beigelegt) deſſen Zweck war, die Londoner Freunde auf den nahen Tod des Meiſters vorzubereiten, mögen nur einige Stellen angeführt werden:*) „Der Brief an Sie vom 18. d. iſt wörtlich von ihm dictirt, und wohl ſein letzter. (Er iſt es in der That!) Heute flüſterte er mir noch zu: „An Smart und Stumpff ſchreiben.“ Wird es möglich, daß er dieſe Briefe noch unterzeichnen kann, ſo ſoll es morgen gleich geſchehen. (Es war nicht mehr möglich, daher folgte ich ſeinem Verlangen, und theilte beiden würdigen Männern den Dank Beethoven's ſogleich nach deſſen Hinſcheiden mit.) Er fühlt ſein Ende, denn geſtern ſagte er mir und Breuning: **Plaudite amici, comoedia finita est.** Die letzten Tage waren wieder überaus merkwürdig; mit wahrhaft ſokratiſcher Weisheit und großer Seelenruhe ſieht er dem Tod entgegen. Auch waren wir geſtern ſo glücklich, mit dem Teſtamente in Ordnung zu kommen. — Drei Tage nach Erhalt ihres Briefes war er äußerſt aufgeregt und wollte wieder die Skizzen zur zehnten Sinfonie haben, über deren Plan er mir viel ſagte. Er beſtimmt ſie feſt für die philharmoniſche Geſellſchaft. Wie ſich dieſes Werk jetzt in ſeiner kranken Phantaſie geſtaltet, ſo dürfte es ein muſicaliſches Ungeheuer werden.“ u. ſ. w.

---

*) Um den Verlauf der Begebenheiten zu beobachten, hielt ich für gut, den Beethoven'ſchen Brief vom 18. März einige Tage ſpäter abgehen zu laſſen.

Es war auch am 18. März, als Beethoven mich erſuchte, für Dedication ſeines letzten Quartetts in **F dur** ſorgen zu wollen und einen ſeiner würdigſten Freunde hierzu zu wählen. Da ich wußte, wie hoch er den Wiener Kaufmann Johann Wolfmayer verehrte, und dieſer es in mehrfacher Beziehung um ihn verdient hatte, (er war einer der ſtillſten aber förderndſten Gönner unſers Meiſters) ſo zeigte ich dieſen Namen bald darauf der Verlagshandlung an. Wolfmayer befand ſich im Beſitze einer anſehnlichen Zahl Manuſcripte von großen Werken Beethoven's. Dieſe Thatſache ward erſt um 1850 bekannt, als dieſe Manuſcripte, zur Zeit bereits in den Beſitz von deſſen Neffen übergegangen, meiſtbietend in Wien verkauft und zu ſehr geringen Preiſen hintangegeben worden.

Nachdem der Meiſter am 24. März Morgens auf ſein Verlangen die heiligen Sterbeſakramente mit wahrer Erbauung empfangen hatte, zeigten ſich bereits gegen 1 Uhr Mittags die erſten Anzeichen ſeiner Auflöſung. Ein furchtbarer Kampf zwiſchen Tod und Leben begann (wohl in Folge ſeines ſtarken Nervenſyſtems, wie ſolches ſelten einem Menſchen zu Theil wird) und währte ohne Unterbrechung fort bis zum 26. März ein Viertel vor 6 Uhr Abends, als der große Tondichter während eines ſtarken, unter gewaltigem

Hagelſchlag ſich entladenden Gewitters — den Geiſt aufgegeben — 56 Jahre, 3 Monate und 9 Tage alt.

Der Glückliche, der unſerm Freunde in der Todesſtunde die Augen zudrücken gekonnt, war der als Componiſt geſchätzte Muſikfreund Anſelm Hüttenbrenner aus Gratz in Steyermark, der nach Wien geeilt, um Beethoven nochmals zu ſehen. Breuning und der Verfaſſer hatten ſich am Nachmittage wegen Ermittelung eines geeigneten Platzes zur letzten Ruheſtätte nach dem, dem Dorfe Währing zugehörigen Friedhofe begeben, und wurden durch das Gewitter an der ſchnellen Rückkehr verhindert. Wir betraten die Krankenſtube, als man uns zurief: „es iſt vollbracht!*)"

Die Anordnungen zu einem feierlichen Leichenbegängniſſe haben Stephan von Breuning und der Verfaſſer getroffen, den muſicaliſchen Theil aber beſorgte der Verleger Tobias Haslinger. Die Beerdigung fand am 29. März des Nachmittags ſtatt. Der Bahre folgten zunächſt Johann van Beethoven nebſt ſeinem Schwager, einem wiener Bäckermeiſter; an dieſe ſchloſſen ſich an der kaiſ. wirkliche Hofrath von Breuning mit ſeinem Sohne, dem nunmehrigen Mediziner, und der Verfaſſer dieſes Buches, als „Leidtragende."

---

*) In A. B. Marx' Beethoven findet ſich II, 329, gewiß in Folge einer von Anſelm Hüttenbrenner irgendwo gemachten Ausſage die Mittheilung, als habe dieſer und der Arzt Wawruch Beethoven gebeten, ſich mit den heil. Sterbeſakramenten verſehen zu laſſen, und nachdem dies geſchehen, habe Beethoven zu Hüttenbrenner und den umſtehenden Freunden die Worte geſprochen: „Plaudite amici, comoedia finita est! Hab' ich's nicht immer geſagt, daß es ſo kommen wird?"

Hierauf muß erwidert werden, daß Herr A. Hüttenbrenner für Beethoven eine ganz unbekannte Perſon geweſen, und Fremde in den letzten zwei Wochen nicht mehr zugelaſſen werden, was Dr. v. Breuning bezeugen kann. Herr Hüttenbrenner begnüge ſich mit dem, was der Zufall zwiſchen ihm und dem aus dem Leben ſcheidenden Tondichter — wie eben gemeldet — wirklich zur Wahrheit gemacht. Bei ſeinem Erſcheinen in Wien und im Sterbehauſe zählten wir unſern Freund ſchon zu den Todten, daher Fremden der Eintritt geſtattet werden konnte.

Das Bahrtuch trugen zur Rechten die Capellmeiſter: **Eybler**, **Hummel**, **Seyfried** und **Kreutzer**; zur Linken die Capellmeiſter **Weigl**, **Gyrowetz**, **Gänsbacher** und **Würfel**. Wohl an zwanzigtauſend Menſchen haben dem Zug von der Wohnung des großen Todten bis zur Pfarrkirche in der Alſter-Vorſtadt, wo die Einſegnung erfolgte, das Geleite gegeben. Das Grab auf dem Währinger Friedhofe bezeichnet ein Stein in Pyramidenform, worauf blos zu leſen: „Beethoven."

Es wirkt mit Macht der edle Mann
Jahrhunderte auf ſeines Gleichen:
Denn was ein guter Menſch erreichen kann,
Iſt nicht im engen Raum des Lebens zu erreichen.
Drum lebt er auch nach ſeinem Tode fort,
Und iſt ſo wirkſam, als er lebte;
Die gute That, das ſchöne Wort,
Es ſtrebt unſterblich, wie er ſterblich ſtrebte.
So lebſt auch du durch ungemeſſ'ne Zeit.
Genieße der Unſterblichkeit!

Goethe.

Anhang.

I. Aus dem Obductions-Bericht.

Am 27. März hat Dr. Johann Wagner die Obduction an der Leiche Beethoven's vorgenommen und darüber einen Bericht veröffentlicht. Ueber den Befund des Gehörorgans und Schädelbaues ſpricht ſich derſelbe mit den Worten aus: „Die Gehörnerven waren zuſammengeſchrumpft und marklos; die längs denſelben verlaufenden Gehör-Schlagadern waren wie über eine Rabenfederſpule ausgedehnt und knorpelicht. Der linke, viel dünnere Hörnerve entſprang mit drei ſehr dünnen, graulichen, der rechte mit einem ſtärkeren, hellweißen Streifen aus der in dieſem Umfange viel conſiſtenteren und blutreicheren Subſtanz der vierten Gehirnkammer. Die Windungen des ſonſt viel weicheren und waſſerhältigen Gehirns erſchienen noch mal ſo tief und (geräumiger) zahlreicher als gewöhnlich. Das Schädelgewölbe zeigte durchgehends große Dichtheit und eine gegen einen halben Zoll betragende Dicke.“

II. Teſtamente und Vermögensſtand.

Unſer Meiſter hat in ſeinen letzten Tagen zwei Teſtamente abgefaßt, keinem jedoch das Datum beigeſetzt. Das Datum des zweiten dürfte der 20. oder 21. März ſeyn; dieſes wurde in Breuning's und meinem Beiſeyn niedergeſchrieben und zwar auf Grund, weil Curator und Mit-Vormund mit dem Wortlaut des um den 15. oder 16. März abgefaßten nicht einverſtanden ſeyn konnten. Da dieſe Angelegenheit nicht ohne charakteriſtiſches Intereſſe iſt, ſo ſoll ſie umſtändlich mitgetheilt werden. — Die Abfaſſung des erſteren, in Briefform, „An Herrn Dr. Bach“ gerichtet, lautet wörtlich:

„Verehrter Freund, Ich erkläre vor meinem Tode Carl van Beethoven, meinen geliebten Neffen, als meinen einzigen Univerſalerben von meinem Hab und Gut, worunter hauptſächlich 7 Bankactien, und was ſich an Baarem vorfinden wird. Sollten die Geſetze hier Modificationen vorſchreiben, ſo ſuchen Sie ſelbe ſo ſehr als möglich zu ſeinem Vortheile zu verwenden. — Sie ernenne ich zu ſeinem Curator und bitte Sie mit Hofrath Breuning, ſeinem Vormunde, Vaterſtelle bei ihm zu vertreten. – Gott erhalte Sie — tauſend Dank für Ihre mir bewieſene Liebe und Freundſchaft.“

Ludwig van Beethoven. m. p.

(L. S.)

Weil dieſes Teſtament keinerlei Einſchränkung, noch Vorſichtsmaßregel, hinſichtlich des Univerſalerben enthält und dieſer nach beendigter Verlaſſenſchaftsabhandlung ſofort in den Beſitz des Ganzen hätte geſetzt werden müſſen, Vormund aber und Curator, in Betracht des exemplariſchen Leichtſinnes dieſes Erben, auch in deſſen Intereſſe, gerechten Einwand gegen dieſe teſtamentariſche Beſtimmung zu erheben Grund gehabt, ſo machten ſie dem Meiſter den Vorſchlag, dieſelbe dahin abändern zu wollen, daß das Erbgut fidei-commiſſariſch angelegt und der Neffe den Zinſengenuß beziehen ſolle, der nach deſſen Ableben auf ſeine ehelichen Nachkommen überzugehen habe. Beethoven nannte dieſe Abänderung Anfangs vernünftig, weil begründet. Alsbald aber fand er eine ſolche Einſchränkung ſeines im Herzen immer geliebten Neffen zu hart und remonſtrirte dagegen, ja er machte ſogar dem Breuning Vorwürfe und nannte ihn den Erfinder dieſer harten Maßregel. Ein von Breuning's Hand vorliegendes Briefchen an Beethoven zeigt den Stand der Dinge, verharrt aber in gemeſſenen Ausdrücken bei der für nothwendig erkannten Maßregel. Dieſe

Sprache ſchien dem Meiſter zu imponiren, er verſprach nachzugeben. Auf ſeinen Wunſch legte ihm Breuning den Vorſchlag, in drei Zeilen abgefaßt, vor, und der Meiſter machte ſich ſogleich an's Abſchreiben, das ihm nicht leicht geworden. Fertig damit äußerte er: „Da! nun ſchreibe ich nichts mehr." — Nicht ohne Staunen ſahen wir auf dem Blatte die Worte „eheliche Nachkommen" in „natürliche Erben" umgeändert. Breuning ſetzte ihm auseinander, zu welchen Streitigkeiten dieſe Beſtimmung in der Folgezeit führen könne; Beethoven aber entgegnete: Das eine ſey ſo viel, wie das andere, es möge nur dabei verbleiben. Dies war ſein allerletzter Widerſpruch. — Nach Erwägen zwiſchen Curator und Vormund, welche von den beiden Beſtimmungen von weniger Uebel ſey, entſchieden ſie ſich für die erſte, welche dann zur Geltung gebracht worden. Dieſelbe ward mir von Dr. Bach, leider aber erſt nach Erſcheinen der erſten Ausgabe dieſer Schrift, mit der magiſtratiſchen Präſentation und Verbeſcheidung, de dato 27. März 1827, zugeſchickt und wird ſammt andern Gerichtsacten aufbewahrt bleiben.

Mit der Teſtamentsangelegenheit ſteht das Ergebniß der Verlaſſenſchaftsabhandlung im Zuſammenhange.

Zufolge Mittheilung des Curators betrug das ganze Activ-Vermögen an Baarſchaft, an Erlös für veräußerte Mobilien und Muſicalien, dann an ſieben Stück Bankactien, in Allem und Jedem	10,232 Gulden C. M.
Davon wurden die Paſſiva an Krankheits- und Leichenkoſten, ſo wie andere gerichtliche Gebühren abgezogen mit	1,213 — — —
ſo daß ein reiner Nachlaß erübrigt wurde von	9,019 Gulden C. M.

Dr. Bach begleitete dieſe Mittheilung mit nachſtehender Anmerkung:

„Daß dieſer geringe Vermögens-Nachlaß dem Verdienſte dieſes großen Meiſters nicht angemeſſen war, iſt wohl richtig, und würde auf ſeine Zeitgenoſſen ein ſchlimmes Licht werfen, wenn die Urſachen dieſes Zuſtandes nicht in der Denk- und Handlungsweiſe deſſelben geſucht werden müßten. Er war nur Meiſter, er kannte nur die Kunſt, die Vortheile davon ließ er Andern übrig.“ —

Bemerkt ſoll aber noch ſeyn, daß im vorſtehenden „reinen Nachlaß“ das Geſchenk von 1000 Gulden Conv. Münze aus London mit begriffen iſt. Dieſe fanden ſich bei Ableben Beethoven's noch unberührt vor. Nach dem Wortlaute des Moſcheles'ſchen Briefes vom 1. März Namens der philharm. Geſellſchaft war dieſe berechtigt, genannte Summe zurück zu fordern. Sie ließ diesfalls wirklich Schritte thun, weil ſie dieſelbe nicht in den Händen der unwürdigen Verwandten des Meiſters wiſſen wollte. Allein bei der nach deſſen Tode ſtattgefundenen Inventur kam ordnungsgemäß auch dieſe Summe in gerichtliche Verwahruug, und ſpäterhin widerſetzte ſich der Curator ihrer Rückerſtattung. Da jedoch die Londoner Geſellſchaft deshalb keinen Prozeß beginnen wollte, ſo verblieb die Maſſe in ihrem ungeſtörten Beſitze — zum Vortheile des Univerſalerben.

III. Ein Brief von Stephan von Breuning. Geſichtsmaske von Danhauſer.

Ein beſonders nachdrücklich geäußerter Wunſch Beethoven's war, daß Breuning in allen nicht vormundſchaftlichen Sachen gemeinſchaftlich mit dem Verfaſſer zu Werke gehen ſolle. Schon die Angelegenheit in Betreff ſeiner Biographie, wie in der Einleitung gezeigt iſt, ließ dieſen Wunſch in ihm entſtehen, zumal er ſich diesfalls im Auguſt des vorausgegangenen Jahres zu einer Handlung hatte verleiten laſſen, die ungeſchehen zu machen er ſich nun zu ſchwach gefühlt. Näheres darüber in der Ergänzung „Beethoven und Carl Holz." Derlei Uebereilungen konnten noch anderer Art verborgen ſeyn und ſpäterhin erſt zum Vorſchein kommen. Noch anderes ſtand in Ausſicht, Verlagsſachen betreffend, u. ſ. w., wo Breuning, volle 9 Jahre von Beethoven getrennt, den mit Allem Bekannten zu Rathe zu ziehen veranlaßt geweſen wäre. Mit dem vortrefflichen Charakter des Hofraths war ein Abweichen der Meinungen kaum denkbar. Allein die Vorſehung hatte es anders beſtimmt. Schon zwei Monate nach Beethoven's Hinſcheiden ging auch Breuning aus dieſem Leben. Der Edle ſtarb an gebrochenem Herzen in Folge wiederholter, ſchwerer Kränkungen von Seiten ſeines Vorgeſetzten, eines Prinzen von Hohenzollern-Hechingen, zur Zeit Präſident am Hof-Kriegsrath, eines Mannes, der ſein hohes Amt im mittelalterlichen Geiſte verwaltet hat. Breuning hatte das fünfzigſte Lebensjahr kaum überſchritten.

Dr. Bach ließ ſich nun zur Wahl eines Vormunds für den Neffen Beethoven's aus der Verwandtſchaft von deſſen Mutter beſtimmen, was höchlich zu bedauern geweſen. Dies war hinreichender Grund, daß ich fernerhin nichts mehr mit jenen Angelegenheiten zu thun haben konnte. Nicht Weniges wäre anders gekommen, Manches gar nicht, wenn Breuning nur einige Jahre noch am Leben geblieben wäre. Mehreres Wichtige, auch rein Muſicaliſches, ſollte geſchehen, wozu gemeinſchaftliches Zuſammenwirken in Verbindung mit dem Grafen

Moritz Lichnowsky und Carl Czerny erforderlich geweſen wäre. — Von den nächſten Vorkommniſſen nach Hinſcheiden unſers Freundes mag nur das erſte angeführt werden, weil damit der oben angedeutete Wunſch Beethoven's ſeine Beſtätigung erhält. Tags nach der erfolgten Kataſtrophe richtete Breuning nachſtehende Zeilen an mich:

„Die Ankündigung der Stunde der Leichenfeier unſeres verſchiedenen Freundes geſchieht morgen oder doch gewiß übermorgen im Beobachter, und vielleicht auch in der Wiener Zeitung, ſtatt jeder andern Parte. Ich habe darüber an Herrn v. Rau geſchrieben und zuſtimmende Antwort erhalten.

Morgen früh wünſcht ein gewiſſer Danhauſer einen Gypsabdruck von der Leiche zu nehmen; in 5, höchſtens 8 Minuten will er damit fertig ſeyn. Schreiben Sie mir mit Ja oder Nein, ob ich es zugeben ſoll. Solche Abdrücke werden bei berühmten Männern oft zugelaſſen, und das nicht Zulaſſen könnte nachher als eine Beeinträchtigung des Publicums angeſehen werden.

Wien, den 27. März 1827.

Breuning.“

Dieſer Gypsabdruck (von dem ſpäter als Bildhauer berühmt gewordenen Danhauſer) exiſtirt. Das hier beigegebene Facſimile der Breuning'ſchen Zuſchrift ſoll darauf aufmerkſam machen, zugleich die Schriftzüge des dem großen Tondichter ſo lange Jahre treu zur Seite geſtandenen Freundes neben ſeinen bewahren.

IV. Verzeichniß in dieſe Periode fallender Werke.

(Obgleich einige der in dieſem Verzeichniß angeführten Werke bereits in dem der zweiten Periode anhängenden erſcheinen, ſo dürfen dieſelben im vorliegenden nicht fehlen, weil ihre Veröffentlichung in der dritten erfolgt iſt.)

A. Geſangmuſik.

Op. 123. **Missa solemnis.** Erſte Aufführung 1824, erſchien 1827 bei Schott. *)

Op. 113. 114. Die Ruinen von Athen. Gedicht von Auguſt von Kotzebue. Ein Feſt- und Nachſpiel mit Chören und Geſängen; erſte Aufführung bei Eröffnung des großen Theaters zu Peſth 1812 und, wie ſchon aus der — gewiß ſeltſamen doppelten Opuszahl zu entnehmen, in verſchiedenen Zeiträumen theilweiſe erſchienen bei Artaria.

Op. 112. Meeresſtille und glückliche Fahrt. Gedichte von Goethe. Für 4 Singſtimmen mit Begleitung des Orcheſters, aufgeführt zum erſten Mal 1815, erſchien 1822 bei Steiner u. Comp.

Op. 116. Terzett „Empi, tremate." Für Sopran, Tenor und Baß; geſchrieben und aufgeführt 1814, erſchien 1826 bei Haslinger.

Op. 118. Elegiſcher Geſang. Für 4 Singſtimmen mit Begleitung von 2 Violinen, Viola und Violoncelle, oder des Pianoforte, erſchien 1827 bei Haslinger.

Op. 108. Fünf und zwanzig ſchottiſche Lieder mit deutſchem und engliſchem Text. Für eine Singſtimme, begleitet von Pianoforte, Violine und Violoncello obligat, erſchien 1825 bei Schleſinger.

---

*) Die Correctur des Druckes ſowohl von der **Missa** wie von der 9. Sinfonie hat der geniale und gelehrte Ferdinand Keſſler zu Frankfurt am Main beſorgt. † 1856. Sein Verdienſt um die beiden Werke erheiſcht gerechte Anerkennung. Beethoven hat ihn für die ſorgfältige Correctur der Sinfonie eigenhändig belobt.

Op. 121ᵇ. Opferlied. Gedicht von Matthiſon. Für eine Singſtimme mit Chor und Orcheſter, erſchien 1826 bei Schott.

Op. 122. Bundeslied. Gedicht von Goethe. Für 2 Solo- und 3 Chor-Stimmen mit Begleitung von 2 Clarinetten, 2 Hörnern und 2 Fagotten, erſchien 1826 bei Schott.

Beide vorſtehende Lieder ſind 1822 für den Tenoriſten Ehlers zu deſſen Benefice-Concert in Preßburg geſchrieben worden.

Op. 136. Der glorreiche Augenblick. Cantate. Gedicht von Weißenbach. Für 4 Singſtimmen und Orcheſter, aufgeführt 1814, erſchien um 1836 bei Haslinger.

Weil der Weißenbach'ſche Text zum Behufe der Feſtlichkeiten zu Ehren der zum Congreſſe 1814 in Wien verſammelten Monarchen gedichtet war, ſo fand ſich die Verlagshandlung im Intereſſe der Gemeinnützigkeit des Werkes veranlaßt ihn zu beſeitigen, und eine Dichtung von Friedrich Rochlitz, „Preis der Tonkunſt", der Muſik unterzulegen. Dieſelbe Dichtung ward bereits 1822 durch Rochlitz ſelber unſerm Beethoven zur Compoſition vorgelegt.

Op. 98. An die ferne Geliebte. Ein Liederkreis, von Aloys Jeiteles gedichtet. Für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte, erſchien 1816 bei Steiner u. Comp.

B. Inſtrumentalmuſik.

Sinfonien.

No. 7. Sinfonie in **A dur Op.** 92. Erſte Aufführung 1813; erſchien 1816 bei Steiner u. Comp.

No. 8. Sinfonie in **F dur Op.** 93. Erſte Aufführung 1814; erſchien 1817 bei Steiner u. Comp.

No. 9. Sinfonie in **D moll**, mit Schillers Ode an die Freude. **Op.** 125. Erſte Aufführung 1824; erſchien 1826 bei Schott.

Ouvertüren.

Op. 115 in C dur. Geſchrieben und aufgeführt, ohne jeden Beiſatz zum Titel, 1815.

Im Jahre 1818 erhielten die Künſtler Mayſeder, Moſcheles und Giuliani dieſe Ouvertüre von der Verlagshandlung Steiner u. Comp., die bereits im Beſitz des Manuſcripts geweſen, zum Behufe einer Aufführung in ihrem gemeinſchaftlichen Concert am 10. Mai. Bei dieſer Gelegenheit erſchien das Werk auf dem Anſchlagzettel mit dem Beiſatze „à la Chasse“, wogegen aber der Componiſt proteſtirt hat. Der Beiſatz „Namensfeier“, mit welchem dieſe Ouvertüre in den neueſten Katalogen aufgeführt erſcheint, iſt eben ſo wenig authentiſch, als der vorbenannte. Das Werk iſt um 1830 bei Haslinger erſchienen.

Op. 117, in Es dur. Zu dem ungariſchen National-Schauſpiele „König Stephan, Ungarn's erſter Wohlthäter“, bei der Eröffnungsfeier des Peſther Theaters 1812 aufgeführt; erſchien um 1828 bei Haslinger.

Op. 124 in C dur, mit der Doppelfuge. „Zur Weihe des Hauſes.“ Bei Eröffnung des neuen Joſephſtädter Theaters in Wien 1822 aufgeführt, erſchien 1826 bei Schott.

Op. 138, in C dur. Zu Fidelio 1805 geſchrieben, jedoch beſeitigt. Die erſte Aufführung fand Statt in Bernhard Romberg's Concert, Februar 1828, in Wien; ſie erſchien im Druck um 1830 bei Haslinger.

Op. 97. Großes Trio in B dur

für Pianoforte, Violine und Violoncell, erſte Aufführung 1814, erſchien 1816 bei Steiner u. Comp.

Op. 102, C und D dur. Zwei Sonaten für Pianoforte und Violoncell, erſchien 1817 bei Simrock.

Sonaten für Pianoforte allein.

Op. 90, E moll, erſchien 1815 bei Steiner u. Comp.

Op. 101, A dur, erſchien 1816 bei Steiner u. Comp.

Op. 106, **B dur**, erſchien 1819 bei Artaria.

Op. 109, **E dur**, erſchien 1822 bei Schleſinger.

Op. 110, **As dur**, erſchien 1823 bei Schleſinger und bei Diabelli.

Op. 111, **C moll**, erſchien 1823 bei Schleſinger und bei Diabelli.

Op. 120. 33 Veränderungen über einen Walzer von Diabelli, für Pianoforte, erſchien 1823 bei Diabelli.

Op. 119. Zwölf neue Bagatellen für Pianoforte, erſchien 1823 bei Diabelli.

Op. 126. Sechs Bagatellen für Pianoforte, erſchien 1826 bei Schott.

Quartette

für 2 Violinen, Viola und Violoncell.

Op. 95, **F moll**, erſchien 1815 bei Steiner u. Comp.

Op. 127, **Es dur**, erſchien 1826 bei Schott.

Op. 130, **B dur**, erſchien 1827 bei Matthias Artaria.

Op. 131, **Cis moll**, erſchien 1827 bei Schott.

Op. 132, **A moll**, erſchien 1827 bei Schleſinger.

Op. 133. Große Fuge (urſprünglich als letzter Satz zum Quartett, **Op.** 130) erſchien gegen 1830 bei M. Artaria.

Op. 135, **F dur**, erſchien 1827 bei Schleſinger.

Op. 137, Fuge, **D dur**, (1816 geſchrieben) für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncell, erſchien um 1827 bei Haslinger.

Außer den in den drei Verzeichniſſen angeführten Werken mit Opuszahl exiſtiren noch viele kleine ohne dieſelbe, auch ohne Nummer. Der größere Theil davon beſteht aus Verſuchen in den verſchiedenen Compoſitions-Gattungen, datirt folglich aus der erſten Periode. Mehrere, und zwar die bedeutenderen darunter, ſind erſt nach dem Ableben des großen Meiſters in die Hände der Verleger gekommen und erſchienen; darum mögen ſie dieſem Verzeichniſſe beigeſetzt werden.

Für Orcheſter: a) Allegretto, **Es dur**, erſchien bei Artaria. — **b**) Triumphmarſch aus dem Trauerſpiel „Trapeja“, **C dur**, aus der zweiten Periode, erſchien bei Steiner u. Comp.

Für Streichinſtrumente: **Andante favori, F dur**, war unſprünglich für Pianoforte geſchrieben, gehört der zweiten Periode an, erſchien um 1805 im Induſtrie-Comptoire.

Für Blasinſtrumente: a) Rondino, **Es dur**, für 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotte und 2 Hörner, erſchien bei Diabelli. — **b**) Drei Duo's, **C dur**, **F dur**, **B dur**, für Clarinette und Fagott, erſchienen bei André.

Für Pianoforte mit Orcheſter: Rondo, **B dur**, erſchien bei Diabelli.

Drei Quartette: **Es dur**, **B dur**, **C dur**, für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell, erſchienen bei Artaria.

Trio: **Es dur**, für Pianoforte, Violine und Violoncell, erſchien bei Dunſt.

Kleines Trio in einem Satze: **B dur**, (1812 ſeiner kleinen Freundin M. B. — Maximiliana Brentano — gewidmet) erſchien bei Dunſt.

Rondo: **G dur**, für Pianoforte und Violine oder Violoncell, erſchien bei Simrock.

Drei Sonaten für Pianoforte allein: **Es dur**, **F moll**, **D dur**, dem Churfürſten Max Friedrich gewidmet, 1781 componirt, erſchienen in Speyer bei Rath.

Leichte Sonate: **C dur**, für Pianoforte, der Eleonore von Breuning in Bonn gewidmet, erſchien bei Dunſt.

Praeludium: **F moll**, für Pianoforte, aus der 2. Periode, erſchien um 1805 im Induſtrie-Comptoire.

Nebſt dieſen Werken weiſen die Kataloge eine bedeutende Anzahl Variationen für Pianoforte und Tänze jeder Art für Orcheſter und Pianoforte auf, wovon die meiſten der erſten Periode angehören. Dagegen gehören die vielen Lieder faſt ſämmtlich der zweiten und dritten Periode an. Darunter ragen durch geniale Auffaſſung des Textes beſonders hervor:

a) Sechs deutſche Gedichte: aus Reiſſig's „Blümchen der Einſamkeit", um 1813 oder 1814 componirt, erſchienen bei Artaria.

b) Drei Geſänge: An die Geliebte; das Geheimniß; So oder So, urſprünglich Beilagen zur Wiener Zeitſchrift, erſchienen bei Simrock.

c) Lied aus der Ferne: „Als mir noch die Thräne der Sehnſucht nicht floß", erſchien bei Breitkopf u. Haertel.

d) Andenken (von Matthiſon): „Ich denke Dein" erſchien bei Breitkopf u. Haertel.

e) Empfindungen bei Lydiens Untreue: erſchien bei Simrock.

f) Zwei Lieder. Reſignation. Abendlied, erſchienen bei Kiſtner und Diabelli.

Beide gehören der dritten Periode an und waren Beilagen zur Wiener Zeitſchrift. Erſteres, „Reſignation" zwar eines der kürzeſten, in Hinſicht aber des Gehaltes eine der ſelteſten Perlen in des Meiſters Liederſammlung. Er ſelber hat deſſen beſonderen Werth in einem Briefe an den Redacteur der genannten Zeitſchrift (Schick) damit anerkannt, daß er denſelben erſuchte, dem Dichter (Grafen Haugwitz) für den Impuls zu ſo „glücklicher Inſpiration" ſeinen Dank mitzutheilen. Solche Ehre war früher nur den Dichtern Matthiſon (Adelaide) Tiedge (An die Hoffnung) und Jeiteles (Liederkreis) widerfahren. Das Liedchen, Reſignation, birgt ein großes Stück muſicaliſcher Weisheit in ſich.

V. „Der ſchwer gefaßte Entſchluß,“

Aufſchrift bei dem vierten Satze des letzten Quartetts, F dur, Op. 135, nebſt dem Frage-Motiv zum Grave: „Muß es ſeyn?“ und dem antwortenden zum Allegro: „Es muß ſeyn!“

Zweierlei kann als Beweggrund angenommen werden. Welches aber davon dem Meiſter als eigentlicher Impuls zu dem ernſten Scherz und ſcherzhaften Ernſt gedient, dürfte mit Beſtimmtheit nicht zu behaupten ſein.

1. Auch in Beethoven's Haushaltung gehörte es zur Ordnung, der Haushälterin ein „Wochengeld“ zu verabfolgen. Das zu rechter Zeit zu erhalten hatte oft Schwierigkeit, weil der Meiſter am Arbeitstiſch nicht geſtört ſeyn wollte. Die alte Frau „Schnaps“ pflegte ſich in voller Marktrüſtung an den Tiſch zu ſtellen und zu warten, bis ein gefälliger oder durchbohrender Blick auf ihren Korb falle. Dann erſcholl in mancherlei Nuancen, zuweilen ſingend, die Frage: Muß es ſeyn? worauf die Alte mit dem Kopfe nickend, oder mit dem Fuße ſtampfend zur Antwort gab: Es muß ſeyn! Dieſer Scherz wiederholte ſich faſt an jedem Samstag, und wenn die Haushälterin mit dem Kalender beweiſen mußte, daß heute Zahltag, ſo war der Meiſter eben nur in guter Laune, in welche er durch den Anblick der ſchlauen, aber doch treuen Dienerin verſetzt werden konnte.

2. In Wien exiſtirte im Hauſe des Hof-Agenten von Dembiſcher eine lange Reihe von Jahren hindurch ein Quartett mit Mayſeder an der 1. Violine. Als jener Muſikfreund von Vollendung des Quartetts in Es dur, Op. 127, Kunde erhalten, wünſchte er die Ehre zu haben, es in ſeinem Hauſe zuerſt zu Gehör zu bringen; indeß war es bereits als Hauptzugmittel zu dem bevorſtehenden Beneſice von Schuppanzigh beſtimmt. Deſſen unerachtet hatte D. Muth, den Componiſten um die Vergünſtigung der erſten Production erſuchen zu laſſen. Dieſer willigte unter der Bedingung ein, wenn D. an

Schuppanzigh fünfzig Gulden als Vergütung für allfälligen Schaden bei ſeinem Benefice ſogleich bezahlen wolle. Der Quartett-Freund ließ hierauf den Meiſter fragen, ob es ihm Ernſt damit ſey. Die Antwort lautete: Es muß ſeyn! Dieſer peremptoriſche Ausſpruch ſoll dem Hof-Agenten keinen anderen Ausweg offen gelaſſen haben, als die benannte Summe an Schuppanzigh zu bezahlen. Das neue Quartett wurde aber wirklich in ſeinem Kreiſe zu allererſt geſpielt.

An beiden Verſionen iſt nur das Eine ſichere Wahrheit, daß faſt jegliches Bezahlenmüſſen eines benöthigten Gegenſtandes bei unſerm Meiſter ein ſchwer gefaßter Entſchluß war, bei dem Hof-Agenten aber mochte dies mit dem Bezahlenmüſſen von 50 Gulden an Schuppanzigh der Fall geweſen ſeyn. — Die franzöſiſche Ueberſetzung dieſer Aufſchrift mit: „Un effort d'inspiration“ iſt jedenfalls eine verfehlte und viel zu tief geſucht.

Charakterzüge, Eigenheiten, Vorfälle und Sonstiges.

1. Religion. Generalbaß. Aeſthetik.

Tonarten

Beethoven war in der katholiſchen Religion erzogen. Daß er wirklich innerlich-religiös war, bezeugt ſein ganzer Lebenswandel und ſind in dem biographiſchen Theil nicht wenig Belege dafür angeführt. Daß er niemals über Religionsgegenſtände, oder über die Dogmen der verſchiedenen chriſtlichen Kirchen geſprochen, um ſeine Anſichten darüber mitzutheilen, war eine der beſonderen Eigenheiten. Mit ziemlicher Gewißheit kann aber geſagt werden, daß ſeine religiöſen Anſchauungen weniger auf dem Kirchenglauben beruhten, als vielmehr im Deismus ihre Quelle gefunden haben. Ohne eine gemachte Theorie vor Augen zu haben, erkannte er doch zu offenbar Gott in der Welt, wie auch die Welt in Gott. Die Theorie hiezu bildete ſich für ihn in der geſammten Natur und ſcheint das mehrfach genannte Buch: Chriſtian Sturm's Betrachtungen der Werke Gottes in der Natur, nebſt den aus den philoſophiſchen Syſtemen der griechiſchen Weiſen geſchöpften Belehrungen zumeiſt ſein Wegweiſer auf dieſer Bahn geweſen zu ſeyn. Es wäre ſchwer das Gegentheil zu behaupten, wenn man geſehen, wie er ſich den betreffenden Inhalt jener Schriften zu innerem Leben zu nutzegemacht hat. Außer dieſem augenſcheinlichen Zeugniſſe von den religiöſen Grundfeſten unſers Meiſters iſt noch ein anderes vorhanden, das mit dem oben genannten in Harmonie ſteht. Es beſchränkt ſich blos auf nachſtehende Sätze: „Ich bin, was da iſt.“ „Ich bin Alles, was iſt, was war, was ſeyn wird, kein ſterblicher Menſch hat meinen Schleier aufgehoben.“ „Er iſt einzig von ihm ſelbſt und dieſem Einzigen ſind alle Dinge ihr Daſeyn ſchuldig.“ — Dieſe drei Sätze ſind Inſchriften im Tempel der Göttin Reith zu Sais in Unter-Egypten, von Champollion-Figeac aufgefunden. Sie ſind mitgetheilt in ſeinem „Gemälde von Egypten,“ Seite 417. Nicht unwahrſcheinlich, daß dieſes höchſt intereſſante Buch auch unſerm Meiſter zu Augen gekommen war. Daſelbſt lieſ't man bei Anführung dieſer Inſchriften: „Es dürfte ſchwer ſeyn, eine erhabenere und religiöſere Vorſtellung von der erſchaffenden Gottheit zu geben.“ Zugleich findet ſich noch folgende Erklärung dort: „Die Göttin Reith nahm Theil an der Schöpfung der Welt, und ſtand der Erzeugung der Gattungen vor. Sie iſt die Alles bewegende Kraft.“

Dieſe Inſchriften hat Beethoven mit eigener Hand abgeſchrieben und ſie in einem Rahmen unter Glas ſtets vor ſich auf dem Schreibtiſche gehabt. Die koſtbare Reliquie befindet ſich wohl erhalten in meiner Verwahrung. Ein Facſimile war der erſten Auflage beigegeben.

Dieſelbe Schweigſamkeit, wie über Religionsgegenſtände, beobachtete Beethoven auch über Generalbaß, oder richtiger, über das ganze Gebiet der harmoniſchen Wiſſenſchaften. Er erklärte Religion und Generalbaß für in ſich abgeſchloſſene Dinge, über die man nicht weiter disputiren ſoll. Allein außer den harmoniſchen Wiſſenſchaften gibt es ja noch eine andere, die für den denkenden Muſiker von Wichtigkeit iſt: die Aeſthetik. Mit dieſer hat es unſer Meiſter ganz anders gehalten, als mit dem Codex der harmoniſchen Regeln und Geſetze. Die Aeſthetik war ein bevorzugtes Kapitel in ſeiner Converſation über Dinge der Kunſt, wenngleich es ſich nur auf einzelne Theile, darunter z. B. über Charakteriſtik der Tonarten, erſtreckt hatte. Aus dieſem Theil aber hatte er ein beſonderes Studium gemacht.

In ſeiner ſehr beſcheidenen Handbibliothek befanden ſich auch Schubart's „Ideen zur Aeſthetik der Tonkunſt,“ ein Buch, das 1806 erſchienen war, zur Zeit alſo, wo Beethoven bereits äſthetiſche Vorſtudien in den alten Griechen und Römern gemacht hatte. Was er aus Plato für ſeine Kunſt abſtrahiren konnte, haben wir zum Theil ſchon in den angezogenen Stellen aus deſſen „Staat“ (I, 104 u. ff.) erſehen. Begreiflich genügte das nicht, es diente vielmehr nur zu größerer Anfachung der Wißbegierde. Pinterics, den wir I, S. 231 als ſeinen Geſellſchafter und Secundanten in der Converſation über Staatspolitik kennen gelernt, leiſtete ihm auch zur Erweiterung der Kenntniſſe auf dieſem bis dahin noch ziemlich brach liegendem Gebiete hülfreiche Hand.*) Als Philolog war er mit den von den Alten in Bezug auf Aeſthetik gezogenen Lineamenten beſtens bekannt. Er machte demnach für Beethoven Auszüge aus Ariſtoteles,**) Lucian, Quintilian und Boethius.***) Wie anregend mußte nicht Ariſtoteles auf unſern Griechenfreund wirken, wenn er z. B. auf folgende Sätze darin ſtieß: „Es gibt außer der Natur nichts, worin Zorn und Sanftmuth, Tapferkeit, Mäßigung und alle ſittlichen Eigenſchaften nebſt ihrem Entgegengeſetzten ſich ſo deutlich und ähnlich abbildeten, als im Rhythmus und Melodie. Es iſt ganz offenbar, daß in den Tönen und ihrer Verbindung ein Ausdruck vieler ſittlicher Eigenſchaften liegt“ u. ſ. w.; wenn der Griechenfreund ferner noch Lucian ausrufen hörte: „Es liegt ein göttlicher Anhauch in den Tonarten!“ Lucian charakteriſirt mehrere derſelben; im Gleichen finden wir das bei Athenäus und auch bei Ariſtides Quintilianus.

---

*) Auch für Franz Schubert war Pinterics in derſelben Weiſe thätig.

**) Ariſtoteles' „Politik“ kannte Beethoven genau; im Gleichen hatte er ſich Horaz' „Epiſtel an die Piſonen“ auf's Beſte zu eigen gemacht und vermochte ganze Stellen daraus zu citiren.

***) Boethius war römiſcher Conſul unter Theoderich dem Großen. Von ſeinen Feinden am Hofe fälſchlich angeklagt mit dem griechiſchen Kaiſerhofe einen verrätheriſchen Briefwechſel zu unterhalten, wurde er aus Rom verbannt und 524 oder 526 (chriſtlicher Zeitrechnung) hingerichtet. Unter ſeinen zahlreich hinterlaſſenen Schriften befinden ſich auch 5 Bücher über die Muſik der Griechen. Nach Hawkins (Geſchichte der Muſik) hatten die Univerſitäten zu Oxford und Cambridge das Leſen dieſes Werkes Jedem unterſagt, der noch nicht Baccalaureus der Muſik geworden war, weil hiezu nicht allein Bekanntſchaft mit der Kunſt im Allgemeinen und Kenntniß der lateiniſchen Sprache, ſondern auch gute Vorkenntniſſe von der alten griechiſchen Muſik erforderlich geweſen.

Weiter im Aufſuchen des Pſychiſchen in den Tonarten iſt Schubart gegangen, lag ihm doch bereits Material in Menge zu dieſem Studium vor. Fand unſer Meiſter gleichwohl wenig Behagen an ſeinen kunſtphiloſophiſchen Anſichten, weil er nun einmal einen entſchiedenen Widerwillen gegen alle Kunſtphiloſophie empfand, ſobald ſie ſich in das Gebiet des Metaphyſiſchen verſtieg und aufhörte practiſchen Nutzen zu gewähren, ſo ſollte er dem genialen Manne in Bezug auf das über Charakteriſtik der Tonarten Ausgeſagte lauten Beifall, wenn er auch nicht zu allem ſeine Zuſtimmung geben wollte. Stimmte er ihm bei den Moll-Tonarten im Weſentlichen bei, (darin freilich die Griechen ſchon vorgearbeitet haben) ſo erlaubte er ſich die einigen Dur-Tonarten zugeſprochene Charakteriſtik zu bezweifeln, oder vielmehr, er ſchränkte ihren pſychiſchen Ausdruck je nach Bewegung und Vollſtimmigkeit des Tonſtückes in der Vocal-Muſik in engere Gränzen ein. In Bezug aber auf das Inſtrumentale, vornehmlich Quartett- und Orcheſter-Muſik, wollte Beethoven die Schubart'ſchen Schilderungen der Dur-Tonarten, hauptſächlich wegen Vieldeutigkeit mehrerer durch den Gebrauch, nicht gelten laſſen. Dagegen legte er ihnen in der Klavier-Muſik, auch im Trio, einige Geltung bei. Vorab unterſchied er aber zwiſchen ſinnigem Inhalt und Inhaltsloſigkeit des Tonſtücks. Im erſteren Falle wird ſich ein gewiſſer Charakter von ſelbſt ergeben, der bei Verſetzung in eine andere Tonart ſein Specifiſches verliert. Beethoven's Achtung vor Schubart's Buch war deſſen ungeachtet eine ſo große, daß er es in muſicaliſcher Bildung bereits Vorgerückten zu angelegentlichem Studium empfohlen hat.

Dieſer Zweig der Kunſtwiſſenſchaften war es vorzugsweiſe, über den ſich Beethoven mit Gebildeten gerne unterhalten hat, gab er ihm doch Stoff zu Bewunderung deſſen, was ſeine großen Vorgänger, Gluck, Haydn und Mozart, im Punkte Anwendung characteriſirender Tonfarben vermittels Eingebung ihres Genius geleiſtet haben. Stellte Beethoven unter andern Mozarts Zauberflöte aus dem Grunde am höchſten, weil darin faſt jede Gattung, vom Liede bis zum Choral und der

Fuge, zum Ausdruck kommt, ſo beſtand ein zweiter Grund dafür noch in der darin angewandten Pſyche verſchiedener Tonarten. Sollte jedoch unſer Meiſter in Beſprechung dieſes intereſſanten Stoffes warm werden, ſollte man das Vergnügen haben, denſelben von ihm wie einen Glaubensartikel mit Beweiſen vertheidigen zu hören, ſo mußte er durch die Skepſis oder durch offenbares Läugnen dazu herausgefordert werden. Skeptiker ſowohl wie Läugner dieſes Theils in der Kunſtäſthetik gab es aber in früherer Zeit viel mehr als gegenwärtig. Was ſollte wohl das damalige Corpus musicum mit Schubart's Ideen zur Aeſthetik beginnen, das alles Heil der Tonkunſt ausſchließlich im Generalbaß und Contrapunct geſucht und jede andere Hülfswiſſenſchaft perhorrescirt hatte? Weil Mozart kein Bücherleſer war und dennoch „große Sachen gemacht hat,“ ſo ſtand es feſt, daß das Leſen ganz und gar nicht nöthig ſey — um ein muſicaliſcher Handwerker zu werden. Dieſer Glaube iſt zwar noch bis zum heutigen Tage unter Muſikern vorherrſchend, und jetzt, wie damals, fürchten ſich noch viele vor dem Geiſte, der ihnen aus einem guten Buch oder aus guten Zeitſchriften mahnend entgegentreten könne, daß es an der Zeit ſey nach andern Ideen zu forſchen, als im Türk, Albrechtsberger und Marx zu finden, wenn ſie ja noch dort geſucht werden, nicht ausſchließlich in Noten.

Unſer Meiſter wollte alſo von irgendeinem Läugner des Charakteriſtiſchen in den Tonarten zu deſſen Vertheidigung herausgefordert werden. Einen ſolchen fand er an ſeinem Freund Friedrich Auguſt Kanne, der die perſonificirte Skepſis geweſen. Kanne, überhaupt einer der wunderlichſten Sonderlinge, war ein Mann von univerſeller Bildung, der, bevor er Componiſt und muſicaliſcher Schriftſteller geworden, zuerſt Theologie, dann Medicin zu Leipzig ſtudirt hatte. Zu Anfang des Jahrhunderts nach Wien gekommen, hat er für die dortigen Theater an zwölf Opern und Singſpiele (auch Muſik zu Pantomimen) componirt, darunter Orpheus und Sappho für das Kärntnerthor-Theater die hervorragendſten waren. Er ſelber hatte dieſe Texte gedichtet. Mit Beethoven hatte er die Hartnäckigkeit in Anſichten und Grundſätzen gemein, daher ein Diſput zwiſchen beiden über Gegenſtände, in deren Beurtheilung ſie a principio nicht übereinſtimmten, nicht blos ergötzlich, für den Zuhörer aber auch belehrend geweſen, denn beide beſtrebten ſich ihr Licht leuchten zu laſſen. Vorſchub leiſtete der rückhaltsloſen Aeußerung, daß beide ſich mit dem brüderlichen Du anzureden pflegten.

Kanne ſtützte ſein Läugnen in der Hauptſache auf den Unterſchied der Orcheſter-Stimmung einer früheren Zeit mit der Gegenwart, und, als letztes Auskunftsmittel, auf die Transpoſition, er bekämpfte mithin ſeinen Gegner in letzter Inſtanz mit denſelben Waffen, wie man Gleiches erſt jüngſt wieder in dem Werke eines namhaften Phyſikers geſehen hat. Der von Beethoven aufgeſtellte Gegenbeweis fußte auf dem ſicheren Erkennen jeder Tonart, die Stimmung möge einen ganzen Ton tiefer oder höher ſtehen, als das Ohr gewohnt iſt zu hören, ſomit falle die Stütze auf die Transpoſition hinweg, die darum noch nicht in Betracht kommen dürfe, weil der Mittelpunct des Tonſyſtems ſeine, wenn auch nicht unverrückbare Stelle hat. Die Orcheſter-Stimmung ſey in unwahrnehmbarer Fortſchreitung höher geworden, in gleicher Weiſe unſer Gefühl für die Pſyche der Tonarten, die zuvörderſt in der Scala jeder Tonart ihren Sitz habe, was ſchon die Alten richtig erkannt. Die Transpoſition ſey aber ein plötzliches Abweichen um einen halben, wohl auch um mehrere Töne höher oder tiefer, wobei das Gefühl eben ſo plötzlich in eine andere Sphäre verſetzt werde, weil die Pſyche aus der urſprünglichen Tonverbindung gewaltſam in eine andere gedrängt worden. Beethoven behauptete, wenn es keiner Schwierigkeit unterliege Cis dur von dem enharmoniſchen Des-dur mit Sicherheit zu unterſcheiden, ſo ſey das Ohr hiebei in zweiter Linie entſcheidend, in erſter aber das Gefühl für den ſubtilen Unterſchied zwiſchen hart und weich, darin alſo zunächſt das characteriſtiſche Merkmal jeder dieſer beiden Dur-Tonarten liege; der gute, zweckmäßige Gebrauch wird das Weitere bis zur Evidenz herausſtellen. „Du haſt unter andern den Harlekin in Des dur tanzen laſſen, ich werde ihm in D dur aufſpielen. Du haſt behauptet, es ſey einerlei, ob ein Lied in F moll, E moll oder G moll ſtehe, ich nenne es einen Unſinn, wie die Behauptung, daß 2 mal 2 fünf iſt. Wenn ich den Pizarro dort, wo er ſeine verruchten Anſchläge auf Floreſtan dem Kerkermeiſter offenbart, in grellen Tonarten (auch in Gis-dur) ſingen laſſe, ſo liegt der pſychiſche Grund in ſeiner individuellen Charakteriſtik, die ſich in dem Duett mit Rocco in voller Blöße entfaltet, für welchen Ausdruck jene Tonarten mir die entſprechendſten Farben gegeben.“ In ſolcher Art ging es mit ungewöhnlicher Dialectik fort. Um ein möglichſt characteriſtiſches Gemälde von ländlicher Ruhe aufzuſtellen, durfte wohl Beethoven eine andere Tonart als F dur zur vorherrichenden in ſeiner Paſtoral-Sinfonie wählen? Worin liegt der Grund, daß zum Ausdruck des Feierlichen vorzugsweiſe E dur geeignet iſt, andere Dur-Tonarten weniger, F und G gar nicht? Man verſuche den Prieſter-Chor in der Zauberflöte aus E nach D oder F dur zu transponiren und prüfe. — Der Beurtheiler der Cis moll Sonate, Op. 27, ſagt in der Allg. Muſ. Ztg. VI. vom erſten und dritten Satze: „Mit vollkommenem Grund ſind die beiden Hauptſätze in dem ſchauerlichen Cis moll geſchrieben.“ (Vergl. I, 82.) Man transponire beide Sätze in die nächſtangränzenden Moll-Tonarten C und D, oder in ferner liegende, und höre die ganz veränderte Wirkung.

Aus Vorſtehendem wird ſich zugleich ergeben, ob unſer Meiſter die Transpoſition überhaupt zugelaſſen habe. Wer es gewagt hätte, in ſeiner Gegenwart ein kleines Lied von ſeiner Compoſition in eine andere Tonart zu verſetzen, an dem hätte er ſich vergriffen. Er war erbittert, wenn er gehört, dieſe oder jene Nummer aus einer Mozart’ſchen Oper ſey in einer andern Tonart vorgetragen worden, als ſie geſchrieben ſteht. Derlei Unfug iſt durch eine capriciöſe Sängerin (Grünbaum) in Wien um die zwanziger Jahre häufig vorgekommen. Beethoven nahm keinen Anſtand zu bekennen, daß vor Ausarbeitung eines Textes er gewiſſenhaft mit ſich über die der Situation am beſten entſprechende Tonart zu Rathe gehe. Um das Grundloſe in Verneinung des Charakteriſtiſchen in den Tonarten recht zu kennzeichnen, verglich er es mit dem Läugnen der Sonn- und Mondeinwirkung auf Ebbe und Fluth des Meeres, welche den Alten ſchon bekannt und durch die Unterſuchungen von Laplace unwiderleglich zum Abſchluß gebracht iſt. Ob ſich unſer Meiſter von den weitläufigen Deductionen der beiden Profeſſoren Viſcher und Zamminer (erſterer im dritten Theile ſeiner Aeſthetik, der andere in ſeinem Werke „Die Muſik und die muſicaliſchen Inſtrumente“ über, reſp. gegen die Charakteriſtik der Tonarten) hätte überzeugen laſſen, daß ſein gleichwohl bedingter Glaube daran ein veralteter und irrthümlicher ſey, bezweifle ich ſtark, möchte im Gegentheil annehmen, daß er den hochgelehrten Herren mit Gründen entgegengetreten wäre, die ihren muſicaliſchen Gefühl-Thermometer weit überſtiegen haben würden. Und mittels dieſes Inſtruments muß man das Charakteriſtiſche in den Tonarten zu beſtimmen ſuchen, nicht aber ausſchließlich durch phyſicaliſche Gründe.*)

2. Zeitgenoſſen. Meiſter und Jünger.

Wie es um die gegenſeitige Achtung zwiſchen Beethoven und den Wiener Muſikern im Allgemeinen geſtanden, haben wir in allen Perioden des biographiſchen Theils ſattſam erfahren. Wäre Jedem aus dem Muſikerkreiſe künſtleriſche Geſinnung, hervorgegangen aus künſtleriſchem Bewußtſeyn, eigen geweſen, ſo wäre der dem Tondichter ſo häufig gemachte Vorwurf: er habe ſich der Künſtlerwelt ſchroff gegenübergeſtellt, zu ſeinem Nachtheile begründet. Wir haben aber auch dieſe Seite im Reflectir-Spiegel mit einer ſtarken Beimiſchung von Muſikanten-Geſinnung geſehen, und wiſſen folglich darüber Beſcheid. Hier muß jedoch nothwendiger Weiſe der Ausnahmen erwähnt werden, welche auch dieſe Regel gehabt, was von den Anklägern ſtets ignorirt wurde. In vorzüglicher Achtung ſtanden bei Beethoven: Salieri, ferner die drei Capellmeiſter am Kärnthnerthor-Theater: Weigl, Gyrowetz und Umlauf, dann noch Diabelli, die beiden Czerny, Carl und Joſeph (nur namensverwandt), Scholl, Friedlowsky, Clement (letztere drei aus dem Leben des Meiſters ſchon bekannt), — und die Mitglieder des Schuppanzigh'ſchen Quartetts. Dieſer kleinen Anzahl muß nachgeſagt werden, daß es Künſtler in der engſten Bedeutung des Wortes geweſen, welche die Ehrfurcht vor dem großen Meiſter niemals außer Acht gelaſſen, dagegen wieder von ihm mit offenbarem Wohlwollen und je nach Gelegenheit durch perſönliche Förderung ihrer Zwecke ausgezeichnet wurden. Die Menge der älteren Muſiker, die bei Haydn's und Mozart's Muſik herangewachſen, pflegte in der dritten Periode Sympathie und Antipathie für und gegen Beethoven'ſche Muſik häufig noch nach dem geringeren oder vermehrten Kopfwackeln des alten Abbé Stadler zu bemeſſen, der ſeine Antipathie gegen dieſelbe in oſtenſibler Weiſe zu erkennen gegeben.*) Dieſer Neſtor hat bei allen Productionen des Schuppanzigh'ſchen Quartetts niemals gefehlt, ſich jedoch allzeit vor Beginn des Beethoven'ſchen Werkes, das ſtets nach einem Haydn und einem Mozart gegeben ward, entfernt. Maximilian Stadler war 1748 geboren, mithin um acht Jahre älter als Mozart; er verließ die Welt 1833. Aus dieſen Jahreszahlen läßt ſich der Grund des Verkennens des neuen Geſtirns errathen. Er vermochte ſeinen Blick bis zu ihm nicht mehr zu erheben. Für die Menge der Gleichgeſinnten genügte es aber, dieſen lebenden Reſt aus Mozart's Zeit und deſſen Kreis ſich zum Thermometer für Beurtheilung Beethoven'ſcher Muſik zu erkieſen.

---

*) Beachtenswerth ſind diesfalls die Bemerkungen von A. B. Marx in der Abhandlung „Griechiſche Tonarten“ in Schillings Encyclopädie, S. 344 und ff.

Außer obigem Vorwurf mußte man aber noch hören, daß Beethoven ſich gegen die jüngeren Muſiker unfreundlich benommen habe, was ſogar Ries in ſeinen biographiſchen Notizen durchblicken läßt. Dieſer Vorwurf kann mit nicht wenigen widerſprechenden Beiſpielen entkräftet, andrerſeits, wenn ja dergleichen vorgekommen, mit inneren und äußeren Gründen entſchuldigt werden. Erſtere lagen in ſeiner großen Reizbarkeit und in zu häufigem Wechſel der Stimmungen, beide hatten zu oft ihre Quelle in dem unglücklichen Gehörzuſtande, folgerecht in der Beſchwerlichkeit der Converſation. Vom Jahre 1816 bis 1818 bediente ſich der Meiſter eines Sprachrohrs, von jener Zeit an konnte die Converſation nur mehr auf ſchriftlichem Wege gepflogen werden.

---

*) Siehe I, S. 80.

Die äußeren Gründe fanden aber zumeiſt ihre Quelle in den jüngeren Muſikern ſelber, welche dem Gewaltigen in die Nähe gekommen. Unerfahrenheit in allen Dingen, die das Intereſſe des Meiſters in der Converſation hätten erwecken können, über alles aber ihre Beklommenheit, die ihnen oftmals die Bruſt zuſammengepreßt, daß ſie ſelbſt mit Hülfe eines Dritten kein Wort herausbringen konnten, das waren die Urſachen, daß es immer und allzeit bei einmaligem Vorſtellen verblieben; die meiſten kamen erſt wieder zu Athem, wenn ſie ihm aus dem Geſichte waren, mochte ſich der Meiſter noch ſo freundlich gegen ſie bezeugt haben. Man mußte aber an dieſe imponirende Perſönlichkeit gewöhnt ſeyn, wenn ſie im Vereine mit ihrer künſtleriſchen Größe nicht erdrückend wirken ſollte. Was ſollte es ferner mit ihm zur Beurtheilung vorgelegten Compoſitionen junger Talente für Bewandniß haben, da er im Rufe ſtand, die Regeln der Schule zu mißachten und lediglich den Eingebungen ſeiner Phantaſie zu folgen? Dieſer böſe Ruf ſchützte ihn vor derartigen Einſendungen und nutzloſer Zeitverſäumniß damit. Aber auch dieſe Regel hatte ihre Ausnahmen. Unter Anderen hatte ihm ein in Mainz componirender Baron verſchiedene ſeiner Verſuche zur Beurtheilung eingeſandt, die trotz großer Schülerböcke dem Meiſter dennoch Vergnügen gemacht. „Es iſt ein Herr Baron, äußerte er, der nichts mehr zu lernen braucht. Der weiß ſchon zu viel, wenn er dieſes Quartett wirklich geſchrieben.“ Das zeigt doch, daß unſer Mann die Componiſten in Kategorien abzutheilen verſtand.

Nennen wir nur einige aus der Zahl der jüngeren Muſiker, die mit Ausarbeitungen, oder auch ohne dieſelben, in Beethoven's Nähe gekommen.

Vor allen wird ſich Moſcheles der liebreichen Aufnahme erinnern, als er dem Meiſter die ihm dedicirte Sonate in E überreicht hat. Er wird ſich auch erinnern, mit welcher Geduld und Nachſicht ihm Beethoven ſeinen für D. Artaria arrangirten Clavierauszug von Fidelio corrigirt und ihn ſo lange aufgemuntert hat, bis er mit dieſer ſchwierigen Arbeit ganz zufrieden geweſen. Moſcheles mußte darauf das Arrangement eines Stückes aus dieſer Oper übernehmen, welches von Hummel bereits für Artaria arrangirt war, das aber Beethoven zerriſſen hatte, nicht wiſſend, wer die verfehlte Arbeit gemacht. Am Schluſſe jenes Stückes ſchrieb Moſcheles, vielleicht in der Beſorgniß, es werde ihm damit wie ſeinem Vorgänger ergehen, die Worte: „Fine mit Gottes Hülfe" — und Beethoven ſchrieb darunter: „Menſch, hilf dir ſelbſt."

Dieſe auf Geheiß des Verlegers verrichtete Arbeit datirt aus dem Jahre 1814, als Moſcheles eben zwanzig Jahre gezählt.

Was aber der Verfaſſer dem Vorſtehenden als Parentheſe anfügen muß, gehört zu den unangenehmſten Verpflichtungen, deren er ſich bisher zu entledigen gehabt.

Die Ausgabe der Beethoven'ſchen Sonaten bei Hallberger in Stuttgart bringt zur 1. Lieferung einen „Vorbericht" von Moſcheles. Derſelbe beginnt: „Von dem Verleger dieſer Ausgabe mit dem Antrage beehrt, die Redaction derſelben zu übernehmen, möchte ich meine Befugniß zu dieſem Amte dem Publicum gegenüber dadurch bekunden, daß ich mich auf meine im Jahre 1806 begonnene Bekanntſchaft mit Beethoven's Werken berufe und auf meine in Wien verlebten Jahre — von 1808 bis 1820 — hinweiſe, in denen ich ſeinen perſönlichen Umgang genoß, unter ſeinen Augen den erſten Clavier-Auszug des Fidelio machen durfte, die Entſtehung ſeiner Werke, ſeine eigenen Vorträge bewunderte — und wo mir das Studium aller dieſer Schätze, das ich zugleich mit der ganzen Liebhaber- und Künſtlerwelt Wiens unternahm, ein reicher Born der Freude und des Nutzens ward.“

Aus dieſem Vorberichte erfahren wir alſo, daß Moſcheles von 1808 bis 1820 den perſönlichen Umgang mit Beethoven genoſſen. Darüber kann Niemand mehr erſtaunen, als der Verfaſſer dieſer Schrift, der mit Moſcheles vom Jahre 1815 bis zu ſeiner Abreiſe nach England 1820 in ununterbrochenem Verkehr, von da an aber in ſteter Correſpondenz geſtanden, wie dies ein vorhandener ſchwerer Pack Briefe von Moſcheles an mich zu bezeugen vermag. Dieſe Briefe enthalten meiſtens eine ausführliche Mittheilung aller ſeiner Erlebniſſe und Thaten in London wie auf ſeinen Reiſen, und können ſeinem Biographen einſtens treffliche Dienſte leiſten. Daß Herr Moſcheles Beethoven's Umgang genoſſen, dies bei meinem Lebzeiten auszuſprechen, iſt eine ſo unerhörte Dreiſtigkeit, dergleichen bisher von keiner Seite bemerkbar geworden. Mit Lapidarſchrift muß es im Intereſſe der Beethoven'ſchen Muſik geſagt ſeyn, daß — obige Fälle ausgenommen — Herr Moſcheles nur noch im November 1823 bei ſeinem kurzen Beſuche in Wien in die Nähe Beethoven's gekommen, nachdem ich ihn bei dem Meiſter eingeführt und wir beide mit ihm zu Tiſche ſaßen. Dieſe Einführung hatte aber zum Grund, daß Moſcheles den Meiſter perſönlich um ſeinen engliſchen Flügel zum Behufe eines öffentlichen Concertes (das im Kärnthnerthor-Theater ſtattgefunden) erſuchen wollte, was ich bereits befürwortet hatte. Und ſonderbar, daß der Meiſter zur Stelle die Vermuthung ausſprach, Moſcheles möge wohl nur eine Speculation damit beabſichtigen, da er den Flügel wegen ſeines beſchränkten Octaven-Umfangs doch nicht gebrauchen könne. Indeß gab er ihm das Inſtrument, und Moſcheles benutzte es blos zu einer Improviſation, indem ihm Conrad Graf einen von ſeinen Flügeln hergerichtet hatte.

Eben ſo muß ich bezeugen, daß in allen den Jahren ſeines Wiener Aufenthalts Herr Moſcheles ausſchließlich mit ſeinen und ihnen verwandten Compoſitionen beſchäftigt geweſen, und daß ich niemals eine Note von Beethoven's Muſik von ihm gehört, ja, daß er dieſer Muſik mit eben ſolcher Conſequenz aus dem Wege gegangen, wie alle anderen Virtuoſen der neuen Richtung, denen dieſe wie jede andere claſſiſche Muſik in derſelben Weiſe ein „überwundener Standpunct“ geweſen, wie den heutigen Zukunftsmuſikern alle zurückliegende Muſik. Bekräftigen wird dieſe Ausſage eine Stelle aus dem biographiſchen Abriß über Moſcheles in Schilling's Encyclopädie. Dieſelbe ſchließt ſich an den bei Albrechtsberger und Salieri genoſſenen Schulunterricht an und lautet: „Zugleich entfaltete ſich ſeine Virtuoſität gleichſam von Tag zu Tage in einer Weiſe, die den Beobachter in Erſtaunen ſetzte, und den Jüngling in Kurzem zum Mittelpuncte des Wiener Concertlebens und zu einem Liebling des dort ſo muſikluſtigen und ſeit lange an das Beſte gewöhnten Publicums machte.“

Wer erkennt nicht daraus den Antipoden Beethoven's, mit deſſen Muſik im zweiten Jahrzehend ſich Niemand zum Liebling des Publicums hinauf zu ſchwingen vermocht hätte? Aber noch ein anderer gewichtiger Umſtand muß bei dieſer Gelegenheit zur Sprache kommen, der wie eine thurmhohe Barre zwiſchen Moſcheles und Beethoven jeden Umgang unmöglich gemacht: dies war Beethoven's Haß gegen die Kinder Iſraels in der Kunſt, denn er ſah, wie alle ſich der neueſten Richtung zugewendet und alsbald den lucrativſten Schacher damit getrieben haben.*) Wären ſeine Prophezeiungen aufgeſchrieben worden, der „Freigedank“ in der Neuen Zeitſchrift für Muſik 1850 hätte auch in dieſem Puncte einen Vorgänger gehabt.

Die gegenwärtige Inſinuation des Herrn Profeſſor Moſcheles hat jedoch bereits ein Präcedens von noch größerem Umfange und Bedeutung.

---

*) Neueſter Zeit haben wohl die Chriſten den Juden in Sachen der Muſik nichts mehr vorzuwerfen.

Sämmtliche bei dem Beethoven-Feſte 1845 zu Bonn anweſende Berichterſtatter Londoner Zeitungen, darunter Mr. Hogarth für **Morning chronicle**, Mr. Grüneiſen für die **Britannia** u. ſ. w., der Kunſt-Veteran Sir George Smart und der bekannte Violiniſt Mr. Uri*) — zuſammen elf an Zahl — hatten mich zu einer Beſprechung eingeladen, wobei mir folgende Fragen geſtellt wurden: a) „Stand Herr Moſcheles mit Beethoven in Verbindung? — b) Iſt es wahr, daß Herr Moſcheles die Tradition bezüglich aller Werke Beethoven's unmittelbar von ihm überkommen?“ — Letzteres hatte nämlich Moſcheles in einer Hauptprobe der philharmoniſchen Geſellſchaft im Laufe der damaligen Saiſon laut verſichert. Da der Nachtrag „Beethoven in Paris“ bei der zweiten Auflage dieſer Schrift in London nicht bekannt war, darin dieſes **Punctum saliens** bereits abgehandelt iſt, ſo brauchte ich mich in Beantwortung obiger Fragen blos darauf zu beziehen. Die Verſammlung beſchloß, das Vernommene in London bekannt zu machen. Ich wurde aufgefordert, dieſen Vorfall und deſſen Veranlaſſung in einer Deutſchen Zeitung mitzutheilen. Unterm 25. October deſſelben Jahres bot ſich Gelegenheit, das Factum, mit anderen dergleichen, in der Beilage zur Kölniſchen Zeitung zur Oeffentlichkeit zu bringen. Von welcher Wirkung es geweſen, zeigt die neuerliche Thatſache in Stuttgart.

Nach Ausſage der Herren Reporters zu Bonn ward Herr Moſcheles zu ſolchen Anmaßungen, reſp. Speculationen, in Folge der großen Senſation angeſpornt, welche durch die beiden Beethoven'ſchen Briefe aus deſſen letzten Lebenstagen, an Moſcheles gerichtet, in England hervorgebracht war. Was es mit dieſen Briefen auf ſich hat, hat der Leſer zum Schluß der dritten Periode erfahren. Beide ſind von meiner Hand geſchrieben, von Beethoven blos unterzeichnet. Ein Vergleich beider wird zeigen, daß es Beethoven's Styl nicht iſt. Gleichwohl iſt der zweite vom 18. März von ihm in die Feder dictirt, d. h. wie ein Sterbender zu dictiren vermag.

---

*) Verläßlichen Mittheilungen zufolge ſind dieſe vier Genannten noch unter den Lebenden.

Der Muth des Herrn Moſcheles, der Welt nun glauben zu machen, daß er mit allen Claſſikern Bruderſchaft geſchloſſen, erſtreckt ſich auch auf Mozart, Haydn und Clementi. In einem die Stuttgarter Ausgabe dieſer Claſſiker empfehlenden Aufſatze in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung vom 16. December 1858, (der N. Münchener Ztg. entnommen), der zugleich die Betheiligung von Moſcheles zu rechtfertigen den Zweck hat, heißt es: „Mit Clementi verlebte Moſcheles viele muſicaliſche Stunden, zuerſt in Wien, wo der männlich reife Componiſt ihm als Vorbild diente, dann in London, wo der Greis, noch vom Feuer der Jugend beſeelt, ſich ſeine Compoſitionen von ihm vorſpielen ließ.“

Nachſtehende Daten mögen dieſer Leipziger Inſpiration als Commentar dienen: Moſcheles kam 1808 als vierzehnjähriger Knabe nach Wien. Clementi war aber nicht in dieſem Jahr, ſondern 1807 daſelbſt, blos in der Abſicht, um mit Beethoven einen Verlagsvertrag abzuſchließen, deſſen Datum (im vorliegenden Original) der 20. April iſt. Der damals bereits 59 Jahre zählende Clementi hatte das Clavierſpiel ſchon aufgegeben. 1820 kam Moſcheles nach London, als Clementi ein Alter von 78 Jahren erreicht hatte. Man denke ſich das „Feuer der Jugend, das den Greis beſeelt haben ſoll!“ Man denke ſich aber auch den modernſten der modernen Clavierſpieler Moſcheles zur Zeit nur mit Vermehrung ſeines Ruhmes beſchäftigt und — Clementi'ſche Sonaten dem Meiſter vorſpielen, der vor allen modernen Virtuoſen eben ſo große Scheu gehabt, wie Beethoven. Dieſe haben auf ſeine Sonaten mit derſelben Geringſchätzung herabgeſehen, wie auf Beethoven's geſammte Claviermuſik. Darüber hat ſich Clementi bei ſeiner letzten Anweſenheit in Wien — im Sommer 1827 — nur zu deutlich ausgeſprochen. — Es wird den Verfaſſer nicht überraſchen vielleicht bald zu vernehmen, Herr Moſcheles ſey unter die Fahne der Zukunftsmuſiker getreten, weil dort nun am meiſten Ruhm und auch Geld zu erwerben.

Ganz erwünſcht iſt die Nachricht von Heinrich Marſchner's erſtem Zuſammentreffen mit Beethoven, welche von

Profeſſor L. Biſchoff in einer Lebensſkizze von dem Königl. Hannover'ſchen Hof-Capellmeiſter in Nro. 2, 3 und 4 der Niederrheiniſchen Muſik-Zeitung 1857 mitgetheilt wird. Dieſes Zuſammentreffen zeigt deutlich, wie es Kunſt-Novizen mit Beethoven erging. Biſchoff ſagt dort: „Sein erſtes Zuſammentreffen mit Beethoven ſchilderte Marſchner ſpäterhin öfter mit Humor und gerechterer Würdigung, als diejenige war, mit welcher er es im Augenblicke ſelbſt auffaßte. Der 21 jährige Jüngling mochte freilich von dem Oberprieſter der Tonkunſt ein tieferes Eingehen auf die mitgebrachten Manuſcripte erwartet haben, und ſehnte ſich nach Aufſchlüſſen über die Geheimniſſe der Kunſt, die er nur hier zu finden hoffte. Allein Beethoven liebte es nicht, viele Worte zu machen. Er nahm den jungen Marſchner indeß ganz gut auf, ſah die Manuſcripte flüchtig durch, gab ſie mit einem „Hm!“, das mehr Zufriedenheit als das Gegentheil ausdrückte, zurück und ſagte: „Ich hab' nicht viel Zeit — nicht zu oft kommen — aber wieder was mitbringen.“

Schlimm iſt es 1822 Franz Schubert bei Ueberreichung ſeiner dem Meiſter gewidmeten Variationen zu vier Händen ergangen. Der ſchüchterne und zugleich wortkarge Muſenſohn hat, ungeachtet Diabelli's Begleitung und Verdolmetſchung ſeiner Gefühle für den Meiſter bei der Vorſtellung, eine ihm ſelber mißfällige Rolle geſpielt. Die bis an's Haus feſtbewahrte Courage hat ihn im Angeſicht der Künſtler-Majeſtät ganz verlaſſen. Und als Beethoven den Wunſch geäußert, Schubert möge ſelber die Beantwortungen ſeiner Fragen niederſchreiben, war die Hand wie gefeſſelt. Beethoven durchlief das überreichte Exemplar und ſtieß auf eine harmoniſche Unrichtigkeit. Mit ſanften Worten machte er den jungen Mann darauf aufmerkſam, aber ſogleich beifügend, das ſey keine Todſünde; indeß iſt Schubert, vielleicht grade in Folge dieſer begütigenden Bemerkung, vollends aus aller Faſſung gekommen. Erſt außer dem Hauſe raffte er ſich wieder zuſammen und ſchalt ſich ſelber derbe aus. Er hatte niemals wieder den Muth, ſich dem Meiſter vorzuſtellen.

Gut mit Beethoven zu verkehren verſtand der geſchätzte Clavierſpieler und Componiſt Anton Halm, und Meiſter Ludwig freute ſich ob deſſen friſchen, ſoldatiſchen Weſens. Halm war früher Offizier in der Armee; Liebe zur Tonkunſt und auch Talent machten aus ihm bald einen wackern Künſtler. Beethoven vertraute ihm eines der allerſchwierigſten Arrangements, nämlich der Fuge aus dem großen Quartett in B dur für Pianoforte, die als Op. 133 beſteht, und war mit Löſung der Aufgabe ganz zufrieden. Carl Czerny hat vergeblich ſeine Geſchicklichkeit daran erproben wollen. Der Meiſter hat ſeine Arbeit verworfen.

1824 ward der jüngſt erſt aus München gekommene Franz Lachner durch Andreas Streicher bei Beethoven eingeführt. Die Aufnahme war eine freundliche, dennoch wird Lachner zu ſagen wiſſen, wie ihm trotz des ſicheren Geleitsmannes in der Nähe des Meiſters um's Herz war, denn Lachner zählte eben erſt 21 Jahre. Auch er kam fernerhin niemals wieder mit Beethoven in Berührung.

Dieſe Fälle zeigen, was von der ſo oft gerühmten Schülerſchaft Beethoven's zu halten. Von denen dies ausgeſagt wird, hat vielleicht keiner jemals mit Beethoven mehr als ein paar Worte gewechſelt. Um etwas von ihm zu lernen, mußte man mit ihm leben und verkehren, da aber noch die günſtigen Stimmungen zu ſolchem Zwecke zu erhaſchen wiſſen. Vor Allem waren ein gewiſſes männliches Alter und männliche Lebensanſchauungen erforderlich, um der Ehre ſeines Umganges theilhaftig zu werden. Was ſollte der große Meiſter mit jungen Leuten beginnen, die den Schulſtaub kaum abgeſchüttelt hatten?

Noch ſind aus der kleinen Zahl jüngerer Künſtler Joſeph Böhm, Johann Horzalka und Leopoldine Blahetka zu nennen, die ſich der beſten Aufnahme von Beethoven zu erfreuen gehabt. Ueber Erſteren, der noch als Profeſſor der Violine am Wiener Conſervatorium fungirt, iſt bereits bei Gelegenheit des 1825 mit dem neuen Quartett, Op. 127, Vorgefallenen ein Mehreres ausgeſagt. —

Von einer Aufnahme, die mit dem Epitheton „freundlich“ nicht zu bezeichnen, iſt dem Verfaſſer nur eine bekannt. Sie betraf den kleinen Franz Liſzt, der in Begleitung ſeines Vaters von mir vorgeſtellt worden. Dieſe Unfreundlichkeit entſprang aus der übertriebenen Vergötterung des jedenfalls Aufſehen erregenden Talents, in der Hauptſache aber hatte ſie ihren Grund in dem an den Meiſter geſtellten Anſuchen, den 12jährigen Knaben zum Behufe einer freien Phantaſie in ſeinem bevorſtehenden Abſchieds-Concerte ein Thema aufgeben zu wollen, ein Anſuchen, das eben ſo unbedacht als unvernünftig geweſen. Indeß zeigt ja der Hyper-Enthuſiasmus allenthalben den Mangel einer vernünftigen Baſis in ſeiner Gebarung. Nicht unmöglich, daß dieſer Enthuſiasmus es gewagt, nachdem Beethoven dieſes Anſuchen mit merklichem Unwillen abgelehnt, vom Kaiſer Franz, mindeſtens doch vom Erzherzog Rudolph, ein Thema zu einer freien Phantaſie für den kleinen Virtuoſen zu erlangen. Die mit dem „Wunderknaben“ getriebene Idolatrie hat übrigens dem durch eine ſo ernſte Schule der Erfahrungen gegangenen Meiſter Stoff zu mancherlei Betrachtungen geboten über die Hinderniſſe und Hemmungen für ruhige Entwickelung ausgezeichneter Talente, ſobald ſie von der Menge zum Schooßkinde erkoren ſind. Lebensabriſſe über Liſzt haben ausgeſagt, daß Beethoven dem Abſchieds-Concerte 1823 beigewohnt; in Schilling's Encyclopädie wird ſogar noch hinzugeſetzt, daß Beethoven dem kleinen Liſzt in dieſem Concerte die Hand gedrückt und damit ihn würdig zeichnete des Namens Künſtler. Beethoven hat dieſem Concerte nicht beigewohnt, wie überhaupt keinem Privatconcerte ſeit 1816.*)

Von Ablehnung eines dem Meiſter zugedachten Beſuches iſt nur eine anmerkenswerth. Zwei Mal hatte Roſſini in Begleitung des Kunſthändlers D. Artaria verſucht bei Beethoven Eintritt zu erlangen, nachdem Artaria bereits zwei Mal anfragen ließ, ob er mit dem Maeſtro kommen dürfe, allein Beethoven hat ſich ſtets entſchuldigen laſſen. Es darf nicht unerwähnt bleiben, daß das Verlangen, dem deutſchen Meiſter ſeine Huldigung darzubringen in Roſſini weſentlich Nahrung gefunden haben dürfte, nachdem er alle Quartette Beethoven's, durch Mayſeder vorgetragen, zum erſten Mal gehört und davon begeiſtert geweſen ſeyn ſoll. Genug, das Verhalten Beethoven's ward vielfach beſprochen und commentirt. Wer jedoch mit den beſtehenden Zuſtänden in directer Beziehung auf alle deutſche Muſik, herbeigeführt durch das Medium roſſiniſcher Muſik, nicht genug bekannt war, oder es damit leicht genommen, und wer dieſe Zuſtände in ihren nachhaltigen Wirkungen nicht zu bemeſſen verſtand, hat unſern Meiſter getadelt, Roſſini nicht empfangen zu haben. Bemerkenswerth iſt noch insbeſondere, daß Beethoven in ſeinem Kreiſe dieſes Vorfalls mit keiner Sylbe erwähnt wiſſen wollte, wie er ſelber zu Niemand darüber geſprochen. Hätte Artaria geſchwiegen, der ſich vielleicht mehr verletzt fühlte als Roſſini, das Geſchehene wäre nicht in's Publicum gekommen.

---

*) Siehe I, 240.

3. Gedächtniß.

Schon im erſten Theil, Seite 44, iſt bemerkt, daß Beethoven's Gedächtniß für Zurückliegendes ſich immerhin als ſehr ſchwach erwieſen habe. Es iſt nicht ohne Intereſſe, dieſer Erſcheinung näher zu treten, um zu ſehen, ob dieſelbe blos auf ihn perſönlich Bezug Habendes, Erlebtes, eingeſchränkt bleibe, oder ob dieſelbe ſich auch auf das Muſicaliſche ausdehne. Nach beiden Seiten hin. War man nicht daran gewöhnt, ſo mußte es auffallen, wie dem Meiſter ſchon ſeine letzte Schöpfung in ihren Einzelheiten ganz aus dem Gedächtniſſe entſchwunden war, dies nicht etwa bei großen Werken in Partitur, ſondern auch für Pianoforte allein. Saß er mit einer neuen Compoſition beſchäftigt, ſo lebte ſein ganzes Ich augenfällig nur darin, und eben erſt Vollendetes lag ihm ſchon ſo weit zurück, als gehörte es einer früheren Periode an. Derlei Beweiſe ergaben ſich nur zu oft mit Copiſten oder bei Gelegenheit von Anfragen. Er ward unwillig, wenn man nicht mit der Schrift in der Hand um irgendwelche Belehrung erſuchte. Mit fremden Werken war es daſſelbe; alles mußte ihm vor Augen gelegt werden, ſollte es in ſeiner Erinnerung wieder aufleben. Nur mit Haydn's und Mozart's Werken gewahrte man Ausnahmen von der Regel. Dieſes ſcheinbar ſchwache Gedächtniß ſteht im Widerſpruche mit dem Inhalte der griechiſchen Claſſiker. Wie erklärt es ſich wohl, daß er lange Stellen daraus zu citiren vermochte? Fragte es ſich zu wiſſen, wo dieſe oder jene Stelle ſtehe, ſo war ihm das Auffinden ein ſo leichtes, wie einer Stelle in einem ſeiner Werke. Vielleicht läßt es ſich erklären mit dem in ſeiner Zeit herrſchenden Brauch, alle Tonwerke in Gegenwart eines Zuhörerkreiſes aus der Stimme vorzutragen, demnach der Mechaniſmus des Gedächtniſſes durch Auswendiglernen uncultivirt geblieben. Unſere Zeit zeigt in dieſem Puncte den Gegenſatz. Die Cultivirung des Gedächtniſſes durch Auswendiglernen auf Koſten des geiſtigen Durchdringens iſt vorherrſchend. In früherer Epoche hat ſelbſt der Componiſt das eigene Werk niemals auswendig vorgetragen. Das Kokettiren mit dem Mechanismus ſowohl im Kopf wie in den Händen lag nicht im Geiſte des Zeitalters. In unſeren Tagen hingegen wird vielfältige Gelegenheit geboten, nicht blos über den Mechanismus der Hände, ſondern auch des Kopfes erſtaunen zu ſollen. Nicht wenige Virtuoſen bewahren in ihrem Gedächtnißſchrein eine große Anzahl von Walzen mit Muſik von dem alten Scarlatti an bis auf den jüngſten der Claſſiker, Johannes Brahms, und laſſen ſelbe nach Belieben laufen. Studium der Innerlichkeit koſtet ſie weder Anſtrengung des Geiſtes noch Zeitaufwand, daher ſie leichtlich von einer Compoſition zur andern übergehen können.

4. Handbibliothek.

Der beſcheidenen Handbibliothek unſers Meiſters iſt vorübergehend ſchon gedacht. Es verlohnt indeß der Mühe, ſich etwas mehr darin umzuſehen. Welche von den beſonders hervorragenden griechiſchen Schriftſtellern darin den Ehrenplatz behauptet, iſt gegen den Schluß ſeines Lebens bemerkt. Als Ergänzung deſſen mag dienen, daß Homer in beiden ſeiner ewigen Epen darin vertreten war. Anmerkenswerth iſt, daß in Beethoven's Werthſchätzung die Iliade der Odüſſée weit nachgeſtanden. Das in erſterer geſchilderte Kriegerleben, das Gewühl der Feldſchlachten, die Weiſe zu kämpfen, die Waffen- und Befeſtigungsart, und dergleichen mehr, konnte auf unſern Amphion nicht anziehend wirken; dagegen hat das aus der Odüſſée entgegentretende Bild des friedlichen Lebens nach allen ſeinen Beziehungen, die Länder und Völkerſchilderung, die vielen Klugheits- und Erfahrungsſätze, alles im idealen Glanze der Schönheit vorgetragen, ihm fortan neue Reize geboten. Wäre bezüglich der individuellen Werthſchätzung dieſer beiden Epen von Seiten unſers Meiſters ein Vergleich mit einer individuellen Werthſchätzung zweier von ſeinen Sinfonien, vielleicht der in C moll und der neunten mit Chören, nicht zu hinkend, ſo dürfte dennoch die Motivirung ſolcher Vorliebe ſich nicht minder aus der Sache ſelbſt, ohne Nachtheil für das zurückgeſetzte Werk, erklären laſſen.

In Eſchenburg's Ueberſetzung ſtand der ganze Shakespeare da. Die meiſten Bände waren von ſichtbaren Spuren fleißiger Lectüre ſo angefüllt, wie es die Odüſſée, der Weſtöſtliche Divan und Sturm's Betrachtungen der Werke Gottes aufweiſen. Von der Schlegel'ſchen Ueberſetzung des großen Briten wollte er durchaus nichts wiſſen. Er erklärte ſie für ſteif, gezwungen und ſtellenweiſe zu abweichend, was er blos aus dem Vergleiche mit Eſchenburg ſchließen konnte. Von Goethe war außer dem Divan nur Wilhelm Meiſter, Fauſt, und die Gedichte da; von Schiller nur die Gedichte und einige Dramen; von Tiedge die Urania, die Gedichte von Seume, Matthiſon, und einige noch von gleichzeitigen Dichtern. Als ein von ihm ſehr geſchätztes und viel empfohlenes Buch darf in der Sammlung noch genannt werden: „Briefe an Natalie über Geſang" von Nina d'Aubigny-Engelbrunner.

Sehr dürftig ſtand es um ſeine muſicaliſche Bibliothek. Von eigenen Werken war nur eine geringe Anzahl darin zu finden. Von den alten Italienern kannte er — wie ſeine Zeit überhaupt — nichts mehr, als die kleine Sammlung kurzer Stücke von Paleſtrina, Nanini, Vittoria, und andern, welche Freiherr v. Tucher um 1824 bei Artaria drucken ließ. Dieſe war da. Von Joſ. Haydn und Cherubini war keine Note da; von Mozart ein Theil der Partitur von Don Giovanni und viele Sonaten. Von Clementi waren faſt alle Sonaten vorräthig. Für dieſe hatte er die größtmöglichſte Vorliebe und ſtellte ſie in die erſte Reihe der zu einem ſchönen Clavierſpiel geeigneten Werke, dies eben ſowohl wegen der ſchönen, gefälligen und friſchen Melodien, als wegen der feſten, darum leichtfaßlichen Formen, in denen ſich alle Sätze bewegen. Für Mozart's Claviermuſik hatte Beethoven nur geringe Sympathie. Darum ließ der Meiſter die muſicaliſche Erziehung ſeines geliebten Neffen mehrere Jahre hindurch faſt ausſchließlich mittelſt Clementi'ſcher Sonaten fortſetzen. Dies wollte dem viel weniger für dieſelben eingenommenen Carl Czerny, damaligem Lehrer des Neffen, nicht behagen, darum hauptſächlich — aber auch anderer Erziehungsfragen wegen — iſt es zwiſchen ihm und Beethoven zu Erklärungen gekommen, in Folge deren ſein Unterricht ein Ende genommen. Darauf übernahm Joſeph Czerny, ein viel beſſerer Pädagog als ſein Namensvetter — „der Abrichter auf den Glanz" — den Schüler, und hat ihn auf dem vom Oheim vorgezeichneten Wege weiter gefördert. Dieſer Fall wird nur als Beleg für Beethoven's beſondere Achtung für Clementi's Werke angeführt.

Ferner waren vorhanden die bis dahin herausgegebenen zwei Hefte Etuden von John Cramer. Dieſe Etuden erklärte unſer Meiſter als die Hauptbaſis zum gediegenen Spiel. Wäre es je zu Ausführung ſeiner Abſicht gekommen, ſelbſt eine Clavier-Schule zu ſchreiben, ſo hätten dieſe Etuden den wichtigſten Theil der practiſchen Beiſpiele darin ausgemacht, denn er betrachtete ſie als die geeignetſte Vorſchule zu ſeinen eigenen Werken, ob der in vielen herrſchenden

Polyphonie. Wie er ſie in dieſer Hinſicht verſtanden und in zwanzig Nummern zum Studium für ſeinen Neffen didactiſch vorbereitet, überall die vielfältigen Mittel des Ausdrucks durch eine verſchiedentliche, immer unter eine feſte Regel gebrachte Accentuation zu Erreichung des Hauptzweckes anzeigend, dies iſt als eine der prätioſeſten Hinterlaſſenſchaften vorhanden. — Daß unſer Meiſter wirklich im Sinne gehabt, eine Clavier-Schule zu ſchreiben — er gab dies zuerſt um 1818 zu erkennen — um ſeine Werke vor Verhunzung zu ſchützen, bezeuget noch Dr. Gerhard von Breuning in Wegeler's Nachtrag zu den biographiſchen Notizen. Dort äußert er ſich Seite 23 folgendermaßen darüber: „Ich hatte die Pleyel'ſche Clavierſchule; mit dieſer, wie mit allen andern, war er (Beethoven) nicht zufrieden. Er ſagte einſt zu mir, als ich an ſeinem Bette ſaß: „„Ich hatte Luſt, ſelbſt eine Clavier-Schule zu ſchreiben, doch fand ich nicht Zeit dazu; ich hätte aber etwas ganz Abweichendes geſchrieben."" Darauf verſprach er dem Vater, eine Schule für mich zu beſorgen. Einige Zeit hernach ſchickte er mir die verſchriebene, hier (in Wien) nicht zu habende Clementi'ſche, und zwar mit folgendem Briefchen: „„Lieber Werther! Endlich kann ich mich meiner Windbeutelei entwinden. Hier folgt die verſprochene Clementi'ſche Clavierſchule für Gerhard. Wenn er ſie ſo gebraucht, wie ich ihm ſchon zeigen werde, ſo wird ſie gewiß guten Erfolg leiſten.""

Wie Mancher ſchüttelt vielleicht den Kopf über Beethoven's Werthſchätzung der kleinen, kurzgefaßten Schule des „alten" Clementi, beſonders wenn er das Heil in irgend einem modernen Folianten zu finden glaubt, der von den Zeitblättern wie eine Panacea angeprieſen wird! In unſerm Falle handelt es ſich aber zunächſt um Elementar-Unterricht. Wenn man jedoch des Meiſters entſchiedene Abneigung gegen alle theoretiſche Weitſchweifigkeiten ſammt ihren noch weitſchweifigeren practiſchen Anhängſeln in Etuden-Form kennt, die den Schüler unvermeidlich zum Automaten machen müſſen; wenn man ferner ſein Kopfſchütteln über Hummel's voluminöſe und dennoch ſehr leicht wiegende Clavier-Schule geſehen; wenn man ſein Anathema über Lehrer der Tonwiſſenſchaften donnern gehört, die jeden möglichen Fall zum Gegenſtand der Schreiberei machen, daher zum „Durchſchleppen“ blos durch den Generalbaß nicht weniger denn zwei bis drei Jahre brauchen, bis die Phantaſie des Schülers ertödtet iſt, — die nichts der ſich ergebenden Erfahrung überlaſſen wollen, die ſowohl das Erfinden wie Geſtalten vermittelſt der Schablone erlernen laſſen, (all' dieſer Unfug hatte ſchon damals ſeinen Anfang genommen,) ſo würde unſer Meiſter ſehr wahrſcheinlich auch in einem andern Falle der Clementi'ſchen Clavier-Schule den Vorzug gegeben haben.

Von dem Erzvater, Joh. Seb. Bach, war der Vorrath nur ein ſehr kleiner. Einige Motetten ausgenommen, die meiſtens im häuslichen Kreiſe bei van Swieten geſungen worden, befand ſich in dieſem Vorrathe wohl das Meiſte, was die damalige Epoche von Sebaſtian gekannt, nämlich: das wohltemperirte Clavier, mit ſichtbaren Zeichen fleißigen Studiums, drei Hefte von den Exercises, fünfzehn Inventions, fünfzehn Sinfonien und auch eine Toccata in D moll. Dieſe Sammlung in einem Bande befindet ſich in meinem Gewahrſam. Darin war ein Blatt feſtgemacht und darauf von fremder Hand eine Stelle aus „Sebaſtian Bach's Leben, Kunſt und Kunſtwerke von J. N. Forkel“ zu leſen, welche lautet: „Die Prätenſion, daß die Tonkunſt eine Kunſt für alle Ohren ſey, kann bei Bach nicht ſtatuirt werden, und iſt durch das bloße Daſeyn und die Einzigkeit ſeiner Werke, die dem Kenner wie gewachſen erſcheinen, ſogar factiſch abgewieſen. Nur der Kenner alſo, der in einem Werke der Kunſt die innere Organiſation ahnet, fühlt, und in die Intention des Künſtlers dringt, die nichts umſonſt will, darf hier urtheilen. Ja, man kann die Stärke eines Muſikkenners nicht beſſer prüfen, als wenn man zu erfahren ſucht, wie weit er in der Schätzung der Bach'ſchen Werke gekommen.“

Zu beiden Seiten dieſer Stelle ſtanden große mit der dickſten Notenfeder von Beethoven's Hand gemachte Fragezeichen und glotzten die Sentenz des gelehrten Geſchichtſchreibers und Vornehmſten der Bachomanen an. Kein Hogarth hätte in ein

Fragezeichen einen grimmigeren Blick, überhaupt einen mehr vernichtenden Ausdruck legen können.

5. Wanderluſt.

Ueber den mißlichen Stand der pecuniären Verhältniſſe unſers Meiſters iſt in der zweiten und dritten Periode vielfach, mit Angabe der Gründe, geſprochen worden; in den letzten Zeilen der dritten Periode wird ſogar noch geſagt, daß faſt jegliches Bezahlenmüſſen eines benöthigten Gegenſtandes bei ihm ein ſchwer gefaßter Entſchluß geweſen. Dies deutet offenbar auf einen Gegenſatz hin. Beſehen wir uns denſelben recht nahe.

Es dürfte aufgefallen ſeyn, jedes Jahr, vornehmlich in der dritten Periode, vom Beziehen einer andern Wohnung ſprechen gehört zu haben. Dieſe Wanderluſt von einer Wohnung zur andern, wie von Stadt zu Land, entſpricht dem unſteten und unzufriedenen Weſen unſers Meiſters. Wie hätte ſich in dem großen Wien eine Wohnung auffinden laſſen ſollen, mit der er vollkommen zufrieden auf einige Jahre Alliance geſchloſſen, da ſich doch kein Menſch dort vorgefunden, deſſen Umgang ihn auf die Dauer befriedigt hätte, mit dem es nicht, je näher man beiſammen war, zu Streit und kürzerem oder längerem Zerwürfniß gekommen wäre. Beiſpiele ſind gegeben. Behalten wir aber dieſe Conſequenz in der Inconſequenz feſt im Auge. Wenn wir gehört, wie Beethoven im Unmuthe ſogar verletzende Anklagen gegen ſeinen Erzherzog geführt, wenn wir ihn bei Gelegenheit ſeines Prozeſſes mit Maelzel in der Depoſition an ſeinen Advocaten ſagen hören: „Verlaſſen von aller Welt hier in Wien," und wenn er ferner noch die Familie B. zu Frankfurt am Main ſeine beſten Freunde in der Welt nennt, — wohl nur, weil die große Entfernung von ihr nähere Berührungen nicht zuließ, — ſo gleicht der Sinn dieſer Reden ungefähr dem bekannten Satze: Er ſieht den Wald vor lauter Bäumen nicht; ſo viele Verehrer die Kunſtwerke Beethoven's gehabt, ſo viele konnte er auch ſeine Freunde nennen. Unſern Meiſter vermochte aber bis in ſein vierundfünfzigſtes Lebensjahr nur allein die Natur ganz zu befriedigen und nebſt ſeiner Kunſt umfangen zu halten, Menſchen und Wohnungen nur ſelten, denn daran war zu viel auszuſetzen. In Bezug auf erſtere iſt genugſam gezeigt worden, wie die Gründe hiefür zumeiſt in ſeiner Einbildung oder in ſeinem Mißtrauen gelegen, ſein Verſöhnungsbrief mit Breuning aus dem Jahre 1826 beſagt diesfalls alles.*) Sein Zerwürfniß mit den Wohnungen beruht gleichfalls auf ſolchen Gründen. In der einen ergab es ſich, daß die Sonne weniger Zugang gefunden, als er gewünſcht, in einer zweiten behagte ihm das Brunnenwaſſer nicht, zu einer dritten führte eine dunkle Treppe, — lauter gewichtige Gründe um ſelbe aufzukündigen und während des Sommeraufenthalts auf dem Lande blos zur Verwahrung einiger Hauſen Muſicalien und der kleinen Bibliothek zu benutzen, folglich auch zu bezahlen. Seine Landwohnungen haben ihm anſehnliche Summen gekoſtet. Allein auch da hat er es nicht immer den ganzen Sommer in einer ausgehalten. Welch' ſonderbare, faſt komiſche Gründe ihn zum Wandern veranlaßt, haben wir unter den Mittheilungen aus dem Jahre 1823 vernommen. Die tiefen Complimente des adelichen Hauseigenthümers zu Hetzendorf, die ſogar dem leichten Fluſſe ſeiner Phantaſie hinderlich geweſen, trieben ihn fort. Es hätte vielleicht keine neunte Sinfonie gegeben, hätte er dort aushalten müſſen. Schon im folgenden Jahre hatten wir das Vergnügen Aehnliches wieder zu ſehen. Er miethete zu Penzing nächſt Schönbrunn in einem iſolirt und freundlich gelegenen Hauſe am Wienfluß. Auf dem dicht neben dieſem Hauſe über den Fluß gelegten Steg erlaubten ſich aber die Paſſanten aus Neugierde oder Intereſſe ſtehen zu bleiben und nach ſeinen Fenſtern zu ſchauen. Abermals ein gewichtiger Grund, um dieſe ſchöne Wohnung zu verlaſſen und wiederum mit Sack und Pack, Küchengeräth=

---

*) Siehe II. Seite 129.

ſchaften, Broadwood-Flügel und Hühnerſteigen gegen Baden zu ziehen. Vielleicht haben die neugierigen Leute den leichten Fluß ſeiner Phantaſie bei Concipirung des erſten der fünf Quartette gehindert. Beide dieſe Sommerwohnungen zu Hetzendorf und Penzing waren jede mit 400 Gulden W. W. bezahlt. Rechnet man zu dieſen 800 Gulden nur 400 Gulden in dieſen beiden Jahren noch zu Baden hinzu, ſo gibt die Totalſumme den vollen Betrag für die Miethe einer recht anſtändigen Wohnung für zwei volle Jahre in Wien. Dieſe koſtſpielige Paſſion beginnt ſchon mit der zweiten Periode. Ferdinand Ries gibt in ſeinen Notizen, Seite 112 u. ff. aus dem Jahre 1805 ein Beiſpiel, wo Beethoven vier Wohnungen zugleich gehabt, nämlich eine im Theater an der Wien, eine im rothen Haus an der Alſerkaſerne, eine in Döbling und endlich eine im Pasqualati'ſchen Hauſe auf der Mölker-Baſtei. Das heißt doch leben wie ein großer Herr, oder wie ein großer Sonderling. Das letztgenannte Haus war faſt die ganze zweite Periode hindurch das Refugium für den Meiſter, wenn er keine Wohnung auffinden konnte. Ries bemerkt: „Er zog aus letzterer mehrmals aus, kam aber immer wieder dahin zurück, ſo daß, wie ich ſpäter hörte, der Baron Pasqualati gutmüthig genug, wenn Beethoven auszog, ſagte: Das Logis wird nicht vermiethet; Beethoven kömmt ſchon wieder.“ Auch hierbei bekundet ſich die Conſequenz in der Inconſequenz. Unſer Wanderer wollte nur Wohnungen mit der Südſeite beziehen, jene aber auf der Mölker-Baſtei hatte die Nordſeite.

Iſt von dergleichen Dingen die Rede, ſo gibt es auch Gelegenheit zu zeigen, wie viel in dem tiefernſten und denkenden Manne noch immer von einem Kinde geweſen, das ſeine Liebhabereien gehabt. Die ſchweren Schickſalsſchläge haben zwar dieſe Liebhabereien, wie die zuweilen kindiſchen Launen, bedeutend gemindert, dennoch gab es noch Momente, wo er ganz leicht zu Poſſen und Schnacken zu ſtimmen war. Bald ein Beiſpiel davon. Zur Stelle wollen wir nur zeigen, daß auch dieſe Liebhabereien manchen Gulden gekoſtet, der beſſer anzuwenden geweſen wäre; allein das große Kind liebte einen

Nipptiſch zu haben mit mancherlei Gegenſtänden beſetzt, die zur Kurzweil, vielleicht aber auch höheren Zwecken dienten. Sein Schreibtiſch, in früheren Jahren von großem Umfange, ſtellte zugleich einen ſolchen Nipptiſch vor. Darauf waren als Briefbeſchwerer zu ſehen Koſaken und Ungariſche Huſaren, einige Leuchter von verſchiedenen Formen, mehrere Schellen, vom Silber- bis zum Schafglockenton, einige Statuetten alter Griechen und Römer, davon ſich nur mehr die von Brutus erhalten, den er ſo ſehr bewundert hat, und Schreibutenſilien von neueſter Erfindung. Ferner ſah man Glockenzüge, in einem Zimmer mit einer koſtbaren dicken Seidenſchnur, im andern mit einem hanfenen Strick u. ſ. w. Für Möbel jeder Art hat der Meiſter nicht mehr verwendet, wie der ärmſte Handwerker. Er kaufte ſie ſtets beim Trödler. Bei ſeinen Stadt-Promenaden verweilte er vor dieſem oder jenem Laden die Auslagen ſo lange belorgnettirend, bis er ſich in irgend etwas verliebte und es kaufte. Manche dieſer Gegenſtände waren für den Neffen beſtimmt. Das beſtändige Wanderleben, Einpacken und Auspacken, hat jedoch dieſes mitunter ernſte Spielzeug immer bald wieder aus dem Geſichtskreiſe verſchwinden gemacht. Nur einiges konnte aufbewahrt werden.

Wenn man mit dieſen Daten die Vorwürfe zuſammenhält, daß die Wiener Beethoven haben darben laſſen, oder, wenn der Unſinn ſo weit geht, ganz Deutſchland für die mißliche Lage des großen Tondichters verantwortlich machen zu wollen, ſo dürfte mit Vorſtehendem darauf geantwortet werden können. Indeß hat der Verfaſſer bereits in der dritten Periode dieſen Fragepunct, mit Rückſicht auf noch andere derlei Vorwürfe, ebenfalls das ganze Deutſchland betreffend, hoffentlich ausreichend erörtert.

6. Jugendlicher Muthwille.

Soeben ward ein Beiſpiel anzuführen verſprochen, wie unſer Meiſter trotz Mißgeſchick und Mißmuth zu Poſſen und Schnacken leicht zu ſtimmen geweſen.

Die Gemahlin des Seite 177 genannten Klavierſpielers und Componiſten Halm wünſchte eine Haarlocke von Beethoven's Haupte. Man wandte ſich diesfalls an Karl Holz. Auf deſſen Vorſchlag willigte der Meiſter ein, ſeiner großen Verehrerin ein Büſchel Haare aus dem Barte eines Ziegenbocks zu ſchicken, denn das graue und ſtarke Haar Beethoven's konnte recht gut einen ſolchen Vergleich aushalten. Die Dame, hocherfreut über dieſe Reliquie ihres Kunſtheiligen, rühmte ſich mit dieſem Geſchenke; bald aber erhielt ſie Kunde, was man ſich mit ihr erlaubt hatte. Der Gemahl, dem das **point d'honneur** eines Offiziers noch ganz im Leibe ſteckte, meldete in einem empfindlichen Schreiben an unſern Meiſter das Vernommene. Dieſer, die zugefügte Beleidigung erkennend, machte das Vorgefallene damit gut, daß er ſelber eine Locke von ſeinem Haare abſchnitt und dieſe in einem Billet der Dame zuſchickte, in welchem er ſie zugleich um Vergebung gebeten. — Dieſer Vorfall datirt aus dem Jahre 1826.

7. Lebenszeugniß.

Zur Erhebung ſeiner Leibrente, welche vierteljährlich geſchah, bedurfte es eines Lebenszeugniſſes, ausgeſtellt vom Pfarrer, in deſſen Sprengel er eben gewohnt. Befand ſich der Meiſter auf dem Lande, ſo ward der Verfaſſer, oder ein anderer erſucht, dieſes Lebenszeugniß ausfertigen zu laſſen und dann das Erforderliche damit vorzunehmen. Derlei Anſuchen kamen ſelten ohne beigefügte Witze auf ſeine Exiſtenz und ihre Beſchaffenheit; auch an Schnacken ließ er es nicht fehlen. Wiſſend, daß er verſtanden ſeyn werde, ſchickte er einſtmals einen Zettel, darauf Folgendes ganz ſauber geſchrieben:

„Lebenszeugniß.

Der Fiſch lebt!

Vidi

Pfarrer

Romualdus.

8. Brüderlicher Gegenſatz.

Am Neujahrstage 1823 ſaßen Beethoven, deſſen Neffe und der Verfaſſer eben am Mittagstiſche, als dem Meiſter von ſeinem nebenan wohnenden Bruder eine Neujahrskarte übergeben wurde, worauf ſtand: „Johann van Beethoven — Gutsbeſitzer." Schnell ſchrieb der Meiſter rückwärts auf die Karte: „Ludwig van Beethoven — Hirnbeſitzer" und ſchickte ſie an den Gutsbeſitzer zurück.

Dieſem Vorfalle ging wenige Tage voraus, daß ſich dieſer Bruder gegen den Meiſter Ludwig rühmte, er werde es nicht ſo weit bringen, als er der frühere Apotheker es gebracht habe. Es läßt ſich denken, wie ſehr dieſe Prahlerei den Hirnbeſitzer beluſtigt hat.

Um aber einen ernſten Blick auf die Wohlhabenheit dieſes Mannes zu werfen, muß auf ihren Urſprung hingezeigt werden. Bei dem Kriege 1809 hatte der Linzer Apotheker Johann van Beethoven die Approviſionirung ſämmtlicher Spitäler der franzöſiſchen Armee in Ober-Oeſtreich und Salzburg mit Medicamenten unternommen. Daran knüpfen ſich entſetzlich lautende Vorwürfe, die der ſtets redliche und gewiſſenhafte

Ludwig ſeinem Pſeudo-Bruder gemacht, und die ſich auf Thatſachen gründen ſollen. Der mit Lieferungs-Unternehmungen Bekannte wird unſchwer errathen, was ſich nicht ausſagen läßt.

An dieſer Stelle läßt ſich noch einer hervorſtechenden Eigenheit Beethoven's gedenken, die jegliche Art von üblichen Gratulationen betrifft. Niemand durfte ihm mit einer Geburtstags- oder Namenstags-Gratulation kommen, wollte er ihn nicht gegen alle „ſociale Albernheiten und gegenſeitiges Belügen“ in Harniſch bringen.

9. In der Abenddämmerung.

Beethoven liebte beſonders in der Abenddämmerung ſich an den Flügel zu ſetzen und zu phantaſiren, öfters auch Violin oder Viola zu ſpielen, zu welchem Zwecke dieſe Inſtrumente ſtets auf dem Flügel lagen. Wie dieſes Spiel geklungen, da der äußere Sinn gar nicht mehr mitwirken konnte, iſt überflüſſig zu ſagen; beſonders auf den Streichinſtrumenten, die er nicht zu ſtimmen vermochte, war es für die Mitbewohner eine Ohrenpein. Das Extemporiren auf dem Flügel war nur zuweilen deutlich, dann meiſt von großem Reize; in der Regel wurde die Undeutlichkeit durch die Gewohnheit der linken Hand herbeigeführt, ſich mit aller Breite auf die Taſtatur zu legen und lärmend zu verdecken, was die rechte oft all zu zart ausgeführt hat. In der letzten Zeit hatte ihm der Pianoforte-Fabrikant Conrad Graf einen Schalldeckel verfertigt, der auf den Flügel geſtellt, die Töne dem Ohre leichter zuführen ſollte. Mit einzelnen Tönen war der Zweck erreicht, allein ein harmoniſches Spiel hat das Ohr vollſtändig überwältigt, weil die Luftſchwingungen auf den engſten Raum beſchränkt betäubend wirken mußten.

10. Zeitanwendung.

Hinſichtlich der Zeitanwendung iſt von unſerm Meiſter zu berichten, daß er in jeder Jahreszeit mit Tagesanbruch aufzuſtehen und ſogleich an den Schreibtiſch zu gehen pflegte. So arbeitete er bis 2, 3 Uhr, die Stunde ſeines Mittagstiſches. In der Zwiſchenzeit lief er meiſt ein- oder zweimal in's Freie, wo er aber ebenfalls — mit Saphir zu reden — ſpazieren arbeitete. Solche Ausflüge überſchritten ſelten die Dauer einer vollen Stunde, und glichen den Ausflügen der Bienen, um Honig zu ſammeln, ſie blieben ſich auch in jeder Jahreszeit gleich, und weder Kälte noch Wärme wurden beachtet. Die Nachmittage waren zu regelmäßigen Spaziergängen beſtimmt; zu ſpäterer Stunde pflegte man ein bevorzugtes Bierhaus aufzuſuchen, um die Tagesliteratur zur Hand zu nehmen, wenn dieſes Bedürfniß nicht bereits in einem Kaffeehauſe befriedigt worden. Zur Zeit der engliſchen Parlamentsſitzungen aber ward die Allgemeine Zeitung wegen der Verhandlungen regelmäßig zu Hauſe geleſen. Daß ſich unſer Politikus auf die Seite der Oppoſition geſtellt, wird man begreiflich finden. Dazu bedurfte es nicht ſeiner großen Vorliebe für Lord Brougham, Hume und andere Oppoſitionsredner. Die Winterabende verbrachte Beethoven ſtets zu Hauſe, ſie waren der ernſten Lectüre gewidmet. Nur ſelten ſah man ihn Abends mit Notenſchrift beſchäftigt, weil dieſe zu angreifend für ſeine Augen war. In früheren Jahren mochte dies anders geweſen ſeyn; daß er jedoch die Abendſtunden zu keiner Zeit zur Compoſition (Erfindung) benutzt, iſt gewiß. Längſtens 10 Uhr begab er ſich zur Ruhe.

11. Momente tiefſter Meditation.

Waſchen und Baden gehörten zu Beethoven's unentbehrlichſten Lebensbedürfniſſen. Hierin war er ganz Orientale. Für ihn hatte Mahomed keineswegs zu viele Waſchungen vorgeſchrieben. Ging er während der Arbeit in den Vormittagsſtunden nicht aus, um ſich wieder zu ſammeln, ſo ſtellte er ſich, oft im tiefen Negligé, an's Waſchbecken und goß große Krüge voll Waſſer auf ſeine Hände, anbei die ganze Scala auf- und abwärts heulend, oder zur Abwechſelung brummend; bald durchſchritt er wieder mit rollenden oder ſtieren Augen das Zimmer, notirte einiges, und ſetzte dann das Aufgießen und Heulen weiter fort. Dies waren Momente tiefſter Meditation, davon kein beſonderes Aufhebens zu machen wäre, hätten ſie nicht nach zwei Seiten hin unangenehme Folgen gehabt. Zunächſt bewirkten ſie oft Lachen bei ſeinen Dienſtleuten, und dies gewahrend gerieth der Meiſter in Zorn, der ihn bisweilen zu lächerlichen Ausbrüchen gebracht. Oder er gerieth mit den Hauseigenthümern in Conflicte, wenn das Waſſer durch den Boden gedrungen, was leider oft vorgekommen iſt. Dies war ein Hauptgrund, daß Beethoven allenthalben ein unbeliebter Einwohner geweſen. Der Boden ſeiner Wohnſtube hätte mit Erdpech belegt ſeyn müſſen, um das Durchdringen des vielen Waſſers zu verhindern. Und von dieſem Ueberfluß an Begeiſterung unter den Füßen merkte der Meiſter nichts!

12. Eſſen und Trinken.

Wie es der Meiſter mit Eſſen und Trinken gehalten, dürfte ſchon aus Rückſicht ſeiner wunderlichen Haushaltung bemerkenswerth ſeyn.

Zum Frühſtück nahm er Kaffee, den er ſich meiſt ſelbſt in einer Glasmaſchine bereitet hat. Kaffee ſcheint ſein unentbehrlichſtes Nahrungsmittel geweſen zu ſeyn, womit er denn auch ſo ſcrupulös verfuhr, wie von den Orientalen bekannt. Sechszig Bohnen wurden für eine Taſſe gerechnet und oft abgezählt, beſonders wenn Gäſte anweſend waren. Zu ſeinen

Lieblingsgerichten gehörten Macaroni mit Parmeſan-Käſe. Dieſe mußten außerordentlich ſchlecht gerathen ſeyn, bis er ſelber ſie ſchlecht fand, und daß ſie bei der ungewiſſen Stunde des Servirens öfter ſchlecht als gut waren, läßt ſich denken. Dagegen wurden über andere Gerichte bitterböſe Urtheile gefällt und die Haushälterin deshalb zur Rechenſchaft gezogen, wenn ſie auch keine Schuld trug. Sie entſchuldigen, ward wie ein Vergehen gegen gute Sitte gerügt. „Die Suppe iſt ſchlecht!“ dagegen gab es keine Apellation. Darüber anderer Meinung ſeyn, hieß: keinen Geſchmack, kein Urtheil haben. Einen Widerſpruch in ſolchen Dingen konnte er noch weniger vertragen, als in weit wichtigeren, ja, er hatte die Schwachheit ſeinen Ingrimm darüber noch nach Tagen laut werden zu laſſen, oder gar in einer Zuſchrift zuzuſchicken. Eine ſolche liegt mir vor. Darin wirft er mir am Schluſſe folgendes an den Kopf: „Das Urtheil über die Suppe achte ich nicht im mindeſten, ſie iſt ſchlecht!“ Auch in dieſer Geringfügigkeit begegnet uns der ſchon bekannte Abſolutismus. — Ferner gehörten alle Fiſchſpeiſen zu ſeinen Lieblingsgerichten. Daher wurden Gäſte meiſt am Freitag geladen, um einen ſchweren Schill (ein Donaufiſch, dem Schellfiſch ähnlich) mit Kartoffeln präſentiren zu können.

Von einem Souper war ſelten die Rede. Ein Teller Suppe und etwas von den Reſten des Mittags war alles, was er zu nehmen pflegte.

Sein Lieblingsgetränk war friſches Brunnenwaſſer, das er zur Sommerzeit faſt unmäßig zu ſich nahm. Von Weinſorten war es der Ofener Gebirgswein, den er vorgezogen. Leider mundeten ihm am beſten die verfälſchten Weine, die in ſeinem geſchwächten Unterleib viel Unheil angerichtet. Dagegen half kein Warnen. Dieſe Thatſache möchte wohl allein als ſtärkſtes Beweismittel gelten, daß Beethoven kein Trinker geweſen, als welcher er von ſeinem letzten Arzte hingeſtellt worden. (Siehe in den Ergänzungen.) — Auch liebte unſer Meiſter ein gutes Glas Bier des Abends zu nehmen, wobei eine Pfeife Taback und die Zeitungen Geſellſchaft geleiſtet.

Gaſthöfe und Kaffeehäuſer beſuchte Beethoven in den letzten Jahren noch oft, in letztere mußte er aber durch eine Hinterthür gelangen und in einem abgeſonderten Zimmer Platz nehmen können. Fremde, die ihn zu ſehen wünſchten, wurden dahin gewieſen, denn er wechſelte nicht, und wählte ſtets ein ſeiner Wohnung nahe gelegenes Kaffeehaus. Mit vorgeſtellten Fremden ließ er ſich an dieſen Orten nur höchſt ſelten in ein Geſpräch ein. Das letzte Zeitungsblatt durchgelaufen ging er wieder eiligſt zur Hinterthür hinaus.

13. Eine Dankſagung, oder Beethoven und Hummel.

Um die hier angeführte Thatſache mit ihren Gründen richtig aufzufaſſen, haben wir uns in die letzten Lebenstage Beethoven's zurück zu denken, wo er im Vorgefühl ſeiner baldigen Auflöſung begonnen hatte, mit allem Irdiſchen abzuſchließen und die nöthigen Verfügungen ſowohl in ſeinen eigenen Verhältniſſen, wie auch im Puncte ſeiner Verpflichtungen gegen Andere, zu treffen. Einer dieſer Puncte bezog ſich auf den Verfaſſer dieſer Schrift. Der Meiſter war nämlich noch in den Tagen, wo er völlige Wiederherſtellung hoffte, mit Auffindung des Modus beſchäftigt, wie er ſich mir für die langjährigen Dienſte und Aufopferungen dankbar bezeigen könne. Schon im Jahre 1823 bei Gelegenheit meiner Mitwirkung in der Subſcriptions-Angelegenheit mit der Missa solemnis hatte er mir eine kleine Summe Geldes als Entſchädigung für die dadurch verurſachte Verſäumniß in meinen eigenen Geſchäften zugeſichert, die jedoch nicht erfolgt iſt. Es mußte ſowohl in dieſem wie auch noch im folgenden Jahr mein Privat-Unterricht gänzlich aufgegeben werden. Auf dem Krankenlager ward er um ſo mehr von dem Gedanken gequält, wie er nun der vergrößerten Verpflichtung gegen mich ſich entledigen könne, da ich längſt erklärt hatte, baares Geld nicht annehmen zu wollen, belehrt durch lange Beobachtung, daß dieſer Nerv bei ihm der allerempfindlichſte ſey. Da eröffnete ſich gegen Ende Januars eine Ausſicht, ſeine Dankbarkeit auf eine eben ſo ungewöhnliche als auch feierliche Weiſe bethätigen zu können.

In dem mit der Direction des Joſephſtädter Theaters 1822 abgeſchloſſenen Contracte war dem Verfaſſer als Orcheſter-Director jährlich ein halbes Beneſice durch ein Concert oder eine Opern-Vorſtellung zugeſichert. Die großen Ausgaben des neuen Unternehmens veranlaßten jedoch den Director, mich bei Ablauf des erſten Jahres zu erſuchen, mein Recht auf dieſes halbe Beneſice auf das nächſte Jahr zu übertragen, wo mir dann ein ganzes zu Theil werden ſolle. Das zweite Contractjahr war abgelaufen und wiederum hieß es, daß keine Möglichkeit vorhanden, im Lauf der guten Jahreszeit die volle Einnahme eines Abends der Caſſe zu entziehen. Da ich die angebotene Sommerzeit als contractwidrig zurückwies, ſo ward ich auf den dritten Winter vertröſtet. Aber auch dann gab es bei der Direction der Hinderniſſe zur Erfüllung ihrer rückſtändigen Verpflichtungen noch ſo viele, daß ihrerſeits eine Abfindung mittelſt einer Baarſumme vorgeſchlagen wurde. Kaum war dieſer Vorſchlag gemacht, als der Director dem Inſtitute durch einen plötzlichen Tod entriſſen wurde. Seine Erben, die ſofort die Leitung des Theaters übernommen, verweigerten jede Ausgleichung mit mir, indem ſie im vorliegenden Falle eine Verjährung der Schuld finden wollten. Ich verließ daher das Theater und übergab die Angelegenheit dem Dr. Bach, um ſie auf den Rechtsweg zu bringen. Nach Jahr und Tag hatte ich die Genugthuung, ein magiſtratiſches Urtheil erwirkt zu ſehen, kraft deſſen mir das Joſephſtädter Theater mit allem, was drum und dran hängt, für den 7. April 1827 zur freien Verfügung geſtellt war.

Wiſſend, welch' innigen Antheil Beethoven an ſolchem Ausgange dieſes Proceſſes nehmen werde, verfügte ſich Dr. Bach mit dem gerichtlichen Urtheile unverweilt zu ihm. Kaum geleſen erklärte er, an dieſem 7. April im Joſephſtädter Theater eine Rolle übernehmen zu wollen. Als ich in ſpäterer Stunde bei ihm eintrat, überreichte er mir mit herzlichem Glückwunſche das Urtheil und äußerte, daß er zu dieſem Behufe die ſeit dem Jahre 1822 in petto tragende Ouverture, die jener mit der Doppelfuge in C dur weichen mußte, ausarbeiten und ſelber dirigiren wolle; dies ſey überhaupt eine erwünſchte Gelegenheit für ihn, ſich gegen mich dankbar zu bezeugen. Die begonnene Skizze zu dieſer Ouverture wurde ſogleich hervorgeſucht.

Im Verlaufe der nächſten Wochen aber, als er zu fühlen begann, daß eine Wiederherſtellung bis zum 7. April nicht erfolgen werde, beſchäftigte er ſich mit Auffindung eines Mittels mir dennoch nützlich zu ſeyn, wenn auch nicht mit einer neuen Compoſition und perſönlicher Mitwirkung. Während dieſes Aufſuchens brachten öffentliche Blätter die Nachricht, Hummel werde bald in Wien eintreffen. Bei der Kunde davon äußerte Beethoven: „Wenn er mich nur beſuchen wollte, ich würde ihn bitten, mich in dem Concert am 7. April zu vertreten.“ Um Mitte des Märzmonats traf Hummel in Wien ein. Schon am Tage nach ſeiner Ankunft erſchien er in Begleitung von Andreas Streicher und ſeinem Schüler Ferdinand Hiller an Beethoven's Krankenlager. Seit 1814 hatten ſich beide Künſtler nicht mehr geſehen. Hummel, entſetzt bei dem Anblick der Leidensgeſtalt Beethoven's, brach in helle Thränen aus, dieſer aber ſuchte ihn zu beſchwichtigen, indem er ihm eine von Diabelli zugeſchickte Radirung von Haydn's Geburtshaus zu Rohrau mit den Worten vorhielt: „Sieh, lieber Hummel, das Geburtshaus von Haydn; heute habe ich es zum Geſchenk erhalten, es macht mir große Freude; eine ſchlechte Bauernhütte, in der ein ſo großer Mann geboren wurde!“ Alsbald aber lenkte er das Geſpräch auf das gerichtlich decretirte Concert im Joſephſtädter Theater und die vereitelte Abſicht dabei mitzuwirken und ſchloß mit dem Erſuchen: „Hummel, ich rechne auf Dich, vertrete Du meine Stelle dabei, ich werde es Dir Dank wiſſen.“ Hummel reichte ihm die Hand und Beethoven war von dieſer Willfährigkeit ſichtbar überraſcht. In der That war dieſer Moment, in Betracht der ſonſt wenig ſympathiſirenden Gefühle zwiſchen beiden hochſtehenden Künſtlern, ein erhebender, an ſich ſchon der Aufzeichnung werth, würde auch nichts anderes damit in Verbindung ſtehen.

Schon wenige Tage nach dieſem Vorfall haben wir den großen Tondichter zur letzten Ruheſtätte geleitet, wobei Hummel das Bahrtuch mitgetragen. Sein Verſprechen hat er am 7. April darauf getreulich erfüllt. Auf ſein Verlangen hat der Anſchlagzettel das Ereigniß mit folgenden Worten angezeigt:

„Herr Hummel, großherzoglich Sachſen-Weimar'ſcher Hof-Capellmeiſter, wird die Ehre haben, ſich zum letzten Mal vor ſeiner Abreiſe auf dem Pianoforte hören zu laſſen, und es gereicht ihm zum beſonderen Vergnügen, den Wunſch ſeines verewigten Freundes Beethoven, der ihn noch auf dem Sterbebette erſucht hat, an ſeiner Statt den Unterzeichneten bei dieſer Benefice-Vorſtellung zu unterſtützen, erfüllen zu können."

Der Abend war ein höchſt feierlicher und Meiſter Hummel ſah ſich von mehreren wohlrenomirten Künſtlern umgeben. Dieſer ſeltſame Zwiſchenfall hatte ein zahlreiches Auditorium gleichſam zu Zeugen des wirklich geſchloſſenen Verſöhnungsactes zwiſchen Beethoven und Hummel herangezogen. Die öffentlichen Blätter haben der Sache die erforderliche Publicität gegeben. Nr. 30 der Berliner Muſikzeitung von 1827 (unter Redaction von A. B. Marx) berichtete:

„Das Valete gab uns Hummel im Joſephſtädter Theater bei einem Concerte, welches dem vormaligen Orcheſter-Director Schindler, laut früherem Contracte, nachträglich zugeſtanden werden mußte. Herr Schindler war im ganzen Sinne des Wortes unſers verewigten Beethoven getreuer Pylades, der ſeit Jahren deſſen häusliche Geſchäfte beſorgte und bis zum letzten Athemzuge nicht von ſeiner Seite wich. Der entſchlafene Meiſter wollte, in Hoffnung der Wiedergeneſung, ſeine Erkenntlichkeit durch eine neue Compoſition beweiſen, welche bei dieſem Anlaſſe zum erſten Male producirt werden ſollte. Als er jedoch zu fühlen anfing, wie es ganz anders im Buche des

Schickſals beſchloſſen ſtehe, übertrug er ſeine Verpflichtung an Hummeln, welchen er noch in den letzten Lebensſtunden aufforderte, an ſeiner Statt gegen den ſich großmüthig aufopfernden Freund den Zoll der Dankbarkeit zu entrichten. Hummel gab mit gebrochenem Herzen Hand und Wort, und verſchob ſeine Abreiſe, um die geleiſtete Zuſage zu erfüllen.“ u. ſ. w.

Im gleichen Sinne ſpricht von dieſem Factum und deſſen Veranlaſſung die Leipziger allgemeine Muſikzeitung in Nr. 22 von 1827.

Muſicaliſcher Theil.

> „Buchſtab' und Notenſchrift ſind todte Zeichen; aber auch Herunterſpielen der Noten wie Herſagen der überlieferten Worte, das iſt todtes Gewerkele, wenn nicht der Geiſt, der ſich in ihnen hat offenbaren wollen, von uns aufgefaßt und durch uns wirkſam wird, — derſelbige Geiſt, kein anderer, nicht unſer eigen-perſönlicher, nicht der Sinn allgemeinen Uebereinkommen's, oder herkömmlicher Schulſatzung," ſondern der Geiſt Beethoven's." *)

Seit der erſten Ausarbeitung dieſer Schrift ſind volle zwanzig Jahre im Strome der Zeiten dahin gefloſſen, ein genugſam langer Zeitraum, um wahrzunehmen, ob das Wort den Geiſt der Kunſt noch mehr in den Hintergrund gedrängt habe, als es damals bereits der Fall geweſen. Mit freudigen Gefühlen wird man zugeſtehen müſſen, daß ſeitdem in Cultivirung des Oratoriums durch große Vereine ein noch größerer Aufſchwung ſtattgefunden, der als feſte Stütze zur Erhaltung dieſes von den Claſſikern überkommenen Zweiges dienen kann. Dagegen iſt es in allen andern ſchlimmer geworden, als es vordem war; in allen jenen Zweigen, insbeſondere in aller Inſtrumentalmuſik, iſt durch den ſeit vier Decennien immer mehr und mehr cultivirten, endlich zu vollſtändiger Herrſchaft gelangten Mechanismus des Pianoforte und der Saiten-Inſtrumente, eine Umwälzung bewirkt worden, durch welche beinahe jede Spur geiſtigen Gehaltes eines Tonwerkes vernichtet wird. Schon im Jahre 1823 äußerte ſich Beethoven zu Ferdinand Ries:

---

*) A. B. Marx „über Studium und Vortrag der Beethoven'ſchen Clavierwerke" im Anhange ſeines „Leben und Schaffen von L. v. Beethoven", Seite VI.

„Mit den **Allegri di bravura** muß ich die Ihrigen nachſehen. — Aufrichtig zu ſagen, ich bin kein Freund von dergleichen, da ſie den Mechanismus nur gar zu ſehr befördern; wenigſtens die, welche ich kenne.“ *) — Der große Prophet weiſſagte ſchon damals, daß der Mechanismus alle Wahrheit der Empfindung aus der Muſik verbannen werde. Allein nicht blos der Geiſt, auch die Form wird durch den überwuchernden Mechanismus zerſtört. Dieſer moderne Dämon ſetzt ſich über die von den claſſiſchen Meiſtern überkommenen Begriffe von geiſtdurchwehtem Vortrag und den hierzu geeigneten Mitteln hinweg und folgt lediglich dem angewöhnten Drange: ſeine Subjectivität zur Geltung zu bringen. Die hundertzüngige Kritik, zum größten Theil gehandhabt von Männern, die inmitten dieſer Verirrungen aufgewachſen und ihre Anſchauungen mit denſelben identificirt haben, ſie beſtärkt die Muſiker in ihrem Wahne, allzeit das Rechte gethan zu haben. Wahrlich, die auf Völkerbeherrſcher angewandten Worte: **Divide et impera**, finden nicht minder paſſende Anwendung auf die Preſſe in Kunſtſachen. Die eingeriſſene Spaltung in den kritiſchen Anſchauungen mußte nothwendigerweiſe die nun beſtehende Zerfahrenheit und Verwirrung in allen feſtſtehenden Begriffen herbeiführen. Daß bei ſolchen Zuſtänden Alles, ſogar das offenbar Schlechte, ſeine Vertheidiger findet, überhaupt alle und jede beabſichtigten Vortheile daraus zieht, iſt die nothwendige Folge. Einzelne feile Local-Blätter heiligen alles. Geht es ſo fort, ſo werden ſelbſt die wenigen gediegenen, dem Wahren, Rechten und Geſetzlichen huldigenden Fachblätter nach Verlauf einiger Jahre keine Leſer finden, weil Glauben und Vertrauen zur Kunſtkritik gerade in den Kreiſen ſympathiſirender Muſikfreunde, denen ſie die Möglichkeit ihres Beſtehens zu allermeiſt verdanken, faſt ganz untergraben ſind. Den aufmerkſamen Beobachtern des muſicaliſchen Barometers kann es nicht ſchwer werden dieſen Ausgang mit Zuverſicht vorauszuſagen. Iſt es doch augenfällig, daß die Muſiker **in corpore** für Wohl und Weh ihrer Kunſt keine, oder doch nur zu geringe Theilnahme fühlen und demnach in einem wahrhaft ſtupiden Indifferentismus verharren. Mangel an Pietät und Begeiſterung für die Kunſt nebſt gewiſſenloſer Verfolgung perſönlichen Nutzens ſind die leitenden Motive bei den meiſten, insbeſondere bei der Künſtler-Ariſtrokatie, dieſem neuen **Genus** in der Kunſt. Leider waren dies die charakteriſtiſchen Merkmale bei der Mehrzahl zu allen Zeiten. (Siehe Einleitung und I. S. 61 und 62.

---

*) Biographiſche Notizen von F. Ries S. 157.

Bei ſolchem Verhältniß der Dinge gleichen vereinzelte Stimmen Predigern in der Wüſte. Eine Legion Andersdenkender gafft ſie fragend an: weßhalb ihr Warnen oder gar Belehren? Die dem erſten Erſcheinen dieſer Schrift angefügten Beiſpiele, wie Beethoven ſeine Muſik vorgetragen wiſſen wollte, haben dasſelbe Schickſal erfahren. Sie wurden wie ein fremdartiges, Allen unverſtändliches Ding angegafft, für Erfindungen des Verfaſſers erklärt und — ignorirt. Schon damals waren der laufenden Epoche die kunſtwiſſenſchaftlichen Bedingungen fremd geworden, auf welchen Auffaſſung und Reproduction eines gehaltvollen Tonwerkes zunächſt beruhen, wie ſollte dies gegenwärtig anders ſeyn können? Man höre die maßloſen, oft in Wildheit ausartenden Uebertreibungen der **Tempi** in der Sinfonie, im Quartett, im Trio und in der Sonate und habe Muth ein warnendes oder belehrendes Wort fallen zu laſſen.

Es wäre daher vollkommene Verkennung der Gegenwart, wollte man Mühe und Zeit anwenden, ſie über ihre Verirrungen vom Wege des Rechten und Schönen zu belehren. In ſolchen Wahn wird keiner verfallen, der durch eigene, Jahre lang andauernde Wirkſamkeit in Zeitblättern ſich endlich von der Nutzloſigkeit alles Thuns überzeugt hat. Insbeſondere werden derlei Zuſtände Grund geben, einen kaum zu beſchwichtigenden Widerwillen im Herzen des Mannes zu erzeugen, der das Glück genoſſen, das beſcheidene Maß von Wiſſen und Verſtehen in Sachen, über welche er ſpricht, an wahrhaft heiliger Quelle geſchöpft zu haben. Dies und der Umſtand, daß ſich der Verfaſſer aus dem Freundeskreiſe Beethoven's nunmehr als den Letzten der Lebenden ſieht, machen es ihm zur unabweislichen Pflicht, dieſe Zeilen niederzuſchreiben und ſelbe als ein nothwendiges *Integrum* zu des *Meiſters Lebensgeſchichte* zu betrachten. Es ſoll mein Beſtreben ſeyn, einem ſpäteren, vielleicht geiſtig geſammelteren Zeitalter in gedrängter Kürze die Bedingungen und Vorausſetzungen vorzulegen, welche ein großer Theil von Beethovens Klaviermuſik zur Reproduction ihres eigenthümlichen Geiſtes beanſprucht. Dieſes wird ſich alsdann auf die andern Gattungen ſeiner Tondichtungen leicht übertragen laſſen. Was der erhabene Meiſter vermittelſt des Wortes in ſeiner Sache ſelber zu thun beabſichtigt, blieb aus äußern Gründen unausgeführt, und was er durch perſönlichen Unterricht wirklich gethan, um wenigſtens *ein* lebendes Muſter hinzuſtellen, das war nur für ſehr kurze Zeit nachhaltig. Es wird der Ort kommen, dieſes von ihm oft zur Sprache gebrachten Klagepunktes ausführlich zu erwähnen.*)

Weil nun von eigenhändigen Aufzeichnungen des Meiſters nichts, oder doch nur weniges vorliegt, und dieſes ſich blos auf ſeine *Methode* Clavier zu ſpielen bezieht, (die von ihm bezeichnete Nutzanwendung der John Cramer'ſchen Etuden, vergl. II. S. 183) ſo bleiben mir nur der vom Meiſter unmittelbar

---

*) Ein Klagelied, wie Beethoven angeſtimmt, darf auch der Verfaſſer laut werden laſſen. Gleiche Tendenz lag auch meinen Beſtrebungen mit einem zum Erfaſſen aller Eigenthümlichkeiten in Beethoven's tiefſter Poeſie begabten Talente zu Grund. In einem *ſechsjährigen* Curſus wurde viel gegeben und das Meiſte richtig begriffen, ſo daß der Zögling unbezweifelt als gutes Muſter *weiten Kreiſen* hätte vorleuchten können. Iſt der junge Mann gleichwohl ein achtungswerther Künſtler geworden, und wird er zweifelsohne fortan dem Höheren und Höchſten nachſtreben, ſo hat er doch die Bedingung eines mühevollen Unterrichts nach jener Seite hin nicht erfüllt. War es Mangel an Muth ſich dem Virtuoſen-Geſchlechte und einzelnen gerade in Beethoven's Muſik für muſterhaft ausgeſchrienen Individuen entgegen zu ſtellen und trotz Widerſprüchen, vielleicht ſogar Verhöhnungen, dennoch als Zeuge für die der geſammten Kunſtwelt angehörige Sache zu ſprechen? Ich weiß es nicht. Die Hoffnung, das geiſtige Erbe von dem großen Meiſter nicht mit in's Grab nehmen zu müſſen, ſchien noch vor drei Jahren eine gewiſſe, nun iſt ſie zur Täuſchung geworden. Das muß geſagt werden, um allfälligen Anmerkungen oder Vorwürfen zu begegnen, als hätte ich auf *practiſchen* Wegen nichts für die Sache gethan. Mag aber auch mit dieſem Erlebniß ein Beitrag zu dem vielerlei Schickſalen der Beethoven'ſchen Muſik gegeben ſeyn.

erhaltene Unterricht und die Tradition überhaupt als Mittel übrig, die jenen Abgang erſetzen ſollen. Aber auch Carl Czerny iſt ein wichtiger Zeuge in Sachen von Beethoven's Claviermuſik. Auch er hatte ſich perſönlichen Unterrichts vom Meiſter zu erfreuen, und zwar zum Behufe öffentlichen Vortrages, z. B. des Es dur Concerts 1812, oder für Privatkreiſe. Seine Erfahrungen diesfalls hat er in ſeiner Clavier-Schule niedergelegt, die vor ungefähr 25 Jahren erſchienen, ſeitdem aber durch viele andere verdrängt worden. Kein Menſch nimmt mehr Notiz davon. Aber noch andere von der Gegenwart meiſt ignorirte Männer von hoher künſtleriſcher Bedeutung ſollen angeführt werden, deren Ausſagen für Zeugniſſe gelten, wie die zurückliegende Epoche, die „claſſiſche“ genannt, gute Muſik überhaupt kunſtgemäß vorgetragen. Es wird damit der indirecte Beweis geliefert werden, daß Beethoven's Muſik im Ganzen wohl der allgemeinen Vortragsnorm zu unterziehen iſt, im Speciellen aber weſentliche Abweichungen bedingt. Daß dieſes mit Worten nur ungenügend oder kaum gezeigt werden kann, hat C. Czerny am angeführten Orte wiederholt ausgeſagt. Dennoch iſt es dem in Beethovens Muſik tief eingedrungenen A. B. Marx gelungen, dieſe Schwierigkeit durch glückliches Treffen des Richtigen in einzelnen Punkten zu beſiegen. Ich kann es mir nicht verſagen, über das im Anhange ſeines Beethoven-Buches Gegebene meine volle Bewunderung auszuſprechen. Das muſicaliſche Philiſterthum und wohl auch die meiſt in trockenen Theoremen ſich verlierende Kunſtphiloſophie werden wahrſcheinlich die Naſe darüber rümpfen und es bald vergeſſen haben. Es wird aber trotz dem beſtehen bleiben und erſt in ſpäteren Tagen die erwünſchten Früchte bringen, wenn erſt die herrſchenden Wirrniſſe im Kunſtleben beſeitigt und, ſo Gott will, eine geläuterte Epoche begonnen haben wird. Es iſt ja der natürliche Verlauf jedes vom Grundweſen der Kunſt ſich entfernenden und auf Uebertreibung, oder gar auf Lüge und Heuchelei baſirenden Gebahrens, daß es ſich ſelber den Tod bringt.

Nicht minder gute Erfolge bei guten Organiſationen werden aus verſchiedenen der Marx'ſchen Analyſen einzelner

Clavierwerke erwachſen, denn der gelehrte Mann hat ſich klugerweiſe in dieſer Dibaris meiſt auf nur kurze Deutungen oder Fingerzeige beſchränkt, ſonach der Phantaſie der Studirenden noch ein anſehnlicher Raum zur Selbſtthätigkeit verbleibt.*) Analytiſche Erklärungen ſinnreicher Tonwerke jeder Gattung ſollten ſich freilich in unſerer Zeit nicht mehr ausſchließlich nur in Bücher oder in Fachblätter flüchten müſſen, ſondern der claſſiſchen Literatur gleich auf allen höheren Lehranſtalten zum lebendigen Vortrag gebracht werden. Im Buche, wie im Fachblatt, Einzelnen preisgegeben, haben dieſelben in der Regel das Schickſal der Tagesliteratur, weil ſelbſt Muſikfreunde von mehrſeitiger Bildung damit nichts anzufangen wiſſen und ſeitens der Fachmuſiker für ihre Nutzanwendung in größeren Kreiſen, welche dieſelben doch beherrſchen, nichts geſchieht.

Es bleibt an geeigneter Stelle noch anzuführen übrig, was Beethoven von ausgeführten Auslegungen — im Gegenſatze zu beſcheidenen Deutungen — und Unterlegung von Bildern ſeiner, überhaupt jeglicher Inſtrumentalmuſik gehalten hat. Nachſtehende Thatſachen werden dies unfehlbar darthun.

Unter Leitung von Dr. Chriſtian Müller, (den der Leſer bereits aus der 3. Periode kennt,) beſtand in Bremen ein „Familien-Concert," das derſelbe bereits im Jahre 1782 gegründet hatte. Schon im erſten Jahrzehend des Jahrhunderts kam Beethoven's Claviermuſik daſelbſt auf's Repertoire, die an der einzigen Tochter des Gründers dieſer Anſtalt eine von der Muſe der Tonkunſt inſpirirte Darſtellerin gefunden. Bald hatte ſich in dieſem Kreiſe ein wahrhafter Cultus für Beethoven's Muſik herangebildet, wie er in jenen Jahren, und ſelbſt im zweiten Jahrzehend noch, nirgends in Deutſchland zu finden war. Einen weſentlichen Antheil daran hatte ein junger Dichter, Namens Dr. Carl Iken. Derſelbe hatte es ſich zur Aufgabe gemacht, zu verſchiedenen Werken Beethoven's Erklärungen, mitunter auch bildliche Programme, abzufaſſen, die vor Aufführung des betreffenden Werkes vorgetragen wurden. Es ſcheint faſt kein Zweifel, daß dieſem Manne die Ehre zukomme, der Erſte geweſen zu ſeyn, der den unwiderſtehlichen Drang gefühlt, ſeine durch Beethoven's Muſik erweckten dichteriſchen Empfindungen in ſolcher Weiſe kund zu geben. *) Mehrere von dieſen Ausarbeitungen ſchickte Dr. Müller an unſern Meiſter nach Wien, bei dem jedoch vornehmlich die Programme eine entgegengeſetzte Wirkung gefunden, als ſeine Verehrer in der alten Hanſeſtadt vermeint haben, denn ſie waren nicht immer frei von Plattheiten, mindeſtens von Ueberſchwänglichkeiten, die den ernſten Meiſter bisweilen erbittern konnten. Noch befinden ſich im Correſpondenz-Nachlaſſe des Freundes vier ſolcher Ausarbeitungen in meinem Gewahrſam. Es ſey geſtattet, aus der über die A dur-Sinfonie, welche Beethoven in den erſten Monaten von 1819 zugeſchickt worden, nur eine Stelle vorzulegen; ſie vermag die Gefühle im Herzen des Autors über die ſeinem Werke widerfahrene Aufmerkſamkeit erkennen zu laſſen. Der Bremer Ausleger phantaſirt wie folgt:

---

*) Mit Deutungen hat Beethoven ja ſelber Beiſpiele gegeben. Siehe I, 108, über die Eroica.

„Mir ſchien in der ſiebenten Sinfonie ein Hauptgedanke zum Grunde zu liegen. In einem Volksaufſtande, wo Zeichen zum Aufruhr gegeben werden, wo Alles durcheinander läuft und ſchreit, wird ein Unſchuldiger oder eine Partei umringt, nach einem Kampfe gefeſſelt vor's Gericht geſchleppt. Die Unſchuld weint, der Richter ſpricht ein hartes Urtheil. Theilnehmende Stimmen, Wittwen, Waiſen miſchen ſich darein. Im zweiten Theile des erſten Satzes werden die Parteien gleich — den neuen verwirrten Tumult vermögen die Richter kaum zu beſchwichtigen. Der tobende Sturm wird unterdrückt, aber nicht beruhigt. Einzelne regen ſich in heitern Erwartungen, bis plötzlich die allgemeine Stimme des Volks entſcheidet —

---

*) Wie viel Andere ſind ſeitdem in dieſen Beſtrebungen dem Bremer Dichter nachgefolgt?! Wer vermag ſie aufzuzählen?

im harmoniſchen Vereine.... Aber nun miſcht ſich im *letzten Satze* Vornehmes und Gemeines in bunter Ausgelaſſenheit. Doch zeigt ſich das Vornehme in den Blas-Inſtrumenten immer noch geſondert. Seltſam bachantiſche Tollheit in verwandten Accorden — bald da, bald dort feſtgehalten — bald auf einem heitern Hügel, bald auf blumiger Wieſe, wo im fröhlichen Mai alle jubelnden Kinder der Natur in Freudenklängen wetteifern — ſchwebt der Phantaſie vorüber." *)

Es ſcheint, daß dieſe letzteingeſandte Phantaſterei die Geduld des Tondichters erſchöpft hatte, denn zur Herbſtzeit deſſelben Jahres dictirte er mir zu Mödling eine an Dr. Müller gerichtete Erwiderung desfalls in die Feder. Es war zwar ein freundſchaftlicher, gleichwohl energiſcher *Proteſt* gegen Erklärungen und Unterlegungen von Bildern ſeiner und jeglicher Muſik. Beethoven wies auf die Irrthümer hin, die dadurch unfehlbar erzeugt werden müſſen. *Seyen Erklärungen nothwendig, ſo ſollen ſich dieſe lediglich auf die Charakteriſtik des Tonſtücks im Allgemeinen beſchränken*, welche gebildeten Muſikern nicht ſchwer fallen dürfte richtig zu geben.

Wenn aber die Phantaſie des Erklärers eine ſchwer in Schranken zu haltende, wo findet ſie, ſelbſt in einer nur allgemein gegebenen Charakter-Schilderug, ihre Grenze? Odioſe Beiſpiele von Ausſchreitungen in jüngſter Zeit gaben dem Verfaſſer Grund, den Beethoven'ſchen Proteſt aus dem Jahre 1819 zu Eingang des Jahres 1856 vermittelſt der Niederrheiniſchen Muſik-Zeitung (Nr. 2) in Bremen aufzuſuchen. Herr Senator *Herrmann A. Schumacher* daſelbſt beehrte mich unterm 9. März deſſelben Jahrs mit einer umſtändlichen Auseinanderſezung über die Verwendung des literariſchen Nachlaſſes von Dr. Ch. Müller. Als zweitnachgefolgter Teſtaments-Executor des 1849 verſtorbenen Fräuleins Eliſe Müller, Tochter des eben genannten, wußte der Herr Senator zu melden, daß ſchon während der Amtshandlung ſeines Vorgängers in dieſer Sache, des Senators Iken, (Bruder des in Tübingen verſtorbenen Dichters Dr. C. Iken) über die „reiche“ Correſpondenz disponirt worden. Doch verſprach er in Betreff der Beethoven'ſchen Correſpondenz — die ſich nicht blos auf jenen Proteſt beſchränkt — weitere Nachforſchungen machen zu wollen. Möge ſich dieſes Schriftſtück auffinden laſſen, denn es iſt — wie es meiner Erinnerung noch deutlich vorſchwebt — an ſich ein preciöſes Document, für unſere in Ueberſchwänglichkeiten ſo häufig ausartende Epoche aber noch insbeſondere von Wichtigkeit. Es ließe ſich damit ein hoher Damm dagegen aufrichten.

---

*) Dieſe poetiſche Ausgelaſſenheit erinnert an eine ähnliche über den zweiten Satz der Sonate Op. 111, II, Seite 4.

I.

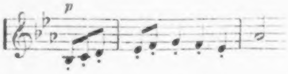
In der dritten Periode wurde von der Abſicht Beethoven's geſprochen, eine neue Herausgabe ſeiner Claviermuſik zu veranſtalten, und zwar in Folge Anregung des Muſikverlegers Hoffmeiſter in Leipzig. Die in das Jahr 1816 fallenden Unterhandlungen ſind dort nach dem Wortlaut eines vorhandenen Briefes von dem zu Rathe gezogenen Anton Diabelli ausführlich mitgetheilt. Außer dem materiellen Puncte lag dieſer Abſicht noch eine geiſtige Nöthigung zum Grunde, nämlich: die verſchiedenen Werken innewohnende poetiſche Idee *) anzugeben, von welcher ſich der Tondichter leiten ließ. Dadurch ſollte das richtige Verſtändniß des Werkes ermöglicht werden. In Hinſicht aber auf richtigen Vortrag der ſich dadurch eröffneten Intention war noch weit mehr zu thun, als dem leiblichen Auge anzuſchauen vorliegt. Der Meiſter mußte eine ausführliche Methode über die Behandlung des Inſtruments vorausſchicken, (wir wiſſen aus dem, II. S. 183, mitgetheilten Briefe von Dr. Gerhard von Breuning, daß die Abfaſſung einer Clavier-Schule auch in ſeiner Abſicht gelegen, die von allen andern abweichend geweſen wäre,) er mußte ferner ſeine Grundſätze über die Behandlung des mannigfachen idealen Inhalts im Allgemeinen und Speciellen vorlegen.

---

*) Dieſer Terminus gehört Beethoven's Epoche an und wurde von ihm eben ſo oft gebraucht, wie andere, z. B. „poetiſcher Inhalt", — im Gegenſatze zu Werken, aus denen nur ein harmoniſch und rhythmiſch wohlgeordnetes Tonſpiel erklingt. Aeſthetiker unſerer Tage eifern gegen letzteren Terminus; mit Grund, wenn ſie ſelben auf Programm-Muſik beziehen, ohne Grund, wenn ſie ihre Negation auch auf alle Beethoven'ſche Muſik ausdehnen und ihr poetiſchen Inhalt abſprechen. Woher ſollte wohl die ſo häufig ſich kundgegebene Anregung und Luſt zu bildlicher Erklärung, überhaupt zu Auslegung der Beethoven'ſchen Sinfonien und Sonaten kommen, wenn dieſelben nichts als ein blos harmoniſch und rhythmiſch wohlgeordnetes Tonſpiel enthielten, wenn ihnen — wenigſtens einzelnen darunter — keine beſondere Idee zu Grunde läge?! Bei welchem Componiſten gewahrt man ſolche, nahezu unwiderſtehliche Luſt wieder?

Vermittelſt ſeines Lehrſatzes in Bezug auf den Vortrag im Allgemeinen, der ſich in nachſtehender Weiſe formuliren läßt: „Gleichwie der Dichter ſeinen Monolog oder Dialog in einem beſtimmt fortſchreitenden Rhythmus hält, der Declamator aber dennoch zu ſicherem Verſtändniß des Sinnes Einſchnitte und Ruhepuncte ſogar an Stellen machen muß, wo der Dichter ſie durch keine Interpunction anzeigen durfte, eben ſo iſt dieſe Art zu declamiren in der Muſik anwendbar und modificirt ſich nur mit der Zahl der ein Werk Ausführenden." — mit dieſem Lehrſatze, ſage ich, ohne erläuternde Beiſpiele iſt für die Sache ſo gut als nichts gethan. Denn erhebt ſich das Lyriſch-Pathetiſche in Beethoven's Sonaten ſtellenweiſe ſogar bis zum Rhetoriſchen, ſo wird ſich folgerecht auch der Ausdruck über das Declamatoriſche erheben müſſen. Es wird ſich demnach eine Darſtellungsweiſe ergeben, vermittelſt welcher auch ohne das mitwirkende Wort der Schein der Kunſtwahrheit erreicht werden kann. Es unterſcheidet ſich das Rhetoriſche im muſicaliſchen Ausdrucke von der Declamation wie die Rednerkunſt von der Redekunſt. Tactfreiheit mit tiefer Einſicht in den beſondern Sinn ſolcher Stellen iſt die erſte Bedingung des Vortrags in beiden Kategorien.

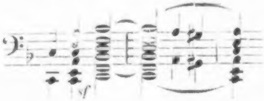
Zwei der prägnanteſten Beiſpiele, die in dieſe Kategorie gehören, werden dem höher gebildeten Muſiker ohne Zweifel den Schlüſſel zum Verſtändniß der Sache vor Augen legen. Das eine iſt der Seitenſatz in **Es dur** aus dem Finale der **C moll**-Sonate, **Op.** 10:



Mit dem Fortiſſimo im fünften Tacte tritt wieder das feſte Zeitmaß ein. Der Seitenſatz aber in **C dur** im zweiten Theil deſſelben Finale gehört ſeiner Tonart wegen nicht in dieſelbe Kategorie, wird folglich nicht mit ſo hoch geſteigertem

Pathos vorzutragen ſeyn, gleichwohl ohne Tactzwang. Die Schattirung bleibt beidemal dem Vortragenden überlaſſen. Die Bewegung wird der künſtleriſche Verſtand dictiren.

Das andere dieſer Beiſpiele iſt die geheimnißbergende Stelle im erſten Satze der **D moll**-Sonate, **Op.** 31:



Marx hat dieſe wunderbare Stelle gleichfalls hervorgehoben und bemerkt: „... von wo er (der Seitenſatz) ingrimmig gleichſam hinab ſich ſchwingt zu jenen Machtſchlägen, die nur bei bedeutendem Zurückhalten zu voller Wirkung kommen. Verweilen und Kraft gebühren am Meiſten dem erſten Auftreten, gemildert wird der Gedanke beim erſten Aufſchritt in die höhere Octave, die Bewegung wird gleicher, ungefähr im Maße des Hauptſatzes, bis zum Schluß in **A moll.**" **XLVII.**

Der mit dem künſtleriſchen Vortrage bereits Vertraute wird mit dieſer Weiſung an das Studium dieſer allerſchwierigſten Stelle in der ganzen Sonate gehen und vielleicht Richtiges erſtreben. Schwankend, unruhig iſt die Bewegung, im Aufſteigen etwas präcipitirend, im Rückgehen etwas ritardirend, keinesfalls ſchleppend, im Ganzen leidenſchaftlich erregt; erſt mit dem 13. Tacte wird dem Ausdrucke des Leidenſchaftlichen volle Freiheit gegeben, das Allegro kommt wieder zur Geltung.

Ein anderer Grund zu einer neuen Herausgabe der Claviermuſik war durch die bis dahin erreichte Ausdehnung der Claviatur gegeben, denn ſchon war dieſe ſeit bereits zehn bis zwölf Jahren bis in die viergeſtrichene Octave erweitert.

Bis einſchließlich der drei Sonaten, Op. 31, (desgleichen die um mehrere Jahre nach ihrer Entſtehung veröffentlichte

Sonate, Op. 54,) bewegt ſich die Beethoven'ſche Claviermuſik in dem engen Raum von nur fünf Octaven. Welche Hinderniſſe zu beabſichtigter, aber auch regelrechter Ausführung mancher Stellen ſich dem Componiſten entgegengeſtellt, erſieht man z. B. in der Sonate C dur, Op. 2, (die Paſſage im erſten Satz mit aufſteigenden Octaven, Tact 4); ferner in der Sonate D dur, Op. 10, (der unterbrochene Octavengang am Schluß des erſten Satzes erſten Theils vor dem Anhange, wo dem Componiſten fis, gis und a der dreigeſtrichenen Octave gefehlt; desgleichen wieder im zweiten Theil der unterbrochene chromatiſche Gang, der bis zum dreigeſtrichenen a aufſteigen ſoll,) u. ſ. f. Wie nach der Höhe, ſo nach der Tiefe. Auch in letzterem Bereiche findet ſich Hinderniß an Hinderniß. Es erweiſet ſich, daß in vielen Werken nicht eine Nachhülfe blos mit wenigen Noten Bedürfniß iſt, ſondern ganze Stellen umgeſchrieben werden müſſen, ein Geſchäft wichtiger noch bei den vielſtimmigen Werken, bei Concerten und andern, als bei den Sonaten für Pianoforte allein.

Durch welche Intriguen dieſe beabſichtigte Herausgabe 1816 hintertrieben worden, iſt am angeführten Orte ausführlich mitgetheilt.

Im Jahre 1823 iſt dieſes Herausgabe-Project, das einige Zeit vorher ein zweites Scheitern mit einer Wiener Verlagshandlung erfahren, (dieſelbe, die das erſte herbeigeführt) neuerdings aufgetaucht, und zwar zumeiſt auf Anregung von Andreas Streicher. Nachdem in der 3. Periode ſowohl über dieſes Scheitern, wie auch über das Wiederauftauchen des Projects ausführlich geſprochen worden, ſo bleibt hier nur noch zu ergänzen, daß ſich das Project nun auf die Geſammtliteratur des Meiſters erſtrecken ſollte. Anbei iſt noch ein beſonderes Accidens anzuführen, nämlich, daß Beethoven bei dieſer neuerlichen Verhandlung ſich vernehmen ließ, wie er nachgedacht habe, ob nicht zu Erzielung größerer Einheit einige der vierſätzigen Sonaten aus früherer Zeit, in welcher die Vielſätzigkeit nur angenommener Brauch war, in dreiſätzige umzuwandeln ſeyen. Mit Beſtimmtheit hatte er ſich aber nur für Entfernung des Scherzo Allegro aus der hochpathethiſchen Sonate C moll mit Violine, Op. 30, als mit dem Charakter des Ganzen im Widerſpruch, erklärt. Gegen dieſen Satz war er ſtets und rieth ihn aus vorſtehendem Grunde wegzulaſſen. Wäre die Herausgabe je zu Stand gekommen, ſo wäre vielleicht eine kleine Anzahl „verabſchiedeter“ Scherzo's, Allegro's und Menuett's abgeſondert erſchienen. Indeß blieb dieſe Abſicht in unſerm Kreiſe nicht ohne Anfechtung, denn Jeder hatte unter den Scherzo's u. ſ. w. ſeine Lieblinge, darum er ſie von der lange behaupteten Stelle nicht entfernt wiſſen wollte. Der Meiſter verwies jedoch an die dreiſätzigen Sonaten, Op. 10 C moll, Op. 13, Op. 14, Op. 31, Nro. 1 und 2, Op. 57, und andere noch. Die letzten mehrſätzigen Sonaten, Op. 106 und 110, ſind weſentlich anders zu beurtheilen, als die meiſten der vorausgegangenen.

Sollte etwa der Einwurf gemacht werden: wenn Beethoven einige Scherzo's und Menuett's auf Grund der Beeinträchtigung der charakteriſtiſchen Einheit aus den Sonaten habe entfernen wollen, warum nicht Gleiches aus den Quartetten, Quintetten, u. ſ. f.? Solcher Einwurf läßt ſich beantworten mit den in vielen Sonaten geſchilderten Seelenzuſtänden; ſie allein behaupten den Standpunct wahrhafter Dichtungen, ſie allein ſind Seelengemälde in des Wortes eigentlichem Sinne, folglich in engere Rahmen einzuſchließen, als jede andere Gattung, die in Geſellſchaft ausgeführt wird. Mit der Sonate ſondert ſich der Freund muſicaliſcher Poeſie von jeder äußern Einwirkung oder Störung auf ſeine Gefühle ab, und befindet ſich gleichſam mit ſeinem theuerſten Freunde (oder Freundin) allein; ſollte er das Werk gleichwohl mangelhaft dem äußern Ohr vermitteln, das Ohr der Seele hört es anders und die durch Töne und Harmonien erweckte Phantaſie verbeſſert das techniſch Verfehlte. Die Sonate vermag vor allen die Seele zu wahrer Andacht zu ſtimmen und oft bis zum Gebete zu erheben.*) Darum ſtellen ſich in ihr die formellen Anforderungen anders, als in Werken, die im Kreiſe von Vielen genoſſen werden.

---

*) In der beiſpielloſen Verbreitung der Beethoven'ſchen Sonaten wovon am Schluſſe dieſes Theiles eine Ueberſicht gegeben wird, erſcheint doch

Es bedarf keiner Verſicherung, daß ſich Beethoven von der Nothwendigkeit der Verbeſſerung in ſo vielen Werken gern überzeugen ließ, doch ſtellte er mancherlei Bedenken gegenüber, an deren Spitze der Reſpect vor dem Eigenthumsrechte der Verleger ſtand. Ueberhaupt ließ es ſeine allzeit bewieſene Unſchlüſſigkeit auch bei dieſer Gelegenheit an faſt kindiſchen Zweifeln über das Gelingen nicht fehlen, letztere zumeiſt auf Grund der faſt gänzlichen Entfernung ſeiner Clavierwerke vom Repertoire. In dieſem Umſtande finden ſich die beſondern Motive des Zerfallens mit ſeiner Zeit, daher auch des zu geringen Vertrauens zu derſelben. Als nun gar ſein Bruder mit einem neuen Plan dazwiſchen trat, und dem Meiſter die Selbſtherausgabe ſämmtlicher Werke mit einem noch viel größeren als dem von Streicher berechneten Gewinn in den Kopf geſetzt hatte, da ſtieg die Verwirrung bald auf's Höchſte.

Kurz, das lang und viel beſprochene Project iſt an zu vielen Klippen abermals geſcheitert und als unſer Meiſter wieder beſonnenen Anmerkungen Gehör geſchenkt, war es in ſeinem Kopfe ſammt allen daran hängenden Tauſenden von Silbermünze bereits auf fernere Tage verſchoben, denn ſchon war die Geneſis der 9. Sinfonie an deſſen Stelle getreten. Es half dem Freunde Streicher nichts, daſſelbe 1824 abermals auf's Tapet zu bringen. Zur Zeit hatten bereits die ſchmeichelhaften Anerbietungen des Fürſten Galitzin ſeinen Sinn eingenommen und ſchon war er mit Ausarbeitung des erſten für ihn beſtimmten Quartetts beſchäftigt. Erſt 1826 fand er wieder Zeit an dieſes Project zu denken und der Muſikhandlung Schott in Mainz den Verlag ſämmtlicher Werke anzutragen. Hören wir ihre Erwiderung vom 28. November deſſelben Jahres, die vorliegt: „Was den Verlag

---

wohl eine indirecte Bekräftigung, welche Dienſte in obigem Sinne dieſelben vielleicht Tauſenden leiſten.

ſämmtlicher Werke anlangt, ſo können wir jetzt noch keinen Entſchluß faſſen, indem wir noch für andere Verbindlichkeiten eine freie Zeit nöthig haben.“ —

Es ſey nun aber dieſes durch volle zehn Jahre ſich fortſpinnende Capitel des Herausgabe-Projects mit der Verſicherung geſchloſſen, daß der große Meiſter mit dieſer Idee und ihrer Ausführung zu Grabe gegangen. Dieſe Vorgänge zeigen augenſcheinlich und zugleich in betrübender Weiſe, was es bei Beethoven hieß einen Entſchluß faſſen und ihn ausführen. Die unaufhörlichen Berechnungen und darüber gepflogenen Verhandlungen mit ſeinen Rechenmeiſtern, wohl auch der unwiderſtehliche Drang zu neuen Schöpfungen, der ihm jeden Rückblick auf bereits Vorhandenes erſchwerte, würden vielleicht nach abermals zehn Jahren das Herausgabe-Project zu keinem erwünſchten Ziele gefördert haben. Das einzig Folgewichtige, was für uns Theilhaber aus den vielfachen Erwägungen, Einwürfen und Zweifeln dieſes andern **Fabius cunctator** erwuchſen, beſtand in den oft intereſſanten Aeußerungen über einzelne ſeiner Werke, oder über einzelne Stellen. Wohl darf es als ein bedeutſames Mißgeſchick bezeichnet werden, daß wir Ueberlebende nach dem Tode des Meiſters alsbald auseinander geſtoben wurden, bevor ein gemeinſchaftlich beabſichtigtes Unternehmen im Intereſſe der Claviermuſik begonnen werden konnte, wie im Anhange zur 3. Periode, Seite 149 u. ff. bereits angedeutet worden. Und ein Zeuge hat wenig oder gar keine Geltung. Darum ſieht ſich dieſer gegenwätig bemüßigt in der betreffenden Sache weit auszuholen, da im andern Falle das Ei des Columbus als poſitives Beiſpiel für alle Mitarbeiter gedient haben würde.

II.

Die in jedem Betrachte wichtigſte und ſeltenſte Eigenheit unſers Tondichters beſtand darin, ſich durch eine Idee entweder aus der Natur oder aus einem Gedichte, ſofern dieſelbe auf ſeine Phantaſie einen tiefen Eindruck gemacht, zu einer Compoſition anregen, oder ganz von ihr leiten zu laſſen und dieſe allzeit in feſte, beſtimmt ausgeprägte Formen zu bringen, die mit dem herkömmlichen, aber auch unter einander, wenig gemein haben. Beſehen wir uns den erſten Satz ſeiner erſten Sonate in F moll in ſeinem Formweſen, wie verſchieden iſt dieſes von dem des erſten Satzes der Sonate in Es dur, Op. 7! Wie verſchieden dieſes wieder von den erſten Sätzen der Sonate in C moll, Op. 10, der Pathétique, Op. 13, u. ſ. f. bis zu den wunderbaren Inſpirationen in den Sonaten Op. 57 (F moll), Op. 90 (E moll), Op. 101 (A dur) und ſo bis zur letzten! Ueberall anders, und doch führt uns der Meiſter in ſeinem Formenausdrucke einen ſo feſten, ſicheren Weg, daß wenig Phantaſie erforderlich wird, falls nur der Vortrag dem Inhalte angemeſſen iſt, den Faden der Dichtung keinen Augenblick zu verlieren. Wer im Stande iſt, dem Formweſen in den Beethoven'ſchen Sonaten bis auf den Grund nachzugehen, wird zur Ueberzeugung kommen, daß in ſolchem Betrachte keine andere Muſik derſelben Gattung mit jener einen Vergleich aushalten kann: dort iſt das Außerordentlichſte geleiſtet und als muſicaliſche Poeſie ausgeſprochen. Wenn daher von Erſchöpfung der Formen durch Beethoven die Rede, ſo kann dieſe hauptſächlich nur in den Sonaten ihre Begründung finden. Das Ueberſchreiten dieſes Nec plus ultra liegt in einigen Sätzen ſeiner letzten Quartette vor Augen. In den bezeichneten Sonaten, aber auch in andern noch, findet ſich der muſicaliſche Shakespeare — um Amad. Wendt's Vergleich zu gebrauchen, I, 215 — der zu allermeiſt hierin den tiefſten Abgrund des kämpfenden Herzens, wie den ſüßen Liebeszauber des unſchuldigſten Gemuthes, den herbſten, tiefſten Schmerz, wie das himmelhoch aufjauchzende Entzücken, tiefſinnigen Ernſt und feurige Schwärmerei, das Erhabenſte, wie das Lieblichſte in Tönen geſchildert und ausgeſprochen hat. Es dürfte eben kein großes Wageſtück zu nennen ſeyn, die Darſtellung dieſer Sonaten, bald in allen, bald nur in einzelnen Sätzen, mit der Schwierigkeit einzelner in den Shakespeare'ſchen Dramen hervortretenden Charactere in Parallele zu ſtellen, wenn unſer Augenmerk, wie es geſchehen ſoll, auf Ergründung der Innerlichkeit und ihre logiſch-richtige Auseinanderſetzung gerichtet wird. Wie bei Shakespeare die meiſten Schauſpieler nur das Wort, nicht aber den Geiſt erfaſſen, ſo begreifen die Muſiker bei Beethoven's Sonaten ihre Aufgabe einzig und allein von der techniſchen Seite, weil weder in ihrem Kopfe noch in ihrem Herzen die Mittel zu finden, ſich den Weg in dieſe Tiefen zu bahnen. *)

Ferdinand Ries ſagt in ſeinen Notizen, S. 77: „Beethoven dachte ſich bei ſeinen Compoſitionen oft einen beſtimmten Gegenſtand.“ Dieſe Worte werden nach dem hier Vorausgeſchickten zu interpretiren ſeyn.

Eindringlicher und faßlicher erklärt ſich Carl Czerny im 2. Capitel des 4. Theiles ſeiner Clavierſchule S. 62, als er über Charakter und Vortrag der Sonate in F moll, Op. 57, ſpricht. Er äußert ſich: „Mag ſich Beethoven (der ſo gerne Naturſcenen ſchilderte) dabei vielleicht das Wogen des Meeres in ſtürmiſcher Nacht gedacht haben, während von Ferne ein Hülferuf ertönt, immer kann ein ſolches Bild dem Spieler

---

*) Muſikern und Muſikfreunden, deren Kopf und Herz noch geſund ſind, iſt das Capitel: „Allgemeine Auffaſſung des Werkes“ im Anhange des Marx'ſchen Buches ganz beſonders zu empfehlen. Virtuoſen aber modernen Schlages iſt darin ein Spiegel ihres Treibens, wie auch ihrer Unwiſſenheit und Unbildung vorgehalten. Wie Marx ferner im Capitel: „Der Anſpruch auf Technik“ die Sonaten Op. 2 nach Op. 13, Op. 7 nach 28, Op. 57 nach 110, Op. 53 nach 109, u. ſ. f. ſtellt, zeugt von ſeinem außergewöhnlichem Studium aller dieſer ewigen Poeſien.

eine angemeſſene Idee zum richtigen Vortrag dieſes großen Tongemäldes geben. Es iſt gewiß, daß Beethoven ſich zu vielen ſeiner ſchönſten Werke durch ähnliche, aus der Lectüre oder aus der eigenen regen Phantaſie geſchöpfte Viſionen und Bilder begeiſterte, und daß wir den wahren Schlüſſel zu ſeinen Compoſitionen und zu deren Vortrage nur durch die ſichere Kenntniß dieſer Umſtände erhalten würden, wenn dieſes noch überall möglich wäre.“

In einer Randnote bemerkt C. Czerny hierzu: „Er (Beethoven) war hierüber nicht gerne mittheilſam; aber doch bisweilen, bei vertraulicher Laune. So z. B. kam ihm die Idee des Adagio in **E dur**, (im Violin-Quartett, Op. 59, No. 2) als er einmal Nachts lange den geſtirnten Himmel betrachtete und an die Harmonie der Sphären dachte. Zu ſeiner 7. Sinfonie in **A dur** wurde er durch die Ereigniſſe der Jahre 1813 und 1814 angeregt (wie zur Schlacht von Vittoria.) Aber er wußte, daß die Muſik nicht immer von dem Hörer ſo unbefangen gefühlt wird, wenn ein beſtimmt ausgeſprochener Zweck deren Einbildungskraft ſchon voraus feſſelt.“

Mit der Anregung in Bezug auf die genannte Sinfonie befindet ſich Czerny im Irrthum, weil das Werk bereits vor Beginn der großen Ereigniſſe 1813 faſt vollendet war. Auch findet ſich darin nicht der leiſeſte Anklang vom Charakter einer kriegeriſchen Muſik. Nicht minder datirt die Idee zur Schlacht von Vittoria, welche allerdings 1813 geſchrieben worden, weiter zurück, wie aus Beethoven's Depoſition in der Prozeßſache mit Maelzel zu ſchließen iſt. Dort ſagt er: „Ich hatte ſchon vorher die Idee zu einer Schlacht gefaßt“ u. ſ. w.

Eines Tages, als ich dem Meiſter den tiefen Eindruck geſchildert, den die Sonaten in **D moll** und **F moll** (Op. 31 und 57) in der Verſammlung bei C. Czerny hervorgebracht und er in guter Stimmung war, bat ich ihn, mir den Schlüſſel zu dieſen Sonaten zu geben. Er erwiderte: „Leſen Sie nur Shakespeare's Sturm.“ Dort alſo ſoll er zu finden ſeyn; aber an welcher Stelle? Frager, leſe, rathe und errathe!

Eingehender willfahrte er meiner Bitte in Betreff des Largo in der Sonate **D dur**, **Op.** 10. Er äußerte ſich dahin, daß die Zeit, in welcher er die meiſten Sonaten geſchrieben, poetiſcher (ſinniger?) geweſen, als die gegenwartige, (1823) daher Angaben der Idee nicht nöthig waren. Jedermann, fuhr er fort, fühlte aus dieſem Largo den geſchilderten Seelenzuſtand eines Melancholiſchen heraus mit allen den verſchiedenen Nuancen von Licht und Schatten im Bilde der Melancholie, ſo wie Jedermann in den zwei Sonaten, **Op.** 14, den Streit zwiſchen zwei Principen in dialogiſcher Form erkannt hat, ohne Aufſchrift, u. ſ. w.

(Marx unterzieht das über dieſe beiden Sonaten in den früheren Ausgaben Angeführte einer Kritik — (**I.** 157 ff.) — und trifft unbezweifelt das Richtige damit. Es iſt aber entgegen zu halten, wie wenig noch in jener Epoche die kunſtäſthetiſchen Begriffe feſtgeſtellt waren, daher nur zu oft ein **quid pro quo** gebraucht worden. Iſt doch die Aeſthetik als Wiſſenſchaft noch gar ſehr jung. So verſtand z. B. Beethoven unter „Principe“ nicht Hauptſtimmen, wie Marx das Wort überſetzt, ſondern Gegenſätze. Demnach dürfte auch ſeine andere Benennung „Dialog, dialogiſche Form“ verſtändlich und wohl auch zu rechtfertigen ſeyn. Schärfer ausgeprägte Gegenſätze (Prinzipe), als beide Sonaten unter **Op.** 14, weiſet die Sonate in **C moll, Op.** 10, auf, (darum ſie zu den allerſchwierigſten in der Ausführung zählt), allein dieſe ſind weniger leicht als Beiſpiele zur Erklärung zu dienen, als jene. Ueber dieſe **C moll** Sonate ſich einigermaßen genügend zu erklären, bedarf es einer Abhandlung. Und doch wird ſie gewöhnlich nur zu den „kleinen“ geſtellt!)

Ob Beethoven ſolche Ueberſchriften wirklich ſelber der Oeffentlichkeit übergeben haben würde, wie er ſie im Freundeskreiſe ausgeſprochen, ſteht dahin, und bezieht ſich der Verfaſſer diesfalls auf das Seite 109 des erſten Theiles Angeführte. Mit Grund ſagt alſo Czerny, der langjährige Beobachter des großen Meiſters, wie dieſer wohl begriffen, daß die Muſik nicht immer von den Hörern unbefangen gefühlt werde, wenn ein beſtimmt ausgeſprochener Zweck deren Einbildungskraft ſchon voraus feſſelt. Es würde darum wohl ſchwere Bedenken bei der beabſichtigten Angabe der Leit-Idee gekoſtet haben. Jedoch nicht unwahrſcheinlich, daß dieſelben bei einigen Werken, oder nur Sätzen, ſich hätten beſiegen laſſen. Immerhin bleibt es zu bedauern, daß von dem Beabſichtigten nichts zur That geworden.

Auffallen muß die Läſſigkeit der Meiſter der claſſiſchen Epoche in Beziehung auf zu gebende Erläuterungen, wenn es nicht das Techniſche betroffen. So auch Clementi mit ſeiner Sonate „**Didone abbandonata, Scena tragica.**" Er hat aber nicht minder wie Beethoven auf die Intelligenz ſeiner Zeit gerechnet, daß man folglich ſeine Intentionen unfehlbar errathen werde. In erfreulicher, aber auch ſehr belehrender Weiſe hat ſie Friedrich Rochlitz aus dem Werke herausgeleſen und in ſeiner kritiſchen Abhandlung auseinander geſetzt. Allg. Muſ. Ztg. 1822, S. 631 ff. Ganz richtig bemerkt der Kritiker im Eingange: „Eine tragiſche Scene iſt ſie in der That, und zwar eine ſo klar gedachte und ſo beſtimmt ausgedrückte, daß es gar nicht ſchwer fällt — nicht etwa nur bei jedem Hauptſatze, ſondern auch bei jedem Haupttheile eines ſolchen — den Verlauf wechſelnder Gefühle, der hier entwickelt worden iſt, wörtlich nachzuweiſen." Und er weiſet ihn wirklich nach. — Wer verſteht dieſes muſicaliſche Seelengemälde (leider in der ſtereotypen Sonatenform der Alten geſchrieben!) heutzutage noch zu interpretiren? Höchſtens gelangt noch einer, der flüchtig daran vorüber eilt, zu dem leichtfertigen Ausſpruche: „Der poetiſche Inhalt dieſer Sonate kommt nur im Titel zum Ausdrucke." Dieſer Ausſpruch gehört einem Beethoven-Forſcher an. Clementi hat mir im Jahre 1827 zu Baden bei Wien über Inhalt und Vortrag dieſer Tondichtung eine ausführliche Anweiſung gegeben. Die Gelegenheit einer neuen Auflage des Werkes in der Johann André'ſchen Offizin zu Offenbach 1856 benutzend, habe ich hiezu ein Vorwort mit den Belehrungen des greiſen Meiſters beigelegt. Außer dieſem mit Seelenzuſtänden ſich beſchäftigenden Tongemälde wüßte ich unter dem Titel „Sonate" kein zweites ſo ſcharf ausgeprägtes zu nennen, das in ſolcher Beziehung den Beethoven'ſchen zur Seite geſtellt werden dürfte.*)

Dieſe Anführungen genügen, um zeigen zu können, daß Beethoven's geſammte Claviermuſik, wenige Werke ausgenommen, auf Vorausſetzungen beruht, die bei keiner andern eintreffen, daß ſomit ihr Vortrag nicht minder von jeder andern abweicht; dieſelbe in allgemeiner Weiſe zu ſpielen, d. h. das Beſondere dieſer Muſik vom Allgemeinen nicht zu ſcheiden wiſſen, ſtünde in Parallele mit italieniſcher Muſik in deutſcher Weiſe geſungen. Czerny ſagt daher Seite 34 a. a. O. mit Grund: „Beethoven's Compoſitionen müſſen anders geſpielt werden, als jene von Mozart, Clementi, Hummel u. ſ. w. Worin dieſer Unterſchied beſteht, iſt nicht leicht durch Worte auszudrücken.“ — Ferner findet ſich dort auf Seite 70 folgende beachtenswerthe Anmerkung: „Beethoven lebte und ſchrieb alle ſeine Werke in Wien. Es iſt natürlich, daß der Sinn für deren Verſtändniß und richtigen Vortrag hier vorzugsweiſe — wie durch Tradition — bewahrt werden konnte, und die Erfahrung hat bewieſen, daß das wirklich der Fall iſt. Denn wie oft mag in andern Gegenden, ſowohl das Tempo, wie der Charakter dieſer Compoſitionen verfehlt worden ſeyn! Und für die Zukunft wäre dieſes noch mehr zu beſorgen.“

Dies hat Czerny zu Anfang des vierten Jahrzehends niedergeſchrieben, nachdem ſchon ſeit zehn vollen Jahren faſt ſämmtliche Claviermuſik Beethoven's in Wien vom Repertoire verſchwunden war, wie voraus bemerkt. Höchſtens war im dritten Jahrzehend noch bei Schuppanzigh's Quartetten und in den **Concerts spirituels** ein oder das andere der vielſtimmigen Werke zu hören, die Sonate, die Trägerin tiefſter

---

*) Der Verehrer Clementi'ſcher Sonaten, W. H. Riehl, nennt die Ueberſchriften bei der Didone „Zopf,“ und doch hat „der Meiſter der Sonate,“ (von Riehl mit allem Rechte ſo bezeichnet,) dieſen Zopf in vollſter Künſtlerreife wohlbedacht ſeinem Werke angehängt. Sonderbar! Dieſe Sonate, nebſt zwei andern, in D moll und A dur, Op. 50 bildend, iſt Anfangs des dritten Jahrzehends erſchienen, demnach faſt unmittelbar auf den Gradus ad Parnassum gefolgt.

Poeſie, exiſtirte nicht mehr. Wie mochte Czerny nur noch lebende Spuren von Tradition in Künſtlerkreiſen finden wollen, da er in Folge ſeiner beiſpielloſen Vielſchreiberei die Beethoven'ſche Literatur ſeit langen Jahren nicht mehr cultivirt und thatſächlich ſelber bereits darin irre geworden war. Wie es ſchon um jene Zeit um das Verſtändniß der Beethoven'ſchen Muſik in der geſammten Kunſtwelt ausgeſehen, darüber legte Hector Berlioz, der alle Großſtädte Europa's kennen gelernt, im Journal des Débats vom 11. Aug. 1852 Zeugniß ab. Er geſteht dort, daß er unter allen ihm vorgekommenen Virtuoſen kaum ſechs namhaft zu machen wüßte, die Beethoven's Muſik in ihrem Geiſte zu ſpielen verſtänden. Wir wiſſen aber aus ſeinem Reiſewerk, wie ſein Scharfblick auch die Dinge in der öſtreichiſchen Hauptſtadt gemuſtert hat.

Hält es in der That ſchwer, das Eigenthümliche der Beethoven'ſchen Clavierwerke mit Worten ſo zu erklären, daß ein ſicheres Verſtändniß aller Theile bis zur Evidenz erzielt werden könnte, ſo muß denn doch ein Weg aufzufinden ſeyn, dieſen Zweck wenigſtens annähernd zu erreichen. Meinerſeits glaube ich dieſen Weg in der Lehre vom freien Vortrage zu finden, da gerade die Tradition ſich zu allernächſt an dieſe Lehre anlehnt. Man erinnere ſich nur des über die Vorträge der Frau von Ertmann I. S. 241 Ausgeſagten. Mit Grund entgegnet man, daß der richtige Begriff vom freien Vortrage der laufenden Epoche ganz abhanden gekommen. Man läßt daher Zweifel laut werden, ob vermittelſt Anwendung dieſer Vortragsweiſe ohne vorausgegangenes Studium der Innerlichkeit der tiefe Geiſt, insbeſondere aus den Sonaten, zum Ausdruck gebracht werden könne; man weiſet auf den vollſtändigen Mangel an guten Muſtern hin, die ernſtlich Strebenden mit practiſchen Beiſpielen voran gehen ſollten, und dergleichen gewichtige Anmerkungen mehr. Sie aber alle ſollen nicht abſchrecken, das Mögliche für die Sache zu thun, geſchieht es ja doch lediglich aus hiſtoriſchen Gründen.

Wie es um den Begriff des freien Vortrags in der ſollen einige Autoritäten eingeführt werden. Vorab muß jedoch bemerkt werden, daß der Terminus „freier Vortrag“ dort in irrthümlicher Weiſe mit dem **Tempo rubato** des italieniſchen Sängers als gleichbedeutend gehalten ward. Schon der Umſtand, daß letzteres zumeiſt nur in der **Opera buffa** ſein Recht behauptet, während es in der **seria** kaum gekannt iſt, zeiget, daß ein ſolcher Begriff mindeſtens ſchwankend iſt. Beethoven proteſtirte gegen Anwendung dieſes Terminus bei ſeiner Muſik, wenngleich vergeblich, weil die italieniſchen Termini ſeine Epoche ganz und gar beherrſcht hatten, mitunter ihn ſelber. Davon ſogleich ein Beiſpiel.

Ignaz von Seyfried in dem apocryphen Werke „Beethoven's Studien“ ſagt in der Rubrik „Charakterzüge und Anekdoten“ S. 18: „Unſer Beethoven gehörte ſchlechterdings nicht zu den eigenſinnigen Componiſten*), dem kein Orcheſter in der Welt etwas zu Dank machen kann; ja zuweilen war er gar zu nachſichtsvoll und ließ nicht einmal Stellen, die bei den Vorproben verunglückten, wiederholen; „das nächſte mal wird's ſchon gehen!“ meinte er. — Bezüglich des Ausdrucks, der kleineren Nuancen, der ebenmäßigen Vertheilung von Licht und Schatten, ſo wie eines wirkſamen **Tempo rubato****), hielt er auf große Genauigkeit und beſprach ſich, ohne Unwillen zu verrathen, gern einzeln mit Jedem darüber. Wenn er nun gewahrte, wie die Muſiker in ſeine Ideen eingingen, mit wachſendem Feuer zuſammenſpielten, von dem magiſchen Zauber ſeiner Tonſchöpfungen ergriffen, begeiſtert wurden, dann verklärte freudig ſich ſein Antlitz, aus allen ſeinen Zügen ſtrahlte Vergnügen und Zufriedenheit, ein wohlgefälliges Lächeln umſpielte die Lippen und ein donnerndes „**Bravi tutti**“ belohnte die gelungene Kunſtleiſtung.“ — Der Meiſter ſpendete alſo auch ſein Lob in italieniſcher Sprache.

---

*) Wie es um ſeinen Eigenſinn eigentlich beſchaffen geweſen, das bezeugen die vielerlei Vorgänge mit Schuppanzigh's Quartett. Seyfried [illegible] Vergl. I. 79.

Der Erzvater des modernen Clavierſpiels, Philipp Emanuel Bach, äußert ſich in ſeinem „Verſuch über die wahre Art das Clavier zu ſpielen“ wie folgt: „Zur richtigen Ausführung des **Tempo rubato** gehört viel Urtheilskraft und ganz beſonders viel Empfindung. Wer beides hat, dem wird es nicht ſchwer fallen mit aller Freiheit, die nicht den geringſten Zwang verträgt, ſeinen Vortrag einzurichten und er würde, wenn es ſeyn müßte und dürfte, alle Gedanken verziehen können. Anders aber wird bei aller Mühe ohne hinlängliche Empfindung nichts Rechtes ausgerichtet werden können. Sobald man ſich mit der Oberſtimme ſclaviſch an den Tact bindet, verliert jedes Tempo (Satz?) ſein Weſentlichſtes (das Charakteriſtiſche?), weil alle Stimmen auf's Strengſte nach dem Tacte ausgeführt werden müſſen.“

Hiebei iſt zu bemerken, daß der große Meiſter die Claviermuſik ſeiner Zeit im Auge hat, die vielleicht eine ſolche Behandlung zugelaſſen. Wie mag er wohl ſeine „Clavier-Sonaten und freien Phantaſien nebſt einigen Rondo's“ vorgetragen haben, über welche ſich Carl Friedrich Cramer in ſeinem „Magazin der Muſik“ in ſo anziehender Weiſe ausgeſprochen hat, wie uns in Nr. 32 der Niederrheiniſchen Muſik-Zeitung 1858 vorgelegt ward! —

Einen ganz beſonders intereſſanten Beitrag zu unſerm Fragepuncte liefert C. M. von Weber. Von dem Leipziger Muſikdirector Präger 1824 um die Tempi zur Euryanthe befragt, überſchickte ihm der Componiſt ein derlei Verzeichniß und legte einen Aufſatz voll wichtiger und allgemein giltiger Bemerkungen bei, der ſich in Nr. 28 der Berliner Muſik-Zeitung von 1827 vorfindet. Darin ſagt er unter anderem: „Der Tact, das Tempo, ſoll nicht ein tyranniſch hemmend — oder treibender Mühlenhammer ſeyn, ſondern dem Muſikſtücke das, was der Pulsſchlag dem Leben des Menſchen iſt. Es gibt kein langſames Tempo, in dem nicht Stellen vorkämen, die eine raſchere Bewegung forderten, um das Gefühl des Schleppenden zu verhindern. Es gibt kein Preſto, [illegible]

Mittel zum Ausdruck zu benehmen .... Das Vorwärtsgehen im Tempo, wie das Zurückhalten, darf nie das Gefühl des Rückenden oder Gewaltſamen erzeugen. Es kann alſo — in muſikaliſch und poetiſcher Bedeutung — nur Perioden- und Phraſenweiſe geſchehen: bedingt durch die Leidenſchaftlichkeit des Ausdrucks .... Für alles dieſes haben wir in der Muſik keine Bezeichnungsmittel. Dieſe liegen allein in der fühlenden Menſchenbruſt, und finden ſie ſich da nicht, ſo hilft weder der grobe Mißgriffe verhütende Metronom, noch die ſo höchſt unvollkommenen Andeutungen, die ich in der Reichhaltigkeit des Stoffes um vieles weiter auszuführen verſucht ſeyn möchte, warnten mich nicht aufgedrungene Erfahrungen, in deren Folge ich ſie jetzt ſchon als überflüſſig und nutzlos betrachte, und gemißdeutet hoffe. Mögen ſie nun aber daſtehen: einzig veranlaßt durch freundliche Anfrage.*)

Aber auch bezügliche Ausſprüche von Aeſthetikern ſollen Platz finden.

Hand äußert ſich: „Dem Vortrag darf die Freiheit nicht fehlen, welche die Schönheit überall erheiſcht. Tactfreiheit iſt nicht Tactloſigkeit. Schön wird daher derjenige vortragen, welcher den Tact nicht als anzulegende Feſſel, ſondern frei behandelt, ohne jemals aus dem Tact zu kommen. Dies verſtehen aber diejenigen Muſiker falſch, welche durch ein willkürliches Zögern und Eilen einen individuellen Ausdruck erzielen und dabei oftmals Charakter und Sinn eines Werkes zerſtören.“ I. 187.

Schilling ſagt: „Bei jedem Tonſtück müſſen die beſonderen inneren und äußeren Verhältniſſe und Eigenſchaften deſſelben in ſorgfältige Betrachtung gezogen werden, um hinſichtlich der Modification des in ſo unbeſtimmter Weiſe allgemeinhin feſtgeſtellten Tempo's grade das Rechte, und zwar bei jeder einzelnen Stelle ſelbſt das Rechte zu treffen.“ S. 367.

---

*) Der treffliche Meiſter ſcheint auch viele widrige Erfahrungen in dieſem Falle gemacht zu haben. Sehr wahrſcheinlich dachte er dabei an die eingebildeten Dirigenten, die trotz dieſer Routine dennoch jede Belehrung mißachten; auch dachte er wahrſcheinlich an die große Menge oberflächlicher Claviertreiber, denen correctes Abſpielen der Noten das Höchſte iſt. Für beide Claſſen iſt freilich alles überflüſſig und nutzlos. Dennoch wagen ſie alles zu bekämpfen, was ihren beſchränkten Horizont [illegible]

Der in unſerer Sache wacker und mit tiefer Einſicht mitkämpfende A. B. Marx erklärt ſich in ſeiner Allgemeinen Muſiklehre mit folgenden Worten: „Wir überzeugen uns alſo, daß zwar nächſt der techniſchen Geſchicklichkeit eine vollkommene Kenntniß und Beachtung der Schriftzeichen zu rechtem Vortrage unentbehrlich iſt, daß wir aber außer dem noch Empfänglichkeit und Einſicht für dasjenige nöthig haben, was durch keine Schrift erſchöpfend ausgeſprochen werden kann: für den Sinn und die Tendenz des ganzen Kunſtwerks, wie aller ſeiner Theile, ſie mögen niedergeſchrieben und beſtimmt, oder aus unſern Empfindungen zu ergänzen ſeyn. Zugleich kann uns nicht entgehen, daß alle einzelnen Züge ihre Beſtimmung nur aus der Idee und dem Zwecke des ganzen Kunſtwerks empfangen haben können, und daß auch wir bei der Auffaſſung, bei dem Studium und Vortrag eines Werkes nur von deſſen Grundidee ausgehen dürfen. — Ein Werk von dieſer Grundidee aus in allen ſeinen Theilen vollkommen auffaſſen und darſtellen: das iſt die Aufgabe des künſtleriſchen Vortrages.“

Endlich iſt nachſtehende Erklärung eines unbekannten Verfaſſers über Objectivität in directer Beziehung zu unſerm Gegenſtande denkenden Muſikfreunden zu empfehlen:

„Die neuere Aeſthetik fordert in den Darſtellungen der ſchönen Künſte ebenfalls Objectivität, als dasjenige, worauf ſich auch der Styl bezieht; dahingegen Subjectivität des Kunſtwerks die Eigenſchaft iſt, die auf perſönlicher Auffaſſung und Individualität beruht, und aus bloßer Manier beſteht, dort alſo etwas allgemein Wahres, Nothwendiges, hier nur ein [illegible] Zufälliges. Die Objectivität allein be-

Vorſtellung; jene gibt Bild, Geſtalt und Anſchaulichkeit, und iſt daher der Plaſtik verwandt; dieſe iſt zerfließender, dunkler und gleicht mehr dem Eindrucke der Muſik. Aber auch im Muſicaliſchen ſoll Objectivität ſeyn; mithin auch im Lyriſchen; der Künſtler ſoll ſich in einem Gegenſtande außer ſich hinſtellen. Offenbar kann nicht jedem Künſtler das Geſetz der Objectivität gleich ſtreng vorgeſchrieben ſeyn, auch kann und ſoll die Objectivität die Subjectivität nicht unterdrücken, indem ſie dem Werke Antheil und Wärme verleiht.“

Der Verfaſſer muß mit allem Nachdrucke beſtätigen, daß, was immer er von Beethoven vortragen gehört, mit wenig Ausnahme ganz dieſen vorſtehenden Lehrſätzen entſprochen hat; es war frei alles Zwanges im Zeitmaße, wie es eben der Geiſt der Compoſition erfordert hatte.

Im Allgemeinen läßt ſich vom freien Vortrag der Claviermuſik in der zurückliegenden Epoche ſagen, daß er ſich meiſt nur auf ein verändertes, beruhigteres Zeitmaß in den Cantabile-Stellen der Allegro-Sätze, (im Seitenſatz und im Anhang faſt regelmäßig) beſchränkt hat. In ſolcher Hinſicht ſind Hummels Angaben über Wechſel des Zeitmaßes bei den Cantilenen ſeines großen Concerts in **A moll** als muſtergiltige Beiſpiele anzuſehen. Daß ſich dieſelben aber nicht in der Hauptſtimme des Werkes ſelbſt, ſondern nachträglich erſt in ſeiner Clavier-Schule vorfinden, zeigt wiederum die Art jener Meiſter die Kenntniß des ausdrucksvollen Vortrags bei den Virtuoſen vorauszuſetzen. Allerdings ging ſelbſt in der durch Hummel bewirkten neuen Richtung des Clavierſpiels das Beſtreben dahin, der Catilene überall gerecht zu werden, und zwar meiſt nach italieniſcher Geſangmethode, im Gegenſatze zu unſerer Zeit, die die Cantilene als überflüſſiges Beiwerk behandelt. Reizend war Hummels Vortrag ſeiner „La bella capricciosa.“ Die capriciöſe Schöne ſang und ſprach zu uns aus dieſem ſinnvollen Tongemälde gegenſätzlicher

Wenn Hummel in ſeiner Schule der freien, declamatoriſchen Vortragsweiſe kein beſonderes Capitel widmet, ſich vielmehr ausſchließlich nur auf ſeine Sache beſchränkt und dabei noch ſehr oberflächlich zu Werke geht, ſo haben wir deſto mehr Carl Czerny zu verdanken. Das Capitel „von den Veränderungen des Zeitmaßes“ im 3. Theil ſeiner Schule ſtellt eine anſchauliche Lehre hin. Gleich §. 1 nennt er dieſe Veränderung mit Recht „das wichtigſte Mittel des Vortrages.“ Daß jedoch alles dort Gegebene bei Beethoven's Muſik noch unzulänglich iſt, zeigt Czerny im 2. Capitel des 4. Theils. Einiges daraus ſoll uns hier Dienſte leiſten. Vorab wird es aber erforderlich, uns um die Spielweiſe Beethovens zu bekümmern, um dieſe in ihren Eigenthümlichkeiten, ſofern dieſe mit Worten ſich beſtimmen laſſen, kennen zu lernen.

Die Schlußworte der erſten Periode geben das Urtheil über Beethoven's Spiel aus der Zeit, in welcher der Virtuoſe den Componiſten noch überragt hatte, wenigſtens in der öffentlichen Meinung. Dieſes Urtheil iſt blos mittelſt des Epithetons „Starkſpieler“ zu ergänzen, welches man damals ſowohl unſerm Meiſter, als auch einigen andern auf ziemlich gleicher Höhe ſtehenden Rivalen, als Anton Eberl, Frau Auerhammer und Joſeph Wölfl, beizulegen pflegte. Das Inſtrument mit männlicher Kraft gut behandeln, blieb dem Meiſter bis an ſein Lebensende eigen.[*] Noch im Jahre 1822 bemerkt der Referent der Allg. Muſ. Ztg. S. 310 mit Grund: „Unſer Beethoven ſcheint wieder für Muſik empfänglicher zu werden, — (in der Wirklichkeit hatte er ja nicht aufgehört es zu ſeyn) er phantaſirte bereits einige Male in einem geſelligen Cirkel ganz meiſterlich zur allgemeinen Freude und bewies, daß er noch immer ſein Inſtrument mit Kraft, Luſt und Liebe zu behandeln verſtehe.“ Es geſchah dies im Hauſe ſeiner Freundin, der Frau Baronin von Puthon.

---

[*] I. 14 ward der Vorwürfe erwähnt, welche der Meiſter mir am Pianoforte zu machen pflegte. Mein Klimpern gab den meiſten Anlaß dazu. „So groß und ſo ſtark, und doch ſo unmännliche Behandlung des Inſtruments“, waren noch, nebſt bereits dort angeführten, die [illegible]

Bei Gelegenheit der Mittheilungen von Cherubini und Cramer über Beethoven in der 2. Periode iſt auf die noch zu gebenden Urtheile dieſer hohen Autoritäten über des Meiſters Clavierſpiel hingewieſen, die zur Stelle folgen ſollen. Der kurz angebundene Cherubini characteriſirte es mit einem Worte: rauh. Der Gentlemen Cramer wollte jedoch weniger Anſtoß an dem Rauhen des Vortrages gefunden haben, als vielmehr an dem unzuverläßigen Wiedergeben einer und derſelben Compoſition, heute geiſtreich und voll charakteriſtiſchen Ausdrucks, morgen aber launenhaft bis zur Unklarheit oft verworren.*) Aus dieſem Grunde hatten einige Freunde den Wunſch geäußert, mehrere Werke, einige noch im Manuſcript, von Cramer öffentlich vortragen zu laſſen, womit eine ſehr empfindliche Seite Beethoven's berührt worden: die Eiferſucht ward erweckt, der, nach Cramers Worten, gegenſeitige Spannung gefolgt iſt. Ueberhaupt wollte es mir ſcheinen, daß der bereits mit europäiſchem Ruhme gekrönte Cherubini, im Alter auch um volle zehn Jahre voraus, unſerm Beethoven gewaltig imponirt haben müſſe, wofür Verſchiedenes ſpricht. Cherubini äußerte bei unſern Zuſammenkünften, er habe nicht unterlaſſen können, Beethoven's Aufmerkſamkeit auf die Clementi'ſche Schule, d. h. auf deſſen Art Clavier zu ſpielen, zu lenken, und habe dieſer derlei Winke immer dankend hingenommen, mit dem Verſprechen, beim nächſten Vortrag werde er ihn hoffentlich zufrieden ſehen. — Clementi's Urtheil über Beethoven den Clavierſpieler, dem Verfaſſer 1827 in Baden mitgetheilt, beſchränkt ſich auch nur auf wenige Worte; er ſagte: „Das Spiel war nur wenig ausgebildet, nicht ſelten ungeſtüm, wie er ſelber, immer jedoch voll Geiſt." Clementi hat noch im Jahr 1807 in Wien Beethoven verſchiedene Werke vortragen gehört.

Erfreulich darf es genannt werden, daß der jüngere Meiſter den gegebenen Winken des älteren gefolgt iſt. In ſeinen Zeilen an Stephan von Breuning aus den letzten Lebenstagen, unter „3" bei den Charakterzügen angeführt, beweiſet Beethoven das treue Feſthalten an Clementi's Methode. Hatte ihn der Zuſtand ſeines Gehörs gehindert, durch eigene Praxis jene Grundſätze zu bewähren, ſo vermochte er dennoch Lernbegierige darauf hinzuweiſen. Von Clementi unmittelbar hatte Beethoven gehört, wie er nach langem Umherſuchen und Forſchen nach poſitiven Regeln über Vortrag endlich in der Geſangkunſt die Mittel hierzu gefunden habe. Selbſt auch Sänger verſuchte er die Regeln der Proſodie bis in einzelne Tongruppen der Inſtrumentalmuſik hinüber zu tragen u. ſ. w. Auf dieſem Wege gelangte er zu dem ſingenden Vortrage, ſelbſt in Paſſagen, wo Kürzen und Längen in unendlicher Abſtufung eine wichtige Rolle ſpielen.*)

---

*) C. Czerny bemerkt über dieſen Punct §. 7, daß Beethoven's Spielweiſe in Bezug auf Reinheit und Deutlichkeit nicht immer als [illegible]

Wenn von Clementi's Kunſt im Vortrage die Rede iſt, die unſer Meiſter bis zu der Grenzlinie adoptirt hatte, wo ſeine künſtleriſche Individualität begonnen, wird es wohl als Parentheſe geſtattet ſeyn, auf Mozart's Urtheil über das Spiel des italieniſch-engliſchen Meiſters zurückzublicken, das der deutſche Amphion „geſchmack- und empfindungslos" genannt. Es gibt Gelegenheit der „Erläuterung" dieſes Urtheils durch Clementi's Schüler, Ludwig Berger zu gedenken, wodurch das oben geſagte eine kräftige Stütze erhält.

Berger brachte ſeinen Lehrer auf deſſen Zuſammentreffen mit Mozart 1781 vor dem Kaiſer Joſeph zu ſprechen. Darüber äußert er ſich folgendermaßen: ... „Aus dem Fortgang der Erzählung Clementi's ging hervor, wie ſehr ihn die Kunſtleiſtungen Mozart's ergriffen und entzückten. „„Ich hatte bis dahin Niemand ſo geiſt- und anmuthsvoll vortragen gehört. Vorzugsweiſe überraſchten mich ein Adagio und mehrere ſeiner extemporirten Variationen, wozu der Kaiſer das Thema wählte, das wir wechſelſeitig, einander accompagnirend, variiren mußten."" Auf meine Frage, ob er damals ſchon in ſeinem jetzigen Style (es war im Jahre 1806) das Inſtrument behandelt hatte, verneinte er dies, hinzuſetzend, daß er in jener früheren Zeit ſich vorzugsweiſe noch in großer, brillirender Fertigkeit und beſonders in den vor ihm nicht gebräuchlich geweſenen Doppelgriff-Paſſagen und extemporirten Ausführungen gefallen, und erſt ſpäter den geſangvolleren, edleren Styl im Vortrage durch aufmerkſames Hören damaliger berühmter Sänger, dann auch durch die allmählige Vervollkommnung beſonders der engliſchen Flügel-Fortepiano's, deren frühere mangelhafte Conſtruction ein geſangvolleres, gebundeneres Spiel faſt gänzlich ausgeſchloſſen, ſich angeeignet habe." Allg. Muſ. Ztg. 1829, S. 467.

---

*) Unter „1" in den Charakterzügen wurde angeführt, was Beethoven aus griechiſchen und lateiniſchen Claſſikern für ſeine Kunſt abſtrahirt hat. Eine Nachricht über Clementi aus „Bern im October 1784" — in Nro. 36 der Niederrheiniſchen Muſik-Zeitung von 1858 mitgetheilt — enthält unter vielem Intereſſanten auch folgende Stelle: „In ſeiner Compoſition, abſonderlich im Langſamen, zeigte er mir, wie die Mittelſtimme den Geſang führe; das habe er dem Rameau abgelernt. In den lateiniſchen Autoren habe er gefunden, ſeiner Compoſition die eigene Wendung zu geben; aus der Geometrie die Conſiſtenz der Gedanken. Die Art, ihre Epiſoden an einem unbiegſamen Orte anzubringen, ſey ſehr merkwürdig für einen Componiſten, und der Spruch des Quintilianus: Si non datur porta, per murum erumpendum. Clementi war alſo ebenfalls ein Zögling der Lateiner, wie zum Theil unſer Beethoven. Die von ihm in den zwanzig Nummern der Cramer'ſchen Etuden angezeigten proſodiſchen Kürzen und Längen (ſiehe voraus- [illegible]

Es wird nun noch einiger Vorzüge im Spiele unſers Meiſters zu erwähnen ſeyn, die im beſten Einklange mit Cramer's auch Clementi's Ausſagen ſtehen. Dieſe waren: ruhige Haltung der Hände wie des Oberkörpers, gebundener Styl und überaus merkwürdige Accentuation. In Bezug auf gebundenen Styl, wodurch ſich der ehemalige Organiſt zu erkennen gegeben, ſoll der Meiſter in früherer Zeit ſogar Hummel übertroffen haben, der hierin als großes Muſter, gleich John Field, ſich ausgezeichnet hat. Auch darum noch nahm Beethoven an der modernen Richtung des Clavierſpieles ein Aergerniß, weil — mit Ausnahme Hummels — der gebundene Styl ihr ganz abgegangen. Jedoch — wunderliches Geſchick! — der Autor ſo vieler erhabener Werke in allen Zweigen der Tondichtung, mit ſeinem lauten Widerwillen gegen alle Körperwindungen am Pianoforte, mußte zufrieden ſeyn, daß doch noch ein derlei Telegraph ſich für ſeine Clavierwerke intereſſirt und ihr Verſchwinden vom Repertoire um einige Jahre zurückgehalten hat; das war Carl Czerny, deſſen Verdienſt diesfalls laut gerühmt werden muß, was auch der große Meiſter gegen ſein Clavierſpiel einzuwenden gehabt. Nicht minder bleibt es Thatſache, daß Czerny der einzige unter den Wiener Virtuoſen geweſen, der ſich bemüht hatte Beethoven in ſeiner guten Zeit oft zu hören. Darum verdient er Beachtung bis zu dem Puncte, wo er beginnt Beethoven's Compoſitionen mit Zuthaten des modernen Virtuoſen zu verbeſſern und damit ſich daran zu verſündigen. Dieſe Zuthaten beſtanden im maßloſen Gebrauche des Pedals, in Verlegung der Cantilene aus der ein- und zweigeſtrichenen Octave in die drei- und viergeſtrichene, — man kennt Czerny's Vorliebe für die höchſten Octaven aus allen ſeinen Compoſitionen — in der Anwendung von Trillern und andern Verzierungen, endlich in der Metronomiſirung. Ein nach ſeinem Ableben 1857 veröffentlichter Brief von Beethoven an ihn aus dem Jahre 1812 zeugt ſchon von ſeinen Virtuoſen-Gelüſten in ſo früher Zeit. Der Wortlaut dieſes Briefes iſt:

„Lieber Czerny! Heute kann ich Sie nicht ſehen, morgen werde ich ſelbſt zu Ihnen kommen, um mit Ihnen zu ſprechen. Ich platzte geſtern ſo heraus; es war mir ſehr leid, als es geſchehen war, allein dies müſſen Sie einem Autor verzeihen, der ſein Werk lieber gehört hätte, gerade wie er es geſchrieben, ſo ſchön Sie auch übrigens geſpielt.“

Der Tadel im Concert-Saal betraf, wie der Herausgeber dieſes und noch zwei anderer Briefe von Beethoven an Czerny (aus dem Jahre 1816, nicht 1815) bemerkt, die im Es dur Quintett mit Blasinſtrumenten ſich erlaubten „Aenderungen, Erſchwerung der Paſſagen, Benutzung der höhern Octave 2c.“ Und dergleichen konnte ſich der damals 21jährige Pianiſt in Gegenwart des Meiſters erlauben! Um wie viel mehr that hierin der fertige Virtuoſe! Welch ein Vorbild für ſeine Schüler, nebſt andern Eigenheiten noch!

Wer Herrn Franz Liſzt Clavier ſpielen geſehen, gewinnt leicht den rechten Begriff von den Manieren ſeines len bis über den Kopf geworfen, den Anſchlag der Taſte aus einer Höhe von zwei Fuß, u. ſ. w. Liſzt iſt nur Nachahmer deſſen, was er als Knabe zwei Jahre hindurch als didactiſches Muſter vor ſich gehabt. Wenn Beethoven 1816 ſeiner verehrten Frau von Ertmann geſchrieben, (wir kennen dieſen Brief aus der dritten Periode) Kränklichkeit ſey ſchuld, daß er ſie neulich nicht bei Czerny ſpielen hören konnte, ſo darf noch als wahrſcheinlicherer Grund ſein Widerwille gegen Czerny's Unmaniren angenommen werden. Ließ er ſich aber dennoch bewegen den Vortragenden und deſſen Zuhörer im häuslichen Kreiſe mit ſeiner Anweſenheit zu erfreuen, was im Winter von 1818 öfters geſchehen, ſo fühlte er ſich durch andere Gründe dazu veranlaßt. Gut jedoch für die jungen Zuhörer, daß ſie, an Czerny's Weiſe gewöhnt, ſich im Genuſſe nicht ſtören ließen. Selbſt des ſtrengen Meiſters oft wiederholter Tadel: „Czerny hat keine Bindung und accentuirt falſch," hätte den Cultus nicht zu ſtören vermocht, weil es dem geſammten Kreiſe an tiefer Einſicht gefehlt. Für den Verfaſſer ſpeciell waren Czerny's Vorträge eine erwünſchte Schule, des Meiſters kritiſche Anmerkungen darüber höchſt intereſſante und belehrende Erläuterungen und Aufſchlüſſe über ſo manches Werk, die ohne ſolche herausfordernde Veranlaſſungen kaum erfolgt wären.*)

Was Beethoven's Eigenheit in der Accentuation betrifft, ſo kann der Verfaſſer anführen, was ſich theils aus den kritiſchen Anmerkungen über Czerny's Vorträge, theils aus den unmittelbaren Belehrungen am Piano ergeben. Vorzugsweiſe war es der rhythmiſche Accent, den er meiſt kräftig hervorhob und hervorgehoben wiſſen wollte, dagegen behandelte er den melodiſchen (gewöhnlich der grammatiſche genannt) meiſt nach Erforderniß, pflegte nur alle Vorhalte, den der kleinen Secunde im Cantabile ganz beſonders, immer mehr zu betonen, als man es von Andern gehört. Dadurch erhielt ſein Spiel ein Prägnant-Charakteriſtiſches, fern von dem Glatten, Flachen, das ſich niemals zur Tonſprache erhebt. Bei der Cantilene verwies er auf die Methode gebildeter Sänger, die nicht zu viel und nicht zu wenig thun, rieth ferner bisweilen paſſende Worte einer ſtreitigen Stelle unterzulegen und ſie zu ſingen, oder auch ſolche Stellen von einem gebildeten Violiniſten oder Bläſer zu hören. Großes hielt er auf den Anſchlag und deſſen Doppelbedeutung: der phyſiſche oder materielle und der pſychiſche, darauf Clementi die Aufmerkſamkeit gelenkt. Unter letzterem verſtand dieſer die im Gefühle berechnete Tonfülle, bevor noch der Finger die Taſte berührt. Wem dieſes fremd iſt, wird niemals ein Adagio ſeelenvoll vortragen. Ueberhaupt war unſer Meiſter ein erklärter Gegner der Miniatur-Malerei in aller muſicaliſchen Darſtellung und forderte demnach überall kräftigen Ausdruck. Auch die Vorträge des Schuppanzigh'ſchen Quartetts gaben davon Zeugniß. Die vier Männer brachten im Forte die Wirkung eines kleinen Orcheſters hervor, im vollen Gegenſatze zu dem Matten und Süßlichmanirirten hochberühmter Quartette unſerer Tage.

---

*) Dieſe Productionen, ausſchließlich Beethoven's Claviermuſik gewidmet, gab Czerny in den Wintern von 1818, 1819 und 1820 allſonntäglich von 11 bis 1 Uhr Vormittags in ſeiner Wohnung. Wer hören wollte, dem ſtand die Thüre offen. Von den bei der Menge in hohem Anſehen ſtehenden Virtuoſen hat keiner den beſchränkten Raum beengt; dagegen haben alle fremden Künſtler dieſe denkwürdigen Verſammlungen fleißig beſucht. Zu würdigen Mitgehülfen in der Pianoforte-Partie hatte Czerny die hohe Prieſterin der Tonkunſt, Frau von Ertmann, ferner die Herren Pfaller und Stainer von Felsburg, kaiſerliche Staatsbeamte. Letzterer iſt der Concipient der 1824 an Beethoven gerichteten Denkſchrift. Siehe II. Seite 60 u. ff.

Ein noch wichtigerer Theil der Beethoven'ſchen Redekunſt am Pianoforte betrifft die von ihm oft gebrauchte Cäſur und die rhetoriſche Pauſe, beides von Clementi überkommen. Um dieſen Theil aber nicht zu mißverſtehen, müſſen wir uns Beethoven's oben angeführten Lehrſatz in Bezug auf die Kunſt zu declamiren ins Gedächtniß zurückrufen. Die Cäſur, ein plötzliches Abbrechen des Redefluſſes, iſt in der Tonkunſt dem Begriffe nach mehr verwandt mit der rhetoriſchen Pauſe als in der Dichtkunſt, wo ſie auf einem beſtimmten Fuße des Verſes erſcheinen muß, z. B. im Pentameter des Diſtichons immer auf dem dritten Fuße. Der Begriff der als Verlängerung einer geſchriebenen zu gelten ohne ausdrücklich angezeigten Ruhepunct (Halt). Beide dieſe Vortragsmittel, im Begriffe nicht gar zu weit geſchieden, haben zum Zweck, dem Folgenden eine erhöhte Wirkung zu geben. Selbſtverſtändlich gilt dies nur von geeigneten Phraſen (Stellen), und hiebei wird wieder von mehr oder weniger Bedeutung (Sinn) derſelben die Rede ſeyn können. Beiſpiele werden beides zeigen.

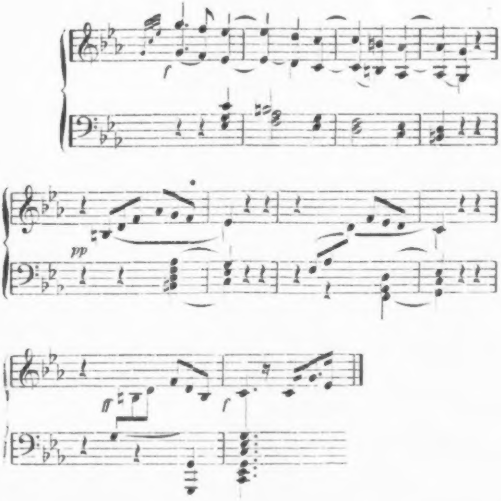
Alle Eigenheiten der Beethoven'ſchen Redekunſt im Detail laſſen ſich in ſeinen erſten Sonaten auffinden, als: im erſten Satz der erſten Sonate in **F moll**, in allen vier Sätzen der in **Es dur**, **Op. 7**, in allen drei Sätzen der in **C moll**, **Op. 10**, in allen vier Sätzen der in **D dur** deſſelben Opus, in der **Pathétique** und in beiden Sonaten **Op. 14**. Alle charakteriſtiſchen Abſtufungen vom Naiven, Sentimentalen, Ernſten und Heitern bis zum Leidenſchaftlichen kommen in dieſen genannten Sonaten zum Ausdruck. Einige Blicke in den erſten Satz der **C moll**-Sonate und in den erſten der **Pathétique** werden die Begriffe von rhetoriſcher Pauſe und Cäſur verſinnlichen. Die Stellen aus letzterer Sonate finden ſich unter den Ergänzungen.

Die gleich bei Beginn der **C moll**-Sonate ſich offenbarenden Gegenſätze von Stärke und Milde, bezeichnender, von Leidenſchaft und Sanftmuth *), ſind die ſprechenden Principe, die im 1. und 3. Satz zum Ausdruck kommen und im angemeſſenen Wechſel des Zeitmaßes ſich neben einander bewegen. Es iſt einer der gefährlichſten Wettkämpfe zwiſchen Gefühl und Verſtand, der, wenn er glückt, von unbeſchreiblich äſthetiſcher, aber auch ſeelenmaleriſcher Wirkung iſt.

Vom 13. Tact an bis einſchließlich 21. finden wir die rhetoriſche Pauſe. Hier die Stelle:

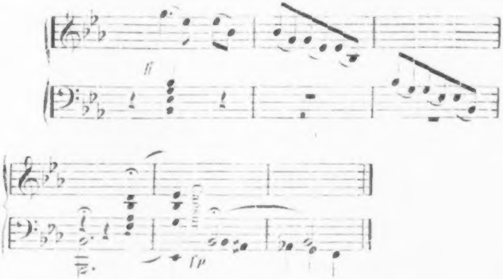
---

*) Sollte wohl bei Beethoven's Muſik, vornehmlich bei den Sonaten und Trio's, die Bezeichnung mit Pathos und Ethos unſtatthaft erſcheinen? Unſtreitig liegt darin eine ethiſche Bedeutung, denn ſie ſoll nicht blos erheitern, beruhigen, an- und aufregen, ſondern auch fördern, auf dem Wege neuer, aber doch kunſtgemäßer, feſter Formen vorwärts drängen und befreien von dem meiſt verbrauchten Formweſen früherer Epochen.



Die geſchriebenen Viertelpauſen in der Oberſtimme ſind alle um ungefähr zwei zu vermehren und die abgeriſſene Phraſe mit Ungeſtüm hinzuwerfen. Vermehrte Spannung iſt der Zweck. Mit dem 22. Tacte tritt die Fortſetzung der, Leidenſchaft athmenden Rede in feſtem Zeitmaße ein bis zur allgemeinen Pauſe mit dem 30. Tacte. Was von da ab alles bis zur Cantilene in **Es dur** (Mittelſatz) im Vortrage zu geſchehen hat, muß übergangen werden, „weil es mit Worten nicht leicht auszudrücken iſt,“ — ſagt Czerny. Doch darf auf Ph. E. Bach's Lehrſatz hingewieſen werden.

Die Cadenz vor dem Anhange im 1. Theil dieſes Satzes ſammt dem Beginn des Anhanges, zeigt die Anwendung des Beethoven'ſchen Lehrſatzes, nämlich Ruhepuncte, wo ſie der Componiſt nicht ausdrücklich hingeſtellt hat. Dieſe haben noch den Zweck, den Anhang merklich zu trennen. Die betreffende Stelle iſt:



Der Gang bewegt ſich mit Ungeſtüm nach der Tiefe und ſtockt plötzlich auf dem B. Der Anhang beſänftigt, hält ſich darum in ruhiger Bewegung, dem Allegro angemeſſen.

Bei Beginn der Geſangſtelle in F moll mit dem 13. Tacte im 2. Theil iſt die Viertelpauſe im 12. Tacte mit einem Ruhepuncte zu verſehen. Die Cäſur iſt in dieſem Tacte offenbar. Das Sanfte erfordert die merkliche Trennung vom Leidenſchaftlichen.

Von dem 3. Satze dieſer Sonate bemerkt Czerny: „Dieſes Finale iſt bereits ganz in jenem fantaſtiſchen Humor geſchrieben, der Beethoven ſo eigen war." *) — Fantaſtiſcher Humor! Wer vermag eine faßliche Definition dieſer Worte zu geben? Dieſer Sonaten-Satz gibt ſie wahrlich nicht, ſonſt müßte jeder leidenſchaftliche Ausdruck in der Muſik fantaſtiſch

---

*) Czerny gebraucht die Worte: „Humor, humoriſtiſch, fantaſtiſch" in Bezug auf den Charakter einzelner Sätze gar oft, ohne je nur einen Wink zu geben, wie ein ſolcher Charakter darzuſtellen ſey. An einer Stelle ſagt er wohl: „Durch die meiſterhafteſte Beherrſchung aller mechaniſchen Schwierigkeiten." Da gäbe es ja heutzutage Hunderte von ächten Beethoven-Spielern.

ſeyn. Der Vortrag bis zur Caricatur getrieben, vor welcher aber Czerny ſelber warnen will, wird allerdings dem Leidenſchaftlichen, das immer noch Form und Maß behalten muß, das Fantaſtiſche aufdringen, das aber form- und maßlos iſt. In den Werken des wahrhaften Tondichters wird ſich überall Klarheit, Einheit und Originalität in wohlgeordneter Form vorfinden, ob auch in den Werken des Träumers, des Fantaſten, des Geiſtesverrückten? (Hört Weimar'ſche Zukunftsmuſik!) Der Humor in der Tonkunſt wird ſich mit dem Ernſte, dem Sentimentalen eben ſo wohl paaren, als mit dem Naiven, Heiteren und Leidenſchaftlichen, niemals aber mit dem Fantaſtiſchen, das ſich überall verſtattet die Geſetze der Schönheit zu verletzen. Indeß hat Czerny mit jenem Terminus doch gezeigt, daß der Vortrag dieſes Satzes ein ganz exceptioneller ſeyn müſſe. Dieſes gilt auch vom erſten.

Cäſuren treten uns im 1. Satz der **Pathétique** zwei vor Augen, eine vor Eintritt des Seitenſatzes in **Es moll**, die andere an deſſen Schluſſe. Wenn man ſich an beiden Orten einen Ruhepunct über den Tactſtrich denkt, ſo wird die Cäſur merkbar und die Wirkung des Folgenden erhöht. Unter den Ergänzungen wird ſich eine Anſchauung dieſes Seitenſatzes ſammt Angabe der in allen Drucken fehlenden dynamiſchen Vortragszeichen vorfinden. Ebenſo wird dort vorgelegt werden, wie Beethoven die Eingangstacte (**Grave**) zum erſten Satze der **Pathétique** vorgetragen hat.

Cäſuren und rhetoriſche Pauſen treten uns in Beethoven's Sonaten häufig entgegen, (letztere aber noch öfter als erſtere) und haben meiſt das Auseinanderhalten der Gegenſätze zum Zweck.

Mit dieſen Anführungen über Beethoven's eigenthümliche Vortragsweiſe, reſp. über die unerläßlichen Erforderniſſe im Vortrage ſeiner Clavier-Muſik überhaupt, ſind nur gleichſam äußere Umriſſe des Ganzen gegeben. Alles auf ihr inneres Weſen und deſſen Verlebendigung Bezügliche kann nur auf mündlichem Wege am Pianoforte dem gehörig Vorbereiteten und Empfänglichen gegeben werden. Indeß wird der Leſer doch daraus entnehmen, was unſer Meiſter in der zu ſchreiben beabſichtigten Clavierſchule „Abweichendes“ von Andern auszuſagen gehabt hätte, wäre die Abſicht zur Ausführung gekommen. *)

Es wird nun am Orte ſeyn, Vortragsbemerkungen aus Czerny's Clavier-Schule über einige Sätze der Beethoven'ſchen Sonaten einfließen zu laſſen. Im Ganzen werden dieſelben Vorausgeſagtes bekräftigen und noch beſondere Winke geben, aber auch als Belege dienen, wie undeutlich und irreführend ſie im Einzelnen ſind.

Vom erſten Satze der erſten Sonate in **F moll** ſagt Czerny:

„Der Charakter iſt ernſt und leidenſchaftlich aufgeregt, kräftig und unentſchieden, und ohne alle jene Figuren von Clavierpaſſagen, welche ſonſt gewöhnlich die Ideen von einander trennen. Das Tempo iſt ein lebhaftes, doch nicht allzuſchnelles **alla breve**. — Vom 4. Tacte fängt ein kleines **Ritardando** und **Crescendo** an, (beide nicht vorgeſchrieben) welches bis zur Haltung im 8. Tact zunimmt. Die Tacte 41 bis 44 des erſten Theils ſind mit zunehmendem **Ritardando** vorzutragen, und erſt in der zweiten Hälfte des 45. Tactes tritt das Tempo wieder entſchieden ein. Vom 20. Tacte des zweiten Theils ſind die nachfolgenden 22 Tacte mit immer zunehmender Kraft und Lebhaftigkeit, ſehr **legato**, und dabei im Baß vorzüglich ausdrucksvoll auszuführen“

Vom vierten Satz dieſer Sonate heißt es:

„Stürmiſch aufgeregt, beinahe dramatiſch, wie die Schilderung irgend eines ernſten Ereigniſſes“ u. ſ. w. Wie man ſieht, ſind der Anmerkungen — wirklich in Sinne Beethoven's — nicht wenige, allein ohne Kenntniß aller oben entwickelten Lehrſätze wird der Spieler damit doch ſchwerlich etwas anderes als eine Verzerrung zu Gehör bringen.

---

*) Vergl. Seite 138.

dritten?

Vom Adagio Es dur der zweiten Sonate in Op. 2 ſagt Czerny:

„In dieſem Adagio entwickelt ſich bereits die romantiſche Richtung, durch die Beethoven ſpäter eine Compoſitions-Gattung ſchuf, in der die Inſtrumentalmuſik ſich bis zur Malerei und Poeſie ſteigerte. Es iſt nicht mehr blos der Ausdruck von Gefühlen, was man hört, man ſieht Gemälde, man hört die Erzählung von Begebenheiten. Aber dabei bleibt das Tonſtück auch als Muſik immer ſchön und ungezwungen, und jene Wirkungen werden immer in den Grenzen der regelmäßigen Form und conſequenten Durchführung erreicht.“

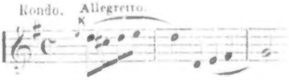
Ueber das Largo der D dur Sonate, Op. 10, das die Melancholie in allen ihren Phaſen ſchildert, wie Beethoven ſich geäußert, macht Czerny ganz beſonders zu empfehlende Anmerkungen. Er gibt folgenden Wink: „Beim Vortrage von Tonſtücken dieſer Art genügt es nicht ſich in die geeignete Stimmung zu verſetzen: auch die Finger und Hände müſſen mit einem andern, ſchwereren Gewichte die Taſtatur behandeln, als bei muntern, oder zärtlich gefühlvollen Compoſitionen nöthig iſt, um jene bedeutendere Art des Ton's hervorzubringen, die den langſamen Gang eines ernſten Adagio gehörig beleben kann. In dieſem Largo muß auch ein wohl berechnetes Ritardando und Accellerando die Wirkung vergrößern. So z. B. iſt die 2. Hälfte [nur?] des 23. Tactes etwas ſchneller zu ſpielen. Eben ſo die 2. Hälfte des 27. und der 28. Tact. Eben ſo vom 71. Tact bis zum 75. ein Steigern der Lebhaftigkeit und der Kraft, bis beides im 76. Tact wieder zur früheren Ruhe zurückkehrt.“

Nach Beethoven iſt ein nahezu zehnmaliger Wechſel mit der Bewegung zur Darſtellung dieſes inhaltreichen Satzes erforderlich, meiſt nur dem feinen Ohr merkbar. Das Haupt-Motiv behält ſeine erſte Bewegung bei der Wiederkehr, alle andern unterliegen der Veränderung und ſind unter einander ſo vermittelt, wie es von deren Sinn geboten wird.

Von Carl Czerny, der ſich bekanntlich vom Geiſtigen der Tonkunſt ſo weit entfernt hat, wird man darum keine andere Auffaſſung in aller Muſik erwarten dürfen, als vom Standpuncte des Virtuoſen. Er war ja Virtuoſe durch und durch, wenn auch nicht in der heutigen gänzlich verflachten Richtung. Daſſelbe Schickſal mußte mithin auch die Beethoven'ſche Muſik unter ſeinen Händen treffen, obgleich er den Meiſter ſelbſt oft gehört, mehr noch, obgleich er in den Vorträgen der Frau von Ertmann geſchwelgt und dieſe Kunſtprieſterin bei ſeinen Productionen 1818 zur Mitgehülfin gehabt, wie oben bemerkt worden. Es liegt aber leider im Weſen der Virtuoſität, alles dieſer mühſam erworbenen Errungenſchaft unterzuordnen und das Geiſtige durch die Technik erſetzen zu wollen. Eitelkeit, Streben nach lautem Beifall von der Menge ſind noch die beſonderen Triebfedern ſolcher Ausſchreitungen. Wir haben oben bereits vernommen, was für Verbeſſerungen in Beethoven's Werken ſich der Jüngling Czerny erlaubt hat, wir dürfen alſo gefaßt ſeyn, ſpäterhin noch tieferen Eingriffen in dieſe Muſik zu begegnen. Und doch mag er das Meiſte im guten Glauben gethan haben, ihr zu nützen. — Wollte ich ſeine Lehre „über den richtigen Vortrag der ſämmtlichen Beethoven'ſchen Werke für das Pianoforte allein" einer kritiſchen Prüfung unterziehen, ſo gäbe dies eine lange Abhandlung. Es ſollen darum nur einige Puncte daraus berührt werden. Für den gebildeten und unbefangenen Muſiker und Muſikfreund wird dies genügend ſeyn.

Bekanntlich hat Beethoven bei dem erſten Satz der **Cis moll** Sonate, **Op.** 27, die Anmerkung gemacht: „**Sempre senza sordini**", — d. h. das ganze Stück ſoll mit gehobenen Dämpfern geſpielt werden, was mit dem Knie geſchah. Das Pedal exiſtirte in jener Zeit noch nicht. Die kurztönigen Claviere, welche das gewünſchte Fortklingen der einfachen (dem Hornklange ähnlich ſeyn ſollenden) Melodie nicht zuließen, geboten dieſen keineswes zweckentſprechenden Nothbehelf, weil alle angeſchlagenen Töne gleichmäßig mitgeklungen. Gebildete Spieler erkannten bei der ſchon im zweiten Jahrzehend erreichten Tonfülle jene Anmerkung für ſtörend, und gebrauchten das bereits vorhandene Pedale mit weiſer Mäßigung. Czerny aber, der dieſe Verbeſſerung des Inſtruments alſogleich in ſolchem Uebermaße gebrauchte, wie ſpäterhin Chopin in ſeinen Mazurka's, ſagt bei noch größerer Tonfülle im vierten Jahrzehend beim erſten Satze dieſer Sonate: „Das vorgezeichnete Pedal iſt bei jeder Baßnote von Neuem zu nehmen.“ — Ferner bezeichnet Beethoven dieſen Satz einfach mit Adagio, Czerny aber verbeſſert den Autor und lehrt: „Bei dem vorgezeichneten Alla breve-Tact iſt das ganze Tonſtück im mäßigen Andante-Tempo zu ſpielen.“ Welcher Abſtand zwiſchen Adagio und Andante.

Ein dieſem nahe verwandter Fall tritt ſchon ein beim dritten Satz der Sonate in G dur. Op. 31



Der Virtuoſen-Pädagoge commentirt den Tondichter alſo: „Da das Allegretto alla breve iſt, ſo muß daß Ganze bedeutend ſchnell (Allegro molto) vorgetragen werden.“ Man traut ſeinen Augen nicht, wenn man dieſe Auslegung ließt. Hatte Beethoven wirklich einen ſo beſchränkt-ſchulmeiſteriſchen Begriff von Alla breve-Tact, um ihn, den Tact überhaupt, als erſte Norm bei Auffaſſung eines Tonſtückes voranzuſtellen, nicht vielmehr deſſen Character-Eigenthümliches?*) Er ſelber ſpielte dieſes Rondo, und wollte es geſpielt haben: „Gemüthlich einhergehend.“ Der ganze Satz trägt ungefähr den Charakter einer ruhigen Erzählung.

---

*) Durch Beiſetzung des Alla breve-Tactes wollte Beethoven offenbar die richtige Bewegung dieſes Satzes zu erkennen geben. — Wenn man im Allegro-Tempo anſtatt Theſis und Arſis vier Tacttheile markirt, ſo zeigt ihr ſchnelles Aufeinanderfolgen ungefähr ein Allegro assai. Markirt man im Kyrie der Missa solemnis, das ſich zumeiſt im Viertelnotenton bewegt, anſtatt zwei vier Tacttheile, ſo gibt es kein „assai sostenuto“, wohl aber ein Allegro moderato, folglich einen anderen Charakter. Zu Haydn's Chor: „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“, den Alla breve als normgebend betrachtet, wird ein Preſto zu hören ſeyn. So hat ihn Mendelsſohn beim Niederrheiniſchen Muſikfeſte 1846 zu Aachen verſtanden, und den aus 500 Stimmen beſtehenden Geſangchor im Sturmſchritt dahingejagt, — wie er Gleiches ſo häufig zu thun pflegte. Welch feine Unterſcheidung gewährt

In ſolcher Weiſe erklärt ſich Czerny über dieſe heiligen Werke, reich an wahrhafter und tiefer Poeſie, das größte Labſal für jedes wahrhaft poetiſche Gemüth unter Spielern und Hörern! Vergleicht man aber den von ihm jedem Satze beigegebenen Metronom mit deſſen Character-Eigenthümlichkeit, ſo erſieht man erſt vollends, daß all' und jeder Begriff von Adagio, Andante, Allegro u. ſ. f. aus der claſſiſchen Epoche über den Haufen geworfen iſt. Die beiden angeführten Sätze zeigen dies zur Genüge. Hier ſieht man eine der Hauptquellen, aus welcher für die Beethoven'ſche Clavier-Muſik ſo großes Verderben gefloſſen iſt, weniger jedoch vermittelſt des geſchriebenen Wortes, als vielmehr des individuellen Unterrichts.

Czerny's Metronomiſirung der Beethoven'ſchen Claviermuſik führt uns zu Maelzel's Tactmaſchine zurück, bei welcher wir ein kleines Ständchen machen müſſen.

In dem literariſchen Nachlaſſe von Ignaz von Moſel in Wien hat ſich ein Brief von Beethoven an Moſel vorgefunden, der in der Familie aufbewahrt wird. Eine getreue Abſchrift davon verdanke ich dem verſtorbenen Aloys Fuchs. Der Wortlaut iſt nachſtehender:

„Euer Wohlgeboren! Herzlich freut mich dieſelbe Anſicht, welche Sie mit mir theilen in Anſehung der noch aus der Barbarei der Muſik herrührenden Bezeichnungen des Zeitmaßes, denn nur z. B. was kann widerſinniger ſeyn als

---

man dagegen in Beurtheilung der Zeitmaße bei A. B. Marr! Ganz richtig bemerkt er in ſeiner Kritik über Beethoven's Sonate in As-dur, Op. 110, (Berliner Muſik-Zeitung 1824), daß der erſte Satz mit Adagio bezeichnet werden müſſe. Der Componiſt ſchreibt: **Moderato cantabile.** Das kann mißverſtanden werden und wird es in der Regel, weil ſich die Spieler lediglich an den herkömmlichen Begriff des Moderato halten, darunter gemeinhin ein gemäßigtes Allegro verſtanden wird.

Allegro, welches doch ein für allemal luſtig heißt, und wie weit entfernt ſind wir oft von dieſem Begriff dieſes Zeitmaßes, ſo daß das Stück ſelbſt das Gegentheil der Bezeichnung hat!*)

Was die vier Hauptbewegungen betrifft, die aber bei Weitem die Wahrheit oder Richtigkeit der vier Hauptwinde nicht haben, ſo geben wir ſie gern hindan, ein anderes iſt es mit den den Charakter des Stückes bezeichnenden Wörtern, ſolche können wir nicht aufgeben, da der Takt eigentlich mehr der Körper iſt, dieſe aber ſchon ſelbſt Bezug auf den Geiſt des Stückes haben.**) — Was mich angeht, ſo habe ich ſchon lange darauf gedacht, dieſe widerſinnigen Benennungen: Allegro, Andante, Adagio, Preſto, aufzugeben, Maelzel's Metronom gibt uns hiezu die beſte Gelegenheit — ich gebe Ihnen mein Wort hier, daß ich ſie in allen meinen Compoſitionen nicht mehr gebrauchen werde. — Eine andere Frage iſt es, ob wir hiedurch die ſo nöthige Allgemeinheit des Metronoms bezwecken werden, ich glaube kaum! Daß man uns aber für Zwingherren ausſchreien wird, daran zweifle ich nicht, wäre nur der Sache ſelbſt damit gedient, ſo wäre es noch immer beſſer, als uns des Feudalismus zu beſchuldigen.

Daher glaube ich, das beſte ſey, beſonders für unſere Länder, wo einmal Muſik National-Bedürfniß geworden, und jedem Dorfſchulmeiſter der Gebrauch des Metronoms gefördert werden muß, daß Maelzel eine gewiſſe Anzahl Metronome mit Pränumeration ſuche anzubringen zu höheren Preiſen, und ſobald dieſe Zahl ihn deckt, ſo wird er im Stande ſeyn die übrigen nöthigen Metronome für das muſicaliſche National-Bedürfniß ſo wohlfeil zu geben, daß wir ſicher die größte Allgemeinheit und Verbreitung davon erwarten können. — Es verſteht ſich von ſelbſt, daß ſich einige hierbei an die Spitze ſtellen müſſen. was an mir liegt, ſo können Sie ſicher auf mich rechnen, und mit Vergnügen erwarte ich den Poſten, welchen Sie mir hierbei anweiſen werden.“

---

*) Der Meiſter meint mit dem „Gegentheil" Ernſt, Würde, Erhabenheit.

**) Wenn ein Werk von Beethoven zur Aufführung gekommen, ſo war ſeine erſte Frage allemal: „Wie waren die Tempi?" Alles Andere ſchien ihm ſecundärer Art zu ſeyn.

Die Abſchrift dieſes Briefes trägt die Jahreszahl 1817; offenbar ein Irrthum durch fremde Hand entſtanden. Bekanntlich war es bei unſerm Meiſter Gewohnheit ſeinen Briefen nur ſelten die Jahreszahl beizuſetzen, was in Hinſicht auf Sicherheit der Daten zu bedauern, wie vorſtehender Fall zeigt. Unbezweifelt datirt er um mehrere Jahre zurück, als der Meiſter noch für Maelzel's Tactmeſſer ſchwärmte und auch noch voll öſterreichiſch patriotiſcher Geſinnungen geweſen. Der fünfzehnte Jahrgang der Allg. Muſ. Ztg., S. 785, erwähnt einer von Salieri, Beethoven, Weigl, u. A. ausgegangenen Erklärung über die Nützlichkeit des Maelzel'ſchen Metronom's, dort aber Chronometer genannt. Dies gibt Grund, obigen Brief aus dem Jahre 1813 zu datiren. Ein anderer Grund für dieſe Annahme findet ſich in der Beſeitigung der italieniſchen Tempo-Bezeichnungen in den nächſtentſtandenen Sonaten Op. 90 und Op. 101, darin jeder Satz die ihm zukommende Bewegung nebſt Winken über deſſen Charakteriſtik nur mit deutſchen Worten erhalten hat. So tragen z. B. die vier Sätze der letzteren Sonate folgende Ueberſchriften: 1. „Etwas lebhaft, und mit der innigſten Empfindung.“ 2. Lebhaft, marſchmäßig.“ 3. „Langſam und ſehnſuchtsvoll.“ 4. „Geſchwind, doch nicht zu ſehr und mit Entſchloſſenheit.“ — Die dem 1. und 3. Satze überdies noch (im Freundeskreiſe) beigegegebene Charakter-Bezeichnung „Träumeriſche Empfindungen“ *) wird der richtigen Auffaſſung noch beſonders gut zu Statten kommen.

Nur zu bald wurden Einwendungen gegen dieſe blos in deutſcher Sprache beigeſetzte Tempo-Bezeichnung von engliſchen Verlegern laut. Aber ſelbſt die deutſch gegebene erwies ſich alsbald nicht minder unſicher und vage, wie die italieniſche.

---

*) Dieſer Bezeichnung iſt [illegible]

Beethoven ſah ſich daher ſchon in den beiden Sonaten, Op. 102, zur Beibehaltung „der noch aus der Barbarei der Muſik herrührenden Bezeichnungen des Zeitmaßes" veranlaßt.

In Hinſicht auf das Geſchichtliche des Mälzel'ſchen Metronom's muß aber in Erinnerung gebracht werden, daß es zwei weſentlich von einander abweichende Conſtructionen gibt. Die erſte zeigt eine Pyramide von zwölf Zoll Höhe, mit einem auf der Vorderſeite von Außen hangenden Pendel zur Ermittlung der wagerechten Stellung. Zu ſicherer Erreichung dieſes Zweckes befindet ſich noch an einem der vordern Drahtfüße eine Schraube. Auf dem blechernen Schilde lieſt man die Firma Maelzel nebſt der Jahreszahl 1815. Die Pendelſäule zeigt nur Zahlen von 50 bis einſchließlich 160.*) — Des hohen Koſtenpreiſes wegen (drei Louisd'or per Stück) fand dieſe Conſtruction nur ſehr geringe Beachtung in Deutſchland. Der Verfertiger ſcheint Beethoven's patriotiſche Geſinnung nicht gehabt zu haben. Schon um die zwanziger Jahre ließ der in Paris wohnhafte Maelzel von ſeinem Bruder in Wien die Maſchine in verkleinertem Maßſtab — ungefähr acht Zoll hoch — für Deutſchland anfertigen, wovon das Stück zu einem Louisd'or abgegeben wurde. Die Pendelſäule zeigt eine Zahlenausdehnung von 40 bis 208. Abweichungen dieſer verkleinerten von der urſprünglichen Conſtruction hatten aber damals ſchon Veranlaſſung zu Klagen gegeben, weil die Tempi ſich nicht mehr genau beſtimmen ließen ohne Beiſatz, nach welcher der beiden Conſtructionen die Metronomiſirung ſtattgefunden.

An vorſtehende Thatſachen ſoll ſich die für uns nicht minder bedeutſame anſchließen, daß Beethoven die metronomiſche Bezeichnung ſeiner Sinfonien in allen Sätzen nach der erſten Conſtruction der Maſchine gemacht hat. Dieſelbe befindet ſich im neunzehnten Jahrgange (1817) der Allg. Muſ. Ztg. Seite 873. Welche Geltung ſie bei Erſcheinen der zweiten Conſtruction noch behalten konnte, ergibt ſich von ſelbſt. Aus dieſem Grunde enthält die im 3. Jahrzehend bei Steiner u. Comp. erſchienene Partitur von der **A dur**-Sinfonie meiſt abweichende metronomiſche Tempo-Beſtimmungen — von des Autors Hand. Sie ſind nach der kleinen Maſchine gemacht und zeigen durchweg langſamere Bewegungen. Das beweiſet, daß die gleiche Zahl auf den beiden Pendelſäulen nicht nur nicht übereingeſtimmt, ſondern vermittelſt der kleinen Maſchine meiſt viel ſchnellere Bewegungen angegeben worden. Sollten dieſe Umſtände nicht zur Beantwortung der ſo oft lautgewordenen Frage dienen, weshalb Beethoven den Metronom unbenutzt gelaſſen? In der That finden ſich nur zwei Werke von ihm ſelber metronomiſirt, und zwar die große Sonate, **Op.** 106, auf ausdrücklichen Wunſch von Ries für die Londoner Ausgabe, dann noch die 9. Sinfonie zufolge Wunſches der Verlagshandlung Schott in Mainz und der Philharmoniſchen Geſellſchaft in London. An letzteres Geſchäft knüpft ſich ein Vorfall, der des Meiſters geringe Werthſchätzung des Metronoms klar und deutlich zeigt. Er erſuchte mich, die einige Tage vorher für Mainz gemachte Notirung für London zu copiren, allein dieſe war verlegt und ließ ſich nicht auffinden. Die Abſendung drängte, er mußte ſich demnach zu abermaliger Vornahme dieſes unangenehmen Geſchäfts beauemen. Aber ſiehe, kaum war die Arbeit gethan, als ich die frühere Notirung auffand. Ein Vergleich zeigte die Abweichung des Zeitmaßes bei allen Sätzen. Da rief der Meiſter voll Unwillen aus: „Gar kein Metronom! Wer richtiges Gefühl hat, braucht ihn nicht, und wer das nicht hat, dem nützt er doch nichts, der lauft doch mit dem ganzen Orcheſter davon!“ *)

---

*) Ein wohlerhaltenes Exemplar der erſten Conſtruction fand der Verfaſſer bei dem Hof-Opernſänger Cramolini in Darmſtadt.

In den früheren Auflagen dieſer Schrift hat der Verfaſſer einen augenſcheinlichen Beweis von Verwirrung der Begriffe im Puncte Auffaſſung der Beethovenſchen Clavier-Werke damit geliefert, indem er einige aus der Londoner Ausgabe mit Metronomiſirung von Moſcheles neben dieſelben Werke aus

---

*) Siehe vorſtehend C. M. von Weber's Bemerkung über den Metronom.

Haslinger's Verlag mit Metronomiſirung von einem Ungenannten, geſtellt hat. Aber C. Czerny hat auch eine Metronomiſirung aller Sonaten des Meiſters in ſeiner Clavier-Schule gegeben, welche im Verlage von Diabelli erſchienen iſt. Dieſe Offizin liegt auf der Weſtſeite des Grabens in Wien, während die Haslinger'ſche etwas ſchräge gegenüber auf der Oſtſeite ſich befindet. So weit aber Oſt und Weſt auseinander liegen, ſo weit gehen die aus beiden Offizinen ausgegangenen Metronomiſirungen aus einander. Welche von beiden iſt die richtige, im wahrhaft getreuen Sinne des Autors? Czerny nimmt für die Wahrhaftigkeit ſeiner Angabe die Zuflucht zur Tradition, und darf dies als Zeitgenoſſe Beethoven's unbedenklich thun. Allein ſeine Tempo-Angaben zeigen im Vergleiche mit den Haslinger'ſchen häufig entſchiedenen Wahnſinn, und ſtehen in weiteſter Entfernung von der Tradition. Ein ſprechender Beweis, in welch' hohem Grade die Erinnerung in dem mit *achthundert eigenen Werken* angefüllten Kopfe bei Czerny in Verwirrung gerathen. — Seit dieſen ſignaliſirten Thaten zweier Koryphäen im Virtuoſen-Geſchlechte, Moſcheles und Czerny, ſind noch Metronomiſirungen der Beethoven'ſchen Claviermuſik in Menge veröffentlicht worden, ſowohl in den verſchiedenen Ausgaben der Werke, wie in muſicaliſchen Zeitſchriften. Die damit bekundete Verſchiedenheit der Anſchauungen läßt ſich in Parallele ſtellen mit der Verſchiedenheit der Orcheſter-Stimmung, von welcher die zu Feſtſtellung einer Normal-Stimmung zu Paris niedergeſetzte Commiſſion im Monat Februar dieſes Jahrs der Muſikwelt faſt unglaubliche Beiſpiele vorgelegt hat. Schrankenloſes Nachmachen des Maelzel'ſchen Metronoms ohne Controle in allen Ländern hat die Unſicherheit der Maſchine noch vermehrt, demnach vollkommen nutzlos gemacht.

Dieſe Daten werden genügen, um die Topographie des muſicaliſchen Babels in Bezug auf Beethoven's Clavierwerke recht anſchaulich zu machen und vor allen Metronomiſirungen zu warnen. Dieſe Epiſode ſchließend darf wohl noch gefragt werden: iſt wohl die Beethoven'ſche Kammer-Muſik überhaupt wegen ihrer beſonderen Eigenthümlichkeiten geeignet metronomiſirt zu werden? und verräth nicht derjenige, der zu dieſem Geſchäfte die Hand bietet, vollſtändige Unkenntniß dieſer Eigenthümlichkeiten, ja, ſogar jedes höheren Begriffes von muſicaliſcher Charakteriſtik? —

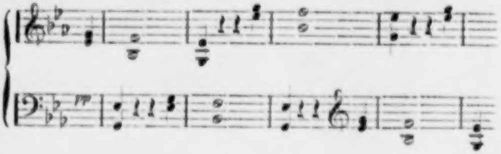
Bevor wir das mit gemeinſchädlichen Irrthümern vermiſchte Wirken Czerny's in Beethoven's Claviermuſik ganz aus dem Geſichtskreiſe verlieren, um uns dem Wirken in gleicher Sphäre von Lebenden zuzuwenden, müſſen wir noch eines Sinnes- und Thatverwandten von ihm gedenken, der nicht minder Virtuoſe wie er, auch nicht minder in dem Glauben befangen war, durch Aenderungen dieſer Muſik zu nützen. Es iſt dies kein anderer als Ferdinand Ries, der ſich rühmen durfte in der Kunſt des Pianoforte-Spiels Schüler von Beethoven zu ſeyn. Der Unterſchied zwiſchen dieſen beiden Virtuoſen (das Wort im beſſeren Sinne) liegt blos darin, daß Czerny ſein Thun Jahre hindurch unter den Augen des Tondichters practiſch, nach deſſen Tode aber theoretiſch verübt, wohingegen Ries in London und andern Orten ſein Bekenntniß in Beethoven's Muſik mit der Bemerkung abgelegt, ſeine Aenderungen geſchahen im Einverſtändniß mit dem Meiſter. In einem Puncte jedoch beſteht bei Beiden eine übereinſtimmende Aehnlichkeit, und zwar: je mehr jeder von ihnen ſelbſtſchöpferiſch glänzen wollte und, um dieſes im vollen Maße zu erreichen, ſich der neuen Richtung anſchließen mußte, deſto mehr hatte er ſich von dem claſſiſchen Vorbilde entfernt. Beiden erging es ungefähr wie der bildenden Kunſt in Frankreich ſeit Ludwig XIV. bis um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts: je weiter ſich dieſe vom Studium der Antike entfernt und nur dem äußern Effect huldigte, deſto ſchneller iſt ſie in widrige Manier und theatraliſche Uebertreibung gerathen, bis David ſie wieder zur Antike zurückgeführt hat. — Wie ſteht es wohl heute ſchon um die ſo genannten Original-Compoſitionen von Czerny und Ries!? Was wird wohl nach zehn Jahren ſich noch davon am Leben erhalten haben? Ries hat an 200 ſolcher Werke veröffentlicht, und zwar in allen Gattungen muſicaliſcher Compoſition.

Schon im Vorwort ward bemerkt, daß zwiſchen Beethoven und Ries im Laufe der Jahre Verſtimmung und Spannung aus mancherlei Gründen eingetreten; es wurde dort gezeigt, in welcher Weiſe ſich in letzterem der Groll gegen Beethoven bis an ſein Lebensende erhalten hatte. In der 3. Periode ward der Störung dieſes freundſchaftlichen Verhältniſſes blos vorübergehend erwähnt, weil der Ort nicht der geeignete ſchien auf Auseinanderſetzung der Gründe einzugehen. Geeigneter wird es nunmehr ſeyn, zumal das eben geſchilderte Wirken Czerny's darauf hinführt und das betreffende zum großen Theil muſicaliſcher Natur iſt. Dieſe obwaltenden Dinge haben nebſt dem kunſthiſtoriſchen noch ein culturhiſtoriſches Gewicht, wenn man in letzterer Hinſicht das von Jahr zu Jahr im Publicum ſich geminderte Intereſſe an Beethoven's tiefſter Poeſie in Erwägung zieht und weiß, daß ſchon zu Anfang des 3. Jahrzehends die Claviermuſik faſt gänzlich in die Rumpelkammer gelegt war; wenn man ferner den Umſtand nicht für geringfügig betrachten will, zwei begabte Künſtler von Bedeutung, die beide mehr oder weniger in unmittelbarer Nähe des Tondichters gelebt, als Verbeſſerer dieſer ewigen Monumente auftreten zu ſehen, anſtatt mit ſcrupuloſer Gewiſſenhaftigkeit an dem Gegebenen feſtzuhalten und es als getreue Apoſtel auf practiſchem Wege weiter zu verbreiten. Zu allem dem noch ſind dieſe obwaltenden Dinge in Beziehung auf Beethoven und Ries von beſonders characteriſtiſchem Beigeſchmack, aus dieſem Grunde wird ein offenes Darlegen des Factiſchen faſt geboten. Es erfordert aber genaue Localkenntniß, zumal Ries in ſeinen Notizen dieſe Dinge in der Hauptſache umgeht und nur errathen läßt, auch die dort abgedruckten Briefe von Beethoven an ihn den Beurtheiler irreleiten können.

Es iſt eben ſo natürlich als löblich, daß Beethoven bei dem Beſorgniß erregenden Zuſtande ſeines Gehörs bedacht war, ſich in ſeinem Schüler Ries eine kräftige Stütze für die Clavier-Werke nicht nur zu bilden, ſondern ihn auch für längere Zeit als Muſter hierin zu erhalten. Allein, je mehr der Schüler, (der vom 15. bis zum 21. Lebensjahr bei Beethoven geweſen) ſich beſtrebt hatte, ſein eigenes compoſitoriſches Licht leuchten zu laſſen und der neuen Richtung zu huldigen, die auf geiſtigen Gehalt der Schöpfungen wenig, ſehr viel aber auf brillante und im Formellen abgeglättete Arbeit reflectirte, deſto früher mußte es bei ihm dahin kommen, daß ihm die Tondichtungen ſeines Lehrers in ihrer wahrhaften Eigenthümlichkeit immer ferner und ferner gerückt ſind. Bedenkt man, wie vieles und wie vielerlei er alsbald producirt hat, ſo konnte ihm unmöglich Zeit für Werke Anderer übrig bleiben, nicht minder auch für die ſeines Lehrers. Die erſte Nachricht, wie wenig Ries für ſeine Muſik in London thue, und, wenn er öffentlich oder in Privatkreiſen damit auftrete, welche Aenderungen und Weglaſſungen ganzer Sätze in Sonaten und Trio's er ſich erlaube, kam dem Meiſter um 1814 ſchon von ſeinem Freunde Salomon. Zu Anfang der dritten Periode erſchien in Wien der uns bereits bekannte Londoner Künſtler Charles Neate, und beſtätigte das von Salomon Gemeldete. Ein Gleiches that der um 1817 nach Wien gekommene Londoner Künſtler Cyprian Potter. Es begreift ſich, daß dieſe übereinſtimmenden Nachrichten bei Beethoven böſes Blut erzeugt haben. Dort aber liegen die erſten Urſachen, die ſpäterhin zu immer lauter werdenden Klagen über ſeinen Schüler und Freund geführt haben. Nicht zu loben iſt Beethoven's gänzliches Verſchweigen des Vernommenen gegen Ries, wohl aber ließ er ſeinen Tadel über deſſen Thun in Zuſchriften an Andere laut werden, was erſteren verletzen konnte und wirklich verletzt hat. Der Verfaſſer weiß dies aus Ries' Munde.

Aus ſolchen Anfängen entwickelten ſich weiterhin Gründe zu gegenſeitiger Verſtimmung und Spannung. Diejenigen Kunſtlehrer, welche mit ähnlichen Erwartungen Schüler gebildet, daß dieſe einſt die Stütze einer großen Sache werden würden und ihre Täuſchung noch erlebt haben, werden dieſe Gründe am beſten zu taxiren wiſſen.

Auch den deutſchen Verehrern Beethoven's hat ſich Ries durch ſein Verfahren mit deſſen Muſik, desgleichen durch ſeine kritiſchen Anmerkungen darüber, an verſchiedenen Orten bekannt gemacht. In letzterer Beziehung hatte er 1830 mit Ludwig Berger in Berlin einen harten Strauß zu beſtehen, wie dem Verfaſſer von dem daran Theil genommenen Prof. Dehn verſichert worden. Unter andern tadelte Ries in der Sonate **„Les Adieux“ Op.** 81, die Stelle gegen den Schluß des erſten Allegro-Satzes, in welcher die Tonica- und Dominate-Harmonie zuſammenklingen, womit ungefähr das letzte Lebewohl zwiſchen den von einander Scheidenden aus gewiſſer Entfernung ausgedrückt wird; eine Stelle, die hinſichtlich des beſonders Eigenthümlichen in aller Muſik wohl ſchwerlich ihres Gleichen finden dürfte und im Vortrage die größtmöglichſte Zartheit erfordert, ſoll ſie durch ihr Fremdartiges nicht unangenehm wirken. Es iſt nachſtehende:



Dieſelbe klang dem Ries'ſchen Ohr nicht minder „abſcheulich“, wie einſtens der aus der Ferne ertönende Hornruf vor Wiedereintritt des Hauptmotiv's im zweiten Theil der **Sinfonia eroica.** Der ſcharfe Dialectiker Berger aber ſoll den Tadler ſchonungslos bekämpft haben. Um noch eines Falles zu erwähnen ſey auf die Weglaſſung eines Theils aus dem Adagio der 9. Sinfonie bei der Aufführung am Niederrheiniſchen Muſikfeſte 1825 zu Aachen hingewieſen, wie es die geſtrichenen Orcheſter-Stimmen bezeugen. Im Allgemeinen hatte es Ries auf die Adagio's abgeſehen; faſt alle waren ihm zu lang ausgeſponnen. (Denſelben Tadel über die Adagio's führte C. M. von Weber im Munde.) Leider fehlte bei Ries das Gefühl für Tiefe, und ſein kleines Spiel dazu, wie wäre es ihm möglich geworden die großartigen Charakterbilder in

Beethoven's Muſik richtig aufzufaſſen und in das gehörige Licht zu ſtellen. *)

In Anfang der zwanziger Jahre hatte ſich aber noch ein anderer großer Stein zwiſchen Lehrer und Schüler gelegt, der dem beiderſeitigen Groll Nahrung gegeben und durch nichts mehr zu beſeitigen geweſen. Schon 1816 hatte Beethoven Ries aufgefordert ihm „was Tüchtiges zu dediciren, worauf denn der Meiſter auch antworten werde und Gleiches mit Gleichem vergelten.**) In einem Briefe vom 6. April 1822 bemerkt Beethoven: „Von Ihrer Sinfonie habe ich nichts erhalten.“ (Dieſe ſcheint nicht gedruckt zu ſeyn.) In der Nachſchrift zu letzterem Briefe ſchreibt Beethoven: „Machen Sie doch, daß ich Ihre Dedication erhalte, damit ich mich wieder ebenfalls zeigen kann, welches alſogleich geſchehen ſoll, nach Empfang Ihrer.“ — Schon in dem folgenden Brief (deſſen Anfang und Datum fehlen, wie Ries anmerkt,) ſteht zu leſen: „Da Sie, wie es ſcheint [?] eine Dedication von mir bald wünſchen, wie gern willfahre ich Ihnen, lieber als dem größten großen Herrn entre nous. Der Teufel weiß, wo man nicht in ihre Hände gerathen kann. Auf der neuen Sinfonie (die 9. mit Chören) erhalten Sie die Dedication an Sie, — ich hoffe, endlich die Ihrige an mich zu erhalten.“ — Wieder ſteht zu leſen in Beethoven's Brief vom 16. Juli 1823:

---

*) Die in Schilling's Encyclopädie enthaltene Charakteriſtik der Ries'ſchen Compoſitionen vermag das Angeführte zu erhärten. Es heißt dort: „Der Ernſt einer Beethoven'ſchen Schule iſt allerdings nicht darin zu verkennen, aber an Tiefe erreichen ſie dieſelben bei weitem nicht, wie ſie denn auch, was Anmuth und Mannigfaltigkeit in der Behandlung des Inſtruments betrifft, ſelbſt noch hinter den Werken eines Duſſek zurückbleiben. Auch auf den Glanz der modernen Spielart eines Hummel, Moſcheles, Kalkbrenner können ſie nicht Anſpruch machen. Doch halten ſie eine gediegene Mitte, haben ein großes Publicum für ſich und eben deshalb auch in der Welt und namentlich in England das enorme Glück gemacht. Man darf wohl ſagen, daß Ries bei ſeinen Compoſitionen dieſe Erfolge ſtets im Auge hat. Er greift nie tiefer, als man es in der gemiſchten Verſammlung des großen Publicums liebt, und gibt anziehend, was man ohne Anſtrengung des Innern leicht und gern auffaßt. Das bedingt nun aber auch ſchon, daß nicht Alles neu und originell iſt, vielmehr Manches auf ganz bekannte Motive gebaut ſcheint.“

**) Biographiſche Notizen von Wegeler und Ries S. 140 ff.

„Jetzt werden die Variationen (Op. 120) wohl da ſeyn. — Die Dedication an Ihre Frau konnte ich nicht ſelbſt machen, da ich ihren Namen nicht weiß. Machen Sie alſo ſelbe im Namen Ihres und Ihrer Frau Freundes; überraſchen Sie die Ihrige damit, das ſchöne Geſchlecht liebt dies.“ — Das copirte Exemplar dieſer Variationen trug bei ſeiner Ankunft in London wirklich die Aufſchrift von Beethoven's Hand: „Dediée à Madame Ries,“ indem Ries früher ſchon den Wunſch ausgeſprochen, die vom Meiſter ihm zugedachte Ehre ſeiner Frau zu Theil werden zu laſſen. Als aber Ries das angekommene Exemplar dem Verleger Booſey vorlegte, ergab es ſich, daß dieſe Variationen bereits in einer Wiener und Pariſer Auflage, mit der Dedication an Beethoven's Frankfurter Freundin, Frau Brentano-Birkenſtock, verſehen, in London auf dem Pulte lagen. — Ueber den Inhalt eines ſpäteren Briefes (der mir vor der Abſendung nach London von Beethoven mitgetheilt ward) bemerkt Ries S. 124 ſeiner Notizen blos: „Ueber die doppelte Dedication entſchuldigte er ſich. Höchſt ſonderbar machte er es hiebei zu einer ausdrücklichen Bedingung: „„ich dürfe nie an ein Geſchenk oder eine Erkenntlichkeit dafür denken!““ Eine auffallendere Wendung und einen grelleren Widerſpruch hätte man doch nicht leicht finden können!“

Unſtreitig wäre der Widerſpruch ein greller und in der anſehnlichen Reihe von Widerſprüchen bei unſerm Meiſter ein beſonders hervortretender zu nennen, gäbe es keine Erklärung für ſolch' räthſelhaftes Benehmen in dieſer Dedications-Geſchichte. Der Widerſpruch wäre zum Theil beſeitigt, das Räthſel aber zum Verſtändniß Aller gelöſt, hätte Ries für gut befunden, den letzten nur in dürftigem Auszuge angeführten Brief Beethoven's im vollſtändigen Wortlaute und chronologiſcher Reihenfolge zu veröffentlichen. Wie dieſe Angelegenheit von ihm vorgelegt erſcheint, kann ſie nicht verfehlen, einen ſtarken Schlagſchatten auf Beethoven's Charakter zu werfen. Hirſchbach's „Muſicaliſch-kritiſches Repertorium“ von 1844 hat klägliche Früchte dieſer Verheimlichung aufzuweiſen. Es gebietet ſohin dem mit dieſer räthſelhaft ſcheinenden Sache genau bekannten Biographen die Pflicht, den Schlüſſel hiezu zu geben, da man nicht wiſſen kann, wie dieſelbe auch in der Folgezeit noch commentirt werden dürfte.

Im Laufe des Jahres 1823 wurden dem Meiſter durch eine Wiener Muſikhandlung einige der neueſten Compoſitionen von Ries, darunter das „Abſchieds-Concert von London," zugeſchickt. Schon ſeit mehreren Jahren hatte Beethoven kein Werk aus der Feder ſeines Schülers und Freundes zu Geſicht bekommen, weil in dem erzmuſicaliſchen Wien keine einzige Sortiments-Muſikhandlung mit ausländiſchen Erzeugniſſen exiſtirte, daher von ſolchen nur zuweilen etwas ſichtbar geworden, oder auf dem Wege des Nachdrucks. Aus dieſen Compoſitionen hatte der Meiſter die Ueberzeugung gewonnen, daß Ries ſich nun gänzlich der modernen Richtung angeſchloſſen und in Oberflächlichkeit excellirt. Dies, und die Erinnerung an die vor Jahren ſchon kundgewordene Abtrünnigkeit in Bezug auf ſeine Werke, brachten den heiligen Zorn des hohen Prieſters zum vollen Auflodern. Von dem Feuer der Leidenſchaft ließ er ſich zur Abfaſſung eines Schreibens an die Redaction der Allg. Muſ. Ztg. hinreißen, darin Ries verboten wurde, ſich fernerhin noch ſeinen Schüler zu nennen. Glücklicher Weiſe iſt die Abſendung dieſes Schreibens in Folge von Vorſtellungen ſeiner Umgebung unterblieben, allein die Rüge iſt dem Betreffenden brieflich nach London zugeſchickt worden. Dadurch war der Riß in dem bereits durchlöcherten Freundſchaftsverhältniß noch vergrößert. Indeß nahm Beethoven doch Rückſicht auf die immer bewährte Dienſtbefliſſenheit ſeines Freundes.

Möge ſich der Leſer bei Beurtheilung dieſer Dinge in Lage und Stimmung des bezüglich ſeiner Clavier-Muſik von allen den Seinen verlaſſenen Meiſters zu verſetzen ſuchen. Auch C. Czerny hat vom Jahre 1820 an nichts mehr dafür gethan. Wie ſtünde es wohl um dieſelbe, hätte nicht die „**Societé des Concerts**“ im Pariſer Conſervatoire den Enthuſiasmus auch bei dieſem Theile der Beethoven'ſchen Literatur angefacht, in Folge deſſen ein neues Leben für die geſammte Literatur des von ſeinen Zeitgenoſſen ſo übel behandelten Tondichters erweckt worden iſt? Dies gibt Grund, dem Hiſtoriſchen der Einführung Beethoven'ſcher Muſik in Paris auch in dieſer Auflage einen Platz anzuweiſen, wie es bereits im Anhange zur zweiten geſchehen.

III.

Wenn man in jüngſter Zeit ſo häufig Klagen über Verfall der Schauſpielkunſt begegnet und Beweiſe dafür aufſtellen hört, daß man wohl nicht wenige beachtenswerthe Spezialitäten nach Virtuoſen-Art ſich auf der Bühne bewegen ſehe, daß aber die Kunſt, große, erhabene Charaktere ohne Zuthaten dieſes Virtuoſen-Weſens darzuſtellen, und der reine Sinn, das Geiſtige in den Dichterwerken ungetrübt aufzufaſſen, täglich ſeltener werden: ſo wird dieſe Erſcheinung unbezweifelt auf eine Grundurſache ſchließen laſſen, die entweder im gänzlichen Mangel, oder in zu geringer Anzahl muſtergebender Vorbilder beſtehen dürfte. Auf muſicaliſchem Gebiete, insbeſondere in jener Abtheilung, mit der wir es hier zunächſt zu thun haben, laſſen ſich die kläglichen Zuſtände in directer Beziehung auf Reproduction des Geiſtigen in den Tonwerken im Allgemeinen und Speziellen aus erſterer Grundurſache ableiten. Wenn die frühere Kunſtepoche hinſichtlich der Reproduction des eigenthümlichen Geiſtes in Beethoven's Claviermuſik zumeiſt nur Irrthümer auf die gegenwärtige übertragen, (wie gezeigt worden,) der Sinn in den Lebenden aber durch practiſche Muſter aus der Schule des Meiſters für die Tiefen ſeiner Schöpfungen in keiner Weiſe erſchloſſen und gebildet worden, woher ſoll bei ihnen das richtige Verſtändniß kommen? Wären auch die Anſchauungen in aller Muſik noch dieſelben, wie einſt, ſo würde ſich dieſes Verſtändniß, wenn auch den Intentionen des Meiſters blos annähernd, doch nur in wenig Individuen kundgeben, weil das Ergründen mit ganz beſonderen Schwierigkeiten und Vorausſetzungen verknüpft iſt.

Die laufende Epoche hat in Thalberg, Chopin und Liſzt beachtenswerthe Virtuoſen-Spezialitäten geſehen, von denen die beiden erſteren nur in dem beſchränkten Kreiſe ihrer künſtleriſchen Individualität Ausgezeichnetes geleiſtet und deshalb füglich den Kunſtegoiſten zugezählt werden können. Konnte bei Thalberg das Markige des Tons als muſterhaft für alle gediegene Muſik gelten, ſo war um ſo mehr zu bedauern, daß er dieſe ſeltene Eigenſchaft ausſchließlich nur auf ſeine gehaltloſen Tonſtücke verwendet und auf ſeinen Kunſtreiſen niemals irgendein Meiſterwerk mit ſeinen Tonfarben illuſtrirt hat. — Chopin's Idealität bekundete ſich bekanntlich in der eigenthümlichſten, ſchlechterdings unnachahmlichen Darſtellungsweiſe ſeiner polniſch-nationalen Tonſtücke, in wahrhaft charakter-eigenthümlichem Gepräge. Darum konnte er ſelbſt in ſeiner Muſik kein nachzuahmendes Vorbild ſeyn. Was ſich diesfalls aus dem Vortrage ſeiner Schüler kundgibt, verhält ſich zum Original, wie eine Lithographie zum farbenſtrahlenden Oelbilde. Beide genannte Spezialitäten haben die Kunſt des Clavierſpiels auf das Allgemeine bezüglich nicht nur nicht gefördert, ſondern noch tiefer herabgedrückt, wenngleich unabſichtlich, denn Mancher wäre ſeinen eigenen Weg gegangen und vielleicht zu einer achtungswerthen Entwicklung auf demſelben gekommen, während er des Einen oder des Andern Nachahmer wurde, als ſolcher aber alsbald der Manier und dem Handwerk verfallen iſt. Die Zahl ihrer Nachahmer war Legion.

Liszt iſt aus Czerny's Schule fertig hervorgegangen, wenn man bei einem Alter von zwölf Jahren die Schule ſchon für beendigt halten will. Das will aber heißen: daß die Begriffe ſich ſchon feſtgeſtellt und die Erkenntniß des Wahren, Guten und Schönen ſich nicht blos geläutert, ſondern der Gefühl- und Denkweiſe des Schülers ſich vollſtändig eingeprägt haben, damit die mancherlei Stürme im Künſtlerleben nichts Weſentliches mehr daran verrücken können. Darf man das bei einem Alter von zwölf Jahren erwarten? Als der zehnjährige Knabe zu Czerny in die Lehre kam, bekundete er ſchon den göttlichen Funken, der in ihm waltete. Es war aber ein großes Mißgeſchick, daß er der Führung dieſes Mannes anvertraut worden. In der vorausgegangenen Schilderung dieſes Virtuoſen-Abrichters wird man Anhaltspuncte genug finden, welche dieſen Ausſpruch rechtfertigen. Czerny's Unterricht hielt den Knaben zwei Jahre hindurch lediglich an Ausbildung der Bravour. Dieſe Herrſcherin umgab alles, was dem Schüler zu üben und öffentlich zu produciren auferlegt war. Sollen die erſten Schritte auf dem Wege zum Parnaß alſo beſchaffen ſeyn? Da ſich jedoch in den Wechſelfällen des Pariſer Salonlebens die Einwirkung des Führers bald abgeſchwächt hatte, ſo konnte ſich im Jüngling die künſtleriſche Individualität freier entwickeln. Allein dieſe hatte ſich bereits im Knaben als eine zur Excentricität hinneigende erwieſen, was in jeder der ſogenannten freien Fantaſien über gegebene Thema's, in denen der Knabe ſich beſonders gefiel und wozu er fortan aufgefordert wurde, offen hervorgetreten. Der Lehrer ſah nichts Gefährliches dabei. Die Folgezeit hat aber gelehrt, bis zu welchem Höhepunct es der große Virtuoſe in der ſeinem Geiſte eigenthümlichen Richtung gebracht hat. Konnte er ſohin ein reines Muſter in claſſiſcher Muſik ſeyn, ſie trage welchen Namen immer, zumal ſeine Vortragsweiſe im Allgemeinen auf keinem feſten Syſteme beruhte, ſondern meiſt nur von Stimmung, Laune oder Beifallsſucht abhing? Indeſſen, der Virtuoſe war nicht ſo einſeitig, wie vorbenannte Rivalen, er hatte ſich ja auch der Beethoven'ſchen Muſik bemächtigt und ſie bildete in mehreren ſeiner Eigenthümlichkeit entſprechenden Nummern einen Hauptbeſtandtheil ſeines Repertoires! Das war ein Mißgeſchick für dieſe Muſik, jedoch nicht das größte, was im Laufe der Zeit ihr widerfahren, denn Liſzt entbehrte nicht der poetiſchen Anſchauung bei dieſen Werken, demnach fand er oft ein Moment heraus, das, wenn auch weit entfernt um Beethoveniſch zu ſeyn, ſo doch des Herren eigener Geiſt war, aber niemals ordinär. Ja, er hatte zuweilen gemüthsruhige, ſogar weihevolle Stunden, in denen er vielleicht den großen Tonmeiſter ſelber ganz befriedigt haben würde, z. B. ſein Vortrag des Es dur-Concerts 1845 bei der Inaugurations-Feier des Beethoven-Monuments in Bonn. Seit beiläufig zehn Jahren hat Liſzt die Laufbahn des Virtuoſen mit der eines Muſikdirectors und Componiſten vertauſcht, daher er uns hier am Orte nicht weiter beſchäftigen ſoll; und da er als Lehrer des Clavierſpiels den „überwundenen Standpunct“ feſthält, ſo ſcheint auch die claſſiſche Claviermuſik von ihm und ſeinen Schülern wenig oder nichts mehr zu befürchten zu haben. Dank dieſer Schickſalsfügung!

Die nach Liſzt am meiſten bewunderte Erſcheinung auf dem Felde der Virtuoſität iſt Frau Clara Schumann. Seit vielen Jahren war dieſe Künſtlerin als das größte Muſter in Beethoven's Muſik von der geſammten deutſchen Kritik auf dem Schilde getragen, was bei der beſtehenden Zerfahrenheit in dieſer Kritik doch wohl als ein hochwichtiges Moment aufgefaßt werden muß. Gäbe es keine Analogieen für derlei die Grenzen des Vernünftigen weit überſteigenden Enthuſiasmus in Sachen der Muſik, daß auch ſonſt beſonnene Beurtheiler den feſten Boden unter den Füßen verlieren und mit dem leicht entzündbaren und verleiteten Dilettantismus einherlaufen können, (man denke nur an die Roſſiniſche Opernmuſik in Deutſchland zurück,) ſo müßte man am geſunden Sinne ſelbſt des Weiſeſten in unſerer Kunſt verzweifeln. Es darf ſonach nicht Wunder nehmen, wenn im vorigen Jahr ein Kritiker in der „Monatſchrift für Theater und Muſik“ ausrief: „Die Theorie der Muſik iſt die geſinnungsloſeſte, wetterwendiſchſte Wiſſenſchaft der Welt, welche jederzeit den Mantel nach dem Winde hängt.“

Jede Unthat findet endlich ihren Richter. Auch in unſerm Falle hat ſich dieſer Spruch bewahrheitet. Der eben genannten Monatſchrift*) gebührt das Verdienſt, das allgemeine Vorurtheil für Frau Schumann gründlich erſchüttert und den ſeit mehr denn zwanzig Jahren von dieſer Künſtlerin arg mißhandelten Wiener Tondichter geſühnt zu haben. Dadurch hat die Monatſchrift bewieſen, daß ſich in Wien noch ein tüchtiger Ueberreſt von Beethoven'ſcher Tradition, gepaart mit genereller Bildung in aller Muſik, erhalten, welcher nahezu an drei Jahrzehende hindurch kein Zeichen des Lebens in der Kritik gegeben hatte. Die hochgefeierte und maßlos überſchätzte Künſtlerin ging 1856, nach ungefähr 17 bis 18 Jahren, zum zweitenmal in die Kaiſerſtadt, vielleicht in der Erwartung, einen andern Grillparzer zu finden, der ſie und ihre

---

*) Bekanntlich trat dieſe gediegene und wahrhaft unabhängige Zeitſchrift erſt 1855 in's Leben. Seit dem Beginn dieſes Jahres aber erſcheint ſie als Wochenſchrift unter dem Titel: „Recenſionen und Mittheilungen über Theater und Muſik.“

Leiſtungen wiederum wie damals beſingen werde; allein ſie ſtieß mit der ſeitdem in genannter Monatſchrift wiedererwachten, unabhängigen, mit dem Volksglauben nichts gemein habenden Kritik zuſammen, die ihre Geſänge nicht in der knappen Form des Sonnets ertönen läßt. Es gehört aber in das Verzeichniß der widrigen Schickſale, welche Beethoven's Claviermuſik vom dritten Jahrzehend an bis zu dieſem Tage in der Oeffentlichkeit erfahren und die mit Frau Schumann den Gipfelpunct erreicht haben, daß von der Wiener Beurtheilung auch in dieſer Schrift Act genommen werde. Vorausgegangenes ſoll ſich anreihen, das zeigen wird, daß die Leiſtungen dieſer Künſtlerin früher und anderwärts ſchon competente Stimmen gegen ihr Verfahren hervorgerufen haben — ohne die geringſte Wirkung jedoch.

Im Februarheft von 1856 wurden die Vorträge im erſten Concert der Künſtlerin einer eingehenden Kritik unterzogen. Das, Beethoven's Sonate in **D moll, Op.** 31, Betreffende ſoll faſt wörtlich hier Platz finden. Von dem gebrochenen Accord, mit dem der erſte Satz beginnt, wie auch von den Recitativen, heißt es: „Frau Schumann ließ dieſe Stellen fallen, ſpielte ſie ohne das mindeſte Beſtreben, dieſem Gedanken des Meiſters die ihm zukommende — oder nur überhaupt irgend welche Bedeutung zu geben. Als in der Auffaſſung vergriffen müſſen wir auch das Adagio nennen. Ein Adagio und ſpeziell das in Rede ſtehende verlangt eine Weihe, eine Feierlichkeit, eine Größe des Vortrages, welche hier durch das gewählte Tempo von vornherein unmöglich gemacht und durch die allerdings ruhige, gleichmäßige, aber weder durch Zartheit gewinnende noch durch Kraft imponirende — unſerer Empfindung nach wahrhaft eiſig kalte Betonung noch weniger ausgedrückt werden konnte. Was endlich das Finale anbelangt, ſo kann hier nicht mehr vom Ausdrucke einer perſönlichen Nichtbefriedigung, ſondern von der Rüge eines unverantwortlichen künſtleriſchen Vergehens die Rede ſeyn; Frau Schumann verwandelte das vorgeſchriebene Allegretto in ein Preſtiſſimo, daß es ihrer ſtaunenswerthen Fingerfertigkeit unmöglich iſt ihn durchzuführen … Das Ueberſtürzen der Paſſagen, wie in jenem Beethoven'ſchen neuerfundenen Preſtiſſimo und im Weber'ſchen Rondo aus der **C dur** Sonate iſt blos die leidige Folge jener unwiderſtehlichen Sucht der geſammten jetzigen Muſikwelt, jedes Tempo ſchneller zu nehmen, als der Componiſt und die einfachſten Geſetze der Natur, der Kunſt, der geſunden Vernunft es geſtatten."

Im Märzheft erſchien die zweite mit der erſten übereinſtimmende Kritik über das zweite Concert der Künſtlerin, in welchem ſie unter andern Beethoven's Sonaten, **Op.** 106 und 81 zum Vortrag gebracht. Nur eine Stelle daraus: „Die unbezwingliche Luſt am ſchnellſten Tempo, am ſogenannten Jagen, zeigte ſich unter andern in dem hiedurch unklar gewordenen **Scherzo e capriccio** von Mendelsſohn.

Genug Farben zu dem ſprechend ähnlichen Bilde einer Künſtlerin, die lange Jahre als Prototyp für richtiges Verſtändniß aller Claſſiker gegolten. Indeß erachtet es der Verfaſſer für Pflicht im Intereſſe einer hochwichtigen Sache noch einige Farben zur Vervollſtändigung dieſes Bildes in den Topf zu thun — denn wir haben ein Stück Kunſtgeſchichte aus unſern Tagen vor uns.

Im November 1854 brachte genannte Künſtlerin an zwei Abenden zu Frankfurt am Main folgende Compoſitionen zu Gehör: Concert in **Es dur** und Sonate in **C dur. Op.** 53, von Beethoven, Rondo aus der **C** Sonate von C. M. von Weber, **Variations serieuses** von Mendelsſohn, **Saltarella** von St. Heller und zwei Sätze aus der **F moll** Sonate von Joh. Brahms. Der Eindruck, vornehmlich bei den Beethoven'ſchen Werken und dem Weber'ſchen Rondo, war bei allen Verſtändigen ein peinlicher und nicht eine Stimme wagte ein billigendes Urtheil über ſolch unkünſtleriſches Verfahren mit claſſiſcher Muſik laut werden zu laſſen, ausgenommen die Journale, die überfloſſen von obligater Bewunderung. Der außerordentliche Ruf berechtigte zur Erwartung, daß Frau Schumann die in unſern Tagen faſt ganz verloren gegangene Kunſt verſtehe, claſſiſche Werke claſſiſch aufzufaſſen, ſie in ihren Tiefen zu ergründen und dem gemäß zur Darſtellung zu bringen. Wir täuſchten uns aber ſammt und ſonders, und kamen zur Ueberzeugung, daß Frau Schumann in jedem Betracht mit dem großen Haufen der Virtuoſen gehe und claſſiſche Muſik im buchſtäblichen Sinne des Wortes nur abhetze, nicht darſtelle. Unſeren Gefühlen gab ich Ausdruck in Nro. 45 der Niederrheiniſchen Muſik-Zeitung 1854. Nach den Ergebniſſen jener Abende mußte man zu dem Schluß kommen, daß Frau Schumann in Bezug auf Leichtſinn in Behandlung aller guten Muſik, wie nicht minder auf Begriffsloſigkeit aller Charakteriſtik, der Menge gleiche ſtehe, hinſichtlich des Gefühls aber für die Pſyche des Tons und des Abganges muſicaliſch-rhetoriſcher Schulbildung ihres Gleichen kaum wieder finde.

In Anbetracht der Zuſtände in der Kunſtkritik, die dem unbeſtritten großen Talente, ungeachtet ſo eclatanter Mängel, zu einem ausgebreiteten Rufe verholfen, wollte der Verfaſſer das Gehörte wie ein bedeutſames geſchichtliches Moment begriffen und in beſonderer Weiſe feſtgeſtellt haben. Demnach erbat er ſich von zwei zu Frankfurt lebenden Kunſt-Veteranen von anerkanntem Verdienſt die Beantwortung nachſtehender Fragen, die das Bild mit einem Rahmen umgeben ſollten.

„Subjectivität in Auffaſſung und Ausführung charakteriſtiſcher Muſikwerke bis zu einer gewiſſen Grenzlinie zugeſtanden, innerhalb welcher der Charakter des Tonſtückes noch immer erkenntlich bleibt, wenngleich der Intention des Componiſten in etwas entrückt, ſo entſteht die Frage:

> war die Ausführung des **Es dur** Concerts und der Sonate, **Op.** 53 von Beethoven, welche Frau Clara Schumann in ihren Productionen im November hier in Frankfurt vorgetragen, noch innerhalb der Grenzlinie gehalten, die den eigenthümlichen Charakter dieſer Werke nicht weſentlich alterirt, nahezu unkenntlich gemacht hat?

„Die Auffaſſung beider Werke Seitens dieſer Künſtlerin insbeſondere betreffend, fragt es ſich:

> gingen wohl aus dem Vortrage Objectivität und Innerlichkeit hervor, oder wurde nicht vielmehr, hauptſächlich in Folge der genommenen Tempi, das Charakteriſtiſche beider zerſtört? Hatte ſpeziell die Sonate bei ſolcher Behandlung nicht den Charakter der Salon-Muſik?“

Unabhängig von einander gaben beide Kunſt-Veteranen ihr Urtheil in folgenden Beantwortungen ab, die bisher zurückgehalten wurden:

A. „So wenig man auch das große Talent als Clavierſpielerin der Frau Schumann in Abrede ſtellen kann, ſo muß ich doch die Fragen des Herrn Schindler dahin beantworten, daß dieſelbe das Beethoven'ſche Es dur Concert viel zu ſehr übereilt hat; eben ſo die Sonate in C von Beethoven, wodurch aller Charakter zu Grunde ging, ſodann macht dieſe Künſtlerin oft einen wahren Mißbrauch mit dem Pedal, welches ſie häufig an ungeeigneten Stellen gebraucht und — verwirrt. Dies iſt die vollſte Ueberzeugung des Unterzeichneten

Dr. Aloys Schmitt.

B. „Nach meiner Anſicht hat Frau Schumann im Vortrag des Beethoven'ſchen Concerts die Grenzlinie der größtmöglichen Schnelligkeit in der Ausführung deſſelben, über welche die Intention des Componiſten vernichtet worden wäre, nicht überſchritten, aber berührt. Weniger ſchnell wäre doch beſſer geweſen. Die Sonate, Op. 53, hat ſie hingegen im Allegro con brio und Rondo, Allegro moderato, viel zu ſchnell, das am Ende folgende Prestissimo verhältnißmäßig zu langſam, vorgetragen, wodurch ihre Leiſtung allerdings in Beziehung auf die beiden zuletzt genannten Stücke das Werk von Beethoven zu einer Art von Salon-Muſik ſtempelte.

Schnyder von Wartenſee."

Der Staat hat die Gewalt jedes Vergehen gegen Ordnung und Geſetz im Intereſſe des politiſchen Ganzen zur Verantwortung zu ziehen und zu ahnden. Wer aber vermag die Vergehungen der Künſtler in Sachen der Kunſt wirkſam zur Verantwortung zu ziehen, wenn dieſe unter dem Antriebe oder Schutze einer unzählbaren Menge ſogenannter Kunſtfreunde, namhafter Künſtler und obendrein der Kunſtkritik ihre Unthaten zum Schaden der Kunſt, ja zur Schmach des auf muſikaliſche Bildung Anſpruch machenden Zeitalters verüben dürfen? Bevor die Monatſchrift mit der „Rüge eines unverantwortlichen Vergehens" der Frau Schumann entgegen getreten, hätte daſſelbe ſchon viele Jahre früher geſchehen ſollen, denn ſchon Jahre vorher hatten Kunſtverſtändige aus den Vorträgen dieſer Künſtlerin erkannt, daß ſowohl ihre erhaltene Schulbildung, wie der geringe Gemüthsfonds dieſelbe nur für moderne Muſik befähige. Allein Frau Schumann ließ ſich verleiten alle Claſſiker auf ihr Pult zu legen, um ſie alle zu moderniſiren, d. h. übel zu behandeln.

In Beethoven's Muſik war hauptſächlich Mendelsſohn maßgebend. Das war ein entſchiedenes Unglück für dieſe Muſik. Die Wunden, welche durch dieſen hochſtehenden Künſtler, als Clavierſpieler und Dirigent, jeglicher Muſik geſchlagen worden, der böſe Samen, den er ausgeſtreut, hat im Norden und Süden, im Oſten und Weſten des muſicaliſchen Staates ſeine Früchte getragen, die mit nichts mehr zu vertilgen ſeyn werden, wie ſehr ſich auch einige Kunſt-Organe darum bemühen, denn die Einwirkungen ſind bereits in Fleiſch und Blut der Generation eingedrungen. Nicht etwa, daß es nicht ſchon vor Mendelsſohn Dirigenten gegeben, die, wie er, Clavier-Virtuoſen, demnach wie er, jede Muſik lediglich von dieſem Standpunct aufgefaßt und ſelbſt große

Maſſen im Sturmſchritt vor ſich hergejagt hätten, z. B. Conradin Kreutzer, allein ihre Einwirkungen blieben auf einen Ort beſchränkt, über welchen hinaus ihre Autorität nicht gereicht. Mendelsſohn aber trug bereits im jugendlichen Alter ſeine künſtleriſche Autorität als ächter Kunſtariſtokrate von Land zu Land, von einem Muſikfeſte zum andern, ſomit konnte es nicht ausbleiben, daß er allenthalben als höchſtes Muſter in jeder Gattung Muſik anerkannt wurde, zumal ſeine Leiſtungen noch durch eminente Eigenſchaften anderer Art unterſtützt worden. Als der Verfaſſer 1836 veranlaßt ward, gegen Mendelsſohn's Behandlung der 9. Sinfonie auf dem Düſſeldorfer Muſikfeſte in der Kölniſchen Zeitung aufzutreten, war ſeine Stimme eine vereinzelte, die Folge daher Spott und Hohn. Damals war es aber noch Zeit mit vereinten Kräften der beginnenden Fluth einen Damm entgegen zu ſtellen und eine der Hauptquellen unſchädlich zu machen. Wo waren jedoch jene zu finden, die mit beſſerer Einſicht dem vom geſammten Dilettantismus der Provinz für unfehlbar erklärten Künſtler ohne Furcht und Bangen entgegen getreten wären? — So erfolgte ein Vergehen im großen Styl nach dem andern und mit Hinzukommen anderer gleichfalls zu Halbgöttern erklärten Clavier-Virtuoſen war das Charakter-Gepräge unſerer Zeit eine vollendete Thatſache, welche die Kunſtgeſchichte einſtens viel beſchäftigen wird.

Ohne Zweifel hat Frau Schumann die 1856 von der Monatsſchrift ausgegangenen gründlichen Beurtheilungen ihrer Vorträge in gewiſſenhafte Erwägung gezogen und ſich bemüht, ſo viel nur möglich dieſelben zu beachten und damit den Beweis zu liefern, daß ſie, wirklich von einem höheren Genius beſeelt, der Belehrung ein williges Ohr leihe, um in der Erkenntniß des Wahren und Schönen ſich mehr zu erheben und als gutes Muſter der Jugend vorzuleuchten.

Der geſchätzte Aeſthetiker Dr. Eduard Hanslick gibt in der „Preſſe" vom 11. Januar d. J. in ſeiner Beurtheilung des zweiten Concerts der Künſtlerin in Wien darüber Auskunft. Er ſagt unter andern: „Da der Einfluß eines ſolchen Beiſpiels auf junge Talente ſehr groß iſt, wollen wir auch aus dem letzten Concerte ein Beiſpiel anführen. Wer von den Zuhörern wäre im Stande geweſen, dem erſten Stücke der „Kreisleriana“ in dieſem Tempo zu folgen? Schumann ſchreibt „Forte“ vor und bezeichnet überdies den Anfang jeder Triole mit einem Accent; ein Preſto wie das der Frau Schumann, läßt aber nicht das geringſte Verweilen auf der Taſte zu, und würde ſelbſt einem Dreyſchock oder Rubinſtein das Forte und die Accente unmöglich machen.“ — Dieſe Worte zeigen, daß Frau Schumann ſelbſt die Muſik ihres verſtorbenen Gatten übel behandelt.

Schon in ſeiner Beurtheilung des von der Künſtlerin erſtgegebenen Concerts ſagt der genannte Kritiker: „... Ferner fanden wir ihre Neigung zur Beſchleunigung der Tempi allzuſehr vorgeſchritten.“

Die „Recenſionen“ erklären ſich in Nr. 9 vom 2. März d. J. über die jüngſten Vorträge der Frau Schumann in der Kaiſerſtadt dahin: „.... Möge es nur geſtattet bleiben, den Grundſatz feſtzuhalten, daß dies keine Richtung ſey, welche angehenden Componiſten und angehenden Pianiſten zur Weiterverfolgung empfohlen werden kann. Wenn Frau Schumann Mozart oder Beethoven, Weber oder Chopin ſpielt, ſo fühlt man zwar die Gegenwart einer Meiſterin, allein wird unwillkürlich zu mancherlei Ausſtellungen gedrängt. Bald fehlt die Größe des Tons, wie ſie Frauen überhaupt nicht gegeben, bald fehlt die Grazie, bald die Herzlichkeit, bald die Friſche, bald iſt an der Auffaſſung etwas auszuſetzen.“ — Und mit dieſen Mängeln behaftet konnte dieſe Pianiſtin für das größte Muſter in Beethoven's Muſik proclamirt werden!

Alles dieſes zeigt aber zur Genüge, daß Frau Schumann heute noch dieſelbe, die ſie vor 4 Jahren geweſen, ja, daß ſie nach Hanslick's Befund in ihrem das Wahre und Schöne thatſächlich verhöhnenden Treiben noch vorgeſchritten iſt. Damit bekundet ſich der Geiſt der modernen Kunſt-Ariſtrokatie. In der Gewißheit des Beifalls ſeitens der in beſſerer Erkenntniß gänzlich verkommenen Menge und der Beförderung ihrer Privat-Zwecke von der geſinnungsloſen hundertzüngigen Kritik verſchließt dieſe vornehme Claſſe von Muſikern die Ohren jeder vom Sitze der Wiſſenſchaft ausgehenden Belehrung und gibt lediglich ihrer Subjectivität den ſchrankenloſeſten Spielraum. Solche Beiſpiele müſſen unvermeidlich auf dem kürzeſten Wege dahin führen, die auf Wiſſenſchaftlichkeit beruhende Kunſtkritik ſehr bald vollſtändig in den Hintergrund zu drängen, wie im Eingang dieſes Theils ſchon berührt worden. Mögen ſich ſämmtliche Fachblätter zur Bekämpfung dieſes Dämons die Deviſe wählen: **Viribus unitis**, wenn ihre Exiſtenz nach wenig Jahren noch eine Möglichkeit ſeyn ſoll.

Wollen wir die Charakteriſtik aller von einem Concert-Saal zum andern gehenden Virtuoſen mit einem Blicke überſchauen, ſo hat uns die Monatsſchrift im Aprilheft von 1857 (Concert-Bericht) eine getreue Zeichnung geliefert. Dort leſen wir unter Andern:

„... Es gehört zu den betrübendſten Erfahrungen fleißiger Concert-Beſucher, immer und immer wahrnehmen zu müſſen, wie ſehr die Ausbildung des Auffaſſungsvermögens und der ſpeziell muſicaliſchen Fähigkeiten über jener einer blos äußerlichen, oft geradezu anti-muſicaliſchen Technik vernachläſſigt wird. Die auffallendſten Beiſpiele dafür liefern die concertirenden Pianiſten. Da iſt z. B. Fräulein X. Sie beſitzt einen ziemlich hübſchen Anſchlag, Unabhängigkeit der Hände und überhaupt genügende Fingerfertigkeit. Und was weiter? — Phyſiſche Kraft iſt nicht Jedem gegeben. Man kann im heitern, graziöſen Genre Vortreffliches leiſten — dann aber verlege man ſich auch mit ganzer Seele darauf und zeige auch hierin nebſt den techniſchen Eigenſchaften Geiſt und Gemüth. Was heißt aber ſo ein auf Claſſicität Anſpruch machendes Programm, wie es jetzt üblich iſt: Heroiſche Sonaten von Beethoven, Bach'ſche Fugen, Mendelsſohn'ſche Rondo's, Etuden von Chopin und dazu Liſzt'ſche Transſcriptionen? Eine herrliche Zuſammenſtellung von wohlklingenden Namen! wo aber blieb die erſte und wichtige Frage, die ein Künſtler an ſich ſelbſt richten ſollte: — was kann ich leiſten? X. ſpielt die unvermeidlichen F moll- und C dur-Sonaten. Das Großartige derſelben wiederzugeben, dazu fehlt der volle, kräftige Ton; ein Adagio oder Andante unſerer Claſſiker einfach, anſpruchslos, ohne Schleppen und Zerren, aber mit Gemüth, mit Ton, mit richtiger Accentuirung geſanglich ſchön vorzutragen, das würde man von ſämmtlichen uns bekannten männlichen und weiblichen Concertanten vergeblich erwarten*), und nun gar die Tempo-Frage, das richtige Gefühl des Tempo, wie es die Bezeichnung ſelbſt, der Charakter des Tonſtücks, die geſunde Vernunft angibt! — Iſt das ein Jagen, ein Drängen, ein Hudeln! als ob eine Wette beſtünde, wer früher damit fertig wird, als ob es ein Verdienſt wäre, aus Vierteln Achtel, aus Achteln Sechszehntel zu machen, als ob z. B. Beethoven der heutigen Pianiſten-Generation mit dem letzten Satze der F moll-Sonate eine Bravour-Etude zum Privatgebrauche übermacht hätte!“

Zur Vervollſtändigung dieſes Zeitbildes ſoll der Wiener Skizze eine Leipziger zur Seite geſtellt werden. Die Grenzboten von 1854 brachten in Nr. 19 einen kritiſchen Bericht über „Die Leipziger Abonnement-Concerte im Winter 1853—54“ aus der Feder von Otto Jahn, darin folgende Stelle erſcheint:

„Ein Grundſchaden für alle Leiſtungen des Orcheſters iſt das Ueberhetzen der meiſten Tempo's, welches — leider nach Mendelſohn's Vorgang — hier immer mehr um ſich gegriffen hat, und wofür es einen ſchlechten Erſatz gewährt, daß gelegentlich auch das Tempo entſetzlich verſchleppt wird. Daß ein ſolches haſtiges Abjagen, was doch niemand mit Feuer und Leidenſchaft verwechſeln wolle, meiſtens ſchon an ſich einen Mangel an richtiger Auffaſſung bekundet und den Charakter und die Bedeutung der Compoſition gar nicht zur Erſcheinung kommen läßt, verſteht ſich eben ſo ſehr, als daß der Ton und

---

*) Dieſer Ausſpruch ſteht im beſten Einklange mit dem oben von Hector Berlioz angeführten.

Klang, weſentlich beeinträchtigt, nie zu ſeinem Rechte kommt. Iſt dieſe Rapidität wenigſtens eine Virtuoſität des Orcheſters, ſo mag man darüber ſtaunen. Allein bei uns ſteht die Sache ganz anders. Das Orcheſter iſt nicht im Stande ſchwierige Sachen in der Schnelligkeit vollkommen herauszubringen, ſie kommen nur halb zum Vorſchein, das Detail wird vernachläſſigt, und dieſe Art zu wiſchen und zu ſchlottern, es nirgends ganz genau zu nehmen, reißt überhaupt ein, eine feine Nuancirung und Schattirung findet nicht mehr ſtatt und kann durch derbe, grobe Schlageffecte nicht erſetzt werden. Dieſe Haſt und Eile verbreitet ſich dann über die ganze Auffaſſung und Ausführung, liebevolle Sorgfalt und einſichtiges Eingehen vermißt man überall, eben ſo ſehr in der ſcharfen Beobachtung der rhythmiſchen Gliederung als in der Licht- und Schattenvertheilung bei polyphonen Geſtaltungen, worauf deren Verſtändniß vor allem beruht. Wo ſo die Erkenntniß der untergeordneten Verhältniſſe fehlt, iſt ein Erfaſſen und Darſtellen des tieferen Gehaltes noch weniger zu erwarten."

(In derſelben Weiſe beurtheilte der Verfaſſer das Leipziger Orcheſter neun Jahre früher nach Anhörung zweier Gewandhaus-Concerte unter Ferdinand Hillers Leitung. Mendelsſohn war ſo eben in ſeine neue Stellung nach Berlin abgegangen.)

So ſteht es um die Gegenwart! Wahrlich, wenn unſere Claſſiker mit leiblichen Sinnen in dieſes frivole Getreibe treten könnten, ſie würden die meiſten ihrer Werke nicht wieder erkennen. Wenn nicht die großen muſicaliſchen Körperſchaften, namentlich die gemiſchten Geſangvereine, als unerſchütterliche Grundfeſten das Gegengewicht hielten und die eigentlichen Conſervatorien (Erhaltungs-Inſtitute des Guten und Wahren) repräſentirten; wenn nicht ferner ein anſehnlicher Bruchtheil des genießenden Publicums von dem Gebahren jener Claſſe von Muſikern ermüdet ſich dem Beſſeren zuwendete, das kommende Jahrhundert hätte nur mehr Ruinen auf dem Gebiete der claſſiſchen Tonkunſt anzuſchauen.

Möge jedoch dieſer Theil mit freundlicher klingenden Accorden dem Abſchluſſe nahe geführt werden, als die nächſtvorſtehenden geklungen. Um dieſes zu erreichen ſey zuvörderſt ein Rückblick in die Lebenstage unſers erhabenen Tondichters geſtattet. Seiner Claviermuſik (die Concerte ausgenommen) war das ſeltſame Loos beſchieden, lediglich in zwei Damen die wahrſten, in ihren Geiſt am tiefſten eingedrungenen Vertreterinnen zu beſitzen, die mit reinſter und aufrichtiger Pietät ſich den hohen Gebilden genähert und ſelbe durch keinerlei Virtuoſen-Zuthaten zu verbeſſern gewagt haben, indem ſie Virtuoſinnen in des Wortes moderner Bedeutung nicht geweſen, folglich auch den dieſer Claſſe anklebenden Gelüſten und Verſuchungen nicht unterworfen waren. Eine dieſer Damen war die Freifrau Dorothea von Ertmann in Wien, die andere die Gräfin Sidonie von Brunswick in Peſth. Die Wirkſamkeit der erſteren — unter Anleitung Beethoven's — fällt in das erſte und zweite Jahrzehend, die der andern Dame in das dritte und vierte. Ueber Frau von Ertmann hat ſich der Verfaſſer bereits in der dritten Periode ausführlich ausgeſprochen. Dort iſt unter andern geſagt, daß dieſe Dichterin im Ausdruck des Anmuthigen und Naiven, aber auf im Tiefen und Sentimentalen excellirte, ferner, daß ſie die Grenzen dieſes ihres beſchränkten Gebietes vor Kennern im großen Raum niemals überſchritten, daß ſie überhaupt an dem Satze: „Alles paßt nicht für Alle“, unverrückt feſtgehalten habe. Als beſonderes charakteriſtiſches Merkmal darf der Muth dieſer Soldatenfrau gerühmt werden, mit welchem ſie den Virtuoſen gegenüber getreten, von denen ſie ſich, trotz des Volksjubels, nicht im geringſten imponiren ließ.*) — Anders ſtand es um die große Meiſterin in Peſth. Wenn in ſolchem Falle ein Vergleich mit Genre- und Hiſtorien-Malerei paſſend wäre, ſo dürften die intenſiven wie extenſiven Eigenſchaften beider Künſtlerinnen anſchaulich neben einander geſtellt ſeyn. Im Gegenſatze zu der Wiener Dame war nur das Große und Tieferuſte Gegenſtand der Inſpiration und poetiſchen

---

*) Welchen Spielraum Beethoven dieſer Künſtlerin zu Geltendmachung ihrer Subjectivität am Piano gelaſſen, und unter welchen Bedingungungen oder Vorausſetzungen dies geſchehen, iſt I, S. 241 u. ff. bemerkt.

Wiedergabe bei der Gräfin Brunswick. Ihre Leiſtungen hierin glichen großen Wandgemälden und wirkten oft ſchlagend. In Beethoven's Muſik war ſie durch ihren Gemahl eingeführt worden, deſſen eigentliche Schülerin ſie geweſen. In weſentlichen Puncten trafen jedoch beide Damen zuſammen: in getreuer Nachempfindung des Tondichters, und richtiger Erkenntniß ihrer Stärke und Schwäche. Aus erſterem Grunde ward in das reproducirte Werk nichts hinein, aber auch nichts heraus geheimnißt, was nicht darinnen lag — wie dergleichen dem Eingeweihten mit allen Dingen zu ergehen pflegt, — aus dem andern Grunde blieb man mit ſcrupuloſer Gewiſſenhaftigkeit dem künſtleriſchen Vermögen getreu. Gräfin Sidonie war grandios in Beethoven's **B dur**-Trio, in der **F moll**-Sonate, in Spohr's Quintett **C moll**, desgleichen in einigen Werken von Onslow, abſtechend dagegen in andern, die ähnliches Gepräge nicht getragen, oder denen durch die gewaltige Kraft ihrer Hände ein etwas uneigenthümlicher Charakter gegeben worden. Im letzteren Falle übte ſie ſelber ſtrenge Kritik ihrer Leiſtung, die meiſt nur aus Gefälligkeit für Anweſende ſtattgefunden. Gräfin Sidonie erfreut ſich noch des Lebens im Kreiſe der ihren, ihre Harfe jedoch iſt mit dem 1847 erfolgten Tode ihres Gemahls auf immer verſtummt. Beide haben die großen Umwandlungen auf dem Gebiete der Concert- und Kammermuſik mit zu beobachten die unerfreuliche Gelegenheit gehabt. *)

---

*) Das Haus des Grafen Franz von Brunswick glich einem Conſervatorium im kleinen Maßſtabe für einen auserwählten Kreis nach Höherem ſtrebender Muſiker und Muſikfreunde. Ein ſtehendes Quartett in muſterhafter Ausbildung mit Taborsky (aus dem Prager Conſervatorium) an der erſten Violine, der Graf ſelber am Violoncell, die Gräfin das Pianoforte handhabend — dieſes künſtleriſche Trifolium im Verein leiſtete, was man in Wien zur Zeit vergeblich geſucht haben würde. Welch' ein Lehrer und Verbreiter des guten Geſchmackes Graf Brunswick im großen Maßſtab geweſen, wird Nachſtehendes zeigen. 1819 übernahm er die Leitung des Peſther Stadttheaters in der löblichen Abſicht, dem tief geſunkenen Zuſtande wieder aufzuhelfen. Im erſten Jahre ging alles gut von Statten, die Dinge waren merklich vorgerückt. Im zweiten Jahre aber verlangte der Adel mehr italieniſche Opern, der andere Theil des Publicums mehr Wiener Poſſen. Das hieß auf den alten Fleck zurückgeben. Die von der Direction gemachten Conceſſionen genügten den Begehrern, vornehmlich dem Adel, nicht, und da Graf Brunswick bei ſeinen gefaßten

Wenden wir uns mit dieſen gewiß auch für Künſtler von Métier nachahmungswerthen Beiſpielen zu den Koryphäen der neuen Richtung in jener Zeit, welche im Laufe mehrerer Jahrzehende ſowohl in der öſtreichiſchen Hauptſtadt wie allenthalben die clavierſpielende Welt allein beherrſcht hatten, als: Hummel, Moſcheles, Pixis u. a. Durch ihre Productionen haben dieſelben bewieſen, daß ſie ihrem Genre — der Brillance durch Bravour — getreu geblieben und keinen andern in ihr Bereich gezogen haben. Darum leiſteten ſie Vollkommenes. Auch ſie hielten den „überwundenen Standpunct“ feſt, wie die Zukunftsmuſiker von heute, denn auch ſie mochten geglaubt haben, wie die Gegenwart, ſo gehöre ihnen auch die Zukunft. Daß ſie Beethoven's Werke unbeachtet ließen, ſoll nicht als ſtrenger Tadel gelten, denn dieſe übten auf ein gemiſchtes Concert-Publikum nicht den mindeſten Reiz mehr, ſtanden überhaupt mit den eigenen Compoſitionen dieſer Künſtler im Gegenſatze. Will man ſich von dem Geſagten überzeugen, ſo verfolge man die Concert-Programme der geſammten Künſtler in der Allgemeinen Muſicaliſchen Zeitung, es dürfte darin nicht ein einziges fehlen. Der ſich dorther aufdrängende Vergleich mit dem Stande der Dinge in unſerer Zeit, (wie ihn die Monatsſchrift vor Augen legt) das Ergebniß, daß das in jenen Tagen oben Stehende längſt verklungen, dagegen die zurückgeſetzte Muſik unſers Meiſters wie ein Phönix aus ſeiner Aſche wieder erſtanden und eine Glorie erlebt hat, wie niemals zu erwarten ſtand; ferner die Thatſache, daß genannte Künſtler in ſpäterer Zeit, als ihr Stern im Untergehen war, ſich mit Arrangiren verſchiedener Werke des einſt unbeachteten Meiſters beſchäftigten (Hummel

---

Grundſätzen beharrte, ſo kam es alsbald dahin, daß ſämmtliche Logen leer ſtanden. Das hinderte ihn jedoch keineswegs die beſten Sänger und Schauſpieler kommen zu laſſen und ſich mit einer kleinen Anzahl Eingeladener Feſte in Oper und Schauſpiel zu bereiten. Nach Niederlegung der Direction 1822 war eine enorme Summe verloren, aber die Ehre nicht, auch nicht das Bewußtſeyn, das Beſte gewollt und es in einem kleinen Theile des Publicums erreicht zu haben. Er verblieb immer der reichbegüterte Magnat des Königreiches. Aus jenen Jahren datirten einige intereſſante Briefe von Beethoven an ſeinen Freund in Peſth, in denen dieſer ermuthigt worden, auf der eingeſchlagenen Bahn fortzuwirken. Geſegnet ſey ſein Andenken!

die Sinfonien), endlich gar an neuen Herausgaben dieſer Werke ſich betheiligten und ihren Namen darauf ſetzten (Moſcheles); das ſind Erſcheinungen, die in aller Muſik-Literatur keine Parallele finden dürften.

Nachſtehende Ueberſicht der verſchiedenen Ausgaben von Beethoven'ſchen Werken wird ein ſprechendes Zeugniß von der beiſpielloſen Verbreitung derſelben liefern.

Die Original-Ausgaben der Clavier-Werke vertheilen ſich unter die dermal beſtehenden Verlagshandlungen von:

Haslinger in Wien, (im Beſitze des geſammten Verlags des ehemaligen Induſtrie-Comptoirs),

Spina in Wien, vormals Diabelli u. Comp., (im Beſitze des Verlags von Thad. Weigl, Matth. Artaria, Pennauer und Leidesdorf),

Witzendorf in Wien, (im Beſitze des Verlags von Cappi u. Joſeph Czerny, Trentſchensky u. Vieweg und Ed. Mollo),

Schleſinger in Berlin,

Artaria u. Comp. in Wien,

Simrock in Bonn,

Peters in Leipzig,

Breitkopf u. Haertel in Leipzig und

Hoffmeiſter in Leipzig.

Bemerkenswerth iſt, daß faſt alle dieſe Handlungen ſich gegenſeitig an dieſem ihrem Eigenthum vergriffen und vielfach nachgedruckt haben.

Ausgaben von allen Sonaten (mit Ausnahme von Op. 106, 109, 110 und 111) haben bald nach Beethoven's Tode veranſtaltet:

Haslinger in Wien,

Joh. André in Offenbach,

Simrock in Bonn,
Bote u. Bock in Berlin,
Cranz in Hamburg.

Eine mehr oder weniger große Anzahl der Sonaten iſt gedruckt bei:

Breitkopf u. Haertel in Leipzig,
Nagel in Hannover,
Peters in Leipzig,
Schleſinger in Berlin,
Spina in Wien,
Spehr in Braunſchweig,
Böhme in Hamburg,
Witzendorf in Wien,
Artaria u. Comp. in Wien,
Schuberth u. Comp. in Hamburg,
Weinholtz in Braunſchweig,
Bachmann in Hannover,
Challier in Berlin,
Schott in Mainz,
Eck u. Comp. in Cöln,
Löhr in Frankfurt am Main,
Dunſt in Frankfurt am Main,
Nägeli in Zürich.

Beide letztgenannten Ausgaben ſind faſt gänzlich vergriffen. In der von Dunſt befanden ſich zugleich alle Trio's, Quartette, Quintette und alle Concerte, dieſe meiſt auch in Partitur, — desgleichen alle Lieder und Geſänge.

Holle in Wolfenbüttel läßt eine Stereotyp-Ausgabe ſämmtlicher Werke „unter Reviſion von Dr. Franz

Liſzt" erſcheinen. Bereits ſind eine Anzahl Sonaten und einige Sinfonien, arrangirt von F. W. Markull für Pianoforte zu 2 und 4 Händen, im Publicum.

Hallberger in Stuttgart hat begonnen ſämmtliche Sonaten „unter Redaction von Moſcheles" herauszugeben.

Heckel in Mannheim hat alle Clavier-Trio's und die Partituren ſämmtlicher Quartette herausgegeben, die außerdem auch die Verleger der Originalausgaben veröffentlicht haben.

In Paris exiſtiren an zehn mehr oder weniger vollſtändige Ausgaben aller Clavier-Werke. Die Partituren aller Sinfonien ſind daſelbſt in zwei Offizinen gedruckt; die Partituren von allen Concerten hat Richault herausgegeben.

In England exiſtiren ſechs bis acht vollſtändige Ausgaben aller Clavier-Werke;

in Belgien und Holland fünf bis ſechs;

in Nordamerika vier bis ſechs;

in Rußland endlich zwei bis drei.

Im Ganzen erhebt ſich die Zahl der Ausgaben von der Clavier-Muſik über vierzig. Jede zu tauſend Exemplaren angenommen, wird wohl nicht übertrieben ſeyn.

(In jüngſter Zeit iſt in der André'ſchen Verlagshandlung ein Unternehmen mit Beethoven's Sonaten zu Tag getreten, das zu den ſeltſamſten und beklagenswertheſten unſerer krämeriſchen Epoche in Sachen des Muſikverlags gezählt werden muß und hier nicht unbemerkt bleiben darf. Dieſe Verlagshandlung hat nämlich begonnen Sonaten auf 4 Hände auszuſtrecken. Bereits ſind die **Pathétique,** dann die in **Cis moll** und **D moll** in ſolcher Zerſetzung erſchienen. Als Vollbringer dieſer Thaten nennt ſich auf dem Titelblatt **Julius André.**

Als vor ungefähr fünfzehn Jahren die Verlagshandlung Schott eine durch Bertini bewirkte Zerſetzung von Seb. Bach's wohltemperirtem Clavier auf 4 Hände erſcheinen ließ, hörte man alle Muſiker von künſtleriſcher Geſinnung einen Schrei des Unwillens ausſtoßen über ſolchen nie dageweſenen Frevel an einem heiligen Kunſtwerke. Hätte es zur Zeit nur ein einziges unabhängiges Organ in Sachen muſicaliſcher Kritik in Deutſchland gegeben, dieſes Sacrilegium wäre nach Verdienſt gebrandmarkt anſtatt angeprieſen worden. — Mit dem Attentat auf Beethoven's Sonaten thue ich hiermit, was meines Amtes iſt. Irgendwelche dieſer in ſich abgeſchloſſenen Tondichtungen auf 4 Hände ausrecken, heißt nicht mehr in dem Sinne arrangiren, um ein urſprünglich für Orcheſter oder Quartett geſchriebenes Werk den Muſikfreunden näher zu legen, damit es dem Verſtändniß leichter zugänglich werde, — es heißt vielmehr ein Tongemälde in der Art zerſtören, als wenn der Copiſt eines Farbengemäldes gelb oder roth gebraucht, wo deſſen Schöpfer blau angewandt, und mit ſolcher Verwechſelung der Farben über alle Theile ſeiner Copie fortfährt.

Weil die Töne jeder Octave ihre eigenthümliche Klangfarbe haben, ſo wird natürlicherweiſe eine Melodie aus der ein- in die zwei- oder gar dreigeſtrichene (oder auch in eine tiefere) Octave verſetzt, den vom Componiſten gegebenen Charakter eben ſo gewiß einbüßen, als durch Verwechſelung der Farben aus dem Gemälde etwas ganz anderes gemacht wird, als das Original aufweiſet. Kann demnach das Zerſetzen eines dem Publicum in ſeiner urſprünglichen Geſtaltung leicht zugänglichen Kunſtwerks, worin jeder Ton an dem vom Autor angewieſenen Platze zu hören, nur die geringſte Berechtigung für ſein Beſtehen beanſpruchen? Dieſe genannten Sonaten ſind dem Umfange von fünf Octaven auf's genauſte angepaßt, darum an keiner Stelle ein Bedürfniß nach Ausweitung. Man ſehe jedoch in den Andre'ſchen „Arrangements“ die unzähligen Verdoppelungen, ja, Verdreifachungen von Melodien zarteſter Natur; man ſehe ferner die Verdoppelungen ſogar von Begleitungsfiguren für 2 Hände bei eben ſolchen Melodien. Die Zerſetzung, richtiger Zerſetzung, im 3. Satze der Cis moll

Sonate findet wohl ihres Gleichen nicht wieder. Und zu ſolch' ſtrafwürdiger Hinrichtung Beethoven'ſcher Poeſien konnten ſich zwei Söhne des gelehrten und mit Recht hochgeachteten Muſikers und Verlegers Anton André verbünden! Auch das iſt ein Zeichen unſerer pietätsloſen, deſto mehr egoiſtiſchen Muſikepoche.)

Schon oft wurde von Kunſtfreunden an den Verfaſſer die Frage geſtellt, ob Beethoven wohl jemals die Hoffnung laut werden ließ, daß ſeinen Werken einſtens die verdiente Würdigung zu Theil werden würde? Dieſe Frage konnte mit voller Gewißheit mit Niemals beantwortet werden. Die muſicaliſchen Zuſtände der letzten zehn Jahre ſeines Lebens im Allgemeinen mußten jeden Gedanken an eine Zukunft ſeiner Werke verſcheuchen, hatte er doch bis auf die Sinfonien und Quartette faſt alle übrigen Schöpfungen bereits ſo gut wie todt geſehen. Es lebt indeß eine leiſe Vermuthung in mir, er könne dennoch auf ein Wiedererſtehen ſämmtlicher Werke, wenn auch in fernerer Zeit, gehofft haben, und zwar knüpft ſich dieſe Vermuthung an Nachſtehendes:

Goethe in der Einleitung zu dem Capitel im Weſt-öſtlichen Divan, das die Ueberſchrift „Beſſerem Verſtändniß“ trägt und ſich mit der Dichtkunſt der alten Hebräer, Araber, Perſer, und mit den Dichtern des letzteren Volkes beſchäftigt, führt an: „Ich habe die Schriften meiner erſten Jahre ohne Vorwort in die Welt geſandt, ohne auch nur im mindeſten anzudeuten, wie es damit gemeint ſey; dies geſchah im Glauben an die Nation, daß ſie früher oder ſpäter das Vorgelegte benutzen werde. Und ſo gelang mehreren meiner Arbeiten augenblickliche Wirkung, andere, nicht eben ſo faßlich und eindringend, bedurften, um anerkannt zu werden, mehrere Jahre. Indeſſen gingen auch dieſe vorüber und ein zweites, drittes nachwachſendes Geſchlecht entſchädigt mich doppelt und dreifach für die Unbilden, die ich von meinen früheren Zeitgenoſſen zu erdulden hatte.“

Der letzte Satz dieſes Citates findet ſich in dem vorhandenen Exemplar des Goethe'ſchen Buches von Beethoven's

Hand zur Seite angeſtrichen, aber noch beſonders in einem der Tagebücher abgeſchrieben. Man erinnere ſich des in der Einleitung Geſagten, wie Beethoven zu leſen pflegte und welche Bedeutung derlei Abſchriften haben. Sollte demnach dieſer Satz nicht einen Troſtgrund zu eigener Beruhigung über die ſelbſt auch erlebten Unbilden ſeiner Zeitgenoſſen enthalten? Dafür fehlt allerdings Gewißheit, aber zu zweifeln iſt erlaubt.

Noch Anderes ſoll mit Vorſtehendem in Verbindung gebracht werden. Bei dem Andrängen der italieniſchen Tonfluthen zu Anfang des 3. Jahrzehend's und in einem Geſpräche mit unſerm Meiſter im Freundeskreiſe über dieſe faſt troſtloſen Erſcheinungen hörten wir Beethoven mit Emphaſe erwidern: „Nun, den Platz in der Kunſtgeſchichte können ſie mir doch nicht nehmen!“ — Dies ſchien alſo der einzige Hoffnungsanker zu ſeyn, an welchem der große Beethoven wenigſtens ſeinen Namen feſtgebunden ſah — und damit ſchien er ſich zu begnügen. Hätte er doch nur eine geringe Tantiéme von jeder Ausgabe ſeiner Werke beziehen können, falls er einige der umfangreichen noch erlebt hätte! In dem Buche des Schickſals war es jedoch anders beſtimmt; die oftmals ausgeſprochenen Worte: „Ich ſchreibe Noten aus Nöthen“, ſollten für ſein ganzes Leben eine Wahrheit bleiben.

Ergänzungen.

A.

Beethoven's Bildniſſe.

Soll das Portrait ſchon an und für ſich Charakterbild ſeyn, wenn es nicht aus der Reihe äſthetiſcher Productionen ausgeſchloſſen ſeyn will, ſo wird dies bei hiſtoriſchen Perſonen um ſo ſtrenger genommen werden müſſen, zumal wenn die Abbildungen von ihnen vervielfältigt und zum ſtehenden Handelsartikel geworden. Der phyſiognomiſche Ausdruck des Portraits, beſonders des gemalten, ſoll nicht blos die Aehnlichkeit getreu wiedergeben, auch die Bedeutung der Perſon ſoll er durch das Geiſtige dem Beſchauer leicht errathen laſſen. Dieſe Anforderungen machen es den Herausgebern zur Pflicht, nur ſolche in die Oeffentlichkeit gelangen zu laſſen, welche in jedem Betrachte entſprechen, nicht vielmehr im augenſcheinlichen Widerſpruche mit der ſich offenbarenden Natur ſtehen, ſo daß erſt der beigeſetzte Namen des Abgebildeten zum Erkennen verhilft.

Mit dieſen unbeſtreitbaren Sätzen an die Beurtheilung der anſehnlichen Zahl von abweichenden Darſtellungen von Beethoven gegangen, wird ſich der Biograph ungefähr in derſelben Lage befinden, als handelte es ſich um Beantwortung der Frage: welche unter den vielen Ausgaben von des Meiſters Claviermuſik in Deutſchland wohl die correcteſte ſey. Mit beſter Ueberzeugung würde er diesfalls auf die Haslinger'ſche hinweiſen, weil dieſe ſich am genaueſten an die Original-Drucke gehalten, — wahrſcheinlich auch wohl an die berühmte Kalligraphie ſämmtlicher Werke Beethoven's, welche durch Vermächtniß des Erzherzogs Rudolph in den Beſitz des Muſikvereins in Wien gekommen, — ſomit alſo das Portrait gleichſam nach der vom Meiſter ſelber corrigirten Zeichnung gegeben hat, wenn es auch nicht an dem iſt, daß Beethoven jene Kalligraphie beſonders noch einer Reviſion unterzogen hatte, wozu ein volles Jahr ausſchließlicher Arbeit erforderlich geweſen wäre. Wir kennen ſeinen Drang zu neuen Schöpfungen.

Die Bildniſſe von Beethoven werden in zwei Kategorien abzutheilen ſeyn, und zwar: in nach der Natur gemalte oder blos gezeichnete und dann in Kupfer geſtochene oder lithographirte; ferner in bloße Phantaſieſtücke, oder nach einem aus beiden Kategorien nachgebildete, wobei einzelnes abſichtlich verändert worden, um nicht als getreue Copie ſich zu präſentiren und dem Herausgeber Unannehmlichkeiten zuzuziehen.

Wenngleich jeder Tag an dem Zufälligen der menſchlichen Geſtalt ändert, der Künſtler demnach blos die bleibenden Hauptzüge auffaſſen ſoll, ſo behält doch mancher Kopf ſo viel eigenthümliches Gepräge, was nur Stümper oder in der Arbeit nicht begünſtigte Künſtler zerſtören können. Unter allen bekannten muſicaliſchen Kunſtgrößen hat vielleicht Beethoven's Kopf die eigenthümlichſten Merkmale, die mit dem üppigen Haarboden beginnend ſich über Stirne, Augen, Mund und Kinn verbreiten und im harmoniſchen Verhältniſſe ſtehen, wobei nur die etwas breite Naſe eine leiſe hervortretende Diſſonanz bildet. An ſolch' charakteriſtiſchem Gepräge wird es ſchwer Weſentliches zu verderben, oder gar eine Caricatur daraus zu machen. Der Augenſchein zeigt beides als vorhanden. Bis zu vollendetem fünfzigſten Lebensjahr war der Geſammtausdruck von Beethoven's Geſtalt das erfreulichſte Bild körperlichen Wohlbefindens und höchſter Geiſteskraft; ein Jupiter ſah zuweilen aus dieſem Kopfe heraus. Im ein und fünfzigſten Lebensjahr begann in Folge andauernden Unterleibsleidens die Abnahme, doch gab es bis um die Mitte des ſechs und fünfzigſten der Intervalle noch viele, welche an die Zeit vor der eingetretenen Declination erinnert haben. Wir werden darüber auch einen andern Zeugen vernehmen.

Bemerkenswerth iſt, daß nur drei Bildniſſe, nach der Natur in Oel gemalt, von Beethoven exiſtiren. Das erſte iſt ein Knieſtück, der Meiſter, ungefähr im 30. Lebensjahre, ſitzend abgebildet; es befindet ſich in ſeiner Familie und ward wegen Unbedeutendheit nicht vervielfältigt. Das zweite iſt das Bruſtbild von Schimon aus der Herbſtzeit von 1819, der Meiſter eben volle 49 Jahre zählend. Das leider ſtark nachgedunkelte Original, früher mein Eigenthum, befindet ſich nun in der Königlichen Bibliothek zu Berlin, eine weſentlich verbeſſerte Copie, vom Profeſſor Schmid in Aachen angefertigt, verblieb in meinem Beſitze. Das dritte Bildniß datirt aus dem Jahre 1822, und ward von Stieler aus München gemalt. Beethoven in ſeinem grauen Hausrocke iſt in einer Weinlaube ſtehend abgebildet mit einem Papier in der Linken, darauf „Missa solemnis" zu leſen, und einen Griffel in der Rechten haltend. Der Grund auffallender Verſchiedenheit zwiſchen dem Schimon'ſchen und Stieler'ſchen Gemälde erklärt ſich durch vorausgegangenes längeres Leiden.

Nur vorübergehend mag auf einen Kupferſtich von Scheffner aufmerkſam gemacht werden, welcher dem ſechsten Jahrgang (1804) der Allg. Muſ. Ztg. beigegeben iſt.

Soll die oftmals geſtellte Frage zu beantworten ſeyn, welches von den verſchiedenen Bildniſſen aus ſpäterer Zeit als muſtergiltig für die Wahrheit des Charakteriſtiſchen anzuſehen, ſo muß unbedenklich dem Kupferſtich von Höfel, nach der Zeichnung von Letronne aus dem Jahre 1814 (bei Artaria u. Comp.) der Vorzug gegeben werden. Dieſe Abbildung zeigt uns den Meiſter eben auf der höchſten Spitze ſeines Ruhmes angelangt, (wie im biographiſchen Theil ausgeführt iſt,) mit leuchtenden, ſcharf hervortretenden Augen, vollen Backen, überhaupt ſtrotzend von Geſundheit. Nach dieſem Bildniſſe iſt das Titelkupfer beim neunzehnten Jahrgang (1817) der Allg. Muſ. Ztg. genommen, jedoch in etwas vergrößertem Maßſtabe, wodurch der Wahrheit des Ausdrucks Eintrag geſchehen. Dieſe Copie erſchien auch bei Breitkopf u. Haertel im Handel.

Der Zeit nach reihet ſich an den Höfel'ſchen Kupferſtich die Lythographie von Kloeber in Berlin. Auf dem Blatte ſteht zu leſen: „Nach der Natur gezeichnet 1817 in Mödling.“ Der Contraſt zwiſchen dieſem Kopfe in natürlicher Größe und jenem von 1814 iſt ein ſo großer, daß der Unkundige bei einem Vergleiche in nicht geringe Verlegenheit gerathen muß, denn er ſieht die beiden Pole dicht nebeneinander. In der Kloeber'ſchen Zeichnung iſt nicht einmal die Contur richtig, vielweniger erkennt man aus den groben Zügen eine Spur von geiſtigem Inhalte. Das iſt das Antlitz eines ehrlichen Bierbrauers, aber keines Künſtlers, ſollte es auch eben kein Beethoven ſeyn. Unter den ſchlechten Abbildungen von unſerm Meiſter muß dieſe als die gemeinſte bezeichnet werden. Im nördlichen, wohl auch weſtlichen Deutſchland iſt dieſe die verbreitetſte.

Darauf folgt Schimon's Oelgemälde. Es iſt des Raumes werth mitzutheilen, unter welchen Bedingungen dieſes Bild zu Stande gekommen. Auf meine Fürſprache erhielt der noch ſehr junge Maler die Erlaubniß ſeine Staffelei neben des Meiſters Arbeitszimmer aufſtellen zu dürfen und da nach Belieben zu ſchalten. Eine Sitzung hatte Beethoven ſtandhaft verweigert, denn eben im vollſten Zuge mit der Missa solemnis erklärte er keine Stunde Zeit entbehren zu können. Schimon aber war ihm bereits auf Weg und Steg nachgeſchlichen und hatte ſchon mehrere Studien zum Behufe ſeiner Arbeit in der Mappe, war daher mit der ſo lautenden Erlaubniß ganz zufrieden. Als das Bild bis auf ein Weſentliches, den Blick des Auges, fertig war, ſchien guter Rath theuer, wie dieſes Allerſchwierigſte zu erreichen; denn das Augenſpiel in dieſem Kopfe war von wunderbarer Art und offenbarte eine Scala vom wilden, trotzigen bis zum ſanften, liebevollſten Ausdrucke, gleich der Scala ſeiner Gemüthsſtimmungen; für den Maler alſo die gefährlichſte Klippe. Da kam der Meiſter ſelber entgegen. Das derbe, naturwüchſige Weſen des jungen Akademikers, ſein ungeniertes Benehmen wie auf ſeinem Atelier, ſein Kommen ohne „guten Tag“ und Gehen ohne „Adieu“ zu ſagen, hatten Beethoven's Aufmerkſamkeit mehr rege gemacht, als das auf der Staffelei Stehende; kurz, der junge Mann fing ihn an zu intereſſiren: er lud ihn zum Kaffee ein. Dieſe Sitzung am Kaffeetiſch benutzte Schimon zu Ausarbeitung des Auges. Bei wiederholter Einladung zu einer Taſſe Kaffee zu 60 Bohnen war dem Maler Gelegenheit gegeben, ſeine Arbeit zu vollenden, mit welcher Beethoven ganz zufrieden geweſen.

Aus künſtleriſchem Geſichtspuncte betrachtet iſt Schimon's Arbeit kein bedeutſames Kunſtwerk, dennoch voll charakteriſtiſcher Wahrheit. Im Wiedergeben des ſo eigenthümlichen Blickes, der majeſtätiſchen Stirn, dieſer Behauſung mächtiger, erhabener Ideen, des Colorits, im Zeichnen des feſtgeſchloſſenen Mundes und des muſchelartig geſtalteten Kinns, hat kein anderes Bildniß Naturwahreres geleiſtet; nahe Verwandtſchaft mit dem Kupferſtich aus dem Jahre 1814 iſt im Ganzen unverkennbar.

Nach dieſem Oelgemälde iſt das Titelkupfer zu dieſem Buche angefertigt. Rühmlichſt bekannte Kupferſtecher zu Frankfurt am Main haben die Arbeit ihres berliner Fachgenoſſen dem Gemälde gegenüber einer Prüfung unterzogen und derſelben alles Lob geſpendet, aber auch erkannt, daß, was in dieſem Kopfe (nach Schimon's Darſtellung) enthalten, vermittelſt des Grabſtichels kaum in allen Theilen wiedergegeben werden könne.

Zur Herbſtzeit von 1821 präſentirte ſich bei Beethoven der Maler Stieler aus München mit guten Empfehlungen und dergleichen Künſtlerrufe. Sein perſönliches Weſen fand auch beſondern Beifall. Dieſer Künſtler verſtand es den launigen Meiſter in ſeltener Weiſe zu ſeinem Zwecke verfügbar zu machen. Sitzung auf Sitzung ward bewilligt und nicht eine Klage über Zeitverluſt laut. Als Kunſtwerk iſt das Stieler'ſche Portrait bedeutſam, gleichwohl das äußerlich Glänzende, oder modern Conventionelle, wie zur Zeit ſchon üblich, noch wenig Virtuoſität bezweckt; das Ganze erſcheint im einfachen Style ausgeführt. In Betreff des charakteriſtiſchen Ausdrucks iſt der Moment gut wiedergegeben und fand Zuſtimmung. Hingegen ſtieß die vom Künſtler beliebte Auffaſſung des Titanen, am meiſten die Neigung des Kopfes, auf Widerſpruch, weil der Meiſter den Mitlebenden nicht anders bekannt war, als ſeinen Kopf ſtolz aufrecht tragend, ſelbſt in Momenten körperlichen Leidens. Ein mit ſeinem Weſen bekannter Maler würde ihm dieſe Stellung nicht gegeben haben.

Der erſte lithographiſche Abdruck danach bei Matth. Artaria war gut, der nunmehrige bei Spina iſt ganz matt, daher der Abgebildete noch kränklicher ausſieht, als das Oelgemälde zeigt.

Das nächſtfolgende Portrait in Oel iſt ein Bruſtbild von Waldmüller. Ueber den Unwerth dieſes Gemäldes und die ſeltene Art des Zuſtandekommens hatte ich Veranlaſſung bereits in Nro. 8 der Allg. Muſ. Ztg. von 1835 zu ſprechen, kann mich alſo darauf beziehen. — Zu Anfang des Jahres 1823 wünſchte die Breitkopf u. Haertel'ſche Verlagshandlung ein Bildniß von unſerm Meiſter zu beſitzen und Waldmüller, Profeſſor an der Akademie, ward zu deſſen Anfertigung gewählt. Ungünſtige Vorbedeutungen zu ſeinem Zwecke waren: dringende Arbeiten und anhaltendes Augenleiden, daher fortan üble Laune. Nach langem Hinhalten wurde endlich die erſte Sitzung beſtimmt. Waldmüller benahm ſich anbei ehrerbietig und allzu ſchüchtern, ein Verhalten, das in den meiſten Fällen mit Beethoven zu keinen erwünſchten Erfolg führte. Wir haben ja eben vernommen, auf welch' entgegengeſetztem Wege die beiden vorausgenannten Maler zum Zweck gelangt. So ſehr ſich auch Waldmüller mit den Umriſſen des Kopfes und dem Untermalen beeilte, ſo wurde dem gedankenvollen Meiſter dennoch die Zeit zu lang, er verließ daher alle Augenblicke den Sitz und ging verdrüßlich im Zimmer auf und ab, auch in's Nebenzimmer an den Schreibtiſch. Noch war das Untermalen nicht beendigt, als Beethoven zu deutliche Zeichen gab, daß er es nicht länger aushalten könne. Als der Farbenkünſtler ſich entfernt hatte, da brach der Zorn des Meiſters los und Waldmüller wurde der ſchlechteſte Maler genannt — weil er ihn mit dem Geſichte gegen das Fenſter ſitzen ließ. Hartnäckig wies er jede Vertheidigung zurück. Es kam zu ſeiner Sitzung mehr. „Der Maler arbeitete demnach das Portrait aus der Phantaſie fertig, weil er — wie er auf meine Gegenvorſtellungen replicirte — das accordirte Honorar von 20 Ducaten nicht miſſen könne. Ob dies künſtleriſch-redlich gehandelt war, ſoll dahin geſtellt bleiben. Kurz, die Waldmüller'ſche Darſtellung iſt — wo möglich — noch weiter von der Wahrheit entfernt, wie irgend eine; das iſt das Conterfei eines ehrwürdigen Pfarrers, in deſſen Kopfe eben eine Homilie zur Erbauung ſeiner Zuhörer geordnet wird, mit dem Tondichter Beethoven, aus deſſen Kopfe zur Zeit der Ausarbeitung dieſes Bildes bereits die 9. Sinfonie hervorzugehen begann, hat es ſogar in den äußern Umriſſen nichts gemein und muß es wohl Verwunderung erregen, wie die Breitkopf u. Haertel'ſche Verlagshandlung erſt in jüngſter Zeit einen Kupferſtich danach den Kunſtfreunden vorlegen konnte.

War der Verfaſſer bedacht für die meiſten wichtigeren Anführungen Belege oder Zeugenbeweiſe beizubringen, oder nach Umſtänden blos darauf hinzuweiſen, — wie es die Geſchichtſchreibung überhaupt erfordert — war es ihm als langjährigem Begleiter des großen Künſtlers ein leichtes, unter den Zeugniſſen allzeit die mit der Wahrheit übereinſtimmenden wählen zu können, ſo iſt Gleiches in der Portrait-Frage der Fall. Eine längſt in Vergeſſenheit gerathene Perſonsbeſchreibung von einem unverfänglichen Zeugen ſoll angeführt werden, welche den Verehrern Beethoven's als ſicherſte Richtſchnur bei der Wahl eines Portraits von ihm dienlich ſeyn möge. Dieſe getreue Schilderung verdanken wir Friedrich Rochlitz, der dieſelbe nach wiederholten Zuſammenkünften mit Beethoven im Sommer von 1822 zu Baden bei Wien an ſeinen Freund Haertel nach Leipzig geſendet, ſpäter aber im 4. Bande ſeines Werkes „Für Freunde der Tonkunſt" (S. 350 ff.) aufgenommen hat. Hören wir ihn; er ſchreibt:

„.....Wäre ich nicht vorbereitet geweſen, ſein Anblick würde auch mich geſtört haben. Nicht das vernachläßigte, faſt verwilderte Aeußere, nicht das dicke, ſchwarze Haar, das ſtruppig um ſeinen Kopf hing, und dergl., ſondern das Ganze ſeiner

Erſcheinung. Denke Dir einen Mann von etwa 50 Jahren*), mehr noch kleiner, aber ſehr kräftiger, ſtämmiger Statur, gedrängt, beſonders von ſtarkem Knochenbau — ungefähr wie Fichte's, nur fleiſchiger und beſonders von vollerem, runderm Geſicht; rothe, geſunde Farbe; unruhige, leuchtende, ja bei fixirtem Blick faſt ſtechende Augen; keine oder haſtige Bewegungen; im Ausdruck des Antlitzes, beſonders des geiſt- und lebensvollen Auges, eine Miſchung oder ein, zuweilen augenblicklicher Wechſel von herzlichſter Gutmüthigkeit und von Scheu; in der ganzen Haltung jene Spannung, jenes unruhige, beſorgte Lauſchen des Tauben, der ſehr lebhaft empfindet; jetzt ein froh und frei hingeworfenes Wort: ſogleich wieder ein Verſinken in düſteres Schweigen**); und zu alle dem, was der Betrachtende hinzubringt und was immerwährend mit hineinklingt: Das iſt der Mann, der Millionen nur Freude bringt — reine, geiſtige Freude."

Vergleicht man dieſe Beſchreibung mit den Abbildungen aus gleicher Zeit, ſo findet ſich Uebereinſtimmendes nur mit Schimon's Bild, mit dem von Stieler keine; von dem Waldmüller'ſchen, das kein volles Jahr nach dem Datum des Rochlitz'ſchen Portraits auf die Leinewand gekommen, wird begreiflicherweiſe gar nicht die Rede ſeyn dürfen.

Zu vollſtändiger Ergänzung der Portrait-Frage ſoll noch eine Stelle aus Rochlitz' Brief Platz finden. Rochlitz berichtet, wie Beethoven ſeinen Vorſchlag in Betreff einer Muſik zu Fauſt aufgenommen und drückt ſich alſo aus: „Er (Beethoven) las. Ha! rief er aus, und warf die Hand hoch empor. Das wär' ein Stück Arbeit! Da könnt' es was geben! In dieſer Art fuhr er eine Weile fort, malte den Gedanken ſich ſogleich und gar nicht übel aus, und ſah dabei, zurückgebeugten Hauptes, ſtarr an die Decke."

---

*) Beethoven zählte zu jener Zeit bereits nahe an 52 Jahre.

**) Es ſcheint wohl faſt überflüſſig zu bemerken, daß der Meiſter im vertraulichen Kreiſe ein ganz abweichendes Verhalten beobachtet hat. Da war er „aufgeknöpft," dem Fremden gegenüber jedoch meiſt „zugeknöpft," darum oft wortkarg.

Letzteres gehört zu dem vorbemeldeten Augenſpiel in Beethoven's Kopf. Häufig trat das ſonſt klein ſcheinende Auge groß hervor und der Blick, nach oben gerichtet, blieb an der Decke oder am blauen Aether lange geheftet, dies entweder in der Meditation, oder wenn ihn im Geſpräch etwas beſonders afficirt hatte. Schimon allein hat einen ſolchen Moment vortrefflich ausgeführt, Stieler ihn blos angedeutet. Die zu Anfang 1825 überſtandene Krankheit hatte auch den Glanz des Auges vernichtet, ſo daß, wie in dieſer Zeit ſo manches im Innern und Aeußern ſich zu metamorphoſiren begonnen, von dem ſeltſamen Augenſpiel fernerhin nichts mehr zu gewahren war. Mit dieſer Veränderung im Aeußern ſtimmt Stieler's Gemälde trefflich überein.

Bald nach Beethoven's Heimgang begann die Induſtrie der Künſtler und Verleger ſich auf Vervielfältigung ſeiner Bildniſſe zu werfen, die dann in großer Anzahl und Schlechtigkeit feilgeboten worden. Als Prototyp für mehrere galt die Lithographie von Steinmüller bei Artaria u. Comp. Der ſchreiende Contraſt zwiſchen dieſem Phantaſieſtück und der Lithographie nach Stieler bei Matthias Artaria vermag allein ſchon deſſen Werth zu beſtimmen. Den Meiſter vollends mit kurzgeſchnittenen Haaren abbilden, heißt den Löwen mit abgeſchnittener Mähne darſtellen. Auch ſtellt dieſes Bildniß Beethoven viel zu alt dar und im characteriſtiſchen Ausdrucke hat es mit einem Schöpfer großer Kunſtwerke nichts gemein. Eine Nachahmung hat Kriehuber, der Meiſter im Conventionellen und der Schmeichelei, bei Haslinger erſcheinen laſſen. Auf dieſer Lithographie präſentirt ſich eine ſchwarze Halsbinde. Es ward kein Bedenken getragen dieſes Kleidungsſtück nach der neueſten Mode anzufertigen. Die weiße Halsbinde, wohl ein Jahrhundert hindurch in Mode, in welcher man denn auch unſern Beethoven ſtets geſehen, ſcheint dem Lithographen ein Verſtoß gegen kosmetiſche Richtigkeit in der Gewandung geweſen zu ſeyn. — Eine fernere Nachbildung nach Steinmüller's Lithographie iſt die bei Joh. André in Offenbach. — Schott in Mainz mußte auch ein eigenes Portrait von Beethoven zum Verkaufe ausbieten können. Der Anfertiger dieſer

Lithographie ſtand eine Weile vor Schimon's Oelbilde in meiner Wohnung und hat gezeigt, daß er die Contur des Kopfes ſo ziemlich im Gedächtniß behalten. Alles Andere aber iſt entſchwunden. — Laruelle in Aachen hat ebenfalls eine Lithographie herausgegeben, die nicht zu den verwerflichen gehört. Darin liegt einige Verwandtſchaft mit der Aehnlichkeit, nicht aber mit dem geiſtigen Ausdrucke — bis um das 45. Lebensjahr.

Wiederholt verſündigt hat ſich die Schleſinger'ſche Muſikhandlung mit Abbildungen von unſerm Meiſter. Die zuerſt herausgegebene, mit zwei Muſikſätzen in Verbindung, von denen einer ſogar die Ueberſchrift trägt: „Dernière pensée musicale de Louis van Beethoven," iſt eine Caricatur, das Conterfei eines Börſenjuden, der mit grämlichem Geſichte ſeinen Verluſt zu berechnen ſcheint. Die andere, eine Lithographie von Mittag, ſtreitet um den Vorrang an Schlechtigkeit, aber auch Häßlichkeit. Wahrlich, Berlin hat hinſichtlich der Bildniſſe von Beethoven das meiſte Unglück. Beide dieſe genannten ſowohl, wie auch das von Kloeber, ſollten aus Pietät für den Tonmeiſter zu allernächſt aus dem Handel entfernt werden, wenn die Herausgeber nur etwas von der Verpflichtung in ſich verſpüren würden, von hiſtoriſchen Perſonen möglichſt Wahrheitsgetreues, ſelbſt in ihren Bildniſſen, zu veröffentlichen. Die Mißgunſt aber, die heutzutage mit ſchlechter Waare anerkannt guter Concurrenz zu machen wagt, zählt zu den widrigen Merkmalen im Handel mit Kunſtproducten.

Die vorhandenen Büſten von Beethoven würden auch zumeiſt die Prüfung nicht beſtehen. Faſt alle ſind plumpe Maſſen. Jüngſt iſt von dem jungen Bildhauer G. Schierholz zu Frankfurt am Main eine Büſte nach einer Maske angefertigt worden, die ſich vortheilhaft von andern unterſcheidet und Beachtung verdient. Der Künſtler arbeitet nun dieſelbe in ſchönem Marmor.

Bei der Wahl der Toiletten-Gegenſtände im Portrait einer hiſtoriſchen Perſon dürften doch wohl mancherlei Rückſichten zu beobachten ſeyn, wobei auch zwiſchen wochen- und feſttäglicher Kleidung, ſogar zwiſchen guter und ſchlechter Jahreszeit zu unterſcheiden ſeyn wird. Einem Beethoven, der ſich auf der Straße wie im Salon ſtets anſtändig zu kleiden verſtand, wird noch insbeſondere Aufmerkſamkeit zu widmen ſeyn. In ſolcher Beziehung muß von dem Meiſter geſagt werden, daß er es bis in ſeine letzten Lebenstage liebte, nach Umſtänden ſorgfältige Toilette zu machen, in welcher ſtets harmoniſche Uebereinſtimmung zu finden geweſen. Ein Frack von feinem blauen Tuche (die bevorzugte Farbe in jener Zeit) mit metallenen Knöpfen kleidete ihn vortrefflich. Ein ſolcher, nebſt einem andern von dunkelgrünem Tuche, fehlte in ſeinem Schranke niemals. Zur Sommerzeit ſah man ihn bei guter Witterung ſtets mit weißen Pantalons, Schuhen und weißen Strümpfen (Mode der Zeit). Weſte und Halsbinde waren in jeder Jahreszeit weiß und zeichneten ſich bei ihm ſelbſt an Wochentagen durch muſterhafte Reinlichkeit aus. Zu dieſer Bekleidung hat man ſich einen leichten Gang und gerade Haltung, überhaupt leichte Körperbewegungen, zu denken, wie dieſe unſerm Meiſter allzeit eigen geweſen, und man hat Beethoven's Perſönlichkeit vor Augen. Mit dieſem Begriffe wird man ſich jedoch hüten müſſen vor das Standbild zu Bonn — nach **Hähnel's** Modell — zu treten, denn daran iſt nichts übereinſtimmendes zu entdecken.

B.

Beethoven und ſein letzter Arzt Dr. Wawruch.

Bei Aufzeichnung der Begebenheiten an Beethoven's Krankenlager geſchah vorübergehend Erwähnung eines Aufſatzes mit der Ueberſchrift: „**Aerztlicher Rückblick auf L. van Beethoven's letzte Lebenstage**," aus der Feder des genannten Arztes, darin unſer Meiſter zum Trunkenbold gemacht wird. Die erſte Veröffentlichung dieſes Aufſatzes fand unterm 30. April 1842 in der „Wiener Zeitſchrift“ ſtatt und ging alsbald in das Frankfurter Converſationsblatt und in andere deutſche Blätter, ſogar in pariſer, über. Die Veröffentlichung in Wien erfolgte jedoch nicht durch den Verfaſſer, ſondern durch Aloys Fuchs, und zwar, nach ſeinem erſt unterm 10. Februar 1852 mir gemachten Geſtändniß, in nachſtehender Weiſe. Nach Ableben des Dr. Wawruch war Al. Fuchs beſtrebt, etwas aus deſſen muſicaliſchem Nachlaſſe zu erwerben. „Bei dieſer Gelegenheit — ſo lautet ſeine Erklärung — zeigte mir die Wittwe auch das Manuſcript ihres Mannes über den fraglichen Gegenſtand und bat mich, ihr behülflich zu ſeyn, daß es gedruckt werde und ſie dafür doch Etwas bekomme. Ich zeigte es meinem Freunde Witthauer und derſelbe druckte es in ſeiner Zeitſchrift ab und gab mir einen mäßigen Betrag für die Wittwe, wofür ſie mir ſehr dankte. Ich hatte bei dieſer Sache nur den Zweck vor Augen, einer mit zahlreicher Familie hinterlaſſenen Wittwe eine kleine Unterſtützung zuzuwenden.“ — Das Andenken an einen großen Mann unbefleckt zu wahren, das hat der muſicaliſche Antiquar, der ſich mit Beethoven ſo viel zu beſchäftigen pflegte, nicht vor Augen gehabt!

Die Pflicht gebot mir, gegen die eben ſo unwahren als verletzenden Aeußerungen Wawruch's unverweilt einzuſchreiten. Da jedoch die Entgegnung von der Redaction der Wiener Zeitſchrift ohne jede Anmerkung zurückgeſchickt worden, — ſo ließ ich ſie im Frankfurter Converſationsblatt abdrucken, 14. Juli 1842. Mit Recht dürfen die Verehrer des Meiſters fordern, daß dieſem wichtigen Puncte auch in dieſer Schrift Raum gegeben werde.

Gleich im Eingange ſeines Aufſatzes ſagt Dr. Wawruch: „Seltene Talente ſeiner (Beethoven's) Art ſind gemeiniglich bis zum Hinſcheiden an intereſſanten Momenten reich, die Niemand beſſer als der befreundete Arzt zu ſammeln vermag.“

Zur Würdigung dieſes Satzes haben wir uns aus der mitgetheilten Krankheitsgeſchichte des Meiſters zu erinnern, wie Dr. Wawruch an deſſen Krankenbett gekommen. Die dort angeführte Aeußerung Beethoven's: man habe ihm einen Arzt in's Haus geſchickt, er wiſſe nicht wie und durch wen, der ihn und ſeine Natur gar nicht kenne, — belehrt uns zur Genüge, daß Wawruch nichts weniger als mit Beethoven befreundet geweſen. Ferner wiſſen wir aus der Krankheitsgeſchichte, daß des Meiſters ehemaliger Freund Dr. Malfatti, nachdem er endlich ſeinen Bitten Gehör gegeben und ſich im Vereine mit Wawruch ſeiner Pflege angenommen, Punſcheis verordnet hatte, um dem ſehr verſtimmten Organismus einen belebenden Ton zu geben. Wawruch wagt dies mit folgendem Satze zu motiviren: „Als langjähriger Freund verſtand Malfatti Beethoven's vorherrſchende Neigung für geiſtige Getränke zu würdigen.“ — Weiter erlaubt ſich dieſer Arzt hinzuzufügen: „**sedebat et bibebat**“ und noch andere derlei ehrenrührige Aeußerungen, die ſämmtlich zum Grunde haben, ſeine verkehrte Behandlungsweiſe und ihren ſchlimmen Erfolg zu beſchönigen und glauben zu machen, die Waſſerſucht, an welcher Beethoven verſtorben, ſey die nothwendige Folge ſeines unmäßigen Genuſſes von Spirituoſen.

Wie unſer Meiſter aber es mit letzteren gehalten, iſt hier bereits ausgeſagt. Der Umſtand allein, daß er zugerichtete, reſp. verfälſchte Weine liebte, wenn er auch zuweilen dagegen eiferte, mag zeigen, daß er kein Weinkenner geweſen. Daß er jedoch ſtets Maß zu halten wußte, wird Jeder beſtätigen müſſen, der ihn lange vor 1826 näher gekannt. In dieſem Jahr ſind allerdings einzelne Ausnahmsfälle durch fremde Veranlaſſung vorgekommen — wie im letzten Abſchnitte des biographiſchen Theils erwähnt — die aber in Folge der bald eingetretenen Ereigniſſe auch bald wieder ein Ende gefunden. Ueber dieſen Fragepunct ſollte ſich Dr. Gerhard von Breuning vernehmen laſſen, da er unbezweifelt auch von ſeinem Vater Gültiges darüber gehört haben dürfte; auch waren die mancherlei Vorkommniſſe am Krankenbette unſers Freundes, wie nicht minder jene aus der letzten Periode überhaupt, oft Gegenſtand unſerer Beſprechungen im Kreiſe ſeiner Familie.

Mehr als meine Worte vermögen, wird eine Thatſache zeigen, ob Beethoven eine vorherrſchende Neigung für geiſtige Getränke gehabt. Im Juni 1823 überſchickte ein Muſikfreund unſerm Meiſter 6 Flaſchen ächten Tokayer, mit dem Wunſche, ſelben zur Stärkung ſeines Unterleibs zu gebrauchen. Allein mich in der Wohnung befindend meldete ich Beethoven nach Hetzendorf, welch' koſtbares Geſchenk für ihn angekommen. Einige Tage darauf ſchrieb er mir und legte ein Poſtſcriptum folgenden Inhalts bei:

> „Den Tokayer betreffend iſt derſelbe nicht für den Sommer, ſondern für den Herbſt, und zwar für einen Fiedler, welcher dieſes edle Feuer zu erwidern im Stande iſt, und den Fuß in Ungewittern halten kann."

Die überbringende Haushälterin hatte den Auftrag beizufügen, ich möge mit dem Tokayer thun, was mir beliebe. Demnach ſchickte ich ihm eine Flaſche davon, und verfügte über die andern. Ein Facſimile dieſes Poſtſcripts lag der Entgegnung im Converſationsblatte bei. Das Original iſt vorhanden.

Sehr befremdend war es, in Paris ſo oft die Frage an mich geſtellt hören zu müſſen, ob es wahr ſey, daß Beethoven und Franz Schubert dem Trunke ergeben geweſen und ſich im ſtarken Weine ihre Begeiſterung geholt hätten? Es zeigt dies, daß ſchon vor Wawruch's Aufſatz dieſes böſe Gerücht verbreitet war. Welche Bekräftigung muß nicht aber ſolch' falſcher Glaube durch Ausſage eines Arztes erhalten, der obendrein noch vorgibt, er ſey mit dem Meiſter befreundet geweſen!

C.

Beethoven und Fürſt Nicolaus Boris Galitzin.

(Siehe II, S. 98, 105 u. ff.)

Bei nochmaligem Durchleſen des in der 3. Periode über das Verhältniß zwiſchen Beethoven und dem Fürſten Galitzin Ausgeſagten ſcheint zu Vermeidung aller Weitſchweiſigkeiten nichts mehr erforderlich, als die Vorlage dort ſchon erwähnter Brieſe von dem Muſikgelehrten B. Damcke an den Verfaſſer gerichtet. Der erſte brachte den von mir in Wien vergeblich geſuchten Schuldbrief des Fürſten an Beethoven aus dem Monat November 1826, mehr noch, er gab Kunde, daß das Streitobject, 125 Ducaten nämlich, an den Neffen des großen Meiſters gezahlt worden, wozu jedoch nicht weniger denn 25 Jahre erforderlich geweſen. Der Fürſt hatte ſich Hrn. Damcke in Petersburg zum Vertheidiger ſeiner Sache gegen Beethoven und deſſen Biographen gewählt, daher demſelben die Correſpondenz mit Beethoven und deſſen Neffen und Erben eingehändigt. In den Brieſen des letzteren an den Fürſten fand ſich der geſuchte Schuldbrief ſammt der Reclamation von 125 Ducaten vor.*) Dadurch gewann Hr. Damcke die Ueberzeugung, daß des Fürſten Sache eine faule ſey und gab ſeine weitere Vertheidigung auf. Um jedoch Beethoven's Ehre zu wahren, hat er mir unter fremdem Namen die Hauptdata übermittelt, bei ſeiner Anweſenheit 1854 zu Frankfurt am Main aber ſich vor Zeugen als der Verfaſſer der beiden Briefe genannt und noch verſchiedene dieſen Streitpunct betreffende Details mitgetheilt, wie er ſie aus den ihm vorgelegenen Papieren geſchöpft hatte. Hier folgen nun die Enthüllungen einer Sache, die vor wenig Jahren die Muſikwelt beider Hemiſphären ſo ſehr in Spannung verſetzt hatte, wortgetreu:

---

*) Der Leſer wird ſich erinnern, daß bereits bei Anführung dieſes Falles, II, 102, bemerkt worden, wie ſchon Seyfried in den 1832 herausgegebenen „Beethoven's Studien“ (biographiſche Notizen S. 12) dieſes Schuldpunctes erwähnt. Bei Angabe der aus der Hinterlaſſenſchaft Beethoven's erzielten Totalſumme ſagt er in einer Randnote ausdrücklich: „Nicht eingerechnet einen Betrag von 125 St. Ducaten, welche der Verſtorbene für gelieferte Compoſitionen an einen ausländiſchen Fürſten noch zu fordern hat.“ — Dieſen fürſtlichen Schuldner mit vollem Namen zu nennen war für Seyfried nicht nöthig, denn er ſchrieb nur Notizen, keine Biographie, in welcher die ſchlimmen Folgen des fürſtlichen Wortbruchs mit allem, was drum und dran hängt, gezeigt werden müſſen. Ohne dieſen Wortbruch kein Schritt bei der philharmoniſchen Geſellſchaft in London um Unterſtützung und keine üblen Nachreden, die unſern Meiſter getroffen. Letztere hauptſächlich bilden den Schwerpunct in dieſer Affaire.

1.

St. Petersburg, 7. Januar 1853.

„Geehrter Herr! Vor einer ziemlich langen Reihe von Jahren hatte ich in Berlin die Ehre, Ihre Bekanntſchaft zu machen. Ich war damals nur ein unbedeutender junger Student, deſſen Sie ſich heute vielleicht kaum noch erinnern; Sie haben mir aber eine wohlwollende Freundlichkeit bezeigt, die ich nicht vergeſſen habe und für welche ich jetzt verſuchen will, mich dankbar zu beweiſen, indem ich Ihnen einiges den Fürſten Galitzin und ſein Verhältniß zu Beethoven Betreffende mittheile, was Ihnen jedenfalls intereſſant, vielleicht ſogar nützlich ſeyn wird.

Galitzin gründet ſeine Vertheidigung gegen die in Ihrem Buche ausgeſprochene Anklage auf die Behauptung, er habe die beiden letzten Quartette erſt bei ſeiner Rückkehr aus Perſien vorgefunden, ſie alſo bei Lebzeiten Beethoven's nicht zahlen können. Er wäre entſchuldigt, wenn dieſe Behauptung wahr wäre; denn billigerweiſe kann man nicht verlangen, daß Jemand zahle, bevor er das zu Zahlende empfangen hat. Die Behauptung Galitzin's iſt aber unwahr, wie ſo manches Andere in ſeinen Ausſagen. — Carl Beethoven, der wirklich in Wien, Joſephſtadt 221, wohnt, beſitzt an zwanzig Briefe, die Galitzin eigenhändig an Beethoven geſchrieben hat. Unter dieſen befindet ſich einer, welcher Folgendes enthält: **Charkoff $^{10}/_{22}$. Novembre 1826. Mon cher et digne Mr. de Beethoven, Vous devez me croire bien leger et bien inconsequent de Vous laisser sans réponse pendant si** longtemps, surtout quand j'ai reçu de Vous deux nouveaux chef-d'oeuvres de votre immortel et inépuisable génie. Mais des circonstances malheureuses!... Maintenant j'habite le fond de la Russie et sous peu de jours je partirai pour la Perse pour y faire la guerre. Avant cela j'expédierai absolument à M. M. Stieglitz et Comp. la somme de 125$ et je ne puis que vous offrir mes remerciments pour vos chef-d'oeuvres et mes excuses d'avoir été si longtemps sans vous donner signe de vie." *) Die beiden letzten Quartette waren alſo dem Fürſten vor ſeiner Abreiſe zugegangen, Beethoven hatte das ausdrückliche Verſprechen, die 125$ ſollten ihm **absolument** (ſofort) übermacht werden, er war alſo völlig berechtigt, den bekannten Brief vom 21. März 1827 an Stieglitz ſchreiben zu laſſen. Ihnen war wohl nur Beethoven's letzter Brief bekannt; Sie irrten, indem Sie daraus folgerten, die 125$ ſeyen das Honorar der drei Quartette, ſo wie, nie habe Beethoven eine Zahlung von Galitzin erhalten; aber doch iſt der Grund Ihrer Ausſage vollkommen wahr: Galitzin hat den armen Beethoven um 125$ betrogen! **) Er hat die beſtellten Compoſitionen erhalten, iſt alſo verpflichtet zu zahlen. Er zahlt aber nicht, ſondern geht nach Perſien, bleibt dort Jahre lang, und zahlt ſpäter nur 50$ dem Erben Beethoven's, als der Vormund deſſelben, Herr Hotſchewar, ſich deshalb an die Geſandtſchaft gewandt hat, und der Graf Neſſelrode ihn dazu zwingt. Das Alles iſt unredlich und betrügeriſch. Allerdings hat Carl Beethoven vorigen Sommer auch die übrigen 75$ erhalten, das beweiſt aber nur, daß Galitzin den Erben für ſich gewinnen wollte, um ungehindert ſeine unwahre Erzählung debitiren zu können. — Er war aber Beethoven außer den 125$ noch die Honorare für mehrere andere Compoſitionen ſchuldig, die ihm auf ſeinen ausdrücklichen Wunſch überſandt worden waren. Manche derſelben ſind veröffentlicht worden, andere blieben Eigenthum Galitzin's. Von letzteren iſt mir ein Quintett für Streichinſtrumente bekannt, eine ſchwache Arbeit, wahrſcheinlich aus der früheren Zeit des Meiſters. Galitzin rühmt ſich des Beſitzes deſſelben, bezahlt hat er es aber nicht. Carl Beethoven iſt im Stande, Alles dieſes aus den Briefen des Fürſten zu beweiſen.

---

*) Dieſer Brief erſcheint mitgetheilt ſowohl im Original-Texte wie in der Ueberſetzung II, 137.

**) Dieſer Ausdruck iſt von dem Verfaſſer nirgends gebraucht worden.

Sie wünſchen nun natürlich zu erfahren, worauf das, was ich Ihnen mitgetheilt habe, begründet ſey. Das will ich Ihnen ſagen. Galitzin hatte alle auf ſein Verhältniß zu Beethoven bezüglichen Papiere, darunter auch die Briefe Carl Beethoven's, bei einem hieſigen Muſiker deponirt, den er bei ſeinem literariſchen Streite zu benutzen hoffte, der ſich aber ſeitdem von ihm losgeſagt hat. Dort habe ich alle Papiere wiederholt geſehen und aus einem Schreiben Carl Beethoven's, datirt: Wien, den 29. März 1852, den eben mitgetheilten Brief (den Carl zitirt um dem Fürſten zu beweiſen, er ſey verpflichtet, noch 75# zu zahlen) copiren können. Auch das, was ich von den Werken, die Galitzin außer den Quartetten noch von Beethoven empfing und nicht bezahlte, ſagte, iſt aus den Briefen Carls entnommen, der überall als Beweiſe die in Händen befindlichen Briefe des Fürſten anführt. Der oben copirte Brief des Fürſten ſcheint mir beſonders wichtig, indem er die jetzige Ausſage des Fürſten widerlegt und klar beweiſt, daß Sie Recht hatten, wenn Sie ſagten: Beethoven iſt um 125# betrogen worden. Weder Galitzin noch Carl Beethoven werden im Stande ſeyn, den Brief vom $^{10}/_{22}$. Nov. 1826 zu widerlegen, wenn Sie ihn veröffentlichen."

Genehmigen Sie, u. ſ. w.

2.

St. Petersburg, 13. Febr. 1853.

„Geehrter Herr! Sie dürfen und werden das unwürdige Schreiben Galitzin's in Nro. 3 der Pariſer muſicaliſchen Zeitung nicht unbeantwortet laſſen; denn wäre das darin Behauptete wahr, was ſollte man denn von dem ſterbenden

Beethoven denken, der eine Zahlung verlangte, die ihm nicht zuſtand? Ich habe Ihnen bereits in meinem vorigen Schreiben den Brief Galitzin's an Beethoven mitgetheilt, welcher darthut, daß der Fürſt die drei Quartette vor ſeiner Abreiſe in Händen hatte, und ſich verpflichtet, ſeine Schuld von 125# ſofort zu zahlen, was er aber, betrügeriſcher Weiſe, nicht that. Dieſes Schreiben wirft ſeinen ganzen, falſchen Vertheidigungsplan über den Haufen. Aber auch außerdem enthält ſeine Vertheidigung Widerſprüche, die genügend den unhaltbaren Grund zeigen, auf dem er fußt. Er hat 50# vorausbezahlt; Beethoven ſendet ihm darauf die Meſſe, mit der Bitte, ſelbige für die gezahlte Summe anzunehmen, was er annimmt. Demungeachtet möchte er jetzt die beiden erſten Quartette als bezahlt, die Meſſe aber als nicht bezahlt hinſtellen. In der That hat er nur die Meſſe und das erſte Quartett bezahlt, wie auch Holz ausſagt, und iſt, wie Sie ganz richtig behaupten, 125# ſchuldig geblieben, um die er, trotz ſeines förmlichen Verſprechens, den armen Beethoven ſchändlich betrogen hat. Was ſeine Behauptung betrifft, er habe nie ſo kleinlich gedacht, die Dedicace der Quartette für ſich zu verlangen, ſo fragen Sie ihn doch, ob er nicht von Petersburg aus am 5. Mai 1823 an Beethoven geſchrieben habe: Je ne demande pour moi que la dedicace et un exemplaire manuscrit dès que vous aurez fini. — Auch den Brief Carl Beethoven's, der die letzten ſeiner „pièces justificatives“ bildet, hat er zu ſeinem Zwecke zugeſtutzt. Carl Beethoven verlangt Geld, iſt aber dagegen zu Allem erbötig, was man nur will. So erbietet er ſich allerdings den Fürſten durch eine Zeitungserklärung zu rechtfertigen, fügt aber hinzu: „ſobald Votre Altesse mir das Geld gezahlt haben wird,“ Phraſe, die der noble Fürſt wohlweislich weggelaſſen hat. Auch ſpäter hat er dem Fürſten angetragen, den Banquiers Henickſtein u. Comp., die nichts mit dieſer Sache zu thun haben wollen, einige Beweisſtücke zu übergeben, die er behauptet, wieder aufgefunden zu haben, damit die Banquiers dieſe, vielleicht unächten, Schreiben den Nachfragenden vorlegen ſollen.

Jedenfalls haben Sie, werther Herr, gegen ſich ſelbſt, wie gegen Beethoven's Andenken, die Pflicht, dieſe Sache weiter zu verfolgen. Ihr Irrthum betrifft nur einen Nebenumſtand, Sie glaubten, Beethoven habe nie eine Zahlung vom Fürſten erhalten, während ihm das erſte Quartett gezahlt wurde. (Wenn die Meſſe gezahlt wurde — deſto beſſer für den Fürſten; aber ſie gehört gar nicht hierher, wo es ſich blos um die Quartette handelt.) In der Hauptſache, der Schuld von 125#, haben Sie vollkommen Recht, und dieſes Recht müſſen Sie vertheidigen und außer Zweifel ſetzen.

Hier ſteht Galitzin im ſchlimmſten Rufe. Alle die ihn kennen, d. h. faſt die ganze muſicaliſche Welt, zweifelt nicht im Geringſten an der Wahrheit Ihrer Ausſage.

Kann ich Ihnen in irgend etwas durch Auskunft dienen, ſo bin ich gern dazu bereit.

Mit vorzüglicher Hochachtung" u. ſ. w.

Unbezweifelt wird ſich der Leſer über die Handlungsweiſe eines ſo hochgeſtellten Mannes in einer Ehrenſache, wie die vorliegende, höchlich verwundern. So niedrig aber auch dieſelbe an ſich iſt, ſo unklug und gemein die in der Polemik mit dem Verfaſſer eingeſchlagenen Wege zu deren Beſchönigung waren, ſo übertreffen doch die darin gegen unſern Meiſter geſchleuderten Anſchuldigungen alles, was ſich in den vorſtehenden Briefen Damcke's berührt vorfindet. Und dieſes ſtempelt die Handlungsweiſe des ruſſiſchen Fürſten zu einer ſo ausgezeichnet plebeiſchen, wie dergleichen ſich wohl niemals von ſolcher Höhe herabgelaſſen haben dürfte. Daß das geſammte leſende Publicum gleich bei dem erſten Hervortreten des Fürſten gegen ſeinen „**Pamphletaire**" Partei für ihn genommen, iſt ſchon im biographiſchen Theil erwähnt. Der hohe Name und der um jedes Haupt eines Adligen ſchimmernde Nimbus, der das Volk in allen Claſſen heute noch ſo blendet, wie vor 50 Jahren, erklären ſolche blinde Parteinahme. Daß aber auch die pariſer **Gazette Musicale** den Fürſten in Schutz genommen und ſeinen Diatriben unbedingten Glauben beigemeſſen, unerachtet meiner Gegenbeweiſe, daß ſie ſogar die Niedrigkeit begangen, meine zweite Replik zu verſtümmeln, nachdem ſie überdies noch den wörtlich angeführten Schuldbrief des Fürſten vollſtändig zu unterdrücken gewagt, darf hier nicht verſchwiegen werden, denn dadurch hat dieſelbe alle Invectiven des Fürſten gegen Beethoven für begründet anerkannt, die ſo geſtellt waren, daß der Leſer irregeführt worden und glauben mußte, der Fürſt ſey der Betrogene und Beethoven der Betrüger.

Einen grellen Nachklang widmete dieſer unfürſtlichen Geſchichte ein Mann, der ſich ſeit einigen Jahren als Beethoven-Forſcher und Ausleger dem franzöſiſch und deutſch leſenden Muſikpublicum bekannt gemacht hat. Was Herr Damcke, der Hanoveraner, nach Prüfung aller einſchlägigen Papiere zu unternehmen unter ſeiner Würde gehalten, hat ein Halbdeutſcher und Halbruſſe ohne ſolche Prüfung gewagt. Dieſer hatte den Muth, ungeachtet des ihm in meiner Replik durch die Spalten der „Neuen Zeitſchrift für Muſik" bekannt gewordenen Schuldbriefes des Fürſten für denſelben eine Lanze einzulegen. Wilhelm von Lenz, der Livländer, der große Virtuoſe in der Conjectural-Kritik, er iſt der kühne Ritter. Seiner Vertheidigung des Fürſten, enthalten im 1. Theile ſeines Buches „Beethoven. Eine Kunſtſtudie", ſollen nur einige Sätze entnommen werden, die von der Characteriſtik des Mannes hinreichend Zeugniß geben. Er ſagt dort S. 275 u. ff. unter andern: „Fühlte die deutſche Preſſe ſich berufen, nachträglich für einen Geiſt in's Feld zu treten, an den bei ſeinen Lebzeiten ſo wenig gedacht wurde, ſo lag Wien ihr näher, deſſen Kunſtmärtyrer Beethoven 35 Jahre lang war. Wien läßt ſich vom Leben, von einer Beurtheilung Beethoven's nicht trennen — was war für eine ſolche Erkenntniß davon zu gewinnen, daß ein Ausländer mit Leidenſchaft beſchuldigt wird, Beethoven etwas ſchuldig geblieben zu ſeyn? — Heut zu Tage, wo man ohnehin alle mögliche Mühe hat ſich vorzuſtellen, daß Beethoven ein Menſch wie Andere geweſen! — Die ſtrenge Scheidung der Stände, die aus dieſem Verhältniſſe hervorgehenden Animoſitäten ſind eine durchgehende Erſcheinung deutſchen Lebens. (!) Der Fürſt Galitzin wäre kaum einem Angriff ausgeſetzt geweſen, wenn dieſer nicht von einem Literaten ausgegangen wäre, der ſein „„Müthchen““ an einem höher Geſtellten kühlte. Der Fürſt hätte ſeinerſeits beſſer den Handſchuh gar nicht aufgehoben und damit eine gehäſſige Journalpolemik vermieden, welche etwas Beſſeres zu verfolgen hatte, als das mikroſkopiſche Streitobject.“ u. ſ. w.

Dieſes hatte Herr von Lenz die Stirn niederzuſchreiben im Jahre 1855, zur Zeit, als er mit dem gemeinten „Literaten“ in faſt ununterbrochener Correſpondenz geſtanden, (dafür zeugen zwanzig Briefe von ſeiner Hand an mich, meiſt eine Reihe von Fragen über Beethoven'ſche Werke zum Behufe ſeiner literariſchen Arbeiten enthaltend); der Schriftſteller ferner hatte die Stirn das drucken zu laſſen, der wie kein anderer mein Buch über Beethoven ausgeſchrieben. Siehe das im Vorwort darüber Angeführte.

Es iſt ſchmerzlich als Gekränkter ſich ſelber Genugthuung verſchaffen zu müſſen. Herr von Lenz hätte es anders haben können, wenn er meiner Aufforderung zufolge und ſeinem mehrmaligen Verſprechen gemäß ſie gegeben hätte. Es lag bei ihm, dieſer Kränkung jedes geeignet ſcheinende Motiv unterzuſtellen. Er hat es dennoch unterlaſſen, aber ſeine Ausfragungen fortgeſetzt, um von deren Beantwortung öfters einen andern Gebrauch zu machen, als ihm von mir geſtattet war und er verheißen hatte. Wollen dies die Leſer ſeines „kritiſchen Kataloges ſämmtlicher Werke Beethoven's“ gefälligſt beachten.

Nachtrag. (Um ein volles Jahr ſpäter, als Vorſtehendes zu Papier gekommen.)

Leider ſieht ſich der Verfaſſer in die Nothwendigkeit verſetzt, nachträglich anmerken zu müſſen, daß Fürſt Galitzin trotz alles Vorausgegangenen ſich noch immer nicht ruhig verhalten will. Der Inhalt eines an mich gerichteten Brieſes de dato 7. December 1858 bezeugt es. Nachdem er darin den Streitpunct in einer langen Diatribe neuerdings abſpult; nachdem er angeführt, daß ſein Sohn die Verleumder ſeines Vaters bei den Gerichten verfolgen werde, und daß derſelbe die zu dem Ende deponirten 125 Ducaten zu einer vollſtändigen Herausgabe aller Werke Beethoven's opfern will; nachdem er weiter behauptet, daß Beethoven ihm die unnütze(!) Partitur von der Missa solemnis ohne ſein Vorwiſſen zugeſchickt, die er einige Monate ſpäter um 5 Thlr gedruckt kaufen konnte;*) (der Leſer erinnert ſich wohl der enthuſiaſtiſchen Lobeserhebungen aus des Fürſten Briefe an Beethoven nach der Aufführung dieſes Werkes in St. Petersburg, II. 106) und nachdem er noch geſagt, daß ich ſeine Generoſität und ſeine Nobleſſe hätte rühmen ſollen, nicht aber ihn verleumden, kommt er zum Schluß wie folgt: „Kurz, wenn Sie wollen, daß ich meinen Sohn von ſeinem Vorhaben abhalten ſoll, ſo überſchicken Sie uns auf's ſchnellſte Ihren Widerruf, denn nur unter dieſer Bedingung laſſe ich dieſe Angelegenheit fallen. Es wird dies noch ein Act meiner Generoſität ſeyn."

Man traut ſeinen Augen nicht beim Leſen ſolcher Expectorationen und findet einzig und allein einen Anhaltspunct dafür in dem Umſtande, daß der Briefſteller ein ruſſiſcher Fürſt iſt, gewöhnt immer Recht zu behalten. Es verſteht ſich, daß der Verfaſſer auf dieſen jüngſten Beweis fürſtlicher Generoſität und Nobleſſe nichts erwidert hat, hier zur Stelle aber ihn mit Stillſchweigen übergehen, hieße eines Unrechts an Beethoven's Sache ſich ſchuldig machen.

---

*) Dieſe Stelle des fürſtlichen Brieſes verdient wörtlich angezogen zu werden. Sie lautet: „Reflechissez un peu; qui a agi plus noblement, Beethoven ou moi? Il m'envoie sans m'en prévenir, une partition inutile, que je ne lui ai pas demandée, et la taxe 50f, tandis que quelques mois plus tard j'aurais pu l'acheter imprimée pour 5 thalers."

D.

„Beethoven's Studien im Generalbaß, Contrapunct und in der Compoſition", oder Ignaz Ritter von Seyfried und Tobias Haslinger.

Wohl ſelten, oder niemals noch, dürfte die Muſikwelt mit einem dem Gebiete der Kunſtliteratur angehörigen Werke ſo in die Irre geführt worden ſeyn, als mit dem, deſſen Titel oben genannt iſt. Seit einigen Jahren iſt manches darüber geſchrieben worden. Die Initiative hat der Verfaſſer bereits 1835 begonnen. Er hatte es unternommen durch Herausziehen eines Steines den wohlbefeſtigten Bau etwas in's Wanken zu bringen, jedoch ohne Erfolg. In ſpäteren Jahren iſt es aber einem Andern geglückt denſelben vollſtändig über den Haufen zu werfen und den augenſcheinlichen Beweis zu liefern, daß „Beethoven's Studien" ein untergeſchobenes Werk ſey. Wem das Verdienſt ſolcher Enthüllung zukommt, ſoll in dieſer Ergänzung gezeigt werden. Vorausgehend iſt jedoch die Vorlage des geſchichtlichen Herganges dieſer Angelegenheit, ſo wie noch Deſſen erforderlich, was damit in Verbindung ſteht. Es ſoll dies in einer gedrängten Zuſammenſtellung der betreffenden Daten geſchehen.

Im November des Jahres 1827 hat die Licitation des „muſicaliſchen Nachlaſſes" von Beethoven ſtattgefunden. Der Berichterſtatter der Allg. Muſ. Ztg. meldet davon: „D. Artaria und Tobias Haslinger haben dabei einen ordentlichen Wettkampf mitſammen gekämpft. Beide theilten ſich ſo zu ſagen durch nambafte Meiſtgebote faſt ganz ausſchließlich in den unſchätzbaren Nachlaß, indem jeder wo nicht die Hälfte, doch mindeſtens ein Drittheil deſſelben erſtand. Da nun vielleicht gegen vierzig unbekannte Werke, wohl größtentheils im blühenden Jugendalter erſchaffen, darin begriffen ſind, ſo dürfen ſich die Verehrer des herrlichen Meiſters allerdings noch erfreuliche Genüſſe verſprechen. **Nur ſteht zu befürchten, daß bei einer ſolchen Gelegenheit nur**

gar zu leicht mercantiliſcher Speculations-Unfug getrieben werden könne."

Unter andern hatte T. Haslinger ein Heft von fremder Hand geſchriebener contrapunctiſcher Ausarbeitungen für einige Kreuzer erſtanden. Bald darauf frug mich der Verleger Diabelli, der gleichfalls dem Licitations-Acte beigewohnt, ob ich wohl ein Heft, ſo und ſo ausſehend, bei Beethoven je bemerkt habe. Der Zufall hatte es erſt in den letzten Tagen von Beethoven's Leben herbeigeführt, daß mir dieſes Heft in die Hände gekommen; auf die Frage nach dem Urſprung des Inhalts antwortete der Meiſter: „Es ſind Beiſpiele von Albrechtsberger für ſeine Schüler ausgearbeitet." Er behielt dann das Heft mehrere Tage in ſeiner Nähe und manche Rückerinnerung an ſeine Studienjahre ward dadurch wach gerufen. Beim näheren Verfolgen dieſes Gegenſtandes mit Diabelli waren wir beide gewiß, daß dieſes Heft wirklich das Punctum quaestionis ſey.

Gegen Ende 1831 vernahm Diabelli, daß Seyfried ſich mit Bearbeitung von in der Licitation des Beethoven'ſchen Nachlaſſes gekauften Papieren beſchäftige, die bei Haslinger in einem Band erſcheinen werde. Unſere Vermuthung fiel — auf das erwähnte Heft.

Im Jahre 1832 erſchien denn das längſt angekündigte Werk mit einer vorgedruckten Namenliſte von 1293 Subſcribenten und dem Beiſatze auf dem Titelblatte: „Aus deſſen (Beethoven's) handſchriftlichem Nachlaſſe geſammelt und herausgegeben von Ignaz Ritter von Seyfried." — Schon bei flüchtigem Durchblättern erkannte ich einige von den dreiſtimmigen Fugen mit Sicherheit als alte Bekannte aus jenem Hefte, und meldete alsbald dieſe Entdeckung an Diabelli. Zu Weiterem mußte aber eine paſſende Gelegenheit abgewartet werden. Mittlerweile ging das Buch reißend ab, denn Jeder dachte, von dem Wortlaut des Titels geblendet, eine von Beethoven ſelbſt verfaßte Compoſitionslehre, oder etwas dergleichen, zu kaufen, war doch in den Zeitungsberichten die

Ausgabe für ein *authentiſches* Werk proclamirt, und ſelbſt der beim Publicum in hoher Achtung ſtehende Herausgeber ſagt in ſeinem Vorwort ausdrücklich: „Ich habe mich vielmehr mit der gewiſſenhafteſten Treue bemüht, alles genau, und alſo geordnet zu geben, wie ich es vorfand; ja ſelbſt des *Autors* eigene Worte und Ausdrücke größtentheils beibehalten.“

In Nro. 2 der Allg. Muſ. Ztg. von 1835 las man eine pomphafte Ankündigung eines von Kriehuber in Wien lithographirten „Köpfchens von Beethoven, blos 1 Zoll hoch,“ bei Haslinger zu kaufen. Es war als „das ähnlichſte Bildniß“ von Beethoven anempfohlen. Dieſer ſonſt geſchickte Lithograph hatte den Meiſter nur von der Straße gekannt, und erſt ſieben Jahre nach ſeinem Tode die Zeichnung gemacht. Es läßt ſich ſonach denken, wie es um die Aehnlichkeit ausgeſehen. Dieſer neue Beweis mercantiliſcher Speculation veranlaßte mich ein lautes Wort über die Gebahrungen dieſer Wiener Verlagshandlung — alles unter ſtets gerühmter „Freundſchaft“ mit dem großen Todten — in Nro. 8 der Allg. Muſ. Ztg. von 1835 auszuſprechen und zugleich in der Sache mit den Studien Beethoven’s mich „als Ungläubigen“ zu erklären.

Alsbald ging mir ein dreifaches Schreiben auf *einem* Bogen zu, de dato Wien den 28. Februar 1835, darin mich Tob. Haslinger, Seyfried und der noch lebende Caſtelli, der damals die erſte Stimme in Haslinger’s muſicaliſchem Anzeiger führte, jeder in einer beſonderen Anſprache zum Widerruf der über die Studien gemachten Aeußerung aufforderten. Erſterer drohte im Weigerungsfalle Original-Briefe von Beethoven veröffentlichen zu wollen, die mich „auf eine brandmarkende Art“ charakteriſiren würden.

Der Wortlaut dieſer drei Briefe vergewiſſerte mich, daß mein Schuß das Schwarze getroffen; nur in einem Puncte blieb ich ſchwankend, ob nämlich allen Dreien *gleiche* Schuld an der Unterſchiebung beizumeſſen ſey. Denn Haslinger ſelber beſaß kaum ſo ausgebreitete Kenntniſſe, um, im Falle Handſchriftliches von Beethoven bei dem Machwerke doch benutzt ſeyn ſollte, dieſes als authentiſch oder nicht authentiſch erkennen zu können; er konnte demnach leicht der Getäuſchte ſeyn, — und den Dichter Caſtelli betreffend verſteht er von Muſik nichts, konnte alſo noch leichter getäuſcht werden. Die ſichere Schuld concentrirte ſich ſomit auf Seyfried, der als langjähriger Lehrer der contrapunctiſchen Wiſſenſchaften, überdies noch vertraut mit allen Stylen, allein zur Verantwortung gezogen werden konnte. In dieſem Sinne berichtete ich den Vorfall an Dr. Bach und legte für Tob. Haslinger ein offenes Schreiben bei, darin ich mich unter der Bedingung zum Widerruf bereit erklärte, wenn ſämmtliche Beſtandtheile der „Studien“ von Beethoven's eigener Hand geſchrieben ſeyen, und dieſes von mehreren mir bekannten Männern, darunter Dr. Bach ſeyn müſſe, bekräftigt werde.

Vergebens harrte ich auf eine ſolche Bekräftigung, oder nur auf irgendeine Erwiderung. „Im Bau der Füchſe“ *) blieb alles ſtill, ſelbſt dann noch, als ich um 1841 in der Wiener Theater-Zeitung über die erſte Bearbeitung der Oper Fidelio eine gewünſchte Antwort gab und gleichzeitig unſern Gegenſtand ſtark betont hatte. Allein die Getroffenen fanden Gelegenheit ſich in anderer Weiſe zu inſinuiren. Nach Erſcheinen meines Buches über Beethoven bemühte ſich Tob. Haslinger Briefe an ſeine Geſchäftsfreunde zu ſchreiben, die deſſen Geſammtinhalt verdächtigten, den Verfaſſer aber nur kurzweg „Beethoven's Kammerdiener“ nannten. Zwei ſolche Briefe ſind mir von den Empfängern mitgetheilt worden. Fraget nicht nach der Wirkung dieſer Intrigue, Haslinger ſtand mit allen Sortiments-Muſikhandlungen in ganz Deutſchland in Verbindung und faſt alle Componiſten und Virtuoſen gehörten zu ſeiner Clientel; beſonders viel zu Gefallen thaten ihm die reiſenden Virtuoſen, wo ſeine Briefe nicht hinreichten. Indeß gingen Buch und Verfaſſer ihre Wege weiter und

---

*) Beethoven pflegte die Muſikhandlung im Paternoſter-Gäßchen zuweilen einen Fuchsbau zu nennen.

letzterer iſt im Stande in dieſer neuen Auflage die Abrechnung über dieſe ſämmtlichen Bemühungen vorzulegen.

1851 kündigte die Muſikhandlung Schuberth u. Comp. in Hamburg eine zweite Auflage von Beethoven's Studien an. Im Intereſſe des Publicums und der Sache hielt ich mich für verpflichtet in Nro. 16 der Neuen Zeitſchrift für Muſik desſelben Jahres auf dieſes gewagte Unternehmen aufmerkſam zu machen, und das betreffende Werk offen für eine Myſtification, oder was dasſelbe, für ein untergeſchobenes zu erklären, mit gleichzeitiger Anfügung einiger der hier angeführten Daten. Indeß, die unternehmende Muſikhandlung hat ſich dadurch nicht ſtören laſſen, vielleicht grade deshalb recht gute Geſchäfte gemacht; die Glorie um den Namen Beethoven verdunkelt ja alles um ſich herum. Dieſe Glorie hat dem Muſikhändler Moritz Schleſinger in Paris mit einer franzöſiſchen Ueberſetzung der Studien, nach eigener Verſicherung, an 30,000 Fres. eingebracht. Mein Hervortreten hatte jedoch eine andere Wirkung. Ein gediegener Muſiker in Köln ward dadurch angeregt der Myſtification auf den Grund zu kommen. Das Ergebniß ſeiner Forſchung hat er in Nro. 72 der Rheiniſchen Muſik-Zeitung*) von 1852 niedergelegt. Dieſes noch ſehr junge Muſikorgan hatte aber zur Zeit noch zu wenig Verbreitung gefunden, daher die höchſt wichtigen Enthüllungen Franz Derckum's faſt der geſammten Muſikwelt unbekannt geblieben, ſelbſt Solchen, die ſich um muſicaliſche Literatur bekümmern.

Höchlich zu bedauern iſt es aber, daß ſogar A. B. Marx keine Kenntniß von allen dieſen Vorgängen aus verſchiedenen Zeiträumen erhalten hat, was aus ſeinem Werke: „Ludwig van Beethoven — Leben und Schaffen“ klar erhellet. (Journaliſten-Arbeit äquale Danaiden-Arbeit!) Der mit ſo ſcharfen Sinnen begabte Gelehrte hat in Seyfried's Buch nicht die Contrebande gewittert, aus der deſſen weſentlicher Inhalt beſteht; er hat der unlauteren Quelle Glauben und Vertrauen geſchenkt und dadurch den Credit des apocryphen Werkes nur noch mehr befeſtigt, was kurz vorher Ulibiſcheff gleichfalls gethan. Wie leicht es nun der Speculation gemacht iſt, den Betrug mit dem Buche zum dritten Mal zu unternehmen, liegt auf der Hand. Hoffentlich wird aber mit Nachſtehendem ein feſter Damm errichtet und die böſe Rückwirkung von ſolchem Fürwahrhalten nahmhafter muſicaliſcher Autoritäten für alle Zeit paralyſirt ſeyn.

---

*) Vorgängerin der mit Anfang Juli 1853 begonnenen Niederrheiniſchen Muſik-Zeitung, beide unter Redaction von Prof. Ludwig Biſchoff.

Hier folgen die Enthüllungen.

„Beethoven's Studien
ein erwieſen untergeſchobenes Werk.

Einige Jahre nach Beethoven's Tode erſchien in Wien bei Haslinger ein Werk unter dem Titel: „L. van Beethoven's Studien im Generalbaſſe, Contrapuncte und in der Compoſitionslehre. Aus deſſen handſchriftlichem Nachlaſſe geſammelt und herausgegeben von J. Ritter von Seyfried.“ Gegen die Aechtheit dieſes Machwerkes erhob ſich ſchon im Jahre 1835 A. Schindler, aber die Stimme des Hüters wurde theils überhört, theils durch die bei der Sache Betheiligten unterdrückt: das muſicaliſche Publicum iſt wie die Welt, von der das Sprichwort ſagt: mundus vult decipi; es kaufte das Werk und ſein Geld floß in die Taſchen der Speculanten, welche auf die unwürdigſte Weiſe den heiligen Namen Beethoven's gemißbraucht haben. „Wie? mit ſolcher Beſtimmtheit ſprechen Sie das aus? kann Schindler ſich nicht geirrt haben? beweiſt nicht die Verſicherung eines höchſt achtbaren Mannes auf dem Titel des Buches, daß dieſe Studien aus Beethoven's handſchriftlichem Nachlaſſe geſammelt ſind? Leſen ſie doch nur die Vorrede des Herausgebers!“ — So wird vielleicht Mancher fragen. Ich aber ſage, daß Schindler auf der ganz richtigen Spur geweſen iſt und daß wir ihm danken müſſen, daß er die Sache jetzt, wo die Welt durch eine zweite Auflage noch einmal hinter's Licht geführt werden ſoll, wiederum öffentlich angeregt hat. Aber er hat nur aufgedeckt, was es *hiſtoriſch* und *äußerlich* für eine Bewandtniß mit jenem geheimnißvollen Manuſcript hat: Staunen wird ihn und die ganze Künſtlerwelt ergreifen, wenn ſie im Folgenden das Ergebniß meiner Nachforſchungen über das *Innere* des Buches leſen werden, wonach jene Verſicherung auf dem Titelblatt als eine Lüge und die Vorrede als eine wahre Verhöhnung erſcheint. Nie iſt eine großartigere Täuſchung des Publicums erhört worden und ſo lange unentdeckt geblieben, als dieſe: denn das Werk iſt nichts als *eine Zuſammenſtoppelung aus bereits im vorigen Jahrhundert gedruckten Lehrbüchern.*

Eine ſolche Behauptung fordert Beweiſe; hier ſind ſie.

Als ich in dieſen Blättern (Nro. 70) die Nachricht von dem erneuerten Proteſt Schindler's las, erinnerte ich mich, daß mir vor Jahren beim Durchblättern jener ſogenannten Beethoven'ſchen Studien eine Fuge auffiel, von der es mir ſchien, als wäre ſie mir bei *meinen* Studien auch ſchon einmal zu Geſichte gekommen. Ich nehme das Buch in die Hand, finde die alte Bekannte glücklich wieder, und je mehr ich blättere, je mehr contrapunctiſche Beiſpiele ich leſe, je deutlicher entwickelt ſich bei mir die Erinnerung, daß ich mich in dieſer Rococcogeſellſchaft bei irgend einem großen Herrn der Vorzeit ſchon einmal befunden haben müſſe. *Da der ganze Werth des fraglichen Buches auf der Annahme beruht, daß die Beiſpiele und Ausarbeitungen wirklich von Beethoven ſind,**) daß wir hier die intereſſanten Verſuche eines jugendlichen Genie's vor uns haben, ſich die Regeln ſeines Lehrers anzueignen und die geſtellten Aufgaben zu löſen, ſo ließ mir der einmal angeregte Zweifel keine Ruh, und während ich vor meinen Büchergeſtellen ſinnend auf- und abgehe, war es mir, als glotzten mich auf einmal aus dem Titel eines alten Quartbandes ein Paar große, wohlbekannte Augen an. „Gradus ad Par-

---

*) Dieſes betheuern Seyfried's Anzeigen in der Leipz. Allg. Muſ. Ztg.

nassum" las ich darauf, und in demſelben Augenblick ſchoß es mir auch durch den Kopf: gefunden! Ich greiſe zu und hole mir des alten Heroen Johann Joſeph Fux **Gradus ad Parnassum sive Manuductio ad Compositionem regularem** oder Anführung zur regelmäßigen Compoſition — aus dem Lateiniſchen in's Deutſche überſetzt von Lorenz Mizlern. Leipzig 1797 bei J. S. Heinſius — herunter, lade den ehrwürdigen Capellmeiſter Ihrer kaiſerlichen Majeſtäten Leopold's I., Joſeph's I., und Karl's IV. zu einem freundlichen Geſpräch ein und lege ihm die Beiſpiele aus Beethoven's Studien zur Anſicht vor. Wer ſchildert mein Erſtaunen, als er mit hohler Geiſterſtimme erwidert: „Alles ſchon dageweſen — iſt Alles von mir — habe es mit meines Kaiſers Gnade ſchon Anno 1725 durch den Druck an's Licht gebracht." — Was iſt das? rufe ich aus: wäre das möglich? — Wahrſcheinlich hatte Albrechtsberger, der in den drei Bänden der Seyfried'ſchen Ausgabe neben Fux auf dem Geſtelle ſtand, unſer Geſpräch vernommen: er ſteckte den Kopf über meine Schultern weg in die Beethoven'ſchen Studien und flüſterte: „Hm! hm! mir ganz wohl bekannt — ſchon dageweſen — das, und das, und das iſt von mir — in meinem dritten Band vom Ritter Seyfried, meinem lieben Schüler, ſchon vor vielen Jahren in Druck herausgegeben."

Da ſprang ich entrüſtet auf, ſchlug mit der Fauſt auf den Tiſch, daß die beiden Geiſter verſchwanden, und gelobte mir die zürnenden Manen Beethoven's zu verſöhnen durch öffentliche Anklage Jener, die uns den Abfall von den Perücken der genannten obwohl ſehr ehrenwerthen alten Herren für die Funken ſeines keimenden Genius verkauft haben!

Ich gehe deshalb nun zur gerichtlichen Gegeneinanderſtellung der Schuldigen mit Fux und Albrechtsberger über, und laſſe die actenmäßige Beweisführung folgen. Ich benutzte von Fux die oben angeführte Ausgabe, und von Albrechtsberger deſſen ſämmtliche Schriften über Generalbaß, Harmonielehre u. ſ. w., herausgegeben von ſeinem Schüler J. R. von Seyfried. 3 Bde. Wien bei Anton Strauß, ohne Jahreszahl.

Der erſte Abſchnitt der Studien: Lehre des Generalbaſſes, kömmt hier nicht in Betracht. Er umfaßt 74 Seiten (ſiehe davon nachher). Der zweite: Theorie der Compoſitionen, iſt derjenige Theil des Buches, den wir uns näher anſehen wollen. Auf S. 87 beginnen die contrapunctiſchen Beiſpiele. Was früher von kleinen Plagiaten vorkömmt, übergehe ich: auch bemerke ich, daß in den erſten Beiſpielen hier und da eine oder die andere Note dem Original gegenüber geändert erſcheint. Von den Studien findet ſich:

Seite	87	bei Fux Tafeln	II,	Fig.	13,
„	88	„ „ „	II,	„	16, 17.
„	89	„ „ „	III,	„	1, 3.
„	90	„ „ „	III,	„	12, 15.
„	91	„ „ „	III,	„	13, 14.
„	92	„ „ „	IV,	„	6,
„	103	„ „ „	VII,	„	22, 23.
„	104	„ „ „	VIII,	„	1, 2.
„	106	„ „ „	IX,	„	4, 2.
„	122	„ „ „	XIV,	„	5.
„	123	„ „ „	XIV,	„	2, 6, 7.
„	125	„ „ „	XVI,	„	2.
„	126	„ „ „	XVI,	„	3, 4, 5.
„	136	„ „ „	XIX,	„	7.
„	136	„ „ „	XX,	„	1.
„	137	„ „ „	XX,	„	2, 3.
„	139	„ „ „	XXI,	„	1.
„	140	„ „ „	XX,	„	6.
„	141	„ „ „	XXI,	„	2.
„	249	„ „ „	XXXI,	„	4.
„	250	„ „ „	XXXI,	„	5, 6.
„	251	„ „ „	XXXI,	„	6.
„	251	bei Albrechtsberger Bd.	III,	S.	32.
„	252	ebenſo	„	„ „	38.
„	253	„	„	„ „	39.
„	254	„	„	„ „	39.
„	„	findet ſich bei Fux Taf.	XXXII,	Fig.	1.
„	255	„ „ „ „ „	XXXII,	„	1.

Seite 259 findet ſich bei Fux Taf. XXXI, Fig. 9.
„ „ „ „ „ „ „ XXXIII, „ 1.
„ 260 „ „ „ „ „ XXXIII, „ 2, 4, 5.
„ 261 „ „ „ „ „ XXXIII, „ 3, 6, 7.
„ „ „ „ „ „ „ XXXIV, „ 1.
„ 262 bei Albrechtsberger Bd. III, S. 56, 57, 58.
„ 265 findet ſich bei Fux Taf. XXXIII, Fig. 8.
„ 265 „ „ „ „ „ XXXIV, „ 2.
„ 265 und 266 „ „ „ XXXV, „ 1.
„ 271 nebſt mehreren folgenden Seiten findet ſich bei Albrechtsberger Bd. III, S. 76. u. d. folg.

Ich denke, dieſe Zuſammenſtellung genügt. Es mag ſich noch mehr finden laſſen, aber ich bin des unerquicklichen Nachſchlagens müde. Daß auch nur das Wenige, das nach dieſem Sündenregiſter noch übrig bleibt, wirklich von Beethoven herrühre, iſt durchaus unwahrſcheinlich. Glaubwürdiger iſt die Mittheilung Schindler's, daß das Ganze ein Heft Albrechtsberger's, vielleicht nur eines Schülers deſſelben, ſeyn mag. Dieſer hat das Werk von Fux benutzt, aus welchem auch außer den Notenbeiſpielen noch folgende bemerkenswerthe Stelle abgeſchrieben iſt. Fuxen's Buch iſt nämlich in dialogiſcher Form verfaßt, und ſo ermahnt denn an der betreffenden Stelle der Lehrer ſeinen Schüler alſo: „Du haſt deine Sachen ganz gut gemacht. So kann man durch Nachdenken und Arbeiten viel erlangen. Du mußt dich des Sprüchleins erinnern: der Tropfen Waſſer durchlöchert endlich einen Stein, nicht mit Gewalt, ſondern indem er oft darauf fällt. Hierdurch werden wir belehrt, daß die Wiſſenſchaften nur durch unermüdeten Fleiß erhalten werden, ſo daß man nach dem Sprüchwort keinen Tag darf ohne Linie vorbei gehen laſſen.“ — Dieſe Stelle finden wir in den Studien S. 92 mit unbedeutenden Aenderungen wieder. Auffallend iſt auch, daß von dem Fux'ſchen Werke, wiewohl der Name Fux noch zwei Mal vorkommt, nur ein einziges Mal in den Studien die Rede iſt, nämlich S. 96, wo es heißt: „Hier wird in der Cadenz von der Sept in die Quinte geſprungen, dies iſt die bekannte Fuchſiſche Wechſelnote, von ihrem Erfinder*), dem k. k. Obercapellmeiſter Johann Fuchs alſo zugenannt, welcher das erſte theoretiſche Lehrſyſtem über die Tonkunſt unter dem Titel **Gradus ad Parnassum** verfaßte, jenes berühmte Werk, das ſein erhabener Mäcen, Kaiſer Carl VI., zum Drucke beförderte.“ —

Als ich dieſe ſchlagenden Beweiſe für die Unächtheit der Beethoven'ſchen Studien Herrn Prof. Biſchoff mittheilte, erſuchte mich dieſer, doch nicht zu erlahmen im Dienſte der Wahrheit und auch den erſten Abſchnitt, die *Generalbaßlehre*, noch einmal einer genauen Prüfung und einer Vergleichung etwa mit Albrechtsberger's Generalbaßſchule, zu würdigen. Ich that es, jedoch in Bezug auf Albrechtsberger ohne Erfolg: dagegen fand ich in D. G. *Türk's Anleitung zum Generalbaßſpielen*, zuerſt erſchienen im J. 1791, die Quelle der ſogenannten Beethoven'ſchen Studien und das Original der ganzen Generalbaßlehre bis auf wenige Blätter derſelben! Ich führe Türk nach der dritten Ausgabe, Halle 1816, an. Die *Art* der Abſchreiberei iſt gleich aus dem Anfang des erſten Capitels in den Studien zu erſehen, wo es heißt: „Alle Arten von Zeichen, welche die Begleitung angehen, heißen Signaturen.“ Bei Türk S. 23: „Die Ziffern und Zeichen, welche ſich auf das Generalbaßſpielen beziehen, pflegt man insgeſammt Signaturen zu nennen.“ Auf dieſe Weiſe geht es fort: die *Notenbeiſpiele* ſind meiſtens *ganz ſo wieder abgedruckt*, wie ſie in Türk ſtehen. Man vergleiche folgende Stellen:

Studien: S.	5 unten,	bei Türk S.	49, §. 26.
	6 —	— —	47, §. 30. S. 48, §. 31.
	7 —	— —	46, §. 28.
	8 u. 9	— —	46, §. 29.
	9 unt.	— —	48, §. 32.
	10 —	— —	49, §. 34.
	11 —	— —	50.

---

*) Was beiläufig geſagt falſch iſt, wie man bei Fux nachleſen kann.

Studien: S. 12 unten, bei Türk S. 51.
13 u. 14 — — 52. u. 54.

Vom zweiten Capitel (7 Seiten lang) habe ich, außer in einigen Kleinigkeiten (S. 21, bei Türk S. 59, §. 42) den Urſprung noch nicht auffinden können.

Drittes Capitel:

S. 21, bei Türk S. 57.
22, — — 61, 62, 63, 65.
23, — — 65, 102, 103,
24, — — 104.

Darauf folgen 10 Blätter, deren Quelle noch im Dunkel liegt: dann hilft aber für S. 55 Türk mit S. 322 u. 323, für S. 58 derſelbe mit S. 128, §. 88, 89 aus.

Vom ſechsten Capitel an geht die Sache in's Große. Dieſes iſt ganz das 6. Capitel Türk's nur in verkrüppelter Geſtalt. Freilich bedarf es eines geübten Blicks, um beſtändig auf der Fährte zu bleiben; ich gebe einige Andeutungen, wonach Jeder, den es intereſſirt, die andern Capitel durchgehen und vergleichen kann. Man nehme z. B. die erſten Notenzeilen auf S. 59 der Studien. Der erſte Tact derſelben ſteht bei Türk Seite 264 bei c. d. — der 2. Tact Seite 265 e. — der 3. 265 f. — der 4. 465 g. und der 5. bei h. Mitunter geht es etwas kraus durcheinander, aber es iſt Alles da. Sowie das 6. Cap. der Studien aus dem 6. von Türk gemacht iſt, ſo iſt daſſelbe der Fall mit dem 7., 8. u. 9. Capitel, welche in denſelben Capiteln bei Türk ihre Quelle haben. Zum 10. Capitel vergleiche man Türk Seite 139 und folg.

Endlich hat die Abhandlung „Vom Recitativ“ in den Studien (S. 338—348) ihre Quelle in J. G. Sulzer's Theorie der ſchönen Künſte, Artikel „Recitativ“ Th. IV. S. 4 der 2. Auflage, Leipzig 1799. Dieſer Artikel hat 17

Seiten und 6 Notentafeln: die Plagiate der Studien kann Jeder leicht darin finden.

Doch lange genug habe ich die Spuren der gewiſſenloſen Schmuggler durch Schilf und Sumpf verfolgt. Ich habe den „Bau der Füchſe“ gründlich durchſtöbert; eine unerfreuliche, mühevolle Arbeit — ich bin ihrer ſatt. Vielleicht finden Andere bei fortgeſetztem Aufgraben aller Röhren noch mehr. Getrieben hat mich dazu das empörte Gefühl über die doppelte Schuld der Verſündigung an Beethoven und an der muſicaliſchen Leſewelt. Wie mancher Kunſtjünger mag es ſich vielleicht an ſeinem Munde abgeſpart haben, um den Preis für eine Reliquie Beethoven's zu erſchwingen! Und was beſitzt der arme nun, da wir ſeinen Glauben rückſichtslos zertrümmern mußten? — Ich enthalte mich weiterer Betrachtungen, die ſich in Fülle darbieten; denn wie ein Dichter der Alten ſagt:

> Si natura negat, fecit indignatio versum —

ſo müßte auch hier ein heiliger Zorn über den unverantwortlichen Frevel an einem großen Namen die Feder führen.

Köln. F. Derckum,

Lehrer an der rheiniſchen Muſikſchule.“

Die Eingangs vernommene Befürchtung des Wiener Berichterſtatters in Betreff mercantiliſchen Speculations-Unfugs iſt alſo nach vorliegendem Erweis in coloſſalem Maße wirklich ausgeführt worden.

Es bleibt nun noch ein anderer Fragepunct zu erörtern übrig. Wiederholt nennt Seyfried unſern Meiſter ſeinen Freund, und macht demnach den Leſer glauben, daß zwiſchen Beethoven und ihm ein freundſchaftliches Verhältniß beſtanden, darauf ſich alle ſeine Ausſagen begründen laſſen und glaubwürdig erſcheinen. Zur Steuer der Wahrheit muß hierauf entgegnet werden, daß zwiſchen beiden Künſtlern zu keiner Zeit irgendeine Art von Verhältniß beſtanden, im Gegentheil hatte Beethoven auf Seyfried einen Haß geworfen und ihn jeder Achtung unwürdig erklärt. Der Hauptgrund lag im ſittlichen Wandel des Capellmeiſters, in ſeinen ehelichen Verhältniſſen, womit er als Vorgeſetzter ein ſchlechtes Beiſpiel gegeben. *) Wenn in dem ſittenlaxen Donaubabel Niemand daran Aergerniß genommen, ſo war es doch unſer geſtrenger Cato. Wie hätte Beethoven den künſtleriſch-achtbaren Capellmeiſter 1824 vom Directions-Pulte gleichſam im Angeſichte des Publicums ausſchließen können — wie in der 3. Periode gezeigt iſt — wenn er nur einige Achtung für ihn gefühlt hätte? Dieſe Lebensverhältniſſe verſetzten den Mann nach ſeiner Verabſchiedung im Theater an der Wien (1825) in eine bedrängte Lage, welche ihn genöthigt Stunden zu geben und Arbeiten für Verlegerzwecke zu unternehmen, die mit der Würde eines hochſtehenden Wiſſenſchaftsmannes, der Seyfried war, im Widerſpruch ſtanden. Dieſe Zuſtände führten ihn endlich bis zu der That, deren Beurtheilung ſo eben dem Leſer unterbreitet worden.

Es darf für gewiß angenommen werden, daß ſeit den im Jahr 1806 im Theater an der Wien von dem abgeänderten Fidelio ſtattgehabten Proben und Aufführungen Beethoven und Seyfried kein Wort mehr mit einander gewechſelt haben. Will man daran zweifeln, ſo befrage man den gegenwärtigen Director des Aachener Stadt-Theaters, Michael Greiner, der in den Jahren 1822 und 1823 nur zu oft Gelegenheit gehabt, beide dieſe Männer zu gleicher Stunde in derſelben Reſtauration neben dem Joſephſtädter Theater zu beobachten. Zu vorbenanntem Grunde tiefgewurzelter Mißachtung geſellte ſich aber noch einer: Beethoven hielt den Capellmeiſter Seyfried für den Selbſt-Recenſenten aller ſeiner Melodramen in der Allg. Muſ. Ztg., davon jede Kritik auf 5 bis 6 Spalten ausgedehnt erſcheint, mit deren Analyſe förmlich Schule gehalten wird. 1822 bemühte ſich F. Rochlitz in Baden perſönlich ihm dieſen Glauben zu benehmen, ohne den eigentlichen

---

*) Seyfried lebte lange Jahre in wilder Ehe, und producirte die ihrem rechtmäßig angetrauten Manne entlaufene Frau an allen öffentlichen Orten.

Urheber jener auffallenden Lobhudeleien namhaft zu machen. Beethoven replicirte: „Sagen Sie, was Sie wollen, er iſt es dennoch!“ Der Verfaſſer war Zeuge bei dieſer Verhandlung.

Hatte Seyfried ſonach in Bezug auf Beethoven's Lebensverhältniſſe, ſein Thun und Laſſen, meiſt nach Sagenhören geſchrieben, ſo war dies nicht gleicher Fall in Bezug auf des Meiſters Werke, bei deren Aufführung er mit eigenen Ohren gehört hat. Darum verdienen ſeine Urtheile alle Beachtung, zumal ſie nicht von einem voreingenommenen Künſtler ausgegangen, auch nicht vereinzelt daſtehen. Was aber die unſerm Meiſter in den Mund gelegten Urtheile über Haendel, Mozart, Cherubini und Weber betrifft, ſo hat ſie Seyfried theils aufgerafft, theils ſelbſt erfunden. — Wahr iſt es, daß Beethoven Haendel für den „unerreichten Meiſter aller Meiſter“ erklärt hatte; unter den Alten war er ihm der bekannteſte. Wie ſo gar weniges er von Seb. Bach gekannt, ward ſchon am andern Orte nachgewieſen. Der Grund iſt in den Zeitzuſtänden zu ſuchen, aber auch darin, daß man in Wien von „lutheriſcher Muſik“ nichts wiſſen mochte. Eben ſo iſt es wahr, daß Beethoven die Zauberflöte für das allergrößte deutſche Opernwerk erklärt hatte; er ſtützte ſein Urtheil aber hauptſächlich darauf, weil in dieſer Oper alle Genres, vom Liede bis zur Fuge, in höchſter Vollendung ausgeprägt erſcheinen, wie bereits II. Seite 164 erwähnt worden. Wenn Seyfried Beethoven vom Don Juan ſagen läßt: „Ueberdies ſollte die heilige Kunſt nie zur Folie eines ſo ſcandalöſen Sujets ſich erniedrigen laſſen“ — ſo dürfte das Ganze auf Beethoven's oft gethane Aeußerung zu reduciren ſeyn, „daß er dieſes Sujet nicht hätte componiren können.“ — Daß Beethoven aus Cherubini's Requiem ſich „Manches ad notam nehmen wollte, wenn er ſelber eines ſchreiben werde,“ iſt Seyfried's Erfindung. Ein Beethoven wird ſich ein fremdes Muſter zu irgendeinem Werke nehmen! Beethoven kannte Cherubini's Requiem nicht; von Kirchenmuſik des großen Zeitgenoſſen war ihm blos die Meſſe in D bekannt. Er konnte ſich daher in ſeinem Briefe an Cherubini 1823 — wovon das eigenhändige Concept in der Königl. Bibliothek zu Berlin aufbewahrt iſt — wahrheitsgetreu nicht anders ausdrücken, als er gethan: „..... indem ich Ihre Werke über alle andere theatraliſche ſchätze“ u. ſ. w. Von Kirchenmuſik geſchieht keine Erwähnung. — Was Beethoven vollends über C. M. von Weber geſagt haben ſoll, iſt abſurd und wieder Seyfried's Erfindung. „Weber habe zu ſpät angefangen zu lernen, darum konnte ſich die Kunſt nimmer recht natürlich entfalten, „und ſein ſichtliches, einziges Streben ſey dahin gegangen,“ für genial zu gelten.“ — Beethoven wußte recht wohl, daß Weber ſchon mit 20 Jahren ſich in der Oper verſucht hatte. — Dies zuſammen wird wohl genügen, um Seyfried's Wirkſamkeit in Sachen Beethoven's nach jeglicher Seite würdigen zu können.

E.

Beethoven und Carl Holz.

(Siehe II. 107 u. ff.)

Als in der 3. Periode des Verhältniſſes zwiſchen Beethoven und Carl Holz Erwähnung geſchah, wurde auf die Ergänzung hingewieſen, darin daſſelbe mittelſt Vorlegung zweier Urkunden nach beiden Seiten hin näher anſchaulich gemacht werden ſolle. Der Mittheilung dieſer Urkunden muß jedoch ein kurzer Vorbericht vorausgeſchickt werden.

Bald nach der 1826 erfolgten Wiedervereinigung mit dem alten Freunde Stephan von Breuning vertraute Beethoven demſelben, er habe kürzlich auf Verlangen von C. Holz dieſem eine Schrift ausgeſtellt, kraft deren Inhalt er ermächtigt werde, ſeine Biographie herauszugeben; in der Verwirrung aller Verhältniſſe um ihn her habe er die Sache nicht überlegt, ſey überhaupt von Holz's Anſinnen überraſcht worden, u. ſ. w. Dem Allen fügte er das Anſuchen bei, Breuning möge den C. Holz um Zurückgabe dieſer Schrift angehen, was dieſer jedoch entſchieden abgelehnt. Weiterhin ward dieſer Angelegenheit erſt wieder gedacht, als während des Meiſters Krankheit mit Breuning und dem Verfaſſer im Betreff einer Biographie verhandelt worden, wie dies die Einleitung beſagt. Da kam Beethoven wieder auf dieſe Schrift zu ſprechen und ließ Zweifel laut werden, ob dieſelbe, weil blos mit Bleiſtift von Holz's Hand geſchrieben, Gültigkeit haben könne. Er hatte keinen Muth, irgendeinen geeigneten Schritt ſelber zu thun, um Holz um Zurückgabe der Urkunde zu erſuchen.

Zeit und Umſtände haben indeſſen bewirkt, daß dieſe Urkunde dem Verfaſſer zu Geſicht gekommen, und zwar auf folgendem Wege. Die Sommermonate von 1850 in Heidelberg verbringend, erhielt ich daſelbſt den Beſuch des großherzoglichen Hof-Muſik-Directors Dr. Gaßner aus Karlsruhe, deſſen perſönliche Bekanntſchaft ich bereits bei dem Beethoven-Feſte 1845 zu Bonn gemacht hatte. Aus den Zeitungen war mir bekannt geworden, daß Gaßner beabſichtige, eine Biographie von Beethoven abzufaſſen. Sein Beſuch betraf dieſen Gegenſtand. Er theilte mir mit, daß er in Wien Materialien zu dieſem Behufe geſammelt und zugleich die im Beſitze von C. Holz befindlichen Papiere nebſt Beethoven's Autoriſation von dieſem erworben habe, ungeachtet deſſen aber große Schwierigkeiten finde, weil die aufgefundenen Materialien nur einzelne Momente aus der Lebensgeſchichte des großen Meiſters beträfen und zu Ausfüllung vieler Lücken ihm noch alle Daten fehlen, ſonach er bezweifle, daß es je zur Ausführung ſeines Vorhabens kommen werde. Die Autoriſation Beethoven's an C. Holz, auf einem Stempelbogen von ſechs Kreuzern, legte mir Gaßner im Original vor, zugleich die Ceſſions-Urkunde von C. Holz an ihn, die auf der dritten Seite deſſelben Bogens geſchrieben ſteht. Der Eigenthümer geſtattete mir von jeder eine Abſchrift zu nehmen. Bekanntlich iſt dieſer achtungswerthe Muſiker und Schriftſteller ſchon im Jahre 1851 verſtorben, nachdem für ſeine Arbeit kaum die erſten Linien gezogen waren. Alle Papiere hiezu ſammt jenen Urkunden verblieben im Beſitze ſeiner Familie.

Eine zu ſolchem Zwecke von Beethoven ausgeſtellte Erklärung hat zu viel Bedeutung, als daß ſie ad acta gelegt und ignorirt werden dürfte. Die Zeit ihrer Ausſtellung, nämlich die am Schluſſe der dritten Periode geſchilderte Kataſtrophe mit ſeinem Neffen, welche in dieſelben Tage fällt, aus denen dieſe Erklärung datirt und in der That alle Verhältniſſe um den Meiſter in Verwirrung, dieſen ſelber auf's Tiefſte erſchüttert und niedergebeugt hatte, dieſe Schmerzenszeit des Datums dieſer Urkunde iſt weſentlich in's Auge zu faſſen. Alle dieſe Umſtände machen es dem Verfaſſer zur Pflicht, dieſes bedeutſame Schriftſtück wortgetreu mitzutheilen, da man außerdem nicht wiſſen kann, zu welchen Auslegungen dasſelbe einſtens Anlaß geben könnte. Desgleichen mag die Ceſſion an Dr. Gaßner hier Platz finden, ihre herausfordernde Beurtheilung jedoch dem Leſer anheim geſtellt bleiben. Nur zweier Umſtände wolle man ſich dabei erinnern: Beethoven's oft wiederholter Klage, in Wien keinen Freund zu beſitzen, ferner noch, daß ſeine nähere Bekanntſchaft mit C. Holz erſt aus dem Jahre 1825 datire, was durch die in der Berliner Hofbibliothek aufbewahrten Converſations-Hefte gezeigt wird. — Und nun dieſe Urkunden.

„Mit Vergnügen gebe ich meinem Freunde Carl Holz die gewünſchte Erklärung, daß ich ihn zur dereinſtigen Herausgabe meiner Biographie für berufen halte, wenn ich überhaupt annehmen kann, daß man ſie wünſchen ſolle, und ich ſchenke ihm das volle Vertrauen, daß er das, was ich ihm zu dieſem Zwecke mitgetheilt habe, nicht entſtellt der Nachwelt überliefern wird.

Wien, am 30. Auguſt 1826.“

Ludwig van Beethoven.

Das ganz von der Hand von C. Holz zuerſt mit Bleiſtift geſchriebene Original iſt mit Tinte überfahren, die Unterſchrift Beethoven's unbezweifelt authentiſch. In welcher Weiſe Holz beſtrebt war, das Ueberkommene im Intereſſe der Wahrheit zu verwerthen und ſein Berufenſeyn zur Herausgabe einer Biographie zu documentiren, zeigt der Wortlaut der nachſtehenden, nicht weniger denn ſiebenzehn Jahre ſpäter datirenden Ceſſion:

„Indem ich die in vorliegender Erklärung mir zugeſtandenen Rechte meinem Freunde Dr. Gaßner in Carlsruhe übertrage, und überzeugt bin, daß bei ſeinem wohlgeordneten Vorrathe von Materialien endlich einmal eine authentiſche und beſtens documentirte Biographie Beethoven's der jährlich wachſenden Zahl von Verehrern des großen Meiſters zugeſichert werden kann, mache ich mich verbindlich, nicht nur alle meine gewiß nicht unbeträchtlichen Beiträge dem Herrn Dr. Gaßner zum Behuf der von ihm beabſichtigten Edition abzutreten, ſondern auch durch meinen Einfluß auf jene hier noch lebenden Freunde Beethoven's, die mit ihm in wie immer geartete nähere Berührung gekommen ſind, dahin zu wirken, daß nur neue bisher noch nicht bekannte Originaldaten aus den lauterſten Quellen zugeführt, und die in den bisher erſchienenen mangelhaften Biographieen verbreiteten Irrthümer berichtigt werden. Dieſe meine eifrige Unterſtützung ſage ich um ſo williger zu, als Herr Dr. Gaßner ſich bereit erklärt hat, ſein Manuſcript ſpäteſtens mit Ende Auguſt 1844 zum Druck übergeben zu können, was ich ſchon darum für leicht ausführbar halte, weil er durch zweimalige Anweſenheit in Wien die meiſten zu ſeinem Zweck dienlichen perſönlichen Bekanntſchaften anknüpfte. Wien, den 4. November 1843.“

Carl Holz,

Director der Concerts spirituels.

Welche Anmerkungen würden wohl die alten Freunde des Meiſters, Stephan von Breuning, Dr. Bach, Schuppanzigh, u. a., zu dem Wortlaute ſeiner Erklärung gemacht haben, unter welchen Umſtänden dieſelbe auch entſtanden, ob durch Uebereilung oder Ueberraſchung, wie Beethoven vorgab! — Hält man ſie mit der Thatſache zuſammen, daß der ſcheidende Meiſter ſämmtliche Documente und Familienpapiere den Händen Breuning's, ſämmtliche ſich vorfindliche Correſpondenz aber mir anvertraut, (worüber in der Einleitung geſprochen ward); bringt man ferner das in beiden obigen Urkunden Ausgeſagte mit der vorbemerkten Aeußerung Gaßner's in Vergleich; ſo erſcheint das Ganze eben ſo räthſelhaft, wie anderes aus dem Jahre 1826 im biographiſchen Theil Berührte, wenn nicht der Beethoven'ſche Poſitivus „mitgetheilt habe" als Anticipatio facti angenommen werden ſollte.

Nicht minder räthſelhaft erſcheint aber noch ein Anderes. Bekanntlich war Carl Holz Mitglied des Schuppanzigh'ſchen Quartetts während deſſen zweiter Periode, die nach Schuppanzigh's Zurückkunft aus Rußland mit der erſten Sitzung am 12. Juni 1823 begonnen und mit ſeinem Tode im März 1830 ihr Ende erreicht hat. Dieſer Zeitraum von ſieben Jahren war genügend, um C. Holz in den Beſitz der Traditionen zu bringen, die in dieſem Quartett-Verein ſowohl in Beethoven's, wie auch in Haydn's Werken auf's Treueſte bewahrt wurden; was beide Meiſter ſelber für ihre Sache anbei gethan, ward ſchon im biographiſchen Theil (I, 37 u. ff.) ausgeführt. Unter den Schuppanzigh überlebenden Mitgliedern war Holz der einzig Vermögende, dieſe Traditionen — in Bezug auf Tempo überhaupt, Tempo-Wechſel bei einzelnen Stellen oder ganzen Perioden, beſondere Betonung, u. ſ. w. — zu Papier zu bringen und ſelbe, wenn auch nur im Weſentlichſten, vor dem Untergange zu retten. Die ſchon bei Beginn des vierten Jahrzehends ſich kundgegebene, alles vernünftige Maß überſchreitende, den geiſtigen Charakter in jeglicher Kammermuſik zu Tode hetzende Behandlung ſeitens der heranwachſenden Muſiker-Generation war Aufforderung genug für die Eingeweihten in jene Tondichtungen, um mit ihrem beſſeren Wiſſen einen Damm ſolchem Gebahren entgegen zu ſtellen. In der Quartett-Muſik genannter Meiſter vermochte dies Niemand gründlicher und umfaſſender zu thun, als Carl Holz. Er aber ſchwieg; er rührte ſich ſelbſt bei dem Auftreten des Braunſchweiger Quartetts in Wien nicht, deſſen Auffaſſung der dem vorgetragenen Werke innewohnenden Charakteriſtik oft ſchnurſtracks entgegen geweſen, weil demſelben ſelbſt leiſe, auf Tradition im Allgemeinen und Beſondern Bezug habende, Winke unbekannt geblieben waren. Wie war es Holz möglich, zu ſolchem Verfahren zu ſchweigen? Damals hätte ſein Reden ſicherlich noch gefruchtet, denn es konnte ſich auf noch viele lebende und intelligente Muſiker aus Schuppanzigh's Zeit ſtützen." Auf wen ſich jetzt, nach vollſtändig hereingebrochener Fluth von Verirrungen, ſtützen, wo wir bereits dahin gelangt, daß Emancipation von der Herrſchaft der Ueberlieferung" als die That eines kräftigen, ſeiner Superiorität bewußten Geiſtes gilt? — In meinen Kämpfen gegen das immer drohender werdende Ungethüm — Virtuoſen-Subjectivität an Inſtrumenten und am Directions-Pulte — hatte ich wiederholt Carl Holz öffentlich aufgefordert, ſeine Stimme vernehmen zu laſſen; er aber überhörte den Mahnruf, fühlte ſohin die ihm zuſtehende Verpflichtung nicht, in der wichtigen Sache mit zu interveniren und dadurch ſein Gedenken Beethoven's zu bethätigen. Wahrlich ein räthſelhaftes Schweigen!

Anmerkung.

Nach dem am 9. November 1858 erfolgten Ableben von Carl Holz haben ſich Wiener Blätter mehrfach bemüht ganz irrige Nachrichten über deſſen Verhältniß zu Beethoven und ſonſtige zwiſchen beiden ſtattgefundene Partikularitäten zu veröffentlichen, darunter einige aus erheblichen Gründen theils widerlegt, theils berichtigt werden müſſen. Unter anderen lieſ't man in der „Preſſe“ vom 16. November:

„Holz war es, der, als Beethoven die berühmte Sonate Op. 101 für das „Hammerclavier“ geſchrieben, mit demſelben die Zuſammenſtellung der deutſchen Kunſtausdrücke fertigte, deren Mittheilung intereſſiren dürfte. Arie nannten ſie: Luſtſang, Einſang; Baß, Grundſang; Canon, Kreisfluchtſtück; Phantaſie, Launenſpiel,“ u. ſ. f.

Als die Sonate Op. 101 im Jahre 1816 im Druck erſchien (vergl. Beethoven's Brief an Frau von Ertmann in der 3. Periode), ſaß der eben achtzehnjährige C. Holz noch auf den Schulbänken der Univerſität und hatte ſicherlich keine

Ahnung, daß er 9 Jahre ſpäter in ein freundſchaftliches Verhältniß zu dem Componiſten dieſer Sonate treten werde. — Mit Verdeutſchung der italieniſchen Kunſtausdrücke hatten ſich öffentliche Blätter, wie einzelne Muſiker, lange vor 1816 bald im Ernſt, bald im Scherz beſchäftiget. In Beethoven's Converſations-Heften von 1825 oder 1826 fanden ſich Aufzeichnungen von ſolchen Verdeutſchungen, auf deren Erfindung ſowohl C. Holz als auch des Meiſters Neffe Anſpruch gemacht. Sie hatten blos zum Zweck, den Meiſter damit zu unterhalten. Jetzt beliebt es aus dem Scherz Ernſt zu machen, und ſogar Beethoven als Miterfinder dieſer Albernheiten paradiren zu laſſen, wenn er auch ſcherzweiſe ſeine Zuſtimmung dazu gegeben.

In demſelben Wiener Blatte wird ein launig abgefaßter, Geſchäftsſachen betreffender Brief von Beethoven (Baden, 24. Auguſt 1825) an Carl Holz — mit einem Commentar — abgedruckt, darin nachſtehende Stelle vorkommt: „Gleichgültig dagegen, welcher Höllenhund mein Gehirn beleckt oder zernagt, da es nun ſchon einmal ſeyn muß, nur daß die Antwort nicht zu lange ausbleibe, der Höllenhund in Leipzig kann warten und ſich derweil mit Mephiſtopheles, dem Redacteur der Leipziger muſicaliſchen Zeitung, in Auerbach's Keller unterhalten, welchen letzteren nächſtens Belzebub, der oberſte der Teufel, bei den Ohren nehmen wird.“

Der Commentator commentirt, daß mit dem Mephiſtopheles „Hofrath Rochlitz“ gemeint ſey. Beethoven hatte aber für Rochlitz zu viel Achtung, als daß er — ſelbſt bei der Wandlung in ſonſt gewohnter Beurtheilung von Perſonen und Sachen in den Jahren 1825 und 1826 — (ſiehe 3. Periode unter III.) ein ſolches Epitheton dieſem Gelehrten beigelegt haben könne. Dazu kommt noch, daß ihn Rochlitz 1822 zu Baden in meinem Beiſeyn von ſeinem baldigen Rücktritte von der Redaction der muſicaliſchen Zeitung unterrichtet hatte, der wirklich ſchon in der nächſten Zeit erfolgt iſt.

Endlich erwähnt noch dieſe Wiener Zeitung eines Notizenbuches, das Carl Holz hinterlaſſen, in welchem die „werthvollſten Daten über die Muſikzuſtände Wiens, insbeſondere über Beethoven, enthalten ſeyen, jedoch fürchte man wenig Nutzen für die Oeffentlichkeit ziehen zu können, da der größte Theil in nur dem Verfaſſer erkennbaren Schlagworten und Abkürzungen geſchrieben iſt.“

Sollte das an Relicten in Bezug auf Beethoven alles ſeyn? Das würde das oben angedeutete Räthſel noch um vieles erſchweren. Mag indeſſen die Löſung der Zeit überlaſſen werden.

F.

Carl Maria von Weber als Kritiker Beethoven's.

(Siehe I. 145 u. ff.)

Soll das hier Vorgelegte, worauf bereits unter den Anführungen über die **Sinfonia eroica** hingewieſen iſt, richtige Beurtheilung erfahren, ſo haben wir uns zur Stelle in C. M. von Weber nicht den Componiſten der großen Opern Freiſchütz, Euryanthe und Oberon vorzuſtellen, ſondern einen jungen Mann von 23 Jahren *), der eben erſt die Schule bei Abbé Vogler verlaſſen und in einigen Compoſitionen Talent verrathen hatte, deſſen Name indeß in weiteren Kreiſen noch gänzlich unbekannt geblieben. Daß es ſchon vor Weber Kunſtjünger gegeben, die große, ruhmgekrönte Meiſter in ihren Werken getadelt und ſelbe in ihrer eigenthümlichen Weiſe verſpottet haben, darf ebenſo für gewiß angenommen werden, als es Lieutenants gegeben, die einen aus vielen Schlachten als Sieger hervorgegangenen Feldherrn getadelt und Verſchiedenes anders, ja beſſer gemacht haben würden, als dieſer. In ſofern wäre von Weber's Kritiken kein Aufhebens zu machen. Allein die Umſtände, die ſich an derlei Dinge knüpfen, geben ihnen Intereſſe und geſchichtlichen Werth, und gerade dieſe ſind es, welche die Mittheilung dieſer Kritiken erheiſchen, abgeſehen, daß dieſelben einen ergänzenden Theil der Zeitbeurtheilungen unſers Meiſters von Seiten einer anſehnlichen Fraction Muſiker repräſentiren. Laſſen wir ſogleich die Thatſachen ſelber ſprechen.

---

*) C. M. von Weber war geboren 1786 den 18. December.

Unter den Nachlaßpapieren des Muſikverlegers Hans Georg Nägeli in Zürich hat ſich ein Brief von C. M. von Weber, de dato Mannheim den 21. Mai 1810, an dieſen Verleger vorgefunden, den August Hitzſchold in Zürich, in Nro. 20 der Niederrheiniſchen Muſik-Zeitung 1853 zur Veröffentlichung gebracht. Derſelbe lautet im Weſentlichen:

„P. P.

Da meine Verhältniſſe ſich verändert und mich wieder ganz der Kunſt geweiht haben, ſo ergreife ich den erſten Augenblick Zeit, der ſich mir darbietet, um die durch Herrn von Wangenheim vorbereitete Verbindung anzuknüpfen und zugleich für das gütige Urtheil, welches Sie über meine Compoſitionen fällten — zu danken. Doch kann ich nicht umhin, einen Punct zu berühren, der mir zu wichtig iſt, als daß ich ihn mit Stillſchweigen übergehen könnte. Sie ſcheinen aus meinem Quartett und der Caprice in mir einen Nachahmer Beethoven's zu erblicken, und ſo ſchmeichelhaft dies auch Manchem ſeyn könnte, iſt es mir gar nicht angenehm. Erſtens haſſe ich alles, was den Stempel der Nachahmung trägt, und zweitens bin ich zu ſehr in meinen Anſichten von Beethoven verſchieden, als daß ich je mit ihm zuſammen zu treffen glauben könnte. Die feurige, ja, beinahe unglaubliche Erfindungsgabe, die ihn beſeelt, iſt von einer ſolchen Verwirrung in Anordnung ſeiner Ideen begleitet, daß nur ſeine früheren Compoſitionen mich anſprechen, die letzteren hingegen mir nur ein verworrenes Chaos, ein unverſtändliches Ringen nach Neuheit ſind, aus denen einzelne himmliſche Genie-Blitze hervorleuchten, die zeigen, wie groß er ſeyn könnte, wenn er ſeine üppige Phantaſie zügeln wollte. Da ich mich nun natürlich nicht des großen Genius Beethoven's erfreuen kann, ſo glaube ich wenigſtens in logiſcher undredneriſcher Hinſicht meine Muſik vertheidigen zu können und mit jedem einzelnen Stück einen beſtimmten Eindruck zu bewirken. Denn nur das ſcheint mir der Zweck einer Kunſtausführung zu ſeyn, aus einem einzelnen Gedanken das Ganze zu ſpinnen, daß in der größten Mannigfaltigkeit immer die Einheit durch das erſte Princip oder Thema erzeugt, hervorleuchte. Etwas Komiſches hierüber ſteht im Morgenblatt Nro. 309 vom 27. December 1809 abgedruckt, welches Ihnen noch zu einem weiteren Beleg meiner Anſicht dienen kann.

„Der Zufall wollte, daß nebſt dem Quartette, welches ich Ihnen zu ſchicken die Ehre hatte, gerade auch nur die Caprice abgeſchrieben war, daher Sie wahrſcheinlich ſchloſſen, daß alle meine Compoſitionen den Stempel des Bizarren trügen. Ich hoffe aber, wenn ich das Vergnügen haben ſollte, Ihnen andere meiner Arbeiten zuzuſenden, daß ſie wenigſtens mein Streben nach Klarheit, Haltung und Empfindung nicht verkennen werden.“ ....

Das Hinweiſen Weber's auf das „Komiſche“ im Morgenblatt von 1809, ohne ſich als deſſen Verfaſſer zu erkennen zu geben, hat auf die Fährte wenigſtens einer ſeiner Kritiken über Beethoven geführt, von denen ſchon in der erſten Auflage dieſer biographiſchen Schrift geſprochen wurde. Auf die aus Dresden darauf erfolgte Fluth von Anklagen und Vorwürfen (S. Nro. 47 der N. Zeitſchrift für Muſik, 1840) mit Belegen in der Hand das Geſagte zu vertheidigen war ich außer Stand, weil alle Nachforſchungen nach einem Species facti vergeblich geweſen. Weber ſelber zeigte den Ort an, wo etwas von dem Geſuchten zu finden, — und es hat ſich wirklich dort vorgefunden. Wiederum ein Beleg mehr, wie die Zeit für Enthüllung verborgener Dinge und Thatſachen das Beſte thut. Nicht weniger denn drei ſolcher Enthüllungen in Sachen Beethoven's erfolgten raſch auf einander: die Erklärung Beethoven's für Carl Holz von 1826, — der Schuldbrief des Fürſten Galitzin an Beethoven aus demſelben Jahre und C. M. v. Weber's Kritik aus dem Jahre 1809. Nachſtehend ihr Wortlaut:

„Fragment einer muſicaliſchen Reiſe, die vielleicht erſcheinen wird.

„Voll Zufriedenheit über eine Vormittags glücklich geendete Sinfonie und ein vortreffliches Mittagsmahl, entſchlummerte ich ſanft und ſah mich im Traume plötzlich in den Concert-Saal verſetzt, wo alle Inſtrumente, belebt, große Aſſemblee unter dem Vorſitze der gefühlvollen und mit naiver Naſeweisheit erfüllten Oboe hielten. Rechts hatte ſich eine Partie aus einer **Viola d'amour**, Baſſethorn, **Viola di Gamba** und **Flûte douce** arrangirt, die über die verfloſſenen guten alten Zeiten klagetönten; links hielt die Dame Oboe Cirkel mit jungen und alten Clarinetten und Flöten, mit und ohne unzählige Modeklappen, und in der Mitte war das galante Clavier von einigen ſüßen Violinen, die ſich nach Pleyel und Gyrowetz gebildet hatten, umgeben. Die Trompeten und Hörner zechten in einer Ecke, und die Piccoloflöten und Flageolettchen durchwirrten den Saal mit ihren naiven, kindlichen Einfällen, wovon Mama Hoboe durchaus behauptet, es ſey ächt Jean Paul'ſche Anlage, durch Peſtalozzi zur höchſten Natürlichkeit erhoben, in ihren Tönen. Alles war ſeelenvergnügt, als auf einmal der grämliche Contrebaß, von ein paar verwandten Violoncellen begleitet, zur Thür hereinſtürmte und ſich voll Unmuth auf den daſtehenden Directions-Stuhl warf, daß das Clavier und alle anweſenden Geigen-Inſtrumente vor Schrecken unwillkührlich wiederklangen. Nein! rief er aus, da ſollte einen ja der Teufel holen, wenn täglich ſolche Compoſitionen vorkämen! Da komme ich eben aus der Probe einer Sinfonie eines unſerer neueſten Componiſten, und obwohl ich, wie bekannt, eine ziemlich ſtarke und kräftige Natur habe, ſo konnte ich es doch kaum mehr aushalten, und binnen fünf Minuten wäre mir unausbleiblich der Stimmſtock gefallen und die Saiten meines Lebens geriſſen. Hat man mich nicht wie einen Geisbock ſpringen und wüthen laſſen, habe ich mich nicht zur Violine umwandeln ſollen, um die Nicht-Ideen des Herrn Componiſten zu executiren, ſo will ich zur Tanzgeige werden und mein Brod mit Müller'ſchen und Kauer'ſchen Tanz-Darſtellungen verdienen.

Erſtes Violoncell (ſich den Schweiß abwiſchend): Allerdings haben **cher père** Recht; ich bin auch ſo fatiguirt, daß ich ſeit den Cherubini'ſchen Opern mich keines ſolchen Echauffements erinnere.

Alle Inſtrumente: Erzählen Sie! erzählen Sie!

Zweites Violoncell: Erzählen läßt ſich ſo etwas kaum, und eigentlich wohl noch weniger hören; denn nach den Begriffen, die mir mein göttlicher Meiſter Romberg eingeflößt hat, iſt freilich die von uns eben executirte Sinfonie ein muſicaliſches Ungeheuer, wo weder auf die Natur irgend eines Inſtruments, noch auf Ausführung eines Gedankens, noch auf irgend einen andern Zweck, als den des neu und originell Scheinenwollens hingearbeitet wäre. Man läßt uns gleich der Violine in die Höhe klettern....

Erſtes Violoncell (ihn unterbrechend): Als ob wir das auch nicht eben ſo gut könnten!“

(Wir beſeitigen hier die vielen noch folgenden Geſpräche der andern Inſtrumente, deren faſt jedes einzelne mit anzüglichen Witzen oder auch mit ordinären Bemerkungen und Ausfällen ſeinen Beitrag liefert, und fahren im Context weiter fort.)

„Auf einmal trat der Calcant in den Saal, und erſchrocken fuhren die Inſtrumente auseinander; denn ſie kannten ſeine gewaltige Hand, die ſie zuſammenpackte und den Proben entgegentrug. Wartet! rief er: rebellirt ihr ſchon wieder? Wartet! gleich wird die **Sinfonia eroica** von Beethoven aufgelegt werden, und wer dann noch ein Glied oder eine Klappe rühren kann, der melde ſich.

„Ach, nur das nicht! baten alle. Lieber eine italieniſche Oper; da kann man doch noch zuweilen dabei nicken, meinte die Bratſche.

„Larifari! rief der Calcant: man wird euch ſchon lehren. Glaubt ihr, daß in unſern aufgeklärten Zeiten, wo man über alle Verhältniſſe wegvoltigirt, euretwegen ein Componiſt ſeinem göttlichen, rieſenhaften Ideen-Schwunge entſagen wird? Gott bewahre! Es iſt nicht mehr von Klarheit und Deutlichkeit, Haltung und Leidenſchaft, wie die alten Künſtler Gluck, Haendel und Mozart wähnten, die Rede. Nein, hört das Recept der neueſten Sinfonie, das ich ſo eben von Wien erhalten, und urtheilt danach: Erſtens, ein langſames Tempo, voll kurzer, abgeriſſener Ideen, wo ja keine mit der andern Zuſammenhang haben darf; alle Viertelſtunden drei oder vier Noten! — Das ſpannt! Dann ein dumpfer Paukenwirbel und myſteriöſe Bratſchenſätze, Alles mit der gehörigen Portion General-Pauſen und Halte geſchmückt; endlich, nachdem die Zuhörer vor lauter Spannung ſchon auf das Allegro Verzicht gethan, ein wüthendes Tempo, in welchem aber hauptſächlich dafür geſorgt ſeyn muß, daß kein Hauptgedanke hervortritt und dem Zuhörer deſto mehr ſelbſt zu ſuchen übrig bleibt; Uebergänge von einem Tone in den andern dürfen nicht fehlen, man braucht ſich aber deswegen gar nicht zu geniren, man braucht z. B. wie Paer in der Leonore nur einen Lauf durch die halben Töne zu machen und auf dem Tone, in den man gern will, ſtehen zu bleiben, ſo iſt die Modulation fertig. Ueberhaupt vermeide man alles Geregelte; denn die Regel feſſelt nur das Genie.*)

„Da riß plötzlich eine Saite an der über mir hangenden Guitarre, und ich erwachte voll Schrecken, indem ich durch meinen Traum auf dem Wege war, ein großer Componiſt im neueſten Genre oder — ein Narr zu werden.

Carl Marie.“

---

*) Ohne Zweifel ſoll dieſer Spott zunächſt der Introduction und dem erſten Satze der Sinfonie in B dur, Nro. 4, gelten.

So beurtheilte der Kunſtjünger Weber den Meiſter Beethoven, als dieſer den Gipfelpunct ſeines Künſtlerruhmes nahezu erklommen hatte. Zur Zeit, als „Carl Marie“ dieſen Spott im Morgenblatt abdrucken ließ, waren von unſerm Meiſter bereits 6 Sinfonien, 9 Quartette, von den Sonaten (bis einſchließlich der in A dur mit Violoncell, Op. 69) eine lange Reihe, nebſt andern Werken gleichen Gehaltes noch, veröffentlicht. Nach obigem Specimen von Verblendung und Malice wird man an der Exiſtenz eines noch viel ſchlimmeren nicht zweifeln dürfen, worin Weber nach Anhörung der A dur-Sinfonie unſern Meiſter reif für's Narrenhaus erklärt hat. Auch dieſes iſt im Druck erſchienen, und wird wohl früher oder ſpäter auch noch aufgefunden werden. In der That ſprechende Beweiſe von transcendentalem Bewußtſeyn eines Kunſtjüngers — um mit Kant zu reden — welches vor aller Erfahrung vorausgeht und zu Verirrungen führt, wie uns vor Augen liegen!

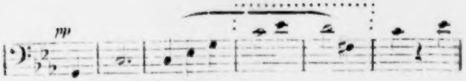
Daß dieſe kritiſchen Lucubrationen und Träume, von deren Verfaſſer in die Rubrik „Komiſches“ geſtellt, dem Wiener Tonmeiſter nicht unbekannt geblieben, iſt in den früheren Auflagen bereits ausgeſagt. Längere Zeit hindurch ſtand Baron von Lannoy, der bekannte Componiſt und Schriftſteller, im Verdacht, ihr Verfaſſer zu ſeyn, bis um das Jahr 1820 Carl Marie von Weber als Urheber ſämmtlicher genannt worden. Deſſen unerachtet hat Weber im November 1823 eine freundliche Aufnahme bei Beethoven gefunden, deren am geeigneten Orte vorſtehend erwähnt iſt, und hatte ſich derſelbe über Beethoven in nichts anderem zu beklagen, als über das nach dem ungünſtigen Erfolge ſeiner Oper Euryanthe an den großen Zeitgenoſſen geſtellte, von dieſem aber abgelehnte Anſuchen: Aenderungen in der Partitur von dieſer Oper nach ſeinem Gutdünken vornehmen zu wollen. Nach Einſicht der Partitur hatte ſich jedoch Beethoven dahin erklärt, daß Weber dieſes Anſuchen vor der Aufführung der Oper hätte machen ſollen, jetzt finde er es zu ſpät, außer Weber wolle ſolche Reformen damit vornehmen, wie er mit ſeinem Fidelio gethan. Aehnliche Reformen — beigehend bemerkt — ſind ſpäterhin wirklich von Andern mit der Euryanthe vorgenommen worden.

Ein unbezweifelt erhöhteres Intereſſe gewinnen die Weber'ſchen Kritiken, wenn man die Wandlung in den Grundſätzen des Componiſten Weber, wie dieſe aus ſeinen großen Opern offenbar zu Tage tritt, mit ſeinen um zehn Jahre früher gethanen Aeußerungen in Vergleich ſtellt. Daraus ergibt ſich für junge Muſiker die Moral, ſich vor Veröffentlichung ihrer Kunſtanſchauungen bei fremden Werken hüten zu ſollen, damit ſie früher oder ſpäter nicht ſelber thun, was ſie einſt getadelt, oder gar noch Andere in ſolchem Thun überbieten, wie dies ein Vergleich der Werke Weber's, vornehmlich der Opern, mit denen von unſerm Meiſter, (deſſen letzten etwa ausgenommen,) nicht immer in erfreulicher Weiſe bezeuget.

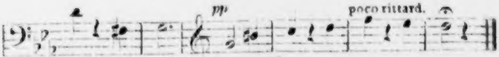
G.

Zwei Tacte im Scherzo der C moll-Sinfonie werden Veranlaſſung zu Streit und andauernder Meinungsverſchiedenheit.

Bei dem 1846 zu Aachen ſtattgehabten Niederrheiniſchen Muſikfeſte verkündete deſſen Dirigent Felix Mendelsſohn, daß ſich ein Brief von Beethoven an die Verleger der *C moll-Sinfonie, Breitkopf u. Haertel, vorgefunden, darin der Meiſter auf zwei ungehörige Tacte im Scherzo (der eben im Druck erſchienenen Orcheſter-Stimmen) aufmerkſam macht und ſelbe als einen „großen Bock" bezeichnet. Es betrifft nämlich den Wiedereintritt des Hauptmotivs nach dem Theile in C dur. Das Ganze präſentirt ſich auf Seite 108 der Partitur, mit dem auf Seite 107 vorausgehenden Tacte, in folgender Geſtaltung:



Contrabass und Violoncell.



Clarinetten und Fagotte.

Die fraglichen zwei Tacte ſind mit Puncten bezeichnet. Wir erſehen damit, daß der Meiſter ſie an dieſer Stelle nicht gebunden, ſondern abgeſtoßen haben will, wie es die nächſten zwei Tacte aufweiſen. Darnach wären alſo die zwei gebundenen Tacte zu viel. Dies der große Bock!

Die volle 36 Jahre erſt nach Veröffentlichung des betreffenden Werkes durch Mendelsſohn gegebene Nachricht konnte nicht verfehlen, großes Aufſehen zu erregen. Das nächſte Ergebniß in der Mehrzahl der anweſenden Muſiker war ein Mißtrauen in das Vernommene, ja, einige Muſikdirectoren erklärten ſogleich, dieſe zwei Tacte für keinen Fehler zu halten, demnach ſie auch nicht aufgeben zu wollen. Von mehreren Seiten mit der Frage angegangen, ob ich von Beethoven ſelber etwas in dieſer Sache vernommen, konnte ich nur erwidern: niemals ein Wort.

Auch die muſicaliſche Preſſe hat ſogleich für und wider dieſe zwei Tacte Partei genommen. Woran früher Niemand etwas auszuſetzen fand, ward nun mit Beweiſen für fehlerhaft erklärt. In Paris rumorte dieſe Geſchichte nicht minder. Hector Berlioz hatte ſich im Journal des Débats für die Integrität dieſer Stelle ausgeſprochen. Director Habeneck machte mir die Meldung, dieſe incriminirten Tacte nicht aufzugeben, ja, nicht aufgeben zu dürfen, wolle er nicht einen Sturm im Conſervatoir-Orcheſter erregen. Das Bedenklichſte aber war, daß in Folge dieſes internationalen Streites die Baumwollpreiſe in Amerika bedeutend in die Höhe gegangen. Jedenfalls offenbarte ſich aus den Wirkungen jener Nachricht ein in der Muſikwelt kaum noch dageweſenes Moment, nämlich ein unverholenes Auflehnen gegen den erhabenen Schöpfer des Werkes, der ja dieſe zwei Tacte mit einem Anathema belegt hatte. Kurz, dieſer allſeitig hartnäckig geführte Streit hatte viele Aehnlichkeit mit Streitigkeiten unter Philologen, verſteht ſich um äußerſt wichtige Dinge, als: um die richtige Leſeart irgend eines Wortes, um Stellung eines Comma, u. dergl. — Es ſey darum geſtattet, der Erörterung dieſer Angelegenheit hier den erforderlichen Raum zu geben.

Die Exiſtenz des Beethoven'ſchen Briefes an die Verleger des Werkes — ſehr wahrſcheinlich aus dem Jahre 1809 — ſoll nicht bezweifelt werden, wie mehrfach geſchehen und ſogar verlangt wurde, derſelbe ſolle im Facſimile veröffentlicht werden. Daß ſich der Meiſter jedoch ſpäterhin, vielleicht alsbald, eines andern beſonnen und den Bock zu Gnaden aufgenommen, daß er die Ueberzeugung gewonnen, daß er eine humoriſtiſche Wirkung erzeuge, demnach feſt an die Krippe zu binden ſey, — davon hat er die Verleger zu benachrichtigen vergeſſen. Von der Zeit des Erſcheinens dieſer Sinfonie bis zu des Meiſters Heimgang — volle 18 Jahre — iſt dieſelbe oft in ſeiner Anweſenheit entweder probirt oder aufgeführt worden, ohne daß ſeinerſeits ein Wort gegen jene Stelle, desgleichen gegen die gegenwärtig ebenfalls beanſtandete General-Pauſe im erſten Satz (Part. S. 36) bemerkt worden wäre, und doch hörten wir Ignaz von Seyfried ausſagen, wie Beethoven alles „haarſcharf, genau nach ſeiner Angabe“ ausgeführt haben wollte. Wie hätte er wohl die fraglichen Tacte unbemängelt laſſen können, wäre ſeine Anſicht davon noch die frühere geweſen! Beſonders ſcharf ging er auf alle ſeine Intentionen ein, als er dieſes und andere Werke mit den Directoren der **Concerts spirituels** vorgenommen, in denen nicht wenige darunter ein neues Leben beginnen ſollten. Gleiches that er mit mir 1823 mit der Sinfonie in **C moll** und andern noch. Niemals eine Bemerkung über dieſe zwei Tacte. Die Tradition lehrt ſomit evident, daß des Meiſters Anſicht darüber eine andere geworden. Wie hätte vollends ſein ſcharfes Auge dieſen „großen Bock“ in der erſt um jene Zeit (Anfangs der 20ger Jahre) erſchienenen Partitur überſehen und ungerügt laſſen können? Dieſer Umſtand iſt beſonders wohl zu beachten.

Endgültig könnte dieſer Fragepunct entſchieden werden, wenn man Nachſtehendes beachten will. — Nimmt man Beethoven'ſche Manuſcripte, beſonders von großen Werken, zur Hand, ſo gewahrt man nicht ſelten einen Kampf mit der rhythmiſchen Geſtaltung der Perioden. Da findet ſich bald einer, bald zwei, vier und noch mehr Tacte durchſtrichen, inmitten der Syſteme, oder ganz oben, noch Anmerkungen, z. B. „aus," oder wieder: „gut" — „bleibt." Vergleicht man dieſe corrigirten Manuſcripte mit dem Druck, ſo ergibt es ſich, daß die durchſtrichen geweſene, dann wieder für gut erkannte Stelle Note für Note adoptirt iſt. Noch liegen ſolche Manuſcripte bei mir. — Mit Kenntniß dieſes Verfahrens an die kritiſche Beurtheilung unſeres Falles gegangen, iſt es gar nicht zu bezweifeln, daß dieſe zwei Tacte urſprünglich vom Autor niedergeſchrieben, ſpäter von ihm beanſtandet, endlich aber für gut befunden worden, daß überhaupt die rhythmiſche Geſtaltung dieſer Periode ſo vorliegt, wie ſie urſprünglich gedacht war.

Wenn Kritiker angeführt haben, daß außer dem Verſtoß gegen rhythmiſche Anordnung noch der Fehler vor Augen liege, daß die große Septime fis im vierten Tacte dieſer Stelle nicht ſogleich, ſondern erſt im ſiebenten aufwärts nach g ſchreite und ſomit gegen die Regel verſtoße, ſo iſt zu erwidern: was das Rhythmiſche im Allgemeinen betrifft, ſo offenbart ſich ja bekanntlich hierin einer der vorzüglichſten Reize in Beethoven's Muſik; welch' reizendes Spiel mit den Rhythmen z. B. gleich im erſten Satze der Sinfonie in C moll! Welcher Reichthum in Mannigfaltigkeit der rhythmiſchen Formen im ganzen Werke! Und dennoch wird dieſe Mannigfaltigkeit in mehreren Sonaten für Pianoforte allein noch weit überboten. Man wollte ebenſo wegen der Ausdehnung als wegen der Ungleichtheiligkeit der in Rede ſtehenden Periode einen Grund finden, daß dieſelbe vom Meiſter nicht alſo gedacht ſeyn könne, und daß die bezeichneten zwei Tacte aus Verſehen des Copiſten hinzugekommen ſeyn mögen. Wir ſehen aber das zuerſt in 8 Tacten gegebene Motiv bei deſſen Wiedererſcheinen nach dem Ruhepuncte auf der Dominante ſchon auf 10 Tacte verlängert; ſcheint doch die einen vollen Tact aufgehaltene Tonica im Eingang des Motivs an obiger Stelle — womit die Ungleichtheiligkeit, 11 Tacte, herbeigeführt iſt — eine beſondere Geſtaltung derſelben bezwecken zu wollen. Verlängerte Rhythmen, immer mit den Beſtandtheilen der Melodie, ſind ja bei Beethoven ſo häufig zu treffen. Was iſt die Stelle, welche in der **C moll**-Sinfonie vom Scherzo zum 4. Satz den Uebergang bildet und nach Ulibiſcheff „eine Art von abſcheulichem Miauen und Mißklang hervorbringt, die ſelbſt das wenigſt empfindliche Ohr zerreißt (!!)“ anderes, als ein verlängerter Rhythmus? — Bezüglich aber des hervorgehobenen Fehlers mit dem Leiteton **ſis** darf der ſteiſe Grammatiker Recht behalten, wenn es ihm möglich wird im Fluß der Rede mit ſeinem Ohr an dem erſten **ſis** haften bleiben zu können.

Zu vielleicht vollſtändiger Beruhigung der Zweifler muß noch beigefügt werden, daß der, lange Jahre den muſicaliſchen Begebenheiten in Wien zur Seite gegangene Kritiker Lewinsky alsbald nach dem Vorfalle zu Aachen Umfrage bei noch lebenden Muſikern aus Beethoven's Zeit angeſtellt hat. Das Ergebniß, daß ſich kein einziger der in den **Concerts Spirituels** thätig geweſenen irgendeiner Aenderung in den gedruckten Orcheſter-Stimmen erinnern konnte — dafür die aus jener Zeit noch vorhandenen Stimmen ſelber ſprechen — hat dieſer Kritiker in der Wiener Zeitſchrift 1846 bekannt gemacht.

II.

In Sachen des Proceſſes mit dem Mechaniker Maelzel.

(Siehe I. 236.)

1.

Depoſition.

„Ich hatte Maelzel auf eigenen Antrieb ein Stück Schlacht-Sinfonie für ſeine Panharmonica ohne Geld geſchrieben.*) Als er dieſes eine Weile hatte, brachte er mir die Partitur, wornach er ſchon zu ſtechen angefangen, und wünſchte es bearbeitet für ganzes Orcheſter. Ich hatte ſchon vorher die Idee einer Schlacht (Muſik) gefaßt, die aber auf ſeine Panharmonica nicht anwendbar war. — Wir kamen überein, zum Beſten der Krieger dieſes Werk und noch andere von mir in einem Concert zu geben. Während dieſes geſchah, kam ich in die ſchrecklichſte Geldverlegenheit. Verlaſſen von der ganzen Welt hier in Wien, in Erwartung eines Wechſels u. ſ. w. bot mir Maelzel 50 Ducaten in Gold an. Ich nahm ſie und ſagte ihm, daß ich ſie ihm hier wiedergeben, oder ihm das Werk nach London mitgeben wolle, falls ich nicht ſelbſt mit ihm reiſ'te — wo ich ihn im letzteren Falle bei einem engliſchen Verleger darauf anweiſen werde, der ihm dieſe 50 Ducaten bezahlen ſolle. Nun gingen die Akademien vor ſich. Während dieſem entwickelte ſich erſt Herrn Maelzel's Plan und Charakter. Er ließ ohne meine Einwilligung auf die Anſchlagzettel ſetzen, daß es ſein Eigenthum ſey. Empört hierüber, mußte er dieſe wieder abreißen laſſen. Nun ſetzte er darauf: „aus Freundſchaft zu ſeiner Reiſe nach London;“ dieſes ließ ich zu, weil ich mir noch immer die Freiheit, unter was für Bedingungen ich ihm das Werk geben wollte, dachte. Ich erinnere mich während der Zettelabdrücke heftig geſtritten zu haben, allein die zu kurze Zeit — ich ſchrieb noch an dem Werke. Im Feuer der Eingebung ganz in meinem Werke dachte ich kaum an Maelzel. Unterdeſſen gleich nach der erſten Akademie auf dem Univerſitätsſaal wurde mir von allen Seiten, und von glaubwürdigen Menſchen erzählt, daß Maelzel überall ausgeſprengt, er habe mir 400 Ducaten in Gold geliehen. Ich ließ hierauf Folgendes in die Zeitung einrücken, allein der Zeitungsſchreiber rückte es nicht ein, da Maelzel mit allen gut ſteht. — Gleich nach der erſten Akademie gab ich Maelzel ſeine 50 Ducaten wieder, erklärte ihm, daß, nachdem ich ſeinen Charakter hier kennen gelernt, ich nie mit ihm reiſe, empört mit Recht, daß er ohne mich zu fragen auf die Zettel geſetzt, daß alle Anſtalten für die Akademie verkehrt getroffen, und ſelbſt ſein ſchlechter patriotiſcher Charakter ſich in folgenden Ausdrücken zeigt: (ich ſch.... auf L., wenn's nur in London heißt, daß man hier 10 Gulden bezahlt; nicht der Verwundeten habe ich dies gethan, ſondern deswegen —) auch gäbe ich ihm das Werk nach London nicht anders mit als mit Bedingungen, die ich ihm bekannt machen würde. — Er behauptete nun, daß es ein Freundſchaftsgeſchenk ſey, ließ dieſen Ausdruck nach der zweiten Akademie in die Zeitung ſetzen, ohne mich im Mindeſten darum zu fragen. Da Maelzel ein roher Menſch, gänzlich ohne Erziehung, ohne Bildung iſt, ſo kann man denken, wie er ſich während dieſer Zeit gegen mich betragen und mich dadurch immer mehr empörte. Und wer wollte einem ſolchen Menſchen mit Zwang ein freundſchaftliches Geſchenk machen? — Man bot mir nun die Gelegenheit dar, dem Prinzregenten*) das Werk zu ſchicken. Es war alſo nun ſchon gar nicht möglich, ohne Bedingungen ihm dieſes Werk zu geben. Er kam nun zu Ihnen und machte Vorſchläge. Es ward ihm geſagt, an welchen Tagen er erſcheinen ſoll, um die Antwort abzuholen; allein er kam nicht, reiſ'te fort, und hat in München das Werk hören laſſen. Wie hat er es erhalten? — Stehlen war nicht möglich, — alſo Herr Maelzel hatte einzelne Stimmen einige Tage zu Hauſe, und hieraus ließ er von einem muſicaliſchen niedrigen Handwerker das Ganze zuſammenſetzen, und hauſirt nun damit in der Welt herum. — Herr Maelzel hatte mir Gehörmaſchinen verſprochen. Um ihn aufzumuntern, ſetzte ich ihm die Siegesſinfonie auf ſeine Panharmonica. Seine Maſchinen kamen endlich zu Stande, aber nicht brauchbar genug für mich. Für dieſe kleine Mühe meinte Herr Maelzel hätte ich ihm, nachdem ich die Siegesſinfonie für großes Orcheſter geſetzt, die Schlacht dazu componirt, zum ausſchließlichen Eigenthümer dieſes Werkes machen ſollen. Wollen wir nun ſetzen, daß ich in Rückſicht der Gehörmaſchinen mich ihm einigermaßen verbindlich fühlte, ſo iſt dieſe getilgt, daß er mit der mir geſtohlenen oder verſtümmelt zuſammen getragenen Schlacht wenigſtens 500 Gulden in Conv. M. machte. Er hat ſich alſo ſelbſt bezahlt gemacht. Er hatte ſelbſt hier die Frechheit zu ſagen, daß er die Schlacht habe; ja er zeigte ſie geſchrieben mehreren Menſchen, — allein ich glaubte es nicht, und hatte auch in ſo ferne Recht, als das Ganze nicht von mir, ſondern von einem andern zuſammen getragen iſt. Auch die Ehre, die er ſich allein zurechnet, könnte ſchon Belohnung ſeyn. Meiner erwähnte der Hofkriegsrath gar nicht, und doch war alles, woraus die beiden Akademien beſtanden, von mir. — Sollte Herr Maelzel, wie er ſich verlauten ließ, wegen der Schlacht ſeine Reiſe nach London verlängert haben, ſo waren dies auch nur Schwänke. Herr Maelzel blieb, bis er ſeine Stückwehr (?) vollendet hatte, nachdem die erſten Verſuche nicht gelungen waren.

---

*) Dieſes „ohne Geld“ ſoll wohl verſtanden werden: ohne Honorar dafür zu verlangen. D. V.

---

*) Nachheriger König Georg IV.

Beethoven m. p.

2.

Erklärung und Aufforderung an die Tonkünſtler zu London von Ludwig van Beethoven.

(Siehe I, 237.)

Herr Maelzel, der ſich gegenwärtig in London befindet, hat auf ſeiner Reiſe dahin meine Siegesſinfonie und Wellington's Schlacht bei Vittoria in München aufgeführt, und wird dem Vernehmen nach auch zu London Akademien damit geben, ſo wie er es ebenfalls in Frankfurt zu thun Willens geweſen war. Dieſes veranlaßt mich öffentlich zu erklären: daß ich Herrn Maelzel nie und auf keine Weiſe die genannten Werke überlaſſen oder abgetreten habe, daß Niemand eine Abſchrift derſelben beſitzt, und daß ich die einzige, die von mir veräußert worden, an Se. königl. Hoheit den Prinzen-Regenten von England geſendet habe.

Die Aufführung dieſer Werke durch Herrn Maelzel iſt daher entweder ein Betrug gegen das Publicum, indem er, der hier gegebenen Erklärung zufolge, ſie nicht beſitzt, oder, wenn er ſie beſitzt, eine Beeinträchtigung gegen mich, indem er ſich ihrer auf einem widerrechtlichen Wege bemächtigt hat.

Aber auch in dem letztern Falle wird das Publicum hintergangen werden, denn das, was Herr Maelzel unter dem Titel: Wellington's Schlacht bei Vittoria und Siegesſinfonie ihm zu hören gibt, muß offenbar ein unächtes oder verſtümmeltes Werk ſeyn, da er von dieſen meinen beiden Werken, außer einer einzigen Stimme auf ein Paar Tage, nie etwas von mir erhielt.

Dieſer Verdacht wird zur Gewißheit, wenn ich die Verſicherung hieſiger Tonkünſtler, deren Namen ich nöthigenfalls öffentlich zu nennen ermächtigt bin, hier beifüge, daß Herr Maelzel bei ſeiner Abreiſe von Wien gegen ſie geäußert: er beſitze dieſe Werke, und daß er ihnen Stimmen davon gezeigt habe, die aber, wie ich ſchon erwieſen, nicht anders, als verſtümmelt und unächt ſeyn können.

Ob Herr Maelzel einer ſolchen Beeinträchtigung gegen mich fähig ſey? — beantwortet der Umſtand: daß er ſich allein als Unternehmer meiner hier in Wien Statt gehabten Akademien zum Beſten der im Kriege Verwundeten, wo blos meine Werke aufgeführt wurden, in öffentlichen Blättern ohne Erwähnung meines Namens angeben ließ.

Ich fordre daher die Tonkünſtler von London auf, eine ſolche Beeinträchtigung gegen mich, als ihren Kunſtgenoſſen, durch eine von Herrn Maelzel veranſtaltete Aufführung der Schlacht bei Vittoria und der Siegesſinfonie dort nicht zu dulden, und zu verhindern, daß das Londoner Publicum auf die gerügte Weiſe von ihm hintergangen werde.

Wien am 25. Juli 1814.

3.

Zeugniß.

Wir Endesgefertigte bezeugen zur Steuer der Wahrheit und können es nöthigen Falles beſchwören: daß zwiſchen Herrn

Louis van Beethoven und dem Hofmechaniker Herrn Maelzel allhier mehrere Zuſammenkünfte bei dem unterzeichneten Dr. Carl v. Adlersburg ſtatt fanden, welche die von erſterem verfaßte muſicaliſche Compoſition: die Schlacht von Vittoria genannt, und die Reiſe nach England zum Gegenſtand hatten; Herr Maelzel machte hierbei dem Herrn van Beethoven mehrere Vorſchläge, um das oben genannte Werk, oder wenigſtens das Recht der erſten Aufführung für ſich zu erhalten. Da ſich jedoch Herr Maelzel bei der letzten veranſtalteten Zuſammenkunft nicht eingefunden hatte, ſo iſt darüber nichts zu Stande gekommen; da er die erſteren ihm gemachten Vorſchläge nicht angenommen hatte. Urkund deſſen unſere Fertigung.

Wien am 20. October 1814.

(L. S.) Joh. Freiherr v. Pasqualati, k. k. priv. Großhändler.

(L. S.) Carl Edler von Adlersburg, Hof- und Gerichts-Advocat, auch k. k. öffentlicher Notar.

I.

Drei Briefe von Beethoven an Bettina.

(Siehe I. 174 u. ff.)

1.

Wien, 11. Auguſt 1810.

Theuerſte Bettina!

Kein ſchönerer Frühling als der heurige, das ſage ich und fühle es auch, weil ich Ihre Bekanntſchaft gemacht habe. Sie haben wohl ſelbſt geſehen, daß ich in der Geſellſchaft bin, wie ein Froſch auf dem Sand, der wälzt ſich und wälzt ſich und kann nicht fort, bis eine wohlwollende Galathee ihn wieder in's gewaltige Meer hineinſchafft. Ja ich war recht auf dem Trockenen, liebſte Bettine, ich ward von Ihnen überraſcht in einem Augenblick, wo der Mißmuth ganz meiner Meiſter war; aber wahrlich er verſchwand mit Ihrem Anblick, ich hab's gleich weg gehabt, daß Sie aus einer andern Welt ſind, als aus dieſer abſurden, der man mit dem beſten Willen die Ohren nicht aufthun kann. Ich bin ein elender Menſch und beklage mich über die andern!! — Das verzeihen Sie mir wohl mit Ihrem guten Herzen, das aus Ihren Augen ſieht, und Ihrem Verſtand, der in Ihren Ohren liegt; — zum wenigſten verſtehen Ihre Ohren zu ſchmeicheln, wenn ſie zuhören. Meine Ohren ſind leider, leider eine Scheidewand, durch die ich keine freundliche Communication mit Menſchen leicht haben kann. Sonſt! — Vielleicht! — hätt' ich mehr Zutrauen gefaßt zu Ihnen. So konnte ich nur den großen, geſcheiten Blick Ihrer Augen verſtehen, und der hat mir zugeſetzt, daß ich's nimmermehr vergeſſen werde. — Liebe Bettine, liebſtes Mädchen! — Die Kunſt! — Wer verſteht die, mit wem kann man ſich bereden über dieſe große Göttin! — Wie lieb ſind mir die wenigen Tage, wo wir zuſammen ſchwätzten, oder vielmehr korreſpondirten; ich habe die kleinen Zettel alle aufbewahrt, auf denen Ihre geiſtreichen, lieben, liebſten Antworten ſtehen. So hab' ich meinen ſchlechten Ohren doch zu verdanken, daß der beſte Theil dieſer flüchtigen Geſpräche aufgeſchrieben iſt. Seit Sie weg ſind, hab' ich verdrießliche Stunden gehabt, Schattenſtunden, in denen man nichts thun kann; ich bin wohl an drei Stunden in der Schönbrunner Allee herum gelaufen, als Sie weg waren, und auf der Baſtei: aber kein Engel iſt mir da begegnet, der mich gebannt hätte, wie Du Engel. Verzeihen Sie, liebſte Bettine, dieſe Abweichung von der Tonart; ſolche Intervalle muß ich haben, um meinem Herzen Luft zu machen. Und an Goethe haben Sie von mir geſchrieben, nicht wahr? — daß ich meinen Kopf möchte in einen Sack ſtecken, wo ich nichts höre und nichts ſehe von allem, was in der Welt vorgeht, weil Du, liebſter Engel, mir doch nicht darin begegnen wirſt. Aber einen Brief werde ich doch von Ihnen erhalten? — Die Hoffnung nährt mich, ſie nährt ja die halbe Welt, und ich hab' ſie mein Lebtag zur Nachbarin gehabt, was wäre ſonſt mit mir geworden? — Ich ſchicke hier mit eigner Hand geſchrieben: „Kennſt du das Land," als eine Erinnerung an die Stunde, wo ich Sie kennen lernte, ich ſchicke auch das andere, was ich componirt habe, ſeit ich Abſchied von Dir genommen habe, liebes, liebſtes Herz! —

Herz, mein Herz, was ſoll das geben,
Was bedränget dich ſo ſehr?
Welch' ein fremdes, neues Leben!
Ich erkenne dich nicht mehr.

Ja, liebſte Bettine, antworten Sie mir hierauf, ſchreiben Sie mir, was es geben ſoll mit mir, ſeit mein Herz ein ſolcher Rebelle geworden iſt. Schreiben Sie Ihrem treueſten Freund

Beethoven.

2.

Wien am 11. Febr. 1811.

Geliebte, liebe Bettine!

Ich habe ſchon zwei Briefe von Ihnen und ſehe aus Ihrem Briefe an Ihren Bruder, daß Sie ſich meiner und zwar viel zu vortheilhaft erinnern. — Ihren erſten Brief hab' ich den ganzen Sommer mit mir herum getragen, und er hat mich oft ſelig gemacht. Wenn ich Ihnen auch nicht ſo oft ſchreibe, und Sie gar nichts von mir ſehen, ſo ſchreibe ich Ihnen 1000mal tauſend Briefe in Gedanken. — Wie Sie ſich in Berlin in Anſehung des Weltgeſchmeißes finden, könnte ich mir nicht denken, wenn ich's nicht von Ihnen geleſen hätte; vieles Schwätzen über Kunſt ohne Thaten!!!!! Die beſte Zeichnung hierüber findet ſich in Schiller's Gedicht: „Die Flüſſe," wo die Spree ſpricht.

Sie heirathen, liebe Bettine, oder es iſt ſchon geſchehen, und ich habe Sie nicht einmal zuvor noch ſehen können! ſo ſtröme denn alles Glück Ihnen und Ihrem Gatten zu, womit die Ehe die Ehelichen ſegnet. — Was ſoll ich Ihnen von mir ſagen! — „Bedaure mein Geſchick," rufe ich mit der Johanna aus; rette ich nur noch einige Lebensjahre, ſo will ich auch dafür, wie für alles übrige Wohl und Wehe, dem alles in ſich Faſſenden, dem Höchſten danken. — An Goethe, wenn Sie ihm von mir ſchreiben, ſuchen Sie alle die Worte aus, die ihm meine innigſte Verehrung und Bewunderung ausdrücken. Ich bin eben im Begriff ihm ſelbſt zu ſchreiben wegen Egmont, wozu ich die Muſik geſetzt, und zwar blos aus Liebe zu ſeinen Dichtungen, die mich glücklich machen; wer kann aber einem großen Dichter genug danken, dem koſtbaren Kleinod einer Nation? — Nun nichts mehr, liebe, gute Bettine, ich kam dieſen Morgen um 4 Uhr erſt von einem Bachanal, wo ich ſo gar viel lachen mußte, um heute beinahe eben ſo viel zu weinen; rauſchende Freude treibt mich oft gewaltthätig wieder in mich ſelbſt zurück. — Wegen Clemens vielen Dank für ſein Entgegenkommen. — Was die Cantate betrifft, ſo iſt der Gegenſtand für hier nicht wichtig genug, ein anderes iſt ſie in Berlin; was die Zuneigung, ſo hat die Schweſter dieſe ſo ſehr eingenommen, daß dem Bruder nicht viel übrig bleiben wird, iſt ihm damit auch gedient? —

Nun lebe wohl, liebe, liebe Bettine, ich küſſe Dich auf Deine Stirne, und drücke damit, wie mit einem Siegel, alle meine Gedanken für Dich auf. — Schreiben Sie bald, bald, oft Ihrem Freunde

Beethoven.

Beethoven wohnt auf der Mölker Baſtey
im Pasqualatiſchen Hauſe.

3.

Liebe, gute Bettine!

Könige und Fürſten können wohl Profeſſoren machen und Geheimeräthe ꝛc. und Titel und Ordensbänder umhängen, aber große Menſchen können ſie nicht machen, Geiſter, die über das Weltgeſchmeiß hervorragen, das müſſen ſie wohl bleiben laſſen zu machen, und damit muß man ſie in Reſpect halten; wenn ſo zwei zuſammen kommen, wie ich und der Goethe, da müſſen auch große Herren merken, was bei unſer Einem als groß gelten kann. Wir begegneten geſtern auf dem Heimwege der ganzen kaiſerlichen Familie. Wir ſahen ſie von weitem kommen, und der Goethe machte ſich von meiner Seite los, um ſich an die Seite zu ſtellen; ich mochte ſagen was ich wollte, ich konnte ihn keinen Schritt weiter bringen; ich drückte meinen Hut auf den Kopf, knöpfte meinen Oberrock zu, und ging mit untergeſchlagenen Armen mitten durch den dickſten Haufen. — Fürſten und Schranzen haben Spalier gemacht, der Erzherzog Rudolph hat den Hut abgezogen, die Frau Kaiſerin hat gegrüßt zuerſt. — Die Herrſchaften kennen mich. — Ich ſah zu meinem wahren Spaß die Proceſſion an Goethe vorbei defiliren. Er ſtand mit abgezogenem Hute tief gebückt an der Seite. Dann hab' ich ihm auch den Kopf gewaſchen, ich gab keinen Pardon und hab' ihm alle ſeine Sünden vorgeworfen, am meiſten die gegen Sie, liebſte Bettine! wir hatten gerade von Ihnen geſprochen. Gott! hätte ich eine ſolche Zeit mit Ihnen haben können, wie der, das glauben Sie mir, ich hätte noch viel, viel mehr Großes hervorgebracht. Ein Muſiker iſt auch ein Dichter, er kann ſich auch durch ein paar Augen plötzlich in eine ſchönere Welt verſetzt fühlen, wo größere Geiſter ſich mit ihm einen Spaß machen, und ihm recht tüchtige Aufgaben machen. Was kam mir nicht alles in den Sinn, wie ich Dich kennen lernte, auf der kleinen Sternwarte, während des herrlichen Mairegens, der war auch ganz fruchtbar für mich, die ſchönſten Thema's ſchlüpften damals aus Ihren Blicken in mein Herz, die einſt die Welt noch entzücken ſollen, wenn der Beethoven nicht mehr dirigirt. Schenkt mir Gott noch ein paar Jahre, dann muß ich Dich wieder ſehen, liebe, liebe Bettine, ſo verlangt's die Stimme, die immer recht behält in mir. Geiſter können einander auch lieben, ich werde immer um den Ihrigen werben. Ihr Beifall iſt mir am liebſten in der ganzen Welt. Dem Goethe habe ich meine Meinung geſagt, wie der Beifall auf unſer

Einen wirkt, und daß man von ſeines Gleichen mit dem Verſtand gehört ſeyn will; Rührung paßt nur für Frauenzimmer (verzeih' mir's), dem Mann muß Muſikfeuer aus dem Geiſt ſchlagen. Ach liebſtes Kind, wie lange iſt's ſchon her, daß wir einerlei Meinung ſind über alles!!! — Nichts iſt gut, als eine ſchöne, gute Seele haben, die man in allem erkennt, vor der man ſich nicht zu verſtecken braucht. *Man muß was ſeyn, wenn man was ſcheinen will*; die Welt muß einen erkennen, ſie iſt nicht immer ungerecht. Daran iſt mir zwar nichts gelegen, weil ich ein höheres Ziel habe. — In Wien hoffe ich einen Brief von Ihnen, ſchreiben Sie bald, bald und recht viel; in acht Tagen bin ich dort, der Hof geht morgen, heute ſpielen ſie noch einmal. Er hat der Kaiſerin die Rolle einſtudirt, ſein Herzog und er wollten, ich ſolle was von meiner Muſik aufführen, ich hab's beiden abgeſchlagen, ſie ſind beide verliebt in chineſiſch Porzelan, da iſt Nachſicht von Nöthen, weil der Verſtand die Oberhand verloren hat, aber ich ſpiele zu ihren Verkehrtheiten nicht auf, abſurdes Zeug mach' ich nicht auf gemeine Koſten mit Fürſtlichkeiten, die nie aus der Art Schulden kommen. Adieu, Adieu Beſte, Dein letzter Brief lag eine ganze Nacht auf meinem Herzen und erquickte mich da, Muſicanten erlauben ſich *alles*.

Gott wie lieb' ich Sie!

Teplitz, Auguſt 1812.

Dein treueſter Freund und tauber Bruder

Beethoven.

K.

Beethoven's Brief-Concept an Cherubini, aus dem Jahre 1823.

(Siehe II. 18, 322 u. f.)

„Hochgeehrteſter Herr!

Mit großem Vergnügen ergreife ich die Gelegenheit mich Ihnen ſchriftlich zu nahen. Im Geiſte bin ich es ſchon oft genug, indem ich Ihre Werke über alle andere theatraliſche ſchätze. Nur muß die Kunſtwelt bedauern, daß ſeit längerer Zeit, wenigſtens in unſerm Deutſchland, kein neues theatraliſches Werk von Ihnen erſchienen iſt. So hoch auch Ihre andern Werke von wahren Kennern geſchätzt werden, ſo iſt es doch ein wahrer Verluſt für die Kunſt, kein neues Product Ihres großen Geiſtes für das Theater zu beſitzen. Wahre Kunſt bleibt unvergänglich, und der wahre Künſtler hat inniges Vergnügen an großen Geiſtesproducten. Eben ſo bin ich auch entzückt, ſo oft ich ein neues Werk von Ihnen vernehme, und nehme größeren Antheil daran, als an meinen eigenen; kurz ich ehre und liebe Sie. Wäre nur meine beſtändige Kränklichkeit nicht Schuld, Sie in Paris ſehen zu können, mit welch' außerordentlichem Vergnügen würde ich mich über Kunſtgegenſtände mit Ihnen beſprechen! Glauben Sie nicht, daß, weil ich jetzt im Begriff bin, Sie um eine Gefälligkeit zu bitten, dies blos der Eingang dazu ſey. Ich hoffe und bin überzeugt, daß Sie mir keine ſo niedrige Denkungsweiſe zumuthen.

Ich habe ſo eben eine große ſolenne Meſſe vollendet, und bin Willens, ſelbe an die europäiſchen Höfe zu ſenden, weil ich ſie vor der Hand nicht öffentlich im Stich herausgeben will. Ich habe daher durch die franzöſiſche Geſandtſchaft hier auch eine Einladung an Se. Majeſtät den König von Frankreich ergehen laſſen, auf dieſes Werk zu ſubſcribiren, und bin überzeugt, daß der König ſelbe auf Ihre Empfehlung gewiß nehmen werde. Ma situation critique demande, que je ne fixe pas seulement comme ordinaire mes voeux au ciel, au contraire, il faut les fixer aussi en bas pour les necessités de la vie. Wie es auch gehen mag mit meiner Bitte an Sie, ich werde Sie dennoch alle Zeit lieben und verehren, et Vous resterez tousjours celui de mes contemporains, que je l'éstime le plus. Si Vous mes voulez faire un estréme plaisir, c'etoit, si Vous m'ecrivez quelques lignes, ce que me soulagera bien. L'art unit tout le monde, wie viel mehr wahre Künſtler, et peut-être Vous me dignez aussi, de me mettre auch zu rechnen unter dieſe Zahl.

Avec le plus haut éstime

Votre ami et serviteur
Beethoven."

L.

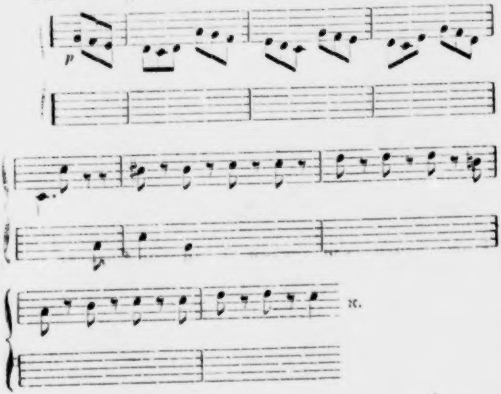
Das Motiv zum letzten Satze des Quartetts in Cis moll, Op. 131.

(Siehe II, S. 117.)

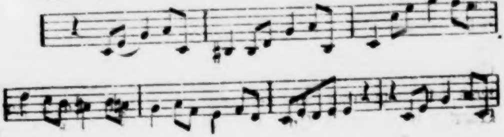
In der dritten Periode ward auf die mancherlei Verſuche aufmerkſam gemacht, welche Beethoven mit den erfundenen Motiven (Melodien) häufig anzuſtellen pflegte, bis jedes hinſichtlich ſeiner Geſtaltung ſo zurecht gelegt war, daß es zu allen Intentionen in der Ausarbeitung des betreffenden Satzes vollkommen dienlich ſeyn konnte. Ein Beleg dafür wird mit dem Hauptmotiv des 4. Satzes der neunten Sinfonie zu Schiller's Ode in einem Facſimile gegeben; ein noch intereſſanteres ſoll nachſtehend mit dem Motiv des letzten Satzes zum Quartett in Cis moll, Op. 131, getreu nach der vorhandenen

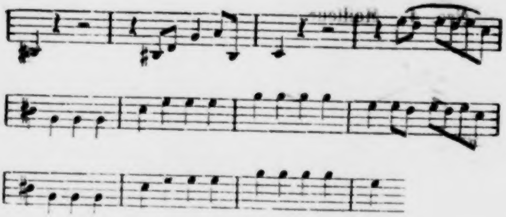
Skizze zu dieſem Werke, gegeben werden, die ſich unter ſo vielen andern in der Königl. Bibliothek zu Berlin befindet. Der Verſuche mit dieſem Motiv ſind nicht weniger denn ſieben, vielleicht die höchſte Zahl, welche je in den Skizzen unſers Meiſters aufzufinden geweſen. Sogar in einer andern Tactart ward damit ein Verſuch angeſtellt; Nro. 5 zeigt es im $^{2}/_{4}$ Tact. Für Richtigkeit einzelner Noten und auch Tactſtriche kann nicht eingeſtanden werden, weil alle Skizzen Beethoven's ſichtbare Beweiſe großer Flüchtigkeit in Notirung der Idee aufweiſen; demnach auch der Zeichen bald mehr, bald weniger, als erforderlich.

Nro. 1. „Finale Cis moll.“

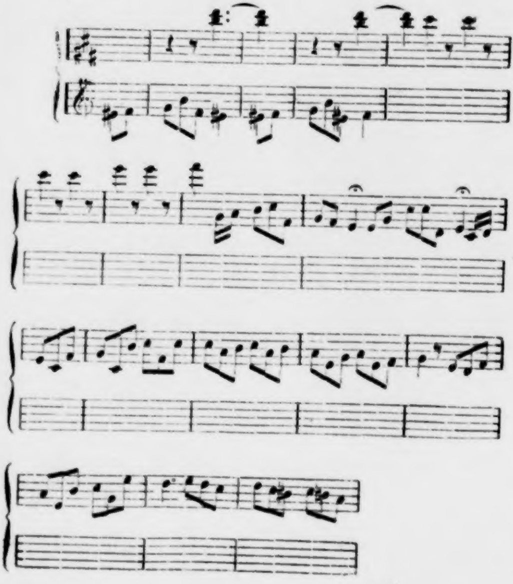


Nro. 2.

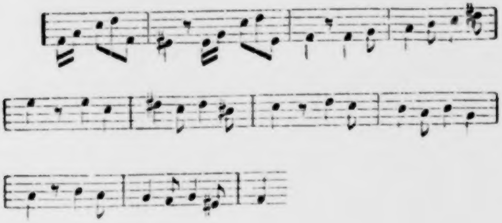




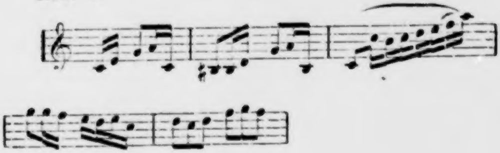
Nro. 3.



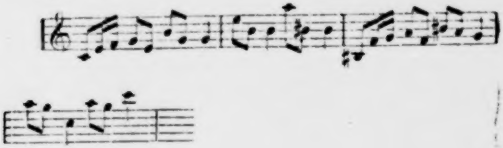
Nro. 4. Meilleur.



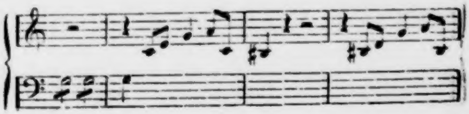
Nro. 5.

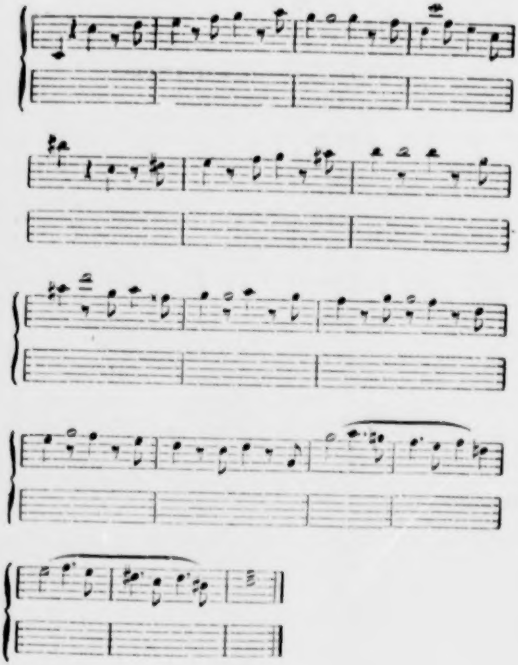


Nro. 6.



Nro. 7.

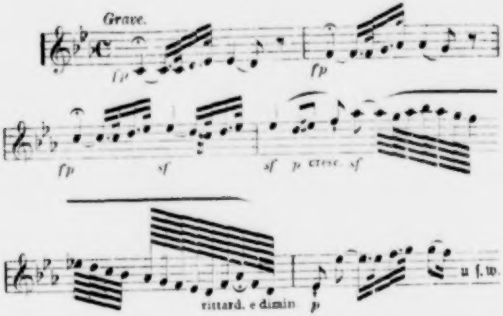




M.

Aus der Sonate pathétique.

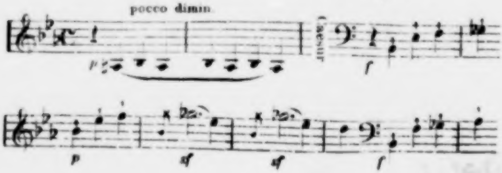
(Siehe II. S. 241.)

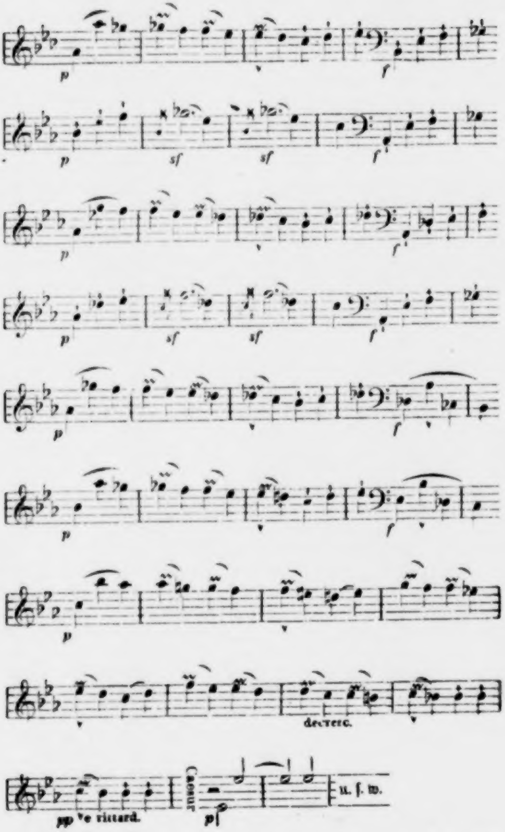


Die im erſten, zweiten und dritten Tacte nach ſtarkem Anſchlage beginnenden Accorde ſollen beinahe ganz verklingen, das Fortſchreiten in hier angezeigten Längen und Kürzen geſchieht mit weichem Anſchlage in unbeſtimmtem Zeitmaße, die Sechszehntelpauſe mit dem Puncte im Baſſe jedes dieſer drei Tacte iſt um etwas zu verlängern; erſt die letzten drei Accorde im dritten Tacte ſind mit feſtem Anſchlage und in gemeſſener Bewegung zu geben, eben ſo die im vierten Tacte folgenden bis zur Fermate. Dieſe iſt in ihrer Schlußgruppe ſo frei vorzutragen, wie der italieniſche Sänger jede Fermate zu behandeln pflegt; die Vorſchrift des Componiſten bezweckt blos eine ſichere Tactgeſtaltung ohne dem Vortrag das Maß der Töne aufdringen zu wollen, ſo wenig der Dichter das Sylbenmaß dem Declamator vorſchreiben will. Beides ſoll nur vom gebildeten Geſchmack des Sängers, Spielers und Declamators beſtimmt werden. Erſt die im fünften Tacte beginnende zarte Cantilene mit ihrem ſchroffen Gegenſatze f bewegt ſich unverrückt im feſten Zeitmaße vier Tacte hindurch, das zweigeſtrichene F mit der Octave im neunten, dann noch das dreigeſtrichene C im zehnten Tacte ſind etwas länger anzuhalten und die ſich anknüpfenden Gruppen mit Zartheit und ſchöner Abrundung gleichſam hinzuhauchen. Ein Hauptaugenmerk müſſen in dieſer Cantilene die Kürzen ſeyn, damit ihr Charakteriſtiſches nicht verletzt werde. Sie ſind daher weich und etwas breit zu geben. Daß dieſer Wink nicht auch dem Gegenſatze gilt, verſteht ſich wohl von ſelbſt.

Vielfache Erfahrung hat mich belehrt, daß es ſelbſt gebildeten Muſikern ſchwer wird, irgendwelche Stelle, ſey ſie vom Componiſten noch ſo tief empfunden und dem richtigen Verſtändniß nahe gelegt, nicht wie ein Uhrwerk abzuſpielen; die Schriftzeichen des $^{4}/_{4}$ Tacts haben daher dieſelben im zwangloſen Ausdruck ihres Gefühls fortan beirrt. Die Umwandlung aber dieſer Introduction in einen $^{2}/_{4}$ Tact, wodurch dem verwöhnten Auge die dreigeſchwänzten Noten entzogen werden, hat bisweilen ein erwünſchtes Reſultat gehabt. Zeigt der Augenſchein des in der vorausgehenden Ergänzung angeführten Motivs aus dem Cis moll-Quartett, wie Beethoven mit ſeinem Motiv Verſuche in verſchiedenen Tactarten zum Behufe beabſichtigter Geſtaltung des ganzen Satzes angeſtellt, (thematiſche Durchführung,) ſo ſoll der reproducirende Künſtler ähnliche Verſuche zum Behufe richtigen Vortrages, wenn auch blos mit einzelnen Theilen eines großen Werkes, nicht verſchmähen. Zu ſicherer Auffaſſung ſchwieriger Stellen verhelfen zuweilen gar wunderliche Verſuche auf Seitenwegen.

Seitenſatz aus dem erſten Allegro.




p
f
p
sf
sf
f
p
f
p
sf
sf
f
p
f
p
f
p
decresc.
pp e ritard.
Canone
p
u. s. w.

Erſcheinen die beiden Principe (Gegenſätze) in der Introduction nur erſt angedeutet, ſo hören wir ſie in dieſem Seitenſatz in gedrängter Form ſich neben einander wiederholt ausſprechen. Selbſt der vertrocknetſte Clavierlehrer dürfte nicht anſtehen dieſem Satze eine beſondere Bedeutung zuzuerkennen, wenn ihm derſelbe in künſtleriſch durchdachtem Vortrage zu Gehör gebracht wird. Die erforderliche Nuancirung liegt mit vorſtehender Bezeichnung offen zu Tage. Das öfter vorkommende Zeichen ▾ ſoll nicht blos einen verſtärkten Accent, auch noch ein kleines Verweilen auf der betreffenden Note andeuten, wovon aber die begleitenden Stimmen in der linken Hand keine Notiz nehmen; ſie bewegen ſich in feſtem Zeitmaß bis zum letzten Tact der Periode. (Siehe die Schlußworte von Ph. Em. Bach's Lehrſatz, II, 227.)

Im zweiten Satz der Pathétique „Adagio" fehlen viele dynamiſche Bezeichnungen in allen Drucken. Schon im Thema erhebt ſich der Ausdruck vom piano (Eingang) bis zum mezzo forte im 6. Tacte, und kehrt am Schluſſe (im 8. Tacte) mit einem diminuendo zum piano zurück. Warmes Gefühl im Vortragenden wird die fehlenden Bezeichnungen an der rechten Stelle unſchwer zu erſetzen wiſſen. Zurückhalten der Bewegung, z. B. bei der Geſangſtelle in F moll vom 17. bis 23. Tact, und Vorwärtsgehen mit der Bewegung, vom 37. Tacte an bis zum Wiedereintritt des Hauptmotivs in As dur, gehören hier im Fall, wie in jedem andern Adagio, zu den weſentlichen Erforderniſſen der Darſtellung im Geiſte der Tondichtung. (Siehe Muſicaliſchen Theil von Seite 226 bis 230.) Nur der gebildete Kunſtgeſchmack wird im Zurückhalten wie auch im Vorwärtsgehen das richtige Maß treffen, oft aber erſt nach mehrfachen Verſuchen. Dem Gefühle allein iſt nicht zu vertrauen. — Ferner ſind in dieſem Adagio ſowohl rhetoriſche Pauſen wie Cäſuren mehrfach anzuwenden. Unerläßlich wird eine ſolche Pauſe ſeyn vor Beginn der Cantilene in F moll, und eine Cäſur vor der in As moll im 37. Tacte.

Im dritten Satze „Rondo" fehlt keines der nothwendigen Vortragszeichen, wenn man hiezu blos die üblichen zählen will.

Der denkende Spieler wird aber nach dem hier Angeführten die Stellen bald auffinden, wo er die, die Wirkung noch zu erhöhenden Mittel muſicaliſcher Redekunſt anzuwenden hat. Das Hauptmotiv dieſes Satzes in der humoriſtiſchen Weiſe anſchaulich machen zu wollen, wie es Beethoven ſelbſt vorgetragen, widerſtrebt jedem Verſuche mit Worten und Zeichen.

Mögen die Herren „Clavier-Meiſter" fortfahren, dieſe Sonate ſowohl wie alle andern der erſten und großentheils auch der zweiten Periode, weil ſie keine fingerbrechenden Paſſagen enthalten, zu den „kleinen" zu zählen, und aus dieſem Grunde ſelbe von ihren Schülern mit und ohne Talent abklimpern zu laſſen. Es kann nach allem Ausgeſagten nicht meine Abſicht ſeyn, ſie eines Beſſern belehren zu wollen. Denn wer ſich nicht belehren laſſen will, oder die Faſſungskraft für Beſſeres nicht beſitzt, an dem ſcheitert ſogar der poſitivſte Beweis. Die Erfolge von Mantelreden in den Wind gehalten habe ich bei mir, wie bei Anderen, ſchon oft genug zu beobachten Gelegenheit gehabt. Es ſey hier nur noch bemerkt, daß es die Welt wohl noch nicht geſehen haben dürfte, daß Schiller's große lyriſche Dichtungen zu Vorlagen für Schüler auf den unterſten Stufen gebraucht worden wären. Mit Tondichtungen aber, die mit jenen auf gleicher Höhe ſtehen und die höchſten Anſprüche an die Vortragenden ſtellen, pflegt man es anders zu halten, natürlich, man ſieht ja nur Zeichen vor ſich, welche Töne bedeuten. In ſolchem Verfahren offenbart ſich nicht nur der klägliche Bildungsgrad bei dem allergrößten Theile Derjenigen, die ſich mit dem Unterrichte der Jugend befaſſen, es wirft überhaupt den ſtärkſten Schlagſchatten auf die von Afterkritikern fortan geprieſene Intelligenz unſers muſicaliſchen Zeitalters.

N.

Geſchichtliches über Einführung Beethoven'ſcher Muſik in Paris.

Dieſer geſchichtliche Umriß findet in den Anführungen des Muſicaliſchen Theiles Seite 259 ſeine Begründung. Wiederholt muß anerkannt werden, daß ohne das Pariſer Conſervatoire vornehmlich die geſammte Clavier-Muſik unſers Meiſters, die durch die herandrängende Fluth der modernen bereits um die Mitte des zweiten Jahrzehends vom Repertoire zu verſchwinden begann, niemals wieder ihre Auferſtehung gefeiert hätte. Dieſem kunſthiſtoriſch wichtigen Ereigniß ward im Nachtrag zu den früheren Auflagen dieſer Schrift eine ausführliche Abhandlung gewidmet, die ſich gleichzeitig kritiſch-betrachtend über die außerordentlichen Leiſtungen dieſes Pariſer Inſtituts verbreitet hatte. Gegenwärtiges ſoll ſich jedoch blos an das Geſchichtliche halten und zeigen, welche Phaſen die Beethoven'ſche Muſik durchzumachen gehabt, bis die Conſtituirung der Société des Concerts eine Thatſache geworden. Zugleich ſoll es die Männer namhaft machen, welche eine Reihe von Jahren hindurch bemüht geweſen, die Aufnahme der Beethoven'ſchen Inſtrumental-Muſik im Conſervatoire trotz aller Hinderniſſe anzubahnen. Dieſes Verdienſt gebührt zu allernächſt drei Deutſchen, deren Namen in der Muſikwelt von gutem Klange ſind. Sie heißen: Urhan, Sina und Stockhauſen. Erſterer, aus Montjoie im Regierungsbezirke Aachen gebürtig, ward ſeines ſeltenen Talentes wegen ſchon als Knabe von der Kaiſerin Joſephine nach Paris genommen und im Conſervatoire erzogen; den Namen des andern hat der Leſer unter den Mitgliedern des Raſumowsky'ſchen Quartetts in Wien nennen gehört, und Stockhauſen war Harfenvirtuoſe und hatte, wie Sina, ſeinen beſtändigen Aufenthalt in Paris genommen. Dieſen drei Künſtlern verdankt der Verfaſſer die betreffenden Daten, die von Habeneck, Tulou, Philipp, und anderen Mitbegründern der Société des Concerts, dem Verfaſſer gegenüber als wahr bekräftigt worden ſind.

Bis in's Jahr 1806 war Beethoven's Name in Paris nur einigen Quartett-Spielern bekannt, darunter Habeneck und Philipp. Was Cherubini über die in Wien gemachte Bekanntſchaft mit den Orcheſter-Werken des deutſchen Meiſters den Pariſern mitgebracht, war für dieſelben nichts weniger als vortheilhaft, — darüber ſchon des Näheren geſprochen worden.

Aber gerade dieſe Ausſagen waren Veranlaſſung zu einem Verſuch mit der erſten Sinfonie, der zum Vortheil des Werkes ausgefallen. Im Jahre 1807 erhielt die Allg. Muſ. Ztg. aus Paris einen kurzen Bericht über das Conſervatoire, deſſen Wortlaut nachſtehender iſt: „Cherubini hat ſeit ſeiner Zurückkunft aus Wien, in Geſellſchaft mehrerer treuer und hochachtungswürdiger Lehrer, dem Eifer der Zöglinge des Conſervatoires nicht nur einen neuen Schwung, ſondern auch eine beſondere, auf das Ernſte, Große und Strenge gerichtete Wendung gegeben .... Nach mehreren, niemals vom Publicum begünſtigten, früheren Verſuchen, z. B. die Mozart'ſchen Sinfonien bekannter zu machen und ihnen den verdienten Eingang zu verſchaffen, verſuchen Sie dies doch immer wieder, und es fängt nun an ihnen zu glücken — beſonders auch, da die jungen Muſiker dieſe Sinfonien, nachdem ſie ſie mit den Lehrern einſtudirt haben, ganz vortrefflich ausführen. Vor einigen Wochen verſuchte man es nun auch mit Beethoven's Sinfonien und gab die erſte meiſterhaft. Da dieſe ſehr lebhaft und meiſtens leicht verſtändlich iſt, auch manches angenehm-launige hat, ſo ließ ſich der Beifall vorausſehen: aber doch ein ſo ausgezeichneter nicht!... Jetzt erwartet man nächſtens, außer mehreren Mozart'ſchen, Nro. 2 der Sinfonien von Beethoven, mit welcher man aber etwas ſchwereres Spiel haben wird, da ſie, bei ſchwierigerem harmoniſchem Antheil, ſo beträchtlich länger iſt, als man es hier noch gewohnt werden kann. Indeß, was thut bei uns ein einmal aufgeregter Enthuſiasmus nicht!" Allg. Muſ. Ztg., 9. Jahrg., S. 516.

Der Correſpondent hatte die Klippen richtig vorausgeſehen. Der durch die erſte Sinfonie aufgeregte Enthuſiasmus ward in Folge der Länge einiger Sätze der zweiten völlig wieder erſtickt und das Werk fallen gelaſſen. Seitdem dachte Niemand daran, es mit den folgenden zu verſuchen.

Die Occupation der verbündeten Mächte brachte 1815 einen königl. preußiſchen Verpflegungsbeamten, Namens Paris, in die franzöſiſche Hauptſtadt, von dem der nächſte Impuls im Intereſſe der Beethoven'ſchen Inſtrumental-Muſik ausgegangen iſt. Als beſonderer Muſikfreund und ſelbſt Ausübender hatte dieſer Beamte bald einige deutſche Muſiker an ſich gezogen, darunter Urhan und Stockhauſen. Auf ſeine Empfehlung ließ der letztere die Sinfonia eroica aus Deutſchland kommen und übergab ſie in Begleitung von Urhan an Habeneck *), der zur Zeit ſchon die Concerte der Zöglinge des Conſervatoires zu leiten gehabt. Erſt nach längerer Zeit ſchritt dieſer zu einer Probe davon. Nach dem erſten Satze lachte alles laut auf, ſo nach dem zweiten und es koſtete nicht wenig Ueberredung das Orcheſter zum Durchſpielen der noch folgenden Sätze zu vermögen. Somit ſchien der Beethoven'ſchen Muſik daſelbſt der Stab für immer gebrochen, und da ſelbſt Habeneck den Muth verloren, wohl auch noch zu wenig Einſicht in die Sache gehabt haben mochte, ſo mußten alle weiteren Verſuche aufgegeben und die Zeit der fortgeſchrittenen Bildung, oder ein abermaliger von Außen kommender Impuls zu erneuerten Verſuchen, abgewartet werden. Inzwiſchen ward mit den bereits bekannten Werken Frevel getrieben und nur ſelten geſchah es, daß man irgendeinen Theil als Lückenbüßer gebraucht hat. Beethoven hörte von Quadrillen und Tänzen, die man aus ſeiner Muſik in Paris machte.

Gegen 1820 kam Sina nach Paris und entſchloß ſich bald ſeinen bleibenden Aufenthalt daſelbſt zu nehmen. Die ärgerlichen Zuſtände mit Beethoven's ſämmtlicher Muſik veranlaßten ihn nach längerer Zeit in Gemeinſchaft mit Urhan noch einen, vielleicht den letzten Schritt bei Habeneck zu thun. Nach ſeiner Anſicht ſollte der nächſte Verſuch mit der C moll-Sinfonie gemacht werden, von deren Exiſtenz ſogar die Koryphäen im Conſervatoire noch keine Kenntniß gehabt. Ein Umweg ward vorgeſchlagen, um wenigſtens Habeneck's Neugierde nach dem Werke rege zu machen. Es ward ihm nämlich ein anonymer Brief zugeſchickt, der verſchiedene Notizen über die C moll-Sinfonie enthielt, wie ſie nur Sina zu geben vermocht, der auch dieſes Werk unter des Meiſters

---

*) Habeneck's Vater war aus Mannheim gebürtig, er ſelber aber in Paris geboren und verſtand kein Wort Deutſch.

perſönlicher Leitung kennen gelernt. Habeneck hatte Feuer geſangen und wünſchte die Partitur zu ſehen, welche Urhan glücklicherweiſe in der königl. Bibliothek vorfand. Nach ziemlich langer Zögerung kam es zu einer Probe davon, die befriedigend ausfiel; aber erſt in einer der folgenden fing es in den Köpfen der Muſiker an zu dämmern. Unverweilt ſchritt man zu Verſuchen mit den andern Sinfonien, die noch unbekannt geblieben, und ſiehe da, der Erfolg war zur Ueberraſchung Aller dem mit der in C moll erreichten gleich.

Dies waren die verſchiedentlichen Anfänge mit Beethoven's Inſtrumental-Muſik im Pariſer Conſervatoire. Die immer größeren Erfolge bei vermehrtem Vertrautwerden mit derſelben erzeugten in ſämmtlichen Künſtlern eine Begeiſterung und ein bis dahin noch nicht gekanntes Hochgefühl, deſſen ſich dieſelben noch im Jahre 1841 mit edlem Stolze erinnerten. Ich hörte ſie ſagen: „Beethoven lehrte uns die Poeſie der Tonkunſt, ſeine Muſik erweckte in uns zuerſt das Bewußtſeyn der Würde und Bedeutung unſeres Berufes, und nachdem wir ihn zum Theil begriffen hatten, erkannten wir auch die uns obliegende Pflicht, die Verbreiter ſeiner Muſik werden zu ſollen. Er iſt unſere Freude, aber auch unſere Verzweiflung, wenn wir ihm nachſtreben wollen.“

Das Bedürfniß zu Begründung eines geſchloſſenen Vereines zur Realiſirung eines ſo hohen Zweckes fühlte Jeder; allein Hinderniſſe mannichfacher Art traten deſſen Conſtituirung entgegen, bis die Kunde von Beethoven's Tod alle beſeitigen half. Schon im Januar 1828, neun Monate nach des Meiſters Heimgange, eröffnete die Société des Concerts ihre Sitzungen. Der Weltruf ihrer Leiſtungen macht heutzutage jedes Wort zu ihrem Lobe überflüſſig. Auch nach dem Hinſcheiden Habeneck's, der die Seele des Ganzen geweſen, behauptet ſich dieſe ſeine Schöpfung (dem Geiſte nach) als das erſte Inſtitut der Welt.

(Zur Stelle wird es nicht ohne Intereſſe ſeyn zu erfahren, wie es der Muſik unſers Meiſters in England ergangen iſt.

Schon um das Jahr 1812 waren die Sinfonien von 1. bis incluſive 6 auf dem Repertoire der philharmoniſchen Geſellſchaft in London und erfreuten ſich alle gleichen Beifalls; bezüglich der Paſtorale iſt hervorzuheben, daß dieſelbe nirgends weniger Anſtoß erregt hatte, als eben daſelbſt. Schon nach einigen Wiederholungen ward ihr vollkommene Würdigung zu Theil. Wenn ſich aber deſſen ungeachtet noch einzelne Diſſenters gegen die 3., 4., 5. und auch 6. fanden, welche die beiden erſten Sinfonien allein gelten laſſen wollten, ſo wird dieſe Erſcheinung aus jenen Jahren wohl weniger auffallen, als wenn man Ulibiſcheff ſogar im ſechsten Jahrzehend noch der 1. Sinfonie den Preis zuerkennen hört. Er nennt ſie in ſeiner Mozart-Biographie „bewundernswürdig," — weil er Mozart's Styl darin findet. — Noch 1816 iſt von einem in Wien geweſenen engliſchen General, Namens Ham, (vorgeblich im Auftrage der philharmoniſchen Geſellſchaft) unſerm Meiſter der Antrag gemacht worden, zwei Sinfonien im Style ſeiner 1. und 2. für dieſe Geſellſchaft zu ſchreiben. Es läßt ſich denken, welch' unliebſame Aufnahme dieſer Antrag gefunden. Alsbald ward aber Beethoven in Folge directer Anfrage in London vergewiſſert, daß der General nur ſeine perſönlichen Wünſche ausgeſprochen habe und als ausſchließlicher Verehrer Mozart'ſcher Muſik bekannt ſey.)

O.

Ein Rückblick auf Beethoven's Handbibliothek und die öffentliche Verſteigerung des muſicaliſchen Nachlaſſes im November 1827.

Wer das vorſtehend, Seite 128, über des Meiſters Bibliothek Angeführte in Vergleich ſtellt mit der in „Beethoven's Studien" S. 41 u. ff. gegebenen „gerichtlichen Inventur und Schätzung der zur Verlaſſenſchaft gehörigen Muſicalien und

Bücher des verſtorbenen Tonſetzers," wird in der muſicaliſchen Abtheilung einen auffallenden Widerſpruch finden und fragen: auf welcher Seite ſteht denn die Wahrheit? Während der Biograph unter andern ausſagt: „Von Joſ. Haydn und Cherubini war keine Note da, u. ſ. w." führt jenes Verzeichniß in der Rubrik „geſchriebene Muſik" die Partitur von Cherubini's Faniska nebſt 21 verſchiedenen Pièçen, ebenſo von Haydn und Mozart verſchiedene Werke auf. Desgleichen erſcheinen in der Rubrik „geſtochene Muſik" drei Werke von Haydn und mehrere von Mozart, Reicha, Salieri, Cherubini, Mehul, Paeſiello, Seb. Bach u. a.

Ueber ſolche Reichhaltigkeit allein in der muſicaliſchen Abtheilung (bei notoriſchem Abgange ſelbſt eines kleinen Muſik- oder Bücherſchrankes in des Meiſters beſcheidener Wohnung) hat der Verfaſſer alsbald ſeine Verwunderung unverholen ausgeſprochen, als ihm dieſes Verzeichniß in Wien zu Geſicht gekommen war; mit voller Sicherheit konnte er ſich äußern, daß dieſe und jene in demſelben mit aufgeführten Werke Beethoven nicht beſeſſen und daß ſelbe durch irgend jemanden widerrechtlich eingeſchmuggelt worden, um bei der Verſteigerung anſehnliche Preiſe dafür zu erzielen; daß dergleichen bei Nachlaßverſteigerungen berühmter Leute oft zu geſchehen pflegt, iſt ja bekannt. Nichts leichter aber als ein Einſchmuggeln fremder Gegenſtände in den Nachlaß jeglicher Art unſers Meiſters, da der Verlaſſenſchafts-Curator das Abhandeln dieſer wichtigen Angelegenheit einem Manne übertragen hatte, der mit den Hauptagenten bei dem Verſteigerungs-Acte auf vertrautem Fuße geſtanden und in Rechtsſachen überhaupt ſehr geringen Vertrauens genoſſen — wenn nicht mehr zu ſagen.

Bereits haben die Leſer aus dem Ergänzungsaufſatz „Beethoven's Studien," wie nicht minder aus der Randnote S. 43 dieſes Theils einen Vorgeſchmack erhalten, wie mit dem muſicaliſchen Nachlaſſe bei deſſen Verſteigerung verfahren worden.*) Zu klarer Einſicht in dieſe charakteriſtiſchen Dinge werden einige aus der Feder des muſicaliſchen Antiquars Aloys Fuchs an den Verfaſſer gelangte Mittheilungen dienen. Unterm 30. September 1851 ſchreibt der würdige, weiten Kreiſen bekannte Mann:

---

*) Es verdient bemerkt zu werden, daß den auswärtigen Verlegern dieſer Verſteigerungs-Akt gänzlich unbekannt geblieben, darum von dorther keine Concurrenz gekommen iſt.

„. . . . Was die Original-Partitur vom Beethoven's Meſſe in D♯ betrifft, ſo kann ich Ihnen Folgendes aus eigenem Erlebniß mittheilen:

Es war im Herbſt des Jahres 1828, als mich der Ihnen gewiß auch bekannte muſicaliſche Geſchichtsforſcher G. Pölchau aus Berlin beſuchte, und da wir ſchon lange im autographiſchen Verkehr ſtanden, mich fragte, ob ich ihm nicht ein ſchönes Autograph von Beethoven verſchaffen könnte? Da ich bei Beethoven's Auction Augenzeuge war, wie die Verleger Artaria und Haslinger Alles zuſammenrafften, und keiner armen Chriſtenſeele etwas zukommen laſſen wollten, ſo rieth ich Hrn. Pölchau zu einem dieſer Herren zu gehen, um ſich etwas auszuſuchen. Er entſchied ſich für Artaria und bat mich ihn dahin zu führen. Es wurden uns mehrere Originalien von Beethoven vorgezeigt, die wir mit dem größten Intereſſe beſchauten. Unter dieſen befand ſich auch die Partitur der zweiten Meſſe in D♯ in ungeheuerm gr. Folio-Format, und Pölchau kaufte das ganze Kyrie um 4 St. Ducaten in Gold. Ich erinnere mich noch, daß zu Anfang des Stückes von Beethoven's Hand geſchrieben ſtand: „Vom Herzen kam es, zum Herzen möge es gehen.“ *) Es gehört aber ein kaufmänniſcher Vandalismus dazu, von einem ſolchen Werke das Kyrie einzeln zu verkaufen, und ſo das Ganze wie ein geſchlachtetes Lamm pfundweiſe auszuſchroten. Wie mit der Sortirung des Beethoven'ſchen Nachlaſſes umgegangen wurde, habe ich ſelbſt erfahren, indem ich mir unter andern Autographen auch das Kyrie der erſten Meſſe in C kaufte, nach Jahren aber eben bei Artaria das Gloria dieſer Meſſe fand,

---

*) Aloys Fuchs bemerkt hier in einer Randnote, daß ſich dieſes Kyrie gegenwärtig in der Berliner Hof-Bibliothek befinde ſammt dem ganzen Pölchau'ſchen Nachlaſſe. Dort hat es auch der Verfaſſer geſehen.

welches ich um ſchwere Opfer an mich bringen mußte, um dieſes ſchöne Werk nur einigermaßen zu ergänzen. Leider geht das Gloria nur bis zum Quoniam, und wo der Reſt ſeyn mag, wiſſen die Götter. Alle angewandten Verſuche der Auffindung blieben fruchtlos. Vielleicht wiſſen Sie hierüber Beſcheid?"

Leider konnte ich dem trefflichen Manne nichts erfreuliches erwidern, da ich mich zur Zeit des Verſteigerungs-Actes in Peſth befand. Es gab mehr denn einen Grund dem Zufalle zu danken, der mich vom Schauplatze ſo ärgerlicher Vorgänge fern gehalten, ſicherlich wäre ich im Kampfe mit den Frevlern allein geſtanden, wie ſo oft im Laufe der folgenden Jahre. Indeß hatte obige Mittheilung ſo Manches in der Erinnerung wieder wach gerufen, dem nun durch Gefälligkeit von Aloys Fuchs weiter nachgeforſcht werden konnte. So ſagte mir auch die Erinnerung, daß das Aufnahme-Verzeichniß des Beethoven'ſchen Nachlaſſes die Partitur von der Missa solemnis nicht enthalten und ich mich vergebens bemüht hatte zu erforſchen, wohin dieſes anſehnliche Volumen gekommen, das bis zur Sterbeſtunde des Meiſters auf dem Bücher-Repoſitorium zu ſehen geweſen. A. Fuchs erbat ſich in der Kanzlei von Dr. Bach Einſicht in jenes Verzeichniß und fand genannte Partitur wirklich nicht darin. Ueber dieſes Ergebniß berichtet er mir unterm 28. October 1851 Nachſtehendes:

„....Auf welche Weiſe Hr. A...... in den Beſitz des Originals von Beethoven's Meſſe D⸗ gekommen iſt — dieſes vermag ich nicht zu erklären; man muß wohl hoffen auf keine andere Art, als durch den Ankauf in der Auction; daß dieſes Stück im Inventar nicht verzeichnet war, beweiſet nur abermals, mit welcher Sachkenntniß jene Männer ausgerüſtet waren, welche den muſicaliſchen Nachlaß Beethoven's geordnet und verzeichnet haben. Ich habe die Spuren ſolcher Abſurditäten in Händen, wie man mit dieſen Schätzen gewirthſchaftet hat." u. ſ. w.

Möge mit Vorſtehenden nun auch das Capitel der verlegeriſchen Frevel an der Perſon des großen Meiſters wie auch an ſeinen Geiſtesproducten geſchloſſen ſeyn, obgleich es beiweitem nicht erſchöpft iſt. Die gerechte Strafe dafür wird jeder redlich Denkende ſelber zu dictiren haben. Vielleicht bemächtigen ſich die literariſchen Helfershelfer dieſes gewiß inhaltſchweren Capitels und werden es ſo ſchön auszuſchmücken verſtehen, daß die Frevler in achtbare Kunſtförderer umgewandelt erſcheinen, denen die geſammte Muſikwelt zu Danke verpflichtet ſeyn ſoll. Dergleichen war auch bereits da, weil die officiöſen Wächter über Kunſt bei rügenswerthen Thaten einzelner Verleger ſeit Beginn des 4. Jahrzehends, als die Herrſchaft der modernen Virtuoſen und durch ſie die „Salon-Muſik" ihren Anfang genommen, immer durch die Finger geſehen, denſelben daher freies Spiel gelaſſen haben. Durch ſolch' pflichtwidriges Schweigen iſt an den Beſſergeſinnten dieſes Geſchäftszweiges ein Unrecht begangen worden, weil man nur zu geneigt war, Dieſe mit Jenen in gleiche Linie zu ſtellen. Eine rühmliche Ausnahme hat allein das Hirſchbach'ſche „Repertorium für Muſik" während ſeines nur zweijährigen Beſtehens — 1844 und 1845 — gemacht. Es hat jedoch vergeblich Wirkungen bekämpft, deren Urſachen es nicht zu entfernen vermochte, indem dieſe bereits den ganzen Körper wie ein freſſendes Gift inficirt hatten. Bei den nunmehrigen Zuſtänden jenes Zweiges, der längſt aufgehört einen „Kunſthandel" zu betreiben, ſich vielmehr in einen bloßen Muſikhandel mit ganz verſchiedenen Begriffen und Zwecken umgeſtaltet hat, würde ſelbſt die von jedem Einfluſſe von jener Seite unabhängige Kritik ſich vergebens bemühen, um eine Beſſerung im Verlagsweſen zum Vortheile wahrhafter Kunſt und verdienter, Zukunft verheißender Kunſtjünger zu erſtreben, — und eine Schwalbe macht auch hier im Fall keinen Sommer, wenn man ja auf Begünſtigung etwa eines in dieſe Kategorie zählenden Talentes hinweiſen wollte, das nicht ſeine einer höheren Compoſitions-Gattung angehörenden Werke auf eigene Koſten drucken laſſe. — Handel mit ſchon berühmten Namen, ohne Rückſicht auf innern Werth ihrer Producte, iſt in keinem Kunſtzweige mehr als in der Muſik die **signatura temporis.**

P.

Vorhandene Reliquien von Beethoven.

(Siehe II. S. 188.)

Gegenſtände, die großen Männern bei ihren täglichen Verrichtungen ſtets zur Hand waren, Kleidungsſtücke, Theile von ihrem Hausgeräthe, und anderes noch aus ihrer einſtigen Umgebung, ſind zu allen Zeiten als werthvolle Erinnerungszeichen hoch in Ehren gehalten worden. In ſolchem Betrachte haben Stephan von Breuning, Dr. Bach und der Verfaſſer für wünſchenswerth befunden, einige Gegenſtände aus Beethoven's Hinterlaſſenſchaft, deren jeder an ſich von geringem, oder von gar keinem Geldwerthe, als Erinnerungszeichen an den großen Künſtler aufzubewahren. Unſere Wahl fiel zumeiſt auf Utenſilien von ſeinem Schreibtiſche, der in früheren Jahren ein Repoſitorium für vielerlei Sachen geweſen, die den Beſchauer theils in die alte Griechen- und Römerwelt verſetzten, theils Zeitbegebenheiten vor Augen ſtellten, und wenngleich zuweilen als Spielereien ausſehend, für den ernſten Sinn des Meiſters dennoch keine waren. Leider, daß die meiſten dieſer Gegenſtände noch bei ſeinen Lebzeiten verloren gegangen, wie am andern Orte bereits ausgeſagt worden.

Unter den vom Verfaſſer aufbewahrten Reliquien befinden ſich:

a) Eine Pendeluhr in Form einer umgeſtürzten Pyramide mit einem kleinen Frauenkopfe von Alabaſter. (Ein Geſchenk der Fürſtin Lichnowsky.)

b) Von der Hand Beethoven's copirte Inſchriften aus dem Tempel der Göttin Neith in Egypten, (in Rahmen und unter Glas.)

c) Eine kleine Landſchaft aus Beethoven's Haaren verfertigt, unter Glas.

d) Ein meſſingener Leuchter mit einem Schirm. (Ein Amor in einem Nachen ſitzend und den Leuchter mit beiden Händen haltend.)

e) Zwei Koſaken von Bronze als Briefbeſchwerer.

f) Eine kleine Tiſchglocke.

g) Eine große Papierſcheere.

h) Zwei Siegel mit Beethoven's Initialen. Das große nannte er ſein Staatsſiegel.

i) Zwei Brillen in beſondern Futteralen; auf dem einen ſteht von Beethoven's Hand geſchrieben „alt", auf dem andern „vordere."

k) Eine Lorgnette, die er lange Jahre an einer ſchwarzen Schnur am Halſe hängend getragen.

l) Eine Statuette, Brutus vorſtellend.

m) Eine Stahl- und eine Gansfeder im ſchwarzen Futteral. Mit letzterer ſchrieb er ſein zweites Teſtament. Es waren ſeine letzten Schriftzüge.

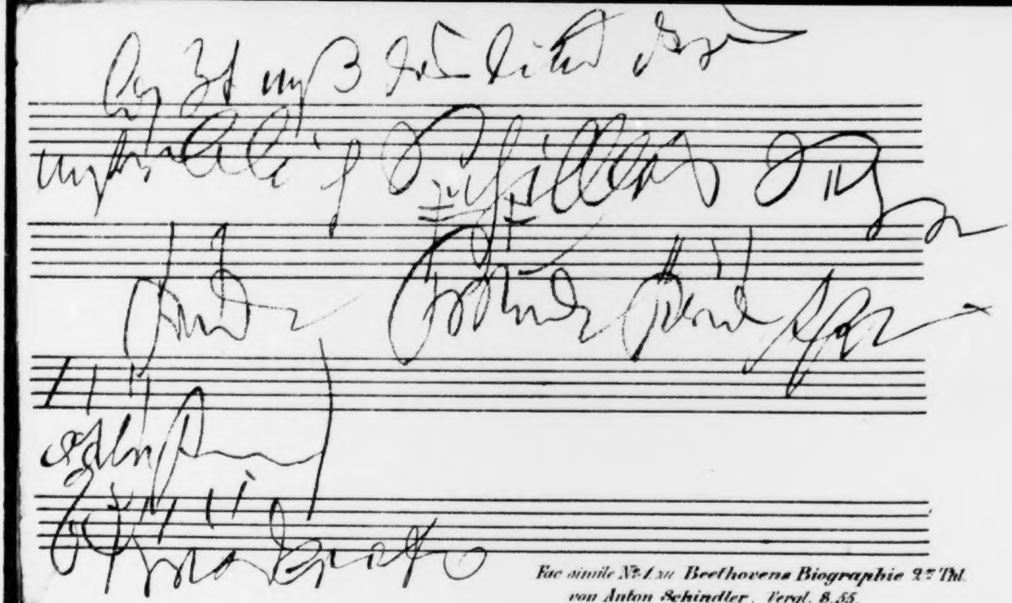
n) Ein Raſiermeſſer.

o) Ein Spazierſtock; ein Bambusrohr mit einem Silberplättchen oben, worin ſein Name eingravirt iſt.

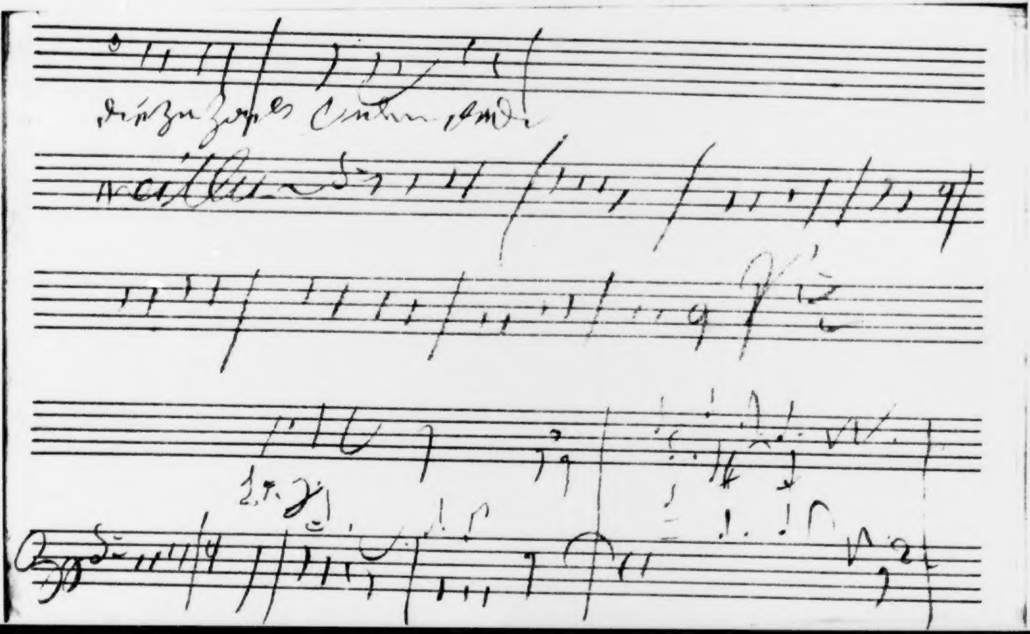
Welches der einſtige Aufbewahrungsort dieſes kleinen aber doch intereſſanten Beethoven-Muſeums ſeyn wird, darüber bin ich zur Stunde noch unſchlüſſig. Jedenfalls wird und ſoll es von der anſehnlichen Zahl vorhandener ſchriftlichen Reliquien an Autographen und Documenten, ſo an Büchern und Muſicalien, auf welch' letztere bereits aufmerkſam gemacht worden, nicht getrennt werden.

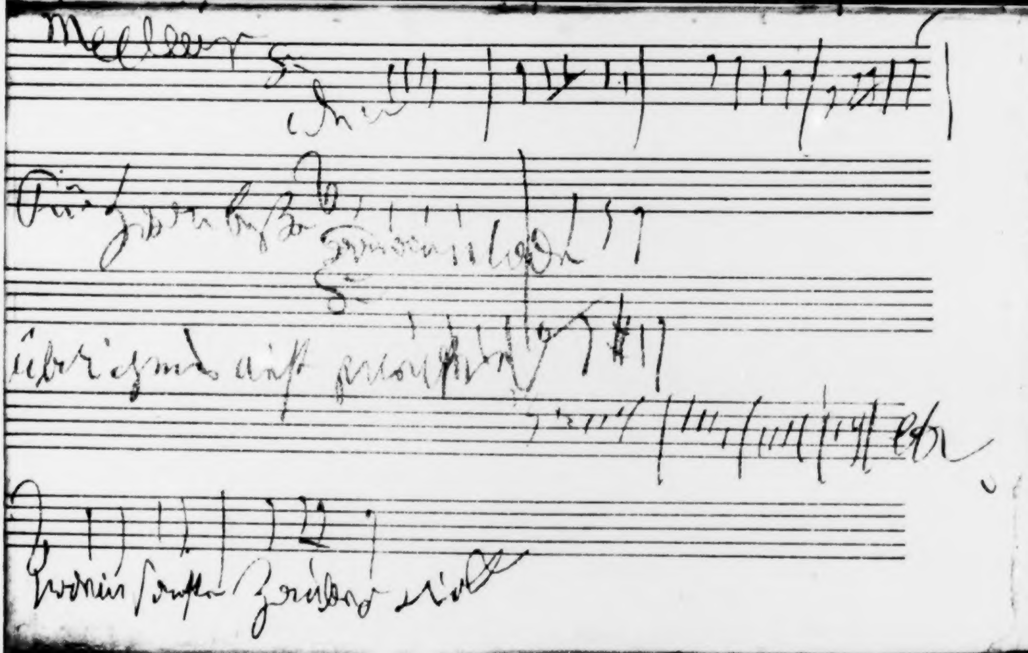
Ende des zweiten Theils.

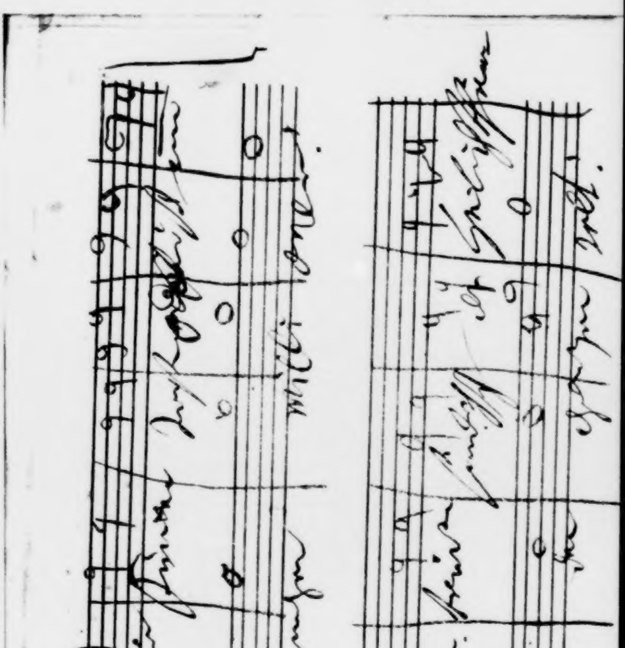
BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS



Fac simile №. 1 zu Beethovens Biographie 2.ᵗᵉ Thl.
von Anton Schindler. Vergl. S. 55.




übrigens auch



Facsimile N° 2 zu Beethovens Biographie 2ter Thl
von Anton Schindler. (vergl. S. 60)

Die Ankündigung der Stunde der
Leichenfeyer unseres verstorbenen
Freundes geschieht morgen oder doch
gewiß übermorgen im Beobachter,
u. vielleicht auch in der Wiener Zeitung,
statt jeder andern Karte. Ich habe
darüber an H. v. Breun geschrieben u.
zustimmende Antwort erhalten.

Morgen früh wünscht ein gewisser
Danhauser einen Gyps Abdruck von
der Leiche zu nehmen; in 5 höchstens
8 Minuten will er damit fertig
seyn. Schreiben Sie mir mit zwei Worten, ob ich es zugeben soll.

Solche Abdrücke werden bey berühmten Männern oft zugelassen u. das nicht zuladen hätte müßten als eine Beeinträchtigung des Publikums angeklagt werden.

München d 27. März
827

Ludwig

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

CHRONOLOGISCHES VERZEICHNISS

DER WERKE

LUDWIG VAN BEETHOVEN's

VON

ALEXANDER W. THAYER.

BERLIN 1865.
FERDINAND SCHNEIDER.
MATTHÄI-KIRCHSTRASSE 24.)

TO

FRÄULEIN LEOPOLDINE ANACKER

IN GRATEFUL RECOGNITION

OF VALUABLE AID DURING RESEARCHES FOR AND IN THE PREPARATION OF THIS WORK.

Vorwort.

Verschiedene Umstände, deren Erörterung hier zu weit führen würde, lassen mir wenig Hoffnung, dass ich bald — wenn überhaupt jemals — im Stande sein werde, ein vollständiges historisch-chronologisches Verzeichniss von Beethoven's Werken zu vollenden; obwohl die Forschungen über diesen Gegenstand sich schon über fünfzehn Jahre hinziehen. Andere Beschäftigungen und Berufspflichten nehmen mich zu sehr in Anspruch und haben den Reisen und persönlichen Nachforschungen ein Ende gemacht, ohne welche es der Kraft eines Einzelnen unmöglich ist, ein so vielverzweigtes Werk zu Stande zu bringen. Ein Buch, wie das vortreffliche des Herrn v. Köchel über Mozart's Compositionen möge man nicht erwarten. Dagegen schien es mir eine Pflicht, wenigstens mit denjenigen Notizen nicht länger zurückzuhalten, welche hinreichen, die Zeitfolge des grössten Theiles von Beethoven's Werken festzustellen, um dadurch späteren Forschungen eine Grundlage zu geben, und eine Menge landläufiger Irrthümer in Bezug auf die Schöpfungen des grossen Meisters zu berichtigen. Obgleich die Chronologie der Entstehung und des Erscheinens der Werke Beethoven's hier der Hauptzweck war, so schien es doch gerathen, zugleich verschiedene andere Details beizugeben, welche für den weiteren und engeren Kreis des musikalischen Publikums von Interesse sein dürften. Unter diese zähle ich in erster Reihe die handschriftlichen Notizen und Notenbeispiele aus des Meisters Skizzen- und Notirbüchern. Was diese Notenbeispiele betrifft, so kann ich die vollständige Richtigkeit derselben nicht verbürgen. Wer könnte dies wohl auch erwarten, der Beethoven's Handschrift kennt? Wenn sie indess auch mangelhaft sind, so erscheinen sie doch immerhin geeignet, eine annähernde Vorstellung von dem Inhalte der Skizzenbücher zu geben. Meine ursprüngliche Absicht ging blos dahin, eine Brochure als Ergänzung zu dem bei Breitkopf und Härtel gedruckten thematischen Verzeichniss herauszugeben: da ich aber bemerkte, dass eine solche nur von geringem Werthe für weitere Kreise sein würde, und da auch Herr Gustav Nottebohm, welcher mir bei meinen Arbeiten freundlichst zur Hand ging, dieser Ansicht beistimmte, so entschied ich mich für die Form eines vollständigen Cataloges. Dem genannten Tonkünstler verdanke ich übrigens die Berichtigung verschiedener Irrthümer, so wie auch einige werthvolle Beiträge. Herr Franz Espagne, Custos der Königlichen Bibliothek zu Berlin, hat gleichfalls werthvolle Beiträge geliefert, dahin gehören namentlich die Anmerkungen über die Bearbeitungen der irischen, wallisischen und schottischen Volkslieder auf Seite 114—115. Ferner auch hat Herr Professor Otto Jahn in Bonn schätzenswerthe Notizen mit bekannter Gefälligkeit mir überlassen. Die Namen derjenigen, welche mir die Einsicht in die in ihrem Besitze befindlichen Manuskripte freundlichst gestatteten, wofür ihnen herzlicher Dank gebührt, sind an geeigneter Stelle genannt worden.

Die Opuszahlen sind nach dem vorerwähnten „thematischen Verzeichnisse" (bei Breitkopf und Härtel 1851) angegeben, bei Werken jedoch, welche keine Opuszahl haben, ist die Seite beigefügt, auf welcher sie in diesem Verzeichnisse stehen, insofern sie darin enthalten sind. Auf diese Weise wurde eine unnöthige Ausdehnung dieses Cataloges vermieden.

Bei einigen Jugendarbeiten Beethoven's wird man den Mangel an Uebereinstimmung zwischen dem Jahre ihrer Entstehung und Beethoven's Lebensjahr wahrnehmen, z. B. bei Nr. 1, 3, 4. Es genügt hier zu bemerken, dass dieser Widerspruch nicht aus einem Versehen in den Jahreszahlen herrührt. Eine Schwierigkeit bei Untersuchung angeblich Beethoven'scher Autographe, welche noch von Niemandem erwähnt wurde, liegt auch darin, dass Compositionen von seinem Bruder Caspar Anton Carl möglicher Weise sich darunter befinden können. Derselbe war früher Musiklehrer in Bonn und kam in dieser Eigenschaft nach Wien. (Zu Anfang dieses Jahrhunderts gab er die Musik als Erwerbszweig ganz auf und starb im Jahre 1815.) Von seinen Compositionen ist nur Folgendes zu meiner Kenntniss gelangt:

In der Wiener Zeitung vom 11. Jänner 1801 sind angezeigt als im Stiche erschienen: 6 Menuette, 8 deutsche und 6 Contratänze, ferner ist im Besitze der Herren Artaria et Comp. ein Manuskript (Allegro, Andante, Allegro vivace), das den Titel trägt: „Clavir vor 4 Hände par Caspar Beethoven.“ Dass man Manuskripte oder veröffentlichte Werke dieses Beethoven für Manuskripte oder Werke des grossen Beethoven hält, soll nicht behauptet, sondern nur die Möglichkeit angedeutet werden, eine Möglichkeit, welche näher liegt, als die meisten Leser sich vorstellen können.

Eben so wenig dürfen die offenbar von einer Knabenhand geschriebenen musikalischen Uebungen, welche man in Autographen-Sammlungen findet, unbedingt dem grossen Tondichter als Produkte seiner Knabenzeit in Bonn zugeschrieben werden. Einige davon halte ich für Studien seines Neffen, als er Schüler von Carl und Josef Czerny war.

Die zuweilen angeführte „Haslinger'sche oder Rudolfini'sche Sammlung“ ist die in der Allgemeinen Leigziger Musik-Zeitung Bd. 24 Seite 65 beschriebene Sammlung von Beethoven's Werken, jetzt im Besitze der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

Mancherlei Zweifel und Fragen, die Schindler und Andere in Bezug auf Beethoven's Nachlass aufwarfen, können bei Durchsicht des „gerichtlichen Inventars“ erledigt werden, welches hier zum ersten Male mit Angabe der Schätzungs- und Verkaufspreise gedruckt erscheint. Besonders verdient dieses Inventar mit dem Artikel „O“ in Schindler's „Beethoven“ (2. Bd. S. 367, 3. Ausgabe) verglichen zu werden. Schindler's Behauptung, dass bei dieser Auction auch Bücher verkauft wurden, welche Beethoven's Eigenthum nicht waren, scheint dadurch widerlegt zu sein.

Die Berichtigungen und Zusätze, welche gegen Schluss des Buches gedruckt sind, ersuche ich den Leser nicht zu übersehen. In Bezug auf die sprachlichen Fehler, die sich in dem Buche noch vorfinden werden, appellire ich an die Nachsicht des Lesepublikums, welches in Berücksichtigung, dass ich als Amerikaner mit der Wortfügung der deutschen Sprache nicht vollkommen vertraut bin, diese entschuldigen wird.

Wien, Ende October 1864.

A. W. Thayer.

1.

IX Variationen für Clavier, Cmoll. Nr. 1a. (**Breitkopf und Härtels Verzeichniss Seite 132.**)

Erschienen 1782.

Titel der Original-Ausgabe:

„Variations pour le Clavecin sur une Marche de Mr. Dresler, composées et dediées a son Excellence Madame la comtesse de Wolfmetternich, née Baronne d'Assebourg par un jeune Amateur,

Louis van Beethoven
agé de dix ans.

Mannheim chez le Sr. Götz,
Marchand et Editeur de Musique. Prix 36 kr."

Neefe schreibt in einem Briefe vom 2. März 1783 (siehe Cramer's Magazin der Musik I. 395):

„Jetzt übt er (Neefe) ihn (Beethoven) in der Composition und zu seiner Ermunterung hat er 9 Variationen von ihm fürs Clavier über einen Marsch in Mannheim stechen lassen."

Erschienen auch bei Hoffmeister in Wien um 1803.

2.

VII **Bagatellen für Clavier.** Op. 33.

Componirt 1782.

Titel des Original-Ms., im Besitz von Herrn Johann Kaffka in Wien:

„Des Bagatelles
par Louis van Beethoven. 1782."

Angezeigt vom Kunst- und Industrie-Comptoir in der Wiener Zeitung vom 28. Mai 1803.

Nach Ries („Notizen" von Wegeler u. Ries Seite 124) kamen diese Bagatellen durch Beethoven's Brüder heimlich heraus.

Folgende Recension ist aus den Wiener „Annalen der Literatur", Intell.-Blatt, April 1804:

„Bagatelles de v. Beethoven. Oeuvre 33. au Bureau d'Arts et d'Industrie à Vienne.

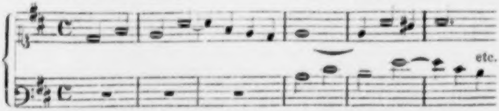
„Verdienen diesen Titel im weitesten Sinne des Wortes."

3.

Fuge. Ungedruckt. Ddur. 95 Takte.

Componirt 1782.

Titel des Original-Ms., im Besitz von Herrn Artaria u. Co. in Wien:
„Eine zweystimmige Fuge in geschwinder Bewegung.
Verfertigt von Ludwig van Beethoven im Alter von 11 Jahren.“



4.

III Sonaten für Clavier, Esdur, Fmoll, Ddur. (Br. u. H. V. 129.)

Erschienen 1783.

Titel der Original-Ausgabe:

„Drei Sonaten für's Klavier, dem hochwürdigsten Erzbischofe und Churfürsten Maximilian Friedrich, meinem gnädigsten Herrn gewidmet und verfertigt von
Ludwig van Beethoven,
alt 11 Jahre.

Nr. 21.
Speyer in Rath Bosslers Verlag.
Preis 1 fl. 30 kr.“

Die Dedication lautet so:

„Erhabendster!

Seit meinem vierten Jahre begann die Musik die erste meiner jugendlichen Beschäftigungen zu werden. So frühe mit der holden Muse bekannt, die meine Seele zu reinen Harmonieen stimmte, gewann ich sie, und wie mir's oft wohl däuchte, sie mich wieder lieb. Ich habe nun schon mein eilftes Jahr erreicht; und seitdem flüsterte mir oft meine Muse in den Stunden der Weihe zu: „Versuch's und schreib einmal deiner Seele Harmonieen nieder!“ — Eilf Jahre — dacht ich — und wie würde mir die Autormiene lassen? und was würden dazu die Männer in der Kunst wohl sagen? Fast ward ich schüchtern. Doch meine Muse wollt's — ich gehorchte, und schrieb.

Und darf ich's nun Erlauchtester! wohl wagen, die Erstlinge meiner jugendlichen Arbeiten zu Deines Thrones Stufen zu legen? und darf ich hoffen, dass Du ihnen Deines ermunternden Beifalles milden Vaterblick wohl schenken werdest? — O ja! fanden doch von jeher Wissenschaften und Künste in Dir ihren weisen Schützer, grossmüthigen Beförderer, und aufspriessendes Talent unter Deiner holden Vaterpflege Gedeihen. —

Voll dieser ermunternden Zuversicht wag ich es mit diesen jugendlichen Versuchen mich Dir zu nahen. Nimm sie als ein reines Opfer kindlicher Ehrfurcht auf und sieh mit Huld

Erhabenster!

auf sie herab und ihren jungen Verfasser

Ludwig van Beethoven."

Von Rath Bossler, „den 14. Weinmond 1783", in Cramer's Magazin der Musik I. 1371 angezeigt:

„Louis van Beethoven, 3 Claviersonaten: eine vortreffliche Composition eines jungen Genies von 11 Jahren, dem Churfürsten von Cölln zugeeignet. 1 fl 30."

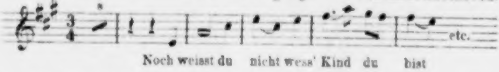
5.

Lied „An einen Säugling".

Erschien 1784.

Gedruckt in Bossler's „Blumenlese":

N. N. An einen Säugling. Von Hrn. Beethoven.



Auch mit neuem Texte als Beilage zur Neuen Berliner Musikzeitung. 19. Juni 1850.

6.

Rondo für Clavier. Adur. (Br. u. H. V. 131.)

Erschienen 1784.

Wurde in Rath Bosslers „Speyer'scher Blumenlese" Jahrgang 1784 gedruckt unter dem Titel:

„Rondo. del Sigre van Beethoven."

Ist wieder, mit Nr. 5. am 19. Juni 1850 als Beilage zur Neuen Berliner Musikzeitung erschienen.

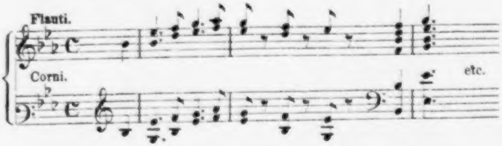
7.

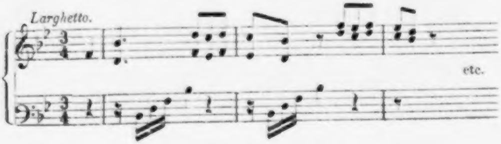
Concert für Klavier. Es dur. Ungedruckt. (32 Seiten.)

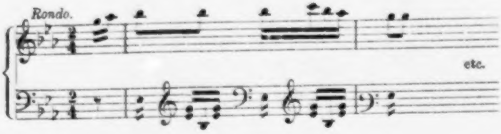
Componirt um 1784.

Ueberschrift des Ms., im Besitz von Artaria u. Co.:

„Un **Concert** pour le Clavecin ou Forte-Piano, composé par Louis van **Beethoven**, âgé de douze ans.“ 32 Seiten.







8.

Drei Quartetten für Klavier, Violine, Bratsche und Violoncello. C dur, Es dur, D dur. (Br. u. H. V. 125.)

Componirt 1785.

Ueberschrift des Ms., im Besitz von Artaria u. Co.:

„Trois Quatuors pour clavecin, violino, viola e basso. 1785.
de L
Composé par Louis van Beethoven, âgé 13 ann.“

Von Artaria u. Co. nach Beethoven's Tode herausgegeben, aber in anderer Folge, nämlich das in Es dur zuerst etc.

9.

II Praeludien für Clavier oder Orgel. Op. 39.

Componirt 1789.

Ueberschrift des Ms., im Besitz von Artaria u. Co.:

„1789. Praeludium durch die 12 Dur-Tonarten von Ludwig van Beethoven.“

Eine alte Wiener Ausgabe ohne Namen des Verlegers (Cappi?) hat folgenden Titel:

„Deux Préludes par tous les XII Tons majeurs pour le Forte-Piano ou l'Orgue, composés par Louis van Beethoven. Oeuvre XXXIX. 30 kr.“

Angezeigt von Hofmeister u. Kühnel in Leipzig, in der Zeitung für die elegante Welt. 17. Dec. 1803:

„Beethoven. Deux préludes. Op. 39.“

10.

Trauerkantate auf den Tod Joseph II. Ungedruckt.

Componirt 1790.

Ein solches Werk in geschriebener Partitur wird angezeigt in dem Auctions-Catalog des Baron du Beine'schen Nachlasses (Wien im April 1813) wie folgt:

„Beethoven. Trauerkantate auf Joseph des Zweiten Tod. G. P.“ (Geschriebene Partitur.)

Das Werk selbst hat sich bis jetzt noch nicht aufgefunden. Es ist zu bemerken, dass die Nachricht vom Tode des Kaisers anlangte in Bonn am 24. Februar 1790; wahrscheinlich ist diese Cantate dieselbe, von welcher Wegeler (Notizen 16) schreibt: „Später sollte diese Cantate in Mergentheim aufgeführt werden, aber mehrere Stellen waren für die Blas-Instrumente so schwierig, dass einige Musiker erklärten, solche nicht spielen zu können“ etc.

Wegeler bezieht das hier Gesagte irrthümlich auf eine später unter Nr. 18 zu erwähnende Cantate. Beethoven's Aufenthalt in Mergentheim fällt nicht in eine spätere, sondern in eine frühere Zeit, als J. Haydn's Anwesenheit in Bonn, July 1792. Es konnen das nur zwei verschiedene Cantaten sein.

Für die interessanten Entdeckungen im du Beine'schen Catalog sind wir Herrn G. Nottebohm Dank schuldig.

11.

XXIV Variationen für Clavier. Ddur. Thema: **„Vienni Amore“.** Der Gräfin **Hatzfeld** gewidmet.

Componirt um 1790.

Erschien in Mannheim und schon in der Wiener Zeitung vom 13. August 1791 angezeigt wie folgt:

„In dem Mus. Magazin, der heil. Dreyfaltigkeitssäule auf dem Graben gegenüber, der Unter-Brenner-Str. No. 1152 [in Wien] zu haben“:

„Beethoven 24 Variations sur l'Ariette: „Vieni Amore“ par Righini pour Clavier ou Pianoforte. 1 fl.“

12.

Ein Ritter-Ballet. Ungedruckt.

Componirt 1790—1791.

Das Original-Ms. der Partitur ist im Besitze von Artaria u. Co.

Aufgeführt am 6. März 1791, im Redoutensaale des kurfürstlichen Palastes in Bonn.

Nr. I. Marsch (Piccolo, 2 Clarinetti, 2 Corni, 2 Clarini Timpani, 2 Violini, Viola und Bass).
II. Deutscher Gesang.
III. Jagdlied.
IV. Minnelied.
V. Kriegslied.
VI. Trinklied.
VII. Walzer oder Teutscher Tanz.
VIII. Coda.

13.

Trio für Clavier, Violine und Violoncell, Esdur. (Br. u. H. V. 127.)

Aus der Bonner Zeit.

In einem geschriebenen Verzeichniss Beethoven'scher Werke befindet sich folgende Notiz:

„Componirt anno 1791 und ursprünglich zu den 3 Trios Op. 1 bestimmt, aber von Beethoven als zu schwach weggelassen“:

deren Richtigkeit dahin gestellt bleiben mag.

Schindler sagt (Beethoven I. S. 10):

„Beethoven nannte es „einen der höchsten Versuche in der freien Schreibart“ und will es im Alter von 15 Jahren componirt haben.“

Später (S. 55) bezieht Schindler die obige Ueberlieferung auf das Trio, Op. 3.

Erschienen bei Dunst in Frankfurt a. M. 1836.

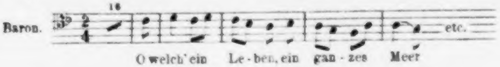
14.

Zwei Arien für 1 Singstimme und Orchester, als Einlagen statt Nr. 3 und Nr. 4 in Umlauf's Oper: „Die schöne Schusterin".

Componirt um 1791.

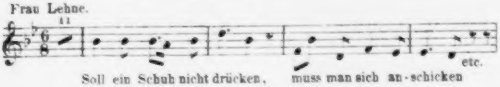
a) Für Tenor, 26 Seiten in Partitur. Eine Copie im Besitz des Herrn Haslinger in Wien hat folgenden Titel:

„Partituro. Arietto: „O welch' ein Leben." Dal Beethoven."


Baron.
16
O welch' ein Le-ben, ein gan-zes Meer
etc.

Ist später erschienen, als Lied Nr. 4 „Maigesang" vom Op. 52.

b) Für Sopran. 32 Seiten in Partitur. Ungedruckt. Das Ms. ist auch im Besitz des Herrn Haslinger.

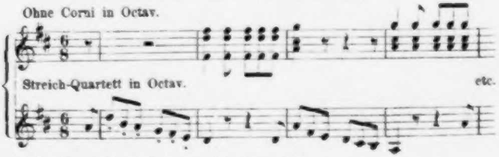

Frau Lehne.
11
Soll ein Schuh nicht drücken, muss man sich an-schicken
etc.

Umlauf's „Schöne Schusterin" wurde in Bonn im Winter 1789—1790 in Scene gesetzt.

15.

„Mit Madeln sich vertragen." Aria für Bassstimme und Orchester. Text aus Göthe's Claudine von Villabella. Ungedruckt.

Wahrscheinlich für die Bonner Oper geschrieben.


Ohne Corni in Octav.
Streich-Quartett in Octav.
etc.

Das Ms. ist im Besitz von Artaria u. Co.

16.

III Trios für Clavier, Violine und Violoncell. Esdur, Gdur, Cmoll. Op. 1. Dem Fürsten von Lichnowsky gewidmet.

Componirt 1791—92.

Titel der Original-Ausgabe:

„Trois Trios pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle. Composés et dediés à Son Altesse Monseigneur le Prince Charles de Lichnowsky par Louis van Beethoven. 1re Oeuvre No. 1. 2. 3. à Vienne chez Jean Cappi."

Folgende Anzeige erschien in der Wiener Ztg. vom 16. März 1795:

„Praenumeration auf Ludwig van Beethoven's 3 grosse Trios für das Pianoforte, Violin und Bass, welche binnen 6 Wochen bei Artaria gestochen erscheinen, und nach vorheriger Anzeige bei dem Verfasser gegen Zurückgabe des Scheins zu haben seyn werden. Der Preis eines vollständigen Exemplars ist ein Ducaten. Die Namen der Herren Praenumeranten werden vorgedruckt und sie geniessen den Vortheil, dass dieses Werk für Andere erst 2 Monate nach der Ablieferung, vielleicht auch nur gegen erhöhten Preis abgegeben wird. In Wien pränumerirt man bei dem Verfasser im Ogylsischen Hause in der Kreuzgasse hinter der Mionoriten-Kirche Nr. 35, im ersten Stock."

Von Artaria u. Co. „zu haben", sind diese Trios zuerst angezeigt in der Wiener Zeitung vom 21. October 1795. —

Schindler bemerkt (Beethoven I. 50):

„Das Trio in C-moll, welches in der Sammlung an dritter Stelle steht, war das zu allererst vollendete."

Die Gründe anzugeben, warum hier die Entstehung dieses Werkes in die Bonner Zeit zurückversetzt wird, würde zu weit führen. —

Das Quintett C moll Op. 104 ist ein Arrangement des obigen Trios Nr. 3. Angezeigt von Artaria u. Co. in der Wiener Ztg. vom 18. Febr. 1819.

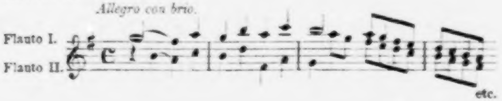
17.

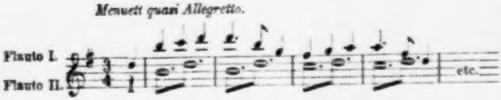
Flöten-Duett. Ungedruckt.

Componirt 1792.

Das Ms., im Besitz von Artaria u. Co., ist überschrieben:

„Für Freund Degenhart von L. v. Beethoven 1792. 23. August Abends 12."





18.

Trio für Violine, Bratsche und Violoncell, Es dur. Op. 3.

Componirt 1792.

Anzeige von Artaria u. Co. in der Wiener Ztg. vom 8. Febr. 1797: „Grand Trio per Violino, Viola e Violoncello, Op. 3."

Nach Wegeler („Notizen" 29. 30) entstand dieses Trio aus einem Versuche Beethoven's, ein Quartett für Graf Appony zu schreiben. Diese Angabe ist irrig und wird durch folgende Mittheilung widerlegt.

Im December 1792 reiste Abbe Clemens Dobbeler von Bonn ab, erst nach Hamburg, dann später nach England. Er nahm eine geschriebene Copie dieses Trio's mit und schon im Sommer 1793 wurde das Werk in Leicester in England gespielt.

Das Trio ist componirt „kurz vor seiner (Dobbelers) Abreise".

Die grosse Sonate für Clavier u. Violoncell, Es dur, Op. 64 (Nr. 64) ist ein Arrangement dieses Trios.

Angezeigt von Artaria u. Co. in der Wiener Ztg. vom 27. May 1807.

19.

Cantate auf Leopold II. Ungedruckt.

Componirt 1792.

Auch von diesem Werke haben wir nur (wie bei Nr. 10) folgende Anzeige (mitgetheilt von Herrn G. Nottebohm) in dem Auctionscatalog des Baron du Beine'schen Nachlasses (April 1813):

„Beethoven, Kantate auf Leopold II. S." (Schrift.)

Folgende Mittheilung von Wegeler (S. 15) mag sich auf dieses noch nicht aufgefundene Werk beziehen:

„Als Haydn zuerst aus England zurückkam, legte ihm Beethoven eine Cantate vor, welche von Haydn besonders beachtet und ihr Verfasser zu fortdauerndem Studium aufgemuntert wurde."

Dieser Besuch Haydn's in Bonn konnte nur im July 1792 stattfinden. Leopold II. starb den 1. März 1792.

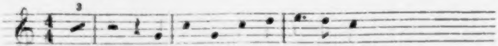
Der Kurfürst von Köln, Max Franz, war der jüngste Bruder von Kaiser Joseph II. und Leopold. Es ist denkbar, dass Beethoven auf Aufforderung des Kurfürsten, dessen Kammer-Musicus er war, die Cantaten schrieb. Vgl. Nr. 10.

20.

Lied für 1 Singstimme und Klavier. Ungedruckt.

Aus der Bonner Zeit.

Das Original-Ms., offenbar eine Knabenhandschrift, ist im Besitze von Artaria u. Co.

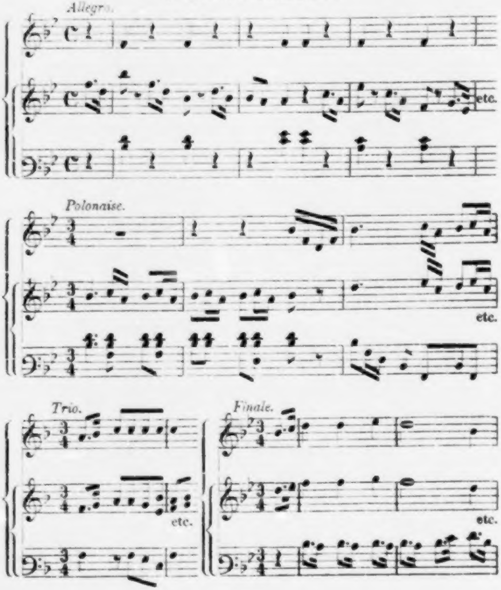

3
Erhebt das Glas mit froher Hand etc.

21.

Sonate für Klavier und Flöte. Ungedruckt.

Aus der Bonner Zeit.

Ms. im Besitze von Artaria u. Co.


Allegro.
etc.
Polonaise.
etc.
Trio.
etc.
Finale.
etc.

22.

Trio für Klavier, Flöte und Fagott. Ungedruckt.

Aus der Bonner Zeit.

Von diesem Werke haben wir nur folgende Anzeige im Auctionscataloge des Beethoven'schen Nachlasses:

„Nr. 179. Unbekanntes Trio für Pianoforte, Flöte und Fagott, frühere Arbeit noch in Bonn.“

Geschätzt zu 8 fl. Verkauft für 20 fl.

23.

„Der freie Mann“, Lied für eine Singstimme, Chor und Clavier. (Br. u. H. V. 146.)

Aus der Bonner Zeit.

Ein „von ihm sehr früh componirtes Lied“ sagt Wegeler (Notizen 47), der einen neuen Text „Was, was ist des Maurers Ziel?“ im Jahre 1797 unterlegte, mit welchem das Lied bei Simrock erschien.

24.

II leichte Sonatinen für Clavier, G dur, F dur. (Br. u. H. V. 131.)

Aus der Bonner Zeit (?).

Vielleicht sind diese dieselben, welche im Auctions-Catalog des Beethoven'schen Nachlasses angegeben sind:

„Nr. 157. Zwei vollständige kleine Stücke für P. F. aus seiner frühern Zeit.“ (Verkauft für 1 fl.)
Wenn nicht, könnte ihre Echtheit bezweifelt werden.

Nach Beethoven's Tode herausgegeben von Cranz in Hamburg.

25.

Octett für Blasinstrumente. Es dur. Op. 103.

Aus der Bonner Zeit.

Ueberschrift des Ms., im Besitz von Artaria u. Co.:

„Parthia in Es a due Oboe, due Clarinetti, due Corni, due Fagotti. di L. v. Beethoven.“

Nach dem Tode des Componisten von Artaria u. Co. herausgegeben.

Das Streichquintett, Op. 4 (siehe Nr. 38), und die Sonate für Clavier, Violine und Violoncell, Op. 63, sind Arrangements dieser Parthie.“

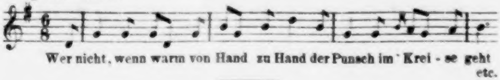
Diese Sonate (oder Trio) Op. 63 ist anno 1807 bei Artaria u. Co. erschienen.

26.

Lied für 1 Singstimme und Clavier mit Chor. Ungedruckt.

Aus der Bonner Zeit.

Das Ms., im Besitz von Artaria u. Co., ist überschrieben: „Punschlied."


Wer nicht, wenn warm von Hand zu Hand der Punsch im Krei - se geht
etc.

27.

Rondino für 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotte und 2 Hörner. Esdur. (Br. u. H. V. 124.)

Aus der Bonner Zeit (?).

Nach Beethoven's Tode von Diabelli u. Co. herausgegeben.

Wahrscheinlich für Churfürst Max Franz' Tafelmusik geschrieben.

28.

VIII **Gesänge und Lieder** für eine Singstimme und Clavier. Op. 52.

Zum Theil in Bonn componirt.

Nr. 1. Urian's Reise um die Welt. Text von Claudius.
– 2. Feuerfarb. – – Sophie von Mereau.
– 3. Liedchen von der Ruhe. – – Bürger.
– 4. Maigesang. – – Goethe.
– 5. Molly's Abschied. – – Bürger.
– 6. Ohne Liebe, lebe wer kann. – – Lessing.
– 7. Marmotte.
– 8. Das Blümchen Wunderhold. – – Bürger.

Anzeige vom Kunst- und Industrie-Comptoir in der Wiener Zeitung vom 26. Juni 1805:

„Beethoven, 8 Lieder von Göthe, Sophie Mereau und Andern, mit Begleitung des Pianoforte. Op. 52."

Wegeler (Notizen 16) erwähnt das erste Lied, als sehr früh in Bonn componirt; das vierte war ursprünglich auf den Text „O welch' ein Leben" etc., — Nr. 3 in Umlaufs „Schöne Schusterin" unzweifelhaft in Bonn für die Aufführung der Oper dort componirt. (Siehe Nr. 14.)

Ueber diese Lieder schreibt der Recensent in der Leipz. Allg. Mus.-Zeitung vom 28. August 1805:

„Von diesem ausgezeichneten, selbst in seinen Verirrungen oft bewundernswürdigen Künstler wären nun auch
„No. 3, diese acht Lieder? Ist das möglich? Es muss doch wol, da es

wirklich ist! Wenigstens stehet sein Name gross auf dem Titel gestochen, der Verleger ist angegeben, die Lieder sind in Wien, dem Wohnorte des Komp. herausgekommen, sie führen sogar die Nummer seines neuesten Werks — — Begreif es, wer es kann, dass von solch' einem Manne etwas so durchaus Gemeines, Armes, Mattes, zum Theil Lächerliches — nicht nur kommen kann, sondern sogar in's Publikum gebracht werden mag." etc.

Durch Ferd. Ries ist dieses Räthsel erlöst. Er schreibt (Not 124): „Alle Kleinigkeiten und manche Sachen, die er nie herausgeben wollte, weil er sie nicht seines Namens würdig hielt, kamen durch seine Brüder heimlich in die Welt. So wurden Lieder, die er jahrelang vor seiner Abreise nach Wien noch in Bonn componirt hatte, dann erst bekannt, als er schon auf einer hohen Stufe des Ruhms stand."

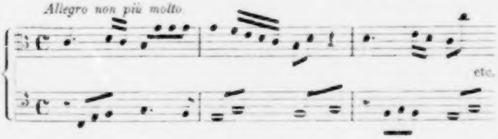
29.

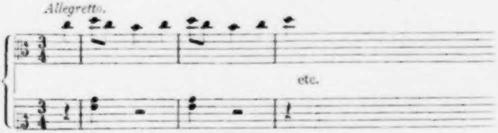
Duo (für eine Spieluhr?). Ungedruckt.

Aus der Bonner Zeit (?).

Das Ms., im Besitz von Artaria u. Co., ist überschrieben:

„Allegro non più molto
Allegretto et Trio di Beethoven."





30.

XII Variationen für Klavier und Violine, „Se vuol ballare", aus Figaro's Hochzeit. Eleonore von Breuning gewidmet (Br. u. H. V. S. 128.)

Erschien 1793.

Angezeigt von Artaria u. Co. in der Wiener Ztg. vom 31. Juli 1793. Beethoven schickte ein Widmungs-Exemplar der Variationen, An-

fangs November 1793 (vgl. Wegeler's Notizen S. 54—58), an Fräulein von Breuning und schrieb dabei:

„Sie erhalten hier eine Dedikation von mir an Sie, wobei ich nur wünschte, das Werk wäre grösser und Ihrer würdiger. Man plagte mich hier um die Herausgabe dieses Werkchens." etc.

31.

Vierhändige Variationen. Cdur. Thema von dem Grafen Waldstein. (Br. u. H. V. 129.)

Erschien 1794.

Der Titel der Original-Wiener-Ausgabe lautet:

„Variations à quatre mains pour le Clavecin ou Forte-Piano, composées par Louis van Beethoven. à Vienne chez Artaria et Co. ƒ 1. 12."

Angezeigt auch von Johann Traeg in der Wiener Zeitung vom 21. Januar 1795:

„Beethoven. Variations à 4 mains."

Auch von Simrock in Bonn verlegt.

Ob nicht vielleicht früher in Bonn componirt?

32.

XIII Variationen für Clavier. Adur. „Es war einmal ein alter Mann." Thema aus der Oper „das rothe Käppchen". (Br. u. H. V. 134.)

Erschienen 1794.

Wahrscheinlich sind diese Variationen aus der Bonner Zeit, da Dittersdorf's „Rothes Käppchen" dort auf dem Hoftheater oft aufgeführt wurde.

33.

Erstes Concert für Clavier und Orchester. Cdur. Op. 15. Der Fürstin Odescalchi geb. Gräfin Keglivics gewidmet.

Componirt 1795.

In Glöggl's Neue Wiener Musik-Zeitung vom 26. August 1853 theilt Alois Fuchs Folgendes mit:

„Im 79. Concert [der Wiener Tonkünstler-Gesellschaft] am 29. März 1795, spielte Ludwig van Beethoven ein neues Clavier-Conzert von seiner Composition."

Ueberschrift des Ms., im Besitz des Herrn C. Haslinger:

„Concerto da L. v. Bthvn."

Anzeige von T. Mollo u. Co. in der Winer Ztg. vom 21. März 1801:

„L. v. Beethoven, Grand Concert für das Clavier mit Begleitung von mehreren Instrumenten. Op. 15. 4 ƒ 30 kr.“

Dr. Wegeler sagt („Notizen“ 36):

„Erst am Nachmittag des zweiten Tags vor der Aufführung seines ersten Concertes schrieb er das Rondo.“

Drei Cadenzen zum ersten Satze dieses Concerts (ein davon aber nicht complet) in Beethoven's Handschrift, sind im Besitz des Herrn Haslinger.

34.

XII Variationen für Clavier. Cdur. Thema: „Menuet à la Vigano.“
(Br. u. H. V. 133.)

Componirt 1795.

Titel der Original-Ausgabe:

„XII Variazioni per il Clavicembalo o Piano-Forte, sul Menuetto balleto dalla Sig^a Venturini e Sig^r Chechi nel Ballo delle Nozze disturbate, del Sig^r Luigi van Beethoven. No. 3.
637. In Vienna presso Artaria e Comp.“

Angezeigt in der Wiener Zeitung vom 27. Februar 1796.

Die erste Aufführung dieses Ballets im Hoftheater zu Wien fand statt am 18. Mai 1795.

35.

IX Variationen für Clavier. Adur. Thema: Quant' è più bello, aus Paisiello's Oper: La Molinara. Dem Fürsten Lichnowsky gewidmet.
(Br. u. H. V. 132.) Nr. 2.

Erschien 1796.

Titel der Original-Ausgabe:

„Variazioni della Thema: Quant' è piu bello l'Amor contadino, nell' Opera La Molinara per il Piano-Forte. Composte e dedicate a Sua Altezza il Signore Principe Carlo de Lichnowsky. Del Signore Luigi van Beethoven.
3. In Vienna Presso Giov. Traeg. No. II.“

Angezeigt in der Leipziger Zeitung vom 28. November 1796. (Nach Gerber erschienen 1797.)

36.

XII deutsche Tänze für Orchester. (Br. u. H. V. 137.)

Componirt 1795.

In der Wiener Zeitung vom 14. und 18. November 1795 zeigten die bildenden Künstler ihren jährlichen Maskenball für den 22sten mit folgender Bemerkung an:

„Die Musik zu den Menuetten und deutschen Tänzen ist für diesen Ball wieder eine ganz neue Bearbeitung. Für den grösseren [Redouten-] Saal hat sie — — Süssmeyer, und für den kleinen Saal die Meisterhand des Herrn Ludwig van Beethoven, aus Liebe zur Kunstverwandschaft verfertigt."

Anzeige von Artaria u. Co. in der Wiener Ztg. vom 16. December 1795:

„Von Herrn Ludwig van Beethoven 12 neue Menuets und 12 deutsche Tänze im Clavierauszuge, welche bei dem am 22. November d. J. zum Besten der Künstlergesellschaft in dem k. k: Redoutensaal gegebenen Maskirten-Ball aufgeführt und bekanntermassen mit Beyfall aufgenommen sind. Dieser Klavierauszug ist vom Herrn Verfasser selbst verfertigt worden. Hievon kosten die Menuetten 45 kr. Die Deutschen Tänze 45 kr."

Anzeige von Johann Traeg in der Wiener Ztg. vom 19. December 1798:

„Redouten-Menuetten und Redouten-Deutsche von Beethoven mit allen Stimmen, jede 4 *fl.* 30 kr."

37.

XII Menuetten für Orchester. (Br. u. H. V. 139.)

Aufgeführt im k. k. kleinen Redoutensaale in Wien 22. Nov. 1795.

Klavier-Auszug „vom Herrn Verfasser selbst," angezeigt von Artaria am 6. December 1795.

Siehe Nr. 36.

38.

Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell. Esdur. Op. 4.
Nach der „Parthia in Es" (Nr. 25)
arrangirt 1795.

Angezeigt von Artaria u. Co. in der Wiener Zeitung vom 8. Februar 1797 als „ganz neu":

„Quintetto per 2 Violini, 2 Viole e Violoncello. Op. 4. 2 *fl.*"

Wegeler schreibt („Notizen" 30):

„Hier (bei Lichnowsky) trug 1795 Graf Appony Beethoven auf, gegen ein bestimmtes Honorar ein Quartett zu componiren." . . . „Auf meine oft wiederholte Erinnerung an diesen Auftrag machte Beethoven sich zweimal ans Werk, allein beim ersten Versuch entstand ein grosses Violin-Trio (Op. 3), bei dem zweiten ein Violin-Quintett (Op. 4)."

Siehe Nr. 18.

39.

VI **Variationen für Clavier**, Gdur. Thema: Nel cor piu non mi sento, aus Paisiello's: La Molinara Nr. 3. (Br. u. H. V. 132.)

Componirt 1795.

Titel der Original(?)-Ausgabe:

„Variazioni sopra il Duetto „Nel cor piu non mi sento" dell' Opera „La Molinara, per il Piano-Forte, del Signore Luigi van Beethoven. No. 3. Vienna presso A. Diabelli e Comp., Graben Nr. 1133."
No. 302.

Anzeige von Johann Traeg in der Wiener Ztg. vom 30. Decbr. 1795:

„Variazioni per il Clav. del Sign. van Beethoven. Diese Variationen sind ganz neu. Sie sind leicht, fliessend und durchaus naif. 40 kr." — Nachher als „Op. 3" angezeigt.

Wegeler („Notizen" 80) erzählt:

„Beethoven war mit einer ihm sehr werthen Dame in einer Loge, als eben La Molinara aufgeführt wurde. Bei dem bekannten: Nel Cuor piu non mi sento, sagte die Dame: sie habe Variationen über dieses Thema gehabt, sie aber verloren. Beethoven schrieb in der Nacht die VI Variationen hierüber und schickte sie am andern Morgen der Dame mit der Aufschrift: Variazioni u. s. w. Perdute par la — — ritrovate par Luigi van Beethoven."

40.

III **Sonaten für Clavier**. Fmoll, Adur, Cdur. Op. 2. Joseph Haydn gewidmet.

Erschien 1796.

Titel der Original-Ausgabe:

„Trois Sonates pour le Clavecin ou Piano-Forte, composées et dediées A. Mr Joseph Haydn. Docteur en musique par Louis van Beethoven. Oeuvre II. à Vienne chez Artaria et Comp."

Anzeige von den Verlegern in der Wiener Ztg. vom 9. März 1796:

„3 Sonaten für das Fortepiano von Herrn Ludwig van Beethoven.

„Da das vorige Werk dieses Herrn Verfassers, die bereits in Händen des Publicums befindlichen 3 Clavier Trios, Opera 1 desselben, mit so vielem Beyfall aufgenommen worden sind, so verspricht man sich das Nämliche von dem gegenwärtigen Werke, um so mehr, da es ausser dem Werth der Composition noch auch das an sich hat, dass man aus demselben nicht nur die Stärke, die H. v. Beethoven als Clavierspieler besitzt, sondern auch die Delicatesse, mit welcher er dieses Instrument zu behandeln weiss, ersehen kann. Man hat daher auch auf die Schönheit und Correctheit der Auflage die möglichste Sorgfalt angewendet. Der Preis ist 3 fl."

Das Adagio der 1sten Sonate ist dem Quartette in C dur, vom Jahre 1785 (siehe Nr. 8), entnommen.

In Schönfeld's „Jahrbuch der Tonkunst für Wien und Prag" (S. 8) findet sich folgende, wenigstens acht Monate vor dem Erscheinen dieser Sonaten geschriebene Notiz: „Man hat schon mehrere schöne Sonaten von ihm; worunter sich seine Letzteren besonders auszeichnen." Ein Beweis, dass sie, wie auch andere, schon im Frühjahr 1795 in Wien handschriftlich bekannt waren.

41.

Sonate für Clavier. (Bruchstück.) C dur. (Br. u. H. V. 130.)

Componirt 1796.

Ein nachgelassenes unvollständiges Werk, herausgekommen bei Dunst in Frankfurt und dem Fräulein Eleonore von Breuning gewidmet. Der erste Satz ist vollständig. Der zweite Satz, Adagio, bricht mit dem 25. Tact ab und wurde von Ries vollendet.

42.

Scene und Arie für Sopran und Orchester. „Ah! perfido." Op. 65. Der Gräfin Clari gewidmet.

Componirt 1796.

Erschienen bei Hofmeister und Kühnel im Clavierauszuge um 1810.

Schindler theilt Folgendes aus einem Briefe von Alois Fuchs mit:

„Ich besitze eine geschriebene Partitur hievon, auf welcher der Titel ganz eigenhändig von Beethoven geschrieben ist und so lautet: „Une grande Scene mise en musique par L. van Beethoven à Prague 1796. Dedicata alla Signora Contessa di Clari." In der Partitur selbst ist Beethoven's Hand sehr häufig sichtbar. Auf dem Titelblatt steht von seiner Hand: Opus 46." (Schindler, Beethoven I. 58.)

Auf dem Programm zum Concert der Madame Duschek in Leipzig, 21. November 1796, steht:

„Eine Italienische Scena componirt für Madame Duschek von Beethoven."

Siehe auch Gerichtliche Inventur Nr. 168, im Anhang.

43.

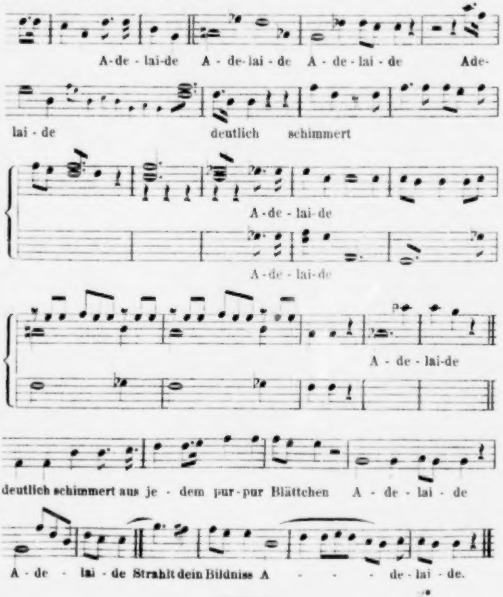
Adelaide, für eine Singstimme und Clavier. Op. 46.

Componirt 1796.

Anzeige v. Artaria u. Co. in der Wiener Ztg. v. 8. Febr. 1797: „ganz neu", „Adelaide von Matthison, eine Kantate für eine Singstimme mit Begleitung des Klaviers. 40 kr."

Herr Gustav Nottebohm hat einen Entwurf zwischen den Compositions-Uebungen Beethoven's bei Albrechtsberger gefunden. (Vgl. Leipz. Allg. Mus.-Ztg. 1863, S. 826.) Ein Entwurf in Facsimile steht in Seyfried's Studien; und noch ein dritter ist im Besitze von Artaria u. Co. unter einer Menge anderer Skizzen. Das Original des Folgenden ist im Besitze des Componisten Herrn Joseph Dessauer in Wien.

Beethoven's Brief an den Dichter, Matthison, bei der Uebersendung seiner Composition, ist gedruckt in der „N. Zeitsch. f. Musik" VII. Nr. 51.


A-de - lai-de
A - de-lai - de
A - de - lai - de
Ade-
lai - de
deutlich
schimmert
A-de - lai-de
A-de - lai-de
A - de - lai-de
deutlich schimmert aus je - dem pur-pur Blättchen
A - de - lai - de
A - de - lai - de
Strahlt dein Bildniss
A - - - - de - lai - de.

44.

II Sonaten für Clavier und Violoncell, Fdur, Gmoll. Op. 5. Friedrich Wilhelm II Könige von Preussen gewidmet.

Componirt in Berlin 1796.

Titel der Original-Ausgabe:

„Deux grandes Sonates pour le Clavecin ou Piano-Forte avec un Violoncelle obligé. Composées et dediées a Sa Majesté, Frédéric Guillaume II. Roi de Prusse par Louis van Beethoven. Oeuvre 5me A Vienne chez Artaria et Compagnie."

Angezeigt in der Wiener Zeitung vom 8. Februar 1797 unter „folgenden Music ganz neu":

„Beethoven: Deux grandes Sonates pour le Clavecin avec une Violoncelle obligée. Op. 5. — 3 *fl.*"

Ries sagt (Notizen 109):

„In Berlin spielte er (Beethoven) einigemal bei Hofe (beim Könige Friedrich Wilhelm II.), wo er auch die zwei Sonaten mit obligatem Violoncello, Op. 5, für Duport (ersten Violoncellisten des Königs) und für sich componirte und spielte."

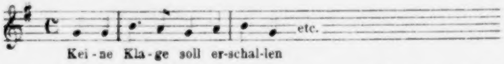
45.

Lied für 1 Singstimme und Clavier.

Componirt 1796.

Titel der Original-Ausgabe, welche bei Artaria u. Co. erschien:

„Abschiedsgesang an Wiens Bürger beim Auszug der Fahnendivision des Corps der Wiener Freywilligen von Friedelberg; in Musik gesetzt von Louis van Beethoven. Dem Herrn Commandanten des Corps Obristwachtmeister v. Kövesdy gewidmet vom Verfasser. Wien den 15. November 1796."



Ist auch als Trinklied: „Lasst das Herz uns froh erheben", bei Schott in Mainz erschienen. (Br. u. H. V. 148.)

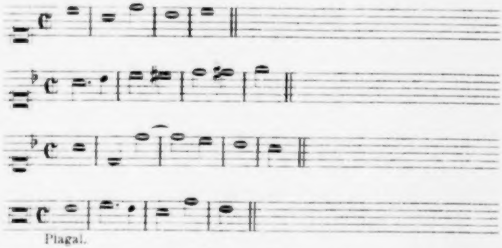
46.

Thematisches Verzeichniss der von Beethoven bei Albrechtsberger geschriebenen Fugen, mitgetheilt von Herrn Gustav Nottebohm. (Vergl. Leipz. Allg. Mus.-Zeitung, 1863, Nr. 41 et seq. und Seyfried's „Beethoven's Studien".)

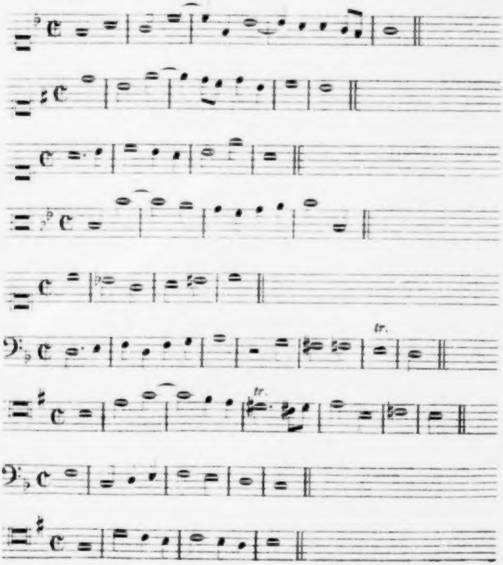
Componirt um 1795—96.

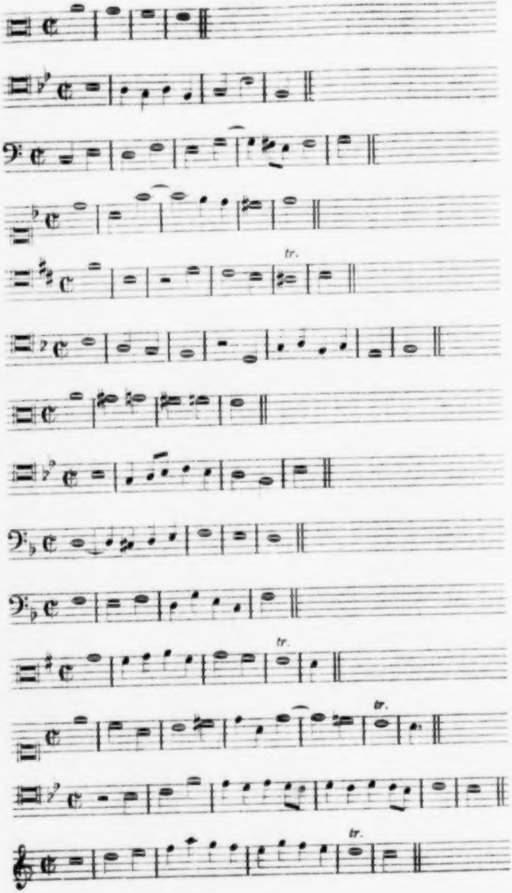
I.

Zwei-, Drei- und Vierstimmige Fugen über von Albrechtsberger gegebenen Themen.



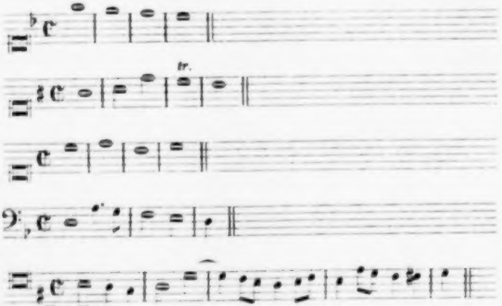
Plagal.



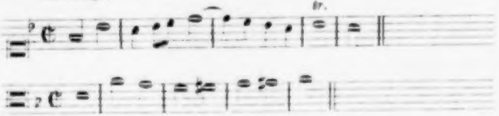

tr.
tr.
tr.
tr.

II.

Choral- und andere Fugen.

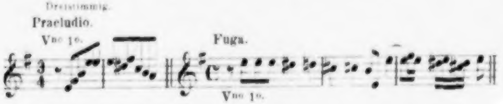


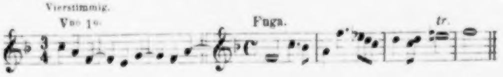
Choralfuge.

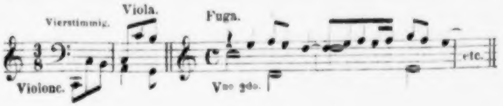


III.

Drei Fugen mit Vorspielen für Streichinstrumente.


Dreistimmig.
Praeludio.
Vno 1o.
Fuga.
Vno 1o.


Vierstimmig.
Vno 1o.
Fuga.
tr.


Vierstimmig.
Viola.
Fuga.
Violonc.
Vno 2do.
etc.

47.

XII Variationen für Clavier. A dur. Thema: **Danse Russe.** Der Gräfin von Browne gewidmet. (B. u. H. V. 138.)

Componirt 1796.

Titel der Original-Ausgabe:

„XII Variations pour le Clavecin ou Piano-Forte, sur le Danse Russe, dansée par Mlle. Cassentini dans le ballet: Das Waldmädchen, composées et dediées à Madame la comtesse de Browne, née de Vietinghoff, par Louis van Beethoven. No. 4.
696. A Vienne chez Artaria et Comp."

Angezeigt in der Wiener Zeitung vom 29. April 1797.

Das Ballet wurde im Hoftheater in Wien am 3. September 1796 zum ersten Mal aufgeführt.

48.

Vierhändige Sonate für Clavier. D dur. Op. 6.

Erschienen im Winter 1796 – 97.

Titel der Original-Ausgabe:

„Sonate à quatre Mains pour le Clavecin ou Forte-Piano composé par Louis van Beethoven. Oeuvre 6. A Vienne chez Jean Cappi. 1 fl."

Nach Gerber erschienen „bei Artaria 1797,"

Nach Schindler (I. 55) „bei Eder."

49.

Lied für 1 Singstimme und Clavier.

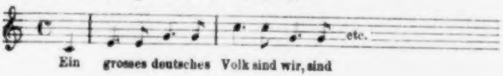
„Kriegslied der Oesterreicher."

Componirt (?) 14. April 1797.

Titel der Originalausgabe: „Kriegs-Lied der Oesterreicher von Friedelberg. In Musik gesetzt fürs Clavier von Ludwig van Beethoven. Wien den 14. April 1797. In Wien bei Artaria u. Comp. 20 kr."

Angezeigt von Artaria u. Co. in der Wiener Ztg. vom 29. April 1797:

„Oesterreich's Kriegslied von Friedelberg, in Musik gesetzt für das Klavier von Ludwig van Beethoven. 20 kr."



50.

Serenade für Violine, Bratsche und Violoncell. Ddur. Op. 8.

Erschienen 1797.

Anzeige von Artaria u. Co. in der Wiener Ztg. vom 7. October 1797: „Serenate per Violino, Viola e Violoncello. Op. 8. 2 fl.“

Notturno für Clavier und Bratsche. Ddur. Op. 42.

Von Hoffmeister (in Wien) wurde in der Wiener Zeitung vom 14. April 1804 angezeigt:

Beethoven Notturno für Clavier und Alto nach einem Notturno (Op. 8) arrangirt, und vom Autor selbst durchgesehn. Op. 42.

51.

Sonate für Clavier. Esdur. Op. 7. Der Gräfin Babette von Keglevics gewidmet.

Erschienen 1797.

Titel der Original-Ausgabe:

„Grande Sonate pour le Clavecin ou Piano-Forte composée et dediée a Mademoiselle la comtesse Babette de Keglevics par Louis van Beethoven. Oeuvre 7. A Vienne chez Artaria et Comp.“

Angezeigt in der Wiener Zeitung vom 7. October 1797:

„Grande Sonate pour le Pianoforte. Op. 7. 1 fl. 30 kr.“

52.

Trio für 2 Oboen und englisches Horn. Cdur. Op. 87.

Aufgeführt in Wien 23. Dec. 1797.

Ueberschrift des Ms. (zum grössten Theil in Beethoven's Handschrift) im Besitz von Artaria u. Co.:

„Terzetto, Oboe 1mo, Oboe 2do, Corno Anglaise, oder due violini e viola, da L. van Beethoven.“

Dieses Werk hat ursprünglich die Opuszahl 29, was wohl Anno 1797 als Datum der Composition andeutet; Alois Fuchs aber giebt „1794“ an.

Angezeigt von Artaria u. Co. in der Wiener Ztg. vom 12. April 1806:

„Beethoven. Grand Trio pour 2 Violons et Viole tiré d'un Trio pour 2 Hautbois et Cor Anglais. (Op. 29.)

— Sonate pour le Clavecin avec Violon tirée d'un Trio. [do.]

— Grosses Trio für 2 Oboen und 1 englisches Horn. [do.]

Die Sonate ist zuerst erschienen.

Andere Uebersetzungen, herausgegeben von verschiedenen Verlegern, tragen auch die Opuszahl 29.

53.

III **Trios für Violine, Bratsche und Violoncell.** Gdur, Ddur, Cmoll. Op. 9. Dem Grafen von Browne gewidmet.

Erschienen 1798.

Anzeige von Johann Traeg in der Wiener Ztg. vom 25. Juli 1798:

„Beethoven, 3 Trios pour un Violin, Alto et Violoncello. Op. 9. 3 fl. 30 kr.“

Bei der Wiederholung dieser Anzeige wurde folgendes zugesetzt:

„Der Verleger dieser Trios will nur mit einigen Worten bemerken, dass er keinen Fleiss und keine Kosten gespart hat um das Aeusserliche dem innerlichen Werth dieses vortrefflichen Werks nur einigermassen gleich zu machen. Er hofft, dass dieses Werk durch Correctheit, Nettigkeit und Güte des Papiers sich auszeichnen wird“ etc.

54.

Quintett für Clavier, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott. Esdur. Op. 16. Dem Fürsten von Schwarzenberg gewidmet.

Aufgeführt 2. April 1798.

Titel der Original-Ausgabe:

„Grand Quintetto pour le Forte-Piano avec Oboë, Clarinette, Basson et Cor, ou Violon, Alto et Violoncelle, composé et dedié A Son Altesse Monseigneur le Prince Regnaut de Schwarzenberg, etc., etc., par Louis van Beethoven. Oeuvre 16. Wien bey T. Mollo.“

Angezeigt in der Wiener Zeitung vom 21. März 1801.

Ueber die Aufführung dieses Quintetts im Concerte der Tonkünstlergesellschaft berichtet die Wiener Zeitung vom 7. April 1798 Folgendes:

„— spielte Herr v. Beethoven von seiner Erfindung ein Quintett auf dem Pianoforte begleitet mit einer Hautbois vom Herrn Triebensee, Kapellmeister, und einem Klarinet vom Herrn Beer (beide im Dienst des Fürsten Liechtenstein), dann mit einem Fagott vom Herrn Mathuschek, und einem Waldhorn vom Herrn Nickel. Alle erhielten den ungetheilsten und lebhaftesten Beyfall.“ —

„Aus seinem Clavier-Quintett mit vier Blasinstrumenten, sagt Ries (Notizen 93), bildete er das Clavier-Quartett mit drei Saiteninstrumenten.“

Als Streichquartett Op. 75 erschienen bei Artaria u. Co. anno 1810 oder 1811.

56.

III Sonaten für Clavier. C moll, F dur, D dur. Op. 10. Der Gräfin von Browne gewidmet.

Erschienen 1798.

Anzeige vom Verleger in der Wiener Zeitung vom 7. July 1798:

„Bei Mir endesgenannten werden binnen 6 Wochen 3 sehr schöne Claviersonaten ohne Begleitung, komponirt von Herrn Ludwig van Beethoven herauskommen. Da ich nun in Rücksicht der Kosten einigermassen gedeckt zu sein wünsche und der Name des Herrn Verfassers dem Publikum für die Güte seiner [Arbeit] hinlänglich bürgt: so wage ich es hiermit eine Subscription auf gedachtes Werk zu eröffnen und den Termin derselben auf 6 Wochen festzusetzen."

Titel der Original-Ausgabe:

„Trois Sonates pour le Clavecin ou Piano-Forte Composées et Dediées à Madame la Comtesse de Browne, née de Vietinghoff par Louis van Beethoven. Oeuvre 10. à Vienne chez Joseph Eder, sur le Graben."

Am 26. September als erschienen angezeigt.

57.

XII Variationen für Clavier und Violoncell (oder Violine). F dur. Op. 66. Thema: „Ein Mädchen oder Weibchen."

Erschienen 1798.

Titel einer alten (Original-?) Ausgabe:

„XII Variations sur le Thème: Ein Mädchen oder Weibchen: pour le pianoforte avec un Violoncelle (ou Violon) obligé composées par Louis van Beethoven."

Anzeige von Johann Traeg in der Wiener Zeitung vom 22. September 1798:

„Beethoven, 12 Var. sur l'Air (Ein Mädchen oder Weibchen) pour le Pianoforte avec un Violoncelle obligé. Nr. 6." 45 kr.

Wie sind diese „Var. Nr. 6" zur Opuszahl 66 gekommen?

58.

Zweites Concert für Clavier und Orchester. B dur. Op. 19. C. Nikl, Edlem von Nikelsberg gewidmet.

Componirt 1798.

Das Ms., im Besitz des Herrn Carl Haslinger in Wien, ist von Beethoven überschrieben:

„Concerto per il Pianoforte da L. v. Beethoven."

Titel der Original-Ausgabe:

„Concert pour le Pianoforte avec 2 Violons, Viole, Violoncelle et Basse, une Flûte, 2 Oboes, 2 Cors, 2 Bassons, composé et dedié à Monsieur Charles Nikl, Noble de Nikelsberg, Conseiller Aulique de Sa Majesté Imperiale et Royale, par Louis van Beethoven. Oeuvre XIX. A Vienne chez Hoffmeister et Comp., à Leipsic au Bureau de Musique."

Erschienen gegen Ende 1801, und angezeigt in der Wiener Zeitung vom 16. Januar 1802.

Siehe Briefe von Beethoven in „Neue Zeitschrift für Musik." VI. No. 19 und 21 (7. und 14. März 1837).

Ueber die Entstehung dieses Concerts berichtet W. J. Tomaschek:

„Im Jahre 1798 — — — kam Beethoven, der Riese unter den Klavierspielern, nach Prag. — — — — — Ich hörte Beethoven in seinem zweiten Konzerte, dessen Spiel und auch dessen Komposition nicht mehr den gewaltigen Eindruck auf mich machten. Er spielte diesmal das Konzert in B dur, das er in Prag erst komponirte."

Eine Cadenz zum ersten Satze dieses Concerts, eigenhändig von Beethoven geschrieben, besitzt Herr Carl Haslinger in Wien.

59.

Trio für Clavier, Clarinette (oder Violine) und Violoncell. B dur. Op. 11. Der Gräfin von Thun gewidmet.

Erschienen 1798.

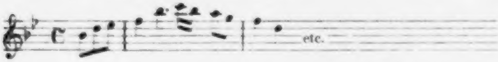
Titel der Original-Ausgabe:

„Grand Trio pour le Piano-Forte avec une Clarinette ou Violon, et Violoncelle, Composé et Dedié à Son Excellence Madame la Comtesse

de Thunn née Comtesse d'Uhlefeld par Louis van **Beethoven.** Oeuvre **XIme. A** Vienne **chez T. Mollo.** 2 *fl.*"

Angezeigt in der Wiener Ztg. vom 3. October 1798 **als „ganz neu".**

Das Thema der Variationen, nämlich:



ist aus Weigls „Gli **amori marinari**, Der Corsar, oder die Liebe unter **den Seeleuten" und zwar** das Schluss-Allegretto des Terzetts Nr. 12 **gegen Ende der Oper.**

Die erste **Aufführung** dieser Oper fand am 15. October 1797 statt. (**Wiener** Zeitung 18. October 1797.)

60.

III **Sonaten für Clavier und Violine.** Ddur, Adur, Esdur. Op. 12. F. A. Salieri gewidmet.

Erschienen im Winter 1798—99.

Titel der Original-Ausgabe:

„Tre Sonate per il Clavicembalo o Forte-Piano con un Violino, Composte e Dedicate al Sig^r Antonio Salieri primo Maestro di Capella della Corte Imperiale di Vienna etc. etc., dal Sig^r Luigi van Beethoven. Opera 12. A Vienna presso Artaria e Comp."

Von den Verlegern als „neu zu haben" angezeigt in der Wiener Zeitung vom 12. Januar 1799.

61.

VIII **Variationen für Clavier.** Cdur. Thema aus Gretry's „Richard Löwenherz" „Une fièvre brûlante." (Br. u. H. V. 133.)

Erschienen 1798.

Titel der Original-Ausgabe:

„VIII Variations sur un Thème (Mich brennt ein heisses Fieber) de l'Opera Richard Löwenherz pour le Piano-Forte, composées par Louis van Beethoven. No. 7.
303. A Vienne chez Cappi et Diabelli, Kohlmarkt No. 300."

Anzeige von Johann Traeg in der Wiener Zeitung vom 7. November 1798:

„Beethoven Louis, 8 Var. sur l'air (Mich brennt ein heisses Fieber) aus Richard Löwenherz, pour le Pianoforte. Nr. 7. 45 kr."

Ueber die Aufführungen von Richard Löwenherz in Wien theilt Dr. Sonnleithner Folgendes mit:

„Diese Oper von Gretry wurde zuerst im Hoftheater am 7. Januar 1788 gegeben. In den nächstfolgenden 11 Jahren wurde sie hier gar nicht gegeben."

„Ein Ballet. „Richard Löwenherz" wurde im Hoftheater am 2. Februar 1795 gegeben, mit Musik von Josef Weigl; ob darin die Ballade von Gretry benutzt war, welche Beethoven variirte, weiss ich nicht; das Ballet wurde in späteren Jahren nicht mehr gegeben; wohl aber die Musik am 30. Marz 1798 in einem Concert angeführt, welches Weigl gab."

62.

VI leichte Variationen für Clavier oder Harfe. Fdur. Thema: Air Suisse. Nr. 12. (Br. u. H. V. 155.)

Erschienen 1799(?).

Titel der Original(?)-Ausgabe:

„Six Variations faciles pour le Clavecin ou Harfe (sur un Air Suisse) par Louis van Beethoven. Nr. 12.
1035. A Vienne chez Jean Cappi. Place St. Michel Nr. 5."

Die älteste vorhandene Notiz, diese Variationen betreffend, ist aus Gayl und Hedler's (Frankfurt a. M.) Catalog für das Jahr 1799: „Zu haben."

„Beethoven, P. F. Trio Op. 11. Wien 1799.
— Rondo. Bonn.
— 6 Var. faciles d'un Air Suisse. Bonn Nr. 6."

63.

Rondo für Clavier. Cdur. Nr. 1 vom Op. 51.

Erschienen 1798.?

Dieses Rondo in der Bonner Ausgabe ist in Gayl und Hedler's (Frankfurt a. M.) Catalog von „Musik zu haben" etc. vom J. 1799 angezeigt. Die Verlagsnummer bei Simrock ist 57; bei Artaria u. Co. 711; dies deutet auf 1798 als die Zeit der Herausgabe.

Späterhin zusammen mit dem Rondo in Gdur wurde dieses Stück verlegt als Op. 51.

Im Catalog vom Kunst- und Industrie-Comptoir in Wien Anno 1805 der „Werke des Herrn Ludwig van Beethoven" sind die Rondos noch einzeln angeführt.

Im Breitkopf u. Härtel'schen Catalog zur Jubilatemesse 1798 sind **angezeigt:**

„**Rondo pour le clavecin ou pianoforte.** Ar. (taria) 8 Gr.

Rondo pour le pianoforte. Sk. (Simrock) 8 Gr."

64.

Sonate für Clavier. Cmoll. Op. 13. Dem Fürsten Lichnowsky gewidmet.

Erschienen 1799.

Titel der Original-Ausgabe:

„Grande Sonate pathetique pour le Clavecin ou Piano-Forte, Composee et Dediee a Son Altesse Monseigneur le Prince Charles de Lichnowcky par Louis van Beethoven. Oeuvre 13. Bey Joseph Eder am Graben."

Angezeigt „zu haben" bei Hoffmeister (auf dem Kohlmarkt in Wien) in der Wiener Zeitung vom 18. Dec. 1799:

„Beethoven Grande Sonate für das Pianoforte. Op. 13. 2 fl."

65.

X Variationen für Clavier. Bdur. Thema: La Stessa la Stessissima, aus Salieri's „Falstaff". Der Gräfin B. Keglivics gewidmet. Nr. 8. (Br. u. H. V. 133.)

Componirt 1799.

Titel der Original-Ausgabe:

„X Variations pour le Clavecin ou Piano-Forte sur le Duo: La Stessa la Stessissima dell Opera Fallstaff osia le tre Burle, Composees et Dediées à Mademoiselle la Comtesse Babette de Keglivics, par Louis van Beethoven. Nr. 8.

807. à Vienne. Artaria et Comp."

Angezeigt als Nr. 6 in der Wiener Zeitung vom 2. März 1799.

Die Oper „Fallstaff" wurde, im Hoftheater zu Wien, am 3. Januar 1799 zum ersten Mal aufgeführt.

66.

VIII Variationen für Clavier. Fdur. Thema aus Süssmayr's: „Solimann II." (Br. u. H. V. 134.)

Componirt 1799.

Angezeigt von Hoffmeister in der Wiener Ztg. vom 18. Dec. 1799:

Beethoven, 6 (?) Variationen „Tändeln und scherzen".

Süssmayr's Oper wurde zum ersten Mal aufgeführt 1. October 1799.

67.

VII **Variationen für Clavier.** Fdur. Thema aus Winter's „Unterbrochenes Opferfest.“ (Br. u. H. V. 134.)

Erschienen 1799.

Titel der Original-Ausgabe:

„VII Variazioni dell Quartetto — Kind willst du richtig [sic] schlafen, dell Opera: Das Opferfest, per Clavicembalo o Piano-Forte, dal Sig^r Luigi van Beethoven. In Vienna
921. presso T. Mollo e Co. Nr. 9.“

Erschienen auch um dieselbe Zeit mit französischem Titel bei Jean Cappi.

Angezeigt von T. Mollo u. Co. in der Wiener Zeitung vom 21. December 1799.

Bei Andre in Offenbach. Anno 1800:

„Beethoven et Hoffmann. Variations“ etc. etc.

Winter's „Opferfest“ wurde zum ersten Mal am 15. Juni 1796 im Hoftheater zu Wien gegeben.

68.

II **Sonaten für Clavier.** Edur. Gdur. Op. 14. Der Baronin Braun gewidmet.

Erschienen 1799.

Titel der Original-Ausgabe:

„Deux Sonates pour le Piano-Forte. Composées et Dediées à Madame la Barone de Braun par Louis van Beethoven. Oeuvre 14.
A Vienne chez T. Mollo et Comp.“

Anzeige von den Verlegern in der Wiener Ztg. vom 21. Dec. 1799:
„L. v. Beethoven. 2 Sonaten für das Klavier. Op. 14. 2 fl. 20 kr.“

69.

Septett für Violine, Bratsche, Horn, Clarinette, Fagott, Violoncell und Contrebass. Esdur. Op. 20.

Aufgeführt 2. April 1800.

Eigenhändiger Titel des Ms., im Besitze von Herrn Paul Mendelssohn:

„Septetto da L. v. Beethoven.“

Erschienen in zwei Heften bei Hofmeister und Kühnel in Leipzig.

und angezeigt von Hoffmeister (in Wien) in der Wiener Zeitung vom 28 July 1802, wie folgt:

„Neu zu haben:

Beethoven (van, Louis) Septetto pour Violon, Alto, Clarinette, Corno, Basso, Violoncelle et Contrebasse. Oeuvre 20. in 2 Partieen. No. I. et II. jede 2 fl."

Siehe Beethoven's Briefe abgedruckt in der Neuen Zeitschrift für Musik, B. VI. Nr. 19.

Das vierte Stück im Programm zu Beethoven's Concert am 2. April 1800, war:

„Ein Ihrer Majestät der Kaiserinn allerunterthänigst zugeeignetes und von Hrn. Ludwig van Beethoven komponirtes Septett auf 4 Saiten- und 3 Blas-Instrumente gespielt von denen Herren Schuppanzigh, Schreiber, Schmidlecker, Bär, Nickel, Mattauschek und Dietzel."

Von den Arrangements des Septetts berichtet Ries (Weg. u. Ries „Notizen" S. 93):

„Aus seinem berühmten Septett arrangirte er: 1. Ein Violin-Quintett, und 2. ein Clavier-Trio."

In der Wiener Zeitung vom 18. August 1802 befindet sich von Hoffmeister (auf dem Kohlmarkt in Wien) die Anzeige einer Uebersetzung des Septetts als Streich-Quintett; ist aber diese Uebersetzung diejenige, die in Leipzig erschien, so ist sie nicht von Beethoven (vgl. die „Nachricht" bei der nächsten Nummer), laut folgender Stelle in Beethoven's Brief an Hofmeister (in Leipzig) vom 22. Sept. 1803 (siehe Neue Zeitschr. für Musik VI. Nr. 21):

„Die Uebersetzungen sind nicht von mir, doch sind sie von mir durchgesehen und stellenweise ganz verbessert worden, also kommt mir ja nicht, dass Ihr da schreibt, dass ich's übersetzt habe, weil Ihr sonst lügt, und ich auch gar nicht die Zeit und Geduld dazu zu finden wüsste. — Seid Ihr zufrieden?"

Wenn es nicht zwei Arrangements des Septetts als Streich-Quintett giebt, so muss Ries hier im Irrthum sein.

Ueber die Uebersetzung als Clavier-Trio, Op. 38, sind folgende Anzeigen mitzutheilen:

Vom Kunst- und Industrie-Comptoir in Wien, im Intelligenz-Blatt der Zeitung für die Elegante Welt, 8. Nov. 1803: „Zunächst wird erscheinen ein grosses Trio nach dem Septuor"; und in der Wiener Zeitung vom 23. und 30. Januar 1805:

„Grand Trio pour le Pianoforte avec Clarinette ou Violon et Violoncelle concertans, d'après le Septetto, arrangé par l'auteur même. Op. 38. (ganz neu.)"

Die Original-Ausgabe hat folgenden Titel und Widmung:

„Grand Trio pour le Pianoforte avec l'Accompagnement de la Clarinette ou Violon et Violoncelle concertans. d'après le Septetto pour Violon. Alto. Clarinette. Cor. Basson. Violoncelle et Contrebasse. Op. 20. Composé par Louis van Beethoven. arrangé par lui-même et dédié à Monsieur Jean Adam Schmidt. Conseiller de Sa Majesté l'Empereur et Roi, Chirurgien Major de ses Armées. Professeur public à l'Académie de Médicine et Chirurgie fondée par feu S. M. l'Empereur Joseph II, Membre plusieurs Sociétés savantes. etc. etc. Op. 38. A Vienne au Bureau d'Arts et d'Industrie."

Monsieur!

Je sens parfaitement bien. que le Célébrité de Votre nom. ainsi que l'Amitié dont Vous m'honorez exigeroient de moi la dédicace d'un bien plus important ouvrage. La seule chose qui a pu me determiner a Vous offrir celuici de pérférence. c'est qu'il me paroit d'une execution plus facile. et par la même plus propre à contribuer à la satisfaction dont Vous jouissez dans l'amiable Cercle de Votre Famille. — C'est surtout. lorsque les heureux. talents d'une fille chérie se seront developpés d'avantage. que je me flatte de voir ce but atteint. Heureux si j'y ai réussi. et si dans cette foible marque de ma haute estime et de ma gratitude Vous reconnoissez toute la vivacité et la cordialité de mes sentiments.

Louis van Beethoven.

70.

Duos für Clarinette und Fagott. Cdur. Fdur. Bdur. (Br. u. H. V. 124.)

Um 1800. (?)

Vielleicht für Beer. Clarinettist. und Mathauscheck. Fagottist. geschrieben. (Siehe Nr. 54 und Nr. 69.)

Erschienen bei Andre in Offenbach.

71.

Erste Symphonie für Orchester. Cdur. Op. 21. Gottfried Baron von Swieten gewidmet.

Aufgeführt 2. April 1800.

Das siebente und letzte Stück auf dem Programm zu Beethoven's Concert am 2. April 1800 war:

„Eine neue grosse Symphonie mit vollständigem Orchester, komponirt von Herrn Ludwig van Beethoven."

Erschienen im Verlage von Hoffmeister u. Kühnel in Leipzig, 1801. Vergl. Beethoven's Briefe in der N. Zeitschrift für Musik, VI. Nr. 19.

In der Wiener Zeitung vom 30. October 1802 erschien folgende

„Nachricht.

Ich glaube es dem Publikum und mir selbst schuldig zu seyn, öffentlich anzuzeigen, dass die beyden Quintetten aus Cdur und Esdur, wovon das Einer (ausgezogen aus eine Simphonie von mir) bei Hrn. Mollo in Wien, das Andere (ausgezogen aus dem bekannten Septett von mir, Op. 20) bey Hrn. Hoffmeister in Leipzig erschienen ist, nicht Original-Quintetten, sondern nur Uebersetzungen sind, welche die Hrn. Verleger veranstaltet haben. — Das Uebersetzen überhaupt ist eine Sache, wogegen sich heut zu Tage (in unserm fruchtbaren Zeitalter — der Uebersetzungen) ein Autor nur umsonst sträuben würde, aber man kann wenigstens mit Recht fordern, dass die Verleger es auf dem Titelblatt anzeigen, damit die Ehre des Autors nicht geschmälert und das Publicum nicht hintergangen werde. — Dies um dergleichen Fälle in der Zukunft vorzubeugen. — Ich mache zugleich bekannt, dass ehestens ein neues Original-Quintett von meiner Komposition aus Cdur, Op. 29, bei Breitkopf u. Härtel in Leipzig erscheinen wird.

Ludwig v. Beethoven.

72.

Christus am Oelberge, ein Oratorium, für Solo- und Chor-Stimmen und Orchester. Op. 85. Text von Franz Xaver Huber.

Componirt 1800.(?)

Erschienen in Partitur bei Breitkopf u. Härtel im October 1811.

Die folgende Anzeige ist aus der Wiener Zeitung vom 26. und 30. März 1803:

„Nachricht.

„Den 5. (und nicht den 4.) April wird Herr Ludwig van Beethoven ein neues von ihm in Musik gesetztes Oratorium: Christus am Oelberge, in dem k. k. privil. Theater an der Wien aufführen. Die noch dabei vorkommenden Stücke wird der grosse Anschlag-Zettel erhalten."

Ueber die Entstehung dieses Werkes erzählt Ries (Notizen, 75):

„— bei meiner Ankunft in Wien 1800 war Beethoven ..... mit der Vollendung seines Oratoriums, Christus am Oelberg, sehr beschäftigt;"

und Schindler (I. 90):

„Indess waren die Entwürfe zu diesem Werke schon 1801 (?) während des Sommeraufenthalts in dem nahen Hetzendorf zu Papier gebracht."

Hat Ries Recht, so muss hier bei Schindler 1799, statt 1801, gelesen werden. Wahrscheinlich war dieses Werk ursprünglich für Beethoven's Concert vom 2. April 1800 geschrieben, ist aber nicht zur Aufführung gelangt.

73.

Drittes Concert für Clavier und Orchester. Cmoll. Op. 37. Dem Prinzen Louis Ferdinand von Preussen gewidmet.

Componirt 1800.

Das Ms. im Besitz des Herrn Carl Haslinger in Wien ist von Beethoven's Hand überschrieben:

„Concerto 1800 da L. v. Beethoven."

Zuerst(?) öffentlich aufgeführt und vom Componisten gespielt am 5. April 1803.

Titel der Original-Ausgabe:

„Grand Concerto pour le Pianoforte avec Accompagnement de 2 Violons, Alto, 2 Flûtes, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Cors, 2 Bassons, 2 Trompettes et Timbales, Violoncelle et Basse, composé et dedié à son Altesse Royale Monseigneur le Prince Louis Ferdinand de Prusse, par Louis van Beethoven. Oeuvre 37. A Vienne au Bureau d'Arts et d'Industrie. Pr. 4 fl. 30 kr."

Angezeigt in der Wiener Zeitung vom 24. November 1804.

74.

Rondo für Clavier und Violine. Gdur. (Br. u. H. V. 131.)

Nach Gerber erschienen in Bonn 1800.

Titel der Original-Ausgabe:

„Rondo pour le Piano-Forte avec Violon obligé composé par L. v. Beethoven. Prix 1 fr. 50 c. A Bonn chez N. Simrock."

75.

VI Quartette für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. Fdur, Gdur, Ddur, Cmoll, Adur, Bdur. Dem Fürsten von Lobkowitz gewidmet.

Erschienen 1. Lieferung 1800(?)
2. — 1801.

Die Anzeige der 1. Lieferung von Mollo fehlt unter meinen Notizen;

im July 1801 aber waren die ersten drei dieser Quartette schon bei Nägeli in Zürich zu haben. In der Wiener Zeitung vom 28. Oct. 1801 wird von T. Mollo angezeigt:

„L. van Beethoven. Trois Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. 2 Liv. 3 fl."

Dass alle sechs Quartetten schon 1800 fertig und an Mollo verkauft waren, geht deutlich hervor aus dem Briefe an Hoffmeister vom 15. Dec. desselben Jahres, (Neue Zeitschr. für Musik VI Nr. 19) worin Beethoven schreibt:

„Per primo ist zu wissen, dass es mir sehr leid ist, dass Sie, mein geliebter Hr. Bruder in der Tonkunst, mir nicht eher etwas zu wissen gemacht haben, damit ich Ihnen meine Quartetten hätte zu Markt bringen können."

In einem Briefe an Amenda (siehe Leipziger „Signale" 1852 Nr. 5) vom 1. Juni, die Jahreszahl fehlt, ohne Zweifel aber auch anno 1800, schreibt Beethoven:

„Dein Quartett gieb ja nicht weiter, weil ich es sehr umgeändert habe, indem ich erst jetzt recht Quartetten zu schreiben weiss."

Ferner berichtet Ries („Notizen" 103):

„Von seinen Violin-Quartetten Op. 18 hat er (Beethoven) das dritte in D-dur von allen Quartetten zuerst componirt, das jetzt voranstehende in F-dur war ursprünglich das dritte."

In einem „Notirbuch" Beethoven's, 56 Seiten stark, (im Besitz des Hrn. Gustav Petter in Wien), mit Skizzen zu mehreren andern Werken, die geeigneten Ortes erwähnt werden, befinden sich folgende zu diesen Quartetten:

Seite	15—22	Finale des B-Quartetts.
-	23—24	Finale des F- -
-	25—26	Menuetto und Trio des B-Quartetts.
	27—30	Finale des G-Quartetts.
-	31—36	Finale des F- -
-	37	Scherzo des F- -
-	39	Finale des G- -

76.

Sonate für Clavier und Horn. Fdur. Op. 17.
Componirt 17. und 18. April 1800.

Titel der Original-Ausgabe:

„Sonate pour le Forte-Piano avec un Cor ou Violoncelle, composee

et dediee a Madame la Baronne Braun par Louis van Beethoven. Oeuvre 17. A Vienne chez T. Mollo.
No. 1101. N. B. Il y a aussi la partie de violon separe."

Angezeigt von T. Mollo u. Co. in der Wiener Ztg. v. 21. März 1801.

Ueber die Entstehung dieser Sonate berichtet Ries (Weg. u. Ries „Notizen", 82):

„Beethoven hatte dem berühmten Hornisten Punto versprochen eine Sonate (Op. 17) für Clavier und Horn zu componiren und in Punto's Concert mit ihm zu spielen .... Den Tag vor der Aufführung begann Beethoven die Arbeit, und beim Concerte war sie fertig."

Das Concert von Punto fand am 18. April 1800 statt.

77.

VI vierhändige Variationen für Clavier. Ddur, über ein Original Thema: „Ich denke dein."

Componirt 1800.

Titel der Original-Ausgabe:

„Lied mit Veränderungen zu vier Händen geschrieben im Jahre 1800 in das Stammbuch der Gräfinnen Josephine Deym und Therese Brunswick und beyden zugeeignet von Ludwig van Beethoven. No. 27. Im Verlage des Kunst- und Industrie-Comptoirs zu Wien. 1 fl."

Angezeigt in der Wiener Zeitung vom 23. Januar 1805.

In einem Briefe an Hoffmeister, vom 22. Sept. 1803 (siehe N. Zeitschrift für Musik VI. Nr. 21) schreibt Beethoven:

„Vielleicht kann ich Ihnen statt der Variationen mit Violoncell und Violin, vierhändige Variationen über ein Lied von mir, wo die Poesie von Goethe und ebenfalls dabei müssen gestochen werden, da ich diese Variationen als Andenken in ein Stammbuch geschrieben und sie für besser wie die andern halte; sind Sie zufrieden?"

78.

Sonate für Clavier. Bdur. Op. 22. Dem Grafen von Browne gewidmet.

Componirt 1800.

Titel der Original-Ausgabe:

„Grande Sonate pour le Piano-Forte, composée et dediée a Monsieur le Comte de Browne, Brigadier au Service de S. M. I. de toute la Russie, par Louis van Beethoven. Oeuvre XXII. Chez A. Kühnel a Leipsic au Bureau de Musique. Pr. Rthlr. 1."

Den Verlegern Hoffmeister und Kühnel angetragen von Beethoven in einem Briefe vom 15. Dec. 1800 (N. Zeitschr. für Musik VI Nr. 19) und bei demselben erschienen im Winter 1801—2. In der Wiener Zeitung angezeigt am 3. April 1802.

In einem 3. Briefe (siehe wie oben) schreibt Beethoven an Hofmeister: „Um so viel als möglich die Werke in der gehörigen Ordnung folgen zu lassen, merke ich Ihnen an, dass Sie

Auf die Solo-Sonate Opus 22.
Auf die Symphonie – 21.
Auf das Septett 20.
Auf das Concert – 19.

setzen mögen lassen."

Auf Seite 38, 42 bis 44 (Adagio $^3/_8$), 46 bis 49 (Finale) des bei Nr. 71 erwähnten Notirbuches befinden sich Skizzen zu dieser Sonate.

79.

Ballet. Die Geschöpfe des Prometheus. Ouverture und Nr. 1 bis Nr. 16. Op. 43. (ursprünglich Op. 24.)

Componirt 1800.
Aufgeführt 28. März 1801.

Der Theaterzettel bei der ersten Aufführung lautet wie folgt:

Neues Adler. Ballet.
Im Kaiserl. königl. Hoftheater nächst der Burg
und von den K. K. Hof-Operisten
heute Samstag den 28. März 1801 aufgeführt
zum Vortheil der Mademoiselle Casentini
Der Dorfbarbier.
Ein Singspiel in einem Aufzuge, nach dem Lustspiele dieses Nahmens bearbeitet.

Nachher (Zum ersten Mahle)
Die Geschöpfe des Prometheus.
Ein heroisches, allegorisches Ballet in zwey Aufzügen von der Erfindung und Aufführung des Herrn Salvatore Vigano.

Personen

Prometheus	Herr Cesari	Thalia	Mad. Cesari
Kinder	Mlle. Casentini	Melpomene	Mad. Reuth
	Herr Salvatore Vigano	Apollo.	
Bacchus	Herr Ferdinand Gioja	Amfinone.	
Pan	Aichinger	Arione.	
Terpsichore	Mad. Brendi	Orpheus.	

Die Grundlage dieses Allegorischen Ballets ist die Fabel des Prometheus.

Die Philosophen Griechenlands, denen er bekannt war, erklären die Anspielung der Fabel dahin: dass sie denselben als einen erhabenen Geist schildern: der die Menschen zu seiner Zeit in einem Zustande von Unwissenheit antraf, sie durch Wissenschaft und Künste verfeinerte und ihnen Sitten beybrachte.

Von diesem Grundsatze ausgegangen stellen sich in gegenwärtigem Ballet zwo belebt werdende Statuen dar, welche durch die Macht der Harmonie zu allen Leidenschaften des menschlichen Lebens empfänglich gemacht werden.

Prometheus führt sie auf dem Parnass, um sie von Apoll, dem Gott der schönen Künste, unterrichten zu lassen. Apoll befiehlt dem Amfione, dem Arione und dem Orpheus, sie mit der Tonkunst, der Melpomene und der Thalia mit Trauer- und Lust-Spiele, der Terpsichore und dem Pan sie mit dem letzteren erfundenen Schäfertänze — und dem Bacchus mit dem heroischen Tanze, dessen Erfinder er ist, bekannt zu machen.

Die Music ist von Herrn van Beethoven.

Die Dekorationen sind vom Herrn Plätzer, k. k. Hofkammermahler und Hof-Theater-Dekorateur.

Künftigen Oster-Montag den 6ten April wird in dem k. k. Redouten-Saale Maskirter Ball gehalten werden.

Der Anfang ist um halb 7 Uhr.

Ueberschrift einer Ms.-Partitur, im Besitz der k. k. Bibliothek in Wien:

„Coppia corretta dall' Autore. Proprieta del Negozio Artaria e Comp.
Ballo Serio
Die Geschöpfe des Prometheus
Composto dal
Sign. Luigi van Beethoven."

Im Clavierauszuge, verlegt von Cappi und von Artaria u. Co., in der Wiener Zeitung vom 20. Juni 1801 angezeigt:

„Beethoven (van) Gli Uomini di Prometeo, ballo per il cembalo o Pianoforte. Op. 24."

Bald darauf in London erschienen:

„The men of Prometheus, a grand Ballet for the Pianoforte composed by Louis v. Beethoven op. XXIV.

Von Artaria u. Co. in der Wiener Ztg. vom 7. Januar 1804 angezeigt:

„Beethoven. Quatuor tiré du Ballet .... pour 2 Violons, Viole et Violoncelle."

Die Ouvertüre in Partitur wurde von Hofmeister u. Kühnel im Intell. Blatt der Zeitung für die Elegante Welt vom 17. Dec. 1803 angezeigt:

„Eine Ouvertüre mit ganzem Orchester und ein Notturno [Op. 42. Arr. nach Op. 8] für P. F. und Viola erscheinen nächstens."

In einem Briefe aus Wien vom April 1801 wird berichtet:

„Den Schluss der Vorstellungen auf unserm Hoftheater von Ostern machte ein neues heroisch-allegorisches Ballet, in 2 Aufzügen: Die Geschöpfe des Prometheus, von der Erfindung und Ausführung des Herrn Salvatore Vigano und in Musik gesetzt von Herrn van Beethoven. Das erste Mal ward es zum Benefiz der berühmten Tänzerin Demoiselle Casentini gegeben."

Ein ausführlicher Bericht findet sich in einem Briefe vom 17. April 1801 im Journal des Luxus und der Moden. Band 16. S. 303 ff.

Das Allegro und Presto, Nr. 8, ist auch unter folgendem Titel erschienen:

„Musique de Ballet en forme d'un Marche arrange pour le pianoforte a quatre mains, compose pour la Famille Kobler par Louis van Beethoven. Cette piece se trouvent aussi a gr. Orchestre, dans le même Magasin. a Leipsic chez Frederic Hofmeister. Preis 12 Gr."

Die Familie Kobler, grotesque Tänzer, war anno 1814 in Wien.

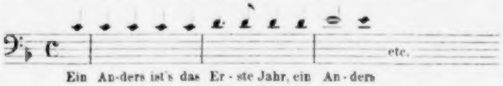
Das Textbuch dieses Ballets hat sich bis jetzt noch nicht wieder auffinden lassen.

80.

Canon. Ungedruckt. „Ein anders ist das Erste Jahr."

Componirt 1801.

Dieser Canon befindet sich in einem Beethoven'schen Notirbuch, im Besitz des Herrn J. C. Kessler in Wien, und ist offenbar geschrieben bei Gelegenheit des ersten Neujahrstages vom 19. Jahrhundert.



81.

VII Variationen für Clavier und Violoncell. Thema: „Bei Männern, welche Liebe fühlen." Nr. 10ᵇ Dem Grafen Browe gewidmet.
(Br. u. H. V. S. 128.)

Componirt 1801. (?)

Titel des Ms., im Besitz von Herrn Amerling, Maler in Wien, in Beethoven's Handschrift:

„Variations sur le Thème „Bey Männern, welche Liebe fühlen" par Louis van Beethoven. Nr. 12."

Eine andre Hand (?) hat geschrieben: „Der Gräfin von Fries gewidmet, gebohrnen Fürstin von Hohenloh."

Titel der Original-Ausgabe:

„Variations pour le Clavecin sur le Thème, Bey Männer, welche Liebe fühlen, de l'Opera, die Zauberflöte de Mr Mozart. Composées et dediées à Son Excellence Monsieur le Comte de Browne, Brigadier au Service de S. M. L'Empereur de Russie, par Louis van Beethoven. A Vienne chez T. Mollo ei Comp.

Le Ier Jenvrier 1802."

Angezeigt, als „ganz neu zu haben", in der Wiener Zeitung vom 3. April 1802. Preis 45 kr.

Die Aufführung der Zauberflöte im Hoftheater (Anfang 1801) und wenige Monate darauf (mit grosser Pracht) durch Schickaneder im neuen Theater an der Wien machte diese Oper zum allgemeinen Tagesgespräch und gab wahrscheinlich Anlass zu obigen Variationen.

82.

Sonate für Clavier und Violine, A moll. Op. 23. Dem Grafen Moritz von Fries gewidmet.

Erschienen 1801.

Anzeige von T. Mollo u. Co. in der Wiener Ztg. vom 28. October 1801:

„L. v. Beethoven, Deux Sonates pour le Pianoforte avec un Violon. Op. 23. 2 fl 30 kr."

Demnach sollten ursprünglich Op. 23 und 24 zusammen als ein Werk erscheinen.

Skizzen zu dieser Sonate, 1. Satz, folgen unmittelbar auf solche zu Op. 22 in dem erwähnten Petter'schen „Notirbuch", siehe Nr. 71.

83.

Sonate für Clavier und Violin. F dur. Op. 24. Dem Grafen Moritz von Fries gewidmet.

Erschien 1801.

Eine Abschrift, vollständig bis auf das Finale, im Besitz der k. k. Bibliothek in Wien, hat folgenden Titel und Bemerkungen von Beethovens Hand:

„Sonate II. da L. v. Beethoven."

„Alle Abkürzungen müssen ausgeschrieben werden."

Auf Seite 15 (Takt 77—84 des 2. Theils im 1. Satz) mit Rothstift:

„N. B. Der Copist, der die 3 und 6 hier hineingemacht, war ein Esel.“

Titel der Original-Ausgabe:

„Sonate pour le Piano-Forte avec un Violon, composees et dediees A Monsieur le Comte Maurice de Fries, chambellan de S. M. I. et R. par Louis van Beethoven. Oeuvre . A Vienne chez T. Mollo e Comp.“

Die grammatikalischen Fehler in diesem Titel finden ihre Erklärung darin, dass ursprünglich die beiden Sonaten Op. 23 und 24 als nur ein Werk erscheinen sollten. Vgl. Op. 23.

Angezeigt in der Wiener Zeitung vom 28. October 1801.

Skizzen zu dieser Sonate sind in dem erwähnten Petter'schen Notirbuche vorhanden.

84.

VI **Variationen für Clavier**, über ein Original-Thema in G dur.

(Br. u. H. V. S. 134.)

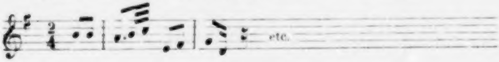
Erschienen 1801.

Titel der Original-Ausgabe:

„VI Variations très faciles pour le Forte-Piano, composees par Louis van Beethoven. No. 11. Vienne, chez Jean Traeg dans la Singerstrasse No. 957. 36 kr.“

Angezeigt von Traeg in der Wiener Zeitung vom 24. Juni 1801, als „ganz neu“.

Skizzen auf Seite 40 des Notirbuchs bei Nr. 71 erwähnt.



85.

Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell. C dur. Op. 29. Dem Grafen von Fries gewidmet.

Componirt 1801.

Eigenhändiger Titel des Ms., im Besitz des Herrn Paul Mendelssohn in Berlin:

„Quintetto da L. v. Beethoven. 1801.“

Erschienen bei Breitkopf und Härtel im Dec. 1802; und als Sonate zu vier Händen im Intell.-Blatt der Leipz. All. Mus.-Ztg. für März 1803 angezeigt.

Die folgende Erklärung erschien in der Wiener Ztg. v. 22. Jan. 1803:

„An die Musikliebhaber.

„Indem ich das Publicum benachrichtige, dass das von mir längst angezeigte Originalquintett in Cdur bey Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen ist, erkläre ich zugleich, dass ich an der von den Herren Artaria und Mollo in Wien zu gleicher Zeit veranstalteten Auflage dieses Quintetts gar keinen Antheil habe. Ich bin zu dieser Erklärung vorzüglich auch daran gezwungen, weil diese Auflage höchst fehlerhaft, unrichtig und für den Spieler ganz unbrauchbar ist, wogegen die Herren Breitkopf und Härtel, die rechtmässigen Eigenthümer dieses Quintetts, alles angewendet haben, das Werk so schön als möglich zu liefern." Ludwig van Beethoven."

Vgl. Ries, Notizen S. 120.

86.

Opferlied von Matthison für eine Singstimme und Clavier.
(Br. u. H. V. 146.)

Componirt 1801. (?)

Erschienen bei Simrock in Bonn — wann?

In dem Beethoven'schen Notirbuch, im Besitze des Hern J. C. Kessler in Wien, finden sich viele Skizzen zu diesem Liede, wo die Melodie, hauptsächlich des Rhythmus wegen, wenigstens sechsmal völlig ausgeschrieben ist.

Wegeler schrieb ein Maurer-Lied anno 1797 (vgl. Notizen S. 47, 67, 69), welches dieser Musik untergelegt war, und aus seinen Notizen könnte man leicht annehmen, dass die Musik schon in 1796 da gewesen sei; allein, bei genauer Untersuchung des Notirbuchs, worin sich auch Skizzen zur 2. Symphonie, zur Kreuzer-Sonate, zu den Variationen Op. 35 und zu anderen bekannten Compositionen befinden, ist das kaum zu denken.

87.

„Tremate, empi, tremate!" Terzett für Sopran, Tenor und Bass mit Orchester. Op. 116.

Componirt 1801. (?)

Erschienen bei Steiner u. Co. in Wien.

In der Anzeige zu Beethoven's Concert vom 27. Februar 1814 wird dieses Werk so angeführt:

„Ein ganz neues noch nicht gehörtes Terzett."

Dass es so „ganz neu" war ist sehr zu bezweifeln, da sehr weitläufige Skizzen dazu — wie auch zu anderen italienischen Stücken — in dem Kessler'schen Notirbuch vorhanden sind.

88.

Sonate für Clavier. Asdur. Op. 26. Dem Fürsten Lichnowsky gewidmet.

Componirt 1801.

Titel der Original-Ausgabe:

„Grande Sonate pour le Clavecin ou Forte-Piano, composée et dediée à son Altesse Monseigneur le Prince Charles de Lichnowsky, par Louis van Beethoven. Oeuvre 26. à Vienne chez Jean Cappi sur le place St. Michel No. 4."

Angezeigt, „ganz neu erschienen", von Cappi in der Wiener Ztg. vom 3. März 1802.

Ries berichtet (Notizen S. 80):

„Der Trauermarsch . . . entstand aus den grossen Lobsprüchen, womit der Trauermarsch Paer's in dessen Oper „Achilles" von den Freunden Beethovens aufgenommen wurde."

Paer's Achilles wurde zum erstenmal aufgeführt im Frühjahr (Mai?) 1801.

89.

II **Sonaten, quasi Fantasia, für Clavier,** Esdur, Cismoll. Op. 27. Nr. 1 der Fürstin Liechtenstein, Nr. 2 der Gräfin Julie Guicciardi gewidmet.

Componirt 1801.?

Titel der Original-Ausgabe der ersten Sonate:

„Sonata quasi una Fantasia per il Clavicembalo o Piano-Forte, Composta e dedicata a Sua Altezza la Signora Principessa Giovannj Liechenstein nata Landgravis Fürstenberg, da Luigi van Beethoven. Op. 27. No. 1. In Vienna presso Gio. Cappi, Piazza di St. Michel No. 4."

Die Widmung der zweiten Sonate lautet:

„Alla Damigella Contessa Giulietta Guicciardi", sonst ist der Titel gleichlautend.

Als „ganz neu erschienen" von Cappi angezeigt in der Wiener Ztg. vom 3. März 1809.

90.

Sonate für Clavier, Ddur. Op. 28. Joseph, Edlem von Sonnenfels gewidmet.

Componirt 1801.

Ueberschrift des Autographs, im Besitz des Herrn Johann Kaffka, componirt in Wien:

„Gran Sonate. Op. 28. 1801 da L. van Beethoven."

Titel der Original-Ausgabe:

„Grande Sonate pour le Pianoforte, composée et dediée à Monsieur Joseph Noble de Sonnenfels, Conseiller aulique et Secrétaire perpétuel de l'Academie des beaux Arts, par Louis van Beethoven. Oeuvre XXVIII. A Vienne au Bureau d'Arts et d'Industrie."

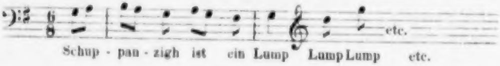
Angezeigt von den Verlegern in der Wiener Ztg. v. 14. August 1802.

91.

„**Lob auf den Dicken**", für zwei Singstimmen und vierstimmigen Chor. 17 Tacte. Ungedruckt.

Componirt 1801.

Dieser etwas grobe musikalische Spass ist von Beethoven's Hand auf dem letzten leeren Blatt des Ms. der Sonate Op. 28, im Besitz des Herrn Johann Kaffka in Wien, geschrieben. Dass er nicht übel gemeint war, beweist die intime Freundschaft zwischen Beethoven und Schuppanzigh, welche erst durch den Tod unterbrochen wurde.



92.

Serenade für Flöte, Violine und Bratsche. Ddur. Op. 25.

Erschien (nach Gerber) 1802.

In Nägeli's Catalog für Juni 1802 schon enthalten.

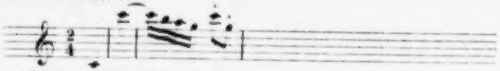
Op. 41. Serenade für Clavier und Flöte (oder Violine) ist eine Uebersetzung des Op. 25 und soll vom Componisten selbst sein (?). (Vgl. Ries „Notizen" 93, 94). Wurde angezeigt von Hofmeister und Kühnel im Intell.-Blatt der Ztg. für die Elegante Welt v. 17. Dec. 1803.

93.

XII Contretänze für 2 Violinen u. Basse, mit Blasinstrumente ad lib.

Erschienen bei Mollo u. Co. 1802. (?)

Ein Ms., im Besitz von Artaria u. Co., enthält neun dieser Tänze, unter denen Nr. 10



von Beethoven überschrieben ist:

„Contredanse de L. v. Beethoven. Pour Monsieur de Friedrich, nommé Liederlich."

Die VI Contretänze, für Clavier (Br. u. H. V. 138), welche bei Hoffmeister und Kühnel 1802 erschienen, sind von den obigen Nr. 8, 7, 4, 10, 9 und 1.

Auffallend ist folgende Anzeige in der Wiener Ztg. v. 11. Jan. 1800:
„Beethoven, (Carl van), 6 Contretänze für Clavier.
do do pour 2 Violons et Violoncello.“!

94.

VI Landlerische Tänze für 2 Violinen und Bass. Auch für Clavier. (Br. u. H. V. 136.)

Erschien 1802.

Anzeige von Artaria u. Co. in der Wiener Ztg. vom 11. Sept. 1802:
„Beethoven, 6 Ländlerische Tänze für das Pianoforte. 30 kr.“
— 6 detto für 2 Violinen und Bass. 40 kr.

95.

VII Landlerische Tänze für Clavier. (Br. u. H. V. 137.)

Erschienen 1803.

Titel der ältesten Leipz. Ausgabe:
„VII Ländlerische Tänze für Clavier oder Forte-Piano, componirt von Herrn Ludwig van Beethoven. Leipzig bei Hoffmeister u. Kühnel. Bureau de Musique.“
278.

96.

III Sonaten für Clavier und Violine. A dur, C moll, G dur. Op. 30. Dem Russischen Kaiser Alexander I. gewidmet.

Componirt 1802.

Titel der Original-Ausgabe:
„Trois Sonates pour le Pianoforte avec l'Accompagnement d'un Violon, composées et dediées à Sa Majesté Alexander I. Empereur de toutes les Russies, par Louis van Beethoven. Oeuvre XXX. A Vienne, au Bureau d'Arts et d'Industrie, Place Hohenmarkt No. 582.“

Angezeigt in der Wiener Zeitung vom 28. Mai 1803.

Skizzen zur Sonate Nr. 1 sind in dem Kessler'schen Notirbuche vorhanden.

97.

III Sonaten für Clavier, G dur, D moll, Es dur. Op. 31.

Componirt 1802. ?

Der Titel einer der ältesten Wiener Ausgaben lautet:

„Trois Sonates pour le Clavecin ou Piano-Forte, composées par Louis van Beethoven. Oeuvre 29. No. 1. 2. 3. A Vienne chez Jean Cappi, Place St. Michel No. 4."

1027. 1028. 1115.

Eine grosse Verwirrung herrscht in den Opuszahlen der verschiedenen Ausgaben dieser Sonaten. Sie wurden zuerst an Nägeli in Zürich verkauft (vgl. Ries „Notizen" 87 u. 88) und sind in dessen Verlag erschienen; und zwar Nr. 1 und 2 (G dur, D moll) im Frühjahr 1803 in Nägeli's „Repertoire des Clavecinistes", cah. 5, als Op. 29; dann Nr. 3 (Es dur) als Op. 33, zusammen mit der Sonate pathétique, ibid., cah. 11.

Da Beethoven mit Nägeli's Ausgabe der ersten zwei Sonaten sehr unzufrieden war (vgl. Ries, wie oben), liess er diese beiden mit dem Zusatze auf dem Titel: „Edition très correcte", bei Simrock in Bonn erscheinen.

In dem Verzeichniss der sämmtlichen Werke Beethoven's vom Kunst- u. Industrie-Comptoir in Wien, 1805, liest man:

„Deux Sonates très correcte p. l. P.-F. Op. 31.

„Drey Sonaten, wovon 2 mitsammen und eine mit der Sonate pathetique im Repertoire des Clavecinistes erschienen ist."

In Whistling's „Handbuch" sind diese Sonaten S. 80 angeführt:

„2 Sonates, Op. 31 ou 29 in G- und D moll, Repertoire des Clav., cah. 5.

„2 grandes Sonates in C moll u. Es, Op. 13 u. 33 No. 3, Repertoire cah. 11."

Nach einem Ms.-Verzeichniss bei Artaria u. Co. sind alle drei Sonaten bei Nägeli, Simrock und anderen Verlegern als Op. 29 erschienen; Nr. 1 u. 2 auch bei Simrock als Op. 31 u. 33.

Skizzen zur Sonate in G dur sind in dem Kessler'schen Notirbuch vorhanden.

98.

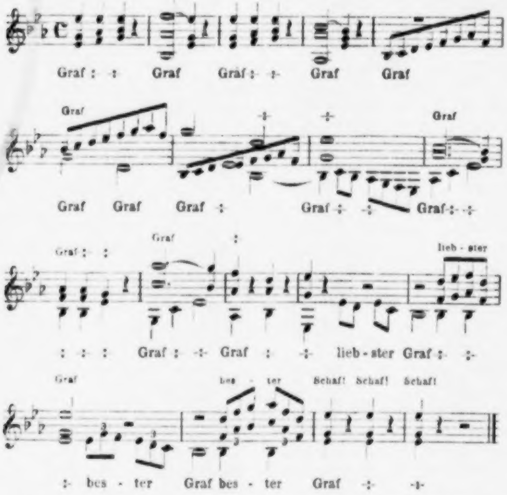
Musikalischer Spass. Ungedruckt.

Geschrieben 1802 (?)

Folgender Brief, im Besitz der k. k. Bibliothek in Wien, ist ohne Addresse und Datum, wurde aber, wie aus einem Autograph Beethovens, im Besitz von A. W. T., hervorgeht, an Herrn von Smeskall geschrieben und zwar im Herbst 1802.

„Liebster. Siegreicher und doch zuweilen Manquirender Graf! ich hoffe Sie werden wohl geruhet haben. liebster charmantester Graf! — O theuerster, einzigster Graf! —

Allerliebster, ausserordentlichster Graf!


Graf : : Graf Graf : : Graf Graf
Graf
Graf Graf Graf : Graf : : Graf : :
Graf
Graf : :
Graf :
lieb - ster
: : : Graf : : Graf : : lieb - ster Graf : :
Graf
bes - ter Schaf! Schaf! Schaf!
: bes - ter Graf bes - ter Graf : :

Wird wiederholt nach Belieben. —

Wann können wir heut zum Walter gehn, ich hange ganz von ihrem können und nicht können ab.

Dero

Bthvn."

99.

VI **Variationen für Clavier** über ein Original-Thema. F dur. Op. 34. Der Fürstin Odeschalchi gewidmet.

Componirt 1802. (?)

Erschienen bei Breitkopf u. Härtel im April 1803.

In einem Briefe an diese Verleger (Autograph im Besitz des Prof.

Jahn) schickte Beethoven im Dec. 1801 einen „kleinen Vorbericht" „sowohl für die kleinern, als die grössern V.", nämlich:

„Da diese Variationen sich merklich von meinen frühern unterscheiden, so habe ich Sie, anstatt mit den Vorhergehenden nur mit einer Nummer (nemlich z. B. Nr. 1. 2. 3 u. s. w.) anzuzeigen, unter die wirkliche Zahl meiner grössern musikalischen Werke aufgenommen, um so mehr da auch die Themas von mir selbst sind."

100.

XV Variationen mit einer Fuge für Clavier. Esdur. Op. 35. Thema aus „Prometheus". Dem Grafen Moritz von Lichnowsky gewidmet.

Componirt 1802.

Das Ms., mit dem Datum versehen, ist neulich zum Verkauf in Leipzig angeboten.

Erschienen bei Breitkopf u. Härtel im August 1803.

Siehe bei Nr. 99 den Auszug aus einem Brief Beethoven's. —

Eine Wiener Ausgabe ist auch damals erschienen mit folgendem Titel:

„Variations pour le Clavecin ou Piano-Forte, composées par Louis van Beethoven. Oeuvre 35. A Vienne chez Jean Cappi, Place St. Michel, No. 4."

Skizzen dieser Variationen sind auch in dem Kessler'schen „Notirbuch" vorhanden.

101.

Rondo für Clavier. Gdur. (Nr. 2 vom Op. 51.) „A Mlle. la Comtesse Henriette de Lichnowsky" gewidmet.

Erschienen 1802.

Eine Copie, im Besitz von Artaria u. Co., hat folgenden Titel von Beethoven's Hand:

„Rondo per il pianoforte da L. v. Beethoven."

Anzeige von Artaria u. Co. in der Wiener Zeitung vom 11. Sept. 1802:

„Beethoven, Rondo pour le Clavecin ou Piano-Forte. 48 kr."

In einem Verzeichniss der sämmtlichen Beethoven'schen Werke, vom Kunst- u. Industrie-Comptoir in Wien, Anfangs 1805, sind die beiden Rondos, Op. 51, noch separat angeführt und zwar unter den „Kleineren Werken und Variationen".

102.

Romanze für Violine und Orchester, G dur. Op. 40.

Componirt 1802. (?)

Erschienen bei Hofmeister und Kühnel in Leipzig und angezeigt im Intell. Blatt der Zeitung für die elegante Welt vom 17. Dec. 1803; auch in der Wiener Zeitung vom 25. Februar 1804:

„Beethoven (Louis van). Romance pour le violon principal avec Accomp. de 2 Violons, Flûte, 2 Oboes, 2 Bassons, 2 Cors, Alto et Basse. Op. 40. 1 *fl.*"

K. v. Beethoven „k. k. Cassenbeamter" schreibt an Johann Andre, d. d. 23. Novemb. 1802 (Siehe Schindler I. 76):

„Auch haben wir noch 2 Adagio für Violin und ganzer Instrumentalbegleitung, welche 135 *fl.* kosten."

Diese „2 Adagio" können wohl kaum etwas anderes sein, als die zwei Romanzen Op. 40 u. 50; doch giebt die neue Breitkopf-Härtel'sche Ausgabe 1803 als Datum des Op. 40 an.

103.

Zweite Symphonie für Orchester, D dur. Op. 36. Dem Fürsten Lichnowsky gewidmet.

Componirt 1802.

Die erste öffentliche Aufführung fand in Beethoven's Concert vom 5. April 1803 statt.

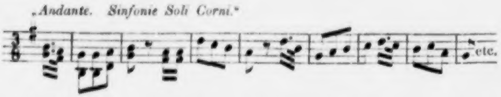
Erschienen im Verlage und angezeigt vom Kunst- und Industrie-Comptoir in Wien in der Wiener Zeitung vom 10. März 1804.

Ries berichtet („Notizen" 77):

„Im Jahre 1802 componirte Beethoven in Heiligenstadt seine dritte Symphonie."

Er ist aber hier im Irrthum: statt „dritte" muss „zweite" gelesen werden.

In den Landsberg'schen und Kessler'schen Notirbüchern sind auch Skizzen zu dieser Symphonie; in dem Kessler'schen lautet der erste Gedanke des Larghetto ungefähr so:



Die Original-Ausgabe dieser Symphonie als Clavier-Trio hat folgenden Titel:

„Deuxième grande Sinfonie de Louis van Beethoven, arrangée en Trio pour Pianoforte, Violon et Violoncelle, par l'**Auteur** même. A Vienne au Magazin de J. Riedl. 582 Kohlmarkt." (Verlagsnummer 503.)

Nach Ries (Notizen 93, 94) soll dieser Auszug von ihm, und blos von Beethoven durchgesehen sein.

In der Wiener Zeitung vom 13. Juni 1807 erschien die Anzeige der Symphonie, von Ries als Quintett arrangirt, mit Contrebass, Flauto und 2 Hörner ad lib.

104.

Romanze für Violine und Orchester, F dur, Op. 50.

Componirt 1802. (?)

Das Autograph von Beethoven im Besitz des Herrn Amerling, Maler in Wien, ist blos mit dem Worte „Romance" überschrieben.

Anzeige des Kunst- und Industrie-Comptoirs (in Wien) in der Wiener Zeitung vom 15. Mai 1805: „ganz neu erschienen"

„Beethoven. Romance pour le Violon princ. 2 Violons, Alto, Flûte, 2 Hautbois, 2 Bassons, 2 Cors et Basse. Op. 50."

Siehe: Romanze Op. 40. Nr. 102.

105.

XIV **Variationen für Clavier, Violine und Violoncell**, über ein Original-Thema. Op. 44.

Componirt 1802. (?)

Erschienen im Verlage bei Hofmeister u. Kühnel und angezeigt in der Wiener Zeitung vom 14. April 1804:

„Beethoven. 14 Variationen für P. F., Violin u. Violoncello. Op. 44."

Diese Var. sind in dem Briefe Beethoven's an die Verleger vom 22. Sept. 1803 erwähnt. (Siehe Neue Zeitschrift f. M. VI. Nr. 21.)

106.

II **Sonaten für Clavier**. G moll, G dur. Op. 49.

Componirt 1802. (?)

Anzeige des Kunst- und Industrie-Comptoirs in der Wiener Zeitung vom 23. Januar 1805:

„Beethoven. 2 Sonates faciles pour P. F. Op. 49."

Ebenso am 30. Januar mit dem Zusatze „ganz neu."

K. v. Beethoven, k. k. Cassenbeamter, schreibt d. d. 23. Novemb. 1802 an Andre in Offenbach:

„Auch haben wir noch 2 Adagio für Violin und ganzer Instrumentalbegleitung, welche 135 ƒ kosten, dann auch noch 2 kleine leichte Sonaten, wo jede nur 2 Stücke hat, welche um 280 ƒ zu Ihren Diensten stehen." (Siehe Schindler I. 76.)

107.

III **Märsche für Clavier zu 4 Händen**. Cdur, Esdur, Ddur. Op. 45. Der Fürstin Esterhazy gewidmet.

Componirt 1802 (1801?)

Anzeige des Kunst- u. Industrie-Comptoirs in Wien in der Wiener Zeitung vom 10. März 1804:

„Beethoven 3 grandes marches für das Pianoforte zu 4 Händen. Op. 45."

Ueber die Entstehung dieser Märsche, welche auf Bestellung des Grafen Browne componirt wurden, siehe Ries in „Notizen" 90, 91.

108.

„**Der Wachtelschlag**", für eine Singstimme und Clavier. Text von Samuel Friedrich Sauter. (Br. u. H. V. 148.)

Erschienen 1804.

Titel der Original-Ausgabe:

„Der Wachtelschlag, mit Begleitung des Pianoforte von Ludwig van Beethoven. No. 21. Im Verlage des Kunst- und Industrie-Comptoirs zu Wien. Pr. 40 kr."

Angezeigt in der Wiener Zeitung vom 10. März 1804.

Sauter war Schullehrer zu Flehingen im Badischen, wo er im Jahre 1846 starb. Das Gedicht, welches bald in mehreren „Lesebüchern" Eingang fand, schrieb er im J. 1796, in seinem 30. Lebensjahre. Erst am 19. Sept. 1845 erfuhr er, dass Beethoven sein Gedicht in Musik gesetzt habe. Dr. Brugger sagt in seinem „Urbild der deutschen Reinsprache", dass Sauter, als er dies hörte, bemerkte: „Ich preise mich glücklich, die Veranlassung gewesen zu sein, dass in einem so grossen Manne so schöne Gedanken entstanden sind." (Mittheilung von Dr. Constant von Wurzbach.)

109.

VI Lieder von Gellert für eine Singstimme und Clavier. Op. 48. Dem Grafen Browne gewidmet.

Bei Artaria u. Co. erschienen Ende 1803.

Nr. 1. Bitten. „Gott deine Güte".
- 2. Gottes Macht und Vorsehung.
- 3. Die Liebe des Nächsten.
- 4. Vom Tode.
- 5. Die Ehre Gottes in der Natur.
- 6. Busslied.

Die (unter meinen Notizen) älteste Anzeige dieses Werks ist im Intell. Blatt der Leipz. Allg. Mus.-Zeitung für März 1804, und zwar unter „Neue Musikalien bei Breitkopf und Härtel zu haben":

„v. Beethoven, L., 6 Lieder von Gellert, am Klavier zu singen. 19 gr."

Erschienen gleichzeitig bei Simrock.

110.

Sonate für Clavier, C dur, Op. 53. Dem Grafen von Waldstein gewidmet.

Componirt 1803?
Erschienen 1805.

Das Ms., im Besitz des Herrn Johann Kaffka in Wien, ist von Beethoven blos überschrieben:

„Sonate grande".

Titel der Original-Ausgabe:

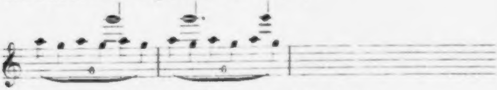
„Grande Sonate pour le pianoforte, composee et dediée à Monsieur le Comte de Waldstein, Commandeur de l'ordre Teutonique à Virnsberg et Chambellan de Sa Majeste I. et I. R. A., par Louis van Beethoven. Op. 53. A Vienne au Bureau des Arts et d'industrie." (Verlags-Nr. 449. Preis 2 fl. 15 kr.)

Angezeigt vom Kunst- u. Ind.-Comptoir in der Wiener Zeitung vom 15. Mai 1805, als „ganz neu erschienen"

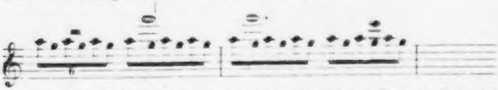
Eine zweite alte Ausgabe erschien „A Vienne et Pest, Au Magazin de T. Riedl."

Das Ms. enthält folgende Bemerkungen von Beethoven's eigener Hand geschrieben:

„N. B. Wo „ped." steht, wird die ganze Dämpfung, sowohl von Bass als Diskant aufgehoben. „O" bedeutet, dass man sie wieder fallen lasse." (Seite 1 des Allegro con brio.) „Für diejenigen, denen der Triller, da wo das Thema mit demselben verbunden, zu schwer vorkommt, können sich denselben auf folgende Art erleichtern:



oder nach Maasgabe ihrer Kräfte auch verdoppeln:



Von diesen 6sern werden auf jedes Viertel im Bass zwei angeschlagen. Ueberhaupt kommt es nicht darauf an, ob dieser Triller auch etwas von seiner gewöhnlichen Geschwindigkeit verliert." (Letzte Seite des Ms.)

Die „Introduzione, Adagio molto" zum Rondo ist mit ganz anderer Tinte geschrieben (3½ Seiten) und ist offenbar eine nachherige Einlage statt des ursprünglichen Andante's. Dadurch bekommt die bekannte Anecdote von Ries (Notizen S. 101) eine völlige Bestätigung. —

111.

Sonate für Clavier und Violine, A dur, Op. 47. Dem Violinist Rudolph Kreutzer gewidmet.

Componirt 1803.

Anzeige von Johann Traeg in der Wiener Zeitung vom 18. Mai 1805:

„Beethoven Son. per il Pianoforte ed un Violino obbligato; scritta in uno stile molto concertante quasi come d'un Concerto. Composta e dedicata al suo Amico R. Kreutzer. Op. 47. — 2 fl. 45 kr."

Bridgetower, Violinist im Dienste des Prinzen von Wallis, (nachher König Georg IV. von England) gab zwei Concerte in Wien, und zwar am 17. und am 24. Mai 1803. Für diesen Künstler schrieb Beethoven diese berühmte Sonate; auch spielte er sie mit ihm bei der ersten Aufführung. Ueber ihre Entstehung berichtet Ries (Notizen, 82) folgendes:

„. . . . . ein grosser Theil des ersten Allegros war früh fertig. Bridgetower drängte ihn sehr, weil sein Concert schon bestimmt war und er seine Stimme üben wollte. Eines Morgens liess mich Beethoven schon um halb fünf Uhr rufen und sagte: „Schreiben Sie mir diese Violinstimme des ersten Allegro's schnell aus". — (Sein gewöhnlicher Copist war ohnehin beschäftigt.) Die Clavierstimme war nur hier und da notirt. — Das so wunderschöne Thema mit Variationen aus F dur hat

Bridgetower aus Beethoven's eigener Handschrift im Concerte im Angarten, Morgens um Acht Uhr, spielen müssen, weil keine Zeit zum Abschreiben war.

„Hingegen war das letzte Allegro in $\frac{6}{8}$ A dur in der Violin- und Clavier-Stimme sehr schön abgeschrieben, weil es ursprünglich zu der Ersten Sonate (Opus 30) in A dur mit Violine, welche dem Kaiser Alexander dedicirt ist, gehörte. Beethoven setzte nachher an dessen Stelle, da es doch für diese Sonate zu brillant sei, die Variationen, die sich jetzt dabei finden."

Skizzen zu diesem letzten Allegro sind auch im Kessler'schen Notirbuch enthalten.

Der Titel von Simrock's Original-Ausgabe lautet:

„Sonata per il Pianoforte ed un Violin obligato, scritta in un Stilo molto concertante, quasi come d'un Concerto, composta e dedicata suo Amico R. Kreutzer, Membro del conservatorio di Musica in Parigi, primo Violino dell' Academia delli Arti e della Camera Imperiale, per L. v. Beethoven. Opera 47. Prezzo 6 fr. A Bonn chez N. Simrock. A Paris N. Simrock" etc. etc.

112.

Andante für Clavier. F dur. (Br. u. H. V. 123.)

Componirt 1803. (?)

Titel der Original-Ausgabe:

„Andante Favori pour pianoforte, composé par Louis van Beethoven. No. 35. à Vienne au Bureau des Arts et d'Industrie."

Angezeigt in der Wiener Zeitung vom 10. Mai 1806.

Ursprünglich als Mittelsatz in der Waldstein-Sonate Op. 53; nachher für 2 Violinen, Bratsche u. Violoncell eingerichtet u. von Steiner u. Co. (?) herausgegeben.

113.

„**Das Glück der Freundschaft,**" für eine Singstimme und Clavier. Op. 88.

Bei Löschenkohl (in Wien) und bei Simrock erschienen. 1803.

Auch als „Lebensglück. Vita felice" mit ital. u. deutsch. Text bei Hofmeister und Kühnel ohne Opuszahl erschienen und angezeigt im Intell.-Blatt der Zeitung f. d. elegante Welt, vom 2. Juni 1804.

Wie mag das Lied zu der Opuszahl 88 gekommen sein?

114.

Sonate für Clavier, F dur. Op. 54.

Componirt 1803. ?

Titel der Original-Ausgabe:

„LIme Sonate pour le Pianoforte, composée par Louis van Beethoven. Op. 54. a Vienne au Bureau des Arts et d'Industrie." (Verlags-No. 507. Preis 1 fl. 15 kr.)

Angezeigt in der Wiener Zeitung vom 9. April 1806.

115.

Dritte Symphonie für Orchester, Es dur. Op. 56. Dem Fürsten von Lobkowitz gewidmet.

Componirt 1803—4.

Titel des geschriebenen Hand-Exemplars Beethoven's — bei der Licitation seines Nachlasses um 3 fl. 10 kr. verkauft, und jetzt im Besitz des Componisten Joseph Dessauer in Wien:

„Sinfonia grande."

(Zwei Worte sorgfältig ausradirt.) 1804 im August.

del Sr.

Louis van Beethoven.

Sinfonie 3. Op. 55."

Gerade unter seinem Namen war mit Bleistift geschrieben und ist noch zu lesen, „Geschrieben auf Bonaparte."

Eins von den zwei ausradirten Worten war sicherlich auch „Bonaparte."

Die Original-Ausgabe (in Stimmen) hat folgenden Titel und Vorrede:

„Sinfonia Eroica.

a due Violine, Alto, due Flauti, due Oboe, due Clarinetti, due Fagotti, tre Corni, due Clarini, Timpani e Basso. Composta per festiggiare il Souvenire di un grand Uomo e dedicata sua Altezza serenissima il Principe di Lobkowitz da Luigi van Beethoven. Op. 55. No. III della Sinfonie. à Vienna. Nel contor delle Arti e d'Industria al Hohenmarkt No. 582."
512.

„Questa Sinfonia essendo scritta apposta piu longa delle Solite, si deve eseguire piu vicino al principio ch'al fine di un Academia e poco doppo un Overtura un' Aria ed un Concerto; accioche, sentita troppo tardi non perda per l'Auditore gia faticato dalle precedenti produzioni, il suo proprio proposto effetto.

„La parte del Corno terzo e aggiustata della Sorte, che possa eseguirsi ugualmente sull Corno primario ossia secondario."

Angezeigt in der Wiener Zeitung vom 19. October 1806.

Im Dessauer'schen Ms. befinden sich noch folgende eigenhändige Anmerkungen Beethoven's:

Auf dem Titel ganz oben: NB. 1. In die erste Violin-Stimme werden gleich die andern Instrumente zum Theil eingetragen."

Ganz unten: „NB. 2. Das dritte Horn ist so geschrieben, dass es sowohl von von [sic] einem primario als secundario geblasen werden kann."

Am Schluss des ersten Satzes, allein mehrmals durchgestrichen: „NB. Die drei Hörner werden beym Orchester so geordnet, dass das erste Horn in die Mitte zwischen den 2 Andern zu stehen kommt."

Bei dem zweiten Satz: „NB. Die Noten im Bass, welche die Striche in die Höhe haben, sind für das Violoncell und die die Striche unter sich haben, für die Violon."

Die bekannte Anecdote, von Ries erzählt („Notizen" 77, 78), kann unmöglich auf das Dessauer'sche Ms. Bezug haben. —

Das erste Stück, 2. Theil, im Programm zu Clement's Concert 7. April 1805 war:

„Eine neue grosse Sinfonie in Dis von Herrn Ludwig van Beethoven, zugeeignet Sr. Durchlaucht Fürsten von Lobkowitz. Auch wird der Verfasser dieselbe selbst zu dirigiren die Gefälligkeit haben."

Auch in Meier's Concert 1808 hörte man Beethowen's „Symphonie in Dis.

Es war nämlich damals in Wien üblich Dis statt Es zu sagen.

116.

VII **Variationen für Clavier.** Cdur. Thema: God save the King. No. 25. (Br. u. H. V. 135.)

Erschienen 1804.

Titel der Original(?)-Ausgabe:

„Variations pour le Pianoforte sur le Theme: God save the King, composées par Louis van Beethoven. No. 25. à Vienne au Magasin de J. Riedl."

Angezeigt vom Kunst- und Industrie-Comptoir in der Wiener Zeitung vom 10. März 1804.

117.

V **Variationen für Clavier.** Ddur. No. 26. Thema: Englisches Lied: Rule Britannia." (Br. u. H. V. 135.)

Erschienen 1804.

Angezeigt vom Kunst- und Industrie-Comptoir in der Wiener Zeitung vom 20. Juni 1804.

118.

XII Variationen für Clavier und Violoncell, G dur. Thema: Marsch aus Händel's „Judas Maccabäus." Der Fürstin Lichnowsky gewidmet. (Br. u. H. V. 128.) No. 5.

Erschienen 1804.

Titel der alten Leipziger Original (?) -Ausgabe:

„XII. Variations pour le Forte-Piano, ou Clavecin avec Violon, ou Violoncelle. (Sur un Theme de Händel dans l'Oratoire: Judas Macabée) Composées et Dediées a Son Altesse Madame la Princesse de Lichnowsky née Comtesse de Thunn par Louis van Beethoven.

No.V/226. Leipzig, Bureau de Musique de Hofmeister et Kühnel. Pr. 12 ggr.

Angezeigt vom Kunst- und Industrie-Comptoir (in Wien) in der Wiener Zeitung vom 30. Januar 1805.

119.

Sonate für Clavier. F moll. Op. 57. Dem Grafen Brunswick gewidmet.

Nach Ries, componirt 1804.

Titel der Original-Ausgabe:

„LIVme Sonate composée pour Pianoforte et dediée à Monsieur le Comte François de Brunswik par Louis van Beethoven. Op. 57. a Vienne au Bureau des Arts et d'Industrie." (Verlags-Nr. 521. Preis 2 fl. 30 kr.)

Angezeigt in der Wiener Zeitung vom 21. Febr. 1807.

Ries sagt (Notizen 99):

„Bei einem Spaziergange, auf dem wir uns so verirrten, dass wir erst um acht Uhr noch Döbling, wo Beethoven wohnte, zurückkamen, hatte er den ganzen Weg über für sich gebrummt oder theilweise geheult, immer herauf und herunter, ohne bestimmte Noten zu singen. Auf meine Frage, was es sei, sagte er, „da ist mir ein Thema zum letzten Allegro der Sonate eingefallen." (in F moll. Op. 57)."

Beethoven wohnte in Döbling die beiden Sommer 1803 u. 1804.

Schindler aber schreibt (Beethoven I. 138):

„Das erste Werk, das auf die Anstrengungen mit der Oper gefolgt, war die Sonate in F moll .... Der Meister schrieb sie während einer kurzen Rast bei seinem Freunde, dem Grafen Brunswick, in einem Zuge nieder." d. h. anno 1806.

Da Schindler damals nur ein Knabe von 10—11 Jahren war und er unmöglich etwas von Beethoven's damaligen Arbeiten wissen konnte, während Ries der vertraute Schüler des Meisters war, so ist des Letzteren Zeugniss vorzuziehen. —

Skizzen zu dieser Sonate befinden sich in dem Leonore-Skizzenbuch (1804—5) im Besitz des Herrn Mendelssohn.

Der Titel „**Sonata appassionata**“ stammt nicht vom Componisten.

120.

Sextett für 2 Clarinetten, 2 Flöten und 2 Fagotte. Es dur. Op. 71.

Aufgeführt (in Wien) im Winter 1804—5.

Titel der Original-Ausgabe:

„Sestetto pour 2 Clarinettes, 2 Cors et 2 Bassons.
par L. v. Beethoven. Pr. 1 Rthlr.
à Leipsic chez Breitkopf und Hartel.“

Angezeigt im Intell.-B. der L. M. Z. No. II. Januar 1813 und erschienen im April darauf.

In einer Nachricht über Schuppanzigh's Concerte im Winter 1804—5. (Siehe Leipz. Allg. Mus.-Zeitung VII. 535) heisst es:

„Zuweilen werden wol auch grössere Stücke (nämlich als die Quartetten) aufgeführt; unter diesen gefiel vorzüglich das schöne Beethoven'sche Sextett in Es. eine Komposition, die durch schöne Melodien, einen ungezwungenen Harmoniefluss und einen Reichthum neuer und überraschender Ideen glänzt. Die Klarinette wurde dabey von Herrn Pär, in Diensten des Fürstlich Lichtenstein'schen Hauses, äusserst vollkommen vorgetragen.“

Beer oder Bär — nicht Pär — soll es heissen — der Nämliche, welcher bei der ersten Aufführung des Quintetts, Op. 16, wie auch der des Septetts, Op. 20, dasselbe Instrument gespielt hatte.

NB. Dass im obigen Titel keine Opuszahl angegeben ist.

121.

Praeludium für Clavier. F moll. No. 29. (Br. u. H. V. 131.)

Erschienen 1805.

Anzeige vom Kunst- und Industrie-Comptoir in der Wiener-Zeitung vom 30. Januar 1805:

„Beethoven. Prelude pour le Pianoforte (ganz neu) Nr. 29.“

122.

Menuett für Clavier, Es dur. Nr. 28. (B. u. H. V. 139.)

Erschienen 1805.

Anzeige vom Kunst- und Industrie-Comptoir in der Wiener Zeitung vom 30. Januar 1805:

Beethoven. „Menuett pour le P. F. (ganz neu).“

123.

„**An die Hoffnung**, von Tiedge, in Musik gesetzt von L. van Beethoven Nr. 32. Im Kunst- und Industrie-Comptoir zu Wien."

Jetzt als Opus 32 bezeichnet.

Erschienen 1805.

Angezeigt in der Wiener Zeitung vom 18. Septbr. 1805.

(Tiedge's „Urania" erschien 1801.)

Siehe Op. 94.

124.

Triple-Concert für Pianoforte, Violine, Violoncell und Orchester. Cdur. Op. 56.

Componirt 1804–5.

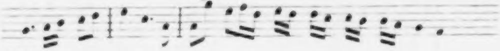
Auf einer Copie, im Besitz des Herrn Haslinger steht von Beethoven's Hand geschrieben:

„Klavierstimme vom Konzertant Konzert."

Erschienen im Verlage des Kunst- und Industrie-Comptoirs in Wien und in der Wiener Zeitung vom 25. Juli 1807 angezeigt:

„Beethoven. Concerto Concertant pour Pianoforte, Violon et Violoncello, avec accomp. d'Orchestre. Op. 56. — 8 fl."

Mitten in dem Leonore-Fidelio-Skizzenbuch (1804—5), im Besitz des Herrn Mendelssohn, erscheinen Skizzen zum ersten Allegro (4 Seiten), „Adagio" (15), dann folgendes: Thema des Rondo alla polacca:



„Geschrieben war dieses Werk," sagt Schindler I. 147, „für den Erzherzog Rudolph und die Künstler Seidler (Violine) und Kraft (Violoncell)."

Der Erzherzog hatte am 8. Januar 1805 erst sein 17. Lebensjahr vollendet.

125.

Fidelio (Leonore), Oper in zwei Akten. Op. 72. Erste und zweite Bearbeitungen, III Ouverturen und in Jahn's Ausgabe, 18 Nummern mit einem Anhang.

Componirt 1804—5.

I. Die Aufführungen:

Der erste Theaterzettel lautet so:

„K. auch k. k. pr. Schauspiel a. d. Wien.

Neue Oper.

Heute Mittwoch den 20. November 1805 wird in dem k. auch k. k. priv. Schauspielhaus an der Wien gegeben zum ersten Mal

Fidelio
oder
Die eheliche Liebe.

Eine Oper in 3 Akten, frey nach dem Französischen bearbeite [sic] von Joseph Sonnleitner.

Die Musik ist von Ludwig van Beethoven.

Personen.

Don Fernando, Minister	Hr. Weinkopf.
Don Pizarro, Gouverneur eines Staatsgefängnisses	Hr. Meier.
Florestan, ein Gefangener	Hr. Demmer.
Leonore, seine Gemahlin, unter dem Namen Fidelio	Dlle. Milder
Rocco, Kerkermeister	Hr. Rothe.
Marzelline, seine Tochter	Dlle. Müller.
Jaquino, Pförtner	Hr. Cache.
Wachehauptmann	Hr. Meister.
Gefangene. Wache. Volk.	

Die Handlung geht in einem spanischen Staatsgefängnisse, einige Meilen von Sevilla, vor.

Die Bücher sind an der Kasse für 15 kr. zu haben.

Preise der Plätze.

	fl.	kr.		fl.	kr.
Grosse Loge	10	–	Erstes Parterre und Erste Gallerie ein gesperrter Sitz	–	56
Kleine Loge	4	30	Zweite Gallerie	–	30
Erstes Parterre und Erste Gallerie	–	42	Zweite Gall. ein gesp. Sitz	–	42

Zweites Parterre und dritte Gallerie . . 24 kr.
Vierte Gallerie . . . . 12 –

Die Logen und gesperrten Sitze sind bey dem Kassier des k. auch k. k. National-Theaters zu haben.

Der Anfang um halb 7 Uhr.

Am Donnerstag 21. November bei der zweiten Aufführung lautet der Theaterzettel eben so; wie auch bei der dritten Aufführung am Freitag den 22.; immer wurde die Oper als Fidelio, nicht als Leonore, gegeben.

Nach der bekannten Berathung beim Fürsten Lichnowsky (Ries „Notizen" 103—106) und der Umarbeitung des Textes von Stephan von Breuning mit den angemessenen Veränderungen und Verkürzung der Musik von Beethoven, kam die Oper wieder auf die Bühne.

Der Zettel lautet:

„K. auch k. k. pr. Schauspiel etc. etc. etc.

„Heute Samstag den 29. März 1806 wird in dem k. auch k. k. priv. Theater etc. etc.

Fidelio, oder die eheliche Liebe.

Eine Oper in 2 Akten, frey nach dem Französischen" etc. etc.

Statt Demmer singt Röckel den Florestan, sonst bleibt der Zettel wie vorher.

Das ganze wurde jetzt in zwei statt drei Akte getheilt: die anderen Veränderungen aber, kann man genau in dem Vorwort der Jahn'schen Ausgabe der Leonore angegeben finden.

Bei dieser Aufführung wurde im Theater ein Gedicht von St. von Breuning (siehe Wegeler's „Notizen" 64. 65), noch im Original vorhanden, mit folgender Ueberschrift, vertheilt:

„An Herrn Ludwig van Beethoven, als die von ihm in Musik gesetzte und am 20. November 1805 das erstemal gegebene Oper, jetzt unter der veränderten Benennung: Leonore, wieder aufgeführt wurde."

Nun schreibt Breuning (Notizen wie oben):

„Ich arbeitete ihm das Buch um, wodurch die Handlung lebhafter und schneller wurde: er verkürzte viele Stücke, und sie ward hierauf dreimal mit dem grössten Beifall aufgeführt."

Breuning ist hier im Irrthum: Fidelio ist im Jahre 1806 nur 2mal gegeben: nämlich am 29. März und am 10. April. Der Theaterzettel zu dieser zweiten Aufführung ist noch erhalten und weicht von dem des 29. März nur darin ab, dass nach den Worten „bearbeitet von Sonnleithner" der Zusatz folgt „mit einigen Veränderungen."

So wurde die Oper wieder nur als „Fidelio" gegeben: doch lesen wir in dem Brief Breuning's (Notizen: wie oben) dass:

„er (Beethoven) bei der zweiten Aufführung nicht einmal erhalten konnte, dass die Ankündigung der Oper unter dem veränderten Titel „Fidelio," wie sie auch in dem Französischen Original heisst und unter dem sie nach den gemachten Aenderungen gedruckt worden ist, geschah. Gegen Wort und Versprechen fand sich bei den Vorstellungen der erste Titel: „Leonore" auf dem Anschlagzettel."

Nun, erstens, hiess das französische Original nicht „Fidelio," sondern „Leonore, ou l'Amour conjugal" (Vgl. Fetis und Gerber, Artikel Gaveaux, auch Poisot „La Musique en France" 348); zweitens, das neue Textbuch hiess „Leonore" nicht „Fidelio"; und drittens, die früheren Vorstellungen fanden immer unter der Benennung „Fidelio" statt. So ist die ganze Verwirrung dadurch entstanden, dass Breuning in seinem Briefe, oder Wegeler beim Abschreiben derselben die zwei Namen verwechselt hat.

II. Die Textbücher.

Von dem ersten Textbuche in 3 Akten habe ich noch kein Exemplar gesehen; Prof Jahn aber in dem Vorwort zu Leonore führt ein solches mit folgendem veränderten falschen Titel an:

„Fidelio. Eine Oper in zwey Aufzügen. Frey nach dem Französischen bearbeitet von Joseph Sonnleithner. Wien, 1805. bei Ant. Pühler." (soll Pichler heissen.)

Von dem Zweiten besitzt Dr. Leopold Sonnleithner ein Exemplar, mit dem Titel, wie ihn Beethoven haben wollte, nämlich:

„Leonore, oder, der Triumph der ehelichen Liebe. — Eine Oper in zwei Aufzügen: Frey nach dem Französischen bearbeitet von Joseph Sonnleithner, in Musik gesetzt von Ludwig van Beethoven, für das k. auch k. k. Theater an der Wien. Wien 1806. Gedruckt und verlegt bey Anton Pichler."

III. Die Ouverturen. (Vgl. Schindler I. 126—130.)

Nr. 1. Cdur, componirt 1805, und als Op. 138, bei Haslinger in Wien, anno 1835, erschienen. Sie scheint während des Componisten Lebzeit nur eine Probe bei Fürst Lichnowsky erlebt zu haben. Als Titel zu den Stimmen, die im Besitz des Herrn C. Haslinger noch vorhanden sind, hat Beethoven auf die 1. Violin-Stimme geschrieben:

„Ouvertura in C♯
Characteristische
Ouverture."

Das „in C♯" ist mit Roth-, das Uebrige mit Bleistift geschrieben.

No. 2. Cdur, componirt 1805 und bei den drei Aufführungen der Oper im November gespielt. Von einer späteren Production ist keine Nachricht vorhanden bis zum 11. Januar 1840, wo in einem Gewandhaus-Concert in Leipzig alle vier Fidelio-Leonore Ouverturen unter Mendelssohn's Leitung aufgeführt wurden. Auf dem Zettel stand folgende Notiz:

„Beethoven schrieb 4 Ouverturen zu seiner Oper, von denen die beiden ersten im heutigen, die beiden letzten im nächsten Abonnement-Konzert zur Aufführung kommen. Von den Zweiten, bis jetzt nur im Manuskript vorhandenen, scheint die dritte eine spätere Bearbeitung zu sein."

Da das in dem Programm zu diesem Concert angeführte Violinsolo wegblieb, so wurden auch die beiden letzten der vier Ouverturen statt des Solo's gespielt.

Die Ouverture Nr. 2 ist nach einer nicht vollständigen Abschrift und später vollständig, von Jahn redigirt, von Breitkopf und Härtel verlegt, in Partitur erschienen.

Nr. 3. Cdur. Eine Umarbeitung der Vorangehenden, zwischen November 1805 und März 1806, mit welcher die Oper neu in Scene ging. Die Schwierigkeiten in den Partieen der Blasinstrumente in Nr. 2 sollen die Ursache dieser Umarbeitung gewesen sein. Bei Breitkopf und Härtel — „Ouverture de Leonore à grand Orchestre" — im Juli 1810 erschienen.

IV. Die Oper.

Erschienen, Nr. 1 bis 17, d. h. ohne Ouverture und Finale, im Clavier-Auszug bei Breitkopf u. Härtel im März 1810. Angezeigt im Intell.-Blatt der Leipz. Allg. Mus.-Zeitung, October 1810:

„Beethoven, L. v., Leonore, Oper im Klavierauszuge. 3 Thlr."

Im Intell.-B. derselben Zeitung Nr. VII. October 1815:

„Beethoven, L. v., Ouverture und Gesänge aus der Oper: Fidelio (Leonore). Klav. Auszug. Neue Ausgabe . . . . 3 Thlr."

Diese ist die vorige Ausgabe der Leonore, mit Hinzufügung der Ouverture.

Im Jahre 1852 sind die beiden Bearbeitungen von 1805 und 1806, zusammengestellt von Prof. Jahn, und beginnend mit der Ouverture Nr. 3, bei Breitkopf und Härtel im Clavier-Auszuge und mit folgendem Titel erschienen:

„Leonore, Oper in zwei Akten von L. v. Beethoven. Vollständiger Klavierauszug der zweiten Bearbeitung mit den Abweichungen der Ersten . . . . Preis 6 Thlr."

Fidelio, Oper in 2 Akten. Ouverture und 16 Nummern.

Dritte Bearbeitung, vom Frühjahr **1814**.

Theater-Zettel zur ersten Aufführung:

„23sten May 1814.
Im Theater nächst dem Kärnthnerthor
von den k. k. Hof-Operisten
Zum Vortheile der Herren Saal, Vogl und Weinmüller,
zum ersten Mahl.
Fidelio
eine Oper in zwey Aufzügen nach dem Französischen neu bearbeitet.
Die Musik ist von Hrn. L. v. Beethoven.

Personen.

Don Fernando, Minister	Hr. Saal.
Don Pizarro, Gouverneur eines Staatsgefängnisses	Hr. Vogl.
Florestan, ein Gefangener	Hr. Radichi.
Leonore, seine Gemahlin, unter dem Namen Fidelio	Mad. Milder.
Rocco, Kerkermeister	Hr. Weinmüller.
Marzelline, seine Tochter	Dlle. Bondra.
Jaquino, Pfortner	Hr. Frühwald.
Staatsgefangene, Offiziere, Wachen, Volk.	

Die neuen Dekorationen sind von Herren Arrigoni und Scharrhan, k. k. Hoftheatermalern.

Logen und gesperrte Sitze sind an der k. k. Hoftheaterkasse zu bekommen. Die Freybilletten sind heute ungültig. — Der Anfang ist um 7 Uhr.

Bei dieser Aufführung wurde nicht die neue Ouverture in Es gespielt, nicht die Promotheus-Ouverture und auch nicht die zu Leonore Nr. 3, wie von verschiedenen Schriftstellern behauptet worden, sondern die zu den „Ruinen von Athen", wie Seyfried richtig angiebt.

Der Theater-Zettel vom 26. May 1814, enthält folgendes Nota bene:

„Die das vorigemal wegen Hindernissen weggebliebene neue Ouverture dieser Oper wird heute zum ersten Mahl vorgetragen werden. Die Freybilletten sind heute ungültig."

Fidelio wurde wiederholt am 2., 4., 7. und 21. Juni; und am 15. July erschien in der Wiener Zeitung folgende Anzeige:

„Beethoven's Benefiz.

„Die Direkzion des k. k. Hof-Theaters hat dem Unterzeichneten eine Benefiz-Vorstellung von der durch ihn komponirten Oper Fidelio bewilligt. Diese Vorstellung wird Montag, den 18. d. M., im Hof-Theater nächst dem Kärnthnerthor statt finden, und ist dazu mit zwey neuen Stücken vermehrt.

„Logen und gesperrte Sitze sind Samstags und Sonntags in der Wohnung des Unterzeichneten, auf der Melker Bastey im Baron Pasqualatischen Hause, Nr. 94, im ersten Stock, zu bestellen; Schlüssel und Billets aber in der k. k. Hof-Theater-Kasse abzuholen, wo auch am Tage der Vorstellung, die bis dahin noch nicht vergebenen Logen und gesperrten Sitze zu haben sein werden.

„Diejenigen verehrlichen Abonennten, welche ihre Logen zu behalten wünschen, werden gebeten, solches längstens bis Sonntags Vormittags der k. k. Hof-Theaterkasse zu wissen zu machen.

Ludwig van Beethoven."

Die „Friedensblätter“ vom 16. zeigten diese Vorstellung in folgenden Worten an:

„Künftigen 18. dieses wird den Freunden der Kunst ein grosser Genuss bereitet. Fidelio wird mit zwey neuen Arien, von Mad. Milder und Herrn Weinmüller gesungen, zum Vortheil des Componisten gegeben.“

In einem Briefe Röckel's — des Florestan vom Jahre 1806 — an A. W. T. im Feb. 1861 geschrieben, heisst es:

„The condemned three numbers [nämlich die in der Berathung bei Fürst Lichnowsky gestrichenen Nummern des I. Acts] were,

1) a great Aria with chorus of Pizarro,
2) a comic Duo between Leonore (Fidelio) and Marcelline with Violin and Violoncello solo,
3) a comic Terzetto between Marcelline, Jacquino and Rocco.“

Nach dem „Vorwort“ Jahn's zu „Leonore“ und auch nach seinem Artikel „Leonore oder Fidelio“ in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom 27. Mai u. 3. Juni 1863, sowie nach dem Textbuche im Besitz des Dr. Sonnleithner, muss nun Röckel in Irrthum, und eins von den weggelassenen Stücken Rocco's Gold-Arie gewesen sein. Und gerade dieses Stück war es, welches als „neu“ von Weinmüller gesungen ward — neu war es, in dem Sinne, dass es in den ersten sechs Vorstellungen der umgearbeiteten Oper keinen Platz gefunden hatte. Die damaligen Berichterstatter sagen bloss: „Zwei neue Musikstücke oder Arien, vorgetragen von Herrn Weinmüller und Mad. Milder, machten sehr gute Wirkung. Die brave Ausführung der letztern schien insbesondere mit grossen Schwierigkeiten verknüpft zu seyn.“ Ein Jahr darauf sang die Milder den Fidelio in Berlin und die Arie „Komm' Hoffnung“ mit drei Hörnern „obligati“ wurde besonders gelobt. Nun war nach Treitschke ihre neue Aria in der Benefiz-Vorstellung Beethoven's eine Arie mit vier Hörnern obligati.

In der Wiener Zeitung vom 1. Juli 1814 erschien folgende

„Musikalische Anzeige.

Der Endesunterzeichnete aufgefordert von den Herrn Artaria u. Co. erklärt hiemit, dass er die Partitur seiner Oper:

Fidelio,

gedachten Kunsthandlung überlassen habe, um unter seiner Leitung dieselbe in vollständigem Clavier-Auszuge, Quartetten, oder für Harmonie arrangirt, herauszugeben. Die gegenwärtige musikalische Bearbeitung ist von einer früheren wohl zu unterscheiden, da beinahe kein Musikstück sich gleich geblieben, und mehr als die Hälfte der Oper

ganz neu componirt worden ist. Partituren in **allein rechtmässiger** Abschrift, sammt dem Buche in Manuscript, sind von mir oder dem Bearbeiter des Buches, Herrn F. Treitschke, k. k. Hof-Theater-Dichter zu bekommen. Andere Abschriften auf unerlaubten Wegen werden durch die Gesetze geahndet werden.

Wien den 28ten Juni 1814.

Ludwig van Beethoven."

Der Clavier-Auszug von Moschelles verfertigt und von Beethoven durchgesehen, wurde in der Wiener Zeitung vom 20. August 1814, folgenderweise angezeigt:

„Bey Artaria und Comp. k. k. privil. Kunsthändler am Kohlmarkt Nr. 1219 ist bereits fertig und zu haben

FIDELIO

eine grosse Oper in zwey Aufzügen. Für die jetzige Aufführung des Kais. Königl. Hoftheater neu vermehrt und verändert, und im vollständigen einzig rechtmässigen Clavier-Auszug von

Ludwig van Beethoven."

Skizzen zu Leonore-Fidelio habe ich gesehen in der Mendelssohn'schen, Landsberg'schen, Petter'schen, Dessauer'schen, Artaria'schen und Wiener Musik-Verein's Autographen Sammlungen.

Aufführungen von Fidelio im Wiener Hoftheater:

1814 .. 22 mal	(Milder: Fidelio)	1819 .. 3 mal	
1815 .. 10 –	*)(– –)	1822 .. 5 –	(Schroeder:Fidelio)
1816 .. 10 –		1823 .. 3 –	(– –)
1817 .. 9 –		1831 .. 7 –	(Mad.Ernst –)
1818 .. 5 –			

126.

Menuett für Clavier. Esdur. (Br. u. H. V. 139.)

Erschienen im Kunst- und Industrie-Comptoir 1805.

Dieser Menuett ist nicht angeführt in dem Kunst- und Industrie-Comptoir's Verzeichniss der sämmtlichen Werke Beethoven's im Januar 1805, wohl aber im Intell.-Blatt der L. A. Mus.-Ztg. vom 25. Dec. d. J.

127.

III Quartetten für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. Fdur. Emoll. Cdur. Op. 59. Dem Fürsten Rasoumowsky gewidmet.

Componirt 1806.

---

*) Bei der 10. Vorstellung Mad. Campi als Fidelio. (Dr. Sonnleithner.)

Das Original-Ms. des Fdur Quartetts, im Besitz des Herrn P. Mendelssohn, ist von Beethoven's Hand überschrieben:

„Quartetto I^{mo}.
La prima parte solamenta una volta.
Quartetto angefangen am 26ten May — 1806.“

Schon am 27. Febr. 1807 schrieb der Wiener Correspondent der Leip. Allg. Mus.-Zeitung [Siehe Band IX. 400]:

„Auch drei neue, sehr lange und schwierige Beethoven'sche Violinquartetten, dem russischen Botschafter, Grafen Rasumowsky zugeeignet, zogen die Aufmerksamkeit aller Kenner an sich. Sie sind tief gedacht und trefflich gearbeitet, aber nicht allgemein fasslich — das 3. aus Cdur etwa ausgenommen, welches durch Eigenthümlichkeit, Melodie und harmonische Kraft jeden gebildeten Musikfreund gewinnen muss.“

Anzeige des Kunst und Industrie-Comptoirs in der Wiener Zeitung vom 9. Januar 1808: „neu erschienen.“

„Beethoven. Trois Quatuors p. 2 Viol., alto et Violoncelle, compos. et dedies à etc. etc. Prince Rasoumowsky. Op. 59. 8 fl.“

21 Blätter Skizzen dieser 3 Quartetten sind in der Bibliothek der Musikfreunde in Wien. Auf eins dieser Blätter hat Beethoven mit Bleistift folgendes geschrieben:

„Eben so wie du dich hier in den Strudel der Gesellschaft stürzest, eben so möglich ist's Opern trotz allen gesellschaftlichen Hindernissen zu schreiben. Kein Geheimniss sey dein Nichthören mehr, auch bey der Kunst.“

Gedanken zum Scherzando des Nr. 1. sind auch, zusammen mit Skizzen zum Triple-Concert etc., in dem Leonore „Notirbuch,“ im Besitz des Herrn Mendelssohn, vorhanden.

128.

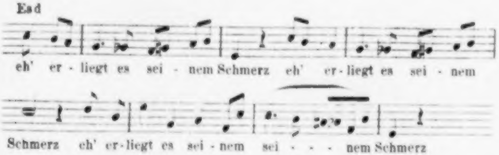
Empfindungen bei Lydien's Untreue, Lied für eine Singstimme und Clavier. Esdur. Text eine Uebersetzung von St. v. Breuning (im May 1806) aus Solié's Oper: „Le secret.“ (Br. u H. V. 142.)

Componirt 1806.

Dieses Lied fand sich unter dem Nachlass von Stephan v. Breuning und wurde, als ein noch unbekanntes Stück bei Simrock einzeln und als Beilage zu Wegeler's „Nachtrag zu den Notizen“ herausgegeben. Es war aber schon am 22. November 1809 als Beilage zur Leip. Allg. Mus.-Zeitung erschienen, unter dem Titel:

„Als die Geliebte sich trennen wollte
von Ludwig van Beethoven.“

Einige Verbesserungen, die das Lied erhielt bevor es nach Leipzig geschickt wurde, sind nicht ohne Interesse, besonders der Schluss, im Original, so:


Esd
eh' er - liegt es sei - nem Schmerz eh' er - liegt es sei - nem
Schmerz eh' er - liegt es sei - nem sei - - - nem Schmerz

129.

Vierte Symphonie für Orchester. Bdur. Op. 60. Dem Grafen von Oppersdorf gewidmet.

Componirt 1806.

Das Ms., im Besitz des Herrn P. Mendelssohn, ist von Beethoven überschrieben:

„Sinfonia 4ᵗᵃ· 1806.
L. v. Bthvn.“

Aufgeführt in einem Subscriptions-Concert zum Besten des Componisten im Frühjahr 1807, und in einem öffentlichen Concert zu wohlthätigem Zwecke am folgenden 15. November.

Erschienen im Verlage des Kunst- und Industrie-Comptoirs in Wien, im J. 1808.

Der Correspondent des Kotzebue'schen „Freimüthigen“ vom 14. Januar 1808 schreibt darüber:

„Beethoven hat eine neue Symphonie geschrieben, die höchstens seinen wüthenden Verehrern, und eine Ouverture zu Collin's „Koriolan“, die allgemein gefallen hat.“

(Vgl. hinterlassene Schriften von C. M. v. Weber I. 41.)

130.

Concert für Violine und Orchester. Ddur. Op. 61. Seinem Freunde Stephan von Breuning gewidmet.

Componirt 1806.

Aufgeführt von Clement in seinem Concert, 23. Dec. 1806.

Das Ms., im Besitz der k. k. Bibliothek in Wien, ist von Beethoven überschrieben:

„Concerto par Clemenza pour Clement, primo Violino e Direttore al Theatro à Vienne,
dal L. v. Bthvn. 1806.“

Als Clavier-Concert von Beethoven selbst arrangirt, (siehe Ries „Notizen" 94) erschienen im Verlage des Kunst- und Industrie-Comptoirs und von demselben in der Wiener Ztg. vom 10. August 1808 angezeigt:

„Concerto für P. F. und Orchester, arrangirt vom I. Concert für Violin."

Eine von Beethoven eigenhändig geschriebene Cadenz mit obligater Pauke zum ersten Satze dieses Concerts in der Clavier-Uebersetzung, und einen „Eingang" von dem Andante (Larghetto schreibt hier Beethoven) zum Rondo, besitzt Herr Carl Haslinger in Wien.

Titel der Original-Ausgabe des Violin-Concerts:

„Concerto pour le Violon avec Accompagnement de deux Violons, Alto, Flûte, deux Hautbois, deux Clarinettes, Cors, Bassons, Trompettes, Timballes, Violoncelle et Basse, composé et dedié à son Ami Monsieur de Breuning Secrétaire Aulique au Service de sa Majesté l'Empereur d'Autriche par Louis van Beethoven. Oeuvre 61.
583. A Vienne et Pesth au Bureau des Arts et d'Industrie."

Titel der Original-Ausgabe des P. F.-Concerts:

„Concerto pour le Pianoforte avec accompagnement de grande Orchestre arrangé d'apres son Ier Concerto de Violon, et dedié à Madame de Breuning née Noble de Wering [Vering] par Louis van Beethoven. 583. Oeuvre 61. A Vienne et Pesth au Bureau des Arts et d'Industrie."

131.

Viertes Concert für Clavier und Orchestre. G dur. Op. 58. Dem Erzherzog Rudolph gewidmet.

Componirt 1806?

Aufgeführt von Beethoven in seinem Concert am 22. December 1808. Reichardt sagt: „ein neues Fortepiano-Konzert von ungeheurer Schwierigkeit, welches Beethoven zum Erstaunen brav, in den allerschnellsten Tempis ausführte."

Am 20. April 1807 (Schindler I. 142) zum Herausgeben in England an Clementi verkauft.

Anzeige vom Kunst- und Industrie-Comptoir in der Wiener Zeitung vom 10. August 1808:

„Beethoven. 4tes Concert für P. F. u. Orchester. Op. 58."

Eigenhändig von Beethoven geschriebene Cadenzen zu diesem Concert besitzt Herr Carl Haslinger; und zwar:

Zum ersten Satz Zwei, von denen die Eine — mit sehr schwierigen Doppel-Trillern gegen das Ende — von Beethoven überschrieben ist: „Cadenza (ma senza cadere)."

Zum letzten Satz Eine Cadenz.

132.

II **Gesänge für eine Singstimme und Clavier.**

Erschienen um 1806.

1. „La partenza“. Text (Ecco quel fiero istante) von Metastasio. Später mit deutschem Texte dazu als „Der Abschied“. (Br. u. H. V. 142.)
2. „Zärtliche Liebe“ — (Beglückt durch mich, beglückt durch dich). — Später erschienen mit dem Texte „Ich liebe dich so wie du mich“. (Br. u. H. V. 145.)

133.

Ouverture zu Collin's Trauerspiel „Coriolan.“ Cmoll. Op. 62. Dem Dichter Heinrich Joseph von Collin gewidmet.

Componirt 1807.

Das Original-Ms., im Besitz des Herrn T. Paterno in Wien, ist von Beethoven überschrieben:

„Overtura [zum Trauerspiel Coriolan] composta da
L. v. Beethoven.
1807.“

Die eingeklammerten Worte sind durchgestrichen.

Aufgeführt im „Liebhaberconcert“ in Wien im December 1807, und erschienen im Verlage des Kunst- und Industrie-Comptoirs. Angezeigt in der Wiener Zeitung vom 9. Januar 1808.

Im April 1807 war das Werk schon fertig, da es zum Herausgeben in England am 20. dieses Monats an Clementi verkauft wurde. Siehe Schindler I. 142.

134.

Rondo für Clavier und Violine. G dur. (Br. u. H. V. 127.)

Bei Simrock erschienen 1807 (?)

Nur eine Notiz über dieses Rondo ist vorhanden, und zwar, dass es sich im Intell.-Blatte der Leipz. Allg. Mus.-Zeitung vom März 1808, unter „Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind“ befindet.

135.

XXXII **Variationen für Clavier.** Nr. 36. Cmoll. Ueber ein Original-Thema. (Br. u. H. V. 136.)

Erschienen 1807.

Titel der Original-Ausgabe:

„Trente deux Variations pour le Pianoforte composées par Louis van Beethoven. No. 36. Wien im Kunst- und Industrie-Comptoir am hohen Markt Nr. 582." (Verlags-Nummer 545.)

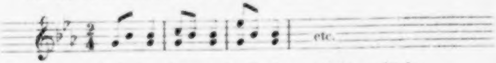
Angezeigt in der Wiener Zeitung vom 20. April 1807.

136.

XII Ecossaises für 2 Violinen und Bass (2 Flöten und 2 Hörner ad lib.) Detto für Clavier.

Erschienen 1807.

Angezeigt von Johann Traeg in d. Wiener Ztg. vom 21. März 1807. Ob die VI Ecossaises für Clavier in Esdur



sich darunter befinden, konnte der Verfasser nicht ermitteln.

Zur selbigen Zeit wurden auch von Traeg 12 Walzer für 2 V. u. Bass angezeigt, die aber keine originelle Stücke, sondern Scherzos aus Symphonien und Sonaten sind.

137.

Messe für vier Singstimmen und Orchester. Cdur. Op. 86. Dem Fürsten von Esterhazy gewidmet.

Componirt 1807.

Eigenhändiger Titel der Abschrift in Esterhazy (mitgetheilt von Prof. O. Jahn):

„Missa
composta e dedicata al ser. e altz. principe
Nicolo Esterhazy de Galantha
da
Luigi van Beethoven.
Aufgef. im Sept. an Mariae Namentag."

Erschienen bei Breitkopf und Härtel im October 1812.

In der Leip. Allg. Mus.-Zeitung vom 7. October 1807, unter Datum 23. September, wird berichtet:

„Beethoven hat eine neue Messe für den Fürsten Esterházy geschrieben. Bekanntlich ist dieser Fürst ein eifriger Liebhaber der Kirchenmusik, für welchen auch sein Kapellmeister N. Hummel und Kreutzer aus Zürich, der sich durch neuere Compositionen vortheilhaft auszeichnete, ähnliche Arbeiten verfertigt haben."

Siehe Concert-Anzeige bei Op. 67. Nr. 140.

138.

„In questa tomba oscura,“ für eine Singstimme und Clavier.

Nach Schindler **componirt 1808.**

Erschienen als die letzte von 63 Bearbeitungen von vielen Musikern und Dilettanten, welche um 1808 in einem Bande verlegt wurde, und dem Titel:

„In questa tomba oscura, Arietta con accomp. di Pianoforte, composta in diverse maniere da molti Autori e dedicata a S. A. N. Sig. Principe Giuseppe di Lobkowitz etc. Vienna. Presso T. Mollo.“

Dieses Stück befindet sich unter mehreren italienischen Gesängen, die aus den Jahren 1796—1800 zu stammen scheinen, im Besitz von Artaria u. Co.

In America sind als Text die Worte von Skakespeare's Monument „Good Friend for Jesus' sake forbear etc.“ oft dieser Musik untergelegt.

139.

II Trios für Clavier, Violine und Violoncell. Ddur. Esdur. Op. 70. Der Gräfin Erdödy gewidmet.

Componirt 1808.

Erschienen bei Breitkopf und Härtel Nr. I. April 1809.
Nr. II. August 1809.

Die gleichzeitige Wiener Ausgabe hat folgenden Titel:

„Deux Trios pour Piano-Forte, Violon et Violoncelle composés et dediés à Madame la Comtesse Marie d'Erdödy née Comtesse Niszky par Louis van Beethoven. à Vienne chez Artaria et Comp.“ Oeuvre 70. Nr. 1. 2.

Von Traeg angezeigt in der Wiener Zeitung vom 3. Januar 1810.

Beethoven spielte im December 1808 bei Gräfin Erdödy in Gegenwart von J. F. Reichardt diese Trios; — „die er kürzlich gemacht hat“ sagt Reichardt.

140.

Fünfte Symphonie für Orchester. Cmoll. Op. 67. Dem Fürsten Joseph v. Lobkowitz und dem Grafen Rasoumowsky gewidmet.

Componirt 1808 (?)

Das Ms., im Besitz des Herrn P. Mendelssohn, ist von Beethoven mit Rothstift überschrieben:

„Sinfonie da L. v. Beethoven."

Anzeige in der Wiener Zeitung vom 17. Dec. 1808:

„Musikalische Akademie.

Donnerstag den 22. December hat Ludwig van Beethoven die Ehre in dem k. k. priv. Theater an der Wien eine musikalische Akademie zu geben; sämmtliche Stücke sind von seiner Composition, ganz neu und noch nicht öffentlich gehört worden.

Erste Abtheilung:

I. Eine Symphonie unter dem Titel: Erinnerung an das Landleben, in F dur. (No. 5.)
II. Arie.
III. Hymne mit lateinischem Text in Kirchenstyl geschrieben mit Chor und Solos.
IV. Clavier-Concert von ihm selbst gespielt.

Zweite Abtheilung:

I. Grosse Symphonie in C moll. (No 6.)
II. Heilig mit lateinischem Text im Kirchenstyl geschrieben mit Chor und Solos.
III. Fantasie auf dem Clavier, welche sich nach und nach mit Eintreten des ganzen Orchesters, und zuletzt mit Einfallen von Chören als Finale endet.

Logen und gesperrte Sitze sind in der Kruger-Strasse No. 1074 im ersten Stock zu haben.

Der Anfang ist um halb 7 Uhr."

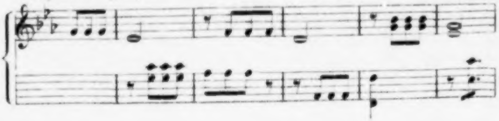
Erschienen bei Breitkopf und Härtel im April 1809.

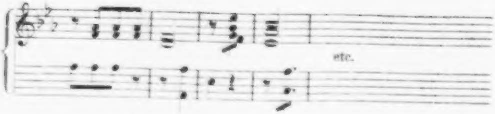
Skizzen.

In dem bei Op. 18 erwähnten „Notirbuche" im Besitz des Herrn Petter befinden sich die Themas zum ersten Allegro und zum Andante dieser Symphonie, — d. h. etwa aus dem Jahre 1800 — in dieser Form:

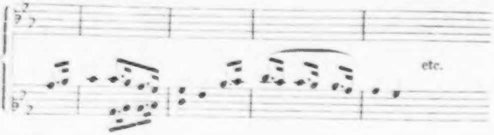
(Die vollkommne Correctheit der Abschrift wird nicht verbürgt.)

Sinfonie Allegro presto.

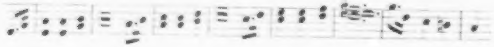




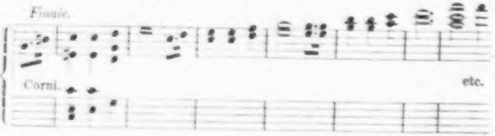
Andante quasi Menuetto.



Quasi Trio.



Finale.



Zum Scherzo sind 17 Blätter in der Wiener Musik-Vereins-Bibliothek noch vorhanden; desgleichen befinden sich Skizzen in einem Notirbuch in der Landsberg'schen Sammlung, davon einige zugleich mit Entwürfen zu den Sonaten Op. 12 und anderen gleichzeitigen Werken. Weitere Skizzen zu dieser Symphonie finden sich in derselben Autographen-Sammlung, welche jemand mit Entwürfen zu späteren Werken B's zusammengeheftet hat.

141.

Sechste Symphonie für Orchester. (Pastorale) **F dur. Op. 68. Dem** Fürsten v. Lobkowitz und dem Grafen **Rasoumowsky gewidmet.**

Componirt 1808. (?)

Das Original-Ms. (ohne Datum) ist im Besitz des **Herrn Baron T. M. Hüyssen van Kattendyke** und ist von **Beethoven ganz oben** überschrieben:

„Allo. ma non troppo   Sinf'a 6ta Da Luigi van Beethoven."
Ganz unten:
„Nicht ganz geschwind 6te Sinfonie von Ludwig van Beethoven."

Die erste öffentliche Aufführung geschah in Beethoven's **Concert** vom 22. Dec. 1808. (Vgl. Concert-Anzeige bei Op. 67, wo die **Pastorale** als Nr. 5 angeführt wurde).

Erschienen bei Breitkopf und Härtel im Mai 1809.

Der Correspondent der Leipz. Allg. Mus.-Zeitung (25. Jan. 1809) spricht von Beethoven's eben erwähntem Concert und theilt das Programm mit. Hier der Anfang:

„Erste Abtheilung:

I. Pastoral-Symphonie. (No. 5.) mehr Ausdruck der Empfindung als Malerey.

1stes Stück. Angenehme Empfindungen, welche bei der Ankunft auf dem Lande im Menschen erwachen.

2tes Stück. Scene am Bach.

3tes Stück. Lustiges Beysammenseyn der Landleute; fällt ein

4tes Stück. Donner und Sturm; in welches einfällt

5tes Stück. Wöhlthatige, mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm."

(Vgl. Deutsche Musik-Zeitung vom 7. Juli 1862.)

Skizzen in den Landsberg'schen „Notirbüchern" enthalten.

142.

Fantasie für Clavier, Chor und Orchester. Cmoll. Op. 80. Dem König Maximilian Joseph von Baiern gewidmet. Text (Schmeichelnd hold und lieblich klingen" etc.) von Christian Kuffner.

Oeffentlich aufgeführt 22. Dec. 1808.

Erschienen bei Breitkopf u. Härtel im Juli 1811.

Skizzen in demselben Petter'schen Notirbuche, worin sich die Entwürfe zu den Quartetten, Op. 18, und zur Symphonie in Cmoll befinden — etwa Anno 1800.

143.

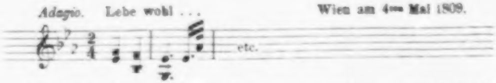
Sonate für Clavier. Esdur. Op. 81^a (Les Adieux etc.). Dem Erzherzog Rudolph gewidmet.

Componirt 1809.

Das Original-Ms. des ersten Satzes in der Musik-Vereins-Bibliothek in Wien hat folgenden Titel in Beethoven's Handschrift:

„Das Lebe Wohl.
Wien am 4ten May 1809
bei der Abreise S. Kaiserl. Hoheit
des Verehrten Erzherzogs Rudolph."

Seite 1.



Das Original-Ms. des letzten Satzes, auch früher in derselben Bibliothek, aber von irgend einem edlen Schätzer der Beethoven'schen Muse gestohlen, wurde, wie das Rudolph'sche Verzeichniss zeigt, von dem Componisten betitelt:

„Die Ankunft S. Kais. Hoheit des verehrten Erzh. Rudolph den 30. Januar 1810."

Titel der orig. Wiener-Ausgabe:

„Les Adieux, l'Absence et le Retour, Sonate pour le Piano-forte composée et dediée à son Altesse Imperiale l'Archiduc Rodolphe d'Autriche, par L. v. Beethoven. Op. 81. à Vienne chez Artaria et Comp." 2215.

Erschienen bei Breitkopf und Härtel im Juli 1811.

144.

Fünftes Concert für Clavier und Orchester. Es dur. Op. 73. Dem Erzherzog Rudolph gewidmet.

Componirt 1809.

Das Original-Ms., im Besitz des Herrn Haslinger, ist von Beethoven überschrieben:

„Klavier Konzert 1809 von L. v. Bthvn."

Theodor Körner schreibt aus Wien am Samstag 15. Feb. 1812:

„Mittwochs war zum Besten der Gesellschaft adeliger Frauen für Wohlthätigkeit ein Concert und Darstellung dreier Bilder nach Raphael, Poussin und Troyer, wie sie Goethe in den Wahlverwandschaften beschreibt. Die Bilder gewährten einen herrlichen Genuss. Ein neues Clavierconcert von Beethoven fiel durch."

Bei dieser (für Wien) ersten öffentlichen Aufführung des jetzt so berümten Concerts spielte Carl Czerny das Clavier.

Ganz anders aber war die Aufnahme des Werks in Leipzig einige Wochen (im December) früher, wo Musikdirector Schneider das Clavier spielte und „das sehr zahlreiche Auditorium in eine Begeisterung versetzt ward, die sich kaum mit den gewöhnlichen Aeusserungen der Erkenntlichkeit und Freude begnügen konnte." (L. A. M. Z. XIV. 8.)

145.

Quartett für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. Esdur. Op. 74. Dem Fürsten von Lobkowitz gewidmet.

Componirt 1809.

Das Original-Ms., im Besitz des Herrn Paul Mendelssohn, ist von Beethoven überschrieben:

„Quartetto per due Violini, Viola e Violoncello
da Luigi van Beethoven. 1809."

Auf einer Seite des Presto ist die Bemerkung:

„Partitur von Egmont
gleich an Göte."

Erschienen bei Breitkopf und Härtel im November 1810.

146.

Sonate für Clavier und Violoncell. A dur. Op. 69. (59.) Dem Baron v. Gleichenstein gewidmet.

Erschienen bei Breitkopf und Härtel. April 1809.

Das Original-Ms. des 1. Satzes, im Besitz von Artaria u. Co. in Wien, ist überschrieben:

„Sonate für Piano und Violonzell von L. v. Beethoven."

Die gleichzeitige Wiener-Ausgabe hat folgenden Titel:

„Sonata per il Clavicembalo con Violoncello composta da Sig^{n} Luigi van Beethoven. Op. 59. a Vienna presso Artaria e Comp."

Diese Ausgabe ist von Traeg angezeigt 29. April 1809:

„Beethoven grande Sonate P. F. u. Cello. Op. 59." — welche Opuszahl sich noch in Artaria u. Co's. Verzeichniss befindet.

In Prof. Schneller's „Lebensumriss" — im 1. Band seiner hinterlassenen Werke — wird über Beethoven gesagt:

„Im Leben war er lebhaft und geistreich, bieder und einfach; doch oft umflort von jener höheren gemüthvollen Trauer dichterischer Seelen. In diesem Sinne schrieb er auf die Sonate, welche er seinem Freunde, dem Freiherrn Ignatz von Gleichenstein weihte: Inter Lacrimas et Luctum."

147.

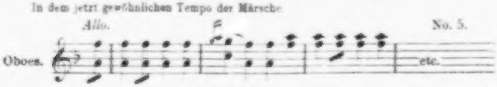
Marsch für Militär-Musik. F dur.

Für Erzh. Anton componirt 1809.

Das Ms., im Besitz von Artaria u. Co., ist überschrieben:

„Marcia No. V von L. v. Beethoven
für die Böhmische Landwehr.
1809."

Für 2 Oboe, 2 Clarinetti, 2 Fagotti, 2 Corni, Piccolo, Tromba, Contrafagott, Triangel, Cinelli, kleine und grosse Trommel.



In Partitur erschienen bei Schlesinger in Berlin, und zwar als Nr. 37 in der „Sammlung von Geschwindmärschen … für die preussische Armee“, mit dem Titel „York'schen Corps. 1813“

148.

„**Lied aus der Ferne**“, für **eine Singstimme und Clavier**. Text von Reissig. (B. u. H. V. 145.)

Componirt 1809.

Das Original-Ms., von Artaria an Herrn Mortier de Fontaine verkauft, trug Beethoven's Namen mit der Jahreszahl 1809.

Erschienen bei Breitkopf und Härtel im Februar 1810.

149.

Fantasie für Clavier. G moll. Op. 77. Dem Grafen v. Brunswick gewidmet.

Componirt im October 1809.

Erschienen bei Breitkopf und Härtel im November 1810.

150.

Sonate für Clavier. Fis dur. Op. 78. Der Gräfin v. Brunswick gewidmet.

Componirt im October 1809.

Erschienen bei Breitkopf u. Härtel im November 1810.

Die gleichzeitige Wiener-Ausgabe hat folgenden Titel:

„Sonate pour le Piano-Forte composée et dediée à Madame la Comtesse Therese de Brunswick par L. v. Beethoven. Oeuvre 78. à Vienne chez Artaria et Compag.“

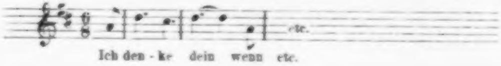
Von Johann Traeg angezeigt in der Wiener Ztg. vom 26. Dec. 1810.

Ob es nicht diese Sonate, statt der Op. 57, war, welche, wie Schindler berichtet, der Meister während einer kurzen Rast bei seinem Freunde Brunswick in einem Zuge niederschrieb?

151.

Andenken, für eine Singstimme und Clavier. Text von Matthison.
(Br. u. H. V. 142.)

Erschienen bei Breitkopf u. Härtel. März 1810.



152.

Sextett für 2 Violinen, Bratsche, Violoncell und 2 obligate Hörner. Es dur. Op. 81^b.

Bei Simrock in Bonn erschienen 1810.

Anzeige, unter „Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bei Breitkopf u. Härtel zu haben sind," im Intell.-Blatt der L. M.-Zeitung im Juli 1810:

„Beethoven, L. v. Sextuor pour 2 Violons, Alto, Violoncello et 2 Cors obligés. Op. 81. 1 Thlr. 4 Gr."

Simrock, der Begründer des Musik-Verlags in Bonn, war ein berühmter Hornist. Mit dem Ms. dieses Sextetts schickte Beethoven auch einen Brief (welcher später gestohlen wurde), worin, wie der jetzige Verleger Simrock sich zu erinnern weiss, der Componist, in Bezug auf seine Studien in frühern Jahren unter dem Hornisten sagte, dass „der Schüler seinem Meister späterhin manche harte Nuss zu knacken gegeben hat."

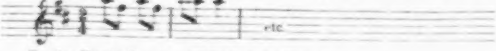
Folgendes, aus Reichard's Brief vom 10. Dec. 1808, kann nur auf dieses Sextett Bezug haben:

„An jenem ersten Quartett-Morgen [bei Schuppanzigh] ward — — — — das schöne klare Sextett von Beethoven mit Blasinstrumenten gemacht und that gar schöne kräftige Wirkung. Ein Waldhornist vom Orchester des Theaters an der Wien hat mir dabei ganz besonders Vergnügen gemacht." (Briefe aus Wien. I. 208.)

153.

Ecossaise für Harmonie-Musik.

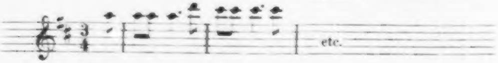
Componirt in Baden 1810.



(In der Musik-Vereins-Bibliothek in Wien.)

Polonaise für Harmonie-Musik.

Componirt in Baden 1810.



(In der Musik-Vereins-Bibliothek in Wien.)

154.

„**Egmont**," von Goethe, **Musik dazu**. Ouverture und 9 Nummern. Op. 84.

Componirt 1809—10.
Erste Aufführung 24. Mai 1810.

Im Auctions-Catalog des Beethoven'schen Nachlasses ist Nr. 145: „Fremde Abschrift der Ouverture zu Egmont in Partitur (1810)." Diese Partitur mit eigenhändigem Titel und obigem Datum soll jetzt in München sein.

Im Ms. des Quartetts, Op. 74, componirt 1809, auf einem Blatte des Presto steht von Beethoven's Hand geschrieben:

„Partitur von Egmont
gleich an Göte."

Erschienen bei Breitkopf u. Härtel: Ouverture April (?) 1811, Gesänge und Zwischen-Acte Januar 1812.

155.

III **Gesänge für eine Singstimme und Clavier**. Op. 83. Text von Goethe. Der Fürstin von Kinsky, geb. Gräfin von Kerpen gewidmet.

Componirt 1810.

Das Ms., im Besitz des Herrn Ascher, Musikhändler in Wien, ist von Beethoven überschrieben:

„3 Gesänge 1810
Poesie von Goethe, in Musik gesetzt
von Ludwig van Beethoven."

Nr. 1. Wonne der Wehmuth.
2. Sehnsucht.
3. Mit einem gemalten Bande.

Erschienen bei Breitkopf und Härtel im October 1811.

156.

„Die Sehnsucht“ mit Vier Melodien für eine Singstimme und Clavier. Text von Goethe. (Br. u. H. V. 147.)

Erschienen 1810.

Titel der Original-Ausgabe:

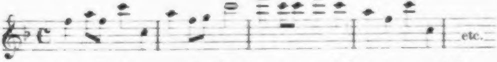
„Die Sehnsucht von Goethe mit Vier Melodien nebst Clavierbegleitung von Louis van Beethoven. No. 38.
4013. Wien bei S. A. Steiner und Comp.“

Angezeigt im Intell.-B. der L. M.-Z. Nr. XI. October 1810.

157.

Marsch für Militär-Musik. Ungedruckt.

Componirt 1810.



„1810 in Baden comp. für Erzh. Anton. 3ter Sommermonath.“

158.

VI Gesänge für eine Singstimme und Clavier. Op. 75. Der Fürstin von Kinsky, geb. Gräfin von Kerpen gewidmet.

Componirt 1810.

Nr. 1. Mignon. „Kennst du das Land.“ Text von Goethe.
– 2. Neue Liebe, neues Leben. „Herz, mein Herz.“ Text von Goethe.
– 3. „Es war einmal ein König.“ Text von Goethe.
– 4. Gretel's Warnung. „Mit Liebesblick.“ Text von Goethe.
– 5. An den fernen Geliebten. „Einst wohnten süsse Ruh.“ Text von C. L. Reissig.
– 6. Der Zufriedene. „Zwar schuf das Glück.“ Text v. C. L. Reissig.

Erschienen bei Breitkopf und Härtel im November 1810.

Nr. 1. Eine Skizze, im Besitz von A. W. Thayer.
– 2. Siehe „Ilius und Pamphilius“ von Bettine v. Arnim II. 215.
– 4. Eine Copie mit eigenhändigen Verbesserungen besitzt Herr Spina, Musikhändler in Wien.
– 5 u. 6. Die Mss., ohne Jahreszahl, sind im Besitz von Artaria u. Comp.

„Notiz“ (aus der Leipz. Allg. Mus.-Zeitung vom 3. October 1810):

„Den vielen Freunden Beethoven'scher Klavier- und Orchester-Musik können wir die angenehme Nachricht geben, dass sie in kurzem eine beträchtliche Anzahl bedeutender neuer Werke dieses Meisters, von

Mancherley Art und Form, aus dem Verlage dieser Zeitung erhalten werden. Wir führen hier nur an: den Klavier-Auszug und die Ouverture f. d. Orchester, aus der Oper Leonore: die Musik zu Egmont von Goethe, eine Phantasie für Orchester mit Chor, ein Pianoforte-Concert, eine Phantasie, und mehrere Sonaten und Variationen für das Pianoforte, ein Violin-Quartett, mehrere italienische Gesänge, und eine Sammlung, meistens höchst origineller und trefflicher Lieder, von welchen wir hier auf der folgenden Seite eins abdrucken lassen, das gewiss jedem Leser sehr wohlgefallen wird und das wir doch für keines der vorzüglichsten halten, sondern nur als eins der kürzesten auswählen.

D. Redact."

Das abgedruckte Lied war die obige Nr. 4 „Gretel's Warnung."

NB. Das „Lied aus der Ferne" (Nr. 148), die zwei obigen Lieder Nr. 5 u. 6, so wie die zwei Leider, Nr. 172, sind vielleicht ursprünglich in einer Sammlung erschienen, betitelt:

„Achtzehn deutsche Gedichte mit Begleitung des Pianoforte von verschiedenen Meistern. Sr. Kaiserl. Königl. Hoheit dem Durchlauchtigsten Hochwürdigsten Erzherzog Rudolph von Oesterreich, Coadjutor von Olmütz, ehrfurchtsvoll gewidmet von C. L. Reissig, Kaiserl. Königl. Oesterreichschen Rittmeister." Theil I. II. III.
No. 2101. 2102. Zu finden in Wien bey Artaria u. Co. 3 fl. 30.

In dieser Sammlung sind von Beethoven componirt:

Nr. 1. Lied aus der Ferne (durchcomponirt, 13 Seiten).
– 6. Der Liebende.
– 9. Der Jüngling in der Fremde.
– 16. An den fernen Geliebten.
– 17. Der Zufriedene.

Wahrscheinlich sind diese Lieder Ende 1808 und Anfangs 1809 componirt worden.

159.

Sonatine für Clavier. G dur. Op. 79.

Erschienen bei Breitkopf u. Härtel im November 1810.

Opera 74, 76, 77, 78 u. 79 (wahrscheinlich alles Wiener Nachdrucke) sind von Johann Traeg in der Wiener Zeitung vom 26. Dec. 1810 angezeigt.

160.

Variationen für Clavier. D dur. Op. 76. Seinem Freunde Oliva gewidmet. Thema original (?)

Erschien bei Breitkopf und Härtel. Oct. 1810.

Das Thema ist später von Beethoven gebraucht als „Türkischer Marsch," Nr. 4 in den „Ruinen von Athen."

Nach einem Ms.-Verzeichniss, im Besitz des Dr. Sonnleithner, soll das Thema ein Russisches sein.

161.

Quartett für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. F moll. Op. 95. Dem Hofsecretair Zmeskall v. Domanovetz gewidmet.

Componirt October 1810.

Das Original-Ms., im Besitz der k. k. Bibliothek in Wien, ist überschrieben:

„Quartett serioso. $\frac{1810}{\text{im Monath October.}}$

Dem Herrn von Zmeskall gewidmet und geschrieben im Monat October von seinem Freunde.

L. v. Bthvn."

Anzeige von Steiner u. Co. in der Wiener Ztg. vom 21. Dec. 1816: „ganz neu erschienen.

„Beethoven, L. v. 11tes grosses Quartett (in F Moll) für 2 Violinen, Bratsche und Cello. Op. 95. 6 fl."

Nach Schindler (I. 197) fand die erste öffentliche Aufführung dieses Quartetts in einer Schuppanzigh'schen Matinee im Wiener Prater im Mai 1814 Statt.

Skizzen zu diesem Quartett kommen in zwei Notirbüchern in der Landsberg-Autographen-Sammlung vor, und zwar mit Skizzen zum Concert in Es dur, zur P.-F. Sonate Es dur. Op. 81, zur Egmont-Musik, zum Trio B dur. Op. 97 etc. etc.

162.

Sonate für Clavier und Violine. G dur. Op. 96. Dem Erzherzog Rudolph gewidmet.

Componirt 1810.

Titel der Original-Ausgabe:

„Sonate für Piano-Forte und Violin. Sr. Kaiserl. Hoheit dem durchlauchtigsten Prinzen Rudolph, Erzherzog von Oesterreich etc. etc. etc.

in tiefer Ehrfurcht zugeeignet von Ludwig von Beethoven. 96tes Werk. Eigenthum der Verleger. Wien bei S. A. Steiner und Comp."

Angezeigt als „ganz neu" in der Wiener Zeitung vom 29. Juli 1816.

Da Op. 95 mit dem Datum „October 1810" und Op. 97 mit „März 1811" von Beethoven's eigener Hand versehen sind, so muss man wohl bis das Original-Ms. zum Vorschein kommt, den Winter 1810—11 als Datum der Composition von Op. 96 annehmen.

163.

Vier Arietten für eine Singstimme und Clavier und ein Duett. Op. 82. Ital. u. Deutsche Texte.

Erschienen bei Breitkopf und Härtel im März 1811.

Nr. 1. Hoffnung. „Dimmi ben mio m'ami."
„Nimmer dem liebenden Herzen."
– 2. Liebesklage. „T'intendo si mio cor."
„Den stummen Felsen nur."
– 3. Stille Frage. „Che fa, che fa il mio bene!"
„Darf nimmer ich dir nahen?"
– 4. Liebes-Ungeduld. „Che fa il mio bene!"
„So muss ich ihm entsagen."
Duo Nr. 5. Lebens-Genuss. „Odi l'aura che dolce sospira."
„Schnell verblühen im"

Der italienische Text zu
Nr. 2. Aus „Amor timido" von Metastasio.
– 3. Aus „Adriano", Atto II, Scena VI, von demselben.
– 5. Aus „La Pace fra la virtù e la bellaza", von demselben.

„Der dem italiänischen nachgebildete Text is von Schreiber" sagt Lenz.

164.

Trio für Clavier, Violine und Violoncell. Bdur. Op. 97. Dem Erzherzog Rudolph gewidmet.

Componirt 1811.

Das Original-Ms., im Besitz des Herrn Paul Mendelssohn, hat folgende Bemerkungen:

In Beethoven's Handschrift, zu Anfang: „Trio am 3ten März 1811. Beethoven";

dann in der Handschrift eines Anderen: „Verlagsnummero No. 2882, von S. A. Steiner und Comp. am 11. Juni 1816 zum Stiche gegeben."

Am Ende in Beethoven's Schrift:

„il fine Geendigt am 26ten März 1811."

Titel der Original-Ausgabe:

„Trio für Piano-Forte, Violine und Violoncell. Seiner Kaiserl. Hohheit, dem durchlauchtigsten Prinzen Rudolph, Erzherzog von Oesterreich etc. etc. etc. in tiefer Ehrfurcht gewidmet von Ludwig van Beethoven. 97tes Werk. Eigenthum der Verleger. — Wien bey S. A. Steiner und Comp."

2582.

Anzeige von Steiner u. Co. in der Wiener Ztg. vom 29. Juli 1816:

In Kurzem erscheint in unserm Musik-Verlage von Ludwig van Beethoven ein ganz neues Trio (in Bdur) für Pianoforte, Violin und Violoncell, und sechs neue Lieder mit Begleitung des Pianoforte."

(Diese Linder waren „Der Liederkreis" von Jeitteles.)

Am 21. December als „ganz neu erschienen" angezeigt.

Die erste öffentliche Aufführung dieses Trios war in einem Concert zu einem wohlthätigen Zwecke, von Schuppanzigh im Hotel zum Römischen Kaiser veranstaltet. Beethoven selbst spielte das Pianoforte, Schuppanzigh die Violine und Linke das Violoncello. Von diesem Concert berichtet der „Sammler" unter anderem folgendes: „Part. II. 1. Neues Trio für das Pianoforte componirt und vorgetragen von Hrn. L. v. Beethoven: in jeder Hinsicht schön und originell, für eine Academie aber zu gross und weitläufig. Es folgt Schlag auf Schlag, und wer nicht ganz Kunstkenner ist, wird beinahe durch die Menge der Schönheiten erdrückt."

Schindler sagt (I. 197):

„Im folgenden Monat Mai ward dasselbe Werk in einer von Schuppanzigh im Prater gegebenen Quartett-Matinee wiederholt. Mit dieser Production im Prater, welcher ich, so wie auch der vorausgegangenen am 11. April, beigewohnt, schied Beethoven als ausübender Clavierspieler für immer aus der Oeffentlichkeit."

165.

„An die Geliebte," für eine Singstimme und Clavier. Text von Stoll. (Oh dass ich dir vom stillen Auge.)

Componirt 1811.

Ein Ms. (3 Seiten), im Besitz des Herrn Petter in Wien, ist von Beethoven mit Bleistift überschrieben:

„An die Geliebte. 1811 im December."

Erschienen als Beilage zu den Wiener **„Friedensblättern“** vom 12. Juli 1814. — Später bei Simrock als „Drei Gesänge No. 1.“ (Br. u. H. V. 144.)

Mit einer anderen Begleitung geschrieben in's Stammbuch der Sangerin Regina Lang aus München. (Br. u. H. V. 146.)

Ein Beethoven'sches Notirbuch, im Besitz des Herrn Petter, worin sich viele Skizzen zu der 7. und 8. Symphonie befinden, schliesst mit verschiedenen Entwürfen zu diesem Liede.

166.

„Die Ruinen von Athen“ von Kotzebue. Musik dazu. Ouverture und 9 Nummern.

Componirt 1811—12.
Aufgeführt 9. Feb. 1812.

Die Ouverture wurde von Steiner u. Co. verlegt unter dem Titel:

„Ouverture zu Aug. v. Kotzebue's Ruinen von Athen. Aufgeführt bei der Eröffnung des neuen Theaters zu Pest. Verfasst von Ludw. van Beethoven. 113tes Werk. Preis der Orchesterstimmen fl 2 C. M. und der Partitur fl 2 C. M. Eigenthum der Verleger. Wien bei S. A. Steiner und Comp.“
Nr. 3951, 3952.

Das Original-Ms. bei Haslinger ist blos mit dem Worte „Overtura“ von Beethoven überschrieben.

Angezeigt in der Wiener Zeitung vom 28. Februar 1823.

Anzeige, No. 6 betreffend, von Steiner u. Co. in der Wiener Zeitung vom 5 October 1822:

„Vorläufige Nachricht.

Der mit allgemeinem Beyfall bey der Eröffnung des neuen Theaters in der Josephstadt in Wien aufgeführte grosse Marsch mit Chor zu dem Gelegenheitsgedichte. Die Weihe des Hauses, in Musik gesetzt von L. v. Beethoven, den wir von dem berühmten Componisten als Eigenthum an uns gekauft haben, wird in wenigen Tagen in verschiedenen Ausgaben in unserm Verlage erscheinen.“

Erschienen unter dem Titel:

„Feyerlicher Marsch mit Chor aus Kotzebue's Ruinen von Athen. Componirt von Ludw. van Beethoven. 114tes Werk. Eigenthum der Verleger. Partitur. Wien bei Tobias Haslinger.“
Nr. 3955.

In dieser Ausgabe ist, wie es sich von selbst versteht, das Gespräch zwischen Minerva und Merkur während des Einzugsmarsches weggelassen.

Das ganze Werk wurde von Artaria u. Co. erst im Jahre 1845 (?) verlegt mit dem Titel:

„**Die Ruinen von Athen: Ein Fest- und Nachspiel**, mit Chören und Gesängen, zur Eröffnung des Theaters in Pesth im Jahre 1812, verfasst von August von Kotzebue. Musik von Ludwig van Beethoven. Seiner Majestät Dem Könige Friedrich Wilhelm IV. von Preussen in tiefster Ehrfurcht zugeeignet von den Verlegern: Artaria u. Comp. in Wien. Erste vollständige Ausgabe in Partitur, nach dem Original-Manuscripte."

Das Ms. zu Nr. 3. (Chor der Derwische) hat folgende Bemerkung in Beethoven's Schrift:

„NB. Alle mögliche hierbey lärmenden Instrumente, wie Kastagnetten, Schellen etc. d. g."

Ein Skizzenbuch zu den „Ruinen" und zu „König Stephan" ist im Besitz von Artaria u. Co.

167.

„**König Stephan. Ungarn's erster Wohlthäter**, ein Vorspiel mit Chören, geschrieben zur Eröffnung des Theaters in Pesth, von Kotzebue, Musik von Beethoven."

Ouverture und 5 Nummern.

Aufgeführt am 9. Februar 1812.

Erschienen (1828?) die Ouverture betitelt:

„Grosse Ouverture (in Es) zu König Stephan, geschrieben zur Eröffnung des Theaters in Pest von Ludwig van Beethoven. 117tes Werk. Eigenthum des Verlegers. Partitur. Wien bey Tobias Haslinger, Musikverleger, am Graben, im Hause der ersten österr. Sparkasse, No. 572." Nr. 4691.

und „Sieges-Marsch", Nr. 3, im 4händigen Clavierauszuge von Winkler bei Mechetti.

Das Ms., im Besitz von Artaria u. Co., enthält:

Nr. 1. Chor. „Ruhend von seinen Thaten".
– 2. Chor. „Auf dunklem Irrweg".
– 3. Siegesmarsch.
– 4. Frauenchor. „Wo die Unschuld Blumen streute".
– 5. Melodram, mit Chören und Schlusschor.

In einem Briefe an Tobias Haslinger, 12. Sept. 1822, schreibt Beethoven:

„Anbelangend den Marsch [Nr. 6 in den Ruinen von Athen] — so ist mir von selbem die letzte Correktur zuzuschicken — ebenfalls von der

Ouverture in Es. — Das Terzett, die Elegie, die Kantate — die Oper — heraus damit, sonst mache ich wenig Umstände damit.“

Skizzen zu König Stephan sind im Besitz von Herrn P. Mendelssohn und Artaria u. Co.

Folgende Nachricht ist aus der Wiener Zeitung vom 19. Feb. 1812:

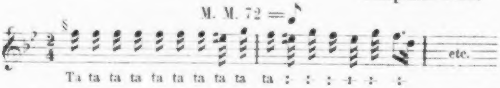
„Theater in Pest.

„Das in Pest ganz neu erbaute königl. städtische Schauspielhaus, nachdem es ganz auf das herrlichste vollendet war, ist am 9. Febr. feyerlich eröffnet worden. Die Eröffnung geschah unter einer geschmackvollen äussern und innern Beleuchtung durch ein neues Vorspiel mit Chören, betitelt: „Ungarn's erster Wohlthäter“; diesem folgte: „Die Erhebung von Pest zur königl. Freystadt“, ein historisches Gemälde in einem Aufzug; den Schluss machte ein Nachspiel mit Gesängen und Chören, betitelt: „Die Ruinen von Athen.“ Das Vorspiel und das Nachspiel waren von dem berühmten dramatischen Dichter Hrn. v. Kotzebue für diese Gelegenheit auf ersuchen eigens verfasst und von unserem preiswürdigem Tonsetzer v. Beethoven in Musik gesetzt worden. Der Zuspruch war ungemein zahlreich und der Beyfall allgemein.“

168.

Canon, auf Maelzel's Metronom. Bdur.

Componirt 1812.



Erschienen in Hirschbach's „Repertorium“. 1844. Vgl. Schindler I. 196.

169.

Siebente Symphonie für Orchester. A dur. Op. 92. Dem Grafen von Fries gewidmet.

Componirt im Frühjahr 1812.

Erste öffentliche Aufführung am 8. December 1813.

Das Original-Ms., im Besitz von Herrn P. Mendelssohn, ist überschrieben:

„Sinfonie. L. v. Beethoven. 1812. 13ten [May.]“

Titel der Original-Ausgabe:

„Siebente grosse Sinfonie in Adur von Ludwig van Beethoven. 92tes

Werk. Vollständige Partitur. Eigenthum des Verlegers. Wien im Verlage S. A. Steiner u. Comp."
2560.

Auf dem 2. Blatte die Widmung:

„Dem Hochgebornen Herrn Moritz Reichsgrafen von Fries, Sr k. k. apost. Majestät wirklichen Kämmerer. etc. etc. etc. in Ehrfurcht zugeeignet von Ludwig van Beethoven."

Der Clavier-Auszug hat folgende Widmung:

„Ihrer Majestät der Kaiserinn Elisabeth Alexiewna, Selbstbeherrscherinn aller Russen etc. etc. etc. in tiefster Ehrfurcht gewidmet von Ludwig van Beethoven."

Angezeigt auf Praenumeration von S. A. Steiner u. Co. in der Wiener Zeitung vom 6. März 1816, in Sieben verschiedenen Ausgaben, nämlich:

1. Vollständige Partitur	25 fl W. W.
2. — — gr. Orchester Auflagsstimmen	30 – – –
3. Für neunstimmige Harmonie	20 – – –
4. Quintett für 2 Viol., 2 Violen und Violoncell . .	10 – – –
5. Trio für P.-F., Violine u. Violoncello	10 – – –
6. Für das Pianoforte auf 4 Hände	10 – – –
7. Für Pianoforte allein	6 – – –

Dazu kam noch ein Auszug für zwei Pianofortes.

„Sämmtliche diese Ausgaben werden unter der unmittelbaren Revision ihres Schöpfers, Herrn Ludwig van Beethoven vollendet." (Siehe auch Intell.-Blatt der Leip. Allg. Mus.-Zeitung vom März 1816.) Im December (1816) war die Symphonie in allen Acht Ausgaben zu haben.

Einer von den Schrecken aller Literaten, ein unachtsamer Buchbinder, hat von dem erwähnten Ms. den Monat abgeschnitten bis zu der Schweifung eines j oder y — dass es „May" geheissen hat, sieht man aus Folgendem:

Beethoven schreibt an Varena, d. d. 8. Mai 1812: „Für die künftige Akademie — — — verspreche ich Ihnen sogleich eine ganz neue Symphonie — — — — und da ich jetzt gelegenheit habe, so soll die Copiatur keinen Heller kosten." — Am 19. July schreibt er wieder: „Eine neue Symphonie ist schon bereit dazu; da der Erzherzog Rudolph sie abschreiben liess, so macht Ihnen das gar keine Unkosten." —

Höchst interessante Skizzen zum Allegretto sind in einem Notirbuche, im Besitz von Herrn Petter in Wien, vorhanden.

170.

Achte Symphonie für Orchester. F dur. Op. 93.

Componirt 1812.
Erste Aufführung 27. Feb. 1814.

Das Original-Ms., im Besitz des Herrn Carl Haslinger, ist vom Componisten überschrieben:

„Sinfonia. Linz im Monath October. 1812.“

Titel der Original-Ausgabe:

„Achte grosse Sinfonie (in F dur) für 2 Violinen etc. etc. von Ludwig van Beethoven. 93stes Werk. Eigenthum der Verleger. Wien im Verlage bey S. A. Steiner und Comp.“

Angezeigt auf Praenumeration zusammen mit der 7. Symphonie (siehe dieselbe), auch in sieben verschiedenen Ausgaben, in der Wiener Zeitung vom 6. März 1816. Die Preise waren dieselben wie bei der 7. mit Ausnahme der Orchesterstimmen, welche 25 fl statt 30 fl W. W. kosteten. Im December waren alle Ausgaben schon zu haben.

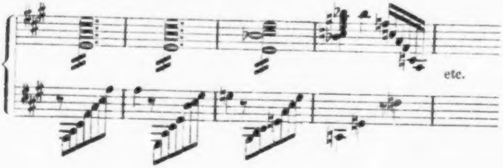
Concert-Anzeige in der Wiener Zeitung vom 24. Feb. 1814:

„Musikalische Akademie.

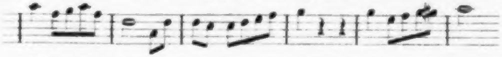
„Aufgefordert durch den gütigen Beyfall des verehrungswürdigen Publicums und durch das ausdrückliche Verlangen mehrerer schätzbarer Kunstfreunde, wird der Unterzeichnete die Ehre haben, künftigen Sonntag den 27 d. M. im grossen Redoutensaale, seine Composition auf Lord Wellington's Sieg in der Schlacht bei Vittoria, mit einer neuen noch nie gehörten Simphonie und einem ganz neuen noch nicht gehörten Vocal-Terzette, unter der Witwirkung der hiesigen vorzüglichsten Tonkünstler zur Aufführung zu bringen. Das Umständliche wird der gewöhnliche Anschlagzettel bekannt machen.

Ludwig van Beethoven.“

Sehr interessante Skizzen zu dem 1. und letzten Satze dieser Symphonie folgen auf die Skizzen zur 7. Symphonie in dem Petter'schen Notirbuche. Beethoven wollte ursprünglich mit einer grossen Einleitung anfangen, ungefähr so beginnend:



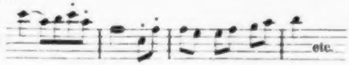
(schwer zu entziffern) bis zum 11ten Takt, wo das Thema eintritt:



Dieses befindet sich auf Seite 71 des Skizzenbuchs.

Erst auf Seite 97 ist Beethoven in's Klare gekommen, wo man folgendes liesst:

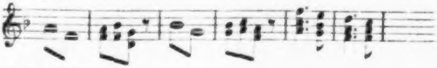
„1sten Theil



18 Seiten durch.

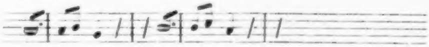
Auf Seite 83:

„Finale



und auf S. 116:

„Meilleur

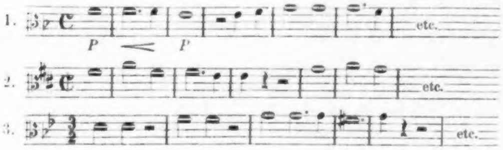


171.

III **Equale für 4 Posaunen.**

Componirt October 1812.

Nr. 1 und 3 erschienen mit unterlegtem Texte und von Seyfried für Männerstimmen arrangirt, als „Trauergesang bei Beethoven's Leichenbegängnisse" (Miserere und Amplius) in Seyfried's „Studien" — Anhang S. 52—61; Nr. 2 mit Text von Grillparzer (Du, dem nie im Leben) auch als Männergesang unter dem Titel: „Trauerklänge bey Beethoven's Grabe." Ibid. 99. 101.



Zufolge einer Mittheilung des Hrn. Franz Glöggl, Sohn's des Kapellmeister Glöggl in Linz, für welchen Beethoven die Equale schrieb, sind die Drei ursprünglich nur Eine Composition und für sechs Posaunen geschrieben; und auf diese Art von den Posaunisten des Kapellmeisters aufgeführt.

172.

II Gesänge für eine Singstimme und Clavier. Text von C. L. Reissig.
Erschienen 1812.

Angezeigt von A. Kühnel im Intell.-Blatt der L. A. Mus.-Zeitung vom März 1812.

Nr. 1. Der Liebende. „Welch ein wunderbares Leben.“
– 2. Der Jüngling in der Fremde. „Der Frühling entblühet.“

Auch bei Artaria und Co. als Nr. 6 und Nr. 3 von „Sechs deutsche Gedichte aus Reissig's Blümchen der Einsamkeit“. (Br. u. H. V 143.) in der „neuesten Ausgabe“ aber als Nr. 4 und Nr. 2.

Siehe Nr. 158.

173.

Trio für Clavier, Violine und Violoncell. Bdur. (Br. u. H. V. 127.) Frl. Maximiliana Brentano gewidmet.
Componirt 1812.

„Kleines Trio in einem Satze. An meine kleine Freundin M. B. zur Aufmunterung im Klavierspielen. Componirt im J. 1812.“

Erschienen bei Dunst in Frankfurt a/M. Oeuv. Posth.

174.

Ritornells und Accompagnements (Clavier, Violine und Violoncell) zu den Original-**Irischen Melodien**, gesammelt von George Thomson.
Componirt 1810—15.

Titel der Original-Ausgabe:

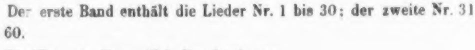
„A select Collection of original Irish Airs for the voice, united to characteristic English Poetry, written for this work, with Symphonies and Accompaniments for the Pianoforte, Violin and Violoncello, composed by Beethoven. Vol. I. II. Price [per vol.] 1 guinea. The Violin and violoncello parts 2. 6 each. Entered at Stationers' Hall.“

Das Vorwort zum ersten Band hat das Datum 1814, zum zweiten, Mai 1816.

Der erste Band enthält die Lieder Nr. 1 bis 30; der zweite Nr. 31 bis 60.

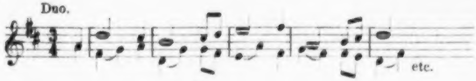
Die Themata dieser Melodien beginnen:

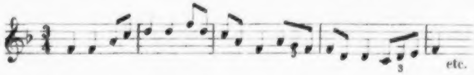
Nr. Vol. I.

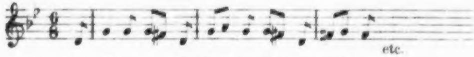
1. 

Nr.

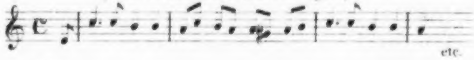
Duo.

2.


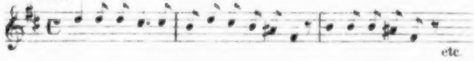
3.


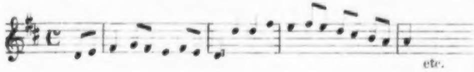
4.


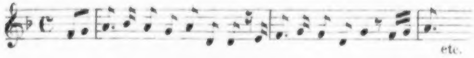
(Zwei verschiedene Bearbeitungen.)

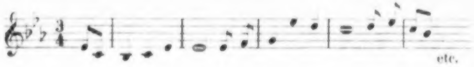
5.


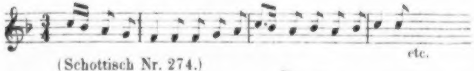
Duo.

6.


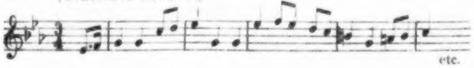
7.


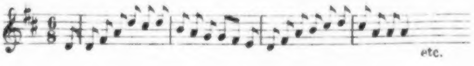
8.


9.


10.


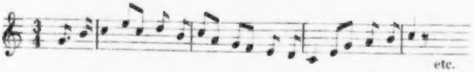
(Schottisch Nr. 274.)

11.


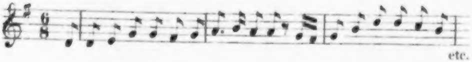
12.


Nr.

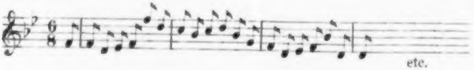
13.



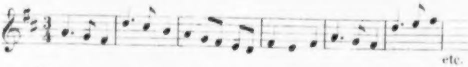
14.



15.

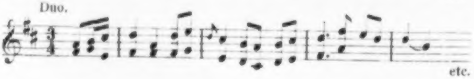


16.

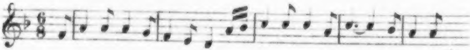


Duo.

17.

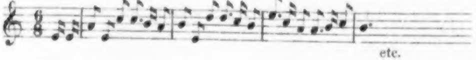


18.



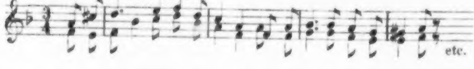
(In der Originalkopie zweistimmig.)

19.

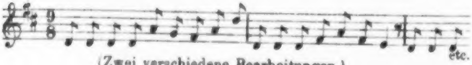


Duo.

20.

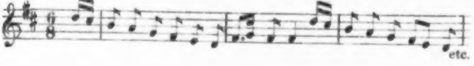


21.

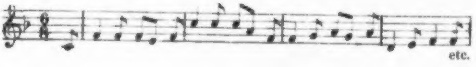


(Zwei verschiedene Bearbeitungen.)

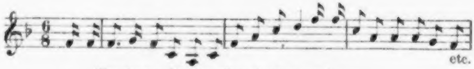
22.



23.

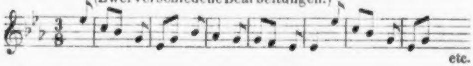


Nr.

24. 

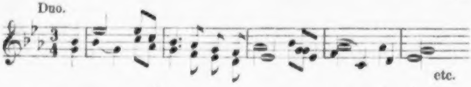
etc.

(Zwei verschiedene Bearbeitungen.)

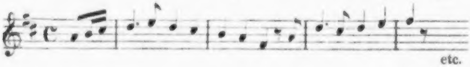
25. 

etc.

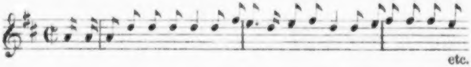
Duo.

26. 

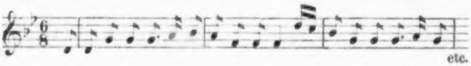
etc.

27. 

etc.

28. 

etc.

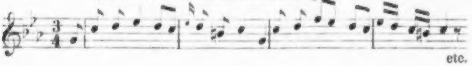
29. 

etc.

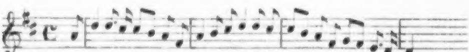
30. Von Haydn.

Vol. II.

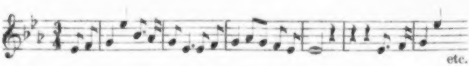
(Zwei verschiedene Bearbeitungen.)

31. 

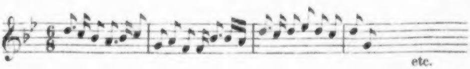
etc.

32. 

etc.

33. 

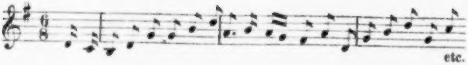
etc.

34. 

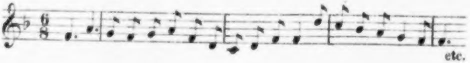
etc.

Nr.

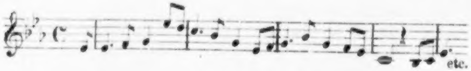
35.



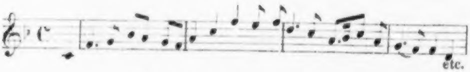
36.



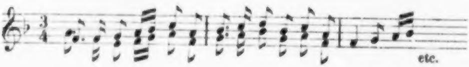
37.



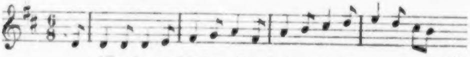
38.



39.

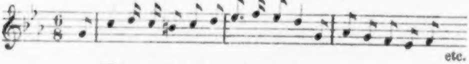


40.



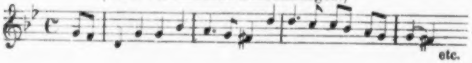
(Zwei verschiedene Bearbeitungen.)

41.

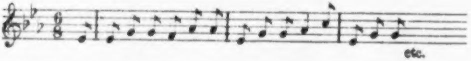


(Zwei verschiedene Bearbeitungen.)

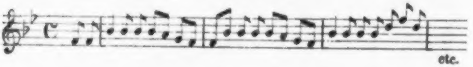
42.



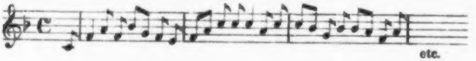
43.



44.

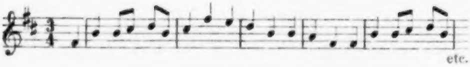


45.

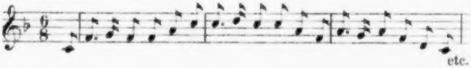


Nr.

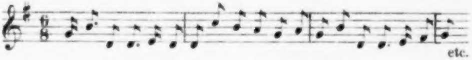
46.



47.

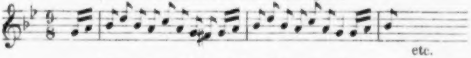


48.



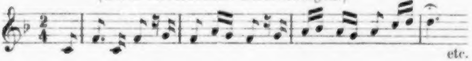
(Zwei verschiedene Bearbeitungen.)

49.

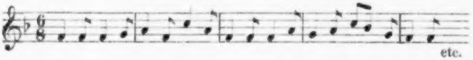


(Zwei verschiedene Bearbeitungen.)

50.

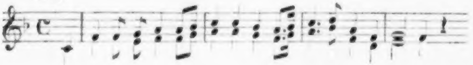


51.

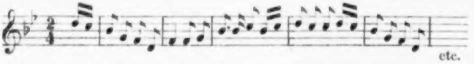


Duo.

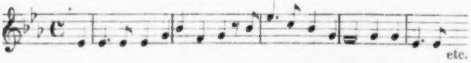
52.



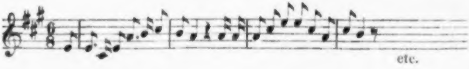
53.



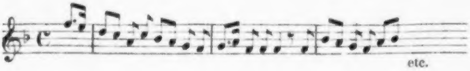
54.



55.

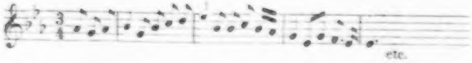


56.

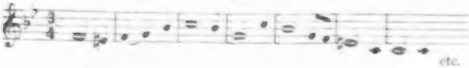


Nr.

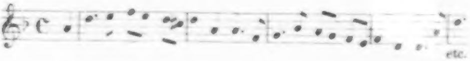
57.



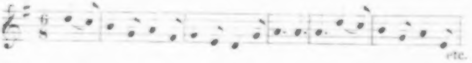
58.



59.



60.



Die Zeit, in welcher sich Beethoven mit dieser Arbeit beschäftigte, lässt sich ziemlich genau nach folgenden Stellen aus der Correspondenz zwischen ihm und Thomson bestimmen.

Nachschrift eines Briefes von Beethoven an Thomson d. d. le „1—9bre 1806":

„P. S. Je veux encore satisfaire à votre souhait d'harmonizer des petites airs écossais et j'etend la dessus une proposition plus précise, sachant bien qu' on a donné à Mr. Haydn un £ argent de la Grande Bretagne pour chaque air. —"

H. Thomson an Beethoven d. d. 25. Sept. 1809:

„Monsieur.

Ci-inclus je vous envoyé 43 petits airs, pour lesquels je vous prie de composer aussitôt que possible des Ritornelles et des Accompagnements pour le Pianoforte ou la Harpe pedale comme aussi pour le violon et le violoncelle. Les 21 premiers de ces airs ont été envoyés, il y a prés de trois ans, mais j'ignore encore si vous les avéz reçu;" etc.

Beethoven an Thomson d. d. 23. November 1809:

„Monsieur! Je composerai des Ritornelles pour les 43 petits airs, mais je demande encore 10 livres sterling" etc. etc. etc.

— — — — Quant aux chansons je les ai déja commencé et je donnera envers huit jours à Fries" — etc.

Beethoven an Thomson. 17. Juli 1810.

„Voila, Monsieur, les airs écossais, dont j'ai composé la plus grande partie con amore, voulant donner une marque de mon estime à la nation écossoisée et angloise en cultivant leurs chants nationaux. — Pour ce, qui regarde les répétitions dans les airs, que j'ai composés à deux parties, vous n'avez qu'à les omettre à votre gré et à faire les airs senza replica. — Comme j'ignorais si l'un ou l'autre de ces airs avoit plusieurs couplets ou non, il m'a fallu les composer de manière qu'on pût les répéter au besoin: ainsi c'est à vous d'arranger la chose" etc. etc.

Do. an do. d. d. 20. Juli 1811:

„Comme les trois exemplares de ces cinquante trois chansons écossaises [alles war Schottisch bei Beethoven] que j'ai vous envoyé il y a longtemps, se sont perdu et avec eux la composition originale de ma propre main, j'etois forcé de completter mes premiers idées qui me restoient encore dans un manuscrit, et de faire pour ainsi dire la même composition deux fois." — — — — — —

Je vous prie d'ajouter dans l'avenir toujours le texte." etc. etc.

Auf einen Brief Beethovens hat Thomson folgendes notirt:

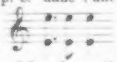
„29 Feb. 1812. L. v. Beethoven Vienna. Rec^d 3^d Dec. 1812.

— Wants 9 ducats more for the accompt^s to the last 9 Irish airs."

In diesem Briefe schreibt Beethoven:

„Je vous prie instantement d'adjoindre toujours le texte aux chansons écossais. Je ne comprends pas comme vous, qui vous êtes Connoisseur ne pouvés comprendre, que je produirois des Compositions, tout a fait autres, si j'aurai le texte a la main et les chansons ne peuvent jamais devenir des produis parfaites, si vous ne m'envoyes pas le texte et vous m'obligerés a la fin de refuser vos ordres ulterieurs." etc. etc.

Beethoven an Thomson 19. Feb. 1813:

„J'ai reçu votres trois chères lettres au 5 Aout, 30 Oct. et 21 Dec. a. p.; j'ai remarque avec bien du plaisir que les 62 Airs, qui j'ai composé pour vous, vous sont enfin parvenus, et que vous en être satisfait, à l' exception de 9 que vous me marques et dont vous voules que je change les ritornelles et les accompagnements. — — — — — — — J'ai donc remis ces 9 airs a Mess. Fries et Co. avec les Autres 21." etc. etc. „Les deux derniers Airs dans votre lettre de 21 Dec. m'ont beaucoup plus. C'est pourquoi je les ai composé con amore surtout l'autre de ces deux." — — — — — — Pour le reste j'approuve fort votre intention de faire adapter les Poesies aux airs, puisque le Poete puis appuyer par le rythme des Vers sur quelques endroits que j'ai élevé dans les ritornelles, p. e. dans l'une des derniers, où j'ai employé les notes de la Melodie  au ritornel." etc. etc.

Auf diesen Brief hat Thomson folgendes notirt:

„19 Feb. 1813. L. v. Beethoven Vienna — has sent 30 Irish Airs with Symphonies and Accomp^{ts} composed by him," etc.

B. an Th. im Februar 1815, englisch geschrieben von einer anderen Hand und von B. nur unterzeichnet:

„Sir. Many concerns have prevented my answers to your favours to which I reply only in part. All your songs, with the exception of a few, are ready to be forwarded — I mean those to which I was to write the accompaniments" etc. etc.

B. an Th. 18. Janvier 1817:

„Tous les chansons, que vous m'avez prie, au moi de 8. Juillet 1816, de composer pour vous etoient déja finis à la fin du mois Septembre, mais comme je me fus proposé moi même de les porter chez Mess. Friess, la chose se prolongeoit, surtout que j'avois une grande maladie, et dans ce moment, je ne me trouve pas encore tout a fait sain, c'est aussi la cause pourquoi je les envoie a Mess^{r} les Fries. — Quant à chansons de divers Nations, vous n'avez, que prendre des paroles en prose mais non pas en vers, enfin si vous prendres des paroles en Prose, vous y reussirés parfaitement."

B. an Th. 21. Feb. 1818:

„Mon copiste est malade, et voila la raison pourquoi je vous envoie mes manuscripts," (von den schottischen Liedern) „il me falloit prendre quelques Ducats de plus qu'ordinaire, parcequ'il etoit necessaire de copier moi même, et je perdûs quelque Tems" etc. etc.

Eine charakteristische Bemerkung Beethoven's am Schluss des Lieds Nr. 51 der „irischen Lieder", in einem Ms. bei Artaria und Co., lautet:

„NB. Voila comme on ne doit pas avoir peur pour expression les tous le plus etrangers dans melodie puisque on trouvera sunement un harmonie naturell pour cela."

Wie Beethoven alles für schottisch hielte, dient zum Beweis ein vom Copisten sehr schön geschriebenes Ms., im Besitz von Artaria u. Co., betitelt: „108tes Werk. Beethoven." Dieses Ms. ist von ihm überschrieben:

„15 Schottische Lieder im Monath May 1815. Namen der Dichter und Titel muss nachgeschickt werden an Schlesinger."

Nun sind diese Lieder: Thomson's Irische Nr. 44, 52, 35, 38; — Nr. 11 im folgenden „Anhang" (Schottisch), — Thomson's Irische 33, — 30 im Anhang — Thomson's Wallis'sche 39, — 31 im Anhang; — Thomson's Schottische 228, 216, 207, 206, 202, 211.

Wie aus der Correspondenz mit Thomson hervorgeht, hat Beethoven mehrere Lieder zwei-, ja sogar dreimal bearbeitet.

175.

Ritornells und Accompagnements (Clavier, Violine und Violoncell) zu den Original-Wallisischen Melodieen, gesammelt von George Thomson. (Siehe Correspondenz bei den „irischen Melodieen.")

Componirt um 1812—14.

Titel der Original-Ausgabe:

„A select Collection of Original Welsh Airs, adapted for the voice, united to characteristic English Poetry, never before published. With introductory and concluding Symphonies and Accompaniments for the Pianoforte or Harp, Violin and Violoncello."

Composed chiefly by Joseph Haydn. Vol. I. II. III. Printed by Preston. 97 Strand London. 1809. 1811, 1817.

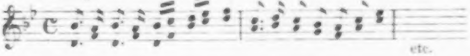
Vol. I. enthält 30 Melodieen, von welchen 20 von Haydn und 10 von Kozeluch arrangirt sind.

Vol. II. enthält 33 Melodieen; 17 von Haydn, 15 von Kozeluch und 1 von beiden arrangirt.

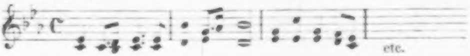
Vol. III. enthält 30 Melodieen; 4 von Haydn, 26 von Beethoven arrangirt. Erschienen complet im Jahre 1817, aber wahrscheinlich kamen die Lieder früher einzeln oder in kleinen Heften heraus.

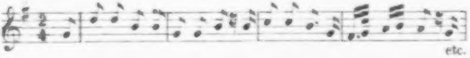
Nr. Vol. III.

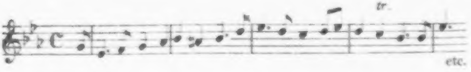
2stimmig.

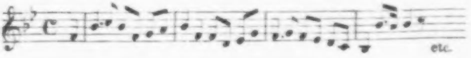
61. 

2stimmig.

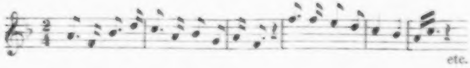
62. 

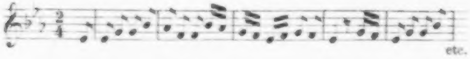
63. 

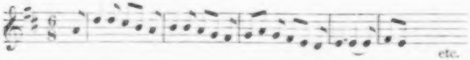
64. 

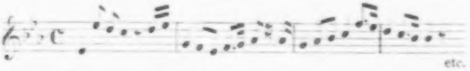
65. 

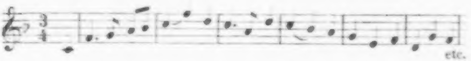
Nr.

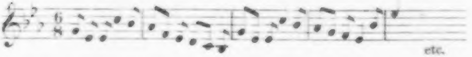
66.


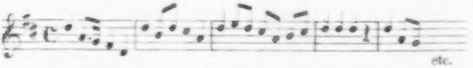
68.


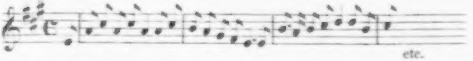
69.


70.


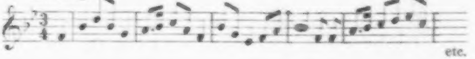
71.


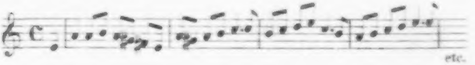
72.


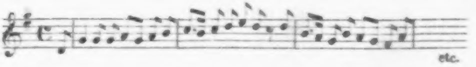
73.


76.


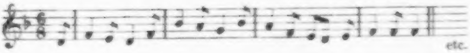
2stimmig.

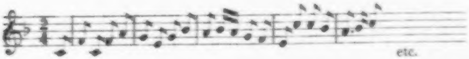
77.


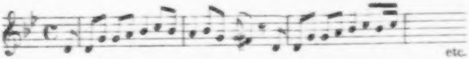
78.


79.


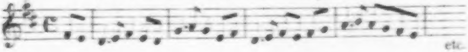
Nr.

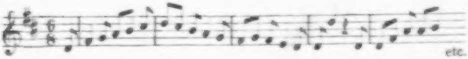
80.


81.


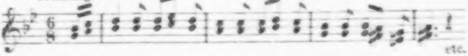
82.


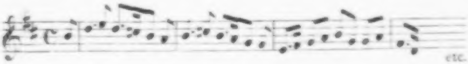
(Zwei verschiedene Bearbeitungen.)

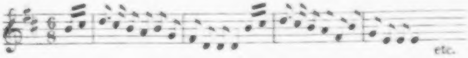
83.


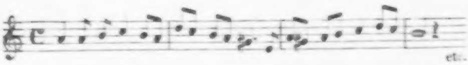
84.


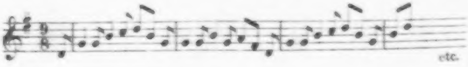
2stimmig.

85.


87.


88.


89.


90.


176.

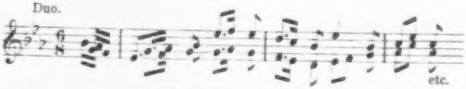
Ritornells und Accompagnements (Clavier, Violine und Violoncell) zu den Original Schottischen Melodieen gesammelt von George Thomson. (Siehe die Correspondenz bei den irischen Melodieen.)

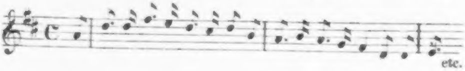
Componirt 1814—23.

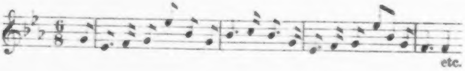
Diese Sammlung besteht aus 6 Bänden (Musikfolio). An den ersten vier, erschienen 1792—1805, hatte Beethoven keinen Antheil. Band I und II wurden von Pleyel, Kozeluch und Haydn, Band III und IV von Haydn allein eingerichtet. Im Vorwort zum Band V sagt Thomson folgendes: „On the 1st of June 1818 was published by George Thomson, Nr. 3, Royal Exchange, Edinburgh, and by T. Preston, 97 Strand, London, the fifth Volume of Select Scottish Melodies with Symphonies and Accompaniments to each Melody for the Pianoforte, Violin and Violoncello composed by Haydn and Beethoven" etc. Dieser Band enthält die Lieder Nr 201—230, — blos vier davon sind von Haydn, alle übrigen von Beethoven arrangirt.

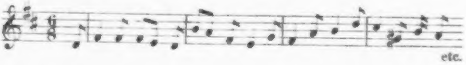
Das Vorwort zu Band VI ist datirt London September 1841. Von den Liedern in diesem Bande sind nur 12 von Haydn und 13 von Beethoven bearbeitet.

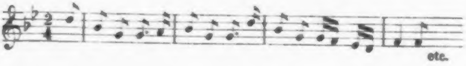
Nr. Vol. V.

201.


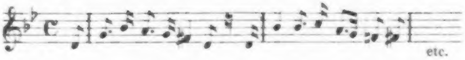
202.


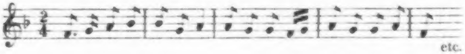
203.


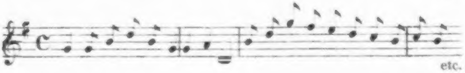
204.


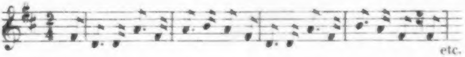
205.


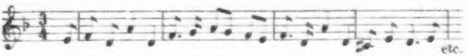
Nr.

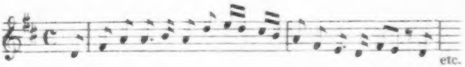
206.


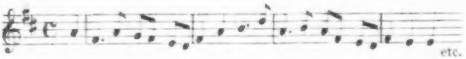
207.


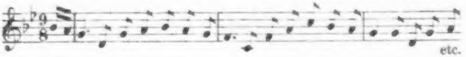
208.


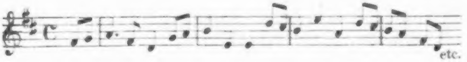
209.


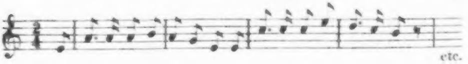
210.


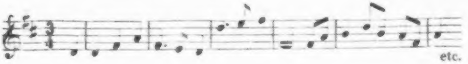
211.


212.


213.


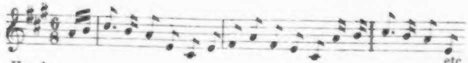
214.


215.


216.


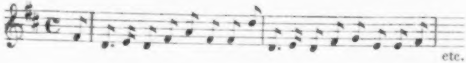
Nr.

217.

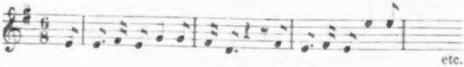


218. Haydn.

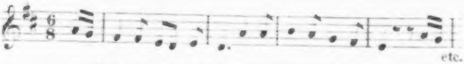
219.



220.

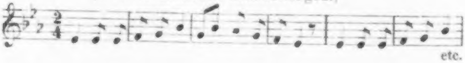


221.

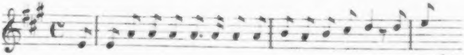


(Zwei verschiedene Bearbeitungen.)

222.

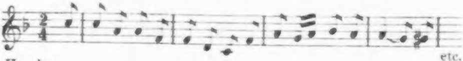


223.



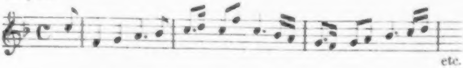
224 und 225 von Haydn.

226.

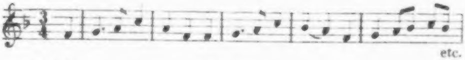


227. Haydn.

228.

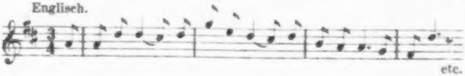


229.



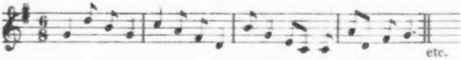
Englisch.

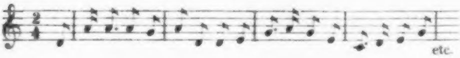
230.

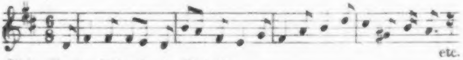


Nr.

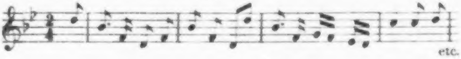
Vol. VI.

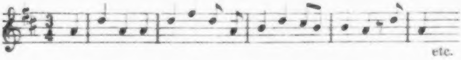
264. 

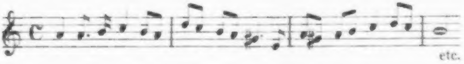
271. 

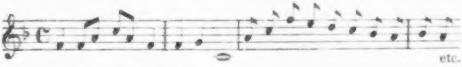
272. 

274. Siehe Nr. 11: Irländische Melodien.

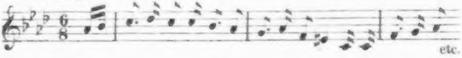
278. 

289. 

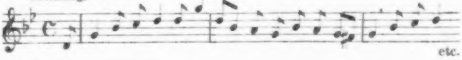
290. 

292. 

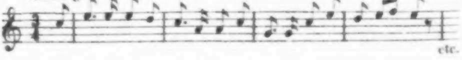
3stimmig.

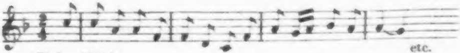
294. 

3stimmig.

296. 

3stimmig.

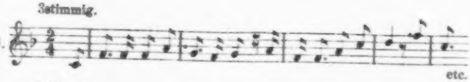
298. 

299. 

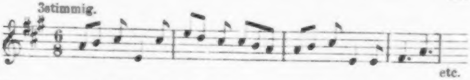
(Siehe 226.)

Nr.

300.

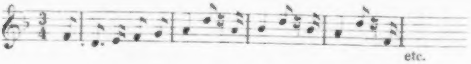


20.

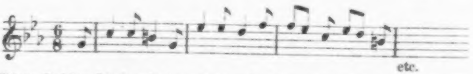


Dieses letzte Lied ist nicht in der (neuesten) Folio-Ausgabe Thomson's abgedruckt, sondern in einer 1822—24 von demselben veranstalteten Oktav-Ausgabe in 6 Bänden, und zwar im 6ten Bande unter Nr. 20.

49.



50.



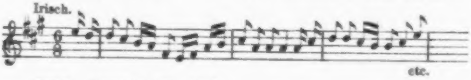
Diese beiden Lieder finden sich unter den angegebenen Nummern in der neuesten Folio-Ausgabe.

177.

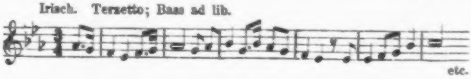
Ritornells und Accompagnements (Clavier, Violine und Violoncell) zu irischen, schottischen und anderen Liedern, die nicht in der Thomson'schen Original-Ausgabe erschienen sind, als Anhang zum obigen Verzeichnisse.

Beethoven fasste die Idee eine grosse Sammlung Lieder verschiedener Nationen — „Chansons de divers Nations," wie es in der Correspondenz heisst — Thomson sollte sie herausgeben, ging aber in das Project nicht ein. Indessen hat Beethoven eine ziemliche Anzahl solcher Arbeiten doch gemacht, von welchen sehr wahrscheinlich noch manche russische, dänische u. s. w. Lieder aufzutreiben sein würden.

1.

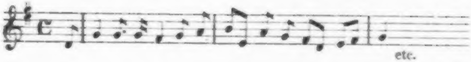


2.

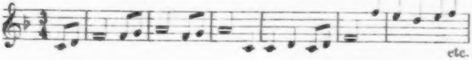


Nr.

3.

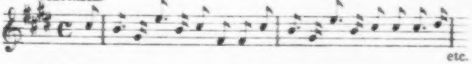


4.



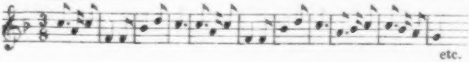
Schottisch.

5.

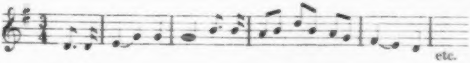


Dänisch.

6.

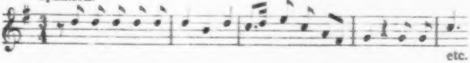


7.



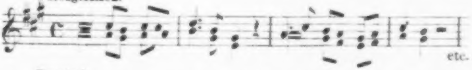
Spanisch.

8.



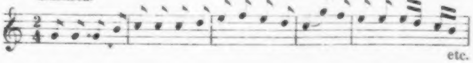
Portugiesisch.

9.



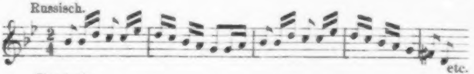
Russisch.

10.



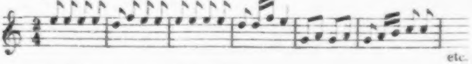
Russisch.

11.



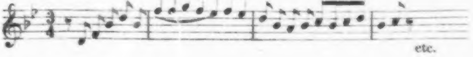
Russisch.

12.



Spanisch.

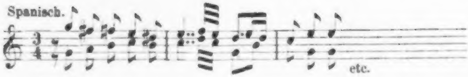
13.



Nr.

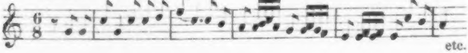
Spanisch.

14.

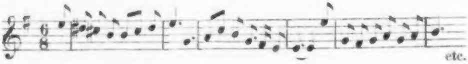


Spanisch.

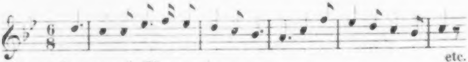
15.



16.

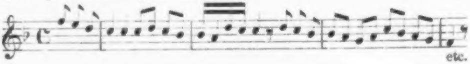


17.

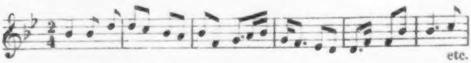


„Air by Rousseau“ (Thomson).

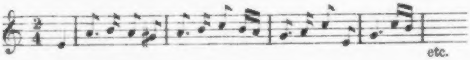
18.



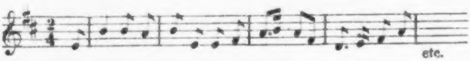
19.



20.

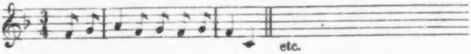


21.



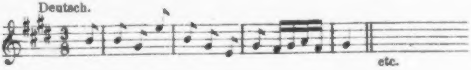
Schweizerlied.

22.

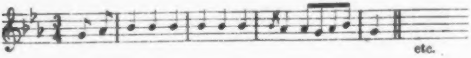


Deutsch.

23.



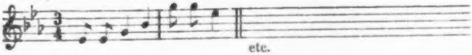
24.



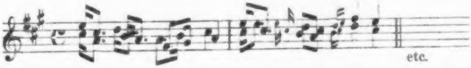
Nr.

Tyrolerlied.

26.

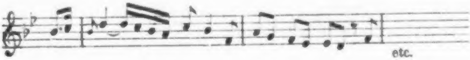


27.



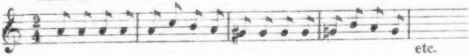
Bonnie wee thing: „harmonized by Beethoven, who retained the Accompaniment by Haydn" bemerkt Thomson in der Copie.

28.



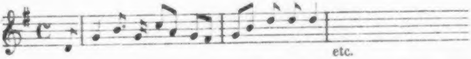
Russisch.

29.



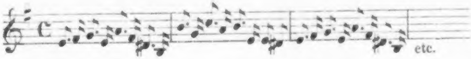
(In Deutschland bekannt mit dem Texte „Schöne Minka, ich muss scheiden".)

30.



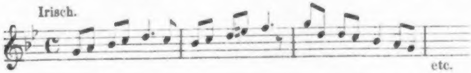
(Ist von Thomson unter den irischen Liedern, aber in F dur und ein- statt dreistimmig gedruckt.)

31.



Irisch.

32.



Von den vorstehenden Liedern sind in Deutschland 49 in drei verschiedenen Sammlungen herausgegeben worden, und zwar

I. 25 Schottische Lieder von Schlesinger in Berlin; es sind diese die in Nr. 176 mit den Zahlen (der Thomson'schen Ausgabe) 292. 215. 227. 209. 206. 216. 207. 210. 201. 202. 203. 214. 213. 212. 299. 272. 219. 217. 211. 222. 221. 205. 223. 228. 230. bezeichneten.

In dieser Reihenfolge sind die Lieder in der ersten, in 3 Heften erschienenen Querfolio-Ausgabe geordnet.

Der Titel lautet:

„Schottische Lieder, mit englischem und deutschem Texte, für eine Singstimme und kleines Chor mit Begleitung des Piano-Forte, einer Violine und eines Violoncello, komponirt von Ludwig van Beethoven. 3 Hefte. Op. 107. 108. Berlin. Schlesinger'sche Buch- u. Musikhandlung. Pr. 6 Thlr. 4 Gr."

Da diese Lieder gar keinen Absatz finden wollten, liess Schlesinger die Platten, von denen nur wenige Abdrücke gemacht waren, kurze Zeit nach dem Erscheinen wieder einschmelzen. Im Jahre 1824 wurde er jedoch durch eine Recension des Prof. A. B. Marx in der Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung, Jahrg. 1. Nr. 18, in Bezug auf den Werth dieser Beethoven'schen Bearbeitungen eines Besseren belehrt, und veranstaltete sofort eine zweite Ausgabe in 4 Folioheften, in welcher die Reihenfolge der Lieder geändert wurde, lediglich aus geschäftlichen Rücksichten. Die beiden Ausgaben sind, abgesehen von der vielfach höchst unglücklichen Uebersetzung, sehr incorrect. Beethoven soll, nach Uebersendung des Probedruckes, in einem sehr energischen Briefe, welcher leider nicht mehr vorhanden, die unzähligen Fehler und Mängel gerügt haben. In der neuesten Ausgabe dieser Lieder (Lieferung 257 der Breitkopf u. Härtel'schen Gesammtausgabe) sind dieselben theils nach dem, in der K. Bibliothek zu Berlin und in der K. Bibliothek zu St. Petersburg vorhandenen Autographe, theils nach den Originalkopien, welche Beethoven an Thomson gesandt (seit 1863 im Besitz der erstgenannten Bibliothek und des Herrn Härtel in Leipzig) in ihrer ursprünglichen Gestalt wieder hergestellt, und hier, da auch Thomson in seiner Ausgabe sich vielfache Willkührlichkeiten und Fehler hatte zu Schulden kommen lassen, somit zum ersten Male korrect erschienen.

Von den oben angeführten Liedern ist in der Thomson'schen Sammlung

Nr. 292 aus der ursprünglichen Tonart Esdur nach Fdur transponirt;

Nr. 215 in der letzten Ausgabe, nicht in der Beethoven'schen, sondern in einer Bearbeitung von Hummel vom Jahre 1830.

Nr. 227 derselben Ausgabe ist nicht Nr. 3 der Schlesinger'schen, sondern eine neue Composition desselben Textes von G. Thomson (1830).

Nr. 214 ebenso, von einem „G. H. 1830."

II. 12 Irische Lieder sind unter folgendem Titel von Artaria u. Co. in Wien edirt worden:

„Original Irish Songs (Words by Thomas Moore) with Accompaniment of Pianoforte, Violin and Violoncello by Louis van Beet-

hoven. First Original Edition dedicated to Mr. Henry Vieuxtemps . . . by Artaria & Co. at Vienna, Publishers and Proprietors of Beethoven's Original Manuscript."

Die beiden Hefte enthalten die in Nr. 174 unter den Zahlen 40. 25. 60. 47. 46. 43. 22. 51. 49. 32. 56. 53. angeführten Lieder.

Diese Ausgabe ist nicht dem Original getreu, welches durch zahlreiche Varianten bewiesen wird, welche Herr Nottebohm durch Vergleichung mit dem Originale aufgefunden hat, und welche sich auch aus den Thomson'schen Originalkopien (siehe oben) ergeben. Ferner sind, um die Texte von Th. Moore unterlegen zu können, mehrfache Aenderungen in den Melodieen vorgenommen, Verdoppelungen und Zusätze von Takten gemacht, so z. B. in Nr. 7 (Artaria) ist der 17. Takt, und Takt 24—31 hinzugefügt; in Nr. 9 Takt 4 die Bassstimme des Klaviers geändert. Mit den Texten der Thomson'schen Ausgabe, getreu den Originalkopien, sind diese 12 Lieder in der neuen Gesammtausgabe von Breitkopf und Härtel in Serie 24 Lieferung 258 erschienen.

III. 12 „Volkslieder für eine und mehrere Singstimmen, Violine, Violoncello und Pianoforte, componirt von Ludwig van Beethoven. Nachgelassenes Werk. Nach der im Besitz der K. Bibliothek zu Berlin befindlichen Handschrift des Componisten, herausgegeben von Franz Espagne (1860). Heft 1. 2. Leipzig und Berlin, im Bureau de musique von C. F. Peters."

Nr. 1. God save the King.
– 2. The Soldier. (Irische Lieder Nr. 38.)
– 3. Charlie is my Darling. (Schottische Lieder Nr. 49.)
– 4. O sanctissima. (Sicilianisch.)
– 5. The Miller of Dee. (Schottisch. Nr. 50.)
– 6. A Health to the Brave. (Irische Lieder Nr. 52.)
– 7. Robin Adair. (Irisch.)
– 8. By the side of the Shannon. (Irische Lieder Nr. 35.)
– 9. Highlander's Lament. (Schottische Lieder Nr. 271, in anderer Bearbeitung.)
– 10. Sir Johnie Copie. (Schottisch.)
– 11. The wandering Minstrel. (Irische Lieder Nr. 44.)
– 12. La Gondoletta. (Venezianisch.)

In der Gesammtausgabe von Breitkopf und Härtel: Serie 24 Lieferung 259.

Die 83 Lieder der Thomson'schen Ausgabe, welche in diesen drei vorstehenden, 49 enthaltenden Sammlungen nicht aufgenommen sind, bilden in der Gesammtausgabe die Lieferungen 260—263. Rechnet

man hierzu die in Nr. 177 aufgeführten, ungedruckten 32 Lieder, so hat Beethoven also im Ganzen, so weit bis jetzt bekannt, 164 Melodien bearbeitet.

178.

Marsch für Orchester. Cdur. (B. u. H. V. 123.)

Aufgeführt 26. März 1813.

Auf dem Umschlag der Orchesterstimmen, im Besitz des Herrn Haslinger in Wien, ist der Titel:

„Triumph-“ Marsch „aus dem Trauerspiel
à Tarpeja“
etc. etc. etc.

Die Worte mit „ “ sind dem vom Copisten schön geschriebenen Titel von Beethoven zugefügt.

Bei der ersten Aufführung des Kuffner'schen Trauerspiels am 26. März 1813, zum Vortheil des pensionirten Schauspielers Lange, stand auf dem Theaterzettel:

„Der Marsch ist neu componirt von Hrn. v. Beethoven.“

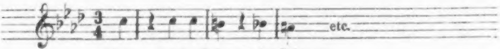
Erschienen bei Haslinger.

179.

Canon. „Kurz ist der Schmerz und ewig ist die Freude.“ (B. u. H. V. 141.) Aus einem Stammbuche.

Componirt 1813.

Erschienen als Beilage zur Neuen Zeitschrift für Musik.



„Für Herrn Naue zum Andenken an L. v. Beethoven.
Wien am 13. Novbr. 1813.“

Siehe Nr. 195.

180.

Wellington's Sieg, oder die Schlacht bei Vittoria, für Orchester. Op. 91. Dem Prinz-Regenten von England, nachher König Georg IV., gewidmet.

Componirt 1813.

Eigenhändiger Titel einer fremden Abschr., im Besitz v. Artaria u. Co.:

„Auf Wellington's Sieg bei Vittoria, 1813, geschrieben für Herrn Maelzel von Ludwig van Beethoven.“

Titel der Original-Ausgabe:

„Wellingtons-Sieg, oder: Die Schlacht bei Vittoria, in Musik gesetzt von Ludwig van Beethowen. 91stes Werk. Vollständige Partitur. Eigenthum der Verleger. Wien im Verlag bei S. A. Steiner und Comp.
No. 2367. So wie auch zu haben etc. etc. etc.“

Auf einem besonderen Blatt die Widmung:

„Seiner Königlichen Hoheit dem Prinz-Regenten von England Georg August Friedrich in tiefster Ehrfurcht zugeeignet von Ludwig van Beethoven.“

Es folgen 2 Seiten von „Bemerkungen für die Aufführung.“

Die erste Aufführung dieses Werks, so wie von der 7. Symphonie, fand am 8. December 1813 in einem Concerte, vom Hofmechaniker Maelzel zum Vortheile der in der Schlacht bei Hanau Verwundeten Oesterreicher und Bayern veranstaltet, statt.

„Wellington's Sieg“ wurde von S. A. Steiner u. Co. im Januar 1816 auf Praenumeration angezeigt; und am 6. März darauf erschien in der Wiener Zeitung folgende Anzeige von derselben Firma:

„Ganz neu erschienen „Wellington's Sieg, oder die Schlacht bei Vittoria, in Musik gesetzt von Ludwig van Beethoven. 91stes Werk.“

„Unserm Versprechen gemäss ist nun dieses klassische Tonwerk, das bei den Produkzionen Freunde und Kenner der Tonkunst durch den kühnen Schwung harmoniereicher Entwickelungen in Erstaunen setzte, und ihre Achtung für Beethoven's Genie bis zur Bewunderung steigerte, in unserm Verlage bereits erschienen. Nicht verkennen wird man unser Bestreben, die Ausgaben, die wir hievon veranstalteten, dem innern hohen Werth gemäss nach Möglichkeit auch im Aeussern gefällig, ja wir könnten sagen: sehr schön ausgestattet zu haben. Für die Korrektheit spricht mehr als jede andere Empfehlung, dass Herr van Beethoven selbst die unmittelbare Revision sämmtlicher nachbezeichneter Ausgaben besorgte. — Die P. T. Herrn Subscribenten belieben ihre vorgemerkten Exemplare gegen Erlag des bestandenen Pränumerationspreises in Empfang zu nehmen.

Für alle übrige P. T. Herren Abnehmer treten nunmehr folgende Preise ein:

1. Für die vollständige Partitur	20 fl.
2. Für das ganze Orchester in einzelnen Auflagsstimmen	30 –
3. Für das Quintett, für 2 Violinen, 2 Violen u. Violoncell	7 –
4. Für das P.-F. mit Beg. 1 Violin u. 1 Violoncell . .	7 –
5. Für das Pianoforte auf 4 Händen	7 –

6. Für das P.-F. allein mit einem sehr schönen Titelkupfer . . . . 7 fl.
7. Für vollständige Türkische-Musik . . . . 20 –

Ein Notirbuch, im Besitz von Artaria u. Co., ist diesem Werke gewidmet: man liesst darin von Beethoven's Hand: „Wellington's Victory Vittoria. blose God save the king, aber eine grosse Siegs-Ouverture auf Wellington.“

181.

„**Der Glorreiche Augenblick**,“ **Cantate**, für 4 Singstimmen und Orchester. Op. 136. VI Nummern. Dem Kaiser von Oesterreich, Franz I., dem Kaiser von Russland, Nicolaus I., und dem König von Preussen, Fried. Wilhelm III., gewidmet von dem Verleger. Text von Dr. Aloys Weissenbach.

Componirt 1814.

Das Original-Ms., im Besitz des Herrn Haslinger, ist von Beethoven's Hand betitelt:

„Der heilige Augenblick.“

Erschienen nach dem Tode des Componisten bei T. Haslinger, mit dem Original-Texte, und auch mit einem neuen Texte von F. Rochlitz, unter dem Titel:

„Preis der Tonkunst.“

„Wie mir,“ schreibt Spohr (Selbstbiographie I. 197), „so ging es auch Beethoven mit einer ähnlichen Festarbeit; sie kam damals ebenfalls nicht zur Aufführung. Sie hiess „Der glorreiche Augenblick“ und wurde später mit verändertem Texte bei Haslinger in Wien gestochen.“

Spohr ist hier sehr im Irrthum, wie die Anzeige des Beethoven'schen Concerts vom 29. Nov. 1814 beweisst:

„Hr. Ludwig van Beethoven wird künftigen Dienstag den 22. d. M. um Mittagszeit im k. k. grossen Redoutensaale eine grosse musikalische Akademie zu seinem Vortheile geben. Sie besteht:

1. Aus einer ganz neu componirten Cantate über ein vom Herrn Prof. Weissenbach verfasstes Gedicht;
2. Aus der musikalischen Composition auf Wellington's Sieg bei Vittoria: und
3. Aus einer neuen Symphonie.“

Das Concert wurde aber bis auf den 29. November verschoben, wo folgende Stücke zur Aufführung kamen:

1. Siebente Symphonie in A dur.
2. Der glorreiche Augenblick.
3. Wellington's Sieg.

Anzeige in der Wiener Zeitung vom 1. Dec. 1814:

„**Herr Ludwig van Beethoven wird künftigen Freitag**, den 2. December, **die Ehre haben, die vorgestern in dem k. k. Redoutensaale gegebene** musikalische **Akademie daselbst zu wiederholen.**"

In der Wiener Zeitung vom 20. Dec. 1814 erschien eine:

„Einladung zur grossen Mus. Akademie" etc. am 25. Dec. im grossen Redoutensaale zum Vortheile des St. Marks'schen Spitales.

„Die dabey vorkommenden Musikstücke sind sämmtlich von der Komposizion des Herrn Ludwig van Beethoven und bestehen:

1. Aus einer grossen Symphonie.
2. Aus einer neuen Kantate: Der Glorreiche Augenblick" von Herrn Dr. Aloys Weissenbach; und
3. einer grossen vollstimmigen Instrumental-Komposition, geschrieben auf Wellington's Sieg in der Schlacht bei Vittoria."

Ein Notirbuch, im Besitz des Herrn P. Mendelssohn, ist zum grössten Theil mit Skizzen zu diesem Werke gefüllt; dazwischen aber findet man Entwürfe zu einer „Sinfonie auf 2erley Horn," zu den Liedern „Merkenstein" und „Des Kriegers Abschied" und zum Canon „Kurz ist der Schmerz"; wie auch die Anmerkung: „Schuppanzig 300 ƒ voraus."

182.

Chor für vier Singstimmen und Orchester. Text (Germania! Germania! Wie stehst du jetzt im Glanze da! etc.) von Treitschke.

Componirt April 1814.

Theater-Zettel vom 11. April 1814: —

(Im Theater nächst dem Kärnthnerthor)
von dem K. K. Hofoperisten —
zum ersten Mahle
Gute Nachricht.
Ein Singspiel in einem Aufzuge von Friedrich Treitschke.
Personen.

Bruno, Gastwirth zum Lorbeerkranz in einem Dorfe am Ober-Rhein	Hr. Weinmüller.
Hannchen, seine Tochter	Dlle Bondra.
Robert, Feldwebel einer Rheinischen Landwehr und Windmüller	Hr. Ehlers.
Stürmer, Hauptmann, Invalid, Robert's Vetter	Hr. Demmer, d. ä.
Süsslich, Gewürtzkrämer aus einem nahen Städtchen	Hr. Demmer, d. j.
Ruthe, der Schulmeister	Hr. Saal.
Schnepper, der Bader	Hr. Perschl.

Andere Gäste Bruno's. — Eine Ordinanz, Bauern, Bäuerinnen.

Die Musikstücke sind: Ouverture von J. N. Hummel. No. 1 von Mozart, 2. von Gyrowetz, 3. von Jos. Weigl, 4. u. 5. von Hummel, 6. von Kanne, 7. von Hummel, und Schlusschor, 8. von Beethoven.

Vorher, Das Lotterielos.
etc. etc. etc. etc.

Das Stück wurde wiederholt am 12., 14., 17., 24 April und am 3. Mai.

Das Textbuch (Orig.-Ms.) ist noch in der K. K. Hofopern-Bibliothek aufbewahrt.

Ein Brief Beethoven's an Treitschke aus der Zeit fängt folgender Weise an:

„Werther T.

„Mich freuet unendlich ihre Zufriedenheit mit dem Chor — ich habe geglaubt, sie hätten alle Stücke zu ihrem Vortheile verwenden sollen, also auch das Meinige. Wollen Sie dieses aber nicht, so mögte ich, dass es irgend zum Vortheile der Armen gänzlich verkauft würde." — — —

183.

Elegischer Gesang für vier Singstimmen, Clavier und Streichquartett. Text „Sanft wie du lebtest, hast du vollendet etc." von — (?). Op. 118. Dem Freyherrn Pasqualati gewidmet.

Componirt 1814.

Eine Copie, im Besitz des Herrn Haslinger, ist von Beethoven überschrieben:

„An die verklärte Gemahlin meines Verehrten Freundes Pascolati von seinem Freunde Ludwig van Beethoven."

Erschienen nach dem Tode des Componisten bei T. Haslinger.

Beethoven an Haslinger 12. Sept. 1822:

„— — — — das Terzett, die Elegie, die Kantate, die Oper, heraus damit, sonst mache ich wenig umstände damit, da eure Rechte schon verschollen sind, nur meine Grossmuth gibt euch grösseres Honorar dafür als ihr mir." — — — —.

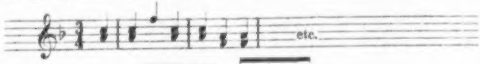
In einem Notirbuch, im Besitz des Herrn Dessauer, sind Skizzen dieses Stücks zusammen mit dergleichen zum Chor „Ihr weisen Gründer", zu Fidelio, der Bertolini Cantate, u. a. m.

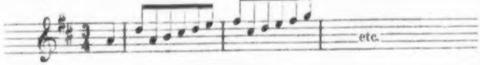
184.

VI Allemandes in F. D. F. A. D. G., für Clavier und Violine.

Erschienen 1814.

Angezeigt von L. Maisch in der Wiener Zeitung vom 30. July 1814.

1.


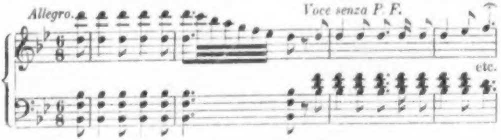
2.


185.

Cantate für Sopran, 2 Tenor u. Bass-Stimmen mit Clavier. Ungedr.

Componirt 1814.

Eine Abschrift, im Besitz des Prof. Jahn, ist betitelt: „Cantata campestre a 4 Voci col cembalo obligato composta 1814 di L. v. B."



Mittelsatz Adagio ²/₄ Esdur, dann da Capo.

Einer Mittheilung des verstorbenen Dr. Bertolini zufolge, wurde dieses Stück, zu welchem Abbate Bondi den Text und Beethoven die Musik schrieb, am Johannistage 1814 in Weinhaus bei Wien, zu Ehren des berühmten Arztes Dr. Johann Malfatti aufgeführt, und zwar bei einem kleinen von Bertolini veranstalteten Feste. Das Original-Ms. wurde von Bertolini der Clavier-Virtuosin Frau Belleville-Oury verehrt.

186.

Sonate für Clavier. Emoll. Op. 90. Dem Grafen Moritz Lichnowsky gewidmet.

Componirt 1814.

Eine Copie in der Handschrift des Erzherzogs Rudolph, im Besitz der K. K. Bibliothek, ist überschrieben:

„Sonate. Wien am 16. August 1814
von
Ludwig van Beethoven."

Das Datum scheint aber die Zeit der Abschrift, nicht die der Composition zu bestimmen, da die Sonate in dem Rudolph'schen Verzeichnisse folgenderweise eingeführt ist:

„Sonate p. P.-F. von S. Kais. Hoheit Erzh. Rudolph den 16. Aug. 1814 selbst abgeschrieben."

Anzeige von S. A. Steiner u. Co. in d. Wien. Ztg. vom 9. Juni 1815:

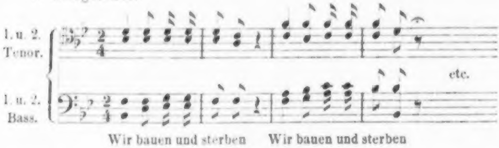
„Beethoven. Sonate für P.-F. Op. 90.

„Allen Kennern und Freunden der Tonkunst wird die Erscheinung dieser Sonate gewiss sehr willkommen sein, da nun seit mehreren Jahren von L. van Beethoven nichts für Pianoforte erschienen ist. — Es bedarf dies neue Werk keiner Lobrede, da es ihm an Originalität, Annehmlichkeit und Kunst, womit der geschätzteste Tonkünstler unserer Zeit seine Werke unerschöpflich zu schmücken gewohnt ist, keineswegs gebricht."

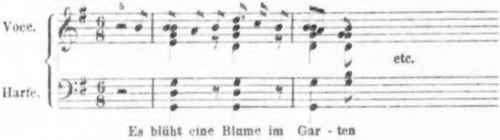
187.

„Leonore Prohaska", Drama von Dunker, Musik dazu. Ungedruckt.
Componirt 1814.

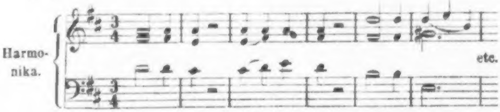
1. Kriegerchor.


1. u. 2.
Tenor.
1. u. 2.
Bass.
etc.
Wir bauen und sterben Wir bauen und sterben

2. Romance.


Voce.
Harfe.
etc.
Es blüht eine Blume im Gar - ten

3. Melodram.


Harmonika.
etc.

Beethoven soll auch den Trauer-Marsch aus der Sonate Op. 26, für Orchester eingerichtet haben „zum Gebrauch bei der Aufführung dieses Stücks."

Ein Entwurf zu Nr. 3 ist unter den Beethoven'schen Autographen im Besitz des Componisten Dessauer in Wien.

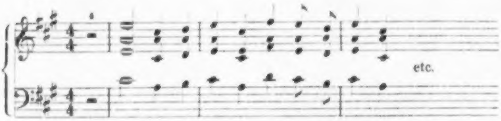
188.

Chor für vier Singstimmen und Orchester. Ungedruckt. 53 Takte.

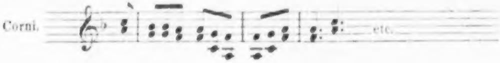
Componirt 1814.

Eine Copie, im Besitz von Herrn Haslinger, ist von Beethoven überschrieben:

(mit Bleistift) „Eben um diese Zeit die Ouverture in C." dann
(mit Tinte) „1814 am 3ten September."



Ein Notirbuch, im Besitz des Herrn Dessauer, welches mit vielen Skizzen zu diesem Chor schliesst, enthält unter Anderen auch Skizzen zur Arie des Florestan im Fidelio, zum Elegischen Gesang „Sanft wie du lebtest", und zu einer „Sinfonia 2tes Stück."



189.

Polonaise für Clavier. Cdur. Op. 89. Der Kaiserin von Russland Elisabetha Alexiewna gewidmet.

Componirt 1814.

Einer Mittheilung des verstorbenen Dr. Bertolini gemäss, wurde diese Polonaise während der Anwesenheit der Souveraine in Wien 1814 componirt.

Titel der Original-Ausgabe:

„Polonaise pour le Piano-Forte, composée et dediée A. S. M. Elisabetha Alexiewna Imperatrice de Toutes les Russies par Louis van

Beethoven. Propriété de l'Editeur. a Vienne chez Pierre Mechetti ci-divant Charles, **Bürgerspitalplatz** No. 1166."

382.

Anzeige von P. **Mechetti** in der Wiener Zeitung vom 11. **März** 1815:

„Beethoven, eine Polonaise fürs Pianoforte. Ihrer **Majestät der** Kaiserin v. Russland gewidmet. (Die erste Original-Klavier-Polonaise des Meisters.)"

190.

Schlussgesang aus dem patriotischen Singspiele „Die Ehrenpforten." Text („Es ist vollbracht! Zum Herrn hinauf drang unser Beten". etc.) von Treitschke.

Componirt 1815.

Aufgeführt den 15., 16., 23. July d. J.

Erschienen im Verlag von S. A. Steiner u. Co. und angezeigt in der Wiener Zeitung vom 11. August 1815.

„Die Ehrenpforte" wurde mit „angemessenen Veränderungen" am 3. und 4. October bei Gelegenheit vom Namenstage des Kaisers (am 4.) wiederholt, bei welchen Aufführungen aber statt „Es ist vollbracht" der Schlusschor „Germania" aus „Gute Nachricht" gesungen wurde.

Theaterzettel vom 3ten October 1815: —

(Im Theater nächst dem Kärnthnerthor)
von dem k. k. Hofoperisten

Die Ehrenpforte

ein Singspiel in einem Aufzuge von Friedrich Treitschke
mit Veränderungen.

Personen.

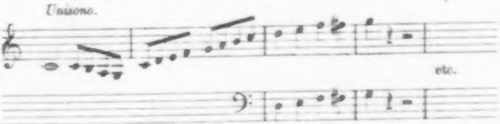
Teutschmann, Gutsbesitzer in Oesterreich	Hr. Weinmüller.
Rosalie } seine Töchter	Dlle Bondra.
Mathilde }	Mad. Treml.
Sophie, seine **Mündel**	**Mad. Seiler, geb. Wranizky.**
Horst, Hussaren-Offizier	Hr. Forti.
Walter, Braunschweiger Jäger-Offizier . .	Hr. Wild.
Eduard, Teutschmann's Sohn, Rittmeister	Hr. Schröder.
Frölich, Teutschmann's Verwalter . . .	Hr. Demmer, d. j.
Bauern, Bäuerinnen, Arbeitsleute, Kinder.	

Musikstücke: Ouverture aus der Guten Nachricht von Hummel von Seyfried. 7. Chor von Hummel. 8. Schluss-Gesang. Germania, von Beethoven.

Vorher Der Gefangene, ein Singspiel.
etc. etc. etc.

Das Textbuch (Ms.) befindet sich in der K. K. Hofopern-Bibliothek.

Ein „Notirbuch," im Besitz des Herrn G. Petter in Wien, enthält: I. Entwürfe zu den Chören im „Glorreiche Augenblick"; II. Skizzen zu einem P.-F. Quartett. III. „Sinfonie" (nur 8 Takte).



IV. Skizzen zu: „Es ist Vollbracht".

191.

Ouverture, Namensfeier, für Orchester. Cdur. Op. 115. Dem Fürsten Radziwill gewidmet.

Componirt 1814.

Das Original-Ms., in der K. K. Bibliothek in Wien, ist von Beethoven betitelt:

„Ouverture von L. v. Beethoven, am ersten Weinmonath 1814, Abends zum Namenstag unseres Kaisers."

Titel der Original-Ausgabe:

„Grosse Ouverture in Cdur gedichtet und seiner Durchlaucht dem Fürsten und Herrn Anton Heinrich Radzivil, Staathalter im Grossherzogthum Posen, Ritter des Schwarzen Adler-Ordens etc. etc. etc. in aller Ehrfurcht gewidmet von Lud. van Beethoven. 115tes Werk. Partitur. Eigenthum der Verleger. Wien bey S. A. Steiner u. Comp. No. 4682. P. ₰ 2. CM."

Diese Ouverture ist erst nach dem Tode des Componisten erschienen.

192.

Der Bardengeist. Für eine Singstimme und Clavier.

Erschienen als Beilage einer Zeitschrift 1814.

193.

„**Merkenstein.**“ **Für eine oder zwei Singstimmen und Clavier.** Op. 100. Text von J. P. Rupprecht.

Nach A. Fuchs componirt 22. December 1814.

Erschienen als Zeitungs-Beilage (?) und später bei Steiner u. Co. mit obiger Opuszahl zum grossen Aergerniss Beethoven's. (Vgl. Schindler I. 205.)

Titel der Steiner'schen Ausgabe:

„Merkenstein*) nächst Baden. — Ein Gedicht Sr. Excellenz dem n. ö. Landmarschall Herrn Joseph Karl Grafen von Dietrichstein in tiefer Ergebenheit gewidmet von Johann Baptist Rupprecht und für Gesang mit Begleitung des Pianofortes in Musik gesetzt von Ludwig van Beethoven. (100tes Werk.)
Nro. 2614. Wien bei S. A. Steiner und Comp.“

Angezeigt in der Wiener Zeitung vom 21. Sept. 1815.

Ein Entwurf zu diesem Lied befindet sich unter den Skizzen zum „Glorreichen Augenblick“, im Besitz des Herrn Mendelssohn.

194.

II **Gesänge für eine Singstimme und Clavier.** Text aus Reissig's „Blümchen“.

Erschienen?

1. Sehnsucht. „Die stille Nacht umdunkelt“.
2. Des Kriegers Abschied. „Ich zieh' in's Feld“.

Bei Artaria u. Co. erschienen als Nr. 1 und Nr. 2 von „Sechs deutsche Gedichte aus Reissig's Blümchen der Einsamkeit“.

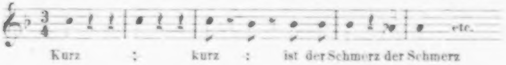
Im Auctions-Catalog des Beethoven'schen Nachlasses Nr. 186 ist: „Sehnsucht, Lied, wahrscheinlich unbekannt.“ Skizzen zu „des Kriegers Abschied befinden sich mitten unter Skizzen zum „Glorreichen Augenblick“ (1814) in einem Notirbuch, im Besitz des Herrn P. Mendelssohn.

195.

Canon. „Kurz ist der Schmerz“ etc., aus einem Stammbuche. Text aus Schiller's „Jungfrau von Orleans.“

Componirt 1814.

Erschienen in Facsimile als Beilage zu Spohr's Selbstbiographie.



„Wien am
3ten März
1815

„Mögen Sie doch, lieber Spohr, überall, wo Sie wahre Kunst und wahre Künstler finden, gerne meiner gedenken
ihres
Freundes
Ludwig van Beethoven.“

Dieser Canon schliesst ein Notirbuch zum „Glorreichen Augenblick“, im Besitz des Herrn P. Mendelssohn.

Siehe Nr. 179.

196.

„**Der Mann von Wort**“, für eine Singstimme und Clavier. Op. 99. Text von F. A. Kleinschmid.

Erschienen (als Zeitungs-Beilage?) 1815.

Angezeigt von J. A. Steiner u. Co. in d. Wien. Ztg. v. 21. Dec. 1815 mit obiger Opuszahl; zum grossen Aergernisse Beethoven's. (Vgl. Schindler I. 205.)

197.

Meeresstille und glückliche Fahrt, für vier Singstimmen und Orchester. Op. 112. „Dem Verfasser der Gedichte, dem unsterblichen Goethe gewidmet.“

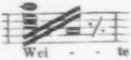
Componirt 1815.

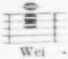
Aufgeführt am 25. December 1815.

Erschienen bei Steiner u. Co. und angezeigt in der Wiener Zeitung vom 28. Februar 1822.

Eine Abschrift des Clavierauszuges, im Besitz des Herrn Carl Haslinger, enthält folgende Bemerkungen in Beethoven's Schrift.

„Nb. Schon wieder 150 ƒ getilgt an der mea culpa, mea maxima [illegible]

Der 28. Takt ist vom Copisten so geschrieben: 

Beethoven macht diese Correctur 

und schreibt: „NB. es regt sich zu viel, wie könnte es sonst gleich drauf heissen „reget keine Welle sich.“

Bei der ersten Wiederholung des Wortes „Weite“ schreibt er: „gerade wie vorher“.

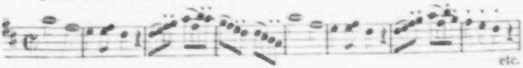
Auf einem alten Bonner Conzert-Zettel steht folgende Bemerkung:

„Die Partitur dieser Composition (Op. 112) ist von Beethoven dem „Verfasser der Gedichte, dem unsterblichen Goethe“ gewidmet. Auf der Rückseite des Titelblattes wendet er sich an denselben mit den Homerischen Versen:

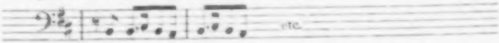
> „Alle sterblichen Menschen der Erde nehmen die Sänger
> Billig mit Achtung auf und Ehrfurcht; selber die Muse
> Lehrt sie den hohen Gesang und waltet über die Sänger.“

Ein kleines Notirbuch in Taschen-Format, im Besitz des Herrn Mendelssohn, enthält unter mehreren andern Sachen, folgende, meistens mit Bleistift geschriebene und nicht gar zu deutliche Skizzen:

„Marsch nach der Trommel.

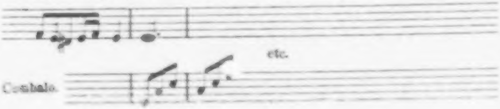


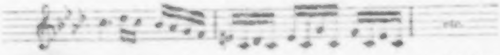
Später, zum Lied „Merkenstein“; dann



„Sinfonie in H moll. Pauken, d. h. nur 2 mal in selbiger“ (unleserlich): —

Darauf folgt: „Sonate cello pastorale.“





Marsch und zu „Meeresstille“ und „Glückliche

198.

II Sonaten für Clavier und Violoncell oder Violine. Cdur. Ddur. Op. 102. Der Gräfin Erdödy gewidmet.

Componirt 1815.

Nr. 1. Das Original-Ms., im Besitz von Prof. Jahn, ist von Beethoven betitelt:

„Freye Sonate für Klavier und Violoncell von L. v. Bthvn. 1815 gegen Ende Juli."

Auf einer Copie, welche Beethoven dem Herrn Charles Neate verehrte, steht folgender eigenhändiger Titel:

„Sonate, pour le Piano et le Vioncelle [sic] composée et dediée à son Ami Mr. Charles Neate par Louis van Beethoven."

Nr. 2. Das Original-Ms., im Besitz von Artaria u. Co., ist überschrieben:

„Sonate Anfangs August 1815."

Eine Copie dieser Sonate wurde auch dem Herrn Neate vom Componisten verehrt, selbe ging aber in Paris verloren.

Titel der Original-Ausgabe:

„Deux Sonates pour le Piano-Forte et Violoncelle ou Violon par Louis van Beethoven dediées à Madame la Comtesse Marie Erdödy, née Comtesse Niszky. Oeuvre 102. Nr. 1. 2.
2579. 2580. A Vienne chez Artaria et Comp."

Anzeige von Artaria u. Co. in d. Wiener Ztg. vom 13. Jan. 1819:

„Es erscheinen nächstfolgende Woche die zwey neuen Sonaten von Ludwig van Beethoven für das P.-F. und Violin oder Violoncell. Der Frau Gräfin Marie v. Erdödy, geb. Gräfin v. Niszky, gewidmet. Op. 102.

In einem Msc.-Catalog, im Besitz des Herrn Dr. Sonnleithner, heisst es: „Erschienen 1815 mit Violine oder 'Cello ad lib. Im Jahre 1818 neu von Beethoven selbst eingerichtet mit obligater Begleitung, erschienen bei Artaria."

Die Copien, welche Beethoven 1815 Herrn Neate verehrte, unterschieden sich aber in Nichts von der Artaria'schen Ausgabe 1818.

199.

Sonate für Clavier. Adur. Op. 101. Der Baronin Erdmann gewidmet.

Componirt 1815.

Gespielt in Wien in Linke's Concert, von Stainer von Felsburg, im Februar 1816. (Vgl. Schindler I. [illegible]) — L. A. M. Zeitung

Titel der Original-Ausgabe:

„Sonate
pour le Pianoforte | für das Hammerklavier
des
Museum's für Klavier-Musik,
verfasst und der Freyinn Dorothea Ertmann
geborene Graumann gewidmet von Ludwig van Beethoven.
101ˢᵗᵉˢ Werk. Eigenthum der Verleger. Wien bey S. A. Steiner u. Comp."
2661.

Der Schluss einer Anzeige des „Museums für Kl.-Musik" im Int.-B. der Kanne'schen Musik-Zeitung vom 23. Januar 1817 lautet:

„Die erste Lieferung wird im nächsten Monath Februar ausgegeben, und das Museum mit einer ganz neuen Original-Sonate für's Pianoforte von unserm mit Recht berühmten Herrn Ludwig van Beethoven (dessen 101ˢᵗᵉˢ Werk) eröffnet. Der Preis dieser ersten Lieferung ist im Wege der Praenumeration, für das Inland — 4 fl. 30 kr. W. W. — Ausland — 1 fl. 30 in Augsb. Cour. — Ausser der Praenumeration wird der Preis um ein Drittel erhöht."

200.

Canon. „Glück zum Neuen Jahr", für Sopran, Alt, Tenor und Bass.

(B. u. H. V. 141.)

Erschienen 1816.

Angezeigt von J. Riedel in der Wiener Zeitung vom 11. Mai 1816, als „neu erschienen":

„Lieder von Göthe und Matthison

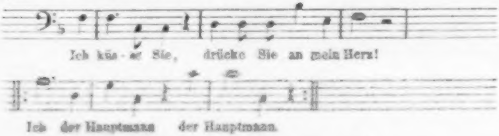
Andenken	Kennst du das Land
Lied aus der Ferne	Neue Liebe neues Leben

und ein 4stimmiger Canon ohne Begleitung."

Siehe Nr. 148, 151 und 158.

201.

Musikalischer Scherz, aus einem Briefe an Frau Milder-Hauptmann, „Wien den 6ᵗᵉⁿ Januar 1816."


Ich küs - se Sie, drücke Sie an mein Herz!
Ich der Hauptmann der Hauptmann.

[illegible]

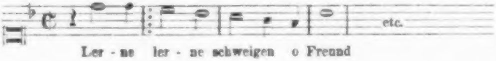
202.

Zwei Canons. „Das Schweigen“ und „Das Reden“. Text aus Saadi's „Rosenthal“, übersetzt in Herder's zerstreuten Blättern.

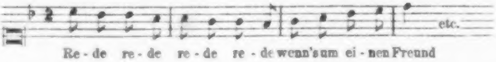
Componirt Januar 1816.

Von Beethoven eigenhändig in das Stammbuch des Charles Neate, Esq. zu London geschrieben.

I. Das Schweigen.


etc.
Ler - ne ler - ne schweigen o Freund

II. Das Reden. Dreistimmig.

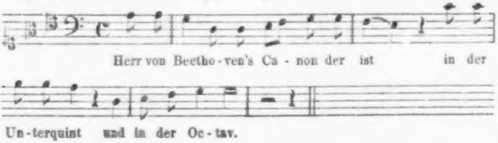

etc.
Re - de re - de re - de re - de wenn's um ei - nen Freund

„Wien
am 24. Jänner
1816“

„Mein lieber Englischer Landsmann gedenken Sie beym Schweigen und Reden ihres aufrichtigen Freundes
Ludwig van Beethoven.“

Nr. I. Als „Räthselcanon“ in Kanne's (Wiener) Musik-Zeitung vom 6. März 1817 erschienen.

Am 5. Juni darauf erschien im selben Blatt die Auflösung, wie auch Folgendes, beide von Hieronymus Payer.


Herr von Beetho - ven's Ca - non der ist in der
Un - terquint und in der Oc - tav.

203.

„Das Geheimniss“ für eine Singstimme und Clavier. Text von Weissenberg. („Wo blüht das Blümchen.“)

Erschienen als Beilage zur Wiener Mode-Zeitung, 29. Feb. 1816.

Später bei Simrock als: Drei Gesänge Nr. 2. (B. u. H. V. 144.)

204.

„An die Hoffnung" für eine Singstimme und Clavier. Op. 94. Der Fürstin von Kinsky gewidmet. Text von Tiedge, zweite Bearbeitung von Beethoven.

Componirt 1816.

Titel der Original-Ausgabe:

„An die Hoffnung aus Tiedge's Urania, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, und Ihrer Durchlaucht der Fürstin von Kinsky geb. Graefin von Kerpen zugeeignet von Ludwig van Beethoven. 94stes Werk.
2369. Eigenthum der Verleger. Wien bei S. A. Steiner und Comp."

Anzeige von Steiner u. Co. in der Wiener Ztg. vom 22. April 1816:

„Ganz neu in unserm Verlage eben erschienen: „An die Hoffnung" etc. — — — —. Unser unerschöpflicher Hr. van Beethoven hat diese gemüthvolle Dichtung Tiedge's mit einem Recitative eingeleitet, das Gedicht, zart und warm gänzlich durchcomponirt, vortrefflich wiedergegeben. — Das Werkchen ist eine der neuesten Arbeiten dieses Künstlers und die Erscheinung wird gewiss allen zartfühlenden Seelen sehr erfreulich seyn."

Franz Wild, der einst berühmte Tenor-Sänger, erzählt: „Durch meinen Vortrag (der Adelaide) zufriedengestellt, sprach er (Beethoven) mir gegenüber die Absicht aus, das Lied zu instrumentiren. Dazu kam es zwar nicht, doch schrieb er für mich die Kantate „An die Hoffnung" (Text von Tiedge) mit Klavierbegleitung, welche ich, von ihm selbst accompagnirt, in einer Matinée vor einer gewählten Gesellschaft sang." — Das war am 25. April 1816. (Vgl. L. A. M.-Z. XVIII. 444.)

Siehe Nr. 123.

205.

An die ferne Geliebte, für eine Singstimme und Clavier. Op. 98. Dem Fürsten von Lobkowitz gewidmet. Text von Jeitteles.

Componirt 1816.

Das Ms., im Besitz von Herrn Carl Haslinger, ist von Beethoven überschrieben: „1816 im Monath April."

Titel der Original-Ausgabe:

„An die ferne Geliebte, ein Liederkreis von Al. Jeitteles. Für Gesang und Pianoforte, und seiner Durchlaucht, dem regierenden Herrn Fürsten Joseph von Lobkowitz, Herzog von Raudnitz etc. etc. etc. Ehrfurchts-[illegible]

Angezeigt in der Wiener Zeitung vom 29. July 1816:

„In Kurzem erscheint in unserm (St. u. Co.) **Musik-Verlage**, von Ludwig van Beethoven ein ganz neues Trio (in Bdur) — — — — und sechs neue Lieder mit Begleitung des Pianoforte."

Als „erschienen" ist am 21. Dec. angezeigt.

206.

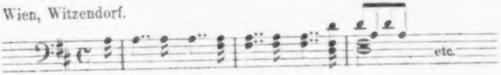
Marsch für Militair-Musik. (B. u. H. V. 140.)

Componirt 1816.

Das Ms., im Besitz von Artaria u. Co., ist von Beethoven überschrieben:

„Marcia con Brio." „Marsch zur grossen Wachtparade
von L. v. Beethoven vom 3ten Juni 1816."

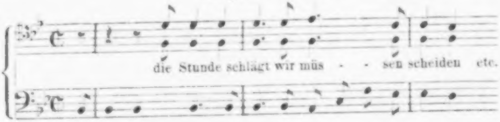
Nach Beethoven's Tode erschienen im 4händigen Clavier-Auszuge. Wien, Witzendorf.



207.

Abschieds-Gesang für 2 Tenor- und Bass-Stimmen. Ungedruckt. (10 Seiten.)

Componirt für Herrn von Tuscher 1816.



Eine Abschrift ist im Besitz des Prof. Jahn.

208.

Gelegenheits-Cantate.

Componirt 1816.

Diese Cantate, welche sich jetzt in Prag befinden soll, wurde von Beethoven — der Text wie die Musik — für seinen Freund Peters geschrieben. Die Absicht war, dass die jungen Prinzen Lobkowitz, deren Erzieher Herr Peters war, das kleine Stück ihrem Vater zu dessen Geburtstage singen sollten. Der Tod des Fürsten, am 7. December 1816, vereitelte den Plan.

209.

Gesang der Mönche aus Schiller's Wilhelm Tell, für 2 Tenor- und Bass-Stimmen. (B. u. H. V. 141.)

Componirt 1817.

Geschrieben in Alois Fuchs' Stammbuch, mit der Bemerkung am Schluss:

„Zur Erinnerung an den schnellen und unverhofften Tod unsres Krumpholz."

Krumpholz starb am 3. Mai 1817. (Vgl. Neue Wiener Musik-Zeitung (Schmidt) vom 31. März 1846).

210.

„So oder so," für eine Singstimme und Clavier. Text von Carl Lappe. („Nord oder Süd! Wenn nur im warmen Busen.")

Componirt 1817.

Das Ms., früher im Besitz von Artaria u. Co., war mit obigem Datum versehen.

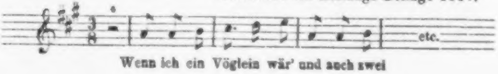
Erschienen als Beilage der Wiener Moden-Zeitung 15. Febr. 1817.

Später bei Simrock als „Drei Gesänge" Nr. 3. (B. u. H. V. 144.)

211.

„Ruf vom Berge", für eine Singstimme und Clavier.

Erschienen als Zeitungs-Beilage 1817.



212.

„Dernière pensée Musicale" für Clavier. Bdur. (B. u. H. V. 132.)

Componirt 1818.

Erschienen als Beilage zur Berliner Allgem. Musikalischen Zeitung (bei Schlesinger) vom 8. December 1824 mit der Ueberschrift:

„Auf Aufforderung geschrieben Nachmittags am 14. August 1818 von Beethoven."

„Letzter musikalischer Gedanke" !!

213.

Fuge, für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell. Ddur. Op. 137.
Componirt am 28. November 1817.

Erchienen 1827, bald nach Beethoven's Tode, in Partitur und Stimmen, und in 4händigem, so wie auch 2händigem Clavier-Auszug.

214.

Resignation. („Lisch aus, lisch aus mein Licht") **für eine Singstimme und Clavier. Text vom Grafen Haugwitz.**

Erschienen als Beilage zur Wiener Mode-Ztg. vom 31. März 1818.

Das Lied ist später in verschiedenen Sammlungen bei Diabelli, Kistner u. s. w. erschienen. (Siehe B. u. H. V. 145, Whistling's Handbuch etc.)

Skizzen dazu schliessen ein kleines Notirbuch in der Königl. Bibliothek in Berlin, welches mit Entwürfen zur Sonate Op. 101 anfängt. (Siehe Schindler II. 156.)

215.

Sonate für Clavier. Bdur. Op. 106. Dem Erzherzog Rudolph gewidmet.
Componirt 1818.

Titel der Original-Ausgabe:

„Grosse Sonate für das Hammerklavier. Seiner Kais. Königl. Hoheit und Eminenz dem Durchlauchtigsten, Hochwürdigsten Herrn Erzherzog Rudolph von Oesterreich, Cardinal und Erzbischoff von Olmütz etc. etc. etc. in tiefster Ehrfurcht gewidmet von Ludwig van Beethoven. Nr. 2588. Op. 106. Wien bei Artaria u. Co."

Anzeige von Artaria u. Co. in der Wiener Ztg. vom 15. Sept. 1819:

„Beethoven, Sonate etc. etc.

„Indem wir hier alle gewöhnlichen Lobsprüche beseitigen wollen, welche für die Verehrer von Beethoven's hohem Kunsttalent ohnedem überflüssig wären, dadurch aber zugleich dem Wunsche des Autors entgegenkommen, so bemerken wir nur in einigen Zeilen, dass dieses Werk sich vor allen andern Schöpfungen dieses Meisters nicht allein durch die reichste und grösste Fantasie auszeichnet, sondern dass dasselbe in Rücksicht der künstlerischen Vollendung und des gebundenen Styles gleichsam eine neue Periode für Beethoven's Klavierwerke bezeichnen wird."

Beethoven schreibt an Ries in London d. d. 30. April 1819 unter Anderem folgendes:

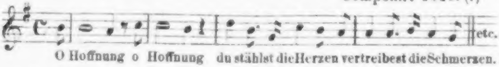
„Sie werden das arrangirte Quintett (Op. 104) und die Sonate schon erhalten haben."

(Vgl. Schindler I. 269, Ries Notizen 147—149.)

216.

Aufgabe für Erzherzog Rudolph, für eine Singstimme und Clavier. Text aus Tiedge's „Urania."

Componirt 1818. (?)


etc.
O Hoffnung o Hoffnung du stählst die Herzen vertreibest die Schmerzen.

Erschienen in Steiner u. Co's. Mus. Museum, 7tes Heft 1819, unter dem Titel:

„Aufgabe von Ludwig van Beethoven gedichtet, vierzigmal verändert und ihrem Verfasser gewidmet von seinem Schüler R. E. H. — Wien, bei S. A. Steiner u. Co."
No. 3080.

Im Rudolph'schen Catalog ist diese „Aufgabe" folgenderweise angeführt: „Aufgabe für S. K. Hoheit den Erzh. Rudolph vor der Abreise. Mödling 11ten Sept. 1820."

Das Datum ist offenbar unrichtig, da die Variationen schon im Januar 1820 in der Leip. A. M. Z. recensirt sind.

217.

VI Variirte Themen für Clavier allein oder mit Flöte oder Violine ad lib. Op. 105. Lief. 1. 2.

Für G. Thomson componirt 1818—19.

Erschienen bei Artaria u. Co. und angezeigt in der Wiener Zeitung vom 6. Sept. 1819.

In einem Briefe v. 21. Feb. 1818 schreibt Beethoven an George Thomson:

„Je suis prêt de vous composer 12 thêmes, avec variations pour 100 ducats en espèce."

218.

X Variirte Themen für Clavier, allein, oder mit Flöte oder Violine ad lib. Op. 107. Lief. 1—5.

Für G. Thomson componirt 1818—20.

Erschienen bei Simrock in Bonn und von J. Riedl in der Wiener Zeitung vom 11. Juni 1821 folgenderweise als „zu haben" angezeigt:

„X Thèmes Russes, Ecossais et Tyroliens variés pour Piano avec Flûte ou Violon par Louis van Beethoven „neueste Sammlung aus 5 Heften bestehend, wovon das Heft 2 ƒ W. W."

Von den XVI variirten Themen sind XII bei Thomson etwas früher erschienen.

Siehe Nr. 217.

219.

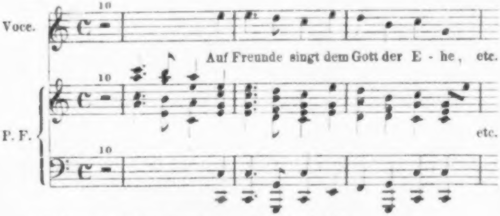
Gelegenheits-Stück für eine Singstimme und Clavier.

Componirt 1819.

Erschienen in London mit Englischem Texte.

Das Original-Ms., im Besitz von Ewer u. Co. in London, ist von Beethoven überschrieben:

„Mit Feuer doch verständlich und deutlich	Am 14. Jenner 1819	für H. v. Giannattasio del Rio von L. v. Beethoven.



Die letzten 8 Takte wurden wiederholt als Chor.

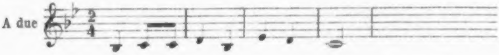
220.

Canon infinitus. Ungedruckt.

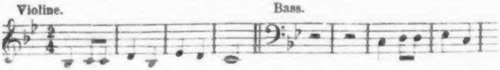
Componirt 1819.

In einem Conversationsbuche vom März 1820 befindet sich Folgendes, von einem Unbekannten geschrieben:

„Sie haben an Steiner von Mödling im vorigen Sommer einen Canon infinitus geschickt.



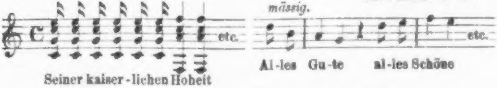
„Keiner hat ihn aufgelöst, ich habe ihn aufgelöst, denn er tritt in der Secunde ein.



„Hol euch der Teufel! B'hüt euch Gott!" war der Text. Er geht in Infinitum."

221.

Canon. Glückwunsch für Erzherzog Rudolph, aus einem Briefe vom
12. Jänner 1820.



Aus der Original-Handschrift copirt von Alois Fuchs.

222.

Abendlied, „Wenn die Sonne niedersinket,“ **für eine Singstimme und Clavier.** Text von Goeble.

Componirt 1820.

Das Ms., in der K. K. Bibliothek in Wien, ist von Beethoven überschrieben:

„Abendlied unter dem gestirnten Himmel von H. Goebler, in Musik gesetzt von L. v. Beethoven am 4ten März 1820.“

Erschienen als Beilage zur Wiener Mode-Zeitung vom 28sten März 1820; und später in verschiedenen Sammlungen. Vgl. B. u. H. V. 143. Whistling's Handbuch. 3ter Th. 107 etc. In der Mode-Zeitung das Lied ist „Hrn. Dr. Braunhofer“ gewidmet.“

223.

Canon. „Auf einen, welcher Hoffmann geheissen.“

Componirt 1820.

Erschienen in der Caecilia II. 206 (1825).

In einem schriftlichen Gespräch zwischen Beethoven und einem Fremden, im März 1820, theilt letzterer folgendes mit:

„In den Phantasie-Stücken von Hoffmann ist viel von Ihnen die Rede. Der Hoffmann war in Bamberg Musikdirektor, nun ist er Regierungsrath. Man gibt in Berlin Opera von seiner Composition.“

Beethoven.) — „Hofman, — du bist kein Hof-mann.“

Später mitten in einem langen Tisch-Gespräch kommt dieser Text zweimal eigenhändig vor, und zwar so:

a) „Hofmänn — sei kein Höfmann — nein, nein + ich heisse Hofmänn und bin kein Hömann.“ [sic]

b) „Hofmänn ÷ sey ja kein Höfmann; nein + + + etc. ich heisse Höfmänn und bin kein Höfmänn.“

In dieser Gestalt ist der Text geblieben und nachher componirt. Ein vorhandener Entwurf scheint einige Tage früher als dieses Gespräch entstanden zu sein.

224.

VI **Bagatellen für Clavier**. Op. 126.

Componirt um 1821.

Diese Bagatellen sind in dem Briefe an Peters in Leipzig vom 5. Juni 1822 (siehe L. A. Mus.-Zeitung. N. F. vom 30. Sept. 1863) erwähnt.

Eschienen bei Schotts, Mainz, und im Ostermesse-Verzeichniss, 1825, angezeigt.

Schindler sagt (II. 44):

„Die in Rede stehenden [Gedankenspäne] betitelte er (Beethoven) Bagatellen und hatte sie in der hochbegeisterten Zeit des Entstehens der Missa Solemnis, gleichsam um auszuruhen, zu Papier gebracht."

225.

II **Canons**. Ungedruckt (?)

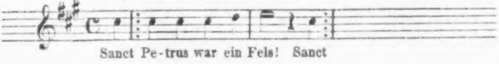
Um 1821.

Das Autograph des folgenden Briefes ist im Besitz des Herrn John Ella in London.

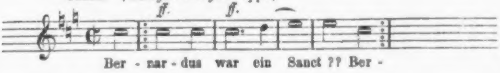
„Für seine Wohlgeboren Hrn. v. Peters.

„Was machen Sie? Sind Sie wohl oder unwohl? Was macht Ihre Frau? — Erlauben Sie, dass ich Ihnen was singe.

Canon. *(Lebhaft.)*



Canon. *(Gezogen und geschleppt.)*



(Auf der 2. Seite.)

Was machen Ihre jungen Fürsten?

Sind Sie heute zu Hause Nachmittags gegen 5 Uhr, vieleicht besuche ich Sie sammt meiner Staats-Bürde

in

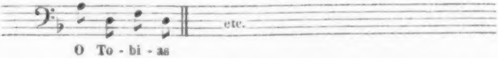
Eil

ihr

Beethoven."

226.

Canon. „O Tobias Haslinger", aus einem Briefe an den Verleger dieses Namens vom 10. Sept. 1821.



Abgedruckt in der Leip. Allg. Mus.-Ztg., Neue Folge, vom 21. October 1863.

In noch zwei Briefen (ohne Datum) finden sich ähnliche humoristische Spielereien mit Haslinger's Namen. Der eine hat bloss den Text „Tobias, Tobias"; der andere „Tobias, paternostergässlicher, bierhäuslicher, musikalischer Philister."

Ein Ms. von 4 Octav-Seiten, im Besitz des Herrn P. Mendelssohn, enthält Skizzen, wobei die Worte „Tobias, Tobias, tückischer Kerl, ein tückischer Kerl" noch lesbar sind.

227.

Sonate für Clavier. Edur. Op. 109. Dem Frl. M. Brentano gewidmet.
Componirt 1821 (?)

Erschienen bei Schlesinger in Berlin, auch (gleichzeitig?) bei Joseph Czerny in Wien.

Titel der Czerny'schen Ausgabe:

„Sonate für das Pianoforte componirt und dem Fräulein Maximiliano Brentano gewidmet von Ludwig van Beethoven.
No. 2495. 109tes Werk. Wien bei Joseph Czerny. Graben No. 1134."

Schindler schreibt (II. 3.):

„Im Spätherbst (1821) — — — setzte er (Beethoven) sich an den Schreibtisch und schrieb die drei Sonaten für P.-F. Op. 109., 110., 111. „in einem Zuge nieder", wie er sich in einem Briefe an den Grafen Brunswick ausgedrückt, um diesen Freund über seinen Geisteszustand zu beruhigen."

Dies ist ohne Zweifel richtig in Betreff der Sonaten Op. 110 u. 111; allein Op. 109 war schon in Berlin gedruckt und in der Wiener Zeitung vom 11. Dec. 1821 als „neu angekommenes Werk" angezeigt.

Skizzen zu dem „Prestissimo" und „Andante con Var." zwischen Entwürfen des „Et resurrexit" und des „Benedictus" der Messe in D, sind in einem Notirbuch, im Besitz von Artaria u. Co., vorhanden.

228.

Sonate für Clavier, Asdur. Op. 110.

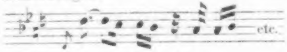
Componirt 1821.

Das Original-Ms., im Besitz von Artaria u. Co., ist überschrieben:

„Sonate   am 25sten Decemb.
von L. v. Beethoven   1821.“

In der Fuge sind folgende Bemerkungen:

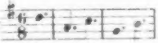
Da, wo das Gmoll eintritt



„Mehr und schon matt klagend.“ „Ermattet klagend“

„{Ermattet klagend
{perdendo le forze, dolente.“

und wo das Thema in der Gegenbewegung anfängt



„Nach und nach wieder auflebend.“

Erschienen bei Schlesinger (Berlin u. Paris) und von Steiner u. Co. in Wien, unter der Rubrik „ausländische Musik“, schon in der Wiener Zeitung vom 23. August 1822 angezeigt, — wodurch Schindler's Datum „Anfang 1823“ berichtigt wird.

229.

Missa Solemnis, für vier Solostimmen, Chor und Orchester. Ddur. Op. 123. Dem Erzherzog Rudolph gewidmet.

Componirt 1818—22.
Aufgefürt 7. März 1824.

Das Original-Ms. dieser Messe wurde bei der Licitation des Beethoven'schen Nachlasses für 7 fl. 6 kr. von Artaria (Vater) gekauft. Später hat er das Kyrie dem Herrn Pölchau aus Hamburg überlassen, dessen Sammlung sich jetzt in der Königl. Bibliothek zu Berlin befindet; die übrigen Stücke sind noch im Besitz von Artaria u. Co.

Ueber das Kyrie schrieb Beethoven: „Vom Herzen! Möge es wieder zu Herzen gehen!“ — Bei dem Dona: „Dona nobis pacem. Darstellend den innern und äussern Frieden.“

Titel der Original-Ausgabe:

„Missa composita et serenissimo ac eminentissimo Domino Domino Rudolpho Joanni Caesareo Principi et Archiduci Austriae S. R. E. Tit. s. Petri in monte aureo Cardinali et Archiepiscopo Olomucensi profundissima cum veneratione dedicata a Ludovico van Beethoven. Op. 123. Ex sumtibus vulgantium. Moguntiae ex taberna musices B. Schott filiorum. Paris chez les fils de B. Schott, rue de Bourbon No. 17. Anvers chez A. Schott 1827.“

In dem Intelligenz-Blatt Nr. 9. der Caecilia III (1825) befindet sich die Einladung zur Subscription d. d. 20. April 1825 auf die Messe in Partitur, in Stimmen und im Clavierauszuge mit Singstimmen.

Im Intell.-Bl. Nr. 13 (1825) des IV. Bandes:

Anzeige der Verlängerung des Subscriptions-Termin zu Ostern 1826:

Im Intell.-Bl. Nr. 21 (1826) des VI. Bandes:

Anzeige Neuer Verlags-Werke, welche bei Schotts, in den Monaten Juli bis November 1826, erschienen: darunter Beethoven's Missa Solemnis, in drei Ausgaben, mit der Bemerkung „Von diesen bedeutenden Werken sind die letzten Bögen der verschiedenen Ausgaben unter der Presse und werden nächstens versendet. Wir beziehen uns, was diese herrlichen Kunstschöpfungen betrifft, auf die bereits mehrfältig verbreiteten Ankündigungen.“

Viele Notirbücher sind vorhanden, die gänzlich oder zum Theil mit Skizzen zu dieser Messe angefüllt sind, so wie auch einzelne Blätter dazu; Einiges davon wird nicht ohne Interesse sein.

Im Besitz von Artaria u. Co.:

Notirungsbuch. F. „Et resurrexit;“ Benedictus in C, violin solo, Corno, Fagotto ⁄. Violoncello“, etwa 6 Seiten. Dann Entwürfe zur Sonate Op. 111. (Prestissimo u. Andante con Variazioni.)

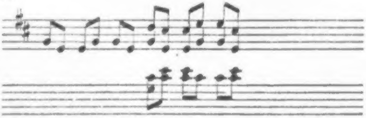
Bendictus, wieder, 18 Seiten, mehrere Ideen mit dem Worte „Meilleur“ voran.

Notirungsbuch J. — „Dona nobis“, mehrere Entwürfe mit dem Worte „Mellieur“, und in verschiedenen Taktarten.

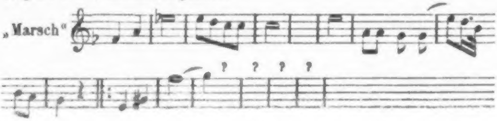
Zum Beispiel:

„H moll Miserere.

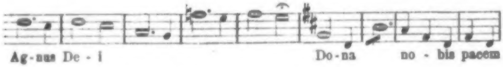
„Agnus Dei.
Bass Anfangs
Solo dann Tenor
u. dann Sopran.“



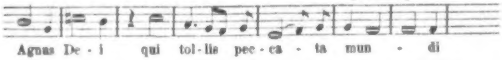
und noch einige unleserliche Accorde; dann mehrere unleserliche Takte „Agnus Dei“; darauf Folgendes:



„Jetzt erst der Marsch und nachdem“



S. 8. **Schone den Sünder.**



Versuche dieser Art im 2/4, 3/4, wieder 2/4, 3/4 Takt sind durch etwa 21 Seiten fortgesetzt; allein der Componist ist nun in's Reine gekommen, und auf S. 22 schreibt er:

„Agnus Dei, kann alles besser in 4 4tel takt seyn," und fängt gleich mit „Dona nobis" wieder an.

Notirungsbuch P.

Skizzen zur Messe in D, der 9. Symphonie und Sonate, Op. 111.

Unter den Bemerkungen Beethoven's sind folgende:

„Recitativo Accompagnato, nemlich nach dem takt."

„Das Kyrie in der neuen Messe blos mit blasenden Instrumenten u. dergl."

„Stücke aus allen Tonarten für 3 u. 4 Horn."

„Alle künftige Partitur mit Bleystift geschrieben und vorher linieren ziehen lassen. — — — — Nota. Nicht mehr als drei Takte aus jedem Satze."

„Dona nobis pacem, darstellend den innern u. äussern Frieden."

Notirungsbücher J., K., L., M. u. a. m. gehören auch meistens zur Messe.

Ein Skizzenbuch zum „Credo" (8vo Format) — erste mit Bleistift geschriebene Entwürfe enthaltend — im Besitz des Herrn Mendelssohn, trägt das Datum 1819.

230.

Sonate für Clavier. Cmoll. Op. 111. Dem Erzherzog Rudolph gewidmet.

Componirt 1822.

Das Original-Ms., im Besitz von Artaria u. Co., ist von Beethoven überschrieben:

„Ludwig Ludwig Am 13ten Januar 1822."

Erschienen bei Schlesinger (Berlin und Paris) anfangs 1823, und schon in der Wiener Zeitung vom 27. May als „neu angekommen, angezeigt. (Siehe Schindler II. 3.)

231.

Opferlied für eine Singstimme, Chor und Orchester. Op. 121$^{b.}$ Text von Matthison.

Componirt 1822.

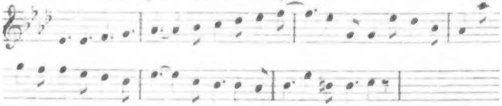
Erschienen bei Schott in Mainz, und im Ostermesse-Verzeichnisse, 1825, angezeigt.

Nach Schindler (II. 152) „in 1822 für den Tenoristen Ehlers, zu dessen Benefice-Concert in Pressburg geschrieben.“

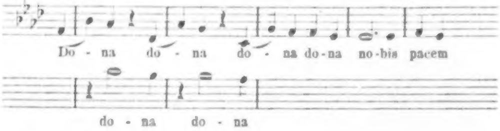
Einen Entwurf dazu besitzt Herr G. Petter in Wien.

Ein Notirbuch in der königl. Bibliothek in Berlin enthält folgende Skizzen:

Zu einer 4händigen Sonate:



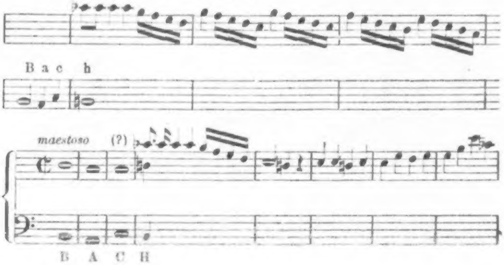
Zu einer „Messe aus Cismoll“ (Blatt 17):



Zum „Opferlied“ (Blatt 18);

Skizzen in $^5/_4$ Takt;

Dann zur Ouverture B, A, C, H;



und zum „Bundeslied.“

232.

Bundeslied für Solo- und Chor-Stimmen, 2 Clarinetten, 2 Hörnern und 2 Fagotten. Op. 122. Text von Goethe.

Componirt 1822.

Erschienen bei Schott in Mainz, und im Ostermesse-Verzeichnisse, 1825, angezeigt.

Nach Schindler (II. 152) „in 1822 für den Tenoristen Ehlers, zu dessen Benefice-Concert in Pressburg geschrieben."

Einen Entwurf dazu besitzt Herr G. Petter in Wien.

Skizzen zum Bundeslied sind, mit desgleichen zum Opferlied, in einem Skizzenbuch in der Königl. Bibliothek zu Berlin enthalten. (Siehe Op. $121^{b.}$)

233.

XII **Neue Bagatellen für Clavier.** Op. 119.

Componirt 1820—22.

Das Ms. von den ersten sechs dieser Bagatellen, im Besitz von Artaria u. Co., ist überschrieben:

„Kleinigkeiten. 1822. Novemb."

Anfangs 1820 wurde Beethoven vom Reg.-Kapellm. Starcke ersucht, einige Beiträge zu seiner „Clavierschule" zu liefern. Beethoven that es und zwar mit den Bagatellen Nr. 7, 8, 9, 10 und 11 dieser Sammlung.

Angezeigt von Sauer u. Leidesdorf, als Op. 112, in der Wiener Ztg. vom 1. May 1824:

„Beethoven, Nouvelles Bagatelles, ganz neu erschienen. Op. 112."

In der Haslinger'schen Ms.-Sammlung von Beethoven's Werken ist die Opuszahl 104.

234.

Ouverture, „Weihe des Hauses." Cdur. Op. 124. Dem Fürsten Nicolaus von Galitzin gewidmet.

Componirt 1822.

Das Original-Ms. (?), im Besitz von Artaria u. Co., ist von Beethoven überschrieben:

„Ouverture, geschrieben von L. v. Beethoven zur Eröffnung des Josephstädter Theaters zu Ende September 1822."

„Aufgeführt am 3ten Oktober 1822."

Titel der Original-Ausgabe:

„Ouverture in Ut à grand orchestre pour 2 Violons, Alto, Violoncelle et Basse, 2 Flûtes, 2 Clarinettes, 2 Hautbois, 2 Bassons, 4 Cors,

2 Trompettes et Timballes, composée et dediée a son Altesse Monseigneur le Prince Nicolas de Galitzin, Lieutenant Colonel de la Garde de Sa Majesté Imperiale de toutes les Russies par Louis v. Beethoven.
No. 2262. Oeuvre 124.
Propriété des Editeurs. Mayence, chez B. Schott Fils."

In den Intelligenz-Blättern der „Caecilia", B. III. 1825, befinden sich:

a) S. 12. „Einladung zur Subscription, d. d. 20. April 1825."

b) S. 30. „Anzeige betreffend Beethoven's neueste Ouverture aus Cdur, für Pianof. arrangirt."

„Ich halte es für meine Pflicht, das musikalische Publicum vor einem gänzlich verfehlten, von der Original-Partitur abweichenden Clavierauszuge meiner letzten Ouvertüre, zu 4 Händen, welcher unter dem Titel: Festouverture von L. v. B. bey Trautwein in Berlin herausgekommen ist, zu warnen, um so mehr, da die Clavierauszüge zu 2 und 4 Händen, von Herrn Carl Czerny verfasst, und der Partitur völlig getreu, nächstens in der einzig rechtmässigen Auflage bey B. Schott's Söhnen in Mainz erscheinen werden.

L. v. Beethoven."

„Herr van Beethoven hat öffentlich die eben so unrechtliche als unrichtige Ausgabe eines vierhändigen Clavierauszugs seiner Fest-Ouvertüre bei Trautwein in Berlin, verfertigt von Herrn Henning, gerügt. — Ohne zu erwähnen, was von selbst in die Augen fällt, dass ein solcher Vordruck noch schändlicher als ein Nachdruck ist, zeigen wir dem verehrlichen Publikum nur dieses an, dass wir von dem berühmten Tonsetzer schon vor geraumer Zeit das ausschliessliche Verlagsrecht dieses Werkes erworben haben, und dass davon ein, von dem bekannten Claviervirtuosen Herrn Czerny, unter den Augen des Componisten selbst verfertigter Auszug für vier Hände, bei uns so eben erschienen ist, wir also im Stande sind, als rechtmässige Verleger, eine des genialen Original-Werkes würdigere Bearbeitung zu liefern, als die von Herrn Henning eingeschmuggelte.

Mainz, den 30. Juli 1825.

B. Schott's Söhne."

c) S. 34. Anzeige des Erscheinens der beiden Clavier-Auszüge zu 2 u. 4 Händen unter den bei Schott's zwischen 30. May und 30. Juli 1825 erschienenen Neuigkeiten.

d) S. 44. Anzeige, dass die Partitur und Stimmen der Ouverture den 25. October 1825 zum Versenden bereit sein werden.

335.

Schluss-Chor mit Sopran- und Violin-Solo und Ballet zur „Weihe des Hauses." (Text: Wo sich die Pulse jugendlich jagen" etc.) von Meisl. Ungedruckt. (?)

Componirt 1822.
Aufgeführt am 3., 4., 5. u. 6. October 1822.

Die „Weihe des Hauses" war eine Umarbeitung der „Ruinen von Athen" zur Aufführung bei Gelegenheit der Eröffnung des Josephstädter Theaters in Wien. Neu von Beethoven componirt wurden nur die grosse Ouverture, Op. 124, und dieser Schluss-Chor. Wie viele Stücke aus den Ruinen beibehalten wurden, war trotz aller Mühe noch nicht zu ermitteln. Eine Copie, im Besitz des Herrn Franz Kaergling in Wien, ist betitelt:

„Aria mit Chor No. 4."

War der Schlusschor wirklich das vierte Stück, so waren ausser dem feierlichen Einzugs-Marsch mit Chor nur zwei Nummern der Musik aus den „Ruinen" aufgeführt worden.

Chor:

Wo sich die Pulse jugendlich jagen
Schwebet im Tanze das Leben dahin.

Aria. Sopran:

Lasst uns im Tanze das fliehende Leben
Neckend erhaschen, dem Winke entschweben,
Ist es im Herzen arglos und jung,
Ist selbst das Sterben zur Ruhe ein Sprung.
Ja, ein Sprung.

Chor:

Ist es im Herzen etc.

Solo. Andante Arioso e Cantabile:

Paart sich im Tanze die Anmuth im Blicke,
In den Gebährden die Grazien mild,
Wird es ein Bild des verschönerten Lebens
Lasset im Tanzen glühendes Leben
Fröhlich entfalten mit heiteren Sinnen.

Chor:

Lasset im Tanzen etc. etc.

236.

Allegretto für Orchester. Esdur. Dem Herrn Carl Holz gewidmet von den Verlegern. (B. u. H. V. 124.)

Componirt 1822.
Aufgeführt spät Abends 3. Nov. 1822.

Das Ms., im Besitz von Artaria u. Co., ist überschrieben:

„Allegretto Menuetto,“ nachher durchgestrichen, dann mit Bleistift: „Gratulations Menuett.“

Erschienen nach Beethoven's Tode bei Artaria u. Co.

In einem Briefe an Peters (Leipzig), vom 20. Dec. 1822, schreibt Beethoven:

„Von kleinern Werken könnten Sie noch haben: Variationen für 2 Oboen und 1 Englisch Horn über das Thema aus Don Giovanni: Da ci la mano. — Einen Gratulations-Menuett für ganzes Orchester.“

237.

Der Kuss. Ariette für eine Singstimme und Clavier. Text: „Ich war bei Chloe ganz allein“ von Weisse.

Componirt 1822.

Das Original-Ms., im Besitz des Musik-Händlers Ascher in Wien, ist von Beethoven überschrieben:

„Ich war bei Chloe ganz allein.

1822 im Novemb.“

Angezeigt im Intell.-Blatt Nr. 13 der Caecilia B. IV (1825) unter den neuen Musikalien, welche bei Schott's, Mainz, in den Monaten Juni, Juli, August 1825 erschienen waren.

238.

Neunte Symphonie für Orchester, vier Solo- und vier Chor-Stimmen. Dmoll. Op. 125. Dem König Friedrich Wilhelm III. von Preussen gewidmet.

Componirt 1822—1823.
Aufgeführt 7. Mai 1824.

Titel der Original-Ausgabe:

„Sinfonie mit Schlusschor über Schiller's Ode: „An die Freude“ für grosses Orchester, 4 Solo- und 4 Chor-Stimmen, componirt und Seiner Majestät dem König von Preussen Friedrich Wilhelm III. in tiefster Ehrfurcht zugeeignet von Ludwig van Beethoven. 125tes Werk. Eigenthum der Verleger. Mainz und Paris, bey B. Schott's Söhnen. Antwerpen bey A. Schott.“

Im Intell.-Blatt der Caecilia, B. III. (1825) Nr. 9, befindet sich eine: Einladung zur Subscription d. d. 20. April 1825.

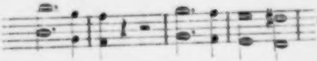
Im Intell.-Bl. der Caecilia, B. V. (1826) Nr. 18, befindet sich die Symphonie unter „Neuen Verlags-Werken“, welche bei Schott in den Monaten April, Mai u. Juni 1826 erschienen sind:

Von den vielen Skizzen und Entwürfen zu der 9. Symphonie, im Besitz von Artaria u. Co., Herrn G. Petter, der Königl. Bibliothek in Berlin (Schindler- und Landsberg'sche Sammlung) etc., seien hier nur folgende erwähnt:

In dem Petter'schen Notirbuche, aus den Jahren 1811—12, (bei der 7. u. 8. Symphonie citirt), steht ganz unten auf Seite 83:

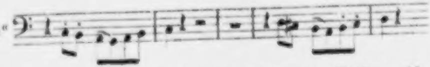
„Freude schöner Götter Funken, Tochter, Ouverture ausarbeiten."

Seite 84:



„Adagio in Edur. Hörner, Sordini. Echo etc."

„Sinfonie"

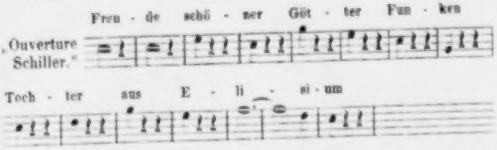


S. 86. „Freude schöner Götter Funken Tochter aus Elisium. Abgerissene Sätze wie Fürsten sind Bettler u. s. w. nicht das ganze."

Weiter unten wieder: „Abgerissene Sätze aus Schiller's Freude zu einem ganzen gebracht."

Folgendes Thema ist aus diesem Buche:

„Ouverture Schiller."


Freu - de schö - ner Göt - ter Fun - ken
Toch - ter aus E - li - si - um

In dem Artaria'schen Notirbuch P (bei der Messe schon citirt) folgt gleich auf das „Dona nobis, etc." Skizzen zum Schlusschor zur „Weihe des Hauses", Sept. 1822, einige Seiten darauf, ein paar Zeilen, welche nicht ganz zu entziffern waren, aber ungefähr so lautend:

„Finale. Freude schöner Götter Funken Tochter Elisium. Die Sinfonie aus 4 Stücke, aber das 2te Stück in $^2/_4$ takt wie in dem 1sten das 4. können in $^6/_8$ takt dur seyn u. das 4te Stück recht fugirt."

Später finden wir:

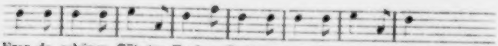
„Quintett in C moll wie das in Es mit den Blasinstrumenten." und dann Skizzen dazu mit dreimaligem „Mellieur."

Auf der nächstfolgenden Seite:

„Auch statt einer neuen Sinfonie eine neue Ouverture an Bach fest fugirt auf 3 Posaunen"; und

auf derselben Seite:

„Sinfonie allemand entweder mit Variationen, auf den Chor alsdann eintritt oder ohne Variationen.



„Ende der Sinfonie mit türkischer Musik u. Singchor den rythmus von 3 takte im Gloria“ (unleserlich).

Das Original-Manuscript (in der Königl. Bibliothek zu Berlin) führt keinen Titel; dagegen das Dedikations-Exemplar, welches Beethoven dem Könige Friedrich Wilhelm III. zusandte, — eine von Beethoven sehr sorgfältig revidirte und korrigirte Copie (ebenda), — hat folgenden von ihm eigenhändig geschriebenen Titel:

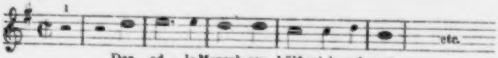
„Sinfonie“
mit Schluss-chor über Schiller's Ode: „an die Freude“,
für grosses Orchester, 4 Solo und 4 chor-stimmen,
componirt
und
Seiner Majestät dem König von Preussen
Friedrich Wilhelm III.
in tiefster Ehrfurcht zugeeignet.
von
Ludwig van Beethoven.
125tes Werk.“

339.

Stammbuch-Blatt für eine Singstimme und Clavier.

Componirt 1823.

Im Album der Gräfin Wimpfen, Text aus Goethe's Gedicht: „das Göttliche.“



„Am 20sten Jenner 1823. L. v. Beethoven.“

Erschienen in Facsimile als Beilage zu Schmidt's Wiener Musik-Zeitung 23. November 1843.

240.

XXXIII Variationen für Clavier. Cdur. Op. 120. Ueber einen Walzer von Diabelli. **Madame Brentano** gewidmet.

Componirt 1823.

Der Titel (nicht von Beethoven geschrieben) des Original-Ms., im Besitz des Herrn Musikverlegers Spina in Wien, lautet:

„33 Variazionen über ein Walzer-Thema von Ludw. van Beethoven. Manuscript 1825."

Die Angabe „1825" ist irrig.

Titel der Original-Ausgabe:

„33 Veränderungen über einen Walzer für das Piano-Forte componirt und der Frau Antonia von Brentano gebornen Edlen von Birkenstock hochachtungsvoll zugeeignet von Ludwig van Beethoven. 120stes Werk. Eigenthum der Verleger. Wien bei A. Diabelli et Comp., Graben No. 1133. Leipzig bei H. A. Probst." Nr. 1386.

Anzeige von Cappi u Diabelli in d. Wiener Ztg. vom 16. Juni 1823.

„Beethoven. 33 Variationen etc.

„Wir biethen hier der Welt keine Variationen der gewöhnlichen Art dar, sondern ein grosses und wichtiges Meisterwerk, würdig den unvergänglichen Schöpfungen der alten Classiker angereiht zu werden, und so wie es nur Beethoven, der grösste jetzt lebende Repräsentant wahrer Kunst, einzig und allein liefern kann. Die originellsten Formen und Gedanken, die kühnsten Wendungen und Harmonieen sind hier erschöpft, alle auf ein solides Spiel gegründete Effecte des Pianofortes benützt, und noch interessanter wird diess Werk durch den Umstand, dass es über ein Thema hervorgebracht wurde, welches wohl sonst niemand einer solchen Bearbeitung für fähig gehalten hätte, in der unser hoher Meister als einzig unter seinen Zeitgenossen dasteht. Die herrlichen Fugen No. 24 und 32 werden jeden Freund und Kenner des ernsten Styls, so wie die Nummern 6, 16, 17, 23 etc. die brillanten Spieler überraschen und überhaupt alle diese Veränderungen durch die Neuheit der Ideen, Sorgfalt der Ausarbeitung und Schönheit der kunstreichsten Transitionen diesem Werke einen Platz neben Seb. Bach's bekannten Meisterstücken ähnlicher Art anweisen. Wir sind stolz darauf, die Veranlassung zu dieser Composition gegeben zu haben und waren auch möglichst bemüht in Rücksicht des Stiches Eleganz mit grösster Correcktheit zu vereinen."

Schindler sagt (II. 35):

„Anfangs May (1823) bezog der Meister die — — — — Villa des Baron von Pronay zu Hetzendorf. Die zunächst vorgenommene Composition war die Bearbeitung des Diabelli'schen Walzers."

Am 12. Mai war Beethoven noch in Wien und die Variationen waren schon beinahe fertig. Er schrieb sogar am 25. April an Ries: „Sie erhalten ebenfalls in einigen Wochen neue 33 Variationen über ein Thema Ihrer Frau gewidmet."

Meint Schindler, dass dieses Werk in Hetzendorf componirt wurde, so ist er im Irrthum. Aus obigen Daten geht deutlich hervor, dass Beethoven in Hetzendorf zwischen dem 14. May und dem 16. Juni sich nur mit der Correctur des Stiches beschäftigen konnte, da das Werk schon früher in den Händen der Verleger gewesen sein muss.

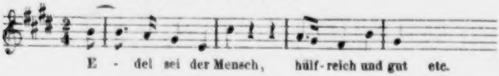
241.

Canon zu sechs Stimmen. Text von Goethe.

Erschienen als Beilage zur Wiener Mode-Zeitung 21. Juni 1823.

Titel:

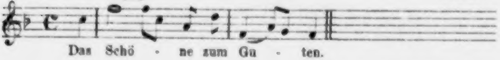
„Canon zu sechs Stimmen von Ludwig van Beethoven, Worte aus dem Gedichte: Das Göttliche, von Goethe."



242.

Erinnerungsblatt. (mit Bleistift geschrieben),

1823.



„Vösslau am 27sten Septemb. [1823.]
von L. v. Beethoven
an Frau v. Pachler."

243.

Gesangstück, mit Italienischem Texte, für den Componisten Soliva, als Autograph.

Componirt im Frühjahr 1824.

244.

Quartett für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. Esdur. Op. 127. Dem Fürsten Nicolaus von Galitzin gewidmet.

Componirt 1824.

Das Original-Ms. des ersten Satzes, im Besitz von Herrn P. Mendelssohn, hat den eigenhändigen Titel:

Quartetto per due Violini, Viola et Violoncello. 1824.
L. v. Beethoven."

Auf Seite 1: „Geschrieben 1824."

Das Original-Ms. des Scherzos ist im Besitz von **Madame** Viardot Garcia in Paris.

Dieses Quartett wurde zum Erstenmal öffentlich aufgeführt in Schuppanzigh's Concert vom 6. März 1825.

Im Intell.-Blatt der Caecilia Nr. 18 (1826) angezeigt und zwar unter: „Neue Verlags-Werke bei Schott's in Mainz, in den Monaten April, May u. Juni 1826 erschienen."

Ist gleichzeitig auch in vierhändigem Clavier-Auszug erschienen.

245.

Canon. Auf einen, welcher Schwenke geheissen.

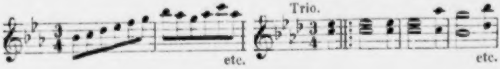
„Für Hrn. Schwenke aus Hamburg. 17. Nov. 1824."

Erschienen in der Caecilia II. 206. 1825.

246.

Walzer für Clavier. Beitrag zu Müller's Angebinde zum Neuen Jahr 1825."

Erschienen Ende 1824.



247.

Adagio, Variationen und Rondo für Clavier, Violine und Violoncell. Gdur. Op. 121ᵃ. Thema: „Ich bin der Schneider Kakadu", aus Müller's „Schwestern von Prag."

Erschienen 1824.

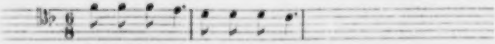
Angezeigt von Steiner u. Co. in der Wiener Ztg. vom 6. Mai 1824.

Müller's „Schwestern von Prag" wurden zum Erstenmal in Prag im Jahre 1794 aufgeführt; in Wien 1813.

248.

Canon.

1825. (?)

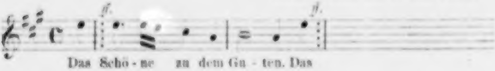


Erschienen in Facsimile im 10. Heft des Hirschbach'schen Repertoriums 1844.

249.

Erinnerungsblatt, für Herrn Rellstab.

Geschrieben am 3. Mai 1825.



Siehe Rellstab's „Garten und Wald" Band V.

250.

Quartett für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. A moll. Op. 132. Dem Fürsten Nicolaus von Galitzin gewidmet.

Componirt 1825.

Das Original-Ms., im Besitz von Herrn P. Mendelssohn, ist überschrieben:

„2tes Quartett 1825 von L. v. Bvn."

Auf Seite 60:

„2ter Satz. Heiliger Dankgesang an die Gottheit eines Genesenen in der Lidischen Tonart. NB. Dieses Stück hat immer *h* , nie wie gewöhnlich *b* "

Beim 32. Takt: „Andante, neue Kraft fühlend."

Erschienen bei Schlesinger (Berlin u. Paris) und angezeigt im Verzeichnisse der Neuen Musikalien zur Michaelis-Messe 1827.

Durch einen Brief von Carl Holz, in Gassner's Zeitschrift IV. Nr. 24, ist das Datum der Entstehung dieses Quartetts folgenderweise festgestellt:

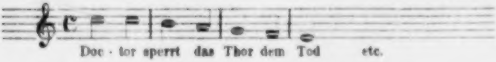
„Als Beethoven im Mai 1825 sein .... Quartett in A moll beendigt hatte, bezog er eine Sommerwohnung in Guttenbrunn bei Baden."

Die Opuszahl sollte eigentlich 130 sein.

251.

Canon.

1825.


Doc · tor sperrt das Thor dem Tod etc.

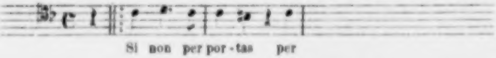
Aus einem Briefe an Dr. Braunhofer vom 11. Mai 1825.

Erschienen in Facsimile als Beilage z. Wien. Telegraph Nr. 2. 1838.

252.

Canon.

1825.


Si non per por - tas per

Dieser Canon befindet sich unter Skizzen zu den Quartetten in Cismoll. Op. 131. und in Bdur Op. 130, in einem Notirbuch in der Berliner Königlichen Bibliothek.

Eine Abschrift von Beethoven selbst ist in Facsimile, als Beilage zu Marx's Beethoven, erschienen.

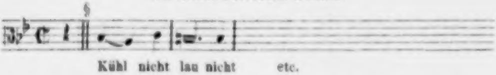
253.

Canon. (B. u. H. V. 149.)

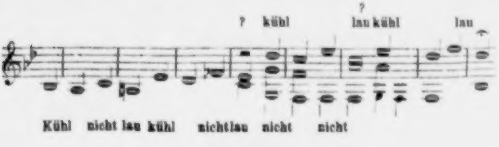
Componirt September 1825.

Abgedruckt in „Beethoven's Studien." Anhang S. 26.

An Herrn Friedrich Kuhlau.


Kühl nicht lau nicht etc.

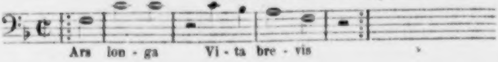
In einem Conversations-Heft aus derselben Zeit steht dieser Canon von Beethoven's Hand so geschrieben:


? kühl
?
lau kühl
lau
Kühl nicht lau kühl nicht lau nicht nicht

254.

Erinnerungs-Blatt für Sir George Smart.

Geschrieben am 6. September 1825.



255.

Quartett für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. Bdur. Op. 130. Dem Fürsten Nicolaus von Galitzin gewidmet.

Componirt 1825.

Erste öffentliche Aufführung 21. März 1826.

Das Original-Ms. des ersten Satzes, im Besitz von Herrn P. Mendelssohn, ist von Beethoven überschrieben:

„3tes Quartett.“

In einem Conversations-Heft d. d. November 1825 in der Königl. Bibliothek befindet sich folgendes:

Beethoven: „Titel auf das Quartett:“

Eine andere Hand: „$3^{\text{ième}}$ Quatuor. Pour deux Violons, Viola et Violoncello, composé aux désirs de S. A. Monseigneur le Prince Nicolas Galitzin et dedié au même.“

Beethoven: „par L. v. B.“

Im Januar 1826 schreibt Carl Holz in einem Conversations-Heft:

„Das Quartett wird auf der Stelle gedruckt. Es wird auf diese Art das dritte Quartett früher erscheinen als die ersten Beiden,“ — was wirklich geschah, und das Werk erhielt die Opuszahl 130 statt der richtigen Op. 131.

Der ursprüngliche vierte Satz (siehe No. 256) wurde nach einmaliger öffentlicher Aufführung beseitigt und der jetzige statt dessen in Gneixendorf im October und November 1826 geschrieben. — Beethoven's allerletzte fertig gewordene Arbeit. [Schindler II. 115.]

Erschienen bei Matthias Artaria (Wien) 1826.

Das Original-Ms. des letzten Satzes ist im Besitz des Musikhändlers Hrn. Ascher in Wien.

256.

Fuge für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. Bdur. Op. 133. Dem Cardinal-Erzherzog Rudolph gewidmet.

Componirt 1825.

Ursprünglich der vierte Satz des Bdur-Quartetts Op. 130.

Erschienen bei Matthias Artaria (Wien).

Das Original- (?) Ms. ist im Besitz von Artaria u. Co. in Wien.

Dieselbe Fuge, in vierhändigem Clavier-Auszuge vom Componisten, erschien als Op. 134.

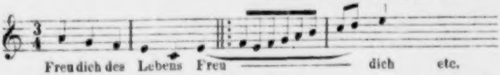
Dass Schindler's Angabe, dieser Clavier-Auszug sei nicht von Beethoven, sondern von Anton Halm (Schindler II. 118), unrichtig ist, geht aus folgender Mittheilung des Herrn Halm selbst deutlich hervor:

In Schuppanzigh's Concert vom 21. März 1826 spielte Halm die Clavier-Partie des grossen Trio's in Bdur Op. 97. „Bald darauf," erzählte Halm, „ersuchte mich Beethoven, eine Fuge, die als letztes Stück von diesem Quartett in Bdur componirt war, einmal öffentlich gespielt wurde und später wegblieb, zu 4 Händen für Piano-Forte zu arrangiren. — — Er sah es durch und äusserte sich: Sie haben mir diese Stimme zu viel zertheilt in Prim und Second. — — — Beethoven hat die Fuge deshalb selbst arrangirt und so wurde sie herausgegeben."

257.

Canon.

„Zum Andenken für Hrn. Theo. Molt von L. v. Beethoven.
Wien am 16ten December 1825."

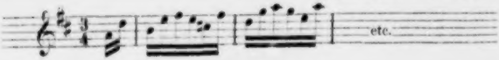


Original-Ms., im Besitz des Herrn Molt, Sohn; Copie davon im Besitz von A. W. Thayer.

Siehe auch Notirbuch in der Königl. Bibliothek in Berlin unter Skizzen zur 10. Symphonie und den letzten Quartetten.

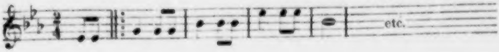
258.

Walzer für Clavier. Beitrag zu Müller's „Fünfzig Walzer" 1826.
Erschienen Ende 1825.



259.

Ecossaise für Clavier. Beitrag zu Müller's „Fünfzig Walzern" 1826.
Erschienen Ende 1825.



260.

Quartett für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. Cis moll. Op. 131. Dem Baron von Stutterheim gewidmet.

Componirt im Frühjahr 1826.

Erschienen bei Schott in Mainz und angezeigt im Intell.-Blatt der Caecilia VII. Nr. 25:

„Wir sind stolz darauf, zugleich anzeigen zu können, dass auch Beethoven's letztes Quartett (aus Cis moll, Op. 129, für 2 Violinen, Viola und Vcll.) sich bei uns bereits unter der Presse befindet. Mainz, im April 1827."

Das Original-Ms. des Andante ist im Besitz des Herrn P. Mendelssohn.

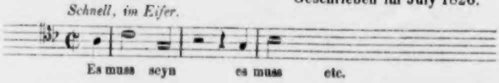
Skizzen sind in der Königl. Bibliothek zu Berlin, auch bei Artaria u. Co. in Wien vorhanden.

Die Opuszahl sollte eigentlich 132 sein.

261.

Canon.

Geschrieben im July 1826.



Erschienen in Facsimile als Beilage zu Gassner's Zeitschrift III. 133 (1843).

262.

Quartett für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. F dur. Op. 135. Dem Herrn Johann Wolfmeier gewidmet.

Componirt im Sommer u. Herbst 1826.

Die Original-Mss. des zweiten und dritten Satzes sind im Besitz des Musikhändlers Ascher in Wien; letzterer ist überschrieben:

„Der Schwergefasste Entschluss. Es muss seyn!"

Erschienen bei Schlesinger in Berlin und angezeigt im Verzeichnisse der neuen Musikalien zur Michaelis-Messe 1827.

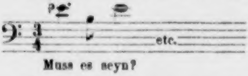
In einem Conversations-Hefte aus dem Frühjahr 1823 schreibt Beethoven's alte „Frau Schnaps":

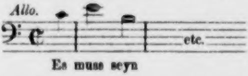
„Es ist heute Samstag und ich muss wieder Geld haben. — Es muss seyn."

In einem ähnlichen Hefte vom Juli 1826 schreibt C. Holz:

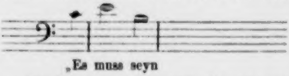
„Dem Dembscher habe ich das Billet gegeben; er lachte und fragte, ob es sein muss?“

In einem Hefte vom December 1826 steht von Beethoven's Hand:





Darauf folgt Mehreres von Schuppanzigh und Schindler geschrieben, welches in Schindler's Schrift so schliesst:



Die Alte braucht wieder ihr Wochengelt.“

Die Opuszahl sollte 133 oder 134 sein.

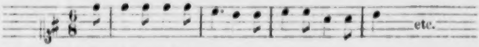
Folgende Werke aus verschiedenen Lebensperioden des Meisters sind hier am Ende angeführt, hauptsächlich, weil nähere Aufschlüsse über den Zeitpunkt ihrer Entstehung noch immer in den Notizen des Verfassers fehlen; zum Theil aber, weil die Werke nicht vollendet sind.

263.

Drei Canons in Seyfried's „Beethoven's Studien“ gedruckt, S. 327, 329, 331.

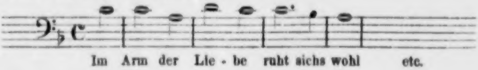
Entwurf eines endlichen Canons für die Diskantstimmen.

1.



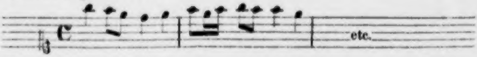
Canon für drey Männerstimmen.

2.



Canone a quatro voci.

3.



Diese Canons werden von Herrn Nottebohm Beethoven zugeschrieben aus dem Grunde, dass sie noch in seiner Handschrift in Wien vorhanden sind.

264.

Italienische Gesänge. Ein- bis vier-stimmig, meistentheils ohne Begleitung und noch ungedruckt.

Diese Gesangstücke sind sicherlich zum Theil in Beethoven's späteren Jahren als Uebungen componirt; ein Ms. trägt sogar die eigenhändig geschriebenen Worte: „Exercizii da Beethoven.“ Behufs dieser Arbeit entlieh er sechs Bände Gedichte von Artaria u. Comp., die nach seinem Tode in einem Reclamirungs-Verzeichnisse folgenderweise aufgeführt sind:

„Metastasio. Werke in mehreren Bänden, welche Hr. v. Beethoven am 26. July 1814 geliehen erhielt.“

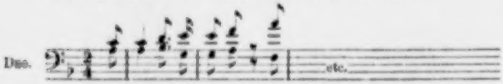
In derselben Liste befindet sich auch:

„Eine ihm bereits bezahlte italienische Aria seiner Composition in Partitur, welche sich derselbe am 27. Sept. 1814 zu nochmaliger Durchsicht von Artaria u. Comp. zurückgeben liess und seitdem noch nicht abgeliefert hat.“

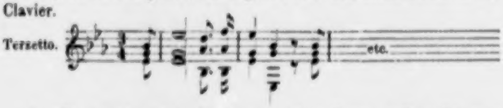
Dieses Stück war „Primo Amore. Rondo Vocal.“

Einige dieser Compositionen findet man aber sehr früh — „O care selve“ z. B. — vielleicht sogar aus der Bonner Zeit skizzirt, während andere nur als Uebungen während seiner Lehrzeit, etwa um 1797—8, angesehen werden können.

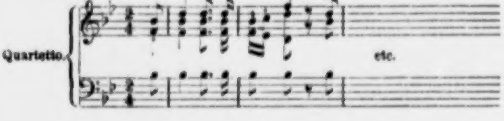
1. „Fra tutte le pene“, für Tenor- u. Bass-Stimmen und Clavier. Text aus „Zenobia“ Atto III. scena 9 von Metastasio.



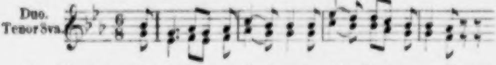
2. „Fra tutte le pene“, für Sopran-, Alt- und Tenor-Stimmen und Clavier.



3. „Fra tutte le pene“, für Sopran-, Alto-, Tenor- u. Bass-Stimmen und Clavier.

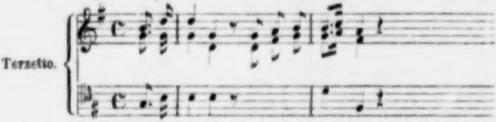


4. „Bei labbri che Amore." Sopran- u. Tenor-Stimmen und Clavier. Text aus „La Gelosia" von Metastasio.



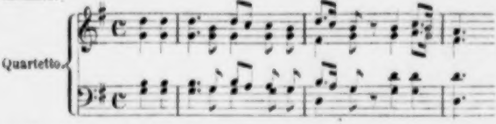
5. „Ma tu tremi o mio tesoro." Sopran, Alt, Tenor und Clavier. 21 Takte und Da Capo.

Text aus „La Tempesta" von Metastasio.



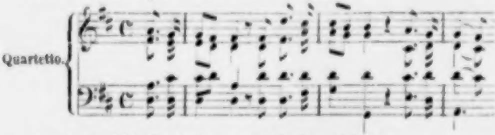
6. „Quella cetra ah tu." Sopran, Alt, Tenor und Bass, Clavier. 21 Takte.

Text aus „Cantata Pel Giorno natalizio di Maria Terese" von Metastasio.



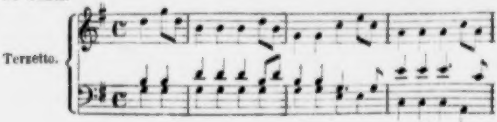
7. „Nel mirarvi o boschi." Sopran, Alt, Tenor, Bass und Clavier. 17 Takte.

Text aus „Strofe per musica" von Metastasio.

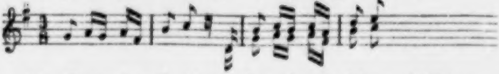


8. Dieselbe Melodie als Duett mit Clavier. 17 Takte.

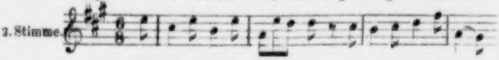
9. „Quanto è bella la Campagna." Sopran, Tenor, Bass und Clavier. 29 Takte.



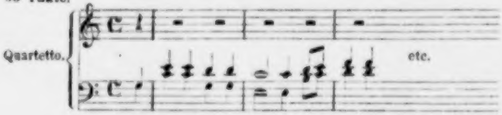
10. **„Venne contento." Duo, ohne Begleitung. 18 Takte.**



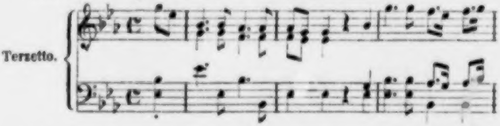
11. „Su questo collo erboso." Duo, ohne Begleitung. 63 Takte.



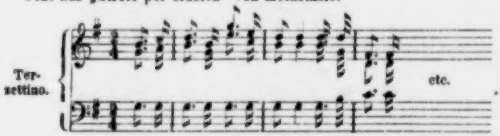
12. „La pastorella al prato." Sopran, Alt, Tenor, Bass und Clavier. 65 Takte.


Quartetto.
etc.

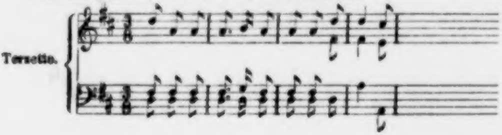
13. „O care selve antiche." Sopran, Ten., Bass u. Clavier. 30 Takte. Text aus „Olimpiade Atto I. Sc. 4" (?) Metastasio.



14. „Se lontan ben mio." Sop. 1, Sop. 2, Bass u. Clavier. 18 Takte. Text aus „Strofe per Musica" von Metastasio.

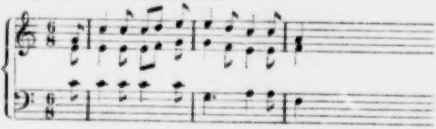

Ter-zettino.
etc.

15. **„L'onda che mormora." Sop., Ten., Bass u. Clavier. 30 Takte. Text aus „Siroe", Atto I. Sc. 9, von Metastasio.**



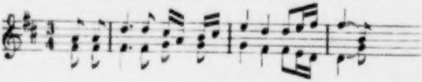
16. „Chi mai di questo core." Sop., Ten., Bass u. Clav. 40 Takte. Text aus „Il Ritorno" von Metastasio.

Terzetto.



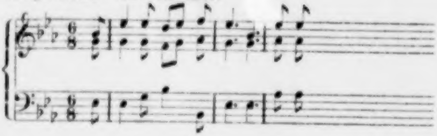
17. „Se vivo in te l'amato." Sop., Ten. u. Clavier. 20 Takte.

Duo. (Tenor 8ve.)



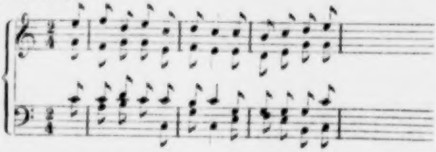
18. „Per te d'amico Aprile." Sop., Alt, Bass u. Clavier. 22 Takte. Text aus „Il Nome" von Metastasio.

Terzetto.



19. „Nei Campi, nelle selve." Sopran, Alt, Ten., Bass und Clavier. 45 Takte und D. C.

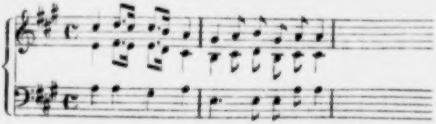
Coro.



20. „Quella cetra ah pur." Sopran, Tenor, Bass, ohne Begleitung. 20 Takte.

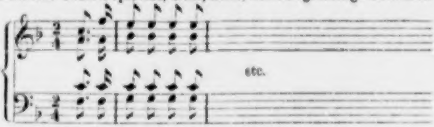
Text aus „Cantata Pel giorno natalizio di Maria Teresa" von Metastasio.

Terzetto.



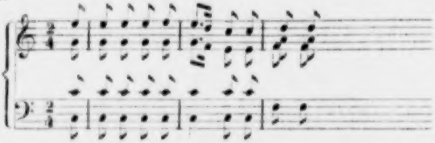
21. Derselbe Text. Sop., Alt, Ten., Bass, ohne Begleitung. 18 Takte.

Quartetto.



22. „Nei campi nelle selve." Sopran, Alt, Tenor, Bass und Clavier. 36 Takte.

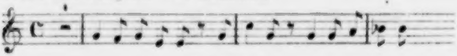
Coro.



23. „No, non turbati." Sopran, Recit. ed Aria, mit Begleitung von Streichinstrumenten. 133 Takte.

Text aus „La Tempesta" von Metastasio.

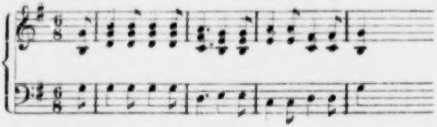
Recit.



24. „O care selve." Coro, Solo, Coro D. C.

Text aus „Olimpiade", Atto I. Sc. 4, von Metastasio.

Coro.

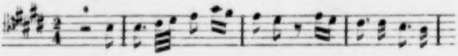


25. „Duetto da Luigi van Beethoven."

„Ne giorni tuoi felici." Sopran, Tenor u. Orchester. (Ms. 28 Seiten.)

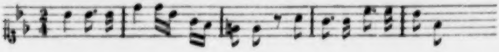
Text aus „Olimpiade", Atto I. Sc. 10, von Metastasio.

Tenor.

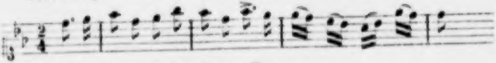


26. „Giura il nocchier." Sopran, Alt, Tenor und Bass.

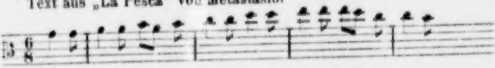
Text aus „la Gelosia" von Metastasio.



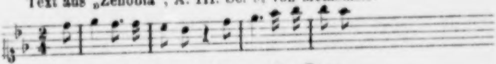
27. „Già la notte." Sopran, Alt, Tenor, Bass.
Text aus „La Pesca" von Metastasio.



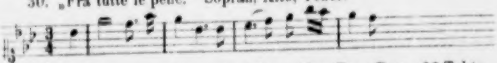
28. „Già la notte." Alt, Tenor, Bass.
Text aus „La Pesca" von Metastasio.



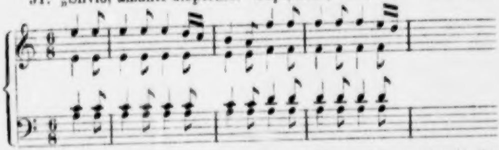
29. „Fra tutte le pene." Sopran, Alt, Tenor, Bass.
Text aus „Zenobia", A. III. Sc. 9, von Metastasio.



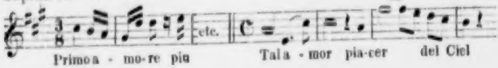
30. „Fra tutte le pene." Sopran, Alto, Tenor.



31. „Silvio, amante disperato." Sop., Alto, Ten., Bass. 26 Takte.



32. Scena „Primo Amore" und Aria „Tal amor piacer del ciel", für Sopran mit Orchester.



266.

Vocal-Terzett. Volivia (Sopran), Sartagones (Tenor), Porus (Basso).
Ein unvollendetes Ms., im Besitz des Musik-Vereins in Wien.

267.

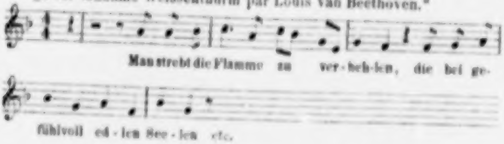
„Erlkönig", für eine Singstimme und Clavier.

Eine brauchbare Composition dieses Liedes (Autograph) ist im Besitz des Componisten Dessauer in Wien.

268.

Lied für eine Singstimme und Clavier.

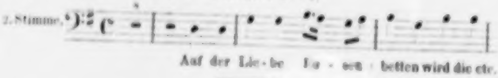
Das Ms. in der Musikvereins-Bibliothek ist überschrieben: „Pour Madame Weissenthurm par Louis van Beethoven."


Man strebt die Flamme zu ver-heh-len, die bei ge-
fühlvoll ed-len See-len etc.

269.

Duett für Gesang und Clavier.

Original-Ms. im Besitz von Artaria u. Co.


2. Stimme.
Auf der Lie-be Fa-cen betten wird die etc.

270.

„Schilderung eines Mädchens", für eine Singstimme und Clavier Text von Bürger.

Erschien 1783.

Titel der Original-Ausgabe in Bossler's Blumenlese für 1783: „Schilderung eines Mädchens, von Herrn Ludwig van Beethoven, alt eilf Jahr."

Ist auch aus Beethoven's Nachlass nach dem Original-Manuscript von Diabelli herausgegeben unter dem Titel: „Seufzer einer Ungeliebten."

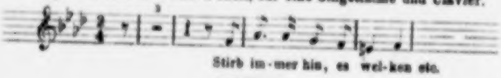
271.

„Die laute Klage", für eine Singstimme und Clavier. Text von Herder. (B. u. H. V. 147.)

Aus Beethoven's Nachlass von Diabelli u. Co. herausgegeben.

272.

Elegie auf den Tod eines Pudels, für eine Singstimme und Clavier.


3
Stirb im-mer hin, es wel-ken etc.

273.

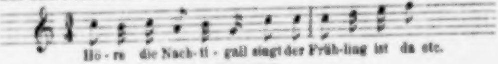
„Gedenke Mein,“ für eine Singstimme und Clavier. Aus dem Nachlasse herausgegeben von Haslinger. (B. u. H. V. 143.)

Erschien auch als Clavier-Stück in Cock's Mus. Miscellany, London 1. Nov. 1852, mit folgender Ueberschrift:

„Original-Thema von Beethoven, welches er einst für den Erzherzog Rudolph componirte. Contributed by Carl Czerny.“

274.

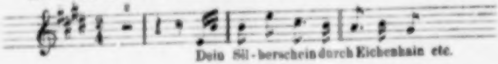
„Der Gesang der Nachtigall“, für eine Singstimme und Clavier. Text aus Sadi's Rosenthal von Herder.


Hö - re die Nach - ti - gall singt der Früh-ling ist da etc.

275.

„Klage“, Lied für eine Singstimme und Clavier. Text von Hölty.

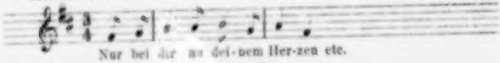
Ms. in der Musik-Vereins-Bibliothek in Wien.


Dein Sil - berschein durch Eichenhain etc.

276.

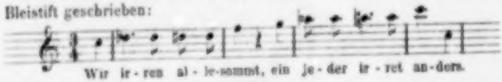
Lied für eine Singstimme und Clavier.

Ms. in der Musik-Vereins-Bibliothek in Wien.


Nur bei dir an dei - nem Her-zen etc.

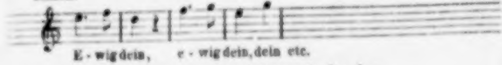
277.

Ein Zettel in der K. K. Bibliothek in Wien enthält folgendes mit Bleistift geschrieben:


Wir ir - ren al - le-sammt, ein je - der ir - ret an-ders.

278.

Canon.


E - wig dein, e - wig dein, dein etc.

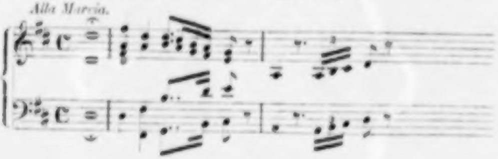
Ms. im Besitz des Herrn Joseph Street in London.

Abgedruckt in d. Leipz. Allg. Mus.-Ztg. (Neue Folge), 16. Dec. 1863.

279.

„Introduzione del II^do Atto.“

So ist ein Stück (40 Takte) für ganzes Orchester überschrieben, welches sich im Besitz des Herrn C. Haslinger befindet.



280.

Rondo für Clavier und Orchester. Bdur. (B. u. H. V. 125.)

Aus dem Nachlasse, erschienen bei Diabelli u. Co.

In einem Ms.-Catalog, im Besitz des Herrn Dr. Sonnleithner, steht folgende Bemerkung:

„Dieses Rondo fand sich unvollendet in B's Nachlasse. Carl Czerny hat den Schluss dazu gesetzt und die Begleitung ergänzt.“

281.

Ein Concert für Oboe und Orchester soll früher im Besitz der Firma Diabelli u. Co. gewesen sein.

282.

Sextett (incomplet) für Oboe, Clarinett, 3 Hörner und Fagott. — (Allegro und Menuett).

Das Ms. ist im Besitz von Artaria u. Co.

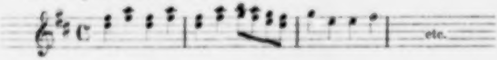
283.

a) **Zapfenstreich** Nr. 1.
b) **Trio** zu Zapfenstreich Nr. 3.
c) **Zwei Zapfenstreich-Trios.**
Sämmtlich für Militär-Musik.
Noch Ms. und im Besitz von Artaria u. Co.

284.

Marsch in geschwindem Tempo.

Eine Copie, im Besitz von Artaria u. Co.



285.

VII **Variationen** für 2 Oboen und englisches Horn. C dur. Thema: „Reich mir die Hand" aus „Don Juan."

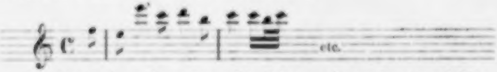
Ungedruckt.

Nach der Schrift zu urtheilen um 1800.

Das Ms. ist im Besitz von Artaria u. Co.

286.

Sonate Nr. 15. für Clavier. Angeführt in Gräffer's Catalog der Beethoven'schen Werke, als bei Mollo erschienen.



Dr. Sonnleithner bemerkt: „Die Existenz dieser Sonate wird bezweifelt, weil selbe im gedruckten Verlags-Catalog nicht vorkommt."

287.

VI **Bagatellen und eine Allemande für Clavier.**

Ms. im Besitz von Artaria u. Co.

288.

VIII **Variationen für Clavier.** Thema: „Ich hab' ein kleines Hüttchen nur." (B. u. H. V. 136.)

Erschienen bei Dunst in Frankfurt.

289.

Rondo für Clavier. „Die Wuth über den verlornen Groschen, ausgetobt in einer Caprice." G dur. Op. 129.

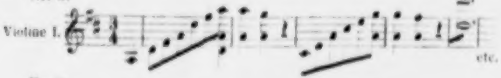
Aus dem Nachlasse. Erschienen bei Diabelli u. Co.

290.

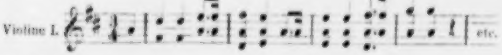
III **Tänze für Orchester**. Nummerirt 3, 9 u. 11.

Die Original- (?) Partitur ist im Besitz von Artaria u. Comp.

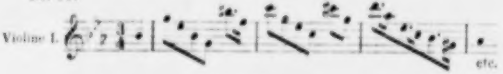
Nr. 3.



Nr. 9.



Nr. 11.

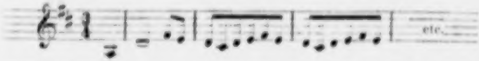


291.

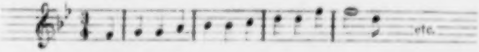
„XII **Deutsche, im Clavierauszuge,** welche in dem k. k. kleinen Redouten-Saale aufgeführt worden, componirt von H. v. Beethoven", — in D, B, G, D, F, B, D, G, Es, C, A, D.

So lautet der Titel eines schönen Ms. im Besitz von Herren Artaria u. Co.

1.



2.



292.

VI **Menuetten** für Clavier. C, G, Es, B, D, C. (B. u. H. V. 139.) 2. Theil. Erschienen bei Diabelli u. Co.

Eine Bemerkung von Dr. Sonnleithner über diese Menuetten lautet:

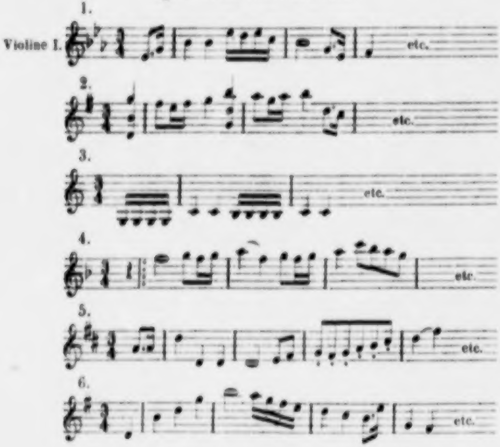
„Diese 6 Menuetten sind zwar bei Artaria et Comp. (?) nur für das P.-F. erschienen, aber aus dem Satze selbst und aus der Bezeichnung 2ter Theil ist höchst wahrscheinlich, dass sie für das Orchester componirt wurden."

293.

VI Menuets mit Trios für 2 Violinen und Bass.

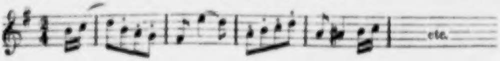
Eine Copie (Stimmen), im Besitz von Artaria u. Co., hat folgenden Titel:

„6 Menuetti a Violini 1. 2., e Basso del
sig. Ludovico van Beethoven."



294.

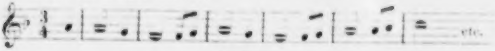
Ecossaise. In Haslinger's „Pfennig Magazin", 1. Jahrg., erschienen. Dieses Stück, im Prater um das Jahr 1810 von der Harmonie-Musik gespielt, wurde von Krumpholz im Gedächtnisse behalten, und nach dessen Angabe von Carl Czerny nieder geschrieben.



295.

Glauben, Hoffnung und Liebe. Abschiedsgedanken für das Pianoforte. Berlin. Crantz.

In London bei Boosey mit dem Titel:
„Beethoven's Adieu to the Piano, being his last Composition. (??)
Die Echtheit ist noch zu beweisen.
Es ist ein Walzer mit Trio.



296.

Concerto für Violine, Cdur.

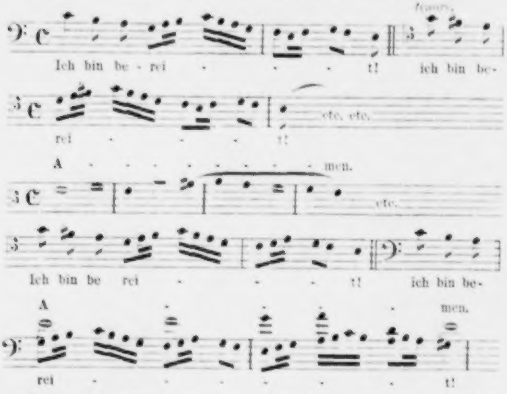
Es ist nur das Fragment (19 Seiten) einer Reinschrift des ersten Stückes von B's Handschrift vorhanden, und unter den Autographen in der Musikvereins-Bibliothek in Wien aufbewahrt.

297.

Ein Instrumental-Trio, Autograph Beethoven's, soll im Besitz des Hrn. Wilhelm Wildfeyr in Müglitz in Mähren sein.

298.

Musikalischer Spass. Aus einem Briefe an Vincenz Hauschka.


Ich bin be - rei - - - t!
ich bin be-
rei - - - t!
etc. etc.
A - - - - - - - - - men.
etc.
Ich bin be rei - - - t!
ich bin be-
A - - - - - - men.
rei - - - - - - t!

Beethoven war nämlich bereit, ein Oratorium für die „Musik-Freunde" zu schreiben.

Beethoven's musikalischer Nachlass.

Gerichtliche Inventur und Schätzung

d. d. 16. August 1827,

der zur Verlassenschaft gehörigen Musikalien und Bücher des am 26. März 1827 in Wien im Schwarzspanierhause Nr. 200 verstorbenen Tonsetzers Ludwig van Beethoven.

Gegenwärtige:

Brandstätter (Ferdinand), Magistrats-Sekretär.
v. Ortowitz (Franz), Sperr-Commissär.
Ohmeyer, in Vertretung des Dr. **Bach** als Curator.
Hotschever (Jacob), k. k. Hof-Concipist und Vormund [des Neffen].

Ferner
an hiezu besonders Eingeladenen:

Czerny (Carl), Compositeur und erbethener Zeuge.
Piringer (Ferdinand), k. k. Hofkammer-Registr.-Dir.-Adjunct.
Haslinger (Tobias), privil. Kunst- und Musikalienhändler.
Und die beyden Schätzmeister
Artaria (Dominik), privil. Kunst- und Musikalienhändler.
Sauer (Ignatz), gewesener – – – –

Angesprochene Werke.

Für Graf Lichnowsky.

1 Band geschriebener Inventionen und Praeludien von Bach.
6 Bände von Händel's Werken, cartonirt.

Für H. Schindler.

Messe von Beethoven D♯ in 3 Hymnen geschrieben.

Herrn von Zmeskall.

Glucks Iphigenie auf Tauris.
Orpheus und Eurydice ist abgängig.

Herrn v. Kuffner.

Text zu einer Cantate. 1ste Abtheilung. Saul kehrt nach glänzenden Siegen etc.

Für das K. K. Hof-Theater.

Textbuch zu Fidelio.
– – der edelste Mann.

Hrn. v. Piringer.

Gradus ad Parnassum von Fux.

Steiner und Compag.

Vollständige Originalpartitur der 7ten Symphonie A♯.
Siegessymphonie von der Schlacht bei Vittoria. Originalpartitur.
Finale der 8ten Symphonie. F dur.
Der heilige Augenblick. Cantate in Partitur.
Ausgeschriebene Stimmen einer Cantate und Partitur für den Chordirektor in 2 Pacqueten.

Artaria und Compag.

Gehörig, weil solche H. v. Beethoven geliehen worden.

6 Bände von Metastasio's Werken.
Partitur des Ballets Prometheus.
Rondo, primo Amore für Gesang.
Terzetto für 2 Oboe e Corno (anglaise).
Ouverture von Fidelio.
Andante Vivace mit Gesang.
Sonate für Pianoforte.

F. Starke, Kapellmeister.

No. 175. Kleinigkeiten für Klavier zu Starke's Klavierschule.

No. 204. Reutter. Graf Lichnowsky.

Auctions-Catalog.

Rubrik I.

Beethoven's eigenhändige Notirungen und Notirbücher.

Nr.		Geschätzt		Verkauft	
		fl.	kr.	fl.	kr.
1.	**Notirungen und Notirbücher**	1	—	1	15
2.	„ „ „	1	—	1	15
3.	„ „ „	1	—	1	15
4.	„ „ „	1	—	1	16
5.	„ „ „	1	—	1	15
6.	**Notirbuch**	1	—	1	15
7.	„	1	—	1	30
8.	**Notirungen**	1	—	1	25
9.	„	1	—	1	15
10.	„ **und Skizzen**	1	—	1	15
11.	**Notirbuch**	1	—	2	12
12.	**Notirungen und Skizzen**	1	—	1	15
13.	**Notirungen**	1	—	1	16
14.	„	1	—	1	15
15.	„	1	—	1	15
16.	„	1	—	2	06
17.	**Notirbuch**	1	—	2	50
18.	**Notirungen**	1	—	1	22
19.	„	1	—	1	30
20.	„	1	—	2	10
21.	**Notirbuch**	1	—	2	02
22.	„	1	—	3	—
23.	**Notirungen**	1	—	3	01
24.	**Notirbuch**	1	—		
25.	**Notirungen**	1	—		
26.	„	1	—	1	30
27.	„	1	—	1	30
28.	**Notirbücher**	1	—	2	10
29.	**Notirbuch**	1	—	2	36
30.	**Notirungen**	1	—	2	03
31.	**2 Notirbücher**	1	—		
32.	**Notirbuch**	1	—	2	03
33.	**Notirungen**	1	—	2	—
34.	„	1	—	1	30
35.	**Notirbuch**	1	—	2	44
36.	**Notirungen**	1	—	1	30
37.	„	1	—	1	15
38.	„	1	—	1	15
39.	**Notirungen und Notirbuch**	1	—	1	30
40.	**Notirbuch**	1	—	2	—
41.	**Grosses Notirbuch**	1	—	2	—
42.	**Notirungen**	1	—	1	—

Nr.		Geschätzt		Verkauft	
		fl.	kr.	fl.	kr.
43.	Notirbuch und Notirungen	1	—	1	—
44.	„	1	—	1	30
45.	2 Notirbücher	1	—	2	30
46.	Notirungen	1	—		
47.	Notirbuch	1	—	1	10
48.	Notirungen	1	—	1	10
49.	Notirbuch	1	—	1	10
50.	Notirungsbuch	1	—	1	10
51.	Souffleurpart aus der Oper Fidelio, 2 Acte, Abschrift mit eigenhändigen Anmerkungen	2	—	2	30

II.

Brauchbare Skizzen. Fragmente und zum Theil unvollständige Werke noch ungedruckt und eigenhändig geschrieben.

Nr.		Geschätzt fl.	Geschätzt kr.	Verkauft fl.	Verkauft kr.
52.	Quartett-Skizzen	2	—	2	36
53.	Skizzen	2	—	2	30
54.	Quartett-Skizzen	2	—	2	30
55.	Vollständige Piecen u. Skizzen	3	—	3	30
56.	Vollständige Skizzen	3	—	3	01
57.	Quartett-Skizzen	2	—	3	—
58.	Italienische Ariette	2	—	6	30
59.	Skizze eines Quintetts, noch unbekannt	2	—		
60.	Brauchbare Skizzen	2	—		
61.	Abschrift des Clavier-Trio Op. 1, arrangirt wie Quintett von Anonym	1	—	1	—
62.	Abschrift des Trio Nr. 2	2	—	3	—
63.	Messen-Skizzen	2	—	3	—
64.	Quartett-Skizze, Bagatellen für P.-F.	2	—	2	30
65.	Skizze eines Klavierconcerts	2	—	3	—
66.	Bagatellen	2	—		
67.	Gesangstück mit Orchester vollständig aber nicht gänzlich instrumentirt	3	—	9	30
68.	Lied	1	—	1	16
69.	Sextett	2	—	2	30
70.	Original-Lieder	3	—	3	30

III.

Eigenhändige Manuscripte von gestochenen Werken.

Nr.		Geschätzt fl.	Geschätzt kr.	Verkauft fl.	Verkauft kr.
71.	Sonate für Pianoforte	—	30	2	33
72.	Manuscript bei Simrock gestochen	1	—	1	24
73.	2 Clavier-Trio bei Breitkopf sammt Abschrift	2	—	3	40
74.	An die Hoffnung, Lied	—	20	1	30
75.	Gesang der Nachtigal, Lied	—	10	1	—

Nr.		Geschätzt		Verkauft	
		fl.	kr.	fl.	kr.
76.	**Manuscript für Pianoforte und andere Instrumente, wahrscheinlich Schottische Lieder**	1	—	1	30
77.	Quartettstück, bei Schott	—	30	1	—
78.	Quartettstück	1	—	3	03
79.	„	—	30	1	06
80.	Finale aus der Pastoral-Symphonie in Partitur	1	30	2	06
81.	Partitur aus der 4ten Symphonie 1stes Stück	1	30	5	—
82.	Ein Stück aus der Oper Fidelio in Partitur	—	40	2	06
83.	Abendlied	—	30	1	15
84.	Fuge im Quartett	—	30	3	—
85.	Fantasie-Sonate	—	45	1	40
86.	Sonate für Klavier u. Violine	—	45	2	59
87.	Kyrie der 1sten Messe in Partitur	1	—	1	24
88.	Marsch aus Fidelio. Partitur	—	40	1	40
89.	Clavierconcert in Es. Partitur	2	—	3	45
90.	Variationen für Pianforte	1	—	1	30
91.	Sonate für P.-F. u. Violoncelle	1	—	2	30
92.	54ste Sonate für Pianof., nicht vollständig	—	30	—	36
93.	Romance für Violin. Partitur	—	30	3	45
94.	Quartett-Stück	—	40	—	52
95.	Violin-Quartett-Stück, wahrscheinlich bei Schlesinger	5	—	5	—
96.	Aus Leonore ein Stück in Partitur	—	20	—	24
97.	4te Symphonie in Partitur	4	—	5	—
98.	Schottische Lieder	—	40	1	—
99.	Lieder	—	40	—	48
100.	Opferlied. Partitur	—	40	1	—
101.	Sonate für Pianoforte	1	—	1	30
102.	Violin-Quartettstück	4	—	4	—
103.	Christus am Oelberg. Partitur	6	—	7	—
104.	Gloria aus der ersten Messe. Partitur	3	—	5	55
105.	5te Symphonie. Partitur	5	—	6	—
106.	Andante aus der Pastoral-Symphonie. Partitur	3	—	1	18
107.	Bagatellen für Pianoforte	1	—	2	03
108.	Finale des Concerts in Es. Partitur	2	—	2	20
109.	Festouverture in Partitur	2	—	2	30
110.	Quintett für Violin	2	—	2	30
111.	Pièces aus Egmont	—	20	—	50
112.	Quartett von Haydn in Partitur, geschrieben von Beethoven	—	40	1	—
113.	Symphonie in Partitur	4	—	5	—
114.	Fuge von Sebastian Bach im Quartett, geschrieben von Beethoven	—	30	—	40
115.	Concert für Pianoforte in C dur. Partitur	3	—	4	13
116.	Sonate für Pianoforte in As	1	—	2	—
117.	Bruchstück zu einem Quartett	—	45	1	36
118.	Finale des Quartetts in Cis moll	1	—	1	20
119.	Quartettstücke	2	—	3	—

Nr.		Geschätzt		Verkauft	
		fl.	kr.	fl.	kr.
120.	Skizzen aus einer Claviersonate	1	—	2	05
121.	Variationen für Klavier	1	20	2	—
122.	Original-Partitur des Septetts	3	—	18	—
123.	Quartettstück	—	40	1	—
124.	Sonate für Pianoforte u. Flöte	1	—	1	30
125.	2tes Clavier-Concert in Partitur	3	—	4	—
126.	Letzte Messe in Partitur	6	—	7	—
127.	Quartettstück	—	40	1	—
128.	Lied an Chloe	—	30	1	06
129.	Zwey Finale aus der Oper Leonore in Partitur	4	—	5	—
130.	Zwey Quartettstücke	1	30	5	10
131.	Zwey Gesangstücke	1	—	2	48
132.	Agnus Dei in Partitur	1	30	2	—
133.	Lieder von Gellert	—	30	1	—
134.	Lieder von Goethe	—	30	1	20
135.	Zwei Sonaten für Pianoforte	1	30	2	—
136.	Stück aus einer Sonate für P.-F. u. Violin	—	30	—	45
137.	Entr' Actes zu Egmont	2	—	3	—
138.	Sonate für Pianoforte u. Violoncello	—	45	1	30
139.	Quintett in Es	1	—	2	30
140.	Sonaten für Pianoforte und Violin	1	30	3	12
141.	Concertstücke für Pianoforte	5	—	4	—
142.	Der Wachtelschlag	—	30	2	—
143.	Chor aus der Guten Nachricht	—	40	4	30

144.	Fremde Abschrift der Sinfonie Eroique in Partitur mit eigenhändigen Anmerkungen	3	—	3	10
145.	Fremde Abschrift der Ouverture zu Egmont in Partitur (1810)	1	—	1	09
146.	Fremde Abschrift des Chors der Ruinen von Athen	—	40	1	—
147.	Fremde Abschrift des Triumph-Marsches zu Tarpeja in ausgeschriebenen Stimmen	1	—	1	45
148.	Fremde Abschrift der Fantasie mit Chor in Partitur	1	—	1	20

IV.

Hinterlassene, nicht vollständige und eigenhändige geschriebene, noch nicht gestochene Originalmanuscripte von Ludwig v. Beethoven.

149.	Contrapunktische Aufsätze, wahrscheinlich anderer Meister, mit seinen eignen Anmerkungen. 5 Pakete	10	—	74	—
150.	Recitative u. Gesangstück mit Orchester in Partitur	5	—	6	03
151.	Italienische Gesänge, wahrscheinlich unbekannt	3	—	4	—

Nr.		Geschätzt		Verkauft	
		fl.	kr.	fl.	kr.
152.	Vollständiger Satz eines Quintetts für Violine.....	3	—	4	—
153.	Vollständiges Gesangstück, Prüfung des Küssens ..	5	—	6	—
154.	Italienisches Duett in Partitur....................	5	—	6	12
155.	Canon und vierstimmiges Lied	2	—	2	30
156.	Mehrere Lieder, scheinen unbekannt..............	1	30	1	45
157.	Zwey vollständige kleine Stücke für P.-F., aus seiner früheren Zeit	1	—	1	—
158.	Lied und Kirchensatz	1	—	6	36
159.	Zwei Zapfenstreiche in Partitur	5	—		
160.	Bruchstück eines unbekannten Trios für Pianoforte	1	—	1	20
161.	Original-Cadenz zum 1sten Concert in C dur (nur der Schluss fehlt)	—	20	—	45
162.	Marsch für die Harmonie	2	—	2	20
163.	Zwei Lieder....................................	1	—	1	12
164.	Ruinen von Athen in Partitur, unvollständig......	10	—	8	—
165.	Skizze, wahrscheinlich für Quartett oder Gesang..	2	—	2	20
166.	Drey Originalsätze eines Quartetts für Pianoforte, 2 Violinen u. Violoncelle	3	—	4	06
167.	Vollständiges Gesangwerk	6	—	9	03
168.	Scene und Arie, Italienisch in fremder Abschrift, aber Original von 1796	2	—	5	10
169.	Einige Nummern aus König Stephan in Original-Handschrift und einige in Abschrift...........	5	—	3	—
170.	Sammlung unbekannter, zum Theil vollständiger Sätze	3	—	6	36
171.	2 vollständige Manuscripte vom 12ten Jahre des Compositeurs — eine Fuge und ein Concert für's Pianoforte................................	2	—	2	—
172.	Claviersätze	2	—	3	09
173.	Bruchstück eines neuen Violinquintetts vom November 1826, letzte Arbeit des Compositeurs......	10	—	30	30
174.	Canon a due Voce...............................	—	20	1	—
175.	(Starke.)				
176.	Kleinigkeiten, vollständig fürs P.-F.	3	—	2	—
177.	Rondo mit Orchester fürs P.-F., unbekannt.......	10	—	20	—
178.	Märsche für Orchester, nicht gewiss ob selbe bekannt sind	5	—	10	50
179.	Unbekanntes Trio für P.-F. u. Flöte u. Fagott, frühere Arbeit noch in Bonn	8	—	20	—
180.	Orchesterstück mit Chor, unbekannt	5	—	6	—
181.	Menuette fürs Orchester nebst Abschrift..........	3	—	8	06
182.	Satz eines unbekannten Violin-Concerts	2	—	10	—
183.	Lied, unbekannt	1	—	3	50
184.	Clavierstücke mit Begleitung, zum Theil unbekannt	2	—	6	31
185.	Leichte Caprice für das Pianoforte, unbekannt....	1	—	20	30
186.	Sehnsucht, Lied, wahrscheinlich unbekannt	1	—	—	48
187.	Arie mit Clavier-Begleitung, vollständig	2	—	3	24

Nr.		Geschätzt		Verkauft	
		fl.	kr.	fl.	kr.
188.	Lied mit fünfstimmiger Begleitung, vollständig	2	—	8	43

Nr.		Geschätzt		Verkauft	
189.	Sinfonie von Haydn in B, Partitur scheint Handschrift von Haydn zu sein	3	—	3	30

V.

Ausgeschriebene Stimmen zu Beethoven'schen Werken.

Nr.		Geschätzt		Verkauft	
190.	Zur letzten Sinfonie	3	—	3	30
191.	Zu Christus am Oelberg	2	—	2	30
192.	Zur Sinfonie in A dur	2	—	3	—
193.	Chorstimmen zu Schiller's Lied an die Freude	1	—	1	12
194.	Wellington's Schlacht	1	30	1	45
195.	Ouverture zu Leonore	1	—	3	—
196.	2 Packete zur Ouverture bei Aufführung im Josephstädter Theater [Op. 124]	—	30	—	40
197.	Zu zwey Sinfonien. 2 Packete	—	20	—	40
198.	Zur Messe	—	30	1	—
199.	Zu einer Sinfonie, Tänze, Marsch	—	30	—	40

Geschriebene Musikalien verschiedener Compositeurs.

Nr.		Geschätzt		Verkauft	
200.	Madrigali von Lughini, nebst 17 verschiedenen Stücken	—	30	1	—
201.	18 verschiedene Piecen	—	20	—	24
202.	Leonore von Paer, Partitur	1	—	1	20
203.	Abschrift des Quartetts für Violine in Partitur von Beethoven an H. Schlesinger verkauft, nebst 19 verschiedenen Piecen	1	30	2	50
204.	Reutter, Cantata, Parnasso. Partitur	1	—	1	—
205.	24 verschiedene Piecen	—	30	—	35
206.	13 „ „	—	20	—	30
207.	Bach's Kunst der Fuge	—	30	1	03
208.	17 verschiedene Stücke	—	20	—	40
209.	Beethoven's Sinfonie in B u. mehrere Stücke aus Fidelio in Partitur. Abschriften	1	—	4	30
210.	Fanisca von Cherubini. Partitur in 4 Livr.	3	—	4	40
211.	21 verschiedene Piecen	—	30	4	50
212.	Fidelio in Partitur, complett nebst Textbuch	8	—	15	—
213.	Ouverture in Partitur. — 3 und 4 stimmige Gesänge v. Haydn — nebst 17 verschiedenen Stücken	1	—	2	10
214.	Clavierconzert von Beethoven in Partitur mit einigen Original-Correcturen, nebst 10 verschied. Piecen	1	—	2	—
215.	15 verschiedene Piecen	1	—	3	45
216.	Mozart's Zauberflöte in Partitur	3	—	5	36

VI.

Gestochene Musikalien.

Nr.		Geschätzt fl.	Geschätzt kr.	Verkauft fl.	Verkauft kr.
217.	Beethoven's Wellington's Sieg bei Vittoria in Partitur	1	—	4	—
218.	Dasselbe Werk	1	—	4	30
219.	Beethoven's Messe in Partitur, nebst 25 verschiedenen Stücken	—	30	3	06
220.	18 verschiedene Stücke	—	30	1	30
221.	Messias von Händel u. Mozart. Le deux petits Savoyards von Dalairac Idomeneo von Mozart in Clavier-Auszug Mozart's Requiem in Partitur	2	—	7	30
222.	Beethoven's Christus am Oelberg in Partitur Fidelio in Clavier-Auszug Le Cadi dupé (Gluck). Partitur	2	—	3	15
223.	Beethoven's Sinfonien in Partitur Nr. 1, 2. Giulio Sabino von Sarti Preindel Gesanglehre	1	—	3	05
224.	Haydn's Schöpfuug in Partitur	3	—	4	—
225.	Haydn. Messe Nr. 3. Partitur „ „ „ 1. „ Beethoven. Christus am Oelberg. Partitur	1	30	4	—
226.	Beethoven's Fidelio in Clavier-Auszug Select collection of Irish Melodies by Beethoven. 2 Volumes. Edinburgh	2	—	15	49
227.	Mozart. Don Juan in Partitur, nebst 15 anderen Stücken	2	—	8	34
228.	Mozart. Cosi fan tutte in Partitur, nebst 9 verschiedenen Stücken	1	—	6	12
229.	Beethoven. Christus am Oelberg in Partitur Fugen von Reicha und Medea von Cherubini in Partitur	2	—	12	—
230.	Mozart. Titus in Partitur, nebst 10 verschiedenen Stücken	1	—	3	—
231.	Haydn. Jahreszeiten in Partitur Dalairac. „La Soirée orageuse.“ Partitur Salieri. „Les Danaides.“ Partitur	2	—	7	12
232.	The Mount of Olives by Beethoven Mozart's Quartetten in Partitur Felix in Partitur Valentine de Milan par Mehul. Partition	2	—	8	40
233.	Beethoven. Leonore und Christus am Oelberg im Clavierauszug, nebst 6 verschiedenen Stücken	1	—	5	03
234.	Sinfonie von Beethoven, Op. 125, in Partitur, nebst 12 verschiedenen Stücken	1	—	7	03
235.	Bach's Kunst der Fuge, nebst 12 verschiedenen Stücken	1	—	2	32
236.	Händel's Claviersuiten, nebst 15 verschiedenen Stücken	—	40	2	18

Nr.		Geschatzt fl.	Geschatzt kr.	Verkauft fl.	Verkauft kr.
237.	Beethoven. Sinfonie, Op. 125, in Partitur, nebst 15 verschiedenen Stücken	1	30	7	06
238.	Intermezzo. La Serva Padrona von Paisiello 2 Entr' Acte d'Egmont von Beethoven, nebst verschiedenen Musikalien	1	—	1	—
239.	Händel's Werke in 40 Franzbänden. London Ausgabe	50	—	102	—
240.	(Ausgestrichen.)				
241.	Händel's Julius Caesar	1	—	2	10
242. 243. 244.	(Ausgestrichen.)				
245.	Händel's Alexander's Fest. Partitur. M.	1	30	2	—
246.	Chöre aus Händel's Oratorien	—	30	—	40

Musikalische Bücher.

247.	Knecht's Orgelschule und Bach's Art das Klavier zu spielen	1	—	3	40
248.	Ein Pack musikalischer Zeitungen	—	30	3	15
249.	Camphuysens Rymen. Amsterdam 1647 Collection of Songs Riepel's Tonordnung, „ Contrapunkt, „ Setzkunst, 5 Bände Folio	1	30	2	—
250.	Kirnberger's Werke, 6 Bände Koch. Harmonie Vogler. Choralsystem Türk. Organist	1	—	2	40
251.	Oeuvres de Haydn en partition. 14 Volumes. 8. Paris	2	—	14	03
252.	Traite de la Fugue par Marbourg et diverses autres pièces	1	—	1	37

Clavier, verkauft von Spina	181 fl.
Medaille.	
2 Violinen	33 fl.

* * *

Zusätze, Berichtigungen und Druckfehler.

Die folgenden Nummern beziehen sich auf die entsprechende Nummer des Hauptwerkes.

1.

Angezeigt (zuerst?) im 15. Supplement des Breitkopf'schen Catalogs vom J. 1782, 1783 u. 1784 pag. 50: „Variations de Louis van Beethoven âge de 10 ans. Mannheim."

2.

Titel der Original-Ausgabe:

„Bagatelles pour le Pianoforte composées par Louis van Beethoven. Oeuvre 32.

Proprieté du Bureau d'Arts et d'Industrie, à Vienne."

171.

4.

Titel und Dedikation sind nicht dem Originaldrucke getreu wiedergegeben; der erstere lautet:

„Drei Sonaten für's Klavier, dem Hochwürdigsten Erzbischofe und Khurfürsten zu Cöln Maximilian Friedrich, meinem gnädigsten HERRN gewidmet und verfertigt von

Ludwig van Beethoven,
alt 11 Jahr.

In der Dedikation ist zu lesen:

Zeile 1. Erhabenster!
„ 4. Harmonien.
„ 5. mirs
„ 7. versuch's
„ 8. Harmonien
„ 12. 13. 16. Erlauchtester, Du. Deines, Deiner, (mit gesperrten Lettern).
„ 15. Schüzzer
„ 17. Gedeihe
„ 18. wag.

Auf einem Hrn. Prof. O. Jahn gehörenden Exemplare dieser 3 Sonaten hat Beethoven eigenhändig mit Blei auf dem Rande des Titelblattes bemerkt: „Diese Sonaten und die Variationen von Dressler sind meine ersten Werke."

5.

Hierher gehört das unter Nr. 270 angeführte Lied: „Schilderung eines Mädchens."

Ferner ist zu lesen: „Neue Blumenlese. Zweiter Theil. 1784." Seite 44.

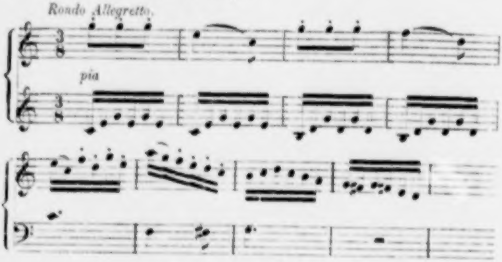
6.

„Neue Blumenlese für Klavierliebhaber. Eine musikalische Wochenschrift. Erster Theil. 1784".

S. 18—19.

In einem Bericht von C. L. Junker: „Noch etwas vom Kurkölnischen Orchester", gedruckt in Nr. 48 der „Musikalischen Korrespondenz der teutschen filarmonischen Gesellschaft" v. 30. Nov. 1791 heisst es: „Noch hörte ich einen der grössten Spieler auf dem Clavier, den lieben guten Bethofen; von welchem in der speierischen Blumenlese vom Jahr 1783. Sachen erschienen, die er schon im 11 Jahr gesetzt hat". Hierzu bemerkt der Herausgeber Bossler in einer Randnote: „Auch 3 Son. für das Klav. kamen um diese Zeit im Bossler'schen Verlage von ihm heraus. D. H."

In dem vollständigen Jahrgang der „Blumenlese für Klavierliebhaber" v. J. 1783, welcher sich in der K. Bibliothek in Berlin befindet, ist nur das Lied: „Schilderung eines Mädchens" (Nr. 270) enthalten; sind Junker's Worte buchstäblich zu nehmen, so dürfte man das diesem Liede folgende Rondo für eine Composition Beethoven's zu halten berechtigt sein, zumal fast durchgängig in jener Sammlung die Componisten immer mit 2 Nummern vertreten sind, und zwar mit einem Liede und einem kleinern Clavierstücke. Während nun überall des Autors Name angegeben ist, fehlt es bei diesem Rondo, dessen Thema — ob nun von Beethoven oder nicht, muss vorläufig dahingestellt bleiben — hier Platz finden möge:



7.

Die Klavierstimme ist vollständig, die Instrumentation nur angedeutet.

10.

Zeile 16. Statt: Nr. 18, lies: Nr. 19.

15.

Zeile 4. Statt: ohne Corni in Octav, lies: 2 Oboe, 2 Corni in D.

16.

Nach dem mit Artaria 19. Mai 1795 abgeschlossenen Contract zahlte Beethoven diesem 212 fl. und erhielt binnen 6 Wochen 400 Expl. für die Pränumeranden à 1 fl. Artaria erwarb die Platte und das Recht. 2 Monate nach dem Erscheinen zu verkaufen, für 90 fl. — Das gedruckte Subscribentenverzeichniss weist 123 Pränumeranden nach, meist den höchsten Kreisen angehörig und 250 Exemplare.

23.

Ist auch gedruckt in „Neue Auswahl von Maurer-Gesängen. Herausgegeben von Fr. Maurer. Berlin 1814."

25.

Titel der Original-Ausgabe:

„Grand Octuor-Original pour Deux Clarinettes, Deux Hautbois, Deux Cors, Deux Bassons par Louis van Beethoven. Propriété des Editeurs. Vienne, chez Artaria et Comp."
No. 3022.

Die Unterschrift lautet: Parthia dans un concert in Es.

28.

Das Lied „Feuerfarb". Text von Sophie Brentano, geb. Moreau.

Das „Liedchen von der Ruhe", obgleich in Algeier's Universal-Liederbuch und anderen Sammlungen Bürger zugeschrieben, ist nicht von diesem, sondern von H. W. F. Ueltzen.

Nr. 6 ist zu lesen: „Ohne Liebe lebe, wer kann."

Das Lied „Marmotte“ ist aus Goethe's: „Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilen.“

Titel der Original-Ausgabe des Opus 52:

„Acht Lieder mit Begleitung des Claviers, gesetzt von L. van Beethoven. Op. 52. Wien im Kunst- und Industrie-Comptoir“
408.

S. 13 Z. 8 ist zu lesen: „gelöst“.

30.

Wurde in einem Verzeichnisse von Breitkopf u. Hartel zur „Michaelismesse 1793“ als „op. 1“ angezeigt.

31.

Statt „auch von Simrock verlegt“ ist zu lesen: „Muthmasslich gleichzeitig, wenn nicht zuerst von Simrock in Bonn verlegt, mit dem Titel: „Variations à quatre mains pour le Piano Forte sur un Thème de Monsieur le Comte de Waldstein, composées par Louis van Beethoven, chez Simrock à Bonn. No. 15. Prix fl 1.“

Breitkopf und Härtel zeigen dieses Werk in ihrem Cataloge zur Michaelismesse 1794 an: „Variations . . . sur un Thème. B.(onn)“.

32.

Angezeigt von Breitkopf u. Härtel Ostermesse 1794.

33.

Titel der Original-Ausgabe (Bonn):

„Grand Concert pour le Piano-Forte avec accompagnement de toutes les parties d'Orchestre (on peut aussi l'exécuter à 6 parties), composé par L. van Beethoven. Oeuvre 15. Prix 10 francs. A Paris aux adresses ordinaires, A Bonn chez N. Simrock.“
Nr. 187.

Auf der Rückseite des Titel-Blatts ist eine „Nachricht“, französisch und deutsch, wie „Dies Concert auf dreifache Art aufgeführt werden kann“ und zwar „1. mit Saiteninstrumenten allein, 2. auch mit einigen Blasinstrumenten dabei, und 3. ganz vollständig“.

36 und 37.

Das Verzeichniss von Breitkopf u. Härtel zur Michaelismesse 1796 führt an:

a) „12 Menuetten im Klavierauszug, welche in dem Kaiserl. kleinen Redouten-Saal in Wien aufgeführt worden. Ar.(taria) 12 Gr."

b) „6 Menuetten für das Klavier. 2. Theil. Ar. 8 Gr."

c) „12 deutsche Tänze im Klavierauszuge, welche . . . (wie oben). Ar. 12 Gr."

37.

In Johann Traeg's Catalog, 1799, steht:

„Beethoven. 12 Menuets à 2 V. 2 *Fl.* 2 Ob. 2 Clar. 2 Fag. 2 Cor. 2 Clarin. Tym. e B."

40.

Zeile 6. Statt: A. Mr Joseph Haydn. Docteur, lies: a Mr Joseph Haydn, Docteur.

43.

Titel der Original-Ausgabe:

„Adelaide von Matthison. Eine Kantate für eine Singstimme mit Begleitung des Clavier, in Musik gesetzt und dem Verfasser gewidmet von Ludwig van Beethoven. 40 kr.
691.
In Wien bei Artaria et Comp."

50.

Titel der Original-Ausgabe des Notturno:

„Notturno pour Fortepiano et Alto par Louis van Beethoven. Arrangé d'un Notturno pour Violin, Alto et Violoncelle et revue par l'Auteur. Propriété des Editeurs constaté par l'Auteur. Leipzig chez Hoffmeister et Kühnel, Bureau de Musique. Oeuvre 42.
282.

54.

Zeile 7. Statt: Regnaut, lies: Regnant.

63.

Zeile 8. Zuzusetzen: Siehe Nr. 101.

Titel der Original-Ausgabe:

„Rondo pour le Clavecin ou Pianoforte, compose par Louis van Beethoven, à Vienne chez Artaria et Comp. 30 kr.“
711.

65.

Zeile 7. Statt: dell, lies: del'.

69.

Seite 33, Zeile 23. Statt: bei der nächsten Nummer, lies: bei Nr. 71.

70.

Zeile 1. Vorzusetzen: III.

71.

Pag. 35. Z. 7 ist zu lesen: „das Eine (ausgezogen aus einer Simphonie von mir).

74.

Zeile 1. Statt: 131, lies: 127.

75.

Zeile 2. Fehlt: Op. 18.

78.

Letzte Zeile. Statt: 71, zu lesen: 75.

81.

Zeile 2. Statt: Browe, lies: Browne.

82.

Letzte Zeile. Statt: 71, zu lesen: 75.

84.

Letzte Zeile. Statt: 71, zu lesen: 75.

85.

Pag. 44. Z. 7 ist statt: „daran“, zu lesen: „darum“.

88.

Der Trauermarsch soll von Beethoven für grosses Orchester instrumentirt sein, und die Originalhandschrift sich in Wien befinden. Auch F. Mendelssohn-Bartholdy soll denselben instrumentirt haben. Sichere Auskunft ist über beide Arbeiten, deren Veröffentlichung ohne allem Zweifel von hohem Interesse wäre, bis jetzt nicht zu erlangen gewesen.

Letzte Zeile. Statt: im Frühjahr (Mai?), zu lesen: am 6. Juni.

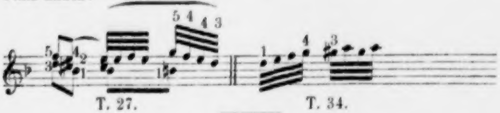
89.

Zeile 8. Statt: nana Landgravis, lies: nata Landgravia.

90.

Das Autograph wurde im November 1864 in Gemeinschaft mit op. 33 u. 53 in Wien zum Verkauf angeboten; in der Beschreibung heisst es: „Diese Sonate enthält 26 Blätter (mit den zwei eingenähten Blättern, die Varianten (??) enthalten, welche noch nirgends im Drucke erschienen sind). Auf der letzten Seite dieser Sonate ist ein, ebenfalls von Beethoven's Hand geschriebenes Spottquartett mit Solo, welches derselbe auf den Primgeiger . . . Schuppanzigh in Wien komponirt hat; mit höchst merkwürdigem Texte, ebenfalls von der Erfindung Beethoven's . . . . . es führt den Titel: „Lob auf den Dicken“. vergl. Nr. 91.

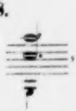
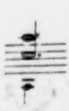
Das Andante und Rondo ist abgedruckt in Starke's Pianoforteschule (Wien 1819) Th. 2. pag. 56 mit der Bemerkung: „Die Applikatur von ihm selbst bezeichnet“. Da diese, so viel mir bekannt, in den meisten Ausgaben fehlt, jedoch, Beethoven als Klavierlehrer characterisirend, nicht uninteressant sein dürfte, so mögen 2 Takte, der 27. u. 34., hier Platz finden:



93.

Der Taktstrich nach dem ersten C muss fortfallen.

98.

Im 11. Takte der Musik. Statt: , liess: 

101.

Am Schlusse zuzusetzen: Siehe Nr. 63.

102.

Componirt 1803 nach dem Autograph im Besitz des Concertdirektors Joachim in Hannover.

S. 51. Z. 9. Liess: André.

103.

S. 52. Z. 4. 5. Soll heissen: „von ihm angefertigt und von Beethoven nur durchgesehen sein".

108.

Sauter starb zu Zaisenhausen; sein Gedicht erschien zuerst im „Taschenbuch für häusl. und gesellsch. Freuden von Carl Lang. Heilbronn 1799". Vergl. Hofmann v. Fallersleben: „Unsere volksthümlichen Lieder". Lpz. 1859. 2. Aufl. pag. 72. 73.

109.

Eine alte Ausgabe „bei Artaria u. Comp." (Verlags-Nummer 1599) führt den Titel:

„VI Lieder von Gellert am Klavier zu Singen und dem Herrn Grafen Browne Brigadier im Rusischem Dienste zugeeignet von Herrn Louis van Beethoven."

In dieser Ausgabe ist die Singstimme im C-Schlüssel gedruckt, den Liedern 1—5 nur die erste Strophe beigegeben, die Reihenfolge der Lieder abweichend: „1. Bitten. 2. Die Liebe des Nächsten. 3. Vom Tode. 4. Die Ehre Gottes aus der Natur. 5. Gottes Macht und Vorsehung. 6. Buslied."

110.

Am Schlusse zuzusetzen: Siehe Nr. 112.

111.

Der Titel der Original-Wiener-Ausgabe ist gleichlautend mit der Simmrock'schen bis auf den Schluss:

„da L. van Beethoven, Opera 47, in Vienna e Peste nel contojo d'Industria. 4 fl."
640.

112.

Am Schlusse zuzusetzen: Siehe Nr. 110.

115.

Zeile 1. Statt: Op. 56, lies: Op. 55.
Zeile 11. Statt: Sinfonie 3. Op. 55,
zu lesen: Sinfonie 3. Op. 55.

---

122 und 126 sind identisch.

124.

Titel der Original-Ausgabe:

„Grand Concerto Concertant pour Pianoforte, Violin et Violoncelle, avec accompagnement de deux Violons, Alto, Flûte, deux Hautbois, deux Clarinettes, deux Cors, deux Bassons, Trompettes, Timballes et Basse, composé et dedié A Son Altesse Sérénissime le Prince de Lobkowitz par Louis van Beethoven. Op. 56. A Vienne, au Bureau des Arts et d'Industrie, Place Hohenmarkt. No. 582. 8 fl.“
519.

125.

Zum Schlusse:

Mad. Campi sang „Fidelio“ den 11. 14. u. 31. December 1815, den 7. 20. 25. Januar, 3. 20. Feb., 3. 7. 21. März, 9. May. 22. Juni 1816.

S. 68. Z. 8 lies: Moscheles.

127.

Das Original-Ms. des 3. Quartetts in C dur wurde 1829 von Holz an Heinrich Beer in Berlin verkauft, welcher dasselbe Herrn Gymasiallehrer Thielenius in Charlottenburg schenkte, in dessen Besitz es sich noch jetzt befindet. Es zählt 56 Seiten; die Ueberschrift lautet: „Quartetto terzo da Luigi van Beethoven“. Die „Introduzion“ hatte ursprünglich die Tempobezeichnung: „poco adagio“, welche dann in „Andante con moto“ geändert wurde.

134

ist Wiederholung der Nummer 74; fällt also aus.

137.

Das Autograph des Gloria soll Artaria besitzen, eine Originalkopie der ganzen Messe sich im K. K. Hofmusik-Archiv in Wien befinden.

Zeile 4. Statt: Esterhazy, zu lesen: Esterhaz.

138.

Zeile 4, letztes Wort. Statt: und, liess: unter.

Der Text ist von Carpani.

Die Sammlung wurde von der polnischen Gräfin Rzevuska veranstaltet und auf ihre Kosten gestochen.

Siehe: Reichardt's „Vertraute Briefe aus Wien", I. S. 81 u. 158. — Leipz. Allg. Mus. Zeitung. XI. S. 33.

139.

Herr Carl Schmidt, Clavierfabricant in Pressburg besitzt eine Copie der P. F. Stimme des ersten Trio mit eigenhändigem Titel von Beethoven.

Zuerst hat er so geschrieben:

„2 Trios
für die
Gräfin Erdödy
gebohren Gräfin Niszky
für Sie geeignet
und Ihr zugeeignet
von Ludwig van Beethoven."

Auf einem später darauf befestigtem Blatte liest man:

„2 Trios
der Gräfin Erdödy gebohren Gräfin Niszky gewidmet
Erstes Trio
von
Beethoven."

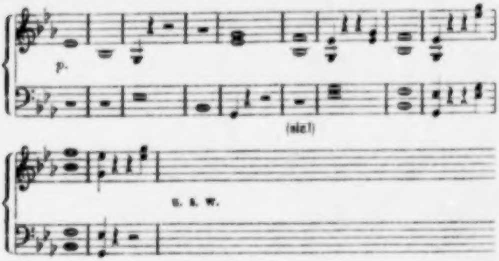
Am Rande sind folgende durchstrichene Worte noch deutlich zu lesen:

„Dies wird die Baronin Ertmann
den kommenden Sonntag spielen".

Die Takte 181—197, im 1. Allegro sind von Beethoven's Hand sorgfältig mit Fingersatz versehen.

143.

Welche Freiheiten die Wiener Verleger, resp. Nachdrucker, mit Beethoven's Werken sich erlaubt haben, möge nachstehende „Verbesserung" zeigen, die in einer alten Wiener Ausgabe, „à Vienne chez S. Mollo. 1375" enthalten ist. Dort findet sich nämlich am Schlusse des ersten Satzes, statt jener bekannten Controversstelle folgende naive Abänderung, durch welche die letzten 33 Takte auf 32 reducirt sind:



149.

Titel der Original-Wiener-Ausgabe:

„Fantasie pour le Piano-Forte composée et dediée à son Ami, Monsieur le Comte François de Brunswick par L. v. Beethoven. Oeuvre 77. Chez Joseph Czerny, Graben Nr. 1136. Pr. 45 kr. C. M.
1511.

152.

Reichardt's Aeusserung kann auch auf Nr. 120 sich beziehen.

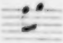
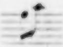
154.

In der K. Bibliothek zu Berlin (Landsberg'sche Sammlung) ist das Dedikationsexemplar der Ouverture im Arrangement für Pianoforte (zu 2 Händen) vorhanden, auf dessen Titelblatte von Beethoven's Hand geschrieben ist:

„Für Seine Kaiserliche Hoheit
den Ertzherzog Rudolf
von
L. v. Beethoven."

In demselben finden sich mehrere Correcturen von seiner Hand, z. B. ist der drittletzte Takt mit Wiederholungszeichen versehen, und ausserdem „bis" darüber gesetzt.

157.

Im 2. Takt. Statt: , zu lesen: 

160.

In der Rudolphinischen Sammlung ist es als „Theme russe" bezeichnet.

164.

Seite 87. Zeile 14. Statt: Linder, lies: Lieder.

177.

In der K. Bibliothek zu Petersburg befindet sich das Autograph der schottischen Lieder Nr. 13, 14, 12, 7, 11 der Schlesingerschen Ausgabe und des Liedes „Schöne Minka" (S. 113, Nr. 29); auf dem Titel steht: „Schottische Lieder mit Begleitung. Im Monat März 1816." Ausserdem wird dort ein Brief Beethoven's an Tob. Haslinger aufbewahrt, datirt: „Gneixendorf 13. October 1816", welcher über ein Quartett in Fmoll (bezeichnet als Op. 11, vergl. Nr. 161) und über das in Gold zu zahlende Honorar handelt. Ausserdem enthält derselbe einen kleinen vierstimmigen Canon, mit den Worten: „Erster aller Tobiasse! Erster aller Tobiasse!"

185.

Der Text ist folgender:

Un lieto brindisi
Tutti a Giovanni
Cantiam cosi, cosi
Viva lunghi anni!
Sempre felici,
Utile al mondo,
Caro agli amici,
Nuovo Esculapio
Dei nostri di.
Viva Giovanni.
Viva, ed al solito
Febbri e smania
Segna a sanar
Sospenda i vanni
E si bei giorni
Tardi a troncar.

192.

Text von Franz Rudolph Hermann.

193.

Die Bemerkung, als Randnote gedruckt, steht auf dem Original-Titelblatt und sollte folglich oben gedruckt sein.

194.

B. u. H. V. 143. „Sehnsucht" ist vielleicht zuerst in 3 Gedichten aus Reissig's „Blümchen" von Beethoven, Gyrowetz und Seyfried, bei Artaria u. Comp. erschienen.

219.

Titel der englischen Ausgabe:

„The Wedding Song written and by gracious permission dedicated to her Royal Highness Victoria, Princess Royal on her Wedding Day by John Oxenford, the music composed by L. van Beethoven. Posthumous Work. London, Ewer & Co. Oxford Street."

Die Trauung der Princessin Victoria mit dem Kronprinz von Preussen fand am 25. Januar 1858 statt.

222.

Zeile 6. Statt: Goebler, lies: Goeble.

Dies Lied ist auch in B. u. H.-Verzeichniss S. 145 angeführt.

231.

Das Motiv zu einer vierhändigen Sonate ist im Quartett Op. 127 (Nr. 244).

235.

Statt: Nr. 335, lies: 235.

Fehlt am Ende ein Zeichen, dass nur ein Theil des Textes hier abgedruckt sei.

237.

Zeile 2. Fehlt: Op. 128.

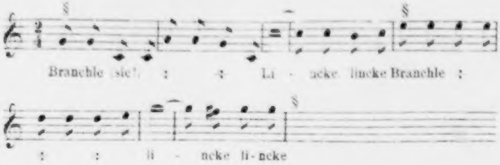
239.

Statt: Nr. 339, lies: 239.

263.

Das Autograph nachstehenden Canons ist in der K. Bibliothek zu Berlin.

Canon v. Beethoven.


Branchle (sic!) : : Li - ncke lincke Branchle :
: : li - ncke li - ncke

Register.

A.

Nr.

Abschiedsgedanken (für P.-F.) 295
Abschiedsgesang (Tuscher) 207
Adelaide (Cantate) 43
Allegro und Menuett (6 Blas-Instr.) 282
Allegretto (für Orchester) 236
Andante (für F.-P.) 112
Arien.
  Il zur schönen Schusterin 14
  Ah Perfido 42
  Mit Mädeln 15
IV Arietten 163
Arietten = siehe Lieder, Gesänge etc.
Aufgabe für Erzh. Rudolph 216
Augenblick, der heilige 181

B.

VII Bagatellen (Op. 33) 2
VI „ (Op. 126) 224
XII „ (Op. 119) 233
VI „ (ungedruckt) 287
Ballets.
  Ritterballet 12
  Prometheus 79
  Musique de Ballet 79

C.

Canons, Erinnerungsblätter, Musikalische Spässe etc.
  Ars longa vita brevis 254
  III Canons in „Beethoven's Studien“ 263
  Bernardus war ein Sanct 225
  Bester Herr Graf 248
  Branchle Lincke .... (Anhang 263)
  Das Reden 202
  Das Schöne zum Guten 242. 249
  Das Schweigen 202
  Der edle Mensch sey 239
  Doctor, sperrt das Thor 251
  Edel sey der Mensch 241
  Ein Anders ist das erste Jahr 80
  Es muss seyn 261

Nr.
Ewig dein 278
Freu dich des Lebens 257
Gesang der Mönche 209
Glück zum Neuen Jahr 200
Glückwunsch für Erzh. Rudolph 221
Graf, Graf, Graf 98
Hoffmann 223
Hol euch der Teufel 220
Ich bin bereit 298
Ich küsse Sie 201
Im Arm der Liebe 263
Kühl nicht lau 253
Kurz ist der Schmerz 179. 195
Lob auf den Dicken 91
Mälzel's Metronom 168
O Tobias 226
Rasch tritt der Tod 209
Sanct Petrus 225
Schuppanzigh ist ein Lump 91
Schwenke dich 245
Si non per portas 252
Wir irren allesammt 277
Cantaten und Gelegenheits-Stücke.
Adelaide 43
Für Dr. Bertolini 185
„ Gianattasio del Rio 219
„ Lobkowitz 208
„ Pasqualati 183
„ Soliva 243
„ Tuscher 207
Auf den Tod Joseph des II 10
„ „ „ Leopold des II 19
Der glorreiche Augenblick 181
Chöre.
„Es ist vollbracht“ aus „Die Ehrenpforten“ 190
„Germania! Germania!“ aus „Gute Nachricht“ 182
„Ihr weisen Gründer“ 188
„Tiefe Stille herrscht“ Meeresstille und glückliche Fahrt 197
„Sanft wie du lebtest“. Elegischer Gesang 183
„Wo sich die Pulse“ aus „Die Weihe des Hauses“ 235
Christus am Oelberge (Oratorium) 72
Concerte für Solo-Instrumente und Orchester.
1. für Clavier. C dur, Op. 15 33
2. „ „ B dur, „ 19 58
3. „ „ C moll, „ 37 73
4. „ „ G dur, „ 58 131
5. „ „ Es dur, „ 73 144
nach dem Violin-Conc. 130
„ „ Es dur (1784) 7

Nr.

Für Clavier, Violine und Cello, Op. 56 124
„ Violine, Ddur, Op. 61 130
„ „ (Fragment) 296
„ Oboe 281

D.

Dernière Pensée, für Clavier 212
Duette, Vocal, siehe Lieder und Gesänge.
III Duos für Clarinett und Fagott 70
Duo für 2 Flöten 17
„ für eine Spieluhr (?) 29

E.

Egmont, Musik dazu 154
Ehrenpforten, die, Chor daraus 190
Elegischer Gesang 183
III Equale für Posaunen 171
Erinnerungsblätter, siehe „Canons“.

F.

Fantasie für Clavier, Gmoll, Op. 77 149
„ „ „ Chor und Orchester, Op. 80 142
Fidelio (Oper) 125
Fuge für Clavier, Ddur 3
„ „ 2 Violinen, Bratsche und Cello, Bdur 256
„ „ 2 „ 2 „ „ „ Ddur 213
II Fugen und Praeludien für Streich-Instrumente 46

G.

Gelegenheitsstücke, siehe Cantaten.
Gesänge, siehe Lieder.
Glaube, Hoffnung und Liebe (Walzer) 295
„Gute Nachricht“, Chor daraus 182

H.

Hoffnung, an die 123. 204

I.

Italienische Gesänge, siehe Lieder.

K.

König Stephan, Musik dazu 167

L.

Leonore (Oper) 125
Leonore Prohaska, Musik dazu 187
Liederkreis von Jeitteles 205
Lob auf den Dicken 91
Lieder, Gesänge und Arietten, 1-, 2-, 3-, und 4stimmig.
IV Arietten und ein Duett 163

	Nr.
VI Lieder von Gellert (Op. 48)	109
VIII Gesänge und Lieder (Op. 52)	28
III Gesänge (Op. 83)	155
VI „ (Op. 75)	158
II „ von Reissig	172
II „ aus Reissig's Blümchen	194

Nach den Ueberschriften geordnet:

Abendlied	222
Abschied, der	132
Abschiedsgesang an Wiens Bürger	45
Adelaide	43
Als die Geliebte sich trennen wollte	128
An den fernen Geliebten	158
An die ferne Geliebte	205
An die Geliebte	165
An die Hoffnung	123. 204
An einen Säugling	5
Andenken von Matthison	151
Auf der Liebe Rosenbetten (Duett)	269
Bardengeist, der	192
Bitten	109
Blümchen Wunderhold, das	28
Bundeslied (Solo und Chor)	232
Busslied	109
Ehre (die) Gottes in der Natur	109
Elegie auf den Tod eines Pudels	272
Empfindungen bei Lydien's Untreue	128
Erlkönig	267
Feuerfarb	28
Freie Mann, der	23
Gedenke mein	273
Geheimniss, das	203
Gesang der Nachtigall	274
Glück (das) der Freundschaft	113
Gottes Macht und Vorsehung	109
Gretel's Warnung	158
Hoffnung (Ariette)	163
Jüngling (der) in der Fremde	172
Klage von Hölty	275
König (es war einmal ein)	158
Kriegslied der Oesterreicher	49
Kriegers (des) Abschied	194
Kuss, der (Ariette)	237
Laute Klage, die	271
Liebe (die) des Nächsten	109
Liebende, der	172
Liebesklage (Ariette)	163
Liebes-Ungeduld (Ariette)	163
Lied aus der Ferne	148
Liedchen von der Ruhe	28
Maigesang	28
Mann (der) vom Wort	196
Man strebt die Flamme	268
Marmotte	28
Merkenstein	193
Mignon	158
Mit einem gemalten Bande	155
Molly's Abschied	28
Neue Liebe neues Leben	158

Nr.
Opferlied 87. 144
Partenza, la 132
Resignation 214
Ruf vom Berge 211
Schilderung eines Mädchens 270
Sehnsucht (Reissig) 194
„ (Goethe) 155. 156
Seufzer eines Ungeliebten 270
So oder so 210
Stille Frage (Ariette) 163
Terzett, Volivia, Sartagones, Porus 266
Urian's Reise 28
Vom Tode 109
Wachtelschlag, der 108
Wonne der Wehmuth 155
Zärtliche Liebe 132
Zufriedene, der 158

Nach den Anfangszeilen geordnet:

Ach, wie schallt's dorten 108
Als mir noch die Thräne 148
An dir allein 109
Auf dem Hügel sitz' ich 205
Auf der Liebe Rosenbetten 269
Auf, Freunde, singt dem Gott der Ehe 219
Beato quei che fido amor 113
Beglückt durch mich 132
Bei labbri che Amore 264
Branchle Lincke ..... (Anhang 263)
Che fa il mio bene 163
Chi mai di questo core 264
Darf nimmer ich dir nahen 163
Das ist die Schreckens-Stunde 132
Dein Silberschein durch Eichenhain 275
Den stummen Felsen nur 163
Der Frühling entblühet 172
Der lebt ein Leben wonniglich 113
Die du so gern in heil'gen Nächten 123. 204
Die Flamme lodert! Milder Schein 86. 231
Die Himmel rühmen 109
Die stille Nacht umdunkelt 194
Die Stunde schlägt 207
Dimmi ben mio m'ami 163
Dort auf den hohen Felsen 192
Du sagtest Freund, an diesem Ort 196
Ecco quel fiero istante 132
Ein grosses deutsches Volk sind wir 49
Einst wohnten süsse Ruh 158
Erhebt das Glas 20
Es blüht ein Blümchen irgendwo 28
Es blüht eine Blume im Garten 187
Es war einmal ein König 158
Fra tutte le pene 264
Gedenke mein; ich denke dein 273
Gia la Notte 264
Giura il nocchier 264
Gott deine Güte 109
Gott ist mein Lied 109
Graf, Graf, liebster Graf 98
Herz, mein Herz, was soll 158
Höre, die Nachtigall singt 274
Ich denke dein wenn durch den Hain 151

Nr.
Ich komme schon durch (Marmotte) 28
Ich liebe dich so wie du mich 132
Ich war bei Chloe 237
Ich weiss eine Farbe 28
Ich zieh' in's Feld 134
Im Arm der Liebe ruht sich 28
In allen guten Stunden 232
In questa tomba oscura 138
Keine Klage soll erschallen 45
Kennst du das Land 158
Kleine Blumen, kleine Blätter 155
La pastorella al prato 264
Lasst das Herz uns froh erheben 45
Lebe wohl du Mann der 28
Lisch' aus mein Licht 214
L'onda che marmora 264
Ma tu tremi 264
Man strebt die Flamme 268
Meine Lebenszeit 109
Mit Liebesblick und 158
Mit Mädeln sich vertragen 15
Ne' giorni tuoi felice 264
Nei Campi, nelle selve 264
Nel mirarvi o boschi 264
Nimmer dem liebenden Herzen 163
No, non turbati 264
Noch weist du nicht wess Kind
[Noch ruht in deiner kleinen Brust] 5
Nord oder Süd! Wenn nur im warmen 210
Nur bei dir an deinem Herzen 276
Nur wer die Sehnsucht kennt 155. 156
O care selve antiche 264
O Hoffnung du stählst die Herzen 216
O welch ein Leben, ein ganzes Meer 14
Ob ein Gott sei? — Die du so gern 204
Odi l'aura che dolce sospira 163
Oh dass ich dir vom stillen Auge 165
Ohne Liebe, lebe wer kann 28
Per te d'amico Aprile 264
Primo Amore, piu 264
Quella cetra ah pur 264
Quella cetra ah tu 264
Quanto e bella la campagna 264
Schuppanzigh ist ein 91
Se lontan ben mio 264
Se vivo in te l'amato 264
Silvio, amante disperato 264
So jemand spricht 109
So muss ich ihm entsagen 163
Soll ein Schuh nicht drücken 14
Stirb immer hin, es welken 272
Su questo collo erboso 264
T'intendo si mio cor 163
Trocknet nicht, Thränen 155
Turteltaube, du klagest 271
Venne contento 264
Was zieht mir das Herz so? 155
Welch ein wunderbares Leben 172
Wenn die Sonne niedersinket 222
Wenn ich ein Vöglein wär! 211
Wenn jemand eine Reise thut 28

Nr.

Wer ist ein freier Mann? 23
Wer nicht, wenn warm 96
Wie herrlich leuchtet 28
Wo blüht das Blümchen 203
Zwar schuf das Glück 158

M.

Märsche
- aus Tarpeia für Orchester 178
- mit Chor aus Ruinen von Athen 166
- für Militair-Musik 147. 157. 206. 284
- III für Klavier zu 4 Händen 107

Melodien, Ritornel und Begleitungen zu
- Irischen 174
- Wallisischen 175
- Schottischen 176
- Verschiedenen 177

Messe, Cdur 137
Missa Solemnis, Ddur 229

N.

Notturno 50

O.

Oboe-Concert 281
Octett für Blasinstrumente 25
Oper, Leonore-Fidelio 125
Opferlied 86. 144
Oratorium. Christus am Oelberge 72
Ouverturen.
- Coriolan 133
- Egmont 154
- König Stephan 167
- IV Leonore-Fidelio 125
- Namensfeier 191
- Prometheus 79
- Ruinen von Athen 166
- Weihe des Hauses 234

P.

Polonaise für Clavier 189
- „ „ **Harmoniemusik** 153

II Praeludien für Clavier oder Orgel 9
Praeludium für Clavier 121
Praeludien und Fugen für Streich-Instrumente 46
Preis der Tonkunst 181
Prometheus — Ballet 79

Nr.

Q.

Quartette.
  III für Clavier, Violine, Bratsche und Cello 8
  I „ „ „ „ „ „ Es dur 54
  VI für 2 Violinen, Bratsche und Cello. Op. 18 75
  III „ „ „ „ „ „ „ 59 127
  Für 2 Violinen, Bratsche und Cello. Op. 74 145
  „ „ „ „ „ „ „ 75 54
  „ „ „ „ „ „ „ 95 161
  „ „ „ „ „ „ „ 127 244
  „ „ „ „ „ „ „ 130 255
  „ „ „ „ „ „ „ 132 250
  „ „ „ „ „ „ „ 135 262
Quintette.
  Für Clavier und Blasinstrumente. Op. 16 54
  „ 2 Violinen, 2 Bratschen und Cello. Op. 4 38
  „ „ „ „ „ „ „ „ 29 85

R.

Romanze für Violine und Orchester. Op. 40 102
„ „ „ „ „ „ 50 104
Rondino für Blasinstrumente 27
Rondo für Clavier, A dur 6
„ „ „ C dur. Op. 51 63
„ „ „ G dur. Op. 51 101
„ „ „ Op. 129 289
„ „ „ und Violine. G dur 74. 134
„ „ „ „ Orchester 280
Ruinen von Athen. Musik dazu 166

S.

Scena ed Aria (Ah Perfido) 42
Septett, Op. 20 69
Serenade, Op. 8 50
„ „ 25 92
Sextett für Blasinstrumente. Op. 71 120
„ „ Streichinstrumente und 2 Hörner 152
Sonaten für Clavier allein.
  III Es dur, F moll, D dur 4
  C dur „Nr. 15“ 286
  C dur (Bruchstück) 41
  II Leichte G dur, F dur 24
  III F moll, A dur, C dur, Op. 2 40
  Es dur, Op. 7 51
  III C moll, F dur, D dur, Op. 10 56
  C moll (Pathetique), Op. 13 64
  II E dur, F dur, Op. 14 68
  B dur, Op. 22 78
  As dur, Op. 26 88

Nr.
II (quasi Fantasia) Esdur, Cismoll, Op. 27 89
Ddur, Op. 28 90
III Gdur, Dmoll, Esdur. Op. 31 97
II Gmoll. Gdur, Op. 49 106
Cdur, Op 53 110
Fdur. Op. 54 114
Fmoll. Op. 57 119
Fisdur, Op 78 150
Gdur (Sonatine). Op 79 159
Esdur (Les Adieux etc.), Op. 81a 143
Emoll, Op. 90 186
Adur, Op 101 199
Bdur, Op. 106 215
Edur, Op. 109 227
Asdur, Op 110 228
Cmoll. Op. 111 230
Sonate, vierhändige, Adur, Op 6 48
Sonaten für Clavier und andere Instrumente.
Clavier und Flöte, Bdur 21
„ „ Horn, Fdur, Op. 17 76
III Clavier und Violine, Ddur, Adur, Esdur, Op. 12 60
Clavier und Violine, Amoll, Op. 23 82
„ „ „ Fdur. Op 24 83
„ „ „ Cdur (u. d. Trio. Op. 17) 52
III Clavier und Violine, Adur, Cmoll, Gdur, Op. 30 96
Clavier und Violine, Adur, Op 47 111
„ „ „ Gdur, Op. 96 162
II Clavier, Violine und Cello, Fdur, Gdur, Op. 5 44
Clavier, Violine und Cello, Adur, Op. 69 (59) 146
II Clavier, Violine und Cello, Cdur, Ddur, Op. 102 198
Symphonien.
1. Cdur, Op. 21 71
2. Ddur, Op. 36 103
3. Esdur, Op. 56 115
4. Bdur, Op. 60 129
5. Cmoll, Op. 67 140
6. Fdur, Op. 68 (pastorale) 141
7. Adur, Op. 92 169
8. Fdur, Op. 93 170
9. Dmoll, Op. 125 (mit Chor) 238
Wellington's Sieg, Op. 91 180

T.

Tanz-Musik.
III Tänze für Orchester 290
VI Allemandes 184
I „ für Clavier 287
XII Contretänze. 2 V. u. B. 93
XII Deutsche für Orchester 36

Nr.
XII Deutsche im Clavier-Auszuge 291
XII Ecossaises 136
I Ecossaise, Esdur 259
I „ Gdur 294
I „ (für Harmonie) 153
VI Ländlerische Tänze 94
VII „ „ 95
XII Menuetten (für Orchester) 37
VI „ (für Clavier) 292
VI „ (2 V. u. B.) 293
I „ (für Clavier), Esdur 122. 126
Polonaise, Cdur. Op. 89 189
„ (für Harmonie) 153
Walzer (in Müller's „50 Walzer“) 258
„ (in Müller's „Angebinde“) 246
„ (Glaube, Hoffnung, Liebe) 295
Tremate, empi tremate! (Terzett) 87
Trios.
III für Clavier, Violine und Cello, Esdur, Gdur, Cmoll, Op. 1 16
II „ „ „ Ddur, Esdur, Op. 70 139
Für Clavier und Violine Bdur, Op. 97 164
„ „ „ „ Bdur (1 Satz) 173
„ „ „ „ Esdur 13
„ „ Clarinet und Cello, Bdur, Op. 11 59
„ „ „ „ „ (n. d. Septett) 69
„ „ Flöte und Fagott 22
„ Violine, Bratsche und Cello, Op. 3 18
III für Violine, Bratsche und Cello, Gdur, Ddur, Cmoll, Op. 9 53
Für 2 Oboe und Englisches Horn, Op. 87 oder 2 Violinen und Bratsche, Op. 29 52
Ein Instrumental-Trio 297

U.

Ungarn's erste Wohlthäter 167

V.

Variationen für Clavier allein.
IX Cmoll, Marsch von Dressler 1
XXIV Ddur (Vieni Amore) 11
XIII Adur (Es war einmal ein alter Mann) 32
XII Cdur (Menuett à la Vigano) 34
IX Adur (Quant' è più bello) 35
VI Gdur (Nel cor più non mi sento) 39
XII Adur (Danse Russe) 47
VIII Cdur (une fièvre brûlante) 61
VI Fdur (leichte) (Air Suisse) 62
X Bdur (rStessa stessissima) 65
VIII Fdu (Tändeln und scherzen) 66

Nr.
VII Fdur (Kind, willst du ruhig schlafen) 67
VI Gdur (très faciles) (Original-Thema) 84
VI Fdur, Op. 34 (Original-Thema) 99
XV Esdur (mit Fuge), Op. 35 (Original-Thema) 100
VII Cdur (God save the King) 116
V Ddur (Rule Britannia) 117
XXXII Cmoll (Original-Thema) 135
VI Ddur, Op. 76 („Thême Russe“) 160
XXXIII Cdur, Op. 120 (Diabelli-Walzer) 240
VIII Bdur (Ich hab' ein kleines Hüttchen) 288
Variationen für Clavier, vierhändig.
Cdur (Thema von Graf Waldstein) 31
VI Ddur (Ich denke dein) 77
Variationen für Clavier und Violine.
XII Fdur (Se vuol ballare) 30
VI Variirte Themen (oder für Flöte), Op. 105 217
X „ „ „ „ „ Op. 107 218
Variationen für Clavier und Violoncello.
XII Fdur, Op. 66 (Ein Mädchen oder Weibchen) 57
VII Esdur (Bei Männern, welche Liebe) 81
XII Gdur (Marsch aus Judas Maccabäus) 118
Variationen für Clavier, Violine und Violoncello.
XIV Esdur, Op. 44 (Original-Thema) 105
X Gdur, Op. 121a. (Ich bin der Schneider Kakadu) 247
Variationen für 2 Oboen und Englisches Horn.
VII Cdur (Reich mir die Hand) 285

W.

Walzer, siehe Tanz-Musik.

Z.

Zapfenstreiche 283
Zwischenaktstück 279

Opuszahlen

nach B. u. H. thematischem Verzeichniss.

Opus		Nr.	Opus		Nr.	Opus		Nr.	Opus		Nr.
1	siehe	16	37	siehe	73	71	siehe	120	105	siehe	217
2	„	40	38	„	69	72	„	125	106	„	215
3	„	18	39	„	9	73	„	144	107	„	218
4	„	38	40	„	102	74	„	145	108	„	177*)
5	„	44	41	„	92	75	„	158	109	„	227
6	„	48	42	„	50	76	„	160	110	„	228
7	„	51	43	„	79	77	„	149	111	„	230
8	„	50	44	„	105	78	„	150	112	„	197
9	„	53	45	„	107	79	„	159	113	„	166
10	„	56	46	„	43	80	„	142	114	„	166
11	„	59	47	„	111	81a	„	143	115	„	191
12	„	60	48	„	109	81b	„	152	116	„	87
13	„	64	49	„	106	82	„	163	117	„	167
14	„	68	50	„	104	83	„	155	118	„	183
15	„	33	51	„	63	84	„	154	119	„	233
16	„	54		u.	101	85	„	72	120	„	240
17	„	76	52	„	28	86	„	137	121a	„	247
18	„	75	53	„	110	87	„	52	121b	„	231
19	„	58	54	„	114	88	„	113	122	„	232
20	„	69	55	„	115	89	„	189	123	„	229
21	„	71	56	„	124	90	„	186	124	„	234
22	„	78	57	„	119	91	„	180	125	„	238
23	„	82	58	„	131	92	„	169	126	„	224
24	„	83	59	„	127	93	„	170	127	„	244
25	„	92	60	„	129	94	„	204	128	„	237
26	„	88	61	„	130	95	„	161	129	„	239
27	„	89	62	„	133	96	„	162	130	„	255
28	„	90	63	„	25	97	„	164	131	„	260
29	„	85	64	„	18	98	„	205	132	„	250
30	„	96	65	„	42	99	„	196	133	„	256
31	„	97	66	„	57	100	„	193	134	„	256
32	„	123	67	„	140	101	„	199	135	„	262
33	„	2	68	„	141	102	„	198	136	„	181
34	„	99	69	„	146	103	„	25	137	„	213
35	„	100	70	„	139	104	„	16	138	„	125
36	„	103									

---

*) Vide Seite 114.

Briefe Beethovens.

Herausgegeben

von

Dr. Ludwig Nohl

Profeſſor für Geſchichte und Aeſthetik der Tonkunſt an der Univerſität München.

Mit einem Facſimile.

Stuttgart.
Verlag der J. G. Cotta'ſchen Buchhandlung.
1865.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Das Recht der Veröffentlichung von Ueberſetzungen dieſer Briefe behält ſich der Herausgeber derſelben vor.

Buchdruckerei der J. G. Cotta'ſchen Buchhandlung in Stuttgart.

Dem Meiſter

Richard Wagner.

Einleitendes Vorwort.

Indem ich die vorliegende erſte Geſammtausgabe der „Briefe Beethovens“ mit einigen einleitenden Worten begleite, brauche ich wohl zunächſt nicht zu läugnen, daß die Beſchaffung der Sammlung nicht geringe Opfer gekoſtet hat. Doch darf ich auch nicht verſchweigen, daß ein unverhofftes Weihnachtsgeſchenk, huldvoll gereicht um meine muſikwiſſenſchaftlichen Beſtrebungen zu unterſtützen, mir dazu verholfen hat vorerſt noch eine der erforderlichen Forſchungsreiſen zu machen und dann in der Ruhe eines Landaufenthaltes in milderer Luft, der mir zur Wiederherſtellung einer durch Ueberanſtrengung angegriffenen Geſundheit ſchon längſt anbefohlen war, die letzte Hand an die Redaction der Briefe zu legen und die Reviſion des Druckes zu beſorgen. Daß zumal letztere — das ſei hier ſogleich bemerkt — vielleicht an manchen Stellen nicht ſo ausgefallen iſt, um den ſtrengſten Anforderungen zu genügen, mag man der Entfernung von allen Hülfsmitteln einer ſolchen Arbeit beimeſſen. Doch hoffe ich, daß im Weſentlichen nichts fehlt und in Nebenſachen nur ſo viel als ſich der Fachmann leicht ſelbſt zu ergänzen vermag.*

Daß es mir aber trotzdem nicht gelungen iſt bei jedem einzelnen Briefe das Original ſelbſt einzuſehen, ja nur den Ort ſeiner Exiſtenz aufzufinden, wird man bei der erſtaunlichen Weiſe, wie die Briefe Beethovens in der ganzen Welt zerſtreut ſind, den geringen Kräften des einzelnen Forſchers wohl zu gute halten. Doch iſt ſogleich zu erkennen, daß mir nicht bloß der bisher unzugängliche Beethoven-Nachlaß Anton Schindlers ſondern auch ſonſt durch günſtigen Zufall und liebenswürdige Bereitwilligkeit von Autographenſammlern eine Menge meiſt verſteckter Privatquellen gefloſſen iſt. Gleichwohl weiß ich beſſer als mancher Andere — denn ich bin in der Lage dazu — daß in der vorliegenden Sammlung von einer auch nur annähernden Vollſtändigkeit dieſer Briefe nicht Rede ſein kann. Der ſchreibſelige Meiſter, der ſich drolliger Weiſe ſo oft ſelbſt der Faulheit im Correſpondiren anklagt, mag leicht die doppelte Anzahl der hier gegebenen Briefe vom Stapel gelaſſen haben, und ohne allen Zweifel exiſtirt davon die bei weitem größere Anzahl noch heutzutage im Original. Allein es war doch zunächſt einzig ein ſolch erſter Verſuch der Herausgabe das Mittel, um wenigſtens das was in Deutſchland ſich befindet ans Licht zu ziehen, und es wollte mir die Menge der Briefe, die ich allmälig zuſammengebracht und hier mit Abzug weniger unbedeutenden Billets biete, ſchon zahlreich und gehaltvoll genug erſcheinen, um ſowohl das Publikum zu intereſſiren als auch einen feſten Kern zu bilden, an den ſich das Nachgefundene leicht und ſicher anſchließt, — während auf der andern Seite bei dem Umſtande, daß viele der Beethoven'ſchen Briefe in fremden Ländern, beſonders in den unnahbaren Raritätenkäſten dieſes oder jenes engliſchen Harpax ſchlummern, eine weſentliche Vervollſtändigung der Sammlung nur mit unverhältnißmäßigem Aufwande an Zeit und Koſten zu erreichen war.

---

* Das ſo eben erſchienene ſehr verdienſtvolle „Chronologiſche Verzeichniß der Werke Ludwig van Beethovens“ des bekannten amerikaniſchen Beethoven-Forſchers A. W. Thayer (Berlin, F. Schneider), das erſt nach Vollendung des ganzen Druckes der Briefe Beethovens in meine Hände gelangt iſt, enthält für dieſelben nur wenig neue Daten von Belang. Doch ſei hier ſogleich der Irrthum berichtigt, daß Nr. 111 der Briefe nicht in das Frühjahr 1814 fällt, auch nicht, wie ich Grund genug zu vermuthen hatte, an den Grafen Lichnowsky gerichtet iſt, ſondern wie aus einem mir allerdings unbekannten Beethoven-Autograph des Herrn Thayer hervorgehen ſoll, an Herrn von Zmeskall geſchrieben iſt und zwar im Herbſt 1802. Das übrigens ſehr vortreffliche „chronologiſche Verzeichniß“ ſelbſt freilich wird aus der vorliegenden Arbeit manche Ergänzung und Berichtigung erfahren können.

In der Redaction des Textes der Briefe ſchien es mir zunächſt nicht gerathen den Genuß des Leſers fortwährend dadurch zu ſtören, daß die Verſtöße gegen die Orthographie beibehalten wurden. Doch iſt genug von der Schreibart jener Tage ſtehen geblieben um den beſonderen Reiz auch dieſer Dinge nicht ganz vermiſſen zu laſſen. In der Grammatik oder vielmehr der Syntax, ſo verzweifelt verdreht und ungenau die Ausdrucksweiſe Beethovens manchmal iſt, habe ich mir jedoch nicht das Allergeringſte zu ändern getraut. Wer könnte das bei ſolch einer Individualität wagen, die ſelbſt in der erſchreckendſten Unbeholfenheit des Styls noch die geiſtige Macht zeigt, die ihr eingeboren und mit der allerdings der Sprache wie den Menſchen ſo oft Gewalt angethan wurde? Cyclopiſche Felsblöcke werden hier mit cyclopiſcher Macht geſchleudert, und mögen ſie unſer Ohr hart genug treffen, der iſt nicht zu beneiden, dem dieſe ſcheinbar willkürlich umherfliegenden Brocken eines gewaltigen geiſtigen Weſens nicht meteorartig leuchtend das Herz treffen und ihn völlig vergeſſen laſſen, wie grauſam allerdings oft mit der Sprache verfahren iſt. Aber das iſt ja das Eigenthümliche dieſes eigenſten Ausdrucksmittels des Geiſtes, daß es ſelbſt bei dem unbeholfenſten Gebrauche dennoch deſſen Weſen völlig wiedergibt, wenn nur des Redenden Art von prophetiſcher Tiefe und von heroiſcher Kraft iſt. Und wer, der nur etwas von ſeinem Schaffen kennt, wollte das einem Beethoven abſprechen!

Dieſe antike Würde die den ganzen Mann erfüllt, dieſe hohe ethiſche Weltanſchauung die den Urgrund ſeines Weſens bildet war es ferner auch was es mir nicht entfernt in den Sinn kommen ließ, irgend ein Wort zu ſtreichen von den oftmals ſo abſtoßend herben hart an das Unäſthetiſche und ſogar Widerliche anſtreifenden Aeußerungen, die ihm der Zorn über die Gemeinheit der Welt eingibt. Mit Trauer, ja zumal in der letzten Abtheilung der Briefe mit einer Art von tragiſcher Empfindung wird man aus dieſen unzweifelhaften Documenten erfahren, wie gering der ſittliche Werth oder vielmehr wie groß die Unwürdigkeit der nächſten Umgebung des Meiſters war und daß er genug zu thun hatte, ſich nur ſeines edleren Theiles überhaupt zu wehren. Die Art freilich wie er dies anfängt, wie er zwiſchen ausfahrender Schroffheit und faſt ſchwacher Nachgiebigkeit hin und her geworfen über die niedere Geſinnung und Handlungsweiſe jener Menſchen Herr zu werden ſucht ohne es doch jemals ganz zu werden, iſt überdieß auch oft ein mehr komiſches als verletzendes Schauſpiel. Jedenfalls aber durfte, nach meiner Anſicht, ſelbſt dieſe unſchöne Seite der Briefe nicht im Geringſten abgeſchwächt werden, wie es die falſchen Begriffe von Anſtändigkeit und Moralität bisher gethan haben. Denn es iſt keine ſittliche Häßlichkeit was hier hervortritt. Ja mag der grimme Meiſter manchmal ſogar in Ausdrücke verfallen, die unſerm Schicklichkeitsgefühle völlig widerſprechen und zuweilen rauh und roh genannt werden müſſen, es iſt in der That eine gerechte ſittliche Entrüſtung, die dieſen Heroen zuweilen ergreift, und man läßt das eben ruhig ſtehen wie in der Natur, deren Größe uns auch über ihren nicht zu vermeidenden Erdenſchmutz ſtets erhebt. Die Gemeinheit und innere Rohheit aber, die ſich an dieſen Unebenheiten des großen Mannes ein Recht holen möchte zu ihrer eigenen widrigen Art, ſie mag ſich hüten, ſie könnte leicht den Hals brechen an dem ſichern Fels wahrer Sittlichkeit, auf dem das Weſen Beethovens ſelbſt mit ſeinen Mängeln und Fehlern begründet iſt. Fürwahr oftmals drängt ſich einem bei völligem Verſenken in dieſe aller Abſicht ferne ſtehenden unverfälſchteſten Lebensäußerungen des großen Mannes ſo ſehr die unbedingte Naturnothwendigkeit ſelbſt dieſer Eigenheiten und beſondern Unarten auf, daß man unbedenklich in jenes Paradoxon einſtimmt, mit dem ein Witzbold die ſeltſame Grundart unſerer Natur kennzeichnen wollte: „Die Fehler des Menſchen ſind die Nacht, wo er ſich ausruht von ſeinen Tugenden!“

Ja ich meine die hohe Sittlichkeit ſolcher Naturen kommt erſt recht zum Bewußtſein, wenn man mit ſchmerzlichem Gefühle anerkennen muß, daß auch ſie die Großen den Tribut der Menſchlichkeit zahlen mußten und — das iſt der Unterſchied von den kleinen und gemeinen Naturen — ihn wirklich zahlten, ohne doch jemals ganz von dem Poſtament ihrer Würde und Tugend herabzufallen. Die Seele wird ſich erheben, wer den Geiſt auch nur dieſer loſen Blätter faßt, die der glückliche Zufall uns aufbewahrt hat. Er wird, wenn ihn nicht beſondere Neigung am Kleinen hält, ſich bald aller unwillkürlichen Stockungen und Ruckungen, welche die Lectüre der Briefe vielleicht anfangs macht, entrückt ſehen und ſich raſch in einen Zug, in einen Fluß, in ein ſeltſames Sauſen und Brauſen verſetzt fühlen, aus dem ihm ein höheres Tönen wunderbar entzündend entgegenhallt. Denn es webt ein eigenes Leben in dieſen Zetteln, es geht durch ihren ſcheinbar unzuſammenhängenden Inhalt ein leiſer Strom, der ſie wie elektriſch verbindet, und mit einem feſtern Bande als irgend ein bloß ſtofflicher Zuſammenhang es vermöchte. Ich ſelbſt empfand dies faſt überraſchend in demſelben Augenblicke, wo ich den erſten Verſuch machte, die Hunderte von einzelnen Blättern, die meiſt nicht Adreſſe noch Jahreszahl tragen, nach Zeit und Inhalt zu ordnen, und war bald überzeugt, daß ein verbindender Text, wie ihn „Mozarts Briefe“ haben und haben mußten, hier völlig überflüſſig ſei, ja daß auch der beſte biographiſche Commentar nur als nüchternes Machwerk, als den elektriſchen Strom des Ganzen unterbrechend und ſo die eigentliche Wirkung ſtörend empfunden werden müſſe.

Und nun, was iſt denn dieſer Geiſt, der für den Verſtehenden auch dieſe zerſprengten Stücke zu einem Ganzen und von welcher Macht verbindet? — Ich kann ihn nicht ſagen. Aber das fühle ich heute, wie ich es in jenen jugendlichen Jahren bis zur erſchütterndſten Tiefe fühlte als ich zum erſten Male eine Symphonie Beethovens hörte, — daß hier ein Geiſt webt, der uns mit Urgewalt aus der dumpfen Schwüle des Sinnlichen emporrafft, der das tiefſte Innere des Menſchen berührt und ihn zum vollen Bewußtſein des höheren Theils, des Ewigen in ihm ſelbſt bringt. Und deutlicher als damals wo nur dem jugendlichen Fühlen eine ihm neue Welt aufging, iſt es dem Manne zum Bewußtſein gekommen, daß dieſe Welt nicht nur ihm eine neue war, daß ſie überhaupt eine neue Welt des Empfindens iſt und daß ſie dem Geiſte, und nicht bloß dem unbewußten, Seiten des eigenen Weſens erſchloſſen hat, die vor Beethoven in dieſer Tiefe nicht gekannt waren. Mag man es nun nennen wie man will, wenn eines der Rieſenwerke des erhabenen Meiſters ertönt, mag man es ſtolzeſtes Selbſtgefühl Freiheit Frühling Liebe Sturm und Kampf nennen, was die Seele ſo ſeltſam wonnevoll ergreift und die Bruſt bis zum Zerſpringen tief aufathmend ausdehnt, — mag auch einer muſikverſtändig ſein oder nicht, jeder der ein ſchlagendes Herz im Buſen trägt, wird mit Entzücken fühlen, daß hier das Beſte von dem gehalten iſt was unſern ſchönen Träumen von Glück und Freiheit die idealſten unſerer Dichter verſprachen, ja daß ſelbſt was der einzig ebenbürtige Held der That, der in jenen ewig denkwürdigen Tagen neben dem großen Meiſter der Töne ſteht, an unſchätzbaren irdiſchen Dingen Neues unter den Menſchen verbreitet hat, gering iſt gegen die himmliſchen Güter eines gereinigten und vertieften Empfindens und einer freien weiten hehren Weltanſchauung, die ſich auch aus dem bloßen Spiel einer wortloſen Kunſt allmälig allverſtändlich emporringt und dem Geiſte der Zeit ihren Stempel aufdrückt. Und eben dieſen ſchönſten Sieg ächt deutſchen Geiſtes auch zum Bewußtſein derer zu bringen, denen die holde Kunſt der Töne ein Buch mit ſieben Siegeln iſt, und auch denjenigen ein tieferes Verſtändniß von Beethovens Weſen zu erſchließen, denen ſchon die genußvoll eingeſogenen Töne eine Ahnung von der Geiſtesgröße des Meiſters gaben und die nun mehr und mehr den ſinnvoll in einander geſchlungenen deutlich redenden Tonreihen ein begierig lauſchendes Ohr leihen, um bald zum vollen ſeligen Verſtändniß dieſer großen Thaten des Geiſtes zu gelangen, — und endlich denen, die Beethoven ſchon kennen und lieben, noch eine ſchöne Freude zu ihrem ſonſtigen Genießen hinzuzugeben, das möge man als den Zweck der

Herausgabe dieſer Briefe betrachten und mir ſelbſt als beſten Lohn meiner Arbeit das beſcheidene Bewußtſein laſſen, dadurch vielleicht in Manchem wieder lebhaft die Erinnerung von der großen Aufgabe zu wecken, die unſere Zeit für die Fortentwicklung des geſammten Geſchlechts auch in der bloßen Kunſt der Töne zumal in unſerm Vaterlande zu löſen hat.

La Tour de Peilz am Genfer See, im März 1865.

Ludwig Nohl.

Inhaltsverzeichniß.

Seite
Einleitendes Vorwort v

Erſte Abtheilung.

Lebens Freud und Leid.

1783 bis 1815.

Nr.
1. Dedication an den Kurfürſten Max Friedrich von Köln 1783 . . . 3
2. An Dr. Schade in Augsburg, Bonn 15. September 1787 4
3. Supplik an den Kurfürſten Max Franz Frühjahr 1793 5
4. An Eleonore von Breuning in Bonn. Wien 2. Nov. 1793 6
5. An dieſelbe aus derſelben Zeit 9
6. An den Componiſten Schenk in Wien. Juni 1794 10
7. An Dr. Wegeler. Wien 1794—96 11
8. An denſelben. Wien Mai 1797 12
9. In das Stammbuch des Lenz von Breuning. Wien 1. Oct. 1797 . 12
10. An Zmeskall. Wien 1798 oder 99 13
11. Ukas an Zmeskall, Schuppanzigh und Lichnowsky 13
12. An den Pfarrer Amenda in Curland. Wien Frühjahr 1800 . . . 14
13. An denſelben aus derſelben Zeit 14
14. An Wegeler. Wien 29 Juni 1800 16
15. An die Gräfin Giulietta Guicciardi in Wien. 6. Juli 1800 . . . 21
16. An Matthiſſon. Wien 4. Aug. 1800 23
17. An Frau von Frank in Wien. Herbſt 1800 24
18. An Wegeler in Bonn. Wien 16. Nov. 1800 25
19. An den Muſikalienhändler Hofmeiſter in Leipzig. Wien 15. Dec. 1800 28
20. An denſelben. Wien 15. Jan. 1801 30

Nr. Seite
21. An denſelben. Wien 22. April 1801 32
22. An denſelben. Wien Juni 1801 33
23. Dedication an Profeſſor Dr. Schmidt in Wien 1801 35
24. An Ferdinand Ries. Sommer 1801 35
25. An Hofmeiſter in Leipzig. Wien 8. April 1802 36
26. Teſtament. Heiligenſtadt 6. und 10. Oct. 1802 37
27. Anzeige in die A. M. Z. Nov. 1802 41
28. An Ries. Oberdöbling Sommer 1803 41
29. An Hofmeiſter. Wien 22. Sept. 1803 42
30. Warnung. Wien Nov. 1803 43
31. An Ries. Herbſt 1803 44
32. An denſelben aus der gleichen Zeit 44
33. An denſelben aus der gleichen Zeit 44
34. An denſelben. Wien 1804 45
35. An den Muſikalienhändler Leidesdorf 45
36. An Ries. Baden 14. Juli 1804 45
37. An denſelben. Baden Juli 1804 46
38. An denſelben. Baden 24. Juli 1804 47
39. An den Muſikalienhändler Artaria in Wien. 1. Juni 1805 49
40. An die Fürſtin Liechtenſtein. Wien November 1805 49
41. An den Baſſiſten Meyer. Herbſt 1805 50
42. Zeugniß für Carl Czerny. Wien 7. Dez. 1805 51
43. An den Tenoriſten Röckel. Wien 1806 oder 7 51
44. An den Dichter Collin in Wien. 1807 oder 8 51
45. An Baron von Gleichenſtein. 1807 oder 8 52
46. An die k. k. Hoftheaterdirection in Wien. Spätherbſt 1807 53
47. An Graf Franz von Oppersdorf. Wien 1. Nov. 1806 55
48. Notizen zu einer Eingabe an Erzherzog Rudolf, Fürſt Kinsky und
Fürſt Lobkowitz. Spätherbſt 1808 56
49. Eingabe an dieſelben Herren 57
50. An den k. k. Hofſecretair Zmeskall? Dezember 1808 59
51. An Ries. 1809 60
52. An Zmeskall. Wien 7. März 1809 60
53. An denſelben aus derſelben Zeit 61
54. An denſelben aus derſelben Zeit 61
55. An denſelben. 16. April 1809 62
56. An denſelben. 17. April 1809 62
57. An denſelben. 25. April 1809 62

Nr. Seite
58. An denſelben. 14. Mai 1809 63
59. An Hammer-Purgſtall. Frühjahr 1809 63
60. An denſelben aus derſelben Zeit 64
61. An die Baronin von Droßdick 65
62. An Mademoiſelle de Gerardi 67
63. An Zmeskall. 25. Jan. 1810 68
64. An Wegeler. Wien 2. Mai 1810 68
65. An Zmeskall. 9. Juli 1810 70
66. An Bettina Brentano. Wien 11. Aug. 1810 71
67. An dieſelbe. Wien 10. Febr. 1811 73
68. An Zmeskall 1811 74
69. An denſelben 75
70. An den Erzherzog Rudolf. Frühjahr 1811 75
71. „Lieben Freunde“ 76
72. An den Theaterdichter Treitſchke. 6. Juni 1811 76
73. An Zmeskall. 10. Sept. 1811 77
74. An denſelben. 26. Oct. 1811 77
75. An denſelben. 20. Nov. 1811 78
76. An denſelben. 19. Jan. 1812 78
77. An denſelben. Januar 1812 78
78. An denſelben 79
79. An denſelben 79
80. An den Kammerprocurator Varenna in Graz. 1812 79
81. An Zmeskall. 2. Febr. 1812 81
82. An denſelben. 8. Febr. 1812 82
83. An Varenna. 8. Febr. 1812 82
84. An Zmeskall. 19. Febr. 1812 83
85. An Varenna. Gegen Oſtern 1812 84
86. An den Erzherzog Rudolf. Frühjahr 1812 85
87. An denſelben 85
88. An Varenna. 8. Mai 1812 86
89. An denſelben. Töplitz 19. Juli 1812 87
90. An Auguſte Sebald. Töplitz 8. Aug. 1812 88
91. An Bettina von Arnim. Töplitz 15. Aug. 1812 88
92. An die Fürſtin Kinsky. Wien 30. Dez. 1812 90
93. An dieſelbe. Wien 12. Febr. 1813 93
94. An dieſelbe aus derſelben Zeit 95
95. An Zmeskall. Winter 1813 96

Nr. Seite
96. An Varenna. Winter 1813 97
97. An denſelben in derſelben Zeit 99
98. An Zmeskall 99
99. An denſelben. 25. Febr. 1813 100
100. An denſelben. 28. Febr. 1813 101
101. An denſelben 101
102. An Zmeskall. 19. April 1813 101
103. An denſelben. 23. April 1813 102
104. An denſelben. 26. April 1813 102
105. An Herrn von Baumeiſter 103
106. An denſelben. 9. Oct. 1813 103
107. Dankſagung. Ende Dez. 1813 104
108. An Treitſchke. Frühjahr 1814 105
109. An denſelben 105
110. An denſelben 106
111. An Graf Moriz Lichnowsky. Frühjahr 1814 106
112. An denſelben 107
113. Depoſition wegen Mälzel 108
114. Erklärung und Aufforderung. 25. Juli 1814 110
115. An Graf Moriz Lichnowsky. Baden 21. Sept. 1814 112
116. An das k. k. Landrecht in Prag. Ende 1814 113
117. An Baron Pasqualati 115

Zweite Abtheilung.

Lebens Aufgaben.

1815 bis 1823.

118. In Spohrs Stammbuch. Wien 3. März 1815 119
119. An Salomon in London. Wien 1. Juni 1815 120
120. An Birchall in London 122
121. An Zmeskall. 16. October 1815 123
122. An Birchall. Wien 22. Nov. 1815 123
123. An Ries. Wien 22. Nov. 1815 124
124. An Zmeskall. Januar 1816 125
125. An die Milder-Hauptmann. 6. Jan. 1816 127
126. An Ries. 20. Jan. 1816 128
127. An Birchall. 3. Febr. 1816 129

Nr. Seite
128. An Czerny 129
129. An denſelben. 12. Febr. 1816 130
130. An Ries. 28. Febr. 1816 131
131. An Giannataſio del Rio. Ende Febr. 1816 131
132. An denſelben 132
133. An denſelben 132
134. An denſelben 133
135. An Ries. 8. März 1816 134
136. An denſelben. 3. April 1816 135
137. An denſelben. 11. Juni 1816 136
138. An Giannataſio del Rio 137
139. An denſelben 137
140. An Birchall in London 138
141. An denſelben. 22. Juli 1816 139
142. An Giannataſio del Rio. 28. Juli 1816 139
143. An denſelben 141
144. An Zmeskall. Baden 5. Sept. 1816 141
145. An Giannataſio. 22. Sept. 1816 142
146. An denſelben 143
147. An Wegeler. Wien 29. Sept. 1816 144
148. An Birchall. Wien 1. Oct. 1816 144
149. An Zmeskall. 24. Oct. 1816 146
150. An Giannataſio. Anf. Nov. 1816 146
151. An denſelben 148
152. An denſelben 148
153. An denſelben 149
154. An Tſchiſchka 149
155. An Birchall. 14. Dec. 1816 151
156. An Zmeskall. 16. Dec. 1816 152
157. An Frau Streicher. 28. Dec. 1816 152
158. An dieſelbe. Jan. 1817 153
159. An dieſelbe 154
160. An dieſelbe 155
161. An dieſelbe 156
162. An Giannataſio 156
163. An denſelben 157
164. An denſelben 158
165. An Hofrath von Moſel 158

Nr. Seite
166. An Steiner in Wien . . . 160
167. An denſelben. 23. Jan. 1817 . . . 160
168. An denſelben . . . 161
169. An Zmeskall. 30. Jan. 1817 . . . 162
170. An Steiner u. Comp. . . . 162
171. An denſelben . . . 163
172. An Tobias Haslinger . . . 163
173. An denſelben . . . 164
174. An die Baronin von Ertmann. 25. Febr. 1817 . . . 164
175. An Zmeskall. Frühling 1817 . . . 165
176. An Steiner u. Comp. . . . 166
177. An Giannataſio del Rio . . . 166
178. An denſelben . . . 167
179. An denſelben . . . 167
180. An denſelben . . . 167
181. An denſelben . . . 168
182. An Czerny . . . 169
183. An denſelben . . . 170
184. An denſelben . . . 171
185. An Zmeskall. 3. Juli 1817 . . . 171
186. An Giannataſio del Rio . . . 172
187. An Frau Streicher. Juli 1817 . . . 172
188. An dieſelbe. Nußdorf 7. Juli . . . 172
189. An dieſelbe . . . 173
190. An Ries. Wien 9. Juli 1817 . . . 173
191. An Zmeskall. 23. Juli 1817 . . . 175
192. An denſelben. 12. Auguſt 1817 . . . 176
193. Komiſches Titelblatt des Quintetts Op. 104 . . . 176
194. An Frau Streicher . . . 177
195. An Giannataſio. 19. Aug. . . . 177
196. An Zmeskall. 11. Sept. 1817 . . . 179
197. An denſelben. 20. Oct. 1817 . . . 179
198. An denſelben . . . 179
199. An denſelben . . . 180
200. An Frau Streicher. Herbſt 1817 . . . 180
201. An dieſelbe . . . 181
202. An dieſelbe . . . 181
203. An dieſelbe . . . 182

Nr. Seite
204. An Giannataſio. 12. Nov. 1817 182
205. An denſelben 183
206. An denſelben. 6. Jan. 1818 184
207. An denſelben. 24. Jan. 1818 185
208. An Czerny. 1818 186
209. An Ries. 5. März 1818 186
210. An Vincenz Hauſchka. 1818 188
211. An Ries. 30. April [März] 1819 188
212. An denſelben. 16. April 1819 190
213. An denſelben. 19. April 1819 191
214. An die philh. Geſellſchaft in Laibach. 4. Mai 1819 192
215. An Ries. 24. Mai 1819 193
216. An Blöchlinger. Mödling 14. Sept. 1819 194
217. Canon für Schleſinger. 21. Sept. 1819 195
218. An Artaria. 1. Oct. 1819 196
219. Briefentwurf. 1819 196
220. An Artaria. Mödling 12. Oct. 1819 197
221. An den Wiener Magiſtrat. Oct. 1819 198
222. An Ries. 10. Nov. 1819 199
223. An das k. k. Appellationsgericht. Jan. 1820 200
224. Canon an Erzherzog Rudolf. 12. Jan. 1820 203
225. Atteſt für Kandeler 204
226. An T. A. Hoffmann. 23. März 1820 204
227. An Haslinger 205
228. An denſelben 205
229. An Erzherzog Rudolf. 3. April 1820 205
230. An Artaria. 26. October 1820 207
231. An Bolderini. 1820 207
232. An Artaria. 17. Dez. 1820 208
233. An Haslinger. Baden 10. Sept. 1821 208
234. An denſelben 211
235. Baden 27. Sept. 1821 211
236. An Ries. 6. April 1822 212
237. An Peters in Leipzig. 5. Juni 1822 213
238. An denſelben. 26. Juli 1822 215
239. An denſelben. 3. Aug. 1822 216
240. An Artaria. 22. Aug. 1822 217
241. An Peters. 22. Nov. 1822 217

Nr. Seite
242. An denſelben. 20. Dec. 1822 218
243. An Ries. 20. Dec. 1822 219
244. An Seyfried. 1822 220

Dritte Abtheilung.

Lebens Müh und Ende.

1823 bis 1827.

245. An Zelter in Berlin. Wien 8. Febr. 1823 223
246. An Ries. Febr. 1823 225
247. An Schindler. Hetzendorf 1823 226
248. An denſelben 226
249. An den Schneidermeiſter Kind in Wien 227
250. An Cherubini. 15. März 1823 227
251. An Schindler 228
252. An Peters in Leipzig. 20. März 1823 229
253. An Zelter. 25. März 1823 231
254. An Erzherzog Rudolf 232
255. An Schindler 232
256. An Ries. 25. April 1823 233
257. An den Muſikalienhändler Lißner in St. Petersburg 234
258. An Schindler. Hetzendorf 1823 235
259. An denſelben 235
260. An denſelben 236
261. An denſelben 236
262. An denſelben 237
263. An denſelben 237
264. An denſelben 238
265. An denſelben 238
266. An denſelben. Hetzendorf 1. Juli 1823 239
267. An Pilat, Redacteur des öſterr. Beobachters 240
268. An Schindler 241
269. An denſelben 241
270. An denſelben. Hetzendorf 2. Juli 1823 242
271. An denſelben 243
272. An denſelben 243
273. An denſelben 244

Nr. Seite
274. An Ries. Hetzendorf 16. Juli 1823 245
275. An den Generaldirector Könneritz in Dresden 246
276. An denſelben 248
277. An Schindler 249
278. An den Neffen. Baden 16. Aug. 1823 249
279. An Ries. Baden 5. Sept. 250
280. An denſelben 251
281. An Schindler. Baden Sept. 1823 252
282. An denſelben 253
283. An denſelben 253
284. An Grillparzer. Herbſt 1823 254
285. An Probſt in Leipzig. 10. März 1824 255
286. An Schindler 256
287. Rzehaczeck. Frühling 1824 256
288. An den Fürſten Trautmannsdorf 256
289. An Graf Moritz Lichnowsky 257
290. An Schuppanzigh 257
291. An Schindler 257
292. An den Cenſor Sartorius. Frühjahr 1824 257
293. An Schindler 258
294. An denſelben 259
295. An denſelben 259
296. An denſelben 259
297. An denſelben 260
298. An Steiner und Comp. Baden 27. Mai 1824 260
299. An denſelben 260
300. An denſelben 261
301. An denſelben 261
302. An denſelben 262
303. An denſelben. Baden 12. Juni 262
304. An Diabelli. Sommer 1824 263
305. An Probſt in Leipzig. 3. Juli 1824 264
306. An Tobias Haslinger 264
307. An Schott in Mainz 265
308. An Erzherzog Rudolf. Baden 23. Aug. 1824 265
309. An den Neffen. Baden 29. Aug. 266
210. An Peters in Leipzig 267
311. An Nägeli in Zürich. Baden 9. Sept. 1824 268

Nr. Seite
312. An den Neffen. Baden 14. Sept. 270
313. An Streicher. Wien 16. Sept. 1824 271
314. An Schott in Mainz. Baden 17. Sept. 1824 273
315. An Hauſchka. 23. Sept. 1824 273
316. An Nägeli. 17. Nov. 1824 274
317. An Erzherzog Rudolf. 18. Nov. 275
318. An Schott. Nov. 1824 276
319. An Holz 276
320. An denſelben 277
321. An Schott. 17. Dez. 1824 277
322. An das Raſumowskyſche Quartett. März 1825 278
323. An Schindler. Frühl. 1825 278
324. An den Celliſten Linke 279
325. An? — 1825 279
326. An Ries. 9. April 1825 280
327. An Jenger 281
328. Aus der Cäcilia. Frühl. 1825 282
329. An Rellſtab. 3. Mai 1825 284
330. An? — 7. März 1825 285
331. An Bruder Johann. 6. Mai 1825 285
332. An Herrn von Schlemmer 286
333. An den Neffen 287
334. An denſelben 287
335. An Profeſſor Dr. Braunhofer. Baden 13. Mai 288
336. An den Neffen. 17. Mai 289
337. An denſelben 290
338. An denſelben 291
339. An denſelben 291
340. An denſelben. 18. Mai 292
341. An denſelben. 19. Mai 292
342. An denſelben 293
343. An denſelben. 22. Mai 293
344. An denſelben. 31. Mai 294
345. An denſelben. 9. Juni 295
346. An denſelben 296
347. An denſelben. 15. Juni 297
348. An denſelben 298
349. An denſelben 298

Nr. Seite
350. An denſelben. 28. Juni 300
351. An denſelben 300
352. An denſelben 301
353. An denſelben 302
354. An denſelben 302
355. An denſelben 304
356. An denſelben 305
357. An Bruder Johann in Gneixendorf. 13. Juli 306
358. An den Neffen. 15. Juli 307
359. An denſelben. 18. Juli 308
360. An denſelben 309
361. An den Copiſten 309
362. An den Neffen 311
363. An denſelben. 11. Aug. 1825 311
364. An Zmeskall. 1825 312
365. An Friedrich Kuhlau. 3. Sept 313
366. An den Neffen. 6. Sept. 1825 313
367. An denſelben 314
368. An M. Schleſinger. 26. Sept. 1825 316
369. An den Neffen. 4. Oct. 316
370. An denſelben 317
372. An denſelben. 5. Oct. 318
273. An denſelben. 14. Oct. 318
373. An Abbe Stadler. 6. Febr. 1826 319
374. An? — 3. April 1826 320
375. An Probſt in Leipzig. 3. Juni 1826 321
376. An Stephan von Breuning 322
377. An denſelben 323
378. An denſelben 324
379. Autoriſation für Carl Holz. 30. Aug. 1826 324
380. An Holz 325
381. An den König von Preußen 326
382. An Wegeler. 7. Oct. 1826 326
383. An Haslinger. Oct. 1826 329
384. An denſelben. 13. Oct. 1826 330
385. An Holz. December 1826 331
386. An Dr. Bach. 3. Jan. 1827 332
387. An Dr. Wegeler. 17. Febr. 1827 333

Nr. Seite
388. **An Smart in London. 22. Febr.** 334
389. **An Moſcheles** 335
390. **An Schindler.** Ende Febr. 1827 336
391. An Pasqualati 336
392. An denſelben 337
393. An G. Smart in London. 6. März 1827 337
394. An Baron Pasqualati 338
395. An denſelben 338
396. An Moſcheles in London. Wien 14. März 1827 339
397. An Schindler 340
398. An Moſcheles. Wien 18. März 1827 340
399. Codizill vom 23. März 1827 342
Anhang. 12 Briefe an Dr. Kanka 343
Lexikon und Regiſter für Namen und Sachen 358

Erſte Abtheilung.

Lebens Freud und Leid.

1783 bis 1815.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

1.

An den Kurfürſten Maximilian Friedrich von Köln. *

Erhabenſter!

Seit meinem vierten Jahre begann die Muſik die erſte meiner jugendlichen Beſchäftigungen zu werden. So frühe mit der holden Muſe bekannt, die meine Seele zu reinen Harmonien ſtimmte, gewann ich ſie, und wie mir's oft wohl däuchte, ſie mich wieder lieb. Ich habe nun ſchon mein eilftes Jahr erreicht; und ſeitdem flüſterte mir oft meine Muſe in den Stunden der Weihe zu: „verſuch's und ſchreib einmal Deiner Seele Harmonien nieder!" Eilf Jahre — dacht ich — und wie würde mir da die Autormiene laſſen? und was würden dazu die Männer in der Kunſt wohl ſagen? Faſt ward ich ſchüchtern. Doch meine Muſe wollt's — ich gehorchte und ſchrieb.

Und darf ich's nun Erlauchteſter! wohl wagen, die Erſtlinge meiner jugendlichen Arbeiten zu Deines Thrones Stufe zu legen? und darf ich hoffen, daß Du ihnen Deines ermunternden Beifalles milden Vaterblick wohl ſchenken werdeſt? — O, ja! fanden doch von jeher Wiſſenſchaften und Künſte in Dir ihren weiſen Schüzzer, grosmüthigen Beförderer, und auffprieſendes Talent unter Deiner holden Vaterpflege Gedeihn. — Voll dieſer ermunternden Zuverſicht wag' ich es mit dieſen jugendlichen Verſuchen mich Dir

---

* Dieſe Dedication zu dem Werke: „Drei Sonaten fürs Klavier, dem **Hochwürdigſten Erzbiſchofe und Kurfürſten zu Köln Maximilian** Friedrich meinem gnädigſten Herrn gewidmet und verfertigt von Ludwig van Beethoven alt eilf Jahr" — iſt zwar ſchwerlich von dem Knaben ſelbſt verfaßt, mag aber als erheiternder Gegenſatz gegen ſeine eigene ſpätere Aeußerungsweiſe gegen Hohe hier ebenfalls einen Platz finden. — Ein Originalexemplar des Werkes beſitzt auch Herr Director Franz Hauſer in München.

zu nahen. Nimm ſie als ein reines Opfer kindlicher Ehrfurcht auf
und ſieh mit Huld Erhabenſter!
auf ſie herab und ihren jungen Verfaſſer
Ludwig van Beethoven.

2.

An Dr. Schade in Augsburg.

Den 15ten Herbſtmonat. Bonn 1787.

Hochedelgeborner
inſonders werther Freund!

Was Sie von mir denken, kann ich leicht ſchließen; daß Sie gegründete Urſachen haben nicht vortheilhaft von mir zu denken, kann ich Ihnen nicht widerſprechen; doch will ich mich nicht eher entſchuldigen, bis ich die Urſachen angezeigt habe, wodurch ich hoffen darf, daß meine Entſchuldigungen angenommen werden. Ich muß Ihnen bekennen: daß, ſeitdem ich von Augsburg hinweg bin,* meine Freude, und mit ihr meine Geſundheit begann aufzuhören; je näher ich meiner Vaterſtadt kam, je mehr Briefe erhielt ich von meinem Vater geſchwinder zu reiſen als gewöhnlich, da meine Mutter nicht in günſtigen Geſundheitsumſtänden wäre; ich eilte alſo ſo ſehr ich vermochte, da ich doch ſelbſt unpäßlich wurde: das Verlangen, meine kranke Mutter noch einmal ſehen zu können, ſetzte alle Hinderniſſe bei mir hinweg und half mir die größten Beſchwerniſſe überwinden. Ich traf meine Mutter noch an, aber in den elendeſten Geſundheitsumſtänden; ſie hatte die Schwindſucht, und ſtarb endlich, ungefähr vor ſieben Wochen, nach vielen überſtandenen Schmerzen und Leiden [17. Juli]. Sie war mir eine ſo gute, liebenswürdige Mutter, meine beſte Freundin; o! wer war glücklicher als ich, da ich noch den ſüßen Namen

---

* Auf der Rückreiſe von Wien, wohin ihn Max Franz zur weitern Ausbildung geſandt hatte. Das Original des Briefes iſt mir unbekannt. Er ward zuerſt gedruckt in der Voſſiſchen Zeitung und dann in der Berliner Muſikaliſchen Zeitung 1845 Nr. 34.

Mutter ausſprechen konnte, und er wurde gehört, und wem kann ich ihn jetzt ſagen? Den ſtummen ihr ähnlichen Bildern, die mir meine Einbildungskraft zuſammenſetzt? So lange ich hier bin, habe ich noch wenige vergnügte Stunden genoſſen; die ganze Zeit hindurch bin ich mit der Engbrüſtigkeit behaftet geweſen, und ich muß fürchten, daß gar eine Schwindſucht daraus entſtehet; dazu kommt noch Melancholie, welche für mich ein faſt ebenſo großes Uebel als meine Krankheit ſelbſt iſt. — Denken Sie ſich jetzt in meine Lage, und ich hoffe Vergebung für mein langes Stillſchweigen von Ihnen zu erhalten. Die außerordentliche Güte und Freundſchaft, die Sie hatten, mir in Augsburg drei Carolin zu leihen, muß ich Sie bitten, noch einige Zeit Nachſicht mit mir zu haben; meine Reiſe hat mich viel gekoſtet, und ich habe hier keinen Erſatz, auch den geringſten zu hoffen; das Schickſal hier in Bonn iſt mir nicht günſtig. Sie werden verzeihen, daß ich Sie ſo lange mit meinem Geplauder aufgehalten; alles war nöthig zu meiner Entſchuldigung.

Ich bitte Sie, mir Ihre verehrungswürdige Freundſchaft weiter nicht zu verſagen, da ich nichts ſo ſehr wünſche, als mich Ihrer Freundſchaft nur in etwas würdig zu machen.

Ich bin mit aller Hochachtung

Ihr gehorſamſter Diener und Freund
L. v. Beethoven,
kurf. kölniſcher Hoforganiſt.

3.

An den Kurfürſten Maximilian Franz. *

Hochwürdigſt Durchlauchteſter Kurfürſt!
Gnädigſter Herr!

Vor einigen Jahren geruhten Ew. Kurfürſtliche Durchlaucht, meinen Vater den Hoftenoriſten van Beethoven in Ruhe zu ſetzen,

---

* Das Original befindet ſich im Rheiniſchen Archiv in Düſſeldorf. Das Kurfürſtliche Reſcript darauf erfolgte am 3. Mai 1793.

und mir von ſeinem Gehalte 100 Rtlr. durch ein gnädigſtes Dekret in der Abſicht zuzulegen, daß ich dafür meine beide jüngern Brüder kleiden, nähren und unterrichten laſſen, auch unſere vom Vater rührende Schulden tilgen ſollte.

Ich wollte dieſes Dekret eben bei Höchſtdero Landrhentmeiſterei präſentiren, als mich mein Vater innigſt bathe, es doch zu unterlaſſen, um nicht öffentlich dafür angeſehen zu werden, als ſeye er unfähig ſeiner Familie ſelbſt vorzuſtehen, er wollte mir (fügte er hinzu) quartaliter die 25 Rtlr. ſelbſt zuſtellen, welches auch bisher immer richtig erfolgte.

Da ich aber nach ſeinem Ableben (ſo im Dezember v. J. erfolgte) Gebrauch von Höchſtdero Gnade, durch Präſentirung obbenannten gnädigſten Dekrets machen wollte, wurde ich mit Schröcken gewahr, daß mein Vater ſelbes unterſchlagen habe.

In ſchuldigſter Ehrfurcht bitte ich deshalb Euer Kurfürſtl. Durchlaucht um gnädigſte Erneurung dieſes Dekrets, und Höchſtdero Landrhentmeiſterei anzuzeigen mir letzthin verfloſſenes Quartal von dieſer gnädigſten Zulage (ſo Anfangs Februar fällig war) zukommen zu laſſen.

Euer Kurfürſtliche Durchlaucht
Unterthänigſter, Treugehorſamſter
Lud. v. Beethoven,
Hoforganiſt.

4.

An Eleonore von Breuning in Bonn.

Wien, den 2. November 1793.

Verehrungswürdige Eleonore!
Meine theuerſte Freundinn!

Erſt nachdem ich nun hier in der Hauptſtadt bald ein ganzes Jahr verlebt habe, erhalten Sie von mir einen Brief, und doch waren Sie gewiß in einem immerwährendem lebhaften Andenken bei mir. Schon oft unterhielt ich mich mit Ihnen und Ihrer lieben Familie, nur öfters nicht mit der Ruhe, die ich dabei gewünſcht hätte. Da war's, wo mir der ſatale Zwiſt noch vorſchwebte, wobei mir mein damaliges Betragen ſo verabſcheuungswerth vorkam. Aber es war geſchehen, und wieviel gäbe ich dafür, wäre ich im Stande, meine damalige, mich ſo ſehr entehrende, ſonſt meinem Charakter zuwiderlaufende Art zu handeln ganz aus meinem Leben tilgen zu können. Freilich waren mancherlei Umſtände, die uns immer von einander entfernten, und wie ich vermuthe, war das Zuflüſtern von den wechſelweiſe gegen einander gehaltenen Reden hauptſächlich dasjenige, was alle Uebereinſtimmung verhinderte. Jeder von uns glaubte hier, er ſpreche mit wahrer Ueberzeugung, und doch war es nur angefachter Zorn, und wir waren beide getäuſcht. Ihr guter und edler Charakter, meine liebe Freundinn, bürgt mir zwar dafür, daß Sie mir längſt vergeben haben. Aber man ſagt, die aufrichtigſte Reue ſei dieſe, wo man ſein Vergehen ſelbſt geſteht; dieſes habe ich gewollt. — Und laſſen Sie uns nun den Vorhang vor dieſe ganze Geſchichte ziehen und nur noch die Lehre draus nehmen, daß, wenn Freunde in Streit gerathen, es immer beſſer ſei, keinen Vermittler dazu zu brauchen, ſondern daß der Freund ſich an den Freund unmittelbar wende.

Sie erhalten hier eine Dedication von mir an Sie [die Variationen uber Se vuol ballare] wobei ich nur wünſchte, das Werk wäre größer und Ihrer würdiger. Man plagte mich hier um die Herausgabe dieſes Werkchens, und ich benutzte dieſe Gelegenheit, um Ihnen, meine verehrungswürdige Eleonore, einen Beweis meiner Hochachtung und Freundſchaft gegen Sie und eines immerwährenden Andenkens an Ihr Haus zu geben. Nehmen Sie dieſe Kleinigkeit hin, und denken Sie dabei, ſie kömmt von einem Sie ſehr verehrenden Freunde. O, wenn Sie Ihnen nur Vergnügen macht, ſo ſind meine Wünſche ganz befriedigt. Es ſei eine kleine Wieder-Erweckung jener Zeit, wo ich ſo viele und ſo ſelige Stunden in Ihrem Hauſe zubrachte; vielleicht erhält es mich im Andenken bei Ihnen, bis ich einſt wiederkomme, was nun freilich ſobald nicht ſein wird. O wie wollen wir uns dann, meine liebe Freundinn, freuen; Sie werden dann einen fröhlichern Menſchen an Ihrem

Freunde finden, dem die Zeit und ſein beſſeres Schickſal die Furchen ſeines vorhergegangenen, widerwärtigen ausgeglichen hat.

Sollten Sie die B. Koch [ſpäter Gräfin Belderbuſch] ſehen, ſo bitte ich Sie, ihr zu ſagen, daß es nicht ſchön ſei von ihr, mir gar nicht einmal zu ſchreiben. Ich habe doch zwei Mal geſchrieben; an Malchus [ſpäter Finanzminiſter des Königreich Weſtfalen] ſchrieb ich drei Mal und — keine Antwort. Sagen Sie ihr, daß wenn ſie nicht ſchreiben wollte, ſie wenigſtens Malchus dazu antreiben ſollte. Zum Schluſſe meines Briefes wage ich noch eine Bitte; ſie iſt, daß ich wieder gerne ſo glücklich ſein mögte, eine von Haſen-Haaren geſtrickte Weſte von Ihrer Hand, meine liebe Freundinn, zu beſitzen. Verzeihen Sie die unbeſcheidene Bitte Ihrem Freunde. Sie entſteht aus großer Vorliebe für Alles, was von Ihren Händen iſt, und heimlich kann ich Ihnen wohl ſagen, eine kleine Eitelkeit liegt dabei mit zum Grunde, nämlich: um ſagen zu können, daß ich etwas von einem der beſten, verehrungswürdigſten Mädchen in Bonn beſitze. Ich habe zwar noch die erſte, womit Sie ſo gütig waren, mich in Bonn zu beſchenken, aber ſie iſt durch die Mode ſo unmodiſch geworden, daß ich ſie nur als etwas von Ihnen mir ſehr Theures im Kleiderſchrank aufbewahren kann. Vieles Vergnügen würden Sie mir machen, wenn Sie mich bald mit einem lieben Briefe erfreuten. Sollten Ihnen meine Briefe Vergnügen verurſachen, ſo verſpreche ich Ihnen gewiß, ſo viel mir möglich iſt, hierin willig zu ſein, ſo wie mir Alles willkommen iſt, wobei ich Ihnen zeigen kann, wie ſehr ich bin

Ihr Sie verehrender

wahrer Freund
L. v. Beethoven.

P.S. Die Variationen werden etwas ſchwer zum Spielen ſein, beſonders die Triller im Coda. Das darf Sie aber nicht abſchrecken. Es iſt ſo veranſtaltet, daß Sie nichts als den Triller zu machen brauchen, die übrigen Noten laſſen Sie aus, weil ſie in der Violinſtimme auch vorkommen. Nie würde ich ſo etwas geſetzt haben; aber ich hatte ſchon öfter bemerkt, daß hier und da einer in Wien war, welcher meiſtens, wenn ich des Abends fantaſirt hatte, des andern Tages viele von meinen Eigenheiten aufſchrieb, und ſich damit brüſtete, [z. B. Abbe Gelinek]. Weil ich nun voraus ſah, daß bald ſolche Sachen erſcheinen würden, ſo nahm ich mir vor, ihnen zuvorzukommen. Eine andere Urſache war auch dabei, die hieſigen Klaviermeiſter in Verlegenheit zu ſetzen, nämlich: Manche davon ſind meine Todfeinde, und ſo wollte ich mich auf dieſe Art an ihnen rächen, weil ich voraus wußte, daß man ihnen die Variationen hier und da vorlegen würde, wo die Herren ſich dann übel dabei produciren würden.

Beethoven.

5.

An dieſelbe. *

Aeußerſt überraſchend war mir die ſchöne Halsbinde von Ihrer Hand gearbeitet. Sie erweckte in mir Gefühle der Wehmuth, ſo angenehm mir auch die Sache ſelbſt war. Erinnerung an vorige Zeiten war ihre Wirkung, auch Beſchämung auf meiner Seite durch Ihr großmüthiges Betragen gegen mich. Wahrlich ich dachte nicht, daß Sie mich noch Ihres Andenkens würdig hielten. O hätten Sie Zeuge meiner geſtrigen Empfindungen bei dieſem Vorfall ſein können, ſo würden Sie es gewiß nicht übertrieben finden, was ich Ihnen vielleicht hier ſage, daß mich Ihr Andenken weinend und ſehr traurig machte. Ich bitte Sie, ſo wenig ich auch in Ihren Augen Glauben verdienen mag, glauben Sie mir, meine Freundinn (laſſen Sie mich Sie noch immer ſo nennen), daß ich ſehr gelitten habe und noch leide durch den Verluſt Ihrer Freundſchaft. Sie und Ihre theure Mutter werde ich nie vergeſſen. Sie waren ſo gütig gegen mich, daß mir Ihr Verluſt nicht ſobald erſetzt werden kann und wird, ich weiß, was ich verlor, und was Sie mir waren, aber — ich müßte in Scenen zurückkehren, ſollte

---

* Die Originalien dieſer beiden Briefe ſowie der an Dr. Wegeler beſitzt deſſen Sohn Hr. Medicinalrath Wegeler in Coblenz. Ich habe mich an die Veröffentlichung derſelben in den Biographiſchen Notizen über Ludwig v. Beethoven von Wegeler und Ries, Coblenz 1838 und dem Nachtrag dazu, Coblenz 1845, halten müſſen.

ich dieſe Lücke ausfüllen, die Ihnen unangenehm zu hören und mir, ſie darzuſtellen ſind.

Zu einer kleinen Wiedervergeltung für Ihr gütiges Andenken an mich, bin ich ſo frei, Ihnen hier dieſe Variationen und das Rondo mit einer Violin zu ſchicken. Ich habe ſehr viel zu thun, ſonſt würde ich Ihnen die ſchon längſt verſprochene Sonate abgeſchrieben haben. In meinem Manuſkript iſt ſie faſt nur Skizze, und es würde dem ſonſt ſo geſchickten Paraquin [Contrabaſſiſt im kurfürſtlichen Orcheſter] ſelbſt ſchwer geworden ſein, ſie abzuſchreiben. Sie können das Rondo abſchreiben laſſen und mir dann die Partitur zurückſchicken. Es iſt das Einzige, das ich Ihnen hier ſchicke, was von meinen Sachen ohngefähr für Sie brauchbar war, und da Sie jetzt ohnedies nach Kerpen [wo ein Onkel der Familie wohnte] reiſen, dachte ich, es könnten dieſe Kleinigkeiten Ihnen vielleicht einiges Vergnügen machen.

Leben Sie wohl meine Freundinn. Es iſt mir unmöglich, Sie anders zu nennen, ſo gleichgültig ich Ihnen auch ſein mag, ſo glauben Sie doch, daß ich Sie und Ihre Mutter noch ebenſo verehre, wie ſonſt. Bin ich im Stande, ſonſt etwas zu Ihrem Vergnügen beizutragen, ſo bitte ich Sie mich doch nicht vorbeizugehen; es iſt noch das einzig übrigbleibende Mittel, Ihnen meine Dankbarkeit für die genoſſene Freundſchaft zu bezeigen.

Reiſen Sie glücklich und bringen Sie Ihre theure Mutter wieder völlig geſund zurück. Denken Sie zuweilen
an Ihren
Sie noch immer verehrenden Freund
Beethoven.

6.

Lieber Schenk!*

Ich wußte nicht, daß ich ſchon heute fort würde reiſen, nach Eiſenſtadt. Gern hätte ich noch mit Ihnen geſprochen. Unterdeſſen

* Schenk ſpäter berühmt geworden als Componiſt des „Dorfbarbiers“ war eine Weile Beethovens Lehrer in der Compoſition. Das Billet fällt wohl in

rechnen Sie auf meine Dankbarkeit für die mir erzeigten Gefälligkeiten. Ich werde mich beſtreben, Ihnen Alles nach meinen Kräften gutzumachen. Ich hoffe Sie bald wiederzuſehen und das Vergnügen Ihres Umgangs genießen zu können. Leben Sie wohl und vergeſſen Sie nicht ganz

Ihren

Beethoven.

7.

An Dr. Wegeler in Wien. *

— — In was für einem abſcheulichen Bilde haſt Du mich mir ſelbſt gezeigt! O ich erkenne es, ich verdiene Deine Freundſchaft nicht, — — — es war keine abſichtliche ausgedachte Bosheit von mir, die mich ſo gegen dich handeln ließ, es war mein unverzeiblicher Leichtſinn — — — —

Doch nichts mehr, ich ſelbſt komme zu Dir und werfe mich in deine Arme und bitte um den verlornen Freund, und Du giebſt Dich mir wieder, dem reuevollen, Dich liebenden, Dich nie vergeſſenden Beethoven.

---

den Juni 1794. Es wurde zuerſt abgedruckt im „Freiſchütz" Nr. 183, kurz nach 1836, wo Schenk geſtorben war und nun ſein Verhältniß zu B. erzählt wurde.

* Herr Medicinalrath Dr. Wegeler hat mir auf meine Bitte um Mittheilung des vollſtändigen Textes erwiedert: „daß die ausgelaſſenen Stellen in dem qu. Briefe theils Lobeserhebungen ſeines Vaters, theils überſchwängliche Freundſchaftsbezeugungen ꝛc. enthalten, die irgend einen Werth ihm nicht zu haben ſcheinen; aber abgeſehen davon, ſeien für ihn die Gründe, welche ſeinen Vater beſtimmt haben, den Brief nur im Auszuge mitzutheilen, maßgebend." Ich will mit dem Herrn Beſitzer dieſer Briefe nicht rechten, möchte aber doch bemerken, daß alle Lebensäußerungen und alſo auch die Briefe eines großen Mannes der geſammten Menſchheit angehören und daß im Weſentlichen nur der gewiſſenhafte Biograph, der das Bild eines ſolchen Mannes getreu zu zeichnen ſich beſtrebt, darüber entſcheiden kann, was von jenen Aeußerungen deſſelben der Oeffentlichkeit angehört, was nicht. Jedwede Rückſicht auf perſönliche Verhältniſſe will mir dabei als kleinlich erſcheinen. — Wegelers zweiter Aufenthalt in Wien fällt in die Jahre 1794—96.

8.

An denſelben.

Wien, Mai 1797.

Grüß dich Gott, Lieber!

Ich bin Dir einen Brief ſchuldig, den ſellſt Du nächſtens haben, wie auch meine neueſten Muſikalien. Mir gehts gut, und ich kann ſagen: immer beſſer. Glaubſt Du daß es Jemanden freuen wird, ſo grüße von meiner Seite. Lebe wohl und vergiß nicht

Deinen Ludwig van Beethoven.

9.

In das Stammbuch des Lenz von Breuning.

Die Wahrheit iſt vorhanden für den Weiſen.
Die Schönheit für ein fühlend Herz:
Sie beide gehören für einander.

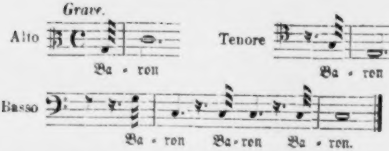
Lieber guter Breuning!

Nie werde ich die Zeit, die ich ſowohl ſchon in Bonn, als wie auch hier mit Dir zubrachte, vergeſſen. Erhalte mir Deine Freundſchaft, ſo wie du mich immer gleich finden wirſt.

Wien 1797
am 1. Oktober.

Dein wahrer Freund
L. v. Beethoven.

10. *



Mein wohlfeilſter Baron! ſagen Sie, daß der Guitarist noch heute zu mir komme, der Amenda ſoll ſtatt einer Amende, [der er zuw]eilen für ſein ſchlechtes Pauſiren verdient, mir dieſen [wohlber]ittenen Guittarist beſorgen; wenns ſeyn kann, ſo ſoll der ſogenannte [heute Abend] um 5 Uhr zu mir kommen, wo nicht, morgen [früh] 5 oder 6 Uhr, doch darf er mich nicht wecken, falls ich [noch ſchlafen] — ſollte. — adieu mon ami à bon marché, vielleicht ſehen wir uns im Schwanen.

11.

Der Muſikgraf iſt ſeit heute infam kaſſirt. Der erſte Geiger [Schuppanzigh] wird in's Elend nach Siberien transportirt.

Der Baron [vgl. Nr. 10 Anm.] hat einen ganzen Monath das Verboth nicht mehr zu fragen, nicht mehr voreilig zu ſeyn, ſich mit nichts als mit ſeinem ipse miserum ſich abzugeben. **

B.

---

* Nach dem Original auf der k. k. Hofbibliothek in Wien. Da Amenda, wie aus den nachfolgenden Briefen hervorgeht, bereits im Sommer 1800 wieder in der Heimath war, ſo ergiebt ſich daraus das Datum des Billets, das ohne Zweifel an den Baron Zmeskall von Domanowecz, jenen k. k. Hofſecretär gerichtet iſt, der ein guter Celliſt und einer der erſten Freunde Beethovens in Wien war. — Die eingeklammerten Stellen ſind abgeriſſen. — Der „Guitariſt“ war vielleicht der berühmte Giuliani, der in Wien lebte.

** Nach dem Original, auf einem großen Bogen mit Bleiſtift-Hünenzügen, das im Beſitze des Hrn. Artaria in Wien iſt. Der Muſikgraf iſt wahrſcheinlich Graf Moriz Lichnowsky, Bruder des Fürſten Carl Lichnowsky, in

12.

An den Pfarrer Amenda in Curland.*

Wie kann Amenda zweifeln, daß ich ſeiner je vergeſſen könnte — weil ich ihm nicht ſchreibe oder geſchrieben, — als wenn das Andenken der Menſchen ſich nur ſo gegen einander erhalten könnte! Tauſendmal kommt mir der *beſte der Menſchen*, den ich kennen lernte, im Sinn; ja gewiß unter den zwei Menſchen, die meine ganze Liebe beſaßen und wovon der eine noch lebt, biſt Du der Dritte — nie kann das Andenken an Dich erlöſchen — nächſtens erhältſt Du einen langen Brief über meine jetzigen Verhältniſſe und Alles was Dich intereſſiren kann.

Leb wohl lieber guter edler Freund, erhalte mir immer Deine Liebe, Deine Freundſchaft, ſo wie ich ewig bleibe

Dein treuer Beethoven.

13.

An denſelben.

Mein lieber, mein guter Amenda, mein herzlicher Freund, mit inniger Rührung, mit gemiſchtem Schmerz und Vergnügen habe ich Deinen letzten Brief erhalten und geleſen. Womit ſoll ich Deine Treue, Deine Anhänglichkeit an mich vergleichen! O das iſt recht ſchön, daß Du mir immer ſo gut geblieben, ja ich weiß Dich auch mir von Allen bewährt und herauszuheben, Du biſt kein Wiener Freund, nein Du biſt einer von denen, wie ſie mein vaterländiſcher Boden hervorzubringen pflegt; wie oft wünſche ich Dich bei mir, denn Dein Beethoven lebt ſehr unglücklich; wiſſe, daß

---

deſſen Hauſe die Muſikaufführungen waren, in denen Beethovens Werke zuerſt producirt wurden; er verfuhr ſchon damals mit den Herren ſehr didaktoriſch, wenn ſeine Sachen ſchlecht vorgetragen wurden. Daher Haydn's Ausdruck „Großmogul"!

* Dieſer wie der folgende Brief erſchienen zuerſt in den *Signalen für die muſik. Welt* 1852 Nro. 5. Das Datum der Briefe ergiebt ſich aus der Gleichheit der Thatſachen mit denen in dem folgenden Briefe an Wegeler.

mir der edelſte Theil, mein Gehör ſehr abgenommen hat, ſchon damals als Du noch bei mir warſt, fühlte ich davon Spuren, und ich verſchwieg's, nun iſt es immer ärger geworden; ob es wird wieder können geheilt werden, das ſteht noch zu erwarten, es ſoll von den Umſtänden meines Unterleibs herrühren; was nun den betrifft, ſo bin ich faſt ganz hergeſtellt, ob nun auch das Gehör beſſer werden wird, das hoffe ich zwar, aber ſchwerlich, ſolche Krankheiten ſind die unheilbarſten. Wie traurig ich nun leben muß, alles, was mir lieb und theuer iſt, meiden, und dann unter ſo elenden, egoiſtiſchen Menſchen wie . . . . etc. — Ich kann ſagen unter allen iſt mir [Fürſt Carl] Lichnowsky der erprobteſte; er hat mir ſeit vorigem Jahr 600 fl. ausgeworfen: das und der gute Abgang meiner Werke ſetzt mich in den Stand ohne Nahrungsſorgen zu leben; alles was ich jetzt ſchreibe, kann ich gleich fünfmal verkaufen und auch gut bezahlt haben. — Ich habe ziemlich viel die Zeit geſchrieben; da ich höre daß Du bei . . . . Klaviere beſtellt haſt, ſo will ich Dir manches ſchicken in dem Verſchlag ſo eines Inſtruments, wo es Dich nicht ſo viel koſtet.

Jetzt iſt zu meinem Troſt wieder ein Menſch hergekommen, mit dem ich das Vergnügen des Umgangs und der uneigennützigen Freundſchaft theilen kann, er iſt einer meiner Jugendfreunde [Stephan von Breuning]. Ich habe ihm ſchon oft von Dir geſprochen und ihm geſagt, daß, ſeit ich mein Vaterland verlaſſen, Du einer Derjenigen biſt, die mein Herz ausgewählt hat; — auch ihm kann der . . . . . [Zmeskall?] nicht gefallen, er iſt und bleibt zu ſchwach zur Freundſchaft, und ich betrachte ihn und . . . . als bloße Inſtrumente, worauf ich, wenn's mir gefällt, ſpiele: aber nie können ſie edle Zeugen meiner innern und äußern Thätigkeit, eben ſo wenig als wahre Theilnehmer von mir werden; ich tarire ſie nur nach dem, was ſie mir leiſten. O wie glücklich wäre ich jetzt, wenn ich mein vollkommenes Gehör hätte, dann eilte ich zu Dir, aber ſo von allem muß ich zurückbleiben, meine ſchönſten Jahre werden dahinfliegen, ohne alles das zu wirken, was mich mein Talent und meine Kraft geheißen hätten. — Traurige Reſignation, zu der ich meine Zuflucht nehmen muß; ich habe mir freilich vorgenommen, mich über alles das hinauszuſetzen; aber wie wird es möglich ſein? Ja Amenda, wenn nach einem halben Jahre mein Uebel unheilbar wird, dann mache ich Anſpruch auf Dich, dann mußt Du alles verlaſſen und zu mir kommen; ich reiſe dann (bei meinem Spiel und Compoſition macht mir mein Uebel noch am wenigſten, nur am meiſten im Umgang) und Du mußt mein Begleiter ſein, ich bin überzeugt mein Glück wird nicht fehlen; womit könnte ich mich jetzt nicht meſſen! Ich habe ſeit der Zeit Du fort biſt, alles geſchrieben bis auf Opern und Kirchenſachen. Ja Du ſchlägſt mir's nicht ab, Du hilfſt Deinem Freund ſeine Sorgen, ſein Uebel tragen. Auch mein Klavierſpielen habe ich ſehr vervollkommnet, und ich hoffe dieſe Reiſe ſoll auch Dein Glück vielleicht noch machen, Du bleibſt hernach ewig bei mir. — Ich habe alle Deine Briefe richtig erhalten; ſo wenig ich Dir auch antwortete, ſo warſt Du doch immer mir gegenwärtig und mein Herz ſchlägt ſo zärtlich wie immer für Dich. — Die Sache meines Gehörs bitte ich Dich als ein großes Geheimniß aufzubewahren und Niemand, wer es auch ſei, anzuvertrauen. — Schreibe mir recht oft, Deine Briefe, wenn ſie auch noch ſo kurz ſind, tröſten mich, thun mir wohl und ich erwarte bald wieder von Dir, mein Lieber, einen Brief. — Dein Quartett [in F. Op. 18 Nr. 1] gieb ja nicht weiter, weil ich es ſehr umgeändert habe, indem ich erſt jetzt recht Quartetten zu ſchreiben weiß, was Du ſchon ſehen wirſt, wenn Du ſie erhalten wirſt. — Jetzt leb wohl! lieber Guter; glaubſt Du vielleicht, daß ich Dir hier etwas Angenehmes erzeigen kann, ſo verſteht ſich's von ſelbſt, daß Du zuerſt Nachricht davon giebſt

Deinem treuen Dich wahrhaft liebenden
L. v. Beethoven.

14.

Wien den 29. Juni 1800.

Mein guter, lieber Wegeler!

Wie ſehr danke ich Dir für Dein Andenken an mich; ich habe es ſo wenig verdient und um Dich zu verdienen geſucht, und doch biſt Du ſo ſehr gut, und läßt Dich durch nichts, ſelbſt durch meine unverzeihliche Nachläſſigkeit nicht abhalten, bleibſt immer der treue gute biedere Freund. — Daß ich Dich und überhaupt euch, die ihr mir einſt alle ſo lieb und theuer waret, vergeſſen könnte, nein das glaubt nicht; es giebt Augenblicke, wo ich mich ſelbſt nach euch ſehne, ja bei euch einige Zeit zu verweilen wünſche. — Mein Vaterland, die ſchöne Gegend, in der ich das Licht der Welt erblickte, iſt mir noch immer ſo ſchön und deutlich vor Augen, als da ich euch verließ; kurz ich werde dieſe Zeit als eine der glücklichſten Begebenheiten meines Lebens betrachten, wo ich euch wiederſehen und unſern Vater Rhein begrüßen kann. Wann dies ſein wird, kann ich Dir noch nicht beſtimmen. — So viel will ich euch ſagen, daß ihr mich nur recht groß wiederſehen werdet; nicht als Künſtler ſollt ihr mich größer, ſondern auch als Menſch ſollt ihr mich beſſer, vollkommener finden, und iſt dann der Wohlſtand etwas beſſer in unſerem Vaterlande, dann ſoll meine Kunſt ſich nur zum Beſten der Armen zeigen. O glückſeliger Augenblick, wie glücklich halte ich mich, daß ich dich herbeiſchaffen, dich ſelbſt ſchaffen kann! —

Von meiner Lage willſt Du was wiſſen; nun, ſie wäre eben ſo ſchlecht nicht. Seit vorigem Jahr hat mir Lichnowsky, der, ſo unglaublich es Dir auch iſt, wenn ich Dir es ſage, immer mein wärmſter Freund war und geblieben iſt, (kleine Mißhelligkeiten gab es ja auch unter uns, und haben eben dieſe unſere Freundſchaft nicht befeſtigt?) eine ſichere Summe von 600 Gulden ausgeworfen, die ich, ſo lange ich keine für mich paſſende Anſtellung finde, ziehen kann; meine Compoſitionen tragen mir viel ein, und ich kann ſagen, daß ich mehr Beſtellungen habe, als faſt möglich iſt, daß ich befriedigen kann. Auch habe ich auf jede Sache 6, 7 Verleger und noch mehr, wenn ich mir's angelegen ſein laſſen will: man accordirt nicht mehr mit mir, ich fordere und man zahlt. Du ſiehſt, daß es eine hübſche Sache iſt, z. B. ich ſehe einen Freund in Noth, und mein Beutel erlaubet eben nicht ihm gleich zu helfen, ſo darf ich mich nur hinſetzen und in kurzer Zeit iſt ihm geholfen. Auch bin ich ökonomiſcher, als ſonſt; ſollte ich immer hier bleiben, ſo bringe ich's auch ſicher dahin, daß ich jährlich immer einen Tag zur Akademie erhalte, deren ich einige gegeben. Nur hat der neidiſche Dämon, meine ſchlimme Geſundheit, mir einen Stein ins Brett geworfen, nämlich mein Gehör iſt ſeit drei Jahren immer ſchwächer geworden und zu dieſem Gebrechen ſoll mein Unterleib, der ſchon damals, wie Du weißt, elend war, hier aber ſich verſchlimmert hat, indem ich beſtändig mit einem Durchfall behaftet war und mit einer dadurch außerordentlichen Schwäche, die erſte Veranlaſſung gegeben haben. Frank [Director des allgemeinen Krankenhauſes] wollte meinem Leibe den Ton wieder geben durch ſtärkende Medizinen, und meinem Gehör durch Mandelöl, aber prosit! daraus ward nichts, mein Gehör ward immer ſchlechter und mein Unterleib blieb immer in ſeiner vorigen Verfaſſung; das dauerte bis voriges Jahr im Herbſt, wo ich manchmal in Verzweiflung war. Da rieth mir ein medizinischer Aſinus das kalte Bad für meinen Zuſtand, ein Geſcheidterer das gewöhnliche lauwarme Donaubad; das that Wunder; mein Bauch ward beſſer, mein Gehör blieb oder ward noch ſchlechter. Dieſen Winter ging's mir wirklich elend; da hatte ich wirklich ſchreckliche Koliken und ich ſank wieder ganz in meinen vorigen Zuſtand zurück, und ſo blieb's bis vor ungefähr vier Wochen, wo ich zu Vering [Feldſtabsarzt] ging, indem ich dachte, daß dieſer Zuſtand zugleich auch einen Wundarzt erfordere, und ohnedem hatte ich immer Vertrauen zu ihm. Ihm gelang es nun faſt gänzlich dieſen heftigen Durchfall zu hemmen; er verordnete mir das laue Donaubad, wo ich jedes Mal noch ein Fläſchchen ſtärkender Sachen hineingießen mußte, gab mir gar keine Medizin, bis vor ungefähr vier Tagen Pillen für den Magen und einen Thee fürs Ohr, und darauf kann ich ſagen befinde ich mich ſtärker und beſſer; nur meine Ohren die ſauſen und brauſen Tag und Nacht fort. Ich kann ſagen ich bringe mein Leben elend zu; ſeit zwei Jahren faſt meide ich alle Geſellſchaften, weil's mir nicht möglich iſt den Leuten zu ſagen: ich bin taub. Hätte ich irgend ein anderes Fach, ſo ging's noch eher, aber in meinem Fache iſt das ein ſchrecklicher Zuſtand; dabei meine Feinde, deren Zahl nicht geringe iſt, was würden dieſe hiezu ſagen! —

Um Dir einen Begriff von dieſer wunderbaren Taubheit zu geben, ſo ſage ich Dir, daß ich mich im Theater ganz dicht am Orcheſter anlehnen muß, um den Schauſpieler zu verſtehen. Die hohen Töne von Inſtrumenten, Singſtimmen, wenn ich etwas weit weg bin, höre ich nicht; im Sprechen iſt es zu verwundern, daß es Leute giebt, die es niemals merkten; da ich meiſtens Zerſtreuungen hatte, ſo hält man es dafür. Manchmal auch hör ich den Redenden, der leiſe ſpricht, kaum, ja die Töne wohl, aber die Worte nicht; und doch ſobald Jemand ſchreit iſt es mir unausſtehlich. Was es nun werden wird, das weiß der liebe Himmel. Vering ſagt, daß es gewiß beſſer werden wird, wenn auch nicht ganz. Ich habe ſchon oft — mein Daſein verflucht; Plutarch hat mich zu der Reſignation geführt. Ich will, wenn's anders möglich iſt, meinem Schickſale trotzen, obſchon es Augenblicke meines Lebens geben wird, wo ich das unglücklichſte Geſchöpf Gottes ſein werde. Ich bitte Dich, von dieſem meinem Zuſtande niemanden, auch nicht einmal der Lorchen [Vgl. Nr. 4 und 5] etwas zu ſagen, nur als Geheimniß vertrau ich Dir's an; lieb wäre mir's, wenn Du einmal mit Vering darüber briefwechſelteſt. Sollte mein Zuſtand fortdauern, ſo komme ich künftiges Frühjahr zu Dir; Du mietheſt mir irgend in einer ſchönen Gegend ein Haus auf dem Lande, und dann will ich ein halbes Jahr ein Bauer werden. Vielleicht wird's dadurch geändert. Reſignation! welches elende Zufluchtsmittel, und mir bleibt es doch das einzig übrige!

Du verzeihſt mir doch, daß ich Dir in Deiner ohnedies trüben Lage noch auch dieſe freundſchaftliche Sorge aufbinde. Steffen Breuning iſt nun hier und wir ſind faſt täglich zuſammen; es thut mir ſo wohl die alten Gefühle wieder hervorzurufen. Er iſt wirklich ein guter herrlicher Junge geworden, der was weiß, und das Herz, wie wir alle mehr oder weniger auf dem rechten Fleck hat. [Vgl. S. 15.]

Ich habe eine ſehr ſchöne Wohnung jetzt, welche auf die Baſtey geht und für meine Geſundheit einen doppelten Werth hat [bei Bar[illegible]asqualati]. Ich glaube wohl, daß ich es werde möglich machen [illegible]onnen, daß Breuning zu mir komme. Deinen Antiochum [ein Bild] ſollſt Du haben, und auch noch recht viele Muſikalien von mir, wenn Du anders nicht glaubſt, daß es Dich zu viel koſtet. Aufrichtig, deine Kunſtliebe freut mich doch noch ſehr. Schreibe mir nur, wie es zu machen iſt, ſo will ich Dir alle meine Werke ſchicken, das nun freilich eine hübſche Zahl iſt, und die ſich täglich vermehrt. — Statt des Portraites meines Großvaters, welches ich Dich bitte, mir ſobald als möglich mit dem Poſtwagen zu ſchicken, ſchicke ich Dir das ſeines Enkels, Deines Dir immer guten und herzlichen Beethoven, welches hier bei Artaria, die mich darum oft erſuchten, ſo wie viele andere, auch Kunſthandlungen, herauskommt. Stoffeln [Chriſtoph von Breuning] will ich nächſtens ſchreiben und ihm ein wenig den Text leſen über ſeine ſtörrige Laune. — Ich will ihm die alte Freundſchaft recht ins Ohr ſchreien, er ſoll mir heilig verſprechen, euch in euren ohnedies trüben Umſtänden nicht noch mehr zu kränken. Auch der guten Lorchen will ich ſchreiben. Nie habe ich einen unter euch lieben Guten vergeſſen, wenn ich auch gar nichts von mir hören ließ: aber Schreiben, das weißt Du, war nie meine Sache; auch die beſten Freunde haben jahrelang keine Briefe von mir erhalten. Ich lebe nur in meinen Noten, und iſt das eine kaum da, ſo iſt das andere ſchon angefangen. So wie ich jetzt ſchreibe, mache ich oft drei, vier Sachen zugleich. — Schreibe mir jetzt öfter; ich will ſchon Sorge tragen, daß ich Zeit finde, Dir zuweilen zu ſchreiben. Grüße mir alle, auch die gute Frau Hofräthin [von Breuning] und ſag ihr, daß ich noch zuweilen einen „raptus han.“ — Was K. angeht, ſo wundere ich mich gar nicht über deren Veränderung. Das Glück iſt kugelrund und fällt daher natürlich nicht immer auf das Edelſte, das Beſte. — Wegen Ries, [Hofmuſikus in Bonn] den mir herzlich grüße, ein Wort; was ſeinen Sohn [Ferdinand] anbelangt, will ich Dir näher ſchreiben, obſchon ich glaube, daß, um ſein Glück zu machen, Paris beſſer als Wien ſei; Wien iſt überſchüttet mit Leuten, und ſelbſt dem beſten Verdienſt fällt es dadurch hart, ſich zu halten. Bis den Herbſt oder bis zum Winter werde ich ſehen, was ich für ihn thun kann, weil dann alles wieder in die Stadt eilt. — Leb wohl guter, treuer Wegeler! Sei verſichert von der Liebe und Freundſchaft

Deines

Beethoven.

15.

An die Gräfin Giulietta Guicciardi.*

Am 6. Juli Morgends.

Mein Engel, mein alles, mein Ich — nur einige Worte heute, und zwar mit Bleiſtift (mit Deinem) — erſt bis morgen iſt meine Wohnung ſicher beſtimmt, welcher nichtswürdiger Zeitverderb in d. g. — warum dieſer tiefe Gram, wo die Nothwendigkeit ſpricht — kann unſere Liebe anders beſtehn, als durch Aufopferungen, durch nicht alles verlangen, kannſt Du es ändern, daß Du nicht ganz mein, ich nicht ganz Dein bin — Ach Gott blick in die ſchöne Natur und beruhige Dein Gemüth über das müſſende — die Liebe fordert alles und ganz mit Recht, ſo iſt es mir mit Dir, Dir mit mir — nur vergißt Du ſo leicht, daß ich für mich und für Dich leben muß — wären wir ganz vereinigt, Du würdeſt dieſes ſchmerzliche eben ſo wenig als ich empfinden. — Meine Reiſe war ſchrecklich — ich kam erſt Morgens 4 Uhr geſtern hier an, da es an Pferde mangelte, wählte die Poſt eine andere Reiſeroute, aber welch ſchrecklicher Weg, auf der letzten Station warnte man mich bei Nacht zu fahren, — machte mich einen Wald fürchten, aber das reizte mich nur und ich hatte Unrecht, der Wagen mußte bei dem ſchrecklichen Wege brechen, grundloß, bloßer Landweg, ohne ſolche Poſtillione, wie ich hatte, wäre ich liegen geblieben unterwegs — Eſterhazy hatte auf dem andern gewöhnlichen Wege hiehin daſſelbe Schickſaal mit 8 Pferden, was ich mit 4 — jedoch hatte ich zum Theil wieder Vergnügen, wie immer wenn ich was glücklich überſtehe. — Nun geſchwind zum innern vom äußeren. Wir werden unß wohl bald ſehen, auch heute kann ich Dir meine Bemerkungen nicht mittheilen, welche ich während dieſer einigen Tage über mein Leben machte — wären unſere Herzen immer dicht an einander, ich machte wohl keine d. g. Die Bruſt iſt voll Dir viel zu ſagen — ach — es gibt Momente, wo ich finde, daß die Sprache noch gar nichts iſt — erheitere Dich — bleibe mein treuer, einziger Schatz, mein alles, wie ich Dir; das Uebrige müſſen die Götter ſchicken, was für uns ſein muß und ſein ſoll. —

---

* Dieſe Briefe an die „unſterbliche Geliebte“, der die Cismollſonate gewidmet iſt, erſcheinen hier zum erſten Male in einer diplomatiſch genauen Wiedergabe nach dem in Schindlers Beethoven Nachlaß (Gr. M. Nr. 6) befindlichen, mit Bleiſtift auf feines Poſtpapier geſchriebenen Original. Ueber das Datum derſelben iſt viel geſtritten worden. Zunächſt ſteht und zwar nach dem Kirchenbuche, das Alex. Thayer in Wien eingeſehen hat, feſt daß Giulietta bereits im Jahre 1801 den Grafen Gallenberg geheirathet hat. Sodann fällt der 6. Juli auf einen Montag im Jahre 1800. Welche andere Gründe mich beſtimmen, dieſes letztere Jahr als Datum des Briefes feſtzuhalten, werde ich im 2. Bande der Biographie auseinander zu ſetzen haben. Zu bemerken iſt noch, daß Beethoven ſich damals in einem ungariſchen Bade befand. Ob das K. im zweiten Briefe Komorn iſt, weiß ich nicht.

Dein treuer

Ludwig. —

Abends Montags am 6ten Juli.

Du leideſt Du mein theuerſtes Weſen — eben jetzt nehme ich wahr, daß die Briefe in aller Frühe aufgegeben werden müſſen. Montags — Donnerstags — die einzigen Tage wo die Poſt von hier nach K. geht — Du leideſt — Ach, wo ich bin, biſt auch Du mit mir, mit mir und Dir werde ich machen, daß ich mit Dir leben kann, welches Leben!!!! ſo!!!! ohne Dich — verfolgt von der Güte der Menſchen hier und da, die ich meine — eben ſo wenig verdienen zu wollen, als ſie zu verdienen — Demuth des Menſchen gegen den Menſchen — ſie ſchmerzt mich — und wenn ich mich im Zuſammenhang des Univerſums betrachte, was bin ich und was iſt der — den man den Größten nennt — und doch — iſt wieder hierin das Göttliche des Menſchen — ich weine wenn ich denke daß Du erſt wahrſcheinlich Sonnabends die erſte Nachricht von mir erhältſt — wie Du mich auch liebſt — ſtärker liebe ich Dich doch — doch nie verberge Dich vor mir — gute Nacht — als Badender muß ich ſchlafen gehen [hier ſind drei bis vier Worte von Beethoven ſelbſt völlig unleſerlich gemacht]. Ach Gott — ſo nah! ſo weit! iſt es nicht ein wahres Himmelsgebäude unſere Liebe — aber auch ſo feſt, wie die Veſte des Himmels. —

Guten Morgen am 7. Juli —

ſchon im Bette drängen ſich die Ideen zu Dir meine unſterbliche Geliebte, hier und da, freudig, dann wieder traurig, vom Schickſaale abwartend ob es unß erhört — leben kann ich entweder nur ganz mit Dir oder gar nicht, ja ich habe beſchloſſen in der Ferne ſo lange herum zu irren [Vgl. S. 16], bis ich in Deine Arme fliegen kann, und mich ganz heimathlich bei Dir nennen kann, meine Seele von Dir umgeben ins Reich der Geiſter ſchicken kann — ja leider muß es ſeyn — Du wirſt Dich faſſen, um ſo mehr da Du meine Treue gegen Dich kennſt, nie eine andre kann mein Herz beſitzen nie — nie — o Gott warum ſich entfernen müſſen, was man ſo liebt, und doch iſt mein Leben in W. ſo wie jetzt ein kümmerliches Leben — Deine Liebe machte mich zum glücklichſten und zum unglücklichſten zugleich — in meinen Jahren jetzt bedürfte ich einiger Einförmigkeit Gleichheit des Lebens — kann dieſe bei unſerm Verhältniſſe beſtehn? — Engel, eben erfahre ich, daß die Poſt alle Tage abgeht — und ich muß daher ſchließen damit Du den B. gleich erhältſt — ſei ruhig, nur durch ruhiges Beſchauen unſers Daſeins können wir unſern Zweck zuſammen zu leben erreichen — ſei ruhig — liebe mich — heute — geſtern — welche Sehnſucht mit Thränen nach Dir — Dir — Dir — mein Leben — mein alles — leb wohl — o liebe mich fort — verkenne nie das treueſte Herz

Deines geliebten

L.

ewig Dein
ewig mein
ewig unß.

16.

An Matthiſon.*

Verehrungswürdigſter!

Sie erhalten hier eine Compoſition von mir, welche bereits ſchon einige Jahre im Stich heraus iſt und von welcher Sie vielleicht zu meiner Schande noch gar nichts wiſſen. Mich entſchuldigen und ſagen, warum ich Ihnen etwas widmete, was ſo warm von meinem Herzen kam und Ihnen gar nichts davon bekannt machte, das kann ich nicht, vielleicht dadurch, daß ich anfänglich Ihren Aufenthalt nicht wußte, zum Theil auch wieder meine Schüchternheit, daß ich glaubte, mich übereilt zu haben, Ihnen etwas gewidmet zu haben, wovon ich nicht wußte ob es Ihren Beifall hätte. Zwar auch jetzt ſchicke ich Ihnen die Adelaide mit Aengſtlichkeit. Sie wiſſen ſelbſt, was einige Jahre bei einem Künſtler, der immer weiter geht, für eine Veränderung hervorbringen; je größere Fortſchritte in der Kunſt man macht, deſto weniger befriedigen einen ſeine ältern Werke. Mein heißeſter Wunſch iſt befriedigt, wenn Ihnen die muſikaliſche Compoſition Ihrer himmliſchen Adelaide nicht ganz mißfällt und wenn Sie dadurch bewogen werden, bald wieder ein ähnliches Gedicht zu ſchaffen, und fänden Sie meine Bitte nicht unbeſcheiden, es mir ſogleich zu ſchicken, und ich will dann alle meine Kräfte aufbieten, Ihrer ſchönen Poeſie nahe zu kommen. — Die Dedication betrachten Sie theils als ein Zeichen des Vergnügens, welches mir die Compoſition Ihrer A. gewährte, theils als ein Zeichen meiner Dankbarkeit und Hochachtung für das ſelige Vergnügen was mir Ihre Poeſie überhaupt immer machte und noch machen wird.

---

* Nach dem Facſimile in Schindlers Beeth. Nachl. (Gr. M. Nr. 26).

Wien 1800 am 4ten Auguſt.

Erinnern Sie ſich bei Durchſpielung der A. zuweilen
Ihres Sie wahrhaft verehrenden

Beethoven.

17.

An Frau Frank in Wien.*

Ich glaube Sie meine Beſte erinnern zu müßen, daß bei der zweiten Ankündigung unſerer Akademie Sie wieder nicht Ihren

---

* Das Original dieſes Briefes beſitzt Hr. Krankenhausdirector Regierungsrath Dr. Helm in Wien, Gemal der Ziehtochter der Adreſſatin, die an den Director Frank (vgl. S. 18) verheirathet und ihrer Zeit als Geſangsdilettantin bekannt war. Vgl. Reichardts Vertraute Briefe I, 448. 466. — Das Datum des Briefes muß Sept. oder Oct. 1800 ſein, da nach A. M. Z. III, 48 Punto damals in Wien Concerte gab. Die Sonate Op. 17 erſchien 1801 bei Hofmeiſter und Kühnel in Leipzig.

Mann vergeßen laſſen ſollen, daß diejenigen, die dieſe A. durch ihre Talente unterſtützen, dem Publiko ebenfalls bekannt gemacht werden — ſo iſt es Sitte, ich ſehe auch nicht ein, wenn dieſes nicht geſchieht, was denn das Auditorium zahlreicher machen ſoll, welches doch der Hauptzweck dieſer A. ſein ſoll; — *Punto* [der berühmte Horniſt, für den Beethoven die Sonate Op. 17 ſchrieb] iſt nicht wenig aufgebracht darüber, und er hat auch Recht, und es war mein Vorſatz, noch ehe ich ihn geſehen, Sie daran zu erinnern, indem ich mir es nicht anders als durch eine große Eile oder große Vergeßlichkeit erklären kann, daß es nicht geſchehen iſt. Sorgen Sie alſo jetzt meine Beſte dafür, indem wenn es nicht geſchehen wird, Sie ſich *ſichern Verdrießlichkeiten* ausſetzen werden. — Nachdem ich mich einmal durch andere und durch mich beſtimmt überzeugt habe, daß ich in dieſer A. nicht unnütz bin, ſo weiß ich, daß nicht ſowohl ich, als auch Punto, Simoni [Tenoriſt], Galvani eben das nemliche fordern werden, daß das Publikum auch mit unſerm Eifer für das wohlthätige Gute dieſer A. bekannt gemacht werde, ſonſt müſſen wir alle ſchließen, daß wir unnütz ſind —

ganz Ihr

L. v. Beethoven.

18.

Wien am 16. November 1800. *

Mein guter Wegeler! ich danke Dir für den neuen Beweis Deiner Sorgfalt um mich, um ſo mehr, da ich es ſo wenig um Dich verdiene. — Du willſt wiſſen, wie es mir geht, was ich brauche; ſo ungern ich mich von dem Gegenſtand überhaupt unterhalte, ſo thue ich es doch noch am liebſten mit Dir.

Vering läßt mich nun ſchon ſeit einigen Monaten immer

---

* Wegelers *Biographiſche Notizen* geben zwar ausdrücklich das Jahr 1801 als Datum des Briefes an; es iſt mir aber aus vielen thatſächlichen Gründen, deren Auseinanderſetzung ſpäter erfolgen wird, völlig unglaublich, daß der Brief anders als im Jahr 1800 geſchrieben iſt.

Veſicatorien auf beide Arme legen, welche aus einer gewiſſen Rinde, wie Du wiſſen wirſt, beſtehen. — Das iſt nun eine höchſt unangenehme Cur, indem ich immer ein Paar Tage des freien Gebrauchs (ehe die Rinde genug gezogen hat,) meiner Arme beraubt bin, ohne der Schmerzen zu gedenken; es iſt nun wahr, ich kann es nicht leugnen, das Sauſen und Brauſen iſt etwas ſchwächer, als ſonſt, beſonders am linken Ohre, mit welchem eigentlich meine Gehörkrankheit angefangen hat, aber mein Gehör iſt gewiß um nichts noch gebeſſert; ich wage es nicht zu beſtimmen, ob es nicht eher ſchlechter geworden. — Mit meinem Unterleibe geht's beſſer; beſonders wenn ich einige Tage das lauwarme Bad gebrauche, befinde ich mich 8 auch 10 Tage ziemlich wohl; ſehr ſelten einmal etwas Stärkendes für den Magen; mit den Kräutern auf den Bauch fange ich jetzt auch nach Deinem Rathe an. — Von Sturzbädern will Vering nichts wiſſen; überhaupt aber bin ich mit ihm ſehr unzufrieden; er hat gar zu wenig Sorge und Nachſicht für ſo eine Krankheit; käme ich nicht einmal zu ihm, und das geſchieht auch mit viel Mühe, ſo würde ich ihn nie ſehen. — Was hältſt Du von Schmidt [Feldſtabsarzt]? Ich wechſele zwar nicht gern, doch ſcheint mir, Vering iſt zu ſehr Praktiker, als daß er ſich viel neue Ideen durchs Leſen verſchaffte. — Schmidt ſcheint mir hierin ein ganz anderer Menſch zu ſein und würde vielleicht auch nicht gar ſo nachläſſig ſein. — Man ſpricht Wunder vom Galvaniſm; was ſagſt Du dazu? Ein Mediziner ſagte mir, er habe ein taubſtummes Kind ſehen ſein Gehör wieder erlangen (in Berlin) und einen Mann, der ebenfalls ſieben Jahre taub geweſen und ſein Gehör wieder erlangt habe. — Ich höre eben, Dein Schmidt macht hierin Verſuche. —

Etwas angenehmer lebe ich jetzt wieder, indem ich mich mehr unter Menſchen gemacht. Du kannſt es kaum glauben, wie öde, wie traurig ich mein Leben ſeit 2 Jahren zugebracht; wie ein Geſpenſt iſt mir mein ſchwaches Gehör überall erſchienen, und ich floh die Menſchen, mußte Miſanthrop ſcheinen und bin's doch ſo wenig. — Dieſe Veränderung hat ein liebes, zauberiſches Mädchen [ohne Zweifel Giulietta] hervorgebracht, das mich liebt und das ich liebe; es ſind ſeit 2 Jahren wieder einige ſelige Augenblicke, und es iſt das erſte Mal, daß ich fühle, daß Heirathen glücklich machen könnte; leider iſt ſie nicht von meinem Stande, — und jetzt — könnte ich nun freilich nicht heirathen: ich muß mich nur noch wacker herumtummeln. Wäre mein Gehör nicht, ich wäre nun ſchon längſt die halbe Welt durchgereiſet und das muß ich. — Für mich giebt es kein größeres Vergnügen, als meine Kunſt zu treiben und zu zeigen. — Glaub nicht, daß ich bei euch glücklich ſein würde. Was ſollte mich auch glücklicher machen? Selbſt eure Sorgfalt würde mir wehe thun, ich würde jeden Augenblick das Mitleiden auf euren Geſichtern leſen und würde mich nur noch unglücklicher finden. — Jene ſchönen vaterländiſchen Gegenden, was war mir in ihnen beſchieden? Nichts als die Hoffnung auf einen beſſern Zuſtand; er wäre mir nun geworden — ohne dieſes Uebel! O die Welt wollte ich umſpannen von dieſem frei! Meine Jugend, ja ich fühle es, ſie fängt erſt jetzt an; war ich nicht immer ein ſiecher Menſch? Meine körperliche Kraft nimmt ſeit einiger Zeit mehr als jemals zu und ſo meine Geiſteskräfte. Jeden Tag gelange ich mehr zu dem Ziel, was ich fühle, aber nicht beſchreiben kann. Nur hierin kann Dein Beethoven leben. Nichts von Ruhe! — ich weiß von keiner andern als dem Schlaf, und wehe genug thut mir's, daß ich ihm jetzt mehr ſchenken muß, als ſonſt.* Nur halbe Befreiung von meinem Uebel, und dann — als vollendeter, reifer Mann, komme ich zu euch, erneuere die alten Freundſchaftsgefühle.

So glücklich als es mir hienieden beſchieden iſt, ſollt ihr mich ſehen, nicht unglücklich. — Nein, das könnte ich nicht ertragen, ich will dem Schickſal in den Rachen greifen; ganz niederbeugen ſoll es mich gewiß nicht. — O es iſt ſo ſchön, das Leben tauſendmal leben! — Für ein ſtilles Leben, nein, ich fühl's, ich bin nicht mehr dafür gemacht. —

Du ſchreibſt mir doch ſo bald, als möglich. — Sorget daß der Steffen [von Breuning] ſich beſtimmt ſich irgendwo im deutſchen Orden anſtellen zu laſſen. Das Leben hier iſt für ſeine

---

* „Auch vieles Schlafen iſt ſchädlich“ lautet eine von Beethoven dick angeſtrichene Stelle in der Odyſſee (XV 393), die ſich in Schindlers Beeth. Nachl. befinde.

Geſundheit mit zu viel Stravazzen verbunden. Noch obendrein führt er ein ſo iſolirtes Leben, daß ich gar nicht ſehe wie er ſo weiter kommen will. Du weißt wie das hier iſt; ich will nicht einmal ſagen, daß Geſellſchaft ſeine Abſpannung vermindern würde; man kann ihn auch nirgends hinzugehen überreden. — Ich habe einmal bei mir vor einiger Zeit Muſik gehabt; unſer Freund Steffen blieb doch aus. — Empfehle ihm doch mehr Ruhe und Gelaſſenheit, ich habe ſchon auch Alles angewendet; ohne dieſe kann er nie weder glücklich noch geſund ſein. — Schreib mir nun im nächſten Briefe ob's nichts macht, wenn's recht viel iſt, was ich Dir von meiner Muſik ſchicke; Du kannſt zwar das, was Du nicht brauchſt, verkaufen, und ſo haſt Du Dein Poſtgeld — mein Portrait auch. Alles Schöne und Verbindliche an die Lorchen — auch die Mama — auch Chriſtoph. — Du liebſt mich doch ein wenig? ſei ſowohl von dieſer (meiner Liebe), als auch von der Freundſchaft überzeugt

Deines Beethoven.

19.

An den Kapellmeiſter Hofmeiſter in Leipzig.[*]

Wien am 15. December 1800.

Geliebteſter Hr. Bruder!

Ich habe dero Anfragen ſchon mehrmalen beantworten wollen, bin aber in der Briefſtellerei erſchrecklich faul, und da ſteht's lange an bis ich einmal ſtatt Noten trockene Buchſtaben ſchreibe, nun habe ich mich endlich einmal bezwungen, dero Begehren Genüge zu leiſten. — Pro primo iſt zu wiſſen, daß es mir ſehr leid iſt, daß Sie mein geliebter Hr. Bruder in der Tonkunſt mir nicht eher etwas zu wiſſen gemacht haben, damit ich Ihnen meine Quartetten hätte zu Markt bringen können, ſo wie auch viele andere Sachen, die ich nun ſchon verhandelt. Doch wenn der Hr. Bruder eben ſo gewiſſenhaft ſind als manche andre ehrliche Stecher, die uns arme Komponiſten zu Tod ſtechen, ſo werden Sie ſchon auch wiſſen, wenn ſie herauskommen, Nutzen davon zu ziehen. — Ich will in der Kürze alſo herſetzen, was der Hr. Bruder von mir haben können: 1. ein Septett per il violino, viola, violoncello, Contra-Bass, clarinett, corno, fagotto; — tutti obligati (ich kann gar nichts unobligates ſchreiben, weil ich ſchon mit einem obligaten Accompagnement auf die Welt gekommen bin). Dieſes Septett hat ſehr gefallen. Zum häufigern Gebrauch könnte man die drei Blasinſtrumente nemlich: Fagotto, clarinetto und corno, in noch eine Violine, noch eine Viola und noch ein Violoncello überſetzen* — 2. eine große Symphonie mit vollſtändigem Orcheſter [die erſte]. — 3. ein Konzert für's Clavier [Op. 19], welches ich zwar für keins von meinen beſten ausgebe, ſo wie ein anderes [Op. 15], was bei Mollo hier herauskommen wird, (zur Nachricht an die Leipziger Rezenſenten), weil ich die beſſern noch für mich behalte, bis ich ſelbſt eine Reiſe mache, doch dürfte es Ihnen keine Schande machen es zu ſtechen. — 4. eine große Solo Sonate [Op. 22]. — Das iſt alles was ich in dieſem Augenblicke hergeben kann, ein wenig ſpäter können Sie ein Quintett für Geigeninſtrumente haben, wie auch vielleicht Quartetten, und auch andere Sachen, die ich jetzt nicht bei mir habe. — Bei Ihrer Antwort können Sie mir ſelbſt auch Preiſe feſtſetzen und da Sie weder Jud noch Italiener, und ich auch keins von beiden bin, ſo werden wir ſchon zuſammenkommen. — Geliebteſter Hr. Bruder gehaben Sie ſich wohl und ſeyn Sie verſichert von der Achtung

---

[*] Die Briefe an Hofmeiſter, welcher früher in Wien geweſen war und unter der Firma „Hofmeiſter und Kühnel Bureau de Muſique“ die Correſpondenz mit Beethoven eingeleitet hatte, erſcheinen hier nach dem erſten Abdruck, den ſie im Jahre 1837 in der Neuen Zeitſchrift für Muſik Nr. 19 und 21 erfuhren. Auf eine Anfrage bei dem jetzigen Beſitzer jener Firma hörte ich, daß die jetzigen Beſitzer der Briefe dieſelben nicht aus der Hand geben und daß auch kein Schreiber zu finden ſei, der dieſelben richtig entziffern und richtig copiren könne. — Uebrigens hat mir hier das Exemplar der Zeitung vorgelegen, in der Schindler die Lücken ergänzt hat. Es befindet ſich in deſſen Beethoven-Nachlaß IV, 11. Ueber Hofmeiſter vgl. auch „Mozarts Briefe“ (Salzburg 1865) S. 432. 460. 461.

Ihres Bruders

L. v. Beethoven.

---

* Dieſer letzte Satz ſteht in dem mir vorliegenden Blatte nicht, aber wohl in dem Abdruck bei Marx (Biogr. I, 24 Anm.), dem das Original vorgelegen zu haben ſcheint.

20.

An denſelben.

Wien am 15. (oder ſo was dergleichen) Jenner 1801.

Mit vielem Vergnügen mein geliebteſter Herr Bruder und Freund habe ich Ihren Brief geleſen. Ich danke Ihnen recht herzlich für die gute Meinung die Sie für mich und meine Werke gefaßt haben und wünſche es mir oft verdienen zu können; auch dem Herrn K. [Kühnel] bitte ich meinen pflichtſchuldigen Dank für ſeine gegen mich geäußerte Höflichkeit und Freundſchaft abzuſtatten. — Ihre Unternehmungen freuen mich ebenfalls und ich wünſche daß wenn die Werke der Kunſt Gewinn ſchaffen können, dieſer doch viel lieber echten wahren Künſtlern als bloßen Krämern zu Theil werde.

Daß Sie Sebaſtian Bach's Werke herausgeben wollen iſt etwas was meinem Herzen, das ganz für die hohe große Kunſt dieſes Urvaters der Harmonie ſchlägt, recht wohl thut und ich bald in vollem Laufe zu ſehen wünſche; ich hoffe von hier aus, ſobald wir den goldenen Frieden verkündigt werden hören, ſelbſt manches dazu beizutragen ſobald Sie darauf Pränumeration nehmen.[*]

Was nun unſere eigentlichen Geſchäfte anbelangt, weil Sie es nun ſo wollen, ſo ſei Ihnen hiemit gedient. Für jetzt trage ich Ihnen folgende Sachen an: Septett (wovon ich Ihnen ſchon geſchrieben) 20 Duc., Symphonie 20 Duc., Concert 10 Duc., große Soloſonate Allegro, Adagio, Minuetto, Rondo 20 Duc. Dieſe Sonate [Op. 22] hat ſich gewaſchen geliebteſter Herr Bruder!

Nun zur Erläuterung: Sie werden ſich vielleicht wundern daß ich hier keinen Unterſchied zwiſchen Sonate, Septett, Symphonie mache, weil ich finde daß ein Septett oder Symphonie nicht ſo viel Abgang findet als eine Sonate, deswegen thue ich das obwohl eine Symphonie unſtreitig mehr gelten ſoll. (NB. das

---

[*] In Schindlers Beethoven-Nachlaß befinden ſich, augenblicklich in meinen Händen, von jener Bachausgabe und zwar in einem dicken Band mit dem 1. Theile der Nägeliſchen Ausgabe des „Wohltemperirten Claviers“ gebunden 3 Hefte Exercices (D, G und C moll) die Toccata in D moll und zweimal 15 Inventionen.

Septett beſteht aus einem kurzen Eingangsadagio, dann Allegro, Adagio, Minuetto, Andante mit Variationen, Minuetto, wieder kurzes Eingangsadagio und dann Preſto). — Das Concert ſchlage nur zu 10 Duc. an, weil wie ſchon geſchrieben ichs nicht für eins von meinen beſten ausgebe. Ich glaube nicht daß Ihnen dieſes übertrieben ſcheint Alles zuſammengenommen, wenigſtens habe ich mich bemüht Ihnen ſo mäßig als möglich die Preiſe zu machen. — Was die Anweiſung betrifft ſo können, da Sie mir es frei ſtellen, Sie ſelbe an Geimüller oder Schüller ergeben laſſen. Die ganze Summe wäre alſo 70 Ducaten für alle 4 Werke, ich verſtehe mich auf kein anderes Geld als Wiener Ducaten, wie viel das bei Ihnen Thaler in Golde macht, das geht mich alles nichts an weil ich wirklich ein ſchlechter Negociant und Rechner bin.

Nun wäre das ſaure Geſchäft vollendet, ich nenne das ſo weil ich wünſchte daß es anders in der Welt ſein könnte. Es ſollte nur ein Magazin der Kunſt in der Welt ſein wo der Künſtler ſeine Kunſtwerke nur hinzugeben hätte um zu nehmen was er brauchte; ſo muß man noch ein halber Handelsmann dabei ſein und wie findet man ſich darein — du lieber Gott — das nenne ich noch einmal ſauer. — Was die Leipziger Ochſen * betrifft ſo laſſe man ſie doch nur reden, ſie werden gewiß niemand durch ihr Geſchwätz unſterblich machen, ſo wie ſie auch niemand die Unſterblichkeit nehmen werden dem ſie vom Apoll beſtimmt iſt.

Jetzt behüte Sie und Ihren Mitverbundenen der Himmel, ich bin ſchon einige Zeit nicht wohl und da wird es mir jetzt ſogar ein wenig ſchwer Noten zu ſchreiben, viel weniger Buchſtaben. Ich hoffe daß wir oft Gelegenheit haben werden uns zuzuſichern wie ſehr Sie meine Freunde und wie ſehr ich bin

Ihr Bruder und Freund
L. v. Beethoven.

Auf eine baldige Antwort — Adieu.

---

* So iſt die Lücke ausgefüllt von Schindler. Es iſt wohl eine Anſpielung auf die ſeit ungefähr 3 Jahren gegründete Allgemeine Muſ. Zeitung.

21.

An denſelben.

Wien am 22. April 1801.

Sie haben Urſache über mich zu klagen und das nicht wenig. Meine Entſchuldigung beſteht darin daß ich krank war und dabei noch obendrein ſehr viel zu thun hatte, ſo daß es mir kaum möglich war auch nur darauf zu denken was ich Ihnen zu ſchicken hatte, dabei iſt es vielleicht das einzige Geniemäßige was an mir iſt, daß meine Sachen ſich nicht immer in der beſten Ordnung befinden und doch niemand im Stande iſt als ich ſelbſt da zu helfen. So z. B. war zu dem Concerte in der Partitur die Clavierſtimme meiner Gewohnheit nach nicht geſchrieben und ich ſchrieb ſie erſt jetzt, daher Sie dieſelbe wegen Beſchleunigung von meiner eigenen nicht gar zu lesbaren Handſchrift erhalten.

Um ſo viel als möglich die Werke in der gehörigen Ordnung folgen zu laſſen merke ich Ihnen an daß Sie

auf die Soloſonate	. .	Op. 22
auf die Symphonie	. .	Op. 21
auf das Septett	. . .	Op. 20
auf das Concert	. . .	Op. 19

ſetzen mögen laſſen. Die Titeln werde ich Ihnen nächſtens nachſchicken.

Auf die Johann Sebaſtian Bach'ſchen Werke ſetzen Sie mich als Pränumerant an [vgl. S. 30 Anm.] ſowie auch den Fürſten Lichnowsky. Die Ueberſetzung der Mozartiſchen Sonaten in Quartetten wird Ihnen Ehre machen und auch gewiß einträglich ſein; ich wünſchte ſelbſt hier bei ſolchen Gelegenheiten mehr beitragen zu können, aber ich bin ein unordentlicher Menſch und vergeſſe bei meinem beſten Willen auch Alles, doch habe ich ſchon hier und da davon geſprochen und finde überall die beſte Neigung dazu. Es wäre recht hübſch wenn der Herr Bruder auch nebſt dem daß Sie das Septett ſo herausgeben, daſſelbe auch für Flöte z. B. als Quintett arrangirten, dadurch würde den Flötenliebhabern die mich ſchon darum angegangen, geholfen und ſie würden darin wie die

Inſecten herumſchwärmen und davon ſpeiſen. — Von mir noch etwas zu ſagen ſo habe ich ein Ballet [Prometheus] gemacht wobei aber der Balletmeiſter ſeine Sache nicht ganz zum Beſten gemacht. — Der F...... von L. hat uns auch mit einem Producte beſchenkt das den Ideen die uns die Zeitungen von ſeinem Genie gaben, nicht entſpricht; wieder ein neuer Beweis für die Zeitungen. Der F.:.... ſcheint ſich Herrn M.... [Wenzel Müller?] beim Kasperle zum Ideale gemacht zu haben, doch — ohne ſogar ihn — zu erreichen. — Das ſind die ſchönen Ausſichten unter denen wir arme Hieſigen gleich empor keimen ſollen.

Mein lieber Bruder eilen Sie nun recht die Werke zum Angeſicht der Welt zu bringen und ſchreiben Sie mir bald etwas damit ich wiſſe ob ich durch meine Verſäumniß nicht Ihr ferneres Zutrauen verloren habe.

Ihrem Aſſocie Kühnel alles Schöne und Gute. In Zukunft ſoll alles prompt und fertig gleich folgen. Und hiermit gehaben Sie ſich wohl und behalten Sie lieb

Ihren Freund und Bruder
Beethoven.

22.

An denſelben.

Wien Juni 1801.

Ein wenig verwundert bin ich wirklich über [illegible] was Sie mir durch den hieſigen Beſorger Ihrer Geſchäfte [illegible] ſagen laſſen; faſt möchte es mich verdrießen daß Sie mich eines ſo ſchlechten Streichs fähig halten. Ein anderes wäre es ich hätte meine Sache nur gewinnſüchtigen Krämern verhandelt und machte dann noch verſteckter Weiſe eine andere gute Speculation, aber Künſtler gegen Künſtler das iſt etwas ſtark mir ſo etwas zuzumuthen. Mir ſcheint das Ganze entweder völlig ausgedacht um mich zu prüfen oder bloß Vermuthung zu ſein. Auf jeden Fall diene Ihnen hiermit daß ich ehe Sie das Septett von mir erhielten, ich es dem

Herrn Salomon (um es in ſeinem Concert aufzuführen, dieſes geſchah blos aus Freundſchaft) nach London ſchickte, aber mit dem Beiſatze ja zu ſorgen daß es nicht in fremde Hände komme, weil ich geſonnen ſei es in Deutſchland ſtechen zu laſſen, worüber wenn Sie es nöthig finden Sie ſich ſelbſt bei ihm erkundigen können.

Um Ihnen aber noch einen Beweis von meiner Rechtſchaffenheit zu geben, gebe ich Ihnen hiermit meine Verſicherung daß ich das Septett das Concert die Symphonie und die Sonate Niemand in der Welt verkauft habe als Ihnen Herr Hofmeiſter und Kühnel und daß Sie es förmlich als Ihr ausſchließliches Eigenthum anſehen können wofür ich mit meiner Ehre hafte. Sie können dieſe Verſicherung auf jeden Fall brauchen wie Sie wollen.

Uebrigens glaube ich ebenſowenig daß Salomon eines ſo ſchlechten Streichs das Septett ſtechen zu laſſen fähig iſt als ich es ihm verkauft zu haben. Ich bin ſo gewiſſenhaft daß ich verſchiedenen Verlegern den Clavierauszug vom Septett um den ſie mich angeſucht haben abgeſchlagen und doch weiß ich nicht einmal ob Sie auf dieſe Art davon Gebrauch machen werden.

Hier folgen die längſt verſprochenen Titel von meinen Werken — — —

An den Titeln wird noch manches zu ändern oder zu verbeſſern ſein, das überlaſſe ich Ihnen. Nächſtens erwarte ich von Ihnen ein Schreiben und auch bald nun die Werke welche ich wünſche geſtochen zu ſehen, indem andre ſchon herausgekommen und kommen welche ſich auf dieſe Nummern beziehen. An Salomon habe ich ſchon geſchrieben, da ich aber Ihre Ausſagen bloß für Gerücht halte das Sie ein wenig zu leichtgläubig aufnahmen oder gar für Vermuthung, die ſich Ihnen vielleicht da Sie von ungefähr davon gehört haben daß ich es Salomon geſchickt, aufgedrungen hat, ſo kann ich nicht anders als mit einiger Kälte ſo leichtgläubigen Freunden mich nennen

Ihren Freund
L. v. Beethoven.

23.

Dedikation an Dr. Schmidt.*

Monsieur!

Je sens parfaitement bien, que la Celebrité de Votre nom ainsi que l'amitié dont Vous m'honorez, exigeroient de moi la dédicace d'un bien plus important ouvrage. La seule chose qui a pu me déterminer à Vous offrir celui-ci de préférence, c'est qu'il me paroît d'une exécution plus facile et par là même plus propre à contribuer à la Satisfaction dont Vous jouissez dans l'aimable Cercle de Votre Famille. — C'est surtout, lorsque les heureux talents d'une fille chérie se seront developpés davantage, que je me flatte de voir ce but atteint. Heureux si j'y ai réussi et si dans cette faible marque de ma haute estime et de ma gratitude Vous reconnoissez toute la vivacité et la cordialité de mes sentiments.

Louis van Beethoven.

24.

An ſeinen Schüler Ferdinand Ries.**

Hier, lieber Ries! nehmen Sie gleich die vier von mir corrigirten Stimmen und ſehen Sie die anderen abgeſchriebenen darnach

---

* Vgl. S. 26 und S. 39. Der vollſtändige Titel des 1804 erſchienenen Werkes lautet: Grand Trio pour le Pianoforte avec l'accompagnement de la Clarinette ou Violon et Violoncelle concertans, d'aprés le Septetto pour Violin, Alto, Clarinette, Cor, Basson, Violoncelle et Contrabasse, Op 20, composé par Louis van Beethoven arrangé par lui-même et dédié à Monsieur Jean Adam Schmidt Conseiller de sa Majesté l'Empereur et Roi, Chirurgien Major de Ses Armées, Professeur public à l'Académie de Medicine et Chirurgie fondée par feu S. M. l'Empereur Joseph II, Membre de plusieurs Sociétés savantes etc. Op. 38. Vienne au Bureau d'Arts et d'Industrie.

** Auch die Briefe an Ries ſind meiſt nach dem Text in den Biographiſchen Notizen von Wegeler und Ries abgedruckt, da mir die Originale durch. — — — — — — — — — — — — Hier der Brief an Gr. Browne; es ſteht darin, daß er Ihnen 50 # vorausgeben muß, weil Sie ſich equipiren müſſen. Das iſt eine Nothwendigkeit, die ihn nicht beleidigen kann; denn, nachdem das geſchehen, ſollen Sie künftige Woche ſchon am Montag mit ihm nach Baden gehen. Vorwürfe muß ich Ihnen denn doch machen, daß Sie ſich nicht ſchon lange an mich gewendet; bin ich nicht Ihr wahrer Freund? Warum verbergen Sie mir Ihre Noth? Keiner meiner Freunde darf darben, ſo lange ich etwas hab; ich hätte Ihnen ſchon eine kleine Summe geſchickt, wenn ich nicht auf Browne hoffte; geſchieht das nicht, ſo wenden Sie ſich gleich an Ihren Freund

Beethoven.

25.

An den Muſikalienhändler Hofmeiſter in Leipzig.

Wien am 8. April 1802.

Reit euch denn der Teufel insgeſammt meine Herren — mir vorzuſchlagen eine ſolche Sonate zu machen? — Zur Zeit des Revolutionsfiebers — nun da wäre das ſo etwas geweſen, aber jetzt da ſich alles wieder ins alte Geleis zu ſchieben ſucht, Buonaparte mit dem Pabſte das Concordat geſchloſſen — ſo eine Sonate? — Wärs noch eine Missa pro sancta Maria à tre voci oder eine Veſper ꝛc. — nun da wollt ich gleich den Pinſel in die Hand nehmen und mit großen Pfundneten ein Credo in unum hinſchreiben, — aber du lieber Gott eine ſolche Sonate zu dieſen neu angehenden chriſtlichen Zeiten — hoho! — das laßt mich aus, da wird nichts daraus.

Nun im geſchwindeſten Tempo meine Antwort. Die Dame kann eine Sonate von mir haben, auch will ich in äſthetiſcher Hinſicht im Allgemeinen ihren Plan befolgen — und ohne die

---

nicht bekannt geworden ſind. — Ries giebt ſelbſt das Jahr 1801 als Datum des Briefes an, und es wird wohl im Sommer geweſen ſein, wo Graf Browne ſich in Baden befand. — Ries' Vater hatte der Beethovenſchen Familie in Bonn nach Kräften beigeſtanden, als die Mutter geſtorben war. Vgl. oben S. 4 und S. 20.

Tonarten zu befolgen — den Preis um 5 Duc. — dafür kann ſie dieſelbe ein Jahr für ſich zu ihrem Genuß behalten, ohne daß weder ich noch ſie dieſelbe herausgeben darf. Nach dem Verlauf dieſes Jahres iſt die Sonate nur mein zu — d. h. ich kann und werde ſie herausgeben und ſie kann ſich allenfalls, wenn ſie glaubt darin eine Ehre zu finden, ſich ausbitten daß ich ihr dieſelbe widme.

Jetzt behüt euch Gott ihr Herren.

Meine Sonate [Op. 22] iſt ſchön geſtochen, doch hat's hübſch lange gedauert. Mein Septett ſchickt ein wenig geſchwinder in die Welt weil der P.... darauf harrt — und ihr wißts die Kaiſerin hats und .... gibts in der K. Stadt wie ....[*] ich ſtehe euch darin für nichts gut, — darum ſputet euch.

Herr [Mollo?] ..... hat wieder neuerdings meine Quartetten [Op. 18] ſage voller Fehler und Errata in großer und kleiner Manier herausgegeben, ſie wimmeln darin wie die Fiſche im Waſſer d. h. ins Unendliche. — Questo è un piacere per un autore — das heiß ich ſtechen, in Wahrheit meine Haut iſt ganz voller Stiche und Riſſe über dieſe ſchönen Auflagen meiner Quartetten.

Jetzt lebt wohl und gedenkt meiner wie ich Eurer. Bis in den Tod Euer treuer

L. v. Beethoven.

26.

Für meine Brüder Carl und Johann Beethoven.[**]

O ihr Menſchen, die ihr mich für feindſelig, ſtörriſch oder miſanthropiſch haltet oder erkläret, wie unrecht thut ihr mir, ihr wißt nicht die geheime Urſache von dem, was euch ſo ſcheinet!

---

[*] Bezieht ſich auf den damals in Oeſterreich ſehr florirenden Nachdruck. — Marx Beethoven 2. Aufl. I 123 datirt dieſen Brief vom 8. November.

[**] Dieſes herrliche Schriftſtück iſt mir leider ebenfalls nicht im Original zugänglich geworden, da es der Violinvirtuoſe Ernſt in London beſitzt. Ich habe mich daher an den erſten Abdruck gehalten, der davon gemacht wurde, nämlich in der Leipziger A. M. Z. XXIX 705. Oct. 1827. Dort iſt der 2. Name (Johann) in der Adreſſe nur fortgelaſſen, weil dieſer Bruder Beethovens noch lebe.

Mein Herz und mein Sinn waren von Kindheit an für das zarte Gefühl des Wohlwollens. Selbſt große Handlungen zu verrichten, dazu war ich immer aufgelegt. Aber bedenket nur, daß ſeit ſechs Jahren ein heilloſer Zuſtand mich befallen, durch unvernünftige Aerzte verſchlimmert, von Jahr zu Jahr in der Hoffnung gebeſſert zu werden betrogen, endlich zu dem Ueberblick eines dauernden Uebels (deſſen Heilung vielleicht Jahre dauern oder gar unmöglich iſt) gezwungen. Mit einem feurigen lebhaften Temperamente geboren, ſelbſt empfänglich für die Zerſtreuungen der Geſellſchaft, mußte ich früh mich abſondern, einſam mein Leben zubringen; wollte ich auch zuweilen mich einmal über alles das hinausſetzen, o wie hart wurde ich durch die verdoppelte traurige Erfahrung meines ſchlechten Gehörs dann zurückgeſtoßen, und doch war's mir noch nicht möglich, den Menſchen zu ſagen: ſprecht lauter, ſchreit, denn ich bin taub! Ach wie wäre es möglich, daß ich die Schwäche eines Sinnes angeben ſollte, der bei mir in einem vollkommenern Grade als bei Andern ſein ſollte, einen Sinn, den ich einſt in der größten Vollkommenheit beſaß, in einer Vollkommenheit, wie ihn wenige von meinem Fache gewiß haben noch gehabt haben! — O ich kann es nicht! — Drum verzeiht, wenn ihr mich da zurückweichen ſehen werdet, wo ich mich gern unter euch miſchte. Doppelt wehe thut mir mein Unglück, indem ich dabei verkannt werden muß. Für mich darf Erholung in menſchlicher Geſellſchaft, feineren Unterredungen, wechſelſeitigen Ergießungen nicht Statt haben. Ganz allein faſt und ſo viel als es die höchſte Nothwendigkeit fordert, darf ich mich in Geſellſchaft einlaſſen. Wie ein Verbannter muß ich leben. Nahe ich mich einer Geſellſchaft, ſo überfällt mich eine heiße Aengſtlichkeit, indem ich befürchte, in Gefahr geſetzt zu werden meinen Zuſtand merken zu laſſen. — So war es denn auch dieſes halbe Jahr, was ich auf dem Lande zubrachte. Von meinem vernünftigen Arzte aufgefordert, ſo viel als möglich mein Gehör zu ſchonen, kam er faſt meiner jetzigen Dispoſition entgegen, obſchon, vom Triebe zur Geſellſchaft manchmal hingeriſſen, ich mich dazu verleiten ließ. Aber welche Demüthigung, wenn Jemand neben mir ſtand, und von weitem eine Flöte hörte und ich nichts hörte, oder Jemand den Hirten ſingen hörte, und ich auch nichts hörte!

Solche Ereigniſſe brachten mich nahe an Verzweiflung, und es fehlte wenig, und ich endigte ſelbſt mein Leben. Nur ſie, die Kunſt, ſie hielt mich zurück! Ach es dünkte mir unmöglich, die Welt eher zu verlaſſen, bis ich das alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühlte.* Und ſo friſtete ich dieſes elende Leben, ſo wahrhaft elend, daß mich eine etwas ſchnelle Veränderung aus dem beſten Zuſtand in den ſchlechteſten verſetzen kann. Geduld — ſo heißt es, ſie muß ich nun zur Führerin wählen! Ich habe es. — Dauernd, hoffe ich, ſoll mein Entſchluß ſein, auszuharren, bis es den unerbittlichen Parzen gefällt, den Faden zu brechen. Vielleicht geht es beſſer, vielleicht nicht. Ich bin gefaßt. — Schon in meinem 28. Jahre** gezwungen Philoſoph zu werden. Es iſt nicht leicht, für den Künſtler ſchwerer als für irgend Jemand. — Gottheit du ſiehſt herab auf mein Inneres, du kennſt es, du weißt, daß Menſchenliebe und Neigung zum Wohlthun darin hauſen! O Menſchen, wenn ihr einſt dieſes leſet, ſo denkt, daß ihr mir unrecht gethan, und der Unglückliche, er tröſte ſich einen ſeines Gleichen zu finden, der trotz allen Hinderniſſen der Natur doch noch Alles gethan, was in ſeinem Vermögen ſtand, um in die Reihe würdiger Künſtler und Menſchen aufgenommen zu werden. — Ihr meine Brüder Carl und Johann — ſobald ich todt bin und Profeſſor Schmidt [vgl. S. 26 und 35] lebt noch, ſo bittet ihn in meinem Namen, daß er meine Krankheit beſchreibe, und dieſes hier geſchriebene Blatt füget ihr dieſer meiner Krankengeſchichte bei, damit wenigſtens ſo viel als möglich die Welt nach meinem Tode mit mir verſöhnt werde. Zugleich erkläre ich euch Beide hier für die Erben des kleinen Vermögens (wenn man es ſo nennen kann) von mir. Theilet es redlich und vertragt und helft euch einander. Was ihr mir zuwider gethan, das wißt ihr, war euch ſchon längſt verziehen. Dir Bruder Carl danke ich noch insbeſondere für deine in dieſer letztern Zeit mir bewieſene Anhänglichkeit. Mein Wunſch iſt, daß euch ein beſſeres, ſorgenloſeres Leben als mir werde. Empfehlt euren

---

* Vgl. die Erzählung von Ries bei Wegeler S. 98. — In dieſem Sommer war viel von der Eroica geſchrieben, die freilich erſt Auguſt 1804 vollendet wurde.

** Beethoven wußte ſein Geburtsjahr damals nicht. Vgl. unten den Brief vom 2. Mai 1810. Er ſtand ſchon tief im 33. Lebensjahr.

Kindern Tugend; ſie nur allein kann glücklich machen, nicht Geld. Ich ſpreche aus Erfahrung. Sie war es, die mich ſelbſt im Elende gehoben; ihr danke ich nebſt meiner Kunſt, daß ich durch keinen Selbſtmord mein Leben endigte. — Lebt wohl und liebet euch! — Allen Freunden danke ich, beſonders Fürſt Lichnowsky und Profeſſor Schmidt. — Die Inſtrumente von Fürſt L.[*] wünſche ich, daß ſie doch mögen aufbewahrt werden bei einem von euch; doch entſtehe deswegen kein Streit unter euch. Sobald ſie euch aber zu etwas Nützlicherem dienen können, ſo verkauft ſie nur. Wie froh bin ich, wenn ich auch noch im Grabe euch nützen kann.

So war's geſchehen: — Mit Freuden eile ich dem Tode entgegen. Kommt er früher, als ich Gelegenheit gehabt habe, noch alle meine Kunſtfähigkeiten zu entfalten, ſo wird er mir, trotz meinem harten Schickſale doch noch zu früh kommen, und ich würde ihn wohl ſpäter wünſchen; doch auch dann bin ich zufrieden, befreit er mich nicht von einem endloſen leidenden Zuſtande. — Komm wann du willſt, ich gehe dir muthig entgegen. Lebt wohl und vergeßt mich nicht ganz im Tode, ich habe es um euch verdient, indem ich in meinem Leben oft an euch gedacht, euch glücklich zu machen; ſeid es!

Heiligenſtadt am 6. October 1802.

Ludwig van Beethoven.

[Außen.] Heiligenſtadt am 10. October 1802.

So nehme ich denn Abſchied von Dir — und zwar traurig. — Ja die geliebte Hoffnung, die ich mit hieher nahm, wenigſtens bis zu einem gewiſſen Punkte geheilet zu ſeyn, ſie muß mich nun gänzlich verlaſſen. Wie die Blätter des Herbſtes herabfallen, gewelkt ſind, ſo iſt auch ſie für mich dürre geworden. Faſt wie ich hieher kam, gehe ich fort; ſelbſt der hohe Muth, der mich oft in den ſchönen Sommertagen beſeelte, er iſt verſchwunden. O Vorſehung, laß einmal einen reinen Tag der Freude mir erſcheinen! So lange ſchon iſt der wahren Freude inniger Wiederhall mir fremd. Wann, o wann, o Gottheit! kann ich im Tempel der Natur

[*] Ein Streichquartett von großem Werthe, das jetzt auf der kön. Bibliothek in Berlin ſich befindet. Vgl. die Mittheilung von Aloys Fuchs in der Wiener A. M. Z. VI 146. 1846.

und der Menſchen ihn wieder fühlen? — Nie? — nein es wäre zu hart! —

[Außen:] Für meine Brüder Carl und Johann nach meinem Tode zu leſen und zu vollziehen.

27.

Anzeige.*

Ich glaube es dem Publikum und mir ſelber ſchuldig zu ſein öffentlich anzuzeigen, daß die beiden Quintetten aus C und Es-dur, wovon das eine (ausgezogen aus einer Sinfonie von mir) bei Herrn Mollo in Wien, das andere (ausgezogen aus dem Septett von mir Op. 20) bei Herrn Hofmeiſter in Leipzig erſchienen iſt, nicht Original-Quintetten ſondern nur Ueberſetzungen ſind, welche die Herren Verleger veranſtaltet haben. — Das Ueberſetzen überhaupt iſt eine Sache, wogegen ſich heut zu Tage (in unſerm fruchtbaren Zeitalter — der Ueberſetzungen) ein Autor nur umſonſt ſträuben würde; aber man kann wenigſtens mit Recht verlangen, daß die Verleger es auf dem Titelblatte anzeigen, damit die Ehre des Autors nicht geſchmälert und das Publikum nicht hintergangen werde. — Dies um dergleichen Fällen in der Zukunft vorzubeugen. — Ich mache zugleich bekannt, daß eheſtens ein neues Original-Quintett von meiner Compoſition aus C dur Op. 29 bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erſcheinen wird.

Ludwig van Beethoven.

28.

An Ferdinand Ries.**

Daß ich da bin, werden Sie wohl wiſſen. Geben Sie zu Stein und hören Sie, ob er mir nicht ein Inſtrument hierher geben kann — für Geld. Ich fürchte meines hierher tragen zu laſſen. Kommen Sie dieſen Abend gegen 7 Uhr heraus. Meine Wohnung iſt in Oberdöbling Nr. 4 die Straße links, wo man den Berg hinunter nach Heiligenſtadt geht.

---

* Leipziger Allg. Muſ. Zeit. Intelligenzblatt November 1802.

** Ries ſelbſt gibt als Datum an „Sommer 1803“.

29.

An Hofmeiſter in Leipzig.

Wien am 22. September 1803.

Hiermit erkläre ich alſo alle Werke um die Sie geſchrieben als Ihr Eigenthum, das Verzeichniß davon wird Ihnen noch einmal abgeſchrieben und mit meiner Unterſchrift als Ihr erklärtes Eigenthum geſchickt werden. Auch den Preis von 50 Duc. gebe ich ein. Sind Sie damit zufrieden?

Vielleicht kann ich Ihnen ſtatt der Variationen mit Violoncell und Violin [Op. 44] vierhändige Variationen über ein Lied von mir, — wo die Poeſie von Göthe wird ebenfalls dabei müſſen geſtochen werden, da ich dieſe Variationen in ein Stammbuch geſchrieben und ſie für beſſer wie die andern halte.* Sind Sie zufrieden?

Die Ueberſetzungen ſind nicht von mir, doch ſind ſie von mir durchgeſehen und ſtellenweiſe ganz verbeſſert worden, alſo kommt mir ja nicht daß Ihr da ſchreibt daß ichs überſetzt habe, weil Ihr ſonſt lügt und ich auch gar nicht die Zeit und Geduld dazu zu finden wüßte. — Seid Ihr zufrieden?

Jetzt lebt wohl, ich kann euch nichts anders wünſchen als daß es euch herzlich wohl gehe und ich wollte euch Alles ſchenken, wenn ich damit durch die Welt kommen könnte, aber — bedenkt nur Alles um mich her iſt angeſtellt und weiß ſicher wovon es lebt, aber du lieber Gott wo ſtellt man ſo ein parvum talentum com ego an den Kaiſerlichen Hof? — — — —

---

* Es ſind die Sechs Variationen in D über das Lied Ich denke Dein ꝛc. geſchrieben 1800 in das Stammbuch der Gräfinnen Joſephine Deym und Thereſe Brunswick. — Die darauf erwähnten „Ueberſetzungen“ ſind nicht, wie der Einſender dieſer Briefe (vgl. oben Nr. 19) meint, die bei ihm erſchienenen „italieniſchen und deutſchen Geſänge“ ꝛc., ſondern was wir heute „Arrangements“ nennen, wie das Beethoven in der Anzeige Nr. 27 ſelbſt ſagt. Eine ſolche Ueberſetzung iſt auch die in Nr. 23 vorkommende nach dem Septett, auf die hier offenbar angeſpielt wird.

Euer Freund

L. v. Beethoven.

30.

Warnung. *

Herr Carl Zulehner, ein Nachſtecher in Maynz, hat eine Ausgabe meiner ſämmtlichen Werke für Pianoforte und Geiginſtrumente angekündigt. Ich halte es für meine Pflicht, allen Muſikfreunden hiermit öffentlich bekannt zu machen, daß ich an dieſer Ausgabe nicht den geringſten Antheil habe. Ich hätte nie zu einer Sammlung meiner Werke, welche Unternehmung ich ſchon an ſich voreilig finde, die Hand gebothen, ohne zuvor mit den Verlegern der einzelnen Werke Rückſprache genommen und für die Correctheit, welche den Ausgaben verſchiedener einzelner Werke mangelt, geſorgt zu haben. Ueberdies muß ich bemerken, daß jene widerrechtlich unternommene Ausgabe meiner Werke nie vollſtändig werden kann, da in kurzem verſchiedene neue Werke in Paris erſcheinen werden, welche Herr Zulehner, als franzöſiſcher Unterthan, nicht nachſtechen darf. Ueber eine unter meiner eigenen Aufſicht und nach vorhergegangener ſtrenger Reviſion meiner Werke zu unternehmende Sammlung derſelben werde ich mich bei einer andern Gelegenheit umſtändlich erklären.

Ludwig van Beethoven.

---

* Allg. Muſ. Zeit. November 1803. Intelligenzblatt III.

31.

An Ries.*

Sein Sie ſo gut und ziehen Sie die Fehler aus und ſchicken das Verzeichniß davon gleich an Simrock mit dem Zuſatze daß er nur machen ſoll daß ſie bald erſcheine, — ich werde übermorgen ihm die Sonate [Op. 47] und das Concert ſchicken.

Beethoven.

32.

Ich muß Sie noch einmal bitten um das widerwärtige Geſchäft die Fehler der Züricher Sonaten ins Reine zu ſchreiben und dem Simrock zu ſchicken; das Verzeichniß der Fehler welches Sie gemacht finden Sie bei mir auf der Wieden.

33.

Lieber Ries.

Es ſind ſowohl die Zeichen ſchlecht angezeigt als auch an manchen Orten die Noten verſetzt, — alſo mit Achtſamkeit! — ſonſt iſt die Arbeit wieder umſonſt. Ch'a detto l'amato bene? —

---

* Ries ſelbſt erzählt in Wegelers Notizen S. 88 f., daß die drei folgenden Billets ſich auf die Clavierſonate Op. 31 Nr. 1 beziehen, die Nägeli in Zürich ſehr fehlerhaft geſtochen und die Beethoven deßhalb ſogleich an Simrock in Bonn geſandt hatte, um eine „Edition très-correcte“ davon machen zu laſſen. Er bemerkt zugleich, der Meiſter habe zur Zeit der erſten Abſendung in Heiligenſtadt gewohnt; vgl. Nr. 26. Nottebohm Ein Skizzenbuch von Beethoven ſagt S. 43, die erſte ihm bekannte Anzeige von dem Erſcheinen der Sonate ſei datirt vom 21. Mai 1803. Im Int. Bl. IX. der A. M. Z. vom März 1804 werden unter den „Neuen Muſikalien verſchiedener Verleger, welche bei Breitkopf und Härtel zu haben ſind“ auch 2 Sonaten von Beethoven Op. 31 angezeigt. Auch ſchreibt mir Herr Muſikverleger N. Simrock in Bonn, das Eigenthumsdocument über die Erwerbung der Sonate Op. 47 trage die Jahreszahl 1804.

34. *

Lieber Ries.

Ich bitte Sie, erzeigen Sie mir die Gefälligkeit, dieſes Andante [zur Kreuzer-Sonate?] wenn auch nur ſchlecht, abzuſchreiben. Ich muß es morgen fortſchicken und — da der Himmel weiß, was allenfalls damit vorgeben kann, ſo wünſchte ich's abgeſchrieben. Doch muß ich's morgen gegen 1 Uhr zurück haben. Die Urſache, warum ich Sie damit beſchwere, iſt weil ein Copiſt ſchon mit andern wichtigen Sachen beſchäftiget und der andere krank iſt.

35.

An den Componiſten Leidesdorf in Wien. **

Dorf des Leides!

Gebt dem Ueberbringer dieſes Hrn. Ries einiges leichtes Vierhändiges oder noch beſſer umſonſt. — Betragt euch nach der gereinigten Lehre. — Lebt wohl.

Beethoven
minimus.

36. ***

Baaden am 14ten Juli 1804.

Wenn Sie lieber Rieß ein beſſeres Quartier zu finden wiſſen, ſo iſt es mir ſehr lieb. Meinen Brüdern müſſen Sie alſo ſagen, daß Sie dieſes nicht gleich miethen; — ich wünſchte ſehr eins auf einem großen ſtillen Platz oder auf der Baſtey zu haben. — Daß mein Hr. Bruder nicht eher den Wein beſorgt, iſt unverzeihlich, da er mir ſo nöthig und zuträglich iſt; ich werde Sorge tragen bis Mittwoche bey der Probe zu ſeyn. Daß Sie bey Schuppanzigh iſt, iſt mir nicht recht. Er könnte mir Dank wiſſen, wenn ihn meine Kränkungen mägerer machten. — Leben Sie wohl, lieber Rieß; wir haben ſchlechtes Wetter hier, und ich bin vor den Menſchen hier nicht ſicher, ich muß mich flüchten, um einſam ſeyn zu können.

---

* „Wahrſcheinlich 1804" ſagt Ries bei Wegeler S. 128.

** Das Original beſitzt Hr. Profeſſor Dr. Kleb in Salzburg. Datum unbekannt. Leidesdorf war auch Muſikalienhändler.

*** Das Original des bereits bei Wegeler S. 129 mitgetheilten Briefes beſitzt Frau Belli-Gonda in Frankfurt, nach deren Copie es hier erſcheint.

Ihr wahrer Freund
L. v. Bthvn.

37.

Baden, wahrſcheinlich Anfangs Juli 1804.

Lieber Ries!

Da Breuning [Vgl. S. 15. 19. 27.] keinen Anſtand genommen hat, Ihnen und dem Hausmeiſter durch ſein Benehmen meinen Charakter vorzuſtellen, wo ich als ein elender, armſeliger, kleinlicher Menſch erſcheine, ſo ſuche ich Sie dazu aus, erſtens meine Antwort Breuning mündlich zu überbringen, nur auf einen und den erſten Punct ſeines Briefes, welchen ich nur deswegen beantworte, weil dieſes meinen Charakter nur bei Ihnen rechtfertigen ſoll. — Sagen Sie ihm alſo, daß ich gar nicht daran gedacht, ihm Vorwürfe zu machen wegen der Verſpätung des Aufſagens, und daß, wenn wirklich Breuning Schuld daran geweſen ſei, mir jedes harmoniſche Verhältniß in der Welt viel zu theuer und lieb ſei, als daß um einige Hundert und noch mehr, ich einem meiner Freunde Kränkungen zufügen würde. Sie ſelbſt wiſſen, daß ich Ihnen ganz ſcherzhaft vorgeworfen habe, daß Sie Schuld daran wären, daß die Aufſagung durch Sie zu ſpät gekommen ſei. Ich weiß gewiß, daß Sie ſich deſſen erinnern werden; bei mir war die ganze Sache vergeſſen. Nun fing mein Bruder bei Tiſche an und ſagte, daß er Breuning Schuld glaube an der Sache; ich verneinte es auf der Stelle und ſagte, daß Sie Schuld daran wären. Ich meine, das war doch deutlich genug, daß ich Breuning nicht die Schuld beimeſſe. Breuning ſprang darauf auf, wie ein Wüthender, und ſagte, daß er den Hausmeiſter herauf rufen wollte. Dieſes für mich ungewohnte Betragen vor allen Menſchen, womit ich nur immer umgehe, brachte mich aus meiner

Faſſung; ich ſprang ebenfalls auf, warf meinen Stuhl nieder, ging fort und kam nicht mehr wieder. Dieſes Betragen nun bewog Breuning mich bei Ihnen und dem Hausmeiſter in ein ſo ſchönes Licht zu ſetzen und mir ebenfalls einen Brief zu ſchicken, den ich übrigens nur mit Stillſchweigen beantwortete. — Breuning habe ich gar nichts mehr zu ſagen. Seine Denkungsart und Handlungsart in Rückſicht meiner beweiſet, daß zwiſchen uns nie ein freundſchaftliches Verhältniß Statt hätte finden ſollen und auch gewiß nicht ferner Statt finden wird. Hiermit habe ich Sie bekannt machen wollen, da Ihr Zeugniß meine ganze Denkungs- und Handlungs-Art erniedrigt hat. Ich weiß, wenn Sie die Sache ſo gekannt hätten, Sie es gewiß nicht gethan hätten und damit bin ich zufrieden.

Jetzt bitte ich Sie, lieber Ries! gleich nach Empfang dieſes Briefes zu meinem Bruder, dem Apotheker, zu gehen und ihm zu ſagen, daß ich in einigen Tagen ſchon Baden verlaſſe, und daß er das Quartier in Döbling, gleich nachdem Sie es ihm angekündigt, miethen ſoll. Faſt wäre ich ſchon heute gekommen; es ekelt mich hier; ich bin's müde. Treiben Sie ums Himmelswillen, daß er es gleich miethet, weil ich gleich allda hauſen will. Sagen Sie und zeigen Sie von dem auf der anderen Seite geſchriebenen Briefe nichts; ich will ihm von jeder Seite zeigen, daß ich nicht ſo kleinlich denke wie er, und habe ihm erſt nach dieſem Briefe geſchrieben, obſchon der Entſchluß zur Auflöſung unſerer Freundſchaft feſt iſt und bleibt.

Ihr Freund
Beethoven.

38.

An denſelben.

Baden, den 24. Juli 1804.

— — — Mit der Sache von Breuning werden Sie ſich wohl gewundert haben; glauben Sie mir, Lieber! daß mein Aufbrauſen nur ein Ausbruch von manchen unangenehmen vorhergegangenen Zufällen mit ihm geweſen iſt. Ich habe die Gabe, daß ich über eine Menge Sachen meine Empfindlichkeit verbergen und zurückhalten kann; werde ich aber auch einmal gereizt zu einer Zeit, wo ich empfänglicher für den Zorn bin, ſo platze ich auch ſtärker aus, als jeder Andere. Breuning hat gewiß vortreffliche Eigenſchaften, aber er glaubt ſich von allen Fehlern frei, und hat meiſtens die am ſtärkſten, welche er an andern Menſchen zu finden glaubt. Er hat einen Geiſt der Kleinlichkeit, den ich von Kindheit an verachtet habe. Meine Beurtheilungskraft hat mir faſt vorher den Gang mit Breuning prophezeit, indem unſere Denkungs-, Handlungs- und Empfindungs-Weiſe zu verſchieden iſt; doch habe ich geglaubt, daß ſich auch dieſe Schwierigkeiten überwinden ließen; — die Erfahrung hat mich widerlegt Und nun auch keine Freundſchaft mehr! Ich habe nur zwei Freunde in der Welt gefunden, mit denen ich auch nie in ein Mißverhältniß gekommen, aber welche Menſchen! Der eine iſt todt, der andere lebt noch. Obſchon wir faſt ſechs Jahre hindurch keiner von dem andern etwas wiſſen, ſo weiß ich doch, daß in ſeinem Herzen ich die erſte Stelle, ſo wie er in dem meinigen einnimmt. [Vgl. S. 14 f.] Der Grund der Freundſchaft heiſcht die größte Aehnlichkeit der Seelen und Herzen der Menſchen. Ich wünſche nichts, als daß Sie meinen Brief läſen, den ich an Breuning geſchrieben habe und den ſeinigen an mich. Nein, nie mehr wird er in meinem Herzen den Platz behaupten, den er hatte. Wer ſeinem Freunde eine ſo niedrige Denkungsart beimeſſen kann und ſich ebenfalls eine ſo niedrige Handlungsart wider denſelben erlauben, der iſt nicht werth der Freundſchaft von mir. — Vergeſſen Sie nicht die Angelegenheit meines Quartiers. Leben Sie wohl; ſchneidern Sie nicht zu viel, empfehlen Sie mich der Schönſten der Schönen; ſchicken Sie mir ein halbes Dutzend Nähnadeln.* —

Ich hätte mein Leben nicht geglaubt, daß ich ſo faul ſein könnte wie ich hier bin. Wenn darauf ein Ausbruch des Fleißes folgt, ſo kann wirklich was Rechtes zu Stande kommen.

Vale.

Beethoven.

---

* Ries erzählt in Wegelers Biogr. Notizen S. 119: „Beethoven beſuchte mich nie öfter als da ich in dem Hauſe eines Schneiders wohnte, wo drei ſehr ſchöne, aber durchaus unbeſcholtene Töchter waren.“

39.

An die Herrn Artaria und Kompagnie.*

P. S.

Ich melde Ihnen hiermit, daß die Sache wegen des neuen Quintetts ſchon zwiſchen mir und Gr. Frieß ausgemacht iſt. Der Hr. Graf hat mir heute die Verſicherung gegeben, daß er Ihnen hiermit ein Geſchenk machen will; für heute iſt es ſchon zu ſpät die Sache ſchriftlich zu machen, doch ſoll dies in den erſten Tagen der jetzt kommenden Woche geſchehen. Für heute ſei es Ihnen nur genug mit dieſer Nachricht, — ich glaube hierdurch wenigſtens Ihren Dank verdient zu haben.

Wien den erſten Juni 1805.

Ihr ergebenſter Diener
Ludwig van Beethoven.

40.

Pour Madame la Princesse Liechtenstein etc.**

Verzeihen Sie, Durchlauchtigſte Fürſtin! wenn Sie durch den Ueberbringer dieſes vielleicht in ein unangenehmes Erſtaunen gerathen. Der arme Ries, mein Schüler, muß in dieſem unglückſeligen Kriege die Muskete auf die Schulter nehmen und — muß zugleich ſchon als Fremder in einigen Tagen von hier fort. — Er hat nichts, gar nichts, muß eine weite Reiſe machen. Die

---

* Das Original beſitzt Hr. Artaria in Wien. Das Quintett iſt wohl nicht das in C Op. 29, das dem Grafen von Fries gewidmet und ſchon 1803 bei Breitkopf und Härtel erſchienen iſt (vgl. oben Nr. 27), es handelt ſich wohl vielmehr um ein neues Quintett, das der Graf beſtellt haben mochte.

** Von Ries ſelbſt, der zu Beethovens höchſtem Zorn das Billet nicht abgegeben hatte, mitgetheilt bei Wegeler S. 134, wo dazu bemerkt wird: „Datum unbekannt. Geſchrieben einige Tage vor dem Einzuge der Franzoſen 1805,“ — der am 13. Nov. ſtattfand. Ries, in Bonn geboren, war jetzt franzöſiſcher Unterthan und als conſcriptionspflichtig zurückberufen worden. Der Fürſtin Lichtenſtein iſt die Sonate Op. 27 Nr. 1 gewidmet.

Gelegenheit zu einer Academie iſt ihm unter dieſen Umſtänden gänzlich abgeſchnitten. Er muß ſeine Zuflucht zur Wohlthätigkeit nehmen. Ich empfehle Ihnen denſelben. Ich weiß es Sie verzeihen mir dieſen Schritt. Nur in der äußerſten Noth kann ein edler Menſch zu ſolchen Mitteln ſeine Zuflucht nehmen.

In dieſer Zuverſicht ſchicke ich Ihnen den Armen, um nur ſeine Umſtände in etwas zu erleichtern; er muß zu Allen, die ihn kennen, ſeine Zuflucht nehmen.

Mit der tiefſten Ehrfurcht
L. van Beethoven.

41. *

Lieber Meyer!

Ich bitte den Hrn. von Seyfried zu erſuchen daß er heute meine Oper dirigirt, ich will ſie heute ſelbſt in der Ferne anſehen und anhören, wenigſtens wird dadurch meine Geduld nicht ſo auf die Probe geſetzt, als ſo nahebei meine Muſik verhuntzen zu hören. — Ich kann nicht anders glauben, als daß es mir zu Fleiß geſchieht, — von den blaſenden Inſtrumenten will ich nichts ſagen aber — — —. Laß alle pp. cresc., alle decresc. und alle f. ff. aus meiner Oper ausſtreichen, ſie werden doch alle nicht gemacht. Mir vergeht alle Luſt, weiter etwas zu ſchreiben, wenn ich's ſo hören ſoll. — Morgen oder übermorgen hohle ich Dich ab zum Eſſen, ich bin heute wieder übel.

Dein Freund Beethoven.

Wenn die Oper übermorgen ſollte gemacht werden, ſo muß Morgen wieder Probe im Zimmer davon ſeyn, — ſonſt geht es alle Tage ſchlechter. —

---

* Nach einer Originalabſchrift des Hrn. Prof. Dr. Eduard Hanslick in Wien. — Meyer, der Mann von Mozarts älteſter Schwägerin Joſepha, Wittwe Hofer, war bei der erſten Aufführung des Fidelio am 20. Nov. 1805 und auch ſpäter Sänger des Pizarro. Seyfried war damals Kapellmeiſter am Theater an der Wien.

42.

Wir Endesunterzeichnete können dem Jünglinge Carl Czerny das Zeugniß nicht verſagen, daß derſelbe auf dem Pianoforte ſolche ſein 14jähriges Alter überſteigende, außerordentliche Fortſchritte gemacht habe, daß er ſowohl in dieſem Anbetrachte, als auch in Rückſicht ſeines zu bewundernden Gedächtniſſes aller möglichen Unterſtützung würdig geachtet werde, und zwar um ſo mehr, als die Eltern auf die Ausbildung dieſes ihren hoffnungsvollen Sohnes ihr Vermögen verwendet haben.

Wien den 7. Dezember 1805.

(L. S.) Ludwig van Beethoven.*

43.

Lieber Rockel! **

Machen Sie Ihre Sache nur recht gut bei der Milder. Sagen Sie Ihr nur, daß Sie heute ſie ſchon in meinem Namen voraus bitten, damit ſie nirgends anders ſingen möge. Morgen komme ich aber ſelbſt, um den Saum ihres Rockes zu küſſen. Vergeſſen Sie doch auch nicht die Marconi, und werden Sie nicht böſe auf mich, daß ich Sie mit ſo vielem beläſtige.

Ganz Ihr

Beethoven.

44.

Ich höre daß Sie, mein verehrter Collin,*** meinem höchſten Wunſch und Ihrem Vorſatze entſprechen wollen. So gerne ich

---

* Nach dem Original im Archiv der Geſellſchaft der Muſikfreunde des öſterr. Kaiſerſtaates in Wien wohin es Czerny ſelbſt geſchenkt hat.

** Röckel, 1806 Tenoriſt am Theater an der Wien, ſang bei der Wiederaufnahme des Fidelio im Frühjahr deſſ. Jahres den Floreſtan. Die Milder, ſpäter Mad. Hauptmann, machte die Leonore. Vgl. Wegeler S. 106. Die Marconi war ebenfalls Primadonna. Vgl. Reichardts Vertraute Briefe I. 266.

*** Collin, k. k. Hofſecretär, der Dichter des Trauerſpiels „Coriolan," zu welchem Beethoven im Jahre 1807 die berühmte Ouvertüre ſchrieb, die er dem

Ihnen meine Freude hierüber mündlich bezeugte, ſo habe ich jetzt noch etwas viel zu thun. Blos dem ſchreiben Sie es zu — und keinem Mangel an Aufmerkſamkeit für Sie. — Hier die Armida; ſobald Sie dieſelbe genug gebraucht haben, bitte ich ſie mir zurückzuſenden, indem ſie mir nicht zugehört.

Ihr wahrer Verehrer
Beethoven.

45.

Wenn ich Dich lieber guter Gleichenſtein[*] heute Vormittag zwiſchen Eins und zwei oder dieſen Nachmittag irgendwo, wo es auch immer ſein mag, ſprechen könnte, würde mir's ſehr lieb ſein. — Ich habe heute zuviel zu thun um eben Dich noch frühe genug zu finden. Gib mir eine Antwort — und vergiß nicht den Ort zu beſtimmen, wo wir uns ſehen können. — Leb wohl und liebe

Deinen

Beethoven.

Dichter widmete. — Das Original des Billets, von dem ich eine Abſchrift im Nachlaß des Hofkapellmeiſters Gaßner fand, iſt in der Autographenſammlung des Ritters von Frank in Graz. Nach Reichardt Vertr. Br. I, 161 hatte Collin um 1808 Beethoven ein Libretto „Bradamante“ angeboten, das nachher Reichardt componirte. Auf die Anfertigung eines Operntextes bezieht ſich ſicher das Billet.

[*] Dieſes Billet, deſſen Original Herr Hofmuſiker Bärmann in München beſitzt, bezieht ſich vielleicht auf Berathungen über den Verlagscontract, den Beethoven am 20. April 1807 mit Muzio Clementi, der einen großen Muſikverlag in London gegründet hatte, über die Werke Op. 58, 59, 60, 61 und 62 abſchloß und welchen Baron Gleichenſtein mit unterzeichnet hat. Ihm ſollte anfangs Op. 58 dedicirt werden, wie aus einem großen Blatte in Schindlers Beeth. Nachl. (Gr. M. Nr. 36) hervorgeht, worauf mit großen Zügen von des Meiſters Hand ſteht: Quatrième Concert pour le Piano avec accompagnement etc. dedié à son ami Gleichenstein par etc. Vorher hatte Erzherzog Rudolf dageſtanden und dabei blieb's denn auch nachher. Gleichenſtein erhielt ſpäter die große Sonate mit Cello Op. 69 zur Dedication.

46.

Löbliche k. k. Hof-Theatral-Direction![*]

Unterzeichneter darf ſich zwar ſchmeicheln, während der Zeit ſeines bisherigen Aufenthaltes in Wien ſich ſowohl bei dem hohen Adel als auch bei dem übrigen Publikum einige Gunſt und Beifall erworben, wie auch eine ehrenvolle Aufnahme ſeiner Werke im In- und Auslande gefunden zu haben.

Bei all dem hatte er mit Schwierigkeiten aller Art zu kämpfen und war bisher nicht ſo glücklich, ſich hier eine Lage zu begründen, die ſeinem Wunſche, *ganz der Kunſt zu leben*, ſeine Talente zu noch höherem Grade der Vollkommenheit, die das Ziel eines jeden wahren Künſtlers ſein muß, zu entwickeln und die bisher blos zufälligen Vortheile für eine unabhängige Zukunft zu ſichern, entſprochen hätte.

Da überhaupt dem Unterzeichneten von jeher nicht ſo ſehr *Broderwerb*, als vielmehr das *Intereſſe der Kunſt*, die Veredlung des Geſchmacks und der Schwung ſeines Genius nach höheren Idealen und nach Vollendung zum Leitfaden auf ſeiner Bahn diente, ſo konnte es nicht fehlen, daß er oft den Gewinn und ſeine Vortheile der Muſe zum Opfer brachte. Nichtsdeſtoweniger erwarben ihm Werke dieſer Art einen Ruf im fernen Auslande, der ihm an mehreren anſehnlichen Orten die günſtigſte Aufnahme und ein ſeinen Talenten und Kenntniſſen angemeſſenes Loos verbürgt.

Demungeachtet kann Unterzeichneter nicht verhehlen, daß die vielen hier vollbrachten Jahre, die unter Hohen und Niederen genoſſene Gunſt und Beifall, der Wunſch, jene Erwartungen, die er bisher zu erregen das Glück hatte, ganz in Erfüllung zu bringen, und er darf es ſagen, auch der *Patriotismus* eines *Deutſchen* ihm den hieſigen *Ort* gegen jeden andern ſchätzungs- und wünſchenswerther machen.

Er kann daher nicht umhin, ehe er ſeinen Entſchluß, dieſen ihm werthen Aufenthalt zu verlaſſen, in Erfüllung ſetzt, dem Winke zu folgen, den ihm Se. Durchlaucht, der regierende Herr Fürſt von Lobkowitz, zu geben die Güte hatte, indem er äußerte, Eine löbliche Theatral-Direction wäre nicht abgeneigt, den Unterzeichneten unter angemeſſenen Bedingungen für den Dienſt der ihr unterſtehenden Theater zu engagiren und deſſen ferneren Aufenthalt mit einer anſtändigen der Ausübung ſeiner Talente günſtigeren Exiſtenz zu fixiren. Da dieſe Aeußerung mit des Unterzeichneten Wünſchen vollkommen übereinſtimmt; ſo nimmt ſich derſelbe die Freiheit, ſowohl ſeine Bereitwilligkeit zu dieſem Engagement, als auch folgende Bedingungen zur beliebigen Annahme der löblichen Direction geziemendſt vorzulegen:

---

[*] Aus der Autographenſammlung von *Aloys Fuchs* mitgetheilt in der Wiener A. M. Z. 1847 Nr. 78. Bekanntlich wurde dem Geſuche nicht entſprochen. Vgl. Reichardt Vertr. Briefe I. 175: „Beide (Lobkowitz und Eſterhazy) ſind die Hauptperſonen der großen Theaterdirection, die aus lauter Fürſten und Grafen beſteht und welche alle hieſigen großen Theater für ihre Rechnung führen laſſen.“ — Der Brief iſt, wie ſich aus dem Schluß ergibt, im December geſchrieben.

1. Macht ſich derſelbe anheiſchig und verbindlich jährlich wenigſtens eine große Oper, die gemeinſchaftlich durch die löbliche Direction und durch den Unterzeichneten gewählt würde, zu komponiren; dagegen verlangt er eine fixe Beſoldung von jährlich 2400 fl. nebſt der freien Einnahme zu ſeinem Vortheile bei der dritten Vorſtellung jeder ſolcher Oper.

2. Macht ſich derſelbe anheiſchig, jährlich eine kleine Operette oder ein Divertiſſement, Chöre oder Gelegenheitsſtücke nach Verlangen und Bedarf der löblichen Direction unentgeltlich zu liefern; doch hegt er das Zutrauen, daß die löbl. Direction keinen Anſtand nehmen werde, ihm für derlei beſondere Arbeiten allenfalls einen Tag im Jahre zu einer Benefice-Akademie in einem der Theatergebäude zu gewähren.

Wenn man bedenkt, welchen Kraft- und Zeitaufwand die Verfertigung einer Oper fordert, da ſie jede andere Geiſtesanſtrengung ſchlechterdings ausſchließt, wenn man ferner bedenkt, wie in andern Orten, wo dem Autor und ſeiner Familie ein Antheil an der jedesmaligen Einnahme jeder Vorſtellung zugeſtanden wird, ein einziges gelungenes Werk das ganze Glück des Autors auf einmal begründet; wenn man ferner bedenkt, wie wenig Vortheil der nachtheilige Geld-Curs und die hohen Preiſe aller Bedürfniſſe dem hieſigen Künſtler, dem übrigens auch das Ausland offen ſteht, gewähret, ſo kann man obige Bedingungen gewiß nicht übertrieben oder unmäßig finden.

Für jeden Fall aber, die löbliche Direction mag den gegenwärtigen Antrag beſtätigen und annehmen oder nicht: ſo füget Unterzeichneter noch die Bitte bei, ihm einen Tag zur muſikaliſchen Akademie in einem der Theatergebäude zu geſtatten; denn im Falle der Annahme ſeines Antrages hätte Unterzeichneter ſeine Zeit und Kräfte ſogleich zur Verfertigung der Oper nöthig und könnte alſo nicht für anderweitigen Gewinn arbeiten. Im Falle der Nichtannahme des gegenwärtigen Antrages aber würde derſelbe, da ohnehin die im vorigen Jahre ihm bewilligte Akademie wegen verſchiedenen eingetretenen Hinderniſſen nicht zu Stande kam, die nunmehrige Erfüllung des vorjährigen Verſprechens als das letzte Merkmal der bisherigen hohen Gunſt anſehen, und bittet im erſten Fall den Tag an Maria Verkündigung [4. April], in dem zweiten Falle aber einen Tag in den bevorſtehenden Weihnachtsferien dazu zu beſtimmen.

Wien 1807.

Ludwig van Beethoven. m. p.

47.

An den Grafen Franz von Oppersdorf.*

Wien den 1ten November 1088. [sic!]

Beſter Graf!

Sie werden mich in einem falſchen Lichte betrachten, aber Noth zwang mich die Sinfonie, die für Sie geſchrieben, und noch eine andere dazu an jemanden andern zu veräußern. Sein Sie aber verſichert, daß Sie diejenige, welche für Sie beſtimmt iſt, bald erhalten werden. Ich hoffe, Sie werden immer wohl geweſen ſein, wie auch Ihre Frau Gemahlin, der ich bitte mich beſtens zu empfehlen. Ich wohne gerade unter dem Fürſten Lichnowsky, im Falle Sie einmal mir in Wien die Ehre Ihres Beſuches, bei der Gräfin Erdödy. Meine Umſtände beſſern ſich — ohne Leute dazu nöthig zu haben, welche ihre Freunde mit Flegeln tractiren wollen. Auch bin ich als Kapellmeiſter zum König von Weſtphalen berufen, und es könnte wohl ſein, daß ich dieſem Rufe folge.

---

* Nach dem Original mitgetheilt in Marx Ludwig van Beethoven. I, 120. Dem Grafen Oppersdorf iſt die vierte Symphonie gewidmet.

Leben Sie wohl und denken Sie zuweilen an

Ihren ergebenſten Freund
Beethoven.

48.*

Für heute dürfte es wohl zu ſpät werden — ich habe Deine Schrift von den C— nicht können eben zurückerhalten bis jetzt, indem der H— wieder einige items und aber und alldieweilen anbringen wollte — ich bitte Dich, das ganze ſich immer auf die wahre mir angemeſſene Ausübung meiner Kunſt ſich beziehen zu laſſen, alsdann wirſt Du am meiſten meinem Herzen und Kopf zu willen ſchreiben. Die Einleitung iſt, was ich in Weſtphalen habe, 600 # in Gold, 150 # Reiſegeld und nichts dafür zu thun als die Konzerte des Königs [Jerome] zu dirigiren, welche kurz und eben nicht oft ſind — nicht einmal bin ich verbunden eine Oper die ich ſchreibe, zu dirigiren — aus allem erhellt, daß ich dem wichtigſten Zwecke meiner Kunſt große Werke zu ſchreiben ganz obliegen zu können — auch ein Orcheſter zu meiner Dispoſition —

NB. Der Titel als Mitglied eines Mitgliedes des Theaters bleibt weg — es kann nichts als Verdruß hervorbringen — in Rückſicht der Kaiſerlichen Dienſte ſo glaube ich, muß dieſer Punkt delikat behandelt werden — jedoch nichts weniger als bey dem Verlangen des Titels Kaiſerl. Kapellmeiſter, ſondern nur in

---

* Dieſes Blatt von Beethovens Hand aus der Autographenſammlung des Herrn von Prokeſch-Oſten in Gmunden, der dieſen erſten Abdruck bereitwilligſt geſtattete, — bezieht ſich auf die in der vorigen Nr. erwähnte Berufung Beethovens. Der nachfolgende Entwurf der Eingabe iſt jedoch nicht von Beethovens Hand, auch ſchwerlich von ihm verfaßt. Vgl. auch Nr. 46. Bekanntlich ſicherten der Erzherzog Rudolf, Fürſt Kinsky und Fürſt Lobkowitz darauf dem Meiſter ein Jahresgehalt von 4000 Gld. zu.

Rückſicht deſſen einmal durch ein Gehalt vom Hof im Stande zu ſeyn Verzicht auf die Summe zu thun, welche mir jetzt die Herren [Erzherzog Rudolf, Fürſt Kinsky und Fürſt Lobkowitz] bezahlen, ſo glaube ich, daß dieſes am beſten ausgedrückt wird durch daß ich hoffe und daß es mein höchſter Wunſch ſei einmal in Kaiſerliche Dienſte zu treten, ich gleich (Verzicht thun werde auf ſo) ſo viel weniger annehmen werde, nemlich: als die Summe beträgt die ich von ſeiner kaiſerlichen Majeſtät erhalte —

NB. Morgen um 12 Uhr brauchen wir's, weil wir alsdann zum Kynsky gehen müſſen — ich hoffe Dich heute zu ſehen.

49.

Es muß das Beſtreben und das Ziel jedes wahren Künſtlers ſein ſich eine Lage zu erwerben, in welcher er ſich ganz mit der Ausarbeitung größerer Werke beſchäftigen kann und nicht durch andere Verrichtungen oder ökonomiſche Rückſichten davon abgehalten wird. Ein Tondichter kann daher keinen lebhafteren Wunſch haben als ſich ungeſtört der Erfindung größerer Werke überlaſſen und ſelbe ſodann dem Publikum vortragen zu können. Hierbei muß er doch auch ſeine ältern Tage im Geſicht haben und ſich für ſelbe ein hinreichendes Auskommen zu verſchaffen ſuchen.

Der König von Weſtphalen hat dem Beethoven einen Gehalt von 600 Ducaten in Gold lebenslänglich, 150 Ducaten Reiſegeld, gegen die einzige Verbindlichkeit angetragen, bisweilen vor ihm zu ſpielen, und ſeine Kammer-Concerte zu leiten, welches indeſſen nicht oft, und jedesmal nur kurz zu geſchehen hat. Dieſer Antrag iſt ſicher ganz zum Vortheil der Kunſt und des Künſtlers.

Beethoven hat indeſſen ſo viel Vorliebe für den Aufenthalt in dieſer Hauptſtadt, ſo viel Dankbarkeit für die vielen Beweiſe von Wohlwollen, welches er darin erhalten hat und ſo viel Patriotismus für ſein zweites Vaterland, daß er nie aufhören wird ſich unter die Oeſterreichiſchen Künſtler zu zählen und daß er nie ſeinen Wohnort anderwärts nehmen wird, wenn ihm die geſagten Vortheile hier nur einigermaßen zu Statten kommen.

Da ihn hohe und höchſte Perſonen aufgefordert haben, die Bedingungen anzugeben unter welchen er hier zu bleiben geſonnen wäre, ſo entſpricht er dieſem Verlangen mit folgendem:

1) Beethoven müßte von einem großen Herrn die Verſicherung eines lebenslänglichen Gehalts erhalten, und wenn auch mehrere hohe Perſonen zur Summe dieſes Gehalts beitrügen.

Dieſer Gehalt könnte bei der jetzigen Theuerung nicht unter 4000 fl. jährlich betragen.

Beethoven wünſcht, daß ſich die Geber dieſes Gehalts ſodann als die Miturheber ſeiner neueren größeren Werke betrachteten, weil ſie ihn in den Stand ſetzen ſich denſelben zu widmen, und daß er daher nicht zu andern Verrichtungen verwendet werde.

2) Beethoven müßte immer die Freiheit behalten Kunſtreiſen zu machen, weil er ſich nur auf ſolchen ſehr bekannt machen und einiges Vermögen erwerben kann.

3) Sein größtes Verlangen und ſein heißeſter Wunſch wäre es einſt in wirkliche kaiſerliche Dienſte zu kommen, um durch den in dieſer Anſtellung zu erwartenden Gehalt einſt in den Stand zu kommen, auf den obigen ganz oder zum Theil Verzicht leiſten zu können. Einſtweilen würde ſchon der Titel eines kaiſerlichen Kapellmeiſters ihn ſehr glücklich machen; könnte ihm dieſer erwirkt werden, ſo wäre ihm der hieſige Aufenthalt noch viel werther.

Sollte dieſer Wunſch einſt erfüllt werden und ſollte er von Seiner Majeſtät einen Gehalt erhalten, ſo wird Beethoven von den obigen 4000 fl. jährlich ſo viel zurücklaſſen als der kaiſerliche Gehalt betragen wird, und ſollte dieſer auch 4000 fl. betragen; ſo würde er ganz auf die obigen 4000 fl. Verzicht thun.

4) Da Beethoven ſeine neuen größeren Werke auch von Zeit zu Zeit einem größeren Publikum vorzutragen wünſcht, ſo möchte er von der Hoftheaterdirection für ſich und ihre Nachfolger die Verſicherung haben, jährlich den Palmſonntag im Theater an der Wien zur Aufführung einer Akademie zu ſeinem Vortheil zu erhalten. Dafür würde ſich Beethoven verbinden, jährlich eine Armen-Akademie zu leiten und zu dirigiren, oder wenn er dieſes nicht thun könnte, zu einer ſolchen Akademie ein neues Werk von ihm zu liefern.

50.

Lieber werther Freund! **Alles** wäre gut, wäre der Vorhang da, ohne dieſen fällt die Arie [Ah perfido] durch;* erſt heute Mittag erfahre ich dieſes von S. [Seyfried] und mich ſchmerzt's; — ſey's nur ein Vorhang, wenn auch ein Bett-Vorhang oder nur eine Art von Schirm, den man im Augenblicke wegnimmt, ein Flor ꝛc. Es muß was ſeyn, die Arie iſt ohnedem mehr dramatiſch für's Theater geſchrieben, als daß ſie im Concert wirken könnte, alle Deutlichkeit geht ohne Vorhang oder etwas Aehnliches verlohren! — verlohren! — verlohren! — zum Teufel alles! Der Hof kommt wahrſcheinlich; Baron Schweizer [Kammerherr des Erzherzog Anton] bat mich inſtändig hinzugeben, Erzherzog Karl ließ mich vor ſich und verſprach zu kommen. — Die Kaiſerin ſagte eben nicht zu, aber auch nicht ab. —

Vorhang!!!! oder die Arie und ich werden morgen gehangen. Leben Sie wohl beym neuen Jahre drücke ich Sie eben ſo ſehr als beym alten an's Herz. — Mit Vorhang oder ohne Vorhang?

Ihr

Beethoven.

---

* J. Fr. Reichardt erzählt Vertraute Briefe I, 254 von dem Concerte, welches Beethoven am 22. Dec. 1808 im k. k. Theater an der Wien gab, unter Anderem: „Der arme Beethoven, der an dieſem ſeinem Concert den erſten und einzigen baaren Gewinn hatte, den er im ganzen Jahre finden und erhalten konnte, hatte bei der Veranſtaltung und Ausführung manchen großen Widerſtand und nur ſchwache Unterſtützung gefunden. — — Zuerſt eine Paſtoralſymphonie, oder Erinnerungen aus dem Landleben. — Dann folgte als ſechstes Stück eine lange italieniſche Scene von Demoiſelle Killizky, der ſchönen Böhmin mit der ſchönen Stimme geſungen.“ Ohne Zweifel bezieht ſich Beethovens Billet (an Zmeskall?), deſſen Original ſich wie faſt alle Briefe an Zmeskall auf der k. k. Hofbibliothek befindet, auf dieſes Concert.

51.

An Ferdinand Ries. *

Ihre Freunde, mein Lieber! haben Ihnen auf jeden Fall ſchlecht gerathen. Ich kenne dieſe aber ſchon; — es ſind die nämlichen, denen Sie auch die ſchönen Nachrichten über mich aus Paris geſchickt, die nämlichen, die ſich um mein Alter erkundigt, wovon Sie ſo gute Kunde zu geben gewußt, die nämlichen, die Ihnen bei mir ſchon manchmal, jetzt aber auf immer geſchadet haben.

Leben Sie wohl.

Beethoven.

52.

An Zmeskall. **

Ich konnte es wohl denken. —

Mit den Schlägen, dieſes iſt nur mit Haaren herbeigezogen; — dieſe Geſchichte iſt wenigſtens 3 Monathe alt — und iſt bey weitem das nicht — was er jetzt daraus macht. — Die ganze elende Geſchichte iſt von einem Fratſchlerweib und ein paar elenden anderen Kerls herbey geführt worden, ich verliehre eben nicht viel, weil er wirklich durch dieſes Haus, wo ich bin, verdorben wird.

---

* Ries ſelbſt, der ſich der erſten Veranlaſſung zu dieſem Billet nicht mehr erinnert, gibt als Datum 1809 an. Wahrſcheinlich bezieht es ſich zunächſt auf den bei Wegeler S. 95 erzählten Umſtand, daß der damals in Wien anweſende J. F. Reichardt Beethovens jungen Schüler aufgefordert hatte ſich um die von dieſem aufgegebene Kapellmeiſterſtelle beim König von Weſtphalen zu bewerben, — was Beethoven hinterbracht ward und ihn ſehr erzürnt hatte. — Aus Paris hatte Ries nur geſchrieben daß der Geſchmack an Muſik daſelbſt nur ein ſchlechter ſei und man Beethovens Werke dort wenig kenne und ſpiele. — Auch in Bezug auf ſein Alter war Beethoven ſehr empfindlich. Ries hatte auf die Bitte einiger Freunde Beethovens im Jahre 1806 in Bonn deſſen Taufact geſucht und nach Wien geſandt. — Uebrigens ging des Meiſters Groll wie gewöhnlich auch diesmal raſch vorüber.

** Vgl. Nr. 10. Die Billets an Zmeskall tragen meiſt das Datum von ſeiner Hand, das hier auf den 7. März 1809 lautet. Zmeskall war Beethoven in allen Dingen des äußern Lebens und beſonders in Bedientenfragen und Zwiſten ein troſt- und hülfreicher Freund. Beethoven wohnte damals im gleichen Hauſe mit der Gräfin Erdödy. Vgl. Nr. 74.

53.

Mein lieber Wohlgebohrener Hr. von Zmeskall Hofſekretär noch ledigen — Standes — wenn Sie mich heute bei ſich ſehen, ſo ſchreiben Sie's nichts Anderm zu, als daß mich Jemand bey Ihnen ſprechen will, und ich dieſes nicht verſagen konnte — uneingeladen lade ich mich — und Sie werden mich hoffentlich nicht losſchießen. —

Ihr ganz

ganzer

L. v. Beethoven.

54.

An denſelben.

Mir däucht, Sie werden mein lieber Z. wohl noch, nach dem Kriege, wenn er wirklich beginnen ſollte, zu Friedens-Legazionen ſich anſchicken — welch glorwürdiges Amt!!! — Ich überlaſſe Ihnen ganz, die Sache mit meinem Bedienten auszumachen, nur muß die Gräfin *Erdödy* auch nicht den mindeſten Einfluß auf ihn haben; ſie hat ihm, wie ſie ſagt, 25 fl. geſchenkt, und monathlich 5 fl. gegeben, bloß *damit er bey mir bleiben ſoll*, — dieſen Edelmuth *muß* ich jetzt glauben — will aber weiter auch nicht, daß er ſo fort ausgeübt werden ſoll. — Gehaben Sie ſich wohl, ich danke Ihnen für Ihre Freundſchaft und hoffe Sie bald zu ſehen.

Ganz Ihr

Beethoven.

55.

An denſelben. *

Wenn ich nicht komme lieber Z., welches leicht geſchehen kann, bitten Sie die Baronin von [unleſerlich] daß Sie Ihnen die Klavierſtimme von den Terzetten da läßt, und haben Sie hernach die Gefälligkeit, mir ſolche mit den übrigen Stimmen noch heute zu ſchicken.

In Eile Ihr Beethoven.

56.

An denſelben.

Mein lieber Z. Es hat ſich eben eine paſſende Wohnung für mich gefunden, — aber ich brauche Jemand, der mir hierin behülflich iſt; meinen Bruder kann ich nicht dazu nehmen, weil er nur immer das, was am wenigſten koſtet, befördert. — Laſſen Sie mir alſo ſagen, wenn wir zuſammen heute dieſe Wohnung anſehen könnten — Dieſe Wohnung iſt im Klepperſtall. ** —

57.

An denſelben.

Ich ſpiele gern — recht gern — hier die Violonſchellſtimme — fühlen Sie ſich dazu — ſo ſpielen Sie, ſonſt laſſen Sie die alte Kraft*** ſpielen, — wegen der Wohnung mündlich wenn wir uns ſehen.

Ihr Freund Beethoven.

---

* 16. April 1809. Unter den Terzetten ſind wohl die Trios Op. 70 gemeint, die der Gräfin Erdödy gewidmet ſind.

** An der Mölker Baſtei. — 17. April 1809.

*** Anton Kraft war wie ſein Sohn Nicolaus Kraft ein ſehr bedeutender Violoncelliſt, mit dem Beethoven ſeit den erſten Tagen ſeines Aufenthalts in

58.

An denſelben.*

Liebes altes **Muſikgräferl!** **Ich** glaube es würde doch gut ſeyn, wenn Sie **den** eben auch alten Kraft ſpielen ließen, da es doch das erſtemal iſt, daß die Terzetten gehört werden (vor mehreren); — nachher werden Sie ſie ja doch ſpielen können. — Ich ſtelle es Ihnen aber frey, wie Sie es hierin halten wollen; finden Sie Schwierigkeiten hierbey, wovon vielleicht die auch dabey ſeyn könnte, daß Kraft und S. [Schuppanzigh] nicht gut harmoniren, ſo mag nur immerhin der Hr. von Z., jedoch nicht als Muſikgraf ſondern als tüchtiger Muſiker ſich dabey auszeichnen. —

Ihr Freund

Beethoven.

59.

An Hammer-Purgſtall.**

Beinahe beſchämt durch Ihr Zuvorkommen und Ihre Güte, mir Ihre noch unbekannte ſchriftſtelleriſche Schätze im Manuſcript mitzutheilen, danke ich Euer Wohlgeboren innigſt dafür, indem ich beide Singſpiele zurückſtelle; — überhäuft in meinem künſtleriſchen

---

Wien beſonders beim Fürſten Lichnowsky viel zuſammen geſpielt hatte. — Das Datum des Billets iſt der 25. April 1809. In dieſer Zeit war Kraft in der Kapelle des Fürſten von Lobkowitz. Reichardt Vertr. Br. I. 186.

* 14. Mai 1809. Kraft und Schuppanzigh gaben damals jeder für ſich Quartettſoireen. Vgl. Reichardts Vertr. Br. I, 435. 362. 366.

** Dieſer berühmte Orientaliſt hatte, wie ich aus Schindlers Beethoven-Nachlaß (Gr. M. Nr. 41) erſehe, da Beethoven „einen indiſchen Chor religiöſen Sinnes gewünſcht habe,“ bei der Ueberſendung ſeines „perſiſchen Singſpiels, das mehr idealiſch als muſikaliſch gedichtet worden ſei,“ und des Oratoriums bemerkt: „doch ſollten Sie auch das Ganze nicht glücklich ausgeführt finden, ſo bin ich doch überzeugt daß die Tonkunſt nur durch Beethovens Genius zu empören und Sündfluthen zu beſänftigen vermag.“ — Das Original des Billets befindet ſich im Beſitz des Hrn. Petter in Wien. Das muthmaßliche Datum ergibt ſich aus dem folgenden Briefe.

Beruf gerade jetzt iſt mir unmöglich, mich beſonders über das indiſche Singſpiel weiter zu verbreiten; ſobald es meine Zeit zuläßt, werde ich Sie einmal beſuchen, um mich über dieſen Gegenſtand ſowohl als auch über das Oratorium die Sündfluth mit Ihnen zu beſprechen. — Rechnen Sie mich allzeit unter die wahren Verehrer Ihrer großen Verdienſte. —

Euer Wohlgeboren mit Hochachtung

ergebenſter Diener
Beethoven.

60.

An den Frhrn. von Hammer-Purgſtall.*

Verzeihen Sie, mein werther H., indem ich Ihnen noch nicht den Brief nach Paris gebracht; eben jetzt überhäuft mit ſo mancherley, konnte ich das Schreiben dahin nur von einem Tage auf den andern aufſchieben; morgen unterdeſſen erhalten Sie den Brief, wenn es mir auch nicht möglich ſein ſollte Sie ſelbſt, was ich mir ſo ſehr wünſchte, beſuchen zu können. Noch eine andere Angelegenheit möchte ich Ihnen ans Herz legen, vielleicht wäre es möglich, daß Sie für einen armen Unglücklichen, nämlich für den Hrn. Stoll, Sohn des berühmten Arztes, wirken könnten. Es iſt wohl bei manchen anderen Menſchen die Rede, wie einer unglücklich geworden durch eigne oder fremde Schuld, das wird jedoch nicht der Fall bei Ihnen und bei mir ſein; genug, der Stoll iſt unglücklich, ſetzt ſein einziges Heil in eine Reiſe nach Paris, weil er voriges Jahr wichtige Bekanntſchaften gemacht hat, die ihn dazu führen werden, von dort aus eine Profeſſur in Weſtphalen zu erhalten; Stoll hat deswegen mit einem

---

* Das Datum dieſes Briefes, den ich in den Wiener Sonntagsblättern 1846 Nr. 52 fand, ergibt ſich annähernd daraus, daß nach Reichardts Vertrauten Briefen I, 381 Stoll noch im Frühjahre 1809 ſich in Wien befand. Napoleon warf dem jungen Dichter, der alſo wirklich nach Paris gekommen zu ſein ſcheint, eine Penſion aus, weil er ihn für ſeinen Vater, den berühmten Arzt, hielt.

Hrn. v. Neumann, der bei der Staatskanzlei iſt, geſprochen, um mit einem Courier nach Paris fortzukommen, aber der Courier wollte ihn nicht anders, als für eine Summe von 25 Louisd'or mitnehmen. Nun frage ich Sie, mein Lieber, ob Sie nicht mit dieſem Hrn. v. Neumann reden wollten, daß dieſer es möglich mache, daß ein ſolcher Courier den Stoll unentgeltlich oder doch nur für eine ganz geringe Summe mitnehme. Indem ich Sie von dieſer Sache unterrichte, bin ich überzeugt, daß Sie gern, wenn Sie ſonſt nichts hindert, ſich für den armen Stoll verwenden werden. — Ich gehe heute wieder auf's Land, doch hoffe ich, bald ſo glücklich zu ſein, einmal eine Stunde in Ihrer Geſellſchaft zubringen zu können. Bis dahin empfehle ich mich Ihnen und wünſche, daß Sie ſich überzeugt halten von der Achtung

Ihres ergebenſten Dieners
Ludwig van Beethoven.

61.

An die Baronin von Droßdick.*

Sie erhalten hier, verehrte Thereſe, das Verſprochene, und wären nicht die triftigſten Hinderniſſe geweſen, ſo erhielten Sie noch mehr, um Ihnen zu zeigen, daß ich immer mehr meinen Freunden leiſte als ich verſpreche. Ich hoffe und zweifle nicht daran, daß Sie ſich eben ſo ſchön beſchäftigen als angenehm unterhalten — letzteres doch nicht zu ſehr, damit man auch noch unſer gedenke. — Es wäre wohl zuviel gebaut auf Sie oder meinen Werth zu hoch angeſetzt, wenn ich Ihnen zuſchriebe „die

---

* Das Original des Briefes hatte Herr Hofmuſiker Bärmann in München von der Adreſſatin ſelbſt geſchenkt erhalten, darauf es dieſer auf ihren Wunſch zur Anſicht zugeſandt, allein dasſelbe nicht zurückerhalten, weil die Frau von Droßdick kurz nachher ſtarb. Ihren ſchriftlichen Nachlaß erbte ihr guter Freund, der bekannte Componiſt Schachner in London. Hr. Bärmann hatte nur eine getreue Copie zurückbehalten, nach der unſer Text iſt. Für das Datum des Briefes habe ich bis jetzt einen Anhaltspunkt noch nicht gefunden.

Menſchen ſind nicht nur zuſammen wenn ſie beyſammen ſind, auch der Entfernte, der Abgeſchiedene lebt bei uns.“ Wer wollte der flüchtigen Alles im Leben leicht behandelnden T. ſo etwas zuſchreiben? —

Vergeſſen Sie doch ja nicht in Anſehung Ihrer Beſchäftigung das Klavier oder überhaupt die Muſik im Ganzen genommen. Sie haben ſo ſchönes Talent dazu, warum es nicht ganz kultiviren? Sie die für Alles Schöne und Gute ſoviel Gefühl haben, warum wollen Sie dieſes nicht anwenden, um in einer ſo ſchönen Kunſt auch das Vollkommenere zu erkennen, das ſelbſt auf uns immer wieder zurückſtrahlt? —

Ich lebe ſehr einſam und ſtill. Obſchon hier und da mich Lichter aufwecken möchten, ſo iſt doch eine unausfüllbare Lücke, ſeit Sie alle fort von hier ſind, in mir entſtanden, worüber ſelbſt meine Kunſt, die mir ſonſt ſo getreu iſt, noch keinen Triumph hat erhalten können. — Ihr Clavier iſt beſtellt und Sie werden es bald haben. — Welchen Unterſchied werden Sie gefunden haben in der Behandlung des an jenem Abend erfundenen Themas und ſo wie ich es Ihnen letztlich niedergeſchrieben habe! Erklären Sie ſich das ſelbſt, doch nehmen Sie ja den Punſch nicht zu Hülfe. — Wie glücklich ſind Sie, daß Sie ſchon ſo früh aufs Land konnten! Erſt am 8ten kann ich dieſe Glückſeligkeit genießen. Kindlich freue ich mich darauf, wie froh bin ich einmal in Gebüſchen, Wäldern, unter Bäumen, Kräutern, Felſen wandeln zu können, kein Menſch kann das Land ſo lieben wie ich. Geben doch Wälder, Bäume, Felſen den Wiederhall, den der Menſch wünſcht! —

Bald erhalten Sie einige andere Compoſitionen von mir, wobei Sie ſich nicht zu ſehr über Schwierigkeiten klagen ſollen. — Haben Sie *Göthes Wilhelm Meiſter* geleſen, den von *Schlegel überſetzten Shakespeare*? Auf dem Lande hat man ſo viele Muße, es wird Ihnen vielleicht angenehm ſeyn, wenn ich Ihnen dieſe Werke ſchicke. — Der Zufall fügt es daß ich einen Bekannten in Ihrer Gegend habe, vielleicht ſehen Sie mich an einem frühen Morgen auf eine halbe Stunde bey Ihnen, und wieder fort. Sie ſehen daß ich Ihnen die kürzeſte Langeweile bereiten will.*

---

* Herr von *Malfatti-Rohrenbach*, Neffe jenes berühmten Arztes, der in Beethovens letzter Krankheit eine Hauptrolle ſpielt, erzählte mir vor Kurzem

Empfehlen Sie mich dem Wohlwollen Ihres Vaters, Ihrer Mutter, obſchon ich mit Recht noch keinen Anſpruch darauf machen kann, — ebenfalls dem der Baſe M. [Mathilde]. Leben Sie nun wohl, verehrte T., ich wünſche Ihnen Alles was im Leben gut und ſchön iſt, erinnern Sie ſich meiner und gern — vergeſſen Sie das Tolle — ſeyn Sie überzeugt, Niemand kann Ihr Leben froher, glücklicher wiſſen wollen als ich und ſelbſt dann, wenn Sie gar keinen Antheil nehmen

an Ihrem ergebenſten Diener und Freund
Beethoven.

NB. Es wäre wohl ſehr hübſch von Ihnen, in einigen Zeilen mir zu ſagen, worin ich Ihnen hier dienen kann? —

62.

A Mademoiselle Mademoiselle de Gerardi.*

Meine liebe Fräulein G., ich müßte lügen, wenn ich Ihnen nicht ſagte, daß die mir eben von Ihnen überſchickten Verſe mich nicht in Verlegenheit gebracht hätten. Es iſt ein eigenes Gefühl ſich loben zu ſehen, zu hören und dann dabei ſeine eigene Schwäche fühlen wie ich. Solche Gelegenheiten betrachte ich immer als Ermahnungen, dem unerreichbaren Ziele, das uns Kunſt und Natur darbeut, näher zu kommen, ſo ſchwer es auch iſt. — Dieſe Verſe ſind wahrhaft ſchön bis auf den einzigen Fehler, den man zwar ſchon gewohnt iſt bei Dichtern anzutreffen, indem ſie durch die Hülfe ihrer Phantaſie verleitet werden, das was ſie wünſchen zu ſehen und zu hören, wirklich hören und ſehen, mag es

---

in Wien Folgendes: „Beethoven beſuchte die junge Frau Thereſe Baronin Droßdick in Mödling, fand ſie nicht, riß ein Notenblatt aus einem Hefte und ſchrieb zu einem Verſe von Matthiſon die Noten und auf die andere Seite mit großen Buchſtaben: Meiner lieben Thereſe.“ — Die weiter unten genannte Mathilde war, wie Hr. Bärmann meint, eine Baronin Gleichenſtein. Vgl. Nr. 45.

* Nach Marx (Beethoven II. 110), dem ein Autograph (Facſimile?) vorgelegen. Von der Schreiberin und der Zeit des Billets war bisher noch nichts zu ermitteln.

auch weit unter ihrem Ideale zuweilen ſein. Daß ich wünſche den Dichter oder die Dichterin kennen zu lernen, können Sie wohl denken; und nun auch Ihnen meinen Dank für Ihre Güte, die Sie haben

für Ihren Sie verehrenden
L. v. Beethoven.

63.

An Zmeskall.*

Was machen Sie? — mein in der That nur angenommener Frohmuth hat Ihnen vorgeſtern nicht allein Wehe verurſacht, ſondern er ſchien Sie auch beleidigt zu haben; die ungebetene Geſellſchaft ſchien eine für Ihre gerechte Klage ſo unſchicklich, daß ich mit freundlicher Freundesgewalt, Sie durch meine angenommene gute Laune wollte verhindern, ſie nicht lauter werden zu laſſen; ich ſelbſt leide noch immer an meinem Unterleibe, — ſagen Sie ob Sie heute zum Schwanen kommen. —

Ihr wahrer Freund
Beethoven.

64.

An Wegeler.

Wien am 2. Mai 1810.

Guter alter Freund — beinahe kann ich es denken, erwecken meine Zeilen Staunen bei Dir, — und doch, obſchon Du keine ſchriftlichen Beweiſe haſt, biſt Du noch immer bei mir im lebhafteſten Andenken. — Unter meinen Manuſcripten iſt ſelbſt ſchon lange eins, was Dir zugedacht iſt und was Du gewiß noch dieſen Sommer erhältſt. Seit ein Paar Jahren hörte ein ſtilleres ruhigeres Leben bei mir auf, und ich ward mit Gewalt in das Weltleben gezogen; noch habe ich kein Reſultat dafür gefaßt und vielleicht eher dawider — doch auf wen mußten nicht auch die Stürme von außen wirken? Doch ich wäre glücklich, vielleicht einer der glücklichſten Menſchen, wenn nicht der Dämon in meinen Ohren ſeinen Aufenthalt aufgeſchlagen. Hätte ich nicht irgendwo geleſen, der Menſch dürfe nicht freiwillig ſcheiden von ſeinem Leben, ſo lange er noch eine gute That verrichten kann, längſt wär ich nicht mehr — und zwar durch mich ſelbſt. — O ſo ſchön iſt das Leben, aber bei mir iſt es für immer vergiftet. —

---

* 23. Januar 1810. Anlaß unbekannt. Beſitzer Hr. G. A. Petter.

Du wirſt mir eine freundſchaftliche Bitte nicht abſchlagen, wenn ich Dich erſuche, mir meinen Taufſchein zu beſorgen. — Was nur immer für Unkoſten dabei ſind, da Steffen Breuning mit Dir in Verrechnung ſteht, ſo kannſt Du Dich da gleich bezahlt machen, ſo wie ich hier an Steffen gleich Alles erſetzen werde. — Sollteſt Du auch ſelbſt es der Mühe werth halten, der Sache nachzuforſchen und es Dir gefallen, die Reiſe von Coblenz nach Bonn zu machen, ſo rechne mir nur Alles an. — Etwas iſt unterdeſſen in Acht zu nehmen; nämlich: daß noch ein Bruder früherer Geburt vor mir war, der ebenfalls Ludwig hieß, nur mit dem Zuſatze: Maria, aber geſtorben iſt. Um mein gewiſſes Alter zu beſtimmen, muß man alſo dieſen erſt finden, da ich ohnedies ſchon weiß, daß durch Andere hierin ein Irrthum entſtanden, da man mich älter angegeben, als ich war. Leider habe ich eine Zeitlang gelebt, ohne ſelbſt zu wiſſen, wie alt ich bin. [Vgl. oben S. 30 und 60.] — Ein Familienbuch hatte ich, aber es hat ſich verloren, der Himmel weiß, wie. — Alſo laß Dich's nicht verdrießen, wenn ich Dir dieſe Sache ſehr warm empfehle, den Ludwig Maria und den jetzigen nach ihm gekommenen Ludwig ausfindig zu machen. — Je bälder Du mir den Taufſchein ſchickſt deſto größer meine Verbindlichkeit.* — Man ſagt mir daß Du in euren

---

* Im Nachtrag S. 14 ſagt Wegeler: „Die Auflöſung des Räthſels [weßhalb der Taufſchein ſo eifrig begehrt wurde] fand ich in einem drei Monate nachher geſchriebenen Briefe meines Schwagers St. v. Breuning an mich. In dieſem heißt es: Beethoven ſagt mir alle Woche wenigſtens einmal daß er Dir ſchreiben will; allein ich glaube ſeine Heirathsparthie hat ſich zerſchlagen und ſo fühlt er keinen regen Trieb mehr dir für die Beſorgung des Taufſcheins zu danken.“

Freimaurer-Logen ein Lied von mir ſingſt, vermuthlich in E-dur und was ich ſelbſt nicht habe; ſchick mir's, ich verſpreche Dir's drei und vierfältig auf eine andere Art zu erſetzen.[*] — Denke mit einigem Wohlwollen an mich, ſo wenig ich's dem äußern Schein nach um Dich verdiene. —

Umarme, küſſe Deine verehrte Frau, Deine Kinder, Alles was Dir lieb iſt, im Namen Deines Freundes

Beethoven.

65.

An Zmeskall.[**]

Lieber Z.! Sie reiſen, ich ſoll auch reiſen und das wegen meiner Geſundheit. Unterdeſſen geht noch ſonſt alles bey mir drunter und drüber; der Herr will mich bey ſich haben, die Kunſt nicht weniger, ich bin halb in Schönbrunn halb hier, jeden Tag kommen neue Nachfragen von Fremden, neue Bekanntſchaften, neue Verhältniſſe, ſelbſt auch in Rückſicht der Kunſt, manchmal mögte ich bald toll werden über meinen unverdienten Ruhm, das Glück ſucht mich und ich fürchte mich faſt deßwegen vor einem neuen Unglück. — Mit Ihrer Iphigenie verhält es ſich ſo, nemlich: ich habe ſie ſchon wenigſtens drittehalb Jahre nicht geſehen, habe ſie Jemand geliehen, aber wem? das iſt die große Frage, hin und her habe ich geſchickt, und hab's noch nicht entdeckt, ich hoffe ſie aber auszufinden; iſt ſie verlohren, ſo ſollen Sie ſchadlos gehalten werden. — Leben Sie wohl, guter Z., wir werden uns hoffentlich ſo wiederſehen, daß Sie finden, daß meine Kunſt in der Zeit wieder gewonnen hat. —

Bleiben Sie mein Freund, wie ich der Ihrige.

Beethoven.

---

[*] Beethoven irrte; es war nur ein anderer dem Opferlied von Matthiſon unterlegter Text, den Wegeler gemacht hatte.

[**] 9. Juli 1810. Der „Herr“ iſt ſein Schüler Erzherzog Rudolf.

66.

An Bettina Brentano. *

Wien, 11. Auguſt 1810.

Theuerſte Freundin!

Kein ſchönerer Frühling als der heurige, das ſage ich und fühle es auch, weil ich Ihre Bekanntſchaft gemacht habe. Sie haben wohl ſelbſt geſehen, daß ich in der Geſellſchaft bin wie ein Fiſch auf dem Sand, der wälzt ſich und wälzt ſich und kann nicht fort, bis eine wohlwollende Galathee ihn wieder in das gewaltige Meer hineinſchafft. Ja ich war recht auf dem Trocknen, liebſte

---

* Die berühmten Briefe an Bettina erſcheinen hier ſo wie ſie in ihrem Buche „Ilius Pamphilius und die Ambroſia“ (Berlin, Arnim 1857) im 2. Bande abgedruckt ſind. Ihre Echtheit war mir (bis vielleicht auf einige Worte in der Mitte des dritten Briefes) niemals zweifelhaft und wird es jetzt keinem mehr ſein, nachdem die Briefe Beethovens überhaupt veröffentlicht ſind. Zum Ueberfluß ſei aber auch denen, für die das Gewicht innerer Gründe kein voller Beweis zu ſein pflegt, noch mitgetheilt, daß mir im December 1864 der Herr Profeſſor Moriz Carriere in München im Geſpräch über Beethovens Briefe ausdrücklich verſichert hat, „die drei Briefe an Bettina ſeien echt; er ſelbſt habe dieſelben im Jahre 1839 bei Bettina von Arnim in Berlin geſehen, mit höchſtem Intereſſe aufmerkſam geleſen und eben wegen ihres bedeutenden Inhalts auf die ſofortige Veröffentlichung gedrungen; und als dieſe kurz darauf erfolgte, ſei ihm in dem Abdruck durchaus nichts von Aenderungen im Texte aufgefallen, vielmehr erinnere er ſich noch heute deutlich, daß gerade die viel angefochtenen Wendungen und beſonders die Geſchichte mit Göthe im 3. Briefe genau ſo im Original geſtanden habe.“ — Dieſes Zeugniß erſcheint mir um ſo vollwichtiger als gerade M. Carriere, der in ſolchen Dingen überhaupt nicht als Laie, ſondern als urtheilsfähiger Fachmann gelten muß, ſich um Alles was den Heroen unſerer Literatur anbetrifft, wohl ganz beſonders ſorgfältig umgeſehen haben und ſo wenig auf Beethoven wie auf Göthe irgend etwas kommen laſſen wird. Im Uebrigen iſt erſt in der Biographie der Platz ſich über dieſe Dinge, beſonders über Beethovens Weſen und ſeine Handlungsweiſe in dieſem einzelnen Falle näher auszulaſſen, und es ſei hier nur im Allgemeinen auf das erſte Kapitel von „Beethovens Jugend“ hingewieſen, zu dem dieſe Briefe an Bettina wie die ganze Reihe der übrigen die nöthigen thatſächlichen Details liefern, aus denen ſich das Charakterbild Beethovens, ſowie es dort mit breiten Strichen entworfen iſt, in der innern Anſchauung des Biographen geſtaltete, die aber ſelbſtverſtändlich durchaus nicht ſchon nach ihrer ganzen Fülle in der allgemeinen Einleitung einer ausführlichen Biographie mitzutheilen waren.

Freundin, ich ward von Ihnen überraſcht in einem Augenblick, wo der Mißmuth ganz meiner Meiſter war, aber wahrlich er verſchwand mit Ihrem Anblicke, ich hab es gleich weg gehabt, daß Sie aus einer andern Welt ſind als aus dieſer abſurden, der man mit dem beſten Willen die Ohren nicht aufthun kann. Ich bin ein elender Menſch, und beklage mich über die andern!! — Das verzeihen Sie mir wohl, mit Ihrem guten Herzen, das aus Ihren Augen ſieht, und mit Ihrem Verſtand, der in Ihren Ohren liegt, — zum wenigſten verſtehen Ihre Ohren zu ſchmeicheln, wenn ſie zuhören. Meine Ohren ſind leider eine Scheidewand, durch die ich keine freundliche Kommunikation mit Menſchen leicht haben kann. Sonſt! — vielleicht! — hätte ich mehr Zutrauen gefaßt zu Ihnen, ſo konnte ich nur den großen geſcheuten Blick Ihrer Augen verſtehen und der hat mir zugeſetzt, daß ich's nimmer vergeſſen werde. — Liebe Freundin, liebſtes Mädchen! — die Kunſt! wer verſteht die? — mit wem kann man ſich bereden über dieſe große Gottin — — — — wie lieb ſind mir die wenigen Tage, wo wir zuſammen ſchwatzten oder vielmehr correſpondirten, ich habe die kleinen Zettel alle aufbewahrt, auf denen Ihre geiſtreichen lieben liebſten Antworten ſtehen, ſo habe ich meinen ſchlechten Ohren doch zu verdanken, daß der beſte Theil dieſer flüchtigen Geſpräche aufgeſchrieben iſt. Seit Sie weg ſind, habe ich verdrießliche Stunden gehabt, Schattenſtunden, in denen man nichts thun kann, ich bin wohl an drei Stunden in der Schönbrunner Allee herum gelaufen als Sie weg waren, aber kein Engel iſt mir da begegnet, der mich gepackt hätte wie „Du Engel," — verzeihen Sie, liebſte Freundin, dieſe Abweichung von der Tonart, ſolche Intervalle muß ich haben, um meinem Herzen Luft zu machen. Und an Göthe haben Sie von mir geſchrieben, nicht wahr? Daß ich meinen Kopf möchte in einen Sack ſtecken, wo ich nichts höre und nichts ſehe von allem was in der Welt vorgeht, weil Du liebſter Engel mir doch nicht begegnen wirſt, aber einen Brief werde ich doch von Ihnen erhalten, die Hoffnung nährt mich, ſie nährt ja die halbe Welt, und ich habe ſie mein Lebtag zur Nachbarin gehabt, was wäre ſonſt mit mir geworden! — Ich ſchicke hier mit eigner Hand geſchrieben „Kennſt du das

Land“ als eine Erinnerung an die Stunde, wo ich Sie kennen lernte, ich ſchicke auch das andere, was ich componirt habe, ſeit ich Abſchied von Dir genommen habe, liebes, liebſtes Herz! —

Herz mein Herz was ſoll das geben,
Was bedränget dich ſo ſehr;
Welch ein neues fremdes Leben,
Ich erkenne dich nicht mehr.

Ja, liebſte Freundin, antworten Sie mir hierauf, ſchreiben Sie mir, was es geben ſoll mit mir, ſeit mein Herz ſolch ein Rebeller geworden iſt. Schreiben Sie Ihrem treueſten Freund

Beethoven.

67.

An dieſelbe.

Wien 10. Februar 1811.

Geliebte, liebe Freundin!

Ich habe ſchon zwei Briefe von Ihnen und ſehe aus Ihrem Briefe an die Tonie, daß Sie ſich immer meiner und zwar viel zu vortheilhaft erinnern. — Ihren erſten Brief habe ich den ganzen Sommer mit mir herumgetragen, und er hat mich oft ſelig gemacht; wenn ich Ihnen auch nicht ſo oft ſchreibe und Sie gar nichts von mir ſehen, ſo ſchreibe ich Ihnen doch tauſendmal tauſend Briefe in Gedanken. — Wie Sie ſich in Berlin in Anſehung des Weltgeſchmeiß* finden, könnte ich mir denken, wenn ich's nicht von Ihnen geleſen hätte, ſchwatzen über Kunſt ohne Thaten!!! Die beſte Zeichnung hierüber findet ſich in Schillers Gedicht „die Flüſſe,“ wo die Spree ſpricht. — Sie heirathen, liebe Freundin, oder es iſt ſchon geſchehen, und ich habe Sie nicht einmal zuvor noch ſehen können; ſo ſtröme denn alles Glück Ihnen und Ihrem Gatten zu, womit die Ehe die Ehelichen ſegnet. — Was ſoll ich Ihnen von mir ſagen? „bedaure mein Geſchick“ rufe ich mit der Johanna aus; rette ich nur noch einige Lebensjahre, ſo will ich auch dafür wie für alles übrige Wohl und Wehe dem alles in ſich Faſſenden, dem Höchſten danken. — An Göthe, wenn Sie ihm von mir ſchreiben, ſuchen Sie alle die Worte aus, die ihm meine innigſte Verehrung und Bewunderung ausdrücken, ich bin eben im Begriff ihm ſelbſt zu ſchreiben wegen Egmont, wozu ich die Muſik geſetzt, und zwar bloß aus Liebe zu ſeinen Dichtungen, die mich glücklich machen; — wer kann aber auch einem großen Dichter genug danken, dem koſtbarſten Kleinod einer Nation! — Nun nichts mehr, liebe gute Freundin, ich komme dieſen Morgen um vier Uhr erſt von einem Bacchanal, wo ich ſogar viel lachen mußte, um heute beinahe eben ſo viel zu weinen; rauſchende Freude treibt mich oft gewaltthätig in mich ſelbſt zurück. — Wegen Clemens [Brentano, ihrem Bruder] vielen Dank für ſein Entgegenkommen; was die Kantate — ſo iſt der Gegenſtand für uns hier nicht wichtig genug, ein anderes iſt's in Berlin; was die Zuneigung, ſo hat die Schweſter davon eine ſo große Portion, daß dem Bruder nicht viel übrig bleiben wird; iſt ihm damit auch gedient? — Nun lebe wohl, liebe liebe Freundin, ich küſſe Dich ſo mit Schmerzen auf Deine Stirne und drücke damit wie mit einem Siegel alle meine Gedanken für Dich auf. — Schreiben Sie bald, bald, oft Ihrem Bruder

---

* Dieſen und manch andern Ausdruck mag er Bettinen zu lieb nachſprechen.

Beethoven.

68.

An Zmeskall 1811.

Ich bin geſonnen einen Menſchen, der Noten copirt und der ſich angetragen, in Dienſte zu nehmen; dieſer hat noch ſeine Eltern in Wien, und dieſes könnte manches Gute zur Folge haben, doch wünſche ich über die Bedingungen mit Ihnen darüber zu ſprechen, und da Sie morgen frei, wie ich alle Tage leider bin, ſo bitte ich Sie, daß Sie morgen Nachmittag bey mir Kaffee trinken, nachdem Sie irgendwo zu Mittag gegeſſen, wo ich dann mit Ihnen hierüber zu Rathe gehen und vom Rath zur That. — Uebrigens geben wir uns die Ehre Ihnen zu ſagen, daß wir Ihnen nächſtens einige Dekorazionen von unſerm Hausorden zuſchicken werden, das

große für Sie ſelbſt, die andern nach Belieben, jedoch keinem Pfaffen eins, — wir erwarten morgen früh Ihre Antwort — z. g. Z. verehren wir Ihnen einige Säue. —

Ihr

Beethoven.

69.

An Zmeskall 1811.

Aeußerſt Wohlgeborner!

Wir bitten Sie uns mit einigen Federn zu beſchenken, wir werden Ihnen nächſtens einen ganzen ſolchen Pack ſchicken, damit Sie ſich nicht Ihre eigenen ausrupfen müſſen. — Es könnte denn doch ſeyn, daß Sie noch die große Decoration des Cello-Ordens erhielten —

Wir ſind Ihnen ganz ſehr wohlgewogen

Dero freundlichſter Freund
Beethoven.

70.

An den Erzherzig Rudolf. *

Ihro Kaiſerliche Hoheit!

Da ich trotz aller angewandten Mühe keinen Kopiſten, der mir im Hauſe ſchrieb, erhalten konnte, ſchicke ich Ihnen mein Manuſcript, Sie brauchen nur gnädigſt zum Schlemmer um einen tauglichen Kopiſten zu ſchicken, der das Trio jedoch nur in Ihrem Palaſte kopiren müßte, weil man ſonſt nie ſicher vorm Stehlen iſt. — Mir geht es beſſer und in einigen Tägen werde ich wieder die Ehre haben Ihnen aufzuwarten, und das Verſäumte wieder einholen, — ich bin immer in ängſtlicher Beſorgniß, wenn ich nicht ſo eifrig, nicht ſo oft, wie ich es wünſche, um Ihre Kaiſerliche Hoheit ſeyn kann. Es iſt gewiß Wahrheit, wenn ich ſage, daß ich dabei ſehr viel leide, aber es wird ſobald nicht mehr mit mir ſo arg werden. — Halten Sie mich gnädigſt in Ihrem Andenken. Es werden Zeiten kommen, wo ich doppelt und dreyfach zeigen werde, daß ich deſſen werth bin.

---

* Original k. k. Hofbibliothek in Wien. — Datum Frühjahr 1811. — Schlemmer war viele Jahre Beethovens Copiſt.

Ihro Kaiſerlicher Hoheit
treu ergebenſter Diener
Ludwig v. Beethoven.

71.

Lieben Freunde,* ich gab mir die Mühe bloß hiermit um recht beziffern zu können und dereinſt Andere anzuführen. Was Fehler angeht, ſo brauchte ich wegen mir ſelbſt beinahe dieſes nie zu lernen, ich hatte von Kindheit an ein ſolch zartes Gefühl daß ich es ausübte ohne zu wiſſen daß es ſo ſein müſſe oder anders ſein könne. —

72.

An den Theaterdichter Treitſchke.

Haben Sie mein lieber Treitſchke** das Buch geleſen und darf ich hoffen, daß Sie ſich dazu beſtimmen werden es zu bearbeiten? — Antworten Sie mir hierüber gefälligſt, ich bin verhindert, ſelbſt zu Ihnen zu kommen. Im Falle Sie das Buch ſchon geleſen, bitte ich mir's zurück zu ſenden, damit auch ich es vorher noch einmal, ehe Sie es anfangen zu bearbeiten, durchleſen kann. — Ich bitte Sie überhaupt, wenn es Ihr Wille iſt, daß ich mich auf den Fittigen Ihrer Poeſie in die Lüfte erheben ſoll, dies ſobald als möglich zu bewerkſtelligen. —

---

* Nach dem Original des Herrn Bankvorſtehers Ott-Uſteri in Zürich. Daſſelbe ſteht auf einem Notenblatt (Querfolio), das die Seitenzahl 22 trägt, alſo offenbar aus einem größeren Hefte geriſſen iſt. Auf der andern Seite (21) befindet ſich von **Beethovens** Hand geſchrieben eine Anweiſung über den Gebrauch der Quarte bei **Vorhalten**, nebſt 5 Notenbeiſpielen. Alſo wird das Blatt wohl aus einem jener Hefte ſein, die ſich Beethoven aus verſchiedenen Lehrbüchern zuſammenſchrieb, um darnach den Erzherzog Rudolf zu unterrichten. Deßhalb habe ich jene Aeußerung **Beethovens** gerade hierher geſtellt.

** Original auf der k. k. Hofbibliothek in Wien. Datum 6. Juni 1811.

Ihr ergebenſter Diener

Ludwig van Beethoven.

73.

Lieber Z.*

Laſſen Sie es noch mit der Probe bewenden, ich muß heute wieder zum Arzt, deſſen Hudeley ich doch endlich müde werde. — Dank für Ihren Zeitmeſſer, — wir wollen ſehen, ob ſich hinüber damit bis in die Ewigkeit meſſen läßt, der Leichtigkeit und Begreiflichkeit des Ihrigen dürfte wohl nichts im Wege ſtehen, — wir wollen unterdeſſen darüber eine Zuſammenkunft halten. Obſchon natürlich an einem Uhrwerke mehr mathematiſche Richtigkeit, ſo habe ich doch ſchon früher bey Ihren kleinen Verſuchen in meiner Gegenwart mir manches mit Ihrem Z. erklecklich gefunden, und ich hoffe, wir werden damit gänzlich zu rechte kommen. Bald ſehe ich Sie.

Ihr Freund

Beethoven.

74.

An denſelben, 26 Oct. 1811.

Ich komme heute zum Schwan und hoffe Sie unfehlbar dort zu finden, doch kommen Sie nicht gar zu ſpät, uns gehts mit den Füßen beſſer, und Autor der Füße verſpricht dem Autor von Kopf längſtens in 8 Tagen einen geſunden Fuß. —

Ihr

Beethoven.

---

* An Zmeskall, 10. Sept. 1811.

75.

An denſelben, 20 Nov. 1811.

Wir ſind Ihnen ganz teufliſch gewogen — empfehlen Ihnen Ihren alten wohlerworbenen Ruhm nicht zu verliehren, — bitten Sie ganz nach voriger Manier zu verfahren, und ſind Ihnen noch einmal ganz verflucht ergeben ꝛc.

Ludwig van Beethoven.

76.

An denſelben, 19 Jan. 1812.

Ich komme heute lieber Z. zur Schwan, ich bin leider immer zu *frey* und Sie *nie*.

Ihr

Beethoven.

77.

An denſelben.*

Verdammtes ehmaliges Muſikgräferl, wo hat Sie denn der Teufel? — Kommens heute zur Schwane? nein? ja — — Hier ſehen Sie in das Beigeſchloſſene, was ich alles für die Ungarn gethan; das iſt was Anders, wenn ein deutſcher Menſch ohne Wort zu geben, etwas übernimmt, als ſo ein Ungariſcher Graf B[runswick], der mich wer weiß, wegen welch elender Lumperey konnte allein reiſen laſſen und noch dazu ab-warten laſſen ohne etwas er-wartet zu haben. —

Beſtes ehmaliges M. Gr. [Muſik-Gräferl]

ich bin Ihr beſtes dermaliges
Beethöverl.

Das Eingeſchloſſene ſchickens zurück, denn wollens dem Graf auch unter die Naſe mit noch was anderem reiben. —

---

* Das Datum dieſes und der folgenden Zettel ergibt ſich aus der Erwähnung der für Ungarn (Peſth) geſchriebenen Compoſitionen. Vgl. unten den erſten Brief an Varenna.

78.

An denſelben.

Sie haben heute in der Schwane zu erſcheinen, Brunswick kommt auch, wo nicht, ſo werden Sie von allem, was uns angehet, ausgeſchloſſen, — Entſchuldigungen per excellentiam werden nicht angenommen — Gehorſam wird gefordert, wo man weiß, daß man Ihr Beſtes beſorgt, und Sie vor Verführungen und vor auszuübenden Treuloſigkeiten per excellentiam bewahren will — dixi —

Beethoven.

79.

Lieber Zmeskall!

Es wird der bekannte Uhrmacher wohnhaft gleich an der Freiung zu Ihnen kommen, ich möchte eine ſehr gute Repetiruhr haben, er verlangt 40 Duc. — Da Sie ſich gerne mit d. g. abgeben, ſo bitte ich Sie ſich auch von meinetwegen damit abzugeben, und mir eine vortreffliche Uhr auszumitteln. —

Mit der raſendſten Hochachtung für einen Mann wie Sie, der mir nun bald Gelegenheit gibt, meine beſondere Kenntniß der Horn-Inſtrumente zu ſeinen Gunſten anzuwenden.

Ludwig van Beethoven.

80.

An den Kammerprocurator Varenna in Graz.*

Leuchtete nicht aus dem Schreiben von Ihnen die Abſicht den Armen zu nützen ſo deutlich hervor, ſo würden Sie mich nicht wenig gekränkt haben, indem Sie die Aufforderung an mich gleich mit Zahlen belegen. — Nie, von meiner erſten Kindheit an ließ ſich mein Eifer der armen leidenden Menſchheit wo mit meiner Kunſt zu dienen, mit etwas anderm abfinden und es braucht nichts anders als das innere Wohlgefühl das d. g. immer begleitet. — Sie erhalten hier ein Oratorium a) welches einen halben Abend einnimmt, eine Ouvertüre, eine Fantaſie mit Chor b). Iſt dort bei Ihnen bei den Armen-Inſtituten ein Depot für d. g., ſo legen Sie dieſe drei Werke als Theilnahme für die dortigen Armen von meiner Seite und als Eigenthum der dortigen Armen-Akademien nieder. Außerdem erhalten Sie eine Introduction zu den „Ruinen von Athen,“ von welcher ich Ihnen ſogleich die Partitur in möglichſt kurzer Zeit abſchreiben laſſe; ſodann eine große Ouvertüre zu „Ungarns erſtem Wohlthäter.“ Beide gehören zu zwei Werken, welche ich für die Ungarn bei der Eröffnung ihres neuen Theaters [in Peſth] geſchrieben habe; doch würden Sie die Güte haben, mir ſchriftlich zu verſichern daß beide Werke nicht weiter anderswo hingegeben werden, da ſie nicht geſtochen ſind und vor langer Zeit nicht im Stiche erſcheinen. — Letztere große Ouvertüre erhalten Sie ſogleich wie ich ſie aus Ungarn erhalte, welches ſicher in einigen Tägen eintreffen wird.

---

* Die Correſpondenz mit Varenna (14 Briefe und 4 Zettel) hatte ein Autographenſammler in Leipzig vor wenigen Jahren angekauft und — wahrſcheinlich an Einzelne — öffentlich verſteigert. Nun jage Einer den vom Winde zerſtreuten Blättern nach. Was hier davon gegeben wird, hat meiſtens bereits in Zeitungen geſtanden und ich kann alſo für den Text nicht weiter einſtehen als dieſe Veröffentlichung geht, die übrigens durchweg von kundiger Hand gemacht iſt. — Das Datum dieſes erſten der Briefe ergibt ſich aus dem zweiten, und

Die geſtochene Fantaſie mit Chor würde vielleicht eine dortige Dilettantin, wovon mir hier Profeſſor Schneller erzählte, vortragen können.* — Die Worte bei einem Chor nach Nr. 4 in C dur

---

darnach ſteht alſo auch feſt daß ſowohl die „Ruinen von Athen“ wie „König Stephan“ (wenigſtens die Ouverture) bereits im Januar 1812 vollendet waren und Schindlers Angaben (Biogr. I, 183) nicht richtig ſein können. Weder fällt die Compoſition des „König Stephan“ in die Zeit des Teplitzer Aufenthaltes noch die Eröffnung des Peſther Theaters in den Herbſt 1812, ſondern beides in den Winter 1811.

* Dieſe Dilettantin war Fräulein Marie Koſchak, ſpäter Frau des Advokaten Dr. Pachler in Graz, von der ſich in Schindlers Beethoven-Nachlaß zwei Briefe vom 15. Aug. 1825 und 5. Nov. 1826 befinden, in denen ſie Beethoven zu ſich nach Graz einladt. Auf dieſelbe Dame bezieht Schindler die Worte des Zettels von Beethovens Hand, den er Biogr. I, 95 im Facſimile mitgetheilt hat und in das Jahr 1817 oder 18 ſetzt. Derſelbe lautet: „Nur Liebe — ja nur Sie vermag dir ein glücklicheres Leben zu geben — o Gott — laß mich ſie — jene endlich finden — die mich in Tugend beſtärkt — die mir erlaubt mein iſt. — Baaden am 27ten Juli als die M. vorbeyfuhr, und es ſchien als blickte

wurden von den Herausgebern geändert, aber ganz wider den Ausdruck; es werden daher die mit Bleiſtift darüber geſchriebenen Worte geſungen. Sollten Sie dieſes Oratorium brauchen können, ſo kann ich Ihnen auch dazu die Stimmen ausgeſchrieben ſchicken, indem ſo die Auslage geringer iſt für die Armen, — Sie konnen mir deshalb gütigſt ſchreiben —

Ihr ergebenſter

Ludwig van Beethoven.

81.

An Zmeskall 2. Febr. 1812.

Nicht außerordentlicher aber ſehr ordentlicher ordinärer Federnſchneider, dero Virtuoſität hat ſchon in dieſem Stück abgenommen, dieſe bedürfen einer neuen Federnreparatur. — Wann werſen Sie denn einmal Ihre Feſſeln weg? wann? — Sie denken ſchön an mich, verflucht ſey das Leben hier in der öſterreichiſchen Barbarey für mich, — ich werde jetzt meiſtens zum Schwanen gehen, da ich mich in andern Wirthshäuſern der Zudringlichkeit nicht erwehren kann. —

Leben Sie wohl, ſo wohl als ich es Ihnen wünſche ohne mich

Ihren Freund

Beethoven.

Außerordentlichſter, wir bitten daß uns Ihr Bedienter Jemanden beſorgt, um die Zimmer auszuputzen, da er das Quartier kennt, kann er gleich den Preiß auch beſtimmen. —

jedoch bald — Faſchingslump!!!!!!!!!!?

An Herrn von Zmeskall.

Beigeſchloſſenes Billet iſt wenigſtens 8 Tage alt.

ſie auf mich.“ Dieſe Dame ſpielt auch in Franz Schuberts Leben eine freundſchaftliche Rolle. Vgl. deſſen Biogr. von Dr. Kreißle. 2. Aufl. Wien Gerold 1864.

82.

An Zmeskall 8. Febr. 1812.

Außerordentlicher, erſter Schwungmann der Welt, und zwar ohne Hebel!!!! wir ſind Ihnen den größten Dank ſchuldig, daß Sie uns mit einem Theile Ihrer Schwungkraft begabt haben, wir wünſchen Ihnen perſönlich dafür zu danken, und laden Sie deßwegen Morgen ein, zur Schwane zu kommen, Wirthshauß, welches ſchon ſeinem Namen nach anzeigt, daß es ganz dazu gemacht iſt, wenn von ſo etwas die Rede iſt. —

Ganz Ihr B.

83.

An Varenna in Graz.

Wien am 8. Febr. 1812.

Die Stimmen vom Oratorium hat Hr. Rettich bereits erhalten und ich bitte Sie nur ſobald Sie ſelbe nicht mehr brauchen, mir ſolche gefälligſt zurück zu ſenden; ſchwerlich dürfte etwas daran fehlen, auf jeden Fall haben Sie die Partitur und können ſich leicht helfen.

Da ich erſt geſtern die Ouvertüren von Ungarn erhalten, ſo werden ſie ſo ſchnell als möglich ausgeſchrieben und Ihnen mitgetheilt werden; außerdem füge ich noch einen Marſch mit ſingendem Chor bei, ebenfalls aus den „Ruinen von Athen,“ womit Sie dann ſo ziemlich die Zeit ausfüllen werden können.

Wie ich wünſche, daß Sie es mit den Ouvertüren und dem Marſch mit Chor halten mögen, da dieſe Stücke bloß im Manuſkripte ſind, werde ich Ihnen bei Abſendung zu wiſſen machen.

Da ich vor Einem Jahre gar nichts Neues von meinen Werken herausgebe und in dieſem Falle jedesmal dem Verleger ſchriftlich verſichern muß, daß niemand ſonſt d. g. Werke beſitze, ſo können Sie wohl ſelbſt einſehen, daß ich vor jeder nur möglichen Ungewißheit oder Zufalle in dieſem Stücke mich ſicher ſtellen muß;

übrigens werde ich mir es angelegen ſein laſſen, Ihnen immer meine wärmſte Bereitwilligkeit, Ihren dortigen Armen behilflich zu ſein, zu offenbaren, und ich verbinde mich hiermit jährlich Ihnen immer auch ſelbſt Werke, die blos im Manuſkripte noch exiſtiren oder gar eigens zu dieſem Zweck verfertigte Kompoſitionen zum Beſten der dortigen Armen zu ſchicken; auch bitte ich Sie mich jetzt ſchon mit dem, was Sie künftighin für die Armen dort beſchließen, bekannt zu machen, und ich werde dann gewiß darauf Rückſicht nehmen. — Hiemit leben Sie wohl, indem ich Sie meiner Achtung verſichere, bin ich

Ihr ergebenſter

Ludwig van Beethoven.

84.

An Zmeskall.*

Lieber Z. erſt geſtern erhalte ich ſchriftlich, daß der Erzherzog ſeinen Antheil in Einlöſungsſcheinen bezahlt, — ich bitte Sie nun mir ohngefähr den Inhalt aufzuſchreiben, wie Sie Sonntag ſagten, und wir es am beſten glaubten, um zu den andern 2 zu ſchicken, — man will mir ein Zeugniß geben, daß der Erzherzog in E. S. bezahlt, ich glaube aber, daß dieſes unnöthig, um ſo mehr, da die Hofleute trotz aller anſcheinenden Freundſchaft für mich äußern, daß meine Forderungen nicht gerecht wären!!!!! O Himmel hilf mir tragen; ich bin kein Herkules der dem Atlas die Welt helfen tragen kann oder gar ſtatt ſeiner. — Erſt geſtern habe ich ausführlich gehört, wie ſchön Herr Baron von Kraft von mir bei Ziſius geſprochen, geurtheilt, — laſſen Sie das gut ſeyn lieber Z., lange wirds nicht mehr währen, daß ich die ſchimpfliche Art hier zu leben weiter fortſetze, die Kunſt die verfolgte findet überall eine Freiſtadt; erfand doch Dädalus eingeſchloſſen im Labyrinthe die Flügel, die ihn oben hinaus in die Luft emporgehoben, o auch ich werde ſie finden dieſe Flügel. —

---

* 19. Febr. 1812. Bekanntlich war im Jahre 1811 das Finanzpatent in Oeſtreich erſchienen, wonach der Werth des Geldes auf ein Fünftel herabgeſetzt wurde. Dies traf auch das Gehalt, das Beethoven von Erzherzog Rudolf, Fürſt Kinsky und Fürſt Lobkowitz bezog. Der erſtere ließ ſeinen vollen Antheil ſogleich auf Einlöſungsſcheine ſtellen. Lobkowitz folgte auf Beethovens Erſuchen bald nach, nur mit Kinsky gab es durch deſſen Tod ſpäter bedeutende Schwierigkeiten.

Ganz Ihr
Beethoven.

Wenn Sie Zeit haben, ſchicken Sie mir das vorverlangte Formular noch dieſen Morgen, — für nichts, wahrſcheinlich für nichts zu erhalten, mit höfiſchen Worten hingehalten, iſt dieſe Zeit ſo ſchon verlohren worden.

85.

An Varenna.*

P. P.

Trotz meiner Bereitwilligkeit, Ihnen zu dienen den Armen wie von jeher allen Vorſchub zu leiſten, iſt es mir doch nicht möglich. — Ich habe keinen eigenen Kopiſten, der mir wie ſonſt immer ſchreibt, die Zeit hat auch mich hierin außer Stand geſetzt, — nun muß ich alſo immer zu fremden Kopiſten meine Zuflucht nehmen. Einer von dieſen hatte mir verſprochen Ihnen die Ouverturen zu ſchreiben ꝛc., aber die Charwoche, wo es aller Arten Akademien gibt, läßt nicht zu [daß] dieſer ſein Wort hält; trotz aller meiner Bemühungen; — wäre es, daß die Ouverturen und der Marſch mit Chor auch abgeſchrieben, ſo wäre es mit dieſem Poſtwagen nicht möglich, und mit dem künftigen würden wieder ſelbſt die Muſikalien für Oſterſonntag zu ſpät ankommen. — Zeigen Sie mir die Mittel an, wie und wo Sie mehr Zeit für ſich gewinnen können oder außerordentliche Gelegenheiten zur Fortſchaffung dieſer Werke, und ich werde alles Mögliche thun um den Armen zu helfen.

Mit Achtung Ihr ergebenſter
Ludwig van Beethoven.

* Original auf der kön. Bibliothek in Berlin. Aus dem Briefe ſelbſt geht als Datum die Faſtenzeit 1812 hervor.

86.

An Erzherzog Rudolf. *

Ihro Kaiſerliche Hoheit.

Mit wahrem Mißvergnügen empfing ich die Nachricht zu J. k. H. zu kommen geſtern abends ſehr ſpäte, und zwar erſt gegen eilf Uhr. Wider meine Gewohnheit war ich Nachmittags nicht nach Hauſe gekommen, das ſchöne Wetter hatte mich gereizt den ganzen Nachmittag mit Spatzieren gehn zuzubringen, und abends war ich in der Banda auf der Wieden, und ſo geſchahs, daß ich erſt, beym wieder nach Hauſe kommen, Ihren Wunſch wahrnehmen konnte; — ſollten unterdeſſen J. K. H. es nöthig finden, ſo bin ich jeden Augenblick jede Stunde bereit mich zu Ihnen zu verfügen — ich erwarte darüber Ihre gnädigen Befehle.

Ihro Kaiſerlichen Hoheit unterthänigſter
Ludwig van Beethoven.

87.

Ihro Kaiſerliche Hoheit!

Erſt jetzt kann ich, indem ich das Bette verlaſſe, Ihr gnädiges Schreiben von heute beantworten, für morgen dürfte es mir noch nicht möglich ſeyn, Ihnen aufzuwarten, doch vielleicht übermorgen — ich habe dieſe Täge viel gelitten, und doppelt mögte ich ſagen, indem ich nicht im Stande bin, meinen innigſten Wünſchen gemäß recht viele Zeit Ihnen zu opfern; doch werde ich wohl hiermit das Frühjahr und den Sommer (ich meine mit meinem krank ſeyn) abgefunden haben.

Ihro kaiſerlicher Hoheit gehorſamſter Diener
Ludwig van Beethoven.

---

* Das Original dieſes wie des folgenden Briefes befindet ſich im Archiv der Geſellſchaft der Muſikfreunde in Wien. Das Jahr 1812 war auf dem Blatt von fremder Hand bemerkt, und daß es in deſſen Anfang fällt, geht aus dem Schluß des zweiten Billets hervor.

88.

An Varenna in Graz.

Wien am 8. Mai 1812.

Hochgeehrteſter Herr!

Immer kränklich und viel beſchäftigt, konnte ich Ihre Briefe nicht beantworten. Wie kommen Sie in aller Welt aber deßwegen auf Gedanken, die gar nicht auf mich paſſen, worüber ſollte ich böſe ſein? — Beſſer wäre es geweſen, Sie hätten die Muſikalien gleich nach der Production geſchickt, denn da war der Zeitpunkt, wo ich ſie konnte hier aufführen machen, ſo leider kommen ſie zu ſpät, und ich ſage nur deßwegen leider, denn ich konnte nun den ehrwürdigen Frauen die Koſten der Copiatur nicht erſparen. Zu einer andern Zeit hätte ich auf keinen Fall ſie die Copiatur bezahlen machen, allein eben in dieſem Zeitpunkt wurde ich mit einer Menge Mißgeſchicke heimgeſucht, die mich daran verhinderten, — wahrſcheinlich hat Hr. O. geſäumt, mit ſeinem ſonſt wärmſten Willen Ihnen dieſes bekannt zu machen, und ſo mußte ich mir dann von ihm die Copiatur bezahlen laſſen, — auch mag ich mich in der Eile nicht deutlich genug ausgedrückt haben. Sie können nun werthgeſchätzter Mann die Ouvertüre wie auch den Chor zurück haben im Falle Sie beide Stücke brauchen.

Daß Sie auf jede Art verhindern werden, daß mein Zutrauen nicht gemißbraucht werde, davon bin ich überzeugt; die andere Ouvertüre behalten Sie derweil auch ſo unter den Bedingungen, wie ich geſagt. Bin ich im Stande die Copiaturen zu bezahlen, ſo löſe ich ſie zu meinem Gebrauche wieder ein.

Die Partitur vom Oratorium iſt geſchenkt, die Ouvertüre von „Egmont" ebenfalls. Die Stimmen vom Oratorium behalten Sie nur immer da, bis Sie ſelbiges aufführen.

Zu einer Akademie, die Sie, glaube ich, jetzt geben wollen, nehmen Sie alles, was Sie wollen, und brauchen Sie dazu den Chor und die Ouvertüre, ſo ſollen Ihnen dieſe Stücke gleich übermacht werden. Für die künftige Akademie zum Beſten der ehrwürdigen Urſulinerinnen verſpreche ich Ihnen ſogleich eine ganz neue Symphonie, das iſt das wenigſte, vielleicht aber auch noch etwas Wichtiges für Geſang, — und da ich jetzt Gelegenheit habe, ſo ſoll die Copiatur keinen Heller koſten.

Ohne Grenzen würde meine Freude ſein über die gelungene Akademie, wenn ich Ihnen auch keine Koſten hätte verurſachen müſſen; ſo nehmen Sie mit meinem guten Willen vorlieb.

Empfehlen Sie mich den ehrwürdigen Erzieherinnen der Kinder und ſagen Sie ihnen, daß ich Freudenthränen über den guten Erfolg meines ſchwachen guten Willens geweint, und daß wo meine geringen Fähigkeiten hinreichen, ihnen dienen zu können, ſie immer den wärmſten Theilnehmer an ihnen in mir finden werden.

Für Ihre Einladung meinen herzlichſten Dank, gern möchte ich einmal die intereſſanten Gegenden von Steiermark kennen, und es kann wohl ſein, daß ich mir dieſes Vergnügen machen werde. Leben Sie recht wohl, ich freue mich recht innig, in Ihnen einen Freund der Bedrängten gefunden zu haben und bin allezeit

Ihr bereitwilliger Diener
Ludwig van Beethoven m. p.

89.

An denſelben.

Toplitz am 19. Juli 1812.

Sehr ſpät kommt mein Dank für die guten Sachen, die mir die würdigen Frauen alle zum Naſchen geſchickt; beſtändig kränklich in Wien mußte ich mich endlich hierher flüchten.

Unterdeſſen beſſer ſpät als gar nicht, und ſo bitte ich Sie, den ehrwürdigen Frauen Urſulinerinnen alles Angenehme in meinem Namen zu ſagen; übrigens braucht es ſo viel Dank nicht, ich danke, der mich in Stand geſetzt, hier und da mit meiner Kunſt nützlich zu ſein; ſobald Sie von meinen geringen Kräften zum Beſten der E. Fr. wieder Gebrauch machen wollen, ſchreiben Sie nur an mich; eine neue Simphonie iſt ſchon bereit dazu; da der Erzherzog Rudolf ſie abſchreiben ließ, ſo macht Ihnen das gar keine Unkoſten. —

Vielleicht findet ſich noch auch etwas anderes in der Zeit zum Singen, — ich wünſche nur nicht, daß Sie dieſe meine Bereitwilligkeit den E. Fr. zu dienen, einer gewiſſen Eitelkeit oder Ruhmſucht zuſchreiben mögen, dieſes würde mich ſehr kränken; wollen die E. Fr. übrigens glauben, daß ſie mir etwas gutes erzeigen, ſo ſollen ſie mich mit ihren Zöglingen in ihr frommes Gebeth einſchließen.

Hiemit empfehle ich mich Ihnen indem ich Sie meiner Achtung verſichere.

Ihr Freund

Ludwig van Beethoven.

Ich bleibe noch einige Wochen hier, und finden Sie es nöthig, ſo ſchreiben Sie mir.

90.

In das Stammbuch der Sängerin Auguſte Sebald.

Ludwig van Beethoven
Den Sie, wenn Sie auch wollten,
Doch nicht vergeſſen ſollten.

Töpliz am 8. Auguſt 1812.

91.

An Bettina von Arnim.

Liebſte, gute Freundin!

Könige und Fürſten können wohl Profeſſoren machen und Geheimräthe und Titel und Ordensbänder umhängen, aber große Menſchen können ſie nicht machen, Geiſter die über das Weltgeſchmeiß hervorragen, das müſſen ſie wohl bleiben laſſen zu machen, und damit muß man ſie in Reſpect haben,[*] — wenn ſo zwei zuſammenkommen wie ich und der Göthe, da müſſen dieſe großen Herren merken, was bei unſer einem als groß gelten kann. Wir begegneten geſtern auf dem Heimweg der ganzen kaiſerlichen Familie, wir ſahen ſie von weitem kommen, und der Göthe machte ſich von meinem Arme los, um ſich an die Seite zu ſtellen, ich mochte ſagen, was ich wollte, ich konnte ihn keinen Schritt weiter bringen, ich drückte meinen Hut auf den Kopf und knöpfte meinen Ueberrock zu und ging mit untergeſchlagenen Armen mitten durch den dickſten Haufen — Fürſten und Schranzen haben Spalier gemacht, der Herzog Rudolph hat mir den Hut abgezogen, die Frau Kaiſerin hat gegrüßt zuerſt. — Die Herrſchaften kennen mich — ich ſah zu meinem wahren Spaß die Prozeſſion an Göthe vorbeidefiliren — er ſtand mit abgezogenem Hut tief gebückt an der Seite — dann habe ich ihm den Kopf gewaſchen, ich gab kein Pardon und habe ihm all ſeine Sünden vorgeworfen, am meiſten die gegen Sie, liebſte Freundin, wir hatten gerade von Ihnen geſprochen. Gott! hätte ich eine ſolche Zeit mit Ihnen haben können wie der, das glauben Sie mir, ich hätte noch viel mehr Großes hervorgebracht. Ein Muſiker iſt auch Dichter, er kann ſich auch durch ein paar Augen plötzlich in eine ſchönere Welt verſetzt fühlen, wo größere Geiſter ſich mit ihm einen Spaß machen und ihm recht tüchtige Aufgaben machen, — was kam mir nicht alles im Sinn, wie ich Sie kennen lernte, auf der kleinen Sternwarte während dem herrlichen Mairegen,* der war ganz fruchtbar auch für mich. Die ſchönſten Themas ſchlüpften damals aus Ihren Blicken in mein Herz, die erſt die Welt noch entzücken ſollen, wenn der Beethoven nicht mehr dirigirt. Schenkt mir Gott noch ein Paar Jahre, dann muß ich Dich wiederſehen, liebſte liebe Freundin, ſo verlangt's die Stimme, die immer Recht behält in mir. Geiſter können einander auch lieben, ich werde immer um den Ihrigen werben, Ihr Beifall iſt mir am liebſten in der ganzen Welt. Dem Göthe habe ich meine Meinung geſagt, wie der Beifall auf unſer einen wirkt, und daß man von ſeinesgleichen mit dem Verſtand gehört ſein will, Rührung paßt nur für Frauenzimmer

---

[*] Auch Fräulein Gianataſio del Rio hat in ihrem in den Grenzboten 1857 I, 2. S. 23 f. mitgetheilten Tagebuche über Beethoven aufgezeichnet: „Er äußerte einmal: mit dem Adel iſt gut umgehen, aber man müſſe etwas haben, worin man ihm imponire.“

---

* Nach den Mittheilungen Bettinas (S. Göthes Briefwechſel mit einem Kinde II 193) iſt die erſte Bekanntſchaft auf Beethovens Zimmer geſchehen.

(verzeih mir's), dem Manne muß die Muſik Feuer aus dem Geiſt ſchlagen. Ach liebſtes Kind, wie lange iſt es ſchon her, daß wir einerlei Meinung ſind über alles!!! Nichts iſt gut, als eine ſchöne gute Seele haben, die man in allem erkennt, vor der man ſich nicht zu verſtecken braucht. Man muß was ſein, wenn man was ſcheinen will. Die Welt muß einem erkennen, ſie iſt nicht immer ungerecht, daran iſt mir zwar nichts gelegen, weil ich ein höheres Ziel habe. — In Wien hoffe ich einen Brief von Ihnen, ſchreiben Sie bald, bald und recht viel, in acht Tagen bin ich dort. Der Hof geht morgen, heute ſpielen ſie noch einmal. Er hat der Kaiſerin die Rolle einſtudirt, ſein Herzog und Er wollten, ich ſoll was von meiner Muſik aufführen, ich hab's beiden abgeſchlagen, ſie ſind beide verliebt in chineſiſches Porzellan, da iſt Nachſicht vonnöthen, weil der Verſtand die Oberhand verloren hat, aber ich ſpiele zu ihren Verkehrtheiten nicht auf, abſurdes Zeug mache ich nicht auf gemeine Koſten und Fürſtlichkeiten die nie aus der Art Schulden kommen. Adieu adieu Beſte, Dein letzter Brief lag eine ganze Nacht auf meinem Herzen und erquickte mich da, Muſikanten erlauben ſich alles.

Gott wie liebe ich Sie. Dein treueſter Freund und tauber Bruder

Beethoven.

Töplitz 15. Auguſt 1812.

92.

An die Fürſtin Kinsky in Prag.

Eure Durchlaucht!

Das unglückliche Ereigniß, — welches Seine Durchlaucht den Fürſten von Kinsky, HochDero ſeeligen Gemahl, dem Vaterlande, Ihren theuern Angehörigen, und ſo Vielen entriß,* die Sie großmüthig unterſtützen, welches jedes für das Große und Schöne empfängliche Gemüth mit tiefer Trauer erfüllt, — traf auch mich auf eben ſo ſonderbare als für mich empfindliche Weiſe. Die herbe Pflicht der Selbſterhaltung zwingt mich Eure Durchlaucht eine gehorſamſte Bitte vorzulegen, welche, wie ich hoffe, in ihrer Billigkeit zugleich die Entſchuldigung mit ſich führen wird, Eure Durchlaucht in einem Augenblicke, wo ſo viele wichtige Dinge Sie beſchäftigen, damit beläſtigt zu haben. — Erlauben Eure Durchlaucht! Ihnen dieſe Angelegenheit vorzutragen.

---

* Der Fürſt Kinsky war durch einen Sturz vom Pferde getödtet. — Die Originalien der folgenden drei Briefe, von denen nur der letzte ganz von Beethovens Hand geſchrieben iſt, befinden ſich im Beſitze des Hrn. Dr. Schebeck in Prag, der auch die Copie ſelbſt beſorgt hat. Auch in der Fiſchhof'ſchen Handſchrift

Es wird Eurer Durchlaucht ohne Zweifel bekannt ſein, daß, als ich im Jahre 1809 den Ruf nach Weſtphalen erhielt, Seine Durchlaucht der Fürſt von Kinsky, HochDero ſeeliger Gemahl, vereint mit ſeiner kaiſ. Hoheit dem Erzherzog Rudolph und Sein. Durchlaucht dem Fürſten von Lobkowitz ſich erboten mir lebenslänglich einen jährlichen Gehalt von Vier Tauſend Gulden zu bewilligen, wenn ich dieſe Anſtellung aufgeben und in Oeſterreich bleiben wollte. Obwohl ſchon damals dieſe Summe in keinem Verhältniſſe mit jener ſtand, welche mir in Weſtphalen zugeſichert war, ſo ließ mich dennoch die Vorliebe für Oeſterreich ſowohl, als die Anerkennung dieſes höchſt großmüthigen Antrages keinen Augenblick anſtehen, denſelben anzunehmen. Der Antheil, welchen Seine Durchlaucht der Fürſt von Kinsky an dieſem Gehalte nahmen, beträgt fl. 1800 — welche ich ſeit 1809 in vierteljährigen Raten aus der Hochfürſtlichen Caſſa erhielt. Die ſpäterhin eingetretenen Zeitumſtände verringerten zwar dieſen Betrag auf eine Kleinigkeit; dennoch beſchied ich mich gerne, bis im vorigen Jahre das Patent in Betreff der Reduktion der Banko-Zettel in Einl.-Scheine erſchien. Ich wendete mich an Seine kaiſ. Hoheit den Erzherzog Rudolph mit der Bitte mir den HöchſtDieſelben betreffenden Antheil an meinem Gehalt, nämlich fl. 1500, — künftig in Einl.-Scheinen ausbezahlen zu laſſen. Seine kaiſ. Hoheit geſtanden ſie mir augenblicklich zu, und ließen mir eine ſchriftliche Verſicherung darüber ausſtellen. Daſſelbe bewilligte mir auch der Fürſt von Lobkowitz für ſeinen Antheil fl. 700. — [Vgl. oben Nr. 84.]

---

auf der Berliner Staatsbibliothek befindet ſich eine „Species facti“ mit dem faſt wörtlich gleichen Inhalt dieſes erſten Briefes. Vgl. auch oben Nr. 48 und 49.

Da Seine Durchlaucht der Fürſt von Kinsky dazumal in Prag waren, ſo ließ ich Hochdenenſelben im Monate May dieſes Jahres durch den Herrn Varnhagen von Enſe, Offizier im Regimente Vogelſang die gehorſamſte Bitte überreichen, mir den Seine Durchlaucht betreffenden Theil an meinem Gehalte fl. 1800 — gleich den andern beiden hohen Theilnehmern in Einl.-Scheinen bezahlen zu laſſen. Herr von Varnhagen berichtete folgendes, wie es ſein im Original exiſtirender Brief beweißt:

„Geſtern hatte ich mit dem Fürſten Kinsky eine gehörige „Unterredung. Unter den größten Lobſprüchen für Beethoven „geſtand er augenblicklich deſſen Forderung zu und will demſelben „von der Zeit an, daß Einlöſungsſcheine aufgekommen ſind, die „Rückſtände und die zukünftigen Summen in dieſer Währung aus„zahlen. Der Kaſſier erhält hier die nöthige Weiſung und Beethoven „kann bei ſeiner Durchreiſe hier alles erheben, oder falls es ihm lieber „iſt, in Wien, ſobald der Fürſt dorthin zurückgekommen ſein wird.

Prag den 9. Juni 1812.“ —

Da ich einige Wochen darauf, auf meiner Reiſe nach Töpliz durch Prag kam, ſtellte ich mich dem Fürſten vor, und erhielt von Denenſelben die Beſtätigung dieſer Zuſage in ihrem ganzen Umfange. Seine Durchlaucht erklärten mir überdieß, daß Sie die Rechtmäßigkeit meiner Bitte vollkommen einſähen und ſie nicht anders als billig fänden. Da ich mich nicht in Prag aufhalten konnte, bis dieſe Angelegenheit ganz abgemacht war, ſo hatte Seine Durchlaucht die Gnade, mir als à Conto-Zahlung 60 Stück Ducaten zu geben welche nach HochDero Aeußerung mir für fl. 600 Wien.-Währ. gelten ſollten. Bei meiner Zurückkunft nach Wien ſollten die Rückſtände in Ordnung gebracht und der Befehl an die Caſſa gegeben werden mir in Zukunft meinen Gehalt in Einl.-Scheinen zu bezahlen. So lautet der Wille Seiner Durchlaucht. Meine Kränklichkeit nahm in Töpliz zu, und ich war gezwungen, länger da zu bleiben als ich mir früher vorgenommen hatte; ich ließ daher Seiner Durchlaucht, welche Sich damals in Wien befand im Monate September dieſes Jahres durch einen meiner hieſigen Freunde Herrn Oliva eine gehorſamſte ſchriftliche Erinnerung an Ihr Verſprechen überreichen, und Seine Durchlaucht hatten neuerdings die Gnade dieſem Herrn das gegebene Verſprechen zu wiederholen und zwar mit dem Zuſatze, daß Sie in einigen Tagen das Nöthige deßhalb an der Caſſa verfügen wollten.

Einige Zeit darauf reißten Sie fort. — Bei meiner Ankunft in Wien ließ ich mich bei dem fürſtlichen Herrn Rath erkundigen, ob mein Gehalt vor der Abreiſe des Fürſten angewieſen worden ſei, und hörte zu meinem Erſtaunen, daß Seine Durchlaucht nichts in dieſer Sache verfügt hätte.

Die Liquidität meiner Bitte beweißt das Zeugniß der Herren von Varnhagen und Oliva, mit welchen beyden Seine Durchlaucht geſprochen und welchen Sie Ihre Zuſage wiederholten. — Auch bin ich überzeugt daß die hohen Erben und Nachkommen dieſes edlen Fürſten gewiß im Geiſte Seiner Humanität und Großmuth fortwirken, und Seine Zuſage in Erfüllung bringen werden.

Ich lege daher meine gehorſamſte Bitte „mir die Rückſtände „meines Gehaltes in Einlöſ.=Scheinen zu bezahlen, und an die „Hochfürſtl. Caſſa die Weiſung zu geben, daß mir die künftigen „Beträge deſſelben, in derſelben Währung verabfolgt werden" getroſt in die Hände Eurer Durchlaucht und erwarte von Ihrer Gerechtigkeit die günſtige Entſcheidung derſelben. —

Eurer Durchlaucht
ganz gehorſamſter
(L. S.) Ludwig van Beethoven.

Wien den 30. Dec. 1812.

93.

An dieſelbe.

Eure Durchlaucht!

Sie hatten die Gnade Sich in Anſehung des mir von Dero höchſtſeeligem Herrn Gemahl zugeſicherten Gehaltes dahin zu äußern, daß Sie wohl die Billigkeit mir den dießfälligen Betrag in Wiener Währung bezahlen zu laſſen wohl einſahen, daß aber hiezu die Einwilligung der Obervormundſchafts=Behörde erforderlich wäre.

In der Ueberzeugung, daß die Obervormundſchaftliche Behörde, welche nur die Perſon der von ihr vertrettenen fürſtlichen Pupillen vorſtellt, — ſich von eben jenen Grundſätzen müſſe beſtimmen laſſen, die Höchſtſeeligen Fürſten ſelbſt zu Gründen ſeiner Handlungsweiſe dienten, in dieſer Ueberzeugung glaube ich an der Ratification dieſer Behörde nicht zweifeln zu dürfen, indem ich das Verſprechen, und die Willensmeinung des Höchſtſeeligen Fürſten — welche für ſeine Kinder und Erben Geſetz iſt — durch bekannte, angeſehene und rechtſchaffene Männer erweiſen, und dieſelbige ſelbſt beſchwören kann, und indem dasjenige was vielleicht der rechtlichen Form dieſes Beweiſes abgeht, durch die hohen Geſinnungen des fürſtlichen Hauſes und durch die eigene Tendenz deſſelben für erhabene Handlungen ganz gewiß ergänzet werden wird.

Eine ganz andere Anſicht wird fraglich durch die Verhältniſſe der Verlaſſenſchaft für den gegenwärtigen Zeitpunkt begründet, da durch den ſo traurigen und unvorhergeſehenen Hintritt des Höchſtſeeligen, ja durch die Zeit-Verhältniſſe ſelbſt, dem zurückgelaſſenen Verlaſſenſchaftsvermögen ſo manche Laſt mußte aufgeladen worden ſein, die eine genaue Zuſammenhaltung aller Hilfsquellen für den Augenblick zum höchſten Bedürfniß und Geſetz macht. Aus dieſem Grunde bin ich auch weit entfernt, dermal größere Anſprüche geltend zu machen, als wie ſolche durch meine eigene Exiſtenz bedingt und in dem beſtehenden Contracte gegründet ſind, deſſen Rechtswirkung für die Erben des Höchſtſeeligen Fürſten nicht im Mindeſten in Zweifel gezogen werden kann.

Ich bitte nehmlich, Eure Durchlaucht wollen gnädigſt veranlaſſen, daß mir mein ſeit 1. September 1811 rückſtändiger Gehalt, berechnet in W. W. nach der Scala des Contracts-Tages, mit fl. 1088. 42 kr. ausgezahlt, und einſtweilen die Frage, ob und in wie fern mir dieſer Gehalt ganz in Wiener Währung gebühre, bis zu einem Zeitpunkte aufgeſchoben werde, wo die Verlaſſenſchaft geordnet und es folglich möglich ſein wird, der Behörde dieſen Gegenſtand vorzulegen, und meine dießfälligen gerechten Anſprüche durch die Genehmigung und durch den Ausſpruch derſelben zu realiſiren.

Da Seine Durchlaucht der Höchſtſeelige Fürſt mir die von mir ſelbſt angegebenen 60 ƒ nur als eine à Conto-Zahlung auf den mir für voll in Wiener Währung bewilligten Gehalt gegeben haben, und da, — wie jeder einſichtsvolle Mann Eurer Durchlaucht verſichern muß —, dieſes Einverſtändniß entweder in ſeinem ganzen Umfange angenommen werden muß oder gar nichts zu meinem Nachtheil beweiſen kann, ſo verſteht es ſich von ſelbſt und Eure Durchlaucht werden erlauben daß ich dieſe 60 ƒ nur als à Conto desjenigen Betrages nehme, welchen ich an meinem ganz in W. W. verwilligten Gehalte mehr, als den vorläufig flüſſig zu machenden Scala-Betrag würde zu fordern haben, ſo daß alſo von einer Einrechnung in den unſtreitig verfallenen Scala-Betrag keine Rede ſein kann.

Eure Durchlaucht werden Ihren erhabenen Geſinnungen gemäß die Gerechtigkeit meines Vorſchlags und mein Beſtreben, die Auseinanderſetzung dieſer Angelegenheit ſo viel es meine Umſtände erlauben, nach Ihrer Bequemlichkeit zu verſchieben, nicht verkennen, und Sie werden mit eben jenen hohen Geſinnungen, durch welche Sie ſich für die Erfüllung des von dem Höchſtſeeligen Fürſten mir gegebenen Verſprechens geſtimmt fühlen, auch die Nothwendigkeit würdigen, in welche ich durch meine Lage verſetzt bin, und die mich zwingt um die unmittelbare Anweiſung und Auszahlung des verfallenen unſtreitigen Betrags, welcher zu meinem Unterhalt höchſt nöthig iſt, noch einmahl anzuſuchen.

Indem ich der Gewährung meiner Bitte mit froher Erwartung entgegenſehe habe ich die Ehre mit unbegränzter Achtung zu unterzeichnen

Eurer Durchlaucht

Wien den 12. Febr. 1813.

ganz ergebener Diener
Ludwig van Beethoven.

94.

An dieſelbe.

Verehrte Fürſtin!

Da der Fürſtliche Rath erklärte, daß meine Sache erſt nach einer Wahl eines Vormundes könne vorgenommen werden, ich nun aber höre, daß Ihre Durchlaucht ſelbſt die Vormundſchaft in höchſt eigener Perſon übernommen haben, Sie aber Niemanden ſprechen, ſo lege ich hier ſchriftlich meine gehorſamſte Bitte an Sie bei, und bitte zugleich um eine ſehr baldige Beförderung; denn leicht werden Sie ſich vorſtellen können, wenn man einmal auf etwas ſicher rechnet, es ſchmerzlich iſt, ſolches ſo lange entbehren zu müſſen, um ſo mehr, da ich einen unglücklichen kranken Bruder ſamt ſeiner Familie gänzlich unterſtützen muß,* und mich ohne Rückſicht meiner ſelbſt ganz ausgegeben, indem ich hoffen konnte, durch die Erhebung meines Gehalts wenigſtens meines Lebens Unterhalt zu beſtreiten. Wie wahrhaftig übrigens meine Forderungen ſind, können Sie daraus ſehen, daß ich die 60 # welche der Hochſeelige Fürſt mir in Prag auf Abſchlag derſelben gegeben, getreulich angegeben, indem der Fürſtliche Rath ſelbſt ſagte, daß ich dieſe erhaltene Summe hätte verſchweigen können, da vom Hochſeeligen Fürſten weder ihm noch dem Kaſſier etwas darüber zu wiſſen gemacht worden.

Verzeihen Sie mir Ihnen in dieſer Sache beſchwerlich fallen zu müſſen, allein die Noth gebeut es mir, in einigen Tägen werde ich mir die Freiheit nehmen mich deswegen bei dem Fürſtlichen Herrn Rath oder wo Sie mir es ſonſt die Gnade haben werden, mir es anzuzeigen, anfragen. —

Verehrte Durchlauchtige Fürſtin
Ihr Ergebener Diener
Ludwig van Beethoven.

95.

An Zmeskall.

Lieber Z.

Beſorgen Sie dieſen Brief an Brunswick doch gleich heute, daß er ſo *geſchwinde als möglich* und richtig ankomme. Verzeihen

---

* Vrgl. den Brief an Ries vom 22. Nov. 1815: „Er hatte einige Jahre die Lungenſucht und um ihm das Leben leichter zu machen, kann ich wohl das was ich gegeben auf 10000 Fl. W. W. anſchlagen.“

Sie die Beſchwerde, die ich Ihnen auflege; eben werde ich wieder erſucht Werke nach Grätz in Steiermark zu ſchicken, um damit eine Akademie zum Beſten für den Urſuliner- und Erziehungs-Konvent zu geben; ſchon voriges Jahr hatten ſie dadurch eine reichliche Einnahme; mit dieſer Akademie und derjenigen, welche ich in Karlsbad zum Beſten des abgebrannten Baden gegeben, ſind in einem Jahr 3 Akademien von mir und durch mich gegeben worden, und — für mich hat man überall die Ohren an den Füßen. —

Ihr

Beethoven.

1 Brief an Sclowonowitſch (maitre des bureaux des postes) in Kaſſel. —

Die Bücher von Tiegde und Frau van der Recke, ich kann ſie nicht länger entbehren, da ich einige Rechenſchaft darüber geben muß. —

Beethoven.

96.

An ſeine Hochwohlgeboren Herrn Joſeph Warena in Grätz.

Mein werther Herr!

Rode hatte nicht in Allem Recht was er von mir ſagte, — meine Geſundheit iſt nicht die beſte — und unverſchuldet iſt meine ſonſtige Lage wohl die unglücklichſte meines Lebens. — Uebrigens wird mich das (und nichts in der Welt) nicht abhalten, Ihren ebenſo unſchuldig leidenden Convent-Frauen ſoviel als möglich durch mein geringes Werk zu helfen. Daher ſtehen Ihnen zwei ganz neue Sinfonien zu Dienſten, eine Arie für Baßſtimme mit Chor, mehrere einzelne kleine Chöre; brauchen Sie die Ouvertüre von Ungarns Wohlthäter, die Sie ſchon voriges Jahr aufgeführt, ſo ſteht ſie Ihnen auch zu Dienſten. — Unter den Chören befindet ſich ein Derwiſch-Chor, für ein gemiſchtes Publikum ein gutes Aushängeſchild. — Meines Erachtens würden Sie aber am beſten thun einen Tag zu wählen, wo Sie das Oratorium Chriſtus am Oelberg geben könnten, es iſt ſeitdem an allen Orten

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

aufgeführt worden. Dieſes machte dann die eine Hälfte der Akademie, zur zweiten Hälfte machten Sie eine neue Sinfonie, die Ouvertüren und verſchiedenen Chöre, wie auch die obgeſagte Baßarie mit Chor; — ſo wäre der Abend nicht ohne Mannigfaltigkeit, doch reden Sie dieſes am beſten mit den dortigen muſikaliſchen Rathsherren ab. — Was Sie von einer Belohnung eines Dritten für mich ſagen, ſo glaube ich dieſen wohl errathen zu können. Wäre ich in meiner ſonſtigen Lage, nun ich würde gerade ſagen: „Beethoven nimmt nie etwas, wo es für das Beſte der Menſchheit gilt,“ — doch jetzt ebenfalls durch meine große Wohlthätigkeit in einen Zuſtand verſetzt, der mich zwar eben durch ſeine Urſache nicht beſchämen kann, wie auch die andern Umſtände welche daran Schuld ſind, von Menſchen ohne Ehre, ohne Wort herkommen, ſo ſage ich Ihnen gerade, ich würde von einem reichen Dritten ſo etwas nicht ausſchlagen.* — Von Forderungen iſt aber hier die Rede nicht. Sollte auch das Alles mit einem Dritten nichts ſeyn, ſo ſeyn Sie überzeugt, daß ich auch jetzt ohne die mindeſte Belohnung eben ſo willfährig bin, meinen Freundinnen, den Ehrwürdigen Frauen etwas Gutes erzeigen zu können als voriges Jahr und als ich es allzeit ſein werde für die leidende Menſchheit überhaupt, ſo lange ich athme. —

Und nun leben Sie wohl, ſchreiben Sie bald, und mit dem größten Eifer werde ich alles Nöthige beſorgen. Meine beſten Wünſche für den Convent.

Mit Hochachtung

Ihr Freund

Ludwig van Beethoven.

---

* Unter dem „reichen Dritten“ meinte Beethoven, wie aus dem folgenden Briefe hervorgeht, Ludwig Bonaparte, der nach Niederlegung der holländiſchen Krone in Graz wohnte. — Das Original des Briefes, der 1862 in der Niederrh. Muſikzeit. XVI S. 121 zuerſt abgedruckt wurde, beſitzt Herr Generalconſul Clauß in Leipzig. Das Datum ergibt ſich aus dem Inhalte. — Sodann erfahre ich ſo eben, daß das Original des erſten Briefes an Varenna (vgl. Nr. 80) ſeit 1862 ſich in Händen des Autographenſammlers Charles Read in London befindet; Eigenthümer deſſelben aber iſt Herr Dr. Edmund Schebek in Prag, der überhaupt eine ſehr ausgezeichnete Autographenſammlung beſitzt.

97.

Mein werther B.[arenna]!

Ich empfange mit vielem Vergnügen Ihren Brief, aber wieder mit vielen Mißvergnügen die mir zugedachten 100 fl. unſerer armen Kloſterfrauen; ſie liegen unterdeſſen bei mir, um zu den Copiaturen angewendet zu werden; was übrig bleibt, wird den edlen Kloſterfrauen nebſt der Einſicht in die Rechnungen der Copiatur zurückgeſendet werden.

Nie nehme ich etwas in dieſer Rückſicht, — ich glaubte vielleicht die dritte Perſon, derer Sie erwähnten, ſei der ehemalige König von Holland, und nun ja von dieſem, der vielleicht viel von den Holländern auf weniger rechtmäßige Art genommen, hätte ich kein Bedenken getragen, in meiner jetzigen Lage etwas zu nehmen; nun aber verbitte ich mir freundſchaftlich, nichts mehr davon zu erwähnen. — Schreiben Sie mir, ob ich vielleicht, wenn ich ſelbſt nach Gratz kommen würde, eine Akademie geben könnte, und was ich wohl einnehmen könnte; denn leider wird Wien nicht mehr mein Aufenthalt bleiben können; vielleicht iſt es jetzt ſchon zu ſpät, eine Erläuterung hierüber von Ihnen wird mir immer angenehm ſeyn.

Die Werke werden copirt, und ſobald als möglich haben Sie ſelbe; mit dem Oratorium ſchalten Sie und walten Sie wie Sie wollen; wo es zu was gutes taugt, da wird es meinem Endzweck am beſten entſprechen.

Mit Achtung

Ihr ergebenſter

Beethoven m. p.

PS. Alles Schöne an unſere werthen Urſulinerinnen, denen ich mich freue, wieder nützlich ſein zu können.

98

An Zmeskall.

Verfluchter geladener Domanowetz — nicht Muſikgraf ſondern Freßgraf — Dineen-Graf, Soupeengraf ꝛc. —

Heute um halb Eilf oder 10 Uhr wird das Quartett bei Lobkowitz probirt,* S. D., die zwar meiſtens mit ihrem Verſtande abweſend, ſind noch nicht da, — kommen Sie alſo — wenn Sie der Kanzleygefängnißwärter entwiſchen läßt. — Heute kommt der Herzog, der bei mir Bedienter werden will, zu Ihnen — auf 30 fl. mit ſeiner Frau obligat können Sie ſich einlaſſen — Holz, Licht, kleine Livree. — Zu Kochen muß ich Jemand haben, ſo lange die Schlechtigkeit der Lebensmittel ſo fortdauert, werde ich immer krank. — Ich eſſe heute zu Hauſe, des beſſern Weins halber; wenn Sie ſich beſtellen, was Sie haben wollen, ſo wär's mir lieb, wenn Sie auch zu mir kommen wollten; den Wein bekommen Sie gratis und zwar beſſer wie in der hundsföttiſchen Schwane.

Ihr kleinſter
Beethoven.

99.

An Zmeskall 25. Febr. 1813.

Ich bin mein lieber Z. ſeit der Zeit ich Sie nicht geſehen beynahe immer krank, unterdeſſen hat ſich der Bediente, welcher vor dem, den Sie jetzt haben, bei Ihnen war, bey mir gemeldet; ich erinnerte mich ſeiner nicht, er aber ſagte mir, daß er bey Ihnen geweſen und daß Sie nichts auszuſetzen an ihm gehabt, als daß er Sie nicht recht friſiren könne. — Ich habe ihm zwar ſchon, doch nur 1 fl. Drangeld gegeben; ſollten Sie ſonſt nichts Aergeres, welches ich Sie mir bitte aufrichtig zu ſagen, an ihm auszuſtellen haben, ſo würde ich dabei bleiben, denn die Friſur iſt wie Sie wiſſen mein letztes Augenmerk, es müßte denn ſeyn, daß man meine Finanzen friſiren und tappiren könnte. — Ich erwarte noch heute eine Antwort von Ihnen; trifft es ſich, daß man Ihrem Bedienten nicht aufmacht, ſo ſoll er nur linker Hand in der Wohnung Ihren Zettel abgeben, und trifft er da Niemand, unten bei der Hausmeiſterin.

---

* Schon am 1. März 1809 ſchreibt Reichardt (Vertr. Br. I, 467): „Bei dem Fürſten von Lobkowitz währen die ſchönen Quartetten und Abendconcerte für den Erzherzog Rudolf noch immer fort, ungeachtet der Fürſt ſelbſt im Begriff iſt zu ſeinem Bataillon nach Böhmen zu gehen.“ I, S. 182 nennt er Lobkowitz „einen unermüdlichen unerſättlichen echten Kunſtenthuſiaſten.“

Der Himmel ſegne Sie in Ihren muſikaliſchen Unternehmungen. — Der Ihrige

Ludwig van Beethoven
Miserabilis.

100.

An Zmeskall 28. Febr. 1813.

Heute laſſen wir es nur ſo, lieber Z., ohne uns zu ſehen, [u. ſ. w. wegen des Bedienten].

Leben Sie wohl, bewahren Sie fleißig die Feſtungen des Reichs, die wie Sie wiſſen, lange keine Jungfern mehr ſind, und ſchon manchen Schuß erhalten haben.

Ihr Freund
Beethoven.

101.

An Zmeskall.

Wertheſter Rath und Bergwerks-Beſitzer wie auch Burgunder und Ofner Zwingherr!

Sagen Sie mir gefälligſt, wie es ſich hiermit verhält und noch heute Nachmittag ſpäteſtens mögte ich von der Auflöſung Ihrer Frage Gebrauch machen, nemlich wenn ich von heute an 14 Täge dem Bedienten aufſage. Sein Monathgeld ꝛc. [Bedientenfrage].

102.

An Zmeskall 19. April 1813.

Der Univerſitätsſaal mein werther Z. iſt — abgeſchlagen — Vorgeſtern erhielt ich dieſe Nachricht; ſeit geſtern krank konnte ich nicht zu Ihnen kommen, und auch heute nicht, um Sie zu ſprechen. — Es bleibt wahrſcheinlich nichts, als das Kärnthnerthor-Theater, oder das an der Wien, und zwar glaube ich nur eine A. — Geht das alles nicht, ſo müſſen wir zum Augarten unſere Zuflucht nehmen; dort müſſen wir freilich 2 A.; überlegen Sie mein Lieber ein wenig mit, und theilen Sie mir Ihre Meynung mit. — Vielleicht werden morgen die Sinfonien beym Erzherzog probirt, wenn ich ausgehen kann, welches ich Ihnen zu wiſſen machen werde.

Ihr Freund

Beethoven.

103.

An Zmeskall 23. April 1813.

Lieber Z. Es wird alles gut gehen, der Erzherzog will dieſen Fürſt Fizlypuzly gehörig bey den Ohren nehmen, — laſſen Sie mir ſagen ob Sie heute oder wann immer im Wirthshauſe eſſen? — Dann bitte ich Sie nur, ob „Sentivany" recht geſchrieben iſt, da ich an ihn auch zugleich um den Chor ſchreiben will. — Abreden muß ich auch mit Ihnen welchen Tag wir ausſuchen; übrigens müſſen Sie ſich von der Verwendung des Erzherzogs nichts merken laſſen, denn erſt Sonntags kommt der Fürſt Fizlypuzly zum Erzherzog, merkte dieſer böſe Schuldner etwas voraus, ſo würde er ſuchen auszuweichen.

Ganz Ihr

Beethoven.

104.

An Zmeskall 26. Apr. 1813.

Nach dem 15ten Mai oder wenn ſolcher vorbey iſt, will mir Lobkowitz einen Tag im Theater geben; mir ſcheint, das iſt ſoviel als gar keiner — und faſt bin ich geſonnen an gar keine Akademie mehr zu denken, — der oben wird mich wohl nicht gänzlich wollen zu Grunde gehen laſſen.

Ihr

Beethoven.

105.

An Hr. von Baumeiſter.*

Ich erſuche Ew. Wohlgebohren mir die Stimmen von der Sinfonie in A ſowie auch meine Partitur zu ſchicken; Seine Kaiſerliche Hoheit können immer wieder dieſe M. haben, jedoch brauche ich ſie zu der morgigen Augarten-Muſik. — Da ich eben ein Paar Billets erhalte, ſchicke ich Ihnen ſelbe, und bitte Sie Gebrauch davon zu machen.

Mit Achtung

Ihr ergebener

Ludwig van Beethoven.

106.

An Zmeskall 9. Oct. 1813.

Lieber guter Z. werden Sie nicht unwillig, wenn ich Sie bitte auf beyliegenden Brief beyliegende Adreſſe zu ſchreiben; derjenige beklagt ſich immer, an welchen der Brief iſt, warum keine Briefe von mir ankommen; geſtern brachte ich einen Brief auf die Poſt, wo man mich fragte wo der Brief hin ſoll? — ich ſehe daher daß meine Schrift vielleicht eben ſo oft als ich ſelbſt mißdeutet werde. —

Daher meine Bitte an Sie. —

Ihr

Beethoven.

---

* Privatſekretär des Erzherzog Rudolf. Original im Archiv der Geſellſchaft der Muſikfreunde in Wien, deren Secretär Herr Medicinalrath Dr. Standbartner mir alle dort befindlichen Beethoveniana bereitwilligſt zur Einſicht ſtellte.

107.

Dankſagung.[*]

Ich halte es für meine Pflicht, allen den verehrten mitwirkenden Gliedern der am 8. und 12. December [1813] gegebenen Akademie, zum Beſten der in der Schlacht bei Hanau invalid gewordenen kaiſ. öſtr. und kgl. baier. Krieger, für ihren bei einem ſo erhabenen Zweck dargelegten Eifer zu danken. Es war ein ſeltener Verein vorzüglicher Tonkünſtler, worin ein jeder einzig durch den Gedanken begeiſtert, mit ſeiner Kunſt auch etwas zum Nutzen des Vaterlandes beitragen zu können, ohne alle Rangordnung auch auf untergeordneten Plätzen, zur vortrefflichen Ausführung des Ganzen mitwirkte.[**] Wenn Herr Schuppanzigh an der Spitze der erſten Violine ſtand und durch ſeinen feurigen ausdrucksvollen Vortrag das Orcheſter mit ſich fortriß, ſo ſcheute ſich ein Hr. Obercapellmeiſter Salieri nicht, den Tact den Trommeln und Cannonaden zu geben; Hr. Spohr und Hr. Mayſeder, jeder durch ſeine Kunſt der oberſten Leitung würdig, wirkten an der zweiten und dritten Stelle mit, und Hr. Siboni und Giuliani ſtanden gleichfalls an untergeordneten Plätzen. Mir fiel nur darum die Leitung des Ganzen zu, weil die Muſik von meiner Compoſition war; wäre ſie von einem Andern geweſen, ſo würde ich mich ebenſo gern wie Hr. Hummel an die große Trommel geſtellt haben, da uns alle nichts als das reine Gefühl der Vaterlandsliebe und des freudigen Opfers unſerer Kräfte für diejenigen, die uns ſo viel geopfert haben, erfüllte. Den vorzüglichſten Dank verdient indeſſen Hr. Mälzl, inſofern er als Unternehmer die erſte Idee dieſer Akademie faßte und ihm nachher durch die nöthige Einleitung, Beſorgung und Anordnung der mühſamſte Theil des Ganzen zufiel. Ich muß ihm noch insbeſondere danken, weil er mir durch dieſe veranſtaltete Akademie Gelegenheit gab durch die Compoſition einzig für dieſen gemeinnützigen Zweck verfertigter und ihm übergebener Werke den ſchon lange bei mir gehegten ſehnlichen Wunſch erfüllt zu ſehen, unter den gegenwärtigen Zeitumſtänden auch eine größere Arbeit von mir auf den Altar des Vaterlandes niederlegen zu können.* Da übrigens in Kurzem eine Anzeige aller bei dieſer Gelegenheit mitwirkenden Perſonen und ihre dabei übernommenen Parten in Druck erſcheinen wird, ſo wird das Publicum daraus von ſelbſt erſehen, mit welcher edlen Selbſtverläugnung eine Menge der größten Tonkünſtler zu dem einen ſchönen Ziel hinwirkten.

---

[*] Nach dem Original in Schindlers Beethoven-Nachlaß Gr. M. Nr. 9, auf das von fremder Hand bemerkt iſt: „Für das Intelligenzblatt der Wiener Zeitung mit lateiniſchen Lettern zu drucken einmal.“

[**] Es wurden aufgeführt die A-dur-Symphonie und Wellingtons Sieg bei Vittoria.

Ludwig van Beethoven.

108.

An Treitſchke.**

Lieber werther T.! Mit großem Vergnügen habe ich Ihre Verbeſſerungen der Oper [Fidelio, die wieder aufgeführt werden ſollte] geleſen. Es beſtimmt mich die verödeten Ruinen eines alten Schloſſes wieder aufzubauen.

Ihr Freund
Beethoven.

109.

An denſelben.

Die Geſchichte mit der Oper iſt die mühſamſte von der Welt, — und — es iſt beinahe kein Stück, woran ich nicht hier und da — meiner jetzigen Unzufriedenheit einige Zufriedenheit hätte anflicken müſſen. Das iſt aber ein großer Unterſchied zwiſchen dem Falle ſich dem freien Nachdenken oder der Begeiſterung überlaſſen zu können.

---

* „Iſt verbraucht," mit Bleiſtift von Beethovens Hand.

** Dieſe beiden Billets hat Treitſchke ſelbſt im Orpheus 1841 mitgetheilt. Sie fallen in den März 1814.

110.

Für Seine Wohlgebohren Herrn von Treiſchke.*

Ich erſuche Sie, lieber T., mir die Partitur des Liedes [aus Fidelio: „Geld iſt eine ſchöne Sache"] zu ſchicken, damit die eingeſchaltete Note kann in allen Inſtrumenten ausgeſetzt werden, — übrigens nehme ich es nicht im mindeſten übel, wenn Sie es von Girowetz oder wem ſonſt, Weinmüller [Sänger des Rocco] am liebſten, neinſetzen laſſen wollen, ich bin ganz ohne Anſprüche hierin; jedoch leide ich nicht, daß mir ein anderer, ſei es wer immer, meine Compoſition ändert.

Mit Hochachtung
Ihr ergebenſter Beethoven.

111.

An den Grafen Moritz Lichnowsky.**

Wenn Sie werther Graf unſerer Berathſchlagung [über die Veränderungen am Fidelio] beiwohnen wollen, ſo zeige ich Ihnen unterdeſſen an, daß ſie heute Nachmittag um halb 4 Uhr im Spielmanniſchen Hauſe auf dem Graben No. 188 im 4ten Stocke bei Hr. Weinmüller ſtatt findet. — Mich würde es ſehr freuen, wenn es Ihre Zeit erlaubt, auch beizuwohnen. —

Ganz Ihr
Beethoven.

---

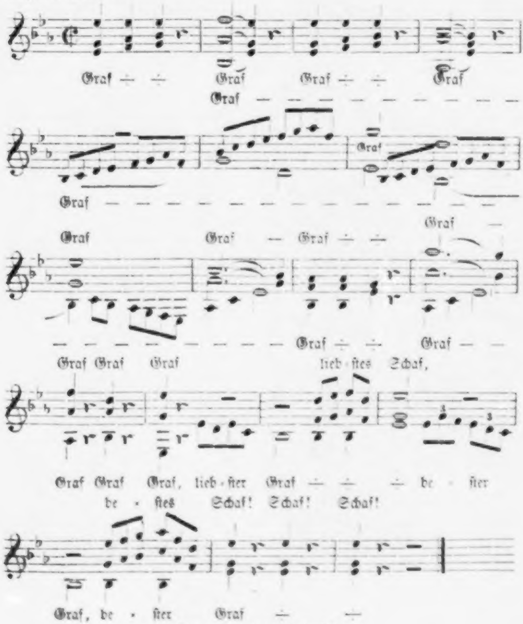
* Nach den Signalen für die muſik. Welt 1856.

** Nach dem Original auf der kön. Bibliothek in Berlin. Die Nennung Weinmüllers beſtimmt das Datum des Billets, da es im Frühjahr 1814 war, wo dieſer nebſt den Sängern Saal und Vogel die Wiederaufnahme des Fidelio veranlaßte.

112.

An den Grafen Moriz Lichnowsky.*

Liebſter ſiegreicher und doch zuweilen manquirender Graf! Ich hoffe Sie werden wohl geruhet haben, liebſter ſcharmanteſter Graf! — O theuerſter einzigſter Graf! — allerliebſter außerordentlichſter Graf!


Graf ÷ ÷ Graf Graf ÷ ÷ Graf
Graf — — — — — — — — — — —
Graf — — — — — — — — — — — — — —
Graf
Graf Graf — Graf ÷ ÷
— — — — — — — — Graf ÷ ÷ Graf — —
Graf Graf Graf lieb - ſtes Schaf,
Graf Graf Graf, lieb - ſter Graf — — ÷ be - ſter
be - ſtes Schaf! Schaf! Schaf!
Graf, be - ſter Graf ÷ ÷

(Wird wiederholt nach Belieben.)

---

* Im Schindlers Beethoven-Nachlaß (Große Mappe Nr. 35) befindet ſich auch ein autographer Canon Beethovens auf den Grafen Lichnowsky in F dur[6],

Wann können wir heute zum Walter gehen, ich hänge ganz von Ihrem Können und nicht Können ab.

Dero

Beethoven.

113.

Depoſition.*

Ich hatte Maelzel auf eigenen Antrieb ein Stück Schlacht-Sinfonie für ſeine Panharmonica ohne Geld geſchrieben. Als er dieſes eine Weile hatte, brachte er mir die Partitur, wornach er ſchon zu ſtechen angefangen, und wünſchte es inſtrumentirt für ganzes Orcheſter. Ich hatte ſchon vorher die Idee einer Schlacht gefaßt, die aber auf ſeine Panharmonica nicht anwendbar. — Wir kamen überein zum Beſten der Krieger dieſes Werk und noch mehrere von mir zu geben [vrgl. No. 107]. Während dieſes geſchah kam ich in die ſchrecklichſte Geldverlegenheit. Verlaſſen von der ganzen Welt hier in Wien, in Erwartung eines Wechſels u. ſ. w. bot mir Maelzel 50 Ducaten in Gold an. Ich nahm ſie und ſagte ihm, daß ich ſie ihm hier wiedergeben oder ihm das Werk nach London mitgeben wolle, falls ich nicht ſelbſt mit ihm reiſte, — wo ich ihn darauf anweiſen bei einem engliſchen Verleger, der ihm dieſes bezahlen würde. Die Partitur wie es für ſeine Panharmonica geſetzt war, erhielt ich von ihm zurück. Nun gingen die Akademien vor ſich; während dieſen entwickelte ſich erſt Herrn Maelzel's Plan und Charakter. Er ließ ohne meine Einwilligung auf die Anſchlagzettel ſetzen, daß es ſein Eigenthum ſei. Empört hierüber, mußte er dieſen wieder abreißen laſſen. Nun ſetzte er: aus

---

auf die Worte: „Beſter Herr Graf Sie ſind ein Schaf," nach Schindlers Angabe geſchrieben am 20. Febr. 1823 im Kaffeehauſe „zur Goldnen Birne" auf der Landſtraße, wohin Beethoven faſt täglich Abends ging und zwar durch die Hinterthüre ſchlüpfend. — Das oben mitgetheilte Stück befindet ſich im Original auf der k. k. Hofbibliothek in Wien. Das Datum iſt unbekannt.

* Dies und Nr. 114 nach den Originalien in Schindlers Beethoven-Nachlaß Große Mappe Nr. 10 und 11.

Freundſchaft zu ſeiner Reiſe nach London; dieſes ließ ich zu, weil ich mir noch immer die Freiheit, unter was für Bedingungen ich ihm das Werk geben wollte, dachte. Ich erinnere mich während der Zettelabdrücke heftig geſtritten zu haben, allein die zu kurze Zeit — ich ſchrieb noch an dem Werke. Im Feuer der Eingebung ganz in meinem Werke — dachte ich kaum dran. Unterdeſſen gleich nach der erſten Akademie auf der Univerſität wurde mir von allen Seiten und von glaubwürdigen Menſchen erzählt, daß er überall ausgeſprengt, er habe mir 400 Ducaten in Gold bezahlt. Ich ließ hierauf Folgendes in die Zeitung rücken, allein der Zeitungsſchreiber rückte es nicht ein, da M. mit allen gut ſteht. — Gleich nach der erſten Akademie gab ich Maelzel ſeine 50 Ducaten wieder, erklärte ihm, daß, nachdem ich ſeinen Charakter hier kennen gelernt, ich nie mit ihm reiſe, empört mit Recht, daß er ohne mich zu fragen auf die Zettel geſetzt, daß alle Anſtalten für die Akademie verkehrt getroffen, und ſelbſt ſein ſchlechter patriotiſcher Charakter ſich in folgenden Ausdrücken zeigt: (ich ſch.... auf L., wenn's nur in London heißt, daß man hier 10 Gulden bezahlt; nicht der Verwundeten habe ich dies gethan, ſondern deswegen —); auch gäbe ich ihm das Werk nach London nicht anders mit als mit Bedingungen, die ich ihm bekannt machen würde. — Er behauptete nun, daß es ein Freundſchaftsgeſchenk ſei, ließ dieſen Ausdruck nach der zweiten Akademie in die Zeitung ſetzen, ohne mich im Mindeſten darum zu fragen. Da Maelzel ein roher Menſch, gänzlich ohne Erziehung, ohne Bildung, ſo kann man denken, wie er ſich während dieſer Zeit gegen mich betragen und mich dadurch immer mehr empörte. Und wer wollte einem ſolchen Menſchen mit Zwang ein freundſchaftliches Geſchenk machen? — Man bot mir nun die Gelegenheit dar, dem Prinzregenten [ſpäter Georg IV.] das Werk zu ſchicken. Es war alſo nun ſchon gar nicht moglich, ohne Bedingungen ihm dieſes Werk zu geben. Er kam nun zu Ihnen und machte Vorſchläge. Es ward ihm geſagt an welchen Tagen er erſcheinen ſoll, um die Antwort abzuholen; allein er kam nicht, reiſte fort, hat in München das Werk hören laßen; wie hat er es erhalten? — Stehlen war nicht möglich, — alſo Herr Maelzel hatte einzelne Stimmen einige Tage zu Hauſe, und hieraus ließ er von einem muſikaliſchen niedrigen Handwerker das Ganze zuſammenſetzen, und hauſirt nun damit in der Welt herum. — Herr Maelzel hatte mir Gehörmaſchinen verſprochen. Um ihn aufzumuntern, ſetzte ich ihm die Siegesſinfonie auf ſeine Panharmonika. Seine Maſchinen kamen endlich zu Stande, aber nicht brauchbar genug für mich. Für dieſe kleine Mühe meinte Herr Maelzel hätte ich ihn, nachdem ich die *Siegesſinfonie* für großes Orcheſter geſetzt, die *Schlacht dazu componirt*, zum *ausſchließlichen Eigenthümer* dieſes Werkes machen ſollen. Wollen wir nun ſetzen, daß ich in Rückſicht der Gehörmaſchinen mich ihm einigermaßen verbindlich fühlte, ſo iſt dieſe getilgt, daß er in München mit der mir geſtohlenen oder verſtümmelt zuſammen getragenen Schlacht wenigſtens 500 Gulden in Conv. M. machte. Er hat ſich alſo ſelbſt bezahlt gemacht. Er hatte ſelbſt hier die Frechheit zu ſagen, daß er die Schlacht habe; ja er zeigte ſie geſchrieben mehreren Menſchen, — allein ich glaubte es nicht, und habe auch in ſo ferne Recht, als das Ganze *nicht von mir*, ſondern von einem andern *zuſammen getragen*. Auch die Ehre, die er ſich allein zueignet, könnte ſchon Belohnung ſein. *Meiner erwähnte der Hofkriegsrath gar nicht*, und doch war alles, wodurch die beiden Akademien beſtanden, von mir. — Sollte Herr Maelzel wie er ſich verlauten ließ, wegen der Schlacht ſeine Reiſe nach London verzögert haben, ſo waren dies auch nur Schwänke. Herr Maelzel blieb, bis er ſein Stückwerk vollendet hatte, nachdem die erſten Verſuche nicht gelungen waren.

Beethoven.

114.

Erklärung und Aufforderung an die Tonkünſtler zu London von Ludwig van Beethoven.

Herr Maelzel, der ſich gegenwärtig in London befindet, hat auf ſeiner Reiſe dahin ***meine Siegesſinfonie und***

Wellingtons Schlacht bei Vittoria in München aufgeführt, und wird dem Vernehmen nach auch zu London Akademien damit geben, ſo wie er es ebenfalls in Frankfurt zu thun Willens geweſen war. Dieſes veranlaßt mich öffentlich zu erklären: daß ich Herrn Maelzel nie und auf keine Weiſe die genannten Werke überlaſſen oder abgetreten habe, daß Niemand eine Abſchrift derſelben beſitzt, und daß ich die einzige, die von mir veräußert worden, an Se. königl. Hoheit den Prinz=Regenten von England geſendet habe. Die Aufführung dieſer Werke durch Herrn Maelzel iſt daher entweder ein Betrug gegen das Publicum, indem er, der hier gegebenen Erklärung zufolge, ſie nicht beſitzt, oder wenn er ſie beſitzt, eine Beeinträchtigung gegen mich, indem er ſich auf einem widerrechtlichen Wege ſich ihrer bemächtigt hat.

Aber auch in dem letztern Falle wird das Publicum hintergangen werden, denn das, was Herr Maelzel unter dem Titel: Wellington's Schlacht bei Vittoria und Siegesſinfonie ihm zu hören giebt, muß offenbar ein unächtes oder verſtümmeltes Werk ſein, da er von dieſen meinen beiden Werken, außer einer einzigen Stimme auf ein Paar Tage, nie etwas von mir erhielt.

Dieſer Verdacht wird zur Gewißheit, wenn ich die Verſicherung hieſiger Tonkünſtler, deren Namen ich nöthigenfalls öffentlich zu nennen ermächtigt bin, hier beifüge, daß Herr Maelzel bei ſeiner Abreiſe aus Wien gegen ſie geäußert: er beſitze dieſe Werke, und daß er ihnen Stimmen davon gezeigt habe, die aber, wie ich ſchon erwieſen, nicht anders als verſtümmelt und unächt ſein können.

Ob Herr Maelzel einer ſolchen Beeinträchtigung gegen mich fähig ſei? — beantwortet der Umſtand: daß er ſich allein als Unternehmer meiner hier in Wien ſtatt gehabten Akademien zum Beſten der im Kriege Verwundeten, wo blos meine Werke aufgeführt wurden, in öffentlichen Blättern ohne Erwähnung meines Namens angeben ließ.

Ich fordere daher die Tonkünſtler von London auf, eine ſolche Beeinträchtigung gegen mich, als ihren Kunſtgenoſſen, durch eine von Herrn Maelzel veranſtaltete Aufführung der Schlacht bei

Vittoria und der Siegesſinfonie dort nicht zu dulden, und zu verhindern, daß das Londoner Publicum auf die gerügte Weiſe von ihm hintergangen werde.

Wien am 25. Juli 1814.

115.

An den Grafen Moritz Lichnowsky.*

Baden am 21. Sept. 1841.

Werther verehrter Graf und Freund.

Ich erhalte leider erſt geſtern Ihren Brief. Herzlichen Dank für Ihr Andenken an mich, ebenſo alles Schöne der verehrungswürdigen Fürſtin Chriſtiane [Gemahlin des Fürſten Carl Lichnowsky]. — Ich machte geſtern mit einem Freunde einen ſchönen Spatziergang in die Brühl und unter freundſchaftlichen Geſprächen kamen Sie auch beſonders vor, und ſiehe da geſtern bei meiner Ankunft finde ich Ihren lieben Brief. — Ich ſehe daß Sie mich immer mit Gefälligkeiten überhäufen. Da ich nicht möchte, daß Sie glauben ſollten daß ein Schritt, den ich gemacht, durch ein neues Intereſſe oder überhaupt etwas d. g. hervorgebracht worden ſei, ſage ich Ihnen daß bald ein Sonate [Op. 90] von mir erſcheinen wird, die ich Ihnen gewidmet; ich wollte Sie überraſchen, denn längſt war dieſe Dedication Ihnen beſtimmt, aber Ihr geſtriger Brief macht mich es Ihnen jetzt entdecken. Keines neuen Anlaſſes brauchte es, um Ihnen meine Gefühle für Ihre Freundſchaft und Wohlwollen öffentlich darzulegen, — aber mit irgend nur etwas was einem Geſchenke ähnlich ſieht, würden Sie mir Weh verurſachen, da Sie alsdann meine Abſicht gänzlich mißkennen würden, und alles d. g. kann ich nicht anders als ausſchlagen. —

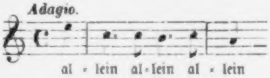
Ich küſſe der Fürſtin die Hände für ihr Andenken und

---

* Nach dem Abdruck in der Beethovenbiogr. von Marx (I, 120), der den Beſitzer des Originals nicht angibt. Die Jahreszahl iſt ſo verſtellt von Beethoven geſchrieben.

Wohlwollen für mich. Nie habe ich vergeſſen was ich Ihnen überhaupt alle ſchuldig bin, wenn auch ein unglückliches Ereigniß Verhältniſſe hervorbrachte, wo ich es nicht ſo wie ich wünſchte, zeigen konnte. —

Was Sie mir wegen was Sie mir von Lord Caſtlereyt ſagen, ſo finde ich die Sache aufs Beſte eingeleitet. Sollte ich eine Meinung hiervon haben, ſo glaube ich, daß es am beſten ſein würde, daß Lord Caſtlereyt nicht eher ſchrieb wegen dem Werk auf Wellington, als bis der Lord es hier gehört. Ich komme bald in die Stadt, wo wir alles überlegen wollen wegen einer großen Akademie. Mit dem Hof iſt nichts anzufangen, ich habe mich angetragen, — allein



jedoch Silentium!!!

Leben Sie recht wohl, mein verehrter Freund und halten Sie mich immer Ihres Wohlwollens werth.

Ihr

Beethoven.

Tauſend Händeküſſe der verehrten Fürſtin C.

116.

Hochlöblich k. k. Landrecht!*

Ganz unbekannt in Rechtsgeſchäften und in der Meinung, daß alle Geſuche gegen eine Nachlaſſenſchaft liquidirt werden müſſen, ſandte ich den mit Sr. k. Hoheit Erzherzog Rudolph, mit Sr. Durchlaucht dem Fürſten von Lobkowitz und Sr. Durchlaucht dem Fürſten von Kinsky geſchloſſenen Vertrag, vermöge welchem dieſe hohen Intereſſenten mir jährlich 4000 fl. zuſicherten, an meinen Rechtsfreund [Dr. Kauka] in Prag. Mein fortwährendes Betreiben, ſich dieſen Gegenſtand angelegen ſein zu laſſen, ſelbſt auch, ich muß es geſtehen, die ihm gemachten Vorwürfe, als hätte er den Gegenſtand nicht gehörig eingeleitet, weil ſeine an die Vormundſchaft gemachten Schritte fruchtlos blieben, mögen ihn verleitet haben, klagbar zu werden. —

---

* Vrgl. Nr. 92 f. Am 18. Januar 1815 gab das Prager Landrecht den Conſens, daß die fürſtl. Vormundſchaft dem L. v. B. ſtatt der ſchriftlich zugeſicherten 1800 fl. einen Betrag von 1200 fl. W. W. vom 3. Nov. 1812 anfangend auszahle. Alſo fällt dieſe Eingabe, die ſowie der Beſcheid des k. k. Landrechts abſchriftlich in der Fiſchhof'ſchen Handſchr. auf der Berliner Bibliothek ſich befindet, wohl gegen Ende des Jahres 1814. — Beethoven hat der Fürſtin Kinsky geb. von Kerpen, alſo nach dem Biographiſchen Lexikon des Kaiſerthums Oeſtreich von Dr. Conſtant von Wurzbach, der Gattin des 1812 verſtorbenen Fürſten Ferdinand Kinsky, das herrliche Lied „An die Hoffnung“ Op. 94 gewidmet.

Wie ſehr dieſer Schritt meinen Gefühlen widerſpricht, gegen meinen Wohlthäter als Kläger zu erſcheinen, kann nur der entſcheiden, der meine Hochachtung gegen den Hochſeligen Herrn Fürſten von Kinsky kennt.

Bei dieſen Umſtänden wage ich den kürzern Weg, in der Ueberzeugung, daß die Hochfürſtl. Vormundſchaft ebenſo die Kunſt zu ſchätzen, als die Handlungen des hochſeel. Hrn. Fürſten von Kinsky aufrecht zu erhalten geneigt ſein wird.

Nach dem Sub A. beiliegenden Contracte verband ſich k. k. H. Erz. Rudolf ſo wie die Durchl. Fürſten Lobkowitz u. Kinsky, mir in ſo lange 4000 fl. genießen zu laſſen, bis ich nicht einen Gehalt von gleichem Aequivalent erhalten würde, ja ſogar, falls ich durch Unglücksfälle oder Alters halber verhindert wäre, meine Kunſt auszuüben, ſagten mir die hohen Contrahenten dieſen Betrag auf Lebenstage zu, und ich verband mich im Gegentheil, Wien nicht zu verlaſſen.

Groß war das Verſprechen, groß die Erfüllung deſſelben; denn ich hatte nie einen Umſtand, und war ruhig im Genuſſe deſſelben, bis das allerhöchſte Finanz-Patent erſchien. — Bei S. K. H. dem Erzherzoge Rudolf hatte dieſe Münzveränderung keinen Unterſchied gemacht, denn ich erhielt ſeinen Antheil in Einl. Scheinen wie vorhin Bankzetteln ohne alle Berechnung der Scala, weswegen mir auch S. Durchl. der hochſeelige Fürſt v. Kinsky ſeinen Antheil mit 1800 fl. in Einlösſcheinen ohne Anſtand erfolgen zu laſſen zuſicherte. Da er aber den Auftrag in die hochfürſtl. Kaſſa zu geben unterließ, ſo wurden mir Umſtände gemacht. Ungeachtet meine

Umſtände nicht glänzend ſind, ſo würde ich es doch nicht wagen, an die hochfürſtliche Vormundſchaft dieſen Anſpruch zu ſtellen, wenn nicht ſelbſt rechtſchaffene Männer aus dem Munde des hochſeeligen Fürſten dieſe Zuſicherung vernommen hätten, mir den Beitrag ſowohl für das verfloſſene, als für das künftige in W. W. zu leiſten, wie es die Beilagen B. C. D. der Klage beweiſen. Bei dieſen Umſtänden überlaſſe ich es der hochfürſtlichen Vormundſchaft zu beurtheilen, ob ich nicht eher die Delicateſſe zu verletzen Urſache hatte, mich mit der hochfürſtl. Zuſage zu beruhigen, daher mir die Einwendung des Hrn. Curators gegen die Zeugen rückſichtlich ihrer nicht gleichzeitigen Gegenwart, als die hochfürſtl. Zuſage geſchah, höchſt kränkend ſein muß. Um daher aus der für mich wahrhaft unangenehmen Lage des Prozeſſes zu kommen, wage ich der hochfürſtlichen Vormundſchaft den Antrag und die Zuſicherung zu machen, daß ich mich für die Vergangenheit und die Zukunft mit 1800 fl. W. W. zu begnügen bereit bin und ſchmeichle mir, daß Hochſelbe gnädigſt berückſichtigen wird, daß ich von meiner Seite auch kein kleines Opfer gebracht habe, als ich blos aus Hochachtung gegen dieſe durchlauchtigſten Fürſten Wien zu meinem feſten Wohnſitz wählte, zu einer Zeit, wo mir die vortheilhafteſten Anträge vom Auslande gemacht wurden.

Ich bitte daher ein k. k. hochlöbliches Landrecht, dieſes Geſuch der hochfürſtl. von Kinsky'ſchen Vormundſchaft zur Aeußerung zuzuſtellen, und mich hiervon gefälligſt zu verſtändigen.

Wien. L. v. Beethoven.

117.

An den Baron von Pasqualati.

Verehrter Freund!

Ich bitte Sie mir gütigſt mir das Formular, wie *die Kinsky'ſche Quittung* geſchrieben werden muß, zu ſchicken durch den Ueberbringer dieſes *jedoch nicht offen*, — über 600 fl. halbjährlich vom Monath April bis ꝛc. — ich werde ſogleich die Quittung ſogleich an Dr. Kanka in Prag [*] ſchicken, welcher mir das Geld aufs geſchwindeſte beſorgt hat das vorigemal; von dieſem werde ich ſogleich Ihre Schuld abtragen; ſollte es jedoch möglich ſeyn, daß ich hier das Geld haben kann, ehe dieſes von Prag ankommt, ſo werde ich es Ihnen ſogleich ſelbſt überbringen.

Mit innigſter Hochachtung
Ihr Verehrer und Freund
Beethoven.

[*] Dieſer jetzt 94jährige blinde Mann war damals Beethovens Sachwalter in Prag und beſorgte den Kinsky'ſchen Beitrag zu Beethovens Jahresgehalt, der nach Nr. 116 im Januar 1815 auf 1200 geſtellt war; darnach ergibt ſich das ungefähre Datum des Billets, deſſen Original die k. k. Hofbibliothek in Wien beſitzt. Pasqualati war jener Gönner des Meiſters, der immer ein Zimmer in ſeinem Hauſe auf der Mölker Baſtei für ihn frei hielt und deſſen Hülfe ihm bis zum Lebensende zur Seite ſtand.

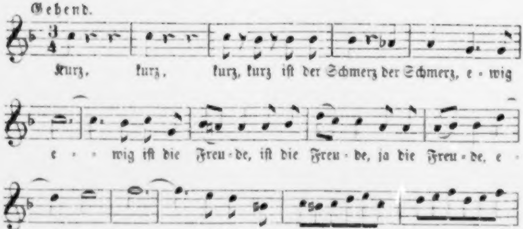
Zweite Abtheilung.

Lebens Aufgaben.

1815 bis 1822.

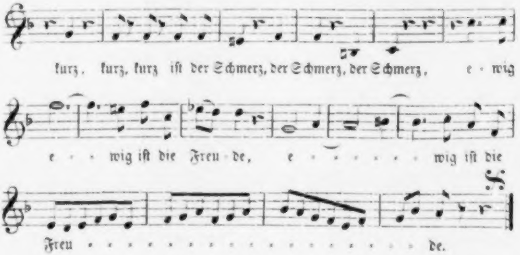
118.

In Spohrs Stammbuch.*


Gehend.
Kurz, kurz, kurz, kurz iſt der Schmerz der Schmerz, e - wig
e - - wig iſt die Freu - de, iſt die Freu - de, ja die Freu - de, e -
- - - - - - - wig iſt die Freu - - - - - - - - - -
- - - - - - - de. Kurz, kurz, kurz, kurz iſt der
Schmerz, der Schmerz, der Schmerz, e - wig, e - wig iſt die
Freu - de, iſt die Freu - de, e - - - - - - - - - - wig iſt die
Freude, e - - - wig, e - - wig iſt die Freude. Kurz,
V. S.

---

* Nach dem Facſimile in Spohrs Selbſtbiographie 1. Band


kurz, kurz, kurz iſt der Schmerz, der Schmerz, der Schmerz, e - wig
e - - wig iſt die Freu - de, e - - - - - - - wig iſt die
Freu - de.

Mögten Sie doch lieber Spohr, überall, wo Sie wahre Kunſt und wahre Künſtler finden, gerne meiner gedenken

Ihres Freundes
Ludwig van Beethoven.

Wien am 3. März 1815.

119.

An den Concertmeiſter Salomon in London.*

Wien, den 1. Juni 1815.

Mein werther Landsmann!

Immer hoffte ich den Wunſch erfüllt zu ſehen, Sie einmal ſelbſt in London zu ſprechen, allein immer ſtanden mir dieſen Wunſch auszuführen mancherlei Hinderniſſe entgegen, — und ebendeßwegen da ich nun nicht in dem Falle bin hoffe ich daß Sie mir meine Bitte nicht abſchlagen werden, die darin beſteht daß Sie die Gefälligkeit hätten mit einem dortigen Verleger zu ſprechen und ihm folgende Werke von mir anzutragen: Großes Terzett für Clavier Violin und Violoncell [Op. 97] 80 #; Sonate für Clavier mit einer Violine [Op. 96] 60 #; große Symphonie in A (einer meiner vorzüglichſten); kleine Symphonie in F [die achte]; Quartett für 2 Violinen Viola und Violoncell in F moll [Op. 95]; große Oper in Partitur 30 #; Cantate mit Chören und Soloſtimmen [„der glorreiche Augenblick“] 30 #; Partitur der Schlacht von Vittoria auf Wellingtons Sieg 80 #, wie auch den Klavierauszug wenn er wie man mich hier verſichert nicht ſchon heraus iſt. Ich habe beiläufig bei einigen Werken das Honorar beigefügt welches wie ich glaube für England recht ſein wird, überlaſſe aber bei dieſen wie bei den andern Ihnen ſelbſt was Sie am beſten finden was man dafür gibt. Ich höre zwar Cramer [John, der berühmte auch von Beethoven ſehr geſchätzte Clavierſpieler] iſt auch Verleger, allein mein Schüler Ries ſchrieb mir vor Kurzem daß ſelbiger öffentlich ſich gegen meine Compoſitionen erklärt habe, ich hoffe aus keinem andern Grunde als der Kunſt zu nützen und ſo habe ich gar nichts dagegen einzuwenden. Will jedoch Cramer etwas von dieſen ſchädlichen Werken beſitzen ſo iſt er mir ſo lieb als jeder andere Verleger, ich halte mir bloß bevor daß ich ſelbige Werke auch einem hieſigen Verleger geben darf, ſodaß dieſe Werke eigentlich nur in London und Wien herauskommen würden und zwar zu gleicher Zeit.

---

* Das Original befindet ſich in den Händen eines muſikliebenden Kaufmanns in Elberfeld. Vgl. Neue Zeitſchr. für Muſik XVIII, 17. — J. P. Salomon ſtammte ebenfalls aus Bonn und war einer der ausgezeichnetſten Violinſpieler ſeiner Zeit. Er war Kapellmeiſter des Prinzen Heinrich von Preußen geweſen, dann nach London gegangen und dort ſehr thätig für die Einführung deutſcher Muſik. Durch ſeine Vermittlung trat Beethoven in Verbindung mit dem Muſikverleger Birchall, an den eine Reihe der nachfolgenden Briefe gerichtet iſt.

Vielleicht iſt es Ihnen auch möglich mir anzuzeigen auf welche Art ich vom Prinzen-Regenten [ſpäter Georg IV.] die Kopiaturkoſten für die ihm übermachte Schlachtſymphonie auf Wellingtons Sieg in der Schlacht von Vittoria erhalten kann, denn längſt habe ich den Gedanken aufgegeben auf ſonſt irgend etwas zu rechnen. Nicht einmal einer Antwort bin ich gewürdigt worden ob ich dem Prinz-Regenten dieſes Werk widmen darf. Indem ichs herausgebe höre ich ſogar das Werk ſoll ſchon in London im Clavierauszug heraus ſein, — welch Geſchick für einen Autor!!! Während die engliſchen und deutſchen Zeitungen voll ſind von dem Erfolge dieſes Werkes im Drurylane-Theater aufgeführt, das Theater ſelbſt eine ganz gute Einnahme damit gemacht hat, hat der Autor nicht einmal eine freundſchaftliche Zeile davon aufzuweiſen, nicht einmal den Erſatz der Kopiaturkoſten, ja noch den Verluſt alles Gewinnſtes.* Denn wenn es wahr iſt, daß der Clavierauszug wohl bald von irgend einem deutſchen Verleger dem Londoner nachgeſtochen erſcheint, ſo verliere ich Ehre und Honorar. — Ihr bekannter edler Charakter läßt mich hoffen daß Sie einigen Antheil daran nehmen und ſich thätig für mich bemühen. Das ſchlechte Papiergeld unſers Staates ward ſchon einmal auf den 5ten Theil ſeines Werthes herabgeſetzt, ich wurde da nach der Skala behandelt. Nach vielem Ringen erhielt ich jedoch mit namhaftem Verluſt die volle Währung, allein wir ſind in dem Augenblick wo die Papiere ſchon jetzt wieder weit über den 5ten Theil geſtiegen ſind und mir ſteht bevor daß mein Gehalt zum zweitenmal zu nichte werde, ohne einigen Erſatz hoffen zu können. Mein einziger Verdienſt ſind meine Compoſitionen. Könnte ich hierin auf die Abnahme Englands rechnen ſo würde das ſicher vortheilhaft für mich ſein. Rechnen Sie auf meine unbegränzte Dankbarkeit. Ich hoffe auf eine baldige, ſehr baldige Antwort von Ihnen.

Ihr

Verehrer und Freund
Ludwig van Beethoven.

120.

An den Muſikalienhändler Birchall in London.**

Mr. Beethoven send word to Mr. Birchall that it is severall days past that he has sent for London Wellington's Battel Sinphonie and that Mr. B[irchall] may send for it at Thomas Coutts. Mr. Beethoven wish Mr. B. would make ingrave the sayd Sinphonie so soon as possible and send him word in time the day it will be published that he may prevend in time the Publisher in Vienna.

---

* So ſind ohne Zweifel die letzten Worte zu leſen, die in dem mir vorliegenden Abdruck als „ſchwer zu entziffern“ bezeichnet und als „ja nach dem Verleger alles Gewinnſtes“ geleſen ſind, was Unſinn iſt.

** Die Briefe an Birchall ſind nach den Originalien veröffentlicht von Fr. Chryſander im 1. Bande der Jahrbücher für die muſikal. Wiſſenſchaften. Breitkopf und Härtel 1863.

In regard the 3. Sonata which Mr. Birchall receive afterwerths there is, not wanted such a g^{t}. hurry and Mr. B. will take the liberty to fixe the day when the are to be published.

Mr. B[irchall] sayd that Mr. Salomon has a good many tings to say concerning the Synphonie in G[? A].

Mr. B[eethoven] with for a answer so soon as possible concerning the days of the publication.

121.

An Zmeskall.[*]

Ich melde Ihnen nur, daß ich hier und nicht da bin, und wünſche ebenfalls von Ihnen zu wiſſen, ob Sie da oder hier ſind. — Ich möchte Sie einige Augenblicke ſprechen, wenn ich Sie zu Hauſe allein weiß. — Leben Sie wohl, aber nicht wollüſtig. — Inhaber Kommandant Paſcha verſchiedener morſcher Feſtungen!!!!! —

In Eile Ihr Freund
Beethoven.

122.

Herren Birchall. London.

Wien den 22. Nov. 1815.

Anliegend erhalten Sie den Clavierauszug der Symphonie in A. Der Clavierauszug der Symph. Wellingtons Sieg in der Schlacht von Vittoria iſt vor 4 Wochen mittelſt des Geſchäfts-

[*] 16. October 1815.

trägers Herrens Neumann an die H. H. Coutts u. Co. nach dorthin abgegangen; welche demnach ſchon längſt in Ihren Händen ſein müſſen.

In 14 Tagen erhalten Sie noch das Trio und die Sonate, wogegen Sie an d. H. Thomas Coutts u. C. die Summe von 130 Gold ♯ bezahlen wollen. Ich bitte Sie ſich mit der Herausgabe dieſer Muſikſtücke zu beeilen, und mir alſogleich den Tag der Herausgabe von Wellingtons Symphonie anzuzeigen, um daß ich hier meine Maßregel darnach nehmen kann.

Mit Hochachtung verharre ich

ergebenſt

Ludwig van Beethoven m. p.

123.

Mitwoch am 22. November. Wien 1815.

Lieber Ries!

Ich eile Ihnen zu ſchreiben, daß ich heute den Klavierauszug der Sinfonie in A auf die Poſt an das Haus Thomas Coutts u. Comp. geſchickt habe. Da der Hof nicht hier iſt, gehen beinahe gar keine oder ſelten Courriere, auch iſt dies überhaupt der ſicherſte Weg. Die Sinfonie müßte gegen März herauskommen, den Tag werde ich beſtimmen. Es iſt diesmal zu lange zugegangen als daß ich den Termin kürzer beſtimmen könnte. Mit dem Trio in [und?] der Sonate für Violin kann es mehr Zeit haben, und beides wird in wenigen Wochen auch in London ſein. — Ich bitte Sie recht ſehr, lieber Ries! ſich dieſer Sachen anzunehmen, auch damit ich das Geld erhalte; es koſtet viel, ehe alles hinkommt, ich brauche es.

Ich habe 600 Florin an meinem Gehalte jährlich eingebüßt; zu Zeiten der B. Z. [Bankozettel] war es gar nichts; — dann kamen die Einlöſungsſ[cheine] und hierbei verlor ich dieſe 600 Florin, mit mehreren Jahren Verdruß und gänzlichem Verluſt des Gehaltes. Nun ſind wir auf dem Punkte daß die E. S. ſchlechter als jemals die B. Z. waren; ich bezahle 1000 Fl. Hauszins; machen Sie ſich einen Begriff von dem Elende, welches das Papiergeld hervorbringt.

Mein armer unglücklicher Bruder [Carl van Beethoven, k. k. Caſſenbeamter in Wien] iſt eben geſtorben [am 15. Nov.]; er hatte ein ſchlechtes Weib. Ich kann ſagen, er hatte einige Jahre die Lungenſucht, und um ihm das Leben leichter zu machen, kann ich wohl das, was ich gegeben, auf 10000 Fl. W. W. anſchlagen. Das iſt nun freilich für einen Engländer nichts, aber für einen armen Deutſchen oder vielmehr Oeſterreicher ſehr viel. Der Arme hatte ſich in ſeinen letzten Jahren ſehr geändert, und ich kann ſagen, ich bedaure ihn von Herzen und mich freut es nunmehr mir ſelbſt ſagen zu können, daß ich mir in Rückſicht ſeiner Erhaltung nichts zu Schulden kommen ließ.

Sagen Sie dem Herrn Birchall, daß er Herrn Salomon und Ihnen das Briefporto, welches Ihre Briefe an mich und die meinigen an Sie koſten, vergüte; derſelbe kann es mir abziehen an der Summe, die er mir zu bezahlen hat; ich habe gern, daß diejenigen welche für mich wirken, ſo wenig als möglich leiden.

Wellington's Sieg in der Schlacht bei Vittoria* muß längſt angekommen ſein bei Th. Coutts u. Comp. Herr Birchall braucht nicht eher das Honorar zu bezahlen bis er alle Werke hat. Eilen Sie nur, daß ich die Beſtimmung des Tages, wann Herr Birchall den Clavierauszug herausgibt, erhalte. Für heute nur noch die wärmſte Anempfehlung meiner Angelegenheiten; ich ſtehe Ihnen in was nur immer zu Dienſten. Leben Sie herzlich wohl, lieber Ries!

Ihr Freund Beethoven.

124.

Mein werther Zmeskall! **

Mit Schrecken ſehe ich erſt heute, daß ich den Antrag wegen einem Oratorium für die Geſellſch. der Muſikfreunde der Oeſter. Kaiſerſtaaten zu ſchreiben noch nicht beantwortet habe.

---

* Dies iſt zugleich der Titel auf dem Clavierauszuge [Bemerkung Beethovens].

** Nach der Copie in der Fiſchhof'ſchen Hdſchr. auf der Berliner Bibliothek. Das Datum ergibt ſich aus der Erwähnung des Todes des Bruders als etwa Januar 1816. Der Antrag war am 9. November 1815 gemacht worden.

Der Tod meines Bruders vor 2 Monaten, die mir dadurch zugefallene Vormundſchaft über meinen Neffen iſt mit vielerlei andern Verdrießlichkeiten und Ereigniſſen die Urſache meines ſo ſpät kommenden Schreibens. Unterdeſſen iſt das Gedicht von H. v. Seyfried ſchon angefangen, und ich werde ebenfalls bald daſſelbe in Muſik ſetzen. Daß mir der Auftrag ſehr ehrenvoll iſt, brauche ich Ihnen wohl nicht zu ſagen; das verſteht ſich von ſelbſt und werde ich ſuchen, mich deſſelben, ſo ſehr es mir immer meine ſchwachen Kräfte erlauben, ſo würdig als möglich zu entledigen!

In Rückſicht der Kunſtmittel, was die Ausführung betrifft, werde ich zwar Rückſicht nehmen, wünſche aber nicht, daß es mir nicht vergönnt ſein ſoll, von den hierin bereits eingeführten — — — — — — abzugehen. Ich hoffe, mich hierüber verſtändlich ausgedrückt zu haben. Da man durchaus wiſſen will, welches Honorar ich verlange, ſo frage ich auch an, ob die Geſellſchaft 400 # in Gold wenigſtens einem ſolchen Werke wird angemeſſen finden. Ich bitte die Geſellſchaft noch einmal um Verzeihung wegen Verſpätung meiner Antwort, indeſſen haben Sie wenigſtens, lieber Freund, meine Bereitwilligkeit, dieſes Werk zu ſchreiben, auch ſchon mündlich berichtet, welches mich einigermaaßen beruhigt. *

Mein werther Z.

Ihr Beethoven.

---

* Die Fiſchhof'ſche Hdſchr. fügt hinzu: „Die Stelle in Rückſicht der Kunſtmittel u. ſ. w. bedarf einer Erläuterung. Hr. v. Z. hatte zugleich die Weiſung erhalten, den genialen Tonſetzer, der auf die Schwierigkeit der Ausführung ſeiner Werke wenig Rückſicht nahm, aufmerkſam zu machen, daß er auf die Größe des Orcheſters, welches ſich bei den großen Concerten auf 700 Köpfe belief, nothwendig werde Rückſicht nehmen müſſen. Da ſich die Geſellſchaft nur den ausſchließenden Gebrauch für ein Jahr, nicht das Eigenthum ſelbſt, bedingen wollte und überdieß die beſondere Honorirung des Gedichtes übernommen hatte, auch ihre Geldmittel zu Rathe ziehen mußte, erwiederte ſie dem Tonſetzer, daß ſie bereit ſey, ihm für den bedungenen Gebrauch 200 # in Gold zu zahlen. B. war, ohne die geringſte Einwendung zu machen, zufrieden und erhielt nach ſeinem Wunſche einen Vorſchuß, deſſen Empfang er 1819 beſtätigte. B. nahm das zuerſt gewählte Gedicht jedoch nicht in Arbeit: er wünſchte ein anderes. Die Geſellſchaft ließ ihm ganz freie Wahl. Hr. Bernard übernahm es, ein neues zu liefern. B. vereinigte ſich mit ihm über den Gegenſtand, aber Herr Bernard, mit andern Geſchäften überhäuft, konnte es nur ſtückweiſe liefern. B. aber wollte nicht anfangen, bis er das Ganze vor ſich hätte."

125.

An die Milder-Hauptmann.*

Wien den 6. Januar 1816.

Meine werthgeſchätzte einzige Milder, meine liebe Freundin!

Sehr ſpät kommt ein Schreiben von mir Ihnen zu. Wie gern möchte ich dem Enthuſiasmus der Berliner mich perſönlich beifügen können, den Sie in Fidelio erregt! Tauſend Dank von meiner Seite, daß Sie meinem Fidelio ſo treu geblieben ſind. — Wenn Sie den Baron de la Motte Fouqué in meinem Namen bitten wollten, ein großes Opern-Sujet zu erfinden, welches auch zugleich für Sie paſſend wäre, da würden Sie ſich ein großes Verdienſt um mich und um Deutſchlands Theater erwerben; — auch wünſchte ich ſolches ausſchließlich für das Berliner Theater zu ſchreiben, da ich es hier mit dieſer knickerigen Direkzion nie mit einer neuen Oper zu Stande bringen werde. — Antworten Sie mir bald, baldigſt, ſehr geſchwind, ſo geſchwind als möglich, aufs Geſchwindeſte — ob ſo was thunlich iſt. — Herr Capellmeiſter B. hat Sie himmelhoch bei mir erhoben, und hat Recht; glücklich kann ſich derjenige ſchätzen, dem ſein Loos Ihren Muſen, Ihrem Genius, Ihren herrlichen Eigenſchaften und Vorzügen anheim fällt, — ſo auch ich. — Wie es auch ſei, — alles um Sie her darf ſich nur Nebenmann nennen, ich allein nur führe mit Recht den ehrerbietigen Namen

Hauptmann.

In mir ganz im Stillen Ihr wahrer Freund und Verehrer

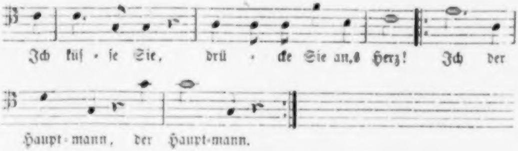
Beethoven.

(Mein armer unglücklicher Bruder iſt geſtorben — dies die Urſache meines lange ausgebliebenen Schreibens.)

Sobald Sie mir geantwortet haben, ſchreibe ich auch an Baron de la Motte Fouqué. Gewiß wird Ihr Einfluß in B. es leicht dahin bringen, daß ich für das Berliner Theater, und beſonders berückſichtigt für Sie, mit annehmlichen Bedingungen eine große Oper ſchreibe, — nur antworten Sie bald, damit ich mich mit meinen übrigen Schreibereien darnach eintheilen kann.

---

* Vgl. oben Nr. 43. — Das Original des Briefes, der in mehreren Blättern abgedruckt war, iſt mir unbekannt geblieben. Die Milder hatte im Jahre 1810 den Juwelier Hauptmann in München geheirathet, war 1812 auf Reiſen gegangen und 1816 in Berlin engagirt worden.


Ich küſ - ſe Sie, drü - cke Sie an, o Herz! Ich der
Haupt-mann, der Haupt-mann.

(Fort mit allen übrigen falſchen Hauptmännern.)

126.

Wien den 20. Januar 1816.

Mein lieber Ries! — — — — — Die Symphonie wird der Kaiſerin von Rußland gewidmet. Der Clavierauszug der Symphonie in A darf aber nicht eher als im Monat Juni herauskommen, eher kann der hieſige Verleger nicht. Kündigen Sie dieſes, lieber guter Ries, ſogleich Hrn. Birchall an. — Die Sonate mit Violin, welche mit nächſtem Poſttage hier abgehen wird, kann ebenfalls im Monat Mai in London herausgegeben werden, das Trio aber ſpäter (es kommt auch mit der nächſten Poſt an). Die Zeit werde ich noch ſelbſt hierüber beſtimmen.

Um nun meinen herzlichen Dank, lieber Ries, für Alles was Sie mir Gutes erweiſen, und insbeſondere noch der Correcturen wegen. Der Himmel ſegne Sie und mache Ihre Fortſchritte immer größer, woran ich den herzlichſten Antheil nehme. Empfehlen Sie mich Ihrer Frau!

Wie allezeit Ihr aufrichtiger Freund
Ludwig van Beethoven.

127.

Mons. Birchall. Londres.

Vienne le 3. Febr. den 1816.

Vous receues ci joint

Le grand Trio p. Pf. V. et Vllo. Sonata pour Pf. et Violin — qui form le reste de ce qu'il vous a plus à me comettre. Je vous prie de vouloir payer la some de 130 Ducats d'Holland come le poste lettre a Mr. Th. Cutts et Co. de votre ville e de me croire avec toute l'estime et consideration

votre tres humble Serviteur
Louis van Beethoven.

128.

Mein lieber Cz.*

Geben Sie dieſes gefälligſt Ihren Eltern für das neuliche Mittageſſen, ich kann dieſes durchaus nicht umſonſt annehmen. — Auch verlange ich Ihre Lectionen durchaus nicht umſonſt, ſelbſt auch die ſchon gegebenen ſollen verrechnet und Ihnen bezahlt werden; nur bitte ich Sie in dieſem Augenblick Geduld zu haben, indem von der Wittwe noch nichts zu fordern iſt und ich große Ausgaben hatte und habe; — allein es iſt nur geborgt für dieſen Augenblick. — Der Kleine kommt heute zu Ihnen und ich ſpäter auch.

Ihr Freund
Beethoven.

---

* Carl Czerny, der bekannte Clavier-Spieler und Componiſt, dem Beethoven im Jahre 1806 das oben Nr. 42 mitgetheilte Zeugniß ausſtellte, begann, wie er ſelbſt in Nr. 113 der Wiener A. M. Z. 1845 mitgetheilt hat, bereits im Jahre 1815 den Neffen Beethovens zu unterrichten. Er proteſtirte natürlich gegen jede Bezahlung, daher Beethovens Aeußerungen in verſchiedenen Billets an ihn, deren es ſehr viele gegeben haben muß. Was ich davon kenne, befindet ſich im Archiv der Geſellſchaft der Muſikfreunde in Wien und hat bereits in verſchiedenen muſikaliſchen Zeitungen geſtanden.

129.

An denſelben.*

Lieber Czerny!

Heute kann ich Sie nicht ſehen, morgen werde ich ſelbſt zu Ihnen kommen, um mit Ihnen zu ſprechen. Ich platzte geſtern ſo heraus, es war mir leid als es geſchehen war. Allein das müſſen Sie einem Autor verzeihen, der ſein Werk lieber gehört hätte, wie es geſchrieben, ſo ſchön Sie auch übrigens ſpielten. — Ich werde das aber ſchon bei der Violoncellſonate laut wieder gut machen.**

Seien Sie überzeugt, daß ich als Künſtler das größte Wohlwollen für Sie hege und mich bemühen werde Ihnen immer zu bezeugen.

Ihr wahrer Freund
Beethoven.

---

[*] Wien 12. Febr. 1816. „Als ich“, erzählt Czerny Wiener A. M. Z. 1845 Nr. 113, „z. B. einſt (um 1812) in Schuppanzighs Muſik das Quintett mit Blasinſtrumenten vortrug, erlaubte ich mir in jugendlichem Leichtſinn manche Aenderungen — Erſchwerung der Paſſagen, Benutzung der höheren Octaven ꝛc. Beethoven warf es mir mit Recht in Gegenwart des Schuppanzigh, Linke und den andern Begleitenden mit Strenge vor. Den andern Tag erhielt ich folgendes Billet.“ — Vgl. dazu Wiener Modenzeitung 22. Febr. 1816 S. 64: „Allen gebildeten Muſikliebhabern, daher auch den Verehrern der Beethoven'ſchen Compoſition wurde am 11. und 18. d. M. ein hoher Genuß zu Theil. Den 11. gab nämlich Herr Schuppanzigh, nachdem das berühmte Quartett Sr. Durchlaucht des Herrn Fürſten von Raſſumowsky entlaſſen worden, ſein Abſchiedsconcert. Die Stücke waren ſämmtlich von Herrn van Beethoven, mithin vortrefflich gewählt: Quartett Op. ſeq. [59?] Nr. 3, das Quintett für Pianoforte, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott und dann das ſchöne und beliebte, durchaus großartige Septett. — — Herr van Beethoven war zugegen und ſchien ſehr zufrieden u. ſ. w.“ — Auch Fräulein del Rio erwähnt jenes Vorganges in den „Grenzboten“ 1857 XVI. 1. II. S. 29.

[**] Es war Op. 69, die Czerny nach eigener Mittheilung in der Wiener A. M. Z. a. a. O. in der darauf folgenden Woche mit Linke vorzutragen hatte.

130.

An Ferdinand Ries in London.

Wien 28. Februar 1816.

— — Ich war mehrere Zeit hindurch nicht wohl, der Tod meines Bruders wirkte auf mein Gemüth und auf meine Werke.

Salomon's Tod ſchmerzt mich ſehr, da er ein edler Menſch war, deſſen ich mich von meiner Kindheit erinnere. Sie ſind Teſtamentsexecutor geworden und ich zugleich Vormund des Kindes meines armen verſtorbenen Bruders. Schwerlich werden Sie ſo viel Verdruß als ich bei dieſem Tode gehabt haben. Doch habe ich den ſüßen Troſt, ein armes unſchuldiges Kind aus den Händen einer unwürdigen Mutter gerettet zu haben.

Leben Sie wohl, lieber Ries! Wo ich Ihnen hier in etwas dienen kann, betrachten Sie mich ganz als Ihren wahren Freund.

Beethoven.

131.

An Giannataſio del Rio in Wien.*

Ew. Wohlgeboren!

Ich ſage Ihnen mit großem Vergnügen, daß ich morgen endlich mein mir anvertrautes theures Pfand zu Ihnen bringen werde. — Uebrigens bitte ich Sie noch einmal durchaus der Mutter keinen Einfluß zu geſtatten, wie oder wann ſie ihn ſehen ſoll; alles dieſes werde ich mit Ihnen morgen näher verabreden . . . . Sie dürfen ſelbſt auf Ihren Bedienten einigermaßen merken laſſen, denn der meinige ward ſchon von ihr, zwar in einer andern Angelegenheit, beſtochen! — Mündlich ausführlicher hierüber, obſchon mir das Stillſchweigen das Liebſte hierüber — allein Ihres künftigen Weltbürgers wegen bedarf es dieſer mir traurigen Mittheilung.

---

* Die Billets an del Rio ſind mitgetheilt in den Grenzboten 1857 I, 2. Ich habe ſie nach der muthmaßlichen Chronologie geordnet. — Es war Ende Februar, als Beethoven ſeinen Neffen in das Inſtitut dieſes Herrn brachte. Dies geht aus dem Billet vom 6. Jan. 1818 und mehreren andern hervor.

Mit Hochachtung
Ew. Wohlgeboren ergebenſter Diener und
Freund Beethoven.

132.

An denſelben.

Die hochwohl- und ſehr wohlgeborene Frau A. G[iannataſio] ꝛc. iſt höflichſt gebeten, mir baldigſt wiſſen zu machen, damit ich nicht ſoviel Beinkleider, Strümpfe, Schuhe, Unterziehhoſen ꝛc. im Kopfe zu behalten brauche, dem Unterzeichneten wiſſen zu machen, wieviel Ellen Caſemir mein wohlgelaufener Herr Neffe zu einem ſchwarzen Beinkleide nöthig haben, und zu Gunſten der caſtaliſchen Quelle bitte ich ohne weiter mehr daran zu erinnern, mir hierauf zu antworten. Was die Frau Abtiſſin [Spitzname für die eine Tochter des Hauſes] betrifft, ſo ſoll dieſen Abend darüber in der Sache für Karl Abſtimmung gehalten werden, nämlich: ob dabei zu verbleiben.

Dero wohl und übelgeborener
L. v. Beethoven.

133.

An denſelben.

Ich hörte, mein werther Freund daß Sie mir etwas zu übergeben hätten, leider geſtern abends zu ſpät, ſonſt würde ich noch zu Ihnen gekommen ſein; ich bitte Sie alſo mir dieſes zu überſchicken, indem's wohl nichts Anderes als ein Schreiben der K. d. N.* an mich ſein wird. — Obſchon Sie mir die Erlaubniß ertheilt zweimal Karl abholen zu können, ſo erſuche ich Sie denn doch deswegen ihn morgen gegen eilf Uhr abholen zu laſſen, indem ich ihn zu einer intereſſanten Muſik führen will; auch habe ich mir vorgenommen ihn morgen bei mir ſpielen zu laſſen, welches lange unterblieben iſt. — Uebrigens bitte ich Sie ihn heute noch anhaltender als gewöhnlich zu beſchäftigen, damit er ſo zu ſagen den Feiertag einhole. —

---

* „Königin der Nacht" nannte Beethoven Carls Mutter, die eine leichtſinnige Perſon von üblem Rufe war und der er jeden Einfluß auf den Sohn

Ich umarme Sie von Herzen und bin der Ihrige

Ludwig van Beethoven.

134.

An denſelben.*

Ich ſende Ew. Wohlgeboren den Mantel und noch ein Schulbuch meines Karls, ich bitte Sie ebenfalls mir das Verzeichniß ſeiner mitgebrachten Kleider und Effecten mitzutheilen, damit ich ſolches für mich abſchreiben laſſe, indem mir als Vormund obliegt, überall für ſein Vermögen zu ſorgen. Morgen gegen halb 1 Uhr werde ich Karl zu einer kleinen Akademie abholen, und nachher wird er mit mir ſpeiſen, wo ich ihn alsdann Ihnen wieder zuführen werde. In Anſehung der Mutter erſuche ich Sie ſelbe unter dem Vorwande, daß er beſchäftigt ſei, gar nicht zu ihm zu laſſen; kein Menſch kann das beſſer wiſſen und beurtheilen als ich, alle meine durchdachten Pläne für das Wohl des Kindes wurden hierdurch ſchon einigermaßen geſtört. Ich werde ſelbſt mit Ihnen verabreden, wie die Mutter künftig Karln ſehen kann; ſo wie es geſtern geſchehen, kann ich es auf keinen Fall mehr wünſchen. — Alle Verantwortung deswegen nehme ich über

---

zu entziehen ſtrebte. Darum hatte er ihn ſogleich von ihr weggenommen und in das Inſtitut gethan, worüber ſie jedoch bei Gericht klagend auftrat, — der Anfang eines langen Proceſſes der widrigſten Art.

* Aus dem Inhalt geht hervor, daß dieſes Billet nicht 1817, ſondern ſchon 1816 geſchrieben iſt. Beethovens eigenmächtige Handlung war nämlich vorläufig durch das Gericht gutgeheißen und der Mutter zunächſt jede Einwirkung auf den Sohn entzogen worden.

mich, und was mich ſelbſt betrifft, ſo haben mir die Landrechte [No. 162 Anm.] volle Gewalt und Kraft gegeben alles ohne Rückſichten zu beſeitigen was wider das Wohl des Kindes iſt. Hätten ſie ſelbe als rechtliche Mutter anſehn können, ſo würden ſie ſie gewiß nicht von der Vormundſchaft ausgeſchloſſen haben. Was ſie auch ſchwätzen mag, erſchlichen iſt nichts gegen ſie geworden, — im vollen Rathe war nur Eine Stimme darüber. Ich wünſche daß ich hierüber gar keine Beſorgniß haben möge; ohnehin iſt die Laſt ſchwer. Nach meiner geſtrigen Unterredung bei Adlersburg [ſeinem Advocaten] bei den „Landrechten" kann es noch Jahr und Tag dauern bis man nur einmal beſtimmt wiſſen kann was dem Kinde gehört. Soll ich bei dieſen Sorgen auch noch wieder von den Beſorgniſſen, die ich durch Ihr Inſtitut gänzlich für mich verſcheucht glaubte, neuerdings bedrängt werden?

Leben Sie wohl.

Mit Achtung Ihr ergebenſter
L. v. Beethoven.

135.

An Ferdinand Ries in London.

Wien 8. März 1816.

Meine Antwort kommt etwas ſpät; — allein ich war krank und hatte viel zu thun. — — — — Von den 10 # in Gold iſt bis jetzt noch kein Heller angekommen und ich fange ſchon an zu glauben, daß auch die Engländer nur im Auslande großmüthig ſind; ſo auch mit dem Prinz-Regenten, von dem ich für meine überſchickte Schlacht nicht einmal die Copiaturkoſten erhalten, ja nicht einmal einen ſchriftlichen oder mündlichen Dank. — — Mein Gehalt beträgt 3400 Florin in Papier; 1100 Hauszins bezahle ich, mein Bedienter mit ſeiner Frau 900 fl., rechnen Sie, was alſo noch bleibt. Dabei habe ich meinen kleinen Neffen ganz zu verſorgen; bis jetzt iſt er im Inſtitute, dies koſtet bis 1100 Fl. und iſt dabei doch ſchlecht, ſo daß ich eine ordentliche Haushaltung einrichten muß, um ihn zu mir zu nehmen. Wie viel man verdienen muß, um hier nur leben zu können! — und doch nimmts nie ein Ende, denn — denn — denn — Sie wiſſen es ſchon.

Einige Beſtellungen, außer einer Akademie, würden mir auch willkommen ſein von der philharmoniſchen Geſellſchaft.

Uebrigens ſollte ſich mein lieber Schüler Ries hinſetzen und mir was Tüchtiges dediciren, worauf denn der Meiſter auch antworten wird und Gleiches mit Gleichem vergelten. Wie ſoll ich Ihnen mein Portrait ſchicken? — — — Alles Schöne an Ihre Frau. Leider habe ich keine, ich fand nur Eine, die ich wohl nie beſitzen werde,* bin aber deswegen kein Weiberfeind.

Ihr wahrer Freund

Beethoven.

136.

An denſelben.

Wien am 3. April 1816.

— — Neate** muß nun wohl in London ſein; ich habe ihm mehrere Compoſitionen von mir mitgegeben und er hat mir

---

[*] Vgl. die Mittheilung der Fräulein del Rio Grenzboten a. a. O. S. 33: „Mein Vater meinte, B. könne ſich von dieſem traurigen Uebelſtand ſeiner häuslichen Verhältniſſe nur durch ein eheliches Band befreien, und ob er Niemand kenne ꝛc. Da war denn unſre langgehabte Ahnung beſtätigt: „er liebe unglücklich! Von fünf Jahren habe er eine Perſon kennen gelernt, mit welcher ſich näher zu verbinden er für das höchſte Glück ſeines Lebens gehalten hätte. Es ſei nicht daran zu denken, faſt Unmöglichkeit, eine Chimäre, dennoch iſt es jetzt noch wie am erſten Tag. Dieſe Harmonie, ſetzte er noch hinzu, habe er noch nicht gefunden! Doch iſt es zu keiner Erklärung gekommen, er habe es noch nicht aus dem Gemüthe bringen können.“ — Dieſes Geſpräch fand September 1816 im Helenenthal bei Baden Statt und die „Perſon“ war ohne Zweifel Marie L. Pachler-Koſchak in Graz, vgl. oben Nr. 80. Anm.

[**] Charles Neate, ein „Londoner Künſtler,“ wie ihn Schindler Biogr. II. 254 nennt, war verſchiedene Male längere Zeit in Wien und mit Beethoven ſehr befreundet. Er ſuchte dieſen nach London zu ziehen und that viel für den Verkauf ſeiner Werke. Sowohl in Schindlers Beethoven-Nachlaß wie in der wohlbekannten Fiſchhof'ſchen Handſchrift auf der Berliner Staatsbibliothek iſt uns eine Reihe von Briefen Neates an Beethoven bewahrt, die ſeine treue und thätige Ergebenheit und Verehrung für den Meiſter bekunden.

die beſte Verwendung davon für mich verſprochen. — — Erzherzog Rudolph [Beethovens Schüler vgl. Nr. 70 f.] ſpielt auch Ihre Werke mit mir, mein lieber Ries! wovon mir il sogno beſonders wohl gefallen hat.

Leben Sie wohl, empfehlen Sie mich Ihrer lieben Frau, ſo wie allen ſchönen Engländerinnen, die es freuen kann — von mir.

Ihr wahrer Freund

Beethoven.

137.

Wien den 11. Juni 1816.

Mein lieber Ries!

Mir iſt es leid, daß Sie durch mich wieder einiges Poſtgeld ausgeben müſſen; ſo gern ich allen Menſchen helfe und diene, ſo wehe thut es mir Andere meinetwegen in Anſpruch nehmen zu müſſen. Von den 10 # iſt bis heran nichts erſchienen und es iſt alſo das Reſultat daraus zu ziehen, daß es in England wie bei uns Windbeutel und nicht worthaltende Menſchen gibt. — Ich lege Ihnen hierbei nichts zur Laſt. — — Da ich von Neate auch keine Sylbe erhalten habe, ſo bitte ich Sie nur ihm zu ſagen, ob er ſchon das Concert in F moll angebracht habe. Von allen übrigen Werken, die ich ihm mitgegeben, ſchäme ich mich beinahe zu reden, und zwar vor mir ſelbſt, daß ich wieder ſo zutrauensvoll, ſo ganz ohne andere Bedingungen als die Freundſchaft und Fürſorge ſelbſt zu meinem Nutzen erfinden würden, ihm ſelbe hingegeben.

Man hat mir die Ueberſetzung einer Nachricht aus dem Morning-Chronicle über die Aufführung der Symphonie zu leſen gegeben. Es wird mit dieſer und allen anderen mitgenommenen Werken von Neate wohl ebenſo gehen wie mit der Schlacht, und ich werde wohl wie von ſelbiger auch nichts davon haben als in den Zeitungen die Aufführungen zu leſen.

138.

An Giannataſio del Rio.

Ich bitte Sie mein werther G. Karl ſogleich mit dem Ueberbringer dieſes zu mir zu ſchicken, ich könnte ihn ſonſt den ganzen Tag nicht ſehen, welches für ihn ſelbſt nicht erſprießlich ſein würde, indem es ebenfalls meiner Mitwirkung auf ihn bedarf; bitte Sie auch in dieſer Hinſicht ihm einige Zeilen mitzugeben ſeine Aufführung betreffend, damit ich ſogleich wo was zu beſſern nöthig, mich mit ihm einlaſſe. — Ich gehe heute aufs Land, wo ich wohl erſt ſpät gegen Abend zurückkomme; da ich ungern im mindeſten Ihre Ordnung ſtöre, ſo bitte ich Sie Karln einiges Nachtgewand mitnehmen zu laſſen, damit wenn es vielleicht zu ſpät würde ihn noch heute zu Ihnen zu bringen, ich ihn dieſe Nacht bei mir behalte und morgen in aller Früh ihn ſchon zu Ihnen hinausbringe.

In Eile wie immer der Ihrige

L. v. Beethoven.

139.

An denſelben.

Wenn Karl ſpäter nach Hauſe gekommen, muß ich mich bei Ihnen, mein werther Freund, entſchuldigen; wir mußten Jemanden erwarten, und ſo geſchah es, daß dieſer ſo ſpät gekommen, wodurch wir dann ebenfalls aufgehalten wurden, doch werde ich dieſen Fehler wider Ihre Ordnung nicht wieder begehen. Wegen der Mutter Karls habe ich jetzt beſchloſſen, daß hierin Ihrem Wunſche ſie gar nicht mehr bei Ihnen zu ſehen ganz entſprochen werde. Es iſt ſo weit zweckmäßiger und ſicherer für unſern lieben Karl, indem mich die Erfahrung überzeugt, daß jeder Beſuch der Mutter einen bittern Nachklang in dem Gemüthe K.'s zurückläßt, wobei er nur verlieren, aber nicht gewinnen kann. — Ich werde ſchon ſehen die Veranſtaltung bei mir zu treffen ihn ſehen zu können, auch hat das gewiß die Folge, daß Alles bälder mit ihr gänzlich abgebrochen wird. — — Da wir ganz in unſern Anſichten über die Mutter K.'s einverſtanden ſind, ſo brauchen wir im Einzelnen der Erziehung nur uns ſelbſt.

Ihr Sie herzlich umarmender Freund

Beethoven.

140.

Für Birchall in London.

Received March 1816 of Mr. Robert Birchall — Musicseller 133 New Bond Street London — the sum of One Hundred and thirty Gold Dutch Ducats, value in English Currency Sixty Five Pounds for all my Copyright and Interest, present and future, vested or contingent, or otherwise within the United kingdom of Great Britain and Ireland in the four following Compositions or Pieces of Music composed or arranged by me, viz.

1st. A Grand Battle Sinfonia, descriptive of the Battle and Victory at Vittoria, adopted for the Pianoforte and dedicated to his Royal Highness the Prince Regent — 40 Ducats.

2nd. A Grand Symphony in the key of A, adapted to the Pianoforte and dedicated to —

3d A Grand Trio for the Pianoforte, Violon and Violoncello in the key of B.

4th A Sonata for the Pianoforte with an Accompaniment for the Violin in the key of G. dedicated to —

And, in consideration of such payment I hereby for myself, my Executors and Administrators promise and engage to execute a proper Anignment thereof to him, his Executors and Administrators or Anignees at his or their Request and Costs, as he or they shall direct. — And I likewise promise and engage as above, that nome of the above shall be published in any foreign Country, before the time and day fixed and agreed on for such Publication between R. Birchall and myself shall arrive.

L. van Beethoven.

141.

Mr. Birchall. London.

Vienne 22. Juilliet 1816.

Monsieur.

J'ai reçu la déclaration de proprieté de mes Oeuvres entierement cedé a Vous pour y adjoindre ma Signature. Je suis tout a fait disposer a seconder vos voeux si tôt, que cette affaire sera entierement en ordre, en egard de la petite somme de 10 £ d'or la quelle me vient encore pour le fieux de la Copieture de poste de lettre etc. comme j'avois l'honneur de vous expliquier dans une note detaillé sur ses objectes. Je vous invite donc Monsieur de bien vouloir me remettre ces petits objects, pour me mettre dans l'état de pouvoir vous envoyer le Document susdit. Agrées Monsieur l'assurance de l'estime la plus parfait avec la quelle j'ai l'honneur de me dire

Louis van Beethoven.

Copying	1.	10.	0.
Postage to Amsterdam	1.	0.	0.
Trio . . .	2.	10.	—
	£ 5.	0.	0.

142.

An Giannataſio del Rio.

28. Juli 1816.

Werther Freund!

Mehrere Umſtände veranlaſſen mich Karl zu mir zu nehmen; in dieſer Rückſicht erlauben Sie, daß ich Ihnen den Betrag für das nun herannahende Vierteljahr ſende, nach Verlauf deſſen Karl austreten wird; — nicht irgend etwas Ihnen oder Ihrem geehrten Inſtitut Nachtheiligem ſchreiben Sie es zu, ſondern vielen andern dringenden Beweggründen für das Wohl Karls. Es iſt ein Verſuch

und ich werde Sie ſelbſt bitten, ſobald es einmal daran iſt mich mit Ihrem Rathe zu unterſtützen, ja auch außerdem Karln zuweilen zu erlauben, Ihr Inſtitut beſuchen zu dürfen. Ewigen Dank werden wir Ihnen wiſſen, ja nie werden wir Ihre Sorgfalt und die vortreffliche Pflege Ihrer werthen Frau Gemahlin, welche nur jener der beſten Mütter zu vergleichen iſt, vergeſſen. — Wenigſtens viermal ſo viel würde ich Ihnen ſchicken, als es jetzt geſchieht, wenn es nur meine Lage zulaſſen wollte; unterdeſſen werde ich in einer beſſern Zukunft jede Gelegenheit ergreifen, um auf eine gewiſſe Art das Andenken an Ihre Gründung des phyſiſchen und moraliſchen Wohls meines Karls zu ehren und zu erinnern. — In Anſehung der Konigin der Nacht bleibt es wie bisher und ſelbſt dann, wann K. auch bei Ihnen operirt werden ſollte,* da er einige Tage kränklich ſein wird, und daher empfindlicher und reizbarer, ſo iſt ſie noch um ſo weniger zuzulaſſen, indem ſich bei K. leicht alle Eindrücke erneuern könnten, welches wir nicht zugeben können. Wie viel wir auf ihre Beſſerung rechnen können, zeigt Ihnen dieſes abgeſchmackte Geſchmier [wahrſcheinlich mit Bezug auf ein beigelegtes Schreiben]; aus dieſer Rückſicht blos theile ich Ihnen ſelbiges mit, damit Sie ſehen, wie Recht ich habe auf dem einmal gegen ſie angenommenen Verfahren zu beharren, unterdeſſen habe ich ihr dies Mal nicht wie ein Saraſtro, ſondern wie ein Sultan geantwortet. — Sollte, ſo gern ich Sie damit verſchonen möchte, die Operation Karls bei Ihnen vor ſich gehen, ſo bitte ich Sie mir nur alles das, was Ihnen in Ihrem Hauſe Unruhen und mehr Ausgaben veranlaßt, anzugeben, mit größtem Dank werde ich Ihnen alles erſtatten, und nun leben Sie wohl, alles Schöne Ihren lieben Kindern und Ihrer vortrefflichen Gemahlin, deren weitere Sorgfalt ich auch jetzt meinen Karl empfehle, ich verlaſſe Wien morgen früh 5 Uhr, werde aber öfter von Baden hereinkommen. Wie immer mit Achtung der Ihrige

L. v. Beethoven.

---

* Er hatte einen Bruchſchaden.

143.

An denſelben.

Die Frau A. G. iſt höflich gebeten dem Karl einige Paar gut leinene Unterziehbeinkleider machen zu laſſen. Ich empfehle ihr meinen Karl aufs Beſte und verlaſſe mich ganz auf ihre mütterliche Sorgfalt.

L. v. Beethoven.

144.

An Zmeskall.

Baden am 5. September 1816.

Werther Z.!

Ich weiß nicht, ob Sie ein auf die Thür-Schwelle gelegtes Billet neulich empfangen haben, die Zeit war mir zu kurz, Sie ſehen zu können, — ich muß daher die Bitte wegen einem neuen Bedienten wiederholen, da ich dieſen ſeiner Aufführung halber nicht halten kann[*] — er wurde am 25. April aufgenommen, es ſind alſo am 25ten September 5 Monate, daß er bey mir iſt; er hat 50 fl. voraus erhalten. Sein Stiefelgeld wird ihm vom 3ten Monat (in meinem Dienſt) an gerechnet und von dieſem bis zu einem ganzen Jahr zu 40 fl., Livree ebenfalls vom 3ten Monat an, da ich gleich anfangs willens war ihn nicht zu behalten, immer gern meine 51 fl. gern zurück gehabt hätte, ſo habe ich immer geſäumt. Unterdeſſen wenn ich einen andern haben könnte, würde ich am 25ten dieſes dieſen austreten laſſen, würde ihm 20 fl. für Stiefelgeld und monathlich 5 fl. für Livree (beydes vom 3ten Monath an gerechnet) in meinem Dienſte anrechnen, welches zuſammen 35 fl. macht; ich hätte alſo noch 15 fl. zu empfangen, dieſe müßte man wohl fahren laſſen; unterdeſſen käme ich doch einigermaßen zu meinen 50 fl. — Finden Sie jemand tauglichen, ſo hat er hier in Baden täglich 2 fl. und kann er etwas kochen,

[*] Er hatte in einem Streite Beethoven das ganze Geſicht zerkratzt.

ſo kann er ſich in der Küche mit meinem Holz kochen, (ich habe eine Küche ohne jedoch für mich kochen zu laſſen) könnte er das nicht, ſo würde ich auch wohl noch einige Kreuzer drauf legen; — in Wien, ſobald ich wieder für beſtändig da bin, hat er monatlich 40 fl., das übrige, Livree, Stiefelgeld ꝛc. vom 3ten Monath in meinen Dienſten an gerechnet, wie bei andern Bedienten. — Kann er etwas ſchneidern, würde es ſehr gut ſeyn. Hier haben Sie noch einmal mein Anliegen, ich bitte Sie ſpäteſtens bis zum 10ten dieſes Monaths um eine Antwort, damit ich meinem Bedienten am 12ten aufſagen kann mit 14 Tägen wie gebräuchlich. — Sonſt muß ich ihn künftigen Monath wieder behalten, und doch möchte ich ihn jeden Augenblick gerne verlieren. — Von dem neu aufzunehmenden wiſſen Sie ohnehin ſchon, wie man ihn ohngefähr wünſcht, ein gutes ordentliches Betragen, gute Empfehlungen und geheirathet und nicht mordluſtig, damit ich meines Lebens ſicher bin, indem ich doch wegen verſchiedenem Lumpenvolk in der Welt noch etwas leben möchte. —

Ich erwarte alſo ſpäteſtens bis zum 10ten dieſes von Ihnen die Bedienten-Relation. — Werden Sie nicht unwillig, nächſtens ſchicke ich Ihnen meine Abhandlung über die 4 Violonſchell-Saiten, ſehr gründlich abgefaßt, erſtes Kapitel von den Gedärmen überhaupt — 2tes K. von den Darmſaiten — ꝛc. Ich brauche Sie nicht mehr zu warnen, da Sie ſich vor Verwundungen bey gewiſſen Feſtungen in Acht nehmen. Es iſt ja überall tiefe Ruhe!!!! Leben Sie wohl, beſtes Zmeskällchen. — Ich bin wie immer un povero musico

und Ihr Freund Beethoven.

NB. Es wird vielleicht nur einige Monathe mit dem Bedienten dauern, da ich eine Haushälterin meines Karl wegen nehmen muß.

145.

An Giannataſio del Rio.

Sonntag am 22. September 1816.

Gewiſſes läßt ſich nicht ausſprechen. — So als ich die Nachricht von Ihnen wegen Karls überſtandener Operation erhielt, beſonders meine Gefühle des Dankes. — Sie erſparen mir hier Worte hervorzubringen oder kaum zu ſtammeln. — Sie würden doch nichts ſagen gegen das, was meine Gefühle Ihnen gern ſollen möchten, alſo ſtill — — Daß ich wünſche zu hören, welchen Fortgang es jetzt mit meinem theuren Sohne nimmt, können Sie ſich wohl denken, vergeſſen Sie dabei nicht Ihre Wohnung mir deutlich anzuzeigen, damit ich ſelbſt unmittelbar an Sie ſchreiben kann. Ich habe ſeit Sie fort von hier an Bernhardt [Bernard] geſchrieben, damit er ſich bei Ihnen erkundigen ſolle, habe aber keine Antwort erhalten; denn am Ende können Sie mich für einen halben, ſorgloſen Barbaren halten, indem Herr B. wahrſcheinlich ebenſowenig bei Ihnen geweſen, als er an mich geſchrieben hat. — Beſorgniſſe kann ich keine bei Ihrer trefflichen Gemahlin haben, rein unmöglich. Daß es mir Wehe verurſacht nicht Theil nehmen zu können an den Schmerzen meines Karl und ich wenigſtens öfter von ſeinem Zuſtande zu wiſſen wünſche, dies wird Ihnen ſehr begreiflich ſein; da ich mich nun auf einen ſo gemüthloſen, untheilnehmenden Freund, wie Herr B[ernard] verzichtet habe, ſo muß ich Ihre Freundſchaft und Gefälligkeit in dieſer Rückſicht doch in Anſpruch nehmen, ich hoffe bald einige Zeilen von Ihnen und erbitte alles Schöne und tauſend Dank Ihrer verehrten Frau Gemahlin zu ſagen.

In Eile Ihr

L. van Beethoven.

An Smetana [den Arzt] bitte ich meine Verehrung und Hochachtung zu bezeigen.

146.

An denſelben.

Im Falle Sie nichts einzuwenden haben, bitte ich Sie Karln gleich mitzuſchicken. — Ich vergaß, weil ich in der Eile, zu ſagen daß alles Liebe und Gute, welches die Frau A. G[iannataſio] meinem Karl während ſeiner Krankheit erwieſen, in mein großes

Schuldbuch eingetragen iſt und ich auch bald zeigen werde, daß es mir immer gegenwärtig bleibt. — Vielleicht ſehe ich Sie heute mit Karl.

In Eile Ihr Sie verehrender Freund

L. v. Beethoven.

[Von fremder Hand:] Was nützt mehr die Malerei oder die Tonkunſt?

[Beethoven]: Man braucht ſowohl bei der Malerei wie bei der Tonkunſt Lichtputzen. Beide haben ihren guten Einfluß, jedoch die letztere kann auch den Damen ſehr nutzen, ja ſie nutzt ihnen wirklich ſo daß durch die Einnahme bei Akademien man ſich ſelber eine Lichtputze anſchaffen könnte. —

147.

An Wegeler.

Wien den 29. September 1816.

Ich ergreife die Gelegenheit durch J. Simrock Dich an mich zu erinnern. — Ich hoffe Du haſt meinen Kupferſtich [von Letronne] und auch das böhmiſche Glas erhalten. Sobald ich einmal wieder Böhmen durchwandere, erhälſt Du wieder etwas dergleichen. Leb wohl. Du biſt Mann, Vater, — ich auch, doch ohne Frau.

Grüße mir all die Deinigen — die Unſrigen.

Dein Freund

L. v. Beethoven.

148.

Mr. Birchall, Music Seller Nr. 133 New Bond Street London.

Vienna 1. Oct. 1816.

My Dear Sir,

I have duly received the £ 5 and thought previously you would non increase the number of Englishmen neglecting

their word and honor, as I had the misfortune of meeting with two of this sort. In replic to the other topics of your favor, I have no objection to write variations according to your plan, and I hope you will not find £ 30 too much, the Accompaniment will be a Flute or Violon or a Violoncello; you'll either decide it when you send me the approbation of the price, or you'll leave it to me. I expect to receive the songs or poetry — the sooner the better, and you'll favor me also with the probable number of Works of Variations you are inclined to receive of me. The Sonata in G with the accompan^{t} of a Violin to his Imperial Highnesse Archduke Rodolph of Austria — it is Op.^{a} 96. The Trio in B^{b} is dedicated to the same and is Op. 97. The Piano arrangement of the Symphony in A is dedicated to the Empress of the Russians — meaning the Wife of the Emp^{r} Alexander — Op. 98.

Concerning the expences of copying and packing it is not possible to fix him before hand, they are at any rate not considerable, and you'll please to consider that you have to deal with a man of honor, who will not charge one 6^{p} more than he is charged for himself. Messrs. Fries & Co. will account with Messrs. Coutts & Co. — The postage may be lessened as I have been told. I offer you of my Works the following new ones. A Grand Sonata for the Pianoforte alone £ 40. A Trio for the Piano with accomp^{t} of Violin and Violoncell for £ 50. It is possible that somebody will offer you other works of mine to purchase, for ex. the score of the Grand Symphony in A. — With regard to the arrangement of this Symphony for the Piano I beg you not to forget that you are not to publish it until I have appointed the day of its publication here in Vienna. This cannot be otherwise without making myself guilty of a dishonorable act — but the Sonata with the Violin and the Trio in B fl. may be published without any delay.

With all the new works, which you will have of me or which I offer you, it rests with you to name the day of

their publication at your own choise: I entreat you to honor me as soon as possible with an answer having many ordres for compositions and that you may not be delayed. My adress or direction is

Monsieur Louis van Beethoven
No. 1055 & 1056 Sailerstette 3d. Stock. Vienna.
You may send your letter, if you please, direct to your
most humble servant
Ludwig van Beethoven.

149.

An Zmeskall.

24. Oct. 1816.

Wohl- wie auch Uebelgebohrner (wie jeder andere).

Wir ſind heute in Baden, bringen dem ehrwürdigen Naturforſcher Ribini eine Sammlung abgefallener Blätter mit.

Morgen werden wir Sie heimſuchen d. h. beſuchen ꝛc. ꝛc.

Dero innigſter
L. v. Beethoven.

150.

An Giannataſio del Rio. *

Werther Freund!

Meine Haushaltung ſieht einem Schiffbruch beinahe ganz ähnlich oder neigt ſich dazu. Sie wiſſen ich bin mit dieſem Hauſe [? unleſerlich] von einem ſein wollenden jemand angeſchmiert, dabei ſcheint meine Geſundheit ſich auch nicht in der Eile wieder herſtellen zu wollen; einen Hofmeiſter bei dieſen Verhältniſſen anzunehmen, deſſen Inneres und Aeußeres man nicht kennt, und

---

* Anfang Nov. 1816.

meines Karls Bildung Zufälligkeiten zu überlaſſen, das kann ich nimmermehr, ſo großer Aufopferung ich in mancher Hinſicht auch dadurch wieder ausgeſetzt bin, alſo bitte ich Sie, daß Sie vom 9. an Karl wieder dieſes Vierteljahr bei ſich behalten. Ihren Vorſchlag wegen der Cultivirung der Tonkunſt werde ich inſoweit annehmen, daß Karl zwei- auch drei Mal die Woche ſich Abends gegen 6 Uhr von Ihnen entfernt und bei mir bleibt bis den kommenden Morgen, wo er gegen 8 Uhr ſich wieder bei Ihnen einfinden kann. Täglich würde es wohl zu anſtrengend für K. ſein, auch ſelbſt für mich, da es immer um dieſelbe Zeit ſein muß, zu ermüdend und gebunden.

Während dieſes Vierteljahrs werden wir uns näher beſprechen was am zweckmäßigſten für K. iſt und er und zugleich auch ich berückſichtigt werden kann, denn ich muß bei dieſen ſich noch immer verſchlimmernden Zeitverhältniſſen leider dieſes Wort ausſprechen; wäre Ihre Wohnung aber im Garten für meinen Geſundheitszuſtand paſſend geweſen, ſo wäre alles leicht geſchlichtet geweſen. — Was meine Schuldigkeit für das jetzige Vierteljahr betrifft, ſo muß ich Sie ſchon bitten, daß Sie ſich zu mir bemühen, um mich derer zu entledigen, da der Ueberbringer dieſes von Gott das Glück hat, etwas dumm zu ſein, welches ihm ſelbſt man wohl gönnen kann, wenn nur andere dabei nicht ins Spiel kommen. — Was die andern Ausgaben für Karl betrifft, während ſeiner Krankheit oder was damit verbunden iſt, damit bitte ich Sie ſich nur einige Tage zu gedulden, indem ich von allen Seiten große Ausgaben jetzt habe. — Wegen Smetana möchte ich auch wiſſen wie ich mich gegen ihn in Anſehung ſeiner glücklich vollbrachten Operation zu verhalten habe, was ſeine Belohnung betrifft; wäre ich reich oder nicht in dem Zuſtand wie alle, die ihr Schickſal an dieſes Land gekettet hat (außer den öſterreichiſchen Wucherern), ſo würde ich gar nicht fragen; es iſt hiermit nur ein ohngefährer Ueberſchlag gemeint.

Leben Sie wohl ich umarme Sie von Herzen und werde Sie immer als einen Freund von mir und meinem Karl anſehen.

Mit Achtung Ihr

L. van Beethoven.

151.

An Giannataſio del Rio.

So gern ich Ihnen eine für mich unnöthige und undankbare Mühe ſparte, ſo iſt es mir doch nicht möglich Sie damit zu verſchonen. — Geſtern im Begriff mehrere Schriften ſuchen zu müſſen finde ich dieſen hier mir geſendeten Pack Karln betreffend, — ich finde mich nicht ſogleich hinein und Sie würden mir eine große Gefälligkeit erzeigen mir ein ganzes Schema von den Ausgaben bei Ihnen für Karl durch irgend Jemanden aus Ihrem Hauſe machen zu laſſen, jedoch müßte ich ſelbes morgen abholen laſſen können. — Ich hoffe nicht, daß Sie mich mißverſtanden haben, denn wenn von Großmuth die Rede geſtern war, ſo können Sie unmöglich dabei gemeint ſein; — es betraf nur die Königin der Nacht, die nicht aufhört alle Segel ihrer Rachſucht gegen mich aufzuſpannen, und nur deßwegen bedarf ich mehr wegen andern Menſchen als wegen ihr (denn nimmermehr dürfte ich ihr von meinen Handlungen Rechenſchaft geben) einer Ausweiſung. Kein Stempelbogen iſt nöthig, auch braucht nur die Summe überhaupt ohne Spezificirung von jedem Vierteljahre angegeben zu ſein, da ſchon, wie ich glaube, die meiſten Rechnungen ſich gefunden haben, man alſo blos ſolche Ihrem Schema beizulegen nöthig hat.

[Schluß unleſerlich] in A.

L. v. Beethoven.

152.

An denſelben.

Werther Freund!

Für morgen bitte ich mir Karln aus, da's der Todestag ſeines Vaters iſt [15. Nov.], und wir ſein Grab beſuchen wollen. Vielleicht komme ich gegen 12 oder 1 Uhr ihn abholen. — Ich wünſchte zu wiſſen, welche Wirkung mein Verfahren mit Karl nach Ihren neulichen Klagen hervorgebracht hat. Unterdeſſen hat es mich ſehr gerührt ihn ſo empfindlich für Ehre zu finden; ſchon bei

Ihnen machte ich Anſpielungen auf ſeinen geringen Fleiß, ernſter als ſonſt gingen wir miteinander, furchtbar drückte er mir die Hand, allein dies fand keine Erwiederung. Bei Tiſche aß er beinahe gar nichts, und ſagte, daß er ſehr traurig ſei, die Urſache warum konnte ich noch nicht von ihm erfahren; endlich beim Spaziergehen erklärte er, *daß er ſo traurig ſei, weil er nicht ſo fleißig habe ſein können als ſonſt.* Ich that nun das Meinige hierbei und zwar freundlicher als zuvor. Zartgefühl zeigt ſich gewiß hieraus und eben dieſe Züge laſſen mich alles Gute hoffen. — Komme ich morgen nicht ſelbſt zu Ihnen, ſo bitte ich Sie nur ſchriftlich um einige Zeilen von dem Erfolg meines Zuſammenſeins mit Karl

Ich bitte Sie noch einmal um die fällige Rechnung vom vergangenen Vierteljahre; ich dachte wohl daß Sie meinen Brief mißverſtanden, und vielleicht blieb es dabei nicht einmal. — Ich lege Ihnen meine liebe Waiſe ans Herz und empfehle mich Ihnen Allen wie immer —

Ihr Freund

Beethoven.

153.

An denſelben.

Verzeihen Sie, geehrter Freund, dieſes Geld liegt ſchon wenigſtens zwölf Tage oder noch mehr bereit. Sehr beſchäftigt und ein nur noch Geneſender, aber das Wort Geneſung iſt noch nicht ausgeſprochen.

Mit Hochachtung in Eile der Ihrige wie immer

L. v. Beethoven.

154.

Ew. Wohlgeboren! *

Es muß mir wenigſtens daran liegen in *keinem falſchen Lichte* zu erſcheinen, daher meine hier übergebene Schrift ſo

* Vermuthlich, wie Dr. *Ambros*, der das Original des Briefes beſitzt, bei deſſen Abdruck in der *Bohemia* 1853 bemerkt, zu Anfang des Jahres 1817

weitläufig. Was die künftige Erziehung anbelangt, ſo bin ich äußerſt froh für die jetzige beſtmöglichſt geſorgt zu haben, ſo daß die zukünftige darin ſchon einverſtanden iſt. Erfordert aber das Wohl meines Neffen eine Veränderung, ſo bin ich der erſte der ſie nicht allein in Vorſchlag ſondern auch in Ausführung bringen wird. Kein Vormund aus irgend einem Intereſſe bin ich nicht, aber ich will meinem Namen durch meinen Neffen ein neues Denkmal ſtiften. Ich brauche meinen Neffen nicht, aber er braucht mich. — Verklatſchen, Verläumdungen ſind unter der Würde eines ſich erhebenden Mannes, was ſoll man ſagen wenn ſich dies ſogar bis auf die Wäſche erſtreckt!!! — Ich könnte ſehr empfindlich ſein, aber der Gerechte muß auch Unrecht leiden können ohne ſich im mindeſten vom Rechten zu entfernen. In dieſem Sinne werde ich jede Probe beſtehen und man wird mich nicht wanken machen. Einer großen Verantwortung würde man ſich ausſetzen meinen Neffen gänzlich von mir abziehen zu wollen. Moraliſche und ſelbſt politiſche mißliche Folgen müßten hieraus für meinen Neffen hervorwachſen. Ich empfehle Ihnen und lege Ihnen ſein Wohl an das Herz, — mich müſſen meine Handlungen empfehlen um ſeinetwillen, nicht um meinetwillen.

Mit Hochachtung

Ihr ergebenſter

Beethoven.

Sehr beſchäftigt und dabei etwas unpäßlich wird meine Schrift bei der Eingabe Nachſicht erwecken.

an den damaligen Regiſtraturdirector des Wiener Magiſtrats, Herrn Tſchiſchka, gerichtet. Die Eingabe ſelbſt habe ich bis jetzt noch nirgend aufzufinden vermocht. Dieſelbe wird auch mit dem Worte „Denkſchrift“ in dem Geſpräche zwiſchen Beethoven und Peters bei Schindler Biogr. II. 258 erwähnt.

155.

Mr. Birchall. London.

Vienna 14. December 1816 — 1055 Sailerstette.
Dear Sir.

I give you my word of honor that I have signed and delivered the recept to the home Fries and Co. some day last August, who as they say have transmitted it to Messrs. Coutts & Co. where you'll have the goodness to apply. Some error might have taken place that instead of Mrssrs. C. sending it to you they have been directed, to keep it till fetched. Excuse this irregularity, but it is not my fault, nor had I ever the idea of witholding it from the circumstance of the £ 5 not being included should the recept not come forth as Messrs. C. I am ready to sign any other, and you shall have it directly with return of post.

If you find Variations — in my style — too dear at £ 30, I will abate for the sake of your friendship one third — and you have the offer of such Variations as fixed in our former lettres for £ 20 each Air.

Please to publish the Symphony in A immediately — as well as the Sonata — and the Trio — they being ready here. The Grand Opera Fidelio is my work. The arrangement for the Pianoforte has been published here under my care, but the score of the Opera itself is not yet published. I have given a copy of the score to Mr. Neate under the seal of friendship and whom I shall direct to treat for my account in case an offer should present.

I anxiously hope your health is improving, give me leave to subscrive myself

Dear Sir

your very obedient Serv.
Ludwig van Beethoven.

156.

An Zmeskall 16. Dez. 1816.

Hier lieber Z.

erhalten Sie meine freundliche Widmung [Streichquartett Op. 95] die ich wünſche daß Ihnen ein liebes Andenken unſerer hier lange waltenden Freundſchaft ſeyn möge, und als einen Beweis meiner Achtung aufzunehmen, und nicht als das Ende eines ſchon lange geſponnenen Fadens, (denn Sie gehören zu meinen früheſten Freunden in Wien) zu betrachten.

Leben Sie wohl, enthalten Sie ſich der morſchen Feſtungen; der Angriff nimmt mehr mit, als von wohl erhaltenen.

Wie immer
Ihr
Freund
Beethoven.

NB: wenn Sie einen Augenblick Zeit haben bitte ich Sie mir zu ſagen, wie hoch man wohl jetzt eine Livrée (ohne Wäſche mit Hut und Stiefelgeld rechnen kann); bei mir ſind wunderbare Veränderungen vorgegangen; der Mann iſt Gott ſei Dank zum Teufel. Dafür ſcheint ſich die Frau deſto feſter anſiedeln zu wollen.

157.

An Frau von Streicher geborne Stein. *

Schon geſtern ſollte Ihnen die N. die Neujahrsbillete geben, ſie that es unterdeſſen nicht. — Vorgeſtern hatte ich mit Mälzl, der ſehr preſſirt iſt, da er bald von hier abreist, zu thun, daher Sie wohl von ſelbſt wiſſen werden, daß ich ſonſt unfehlbar gleich wieder hinauf geeilt wäre. — Geſtern ſah ich Ihre liebe gute

---

* 28. Dez. 1816, wie aus dem Briefe ſelbſt hervorgeht. — Die Briefe an Frau Streicher beſitzt deren Sohn Herr Pianofortefabrikant Streicher in Wien, der mir eine Abſchrift davon geliehen hat. Dieſelben erfolgen übrigens hier nur ſehr ſtückweiſe.

Tochter bei mir, war aber ſo krank, als ich mich nicht bald erinnere; die ſaubern Bedienten hatten vorgeſtern von 7 Uhr bis 10 Uhr Abends gebraucht, bis ich Feuer im Ofen hatte; die grimmige Kälte, beſonders bei mir, machte mich zu ſehr erkühlen, und ich konnte beinahe geſtern den ganzen Tag kein Glied bewegen. Huſten und die fürchterlichſten Kopfſchmerzen, welche ich je gehabt, begleiteten mich den ganzen Tag; ſchon Abends um 6 Uhr mußte ich mich ins Bett begeben. Ich liege noch, unterdeſſen iſt mir beſſer. — Ihr Herr Bruder ſpeiſte geſtern bei mir, er hat mir eine ſehr große Gefälligkeit erzeigt. — Am ſelben Tag, wie Sie wiſſen, nemlich den 27. Dez. habe ich der B[aberl] aufgeſagt. Die Niedrigkeit von beiden Perſonen iſt mir unausſtehlich, und mich ſoll wundern, ob die N. ſich beſſer bei der Abweſenheit der anderen betragen wird. Ich zweifle; doch wir machen alsdann ohne Weiteres den Kehraus mit ihr; für eine Haushälterin iſt ſie zu ungebildet, ja viehiſch, die andere aber ſteht troz ihrem Geſicht noch unter dem Vieh. — Da das Neujahr da iſt, ſo glaube ich, daß fünf fl. für die Nany genug ſein wird; die 4 fl. für das Macherlohn ihres Spencers habe ich ihr nicht gegeben nach dem ſchlechten Betragen gegen Sie. — Die andere verdient wirklich kein Neujahr; ohnehin hat ſie 9 fl. voraus, bei ihrem Weggehen werde ich ihr doch nicht mehr als höchſtens 4 oder 5 fl. davon abhalten können. Ich wünſche Ihr Gutachten über alles das. Nun nehmen Sie meine Wünſche für Ihr Wohl an, die wahrhaft gemeint ſind; ich bin in ſo vielen Rückſichten Ihr Schuldner, daß ich heute oft genug ein beſchämendes Gefühl habe. Leben Sie wohl, erhalten Sie mir Ihre Freundſchaft.

Wie immer

Ihr Freund
L. v. Beethoven.

158.

An dieſelbe.

Ich danke Ihnen für Ihren Antheil an mir, — es geht ſchon beſſer, — heute habe ich unterdeſſen wieder viel ausgeſtanden von der R. — habe ihr aber ein halb Duzend Bücher zu Neujahr an den Kopf geworfen. Die Blätter rotten wir aus (indem wir die B. fortſchaffen) oder die Aeſte, aber wir werden wohl ſelbſt bis an die Wurzel kommen müſſen, ſo daß nichts mehr übrig bleibt als der Grund.

159.

An dieſelbe.

Ganz ehrlich iſt halt die N. nicht, außerdem daß ſie noch obendrein ein ſchreckliches Vieh iſt. Nicht durch Liebe, ſondern durch Furcht müſſen d. g. Leute gehandhabt werden, ich ſehe das jetzt ganz klar ein. — — — Das Küchenbuch allein kann Jhnen nicht alles klar anzeigen, Sie müſſen manchmal beim Eſſen als ein richtender Engel unverhofft erſcheinen, um auch in Augenſchein zu nehmen, was wir haben. — — Jch ſpeiſe nun niemals zu Hauſe, als wenn Jemand bei mir zu Gaſte iſt, denn ich will nicht ſoviel für eine Perſon bezahlen, daß 3 oder 4 davon eſſen könnten. — Meinen lieben Sohn Karl werde ich nun bald bei mir haben, um ſo mehr bedürfen wir der Oeconomie — ich kann mich nicht wohl überwinden zu Jhnen zu kommen. Sie verzeihen mir ſchon, ich bin ſehr empfindlich u. d. g. nicht gewohnt, noch weniger mag ich mich ausſetzen. — — Die N. hat außer ihr 12 kr. Brotgeld auch einen Semmel morgens, iſt das mit der Küchenmagd auch der Fall? — ein Semmel macht für ein Jahr 18 fl. — Leben Sie und weben Sie wohl, die Fräulein N. iſt ganz umgeändert, ſeit ich ihr das halb Dutzend Bücher an den Kopf geworfen. Es iſt wahrſcheinlich durch Zufall etwas davon in ihr Gehirn oder ihr ſchlechtes Herz gerathen, wenigſtens haben wir eine buſige Betriegerin!!!

Jn Eile Jhr

L. v. Beethoven.

160.

An dieſelbe.

Geſtern fing die R. an mich auf ihre allem Miſtvolk eigene Art des Läutens wegen aufzuziehen; ſie wußte alſo ſchon, daß ich Ihnen davon geſchrieben. Geſtern Morgen gingen die Teufeleien wieder an, ich machte kurzen Prozeß und warf der B. meinen ſchweren Seſſel am Bette auf den Leib, dafür hatte ich den ganzen Tag Ruhe. — Immer nehmen ſie Rache an mir, ſo oft ſie eine Correſpondenz verrichten müſſen oder ſonſt etwas bemerken zwiſchen uns. — — —

Dem Himmel muß ich danken, daß ich überall Menſchen finde, die ſich meiner annehmen; ſo hat ſich einer der ausgezeichnetſten Profeſſoren an der hieſigen Univerſität gefunden, der mir Alles, was Karls Unterricht betrifft, aufs beſte beſorgt und anräth. Sollten Sie bei Czerny mit dieſen Gianattaſiſchen zuſammen kommen, ſo wiſſen Sie von gar nichts, was mit meinem Karl geſchieht, ſagen, es ſei meine Gewohnheit nicht meine Vorſätze auszuplaudern, indem jeder ausgeplauderte Vorſatz einem ſchon nicht mehr angehört, — ſie möchten ſich ferner noch gerne einmiſchen, und ich will ſie, dieſe Alltagsmenſchen eben ſo wenig für mich wie für meinen Karl. — — —

— — Es iſt über dem Portal mit goldenen Buchſtaben geſchrieben: „Erziehungsanſtalt“, ſoll aber heißen „Verziehungsanſtalt.“

Was die Dienſtboten angeht, ſo iſt nur eine Sprache überall über ihre Immoralität, welches allem übrigen Unglück allhier zuzuſchreiben.

Statt der Kloſterneuburger Geiſtlichkeit ſegne ich Sie.*

In Eile Ihr

Freund Beethoven.

---

* Fr. v. Streicher war gerade in Kloſterneuburg.

161.

An dieſelbe.

Der bewußten Miſſethäterin iſt heute ihr Urtheil angekündigt worden, — ſie benahm ſich dabei beinahe wie Cäſar bei Brutus' Dolch, nur daß in Erſterem Wahrheit zu Grunde lag und bei ihr eine heilloſe Tücke. — Das Küchenmädchen ſcheint brauchbarer als das vorige ſchlechte Schönheitsgeſicht; ſie läßt ſich nicht mehr blicken, ein Zeichen, daß ſie auf kein gutes Zeugniß gehofft, welches ich ihr doch zugedacht hatte. — Das eine Küchenmädchen hat ein etwas ſchiefes Geſicht beim Holztragen gemacht; ich hoffe aber ſie wird ſich erinnern, daß unſer Erlöſer ſein Kreuz auch auf Golgatha geſchleppt hat. —

162.

An Giannataſio del Rio.

..... Was die Mutter anbelangt, ſo hat ſie ausdrücklich verlangt, Karl bei mir zu ſehen; da Sie mich einige Mal wanken geſehen haben, in ſie ein beſſeres Vertrauen zu ſetzen, dieſes iſt meinem Gefühl wider Unmenſchlichkeiten beizumeſſen, um ſo mehr da ſie außer Stand iſt, K. ſchaden zu können. Uebrigens können Sie leicht denken, wie einem ſo frei gewohnt zu lebenden Menſchen wie mir alle dieſe ängſtlichen Verhältniſſe, worin ich durch K. gerathen bin, unerträglich öfter vorkommen, worunter denn auch das mit ſeiner Mutter gehört; ich bin froh nie etwas davon hören zu müſſen, dies die Urſache warum ich überhaupt vermeide von ihr zu reden. — Was K. betrifft, ſo bitte ich Sie ihn zum pünktlichſten Gehorſam anzuhalten und ſogleich wo er Ihnen nicht folgt oder überhaupt denen, welchen er zu folgen hat, zu beſtrafen; behandeln Sie ihn lieber, wie Sie Ihr eigenes Kind behandeln würden und nicht wie einen Zögling, denn ich habe Ihnen ſchon bemerkt, daß er gewohnt war nur durch Schläge gezwungen bei ſeines Vaters Lebzeiten zu folgen;

dies war nun ſehr übel, allein es war nun einmal nicht anders und man darf dieſes nicht vergeſſen.

Uebrigens wenn Sie mich nicht viel ſehen, ſo ſchreiben Sie dies nichts anderem als überhaupt meinem wenigen Hang zur Geſellſchaft zu; manchmal äußert er ſich unterdeſſen etwas mehr, hie und da auch wieder weniger, dieſes könnte man für Veränderung meiner Geſinnungen halten, es iſt aber nicht an dem. Das Gute unabgeſehen von unangenehmen Ereigniſſen bleibt mir immer nur gegenwärtig; nur dieſer eiſernen Zeit ſchreiben Sie es zu, daß ich meine Dankbarkeit Karls wegen nicht thätiger bezeige, doch Gott kann alles ändern und ſo können ſich auch meine Umſtände wieder beſſern, wo ich gewiß eilen werde, Ihnen zu zeigen, wie ſehr ich bin wie immer mit Hochachtung Ihr dankbarer Freund

L. v. Beethoven.

Ich bitte Sie dieſen Brief mit Karl ſelbſt zu leſen.

163.

An denſelben.

Karl muß heute vor 4 Uhr bei H. B. ſein, ich bitte Sie daher, daß Sie ſeinen Profeſſor bitten, daß er ihn gegen halb 4 Uhr entläßt; — ſollte dieſes nicht ſein können, ſo müßte er aus der Schule bleiben; im letztern Falle würde ich ihn bei Ihnen abholen, im erſteren aber auf der Univerſität oben auf dem Gange. Damit keine Verwirrung entſtehe, bitte ich Sie um eine deutliche Antwort, auf welche Art es geſchehen ſolle? — Da Sie für partheiiſch ſind ausgeſchrieen worden, ſo gehe ich aus [unleſerlich] mit Karl. Wenn Sie mich nicht ſehen, ſo ſchreiben Sie es meinem Schmerz zu, den ich jetzt erſt recht empfinde über dieſen ſchrecklichen Vorfall.*

In Eile Ihr

Beethoven.

---

* Vermuthlich die Caſſirung des erſten Urtheils in dem Prozeß gegen Karls Mutter. Dieſelbe hatte, um einen ihr günſtigeren Gerichtshof zu bekommen,

164.

An denſelben.

Das Gerede dieſer böſen Frau hat mich ſo angegriffen daß ich für heute nicht alles beantworten kann; morgen erhalten Sie über Alles Auskunft, jedoch laſſen Sie ſelbe auf keinen Fall zu Karln und bleiben Sie dabei daß es nur alle Monate einmal geſchieht; da es jetzt ſchon geſchehen, ſo hat es künftigen Statt und nicht anders.

In Eile der Ihrige

L. van Beethoven.

165.

An Hofrath von Moſel.*

Euer Wohlgebohren!

Herzlich freut mich dieſelbe Anſicht, welche Sie mit mir theilen in Anſehung der noch aus der Barbarei der Muſik herrührenden

---

dem „niederöſtreichiſchen Landrecht," wo der Prozeß bisher verhandelt worden, weil man das Wörtchen „van" vor Beethovens Namen für ein Zeichen des Adels hielt, dieſen Irrthum angezeigt; Beethoven war vorgeladen worden und hatte in dem Termine auf Kopf und Herz zeigend erklärt: ſein Adel ſei hier und da. Darauf ward der Prozeß an den „Magiſtrat" verwieſen, der ſeiner ſchlechten Geſchäftsführung wegen allgemein verrufen war. Beethovens tiefe Verſtimmung über dieſen Vorfall ergibt ſich auch aus folgendem Geſpräch mit ſeinem Freunde Peters, fürſtl. Lobkowitz'ſchem Rathe, in den in der Berliner Bibliothek aufbewahrten Converſationsheften:

Peters: „Sie ſind heute ſo unzufrieden wie ich.

Beethoven: Abgeſchloſſen ſoll der Bürger vom höhern Menſchen ſein, und ich bin unter ihn gerathen.

Peters: In drei Wochen haben Sie mit dem Bürger und dem Magiſtrat nichts mehr zu thun. Man wird Sie noch um Ihre Unterſtützung erſuchen und Ihnen vor der Appellation die freundlichſte Zuſtellung machen.

Beethoven: Sollte es geſchehen, ſo will ich lieber in einem ſolchen Lande nicht bleiben. Es wird weder Vormünder noch Oheime geben meines Gleichen. — Denkſchrift!"

* Moſel ſelbſt ſetzt Mälzl's Erfindung in das Jahr 1815. Vgl. ſeine Skizze „Die Tonkunſt in Wien während der letzten fünf Decennien," zuerſt gedruckt in

Bezeichnungen des Zeitmaaßes, denn nur z. B. was kann widerſinniger ſeyn als Allegro welches ein für allemal *luſtig* heißt, und wie weit entfernt ſind wir oft von dieſem Begriffe dieſes Zeitmaaßes, ſo daß das Stück ſelbſt das *Gegentheil der Bezeichnung ſagt*. — Was dieſe 4 Hauptbewegungen betrifft, die aber bey weitem die Wahrheit oder Richtigkeit der 4 Hauptwinde nicht haben, ſo geben wir ſie gern *hindan*; ein Anderes iſt es mit den den Karakter des Stückes bezeichnenden Wörtern, ſolche können wir nicht aufgeben, da der Tact eigentlich mehr der Körper iſt, *dieſe aber ſchon ſelbſt Bezug auf den Geiſt des Stückes haben*. — Was mich angeht, ſo habe ich ſchon lange drauf gedacht, dieſe widerſinnigen Benennungen Allegro, Andante, Adagio, Presto aufzugeben; Mälzels Metronom gibt uns hiezu die beſte Gelegenheit. Ich gebe Ihnen *mein Wort* hier, daß ich ſie in allen meinen neuen Compoſitionen *nicht mehr* gebrauchen werde. — Eine andere Frage iſt es ob wir hiedurch die ſo nöthige Allgemeinheit des M. bezwecken werden; ich glaube kaum! Daß man uns aber als *Zwingherrn* ausſchreien wird, daran zweifle ich nicht. Wäre nur der Sache ſelbſt damit gedient, ſo wäre es noch immer beſſer als uns des Feudalismus zu beſchuldigen! — Daher glaube ich, das beſte ſey beſonders für unſere Länder, wo einmal Muſik National-Bedürfniß geworden, und jedem Dorf-Schulmeiſter der Gebrauch des Metr. gefordert werden muß, daß Mälzel eine gewiſſe Anzahl Metronome auf Pränumerazion ſuche anzubringen zu den höheren Preiſen, und ſobald dieſe Zahl ihn deckt, ſo wird er im Stande ſeyn, die übrigen nöthigen Metron. für das muſikaliſche National-Bedürfniß ſo wohlfeil zu geben, daß wir ſicher die größte *Allgemeinheit* und *Verbreitung* davon erwarten können. — Es verſteht ſich von ſelbſt, daß ſich einige hierbey an die Spitze ſtellen müſſen, um Aneiferung zu erwecken. Was an

---

den Jahrbüchern des deutſchen Nationalvereins für Muſik und ihre Wiſſenſchaft (3. Jahrg. 1841), dann mit Veränderungen und Verbeſſerungen in der Allg. Wiener Muſikzeitung 1843 Nr. 124 f. 132. — Ebenſo Schindler Biogr. II, 249. Das Original des Briefes befindet ſich auf der k. k. Hofbibliothek in Wien. Es trägt von fremder (Moſels?) Hand die Jahreszahl 1817. Am 27. Dez. 1816 befand ſich Mälzl ſelbſt in Wien. Vgl. Nr. 157.

mir liegt, ſo können Sie ſicher auf mich rechnen, und mit Vergnügen erwarte ich den Poſten, welchen Sie mir hiebey anweiſen werden. —

Euer Wohlgebohren

mit Hochachtung ergebenſter
Ludwig van Beethoven.

166.

An S. A. Steiner, Muſikalienhändler in Wien.

Wohlgeborenſter erſtaun= und verwunderungswürdigſter G—t.*

Wir bitten Sie uns nach dem geſtrigen Kurszettel 24 Ducaten in Gold in B. Z. umzuſetzen und dieſes uns dieſen Abend oder morgen Abend zu ſchicken, wo wir zugleich die 24 Ducaten aushändigen und einhändigen werden. — Es würde mir ſehr lieb und angenehm ſein, wenn Ihr verdienſtvoller Adjutant mir ſolches überbrächte, da ich ſehr nothwendig mit ihm zu ſprechen habe. Er ſoll allen Groll wie ein Chriſt vergeſſen, wir erkennen ſeine Verdienſte und verkennen nicht das was er nicht verdient. Kurz und rundum wir wünſchen ſelben zu ſehen. — Heute Abends wär es uns am liebſten. Wir ſind erſtaunlichſter G—t Dero

zugethanſter
G—s.

167.

An den Wohlgebornen G—ll—t von Steiner zu eigenen Händen.

Publicandum.

Wir haben nach eigener Prüfung und nach Anhörung unſers Conſeils beſchloſſen und beſchließen, daß hinfüro auf allen unſern

---

* „Generaliſſimus (G—s) nannte ſich Beethoven ſelbſt, Generallieutenant (G—ll—t) Herrn S. A. Steiner und Generaladjutanten (Ad—rl) deſſen damaligen Aſſocie Tobias Haslinger," ſagt Seyfried in Beethovens Studien Anh. S. 30, wo viele Briefe an Steiner mitgetheilt ſind.

Werken, wozu der Titel deutſch, ſtatt Pianoforte Hammerclavier geſetzt werde, wornach ſich unſer beſter G—ll—t ſammt Adjutanten wie alle andern die es betrifft, ſogleich zu richten und ſolches ins Werk zu bringen haben.

Statt Pianoforte Hammerclavier —
womit es ſein Abkommen einmal für allemal hiermit hat.

Gegeben ꝛc. am 23. Januar 1817.

Vom
G—s — — m. p.

168.

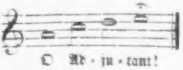
An denſelben.

Der Zufall macht, daß ich auf folgende Dedication gerathen:

Sonate für das Pianoforte
oder — — Hammerclavier
verfaßt und
der Frau Baronin Dorothea Ertmann geb. Graumann
gewidmet von
Ludwig van Beethoven

bei der neuen Sonate. Sollte der Titel ſchon fertig ſein, ſo habe ich folgende 2 Vorſchläge, nämlich entweder ich bezahle den einen Titel, d. h. auf meine Unkoſten, oder man hebt ihn auf für eine andere neue Sonate von mir, wozu ſich nur die Bergwerke des G—ll—ts inſonderlich pleno titulo G—ll—t und erſten Staatsrathes zu öffnen haben, um ſelbe ans Tageslicht der Welt zu bringen. — — Der Titel iſt zuvor einem Sprachverſtändigen zu zeigen. Hammerclavier iſt ſicher deutſch, ohnehin iſt die Erfindung auch deutſch; gebt Ehre dem Ehre gebührt. — Wie iſt es denn, mir fehlen die Berichte von den ohne Zweifel erfolgten Executionen? — Wie immer Dero beſter

Amicus
ad amicum
de amico.



Wegen der Dedication bitte ich das größte Stillſchweigen zu beobachten, da ich eine Ueberraſchung damit machen will! —

169.

An Zmeskall.*

Lieber Z.

Sie haben mich zu einem Schuppanzigh ꝛc. geſellen wollen, und haben mein reines aufrichtiges Wort entſtellt. Sie ſind nicht mein Schuldner, ſondern ich der Ihrige, und jetzt haben Sie mich nur noch mehr dazu gemacht. Ich kann nicht ſchreiben, wie weh mir dieſes Geſchenk thut, und ſo aufrichtig als ich bin, muß ich noch dazuſetzen, daß ich Ihnen keinen freundlichen Blick dafür gönnen kann. Obſchon Sie nur ausübender Künſtler, ſo bedienten Sie ſich doch mehrmals der Einbildungskraft, und mir ſcheint, daß Ihnen dieſe doch zuweilen unnöthige Grillen eingibt; wenigſtens hat mir dieſes aus Ihrem Briefe nach meiner Dedication geſchienen. — So gut ich bin und alles Gute an Ihnen ſchätze, ſo bin ich doch böſe böſe böß. —

Ihr neuer Schuldner
der ſich aber zu rächen wiſſen wird
L. van Beethoven.

170.

An Steiner und Comp.

Des Adjutanten Unſchuldigkeit und nichts weiter!

Wir bitten gefälligſt uns 2 Partitur-Exemplare zu ſenden von der Symphonie in A. — Außerdem wünſchten wir zu wiſſen, wann wir ein Exemplar von der Sonate für die Baronin von Ertmann haben könnten, denn ſie geht vielleicht ſchon längſtens übermorgen von hier. —

---

* 30. Januar 1817. Vgl. auch oben Nr. 156.

Nr. 3, nämlich beigefügter Zettel iſt von einem Muſikfreund aus Schleſien, jedoch aber nicht reich, dem ich ebenfalls ſchon Partituren von mir habe ſchreiben laſſen; er wünſcht dieſe Werke von Mozart in ſeiner Bibliothek zu haben, da aber mein Bedienter das Glück von Gott hat, einer der erſten Eſel der Welt (welches viel geſagt iſt) zu ſein, ſo kann ich ihn hiezu ſchon nicht brauchen. Seid alſo ſo gut und ſchickt zu Hrn. *** (mit einem Kleinkrämer kann ſich der G—s ebenfalls nicht einlaſſen) und laßt euch aufſchreiben wie viel jedes koſtet, und ſchickt mir dieſes ſammt meinen 2 Partituren in A und Antwort auf meine Frage wegen der Ertmann noch heute baldigſt (presto prestissimo) zu; — wohl gemerkt, im Sturmmarſch am Ende. — Uebrigens wird die beſte Aufführung empfohlen, — damit meiner Geſundheit weiter kein Hinderniß gelegt werde. —

L. van Beethoven.

Der beſte G—s für die Guten
— Teufel ſelbſt — Böſen.

171.

An denſelben.

Der G—t iſt gebeten ſeinen Diabolum zu ſchicken, damit ich ſelbem meine Meinung in Hinſicht der ins wahrhaft Türkiſche überſetzten Schlacht eröffne. — Es muß viel geändert werden.

Der G—s.

172.

An Herrn Tobias Haslinger.

Adjutanterl! Beſtes kleines Kerlchen!

Schau wegen dem Häuschen noch einmal, und gieb mir's; — auch den Aufſatz von Erziehung bitte ich recht ſehr mir zu verſchaffen. Es liegt mir gar viel daran, meine Ideen hierüber gegen andere gegen einander halten zu können und noch mehr zu berichtigen. Was das Adjutanterl anbelangt, ſo glaube ich nun bald, bei deſſen Erziehung den rechten Weg eingeſchlagen zu haben.

Dero

Contra Fa m. p.

173.

Für Seine Wohlgeboren Herrn Haslinger, außerordentlicher Geſellſchafter an den Höfen Grabens und Paternoſter-Gäßchen.

Sehr beſtes Druck- und Stichmitglied!

Seid von der gütigſten Güte und laßt ein Hundert Abdrücke machen von dieſen Plättlein.* — Ich werde euch allen Stich und Druck doppelt und dreifach vergelten.

Lebt wohl. Der Eurige

Beethoven.

174.

An die Baronin Dorothea von Ertmann.**

23. Februar 1817.

Meine liebe werthe Dorothea-Cäcilia!

Oft haben Sie mich verkennen müſſen, indem ich Ihnen zuwider erſcheinen mußte; vieles lag in den Umſtänden, beſonders in den früheren Zeiten, wo meine Weiſe weniger als jetzt anerkannt wurde. Sie wiſſen die Deutungen der unberufenen Apoſtel, die ſich mit ganz andern Mitteln als mit dem Evangelium forthelfen; hierunter habe ich nicht gerechnet ſein wollen. — Empfangen Sie nun, was Ihnen öfters zugedacht war,* und was Ihnen einen Beweis meiner Anhänglichkeit an Ihr Kunſttalent wie an Ihre Perſon abgeben möge. Daß ich neulich Sie nicht bei Cz. [Czerny] ſpielen hören konnte, iſt meiner Kränklichkeit zuzuſchreiben, die endlich ſcheint vor meiner Geſundheit zurückfliehen zu wollen.

---

* Sollte das wohl jene humoriſtiſche Viſitenkarte ſein, die Beethoven zuweilen ſeinen Freunden mit der Aufſchrift „Wir bleiben die Alten" ſchickte? — Wenn ſie das Billet wandten, ſtand vor ihnen ein Paar — Eſel! — Frau Egloff erzählte mir von einer ſolchen Karte, die ihr Bruder Schindler einmal zu Neujahr von Beethoven bekommen. In ſeinem Beethoven-Nachlaß war ſie nicht zu finden.

** Sie ſpielte bekanntlich Beethovens Compoſitionen mit der bewundernswertheſten Schönheit. Mendelsſohn erfuhr das noch im Jahr 1830 in Mailand, wie er in ſeinen Reiſebriefen erzählt.

Ich hoffe bald von Ihnen zu hören, wie es in St. Pölten [wo das Regiment ihres Gemahls damals lag] mit den — ſteht und ob Sie etwas halten auf Ihren

Verehrer und Freund
L. van Beethoven.

Alles Schöne Ihrem werthen Mann und Gemal von mir.

175.

An Zmeskall.

Lieber Z. Ich empfehle Ihnen den Ueberbringer dieſes den jungen Bocklet, welcher ein ſehr geſchickter Violinſpieler iſt; wo

---

* Vgl. Nr. 168 und 170. Ohne Zweifel die ihr dedicirte Sonate Op. 101, von der ein Originalexemplar aus der Sammlung des Herrn Mortier de Fontaine hier vor mir liegt. Der Titel lautet vollſtändig:

pour le Sonate für das
Pianoforte des Hammerclavier
Muſeums für Claviermuſik.
Erſte Lieferung.
Verfaßt und der
Frevin Dorothea Ertmann geborne Graumann

gewidmet von L. van Beethoven. 101tes Werk. Wien im Verlag von S. A. Steiner und Comp." Und da es auf dem folgenden Blatte heißt: „Ferner erſcheint bei uns ſeit Anfang des Jahres 1817 eine Allgemeine muſikaliſche Zeitung ꝛc.“, ſo ergibt ſich daraus das Datum der Herausgabe wie das des vorſtehenden Briefes, deſſen Original Schindler als in der Autographenſammlung des Ritters Alfred von Frank, Neffen der Baronin von Ertmann, befindlich bezeichnet und in das Jahr 1816 ſetzt. Beethoven kann, falls das Original wirklich die Jahreszahl 1816 trägt, ſich ja auch, wie das zu Anfang eines Jahres leicht geſchieht, verſchrieben haben.

Sie durch Ihre Bekanntſchaft ihm nützen können, thun Sie es um ſo mehr als er mir von Prag aus ſehr warm empfohlen iſt.[*]

Wie immer Ihr wahrer Freund
Beethoven.

176.

An Steiner und Comp.

Der G—ll—t[**] hat dieſem jungen Künſtler Bocklet aus Prag allen Vorſchub zu leiſten. Es iſt der Ueberbringer dieſes Virtuoſe auf der Violine. Wir hoffen daß unſer Schreiben geachtet wird, um ſo mehr da wir mit der raſendſten Zuneigung uns nennen

Dero G—s.

177.

An Giannataſio del Rio.

Ich habe Ihren Brief erſt geſtern zu Hauſe recht geleſen; ich bin bereit Karl zu jeder Stunde zu Ihnen zu geben, nur glaube ich bis Montag nach der Prüfung ſollte es erſt geſchehen, — jedoch auch früher, ſobald Sie es für gut finden. Uebrigens wird es ſpäter gewiß am beſten ſein ihn von hier weg nach Mölk oder anderwärts hinzugeben, da hört und ſieht er nichts mehr von ſeiner beſtialiſchen Mutter, und wo alles fremd um ihn her, findet er weniger Stütze und kann nur durch ſeinen eigenen Werth ſich Liebe und Achtung erwerben.

In Eile Ihr
Beethoven.

---

[*] **Karl Maria Bocklet**, der bekannte ausgezeichnete Klaviervirtuoſe in Wien, kam wie er ſelbſt mir mitgetheilt im Jahre 1817 zum erſten Male nach Wien und blieb 6 Wochen dort. Er gab am 8. April ein Concert im kleinen Redoutenſaale bloß auf der Violine. Er hatte an Beethoven ein Empfehlungsſchreiben von deſſen Freunde Dr. Berger in Prag.

[**] Vgl. oben Nr. 166.

178.

An denſelben.

Ich erſuche Sie, werther Freund, ſich in Ihren benachbarten Häuſern für mich zu erkundigen ob eine Wohnung von einigen Zimmern für von [unleſerlich] bis Michaeli zu vermiethen ſei. Dieſes müßte jedoch zwiſchen heut und morgen geſchehen.

Ihr Freund und Diener
L. v. Beethoven.

P.S. NB. Wenn ich auch gern Gebrauch machen wollte von Ihrer gütigen Anerbietung bei Ihnen im Gartenhauſe zu wohnen, ſo kann es doch verſchiedener Umſtände wegen nicht ſein. Alles Schöne an die Ihrigen.

B.

179.

An denſelben.

G—ſches Haus!

Die Clavierſchule iſt eine — — allgemeine — d. h. ſie iſt eine Art von Compendium. Uebrigens finde ich den Schweitzer [wahrſcheinlich Weber, ein junger Muſiker, der ihm empfohlen war] ganz gut, aber die „Gnaden" ſind gar nicht ſprachgebräuchlich.

In Eile des G—ſchen Hauſes ergebenſter Diener und Freund
Beethoven.

180.

An denſelben.

Sie erhalten hier mein werther Freund das zukünftige Quartal durch Karl. — Ich bitte Sie mehr ſein Gefühl und Gemüth in Anſpruch zu nehmen, da beſonders das letztere der Hebel zu allem Tüchtigen iſt; und ſo ſpöttiſch und klein manchmal das Gemüthliche genommen wird, ſo wird es doch von unſern größten Schriftſtellern wie von Göthe u. a. als eine vorzügliche Eigenſchaft betrachtet, ja ohne Gemüth behaupten manche, daß gar kein ausgezeichneter Menſch beſtehen könne, und keine Tiefe ſchon gar nicht in demſelben vorhanden ſei. Die Zeit wird mir zu kurz, mündlich mehr hierüber wie ich glaube es hierin mit Karl zu halten.

Ihr Freund und Diener
L. v. Beethoven.

Alſer Vorſtadt beim Apfel 2 Stiegen Thüre Nr. 12 Leibertz, Kleiderſchneiderin.

181.

An Giannataſio del Rio.

Es iſt wenigſtens das erſte Mal, daß ich mich an eine mir liebe Pflicht mahnen laſſen müſſen; ſehr dringende Beſchäftigungen ſowohl mit meiner Kunſt als noch manche andere Urſachen ließen mich auf die Rechnung gänzlich vergeſſen, es wird indeſſen nie mehr nöthig ſein. Wegen meinem Bedienten, Karl Abends nach Hauſe zu bringen, iſt die Veranſtaltung ſchon getroffen; ich danke Ihnen unterdeſſen daß Sie geſtern die Gefälligkeit hatten, ihn durch Ihren Bedienten abholen zu laſſen; da ich gar nichts davon wußte, ſo hätte es leicht geſchehen können, daß Karl bei Czerny hätte bleiben müſſen. Karl's Stiefel ſind zu enge, und er hat hierüber ſchon mehre Male Klage geführt; ja es iſt ſo arg damit, daß er kaum gehen konnte und wie lange brauchte um die Stiefel zu richten. So etwas verdirbt die Füße, ich erſuche Sie dieſe Stiefel ihn nicht mehr anziehen zu laſſen bis ſie weiter gemacht ſind.

Was ſeine Studien in dem Clavierüben betrifft, ſo bitte ich Sie ihn ſelber immer anzuhalten, weil ſonſt der Claviermeiſter zu nichts nutzt. Geſtern hat Karl den ganzen Tag nicht ſpielen können, ich ſelbſt habe es auch ſchon mehrere Male erfahren, indem ich mich darauf verließ um mit ihm durchzugehen, daß ich unverrichteter Sache wieder abziehen mußte.

„La musica merita d'esser studiato."

Die paar Stunden die ihm jetzt zu ſeinen Muſikſtunden geſtattet ſind, klecken ohnedem nicht, und ich muß daher um ſo mehr darauf dringen, daß ſie inne gehalten werden. Es iſt eben nichts Ungewöhnliches, daß darauf in einem Inſtitut Rückſicht genommen werde; ein guter Freund von mir hat ebenfalls einen Knaben in einem Inſtitut, welcher zur Muſik beſtimmt iſt und man leiſtet ihm hierin allen Vorſchub, ja ich war nicht wenig überraſcht, da ich den Knaben dort in einem entfernten Zimmer ſich ganz allein üben fand und weder er geſtört wurde noch andere ſtörte.

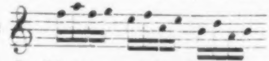
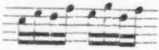
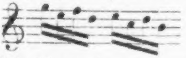
Morgen bitte ich Sie, daß Sie erlauben daß ich Karl kann gegen ½ 11 Uhr abholen laſſen, da ich mit ihm durchzugehen habe und auch mit ihm zu einiger Muſikern gehe.

Mit aller erdenklichen Hochachtung
Ihr Freund
L. v. Beethoven.

182.

Mein lieber Czerny!

Ich bitte Sie, den Karl ſoviel als möglich mit Geduld zu behandeln, wenn es auch jetzt noch nicht geht, wie Sie und ich es wünſchen, er wird ſonſt noch weniger leiſten, denn (ihn darf man das nicht wiſſen laſſen) er iſt durch die übele Austheilung der Stunden zu ſehr angeſpannt; leider läßt ſich das nicht gleich ändern, daher begegnen Sie ihm ſo viel als als möglich mit Liebe, jedoch ernſt, es wird alsdann auch beſſer gelingen bei dieſen wirklich ungünſtigen Umſtänden für K. — In Rückſicht ſeines Spielens bey Ihnen bitte ich Sie ihn, wenn er einmal den gehörigen Fingerſatz nimmt, alsdann im Tacte richtig wie auch die Noten ziemlich ohne Fehler ſpielt, alsdann erſt ihn in Rückſicht des Vortrages anzuhalten, und wenn man einmal ſo weit iſt, ihn wegen kleinen Fehlern nicht aufhören zu laſſen, und ſelbe ihm erſt beym Ende des Stückes zu bemerken. Obſchon ich wenig Unterricht gegeben, habe ich doch immer dieſe Methode befolgt, ſie bildet bald Muſiker, welches doch am Ende ſchon einer der erſten

Zwecke der Kunſt iſt, und ermüdet Meiſter und Schüler weniger, — bei gewiſſen Paſſagen wie  etc. wünſche ich auch zuweilen alle Finger zu gebrauchen wie auch bey d. g.  etc.  etc. damit man d. g. ſchleifen könne; freilich klingen d. g. wie man ſagt „geperlt geſpielt (mit weniger Fingern) oder wie eine Perle“, allein man wünſcht auch einmal ein anderes Geſchmeide.* — Auf ein andermal mehr, — ich wünſche, daß Sie alles dieſes mit der Liebe aufnehmen, mit welcher ich Ihnen es nur geſagt und gedacht wiſſen will; ohnehin bin und bleibe ich noch immer Ihr Schuldner. Mögte meine Aufrichtigkeit überhaupt Ihnen zum Unterpfand der künftigen Tilgung derſelben ſoviel als möglich dienen. —

Ihr wahrer Freund

Beethoven.

183.

Lieber Czerny!

Ich bitte Sie bey Giannattaſio nichts von demjenigen zu ſprechen der den Tag, als Sie mir das Vergnügen machten bey mir zu ſeyn, mit uns ſpeiſte; er hat ſich dieſes verbeten; mündlich einmal über die Urſache hiervon. — Ich hoffe Ihnen meinen Dank für die Geduld, welche Sie mit meinem Neffen haben, beſonders abſtatten zu können, ohne daß ich mich ſo ſchon immer Ihren Schuldner nennen muß. —

---

* Beethoven kam faſt täglich meiſtens ſelber mit dem Knaben zu mir. „Bei einer Lection, die ich einſt ſeinem Neffen gab“ — ſo erzählt Carl Czerny in der Wiener Allg. Muſ. Ztg. 1845 Nr. 113, — ſagte er mir: „Sie müſſen nicht glauben, daß Sie mir einen Gefallen erweiſen, wenn Sie ihn Sachen von mir ſpielen laſſen. Ich bin nicht ſo kindiſch dergleichen zu wünſchen. Geben Sie ihm, was Sie für gut finden.“ Ich nannte Clementi. „Ja, ja,“ ſagte er, „Clementi iſt recht gut.“ Lachend fügte er hinzu: „Geben Sie Karl einſtweilen das Regelmäßige, bis er ſpäter zu dem Unregelmäßigen kommen kann.“ Nach ſolchen Einfällen, die er beinahe jeder Rede einzuflechten wußte, pflegte er in ein ſchallendes Gelächter auszubrechen. Da ihm in früherer Zeit von der Kritik oft Unregelmäßigkeit vorgeworfen worden, ſo pflegte er oft mit luſtigem Humor darauf anzuſpielen.“ Vgl. auch oben Nr. 128 und 129.

In Eile Ihr Freund
L. v. Beethoven.

184.

Lieber Czerny!

Sollte es vielleicht möglich ſein, daß Sie dieſem Menſchen, den ich hier ſchicke, den Klavier-ſtimmer und Verfertiger von Baden, nicht einigen Beiſtand leiſten könnten, um ſeine Inſtrumente zu verkaufen, die in ihrer Art niedlich und doch nicht ohne Feſtigkeit gebaut ſind. —

In Eile Ihr Freund und Diener
L. v. Beethoven.

185.

Lieber Zmeskall!

Ich habe es anders überlegt. Es möchte der Mutter Karls doch wehe thun, bey einem Fremden ihr Kind zu ſehen, und hartes iſt ohnedem mehr hierbei, als mir lieb, daher laſſe ich ſie morgen zu mir kommen; ein gewiſſer Bibler Hofmeiſter von Puthon wird ſich auch bey mir einfinden. Wenn Sie ſich gegen 6 Uhr, jedoch nicht ſpäter, bey mir einfinden wollen, ſo würde mich dieſes ungemein freuen, ja ich bitte Sie ſehr darum, indem ich gerne bey den Landrechten anzeige, wer dabei zugegen iſt; ein Hof-Sekretär, Sie wiſſen ſchon, das wird dort beſſer aufgenommen, als ein Menſch ohne Karakter jedoch von Karakter. —

Nun allen Scherz bei Seite. Es iſt mir wirklich ohnedem daß Sie mir lieb ſind, auch ſehr damit gedient, wenn Sie kommen, — ich erwarte Sie alſo ſicher.

Mittwoch am 3ten Juli 1817.

Ihr Freund und Verehrer
L. van Beethoven.

NB. Ich verbitte mir bei meinem Scherz alle Mißdeutung.

186.

An Giannataſio del Rio.

Daß ich Karl morgen früh werde abholen laſſen, wird Ihnen ſchon Ihr Freund geſagt haben; die Mutter will ich in einen beſſern Kredit mit der Nachbarſchaft ſetzen, und ſo erzeige ich ihr den Gefallen ihren Sohn morgen zu ihr zu führen in Geſellſchaft eines Dritten. — Es geſchieht alle Monat einmal.

Ueber alles Geſchehene bitte ich nun weder mehr zu ſprechen noch zu ſchreiben, ſondern alles wie ich zu vergeſſen.

B.

187.

An Frau Streicher.

— — Ich bin mit Sichtung meiner Papiere begriffen. — — Zu d. g. wie meine Papiere in Ordnung zu bringen, gehört *ſchrecklich Geduld*, die aber unſer eins, wenn ſie ſich einfindet, *feſthalten* muß, weil es ſonſt *nie* geſchieht. — Meine muſikaliſchen und unmuſikaliſchen Papiere ſind beinahe in Ordnung, das war eine von den ſieben Mühen des Herkules. — *

188.

An dieſelbe.

Nußdorf 7. Juli.

— — Da ſehn Sie den Bedienten [er war ausgegangen und hatte den Schlüſſel mitgenommen] — Haushaltungen! — So lange ich krank bin, wäre mir ein anderes Verhältniß zu andern Menſchen nöthig; — ſo ſehr ich ſonſt die Einſamkeit liebe, ſo ſchmerzt ſie mich jetzt um ſo mehr, da das kaum möglich iſt, mich bei all dem Mediziniren und den Bädern ſo ſelbſt zu beſchäftigen wie ſonſt. Hiezu kommt noch die ängſtliche Ausſicht, daß es ſich vielleicht nie mit mir beſſert, daß ich ſelbſt zweifle an meinem jetzigen Arzt; er erklärt nun doch endlich meinen Zuſtand für Lungenkrankheit. Wegen einer Haushälterin will ich's noch überlegen, wäre man bey dieſer gänzlichen Verderbtheit des öſterreichiſchen Staates nur einigermaßen überzeugt, eine rechtſchaffene Perſon erwarten zu können, ſo wäre alles leicht gemacht, aber — aber!!!!

---

* *Ries* erzählt (Wegelers Not. S. 113): „Beethoven legte gar keinen Werth auf ſeine eigenhändig geſchriebenen Sachen; ſie lagen meiſtens, wenn ſie einmal geſtochen waren, im Nebenzimmer oder mitten im Zimmer mit anderen Muſikſtücken auf dem Boden. Ich habe ſeine Muſik oft in Ordnung gebracht; allein wenn Beethoven etwas ſuchte, ſo flog wieder alles durcheinander.“

[Er will ein Piano leihen und vorausbezahlen, das nach ſeinem geſchwächten Gehör recht iſt, ſo ſtark als es nur immer möglich iſt.]

Vielleicht wiſſen Sie nicht, daß ich, obſchon ich nicht immer ein Piano von Ihnen gehabt, ich die Ihrigen doch immer beſonders vorgezogen, ſeit 1809. —

Es fällt mir überhaupt ſchwer, jemanden beſchwerlich zu fallen, da ich gewohnt bin, eher für andere etwas zu thun, als von Andern etwas für mich thun zu laſſen. —

189.

An dieſelbe.

— Ich ſage Ihnen nur, daß es mir beſſer geht, ich habe zwar dieſe Nacht öfters an meinen Tod gedacht, unterdeſſen ſind mir dieſe Gedanken am Tage auch nicht fremd. — — —

190.

An Ferd. Ries in London.*

Wien den 9. Juli 1817.

Lieber Freund!

Die in Ihrem werthen Briefe vom 9. Junius mir gemachten Anträge ſind ſehr ſchmeichelhaft. Aus Gegenwärtigem ſollen Sie ſehen, wie ſehr ich ſie würdige. Wäre es nicht in Anſehung meines unglücklichen Gebrechens, wodurch ich viel Wartung und Ausgaben bedarf, beſonders auf der Reiſe in ein fremdes Land, ſo würde ich den Vorſchlag der philh. Geſellſchaft unbedingt annehmen. Setzen Sie ſich aber in meine Lage, bedenken Sie wie viel mehr Hinderniſſe ich zu bekämpfen habe als jeder andere Künſtler und urtheilen Sie dann, ob meine Forderungen unbillig ſind. Hier ſind ſie, und ich bitte Sie, ſelbe den H. H. Directoren benannter Geſellſchaft mitzutheilen:

---

* Nach der Abſchrift in der Fiſchhof'ſchen Handſchrift auf der Berliner Bibliothek, beſorgt durch die Güte des Herrn Cuſtos Fr. Espagne.

1tens: Ich werde in der erſten Hälfte des Monats Januar ſpäteſtens in London ſein.

2tens: Die 2 großen Sinfonien, ganz neu componirt, ſollen dann fertig ſein und das Eigenthum der Geſellſchaft einzig und allein ſein und bleiben.

3tens: Die Geſellſchaft gibt mir dafür 300 Guineen und 100 Guineen für die Reiſekoſten, die mich aber weit höher kommen werden, da ich unumgänglich Begleiter mit nehmen muß.

4tens: Da ich gleich an der Comp. dieſer großen Sinfonien zu arbeiten anfange, ſo weiſet mir die Geſellſchaft (bei Uebernahme meiner Aeußerung) die Summe von 150 Guineen hier an, damit ich mich mit Wagen und andern Vorrichtungen zur Reiſe ohne Aufſchub verſehen kann.

5tens: Die Bedingniſſe wegen Nichterſcheinen in einem andern Orcheſter und öffentlich, wegen Nichtdirigiren und wegen Vorzug der Geſellſchaft bei gleichen Bedingniſſen ſind von mir angenommen und würden bey meiner Ehrliebe auch ſchon ſich ſelbſt verſtanden geweſen ſeyn.

6tens: Ich darf auf den Beyſtand der Geſellſchaft in der Einleitung und Beförderung eines oder nach Umſtänden mehrerer Benefice-Concerte für mich hoffen. Sowohl die beſondere Freundſchaft einiger Directoren Ihrer ſchätzbaren Reunion als überhaupt die gütige Theilnahme aller Künſtler für meine Werke bürgt mir dafür, welches mich um ſo mehr beeifert den Erwartungen derſelben zu entſprechen.

7tens: Noch bitte ich die Bewilligung oder Beſtätigung des Obigen in engliſcher Sprache, von 3 Directoren unterzeichnet, im Namen der Geſellſchaft ausgefertigt zu erhalten.

Daß ich mich freue den braven Sir George Smart [Muſikverleger] kennen zu lernen und Sie und Mr. Neate wieder zu ſehen, das können Sie ſich wohl vorſtellen. Möchte ich doch ſtatt dieſes Briefes ſelbſt hinfliegen können!

Ihr aufrichtiger Verehrer und Freund
L. v. Beethoven.

[Nachſchrift auf einem beſonderen Blatte.]

Lieber Ries!

Ich umarme Sie von Herzen! Ich habe mit Fleiß eine andere Hand zur Antwort an die Geſellſchaft genommen, damit Sie alles beſſer leſen und der Geſellſchaft vortragen können. Von Ihren guten Geſinnungen gegen mich bin ich überzeugt. Ich hoffe daß die p. Geſellſchaft meinen Vorſchlag genehmigen werde und ſie kann überzeugt ſeyn, daß ich alle Kräfte anwenden werde, mich des ehrenvollen Auftrags einer ſo auserleſenen Künſtlergeſellſchaft auf die würdigſte Art zu entledigen. — Wie ſtark iſt Ihr Orcheſter? Wie viele Violinen etc. etc. mit einer od. zwey **Harmonien**? Iſt der Saal groß, klangreich?

191.

An Zmeskall.*

Lieber beſter Z.

Bald werde ich Sie wieder in der Stadt ſehen. — — Was bezahlt man jetzt für ein Paar Stiefel anzuſchuhen? — Meinen Bedienten, der oft hin und her geht, habe ich eben dafür zu bezahlen. —

Uebrigens bin ich in Verzweiflung, durch meinen Gehörzuſtand verdammt zu ſeyn, mit dieſer, der verrufenſten Menſchenklaſſe mein Leben größtentheils zubringen zu müſſen, und zum Theil von ſelben abzuhängen. —

Morgen früh wird der Bediente eine jedoch verſchloſſene Antwort bey Ihnen abholen.

---

* Nußdorf 23. Juli 1817.

192.

An Zmeskall 12. Aug. 1817.

Lieber beſter Z.

Mit Bedauern vernehme ich Ihren kränklichen Zuſtand. — Was mich angeht, ſo bin ich oft in Verzweiflung und möchte mein Leben endigen, denn es kommt nie zu Ende mit allem dieſem Gebrauchen. Gott erbarme ſich meiner, ich betrachte mich ſo gut wie verlohren. — Nöthig habe ich mit Ihnen auch ſonſt zu ſprechen, dieſer Bediente ſtiehlt, woran ich nicht zweifle, er muß fort, meine Geſundheit fordert Koſt im Hauſe und mehr Gemächlichkeit; hierüber möchte ich Ihre Meynung wiſſen. — Wenn der Zuſtand nicht endigt, bin ich künftiges Jahr nicht in London aber vielleicht im Grab. — Gott ſey Dank, daß die Wolle bald ausgeſponnen iſt. —

In Eile der Ihrige
L. van Beethoven.

NB. ich bitte Sie mir ein Viertel grünen Wichstaffent zu kaufen; ſelber muß auf beiden Seiten grün ſeyn. Es iſt unglaublich, daß mir durch andere ungewichste kein ſolcher hat werden können, er dient zum [unleſerlich].

193.

[X. brachte Beethoven das Trio in C moll (Op. 1 No. 3), welches er als Quintett für Streichinſtrumente arrangirt hatte, zur Anſicht. Beethoven muß Vieles an der Arbeit auszuſetzen gefunden haben; dennoch war ihm das Unternehmen anziehend genug, um es einer eigenen Bearbeitung und manchen Abänderungen zu unterwerfen. Dadurch entſtand nun natürlich eine neue, von der Arbeit des X. ganz verſchiedene Partitur, auf deren Umſchlag der geniale Meiſter in ſeiner guten Laune eigenhändig folgenden Titel ſchrieb:]

Bearbeitetes Terzett zu einem vierſtimmigen Quintett
vom Herrn Gutwillen
und aus dem Schein von fünf Stimmen zu wirklichen fünf Stimmen ans Tageslicht gebracht, wie auch aus größter Miſerabilität
zu einigem Anſehen erhoben
vom Herrn Wohlwollen.

Wien am 14. Auguſt 1817.

NB. Die urſprüngliche dreiſtimmige Quintett-Partitur iſt den Untergöttern als ein feierliches Brandopfer dargebracht worden. *

L.

194.

An Frau von Streicher.

Mündlich werden Sie ſich verwundern, was ich in dieſer Zeit erfahren habe; mein armer Karl war nur augenblicklich berückt worden, aber es gibt Viehmenſchen, — unter dieſe gehört der Pfaff hier auch, der verdient geprügelt zu werden. —

195.

An Giannataſio del Rio.

19. Auguſt.

P. P.

Leider erhielt ich Ihr Schreiben vorgeſtern zu ſpät, denn ſie war ſchon hier geweſen; nach Verdienſt hätte ich ihr ſonſt die Thüre gewieſen. Ich danke dem Fräulein N. recht herzlich für die Mühe welche ſie ſich gegeben das Geſchwätz dieſer Frau aufzuſchreiben. Ein Feind ſonſt alles Gewäſches und Geplauders iſt dieſes uns doch wichtig, denn ich werde ihr ſchreiben, ſomit einen Brief von ihr an mich morgen Herrn A. S. [Advocat Schönauer?] übergeben. Es mag mir ein Wort von Unordnung bei dem neulichen

---

* Nach dem Teleſkop, Beilage zum Kometen 1842 Nr. 12. Das Quintett erſchien als Op. 104 bei Artaria in Wien.

Vorfall in Betreff Ihrer in ihrer Gegenwart entfallen ſein, über Sie geſchrieben zu haben, kann ich mich nicht im mindeſten erinnern. Es war nur ein Verſuch von ihr Sie gegen mich zu erbittern, um dadurch mehr bei Ihnen zu erlangen und zu gewinnen, ſowie ſie früher mir auch allerlei von Ihnen gegen mich beigebracht, allein ich achte ihr Geſchwätz nicht. — Dieſes Mal wollte ich den Verſuch machen ob ſie durch ein duldendes gelinderes Betragen vielleicht zu beſſern ſei; dieſe meine Abſicht theilte ich Herrn A. S. mit, allein es iſt geſcheitert, denn ſchon Sonntags gleich hatte ich den Entſchluß gefaßt es bei der alten nothwendigen Strenge zu laſſen, indem ſie Karl in der Geſchwindigkeit etwas von ihrem Gifte mitgetheilt hatte. Kurz und gut wir müſſen uns ſchon auf dem Thierkreiſe halten und ſie Karl nur 12 Mal des Jahres holen laſſen, und ſie dann ſo verpalliſadiren daß ſie ihm auch nicht eine Stecknadel heimlich beibringen könne, ob bei Ihnen, bei mir oder noch an einem dritten Orte, das iſt alles einerlei. Diesmal habe ich geglaubt, nun ich ihren Wünſchen ganz entſpreche, daß ſie dieſes aufmuntern werde ſich zu beſſern und meine gänzliche Uneigennützigkeit anzuerkennen.

Vielleicht ſehe ich Sie morgen. Die Strümpfe könnte die Frau S. beſorgen, ſo auch von Schuhen was er braucht: ich ſchicke ihr ſodann das Geld dafür ins Haus. — Uebrigens bitte ich ſogleich was Karl braucht für ihn zu kaufen und anzuſchaffen ohne mich zu fragen, mir aber jedesmal ohne das Ende des Quartals abzuwarten den Betrag, welchen ich ſogleich tilgen werde, bekannt zu machen. Für die künftige Prüfung werde ich Karl einen neuen Rock beſorgen.

Noch eins. Sie gibt vor aus Ihrem Hauſe von einer Perſon Nachrichten zu erhalten. — Im Falle Sie Karl nicht bis zu dem Hauſe durch Czerny begleiten können laſſen, muß es unterbleiben, trau ſchau wem! Karl darf keine andere Vorſtellung von ihr erhalten als welche ich ihm früher ſchon gemacht, nämlich ſie als Mutter zu ehren, aber ja nichts von ihr nachzuahmen; hiefür muß man ihn ſtark warnen.

Der Ihrige
L. v. Beethoven.

196.

An Zmeskall.*

Lieber Z. Die Antwort von London iſt geſtern eingetroffen [vgl. Nr. 190], allein in engliſcher Sprache. Wiſſen Sie denn Niemanden, der uns den Brief auch nur mündlich überſetzen könnte.

In Eile

Ihr Beethoven.

197.

Lieber Zmeskall.**

Ihr Famulus will mit Teufels Gewalt den Wein nicht mitnehmen. —

Verzeihen Sie mir von geſtern, ich wollte Ihnen heute Nachmittag ſelbſt deßwegen Abbitte thun; in meiner Lage, worin ich mich jetzt befinde, bedarf ich überall Nachſicht, denn ich bin ein armer unglücklicher Menſch. —

In Eile

wie immer der Ihrige

B.

198.

Lieber Z. ich reiſe nicht, wenigſtens will ich mir hierin keinen Zwang auflegen, — die Sache muß reiflicher überlegt werden. — Unterdeſſen iſt das Werk dem Prinzen Regenten ſchon überſchickt worden; will man mich ſo hat man mich, und dann bleibt mir noch die Freyheit ja oder nein zu ſagen. Freiheit!!!! was will man mehr!!! —

---

* 21. Sept. 1812

199.

Lieber Z. ſeyn Sie nicht böſe über mein Blättchen — erinnern Sie ſich nicht der Lage, worin ich bin, wie einſt Herkules bey der Königin Omphale??? Ich bat Sie mir einen Spiegel zu kaufen wie der Ihrige, und bitte Sie, ſobald Sie den Ihrigen, den ich hier mitſchicke, nicht brauchen, mir ihn doch heute widerzuſenden, denn der meinige iſt zerbrochen. — Leben Sie wohl und ſchreiben Sie ja nicht mehr der große Mann über mich — — denn nie habe ich die Macht oder die Schwäche der menſchlichen Natur ſo gefühlt als jetzt. —

Haben Sie mich lieb.

200.

An Frau von Streicher.*

Mit Ihrem Manne habe ich geſprochen, die Theilnahme an mir hat mir wohl und wehe gethan, denn beinahe hätte mir Streicher meine Reſignation erſchüttert. Gott weiß was es geben wird; da ich aber immer andern Menſchen beigeſtanden, wo ich nur konnte, ſo vertraue ich auch auf ſeine Barmherzigkeit mit mir. — —

Halten Sie Ihre Tochter fleißig an, daß ſie eine Frau werde. — Heute iſt eben Sonntag, ſoll ich Ihnen noch etwas aus dem Evangelium vorleſen „Liebet euch unter einander" ꝛc. Ich ſchließe und empfehle mich Ihnen und Ihrer beſten Tochter beſtens, wünſche Ihnen Heilung aller Ihrer Wunden. — Kommen Sie an die alten Ruinen [Frau Streicher war in Baden], ſo denken Sie, daß dort Beethoven oft verweilt; durchirren Sie die heimlichen Tannenwälder, ſo denken Sie, daß da Beethoven oft gedichtet, oder wie man ſagt, componirt.

---

* Wahrſcheinlich Herbſt 1817. Vgl. oben Nr. 157.

201.

An dieſelbe.

Wie ſehr verbindlich machen Sie mich Ihnen, werthe Freundin, und ich bin ſo ein armer Menſch geworden, daß ich Ihnen nichts vergelten kann. — — Streicher danke ich recht ſehr für ſeine Bemühungen [wegen einer Wohnung in der Gärtnerſtraße] und bitte ihn nur fortzuſahren. Gott wird mich wohl einmal wieder in den Fall kommen laſſen, daß ich Gutes mit Gutem vergelten kann, da das Gegentheil davon mich am meiſten betrübt. —

— — — Nun Gott ſei Dank [ſchließt er einen langen Brief über einen ſchlechten Bedienten], dieſe Perioden habe ich glücklich mit Schweiß zuſammengebracht; Gott gebe es, daß ich nur nichts, gar nichts darüber reden, ſchreiben, noch denken müßte, denn Sumpf und Schlamm ſind im Kunſtboden noch mehr werth als all das Teufelszeug für einen Mann!!!

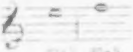
202.

An dieſelbe.

Was die Frau v. Stein anbelangt, ſo bitte ich ſelbe, daß ſie den H. v. Steiner nicht verſteinern ſoll laſſen, damit er mir noch dienen könne, oder die Frau v. Stein möchte nicht zu ſehr von Stein ſein, in Anſehung des H. v. Steiner ꝛc.

Beſte Frau von Streicher, ſpielen Sie Ihrem Männchen keine Streiche, ſondern heißen Sie lieber gegen Jedermann Fr. v. Stein!!!!

Wo ſind die Bettdecken?



203.

An dieſelbe.

Für's erſte leuchtet aus allem hervor, daß wenn Sie nicht gütigſt eine Art von Oberaufſicht führen, ich bei meinen Gebrechen beinahe mit allen d. a. Leuten daſſelbe Schickſal haben werde. — Die Undankbarkeit gegen Sie iſt es, was bei mir beide Menſchen auf das Tiefſte heruntergeſetzt hat. Was Sie ſonſt von Geſchwätz ſagen, begreife ich nicht; ein einziges Mal erinnere ich mich in Anſehung eines dritten Gegenſtandes einen Augenblick ſelbſt mich vergeſſen zu haben, jedoch bei ganz andern Menſchen. — Das iſt alles was ich hierüber zu ſagen weiß. — Ich von meiner Seite achte und höre nie das Geſchwätz des Pöbels an, ich habe Ihnen ſelbſt hierüber Winke gegeben, ohne ein Wort zu ſagen von dem was ich gehört habe, — fort, fort, fort, fort mit d. g.

204.

An Giannataſio del Rio.

Wien am 12. November 1817.

P. P.

Veränderte Verhältniſſe konnten wohl machen daß ich Karl nicht länger als bis zum Ende dieſes Vierteljahrs bei Ihnen laſſen kann; inſofern bin ich gezwungen Ihnen für das künftige Vierteljahr aufzuſagen. So hart mir dieſe Aufkündigung iſt, ſo leidet die Beſchränktheit meiner Umſtände nicht Sie deſſen entheben zu können, weil ich ſonſt gern und um geringen Zoll meiner Dankbarkeit Ihnen in dem Augenblick wo ich Karl von Ihnen genommen, gern auch ein ganzes Vierteljahrgeld mit größtem Vergnügen eingehändigt hätte. Ich wünſchte daß Sie dieſe meine Geſinnungen hierin ja als wahr und rein erkennen mögen. Sollte ich unterdeſſen Karl wieder das künftige Vierteljahr, vom Februar an gerechnet, bei Ihnen laſſen können, ſo werde ich Ihnen dieſes im Monat Januar 1818 gleich anfangs zu wiſſen machen, um dieſe

Begünſtigung muß ich Sie bitten und ich hoffe, Sie werden mich hierin nicht umſonſt bitten laſſen. Genieße ich immer vollkommene Geſundheit daß ich wieder mehr verdienen kann, ſo werde ich Ihnen noch außerdem meine Dankbarkeit erzeigen da ich viel zu ſehr weiß wie viel Sie doch für Karl thun was Ihnen eigentlich gar nicht zuzumuthen wäre; und wirklich kann ich ſagen daß ich hierin mein Unvermögen in dieſem Augenblick bekennen muß, thut mir ſehr wehe.

Ich bin mit vollkommener Hochachtung Ihr Freund

L. v. Beethoven.

205.

An denſelben.

Werther Freund!

Sehr beſchäftigt und ſonſt eben noch immer nicht ganz hergeſtellt war es mir unmöglich Ihnen noch auf Ihr freundſchaftliches Schreiben zu antworten.

Was Ihren Antrag anbelangt, ſo verdient er eben ſo viel Dank als Ueberlegung. Ich muß ſagen, daß ich früher ſchon auch dieſe Idee mit Karl gehabt; für dieſen Augenblick bin ich aber in den unbeſtimmbarſten Verhältniſſen. Eben darum habe ich mir auch vorbehalten und Sie eben gebeten dieſes anzunehmen, nämlich: den letzten Monat dieſes Quartals Ihnen zu ſagen ob Karl noch künftig bei Ihnen bleiben könne. Auf dieſe Weiſe iſt nichts übereilt und nichts zerſtört. Uebrigens weiß ich recht gut daß es gar nicht wohlfeil ſein kann ſo wie Karl jetzt bei Ihnen iſt oder auch nach Ihrem letzten Vorſchlag, und ebendeswegen habe ich Ihnen nur in meinem Schreiben andeuten wollen wie gern ich noch zu dem gewöhnlichen Honorar Ihnen meine Dankbarkeit auf eine außerordentliche Weiſe erzeigt hätte. Wenn ich von Unvermögen geſprochen, ſo iſt dieſes nur hierin ſo gemeint daß mich ſeine Bildung auf jede andere Art höher zu ſtehen kommen würde als bei Ihnen; indeſſen hat jeder Vater mit der Bildung ſeines Kindes ſoviel möglich [illegible] bald finden was das Beſte für Karl ſei; mag dieſes nun ſein daß er Erzieher auf die eine oder die andere Art hier oder wie ſonſt, — vor der Hand habe ich mich nur nicht binden wollen — hierin mit völliger Freiheit und wie es das Intereſſe mit ſich bringt handeln zu können.

Große Opfer koſtet mir täglich Karl, allein mehr wegen ihm habe ich nur hiervon geſprochen; denn ich weiß, wie ſeine Mutter einmal Einfluß auf ihn erlangt, welche ſich durchaus einer Königin der Nacht immer würdig zeigen will. Sprengt ſie doch überall aus daß ich nicht das Mindeſte ſondern ſie alles für Karl bezahlt! Und da wir nun eben bei ihr angelangt ſind, danke ich Ihnen für Ihren wahrhaft einſichtsvollen Brief, er wird auf jeden Fall für mich wichtig ſein. Hierbei bitte ich Sie Herrn L. S. zu bitten daß er mich gefälligſt bei ſeinem Herrn Bruder entſchuldige, weil ich noch nicht zu ihm gekommen bin. Zum Theil ſehr beſchäftigt zum Theil noch immer kränkelnd war es mir wirklich beinahe unmöglich. Denke ich noch dieſer ſo oft ſchon beſprochenen Sache, ſo möchte ich ihn lieber in jeder andern Hinſicht beſuchen als eben dieſer Sache wegen. Sie ſchickt nicht zu mir und ſo habe ich auch nicht die Zuſammenkünfte mit ihrem Sohne zu befördern. Was die andere Geſchichte anbelangt, ſo höre ich ſchon auch von Andern, daß hier nur Zwangsmittel anzuwenden ſind. Dies koſtet mich nun wieder neuerdings Geld; hauptſächlich habe ich dieſes Herrn Adlersburg [ſeinem Advocaten] zu verdanken. Da aber Karls Erziehung ſo viel als möglich unabhängig von ſeiner Mutter muß feſtgeſtellt werden, auch wegen der Zukunft, ſo muß auch dieſes noch geſchehen.

Mit Hochachtung Ihr ergebener Freund

L. v. Beethoven.

206.

An denſelben.

Den 6. Januar 1818.

P. P.

Damit kein Irrthum obwalten möge, nehme ich mir die Freiheit Ihnen gehorſamſt anzuzeigen, daß es leider dabei bleiben muß daß mein Neffe Ende dieſes Monats Ihr vortreffliches Inſtitut verlaſſe. Was Ihren andern mir gemachten Vorſchlag betrifft, ſo ſind auch hier mir die Hände gebunden, indem dadurch andere Zwecke zum Beſten meines Neffen gänzlich vereitelt würden; doch danke ich Ihnen recht ſehr für Ihre gute Abſicht.

Umſtände können es heiſchen daß Karl noch früher als Ende dieſes Monats abgeholt werde, und da ich wahrſcheinlich nicht hier bin, von Jemanden den ich dazu beſtimme. Ich ſage Ihnen dieſes jetzt ſchon, damit Ihnen nicht irgend etwas hierbei beſonders auffallen möge; übrigens wird mein Neffe und ich Ihnen zeitlebens dankbar ſein. An Karl habe ich bemerkt daß er dieſes jetzt ſchon iſt, und dieſes iſt mir ein Beweis daß er zwar leichtſinnig aber doch keine Bösartigkeit in ihm herrſche, noch viel weniger ein ſchlechtes Herz habe. Ich hoffe alles Gute von ihm um ſo mehr, da er nun ſchon beinahe 2 Jahre ſich unter Ihrer vortrefflichen Leitung befand.

Mit wahrer Hochachtung Ihr Freund
L. v. Beethoven.

207.

An denſelben.

Wien am 24. Januar 1818.

P. P.

Ich komme nicht ſelbſt, da es immer eine Art von Abſchiednehmen wäre, und dergleichen habe ich von jeher vermieden.

Empfangen Sie die ungeheucheltſten Dankſagungen für den Eifer und die Rechtlichkeit und Redlichkeit, womit Sie ſich der Erziehung meines Neffen angenommen haben. — Sobald ich nur ein wenig zu mir ſelbſt komme, beſuchen wir Sie; übrigens wünſche ich der Mutter wegen, daß es eben nicht zu ſehr bekannt werde, daß mein Neffe jetzt bei mir iſt.

Ich grüße Sie alle und danke der Frau A. G. noch insbeſondere für ihre an meinem Karl bewieſene mütterliche Fürſorge.

Mit wahrer Achtung

L. v. Beethoven.

208.

Mein lieber werther Czerny!*

Ich erfahre in dieſem Augenblicke, daß Sie in einer Lage ſind, die ich wirklich nie vermuthet habe; mögten Sie mir doch Vertrauen ſchenken, und mir nur anzeigen, worin vielleicht manches für Sie beſſer werden kann, (ohne alle gemeine Protectionsſucht von meiner Seite); ſobald ich nur wieder Athem holen kann, muß ich Sie ſprechen; ſein Sie verſichert, daß ich Sie ſchätze, und Ihnen dieſes jeden Augenblick bereit bin durch die That zu beweiſen.

Mit wahrer Achtung

Ihr Freund
Beethoven.

209.

An Ferdinand Ries in London.

Wien am 5. März 1818.

Mein lieber Ries!

Trotz meinen Wünſchen war es mir nicht möglich dieſes Jahr nach London zu kommen [Vgl. Nr. 190 f.]. Ich bitte Sie der philharmoniſchen Geſellſchaft zu ſagen, daß mich meine ſchwächliche Geſundheit daran verhindert; ich hoffe aber dies Frühjahr vielleicht gänzlich geheilt zu werden und alsdann von dem mir gemachten

---

* Zellners Blätter für Muſik 1857 Nr. 59 theilen zu dieſem dort zuerſt veröffentlichten Billet nach Czernys eigener Erzählung Folgendes mit: Czerny wurde 1818 von Beethoven in einem Briefe (welchen er vor mehreren Jahren dem Muſikverleger Cocks in London zum Geſchenke machte) erſucht in einem ſeiner letztern Concerte im großen Redoutenſaale das **Esdur**-Concert Op. 73 zu ſpielen. Czerny antwortete der Wahrheit gemäß, daß er einzig auf den Erwerb durch Clavierunterricht hingewieſen viele Jahre mehr als zwölf Stunden täglich gab und daher ſein Clavierſpiel ſo ſehr bei Seite ſetzen mußte, daß er es nicht wagen könnte binnen wenigen Tagen (wie Beethoven verlangte) das Concert würdig vorzutragen. Hierauf erhielt er in obigem Briefe den ihn ſehr rührenden Beweis von Beethovens Antheil. Auch erfuhr er ſpäterhin, daß Beethoven ſich Mühe gab ihm eine bleibende Anſtellung zu verſchaffen."

Antrage der Geſellſchaft im Spätjahre Gebrauch zu machen und alle Bedingungen derſelben zu erfüllen.

Neate bitten Sie in meinem Namen daß er von ſo manchen Werken die er von mir hat [Vgl. Nr. 136] wenigſtens keinen öffentlichen Gebrauch mache, bis ich ſelbſt komme; wie es nun auch mit ihm beſchaffen ſein mag, ich habe Urſache mich über ihn zu beſchweren.

Potter* beſuchte mich einigemal, er ſcheint ein guter Menſch zu ſein und hat Talent zur Compoſition. — Ich wünſche und hoffe für Sie daß ſich Ihre Glücksumſtände täglich verbeſſern; leider kann ich das nicht von mir ſagen. — — — — — Darben kann ich nicht ſehen, geben muß ich; ſo können Sie auch denken wie ich bei dieſer Sache noch mehr leide. Ich bitte Sie mir einmal bald zu ſchreiben. Wenn es mir nur möglich mache ich mich noch früher von hier weg um meinem gänzlichen Ruin zu entgehen, und treffe alsdann im Winter ſpäteſtens in London ein. Ich weiß daß Sie einem unglücklichen Freunde beiſtehn werden. Wäre es nur in meiner Macht geweſen und wäre ich nicht wie immer hier durch Umſtände gebunden geweſen, gewiß ich hätte weit mehr für Sie gethan. — Leben Sie recht wohl, grüßen Sie mir Neate, Smart, Cramer, — obſchon ich höre daß er ein Contraſubject von Ihnen und mir iſt. Unterdeſſen verſtehe ich ſchon ein wenig die Kunſt dergleichen zu behandeln und in London werden wir doch trotzdem eine angenehme Harmonie hervorbringen.

Ich grüße und umarme Sie von Herzen.

Ihr Freund
Ludwig van Beethoven.

Viel Schönes an Ihre liebe ſchöne (ſo wie ich höre) Frau.

---

* Schindler Biogr. II. 254 ſagt, daß Cyprian Potter 1817 nach Wien gekommen ſei.

210.

An den Rechnungsrath Vincenz Hauſchka.*

Beſtes erſtes Vereinsmitglied wie auch Großkreuz des Violon — ſchell — Ordens!

Kein anderes als geiſtliches Sujet habe ich, Ihr wollt aber ein heroiſches! Mir iſt's auch recht, — nur glaube auch vom Geiſtlichen hineinzumiſchen würde für ſo eine Maſſa ganz am Platze ſein. — Herr v. Bernard wäre mir ganz recht, nur bezahlt ihn aber auch; von mir rede ich nicht. — Da Ihr euch ſchon Muſikfreunde nennt, ſo iſt's natürlich daß Ihr Manches auf dieſe Rechnung geben laſſen wollt!....

Nun leb wohl beſtes Hauſchkerl! Ich wünſche Dir einen offenen —.

Was mich angeht, ſo wandle ich hier mit Notenpapier in Bergen Klüften und Thälern umher und ſchmiere Manches um des Brodes und Geldes willen, denn auf dieſe Höhe habe ich es in dieſem allgewaltigen ſchmählichen Faijaken-Lande gebracht, daß um einige Zeit für ein großes Werk zu gewinnen, ich immer vorher ſehr viel ſchmieren muß um des Geldes willen, daß ich es aushalte bei einem großen Werke. Uebrigens iſt meine Geſundheit ſehr gebeſſert, und wenn es Eile hat, ſo kann ich euch ſchon dienen.

In Eile Dein Freund
Beethoven.

211.

Wien am 30. April [März?] 1819.

Mein lieber Ries!

Erſt jetzt kann ich Ihr Letztes vom 18. December beantworten. Ihre Theilnahme thut mir wohl. Für jetzt iſt es unmöglich nach

---

* Hauſchka war damals Ausſchußmitglied und Mandatar der Geſellſchaft der Muſikfreunde, die bei Beethoven ſchon im Jahre 1815 ein Oratorium beſtellt hatte ſ. oben Nr. 124. Schindler Biogr. II. 95 meint nun, die wiederholte Aufführung von Abbe Stadlers heroiſchem Oratorium: „Die Befreiung von Jeruſalem" ſei der Anlaß geweſen, daß die Geſellſchaft im Jahre 1818 durch Hauſchka ein „Oratorium heroiſcher Gattung" beſtellen ließ. Das Original des Briefes iſt im Archiv der Geſellſchaft der Muſikfreunde in Wien.

London zu kommen, verſtrickt in ſo mancherlei Umſtände; aber Gott wird mir beiſtehen künftigen Winter ſicher nach London zu kommen wo ich auch die neuen Sinfonien mitbringe. Ich erwarte eheſtens den Text zu einem neuen Oratorium welches ich hier für den Muſikverein ſchreibe, welches uns wohl noch in London dienen wird. Thun Sie für mich was Sie können, denn ich bedarf es. Beſtellungen von der philharmoniſchen Geſellſchaft wären mir ſehr willkommen geweſen, die Berichte welche mir unterdeſſen Neate über das beinahe Mißfallen der drei Ouverturen geſchickt hat, waren mir verdrießlich; jede hat hier in ihrer Art nicht allein gefallen, ſondern die aus Es- und C-dur ſogar großen Eindruck gemacht. Unbegreiflich iſt mir das Schickſal dieſer Compoſitionen bei der ph. G.

Sie werden das arrangirte Quintett [Op. 104, vgl. Nr. 193] und die Sonate [Op. 106] ſchon erhalten haben; machen Sie nun daß beide Werke, beſonders das Quintett ſogleich geſtochen werden. Mit der Sonate kann es ſchon etwas langſamer gehen, doch wünſchte ich daß ſie wenigſtens innerhalb zwei oder längſtens drei Monaten erſcheine. Ihren von Ihnen erwähnten früheren Brief erhielt ich nicht, daher ich keinen Anſtand nahm beide Werke hier auch zu verſchachern, aber das heißt: bloß für Deutſchland. Es wird unterdeſſen ebenfalls drei Monate bis die Sonate hier erſcheint; nur mit dem Quintett eilen Sie. Ich werde ſobald Sie mir das Geld hier anweiſen, eine Schrift für den Verleger als Eigenthümer dieſer Werke für England Schottland Irland Frankreich ꝛc. ſchicken.

Die Tempos nach Mälzels Metronom bei der Sonate erhalten Sie mit nächſter Poſt. De Smidt, Courier bei dem Fürſten Paul Eſterhazy hat das Quintett und die Sonate mitgenommen. Mit nächſter Gelegenheit erhalten Sie auch mein Portrait, da ich höre daß Sie es wirklich wünſchen.

Leben Sie wohl, halten Sie mich lieb,

Ihren Freund
Beethoven.

Alles Schöne an Ihre ſchöne Frau!!!
Von mir!!!!!

212.

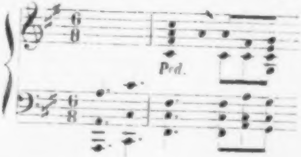
Wien den 16. April 1819.

Hier lieber Ries! die Tempos der Sonaten.

1tes Allegro, allein allegro, das assai muß weg. Mälzels Metronom 𝅗𝅥 = 138.

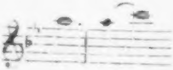
2tes Stück. Scherzoso. M. Metronom 𝅗𝅥 = 80.

3tes Stück. M. Metronom ♪ = 92. Hierbei iſt zu bemerken daß der erſte Tact noch muß eingeſchaltet werden, nämlich:



4tes Stück Introduzione largo. Mälzels Metronom ♪ = 76.

5tes Stück 3/4 Tact.



und letztes: Mälzel's Metronom 𝅗𝅥 = 144.

Verzeihen Sie die Confuſionen. Wenn Sie meine Lage kännten würden Sie ſich nicht darüber wundern, viel mehr über das was ich hierbei noch leiſte. Das Quintett iſt endlich nicht mehr aufzuhalten und erſcheint nächſtens; die Sonate aber nicht eher bis ich endlich eine Antwort von Ihnen erhalte, und das Honorar, wonach ich mich ſehne. De Smit heißt der Courier, wodurch Sie ſowohl das Quintett als Sonate erhalten haben; — ich bitte um baldige Antwort. Nächſtens mehr! In Eile

Ihr
Beethoven.

213.

An denſelben.

19. April 1819.

Lieber Freund!

Verzeihen Sie mir vielmal die Ungelegenheiten welche ich Ihnen mache. Unbegreiflich iſt es mir wie ſich in der Abſchrift der Sonate ſo viele Fehler einfinden konnten. — — Die unrichtige Copiatur rührt wohl nur daher, weil ich keinen eignen Copiſten mehr halten kann —, die Umſtände haben das alles ſo herbeigeführt und Gott beſſre's bis der — — — in einen beſſern Zuſtand kommt! Dies dauert noch ein volles Jahr. — Es iſt gar ſchrecklich wie dieſe Sache zugegangen und was aus meinem Gehalte geworden iſt, und noch kein Menſch kann ſagen was er werden wird bis das beſprochene Jahr herum iſt.

Sollte die Sonate nicht recht ſein für London, ſo könnte ich eine andre ſchicken oder Sie könnten auch das Largo auslaſſen und gleich bei der Fuge im letzten Stück anfangen, oder das erſte Stück, Adagio und zum 3. das Scherzo und das Largo und Allegro riſoluto. — Ich überlaſſe Ihnen dieſes wie Sie es am beſten finden. — — — Die Sonate iſt in drangvollen Umſtänden geſchrieben; denn es iſt hart um des Brotes willen zu ſchreiben; ſo weit habe ich es nun gebracht!

Wegen nach London kommen werden wir uns noch ſchreiben. Es wäre gewiß die einzige Rettung für mich aus dieſer elenden drangvollen Lage zu kommen, wobei ich nie geſund und nie das wirken kann was in beſſern Umſtänden möglich wäre.

214.

An die philharmoniſche Geſellſchaft in Laibach. *

Den ehrenvollen Beweiß, welchen mir die würdigen Mitglieder der philarm. Geſellſchaft als Anerkennung meiner geringen Verdienſte in der Tonkunſt dadurch gegeben haben, daß ſie mich zu ihrem

---

* In der Broſchüre Die philharmoniſche Geſellſchaft in Laibach ſeit — 1702 bis — 1862. Eine geſchichtliche Skizze von Dr. Fr. Keesbacher, Laibach 1862, die mir der Germaniſt Herr Peter Radics von Laibach mitgetheilt hat, heißt es S. 49 f. ſo: „Die philh. Geſ. ſtets bedacht ihren Glanz durch Heranziehung von Ehrenmitgliedern zu erhöhen, faßte den Entſchluß den Großmeiſter der Tonkunſt Ludwig v. Beethoven zum Ehrenmitglied zu ernennen. Sie hatte dieſe Idee ſchon im Jahre 1808 gehabt. Sie frug damals an bei dem Med. Dr. Anton Schmith, ob er glaube, daß Beethoven ſowie Hummels Sohn zu einigem Vortheil für die Geſellſchaft könnten aufgenommen werden. Bei dieſer Gelegenheit ſcheint ſich die Geſellſchaft auch an Haydn gewandt zu haben in einer Angelegenheit von Canons; ob ſie ſchon derlei exiſtirende oder neue bei ihm zu erbitten wünſchte, läßt ſich nicht entſcheiden. Schmith antwortete: „Ich meines Theils würde in dieſer Hinſicht mein Votum bloß für den letzten, nämlich Hummels Sohn, geben, der bei dem regierenden Fürſten Niklas Eſterhazy 2. Hofkapellmeiſter iſt (Haydn iſt der erſte). Beethoven hat ebenſo viele Launen als wenig Dienſtfertigkeit. Den Vater Haydn hab ich wegen ſeiner ſehr entfernten Wohnung ſchon lange nicht geſehen; er iſt ſchwächlich und ſchreibt faſt gar nicht mehr, ich werde ihn aber doch nächſtens beſuchen und wegen die Canons einen Verſuch machen.“ Dieſe abſchreckende Schilderung des allerdings oft abſtoßend erſcheinenden Beethoven mag wohl der Geſellſchaft den Muth benommen haben, weiter an die Ehrenmitgliedſchaft zu denken. Am 15. März 1819 aber fertigte die Geſellſchaft das Diplom für Beethoven aus, das bei ihm ausnahmsweiſe von der ſtereotypen Formel etwas abweichend alſo lautete: Die hieſige philharmoniſche Geſellſchaft, deren Zweck Verfeinerung des Gefühls und Bildung des Geſchmacks im Gebiete der Tonkunſt iſt, mußte bei ihrem raſtloſen Streben, dem Vereine nach innen und außen auch durch zweckmäßige Wahl neuer Glieder immer mehr Gehalt, Solidität und Zierde zu geben, allgemein von dem Wunſche durchdrungen werden, die Zahl ihrer Ehrenmitglieder durch Ew. Wohlgeboren geziert zu wiſſen. Das Organ dieſer Geſellſchaft, die unterzeichnete Direktion, erfüllt den allgemeinen Wunſch der Geſellſchaft realiſirend diesmal ihre angenehmſte Pflicht, indem ſie E. W. durch die Ernennung zum Ehrenmitgliede den vollſten Beweis ihrer tiefſten Verehrung anzunehmen erſuchet. Laibach am 15. März 1819.“ Ein Facſimile von Beethovens Schreiben, der hinter Glas und Rahmen im Geſellſchaftslocal aufgehängt ward, iſt der Broſchüre beigegeben.

Ehrenmitgliede erwählt haben, und mir das Diplom darüber durch Hrn. Magiſtratsrath v. Tuſcher haben zuſtellen laſſen, weiß ich zu würdigen, und werde zu ſeiner Zeit als einen Beweiß dieſer meiner Würdigung ein noch nicht öffentlich erſchienenes Werk durch obgedachten Herrn M. R. von Tuſcher an die Geſellſchaft die Ehre haben gelangen zu laßen.* Wo übrigens die Geſellſchaft meiner bedarf, werde ich jeder Zeit mich dazu bereit finden laßen.

Der philharmoniſchen Geſellſchaft ergebenſtes Ehrenmitglied
Ludwig van Beethoven.

Wien am 4. Mai 1819.

215.

An Ferdinand Ries in London.

Wien den 25. Mai 1819.

— — — Ich war derweilen mit ſolchen Sorgen behaftet wie noch mein Leben nicht,** und zwar durch zu übertriebene Wohlthaten gegen andere Menſchen.

---

* Darüber heißt es: „Nur ein Werk Beethovens in der Vereinsſammlung trägt ſichtbare Spuren, daß es aus der Hand Beethovens ſtammt und dies iſt die Paſtoralſymphonie. Das gedachte Exemplar iſt eine (nicht von ihm) geſchriebene Partitur. Auf dem Umſchlage ſteht mit Rothſtift und zwar unverkennbar in ſeinen Charakteren geſchrieben: „Sinfonie pastorale“. darunter ſtehen mit Tinte von anderer Hand geſchrieben die Worte: „Beethovens Hand mit Röthel.“ — Dieſe Partitur zeigt an mehreren Stellen Correcturen mit Bleiſtift ausgeführt. Zwei davon ſcheinen von Beethovens Hand zu ſtammen; leider iſt das Blei ſchon ſo verwiſcht, daß an eine endgültige Entſcheidung über die Schriftzüge ſchwer zu denken iſt. In der Szene am Bach, wo der 12/8 Tact beginnt (aus b dur) ſtehen die Worte: „Violoncelli tutti con Basso“. Namentlich das B erinnert an die Beethoven'ſche Schreibart. Ferner die Tempo-Verzeichnung beim Beginne des Hirtengeſanges (in F 6/8 Tact) „Allegretto“ iſt von derſelben Hand in Bleiſtift näher beſtimmt mit nachfolgenden Worten: „Quasi allegro“. Ein direkter Beweis der Ueberſendung liegt nicht vor.“

** In Schindlers Beethoven-Nachlaß (Große Mappe Nr. 80a) findet ſich ein großer Kalender vom Jahr 1819 aus Beethovens Gebrauch; dort heißt es: „Am 12. Mai in Mödling eingetroffen!!!! — — — miser sum pauper.“ Auch Karl war in jenen Wochen wieder krank; am 22. Juni brachte Beethoven ihn in das Inſtitut von Blöchlinger.

Componiren Sie fleißig! Mein liebes Erzherzoglein Rudolf und ich ſpielen ebenfalls von Ihnen und er ſagt daß der geweſene Schüler dem Meiſter Ehre macht. — Nun leben Sie wohl. Ihre Frau werde ich, da ich höre daß ſie ſchön iſt, jetzt bloß in Gedanken küſſen; doch hoffe ich künftigen Winter perſönlich das Vergnügen zu haben. — Vergeſſen Sie nicht das Quintett und die Sonate und das Geld, ich wollte ſagen das Honorar, avec ou sans honneur.

Ich hoffe baldigſt von Ihnen nicht allegromäßig ſondern veloce prestissimo das Beſte zu hören.

Dieſen Brief bringt Ihnen ein geiſtvoller Engländer, welche meiſtens alle tüchtige Kerls ſind und mit denen ich gern eine Zeit lang in ihrem Lande zubringen mögte.

Prestissimo — Responsio —

de suo amico e maestro
Beethoven.

216.

mit 85 fl. w. w.

Mödling am 14. Septbr.
1819.

Euer Wohlgeboren![*]

Ich habe die Ehre Ihnen den Betrag für den künftigen Monath, welcher am 22. Septbr. anfängt, zu ſenden, lege hiebey noch 10 fl., welche für unvorhergeſehene Ausgaben ſind, bey und welche Sie mir am 22. Octbr. gütigſt verrechnen wollen. — Nur folgende Individuen haben freyen Zutritt zu meinem Neffen, H. v. **Bernard**, H. v. Oliva, Herr v. Piuß Referent. — Außerdem werde ich jedesmal demjenigen, welcher bey meinem Neffen zu thun hat, dieſes Ihnen durch ſelben ſchriftlich anzeigen laßen, wo Sie aber alsdann die Gefälligkeit haben, ihn auch zu ihm zu laßen, denn der Weg zu Ihnen iſt weit, und es iſt ohnehin Gefälligkeit gegen mich, wenn Jemand mir dieſes zu Liebe thut, wie z. B. der Hr. Bruchmaſchiniſt ꝛc. —

Aus dem Hauſe darf mein Neffe niemals außer Meiner ſchriftlichen Vorweiſung, — hieraus iſt denn auch deutlich, wie es mit der Mutter zu halten. Ich beſtehe darauf, daß aufs Strengſte dies befolgt wird, was die Obrigkeit und ich hierin angeordnet. E. W. G. ſind zu neu in dieſen Verhältniſſen, ſo ſehr mir auch Ihre ſonſtigen Verdienſte einleuchten, als hierin eigenmächtig handeln zu können, wie es ſchon geſchehen. Leichtgläubigkeit bringt hier nur Verwirrung hervor und — das Reſultat hievon möchte immerhin mehr wider als für Sie zeugen, welches ich zu Ihrer Ehre nicht wünſche. — Ich höre mein Neffe bedarf oder wünſcht Mehreres von mir, er hat ſich deshalb an mich zu wenden; Sie haben nur die Güte, ſeine Briefe allenfalls an Hr. Steiner u. Compag. in der Steinerſchen Kunſthandlung auf'm Graben im pater-noster Gäßel zu beſorgen.

---

[*] Das Original iſt im Beſitze des Hrn. Anton Grund in Prag; die Abſchrift habe ich durch Vermittlung des Herrn Carl Binder daſelbſt erhalten. Adreſſat iſt offenbar Blöchlinger, in deſſen Inſtitut ſich Carl ſeit Juni befand.

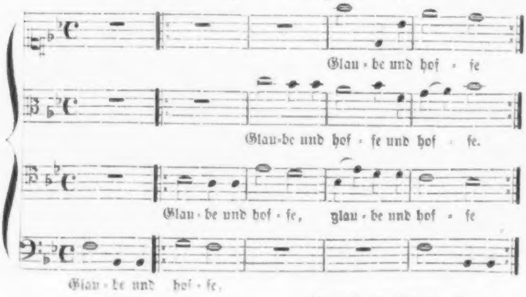
Ihr ergebener

L. v. Beethoven
ausſchließlicher Vormund
meines Neffen C. v. Beethoven.

NB. Die Ausgaben hieber werden jedesmal vergütet werden.

217.

Wien am 21. Sept. 1819
bei Anweſenheit des Herrn Schleſingers aus Berlin.*


Glau - be und hof - fe
Glau-be und hof - fe und hof - fe.
Glau - be und hof - fe, glau - be und hof - fe
Glau - be und hof - fe.

Von L. v. Beethoven.

---

* Nach dem Facſimile in Marx Beethoven II. Anh.

218.

An die Herren Artaria und Comp. in Wien.*

Am 1. October.

Sehr beſte Virtuosi senza Cujoni!

Indem wir Ihnen dieſes und jenes wie ſonſtiges berichten, woraus Sie das Beſte zu ſchließen, erſuchen wir Sie uns ſechs, ſage 6 Exemplare der Sonate in B wie auch 6 Exemplare der Variationen über die Schottiſchen Lieder zu ſchicken als Autorgebühr. Wir bitten Sie ſelbe an Steiner im Paternoſtergäſſel zu ſchicken, wo noch mehrere Sachen an mich abgeſchickt werden. —

In der Hoffnung daß Sie ſich ordentlich und geſetzlich betragen bin Dero ꝛc.

Ergebener

B.

219.

Entwurf von Beethovens Hand mit Correcturen des Artaria'ſchen Buchhalters Wuiſter.

Indem wir von Hrn. B. vernommen haben, daß Ew. K. H. [Erzherzog Rudolf?] ein ſo meiſterhaftes Werk auf die Welt gebracht haben, ſo wünſchten wir die erſten zu ſein, welche die große Ehre haben dieſes Werk an das Tageslicht zu bringen um die Welt mit den vortrefflichen Talenten eines ſo großen Prinzen bekannt zu machen.

Möchten doch Ew. K. H. unſere unterthänige Bitte gewähren.

Falſtaff**

Hauptlump.

---

* Von dieſem wie von dem folgenden Briefe beſitzt das Original Herr Artaria Sohn in Wien, der mir als Datum das Jahr 1819 angegeben hat.

** So nannte Beethoven Artaria's Compagnon Bolderini.

220.

An Artaria.*

Verzeihen Sie lieber A. (?) Sie mit folgendem zu beläſtigen. Wir kommen übermorgen in die Stadt und werden ſchon um 4 Uhr früh da ſeyn; die 2 Feiertäge machen, daß wir ſelbigen Tag wieder fort müßen, indem Karl noch hier mit dem Lehrer für die 2te Prüfung ſich vorzubereiten hat, indem der Lehrer eben wegen dieſen Feyertägen ſich am meiſten mit ihm abgeben kann — nun müſte ich aber wegen dem Lebens-Zeichen für Karl wieder neuerdings in die Stadt, und das koſtet zu viel ſowohl Zeit wie Geld, indem ich nicht gerne mit dem Poſtwagen überhaupt fahre, wo noch das Beſondere dabey iſt, daß, man mag einen Tag, welchen immer, fahren, ſo iſt's im Poſtwagen Freytag, und ſo chriſtlich ich bin, ſo iſt's mir doch genug mit einem Freytag in dem Jahr. — Ich bitte, wenn's möglich iſt, doch zu dem Chorführer oder Brautführer (der Teufel weiß wie der Pfaffe heißt) zu ſchicken, daß er ſo gütig iſt, uns ſelben Tag Nachmittags wann immer das Lebens-Zeichen für Karl zu geben. Es könnte auch Morgens um 7 Uhr, gleich wenn wir ankommen, ſeyn, das müſte aber puncto ſeyn, denn um halb 8 Uhr muß Karl ſchon bey der erſten Prüfung ſeyn, alſo entweder Morgens um 7 Uhr oder Nachmittags wann immer. Wir werden uns gleich morgens vor 7 Uhr bey Ihnen im Gewölbe deswegen anfragen, nebſt Vorbehaltung ſpäterer Beſuche

in Eil nebſt um Verzeihung Bittung

Ihr

Mödling 12ten Oktober. L. v. Beethoven.

---

* So iſt wohl das A am Eingang des Briefes, das der Abſchreiber mit einem Fragezeichen verſehen hat, zu deuten. Das Original befindet ſich auf der Berliner Bibliothek. Das Jahr iſt wahrſcheinlich 1819, wo Beethoven in Mödling war.

221.

Löblicher Magiſtrat.[*]

Im November 1815 iſt mein Bruder Karl van Beethoven mit Tode abgegangen, und hat den 12jährigen Knaben Karl zurückgelaſſen.

In ſeinem Teſtamente A. §. 5 übertrug er mir die Vormundſchaft über dieſen Knaben, und in ſeinem Kodizille B. äußerte er den Willen, daß ſeine rückgelaſſene Gattin Johanna auch daran Theil nehmen ſollte mit dem Beiſatze, daß er ihr zum Wohl ſeines Kindes Nachgiebigkeit empfehle. — Dieſer ausdrückliche Willen des Vaters räumt mir daher ſo wie das Geſetz als nachſtem Verwandten §. 198 die Vormundſchaft über meinen Neffen Karl van Beethoven unbeſtreitbar ein, und die hohen Landrechte haben mir auch mittelſt Dekretes E. über die erhobenen Verhältniße dieſe Vormundſchaft und zwar mit Ausſchluß der Wittwe Johanna van Beethoven übertragen.

Da ich einer Geſchäftsreiſe wegen einige Zeit abweſend war, ſo war ich nicht entgegen, daß einſtweilen ein gerichtlicher Vormund mich ſupplirte, wie dieß mittelſt Ernennung des Herrn Stadtſequeſters Nußbok geſchehen iſt.

Nachdem ich aber für beſtändig hier wieder anweſend bleibe und mir das Wohl dieſes Knaben inniglich am Herzen lieget, ſo erheiſcht es meine Pflicht und meine Liebe zu ihm, die mir zuſtehende Vormundſchaft wieder ſelbſt zu übernehmen, und zwar um ſo mehr, als dieſer talentvolle Knabe in die Jahre tritt, wo größere Sorgfalt und größere Koſten gleichmäßig für ſeine Bildung verwendet werden müßen, von welcher Bildung ſein ganzes künftiges Leben abhängt, die einem Weibe, ſeiner Mutter allein um ſo minder überlaßen werden kann, als ſie weder den Willen noch die Kräfte hat jene zweckmäßigen Maaßregeln vorzukehren, die die männliche und entſprechende Erziehung erfordert.

Ich muß um ſo mehr dieſe Vormundſchaft wieder reclamiren, als ich vernehme, daß man den Knaben aus Mangel der Beſtreitungskoſten aus ſeinem dermaligen von mir beſtimmten Erziehungs-Inſtitute nehmen und die Mutter bei ſich im Hauſe behalten wolle, um die wenigen ihm zukommenden Zinſen ſelbſt zu verzehren und die Hälfte ihrer Penſion, die ſie für ihn laut Erledigung D. zu verwenden ſchuldig iſt, für ſich einzuſtreichen.

---

[*] Nach dem Original in Schindlers Beethoven-Nachlaß (Große Mappe Nr. 14) mit dem Präſentationsdatum vom 30. October 1819. Offenbar nach Beethovens eigenhändigen Entwürfen von ſeinem Advocaten Dr. Bach redigirt.

So wie ich bisher väterlich für meinen Neffen geſorget habe, ſo werde ich auch in Hinkunft das Abgängige aus Eigenem tragen; aber die Hoffnungen ſeines ſeeligen Vaters und meine Erwartungen von dieſem talentvollen Knaben ſollen in Erfüllung gehen, und er zum tauglichen Mann und Staatsbürger werden.

Mit dieſer Vorausſetzung bitte ich demnach Ein löbl. Magiſtrat geruhe dem Stadt-Sequeſter Nußböck die Interimiſtiſche Vormundſchaft abzunehmen und mir die Vormundſchaft über meinen Neffen Karl van Beethoven ohne Verzug zu übertragen.“ *

Ludwig van Beethoven.

222.

An Ferdinand Ries in London.

Wien am 10. November 1819.

Lieber Ries!

Ich ſchreibe Ihnen daß die Sonate ſchon heraus iſt; jedoch ungefähr erſt vierzehn Tage; denn es ſind beinahe ſechs Monate daß Ihnen beides geſchickt wurde, das Quintett und die Sonate. — Ich ſende von hier in einigen Tagen ſowohl die Quintette als die Sonate geſtochen, wonach Sie denn Alles corrigiren können in beiden Werken.

Da ich keinen Brief über den Empfang beider Werke von Ihnen erhielt, ſo dachte ich daß es nichts damit wäre. Habe ich doch ſchon durch Neate dieſes Jahr Schiffbruch gelitten! Ich wünſche nun daß Sie ſähen die 50 Ducaten noch zu erhalten da ich darauf gerechnet habe und wirklich viel Geld bedarf.

* Der magiſtratiſche Beſcheid vom 4. Nov. 1819 lautete abweiſend.

Für heute ſchließe ich, melde Ihnen nur daß ich eine neue große Meſſe beinahe vollendet. Schreiben Sie mir was Sie damit in L. machen könnten, allein bald, ſehr bald, — ſo wie auch bald das Geld für die beiden Werke. — — Nächſtens ſchreibe ich Ihnen weitläufiger.

In Eile!

Ihr wahrer guter Freund
Beethoven.

223.*

Hochlöbl. k. k. n.-öſtr. Appellationsgericht!

Ich ſuchte in A um die Uebertragung der Vormundſchaft über meinen Neffen Karl van Beethoven, an, wurde aber von dem löblichen Magiſtrate auf einen früheren Beſcheid gewieſen. Ueber meine geziemende Vorſtellung B erfolgte dieſelbe Erledigung.

Ich finde mich hierdurch um ſo mehr gekränkt, als nicht blos meine Rechte hintangeſetzet, ſondern ſelbſt das Wohl meines Neffen keiner Aufmerkſamkeit gewürdiget wird. Nothwendig ſehe ich mich daher beſtimmt, im Wege des Rekurſes mein gegründetes Begehren dieſem hohen Appellationsgerichte vorzulegen, und gerechteſt zu bitten, mir die Vormundſchaft über meinen genannten Neffen wieder zu übertragen.

Meine Gründe ſind einfach dieſe:

1tens bin ich ſowohl aus dem Teſtamente des Vaters meines Neffen als aus dem Geſetze zu dieſer Vormundſchaft berufen, ſowie mir auch die hohen Landrechte ſolche und zwar mit Ausſchließung der Mutter übertragen hatten. Nachdem ſpäterhin meine Verhältniße mich von hier abriefen, ſo ließ ich es geſchehen, daß inzwiſchen der Hr. Stadtſequeſter Nußbök ad interim aufgeſtellt wurde. Nachdem ich aber dermalen beſtändig hier verbleibe, ſo fordert mich das Wohl meines Neffen auf dieſe Vormundſchaft wieder zu übernehmen.

---

* Dieſe Eingabe, die das Präſentationsdatum vom 7. Januar 1820 trägt, iſt ebenfalls nach den eigenhändigen Entwürfen Beethovens von Dr. Bach verfaßt. Schindlers Beethoven-Nachl. Gr. M. 15.

2tens tritt mein Neffe in die Jahre, in denen er einer höheren Bildung zugeführet werden muß. Weder die Mutter noch der dermalige Vormund ſind hiezu geeignet, den Knaben auf dieſe wiſſenſchaftliche Bahn zu leiten. Erſtere nicht, weil ſie ein Weib iſt und was aktenmäßig vorlieget, von Seite ihrer Conduite, ohne mehr zu ſagen, keine empfehlende Zeugniße aufzuweiſen hat. Daher ſie auch die hohen Landrechte ganz von der Vormundſchaft ausgeſchloſſen haben.* Wie der löbl. Magiſtrat ſie dennoch wieder beſtellen konnte, iſt nicht zu begreifen. Letzterer nicht, weil ihn einerſeits als Stadtſequeſter die Adminiſtrationen von Häuſern und Gründen zu viel beſchäftigen, als daß er der Pflicht als Vormund eines Knaben gehörig nachkommen könnte, anderſeits weil ich ihm als geweſenen Papierfabrikanten ſelbſt nicht die nöthigen Einſichten und die erforderliche Beurtheilung zu einer wiſſenſchaftlichen Erziehung zutrauen kann.

3tens lieget mir nur allein das Wohl dieſes meines Neffen innigſt am Herzen. Ich ſelbſt bin kinderlos, habe keinen näheren Verwandten, als dieſen Knaben, der voll Talent iſt und die beſten Hoffnungen giebt, wenn er gehörig geleitet wird. Nun mußte ich vernehmen, daß er ſchon ein ganzes Jahr verſäumte und in ſeiner eigenen Klaſſe zurückbleiben mußte, ich mußte vernehmen, daß man ihn ſogar aus ſeinem jetzigen Erziehungs-Inſtitut wegen Mangel der Koſten nehmen, und die Mutter zu ſich nehmen wolle. Welches Unglück für dieſen Knaben, der ein Opfer der Unwirthſchaft ſeiner Mutter werden mußte die den Antheil ihrer Penſion, den ſie für die Erziehung des Knaben verwenden ſollte, für ſich verbrauchen möchte!

Ich habe daher bei dem löbl. Magiſtrate commiſſionaliter erklärt, daß ich den Abgang der Koſten für ſein dermaliges Erziehungs-Inſtitut aus Eigenem tragen und ſelbſt zu Haltung mehrerer Meiſter das Nöthige herbeiſchaffen wolle. Ich habe, da ich etwas ſchwerhörig bin, das die Mittheilung hindert, mir einen Mitvormund erbeten, den ich in der Perſon des Hrn. Peters fürſtl. Lobkowitziſchen Raths vorgeſchlagen habe, ſo daß ſogleich ein

---

* Schindler theilt mit, daß die Wittwe Beethoven während des Laufes der Gerichtsverhandlungen noch einmal Nachkommenſchaft erhalten habe.

Mann an die Spitze der Erziehung und Leitung meines Neffen geſtellet würde, der ſeiner Kenntniße eben ſo als ſeiner Moralität wegen die allgemeine Achtung beſitzet und deſſen Einſchreiten mir und Jedem, dem das Wohl dieſes Knaben am Herzen lieget, die Beruhigung gewähret, daß der Knabe eine ſeiner Fähigkeiten entſprechende Erziehung und Bildung erhalten könne und werde.

Mein Wille und mein Streben geht nur dahin, daß der Knabe die beſtmöglichſte Erziehung erhalte, da ſeine Anlagen zu den froheſten Hoffnungen berechtigen, und daß die Erwartung in Erfüllung gehen möge, die ſein ſeel. Vater auf meine Bruderliebe baute. Noch iſt der Stamm biegſam, aber wird noch eine Zeit verſäumt, ſo entwächſt er in krummer Richtung der Hand des bildenden Gärtners, und die gerade Haltung und Wiſſenſchaft und Charakter ſind für ewig verloren. Ich kenne keine heiligere Pflicht als die der Obſorge bei der Erziehung und Bildung eines Kindes. Nur darin kann die Pflicht der Obervormundſchaft beſtehen, das Gute zu würdigen und das Zweckmäßige zu verfügen: nur dann hat ſie das Wohl des Pupillen ihrer eifrigen Aufmerkſamkeit gewidmet, das Gute aber zu hindern, hat ſie ihre Pflicht ſogar überſehen.

Ja nur das Beſte des Knaben im Auge bin ich nicht entgegen, daß der Mutter fernerhin eine Art Mitvormundſchaft zukommen möge, die darinn beſtehen mag, daß ſie den Knaben beſuchen, ſehen und von allen Erziehungs-Vorkehrungen Wiſſenſchaft nehmen möge, allein ihr fernerhin allein die Vormundſchaft zu überlaſſen, ohne daß ein tüchtiger Vormund an ihrer Seite geſtellet das hieße das Verderben des Kindes unausbleiblich herbeiführen.

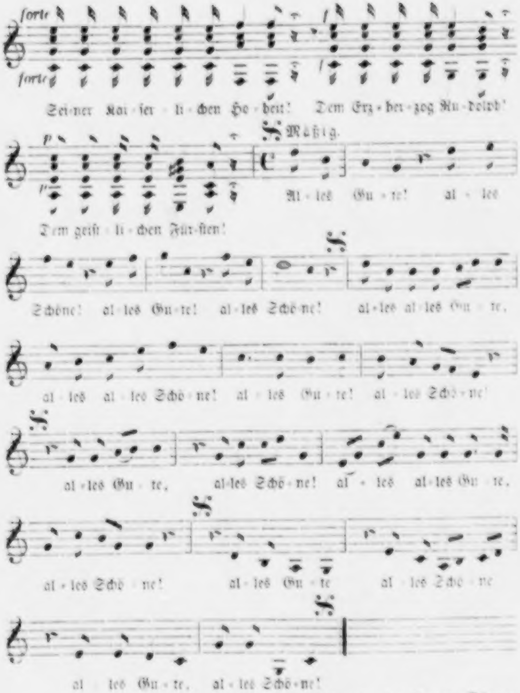
Bei dieſen lautſprechenden Gründen wiederhole ich demnach meine gegründete Bitte und ſehe der gerechten Willfahrung um ſo mehr entgegen, als hier nur allein das Wohl meines Neffen meine Schritte leitet. *

Ludwig van Beethoven.

---

* Das Gericht ſchloß in der That ſogleich die Mutter Carls von jeder Mitwirkung bei deſſen Erziehung, wie von jeder directen Einwirkung auf denſelben aus und ſprach Beethoven die volle vormundſchaftliche Gewalt wieder zu.

224.*


forte
forte
Sei-ner Kai-ser-li-chen Ho-heit! Dem Erz-her-zog Ru-dolph!
p
p
Mäßig.
Dem geiſt-li-chen Für-ſten!
Al-les Gu-te! al-les
Schö-ne! al-les Gu-te! al-les Schö-ne! al-les al-les Gu-te,
al-les al-les Schö-ne! al-les Gu-te! al-les Schö-ne!
al-les Gu-te, al-les Schö-ne! al-les al-les Gu-te,
al-les Schö-ne! al-les Gu-te al-les Schö-ne
al-les Gu-te, al-les Schö-ne!

Von Ihrem gehorſamen Diener
L. v. Beethoven.

Am 17. Januar 1820.

---

* Nach dem Facſimile des im Archive der Geſellſchaft der Muſikfreunde in Wien befindlichen Originales, von dem ein Abdruck dieſem Buche beigegeben iſt.

225.*

Es iſt zwar die Pflicht jedes Tonſetzers überhaupt alle ältern und neuern Dichter zu kennen, und in Rückſicht für den Geſang ſich das beſte und paſſendſte zu ſeiner Abſicht ſelbſt wählen zu können; da dieſes aber nicht gäng und gebe iſt, ſo wird dieſe Sammlung des Hrn. v. Kandeler für Viele, welche für den Geſang ſchreiben wollen, als wie auch zur Anregung beſſerer Dichter etwas hiefür zu leiſten, immer nützlich und lobenswerth ſeyn.

Ludwig van Beethoven m. p.

Vollkommen mit H. v. Beethoven einverſtanden. — Joſ. Weigl.

226.

An Theod. Amadeus Hoffmann.**

Wien den 23. März 1820.

Ich ergreife die Gelegenheit durch Herrn N. mich einem ſo geiſtreichen Manne wie Sie ſind zu nähern. Auch uber meine Wenigkeit haben Sie geſchrieben, auch unſer Herr N. N. zeigte mir in ſeinem Stammbuche einige Zeilen von Ihnen über mich. Sie nehmen alſo wie ich glauben muß, einigen Antheil an mir. Erlauben Sie mir zu ſagen daß dieſes von einem mit ſo ausgezeichneten Eigenſchaften begabten Manne Ihresgleichen mir ſehr wohl thut. Ich wünſche Ihnen alles Schöne und Gute und bin

Ew. Wohlgeboren
mit Hochachtung ergebenſter
Beethoven.

---

* Nach dem Original auf der k. k. Hofbibliothek in Wien. Datum unbekannt.

** Aus E. T. A. Hoffmanns ausgewählten Schriften XIV S. 112. Der Beſitzer des Originals iſt mir unbekannt. — Hoffmann hatte bekanntlich in den Jahren 1809 bis 1812 für die Leipziger A. M. Z. die erſten wirklich bedeutenden Artikel über Beethovens Werke geſchrieben, z. B. „über Beethovens Inſtrumentalmuſik, über Beethovens Trio und Meſſe“ ꝛc.

227.

Für Hrn. Haslinger A—l ꝛc. ꝛc.*

Ich bitte den Ad—rl, mir die Partitur von der Ouverture in Es zu leihen, ich werde ſie gleich nach der Aufführung wieder zurückſtellen. — Auch bitte ich mir den Kirnberger gefälligſt zu ſchicken, um den meinigen zu ergänzen. Ich unterrichte Jemanden eben im Contrapunct, und mein eigenes Manuſcript hierüber habe ich unter meinem Wuſt von Papieren noch nicht herausfinden können.

Bin Dero

Mi contra Fa.

228.

An Tobias Adjutant.

Sehr beſtes Adjutanterl!

Ich habe eine Wette eingegangen um fl. 10 W. W., daß es nicht wahr ſey, daß ihr hättet müſſen an A[rtaria] wegen der Herausgabe der M[ozart]'ſchen Werke (die obendrein ſchon überall nachgeſtochen und nachgeſtochen verkauft wurden) fl. 2000 — als Schadenerſatz bezahlen müſſen — ich wünſche wirklich die Wahrheit zu wiſſen — ich kann es unmöglich glauben. Sollte aber wirklich dies Unrecht an euch begangen worden ſeyn, ſo muß Ah dolce contento fl. 10 — bezahlen. — Gebt mir einen wahren Beſcheid. Lebt wohl, ſeid chriſtlich.

Euer Beethoven.

229.

An Erzherzog Rudolf.**

Ihro Kaiſerliche Hoheit!

Soviel ich mich erinnere, zeigte man mir als ich mich bey Ihnen einfinden wollte, an, daß höchſtdieſelben unpäßlich wären; ich kam jedoch Sonntags Abends, um mich zu erkundigen, indem man mir verſicherte, daß J. K. H. Montags nicht fortreiſen würden. Meiner Gewohnheit nach mich nicht lange im Vorzimmer aufzuhalten, eilte ich nach erhaltener Auskunft obſchon, wie ich merkte, mir der Hr. Thürſteher noch etwas ſagen wollte, geſchwinde wieder fort; leider erfuhr ich Montags Nachmittags, daß J. K. H. wirklich nach Olmütz ſich begeben hatten. Ich geſtehe es, es verurſachte mir eine höchſt ſchmerzhafte Empfindung; doch mein Bewußtſein, nicht irgend etwas verfehlt zu haben, ſagte mir wohl bald, daß, wie es in d. g. Momenten des menſchlichen Lebens zu gehen pflegt, auch hier wohl der Fall eingetreten ſeyn könnte. Ich konnte wohl denken, wie J. K. H. übermaßen überhäuft von Ceremonien und von Neuheit der Eindrücke nicht viel Zeit für Anderes übrig hatten in O. — ſonſt hätte ich mich gewiß beeilt J. K. H. im Schreiben zuvorzukommen. — Nun wünſchte ich aber daß J. K. H. mich gnädigſt darüber aufklärten, wie lange Sie Ihren Aufenthalt in O. feſtgeſetzt haben. Hier hieß es: J. K. H. würden bis Ende May wieder hieher ſich begeben; vor einigen Tägen hörte ich unterdeſſen, daß Höchſt dieſ. anderthalb Jahre in O. verbleiben werden. Ich habe vielleicht deßwegen ſchon falſche Maßregeln ergriffen, jedoch in Rückſicht J. K. H. nicht, ſondern in Rückſicht meiner. Sobald ich nur eine Nachricht hierüber habe, werde ich Alles weiter aufklären; übrigens bitte ich J. K. H. manchen Nachrichten über mich kein Gehör zu verleihen; ich habe ſchon manches hier vernommen, welches man Geklatſche nennen kann, und womit man ſogar J. K. H. glaubt dienen zu können. Wenn J. K. H. mich einen Ihrer werthen Gegenſtände nennen, ſo kann ich zuverſichtlich ſagen, daß J. K. H. einer der mir wertheſten Gegenſtände im Univerſum ſind. Bin ich auch kein Hofmann, ſo glaube ich, daß J. K. H. mich haben ſo kennen gelernt, daß nicht bloßes kaltes Intereſſe meine Sache iſt, ſondern wahre innige Anhänglichkeit mich allzeit an Höchſtdieſelben gefeſſelt und beſeelt hat, und ich könnte wohl ſagen, Blondel iſt längſt gefunden, und findet ſich in der Welt kein Richard für mich, ſo wird Gott mein Richard ſeyn. — Wie es ſcheint wird meine Idee, ein Quartett zu halten, gewiß das Beſte ſeyn; wenn man ſchon im Großen ſolche Productionen in O. leiſtet, ſo könnte durch ein ſolches noch Bewunderungswürdiges für die Tonkunſt entſtehen in Mähren. — Sollten nach obigen Gerüchten J. K. H. im May wieder hieher kommen, ſo rathe ich, bis dahin mir Ihre Geiſteskinder [Vgl. oben Nro 219] aufzubehalten, weil es beſſer, wenn ich jetzt ſelbe erſt noch von Ihnen vortragen höre. Sollte aber wirklich ein ſo langer Aufenthalt in O. ſtattfinden, ſo werde ich ſelbe mit größtem Vergnügen empfangen, und mich bemühen, J. K. H. zu dem höchſten Gipfel des Parnaſſes zu geleiten. Gott erhalte J. K. H. zum Beſten der Menſchheit und beſonders Ihrer Verehrer gänzlich geſund, und ich bitte mich gnädigſt bald wieder mit einem Schreiben zu beglücken. Von meiner Bereitwilligkeit Ihre Wünſche allzeit zu erfüllen, ſind Höchſtdieſ. ohnehin überzeugt.

---

* Vgl. oben Nr. 166 Anm.

** Nach dem Original im Archiv der Geſellſchaft der Muſikfreunde in Wien.

Wien am 3. April 1820.

Ihro Kaiſerl. Hoheit treu gehorſamſter Diener

L. van Beethoven.

230.

Wohlgeborener Hr. Artaria Falſtaff u. Comp.*

Ich erſuche höflichſt Hrn. v. Oliva den Betrag von 300 fl., wovon das Ganze nun ſchon hier ſeyn wird, zu übergeben; eben erſt im Einziehen begriffen konnte ich nicht die Ehre haben mich bey Ihnen und bey Sir John Falſtaff zu bedanken.

Wien 26. Oktober 1820.

Ihr ergebenſter Diener

Beethoven.

231.

An Bolderini.

Sehr beſter Falſtaff!

Ich erſuche höflichſt mir ein Exemplar von jedem der 2 Werke für Klavier und Flöte mit Variationen zu ſchicken. — Die Quittung anbelangend, ſo werden Sie ſelbe morgen erhalten, und bitte deßhalb um die gehörige Beförderung. Hrn. Artaria laſſe ich mich empfehlen, und zugleich für ſein gütiges Zuſtandekommen in Anſehung des Vorſchuſſes bedanken, indem ich ſchon meine auswärtigen Gelder erhalten habe, und daher jetzt nichts bedarf. — Lebt wohl Ritter Falſtaff, ſeyd nicht zu liederlich, leſt das Evangelium und bekehrt euch. — Wir ſind übrigens euch beſtens zugethan.

---

* Dies wie die beiden folgenden Billets ſind im Beſitze des Herrn Artaria in **Wien**. Vgl. oben Nr. 218 und 219.

Beethoven.

An Ritter John Falſtaff abzugeben bei Hrn. Artaria u. Comp.

232.

Herrn Artaria und Compagnie.

Indem ich Ihnen verbindlichſt danke für die mir vorgeſchoſſenen 150 fl. C. M. wofür ich Ihnen die Quittung auf S. Kaiſerl. Hoheit den Cardinal lautend eingehändigt, erſuche ich Sie von Neuem, indem ich in Gefahr bin, eine von meinen Bank-Actien zu verlieren, mir noch 150 fl. C. M. vorzuſchießen, welche ich Ihnen mich verbinde, höchſtens in 3 Monaten vom heutigen Dato an zurückzubezahlen. Um Ihnen aber meine Dankbarkeit zu beweiſen, verbinde ich mich durch gegenwärtiges ſchriftlich Ihnen ein von mir geſetztes Tonſtück aus ein zwei oder mehreren Sätzen beſtehend als Eigenthum zu überlaſſen, ohne irgend auf ein Honorar dafür Anſpruch zu machen.

Wien den 17. Dezember 1820.

Allzeit Ihr bereitwilligter
Beethoven.
(L. S.)

233.

Herrn Tobias von Haslinger. *

Baden am 10. September 1821.

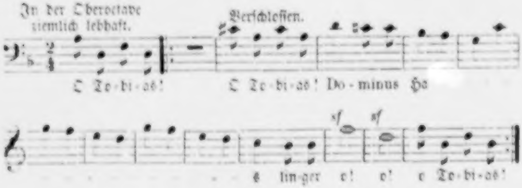
Sehr Beſter!

Als ich geſtern auf dem Wege nach Wien mich im Wagen befand, überfiel mich der Schlaf, umſomehr als ich beinahe nie

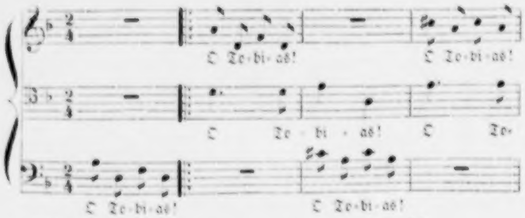
---

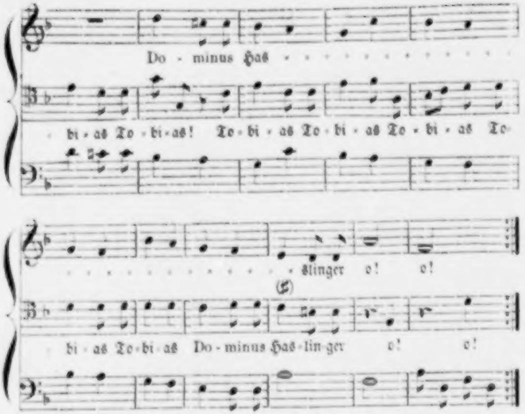
* Nach dem Original veröffentlicht von Nottebohm Leipziger A. M. Z. Neue Folge I, 727.

(des Frühaufſtehens wegen hier) recht geſchlafen hatte. Während ich nun ſchlummere, ſo träumte mir, ich reiste ſehr weit, nicht weniger nach Sirien, nicht weniger nach Indien, wieder zurück, nicht weniger nach Arabien, endlich kam ich gar nach Jeruſalem. Die heilige Stadt erregte den Gedanken an die heiligen Bücher; kein Wunder, wenn mir nun auch der Mann Tobias einfiel, und natürlich mußte mir alſo auch unſer Tobiaſſerl und das vertobiaſſer dabei in den Sinn kommen; nun fiel mir während meiner Traumreiſe folgender Canon ein:


In der Oberoctave ziemlich lebhaft.
Verſchloſſen.
O To-bi-as!
O To-bi-as! Do-minus Ha-
s lin-ger o! o! o To-bi-as!
sf
sf

Allein kaum erwachte ich, fort war der Canon, und es wollte mir nichts mehr davon ins Gedächtniß kommen. Jedoch als ich mich anderen Tages wieder hierher begab im ſelben Fuhrwerk (eines armen öſterreichiſchen Muſikanten) und die Traumreiſe wieder jetzt wachend fortſetzte, ſiehe da, gemäß dem Geſetz der Ideenaſſociation fiel mir wieder ſelber Canon ein, ich hielt ihn nun wachend feſt, wie einſt Menelaos den Proteus, und erlaubte ihm nur noch, daß er ſich in 3 Stimmen verwandeln durfte:


O To-bi-as!
O To-bi-as!
O To - bi - as!
O To-
O To-bi-as!
O To-bi-as!


Do - minus Has -
- bi - as To - bi - as! To - bi - as To - bi - as To - bi - as To-
- - - - - - - - - - - - - - - slinger o! o!
bi - as To - bi - as Do - minus Has - lin - ger o! o!

Lebt wohl! nächſtens werde ich auch auf Steiner was einſchicken, um zu zeigen, daß er kein ſteinernes Herz hat. Lebt wohl ſehr Beſter, wir wünſchen allzeit daß ihr dem Namen Verleger nie entſprecht und nie in Verlegenheit ſeid, ſondern Verleger, welche nie verlegen ſind, weder im Einnehmen noch Ausgeben. — Singt alle Tage die Epiſteln des heiligen Paulus, geht alle Tage zum Pater Werner, welcher euch das Büchlein anzeigt, wodurch ihr von Stund an in Himmel kommt; ihr ſeht meine Beſorgniß für euer Seelenheil, und ich verbleibe allzeit mit größtem Vergnügen von Ewigkeit zu Ewigkeit

Euer treueſter Schuldner
Beethoven.

234.

An das berühmteſte Muſikcomptoir in Europa, Steiner und Compagnie, Paternoſter (miserere) Gäſſel.

Ich erſuche den Geb' Bauer* um einige Billete (2), da einige von meinen Freunden ſich in dieſe Winkelmuſik begeben wollen — ihr habt vielleicht ſelbſt dergleichen Abtrittskarten, ſo ſchickt mir eine oder zwei. —

Euer Amicus
Beethoven.

Der Bart gehört zu dem Chor, wozu der Bauer die Stimmen hat.

---

235. **

Baden am 27. September 1821.

Euer Wohlgeboren

verzeihen meine Freiheit Ihnen beſchwerlich zu fallen. Dem Ueberbringer dieſes, H. v. — habe ich aufgetragen eine Banknote umzuſetzen oder zu verkaufen. Unbekannt mit Allem was hiezu gehört, bitte ich Sie doch demſelben gütigſt Ihre Rathſchläge und Anſichten mitzutheilen. Ein paar Krankheiten vom vergangenen Winter und Sommer haben mich etwas in meiner Oeconomie zurückgeſetzt. Seit dem 7. September bin ich hier wo ich bis Ende October bleiben muß. Das Alles koſtet viel Geld und verhindert mich es ſo wie ſonſt zu verdienen. Zwar erwarte ich von draußen Geld, allein da die Noten jetzt ſo hoch ſtehen, ſo habe ich dies für das leichteſte Mittel gehalten mir für dieſen Augenblick zu helfen, indem ich ſpäter wieder eine neue Banknote dafür kaufen werde. — — — — — —

Ihr Freund Beethoven.

Eiligſt und ſchleunigſt.

---

* Gebauer gründete im Jahre 1819 die Concerts spirituels, ſtarb aber bereits 1822. — Das Billet iſt mitgetheilt von Seyfried in Beethovens Studien. Anh.

** Nach Wegelers Biogr. Not. S. 34, der das Original von Polizeirath Guriez in Aachen erhalten hatte. Adreſſat unbekannt. Vgl. Nr. 266, wo Schindler beauftragt wird eine Banknote zu verkaufen.

[Dieſer nicht verſiegelte Brief lag in einem Umſchlage, worin Folgendes ſtand:]

Was ich für ein kaufmänniſches Genie bin, werden Sie leicht einſehen. Als dieſer beifolgende Brief geſchrieben war, beſprach ich mich erſt mit einem Freunde über die Note. Es zeigte ſich alsdann ſogleich daß man nur einen Coupon abzuſchneiden habe, und damit iſt die ganze Sache geendigt. Ich bin alſo froh daß ich Ihnen gar nicht damit beſchwerlich fallen darf. — — — — — Der Ihrige

Beethoven.

236.

An Ferdinand Ries in London.

Wien den 6. April 1822.

Liebſter beſter Ries!

Schon über ein ganzes halbes Jahr wieder kränklich konnte ich Ihr Schreiben niemals beantworten. Ich erhielt die 26 Pfund Sterling richtig und danke Ihnen herzlich dafür; von Ihrer mir dedicirten Sonate habe ich nichts erhalten. — — — — Mein größtes Werk iſt eine große Meſſe die ich unlängſt geſchrieben habe ꝛc. Die Zeit iſt zu kurz heute, alſo nur noch das Nöthigſte. — — — — — Was würde mir wohl die philharmoniſche Geſellſchaft für eine Symphonie antragen?

Noch immer hege ich den Gedanken doch noch nach London zu kommen, wenn es nur meine Geſundheit leidet, vielleicht kommendes Frühjahr?! — Sie würden an mir den gerechten Schätzer meines lieben Schülers, nunmehrigen großen Meiſters finden, und wer weiß, was noch anderes Gutes für die Kunſt entſtehen würde in Vereinigung mit Ihnen! Ich bin wie allezeit ganz meinen Muſen ergeben und finde nur darin das Glück meines Lebens und wirke und handle auch für Andre wie ich kann. — — — — Sie haben zwei Kinder, ich eins (meines Bruders Sohn), allein Sie ſind verheirathet, wo Sie die Ihrigen alle zwei nicht koſten was mich eins koſtet.

Nun leben Sie recht wohl, küſſen Sie Ihre ſchöne Frau bis ich dieſe feierliche Handlung in Perſon ſelbſt begehen kann.

Herzlich Ihr Freund

Beethoven.

Machen Sie doch daß ich Ihre Dedication erhalte, damit ich mich wieder ebenfalls zeigen kann, welches allſogleich geſchehen ſoll nach Empfang Ihrer.

237.

Herrn C. F. Peters. Muſik- und Kunſthändler in Leipzig.*

Wien am 5. Juni 1822.

Euer Wohlgeboren!

Indem Sie mich mit einem Schreiben beehrten und ich gerade ſehr beſchäftigt bin und ſeit 5 Monaten mich kränklich befand, beantworte ich Ihnen nur das Nöthigſte. — Obſchon ich mit Steiner vor einigen Tagen zuſammengekommen und ihn ſcherzweiſe fragte, was er mir mit von Leipzig gebracht hätte, erwähnte er Ihres Auftrags auch mit keiner Sylbe, ſo wie auch Ihrer ſelbſt, drang aber ſehr heftig in mich, ihm zu verſichern, daß ich nur ihm allein ſowohl meine jetzigen, als auch zukünftige Werke geben ſollte, und dieſes zwar contractmäßig; ich lehnte es ab. — Dieſer Zug beweiſt Ihnen genug, warum ich öfter andern auswärtigen und auch inländiſchen Verlegern den Vorzug gebe. Ich liebe die Geradheit und Aufrichtigkeit und bin der Meinung, daß man den Künſtler nicht ſchmälern ſoll, denn leider ach, ſo glänzend auch die Außenſeite des Ruhmes iſt, iſt ihm doch nicht vergönnt, alle Tage im Olymp bei Jupiter zu Gaſte zu ſein, leider zieht ihn die gemeine Menſchheit nur allzu oft und widrig aus dieſen reinen Aetherhöhen herab. —

Das größte Werk, welches ich bisher geſchrieben, iſt eine große Meſſe mit Chören und 4 obligaten Singſtimmen und großem Orcheſter. Mehrere haben ſich darum beworben, 100 ſchwere Louisdor hat man mir dafür geboten, ich verlange unterdeſſen wenigſtens 1000 Fl. C. M. im 20 Fl. Fuß — wofür ich auch den Clavierauszug ſelbſt verfertigen würde. — Variationen über einen Walzer [von Diabelli] für Clavier allein (es ſind viele) ein Honorar von 30 Ducaten in Gold NB. Wiener Ducaten. —

---

* Nach dem Original veröffentlicht von G. Nottebohm in der Leipziger A. M. Z. Neue Folge I, 680. — Vgl. oben Nr. 19 f.

Was Geſänge betrifft, ſo habe ich deren größere ausgeführte, ſo z. B. eine komiſche Arie mit ganzem Orcheſter auf den Text von Göthe „Mit Mädeln ſich vertragen“ ꝛc., wieder eine andere Arie ähnlicher Gattung, wofür ich für jede 16 Stück Ducaten verlange (nach Verlangen Clavierauszug dazu) — für mehrere ausgeführte Geſänge mit Clavier für jeden derſelben 12 Ducaten, worunter ſich auch eine kleine italieniſche Cantate befindet mit Recitativ; auch unter den deutſchen Geſängen befindet ſich ein Geſang mit Recitativ. — Für ein Lied mit Clavier 8 Ducaten. Für eine Elegie für 4 Singſtimmen mit Begleitung von 2 Violinen, Viola, Violoncell für ein Honorar von 24 Stück Ducaten. — Für einen Derwiſch-Chor mit ganzem Orcheſter 20 Stück Ducaten.

Von Inſtrumentalmuſik wäre noch Folgendes: Ein großer Marſch für ganzes Orcheſter mit Clavierauszug für 12 Ducaten, geſchrieben zu dem Trauerſpiel Tarpeja. — Eine Violinromanze (Solo mit ganzem Orcheſter) für 15 Ducaten. — Ein großes Terzett für 2 Oboen und 1 Engliſches Horn (könnte auch auf andere Inſtrumente übertragen werden) für 30 Ducaten. — 4 militäriſche Märſche mit türkiſcher Muſik, auf Verlangen beſtimme ich das Honorar. — Bagatelles oder Kleinigkeiten für Clavier allein, auf Verlangen das Honorar. Obige Werke ſind alle fertig. — Für eine Soloſonate für Clavier 40 Ducaten, welche Sie bald haben könnten. — Ein Quartett für 2 Violinen, Bratſche und Violoncell 50 Ducaten, welches Sie ebenfalls bald erhalten könnten. — Näher als das Alles liegt mir die *Herausgabe meiner ſämmtlichen Werke* ſehr am Herzen, da ich ſelbe in meinen Lebzeiten beſorgen möchte. Wohl manche Anträge erhielt ich, allein es gab Anſtände die kaum von mir zu heben waren und die ich nicht erfüllen wollte und konnte; ich würde die ganze Herausgabe in 2, auch möglich in 1 oder 1½ Jahren mit den nöthigen Hülfsleiſtungen beſorgen, ganz redigiren und zu jeder Gattung Compoſition ein neues Werk liefern, z. B. zu den Variationen ein neues Werk Variationen, zu den Sonaten ein neues Werk Sonaten und ſo fort zu jeder Art, worin ich etwas geliefert habe, ein neues Werk und für alles dieſes zuſammen verlangte ich Zehntauſend Fl. C. M. im 20 Fl. Fuß.

Kein Handelsmann bin ich und wünſchte eher, es wäre in dieſem Stück anders, jedoch iſt die Concurrenz, welches mich, da es einmal nicht anders ſein kann, hierin leitet und beſtimmt. — Ich bitte Sie um Verſchwiegenheit, indem, wie Sie ſchon aus den Handlungen dieſer Herren erſehen können, ich ſonſt mancherlei Plackereien ausgeſetzt bin. Erſcheint einmal etwas bei Ihnen, alsdann kann man mich nicht mehr plagen. — Es ſollte mir erwünſcht ſein, wenn ſich ein Verhältniß zwiſchen uns anknüpfte, indem mir manches Gute von Ihnen verſichert worden iſt. Sie würden alsdann auch finden, daß ich lieber mit Jemanden von dieſer, als mit ſo manchem der gewöhnlichen Gattung zu thun hätte. —

Ich bitte Sie um eine ſchnelle Antwort, indem ich gerade im Begriff bin, mich mit der Herausgabe mancher Werke jetzt entſchließen zu müſſen. — Liegt Ihnen daran, ſo ſenden Sie mir gütigſt eine Abſchrift von dem Verzeichniß, welches Sie Herrn Steiner mitgegeben haben. — In Erwartung einer baldigen Antwort

Ihr mit Achtung ergebenſter
Ludwig van Beethoven.

238.

An denſelben.*

Wien am 26. Juli 1822.

Ich ſchreibe Ihnen nur daß ich Ihnen die Meſſe ſammt dem Clavierauszug für eine Summe von 1000 Fl. C. M. im 20 Guldenfuß zuſage. Bis Ende Juli werden Sie ſolche in Partitur wohl abgeſchrieben erhalten, vielleicht auch einige Tage eher oder darnach. Da ich immer ſehr beſchäftigt bin und ſchon ſeit 5 Monaten kränklich und man doch die Werke ſehr aufmerkſam durchgehen muß ſobald Sie in die Ferne kommen, ſo geht dieſes ſchon etwas langſamer mit mir. Steiner erhält auf keinen Fall mehr etwas von mir, da er mir ebenfalls einen jüdiſchen Streich gemacht hat; er gehört ohnehin nicht zu denen die die Meſſe erhalten hätten; jedoch iſt die Concurrenz um meine Werke gegenwärtig ſehr ſtark, wofür ich dem Allmächtigen danke, denn ich habe auch ſchon viel verloren.

---

* Nach dem im Schindler'ſchen Nachlaß befindlichen Exemplar von Nr. 21 des 6. Jahrg. der Neuen Zeitſchr. f. Muſik 1837.

Dabei bin ich der Pflegevater meines mittelloſen Bruderskindes; da dieſer Knabe ſoviel Anlage zu Wiſſenſchaften zeigt, ſo koſtet nicht allein die Erlernung derſelben und die Unterhaltung desſelben jetzt viel Geld, ſondern es muß auch für die Zukunft auf ihn gedacht werden, da wir weder Indianer noch Irokeſen, welche bekanntlich dem lieben Gott alles überlaſſen, ſind, und es um einen pauper immer ein trauriges Daſein iſt.

Ich verſichere Sie auf meine Ehre, welche mir nächſt Gott das Höchſte iſt, daß ich Niemanden aufgefordert Beſtellungen für mich anzunehmen. Es iſt mein Hauptgrundſatz von jeher geweſen keinem Verleger mich anzutragen, nicht aus Stolz ſondern weil ich gerne wahrgenommen hätte wie weit ſich das Gebiet meines kleinen Talentes erſtrecke ....

Für heute ſchließe ich und wünſche Ihnen alles Erſprießliche und bin achtungsvoll

Ihr ergebenſter
L. v. Beethoven.

239.

An denſelben.*

Wien am 3. Auguſt 1822.

Von meiner noch nicht ganz hergeſtellten Geſundheit ſchrieb ich Ihnen ſchon früher; ich brauche Bäder wie auch mineraliſche Waſſer und noch nebenbei Medizin. Es iſt daher etwas unordentlich mit mir, um ſo mehr da ich doch dabei ſchreiben muß; Correcturen nehmen auch Zeit weg. In Anſehung der Lieder und der übrigen Märſche und Kleinigkeiten bin ich noch in der Wahl uneinig, jedoch wird bis 15. dieſes Monats Alles abgegeben werden können. Ich erwarte darüber Ihre Verfügung und werde keinen Gebrauch von Ihrem Wechſel machen. Sobald ich weiß daß das Honorar für die Meſſe und für die übrigen Werke hier iſt, kann bis 15. dieſes ſchon Alles abgegeben werden — jedoch muß ich nach dem 15. noch in ein hier in der Nähe befindliches Heilbad, es iſt mir daher daran gelegen alles Beſchäftigende eine Weile zu meiden.

* Ebendaher, wobei Schindler bemerkt hat: „Der Vorſchuß von 360 fl. C. M. iſt im Auguſt 1822 an Beethoven geleiſtet worden. Die Quittung iſt datirt 30. Nov. 1825."

Ueber alles Uebrige an einem Tage wo ich etwas weniger beſchäftigt bin. Nehmen Sie nur ja nichts auf eine *unedle Weiſe* von mir auf. — ich leide — wenn ich handeln muß.

Eiligſt mit Achtung Ihr ergebenſter

Beethoven.

240.

Für ſeine Wohlgeboren Hr. D. Artaria.*

Indem ich gerade überhäuft bin, kann ich nur kurz ſagen daß ich die mir von Ihnen bezeigten Gefälligkeiten ſoviel als mir möglich allzeit erwiedern werde. Was die *Meſſe* betrifft, ſo iſt mir 1000 fl. C. M. darauf angetragen. Meine Umſtände laſſen es nicht zu von Ihnen ein geringeres Honorar zu nehmen; alles was ich thun kann, iſt Ihnen den *Vorzug zu geben*. Sein Sie verſichert, daß ich *keinen Heller mehr* von Ihnen nehme als mir *von den Andern angetragen* iſt, ich könnte Ihnen dieſes ſchriftlich beweiſen. Sie können dieſes überlegen, doch muß ich Sie bitten mir bis *morgen Mittag* darüber eine Antwort zukommen zu laſſen. Da morgen Poſttag iſt und man meine Entſchließung anderswo auch erwartet. — Wegen den 150 fl. C. M. welche ich Ihnen ſchuldig bin, werde ich Ihnen ebenfalls einen Vorſchlag machen, da ich die 1000 fl. ſehr nothwendig brauche. — Ich bitte Sie übrigens was die Meſſe betrifft, Alles geheim zu halten.

Wie immer Ihr dankbarer Freund

Beethoven.

241.

An Peters in Leipzig.**

Wien am 22. November 1822.

Auf Ihr Schreiben vom 9. November, worin ich mir mit Vorwürfen glaubte begegnet zu ſein wegen meiner anſcheinenden

---

* 22. Auguſt 1822. Vgl. oben Nr. 230 f. Original bei Artaria in Wien.

** Vgl. oben Nr. 237 Anm.

Nachläſſigkeit — nun aber noch das Honorar darauf und dennoch nichts erhalten — ſo anſtößig es ſcheint, ſo weiß ich Sie würden in einigen Minuten mit mir ausgeſöhnt ſein, wären wir zuſammen.

Das Ihrige iſt ſchon Alles beiſammen bis auf die Wahl der Lieder; Sie erhalten deren noch eins mehr als nach dem feſtgeſetzten Uebereinkommen.

Von Bagatellen könnte ich Ihnen noch mehr ſchicken als die beſtimmten 4, es ſind deren noch 9 oder 10 vorhanden. Wenn Sie mir hierüber gleich ſchreiben, ſo könnte ich ſelbe oder ſo viel Sie davon verlangen mit allem Andern mitſchicken.

Meine Geſundheit iſt zwar nicht völlig hergeſtellt von meinen Bädern, jedoch im Ganzen genommen habe ich gewonnen. Außerdem hatte ich hier ein Uebel, indem ein Andrer eine nicht für mich paſſende Wohnung geſucht, welches ſchwer zu beſiegen iſt und welches mich in meinen Beſchäftigungen, da man noch nicht damit zurechte kommen kann, nicht wenig aufgehalten hatte. —

Mit der Meſſe verhält es ſich ſo: ich habe eine ſchon längſt ganz vollendet, eine andre aber noch nicht. Geſchwätz muß nun über unſer Einen immer walten und ſo ſind Sie auch hierdurch irre geleitet worden. Welche von beiden Sie erhalten, weiß ich noch nicht. Gedrängt von allen Seiten müßte ich beinahe das Gegentheil von dem „der Geiſt wiegt nichts“ bezeugen. Ich grüße Sie herzlichſt und hoffe daß die Zukunft ein erſprießliches und für mich nicht unehrenvolles Verhältniß zwiſchen uns Beiden obwalten laſſe.

Beethoven.

242.

An denſelben.

Wien am 20. Dezember 1822.

Einen Augenblick Zeit beantworte ich noch heute Ihr Schreiben — nichts iſt von alle dem was Ihnen gehört — nicht fertig, allein alle Details, die das Abſchreiben das Senden verhindert, auseinanderzuſetzen dazu fehlt die theure Zeit.

Ich erinnere mich in meinem vorigen Briefe Ihnen noch mehre Bagatellen angetragen zu haben, nöthige Sie aber nicht hierzu. Wollen Sie nicht mehr als die 4, ſo geſchieht es auch, nur muß ich wieder eine andre Wahl treffen.

Herr .....* hat noch nichts von mir erhalten, Herr ...... hat mich nur eine Schenkung von den Liedern der Modezeitung ihm zu beſtätigen, welche ich zwar eigentlich nie für Honorar machte, allein es iſt mir unmöglich in allen Fällen nach percenten zu handeln; fällt es mir doch ſchwer öfter als es ſein muß darnach zu rechnen — meine Lage iſt übrigens nicht ſo glänzend wie Sie glauben, denn ꝛc. ꝛc.

Es iſt unmöglich allen dieſen Anträgen ſogleich Gehör zu geben, es ſind ihrer gar zu viele, manches iſt nicht zu verſagen. Nicht immer iſt das dem Wunſche des Autors gemäß, was man fordert. Wäre mein Gehalt nicht gänzlich ohne Gehalt,** ich ſchrieb nichts als große Symphonien, Kirchenmuſik, höchſtens noch Quartetten. —

Von kleinern Werken könnten Sie noch haben: Variationen für 2 Oboen und 1 engliſch Horn über das Thema aus Don Giovanni Da ci la mano. Einen Gratulations-Menuett für ganzes Orcheſter. Wegen der Herausgabe ſämmtlicher Werke hätte ich auch Ihre Meinung gewünſcht.

In der weitläufigſten Eile

Ihr ergebenſter
Beethoven.

243.

An Ferdinand Ries in London.

Wien den 20. Dezember 1822.

Mein lieber Ries!

Ueberhäuft beſchäftigt konnte ich Ihr Schreiben vom 15. November erſt jetzt beantworten. — — Mit Vergnügen nehme ich den Antrag an eine neue Sinfonie für die philharmoniſche Geſellſchaft zu ſchreiben. Wenn auch das Honorar von Engländern nicht im Verhältniß mit den übrigen Nationen kann gebracht werden, ſo würde ich ſelbſt umſonſt für die erſten Künſtler Europas ſchreiben, — wäre ich nicht noch immer der arme Beethoven. Wäre ich nur in London, was wollte ich für die philharmoniſche Geſellſchaft Alles ſchreiben! Denn Beethoven kann ſchreiben, Gott ſei Dank, — ſonſt freilich nichts in der Welt. Gibt mir nur Gott meine Geſundheit wieder welche ſich wenigſtens gebeſſert hat, ſo kann ich allen den Anträgen von allen Orten Europas, ja ſogar aus Nordamerika Genüge leiſten und ich dürfte noch auf einen grünen Zweig kommen.

---

* Schindler ſchreibt dazu: „Schick".

** Es war von 4000 auf 800 Gulden herabgeſunken.

244.

An Ignaz Ritter von Seyfried.

Mein lieber werther Bruder in Apollo!

Meinen herzlichen Dank für die Mühe, welche Sie ſich um mein menſchliches Werk * gegeben, und ich freue mich, daß auch das Gelingen allgemein anerkannt geworden; ich hoffe daß Sie mich nie vorbeigehen, wo ich im Stande bin, Ihnen mit meinen geringen Kräften zu dienen. Die löbl. Bürgerſchaftscommiſſion iſt ohnehin von meinem guten Willen genugſam überzeugt; um ihr dieſen neuerdings zu bethätigen, werden wir uns einmal freundſchaftlich beſprechen, auf welche Art ihr am beſten gedient ſei. — Wenn Meiſter wie Sie an uns Theil nehmen, ſo dürfen die Schwingen wohl nie lahm werden.

Mit herzlicher Hochachtung Ihr Freund
Beethoven.

---

* Seyfried hatte in einem Concerte für den Bürgerſpitalfond Beethovens große fugirte Feſtouvertüre (in C dur Op. 124, 1822) zur Feier der Eröffnung des neuen Joſephſtädter Theaters aufgeführt und ihm dann die geborgten Auflagſtimmen mit dem verbindlichſten Dankſchreiben der Verwaltungscommiſſion zurückgeſendet. Beeth. Studien. Anhang.

Dritte Abtheilung.

Lebens Müh und Ende.

1823 bis 1827.

245.

An Zelter.*

Wien den 8. Februar 1823.

Mein wackrer Kunſtgenoſſe!

Eine Bitte an Sie läßt mich ſchreiben, da wir einmal ſo weit entfernt ſind, nicht mit einander reden zu können, ſo kann aber auch leider das ſchreiben nur ſelten ſein. — Ich ſchrieb eine große Meſſe, welche auch als Oratorium könnte (für die Armen, eine jetzt ſchon gute [unleſerlich, vielleicht hier] eingeführte Gewohnheit) gegeben werden, wollte aber ſelbe nicht auf die gewöhnliche Art im Stich herausgeben, ſondern an die erſten Höfe nur zu kommen machen; das Honorar beträgt 50 Duk. Außer den Exemplaren, worauf ſubſcribirt iſt, wird ſonſt keins ausgegeben, ſo daß die Meſſe nur eigentlich Manuſcript iſt; aber es muß doch ſchon eine ziemliche Anzahl ſein, wenn etwas für den Auter herauskommen ſoll. Ich habe allhier der Königl. Preußiſchen Geſandtſchaft ein Geſuch überreicht, daß Se. Majeſtät der König von Preußen geruhen möchten ein Exemplar zu nehmen, habe auch an Fürſt Radziwill geſchrieben, daß ſelbe ſich darum annehmen. — Was Sie hierbei ſelbſt wirken können, erbitte ich mir von Ihnen. Ein d. g. Werk könnte auch der Singacademie dienen, denn es dürfte wenig fehlen, daß es nicht beinahe durch die Stimmen allein ausgeführt werden könnte; je mehr verdoppelter und vervielfältigt ſelbe aber mit Vereinigung der Inſtrumente ſind, deſto geltender dürfte die Wirkung ſein. — Auch als Oratorium, da die Vereine für die Armuth d. g. nöthig haben, dürfte es am Platze ſein. — Schon mehrere Jahre immer kränkelnd und daher eben nicht in der glänzendſten Lage, nahm ich Zuflucht zu dieſem Mittel. Zwar viel geſchrieben — aber erſchrieben — beinahe 0! — mehr gerichtet meinen Blick nach oben; — aber gezwungen wird der Menſch oft um ſich und Andrer willen, ſo muß er ſich nach unten ſenken, jedoch auch dieſes gehört zur Beſtimmung des Menſchen. — Mit wahrer Hochachtung umarme ich Sie mein lieber Kunſtgenoſſe

---

* Zelter war im Jahre 1819 in Wien geweſen.

Ihr Freund

Beethoven.[*]

---

[*] Darauf antwortete Zelter am 22. Februar:

„Ihren Brief vom 8. d., mein hochverehrter Freund, habe ich erhalten, und wenn ich mit tiefem Leid an Ihrer fortdauernden Kränklichkeit Antheil nehme; ſo iſt meine Bewunderung um ſo größer, indem Sie, troz Ihres Zuſtandes, die Welt mit einem neuen großen Werke Ihrer Meiſterhand bereichern.

Ihr Unternehmen habe ich in meinem Kreiſe bekannt gemacht, und muß, wie jeder Ihrer Verehrer ſelbigem einen ungetheilten Succeß wünſchen.

Damit iſt denn aber ſo viel als nichts geſchehen, wenn nicht Perſonen von guten Mitteln und ebenſo gutem Willen dazuthun.

Was unſre Singakademie betrifft, ſo iſt Ihnen ſolche durch eigne Erfahrung bekannt. Sie haben ſie bei Ihrem Hierſein ſchon vor 25 Jahren Ihrer, mir unvergeßlichen Gegenwart gewürdigt, und wenn ſie jetzt auch nicht mehr leiſtet, ſo darf ich doch ſagen, daß man nicht zurückgekommen iſt. Eine ſolche Geſellſchaft nun (wie wohl eine harmoniſche), die weit über die Hälfte aus Frauen, Töchtern, Jünglingen und Kindern beſteht, von welchen ein bedeutender Theil auch von dem geringen Beitrag befreit iſt, zu einem pecuniären Zweck zu vereinigen, iſt eine eigne Aufgabe, und wer viel fragen muß, der hat viel Antworten zu hoffen.

Deſſen ungeachtet denke ich ein Exemplar Ihres edlen Werkes für den beſtimmten Preis von 50 Dukaten auf meine eigne Gefahr zu erſtehen, wenn Sie, würdiger Freund, ſich folgenden Vorſchlag wollen gefallen laſſen.

Sie wiſſen, daß in unſerer Akademie nur Capellſtücke (ohne Inſtrumentalbegleitung) geübt werden. Nun heißt es, daß Ihre Meſſe beinahe durch die Singſtimmen allein aufgeführt werden könnte. Demnach müßte es Ihnen geringe Mühe machen, das mir beſtimmte Exemplar gleich ſo einzurichten, daß das Stück geradezu für uns brauchbar wäre.

Der Vortheil, welcher für Ihren dauernden Ruhm daraus hervorgehen muß, indem ein ſolches Stück bei uns Jahr aus Jahr ein 4 bis 5 mal neu eingeübt wird, wäre es nicht allein; Sie würden Ihr Werk dadurch für alle ähnlichen Geſellſchaften, deren es im Preußiſchen allein eine bedeutende Anzahl gibt, brauchbar machen, indem an kleineren Orten wie Berlin die Inſtrumental-

246.

An Ferdinand Ries in London.

— — — — — Betreiben Sie alles bald für Ihren armen Freund. Ihren Reiſeplan erwarte ich auch, es iſt zu arg geworden, ich bin ärger als früher geſchoren. Geht man nicht, ſiehe da! ein crimen laesae! — — — — — — — Da Sie wie es ſcheint eine Dedication von mir bald wünſchen, wie gern willfahre ich Ihnen, lieber als dem größten Herrn, entre nous, der Teufel weiß wo man nicht in ihre Hände gerathen kann. Auf der neuen Sinfonie erhalten Sie die Dedication an Sie; — ich hoffe endlich die Ihrige an mich zu erhalten. — — — — — „B“ ſoll den von hier mitgenommenen Brief an den König [Georg IV.] öffnen, woraus er ſehen wird was von der Schlacht von Vittoria an den König geſchrieben worden. Die nun erfolgte Schrift an ihn enthält daſſelbige, aber von der Meſſe iſt gar keine Rede mehr.* — Unſer liebenswürdiger Freund B. ſoll nur ſehen ob er nicht wenigſtens ein Schlachtmeſſer oder eine Schildkröte dafür erhalten kann. Verſteht ſich daß das geſtochene Partiturexemplar der Schlacht ebenfalls an den König gegeben werde. — — Der heutige Brief

---

beſetzung immer dürftig zu ſein pflegt. Was uns betrifft, ſo hätten Sie außer einem Singchor von 160 klingenden Stimmen, welche wöchentlich zweimal zur Uebung kommen, auf 4 bis 8 gute Soloſtimmen zu rechnen und was die Ausführung anbelangt, ſo werde ich an meinem Theile dabei zu wirken ſuchen, was ich einem Kunſtgenoſſen, wie Sie, ſchuldig zu ſein mich ſtets verpflichtet gehalten habe.

Sagen Sie mir hierüber bald ein bejahendes Wort. Das Geld ſoll Ihnen pünktlich übermacht werden.

Mit inniger Verehrung und Liebe Ihr Zelter.“

* Am 24. Februar 1823 ſchreibt Beethoven an den König von England, er habe ihm bereits 1813 die Schlacht bei Wellington zugeſandt, darüber jedoch nie eine directe Nachricht empfangen; er ſende alſo jetzt ein geſtochenes Exemplar, das ſchon ſeit 1815 zu dieſem Zwecke bereit liege. „Ueberzeugt von der hohen Weisheit und Gnade,“ ſchließt der Brief von dem ſich eine Abſchrift in Schindlers Beethoven Nachlaß befindet, „mit welcher E. M. ſtets die Kunſt und die Künſtler zu würdigen und zu beglücken wußten, ſchmeichelt ſich der Unterzeichnete, daß Höchſtdieſelben dieſes allergnädigſt berückſichtigen und demſelben ſeine gehorſamſte Bitte in höchſten Gnaden willfahren werden.“ Vgl. Nr. 113 f. 125 f.

koſtet Sie viel Geld [17 Schillinge], rechnen Sie mir es nur ab von dem was Sie mir ſchicken. Wie leid thut es mir Ihnen beſchwerlich fallen zu müſſen.

Gott mit Ihnen. Alles Schöne an Ihre Frau, bis ich ſelbſt da bin. Geben Sie Acht, Sie glauben mich alt, ich bin ein junger Alter. —

Wie immer

Der Ihrige.

247.

An Schindler.

Sehr beſter optimus optime!

— — Sehen Sie doch einen Menſchenfreund aufzutreiben der mir auf eine Bank-Actie leiht, damit ich erſtens den Edelmuth meiner Freunde* nicht zu ſehr prüfen müſſe und ſelbſt durch den Aufenthalt dieſes Geldes nicht in Noth gerathe, welches ich den ſchönen Anſtalten und Vorkehrungen meines Herrn Bruders zu verdanken habe. — Man muß nicht merken, daß man das Geld wünſche.

248.

Lieber Schindler! **

Vergeſſen Sie nicht auf die B. A. Es iſt höchſt nöthig, ich möchte nicht gern um nichts und wieder nichts bei Gericht verklagt werden. Das Benehmen meines Bruders iſt ſeiner ganz würdig. —

---

* Marx Beeth. II. 123 fügt hier das Wort „Brentano" zu, von dem im Original, das wie alle Briefe an Schindler in deſſen Beethoven-Nachlaß ſich befindet, durchaus nichts ſteht. Von Schindlers Hand iſt die Jahreszahl 1823 darauf geſchrieben. Daß Beethoven allerdings damals Brentano Geld ſchuldete ſagt Schindler Biogr. II. 45; und daß mit Brentano in jenen Tagen correſpondirt ward, beſtätigt der Kalender von 1823 in Schindlers Beeth. Nachl., wo ſteht: „am 15. März an Cherubini, an Brentano, an Peters; am 12. März an Brentano und Simrock."

** Nach Schindler Biogr. II. 43.

Heute iſt der Schneider beſtellt, den ich unterdeſſen hoffe mit Güte für heute abweiſen zu können.

249.

Lieber Kind* ich komme am Mitwoch längſtens gegen 4 Uhr Nachmittags zu Ihnen, wo ich Alles berichtigen werde.

Ihr ergebenſter

Beethoven.

250.

An Cherubini.**

Hochgeehrteſter Herr!

Mit großem Vergnügen ergreife ich die Gelegenheit mich Ihnen ſchriftlich zu nahen. Im Geiſte bin ich es oft genug, indem ich Ihre Werke über alle andere theatraliſche ſchätze. Nur muß die Kunſtwelt bedauern, daß ſeit längerer Zeit, wenigſtens in unſerem Deutſchland, kein neues theatraliſches Werk von Ihnen erſchienen iſt. So hoch auch Ihre andern Werke von wahren Kennern geſchätzt werden, ſo iſt es doch ein wahrer Verluſt für die Kunſt, kein neues Product Ihres großen Geiſtes für das Theater zu beſitzen. Wahre Kunſt bleibt unvergänglich und der wahre Künſtler hat inniges Vergnügen an großen Geiſtesproducten. Eben ſo bin ich auch entzückt, ſo oft ich ein neues Werk von Ihnen vernehme, und nehme größern Antheil daran als an meinen eigenen; kurz ich ehre und liebe Sie. Wäre nur meine beſtändige Kränklichkeit nicht Schuld, Sie in Paris ſehen zu können, mit welch außerordentlichem Vergnügen würde ich mich über Kunſtgegenſtände mit Ihnen beſprechen! Glauben Sie nicht, daß, weil ich jetzt im Begriffe bin, Sie um eine Gefälligkeit zu bitten, dies blos der Eingang dazu ſey. Ich hoffe und bin überzeugt, daß Sie mir keine ſo niedrige Denkungsweiſe zumuthen.

---

* Schneidermeiſter. Das Original in Schindlers Beethoven-Nachlaß trägt von Schindlers Hand die Jahreszahl 1823.

** Nach dem Notizkalender in Schindlers Beethoven-Nachlaß iſt der Brief am 15. März 1823 abgegangen; der Originalentwurf von Beethovens Hand befindet ſich auf der Berliner Bibliothek, deren Cuſtos Fr. Espagne mir eine getreue Copie beſorgte, die unter der folgenden Nr. folgt, weil ſie mit dem obigen Entwurf von Schindlers Hand in deſſen Beethoven-Nachlaß IV. 9, in den der Meiſter ebenfalls ſelbſt hineincorrigirt hat, nicht ganz übereinſtimmt. Bekanntlich wollte Cherubini den Brief nie erhalten haben. Schindler Biogr. II. 18.

Ich habe ſoeben eine große ſolenne Meſſe vollendet, und bin Willens, ſelbe an die europäiſchen Höfe zu ſenden, weil ich ſie vor der Hand nicht öffentlich im Stich herausgeben will. Ich habe daher durch die franzöſiſche Geſandtſchaft hier auch eine Einladung an Se. Majeſtät den König von Frankreich ergehen laſſen, auf dieſes Werk zu ſubſcribiren, und bin überzeugt, daß der König ſelbe auf Ihre Empfehlung gewiß nehmen werde. Ma situation critique demande, que je ne fixe pas seulement comme ordinaire mes voeux au ciel, au contraire, il faut les fixer [aussi von Beethovens Hand] en bas pour les necéssités de la vie. Wie es auch gehen mag mit meiner Bitte an Sie, ich werde Sie dennoch alle Zeit lieben und verehren, et Vous resterez tousjours celui de mes contemporains, que je l'éstime le plus. Si Vous mes voulez faire un estréme plaisir, c'étoit, si Vous m'ecrivez quelques lignes, ce que me soulagera bien. L'art unit tout le monde, wie viel mehr wahre Künſtler, et peut-être Vous me dignez aussi, de me mettre auch zu rechnen unter dieſe Zahl.

Avec le plus haut éstime

Votre ami et serviteur
Beethoven.

251.[*]

Lieber Schindler, ich weiß nicht, ob das andere Exemplar corrigirt worden iſt, und ſende dieſes deswegen — wegen N. in

---

[*] Auf der Berliner Bibliothek. Was Beethoven, der damals mit Schindler dieſelbe Wohnung hatte, bewog an dieſen zu ſchreiben, iſt nicht erſichtlich. Doch that er dies oft ſogar bei Leuten, die er leicht ſprechen konnte, theils um in dem

S. bitte ich Sie ja verſchwiegen zu ſeyn, W. iſt ſchon in Angſt deswegen.

Eiligſt Ihr Freund

Beethoven.

252.

An Peters in Leipzig.*

Wien am 20. März 1823.

Erſt heute gehen die andern 3 Märſche ab; man hatte die Poſt verſäumt heut 8 Tage; ſo unordentlich es dieſesmal mit mir

Momente, wo er an die Sache dachte, auch davon frei zu werden, theils weil er ſelbſt viel außer Hauſe d. h. auch wohl hin und wieder in einer andern Wohnung, deren er ja manchmal mehrere hatte, ſich befand. Uebrigens hatte Schindler damals auch noch keine Bureauſtunden. Der dem Billet beiliegende Entwurf von Beethovens Hand lautet ſo:

„Hochgeehrteſter Herr!

Mit großem Vergnügen ergreife ich dieſe Gelegenheit mich ihnen ſchriftlich zu nahen, im Geiſte bin ich es oft genug, indem ich ihre Werke über alle andere theatraliſche ſchätze, nur muß die ſchöne Kunſtwelt bedauern daß ſeit einiger Zeit, wenigſtens in unſerm Deutſchl. kein großes theatraliſches Werk von ihnen erſchienen iſt, ſo hoch auch ihre andern Werke von wahren Kennern geſchätzt werden, ſo iſt es doch ein wahrer Verluſt für die Kunſt, kein neues Produkt ihres großen Geiſtes noch für das Theater zu beſitzen, wahre Kunſt bleibt unvergängl. und der wahre Künſtler hat inniges Vergnügen an wahren und großen genie Produkten, alſo bin ich auch entzückt, ſo oft ich ein neues Werk von ihnen vernehme und nehme weit mehr antheil daran als an meinen eigenen Werken — kurzum ich ehre und liebe ſie — wäre nur meine beſtändige Kränklichkeit nicht, daß ich ſie in P—s ſehen könnte, mit welchem außerordentl. Vergnügen könnte ich mich über Kunſtgegenſtände mit ihnen beſprechen?! — nun muß ich noch hinzuſetzen daß ich bey jedem Künſtler und Kunſtliebhaber mich ſo immer mit Enthuſiasm. über Sie äußere, ſonſt könnten ſie wirklich glauben, daß, weil ich etwas von ihnen zu bitten, dies bloß der Eingang dazu wäre ich hoffe aber ſie trauen mir keine ſo niedrige Denkungs
verächtliche Handlungs art zu. —

Meine Bitte beſteht darin, ꝛc. daß hier bey ꝛc. ich weiß, wenn ſie ſ. Majeſtät anrathen, dieſelbe zu nehmen, ſelbe gewiß nehmen werde.“ Der Schluß wie oben in Nr. 250.

* Neue Zeitſchrift für Muſik. 1837 Nr. 21. Vgl. oben Nr. 19.

bei Ihnen zugegangen, ſo dürft es Ihnen nicht unnatürlich ſcheinen, wenn Sie hier zugegen wären und meine Lage kennen lernten, die Beſchreibung davon würde Ihnen und mir zu weitläufig ſein. —

Ich finde hier noch was über das Fortgeſchickte zu bemerken: wegen dem großen Marſch, ſo können ſich der Beſetzung wegen mehrere Regiments-Harmonien vereinigen, und wo dies nicht der Fall, daß eine Regiments-Bande nicht ſtark genug zur Beſetzung, ſo kann leicht ein ſolcher Banden-Capellmeiſter ſich mit Hinweglaſſung einiger Stimmen helfen.

Auch in Leipzig finden Sie Jemand, der Ihnen dieſes anzeigt, wie man mit weniger Beſetzung dieſen machen könne, obſchon es mir leid wäre, wenn er nicht ganz wie er iſt im Stich erſcheinen würde.

Wegen vielem Corrigirten in dem Erhaltenen müſſen Sie ſchon verzeihen, mein alter Copiſt ſieht nicht mehr und der jüngere muß erſt abgerichtet werden, doch iſt wenigſtens Alles fehlerfrei.

Mit einem Violin- und einem Clavier-Quartett iſt es unmöglich Ihnen ſogleich dienen zu können, wenn Sie mir aber bei Zeiten ſchreiben, wenn Sie beide Werke wünſchen, ſo werde ich alles Mögliche anwenden. Nur muß ich beifügen, daß ich für ein Violinquartett nicht weniger als 50 Duc. nehmen kann, für ein Clavierquartett 70 Duc. weil ich ſonſt Schaden leiden würde; ja es ſind mir für Violinquartetten noch mehr als für eins 50 Duc. angetragen worden, ich übertreibe aber niemals gern, und bleibe daher bei Ihnen ſchon bei dieſen 50 Duc. die wirklich nur das Gewöhnliche jetzt ſind. Der andere Antrag iſt wirklich ein außerordentlicher, und ich nehme es natürlich auch an, nur muß ich Sie bitten mir bald anzuzeigen, wenn Sie ſelbe wünſchen, ſonſt dürfte es, ſo gern ich Ihnen den Vorzug gebe, faſt unmöglich werden. Sie wiſſen, wie ich Ihnen ſchon früher geſchrieben, wie gerade Quartetten vor allem aufs Höchſte geſteigert werden, ſo daß man bei *einem großen Werke* hierdurch ſelbſt beſchämt daſteht. Meine Lage fordert unterdeſſen, daß jeder Vortheil mich mehr oder weniger beſtimmen muß. Ein Andres iſt es aber mit dem Werke ſelbſt, da denke ich nie, Gott ſei Dank, an den Vortheil, ſondern nur *wie ich ſchreibe*.

Es haben ſich außer Ihnen noch zwei Männer gefunden, welche ebenfalls auch jeder eine Meſſe wünſchen, indem ich wenigſtens 3 geſonnen bin zu ſchreiben; die 1te iſt längſt vollendet, die 2te noch nicht, die 3te noch gar nicht angefangen. Allein ich muß in Anſehung Ihrer doch Gewißheit haben, damit ich auf jeden Fall verſichert bin.

Auf ein andermal mehr; die Honorare fürs Allgemeine weiſen Sie nie eher an, als bis Sie von mir die Nachricht erhalten, daß das Werk zum Abſenden bereit iſt. Ich muß ſchließen; ich hoffe, daß Ihr Kummer jetzt wenigſtens ſanfter ſein wird.

Ihr Freund
Beethoven.

253.

An Zelter.

Wien am 25. März 1823.

Ew. Wohlgeboren!

Ich ergreife dieſe Gelegenheit, um Ihnen alles Gute von mir zu wünſchen. — Die Ueberbringerin bat mich ſie Ihnen beſtens zu empfehlen, ihr Name iſt Cornega, ſie hat einen ſchönen mezzo-soprano und iſt überhaupt eine kunſtvolle Sängerin, iſt auch in mehreren Opern aufgetreten mit Beifall.

Ich habe noch genau nachgedacht Ihrem Vorſchlag für Ihre Singakademie. Sollte dieſelbe einmal im Stich erſcheinen, ſo ſchicke ich Ihnen ein Exemplar ohne etwas dafür zu nehmen. Gewiß iſt, daß ſie beinahe bloß a la capella aufgeführt werden könnte, das Ganze müßte aber hiezu noch eine Bearbeitung finden und vielleicht haben Sie die Geduld hiezu. — Uebrigens kommt ohnehin ein Stück ganz a la capella bei dieſem Werke vor, und möchte gerade dieſen Styl vorzugsweiſe den einzigen wahren Kirchen-Styl nennen. — Dank für Ihre Bereitwilligkeit. Von einem Künſtler, wie Sie mit Ehren ſind, würde ich nie etwas annehmen. — Ich ehre Sie und wünſche nur Gelegenheit zu haben Ihnen dieſes thätlich zu beweiſen.

Mit Hochſchätzung
Ihr Freund und Diener
Beethoven.

254.*

Ihro Kaiſerliche Hoheit!

Es wird noch einige Täge dauern, bis ich Ihnen wieder aufwarten kann, da es große Eile hat mit der Abſchickung der Werke, wovon ich J. K. H. ſchon ſagte; wird ſo etwas nicht pünktlich beſorgt, ſo kann man leicht alles verlieren. J. K. H. haben leicht einen Begriff, wie viel Zeit dazu geht, die Abſchriften zu beſorgen, jede Stimme durchzuſehen, wahrhaftig etwas mühſeligeres iſt nicht leicht aufzufinden — J. K. H. erlaſſen mir übrigens gerne die Aufzählung aller der Umſtände, die d. g. hervorbringen, ich bin nur nothwendig dazu gedrungen, und wenigſtens nur ſo offen hierin, als ich glaube, daß es nöthig iſt, daß J. K. H. ſich nicht irre leiten laſſen an mir, denn leider weiß ich nur zu ſehr, wie gern man ſucht, Höchſtdieſelben *gegen mich* einzunehmen. Die Zeit wird es noch lehren, wie ich in allem ſo treu und anhänglich als nur möglich, gliche meine Lage nur meinem Eifer J. K. H. zu dienen, kein glücklicherer Menſch als ich wäre zu finden. —

Ihro Kaiſerlichen

treu gehorſamſter

Diener

Beethoven.

An Seine Kaiſerliche Hoheit den durchlauchtigſten Erzherzog Rudolph Kardinal und Eminenz ꝛc. ꝛc.

255.

An Schindler.

Anfang. Papageno, ſprechen Sie nichts was ich von Preußen ſprach. Es iſt gar nichts darauf zu halten, nur Martin Luthers

---

* Im Archiv der Geſellſchaft der Muſikfreunde in Wien. Das Datum ergibt ſich aus dem Inhalt dieſes ſowie des folgenden Billets mit einiger Wahrſcheinlichkeit als Frühjahr 1823, wo der Cardinal in Wien wieder anweſend und Beethoven mit der Correctur und Abſendung der Exemplare der großen Meſſe an die verſchiedenen Höfe dringend beſchäftigt war.

Tiſchreden gleichzuſtellen. Ich erſuche meinen Bruder ebenfalls das Schloß nicht abzulegen und nichts unter und ober der Selchwurſtgaſſe hören zu laſſen.*

Ende. Erkundigen Sie ſich bei dem Erzflegel Diabelli wann das franzöſiſche Exemplar der Sonate in C moll [Op. 111] abgedruckt. Zugleich habe ich mir 4 Exemplare für mich ausbedungen davon, wovon eins auf ſchönem Papier für den Cardinal [Erzherzog Rudolf]. Sollte er hier ſeinen gewöhnlichen Flegel machen, ſo werde ich ihm perſönlich eine Baßarie in ſeinem Gewölbe vorſingen daß das Gewölbe wie der Graben davon erſchallen ſollen.**

256.

An Ferdinand Ries in London.

Wien den 25. April 1823.

Lieber Ries!

Der Aufenthalt des Cardinals durch vier Wochen hier, wo ich alle Tage 2½, ja 3 Stunden Lection geben mußte, raubte mir viel Zeit; denn bei ſolchen Lectionen iſt man des andern Tags kaum im Stande zu denken, viel weniger zu ſchreiben. — —

---

* Schindler Biogr. II 17 erzählt: „Die königliche Entſchließung [auf ein Exemplar der Meſſe zu ſubſcribiren] ward dem Meiſter durch den Kanzleidirector der Geſandtſchaft, Hofrath Wernhard überbracht. Ob Fürſt Hatzfeld [der Geſandte] zufolge Auftrags aus Berlin oder aus eigenem Antriebe geſprochen, muß dahin geſtellt bleiben, genug der Hofrath ſtellte im Namen des Fürſten an den Tondichter die Frage, ob er nicht geneigt wäre einen königlichen Orden den 50 Ducaten [dem verlangten Honorar] vorzuziehen? — Unverweilt antwortete Beethoven: Fünfzig Ducaten! — Kaum hatte der Kanzleidirector das Zimmer verlaſſen, als der aufgeregte Beethoven ſich in ſarkaſtiſchen Bemerkungen über das Jagen nach Ordensbändern verſchiedener Zeitgenoſſen ausließ, die nach ſeinem Dafürhalten meiſtens auf Koſten der Heiligkeit der Kunſt erobert ſeien."

** Diabelli hatte ſich nämlich, wie Schindler erzählt, geweigert das Manuſcript jener Sonate, das Beethoven bereits mehrmals wegen Verbeſſerungen vom Stecher hatte holen laſſen, demſelben noch einmal abzunehmen. Er ließ dafür jetzt alles Schimpfen ruhig über ſich ergehen und ſchrieb dem grimmigen Componiſten, er wolle die angedrohte Baßarie notiren und im Druck herausgeben aber auch honoriren. Beethoven möge alſo nur kommen. Dieſer verhielt ſich darauf ſtill. — Die Sonate iſt dem Erzherzog Rudolf gewidmet und zugleich bei Schleſinger erſchienen. Das Billet befindet ſich in Schindlers Beethoven-Nachlaß.

Meine beſtändig traurige Lage fordert aber, daß ich augenblicklich das ſchreibe welches mir ſo viel Geld bringt daß ich es für den Augenblick habe. Welche traurige Entdeckung erhalten Sie hier!! Nur bin ich auch von vielen erlittenen Verdrüßlichkeiten jetzt nicht wohl, ja ſogar wehe Augen! Sorgen Sie unterdeſſen nicht; Sie erhalten die Sinfonie nächſtens; wirklich nur dieſe elende Lage iſt daran Schuld. — Sie erhalten ebenfalls in einigen Wochen neue 33 Variationen über ein Thema [Walzer Op. 120] Ihrer Frau gewidmet.

Bauer [k. k. erſter Geſandtſchaftsſecretär] hat die Schlacht von Vittoria in Partitur, welche — — dem damaligen Prinzregenten gewidmet und wofür ich die Copiaturkoſten noch zu erhalten habe. — — — — Nur bitte ich Sie lieber Freund! was Sie dafür nur erhalten können mir recht bald anzuweiſen. — — Uebrigens kennen wir wohl beide die Herren Verleger. — — Was Ihren zärtlichen Ehegegenſtand betrifft, ſo werden Sie ſelbſt immer an mir eine Art von Oppoſition finden, das heißt eine Oppoſition gegen Sie und eine Propoſition für Ihre Frau.

Wie immer

Ihr Freund.

257.

Herrn Liſſner Wohlgeboren.*

Hr. v. Schuppanzigh verſicherte mich hier, daß Sie ſehr wünſchten von meinen Geiſtesproducten für Ihre Handlung zu honoriren. — Vielleicht würden Ihnen folgende Werke willkommen ſeyn, nehmlich

6 Bagatelles oder Kleinigkeiten für Klavier allein Honorar 20 # in Gold
33 Veränderungen über ein beliebtes Thema für Klavier allein, bilden ein ganzes Werk . . . . 30 # in Gold
2 große Lieder mit Chören Gedichte von Göthe und

---

* „in Petersburg. Wien am 7. Mai 1823“ ſteht von fremder Hand auf dem Original, das ſich auf der k. k. Hofbibliothek in Wien befindet.

Matthiſon, welche entweder mit paſſender Inſtrumentalbegleitung oder auch mit Klavierbegleitung allein geſungen werden . . . . 12 # in Gold

Ich erſuche Sie um möglichſt ſchnelle Antwort, da auch Andere von meinen Werken wünſchen.

Euer Wohlgeboren
ergebenſter
Ludwig van Beethoven.

258.

An Schindler.*

Samothraziſcher L — — —!!**

— — Schlemmer [dem Kopiſten] iſt was vom Kyrie fehlt abzujagen. Die Nachſchrift zeigen Sie ihm und hiermit satis. Mit ſolchen Hauptl—len nichts weiter. — Lebt wohl, beſorgt Alles. Ich muß meine Augen nachts verbinden und ſoll ſie ſehr ſchonen, ſonſt, ſchreibt mir Smetana, werde ich wenig Noten mehr ſchreiben.

259.

An denſelben.***

Ich bitte Sie das Paquet heute zu befördern und zugleich noch dieſen Vormittag möglichſt dieſe Haushälterin, welche am Hof

---

* „Sonnabend den 17 May ſind wir nach Hetzendorf gekommen" ſteht von des Neffen Hand in Beethovens Notizkalender von 1823 und auf dem Billet von des „Lumpenkerls" Hand: „Hetzendorf 1823."

** „Mit dem Wort Samothrazier ſpielt Beethoven auf die ſamothraziſchen Myſterien an, die zum Theil auf Muſik gegründet waren. Es ſoll damit die Mitwiſſenſchaft der Beethovenſchen Myſterien angedeutet ſein. Zu den Eingeweihten gehörten auch Brunswick, Lichnowsky und Zmeskall." Notiz v. Schindler auf dem Billet.

*** „Hetzendorf 1823." Die chronologiſche Ordnung dieſer Billets war ſehr ſchwierig und ich ſelbſt muß zweifeln, ob ſie mir überall vollſtändig gelungen

Glockengaſſe Nr. 318 im 3. Stock zu erfragen; ſie iſt Wittwe, verſteht die Kochkunſt, will bloß für Koſt und Wohnung dienen, welches man natürlich nicht oder mit Bedingungen zugeben kann. Es wird zu arg mit dieſer. Einladen kann ich Sie nicht; meine Dankbarkeit wird Ihnen ohne dies nicht ausbleiben.

260.

An denſelben.*

Hier folgt der Brief an Hrn. von Obreskow [Stellvertreter des ruſſiſchen Geſandten]. — Sobald ich dieſes Geld erhalte, erhalten Sie gleich 50 fl. W. W. für Ihre Bemühungen. Nichts ſprechen als das Nöthige!

Ihre Wohnung habe ich angezeigt. Sagen Sie nur unvermerkt wenn es nöthig + am rechten Orte wie Frankreich das Geld auch an Sie geſchickt habe.

+ denken Sie immer daß d. g. Perſonen die Majeſtät ſelbſt vorſtellen.

261.

An denſelben.

Ich erſuche Sie höflichſt dieſe Einladung auf dem hier überſchickten Papier ſauber zu ſchreiben. Karl hat zu viel zu thun. Ich werde ſie Mittewoche früh abgehen laſſen.

---

iſt. Ich habe mich ſelbſtredend vor Allem an den Inhalt gehalten und muß jedem ſelbſt überlaſſen den Faden der Thatſachen zu verfolgen, der mich geleitet hat.

* „Hetzendorf 1823." In Beethovens Kalender von 1823 ſteht von Schindlers Hand: „am 23. Jannar übergeben an die Geſandtſchaft von Baden, Würtemberg, Bayern, Sachſen" und von Beethovens Hand: „Am 26ten Jenner bey den übrigen Geſandten." — Zufolge Schreibens des Herzogs d'Achats (Schindlers Beeth. Nachl. Gr. M. Nr. 4) ſandte Ludwig XVIII am 20. Febr. 1824 eine goldene Medaille für das Subſcriptionsexemplar.

Um Grillparzers Wohnung bitte ich Sie; vielleicht daß ich ihn ſelbſt beſuche.*

Wegen den 50 noch etwas Geduld, da es nicht möglich iſt, woran Sie übrigens ſelbſt mit Schuld ſind.

262.

An Schindler.

Ich ſchicke das Buch [Libretto] von K. [Kanne] welches außerdem daß der erſte Act etwas lau iſt, ſo vorzüglich geſchrieben iſt daß es eben nicht eines der erſten Komponiſten brauchte. — Ich will nicht ſagen daß es eben gerade für mich das Paſſendſte wäre; jedoch wenn ich mich von früher eingegangenen Verbindlichkeiten losmachen kann, wer weiß was geſchehen könnte — oder geſchehen kann! —

Beſtätigen Sie mir gütigſt den Empfang.

263.

An denſelben.

Wegen Eſterhazy bitte ich mir Beſcheid, ebenſo wegen der Poſt. Es iſt zwar ein Briefträger von der Mauer [Ort in der Nähe von Hetzendorf] hier geweſen; wenn die Sache nur auch recht gerichtet worden iſt. — Von Dresden [vgl. Nr. 260 Anm.] noch nichts. — In einigen Tagen lade ich Sie ein zum Speiſen, denn ich habe noch mein böſes Auge; erſt ſeit heute ſcheint es ſich zu beſſern, aber ich darf es beinahe nicht brauchen.

Ihr Freund
Beethoven.

---

* Bekanntlich war Beethoven im Winter 1822—23 um Compoſition einer Oper für das k. k. Hoftheater angegangen worden und Grillparzer hatte ihm dazu ſeine „Meluſine“ überreicht, deren Original ſich in Schindlers Beeth. Nachl. befindet.

Den Tokayer betreffend* iſt derſelbe nicht für den Sommer, ſondern für den Herbſt, und zwar für einen Fiedler, welcher dieſes edle Feuer zu erwiedern im Stande iſt, und den Fuß in Ungewittern halten kann.

264.

An denſelben.

— — Die ſchönen Einladungen [von der Sonntag und der Unger] kann ich jetzt noch nicht annehmen; ſoviel als mein böſes Auge leidet, beſchäftigt und, iſt es ſchön, aus dem Hauſe. Ich werde mich ſchon ſelbſt bedanken für dieſe Liebenswürdigkeit der beiden Schönen. — Von Dresden nichts. — Bis Ende dieſes Monats warte ich noch, alsdann einen Advocaten in Dresden.

Wegen Schoberlechner morgen.

265.

An denſelben.

Es mußte Ihnen ja deutlich ſein, daß ich nichts mit dieſer Sache zu thun haben will. — Was das „Edelſein“ betrifft, ſo glaube ich Ihnen hinlänglich gezeigt zu haben daß ich es mit Grundſätzen bin; ja ich glaube Sie müſſen bemerkt haben daß ich ſogar meine Grundſätze betreffend nirgendwo noch darüber hinausgegangen bin. Sapienti sat.[*]

---

* Zu dieſem Billet gehört vielleicht dieſes Proſcript, das Schindler Biogr. II. 298 mitgetheilt hat und das er auf den 18. Juni 1823 datirt. Der Zettel befindet ſich in ſeinem Beeth. Nachl. Kl. M. Nr. 6. Es hatte nämlich ein Muſikfreund dem Meiſter 6 Flaſchen echten Tokayers geſandt mit dem Wunſche ihn zur Stärkung ſeines Unterleibes zu gebrauchen. Schindler meldete es nach Hetzendorf, wie er ſagt, erhielt darauf die obige Antwort und zugleich durch die „Frau Schnaps“ den Auftrag mit dem Wein zu machen was ihm beliebe. Er ſandte eine Flaſche davon nach Hetzendorf, doch Beethoven hatte ja ein böſes Auge.

266.

An Schindler.

Hetzendorf 1. Juli 1823.

— — An Wocher [Kabinetscourier des Fürſten Eſterhazy Nr. 263] ſchreibe ich ſelbſt und überſchicke durch Karl, da er gerade hereinfuhr, der Schnelligkeit wegen die Einladung an den Fürſten E. — Sie können ſich nun gütigſt um den Erfolg einmal anfragen. Ich zweifle an einem guten da ich mich keiner guten Denkungsart von ihm gegen mich verſehe, wenigſtens von der früheren Zeit zu ſchließen.[**] Ich glaube daß dergl. nur durch Weiber bei ihm gelingen.

Man weiß jetzt wenigſtens durch Ihre gütigen Bemühungen, wie man dieſem Scholz ſicher ſchreiben kann. Das böſe Wetter und überhaupt die ſchlechte Luft behinderten mich ſelbe zu beſuchen.[***]

Ihr amicus
Beethoven.

---

[*] Der Pianiſt Franz Schoberlechner in Wien hatte in einem Schreiben vom 25. Juni 1823 den Meiſter um Empfehlungen nach Leipzig, Dresden, Berlin, Rußland ꝛc. gebeten. Dieſer aber hatte hinten auf den Brief geſchrieben: „Ein tüchtiger Kerl hat keiner andern Empfehlung nöthig als von guten Häuſern als wieder d. g. andere" — und denſelben an Schindler zurückgeſandt, der es dann Schoberlechner gezeigt hatte und nun wahrſcheinlich auf deſſen Bitte wiederholt in Beethoven gedrungen war. Dieſer, der Schoberlechner nicht kannte, hielt nicht viel von ihm, weil er meiſt nur Bravourſtücke ſpielte und auf den Anſchlagszetteln obendrein allzeit mit den Titeln als Mitglied verſchiedener Geſellſchaften und Orden prahlte, was Beethoven Stoff zu mancher beißenden Anmerkung gegeben.

[**] Im Jahr 1807 hatte Beethoven für ihn die Meſſe in C geſchrieben, die dem Fürſten bei einer Aufführung, die Beethoven im folgenden Jahre in Eiſenſtadt ſelbſt leitete, durchaus nicht hatte behagen wollen.

[***] Scholz, Muſikdirector in Warmbrunn in Schleſien hatte einen deutſchen Text zur C Meſſe verfaßt. Beethoven wünſchte auch für die große Meſſe eine deutſche Ueberſetzung reſp. Unterlegung eines neuen Textes von ihm. Schindler

Von Dresden — Rieten.

Soeben kommt Schlemmer [der Copiſt] und begehrt wieder Geld. Nun hat er 70 Gld. voraus. Kaufleute gehören zu Speculationen und nicht ſo arme Teufel wie ich. Bis hierher iſt die ganze Frucht dieſer elenden Speculation [der Subſcription auf die Meſſe] nur mehr Schulden. Sie haben geſehen daß das Gloria fertig iſt?! — Wären nur meine Augen gut daß ich nur wieder ſchreiben könnte, ſo ging es noch. —

[Außen:] Sind die Variationen [Op. 120] ſchon nach London abgegangen? NB. ſoviel ich mich erinnere, ſteht in dem an den Fürſten Eſterhazyſchen Einladung nichts davon daß die Meſſe bloß im Manuſcript mitgetheilt wird. Welcher Unfug kann dadurch entſtehen! Ich vermuthe daß hierauf der Antrag zielte des Herr Artaria, dem Fürſten die Meſſe umſonſt anzutragen ꝛc., damit Hr. A. zum 3. Mal ein Werk von mir ſtehle. Wocher muß hierauf aufmerkſam gemacht werden.

Verſteht ſich daß bei ſo etwas Papageno nicht obligat iſt.

267.

An Pilat Redakteur des öſtreich. Beobachters.

Euer Wohlgeboren.

Ich würde es mir für eine Ehre rechnen, wenn Sie die Gefälligkeit hätten, meiner Ernennung zum auswärtigen Mitglied der Königl. Schwediſchen Muſik. Academie in Ihrem ſo allgemein geſchätzten Blatte zu erwähnen. So wenig ich auch eitel und ehrſüchtig bin, ſo könnte d. g. doch auch räthlich ſein nicht ganz zu übergehen, da man doch auch im praktiſchen Leben für Andere leben und wirken muß, denen es wohl öfter zu Gute kommen kann.

Verzeihen Sie mir meine Beläſtigung und zeigen Sie mir

bezeichnet als die im Briefe erwähnte „ſelbe“ die Gräfin Schafgotſch, die Beethoven eben wegen Scholz beſuchen wollte. Leider ſtarb dieſer ſchon im folgenden Jahre, doch iſt ſein Meſſentext aus dem Nachlaſſe mitgetheilt in der Cäcilia XXIII. 54.

gütigſt an womit ich im Stande bin Ihnen in irgend etwas zu dienen. Mit Vergnügen werde ich alsdann Ihnen entgegen eilen. —

Euer Wohlgeboren
mit ausgezeichneter Hochachtung ergebenſter
Beethoven.

268.

An Schindler.

Hetzendorf Juli 1823.

Sehr beſter L—l— von Epirus nicht weniger von Brunduſium!

Gebt den Brief dem Beobachter, es muß aber ſein Name von euch darauf geſetzt werden. Zugleich fragt ihn ob ſeine Tochter große Fortſchritte im Claviere macht, ob ich wohl einmal mit einem Exemplare von meiner Compoſition dienen könnte? — Ich habe geſchrieben „zum Ehrenmitglied", ich weiß aber nicht ob es ſo heißen ſoll, ob nicht vielleicht bloß „zum auswärtigen Mitglied"; unwiſſend und nicht beachtend dergleichen. — An Bernardum non sanctum [Redakteur der Wiener Zeitſchrift] habt ihr auch was wegen dieſer Sache abzugeben. Fragt doch auch wegen dieſem Schuften Ruprecht den Bernard, erzählt ihm den Schnack und wie man dieſem Schandmenſchen ans Leder kommen kann. — Fragen Sie bei beiden philoſophiſchen Zeitungsſchreibern ob dies eine Ehren- oder eine Schandmitglieds-Ernennung ſei?

269.

An denſelben.

Herr Obenhinaus und nirgends an, Hr. Urgrund und ohne Grund, — alles war geſtern bereit, — an Gläſer [Kopiſt] jetzt — Sie. In Hetzendorf erwarte ich Sie zum Speiſen um halb 3 —, kommen Sie ſpäter, wird aufbewahrt. —

270.*

Hetzendorf am 2. Juli 1823.

Beſter Herr v. Schindler!

Die von Anfang an bis jetzt fortdauernde Brutalität des Hausherrn ſeit ich im Hauſe bin, erfordert die Hülfe einer k. k. Polizei; wenden Sie ſich gerade an dieſelbe. Was die Winterfenſter anbelangt, ſo hatte die Haushälterin den Auftrag nachzuſehen und zwar nach dem ſo ſehr ſtarken Regen, ob ſelbe nöthig wären wegen allenfalligen Hineinregnen in die Zimmer; allein ſie fand weder daß es hineingeregnet hatte noch auf keinen Fall hineinregnete. Gemäß dieſer Ueberzeugung ließ ich das Schloß verſperren, damit dieſer ſo ſehr brutale Menſch mir nicht (gemäß ſeiner Drohung) meine Zimmer während meiner Abweſenheit aufſperren ſollte. Erzählen Sie dort wie er ſich weiter bei Ihnen betragen hat und daß er den Zettel angeſchlagen hat ohne Aufſagung, welche ohnehin erſt von Jacobi ſtattfinden kann. — Ebenſo unbillig iſt er die Quittung von Georgi bis jetzt kommenden Jacobi zu verweigern, wie dies Blatt zeigt, da ich eine Beleuchtung bezahlen ſoll, wovon ich nichts erfahren, und dieſe abſcheuliche Wohnung** ohne *Ofenkamine* und mit dem elendeſten *Hauptkamine* mich wenigſtens 259 fl. W. W. (beſondere Auslagen ohne den Hauszins) gekoſtet um nur das Leben friſten zu können, während ich da war im Winter. Es war ein abſichtlicher Betrug, indem ich niemals die Wohnung im erſten Stock ſondern nur im 2. Stock ſehen konnte, damit mir die vielen widrigen Umſtände derſelben unbekannt bleiben ſollten; ich begreife gar nicht wie es möglich iſt, *daß ein ſo ſchändlicher die menſchliche Geſundheit verderbender Kamin von der Regierung geduldet werde.* Sie erinnern ſich wie die Wände in Ihrem Zimmer ausgeſehen vor Rauch, welche große Koſten es verurſachte, wenn auch nicht ganz dem Ungemach zu entgehen möglich war, doch nur es zu lindern. — Die Hauptſache iſt derweil, daß er angewieſen werde den Anſchlagzettel herunterzunehmen und mir meine Quittung zu geben vom bezahlten Hauszins, da ich auf keinen Fall dieſe ſchlechte Beleuchtung, indem ich ohnehin übermäßige Unkoſten, um nur das Leben in dieſer Wohnung zu friſten, gehabt. — Meine Augen erlauben mir die Stadtluft noch nicht, ſonſt würde ich mich ſelbſt an die kaiſerl. Polizei verfügen.

---

* Nach dem Facſimile in der zweiten Auflage von Schindlers Biographie Beethovens.

** Sie war in der Pfarrgaſſe auf der Laimgrube. Schindler wohnte mit ihm zuſammen.

Ihr ergebenſter
L. v. Beethoven.

271.

An denſelben.

Von allen den Schriften eine vidimirte Abſchrift; hier folgen 45 kr. Wie war es nur möglich daß Sie vom Hausflegel etwas ſolches mit einer Drohung begleitet annehmen können? Wo iſt Ihre Beurtheilung?! — Wo ſie immer iſt. — Morgen früh ſchicke ich um die Variationen, Abſchrift und Original. Ob die Pr. kommt iſt nicht ſicher; bleiben Sie doch bis 8 gefälligſt zu Hauſe. Wenn Sie morgen oder auch heute zum Speiſen kommen wollen, das können Sie; aber es muß ſicher ſein, denn d. g. geben hier und überhaupt für mich nicht an; — nicht ſpäter als ½ 3 Uhr. Die Haushälterin wird Ihnen wegen einer Wohnung ſagen auf der Landſtraße. Es iſt höchſte Zeit. Sobald Sie was wiſſen auf der Baſtei oder Landſtraße, ſo muß es gleich angezeigt werden. — Man muß wiſſen welches Zimmer der Hausherr, des Brunnens wegen, gebraucht. Vale. —

272.

An denſelben.

L—l—l v— S—n!*

Man hatte Ihnen geſtern ſagen laſſen daß Sie ſich an den Südpol während wir uns nach dem Nordpol begeben ſollten, indem die kleine Differenz ſchon von Capit. Parry ausgeglichen iſt. Es gab aber keinen Erdäpfel-Schmarren dort. — Bach [ſein Advocat] dem ich mich beſtens empfehle und vielmals für ſeine Sorge für mich danke, wird gebeten zu ſagen wie hoch die Wohnung wohl in Baden kommen könnte; zugleich müßte man ſehen wie man alle 14 Tage (wohlfeil — du lieber Gott, Armuth und Wohlfeilheit!) Karl könnte dorthin kommen laſſen. Dies Ihr Geſchäft, da Sie auch unter den Patronen und Landkutſchern Ihre Verehrer und Freunde haben. — Wenn Sie dieſer Brief noch trifft, ſo wäre es gut, wenn Sie noch heute zu Bach ſodaß ich die Antwort morgen Vormittag hätte. Es iſt beinahe ſonſt zu ſpät.

---

* Lumpenkerl von Samothrazien. Vgl. Nr. 258. — „Hetzendorf 1823.“ — Capitän Parry iſt wohl der berühmte Reiſende, der in der A. M. Z. XXV über die Muſik der Eskimos geſchrieben hat.

Sie könnten auch morgen den Schurken von Kopiſten überraſchen, von dem ich mir nichts Gutes verſpreche. Seit 8 Tagen hat er die Variationen.

Ihr [„Freund“ durchſtrichen] amicus
Beethoven.

273.

An denſelben.*

Samothrazier!

Bemüht euch nicht hieher, bis etwa ein Hati-Scherif erſcheint. Die goldne Schnur habt ihr unterdeſſen nicht verdient. — Meine ſchnellſegelnde Fregatte, die wohledelgeborne Frau Schnaps wird ſich meiſtens alle 2 und 3. Tage nach Ihrem Wohlbefinden erkundigen.

Lebt wohl, bringt auch Niemanden, lebt wohl.

* Schindler Biogr. II 51 erzählt: „Im Laufe des Monats Juni 1823 war dieſe Variationenarbeit [Op. 120] beendigt und ohne übliche Zeitanwendung zur letzten Feile dem Verleger Diabelli übergeben. Und nun ging es unverweilt auf die neunte Sinfonie los, für die bereits einige Notate ſichtbar geweſen. Urplötzlich war aber aller Humor verſchwunden, der ihn biegſam und in jeder Hinſicht zugänglich gemacht hatte. Alle Beſuche wurden abgewieſen ꝛc.“

271.

An Ferdinand Ries in London.

Hetzendorf den 16. Juli 1823.

Mein lieber Ries!

Mit vielem Vergnügen empfing ich vorgeſtern Ihren Brief. — — — Jetzt werden die Variationen wohl da ſein. — — Die Dedication an Ihre Frau konnte ich nicht ſelbſt machen, da ich ihren Namen nicht weiß. Machen Sie alſo ſelbe im Namen Ihres und Ihrer Frau Freundes, überraſchen Sie die Ihrige damit, das ſchöne Geſchlecht liebt das. — Unter uns geſagt iſt auch das Ueberraſchende mit dem Schönen das Beſte! — — — Mit den allegri di bravura muß ich die Ihrigen nachſehen. — — Aufrichtig zu ſagen, ich bin kein Freund von dergleichen, da ſie den Mechanismus nur gar zu ſehr befördern, wenigſtens die welche ich kenne. Die Ihrigen kenne ich noch nicht, werde bei — —, mit dem ich Sie bitte ſich nicht ohne Vorſicht einzulaſſen, auch deswegen anfragen. Könnte ich nicht manches hier für Sie beſorgen? — Dieſe Verleger, die man nur immer in Verlegenheit ſetzen ſollte um ihren Namen zu verdienen, ſtechen Ihre Werke nach und Sie haben nichts davon; es ließe ſich vielleicht doch anders machen. — Einige Chöre werde ich Ihnen ſchon ſchicken, auch wenn es darauf ankommt einige neue verfaſſen, es iſt ſo meine Lieblingsneigung. — — — — —

Meinen Dank für das Honorar für die Bagatellen, ich bin recht zufrieden. — Dem König von England geben Sie nichts. — — Was Sie nur immer für die Variationen erhalten können, nehmen Sie, ich bin mit allem zufrieden; nur muß ich mir ausbedingen, daß für die Dedication an Ihre Frau durchaus keine andere Belohnung angenommen wird, als ein Kuß den ich in London zu empfangen habe.

Sie ſchreiben einmal Guinees und ich empfange nur Sterling, ich höre aber daß dies ein Unterſchied iſt. Zürnen Sie einem pauvre musicien autrichien nicht darüber; wirklich iſt meine Lage noch immer ſchwierig. — Ich ſchreibe ebenfalls ein neues

Violinquartett. Könnte man dieſes den Londonern muſikaliſchen oder unmuſikaliſchen Juden wohl anbieten? — en vrai juif! —
Mit herzlicher Umarmung

Ihr alter Freund
Beethoven.

275.

An Seine Hochwohlgeboren den Herrn Geheimerath von Könneritz, Generaldirector der Königl. Kapelle und Theater in Dresden (in Sachſen). *

Hetzendorf bei Wien am 17. Juli 1823.

Ew. Hochwohlgeboren!

Etwas ſpät kommt die Unterzeichnung der Quittung nebſt meinem Danke; allein ſehr beſchäftigt, um ſo mehr, da ſich meine Geſundheitsumſtände beſſern und Gott weiß wie lange dieſes dauert, verzeihen Sie ſchon den Aufſchub. — Nach der Schilderung meines lieben Freundes Maria Webers** von der vortrefflichen und edlen Denkungsart Euer H. w. g. glaubte ich mich noch in einer andern Angelegenheit an Sie wenden zu können, nemlich wegen einer großen Meſſe, welche ich nun im Manuſcript herausgebe. Obſchon dieſe Angelegenheit früher abgelehnt [vgl. Nr. 266], ſo glaube ich doch, daß, indem mein verehrter Cardinal Se. Kaiſerl. Hoheit der Erzherzog Rudolph an den Prinzen Anton König. Hoheit geſchrieben haben, Sr. Majeſtät dem Könige von Sachſen die Meſſe zu empfehlen, wenigſtens der Verſuch zu machen wäre, und es mir immer zur beſonderen Ehre gereichen würde, Sr. Majeſtät den König von Sachſen als Muſikkenner auch unter meinen hohen Subſcribenten, wie der König von Preußen, Sr. Majeſtät der ruſſiſche Kaiſer, Sr. Königl. Majeſtät von Frankreich ꝛc. obenanſetzen zu können. — Ich überlaſſe es aus dieſen Anzeigen E. H. W. ſelbſt, wie und wo Sie am beſten wirken können; für heute iſt es unmöglich, aber mit nächſtem Poſttage werde ich die Ehre haben, Ihnen eine Einladung zur Subſcription auf meine Meſſe für Sr. Königl. Majeſtät von S. zu ſenden. Ich weiß ohnehin, daß Sie kaum von mir denken werden, daß ich unter diejenigen gehöre, welche bloß niedriger Gewinnſucht wegen ſchreiben; wo gäb es nicht Umſtände, welche manchmal den Menſchen zwingen wider ſeine Denkungsart und Grundſätze zu handeln!! — Mein Cardinal iſt ein gutmüthiger Fürſt, allein — die Mittel fehlen. Ich hoffe Verzeihung von Ihnen für meine anſcheinende Zudringlichkeit zu erhalten. Wo ich vielleicht Ihnen mit meinen geringen Talenten dienen könnte, würde mir dieſes ein unendliches Vergnügen verurſachen. —

---

* Mitgetheilt von Moritz Fürſtenau in Dresden in der A. M. Z. Neue Folge I. 618 aus dem Archive der kön. muſik. Capelle und des Hoftheaters in Dresden. Der damalige Generaldirector von Könneritz hatte Beethoven für die am 29. April 1823 unter C. M. von Webers Leitung mit entſchiedenem Beifalle in Scene gegangene Oper Fidelio, worin Wilhelmine Schröder als Leonore ihr erſtes Debut machte, ein Honorar von 40 Dukaten eingeſandt und ſich Quittung erbeten.

** Nach der Biographie Webers (Leipzig, Keil 1864) II. S. 465 haben Beethoven und Weber über die Aufführung des Fidelio verſchiedene Briefe gewechſelt und zwar hat Weber ſolche von Beethoven am 16. Febr., 10. April und 9. Juni empfangen. Leider hat ſich von der ganzen Correſpondenz bis jetzt nichts gefunden als ein Stück eines Briefconceptes Webers vom 28. Jan. 1823, das genügend beweiſt wie Beethoven Recht hat ihn ſeinen Freund zu nennen. Es lautet: „Die Aufführung dieſer mächtig für deutſche Größe und Tiefe des Gefühls zeugenden Werkes unter meiner Direction in Prag hat mir die ebenſo begeiſternde als belehrende Vertrautheit mit ſeiner innern Weſenheit erſchloſſen, durch die ich hoffen darf es auch hier, mit allen Hülfsmitteln möglichſt verſehen, dem Publikum in ſeiner vollen Wirkſamkeit vorführen zu können. Jede Vorſtellung wird ein Feſttag ſein, an dem es mir erlaubt iſt, Ihrem erhabenen

Euer Hochwohlgeboren
Hochachtungsvoll verharrender
Beethoven.

Weiſe die Huldigung darzubringen, die im Innerſten meines Herzens für Sie lebt und wo Verehrung und Liebe ſich den Vorrang ſtreitig machen." Am 5. Oct. deſſelben Jahres beſuchte ihn dann Weber mit Haslinger und Benedict in Baden.

276.

An denſelben.

Wien am 25. Juli 1823.

Ew. Hochwohlgeboren!

Verzeihen Sie meine Zudringlichkeit, indem ich den Einſchluß an Sie übermache, er enthält einen Brief von mir an Sr. Königl. Hoheit den Prinzen Anton von Sachſen, welchem die Einladung zur Subſcription auf die Meſſe an Se. Königl. Majeſtät von Sachſen beigefügt iſt. Ich ſchrieb Ihnen ſchon neulich, daß mein gnädigſter Herr der Erzherzog Rudolf Cardinal an Se. Königl. Hoheit den Prinzen Anton um Verwendung bey Sr. Königl. Majeſtät von Sachſen die Meſſe zu nehmen geſchrieben habe; ich bitte Sie Ihren ganzen Einfluß anzuwenden, ja ich überlaſſe E. H. g. gänzlich hierin zu ſchalten und zu walten nach Ihren dortigen Local-Einſichten. Obſchon ich glaube, daß die Empfehlung meines Cardinals nicht ohne Gewicht ſein werde, ſo müſſen die höchſten und allerhöchſten Entſchließungen doch immer durch die Sachwalter des Guten und Schönen angeeifert werden. Bisher bey allem äußern Glanze habe ich kaum, was ich vom Verleger würde erhalten haben für dieſes Werk, da die Copiaturkoſten ſich hoch betragen. Meine Freunde hatten dieſe Idee die Meſſe zu verbreiten, denn ich bin Gott ſey Dank ein Lave in allen Speculationen. Unterdeſſen iſt kein Theilnehmer unſeres Staats, der nicht verloren hätte, ſo auch ich. Wäre meine ſchon ſeit Jahren fortdauernde Kränklichkeit nicht, ſo hätte mir das Ausland ſo viel verſchafft, ein ſorgenfreies Leben, ja nichts als Sorgen für die Kunſt zu haben. Beurtheilen Sie mich ja gütig und nicht nachtheilig, ich lebe nur für meine Kunſt und als Menſch meine Pflichten zu erfüllen, aber leider, daß dieſes auch nicht allzeit ohne die *unterirdiſchen Mächte* geſchehen kann. — Indem ich Ihnen beſtens meine Angelegenheit empfehle, hoffe ich ebenfalls von Ihrer Liebe für Kunſt und Ihrer Menſchenfreundlichkeit überhaupt, mich mit ein paar Worten, ſobald ein Reſultat erſcheint, gütigſt zu benachrichtigen.

Euer Hochwohlgeboren
mit innigſter Hochachtung ergebenſter
Beethoven.

277.

An Schindler.

Samothraziſcher L—k—!

Macht, das Wetter iſt gerade recht. Es iſt aber beſſer früher als ſpäter, presto, prestissimo, man fährt von hier.*

278.

An den Neffen.**

Baden am 16. Aug. 1823.

Lieber Junge!

Eher wollte ich dir nichts ſagen, als bis ich mich hier beſſer befinden würde, welches noch nicht ganz der Fall iſt; mit Katarrh, Schnupfen kam ich hieher, beides arg für mich, da der Grundzuſtand noch immer catarrhaliſch ohnehin iſt, und ich fürchte, dieſer zerſchneidet bald den Lebensfaden, oder was noch ärger, durchnaget ihn nach und nach. — Auch mein zu Grunde gerichteter Unterleib muß noch durch Medizin und Diät hergeſtellt werden, und dies hat man den treuen Dienſtboten zu danken! Du kannſt denken wie ich herumlaufe, denn erſt heute fing ich eigentlich (uneigentlich iſt es ohnehin unwillkürlich) meinen Muſendienſt wieder an; — ich muß, man ſoll es aber nicht merken, — denn die Bäder laden doch mehr, wenigſtens mich, zum Genuſſe der ſchönen Natur ein, allein nous sommes trop pauvres et il faut écrire ou de n'avoir pas de quoi. — Treibe nun, daß alle

---

* Beethoven hatte eine Sommerwohnung des Baron Pronay auf deſſen ſchönem Gute bei Hetzendorf. Allein plötzlich behagte dem tief in die „Neunte" verſunkenen Meiſter dieſelbe nicht mehr, weil — weil „der Baron immer tiefe Complimente vor ihm mache ſo oft er ihm begegne." Alſo ward mit Schindlers und der Frau Schnaps Hülfe ſofort nach Baden übergeſiedelt. Auguſt 1823.

** „Das Original befindet ſich in Händen der Brüder Müller in Braunſchweig. Dieſen ſoll es von Karl Holz in Wien aus Freude über ihre Leiſtungen geworden ſein." Ich fand eine Abſchrift davon mit der vorſtehenden Bemerkung in Schindlers Nachlaß.

Anſtalten für Deinen Konkurs getroffen werden, und ſei ja beſcheiden, damit Du Dich höher und beſſer zeigſt, als man es vermuthet. Deine Wäſche ſchicke nur gerade her, Dein graues Beinkleid iſt wenigſtens noch im Hauſe zu tragen, denn theurer Sohn, Du biſt auch wieder ſehr theuer! Die Ueberſchrift: „Beym Kupferſchläger“ ꝛc. — Schreibe ſogleich ob Du dieſen Brief empfangen. An den Schindler, dieſen verachtungswürdigen Gegenſtand, werde ich Dir einige Zeilen ſchicken, da ich unmittelbar nicht gern mit dieſem Elenden zu thun habe. — Wäre nur alles ſo geſchwinde geſchrieben, wie man denkt, fühlt, ſo würde ich Dir wohl manches nicht Unmerkwürdige ſagen können, — für heute wünſche ich nur noch, daß ein gewiſſer Karl auch ganz meiner Liebe, meiner ſo großen Sorge für ihn werth ſei und alles dieſes zu würdigen wiſſen werde. Obgleich ich wie Du weißt, gewiß anſpruchslos bin, ſo gibt es doch ſo manche Seiten, von welchen man den Edlen Beſſeren zeigen kann, daß man dieſes an ihnen erkennt und fühlt.

Ich umarme Dich von Herzen

Dein treuer wahrhafter Vater.

279.

An Ferdinand Ries in London.*

Baden am 5ten September.

Mein lieber Freund!

Sie ſagen ich ſoll mich um jemand umſehen der meine Sachen beſorgt; nun dies war jetzt der Fall mit den Variationen, nemlich mein Bruder und Schindler beſorgten ſelbe, wie?

Die Variationen ſollten erſt hier erſcheinen, nachdem ſie in London herausgekommen wären; allein alles ſchief. Die Dedikation an Brentano [Antonie von Brentano geb. Edlen von Birkenſtock] ſollte nur für Deutſchland ſein, da ich ihr ſehr verpflichtet und nichts andres in dem Augenblicke herausgeben konnte; übrigens hat ſie nur der hieſige Verleger Diabelli von mir erhalten. Allein alles ging durch Schindler; einen elenderen Menſchen auf Gottes Welt lernte ich noch nicht kennen, ein Erz-Schuft, dem ich den Laufpaß gegeben. — Ihrer Frau kann ich dafür ein andres Werk dediciren. Sie müſſen nun meinen letzten Brief [Nr. 274] erhalten haben; was die Allegri di Bravura, ſo glaube ich, wenn man mir 30 £ für eines geben wollte; jedoch wünſchte ich ſelbe ſogleich auch hier herausgeben zu können, welches ſich leicht verbinden läßt. Warum ſoll man den hieſigen Schuften dieſen Gewinn laſſen? Man gibt es nicht eher hier, bis man die Nachricht hat, daß ſelbe in London angelangt; übrigens ſollen Sie ſelbſt das Honorar beſtimmen, da Sie am beſten die Londoner Verhältniſſe kennen. —

---

* Nach dem Original auf der Berliner Bibliothek abſchriftlich mitgetheilt von Herrn Cuſtos Espagne. Der Inhalt ergibt als Datum das Jahr 1823.

Die Partitur der Sinfonie iſt dieſer Tage vom Copiſten vollendet und ſo warten Kirchhoffer und ich nur auf eine gute Gelegenheit ſelbe abzuſchicken. — Ich befinde mich hier, wo ich ſehr übel angekommen, denn meine Geſundheit ſteht noch immer auf ſchwachen Füßen, und du lieber Himmel ſtatt daß andere ſich beym Badegebrauch erluſtigen, fordert meine Noth, daß ich alle Tage ſchreibe, außer den Bädern muß ich mineraliſche Wäſſer gebrauchen. Die Abſchrift geht dieſer Tage ab, ich erwarte von Kirchhoffer mit welcher Gelegenheit, da ſie zu groß, um mit einem Courrier fortzukommen. — Aus meinem letzten Briefe werden ſie über alles — — — — eingeſehen haben. — Chöre werde ich Ihnen ſenden; was Beſtellung auf Oratorien bald, damit man ſogleich die Zeit beſtimmen kann; — mir iſt es unſer . . . . wegen leid der Variationen wegen, da ich ſie mehr wegen London als hier geſchrieben. Es iſt meine Schuld nicht. Antworten Sie bald, ſehr bald, ſowohl wegen Umſtände als Zeit. Alles Schöne Ihrer Familie.

280.

An denſelben.

Am 5. September 1823.

Mein lieber guter Ries!

Noch habe ich keine weitern Nachrichten über die Sinfonie; unterdeſſen können Sie ſicher darauf rechnen, — — — — — daß ſie bald in London iſt. Wäre ich nicht ſo arm, daß ich von meiner Feder leben muß, ich würde gar nichts von der philharmoniſchen Geſellſchaft nehmen. So muß ich freilich warten bis für die Sinfonie hier das Honorar angewieſen iſt. Um aber einen Beweis meiner Liebe und des Vertrauens für dieſe Geſellſchaft zu geben, ſo habe ich die neue — — Ouverture ſchon abgeſchickt. Ich überlaſſe es der Geſellſchaft, was ſie in Anſehung der Ouverture anordnen wird.

Mein Herr Bruder, der Equipage hält, hat auch noch von mir ziehen wollen und ſo hat er ohne mich zu fragen dieſe Ouverture einem Verleger Booſey in London angetragen. Sagen Sie nur, daß mein Bruder ſich geirret was die Ouverture betrifft. Er kaufte ſie von mir um damit zu wuchern wie ich merke. O frater!!

Von Ihrer mir dedicirten Sinfonie erhielt ich nichts. Betrachtete ich die Dedication nicht als eine Art Herausforderung worauf ich Ihnen Revanche geben muß, ſo hätte ich Ihnen ſchon irgend ein Werk gewidmet. So glaubte ich aber noch immer Ihr Werk erſt ſehen zu müſſen und wie gern würde ich Ihnen durch irgend etwas meinen Dank bezeugen. Ich bin ja Ihr tiefer Schuldner für ſo viele bewieſene Anhänglichkeit und Gefälligkeit. Beſſert ſich meine Geſundheit durch eine zu nehmende Badecur, dann küſſe ich Ihre Frau 1824 in London.

Ganz Ihr

Beethoven.

281.

An Schindler.

Baden September 1823.

Signore Papageno.

— — Damit Ihr böſer Leumund dem armen Dresdener nicht mehr zu wehe thut, ſage ich Ihnen daß heute das Geld mit aller mich ehrenden Aufmerkſamkeit angelangt iſt. * — So gern

---

* In Schindlers **Beeth.** Nachl. (Gr. M. Nr. 2) befindet ſich ein Brief des Prinzen Anton von Sachſen an Beethoven d. d. Dresden 12. Sept. 1823.

ich Ihnen dabei ſchon meinen thätigen Dank für Ihre [von Schindler unleſerlich gemacht] bewieſen hätte, ſo kann ich doch dieſer mir ſo ſehr am Herzen liegenden Sache noch nicht ihr Ziel ſtecken. Ich hoffe in einigen Wochen glücklicher ſein zu können. [Vgl. Nr. 259 f.]

Per il Signore Nobile Papageno Schindler — eis —.

282.

An Schindler.

Der geſtrige Vorfall den Sie aus dem Berichte an die P[olizei] erſehen werden, iſt nur mehr geeignet dieſe Sache der löbl. Polizei zu empfehlen. Die Ausſagen eines Ungenannten ſtimmen ebenfalls ganz mit den Ihrigen überein. Hier können Privatmenſchen nicht mehr helfen, nur Behörden mit Macht verſehen. *

Ihr
Beethoven.

283.

An denſelben.

Weisheitsvoller! Ich küſſe den Saum Ihres Rockes!

---

* Schindler erzählt: „Bruder Johann der Apotheker war im Sommer 1823 krank: derweilen beſuchte ſeine liederliche Frau ihren Geliebten, einen k. k. Offizier, in der Kaſerne, ging auch mit ihm an den frequentirteſten Orten ſpazieren und empfing ihn ſogar in der eigenen Wohnung, wo denn der Herr Gemahl aus dem Bette zuſehen mußte, wie ſie ſich putzte um mit ihrem Amant dem Vergnügen nachzugehen. Da trat Beethoven, dem dieſer Scandal von mehreren Seiten berichtet ward, mit aller Energie gegen ſeinen Bruder auf, um ihn zur Scheidung von ſeiner laſterhaften Frau zu bewegen, ſcheiterte aber auch diesmal an der Indolenz dieſes ſelbſt ſittlich verkommenen Mannes.“ Schindler war es übrigens, der Beethoven von weiterm Vorgehen bei der Polizei abhielt. Vielleicht bezieht ſich darauf der folgende Zettel. Auch im Notizkalender von 1823 ſteht im Monat November von Beethovens Hand ein Canon auf den Bruder Johann und deſſen Familie zu den Worten: „Fettlümerl Bankert haben triumphirt,“ der ſich vielleicht auf jene ſchmutzigen Vorgänge bezieht. Bruder Johanns Frau hatte nämlich eine vorehliche, ſehr ſchöne Tochter.

284.*

An Seine Wohlgeboren Herrn Grillparzer K. K. Hofconcipiſt.

Werther Verehrter!

Die Direkzion möchte gern Ihre Bedingungen über Ihre Meluſine wiſſen [vgl. Nr. 261]; ſo weit hat ſie ſich ſchon ſelbſt erklärt, und dies iſt wohl beſſer, als ſich in d. g. ſelbſt aufdringen. — Mein Haußweſen iſt ſeit einiger Zeit in großer Unordnung, ſonſt hätte ich Sie ſchon aufgeſucht und mich gebeten wieder zu beſuchen.** — Vor der Hand ſchreiben Sie mir oder der Direkzion ſelbſt Ihre Bedingungen, ich werde ſie dann ſelber übermachen; überhäuft konnte ich mich weder früher noch jetzt Ihnen nähern, ich hoffe daß dies auch einmal ſein wird, — meine Nr. iſt 323.

Nachmittags finden Sie mich auf im Caffeehauſe der goldenen Birne gegenüber; wollen Sie kommen, ſo bitte ich Sie allein zu kommen; dieſer aufdringende Appendix von Schindler iſt mir ſchon längſt, wie Sie in Hetz[endorf]*** müſſen bemerkt haben,

---

* „Signale für die muſikaliſche Welt“ 1857. Das Original beſaß Karl von Holtei, der es an W. Künzel, Autographenhändler in Leipzig, verkaufte.

** Im Notizkalender von 1823 ſteht von Beethovens Hand:

* am 8. oder 9. November böſer Geiſt.

* wieder böſer Tag.

* wieder böſer Tag.

Darunter von der Hand Schindlers:

„Der Teufel hole ſo ein Leben, nicht wahr?“

*** Die Elegante Zeitung 1858 Nr. 73 erzählt über dieſen Beſuch folgende Anekdote: „Während die Oper nun noch mancherlei Beſprechungen zwiſchen den beiden Kunſtverbündeten veranlaßte und von beiden Seiten aller Eifer dem neuen Werke entgegengetragen wurde, fuhr der Dichter eines Tages zum Komponiſten aufs Land hinaus. Beethovens Pult ſtand, gewiſſermaßen als Wachpoſten, einem Speiſeſchrank gegenüber, deſſen Inhalt wiederholtes Kommen und Gehen der Haushälterin nöthig machte und manchen controlirenden Blick des harthörigen Meiſters vom Geſpräch ſeitwärts lockte. Endlich ſchlug die Stunde der Mahlzeit. Beethoven ſtieg in ſeinen Weinkeller hinab und kam nach einiger Zeit mit vier Weinflaſchen im Arm zurück, wovon zwei dem Dichter hingeſetzt wurden, die übrigen beiden galten dem Komponiſten ſelbſt und einem dritten äußerſt zuwider, — otium est vitium. — Ich umarme Sie von Herzen und ehre Sie.

Ganz Ihr

Beethoven.

285.

An den Muſikalienhändler Probſt in Leipzig.*

— — ich jetzt ſchon herausgeben könnte; leider muß ich nun doch über mich ſelbſt ſprechen, indem ich ſage daß ſie wohl mein gröſtes Werk. was ich geſchrieben, das Honorar wäre 1000 fl. C. M. — Eine neue große Simphonie welche ein Finale hat mit eintretenden Singſtimmen Solo und Chören mit den Worten von Schillers unſterblichem Lied an die Freude auf die Art wie meine Klavier-Fantaſie mit Chor, jedoch weit größer gehalten als ſelbe. Das Honorar wäre 600 fl. in C. M. Freilich iſt bei dieſer Sinfonie die Bedingung, daß ſelbe erſt künftiges Jahr 1825 im Juli erſcheinen dürfte; jedoch würde ich für dieſen langen Zeitraum auch Ihnen gern den Klavierauszug unentgeldlich verfaßen, ſo wie überhaupt bei größerer Verbindung ſie mich allzeit bereitwillig finden werden, Ihnen gefällig zu ſein.

Tiſchgenoſſen. Nach der Mahlzeit entſchlüpfte Beethoven und hatte eine Unterredung mit dem auf Zeit gemietheten Kutſcher, welcher vor der Thür hielt. Als der Rückweg zur Stadt angetreten werden ſollte, erklärte Beethoven, eine Strecke mitfahren zu wollen. Erſt in der Nähe des Burgthors ſtieg er aus. Kaum war er fort, als die im Wagen Verbliebenen eine Anzahl Papiere auf ſeinem nun geräumten Platze gewahrten. Es waren ſechs Gulden, das bedungene Fahrgeld. Man ließ ſofort anhalten und rief dem im ſchnellſten Trab Enteilten nach, er hätte Geld vergeſſen. In ſicherer Ferne indeſſen ſtand Beethoven erſt ſtill. Er winkte mit Hut und Hand und jubelte wie ein Kind, daß ihm ſein Streich gelungen war. Es blieb keine Möglichkeit, ſich der naiven Freigebigkeit zu erwehren, und man war feinfühlend genug, ihm ſeine Freude nicht durch unzeitige Empfindlichkeit zu vergällen."

* Nach dem Stücke des Originals auf der Berliner Bibliothek, das auf der Rückſeite das Datum „Wien, 10. März" trägt. Als Jahr ergibt ſich aus dem Inhalt des Briefes 1824.

286.

An Schindler.

Die Frau S—s [Schnaps] ſchießt für den Unterhalt das Nöthige vor, kommt daher heute gegen 2 Uhr zum Mittagmal. — Es ſind gute Nachrichten da, * — unter uns, damit der Gehirnfreſſer [Bruder Johann] nichts vernimmt.

Beethoven.

287.

Mein werther Hr. v. Rzebaczeck!

Schuppanzigh verſpricht mir, daß Sie ſo gütig ſein werden, mir die nöthigen Inſtrumente zu meiner Akademie ** leihen werden, hiedurch aufgemuntert, bitte ich Sie darum, und hoffe keine Fehlbitte zu erwarten wenn ich recht ſehr darum angehe. —

Ihr ergebenſter Diener

Beethoven.

288.

An den Oberſtkämmerer Fürſten Trautmannsdorf.***

So ſehr ich Ew. D. verbunden für die mir allzeit bezeigte Bereitwilligkeit und welches noch ſchmeichelhafter iſt vielleicht, daß

---

* Bezieht ſich wohl auf das Schreiben des Fürſten Gallizin vom 11. März 1824: „Ich bitte Sie mir gefälligſt wiſſen zu laſſen um welche Zeit ich die Quartette hoffen kann welche ich mit ſoviel Ungeduld erwarte, und wenn Sie Geld brauchen ſollten, ſo beziehen Sie gefälligſt die Summe welche Sie verlangen, von den Hrn. Stieglitz u. Comp. in St. Petersburg, welche auf Ihren Wunſch bezahlen werden." — Schindler datirt das Billet aus dem Jahre 1824.

** Höchſt wahrſcheinlich zu der berühmten Akademie im Frühjahr 1824, wo die 9. Sinfonie und ein Theil der großen Meſſe aufgeführt wurde. — Das Original befindet ſich auf der Berliner Bibliothek.

*** In einem Billet an Schindler, der für den 8. April 1824 den großen Redoutenſaal zur Akademie erbitten ſollte.

E. D. nicht ganz untheilnehmend an meiner Kunſt ſind. Ich hoffe Gelegenheit zu finden E. D. meine Hochachtung zu beweiſen.

289.*

An den Grafen Moritz Lichnowsky.

Falſchheiten verachte ich. Beſuchen Sie mich nicht mehr. Akademie hat nicht ſtatt.

Beethoven.

290.

An Herrn Schuppanzigh.

Beſuche er mich nicht mehr. Ich gebe keine Akademie.

Beethoven.

291.

An Herrn Schindler.

Beſuchen Sie mich nicht mehr, bis ich Sie rufen laſſe. Keine Akademie.

Beethoven.

292.**

Euer Wohlgeboren!

Indem ich höre, daß es Schwierigkeiten verurſachen werde, einige Kirchenſtücke Abends in einer Academie an der Wien zu

---

[*] Die Originalien dieſer drei wohlbekannten Billets befinden ſich im Beethoven-Nachlaß von Schindler, der ſie im Flügel fand, wohin Beethoven dergleichen Dinge zu legen pflegte, die der Famulus beſorgen ſollte. Lichnowsky, Schuppanzigh und Schindler hatten ſich wie zufällig zugleich bei Beethoven eingefunden, um mit ihm gewiſſe Schwierigkeiten, die der Academie im Wege ſtanden, zu bereden. Der argwöhniſche Meiſter wähnte hierin Abſichtlichkeit und Verrätherei und ſchrieb jene Billets, die Schindler übrigens nicht abgeben ließ.

[**] Das Original in Schindlers Beeth. Nachl.

geben von der Seite der k. k. Cenſur, ſo kann ich nichts anders als Ihnen ſagen, daß ich hiezu aufgefordert worden bin, daß ſchon alles hiezu erforderliche abgeſchrieben und beträchtliche Koſten verurſacht hat, und die Zeit zu kurz ſogleich andere neue Werke zum Vorſchein kommen zu machen. — Uebrigens werden nur 3 Kirchenſtücke und zwar unter dem Titel Hymnen aufgeführt werden. Ich erſuche E. W. dringend ſich um dieſe Angelegenheit anzunehmen, da man ohnehin bei jedem Unternehmen der Art mit ſo vielen Schwierigkeiten zu kämpfen hat. Sollte die Erlaubniß hiezu nicht geſtattet werden, ſo kann ich verſichern, daß es nicht möglich ſein wird, eine Akademie zu geben und die ganzen Copiaturkoſten für nichts ausgelegt werden. Ich hoffe Sie erinnern ſich noch meiner.

Euer Wohlgeboren

mit Achtung ergebenſter

Beethoven.

An Seine Wohlgebohren Hr. v. Sartorius k. k. Cenſor.

293.

An Schindler.

Wenn etwas zu berichten, ſo ſchreiben Sie, machen jedoch ein Siegel darauf, weswegen Oblade und Petſchaft auf dem Tiſche ſteht. Schreiben Sie auf wo Duport * wohnt, wann er gewohnlich zu ſprechen, ob man mit ihm allein ſprechen, und wenn Menſchen zugegen — welche? —

Ich befinde mich nicht wohl. Portez vous bien. — Ich überlege noch, ob ich mit Duport ſelber ſpreche oder ob ich ihm ſchreibe, welches nicht ohne Bitterkeit hergeben wird.

---

* Schindler hatte, wie ich aus deſſen Beethoven-Nachlaß (Gr. M. Nr. 72) erſehe, am 24. April 1824 in Beethovens Namen an Duport, damaligen Adminiſtrator des Kärnthnerthortheaters geſchrieben, daß Beethoven ſeine große Akademie dort geben wolle, wenn ihm das Haus ꝛc. um 400 fl. C. M. überlaſſen werde; ferner daß die Leitung den Hrn. Umlauf und Schuppanzigh übertragen ſei und die Solopartien den Damen Sonntag und Unger und dem Baſſiſten Preiſinger.

Warten Sie ja nicht mit dem Eſſen, laſſen Sie ſichs wohl ſchmecken, ich komme nicht, ich bin von unſerer geſtrigen ſchlechten Koſt krank. — Ein Seitel Wein ſteht da für Sie.

294.

An denſelben.*

Ich erſuche Sie morgen zu mir zu kommen, da ich Ihnen eine oxygene Säure mitzutheilen habe. Duport ſagte geſtern daß er an mich geſchrieben, ich habe aber den Brief nicht erhalten. Er bezeugte mir was das Beſte iſt, ſeine Zufriedenheit. Doch erwartet er noch den Hauptſprung der ſich bis über das Proſcenium erſtrecken wird.

[Von Beethovens Hand:] von unten cis bis oben $\overset{\equiv}{\text{F}}$.

Beethoven.

295.

An denſelben.

Ich bin nach dem ſechswöchentlichen Hin- und Herreden ſchon gekocht, geſotten und gebraten. Was ſoll endlich werden aus dem vielbeſprochenen Concert wenn die Preiſe nicht erhöht werden? Was ſoll mir bleiben nach ſoviel Unkoſten, da die Copiatur allein ſchon ſoviel koſtet? — — —

296.

An denſelben.

Jetzt nach zwölf in die Birne [Speiſehaus auf der Landſtraße] — ausgeſch — und ausgehungert, — dann ins Kaffeehaus, wieder hieher und ſogleich nach Penzing, ſonſt komme ich um die Wohnung.

---

[*] Von der Hand des Neffen.

297.

An denſelben.

— — — Wenn Sie mir ſchreiben, ſo ſchreiben Sie mir nur gerade wie ich Ihnen, ohne Anrede, ohne Unterſchrift. Vita brevis ars longa. Es braucht auch nicht ausführlich, nur eben was nöthig iſt.

298.*

An Steiner und Comp.

P. n. G. [Paternoſtergäſſel].

Seid von der Gütte (nicht Güte) und erzeigt mir die Groſſe (nicht Große) Gefälligkeit, und nehmt euer Hand-rastrum (nicht Rostrum Victoriatum) und zeichnet mir gefälligſt 202 Notenlinien, ſo ungefähr wie ichs hier angezeigt, auch auf ein ſo feines Papier, was ihr in die Rechnung zu bringen habt; ſchickt ſolches zum Karl, wenn möglich bis morgen Abends, ich bedarfs. — Auf das folgt vielleicht einiger Ablaß. —

Von Seiten Badens
am 27ten Maj 1824.

299.**

Lieber Freund!

Sie würden mir wahrhaftig großes Unrecht thun, wenn Sie glaubten, daß ich aus Nachläſſigkeit Ihnen keine Billete geſchickt habe, ich habe wohl daran gedacht, es iſt wie ſo manches andere vergeſſen worden, ich hoffe daß eine andere Gelegenheit kommen wird, wo ich Ihnen meine Denkungsart in Rückſicht Ihrer zeigen kann. — Alles was übrigens Duport gethan hat, daran bin ich gänzlich unſchuldig, ſo, wie er das Terzett [Op. 116] auch für neu ausgegeben, nicht ich. — Sie kennen meine Wahrheitsliebe zu ſehr, jetzt aber iſts beſſer, davon zu ſchweigen, indem nicht jeder die wahre Lage der Sache weiß, und ich unſchuldig verkannt werde. — Nach den übrigen Anträgen Duports frage ich gar nichts, da ich nur Zeit und Geld verlohren habe bei dieſer Akademie.

---

* Original auf der Berliner Bibliothek.

** Nach dem Original mitgetheilt von G. Nottebohm in dem kürzlich erſchienenen Heft Ein Skizzenbuch von Beethoven (Leipzig, Breitkopf und Härtel) S. 40. Das Terzett Empi tremate, das ſchon einmal in einer Akademie Beethovens und zwar am 27. Febr. 1814 aufgeführt worden war, war auf dem Zettel der Academie vom 23. Mai 1824 wiederum als „neu“ angezeigt worden.

Eiligſt Ihr Freund

Beethoven.

Pour Mr. de Haslinger géneral musicien et géneral lieutenant.

300.*

An denſelben.

Beſter Freund!

Haben Sie die Gefälligkeit, leſen Sie dieſes, und ſchicken es gefälligſt ſogleich an die Behörde. —

Dero Diener etc.

Amicus

Beethoven.

Von Hauſe ohne zu Hauſe zu ſein.

301.

Horn und Partitur folgen ebenfalls. — Wir wir ſind euch erſtaunlich zugethan, beobachtet die Geſetze. Singet meinen Canon das Schweigen öfters — per resurrectionem etc.

Lebt wohl der Eurige Freund

Beethoven.

Für ſeine Wohlgeboren Herrn Tobias Peter Philipp Haslinger.

---

* Das Original dieſes wie der 3 folgenden Billets auf der Berliner Bibliothek. Datum unbekannt. Vgl. oben Nr. 166 Anm.

302.

An denſelben.

Seid von der Gütte, und ſchickt mir meine Schube ſammt Schwerdt. — Die Eglantine könnt ihr haben auf 6 Täge, wogegen ihr einen Revers auszuſtellen habt. —

Gehabt euch wohl der Eurige

Beethoven.

303.

An denſelben.

Baden. Am 12ten jun.

Beſter!

Man hat euch was zugeſchuſtert, beſorgts aufs beſte; ein billiges Trinkgeld nebſt Bezahlung der Speiſen wird nicht fehlen. — Anbelangend den Marſch mit Chor, — [aus den Ruinen von Athen Op. 114] ſo iſt uns vom ſelben die letzte Korrektur zuzuſchicken, — ebenfalls von der Ouverture in Es [zu König Stephan Op. 117]; — das Terzett [Op. 116], die Elegie [Op. 118], die Kantate [Meeresſtille und glückliche Fahrt, Op. 112], die Oper heraus damit, ſonſt mache ich wenig Umſtände damit, da eure Rechte ſchon verſchollen ſind. Nur meine Großmuth gibt euch größeres Honorar dafür als ihr mir. — Die Partitur von der Cantate brauche ich einige Täge, da ich eine Art Ouverture dazu ſchreiben möchte; die meinige iſt ſo zerſtückelt, daß ich ſie nicht zuſammen finde, ich müßte ſie denn aus den Stimmen ſchreiben laßen. — Hat die Leipziger Muſikal. Meßzeit. noch nicht in Anſehung der Lügen über meine Medaille von der verſtorbenen Franzöſ. Königs Majeſtät * widerrufen; denn gemein wird ſie genug ſein, mir jetzt keine Zeitung mehr zu ſchicken; widerruft ſie nicht, ſo laß ich den Redacteur ſammt ſeinem lungenſüchtigen Principal in den nordiſchen Gewäſſern unter den Wallfiſchen harpuniren. —

---

* Am 20. Febr. 1824 hatte Louis XVIII. eine ſolche als Ehrengeſchenk für die große Meſſe überſandt. Vgl. oben Nr. 260 Anm.

Selbſt das barbariſche Baden klärt ſich auf, man ſchreibt jetzt ſtatt wie ſonſt Guttenbrunn: Guten Brun. Aber was thun die p. n. Gäßler? — noch immer ſtatt Große Groſſe. Nun ich bin in aller Hochachtung d. h. ich hab gar keine Hochachtung, der Barbariſchen P. n. Gäßl.

Ergebener

(in Comparativo)

B—n.

P. n. Gäßl. primus wird wieder wie Mephiſtophiles feurige Flammen aus ſeinem Rachen hervorgehn laßen. —

304.

Ew. Wohlgeboren!

Sie verzeihen ſchon, daß ich Sie um die Partitur meiner Meſſe bitte,* da ich ſelbe höchſt nothwendig bedarf; — übrigens muß ich noch wiederholen, daß davon kein öffentlicher Gebrauch gemacht wird, bis ich Ihnen darüber wie oder wann berichten kann. Zuvörderſt wird ſelbe unter meiner Leitung aufgeführt werden und zwar mit neuen dazu verfaßten Stücken, welche ich Ihnen darnach mit Vergnügen mittheilen werde. — Es gibt Konvenienzen, denen man unmöglich ausweichen kann, um ſo mehr, da ich von auswärtigen Verhältniſſen abhängig bin, indem mir Oeſterreich nichts als Verdruß und nichts zu leben gibt. — Wegen Karl werde ich das Vergnügen haben, Ihnen nächſtens einen Beſuch abzuſtatten.

Euer Wohlgeboren

mit vorzüglicher Hochachtung

verharrender Beethoven.

* Dieſer Brief ſcheint an Diabelli gerichtet zu ſein, der im Sommer 1824 ſich die Meſſe in D für wenige Tage zur Einſicht ausgebeten hatte, iſt aber nicht abgeſchickt worden. Schindler Beeth. Nachl. Gr. M. Nr. 28.

305.

An Probſt in Leipzig.

Wien den 3. Juli 1824.

Euer Wohlgeboren!

Ueberhäuft beſchäftigt, wozu noch Akademien gekommen, kann ich Ihnen jetzt erſt anzeigen daß die verlangten Werke nun vollendet und abgeſchrieben ſind, ſo daß ſelbe nun zu jeder Stunde an Hrn. Glögll [Muſikalienhändler in Wien] abgegeben werden können. Ich erſuche Sie daher die 100 Stück Wiener Ducaten dem Hrn. Glögll anzuweiſen und mich zugleich davon zu benachrichtigen.

Für heute kann ich unmöglich noch ſonſt etwas hinzufügen, ich behalte mir das Vergnügen ein andermal bevor.

Mit Achtung

Ihr ergebenſter
Beethoven. *

---

306. **

An Tobias Haslinger.

Sehr Beſter!

Seyd von der Gütte ſchickt mir alſo das Rochlitziſche Geſchriebene über das B—ſche Geſchriebene, wir ſenden

---

* Vgl. Nr. 285. — Probſt antwortete auf dieſen Brief, deſſen Original Herr W. Krausfoldt in Iſerlohn beſitzt, am 16. Aug. 1824: „— — Mancherlei Gewäſche von der Differenz, die ein hieſiges Verlagshaus in einem ähnlichen Unternehmen mit Ihnen gehabt haben will, iſt aufrichtig geſtanden die Urſache weßhalb ich die Manuſcripte erſt zu ſehen wünſchte. — Leider hindert der überall in Oeſterreich ſtattfindende Nachdruck den deutſchen Verleger oft ein Werk nach Würden zu honoriren, und ich ſehe ſchon in Wien, wie auf die jetzt eben von Ihnen zu beziehenden neuen Werke [Schindler nennt 3 Lieder mit Clavierbegleitung, 6 Bagatellen, eine große Ouverture] die Raubſchützen lauern, um mich unter dem Schutz der Geſetze zu beſtehlen.“ — Von Beethovens Hand ſteht mit Bleiſtift auf einem dieſer Briefe: „Glauben Sie nur nicht, Gewäſche, ich habe jetzt keine Zeit, um Sie darüber aufzuklären, habe alle Beweiſe in Händen, nächſtens.“ Schindlers Beethoven Nachlaß Gr. M. Nr. 71.

** Das Datum dieſes Billets, deſſen Original auf der Berliner Bibliothek ſich befindet, iſt mir unbekannt. Das „Rochlitz'ſche Geſchriebene“ iſt aber vielleicht euch ſolches alſogleich zurück mit der fliegenden fahrenden reitenden oder ziehenden Poſt. —

Der Eurigte

B—n.

307.

An Schott in Mainz.*

.... Die Ouverture, welche Sie von meinem Bruder erhalten, ward hier dieſe Tage aufgeführt. Ich erhielt deswegen Lobeserhebungen ꝛc. Was iſt dies alles gegen den größten Tonmeiſter oben — oben — oben, und mit Recht allerhöchſt, wo hier unten nur Spott damit getrieben wird. Die Zwerglein — allerhöchſt! — Das Quartett erhalten Sie gleich mit den andern Werken. Sie ſind ſo offen und unverſtellt, eine Eigenſchaft, welche ich noch nie an Verlegern bemerk Dies gefällt mir. Ich drücke Ihnen das gegenwärtig ſchriftlich aus: wer weiß ob nicht bald perſönlich. Lieb wäre es mir, wenn Sie mir ſchon auch das Honorar für das Quartett hierher an P. übermachen wollten, denn ich brauche jetzt gerade viel, da mir alles vom Auslande kommen muß, und wohl hier und da eine Verzögerung entſteht, — durch mich ſelbſt .....

308.

An Erzherzog Rudolf.**

Baden den 23ten Aug. 1824.

Ihre Kaiſerliche Hoheit!

Ich lebe — wie?! — ein Schneckenleben; die ſo ungünſtige Witterung ſetzt mich immer wieder zurück, und unmöglich iſt es

---

der Bericht über die in der großen Academie am 7. Mai aufgeführten Werke in der A. M. Z. Juli 1824.

* Cäcilia XXV. 26. Die erwähnte Ouverture iſt ohne Zweifel Op. 124 C-dur „zur Weihe des Hauſes“, die bei Schott verlegt iſt. Sie ward in der großen Academie vom 23. Mai dieſes Jahres 1824 aufgeführt, was freilich für die Erinnerung eines Beethovens, der damals wieder in neuen großen Werken lebte, „dieſe Tage“ heißen konnte. Schott ſelbſt ſagt, der Brief falle zwiſchen den 3. Juli und 17. Sept. 1824.

** Nach dem Original im Archiv der Geſellſchaft der Muſikfreunde in Wien.

bey dieſen Bädern Herr ſeiner Hauß-Kraft wie ſonſt zu ſeyn. — Eben vor einigen Tägen ſchreibt mir der als muſikaliſcher Autor und Schriftſteller nicht unbedeutende Nägeli aus Zürich; derſelbe gibt 200 Gedichte heraus, worunter auch muſikaliſche Gedichte, und hat mich ſehr angegangen, J. K. H. zu bitten, daß Höchſtdieſelben doch auf dieſe Sammlung gnädigſt ſubſcribiren mögten. Der Preis iſt ſehr gering nehmlich: 20 g. Groſchen oder 1 fl. 30 kr. Wenn Ihre K. H. auf 6 Exemplare ſubſcribiren, ſo wird das ſogar Geſchrei machen, obſchon ich weiß, daß mein gnädigſter Herr auf ſo etwas nicht achtet; für jetzt iſt genug, wenn J. K. H. nur die Gnade haben, mir Ihre Willensmeinung hierüber zu eröffnen. Das Geld kann erlegt werden, ſobald die Exemplare ankommen, welches höchſtens in ein paar Monathe geſchieht. Nun hat Hr. Nägeli gebittet, nun muß ich ſelbſt für ihn bitten. Es läßt ſich nicht alles abmeſſen nach der Schnur, Wieland ſagt aber: wie leicht iſt ein Büchlein ein paar Gr. werth; krönen alſo J. K. H. durch Vorſetzung Ihres erhabenen Namens als Theilnehmer zur Unterſtützung dieſes Mannes dieſe Gedichte; ganz ohne Werth werden ſie ſicher nicht ſeyn. — Indem ich überzeugt bin von der Theilnehmung J. K. H. an allem, was edel und ſchön iſt, hoffe ich für Nägeli keine Fehlbitte gemacht zu haben, und bitte nur, daß J. K. H. mir die ſchriftliche Erlaubniß ertheilen, Nägeli auszurichten, daß J. K. H. die Subſcription genehmigen.

Ihre Kaiſerliche Hoheit
mit Liebe und gehorſamſter Treue allzeit verharrender
Beethoven.

309.

An den Neffen.*

Liebes Lümperl!

Sieh unſer Mahagoni-Holz, wie es ſich regt; mein Plan iſt ſchon gemacht, wir geben das jetzige Quartett dem Artaria und das letzte dem Peters. — Seht, hab ich nicht auch was gelernt; nun ich ſehe, ich machte ſchon voraus Dir zu lieb den Reiſenden — damit du den Weg gebahnt findeſt. — Mein Magen iſt ſchrecklich verdorben und keinen Arzt! — Geſchnittene Federn brauchte ich, ſchicke ſie mir in einem Brief; — auch Samſtag ſchreibe Peters nicht, wir warten noch etwas, ſo thut man oder zeigt man ihm, daß es uns gleichgültig iſt.

---

* Das Original beſitzt Herr Artaria in Wien.

Ich nehme ſeit geſtern nichts als Suppe und ein paar Eier und bloß Waſſer; meine Zunge iſt ganz gelb, und ohne Abführen und Stärken wird ſich mein Magen nie trotz dem Comödiendoctor nie erhohlen. — Das 3te Quartett [Cis moll Op. 131] enthält auch 6 Stücke und wirklich wird es in 10 höchſtens 12 Tägen ganz vollendet ſeyn. — Habt mich lieb beſte, und wenn ich euch wehe thue, geſchiehts nicht, um euch wehe zu thun, ſondern um euch für die Zukunft wohl zu thun. — Jetzt ſchließe ich wieder, — ich umarme dich von Herzen, ſey nur lieb gut fleißig und aufrichtig, damit iſt allem meinem Glück Grenzen geſetzt. — Schreibe lieber Sohn, mir iſt leid alle deine Bewegungen wegen mir, es wird ſich ſchon erleichtern. Holz ſcheint uns Freund können zu werden, — ich erwarte ein baldiges Schreiben von meinem [unleſerlich].

Baden den 29ten Aug. [1824].

Dein treuer Vater.

310.

An Peters.*

Ich habe Ihnen geſchrieben, ein Quartett [ausgeſtrichen „und zwar ein großes"] für Sie bereit liegt; ſobald Sie daher ſchreiben, daß Sie dieſes für 360 fl. C. M. oder 80 # annehmen, ſo wird Ihnen dies ſogleich geſendet. Meine Werke werden mir jetzt höher als je honorirt; übrigens haben Sie ſelbſt die Schuld an dieſem ganzen Ereigniß. Ihre Briefe zeigen an, was Sie früher verlangt, und was ich ſendete war das was es ſeyn ſoll (die häufigen Nachſtiche zeigen die Wahrheit davon); übrigens wird Sie das Quartett belehren, daß ich mich nicht an Ihnen räche, ſondern daß ich Ihnen gebe, was ich beſſer meinem beſten Freunde nicht geben könnte. — Ich bitte Sie ſich zu eilen, daß ich mit nächſter Poſt die Antwort erhalte, denn ſonſt kann ich nicht anders als Ihnen die 360 fl. C. M. zurückſenden. Ohnehin komme ich in Verlegenheit, indem Jemand ſowohl dieſes als ein anderes auch neu von mir vollendetes haben will, aber nun nicht gern ein einzelnes haben will. Es geſchieht wirklich aus Rückſicht auf Ihr langes Warten, woran Sie allein ſelbſt Schuld, daß ich in dieſem Augenblicke dieſes Quartett von dem nachfolgenden auch ſchon vollendeten trenne, (glaubſt du, daß man hier das letzte antragen ſoll? freilich fein ſehr fein, je nach Löffel comme Marchand coquin.) — Uebrigens haben Sie ja kein Mißtrauen, daß ich Ihnen etwas ſchicke, um mich zu nähern; nein ich verſichere Sie auf meine Kunſt-Ehre, daß Sie mich zum ſchändlichſten Menſchen herabſetzen ſollen, wenn Sie nicht finden, daß es nicht ein meiner würdiges Kunſtwerk iſt. —

---

* Entwurf, offenbar mit dem vorgehenden Billet zu gleicher Zeit geſchrieben; auch gleiches Papier, gleiche Dinte, gleiche Schrift.

311.

An Hans Georg Nägeli in Zürich.*

In der Unterſchrift an mich ſchreiben Sie mir „in Wien“ wie gewöhnlich.

Baden den 9. September 1824.

Mein ſehr werther Freund!

Der Kardinal Erzherzog iſt in Wien und ich meiner Geſundheit wegen hier; erſt geſtern erhielt ich von ihm in einem Schreiben die Zuſagung, daß er mit Vergnügen ſubſcribire auf Ihre Gedichte wegen Ihrer Verdienſte, welche Sie ſich um das Emporkommen der Muſik erworben haben, und 6 Exemplare davon nehme. Titulation werde ich noch ſchicken. Ein Unbekannter ſubſcribirt ebenfalls darauf und das bin ich; denn da Sie mir die Ehre erzeigen, mein Panegyriker zu ſein, darf ich wohl keineswegs mit meinem Namen erſcheinen. Wie gerne hätte ich auf mehrere ſubſcribirt, allein meine Umſtände ſind zu beſchränkt. Vater eines von mir angenommenen Sohnes, des Kindes von meinem verſtorbenen Bruder, muß ich ſowohl für die Gegenwart wie für die Zukunft ſeinetwegen denken und handeln. — Ich erinnere mich, daß Sie mir auch früher geſchrieben haben wegen Subſcription,* damals war ich ſehr kränklich, welche Kränklichkeit über 3 Jahre gewährt hat, nun befinde ich mich beſſer. — Schicken Sie nur gerade Ihre geſammelte Vorleſungen auch an den Erzherzog Rudolph, widmen Sie ſelbe ihm wo möglich, ein Geſchenk erhalten Sie immer; groß wird es freilich nicht ſein, aber beſſer als nichts; ſagen Sie ihm einige ſchmeichelhafte Worte in der Vorrede, denn Muſik verſteht er, und er lebt und webt darinn. Mir thut es wirklich um ſein Talent leid, daß ich nicht mehr ſoviel an ihm Theil nehmen kann, als früher.

---

* Nach dem Original im Beſitz des Herrn Photographen Julian Ganz in Zürich. Vgl. Nr. 308.

Ich habe hin und wieder noch Aufträge wegen Subſcribenten auf Ihre Gedichte gegeben; welche ich noch erhalten werde, ſoll Ihnen ſogleich bekannt gemacht werden. — Ich wünſchte, daß Sie mir auch Ihre Verleſungen hierher übermachten, ſowie die 5ſtimmige Meſſe von Sebaſtian Bach; was Beides koſtet, werde ich ſogleich von hier aus übermachen. — Denken Sie übrigens ja kein Intereſſe von mir irgendwo was ich ſuchte; frei bin ich von aller kleinlichen Eitelkeit; nur die göttliche Kunſt, nur in ihr ſind die Hebel, die mir Kraft geben, den himmliſchen Muſen den beſten Theil meines Lebens zu opfern. Von Kindheit an war mein größtes Glück und Vergnügen, für Andere wirken zu können, Sie können daher denken, wie groß mein Vergnügen iſt Ihnen in etwas behülflich zu ſein und Ihnen anzuzeigen, wie ich Ihre Verdienſte ſchätze. Ich umarme Sie als einen Weiſen des Apollo, von Herzen der Ihrige

---

* Nägelis Sohn, der Herr Muſiklehrer und Componiſt Nägeli in Zürich hat bei meiner letzten Anweſenheit dort den handſchriftlichen Nachlaß ſeines Vaters durchſucht und meint nach Einſicht des Correſpondenzbuches, der in Beethovens Brief an Nägeli vom 9. September 1824 citirte Brief des Letztern dürfte folgender ſein:

Zürich, den 3. Juli 1818.

„Erlauben Sie, mein hochverehrter Freund! daß ich Ihnen hiermit eine Eröffnung mache. Ich bin geſonnen, bey der Errichtung eines erweiterten Muſik-Etabliſſements einen raiſonnirenden Catalog auszuarbeiten. Zu dieſem Behuf wünſche ich von Ihnen ein vollſtändiges Verzeichniß Ihrer bisher gedruckten Werke, mit Beiſetzung des Originalverlegers bei jedem Opus zu erhalten; und wenn unter den vielen arrangirten Werken Ihnen ſolche zu Geſicht gekommen, deren Arrangement Sie gutheißen oder auch ſolche die Sie mißbilligen, wollte ich ebenfalls darüber um eine kurze Notiz gebeten haben.“

„Zugleich empfehle ich die Unternehmung der Bach'ſchen Meſſe Ihrer geneigten Aufmerkſamkeit, und bitte um gefällige Verwendung bei dortigen Kunſtbeförderern.“

„Es iſt einer meiner Lieblingspläne, alljährlich eine Partitur eines Haupt-Kirchenwerks herauszugeben, und da bin ich, wenn dieſe Unternehmung gelingt, vielleicht ſo glücklich künftig auch an Sie gelangen zu können.“

„Meinen Brief, den ich letzten Winter an Herrn von Collin beygeſchloſſen, werden Sie, verehrter Freund! erhalten haben?“

Beethoven.

Wegen des Erzherzogs ſchreiben Sie mir bald, weil ich alsdann die Einleitung dazu treffen werde, um Erlaubniß der Dedikation brauchen Sie nicht einzukommen, er wird und ſoll überraſcht werden.

312.

An den Neffen.

Baden abends am 14. Sept. 1824.

Lieber Sohn!

Entweder es regnet morgen und vielleicht ſtark oder auch gar nicht, beides iſt für mich nachtheilig, der ſchreckliche Staub wie auch der Regen. Leid thut es mir dich mit dieſem Teufel ſo lange wiſſen zu müſſen; halte dich nur immer ferne von ihr. Du mußt ihr einen Brief in meinem Namen an den Verwalter des Spitals ſchreiben, wo du anführſt, daß ſie am erſten nicht gekommen, zum Theil weil ſie nicht wohl, theils weil mehrere Menſchen hieher zu mir gekommen.

Basta cosi. —

Hier die 40 fl. für den Correpetitor, laß dir den Empfang ſchriftlich beſtätigen, wie vielen Irrthümern entgeht man da! —

und dies thut Jeder welcher für einen andern bezahlt. Hat doch Holz die Quittung von Rampel [Copiſt] unaufgefordert gebracht, thun Andre nicht daſſelbe? — Die weiße Weſte nimm du und die andre läßt du für mich machen. — Den Metronom könnteſt du mitbringen, er iſt nicht zu machen. — Nimm deine Leintücher und 2 Decken mit, — Bleiſtift, Patronen, erſtere jedoch nirgends als an der Brandſtatt, könnteſt du wohl mitbringen. — Und nun leb wohl lieber Sohn, komm morgen und ja nicht zu ſpät in meine Arme, vielleicht wird es morgen [weggeriſſen].

Wie immer
Dein treueſter Vater.

Es war nicht anders zu machen als dir mit der Alten den Zeiſelwagen, welcher doch mit allem 8 fl. 36 kr. koſtet, zu ſchicken. — Vergiß nichts, auch deine Geſundheit nicht.

313.*

Ihrem Wunſche, mein werther Freund! die Singſtimmen meiner letzten großen Meſſe mit einem Auszuge für die Orgel oder Piano

---

* Dieſer Brief ward von Herrn Nägeli jun. in Zürich an die dortige Muſikhandlung Fries und Holzmann und von dieſer an die Frau Oberſt Charras in Baſel verkauft. Doch meint ſich Herr Nägeli zu erinnern, daß nur die Unterſchrift von Beethovens Hand geweſen. Der Brief Streichers, in den Beethovens Billet eingeſchlagen ward, lautet nach dem Original des Herrn Nägeli ſo:

„An den löblichen Ausſchuß des Geſang-Vereins zu Zürich."

„Die große Meſſe des Herrn Ludwig van Beethoven, welche am 7. May hier zum erſten Male öffentlich gehört wurde, iſt nach dem einſtimmigen Ausſpruch aller Kenner, die merkwürdigſte religiöſe Kompoſition, welche ſeit dem Meſſias von Händel erſchienen, und zwar eben ſowohl wegen Neuheit der Bearbeitung, ihrer harmoniſchen und melodiſchen Originalität, als — was wohl das Wichtigſte iſt — wegen dem frommen Gott ergebenen Sinn, den jede Note derſelben ausdrückt. Ganz dem Geiſt gemäß, der in der Kirchen-Muſik herrſchen ſollte, ſind Arien, Duette, welche die Aufmerkſamkeit nur auf einige Singende leiten, gänzlich vermieden, und dafür der Quartett-Geſang gewählt worden, welcher mit dem Chor abwechſelt oder zugleich wirkt."

„Da ſich die öffentliche Bekanntmachung dieſes Werkes noch ſehr lange verziehen kann, ſo hat der Unterzeichnete Herrn van Beethoven erſucht, daſſelbe, bloß mit den Singſtimmen und einem Auszuge für Clavier oder Orgel, an die an die verſchiedenen Geſang-Vereine abzulaſſen, gebe ich hauptſächlich darum gerne nach, weil dieſe Vereine bey öffentlichen, beſonders aber Gottesdienſtlichen Feyerlichkeiten außerordentlich viel auf die Menge wirken können, und es bey Bearbeitung dieſer großen Meſſe meine Hauptſache war, ſowohl bei den Singenden als Zuhörenden religiöſe Gefühle zu erwecken und dauernd zu machen.

Da aber die Copie, ſowie die öftere Durchſicht derſelben ſehr viele Auslagen koſten, ſo kann ich nicht weniger als fünfzig Dukaten Species dafür verlangen, und überlaße es Ihnen, die Anfragen deßhalb zu machen, damit ich meine Zeit der Sache ſelbſt ganz widmen kann.

Ihr hochachtungsvoll ergebener
Ludwig van Beethoven.

Wien den 16ten September 1824.
Herrn Andreas Streicher.

---

verſchiedenen Geſang-Vereine abzulaſſen, beſonders weil einige von dieſen ſchon deßhalb Anfragen gemacht haben. — Herr van Beethoven fand ſich ganz bereitwillig, und es geſchieht, wie die Beylage zeigt, mit ſeiner Genehmigung, daß ſich Unterzeichneter die Freyheit nimmt, auch Ihrem verehrlichen Geſang-Vereine ſolche unter folgenden Bedingungen anzutragen:

1) Der Geſang-Verein macht ſich verbindlich, dieſes Werk bloß für ſeinen eigenen Gebrauch zu behalten, und Niemanden, weder zum Druck, noch zu irgend einem andern Zwecke mitzutheilen.

2) Dieſe Meſſe wird in einem Clavier-Auszuge, über welchem alle Singſtimmen in Partitur geſetzt und jede noch beſonders kopirt ſind, rein und korrekt geſchrieben, mitgetheilt; von Herrn van Beethoven ſelbſt durchgeſehen und eigenhändig beſtätigt, daß dieſes Werk von ihm komponirt und fehlerfrey geſchrieben ſey.

3) Dagegen erhält Herr van Beethoven, durch Wechſel oder Anweiſung auf ein hieſiges Haus, Fünfzig Dukaten in Species, in welchem Preiſe die Koſten der Copiatur begriffen ſind.

4) Die Antwort, ſowie die Uebermachung des Betrages, geſchieht an die Adreſſe des Herrn Ludwig van Beethoven in Wien, und das Werk ſelbſt wird, 14 Tage nachher, an den verehrlichen Verein abgeſendet.“

„Der Unterzeichnete hat ſich dieſem Antrage mit um ſo größerem Vergnügen unterzogen, je mehr es erwieſen iſt, daß durch die öffentlichen Produktionen der großen Geſang-Vereine ſchon ſehr viel Gutes geſtiftet und, beſonders bey kirchlichen Feſten, die religiöſe Erbauung erhöhet worden.“

„Mit ausgezeichneter Hochachtung und Ergebenheit“
„Andreas Streicher.“

„Wien, den 17. September 1824.“

314.

An Schott in Mainz.*

Baden nächſt Wien am 17ten Septemb. 1824.

Auch das Quartett [Op. 127. Es-dur] erhalten Sie ſicher bis Hälfte Oktober. Gar zu ſehr überhäuft und eine ſchwache Geſundheit muß man ſchon etwas Geduld mit mir haben; hier bin ich meiner Geſundheit oder vielmehr meiner Kränklichkeit wegen; doch hat es ſich ſchon gebeſſert. Apollo und die Muſen werden mich noch nicht dem Knochenmann überliefern laßen, denn noch ſo Vieles bin ich ihnen ſchuldig und muß ich vor meinem Abgang in die Eleſäiſchen Felder hinterlaßen, was mir der Geiſt eingiebt und heißt vollenden. Iſt es mir doch, als hätte ich kaum einige Noten geſchrieben. Ich wünſche Ihnen allen guten Erfolg Ihrer Bemühungen für die Kunſt; ſind es dieſe und Wiſſenſchaft doch nur, die uns ein höheres Leben andeuten und hoffen laßen. — Bald mehreres —

Eiligſt

Euer Wohlgebohren Ergebenſter

Beethoven.

315.

An Hauſchka.**

Lieber werther Freund!

Indem ich dir ſchreibe daß ich ſobald ich in die Stadt gelangt bin, das Bernardſche Oratorium [vgl. Nr. 210] ſchreiben werde, bitte ich dich ebenfalls Herrn v. Bernard das Honorar erfolgen zu laſſen. Ueber das Weitere was wir brauchen und nöthig haben, bereden wir uns in der Stadt, indem ich dich als großmächtigſten Intendanten aller Sing- und Brumm-Vereine, als k. k. ſches General-Violonzello, als k. k. Inſpicient aller k. k. Jagden, wie auch Diaconus meines gnädigſten Herrn ohne Domicil, ohne Dach und Fach wie auch ohne Präbende (wie auch ich) meines gnädigſten Herrn treuſten Diener wünſch ich Euch dieſes und Jenes, woraus Ihr das Beſte nehmen könnt.* Damit kein Irrthum Statt findet, melde ich noch: daß wir das Bernardſche Oratorium „der Sieg des Kreuzes“ ganz gewiß in Muſik ſetzen und baldigſt beendigen werden, laut unſerer Unterſchrift und unſerm Siegel.

---

* Nach dem Facſimile in der Cäcilia VI. 312.

** Nach Schindler Biographie II. 92, der das Original bei Aloys Fuchs in Wien geſehen.

Baden den 28. September 1824.

L. van Beethoven.

1. Nachſchrift.

Laß das Wildpret nicht durch Ratzen und Mäuſe verzehren. Verſteht mich. Eröffnet beſſere Wahl und Concurrenz.

Dero in Chriſto und Apollo

Beethoven.

2. Nachſchrift.

Was nun das Fähnlein auf dem weißen Thurm anbelangt, ſo hoffen wir daß es bald wieder wehen werde.

3. Nachſchrift u. ſ. w.

316.**

Wien den 17ten November 1824.

Mein ſehr werther Freund!

Ueberhäuft und bei der ſpäten Jahrszeit mich nicht genug ſchützend wieder kränklich, glauben Sie mir, war es nicht möglich Ihnen eher zu ſchreiben; Ihre Subſcription anlangend erhielt ich noch nur einen Subſcribenten auf 2 Exemplare, Hr. v. Bihler, Erzieher der Familie Seiner Kaiſerl. Hoheit des Erzherzogs Karls. Den Erzherzog ſelbſt zu erlangen ward verſucht jedoch vergeblich, — überall habe ich angeſpornt, leider daß man hier zu überſchwemmt mit zu vielem. — Dies iſt alles was ich in der

---

* Anſpielung auf Hauſchkas Ergebenheit gegen hohe und höchſte Hofbeamte.

** Nach dem Original im Beſitz des Herrn Bankvorſtehers von Ott-Uſteri in Zürich. Vgl. oben Nr. 308. 311. 313.

Geſchwindigkeit Ihnen ſchreiben kann, auch in Haßlingern habe ich deswegen gedrungen, vergebens. Man iſt wirklich arm hier in Öſtreich und für Kunſt Wiſſenſchaft bleibt wenig durch die durch den Krieg noch immer fortdauernden drangvolle Zeiten. — Was ſpäter die Honorare anbelangt ſo werde ich dies getreu beſorgen, nur ſchreiben Sie mir deutlich wohin? Ich umarme Sie im Sinne und rechnen Sie allzeit auf ihren Sie hochverehrenden wahren Freund

Beethoven.

An Seine Wohlgebohren Hr. Georg Nägeli berühmten Schriftſteller in Zürich.

317.

An den Erzherzog Rudolf.*

Ihre Kaiſerliche Hoheit!

Krank von Baden hieher kommend war ich verhindert meinen Wünſchen gemäß, mich zu J. K. H. zu begeben, indem mir das Ausgehn verboten war; erſt geſtern war der erſte Tag, wo ich mich in der freien Luft wieder ergehn durfte. — Ihr gnädiges Schreiben traf mich gerade auf dem Bette liegend an, gerade im Schwitzen begriffen; da mein Uebel-aufſeyn von Verkühlung herrührt, war mir das Aufſtehen unmöglich. Ich weiß, daß J. K. H. ohnehin überzeugt ſind, daß ich nie die Ihnen geziemende Erfurcht außer Acht laßen kann. — Morgen werde ich Vormittags das Vergnügen haben, meine Aufwartung zu machen; an Mitteln wird es ohnehin nicht hier fehlen den muſikaliſchen Geiſt J. K. H. auf zu wecken, welches nicht anders als erſprießlich für die Kunſt ſein kann, — mein Aſyl — Gott ſey Dank. —

Ihre Kaiſerliche Hoheit

treu gehorſamſter Diener

Beethoven.

Am 18ten November 1824.

---

* Nach dem Original auf der Berliner Staatsbibliothek beſorgt von Herrn Cuſtos Espagne.

318.

An Schott in Mainz.*

Wien im November 1824.

Mit Bedauern melde ich Ihnen, daß es noch etwas länger zugehen wird mit Abſchickung der Werke. Es war eben nicht mehr ſoviel zu überſehen in den Abſchriften, allein da ich den Sommer nicht hier zubrachte, ſo muß ich jetzt dafür alle Tage 2 Stunden Lection geben bei Sr. Kaiſerl. Hoheit dem Erzherzog Rudolph. Dies nimmt mich ſo her, daß ich beinah zu allem andern unfähig bin. Und dabei kann ich nicht leben von dem, was ich einzunehmen habe, wozu nur meine Feder helfen kann. Ohnerachtet deſſen nimmt man weder Rückſicht auf meine Geſundheit noch meine koſtbare Zeit. — Ich hoffe daß dieſer Zuſtand nicht lange währe, wo ich ſodann das Wenige, was zu überſehen, ſogleich vornehme ꝛc. — Vor einigen Tagen erhielt ich einen Antrag in Rückſicht Ihrer, worin es heißt, daß eine auswärtige Muſikhandlung geſonnen ſei ꝛc. und ſich mit Ihnen zu verbinden, um den Nachſtich zu verhüten. Ich läugnete die Sache geradezu, denn ich habe ſchon bittere Erfahrungen in dergleichen (vielleicht Spionirereien) gemacht . . . .

319.

An Carl Holz.**

Ich grüße Sie

und melde, daß ich nicht ausgehe heute; ſehr lieb wäre es mir, wenn Sie mich vielleicht Abends nach Ihren Büreauſtunden ſehn könnten. —

Eiligſt Ihr Freund

Beethoven.

Ich befinde mich nicht wohl.

---

* Cäcilia XXV. 27.

** Berliner Staatsbibliothek. Datum unbekannt.

320.

An Carl Holz.*

Beſtes Holz! —

Seyd nicht — von — Holz.

Die liebe Regierung will mich um 10 Uhr heute ſprechen, ich bitte Sie daher *ſtatt meiner hinzugehen, bevor aber* noch zu mir zu kommen, welches Sie ſich ganz nach Ihrer Bequemlichkeit einrichten können; ich habe ſchon auch einen Brief *an die Hohe* geſchrieben, welchen Sie mitnehmen können. Es thut mir leid Ihnen wieder beſchwerlich fallen zu müſſen, ſelbſt kann ich aber nicht gehen, und doch muß die Sache ans Ende kommen.

Der Ihrige

Beethoven.

321.

An Schott in Mainz.**

Wien den 17. Dez. [Beethovens Geburtstag] 1824.

Ich melde Ihnen, daß wohl noch 8 Tage dahin gehen werden, bis ich die Werke abgeben kann. Der Erzherzog iſt erſt geſtern von hier fort, und manche Zeit mußte ich noch bei ihm zubringen. Ich bin geliebt und ausgezeichnet geachtet von ihm; allein — davon lebt man nicht, und das Zurufen von mehreren Seiten „*Wer eine Lampe hat,-gießt Oel darauf*“ findet hier keinen Eingang. Da die Partitur correct geſtochen werden muß, ſo muß ich noch mehreremal ſelbe überſehen, denn es fehlt mir ein geſchickter Copiſt .... Denken Sie übrigens nur nichts Böſes von mir! Nie habe ich etwas Schlechtes begangen ......

---

* Nach dem Original im Beſitze des Baron von *Prokeſch-Oſten* in Gmunden am Traunſee. Datum und Anlaß unbekannt.

** *Cäcilia* XXV. 28.

322.

Beſte! *

Es wird jedem hiermit das Seinige gegeben und wird hiermit in Pflicht genommen, und zwar ſo daß man ſich anheiſchig mache bei Ehre ſich auf das Beſte zu verhalten, auszuzeichnen und gegenſeitig hervorzuthun.

Dieſes Blatt hat jeder zu unterſchreiben, der bei der bewußten Sache mitzuwirken hat.

Beethoven.
Schindler Secretarius.

Schuppanzigh m. p.
Weiß.
Linke m. p.
Des großen Meiſters verfluchtes Violoncello.
Holz m. p.
Der letzte, doch nur bei der Unterſchrift.

323.

An Schindler. Frühl. 1825.

Bis ½ 2 Uhr gewartet, da aber das caput confusum nicht kam, und ich von nichts weiß was werden wird, Karl aber voraus von der Univerſität in Prater, ſo mußte ich fort, damit Karl, der früh fort muß, eſſen kann. Mich findet man beim wilden Mann [Gaſthaus im Prater].

An Herrn von Schindler, Mähriſchen Schädel. **

---

* Bei den Proben zur erſten Production des Es-dur-Quartett Op. 127 im März 1825. Original in Schindlers Beethoven-Nachlaß.

** Schindler war aus Mähren.

324.

An den Celliſten Linke.*

Lieber Linke und Rechte.

Da ich viel Gutes von Hrn. v. Bocklet gehört, ſo glaube ich, es wäre das Beſte ihn zu erſuchen, daß er Ihnen die Gefälligkeit erzeigte, das Trio in Ihrer Akademie zu ſpielen. Ich kenne ihn ſelbſt nicht, ſonſt würde ich mich für Sie bei Hrn. v. B. verwendet haben. Rechnen Sie allzeit auf mich, wo ich dienen kann.

Ihr Freund

Beethoven.

325.**

Euer Wohlgeboren!

Ihre Mutter iſt unlängſt durch die Dummheit meiner Haushälterin abgewieſen worden, ohne daß man mir ein Wort von ihrem Daſein gemeldet hat. Ich habe dieſes unanſtändige Betragen, indem ſie ſelbe noch dazu nicht in mein Zimmer geführt, gerügt; die Ungeſchlachtheit und Rohheit dieſer Menſchen, die ich ſo unglücklich bin, um mich zu haben, iſt Jedem bekannt, ich bitte daher um Verzeihung.

Ihr ergebenſter Diener

L. v. Beethoven.

---

* Nach dem Original im Beſitze des Herrn Clavierſpieler Bocklet in Wien, der mir ſchreibt, daß er das Trio zuſammen mit Holz und Linke im Jahre 1825 oder 26 bei Beethoven probirt habe. Vgl. oben Nr. 175 f.

** Neue Wiener Muſikzeitung 1858 Nr. 28 wird als Anlaß dieſes Billets Folgendes erzählt:

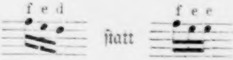
„Im Jahre 1825 gab ein bekannter Künſtler, auch Dilettant im Compoſitionsſache der Muſik, ein Heft Walzer heraus. Jeder derſelben war von einem andern der damals beliebteſten und renommirteſten Tonſetzer eigens dazu componirt worden; denn Keiner verſagte dem Herausgeber, welchem der Ertrag zu einer Kalsbader Cur dienen ſollte, dieſe muſikaliſche Beiſteuer. Das Heft fand ungewöhnlichen Anklang und Abgang. Da kam es dem Herausgeber in den Sinn, den großen Louis van Beethoven, mit dem er ſchon durch ſeinen

326.

Wien 9. April 1825.

Werther lieber Ries!

Nur eilig das Nöthigſte! In der Ihnen geſchickten Partitur der Sinfonie [der neunten] iſt ſo viel ich mich erinnere, in der erſten Oboe und zwar im 242. Tacte, wo ſteht



Alle Inſtrumente (außer den Blechinſtrumenten, die nur theilweiſe) habe ich durchgeſehen und glaube ſie wird ſo ziemlich richtig ſein. Gern hätte ich Ihnen meine Partitur geſendet [zur Aufführung auf dem Muſikfeſte in Aachen], allein es ſteht mir noch eine Academie bevor (und das Manuſcript iſt die einzige Partitur welche ich habe), wenn es übrigens meine Geſundheit zuläßt; denn nun muß ich bald aufs Land, wo ich nur um dieſe Zeit gedeihen kann. — Das Opferlied werden Sie nun bald zum zweitenmal abgeſchrieben erhalten haben, und bezeichnen Sie es ſogleich als corrigirt von mir, damit es nicht mit dem was Sie ſchon haben, gebraucht werde. Hier haben Sie ein Beiſpiel von den elenden Kopiſten welche ich ſeit Schlemmers Tode habe. Beinahe auf keine Note kann man ſich verlaſſen. — Da Sie die Stimmen ſchon alle aus-

---

Großvater und Vater in früherer Zeit bekannt war, auch um einen Beitrag anzugeben. Mit der edelſten und liebevollſten Bereitwilligkeit verſprach der große Tonſetzer die Wünſche des Bittenden zu erfüllen und lieferte nicht bloß einen Walzer, ſondern (er der Einzige) auch ein Trio dazu. Er erſuchte den Herausgeber in circa 4 Wochen um die fertige Arbeit zu ſchicken. Da dieſer inzwiſchen erkrankte, vermochte er nicht, das Werk perſönlich abzuholen, ſondern mußte auf eine ſo intereſſante Viſite verzichten. Er erſuchte daher ſeine Mutter den Walzer abzuholen und ſeinen Dank auszudrücken. Doch die Haushälterin, der ſie ihren Namen und Stand bekannt gab, ließ ſie nicht vor, indem, wie ſie ſagte, es bei dem Herrn heute wieder arg rapple. Da in dieſem Augenblicke Beethoven den Kopf zur Thür herausſtreckte, ſo ſchob ſie die Frau mit den Worten „Verſtecken Sie ſich, denn heute iſt mit ihm gar nicht zu ſprechen“ — in eine dunkle Kammer, von wo ſich dieſelbe dann unverrichteter Sache entfernte. — Ein paar Tage darnach ſandte Beethoven den Walzer in die Wohnung des fraglichen Tonſetzers mit folgendem Briefe, deſſen Original uns vorliegt.“

geſchrieben vom Finale der Sinfonie erhalten haben, ſo habe ich Ihnen noch die Chorpartiturſtimmen geſchickt. Sie können ſolche leicht ehe der Chor anhebt, aus den Stimmen in Partitur ſetzen laſſen, und wo der Geſang anhebt, iſt es ganz leicht mit einiger Ueberlegung die Inſtrumentalſtimmen oben über die Geſangſtimmen in Partitur anheften zu laſſen. Es war nicht möglich alles dieſes zugleich zu ſchreiben, und in der Geſchwindigkeit würden Sie nichts als Fehler bei dieſem Copiſten erhalten haben. Ich habe Ihnen eine Ouvertüre in C $^6/_8$ Tact, noch nicht öffentlich erſchienen, geſchickt; auch die geſtochenen Stimmen erhalten Sie nächſten Poſttag. Kyrie und Gloria, zwei der vorzüglichſten Stücke (aus der Messe solemnelle in D-dur) ſind ebenfalls ſchon nebſt einem italieniſchen Singduette auf dem Wege für Sie. Sie erhalten nun noch einen großen Marſch mit Chor, gut geeignet zu großen Muſiken. Es wäre noch eine große außerhalb nicht bekannte Ouvertüre da, ich glaube aber Sie werden hiermit genug haben. —

Leben Sie wohl, in den mir ewig lieben Rheingegenden [Ries wohnte damals in Godesberg bei Bonn]. Allen ſchönen Antheil am Leben wünſche ich Ihnen und Ihrer Gattin. Ihrem Vater alles Gute und Schöne

von Ihrem Freunde
Beethoven.

327.

Mein verehrter Freund! *

Mit wahrem Vergnügen werde ich Ihnen dieſer Tage die Partitur des Opferliedes von Matthiſſon ſchicken; alles was heraus und nicht heraus iſt, ſteht Ihnen allzeit zu Dienſten. Warum erlauben meine Umſtände nicht, daß ich Ihnen gleich die größeren

---

* Hr. Baron von Prokeſch-Oſten in Gmunden, der Beſitzer des Originals, theilte mir mit, das Billet ſei gerichtet an Zenger in Wien, Kanzleibeamter beim k. k. Hofkriegsrath, Muſikliebhaber, Kenner, Factotum, ausgezeichneter Klavierſpieler. Das Datum iſt mir unbekannt. Das erwähnte Opferlied iſt ohne Zweifel die zweite Bearbeitung Op. 121^b, das nach der Leipziger A. M. Z. XXVI. 343 in der Akademie im k. k. Redoutenſaale am 4. April 1824 als Beethovens „neueſte Tondichtung“ aufgeführt wurde.

Werke, welche ich geſchrieben, noch bevor man ſie ſonſt gehört, zukommen laſſen kann. Leider bin ich auf dieſe Art gebunden; jedoch könnte ſich ſpäter ein ſolcher Fall ereignen, wo ich Ihnen mit Freuden entgegenkommen werde.

Beiliegender Brief iſt an Hofrath von Kieſewetter, ich bitte Sie ihm gefälligſt ihn mitzutheilen, um ſo mehr, da es Sie eben ſo gut angeht als auch Hrn. Hofr. —

Mit ausgezeichneter Hochachtung
Ihr ergebenſter Freund
Beethoven.

328.

Mit Vergnügen übergebe ich hier der Cäcilia[*] und ihren Leſern einige Canons die ich als Beilage einer humoriſtiſch-romantiſchen Lebensbeſchreibung des hieſigen Herrn Tobias Haslinger geſchrieben welche in drei Theilen nächſtens erſcheinen ſoll.

Im erſten Theile findet ſich Tobias als Gehülfe des berühmten ſattelfeſten Capellmeiſter Fux und hält die Leiter zu deſſen Gradus ad Parnassum. Da er nun zu Schwänken aufgelegt, ſo bewirkt er durch Rütteln und Schütteln der Leiter, daß Mancher der ſchon ziemlich emporgeſtiegen, jählings den Hals bricht u. dgl.

Nun empfiehlt er ſich unſerm Erdenklumpen und kommt im zweiten Theil zu den Zeiten Albrechtsbergers wieder ans Tageslicht. Die ſchon vorhandene Fuxiſche nota cambiata wird nun gemeinſchaftlich mit Albrechtsberger behandelt. Die Wechſelnoten aufs äußerſte auseinandergeſetzt, die Kunſt muſikaliſche Gerippe zu ſchaffen wird aufs Höchſte getrieben u. ſ. w.

Tobias ſpinnt ſich dann neuerdings als Raupe ein und entwickelt ſich im dritten Theil, um zum dritten Mal auf dieſer

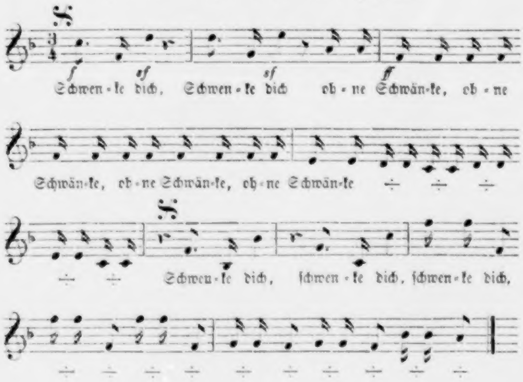
---

[*] „Eine Zeitſchrift für die muſikaliſche Welt herausgegeben von einem Vereine von Gelehrten, Kunſtverſtändigen und Künſtlern. Mainz. B. Schott Söhne.“ Die Verlagshandlung hatte, wie ich aus einem ihrer Schreiben in Schindlers Beeth. Nachl. (vom 27. April 1824) im Namen der Redaktion auch Beethoven um Beiträge zur Cäcilia erſucht. Der mitgetheilte ſteht 1825 Bd. II. Nr. 7. S. 205 und hat eine facſimilirte Unterſchrift Beethovens.

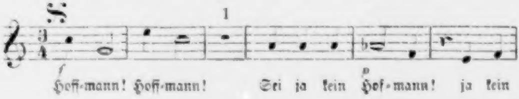
Welt zu erſcheinen. Die kaum erwachſenen Flügel eilen dem Paternoſtergäßchen zu, er wird paternoſtergäßleriſcher Capellmeiſter. Die Schule der Wechſelnoten durchgegangen behält er davon nichts als die Wechſel, wird Mitglied mehrerer geleerter Vereine u. ſ. w.

Doch hier nur die Kanons:

Auf einen welcher Schwenke geheißen.*

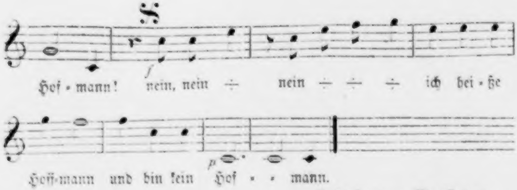

f
sf
sf
ff
Schwen-ke dich, Schwen-ke dich oh-ne Schwän-ke, oh-ne
Schwän-ke, oh-ne Schwän-ke, oh-ne Schwän-ke
Schwen-ke dich, ſchwen-ke dich, ſchwen-ke dich,

Auf einen welcher Hoffmann geheißen.


1
f
p
Hoff-mann! Hoff-mann! Sei ja kein Hof-mann! ja kein

---

* Etwa im Jahre 1821 hatte, wie ich aus Schindlers Beethoven-Nachlaß erſehe, der Capellmeiſter Schwencke in Hamburg in ſehr bilderreichen Verehrungsphraſen Beethoven um ein Autograph gebeten. Vielleicht ſpielt Beethoven, dem gewiſſe Namen manchmal ſehr komiſch vorkamen, hier auf dieſen Hamburger Capellmeiſter an.


f
Hof - mann! nein, nein — nein — — — ich hei - ße
p
Hoff-mann und bin kein Hof - - mann.

Ludwig van Beethoven.

329.

An Ludwig Rellſtab.*

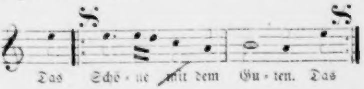
Im Begriffe aufs Land zu gehen mußte ich geſtern ſelbſt einige Anſtalten treffen und ſo mußten Sie gerade leider umſonſt kommen. Verzeihen Sie meiner noch ſehr ſchwachen Geſundheit; da ich Sie vielleicht nicht mehr ſehe, wünſche ich Ihnen alles erdenkliche Erſprießliche. Gedenken Sie meiner bei Ihren Dichtungen.

Ihr Freund
Beethoven.

An Zelter den wackeren Aufrechthalter der wahren Kunſt alles Liebe und Verehrliche!

Am 3. Mai 1825.

[Rückwärts] In meiner Reconvaleſcenz befinde ich mich noch äußerſt ſchwach; nehmen Sie vorlieb mit dieſem Erinnerungszeichen an Ihren Freund Beethoven.


Das Schö - ne mit dem Gu - ten. Das

---

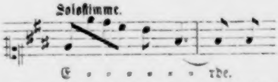
* Mitgetheilt von ihm ſelbſt in Garten und Wald, Leipzig 1854. Bd. IV. 109.

330.*

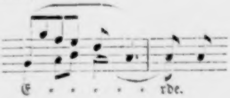
Wien 7. May 1825.

Euer Wohlgeboren.

Im Begriff aufs Land zu gehen und eben in der Reconvalescenz von einer Gedärmentzündung ſchreibe ich Ihnen nur einige Worte. Bei der Stelle des Opferliedes zweite Strophe wo es heißt:



wünſchte ich, daß man dieſe Stelle ſo wie ich ſie hier ſchreibe eintragen möchte, nehmlich



331.

An den Bruder Johann.**

Baden 6. Mai 1825.

Die Glocke ſammt Glockenzügen ꝛc. ꝛc. iſt auf keine Weiſe in der vorigen Wohnung zu laſſen, es iſt dieſen Leuten kein Antrag gemacht worden, mir irgend etwa etwas abzulöſen; meine Kränklichkeit verhinderte mich, da bei meinem Daſein der Schloſſer nicht gekommen die Glocke abzunehmen, gleich von hier in die Stadt zu ſchicken, man hätte ſelbe nur können abnehmen laſſen, da kein Recht ſolche zu behalten vorhanden iſt. — Dem ſei nun wie ihm wolle, ich laſſe auf keinen Fall die Glocke da, hier habe ich eine nöthig, und gebrauche dieſe dazu, denn hier würde mich ſelbe 2 mal mehr als in Wien koſten, da Glockenzüge das theuerſte bei den Schloſſern iſt. — Im Falle der Noth ſogleich zur k. k. Polizei. — Das Fenſter in meinem Zimmer war gerade ſo wie ich eingezogen, jedoch kann dieſes bezahlt werden, ſo wie das in der Küche, für beide 2 fl. 12 kr. — Der Schlüſſel wird nicht bezahlt, da wir keinen gefunden, ſondern die Thüre war vernagelt oder vermacht, als wir eingezogen, und ſo iſt ſelbe auch geblieben bis zu meinem Ausziehen; Schlüſſel war nie einer da, da man natürlich weder bei dem der vor uns da gewohnt noch bei uns gar keinen gebraucht hat. — Vielleicht ſoll eine Kollekte veranſtaltet werden, ſo greife ich in den Sack. —

---

* Nach dem Facſimile des ſtückweiſen Originals in der Cäcilia VIII. 66. Nach dem folgenden Billet zu ſchließen, iſt das Datum verſchrieben oder anticipirt.

** Nach dem Original mitgetheilt in den Signalen 1857.

Ludwig van Beethoven.

332.*

Euer Wohlgebohren!

Es iſt mir auffallend, daß Karl beinahe gar nirgend in eine ſchöne Geſellſchaft, wo er ſich in dieſer Zeit auf das anſtändigſte beluſtigen könnte, zu bringen iſt. Es könnte den Verdacht erwecken, daß er vielleicht doch Abends oder gar Nachts ſich erluſtigte in gewiß nicht ſo guter Geſellſchaft. — Ich erſuche Sie hierauf Acht zu haben, und unter keinem Vorwande Karl Nachts außer dem Hauſe zu laſſen, wenn Sie von mir nichts ſchriftliches durch Karl hierüber erhalten. — Einmal war er mit meinem Wiſſen bey Hrn. Hofrath Breuning. — Indem ich Ihnen dieſe Sache ans Herz lege, welche weder Ihnen noch mir gleichgültig ſein kann, empfehle ich Ihnen noch einmal hierin große Aufmerkſamkeit. —

Euer Wohlgeboren
Ergebenſter
Beethoven.

Für Seine Wohlgeboren H. v. Schlemmer.

---

* Nach dem Original im Beſitze des Herrn Vetter, niederöſtr. Landeskaſſier in Wien. — Bei Schlemmer in der Alleegaſſe nächſt der Karlskirche wohnte 1825 der Neffe.

333.

An den Neffen.

Die Fr. Schlemmer erhält oder hats erhalten ihr Geld durch unſere Haushälterin. Morgen müſſen einige Briefe geſchrieben werden, laß mich wiſſen, wann Du am beſten Zeit haſt?

Dein Onkel.

Mein Schnupftuch blieb liegen.

334.*

Lieber Sohn!

Eben erhalte ich Deinen Brief, ſehr ſchwach befinde ich mich noch, und allein — und dieſen abſcheulichen Brief von dieſem leſe nur. — Ich ſchicke Dir 25 fl., wofür die Bücher ſogleich einzukaufen, und das übrige, wenn Du es brauchſt, zu verwenden. — Den Zettel von Hr. v. Reiſſer** bringſt Du wieder mit hieher. —

Sonnabend den 14ten May ſchicke ich einen Wagen von hier in die Stadt, noch ſind ſie wohlfeil, um Dich hieher abzuhohlen; die Alte wird ſich Morgens erkundigen, wann Du am beſten, Du haſt Zeit bis Abends 6 Uhr abzufahren, um ja nichts zu verſäumen, vielleicht komme ich auch, und man könnte Dir Hembden kaufen; in dieſer Rückſicht wäre es gut, wenn Du ſchon um 4 Uhr abkommen könnteſt; komme ich aber nicht, welches leicht möglich iſt, ſo fahr um 5 oder 6 Uhr Abends gerade hieher — Du wirſt nicht ſo abgemattet und kannſt Sonntags, oder wenn nichts verloren wird, Montags von hier abgehen. —

---

* Die nachfolgenden Billets an den Neffen befinden ſich, wenn nicht ein anderer Ort ausdrücklich angegeben iſt, ſämmtlich auf der Berliner Staatsbibliothek, deren Cuſtos Hr. Espagne mir die Copie beſorgt hat. Ich habe ſie nach der muthmaßlichen Zeitfolge geordnet. Schindler theilt Biogr. II. 121 f. einige davon mit, jedoch willkürlich zerriſſen oder zuſammengeſetzt, auch ohne zuverläſſige Chronologie.

** Reißer, Vicedirector des polytechniſchen Inſtituts, auf dem ſich der Neffe ſeit einiger Zeit befand, hatte auch die Mitvormundſchaft über ihn übernommen. Uebrigens ſchreibt Beethoven zuweilen Reißig.

Das Geld für den Correpetitor kannſt Du von hier mitnehmen. —

Weißt Du auch die Geſchichte mit dem Correpetitor und Koſt und Wohnung auf 2000 fl. jährlich kommt? —

Für heut kann ich nicht mehr ſchreiben — kaum geht die Feder ab. —

Dein treuer Vater.

Das Blatt zeigſt Du Reiſſer.

335.

An Dr. Braunhoffer.*

Baden am 13. Mai 1825.

Verehrter Freund!

Doctor: Wie gehts Patient?

Patient: Wir ſtecken in keiner guten Haut, noch immer ſehr ſchwach, aufſtoßen ꝛc. Ich glaube, daß endlich ſtärkere Medizin nöthig iſt, die jedoch nicht ſtopft, weißen Wein mit Waſſer ſollte ich ſchon trinken dürfen! denn das mephitiſche Bier kann mir nur zuwider ſein. Mein katharischer Zuſtand äußert ſich hier folgendermaßen: nähmlich ich ſpeie ziemlich viel Blut aus, wahrſcheinlich nur aus der Luftröhre; aus der Naſe ſtrömt es aber öfter, welches auch der Fall dieſen Winter öfter war. Daß aber der Magen ſchrecklich geſchwächt iſt, und überhaupt meine ganze Natur, dies leidet keinen Zweifel. Bloß durch ſich ſelbſt, ſoviel ich meine Natur kenne, dürften meine Kräfte ſchwerlich wieder erſetzt werden.

Doctor: Ich werde helfen, bald, bald ſollen Sie wieder geſund ſein.

Patient: Es würde mir ſehr lieb ſein mit einigen Fröhlichen an meinem Schreibtiſch ſitzen zu können. Erwägen Sie dieſes!

Finis.

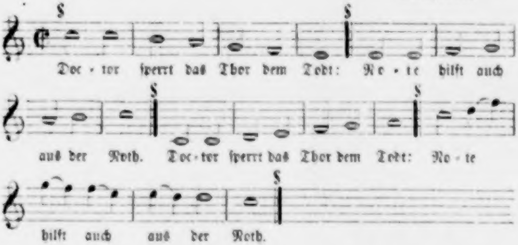
P. S. Sobald ich in die Stadt komme, ſehe ich Sie, — nur Carl ſagen, wann ich Sie treffe. Können Sie aber Karl ſelbſt angeben, was noch geſchehen ſoll, (dieſelbe Medizin nahm ich nur 1 mal und habe ſie verlohren) ſo wäre dies erſprießlich.

---

* Abſchriftlich in Gaſſners Beethoven-Nachlaß; übrigens bereits abgedruckt.

Mit Hochachtung und Dankbarkeit Ihr Freund

Beethoven.


Doc - tor ſperrt das Thor dem Todt: No - te hilft auch
aus der Noth. Doc - tor ſperrt das Thor dem Todt: No - te
hilft auch aus der Noth.

Geſchrieben am 11. Mai 1825 in Baden. Helenenthal an der 2. Antons-Brücke nach Siechenfeld zu.

Beethoven.

336.

An den Neffen.*

Baden den 17. May.

Lieber Sohn!

Es iſt ſcheußliches Wetter hier, heute noch kälter als geſtern, ſo daß ich kaum die Finger zum ſchreiben bewegen kann; dies ſcheint mir doch nur hier im Gebirge der Fall zu ſeyn und beſonders in Baden. — Die Chocolade habe ich heute vergeſſen, mir iſt leid Dir damit beſchwerlich fallen zu müſſen. Es wird ſchon dieſes alles abnehmen, ich ſchicke Dir 2 fl., die 15 kr. lege dazu; ſchicke ſie, wenn's möglich iſt, mit dem nachmittägigen Poſtwagen, denn übermorgen hätte ich keine, die Hausleute werden Dir hierin wohl helfen.

---

* Nach dem Original auf der k. k. Hofbibliothek in Wien.

Gott mit Dir, ich fange an wieder ziemlich zu ſchreiben, jedoch iſt es beynahe unmöglich bey dieſer höchſt traurigen kalten Witterung etwas zu wiſſen. —

wie immer
Dein guter treuer Vater.

337.

Mittags um Ein Uhr.

Lieber Sohn!

Ich melde Dir nur, daß die Alte noch nicht hier iſt, warum weiß ich nicht, erkundige Dich gleich beim Höbel in der Kothgaſſe, ob der hieher gehörige Höbel von Wien nach Baden abgegangen? Wirklich iſt es ſo ſchwer für mich von ſolchen Menſchen abzuhängen, daß mir das Leben, wenn es nicht noch höheren Reiz hätte, ganz unerträglich vorkommen müſte. — Den geſtrigen Brief mit den 2 fl. für Chokolade wirſt Du erhalten haben; morgen werde ich wohl Kaffe trinken müſſen, wer weiß, ob nicht beſſer als die Chokolade, denn die Verordnungen dieſes B. [Braunhofer] ſind ſchon mehrmal ſchief geweſen, und überhaupt ſcheint er mir ſehr beſchränkt und daher auch ein Narr zu ſein; von dem Spargel hat er gewiß gewußt. — Nach dem Eßen vom Wirthshauß habe ich heute ziemlichen Durchfall, — weißer Wein iſt keiner mehr da, alſo aus dem Wirthshauß und was für Wein ſchon für 3 fl: — Die Alte ſchrieb vorgeſtern mir auf, daß ſie doch im Spital zu ſterben wünſchte; vielleicht will ſie nicht mehr kommen, in Gottes Nahmen, ein böſes altes Weib bleibt ſie immer; in dem Falle ſoll ſie mit der Perſon, die ſie weiß, Anſtalten treffen. Mir ſchrieb ſie ganz anders auf „daß die Leute nicht den Glockenzug hergeben wollten“ als ſie Dir Sonntags ſagte, und man kann nicht wiſſen, ob ſie nicht einiges Intereſſe dabei gehabt? — Geſtern um 6 Uhr iſt ſie in die Stadt, und ich bat ſie ſehr zu machen, daß ſie heute Vormittags wieder eintreffe; kommt ſie noch, ſo werde ich wohl übermorgen in die Stadt kommen müſſen; hinterlaſſe, wann ich Dich immer treffe. (Schriftlich).

Schreibe mir gleich einige Zeilen; wie leid iſt es mir, daß ich Dich ſtören muß, aber Du ſiehſt, ich kann nicht dafür. —

Dein treuer
Vater.

Welcher peinliche Zuſtand
hier ſo ſein zu müſſen!!

An Hr. Karl van Beethoven in Wien abzugeben nächſt der Karlskirche Alleengaſſe Nr. 72 im 1ten Stock bei Herrn Schlemmer.

338.

Lieber Sohn!

Alſo heute den Tiſchler mit der alten — Hexe — in Aſinanios* Wohnung, nicht zu vergeſſen die Schildereien, und das was im Sommer hineingekommen, ſeh wenigſtens nur einmal nach — vielleicht komme ich ſchon Samſtag, wo nicht ſo kommſt Du Sonntag —

lieber Sohn Gott erleuchte Dich

Dein treuer
Vater.

Ich kann nicht viel ſchreiben.
Schreibe einige Worte.**

339.

An denſelben.

Endlich — gieb denn wenigſtens der Alten die Chokolade. — Ramler, wenn er noch nicht genommen, würde vielleicht die alte beſorgen. Ich werde immer mägerer und befinde mich eher übel als gut, und keinen Arzt, keinen theilnehmenden Menſchen! —

Wenn Du nur immer Sonntags kannſt, ſo komme heraus, jedoch will ich Dich von nichts abhalten, wenn ich nur ſicher wäre, daß der Sonntag ohne mich gut zugebracht würde. Ich muß mich ja von allem entwöhnen, wenn mir nur dieſe Wohlthat wird, daß meine ſo großen Opfer würdige Früchte bringen. —

---

* So nannte Beethoven ſeinen Pſeudobruder. — Vgl. auch oben Nr. 331.

** Darunter mit Blei von fremder Hand: „Ich komme um 3 Uhr an den gewöhnlichen Ort, s'il vous plait." Das Ganze ſpäter durchſtrichen.

Wo bin ich nicht verwundet, zerſchnitten?! —

Dein treuer
Vater.

340.

Mittwoch den 18ten May.

Lieber Sohn!

Die Alte iſt ſchon gekommen, habe alſo keine Sorge, ſtudire tüchtig und ſtehe morgens früh, wo Du auch ſelbſt manches was vorfiele für mich zu thun vornehmen könnteſt; — einem nun bald 19jährigen Jüngling kann es nicht anders als wohl anſtehen, mit ſeinen Pflichten für ſeine Bildung und Fortkommen auch jene gegen ſeinen Wohlthäter, Ernährer zu verbinden — habe ich doch auch dieſes bey meinen Eltern vollführt. —

Eiligſt dein treuer
Vater.

Der alte Glockenzug iſt allhier angekommen.

Der Brief vom 17 May heute iſt verſchrieben, er iſt vom 18ten May.

341.

An den Neffen.

19ten May.

Landſtraße Ungargaſſe Wohnung Nr. 345 nächſt dem Bräuhauſe von 4 Zimmer, Küche — Ausſicht in die umliegenden Gärten, zu erfragen beym Häuſerrufer. Auch in der Hauptſtraße ſollen mehrere ſein — dem Häuſerrufer in der Ungargaß gieb einen Gulden, daß er zurückhält bis Samſtag, wo ich Dich, wenn das Wetter nicht zu ſchlecht, abhohle. — Es wird an morgen liegen — ob von Michaeli oder jetzt. — Sollte ich Sonntag herein kommen, ſo mache auch daß ich dich finde. —

Dein treuer Vater.

342.

An denſelben.

Alles erdenkliche Schöne und Gute an meinen verehrten Hr: Mitvormund Dr. v. Reiſſig; zu ſchwach befinde ich mich, noch ſelbſt an ſelben ſelbſt zu ſchreiben, ich hoffe, daß Hr. v. R. nichts dawider einzuwenden habe, wenn Du Sonnabend Abends hieher kommſt, Mißbrauch, weißt Du wohl, iſt auch bey Blöchlinger [vgl. Nr. 216] nie von d. g. von mir gemacht worden. — Vor Deiner Verwendung bey ſolcher Unterſtützung bin ich ohnehin ſicher.

Dein treuer
Vater
Beethoven.

343.

An denſelben.

Baden am 22ten May.

Bisher nur Muthmaßungen, obſchon mir von jemand verſichert wird, daß wieder geheimer Umgang zwiſchen Dir und Deiner Mutter. — Soll ich noch einmal den abſcheulichſten Undank erleben?! Nein, ſoll das Band gebrochen werden, ſo ſey es, du wirſt von allen unpartheiiſchen Menſchen, die dieſen Undank hören gehaßt werden. — Die Aeußerungen des Hrn. Bruder und zwar vor Dr. Reißig, wie er ſagt, Deine geſtrige Aeußerung in Anſehung des Dr. Schönauer, der mir natürlich gram ſeyn muß, da das Gegentheil bey den Landrechten geſchehen von dem, was er verlangt, in dieſe Gemeinheiten ſollt ich mich noch einmal miſchen, nein nie mehr. — Drückt Dich das Pactum, in Gottes Nahmen — ich überlaße Dich der göttlichen Vorſehung; das Meinige habe ich gethan und kann deswegen vor dem allerhöchſten aller Richter erſcheinen. Fürchte Dich nicht, morgen zu mir zu kommen, noch muthmaße ich nur, Gott gebe, daß nichts wahr ſey, denn wahrhaftig, Dein Unglück wär nicht abzuſehen, ſo leichtſinnig dieſes der ſchurkiſche Bruder und vielleicht Deine Mutter nehmen würden mit der Alten. Ich erwarte Dich ſicher.

344.

Lieber Sohn!

Ich gedenke Sonnabends in die Stadt zu kommen und bis Sonntags Abends oder Montags früh wieder hieher mich zu begeben. — Ich bitte Dich daher bey Dr. Bach [Advocat] zu fragen, um welche Stunden er jetzt gewöhnlich zu ſprechen ſey, ſowie auch Dir den Schlüſſel geben zu laſſen beym Hr. Bruder Bäcker [einem Schwager Johann van Beethovens], um zu ſehen, ob ſich in dem Zimmer, welches der Hr. unbrüderliche Bruder beſitzt, ſo viel Einrichtung befindet, daß ich dort die Nacht über bleiben kann, ob die Wäſche rein 2c. Da Donnerſtag Feiertag iſt und Du ſchwerlich herkommſt, wie ich es auch nicht verlange, ſo könnteſt Du dieſe paar Gänge wohl machen. Sonnabends bey meiner Ankunft kannſt Du mir darüber berichten, ich ſchicke Dir kein Geld, denn im Nothfall kannſt Du einen Gulden leihen im Hauſe. Nüchternheit iſt für die Jugend nöthig, und Du ſcheinſt ſie nicht genug beachtet zu haben, da Du Geld hatteſt, ohne daß ich es wußte und noch nicht weiß woher? — Schöne Handlungen! Ins Theater zu gehen, iſt nicht rathſam jetzt, der zu großen Zerſtreuung wegen, ſo glaube ich. — Die angeſchafften 5 fl. des Hr. Dr. Reißig werde ich unterdeſſen pünktlich monatlich abtragen — und hiemit Baſta. — Verwöhnt, wie Du biſt, würde es nicht ſchaden, der Einfachheit und Wahrheit Dich endlich zu befleißen, denn mein Herz hat zu viel bey Deinem liſtigen Betragen gegen mich gelitten und ſchwer iſt es, zu vergeſſen. Und wollte ich an allem dem wie ein Jochochſe ohne zu murren ziehen, ſo kann Dein Betragen, wenn es ſo gegen Andere gerichtet iſt, Dir niemals Menſchen zubringen, die Dich lieben werden. Gott iſt mein Zeuge, ich träume nur von Dir und von dieſem elenden

Bruder und dieſer mir zugeſchuſterten abſcheulichen* Familie gänzlich entfernt zu ſeyn. Gott erhöre meine Wünſche, denn trauen kann ich Dir nie mehr. —

Leider
Dein Vater
oder beſſer nicht
Dein Vater.

Baden am 31ten May 1825.

345.

An den Neffen.**

Baden den 9. Juni 1825.

Ich wünſche wenigſtens daß du Sonntags hierher kommſt. Vergebens bitte ich um Antwort, — Gott ſei mit Dir und mit mir.

Wie immer
Dein treuer Vater.

Hrn. v. Reyßig habe ich geſchrieben daß er dich bitte Sonntags hierher zu kommen, die Kaleſche fährt um 6 Uhr von ſeiner Wohnung ab und zwar von der Kugel auf der Wieden. Du haſt alſo nur etwas im Voraus zu arbeiten oder ſtudiren, ſo wirſt du nichts verlieren. Ich bedaure dir dieſen Schmerz verurſachen zu müſſen. Nachmittags fährſt du um 5 Uhr ab mit derſelbigen Kaleſche von hier wieder nach Wien. Es iſt ſchon vorausbezahlt, du kannſt ja morgens dich hier balbiren, auch hier Halstuch und Hemd haben, um zur rechten Zeit hier einzutreffen. —

Leb wohl. Wenn ich auch mit dir ſchmolle, ſo iſt es nicht ohne Grund, und nicht ſo vieles möchte ich aufgewendet haben, um der Welt einen gewöhnlichen Menſchen gegeben zu haben. Ich hoffe dich gewiß zu ſehen. —

Sind übrigens die Intriguen ſchon gereift, ſo erkläre dich offen (und natürlich), und du wirſt denjenigen, der ſich in der guten Sache allzeit gleich bleibt finden.

---

* Schindler Biog. II. 122. ſagt: „meiner unwürdigen Familie.“

** Nach dem Original im Beſitz des Herrn Artaria in Wien.

Die Wohnung A ſtand Dienstags wieder in der Zeitung. Hätteſt du nichts machen können, wenigſtens durch einen Andern, auch durch ſchreiben laſſen, wenn du vielleicht unpäßlich. — Lieb wäre es mir nichts Anderes als zu müſſen. Wie ich hier lebe weißt du, noch dazu bei der kalten Witterung. Das beſtändige Alleinſein ſchwächt mich nur noch mehr, denn wirklich gränzt meine Schwäche oft an Ohnmacht. O kränke nicht mehr, der Senſenmann wird ohnehin keine lange Friſt mehr geben. —

Wäre in der Alleengaſſe eine gute Wohnung für mich zu finden ſo würde ich ſie auch nehmen.

346.

Dienſtags früh.

Lieber Sohn!

Das Obere oder Untere von 21 fl. ſcheint mir das Beſte, der Haußherr kann vielleicht beſſer rathen — Beinkleid 88 —
$4\frac{1}{2}$ —

Du erhältſt hier 62 fl. W. W. 30 kr. Genaue Rechnung darüber, es iſt ſauer erworben, — übrigens iſt es wegen einem fl. per Elle nicht der Mühe werth nicht das Beſte zu nehmen, wähl und laß wählen unter den zweien von 21 fl. das beſte. —

Mit dem Beinkleid ebenfalls das beſte! — Zieh übrigens Deine Kleider nicht anders als im Hauſe an; mag kommen wer will im Hauſe muß man nicht angezogen ſeyn;* wie Du nach Hauſe kommeſt, gleich deine guten ausziehen, und dir in nur dazu beſtimmten Kleider bequem machen.

Leb indeſſen wohl. —

Dein treuer Vater.

Nachſchrift.

Das Menſch iſt geſtern fort und iſt nicht wiedergekommen, du wirſt ſchon ſehen, wie dies ausfällt; der alten Beſtie war daran

---

[*] Vgl. die Erzählung C. M. v. Webers in deſſen Biographie II. 510: „Die cyclopiſch viereckige Geſtalt war in einen ſchäbigen, an den Aermeln zerriſſenen Hausrock gekleidet.“

gelegen, daß ſie fort ſoll, da ſie wie ein wildes Thier ohne Zweck und Verſtand keine Ruhe hat. Gott erbarme ſich meiner, mit der Kocherey hat's geſtern ſchon angefangen. —

347.

Baden am 15ten Juni.

Mein lieber Sohn!

Ich hoffe Du wirſt die 62 fl. 30 kr. erhalten haben. — Du könnteſt auch von ſelbem Tuche noch ein Beinkleid nehmen, thue das, Du wirſt hoffentlich das Beſte von 25 fl. genommen haben, in ſolchen Fällen muß man wegen ein Paar fl. ſich nicht das Beſte verſagen; von dem grauen Zeug für Beinkleider könnteſt Du auch 2 nehmen. Was nun hernach Schneider ꝛc., wirſt Du anrechnen, und auch darauf von mir erlegt werden. — Was die rechte Hand thut, ſoll die linke nicht wiſſen, — ſo wird es von edlen Menſchen gehalten. Leider haſt Du es ſelbſt verſchuldet, wenn man Dich darauf aufmerkſam machen muß. — **Zu Rieß** (??) vergiß nicht hinzugeben. — Aurora ſey nicht allein Weckerin, ſondern beflügle Deine Thätigkeit. —

Von den täglichen Hausumſtänden. Das Mädl iſt zwar gekommen, bleibt aber doch nicht, ich habe unterdeß mit der Alten alt geſprochen, ſo viel ſich mit ſolchen Leuten ſprechen läßt.

Fort mit dem Teufelszeug. Hr. Bruder Aſinanio hat geſchrieben. — Das allein ſeyn am Tiſche fällt mir am härteſten, und wirklich iſt es zu verwundern, wenn ich leidlich hier ſchreibe. — Vielleicht komme ich Sonnabends in die Stadt, Du könnteſt denn doch alsdann vielleicht um 6 Uhr des Abends mit mir hieher fahren?! Jetzt leb wohl, mein Herz, verdiene es; was Du brauchſt, nimm Dir; was Du ſonſt brauchſt, wird ebenfalls beym Hereinkommen Dir gekauft werden. — Ich umarme Dich, ſey mein guter, fleißiger, edler Sohn.

wie immer

Dein treuer Vater.

Ich wunſchte nur die richtige Ankunft des Geldes zu wiſſen. Iſt der Correpetitor gekommen?

348.

Lieber Sohn!

Hier die 90 fl., laß Dir darüber eine Quittung und ein Paar Zeilen geben, es fällt hernach nicht ſo auf, von der Haußfrau, obſchon es bey denen, welche unter Vormundſchaft ſtehen, überall gebräuchlich iſt. — Meine Obladen ſind alle, — ſollteſt Du nicht ein Käſtchen hieher ſenden können auf irgend eine Art?! Schreib gleich den Empfang. — Gott mit Dir, thu was nur immer möglich daß ich befreit werde von dieſem alten Teufel. —

In Heimlichkeiten mit dem Herrn Bruder laß Dich nicht ein, — überhaupt ſey nicht heimlich gegen mich, gegen Deinen

treueſten Vater.

Gute Nacht!

Leb wohl, leb wohl! — Die alte Hexe und der Satanas und ich?!

349.

An den Neffen.

Ich freue mich, mein lieber Sohn, daß Du Dir in dieſer Sphäre gefällſt, und da dieß iſt, auch alles nöthige dazu eifrig angreifſt. — Deine Schrift habe ich nicht erkannt, zwar frag ich nur nach dem Sinn und der Bedeutung, da Du nun auch das ſchöne Aeußere hierin erreichen muſt. — Wenn es Dir gar zu ſchwer wird, hieher zu kommen, ſo unterlaß es. — Kannſt Du aber nur möglicherweiſe, nun ich freue mich in meiner Einöde ein Menſchenherz um mich zu haben. —

Im Falle Du kommſt, ſo wird die Haushälterin dazu helfen, daß Du ſchon um 5 Uhr von Wien kommſt, und Dir auch noch Zeit zum Studiren übrig bleibt. —

Ich umarme Dich
herzlich
Dein treuer Vater.

[Außen]. Vergeſſe nicht das Morgenblatt und den Brief von Ries mitzubringen. *

---

* Ein Brief von Ries aus dieſer Zeit iſt in der Fiſchhof'ſchen Handſchrift mitgetheilt und wichtig genug um hier ganz zu folgen:

Godesberg, den 9. Juni 1825.

Liebſter Beethoven!

Seit einigen Tagen bin ich von Aachen zurück, und ſage Ihnen mit dem größten Vergnügen, daß Ihre neue Sinfonie mit außerordentlicher Präciſion aufgeführt, und mit dem größten Beifall aufgenommen worden iſt. — Es war eine harte Nuß zu brechen und den letzten Tag habe ich am Finale allein 3 Stunden lang probirt, — allein ich beſonders und Alle andern waren durch die Aufführung hinlänglich belohnt. Es iſt ein Werk, dem man keins an die Seite ſetzen kann, und hätten Sie nichts wie das geſchrieben, ſo hätten Sie ſich unſterblich gemacht. — Wo werden Sie uns hinführen?

Da es Sie intereſſiren wird, noch einiges über die Aufführung zu hören, ſo will ich es Ihnen kurz beſchreiben. Das Orcheſter und Chorperſonal beſtand aus 422 Perſonen und ſehr viele ausgezeichnete Leute darunter. Der erſte Tag wurde mit einer neuen Sinfonie von mir angefangen, und nachher das Alexanderfeſt von Händl. Der zweite Tag fing mit Ihrer neuen Sinfonie an, nachher Davidde penitente von Mozart, Ouverture zu der Zauberflöte und Chriſtus am Oelberg. — Der Applaus des Publikums war beinahe fürchterlich. Ich war ſeit dem 3. Mai ſchon in Aachen, um die Proben zu machen, und um mir die Zufriedenheit und den Enthuſiasmus des Publikums zu bezeugen, wurde ich nach der Aufführung herausgerufen, wo mir von einer Dame (ſchön war ſie auch) ein Gedicht nebſt Lorbeerkrone überreicht wurde; zu gleicher Zeit folgte ein Gedicht und Blumen-Regen von den obern Logen. Alles war vergnügt und zufrieden, und ſie geſtehen mir, daß es das ſchönſte von den 7 Pfingſtfeſten war, welches ſie bisher gehabt haben.

Es iſt mir unendlich leid, daß Ihre andern Muſikalien zu ſpät ankamen, um noch davon Gebrauch zu machen — es war eine Unmöglichkeit [vgl. Nr. 326]. — Ich überſende Ihnen hier, lieber Freund, einen Wechſel von 40 Louisd'or auf Hirvenmayer u. Comp. in Wien, wie abgeſprochen, und bitte Sie, mir ſo bald als möglich den Empfang zu beſtätigen, damit ich mit Aachen alles in Richtigkeit bringen kann.

Es iſt mir lieb, daß Sie das Engagement nach England nicht angenommen haben. — Wenn Sie hinziehen wollen, ſo müſſen Sie ſich darauf vorbereiten, damit Sie tüchtig Ihre Rechnung dabei machen können. Roſſini hat allein vom Theater 2500 Pfr. Sterling gehabt. — Wenn die Engländer etwas außerordentliches thun wollen, ſo müſſen ſie ſich allſeitig vereinigen, damit es ſich der Mühe lohne. An Applaus und Ehrenbezeugungen wird es Ihnen dort nicht fehlen, aber daran haben Sie wohl Ihr Leben hindurch genug gehabt.

Leben Sie recht glücklich lieber Beethoven

ewig Ihr
Ferdinand Ries.

350.

Baden am 28ſten Juny.*

Lieber Sohn!

Da Du vielleicht bey der Hitze zu baden liebſt, ſo ſende ich Dir noch 2 fl. Uebrigens muß alles von denen, die etwas von Dir erhalten, ſchriftlich eingegeben werden; denn daß Unrichtigkeiten eintreffen, beweiſt das blaue Tuch, die 3 fl. für den Spiegel. Du gehörſt einmal ſchon unter die Wiener, obſchon ich nicht hoffe, daß Du ein W. W — werden wirſt, ſo macht es in Deinen Jahren Dir noch keine Schande, genaue Rechenſchaft von dem Gelde, was Du erhältſt, vollkommen Rechenſchaft geben zu müſſen, da man mit 24 Jahren erſt als mündig gehalten wird, und Du ſelbſt, wenn Du Eigenes hätteſt, dem Vormund in dieſen Jahren alles vorrechnen müßteſt. — Laß mich nicht noch weiter zurückgehen, leicht iſt dieſes, aber nur ſchmerzhaft für mich; am Ende heißt es denn auch da, „Sie ſind doch ein recht guter Vormund" ꝛc. Wäre nur einige Tiefe in Dir, ſo müßteſt Du überhaupt immer anders gehandelt haben. — Nun von dieſem niederträchtigen Hausgeſinde; geſtern iſt die Küchenmagd ſchon fort, iſt gleich eingetreten; wie dieſes zuſammenhängt, iſt bey einer alten Hexe ſehr ſchwer, die jetzt wieder lächelt und durchaus nicht zugeben will, daß ſie was bey den Rechnungen eingebüßt habe. Was ſagſt Du dazu?

[Die letzte Seite dieſes Briefes iſt unverſtändliches Fragment.]

351.

Baden.

Beſter lieber Karl!

Eben dieſen Abend erhalte ich Dein Schreiben, ſehe aber wie muß ich lachen. — Es iſt nicht in der Ordnung, daß die Mainzer ſo etwas gethan haben; da es aber einmal geſchehen iſt, ſo ſchadet es nicht. Unſer Zeitalter bedarf kräftiger Geiſter, die dieſe kleinſüchtigen, heimtückiſchen, elenden Schufte von Menſchenſeelen geißeln,

---

* Schindler Biogr. II. 122 datirt dieſen Brief vom 18. Juni.

— ſo ſehr ſich auch mein Herz einem Menſchen wehe zu thun dagegen ſträubt. Auch war es bloß Scherz und gar nicht mein Gedanke ſo etwas gedruckt zu wiſſen. *

Beym Magiſtrat trägſt Du gleich um die Form wegen Veränderung der Bank-Obligationen in Rothſchild'ſche Looſe, um darum beim Magiſtrat (nicht Obervormundhinterſchaft) einzukommen. — — Sey brav, ſey gut, hier haſt Du ein Beiſpiel, wie ſich alles freut, wenn d. g. Menſchen irgend gehörig gewürdigt werden. — Sey mein lieber eintziger Sohn, ahme meine Tugenden ohne meine Fehler; jedoch nicht, da der Menſch fehlen muß, habe ſchlimmere Fehler als ich Dein

wahrhafter, Dich umarmender
treuer Vater.

Wegen der Unterredung Sonntags ſchreibe mir auch, es iſt vom Hof, höfiſches Zeug, wo man in Reſerve ſein muß. Holz iſt heute nicht gekommen. Wenn ihm auch nur zu trauen iſt.

352.

An den Neffen.

Heut iſt Freitag, morgen Sonnabend.

Hier kommt Satanas, — heute hat ſich ihre kochende Wuth und ihr Wahnſinn etwas nachgelaſſen, unterdeſſen — ſollte ſie ſich an Dich wenden wollen, ſo verweiſt Du ſie auf übermorgen bey mir. — Die gantze Woche mußte ich wie ein Heiliger leiden und dulden, — fort mit dieſem Pöbelgeſchmeiß! Welcher Vorwurf für unſere Kultur, d. g. durchaus zu benöthigen, was wir verachten, uns ſo nahe wiſſen zu müſſen! — Morgen geh mit ihr wegen dem Selterwaſſer beim Karolinen-Thor, wie vormahls; ſollten die kleinen Krüge eben ſo echt als die großen ſein, ſo könnte man ſolche nehmen, ich glaube aber, daß es ſicherer

---

* Bezieht ſich ohne Zweifel auf die Nr. 328 mitgetheilte Geiſelung Haslingers und die Canoniſirung der beiden Andern. Vgl. auch unten Nr. 363, woraus hervorgeht, daß mit Haslinger damals etwas los war.

mit den großen ſeyn muß. Ce depend de votre esprit votre distinction etc. — Jetzt lebe wohl, lieber Sohn, mach ja, daß wir das echte nicht künſtlich gemachte Selterwaſſer erhalten, geh ja mit, ſonſt könnte ich wer weiß was erhalten. — Nun lebt wohl, beſtes Lümperl, wir ſind euch ſo ziemlich zugethan; übermorgen um 8 Uhr erwarten wir euch, das Frühſtück wird nicht fehlen; wenns nur nicht wie gewöhnlich das Spätſtück würde — ah au diable avec ces grands coquins de Neveux — allez vous en — soyez mon fils — mon fils bien aimé —

adieu

je vous baise
Votre père sincère
comme toujours.

Charles van Beethoven
à
Vienne.

353.

An denſelben.

Die alte Gans folgt hiebey — ſie hat Dir die Federn gegeben, und Du wieder gelogen — o weh. — Leb wohl, ich erwarte nur Deinen Bericht über das Buch. — Sie geht heut zur Katel, ſie hat wenig Zeit dumme Streiche zu machen — Gott wird mich wohl befreyen, libera me domine de illis etc. —

354.*

Lieber Sohn — lieber Junge —

Der Punkt von Bonheur iſt zu berühren; in dem an Lichnowsky (verſtorben) habe ich ſchon erfahren, wie dieſe ſogenannten großen

---

* Es handelt ſich hier um Fürſt **Boris Gallizin** und die von ihm beſtellten Quartette. Die erſte Production des erſten derſelben (in Es) war allerdings mißglückt. Vgl. Leipziger A. M. Z. XXIII. 246. Schindler Biog. II. 112 und oben Nr. 322.

Herrn nicht gern einen Künſtler, der ohnehin ihnen ſchon gleich iſt, auch wohlhabend ſehen. — Voilà le même cas — votre altesse! im Context zuweilen V. A. — Auf dem Briefe à son Altesse Monseigneur le Prince etc. — man kann nicht wiſſen, ob dieſe Schwachheit nicht dabey iſt. — Hier folgt ein Bogen, von mir ſchon unterſchrieben. — Dies könnteſt Du noch beyfügen, daß er ſich an das Zeitungsgewäſche nicht ſtöre, die, wenn ich wollte, mich nicht wenig auspoſaunen würde, das Quartett ſey zwar das erſtemal, da Schuppanzigh es geſpielt, mißlungen, indem er durch ſeine Dicke mehr Zeit brauche als früher, bis er eine Sache gleich erkenne und viele andere Umſtände dazu beygetragen, daß es nicht gelingen konnte, auch ihm dieſes von mir voraus geſagt; denn trotzdem daß Schuppanzigh und 2 andere die Penſion von Fürſtl. Perſonen [Raſumovsky] beziehen, ſo iſt doch das Quartett nicht mehr, was es war, da alle immer zuſammen waren. Hingegen iſt es 6mal von andern Künſtlern auf das Beſte aufgeführt und mit größtem Beyfall aufgenommen worden. Es wurde an einem Abend 2 mal hintereinander gegeben, und noch einmal nach dem Souper. Es wird auch ein Violinſpieler Nahmens Böhm ſein Benefize damit geben — und jetzt muß ich es noch immer an andre hergeben. — In Peters Brief nach Leipzig Großes Quartett, — eile damit, auch daß er früh Antwort ſchreibe. — Nöthig ſind dieſe Fatalitäten, da wir uns müßen auf die Hinterfüße ſetzen — dieſen Brief an den Bruder machſt Du zu, und auf die Poſt. — Beim Schneider Kärntnerſtraße daß er den Sanclotin für ein Beinkleid für mich abhohle, lang herunter zu machen, jedoch ohne Riemen, ein Caſimir und Tuch Beinkleid; kann auch noch der Ueberzieher bey Wolfs abgehohlt werden. Der Schuſter hat ſein Gewölb in der Stadt in der Spiegelgaſſe gleich vorn wie man herein kommt vom Graben er heißt: Magnus Senn vey der Stadt Haus No. 1093 — zu Hönigſtein [Banquier] gehe und ſey offen, damit man wiſſe, wie dieſer Elende gehandelt habe; es wäre gut vor dem Briefe an Galizin berichtet zu ſeyn. — Ich glaube wohl, daß man für den Winter was anderes für Dich ſucht, wir ſprechen darüber. — Ehe Du Sonnabend hierher kommſt, noch in der Naglergaſſe an

Zinbrachen wegen Meſſern, dieſe könnteſt Du früher abgeben, die Alte hat dummes Zeug gemacht. — Geſtern beym Hieherfahren traf ich die Clement, Holz, Linke, Rtſchaſchek (Rzebaczek) in Neudorf; ſie waren ſämmtlich hier bey mir, während ich in der Stadt geweſen, — ſie wünſchten das Quartett wieder zu haben, Holz fuhr ſogar von Neudorf wieder zurück hieher, und ſpeiste Abends bey mir, wo ich ihm denn das Quartett wieder mit gegeben. —

Die Anhänglichkeit von tüchtigen Künſtlern iſt nicht zu verachten, und freut einen doch. —

Sobald Du mit Hönigſtein geſprochen, ſchreib mir gleich. — Auf die Ouverture in C [Op. 124] machſt Du die Dedication an Galitzin, übernehmen die H. die Ueberſchickung, ſo gebe es ihnen, doch etwas zugemacht. Gott mit Dir, ich erwarte alſo ſicher ein Schreiben von Dir mein lieber Sohn. Gott mit Dir und mir.

Es wird bald ein Ende haben
mit Deinem
treuen Vater.

Lebewohl Lümperl!

NB. Bei der Ouverture iſt im Brief an Galitzin zu erinnern, daß ſchon angekündigt iſt, daß ſie ihm dedicirt im Stiche erſcheinen werde. —

355.

Lieber Sohn!

Dieſen Brief ſogleich an den Pſeudo Bruder — ſchreib noch einiges dazu. Es iſt unmöglich, es länger dauern zu laſſen, heute keine Suppe, kein Rindfleiſch, kein Ei, — ein Roſtbraten zuletzt aus dem Wirthshauß. —

Neulich als Holz da blieb beynahe abends nichts zu eſſen; ihr keckes unanſtändiges Betragen bey alle dem, ich habe ihr heute geſagt, daß ich ſie höchſtens bis Ende dieſes Monats dulde. —

Für heute nicht mehr, beim Magiſtrat iſt nichts als daß ich einen Zettel ſchreibe, daß Du das Geld erheben kannſt; übrigens iſt es gut, daß Du auch alsdann anfrägſt, was zu thun, daß dieſe Bank-Obligation in Rothſchild. Looſe umgeſetzt werden. — Für heute ſage ich nichts mehr, als daß ich Dich immer für meinen mir theuren Sohn der es verdient, halte. — So wenig ich der untern Nahrung gänzlich bedarf, wie Du weißt, ſo iſt es doch gar zu arg hiemit, und noch jeden Augenblick in Gefahr täglich vergiftet zu werden! —

Lebe wohl nimm Dich in dieſer Hitze Deiner Geſundheit wegen in Acht, lieber Sohn, bleibe ja geſund; fliehe alles was Deine Jugendkraft entnerven, vermindern kann, leb wohl, ach Gott Geſpräch wäre beſſer. —

Dein immer Dein
treuer Dich an ſeyn Hertz drückender
Vater.

356.

Lieber Sohn!

Du ſiehſt aus den Beylagen alles, — ſchreibe dieſen Brief an Schleſinger

an . . . . Schleſinger
abzugeben in
in der Schleſingerſchen Berlin.
Kunſt- und Buchhandlung.

Faſſe manches beſſer, ich glaube, daß man auf 80 # wohl rechnen könnte. — Wenn es nöthig?! warte mit dem Brief an Galitzin, jedoch den an Schleſinger beſorge Samſtags. — Das Paquet wirſt Du erhalten haben, ich bitte Dich, mir Balbier-Seife mitzubringen, und wenigſtens ein paar Balbiermeſſer, es hat der Schleifer hier auch 2 fl., wenn etwas zu bezahlen, übrigens Haußhalt, denn Du erhältſt immer zu viel Geld. —

Vergebens, ein Wiener bleibt ein Wiener; ich war froh, wie ich meinen armen Eltern helfen konnte, welcher Unterſchied gegen Dich, in Anſehung Deiner gegen mich — Leichtſinniger lebe wohl!

Dein treuer Vater.

Bring das Zeitungliche wieder mit. —

Diesmal haſt Du viel zu thun, vor Sonntag wirſt wohl ſchreiben. Dem Miſerabletz in . . . ſchmeichle ja nicht. —

Es iſt ein ſchwacher Patron ꝛc.

Ich umarme

nicht beſſer!

357.

An den Bruder Johann in Gneixendorf.*

Werther Hr. Bruder!

Da du das Buch auf eine ſo gute Art beſorgt haſt, ſo erſuche ich dich daß es wieder hieher an den Eigenthümer zurückgelange. Wieder eine ganz hübſche Geſchichte! — Wegen deinem Wunſche mich bei dir zu ſehen habe ich mich ja ſchon längſt erklärt, — ich erſuche dich hiervon nichts mehr verlauten zu laſſen, denn unerſchütterlich wirſt du mich hier wie allzeit finden. Die Details hierüber erlaſſe mir, da ich nicht gern Unangenehmes wiederhole. Du biſt glücklich, dies iſt ja mein Wunſch; bleibe es, denn jeder iſt am beſten in ſeiner Sphäre.

Von deiner Wohnung machte ich nur einmal Gebrauch; allein der Backofen machte mich beinahe krank, daher auch nur einmal. — Da ich jetzt eine Wohnung ſchon habe, ſo werde ich wahrſcheinlich kaum einmal Gebrauch machen von dem andern Zimmer was du mir anträgſt. — Wenn du ſchreibſt, ſo ſiegle wenigſtens die Briefe und adreſſire ſie an Carl in Wien, da ein ſolcher Brief hieher zu viel koſtet. Ich erſuche dich noch einmal dringend um die Zurückerſtattung des dem Kunſtmaſchiniſten an dem Graben zugehörigen Buchs, da ſolche Fälle wirklich beinahe unter die unerhörten gehören und ich mich in keiner kleinen Verlegenheit finde. Alſo das Buch, das Buch! — ſchnell und geſchwinde an Karl in Wien geſendet!

---

* Nach dem Original im Beſitz des Herrn Artaria in Wien.

Leben Sie wohl, mein wertheſter Herr Bruder. Gott befohlen.

Der Ihrige
Ludwig.

Baden am 13. Juli 1825.

358.

Baden am 15ten Juli.

Lieber Sohn!

In dem Briefe an Schleſinger iſt noch nachzufragen, ob Fürſt Radziwil in Berlin iſt. — Wegen den 80 ♯ kannſt du auch ſchreiben, daß ſelbe nur in C. Gulden, der ♯ zu 4 fl. 30 kr. brauchen gezahlt zu werden, jedoch überlaſſe ich dir das ſelbſt, denn zu viel iſt es nicht für den, da er England und Frankreich mit hat. — Wegen dem Wechſel von 4 Monathen muſt Du Dich auch recht ausdrücken. — Erhält ein Mayſeder 50 ♯ für Violinvariationen. Uebrigens laß immer merken, daß meine Kränklichkeit etc. und Umſtände mich zwingen, mehr als ſonſt auf meinen Nutzen zu ſehen; ſchwer iſt mir das Handeln, es muß aber ſeyn. — Wie mir zu Muthe iſt, wenn ich mich wieder ſo allein unter dieſen Menſchen befinde! — Den Brief an den Bruder beſorg ja, daß das Buch wiederkomme, welcher Streich! Ich möchte auch gern für mein Gehör mir ſo viel als möglich helfen. — Hier hätte man Zeit, welche unſelige Umſtände, einen ſolchen Bruder! — wehe wehe! — leb wohl, ich umarme Dich von Hertzen

Dein treuer
Vater.

Verſäume nichts, Du muſt Dir mit Morgens Früh aufſtehen helfen. — Kann es nicht ſeyn, ſo komme Sonntags nicht, nur ſchreibe alsdann, jetzt iſt es ohnehin nicht der Mühe werth, da, wenn Du Sonntags kommen kannſt, man alles beſprechen kann. —

359.

Lieber Sohn!

Du ſiehſt hier aus dieſem Briefe, was zu erſehen; bleibe nur bei Mäßigkeit, das Glück krönt meine Bemühungen, laß ja nicht Dein Unglück aus falſchen Anſichten von Dir gründen, ſey wahrhaftig und ja genau in Deinen Angaben Deiner Ausgaben, das Theater laß jetzt noch ſein, — folge Deinem Führer und Vater, folge ihm, deſſen Dichten und Trachten allzeit für Dein moraliſches Wohl und auch nicht ganz ohne für das gewöhnliche Daſeyn iſt. — Dieſer Hr. Thal wird zu Dir kommen, er wird mit Hönigſtein auch ſeyn, Du kannſt ihm nach Ermeſſen auch die Ouverture geben, er bleibt 3 Wochen hier, Du kannſt ihm antragen, einmal hier zu ſpeiſen, — freilich den Sonntag, wo ein gewiſſes Lümperl mit zugegen iſt, — freilich ſehr früh mit einem Wagen, welchen ich ſchicken würde. Laß ja ein liebenswürdiges Betragen bey dieſem Menſchen vorleuchten, durch Kunſt und Wiſſenſchaft ſind ja die beſten edelſten Menſchen verbunden und Dein künftiger Stand * ſchließt Dich nicht davon aus. — Wenn Du einen Fiaker nähmeſt, zum Exempel zu fahren, wenn es Deine Zeit erlaubte. Wegen dem Abſchreiben des Quartetts Du kannſt ihm ſagen, daß ich ganz anders jetzt ſchreibe, leſerlicher, als während meiner Krankheit, und daß dies Quartett gleich 2mal geſchrieben wird; ich ſchickte es alsdann herein. Hier hat ſich auch einer angetragen, allein ich weiß nicht, was er kann. Dem Holz Chriſti oder dem Span des Holz Chriſti möchte ich im erſten Augenblick auch nicht zu Viel anvertrauen.

Schreibe gleich, die alte Gans kommt vielleicht übermorgen nach Wien. — Leb wohl, folge meinen Lehren.

Dein treuer Dich herzlich umarmender
Vater.

Vielleicht gehſt Du mit dieſem Hr. Thal zu H. Du muſt aber nicht zu ſehr nach dem Geld fragen.

Baden am 18. Juli Montag.

---

* Der Neffe hatte ſich jetzt zum Kaufmannsſtand entſchloſſen und war eben deßhalb in das Polytechnikum eingetreten.

360.

Mein lieber Sohn!

Sey es! — bring den Brief von G. wieder mit, ich habe ihn ſelbſt kaum geleſen. — Vorgeſtern der Sig. Fratello mit ſeinem Schwager [Vgl. No. 344] — was für ein elender Menſch! — Die alte Hexe, die ſich wieder wie vergeſſen hat geſtern, bringt Dir die Antwort wegen dem Buch von Seinem Schwager. Findeſt Du noch keine Sicherheit dafür in der Antwort, ſo ſende dem Elenden ſogleich dieſen Brief. — Wenn Cato gegen Caeſar ausrufte dieſer und wir, was ſoll man gegen einen ſolchen?! — Ich laße den Brief, — iſt auch übermorgen Zeit genug. — Es wird zu ſpät. — Ich drücke mein liebevolles Siegel auf Deine liebetreue Anhänglichkeit gegen mich. — Verſäumſt Du, ſo bleibe. — Wie immer

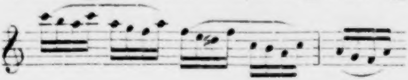
Dein liebevoller
für Dich ſorgender
Vater.

3 mal
|: Komm bald! :|

361.

An den Copiſten.*

Leſe Violino 2do! Die Stelle im erſten All^{o} in der 1ten Violine ſo

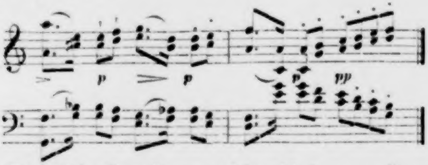


etc.

---

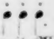
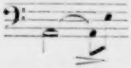
* Dieſer Brief, deſſen Original Herr Landeskaſſier Petter in Wien beſitzt, fällt offenbar in jene Tage, wo die Abſchrift des A-moll-Quartetts Op. 132, von dem der Brief handelt, beſorgt wurde. Es iſt vielleicht der „Einſchlag," von dem der folgende Zettel ſpricht. Die Correcturen oder vielmehr Reviſionen Beethovens ſind auch, wenigſtens in der Breitkopf und Härtel'ſchen Ausgabe völlig richtig wiedergegeben. Der Name des Adreſſaten iſt unbekannt.

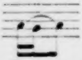
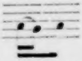
machts alſo eben ſo; eben im erſten Allº macht in den 4 Stimmen dieſe Expression:



Die Noten ſind alle recht — verſteht mich ja nur recht. —

Nun über euere Abſchrift Beſter. Obligatissimo — ma die Zeichen *p* < > ect. ſind ſchrecklich vernachläſſigt und oft ſehr oft am unrechten Ort, — woran wohl die Eile ſchuld iſt. Um Gottes willen bitte ich Rampel [Copiſten] einzuprägen, daß er alles ſchreibt wie es ſteht; ſehen Sie nur jetzt das von mir Corrigirte an, ſo werden Sie alles finden was Sie ihm zu ſagen haben; — wo • über der Note, darf kein ' ſtatt deſſen ſtehen und ſo umgekehrt!

Es iſt nicht gleichgiltig und . — Die < ſtehen manchmahl ſpäter nach den Noten mit Abſicht, z. B. . — Die Bindungen gerade ſo wie ſie jezt ſtehen!

es iſt nicht gleichgiltig ob ſo  oder ſo ! —

Merkts euch von höheren Orts. — Ich habe nicht weniger als heute den ganzen Vormittag und vorgeſtern den ganzen Nachmittag mit der Correktur der 2 Stüke zugebracht und bin ganz heiſer von Fluchen und Stampfen —

eiligſt der Ihrige
Beethoven.

Für heute entſchuldigen Sie mich ſchon, es iſt gleich 4 Uhr [der Schluß war dem Hrn. Beſitzer des Briefes unleſerlich geblieben: er hat die Hieroglyphen mit Bleiſtift nachgezogen; es heißt etwa: „zu Karl gehen um 4 Uhr, wir waren ſehr vergnügt“].

362.

Dienſtags am 2ten Auguſt.

Lieber Sohn!

Den Einſchlag beſorge gleich morgen Mittwoch auf die Poſt, es iſt wegen Correcturen noch höchſt nöthig zu eilen ſo ſehr als möglich. —

Wir müſſen endigen mit dieſer alten böſen Natur. — Kaum zu eßen, und dabey die Unbeſcheidenheit und Keckheit dieſer wahren böſen alten Hexe, — mit dieſer Bezahlung, — ich glaube den Pſeudo-Bruder kommen müſſen zu laſſen und wollte wohl wieder diejenige aufnehmen vom Winter aus der Kothgaſſe, welche doch gut kochte. —

Schreib mir einige Worte — morgen hieher; noch ein Florin, vergiß das Baden nicht — halte Dich wohl, ſchütze Dich vorm krank werden — wende Dein Geld nur gut an. — Sey mein lieber Sohn, welche unerhörte Diſſonanz wäre es: wenn Du mir falſch wäreſt, wie das doch Menſchen behaupten wollen. —

Gott mit Dir

Dein treuer
Vater.

NB. den Brief morgen Mittwoch ja abgeben. Von den Meſſern weiß ich auch nichts, auch an geſchnittenen Federn fängt's an zu gebrechen.

363.

Baden am 11ten Aug.

Lieber Sohn!

Ich bin in Todesangſt wegen dem Quartett, nämlich das 3, 4, 5 und 6te Stück, hat Holz mitgenommen, die erſten Täkte vom 3. Stück ſind hier geblieben, nämlich die Anzahl dieſer Blätter ſind 13. — Von Holz höre ich nichts, geſtern hab ich ihm geſchrieben, ſonſt ſchreibt er gewöhnlich; welch ſchrecklicher Zufall, wenn er es verlohren hätte! Er trinkt ſtark, unter uns geſagt. So geſchwind als möglich beruhige mich. — Bey Haßlinger kannſt Du Linkes Wohnung erfahren; Haßlinger war heute hier, ſehr freundſchaftlich, hat die Hefte und andre Dinge gebracht, bat ſehr um die neuen Quartetten; laß Dich nie in d. g. in kein Gewäſch ein, es führt zu Gemeinheiten. — Um Gottes Willen nur Beruhigung wegen dem Quartett, ſchrecklicher Verluſt — auf nichts als kleinen Fetzen iſt das Concept geſchrieben, und nie mehr werde ich im Stande ſeyn das gantze ſo zu ſchreiben.

Dein treuer Vater.

Ich melde Dir noch, daß der kommende Sonntag und Montag zwei Feiertage ſind, Du alſo Dich darnach einrichten kannſt. Bei dieſer Gelegenheit könnteſt Du vielleicht Sonnabend abends hieher mit mir, wenn ich hereinkomme, da Du den ganzen Morgen des Sonntag gewinnſt.

364.

An Zmeskall.*

1825.

Beſter! — Kaum bin ich zu Hauſe, ſo fällt mir ein, was ich geſtern für eine Schweinerei mag niedergeſchrieben haben — übergebt das dem Kublau — alles übrige wißt ihr. — Schreibt baldigſt oder kommt Donnerſtag Feiertag heraus, ſchreibt aber vorher. — Fragt ob die Köchin ſich aufs Wildpret verſteht, damit ſie in meinen Jagdrevieren ſchalten und walten für mich kann. —

Bei Karl wird es noch beſſer ſeyn, bloß beim Atrapper zu Roſen mir es zu ſagen. — Eilt euch prestissimo mit Allem, — bloß bei der Freundſchaft denkt euch allzeit mich als Cantum firmum. —

Lebt wohl,
herzlich Ihr Freund
Beethoven.

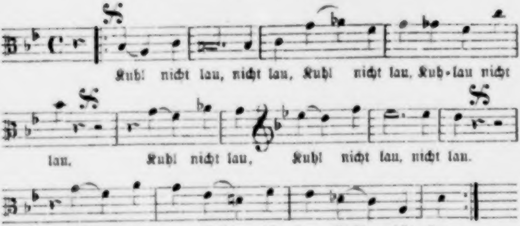
Der wiedergefundene fl. —

---

* Nach dem Original im Beſitz des Herrn Petter in Wien, das irrthümlich von fremder Hand die Jahreszahl 1810 trägt.

365.*

An Herrn Friedrich Kuhlau.


Kuhl nicht lau, nicht lau, Kuhl nicht lau, Kuh-lau nicht
lau. Kuhl nicht lau, Kuhl nicht lau, nicht lau.
Kuhl nicht lau, Kuhl nicht lau, Kuhl nicht lau.

Baden am 3. September 1825.

Ich muß geſtehen, daß auch mir der Champagner geſtern gar ſehr zu Kopf geſtiegen, und ich abermals die Erfahrung machen mußte, daß dergleichen meine Wirkungskräfte eher unterdrücken als befördern, denn ſo leicht ich ſonſt doch auf der Stelle zu antworten im Stande bin, ſo weiß ich doch gar nicht mehr was ich geſtern geſchrieben habe. —

Erinnern Sie ſich zuweilen

Ihres ergebenſten
Beethoven.

366.**

Den 6. Sept. 1825.

Lieber Sohn!

Ich ſehe wohl ein, wie beſchwerlich für alle hieher zu kommen, man kann ſie daher alle Freitags vormittags zu Schleſinger beſtellen und ich komme in die Stadt; denn fehlt etwas ſo muß ich doch dabei ſein. So iſts am beſten und die Geſchichte geendigt. — Geſtern war er auch hier und ſagte, daß er das Quartett ſobald Du es ihm übergeben wirſt, ſogleich bezahlen werde.

* Nach Seyfried Beethovens Studien Anhang, wo auch der Anlaß des Billets erzählt wird.

** Nach dem Original im Beſitz des Herrn Artaria in Wien.

Es iſt genug, wenn ſie das neue allein machen; Du wirſt ſchon ſehen wie es am beſten geht. Wenn ſie Donnerstags wollen, ſo kann ich auch alsdann, — ſorge nur daß die Geſchichte aufs Geſchwindeſte geendigt, damit man dem Peters gleich das Geld in Leipzig anweist, den Du durchaus nicht nennen mußt. — Sonntags glaubt Schleſinger ſchon nicht mehr in Wien zu ſein, es heißt daher Eile. Uebrigens die ♯ in Gold, indem man ſich auf Andere beruft.

Schreibe mir ja mit der Alten heute gleich, — es braucht ohnehin nichts als Corrigirprobe. Zaudre nicht und nimm Dich zuſammen, daß die Alte nur zeitlich kommt! — Das Beſte wird wohl ſein, daß Du alle Freitags in die Stadt beſtimmſt, wo ich dann direct hinkomme. Hat Dir Schleſinger das Quartett überbracht (das erſte), — o nur wenig Umſtände gemacht, man ſieht es geht ſchon mit der Bezahlung.

Eben kommt dein Brief. Holz kommt alſo erſt Donnerstag, und wer weiß ob ſicher? — Dein Brief verändert nun Alles, da der Freitag nun alſo beſtimmt iſt. Ob hier oder in Wien das wird Holz wohl anzeigen. Die Hauptſache iſt alſo nur mit Schleſinger, denn länger darf nicht gewartet werden. — Wenn er erſt auf die Probe wartet, ſo ſoll er es gar nicht haben. Geſtern ſprach er daß er die Quartetten doch nicht hier herausgeben werde; ich ſagte daß mirs ganz gleichgültig ſei.

Der Herr ſegne Dich; ſei mit Dir und mit Deinem
treuen Vater.

367.

September.

Lieber Sohn!

Vergeſſe nicht dem Tobias [Haslinger] die Quittung nebſt dem Gelde zu geben. — Der Herr hätte früher kommen ſollen. — Da die Sache ſich nun ſo verhält, ſo mußt Du ihm folgen. — Ich wünſche auch nicht, daß Du den 19ten September* zu mir kommeſt. Es iſt beſſer, daß Du dieſe Studien endigſt. — Gott hat mich nie

* Schindler Biogr. II, 124 ſagt „den 14. Sept.“

verlaſſen, es wird ſich ſchon noch jemand finden, der mir die Augen zudrückt. — Es ſcheint mir überhaupt ein abgekartetes Weſen in dem Allen, was vorgegangen iſt, wo der Hr. Bruder (Pſeudo) eine Rolle mitſpielt. — Ich weiß, daß ſpäter Du auch nicht Luſt haſt bey mir zu ſeyn, natürlich es geht etwas zu rein zu bey mir. — Du haſt auch verfloſſenen Sonntag wieder 1 fl. 15 kr. von der Haußhälterin, dieſem alten gemeinen Kuchelmenſch, geborgt. — Es war ſchon verbothen. — Ebenſo geht es überall, mit dem Ausgehrock wär ich 2 Jahr ausgekommen, freylich habe ich die üble Gewohnheit, im Hauſe einen abgetragenen Rock anzuziehen, aber Hr. Karl, o pfui der Schande, und weswegen? — der Geldſack Hr. L. v. B—n iſt ja bloß dafür da. — Du brauchſt auch dieſen Sonntag nicht zu kommen, denn wahre Harmonie und Einklang wird bey Deinem Benehmen nie entſtehen können. — Wozu die Heucheley, — Du wirſt dann erſt ein beſſerer Menſch, Du brauchſt Dich nicht zu verſtellen, nicht zu lügen, welches für Deinen moraliſchen Character endlich beſſer iſt. — Siehſt Du, ſo ſpiegelſt Du Dich in mir ab, denn was hilft das liebevollſte Zurechtweiſen!! — erboßt wirſt Du noch obendrein. — Uebrigens ſey nicht bange, für Dich werde immer, wie jetzt unausgeſetzt ſorgen, ſolche Scenen bringſt Du in mir hervor — als ich die 1 fl. 15 kr. wieder auf der Rechn. fand.

Schicke keine ſo dumme Blätter mehr, denn die Haußhälterin kann ſie beym Lichte leſen. — Eben erhalte ich dieſen Brief von Leipzig; — ich glaube aber daß hierauf noch nicht das Quartett zu ſenden, Sonntags kann dies beſprochen werden. — Früher vor 3 Jahren verlangte ich nur 40 # für ein Quartett, es muß alſo jetzt unterſucht werden wie Du eigentlich geſchrieben haſt. —

Leb wohl, derjenige, der Dir zwar nicht das Leben gegeben, aber gewiß doch erhalten hat, und was mehr als alles Andere für die Bildung Deines Geiſtes geſorgt hat, väterlich ja mehr als das, bittet Dich innigſt, ja auf dem einzigen wahren Weg alles Guten und Rechten zu wandeln.

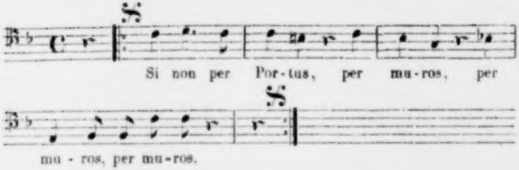
Leb wohl.

Dein treuer guter
Vater.

Bring den Brief Sonntags wieder mit.

368.*

An Herrn M. Schleſinger.



Ich wünſche Ihnen die ſchönſte Braut, mein Werther, und bei dieſer Gelegenheit erſuche ich Sie mich bei Hrn. Marx in Berlin zu empfehlen, daß er es ja nicht zu genau mit mir nehme und mich zuweilen zur Hinterthür hinausſchlüpfen laſſe.

Wien am 26. Sept. 1825.
Der Ihrige
Beethoven.

369.

Baden am 4ten Oktob.

Lieber Sohn!

Wie der weiſe Odyſſeus weiß ich mir auch zu helfen; kommſt Du Samſtag, ſo brauchſt Du nicht zu fürchten, daß es zu kalt iſt; ein Theil der alten Fenſterläden iſt hier, womit man ſich ziemlich helfen kann. — Meinen Schnupfen und Katharr hoffe ich auch noch hier loß zu werden. Doch iſt's überhaupt jetzt gefährlich hier für meinen katharaliſchen Zuſtand, die Winde oder vielmehr Orkane ſind noch immerfort herrſchend. — Wegen Biedermann frage, ob S. ihm einen Auftrag gegeben; denn noch kann man an Peters gleich ſchreiben, im Falle daß Biedermann von Schleſinger keinen Auftrag hat. — Für heute wäre es wohl kaum möglich mir ſchon zu ſchreiben, ich hoffe aber morgen ein Schreiben und Sonnabends Dich gewiß zu ſehen. Ich wünſche, daß Du Dich Deiner Liebloſigkeit wegen gegen mich nie ſchämen dürfeſt; ich — leide nur, anders kann ich nichts ſagen; ich wünſche und hoffe, daß alles, was Du angeführt hier, um nach Wien zu gehen, ſich eben ſo verhalte. —

---

* Nach dem Facſimile im Anhang von Marx' Beethoven. Marx hatte nicht lange vorher die Berliner Muſikzeitung gegründet, die leider mit ihrem ernſten Streben und bedeutenden Inhalt, namentlich was das Verſtändniß Beethovens betrifft, nur wenige Jahre zu beſtehen vermochte.

Sey verſichert, daß Du nur alles Gute von mir jederzeit erwarten kannſt, aber ſollt ich auch dieſes von Dir wünſchen? — Wenn Du mich auch ſtürmiſch ſiehſt, ſo ſchreib es meiner großen Sorge für Dich zu, indem Dir leicht Gefahren drohen. — Ich hoffe wenigſtens morgen ein Schreiben von Dir, ſetze mich nicht in Angſt, und bedenke meine Leiden. Von rechtswegen müſte ich deswegen gar keine Beſorgniße haben, allein was habe ich ſchon erlebt?! —

Wie immer
Dein treuer
Vater.

Bedenke, daß ich hier ſitze und leicht krank werden kann. —

[Auf der Adreſſe:]

N'oubliez pas de demander des quittances
et donnez-moi aussi vite que possible des nouvelles.

370.

Mein theurer Sohn!

Nur nicht weiter — komm nur in meine Arme, kein hartes Wort wirſt Du hören, o Gott gehe nicht in Dein Elend, — liebend wie immer wirſt Du empfangen werden, — was zu überlegen, was zu thun für die Zukunft, dies werden wir liebevoll beſprechen, — mein Ehrenwort keine Vorwürfe, da ſie jetzt ohnehin nicht mehr fruchten würden, nur die liebevollſte Sorge und Hilfe darfſt Du von mir erwarten. —

Komm nur — komm an das treue Herz Deines Vaters. —

Beethoven.

Volti sub.

Komme gleich nach Empfang dieſes nach Hauſe.

[Auf der Adreſſe] Für Karl v. Beethoven.

Si vous ne viendrez pas vous me tuerez surement.

Lisez la lettre et restez à la maison chez vous, venez de m'embrasser votre père vous vraiment adonné, soyez assuré, que tout cela restera entre nous.

Komm nur um Gotteswillen heute wieder nach Hauſe, es könnte Dir wer weiß was für Gefahr bringen. Eile — eile!

371.

Theurer lieber Sohn.

Eben erhalte ich Deinen Brief, ſchon voll Angſt und ſchon heute entſchloſſen nach Wien zu eilen. — Gott ſey Dank, es iſt nicht nöthig; folge mir nur, und Liebe wie Glück der Seele, mit menſchlichem Glück gepaart, wird uns zur Seite ſeyn, und Du wirſt ein intenſives Daſeyn mit dem äußern paaren. Doch beſſer daß erſteres über letzteres oben an ſtehe. — Il fait trop froid — alſo Samſtag ſehe ich Dich ſchreibe noch ob Du früh oder Abends kommeſt, wo ich Dir entgegen eile. —

Tauſend mal umarme ich Dich und küſſe Dich, nicht meinen verlohrenen ſondern neugebohrenen Sohn. — An Schlemmer ſchrieb ich; nimm's nicht übel, ich bin noch zu voll. — —

[Hier iſt ein Stück ausgeriſſen.]

Leb und meine Sorgen für Dich Wiedergefundenen werden Dir nur Deinen liebevollen Vater zeigen.

Am 5-ten Oktober.

[Auf der Adreſſe]

Ayez la bonté de m'envoyer ein Zündfläſchchen mit Zündhölzchen von Roſpini, ou en portez avec vous puisque de celle de Kärtnerthor, on ne veut pas faire usage. —

372.

Ich melde Dir eiligſt, daß ich auch, wenns regnet, ſicher morgen Vormittag komme, laß mich Dich daher ſicher finden; — — —

Ich freue mich Dich wieder zu ſehen, und wenn noch trübe Wolken für Dich erſcheinen, ſo ſchreib es nicht vorſätzlicher Bosheit zu, ſie werden völlig verſcheucht werden durch Dein mir verſprochenes beſſeres Wirken für Dein wahres reines auf Thätigkeit gegründetes Glück. Beim letzten Brief ſchwebte mir etwas vor, welches jedoch, nicht *ganz* richtig, eine ſchwarze Stimmung hervorbrachte; dies iſt nach allem Vergangenen wohl leicht möglich, allein wer wird ſich wieder auch nicht freuen, wenn der Irrende wieder in die rechten Fußſtapfen tritt, ja dies hoffe ich zu erleben. — Vorzüglich ſchmerzte michs, daß Du Sonntags ſo ſpät gekommen und ſo früh wieder forteilteſt. Ich komme morgen mit dem Tiſchler, das Hexenpack ſoll fort; es iſt zu arg. Ehe die andere Haußhälterin eintritt, kann ich den Tiſchler gebrauchen. — Mündlich mehreres, und Du wirſt mir Recht geben. — Erwarte mich alſo ſicher morgen trotz Regen ꝛc.

Dein Dich an ſich
drückender liebevoller
Vater.

Baden am 14ten Oktob.
[Auf der Adr.] An Hr. Karl v. Beethoven.
Man erſucht um die ſchleunigſte Abgabe dieſes Briefes.

373.

An den Abbe Maximilian Stadler.*

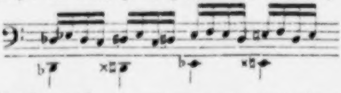
am 6ten Februar 1826.

Mein verehrter hochwürdiger Herr!

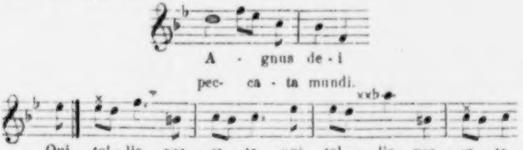
Sie haben wirklich ſehr wohlgethan den Manen Mozarts Gerechtigkeit durch ihre wahrhaft muſterhafte und die Sache durchdringende Schrift [über das Requiem] zu verſchaffen, und ſowohl Layen als Profane wie alles was nur muſikaliſch iſt oder nur dazu gerechnet werden kann, muß Ihnen Dank dafür wiſſen. — Es gehört entweder nichts oder ſehr viel dazu um d. g. aufs Tapet zu bringen, wie H. W.* — Bedenkt man noch, daß, ſoviel ich weiß, ein ſolcher ein Tonſetzbuch geſchrieben, und doch ſolche Sätze

---

* Nach dem Facſimile in J. A. Schloſſers biographiſcher Skizze von Beethoven, Prag 1828.



Mozart zuſchreiben will, nimmt man nun das eigene Machwerk W. noch dazu wie



Man erinnert ſich bey der erſtaunlichen Kenntniß der Harmonie und Melodie des H. W. an die verſtorbenen alten Reichscomponiſten Sterkel, [unleſerlich], Kalkbrenner (Vater), Andre (nicht der gar andere) ꝛc.

Requiescant in pace! — Ich insbeſondere danke Ihnen noch, mein verehrter Freund für die Freude, die Sie mir durch Mittheilung Ihrer Schrift verurſacht haben; allzeit habe ich mich zu den größten Verehrern Mozarts gerechnet, und werde es bis zum letzten Lebenshauch. —

Ehrwürdiger Herr Ihren Seegen nächſtens. —

Ew. Hochwürden mit wahrer Hochachtung verharrender
Beethoven.

374.**

Holz verſichert mich, daß Sie den Kupferſtich Händels Denkmahl in der Peterskirche in London vorſtellend, ebenfalls im vergrößerten Maßſtabe ſtechen laſſen wollen, und herausgeben. Dies macht mir unendliche Freude, ohne auch nur daran zu denken, daß ich die Veranlaſſung dazu bin.

---

* Gottfried Weber, der bekannte Theoretiker, der in dem famoſen Streit um die Ächtheit des Mozart'ſchen Requiems eine Rolle ſpielte.

** Original auf der k. k. Hofbibliothek in Wien. Adreſſat unbekannt. Außen von fremder Hand: „3. März 1826.“

Genehmigen Sie meinen Dank hiefür ſchon im Voraus. —

Ihr ergebenſter Diener
Beethoven.

Am 3ten April 1826.

375.

An den Muſikalienhändler Probſt in Leipzig.*

Wien am 3ten Juny 1826.

Euer Wohlgeboren!

Ich halte mich ſtets gewiſſermaßen für verpflichtet, Ihnen, wenn ich in der Lage ſeyn würde, Werke von meiner Compoſition anzubiethen. Ich bin jetzt freyer als ſonſt, da ich gezwungen war, denjenigen, welche größere Werke von mir nahmen, auch kleinere zu geben, ohne die ſie die größern ſonſt nicht nehmen wollten. Sie aber, ſo viel ich mich erinnere, wollten ſich mit größern Werken gar nicht befaſſen. In dieſer Rückſicht biethe ich Ihnen ein ganz neues Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncell an; es darf Sie aber nicht befremden, wenn ich dafür ein Honorar von achtzig Ducaten in Gold verlange; ich kann Sie auf meine Ehre verſichern, daß mir dieſelbe Summe ſchon für mehrere Quartetten verabfolgt wurde. Ich muß Sie indeß bitten, mir ſchleunigſt über dieſen Punkt zu ſchreiben. Im Falle Sie meinen Antra genehmigen, ſo erſuche ich Sie, die Summe in einem hieſi Wechſelhauſe anzuweiſen, wo ich ſelbe gegen Abgabe des Werkes entnehmen kann. Im entgegengeſetzten Falle erwarte ich aber gleichfalls eine ſchnelle Antwort, indem andre Verleger mir bereits Anträge gemacht haben. Noch ſind folgende Kleinigkeiten bereit, welche ich geben könnte: Einen Serenade-Gratulations-Menuet, und einen Entre-Act, beyde für ganzes Orcheſter; zuſammen für zwanzig Ducaten in Gold.

---

* Original auf der Berliner Staatsbibliothek. Nur die Unterſchrift iſt von Beethoven's Hand.

In Erwartung einer baldigen Rückſchrift verharre ich

Euer Wohlgeboren ergebner

Beethoven.

376.

An Stephan von Breuning.[*]

Hinter dieſem Gemälde, mein guter lieber Steffen, ſei auf ewig verborgen was eine Zeitlang zwiſchen uns vorgegangen. Ich weiß es ich habe Dein Herz zerriſſen. Die Bewegung in mir, die Du gewiß bemerken mußteſt, hatte mich genug dafür geſtraft. Bosheit wars nicht was in mir gegen Dich vorging, nein ich wäre Deiner Freundſchaft nie mehr würdig, — Leidenſchaft bei Dir und bei mir; aber Mißtrauen gegen Dich ward in mir rege, es ſtellten ſich Menſchen zwiſchen uns die Deiner und meiner nie würdig ſind.

Mein Portrait[**] war Dir ſchon lange beſtimmt; Du weißt es ja daß ich es immer Jemanden beſtimmt hatte, — wem könnte ich es wohl ſo mit dem wärmſten Herzen geben als Dir, treuer guter edler Steffen! — Verzeih mir wenn ich Dir wehe that, ich litt ſelbſt nicht weniger. Als ich Dich ſo lange nicht mehr um mich ſah, empfand ich es erſt recht lebhaft wie theuer Du meinem Herzen biſt und ewig ſein wirſt. Du wirſt wohl auch wieder in meine Arme fliehen wie ſonſt.

---

[*] Nachtrag zu den biogr. Notizen über Beethoven von Wegeler S. 26. — Schindler Biogr. II. 128 ſetzt den Brief in den Sommer 1826, wo der Neffe in Baden jenen Selbſtmordverſuch gemacht hatte, der Beethoven in die troſtloſeſte Gemüthslage verſetzte und ihm ſo die bewährten Jugendfreunde, die er über dem Umgang mit Holz und Conſorten faſt ganz vergeſſen hatte, wieder in Erinnerung brachte. Schindler meint, der nächſte Anlaß der Entzweiung der beiden ſei geweſen, daß Breuning die Adoption des Neffen widerrathen hatte. Hr. Medicinalrath Dr. v. Breuning in Wien iſt jedoch der Anſicht, die Wiedervereinigung der beiden alten Freunde ſei bereits im Jahre 1825 und noch früher erfolgt. Ich bin augenblicklich noch nicht in der Lage, über dieſe Differenz mit endgültiger Sicherheit zu entſcheiden, glaube aber, Letzterer hat Recht.

[**] Schindler a. a. O.: „Es war die Lithographie nach Stieler, die der Meiſter etwas früher ſchon an Dr. Wegeler geſchickt hatte.“ Vgl. jedoch Nr. 382.

377.

An Stephan von Breuning.

Du biſt, mein verehrter Freund, überhäuſt und ich auch. Dabei befinde ich mich noch immer nicht ganz wohl. — Ich würde Dich jetzt ſchon zum Speiſen eingeladen haben, allein bis jetzt brauche ich mehrere Menſchen, deren geiſtreichſter Autor der Koch und deren geiſtreiche Werke ſich zwar nicht in ihrem Kellern befinden, die ſolchen jedoch in fremden Küchen und Keller nachgeben [z. B. Holz], — mit deren Geſellſchaft Dir wenig gedient ſein würde. Es wird ſich jedoch bald ändern.

Czerny's Klavierſchule[*] nehme einſtweilen nicht, ich erhalte dieſer Tage nähere Auskunft über eine andere.

Hier das Deiner Gattin verſprochene Modejournal[**] und etwas für Deine Kinder. Das Journal kann euch von mir immer wieder zugeſtellt werden, ſowie Du über alles Andere was Du von mir wünſcheſt zu gebieten haſt.

Mit Liebe und Verehrung

Dein Freund
Beethoven.

Ich hoffe uns bald zuſammen zu ſehen.

[*] J. Czerny. Der Wiener Clavierlehrer oder theoretiſch-praktiſche Anweiſung, das Pianoforte nach einer neuen und erleichternden Methode in kurzer Zeit richtig, gewandt und ſchön zu ſpielen. Wien bei Haslinger 1825. Vgl. unten Nr. 378.

[**] „Wiener Modenzeitung,“ ſpäter „Wiener Zeitſchrift für Kunſt, Literatur, Theater und Mode,“ redigirt von Carl Bernard.

378.

An denſelben.

Lieber Werther!

Endlich kann ich mich meiner Windbeutelei entwinden. Hier folgt die verſprochene Clementiſche Clavierſchule für Gerhard [Breunings älteſten Sohn]. Wenn er ſie ſo gebraucht wie ich ihm ſchon zeigen werde, ſo wird ſie gewiß guten Erfolg leiſten. Ich ſehe Dich ſchon eheſtens und umarme Dich innigſt.

Der Deinige
Beethoven.

379.*

Mit Vergnügen gebe ich meinem Freunde Carl Holz die gewünſchte Erklärung daß ich ihn zur dereinſtigen Herausgabe meiner Biographie für berufen halte, wenn ich überhaupt annehmen kann, daß man ſie wünſchen ſolle, und ich ſchenke ihm das volle Vertrauen, daß er das was ich ihm zu dieſem Zwecke mitgetheilt habe nicht entſtellt der Nachwelt überliefern wird.

---

* Nach dem Original auf einem Stempelbogen von ſechs Kreuzern, das bis auf die Unterſchrift ganz von Holz mit Bleiſtift geſchrieben und nachher mit Tinte überzogen iſt, mitgetheilt bei Schindler Biogr. II. 325. Ebenda ſteht folgende bemerkenswerthe Ceſſion an den Muſikdirector Gaßner:

„Indem ich die in vorliegender Erklärung mir zugeſtandenen Rechte meinem Freunde Dr. Gaßner in Carlsruhe übertrage, und überzeugt bin, daß bei ſeinem wohlgeordneten Vorrathe von Materialien endlich einmal eine authentiſche und beſtens documentirte Biographie Beethovens der jährlichen wachſenden Zahl von Verehrern des großen Meiſters zugeſichert werden kann, mache ich mich verbindlich, nicht nur alle meine gewiß nicht unbeträchtlichen Beiträge dem Herrn Dr. Gaßner zum Behuf der von ihm beabſichtigten Edition abzutreten, ſondern auch durch meinen Einfluß auf jene hier noch lebenden Freunde Beethovens, die mit ihm in wie immer geartete nähere Berührung gekommen ſind, dahin zu wirken, daß nur neue bisher noch nicht gekannte Originaldaten aus den lauterſten Quellen zugeführt, und die in den bisher erſchienenen mangelhaften Biographien verbreiteten Irrthümer berichtigt werden. Dieſe meine eifrige Unterſtützung ſage ich um ſo williger zu, als Herr Dr. Gaßner ſich bereit erklärt hat, ſein Manuſcript ſpäteſtens mit Ende Auguſt 1844 zum Druck übergeben zu können, was ich ſchon darum für leicht ausführbar halte, weil er durch zweimalige Anweſenheit in Wien die meiſten zu ſeinem Zweck dienlichen perſönlichen Bekanntſchaften anknüpfte.

Wien, den 4. November 1843.

Carl Holz,
Director der Concerts spirituels.“

Wien am 30. Auguſt 1826.

Ludwig van Beethoven.

330.

An Carl Holz.

Die beiden Herren waren da — man will ſie aber von beiden Seiten ermahnt haben wegen dem Orden das höchſte Stillſchweigen zu beobachten. Haslinger behauptet, daß Sie in dieſem Stücke ein Sohn des verſtorbenen Papagenos ſind — prenez garde. —

Karl ſagte ich heute, daß feſtgeſetzt wäre, daß er nur mit mir oder Ihnen ſich aus dem Spitale begeben könne. — Ich ſpeiſe morgen zu Hauſe, es wird mir alſo angenehm ſein wenn Sie kommen; da Sie morgen kein Amt halten, ſo können Sie auch ſpäter kommen, welches wirklich nöthig. —

Portez vous bien, Monsieur terrible amoureux. —

Ihr indeclineabeler * Freund
Beethoven.

Bekanntlich hat Gaßner, der bereits 1851 ſtarb, keine Biographie des Meiſters zu Stande gebracht, und in ſeinem Beethoven-Nachlaſſe, den mir die Wittwe in Baden-Baden mit größter Liebenswürdigkeit vorlegte, befand ſich außer den beiden in dieſer Sammlung mitgetheilten Briefen und ein paar Anecdoten wenigſtens für mich durchaus nichts Neues. Doch iſt zu bemerken, daß die dort vorhandenen Abſchriften von Fiſchhofs Manuſcript und dem Beethoven'ſchen Tagebuch von 1812, die jetzt auf der Berliner Bibliothek ſind, damals allerdings als wichtiges neues Material gelten konnten, weil die Originalien ſich noch in Privathänden befanden. — Uebrigens erzählt Schindler, Beethoven habe jene Bevollmächtigung des Holz ſpäter bereut und als in der Uebereilung gegeben erklärt.

* Unleſerlich in der facſimilirten Nachbildung, die mir der Beſitzer des Autographs, Hr. Concertmeiſter Carl Engel in Oldenburg, überſandt hat. Der Brief hat noch allerhand Schnörkel und Spielereien, die beweiſen daß der Meiſter damals bei beſtem Humor war. Das Datum des Briefes beſtimmt ſich

Ich erwarte einige Zeilen, daß Sie morgen ſicher kommen, weil ich ſonſt nicht zu Hauſe. Apropos haben Sie was von unſerm M—t zu berichten? —

381.

An den König von Preußen.*

Euer Majeſtät!

Es macht ein großes Glück meines Lebens aus, daß Ew. Majeſtät mir gnädigſt erlaubt haben, allerhöchſt Ihnen gegenwärtiges Werk [die neunte Sinfonie] unterthänigſt zueignen zu dürfen.

Ew. Majeſtät ſind nicht bloß Vater allerhöchſt Ihrer Unterthanen, ſondern auch Beſchützer der Künſte und Wiſſenſchaften: um wie viel mehr muß mich alſo Ihre allergnädigſte Erlaubniß erfreuen, da ich ſelbſt ſo glücklich bin, mich als Bürger von Bonn, unter Ihre Unterthanen zu zählen.

Ich bitte Ew. M., dieſes Werk als ein geringes Zeichen der hohen Verehrung allergnädigſt anzunehmen, die ich allerhöchſt Ihren Tugenden zolle.

Ew. Majeſtät

unterthänigſt gehorſamſter
Ludwig van Beethoven.

382.

An Wegeler.

Wien am 7. Oktober 1826.

Mein alter geliebter Freund!

Welches Vergnügen mir Dein und Deines Lorchen Brief verurſachte, vermag ich nicht auszudrücken. Freilich hätte pfeilſchnell

---

einigermaßen nach dem folgenden an Dr. Wegeler, worin ebenfalls von dem Orden ꝛc. die Rede iſt. Der Neffe befand ſich damals vielleicht wegen des verſuchten Selbſtmordes im Spitale. Vgl. übrigens oben Nr. 312.

* Vgl. die Anm. der folgenden Nummer.

eine Antwort darauf erfolgen ſollen, ich bin aber im Schreiben überhaupt etwas nachläſſig, weil ich denke, daß die beſſeren Menſchen mich ohnehin kennen. Im Kopf mache ich öfter die Antwort, doch wenn ich ſie niederſchreiben will, werfe ich die Feder meiſtens weg, weil ich nicht ſo zu ſchreiben im Stande bin wie ich fühle. Ich erinnere mich aller Liebe, die Du mir ſtets bewieſen haſt z. B. wie Du mein Zimmer weißen ließeſt und mich ſo angenehm überraſchteſt. Ebenſo von der Familie Breuning. Kam man von einander, ſo lag das im Kreislauf der Dinge; jeder mußte den Zweck ſeiner Beſtimmung verfolgen und zu erreichen ſuchen; allein die ewig unerſchütterlichen Grundſätze des Guten hielten uns dennoch immer feſt zuſammen verbunden. Leider kann ich Dir heute nicht ſo viel ſchreiben als ich wünſchte, da ich bettlägerig bin,* und beſchränke mich darauf einige Punkte Deines Briefes zu beantworten.

Du ſchreibſt daß ich irgendwo als natürlicher Sohn des verſtorbenen Königs von Preußen angeführt bin; man hat mir davon vor langer Zeit ebenfalls geſprochen, ich habe mir aber zum Grundſatz gemacht nie weder etwas über mich zu ſchreiben noch irgend etwas zu beantworten was über mich geſchrieben worden. Ich überlaſſe Dir daher gerne die Rechtſchaffenheit meiner Eltern und meiner Mutter insbeſondere der Welt bekannt zu machen. Du ſchreibſt von Deinem Sohne. Es verſteht ſich wohl von ſelbſt, daß wenn er hierher kommt, er ſeinen Freund und Vater in mir finden wird, und wo ich im Stande bin ihm in irgend etwas zu dienen oder zu helfen, werde ich es mit Freude thun.

Von Deiner Lorchen habe ich noch die Silhouette, woraus zu erſehen wie mir alles Gute und Liebe aus meiner Jugend noch theuer iſt.

Von meinen Diplomen ſchreibe ich nur kürzlich daß ich Ehrenmitglied der k. Geſellſchaft der Wiſſenſchaften in Schweden [vgl. Nr. 267 f.] ebenſo in Amſterdam und auch Ehrenbürger von Wien bin. — Vor kurzem hat ein gewiſſer Dr. Spieker meine letzte große Symphonie mit Chören nach Berlin mitgenommen; ſie iſt dem Könige gewidmet und ich mußte die Dedication eigenhändig ſchreiben. Ich hatte ſchon früher bei der Geſandtſchaft um die Erlaubniß das Werk dem Könige zueignen zu dürfen angeſucht, welche mir auch von ihr gegeben wurde.* Auf Dr. Spiekers Veranlaſſung mußte ich ſelbſt das corrigirte Manuſcript mit meinen eigenhändigen Verbeſſerungen demſelben für den König übergeben, da es in die königl. Bibliothek kommen ſoll. Man hat mich da etwas von dem rothen Adlerorden 2. Klaſſe hören laſſen; wie es ausgehen wird, weiß ich nicht, denn nie habe ich derlei Ehrenbezeugungen geſucht, doch wäre ſie mir in dieſem Zeitalter wegen manches Andern nicht unlieb.

---

* Weßhalb der Brief diktirt und von Beethoven nur unterſchrieben iſt. Uebrigens befand ſich Beethoven damals auf dem Gute ſeines Bruders, Gneixendorf bei Krems an der Donau. Vgl. die unten folgenden Briefe von dort.

Es heißt übrigens bei mir immer: Nulla dies sine linea, und laſſe ich die Muſe ſchlafen, ſo geſchieht es nur damit ſie deſto kräftiger erwache. Ich hoffe noch einige große Werke zur Welt zu bringen und dann wie ein altes Kind irgend unter guten Menſchen meine irdiſche Laufbahn zu beſchließen. *

---

* Von dieſem Geſuche an den damaligen Geſandten Fürſt von Hatzfeld befindet ſich das Concept, jedoch nicht von Beethovens, ſondern von Carl Holz's Hand im Beſitze des Herrn Kunſthändlers Artaria in Wien, das ſo lautet:

„Ew. D.

Ich bin im Begriff meine größte Symphonie die ich bisher geſchrieben herauszugeben. Ich würde es mir zur höchſten Ehre und Gnade rechnen, wenn ich ſelbe S. M. dem König von Preußen widmen dürfte. Ich nehme mir daher die Freiheit, E. D. zu bitten, daß dieſelbe die Gnade haben möchten, dies S. M. zu eröffnen und die Sache auf eine günſtige Art vorzutragen. Ew. D. werden keine Unehre damit einlegen. Auch wünſchte ich, daß S. M. wiſſen möchten, daß ich ebenfalls zu Ihren Unterthanen vom Rhein gehöre und als ſolcher um ſo mehr wünſchte, ihm meine Ehrfurcht zu bezeugen.

Indem ich dieſes — —, bitte ich nur mich baldigſt wiſſen zu laſſen, ob E. D. dieſe Gnade für mich haben wollen.“ *

Nach der Ueberſendung des Manuſcriptes, das ſich auf der Staatsbibliothek in Berlin befindet, erhielt Beethoven folgendes Cabinetsſchreiben, das in Schindlers Beethoven-Nachlaß (Gr. M. Nr. 1) aufbewahrt iſt:

„Bei dem anerkannten Werthe Ihrer Compoſitionen war es mir ſehr angenehm, das neue Werk zu erhalten, welches Sie mir überreicht haben. Ich danke Ihnen für deſſen Einſendung und überſende Ihnen beigehenden Brillant Ring zum Zeichen meiner aufrichtigen Werthſchätzung.

Berlin, den 25. November 1826.

Friedrich Wilhelm.

An den Componiſten Ludwig van Beethoven.“

Schindler bemerkt dazu, der Stein im Ring ſei falſch geweſen und läßt den Verdacht einer Veruntreuung auf den damaligen Kanzleidirector W. fallen.

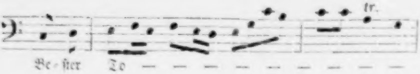
Du wirſt auch bald durch die Gebrüder Schott in Mainz einige Muſikalien erhalten. Das Portrait welches Du beiliegend bekommſt, iſt zwar ein künſtleriſches Meiſterſtück, doch iſt es nicht das letzte welches von mir verfertigt wurde. — Von Ehrenbezeugungen die Dir ich weiß es Freude machen, melde ich Dir noch, daß mir von dem verſtorbenen König von Frankreich eine Medaille zugeſandt wurde mit der Inſchrift: Donné par le Roi à Monsieur Beethoven, welche von einem ſehr verbindlichen Schreiben des premier gentilhomme du Roi Duc de Châtres begleitet wurde. **

Mein geliebter Freund, nimm für heute vorlieb. Ohnehin ergreift mich die Erinnerung an die Vergangenheit und nicht ohne viele Thränen erhältſt Du dieſen Brief. Der Anfang iſt nun gemacht und bald erhältſt Du wieder ein Schreiben, und je öfter Du ſchreiben wirſt, deſto mehr Vergnügen wirſt Du mir machen. Wegen unſerer Freundſchaft bedarf es von keiner Seite einer Anfrage, und ſo lebe wohl. Ich bitte Dich Dein liebes Lorchen und Deine Kinder in meinem Namen zu umarmen und zu küſſen und dabei meiner zu gedenken. Gott mit euch Allen!

Wie immer Dein treuer Dich ehrender wahrer Freund
Beethoven.

383.

An Tobias Haslinger. ***



---

* Er ſchrieb in dieſen Wochen das zweite Finale zum B-dur Quartett Op. 130 und ahnte nicht daß dies ſein Schwanengeſang ſein ſolle.

** Auch dieſes Schreiben des Herzogs d'Achâts befindet ſich in Schindlers Beethoven-Nachlaß (Gr. M. Nr. 4).

*** Aus der Autographenſammlung des Herrn F. J. Schaffer, Finanzinſpector in Steyer in Oberöſterreich. Nur die Noten und das „empfehlen ꝛc.“

Für die übrigen Conſonantirungen und Vocaliſirungen iſt heute keine Zeit übrig. Ich bitte Sie nur, den beigeſchloſſenen Brief ſogleich zu übergeben.

Sie verzeihen ſchon, daß ich Ihnen beſchwerlich falle; da Sie aber einmal der Inhaber eines Kunſtpoſthauſes ſind, ſo iſts natürlich nicht anders möglich als davon Gebrauch zu machen.

Sie ſehen ſchon, daß ich hier in Gneixendorf bin. Der Name hat einige Aehnlichkeit mit einer brechenden Axe. Die Luft iſt geſund. Ueber Sonſtiges muß man das Memento mori machen.

Ganz Erſtaunlichſter, erſter aller Tobiaſſe, in der Kunſt- und Poſthaus Gnade

empfehlen wir uns

Beethoven.

384.

An Herrn Tobias Haßlinger.

Gneixendorf am 13. October 1826.

Beſter aller Tobiaſſe [dazu 8 Tacte Noten.]

Wir ſchreiben Ihnen hier von der Burg des Signor Fratello. Ich muß Ihnen wieder beſchwerlich fallen, indem ich Sie höflich erſuche beigeſchloſſene 2 Briefe ſogleich auf die Poſt zu geben. * Von der Klavierſchule [Nr. 377] an, werde ich Ihnen alle Koſten, die ich Ihnen verurſacht habe, erſetzen, ſobald ich wieder nach Wien komme. — Die ſo ſchöne Witterung und der Umſtand, daß

---

von Beethovens Hand. Das übrige iſt wohl vom Neffen geſchrieben, mit dem Beethoven damals auf das bei Krems liegende Gut des leidigen Bruders fliehen mußte, weil die Polizei den jungen Verbrecher aus Wien ausgewieſen hatte. Vgl. oben Nr. 357 über Beethovens Widerwillen, in dem Familienkreiſe des Bruders zu leben, deſſen niederträchtiges Weib den ergrauten leidenden Meiſter denn auch jetzt ſchlecht genug behandelte. Vgl. Schindlers Andeutungen Biogr. II. 131.

* Einer derſelben war, wie ich aus Schindlers Beethoven-Nachlaß (Gr. M. Nr. 72 e.) erſehe, ebenfalls vom 13. Oct. 1826, an Schott in Mainz. — Obiger Brief iſt abgedruckt in den Signalen für die muſikaliſche Welt 1854.

ich den ganzen Sommer hindurch nicht aufs Land kam, iſt Schuld, daß ich hier noch länger verweile. Ein Quartett für Schleſinger* iſt bereits vollendet; nur weiß ich nicht, auf welchem Wege ich es Ihnen am ſicherſten ſenden ſoll, damit Sie die Güte haben, es bei Tendler und Manſtein abzugeben und auch das Geld dafür in Empfang zu nehmen. Schleſinger wird wahrſcheinlich keine Anweiſung auf Gold gegeben; wenn Sie erreichen könnten, daß ich es erhalte, würden Sie mich ſehr verbinden, da ich von allen Verlegern in Gold honorirt werde. Indeſſen, beſter Tobiaſſerl, brauchen wir Geld, denn es iſt nicht alles eins, ob wir Geld haben oder keins. Wenn Sie Holz zu Geſichte bekommen, ſo nageln Sie es auf ein anderes Holz. Die Liebeswuth hat es entſetzlich ergriffen; dabei iſt es faſt entzündet worden, ſo daß Jemand aus Scherz geſchrieben hat, daß Holz ein Sohn des verſtorbenen Papageno ſei.

Ganz erſtaunlichſter, bewunderungswürdigſter, einziger aller Tobiaſſe, lebt wohl. Wenn es euch nicht unbehaglich iſt, ſo ſchreibt doch einige Zeilen hierher. Iſt Dr. Spieker noch in Wien?

Mit hochachtlichſter Hochachtung und Treue der Eurige

Beethoven.

385.

An Carl Holz.

Dezember 1826.

Eure beamtliche Majeſtät!

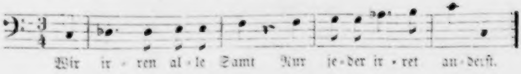
Gleich nach meiner Ankunft, welche ſeit wenig Tagen Statt fand, hatte ich Ihnen geſchrieben, der Brief ward aber verlegt; darüber bin ich aber unpäßlich geworden, ſo, daß ich es für beſſer halte, das Bett zu hüthen.

Es wird mich alſo ſehr freuen, wenn Sie mich beſuchen. Es wird Ihnen minder beſchwerlich werden, da von Döbling Alles in der Stadt iſt.

---

* Es war wohl das in F Op. 135.

Schließlich * ſetze ich nur noch hinzu:



Wie immer
Ihr Freund
Beethoven.

386.

An Herrn Dr. Bach. **

Wien Mittwochs 3. January 1827.

Verehrter Freund!

Ich erkläre vor meinem Tode Karl van Beethoven, meinen geliebten Neffen, als meinen einzigen Univerſalerben von meinem Hab und Gut, worunter hauptſächlich 7 Bankaktien und was ſich an Baarem vorfinden wird. Sollten die Geſetze hier Modificationen vorſchreiben, ſo ſuchen Sie ſelbe ſo ſehr als möglich zu ſeinem Vortheile zu verwenden. — Sie ernenne ich zu ſeinem Curator und bitte Sie mit Hofrath Breuning, ſeinem Vormunde, Vaterſtelle bei ihm zu vertreten.

Gott erhalte Sie. Tauſend Dank für Ihre mir bewieſene Liebe und Freundſchaft.

Ludwig van Beethoven.

---

* Von hier erſt Beethovens Hand. Das Autograph beſitzt Herr Baron Fritz von Reden in Danzig. Das leichte Unwohlſein, von dem hier die Rede iſt, ward nach wenigen Tagen zu einer ſchweren Krankheit, deren Folgen zu einer Waſſerſucht ausarteten, von der der Meiſter nicht mehr geneſen ſollte. Ja von jetzt an hat er das Bett nicht wieder verlaſſen.

** Original in Schindlers Beeth.-Nachl. (Gr. M. Nr. 17). Nur die Unterſchrift iſt von Beethovens Hand.

387.

An Wegeler.

Wien den 17. Februar 1827.

Mein alter würdiger Freund!

Ich erhielt wenigſtens glücklicherweiſe Deinen zweiten Brief von Breuning. Noch bin ich zu ſchwach ihn zu beantworten, Du kannſt aber denken daß mir alles darin willkommen und erwünſcht iſt.* Mit der Geneſung, wenn ich es ſo nennen darf, geht es noch ſehr langſam, es läßt ſich vermuthen daß noch eine 4. Operation zu erwarten ſei, obwohl die Aerzte noch nichts davon ſagen. Ich gedulde mich und denke: alles Ueble führt manchmal etwas Gutes herbei. — Nun aber bin ich erſtaunt, als ich in Deinem letzten Briefe geleſen daß Du noch nichts erhalten. Aus dem Briefe den Du hier empfängſt, ſiehſt Du daß ich Dir ſchon am 10. December v. J. geſchrieben. Mit dem Portrait iſt es der nämliche Fall, wie Du wenn Du es erhältſt aus dem Datum darauf wahrnehmen wirſt. — „Frau Steffen ſprach,“ — kurzum Steffen verlangte Dir dieſe Sachen mit einer Gelegenheit zu ſchicken, allein ſie blieben liegen bis zum heutigen Datum und wirklich hielt es noch ſchwer ſie bis heute zurückzuerlangen. Du erhältſt nun das Portrait mit der Poſt durch die Herren Schott, welche Dir auch die Muſikalien übermachten. — Wie viel möchte ich Dir heute noch ſagen, allein ich bin zu ſchwach;** ich kann daher nichts mehr als Dich mit Deinem Lorchen im Geiſte umarmen.

Mit wahrer Freundſchaft und Anhänglichkeit an Dich und die Deinen Dein alter treuer Freund

Beethoven.

---

* Wegeler hatte ihn an Blumauer erinnert, der nach abgezapftem Waſſer noch viele Jahre geſund fortlebte, und ihm zugleich den Plan mitgetheilt, ihn nächſten Sommer in den böhmiſchen Bädern abzuholen, mit ihm durch Umwege an den obern Rhein zu reiſen, darauf dieſen herab bis Coblenz.

** Auch dieſer Brief iſt von Beethovens Hand nur unterſchrieben: es iſt der letzte an Wegeler.

388.

An Sir G. Smart in London.*

22. Febr. 1827.

Ich erinnere mich, daß die philharmoniſche Geſellſchaft mir ſchon vor einigen Jahren den Antrag machte eine Academie zu meinem Beſten zu geben. In Rückſicht deſſen geht denn meine Bitte an Ew. Wohlgeboren daß, wenn die philh. Geſellſchaft noch jetzt dieſen Entſchluß faſſen würde, es mir jetzt ſehr willkommen wäre. Denn leider liege ich ſchon ſeit den erſten [Tagen] des December an der Waſſerſucht darnieder, eine äußerſt langwierige Krankheit, deren Ende noch gar nicht beſtimmt werden kann. Wie Sie ohnehin ſchon wiſſen, ſo lebe ich nur von dem Ertrage meiner Geiſtesproducte, und jetzt iſt noch lange nicht an das Schreiben zu denken. Mein Gehalt iſt nur ſo unbedeutend, daß ich kaum den halbjährigen Wohnungszins davon beſtreiten kann. Ich bitte Sie daher freundſchaftlich allen Ihren Einfluß zur Beförderung dieſes Zweckes anzuwenden und bin von Ihren edlen Geſinnungen gegen mich überzeugt, daß Sie meine Bitte nicht übel nehmen werden. Ich werde auch dieſer wegen an Hrn. Moſcheles ſchreiben, von dem ich ebenfalls überzeugt bin daß er ſich bereitwillig mit Ihnen zur Beförderung deſſen vereinigen werde. Ich bin ſo ſchwach, daß ich nicht mehr ſchreiben kann und dies nur dictando. Erfreuen mich Ew. Wohlgeboren baldigſt mit einer Antwort ob ich Hoffnung zur Realiſirung meiner Bitte habe.

Indeſſen genehmigen Sie die Verſicherung meiner größten Hochachtung mit der ich ſtets verharre u. ſ. w.

---

* Dieſe wie die folgenden Briefe nach dem Originaldictat in Schindlers Beethoven-Nachlaß (Gr. M. Nr. 74) und den Abſchriften, die Moſcheles im Jahre 1839 Schindler zuſandte. Was den Inhalt derſelben betrifft, ſo iſt zu bemerken, daß Beethoven damals 7 Bankactien à 1000 fl. in ſeiner Caſſette liegen hatte, aber nicht zu bewegen war, dieſelben anzugreifen, weil er ſie als ein unantaſtbares Gut ſeines unnützen Neffen betrachtete.

389.

Wien 22. Febr. 1827.

Mein lieber Moſcheles!

Ich bin überzeugt, daß Sie es nicht übel nehmen, daß ich Sie ebenfalls wie Sir G. Smart an den hier ein Brief beiliegt, mit einer Bitte beläſtige. Die Sache iſt in Kürze dieſe. Schon vor einigen Jahren hat mir die philharmoniſche Geſellſchaft in London die ſchöne Offerte gemacht zu meinem Beſten ein Concert zu veranſtalten. Damals war ich gottlob nicht in der Lage von dieſem edlen Antrage Gebrauch machen zu müſſen. Ganz anders aber iſt es jetzt, wo ich ſchon bald volle drei Monate an einer langwierigen Krankheit darnieder liege. Es iſt die Waſſerſucht; Schindler wird Ihnen beiliegend mehr davon ſagen. Sie kennen ſeit lange mein Leben, wiſſen auch wie und von was ich lebe. Ans Schreiben iſt jetzt lange nicht zu denken und ſo könnte ich leider in die Lage verſetzt werden Mangel leiden zu müſſen. Sie haben nicht nur ausgebreitete Bekanntſchaften in London, ſondern auch bedeutenden Einfluß bei der Philharmoniſchen Geſellſchaft, ich bitte Sie daher dieſes ſoviel als Ihnen möglich anzuwenden, damit die Geſellſchaft jetzt von Neuem dieſen Entſchluß faſſen und bald in Ausführung bringen möge. Des Inhalts iſt auch der beiliegende Brief an Sir Smart, ſowie ich einen bereits an Herrn Stumpff abſchickte.* Ich bitte Sie dem Sir Smart den Brief einzuhändigen und ſich zur Beförderung dieſes Zweckes mit ihm und allen meinen Freunden in London zu vereinigen.

---

* Der Brief an Stumpff iſt, wie ich aus deſſen in Schindler's Beethoven-Nachlaß (Gr. M. Nr. 59) befindlichen Antwortſchreiben vom 1. März 1827 erſehe, am 8. Febr. erlaſſen, mir aber nicht bekannt geworden. Stumpff, ein thüringiſcher Harfenfabrikant, kam im Jahr 1824 nach Wien und wurde von Andreas Streicher unſerm Meiſter in einem Schreiben vom 24. Sept. ſo empfohlen: „Ueberbringer dieſes iſt Herr Stumpff, ein vortrefflicher deutſcher Mann, der ſchon 34 Jahre in London lebt — — die Urſache warum er nach Baden kommt iſt — Sie wertheſter Beethoven, — den Mann zu ſehen, auf den Deutſchland ſtolz iſt. Nehmen Sie ihn gütig und freundlich auf, ſo wie es dem Heiligen geziemt, zu welchem der andächtige Pilger aus der Ferne eine Wallfahrt macht.“ Im Jahre 1826 ſchenkte er Beethoven die engliſche Ausgabe von Händels Werken in 40 Foliobänden, worin der Meiſter auf ſeinem letzten Krankenbette ſehr häufig las, wobei ihm dann der 14jährige Gerhard v. Breuning die einzelnen Bände halten oder an die Wand ſtellen mußte.

Ihr Freund

Beethoven.

390.

An Schindler. Ende Febr. 1827.

Von Ihrem Unfall, da er ſchon da iſt, ſobald wir uns ſehen. Ich kann Ihnen ohne alle Unbeauemlichkeit auch Jemanden zuſchicken. Nehmen Sie dieſes an — hier etwas — Moſcheles, Cramer — ohne daß ſie wohl noch einen Brief gehabt haben. Es gibt eine neue Veranlaſſung Mitwoch zu ſchreiben und ihnen neuerdings mein Anliegen ans Herz zu legen. Sind Sie bis dahin nicht wohl, ſo kann einer meiner [Leute] ihn gegen Recepiſſe auf die Poſt beſorgen.

Vale et fave. — Es braucht keiner Verſicherung meines Antheils an Ihrem Unfall. Nehmen Sie doch das Eſſen von mir — alles von Herzen gegeben. — Der Himmel mit Ihnen.

Ihr aufrichtiger Freund

Beethoven.

391.

An den Freiherrn von Pasqualati.*

Verehrteſter alter Freund!

Meinen herzlichen Dank für Ihr Geſundheitsgeſchenk; ſobald ich von den Weinen den paſſendſten für mich gefunden, zeige ich es Ihnen an, doch werde ich Ihre Güte ſo wenig als möglich mißbrauchen; auf die compote freue ich mich und werde Sie deswegen öfter angehn. — Schon dieſes koſtet mich Anſtrengung — Sapienti pauca.

Ihr dankbarer Freund

Beethoven.

---

* K. k. Hofbibliothek in Wien. Alt und zitternd. Von fremder Hand darauf bemerkt: „6. März 1827."

392.

An denſelben.

Verehrter Freund!

Ich bitte heute wieder um ein Kirſchen-Compot, jedoch ohne Citronen, ganz ſimpel. Auch eine leichte Mehlſpeiſe beynahe an Brei errinnernd würde mich ſehr freuen, meine brave Köchin iſt bis jetzt zu Krankenſpeiſen noch nicht geſchickt. Champagner iſt mir erlaubt, nur bitte ich für den erſten Tag mir ein Champagnerglas mitzuſchicken. — Nun den Wein betreffend Malfatti wollte gleich mir Moſelwein; allein er behauptete, daß kein ächter hier zu haben ſey, er gab alſo ſelbſt Krumbholz-Kirchner* mehrere Flaſſen [sic], und behauptete, daß dieſer der beſte ſey für meine Geſundheit, da nun einmal kein ächter Moſeler zu haben ſey. — Verzeihen Sie mir mein beſchwerlich fallen, und ſchreiben Sie es zum Theil meiner hilfloſen Lage zu.

Hochachtungsvoll

Ihr Freund

Beethoven.

393.

An G. Smart in London. **

6. März 1827.

Ich zweifle nicht daß Ew. Wohlgeboren mein Schreiben vom 22. Febr. durch Hrn. Moſcheles ſchon werden erhalten haben; jedoch da ich zufälligerweiſe unter meinen Papieren die Adreſſe an S. gefunden habe, ſo nehme ich auch keinen Anſtand direct an Ew. Wohlgeboren zu ſchreiben und Ihnen nochmals meine Bitte recht nachdrücklich ans Herz zu legen.

---

* Gumpoldskirchner, der bekannte edle öſterreichiſche Wein.

** Schindler, aus deſſen Beethoven-Nachlaß (Gr. M. Nr. 76 d) dieſes von Beethoven diktirte Concept entnommen iſt, ſagt zwar es ſei an Stumpff gerichtet; es geht aber aus den Briefen an Moſcheles vom 22. Febr. und 14. März (Nr. 386 und 399) hervor, daß nur Smart der richtige Adreſſat ſein kann.

Leider ſehe ich bis zu dem heutigen Tage noch dem Ende meiner ſchrecklichen Krankheit noch nicht entgegen; im Gegentheil haben ſich nur meine Leiden und damit auch meine Sorgen noch vermehrt. Am 27. Februar wurde ich zum 4. Male operirt, und vielleicht will es das Schickſal, daß ich dies noch zum 5. Male oder noch öfter zu erwarten habe. Wenn dies nun ſo fortgeht, ſo dauert meine Krankheit ſicher bis zum halben Sommer und was ſoll dann aus mir werden? von was ſoll ich dann leben bis ich meine ganz geſunkenen Kräfte zuſammenraffe um mir wieder mit der Feder meinen Unterhalt zu verdienen? — Kurz ich will Ihnen nicht mit neuen Klagen läſtig werden und mich nur hier auf mein Schreiben vom 22. Febr. beziehen und Sie bitten allen Ihren Einfluß anzuwenden die philh. Geſellſchaft dahin zu vermögen ihren früheren Entſchluß rückſichtlich der Akademie zu meinem Beſten jetzt in Vollführung zu bringen.

394.

Werther Freund!

Noch immer hüte ich das Zimmer, ſagen Sie mir doch gefälligſt oder vielmehr ſchreiben Sie mir's, wie der heißt und wo er zu finden, der das Hauß ſchätzt? — wenn ſie eine Muterhall [?] Medizin beſitzen, bitte ich Sie mich zu bedenken Ihren
armen öſterreichiſchen Muſikanten
und hieſigen Bürger des Bürgerhauſes
Beethoven.

Für Herrn Baron von Pasqualati.

395.*

Verehrter Freund!

Vielen Dank für Ihre geſtrige Speiſe, ſie iſt auch noch hinlänglich für heute. — Wildpret iſt mir erlaubt, Kramets-Vögel meinte der Arzt, ſeyen gar ſehr heilſam für mich. — Dies nur zur Nachricht. Es braucht unterdeſſen nicht heute zu ſeyn. — Verzeihen mein gedankenloſes Schreiben, ermüdet von Nachtwachen umarme ich und verehre ich Sie

---

* K. k. Hofbibliothek in Wien. Unſichere Hand. — „14. März 1827."

als Ihr mit Hochachtung
ergebenſter Freund.

Für Seine Hochgebohren Freyherrn v. Pasqualati.

396.

Wien 14. März 1827.

Mein lieber Moſcheles!

Ich habe dieſer Tage durch Herrn Lewiſey[*] erfahren, daß Sie ſich in einem Briefe vom 10. Febr. bei ihm erkundigten, wie es mit meiner Krankheit ſtehe, von der man ſo verſchiedenartige Gerüchte ausſtreue. Obwohl ich keineswegs zweifle, daß Sie meinen Brief vom 22. Febr. an Sie jetzt ſchon in Händen haben, der Sie über Alles was Sie zu wiſſen verlangen aufklären wird, ſo kann ich doch nicht umhin Ihnen hier für Ihre Theilnahme an meinem traurigen Schickſale zu danken und Sie nochmals zu erſuchen ſich meine Bitte, die Sie aus meinem erſten Schreiben ſchon kennen, recht angelegen ſein zu laſſen, und ich bin beinahe im Voraus überzeugt, daß es Ihnen in Vereinigung mit Sir Smart und andern meinen Freunden ſicher gelingen wird, ein günſtiges Reſultat bei der philharmoniſchen Geſellſchaft für mich zu erzwecken. An Sir Smart habe ich ſeit dieſem auch nochmals geſchrieben.

Am 27. Februar bin ich zum 4. Male operirt worden, und jetzt ſind ſchon wieder ſichtbare Spuren da daß ich bald die 5. zu erwarten habe. Wo ſoll das hin und was ſoll aus mir werden, wenn es noch einige Zeit ſo fortgeht? — Wahrlich ein hartes Loos hat mich getroffen! Doch ergebe ich mich in den Willen des Schickſals und bitte nur Gott ſtets, er möge es in ſeinem göttlichen

---

[*] Dieſer überſetzte, wie Schindler auf dem Originaldictat Beethovens (Nachl. Gr. M. Nr. 74) bemerkt, die Briefe an Smart ins Engliſche, was früher der Neffe gethan hatte.

Willen ſo fügen daß ich, ſolange ich noch hier den Tod im Leben erleiden muß, vor Mangel geſchützt werde. Dies wird mir ſoviel Kraft geben, mein Loos, ſo hart und ſchrecklich es immer ſein möge, mit Ergebenheit in den Willen des Allerhöchſten zu ertragen.

So mein lieber Moſcheles empfehle ich Ihnen nochmals meine Angelegenheit und verharre in größter Achtung ſtets

Ihr Freund
L. v. Beethoven.

Hummel iſt hier und hat mich ſchon einige Male beſucht.

397.

An Schindler.*

Wunder, Wunder, Wunder.

Die hochgelahrten Herrn ſind beide geſchlagen, nur durch Malfattis Wiſſenſchaft werde ich gerettet. Es iſt nöthig, daß Sie einen Augenblick doch dieſen Vormittag kommen.

Der Ihrige
Beethoven.

398.

A Moſcheles.

Wien 18. März 1827.

Mit welchen Gefühlen ich Ihren Brief vom 1. März durchleſen, kann ich gar nicht mit Worten ſchildern. Dieſer Edelmuth der Philharmoniſchen Geſellſchaft, mit welchem man beinahe meiner

---

* Schindler datirt den Zettel vom 17. März 1827 und nennt ihn Beethovens letzte Zeilen. An ihn waren es auch wohl die letzten. Auf der Rückſeite des Billets ſteht von fremder, wahrſcheinlich Schindlers Hand mit Bleiſtift das Recept zu dem Heublumenbad aufgeſchrieben, das Malfatti verordnet hatte und wodurch ſich der arme Kranke dem Leben wiedergegeben wähnte. Die „hochgelahrten Herrn“ ſind der Ordinarius Dr. Wawruch und der Wundarzt Seibert, der die Punctationen gemacht hatte.

Bitte zuvorkam, hat mich bis in das Innerſte meiner Seele gerührt.[*] Ich erſuche Sie daher lieber Moſcheles das Organ zu ſein, durch welches ich meinen innigſten Dank für die beſondere Theilnahme und Unterſtützung an die Philharmoniſche Geſellſchaft gelangen laſſe. [Sagen[**] Sie dieſen würdigen Männern daß, wenn mir Gott meine Geſundheit wieder wird geſchenkt haben, ich mein Dankgefühl auch durch Werke werde zu realiſiren trachten und daher der Geſellſchaft die Wahl überlaſſe, was ich für ſie ſchreiben ſoll. Eine ganze ſkizzirte Symphonie [die zehnte] liegt in meinem Pulte, ebenſo eine neue Ouverture oder auch etwas anderes. Rückſichtlich der Academie, die die philharmoniſche Geſellſchaft für mich zu geben beſchloſſen hat, bitte ich die Geſellſchaft ja dies Vorhaben nicht aufzugeben. Kurz alles was die Geſellſchaft nur wünſcht, werde ich mich zu erfüllen beſtreben, und noch nie bin ich mit ſolcher Liebe an ein Werk gegangen als es hier der Fall ſein wird. Möge mir der Himmel nur recht bald wieder meine Geſundheit ſchenken und ich werde den edelmüthigen Engländern zeigen, wie ſehr ich ihre Theilnahme an meinem traurigen Schickſale zu würdigen weiß.]

Ich fand mich genöthigt ſogleich die ganze Summe von 1000 Gulden C. M. in Empfang zu nehmen, indem ich gerade in der unangenehmen Lage war Geld aufzunehmen. — —

Ihr edles Benehmen wird mir unvergeßlich bleiben, ſowie ich noch insbeſondere Sir Smart und Herrn Stumpff meinen Dank nächſtens nachtragen werde. Die metronomiſirte neunte Sinfonie bitte ich der philharmoniſchen Geſellſchaft zu übergeben. Hier liegt die Bezeichnung bei.

Ihr Sie hochſchätzender Freund
Beethoven.

---

[*] Man hatte ſofort 100 Pfd. Sterl. geſandt.

[**] Von hier bis zum Schluß des Abſatzes in Beethovens wörtlichem Originaldictat (Schindlers Beeth.-Nachl. Gr. M. Nr. 74), das ſein letztes geweſen, durchſtrichen.

399.

Codizill.*

Mein Vetter Carl ſoll Alleinerbe ſein. Das Kapital meines Nachlaſſes ſoll jedoch ſeinen natürlichen oder teſtamentariſchen Erben zufallen.

Wien den 23. März 1827.**

Ludwig van Beethoven.

---

* Vgl. oben 386. Schindler Biogr. II. 146 erzählt: „Weil dieſes Teſtament keinerlei Einſchränkung noch Vorſichtsmaßregel hinſichtlich des Univerſalerben enthält und dieſer nach beendigter Verlaſſenſchaftsabhandlung ſofort in den Beſitz des Ganzen hätte geſetzt werden müſſen, Vormund aber und Curator in Betracht des exemplariſchen Leichtſinns dieſes Erben auch in deſſen Intereſſe gerechten Einwand gegen dieſe teſtamentariſche Beſtimmung zu erheben Grund gehabt, ſo machten ſie dem Meiſter den Vorſchlag, dieſelbe dahin abändern zu wollen, daß das Erbgut fideicommiſſariſch angelegt und der Neffe den Zinſengenuß beziehen ſolle, der nach deſſen Tode auf ſeine ehelichen Nachkommen überzugehen habe. Beethoven nannte dieſe Abänderung anfangs vernünftig, weil begründet. Alsbald aber fand er eine ſolche Einſchränkung ſeines im Herzen immer geliebten Neffen [der ſeit December des vorigen Jahres Cadet in einem k. k. Regiment in Iglau in Mähren war] zu hart und remonſtrirte dagegen, ja er machte ſogar dem Hofrath Breuning Vorwürfe und nannte ihn den Erfinder dieſer harten Maßregel. Ein von Breunings Hand vorliegendes Briefchen an Beethoven zeigt den Stand der Dinge, verharrt aber in gemeſſenen Ausdrücken bei der für nothwendig erkannten Maßregel. Dieſe Sprache ſchien dem Meiſter zu imponiren, er verſprach nachzugeben. Auf ſeinen Wunſch legte ihm Breuning den Vorſchlag in drei Zeilen abgefaßt vor und der Meiſter machte ſich ſofort ans Abſchreiben, das ihm nicht leicht geworden. Fertig damit äußerte er: „Da! nun ſchreibe ich nichts mehr.“ — Nicht ohne Staunen ſahen wir auf dem Blatte die Worte „eheliche Nachkommen“ in „natürliche Erben“ umgeändert. Breuning ſetzte ihm auseinander, zu welchen Streitigkeiten dieſe Beſtimmung in der Folge führen könne; Beethoven aber entgegnete, das eine ſei ſo viel wie das Andere, es möge nur dabei verbleiben. Dies war ſein allerletzter Widerſpruch.“

** Am andern Tage um Mittag verlor er die Beſinnung und es begann ein furchtbarer Todeskampf, der bis zum 26. März Abends währte, wo der erhabene Meiſter unter Blitz und Donner eines heftigen Frühlingswetters der Sterblichkeit, der er im Leben ſo manches Opfer hatte bringen müſſen, den letzten Tribut zahlte, um einem ewigen Leben entgegenzugehen, das ihm wie Wenigen durch ſein Leben wie durch ſein Schaffen ſicher verbürgt iſt.

Anhang.

I.*

An Seiner Wohlgebohren Herrn Johann Kanka Doktor der Rechte im Königreich Böhmen in Prag (Böhmen).

Tauſend Dank, mein verehrter K.

Ich ſehe endlich wieder einen Rechtsvertreter und Menſchen der ſchreiben und denken kann, ohne der armſeligen Formeln zu gebrauchen. — Sie können ſich kaum denken, wie ich nach dem Ende dieſes Handels ſeufze, da ich dadurch in allem, was meine Oekonomie betrifft, unbeſtimmt leben muß, — ohne was es mir ſonſt ſchadet. Sie wiſſen ſelbſt, der Geiſt der fühlende darf nicht an die elenden Bedürfniſſe gefeſſelt werden, und mir wird dadurch noch manches mich Beglückendes für das Leben entzogen. Selbſt meinem Hange und meiner mir ſelbſt gemachten Pflicht vermittelſt meiner Kunſt für die bedürftige Menſchheit zu handeln, habe ich müſſen und muß ich noch Schranken ſetzen.** — Von unſern

---

* Die nachfolgenden 12 Briefe an den jetzt 94jährigen Advocaten ſind erſt in dem Augenblick, wo der Druck des Werkes vollendet war, in meine Hände gelangt, weil ſie nur mit Mühe aus den alten Acten hervorzuſuchen waren. Ihre Entdeckung iſt den unermüdlichen Nachforſchungen der Herren Dr. Schebek und Anton Apt, Director des Cäcilienvereins in Prag zu verdanken, welcher letztere auch eigenhändig die Copien angefertigt hat, die dann von beiden Herren gemeinſchaftlich mit dem Original collationirt worden ſind. — Die chronologiſche Ordnung derſelben iſt von mir. Der nachſtehende Brief ſcheint mir die Reihe begonnen zu haben, weil darin von der Zuſendung der nothwendigen Papiere des Proceſſes die Rede iſt. Er mag in den Sommer 1814 fallen. Wegen des Inhaltes der Briefe vgl. oben Nr. 92 ff. 116 f.

** Vgl. oben Nr. 94 Anm. Es galt einen lungenſüchtigen Bruder mit Weib und Kind zu unterſtützen.

Monarchen ꝛc., den Monarchien ꝛc. ſchreibe ich Ihnen nichts, die Zeitungen berichten Ihnen Alles,* — mir iſt das geiſtige Reich das Liebſte, und der Oberſte aller geiſtigen und weltlichen Monarchien. — Schreiben Sie mir doch, was Sie wohl für ſich ſelbſt von mir wünſchen, von meinen ſchwachen muſikaliſchen Kräften, damit ich Ihnen, ſo weit ich damit reiche, etwas für Ihren eigenen muſikaliſchen Sinn oder Gefühl verſchaffe. — Brauchen Sie nicht alle Papiere, die zu der Kinskyſchen Sache gehören? In dieſem Falle würde ich ſie Ihnen ſchicken, da dabey die wichtigſten Zeugniſſe ſind, die Sie auch glaube ich bei mir geleſen. — Denken Sie an mich, und denken Sie, daß Sie einen uneigennützigen Künſtler gegen eine knikeriſche Familie vertreten. Wie gerne entziehen die Menſchen wieder dem armen Künſtler, was ſie ihm auf ſonſtige Art zollen, — und Zeus iſt nicht mehr, wo man ſich auf Ambrosin einladen konnte. — Beflügeln Sie, lieber Freund, die trägen Schritte der Gerechtigkeit. Wenn ich mich noch ſo hoch erhoben finde, wenn ich mich in glücklichen Augenblicken in meiner Kunſtſphäre befinde, ſo ziehen mich die Erlebniſſe wieder herab, dazu gehören nun auch die zwei ...... Prozeſſe. — Auch Sie haben Unannehmlichkeiten; obſchon ich bei Ihren angewöhnten Einſichten und Fähigkeiten und beſonders in Ihrem Fache das nicht geglaubt hätte, ſo weiſe ich Sie doch auf mich ſelbſt zurück. Einen Kelch des bittern Leidens habe ich ausgeleert und mir ſchon das Martirerthum in der Kunſt vermittelſt der lieben Kunſtjünger und Kunſtgenoſſen erworben. — Ich bitte Sie denken Sie alle Tage an mich und denken Sie, es ſei eine ganze Welt, da natürlich es Ihnen viel zugemuthet iſt, an ein ſo kleines Individium zu denken, wie mich. —

Ihr
mit der innigſten
Achtung und Freundſchaft
ergebener
Ludwig van Beethoven.

---

* Auf dem Wiener Congreß erfuhr Beethoven von den anweſenden Potentaten ſehr viel Auszeichnung.

II.

Wien den 22. Auguſt 1814.

Sie haben mir Gefühl für Harmonie gezeigt — und Sie können wohl eine große Disharmonie, welche mir manches Unbequeme verurſacht, auflöſen in mehr Wohllaut in mein Leben, wenn Sie — wollen. — Ich erwarte eheſtens etwas über das was Sie vernommen, über das was geſchehen wird, da ich mit herzlicher Sehnſucht dieſer unredlichen Sache von der Kinskyſchen Familie entgegen ſehe. — Die Fürſtin ſchien mir hier dafür geſtimmt zu ſein, — allein ich weis nichts, was endlich daraus werde. — Derweil bin ich in allem beſchränkt, denn mit vollkommenem Recht harre ich auf das, was mir Rechtens zukömmt und vertragsmäßig zugeſtanden und, als Zeitereigniße hierin Veränderungen hervorbrachten, woran kein Menſch früher denken konnte, mir neuerdings durch die Zuſage des verſtorbenen Fürſten durch zwei Zeugniße bewieſen, der mir verſchriebene Gehalt in B. Z. mir auch in Einlöſungsſcheine in derſelbigen Summe zugeſagt wurde, und mir ſelbſt vom Fürſten 60 # in Gold a conto darauf gegeben wurden. —

Fällt die Geſchichte durch das Verhalten der K.ſchen Familie ſchlecht aus, ſo laße ich dieſe Geſchichte in allen Zeitungen bekannt machen, wie ſie iſt, — zur Schande der Familie. Wäre ein Erbe und ich hätte ihm die Geſchichte ſo wahrhaft wie ſie iſt und wie ich bin vorgetragen, ich bin überzeugt, er hätte Wort und That ſeines Vorfahren auf ſich übergeben laſſen. — Hat Sie Dr. Wolf [der bisherige Advocat] mit den Schriften bekannt gemacht, ſoll ich Sie damit bekannt machen? — — Da ich nicht ſicher weis, ob Ihnen dieſer Brief ſicher zukömmt, ſo habe ich mit dem Klavierauszuge von meiner Oper Fidelio noch gewartet, der bereit liegt, Ihnen geſchickt zu werden. —

Ich hoffe gemäß Ihrer zuvorkommenden freundſchaftlichen Begegnung etwas von Ihnen zu hören. — An Dr. Wolf der gewiß Niemanden wölfiſch begegnet, ſchreibe ich auch eben, um ihn nicht aufzubringen damit er mich nicht umbringe, um etwas bringe. —

Mit Hochachtung

Ihr

Verehrer und Freund
Ludwig van Beethoven.

III.

Mein werther einziger K.

Ich erhalte heute das Schreiben von Baron Pasqualati, worin ich erſehe, daß Sie wünſchen, daß man zurückhalte mit meinen Schritten. Unterdeſſen ſind ſchon alle dazu nöthige Schriften an Pasqualati fort; verkündigen Sie ihm nur gefälligſt, daß er noch einhalte, irgend einen Schritt zu machen. Morgen iſt Rath hier, und das Reſultat davon geht vielleicht ſchon Morgen Abend für Sie und P. ab. — Unterdeſſen wünſche ich, daß Sie die meine Schrift welche ich an Pasqualati geſchickt an die Landrechte [oben Nr. 116] durchſehen, und die Beilagen recht leſen, — Sie werden alsdann erſehen, daß Sie Wolf und Andere nicht recht berichtet haben. — So viel iſt gewiß, daß genug Beweiſe da ſind für den, der will. Wie hätte ich bey einem Manne wie Kinsky deſſen Rechtlichkeit, Großmuth überall bekannt war, an gerichtliche Zeugen an etwas ſchriftliches denken ſollen? —

Mit wärmſter Liebe und Achtung

in Eile

Ihr Freund.

Wien den 11. Jänner 1815.

IV.

Mein einziger verehrter K.

Was ſoll ich denken, ſagen, empfinden! — Von W. [Wolf] denke ich, daß er nicht allein Blöße gegeben, ſondern ſich gar keine Mühe, ſeine Blöße zu bedecken. — Es iſt unmöglich daß er ſeine Schrift mit allen dazu gehörigen ordentlichen Zeugniſſen verſehen. — Der Befehl an die Kaſſa wegen der Scala iſt früher von Kinsky gegeben, als ſeine Einwilligung mir meinen Gehalt in E. S. auszubezahlen, wie die Zeugniſſe ausweiſen — deren Datum man nur nachzuſehen braucht; alſo wichtig iſt der erſtere Befehl. — Das species facti beweiſet, daß ich über ein halb Jahr abweſend war von Wien. Da ich eben nicht auf Geld anſtand, ließ ich die Sache gehn; der Fürſt vergaß darauf bei der Kaſſa den vorigen Befehl zu wiederrufen, nicht aber auch ſein mir gegebenes Wort auch dem Varnhagen (Offizier) ſein für mich gegebenes Wort, wie das Zeugniß des Hrn. von Oliva beweiſt, welchem er kurz vor ſeiner Abreiſe von hier und in die andere Welt ſein Verſprechen wiederhohlte, und ihn nach ſeiner Zurückkunft in Wien wieder zu ſich beſtellte, um die Sache bey der Kaſſa in Ordnung zu bringen, die aber durch ſeinen unvorhergeſehenen Tod natürlich nicht erfolgen konnte. — Das Zeugniß vom Offizier Varnhagen iſt begleitet mit einem Schreiben von der ruſſiſchen Armee, worin er ſich bereitwillig zeigt, die Sache mit einem Eid zu beſchwören. — Das Zeugniß des Hrn. Oliva zeigt, daß auch dieſer bereit iſt, ſeine Ausſage vor Gericht zu beſchwören. — Da ich das Zeugniß des Oberſten Grafen Bentheim fortgeſchickt habe, ſo ſage ich es nicht gewiß, mir ſcheint aber, daß auch dieſer Graf in ſeinem Zeugniß ſagt, daß er allenfalls die Sache bereit ſei, vor Gericht zu beſchwören. — Und ich ſelbſt bin bereit vor Gericht zu beſchwören, daß Fürſt Kinsky mir in Prag ſagte, „daß er es nicht mehr als billig fände, mir meinen Gehalt in E. S. ausbezahlen zu laſſen.“ Dies ſeine eigne Worte. — Er gab mir ſelbſt 60 # in Gold in Prag drauf, die mir damals ohngefähr 600 fl. gelten ſollten, indem ich nicht Zeit hatte mich wegen meiner Geſundheit lange aufzuhalten und nach Teplitz reiſte, — da mir das Fürſten Wort heilig war, und ich nie etwas von ihm gehört hatte, was mich hätte verleiten ſollen, zwei Zeugen vor ihn zu führen, oder nur etwas ſchriftliches von ihm geben zu laſſen. Ich ſehe aus allem daß Dr. Wolf die Sache miſerabel tractirte und Sie ſelbſt nicht mit den Schriften genug bekannt gemacht hat. —

Nun uber den Schritt, den ich jetzt gemacht habe. — Der Erzherzog Rudolf fragte mich vor einiger Zeit, ob die Kinsky'ſche Sache noch nicht geendigt; er mußte etwas davon gehört haben. Ich erklärte ihm, daß es ſchlecht ausſehe, da ich nichts, gar nichts wiſſe; er erbot ſich ſelbſt zu ſchreiben, doch ſollte ich ein Schreiben beifügen, ſowie ihn auch mit allen gehörigen Schriften zur Kinsky'ſchen Sache bekannt machen. Nachdem er ſich überzeugt hatte, ſchrieb er den an den Oberſtburggrafen und ſchloß mein Schreiben bey an ſelben. Der Oberſtburggraf antwortete ſogleich dem Erzherzog und auch mir. In dem Briefe an mich ſagte er mir, „daß ich ein Geſuch an die Landrechte in Prag nebſt allen Beweiſen einreichen möchte, von wo man ihm es zuſchicken würde, und daß er ſein moglichſtes thun würde, meine Sache zu befördern.“ Dem Erzherzog ſchrieb er auch aufs verbindlichſte, ja er ſchrieb ausdrücklich, „daß er mit den Geſinnungen des ſeeligen Fürſten Kinsky in Betreff meiner vollkommen bekannt ſei in Rückſicht dieſer Sache, und daß ich ein Geſuch einreichen möge ꝛc.“ — Nun ließ mich der Erzherzog gleich rufen, ſagte mir, ich ſolle dieſe Schrift machen laſſen und ihm zeigen; auch glaubte er, daß man auf die Bewilligung in E. S. antragen ſolle, da Beweiſe genug, wenn auch nicht in gerichtlicher Form, für die Geſinnungen des Fürſten da wären und kein Menſch zweifeln könnte, daß der Fürſt bei ſeinem Fortleben nicht ſein Wort ſollte gehalten haben. — Wäre er heute Erbe, er wurde keine andern Beweiſe fordern, als diejenigen, die da ſind. — Hierauf nun ſchickte ich dieſe Schrift an Baron Pasqualati, der die Güte haben wird, ſelbe an die Landrechte einzureichen. Erſt nachdem dieſe Sache ſchon eingeleitet war, erhielt Dr. Adlersburg von Dr. Wolf einen Brief, worin er ihm anzeigte, auf 1500 fl. den Antrag gemacht zu haben. Da man bis auf 1500 fl.

ſchon gekommen iſt, und bis zum Oberſtburggrafen, ſo wird man wohl auch noch auf die 1800 fl. kommen. — Keine Gnade iſt es nicht, der ſeelige Fürſt war einer derjenigen, welche am meiſten in mich drangen, den Gehalt von 600 # in Gold jährlich, den ich in Weſtphalen erhalten konnte, auszuſchlagen; „ich ſollte doch keinen weſtphäliſchen Schinken eſſen,“ ſagte er damals 2c. — Einen andern Ruf nach Neapel ſchlug ich etwas ſpäter ebenfalls aus. — Ich kann eine gerechte Entſchädigung verlangen für den Verluſt den ich erlitten. Was hatte ich, während der Gehalt in B. Z. bezahlt wurde, — nicht 400 fl. in Convenzionsgeld!!! — und das für einen ſolchen Gehalt, wie dieſer von 600 # — Beweiſe ſind genug da für den der rechtlich handeln will. — Und was iſt jetzt wieder aus den C. S. geworden??!!! Es iſt noch immer kein Aequivalent für das, was ich eingebüßt. In allen Zeitungen wurde dieſe Sache pomphaft ausgeſchrieen, während ich dem Bettelſtabe nahe war. — Der Sinn des Fürſten iſt offenbar und meines Erachtens die Familie verpflichtet, wenn ſie ſich nicht herabſetzen will, in dieſem Sinne zu handeln. — Auch haben ſich die Einkünfte durch den Tod des Fürſten eher vermehrt als vermindert, es iſt alſo kein hinreichender Grund da zu ſchmälern. —

Ihr freundſchaftliches Schreiben erhielt ich geſtern, — nun bin aber zu müde um Ihnen das zu ſchreiben, was ich für Sie fühle. — Ich lege zugleich meine Sache an Ihren Geiſt. Wie es ſcheint, iſt der Oberſtburggraf die Hauptperſon; laſſen Sie ſich nichts merken von dem, was er an den Erzherzog geſchrieben, es möchte nicht gut ſein; möge niemand als Sie und Baron Pasqualati davon wiſſen. — Anlaß haben Sie genug, wenn Sie die Schriften durchſehen, um zu zeigen, wie unrichtig Dr. W. die Sache aufgefaßt habe, — und man doch anders handeln müſſe. — Ich überlaſſe es Ihrer Freundſchaft für mich, wie Sie es am beſten finden zu handeln. — Erwarten Sie meinen höchſten Dank und verzeihen Sie, daß ich heute nicht mehr ſchreiben kann; ſo was ermüdet, — lieber die größte muſikaliſche Aufgabe. — Mein Herz hat ſchon etwas für Sie gefunden, wo das Ihrige auch ſchlagen wird, und das werden Sie bald erhalten. — Vergeſſen

Sie nicht auf mich armen Geplagten und handeln — wirken Sie ſo viel als nur möglich.

Mit größter Hochachtung

Ihr

wahrer Freund

Beethoven.

V.

Wien am 14. Jänner 1815.

Mein werther einziger K.

Der lange Brief, der hier folgt, war geſchrieben als wir noch der Meinung waren bey den 1800 fl. zu bleiben. — Durch das letzte Schreiben des Hrn. Baron Paſqualati wars wieder meinen Rath geflochten und Dr. Adlersburg rieth bey den Schritten ſtehn zu bleiben, die Sie ſchon gemacht haben. — Da aber Dr. Wolf ſchreibt, daß er in Ihren Namen auf 1500 fl. jährlich angetragen, ſo bitte ich Sie wenigſtens zu verſuchen, dieſes mit den 1500 fl. noch durchzuſetzen. — In dieſer Hinſicht ſchicke ich den langen Brief, der geſchrieben war, noch ehe wir den abrathenden Brief des Hrn. Br. P. erhielten, daß Sie noch manche Motive darin finden möchten, für wenigſtens die 1500 fl. zu erlangen. — Auch hat der Erzherzog zum 2ten mal an den Oberſtburggrafen geſchrieben, und man kann aus ſeiner vorigen Antwort an den Erzherzog ſchließen, daß er ſich ſicher angreifen werde, und wenigſtens die 1500 fl. noch zu erlangen ſind. —

Leben Sie wohl, ich vermag keinen andern Buchſtaben mehr zu ſchreiben, d. g. erſchöpfen mich. — Möge ihre Freundſchaft das Ende herbeiflügeln; denn ich muß, wenn die Sache ſo ſchlecht ausfällt, Wien verlaſſen, weil ich von dieſem Einkommen nicht leben würde können, — denn hier iſt es ſo weit gekommen, daß alles aufs höchſte geſtiegen und bezahlt werden muß; meine zwei letzt gegebenen Akademien koſten mich 1508 fl. Wäre das großmüthige Geſchenk der Kaiſerin nicht — ich hätte beinahe nichts übrig behalten.

In Eile

Ihr Verehrer und Freund

Beethoven.

VI.

Wien am 24. Febr. 1815.

Mein innigſt verehrter K.

Ich habe Ihnen mehrmalen durch Baron Pasqualati danken laſſen für Ihre freundſchaftlichen Bemühungen für mich, und ſchreibe Ihnen jetzt ſelbſt 1000 Dank nieder. — Die Dazwiſchenkunft des Erzherzogs muß Ihnen nicht ſehr geſucht vorkommen oder gar nachtheilig auf mich bey Ihnen zurückwirken, — Sie hatten ſchon alles gethan, als die Verwendung des Erzherzogs kam. Wäre dieſes früher geſchehen und wir hätten den *einſeitigen* oder *vielſeitigen* oder *ſchwachſeitigen* Dr. W. nicht gehabt, ſo hätte die Sache laut den eigenen Verſicherungen des Oberſtburggrafen an den Erzherzog und mich einen noch günſtigeren Erfolg haben können. — Deswegen bleibt Ihr Verdienſt um mich bey mir immer und ewig. — 60 ƒ ziehen nun die Landrechte ab, die ich *ſelbſt nur angegeben habe*, und wovon der verſtorbene Fürſt das mindeſte an der Kaſſa angegeben noch ſonſt irgendwo. Wo die *Wahrheit* mir ſchaden konnte, hat man ſie angenommen, warum denn nicht auch *da*, wo ſie *mir nützen konnte*, wie *ungerecht!* — Baron Pasqualati wird ſich noch wegen mehreren anderen Sachen bey Ihnen erkundigen. —

Heute bin ich ſchon wieder zu müde, denn dem armen P. habe ich wieder eine Menge auftragen müſſen; d. g. ſtrengen mich mehr an, als die größte Compoſition. Es iſt ein fremdes Feld, worin ich gar nicht ackern ſollte. — Viel Thränen, ja Wehmuth koſten mich dieſe Geſchichten. — Nun wird es wohl bald Zeit ſein, der Fürſtin Kinsky zu ſchreiben, — und nun muß ich aufhören. Froh bin ich, wenn ich Ihnen nur aus reinem Herzenserguß einmal ſchreiben kann, und es wird gewiß öfter geſchehen, ſobald ich nur einmal aus dieſen Mühſeligkeiten heraus bin. Nehmen Sie noch einmal meinen heißeſten Dank für Alles, was Sie für mich gethan — und lieben Sie

Ihren

Verehrer und Freund

Beethoven.

VII.

Wien am 8. April 1815.

Es iſt ſicher nicht erlaubt — ſo freundſchaftlich zu ſein, wie ich *glaubte mit Ihnen*, und ſo *feindſchaftlich nebeneinander zu wohnen*, ohne ſich zu ſehn!!!!!!!! * Tout à vous ſchrieben Sie. Ei du Windbeutel, ſagte ich. — — Nein, nein, es iſt zu arg — ich möchte Ihnen immer gern 9000 mal danken für Ihre Bemühungen um mich, und 20000 mal ausſchimpfen, daß Sie ſo fort ſind, ſo gekommen. Alſo alles iſt Wahn, Freundſchaft, Königreich, Kaiſerthum, alles nur Nebel, den jeder Windhauch vertreibt und anders geſtaltet!! — Vielleicht gehe ich nach Teplitz, doch iſt es nicht ſicher; bey der Gelegenheit könnte ich den Pragern etwas hören laſſen, — was meinen Sie, wenn Sie anders noch eine *Meinung für mich haben*? — Da nun die Geſchichte mit Lobkowitz auch geendigt iſt, ſo iſt das Finis da, obſchon ſich dabey ein kleines fy, pfui findet. — Br. Pasqualati wird Sie wohl bald wieder beſuchen; auch er hat viele Mühe um mich gehabt. — Ja ja, das *Rechte* ſagt ſich leicht, iſt aber von Andern *ſchwer zu erhalten*. — Womit ſoll ich Ihnen in *meiner Kunſt dienen*? Sprechen Sie, wollen Sie das *Selbſtgeſpräch* eines geflüchteten Königs oder den Meineid eines Uſurpators beſungen haben — oder das Nebeneinanderwohnen zweier Freunde, welche ſich nie ſehen? — In Hoffnung bald etwas von Ihnen zu hören, da Sie jetzt ſo weit von mir entfernt und es ſo viel leichter als näher ſich zu finden,

bin ich

Ihr

ewig ergebener

Sie achtender Freund

Ludwig van Beethoven.

---

* Offenbar war Kauka in jenen Tagen in Wien geweſen, ohne Beethoven zu beſuchen.

VIII.

Mein lieber werther liebevoller K.!

Eben erhalte ich von dem Syndicus Baier in N. gute Nachrichten, welche Sie ſelber in Betreff des F. K. mitgetheilt haben. Was das übrige anbelangt, ſo werden Sie vollkommen befriedigt werden. —

Ich nehme mir die Freiheit, Sie wieder zu bitten mir das meinige vom fürſtl. Kinsky'ſchen Hauſe zu beſorgen, und füge hierbei die dazu nöthige Quittung [vgl. oben No. 117]. Vielleicht läßt ſich noch ein anderer Weg ausfinden, der mir unterdeſſen jetzt zu ſpät einfällt, wie ich vermittels deſſen Ihnen künftighin hierin nicht mehr beſchwerlich fallen darf. — Schon ſeit 15ten Oktober [1815] überfiel mich ein Entzündungskathar, an deſſen Folgen ich noch leide, und auch meine Kunſt; doch iſt zu hoffen, daß es nach und nach beſſer wird, und ich wenigſtens in meinem kleinen Reich der Töne mich wieder reich zeigen kann. Bin ich doch in allem übrigen arm — durch die Zeiten? durch die Armuth des Geiſtes und wo????? —

Leben Sie wohl. — Uebrigens macht einen alles um uns nahe her ganz verſtummen; dies ſoll aber zwiſchen unſerem geknüpften Freundſchafts- und Seelenbund nicht Statt finden.

Laut nenne ich mich wie immer

Ihr
Sie verehrender und liebender
Freund
L. v. Beethoven.

IX.

Mein wertheſter verehrteſter Freund!

Meinem geſtrigen Schreiben folgt ſchon heute am 2ten May das 2te. Pasqualati ſagte heute nach einem Monath und 6 Tägen, daß das Haus Ballabene zu groß für d. g. ſey, daher muß ich ſchon Ihre Kleinheit (ſo wie ich mir auch nichts daraus mache, ſo klein zu ſeyn Andern zu dienen) in Anſpruch nehmen. —

Mein Hauszins macht 550 fl. und wird eben hievon bezahlt. —

Sobald die neuen geſtochenen Klavierſachen herauskommen, erhalten Sie Exemplare, ſowie auch von der Schlacht ꝛc. — Verzeihung, Verzeihung mein edler Freund, es wird auf ein anderes Mittel gedacht werden, dieſe Sache aufs Ordentlichſte zu betreiben.

In Eile

Ihr

Freund und Verehrer
L. v. Beethoven.

X.

Vollmacht.

Seine Wohlgeboren Hr. von Kauka, Doktor der Rechte des Königreichs Böhmen, bevollmächtige ich, auf ſeine Freundſchaft bauend, die Quittung über 600 fl. W. W., zahlbar bei der Fürſtl. Kinskyſchen Kaſſa, vom Hauſe Ballabene in Prag ſogleich zu ſich zu nehmen, nach Umſtänden, und mir den Betrag nach möglichſt geſchwinder Erhebung ſogleich zu übermachen. — Vermittelſt meiner eigenen Handſchrift und Siegel

Ludwig van Beethoven.
(L. v. B.)

Wien am 2. Mai 1816.

XI.

Baaden am 6. Septb. 1816.

Mein wertheſter K.!

Ich ſchicke Ihnen hier, wie Sie verlangt, die Quittung, und bitte Sie, mir doch gütigſt zu beſorgen, daß ich das Geld doch gleich vor dem 1. Oktober erhalte und zwar ohne Debit, welches bisher immer geſchehen; auch bitte ich Sie durchaus das Geld nicht an Baron P. anzuweiſen (mündlich einmal warum!! für jetzt bleibe dieſes jedoch nur unter uns), entweder an mich ſelbſt, oder muß es jemand ſonſt ſeyn, nur nicht an Baron P. — Fürs künftige wäre es am Beſten, da für das große Kinskyſche Haus doch der Hauszins hier bezahlt wird, mir man hier das meinige davon auszahlte. —

Dieſes nur jetzt meine Gedanken. — Das bewußte Terzett erſcheint bald im Stiche, welcher immer aller geſchriebenen Muſik vorzuziehen iſt; Sie werden es alſo geſtochen mit noch mehreren andern ungezognen Kindern von mir erhalten. Bitte unterdeſſen nur auf das Wahre zu ſehen, und zufällige Menſchlichkeiten dieſen armen Schuldloſen nachzuſehen. — Ich bin übrigens voller Sorgen, denn ich bin wirklich leiblicher Vater von meines verſtorbenen Bruders Kind, und hiebei hätte ich ebenfalls den 2ten Theil der Zauberflöte wohl auf die Welt bringen können, indem ich es auch mit einer Königin der Nacht zu thun habe.

Nun küſſe und drücke ich Sie an mein Herz und hoffe bald daß ich es wieder ſo weit bringe, daß Sie meiner Muſe einigen Dank wiſſen. Mein lieber werther Kauka

Ihr inniger
Sie hoch verehrender Freund
Beethoven.

XII.

Frage?

Wie wird es denn gehen, wenn ich mich entferne, und zwar aus den öſterreichiſchen Ländern, mit dem Lebenszeichen, wird das von einem nicht öſterreichiſchen Orte unterzeichnete Lebenszeichen gelten? —

(a tergo.)

NB. Ich bitte mir nur alle Koſten, die Ihnen die Briefe verurſachen, anzuzeigen.

Lexikon und Regiſter für Namen und Sachen.

Adlersburg, Dr. von, Hof- und Gerichtsadvocat in Wien, „eine derbe rückſichtsloſe Natur“, eine Weile Beethovens Sachwalter Nr. 134. 205. Anh. Nr. IV. sqq.

Aeſthetiſche Aeußerungen beſonderer Art Nr. 66. 67. 71. 91. 109. 113. 146. 165. 174. 181 f. 225. 250. 252. 328. 361. 373.

Akademien d. i. Concerte, die Beethoven gegeben Nr. 14. 17. 43. 46. 49. 95. 102 f. 105. 107. 113 f. 115. Die große vom Jahr 1824 Nr. 287 ff. 299. 307. 326. Anh. Nr. V.

Albrechtsberger, der bekannte Theoretiker und Componiſt, Kapellmeiſter an St. Stephan in Wien, um 1795 eine Weile Beethovens Lehrer in der Compoſition Nr. 328.

Amenda aus Kurland, ſpäter Pfarrer in Talſen Nr. 10. 12. 13. 38.

A. M. Z. ſiehe Leipziger Allg. Muſ. Zeit.

Andre, Componiſt und Muſikalienhändler in Offenbach a. M. Nr. 37.

Artaria, Kunſt- und Muſikalienhändler in Wien Nr. 14. 39. 218 f. 228. 230 f. 240. 266. 309.

Augarten, der bekannte Park bei Wien, in dem namentlich gern Morgenconcerte gegeben wurden Nr. 102. 105.

Augsburg Nr. 2.

Bach, Dr. Johann Baptiſt, Hof- und Gerichtsadvocat, ſeit 1816 Beethovens Sachwalter in Wien Nr. 272. 344. 386.

Bach, Johann Sebaſtian Nr. 20. 21. 311.

Baden bei Wien, ein beliebter Kurort auch Beethovens Nr. 24. 36. 37. 38. 115. 142 f. 149. 200. 233. 235. 272. 277 ff. 298 ff. 314. 331 f. Anh. Nr. XI.

Bauer, k. k. erſter Geſandtſchaftsſecretär in London Nr. 246. 256.

Baumeiſter, Privatſecretär des Erzherzog Rudolf Nr. 105.

Beethovens Bruder Carl, geb. 1774 in Bonn, von Beethoven in der Muſik unterrichtet, kam ſpäter nach Wien, wo er k. k. Kaſſenbeamter ward und am 15. November 1815 ſtarb Nr. 3. 26. 36. 94. 96. 123 f. 125. 130. 152. 221. 223. 311. Anh. Nr. XI.

Beethovens Bruder Johann, geb. 1776, Apotheker, zunächſt in Linz, dann in Wien, ſpäter Gutsbeſitzer von Gneixendorf bei Krems an der Donau, von Beethoven genannt „Gehirnfreſſer, Pſeudobruder, Aſinanios“ u. ſ. w. Nr. 3. 26. 36. 37. 56. 247 f. 255. 280. 282. 286. 307. 331. 338. 343 ff. 347 f. 354 f. 357 f. 360. 362. 367 f.

Beethovens Bruder Ludwig Maria Nr. 64.

Beethovens Großvater Ludwig von Beethoven, kurkölniſcher Hofkapellmeiſter † 1774 Nr. 14.

Beethovens Mutter, Maria Magdalena Kewerich, zuerſt Frau des kurtrieriſchen Leibkochs Leym aus Ehrenbreitſtein, dann Frau des kurkölniſchen Hoftenoriſten Johann van Beethoven in Bonn, gebar am 17. December 1770 ihren großen Sohn Ludwig, ſtarb am 17. Juli 1787 Nr. 2. 314. 356. 382.

Beethovens Neffe Carl, Sohn ſeines Bruders Carl, ſeit 1815 Beethovens Mündel Nr. 123 f. 128 f. 130 f. 135. 138 f. 142 f. 145 f. 147. 150 f. 154. 159 f. 177 f. 182 f. 185 f. 194 f. 204 f. Vom 22. Juni 1819 an im Inſtitut von Blechlinger in Wien Nr. 215 Anm. 216. 220 f. 236. 238. 261. 266. 272. 294. 298. 304. 311. 323. 332. 335. 357. 361. 364. 380. 386. Briefe an ihn Nr. 278. 309. 312. 333 ff. 336 ff. 358 ff. 362 ff. 366 ff. 369 ff. Anh. Nr. XI. Nr. 399.

Beethovens Portraits Nr. 14. 135. 147. 211. 376. 382. 387.

Beethovens Vater, Johann, Sohn des kurkölniſchen Hofkapellmeiſters Ludwig van Beethoven, Hoftenoriſt in der kurkölniſchen Kapelle in Bonn, von nicht bedeutenden Geiſtesgaben, doch ein guter Muſikus, Beethovens erſter Lehrer, leider dem Trunke ſo ergeben, daß er die Verhältniſſe ſeines Hauſes gänzlich zerrüttete, ſo daß ſein Sohn Ludwig für den Unterhalt der Kinder ſorgen mußte † December 1792 Nr. 2. 3. 314. 356. 382.

Beethovens Schwägerin Johanna, die Frau ſeines Bruders Carl, Mutter des Neffen, die „Königin der Nacht“, Anh. Nr. XI. Nr. 123. 130 f. 139. 142. 151. 162 f. 185 f. 195. 205. 207. 216. 221. 223. 312. 343 ff.

Beethovens Werke. Im Allgemeinen Nr. 30. 237 f. 242. Anh. Nr. XI.

I. **Für Klavier allein.** Sonaten von 1783 Nr. 1. Op. 22 Nr. 19. 20. 21. 22. 25. Op. 31 Nr. 31. 32. 33. Op. 90 Nr. 115. Op. 101 Nr. 148. 167 f. 170. 174. Op. 106 Nr. 211 f. 215. 218. 222. Op. 109 Nr. 237. Op. 111 Nr. 255. — **Variationen** Nr. 29. 210. 237. 256 f. 266. 271. 274. 279 f. — **Bagatellen** Nr. 237 f. 241 f. 257. 274. 305 Anm. Allegri di Bravura Nr. 274. 279 f.

II. **Für Klavier mit obligaten Inſtrumenten.** Für Klavier und **Violine**: Sonaten Nr. 31. 34. 119. 122 f. 126 f. 140. 148. 155. Sonate mit Cello Nr. 129. — 12 **Variationen** in F auf das Thema aus Figaro Se vuol ballare Nr. 4. Rondo Nr. 5. Variationen mit Cello und Violine Nr. 29. 148. 155. 218. 231. für Oboen und Horn Nr. 242. Trios Nr. 55. 57. 58. 70. 119. 122 f. 126 f. 140 f. 148. 155. 195. 237. 324. —

Concerte Nr. 19. 20. 21. 22. 31. 137. — **Phantaſie mit Chor** Nr. 80. 285.

III. **Quartetten** Nr. 13. 19. 25. 98. 119. 156. 237. 242. 252. 274. 286 Anm. — 307. 309 f. 314. 318. 321. 354. 356 f. 359. 361 ff. 366 ff. 369 f. 375. 384.

IV. **Inſtrumentalſachen:** Septett Nr. 19. 20. 21. 22. 23. 25. — Quintetts 29 Nr. 19. 27. 39. 129. 193. 211 f. 215. 222. — Violinromanze Nr. 237.

V. **Orcheſtermuſik.** Symphonien Nr. 19. 20. 21. 27. 47. 88. 96. 102. 105. 107. 115. 119 f. 122 f. 126. 137. 140. 148. 155. 170. 190. 211. 236. 242 f. 246. 256. 279 f. Die Neunte Nr. 273 Anm. 277 Anm. 285 ff. 306. 326. 349. 381 f. — Menuett und Entreact Nr. 375. — Muſik zum Ballet Prometheus N. 21. Egmont Nr. 67. 88. König Stephan Nr. 77. 80. 83. 96. 303. Ruinen von Athen Nr. 80. 83. 96. 237. 303. Wellingtons Sieg bei Vittoria Nr. 107. 113 f. 115. 119 f. 122 f. 137. 140 f. 246. 256. Marſch zu Tarpeja Nr. 237 f. Gratulationsmenuett Nr. 242. Märſche Nr. 252. — **Ouvertüren** Nr. 211. 227. 244. 280. 305 Anm. 307. 326. 354. 398.

VI. **Geſang.** Adelaide Nr. 16. Ah perfido Nr. 50. Opferlied Nr. 64. Herz mein Herz und Kennſt du das Land Nr. 66. Arie für Baßſtimme mit Chor Nr. 96. Terzett auf Graf Lichnowsky Nr. 112. Canon für Spohr Nr. 118. Der glorreiche Augenblick Nr. 119. Auf die Milder-Hauptmann Nr. 125. Schottiſche Lieder Nr. 210. 218. Canon für Schleſinger Nr. 217. für Erzherzog Rudolf Nr. 224. auf Tobias Haslinger Nr. 233. Verſchiedene Geſänge Nr. 237 f., zwei große Lieder mit Chor von Göthe und Matthiſſon Nr. 257. Chöre Nr. 274. 279. Empi tremate Nr. 299. 303. Elegie Nr. 303. Meeresſtille und glückliche Fahrt Nr. 303. Lieder Nr. 305 Anm. Opferlied Nr. 326 f. 330. Canons Nr. 328. für Rellſtab Nr. 329. für Braunhofer Nr. 335. für Kuhlau Nr. 365. für Schleſinger Nr. 368. Terzett Anh. Nr. XI.

VII. **Opern** Nr. 13. 41. 46. 59. 72. 108 f. 119. 125. 155. Grillparzers Meluſine 261 f. 284. Fidelio in Dresden Nr. 275 f. 303.

VIII. **Kirchenmuſik und Oratorien** Nr. 13. 59. 80. 83. 88. 96. 124. 210. 211. 242. 252. 279. 315. Anh. Nr. II. Missa solennis Nr. 222. 236 f. 240 f. 245 f. 250 f. 253. 258 f. 266 f. 275 f. 281. 285. 292. 304. 306. 313. 326.

Benedict, Julius, in London, Componiſt, Schüler C. M. von Webers Nr. 275 Anm.

Berlin Nr. 67. 125. 217. 245 Anm. 356. 358. 368. 382.

Bernard, Carl, Schriftſteller, Redakteur der Wiener Zeitſchrift Nr. 124 Anm. 145. 210. 216. 268. 315. 377.

Bettina Brentano, ſeit 1811 Frau von Arnim Nr. 66. 67. 91.

Bihler, J. N., ein beſonderer Verehrer Beethovens, Mitunterzeichner und

Ueberbringer jener Adreſſe vom Jahre 1824, worin der Meiſter erſucht wurde, ſich doch einmal wieder dem Wiener Publikum mit ſeinen Werken zu zeigen Nr. 185. 316.

Birchall, Muſikalienhändler in London Nr. 120. 122 f. 126 f. 140 f. 148 f. 155.

Birne, zur goldnen, Speiſehaus auf der Landſtraße in Wien Nr. 284. 296.

Blöchlinger, Beſitzer eines Knabeninſtituts in Wien Nr. 215 Anm. 216. 221. 223. 342.

Bocklet, Karl Maria, von Prag, Klavierſpieler in Wien Nr. 175. 176. 324.

Böhm, Joſeph, bedeutender Concertgeiger, Profeſſor am Wiener Conſervatorium, Lehrer Joachims Nr. 354.

Bonaparte, Ludwig, König von Holland Nr. 96 f.

Bonn, Reſidenz der Kurfürſten von Köln, Beethovens Geburtsort, den er im Jahre 1792 verließ, um ihn niemals wiederzuſehen Nr. 1. 2. 3. 4. 9. 13. 14. 18. 64. 381 f.

Braunhofer, Profeſſor Dr., eine Weile Beethovens Arzt in Wien Nr. 309. 335. 337.

Breitkopf und Härtel, die bekannte Buch- und Muſikalienhandlung in Leipzig Nr. 27.

Brentano, Clemens, der bekannte Dichter Nr. 67.

Brentano, F. A., Kaufmann in Frankfurt, Verehrer Beethovens Nr. 247. ſiehe auch unter Tonie.

Breuning, Chriſtoph von Nr. 14. 18.

Breuning, Eleonore von, Tochter des kurfürſtl. Hofraths von Breuning in Bonn, Beethovens Schülerin und Freundin, ſeit 1802 Frau des ſpätern Medicinalrath Dr. Wegeler in Coblenz Nr. 4. 5. 14. 18. 64. 382. 387.

Breuning, Frau von, Wittwe des kurkölniſchen Hofraths von Breuning, in deren Hauſe Beethoven wie ein Kind aufgenommen war und die erſten geiſtigen Anregungen empfing Nr. 4. 5. 14. 18. 382.

Breuning, Dr. Gerhard von, k. k. Medicinalrath in Wien, Sohn Stephans von Breuning, Nr. 377 f.

Breuning, Lenz (Lorenz), jüngſter Sohn der „Frau Hofrath“ Nr. 9.

Breuning, Stephan von, aus Bonn, ſeit Frühjahr 1800 in Wien, wo er k. k. Hofrath wurde und 1827 ſtarb Nr. 13. 14. 18. 37. 38. 64. 332. 376 f. 386 f.

Browne, Graf, in Wien, ein Verehrer Beethovens Nr. 24.

Brühl, die, Dorf und beliebter Vergnügungsort bei Wien Nr. 115.

Brunswick, Graf Franz von, aus Peſth, einer der größten Verehrer und Kenner Beethovens in Wien Nr. 77. 78. 95. 96.

Cäcilia, Zeitſchrift für die muſikaliſche Welt ꝛc. Nr. 328.

Caſtlereagh, der bekannte engliſche Miniſter Nr. 115.

Cherubini Nr. 250 f. Er war 1805 in Wien geweſen.

Clementi Nr. 182 Anm. 378. 384.

Clement, Franz, geb. 1784, geſt. 1842, Orcheſterdirector am Theater an der Wien Nr. 354.

Collin, der bekannte öſterreichiſche Dichter Nr. 44. 311 Anm.

Cornega, Sängerin in Wien, von Schindler Beethoven empfohlen Nr. 253.

Cramer, John, der berühmte Clavierſpieler in London, auch Muſikalienhändler Nr. 119. 209. 390.

Czerny, Carl, der bekannte Studenſchreiber in Wien Nr. 42. 128 f. 160. 174. 181 f. 195. 208.

Czerny, Joſeph, in Wien Nr. 377.

De la Motte-Fouqué, der Dichter der „Undine“, die er als Operntext für Th. Am. Hoffmann bearbeitet hatte Nr. 125.

Diabelli, Anton, Componiſt und Muſikalienhändler in Wien Nr. 255. 279. 304.

Döbling, Ober- und Unter-Döbling, bei Wien, zeitweiſe Beethovens Aufenthaltsort im Sommer Nr. 28. 37. 385.

Dreſden Nr. 263 f. 266. 275 f. 281.

Droßdick, Baronin Thereſe, eine von Beethovens Herzensneigungen Nr. 61.

Duport, Adminiſtrator des Kärthnerthortheaters im Jahre 1823 Nr. 293 f. 299.

Eiſenſtadt, in Ungarn, Wohnort der Fürſten Eſterhazy, wo Beethoven in den Jahren 1794 und 1808 zum Beſuche war Nr. 6. 266.

Erdödy, Gräfin, in Wien, eine der beſten Freundinnen Beethovens Nr. 47. 52. 54.

Ertmann, Baronin Dorothea, geb. Graumann, Freundin Beethovens und eine der beſten Klavierſpielerinnen in Wien, beſonders von Beethoven'ſchen Werken Nr. 168. 170. 174.

Erzherzog Karl Nr. 50. 316.

Eſterhazy, Fürſt Paul, Sohn des Protektors von Haydn und ſpäter ſelbſt deſſen Herr und größter Verehrer Nr. 15. 211 f. 263. 266.

Frank, Dr. Nr. 14. 17. 26.

Frankreich Nr. 250 f. 260. 275. 303. 382.

Franzöſiſche Stylübungen Beethovens Nr. 127. 141. 352.

„Frau Schnaps“, in den letzten Jahren Beethovens Haushälterin, auch die „ſchnellſegelnde Fregatte“ genannt oder auch die „alte Gans“ Nr. 259. 271. 273. 286. 312. 337 f. 346. 348. 350. 352 ff. 362 f. 366 f.

Fries, Graf, in Wien, Verehrer Beethovens Nr. 39. 148. 155.

Fux, der bekannte alte Theoretiker und Componiſt in Wien, Verfaſſer des gradus ad Parnassum Nr. 328.

Gallizin, Fürſt Nikolaus Boris, in St. Petersburg, ein eifriger Kunſtfreund, Beſteller der letzten Quartette Beethovens Nr. 286 Anm. 354. 356. 360.

Gebauer, Franz Xaver, Gründer der Concerts spirituels in Wien Nr. 234.

Geſellſchaft der Muſikfreunde des öſterreichiſchen Kaiſerſtaates in Wien Nr. 124. 210 f.

Giannataſio del Rio, Inhaber eines Knabeninſtituts in Wien, in dem ſich

1816—18 auch Beethovens Neffe befand Nr. 131 f. 135. 138 f. 142 f. 145 f. 150 f. 160. 162 f. 177 f. 181 f. 186 f. 195. 204 f.

Girowetz, k. k. Hofkapellmeiſter am Burgtheater Nr. 110.

Giuliani, ein berühmter Guitarriſt in Wien Nr. 10. 107.

Giulietta Guicciardi, Gräfin, Beethovens Geliebte Nr. 15. 18.

Gläſer, ſeit 1823 Beethovens Copiſt Nr. 252. 269. 272.

Gleichenſtein, Baron, von Rothweil bei Freiburg im Breisgau, ein Freund Beethovens in Wien Nr. 45. 61. Er verließ um 1815 Wien und kam nur einmal 1824 dorthin zurück.

Gneixendorf, das Landgut des Bruders Johann bei Krems an der Donau, wohin Beethoven im Herbſt 1826 mit ſeinem Neffen zog Nr. 357. 383 ff.

Göthe Nr. 61. 65. 66. 67. 91. 180. 257. 303.

Graz in Steiermark Nr. 80. 83. 85. 88 f. 95 f.

Grillparzer Nr. 261. 284.

Hammer-Purgſtall, der bekannte Orientaliſt in Wien Nr. 59. 60.

Händel Nr. 374.

Haslinger, Tobias, Muſikalienhändler in Wien Nr. 166 f. 170 f. 172 f. 176. 227 f. 233. 275 Anm. 299 ff. 306. 316. 328. 351. 363. 367. 380. 383 f.

Hauſchka, Vincenz, Rechnungsrath, Freund Beethovens Nr. 210. 315.

Heiligenſtadt bei Wien, ein beliebter Sommeraufenthalt Beethovens, wo unter anderm die Paſtoralſymphonie geſchrieben iſt Nr. 26.

Hetzendorf, beliebter Landaufenthaltsort bei Wien, Nr. 258—277. 284 Anm.

Hoffmann, Th. Amadeus Nr. 226. 328.

Hofmeiſter, Kapellmeiſter und Muſikalienhändler, zunächſt in Wien, dann zuſammen mit Kühnel in Leipzig, jetzt Peters Bureau de Musique Nr. 19. 20. 21. 22. 25. 27. 29. ſiehe auch unten Peters.

Holz, Carl, Beamter, tüchtiger Violinſpieler, geb. 1798, ſeit 1824 Mitglied des Schuppanzigh'ſchen Quartetts in Wien, dann Director der Concerts spirituels dort, ein etwas lockerer Wiener Zeiſerl, der mit ſeiner leichten Lebensanſchauung ſogar den ernſten Meiſter Beethoven zeitweiſe anſteckte und beherrſchte Nr. 309. 312. 319 f. 322. 351. 354 f. 359. 363. 366. 374. 377. 379 f. 384 f.

Homer, beſonders die Odyſſee eine Lieblingslectüre Beethovens Nr. 210. 233. 369.

Hönigſtein, Banquier in Wien Nr. 354. 359.

Hummel, Johann Nepomuk, der berühmte Componiſt und Klavierſpieler, Schüler Mozarts, eine Weile Beethovens Rivale auch in der Liebe, da er die Schweſter des Sängers Röckel heirathete, die auch Beethoven gern ſah. (Vgl. auch Schindler Biogr. I. 189) Nr. 107. 214 Anm. 396.

Jenger, Kanzleibeamter beim k. k. Hofkriegsrath in Wien, leidenſchaftlicher Muſikliebhaber Nr. 327.

Kaiſerlicher Hof in Wien Nr. 25. 29. 48. 49. 50. 91. 115. 123. 307. 351.

Kalkbrenner Nr. 373.

Kanne, F. A., in Wien, ſeiner Zeit als Dichter, Componiſt und Kritiker ſehr geſchätzt, mit Beethoven befreundet und von ihm zuweilen zu Tiſche geladen. (Schindl. Biogr. I. 228) Nr. 262.

Karlsbad Nr. 95.

Kaſſel Nr. 95.

Kafka, Dr., Beethovens Advokat in Prag Nr. 116. 117. Anh. Nr. I bis XII.

Kieſewetter, Hofrath von, in Wien, der bekannte Muſikhiſtoriker, Mitunterzeichner der großen Adreſſe vom Februar 1824 Nr. 327.

Kinsky, Fürſt Ferdinand aus Böhmen, einer der wärmſten Gönner Beethovens in Wien Nr. 48. 49. 84. 92 f. 116 f. Anh. Nr. I bis XII.

Kirnberger, der bekannte Berliner Theoretiker Nr. 227.

Klavierſpiel, Beethovens Aeußerungen darüber Nr. 179. 181. 182.

Koch, Barbara, aus Bonn, Tochter des Wirths zum Zehrgaden, Freundin der Eleonore von Breuning, eine geiſtvolle und liebenswürdige Dame, in deren Hauſe ſich die hervorragendſten Leute der Stadt verſammelten, ſpäter Erzieherin der Kinder des Grafen Belderbuſch, den ſie 1802 heirathete Nr. 4.

Königin der Nacht, ſiehe Beethovens Schwägerin.

Könneritz, von, Generaldirector des Dresdener Theaters Nr. 275. 276.

Kraft, Anton, berühmter Celliſt in Wien Nr. 57. 58.

Kühnel in Leipzig, ſ. Hofmeiſter.

Kuhlau, Friedrich, der berühmte Flötiſt, ein großer Verehrer Beethovens Nr. 364 f.

Laibach, philharmoniſche Geſellſchaft dort Nr. 214.

Leidesdorf, M. J., Componiſt und Muſikalienhändler in Wien, Mitunterzeichner der großen Adreſſe im Jahre 1824 an Beethoven Nr. 35.

Leipzig, Allg. Muſikzeitung, gegründet 1798, war anfangs nicht beſonders auf Beethoven zu ſprechen Nr. 19. 20. 27. 30. 226. 303. 306.

Lichnowsky, Fürſt Karl, Schüler und Freund Mozarts, dann thätigſter Gönner Beethovens in Wien, † 15. April 1814 Nr. 13. 14. 21. 26. 47. 115. 354.

Lichnowsky, Graf Moritz, Bruder des vorigen, ebenfalls Beethovens Freund und Gönner Nr. 11. 111. 112. 115. Schindler Biogr. I. 241 Anm. erzählt hierbei: „Der feine Sinn des Grafen ließ ihn bei näherer Bekanntſchaft mit dem Werke beſondere Intentionen darin vermuthen. Auf ſeine Anfrage dießfalls erwiederte der Autor, er habe ihm ſeine Liebesgeſchichte in Muſik ſetzen wollen, und wünſche er Ueberſchriften, ſo möge er über den erſten Satz ſchreiben: Kampf zwiſchen Kopf und Herz, und über den zweiten: Converſation mit der Geliebten. — Der Graf hatte ſich nämlich nach dem Tode ſeiner erſten Gemahlin in eine ſehr geſchätzte Opernſängerin verliebt, ſeine Agnaten proteſtirten jedoch gegen eine eheliche Verbindung. Erſt nach mehrjährigem Kampfe gelang es ihm 1816 alle Hinderniſſe zu beſiegen." — Nr. 289.

Liechtenſtein, Fürſtin, in Wien, Beethovens Gönnerin Nr. 40.

Linke, geb. 1783, berühmter Celliſt, Mitglied des Raſumowsky'ſchen Quartetts Nr. 129. 322. 324. 354.

Lobkowitz, Fürſt, einer der hervorragendſten Gönner Beethovens in Wien Nr. 46. 48. 49. 84. 92 f. 98. 116. Anh. Nr. VII.

London, England und die Engländer Nr. 22. 113 f. 119 f. 126 f. 135 f. 140 f. 148 f. 155. 190. 192. 196 f. 209. 211 f. 236. 243. 246. 256. 266. 274. 279 f. 349 Anm. 388 ff. 393. 396. 398.

Luther Nr. 255.

Malchus, ein Jugendfreund Beethovens in Bonn, ſpäter Finanzminiſter des Königreichs Weſtphalen, dann Württembergs, wo er 1840 in Stuttgart ſtarb Nr. 4.

Malfatti, Dr., der berühmte Arzt in Wien, hatte Beethoven bereits 1814 behandelt Nr. 392. 397.

Mälzl, k. k. Hofmechanikus in Wien, der bekannte Erfinder des Metronoms Nr. 73. 107. 113 f. 157. 165. 211 f.

Marconi, Contraaltiſtin in Wien Nr. 43.

Marie Pachler-Koſchak aus Graz Nr. 80. 135.

Marx, A. B., Muſikdirector und Profeſſor an der Berliner Univerſität, redigirte in den zwanziger Jahren die „Berliner Muſikzeitung", die leider nur wenige Jahre beſtand; er war nächſt Th. A. Hofmann der erſte, der in ihrer vollen Tiefe und Größe die Muſik Beethovens verſtand und den unerreichten Genius des Meiſters gegen Zopf und Gemeinheit männlich und geiſtvoll vertheidigte, wie er denn bis zum heutigen Tage der fruchtbarſte Vertreter des Fortſchritts in unſerer Kunſt geblieben iſt Nr. 368.

Matthiſſon, der Dichter Nr. 16. 257. 326 f.

Maximilian Franz, jüngſter Bruder des Kaiſers Joſeph II., ſeit 1785 Kurfürſt von Köln, einer der edelſten und thätigſten Gönner des jungen Beethoven, den er 1785 zum Hoforganiſten machte, 1787 zur weitern Ausbildung nach Wien ſandte und in jeder Weiſe unterſtützte, bis 1794 ſein Land ganz in Franzoſenhände kam, † 1801 Nr. 3.

Maximilian Friedrich, bis 1784 Kurfürſt von Köln, der erſte hohe Gönner Beethovens, dem er zunächſt durch den Hoforganiſten van den Eeden und nach deſſen Tode durch Neefe Unterricht ertheilen ließ, weßhalb ihm der eilfjährige Knabe als einen Beweis der erfolgreichen Studien die erſten Sonaten dedicirte Nr. 1.

Mayſeder, der berühmte Geiger, geſt. in Wien 1863 Nr. 107. 358.

Meyer, Friedr. Sebaſtian, Sänger, geb. 1773, † 1835, Mann von Mozarts älteſter Schwägerin, der ſich ſtets, auch Beethoven gegenüber, etwas auf den verſtorbenen Verwandten zu gute that mit Worten wie: „das hätte mein Schwager nicht geſchrieben!" — Nr. 41.

Metronom, muſikaliſcher Zeitmeſſer, um 1815 von Mälzl in Wien erfunden und von Beethoven in manchen Perioden ſeines Lebens eifrig angewandt und angezeigt Nr. 73. 211 f. 312.

Milder-Hauptmann, die berühmte Sängerin, erſt in Wien, dann in Berlin Nr. 43. 125.

München Nr. 113 f.

Mödling, Dorf bei Wien, beliebter Sommeraufenthalt Beethovens Nr. 61. 210. 215 f. 220.

Mollo, Muſikalienhandlung in Wien, ſpäter an Steiner und Comp. reſp. Haslinger übergegangen Nr. 19. 25. 27.

Mölk, die berühmte Abtei an der Donau Nr. 177.

Mölker Baſtei in Wien, verſchiedene Male Beethovens Wohnort und zwar im Hauſe des Baron Pasqualati (vgl. Schindler Biogr. I. 187) Nr. 14. 36. 56. 57.

Moſel, Ignaz von, k. k. Hofrath in Wien, bekannter Muſikſchriftſteller, Begründer des Wiener Conſervatoriums der Muſik Nr. 165.

Moſcheles Nr. 388 ff. 393. 396. 398.

Mozart Nr. 21. 142. 170. 228. 373. Anh. Nr. XI.

Mythologiſche Aeußerungen Beethovens, der bekanntlich in den Alten ſehr zu Hauſe war Nr. 20. 84. 132. 187. 199. 233. 237. 311. 314. 347. Anh. I.

Nägeli, Hans Georg, der hochverdiente Begründer des Männergeſangs in der Schweiz, auch bekannter Liedercomponiſt, Muſikalienhändler und ſpäter Erziehungsrath in Zürich Nr. 31. 32. 33. 308. 311. 313. 316.

Napoleon, als General Bonaparte bekanntlich von Beethoven ſo hoch verehrt, daß er durch ſeine Erſcheinung angeregt die Eroica ſchrieb und ihm widmete, jedoch die Abſendung des bereits mit der Widmung („Napoleon Buonaparte — Luigi van Beethoven") verſehenen Exemplars zornerfüllt unterließ, als er von der Kaiſerkrönung ſeines Helden hörte Nr. 25. Anh. Nr. VII.

Neate, Charles, ein Londoner Künſtler und großer Verehrer Beethovens, den er im Jahre 1816 in Wien ſelbſt kennen gelernt hatte Nr. 136 f. 148. 155. 190. 209. 211. 222.

Nußböck, Stadtſequeſter, in Wien, eine Weile des Neffen Vormund Nr. 221. 223.

Nußdorf, beliebter Sommeraufenthaltsort an der Donau bei Wien Nr. 188 f. 191.

Oeſterreich, Beethovens Aeußerungen über dieſes ſein zweites Vaterland Nr. 46. 49. 81. 84. 92. 119. 123. 150. 163 Anm. 165. 188. 210. 213. 276. 304. 305 Anm. 316.

Oliva, Philologe, ein Freund Beethovens Nr. 92 f. 116. Er ging um das Jahr 1817 für immer nach St. Petersburg als Profeſſor der deutſchen Literatur, ſagt Schindler Biogr. I. 228, irrt ſich aber in der Jahrzahl Nr. 216. 230. Anh. Nr. IV.

Oppersdorf, Graf Franz von, ein Freund und Gönner Beethovens Nr. 47.

Pachler-Koſchak, Marie, in Graz, eine lebhafte Neigung Beethovens, ſiehe Marie.

Papageno Nr. 255. 266. 281. 380. 384.

Paris Nr. 14. 51. 60.
Parry, Capitän, der über die Muſik der Eskimos geſchrieben hat Nr. 272.
Pasqualati, Baron von, Großhändler in Wien, treueſter Verehrer Beethovens Nr. 14. 117. Beethoven bezog 1813 wieder ſeine Wohnung auf der Mölker Baſtei und blieb bis 1816 Nr. 391 ff. Anh. Nr. III. sqq.
Penzing, Dorf bei Wien, beliebter Sommeraufenthaltsort Nr. 296.
Peters, C. F., Bureau de Musique in Leipzig, ſiehe auch oben Hofmeiſter Nr. 237 f. 241 f. 247 Anm. 252. 309 f. 354. 366 f. 369.
Peters, fürſtlich Lobkowitziſcher Rath in Wien, mit Beethoven befreundet Nr. 163 Anm. 223.
Philharmoniſche Geſellſchaft in London Nr. 190. 209. 211 f. 236. 243. 280. 388 ff. 393. 396. 398.
Philharmoniſche Geſellſchaft in Laibach Nr. 214.
Plutarch Nr. 14.
Potter, Cyprian, Klavierſpieler in London Nr. 209.
Prag Nr. 92 f. 116 f. 175 f. Anhang Nr. I bis XII.
Prinz Regent, ſpäter Georg IV. von England Nr. 113. 115. 119. 135 f. 140. 198. 246. 256. 274.
Preußen Nr. 245. 255. 275. 381 f.
Probſt, Muſikalienhändler in Leipzig Nr. 285. 305. 375.
Punto, eigentlich Stich, berühmter Horniſt, dem Beethoven die Kenntniß des Hornſatzes hauptſächlich verdankte, † 1804 Nr. 17.
Rampel, Beethovens Copiſt um 1824 Nr. 312. 361.
Radziwill, Fürſt in Berlin, großer Muſikliebhaber und ſelbſt Componiſt einer Muſik zum Fauſt Nr. 245. 358.
Raſumowsky, Graf, ſpäter Fürſt, kaiſ. ruſſ. Botſchafter in Wien, großer Muſikfreund Nr. 354.
Recke, Eliſe von der, die bekannte Dichterin Nr. 95.
Reiſen und Reiſepläne Beethovens Nr. 65. 77. 89 f. 92 f. 97. 221. 223 vgl. auch London Nr. 307.
Reißer, Vicedirector des Polytechnikums in Wien, im Jahre 1825 Mitvormund des Neffen Nr. 334. 342 f.
Religiöſe und moraliſche Aeußerungen beſonderer Art Nr. 26. 37. 38. 61. 62. 65. 68. 80. 83. 88. 91. 96. 104. 116. 152. 154. 161 f. 180. 194. 199 f. 220. 223. 233. 238. 250 f. 265. 276. 307. 311. 313. 314. 321. 351. 370 f. 373. 376. 382. 393. 396. Anh. I sqq. VII.
Rellſtab, Ludwig, Dichter und Schriftſteller, faſt ein Menſchenalter lang Redakteur der Voſſiſchen Zeitung in Berlin Nr. 329.
Ries, Franz, kurkölniſcher Hofmuſikus in Bonn, geb. 1755, hülfreicher Freund Beethovens Nr. 14.
Ries, Ferdinand, des vorigen Sohn, Beethovens Schüler, bekannter Componiſt Nr. 14. 24. 28. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 40. 51. Er verließ Wien im Jahre 1805 und kam, einen kurzen Aufenthalt bei ſeiner Rückkehr von

Rußland im Spätherbſt 1808 abgerechnet, nicht mehr dorthin zurück. Schindler I. 227 Nr. 119. 123. 126. 130. 135 f. 190. 209. 211 f. 215. 222. 246. 256. 274. 279 f. 349.

Rochlitz, Friedrich, der bekannte Muſikſchriftſteller, durch faſt 25 Jahre Redakteur der Leipziger Allg. Muſikzeitung, ein Mann, der trotz ſeines völligen Mangels an hiſtoriſchem Sinn und ſeiner ungenügenden Kenntniß des techniſchen Apparats der Muſik dennoch zur Befreiung dieſer Kunſt von handwerksmäßigem Weſen und zur geiſtigeren Auffaſſung derſelben auch im Publikum außerordentlich viel mitgewirkt hat. Er war im Jahre 1822 in Wien und wurde mit Beethoven perſönlich bekannt, iſt aber bis zur vollen Würdigung des Genius dieſes Meiſters niemals vorgedrungen, — ein Umſtand, den Beethoven ſelbſt an der von Rochlitz redigirten A. M. Z. auch nach deſſen Rücktritt von derſelben lebhaft empfand und der ihm viel Stoff zu ironiſchen Aeußerungen über dieſe Vertreter der ſog. alten deutſchen Reichscomponiſten gab Nr. 303. 306.

Röckel, Sänger des Floreſtan in Wien 1806, lebt noch heute in Bath in England Nr. 43.

Rode, der berühmte Violinſpieler, kam im Winter 1812 auf 13 nach Wien und wurde mit Beethoven bekannt Nr. 96.

Rudolf, Erzherzog, jüngſter Bruder des Kaiſer Franz, geb. 1788, † 1831, ein leidenſchaftlicher Liebhaber der Muſik und ſelbſt Componiſt, ſeit 1808 Beethovens Schüler, 1819 Cardinal und Erzbiſchof von Olmütz Nr. 48. 65. 70. 71. 84. 86 f. 89. 91. 92 f. 102 f. 105. 116. 136. 148. 215. 219. 224. 227. 229. 232. 254 f. 275 f. 308. 311. 317 f. 321. Anh. Nr. IV. sqq.

Rußland Nr. 126. 148. 257. 260. 275. Anh. Nr. V.

Rzehatſchek, in Wien Nr. 287. 354.

Sachſen Nr. 260 Anm. 275 f. 281. Siehe auch Dresden.

Salieri, k. k. Hofkapellmeiſter in Wien, Zeitgenoſſe und Rivale Haydns und Mozarts, eine Weile Beethovens Lehrer im dramatiſchen Styl Nr. 107.

Salomon, J. P., aus Bonn, der berühmte Geiger, bis 1782 Concertmeiſter des Prinzen Heinrich von Preußen, ſpäter in London, wo er hauptſächlich es war, der deutſche Muſik einführte; durch ihn kam bekanntlich auch J. Haydn nach England Nr. 22. 119 f. 123. 130.

Saraſtro Nr. 142.

Sartorius, k. k. Cenſor in Wien, vgl. auch Schindler Biographie II. 69. Nr. 292.

Schade, Dr., Advocat in Augsburg, hülfreicher Freund des jungen Beethoven Nr. 2.

Schenk, der bekannte Componiſt des „Dorfbarbiers“, eine Weile Beethovens Lehrer in Wien, † 1836 Nr. 6.

Schiller Nr. 67. 237. Anh. I.

Schindler, Anton, aus Mähren, der bekannte treue Freund und Biograph Beethovens, geb. 1796, geſt. 1864, ward mit Beethoven bereits Ende März

1814 bekannt Nr. 247 f. 251 f. 255. 258 f. 268 f. 277. 278. 279. 281 ff. 284. 291. 293 ff. 322 f. 388 ff. 390. 397 f.

Schlemmer, durch viele Jahre bis 1823 Beethovens Copiſt, Nr. 70. 252. 258. 266. 326.

Schlemmer, ein Privatmann in der Alleengaſſe auf der Wieden, bei dem Beethoven ſeinen Neffen ins Haus gegeben, nicht zu verwechſeln mit dem Copiſten Nr. 332 f. 371.

Schleſinger, Moriz, Muſikverleger in Berlin und Paris Nr. 217. 356. 358 f. 366. 368 f. 384.

Schmidt, Dr., k. k. Feldſtabsarzt in Wien, Nr. 18. 23. 26. 214 Anm.

Schoberlechner, Franz, Klavierſpieler Nr. 264. 265.

Scholz, Muſikdirektor in Warmbrunn, Nr. 266.

Schönauer, Dr., Hof- und Gerichtsadvocat in Wien, von Beethovens Bruder Carl teſtamentariſch zum Curator des Neffen ernannt, ein intriguanter Prozeßkrämer Nr. 195. 343.

Schott, Muſikalienhändler in Mainz Nr. 307. 310. 314. 318. 321. 328. 351. 382. 387.

Schröder, Wilhelmine, die große Sängerin Nr. 275 Anm.

Schuppanzigh, Ignaz, geb. 1776, † 1830, der berühmte Geiger, deſſen ungeheure Corpulenz Beethoven manche Gelegenheit zu Witzen gab, obwohl er es war, der zuerſt des Meiſters Streichmuſik meiſterhaft auszuführen verſtand Nr. 11. 36. 58. 107. 129. 169. von 1816—23 in Rußland Nr. 257. 287. 290. 322. 354.

Schwan, Wirthshaus am Mehlmarkt (neuen Markt) in Wien, wo Beethoven häufig ſpeiſte Nr. 10. 63. 74. 76. 77. 81. 82. 95 f.

Schwediſche muſikaliſche Academie Nr. 267. 268. 382.

Schweizer, Ed. Frh. von, Kammerherr des Erzherzogs Anton, Verehrer Beethovens, Mitunterzeichner der Adreſſe vom Februar 1824 Nr. 50.

Sebald, Auguſte, Sängerin Nr. 90.

Seyfried, Ignaz, Ritter von, der bekannte Componiſt und Herausgeber der falſchen Studien von Ludwig van Beethoven, Kapellmeiſter in Wien Nr. 41. 50. 124. 244.

Shakeſpeare, viel geleſen und hoch verehrt von Beethoven Nr. 61. 219. 230 f.

Seibert, Dr., Chirurge in Wien, Beethovens Operateur Nr. 397.

Siboni, ein hervorragender Tenoriſt in Wien Nr. 107.

Simrock, kurkölniſcher Hofmuſikus (Horniſt) und Muſikalienhändler in Bonn, ein Jugendfreund Beethovens Nr. 31. 32. ſein Sohn, der jetzige Beſitzer des Geſchäftes in Bonn, im Sommer 1816 in Wien Nr. 147. 247 Anm.

Smart, Sir George, Muſikalienhändler in London, großer Verehrer Beethovens Nr. 190. 209. 388. 393 ff.

Smetana, Dr., Arzt in Wien, hatte auch in Krankheiten des Gehörs ſich Ruf erworben Nr. 145. 150. 188. 258.

Sonntag, Henriette, die berühmte Sängerin, Nr. 264.

Spiecker, Dr., von Berlin, Nr. 382. 384.

Spohr, Nr. 107. 118.

Stadler, Abbé Maximilian, geb. 1748, geſt. 1833. Componiſt, Freund Mozarts und eigentlich Gegner der Beethoven'ſchen Muſik (vgl. Schindler Biogr. I. 80. II. 169) Nr. 373.

Stein, Klavierbauer in Wien, Bruder der Frau Nanette Streicher Nr. 28. 157. 292.

Steiner, S. A., Muſikalienhändler in Wien, ſpäter T. Haslinger Nr. 166 f. 170 f. 216. 218. 233 f. 237 f. 298 ff.

Sterkel, Franz Xaver, gefälliger Klavierſpieler und Componiſt, den Beethoven im Jahre 1791 in Aſchaffenburg beſuchte und mit ſeinem Klavierſpiel in Erſtaunen ſetzte Nr. 373.

Stoll, ein junger Dichter in Wien Nr. 60.

Streicher, Andreas, der wohlbekannte Jugendfreund Schillers, heirathete in den neunziger Jahren Nanette Stein, die einzige Tochter des berühmten Pianofortefabrikanten in Augsburg, ging mit ihr nach Wien und war dort anfangs Klavierlehrer, dann mit ſeiner Frau, die des Vaters Kunſt gelernt hatte, Begründer der berühmten Streicher'ſchen Pianofortefabrik. Schindler Biogr. I. 187 erzählt, wie Frau Streicher um Beethovens Wirthſchaft beſorgt war. Nr. 157 f. 187 f. 194. 200 f. 313. 389 Anm.

Stumpff, Harfenfabrikant in London, Beethovens Verehrer Nr. 389.

Taubheit Beethovens Nr. 13. 14. 18. 26. 64. 66. 114. 191. 223. 358.

Teſtamente Beethovens Nr. 26. 386. 399.

Theater, Kärnthnerthor Nr. 102. 125. 293 f. an der Wien Nr. 41. 102 f. 292.

Tiedge, Dichter der Urania und des von Beethoven ſehr geliebten und mehrfach componirten Liedes „An die Hoffnung" Nr. 92 Anm. 95.

Tonik, Antonie von Birkenſtock, Tochter eines Beethoven ſchon in den erſten Jahren nach ſeiner Ueberſiedlung ſehr befreundeten Hauſes in Wien, wo im Jahre 1810 auch Bettina wohnte, ſpäter Frau des Kaufmanns B. A. Brentano in Frankfurt, dem Beethoven viel — Dank ſchuldete Nr. 67. 247. 279.

Töplitz in Böhmen Nr. 89 f. 147.

Trautmannsdorf, Fürſt, k. k. Oberſtkämmerer Nr. 288.

Treitſchke, Theaterdichter in Wien Nr. 72. 108 f.

Ungarn, Beethovens dort Nr. 6. 15. 77.

Unger, die berühmte Sängerin Nr. 264.

Univerſität in Wien Nr. 102. 113. 160. 163. 323.

Varenna, Kammerprocurator in Graz Nr. 80. 83. 85. 88 f. 95 f.

Varnhagen von Enſe Nr. 92 f. 116. Anh. Nr. IV.

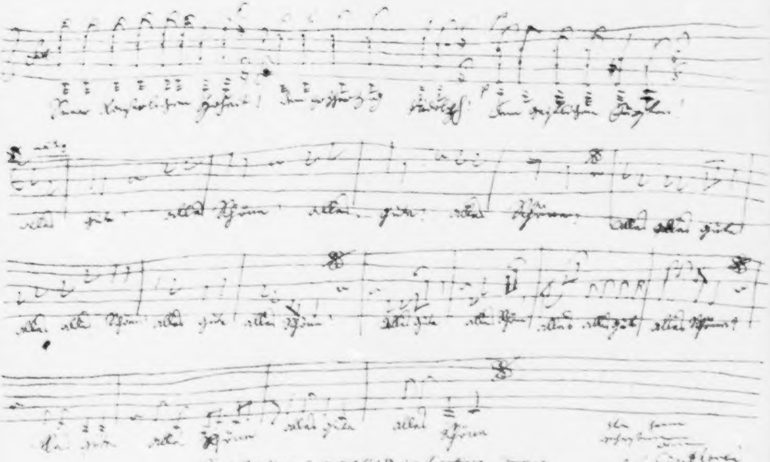
Vering, Dr., k. k. Feldſtabsarzt in Wien Nr. 14. 18. 26.

Wawruch, Dr., Profeſſor an der Klinik, Beethovens letzter Arzt Nr. 397.

Weber, Gottfried, Theoretiker und Componiſt, Nr. 373.

Weber, Carl Maria von Nr. 275. 346. Anm.

Wegeler, Dr., aus Bonn, Jugendfreund Beethovens Nr. 7. 8. 14. 18. 62. 147. 382. 387.
Weigl, Joſeph, Componiſt der „Schweizerfamilie“, k. k. Hofkapellmeiſter in Wien Nr. 225.
Weinmüller, Sänger am k. k. Kärnthnerthortheater Nr. 110 f.
Weiß, Bratſchiſt in Wien Nr. 322. 354.
Weſtfalen, wohin Beethoven 1808 als Kapellmeiſter berufen wurde Nr. 47. 48. 49. 60. 92 f. 116. Anh. Nr. IV.
Wieden, Vorſtadt Wien, in der Beethoven verſchiedene Male wohnte Nr. 32. 86.
Wieland Nr. 308.
Wien, ſeit 1792 Beethovens ſtändiger Aufenthalt, auf den er aber niemals gut zu ſprechen war Nr. 14. 46. 49. 97. 116. 350. 356. Anh. Nr. V.
Wolf, Dr., Advocat in Prag, Anh. Nr. II. ff.
Zelter, der Liedercomponiſt und Freund Göthe's, Director der Singacademie in Berlin Nr. 245. 253. Vgl. auch Nr. 313. 329.
Zmeskall von Domanowecz, k. k. Hofſecretär in Wien, einer der erſten Freunde Beethovens in der Kaiſerſtadt, guter Celliſt und auch ſelbſt Componiſt Nr. 10. 11. 50. 52 f. 63. 65. 68 f. 73 f. 81 f. 84. 95. 98 f. 106. 121. 124. 144. 149. 156. 169. 175. 185. 191 f. 196 f. 364
Zulehner, Muſikalienhändler in Mainz Nr. 30.
Zürich Nr. 31. 32. 33. 308. 311. 313.

Seiner Kaiserlichen Hoheit! dem Erzherzog Rudolf! dem geistlichen Fürsten!
alles gute alles schöne alles gute alles schöne alles alles gute
alles alles schöne alles gute alles schöne
alles gute alles schöne alles alles gute alles schöne
alles gute alles schöne alles gute alles schöne

[illegible]

[illegible] 1820

67 J

Neue

Briefe Beethovens.

Nebſt einigen ungedruckten Gelegenheitscompoſitionen

[illegible]
und
[illegible]

Auszügen aus ſeinem Tagebuch und ſeiner Lectüre.

Herausgegeben

von

Ludwig Nohl.

Stuttgart.
Verlag der J. G. Cotta'ſchen Buchhandlung.
1867.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Das Recht der Herausgabe von Ueberſetzungen dieſer „Neuen Briefe Beethovens“ behält der Herausgeber derſelben ſich vor.

Buchdruckerei der J. G. Cotta'ſchen Buchhandlung in Stuttgart.

Vorwort.

Die nachſtehende neue Sammlung von Briefen und andern Schriftſtücken Beethovens iſt der Hauptſache nach Reſultat früherer Forſchungen am Nieder- und Oberrhein und einer kürzlich ausgeführten Rundreiſe über Wien, Prag, Dresden nach Berlin, Leipzig, Weimar, Caſſel, Frankfurt a. M.

Daß dieſelbe für ſich ſelbſtändig der Oeffentlichkeit übergeben wird, anſtatt wie ſonſt üblich der erſten vor zwei Jahren erſchienenen Sammlung (Briefe Beethovens, Stuttgart, J. G. Cotta'ſcher Verlag) bei Gelegenheit einer neuen Auflage einverleibt zu werden, geſchieht zu dem rein praktiſchen Zwecke, damit die Beſitzer jener Ausgabe in dem natürlichen Wunſche eine möglichſt vollſtändige Sammlung dieſer Briefe zu haben nicht genöthigt ſind, die erſte Sammlung noch einmal mitzuerwerben.

Daß aber auch dieſe neue Sammlung ein durchaus ſelbſtändiges Intereſſe in Anſpruch nehmen darf und mit der erſten auf völlig gleicher Höhe des Werthes ſteht, darüber gibt ſchon ein kurzer Blick auf ihren Inhalt genügenden Aufſchluß.

Zunächſt von Einzelnem, mehr oder weniger bisher Unbekanntem, die kleinen Briefe an Friedrich von Drieberg, den Componiſten einer 1812 aufgeführten Oper „Don Tacagno" (Nr. 61), an Rep. Hummel (Nr. 96 und 133), an Schnyder von Wartenſee, den bekannten Theoretiker (Nr. 178), an Frau Marie Pachler-Koſchak, die erſte Beethoven-Interpretin in Gratz (Nr. 182), an Louis Schlöſſer, jetzt Hofkapellmeiſter in

Darmſtadt (Nr. 257) u. a., wie bekunden ſie aufs neue die hülfbereite Theilnahme, die der durch ſein eigenes Schaffen ſo ganz und gar in Anſpruch genommene Meiſter Zeit ſeines Lebens für jüngere Talente, ſeien es Künſtler oder auch Dilettanten bewahrte, wenn ſie nur irgend den Willen und die Fähigkeit zeigten „ſich immer weiter in den Kunſthimmel hinauf zu verſetzen“ und dort „auch das Vollkommene zu erkennen, das ſelbſt auf uns immer wieder zurückſtrahlt“ (Nr. 178 und Nr. 23). Das Billet an Theodor Körner (Nr. 72) gibt wenigſtens einige directe Nachricht von dem perſönlichen Verkehr des jungen Vaterlandsdichters mit dem großen Muſiker, und die Briefe an den Maler Macco (Nr. 3), an den dichtenden Kunſtfreund W. Gerhard in Leipzig (Nr. 170) und einzelne andere ergänzen in Verbindung mit zahlreichen Tagebuchsnotizen und Auszugen aus den Converſationsheften die mannigfach bemerkenswerthen Andeutungen, welche vor allem die Billets an den Erzherzog Rudolph in Bezug auf die Anſchauung des Meiſters von ſeiner Kunſt enthalten, und weiſen auf die Ausdehnung und Darſtellungsfähigkeit hin, die er derſelben im Vergleich mit den übrigen Künſten zutraute. Die in den Anmerkungen zu Nr. 91, 104, 120, 125, 127 gegebenen Auszüge aus ſeiner Lectüre ferner erinnern daran, wie er nach ſeinem eigenen Ausdrucke „ſtets ſich viel neue Ideen durchs Leſen zu verſchaffen ſuchte,“ und beſtätigen ſeines Bremer Verehrers, des bekannten Dr. Chr. W. Müllers Mittheilung von ſeiner früherwachten Neigung, „ſich den durch Dichter geweckten Gefühlen zu überlaſſen“ und ſo im Gegenſatz zu übrigen Muſikern der Zeit die „poetiſche Idee“ für ſein Schaffen aus dem Born des allgemeinen geiſtigen Lebens zu ſchöpfen.

Der Brief an Frau van Beethoven (Nr. 167), die Wittwe ſeines Bruders Carl, der einzige der Art, der bisher ans Licht getreten, wie legt er Zeugniß für die milde Weiſe ab, womit der ſo ſittenſtrenge Mann dieſe „ſchamloſe Königin der Nacht“ trotz allem Leid und aller Schmach, die ſie ihm anthat, perſönlich behandelte, und der an Schindler (Nr. 268), wie ſpricht er die innerlich unbehagliche Stimmung, die ihm dieſer banauſiſche Geiſt mit ſeiner doch wieder nicht ganz zu entbehrenden Dienſtfertigkeit im Grunde ſtets bereitete, deutlich aus, ohne andrerſeits die angeborne Neigung dem Hülfsbedürftigen zu helfen irgend zu verläugnen.

Ungleich mehr aber als all dieſe einzelnen Zettel und Ergüſſe bedeuten die ganzen Brieffolgen, die auch hier wieder wie in der erſten Sammlung den eigentlichen Stock des Ganzen bilden und faſt eine Art von biographiſchem Faden in daſſelbe bringen. Denn wenn auch die Billets an Gleichenſtein (Nr. 9 ff.), an die Gräfin Erdödy (Nr. 45, 113 ff.), an den Erzherzog Rudolph (Nr. 57 ff.), an Frau Streicher (Nr. 155 ff.) nicht bloß mehr oder minder vollſtändig bereits in Journalen, Broſchüren und in der erſten Sammlung gedruckt, ſondern zum Theil ſogar in den beiden erſten Theilen meiner eigenen Biographie des Meiſters (Beethovens Leben, Leipzig 1867) ſtofflich verarbeitet ſind, ſo bieten dieſelben doch einerſeits als Abbild eines geſchloſſenen Lebensverhältniſſes in ihrer beſonderen Stimmung und Färbung für die Lecture immer noch ſelbſtändigen Reiz genug, andrerſeits entfalten ſie in der ſichern chronologiſchen Folge, die ihnen hier zum erſtenmale gegeben iſt, und in der biographiſchen Erläuterung, mit der ſie hier zuerſt genügend ausgeſtattet erſcheinen, erſt völlig jenen Werth, der in ihnen ruht und der in den bisherigen Veröffentlichungen zur beſſern Hälfte vergraben bleiben mußte.

So iſt es mit den Briefen an die Gräfin Erdödy, ſo noch mehr mit denen an den Erzherzog Rudolph, Beethovens Schüler und wahrhaft geliebten Freund, ſo mit denen an Frau Streicher, welch letztere freilich in ihrer ganzen Zahl und Ausdehnung, ſo viel davon überhaupt von Intereſſe erſchien, hier zum erſtenmal veröffentlicht werden.

Dieſe letzteren Briefe aber, ſo durchweg alltäglich ihr Inhalt ſein mag, ſind es die in Verbindung mit denen an den Pſeudobruder

Johann, die ſämmtlich bisher ungedruckt allerdings manchmal von weit peinlicheren Dingen handeln, und an die Muſikverleger Breitkopf und Härtel und C. F. Peters in Leipzig und Schott in Mainz, ebenfalls meiſt bisher unveröffentlicht, vor allem ſichern Aufſchluß darüber geben, daß die Klagen und Entſchuldigungen gegen den Erzherzog nicht bloß, wie ſogar Dr. Ludwig Ritter von Köchel (83 Briefe Beethovens, Wien 1865) wähnt, „nicht ſtichhaltig und vom Widerwillen gegen beſtimmte Thätigkeiten, beſonders gegen den Unterricht in der Theorie des ſtrengen Satzes“ diktirt ſind, ſondern leider nur zu ſehr in den thatſächlichen Verhältniſſen des Meiſters begründet waren. Ja ſie gewähren einen Einblick in das wahrhaft troſtloſe äußere Daſein des großen Mannes, der jedes Wort des Vorwurfs oder auch nur des Argwohns verſtummen macht und einzig das tiefſte Mitgefühl mit dem ſchon durch ſeine Taubheit ſchwer genug getroffenen und in jeder Beziehung „unbehülflichen Sohne Apollos“ erweckt.

Dies iſt auch der Grund geweſen, warum ich zunächſt ſelbſt keine Mühe und Geduld geſcheut habe, die faſt wechſelloſe Alltagsmiſere der Streicherbillets ſtets aufs neue durchzukoſten, um vorerſt nur, was hier ja von beſonderer Bedeutung iſt, eine chronologiſche Ordnung in dieſelben zu bringen. Und wie ſtellt ſich jetzt das Verhältniß jener beiden trefflichen Männer, des hohen Meiſters und ältern Freundes zu dem fürſtlichen Schüler und treuen Anhänger ſo ganz anders heraus, als bisherige Biographen, Chroniſten oder Briefeditoren nach des Meiſters Billets an ihn oder nach den in Aerger oder Bedrängniß raſch hingeworfenen Aeußerungen ſich daſſelbe geträumt haben!

Zunächſt iſt ſo viel klar, nicht der Erzherzog war es, auf deſſen Seite, wie Köchel meint, „wenigſtens in ſpäterer Zeit der Ueberſchuß des Gewährens lag,“ da im Gegentheil gerade von dieſer ſpäteren Zeit, d. h. von etwa 1817 an Beethoven faſt einzig der wirklich Gewährende war und der Erzherzog der Empfangende.

Denn erwägt man, und es erhellt ja faſt aus jedem Briefe, wie er die Stunden, die er bei Hofe zuzubringen hat, ſich gleichſam vom Munde abziehen muß — der Kampf um die tägliche Subſiſtenz oder doch um das gewöhnlichſte Behagen des Daſeins leuchtet zur vollen Genüge ſchon allein aus den Streicherbillets hervor, — wie er dennoch nicht bloß, falls er thatſächlich abgehalten, ſtets die liebenswürdigſten und aufrichtig verehrungsvollen Billets an den Schüler ſchreibt, der ihn doch, nach Beethovens eigenem allerdings aus momentaner Noth übertriebenen Ausdruck gegen Ries, „beinahe an den Bettelſtab gebracht,“ ſondern wie er ſeinem „Dienſtgeſchäft“ trotz allem in der Regel mit Eifer obliegt und großmüthig genug dem Prinzen ſogar Ruhmesfrüchte der Kunſt in die Hand wachſen läßt, die er ſelbſt im eigenen Garten doch nur mit allem Aufwande der Kraft und mit der Aufopferung des eigenen Glückes zu zeitigen vermag (vgl. Nr. 215 ff.), dann muß man in der That ſtaunen über den hohen Grad der hingebungsvollen Selbſtverläugnung, deſſen der Meiſter fähig war, muß erkennen, daß die Gefühle der Dankbarkeit und der hülfbereiten Anhänglichkeit an den Erzherzog aus einem tieferen Grunde ſtammen, als weil ihm derſelbe ſo oder ſo viel zur Beſtreitung ſeiner materiellen Exiſtenz gab. Denn dieſe jährliche Summe — es waren 600 Gulden Conventionsmünze — war ja, zumal ſeit die öſterreichiſchen Finanzen ſchlechter und ſchlechter wurden, zu gering um den Meiſter irgendwie materiell zu ſichern oder auch nur zu ſtützen, ſie ſtand ſogar in gar keinem Verhältniß zu der Zeit und der Kraft, die er jahraus jahrein dem Schüler zu opfern hatte. Er ſpricht das an verſchiedenen Stellen ſeiner Briefe ſelbſt deutlich genug aus. Bloß dem „Dekret“ (vgl. Nr. 39) zulieb würde er alſo das Verhältniß niemals ſoutenirt haben, er hätte vielleicht nicht einmal die zarte Rückſicht gegen den Prinzen geübt, die aus ſämmtlichen Billets an ihn ohne Ausnahme ſpricht.

Allein „Liebe iſt freiwillige Gabe!“ hat ſich Beethoven einmal in Goethes Weſtöſtlichem Divan angeſtrichen, und dieſe wirklich liebende Verehrung des Prinzen für den großen Künſtler iſt es, was in Verbindung mit der unzweifelhaften Begabung für Muſik, die auch dieſer Sohn des Kaiſerhauſes wie ſo mancher vor ihm beſaß, Beethoven an denſelben feſſelte. Er achtete das Talent und das Streben, er liebte das Herz des jüngern Mannes, und der Prinz wiederum, der dies durchfühlte, hatte jegliche Rückſicht mit den nicht eben gelenken und bequemen Lebensſitten ſeines Freundes, übte jede Nachſicht mit der ſtets ſich wiederholenden Ausſetzung des Unterrichts, obwohl er ſelbſt ſchwerlich wußte wie es eigentlich um die ökonomiſche Lage Beethovens beſtellt war oder gar (vgl. Nr. 245 Anm. und Br. Beeth. Nr. 84) durch ſeine Hofleute, die dem Meiſter das Gehalt, das er ja „für nichts hatte,“ neideten, darüber ſo getäuſcht oder im Unklaren gehalten wurde, daß Beethoven ſogar ſich genöthigt ſieht, den Entſchuldigungen ärztliche Vorſchriften beizugeben. Damit alſo die ganze Wirklichkeit dieſer Verhältniſſe ans Tageslicht trete und die Nachwelt nicht ſo wie der edle Prinz über Beethovens Umſtände und Geſinnung getäuſcht ſei, habe ich nicht angeſtanden auch aus der Menge der nur von bloß alltäglichen Dingen handelnden Billets an Frau Streicher eine zuſammenhängende Reihe mitzutheilen.

Aus ähnlichen Gründen iſt in den Briefen an die Verleger Peters, Schott ꝛc. ſo manches ſtehen geblieben, was von kunſthiſtoriſchem Intereſſe nichts und von chronologiſchem Werthe wenig an ſich hat, und man wird auch dieſe einmalige Veröffentlichung unweſentlicher Dinge begreiflich finden.

Geringerer Zuſtimmung oder Freiſprechung von den verſchiedenſten Seiten her halte ich mich aber gewiß, daß in den Briefen an Bruder Johann ſo manches ſtehen gelaſſen worden, was zwar nicht die Langeweile, aber das Gefühl des Un- oder gar Widerwillens zu erregen vermag.

In der That ich habe mich eine Weile beſonnen, ob ich ſo ganz nackt und unverkürzt alles geben ſollte, wie es mir vorlag. Allein es ſiegte die Ueberzeugung, daß der ganze Werth und die Beſonderheit eines Menſchen nur dann deutlich hervortreten, wenn man ihn in ſeinen wirklichen Verhältniſſen enthüllt, daß alſo auch die wahre Größe eines Mannes ſich erſt dann darſtellt, wenn man ſieht was er zu überwinden hatte um groß zu ſein, um groß zu werden. Zeigten alſo die Briefe an die Verleger bloß wie der Meiſter durch die Tagesnoth ſich durchzudrücken, die an Zmeskall und an Frau Streicher, wie er mit häuslichem Unweſen zu kämpfen hat, ſo haben die Briefe an den ſchielenden „Pſeudobruder Aſinanios,“ die meiſt von denſelben Dingen handeln, oft noch einen ganz beſondern Beigeſchmack: nicht bloß durch die gemeine Noth, die jeder theilt, durch die Noth des Gemeinen hatte der Meiſter gerade in der Zeit ſeines höchſten Kunſtſchaffens und ſeines größten Ruhmes ſich durchzuwinden, um nur zeitenweiſe im reinen Aether des Schönen zu athmen und „die ungeſtörte, ungemiſchte, reine Freude zu genießen, die von daher entſteht“ (Nr. 178). Und welche menſchliche Größe zeigt er gerade hier! Wie ſind die Ermahnungen an ſeine üblen Verwandten ſelbſt im erregteſten, empörteſten Zuſtande liebreich, hülfreich, nie das Beſſere im Menſchen aufgebend, ſondern im feſten Glauben an das ewig Gute ſtets den Gefallenen zum Guten wieder aufrufend! „Denn ohne Verſuchungen gibt es keine Tugend!“ ſchreibt er am 18. Juni 1818 an Frau Streicher, als ſein geliebter Neffe ihm den größten Schmerz bereitet und ſich des edlen Oheims ſchämend, den Verführungen ſeiner „unmütterlichen Mutter“ erlegen und heimlich zu ihr entwichen war.

So habe ich denn ohne jede fremde Rückſicht, ohne jeden falſchen Anſtand auch hier die Sache gegeben wie ſie iſt, im Bewußtſein daß nur der concreteſte und ſelbſt kraſſeſte Realismus uns die wahre Idealität, die wahre ſittliche Größe begreifen lehrt. Und wer nun, ohne ſtets am Einzelnen und Gemeinen ſich zu ſtoßen, die ganze Sache ins Auge faßt und den Beethoven ſucht, der aus den Tiefen ſeiner edlen Natur heraus über jede Unbill des Lebens, über Unart und Widerwärtigkeit ſeiner Umgebung Herr zu werden ſtrebt, um ſich zu den höchſten Höhen der Kunſt, zu den edelſten Zielen unſers Geſchlechtes aufzuſchwingen, — wer in dieſem Sinne, in dieſer Anſchauung die bunt wechſelnde und ſcheinbar unzuſammenhängende Reihe der nachſtehenden Briefe, unbeirrt auch von der oft wahrhaft komiſchen Unbehülflichkeit ihres Styles, nach ihrem eigentlichen Gehalt ſich aneignet, der wird in lebhafter Erkenntniß der beſonderen Größe dieſes Mannes gern beiſtimmen, daß das herrliche Wort, das Goethe von Beethovens Geiſtesbruder Schiller ſang:

Und hinter ihm, in weſenloſem Scheine,
Lag, was uns alle bändigt, das Gemeine!

in gleicher Weiſe von Beethoven und zwar obendrein in einem ganz beſondern Sinne gilt.

Möge alſo auch dieſer Sammlung von Briefen des Meiſters, gleich der erſten, die Theilnahme ſeiner Freunde nicht verſagt ſein.

München, 31. Auguſt 1867.

Ludwig Nohl.

Inhaltsverzeichniß.

Nr. Seite
Vorwort III
1. An Bruder Johann. Prag 19. Febr. 1796 3
2. An Chriſtine Gerardi. Vor 1800 4
3. An Maler Macco. Wien 2. Nov. 1803 5
4. An Seb. Meier. Nov. 1805 7
5. An denſelben 8
6. An denſelben. März 1806 8
7. An Brunswick. 11. Mai 1806 9
8. An H. von Collin 1806—7 12
9—22. An Ignaz von Gleichenſtein. Frühjahr 1807 . . . . 13—20
23. An Thereſe Malfatti. Sommer 1807 20
24. An Gleichenſtein. Baden 13. Juni 22
25. An denſelben. Baden 16. Juni 23
26. An denſelben. 23. Juni 23
27. Gleichfalls. Sommer 1807 24
28. Gleichfalls 25
29. An denſelben. Herbſt 1807 26
30—32. An denſelben. 1807—8 . . . . 26—27
33. Klavierſtück in A moll 28
34. An Gleichenſtein. 1808 33
35—39. An denſelben. Sommer 1808 . . . . 34—36
40. An denſelben. Herbſt 1808 36
41. Entwurf einer muſikaliſchen Konſtitution 37
42. An Dr. Dorner. Febr. 1809 37
43. An Gleichenſtein. März 1809 38
44. An Breitkopf und Härtel. 4. März 1809 39
45. An Gräfin Erdödy. Frühjahr 1809 40
46. An Bruder Johann. 28. März 1809 41

Nr. Seite
47. An Breitkopf und Härtel. Frühling 1809 42
48. An Brunswick. Frühling 1809 43
49—51. An Zmeskall. Frühling 1809 45
52. An denſelben. Sommer 1809 46
53. An Breitkopf und Härtel. 8. Aug. 1809 46
54. An denſelben. 1809—10 47
55. An Profeſſor Loeb. 8. Febr. 1810 48
56. An Baumeiſter. 3. Dec. 1810 49
57. An Erzherzog Rudolph. März 1811 49
58. An denſelben 50
59. An denſelben. 18. Mai 1811 50
60. An Breitkopf und Härtel. Sommer 1811 51
61. An Drieberg. Sommer 1811 52
62. An Baumeiſter. 3. Juli 1811 52
63—64. An Erzherzog Rudolph. Herbſt 1811 . . . . . 53—54
65. An Zmeskall 54
66. An Varenna. März 1812 55
67. An Erzherzog Rudolph. 4. April 1812 55
68. An denſelben. Frühling 1812 56
69. An denſelben. Charwoche 1812 56
70—71. An denſelben. Frühjahr 1812 57
72. An Theodor Körner. 21. April 1812 58
73. An Zmeskall. 26. April 1812 59
74. An Kammerherrn Schweiger. Frühling 1812 59
75. An Brunswick. 16. Juni 1812 59
76. An Baumeiſter. 28. Juni 1812 61
77. An Brunswick. 4. Juli 1812 61
78. An Erzherzog Rudolph. 12. Aug. 1812 62
79. An Amalie Sebald. 16. Sept. 1812 63
80—85. An dieſelbe aus der gleichen Zeit . . . . . 64—66
86. An Erzherzog Rudolph. Jan. 1813 66
87. Ebenfalls 67
88—89. An Zmeskall. Frühjahr 1813 . . . . . 68—69
90. An denſelben. 10. Mai 1813 69
91. An Erzherzog Rudolph. 27. Mai 1813 69
92. An denſelben. 24. Juli 1813 71
93. An Zmeskall. 30. Sept. 1813 72
94. An Erzherzog Rudolph. Herbſt 1813 72

Nr. Seite
95. An Schweiger. Herbſt 1813 73
96. An Hummel. 1813—14 73
97. An? 1813 auf 14 74
98. An Erzherzog Rudolph. Febr. 1814 74
99. An Brunswick. 13. Febr. 1814 75
100—102. An Erzherzog Rudolph. April 1814 . . . . 77—78
103. An denſelben. Sommer 1814 78
104. An denſelben. 14. Juli 1814 79
105—106. An denſelben. Sommer 1814 . . . . 82—83
107. An denſelben. Spätherbſt 1814 83
108. An denſelben. Ende Nov. 1814 84
109—111. An denſelben. Dec. 1814 . . . . 85—86
112. An Baronin Poſer. 1814—15? 87
113. An Gräfin Erdödy. 29. Febr. 1815 88
114—115. An dieſelbe . . . . 89—90
116. An Erzherzog Rudolph. März 1815 90
117. An Brauchle. Frühling 1815 91
118. An denſelben 91
119. An Gräfin Erdödy. Sommer 1815 92
120—121. An Brauchle . . . . 93—94
122. An Gräfin Erdödy 95
123. An Brauchle 96
124. An Erzherzog Rudolph. 23. Juli 1815 96
125. An Brauchle. Aug. 1815 97
126. An Erzherzog Rudolph. Herbſt 1815 100
127. An Gräfin Erdödy. 19. Oct. 1815 100
128. An Erzherzog Rudolph. 16. Nov. 1815 102
129. An denſelben. Herbſt 1815 103
130. An Ch. Neate. Dec. 1815 103
131. An die Philh. Geſellſchaft. 5. Febr. 1816 105
132. An Erzherzog Rudolph. Frühjahr 1816 105
133. Stammbuchblatt für Hummel. 4. April 1816 106
134. An Zmeskall. 7. April 1816 107
135. An Gräfin Erdödy. 15. Mai 1816 107
136. An Neate. 18. Mai 1816 108
137. An denſelben. 15. Mai 1816 110
138. An Erzherzog Rudolph. 11. Juli 1816 111
139. An Zmeskall. Sommer 1816 112

Nr. Seite
140. An den Neſſen. Sept. 1816 . . . 112
141—142. An Czerny. 1815—16 . . . 113
143. An denſelben. Sept. 1816 . . . 113
144. An Zmeskall. 30. Sept. 1816 . . . 113
145. An Schweiger. Herbſt 1816 . . . 114
146. An Zmeskall. 3. Nov. 1816 . . . 114
147. An Erzherzog Rudolph. Nov. 1816 . . . 115
148. An Zmeskall. 5. Dec. 1816 . . . 116
149. An Neate. 18. Dec. 1816 . . . 116
150. An Gräfin Erdödy. Dec. 1816 . . . 119
151—152. An Erzherzog Rudolph. Dec. 1816 . . . 120—121
153. An denſelben. Letzten Dec. 1816 . . . 121
154. An Hofrath Peters. 8. Jan. 1817 . . . 122
155. An Frau Streicher. 27. Jan. 1817 . . . 123
156. An Zmeskall. Jan. 1817 . . . 125
157. An denſelben . . . 125
158. An denſelben. 31. Jan. 1817 . . . 125
159. Ditto. Aus derſelben Zeit . . . 126
160. An Frau Streicher. 7. Febr. 1817 . . . 127
161. An Tuſcher . . . 127
162. An Zmeskall. 13. Febr. 1817 . . . 128
163. An denſelben. 21. Febr. 1817 . . . 128
164. Ebenfalls. Frühling 1817 . . . 129
165. An Gräfin Erdödy. Heiligenſtadt 19. Juni 1817 . . . 130
166. An Frau Streicher . . . 132
167. An dieſelbe . . . 132
168. An dieſelbe. Nußdorf 7. Juli 1817 . . . 133
169. An Zmeskall. 7. Juli 1817 . . . 135
170. An Gerhard. 15. Juli 1817 . . . 135
171. An Frau Streicher . . . 136
172. An dieſelbe. Nußdorf 30. Juli 1817 . . . 136
173—175. An dieſelbe . . . 138—139
176. An Zmeskall. Sommer 1817 . . . 141
177. An Frau Streicher . . . 141
178. An Schnyder. Wien 19. Aug. 1817 . . . 142
179. An Frau Streicher. Sommer 1817 . . . 143
180. An dieſelbe. 25. Aug. 1817 . . . 144
181. An dieſelbe. 26. Aug. 1817 . . . 144

Nr. Seite
182. An Marie Pachler. Sommer 1817 145
183. An Dr. Pachler 146
184. An Erzherzog Rudolph. Nußdorf 1. Sept. 1817 147
185. An Zmeskall. Nußdorf 9. Sept. 1817 147
186. An Fr. Streicher. Nußdorf 25. Sept. 1817 148
187. An dieſelbe. Nußdorf Herbſt 1817 149
188. An dieſelbe. Nußdorf 2. Oct. 1817 149
189—193. An dieſelbe. Herbſt 1817 . . . . 150—153
194—195. An dieſelbe. Dec. 1817 . . . . 153—154
196. An Erzherzog Rudolph. 31. Dec. 1817 155
197. An Frau Streicher. Anf. Jan. 1818 156
198—201. An Frau Streicher. Anf. Jan. 1818 . . . . . 158—161
202. An dieſelbe. 23. Jan. 1818 162
203. Ebenfalls. Jan. 1818 163
204. An Erzherzog Rudolph. Jan. 1818 163
205—209. An Frau Streicher . . . . 164—166
210. An Erzherzog Rudolph. Frühjahr 1818 167
211. Aufgabe für denſelben. Ditto 168
212. An Frau Streicher. Ebenfalls 168
213. An dieſelbe. Mödling 18. Juni 1818 169
214. Ebenfalls 173
215. An Erzherzog Rudolph. 1. Jan. 1819 174
216. An denſelben. Jan. 1819 175
217—218. An denſelben. Frühjahr 1819 . . . . 176—177
219. Ebenfalls. Mödling 15. Juli 1819 178
220. Ebenfalls. Mödling 29. Juli 1819 179
221. Ebenfalls. Mödling 31. Aug. 1819 180
222—224. An denſelben. Herbſt 1819 . . . . 182—183
225. An denſelben. 19. Dec. 1819 184
226. An Gräfin Erdödy. 19. Dec. 1819 185
227. An Erzherzog Rudolph. Anfang 1820 185
228. An Dr. Bach. Aus derſelben Zeit 186
229. An Stieler 187
230. An Erzherzog Rudolph 187
231. An Hofrath Peters 189
232. An Simrock. 18. März 1820 190
233. An Joh. Speer. 26. April 1820 192
234. An Erzherzog Rudolph. Mödling 3. Aug. 1820 193

Nr. Seite
235. An denſelben. Mödling 2. Sept. 1820 193
236. An denſelben. Unterdöbling 18. Juli 1821 194
237. An denſelben. 27. Febr. 1822 195
238. An Bruder Johann. Frühling 1822 197
239. Ebenfalls 198
240. An Peters in Leipzig. 26. Juni 1822 198
241. An Bruder Johann. 3. Juli 1822 202
242. Ebenfalls. Aus der gleichen Zeit 204
243. Gleichfalls 205
244. An Peters. 6. Juli 1822 205
245. An Bruder Johann. 26. Juli 1822 207
246. An denſelben. Aug. 1822 210
247. Gleichfalls. 31. Aug. 1822 211
248. An Peters. 13. Sept. 1822 212
249. An Bruder Johann. 6. Oct. 1822 214
250. An denſelben. Herbſt 1822 216
251. An Ries. 25. Febr. 1823 217
252. An Neate. 25. Febr. 1823 218
253. An Dr. Bach. 6. März 1823 219
254. An Bruder Johann. Frühling 1823 220
255. Lobkowitz-Cantate. 12. April 1823 221
256. An Erzherzog Rudolph. April 1823 229
257. An Schlöſſer. 6. Mai 1823 229
258. An Erzherzog Rudolph. Wien 1. Juli 1823 230
259. Nachſchrift dazu von Hetzendorf 233
260. An denſelben. Hetzendorf 15. Juli 1823 234
261. An denſelben. Juli 1823 236
262. Gleichfalls 237
263. Gleichfalls. Anf. Aug. 1823 238
264. Gleichfalls 239
265. An Bruder Johann. 19. Aug. 1823 240
266. An Erzherzog Rudolph. 22. Aug. 1823 241
267. An Frau Beethoven. 8. Jan. 1824 243
268. An Schindler. Mai 1824 244
269. An Schott. Wien 20. Mai 1824 246
270. Ebenfalls. Wien 3. Juli 1824 247
271. Ebenfalls. Sommer 1824 248
272. Ebenfalls. Baden 17. Sept. 1824 249

Nr.		Seite
273.	An Seb. Meier. 23. Sept. 1824	250
274.	An Czerny. 8. Oct. 1824	251
275.	An Schott. Nov. 1824	251
276.	An denſelben. 5. Dec. 1824	253
277.	An Bruder Johann. 10. Dec. 1824	254
278.	An Peters. 12. Dec. 1824	255
279.	An Schott. 17. Dec. 1824	256
280.	An Neate. 15. Jan. 1825	257
281.	An Schott. 22. Jan. 1825	260
282.	An denſelben. 26. Jan. 1825	262
283.	An Welanek	265
284.	An Schott. 5. Febr. 1825	266
285.	An denſelben. 19. März 1825	269
286.	An Neate. 19. März 1825	270
287.	An Schott. 7. Mai 1825	271
288.	An Henickſtein. Mai 1825	272
289.	An Neate. 25. Mai 1825	273
290.	Souvenir pour Boyer. Baden 3. Aug. 1825	274
291.	An Schott. 13. Aug. 1825	275
292.	An Holz. 24. Aug. 1825	276
293.	An Peters. 25. Nov. 1825	278
294.	An Schott. 25. Nov. 1825	279
295.	An denſelben. 28. Jan. 1826	280
296.	An Holz. 26. April 1826	282
297.	An Braunhofer. Frühjahr 1826	283
298.	An Schott. 20. Mai 1826	283
299.	An Schott. 12. Juli 1826	285
300.	Ebenfalls. 26. Juli 1826	285
301.	Ebenfalls. 29. Juli 1826	286
302—307.	An Holz. Aug. 1826	287—288
308.	An Breuning. Aug. 1826	289
309.	An Haslinger. 27. Sept. 1826	289
310.	An Schott. 29. Sept. 1826	290
311.	An denſelben. Gneixendorf 13. Oct. 1826	291
312.	An Tendler und Manſtein. 30. Oct. 1826	292
313.	An Schott. 9. Dec. 1826	293
314.	Ebenfalls. Dec. 1826	294
315.	Ebenfalls. 27. Jan. 1827	297

Nr.		Seite
316.	An Stumpff. 8. Febr. 1827	299
317.	An Schott. 22. Febr. 1827	300
318.	An Holz. 25. Febr. 1827	301
319.	An Schott. 1. März 1827	302
320.	An Pasqualati. März 1827	302
321.	An Schott. 10. März 1827	303
322.	An Pasqualati. März 1827	304
	Namen- und Sachregiſter	305

Briefe Beethovens.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

1.

An Johann van Beethoven.*

Lieber Bruder! Um daß du doch wenigſtens nur weißt, wo ich bin und was ich mache, muß ich dir doch ſchreiben. Fürs erſte geht mir's gut, recht gut. Meine Kunſt erwirbt mir Freunde und Achtung, was will ich mehr. Auch Geld werde ich diesmal ziemlich bekommen. Ich werde noch einige Wochen verweilen hier, und dann nach Dresden, Leipzig und Berlin reiſen. Da werden wohl wenigſtens 6 Wochen dran gehen, bis ich zurückkomme. Ich hoffe daß dir dein Aufenthalt in Wien immer beſſer gefallen wird. Nimm dich nur in Acht vor der ganzen Zunft der ſchlechten Weiber.** Biſt du ſchon bey Vetter Elio [?] geweſen? Du kannſt mir einmal hieher ſchreiben, wenn du Luſt und Zeit haſt.

F. Linovski [sic] wird wohl bald wieder nach Wien, er iſt ſchon von hier weggereiſet, wenn du allenfalls Geld brauchſt, kannſt du keck zu ihm gehn da er mir noch ſchuldig iſt.*** Uebrigens wünſche ich, daß du immer glücklicher leben mögeſt, und ich wünſche etwas dazu beitragen zu können. Leb wohl, lieber Bruder und denke zuweilen an deinen

---

* Original im Beſitz der Frau Wittwe Carl van Beethoven in Wien. Jahreszahl 1796, wo Beethoven in Begleitung ſeines Gönners Fürſt Carl Lichnowsky ſeine große Kunſtreiſe nach Norddeutſchland machte. Bruder Nicolaus Johann war erſt kürzlich von Bonn nach Wien gekommen, und zwar zuſammen mit dem ältern Carl, der hier noch Caspar genannt wird. Welche Sorgen Mühen und Verlegenheiten aller Art die Beiden dem Meiſter früher und ſpäter bereiteten, iſt bekannt genug.

** Wie berechtigt dieſe Warnung dem um ſechs Jahre jüngern Bruder gegenüber war und wie wenig der arme Schelm ſie zeitlebens beherzigte, werden wir in der Folge noch oft genug erfahren.

*** Von 1799 an bezog Beethoven von Lichnowsky jährlich „eine ſichere Summe von 600 fl.“ Jetzt werden es wohl von dem Fürſten angekaufte Compoſitionen ſein, wofür derſelbe Beethoven Geld ſchuldet. Vgl. Beeth. Leb. II. 59.

wahren treuen Bruder
L. Beethoven.

Grüße auch Caspar [dick durchſtrichen und nachher – – – darunter gemacht].

Meine Adreſſe iſt: im goldenen Einhorn auf der Kleinſeite.

[Außen:] Prag den 19ten Februar. An meinen Bruder Nicolaus Beethoven. — abzugeben in der Apotheke beym Kärtner Thor. Herr von C. [?] hat nur die Güte dieſen Brief dem Perrückenmacher zu übergeben, der ihn beſtellen wird.

9.

An Chriſtine Gerardi.*

Liebe Ch. Sie haben geſtern etwas hören laſſen wegen des Conterfei von mir. — ich wünſchte daß Sie dabei doch etwas behutſam verführen, ich fürchte wenn wir das Zurückſchicken von

---

* Im Beſitz des Herrn Krankenhausdirectors Helm in Wien, deſſen Gemalin Ziehtochter der Adreſſatin iſt. Chriſtine Gerardi, „Wiens größte Sängerin," für welche J. Haydn die Partie der Eva in der Schöpfung 1797 geſchrieben und an die auch Br. Beeth. Nr. 62 gerichtet iſt, heirathete um 1800 den ſpäter berühmten Arzt Joſeph Frank, mit dem ſie 1808 nach Rußland ging. Noch am 27. Mai 1808 heißt es in den „Vaterländiſchen Blättern für den öſterreichiſchen Kaiſerſtaat" in einer „Ueberſicht des gegenwärtigen Zuſtandes der Tonkunſt in Wien" bei Aufzählung der Dilettanten: „Hier muß vor allen Frau von Frank geb. Gerardi genannt werden, die an Schönheit der Stimme und an Geſchmack im Vortrage manche Künſtlerin übertrifft." J. Meſel.) Von dem Billet ſelbſt weiß ich nichts weiter anzugeben als was es ſelbſt verräth, daß der Meiſter irgendwie und irgendwo einmal in Gedanken vertieft daſitzend von einem Maler portraitirt worden war und daß man ihm ſelbſt das Bild zugeſchickt hatte, um deſſen Rückſendung in paſſender Weiſe es ſich nun handelt. Der etwas burſchikoſe Schluß des Billets läßt vermuthen, daß daſſelbe in die Zeit vor Chriſtinens Verheirathung fällt, denn in Br. Beeth. Nr. 17 an dieſelbe Dame iſt der Ton ein anderer, reſpectvollerer.

Seite der F. wählen, ſo möchte vielleicht der fatale B. oder der erzdumme Joſeph ſich hinein miſchen, und dann möchte das Ding noch auf eine Schikane für mich gemünzt werden und das wär wirklich fatal, ich müßte mich wieder rächen und das verdient denn doch die ganze populasse nicht — ſuchen Sie das Ding zu erwiſchen ſo gut als ſich's thuen läßt, ich verſichere Sie, daß ich hernach alle Maler in der Zeitung bitten werde, mich nicht mehr ohne mein Bewußtſein zu malen, dachte ich doch nicht, daß ich durch mein eigenes Geſicht noch in Verlegenheit kommen könnte. Wegen der Sache [?] wegen des Hutabziehens, das iſt gar zu dumm und zugleich zu unhöflich als daß ich ſo etwas rächen könnte, erklären Sie ihm [?] doch die Rechte des Spatzierengehns — adie, hol Sie der Teufel. —

3.

An den Maler Macco.*

Wien den 2ten November 1803.

Lieber Macco! Wenn ich ihnen ſage, daß mir ihr Schreiben lieber iſt als das jedes Königs oder Miniſters, ſo iſt's Wahrheit, und dabei muß ich noch hintendrein geſtehn, daß Sie mich durch ihre Großmuth wirklich etwas demüthigen, indem ich ihr Zuvorkommen bey meiner Zurückhaltung gegen Sie gar nicht verdiene, überhaupt hat mir's wehe gethan, daß ich in Wien nicht mehr mit ihnen ſeyn konnte, allein es giebt Perioden im menſchlichen Leben, die wollen überſtanden ſeyn, und oft von der unrechten Seite betrachtet werden, es ſcheint, daß Sie ſelbſt als großer Künſtler nicht ganz unbekannt mit dergleichen ſind, und ſo — habe ich denn wie ich ſehe ihre Zuneigung nicht verlohren, und das iſt mir ſehr lieb, weil ich Sie ſehr ſchätze, und wünſche nur einen ſolchen Künſtler in meinem Fach um mich haben zu können.

---

* Dieſer Brief iſt kürzlich in Macco's Nachlaß vom Rath Glück in München gefunden und der dortigen königl. Staatsbibliothek geſchenkt worden. Macco, der ſeine Ausbildung in Rom genoß und dort unter anderm auch mit Goethe bekannt wurde, reiſte nachher als Portraitmaler in halb Europa umher und lernte ſehr viele Koryphäen ſeiner Zeit kennen. Er erzählt in ſeiner ungedruckten Selbſtbiographie, wie er im Juni 1802 von Prag nach Wien gekommen, dort den Baron Wimmer in Lebensgröße und hier den Erzherzog Carl en miniature gemalt habe, dann aber einer Aufforderung des erſtern folgend nach Prag zurückgekehrt ſei. „Ich hatte in Wien manche intereſſante Bekanntſchaft, ja Freunde gefunden, welche mir freilich die Abreiſe erſchwerten. Allein die Hoffnung vielleicht nach Jahresfriſt dahin zurückzukehren, erleichterte mir ſolche, und ſo verlebte ich noch die letzten Tage mit L. v. Beethoven in der ſchönen Umgebung Wiens auf dem Lande und wir ſchieden in der Hoffnung uns bald wiederzuſehen.“ Von 1808 bis 1816 war er wieder in Wien, ſcheint aber nicht weiter mit Beethoven in perſönliche Berührung gekommen zu ſein; wenigſtens findet ſich ſein Name nirgend mehr von demſelben erwähnt —

Der Antrag von Meißner iſt mir ſehr willkommen,* mir könnte nichts erwünſchter ſeyn, als von ihm, der als Schriftſteller ſo ſehr geehrt, und dabey die muſikaliſche Poeſie beſſer als einer unſerer Schriftſteller Deutſchlands verſteht, ein ſolches Gedicht zu erhalten, nur iſt es mir in dieſem Augenblick ohnmöglich, dieſes Oratorium gleich zu ſchreiben, weil ich jezt erſt an meiner Oper anfange, und das wohl immer mit der Aufführung bis Oſtern dauern kann. — Wenn alſo Meißner mit der Herausgabe des Gedichts übrigens nicht ſo ſehr eilte, ſo würde mir's lieb ſeyn, wenn er mir die Kompoſition davon überlaſſen wollte, und wenn das Gedicht noch nicht ganz fertig, ſo wünſchte ich ſelbſt, daß M. damit nicht zu ſehr eilte, indem ich gleich vor oder nach Oſtern nach Prag kommen würde, wo ich ſodann einige von mir neuere Kompoſitionen ihm würde hören machen, die ihn mit meiner Schreibart bekannter machen würden, und entweder — weiter

---

Der vorliegende Brief iſt von beſonderem Intereſſe, einmal weil er einen deutlichen Widerhall von Beethovens trüber Seelenſtimmung im Frühling und Sommer 1802 gibt und ſo den Zeitpunkt des Bruchs ſeines Liebesverhältniſſes zur Gräfin Giulietta Guicciardi conſtatiren hilft, andererſeits weil er genau den Beginn der Fidelioarbeit feſtſtellt, der alſo ebenfalls noch unter den Nachwirkungen jenes für Beethovens ganzes innere Daſein ſo hochwichtigen Lebensereigniſſes geſchah. Denn am 3 Novbr. 1803, alſo einen Tag nach Abfaſſung dieſes Briefes heirathete Giulietta ihren „Amant“, den Grafen Gallenberg. Vgl. Beeth. Leb. II. 163 f.

* A. G. Meißner, Profeſſor der Aeſthetik in Prag, beſonders durch ſeine „Skizzen“ berühmt, hatte auch viel franz. Operetten bearbeitet

begeiſtern — oder gar machen würden, daß er aufhöre x. — Mahlen Sie das dem Meißner aus lieber Macco — hier ſchweigen wir — eine Antwort von ihnen hierüber wird mir immer ſehr lieb ſeyn. An Meißner bitte ich Sie meine Ergebenheit und Hochachtung zu melden — noch einmal herzlichen Dank lieber Macco für ihr Andenken an mich. — Mahlen Sie — und ich mache Noten und ſo werden wir — — ewig? — ja vielleicht ewig fortleben.

Ihr innigſter
Beethoven.

An Herrn Herrn Macco
Sehr berühmten Mahler
in Prag.

Abzugeben im Baron
v. Wimmeriſchen Haus.

4.

An Sebaſtian Meier.[*]

Lieber Mayer! das Quartett vom 3. Akt iſt nun ganz richtig; was mit rothem Bleiſtift gemacht iſt, muß der Copiſt gleich mit Tinte ausmalen, ſonſt verloſcht es!

Heute Nachmittag ſchicke ich wieder um den 1. und 2. Akt, weil ich den auch ſelbſt durchſehen will.

Ich kann nicht kommen, indem ich ſeit geſtern Kolikſchmerzen — meine gewöhnliche Krankheit habe. Wegen der Ouverture und den Anderen ſorg dich nicht; müßte es ſeyn, ſo könnte morgen ſchon Alles fertig ſeyn. Durch die jetzige fatale Criſis habe ich ſo viele andere Sachen noch zu thun, daß ich Alles was nicht höchſt nöthig iſt, aufſchieben muß.“

---

[*] Dies wie die folgenden 2 Billets von O. Jahn veröffentlicht Leipz. A. M. Z. 1863. S. 400. — Friedrich Sebaſtian Meier (geb. 1773, geſt. 1835), Mann von Mozarts Schwägerin **Joſepha Hofer** in zweiter Ehe, war der erſte Sänger des Pizarro und auch 1806 fleißig bei der Regie des Theaters an der Wien und beim Einſtudiren des Fidelio mitbeſchäftigt. Vgl. Caſtelli Mem. I. 239.

Dein Freund
Beethoven.

5.

An denſelben.

Sei ſo gut! lieber Mayer und ſchicke mir die blaſenden Inſtrumente von allen 3 Akten und die Violin primo und 2do ſammt Violonzell von 1 und 2 Akten; auch kannſt du mir die Partitur ſchicken worin ich ſelbſt Einiges corrigirt, weil die am wichtigſten. Der Gebauer[**] ſoll mir dieſen Abend gegen 6 Uhr ſeinen geheimen Secretar ſchicken wegen dem Duett u. a. m.

Ganz dein
Beethoven.

6.[***]

Lieber Mayer.

Baron Braun läßt mir ſagen, daß meine Oper Donnerstags ſoll gegeben werden; die Urſache warum werde ich dir mündlich ſagen — ich bitte dich nun recht ſehr, Sorge zu tragen, daß die Chöre noch beſſer probirt werden, denn es iſt das leztemal tüchtig gefehlt worden, auch müſſen wir Donnerstags noch eine Probe mit dem ganzen Orcheſter auf dem Theater haben, es war zwar

---

[*] Die „fatale Kriſis“ iſt das Einrücken der Franzoſen im November 1805 in Wien.

[**] Ob dies Franz Xaver Gebauer iſt, geb. 1784, Begründer der Concerts spirituels in Wien 1819, iſt nicht genau zu beſtimmen, da es verſchiedene Muſiker dieſes Namens gegeben hat. Daß das Billet jedoch in die Zeit der erſten Bearbeitung der Oper gehört, beweiſen die drei Acte.

[***] Die Wiederaufführungen des umgearbeiteten Fidelio im Jahre 1806 fanden am Samſtag den 29. März und Donnerstag den 10. April Statt. Der k. k. Hofbanquier Baron Braun war damals Director der k. k. Theater.

vom Orcheſter nicht gefehlt worden, aber auf dem Theater mehrmal; doch das war nicht zu fordern, da die Zeit zu kurz war. Ich mußte es aber darauf ankommen laſſen, denn Baron Braun hatte mir gedroht, wenn die Oper Sonnabends nicht gegeben würde, ſie gar nicht mehr zu geben. Ich erwarte von deiner Anhänglichkeit und Freundſchaft, die du mir wenigſtens ſonſt bewieſen, daß du auch jetzt für dieſe Oper ſorgen wirſt; nach dem braucht die Oper dann auch keine ſolche Proben mehr und ihr könnt ſie aufführen, wann ihr wollt. Hier zwei Bücher, ich bitte dich Eines davon *** zu geben. Leb wohl, lieber Mayer und laß dir meine Sache angelegen ſein.

Dein Freund
Beethoven.

7.

An den Grafen Brunswick in Ungarn.*

Am 11. May 1806. Wien an einem Maytage.

Lieber, lieber B.! Ich ſage dir nur, daß ich mit Clementi recht gut zurecht gekommen bin — 200 Pf. Sterling erhalte ich, und noch oben darein kann ich dieſelben Werke in Deutſchland und Frankreich verkaufen — er hat mir noch oben darein andere Beſtellungen gemacht — ſo, daß ich dadurch hoffen kann, die Würde eines wahren Künſtlers noch in frühern Jahren zu erhalten. — **

---

* Im Beſitz des Grafen Geyza Brunswick, Sohn des Adreſſaten. Zuerſt veröffentlicht in Zellners Blättern für Theater, Muſik ꝛc. 1867 Nr. 34. — Muzio Clementi, der berühmte Componiſt und Klavierſpieler, hatte in London eine Muſikhandlung errichtet.

** Beethoven hatte von der Compoſition des Fidelio auch für ſich ſelbſt bedeutende materielle Erfolge erwartet und ſie deßhalb nur auf Tantieme überlaſſen. Als nun auch die Wiederaufführungen nach der Umarbeitung kein volles Haus machten, beſprach ſich eines Tages, ſo erzählt mir der 84jährige Floreſtan-Röckel, der Meiſter mit dem Baron Braun, dem er einige Schuld an dieſen Mißerfolgen geben zu können wähnte, weil derſelbe ſich nicht genug für das Werk intereſſire und jedenfalls Cherubini und ſeine Faniska bevorzuge. Als nun Braun meinte, das Werk ſei eben kein Zugſtück, es enthalte nicht wie

Ich brauche, lieber B. die Quartetten, ich habe ſchon deine Schweſter deswegen gebethen, dir deßhalb zu ſchreiben. Es dauert zu lang, bis ſie aus meiner Partitur copirt — eile daher und ſchicke ſie mir nur gerade mit der Briefpoſt — du erhältſt ſie in höchſtens 4 oder 5 Tagen zurück — Ich bitte dich dringend darum, weil ich ſonſt ſehr viel dadurch verlieren kann.“[*]

z. B. die Zauberflöte zugleich auch Sachen für den großen Haufen, ward Beethoven nach ſeiner leichtgereizten Art heftig und forderte ſein Werk zurück, weil er dieſe Aeußerung für eine Beleidigung nahm. Braun, der nur darauf hatte aufmerkſam machen wollen, daß dergleichen allerdings nicht in dieſe Oper gehöre, daß man darum aber auch den Erfolg abwarten müſſe, wurde nun auch ſeinerſeits gereizt, daß der kleine Muſiker ihm, dem großen Hofbanquier gegenüber, ſo aufzutreten wagte, ließ ihm ohne weiteres die Partitur übergeben und ſo war Beethoven denn wirklich zunächſt auch um jede Ausſicht auf pecuniären Gewinn betrogen, was ihm um ſo empfindlicher war, als er bereits vom Bruder Johann hatte Geld borgen müſſen. So dachte er damals beſonders lebhaft an die Verwerthung älterer wie neuerer Geiſtesproducte und ſogar der Oper, und ließ deßhalb den Bruder Carl an das Bureau de Musique folgenden Brief ſchreiben, den ich kürzlich dort fand.

„Wien, am 27. März 1806.

Herrn Kühnel in Leipzig.

Euer Wohlgebohrnen

haben vor einiger Zeit meinen Bruder wegen einigen Muſikalien von ſeiner Compoſition erſucht, damals war er aber nicht im Stande, Ihren Wunſch zu befriedigen. Jetzt bietet er Ihnen ein neues Klavierconcert und das Oratorium Chriſtus am Oelberg in Partitur an. Er glaubt beyde Werke um 600 fl. in Konvenzionsgeld wiener Cour. hier zu empfangen, nicht zu hoch angeſchlagen zu haben, indem Sie von dem Oratorium eine dreyfache Auflage machen können, nehmlich Klavierauszug, im Quartett und in Partitur.

Im Falle Ihnen dieſe Stücke anſtehn, bitte ich Sie mir auch die Zeit zu beſtimmen, wann ſie im Druck erſcheinen können.

Ihr ergebener K. v. Beethoven.

NB. Sollten Sie Luſt zu der neuen Oper haben, welche jetzt wiederaufgeführt iſt worden, ſo haben Sie die Güte mir etwas darüber zu ſchreiben.“

Die Verhandlungen hatten jedoch keinen Erfolg. Um ſo lieber mußte es Beethoven alſo ſein, als Clementi erſchien und damit die Ausſicht, dem für einen Künſtler doppelt drückenden Gefühle materieller Bedrängniß wenigſtens momentan entriſſen zu werden.

---

[*] Die Quartetten ſind offenbar Op. 59, wovon alſo damals bereits mindeſtens zwei ganz fertig ſein mußten. Nun ſteht aber auf dem im Beſitz des Herrn P. Mendelsſohn befindlichen Originalmanuſcripte gerade desjenigen

Wenn du machen kannſt, daß mich die Ungarn kommen laſſen, um ein paar Concerte zu geben, ſo thue es — für 200 # in Gold könnt ihr mich haben. — Ich bringe meine Oper alsdann auch mit. — Mit dem fürſtlichen Theatergeſindel werde ich nicht zurechtkommen. — *

So oft wir (mehrere amici) deinen Wein trinken, betrinken wir dich d. h. wir trinken deine Geſundheit. — —

Leb wohl, eile — eile — eile mir die Quartetten zu ſchicken — ſonſt kannſt du mich damit in die größte Verlegenheit bringen. —

Schuppanzigh hat geheurathet — man ſagt mit einer ihm ſehr ähnlichen — welche Familie?? **

Küſſe deine Schweſter Thereſe, ſage ihr, ich fürchte, ich

Quartetts, deſſen Skizzen unter den allererſten Entwürfen zu Fidelio vorkommen, ausdrücklich: „Quartetto 1mo — Quartetto angefangen am 26. Mai 1806," nämlich Nr. 1 in F. — Man muß alſo annehmen, daß es die beiden in C-dur und E-moll waren, die als bereits fertig von Brunswick mitgenommen waren, und daß zu dieſen eben das in F, zu deſſen Scherzo die deutlichen Entwürfe nach ſolchen zu Op. 56 im Mendelsſohn'ſchen Leonoren-Skizzenbuch ſtehen, als Nr. 1 hinzu componirt wurde. Skizzen zum 1. Satz des E-moll-Quartetts ſtehen übrigens auf S. 39—45 der Landsberg'ſchen „Notirungen F" der Berliner Bibliothek nach ſolchen zur großen Leonoren-Ouvertüre und zwar auf gleichem Papier mit derſelben, müſſen alſo in den Winter 1805 auf 1806 fallen. So berichtigt ſich die nicht ganz genaue Angabe in Beeth. Leben II. 242. Op. 59 iſt ebenfalls unter den am 20. April 1807 an Clementi verkauften Werken, daher die Eile, ſie von Brunswick zu erhalten.

* Da mit Baron Braun nichts anzufangen war, ſo hatte ſich Beethoven vermuthlich an die Fürſten Lobkowitz, Eſterhazy, Liechtenſtein gewandt, mit denen Unterhandlungen wegen Uebernahme der kaiſerlichen Theater ſchwebten, die denn auch am 1. Januar des nächſten Jahres wirklich erfolgte. Dieß wird ſogar wahrſcheinlich aus einer Correſpondenz des Morgenblatts v. 23. Januar 1807, wo über die neue Hoftheatraldirection und ihre erſten Aufführungen referirt und dann geſagt wird: „Auch hofft man, daß nunmehr endlich Herr von [sic] Beethovens vortreffliche Oper Leonore oder der Triumph ehelicher Treue wieder auf die Bühne kommen werde; denn nach ſo vielen franzöſiſchen Operchen ſehnt man ſich mit Recht nach gehaltvoller Muſik."

** Schuppanzighs Frau war eine geborne Killitzky. Die jüngere Schweſter, „die ſchöne Böhmin mit der ſchönen Stimme," ward ſpäter berühmt als Madame Schulz in Berlin. Vermuthlich bezieht ſich Beethovens Ausruf auf die komiſche Wohlbeleibtheit ſeines „primo violino," in der die Böhmin „ihm ſehr ähnlich" ſein mochte.

werde groß, ohne daß ein Denkmal von ihr dazu beitrag, werden müſſen.[*]

Schicke morgen gleich die Quartetten — Quart — tetten — t — e — t — t — e — n

Dein Freund Beethoven.

8.

An Herrn von Collin Hof-Secretär.[**]

Ich bitte ſie lieber Freund, da ſie ſich wohl jenes Billets erinnern werden, welches ſie mir geſchrieben, als ihnen H. v. Hartl den Auftrag wegen der Academie für die Theater-Armen an mich gegeben, die Freude darüber als Sie mir deswegen geſchrieben, machte, daß ich gleich mit dieſem Schreiben zu meinem Freunde Breuning ging, um es ihm zu zeigen, dort ließ ich es liegen, und ſo iſt es verkommen, der Inhalt davon war ſoviel ich mich errinnere: „daß Sie mir ſchrieben mit Hr. v. Hartl geſprochen zu haben, wegen einem Tag für eine Academie, und daß er ihnen darauf den Auftrag gegeben, mir zu ſchreiben, daß, wenn ich zu der diesjährigen Academie für die Theaterarmen wichtige Werke zur Aufführung gebe und ſelbſt dirigire, ich mir gleich einen Tag für eine Academie im Theater an der Wien ausſuchen könne, und ſo könnte ich alle Jahr auf dieſe Bedingungen einen Tag haben. Vive vale.“ Sicher bin ich daß das Billet ſo abgefaßt war, ich hoffe, Sie ſchlagen mir es nicht ab, dieſes Billet mir jetzt noch einmal zu ſchreiben. Es braucht weder Tag noch Datum, mit dieſem Billet will ich noch einmal zu H. v. Hartl, vielleicht daß dieſes doch einigen Eindruck macht — und ich ſo das erhalte was er mir und Ihnen verſprochen — noch einige Täge, dann ſehe ich Sie — Es war mir vor Arbeit und Verdruß noch nicht möglich.

---

[*] Die Neigung, berühmten Künſtlern Denkmäler auf ihren Privatgütern zu ſetzen, war damals bei den öſterreichiſchen Großen beſonders lebhaft. Joſeph Haydn erhielt 1793 ein ſolches vom Grafen Harrach, auf deſſen Gute er geboren war.

[**] So lautet die Adreſſe des auf der Wiener Hofbibliothek befindlichen Briefes. Heinrich von Collin, der Dichter von Regulus, Coriolan, Bianca della Porta ꝛc. hatte durch den Beifall, den dieſe Dramen fanden, einen gewiſſen Einfluß bei der Direction der k. k. Theater, deren Factotum bis 1807 der Regierungsrath von Hartl war. Collin hatte auch bei der Umarbeitung der Leonore im Winter 1805/6 mitgewirkt. Vgl. Br. Beeth. Nr. 46 und Lange, Selbſtbiographie S. 228 f.

Ganz Ihr
Beethoven.

9.[*]

Lieber, guter Gleichenſtein.

Ich ſchicke dir hier 300 fl. mache mir **nur** zu wiſſen, ob du mehr brauchſt und wie viel?? ſo ſchicke ich's gleich — — und bitte dich mir, da ich eben ſo wenig davon verſtehe als ſehr zuwider mir alles d. g. iſt, Leinwand oder Bengalen für Hemdden auch wenigſtens ein halb Dutzend Halstücher zu kaufen — handle nach deinem Gutdünken hierin, nur laß es nicht anſtehen, du weiſt ich brauchs. — Dem Lind habe ich 300 fl. heute voraus gegeben und habe hierin ganz nach deiner Maxime gehandelt —*

---

[*] Die nachſtehenden Briefe und Billets an den k. k. Hofconcipiſten Baron Ignaz von Gleichenſtein aus Freiburg i. B. ſind bis auf drei näher bezeichnete zuerſt von mir in Weſtermanns Illuſtr. deutſchen Monatsheften Decbr. 1865 veröffentlicht worden. Den Beginn dieſes ſo ſehr intimen Freundſchaftsverhältniſſes habe ich Beeth. Leb. II. 251 ff. feſtgeſtellt, und ſo werden die dort gegebenen Beweisführungen auch durch den erſt jetzt ans Licht gekommenen obigen Brief an Brunswick nicht alterirt. Denn Clementi war auch im Frühjahr 1807 wieder in Wien, und es wurde damals erſt im Beiſein Gleichenſteins „comme temoin" der Verlagsvertrag (vom 20 April 1807) für London abgeſchloſſen, auf den denn auch wohl erſt die wirkliche Auszahlung des Honorars erfolgte. — Die Familie Malfatti, deren in den Billets mit dem Anfangsbuchſtaben M. ſo oft beſondere Erwähnung geſchieht, war eine wohlhabende Gutsbeſitzerfamilie, die im vorigen Jahrhundert von Italien eingewandert war. Die beiden ſchönen Töchter waren in dem gleichen Jahre 1793 geboren, die ſchwarzbraune geiſtvolle Thereſe jedoch trotz ihres erſt vierzehnjährigen Alters ſchon jetzt 1807 vollſtändig erwachſen. Beethoven muſicirte häufig mit ihr, die damals freilich noch nicht viel verſtand, ſpäter jedoch wenn auch ohne gerade hervorragende Fertigkeit doch ſehr ausdrucksvoll die leichtern Sachen des Meiſters ſpielte. Seine Herzensneigung zu ihr entwickelte ſich eben ſo raſch wie leidenſchaftlich, ward jedoch von dem jugendlichen Mädchen weder jetzt noch ſpäter erwiedert. Dagegen war das Gefühl der innigen freundſchaftlichen Verehrung für den Meiſter, deſſen menſchliches Weſen in dieſem Kreiſe nicht ohne Verſtändniß blieb, zeitlebens in ihrem Herzen lebendig. Einzelnheiten, namentlich Berichtigungen und Ergänzungen des in der Biographie Gegebenen werden an geeigneter Stelle mitgetheilt werden. — Daß Beethoven in dieſem Momente

Joſeph Henickſtein** hat mir heute das Pfund Sterling zu 27 fl. und einen halben ausgezahlt, und ladet dich und mich ſammt Clementi auf Morgen zu Mittage ein, ſchlag es ja nicht ab, du weiſt, wie gern ich mit dir bin, laß mir jedoch ſagen, ob ich dem Henickſtein darf ankündigen, daß man ſicher auf dich rechnet — nicht wahr du ſchlägſt nicht aus. — Grüße mir alles was dir und mir lieb iſt, wie gerne würde ich noch hinzuſetzen und wem wir lieb ſind???? wenigſtens gebührt mir dieſes ? zeichen — ich habe heute und morgen ſoviel zu thun, daß ich nicht, wie ich wünſchte zu dir kommen kann; — leb wohl, ſey glücklich ich bin's nicht —

Dein

Beethoven.

[Außen:]
Für Freund Gleichenſtein.

10.

Der Erzherzog läßt mich noch geſtern Abends erſuchen, heute gegen halb 2 Uhr zu ihm zu kommen, wahrſcheinlich komme ich

---

beſonderen Werth darauf legt, ſich hübſch zu „adjuſtiren“, iſt aus dem Verkehr in dieſem Hauſe, in das ihn Gleichenſtein gebracht, wohl begreiflich, und ſeine Mittel erlaubten ihm dies ja in dieſem Augenblick mehr als je. Denn außer mit Clementi, der den Verlag für London übernahm, unterhandelte man mit Simrock in Bonn für den Debit in Frankreich, und das von Schreyvogel genannte Weſt) 1804 gegründete Kunſt- und Induſtriecomptoir in Wien hatte den Verlag der gleichen Werke für Deutſchland.

* Lind [nicht Kind] war bis in die letzten Jahre des Meiſters Schneidermeiſter. Br. Beeth. Nr. 249.

** Der Bankier Henickſtein führte ein muſikaliſches Haus, jedoch wie es ſcheint in jener Weiſe, die eigentlich künſtleriſchen Naturen zuwider iſt. Wenigſtens hat ihn Beethoven zeitlebens nicht recht leiden können.

vor 3 Uhr nicht fort, ich habe daher geſtern gleich für uns beide abſagen laſſen[*] — begegneſt du dem Henickſtein, ſo ſag ihm daß ich dir ſeine Einladung gleich zu wiſſen gemacht, indem er eben keinen zu ſtarken Glauben auf mich hat, worin er auch in Betrachtung ſeiner nicht ganz Unrecht hat — ich habe geſchrieben daß wir uns ſelbſt auf ein andermal einladen wollen — ich danke ſehr für deine Bemühungen[**] — es war mir leid dich verfehlt zu haben, aber — ich erwarte dich ſo ſelten bei mir, daß es mir zu verzeihen, wenn ich hierin nie auf dich rechne — ob du mit Dorner zum Erzherzog heute Abend kommen kannſt, erhältſt du von mir noch zeitig genug Nachricht —

Dein Beethoven.

II.

Den Einſchluß ſandt ich dir gleich geſtern Nachmittags nach deiner erſten abſchläglichen Antwort.[***] Man ſagte, du ſeiſt im Theater und doch wars kaum halb 5 Uhr. — Aus dem Beigeſchloſſenen von Schweiger ſiehſt du, daß ich darauf rechnete, daß Dorner ſchon wiſſe, daß er kommen könnte, und ſo ſagte ich dir weder Stunde noch ſonſt was — ich ſelbſt kündigte dich vor dem Anfang der Probe beim Erzherzog an und er nahm es ſehr gütig auf — du haſt viel verlohren nicht wegen Nichtanhörens meiner Muſik, aber du hätteſt einen liebenswürdigen talentvollen Prinzen geſehen, und du würdeſt als der Freund deines Freundes gewiß nicht die Höhe des Rangs gefühlt haben — verzeih mir dieſe kleine ſtolze Aeußerung, ſie gründet ſich nur auf das Vergnügen auch diejenigen die ich liebe, gleich hervorgezogen zu wiſſen, als auf eine kleinliche Eitelkeit — ſo hab ich doch mir immer nur Empfindlichkeit und Wehe von Deiner Freundſchaft — leb wohl — dieſen Abend komme ich zu den lieben M. —

---

[*] Erzherzog Rudolph war bereits damals, höchſt wahrſcheinlich durch den Fürſten Lobkowitz, mit Beethoven in muſikaliſchen Verkehr gekommen, an dem noch einige Männer wie der Leibarzt des Grafen Cobenzl, Dr. Dorner, ein beſonderer Freund Gleichenſteins, und der Kammerherr von Schweiger theilnahmen.

[**] „Sey ſo gut und ſieh, daß Du das Original zu dem aufgeſetzten Contract findeſt — ich brauche es — was willſt Du denn mit einer Abreiſe ohne mich?“ — lautet einer der kleinen Zettel an ihn, der alle möglichen Geſchäfte für Beethoven zu beſorgen übernahm und alſo auch wohl den Vertrag mit Clementi aufgeſetzt hatte

[***] Der Einſchluß des erzherzoglichen Kammerherrn lautet:

„Dorner habe ich bereits mit Erlaubniß des Erzherzogs ſchon avertirt, er iſt auch ſchon beſtimmt dem Herrn umzublättern. Ihr Freund Gleichenſtein wird wohl auch ein Plätzchen finden, das er mit uns theilen wird. Der Erzherzog befindet ſich wie geſtern, und freut ſich auf dieſen Abend wie Ihr Freund

Pour Monsieur Louis van Beethoven. Schweiger.“

12.

Hier ſehe den Kaiſerlichen Geſchmack — die Muſik hat ſich der Poeſie ſo herrlich angeſchmiegt, daß wirklich man ſagen kann, daß ſie beide ein paar langweilige Schweſtern ſind — [*] mach mir zu wiſſen ob ihr zu Hauſe bleibt — aber bei Zeiten — Kalter Freund leb wohl — was es auch mit dir ſein mag, du biſt's einmal nicht recht — auch nicht im entfernteſten Grade, wie ich der deine

Beethoven.

13.

Lieber G. ich bitte dich mir ſo geſchwind als möglich — dieſen Wechſel auswechſeln zu laſſen, mein Bruder weiß nicht wohin damit — ſonſt würde ich dich nicht bemühen — ſollte es nöthig ſeyn, daß ich eiligſt [?] mit dir zu demjenigen gehen ſollte, der den vorigen ausgewechſelt, ſo bin ich bereit —

leb wohl —

übermorgen früh ſchicke ich zu dir — ich kann nicht, ſonſt käme ich zu dir.

Beethoven.

---

[*] Es ſcheint, daß Beethoven damals auch bereits die Compoſitionsverſuche des Erzherzogs zu überwachen begann.

14.

Edler Freund![*]

Wär es nicht möglich, mich heute mit Deinem Beſuch nur auf einige Minuten zu erfreuen, alles gieng erträglich, nur kann ich kaum die Latwerge überwinden —

Hochachtungsvoll
Dein Verehrer
Beethoven.

15.

Laß mich es wiſſen, wenn du vielleicht den Wechſel nur mit viel Schwierigkeiten anbringen kannſt — ich werde ſodann ſelbſt ſehen, wie ich mich bey einem Wechſelgeſchäft benehmen kann —

in Eile
Dein Freund
Beethoven.

16.

Sey ſo gut lieber Freund, und ſchreib mir in ein paar Zeilen im Franzöſiſchen auf, wie ich an den Grafen Würm ein Billet — zu der Redoute — ſchreiben muß dir iſt's leicht, mir nicht — morgen früh ſchicke ich drum — auf der Redoute ſah ich dich nicht. —

17.[**]

P. S.

Ich verlange keine Beſuche von Ihnen Hochgeehrteſter, kein ſtell dich ein, damit Sie nicht in Verlegenheit geſetzt werden, ſolches nicht halten zu können oder zu wollen — kurzum gar nichts — als daß Sie die Gefälligkeit haben erſtens nach London zu ſchreiben, zweitens: mir einige tüchtige geſunde ſtarke Feder-Kiele zu beſorgen. Das Geld, das ſolche koſten bitte ich Sie der Rechnung einzuverleiben, die, wie Sie wiſſen, ich ſchon längſtens von Ihnen wünſchte — und jetzt wirklich dringend von Ihnen fordere — Mein Bedienter wird ſich morgen früh deßhalb bei Ihnen erkundigen, kann es denn noch nicht ſeyn, übermorgen — oder auch noch ſpäter — meine Freundſchaft ſoll Ihrer Gemächlichkeit keine Schranken ſetzen.

---

[*] Ohne Adreſſe, jedoch höchſt wahrſcheinlich ebenfalls an Gleichenſtein, da es Thereſe Malfatti der jetzigen Beſitzerin Frl. Bredl in München geſchenkt hat. Zu bemerken iſt, daß die Ordnung der Billets, wenigſtens der kleinen, durchaus nicht chronologiſch iſt, da eine genaue Beſtimmung der Zeit bei denſelben ganz unmöglich war.

[**] Das „Sie“ dieſes Billets anſtatt des gewohnten „Du“ iſt offenbar nur Ironie.

Ihr Verehrer
L. v. Bthv.

Pour Mr. de Gleichenstein.

18.

Ich bitte dich mir heute ſagen zu laſſen wenn die M. zu Hauſe Abends bleiben. — Du wirſt ſicher einen angenehmen Schlaf gehabt haben — ich habe zwar wenig geſchlafen, aber ein ſolches Erwachen ziehe ich allem Schlaf vor. — Leb wohl.

Dein treuer
Beethoven.

19.

Da ich mit meiner Zeit nicht auslange dieſen Morgen, ſo komme ich gegen Mittag zum Wilden Mann im Prater,* ich vermuthe daß ich dort keine wilden Männer ſondern ſchöne Grazien finden werde, und dafür muß ich mich auch noch erſt harniſchen — daß du mich, weil ich grade nur zum Mittage kommen kann, für keinen Schmaruzer hältſt, weiß ich, und ſo komme ich gerade, ſind ich euch noch zu Hauſe, ſo iſts gut, wo nicht, ſo eile ich zum Prater, um euch zu umarmen.

Freund
Beethoven.

---

* Das bekannte Gaſthaus. Vgl. unten Nr. 268 Anm.

20.

Da mir die Frau von M. geſtern ſagte, daß ſie heute doch ein anderes Piano bei Schanz* ausſuchen wollte, ſo wünſchte ich daß ſie mir hierin völlige Freiheit ließ, eins auszuſuchen, über 500 fl. ſoll's nicht koſten, ſoll aber weit mehr werth ſeyn, du weiſt daß mir dieſe Herren immer eine gewiſſe Summe anbieten, wovon ich nie Gebrauch mache, dieſes macht aber wohl, daß ich einmal ein theures Inſtrument ſehr wohlfeil bezahlen kann, und gernē würde ich hier die erſte Ausnahme von meinem feſtgeſetzten Betragen in dieſem Stücke machen, ſobald du mir nur zu wiſſen machen wirſt, ob man meinen Vorſchlag annehme. — Leb wohl lieber guter Gl. Heute ſehn wir uns, wo du mir zugleich die Antwort geben kannſt —

Dein treuer
Beethoven.

[Außen von fremder Hand:]
Rettig Halsband vom Gigaud [?]
Secretaire Schlüſſel der F. v. Malfatti.
4. Gigaud von uns allen grüßen; B. nicht
5. zu vergeſſen; um dies bitte ich Sie inſtändigſt.**

21.***

Hier die S. die ich der Thereſe verſprochen. — Da ich ſie heute nicht ſehen kann, ſo übergib ſie ihr**** — empfehl mich

---

* Schanz war jener Zeit einer der renommirteſten Klavierbauer Wiens.

** Vermuthlich hatte Gleichenſtein das Billet Beethovens der Frau von Malfatti zugeſandt, die dann ihre Notizen auf daſſelbe ſchrieb. Das „B" iſt wohl Beethoven. Wer Gigaud oder wie es im nächſten Billet heißt „Gigons" iſt, war nicht zu ermitteln.

*** Nach dem im Beſitz von Prof. Schnellers Schwiegerſohn Hrn. Dr. A. Werle in Graz befindlichen Original copirt von Herrn Dr. Fauſt Pachler in Wien.

**** Welche Sonate er hier geſchickt, wird ſchwerlich feſtzuſtellen ſein. Eine neue kann es nicht wohl ſein, da bis Op. 52 damals alles derartige bereits geſchrieben war und die nächſte, Op. 78, erſt 1809 entſtand. Vielleicht aber ſandte er ein Exemplar von der „Appaſſionata," die eben in dieſem Winter ihnen allen, mir iſt ſo wohl bei ihnen allen, es iſt, als könnten die Wunden, wodurch mir böſe Menſchen die Seele zerriſſen haben, wieder durch ſie könnten [sic] geheilt werden, ich danke dir, guter G. daß du mich dorthin gebracht haſt — hier noch 50 fl. für die Halstücher, brauchſt du mehr, laß mich's wiſſen. Du irrſt, wenn du glaubſt, daß Gigons [?] dich allein nur ſuche, nein auch ich habe das Glück gehabt ihn gar nicht von meiner Seite kommen zu ſehen, er ſpeiſte an meiner Seite zu Nacht, er begleitete mich noch nach Hauſe, kurzum er verſchaffte mir eine ſehr gute Unterhaltung, wenigſtens konnte ich niemals oben ſeyn, aber ziemlich tief unten — leb wohl, lieb mich.

Dein Beethoven.

22.

Die Gräfin ladet dich heute zum Speiſen ein* — ſchreib nach Fezburg [?],** wie hoch man ſich einlaſſen wolle, um ein Piano zu kaufen — vergiß nicht wegen den Hamburger Federn.***

23.

An Thereſe von Malfatti.****

Sie erhalten hier, verehrte Thereſe, das Verſprochene, und wären nicht die triftigſten Hinderniſſe geweſen, ſo erhielten Sie

---

1807 (21. Febr.) erſchienen war. Und dies iſt um ſo wahrſcheinlicher als nach dem folgenden Billet Thereſe über Schwierigkeiten ſeiner Compoſitionen ſich beklagt.

* Ohne Zweifel Gräfin Marie Erdödy, jene treueſte der Freundinnen des Meiſters, in deren Hauſe er vielleicht ſchon damals wohnte.

** Dieſes Wort war nicht mit Sicherheit zu entziffern und Frau von Gleichenſtein wußte mir ebenfalls keine Aufklärung darüber zu geben. Die Familie Malfatti beſaß ein Gut Walkersdorf bei der Abtei Göttweih an der Donau, wohin ſie den Sommer über zu gehen pflegte.

*** Vgl. oben Nr. 17.

**** Zum beſſern Genuß und Verſtändniß der Briefe an Gleichenſtein iſt es gerathen, auch dieſen Brief hier wieder abzudrucken.

noch mehr, um Ihnen zu zeigen, daß ich immer mehr meinen Freunden leiſte als ich verſpreche. Ich hoffe und zweifle nicht daran, daß Sie ſich ebenſo ſchön beſchäftigen als angenehm unterhalten, — letzteres doch nicht zu ſehr, damit man auch noch unſer gedenke. Es wäre wohl zuviel gebaut auf Sie oder meinen Werth zu hoch angeſetzt, wenn ich Ihnen zuſchriebe, „die Menſchen ſind nicht nur zuſammen wenn ſie beyſammen ſind, auch der Entfernte, der Abgeſchiedene lebt bei uns.“ Wer wollte der flüchtigen Alles im Leben leicht behandelnden T. ſo etwas zuſchreiben?

Vergeſſen Sie doch ja nicht in Anſehung Ihrer Beſchäftigung das Klavier oder überhaupt die Muſik im Ganzen genommen. Sie haben ſo ſchönes Talent dazu, warum es nicht ganz kultiviren? Sie die für Alles Schöne und Gute ſoviel Gefühl haben, warum wollen Sie dieſes nicht anwenden, um in einer ſo ſchönen Kunſt auch das Vollkommnere zu erkennen, das ſelbſt auf uns immer wieder zuruckſtrahlt?

Ich lebe ſehr einſam und ſtill. Obſchon hier und da mich Dichter aufwecken möchten, ſo iſt doch eine unausfüllbare Lücke, ſeit Sie alle von hier fort ſind, in mir entſtanden, worüber ſelbſt meine Kunſt, die mir ſonſt ſo getreu iſt, noch keinen Triumph hat erhalten konnen. Ihr Clavier iſt beſtellt und Sie werden es bald haben. Welchen Unterſchied werden Sie gefunden haben in der Behandlung des an jenem Abend erfundenen Themas und ſo wie ich es Ihnen letztlich niedergeſchrieben habe! Erklären Sie ſich das ſelbſt, doch nehmen Sie ja den Punſch nicht zu Hülfe. Wie glücklich ſind Sie, daß Sie ſchon ſo früh aufs Land konnten! Erſt am 8ten kann ich dieſe Glückſeligkeit genießen. Kindlich freue ich mich darauf, wie froh bin ich einmal in Gebüſchen, Wäldern, unter Bäumen, Kräutern, Felſen wandeln zu können, kein Menſch kann das Land ſo lieben wie ich. Geben doch Wälder, Bäume, Felſen den Wiederhall, den der Menſch wünſcht!

Bald erhalten Sie einige andere Compoſitionen von mir, wobei Sie ſich nicht zu ſehr über Schwierigkeiten klagen ſollen. Haben Sie Göthes Wilhelm Meiſter geleſen, den von Schlegel überſetzten Shakeſpeare? Auf dem Lande hat man ſo viele Muße, es wird Ihnen vielleicht angenehm ſeyn, wenn ich Ihnen dieſe Werke ſchicke. Der Zufall fügt es, daß ich einen Bekannten in Ihrer Gegend habe, vielleicht ſehen Sie mich an einem frühen Morgen auf eine halbe Stunde bey Ihnen, und wieder fort. Sie ſehen daß ich Ihnen die kürzeſte Langeweile bereiten will.[*]

Empfehlen Sie mich dem Wohlwollen Ihres Vaters, Ihrer Mutter, obſchon ich mit Recht noch keinen Anſpruch darauf machen kann, — ebenfalls dem der Baſe M.[**] Leben Sie nun wohl, verehrte T., ich wünſche Ihnen Alles was im Leben gut und ſchön iſt, erinnern Sie ſich meiner und gern — vergeſſen Sie das Tolle — ſeyn Sie überzeugt, Niemand kann Ihr Leben froher, glücklicher wiſſen wollen als ich und ſelbſt dann, wenn Sie gar keinen Antheil nehmen

an Ihrem ergebenſten Diener
und Freund
Beethoven.

NB. Es wäre wohl ſehr hübſch von Ihnen, in einigen Zeilen mir zu ſagen, womit ich Ihnen hier dienen kann?

24.

Lieber Gleichenſtein[***] — die vorgeſtrige Nacht hatte ich einen Traum, worin mir vorkam, als ſey's du in einem Stall, worin du von ein paar prächtigen Pferden ganz bezaubert und hingeriſſen warſt, ſodaß du Alles rund um dich her vergaßeſt.

Dein Hut-Kauf iſt ſchlecht ausgefallen, er hat ſchon geſtern morgen in aller Früh einen Riß gehabt, wie ich hieher bin; da er zu viel Geld koſtet, um gar ſo erſchrecklich angeſchmiert zu werden, ſo mußt du trachten, daß ſie ihn zurücknehmen und dir einen andern geben, du kannſt das dieſen ſchlechten Kaufleuten derweil ankündigen, ich ſchicke dir ihn wieder zurück — das iſt gar zu arg —

Mir geht es heut und geſtern ſehr ſchlecht, ich habe erſchreckliches

---

[*] Hier ſei berichtigend bemerkt, daß der Br. Beeth. Nr. 61 und Beeth. Leben II. Anm. 150 erzählte Beſuch Beethovens in Mödling bei der Frau von Droßdick geſchah, alſo nach dem Jahre 1817, wo Thereſe erſt in die Ehe trat.

[**] Mathilde Schulz, jetzt Frau Baronin Gudenus in Wien.

[***] „Antwort den 16. Juni" ſteht von Gleichenſteins Hand auf dem Billet.

Kopfweh, — der Himmel helfe mir nur hiervon — ich habe ja genug mit einem Uebel — — wenn du kannſt, ſchicke mir Baahrd Ueberſetzung des Tacitus — auf ein andermal mehr, ich bin ſo übel, daß ich nur wenig ſchreiben kann — leb wohl und — denke an meinen Traum und mich —

Baaden, am 13. Juni.
Dein treuer
Beethoven.

Aus dem Briefe von Simrock erhellt daß wir wohl von Paris — noch eine günſtige Antwort erwarten dürfen, ſage meinem Bruder eine Antwort hierüber ob du's glaubſt, ſo daß alles noch einmal geſchwind abgeſchrieben wird — Schick mir deine Nummer von Deinem Hauſe. — —

Pour Mr. de Gleichenstein.

Antworte mir wegen dem Hut. —

25.

Ich hoffe von dir eine Antwort — was den Brief von Simrock anbelangt, ſo glaube ich, daß man dieſem mit Modificationen doch die Sachen geben könnte, da es doch immer eine gewiſſe Summe wäre, man könnte mit ihm den Contract auf nur Paris machen — Er kann doch nachher thun, was er will — ſo könnte das Induſtrie-Komtor nichts dagegen einwenden — was glaubſt du? — mir geht noch nicht ſehr gut, ich hoffe es wird beſſer werden — komm bald zu mir — ich umarme dich von Herzen — viele Empfehlungen an einen ſehr gewiſſen Ort.

Dein
Beethoven.

[Außen] Baaden am 16. Juni.
Meinem Freunde Gleichen Stein ohne
Gleichen im Guten und Böſen.
Das Numero von Gleichenſteins Wohnung.

26.

Lieber guter G.! — Du kamſt nicht geſtern — ohnehin müſte ich dir heute ſchreiben — nach Schmidts Reſultat darf ich nicht länger hierbleiben[*] — daher bitte ich dich die Sache mit dem Induſtrie-Komtoir ſogleich vorzunehmen, was das Schachern betrifft, ſolches kannſt du meinem Bruder Apotheker — übertragen, — da die Sache ſelbſt aber von einiger Wichtigkeit iſt, und du bisher immer mit dem Induſtrie-Komtoir für mich dich abgabſt, ſo kann man dazu aus mehreren Urſachen meinen Bruder nicht gebrauchen. Hier einige Zeilen wegen der Sache an das J.-K.[**] wenn du morgen kömmſt, ſo richte es ſo ein, daß ich mit dir wieder hereinfahren kann — leb wohl.

Ich habe dich lieb und magſt du auch alle meine Handlungen tadeln, — die du aus einem falſchen Geſichtspuncte anſiehſt, ſo ſollſt du mich darin doch nicht übertreffen — vielleicht kann Weſt mit dir kommen — —

Dein

Beethoven.

27.

Lieber guter Gleichenſtein — dieſes ſei ſo gut dem Kopiſten morgen zu übergeben — Es iſt wie du ſiehſt wegen der Sinfonie — übrigens falls er nicht fertig iſt, morgen mit dem Quartett, ſo nimmſt du's weg und gibſt es ſodann in's Induſtrie-Komtoir[***] — Meinem Bruder kannſt du ſagen, daß ich ihm gewiß nicht mehr ſchreiben werde — die Urſache warum, weiß ich ſchon, ſie iſt dieſe, weil er mir Geld geliehen hat, und ſonſt einiges ausgelegt, ſo iſt er, ich kenne meine Brüder, jetzt ſchon beſorgt, da ich's noch nicht wiedergeben kann, und wahrſcheinlich jetzt der andere, den der Rache-Geiſt gegen mich beſeelt, auch an ihm. — Das Beſte aber iſt, daß ich die ganze 15 hundert Gulden aufnehme (vom Induſtrie-Komtoir) und damit ihn bezahle, dann iſt die Geſchichte am Ende — der Himmel bewahre mich, Wohlthaten von meinen Brüdern empfangen zu müſſen* — Gehab dich wohl — grüße Weſt** —

---

[*] Profeſſor Schmidt war ſeit 1801 Beethovens Arzt.

[**] Die Zeilen an das Induſtriecomtoir, reſp. Schreyvogel-Weſt lauten:

„P. T.

Herr von Gleichenſtein mein Freund — hat Ihnen in Rückſicht meiner einen Vorſchlag zu machen, wodurch Sie mich Ihnen ſehr verbindlich machen würden, wenn Sie ihn annähmen — nicht Mißtrauen in Sie führt dieſen Vorſchlag herbei, nur meine jezigen ſtarken Ausgaben in Rückſicht meiner Geſundheit, und eben in dieſem Augenblick unüberwindliche Schwierigkeiten da, wo man mir ſchuldig iſt, Geld zu erhalten —

Ihr

Baden am 23. Juni.

ergebenſter Beethoven."

[***] Die vierte Symphonie erſchien im Jahre 1808 im Verlage des Kunſt- und Induſtriecomtoirs und die Quartetten Op. 59 wurden in der Wiener Zeitung vom 9. Januar 1808 von derſelben Handlung als „neu erſchienen" angezeigt.

Dein

Beethoven.

NB. Die Sinfonie ſchickte ich von hier an's Induſtrie-Komtoir ſie werden ſie wohl erhalten haben — Wenn du wieder herkömſt, bring etwas von gutem Siegellack mit.

[Außen] An Seine Hochwohlgebohren den Hr. von Gleichenſtein
Abzugeben auf der
hohen Brücke Nr. 155
2ten oder 3ten Stock.
in
Wien.

28.

Ich denke — du läßt dir wenigſtens 60 fl. über die 15 hundert bezahlen, oder wenn du glaubſt, daß es mit meiner Rechtſchaffenheit beſtehen kann — die Summe von 16 hundert — ich überlaſſe dir's jedoch ganz, nur muß Rechtſchaffenheit und Billigkeit dein Pol ſeyn, wonach du dich richten.

---

* Bruder Johann hatte nach den Erzählungen der Frau Carl van Beethoven in Wien von den Mitteln Beethovens in Linz eine Apotheke gekauft und war dann durch mancherlei Lieferungen für die Armee, die ihm auch wohl der Einfluß des Meiſters bei den Großen verſchafft hatte, in den Kriegsjahren 1800 — 1805 raſch zu Wohlhabenheit gelangt. Bruder Carl, damals noch unbeſoldeter Adjunct bei der k. k. Landeskaſſe, hatte im Mai 1806 gegen Beethovens ausdrücklichen Willen eine reiche Tapezirerstochter geheirathet, daher der „Rache-Geiſt“. Auch dieſer arme Schelm ſollte noch zur Genüge erfahren, warum ihn der Bruder ſo dringend vor der „ganzen Zunft der ſchlechten Weiber“ gewarnt und „alles gethan hatte, ihn von dieſer ſchandvollen Verbindung zurückzuhalten.“

** So heißt es und nicht wie Beeth. Leben II. 261 ſteht „beſtens.“

29.

Ich bin nicht wohl, und kann daher nicht zu dir kommen — Nimm die paar Flaſchen Wein, bei dir werden ſie doch eher angebracht[*] — ich kann wohl denken, daß die Ankunft **M.** dich ganz fodert,[**] und kann dich daher nicht einmal bitten, mich zu beſuchen, kannſt du jedoch ſo komme allein — leb wohl. Hab mich lieb.

Dein

Beethoven.

30.

Pour mon ami Baron de Gleichenstein.[***]

Du lebſt auf ſtiller ruhiger See oder ſchon im ſichern Hafen[****] — des Freundes Noth, der ſich im Sturm befindet, fühlſt du nicht — oder darfſt du nicht fühlen — was wird man im Stern der Venus Urania von mir denken, wie wird man mich beurtheilen, ohne mich zu ſehen — mein Stolz iſt ſo gebeugt, auch unaufgefordert würde ich mit dir reiſen dahin, — laß mich dich ſehen morgen früh bei mir, ich erwarte dich gegen 9 Uhr zum Frühſtücken — Dorner kann auch ein andermal mit dir kommen — wenn du nur aufrichtiger ſeyn wollteſt, du verhehlſt mir gewiß etwas, du willſt mich ſchonen, und erregſt mir mehr Wehe in dieſer Ungewißheit, als in der noch ſo fatalen Gewißheit — Leb wohl, kannſt du nicht kommen, ſo laß mich es vorher wiſſen — denk und handle für mich — dem Papier läßt ſich nichts weiter von dem, was in mir vorgeht, anvertrauen. —

---

[*] Vgl. oben Nr. 7.

[**] Malfatti's waren wohl vom Lande zurückgekehrt, daher dies Billet in den Herbſt 1807 zu ſetzen iſt.

[***] Nach dem im Beſitz des Hrn. Dr. Werle in Graz (Profeſſor Schnellers Schwiegerſohn) befindlichen Original copirt von Hrn. Dr. Fauſt Pachler in Wien. — Was für ein Anlaß zu den folgenden erregten Billets vorliegt, wußte mir Frau von Gleichenſtein nicht mitzutheilen. Es ſcheint der gewohnte Ungeſtüm des Meiſters irgend eine Scene herbeigeführt zu haben, wodurch denn überhaupt auch das ganze Verhältniß zur Sprache kam, das offenbar für die Familie etwas drückend war. Denn des halbtauben, über 36jährigen, höchſt eigenartigen Mannes leidenſchaftliche Neigung zu dem 14jährigen Mädchen konnte nicht anders als auf die Dauer mißlich empfunden werden, daher denn vielleicht das Benehmen und Handeln der Familie in dieſem Momente etwas ſchroffer war als es unter andern Verhältniſſen geweſen ſein würde, und offenbar war es Gleichenſtein, der den beiden Parteien ſo nöthigen Freundſchaftsdienſt der Erörterungen übernehmen mußte. So iſt denn auch in den ſpätern Billets an Gleichenſtein in keiner Weiſe mehr eine Andeutung von jener Leidenſchaft. Daß dieſelbe jedoch durchaus nicht erſtorben war, glaubten wir annehmen zu müſſen und verweiſen deßhalb hier auf die Darlegungen in Beeth. Leb. II. 325 ff.

[****] Gleichenſtein ward ſpäter, freilich erſt 1811, Gemal der jüngern Schweſter Thereſens. Doch ſchwerlich fällt dieſes wie die beiden folgenden Billets ſpäter als in das Frühjahr 1808.

31.

Deine Nachricht ſtürzte mich aus den Regionen des höchſten Entzückens wieder tief herab. Wozu denn der Zuſatz, du wollteſt mir es ſagen laſſen, wenn wieder Muſik ſey? Bin ich denn gar nichts als dein Muſikus oder der andern? — ſo iſt es wenigſtens auszulegen. Ich kann alſo nur wieder in meinem eigenen Buſen einen Anlehnungspunct ſuchen, von außen gibt es alſo gar keinen für mich. — Nein nichts als Wunden hat die Freundſchaft und ihr ähnliche Gefühle für mich. — So ſey es denn, für dich armer B. gibt es kein Glück von außen, du muſt dir Alles in dir ſelbſt erſchaffen, nur in der idealen Welt findeſt du Freunde. — Ich bitte dich mich zu beruhigen, ob ich ſelbſt den geſtrigen Tag verſchuldet, oder wenn du das nicht kannſt, ſo ſage mir die Wahrheit, ich höre ſie eben ſo gerne als ich ſie ſage — jetzt iſt es noch Zeit, noch können mir Wahrheiten nützen — leb wohl — laß deinen einzigen Freund Dorner nichts von alle dem wiſſen.

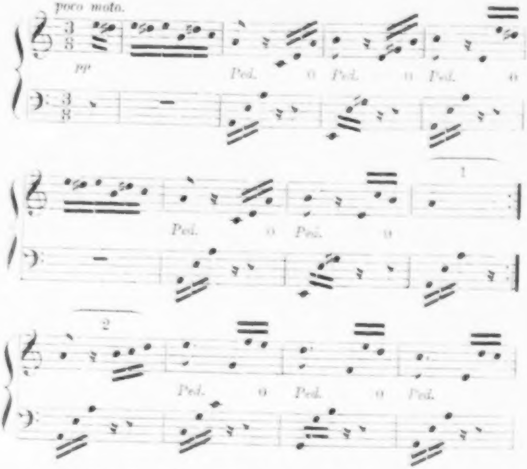
32.

Lieber Freund ſo verflucht ſpät — drücke alle warm ans Herz — warum kann meines nicht dabey ſeyn? — Leb wohl

Mittewochs Früh bin ich bey dir — der Brief iſt ſo geſchrieben, daß ihn die ganze Welt leſen kann — findeſt du das Papier von dem Umſchlag nicht rein genug, ſo mach ein anderes drum, bey der Nacht kann ich nicht ausnehmen, ob's rein iſt — leb wohl lieber Freund denk und handle auch für

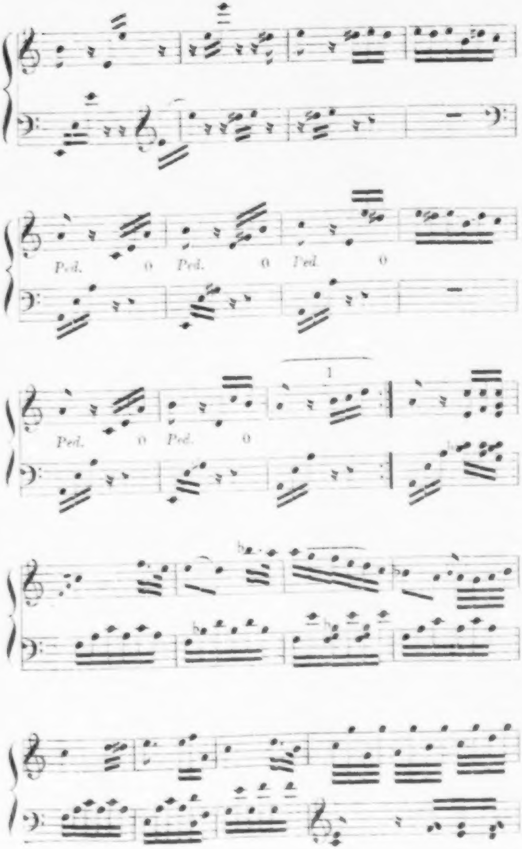
Deinen treuen Freund Beethoven.

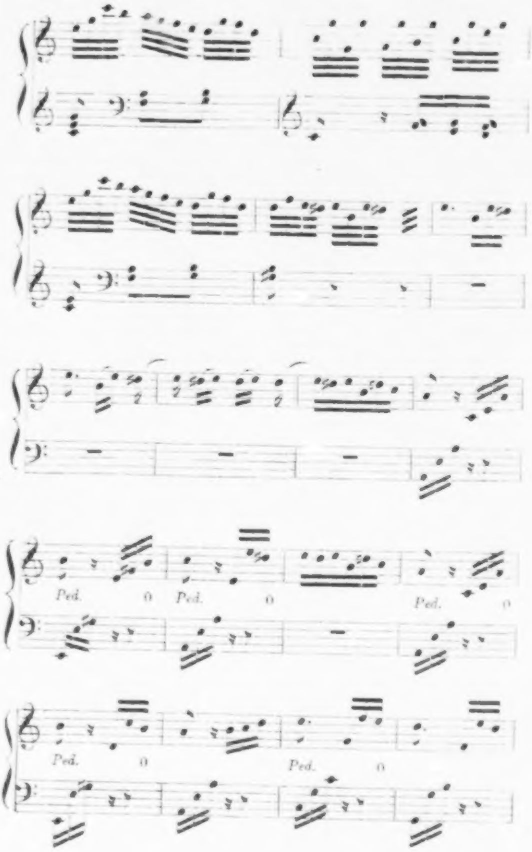
33.*

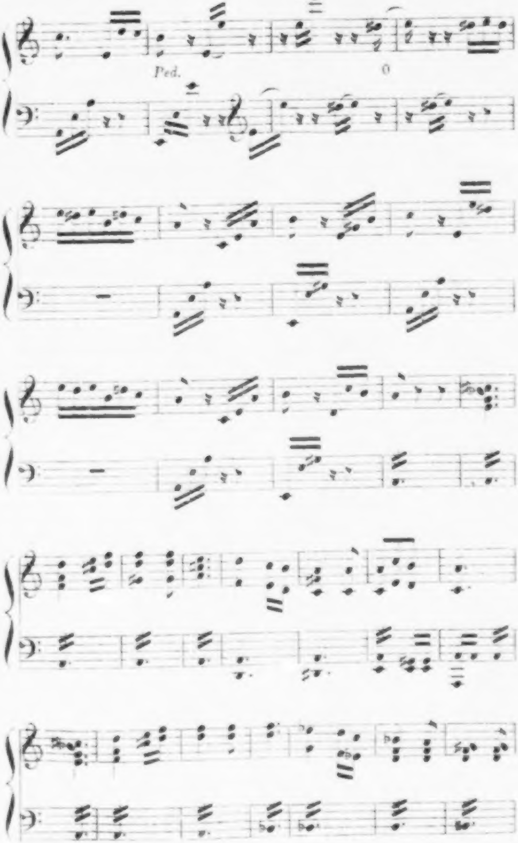


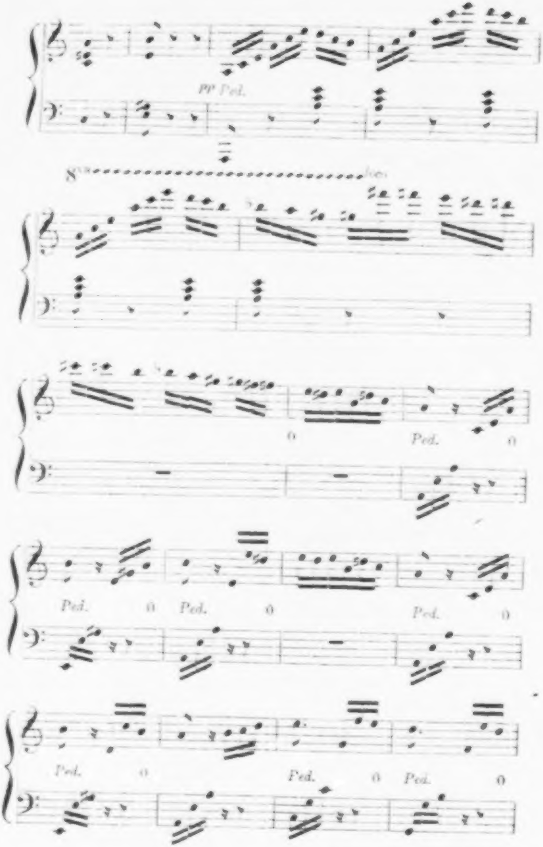
---

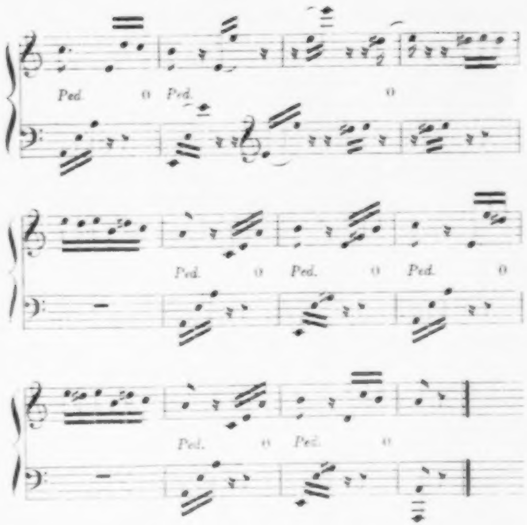
* Das nachſtehende bisher unbekannte, zwar nicht eben bedeutende aber recht anmuthige Klavierſtückchen ſtammt ebenfalls aus dem Nachlaß der Frau Thereſe von Droßdick geb. Malfatti, die es der Frl. Bredl in München geſchenkt hat. Es iſt zwar nicht für Thereſe geſchrieben, ſondern enthält von Beethovens Hand die Aufſchrift: „Für Eliſe am 27 April zur Erinnerung von L. v. Bthvn," — welcher Eliſe ſich Freifrau von Gleichenſtein nicht erinnert. Es möge aber hier gleichſam als Zugabe zu dem anmuthigen Verhältniß des Meiſters zu der ſchönen braunlockigen Thereſe auch eine Stelle finden.


Ped.
0
Ped.
0
Ped.
0
1
Ped.
0
Ped.
0


Ped.
0
Ped.
0
Ped.
0
Ped.
0
Ped.
0


Ped.
0


PP Ped.
8va
loco
0
Ped.
0
Ped.
0
Ped.
0
Ped.
0
Ped.
0
Ped.
0
Ped.
0
Ped.
0



34.

Lieber guter Gleichenſtein! — Ich kann durchaus nicht wiederſtehen, dir meine Beſorgniſſe wegen Breunings* krampfhaften fieberhaften Zuſtande zu äußern, und dich zugleich zu bitten, daß du ſoviel als nur immer möglich dich feſter an ihn anknüpfſt, oder ihn vielmehr feſter an dich zu ziehen ſuchſt, meine Verhältniſſe erlauben mir viel zu wenig die hohe Pflichten der Freundſchaft zu erfüllen, ich bitte dich, ich beſchwöre dich daher im Namen der guten edlen Gefühle, die du gewiß beſitzeſt, daß du mir dieſe für mich wirklich quälende Sorge übernimmſt, beſonders wird es gut ſeyn, wenn du ihn ſuchſt mit dir hier oder da hinzugehn, und (ſo ſehr er dich zum Fleiße anſpornen mag) du ihn etwas von ſeinem übermäßigen, und mir ſcheint, nicht immer ganz nöthigen Arbeiten abzuhalten — du kannſt es nicht glauben, in welchem exaltirten Zuſtande ich ihn ſchon gefunden — ſeinen geſtrigen Verdruß wirſt du wiſſen — alles Folge von ſeiner erſchrecklichen Reizbarkeit, die ihn, wenn er ihr nicht zuvorkommt, ſicher zu Grunde richten wird. —

---

* Stephan von Breuning, der Bonner Jugendfreund, war ſeit 1800 k. k. Hofconcipiſt in Wien. Der Zeitpunkt des Billets iſt nicht genau zu beſtimmen, doch gibt vielleicht einen Anhalt, daß Breuning am 9. Jan. 1809 an Wegeler ſchreibt: „Beethoven ſah ich ſeit länger als drei Monaten nicht, da er ſeit dieſer Zeit mir zwar freundſchaftlich ſchreibt, jedoch ohne daß ich die Urſache wüßte, mich nicht mehr beſucht hat.“

Ich trage dir alſo mein lieber Gleichenſtein die Sorge für einen meiner beſten bewährteſten Freunde auf, um ſo mehr, da deine Geſchäfte ſchon eine Art von Verbindung zwiſchen euch errichten, und du wirſt dieſe noch mehr befeſtigen dadurch, daß du ihm öfter deine Sorge für ſein Wohl zu erkennen gibſt, welches du um ſo mehr kannſt, da er dir wirklich wohl will — doch dein edles Herz, das ich recht gut kenne, braucht wohl hierin keine Vorſchriften; — Handle alſo für mich und für deinen guten Breuning. Ich umarme dich von Herzen.

Beethoven.

35.

Hier mein Lieber den Brief an Winter* — Erſtens ſteht drin, daß du mein Freund biſt — zweitens, was du biſt, nämlich k. k. Hofconcipiſt — drittens, daß du kein Kenner von Muſik aber doch ein Freund alles Schönen und Guten — in Rückſicht deſſen ich den Kapellmeiſter gebeten, falls was von ihm aufgeführt wird, daß er dir Gelegenheit verſchaffe, daran Theil zu nehmen — Du haſt hier einen Wink, dich deswegen etwas eifrig bemüht zu zeigen — gehört zu den politiſchen Wiſſenſchaften, wovon dein Freund wenig verſteht — vielleicht dient dir's noch zu was andern in München — und nun leb wohl lieber Freund — reiſe glücklich — und denk zuweilen an mich — grüß das Brüderchen.

---

* Hofkapellmeiſter Peter Winter in München, Componiſt des „Unterbrochenen Opferfeſtes,“ war ſehr häufig in Wien geweſen und dort mit Beethoven bekannt geworden. Nach Beethovens Brief an ihn habe ich vergebens geſucht. — Das Datum dieſes Billets ergibt ſich aus den nachfolgenden als wahrſcheinlich Sommer 1808

Dein wahrer Freund
Beethoven.

Pour Monsieur de Gleichenstein.

36.

Mein lieber Gleichenſtein! Ich hatte noch nicht Zeit, dir mein Vergnügen über deine Ankunft zu bezeigen, oder dich zu ſehen, — auch dich über etwas aufzuklären, was dir vermuthlich ſehr gut aufgefallen ſein wird — welches jedoch im Weſentlich dir nichts ſchaden kann, da ein anderes Werk erſcheint, wo dir das geſchieht, was dir gebührt — oder unſrer Freundſchaft.* Ich bitte dich dich doch genau zu erkunden, was der Dukaten jetzt gilt, ich werde morgen gegen 7 halb 8 zu dir in die Stadt kommen — Leb wohl.

Wie immer
Dein Freund
Beethoven.

37.

Mein Lieber, dein Freund Frech hat voriges Jahr an Breuning Holz gelaſſen, welches wohlfeiler iſt, erzeige mir den Gefallen und ſpreche ſeine Frechheit in meinem Namen an, mir freundſchaftlichſt auch ein paar Klafter zu laſſen. Die Gräfin E. iſt ſehr krank, ſonſt hätte ich dich eingeladen.

---

* Urſprünglich ſollte das vierte Concert Op. 58 Gleichenſtein gewidmet werden, es erſchien aber im Auguſt 1808 als dem Erzherzog Rudolph gewidmet und Gleichenſtein erhielt dann im nächſten Frühjahr die Violoncellſonate Op. 69, die Herbſt 1808 an Breitkopf und Härtel zum Stich übergeben war.

38.

Liederlicher Baron — ich hab dich geſtern umſonſt erwartet — mach nur doch, daß ich weiß ob mir durch ſeine Frechheit Holz zukommt oder nicht — ich habe einen ſchönen Antrag als Kapellmeiſter zum König von Weſtphalen erhalten* — man will mich gut bezahlen — ich ſoll ſagen wie viel Dukaten ich haben will — ꝛc. — ich möchte das mit dir überlegen — wenn du daher kannſt, komme dieſen Nachmittag gegen halb 4 zu mir — dieſen Morgen muß ich ausgehen.

39.

Die Gräfin Erdödy glaubt, du ſollteſt doch mit ihr einen Plan entwerfen, nach welchem ſie, wenn man ſie, wie ſie gewiß glaubt, angeht, traktiren könne** —

Dein Freund
Lud. Beethoven.

Wenn du dieſen Nachmittag Zeit hätteſt, würde es die Gräfin freuen dich zu ſehen.

40.

Wenn die Herren ſich als die Miturheber jedes neuen größern Werks betrachteten, ſo wäre es der Geſichtspunct, woraus ich am

---

[*] Siehe Beeth. Leb. II. 277 ff.

[**] Die Freunde ſorgten, daß die Berufung Beethovens in Wien bekannt wurde und man ſich regte ihn an Oeſterreich zu feſſeln. Es kam denn auch nach mannigfachen Verhandlungen am 1. März 1809 wirklich jenes „Dekret“ der Fürſten Lobkowitz und Kinsky und des Erzherzogs Rudolph zu Stande, das durch die Miſchung von Wohlthat und Aerger, die davon ausging, ein faſt gefährliches Geſchenk für den Meiſter wurde. Vgl. unten Nr. 48.

erſten wünſchte betrachtet zu werden, und ſo wäre der Schein, als wenn ich einen Gehalt für nichts beſäße, verſchwunden.

41.

Entwurf einer muſikaliſchen Konſtitution.*

Zuerſt wird der Antrag vom König von Weſtphalen ausgeſetzt. —

B. kann zu keinen Verbindlichkeiten wegen dieſem Gehalt angehalten werden, indem der Hauptzweck ſeiner Kunſt, nämlich die Erfindung neuer Werke darunter leiden würde. Dieſe Beſoldung muß B. ſo lange verſichert bleiben, als derſelbe nicht freiwillig Verzicht darauf leiſtet. Den Kaiſerlichen Titel auch, wenn es möglich — abzuwechſeln mit Salieri und Eibeler** — das Verſprechen vom Hof eheſtens in wirkliche Dienſte des Hofes treten zu können — oder Adjunction wenn es der Mühe werth iſt. — Kontrakt mit den Theatern mit ebenfalls dem Titel als Mitglied eines Ausſchuſſes der Theatral-Direkzion — feſtgeſetzter Tag für eine Akademie für immer, auch wenn dieſe Direkzion ſich verändert, im Theater, wogegen ſich Beethoven verbindet für eine der Armenakademien, wo man es am nützlichſten finden wird, jährlich ein neues Werk zu ſchreiben — oder zwei derſelben zu dirigiren — einen Ort bei einem Wechsler oder dergleichen wo Beethoven den angewieſenen Gehalt empfängt — Der Gehalt muß auch von den Erben ausbezahlt werden.

42.

An Dr. Dorner.

Haben Sie die Gefälligkeit lieber D. und theilen Sie den Inhalt des Dekrets Gleichenſtein ganz kurz mit — wenn Sie Zeit

---

[*] Steht außen auf dem Blatt.

[**] Joſeph Eybler war ſeit 1804 k. k. Vicehofkapellmeiſter.

haben, beſuchen Sie mich einmal — Es wird mir lieb ſeyn wenn wir uns zuweilen ſehen.

Ganz Ihr

Beethoven.

43.

Du ſiehſt mein lieber guter Gleichenſtein aus Beigefügtem* wie ehrenvoll nun mein Hierbleiben für mich geworden — der Titel als Kaiſerl. Kapellmeiſter kömmt auch nach — etc. — Schreibe mir nun ſobald als möglich ob du glaubſt, daß ich bey den jetzigen kriegeriſchen Umſtänden reiſen ſoll,** und ob du noch feſt geſonnen biſt mitzureiſen. Mehrere rathen mir davon ab, doch werde ich dir hierin ganz folgen; da du ſchon einen Wagen haſt, müßte die Reiſe ſo eingerichtet werden, daß du mir und ich dir eine Strecke entgegen reiſe — ſchreibe geſchwind. — Nun kannſt du mir helfen eine Frau ſuchen; wenn du dort in F. eine ſchöne findeſt, die vielleicht meinen Harmonien einen Seufzer ſchenkt, doch müßte es keine Eliſe Bürger ſeyn,*** ſo knüpf im Voraus an. — Schön muß ſie aber ſeyn, nichts nicht Schönes kann ich nicht lieben — ſonſt müßte ich mich ſelbſt lieben. Leb wohl und ſchreibe bald. Empfehle mich deinen Eltern, deinem Bruder. —

Ich umarme dich von Herzen und bin

dein treuer Freund

Beethoven.

---

* Offenbar die „ganz kurze Mittheilung" des Dekrets durch Dr. [illegible] Gleichenſtein weilte in ſeiner Heimath Freiburg i. Br. Auf dem Billet ſteht: „erhalten den 18. März, beantwortet den 20. März."

** Napoleon rückte von neuem gegen Wien vor.

*** Eliſe Hahn hatte ſich Bürger in einem Gedichte als Gattin angeboten, die Ehe ward aber unglücklich und bald getrennt, und Eliſe Bürger zog nun als Declamatrice in der Welt umher.

44.

An Breitkopf und Härtel.[*]

Wien am 4ten März 1809.

Mein Hochgeehrter.

Aus dem Hierbeygefügten ſehen Sie wie die Sachen ſich verändert haben, und ich bleibe[**] — obſchon ich vielleicht doch noch eine kleine Reiſe zu machen geſonnen bin, wenn ſich nicht die jezigen drohenden Gewitterwolken zuſammenziehn; — Sie erhalten aber gewiß zeitig genug Auskunft — hier das Opus ꝛc. von den 3 Werken — Sonate für Klavier und Violonzell dem Herrn Baron von Gleichenſtein Op. 59. Bey den Sinfonien den beyden Herrn zugleich nämlich: S. Excellenz dem Grafen Raſoumowsky und Seiner Durchlaucht dem Fürſten Lobkowitz gewidmet — Sinfonie in C moll op. 60, Sinfonie in F op. 61. — Sie erhalten morgen eine Anzeige von kleinen Verbeſſerungen, welche ich während der Aufführung der Sinfonien machte;[***] — als ich ſie Ihnen gab, hatte ich noch keine davon gehört — und man muß nicht ſo göttlich ſeyn wollen, etwas hier oder da in ſeinen Schöpfungen zu verbeſſern — Hr. Stein trägt Ihnen an die Sinfonien zu 2 Klavieren zu überſetzen, ſchreiben Sie mir ob Sie das wollen, oder ſie wollen und honoriren wollen? — —*

---

[*] Im Beſitz des Herrn Senators Dr. Gwinner in Frankfurt a/M. Leider kann in Betreff der Briefe Beethovens an diejenige Verlagsbuchhandlung, die ſich um die Herausgabe ſeiner Werke das hervorragendſte Verdienſt erworben hat, indem ſie mit ungewöhnlichen Mühen Koſten und Aufopferungen aller Art eine Geſammtausgabe derſelben verſuchte, die in der That der Stolz unſerer Nation ſein kann, — leider kann die Geſammtausgabe der Briefe des Meiſters nur diejenigen davon aufweiſen, deren Originale nicht mehr im Beſitz des Geſchäftes ſind. Sowohl mein perſönlicher Beſuch in Leipzig wie nachheriges wiederholtes ſchriftliches Anliegen haben mir nicht dazu verhelfen können, Einſicht und Copiatur von dem zu nehmen was dort noch ſich befindet. Denn die Menge der Arbeiten, welche eine Verlegung des Geſchäftslokales verurſacht, hat es den jetzigen Beſitzern der Firma unmöglich gemacht zunächſt nur überhaupt jene Correſpondenz hervorzuſuchen und dann, was ſie durchaus für nöthig erachteten, dieſelbe zum Zweck der Herausgabe vorerſt ſelbſt durchzugehen. So muß es ſpäterer Zeit überlaſſen bleiben das Ganze zu geben. Das hier Mitgetheilte aber beweiſt, daß dorther noch manches von Werth zu erwarten iſt.

[**] Die A. M. Z. vom 22. März 1809 brachte ſogleich auszügliche Mittheilung von dem „Hierbeygefügten“ d. h. dem Inhalt des Dekrets.

[***] In dem großen Concert vom 22. Decbr. 1808 im Theater an der Wien

Ich empfehle mich Ihnen beſtens und bin in Eile

Ihr ergebenſter Freund
L. v. Beethoven.

Die Trios werden gewidmet:
[von fremder Hand] A Madame la Comtesse Marie d'Erdödy née Comtesse Niczky Dame de la Croix [von Beethovens Hand] Op. 62.**

45.

An die Gräfin Erdödy.***

Meine liebe Gräfin, ich habe gefehlt, das iſt wahr, verzeihen Sie mir, es iſt gewiß nicht vorſätzliche Bosheit von mir, wenn

---

* Friedrich Stein, der jüngſte Bruder von Nanette Streicher, ein tüchtiger Clavierſpieler, ſtarb ſchon bald darauf, am 5. Mai 1809.

** Die ſämmtlichen hier angegebenen Opuszahlen weichen von den jenen Werken ſpäter wirklich gegebenen weſentlich ab.

*** Die Gräfin Marie Erdödy, wie bereits erwähnt eine der intimſten Freundinnen des Meiſters, ſtarb im Jahre 1837 in München und hinterließ der noch dort lebenden Wittwe ihres einſtmaligen „Magiſters" Brauchle, des Erziehers und Muſiklehrers ihrer Kinder, eine ganze Anzahl von Briefen Beethovens an ſie. Als ich Mad. Brauchle perſönlich aufſuchte, erklärte ſie dieſe Briefe ſämmtlich verbrannt zu haben. Zum Glück aber hatte Herr Profeſſor Jahn in Bonn bereits vor Jahren Copie davon genommen und hat dieſelben jetzt bis auf einen, welchen Frau Brauchle dem Capellmeiſter Ignaz Lachner in Frankfurt a. M. geſchenkt, dem Hrn. Dr. Alfred Schöne in Leipzig überlaſſen, der davon zur Feier der ſilbernen Hochzeit von Moritz Hauptmann bei Breitkopf und Härtel eine Veröffentlichung gemacht hat. Die Briefe ſind mit Erlaubniß des Herausgebers meiner Sammlung einverleibt und zwar in erſt von mir feſtgeſtellter chronologiſcher Ordnung. Der hier folgende erſte fällt allerdings höchſt wahrſcheinlich in das Frühjahr 1809, wo eben Beethoven einen heftigen Bedientenſtreit hatte, an dem auch die Gräfin betheiligt ward, weil ſie es gar zu gut mit unſerm Meiſter gemeint und den Bedienten durch Geſchenke verwöhnt hatte (vgl. Br. Beeth. 52—54). Und möglicherweiſe bezieht ich Ihnen weh gethan habe — erſt ſeit geſtern Abend weiß ich recht wie alles iſt, und es thut mir ſehr leid, daß ich ſo handelte, — leſen Sie Ihr Billet kaltblütig und urtheilen Sie ſelbſt, ob ich das verdient habe, und ob Sie damit nicht alles ſechsfach mir wiedergegeben haben, indem ich Sie beleidigte ohne es zu wollen. Schicken Sie noch heute mir mein Billet zurück, und ſchreiben mir nur mit einem Worte, daß Sie wieder gut ſind, ich leide unendlich dadurch, wenn Sie dieſes nicht thun, ich kann nichts thun, wenn das ſo fortdauern ſoll — ich erwarte Ihre Vergebung.*

46.

An Herrn Johann van Beethoven in Linz.**

Lieber Bruder — der Brief liegt ſchon lange bereit für dich — Gott gebe nur dem andern Herrn Bruder einmal ſtatt ſeiner Gefühlloſigkeit — Gefühl —*** ich leide unendlich durch ihn, mit meinem ſchlechten Gehör brauche ich doch immer Jemanden, und wem ſoll ich mich vertrauen?

Wien am 28ten März 1089 [sic!].

ſich auf dieſe Dinge auch folgendes Wort im Notirungsbuch B auf der Berliner Bibliothek: „Beethoven iſt kein Bedienter — Sie wollten einen Bedienten, den haben Sie nun“; — es ſteht auf derſelben Seite, wo auch der Anfang von einem der Collin'ſchen Wehrmannslieder ſteht, und zwar jenes „Oeſterreich über alles, wenn es nur will,“ das mit der Weigl'ſchen Compoſition in jenem Frühjahr 1809 die Kriegsluſt in Oeſterreich entflammen half.

* Die Gräfin wurde leider diesmal nicht „wieder gut,“ ſondern brach das Freundſchaftsverhältniß vollſtändig ab, welches ſie dann jedoch wie wir ſehen werden, freilich erſt im Frühjahr 1815, alſo ſechs Jahre ſpäter ſelbſt wieder erneuerte.

** „Abzugeben in der Apotheke zur goldnen Krone.“ Bloßes Couvert, in dem innen die obigen Worte ſtehen. Im Beſitz des Herrn Muſikdirector F. W. Jahns in Berlin.

*** Vgl. oben Nr. 27 Anm. *

47.

An Breitkopf und Härtel in Leipzig.[*]

— — einem Dilettanten wie Sie ohnedem werden gemerkt haben, welcher mich dringend erſuchte, ihm Muſik dazu zu ſetzen, nimmt ſich aber auch die Freiheit die A. ſtechen zu laſſen, ich habe daher gedacht, ſogleich Ihnen einen Beweis meiner freundſchaftlichen Geſinnung zu geben, indem ich es Ihnen mittheile, ich hoffe, Sie werden es gleich bey Erhaltung zum Stechen geben, Sie können es dann hieher und wo immer ſchicken, wenn Sie recht eilen, iſt die A. eher hier als ſie hier herauskommen kann, bey Artaria weiß ich ſicher daß ſie herauskommen wird — ich habe die A. bloß aus Gefälligkeit geſchrieben, und ſo übergebe ich ſie auch Ihnen — doch bitte ich mir etwas aus, nämlich folgendes Buch „Bechſteins Naturgeſchichte der Vögel in zwei großen Bänden mit farbigen Kupfern," womit ich einem guten Freunde von mir ein großes Vergnügen machen will —[**] Von den mir bewilligten Partituren, die Sie bey Trag und Induſtrie haben, habe ich noch keinen Gebrauch gemacht, ich bitte Sie ihnen darüber oder mir etwas Schriftliches zu ſchicken, damit man dieſes ihnen zeigen könne. — Ihren Wechſel habe ich empfangen und auch ſchon auswechſeln laſſen, mir iſt leid, wenn ich vielleicht einen Verſtoß gemacht, aber ich verſtehe mich auf nichts d. g. — Mit meiner Geſundheit gehts noch nicht feſt —, wir werden mit ſchlechten Lebensmitteln verſehen und müſſen unglaublich zahlen — mit meiner Anſtellung gehts noch nicht ganz ordentlich, von Kinsky habe ich noch keinen Heller erhalten — ich fürchte oder ich hoffe beinahe, ich werde das Weite ſuchen müſſen, ſelbſt vielleicht meiner Geſundheit ſelbſt [sic] wegen, lange dürfte es dauren, bis nur auch ein beſſerer Zuſtand als der jetzige, an den vorigen iſt nie mehr zu denken, entſtehen wird. —

---

[*] Im Beſitz des Hrn. Legationsraths Keil in Leipzig. Das erſte Blatt iſt abgeriſſen, auch fehlt die Adreſſe; doch iſt ohne Zweifel Härtel der Adreſſat. Und daß das Schreiben in den April oder Mai des Jahres 1809 fällt, geht aus der Klage über ſchlechte und theure Lebensmittel, Folge der franzöſiſchen Occupation, wie aus der Erwähnung der Kinsky-Lobkowitz-Rudolph'ſchen Dotation hervor. Vgl. oben Nr. 39 ff. Die Arie könnte das „Lied aus der Ferne" ſein, das mit einigen andern Beethoven'ſchen Liedern in einer Sammlung „Achtzehn deutſche Gedichte . . . von verſchiedenen Meiſtern . . . . . von C. L. Reiſſig, k. k. öſterr. Rittmeiſter" bei Artaria erſchienen iſt und im Frühjahr 1809 einzeln bei Breitkopf und Härtel herauskam.

[**] Wenn man Br. Beeth. Nr. 149 bedenkt, wird dieſer Naturliebhaber wohl Freund Zmeskall ſein.

Ganz Ihr
ergebenſter Freund
Beethoven.

48.

An Graf Brunswick.*

Frühling [1809.]

Lieber Freund, Bruder!

Eher hätte ich dir ſchreiben ſollen, in meinem Herzen geſchah's tauſendmal. — Weit früher hätteſt du das T. und die S. erhalten müſſen, ich begreife nicht die M. — die dieſe ſo lange vorenthalten hat.** — So viel ich mich erinnere, habe ich dir ja geſagt, daß ich dir beydes, Sonate und Trio ſchicken werde, mache es nach deinem Belieben, behalte die Sonate oder ſchicke ſie Forray, wie du willſt.*** Das Quartett war dir ja ſo früher zugedacht, bloß meine Unordnung war ſchuld daran, daß du es eben erſt bey dieſem Ereigniſſe erhalten**** — und wenn von

---

* Nach dem Original im Beſitz des Grafen Geyza Brunswick veröffentlicht von Dr. Ludwig Ritter von Köchel in Zellners Blättern für Theater ꝛc. 1867 Nr. 34. Das erſte der Trios Op. 70 und die Cellosonate Op. 69 erſchienen im April 1809. Brunswick war ein vorzüglicher Celloſpieler.

** Wie Köchel a. a. O. hier auf Thereſe Malfatti kommt, iſt mir nicht begreiflich. Wenigſtens iſt mir nirgends etwas von einer Bekanntſchaft der beiden Familien mit einander vorgekommen.

*** „Andreas Freiherr von Forray, Gemahl der Gräfin Julie Brunswick, einer Couſine des Grafen Franz, war ein guter Clavierſpieler und großer Muſikfreund“. Köchel l. c.

**** Das Quartett wird Op. 74 ſein, das in dieſem Frühjahr geſchrieben ward. Brunswick erhielt alle dergleichen Sachen möglichſt bald von Beethoven

Unordnung die Rede iſt, ſo muß ich dir leider ſagen, daß ſie noch überall mich heimſucht. Noch nichts entſchiedenes in meinen Sachen, der unglückſelige Krieg dürfte das endliche Ende noch verzögern, oder meine Sache noch verſchlimmern. — Bald faſſe ich dieſen bald jenen Entſchluß, leider muß ich doch nahe herum bleiben, bis dieſe Sache entſchieden iſt. — O unſeliges Dekret, verführeriſch wie eine Sirene, wofür ich mir hätte die Ohren mit Wachs verſtopfen ſollen laſſen und mich feſtbinden, um nicht zu unterſchreiben, wie Ulyſſes. — *

Wälzen ſich die Wolken des Krieges näher hierher, ſo komme ich nach Ungarn, vielleicht auch ſo. Habe ich doch für nichts als mein elendes Individuum zu ſorgen, ſo werde ich mich wohl durchſchlagen. Fort edle ſichere [alle höhere?] Plane — unendlich unſer Streben, endlich macht die Gemeinheit alles! —

Leb wohl, theurer Bruder, ſey es mir; ich habe keinen, den ich ſo nennen könnte, ſchaffe ſo viel Gutes um dich herum, als die böſe Zeit dir's zuläßt. — Fürs Künftige machſt du folgende Ueberſchrift über den Umſchlag der Briefe an mich: „An H. B. von Pasqualati.“

Der Lumpenkerl Oliva (jedoch kein edler L—K—l) kommt nach Ungarn, gib dich nicht viel mit ihm ab, ich bin froh, daß dieſes Verhältniß, welches bloß die Noth herbeyführte, hierdurch gänzlich abgeſchnitten wird.** Mündlich mehr. Ich bin bald in Baden, bald hier — in Baden im Sauerhofe zu erfragen. Leb wohl, laß mich bald etwas von dir hören.

Dein Freund

Beethoven.

ſelbſt. Doch mag hier wohl der letzte Satz noch gefehlt haben, von dem Skizzen im Notirungsbuch B im Spätherbſt 1809 ſtehen.

* Was noch zu „entſcheiden“ war, iſt die Anſtellung als k. k. Hofcapellmeiſter (ſ. oben Nr. 43), aus der jedoch nichts wurde.

** „Seinem Freunde Oliva gewidmet,“ ſteht auf den Oct. 1810 erſchienenen Variationen für Clavier Op. 76, deren Thema auf die Skizzen zum letzten Satz von Op. 81ᵃ im Notirungsbuch B der Berliner Bibliothek folgt, alſo etwa Decbr. 1809. Demnach ward das Verhältniß mit dem „Lumpenkerl“ aus „Noth“ doch bald wieder angeknüpft.

49.

An Zmeskall.*

Hier kommt der Herzog mit ſeiner Frau — hören Sie einmal wie ſich die Menſchen herbeylaſſen wollen — Sie müßte kochen wann ich's haben wollte, auch flicken ꝛc. — denn dieſes iſt eine höchſt nöthige Sache — ich komme hernach auch zu Ihnen, um das Reſultat zu hören — das Beſte iſt wohl, daß man frägt, was ſie mir leiſten wollen? — —

50.

An denſelben.

In Eil. Ich komme zum Schwan, von da können wir uns dann auch von dieſer weiblichen Plage heimſuchen laſſen.

Beethoven.

51.

An denſelben.

Hier die Antwort von S. — Es iſt mir leid um Kraft — ich ſchlage vor daß die Ertmann mit ihm die Violonſchell Sonate aus A ſpiele, welche ohnedem vor einem großen Publikum noch nicht gut gehört worden — übrigens wird um dem böſen

---

* Wiener Hofbibliothek. Vgl. Br. Beeth. Nr. 98, wo der Bediente Herzog ebenfalls genannt wird, das jedoch irrig ins Jahr 1813 geſetzt iſt. Denn wegen Erwähnung der „ſchlechten Lebensmittel“ und der Probe des Quartetts bei Lobkowitz, das wohl Op. 74 iſt, gehören beide Billets ins Frühjahr 1809. Die nachfolgenden jedoch ſind hier nur der Gelegenheit halber angereiht und könnte nur Nr. 51 wegen Erwähnung der Frau von Ertmann und der Celloſonate ebenfalls mit einiger Beſtimmtheit in dieſelbe Zeit geſetzt werden. Denn mit jener „Dorothea-Cäcilia“ ward damals viel muſizirt (Beeth. Leb. II. 296) und die Celloſonate Op. 69 war ſo eben erſchienen. Vgl. Br. Beeth. Nr. 55. 58.

Leumund meiner Freunde zu ſteuern, das Terzett noch vor Krafts Academie gemacht werden.

Ganz Ihr Beethoven.

52.

An denſelben.

Ich habe Sie beſuchen wollen, aber habe ich leider nicht getroffen. Die Lage von Ihrer Wohnung gefällt mir ſo ſehr, daß ich mich entſchließen könnte, auf 8 Täge ein Einſiedler zu werden, im Ernſt, wenn Sie mir den Betrag der Koſten überhaupt melden wollen, und ſichs nicht zu ſehr wieder meinen Beutel verſtiege, ſo wollte ich den von Ihnen verlaſſenen Platz einnehmen, beſonders rechnete ich darauf, daß Sie mir Ihr Klavier auf 8 Täge da ließen, welches ich Ihnen hernach hinein ſchafte.[*] Leben Sie wohl und denken Sie an Ihren Sie liebenden

Beethoven.

53.

An Breitkopf und Härtel.[**]

Wien am 8ten Auguſt 1809.

Ich habe bey Hr. Kunz und Compagnie ein Sextett für 2 Clarinetti 2 Fagotti 2 Horn, 2 deutſche Lieder oder Geſänge abgegeben, damit man ihnen dieſe bald möglichſt übermache — ſie bleiben ihnen als Gegengeſchenke für alle dieſe Sachen, *die ich mir als Geſchenke* von ihnen ausgebeten — die *Muſik. Zeitung* hatte ich auch vergeſſen, ich errinnere ſie daher freundſchaftlich daran — vielleicht könnten ſie mir eine Ausgabe von Göthe's und Schiller's vollſtandigen Werken zukommen laſſen —

[*] Aus dieſer Bemerkung geht hervor, daß es ſich um einen Sommeraufenthalt handelt, der nach Nr. 48 in dieſem Jahre wieder wechſelnd genug war.

[**] Im Beſitz des Hrn. Rector *Klee* in Dresden. Das Sextett iſt Op. 71, es erſchien jedoch erſt im April 1813.

von Ihrem litterariſchen Reichthum geht ſo was bei ihnen ein, und ich ſchicke ihnen denn für mancherley d. g. etwas, was ausgeht in alle Welt — die zwei Dichter ſind meine Lieblingsdichter ſo wie Oſſian, Homer, welchen letztern ich leider nur in Ueberſetzungen leſen kann, — da ſie dieſelben — Göthe und Schiller — ſo bloß nur aus ihrer litterariſchen Schatzkammer ausſchutten zu brauchen, ſo machen Sie mir die größte Freude — nb. wenn Sie mir ſie bald ſchicken — damit, um ſo mehr, da ich hoffe den Reſt des Sommers noch in irgend einem glücklichen Landwinkel zubringen zu können. —"[*]

Das Sextett iſt von meinen frühern Sachen und noch dazu in einer Nacht geſchrieben — man kann wirklich nichts anderes dazu ſagen, daß es von einem Autor geſchrieben iſt, der wenigſtens einige beſſere Werke hervorgebracht — doch für manche Menſchen ſind d. g. Werke die beſten. —

Leben Sie wohl und laſſen Sie mich recht bald etwas wiſſen von Ihnen an Ihren

Ergebenſten
Beethoven.

Von der Violonſchell Sonate wünſchte ich noch einige Exemplare zu haben, überhaupt bitte ich Sie mir immer doch ein halb Dutzend Exemplare zu ſchicken — ich verkaufe nie welche — Es gibt unterdeſſen hier und da arme Muſici denen man ſo was nicht abſchlagen kann.

54.

An dieſelben.[**]

[1809.]

Das Buch der Oper und des Oratoriums wird den kommenden Dienſtag auf den Poſtwagen gegeben. Von der Muſikzeitung habe ich noch nichts erhalten — man hat mir neulich ein Gedicht „die Höllenfahrt des Erlöſers“ welches als Folge des Chriſtus am Oelberg dienen könnte, von Leipzig zugeſchickt, wie es ſcheint muß der Verfaſſer etwas von dem Oratorium vielleicht geſehen oder gehört haben — es iſt mit Geiſt geſchrieben. —*

---

[*] Er ging zu Brunswick nach Ungarn.

[**] Im Beſitz von W. Künzel in Leipzig. Ohne Adreſſe, doch im Hinblick auf das Schreiben von 8. Aug. 1809 wohl an die genannte Handlung gerichtet. Das Datum ergibt ſich aus dem „geſunkenen noch einzigen deutſchen Lande" d. h. Oeſterreich nach dem Frieden von Wien Oct. 1809 und „Reichardts Briefen" als Spätherbſt 1809 oder Anfang 1810.

Nächſtens wegen Dr. Appel —** ich wünſche nur den Winter mit ſeinem ſchweren Druck überſtanden zu haben, damit ich wieder auflebe, der fatal durchlebte Sommer, und ein gewiſſer trauriger Nachhall des geſunkenen noch einzigen deutſchen Landes zwar nicht ohne Schuld verfolgt mich immer — was ſagen Sie zu dem Geſchmier von Reichardts Briefen? wovon ich zwar nur noch einzelne Bruchſtücke geſehn. —

55.

Für den Hr. Profeſſor von Loëb.***

P. S.

Da mir der Herr Baron Pascolati geſagt, daß ich die Wohnung in ſeinem Hauſe im 4ten Stock, welche ich vor zwei Jahren bewohnt habe, wider beſitzen könne, ſo bitte ich Euer Hochwg. mich deswegen als ihr Miethsh [?] zu betrachten — d. h. von künftigen Georgi an für jährliche 500 fl. — die Zeit iſt heute zu kurz, ſonſt würde ich auch das Drangeld gerne errichtet haben, welches ich mir dieſer Täge vorbehalte. —

Ihr ergebenſter Diener
Wien am 8ten Februar 1810. Ludwig van Beethoven.

---

* Im „Notirungsbuch B“ aus dieſem Jahre 1809 ſteht S. 47: „Gleich nach der Einl. im Oratorium von Jeſus muß ein neues Chor einfallen — Treitſchke — kann Bernhard Muſik —.“

** Dieſer Namen findet ſich ſonſt nirgend von Beethoven genannt. Es mag wohl der durch ſeine „Metrik“ bekannte Philologe und Dichter Johann Auguſt Apel (1771—1816) ſein, der damals in Leipzig lebte. Vielleicht handelt es ſich um die neue Tacttheorie die derſelbe gegen Gottfried Hermann aufgeſtellt hat, vielleicht auch um ein zu componirendes Gedicht.

*** Im Beſitz der Frau Antonie von Arneth geb. Adamberger in Wien. Wer Profeſſor Loeb iſt, weiß ich nicht.

56.

An Baumeiſter.*

Montags an 3. Dez. 1810.

Ich bitte Sie mein Hr. von Baumeiſter mich zu entſchuldigen bey Sr. Kaiſerl. Hoheit, wenn ich heute nicht komme, ich habe ſchon ſeit einigen Tägen Kopfweh, doch heute im höchſten Grade, ich hoffe es wird jedoch ſich bis morgen beſſern, und dann werde ich ſicher Sr. Kaiſerl. Hoheit abends aufwarten.

Mit Achtung Ihr ergebenſter Diener
Ludwig van Beethoven.

57.

An den Erzherzog Rudolph.**

Ihro Kaiſerliche Hoheit!

Schon über 14 Täge bin ich wieder mit meinem mich plagenden Kopfweh behaftet, immer habe ich gehofft es wird beſſer werden, aber vergebens. Doch nun mit dem beſſern Wetter, verſpricht mir mein Arzt baldige Beſſerung. Da ich mit jedem Tage glaubte, es ſei der letzte meines Uebels, ſo habe ich nichts deswegen zu wiſſen gemacht, auch ſelbſt, weil ich glaubte, daß da Ihro Kaiſ. Hoheit ſo lange nicht um mich geſchickt hatten, Sie mich ſelbſt nicht brauchten. Während der Feſtlichkeiten der Prinzeſſin von Baden und wegen dem wehen Finger von Ihro Kaiſ. Hoheit fing ich an etwas fleißig zu arbeiten, wovon unter andern auch ein neues Trio die Frucht iſt für's Piano. Sehr beſchäftigt mit mir ſelbſt, glaubte ich nicht, daß Ihro Kaiſ. Hoheit auf mich ungehalten ſein, wie ich nun doch beinahe glauben muß. — Unterdeſſen hoffe ich mich bald ſelbſt vor Ihr Tribunal verfügen zu können.

---

* Archiv der Geſellſchaft der Muſikfreunde in Wien. Baumeiſter war Privatſecretair des Erzherzog Rudolph.

** Die Briefe und Billets an den Erzherzog Rudolph, die durch den Hrn. Ritter von Köchel (Wien 1865) herausgegeben ſind und deren Autographe ſich jetzt im Archiv der Geſellſchaft der Muſikfreunde befinden, erſcheinen hier, NB. mit Auslaſſung der völlig unbedeutenden und nicht zu datirenden, mit genauer Feſtſtellung ſowohl des Textes, von dem allerdings nur einiges „Zweifelhafte übriggelaſſen war,“ wie der Zeitfolge, die dagegen dort mannigfach unrichtig iſt. So gehört dieſes Billet nicht in das Jahr 1814, ſondern in den März 1811, wo die Prinzeſſin von Baden in Wien war und das Trio Op. 97 geſchrieben ward. Und wegen der „muſikaliſchen Pauſen“ die der „webe Finger“ verurſacht, wird das folgende Billet ebenfalls hieher gehören.

Ihro Kaiſerl. Hoheit
treu ergebenſter Diener
Ludwig van Beethoven.

58.

Ihre Kaiſerliche Hoheit!

Ich bitte, daß Sie die Gnade haben mir das Trio aus B mit den Stimmen, wie auch von der Violin Sonate in G beide Stimmen zuſtellen zu laſſen, indem ich ſie nur geſchwind für mich abſchreiben laſſe, da ich meine Partituren unter vielen andern nicht gleich herausfinden kann. Ich hoffe, daß das ſchlimme Wetter keinen böſen Einfluß auf die Geſundheit J. K. H. haben werde; mich bringt es aber immer ein wenig aus dem Tact. — In 3—4 Tagen werde ich die Ehre haben beide Werke wieder an Ihren gehörigen Platz zu beſorgen.

Ihrer Kaiſerlichen Hoheit
gehorſamſter
Ludwig van Beethoven.

Dauern die muſikaliſchen Pauſen noch immer fort? —

59.

P. P.*

[18. May 1811.]

Ich bitte Sie recht ſehr mein Herr von Baumeiſter mir die Sonate betitelt „das Lebewohl, Abweſenheit, das Widerſehn“ von meiner Compoſition auf heute mir zukommen zu laſſen, da ich ſie ſelbſt nicht habe und die Correctur davon befördern muß.

---

* Original dieſes wie des folgendes Billets im Archiv der Geſellſchaft der Muſikfreunde. Die Sonate Op. 81 * erſchien im Juli 1811 bei Breitkopf und Härtel.

Ihr ergebenſter Diener
Ludwig van Beethoven.

60.

An Breitkopf und Härtel.*

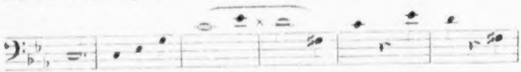
P. P.

Daß Sie das Konzert ſchon an das Induſtrie=Komtoir, und wer weiß wo ſonſt noch überall hinſchicken iſt mir gar nicht recht, ehe Sie die Correctur erhalten haben, warum wollen Sie denn kein Werk von mir ohne Fehler herausgeben, ſchon vorgeſtern iſt die Correctur des Conzerts von hier fort (wenn nun das Induſtrie=Contoir das Conzert erhält, muß ich die Fehler . . . .**

---

* Im Beſitz des Hrn. Hofcapellmeiſter W. Taubert in Berlin. Das Concert Op. 73 und die Chorfantaſie erſchienen im Juli 1811.

** Das 2. Blatt iſt abgeriſſen. Beethovens Aerger ſchrieb ſich hauptſächlich von den bekannten Druckfehlern im Scherzo der C-moll-Symphonie her, worüber er am 21. Aug. 1810 an die Verleger einen Brief ſchrieb, aus dem auf Mendelsſohns Veranlaſſung folgendes Stück in der A. M. Z. 1846 mitgetheilt wurde: „Folgenden Fehler habe ich noch in der Sinfonie aus C-moll gefunden nämlich im 3ten Stück im $^3/_4$ Tact wo nach dem dur wieder das moll eintritt, ſteht ſo: ich nehme gleich die Baßſtimme, nemlich



die zwei Tacte, worüber das × iſt, ſind zuviel und müſſen ausgeſtrichen werden, verſteht ſich auch in allen übrigen Stimmen, die pauſiren." Der Irrthum, der dadurch entſtanden war, daß in der zum Stich eingeſandten Abſchrift Beethoven durch Ueberſchrift von 1 und 2 hatte bezeichnen wollen, in welcher Weiſe die urſprünglich beabſichtigte Wiederholung des ganzen Scherzos nebſt Trio in die Coda überzuleiten ſei, was der Stecher nicht begriffen hatte, — der Irrthum iſt natürlich in der Geſammtausgabe wieder gutgemacht; wie denn überhaupt die kleine Scharte, die Beethovens genereller Vorwurf der Firma hier zufügt, durch dieſelbe in Herſtellung der Geſammtausgabe auf das Glänzendſte wieder ausgewetzt iſt.

Künftigen Sonnabend wird die Fantaſie Correctur ebenfalls ſammt meiner Partitur abgeſchickt, welche leztere ich mir aber gleich wieder erbitte. —

[Am Rande] NB. Fehler gibts im Concert genug.

61.

Für Herrn Baron Drieberg.*

Mit Vergnügen werde ich ihre Kompoſitionen mein lieber D durchſehen, und glauben Sie mich im Stande ihnen etwas darüber ſagen zu können, ſo bin ich von Herzen dazu bereit.

Ihr ergebenſter Diener
Beethoven.

Ihre franzöſiſchen Bücher bringe ich ihnen in einigen Tagen — Treitſchke hat ſchon les ruines.**

62.

An Baumeiſter.

[Wien Mittwoch den 3ten Julius 1811].

P. P.

Ich bitte Sie recht ſehr mir die hinterlaſſenen Muſikalien vom gnädigſten Herrn zu ſenden — zugleich ſchicke ich ihnen die Titel zweier alten Werke, welche ſich für die Bibliothek des Erzherzogs ſchickten, obſchon die Verauctionirung der Birkenſtockiſchen Bibliothek und Gemälde noch nicht ſtattgefunden, ſo würden doch Hr. und Frau von Brentano (gebohrne Birkenſtock) auf der Landſtraße in der Erdbeergaſſe wohnhaft dem Erzherzog dieſe Werke überlaſſen, dem Erzherzog hatte ich ſchon bey ſeinem Hierſeyn davon geſagt, Sie können alſo jetzt, wenn Sie es für gut halten, ſelbſt mit den Eigenthümern reden, da ich nicht [weiß], wie ſolche alte Werke verkauft werden. —

---

* Im Beſitz des Herrn Muſikdirector F. W. Jähns in Berlin. — Adreſſat iſt ohne Zweifel Friedrich von Drieberg geb. 1780 in Charlottenburg, bekannt durch ſeine Studien über die griechiſche Muſik und ſein 1858 in Berlin erſchienenes Buch „die Kunſt der muſikaliſchen Compoſition — nach griechiſchen Grundſätzen bearbeitet." Von einem weitern Verhältniß deſſelben zu Beethoven iſt nirgend eine Spur.

** Treitſchke hat im Jahre 1811 für Beethoven einen Operntext „die Ruinen von Babylon" bearbeitet. Vielleicht hängt das mit dem von Drieberg geliehenen Buche zuſammen. Vgl. Br. Beeth. Nr. 72, 6. Juni 1811. „Les Ruines" von Volney iſt eines der materialiſtiſchen Werke, womit die franzöſiſchen Philoſophen vom Ende des vorigen Jahrhunderts die Geiſter in Bewegung ſetzten. Ob von dieſem hier Rede iſt, wird ſchwer zu entſcheiden ſein.

Ihr ergebenſter Diener
Beethoven."*

63.

Ihre Kaiſerliche Hoheit!**

Ich ſehe, daß Baron Schweiger Sie noch nicht von meinem geſtrigen Ueberfalle benachrichtigt hat, I. K. H. Ich wurde geſtern plötzlich von einem ſolchen Fieber überfallen, daß ich gänzlich ohne Bewußtſein war; ein verwundeter Fuß mag dazu beigetragen haben. Heute iſt es unterdeſſen unmöglich auszugehen; morgen bin ich aber ſicher hergeſtellt und bitte alſo Ihre Kaiſerl.

---

* Der berühmte Gelehrte Hofrath von Birckenſtock, der praeceptor Austriae war kurz vorher geſtorben. Beethoven war, um hier zugleich die Angaben in Beeth. Lex. II 318 zu berichtigen, nicht bereits wie Schindler angegeben hat, ſeit 1792 in ſeinem Hauſe bekannt; vielmehr ward er, wie mir die jetzt 87jährige Frau Brentano in Frankfurt ſelbſt ausdrücklich verſichert hat, erſt im Frühjahr 1810 mit dieſer ſeiner Tochter bekannt und zwar in Folge des Beſuches von Bettina, die eben nicht nachgelaſſen hatte als bis ihre Schwägerin ſie dorthin begleitet hatte. Ihrer Aufforderung folgend war dann Beethoven häufig ungenirter Gaſt bei Brentanos, die für gewöhnlich in Frankfurt lebend, eben jetzt wegen Regulirung der Birckenſtock'ſchen Erbſchaft für einige Jahre in Wien anweſend waren.

** Köchel l. c. Nr. 46 ſetzt dies Billet ins Jahr 1819. Jedoch in Br. Beeth. Nr. 74 vom 26. Oct. 1811 heißt es „uns gehts mit den Füßen beſſer," und dies in Verbindung mit der Erwähnung der „2 Ouverturen," zu denen 4 Hörner gehören, alſo der beiden im Jahre 1811 für Peſth geſchriebenen, ſtellt das Datum dieſes und der beiden folgenden Billets mit ziemlicher Gewißheit als Herbſt 1811 feſt.

Hoheit auf morgen Nachmittag das Orcheſter um dreiviertel auf 3 Uhr beſtellen zu laſſen, damit die Herren M. beſte zeitiger kommen, und Zeit genug wird, auch die 2 Ouvertüren zu probiren. Sollten das letztere J. K. H. wünſchen, ſo brauchte ich 4 Hörner, bei den Sinfonien ſind jedoch nur 2 dergleichen. Zu der Beſetzung der Sinfonien wünſchte ich wenigſtens 4 Violinen, 4 Secund, 4 Prim, 2 Contrabäſſe, 2 Violonſchell. — Ich bitte nur mich gnädigſt heute wiſſen zu laſſen, was Sie beſchließen werden. Kein größeres Vergnügen kann mir werden, als meinem Erhabenen Schüler meine Werke hören zu machen. Gott gebe Ihnen nur bald Ihre Geſundheit wieder, indem ich mich oft deshalb ängſtige.

Ihro Kaiſerlichen Hoheit

gehorſamſter

Ludwig van Beethoven.

64.

Ihro Kaiſerliche Hoheit!

Ich bitte Sie die Gnade zu haben noch heute dem Hr. von Wranitzky* wegen der Muſik Ihre Befehle wiſſen zu laſſen und ob 2 oder 4 Hörner? Ich habe ſchon mit ihm geſprochen und ihm anempfohlen nur ſolche Muſici zu wählen, durch die wir eher oder mehr eine Production als Probe zu Stande bringen können.

Ihro Kaiſerlichen Hoheit

gehorſamſter

Ludwig van Beethoven.

65.

An Zmeskall.**

Ich danke Ihnen derweil lieber Z. und melde Ihnen nur, daß morgen Nachmittag um 3 Uhr die Probe von den Sinfonien und Overture beym Erzherzog ſeyn wird — doch werde ich Sie morgen Vormittag noch genauer davon unterrichten, vor der Hand habe ich Sie ſchon angeſagt.

---

* Anton Wranitzky (1760—1819) war damals Capellmeiſter beim Fürſten Lobkowitz.

** Wiener Hofbibliothek. Die Symphonien werden die C-moll und die Paſtorale ſein; die A-dur ward erſt Mai 1812 fertig.

Ihr Beethoven.

66.

An Varenna.*

Wenn ſchon nicht alles auf einmal ſollte geſchickt werden können, ſo müſſen jedoch vor allem die Chöre in Partitur ſogleich nach Gratz abgehen, indem ſie erſt ausgeſchrieben werden müſſen — kann alles auf einmal nur mit geringen Koſten mit einer außerordentlichen Gelegenheit nach G. geſchickt werden, ſo wäre dieſes das Beſte, damit Sie dort mehr Muße hätten, zu wählen, wie auch zu probiren.

67.**

Ihre Kaiſerl. Hoheit!

Mein Zuſtand hat ſich wieder verſchlimmert, und ſo wird es wohl noch einige Tage anſtehen, bis ich geneſen bin. Ich bin wahrhaft untröſtlich J. K. H. nicht aufwarten zu können; die Witterung ſcheint, obſchon ich mich ſchon ſelbſt angeklagt, doch Schuld an meinem Leiden zu ſein. Ich hoffe und wünſche nur, daß J. K. H. nicht auch davon hingeriſſen werden. Ich aber hoffe bald mich meinem verehrteſten erhabenen Schüler nahen zu können, durch deſſen Gnädige Theilnahme ich mich in manchen Leiden und für mich ſeit einiger Zeit ſchmerzhaften Ereigniſſen gelindert fühle.

---

* Im Beſitz des Herrn Dr. Lutze in Cöthen. Vgl. Br. Beeth. Nr. 85. Die Wiener Zeit. vom 11. April 1812 meldet Herr van Beethoven habe ſeine neueſten Werke zu der Wohlthätigkeitsacademie in Gratz mit Staffette eingeſendet.

** Mit Hinſicht auf die „für mich ſeit einiger Zeit ſchmerzhaften Ereigniſſe," worunter wohl das berüchtigte Finanzpatent zu verſtehen (vgl. Br. Beeth. Nr. 84 vom 19. Febr. 1812) und auf das dauernde Unwohlſein des Meiſters (Br. Beeth. Nr. 86. 87) iſt hier wohl ebenfalls das Jahr 1812 als Datum anzunehmen.

Ihro Kaiſerlichen Hoheit
treu gehorſamſter Diener
am 4. April Ludwig van Beethoven.

68.

Ihro Kaiſerliche Hoheit! *

Ich war ſchon öfter, wie gewöhnlich, um in der Abendſtunde aufzuwarten, aber Niemand war zu finden — ich habe dieſes dem gar zu ſchönen Wetter zugeſchrieben, da dieſes aber jetzt nicht der Fall, frage ich mich an, wann Sie befehlen, daß ich Ihnen aufwarten ſoll. —

Ihro Kaiſerlichen Hoheit
Unterthänigſter
Ludwig van Beethoven.

69.

Ihro Kaiſerliche Hoheit! **

Es iſt nicht möglich bis Morgen um eilf Uhr die Stimmen verdoppelt zu haben; die Kopiſten haben für dieſe Woche meiſtens viel zu ſchreiben. Ich glaube daher, daß Sie Gnädigſt den Auferſtehungs-Tag künftigen Sonnabend nehmen, bis dahin bin ich auch gewiß wieder hergeſtellt, und kann beſſer dirigiren, welches mir morgen etwas ſchwer geworden wäre trotz meinem guten Willen. Freitags hoffe ich ſicher auszugehen und mich anfragen zu können.

Ihr Kaiſerlichen Hoheit
treuer gehorſamſter
Ludwig van Beethoven.

---

* Archiv der Geſellſchaft der Muſikfreunde in Wien. „Wien 1812“ ſteht von fremder Hand darauf geſchrieben und das „gar zu ſchöne Wetter“ läßt auf das Frühjahr ſchließen.

** Datum hier wie bei Nr. 70. 71 unbekannt. Kann ebenfalls das Jahr 1812 ſein, wo eben viel beim Erzherzog muſicirt ward. Beethovens Copiſten hatten in der Charwoche 1812 beſonders viel für Varenna in Gratz zu ſchreiben (Br. Beeth. Nr. 85).

70.

Ihro Kaiſerliche Hoheit!

Ich bin ſchon ſeit Sonntag nicht wohl, zwar mehr körperlich. Ich bitte tauſendmal um Verzeihung, wenn ich mich nicht früher entſchuldigt, doch hatte ich jeden Tag den beſten Willen aufzuwarten, aber der Himmel weiß es, trotz dem beſten Willen, den ich für den beſten Herrn habe, hat es mir nicht gelingen wollen — ſo weh es mir auch thut, dem nicht alles aufopfern zu können, für den ich das höchſte Gefühl der Hochachtung und Liebe und Verehrung habe.* Seine Kaiſerl. Hoheit würden vielleicht ſelbſt nicht Unrecht handeln, wenn Sie dieſesmal in Rückſicht der Lobkowitziſchen Concerten eine Pauſe machten: auch das glänzendſte Talent kann durch Gewohnheit verlieren.

Mit der tiefſten Verehrung
Ihro Kaiſerl. Hoheit
treu-ergebenſter Diener
Ludwig van Beethoven.

71.

Ihro Kaiſerliche Hoheit!

Da ich ſehe, daß Sie nicht bei Fürſt Lobkowitz ſpielen, wohl aber doch Ihren Abend dort zubringen, ſo werde ich morgen um 5 Uhr Abends die Ehre haben, Ihnen aufzuwarten.

Ihre Kaiſerlichen Hoheit
gehorſamſter
Ludwig van Beethoven.

---

* Die Art wie ſich hier die liebende Verehrung gegen den Erzherzog ausſpricht, läßt ebenfalls an den großmüthig liberalen Act denken, wie derſelbe nach Erlaſſung des Finanzpatentes ohne irgendwelches Zaudern ſeinen Gehaltsantheil in Einlöſungsſcheinen auszuzahlen befahl.

72.

Für Herrn Theodor von Körner.*

Am 21ten April 1812.

P. P.

Beſtändig ſeit einiger Zeit kränklich, anhaltend beſchäftigt** konnte ich mich nicht über ihre Oper erklären — mit Vergnügen ergreife ich daher die Veranlaſſung, ihnen meinen Wunſch erkennen zu geben, Sie zu ſprechen — Wollen Sie mir daher übermorgen Vormittags das Vergnügen machen mich zu beſuchen, ſo ſoll es mich ungemein freuen, und wir werden uns zuſammen über ihre Oper bereden, und auch über eine andere, die ich wünſchte, daß Sie für mich ſchrieben — mündlich werden Sie erfahren, daß nicht Geringſchätzung ihrer Talente die Urſache meines Stillſchweigens war.

Ihr ergebenſter
Ludwig van Beethoven.

---

* Dieſer Brief ſtak in der ledernen Brieftaſche, die Dr. Friedrich Förſter in Berlin bei Körners Tode am 26. Aug. 1813 ihm aus der Bruſttaſche zog. Körner, der im Sommer 1811 nach Wien gekommen und dort raſch zu dichteriſchem Erfolg gelangt war, erbittet am 6. Juni 1812 von ſeinem Vater ſeinen Operntext „Alfred“, den Weinlig habe; er wolle ihn kürzen und ihn am Kärnthnertiſchen Theater geben, da er von Beethoven, Weigel, Gyrowetz ꝛc. unendlich um Texte geplagt werde; Gyrowetz componire augenblicklich ſeinen „Kampf mit dem Drachen.“ Und am 10. Febr. 1813: „Für Beethoven bin ich um Ulyſſes Wiederkehr angeſprochen worden. Lebte Gluck noch, ſo wäre das ein Stoff für ihn.“ Ohne Zweifel hatte Beethoven, deſſen Vorliebe für die Odyſſee bekannt iſt, dieſes Sujet vorgeſchlagen und Körner hatte auch daſſelbe wirklich bereits auszuarbeiten begonnen, als der Tod ihn überraſchte. Welchen Text dagegen Beethoven jetzt in Händen hatte, dürfte kaum zu ermitteln ſein.

** Es ward die letzte Hand an die ſiebente Symphonie gelegt, die am 13. May 1812 fertig wurde. Vgl. auch Br. Beeth. Nr. 86, wobei zugleich berichtigt werden mag, daß es dort zu heißen hat „und abends war ich in der Wanda,“ nicht Banda. Dieſes Drama des mit Beethoven befreundeten Zacharias Werner ward am 16. März 1812 mit Muſik von Riotte auf der Wieden aufgeführt (Sammler 1812 S. 114).

73.

An Zmeskall.

[26. April 1812.]

Für heute iſt es nicht möglich, doch werde ich mich nächſtens bey Ihnen anfragen —

Wir ſind Euch teuflichſt zugethan, wem's juckt der kratzt ſich.

Ihr L. v. Bthven.

74.

An den erzherzogl. Kammerherrn Joſef Freih. v. Schweiger.

Der Kleinſte aller Kleinen war eben beim Gnädigſten Herrn, wo alles zugeſperrt war, dann hier, wo alles offen aber Niemand als der treue Diener war. Ich hatte einen dicken Pack Muſikalien bei mir, um noch zu guter Letzt einen guten muſikaliſchen Abend zu prokuriren, — nichts. — Malfatti will durchaus, daß ich nach Töplitz ſoll, das mir nun gar nicht lieb. Ich hoffe wenigſtens, ich kann mir nicht helfen, daß ſich der Gnädigſte Herr nicht ſo ganz gut unterhalten ſoll ohne mich. — o Vanitas — es iſt nicht anders. — Ehe ich nach Töplitz reiſe, beſuche ich Sie in Baden oder ſchreibe. Leben Sie wohl, alles Schöne dem Gnädigſten, halten Sie lieb

Ihren Freund Beethoven.

75.

An Brunswick.*

Wien am 16. Juni.

Tauſend Dank, Freundchen für deinen Nektar. — Und wie ſoll ich dir genug dafür danken, daß du mit mir die Reiſe machen willſt? Es wird ſich ſchon in meinem tönenden Herzen finden. Da ich nicht wünſchte, daß dir irgend etwas nicht nach deinem Sinne wäre, ſo muß ich dir ſagen, daß ich auf Verordnung meines Arztes volle 2 Monate in T. zubringen muß, bis halben Auguſt könnte ich alſo nicht mit dir gehen, du müßteſt denn die Reiſe allein oder, was du auch leicht finden wirſt, wenn's dir gefällt, mit Jemandem Andern machen — ich erwarte hierüber deinen freundſchaftlichen Beſchluß. Glaubſt du, daß dir das alleine Zurückreiſen nicht anſtehe, ſo handle ganz nach deiner Gemächlichkeit; ich will nicht, ſo ſehr lieb du mir auch biſt, und ſo ſehr viel Angenehmes auch aus dem Zuſammenſein mit dir für mich entſpringt, daß dir daraus unangenehmes entſtehe. Da du ohne dem, wenn du auch mitgehſt, doch den halben Auguſt zurückmußt, ſo werde ich meinen Bedienten mitnehmen, der wirklich ein ſehr ordentlicher braver Kerl iſt. — Da es aber ſein könnte, daß wir nicht in einem Hauſe zuſammen ſein könnten, ſo wirſt du wohl thun, den deinigen mitzunehmen, wenn du ihn brauchſt; ich für meine Perſon, wenn ich nicht ein ſo unbehülflicher Sohn des Apollo wäre, möchte auf Reiſen gar keinen mitnehmen. Ich bitte dich, nur zu machen, daß du ſpäteſtens den erſten, zweiten Juli hier biſt, weils ſonſt zu ſpät für mich wird, und der Arzt jetzt ſchon grollt, daß ich es ſo lange anſtehen laſſe, obſchon er es ſelbſt findet, daß die Geſellſchaft eines ſo guten, lieben Freundes auf mich wohl wirken würde. — Haſt du einen Wagen? — Jetzt ſchreib mir aber blitzſchnell die Antwort, weil ich ſobald ich weiß, ob du noch mitgehn willſt, um Wohnungen für uns ſchreibe, indem es ſich dort ſehr füllen ſoll — leb wohl mein guter, lieber Freund, ſchreibe ja gleich Antwort und liebe

---

* Dieſer Brief ward zuerſt Grenzboten 1859 veröffentlicht und dann nach dem Original in Zellners Blättern für Theater 1867 Nr. 34, wo das Datum des 16. Juni gegeben wird, während in den Grenzboten der 18. ſteht. Die Reiſe nach Teplitz, bei der Brunswick den Meiſter begleiten ſoll, läßt auf das Jahr 1812 ſchließen. Freilich war dieſer auch im Sommer 1811 dort und

deinen wahren Freund
Beethoven.

Meine Wohnung iſt im Pasqualatiſchen Hauſe auf der Mölkerbaſtei 1239 im 4ten Stock.*

---

zwar mit Oliva, allein verſchiedene Umſtände machen es unwahrſcheinlich, daß hier von dieſer erſtern Reiſe Rede iſt. Vgl. Br. Beeth. Nr. 77.

* Vgl. ob. Nr. 55. Im Jahr 1812 beſuchte Friedrich Starke, wie er ſelbſt erzählt, den Meiſter oftmals auf der Mölkerbaſtei und ſpielte mit ihm

76.*

[Sonntag 28. Juni 1812.]

P. P.

Ich erſuche höflichſt mir die 2 Trios für das Klavier mit Violin und Violonſchell von meiner Compoſition nur auf heute zu leihen, das erſte geht aus D-dur, das 2te aus Es-dur, wenn mir recht iſt, haben S. Kaiſerl. Hoheit ſolche geſchrieben in ihrer Bibliothek — ſodann die Sonate in A-minor mit Klavier und Violin iſt auch blos einzeln geſtochen — morgen früh werden Sie alles zurückerhalten —

Ihr ergebener Diener
Ludwig van Beethoven.

77.

An Graf Brunswick.**

Freund deine Abſagung kann ich nicht annehmen, ich habe Oliva fortreiſen laſſen allein und zwar wegen dir, ich muß Jemand Vertrauten an meiner Seite haben, ſoll mir das gemeine Leben nicht zur Laſt werden, ich erwarte dich ſpäteſtens bis 12ten dieſes Monaths auch meinetwegen bis 15ten dieſes Monaths, doch ohne Widerrede. Es iſt allerhöchſter Befehl. Dieſes kann nicht ohne ſchwere Ahndung und Strafe verſtattet werden, ſondern es heißt ihm ohne alle Bedingung Folge leiſten — Hiermit gehabt euch wohl lieber Getreuer, den wir Gott bitten in ſeinen gnädigen Schutz zu nehmen. Gegeben morgens gleich nach Aufſtehen vom Kaffeetiſch.

Wien am 4ten Juli. Beethoven.

---

zuſammen, mußte ihm auch „die Gänge aller Blasinſtrumente und zugleich den Effect von jedem Inſtrumente aufſetzen“ u. ſ. w.

* An Baumeiſter. Archiv der Geſellſch. der Muſikfreunde.

** Aus dem Autographenalbum der Gräfin Marie Brunswick in Marton-Vaſar, die mir damals ausdrücklich ſchrieb, dies ſei der einzige Brief Beethovens, der ſich im Nachlaß ihres Vaters gefunden habe! Ebenfalls bereits Grenzboten a. a. O. veröffentlicht, jedoch nach einer durchaus ungenauen Abſchrift.

Da ich nicht weiß auf welche Art du zu dem Portrait gekommen, ſo thuſt du am beſten, es mitzubringen, für die Freundſchaft findet ſich ſchon ein empfänglicher Künſtler daſſelbe zu verdoppeln.*

Das Uebrige wegen der Zurückreiſe macht ſich bald.

Wir erwarten ſechsfach blitzſchnell keine andre Antwort auf unſern allerhöchſten Befehl als — ja ja ja geſchwinde ; ſonſt kommt der Zorn bis nach Ofen.**

78.

Franzensbrunn am 12. Auguſt 1812.

Ihro Kaiſerliche Hoheit!

Schon lange wäre es meine Pflicht geweſen, mich in Ihr Gedächtniß zurückzurufen, allein theils meine Beſchäftigung meiner Geſundheit halber, theils meine Unbedeutenheit ließ mich hierin zaudern. — In Prag verfehlte ich J. K. H. gerade um eine Nacht; denn indem ich mich Morgens zu Ihnen verfügte, um Ihnen aufzuwarten, waren Sie eben die Nacht vorher abgereiſt. In Teplitz hörte ich alle Tage 4 Mal türkiſche Muſik, den einzigen muſikaliſchen Bericht, den ich abſtatten kann. Mit Göthe war ich viel zuſammen. Von T. aber beredete mich mein Arzt Staudenheim nach Karlsbad, von da hierher, und vermuthlich dürfte ich von hier noch einmal nach Teplitz zurück — welche Ausflüge! und doch noch wenig Gewißheit über die Verbeſſerung meines Zuſtandes! Von J. K. H. Geſundheit-Umſtänden habe ich bisher noch immer die beſte Nachricht erhalten, auch von der fortdauernden Gewogenheit und Ergebenheit, welche Sie der muſikaliſchen Muſe bezeigen. Von einer Akademie, welche ich zum Beſten der abgebrannten Stadt Baden gegeben, mit Hülfe des Herrn Polledro, werden J. K. H. gehört haben.*** Die Einnahme war beinahe 1000 Gl. W. W. und wäre ich nicht genirt geweſen in der beſſern Anordnung, ſo dürften leichtlich 2000 Gl. eingenommen worden ſein. Es war eigentlich ein armes Concert für die Armen. Ich fand beim Verleger hier nur von meinen früheren Sonaten mit Violine. Da dieſes Polledro durchaus wünſchte, mußte ich mich eben bequemen, eine alte Sonate zu ſpielen. Das ganze Concert beſtand aus einem Trio von Polledro geſpielt, der Violin-Sonate von mir, wieder etwas von Polledro geſpielt und dann fantaſirt von mir. — Unterdeſſen freue ich mich wahrhaft, daß den armen Badnern etwas dadurch zu Theil geworden. — Geruhen Sie meine Wünſche für Ihr höchſtes Wohl und die Bitte, zuweilen meiner zu gedenken, anzunehmen.

---

* Von welchem Portrait hier Rede iſt, weiß ich nicht.

** Brunswick kam allerdings nach Wien, reiste aber nicht mit nach Teplitz.

*** Es kam auch ein Bericht darüber in der Wiener Zeitung vom 29. Aug. 1812.

Ihrer Kaiſerlichen Hoheit
unterthänigſter
Ludwig van Beethoven.

79.

An Amalie Sebald.*

16. September 1812.

Tyrann ich?! Ihr Tyrann! Nur Mißdeutung kann Sie dies ſagen laſſen, wie wenn eben dieſes Ihr Urtheil keine Uebereinſtimmung mit mir andeuten. Nicht Tadel deswegen; es wäre eher Glück für Sie. — Ich befand mich ſeit geſtern ſchon nicht ganz wohl, ſeit dieſem Morgen äußerte ſich's ſtärker; etwas Unverdauliches für mich genoſſen iſt die Urſache davon, und die reizbare Natur in mir ergreift ebenſo das ſchlechte als gute, wie es ſcheint; wenden Sie dies jedoch nicht auf meine moraliſche Natur an. Die Leute ſagen nichts, es ſind nur Leute; ſie ſehen ſich meiſtens in Andern nur ſelbſt und das iſt eben nichts; fort damit, das Gute Schöne braucht keine Leute. Es iſt ohne alle andere Beihülfe da und das ſcheint denn doch der Grund unſeres Zuſammenhaltens zu ſein. — Leben Sie wohl liebe Amalie. Scheint mir der Mond heute Abend heiterer als den Tag durch die Sonne, ſo ſehen Sie den kleinſten kleinſten aller Menſchen bei ſich.

---

* Die Billets an Amalie Sebald, ſpäter Frau Juſtizrath Krauſe aus Berlin ſind zuerſt veröffentlicht in den Grenzboten 1859. Den Originalen habe ich freilich vergebens nachgeſpürt. Jedoch beſitzt der Brudersſohn der Dame, Hr. Polizeidirector Sebald, aus dem Nachlaß der Tante eine Locke Beethovens, zu der ſie ſelbſt geſchrieben hat: „Eine Haarlocke von Ludwig van Beethoven. Ich ſchnitt ſie ihm ab Ende September 1812 in Teplitz.“ Sie ſelbſt hat übrigens ſpäter niemals etwas von einer Leidenſchaft des Meiſters für ſie geäußert, doch iſt bei näherer Betrachtung der Billets in Verbindung mit der Aeußerung Beethovens gegen Frl. del Rio im September 1816 (Grenzboten 1857, I. 33) kaum daran zu zweifeln, daß wenigſtens von ſeiner Seite der Wunſch ſich mit dieſer an Gemüth wie an Geiſt ausgezeichneten Dame fürs Leben zu verbinden ſehr lebhaft beſtanden hat.

Ihr Freund
Beethoven.

80.

Liebe gute Amalie. Seit ich geſtern von Ihnen ging, verſchlimmerte ſich mein Zuſtand und ſeit geſtern Abend bis jetzt verließ ich noch nicht das Bette, ich wollte Ihnen heute Nachricht geben und glaubte dann wieder mich dadurch Ihnen ſo wichtig ſcheinen machen zu wollen, ſo ließ ich es ſein. — Was träumen Sie, daß Sie mir nichts ſein können? mündlich wollen wir darüber, liebe Amalie, reden; immer wünſchte ich nur, daß Ihnen meine Gegenwart Ruhe und Frieden einflößte, und daß Sie zutraulich gegen mich wären. Ich hoffe mich morgen beſſer zu befinden und einige Stunden werden uns noch da während Ihrer Anweſenheit übrig bleiben, in der Natur uns beide wechſelſeitig zu erheben und zu erheitern. — Gute Nacht, liebe Amalie, recht viel Dank für die Beweiſe Ihrer Geſinnungen für Ihren Freund

Beethoven.

In Tiegde will ich blättern. *

81.

Ich melde Ihnen nur, daß der Tyrann ganz ſklaviſch an das Bett gefeſſelt iſt — ſo iſt es! Ich werde froh ſein, wenn

---

* Mit Tiedge, der faſt alljährlich in Geſellſchaft von Eliſe von der Recke Teplitz beſuchte, war Beethoven bereits im vorigen Sommer perſönlich befreundet geworden und ſchätzte ihn als Menſchen wie als Dichter beſonders hoch.

ich nur noch mit dem Verluſt des heutigen Tages durchkomme. Mein geſtriger Spaziergang bei Anbruch des Tages in den Wäldern, wo es ſehr neblicht war, hat meine Unpäßlichkeit vergrößert und vielleicht meine Beſſerung erſchwert. Tummeln Sie ſich derweil mit Ruſſen, Lapländern, Samojeden ꝛc. herum * und ſingen Sie nicht zu ſehr das Lied: „Es lebe hoch.“

Ihr Freund
Beethoven.

82.

Es geht ſchon beſſer. Wenn Sie es anſtändig heißen allein zu mir zu kommen, ſo könnten Sie mir eine große Freude machen; iſt aber daß Sie dieſes unanſtändig finden, ſo wiſſen Sie, wie ich die Freiheit aller Menſchen ehre, und wie Sie auch immer hierin und in andern Fällen handeln mögen, nach Ihren Grundſätzen oder nach Willkühr, mich finden Sie immer gut und als

Ihren Freund
Beethoven.

83.

Die Krankheit ſcheint nicht weiter voranzugehn, wohl aber noch zu kriechen, alſo noch kein Stillſtand! dies alles was ich Ihnen darüber ſagen kann. — Sie bei ſich zu ſehen, darauf muß ich Verzicht thun, vielleicht erlaſſen Ihnen Ihre Samojeden heute Ihre Reiſe zu den Polarländern, ſo kommen Sie zu

Beethoven.

84.

Dank für alles was Sie für meinen Körper für gut finden, für das Nothwendigſte iſt ſchon geſorgt — auch ſcheint die Hartnäckigkeit der Krankheit nachzulaſſen. — Herzlichen Antheil nehme ich an Ihrem Leid, welches auf Sie durch die Krankheit Ihrer

---

* Sie war in Geſellſchaft einer ruſſiſchen Familie in Teplitz.

Mutter kommen muß. — Daß Sie gewiß gern von mir geſehen werden, wiſſen Sie, nur kann ich Sie nicht anders als zu Bette liegend empfangen. — Vielleicht bin ich Morgen im Stande aufzuſtehen. — Leben Sie wohl liebe gute Amalie. —

Ihr etwas ſchwach ſich befindender
Beethoven. *

85.

Ich kann Ihnen noch nichts beſtimmtes über mich ſagen, bald ſcheint es mir beſſer geworden, bald wieder im alten Geleiſe fortzugehen, oder mich in einen längern Krankheitszuſtand verſetzen zu können. Könnte ich meine Gedanken über meine Krankheit durch eben ſo beſtimmte Zeichen als meine Gedanken in der Muſik ausdrücken, ſo wollte ich mir bald ſelbſt helfen — auch heute muß ich das Bett noch immer hüten. Leben Sie wohl und freuen Sie ſich Ihrer Geſundheit, liebe Amalie.

Ihr Freund
Beethoven.

86.

Ihro Kaiſerlich Hoheit!

Morgen in der früheſten Frühe wird der Copiſt an dem letzten Stücke anfangen können, da ich ſelbſt unterdeſſen noch an mehreren andern Werken ſchreibe, ſo habe ich um der bloßen Pünktlichkeit willen mich nicht ſo ſehr mit dem letzten Stücke beeilt, um ſo mehr, da ich dieſes mit mehr Ueberlegung in Hinſicht des Spiels von Rode[*] ſchreiben muß; wir haben in unſern Finales gern rauſchendere Paſſagen, doch ſagt dieſes R. nicht zu und — ſchenirte mich doch etwas. — Uebrigens wird Dienſtags alles gut geben können. Ob ich dieſen Abend bei Ihro Kaiſerl. Hoheit erſcheinen kann, nehme ich mir die Freiheit zu zweifeln, trotz meinem Dienſteifer; aber dafür komme ich morgen Vormittag, morgen Nachmittag, um ganz die Wünſche meines erhabenen Schülers zu erfüllen.

---

* Auf einem andern Blatt iſt von Am. Sebald geſchrieben:

„Mein Tyrann befiehlt eine Rechnung. Da iſt ſie.
Ein Huhn 1 fl. W. W.
Die Suppe 9 kr.
Von Herzen wünſche ich, daß Sie Ihnen bekommen möge.“

Beethoven hat darunter geſchrieben:

„Tyrannen bezahlen nicht, die Rechnung muß aber noch quittirt werden, und das könnten Sie am beſten, wenn Sie ſelbſt kommen wollen N.B. mit der Rechnung zu Ihrem gedemüthigten Tyrannen.“

Ihro Kaiſerliche Hoheit
unterthänigſter
Ludwig van Beethoven.

87.

Ihre Kaiſerliche Hoheit!

Ich war eben geſtern ausgegangen, als Ihr gnädiges Schreiben bei mir anlangte. — Was meine Geſundheit anbelangt, ſo iſt's wohl daſſelbe, um ſo mehr da hierauf moraliſche Urſachen wirken, die ſich ſo bald nicht ſcheinen heben zu wollen; um ſo mehr, da ich nur alle Hülfe bei mir ſelbſt ſuchen und nur in meinem Kopf die Mittel dazu finden muß; um ſo mehr, da in der jetzigen Zeit weder Wort, weder Ehre, weder Schrift jemanden ſcheint binden zu müſſen.[**] — Was meine Beſchäftigungen anbelangt, ſo bin ich mit einem Theile derſelben am Ende und würde auch ohne Ihre gnädige Einladung ſchon heute mich um die gewohnte Stunde eingefunden haben. — Roden anbelangend haben J. Kaiſ. H. die

---

[*] Pierre Rode, der berühmte Violinſpieler, kam im Januar 1813 nach Wien.

[**] Bezieht ſich auf den Proceß mit Kinskys Erben. Der Fürſt war plötzlich geſtorben, ehe er ſein Wort, der Caſſa Anweiſung zur Zahlung des Gehalts in Einlöſungsſcheinen zu geben, hatte löſen können, und die Vormundſchaft der Kinder wollte dasſelbe jetzt nicht anerkennen, obwohl Beethoven zwei Zeugen hatte, nämlich Varnhagen von Enſe und Oliva. Auf das Ausbleiben eines Gehalttheiles ſcheint ſich auch das nachſtehende Brieffragment zu beziehen, deſſen Original Hr. Maler Amerling in Wien beſitzt: „Ihre Durchlaucht! Verzeihen Sie die Freyheit Sie an mich zu erinnern, an denjenigen, der ſo arm iſt, daß er ſelbſt weder ſeine Kunſt ferner für die Reichen noch für die Armen ausüben könne.“ Der Reſt iſt abgeſchnitten. Beethoven war damals in der That in der drückendſten Lage; ein nachfolgendes Billet an den Erzherzog ſpricht ſich darüber ebenfalls aus.

Gnade mir die Stimme durch Ueberbringer dieſes übermachen zu laſſen, wo ich ſie ihm ſodann mit einem billet doux von mir ſchicken werde. Er wird das die Stimme ſchicken gewiß nicht übel aufnehmen, ach gewiß nicht! Wollte Gott, man müßte ihn deshalb um Verzeihung bitten, wahrlich die Sachen ſtänden beſſer.* — Gefällt es Ihnen, daß ich dieſen Abend um 5 Uhr, wie gewöhnlich komme, oder befehlen J. K. H. eine andere Stunde, ſo werde ich, wie immer darnach trachten, auf's pünktlichſte Ihre Wünſche zu erfüllen. —

Ihre Kaiſerliche Hoheit
gehorſamſter Diener
Ludwig van Beethoven.

88.

An Zmeskall.**

Wohlgebohrenſter! Carissime amice! mein ehemaliger Federſchneider betet wahrſcheinlich dort oben für mich, daß ich bald ohne Federn ſchreibe. — Leſen Sie dieſes über die chronometriſche Tempobezeichnung — mir ſcheint es noch das Beſte hierüber erfundene

---

* Auf dieſe Productionen bezieht ſich auch das nachſtehende Billet des Erzherzogs, das ebenfalls Hr. Maler Amerling in Wien beſitzt:

„Lieber Beethoven.

Uebermorgen Donnerstags iſt um ½6 Uhr abends wieder Muſik bey dem Fürſten Lobkowitz, und ich ſoll daſelbſt die Sonate mit dem Rhode wiederhohlen, wenn es Ihre Geſundheit und Geſchäfte erlauben ſo wünſchte ich Sie morgen bey mir zu ſehen um die Sonate zu überſpielen. Will der Rhode vielleicht die Violinſtimme zum überſpielen haben, ſo machen Sie mir es zu wiſſen, damit ich dieſelbe ſchikken könne; wie auch, ob und wann Sie morgen zu mir kommen können. Ihr Freund

Rudolph."

** Wiener Hofbibliothek. Im Jahr 1813 waren die öffentlichen Verhandlungen über den Metronom beſonders lebhaft. Mälzel hatte ſeine Arbeit ebenfalls vollendet und wollte damit nach England. Beſonders Gottfried Weber in Mannheim ließ ſich viel über dieſe Dinge vernehmen, aber auch Freund Zmeskall war eifrig nicht bloß mit Verbeſſerung des Metronoms beſchäftigt, ſondern ſchrieb auch viel darüber. Vgl. Br. Beeth. Nr. 99, ſowie Nr. 73, der übrigens nicht ins Jahr 1811, ſondern 1817 gehört.

— nächſtens beſprechen wir uns darüber — verlieren Sie dieſes ja nicht. — In Eil

Ihr Beethoven.

89.

Lieber Z! ſollte ich Sie noch heute gegen Abend ſprechen können, ſo wär mir's ſehr lieb, mir ſcheint nicht, daß man auf ſolche Aeußerungen etwas unternehmen könne, der Erzherzog ſagte: wenn ich den Lobkowitz ſehe, werde ich mit ihm ſprechen, zuvor ſagte er, er glaube daß es zu ſpät ſey.* — Leben Sie wohl, werden Sie nicht unwillig

Ihr Beethoven.

90.

[10. May 1813.]

Ich bitte lieber Z. von dem was ich Ihnen wegen Fürſt L. geſagt, ja nichts laut werden zu laſſen, da die Sache nun wirklich für ſich geht, und es auch ohne dieſen Schritt hierin nie zur völligen Gewißheit und Richtigkeit kommen würde** —. Ich habe Sie alle Tage im S. [Schwanen] geſucht, jedoch vergebens. —

Ihr Beethoven.

91.

Ihro Kaiſerliche Hoheit!

Ich habe die Ehre Ihnen meine Ankunft in Baden zu melden, wo es zwar noch ſehr leer an Menſchen, aber deſto völler angefüllter und in Ueberfluß und hinreißender Schönheit pranget die Natur. — Wenn ich irgendwo fehle, gefehlt habe, ſo haben

---

* Vgl. Br. Beeth. Nr. 102 ff. Beethoven wollte um ſeinen Finanzen wieder etwas aufzuhelfen im April 1813 ein Concert geben und dazu von Lobkowitz einen Tag im Theater haben.

** Auch mit Lobkowitz traten Schwierigkeiten wegen der Gehaltszahlung ein, da der gar zu großmüthige Mäcen ſeine Vermögensverhältniſſe gründlich erſchüttert hatte. Vielleicht bezieht ſich das Billet auf einen Verſuch möglichſter Sicherſtellung der Beethovenſchen Forderungen.

Sie gnädigſt Nachſicht mit mir, indem ſo viele auf einander gefolgte fatale Begebenheiten mich wirklich in einen beinahe verwirrten Zuſtand verſetzt; doch bin ich überzeugt, daß die herrlichen Naturſchönheiten, die ſchönen Umgebungen von hier mich wieder ins Geleiſe bringen werden, und eine doppelte Beruhigung wird ſich meiner bemeiſtern, da ich mit meinem hieſigen Aufenthalte den Wünſchen J. K. H. zugleich entſpreche.[*] Würde mir auch mein Wunſch, Sie bald in vollkommenem Geſundheits-Zuſtande zu wiſſen, erfüllt! Es iſt in der That mein heißeſter Wunſch, und wie ſehr betrübt es mich, daß ich eben jetzt nichts zu Ihrer Beſſerung zu Ihrem Wohlbefinden mittelſt *meiner* Kunſt beitragen darf und kann; nur der Göttin *Higea* iſt dieſes vorbehalten, bin ich doch nichts als ein armer Sterblicher, der ſich J. K. H. empfiehlt und ſehr wünſcht ſich Ihnen bald hier nahen zu dürfen.

Wien am 27. May 1813.

Ihrer Kaiſerlichen Hoheit
gehorſamſter treuſter Diener
Ludwig van Beethoven.[**]

---

[*] Der Erzherzog hatte ſogar ſelbſt ein Quartier in Baden für ſeinen verehrten Freund und Meiſter beſorgen laſſen.

[**] Des Meiſters beſondere Lectüre während dieſer Villegiatur ſcheinen *Herders* „Zerſtreute Blätter“ von 1793, namentlich die „Blumenleſe aus morgenländiſchen Dichtern“ geweſen zu ſein. Denn unmittelbar nach jenem ſchmerzlichen Ausruf über ſeine verwirrten häuslichen Verhaltniſſe im Tagebuch vom May 1813 mit dem Schluß: „O Gott Gott ſieh auf den unglücklichen B. herab, laß es nicht länger ſo dauern,“ ſteht zuerſt das Diſtichon aus „Saadis Roſenthal“: „*das Schweigen*,“ das der Meiſter mehrmals in Canon gebracht, und dann ebendaher das Gedicht „Verſchwendete Mühe“ eigenhändig ausgeſchrieben:

„Und regneten die Wolken Lebensbäche,
Nie wird der Weidenbaum dir Datteln tragen.
Verſchwende nicht die Zeit mit ſchlechten Menſchen:
Gemeines Rohr wird nie dir Zucker geben.
Kannſt du ein gutes Schwert aus weichem Thon dir ſchmieden?
Aendert von Menſchen gepflegt ſich je des Wolfes Natur?
Iſts nicht einerlei Regen, der hier auf ſalzigem Boden
Diſtel und Dornen erzieht, Blumen den Gärten verleiht?
Alſo verſchwende du dir nicht Samen und köſtliche Wartung:
Böſes dem Guten und Gutes dem Böſen erzeigen iſt eins.“

92.

Ihro Kaiſerliche Hoheit!

Von Tag zu Tag glaubte ich wieder nach Baden zurückkehren zu können, unterdeſſen kann es ſich wohl noch mit dieſen mich hier aufhaltenden Diſſonanzen verziehen bis Ende künftiger Woche. — Für mich iſt der Aufenthalt in Sommerzeit in der Stadt Qual und wenn ich bedenke, daß ich noch dazu verhindert bin J. K. H. aufwarten zu können, ſo quält er und iſt mir noch mehr zuwider. Unterdeſſen ſind es eigentlich die Lobkowitziſchen und Kinsky'ſchen Sachen, die mich hier halten; ſtatt über eine Anzahl Täkte nachzudenken, muß ich mir immer eine Anzahl Gänge, die ich zu machen habe, vormerken; ohne dieſes würde ich das Ende dorten kaum erleben. Lobkowitzens Unfälle werden J. K. H. vernommen haben. Es iſt zu bedauern, aber ſo reich zu ſein, iſt wohl kein Glück! Graf Fries ſoll allein 1900 # in Gold an Duport* bezahlt haben, wobei ihm das alte Lobkowitziſche Haus zum Pfand dienen mußte. Die Details ſind über allen Glauben. Graf Raſumovsky höre ich, wird nach Baden kommen und ſein Quartett mitbringen, welches ganz hübſch wäre, indem J. K. H. dabei gewiß eine ſchöne Unterhaltung finden werden. Auf dem Lande weiß ich keinen ſchöneren Genuß als Quartett-Muſik.**

Nehmen J. K. H. meine innigſten Wünſche für Ihre Geſundheit gnädig auf und bedauern Sie mich in ſo widerwärtigen Verhältniſſen hier zubringen zu müſſen. Unterdeſſen werde ich alles, was Sie allenfalls dabei verlieren, in Baden doppelt einzuholen mich beſtreben. —

Wien am 24ten Juli 1813.

Ihro Kaiſerlichen Hoheit
gehorſamſter treuſter Diener
Ludwig van Beethoven.

---

* Den berühmten Tänzer und Balletmeiſter.

** Des Grafen Raſumowsky weltberühmtes Quartett waren bekanntlich Schuppanzigh, Sina, Weiß und Linke, die vor allem Beethovens Sachen in die Welt eingeführt haben. Nach dem Wiener „Sammler“ 1813 S. 776 jedoch war Sina im November dieſes Jahrs nicht mehr Mitglied desſelben, und 1816 ward es ganz entlaſſen.

93.

An Zmeskall.

[30. Sept. 1813.]

Wenn vom Speiſen die Rede iſt, iſt es auch wohl heute nicht ganz ſicher, da ich einen Gang habe, der mich um die Zeit von der Stadt entfernt — laſſen Sie mich morgen wiſſen, wo Sie mich ſprechen wollen, entweder *Tiſchend* oder *Spatzierend* oder *Sthulend*, da ich mit Ihnen wegen meinem Hausweſen zu reden habe —

Ich umarme Sie herzlich
Ihr Beethoven.

94.

Ihro Kaiſerliche Hoheit!

Ich frage mich an, ob ich, nun ziemlich wieder hergeſtellt, Ihnen dieſen Abend aufwarten ſoll? — Zugleich nehme ich mir die Freiheit, Ihnen eine gehorſamſte Bitte vorzulegen. Ich hoffte, daß wenigſtens bis jetzt meine truben Umſtande ſich würden erheitert haben, allein — es iſt noch alles im alten Zuſtande, daher mußte ich den Entſchluß faſſen, 2 Academien zu geben. Meine frühern Entſchlüſſe dergleichen bloß zu einem wohlthätigen Zweck zu geben, mußte ich aufgeben, denn die Selbſterhaltung heiſcht es nun anders. — Der Univerſitätsſaal wäre am Vortheilhafteſten und Ehrenvollſten für mein jetziges Vorhaben* und meine gehorſamſte Bitte beſteht darin, daß J. K. H. die Gnade hätten, nur ein Wort an den dermaligen rector magnificus der Univerſität durch den Baron Schweiger gelangen zu laſſen, wo ich dann gewiß dieſen Saal erhalten wurde. In der Erwartung einer gnädigen Bewilligung meiner Bitte verharre ich

Ihrer Kaiſerlichen Hoheit
gehorſamſter
Ludwig van Beethoven.

---

* Es handelt ſich um die Concerte vom 8. und 12. Dec. 1813, die ſo epochemachend für Beethovens Leben wie für ſein Schaffen werden ſollten.

95.

An den Freiherrn Joſef von Schweiger.

Lieber Freund! ich habe heute den Gnädigſten Herrn und zwar ſchriftlich gebeten, ſich für mich zu verwenden, daß ich den Univerſitätsſaal für zwei Akademien, welche ich gedenke zu geben und geben muß, da alles noch im alten, erhalte. — Da ich Sie, ſei es auch, was das Glück oder Unglück herbeigeführt, noch immer für meinen beſten Freund halte, ſo habe ich den Erzherzog gebeten, daß Sie ſich in ſeinem Namen deshalb bei dem jetzigen Rector der U. für mich verwenden möchten. — Wie auch dieſes ausfalle, ſo bitte ich Sie mir baldmöglichſt den Entſchluß unſeres gnädigſten Herrn bekannt zu machen, damit ich ferner ſuche, wie ich mich aus dieſer fatalen Lage für mich und meine Kunſt herauswinde. Dieſen Abend komme ich zum Erzherzog.

Ihr Freund

Beethoven.

96.

An Hummel.*

Allerliebſter Hummel! Ich bitte dich; dirigire auch dieſesmal die Trommelfell und Kannonaden mit deinem trefflichen Kapellmeiſter und Feldzeugherrnſtab — thue es ich bitte dich, falls ich dich einmal kanoniren ſoll, ſtehe ich dir mit Leib und Seel zu Dienſt Dein Freund

---

* Dieſes kleine Billet, deſſen Original die Wittwe Hummels geb. Röckel in Weimar als theures Andenken aufbewahrt, iſt von beſonderem Intereſſe, weil es das durchaus gute Einvernehmen der beiden Künſtler beweiſt, deren Verhältniß namentlich Schindler als nicht freundſchaftlich darſtellt, indem er ſich vor allem auf eine angebliche Eiferſucht Beethovens beruft, der Hummels Gattin als Mädchen ebenfalls geliebt habe. Nun erzählt mir aber Frau Hummel ſelbſt ausdrücklich, daß Beethoven ihr allerdings damals, wo ſie eine ſehr beliebte junge hübſche Sängerin war, wenn ſie und ihr Bruder, der Floreſtan von 1806, zuſammen mit dem Meiſter ſpeiſten, allerhand Schönes geſagt habe, wie man eben jungen Mädchen thue; allein eine ernſte Neigung zu ihr habe er niemals ausgeſprochen und noch viel weniger habe er ihr je einen Heirathsantrag gemacht. Auch ſei es ganz unrichtig, daß nach ihrer Verheirathung die im Frühjahr 1813 geſchehen, das Verhältniß der beiden Männer ſich geändert habe. Vielmehr erinnere ſie ſich ausdrücklich aus der erſten Zeit ihrer

Beethoven.

97.*

Baumann der Schauſpieler der heute mit mir zu reden hatte, glaubt, daß man die Preiſe auf 1 und 2 fl. ſetzen ſolle, nemlich unten ein fl. oben 2 fl., indem die Sachen denn doch ſchon 2 mal gegeben worden.

98.

Ihro Kaiſerliche Hoheit!

Ich hoffe Verzeihung zu erhalten wegen meinem Ausbleiben. Ihre Ungnade würde mich unſchuldig treffen; in einigen Tagen werde ich alles wieder einholen. Man will meine Oper Fidelio wieder geben. Dieſes macht mir viel zu ſchaffen, dabei bin ich trotz mein guten Ausſehen nicht wohl. Zu meiner 2. Academie ſind auch ſchon zum Theil die Anſtalten getroffen, ich muß für die Milder etwas Neues hierzu ſchreiben.** Ich höre unterdeſſen,

---

Ehe, wie ſie einmal alle drei zuſammen bei dem berühmten Guitarrſpieler Giuliani zu Tiſch geweſen ſeien und Beethoven in der Ausgelaſſenheit ſeines rheiniſchen Naturells nicht nachgelaſſen habe ſie zu ſtupfen und zu necken, ſo daß ſie ſich ſchließlich gar nicht vor ihm zu retten gewußt habe: er habe ſie nämlich aus lauter Zuneigung immer in den Arm gekniffen. Möglicherweiſe war dieſes Diner bei Giuliani in der Zeit jener Univerſitätsconcerte, bei denen die hervorragendſten Künſtler der Kaiſerſtadt faſt ohne Ausnahme mitwirkten, Hummel die große Trommel ſchlug und den Kannonaden tactirte und Giuliani ebenfalls „an einem untergeordneten Platze ſtand." Vgl. Br. Beeth. Nr. 107.

* Im Beſitz des Hrn. Maler Amerling in Wien. Adreſſat unbekannt. Die Zeit vermuthlich ebenfalls 1813 auf 14 zwiſchen den zwei Univerſitätsconcerten und dem vom 2. Jan. 1814, für welches die Preiſe erniedrigt werden ſollten.

** In dieſer Akademie, die am 27. Februar 1814 ſtattfand, wurden auch die „neue noch nie gehörte" achte Symphonie ſowie das „ganz neue, noch nicht gehörte" Terzett „Tremate empi tremate" aufgeführt. Vielleicht iſt welches mein Troſt iſt, daß ſich J. K. H. wieder beſſer befinden; ich hoffe bald wieder, wenn ich mir nicht zu viel ſchmeichle, dazu beitragen zu können. Unterdeſſen habe ich mir die Freiheit genommen, dem Mylord Falſtaff anzukündigen, daß er bald die Gnade haben werde, vor J. K. H. zu erſcheinen.[*] —

Jhro Kaiſerl. Hoheit
treu gehorſamſter Diener
Ludwig van Beethoven.

99.

An den Grafen Brunswick.[**]

Wien am 13. Februar 1814.

Lieber Freund und Bruder!

Du haſt mir kürzlich geſchrieben, ich ſchreibe dir jetzt — du freuſt dich wohl über alle Siege — auch über den meinen[***] —

---

das letztere das Neue, das Beethoven für die Milder ſchreiben muß, d. h. ausarbeiten oder auch vielleicht nur in Einzelnheiten umſchreiben: denn die Entwürfe dazu ſtammen bereits aus dem Jahre 1801. Vgl. Nottebohm „Ein Skizzenbuch Beethovens.“

[*] Mylord Falſtaff iſt der wohlbeleibte Schuppanzigh.

[**] Nach dem Original im Beſitz des Grafen Geyza Brunswick veröffentlicht in Zellners Blättern für Theater ꝛc. 1867 Nr. 34.

[***] Nämlich die glänzende Aufnahme der Schlacht von Vittoria, der 7. Symphonie ꝛc. in jenen Concerten im Univerſitätsſaale, über die alle Blätter des Lobes voll waren und die mit einem Schlage dem Meiſter nicht bloß zum vollſtändigen Siege über alle Gegner und Neider, ſondern ſogar zur wirklichen Popularität verhalfen. Ich theile hier noch einen bisher unbekannten Bericht über das darauf folgende Concert vom 2. Jan. mit, der in mancher Beziehung von Intereſſe iſt. Nämlich Beethovens Freund, der junge Philologe und Dichter Carl Bernard gab vom 15. Sept. 1813 an in Wien einen „dramaturgiſchen Beobachter“ heraus, der jedoch im nächſten März wieder aufhörte. Da heißt es denn ohne Zweifel vom Herausgeber ſelbſt:

„7. Jan. 1814: Muſik. Ludwigs van Beethovens Academie. Die Aufführung der Beethovenſchen Muſiken im Univerſitätsſaale hatte zu lebhaften Eindruck auf das Publikum gemacht, als daß man nicht noch eine Wiederholung derſelben hätte erwarten dürfen.

Sie fand am 2. Jan. im großen Redoutenſaale und zwar zum Vortheile

Den 27ten dieſes Monaths gebe ich eine 2te Academie im großen Redoutenſaale — komm herauf — du weißts jetzt — So rette ich mich nach und nach aus meinem Elend, denn von meinen Gehalten

des Tonkünſtlers Statt. Die Schönheit und Präciſion des Vortrags bey der erſten Sinfonie ſowie die Originalität der Compoſition erfreute und ergözte alle Gemüther. Das heroiſche große Allegro, das bezaubernde Andante, das ſcherzende Preſto und das ſchöne Finale, jedes trug das Gepräge des originellen Tonſetzers an ſich, aber an Schönheit und reizender Erfindung übertraf das Andante alles und erweckte ſo lauten Beifall daß es wiederholt werden mußte. Der neue Einzugsmarſch mit Chören war in einem großen Style gedacht und ausgeführt, und ſehr impoſant wirkten die eintretenden Stimmen des über das Orcheſter erhöhten Chores. Die Arie, aus den Ruinen von Athen, geſungen von Herrn Weinmüller, ebenfalls neu von Beethoven, bezeichnete ganz den tiefen Geiſt des Tonſetzers, wenn gleich dabey zu wünſchen blieb, daß die vier obligaten Hörner die Stimme nicht ſo oft gedeckt hätten.

Das Herabrollen eines Vorhang enthüllte plötzlich das Bildniß unſers angebeteten Monarchen und laut ertönte der Freudenruf aller Anweſenden. [Vgl. Br. Beeth. Nr. 59, der alſo höchſt wahrſcheinlich ins Jahr 1814 gehört.] Sehr ſinnreich war die dabey angebrachte Allegorie der Figuren. Die Erfindung und Ausführung dieſer Idee verdanken wir ohne Zweifel unſerm berühmten Hofmechaniker Herrn Mälzl.

Während der Aufführung der erſten Theile der Sinfonie hatte die freudige Sehnſucht die Beethoveniſche Schlacht zu hören ſchon die Geduld ſo Manches im Publikum, beſonders vom ſchönen Geſchlecht aufs Höchſte geſpannt, bis dann nun dieſes originelle Tonſtück mit ſeiner ergreifenden Macht ſich ankündigte. Wir müſſen es wiederholen, daß nur auf eine ſolche Art eine Schlacht in der Tonkunſt wiedergegeben werden kann, denn die muſikaliſche Malerey iſt treffend und doch würdig. Die Aufführung, welche wohl mit ſehr großen Schwierigkeiten verbunden war, konnte unter der Leitung eines Schuppanzig und bey der Mitwirkung ſo ausgezeichneter Künſtler nicht anders als vortreflich gelingen; weshalb ihr auch der lauteſte Beifall zu Theil ward und das Händeklatſchen kein Ende nahm bis ſie wiederholt wurde.

Die Siegesſinfonie als zweiter Theil krönte das Ganze durch ihre Macht und Schönheit.

Die außerordentliche Menge der herbeygeſtrömten Zuhörer war ein freudiger Anblick für den welcher die großen Opfer, die ein Tonkünſtler oft lange mit dem Leben bringen muß zu ſchätzen weiß; denn er ſahe, daß die Einwohner Wiens ohne Unterſchied ihre große Geſinnung und den Sinn für die höhere Muſik nie verläugnen, und am allerwenigſten wenn es darauf ankommt die Beſtrebungen eines Künſtlers [illegible] zu belohnen.“

[illegible] „Nachklänge Beethovenſcher Muſik.“ [illegible] habe ich noch keinen Kreuzer erhalten — Schuppanzigh [Lücke durch Ausſchnitt] dem Michalcovics geſchrieben, ob's wohl der Mühe werth wäre, nach Ofen zu kommen, was glaubſt du? Freilich müßte ſo was im Theater vor ſich gehen. — Meine Oper wird auch auf die Bühne gebracht, doch mache ich vieles wieder neu. — Ich hoffe du lebſt zufrieden, das iſt wohl nicht wenig. Was mich angeht, ja du lieber Himmel, mein Reich iſt in der Luft, wie der Wind oft, ſo wirbeln die Töne, ſo oft wirbelts auch in meiner Seele — ich umarme dich —

[Unterſchrift ausgeſchnitten].

[Außen] A Monsieur le Comte François Brunswick a Bude en Hongrie.

[Von fremder Hand:] Herr von Beethofen auf der Mölkerbaſtey Bartenſteiniſches Haus N° 94 im 1. Stock.

100.*

Ihro Kaiſerliche Hoheit!

Da ich eben erſt die Partitur von dem Schlußchor erhalte, ſo bitte ich deswegen um Verzeihung, daß Sie ihn ſo ſpät erhalten — J. K. H. thun wohl am beſten ihn abſchreiben zu laſſen, da die Partitur wohl ſo wegen dem Format nicht brauchbar iſt. Ich wollte ſelbſt der Ueberbringer ſein, allein ſeit Sonntag bin ich wieder mit einem Katarrh behaftet, der mich recht hernimmt, und wobei ich mich nun ganz leidend verhalten muß. Kein größeres Vergnügen iſt für mich, als wenn J. K. H. an etwas Freude von mir finden. — Ich hoffe nächſtens Ihnen ſelbſt aufwarten zu können und bitte bis dahin mich in Ihrem gnädigen Andenken zu behalten.

Ihro Kaiſerlichen Hoheit
treuſter gehorſamſter
Ludwig van Beethoven.

---

* Die nachſtehenden drei Billets gehören ins Frühjahr 1814, wo Beethoven zu dem Treitſchke'ſchen Singſpiel „Gute Nachricht", das am 11. April 1814 zur Feier der Einnahme von Paris gegeben ward, den Schlußchor „Germania! Germania, wie ſtehſt du jetzt im Glanze da!" geſchrieben hat.

101.

Ihre Kaiſerliche Hoheit!

Das Lied Germania gehört der ganzen Welt, die Theil daran nimmt — und Ihnen — vor allen andern, wie auch ich. — Glückliche Reiſe nach Palermo.

Ihro Kaiſerliche Hoheit
treu gehorſamſter
Beethoven.

102.

Ihro Kaiſerliche Hoheit!

Ich bitte dem Ueberbringer dieſes nur auf einen halben Tag die Partitur des Schlußchors zukommen zu laſſen — da die Partitur des Theaters ſo ſchlecht geſchrieben.*

Ihro Kaiſerliche Hoheit
treuſter gehorſamſter
Ludwig van Beethoven.

103.**

Ihro Kaiſerliche Hoheit!

Für heute iſt es mir nicht möglich, Ihnen meinem Wunſche gemäß aufzuwarten; ich beſorge das Werk auf Wellingtons

---

* Das Stück wurde am 12., 14., 17., 24. April und 3. Mai wiederholt. Ein Brief Beethovens an Treitſchke aus jener Zeit, der mir nicht zu Geſichte gekommen, weil die ſämmtlichen Briefe des Meiſters an Treitſchke bei deſſen Tode verkauft ſind, fängt ſo an: „Werther T. Mich freuet unendlich Ihre Zufriedenheit mit dem Chor — ich habe geglaubt, Sie hatten alle Stücke zu Ihrem Vortheile verwenden ſollen, alſo auch das Meinige. Wollen Sie dieſes aber nicht, ſo möchte ich, daß es irgend zum Vortheile der Armen gänzlich verkauft würde“ Thayer Chron. Verz. Nr. 182. Letzteres iſt aber nicht geſchehen und der Chor erſt jetzt in der Geſammtausgabe Nr. 207 gedruckt worden.

** In der „Erklärung und Aufforderung an die Tonkünſtler in London“ vom 25. Juli 1814 ſagt Beethoven, daß er die einzige Abſchrift des Werks an den Prinz-Regent von England geſendet habe.

Sieg nach London, d. g. haben immer nur feſtgeſetzte Zeittermine, die man nicht verſäumen darf ohne alles verſäumt zu haben. Morgen hoffe ich E. K. H. aufwarten zu dürfen.

Ihro Kaiſerliche Hoheit
treuſter gehorſamſter
Ludwig van Beethoven.

104.

Ihro Kaiſerliche Hoheit!

Ich höre, ſo oft ich mich wegen Ihrem Wohle erkundige, nichts als erfreuliches. — Was mein geringes Weſen anbelangt, ſo war ich bisher immer verbannt, Wien nicht verlaſſen zu können, um mich leider J. K. H. nicht nahen zu können, ſo wie auch des mir ſo nöthigen Genuſſes der ſchönen Natur beraubt. — Die T. Direction iſt ſo ehrlich, daß ſie ſchon einmal wider alles gegebene Wort meine Oper Fidelio, ohne meiner Einnahme zu gedenken, geben ließ. Dieſe liebreiche Ehrlichkeit würde ſie auch zum zweitenmal jetzt ausgeübt haben, wäre ich nicht wie ein ehemaliger franzöſiſcher Douanenwächter auf der Lauer geſtanden. — Endlich mit einigen ziemlich mühſamen Bewerbungen kam es zu Stande, daß meine Einnahme der Oper Fidelio den 18. July ſtatt hat. — Dieſe Einnahme iſt wohl mehr eine Ausnahme in dieſer Jahreszeit, allein eine Einnahme für den Autor kann oft, wenn das Werk einigermaßen nicht ohne Glück war, ein kleines Feſt werden. Zu dieſem Feſte ladet der Meiſter ſeinen erhabenen Schüler gehorſamſt ein, und hofft — ja ich hoffe, daß ſie Ihro Kaiſerl. Hoheit gnädig aufnehmen und durch Ihre Gegenwart alles verherrlichen.[*]

---

[*] Am 20. Auguſt 1814 zeigen Artaria den (von J. Moſcheles) verfertigten Klavierauszug der Oper als erſchienen an. Er iſt „Seiner kaiſerlichen Hoheit dem durchlauchtigſten Erzherzog Rudolph von Oeſterreich ehrfurchtsvoll gewidmet vom Verfaſſer“ und zwar mit folgendem Gedicht:

„Dem Eingeweihten
In dem Heiligthum der Kunſt
Schließt ſich der Künſtler gerne an
Und [illegible] ihm, was er noch [illegible]

— Schön würde es ſein, wenn J. K. H. noch die andern Kaiſerlichen Hoheiten zu bereden ſuchten, dieſer Vorſtellung meiner Oper beizuwohnen. Ich werde ſelbſt hier, das was die Ehrerbietung hierin gebeut, beobachten. Durch Vogels Krankheit konnte ich meinem Wunſche, Forti die Rolle des Pizarro zu übergeben, entſprechen, da ſeine Stimme hierzu geeigneter — allein es ſind daher auch nun täglich Proben, welche zwar ſehr vortheilhaft für die Aufführung wirken werden, mich aber außer Stand ſetzen werden, noch vor meiner Einnahme J. K. H. in Baden aufwarten zu können.*

Auf hoher Stufe ſteht der Kenner Geiſt;
Doch wenn ſich ſolche hohe Geiſteskraft
Mit lieblich ſanfter Blüthe
Des edlen Herzens kränzt, —
Dann wird das innre Weſen ſelbſt
Zur ſchönſten Harmonie,
Die heimathlich Fidelio's Flur begrüßt."

---

* Nach dieſer Benefizvorſtellung begab ſich Beethoven ſogleich ebenfalls nach Baden und ſog nach ſo vielen Anſtrengungen und Widerwärtigkeiten mit durſtigen Zügen die balſamiſche Ruhe des ſo ſehr geliebten Landlebens ein. „Mein unglückſeliges Gehör plagt mich hier nicht," ſchreibt er damals; „iſt es doch als wenn jeder Baum zu mir ſpräche auf dem Lande: heilig! heilig! — Im Walde Entzücken, wer kann alles ausdrücken, ſüße Stille des Waldes!" Wieder iſt die morgenländiſche Dichtung in Herders „Zerſtreuten Blättern" ſeine Lecture, und er ſchreibt ſich daraus auf ein großes Blatt folgende Gedichte aus, von denen das erſte mit dem Versmaß verſehen iſt, auch componirt ward und aus ſeinem Nachlaß bei Diabelli u. C. erſchienen iſt:

„1. Die laute Klage.

Turteltaube, du klageſt ſo laut und raubeſt dem Armen
Seinen einzigen Troſt, ſüßen vergeſſenden Schlaf.
Turteltaub', ich jammre wie du, und berge den Jammer
Ins verwundete Herz, in die verſchloſſene Bruſt.
Ach die hartvertheilende Liebe! Sie gab dir die laute
Jammerklage zum Troſt, mir den verſtummenden Gram.

2. Morgengeſang der Nachtigall.

Weißt du, was die Nachtigall ſingt? An jeglichem Morgen
Singt ſie: wer biſt du, Menſch, daß dich die Liebe nicht weckt?

— Nehmen Sie mein Schreiben gnädig auf und erinnern ſich J. K. H. gnädigſt meiner mit Huld. —

Wien am 14. Juli 1814.

Ihro Kaiſerlichen Hobeit
treu gehorſamſter Diener
Ludwig van Beethoven.

Siehe, das Lüftchen weht, es ſäuſeln die Blätter der Bäume;
Jegliche Blume fühlt neu ſich geſtärket und jung.
Jegliches Blatt der Roſe wird Zunge, den Schöpfer zu preiſen,
Zunge wird jegliches Laub; und du verſtummeſt, o Menſch?

3. Die Perle.

Hin iſt unſre Neſami, die edle Perle. Der Himmel
Schuf ſie aus reineſtem Thau, ſchuf ſie zur Perle der Welt.
Stille glänzete ſie, doch unerkannt von den Menſchen;
Darum leget ſie Gott ſanft in die Muſchel zurück.

4. Anmuth des Geſanges.

Süßer Geſang, er hält die rollenden Wellen im Lauf auf,
Feſſelt der Vögel Flug, zähmet der Thiere Gewalt.
Süßer Geſang, er fängt das Gemüth der Menſchen. Sie haben
Gerne den Mann um ſich der ihre Sinnen erquickt.
Verloren lauſcht das Ohr dem ſüßen Ton:
„Wer iſt es der zwo Saiten ihm entlockt?“
Er labet wie der Wein beim Abendroth,
Und Ohr und Seele ſchlürfen ſanft ihn ein.

Mehr als die Schönheit ſelbſt bezaubert die liebliche Stimme;
Jene zieret den Leib; ſie iſt der Seele Gewalt.

5. Macht des Geſanges.

Felſen hallen zurück den Geſang der Flöte des Hirten,
Horchend des Führers Ton hüpfet das wilde Kamel.
Tulpen entſchließen ſich, es entknospet die Roſe dem Dornbuſch,
Wenn ſie der Nachtigall zärtliche Stimme vernimmt.
Härter als Dorn und Fels, und wilder als wilde Kamele,
Wäre des Menſchen Gemüth, das der Geſang nicht rührt.“

Gleicherweiſe hat der Meiſter ſich in Shakeſpeares „Kaufmann von Venedig“ die Worte Lorenzos über Muſik (V. 1) angeſtrichen.

105.[*]

Ihro Kaiſerliche Hoheit!

Nicht Anmaßung, nicht als wenn ich der Fürſprecher dürfte irgend jemanden ſein, oder als wenn ich mich einer beſondern Gunſt Euer Kaiſerl. Hoheit rühmte, machen mich Ihnen etwas vortragen, ſo einfach, als es ſelbſt in ſich iſt. — Geſtern war der alte Kraft bei mir; er glaubte, ob es nicht möglich zu machen, daß man ihm in Ihrem Palaſte eine Wohnung gäbe; er würde dafür Euer Kaiſerl. H. ſo oft zu Dienſten ſein, als Sie es nur immer verlangten. 20 Jahre ſei er jetzt im Hauſe des Fürſten Lobkowitz,[**] jetzt müſſe er auch ſeine Wohnung räumen, ohne irgend eine Entſchädigung dafür zu erhalten. Die Lage des armen, alten verdienten Mannes iſt hart, und ich hätte mich gewiß auch einer Härte ſchuldig gemacht, wenn ich es nicht gewagt hätte, ſie Ihnen vorzutragen. — Hr. Troyer wird J. K. H. um eine Antwort bitten. — Da die Rede von der Erleichterung der Lage eines Menſchen iſt, verzeihen Sie ſchon Ihrem

Ihro Kaiſerlichen Hoheit
treuen gehorſamſten Diener
Ludwig van Beethoven.

---

[*] Vgl. ob. Nr. 92 vom 24 Juli 1813. Fürſt Lobkowitz hatte wegen ſeiner finanziellen Verlegenheiten Wien verlaſſen. Der „alte Kraft“ iſt der berühmte Celliſt Nikolaus Kraft, der in früheren Jahren, ehe Linke nach Wien kam, beim Spiele Beethovenſcher Kammermuſik ſtets mitgewirkt hatte. — Auch das nachfolgende Schreiben bezieht ſich wohl auf dieſe „Bitte“ Beethovens und die in demſelben erwähnte Sonate mag Op. 90 ſein, die der Erzherzog jedoch ſelbſt am 16. Auguſt 1814 ſich abgeſchrieben hat. Auch deuten die „freudenvollen Zeiten“ auf dieſen Sommer 1814, wo der Erbfeind des Vaterlandes Napoleon endlich niedergeworfen und Ausſicht auf dauernden Frieden eingetreten war. Beethovens oeconomiſche Verhältniſſe waren damals ſo ſchlecht, daß er gezwungen war, alles nur irgend Herausgebbare herauszugeben. Freilich erſchien die Sonate erſt im Juni des nächſten Jahres allein davon hing wohl die Honorarzahlung nicht ab, die eben zunächſt Hauptſache war.

[**] Fürſt Lobkowitz hatte bereits 1792 einen eigenen Hausſtand gegründet und gewiß auch nicht lange darauf durch Gründung einer Hauscapelle ſeiner Lieblingsleidenſchaft der Muſik genügt.

106.

Ihro Kaiſerliche Hoheit!

Ich wollte Ihnen dieſes Schreiben ſelbſt einhändigen, ich würde Ihnen aber wohl perſönlich jetzt beſchwerlich ſein und nehme mir die Freiheit Sie noch einmal zu bitten um Gewährung der darin enthaltenen Bitte an J. K. H. Es würde auch ſchön ſein, wenn J. K. H. mir die letzte Sonate im Manuſcript zurückſendeten, da ich ſie herausgeben *muß*, ſo iſt's wohl nicht nöthig ſelbe für Sie abſchreiben zu laſſen, indem ich Ihnen in kurzer Zeit das Vergnügen haben werde, dieſelbe geſtochen zuzuſtellen. — In einigen Tagen werde ich mich einmal anfragen. Ich wünſche Ihnen alles Wohlthuende für Ihre koſtbare Geſundheit von dieſen freudevollen Zeiten.

Ihro Kaiſerlichen Hoheit
gehorſamſter treuſter
Ludwig van Beethoven.

107.*

Ich merke es, Eure Kaiſ. Hoheit wollen meine Wirkungen der Muſik auch noch auf die Pferde verſuchen laſſen. Es ſei, ich will ſehen, ob dadurch die Reitenden einige geſchickte Purzelbäume machen können. — Ei, Ei, ich muß doch lachen, wie Euer Kaiſerl.

---

* Am 23. Nov. 1814 war zu Ehren der Congreßgäſte in der k. k. Reitſchule ein glänzendes Carrouſſel der hohen und höchſten und allerhöchſten Herrſchaften. Die Muſik dazu iſt bei Artaria damals erſchienen, im Catalog unter Moſcheles Namen verzeichnet und wie derſelbe mir neulich mitgetheilt, auch von ihm componirt, wahrſcheinlich auf Aufforderung Beethovens, für den er damals nicht bloß den Klavierauszug ſondern auch noch das Duett „O namenloſe Freude“ aus Fidelio für Klavier zu arrangiren hatte. — Die Zumuthung des Erzherzogs wie überhaupt mancherlei andere Begegnung mit der haute aristokratie, die ſich ja bei jener Gelegenheit im Schutz und Glanz ſo vieler Souveraine ihres ganzes Uebermuthes neu erfreuen konnte, ſcheinen Beethoven ſehr gereizt zu haben. Vgl. Varnhagen Denkw. V. 86. Auch ſteht auf Blatt 3 des im Beſitz von P. Mendelsſohn in Berlin befindlichen großen Skizzenbuchs zum „Glorreichen Augenblick“ folgender kleine muſikaliſche Scherz:

Hoheit auch bei dieſer Gelegenheit an mich denken. Dafür werde auch ich Zeitlebens ſein

Ihr bereitwilligſter Diener
Ludwig van Beethoven.

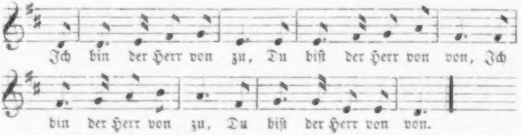
NB. Die verlangte Pferde-Muſik wird mit dem ſchnellſten Galopp bei Eurer Kaiſ. Hoheit anlangen. —

103.

Ihro Kaiſerliche Hoheit!

Meinen größten Dank für Ihr Geſchenk.* Ich bedaure nur, daß Sie nicht an der Muſik Antheil nehmen konnten. — Ich habe die Ehre Ihnen hier die Partitur der Kantate zu übermachen. — Ihro Kaiſerliche Hoheit können ſie mehrere Tage bei ſich behalten, hernach werde ich ſehn, daß ſie ſo geſchwinde als möglich für Sie kopirt werde. — Noch erſchöpft von Strapatzen, Verdruß Vergnügen und Freude alles auf einmal durch einander,** werde ich die Ehre haben, J. K. H. in einigen Tagen aufzuwarten. Ich hoffe günſtige Nachrichten von dem Geſundheitszuſtand J. K. H.; wie gerne wollte ich viele Nächte ganz opfern, wenn ich im Stande wäre, Sie gänzlich wiederherzuſtellen! —

Ihro Kaiſerlichen Hoheit
gehorſamſter treuſter Diener
Ludwig van Beethoven.


Ich bin der Herr von zu, Du biſt der Herr von von, Ich
bin der Herr von zu, Du biſt der Herr von von.

---

* Möglicherweiſe eben für die „Pferdemuſik," wahrſcheinlicher aber „Entree" für die Academie vom 29. Nov., die hauptſächlich der Erzherzog angeregt hatte.

** Am 29. Nov. 1814 war zu Ehren der Gäſte des Congreſſes jene große Academie im k. k. Redoutenſaale, wo Beethoven ſeine ſiebente Symphonie, die Cantate „Der Glorreiche Augenblick" und die „Schlacht bei Vittoria" mit entſcheidendem Erfolg vor einem Publikum von faſt 6000 Menſchen aufführte. Beeth. Leb. II. 440 ff.

109.

Ihro Kaiſerliche Hoheit!

Mit wahrem Vergnügen ſehe ich, daß ich meine Beſorgniſſe um Ihr höchſtes Wohl verſcheuchen kann. Ich hoffe für mich ſelbſt (indem ich mich immer wohl befinde, wenn ich im Stande bin J. K. H. Vergnügen zu machen), daß auch meine Geſundheit ſich ganz herſtellt, auf's geſchwindeſte, und dann werde ich ſogleich eilen Ihnen und mir Genugthuung für die Pauſen zu verſchaffen. — Was Fürſt Lobkowitz anbelangt, ſo pauſirt er noch immer gegen mich, und ich fürchte, er wird nie richtig mehr eintreffen * — und in Prag (du lieber Himmel, was die Geſchichte von Fürſt Kinsky anbelangt) kennen ſie noch kaum den Figuralgeſang; denn ſie ſingen in ganz langen langſamen Choralnoten, worunter es welche von 16 Täkten gibt. — Da ſich alle dieſe Diſſonanzen ſcheinen ſehr langſam auflöſen zu wollen, ſo iſt's am beſten, ſolche hervorzubringen, die man ſelbſt auflöſen kann — und das Uebrige dem unvermeidlichen Schickſal anheimzuſtellen. Nochmals meine große Freude über die Wiederſtellung.

Ihrer Kaiſerlichen Hoheit
gehorſamſter Diener
Ludwig van Beethoven.

---

* Vgl. ob. Nr. 90 und Nr. 92. Beethoven muß übrigens in ſeiner Noth um die Subſiſtenz etwas ſchroff gegen den guten Fürſten aufgetreten ſein; denn im Lobkowitzſchen Archiv befindet ſich das nachfolgende Briefconcept (Neujahrsgratulation) desſelben an Erzherz. Rudolph d.d. Prag 29. Dec. 1814, deſſen Abſchrift ich Hrn. Bibliothekar Dworzack in Raudnitz verdanke: „Obgleich ich mit dem Betragen des Beethoven gegen mich nichts weniger als Urſache habe zufrieden zu ſeyn, ſo freut es mich doch als leidenſchaftlichen Muſikfreund, daß man ſeine gewiß großen Werke nun wirklich zu würdigen anfängt. Ich habe hier den Fidelio gehört und war, das Buch abgerechnet, von der Muſik, mit Ausnahme der beiden Finale die mir nicht ſehr gefallen, außerordentlich zufrieden. Ich finde ſie von einem großen Effect und des Mannes würdig, der ſie geſchrieben hat.“ — Auch die Kinskyſche Sache kam, wie wir ſehen werden, nicht eher in Ordnung als bis der Erzherzog ſich perſönlich darin verwandte.

110.

Ihro Kaiſerliche Hoheit!

Da Sie die Gnade hatten, mir ſagen zu laſſen durch Herrn Grafen Troyer,* daß Sie einige Zeilen wegen meinen Angelegenheiten in Prag an den Oberſtburggrafen Kolowrat** gnädigſt beifügen wollten, ſo nehme ich mir die Freiheit mein Schreiben an den Grafen K. beizufügen. — Ich glaube nicht, daß es etwas Anſtößiges für J. Kaiſerl. Hoheit; ohnehin wird es nicht bei den Einlöſungsſcheinen bleiben, wozu ſich trotz allen Beweiſen die Vormundſchaft nicht herbeilaſſen würde. Unterdeſſen läßt ſich hoffen, daß bei den Schritten, die einſtweilen auf die freundſchaftlichſte Art, nicht gerichtlich geſchehen ſind,*** wenigſtens ein günſtigeres Reſultat ſich herbeiführen läßt, ſo zum Beiſpiel: ein erhöhter Betrag der Scala. — Allein wenn Ihre Kaiſerl. Hoheit mir einige Worte entweder ſelbſt oder in Ihrem Namen ſchreiben laſſen, wird die Sache gewiß mehr beſchleunigt werden; welches die Urſache iſt, weswegen ich J. K. H. gebeten habe und wieder innigſt bitte, dieſem Ihrem gnädigſt ertheilten Verſprechen nachzukommen. Es ſind nun 3 Jahre daß dieſe Sache — noch unentſchieden iſt. —

Ihro Kaiſerliche Hoheit
gehorſamſter treuſter Diener
Ludwig van Beethoven.

111.

Ihre Kaiſerliche Hoheit!

Sie ſind ſo gnädig mit mir, wie ich es auf keine Weiſe je verdienen kann. Ich ſtatte J. K. H. meinen unterthänigſten Dank ab für Ihre Gnädige Verwendung wegen meiner Angelegenheit in Prag.**** Die Partitur von der Kantate werde ich auf's pünktlichſte

---

* Kammerherr des Erzherzogs.

** Vormund der Kinskyſchen Kinder.

*** S. Br. Beeth. Nr. 116 die Eingabe an das k. k. Landrecht.

**** Der Proceß ward denn auch bereits am 18. Jan. 1815 von den k. k. Landrechten in Prag dahin entſchieden, daß die Kinskyſche Vormundſchaft beſorgen. Wenn ich noch nicht zu J. K. H. gekommen, ſo verzeihen Sie mir ſchon gnädigſt. Nach dieſer Akademie für die Armen kommt eine im Theater, gleichfalls zum Beſten des impressario in angustia, weil man ſo viel rechtliche Scham empfunden hat, mir das Drittheil und die Hälfte nachzulaſſen — hierfür habe ich einiges neue im Werke* — dann handelt ſich's um eine neue Oper — wo ich mit dem Sujet dieſer Tage zu Stande komme.** Dabei bin ich auch wieder nicht recht wohl — aber in einigen Tagen frage ich mich bei J. K. H. an. Wenn ich nur auch helfen könnte, ſo wäre einer der erſten und ſehnlichſten Wünſche meines Lebens erfüllt.

[Fremde Hand: im Dez. 1814.]

Ihro Kaiſerliche Hoheit
treueſter gehorſamſter
Ludwig van Beethoven.

112.***

Ich beantworte hochgeehrte Baronin ihre Zeilen, welche ich keineswegs des vielen Lobes wegen verdiene, deutſch, da ich in meiner Mutterſprache mich am beſten auszudrücken vermag —

---

verpflichtet ſei Beethoven den Unterhaltungsbeitrag von 1200 fl. in Einlöſungsſcheinen (= 480 fl. Conv. Münze) durch ſeine ganze Lebenszeit zu entrichten. Gleicherweiſe günſtig entſchied ſich bald darauf die Lobkowitzſche Sache.

* Am 25. Dec. 1814 fand eine Academie mit den Beethovenſchen Werken für das St. Marxer Spital ſtatt; aus der projectirten für Beethoven ſelbſt iſt dagegen nichts geworden, obwohl man ihm „die Hälfte und das Drittheil“, wahrſcheinlich für die Theaterdirection und das Zuchthaus (Beeth. Leb. II. 442) nachlaſſen wollte.

** „Romulus“ von F. Treitſchke. Doch iſt nichts daraus geworden, und zwar wie Beeth. am 6. Jan. 1816 an die Milder-Hauptmann ſchreibt, „da er es hier mit dieſer knickerigen Direkzion nie mit einer neuen Oper zu Stande bringen werde.“

*** Im Beſitz von Julius Rietz in Dresden. Wer die Baronin Poſer iſt, weiß ich nicht zu ſagen und ſetze das Billet nur in die Zeit des Wiener Congreſſes, weil derſelbe viel Beſuchende in die Kaiſerſtadt zog und darunter beſonders auch mancher Verehrer Beethovens ſich befand.

obſchon ich ſchon viel in ihrer ohnehin übertriebenen zu hohen Meynung von mir durch meine Perſönlichkeit verlieren werde, ſo wird es mir doch jeder Zeit angenehm ſeyn, zu ihnen zu kommen oder auch, wie ſie wollen, ſie bey mir zu ſehn — mit größtem Vergnügen nenne ich mich

ihr ergebener Diener
Ludwig van Beethoven.

Für die Frau Baronin Poſer
gebohrene Baronin v. Gravert,
Pfarrgaſſe Nr. 84.

113.

An die Gräfin Erdödy.*

Wien am 29. [!] Februar 1815.

Ich habe meine werthe Gräfin ihr ſchreiben mit vielem Vergnügen geleſen, eben ſo wie die Erneuerung Ihrer Freundſchaft für mich. Es war lange mein Wunſch, ſie einmal wieder zu ſehn, und eben ſo Ihre lieben Kinder, denn obſchon ich Vieles erlitten, habe ich doch nicht die frühern Gefühle für Kindheit, für ſchöne Natur und Freundſchaft verlohren.** — Das Trio und alles, was ſonſt nicht heraus iſt, ſteht Ihnen von Herzen liebe Gräfin zu Dienſten — ſobald es geſchrieben, ſollen Sie's erhalten. Nicht ohne Mitgefühl und Theilnehmung habe ich mich öfter erkundigt nach Ihren Geſundheits-Umſtänden, nun werde ich mich aber einmal perſönlich bei Ihnen einſtellen, und mich freuen, an allem was ſie betrift, Theil nehmen zu können. — Mein Bruder hat Ihnen geſchrieben, Sie müßen ſchon Nachſicht mit ihm haben, er iſt wirklich ein unglücklicher leidender Menſch.* — Die Hoffnung des kommenden Frühlings wird wie ich wünſche auch auf Ihre Geſundheit den beſten Einfluß haben und Sie vielleicht in die beſte Wirklichkeit verſetzen — leben Sie recht wohl liebe werthe Gräfin, ich empfehle mich Ihren lieben Kindern, die ich im Geiſt umarme — ich hoffe Sie bald zu ſehn. —

---

* Im Beſitz des Hrn. Capellmeiſter Ignaz Lachner in Frankfurt a. M. S. ob. Nr. 45. Der hohe Ruhm, den Beethoven zur Zeit des Wiener Congreſſes erhielt, zog faſt ſämmtliche alte Freunde wieder in ſeine nächſte Nähe. So finden wir im Tagebuch von dieſer Zeit auch verzeichnet: „34 Flaſchen von der Gräfin Erdödy“, und Beethoven eilte der edlen Freundin ſogleich mit all den Klavierwerken zu Dienſte zu ſtehen, die ſeit der ſechsjährigen Trennung geſchrieben und nicht „heraus waren“, darunter vor allem das Trio Op. 97, das 1811 geſchrieben, erſt im Dec. 1816 erſchien. Der Verkehr war von jetzt an manchmal wieder ſehr lebhaft.

** Die Gräfin hatte „drei geſunde liebe Kinder die wie Kletten an ihr hängen,“ und ein Gut Jedlerſee, das eine Stunde nördlich von Wien auf dem Marchfelde lag.

Ihr wahrer Freund
Ludwig van Beethoven.

[Adreſſe:]
An die Frau Gräfin Erdödy
gebohrene Gräfin Niszky.

114.**

Meine liebe werthe Gräfin!

Mit vielem Vergnügen habe ich Ihre letzten Zeilen empfangen, in dem Augenblick kann ich aber nicht Ihren lieben Brief finden um ihn ganz zu beantworten — was das Trio anbelangt, ſo machen Sie mir's nur zu wiſſen ob Sie ſelbes wollen bei ſich abſchreiben laſſen oder ob ich's über mich nehmen ſoll? Beydes iſt mir einerley und was Ihnen am gemäßeſten iſt wird mir das liebſte ſeyn. — Hr. Linke, der was rechtes für ſich hat wegen ſeiner morgigen Akademie, eilt, daher nur noch alles liebe gute Ihnen und Ihren Kindern, und die nächſte Gelegenheit ergreife ich um in Ihrer aller Mitte zu ſein, bis dahin leben Sie wohl liebe werthe Gräfin.

Ihr wahrer Freund
Beethoven.

---

* Der Bruder Caſſier hatte die Schwindſucht und ſtarb noch in demſelben Jahre.

** Nach dem vorigen Billet kann dieſes wie das folgende ebenfalls nur in dieſe Zeit fallen und nicht wie Dr. Schöne a. a. O. und ebenſo ich Beeth. Leb. II. Anm. 232, freilich aus abweichenden Gründen, irrig angenommen haben, in das Frühjahr 1811. Linke, der berühmte Celliſt, „des großen Meiſters verfluchtes Violoncell“ gab faſt jedes Jahr um dieſe Zeit ein Concert; die A. M. Z. 1811 enthält diesmal jedoch keine Notiz eines ſolchen.

115.

Ich hörte, meine werthe Gräfin, daß Sie eine Apotheke hier haben, wo man Ihnen die Briefe zuſchicken könne, indem ich glaubte, daß Sie was ich in Anſehung des Trio geſchrieben, nicht hätten leſen können, — ich ſehe daß die Violin und Violonſchellſtimmen dorten ſchon geſchrieben, ſchicke ſelbe Ihnen mit, welche Sie ſo lange gebrauchen können, als ich's nicht zum Stich gebe. — Ich habe viel Vergnügen an Ihrer lieben Tochter M. Schreiben und wünſche ſie wie ihre liebe Mutter ſammt Ihren Zugehörigen bald zu ſehen, welches ich auch, ſo bald mir nur immer möglich, bewerkſtelligen werde — leben Sie wohl werthe Gräfin.

Ihr wahrer Freund
Beethoven.

Sobald Brauchle die Stadt betritt, ſoll er mich beſuchen, bis 12 Uhr Vormittags bin ich immer zu finden.

116.

Ihro Kaiſerliche Hoheit!

Ich bitte die Gnade zu haben, mir die Sonate aus E-moll zukommen zu laſſen; da ich ſie der Correctur halber bedarf* — Montags werde ich mich bei J. K. H. wieder ſelbſt anfragen. Die neuen Ereigniſſe machen, daß viele Werke, welche von mir im Stich erſcheinen, auf's geſchwindeſte befördert werden müſſen, und dabei genieße ich noch immer einer nur halben Geſundheit. Ich bitte J. K. H. recht ſehr die Gnade zu haben und mir nur ein paar Worte über Ihren Geſundheitszuſtand ſagen zu laſſen; ich hoffe immer das Beſſere, ja bald das Beſte darüber zu vernehmen. —

Ihro Kaiſerliche Hoheit
gehorſamſter treuſter Diener
Ludwig van Beethoven.

---

* Die Sonate Op. 90 erſchien am 9. Juni 1815. Die „neuen Ereigniſſe" ſind ohne Zweifel der durch Napoleons Rückkehr von Elba wieder ausgebrochene Krieg.

117.

Für Herrn von Brauchle.

Mein lieber B., es wird mir ſehr ſchwer werden, ſo gern ich auch wollte, ſchon heute zu Ihnen zu kommen, es war mein Wille und Wunſch ſchon mit Sack und Pack heute bei Ihnen zu landen — für dieſen Augenblick ſehe ich noch nicht die Möglichkeit für heute ein, elende zeitverderbende Geſchäfte, die ich noch dieſen Vormittag habe, können erſt beſtimmen, was dieſen Nachmittag geſchehen kann, — ſollte es heute noch nicht ſein, dann in einigen Tagen gewiß. — Es hat mich Mühe gekoſtet, mir mehrere Bedenklichkeiten in Rückſicht dieſer Sache ſelbſt zu entnehmen, und ich glaube auch, daß es wirklich zum feſten Entſchluß bei mir geworden, zu der Gräfin zu kommen — daher ich gewiß eilen werde, um ſo mehr da ſich meine Natur jetzt nur mit der ſchönen Natur vertragen kann, und ich ſonſt keine Anſtalten getroffen habe, dieſer meiner unüberwindlichen Neigung an irgend einem andern Ort zu entſprechen.* — Tauſend Empfehlungen und Wünſche für Sie und für die Gräfin.

Ganz Ihr

Beethoven.

118.

Beſter Magiſter, ſchicken Sie Ihren Bedienten Dienſtags in der Frühe in meine Wohnung in der Stadt, wo das Verſprochene für die Gräfin, die ich nebſt Ihren Angehörigen von Herzen grüße, bereit liegt. — Vermuthlich ſehe ich Sie bald. —

Ihr Beethoven.

Dieſes Billet iſt ſchon vor 3 Tagen geſchrieben [mit Bleiſt. auf der Adreſſe.]

---

* Er entſchied ſich dann für die Brühl. wenigſtens nach einer Notiz im Tagebuch von damals zu ſchließen.

119.

Meine liebe werthe Gräfin!

Sie beſchenken mich ſchon wieder, und das iſt nicht recht, Sie benehmen mir dadurch alles kleine Verdienſt, was ich um Sie haben würde. Ob ich morgen zu Ihnen kommen kann, iſt ungewiß, ſo ſehr auch meine Wünſche dafür, aber in einigen Tägen gewiß, ſollte es auch nur Nachmittags ſein. Meine Lage iſt dermalen ſehr verwickelt, mündlich mehr darüber, grüßen Sie und drücken Sie alle Ihre mir lieben Kinder an Ihr Herz. Dem Magiſter eine ſanfte Ohrfeige, dem Oberamtmann* ein ſeyerliches Nicken, dem Violonzello iſt aufzutragen, ſich auf's linke Donau-Ufer zu begeben und ſo lange zu ſpielen, bis alles vom rechten Donau-Ufer herübergezogen wird, auf dieſe Weiſe würde Ihre Bevölkerung bald zunehmen.** Ich ſetze übrigens getroſt den Weg wie vorhin über die Donau, mit *Muth* gewinnt man allenthalben, wenn er *gerecht* iſt.*** Ich küſſe Ihnen vielmehr die Hände, erinnern Sie ſich Ihres Freundes

Beethoven.

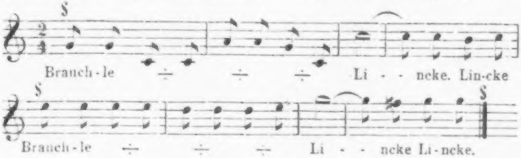
Schicken Sie alſo keinen Wagen,
lieber *wagen*! als einen *Wagen*!

Die verſprochenen Muſikalien folgen aus der Stadt.

---

* S. Nr. 120 Anm. *

** Zu den Neckereien, womit die beiden Muſiker der Gräfin geplagt wurden, gehört auch der nachſtehende auf der Berliner Bibliothek befindliche Canon:


Brauch-le ÷ ÷ ÷ Li - - ncke. Lincke
Brauch-le ÷ ÷ ÷ Li - - ncke Li-ncke.

*** Mag ſich auf die „nun auch geendigte Geſchichte mit Lobkowitz“ beziehen. Br. Beeth. vom 8. April 1815, Anh. S. 354. Im Tagebuch jener Zeit findet ſich wieder eine Reihe von orientaliſchen Gedichten aus Herders „Zerſtreuten Blättern“ ausgeſchrieben, aus denen man ſehen kann, wie er mit den Verwicklungen

120.

Für Herrn v. Brauchle.

Es iſt noch alles ſo in Verwirrung mit mir — daß ich noch immer nicht dran denken konnte, das, was mir ſo lieb bei Ihnen

des Lebens kämpfte und in höherer Betrachtung Herr über dieſelben zu werden ſuchte. Es ſind die nachſtehenden:

1. Dank des Sterbenden.

Unter des Tigers Zahn hört ich den Leidenden beten:
Dank dir Höchſter, im Schmerz ſterb ich, doch nicht in der Schuld!

2. Müh und Belohnung.

Willſt du den Honig koſten, und Bienenſtiche nicht ausſtehen?
Wünſcheſt Kränze des Siegs ohne Gefahren der Schlacht?
Wird der Taucher die Perle vom Meeresgrunde gewinnen,
Wenn er den Krokodill ſcheuend am Ufer verzieht?
Alſo wage! Was Gott dir beſchied, wird niemand dir rauben,
Doch er beſchied es dir, dir dem beherzten Mann.

3. Letzte Verſe von „Das Leben des Menſchen.“

Wer Gott liebet, der achtet die Welt nicht über Verdienſt hoch,
Denn er weiß es, ſie giebt keinen geſicherten Tritt.
Pflege die Wiſſenſchaft, kein Pfad iſt ſichrer dem Menſchen
Als den lange der Fuß weiſerer Menſchen betrat. — — —
Meide den Schmerz einem die Freude gekränket zu haben,
Aber vor allen dem Freund, welchem kein anderer gleicht.

4. Troſt des Lebens.

Im Ungemach verzage nicht den Tag zu ſehn
Der Freude dir für Sorgen bringt und Luſt für Gram.
Wie oft begann ein giftger Wind, und ſchnell darauf
Erfüllete der lieblichſte Geruch die Luft!
Oft drohte dir ein ſchwarz Gewölk und ward verweht
Eh' es den Sturm ausſchüttete aus dunklem Schooß.
Wie mancher Rauch der ſich erhob, war Feuer nicht!
Sei alſo ſtets im Unfall auch voll guten Muths.
Die Zeit bringt Wunden an den Tag; unzählbar ſind
Die Güter, die du hoffen kannſt vom großen Gott!

5. Verſchwiegenheit.

Auch dem vertrauteſten Freund verſchone mit deinem Geheimniß! —
Forderſt du Treue von ihm, die du dir ſelber verſagſt? —

zu ſeyn zu erfüllen, vielleicht heute, Morgen, doch höchſtens übermorgen bin ich bey Ihnen* — die elendeſten alltäglichſten unpoetiſche Scenen umgeben mich — und machen mich verdrießlich — ich werde wohl bei allen Gefälligkeiten der Gräfin auch noch jene nur auf einige Täge ein Klavier von ihr im Zimmer zu haben das Maaß meiner Unbeſcheidenheit voll machen müſſen, indem mir Schanz** ein ſo ſchlechtes geſchickt hat, ſo daß ers bald wieder zurücknehmen muß, und ich dieſes, da ichs nicht behalten kann, nicht hinausſchicken mag — in Eil alles Schöne an die liebe gute Gräfin — ich verdiene alles das nicht, und meine Verlegenheit wird immer größer, wenn ich daran denke, wie ich das gut machen ſoll —

Ihr Freund

Beethoven.

121.

An Brauchle.

Ich komme mein Lieber heute nicht — doch Morgen Abend oder höchſtens übermorgen früh gewiß — es wäre übel — wenn Sie bloß nach meinem bei Ihnen ſein meine Zuneigung für die Gräfin und für Sie alle abmeſſen wollten. — Es gibt Urſachen an dem Benehmen der Menſchen, die ſich nicht immer gern erklären laſſen, und die doch eine unauflösliche Nothwendigkeit zum

---

* In Schindlers Beeth. Nachlaß IV. 5 befindet ſich folgendes gereimte Billet, das auch Dr. Schöne a. a. O. mittheilt:

Ich kam von Jedlerſee als Both
Zum erſten Compoſiteur nach Gott.
Der Gräfin von Erdödy Gnaden
Läßt Sie zum Punſche laden,
Und was das Land noch ſonſten beut.
Der Wagen ſteht zweiſpännig ſchon bereit,
Um Sie mit mir dahin zu fahren.
Bis halbe zwey Uhr werd' ich Ihrer harren.

den 20. Juli 1815.

Sperl
Oberamtmann.

** Der Klavierbauer ſ. ob. Nr. 20.

Grunde haben — ſehr lieb wäre mir's, wenn die liebe Gräfin mir eine Flaſche Spaawaſſer ſchickte, ich mag es eben nicht ſo lange ausſetzen — übrigens bleibe ich

dero Schuldner und Freund
Beethoven.

122.

Verzeihen Sie werthe Gräfin das ſo lange zurückbehalten Ihrer Muſikalien, ich wollte nur eine Abſchrift davon haben, allein der Copiſt hat mich ſo lange warten laſſen. Hoffentlich ſeh ich Sie bald wieder und länger als geſtern,* ich drücke Ihre lieben Kinder in Gedanken an mein Herz, und bitte Sie auch den andern, welchen etwas daran liegt, von meinetwegen zu erwähnen. Herzlich freue ich mich über den Fortgang Ihrer Geneſung, und eben über Ihre (die Sie ſo ſehr liebe G. verdienen) vermehrten Glücks-Umſtände, obſchon ich wünſche, daß Sie mich nie unter die darauf Rechnenden zählen mögen.* Das herzlichſte Lebewohl von Ihrem

---

* Dr. Schöne theilt auch das folgende Gedichtchen mit, das von der Hand der Gräfin auf einem zierlich geränderten Briefbogen ſteht:

Apollons erſter Sohn!
Du größter großer Geiſter,
Der Tonkunſt erſter Meiſter,
Den jetzt Europa kennt,
Dem ſelbſt Apollo fröhnt,
Und von dem Muſenthrone
Belohnt mit ſeiner Krone:
Erhöre unſere Bitte,
Bleib heut in unſrer Mitte —
Der große Mann Beethoven
Gibt Fiat unſerm Hoffen.

Marie die Alte
Marie die Junge
Fritzi der Einzige
Auguſt detto
Magister ipse
Violoncello das verfluchte.
Aller Reichs Baron
Ober-Mann-Amt.

An die lorbeerbekrönte Majeſtät der erhabenen Tonkunſt
Ludwig v. Beethoven
ſehnlichſte Bitte der Jedlerſeer Muſen, daß ihr geliebter Apollo noch den heutigen **Tag in ihrer** Mitte zubringen möge.

Fiat.

Freunde

Beethoven.

123.

Lieber Brauchle!

Kaum bin ich bey mir, ſo finde ich meinen Bruden lamentirend fragen nach den Pferden — ich bitte Sie, erzeigen Sie mir die Gefälligkeit ſich doch nach langen Enzersdorf zu begeben wegen den Pferden, nehmen ſie auf meine Koſten Pferde in Jedlerſee, ich werde es Ihnen herzlich gern vergüten. — Seine Krankheit (meines Bruders) bringt ſchon eine gewiſſe Unruhe mit, laſſen Sie uns doch helfen wo wir können, ich muß nun einmal ſo und nicht anders handeln! Ich erwarte eine baldige Erfüllung meiner Bitte und eine freundſchaftliche Antwort deswegen von Ihnen — ſcheuen Sie keine Unkoſten, ich trage ſie gern. Es iſt nicht der Mühe werth wegen lumpigen einigen Gulden Jemanden leiden zu laſſen. —

In Eil

Ihr wahrer Freund

Beethoven.

Alles Schöne der lieben Gräfin.

124.

Ihro Kaiſerliche Hoheit!

Als Sie ſich neulich in der Stadt befanden, fiel mir wieder dieſer Chor ein.** Ich eilte nach Hauſe, ſelben niederzuſchreiben,

---

* Dr. Schöne a. a. O. S. 13 bezieht dieſe Aeußerung auf das ungariſche Gut Paukowitz, das die Gräfin etwa in den Jahren 1815—17 bewohnt und vielleicht auch damals erſt gekauft habe. Ich vermag darüber nichts zu ſagen.

** Welcher Chor dies iſt, dürfte ſchwer feſtzuſtellen ſein. Möglicherweiſe Göthes „Glückliche Fahrt“; denn auf Blatt 15 des Notizbuchs im Beſitz von allein ich verhielt mich länger hierbei, als ich anfangs ſelbſt glaubte, und ſo verſäumte ich J. K. H. zu meinem größten Leidweſen. Die üble Gewohnheit von Kindheit an, meine erſten Einfälle gleich niederſchreiben zu müſſen, ohne daß ſie wohl nicht öfters mißriethen, hat mir auch hier geſchadet. Ich ſende daher J. K. H. meine Anklage und Entſchuldigung, und hoffe Begnadigung zu finden. Wahrſcheinlich werde ich bald ſelbſt einmal bei J. K. H. mich einſtellen können, um mich nach der uns Allen ſo theuren Geſundheit zu erkundigen.

Wien am 23ten Juli 1815.

Ihro Kaiſerlichen Hoheit
treu gehorſamſter
Ludwig van Beethoven.

125.

An Brauchle.

Ich bin nicht wohl, lieber B., doch ſobald ich mich beſſer befinde, beſuche ich Sie; verdrießlich über vieles, empfindlicher als alle andern Menſchen und mit der Plage meines Gehörs finde ich oft im Umgange anderer Menſchen nur Schmerzen.* Ich hoffe,

---

J. Rietz ſtehen vor der bereits im Auguſt 1815 vollendeten Sonate Op. 102 II Skizzen zu „Es theilt ſich die Welle, es naht ſich die Ferne.“

* Im Tagebuche dieſes Sommers 1815 ſtehen unmittelbar hinter den oben Nr. 119 Anm. gegebenen Gedichten folgende Stellen aus Zacharias Werner's „Die Söhne des Thals“ Erſter Theil „die Templer auf Cypern“ ausgeſchrieben, deren Autograph W. Künzel in Leipzig beſitzt. Zunächſt Act IV. Sc. 1:

Aſtralis (zu Robert).

„Nicht Fragen, Thaten ſollſt Du ſpenden:
Dich ſelber opfern, ohne Ruhm und Lohn! —
Erſt übe Wunder, willſt Du ſie enthüllen:
Nur ſo kannſt Du Dein Daſein ganz erfüllen.

Robert.

Er hat mich ja entſagen und entbehren
Gelehrt, im heiligen Gefühl der Pflicht
Mir ſeinen Himmel ja zurück gelaſſen! —

daß unſere liebe Frau Gräfin ſich immer beſſer befindet. Dem Violoncello laſſen Sie einen Kugelhupfen in Form eines Violonſchells backen, damit er ſich drauf üben kann, wenn auch nicht die Finger, doch den Magen und das Maul.

Robert.
Und ſey's auch wirklich Weisheit — o, ſo ſchwebet
Vor meinem Innern doch ein andres Ziel.
Sey dieß ein Wahn — ich glaub', es iſt nichts beſſres, —
Und dennoch geb' ich ihn um Eure Wahrheit,
Um Euren freudenloſen Himmel nicht. —
Hat auch der Meiſter ſich umſonſt geopfert:
Doch brenn' ich lieber in dem ſchönen Wahn,
Um nicht in Eurer Wahrheit zu erfrieren."

IV. 2: Robert.
„Kampf für das Recht und für des Rechtes Tochter,
Die durch's Geſetz verklärte ew'ge Freiheit;
Ergebung in den ungebeugten Willen
Des eiſernen Geſchicks; Gehorſam und Entſagung,
Und wandelloſe Treue bis in's Grab! —

Molay (zu Robert).
Du biſt ein Held — Du biſt, was zehnmal mehr iſt,
Ein ächter Menſch! — — — — — —
— — — Nur des Schwächlings Saiten
Zerreißt der Eiſenfinger des Geſchicks;
Der Heldenmüth'ge bietet kühn die Harfe,
Die ihm der Schöpfer in den Buſen legte,
Dem Schickſal dar. Mag's in den Saiten wühlen;
Allein den innern herrlichen Accord
Kann's nicht zerſtören, und die Diſſonanzen
Verſchmelzen bald in reine Harmonie,
Weil Gottes Friede durch die Saiten ſäuſelt.
Mein ſtarker Robert! — Muß der ſtarke Menſch
Erliegen oder auferſtehn vom Staube? —
— — — — — — — —
— — Iſt der ächte wahre Menſch
Ein Sklave der Umgebung, oder frei?
Reißt er aus allen Stürmen, und, was mehr iſt,
Aus allen Wonnen dieſes Lebens nicht
Sein beſſ'res Ich? — Die Welt in ſeiner Bruſt
Iſt ſie ein Theil der Elementenmaſſe;
Und kann, was oft in dieſer wogt und gähret,
Auf jene wirken? — Menſch! kannſt Du erliegen? —

Sobald ich kann, komme ich auf einige Tage zu Ihnen, ich werde die beiden Violonzellſonaten mitbringen.[*] Leben Sie wohl!

Robert (ſchmerzhaft bitter).
Doch giebts Momente —!
Molay.
Ja, — die giebt es freilich,
Doch — Gott ſei Dank! — auch nur Momente — wo
Der Menſch, von mächtiger Natur bezwungen,
Sein höh'res Selbſt ein Spiel der Wogen wähnt.
In ſolchen Augenblicken zeigt die Gottheit
Uns jenen Abſtand zwiſchen ihr und uns;
Sie ſtraft des Menſchen frevelhafte Kühnheit,
Ihr gleich zu ſein, und wirft ihn in ſein Nichts.
In ſolchem Augenblick ſinkt ſelbſt der Weiſe
Zum Staub hinab — auch er iſt Sohn des Staubs;
Doch er erhebt ſich bald, gereinigt geht er
Aus dem Verhängniß auf, und dadurch kündet
Der heil'ge Wille ſeine Allmacht an —
Auch du wirſt Dich erheben, ſtarker Robert! —
Robert.
Was kann ich thun? —
Molay.
Mehr als Dein Schickſal ſein,
Den Haſſer lieben und das hohe Gut
Der Selbſtvollendung im Erſchaffen ſuchen! —
Du biſt das Ebenbild des Ewigen.
Wenn ihm die Menſchen fluchen — lächelt er,
Und ſchafft um ihre Hütten Paradieſe. —
Willſt du noch ſelbſtiſch in die Wüſte zieh'n? —
Robert.
Erröthend beug' ich mich vor deiner Größe! —
Molay.
Das ſollſt Du nicht! — — —
— — — — — — —
— — Der Mann, der Einzelne
Kann öfters mehr, als im Verein mit Tauſend;
Denn ſchwer zu lenken ſind der Menſchen Willen,
Und ſelten ſiegt der beſſere Verſtand.“

Z. Werners „Söhne des Thals“ hatten ſchon 1807 in Wien „ungeheures Aufſehen“ gemacht (C. Pichler Mem. II. 102). Beethoven hat ſich viel mit ſeinen Werken beſchäftigt. Vgl. eb. Nr. 72 Anm.**

[*] Die Celloſonaten Op. 102 wurden im Juli und Auguſt 1815 fertig.

alle 3 Kinder küſſe und umarme ich in Gedanken; das Aber ſteht ebenfalls mit obenan bei mir.

Leben Sie wohl lieber B.

Alles Schöne und Gute der Gräfin für ihr Heil.

Ihr Beethoven.

126.

Ihro Kaiſerliche Hoheit!

Ich hoffe Verzeihung zu erhalten, wenn ich J. K. H. um die Gnade bitte, mir die 2 Sonaten mit Violonschell oblig., welche ich für J. K. H. habe ſchreiben laſſen, gnädigſt zukommen zu laſſen; ich brauche ſelbe nur einige Tage, wo ich ſie ſogleich J. K. H. wieder zuſtellen werde.

Ihro Kaiſerliche Hoheit
gehorſamſter Diener
L. v. Beethoven.

127.

Meine liebe verehrte Gräfin!

Wie ich ſehe dürfte meine Unruhe für Sie in Anſehung Ihrer Reiſe in Ihren theilweiſen Leiden auf Ihrem Reiſe-wege ſtattfinden, allein — der Zweck ſcheint wirklich von Ihnen können erreicht zu werden und ſo tröſte ich mich, und zugleich ſpreche ich Ihnen nun ſelbſt Troſt zu, wir endliche mit dem unendlichen Geiſt ſind nur zu Leiden und Freuden gebohren, und beinah könnte man ſagen, die ausgezeichnetſten erhalten *durch Leiden Freude.*[*] — Ich hoffe nun bald wieder Nachrichten von Ihnen zu empfangen, viel Tröſtliches müſſen Ihnen wohl Ihre Kinder ſeyn, deren aufrichtige Liebe und das Streben nach allem Guten ihrer lieben Mutter ſchon eine große Belohnung für ihre Leiden ſein können. — Dann

---

[*] Ebenfalls in dieſem Sommer 1815, alſo zur Zeit als er an dem letzten Krankenbette ſeines geliebten Bruders ſtand, finden ſich im Tagebuch und zwar unmittelbar hinter den oben gegebenen Stellen aus Z. Werner, folgende freilich mannigfach unklaren Auszüge aus mir unbekannten Werken ausgeſchrieben, die ſämmtlich die jetzt ſtark hervortretende Neigung zur moraliſchen und religiöſen Betrachtung bekunden. Nichts davon, das ſei hier ausdrücklich bemerkt, iſt aus ſeinem geliebten Buch: „Sturms Betrachtungen.“ Zunächſt heißt es: „*Was frei iſt von aller Luſt und Begier, das iſt der Mächtige, Er allein.*

Kein Größerer iſt, als Er, ſein Geiſt iſt verſchlungen in ſich ſelbſt. Er der mächtige iſt in jedem Theile des Raumes gegenwärtig. Seine Allwiſſenheit iſt von eigner Eingebung, und ſein Begriff [über?] jedem andern. Von allen viel begreifenden Eigenſchaften iſt die Allwiſſenheit die größte, für ſie gibt es keine andere Art des Seyns. Sie iſt von allen unabhängig. O Gottheit du biſt das wahre ewig ſelige unwandelbare Licht aller Zeiten und Räume. Deine Weisheit erkennt tauſend und mehrere tauſend Geſetze und doch handelſt du allzeit frei und zu deiner Ehre. Du ragſt von allen was wir vernehmen dir als Lob und Anbethung. [?] Du allein biſt der wahrhaft Selige, du das Leſen aller Geſetze, das Bild aller Weisheit der ganzen Welt. Gegenwärtig trägſt du alle Dinge.

Geiſt der Geiſter, du durch jeden Raum, durch die endloſe Zeit dich verbreitend, über die Gedanken des emporkämpfenden Gedankens erhaben. Dem Aufruhr befiehlſt du zur ſchönen Ordnung zu werden. Ehe Himmel waren warſt du. Ehe Sphären unter und über uns rollten, ehe die Erde im himmliſchen Aether ſchwamm, warſt du allein, bis durch deine Liebe das was nicht war, zum Werke ſprang und dankvoll Lob dir ſang! Was trieb dich an zu äußern deine Macht? Güte ohne Grenzen! Welch glänzend Licht lenkte deine Kraft? Weisheit ohne Maaß! Was zeigte ſie zuerſt? O! leite meinen Geiſt, o hebe ihn aus dieſer ſchweren Tiefe durch deine Kraft entzückt damit er furchtlos ſtreb' aufwärts in feurigem Schwunge. Denn du, du weißt allein, du kannſt allein begeiſtern. — —"

Das Folgende ſcheint anderswoher und mit eigenen Ausrufen Beethovens untermiſcht zu ſein:

„Aus Gott floß alles rein und lauter aus. Ward ich manchmal durch Leidenſchaft zum Böſen verdunkelt, kehrte ich nach vielfacher Büßung und Reinigung zum erſten erhabenen reinen Quelle, zur Gottheit zurück, — — und — zu deiner Kunſt. Kein Eigennutz beſeelte dich dabei, ſo ſei es jede Zeit, die Bäume beugen ſich unter dem Ueberfluſſe der Früchte; die Wolken ſenken ſich, wenn heilſamer Regen ſie füllt: und die Wohlthäter des Menſchengeſchlechtes blähen ſich nicht in ihrem Reichthum. Wenn unter der ſchönen Wimper die ſchwellende Thräne lauert, wiederſetze dich mit feſtem Muthe ihrem erſten Bemühen hervorzubrechen. Auf deiner Wanderſchaft über die Erde, wo die Pfade bald hoch bald niedrig gehen, und der ächte ſelten kenntlich iſt, wird allerdings die Spur deiner Tritte nicht immer gleichförmig ſein; aber die Tugend wird dich in gerader Richtung immer vorwärts treiben.

Selig iſt wer alle Leidenſchaften unterdrückt hat und dann mit ſeiner kommt der ehrenwerthe Magister Ihr treuſter Schuldknab — nun vieles andere Lumpenvolk worunter der Zunftmeiſter Violoncello, die nüchterne Gerechtigkeit im Oberamt — wahrlich ein Gefolge wonach mancher König ſich ſehnen würde. — Von mir nichts — das heißt vom nichts nichts. — Gott gebe Ihnen weitere Kraft zu Ihrem Iſistempel zu gelangen wo das geläuterte Feuer alle Ihre Uebel verſchlingen möge und Sie wie ein neuer Phönix erwachen mögen. *

Wien am 19. Weinmonath 1815.

In Eil

Ihr treuer Freund

Beethoven.

128.

Ihro Kaiſerliche Hoheit!

Schon ſeit geſtern Nachmittag lieg ich erſchöpft von vielen Anſtrengungen, verurſacht durch den ſo geſchwinden Tod meines

---

Thatkraft alle Angelegenheiten des Lebens unbeſorgt um den Erfolg verrichtet! Laß den Beweggrund in der That und nicht im Ausgang ſein. Sei nicht einer von denen, deren Triebfeder zum Handeln die Hoffnung des Lohns iſt. Laß dein Leben nicht in Unthätigkeit vorüber gehen. Sei betriebſam, erfülle deine Pflicht, verbanne alle Gedanken an die Folge und den Ausgang, er möge gut oder übel ſein, denn ſolche Gleichmüthigkeit heißt Aufmerkſamkeit auf das Geiſtige. Such dann allein in der Weisheit eine Freiſtatt, denn der Elende und Unglückliche iſt dies nur durch den Erfolg der Dinge. Der wahre Weiſe kümmert ſich nicht um Gute oder Böſe in dieſer Welt. Befleißige dich alſo dieſen Gebrauch deiner Vernunft zu erhalten, denn ſolcher Gebrauch iſt im Leben eine köſtliche Kunſt.“

Das Nachfolgende hat wieder einen ganz verſchiedenen Ton:

„Gehüllt in Schatten ewiger Einſamkeit, in undurchdringliches Dunkel des Dickichts, undurchdringlich, unzugänglich unermeßlich geſtaltet ausgebreitet. Ehe Geiſter waren, eingehaucht war nur ſein Geiſt. Wie ſterbliche Augen (um endliches zu vergleichen mit unendlichem) in lichte Spiegel ſchauen. —“

Darauf heißt es offenbar von ihm ſelbſt:

„Ein Bauerngut dann entfliehſt du Deinem Elend!“ — und dann folgen wieder moraliſche Betrachtungen verſchiedener Art, aber jedenfalls Auszüge.

* Schindler 1. Ausg. S. 68 berichtet, daß die Gräfin ihrem Lehrer und Freund Beethoven in dem Park eines ihrer Schlöſſer in Ungarn einen ſchönen Tempel erbaute, deſſen Eingang mit einer bezeichnenden Inſchrift geziert ſei, die in ſinniger Weiſe ihre Huldigung dem großen Künſtler ausſpreche.

unglücklichen Bruders.* Es war mir nicht möglich J. K. H. geſtern abſagen zu laſſen, weswegen ich bitte, dieſes nicht ungnädig aufzunehmen. Ich glaube jedoch ſicher morgen J. K. H. aufwarten zu können.

Ihro Kaiſerliche Hoheit
treueſter gehorſamſter Diener
Ludwig van Beethoven.

129.

Ihro Kaiſerliche Hoheit!

Beinahe dürften Sie glauben, daß mein Krankſein Verſtellung ſei. Es iſt unterdeſſen gewiß nicht an dem, ich mußte immer Abends zeitig zu Hauſe ſein; denn das erſtemal als J. K. H. die Gnade hatten zu mir zu ſchicken, kam ich gleich darauf nach Hauſe; da es aber ſeit der Zeit ſcheint beſſer zu gehn, ſo machte ich vorgeſtern Abend den erſten Verſuch etwas länger zu bleiben. Ich werde, falls J. K. H. mir ſonſt keinen Gegenbefehl ſchicken, dieſen Abend um 5 Uhr die Ehre haben, Ihnen aufzuwarten. Ich werde die neue Sonate jedoch nur für heute mitbringen, indem ſie ſogleich geſtochen wird, lohnt es wirklich nicht der Mühe ſelbe ſchreiben zu laſſen.**

Ihro Kaiſerliche Hoheit
gehorſamſter treuſter Diener
L. v. Beethoven.

130.

To Mr. Neate.***

Vienna December 1815.

My dear Mr. Neate,

I have received a letter from Mr. Ries, as amanuensis to Salomon (who has had the misfortune to break the right

---

* Er ſtarb am 15. Nov. 1815.

** Vermuthlich Op. 101, die 1815 componirt und an Steiner u. C. für das neue „Muſeum für Klaviermuſik“ überlaſſen wurde.

*** Moscheles Life of Beethoven II. 227. Charles Neate, ein Muſiker aus London, war 1815 längere Zeit in Wien und trat mit Beethoven in einen

shoulder in a fall from his horse *), and he tells me on the 29th of September, that the three Overtures which you took of me for the Philharmonic Society four months ago, had not then reached London. This being the second remembrancer which Mr. Salomon sends me on the subject, I thought I had better let you know. Should you not have sent them off, I should like to revise the Overture in C major, as it may be somewhat incorrect. With regard to any written agreement you may like to have about these things for England, that is very much at your service at a moment's notice. I would not have them suppose that I could ever act otherwise than as a man of honour. There are dispositions so fickle that they think one way to-day and another way to-morrow, and fancy others as ready to change their mind; and with such tempers one cannot be positive and mistrustful enough. So fare you well, my dear Mr. Neate.

Yours truly
Ludwig van Beethoven.

ſehr freundſchaftlichen Verkehr, der aber zugleich geſchäftlicher Natur ward, indem Neate ſpäter in London ſowohl in Betreff des dortigen Verlags als der Aufführung Beethovenſcher Werke mancherlei beſorgte. Der Meiſter ſchenkte ihm Copien der Cello-Sonaten Op. 102, auf deren erſtere er ſchrieb: „Sonate pour le Piano et Vioncello [sic] composée et dediée à son Ami Mr. Charles Neate par Louis van Beethoven.“ Auch ſchrieb er am 24. Jänner 1816 mit folgendem Zuſatz: „Mein lieber Engliſcher Landsmann gedenken Sie beym Schweigen und Reden Ihres aufrichtigen Freundes Ludwig van Beethoven,“ zwei Canons in ſein Album (Thayer Chr. Verz. Nr. 198 und 202), deſſen einer „Das Schweigen“ (vgl. ob. Nr. 91 **) in den erſten Entwürfen ſchon Frühling 1815 in dem kleinen Notizbuch im Beſitz des Hofcapellmeiſters J. Rietz in Dresden unter Skizzen zu „Merkenſtein“, zu Op. 102 und zu „Meeresſtille“ vorkommt, auch bereits in der Allg. Wiener M. Z. 1817 Beil. 3 abgedruckt und Beil. 6 daſ. von Hyronimus Payer gelöst wurde. „Das Reden“ iſt auch in die Geſammtausgabe aufgenommen.

* Salomon, „ein edler Menſch, deſſen ich mich von meiner Kindheit erinnere“ (Br. Beeth. Nr. 130), ſtarb bereits am 25. Nov. desſelben Jahres.

131.

An die Philharmoniſche Geſellſchaft in London.*

Vienna February 5, 1816.

Mr. Neate has taken of me in July 1815 three Overtures for the Philharmonic Society of London, and has paid me for them the sum of 25 guineas, for which sum I engage not to have these said Overtures printed elsewhere, either in parts or score, always reserving for myself the right to have the said works performed wherever I please, and to publish them in piano-forte arrangement so soon as Mr. Neate shall write me word that they have been performed in London; besides which Mr. Neate assures me that he obligingly takes upon himself, after the lapse of one or two years, to obtain the consent of the Society to my publishing these three Overtures in parts as well as in score, their consent to that effect being indispensable. Thus I respectfully salute the Philharmonic Society.

Ludwig van Beethoven.

132.

Ihro Kaiſerliche Hoheit!

Mein Zuſtand hatte ſich ſchon wieder verſchlimmert, ſo daß ich nur während der Tageszeit einige Ausgänge machen konnte. Unterdeſſen hat es ſich nun wieder gebeſſert und ich kann wenigſtens 3 Mal in der Woche das Glück haben, J. K. H. wieder aufwarten zu können. Uebrigens ſind die Sorgen, denen man in dieſen ſchrecklichen Zeitverhältniſſen, welche noch alles Ueberlebte übertreffen, ſo groß und werden noch dadurch, daß ich ſeit vorigem Jahr von November an Vater einer armen Waiſe geworden bin, um ſo mehr vergrößert, daß dies alles denn auch mit meine gänzliche Herſtellung verhindert.** Ich wünſche J. K. H. alles Erdenkliche Gute und Schöne und bitte nicht ungnädig zu ſein wieder zu verkennen

---

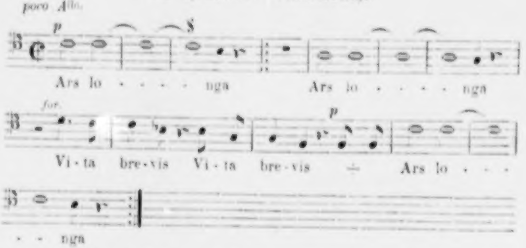
* Moscheles Life of Beethoven II. 232.

** „Ich war mehrere Zeit hindurch nicht wohl, der Tod meines Bruders wirkte auf mein Gemüth und auf meine Werke," ſchreibt er am 28. Febr. 1816

Ihro Kaiſerlichen Hoheit
gehorſamſten Diener
Ludwig van Beethoven.

133.

In Hummels Stammbuch.*



Glückliche Reiſe mein lieber Hummel, gedenken Sie zuweilen
ihres Freundes
Wien am 4ten Aprill 1816. Ludwig van Beethoven.

---

an Ries. Und Br. Beeth. Nr. 119. 123. 124. 134 geben eine Vorſtellung von der Noth, die das Sinken des Papiergeldes verurſachte. „Wir ſind in dem Augenblicke, wo die Papiere ſchon jetzt wieder weit über den 5. Theil geſtiegen ſind und mir ſteht bevor daß mein Gehalt zum zweitenmale zu nichte werde." ſchreibt er bereits am 1. Juni 1815 an Salomon: Er zahle 1000 fl. Hauszins, ſein Bedienter mit ſeiner Frau koſte 900 fl., das Inſtitut für den Neffen 1100 fl. und ſein Gehalt betrage nur 3400 fl. in Papier. — Dazu kam mancherlei Aergerniß wegen fehlerhaften Stiches der A-dur-Symphonie, die in der Wiener Zeit. vom 6. März 1816 von Steiner u. C. auf Pränumeration angezeigt wird (vgl. Jahn Geſ. Aufſ. S. 322 die Stellen aus Briefen an Haslinger, die mir trotz mancher Bemühung bisher unerreichbar blieben).

* Im Beſitz der Frau Hofcapellmeiſter Hummel in Weimar. Vgl. eb. Nr. 96. Hummel war vom König von Württemberg nach Stuttgart berufen

134.

An Zmeskall.*

[7. April 1816].

Der Unterzeichnete bittet höflichſt um den Weißenbach, da er ihm nicht zugehört und er deßhalb in großer Verlegenheit iſt.

In Eil Ihr Beethoven.

135.

An die Gräfin Erdödy.

Wien am 15. Mai 1816.

Verehrte liebe Freundin!

Dieſer Brief iſt ſchon geſchrieben, und heute begegne ich Linke, und [höre] Ihr beweinungswürdiges Schickſaal den plötzlichen Verluſt Ihres lieben Sohnes** — wo wäre hier Troſt zu geben, nichts ſchmerzt mehr als das ſchnell unvorhergeſehne Hinſcheiden derjenigen, die uns nahe ſind, ſo kann ich ebenfalls meines armen Bruders Tod nicht vergeßen;*** nichts als — daß man denken kann, daß die geſchwind hinweggeſchiedenen weniger leiden — ich nehme aber den innigſten Antheil an Ihrem unerſetzlichen Verluſt — vielleicht habe ich Ihnen noch nicht geſchrieben, daß ich ebenfalls mich ſchon lange gar nicht wohl befinde, mit eine Urſache meines langen Stillſchweigens. Nun noch obendrein die Sorge

---

worden. — Auf die gleichen Worte hat Beethoven am 6. Sept. 1825 einen Erinnerungscanon für Sir George Smart geſchrieben (Thayer Chr. Verz. Nr. 254) Was das „lo—nga“ betrifft, ſo liebte er ſo zu theilen, es finden ſich manche dergleichen Stellen in ſeinen Manuſcripten.

* Wiener Hofbibliothek, wo ſich auch ein Bleiſtiftzettel mit großen Buchſtaben folgenden Inhalts befindet: „Kanne, Kollin, Werner (beſonders fürs Geiſtliche) Weißenbach, auch wohl Pichler.“ Von Dr. Aloys Weißenbach iſt bekanntlich der Text zum „Glorreichen Augenblick.“

** S. ob. Nr. 122*. Ihr einziger Sohn war in Folge eines innern Kopfgeſchwürs plötzlich bei ihr im Zimmer geſtorben.

*** Im Tagebuch aus jener Zeit ſteht: „— — — O ſieh herab Bruder, ja ich habe dich beweint und beweine dich noch“

für meinen Karl, den ich oft in meinem Sinn gedacht habe an Ihren lieben Sohn anzuſchließen. — Wehmuth ergreift mich um Ihretwillen und auch um meinetwillen, da ich Ihren Sohn geliebt. — Der Himmel wacht über Sie und wird Ihre ſchon ohnedem große Leiden nicht vermehren wollen, wenn Sie auch in Ihren Geſundheitsumſtänden noch mehr wanken ſollten. Denken Sie Ihr Sohn hätte in die Schlacht gemußt und hätte dort wie Millionen ſeinen Tod gefunden, dann ſind Sie noch Mutter zweier lieber hoffnungsvollen Kinder. — Ich hoffe bald Nachrichten von Ihnen, weine hier mit Ihnen, geben Sie übrigens allem Geſchwätz, warum ich nicht ſollte an Sie geſchrieben haben, [kein] Gehör, auch Linke nicht, der Ihnen zwar zugethan iſt, aber ſehr gern ſchwätzt — und ich glaube daß es zwiſchen Ihnen meine liebe Gräfin und mir keiner Zwiſchenträger bedarf. In Eil mit Achtung

Ihr Freund

Beethoven.

136.

An Neate.*

Vienna May 18, 1816.

My dear Neate.

By a letter of Mr. Ries I am aquainted with your happy arrival at London. I am very well pleased with it, but still better I should be pleased if I had learned it by yourself.

Concerning our business, I know well enough that for the performance of the greater works, as the Symphony, the Cantate, the Chorus, and the Opera, you want the help of the Philharmonic Society, and I hope your endeavour to my advantage will be successfull.

Mr. Ries gave me notice of your intention to give a concert to my benefit. For this triumph of my art at London I would be indebted to you alone; but an influence

---

* Moscheles Life of Beethoven II. 236. Nach dem engliſchen Original: nur die Unterſchrift autograph. Früher geſchrieben als der nachfolgende, trotz des Datums vom 18.

still wholesomer on my almost indigent life, would be to have the profit proceeding from this enterprise. You know that in same regard I am now father to the lovely lad you saw with me; hardly I can live alone three months upon my annual salary of 3400 florins in paper, and now the additional bardon of maintaining a poor orphan — you conceive how welcome lawful means to improve my circumstances must be to me. As for the Quatuor in F-minor, you may sell it without delay to a publisher, and signify me the day of its publication, as I should wish it to appear here and abroad on the very day.* The same you be pleased to do with the two Sonatas Op. 102 for pianoforte and violoncello; yet with the latter it neets no haste.

I leave entirely to your judgement to fixe the terms for both works, to wit, the Quatuor and the Sonatas, the more the better.**

Be so kind to write to me immediately for two reasons; 1st that I may not be obliged to shrink up my shoulders when they ask me if I got letters from you: and 2 dly, that I may know how you do, and if I am in favour with you. Answer me in English if you have to give me happy news, (for exemple, those of giving a concert to my benefit), in Frenche if they are bad ones.

Perhaps you find some lover of music to whom the

---

* Im Tagebuch dieſer Zeit ſteht: „Alle Werke wie jetzt mit den Violonzellſonaten behältſt du dir vor, den Tag der Herausgabe zu beſtimmen, ohne daß die Verleger in London und in Deutſchland ſo zu ſagen keiner von dem andern weiß, weil ſie ſonſt weniger geben, es auch nicht nöthig iſt. Du kannſt zum Vorwande geben, daß jemand anders dieſe Compoſition bei dir beſtellt hat.“ So mußte der größte und fleißigſte Künſtler ſich gegen das damalige Raubſyſtem der fremdländiſchen Verleger mit einer ihm ſonſt ſo fremden Vorſicht wenigſtens einigermaßen zu ſchützen ſuchen. Wir werden davon noch hören.

** Moſcheles l. c. II. 240 berichtet von den großen Schwierigkeiten, die Neate mit dem Verkaufe Beethoveniſcher Werke in London damals hatte, theils weil dieſelben ſchwer auszuführen waren, theils weil ſelbſt die erſten Verleger ſich ſcheuten, ſo wenig verſtandene Werke eines Autors herauszugeben, der mehr wegen ſeiner Excentricitäten gekannt ſei, als wegen ſeiner ausgezeichneten Eigenſchaften.

Trio and the Sonata with violin, which? who? Mr. Ries had sald to Mr. Birchall, or the Symphony arranged for the pianoforte might be dedicated, and from whom there might be expected a present. In expectation of your speedy answer, my dear friend and countryman, I am yours truly

Ludwig van Beethoven.

137.

An Neate.*

Vienne le 15 May 1816.
(Adresse Sailerstadt Nr. 1055 et 1056 au 3ème etage.)

Mon très cher ami!

L'amitie de vous envers moi me pardonnerà touts le fauts contre la langue française, mais la hâte ou j'écris la lettre, et peu d'exercice et dans ce moment même sans dictionnaire français tout cela m'attire surement encore moins de critique qu'en ordinairement.

Avanthier on me portait un extrait d'une gazette anglaise nommée Morning cronigle, ou je lisois avec grand plaisir, que la societé philarmonique à donné ma Sinfonie A ♯; c'est une grande satisfaction pour moi, mais je souhais bien d'avoir de vous même des nouvelles, que vous ferez avec tous les compositions, que je vous ai donnés: vous m'avez promis ici, de donner un concert pour moi, mais ne prenez mal, si je me méfis un peu, quand je pense que le Prince regent d'angleterre ne me dignoit pas ni d'une reponse ni d'une autre reconnaissance pour la Bataile que j'ai envoyé a son Altesse, et laquelle on a donné si souvent a Londres, et seulement les gazettes annonçaient le reussir de cet oeuvre et rien d'autre chose** — comme j'ai déjà ecrit une lettre

---

* Moscheles Life of Beethoven II. 235, nb. die Orthographie nach dem Original.

** S. ob. Nr. 103. Vgl. Br. Beeth. Nr. 137 S. 119.

anglaise à vous mon très cher ami, je trouve bien de finir, je vous ai ici depeignée ma situation fatal ici, pour attendre tout ce de votre amitié, mais hélas, pas une lettre de vous — Ries m'a ecrit, mais vous connaissez bien dans ces entretiens autre lui et moi, ce que je vous ne trouve pas necessaire d'expliquer.

J'espère donc cher ami bientôt une lettre de vous, ou j'espère de trouver de nouvelles de votre santé et aussi de ce que vous avez fait a Londres pour moi — adieu donc, quant a moi je suis et serai toujours votre

vrai ami
Beethoven.

138.

Ihro Kaiſerliche Hoheit!

Ich darf wohl von Ihrer Gnade hoffen, daß Sie der mir etwas freventlich (jedoch blos um der Ueberraſchung willen) erlaubten hier beigefügten Dedication ſonſt keine Abſicht beilegen. Das Werk war für J. K. H. geſchrieben, oder vielmehr hat es Ihnen ſein Daſein zu danken und die Welt (die muſikaliſche) ſollte nicht [*] davon wiſſen? [**] — Ich werde bald das Vergnügen haben, J. K. H. in Baden meine Aufwartung machen zu können. Mein Bruſtzuſtand hat es bis hieher trotz allen Anſtrengungen meines Arztes, welcher mich nicht von hier laſſen wollte, noch nicht zugelaſſen, jedoch geht es mir beſſer. Ich hoffe nur Gutes und Erſprießliches von Ihrem uns bekümmernden Geſundheitszuſtand zu hören.

Wien am 11. Juli 1816.

Ihro Kaiſerlichen Hoheit
treu gehorſamſter
Ludwig van Beethoven.

---

[*] Köchel Nr. 31 ſchreibt hier anſtatt „nicht“ fälſchlich „dieſe“.

[**] Die Dedication war ohne Zweifel die der Sonate Op. 96, die am 29. Juli 1816 von Steiner als „ganz neu“ angezeigt wird. Vgl. Beeth. Leb. II. 334.

139.

An Zmeskall.*

An Herrn Ludwig van Beethoven in Baden, der ſich noch hier befindet und nicht umhin kann Sie mit einigen Wegenſchen Ausflügen zu beſchäftigen. Gratias im Voraus und auch hernach agimus tibi — Zmeskalio Domanovezensi —

Abzugeben im Sauerbad.

140.

Für Carl van Beethoven.**

Mein lieber C.

Es iſt nöthig dich gemäß der Vorſchrift des Hrn. v. Smettana dich vor der Operation noch einigemal zu baden, heute iſt das Wetter günſtig, und gerade jetzt noch die rechte Zeit, ich erwarte Dich beym Stubenthor. —

verſteht ſich daß du zuerſt H. v. G. um Erlaubniß bitteſt — Zieh eine Unterziehhoſen an, oder nehm ſie mit, damit du ſie gleich nach dem Bade anziehen kannſt im Falle das Wetter wieder kühler werden ſoll. — iſt der Schneider noch nicht da geweſen, wenn er kommt ſoll er dir auch das Maaß zu leinenen Unterziehhoſen nehmen, du bedarfſt ihrer, wenn die Frau von G. weiß wo er wohnt, könnt mein Diener ihn auch zu Dir beſtellen —

mein [Sohn] lebewohl ich bin —
ſogar durch dich

Dein Hoſenknopf***
L. v. Beethoven.

---

* Für die Datirung dieſes Billets iſt kein anderer Anhalt, als daß der Meiſter in dieſem Sommer 1816 im Sauerbad in Baden war und mit Zmeskall, wie wir ſehen werden, in ſehr eifrigem Zettelverkehr ſtand.

** Im Beſitz des Frl. Anna Aßmayr in Wien, die auch die Copie beſorgt hat. — Der Neffe, der einen Bruchſchaden hatte, ward im Sept. 1816 durch Dr. Smetana im Inſtitut des Herrn Giannataſio operirt. Vgl. Br. Beeth. Nr. 143. 145.

*** So ſchrieb Beethoven auch ſtets an den jungen Gerhard von Breuning der ihm auf dem letzten Krankenlager die Zeit verkürzte.

141.

An Czerny.*

Erſuchen Sie gefälligſt den Muſikaliſchen Kreiß mir noch einmal das nöthige in Rückſicht der Börſe auszuſchreiben, ich werde ſchriftlich und mündlich dafür mich bei ihm bedanken — morgen frühe will ich verſuchen deswegen wieder zu Ihnen zu ſchicken —

Ihr Freund
Beethoven.

142.

Für Herrn von Czerny, berühmten Virtuoſen.

Lieber beſter Cz! ein unvorhergeſehnes Hinderniß ließ es nicht zu, Sie abzuholen, heute um 3 Uhr aber komme ich ganz gewiß zu Ihnen und wir gehn dann gleich ins Inſtitut.

Ihr wahrer Freund
Beethoven.

143.

Lieber Cz. wenn Sie heute können, erſuche ich Sie gegen ein Uhr zu mir zu kommen, damit Karl nicht zu ſehr zurückbleibe.

Ihr ergebenſter
Ludwig van Beethoven.

er iſt geſtern zum erſtenmal ausgegangen,** darf alſo noch nicht dieſes zuviel auf einmal ausüben.

144.

An Zmeskall.

[30. Sept. 1816.]

Lieber Z. Ich habe einen Bedienten, der in anderer Leute Gemächer mit falſchen Schlüſſeln ſich begibt, die Sache hat alſo

---

[*] Archiv der Geſellſchaft der Muſikfreunde. C. Czerny war ſeit Ende 1815 Lehrer von Beethovens Neffen.

[**] Wahrſcheinlich nach der Operation. S. Nr. 141.

Eile, bis auf den 25ten dieſes müßte ein ſolcher Menſch bei mir eintreten, ja, wäre es möglich, einen zu haben, ich jagte den jetzigen auf der Stelle fort. — — —

In Eil Ihr Freund
Beethoven.

145.

An den erzherz. Kammerherr Freih. von Schweiger.

Beſter
Allerliebſter
erſter Turnermeiſter von Europa!

Der Ueberbringer dieſes iſt ein armer Teufel (wie viele andere!!!) Sie können ihm helfen, wenn Sie mit dem Gnädigſten Herrn ſprechen, ob er vielleicht eines von ſeinen ganz kleinen aber niedlich und gut gemachten Pianos kaufen wollte? — Alsdann bitte ich Sie, ihn an irgend einen von den Kammerherrn oder Adjutanten des Erzherzogs Karl zu empfehlen, ob vielleicht es nicht möglich wäre, daß S. K. H. eines von dieſen Inſtrumenten für ſeine Gemahlin kaufen würde?* — Alſo um eine Empfehlung vom erſten Turnermeiſter an den dortigen Kammerherrn oder Adjutanten bitten wir für dieſen armen Teufel —

ebenfalls Ihr** armer Teufel
L. v. Beethoven.

146.

An Zmeskall.

[3. Nov. 1816.]

Lieber Z.

Ihre Nichtempfehlung der zu mir genommenen Dienſtleute kann ich ebenfalls nicht empfehlen — ich bitte mir ſogleich durch

---

* Des Erzherzogs Karl Vermählung fand am 17. Sept. 1815 ſtatt. Darnach beſtimmt ſich annähernd das Datum dieſes Briefes. Vgl. Br. Beeth. Nr. 184, wo offenbar der gleiche „arme Teufel" als „Klavierſtimmer und Verfertiger von Baden" an C. Czerny empfohlen wird. Beethoven war in dieſem Herbſt 1816 längere Zeit in Baden geweſen.

** Köchel a. a. O. Nr. 33 hat irrig „1" geleſen.

Hrn. Schlemmer die Papiere, Zeugniſſe ꝛc. einzuhändigen, welche Sie von ihnen haben. — Ich habe Urſache ſtarken Verdacht wegen eines Diebſtahls von ihnen zu haben. — Seit 14ten des vorigen Monaths bin ich immer krank und muß das Bett und Zimmer hüthen — alle Projecte wegen meinem Neffen ſind geſcheitert durch dieſe elenden Menſchen.[*] — Wie immer der Ihrige

L. v. Beethoven.

147.

[Nov. 1816.]

Ihro Kaiſerliche Hoheit!

Ich hörte geſtern und was es mir beſtätigte die Begegnung des Hrn. Troyer, daß J. K. H. wieder hier ſind. — Ich überſchicke hier die Zueignung des Trio an J. K. H., auf dieſem ſteht es, aber alle Werke, worauf es nicht auch angezeigt iſt und die nur einigen Werth haben, ſind J. K. H. zugedacht. Uebrigens denken Sie an keine Abſicht dabei von mir. Da aber die großen Herren ſchon gewohnt ſind, irgend bei dergleichen Eigennutz zu vermuthen, ſo will ich dieſesmal auch dieſes Vorurtheil von mir *ſcheinen* laſſen, indem ich mir nächſtens von J. K. H. eine Gnade zu erbitten habe, deren gegründete Urſachen Sie wahrſcheinlich einſehen und mir ſelbe gnädigſt gewähren werden.[**] Seit Anfang des vorigen Monats October fing ich ſchon in Baden an zu kränkeln, allein ſeit 5. Oct. verließ ich das Bett und Zimmer nicht, als ſeit ungefähr 8 Tägen. Ich hatte einen nicht gefahrloſen Entzündungs-Katarrh; noch kann ich nur wenig ausgehen; dieſes auch die Urſache meines Nichtſchreibens an J. K. H. in Kremſir. —

[*] Vgl. Br. Beeth. Nr. 142. 150. Er hatte ſeinen Neffen aus dem Giannataſioſchen Inſtitut zu ſich ins Haus nehmen wollen, weil er wähnte der Knabe werde dort verzogen.

[**] Das dem Erzherzog gewidmete Trio Op. 97 erſchien Dec. 1816. Das Tagebuch vom Herbſt dieſes Jahres enthält die Worte: „Beeilung mit dem Trio an Seine K. H. Wegen 400 fl. — alles eiligſt — im Nothfalle ſchießt er auch vor.“

Alles was der Himmel nur Segensvolles auf ſeiner Erde verbreiten mag, wünſcht

Ihre Kaiſerliche Hoheit
gehorſamſter Diener
Ludwig van Beethoven.

148.

An Zmeskall.

[5. Dez. 1816.]

Mein lieber junger Hofrath!

Ich bitte Sie mir die 3 Exemplare von meiner Schlacht von Viktoria zurückzuſenden, laſſen Sie den B. K.,* es hat hoffe ich noch Zeit bis wir in die Gruft geſenkt werden.

Sagen Sie mir wo man die beſten Barometer bekommen kann und wieviel einer wohl koſtet.

Nächſtens ſehe ich Sie einmal. Wie immer

Ihr Freund
Beethoven.

149.

An Neate.**

Vienna 18ten December 1816.

My dear Sir.

Both letters to Mr. Beethoven*** and to me arrived. I shall first answer his, as he has made out some memorandums.

---

* Vielleicht Baron Krufft, der „bei Ziſius ſo ſchön von mir geſprochen!“ Vgl. Beeth. Leb. II. 344.

** Moscheles Life of Beethoven II. 244: „Mr. Haring to Mr. Neate at Beethovens dictation“.

*** Der zweite derſelben, vom 29. Oct. 1816, lautet in der Ueberſetzung nach dem bei Moſcheles gegebenen Original, wovon eine Ueberſetzung ſich auch in Schindlers Beeth. Nachl. 43* befindet, ſo:

„Mein lieber Beethoven.

Nichts hat mich je mehr betrübt als Ihr Brief an Sir George Smart. [Dirigenten der Philharmoniſchen Concerte]. Ich bekenne daß ich Ihren Tadel verdiene, daß ich ſehr gefehlt habe. Ich denke aber doch Sie haben mein

and would have written himself, if he was not prevented by a rheumatic feverish cold. He says: What can I answer to your warmfelt excuses? Past ills must be forgotten, and I wish you heartily joy that you have safely reached the

Benehmen zu vorſchnell und zu hart beurtheilt. Der Brief den ich vor einiger Zeit an Sie ſandte, war in einer ſolchen Gemüths- und Geiſtesverfaſſung geſchrieben, daß, wenn Sie mich geſehen oder meine Leiden gekannt hätten, Sie jedes unbefriedigende Wort darin entſchuldigt haben würden. Gott ſei Dank, das iſt nun Alles vorüber, und ich war gerade im Begriff an Sie zu ſchreiben als Herr George Smart mit Ihrem Brief kam. Ich weiß nicht wie ich anfangen ſoll denſelben zu beantworten. Ich bin noch nie aufgefordert worden mich zu rechtfertigen, da es das erſte Mal iſt daß ich der Unehre beſchuldigt worden; und was dabei am ſchmerzlichſten iſt, iſt daß ich von dem Manne beſchuldigt werde, den ich vor Allen auf der Welt am meiſten ſchätze und verehre, den ich nie vergeſſen habe und dem ich ſeit ich ihn kenne, ſtets alles Gute wünſchte.

Doch da mein Betragen in Ihren Augen ſo tadelnswerth erſcheint, muß ich Ihnen doch ſagen in welcher Lage ich mich kurz vor meiner Verheirathung befand. . . . .

Ich verblieb in meinem Beruf, und ohne Verminderung meiner Liebe zu Beethoven. Während dieſer Zeit konnte ich ſelbſt öffentlich nichts thun, folglich blieb all Ihre Muſik in meinem Pulte liegen, ungeſehen und ungehört. Ich machte aber dennoch einen ſehr bedeutenden Verſuch bei der philharmoniſchen Geſellſchaft um das für Sie zu erringen, wozu ich Sie berechtigt glaubte. Ich bot ihnen all Ihre ſchöne Muſik an unter der Bedingung Ihnen ein ſchönes Geſchenk zu machen. Sie ſagten, das könnten ſie nicht gewähren, ſchlugen aber vor Ihre Muſik zu hören und dann einen Preis dafür zu machen. Ich machte Einwendungen und erwiederte, daß ich mich ſchämen würde Ihre Muſik zu verſteigern und darauf bieten zu laſſen, daß Ihr Name und Ruf mir dafür viel zu theuer ſeien. Ich verließ die Verſammlung mit dem Entſchluß ſelbſt ein Concert zu geben und lieber alle Mühe allein zu haben, als Ihr Gefühl durch die Möglichkeit einer Mißbilligung zu verwunden. Ich war um ſo mehr beſorgt wegen des unglücklichen Zufalls, daß Ihre Ouverturen nicht günſtig aufgenommen worden waren, ſie ſagen ſie hätten von Ihren andern Werken auch nichts beſſres zu erwarten.

Ich war nicht Direktor während der letzten Saiſon, bin es aber für die nächſte, dann werde ich eine Stimme haben und Sorge tragen dieſelbe geltend zu machen. Ich habe Ihre Sonaten verſchiednen Verlegern angeboten, ſie fanden ſie aber zu ſchwer, ſagten ſie ſeien nicht verkäuflich und machten beſtändig Anerbieten die ich nicht annehmen konnte; doch wenn ich ſie einigen Muſikern vorgeſpielt haben werde, wird ihr Ruf natürlich durch ihren Werth wachſen, und ich hoffe dann ein beſſres Gebot zu haben. Die Symphonie von

long wished for part of love. Not having heard of you. I could not delay any longer the publication of the Symphony in A which appeared here some few weeks ago. It certainly may past some weeks longer before a copy of this publication appears in London, but unless it is soon performed at the Philharmonic, and something is done for me afterwards by way of benefit, I don't see in what manner I am to reap any good. The loss of your interest last season with the Philharmonic, when all my works in your hands were unpublished, has done me great harm; but it could not helped, and at this moment I know not what to say. Your intentions are good, and it is to be hoped that my little fame me yet help. With respect to the two Sonatas, Op. 102, for pianoforte and violoncello, I wish to see them sold very soon, as I have several offers for thems in Germany, which depend entirely upon me to accept; but I should not wish, by publishing them here, to loss all and every advantage with them in England, I am satisfied with the 10 guineas offered for the dedication of the Trio, and I beg you

der Sie in dem Morning Chronicle laſen, iſt wahrſcheinlich die in C moll. Gewiß war es nicht die in A Dur. Denn die iſt in keinem Concert geſpielt worden. Ich werde darauf beſtehen daß ſie in der nächſten Saiſon geſpielt werde, und höchſt wahrſcheinlich wird es ſchon am erſten Abend ſein. Ich bin außerordentlich froh daß es Sir George Smart iſt dem Sie Ihre Klagen über mich vertrauten, er iſt ein Ehrenmann und ganz Ihr Freund; wäre es Jemand anders geweſen ſo hatte man vielleicht Ihren Klagen geglaubt, und ich wäre für mein ganzes Leben beſchimpft geweſen. Doch ich hoffe ich ſtehe zu achtungswerth da vor all denen die mich kennen, als daß ſo ungünſtig von mir gedacht werden könnte. Ich bin jedoch ganz bereit jedes Blatt was ich von Ihnen habe zurückzugeben, wenn Sie es noch verlangen ſollten. Sir George Smart wird mit der nächſten Poſt ſchreiben und dies beſtätigen. Es thut mir leid daß Sie ſagen ich hatte nicht einmal meine Verpflichtung gegen Sie anerkennen wollen, weil ich in Wien von nichts anderm ſprach, wie jedermann der mich dort kennt beſtätigen kann. Ich bot ſogar meine Börſe an, die Sie ſtets großmüthig ablehnten. Bitte mein lieber Freund, mir zu glauben, daß
ich immer bin Ihr aufrichtiger
C. Neate."

Auch fügt er hinzu, wegen der Dedikation des Trios habe er ſich Mühe gegeben, aber nur eine Dame gefunden, welche dafür 10 Guineen biete.

to hand the title immediately to Mr. Birchall,* who is anxiously waiting for it; you'll please to use my name with him, I should be flattered to write some new works for the Philharmonic — I mean Symphonies, an Oratorio, or Cantatas etc. Mr. Birchall wrote as if he wished to purchase my „Fidelio“. Please to treat with him, unless you have some plan with it for my benefit concert, which in general I leave to you and Sir George Smart, who will have the goodness to deliver this to you. The score of the Opera Fidelio is not published in Germany or anywhereelse. Try what can be done with Mr. Birchall, or as you think best. I was very sorry to hear that the three Overtures where not liked in London. I by no means reckon them amongst my best works (which I can boldly say of the Symphony in A), but still they were not disliked here and in Pesth, where people are not easily satisfied. Was there no fault in the execution? Was there no party-spirit?

And now I shall close, with the best wishes for your welfare, and that you enjoy all possible felicity in your new situation of life.

Your true friend
Louis van Beethoven.

150.

An die Gräſin Erdödy.

Liebe liebe liebe liebe liebe Gräſin, ich gebrauche Bäder,** mit welchen ich erſt morgen aufhöre, daher konnte ich Sie und alle Ihre Lieben heute nicht ſehen — ich hoffe Sie genießen einer beſſern Geſundheit, es iſt kein Troſt für beſſere Menſchen, ihnen zu ſagen, daß andere auch leiden, allein Vergleiche muß man wohl immer anſtellen, und da findet ſich wohl, daß wir alle *nur auf eine andere Art* leiden, irren. — Nehmen Sie die beſſere

---

* Beethovens Verleger in London. Br. Beeth. Nr. 120.

** Offenbar wegen des rheumatiſchen Fiebers reſp. Entzündungskatarrhs.

Auflage des Quartetts und geben Sie ſammt einem ſanften Handſchlag die ſchlechte dem Violoncello;[*] ſobald ich wieder zu Ihnen komme ſoll meine Sorge ſein ſelben etwas in die Enge zu treiben. — leben Sie wohl drücken küſſen Sie Ihre lieben Kinder in meinem Namen, obſchon es fällt mir ein, ich darf die Töchter ja nicht mehr küſſen, ſie ſind ja ſchon zu groß, hier weiß ich nicht zu helfen, handeln Sie nach Ihrer Weisheit.[**] Liebe Gräfin

Ihr wahrer Freund und Verehrer

Beethoven.

151.[***]

Ihro Kaiſerliche Hoheit!

Ich ſage J. K. H. den lebhafteſten Dank für Ihre Gnädige Herablaſſung ſich um meine Geſundheit zu erkundigen. — Wäre mein Zuſtand nicht ſo ſchwankend, ſo würde ich gewiß J. K. H. längſt aufgewartet haben, allein er hat ſich noch eher verſchlimmert und ich bin ſo unſicher, daß mir ſelbſt bei J. K. H. nicht etwas zuſtoßen möchte. Die Folgen eines ſo ſtarken Entzündungs-Katarrh verlieren ſich äußerſt langſam und erfordern ein ängſtliches Leben. Geſtern befand ich mich ſehr übel, heute geht es unterdeſſen beſſer. Der Arzt verſichert mich, daß bei dieſer Witterung mein Zuſtand beinahe gehoben dürfte und da ich heute ſchon ſo große Beſſerung empfinde, hoffe ich wenigſtens künftige Woche J. Kaiſ. H. wieder aufwarten zu können. Mein Zuſtand fällt mir um ſo ſchmerzlicher, da ich nicht im Stande bin E. K. H. meine eifrigſte Dienſtergebenheit zu bezeigen.

---

[*] Jahn Geſ. Aufſ. S. 322 theilt folgendes Stück eines Briefes an Haslinger aus dem Jahre 1816 mit, der ſich auf das am 21. Dec. 1816 bei Steiner u. C. erſchienene Quartett Op. 95 bezieht: „Es war ausgemacht, daß in allen fertigen Exemplaren des Quartetts (in F moll) ꝛc. die Fehler ſollten corrigirt werden; deſſen ungeachtet beſitzt der Adjutant die Unverſchämtheit ſelber uncorrigirt zu verkaufen. Dieſes werde ich noch heute zu ahnden und zu beſtrafen wiſſen. Mit den Verzeichniſſen [der Druckfehler] wird — wie ich merke Spott getrieben, allein ich werde auch hier wiſſen was mir meine Ehre gebietet und gewiß nicht nachgeben. Zu wiſſen iſt: daß — wenn ich nicht zwiſchen heute und morgen von wärmerem Dienſteifer des Adjutanten überzeugt werde, demſelben eine zweite ſchimpfliche Abſetzung droht, obſchon man denſelben bekannter Großmuth getreu lieber befördert hätte."

[**] Dr. Schöne a. a. O. Nr. 10 Anm. ſtößt ſich an der Mehrzahl „Töchter," weil in den übrigen Notizen immer nur von einer Tochter und zwei Söhnen die Rede ſei. Ich vernehme aber ſo eben von der Frau Brauchle, daß das oben Nr. 122 Anm.* unterzeichnete „Fritzi der Einzige" ebenfalls ein Mädchen war und daher entweder ein Scherz oder ein Schreib- reſp. Copiaturfehler vorliegen muß. Fritze ſtarb übrigens ebenfalls bald darauf, Marie lebt noch heute als Gräfin Badenfeld auf Schloß Paukowitz in Ungarn. Auch ſei hier zu der Anm.** von Nr. 122 berichtigt, daß die Gräfin dieſes Gut nicht gekauft, ſondern von ihrem Vater dem Grafen Niczky geerbt hatte.

[***] Die Erwähnung des „Entzündungskatarrhs" macht es mehr als wahrſcheinlich, daß dieſes Billet Ende 1816 geſchrieben. Vielleicht auch das folgende, doch kamen ja ſolche Entſchuldigungsbillets ſo häufig vor wie eben Krankheiten, daher nur einige davon hier mitgetheilt ſind.

Ihro Kaiſerlichen Hoheit
treu gehorſamſter Diener
Ludwig van Beethoven.

152.

Ihre Kaiſerliche Hoheit!

Ich bitte ſehr um Nachſicht, da ich J. K. H. mein nicht Kommen nicht anzeigen konnte; die Urſache werde ich mündlich vorbringen. Seit Sonnabend hat ſich mein Zuſtand wieder verſchlimmert und es werden immer noch einige Täge vergehen, ehe ich J. K. H. wieder aufwarten kann, indem ich ſehr behutſam in meinen Ausgängen ſein muß. Ich bin doppelt traurig, ſowohl wegen mir ſelbſt als auch meinen Dienſteifer nicht zeigen zu können.

Ihro Kaiſerliche Hoheit
gehorſamſter Diener
Ludwig van Beethoven.

153.

Ihro Kaiſerliche Hoheit!

Schon ſeit der Akademie für die Bürger* muß ich wieder das Zimmer hüthen. Immer dürfte es noch einige Zeit währen, bis ich ſorgloſer meines Zuſtandes wegen mich betragen darf. — Das Jahr endet; meine heißeſten Wünſche fangen mit dem neuen Jahre für das Wohl J. K. H. an. Zwar haben ſie bei mir weder Anfang noch Ende; denn alle Tage hege ich dieſelben Wünſche für J. K. H. Darf ich noch einen Wunſch für mich ſelbſt hinzuſetzen, ſo laſſen J. K. H. mich in Ihrer Gnade und Huld täglich wachſen und zunehmen. Stäts wird der Meiſter trachten, der Gnade ſeines erhabenen Meiſters und Schülers nicht unwürdig zu ſein. —

---

* Des St. Marxer Spitals am 25. Dec. 1816, wobei Beethoven ſelbſt die A-dur Symphonie dirigirte.

Am lezten December 1816.

Ihro Kaiſerlichen Hoheit
gehorſamſter Diener
Ludwig van Beethoven.

154.

An Hofrath Peters.*

Am 8ten Januar 1816 [1817].

Euer Wohlgebohrn!

Ich höre erſt geſtern von Hr. v. Bernard, welcher mir begegnete, daß Sie hier ſind, und ſende daher dieſe 2 Exemplare, die leider nicht fertig geworden zu eben der Zeit, da man ſchon von unſeres lieben verſtorbenen Fürſten Lobkowitz Tode ſprach, haben Sie die Gefälligkeit ſie Sr. Durchlaucht dem Erſtgebohrnen Fürſten Lobkowitz zu übergeben ſammt dieſem Schreiben, eben heute wollte ich heute den Hrn. Kaſſier darum anſuchen, die Uebernahme davon nach Böhmen zu übernehmen, indem ich Sie wirklich alle nicht hier geglaubt. Ich wenn ich von meinem wenigen Ich etwas reden darf, befinde mich bald wieder in einem ziemlich geſunden Zuſtande und wünſche Ihnen desgleichen. — Ich darf Sie nicht bitten zu mir zu kommen, dann ich müßte Ihnen ſagen warum, das kann ich mir unterdeſſen nicht anmaßen, eben ſo wenig, als warum Sie nicht kommen oder kommen wollen. — Ich bitte Sie die Ueberſchrift an den Fürſten auf den Brief zu ſchreiben, da ich ſeinen Vornamen nicht weiß. — Das 3te Exemplar behalten Sie gefälligſt für Ihre Frau. — Leben Sie wohl.

---

* Im Beſitz des Componiſten Joſ. Deſſauer in Wien, der es von der Frau des Adreſſaten erhalten. Der fürſtlich Lobkowitziſche Hofrath Peters, Erzieher der beiden Söhne des Fürſten, war Beethoven ſehr nah befreundet und half ihm in hundert Tagesnöthen aus. Seine Frau aber eine ausgezeichnet geiſtvolle und kunſtſinnige Dame war eine der größten Verehrerinnen und ſogar eine wirkliche Freundin des Meiſters, der ihr ſehr zugethan war, ihr hin und wieder etwas für ihre ſchöne Singſtimme ſchenkte. Die „Exemplare“ ſind ohne Zweifel von dem im Dec. 1816 erſchienenen Liederkreis „An die ferne Geliebte,“ dem Fürſten Lobkowitz gewidmet und geſchrieben „1816 im Monath April.“ — Das Billet übrigens iſt falſch datirt. Denn der Fürſt ſtarb am 21. Dec. 1816 (Thayer Chr. Verz. Nr. 208 ſagt irrig 7. Dec. und Wurzbach Biogr. Lexikon gar 12. Juni 1819!). — Bernard ein junger Philologe und Dichter war damals und ſpäter ſehr viel in Beethovens nächſter Umgebung. S. ob. Nr. 54. Anm.

Ihr Freund und Diener
L. v. Beethoven.

155.

Meine werthe Streicher!*

Sie überraſchen mich und verſetzen mich mit meiner ſchnellen Einbildungskraft ſogleich nach Bremen. Es iſt unterdeſſen etwas zu weit in dieſem Augenblick mich dahin zu verfügen, mir mangelt Oberons Horn — ich bin ohnedem heute auf der Landſtraße und kann meinen mir ſchon lange vorgenommenen Beſuch bei ihnen abſtatten, da ich mich mit ihnen über etwas zu beſprechen habe — gegen 3 Uhr Nachmittags ſage ich ihnen ſelbſt, wie ſehr ich bin

---

* Die nachſtehenden Billets an Frau Streicher, von denen in Br. Beeth. nur Einzelnes mitgetheilt werden konnte, weil dieſelben damals nur wenige Stunden in meinen Händen belaſſen wurden, erfolgen hier nach der Abſchrift, welche Herr Streicher Sohn ſelbſt nach den Originalen beſorgt hat, die zum Theil nicht mehr in ſeinen Händen ſind. Die Freundſchaft Beethovens mit Schiller's Jugendfreund Joh. Andr. Streicher ſtammt ſchon aus der erſten Wiener Zeit (Beeth. Leb. II. 19) und rührte ohne Zweifel von der Bekanntſchaft mit deſſen Frau Nanette geb. Stein her, die Beethoven wohl bereits im Jahr 1787 als er auf der Rückreiſe von Wien in Augsburg ſich aufhielt, gemacht hatte. Streicher ward ein treuer Anhänger von Beethovens Kunſt und ſeine Frau eine wirkliche treue Helferin in allen ſeinen Hausnöthen. Schon einmal im Frühling 1813 hatte ſie ſeine völlig derangirte äußere Verfaſſung wieder eingerichtet (Beeth. Leb. II. 403). Jetzt aber, wo durch die Vaterſchaft

(in Eil) ihr Freund und Diener
L. v. Beethoven.

27ten Januar 1817. Adr.: für die gnädige Frau v. Streicher.

über den Neffen ſeine oeconomiſchen Verhältniſſe noch verwickelter zu werden drohten, wandte er ſich von Neuem an die alte Freundin und zwar zunächſt um über eine neue Wohnung Rückſprache zu nehmen. Denn es ſchien ihm immer mehr als wenn der Neffe in dem Inſtitut, wo er ſeit Febr. 1816 ſich befand, bei Giannataſio del Rio, nicht in der gewünſchten Weiſe erzogen werde, beſonders nicht nach der muſikaliſchen Seite hin, und ſo gedachte er wieder ihn zu ſich ſelbſt ins Haus zu nehmen, ihm einen Hofmeiſter zu geben und zugleich mehr in der Muſik ausbilden zu laſſen. Wegen Gründung eines eigenen Hausſtandes wurde dann ſpäter ebenfalls Frau Streicher zu Rathe gezogen, und darauf bezieht ſich die ganze Reihe der Billets dieſes und des folgenden Jahres, die uns zwar den ganzen unerquicklichen Wirrwarr der häuslichen Verhältniſſe des großen Mannes enthüllen, aber zugleich eine Ahnung geben von der ſeltenen geiſtigen Kraft und ſittlichen Tüchtigkeit, womit er über dieſen niederdrückenden Zuſtand Herr ward und nicht bloß wie bisher ſeinem künſtleriſchen Schaffen nachhing, ſondern ganz neue höhere Bahnen des geiſtigen Lebens einſchlug. Unter dieſem Geſichtspunkte betrachtet wird der Lohn, ſich durch das ewige Einerlei von Klagen über Alltagsmiſere ꝛc. hindurchgewunden zu haben, auch bei dieſen Billets ein nicht unbedeutender ſein und jedenfalls näher in die Beſonderheit des Weſens wie des Lebens des Meiſters einführen. Den näheren Anlaß des obigen der Zeit nach erſten der Billets an die „werthe Freundin“ kenne ich nicht. Wahrſcheinlich hatte Dr. W. C. Müller in Bremen, ein großer Verehrer des Meiſters, wieder irgend etwas von ſich hören laſſen, auch ein Streicherſches Patent-Piano verlangt. (Vgl. unten Nr. 181 26. Aug. die Erwähnung von Eliſe Müller, der Tochter des Genannten, die beſonders im Vortrag Beethovenſcher Werke excellirte). Beethoven erinnerte ſich jetzt ſogleich lebhaft ſeiner frühern hülfreichen Freundin und nahm die Gelegenheit, wo er in der Vorſtadt Landſtraße, in der auch Streichers wohnten, eine Wohnung ſuchte um in der Nähe des Giannataſioſchen Inſtituts zu ſein, ſogleich beim Schopfe ſie darüber zu befragen.

156.

An Zmeskall.[*]

Mein liebſter Baron, barone, baron! —
Domanovitz.

Ich bitte Sie, heute eine Freundſchaft der andern aufzuopfern und in den Schwanen zu kommen — Sie werden dadurch ſehr verbinden
Ihren X Grafen
Bthvn.

Baron — baron — ron — aron — ron — etc. Heil und Glück, Glück und Heil und Heil und Glück, Glück, Heil, Heil, Glück ꝛc. baron, baron, baron, baron. —

157.

An denſelben.

Dieſes können Sie den Leuten vorleſen, die Sache iſt ſo, und nicht anders, mein Fehler iſt, daß ich dem Mitleiden Gehör gegeben. Es iſt mir unterdeſſen eine Witzigung — Sie thun am beſten, ſie morgen zu ſich kommen zu laſſen, und behandeln Sie ſelbe mit Ernſt und Verachtung, wie ſie es beyde um mich verdienen[**] — in Eil der Ihrige
L. v. Beethoven.

158.

[31. Jan. 1817.]

Lieber Z. von D — z! ꝛc. ꝛc. ꝛc. ſammt Burgunder Reben. —

Ich ſchicke hier das Trio ſammt dem Violonſchellſchlüſſel dazu und bitte Sie es zu behalten* — außerdem würde es mir ſehr lieb ſeyn, wenn Sie Ihren Bedienten übermorgen früh ſchicken wollten und doch wenns möglich gegen 11 oder auch halb 12 Uhr, bis 12 bin ich ſicher zu Hauſe. — Tragen Sie ihm zugleich gefälligſt auf, wenn er Jemand für meine Dienſte findet, es mir anzuzeigen, ich habe anderwärts auch ſchon deswegen mich umgeſehn,** denn es iſt zu arg mit dieſen Menſchen, ich könnte wirklich einmal in ſehr große Verlegenheiten gerathen, beyde ſind einander werth, und nur Mitleiden, was ſie keineswegs verdienen und eigentlich auch nicht bedürfen, hat mich ſo lange Geduld haben machen. — Leben Sie wohl Herr und Zwingherr aller Ofner und Burgunder Gebirge. Dero

---

[*] Datum unbekannt. Doch war in dieſem Winter wieder viel Bedientennoth und „weibliche Plage" in des Meiſters Hausweſen, daher der Zettelwechſel mit Zmeskall ſehr lebhaft. Vgl. ob. Nr. 144. Troz aller Unordnungen und Unredlichkeiten hatte Beethoven den Bedienten nebſt ſeiner Frau behalten und dadurch neue Verlegenheiten ſich aufgeladen, die der ſtets dienſtbereite Freund jezt bannen helfen ſoll.

[**] „Ich verwünſche dieſes Volk" ſchreibt er ein andermal an den „Verehrten."

L. v. Beethoven.

159.

Lieber Z.

Das Weib bey mir wieder zu ſehn, geht nicht, und obſchon ſie vielleicht etwas beſſer iſt wie er, ſo will ich ebenſo wenig von ihr als von ihm etwas wiſſen — daher ſende ich Ihnen die verlangten 24 fl., legen Sie gefälligſt die 30 Xr. darauf, nehmen Sie einen Stempelbogen von 15 Xr. und laſſen Sie ſich auf ſelbem ſchriftlich geben von dem Bedienten daß er dieſe 24 fl. 30 Xr. für Stiefel und Livreegeld empfangen habe. — Mündlich mehr, wie ſehr ſie Sie neulich belogen haben — ich wünſche unterdeſſen, daß Sie die Achtung die Sie ſich als Freund von mir gegen ſich ſelbſt ſchuldig ſind, nicht vergeſſen, ſagen Sie ihnen, daß Sie mich nur dazu bewogen, dieſes noch zu geben, übrigens geben Sie ſich nicht unnöthigerweiſe mit ihnen ab, denn ſie ſind beyde Ihrer Fürſprache unwürdig — nicht ich habe ihren Mann wieder zu mir wollen nehmen, ſondern zum Theil beiſchten es die Umſtände, ich brauchte einen Bedienten, und Haushälterin und Bediente koſtete zu viel, zudem fand ich ſie mehrmal bei ihrem Manne unten beym Uhrmacher in meinem Hauſe, ja ſie wollte ſogar eben von da mit ihm ausgehn, da ich ſie doch brauchte, daher ließ ich ihn doch wiederkommen, da ich der Wohnung halber ſie behalten mußte, hätte ich ihn nicht genommen, ſo wäre ich um ſo viel mehr betrogen worden. — So verhält es ſich hiermit, beyde ſind ſchlechte Menſchen. Leben Sie wohl ich ſehe Sie bald.

---

* Op. 97 erſch. 31. Dec. 1816.

** Wohl bei Frau Streicher, denn am 13. Febr. 1817 ſchreibt er an ſie um Beſichtigung einer neuen Wohnung.

Ihr Freund Beethoven.

160.

Meine werthe Str.!

Ich bitte Sie tauſendmal um Verzeihung wegen geſtern. Es war eine Zuſammenkunft wegen der Angelegenheit meines Neffens, die ſchon tags vorher beſtimmt war und bei d. g. [dergleichen] bin ich wirklich immer in Gefahr, den Kopf zu verlieren, ſo ging es denn auch geſtern. Mögen ſie ſich nur nicht dadurch beleidigt finden, und mir das Vergnügen ihres Beſuches ein andermal gewähren, geſtern Nachmittag hatte ich in derſelben Angelegenheit zu thun und heute um 10 Uhr wieder, ich werde daher (heute um?) zwölf oder halb 1 Uhr mich bei ihnen anfragen, ſollten ſie verhindert ſein, ſo komme ich ein andermal. --

Ich bitte nochmals die geſtrige Begebenheit all den verwirrten Umſtänden zuzuſchreiben, worin mich die Sorgen für meinen lieben Neffen verwickelt haben

in Eil

7. Februar
1817.

Ihr Freund
Beethoven.

[Außen:] An die Frau Nannette von Streicher.

161.

Für Hrn. von Tuſcher.*

Lieber T. Da ich den Göthe noch einmal habe, ſo bitte ich Sie, daß dieſen, den ich izt ſchicke, (wozu der Band gehört, den

---

* Im Beſitz des Hrn. Julius Radeſev in Wien. — Der Magiſtratsrath Tuſcher war Beethoven ſehr behülflich bei dem Vormundſchaftsſtreit mit der

Sie von mir bekommen), ihre liebe Frau als ein freundſchaftliches Andenken von mir nehme. — Vor halb 10 Uhr ſeh ich Sie noch heute, vergeſſen Sie nicht auf Schmerling, da Sie hierauf gewiß durch Ihre Kenntniß viel wirken können.*

Ihr Freund Beethoven.

162.

[13. Febr. 1817.]

Lieber Z. Dieſes Buch iſt ſehr intereſſant zu leſen, allein lange kann ich es nicht entbehren, der es verfaßt, hat mir's geſchickt, unterdeſſen habe ich es andern Leſe-luſtigen auch verſprochen. — Ihren Bedienten bitte ich mir morgen wieder aus, er wird Ihnen ſchon ſagen wie wann, ſein heutiges Kommen hat gute Wirkung gemacht.

163.

[21. Febr. 1817.]

Lieber Z.

Es handelt ſich nur um eine einzige Frage des Bedienten halber, alsdann werde ich gleich ſelbſt zur Polizey gehn und den Meiſter Strauß wird man ſtatt einem Sträußchen auf 24 Stunden einſperren, ich erſuche Sie deswegen mir ſagen zu laſſen, wann ich Sie auf einen Augenblick heute bei Ihnen ſehn kann.

Mutter des Neffen. Im Jahr 1816 hat Beethoven auch einen „Abſchiedsgeſang" für ihn geſchrieben und zwar auf die Worte aus der Zauberflöte: „die Stunde ſchlägt, wir müſſen ſcheiden."

* Nach der Notiz im Tagebuch der Frl. del Rio war ein Schmerling Verlobter und ſpäter Mann ihrer Schweſter, und wahrſcheinlich iſt der Br. Beeth. Nr. 205 genannte „L. S." eben dieſer Schmerling, und der oben erwähnte der Bruder, bei dem Giannataſio Beethoven entſchuldigen ſoll, weil er noch nicht zu ihm gekommen ſei. Er hatte wohl auch bei der Vormundſchaftsſache zu thun. In dem vorſtehenden Billet an Frau Streicher nun iſt von einer „Zuſammenkunft wegen der Angelegenheit ſeines Neffen" Rede, vielleicht bezieht ſich eben hierauf das obige Billet, da er Tuſcher „vor halb 10 Uhr," alſo zu ungewöhnlicher Vormittagsſtunde noch ſehen will. Es kann jedoch auch ins Jahr 1818 fallen.

Nachmittags wäre es mir am liebſten, unterdeſſen können Sie nicht, ſo laſſen Sie mich eine andre Stunde wiſſen, auch iſt es gut daß Sie den vorigen Bedienten um ſeine Wohnung fragen laſſen, wegen der Polizey ſagen Sie jetzt noch nichts, bis wir untereinander geſprochen haben.

In Eil Ihr Beethoven.

164.

Lieber werther Z!

Schon wieder unglücklich mit einem Bedienten und wahrſcheinlich ſogar beſtohlen — ſchon am 4ten ſagte ich ihm mit 14 Tägen auf, allein er betrinkt ſich, bleibt ganze Nächte aus dem Hauſe und iſt ſo auffallend keck und grob, daß es mir lieber wäre, ihn noch früher fortzuſchaffen, ich mögte ihm alſo 14 Täge bezahlen, und ihn ſogleich wegſchaffen. Es frägt ſich alſo nun, ob, wenn ich ihn auf dieſe Art fortſchaffe, ich ihm die vorhergegangenen Täge vom erſten dieſes oder vom 4ten dieſes bis zu dem Tage (welcher morgen ſeyn könnte) wo ich ihm 14 Täge bezahle, auch vergüten muß? — Sein Monath fängt mit jedem Monath an und iſt eben auch damit aus. — Verzeihen Sie lieber Z., ſchicken Sie mir die Antwort gefälligſt morgen früh durch Ihren Bedienten. — Ich hoffe Sie bald zu ſehn. Wie immer Ihr

Freund L. v. Beethoven.

Meine Wohnung Landſtraße Nr. 268 2ter Stock.*

Ich bitte Sie dem Ihrigen Bedienten nichts wegen dem Schreiben zu ſagen, ich werde ſchon meine Maßregeln treffen.

---

* Grenzboten 1857, I. 25 erzählt Frl. del Rio von Beethoven: „Später als mein Vater mit dem Inſtitut in die Vorſtadt zog, Landſtraß Glacis, nahm er ſich eine Wohnung in der Nähe.“ S. ob. Nr. 155 und Br. Beeth. Nr. 178. Und er kann, als er das obige Billet ſchrieb, noch nicht lange dort eingezogen ſein, ſonſt würde er dem Freunde die Adreſſe aufzuſchreiben nicht nöthig gehabt haben.

165.

An die Gräfin Erdödy.

Meine verehrte leidende Freundin! wertheſte Gräfin.

Zu viel bin ich die Zeit herumgeworfen, zu ſehr mit Sorgen überhäuft und ſeit den 6. Oktober 1816 ſchon immer kränklich, ſeit 15. Oktober überfiel mich ein ſtarker Entzündungs=Chatbar, wobei ich lange im Bette zubringen mußte, und es mehrere Monathe währte, bis ich nur ſpärlich ausgehen durfte, die Folgen davon waren bisher noch unvertilgbar, ich wechſelte mit den Aerzten, da der Meinige ein pfiffiger Italiener ſo ſtarke Nebenabſichten auf mich hatte und ihm ſowohl Redlichkeit als Einſicht fehlte;* dies geſchah im April 1817. Ich mußte nun den 15. April bis 4. Mai alle Tage 6 Pulver gebrauchen, 6 Schalen Thee; dies dauerte bis 4. Mai; von dieſer Zeit an erhielt ich wieder eine Art Pulver wovon ich wieder 6 des Tages nehmen mußte, und mich 3 mal mit einer volatilen Salbe einreiben mußte, dabei reißte ich hieher, wo ich die Bäder gebrauche. Seit geſtern erhielt ich nun wieder eine Medizin, nemlich 1 Tinktur, wovon ich des Tages wieder 12 Löffel nehmen mußte. Alle Tage hoffe ich das Ende dieſes betrübten Zuſtandes, obſchon es ſich etwas gebeſſert hat, ſo ſcheint es doch noch lange zu währen bis ich gänzlich geneſen werde.

Wie ſehr dies alles auf mein Daſein wirken muß, können Sie denken! Mein Gehörs=Zuſtand hat ſich verſchlimmert, und ſchon ehmals nicht fähig für mich und meine Bedürfniſſe zu ſorgen, jetzt als noch . . . ., und meine Sorgen ſind noch vergrößert durch meines Bruders Kind. Hier habe ich noch nicht einmal eine ordentliche Wohnung, da es mir ſchwer wird, für mich ſelbſt zu ſorgen, ſo wende ich mich bald an Dieſen bald an Jenen, und bin ich überall übel belaſſen, und die Beute elender Menſchen.[*] Tauſendmal habe ich an Sie, liebe verehrte Freundin gedacht und auch jetzt, allein der eigene Jammer hat mich niedergedrückt. C. hat mir Linkes Brief übergeben, er iſt bei Schwab, ich habe ihm kürzlich geſchrieben, um mich zu erkundigen, was wohl die Reiſe zu Ihnen koſten würde? habe aber keine Antwort erhalten; da mein Neffe Vacanzen hat vom letzten Auguſt bis Ende October, ſo könnte ich alsdann, wenn ich vielleicht hergeſtellt bin, zu Ihnen kommen, freilich dürfte es uns an Zimmern zum ſtudiren, und einem bequemen Daſein nicht fehlen, und wäre ich eine Zeit lang einmal unter allen Freunden, welche ſich ungeachtet dieſen oder jenen Teufels Menſchen-Zeug noch immer um mich herum erhalten haben, ſo würde vielleicht Geſundheits-Zuſtand und Freude wiederkehren. Linke müßte mir ſchreiben auf welche Art ich die Reiſe am wenigſten koſtſpielig machen kann, denn leider ſind meine Ausgaben ſo groß und durch mein Krankſein, da ich wenig ſchreiben kann,[**] meine Einnahme klein und dieſes kleine Capital, woran mein verſtorbener Bruder Schuld iſt, daß ich es habe,[***] darf ich nicht angreifen, da mein Gehalt immer weniger und beinahe *nichts* iſt, ſo muß ich dieſes bewahren. Offen ſchreibe ich Ihnen theuerſte Gräfin, allein eben deßwegen werden Sie ſelbe nicht mißverſtehen wollen, ich bedarf deſſen ungeachtet nichts und würde gewiß nichts von Ihnen annehmen; es handelt ſich nur um die größt-möglichſte ſparſamſte Weiſe, um zu Ihnen zu kommen; alles ohne Unterſchied iſt jetzt in der Lage *hierauf* zu denken, daher ſei meine Freundin hierüber nicht betroffen.[****]

---

* Dies kann nur Dr. Malfatti, der ſpäter berühmteſte Arzt Wiens, ſein und es hat damals einen heftigen Anprall mit dieſem ihm ſonſt befreundeten Manne gegeben. Schindler II. 135 ſagt „den er bereits vor zwölf Jahren ſich entfremdet und ſeitdem mit keinem Worte mehr geſprochen hatte.“ Das wieſe zwar, da vom Jahr 1827 die Rede iſt, auf das Jahr 1815; doch iſt Schindler ſehr ſelten genau.

Ich hoffe Ihre Geſundheit in immer erwünſchteren Zuſtande, als ich früher vernehmen mußte. Der Himmel möge doch Ihren

---

[*] „Werthe Freundin,“ ſchreibt er am 16. Mai d. J. an Frau Streicher, „ich mache Gebrauch von ihrer Erlaubniß ihnen die Wäſche zur gütigſten Beſorgung zu übermachen, bald ſehe ich Sie und bin wie immer ihr Freund und Diener L. v. Beethoven.“

[**] Das Jahr 1817 iſt in der That merkwürdig arm an Werken.

[***] Soll wohl heißen, daß der verſtorbene Bruder wegen der 10000 fl., die Beethoven an ihn gewandt (Br. Beeth. Nr. 123) Schuld ſei, daß das Capital ſo klein geworden. Es ſtammte bekanntlich von den Wiener Congreßgäſten 1814—15.

[****] Es war das ſchreckliche Hungerjahr 1816—17!

Kindern die vortrefflichſte Mutter erhalten, ja ſchon bloß deßwegen verdienten Sie, der Ihrigen wegen, die höchſte Fülle der Geſundheit. Leben Sie wohl! beſte verehrteſte Gräfin, laſſen Sie mich bald von Ihnen hören,

Heiligenſtadt 19. Juni 1817.

Ihren wahren Freund
Beethoven.

166.*

Liebe Frau v. St.!

Ich bin voller Verdrießlichkeiten heute, ihnen ſie aufzuzählen iſt unmöglich, doch morgen hoffe ich ſie zu ſehen. — Leben Sie wohl, Gott waltet über uns Alle!! —

Mit Empfehlungen an die Ihrigen in Eil

Ihr Freund
Beethoven.

Ein Brechpulver habe ich nur, muß ich hierauf öfters Thee nehmen? ich bitte Sie um einen zinnernen Löffel —

in Eil Ihr Freund
Beethoven.

167.**

Nicht Vergeſſenheit — denn ich vergeſſe lieber, was ich mir ſchuldig als was ich andern ſchuldig bin — nur dem Bedienten, da er ſchon das vorigemal ſo viele Aufträge hatte, nicht zu viel haben aufbürden wollen — hier den fl., welchen ſie die Güte hatten der Wäſcherin zu geben, der Löffel den der Bediente mit Dank zurückſtellt, war ebenfalls bei meinem Fortgehn hieher auf der Landſtraße in meiner Wohnung bereit gelegt, allein es war das vorige Mal zu viel für ihn, daher er ihn heute erſt bringt. —

---

* Vgl. den vorigen Brief an die Gräfin Erdödy, wo er ſeine Leiden und ſeine Medicamente aufzählt.

** Er kehrte von Heiligenſtadt nach Wien zurück und ging dann nach Nußdorf.

in Eil Ihr
Alles ſchöne den Ihrigen und an Streicher beſonders.
Freund und Diener
L. v. Beethoven.

[Oben auf.]

Ich bitte — bitte zur Wäſcherin zu ſchicken, damit ich die Wäſche Sonntags erhalte.

168.

An Frau Streicher.*

Nußdorf d. 7ten Juli [1817].

Meine werthe Freundin!

Ihr Schreiben erhielt ich hier und zwar darin Ihren ſchlimmen Fall beſtätigt, ich hoffe, daß es ſich bald beſſere, warme laue Bäder heilen alle Wunden — das ſchlechte Wetter vorgeſtern hielt mich, da ich in der Stadt war, ab, zu Ihnen zu kommen, ich eilte geſtern Morgens wieder hieher, fand aber meinen Bedienten nicht zu Hauſe, er hatte den Schlüſſel zur Wohnung ſogar mitgenommen. Es war ſehr kühl, ich hatte nichts aus der Stadt als ein dünnes Beinkleid am Leibe und ſo mußte ich mich 3 Stunden lang herumtreiben, dies ſchadete mir und machte mich den ganzen Tag übel auf. — Da ſehn Sie die Bedienten-Haushaltungen! — ſo lange ich krank bin, wäre mir ein anderes Verhältniß zu andern Menſchen nöthig, ſo ſehr ich ſonſt die Einſamkeit liebe, ſo ſchmerzt ſie mich jetzt um ſo mehr, da das kaum möglich iſt mich bei all dem Medeciniren und den Bädern ſo ſelbſt zu beſchäftigen wie ſonſt, hiezu kommt noch die ängſtliche Ausſicht, daß es ſich vielleicht nie mit mir beſſert, daß ich ſelbſt zweifle an meinem jetzigen Arzt, er erklärt nun doch endlich meinen Zuſtand für Lungenkrankheit.** Wegen einer Haushälterin will ichs noch überlegen, wäre man bei dieſer gänzlichen moraliſchen Verderbtheit des öſterreichiſchen Staates nur einigermaßen überzeugt eine rechtſchaffene Perſon erwarten zu können, ſo wäre alles leicht gemacht, aber — aber — !!!!

---

* Stückweis bereits Br. Beeth. Nr. 188 abgedruckt.

** Nach dem Tagebuch des Frl. del Rio (Grenzboten 1857, I. 25) hatte Beethoven im Winter 1817—18, wo er faſt jeden Abend in ihrem häuslichen

Nun eine große Bitte an Streicher, bitten Sie ihn in meinem Namen, daß er die Gefälligkeit hat, nur eines Ihrer Piano mehr nach meinem geſchwächten Gehör zu richten, ſo ſtark als es nur immer möglich iſt, brauch ichs, ich hatte ſchon lange den Vorſatz, mir eins von Ihnen zu kaufen, allein in dem Augenblick fällt es mir ſehr ſchwer, vielleicht iſt es mir jedoch etwas ſpäter eher möglich, nur bis dahin wünſchte ich eins von Ihnen geliehen zu haben, ich will es durchaus nicht umſonſt, ich bin bereit, Ihnen das, was man Ihnen für eins gibt, auf 6 Monate in Konvenz-Münze voraus zu bezahlen, vielleicht wiſſen Sie nicht, daß ich obſchon ich nicht immer ein Piano von Ihnen gehabt, ich die Ihrigen doch immer beſonders vorgezogen ſeit 1809[*] — Streicher allein wäre im Stande mir ein ſolches Piano für mich zu ſchicken wie ichs bedarf — Es fällt mir überhaupt ſchwer, jemanden beſchwerlich zu fallen, da ich gewohnt bin, eher für andere etwas zu thun, als von andern etwas für mich thun zu laſſen — was Sie mir für Vorſchläge hierüber machen werden ich werde ſie annehmen und Ihre Bedingniſſe gern erfüllen. — Viel Dank für Ihre mir geliehenen 20 fl., auch der Löffel folgt, welchen ich hier zurückſende, ich werde Sie bald auf einen Augenblick ſehn — ich empfehle mich allen den Ihrigen

Ihr Freund und Diener
L. v. Beethoven.

Kreiſe war, die Gewohnheit während des Sprechens fortwährend ins Schnupftuch zu ſpucken, nach dem Volksausdruck zu „ſpiazeln," „dabei es jedesmal anſehend, ſo daß ich dachte, er fürchte Blutſpuren zu finden." Sowohl die Mutter als der Bruder waren ja an der Lungenſucht geſtorben. Sein Arzt war Staudenheim.

[*] Vgl. Reichardts Vertr. Briefe I. 385 (7. Febr. 1809): „Streicher hat das Weiche, zu leicht Nachgebende und prallend Rollende der andern Wiener Inſtrumente verlaſſen und auf Beethovens Rath und Begehren ſeinen Inſtrumenten mehr Gegenhaltendes, Elaſtiſches gegeben, damit der Virtuoſe, der mit Kraft und Bedeutung vorträgt, das Inſtrument zum Anhalten und Tragen, zu den feinern Druckern und Abzügen mehr in ſeiner Gewalt hat."

169.

Nußdorf am 7ten July [1817].

Lieber guter Zmeskall, da Sie ſchon eine Abſchrift der Briefe beſorgen wollen, ſo ſchicke ich für die Abſchrift des einen Briefes einen Bogen Papier mit, Sie ſehn daraus ſchon, was ich für nöthig gefunden, Herings Schrift dürfte leicht erkannt werden, und das mögte ich nicht, auch fand ich noch nöthig dieſe beyzufügen, ich bitte Sie unterdeſſen zu ſorgen, daß der Brief an Ries ſpäteſtens am Mittewoche abgeſendet werde,* jedoch gegen Recepiſſe, das iſt die ſicherſte Art auf ſo weitem Wege, die Adreſſe an Ries finden Sie in ſeinem Briefe, ich ſehe Sie vielleicht morgen, da ich in die Stadt muß.

In Eil Ihr dankbarer Freund
Beethoven.

170.**

An Seine Wohlgebohrn Herrn Wilhelm Gerhard in Leipzig (in Sachſen).

Nußdorf am 15ten Juli 1817.

Euer Wohlgeborn!

Sie haben mich einmal beehrt mit einer Bitte an mich, einige ihrer anakreontiſchen Lieder in Muſik zu ſetzen, ſehr beſchäftigt war es mehr Unmöglichkeit als Unhöflichkeit ihnen hierauf nicht zu antworten, zu willfahren ihren Wünſchen war noch ſchwerer, da diejenigen Texte, die ſie mir zuſendeten, wirklich am wenigſten zum Geſang ſich eigneten, die Beſchreibungen eines Bildes gehört zur Mahlerey, auch der Dichter kann ſich hierin vor meiner Muſe glücklich ſchätzen, deſſen Gebiet hierin nicht ſo begränzt iſt, als das meinige, ſo wie es ſich wieder in andere Regionen weiter erſtreckt und man unſer Reich nicht ſo leicht erreichen kann — Zum Theil iſt meine ſeit beinahe 4 Jahren immerwährende Kränklichkeit Schuld, wenn ich ſo manches mir zukommende nur ſtillſchweigend beantworten kann — ſeit vorigen October 1816 hat ſich meine Kränklichkeit noch vermehrt, ich hatte einen ſtarken Entzündungskatharr und daher noch Lungenkrankheit, dies alles damit Sie mich nicht ungefällig glauben, oder ſonſt, wie viele andere, mich verkennen.

---

* S. Br. Beeth. Nr. 190 wegen der Reiſe nach London, zu der die Philharmoniſche Geſellſchaft ihn durch Ries hatte auffordern laſſen. Wegen Hering ſ. ob. Nr. 150 an Neate 18. Dec. 1816.

** Im Beſitz der Tochter des Adreſſaten, Frl. Similde Gerhard in Leipzig. Der Kaufmann Gerhard kam oft in Geſchäften nach Wien und bei einem Beſuch dort ſchenkte ihm Beethoven auf ſein Dringen das Autograph von „Gretels Warnung,“ das ebenfalls noch im Beſitz von Frl. Gerhard iſt.

Mit Achtung

Ihr ergebener
Ludwig van Beethoven.

171.*

Werthe Fr. v. Streicher!

Verzeihen ſie mir, wenn ich ſie vielleicht durch meine heutige Miſſion beleidigt. — Meine Kränklichkeit und meine wirklich ſo traurige Lage in dieſer Hinſicht laſſen mich nicht wie ſonſt Alles abwägen — mündlich deutlicher — ich hoffe ſie bald zu ſehen

ihr Freund
Beethoven.

Ich bitte ſie um das Bettzeug, verzeihen ſie einem Erſchöpften.

172.

An dieſelbe.**

Wien am 30ten Juli 1817.

Werthe Freundin!

Ich konnte wegen dem ſchlechten Wetter nicht eher als Donnerſtags hereinkommen und ſie waren ſchon fort von hier —

---

* In Hinſicht auf das auch in den folgenden Billets erwähnten Bettzeug wohl hieher gehörig. Was für eine „Miſſion" er dagegen diesmal für die Freundin hatte, iſt nicht zu erſehen. Vgl. übrigens unten Nr. 191.

** Stückweis Br. Beeth. Nr. 200 und 202, aber mit unrichtigem Datum.

welcher Streich von der Frau v. Streicher!!!! nach Baden???!!! alſo in Baden — — — — Mit ihrem Mann hab ich geſprochen, ſeine Theilnahme an mir hat mir wohl und wehe gethan, denn beinahe hätte mir Streicher meine Reſignation erſchüttert, Gott weiß was es geben wird, da ich aber immer andern Menſchen beigeſtanden, wo ich nur konnte, ſo vertraue ich auch auf ſeine Barmherzigkeit mit mir — wegen der Haushälterin, die ſie kennen und wenigſtens als brav geprüft haben, könnte man ja das Kochen verſuchen, ehe ſie zu mir käme, dieſes läßt ſich nun nicht eher bewerkſtelligen, bis ſie wieder in die Stadt kommen, wann?*

Uebrigens laſſen ſie ſich durch ihren Mann nicht zu gewißen Eheſtreichen verführen —

Wegen der Wohnung wäre es auch Zeit, in der Gärtnergaſſe gibt es auch auf der gegenüberſtehenden Seite Wohnungen wo man wirklich eine außerordentlich ſchöne Ausſicht genießen würde, das Alles beruht auf ihrem Wiederkommen — wie haben ſie denn ihre Briefe an mich nach Nußdorf beſorgt? — halten ſie ihre Tochter fleißig an, daß ſie eine Frau werde — heute iſt eben Sonntag, ſoll ich ihnen noch etwas aus dem Evangelium vorleſen „Liebet euch untereinander“ ꝛc. ꝛc. ꝛc. ich ſchließe und empfehle mich ihnen und ihrer beſten Tochter beſtens, wünſche ihnen Heilung aller ihrer Wunden, kommen ſie an die alten Ruinen, ſo denken ſie, daß dort Beethoven oft verweilt, durchirren ſie die heimlichen Tannenwälder ſo denken ſie, daß da Beethoven oft gedichtet, oder wie man ſagt componirt.

in Eil ihr Freund und Diener
L. v. Beethoven.

Inlage.

Beſte Frau v. Streicher!

Beiliegender Brief hat ihnen vorigen Sonntag, wie ſie aus dem Datum ſehen, ſollen geſchickt werden — was die Frau v. Stein anbelangt, ſo bitte ich ſelbe, daß ſie den Hr. v. Steiner nicht verſteinern ſoll laſſen, damit er mir noch dienen könne oder die Frau v. Stein möchte nicht zu ſehr von Stein ſein, in Anſehung des Hrn. v. Steiner ꝛc. ꝛc.

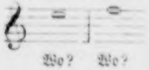
---

* Er war bereits im Frühling zum feſten Entſchluß bei ihm geworden, ſeinen Neffen zu ſich zu nehmen (Grenzboten 1857, I. S. 30).

Was meine Geſundheit anbelangt, ſo iſt es wohl ſicher, daß ſich Simptome der Beſſerung zeigen, allein das Hauptübel iſt noch da und ich fürchte, ohne je gehoben werden zu können — Beſte Fr. v. Streicher ſpielen ſie ihrem Männchen keine Streiche ſondern heißen ſie lieber gegen jedermann Frau v. **Stein**!!! Künftigen Mittwoch und Donnerſtag bringe ich in der Stadt zu, wo ich mit Streicher wieder reden werde, — wegen der Haushälterin wünſchte ich ſie hier, d. h. als Nebenurſache, ſo ſehr ich mich mit ihnen freue, daß ſie die Badener Luft genießen, wann werden ſie unterdeſſen mich hier wieder ihrer Gegenwart erfreuen? — Alles Schöne ihrer lieben Tochter und Hrn. v. Streicher.

ihr Freund und Diener
Beethoven.

Wo ſind meine Bett-decken?



173.

Es war nicht möglich meine Werthe ſie geſtern zu ſehn — allzuviel beſchäftigt — heute habe ich ein neues Pflaſter auf den Nacken gelegt erhalten — o Noth, Noten ſind beſſer als Nöthen und Noth. Die Frage, wo ſie ihre Briefe nach Nußdorf hier aufgeben muß ich wiederholen und ſie bitten mir ſelbe zu beantworten, wegen meinem armen Neffen, der ſich manchmal bei Hottentotten befindet, die ſeine Briefe an mich nicht zu beſorgen wiſſen — hoffentlich ſehe ich ſie heute.

in Eil ihr Freund
Beethoven.

174.

Werthe Freundin!

Auf's ungewiße, ob ſie heute zu ſprechen, alles ſchöne und gute ihnen und den ihrigen. Meine Wohnung habe ich um einer andern ziemlich beſſern verlaſſen, möchten ſie es über ſich nehmen, mir eine zu rathen, wie ich nur gewöhnlich gut eſſen und trinken zu Hauſe kann?! — Der Bediente hat von der vorigen Wäſche ein P. Strümpfe verloren oder —, ich bitte ſie ihm die Nachtshemden mitzugeben, welches ganz ſicher deswegen geht, weil ich ihm erklärt, daß jedes was er verliert, erſetzen muß — vielleicht ſehe ich ſie bald — ich bitte ſie zuweilen an einen armen kränklichen öſterreichiſchen Muſikanten zu denken.

in Eil

ihr Freund und Diener
L. v. Beethoven.

175.

An dieſelbe.*

Wie ſehr verbindlich machen ſie mich ihnen, werthe Freundin, und ich bin ſo ein armer Menſch geworden, daß ich ihnen nichts vergelten kann. — Montags oder Dienſtags werde ich in die Stadt kommen, wo wir über die Wohnung ſprechen werden, die auf der andern Seite der Gärtnergaſſe dürfte doch beſſer ſein, und im Zins gleich ſein mit der gegenüberſtehenden? — Streicher danke ich recht ſehr für ſeine Bemühungen und bitte ihn nur fortzufahren, Gott wird mich wohl einmal wieder in den Fall kommen laſſen daß ich gutes mit gutem vergelten kann, da das Gegentheil davon mich am meiſten betrübt. Ich überſchicke ihnen die Wäſche, wie auch 11 fl., welche ich ihrer Wäſcherin noch ſchuldig bin — laſſen ſie den Bedienten nicht zur Wäſcherin. — Was einen neuen Bedienten anbelangt, ſo denke ich für dieſen Augenblick da ich dieſem einmal aufgeſagt dabei zu bleiben, ſchreiben wir alle die verlornen Sachen wem immer zu, ſein übriges ſchlechte Weſen, wie er hier die Hausleute in Anſehung des Obers verleumdete und manches noch andere ſich ereignete, haben mir einmal alles Zutrauen zu ihm benommen und ich halte ihn eher für den Thäter als jeden andern, ich bitte ſie ihm nur ſagen, daß ſie geglaubt haben, es ſein ein paar Fußſäckel verloren gegangen, dies erhellt aus dem Briefe den ſie mir deswegen geſchrieben, er beruft ſich nur immer auf Sie, daß ſie die Strümpfe wieder gefunden hätten, die Waſchfrau erhielt 2 Paar Strümpfe, wie die 2 Wäſchzettel der ihrige und der meinige ausgewieſen haben, hätte ſie ſelbe nicht erhalten, ſo hätte ſie entweder ein Paar ausgeſtrichen oder ſagen laſſen, daß ſie nur ein Paar erhalten, beides geſchah nicht, ich bin alſo überzeugt, daß ſie ihm 2 Paar Strümpfe übergeben wie ſie ſelbe auch ſicher erhalten hat und daß ſelbe bloß durch ihn verkommen ſind, wo er nur hinkommt, ſcherzt er über mein Mißtrauen und dichtet Sachen, die gar nicht vorgefallen um ſich rein zu machen und wieder Fürſprache dort zu erhalten, um in meinem Dienſt zu bleiben, nur bei Gelegenheit wollte ich ihnen einmal um die Strümpfe fragen, allein ich hatte ganz darauf vergeſſen und nur durch ſein Geplauder haben ſie wegen dem Bettel etwas hören müſſen, übrigens worüber er ſich am meiſten entſchuldigt eben das thut er gewiß. So kenne ich ihn und ich ſpreche nichts ohne gewiße Ueberzeugung — fort mit ihm — Sie haben mir von einem Menſchen geſagt, welchen Sie wiſſen, er könnte künftigen Monat den erſten Tag nur eintreten; da es beſchwerlich iſt für dieſe Menſchen, einen ganzen Monat warten zu müſſen auf ihre Beſoldung, ſo will ich ihm täglich 2 fl. 20 Xr. ausbezahlen, ſo lange ich hier in Nußdorf hauſe, will er ſich kochen, d. h. für ſich allein, ſo kann er von meinem Holz Gebrauch machen, da er die Woche 2 auch 3 mal in die Stadt muß, ſo werde ich ihm hiefür noch beſonders eine angemeßene Belohnung z. B. das was ein Paar Stiefel koſtet anzuſchuhen geben. — Vielleicht nehmen ihn die Hausleute hier in die Koſt, denn mit dieſem wollen ſie ſo wenig, als ich zu thun haben — mit der Haushälterin dürfte es wohl eher nichts, als bis ich in die Stadt komme ſein — nun Gott ſei Dank dieſe Perioden habe ich glücklich mit Schweiß zuſammen gebracht, Gott gebe es, daß ich nur nichts, gar nichts darüber reden, ſchreiben noch denken müßte, denn Sumpf und Schlamm ſind im Kunſtboden noch mehr werth, als all das Teufelszeug für einen Mann!!!

---

* Stückweis Br. Beeth. Nr. 201.

leben ſie wohl und halten ſie etwas auf ihren Freund

Beethoven.

an Streicher und Streicherin
alles ſchöne. —

176.

An Zmeskall.*

Erzeigen Sie mir doch die Gefälligkeit mein lieber Z., mir durch Ihren Bedienten einen andern ſuchen zu laſſen, den ich aufnehmen mögte, ich gebe monatlich 20 Gldn., kleine und große Livree — Sie können ihm dieſes ſagen oder auch nicht ſagen, wie Sie es für gut halten, auch wünſchte ich daß der Bediente etwas ſchneidern könnte; — er braucht eben nicht anſehnlich von Statur, wenn er auch ein wenig bucklicht, würde ich mir nichts daraus machen, da man dann gleich weiß, bey welcher ſchwachen Seite er anzugreifen. Sie werden mir eine ſehr große Gefälligkeit erzeigen, wenn Sie dieſes Ihrem Bedienten, deſſen Dienſt ich nicht umſonſt verlange, auftragen wollen. — Ganz Ihr

Beethoven.

177.

Werthe Fr. v. Streicher!

Ich bitte ſie die Bettdecken dem Ueberbringer dieſes mitzugeben und ſein Geſchwätz gar nicht anzuhören, er iſt nicht rein, dieſer Menſch — auch bitte ich ſie gefälligſt zu ſorgen, daß die Wäſcherin die Wäſche längſtens Samſtags liefert, meine Weſten wovon jetzt 2 zum Teufel ſind und andere nicht zahlvolle Artikel machen mich dieſes wünſchen — übrigens bitte ich ſie nicht zu denken, daß ich glaube, daß durch irgend eine Nachläſſigkeit von ihnen etwas verloren gegangen ſei, dies würde mir wehe thun, ſchließen ſie nicht von den Reden ſchlechter Bedienten auf meine gewöhnliche Denkungsart — wegen einem andern Bedienten oder wie ich es ſonſt einrichte werde ich ihnen ſagen, ſobald wir uns ſehen — ich muß mir kochen laſſen, denn durch dieſe ſchlechte Zeiten ſind ſo wenig Menſchen hier aufm Lande, daß es ſchwer hält, zu eſſen zu haben in den Wirthshäuſern, viel weniger das zu finden was mir erſprießlich und gut wäre.

---

* In Anbetracht des vorſtehenden Billets möglicherweiſe hierher gehörig.

in Eil

ihr Freund und Diener
L. v. Beethoven.

178.

An Schnyder von Wartenſee.*

Euer Wohlgebohren!

Sie haben ſich einmal ihres Daſeyns in Wien bey mir erinnert, und mir davon ſchriftliche Beweiſe gegeben, d. g. von einer edlern beſſern Menſchennatur thut mir wohl — fahren Sie fort ſich immer weiter in den Kunſthimmel hinauf zu verſetzen, es gibt keine ungeſtörtere ungemiſchtere reinere Freude als die von daher entſteht. —

Sie wünſchten mich einmal begriffen zu ſehn in dem Anſtaunen der Schweizeriſchen großen Natur, ich mich ſelbſt auch, gibt mir Gott die Geſundheit wieder, die ſich ſeit einigen Jahren verſchlimmert hat, ſo hoffe ich wohl noch dazu zu kommen. — Der Ueberbringer dieſes Hr. v. Bihler, der auf Reiſen mit ſeinem Zögling v. Puthon begriffen iſt, dürfte wohl ohne mich auch eine freundliche Aufnahme von Ihnen erwarten. Unterdeſſen will ich mir einbilden, als wenn Sie großes Gewicht auf meine Empfehlung ſeiner an Sie legten, und Ihnen recht ſehr die Bitte ans Herz legen, ihn Ihrer Gefälligkeit ſoviel als möglich theilhaftig zu machen.

---

* Im Beſitz des Adreſſaten. — Xaver Schnyder geb. 1786, kam von Beethovens Freunde Dr. Troxler in Aarau an denſelben empfohlen, im November 1811 nach Wien und ward von ihm ſehr liebreich aufgenommen und ſtets ſo behandelt, ohne daß der Meiſter jedoch zu bewegen war, den jungen Empfohlenen, wie dieſer wünſchte, in theoretiſchen Unterricht zu nehmen (Beeth. Leb. II. 341).

Ihr Freund und Diener
L. v. Beethoven.[*]

Wien am 19. Aug. 1817.

An Seine Wohlgebohren Herrn Xaver Schnyder von Wartenſtein [!] in Luzern (in der Schweiz).

179.

Ich bitte ſie werthe Fr. v. Str. von meinem Entſchluße mit dem Hofmeiſter für Karl bei keinem Menſchen etwas laut werden zu laſſen, damit weder ihm noch Karl dadurch geſchadet werde, bis die Sache ganz ſicher iſt — für mein übriges Daſein bedarf ich einer beſſern Pflege und Aufwartung, dazu gehört eine Haushälterin, da wir einen guten Hofmeiſter gefunden, bedürften wir wohl jetzt nicht der **Franzöſin**, indem Karl doch eines wiſſenſchaftlichen franzöſiſchen Unterrichts genießen muß, und dazu unſere Franzöſin nicht taugen dürfte, auf der andern Seite dürfte Hofmeiſter und Hofmeiſterin zu viel koſten, nun höre ich aber, daß man auch wohl für 100 fl. jährlich ſammt

---

[*] Am 19. Oct. 1826 ſchrieb Schnyder von Frankfurt aus an Beethoven voller Verehrung und bat um Erklärung einer Stelle des letzten Satzes von der Sonate Op. 111. Er nennt ſich dabei Beethovens Freund, dieſer aber erinnerte ſich, wie Schindler auf den in ſeinem Beeth. Nachl. Nr. 65 befindlichen Brief bemerkt hat, damals jener Freundſchaft nicht mehr. Es war eben in der ſchweren Zeit des Selbſtmordverſuchs des Neffen.

Koſt und Wohnung wohl eine Haushälterin haben könne — denken ſie darüber und rathen und helfen ſie

ihrem

(an Streicher die liebevollſten Mahnungen).

armen leidenden Freunde
Beethoven.

180.

An dieſelbe.

Montags den 25ten Aug. Die Einlage iſt Sonnabends geſchrieben, allein ich hatte Freitags nothwendig in der Stadt zu thun erhitzte mich und darauf befand ich mich Sonntags geſtern und heute noch gar nicht wohl — was es für ein Gefühl iſt ohne Pflege, ohne Freunde ohne Alles ſich ſelbſt überlaſſen leidend zubringen zu müſſen, das kann man nur ſelbſt erfahren, wahrſcheinlich komme ich morgen in die Stadt und ſehe ſie dann, wo wir manches beſprechen werden in Eil

der ihrige
Beethoven.

NB. Es wird gut ſein, dem Ueberbringer dieſes den Wäſchzettel nebſt ein Paar freundlichen Worten von ihnen an mich zugemacht mitzugeben — den Mann, welchen ſie wiſſen, nehmen ſie nur gleich an bis wir es mit der Haushälterin überlegt haben.

181.

Werthe Frau v. Streicher!

Mit Vergnügen habe ich ihre Einladung empfangen und werde ihr Folge leiſten, heute und Morgen kann ich ihnen nicht beſchwerlich fallen, da ich trotz ſchlechtem Wetter nach Wien muß — Mein Gutachten braucht wohl keineswegs ihr Patent-Piano, aber um meinetwillen ſelbſt habe ich ſchon längſt gewünſcht mich damit bekannt zu machen; — in einigen Tagen werde ich fragen laſſen,

wann ſie zu Hauſe ſind und mir das Vergnügen machen ſie zu beſuchen — *
wie immer
ihr Freund
Beethoven.

am 26. Aug.

Den Brief von Eliſe Mül. habe ich empfangen. **

182.

An Marie Pachler-Koſchak. ***

Ich bin ſehr erfreut, daß Sie noch einen Tag zugeben, wir wollen noch viel Muſik machen. Die Sonate aus F-dur und C-moll ſpielen Sie mir doch? nicht wahr?

---

* Es muß ebenfalls in dieſem Jahre geweſen ſein, wo Beethoven auch in muſikaliſcher Hinſicht wieder viel mit Streichers verkehrte. Unter den Papieren von Dr. Gaßner, der bekanntlich um 1843 eine Beethovenbiographie unternahm und dafür mancherlei Anecdotiſches unter den lebenden Zeitgenoſſen des Meiſters in Wien geſammelt hat, fand ich von ſeiner Hand folgende kleine Begebenheit aufnotirt: „Im Streicheriſchen Hauſe waren gewöhnlich wöchentliche muſikaliſche Unterhaltungen in einem eigens dazu acuſtiſch gebauten Saale, wo in den Jahren .... Beethoven ſelten dabei fehlte. Es wurden meiſt Compoſitionen für Pianoforte vorgetragen. Bei dieſer Gelegenheit hatte Beethoven oft ſeinen Neffen Carl mitgenommen. Einſt ſchlief der Knabe, damals im .... Jahre auf B.s Schooße vor dem Klavier während der Aufführung eines Tonſtückes ein. Es wurde darauf von Beethoven etwas vorgetragen und beim erſten Accord erwachte Carl ſchnell und freundlich auf. Man frug ihn wie er ſchlafen konnte und um die Urſache ſeiner jähen Erwachung, ob er auch wüßte, von wem dies Tonſtück nun ſei und er antwortete haſtig: das iſt Muſik von meinem Onkel! — Nicht wenig trug das Benehmen des Knaben bei, daß ihn Beethoven lieber gewann." Vgl. Br. Beeth. Nr. 183, wo er den Knaben aus dem Giannataſioſchen Inſtitut abholen und zu einer „intereſſanten Muſik" führen will.

** S. ob. Nr. 155 Anm. Eliſe Müller hatte wohl wieder Gedichte des Dr. L. Ilen geſchickt, wie ſie bei Aufführung Beethovenſcher Werke in Bremen vorgetragen wurden (vgl. Schindler II. 209). Den hier erwähnten „Proteſt" des Meiſters gegen ſolche Interpretationen, den er im Herbſt 1819 in Mödling Schindler in die Feder diktirte, habe ich trotz aller Bemühung bis jetzt ebenfalls nicht erlangen können. Müller ſelbſt kam im Sommer 1820 nach Wien.

*** Facſimile Neue Berliner Muſikzeitung 1865 Nr. 50 ff., wo unter dem Titel „Beethoven und Marie Pachler-Koſchak" von dem Sohne der letztern, Ich habe noch niemand gefunden, der meine Compoſitionen ſo gut vorträgt als Sie, die großen Pianiſten nicht ausgenommen, ſie haben nur Mechanik oder Affektion.

Sie ſind die wahre Pflegerin meiner Geiſteskinder.

183.

An Herrn Dr. Pachler im goldenen Ochſen Nr. 14.

Mein lieber P.

Nach der Meinung meines Arztes wäre eine mich zerſtreuende Reiſe ſehr zweckmäßig, es könnte daher wohl geſchehen, daß ich von Ihrem Antrage Gebrauch machte, verſteht ſich, daß ich gerne meinen Theil an Koſten trage und in Gratz nicht nöthig habe, irgend jemanden zur Laſt zu fallen — ich bin morgen und vielleicht übermorgen noch hier, wohne auf der Landſtraße Nr. 268 2ter Stock* — Sie finden mich in der Frühe beſonders gegen 8 Uhr immer zu Hauſe.

Ihr Freund
Beethoven.

Hrn. Dr. Fauſt Pachler in Wien das Nähere über dieſe warme Verehrerin und Freundin des Meiſters mitgetheilt wird. Sie hatte ihm von Gratz aus, wo Prof. Jul. Schneller den bedeutendſten Einfluß auf ihre geiſtige Entwicklung gehabt, durch ihren Schwager Anton Pachler eine von ihr componirte Phantaſie vorlegen laſſen. Letzterer berichtete ihr darüber am 17. Oct. 1816: „Beethoven war eben ein paar Tage vorher von Baden zurückgekommen, das wußte ich; ich lief alſo ſpornſtreichs zu ihm und traf ihn glücklicher Weiſe zu Hauſe. Ich hielt dir Wort und nannte keinen Compoſiteur, er durchlas das Stück aufmerkſam und ſagte, es ſei ſehr viel für jemandem der die Compoſition nicht ſtudirt habe. Wenn er zugegen wäre, ſo wolle er ihn auf die Mängel aufmerkſam machen, aber ſchriftlich ſei das zu weitläufig und nach fleißigem Studium der Compoſition würde der Compoſiteur ſelbſt darauf aufmerkſam werden." Im Auguſt oder September des nächſten Jahres kam ſie dann ſelbſt nach Wien, lernte Beethoven perſönlich kennen und war, wie ſie ſelbſt am 10. Oct. 1827 ſchreibt, mit ihm „viel zuſammen." Später kam dann ihr Mann ſie abzuholen, ward ebenfalls mit Beethoven bekannt und lud ihn zu einem Beſuch in Gratz ein, wo der Meiſter ſo beſonders viel Verehrer hatte. (Vgl. Beeth. Leb. II. 346).

* S. ob. Nr. 164.

184.

Nußdorf am 1. Sept. 1817.

Ihro Kaiſerliche Hoheit!

Immer hoffte ich mich ſelbſt zu Ihnen nach Baden verfügen zu können; allein mein kränklicher Zuſtand dauert noch fort und wenn ſich auch einiges davon gebeſſert hat, ſo iſt das Uebel doch noch nicht ganz geheilet. Was ich gebraucht und noch dawider brauche, ſind Mittel auf alle Art, in allen Geſtalten. Nun muß ich wohl die ſo oft genährte Hoffnung gänzlich befreit zu werden aufgeben. Ich höre daß J. K. H. wundervoll gut ausſehen und wenn man auch aus ſolchem falſche Schlüſſe auf eine vortreffliche Geſundheit machen kann, ſo höre ich doch ſehr von der verbeſſerten Geſundheit J. K. H. ſprechen, woran ich gewiß den lebhafteſten Antheil nehme. Ich hoffe ebenfalls, daß wenn J. K. H. wieder in die Stadt kommen werden, wieder Beiſtand leiſten zu können bei Ihren den Muſen gewidmeten Opfern. — Gott wird wohl meine Bitte erhören und mich noch einmal von ſo vielem Ungemach befreien, indem ich vertrauungsvoll ihm von Kindheit an gedient und Gutes gethan wo ich nur gekonnt, ſo vertraue ich auch ganz allein auf ihn und hoffe, der Allerhöchſte wird mich nicht in allen meinen Drangſalen aller Art zu Grunde gehen laſſen. Ich wünſche J. K. H. alles erdenkliche Schöne und Gute und werde ſobald Sie Sich wieder in der Stadt befinden mich ſogleich zu J. K. H. verfügen.

Ihro Kaiſerlichen Hoheit
treu gehorſamſter Diener
L. v. Beethoven.

185.

[Nußdorf 9. Sept. 1817].

Lieber Z.

Ich befinde mich ſchon bei meinem Zuſtande durch eine Erkältung noch übler, konnte hier keinen Wagen erhalten, und zu Fuß, wie gern ich auch ſonſt gehe, konnte ich eben meiner Umſtände wegen nicht, dieſer Tage erhalten Sie das 5tett, wo

Sie es wann immer bey ſich machen können.* — Ich probire ohne Muſik alle Tage dem Grabe näher zu kommen.

In Eil der Ihrige L. v. Beethoven.

Dieſer Täge ſehe ich Sie da ich des Arztes wegen herein muß.

186.

[Nußdorf] den 25. September 1817.

Trotz Wind und Regen bin ich ſchon heute früh um 7 Uhr hier angekommen, obſchon ich in dem Regen geſtern Abends mich verſucht auf zu machen, allein — dem Waſſer kann das Feuer nicht wiederſtehen — den Bedienten ſammt Medizin fand ich, — ihren Brief aber nicht — ich hätte aber ſehr gewünſcht ihre Erläuterungen über das Wildpret in der Haushaltung zu leſen — Die Wohnung in der Gärtnergaſſe könnte ich noch aufſagen wenn mathematiſch berechnet wäre, wie lang beide Wege von der Stadt aus — was meinen Sie? ꝛc. ꝛc. Ihr Schuſter und der möchte mir eine gute Stiefelwichs ſchicken die nicht anſchmutzt denn mein Fidelis hat mich mit einer ſolchen angeſchmiert, ſeine Rechnung von 27 fl. werde ich in einigen Tagen in der Stadt bezahlen — wenn ſie mir wollten gütigſt nur 25 fl. auf ein Paar Täge ſchicken, das wäre recht ſchön, ich habe geſtern die Schlüſſel vergeſſen zu meinem Kaſten, da ich wieder Geld umſetzen wollte. — Wegen dem Wildpret ſammt Haushälterin wünſchte ich was erkleckliches zu **leſen.** — Dero ſich gut aufführende Tochter ſei uns gegrüßt.

Tantus quantus lumpus L. v. Beethoven.

Not. Eine Portion Abwiſchfetzen brauchten wir als praeleminaria zur künftigen Haushaltung [folgen einige wenige völlig unverſtändlich copirte Noten]

---

* Ohne Zweifel Op. 104, arrangirt aus dem Trio Op. 1, III. (Br. Beeth. Nr. 193, 14. Aug. 1817). Auch an Frau Streicher ſchreibt er: „Ich werde ihnen die Antwort dieſen Abend ſagen, wenn es ſich Dienſtag machen ließe, wäre es mir lieber, wo ich ohnehin ein von mir bearbeitetes 5tett aus einer Sonate probiren werde.“ Und die Verwechslung von Sonate und Trio erklärt ſich wohl, wenn überhaupt eine ſolche anzunehmen, aus dem „halb verwirrten Zuſtand,“ in den ihn ſeine „Kränklichkeit und wirklich ſo traurige Lage“ von Neuem gebracht.

187.

Beſte Frau v. Streicher!

Redlich iſt dieſer Bediente ſchwerlich, obſchon ich ihn nicht ganz ſogleich verdammen will — ich glaube ihn unterdeſſen noch hier zu behalten. Mit der Haushälterin, was glauben Sie? — leicht wird man jemanden andern wol nicht gleich finden und doch fürchte ich, der Kerl könnte auf eine brave Perſon böſen Einfluß haben? Ich ſchicke ihnen hier die 2 Schlüſſel wo ſie Alles beſehen können, ſie können mir ſagen, ob es möglich wäre, daß die Haushälterin ſpäteſtens Dienſtag früh hieher ſich verfügte? — oder gar Montags Nachmittags? — Abwiſchfetze fehlen — ſelbſt hier, denn der Teufel hat meine 2, 3 malige Einrichtung ſchon immer geholt — leben Sie wohl werthe Freundin in Eil

ihr Freund

L. v. Beethoven.

NB. Verfluchen Sie mich nicht wegen ſo vielen Beſchwerlichkeiten.

188.

Nußdorf den 2ten Oct. [1817].

Morgen werde ich Nachmittags zu ihnen kommen, wenn ſie gütigſt die Haushälterin beſtellen wollten, ſo würden ſie mich ſehr verbinden — geſtern rechnete ich mit jemanden über die zukünftigen Ausgaben, der ſchilderte mir alles gräßlich — er rechnete auf Bedienten 2 fl. und auf die Haushälterin 2 bloß für Koſt, auf die Weiſe würde der Bediente mit 20 fl. monatlich und die Haushälterin mit 120 fl. jährlich die Summe für ein Jahr beide allein 1704 fl. koſten? — ſollte dieſes ſo ſein? — Gott erbarme ſich unſer — leben ſie wohl Morgen hoffe ich ſie ſicher zu finden, denn ich komme bloß deswegen vom Lande auf die Landſtraße.* in Eil

Dero

L. v. Beethoven.

---

* Eine Information über die Haushaltung in Form eines Protokolls ſteht bei Schindler I. 254, links die Fragen, rechts die Antworten:

189.

Ich bitte ſie gefälligſt zu ihrem cultivirten Schneider zu ſchicken, er hat ſchon 14 Täge 2 Beinkleider von mir und ſie ſind eben zur Kälte dienend, ich kann ſie aber gnädigſt nicht von ihm erhalten.

190.

Beſte Frau v. Streicher!

Sobald ſie den erſten Brief geleſen bitte ich Sie ihn mir zuzuſenden — ich ſchrieb neulich ihnen in Eile und mag ihnen vielleicht anſtößig geweſen ſein, allein einige Täge nach ihrem Beſuch mit Winter hatte ich einen fürchterlichen rheumatiſchen Anfall, ſo, daß ich erſt morgen oder übermorgen wieder ausgehe.* —

ihr Freund

Beethoven.

191.

An dieſelbe.

Ich befinde mich nicht wohl und kann daher nicht zu ihnen kommen — verzeihen ſie, daß ich ihnen die 17 fl. ſo ſpät ſchicke,

1. Was gibt man zwei Dienſtleuten Mittags und Abends zu eſſen, ſowohl in der Qualität als in der Quantität?
2. Wie oft gibt man ihnen Braten? Geſchieht dies Mittags und Abends zugleich?
3. Das was den Dienſtboten beſtimmt iſt, haben ſie dieſes gemein mit den Speiſen des Herrn, oder machen ſie ſich ſolche beſonders, d. h. machen ſie ſich andere Speiſen als der Herr hat?
4. Wie viel Pfund Fleiſch rechnet man für drei Perſonen? u. ſ. w.

Dieſe Zahlenangabe beweist ziemlich ſicher, daß die Information hieher gehört, wo Beethoven zum erſtenmal es wagte, aus dem nun mehr als 30 Jahre gewohnten Junggeſellenleben in eine eigene Haushaltung mit ihren mancherlei Leiden zu treten. Man wird ſehen wie ſchlecht es ihm bekam. Er ſollte mit dieſen weiblichen Dienſtboten Dinge erleben, die noch „über manche gehabte Bediente hinausgingen.“

* Peter Winter reiste 1816 von München dem Norden zu und von da nach Mailand, wo er 1818 ſeine „beiden Wladimire“ auf die Bühne brachte. Es mag alſo wohl Herbſt 1817 geweſen ſein, wo er in Wien war. Vgl. ob. Nr. 35.

ich bin überhaupt noch immer nicht in meinem Gleiſe, mit meiner Haushaltung glaube ich wirklich, daß es *beſſer* gehen müßte, die Kocherei für ſich ſchon iſt mir ſelten genügend, ich glaube daß wir einer *vernünftigeren* Perſon nöthig hätten, denn beide ſind ſtumpfſinnig, ich bin dabei ſehr verdrießlich.* Sprechen ſie übrigens nicht viel mit ihnen, denn es wird dadurch doch nicht beſſer und macht ſie erboſter auf mich; ſo viel ich einſehen kann, bedarf die N. jemanden, der *über ſie die Aufſicht hat*, ohne dieſes wird alles *hinken* — ich bitte ſie, die Gefälligkeit zu haben, mir ſo viel Ellen von beigefügtem Barchent (je dicker, je beſſer) als man für 2 Beinkleider *braucht* zu kaufen und noch eine *Elle drüber*. in Eil

Ihr Freund

L. v. Beethoven

192.

Ich befinde mich noch übel und wenig Troſt iſt im Hauſe, geſtern und heute habe ich wirklich *ſchlecht* gegeſſen, es fehlt dieſer Perſon an Ueberlegung, — über ihr übriges mündlich, ich weiß ihren guten Willen, auch ſind beide wohl nicht die ſchlechteſten, doch erfüllt beſonders die R. meine Bedürfniſſe nicht, gewaltſam und übereilt ſoll nichts geſchehen,* unterdeſſen fürchte ich daß ſie doch gar zu viel zu thun hätten, um hier Ordnung oder Ordentliches zu erſchaffen, wie wenn ſie krank oder abweſend ſind —

---

* Mit dem Ende des Jahres 1817 hatte er die eigene Hauswirthſchaft nun wirklich begonnen und zwar mit zwei Dienſtboten, *Nanni* „der buſigen Betriegerin“ als Haushälterin und *Baberl* „dem ſchlechten Schönheitsgeſicht“ als Küchenmädchen. Doch ſchon im Anfang des December ſchreibt er ins Tagebuch: „Man würde vielleicht beſſer mit einem Bedienten und Frau auskommen,“ und in dem Br. Beeth. Nr. 157 bereits mitgetheilten Billet an Frau Streicher vom 28. Dec., das nicht 1816 ſondern 1817 fällt, klagt er erſchrecklich über die Unthaten jener beiden Unholdinnen und hat der Baberl bereits aufgeſagt. Die Sache wird aber noch bunter, er muß der N. ein halb Dutzend Bücher zu Neujahr an den Kopf werfen u. ſ. w. Dafür rächen ſich die Dirnen, indem ſie ihren Herrn bei der Frau Streicher anſchwärzen und verläumden, und dieſen reißt dann ſeine Ungeduld und Heftigkeit leider hin, daß er ſogar ſeiner treuen Helferin in der Noth eine Scene im eigenen Hauſe bereitet. Da iſt denn die Verwirrung doppelt groß. Auf dieſe Dinge beziehen ſich die nachfolgenden Billets, die allerdings Verhältniſſe enthüllen, in denen auch ein Anderer als unſer „unbehülflicher Apollos“ den Kopf hätte verlieren können.

* Er liebte ſonſt in ſolchen Dingen kurzen Proceß zu machen und die Leute „zum Teufel zu jagen.“ Um übrigens eine kleine Vorſtellung davon zu geben, wie der Meiſter ſich um die einzelnen Dinge der Hauswirthſchaft zumal um den Mittagstiſch, der allerdings für ſeinen ſtets leidenden Unterleib von Wichtigkeit war, zu bekümmern hatte, finde hier eine der ſchriftlichen Unterredungen Platz, die er mit ſeiner Haushälterin hatte. Sie ſteht in einem der Haushaltungsbücher, die Artaria aus Beethovens Nachlaß gekauft hat. Ob ſie gerade in dieſe Zeit und zu dieſen Perſonen gehört, iſt zweifelhaft, aber ganz gleichgültig, denn das ging bei andern Köchinnen nicht anders, und man darf dies Schriftſtück wohl als Typus dieſer Dinge betrachten. Beethovens Fragen kann man ſich leicht hinzu denken.

1. Sieh Rohlt ihr Wöhſ	1. Sie rollt Ihre Wäſche.
2. Waſ ſchäffen Sieh zu ſpeiſſen	2. Was wünſchen Sie zu ſpeiſen?
3. Subben Mahrgknödl oder Eine Meehlſpeiſ.	3. Suppen-Markknödel oder eine Mehlſpeiſe?
4. fleiſ Miet kren	4. Fleiſch mit Kren (Merettig)
5. fiehſohln kruſch	5. Fiſolen (Schneidbohnen)
6. kahnahteln oder Ein Biefteg oder Ein Hentel.	6. Karbonaden oder ein Beefſteak oder ein Hähndel.
7. Di iſt noch nicht hier daſ Mehtel ich wert gleich Sächen wahs ſieh Maht.	7. Die iſt noch nicht hier, das Mädel, ich werde ſogleich ſehen was ſie macht.
8. ſchaffen Sieh daſ Fuhſ Batt — Wenn	8. Wünſchen Sie das Fußbad? — Wann?
9. 8 uhr hatt geſchlah 9 uhr der zöhtrah	9. Acht Uhr hat geſchlagen, 9 Uhr der?
10. Wahſ ſchaffen ſieh auf die Naht, hentel oder friehtahten	10. Was wünſchen Sie zu Nacht? Hähnel oder Fritaten d. i. Gebackenes.
11. Waſ ſchaffen ſieh heithe zum ſpeiſ	11. Was wünſchen Sie heute zu ſpeiſen?
12. Suhben kreitel oder Mährgkähten	12. Suppenkraut oder Markt??
13. Fleiſch Miet Sähteln Sohſ oder ſchniehling Sohſ.	13. Fleiſch mit Sardellen-Sauce oder Schnittlauch-Sauce?
14. Ein ſahlatt Miett pratt Wierſt otter Behſöhſen.	14. Ein Salat mit Bratwürſten oder Paföſen (eine Mehlſpeiſe).
15. ſchaffen Sieh Ein kalbfleiſch otter henteln haſſen haben ſieh heithe gehabt 1 um 3 f. und nicht krohſ. und guhgel huſ.	15. Wünſchen Sie ein Kalbfleiſch oder Hähnel? Haſen haben Sie heute gehabt einen um 3 fl. und nicht groß. und Gugelhupf (ein Kuchen).

wir müſſen eine Perſon haben auf die wir uns ohne anderer Zuthun verlaſſen können — ohnehin iſt es mir hart, in den Zuſtand gerathen zu ſein, ſo mancherlei Menſchen brauchen zu müſſen — meinen herzlichen Dank für ihren Einkauf, übermorgen werde ich ſie wol gewiß ſehn, da ich morgen viel zu thun habe, wenn ich nur anders mich beſſer befinde.

in Eil ihr Freund
Beethoven.

193.

Ihre letzte Unterredung mußte ich theuer bezahlen, die N. hat ſich darnach *ſo* gegen mich betragen, daß ich Sonnabend *wüthend* geworden bin, darnach hat ſie freilich wieder getaugt — allein *ihr* Zuthun wird *nichts* helfen, das Uebel dieſer Perſon, *ihr Eigenſinn* iſt nicht zu beſſern und mein Zutrauen hat ſie ſchon verloren — hiezu kommt noch, daß nun nach und nach die Zeit heranrückt, wo Karl *ſicher* bei mir ſein wird und ich glaube, ſie werden mir nur einſtimmen beide Perſonen mit andern und beſſern zu vertauſchen.

Vielleicht ſehe ich ſie morgen, *übermorgen gewiß*.

in Eil
ihr Freund
Beethoven.

194.

Ich danke ihnen. Es ſcheint ſich ſchon ſtark zu beſſern. Ich ſende auch das *Sprachrohr* mit, bitte, es morgen wieder mitzuſchicken, da meine Beobachtungen dadurch um vieles gewonnen.* —

ihr dankbarer
Beethoven.

---

* Br. Beeth. Nr. 157 (28. December 1817) heißt es: „Vorgeſtern hatte ich mit *Mälzl* der ſehr preſſirt iſt, da er bald von hier abreiſt, zu thun." Bekanntlich hat ihm dieſer „Banner der Zeit" vier verſchiedene Gehör

195.*

Fürs erſte leuchtet aus allem hervor, daß wenn Sie nicht gütigſt eine Art von Oberaufſicht führen, ich bei meinen *Gebrechen* beinahe mit allen d. g. Leuten *daſſelbe Schickſal* haben werde — Die *Undankbarkeit* gegen Sie iſt es, was bei mir beide Menſchen auf das tiefſte heruntergeſetzt hat. Was Sie ſonſt von Geſchwätz ſagen, begreife ich nicht, ein einziges Mal erinnere ich mich in Anſehung eines dritten Gegenſtandes einen Augenblick *ſelbſt mich* vergeſſen zu haben, *jedoch bei ganz andern Menſchen* — das iſt Alles, was ich hierüber zu ſagen weiß — ich meiner Seite achte und höre nie das Geſchwätz des Pöbels an, ich habe Ihnen ſelbſt hierüber Winke gegeben, ohne *ein* Wort zu ſagen von dem was ich gehört habe — fort, fort, fort mit dergl. — — —

Es iſt ſchon mehremal der Fall geweſen, daß ich die N. zu Ihnen geſchickt, daß Sie ihr vergeben möchten und ſeit Ihrem letzten Beſuch bei mir habe ich ſie zwar nicht ausgeſcholten, aber ich habe *kein Wort keine Silbe* mehr mit ihr geſprochen und ihr ſo deutlich genug meinen Willen erkennen zu geben, denn ich muß ſagen, von *Menſchen* die ſich ſo *gegen Sie* betragen, kann ich unmöglich einen guten Schluß für mich ſelbſt ziehen und es liegt mir an beiden nichts. —

---

maſchinen reſp. Sprachrohre verfertigt, die ſämmtlich auf der Berliner Bibliothek aufbewahrt werden. Am 19. April 1818 ſchreibt von Paris aus der Herr Hofmechanikus, mit dem Beethoven alſo trotz der trügeriſchen Aneignung der Schlacht von Vittoria (Beeth. Leb. II. Anm. 302) ſich wieder ausgeſöhnt hatte, einen ſehr animirten Brief, der in Schindlers Beeth. Nachl. ſich befindet, redet den Meiſter „beſter Freund“ an, ſpricht von einer Gehörmaſchine zum dirigiren die er in Arbeit habe, von Kunſtreiſen die ſie mit einander machen würden, — „wie ſteht es denn Freundchen mit den zwei Symphonien die Sie zu Productionen auf unſern Reiſen beſtimmt haben?“ — und berichtet, daß er Beethovens Brief an Moſel (Br. Beeth. Nr. 165) ins Franzöſiſche habe überſetzen laſſen, der viel Senſation gemacht habe u. ſ. w. Es gehört, das ſei hier nebenbei bemerkt, alſo dieſer letztere Brief dennoch ins Jahr 1817 und iſt wohl auf Mälzls Verlangen von Beethoven aus Dank für das „Sprachrohr“ verfaßt worden (vgl. Beeth. Leb. II. Anm. 285 und Schindler II. 249).

* Stückweis bereits Br. Beeth. Nr. 203, jedoch unrichtig datirt.

Die Auſſagung wird heute mit der B. geſchehen, vielleicht daß Sie die N. um Vergebung bittet, da ſie ſchon einen Schritt gethan, übrigens wiederhole ich, wenn nicht wie Jemand dieſe Sache unter ſeine Obhut ſtellt dürfte es uns auch mit andern nicht beſſer ergehn. — Uebrigens verlaſſe ich mich auf Ihre Menſchenfreundlichkeit, die Ihnen innerlich ſagt Gutes zu thun, ich kann das nicht, in dieſen Fall mit Ihnen gegenſeitig kommen, leider habe ich dieſes ſchon früher gefühlt und hoffe nichts deſto weniger daß Sie immer gerne für mich handeln werden für Ihren Freund

und Diener

L. v. Beethoven.

Anmerkung.

Die N. braucht eine Perſon über ſich, eine vernünftigere die dieſes nicht nöthig hätte würde wohl beſſer zu uns paſſen, obſchon auch nicht ohne Aufſicht, auch wollen wir nicht die Vorwürfe zu ſehr treiben denn „jeder Menſch fehlt, nur immer auf eine andere Art.“[*] Nehmen Sie nur ſogleich die andere auf und verzeihen Sie mir nur alle die Beſchwerlichkeiten, welche ich Ihnen verurſache. — Sobald Sie von Kloſter-Neuburg kommen, bitte ich Sie daß Sie recht brav ſind! — Ich habe der Nany geſagt, daß ich einen Bedienten aufgenommen, laſſen Sie ſelbe in dieſem Wahne.

196.

Ihro Kaiſerliche Hoheit!

Das alte Jahr iſt beinahe vergangen, das neue rückt heran. Mögen J. K. H. auch in nichts leiden, ſondern der größten Glückſeligkeit, die nur denkbar iſt, genießen. Dies ſind meine Wünſche, die ſich alle in dieſem einzigen zuſammen faſſen laſſen, für J. K. H. Von mir zu reden wenn es erlaubt iſt, ſo iſt meine Geſundheit ſehr wankend und unſicher; ich bin genöthigt leider ſehr entfernt

[*] „Die Schwachheiten der Natur ſind durch die Natur ſelbſt gegeben und die Herrſcherin Vernunft ſoll ſie durch ihre Stärke zu leiten und zu vermindern ſuchen“ ſteht im December 1817 im Tagebuch.

von I. K. H. zu wohnen,[*] dies ſoll mich unterdeſſen nicht abhalten eheſtens mich erfreuen zu können, Ihnen meine Aufwartung zu machen. Ich empfehle mich Ihren Gnädigſten Geſinnungen gegen mich, wenn ich ſie auch nicht zu verdienen ſcheine;[**] der Himmel möge zum Beſten ſo vieler anderer jeden Tag Ihres Lebens beſonders ſegnen, ich aber bin allezeit

Ihro Kaiſerlichen Hoheit
gehorſamſter Diener
am lezten December 1817. Ludwig van Beethoven.

197.

An Frau Streicher.[***]

[Anfangs Januar 1818].

Es freut mich, daß Sie ſich noch ferner um das Hausweſen annehmen wollen, ohne das alles andere vergebens wäre, beim hier folgenden Küchenbuch liegt ein Brief, welchen ich Ihnen noch ehe Sie nach K. N.[****] gingen, geſchrieben — mit der N. geht es jetzt, was ihr Betragen angeht beſſer und ich denke gar nicht, daß ſie den Willen dazu hat, vielleicht iſt es möglich mit dem andern Mädchen für unſere Haushaltung vortheilhafter zu wirken,[†] doch dürfen Sie ſich nicht entziehen, leicht können Sie im Küchenbuch ſehn, ob ich allein oder zu mehreren oder gar nicht zu Hauſe gegeſſen habe. — Ganz ehrlich halt ich die N. nicht, außerdem, daß ſie noch obendrein ein ſchreckliches Vieh iſt, nicht durch Liebe ſondern *durch Furcht* müſſen d. g. Leute gehandhabt werden, ich ſehe das jetzt ganz klar ein. — Es verſteht ſich daß das Dienſtmädchen Sonnabends früh eintreten kann, nur bitte ich Sie mir gütigſt anzuzeigen, ob die Baberl Freitags früh oder nach Tiſche ſich zu entfernen hat? — Das Küchenbuch allein kann Ihnen nicht Alles klar anzeigen, Sie müſſen manchmal beim Eſſen als ein richtender Engel *unverhofft* erſcheinen, um auch in Augenſchein zu nehmen *was wir* haben. — Ich ſpeiſe nun niemals zu Hauſe, als wenn jemand *bei mir* zu Gaſte iſt, denn ich will nicht ſo viel für eine Perſon bezahlen, daß 3 oder 4 davon eſſen könnten.*

---

[*] Es ſcheint, daß Beethoven wirklich die Wohnung in der Gärtnerſtraße in der Vorſtadt Landſtraße genommen hatte. Das war dann allerdings von der Burg ziemlich weit entfernt.

[**] Er mußte ſeiner Kränklichkeit und der neuen häuslichen Einrichtung wegen damals ganz beſonders oft das „Dienſtgeſchäft“ beim Erzherzog abſagen. Man wird aber ſehen, wie ſehr er dennoch gerade damals in wirklich thätiger Dankbarkeit ſeinem hohen Freunde und Schüler ſich anhänglich erwies.

[***] Stückweis Br. Beeth. Nr. 157, jedoch falſch datirt.

[****] Kloſter-Neuburg bei Wien.

[†] „Das Küchenmädchen erhält 60 fl. Lohn jährlich und 12 kr. Brotgeld täglich,“ ſteht zwiſchen dem 3. und 16. Jan. 1818 im Tagebuch.

Meinen lieben Sohn Karl werde ich *nun bald bei mir* haben, um ſo mehr bedürfen wir der Oekonomie. — Ich kann mich nicht wohl überwinden zu Ihnen zu kommen, Sie verzeihen mir ſchon ich bin ſehr empfindlich u. d. g. nicht gewohnt, noch weniger mag ich mich ausſetzen. — — Sobald Sie können beſuchen Sie mich, nur laſſen Sie nichts vorauswiſſen, ich habe viel mit Ihnen zu reden. Schicken ſie das Büchel gegen Abend ebenſo wieder zurück, bis die andere Perſon da iſt, gehen wir einen ſtärkeren Weg, und mit Ihrer gütigen freundſchaftlichen Gefälligkeit wäre es doch möglich hierin fortzukommen. — Die N. hat außer ihren 12 Xr. Brotgeld auch eine Semmel morgens, iſt das mit der Küchenmagd auch der Fall, eine Semmel macht für ein Jahr 18 fl.** — Leben Sie und weben Sie wohl, die Fräulein N. iſt ganz umgeändert, ſeit ich ihr das halb Duzend Bücher an den Kopf geworfen. Es iſt wahrſcheinlich durch Zufall etwas davon in ihr *Gehirn* od. *ſchlechtes* Herz gerathen, wenigſtens haben wir eine buſige Betriegerin!!!

in Eil Ihr

L. v. Beethoven.

---

* Nach den im Beſitz von Artaria in Wien befindlichen Küchenbüchern kam dem Meiſter ein gewöhnliches Mittagseſſen im eigenen Hauſe allerdings auf mindeſtens 5 fl. W. W. zu ſtehen.

** Man darf nicht vergeſſen, daß durch das ſtete Heruntergehen des Curſes auch Beethovens Gehalt bedeutend verringert ward und Einnahme von Werken hatte er damals ganz beſonders wenig, weil das ganze Jahr vorher ſeine Lungenkrankheit ihn faſt nichts von Bedeutung hatte ſchaffen laſſen.

198.*

Was die B. betrifft, ſo geht ſie Montag in der Früh, zu Mittage kann alſo die andere od. Nachmittags gegen 2 od. 3 Uhr, wie Sie am beſten glauben, einſtehen. Die N. hat mich heute gefragt, ob die B. bleibe, ich ſagte nein, ſie könne höchſtens bis Montag in der Frühe bleiben. Uebrigens habe ich guten Grund zu glauben, daß die N. oder die andere ihre Spionereien in Ihrem Hauſe fortſetzt. — Vorgeſtern Abend fing die N. an mich auf ihre allem Miſtvolk eigene Art des Läutens wegen aufzuziehen, ſie wußte alſo ſchon daß ich Ihnen davon geſchrieben. Geſtern morgen gingen die Teufeleien wieder an, ich machte kurzen Prozeß und warf der B. meinen ſchweren Seſſel am Bette auf den Leib, dafür hatte ich den ganzen Tag Ruhe. Immer nehmen ſie Rache an mir, ſo oft ſie eine Korrespondenz verrichten müſſen oder ſonſt etwas bemerken zwiſchen uns. Was die Ehrlichkeit der N. anbelangt, ſo glaube ich ſie iſt nicht weit her, ſie naſcht gern, dies mag dazu beitragen. Sobald das andere Mädchen da iſt, werde ich in Ihrer Gegenwart, ſobald Sie mich beſuchen, die N. hereinrufen und meine Zweifel des Küchenbuchs wegen äußern. Monatrechnungen gehen bei uns nicht eher an, bis alle Tage eine gewiſſe Anzahl Perſonen bei uns ſpeiſt, auch machten die Anſchaffungen dies nicht möglich. Aber daß ich allein beinahe ſo viel brauche als wenn auch noch 2 Perſonen bei mir eſſen, das hat ſeine Richtigkeit. Wahrſcheinlich werden wir zu Mittage immer zu Dreyen außer 2 Dienſtboten eſſen, da der Lehrer meines Karls zu Mittage bei mir eſſen wird.

Dem Himmel muß ich danken daß ich überall Menſchen finde, die ſich beſonders jetzt meiner annehmen. So hat ſich einer der ausgezeichnetſten Profeſſoren an der hieſigen Univerſität gefunden, der mir alles was Karls Unterricht betrifft, aufs Beſte beſorgt und anräth. Sollten Sie bei Czerny mit dieſen Giannataſiſchen zuſammenkommen, ſo wiſſen Sie von gar nichts was mit meinem Karl geſchieht, ſagen es ſei meine Gewohnheit nicht meine Vorſätze auszuplaudern, indem jeder ausgeplauderte Vorſatz einem ſchon nicht mehr zugehört. Sie möchten ſich ferner noch gerne einmiſchen und ich will ſie dieſe Alltagsmenſchen ebenſo wenig für mich wie für meinen Karl.*

---

* Stückweis bereits Br. Beeth. Nr. 160, jedoch unrichtig datirt.

Daß Sie der N. gerne verzeihen, glaube ich auch, ich denke auch ſo, aber ich kann ſie nun doch nicht mehr anders als eine unmoraliſche Perſon betrachten. Wir werden ſchon ſehen wie es ſonſt geht, aber gemeiniglich thut das was nun ſchon vorgefallen zwiſchen Herrn und Dienſtboten nicht gut mehr. Das nun eintretende Küchenmädchen bitte ich Sie ſo zu unterrichten, daß ſie Ihnen und mir als Partei gegen die N. dient. Dafür werde ich ihr manchmal etwas ſchenken, welches die andere nicht zu wiſſen braucht. Ohnehin wird ſie nicht ſo naſchhaft ſein als die N. u. B. Kurzum das Küchenmädchen muß als Gegenpartei der N. immer ſich betragen, ſo wird die außerordentliche Frechheit Bosheit und Niedrigkeit der N. die zwar jetzt etwas gedämpft iſt, auch nachlaſſen. Ich verſichere Sie, daß das mit der N. Erlebte noch über manche gehabte Bediente geht. Alle fremde Beſuche und beſonders im 1. Stock habe ich der N. gänzlich unterſagt.

Und nun leben Sie herzlich wohl. Was die Dienſtboten angeht ſo iſt nur eine Sprache überall über ihre Immoralität, welches allem übrigen Unglück allhier zuzuſchreiben; und ſo dürfen Sie nie von meiner Seite hierüber eine Kränkung erleiden können oder erwarten.* Dankbar werde ich alles anerkennen, was mir Ihre Freundſchaft dargebracht. Nur iſt es mir leid, daß ich unſchuldiger Weiſe an einer kleinen Entzündung in Ihrem Hauſe ſchuld bin.

---

* Auch im Tagebuch vom Frühjahr 1817 ſteht bereits: „Verum gutta cavat lapidem, wirklich in Wahrheit ein Tropfen höhlet einen Stein aus, tauſend ſchöne Augenblicke verſchwinden, wenn Kinder in hölzernen Inſtituten ſind, wo ſie bei guten Eltern die ſeelenvollſten Eindrücke, welche bis ins ſpäteſte Alter fortdauern, empfangen können.“ Und kurz darauf: „Karl hat dort 2 Stunden Latein des Tags, eine Stunde Geographie Geſchichte Naturgeſchichte Religion. Karl iſt ein ganz anderes Kind, wenn er einige Stunden bei dir iſt, daher bleibe bei dem Plane ihn zu dir zu nehmen. Auch haſt du weniger Sorgen für dein Gemüth. Welche Albernheiten ſind dort in dieſem I.!“ — Er glaubte eben für die höhere geiſtige Entwicklung des Knaben, der allerdings eine beſondere Begabung verrieth, nicht genug dort gethan, dagegen war er für das was demſelben ſonſt an Pflege und Wartung dort geſchah, auf das Aufrichtigſte dankbar (vgl. die Billets an Giannataſio aus denſelben Tagen, Br. Beeth. Nr. 206. 207). Auch ſchrieb er noch am 14. Jan. 1819 für die Hochzeit der ältern Tochter desſelben die Cantate „Auf Freunde, ſingt dem Gott der Ehe.“

Statt der Kloſterneuburger Geiſtlichkeit ſegne ich Sie.

In Eil Ihr Freund
Beethoven.

Die N. frug mich nebenbei, ob ich denn Jemand andern an der Stelle der B. habe, ich antwortete ja.

199.

Es freut mich daß ſie ſelbſt fühlen, daß ich unmöglich mehr ihr Haus betreten kann — der beiliegende Zettel iſt von dieſem Morgen geſchrieben, ich wollte ihn ihnen ſchicken wenn der ihrige durch ihren Wiener anlangt — ich erwarte ſie mit Vergnügen Dienſtag Morgens — ſie finden mich ſicher. — Von Karls Arzt weiß ich, daß es ſeinem Leibe gut geht, was die Seele anbelangt, ſo iſt dieſes nur dem Himmel anheimzuſtellen —

in Eil
Ihr Freund
Beethoven.

200.

Es wird gut ſein, daß ſie meinen zwei Dienſtleuten eben ſo wenig als ich merken laſſen, daß ich leider nicht mehr das Vergnügen haben kann, zu ihnen zu kommen, dies müßte im Nichtfalle ſehr üble Folgen für mich haben, ebenſo als wenn ſie ſich gänzlich hierin entziehen wollten — ich bitte ſie mir gütigſt ihre Auslagen für mich anzuzeigen die ich ſogleich ihnen mit vielem Danke ſchicken werde, ebenfalls mir gefälligſt anzuzeigen wo ihr Silberarbeiter ſein Gewölb habe?* — Die Nany habe ich, wie auch die andere ob ihres Betragens gegen ſie ausgeſcholten, nichts deſtoweniger hat ſich die jüngere geſtern ſo frech und keck betragen, daß ich ihr gedroht im Falle ſie noch einmal ſowohl Bosheiten an andern als an mir ausübe, ich ſie auf der Stelle aus dem Hauſe jagen werde, ſie ſehn, daß wir beinahe von beiden gleiche Behandlung erfahren, dieſes liegt ſchon in den Naturen, ja in der wahrhaft böſen Natur der jüngern** — hieran ſind ſie eben ſo wenig als ich ſchuld — ſobald ſie können, machen ſie mir das Vergnügen mich zu beſuchen, oder auch bei mir zu ſpeiſen. — Jede kleine Gefälligkeit von ihnen werde ich im Gedächtniß behalten und mich immer nennen

---

* Ueber die ſittliche Depravation, die der Wiener Congreß in allen Schichten der Wiener Bevölkerung verbreitet hatte, wird allerdings damals ſehr viel geklagt. Und das Hungerjahr wie die Verſchlechterung der Valuta trugen auch das ihrige dazu bei, die äußern Lebensverhältniſſe in Wien in jeder Weiſe unerträglich zu machen.

ihren dankbaren
L. v. Beethoven.

201.***

Ich bin mit Sichtung meiner Papiere begriffen, mitunter in Ueberlegung was für die künftige Veränderung nöthig iſt, — ſchreiben Sie es allem dem zu, daß Ihre Rechnungen noch nicht getilgt ſind und daß ich nicht bey Ihnen war. Zu d. g. wie meine Papiere in Ordnung zu bringen gehört ſchreckliche Geduld, die aber unſer eins, wenn ſie ſich einfindet, feſthalten muß, weil es ſonſt nie geſchieht;* dieſes hängt denn auch mit dem was wir an Geräthſchaften brauchen, zuſammen — vielen Dank für Ihre Empfehlung der neuen H. und für Ihren noch fortdauernden Willen ſich unſer anzunehmen, ohne welches ich immer in jede Mißtrauen ſetzen werde, obſchon bei Dreyen man leichter alles entdecken wird. — Ich hoffe Sie morgen oder übermorgen zu ſehen.

---

* Zur Vervollſtändigung der jetzt beginnenden eigenen Haushaltung war auch noch Silberzeug nöthig, das die Freundin kaufen helfen ſollte.

** „Wie Dummheit und Elend auf immer gepaart bleiben ſollte," hat der geplagte Meiſter in jenen Tagen in ſein Tagebuch geſchrieben.

*** Stückweis Br. Beeth. Nr. 187, jedoch falſch datirt. Denn nach dem 16. Januar 1818 ſteht im Tagebuche: „Solche Einſätze zu Schriften wie Pasqualati in ſeinem Q. [Quartier] gehabt. Bachs Litaneyen nicht zu vergeſſen — für Händel ein eigenes Geſtelle — dies Geſtelle muß bei jeder Lücke eine Leiſte haben, welche leicht beweglich zu machen iſt für größere und kleinere Bücher."

In Eil

Ihr Freund

Beethoven.

202.

Ich ſchrieb ihnen zwar neulich von beſſer mich befinden, allein es iſt noch nicht ganz, daher konnte ich ſie nicht ſehen und nun iſt ſeit geſtern der Tiſchler da — Morgen tritt Karl ein, und ich habe mich in ihm geirrt, daß er vielleicht doch verziehen würde da zu bleiben. Er iſt frohen Muths und viel aufgeweckter als ſonſt und zeigt mir jeden Augenblick ſeine Liebe und Anhänglichkeit, übrigens hoffe ich, daß ſie ſehen, daß ich in einem einmal etwas feſt Beſchloßenem nicht wanke und Es war ſo gut!** — Wegen der N. der Einſchreibung des Küchengeräthes haben ſie recht, ich werde heute überlegen wie es zu machen, vielleicht ſehe ich ſie morgen oder heute. — Montag ſind ihre 14 Täge ſchon zu Ende, es frägt ſich, ob ſie am ſelben Tag ſchon fortgehen muß, ich wäre ganz zufrieden, ſie hat manches Unheil angeſtiftet — da vor ihrer Bosheit und Confuſion nichts ſicher iſt — den Hofmeiſter können wir eintreten laſſen, wann wir wollen, ohnehin können wir eher nichts gemeinſchaftlich überlegen und durchführen bis die N. fort iſt. Das Nöthigſte nur, da es ganz gewiß, daß ich entweder halben Juni oder Ende September Wien verlaſſen muß.* — Leben ſie wohl, ich danke ihnen für die Sorgfalt.

---

* Unmittelbar vor dem „16. Jänner 1818“ ſteht im Tagebuch: „Das Koſtbarſte für einen Mann. Sertorius achtete auf den Schein des Schimpfes der dabei war nicht und behauptete er laufe nur die Zeit, die das koſtbarſte für einen Mann ſei, der große Dinge ausführen wolle.“ Darum gehörte „ſchreckliche Geduld“ zu der „Sichtung der Papiere.“

** Nach Br. Beeth. Nr. 207 geſchah der Austritt des Neffen bei Giannataſio am 24. Jan. 1818.

Ihr Freund
Beethoven.

203.

in Eil.

Die N. hat mir geſtern Abend erſt ihren Brief übergeben, ich wünſche jeden Tag ihre geendigte Laufbahn bei mir — ich habe mich wieder erkühlt und habe ſtarken Schnupfen und Huſten — ich ſehe ſie bald, ich danke für die Baumwolle, ſobald das Silber abgeliefert, erhalten ſie ſelbe.

ihr Freund
Beethoven.

204.

An Erzherzog Rudolph.**

Ihro Kaiſerliche Hoheit!

Für heute werden Sie mir gnädigſt verzeihen, wenn ich J. K. H. nicht aufwarte, da ich bei dieſer Witterung wegen meinem Huſten

---

* Nach Br. Beeth. Nr. 190 hatte er am 9. Juli 1817 zugeſagt im Januar 1818 in London zu ſein; im Herbſt aber, da ſeine Bedingungen nicht angenommen wurden, entſchloß er ſich zunächſt nicht zu reiſen und die Sache noch reiflicher zu überlegen. Derweilen kamen aber wieder Nachrichten von London, auch Mälzl war in Wien geweſen, die eigenen Verhältniſſe wurden immer verwirrter, und ſo blieb ihm nichts übrig als ſich endlich doch für die weite Reiſe feſt zu entſchließen. Vgl. Br. Beeth. Nr. 209: „Wenn es mir nur möglich, mache ich mich noch früher [als Spätherbſt] von hier weg, um meinem gänzlichen Ruin zu entgehen." Um ſo mehr dachte er jetzt an eine ſolide Einrichtung ſeiner häuslichen Verhältniſſe, damit auch in ſeiner Abweſenheit der ihm anvertraute Knabe wohl aufgehoben ſei. Leider machten, wie man ſehen wird, ſowohl die Haushälterin wie der Hofmeiſter und vor allem die „ränkevolle Königin der Nacht," des Knaben Mutter, es ihm in kurzer Zeit ganz unmöglich den geliebten Sohn bei ſich im Hauſe zu behalten.

** Mit Hinſicht auf den „Schnupfen und Huſten" des vorigen Billets wahrſcheinlich ebenfalls hieher gehörig. Vgl. auch Br. Beeth. Nr. 209, 5. März nicht ausgeben darf. Morgen kann es [weniger?] unmöglich ſein wie heute und da werde ich ſicher das höchſte Vergnügen für mich finden, indem ich wieder meinen Dienſteifer für J. K. H. zeigen kann. —

Ihro Kaiſerlichen Hoheit
treuſter gehorſamſter Diener
Ludwig van Beethoven.

205.

An Frau Streicher.

Es war nicht möglich Sie geſtern zu beſuchen — mit größtem Vergnügen erwarte ich ſie heute Nachmittag, die N. geht ohnehin aus, übrigens kann wohl kein Zuſammentreffen mit ihr und ihnen niemals ſtattfinden, wir könnten hernach auch das Silber kaufen gehen, da es doch nöthig iſt, — nach 3 Uhr iſt die N. ſchon aus — ich müßte mich ſehr irren, wenn nicht morgen oder heute ihr Austritt ſei — in Eil

ihr Beethoven.

[Auf der Adreſſe.]

C'est justement que j'entens, que la N. demain s'en va surement.

206.

Ich bitte ſie meine werthe, das noch abzuthuende Geſchäft des Silberzeuges abzumachen. Es dürfte gar zu lang währen bis ich dazu komme. Fürs erſte iſt zu wiſſen ob wir noch Geld herausgeben müſſen? wie viel? die Zuckerbüchſe geben wir auf jeden Fall zurück, hiezu gebe ich noch 3 Kaffeelöffel von mir, könnten wir nur hiefür ohne viel herauszugeben noch ein Paar Eßlöffel und einen leichten Oberslöffel haben, ſo wäre für unſere Bedürfniße geſorgt, denn an weiteres darf ich armer oeſterreichiſcher,

---

1818: „Durch meine unglückliche Verbindung mit dieſem Erzherzog bin ich beinahe an den Bettelſtab gebracht.“

ärmſter, ärmſter Muſikant nicht denken. — in Eil — nebſt Empfehlung wegen Exemplariſcher Aufführung ihrer und dero Tochter

ihr Freund
Beethoven.

Für die Fr. v. Streicher, nebſt Silberrechnung, ſilberner Zuckerbüchſe und 3 Kaffeelöffel.

207.*

Ich ſage ihnen nur, daß es mir beſſer geht, ich habe zwar dieſe Nacht öfters an meinen Tod gedacht, unterdeſſen ſind mir dieſe Gedanken im Tage auch nicht fremd. —

Wegen der künftigen Haushälterin wünſchte ich zu wiſſen ob ſie ein Bette und Komodekaſten hat? unter Bette verſtehe ich zum Theil das Geſtell zum Theil das Bett die Matraze etc. ſelbſt — wegen der Wäſche ſprechen ſie doch auch mit ihr, damit wir über alles gewiß ſind, ſie wird auch Drangeld haben müſſen, welches ich ihr ſchon noch geben werde — wegen allem übrigem morgen oder übermorgen, meine muſik. und unmuſik. Papiere ſind beinahe in Ordnung; das war eine von den 7 Mühen des Herkules.**

in Eil
ihr Freund
Beethoven.

208.

Eben im Begriff ihnen zu ſchreiben erhalte ich ihren Brief nebſt Silber, wir werden alles übrige beſprechen. Karl darf noch nicht und vor einigen Tägen nicht ausgehen und mit der Einrichtung gibt es auch einige Täge zu thun, wegen allem dieſem konnte ich ſie nicht ſehen, hoffe aber morgen oder übermorgen dazu zu kommen. Die P....*** kocht gut und muß ich ihnen hierfür wieder unendlich Dank wiſſen, wenn ſie nur fortfahren ſich zuweilen um uns zu bekümmern, ſo möchte das ganze immer noch leidlich und vielleicht noch etwas mehr ausfallen — Es gehn noch einige Täge bis ich ganz in Ordnung bin. Es war für mich eine Herkulesarbeit, Gott gebe nur, daß ich nur meiner Kunſt mich wieder ganz widmen kann, alle meine übrigen Umſtände wußte ich ſonſt dieſer ganz unterzuordnen, nun bin ich freilich hierin etwas verrückt worden * — mündlich mehr — Karl empfiehlt ſich ihnen —

---

* Stückweiſe Br. Beeth. Nr. 189, jedoch falſch datirt.

** Die letzte Stelle iſt durch Irrung in Br. Beeth. Nr. 187 gerathen.

*** Die „elephantenartige“ Peppi. Vgl. unten Nr. 213 und 214.

in Eil

ihr Freund und Diener

Beethoven.

209.

Wir waren früh auf, Karl und ich, denn der Hofmeiſter war über Nacht nicht nach Hauſe gekommen — und begreife daher nicht [?] ganz unſere Unordnung, die ſie verhinderte zu uns zu kommen, obwohl öfters d. g. bei uns überall zu Hauſe iſt. — Mein Gaſt iſt heute einer der erſten Profeſſoren meines Karls wegen! —

Hoffentlich ſehe ich ſie dieſen Nachmittag gewiß, der Haushälterin gab ich auf, ſie zu befragen um die Mehlſpeiſe, die ſie einmal uns gütigſt auf Neujahr machten — leben ſie wohl — Gott helfe mir, ich appellire an ihn als letzte Inſtanz —

ihr Freund

Beethoven. **

---

* In dieſe Zeit fällt jedoch, wie weiter unten ſich herausſtellen wird, die Arbeit an den beiden erſten Sätzen der „drangvollen" Sonate Op. 106. Zudem heißt es damals im Tagebuche: „Auf den Leipziger October ein Nationallied ſchreiben und dieſes alle Jahr aufführen. N.B. jedes Volk mit ſeinem Marſch und dem Te deum laudamus;" vielleicht wieder für Mälzl. Und nach dem 20. Febr. 1818 in Beziehung auf die Reiſe nach London: „ein [Oratorium] geſchrieben worin auch Melodramatiſches vorkommt, kurzum Cantate mit Chor, — Schauſpiel damit man ſich in allem zeigen kann." Auch hatte er ja Mälzl zwei Symphonien verſprochen! Am 30. März 1819 ſpricht er auch gegen Ries von den „neuen Sinfonien," die er mitbringe.

** Es gab damals zu allen übrigen Nöthen auch von neuem gerichtliche Auseinanderſetzungen wegen der Vermögensverhältniſſe des Neffen und ſeiner

210.[*]

Ihro Kaiſerliche Hoheit!

Ich bitte um doppelte gnädige Nachſicht, erſtlich weil ich heute Vormittag J. K. H. nicht aufgewartet und zweitens weil ich mich zu ſpät deshalb entſchuldige. Ich wurde heute Nacht wieder ſehr krank; doch befinde ich mich dieſen Nachmittag wieder etwas beſſer und hoffentlich kann ich übermorgen bei J. K. H. erſcheinen. — Der Arzt verſpricht mir, daß ich bis Hälfte Juni gewiß ganz hergeſtellt ſein werde, welches ich um ſo eher wünſche damit bei J. K. H. kein böſes Vorurtheil entſtehen möge. Gewiß iſt mein Wille der reinſte und nur meine Kränklichkeit verhindert mich an der Erfüllung.[**] —

Ihro Kaiſerliche Hoheit
unterthäniger treuſter Diener
Ludwig van Beethoven.

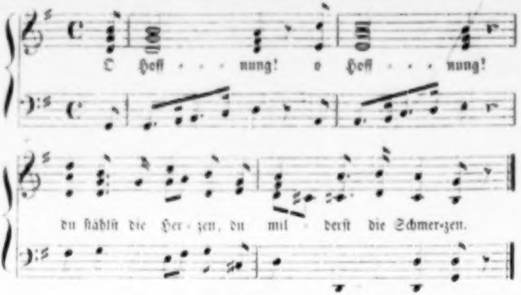
Mutter, die ein Haus beſaß, das jedoch mit Schulden überlaſtet war und deßhalb verkauft werden ſollte. Dann aber ſollte ein Vergleich gemacht werden. „Ich kann wohl denken daß ſich die Wittwe nicht ſchlecht bedacht, welches ich ihr von Herzen wünſche," ſchreibt er damals in ſein Tagebuch; „das meinige o Herr hab ich erfüllt; es ſei möglich geweſen ohne Kränkung der Wittwe, was aber nicht andem, und du Allmächtiger ſiehſt in mein Herz, weißt daß ich mein eigenes Beſte um meines theuern Karl willen zurückgeſetzt habe, ſegne mein Werk, ſegne die Wittwe. Warum kann ich nicht ganz meinem Herzen folgen und ſie die Wittwe fürder .... Gott Gott mein Hort mein Fels o mein Alles, du ſiehſt mein Inneres und weißt wie wehe mir es thut jemanden leiden machen zu müſſen bei meinem guten Werke für meinen theuern Karl!!! o höre ſtets Unausſprechlicher, höre mich, deinen unglücklichen unglücklichſten aller Sterblichen. — —" Wie die Mutter Karls ſich für dieſe edle Geſinnung des Meiſters in ihrer Weiſe erkenntlich bewies, werden wir bald genug hören. Kaum war der Knabe in Beethovens Hauſe, ſo ſuchte ſie alle Mittel und Wege zu ihm zu gelangen und ihn dem Oheim abtrünnig zu machen. Vor allen Dingen bediente ſie ſich dazu ſeiner Dienſtboten, die ſtets bereit waren den tauben Meiſter zu hintergehen.

[*] Mit Rückſicht auf Nr. 202 ob., wo er von der Abreiſe bis „Hälfte Juni" ſpricht, gehört wohl dieſes Billet ebenfalls ins Frühjahr 1818.

[**] Daß dieſe Verſicherung wahr iſt, erhellt abgeſehen von der ganzen Reihe der Billets an Frau Streicher vor allem auch aus der nachſtehenden Nummer.

211.

Aufgabe für Erzherzog Rudolph.*


O Hoff - - - nung! o Hoff - - - nung!
du ſtählſt die Her - zen, du mil - derſt die Schmer - zen.

componirt im Frühjahr 1818 von L. van Beethoven
in doloribus**
für S. Kaiſ. Hoheit den Erzherzog Rudolph.

212.

An Frau Streicher.***

Ich war die ganze Zeit nicht ſehr wohl auf und konnte ſie daher wenig ſehn, mit ſo vielen Dingen und manches Durcheinander hingehalten, bedarf ich der Landluſt, Karl hätte heute zu ihnen kommen ſollen und wäre ſchon gekommen, nun iſt aber mein Bruder von Linz auch angelangt und geht der ganze heutige Tag drauf ohne daß wir ſie ſehen und ihnen danken können, unterdeſſen muß ich in einigen Tägen ſchon wieder hier ſein, wo ich ſie ſehen werde und von ihrer Beſſerung gewiß zu vernehmen hoffe, daß ſie uns beſuchen werden verſteht ſich von ſelbſt.

---

* Text aus Tiedge's Urania. Erſchien im 7. Heft von Steiner's Muſik. Muſeum 1819 „vierzigmal verändert und ihrem Verfaſſer gewidmet von ſeinem Schüler R. E. H.“ –, daher die Angabe im Rudolphſchen Catalog „Aufgabe für S. K. Hoheit den Erzherz. Rudolph vor der Abreiſe. Mödling 11. Sept. 1820“ nicht richtig ſein kann.

** „Dieſe Sonate iſt in drangvollen Umſtänden geſchrieben“ heißt es von Op. 106 am 19. Apr. 1819 gegen Ries, und aus Nr. 216 unten erfahren wir, daß wenigſtens die beiden erſten Sätze derſelben ebenfalls in dieſem Frühjahr 1818 geſchrieben ſind.

*** Wegen Erwähnung der „Landluſt“ wahrſcheinlich ebenfalls Frühjahr.

in Eil

ihr Beethoven.

213.*

Beſte Frau v. Streicher!

Es war nicht möglich, Ihnen eher zu ſchreiben auf Ihr Letztes. Ich hätte Ihnen ſchon einige Täge zuvor als die Dienſtboten weggejagt wurden geſchrieben, zauderte aber noch mit meinem Entſchluß, bis ich gewahr wurde, daß beſonders Frau D . . . Karl abhielte alles zu geſtehen; „die Mutter ſollte er doch ſchonen“ ſage ſie ihm, eben ſo wirkte die Peppi mit; natürlich wollten ſie nicht entdeckt werden; beide haben ſchändlich mitgeſpielt, und ſich brauchen laſſen von der Frau van Beethoven; beide empfingen Kaffe und Zucker von ihr, die Peppi Geld, die Alte vermuthlich auch dasſelbe; denn es unterliegt gar keinem Zweifel, daß ſie bei der Mutter Karls ſelbſt geweſen; ſie ſagte auch zu Karl daß, wenn ich ſie aus dem Dienſt jagte, ſie gleich zu ſeiner Mutter gehen würde. Dies geſchah bei Gelegenheit, als ich ihr ihr Betragen verwieſen, womit ich öfter Urſache hatte unzufrieden zu ſein. Die Peppi, welche öfters lauſchte, was ich mit Karl ſprach, ſchien verſucht zu werden, die Wahrheit geſtehen zu wollen, allein die Alte hielt ihr ihre Dummheit vor und zankte ſie tüchtig aus — und ſo verſtockte ſie wieder, und ſuchte mich auf falſche Spuren zu bringen. — Die Geſchichte dieſer abſcheulichen Verrätherei kann beinahe 6 Wochen gedauert haben, beide würden nicht ſo bei einem weniger großmüthigen Menſchen davon gekommen ſein. Die Peppi erhielt von mir 9 oder 10 fl. für Hembdentuch, die ſie aufnahm,* und ich ihr hernach ſchenkte, und erhielt ſtatt 60 fl: 70 fl.; ſie hätte ſchon können ſich dieſe elenden Beſtechungen verſagen. Bei der Alten, die ſich überhaupt am ſchlechteſten benommen, mag wohl Haß mitgewirkt haben, da ſie ſich immer zurückgeſetzt glaubte, (ohnerachtet ſie mehr erhalten als ſie verdient), denn ſelbſt durch ihr hohnlächelndes Geſicht an einem Tage, als mich Karl umarmte, ahndete ich Verrätherei, und wie ſchändlich eine ſolche alte Frau, wie heimtükiſch ſie ſein konnte. Stellen ſie ſich vor, 2 Täge vorher als ich hierher mich begab,** ging Karl ohne mein Wiſſen nachmittags zu ſeiner Mutter, und ſowohl die Alte als Peppi wußten es es ebenfalls. Aber hören Sie den Triumpf einer greiſen Verrätherin; als ich mit Karl und ihr hierher fuhr, ſprach ich mit Karl über die Sache im Wagen, obſchon ich noch nicht alles wußte, und indem ich Furcht äußerte, daß wir in Mödling nicht ſicher würden ſein, rief ſie aus, „ich ſollte mich nur auf ſie verlaſſen.“ O der Schändlichkeit! Nur zweimal mit dieſemmal iſt mir in dem ſonſt ehrwürdigen Alter beim Menſchen nur ſo etwas vorgekommen. — Mehrere Täge vorher, als ich beide wegjagte, hatte ich ihnen ſchriftlich aufgeſetzt, daß ſich keine unterſtehen ſollte, von der Mutter Karls irgend etwas an ihn anzunehmen. Die Peppi ſtatt in ſich zu gehen, ſuchte ſich heimlich an Karl zu rächen, indem er ſchon alles geſtanden hatte, welches ihnen deutlich wurde, indem ich aufgeſchrieben auf obiges Blatt alles ſei entdeckt. — Ich erwartete, daß ſie beide mich um Verzeihung nach dieſem bitten würden; ſtatt deſſen ſpielten ſie uns eine um die andere ſchlimme Streiche. Da nun keine Beſſerung bei ſolchen verſtockten Sünderinnen zu erwarten war und ich jeden Augenblick eine neue Verrätherei erwarten mußte, ſo beſchloß ich meinen Körper, meine Gemächlichkeit dem beſſern Ich meines armen verführten Karl aufzuopfern, und Marſch zum Hauſe hinaus zum abſchreckenden Beiſpiel aller Künftigen. — Ich hätte das Atteſtat weniger vortheilhaft machen können, aber bewahre, ich habe jeder volle ſechs

---

* Im Beſitz des Pianiſten Pauer in London, der es von Streicher geſchenkt erhalten. Abgedr. Deutſche Muſikzeit. 1861 Nr. 16. Vgl. oben Nr. 20 Anm. **

---

* Wiener Dialekt für borgen, ſich voraus geben laſſen.

** „Am 19. Mai 1818 in Mödling eingetroffen.“ ſteht im Tagebuch.

Monate angeſetzt, obſchon es nicht ſo war. Rache übe ich nie aus; in Fällen, wo ich muß gegen andere Menſchen handeln, thue ich nichts mehr gegen ſie als was die Nothwendigkeit erfordert, mich vor ihnen zu bewahren, oder ſie verhindert weiter Uebeles zu ſtiften. — Um der Peppi ihre ſonſtige Redlichkeit iſt mirs leid, ſie verlohren zu haben, daher ich ihr Atteſtat noch vortheilhafter als der Alten gemacht habe, und ſie auch ſcheint von der Alten mehr verführt worden zu ſein. Daß es aber mit der Peppi ihrem Gewiſſen ſchlecht geſtanden, erhellt daraus, daß ſie zu Karl ſagte, „ſie getraue ſich zu ihren Eltern nicht mehr zu gehen," und wirklich iſt ſie noch hier, wie ich glaube. — Spuren von Verrätherei hegte ich ſchon lange, bis ich den Abend vor meiner Abreiſe einen anonymen Brief empfing, welcher mich mit Schrecken erfüllte durch ſeinen Inhalt; allein es waren mehr Vermuthungen. Karl, den ich gleich Abends faßte, entdeckte gleich aber doch nicht alles. Da ich ihn öfter erſchütternd nicht ohne Urſache behandle, ſo fürchtete er ſich zu ſehr, als daß er ganz alles geſtanden hätte. Ueber dieſem Kampf langten wir hier an. Da ich ihn öfter vornahm, ſo bemerkten die Dienſtboten dieſes, und beſonders die alte Verrätherin ſuchte ihn abzuhalten, die Wahrheit nicht zu geſtehn. Allein da ich Karl heilig verſicherte, daß ihm alles vergeben ſei, wenn er nur die Wahrheit geſtände, indem Lügen ihn in einen noch tiefern Abgrund als worin er ſchon gerathen, ſtürzen würde, ſo kam alles ans Tageslicht. Knüpfen Sie nun die noch früher ihnen angegebenen Data über die Dienſtbothen hier an, und Sie haben die ganze ſchändliche Geſchichte beider Verrätherinnen klar vor ſich. — Karl hat gefehlt, aber — Mutter — Mutter — ſelbſt eine ſchlechte bleibt doch immer Mutter. — In ſo fern iſt er zu entſchuldigen, beſonders von mir, da ich ſeine ränkevolle leidenſchaftliche Mutter zu gut kenne. — Der Pfaffe hier weiß ſchon, daß ich von ihm weiß, denn Karl hatte mir es ſchon geſagt. Es iſt zu vermuthen, daß er nicht ganz unterrichtet war, und daß er ſich hüthen werde, allein um damit Karl nicht übel von ihm behandelt werde, da er überhaupt etwas roh ſcheint, ſo iſt es für jetzt genug. Da aber Karls Tugend auf die Probe geſetzt, denn ohne Verſuchungen gibt es keine Tugend, ſo laſſe ich es mit Fleiß hingehen, bis es noch einmal (was ich zwar nicht vermuthe) geſchehe wo ich dann ſeiner Hochwürd. ihre Geiſtlichkeit mit ſolchen geiſtigen Prügeln und Amuletten und mit meiner ausſchlüßlichen Vormundſchaft und daher rührenden Privilegien ſo erbärmlich zurichten werde, daß die ganze Pfarrei davon erbeben ſoll. — Mein Herz wird ſchrecklich bei dieſer Geſchichte angegriffen, und noch kann ich mich kaum erholen. — Nun von unſrer Haushaltung; ſie bedarf Ihrer Hülfe. Wie wir es brauchen, wiſſen Sie ſchon. Laſſen Sie ſich nicht abſchrecken, ein ſolcher Fall kann ſich überall zutragen; iſt es aber einmal geſchehen und man kann den nachkommenden Dienſtbothen dieſes vorhalten, ſo wird es ſich ſchwerlich mehr ereignen. — Was wir brauchen wiſſen Sie, vielleicht die Franzöſin, und was ſich dann zum Stubenmädchen findet. Die gute Kocherei bleibt eine Hauptſache, — ſelbſt in Anſehung der Oekonomie. Für jetzt haben wir hier eine Perſon, die uns zwar kocht aber ſchlecht. Ich kann Ihnen heute nicht mehr ſchreiben. Sie werden wenigſtens ſehen, daß ich hier nicht anders handeln konnte; es war zuweit gekommen. — Ich lade Sie noch nicht ein hierher, denn alles iſt in Verwirrung; jedoch wird man nicht nöthig haben mich in den Narrenthurm zu führen. Ich kann ſagen, daß ich ſchon in Wien ſchrecklich wegen dieſer Geſchichte gelitten und daher nur ſtill für mich war.* — Leben Sie recht wohl; machen Sie nichts bekannt, da man [auf] Karl nachtheilig ſchließen konnte; nur ich da ich alle Triebräder hier kenne, kann für ihn zeugen, daß er auf das ſchrecklichſte verführt ward. — Ich bitte uns bald etwas Tröſtliches wegen der Koch- Wäſch- Näh-Kunſt zu ſchreiben. Ich befinde mich ſehr übel und bedarf bald einer Magen-Reſtauration.

---

* „Einige ſagen er iſt ein Narr“ ſchreibt Zelter 12. Aug. 1819 an Göthe (Briefw. III. 47). Die Geſchichte hörte aber mit dieſer einen Execution in keiner Weiſe auf. Vielmehr erzählt Frl. Giannataſio, eines Tages ſei Beethoven in großer Aufregung gekommen, habe Rath und Hülfe bei ihrem Vater geſucht und geklagt, daß ihm Karl davon gelaufen ſei. „Bei dieſer Gelegenheit erinnere ich mich, daß er unter unſerm großen und innigen Mitgefühl weinend ausrief: er ſchämt ſich meiner! — Nachdem Karl wieder aufgefunden, bat Beethoven meinen Vater den Delinquenten in Gewahrſam zu nehmen bis auf weitere Entſchließung. So geſchah es daß er einige Wochen auf dieſe Weiſe in unſerm Haus verweilte; da wurde dem Onkel das Herz ſchwer, er brachte mehrere Klagen vor, es ſei in dem Zimmer Karls zu kalt geweſen ꝛc. — und nahm ihn wieder zu ſich.“

In Eil Ihr Freund

Mödling am 18. Juni 1818. Beethoven.

214.

Sie können nicht urtheilen wie das zugeht — [unleſerlich] Stubenmädchen haben wir und zwar nicht ſo elephantenartig wie die Peppi, aber weit geſchickter und ich hoffe auch redlich. — Mit der Haushälterin iſt es nicht ſo und wir wünſchten eine beſſere, jedoch läßt es ſich noch abwarten bis wir eine beſſere haben — und daher Zeit genug die beſſere zu finden. Der beigeſchloſſene Brief iſt abzugeben im Inſtitute von H. Giannattaſio auf dem Zimmerplatz 379 ſo glaube ich wenigſtens iſt das Numero. Es iſt über dem Portal mit goldenen Buchſtaben geſchrieben „Erziehungsanſtalt,“ ſoll aber heißen „Verziehungsanſtalt“. — ich bitte ſie innigſt ihre Kleine gegen Eilf Uhr dahin morgens zu ſchicken und ihr zu bedeuten daß ſie dieſen H. Langer herausrufen laſſe und ihm den Brief ſelbſt übergebe. Er ſoll gar nicht wiſſen daß weder ſie noch ich ihn ſchicke — mündlich werden ſie ſich verwundern was ich in dieſer Zeit erfahren habe, mein armer Karl war nur augenblicklich berückt worden, aber es gibt Vieh-Menſchen — unter dieſe gehört der Pfaff hier auch, der verdient geprügelt zu werden.*

in Eil

ihr Freund

Beethoven.

Zu Langer können ſie erſt Freitags Vormittags um eilf Uhr ſchicken, denn Donnerſtag iſt er nicht da; — ihr Nr. weiß ich nicht, daher ich nur durch einen ehemaligen Unteroffizier dieſen

---

* Er ward im Gegentheil ſpäter von der Wittwe als Zeuge gegen Beethoven gebraucht. Dieſer ſchreibt im Anfang 1820 ins Converſationsheft: „Sollte der Pfarrer von Mödling nicht angehalten werden können ſeine Ausſagen zu beweiſen oder als Schurke öffentlich erklärt zu werden?“

Brief ſchicke; ich hoffe bald auf Beſtätigung des empfangenen, ohne was empfangen zu haben —

in Eil
Adr. An die Frau v. Streicher
ihr B.
nebſt einem Paquet.

215.

Ihro Kaiſerliche Hoheit!

Alles was man nur in einem Wunſche zuſammenfaſſen kann, was nur erſprießlich genannt werden kann, Heil, Glück, Segen iſt in meinem Wunſche an dem heutigen Tage dargebracht für J. K. H. enthalten. Möchte nur auch mein Wunſch für mich auch huldreich von J. K. H. aufgenommen werden, nämlich: daß ich mich der Gnade J. K. H. ferner zu erfreuen habe. Ein ſchreckliches Ereigniß hat ſich vor Kurzem in meinen Familien-Verhältniſſen zugetragen, wo ich einige Zeit alle Beſinnung verloren habe, und dieſem iſt es nur zuzuſchreiben, daß ich nicht ſchon ſelbſt bei J. K. H. geweſen, noch daß ich Auskunft gegeben habe über die meiſterhaften Variationen meines hochverehrten erhabenen Schülers und Muſen-Günſtlings. Meinen Dank für dieſe Ueberraſchung und Gnade, womit ich beehrt bin worden, wage ich weder mündlich noch ſchriftlich auszudrücken, da ich zu tief ſtehe, auch wenn ich wollte oder es noch ſo heiß wünſchte, Gleiches mit Gleichem zu vergelten.* Möge der Himmel meine Wünſche für die

---

* S. ob. Nr. 211. Bezieht ſich offenbar auf die Dedication des Werkes an Beethoven. Dieſer war übrigens ſchon damals darauf bedacht mehr zu thun als blos „Gleiches mit Gleichem zu vergelten.“ Im Sommer 1818 ſtand die Ernennung des Erzherzogs zum Erzbiſchof von Olmütz in Ausſicht und Beethoven faßte ſogleich im Stillen den Entſchluß „zu den Feierlichkeiten für S. K. H. ein Hochamt von ſich aufzuführen.“ „Opfere noch einmal alle Kleinigkeiten des geſellſchaftlichen Lebens deiner Kunſt“ heißt es darüber im Tagebuch von dieſem Sommer, „o Gott über alles! denn die ewige Vorſicht lenkt allwiſſend das Glück oder Unglück ſterblicher Menſchen.“ Worauf nach den Verſen aus der Odyſſee XIX. 388—95 der Schluß des vorletzten Capitels aus dem 2. Bande von „Chr. Chr. Sturm's Betrachtungen über die Werke Gottes im Reiche der Natur und der Vorſehung,“ überſchrieben „der 29. December,

Geſundheit J. K. H. noch beſonders wohl aufnehmen und erhören. In einigen Tage hoffe ich das mir geſendete Meiſterſtück von J. K. H. ſelbſt zu hören und nichts kann mir erfreulicher ſein, als dazu beizutragen, daß J. K. H. den ſchon bereiteten Platz für Hochdieſelbe auf dem Parnaſſe baldigſt einnehmen.

Am 1. Januar 1819.

Ihro Kaiſerliche Hoheit
mit Liebe und tiefſter Ehrfurcht
gehorſamſter Diener
Ludwig van Beethoven.

216.

An denſelben.

[Jan. 1819]

.... innres, und wie der Schein auch gegen mich vielleicht iſt, ſo wird ſich einmal alles für mich aufklären.* — Der Tag wo ein Hochamt von mir zu den Feierlichkeiten für J. K. H. ſoll aufgeführt werden, wird für mich der ſchönſte meines Lebens ſein, und Gott wird mich erleuchten, daß meine ſchwachen Kräfte zur Verherrlichung dieſes feierlichen Tages beitragen. — Es folgen

---

Veränderlichkeit der irdiſchen Dinge" folgt: „Gelaſſen will ich mich alſo allen Veränderungen unterwerfen und nur auf deine unwandelbare Güte o Gott! mein einziges Vertrauen ſetzen.

Dein Unwandelbarer dein
Soll ſich meine Seele freun.
Sey mein Fels, Gott ſei mein Licht,
Ewig meine Zuverſicht."

Außer der Meſſe aber trug er ſich damals noch mit den zwei neuen Symphonien und mit dem Vorſatz ein Oratorium und zwar ein „heroiſches" zu ſchreiben. Darum war er in dieſem Sommer, wie es Br. Beeth. Nr. 210 heißt, „mit Notenpapier in Bergen Klüften und Thälern umhergewandert und hatte manches um des Brodes und Geldes willen geſchmiert," damit er „es aushalte bei einem großen Werke." Was er aber „ſchmierte," waren höchſt wahrſcheinlich die von Thomſon in Edinburg beſtellten Variirten Themen für Klavier und Flöte. Seine Geſundheit hatte ſich übrigens im Sommer „ſehr gebeſſert."

* Fehlt bei Köchel Nr. 49.

nebſt tiefer Dankſagung die Sonaten,[*] nur fehlt das Violonzell noch, glaube ich, welche Stimme ich nicht gleich gefunden habe. Da der Stich ſchön iſt, ſo habe ich mir die Freiheit genommen, ein geſtochenes Exemplar nebſt einem Violinquintett beizulegen. — Zu den 2 Stücken von meiner Handſchrift an J. K. H. Namenstag geſchrieben,[**] ſind noch 2 andere gekommen, wovon das letztere ein großes Fugato, ſo daß es eine große Sonate ausmacht, welche nun bald erſcheinen wird, und ſchon lange aus meinem Herzen J. K. H. ganz zugedacht iſt; hieran iſt das neueſte Ereigniß J. K. H. nicht im mindeſten Schuld.[***] Indem ich um Verzeihung meines Schreibens bitte, flehe ich den Herrn an, daß reichlich ſeine Segnungen auf das Haupt J. K. H. herabflößen, der neue Beruf J. K. H.,[****] der ſo ſehr die Liebe der Menſchen umfaßt, iſt wohl einer der ſchönſten und hierin werden J. K. H. weltlich oder geiſtlich immer das ſchönſte Muſter ſein.

Ihro Kaiſerliche Hoheit

gehorſamſt treuſter Diener

[abgeſchnitten]

217.

[Frühjahr 1819.]

Ihro Kaiſerliche Hoheit!

Mit großem Leidweſen habe ich wieder Ihre Unpäßlichkeit erfahren; ich hoffe ſie wird nur vorübergehend ſein, und der noch immer wankelhafte Frühling dürfte wohl daran ſchuld ſein. Eben geſtern wollte ich die Variationen überbringen, ſie dürften wohl kühn an das Tageslicht treten, und man wird ſich vielleicht unterſtehen J. K. H. darum anzugehen.* — Ich bedaure recht ſehr, nur pia desideria für das Wohlbefinden J. K. H. haben zu können, aber ich hoffe die Macht der Aesculapen wird wohl doch endlich den Sieg davontragen und J. K. H. eine dauerhafte Geſundheit verſchaffen.

---

[*] Köchel hat fälſchlich „Sonate." Auch heißt das folgende Wort „nur," nicht „mir." Die Sonaten aber ſind Op. 102, die am 13. Jan. 1819 als „nächſtfolgende Woche erſcheinend" angezeigt werden und deren Abſchrift er ſich vom Erzherzog zur Correctur geliehen hatte. (Vgl. ob. Nr. 126, das alſo wohl hieher gehört.) Das Quintett iſt Op. 104 (ſ. ob. Nr. 185), angezeigt am 18. Febr. 1819. Die „große Sonate" aber, die „nun bald erſcheinen wird," iſt Op. 106, erſchienen Sept. 1819 und dem Erzherzog gewidmet.

[**] Rudolph iſt am 17. April.

[***] Des Erzherzogs Ernennung zum Erzbiſchof, von der ſich übrigens Beethoven nach ſeiner eigenen Aeußerung gegen Ries (Br. Beeth. Nr. 213, 19. April 1819) doch ebenfalls eine Beſſerung ſeiner Umſtände erhoffte.

[****] Dieſe letzten Worte von „herabflößen" an fehlen bei Köchel.

Ihre Kaiſerlichen Hoheit
gehorſamſter
L. v. Beethoven.

218.

Ihre Kaiſerliche Hoheit!

Ich habe die Ehre hier die meiſterlichen V. von J. K. H. durch den Kopiſten Schlemmer zu ſchicken; morgen werde ich ſelbſt mich bei J. K. H. anfragen und freue mich ſehr, meinem erhabenen Schüler als Begleiter auf einer ruhmvollen Bahn dienen zu können.

Ihro Kaiſerlichen Hoheit
unterthänigſter treuſter
L. v. Beethoven.**

---

* Vgl. Br. Beeth. Nr. 219 den Entwurf eines ſolchen „Angehens“ von Beethoven ſelbſt.

** Im Spätherbſt 1819 ſchreibt Hofrath Peters in ein Converſationsheft: „Fräulein Spitzenberger hat mir heut die 40 Variationen vom Erzherzog geſpielt.“ — — — „Ich verſteh es nicht, aber es ſcheint mir ſtark in Ihrer Correctur geweſen zu ſein“ — „auch die Kritiker wollen das behaupten. Andererſeits ſchreibt Beethoven ſelbſt am 9. Sept. 1824 an Hans Georg Nägeli, alſo einen „Kunſtbruder“ vom Erzherzog: „Muſik verſteht er, und er lebt und webt darin. Mir thut es wirklich um ſein Talent leid, daß ich nicht mehr ſoviel an ihm theilnehmen kann als früher.“

219.

Mödling am 15. July 1819.*

Ihro Kaiſerliche Hoheit!

Ich befinde mich ſchon, ſeit ich zum letztenmale in der Stadt E. K. H. meine Aufwartung machen wollte, ſehr übel; ich hoffe jedoch bis künftige Woche in einem beſſern Zuſtande zu ſein, wo ich mich ſogleich nach Baden zu J. K. H. verfügen werde. — Ich war unterdeſſen noch einigemal in der Stadt, meinen Arzt zu conſultiren. — Die fortdauernden Verdrießlichkeiten in Anſehung meines beinah gänzlich moraliſch zu Grunde gerichteten Neffen haben größtentheils Schuld daran, ich ſelbſt mußte Anfangs dieſer Woche die Vormundſchaft antreten, indem der andere Vormund niedergelegt und ſich vieles hat zu Schulden kommen laſſen, weßwegen er mich um Verzeihung gebethen;** auch der Referent hat das Referat abgegeben, weil man ihn, indem er für die gute Sache ſich intereſſirte, für partheiiſch ausgeſchrieen hat. Und ſo dauert dieſe Verwirrung immer ohne Ende fort, und keine Hilfe, kein Troſt! Alles, was ich gebaut, wie vom Winde weggeweht!*** Auch der jetzige Inhaber eines Inſtituts ein Schüler Peſtalozzis, wohin ich meinen Neffen gegeben,**** iſt der Meinung, daß es ſchwer wird werden, für ihn und für meinen armen Neffen einen erwünſchten

---

* „Am 12. Mai in Mödling eingetroffen!!!! — — — miser sum pauper.“ heißts in einem großen Kalender von 1819 von Beethovens Hand. Auch Br. Beeth. Nr. 215, 25. Mai 1819 ſagt er: „Ich war derweilen mit ſolchen Sorgen behaftet wie noch mein Leben nicht.“

** Es war der Stadtſequeſter Nußböck. S. Br. Beeth. Nr. 221. Der neue Referent hieß Pius, der frühere war wohl Schmerling, ſ. ob. Nr. 161.

*** In einem ähnlichen Anfall von Verzweiflung über die ſtete Noth, die der Knabe ihm machte, hat er auch die Worte des Brabantio im Othello I. 3: „Ich wollte lieber ein Kind annehmen als zeugen“ mit ſehr kräftigen „???!“ verſehen. Ebenſo ſind im Kaufmann von Benedig (II. 4) Jeſſika's Worte: „Doch ob ich gleich dem Blute nach ſeine Tochter bin, ſo bin ich's doch nicht der Aufführung nach.“ in ſeinem Eſchenburgſchen Handexemplar angeſtrichen, und in der Odyſſee (von J. H. Voß 1780), die Verſe II. 277—78:

Wenige Kinder nur ſind gleich den Vätern an Tugend,
Schlechter als ſie die meiſten und nur ſehr wenige beſſer.

**** Er hieß Blöchlinger. Karl war ſeit dem 22. Mai dieſes Jahrs dort.

Endzweck zu erreichen. — Er iſt ebenfalls aber der Meinung, daß nichts erſprießlicher ſein könne, als Entfernung meines Neffen ins Ausland! — Ich hoffe, daß die Geſundheit J. K. H., die Geſundheit eines mir der verehrteſten Gegenſtände nichts zu wünſchen übrig laſſe und freue mich ſchon im voraus drauf, bald wieder um J. K. H. ſein zu können und derſelben meine Dienſtfertigkeit bezeigen zu können.

Ihro Kaiſerlichen Hoheit
gehorſamſter treuſter Diener
Beethoven.

220.

Ihro Kaiſerliche Hoheit!

Schon mit Leidweſen empfing ich die Nachricht von einer neuen Unpäßlichkeit J. K. H.; da ich aber weiter keine beſtimmten Nachrichten habe, ſo beunruhige ich mich ſehr. — Ich war in Wien, um aus der Bibliothek J. K. H. das mir Tauglichſte auszuſuchen. Die Hauptabſicht iſt das geſchwinde Treffen, (und mit der beſſern Kunſt-Vereinigung, wobei aber praktiſche Abſichten Ausnahmen machen können) —* wofür die Alten zwar doppelt dienen, indem meiſtens reeller Kunſtwerth (Genie hat doch nur unter ihnen der deutſche Händel u. Seb. Bach gehabt,)** allein Freiheit, weiter gehn iſt in der Kunſtwelt, wie in der ganzen großen Schöpfung Zweck, und ſind wir Neueren noch nicht ganz ſo weit, als unſere Altvordern in Feſtigkeit, ſo hat doch die Verfeinerung unſerer Sitten auch manches erweitert. Meinem erhabenen Muſik-Zögling, ſelbſt nun ſchon Mitſtreiter um die Lorbeeren des Ruhmes, darf Einſeitigkeit nicht Vorwurf werden, et iterum venturus judicare vivos — et mortuos.*** — Hier 3 Gedichte, woraus E. K. H. vielleicht eines ausſuchen könnten, in Muſik zu ſetzen. Die Oeſterreicher wiſſen es nun ſchon, daß

---

* Die eingeklammerten Worte ſind ſpäter unten am Rande des Briefes hinzugeſchrieben.

** Vgl. die ob. Nr. 201 Anm. *** angeführten Tagebuchſtellen.

*** S. Beeth. Leb. II. Anm. 21 die Erklärung dieſer apokalyptiſchen Stelle.

Apollos Geiſt im Kaiſerlichen Stamm neu aufgewacht; ich erhalte überall Bitten, etwas zu erhalten. Der Unternehmer der Modezeitung* wird J. K. H. ſchriftlich erſuchen, ich hoffe, **ich** werde keiner Beſtechung irgendwo beſchuldigt werden — am Hofe u. kein Höfling, was iſt da alles möglich??!!! Ich fand einigen Widerſtand bei der Ausſuchung der Muſik in Wien von Sr. Excellenz dem Herrn Obriſthofmeiſter.** Es iſt nicht der Mühe werth, J. K. H. damit ſchriftlich beſchwerlich zu fallen, nur ſoviel muß ich ſagen, daß durch dergleichen mancher talentvolle gute und edle Menſch ſich würde von J. K. H. zurückſchrecken laſſen, wer nicht das Glück hätte, Ihre vorzüglichen Eigenſchaften des Geiſtes und Herzens in der Nähe kennen zu lernen. Baldige, baldige Wiederherſtellung wünſche ich E. K. H. und mir einige Nachricht zu meiner Beruhigung. —

Mödling am 29. Juli 1819.

Ihro Kaiſerl. Hoheit
gehorſamſter
treuſter Diener
L. v. Beethoven.

221.

Ihro Kaiſerliche Hoheit!

Eben geſtern erhalte ich die Nachricht von einer neuen Anerkennung und Verherrlichung Ihrer vortrefflichen Eigenſchaften des Geiſtes und Herzens.*** Empfangen J. K. H. meine Glückwünſche und nehmen Sie ſelbe gnädig auf; ſie kommen von Herzen und ſind nicht nöthig geſucht zu werden. — Ich hoffe, es wird wohl bald auch mit mir beſſer gehn. So vieles Uebel hat wieder nachtheilig auf meine Geſundheit gewirkt, und ich befinde mich gar nicht gut, indem ich ſchon wieder ſeit einiger Zeit mediziniren muß, wo ich kaum einige Stunden des Tages mich mit dem theuerſten Geſchenk des Himmels, meiner

---

* Wiener Zeitſchrift für Kunſt, Literatur, Theater und Mode, herausgegeben von Joh. Schickh.

** Es war Graf Laurencin.

*** Des Erzherzogs Erhebung zum Cardinal.

Kunſt und mit den Muſen abgeben kann.* Ich hoffe jedoch mit der Meſſe zu Stande zu kommen, ſo daß ſelbe am 19ten, falls es dabei bleibt, kann aufgeführt werden; wenigſtens würde ich in Verzweiflung gerathen, wenn es mir durch meine üblen Geſundheitszuſtände verſagt ſollte ſein, bis dahin fertig zu ſein. Ich hoffe aber, daß meine innigſten Wünſche für die Erreichung werden erfüllt werden.**

Was das Meiſterwerk der Variationen J. K. H. betrifft, ſo glaube, daß ſelbe unter folgendem Titel könnten herausgegeben werden, nämlich:

Thema oder Aufgabe
geſetzt von L. v. Beeth.
vierzigmal verändert
und ſeinem Lehrer gewidmet
von dem durchlauchtigſten Verfaſſer.

Der Anfragen deswegen ſind ſo viele und am Ende kommt dieſes ehrenvolle Werk durch verſtümmelte Abſchriften doch in die Welt. J. K. H. ſelbſt werden nicht ausweichen können, ſie hierhin und dahin geben zu müſſen; alſo in Gottes Namen bei ſo vielen Weihen, die J. K. H. jetzt erhalten und bekannt werden, werde denn auch die Weihung Apolls (oder chriſtlicher Caeciliens) bekannt. Zwar könnte J. K. H. vielleicht mich der Eitelkeit beſchuldigen; ich kann aber verſichern, daß indem zwar dieſe Widmung meinem Herzen theuer iſt und ich wirklich ſtolz darauf bin, dieſe allein gewiß nicht mein Endzweck hiebei iſt. — 3 Verleger haben ſich deswegen gemeldet, Artaria,*** Steiner und noch ein dritter, deſſen Name mich [sic] nicht einfällt. Alſo nur die beiden erſten, welchem von beiden ſollen die V. gegeben werden? Ich erwarte hierüber die Befehle E. K. H. Sie werden von Beiden auf der Verleger Koſten geſtochen, hiezu haben ſich beide angebothen. — Es frägt ſich nun ob J. K. H. *mit dem Titel zufrieden ſind?* Ob ſie herausgegeben werden ſollen, darüber dachte ich, ſollten E. K. H. gänzlich die Augen zudrücken. Geſchieht es, ſo nennen J. K. H. es ein Unglück; die Welt wird *es aber für das Gegentheil halten.* Gott erhalte J. K. H. und ſchütte immer das Füllhorn ſeiner Gnaden über J. K. H. heiliges Haupt und mir erhalte Gott immer Ihro Gnädigen Geſinnungen.

---

* Was die „einigen Stunden" betrifft, ſo ſiehe hier ſtatt vieler Nachrichten über die Art wie der Componiſt der Missa solennis ſich damals „mit ſeiner Kunſt abgab," nur was Zelter am 16. Aug. dieſes Jahres an Göthe ſchreibt: „Letzthin iſt Beethoven in ein Speiſehaus gegangen; ſo ſetzt er ſich an den Tiſch, vertieft ſich und nach einer Stunde ruft er den Kellner: Was bin ich ſchuldig? — Ew. Gnaden haben noch nichts geſſen, was ſoll ich denn bringen? — Bring was du willſt und laß mich ungeſchoren! —" (Briefw. III 47.)

** Am 10. Nov. d. J. ſchreibt er an Ries: „melde Ihnen nur, daß ich eine neue große Meſſe beinahe vollendet." Die Inſtallationsfeier ſollte am 9. März 1820 ſtattfinden. (Notat Schindlers in Beeth. Kal. von 1819.)

*** Vgl. Br. Beeth. Nr. 219.

Ihro Kaiſerlichen Hoheit
gehorſamſter treuſter Diener

Mödling am 31. Auguſt 1819. L. v. Beethoven.

[Außen.] Meine Kränklichkeit wird einen unordentlichen Brief bei J. K. H. entſchuldigen.

222.

Ihro Kaiſerliche Hoheit!

Leider muß ich mich ſelbſt anklagen, ich war geſtern zum erſtenmal ausgegangen und befand mich ziemlich wohl; allein als geneſender Patient hatte ich vergeſſen oder außer Acht gelaſſen, mich wieder früh nach Hauſe zu begeben; und habe dadurch wieder einen Anfall ausſtehen müſſen. Jedoch wird wie es ſcheint durch heutiges zu Hauſe bleiben morgen alles wieder in beſter Ordnung ſein und ich hoffe gewiß meinem verehrteſten erhabenſten Schüler aufwarten zu können. — Ich bitte J. K. H. nicht auf die Händelſchen Werke zu vergeſſen, da ſie Ihrem ſo reifem muſikaliſchen Geiſte gewiß immer die höchſte Nahrung darbieten, welche zugleich immer in die Verehrung dieſes großen Mannes übergehen wird.

Ihro Kaiſerliche Hoheit
treu gehorſamſter Diener
Ludwig van Beethoven.

223.

Ihro Kaiſerliche Hoheit!

Eine dringende Angelegenheit[*] verhindert mich, heute Abend zu Ihnen wie gewöhnlich zu kommen; es müßte denn ſein, daß ich ſpäter zu I. K. H. kommen könnte z. B. gegen 7 Uhr, wenn Sie vielleicht nicht das Theater beſuchen. — Ich erwarte Ihre Befehle deswegen und bin

Ihro Kaiſerl. Hoheit
gehorſamſter
Ludwig van Beethoven.

224.

Ihro Kaiſerliche Hoheit!

Ich bitte nur einige Tage noch Nachſicht mit mir zu haben, erſtlich weil ich nicht wohl bin, zweitens weil ich nothwendige, unaufſchiebbare Compoſitionen zum Ende fördern muß, wo ich nicht wohl ausſetzen kann, denn leider ſind ſie von der Art[**] — Sonſt ſind Sie ohnedem überzeugt, daß mein Dienſteifer für Sie keine Gränzen haben kann; allein ein außerordentliches Ereigniß hemmt mich in dieſem Augenblick, meinen höchſten Wünſchen Ihnen zu dienen nachgeben zu können; doch werde ich in höchſtens 4 Tägen wieder ſo weit ſein Ihnen aufwarten zu können.

Ihro Kaiſerlichen Hoheit
gehorſamſter
Ludwig van Beethoven.[***]

---

[*] Möglicherweiſe iſt dieſe „dringende Angelegenheit“ wie das „außerordentliche Ereigniß“ des folgenden Billets die neue Vormundſchaftsverhandlung. Vgl. Br. Beeth. Nr. 221.

[**] Vgl. das nachfolgende Billet. Es ſind ohne Zweifel die von Thomſon beſtellten X Variirten Themen für Klavier allein oder mit Flöte oder Violine Op. 107, die zwiſchen 1818 und 1820 geſchrieben wurden. Denn etwas anderes entſtand während der Arbeit an der Meſſe nicht.

[***] Es war den Bemühungen der Mutter des Knaben, die wegen ihres ſchlechten Lebenswandels durch die Landrechte ausdrücklich von der Vormundſchaft

225.

Ihro Kaiſerliche Hoheit!

Gleich, nachdem ich das letztemal bei J. K. H. war, befand ich mich übel; ich meldete es J. K. H., allein, indem eine Veränderung in meinem Hausweſen vorging, kam ſowohl dieſer als ein anderer Brief an J. K. H. nicht an, wo ich Allerhöchſtdieſelben um Nachſicht bat, indem ich einige Arbeiten geſchwind zu befördern hatte, wodurch denn leider die Meſſe auch mußte ausgeſetzt werden. — Schreiben J. K. H. alles dieſes dem Drang der Umſtände zu. Es iſt jetzt nicht die Zeit dazu alles dieſes auseinander zu ſetzen; allein ich werde, ſobald ich den rechten Zeitpunkt glaube, doch müſſen, damit J. K. H. kein unverdientes hartes Urtheil über mich fällen. — Mein Herz iſt allezeit bei J. K. H., und ich hoffe gewiß, daß ſich endlich die Umſtände ſo ändern werden, daß ich noch weit mehr dazu beitragen kann, als bisher, Ihr großes Talent zu vervollkommnen. Ich glaube, daß J. K. H. den beſten Willen hierin ſchon wahrgenommen und gewiß überzeugt ſein werden, daß nur unüberſteigliche Hinderniſſe mich von meinem verehrteſten mir über alles ins Herz gewachſenen liebenswürdigſten Fürſten entfernen können. Erſt geſtern habe ich den Irrthum mit den beiden Briefen erfahren, dieſen bringe ich ſelbſt, denn ich habe niemanden Verläßlichen in meinem Dienſt. — Ich werde mich dieſen Nachmittag um halb 5 Uhr anfragen. Meinen unauslöſchlichen Dank für das liebe Schreiben J. K. H. an mich, wenn

ausgeſchloſſen worden war, dennoch gelungen die Sache von dieſem Adelsgericht an den Magiſtrat zu bringen und dann dieſen zu bewegen, ſie wieder zu „beſtellen." Offenbar hatte der „ſupplirte" Vormund Stadtſequeſter Nußböck dabei mitgewirkt. Beethovens ſogleich geſtellte Bitte, Nußböck die Vormundſchaft abzunehmen und ihm ſelbſt zu übertragen, ward durch Magiſtratiſchen Beſcheid vom 4. Nov. 1819 abgeſchlagen, wodurch er ſich natürlich ſehr gekränkt fühlte. Vgl. den Recurs vom 7. Jan. 1820, Br. Beeth. Nr. 223. Auch die Converſationsbücher aus dieſer Zeit enthalten mancherlei Beſprechungen über dieſe Sache mit Peters, Bernard, Bach u. a. Beethoven befand ſich von Neuem in einer für einen ſchaffenden Künſtler wirklich verzweiflungsvollen Lage. Und doch wie liebenswürdig beſcheiden entſchuldigt er ſich hier und in dem folgenden Billet bei ſeinem allerdings auch wahrhaft herzensgütigen Schüler!

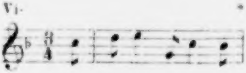
J. K. H. Achtung gegen mich ausſprechen, ſo kann dieſes nur den Trieb zu allem Guten noch vermehren und erhöhen.

Ich küſſe J. K. H. die Hände und bin J. K. Hoheit
treu gehorſamſter Diener
Am 19ten Decemb. 1819. L. v. Beethoven.

226.

An die Gräfin Erdödy.

Alles Gute und Schöne meiner lieben verehrten mir theuren Freundin
von Ihrem wahren
und Sie verehrenden Freunde
in Eil am 19. Dec. 1819 L. v. Beethoven.
bald komme ich ſelbſt.



227.

Ihro Kaiſerliche Hoheit!

Wegen einer gerichtlichen Verhandlung in Rückſicht meines Neffen, indem ich die angeſetzte Stunde nicht zu ändern vermag, muß ich leider dem Vergnügen entſagen J. K. H. dieſen Abend aufzuwarten; um ſo mehr werde ich mich morgen beeilen um halb 5 bei J. K. H. zu ſein. — Wegen der Sache ſelbſt, weiß ich, ich finde Nachſicht.

[*] Am letzten Dec. dieſes Jahres ſchrieb er ihr auch einen Canon auf die Worte: „Glück, Glück zum neuen Jahr,“ der in die Geſammtausgabe der Werke aufgenommen iſt. Sie war damals in Wien, Beethoven ſchrieb ſich in eins der Converſationshefte ihre Wohnung in der Stadt auf. Bald nachher aber ging ſie ihrer Geſundheit wegen auf ein Jahr nach Padua und im Jahre 1824 ſiedelte ſie ganz nach München über, womit dann der perſönliche Verkehr mit Beethoven ſein natürliches Ende fand. Sie ſtarb 1837.

Der Himmel ende es endlich, denn mein Gemüth leidet empfindlich und ſchmerzlich dabei.*

Ihro Kaiſerl. Hoheit
treuſter gehorſamſter Diener
L. v. Beethoven.

228.

An Dr. Bach.**

Verehrter Freund!

So ſehr gern ich Sie einmal beſucht hätte, ſo war es mir unmöglich zum Theil weil ich Ihre Wohnung nicht wußte,*** auch nicht einmal die Neujahrshöflichkeit iſt mir vergönnt geweſen Ihnen zu erzeigen, ich wollte mit meinem Neffen zu Ihnen kommen, allein ein unſeliger Zufall verhinderte es und jetzt iſt er gar krank. — Ich bedarf aber wieder Ihrer Hülfe, denn ich kann eben nicht viel mehr in der Welt als einige Noten ſo ziemlich niederſchreiben,**** in allen Geſchäftsſachen ein ſchwerer Kopf, verzeihen Sie wenn ich Ihnen wieder beſchwerlich fallen muß, indem ich Sie bitte mir gefälligſt die Monathe zu benennen, und die Quantität derſelben anzugeben, alsdann werde ich um die Stunde, die

---

* So heißen die letzten Worte und nicht wie bei Köchel Nr. 42: „ein ſchmerzlich Leben." Fräulein Giannataſio del Rio erzählt: „Auch kam es endlich dahin, daß er der Vormundſchaft enthoben, und ſein Neffe zur Mutter zurückkehrte! Welcher Schmerz für ihn!" (Grenzboten 1857, I. 29.) — Seine Lectüre war, wie es ſcheint in dieſem Winter 1819—20 häufig Göthe's Weſtöſtlicher Divan, von dem die Cotta'ſche Ausgabe (Wien und Stuttgart 1820) in ſeinem Nachlaß befindlich iſt, welche außerordentlich viel Angeſtrichenes enthält. „Das Buch von Göthe wollte Kanne haben," ſchreibt Peters in dieſer Zeit in das Converſationsheft. „— Blumenkränze und Orpheus Leyer werden einſtens an Ihrem Grabe hangen — Sie aber in dem Buche der Unſterblichkeit ꝛc." — und dann folgt jene bekannte Stelle des ärgerlichen Ausbruchs über die Verweiſung ſeines Proceſſes an das bürgerliche Gericht, den Magiſtrat (Beeth. Leb. II. 25).

** Nach einem Facſimilie im Beſitz der Frau Karl van Beethoven in Wien, auf dem mit Bleiſtift von fremder Hand der Adreſſat angegeben ſteht.

*** „Nr. 903 Dr. Bach" ſteht Januar 1820 im Converſationsheft.

**** Dieſe „einige Noten" die er „ſo ziemlich niederſchreiben kann," waren nichts geringeres als die große Meſſe!

Sie mir beſtimmen zu Ihnen kommen in Ihr Bureau, wo Sie mir gefälligſt Ihre Wohnung anzeigen werden, und ſo bald mein Neffe geſund iſt, beſuchen wir Sie.

229.

An Maler Stieler.*

Wertheſter Freund!

Heute iſt es unmöglich mich zu Ihnen zu begeben, Morgen werde ich aber punkt Eilf Uhr bei Ihnen ſein — Sie verzeihen ſchon —

In Eile

Ihr mit tiefſter Hochachtung ergebenſter

Beethoven.

230.**

Ihro Kaiſerliche Hoheit!

Ich bitte um die Gnade, Se. Kaiſerl. Hoheit den Erzherzog Ludwig mit folgenden Umſtänden bekannt zu machen. J. K. H.

---

* Im Beſitz der Familie des Adreſſaten in München. Schindler Biogr. II. 289 erzählt: „Zur Herbſtzeit von 1821 präſentirte ſich bei Beethoven der Maler Stieler aus München mit guten Empfehlungen und dergleichen Künſtlerrufe. Sein perſönliches Weſen fand auch beſondern Beifall. Dieſer Künſtler verſtand es den launigen Meiſter in ſeltener Weiſe zu ſeinem Zwecke verfügbar zu machen. Sitzung auf Sitzung ward bewilligt und nicht eine Klage über Zeitverluſt laut.“ Jedenfalls iſt die Jahresangabe falſch, denn bereits im Frühjahr 1820 iſt in den Converſationsbüchern von Stieler die Rede: „Ihr Portrait wird ſehr gut, es erkennts gleich jeder.“ Und im Januar 1820 heißt es von der Hand Bernards: „Er hat's dem Stieler geſchrieben — er will durchaus Ihr Portrait in Lebensgröße von Stieler gemahlt haben;“ endlich in der gleichen Zeit von fremder Hand: „Wann können und wollen Sie Stieler und mir — bey erſtem — die Ehre ſchenken zu Mittag zu ſpeiſen? 11er verſchiedene Sorten? — Staudenheimer kommt auch, wenn wir nur erſt einmal den Tag wiſſen. — Stieler reiſt bald ab — und Sie hatten ſchon v. J. verſprochen auf ſeine Verſprechung [?] zu kommen — aber Sie vergaßen es u. ſ. w.“

** Jedenfalls vor April 1820, wo der Erzherzog bereits zur Inſtallationsfeier nach Olmütz abgereiſt war. Doch iſt bereits in den erſten Monaten dieſes werden ſich erinnern, wie ich von der nöthigen Entfernung meines Neffen von hier ſeiner Mutter wegen geſprochen. Ich hatte mir vorgenommen S. K. H. dem Erzherzog Ludwig deswegen eine Bittſchrift einzureichen; bis jetzt hat ſich aber noch gar kein Hinderniß dagegen eingefunden, indem alle Behörden, wodurch dieſe Sache gehen muß, dafür ſind, worunter die Hauptbehörden ſind: die Polizei-Hofſtelle, die Obervormundſchaft, ſowie auch der Vormund,* welche alle gänzlich mit mir übereinſtimmen, daß für das moraliſche Wohl meines Neffen nichts zweckmäßiger ſein kann, als die weitmöglichſte Entfernung von ſeiner Mutter; auch iſt alles für die Ausbildung meines Neffen in Landshut ſo gut berathen, indem der würdige berühmte Profeſſor Sailer darüber die Oberaufſicht führt, was die Erziehung meines Neffen betrifft, ich auch noch einige Verwandte dort habe, daß gar nicht zu zweifeln, daß nicht das gewünſchteſte Reſultat für meinen Neffen daraus hervorgehen ſollte. Da wie geſagt ich noch kein Hinderniß gefunden, habe ich auch S. K. H. dem Erzherzog Ludwig noch nicht im mindeſten beſchwerlich fallen wollen; allein wie ich höre, will die Mutter meines Neffen ſich zur Audienz bei S. K. H. dem Erzherzog Ludwig begeben, um dagegen zu wirken. Es wird ihr auf Verleumdungen aller Art gar nicht ankommen gegen mich, allein ich hoffe, ſie werden alle leicht durch meinen öffentlich anerkannten moraliſchen Charakter widerlegt ſein, und ich darf wohl ſelbſt hierin um das Zeugniß J. K. H. bei Sr. Kaiſerl. Hoheit dem Erzherzog Ludwig für mich, ohne zu fürchten, anſuchen. Was es für eine Beſchaffenheit mit der Mutter meines Neffen hat, iſt daraus zu erſehen, daß ſie von den Gerichten ganz unfähig erklärt worden iſt, irgend eine Vormundſchaft über ihren Sohn zu führen. Was ſie alles angeſtiftet um ihr armes Kind ſelbſt zu verderben, kann nur ihrer Verdorbenheit beigemeſſen werden; daher denn auch von allen Seiten die Uebereinſtimmung in dieſer Sache, das Kind von hier gänzlich ihrem Einfluſſe zu entziehen. Dieſes iſt die Natur und Unnatur dieſer

---

Jahres in den Converſationsheften von einem Einſchreiten des Erzherzogs Ludwig Rede. Aus der Reiſe nach Landshut aber iſt nichts geworden.

* Hofrath Peters. Vgl. ob. Nr. 154 und Br. Beeth. Nr. 223

Angelegenheit, ich bitte daher J. K. H. um Ihre Fürſprache bei Sr. K. H. dem Erzherzog Ludwig, daß Sie den Verleumdungen dieſer Mutter, welche ihr Kind in den Abgrund ſtürzen würde, woraus es nicht mehr zu retten, nicht Gehör geben. Die Gerechtigkeit welche jeder Partei in unſerdm gerechten Oeſterreich widerfährt, ſchließt auch ſie nicht davon aus; aber eben dieſe Gerechtigkeit ſchlägt auch alle ihre Gegenvorſtellungen zu Boden. Eine religiöſe Anſicht in Anſicht des 4. Gebothes iſt hauptſächlich mit, was auch die Richter beſtimmt, den Sohn ſo weit als möglich zu entfernen; der ſchwere Stand des Erziehers eben gegen dieſes Geboth nicht anzuſtoßen, und die Nothwendigkeit daß der Sohn niemals müſſe dazu verleitet werden, dagegen zu fehlen od. zu verſtoßen, iſt gewiß zu beachten. — An Schonung, Großmuth dieſe unnatürliche Mutter zu beſſern hat es nicht gefehlt, jedoch vergebens.* — Sollte es nöthig ſein, ſo werde ich Sr. Kaiſerl. Hoheit dem Erzherzog Ludwig einen Vortrag darüber abſtatten, wo ich bei der Fürſprache meines gnädigſten Herrn des Erzherzogs Rudolph K. H. gewiß Gerechtigkeit erwarten darf.

Ihro Kaiſerlichen Hoheit

gehorſamſter Diener

Ludwig van Beethoven.

231.

Für Seine Wohlgeboren Hrn. von Peters.**

Was machen Sie? Sind Sie wohl oder unwohl? Was macht Ihre Frau? — Erlauben Sie daß ich Ihnen was ſinge.

---

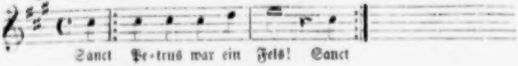
* Vgl. ob. Nr. 209 Anm. und unten Nr. 241 und 267.

** Mitgeth. nach dem Autograph im Beſitz des Hrn. John Ella in London bei Thayer Chr. Verz. Nr. 225. In einem Converſationsheft vom Spätherbſt 1819 ſteht von der Hand Bernards:

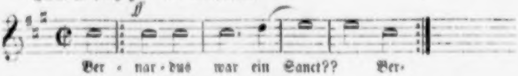
„Sanct Petrus iſt kein Fels
Auf ihn kann man nicht bauen.

Bernardus war ein Sanct.
Der hatte ſich gewaſchen,
Er hat der Hölle nicht gewankt
Und nicht zehntauſend Flaſchen.

Canon. (Lebhaft.)



Canon. (Gezogen und Geſchleppt.)



Was machen Ihre jungen Fürſten?

Sind Sie heute zu Hauſe Nachmittags gegen 5 Uhr, vielleicht beſuche ich Sie ſammt meiner Staats-Bürde.[*]

In Eil

Ihr Beethoven.

232.[**]

Wien am 18ten März 1820.

Lieber Herr Simrock!

Ich weiß nicht, ob ich mich im vorigen Briefe recht über alles geäußert — ich ſchreibe Ihnen daher nur kurz, daß ich auch wohl, wenn Sie es für nöthig finden, Ihnen den Termin zur Herausgabe der Variationen verlängern kann[***] — was die Meſſe betrift, ſo habe ich es reiflich überlegt und könnte Ihnen ſelbe wohl für das mir von Ihnen angebotene Honor. von 100 Louisdor geben, wenn Sie vielleicht einige Bedingungen, welche ich Ihnen vorſchlagen werde, und eben, wie ich glaube, Ihnen nicht

---

— Schade um Ihren Canon, der iſt vielleicht ſchon verwiſcht;" dann im Frühling 1820 von der Hand Peters: „Die 2 ſchönen Canons ſind gewiß ſchon ausgelöſcht," — und wieder von der Bernards:

„St. Petrus iſt ein Fels
Auf dieſen muß man bauen."

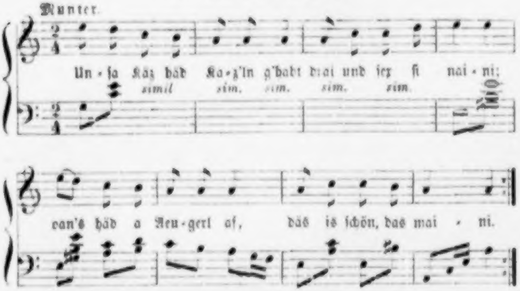
[*] Wahrſcheinlich iſt damit der Neffe gemeint.

[**] Im Beſitz des Hrn. Wilhelm Speyer in Frankfurt. Abgedr. Niederrh. Muſikz. 1865 Nr. 38.

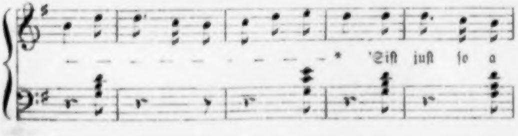
[***] Op. 107, X Variirte Themen für Klavier und Flöte, in der Wiener Zeit. vom 11. Juni 1821 als „zu haben" angezeigt.

beſchwerlich fallen werden, eingeben wollten? Den Plan über die Herausgabe haben wir hier ſchon durchgegangen und glauben wohl, daß die Sache, jedoch mit gewiſſen Modifikationen bald in's Werk geſetzt werde können, welches ſehr nöthig iſt, daher ich denn auch eilen werde, Ihnen baldigſt die nöthigen Aenderungen vorzuſchlagen — Da ich weiß, daß die Kaufleute das Poſtgeld gerne ſparen, ſo füge ich hier 2 öſterreichiſche Volkslieder als Wechſel bei, womit Sie ſchalten und walten können nach Belieben, die Begleitung iſt von mir — ich denke eine Volkslieder Jagd iſt beſſer als eine Menſchen-Jagd der ſo geprieſenen Helden —

1. Das liebe Käzchen.

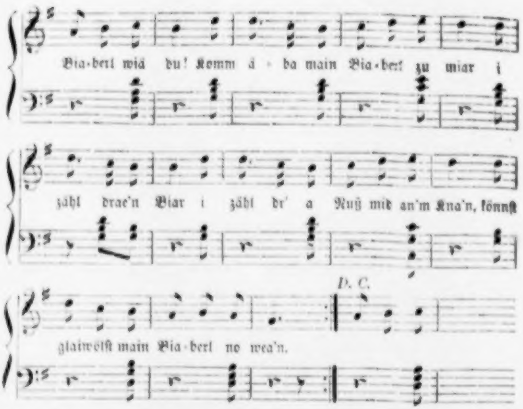

Munter.
Un - ſa Kaz häd Ka - z'ln g'habt drai und jez ſi nai - ni;
simil sim. sim. sim. sim.
oan's häd a Aeu - gerl af, däs is ſchön, das mai - ni.

2. Der Knabe auf dem Berge.


* 'Siſt juſt ſo a

---

* Trotzdem daß Beethoven auf die Rückſeite des Couverts geſchrieben hatte: „ouvrés la lettre avec bien de menagement“ iſt hier ein Stück abgeriſſen, ſodaß die erſten 4 Tacte nicht mehr deutlich zu leſen ſind.


Bia-berl wiä du! Komm ä - ba main Bia-berl zu miar i
zähl drae'n Biar i zähl dr' a Nuß mid an'm Kna'n, könnſt
D. C.
glaiwöſt main Bia-berl no wea'n.

Mein Kopiſt iſt eben nicht da, ich hoffe Sie werden es wohl leſen können — d. g. könnten Sie manche von mir haben, wofür Sie mir eine andere Gefälligkeit erweiſen können —

In Eil

der Ihrige

Beethoven.

233.

Für Herrn Johann Speer in Mödling.*

Mein Herr!

Ich melde ihnen, daß ich Ende dieſes Monathes oder ſpäteſtens erſten Maj in Mödling eintreffen werde, und erſuche, daß Sie gefälligſt die Wohnung gänzlich ausputzen und ausreiben laſſen, damit alles reinlich ſey und auch ſchon trocken; ich bitte Sie nicht zu vergeſſen den Balcon in guten Stand zu ſetzen, wofür ich ihnen die extra verſprochenen 12 fl. W. W. nebſt dem ausgemachten Hauszins bei meiner Ankunft ſogleich einhändigen werde. —

---

* Im Beſitz des Hrn. Kaſſier Ries in Wien.

Ich wünſche ihnen alles gute u. erfreuliche u. bin ihr

Wien am 26. Aprill 1820. ergebenſter

Beethoven.

234.

Ihr Kaiſerliche Hoheit!

Eben erhalte ich Ihr mir zugedachtes Schreiben, worin mir Ihre Herreiſe von J. K. H. ſelbſt angekündigt wird. Ich danke von Herzen J. K. H. für dieſe Aufmerkſamkeit. Ich wollte ſchon morgen in die Stadt eilen, um J. K. H. aufzuwarten, allein es war kein Wagen zu erhalten; jedoch hoffe ich bis künftigen Sonnabend einen zu erhalten, wo ich ungeſäumt ſchon in der Frühe mich bei J. K. H. anfragen werde. Wegen den Opfern, welche J. K. H. den Muſen bringen wollen, werde ich mündlich J. K. H. die Vorſchläge machen. Ich freue mich recht ſehr J. K. H. wieder in meiner Nähe zu wiſſen. Möchte ich nur ganz dazu beitragen können, alles zu erfüllen, was J. K. H. von mir wünſchen. Der Himmel ſegne J. K. H. und laſſe allen Ihren Pflanzungen vollkommenes Gedeihen werden. —

Mödling am 3ten Aug. 1820.

Ihro Kaiſerl. Hoheit
gehorſamſter Meiſter
L. v. Beethoven.

235.

Ihro Kaiſerliche Hoheit!

Seit Dienſtag Abends befand ich mich nicht wohl, glaubte aber Freitags gewiß wieder ſo glücklich zu ſein, bei J. K. H. zu erſcheinen. Es war jedoch ein Irrthum, und heute erſt bin ich im Stande J. K. H. zu ſagen, daß ich ſicher hoffe, künftigen Montag oder Dienſtag wieder J. K. H. aufwarten zu können, wo ich mich in aller Frühe anfragen werde — Meine Unpäßlichkeit ſchreibt ſich daher, daß ich ein offenes Poſtkalaiſch nahm, um J. K. H. nicht zu verſäumen. Es war den Tag regneriſch und Abends hieher beinahe *kalt*. Die Natur ſcheint beinahe mir meine Freimüthigkeit oder Dreiſtigkeit übelgenommen zu haben und mich dafür beſtraft zu haben. — Der Himmel ſende alles Gute Schöne Heilige Segensvolle auf J. K. H. herab, mir Ihre Huld! *Doch nur gebilligt von Gerechtigkeit!* —

Mödling am 2. Sept. 1820.

Ihro Kaiſerlichen Hoheit
wie immer gehorſamſt treuſter Diener
L. v. Beethoven.

236.

Unterdöbling, am 18. July 1821.

Ihro Kaiſerliche Hoheit!

Ich hörte geſtern von Höchſtdero Ankunft hier, welches, ſo erfreulich es mir wäre, nun ein trauriges Ereigniß für mich geworden, da es ziemlich lange werden dürfte, bis ich ſo glücklich ſein kann J. K. H. aufzuwarten. Schon lange ſehr übel auf entwickelte ſich endlich die *Gelbſucht vollſtändig*, mir eine höchſt ekelhafte Krankheit. Ich hoffe jedoch, daß ich doch ſoweit hergeſtellt werden werde, daß ich J. K. H. noch hier vor Ihrer Abreiſe ſehe. Auch den vergangenen Winter hatte ich die ſtärkſten rheumatiſchen Zufälle. — Vieles liegt in meiner traurigen Lage, was meine ökonomiſchen Umſtände betrifft. Bisher hoffte ich durch alle möglichen Anſtrengungen endlich darüber zu ſiegen, Gott, der mein Inneres kennt u. weiß wie ich als Menſch überall meine Pflichten, die mir die Menſchlichkeit, Gott und die Natur gebiethen, auf das Heiligſte erfülle, wird mich wohl endlich wieder einmal dieſen Trübſalen entreißen. — Die Meſſe wird J. K. H. noch hier überreicht werden, die Urſachen der Verzögerung derſelben erlaſſen mir J. K. H. gnädigſt, die Details davon könnten nicht anders als wenigſtens unangenehm für J. K. H. ſein. — Sehr gerne hätte ich J. K. H. manchmal ſchon von hier aus geſchrieben, allein J. K. H. hatten mir hier geſagt, daß ich abwarten ſollte, bis Höchſtdieſelben mir ſchreiben würden. Was ſollte ich nun thuen? Vielleicht würde es J. K. H. unangenehm geweſen ſein, wenn ich nicht Ihre Worte geachtet, und ich weiß es giebt Menſchen, welche mich gern bei J. K. H. verleumden und dieſes thut mir ſehr weh, ich glaube daher öfters nicht anders thun zu können, als mich ſtill zu verhalten bis J. K. H. wünſchen etwas zu ſehen oder zu hören von mir. — Ich hörte von einer Unpäßlichkeit J. K. H.; ich hoffe daß es von keiner Bedeutung iſt. Der Himmel ſchütte ſeinen Segen in den reichſten Füllhörnern auf J. K. H. herab. Ich hoffe, daß es doch nicht zu lange anſtehen wird, bis ich ſo glücklich bin J. K. H. ſagen zu können wie ſehr ich bin

Ihro Kaiſerlichen Hoheit
gehorſamſter treuer Diener
Unterdöbling Nr. 11 Beethoven.“[*]

237.

Am 27 Febr. [1822].

Euer Kaiſerliche Hoheit!

Ich war ſchon heute früh in der Burg, zwar nicht, (denn ich war noch nicht angezogen), um E. K. H. einen Beſuch zu machen, ſondern nur durch Zips melden zu laſſen, daß ich dageweſen u. mich höchſt erfreue über die Ankunft allhier. Allein ich fand die Wohnung E. K. H. nicht mehr, und da ich irgendwo anklopfte, wo ich glaubte, daß E. K. H. ſich befinden, ſo ſchien es daß mein Anzug gar zu ſehr auffiel, ich machte mich daher geſchwind fort und melde mich jetzt nur noch heute ſchriftlich bei E. K. H. an, morgen werde ich mich anfragen und meine Aufwartung machen und zugleich hören ob die gewohnten muſikaliſchen Geiſtesübungen wieder ſtatt finden ſollen und wann? Es ſieht abſcheulich aus, indem ich die ganze Zeit E. K. H. nicht geſchrieben, allein ich wollte immer warten, bis ich die Meſſe geſchickt hätte, da aber wirklich erſchrecklich darin gefehlt war und zwar ſo, daß jede Stimme mußte durchgeſehen werden, ſo verzögerte es ſich bei ſo vielen andern nicht aufzuſchiebenden Beſchäftigungen, wozu noch andere Umſtände getreten, die mich in dieſen hinderten, wie denn ſo manches dem Menſchen begegnet, wo er am wenigſten daran denkt. Daß E. K. H. mir aber allzeit gegenwärtig geweſen, beweiſen die hier folgenden Abſchriften einiger Novitäten, welche ſchon mehrere Monate für E. K. H. bereit gelegen;* allein ich wollte ſelbe nicht eher als mit der Meſſe zugleich abſenden. Letztere wird nur gebunden und alsdann E. K. H. ehrfurchtsvoll von mir überreicht werden. — Indem ich mich höchſt erfreue, E. K. H. mich wieder perſönlich nahen zu können, erſterbe ich ehrfurchtsvoll

---

[*] Zu dieſem Schreiben legte er noch das nachſtehende Billet von demſelben Datum, das aber auf den 19. zu datiren iſt:

„Ihro Kaiſerliche Hoheit!

Ich hatte ſchon einen weitläufigen Brief an Höchſtdieſelben geſchrieben, welchen mein Copiſt Schlemmer übergeben wird; ich hörte vorgeſtern die Ankunft J. K. H. u. ſchrieb daher geſtern ſogleich das ebenerwähnte Schreiben — wie traurig bin ich, daß mich die Gelbſucht, der ich unterliege, verhindert ſogleich zu J. K. H. zu eilen und meine Freude über Ihre Ankunft mündlich ſelbſt bezeigen zu können.

Der Herr aller Dinge nehme zum Wohl ſo vieler Menſchen E. K. H. in ſeine Obhut.

Unterdöbling am 18ten Juli.

Ihro Kaiſerl. Hoheit
wie allzeit treu gehorſamſter
Diener Beethoven.“

Euer Kaiſerlichen Hoheit
treu gehorſamſter Diener
Beethoven.**

---

* Möglicherweiſe die Sonaten Op. 109 und 110, von denen Schindler II. 3 ſagt, Beethoven habe ſie im Spätherbſt 1821 „in einem Zuge" niedergeſchrieben um wie er ſich in einem Briefe an Brunswick ausdrücke, den Freund über ſeinen Geiſteszuſtand zu beruhigen. Doch trägt das Originalmanuſcript von Op. 110 das Datum des 25. Dec. 1821, und Op. 109 war bereits in Berlin gedruckt und in der Wiener Zeit. vom 11. Dec. 1821 als „neu angekommenes Werk" angezeigt. Uebrigens waren auch die VI Bagatellen Op. 126 in dieſer Zeit entſtanden, ſowie einige Stücke von Op. 119 „XII Neue Bagatellen."

** Auch die folgende „Nachſchrift" muß in dieſe Tage gehören:

„Die Meſſe wird bald ganz in J. K. H. Händen ſein; ſie ſollte und wäre es auch ſchon längſtens, allein — allein — allein — J. K. Hob. werden nach

238.*

Für Herrn Johann van Beethoven.

Geſtern iſt ein ſehr intereſſanter Brief angelangt, wodurch ſich für dich ein vortheilhaftes Geſchäft machen ließe, und du gewiß gut dabey fahren würdeſt. Du ſiehſt, daß ich mir immer gleich bliebe, nur leide ich nicht, daß man mir achtungslos begegne wie H. S. u. Konſorten** —

Ich erſuche dich daher ſehr bald herüber zu kommen, da ich ſpäter aus muß, und auch ſchon heute wiſſen muß, ob [du] dieſes Geſchäft übernehmen willſt; ich wünſche es wenigſtens für dich.

Wie immer dein wahrer Bruder. —

[oben mit Bleiſtift]

Die Haushälterin iſt eben wegen einer Wohnung nach Hetzendorf.***

---

näherer Bekanntſchaft meiner Verhältniſſe ſich noch wundern, wie dieſes von mir noch zu Stande kommt; —"

* Im Beſitz des Hrn. Maler Amerling in Wien. — Beethoven in ſeiner unausgeſetzten materiellen Bedrängniß (vgl. ob. Nr. 236 und Br. Beeth. Nr. 235) bediente ſich jetzt von neuem ſeines Bruders, der ja das „Schachern" trefflich verſtand, um die noch ungedruckten Werke, beſonders die große Meſſe pecuniär zu verwerthen und hatte ihm manches davon ſogar im Manuſcript überlaſſen, da der Bruder ihm baare Vorſchüſſe gemacht. Derſelbe mußte alſo von allen Vorſchlägen wiſſen, die von den verſchiedenen Verlegern kamen. Auf welchen derartigen Antrag ſich nun das obige Schreiben bezieht, iſt nicht genau zu erſehen, jedoch höchſt wahrſcheinlich auf das Schreiben von Peters 18. Mai 1822. Das Meſſengeſchäft ward in möglichſt kaufmänniſcher Weiſe angelegt und betrieben, und wohl zu dieſem Zweck war Bruder Johann aus Krems, wo er ſeit einiger Zeit in der Nähe ein Gut beſaß, wieder für kurze Zeit nach Wien gekommen: im Herbſt aber ſiedelte er völlig dorthin über und bezog eine Wohnung, welche mit der Beethovens unmittelbar nebenan lag (Schindler II. 190).

** Steiner oder Schleſinger. Vgl. unten Nr. 240 vom 26. Juni 1822.

*** Hieraus geht hervor, daß es noch Frühling iſt. Auch beweist die Aufforderung an den Bruder „ſehr bald herüber zu kommen," daß man noch in der Stadt wohnt. Im Sommer dieſes Jahres 1822 und zwar bereits von Mai an, wohnte der Meiſter zunächſt wieder in Döbling: es muß alſo in Hetzendorf keine Wohnung für ihn zu haben geweſen ſein.

239.[*]

Mein lieber Bruder!

Werde nicht ungeduldig, da ich der Urheber ſo vieler Plagen für dich bin — ich hoffe, daß ich wohl noch ausfindig machen werde, wodurch ich wenigſtens einigermaßen meine Dankbarkeit bezeigen kann — Karl bitte ich dich im nach Döbling fahren ſeine Schuhe u. Schuhe [sic] zukommen zu machen — in der Wohnung von mir in Karls Inſtitut iſt noch im Zimmer eine Seitenthür, worin ein Nachtſt... geſtanden — bei dem engliſchen Piano müſſen nebſt den Füßen aus der Leyer unten vermittelſt eines Beißels die Schrauben gezogen werden, du brauchſt wohl mehrere Menſchen in dem Döblingſchen Loch, wegen dem Klavier, am beſten würde es wohl getragen — nun leb wohl, könnteſt du Sonntags herkommen, ſo wäre es recht ſchön, denn Montags Nachmittags denke ich von hier zu ſchreiben —

ich umarme dich von Herzen
dein treuer
Bruder.

240.

An Peters in Leipzig.[**]

Wien am 26. Juli [Juni] 1822.

Ew. Wohlgeboren.

Ich ſchreibe Ihnen nur daß ich Ihnen die Meſſe ſammt dem Clavierauszug für eine Summe von 1000 Fl. C. M. im 20 Guldenſuß zuſage. Bis Ende Juli werden Sie ſolche in Partitur wohl abgeſchrieben erhalten, vielleicht auch einige Tage eher oder darnach. Da ich immer ſehr beſchäftigt bin und ſchon ſeit 5 Monaten kränklich und man doch die Werke ſehr aufmerkſam durchgehen muß

---

[*] Nach einem Facſimile. Beethoven war mit der Wohnung, die ihm der Bruder gemiethet zu haben ſcheint, ſehr unzufrieden.

[**] Dies Schreiben, bereits Br. Beeth. Nr. 238 abgedruckt, muß hier nochmals erfolgen, nicht bloß weil es erſt jetzt genau und vollſtändig nach dem Original gegeben werden kann, ſondern um die nachſtehende Correſpondenz ganz zu verſtehen und vor allem einen ſichern Blick in das Thun und Treiben der damaligen Wiener Verleger, beſonders Steiners zu thun. Daraus und aus den Einmiſchungen, die der Bruder Apotheker dabei ſich erlaubte, wird dann auch manches in der Handlungsweiſe Beethovens klar, das gerechten Tadel verdient, weil es ſeiner ſonſtigen Offenheit und worthaltenden Redlichkeit nicht

völlig entſpricht. Es hatte ſich nämlich am 18. Mai 1822 der Leipziger Muſikhändler Friedrich Peters, der das Geſchäft der längſt verſtorbenen Hofmeiſter und Kühnel übernommen, in einem ſehr achtungsvollen Schreiben um den Verlag von Werken an Beethoven gewandt. Er würde, ſagt er, ſchon längſt dieſen Wunſch ausgeſprochen haben, wenn er nicht gefürchtet habe die Wiener Verleger böſe zu machen, jetzt ſehe er aber, daß Beethoven auch wieder außer Wien verlegen laſſe und ſogar „dem Juden Schleſinger“ etwas gebe — es waren die Sonaten Op. 109 und 110; — wenn „dieſer nirgends geachtete Jude“ ſeine Werke bekomme, dann wäre es thöricht länger Rückſicht auf die Wiener zu nehmen. Er habe dies alſo in letzter Meſſe Hrn. Steiner mitgetheilt und auch von ihm die Verſicherung empfangen, daß er nichts dagegen habe ꝛc.; „ja er erbot ſich ſogar ſich bei Ihnen für mich zu verwenden und verlangte zu dieſem Zwecke von mir ein Verzeichniß von Werken, die ich von Ihnen wünſche.“

Darauf ſchrieb nun Beethoven den Brief vom 5. Juni 1822 (Br. Beeth. Nr. 237), worin er erzählt, obwohl er noch vor einigen Tagen mit Steiner zuſammengekommen und ihn gefragt, was er ihm mit von Leipzig gebracht, habe dieſer des Petersſchen Auftrages ſowie auch des Peters ſelbſt auch mit keiner Sylbe erwähnt, ſei vielmehr ſehr heftig in ihn gedrungen ihm zu verſichern, daß er nur ihm allein ſowohl ſeine jetzigen als zukünftigen Werke geben wolle und dieſes zwar contractmäßig. „Ich lehnte es ab,“ fährt Beethoven fort und bietet Peters die große Meſſe, die großen Variationen und eine Reihe anderer Compoſitionen zum Verlag an: näher als dieſes aber liege ihm die Herausgabe ſeiner ſämmtlichen Werke ſehr am Herzen u. ſ. w. Er bitte aber um Verſchwiegenheit, weil er ſonſt mancherlei Plackereien von jenen Herren ausgeſetzt ſei.

Darauf ſchreibt dann Peters einen Brief, deſſen Original die Frau Wittwe Beethoven in Wien beſitzt und aus dem einzelnes ſehr mittheilenswerth iſt:

„Leipzig den 15. Juni 1822.

Hr. L. von Beethoven in Wien.

Ew. Hochwohlgeborn geehrte Antwort hat mir viel Vergnügen gemacht, nicht bloß weil Sie ſich darinnen zur Erfüllung meiner Wünſche geneigt zeigen, ſondern Ihre Sprache war auch ſo freundlich und zutraulich, daß ich in Ihnen eben ſo ſehr den Menſchen lieb gewann als ich den Künſtler verehre: doch wie ſelten iſt etwas vollkommen, denn ſo ſehr ich mich über Ihren Brief freute, ſo ſchmerzlich war es mir auch, Herrn Steiners wirklich hinterliſtiges Verfahren daraus kennen zu lernen. . . . .

Recht kränkend iſt mir Hr. Steiners treuloſe Handlung, weniger mehr des ſobald ſie in die Ferne kommen, ſo geht dieſes ſchon etwas langſamer mit mir. Schleſinger[*] erhält auf keinen Fall mehr etwas von mir, da er mir ebenfalls einen jüdiſchen Streich gemacht hat; er gehört ohnehin nicht zu denen die die Meſſe erhalten hätten;[**]

Gegenſtandes wegen, denn durch Ihre Güte kann ich nun ſeiner Hinterliſt entgegen arbeiten, ſondern weil er mir den Glauben an einen Freund zerſtört hat, denn als ſolchen hielt ich ihn und ein ſolcher war ich ihm und eine traurige Erfahrung in der Freundſchaft iſt mir ſchmerzlicher als ein andrer Verluſt.

Ich bin ſo gern offen und herzlich, bin es oft zu ſehr und zu meinem Nachtheile, daß ich ſolches aber auch bei Steiner erfahren würde, hätte ich nicht geglaubt, doch allen Sündern ſei vergeben und auch ihn will ich in Frieden gehen laſſen — das Bewußtſein ſeiner Schuld mag ihn beſtrafen und meine fortdauernde offne ehrliche Handelsweiſe mag ihn beſchämen, denn erfahren ſoll er von dem vorgefallenen nichts, weil Sie es wünſchen — aber vorſichtig werde ich künftig gegen ihn werden ......, nun will ich hoffen, daß Steiner, ſo ſehr auch alles gegen ihn ſpricht, nicht ſowohl abſichtlich, ſondern aus Schwäche falſch an mir gehandelt hat." Darauf zählt er die Werke auf, die er wünſche, bekennt ſich definitiv zur Annahme der Meſſe um den verlangten Preis von 1000 fl. C. M., obwohl er keinen Vortheil davon erwarten könne, allein in die Hände eines Juden, zumal eines ſolchen Juden wie Schleſinger, könne doch eine chriſtliche von einem Beethoven componirte Meſſe nicht kommen. Endlich heißt es:

„Doch eine Bedingung muß ich Ihnen dabei noch machen, nemlich daß niemand erfahre, wie viel ich Ihnen für dieſe Meſſe gezahlt habe, wenigſtens vor mehrerer Zeit niemand es erfahre; ich bin kein vermögender Mann ſondern muß mich placken und ſorgen, allein ich bezahle die Künſtler ſo gut als ich vermag und im allgemeinen beſſer als andre Verleger, ich weiß daß man darüber ſpricht und möchte mich wegen jener Meſſe keinem Raiſonnement ausſetzen."

Von ferneren Compoſitionen wünſche er einige einzelne Lieder für Pianoforte, zweitens einige Bagatellen für Pianof. allein, drittens die 4 Militäriſche Märſche mit türkſcher Muſik. „Endlich möchte ich wohl auch noch Ihr neues Quartett für 2 Viol. haben, allein 50 Ducaten möchten doch meine Kräfte überſteigen, denn das theuerſte was ich bis jetzt für ein Quartett für Viol. zahlte waren fl. 150. C. M. und ich habe dabei zu thun ehe ich meine Rechnung finde." Dazu hat nun Beethoven mit Bleiſtift die Preiſe der Stücke hingekritzelt, auch noch ein Extraverzeichniß derſelben gemacht und ſchreibt dann den obigen Brief, der jedoch offenbar falſch datirt iſt und in den Juni gehört. Das Original befindet ſich im Bureau de Musique in Leipzig.

[*] Schindler hatte irrig Steiner vermuthet.

[**] Was für ein jüdiſcher Streich hier gemeint iſt, weiß ich nicht. Doch hatte Beethoven die Meſſe demſelben Schleſinger nicht bloß angetragen, ſondern ſogar bereits überlaſſen. Wenigſtens ſagt ein im Beſitz des Maler Amerling befindlicher

jedoch iſt die Concurrenz um meine Werke gegenwärtig ſehr ſtark, wofür ich dem Allmächtigen danke, denn ich habe auch ſchon viel verloren.

Dabei bin ich der Pflegevater meines mittelloſen verſtorbenen Bruders Kindes; da dieſer Knabe mit 15 Jahren ſoviel Anlage zu Wiſſenſchaften bezeigt, ſo koſtet nicht allein die Erlernung derſelben und die Unterhaltung desſelben jezt viel Geld, ſondern es muß auch für die Zukunft auf ihn gedacht werden, da wir weder Indianer noch Irokeſen, welche bekanntlich dem lieben Gott alles überlaſſen, ſind und es um einen pauper immer ein trauriges Daſein iſt.

Ich verſchweige alles unter uns, welches mir ohnehin das Liebſte, und bitte ſelbſt ganz meine jezige Verbindung mit mir zu verſchweigen, ich werde es Ihnen ſchon ſagen, wenn es Zeit iſt zum Reden, welches jezt gar nicht nöthig iſt — Um Ihnen wenigſtens zum Theil meine Wahrhaftigkeit zu beweiſen, lege ich dieſes Formular von Steiner, deſſen Hand Sie erkennen werden, bey.* Es fällt etwas ſchwer zu enträthſeln, ich verſichere Sie auf meine Ehre, welche mir nächſt Gott das Höchſte iſt, daß ich nie Steiner [sic!] aufgefordert Beſtellungen für mich anzunehmen. Es iſt mein Hauptgrundſaz von jeher geweſen keinem Verleger mich anzutragen, nicht aus Stolz, ſondern weil ich gerne wahrgenommen hätte wie weit ſich das Gebiet meines kleinen Talentes erſtreckte. Ich vermuthe daß Stein. Ihnen dieſen ganzen Antrag liſtiger Weiſe gemacht habe, denn ich erinnere mich, daß Sie mir gütigſt Muſikal. von England durch Stein. übermachten, wer weiß, ob er deswegen nicht auf dieſe Idee dadurch dieſen Streich geſpielt hat, da er vielleicht vermuthete, Sie würden mir einen Antrag machen. — Was die Lieder, ſo habe ich mich ſchon darüber ausgeſprochen, ich denke für die 3 Lieder mit den 4 Märſchen wird ihnen das Honorar von 40 # nicht zuviel

---

Brief Schleſingers vom 2. Juli 1822, welcher Antwort auf drei Zuſchriften von Beethoven (9. Apr., 29. Mai, 1. Mai!) iſt, wörtlich: „Wegen der Meſſe ſind wir ganz in Ordnung und ich bitte Sie, ſolche ſobald nebſt den zwei Liedern abzuſenden, und dann Rth. 650 — auf mich anzuweiſen."

* S. Schindler II. 39.

ſeyn — Sie können mir darüber ſchreiben — ſobald die Meſſe gerichtet iſt, werde ich es Ihnen zu wiſſen machen, u. Sie bitten, an ein hieſiges Haus das Honorar anzuweiſen, wo ich alsdann ſogleich gegen Empfang desſelben das Werk abgeben werde, übrigens aber doch Sorge tragen werde, daß ich dabey bin bei der Abgabe auf die Poſt, auch daß die Fracht nicht zuviel koſte. Mit ihrem Plan wegen der Herausgabe Sämmtl. Werke wünſche ich bald bekannt zu werden, denn dieſes Unternehmen muß mir gar ſehr am Herzen liegen.

Für heute ſchließe ich und wünſche Ihnen alles Erſprießliche und bin achtungsvoll

Ihr ergebenſter
L. v. Beethoven.

241.

An Bruder Johann.*

Beſtes Brüderl! Großmächtigſter Gutsbeſitzer!

Geſtern ſchrieb ich dir, jedoch ermüdet von vielen Anſtrengungen und Beſchäftigungen, und mit einer ſchlechten Feder mag es dir ſchwer werden zu leſen. Schreibe mir fürs Erſte, wie geſchwind die Poſten hin und her gehen von dir zu mir und von mir zu dir; — Ich ſchrieb dir, daß der Leipziger Verleger die Meſſe für fl. 1000 nimmt, ich wünſchte nur daß ich dir die Briefe alle ſchicken könnte, es iſt eben zu umſtändlich. Es wäre beſſer, daß du bey allem gegenwärtig wärſt, indem ich glaube, daß ich ihm von den andern Kleinigkeiten manches zu wohlfeil gegeben habe; 4 Märſche für 20 # erhält er noch, für 3 Lieder jedes 8 #, 4 Bagatellen eine zu 8 #. Ich habe um die Umſtändlichkeiten zu vermeiden, ihm geſchrieben, er möchte das Geld nur in Silbermünze bezahlen. Weil er aber noch nicht wußte, wieviel Bagatellen er erhält, ſo hat er, wie du aus dem beigefügten Zettel ſiehſt, mir gleich 300 fl. angewieſen. Nun kann ich aber die Kleinigkeiten noch nicht gleich ſchicken, da der Copiſt mit der Meſſe beſchäftigt iſt, die das Wichtigſte iſt, und wo ich, ſobald ich nur einige Tage vorher ſchreibe, daß die Meſſe von hier abgeht, ſogleich die 1000 fl. erhielte, welche ich, wenn ich gewollt hätte, ſchon jetzt hätte erhalten können. Aus Allem iſt der Eifer des Mannes für meine Werke zu ſehn, ich mochte mich aber nicht gern blosgeben, und es wäre mir lieb, wenn du mir ſchriebſt, ob du Einiges entbehren kannſt, damit ich nicht gehindert werde bei Zeiten nach Baden zu gehen, wo ich einen Monath wenigſtens bleiben muß. Du ſiehſt, daß hier keine Unſicherheit Statt findet, ſo wie du die 200 fl. im Sept. mit Dank zurückerhalten wirſt. Den beyliegenden Zettel bitte ich dich mir gleich wieder zurückzuſchicken. Uebrigens biſt du als Kaufmann immer ein guter Rathgeber. Die Steiner treiben mich ebenfalls in die Enge. Sie wollen durchaus ſchriftlich haben, daß ich ihnen alle meine Werke gebe. Jeden Druckbogen wollen ſie bezahlen, nun habe ich aber erklärt, daß ich nicht eher mit ihnen in eine ſolche Verbindung treten will, bis ſie die Schuld tilgen. Ich habe ihnen dazu 2 Werke vorgeſchlagen, welche ich nach Ungarn geſchrieben und die als ein paar kleine Opern zu betrachten ſind, wovon ſie auch früher ſchon 4 Stücke genommen haben. Die Schuld beträgt ungefähr 3000 fl., ſie haben aber abſcheulicher Weiſe noch Intereſſen dazu geſchlagen, die ich nicht eingehe. Einen Theil Schulden habe ich von Carls Mutter hiebey übernommen, da ich ihr gern alles Gute erzeige, inſofern Carl dadurch nicht gefährdet wird. Wärſt du hier, ſo wären dieſe Sachen bald abgethan; nur die Noth zwingt mich zu dergleichen Seelenverkäuferey. Wenn du kommen und auf 8 Tage mit nach Baden gehn könnteſt, wäre es recht ſchön, nur mußt du zugleich ſchreiben, wie du es zu halten denkſt. Küche und Keller ſetze unterdeſſen in beſten Zuſtand, denn vermuthlich werde ich mit meinem Söhnchen unſer Hauptquartier bey dir aufſchlagen, und wir haben den edlen Vorſatz gefaßt, dich gänzlich aufzuzehren. Es verſteht ſich, daß bloß vom Sept. die Rede iſt.

---

* Im Beſitz der Frau Wittwe Carl van Beethoven in Wien. Von der Hand des Neffen und von Beethoven nur unterſchrieben.

Itzt lebe wohl, beſtes Brüdrl! lies alle Tage das Evangelium; führe dir die Epiſteln Petri und Paulli zu Gemüth, reiſe nach

Rom und küſſe dem Papſt den Pantoffl.[*] Grüße mir die Deinigen herzlich. Schreibe bald. Ich umarme dich von Herzen.

Dein treuer Bruder
Ludwig.

Ich Secretarius umarme Sie ebenfalls von Herzen und wünſche Sie bald wieder zu ſehn.

Carl.

[Von Beethovens Hand:] am 3ten July 1822.

NB. Ich ſende die Anweiſung von 300 fl. C. M. nicht mit, da ich fürchte, es könnte vielleicht etwas damit geſchehen.

242.

An denſelben.[**]

[ins Couvert geſchrieben.]

Alles Schöne an die Uebrigen.

Bey den Gebrüder Meiſel allhier ſind die 300 fl. C. M. angewieſen. Es wäre mir doch lieber, im Fall ich es bedarf, du machteſt mir einen Vorſchuß, denn die Meſſe wird bis 15ten des künftigen Monaths längſtens abgeſchickt.

nb. Die Haushälterin iſt ein altes Kind, Es iſt ſehr ſchwer für mich mit dieſer S. — Die Kocherey iſt höchſt mittelmäßig, ja mir beynahe gar nicht angemeſſen und ſchreiben kann ſie kaum.[***]

nb. So wie ich Peters ſchreibe daß er die 1000 fl. für die Meſſe ſchicke, ſo erhalte ichs gleich.

nb. Es wäre doch beſſer, als den H. Petrus in Leipzig merken laſſen, qu'on a besoin de l'argent.

---

[*] In einem Converſationsheft vom Herbſt 1819 ſchreibt Bernard: „Ihr Bruder iſt hier und hat eine große Herrſchaft bey Krems gekauft, er will auch hier jetzt ein Haus kaufen. — Ihr Bruder iſt wirklich in Italien geweſen.“

[**] Im Beſitz der Wittwe C. v. Beethoven in Wien. Möglicherweiſe zu dem vorigen Brief gehörig.

[***] Vgl. ob. Nr. 192 Anm.

243.*

Lieber Bruder!

Ueberſchicke ja Alles, auch das Manuſcript der Bagatellen, da ich ſonſt ſelbe nicht corrigiren kann — ſobald ich Alles habe, kannſt du beſtimmen, wo ich den Wechſel hingeben ſoll. Derjenige welchen du dazu ernennſt, wird er eingehändigt werden, und dieſer kann das Geld abhohlen und zugleich die Werke übergeben.

Dein treuer Bruder
Beethoven.

Hr. Carl van Beethoven iſt beauftragt die Muſikalien mitzunehmen.

244.

An Fr. Peters.**

Am 6ten Juli 1822.

Euer Wohlgebohrn!

Indem ich erſt ihren Brief recht geleſen habe, bemerke ich noch, daß Sie von den Bagatellen für das Klavier allein wünſchen wie auch ein Quartett für 2 Violinen ꝛc. — Was die Bagatellen anbetrifft, ſo nehme ich für eine 8 # in Gold, worunter manche von ziemlicher Länge, Sie könnten ſelbe auch einzeln herausgeben und unter deutſchem noch eigentlicherm Titel nämlich Kleinigkeiten Nr. 1 Nr. 2 ꝛc., wie es Ihnen am beſten dünkt.

Was das Viol. quart. anbelangt, welches nicht ganz vollendet, da mir etwas anderes dazwiſchen gekommen, ſo dürfte es ſchwer fallen, von dieſem Ihnen das Honorar zu verringern, indem gerade d. g. mir am höchſten honorirt werden, ich möchte beinahe ſagen zur Schande für den großen allgemeinen Geſchmack, welcher in der Kunſtwelt durch den Privatgeſchmack weit unter jenem öfter ſteht. — Vielleicht aber ſpäter ein anderes Quartett wenns möglich. Was die # anbetrift, ſo können Sie auch ſelbe zu 4 fl. 30 Xr.

---

* Im Beſitz der Frau C. v. Beethoven. Wegen Erwähnung der Bagatellen vielleicht auch in dieſe Zeit gehörig.

** Nach dem Original im Beſitz des Bureau de Musique in Leipzig.

im 20ger Fuß verrechnen, dies gilt mir gleich — Da Sie ſowohl die Lieder als auch die Märſche wie auch die Bagatellen ſogleich haben können, ſo erſuche ich Sie mir nun bald hierüber zu ſchreiben, damit ich mit meiner Eintheilung nicht zu kurz komme, indem ich gerade auch um d. g. Kleinigkeiten von mehreren Seiten angegangen worden bin — St. Verfahren requiescat in pace, es ſcheint ihm ſehr viel daran gelegen zu ſein. Entſchuldigen kann ich d. g. Mittel nicht, allein — man muß, mag man wollen oder nicht, d. g. Menſchen doch nehmen wie ſie ſind, wo nicht, ſo lebt man in fortdauerndem Kriege.

Wegen der Meſſe habe ich ihnen ſchon alles geſchrieben, wobey es auch verbleibt. Vergeſſen Sie nicht auf die Herausgabe Sämmtl. Werke — ꝛc. ꝛc. und nun bitte ich Sie mir baldigſt auch das noch Betreffende zu beantworten —

ich wünſche ihnen alles erdenkliche Gute.

Achtungsvoll

ihr ergebenſter

Beethoven.*

---

* Peters hatte derweilen am 3. Juli bereits geſchrieben, daß er in Erwartung der Meſſe ſowie auch der 3 Lieder und 4 Märſche ſtehe, für welche beiden letztern Beeth. 40 # als Honorar rechne und er zahlen werde. „Sollten Sie inzwiſchen einen Theil meiner Schuld im voraus zu empfangen wünſchen, ſo ſchreiben Sie mir es nur, denn ob ich gleich durch vorausbezahlen ſchon manche ſchlimme Erfahrung bei Künſtlern gemacht habe, ſo werde ich es doch bei Ihnen recht gern thun, denn ich ſehe aus allem, daß Sie ein guter biederer Mann ſind, bei dem nichts zu fürchten iſt, ſein Sie alſo immer ſo aufrichtig gegen mich als ich es ſtets gegen Sie ſein werde.“

„. . . . . Eine Aufrichtigkeit verdient die andere und daher theile ich auch Ihnen einen Theil eines Briefes mit, welchen ich vor ein paar Tagen von Steiner erhielt, bitte aber wenn Sie dies Papier geleſen haben, ſolches zu verbrennen damit es niemand zu Geſicht bekomme, ſo wie ich es überhaupt gern ſähe, wenn Sie den Theil meines Briefes, welcher über dieſen Gegenſtand handelt, vernichten wollten, denn daß Steiner untreu an mir gehandelt und meine Freundſchaft mit Undank belohnt hat iſt ausgemacht, allein ſo ſehr mich ſolches kränkt, ſo mag ihm doch verziehen ſein, denn ich kann mir nicht denken, daß er von Herzen ſo böſe ſei, ſondern bin überzeugt, daß er ſich bloß durch ſchnöde Gewinnſucht zu jener unedlen Handlung verleiten ließ und es vielleicht jetzt ſchon bereut u. ſ. w.“ — — Jenes Stück eines Steinerſchen

245.

An Bruder Johann.*

Lieber Bruder!

Aeußerſt beſchäftigt und unbequem in allem mit Wohnung und mit meinen Leuten, welche beyde äußerſt ungeſchickt ſind, konnte ich Dir noch nicht ſchreiben. Meine Geſundheit betreffend, ſo geht es beſſer, ich muß ſeit einigen Tägen Johannes-Brunnenwaſſer trinken, die Pulver des Tags 4 mal nehmen, und nun ſoll ich nach Baden dort 30 Bäder brauchen; wenn es möglich iſt zu bewerkſtelligen, ſo begebe ich mich bis 6 oder 7ten Auguſt dahin. Könnteſt du nur kommen auf einige Täge mir zu helfen, jedoch wird dir der Staub und die Hitze zu ſtark ſein, wäre das nicht du könnteſt mit mir in Baden 8 Täge zubringen ad tuum libitum, hier habe ich noch die Correcturen zu beſorgen von der Meſſe, ich erhalte 1000 fl. C. M. dafür von Peters, ſo wie er auch noch von andern kleinen Werken nimmt, er hat ſchon hier 300 fl. C. M.

Briefes vom 22. Juni 1822, ebenfalls im Beſitz der Frau van Beethoven in Wien, wird ſpäter folgen. Dann fährt Peters in einer Weiſe fort, die Beethoven ſchmerzlich genug berührt haben mag: „Wenn ich durch unſre neue Verbindung zum Vortheil Ihrer ökonomiſchen Verhältniſſe mit beitragen kann, ſo ſoll es mich ſehr freuen, übrigens iſt es unrecht, daß ein Mann wie Sie, ökonomiſche Umſtände zu berückſichtigen hat; die Großen der Erde ſollten Sie längſt in eine ganz ſorgenloſe Lage verſetzt haben, ſo daß Sie nicht mehr von der Kunſt ſondern bloß noch für die Kunſt zu leben hätten. Ihnen wird es aber wohl auch wie manchem verſtorbenen großen Künſtler gehen, den man bei Lebzeiten in Sorgen ließ und nach dem Tode, durch Errichtung von Denkmälern ſolches wieder gut zu machen ſuchte — nun, werden Ihnen auch nicht zeitliche Güter nach Verdienſt zum Lohne, ſo ſchenke Ihnen der Himmel wenigſtens Geſundheit und heitern Sinn, dann iſt der Künſtler ſo wie jeder zufrieden und Zufriedenheit iſt das ſchönſte Glück.

Mit wahrer Hochſchätzung verbleibe
Ihr ganz ergebenſter
F. Peters.“

Ferner ſchreibt er am 12. Juli eine Antwort auf obigen Brief vom 6., die der Maler Amerling in Wien beſitzt, aus der jedoch weiter nichts mitzutheilen iſt, als daß Beethoven auch ferner die Honoraranſetzung völlig überlaſſen bleiben ſolle.

* Im Beſitz der Frau Wittwe Carl van Beethoven in Wien.

angewieſen. Könnteſt du nur die Briefe leſen, ich habe aber das Geld noch nicht genommen, auch Breitkopf und Härtel haben den ſächſiſchen Chargé d'affaire wegen Werken zu mir geſchickt,* auch von Paris habe ich Aufforderungen wegen Werken von mir erhalten, auch von Diabelli in Wien, kurzum man reißt ſich um Werke von mir, welch unglücklicher glücklicher Menſch bin ich!!! — auch dieſer Berliner hat ſich eingeſtellt** — wird nur meine Geſundheit gut, ſo dürfte ich noch auf einen grünen Zweig kommen —

Der Erzherzog Kardinal iſt hier, ich gehe alle Woche 2 Mal zu ihm, von Großmuth und Geld iſt zwar nichts zu hoffen, allein ich bin doch auf einem ſo guten vertrauten Fuß mit ihm, daß es mir äußerſt wehe thun würde, ihm nicht etwas angenehmes zu erzeigen, auch glaube ich iſt die anſcheinende Kargheit nicht ſeine

---

* Das Original des dieſen Antrag betreffenden Briefes d. d. Wien den 17. Juni 1822 beſitzt Maler Amerling in Wien. Es lautet:

„Wohlgeborner
Hochgeehrter Herr!

Hr. Härtel ſchrieb mir aus Leipzig: ob Sie denn nicht ein Ihrer Kunſt würdiges Operngedicht finden und bearbeiten könnten, ehe Sie Ihre Harfe gänzlich aufhängen? — Es thue ihm leid, ſein früheres Verhältniß mit Ihnen nicht wieder angeknüpft zu haben; und er wünſchte es gern wieder zu erneuern.

Wollen mir Ew. Wohlgeborn die Ehre geben zu mir zu kommen (ich wohne an Hof in der großen Weintraube Nr. 329 im 2ten Stock) oder mir einen Ort angeben, wo ich mit Ihnen zuſammentreffen kann, ſo werde ich Ihnen Hrn. Härtels Brief zeigen. Ich muß glauben, daß Hr. Härtel bereit wäre Ihnen angenehmere Bedingungen als irgend jemand zu machen, erſuche Sie aber, vor der Hand ſeinen Antrag ganz für ſich zu behalten.

Mit ausgezeichnetſter Hochachtung
Ihr gehorſamſter Diener
v. Grieſinger
Kön. Sächſ. Legat.Rath.

Sr. Wohlgeborn
Hrn. Ludw. v. Beethoven
zu Döbling."

Darauf ſteht mit Bleiſtift von der Hand Beethovens: „Die Bankac. 196 fl. C. M. in W. W. 490 fl."

** Vgl. ob. Nr. 240 zu dem Brief an Peters S. 200 Anm.** Endlich noch hatte Rochlitz, der in dieſem Sommer in Wien war, von Breitkopf und Härtel den Auftrag gebracht, eine Muſik zum Fauſt zu ſchreiben (Brief vom 6. Juli 1822 in „Für Freunde der Tonkunſt" IV.).

Schuld.* — Ehe ich nach Baden gehe, brauchte ich Kleidungen, weil ich wirklich gar ärmlich dran bin, ſelbſt auch an Hembden wie du ſchon geſehn, frag deine Frau was ſie von dieſer Leinwand hält, ſie koſtet die Ehle 48 Xr. W. W. — Wenn du kommen kannſt, ſo komme, jedoch ohne dir Leides zuzufügen, im September komme ich zu dir mit Carl, wenn ich nicht nach Ollmütz zum Cardinal gehe, welches er ſehr wünſcht. — Wegen der Wohnung, da ſie ſchon genommen iſt, ſo mag's ſeyn, ob ſie aber eben auch gut für mich iſt, iſt eine Frage? Die Zimmer gehn in den Garten, nun iſt aber Gartenluft gerade die unvortheilhafteſte für mich, alsdann iſt der Eingang durch die Küche zu mir, welches ſehr unangenehm und unzuträglich iſt — und nun muß ich ein 4tel Jahr für nichts bezahlen, hierfür werden wir denn, Karl und ich, wenns möglich, uns bei dir in Krems einfinden und wacker drauf los leben, bis dieſes Geld wieder eingebracht iſt, d. h. wenn ich nicht nach Mähren gehe. — Schreibe doch ſogleich nach Empfang dieſes, grüße mir die Deinigen, müßt ich nicht nach Baden, ſo wäre ich gewiß ſchon künftig. Monath zu dir gekommen, wenn du kannſt, ſo komme, es wäre mir große Erleichterung, ſchreibe gleich — lebe recht wohl, ich umarme dich von Herzen und bin

wie immer dein treuer Bruder

Wien am 26. Juli 1822. L. v. B.

---

* Wie die allgemeine Auffaſſung dieſes Verhältniſſes in Beethovens Umgebung war, zeigen auch folgende Aeußerungen des ſonſt verſtändigen Hofrath **Peters** in einem Converſationsbuch vom Spätherbſt 1819: „Gehen Sie jetzt wieder zum Erzherzog und ohne Erſatz für die viele Bemühung? — — Es iſt aber gewiß daß er ſeiner eigenen Ehre wegen ſich von Ihnen nicht trennen kann, darum thun Sie unrecht wenn Sie nicht auf die Fixirung eines vollkommenen Unterhaltes dringen. — — Es ſoll bekannt werden — — Das iſt gut und recht, — denn ſein Betragen muß ihn vor Jedermann herabſetzen, — — durch dieſe Reihe von Jahren — Es bleibt eine unedle Schwäche — Dringen Sie auf das was Ihnen gebührt. — — Das glaubt er nicht, darum iſt er ſo — es ſcheint auch daß ſeine Günſtlinge ihn über den Bruch mit Ihnen beruhigen." Vergleicht man damit die obige Stelle wie die Billets Nr. 219 ff., ſo erſcheint das Benehmen Beethovens in dieſer Lage von doppelt edler Art und ganz des großen Künſtlers würdig.

246.*

[Wien Aug. 1822.]

Lieber Bruder!

Ich war in großer Verlegenheit wegen des Ausbleibens deiner Antwort. Mein Gehörzuſtand, der mich auf eine gewiſſe Weiſe abgeſchloſſen von den Menſchen macht, verurſachte daß ich glaubte, du habeſt dich mit Steiner zertragen. Auch vermuthete ich, Du würdeſt aufgebracht ſeyn, wenn ich nicht davon ſpräche, Dir Deine Schuld zurückzuſtellen. In dieſer Verlegenheit, da ich bang war wegen der Meſſe, ſo ſchrieb ich an Simrock (der auch an mich geſchrieben hatte), daß ich ſie ihm für 1000 fl. C. M. überlaſſen wolle.** Da du ſchreibſt, daß du die Meſſe wünſcheſt, ſo bin ich ganz damit einverſtanden, nur wollte ich nicht, daß du dabey irgend einen Schaden habeſt. Vom Uebrigen, was du ſchreibſt, wollen wir mündlich ſprechen. Du ſagſt du werdeſt bald nach Wien kommen; wenn das iſt, ſo komm nur nach Baden, denn nach Döbling gehe ich nicht mehr. Aus Beiliegendem von Steiner ſiehſt du, daß die Sache noch nicht ganz richtig iſt.*** Mittlerweile hat mich die Joſephſtadt hier in Arbeit geſetzt, welches mir bey meiner Waſſer- und Badekur wirklich beſchwerlich fällt, umſomehr da Staudenheim mir nur $1^{1}/_{2}$ Stunden zu baden rieth. Ich habe unterdeſſen ſchon einen neuen Chor mit Tänzen und Sologeſängen gemacht. Läßts meine Geſundheit zu, ſo mache ich noch eine neue Ouverture.* Wenn du gleich ſchreiben wollteſt, wann du von Krems nach Wien zu kommen gedenkſt, ſo wäre es mir um ſo lieber, damit ich genau wüßte wie ich dran bin. Ich grüße dich und die Deinigen herzlich und bitte ich nochmahls, bald zu ſchreiben.

---

* Von des Neffen Hand. Im Beſitz der Frau Wittwe Carl van Beethoven in Wien.

** Im Beſitz des Maler Amerling in Wien befindet ſich ein Brief Simrocks vom 13. Mai 1822, welcher beginnt: „Jetzt iſt es ein Jahr, daß Sie mir ſicher verſprochen, daß ich Ende April die Meſſe ganz fertig erhalten würde. Seit dem 25. Oct. 1820 habe ich 100 Louisdor in Frankfurt deponirt.“ Alſo jetzt waren es 5 Verleger, nemlich Artaria, Schleſinger, Steiner, Peters und Simrock, ja vielleicht noch Diabelli, denen das Werk feſt zugeſagt war! In welche Verwicklungen brachten den Meiſter die eigene Noth und Unbehülflichkeit wie des Bruders Preſſionen und Einflüſterungen! Nachher hieß es dann, man habe nicht dieſe Meſſe gemeint, ſondern eine andere u. ſ. w. Die Missa solennis aber erhielt ſpäter Schott in Mainz.

*** „Auszug aus Steiners Briefe vom 26. Juni. Wir haben die Antwort auf Ihr Verehrtes vom 26. May aus der Urſache ſo lange verſchoben, weil wir Ihnen wegen H. v. Beethoven ein Deciſum ſchreiben zu können glaubten; — allein der gute Mann iſt ſchon ſeit 2 Monaten auf dem Lande und war bis zur Stunde noch gar nicht zu ſprechen. Er hat bekanntermaßen immer ſeltene Launen und läßt ſich verläugnen, wenn man ihm einen Beſuch machen will oder iſt auch wirklich nicht zu Hauſe. — Wir hoffen aber ihn doch ebeſtens in der Stadt bey uns zu ſehen und dann werden wir wegen der Compoſitionen ſprechen. Vielleicht werden Sie aber in der Zwiſchenzeit glücklicher wie wir

Leb wohl Dein
[Beeth. Hand] treuer Bruder Ludwig.

Auch ich wünſche herzlich, daß Sie nach Baden kämen, ſo lange ich noch daſelbſt mit meinem lieben Onkel bin, wir würden gewiß noch recht vergnügt ſeyn. Ich grüße Sie herzlich und bin
Ihr Carl.

247.**

Wien am 31ten Aug. 1822.

Lieber Bruder!

Du wirſt meinen Brief wohl ſchon empfangen haben mit Papieren darin, ich gab ihn bei Steiner ab, Staudenheim will durchaus, daß ich nach Baden gehe, ich gehe alſo morgen oder übermorgen längſtens, bey alle dem wäre es mir lieb, daß du

---

bey ihm geweſen ſeyn, und auf Ihr direktes Schreiben an H. v Beethoven ſchon Antwort von ihm erhalten haben, welches uns herzlich freuen ſoll.

Sollte Ihnen in obigem Einiges mißfallen, ſo dürfen Sie es nicht ſo übel deuten, denn aus dem Ganzen ergiebt es ſich ja, daß es Steiner bloß als Entſchuldigung gebraucht hat; übrigens ſcheint es als ob er ſich fürchte, daß Sie mir geſchrieben haben könnten, weßhalb er mir obiges meldet und die Maske der Freundſchaft verſteckt. P. [Peters].“ Vgl. ob. S. 206 Anm.

* C. F. Hensler wollte das neugebaute Joſephſtädter Theater in Wien mit einer Muſik Beethovens eröffnen. Es wurden dazu die Ruinen von Athen genommen.

** Im Beſitz der Wittwe Carl van Beethoven in Wien. Adreſſe: „An Seine Wohlgebohren Herrn Johann van Beethoven in Gneixendorf pr. Krems.“

heraufgekommen wärſt, um ſo manches mit dir zu beſprechen, und auch mit Steiner alles zu beendigen, denn ſie müſſen die Ruinen von Athen ſtechen bis ende October, wo das Theater eröffnet wird, und da noch nichts ausgemacht iſt, ſo können ſie nicht wohl anfangen. Uebrigens könnteſt du ja in Baden einige Zeit bleiben, bey mir, welches dir gut anſchlagen würde — ich gehe gerade auf Baden, bleibe im Wirthshaus einen Tag, während deſſen ich mir eine Wohnung miethe. — Leb wohl, ich umarme dich von Herzen, es iſt mir wirklich leid, daß ich nicht lieber zu dir hätte gehn können, — leb wohl, ich umarme dich von Herzen.

Dein treuer Bruder
Ludwig.

Gott mit Dir
Grüße mir die Deinigen.

248.

An Peters.*

Baden den 13. Sept. 1822.

Euer Wohlgeboren!

Es dürfte wohl nicht viel fehlen, daß Sie mich unter diejenigen rechnen, von denen Sie hintergangen worden. Es wäre mir gewiß ſehr unangenehm und leid, wenn dieß der Fall wäre. Ich ſchreibe Ihnen nur für heute, daß Sie nächſtens die Kleinigkeiten alle erhalten werden. In Leipzig kann man ſich ſchwerlich einbilden, wie man in und um Wien herum nie ungeplagt leben könne. Ich ſchrieb Ihnen damahls, daß ich am 15ten Auguſt ſchon hieher wollte;** allein der Cardinal kam, und ſo mußte ich bis Ende Aug. in Wien bleiben. Da ich auf dem Lande wohnte, ſo nahm mir dies noch viele Zeit weg, denn ich mußte mich mehrmals die Woche zu ihm in die Stadt begeben. Endlich als er ſich fortbegab, konnte ich erſt den 1. Sept. hieher. Kaum bin ich hier, ſo befindet ſich ein Theaterdirector, der ein Theater in

---

* Von der Hand des Neffen.

** Vgl. Br. Beeth. Nr. 239.

Wien erbaut und es mit einem Werke von mir eröffnet, hier, dem zu Gefallen ich einige neue Werke hinzuſchreiben mußte.*

Sie ſehn alſo, daß ich von allen Seiten bedrängt war und kaum Ruhe hatte meine Geſundheit zu pflegen. Ich würde Ihnen dieſe kleinen Sachen ſchon geſchickt haben, jedoch ſind unter den Märſchen einige, zu welchen ich neue Trios beſtimmt habe. Eben ſo iſt es auch mit den andern, wo noch hier und da etwas hinzukommen ſoll. — Ich konnte aber aus Mangel an Zeit und meiner Geſundheit wegen, die ich nicht vernachläſſigen darf, nicht dazu kommen. Sie ſehen wenigſtens hieraus, daß ich kein Autor um bloßen ſchnöden Gewinn bin. Es iſt mir ſehr leid, daß Sie das Geld dafür ſo früh geſchickt haben. Ich hätte es auch nicht genommen, wenn es nicht Geſchwätzes wegen geſchehen wäre, wovon Sie ſich durch gegenwärtige Beilage überzeugen können.** Der Schreibende geht täglich zu Steiner und ich vermuthe daß er nicht geſchwiegen habe. Sie werden ſich erinnern, daß ich Sie gebethen habe, daß alles vor dieſem Menſchen geheim bleibe. Warum? Das werde ich Ihnen mit der Zeit offenbaren. Ich hoffe, Gott wird mich noch ſchützen vor den weitern unaufhörlichen Ränken dieſes böſen Steiner. Nehmen Sie meine Offenheit gut auf, und erwarten Sie nie etwas von mir, wodurch ich meinen Charakter ſchänden oder wodurch einem Andern Nachtheil geſchehen könnte. Ich erſuche Sie übrigens, keinem Geſchwätz von hier aus Gehör zu geben, denn dieſe Steiner ſuchen alle Wege auf, alles Intereſſe von mir mit andern Menſchen zu verhindern.

---

* Es waren die Ouverture „zur Weihe des Hauſes“ und der bisher ungedruckte Schlußchor „Wo ſich die Pulſe jugendlich jagen.“

** Die Beilage lautet:

„Domine Generalissime!

Victoria in Döbling — friſche Truppen rücken an! — die Großhändler, Gebrüder Meisl in der Rauhenſteingaſſe im eigenem Hauſe 2ten Stock haben vom Hrn. Peters in Leipzig den Auftrag erhalten dem Herrn Ludwig van Beethoven einige hundert Gulden auszuzahlen. —

Ich eile mit Degens Flügeln, dieſe frohe Nachricht Illustrissimo ſogleich mitzutheilen. —

Heute iſt der erſte traurige Tag im Wiener Kalender, weil geſtern die letzte italieniſche Oper war. —

25 VII 22. Mit der größten Hochachtung
Illustrissimi Generalissimi
humillimus servus
Ferd. Piringer.“

F. X. Piringer hatte mit Gebauer zuſammen im Jahre 1819 die Concerts spirituels in Wien errichtet, bei denen Beethoven ihm manchmal mit Leihen ſeiner Werke behülflich war. Schindler erzählt, es ſei ein äußerſt drolliger Mann geweſen, der mit ſeiner Miene allein oft vermocht habe den Meiſter heiter zu ſtimmen. — Er pflegte Mozart den „König aller Muſiker“ zu nennen und Beethoven, dieſem ins Geſicht ohne daß derſelbe daran Anſtoß genommen, deſſen „Generaliſſimus.“

[Beethovens Hand:] Eiligſt mit Hochachtung
Ihr ergebenſter
Beethoven.

Vielleicht in einigen Tägen mehreres.
Hüthen Sie ſich in Anſehung meiner vor falſchen Nachrichten.

249.

An Bruder Johann.[*]

[6. Oct. 1822].

Beſtes Brüderl!
Beſitzer aller Donauinſeln um Krems!
Director der geſammten Oeſterreichiſchen Pharmacie!

Ich mache dir in Anſehung des Werkes bey der Aufführung in der Joſephſtadt folgenden Vorſchlag, was Steiner betrifft: (Aus der geſtrigen Zeitung erſehe ich, daß ſie den Chor mit Marſch promptement angekündigt haben[**]). Nach dem Verzeichniß der Preiſe für die Werke wollen wir ſogleich den 1ten und letzten Verſuch machen. Außer den 2 Nro. die ſie ſchon haben und wovon ſie jetzt eins angekündigt haben, ſind noch 8 Nro., die ſie nicht haben: Die Ouverture und 7 andre Nro. Die Ouverture haben ſie im Verzeichniß zu 30 # angeſetzt, einen Geſang mit Inſtrumentalbegleitung zu 20 #. Bleiben wir alſo hiebey ſtehen. —

---

[*] Bis auf die Unterſchrift von des Neffen Hand. Im Beſitz von W. Künzel in Leipzig.

[**] S. Wiener Zeitung vom 5. Oct. 1822.

Ouverture 30 # auch 40 #
4 Geſänge mit Inſtrumentalbegleitung, jedes zu 20 # — 40 #
2 Nrn. bloß Inſtrumentalmuſik rechne ich zu 10 # jede Nr.
Summa 140 #.

Wollen ſie noch haben Ungarns erſten Wohlthäter König Stephan, ſo ſind hierin 12 Nro., wovon 4 zu 20 # gerechnet werden (jede einzelne zu 20 # verſteht ſich), die übrigen 7 jede zu 10 # eines zu 5 #, summa summarum 155 #.

Jetzt bitte ich wohl zu merken, daß das Obere im Joſephſtädter Theater aufgeführt wird, das andere aber nur in Partitur zu haben iſt. Sollten ſie nur das 1te nehmen, ſo werden wir das Andere irgendwo anders anbringen, worüber man ihm kurze Bedenkzeit läßt.

Was den Klavierauszug vom Marſche betrifft wie alle andern Klavierauszüge, die ſie machen werden, werde ich ſogleich verbeſſern und eilig ihnen wieder ſchicken.

Wegen der neuen Ouverture kannſt du ihnen ſagen, daß die alte nicht bleiben konnte, weil das Stück in Ungarn nur als Nachſtück gegeben, hier aber das Theater damit eröffnet wurde, überdieß iſt ſie für ſie nicht verloren, denn ſie können ſie dennoch aller Orten anbringen.

Die Partitur nebſt allem andern kann in 3 Tagen abgeſchrieben ſein und nicht für ſie verloren gehen, wenn ſie es ebenſo wie den Marſch ankündigen, nur muß bald eine decidirte Antwort erfolgen.

Damit du die Sache noch deutlicher einſiehſt, ſchicke ich dir das Verzeichniß, welches ich aber wohl aufzuheben bitte, und wenn du wie es ſich ſchickt zu mir kommſt mit Wagen und Pferd, es wieder mitbringen. Einige Preiſe ſind ſehr vortheilhaft angeſetzt.

Wir ſchicken dir zugleich 2 Schnepfen und wünſchen daß dir dieſer Schnepfendreck ſehr wohl bekomme. Was du nicht davon brauchſt, kannſt du nach Linz in deine pharmaceutiſche Fabrik ſchicken.

Leb wohl beſtes Bruderl!

Lies die heutige Epiſtel ſammt Petri und Pauli! wir hoffen bald dies und jenes von dir zu hören und ſind dir ganz erſtaunlich zugethan.

Dein treuer Bruder
Ludwig.

Grüße die Deinigen.

Wegen der Meſſe bitte ich wohl zu überlegen, weil ich Simrock antworten muß, wenn du in keinen Schaden kommſt, ſonſt bitte ich es nicht zu übernehmen. Komm zu uns ſobald als möglich.

[Außen:] An Herrn Herrn Johann van Beethoven in Wien Kothgaſſe Nr. 61 beym Herrn Bäckermeiſter Obermayr.

250.*

Lieber Bruder! Ich erſuche dich dieſen Vormittag zu mir zu kommen, da ich nothwendig mit dir zu reden — wozu dieſes Betragen? wozu ſoll es führen? Ich habe nichts wider dich, ich meſſe dir nicht die Schuld bey, was die Wohnung betrifft, dein Wille war gut, und es war ja auch ſelbſt mein Wunſch, daß wir näher zuſammen ſeyn ſollten, das Uebel iſt nun einmal auf allen Seiten in dieſem Hauſe da,** du willſt aber von allem nichts wiſſen, was ſoll man hiezu ſagen? — Welch liebloſes Betragen, nachdem ich in eine ſo große Verlegenheit gerathen bin — Ich bitte dich noch einmal zu mir dieſen Vormittag zu kommen, damit man ſich über alles Nöthige beſpreche — laß nicht ein Band zerreißen, welches nicht anders als erſprießlich für uns Beyde ſeyn kann — und weßwegen? um nichtswürdiger Urſachen willen!! —

Ich umarme dich von Herzen und bin wie immer

Dein treuer Bruder
Ludwig.

---

* Im Beſitz der Frau C. van Beethoven in Wien.

** Am 22. Nov. 1822 ſchreibt Beethoven an Peters: „Außerdem hatte ich hier ein Uebel, indem ein Anderer eine nicht für mich paſſende Wohnung geſucht.“ Nach Schindler II. 11 wohnte er damals in der Pfarrgaſſe Vorſtadt Laimgrube. Vgl. Br. Beeth. Nr. 270.

251.[*]

Wien am 25. Febr. 1823.

Mein lieber werther Ries!

Ich ergreiſe dieſe Gelegenheit durch den Herrn v. Bauer Kaiſerl. Königl. Geſandſchafts-ſecretair Ihnen zu ſchreiben, ich weiß nicht mit der Sinfonie, wie ich es halten ſoll, ſobald ich nur ein weiteres Wort von Ihnen erhalte, freilich wäre es nöthig auch die Anweiſung dabei, ſo hat mir ſchon eben dieſer Hr. v. Bauer, welcher eben ſo geiſtreich als gütig iſt, verſprochen, daß man ſie von hier aus auf's ſchnellſte nach London beſorgen wird, indem ich ſie nur im fürſtl. Eſterhaziſchen Hauſe abzugeben habe — ebenfalls erhalten Sie hier die verſprochene overture;[**] will die philarm. Geſellſchaft ſie behalten ebenfalls auf 18 Monathe, ſo ſteht ſie ihr zu Dienſten, noch hat ſie Niemand, erhält auch Niemand ſelbe, bis ich von Ihnen hierüber Antwort erhalte; iſt die philarm. Geſellſchaft ſo arm wie ich, ſo hat ſie mir gar nichts zu geben, iſt ſie aber reicher, wie ich wohl glaube und es ihr von Herzen wünſche und gönne, ſo überlaſſe ich ihr ganz, wie ſie es mit mir der Overture halber halten will — zugleich erhalten Sie 6 Bagatellen oder Kleinigkeiten und wieder fünf zuſammengehörend in 2 Theile. Verſchachern Sie ſelbe ſo gut Sie können, ich hoffe, Sie haben die beiden Sonaten erhalten, und bitte ebenfalls das Schacherthum damit auszuüben, denn ich brauche es, der Winter und mehrere Umſtände haben mich wieder zurückgeſetzt, und beinahe immer von der Feder leben zu müſſen, iſt keine Kleinigkeit; künftiges Frühjahr 1824 bin ich in London, um Ihre Frau zu küſſen, darüber haben wir noch genug Zeit uns zu ſchreiben, hätte ich nur Ihre Dedication erhalten, ſo widmete ich Ihnen gleich dieſe Overtüre, falls Sie in London Beifall finden würde[***] — nun leben Sie wohl, mein lieber Freund, eilen Sie wegen der Sinfonie, und was Sie für die Sonaten und Bagatellen erhalten, überhaupt an Geld übermachen Sie bald hieher. Es iſt willkommen. — Der Himmel ſegne Sie und laſſe mich nur auch dazu kommen irgend Ihnen eine Gefälligkeit zu erweiſen.

---

[*] Nach dem Original im Beſitz von W. Speyer in Frankfurt. Abgedr. Niederrh. Muſikz. 1865 Nr. 38. Adreſſe von der Hand des Neffen: „A Monsieur Ferdinand Ries chez B. A. Goldschmidt et Comp. à Londres en Angleterre." Vgl. Br. Beeth. Nr. 243. Die philharmoniſche Geſellſchaft hatte eine Symphonie beſtellt

[**] „Zur Weihe des Hauſes." Die Sonaten waren Op. 109 und 110.

[***] Vgl. Br. Beeth. Nr. 246.

Mit den freundſchaftlichſten Geſinnungen

Ihr
Beethoven.

252.

An Neate.*

Vienna February 25, 1823.

My dear friend,

Ries tells me you wish to have three Quartetts of me, and I now write, to beg you will let me know about what time they are to be ready, as I am fully satisfied with your offer of a hundred guineas for them; only let me beg of you, to send me a cheque for that sum, upon one of our banking-houses, so soon as I shall let you know that the Quartetts are finished, and I will, in my turn, deliver them to the same banker upon the receipt of the hundred guineas. I trust you are enjoying to the full the blessings of a family life; would I could have the pleasure of becoming an eyewitness to your hapiness! I have send Ries a new Ouverture for the Philharmonic Society, and am only waiting the arrival of a cheque for the new Symphony, to forward him that too, through our Austrian embassy. You will find in the bearer, Mr. A. Bauer, a man equally intelligent and amiable, who can give you a full account of my doings. Should my health improve, I mean to visit England in 1824; let me know what you think about it. I should be delighted to write for the Philharmonic Society, to see the country and all its distinguished artists, and as to my pecuniary circumstances, they too might be materially benefited by this visit, as I feel that I shall never make anything in Germany. My name on the address of letters is sufficient security for their reaching me.* With every kind wish for your welfare, believe me

---

* Moscheles Life of Beethoven II. 261.

Your sincere friend
Beethoven.

253.

An Dr. Johann Baptiſt Bach.**

Wien am 6ten März 1823.

Werther verehrter Freund!

Der Tod konnte kommen, ohne anzufragen, in dem Augenblicke iſt keine Zeit ein gerichtliches Teſtament zu machen, ich zeige Ihnen daher durch dieſes eigenhändig an, daß ich meinen geliebten Neffen Carl van Beethoven zu meinem Univerſalerben erkläre, und daß ihm alles ohne Ausnahme was nur den Nahmen hat irgend eines Beſitzes von mir nach meinem Tode eigenthümlich zugehören ſoll. — Zu ſeinem Curator ernenne ich Sie und ſollte kein anderes Teſtament folgen als dieſes, ſo ſind Sie zugleich befugt und gebeten, meinem geliebten Neffen K. v. Beethoven einen Vormund auszuſuchen, — mit Ausſchluß meines Bruders Johann van Beethoven — und ihm nach den hergebrachten Geſetzen denſelben zuzugeben. Dieſes Schreiben erkläre ich ſo gültig für allzeit, als wäre es mein letzter Wille vor meinem Tode. — Ich umarme Sie von Herzen

Ihr wahrer Verehrer und Freund
Ludwig van Beethoven.

---

* Wie ſehr Beethoven bereits 1819 in dem großen Wien bekannt war, darüber vgl. u. a. den Bericht Zelters an Göthe (Briefw. III. 58.)

** Im Beſitz des Herrn Hofgerichtsadvocaten Dr. von Härdtl in Wien, der es aus den Bach'ſchen Acten hat. Abgedr. in „Beethovens Tod“ (Muſikaliſches Skizzenbuch München 1866 S. 256).

254.

An Bruder Johann.*

Ich hoffte dich gewiß zu ſehen — aber vergebens — Auf Staudenheims Verordnung muß ich noch immer Medizin nehmen, und darf mich eben nicht zuviel bewegen — ich bitte dich ſtatt heute in Prater zu fahren den Weg zu mir zu nehmen mit deiner Frau und Tochter** — Ich wünſche nichts als daß das Gute, welches unausbleiblich iſt, wenn wir zuſammen ſind, ungehindert erreicht werde, wegen Wohnungen habe ich mich erkundigt, es ſind ihrer paſſende genug zu haben, und du haſt eben nicht nöthig viel mehr zu bezahlen als bisher. Bloß öeconomiſch betrachtet, wie viel läßt ſich auf beyden Seiten erſparen, ohne deswegen nicht auch an einiges Vergnügen zu denken — gegen deine Frau habe ich nichts, ich wünſche nur, daß ſie einſehe, wie viel auch für dein Daſeyn mit mir gewonnen kann werden, und laß alle armſelige Kleinlichkeiten des Lebens keine Störungen veranlaſſen.***

Nun leb wohl, ich hoffe dich ganz gewiß zu ſehn heute Nachmittag, wo wir dann nach Nußdorf fahren könnten, welches mir auch zuträglich wäre —

Dein treuer Bruder
Ludwig.

Nachſchrift. Friede Friede ſey mit uns, Gott gebe nicht, daß das natürlichſte Band zwiſchen Brüdern wieder unnatürlich zerriſſen werde, ohnehin dürfte mein Leben nicht mehr von langer Dauer ſeyn, ich ſage noch einmal daß ich nichts gegen deine Frau habe, obſchon mir ihr Betragen gegen mich jetzt ein paarmal ſehr aufgefallen iſt, und ohnehin bin ich durch meine jetzt ſchon 3$^1/_2$monathliche Kränklichkeit ſehr ja äußerſt empfindlich u. reizbar, fort mit allen dem, was den Zweck nicht beſördern kann, damit ich und mein guter Karl in ein mir beſonders nöthiges gemäßeres Leben kommen kann — Sehe nur meine Wohnung allhier an, ſo ſiehſt du die Folgen, wie es geht, da ich, wenn ich beſonders kränklich mich fremden Menſchen anvertrauen muß, geſchweige von anderm noch zu reden, was wir ja ohnehin ſchon beſprochen haben. —

---

* Im Beſitze der Frau C. v. Beethoven in Wien.

** Der vierſpännige Wagen, mit dem Bruder Johann tagtäglich in den Prater fuhr, lebt noch heute manchem Wiener in komiſcher Erinnerung.

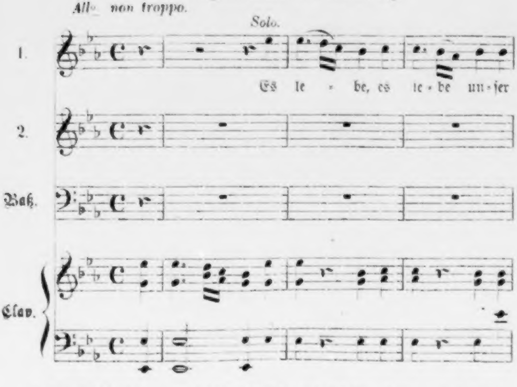
*** Nachdem Bruder Johann das Gut Gneixendorf bei Krems gekauft, wirthſchaftete und lebte er dort mit einer Haushälterin. Beethoven dem dieſes unſittliche Verhältniß höchſt ärgerlich war, nöthigte ihn durch die dringendſten Vorſtellungen die Perſon zu heirathen. Erſt nachher ſtellte ſich heraus, daß ſie bereits auch eine heranwachſende uneheliche Tochter beſaß!

Im Falle du heute kommſt, könnteſt du Karl abhohlen, ich füge deswegen dieſen offenen Brief an H. v. Blöchlinger bey, welchen du gleich hinſchicken kannſt an ſelben.

255.

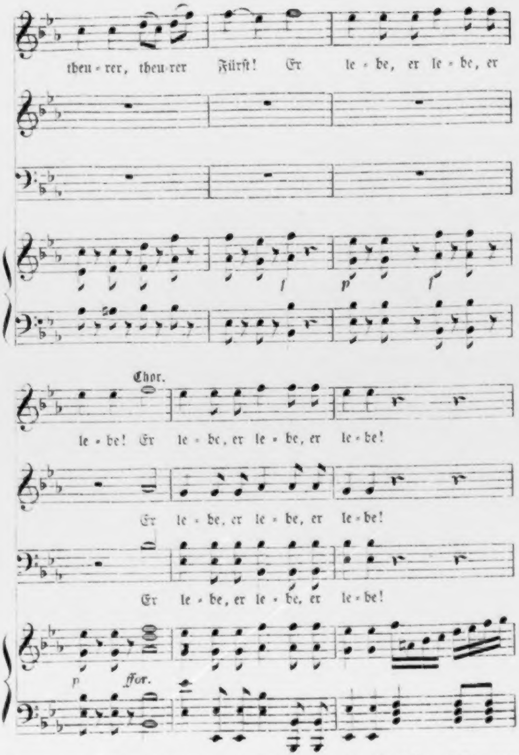
Lobkowitz-Cantate.*

Abends am 12ten April 1823 vor dem
Geburtstage Sr. D. des Herrn Fürſten
Ferdinand von Lobkowitz.

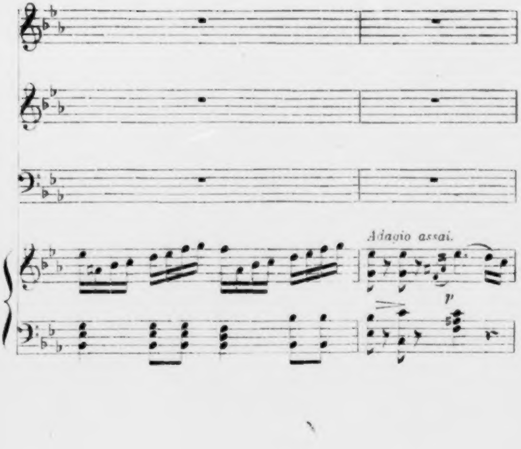


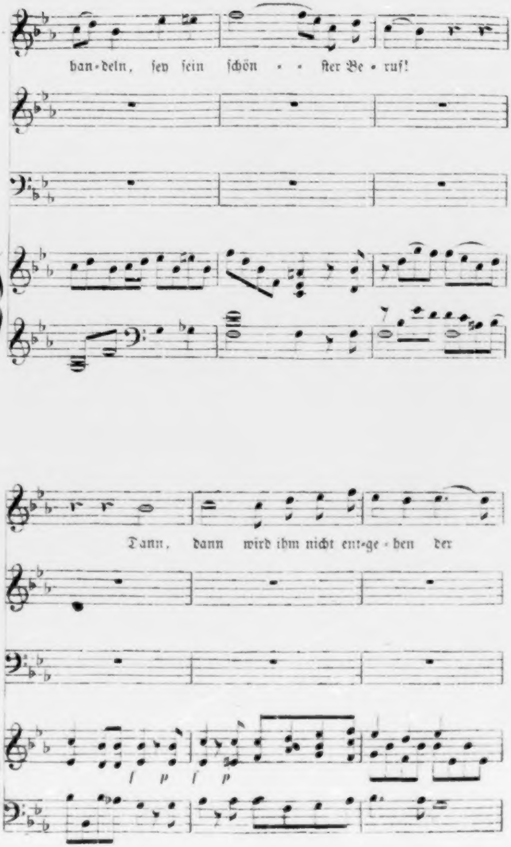
---

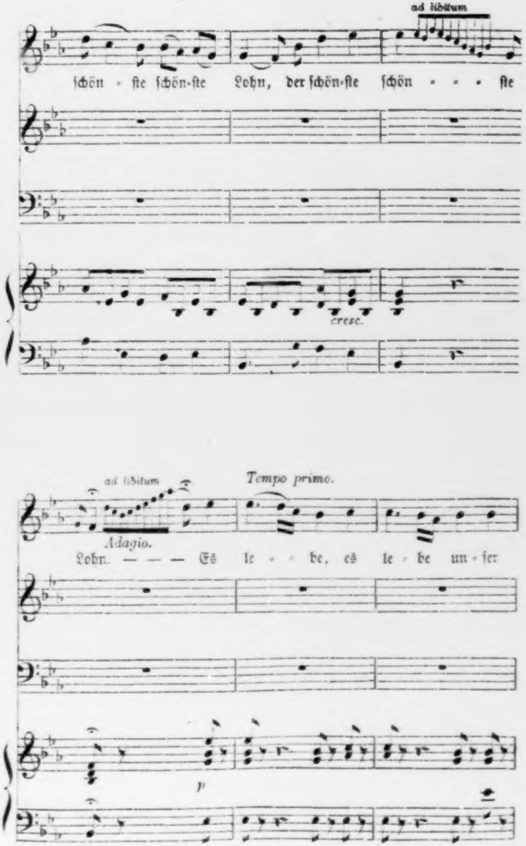
* Alte Abſchrift im muſikaliſchen Archiv des Fürſten Ferdinand Lobkowitz auf Schloß Eiſenberg in Böhmen. Autograph im Beſitz des Hrn. Ottokar Zeithamer in Prag. Thayer Chr. Verz. Nr. 208 ſpricht noch von einer andern

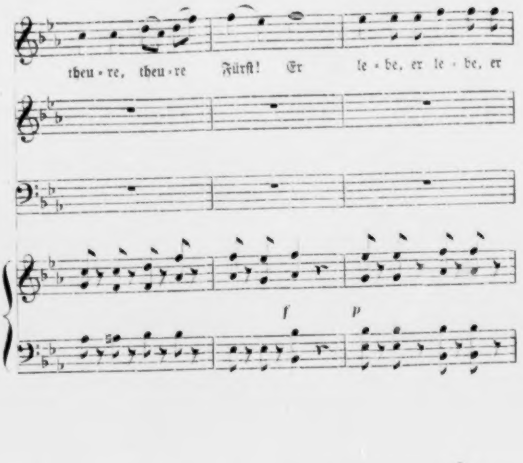

theu-rer, theu-rer Fürſt! Er le-be, er le-be, er
Chor.
le-be! Er le-be, er le-be, er le-be!
Er le-be, er le-be, er le-be!
Er le-be, er le-be, er le-be!
f
p
f
p
ffor.

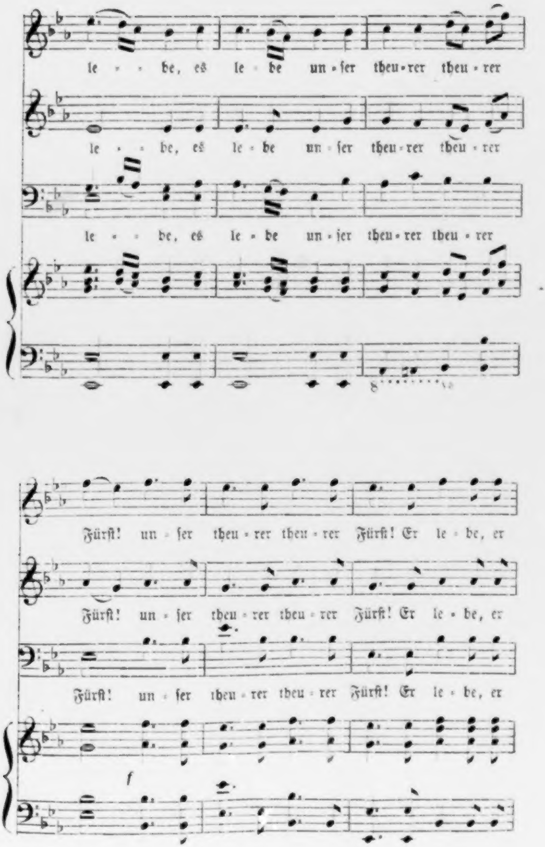
Cantate, die Beethoven 1816 dem Hofrath Peters für die beiden Söhne des Fürſten geſchrieben haben ſoll. Mir iſt davon ebenfalls nichts zu Geſichte gekommen. — Fürſt Ferdinand Lobkowitz ward damals 27 Jahr alt. Im Spätherbſt 1819 ſchreibt Peters ins Converſationsheft: „der verſtorbene Fürſt hat Sie zu würdigen gewußt, ſelbſt den Kindern iſt dies geblieben.“

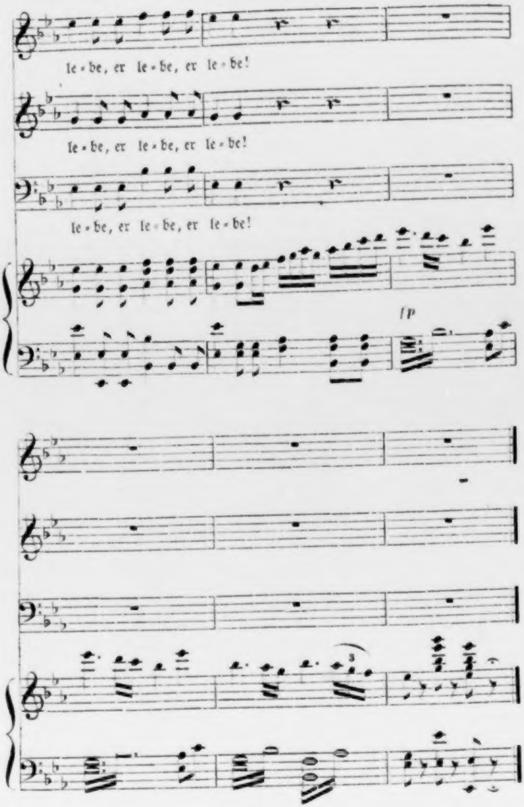

Adagio assai.
p
5
E - del, e - del, e - del han - deln, ja e - del


han-deln, ſey ſein ſchön - - ſter Be - ruf!
Dann, dann wird ihm nicht ent-ge - hen der
f p f p


ad libitum
ſchön - ſte ſchön-ſte Lohn, der ſchön-ſte ſchön - - - ſte
cresc.
ad libitum
Tempo primo.
Adagio.
Lohn. — — — Es le - - be, es le - be un - ſer
p


theu=re, theu=re Fürſt! Er le=be, er le=be, er
f p
le=be! f Er le=be, er le=be, er le=be ja! Es
f Er le=be, er le=be, er le=be ja! Es
f Er le=be, er le=be, er le=be ja! Es
f f


le - - be, es le - be un - ſer theu - rer theu - rer
le - - be, es le - be un - ſer theu - rer theu - rer
le - - be, es le - be un - ſer theu - rer theu - rer
8
Fürſt! un - ſer theu - rer theu - rer Fürſt! Er le - be, er
Fürſt! un - ſer theu - rer theu - rer Fürſt! Er le - be, er
Fürſt! un - ſer theu - rer theu - rer Fürſt! Er le - be, er
f


le-be, er le-be, er le-be!
le-be, er le-be, er le-be!
le-be, er le-be, er le-be!
fp
3

256.*

Ihro Kaiſerliche Hoheit!

Ich befand mich vorgeſtern und geſtern ſehr übel, leider hatte ich niemanden, durch den ich dieſes I. K. H. hätte anzeigen können. Da ich mich geſtern gegen Abend beſſer befand, ging ich in die Stadt, um die Sonate durch Schlemmer corrigiren zu laſſen. Selber war nicht zu Hauſe und ich erſuchte ihn heute hierher zu kommen. Ich überſchicke durch ihn die Sonate und werde mich vor 4 Uhr ſchon heute einfinden, um I. K. H. aufzuwarten.

Ihro Kaiſerlichen Hoheit
gehorſamſter Diener
L. van Beethoven.

257.

An L. Schlöſſer.**

Wien den 6ten Mai 1823.

Sie erhalten, mein lieber Schlöſſer, einen Brief an Cherubini und Verleger Schleſinger. Von Letzterem müſſen Sie deſſen Wohnung im Haus hier bei Steiner im Paternoſtergäßel erfragen. Sagen Sie nur, daß ich ſie hinſchicke nebſt einer Empfehlung an Hrn. Haslinger. Cherubini ſagen ſie alles erdenkliche Schöne, daß ich nichts ſo ſehnlich wünſchte, als daß wir bald wieder eine neue

---

* April 1823 wo der Erzherzog in Wien war; die Sonate iſt Op. 111, bei Schleſinger in Berlin und Paris herausgekommen. Beethoven wohnte damals in der Vorſtadt Laimgrube, daher „ich ging in die Stadt.“

** Im Beſitz des Adreſſaten Herrn Hofkapellmeiſter Louis Schlöſſer in Darmſtadt, der im Frühjahr 1823 in Wien war und von da nach Paris reiſte (vgl. Br. Beeth. Nr. 250 den Brief an Cherubini). Auch ſchrieb Beethoven ihm unter demſelben Datum den Canon „Edel ſei der Menſch“ (6ſtim. Es-dur $^3/_4$) ins Album und auf die Rückſeite des Blattes „mit der ihm eigenen Herzlichkeit“ die Worte: „Reiſen Sie glücklich mein Herr Schlöſſer, alles komme Ihnen erwünſcht entgegen. Ihr ergebenſter Beethoven.“ Der Canon erſchien bereits am 21. Juni desſelben Jahres in der Wiener Modenzeitung, jedoch in E-dur, und ſo iſt er auch in der Geſammtausgabe der Werke abgedruckt.

Oper von ihm erhielten, daß ich übrigens für ihn vor allen unſren Zeitgenoſſen die höchſte Achtung habe, daß ich hoffe, daß er meinen Brief erhalten und ſehnlichſt wünſche ein paar Zeilen von ihm zu erhalten. —*

Bei Schleſinger fragen ſie ebenfalls, ob er den Brief an Cherubini erhalten und abgegeben habe, was die Urſache iſt, daß ich noch keine Exemplare für mich von der Sonate in C moll erhalten. Ich bitte ſie nur recht ſehr mir gleich von Paris aus über beide Punkte, Cherubini und Schleſinger betreffend gütigſt zu ſchreiben. Bei der Pariſer Poſt, wo die Briefe nur in eine Truhe gegeben werden, muß man ja nicht vergeſſen das Porto hinzu zu geben, weil ſonſt die Briefe liegen bleiben und man ſelbe nicht anders, als nach Paris deßwegen zu ſchreiben, erhalten kann.

Der Himmel gebe Ihnen Alles Gute, ich werde allezeit mit Vergnügen Theil an Ihnen nehmen.

Ihr Ergebener

Beethoven.

258.**

Eure Kaiſerliche Hoheit!

Seit der Abreiſe J. K. H. war ich meiſtens kränklich, ja zuletzt von einem ſtarken Augenweh befallen, welches nur in ſo weit ſich gebeſſert hat, daß ich ſeit 8 Tägen meine Augen wieder, jedoch mit Schonung noch brauchen kann. E. K. H. erſehen aus dem beifolgenden Recepiſſe vom 27. Juni die Ueberſendung von einigen Muſikal. Da E. K. H. ſchienen Vergnügen zu finden an der Sonate in C moll, ſo glaubt ich mir nicht zu viel herauszunehmen, wenn ich Sie mit der Dedikation an Höchſtdieſelben überraſchte. Die Variationen ſind wenigſtens 5 oder gar 6 Wochen abgeſchrieben; unterdeſſen ließen meine Augen es nicht zu, ſelbe ganz durch zu ſehen; vergebens hoffte ich auf eine gänzliche Herſtellung derſelben. Ich ließ daher endlich Schlemmer ſelbe überſehen, und ſie dürften obwohl nicht zierlich ausſehen, doch correct ſein.* Die Sonate in C moll ward in Paris geſtochen, ſehr fehlerhaft, u. da ſie hier nachgeſtochen wurde, ſo ſorgte ich ſo viel wie möglich für Correctheit.** —

---

* Es handelte ſich um die Subſcription des Königs von Frankreich auf die große Meſſe, um die Cherubini für **Beethoven** ſich bemühen ſollte.

** Nach Br. Beeth. Nr. 256 war der Erzherzog am 25. April 1823 bereits wieder fort.

Von den Variat. ſende ich nächſtens ein ſchön geſtochenes Exemplar. In Betreff der Meſſe, welche E. K. H. gemeinnütziger wünſchten zu werden, ſo forderte mein nun ſchon mehrere Jahre kränklich fortdauernder Zuſtand, um ſo mehr da ich dadurch in ſtarke Schulden gerathen,*** u. den Aufforderungen nach England zu kommen ebenfalls meiner ſchwachen Geſundheit wegen entſagen mußte, auf ein Mittel zu denken, wie ich mir meine Lage etwas verbeſſern könnte. Die Meſſe ſchien dazu geeignet. Man gab mir den Rath ſelbe mehreren Höfen anzutragen. So ſchwer mir dieſes geworden, ſo glaubte ich doch mir Vorwürfe bei Unterlaſſung deſſen machen zu müſſen. Ich machte alſo mehreren Höfen eine Einladung zur Subſcription auf dieſe Meſſe, ſetzte das Honorar auf 50 #, da man glaubte, daß dies nicht zu viel u. wenn doch mehrere ſubſcribirten, auch nicht ganz uneinträglich ſein würde. Bisher iſt die Subſcription zwar ehrenvoll, indem die königl. Majeſtäten von Frankreich u. Preußen ſelbe angenommen haben. Auch erhielt ich einen Brief von meinem Freunde Fürſt Nicolaus Galizin dieſer Tage aus Petersburg, worin mir dieſer wirklich liebenswürdige Fürſt meldete, daß auch Seine Kaiſerl. ruſſ. Majeſtät die Subſcription angenommen hätten, u. ich bald das Nähere darüber von der kaiſerl. ruſſ. Geſandtſchaft allhier erfahren würde.**** Bei alledem erhalte ich noch nicht hiedurch, obſchon noch einige andere Subſcribenten, ſoviel als das Honorar vom Verleger dafür betragen hätte, nur daß ich den Vortheil habe, daß das Werk mein bleibt, die Koſten der Copiatur ſind auch groß u. werden noch größer dadurch, daß noch 3 neue Stücke dazu kommen, welche ich, ſobald ich ſelbe vollendet habe E. K. H. ſogleich überſchicken werde. Vielleicht fällt es E. K. H. nicht beſchwerlich, ſich wegen der Meſſe für mich Gnädigſt bei S. k. H. dem Großherzog von Toskana zu verwenden, daß Höchſtdieſelben auch ein Exemplar der Meſſe nehmen. Die Einladung iſt zwar ſchon geraume Zeit durch den hieſigen Agenten v. Odelgha an den Großherzog von Toskana abgegangen u. O. verſichert heilig, daß die Einladung gewiß angenommen werde. Ich traue unterdeſſen nicht recht, da es ſchon mehrere Monate iſt, u. kein Beſcheid erfolgte. Da die Sache nun einmal im Gange iſt, ſo iſt es natürlich, daß man ſoviel als möglich den vorgeſetzten Zweck zu erreichen ſucht. Schwer war mir dieſes Unternehmen, noch ſchwerer E. K. H. darüber zu berichten oder etwas davon merken zu laſſen, allein, „Noth kennt kein Geboth." — Ich danke nur eben dem über den Sternen, daß ich nun anfange meine Augen wieder gebrauchen zu können. Ich ſchreibe jetzt eine neue Sinfonie für England für die philarmoniſche Geſellſchaft, u. hoffe ſelbe in Zeit von 14 Tagen gänzlich vollendet zu haben.* Lange kann ich meine Augen noch nicht anſtrengen, daher bitte ich E. K. H. gnädigſt ſich noch zu gedulden mit den Variationen von Höchſtdenſelben welche mir allerliebſt zu ſein ſcheinen, aber doch noch eine genauere Durchſicht von mir erfordern. Fahren E. K. H. nur fort, beſonders ſich zu üben, gleich am Clavier Ihre Einfälle flüchtig kurz niederzuſchreiben. Hiezu gehört ein kleines Tiſchchen an's Clavier. Durch dergleichen wird die Phantaſie nicht allein geſtärkt, ſondern man lernt auch die entlegenſten Ideen augenblicklich feſthalten. Ohne Clavier zu ſchreiben iſt ebenfalls nöthig, u. manch-

---

* Op. 120 über den Diabelli-Walzer, erſchienen Juni 1823.

** „Warum ſoll man den hieſigen Schuften dieſen Gewinn laſſen," ſchreibt er durch dieſes Nachſtechen gewarnt am 5. Sept. dieſes Jahres an Ries (Br. Beeth. Nr. 279.)

*** Vgl. ob. Nr. 241.

**** Es liegt mir ein im Beſitz der Frau Wittwe Beethoven in Wien befindliches Brieffragment des Fürſten Galizin vor, auf deſſen Poſtſtempel deutlich 1822 zu leſen, und der Monat ſcheint October zu ſein. Dort heißt es: „... grand admirateur de votre talent je prens la liberté de vous écrire pour vous demander si vous ne (?) pas à composer un, deux ou trois nouveaux Quatuors, dont je me ferais un plaisir de vous payer la peine" u. ſ. w.

---

voll Verehrung für Beethovens Genius. Und ein auszügliches Verzeichniß der Briefe des Fürſten nennt vier weitere (19. Febr. 5. May 16. May 2. Juni 1823), worin die Quartettbeſtellung eifrigſt betrieben und wegen der Meſſenſubſcription Nachricht gegeben wird.

* Es iſt die „Neunte"!

mal eine einfache Melodie Choral mit einfachen und wieder mit verſchiedenen Figuren nach den Contrapunkten und auch darüber hinaus durchführen, wird E. K. H. ſicher kein Kopfweh verurſachen, ja eher, wenn man ſich ſo ſelbſt mitten in der Kunſt erblickt, ein großes Vergnügen. — Nach und nach entſteht die Fähigkeit, gerade nur das was wir wünſchen, fühlen darzuſtellen, ein dem edleren Menſchen ſo ſehr weſentliches Bedürfniß Meine Augen gebiethen aufzuhören. Alles Schöne u. Gute E. K. H. u. indem ich mich empfehle nenne ich mich Euer Kaiſerlichen [sic]

Wien am 1ten Juli 1823.

mit tiefſter Verehrung
treuſter Diener
L. v. Beethoven.

259.

Nachſchrift [zur vorigen Nr.].

Hetzendorf.

Wenn E. Kaiſerl. Hoheit mich beglücken wollten mit einem Schreiben ſo bitte ich nur Gnädigſt die Aufſchrift „An L. v. Beethoven in Wien“ machen zu laſſen, wo ich alle Briefe auch hier durch die Poſt ganz ſicher erhalte. Wenn E. K. H. die Gnade haben wollten, wenn es ſich für Ihre Verhältniſſe ſchickt, doch dem Prinzen Anton in Dresden die Meſſe zu empfehlen, ſo daß Se. königl. Majeſtät von Sachſen auf die Meſſe ſubſcribirten, welches gewiß geſchieht wenn J. K. H. ſich nur irgend auf eine Art dafür zeigten. Sobald ich nur davon unterrichtet wäre, daß Sie dieſe Gnade mir erwieſen hätten, ſo würde ich mich gleich an den dortigen Generaldirector des königl. Theaters u. der Muſik wenden, welcher dergleichen auf ſich hat, u. ihm die Subſcriptions-Einladung für den König von Sachſen ſchicken, welches ich aber ohne eine Empfehlung E. K. H. nicht gern thun möchte. — Meine Oper Fidelio ward auch bei den Feſten der Anweſenheit des Königs von Baiern in Dresden mit vielem Beifalle aufgeführt, wo dieſe Majeſtäten alle darin zugegen waren. Dieſe Nachricht erhielt ich vom oben angezeigten Generaldirektor, welcher mich durch Weber um die Partitur bitten ließ und mir hernach wirklich ein artiges Geſchenk dafür übermachte.* — E. K. H. verzeihen ſchon mein Beſchwerlichfallen durch d. g. Bitte, doch wiſſen E. K. H. wie wenig ich ſonſt zudringlich bin. Aber ſollte im mindeſten irgend ein Anſtoß obwalten, der Ihnen unangenehm wäre, ſo verſteht es ſich ohnehin, daß ich deßwegen nicht weniger von Ihrem Edelmuthe und Gnade überzeugt wäre. Es iſt nicht Geiz, nicht Speculationsſucht, welche ich immer geflohen; allein die Nothwendigkeit heiſcht alles aufbiethen, um aus dieſem Zuſtande herauszukommen. Offenheit, um nicht hart beurtheilt zu werden iſt wohl das Beſte. Durch meine beſtändige Kränklichkeit, wodurch ich nicht ſo ſchreiben konnte wie ſonſt, habe ich eine Schuldenlaſt von 2—300 fl. C. M.** Wirklich nur durch außerordentliche Anſtrengung iſt dieſe zu tilgen. Geht es mir irgend mit dieſer Subſcription etwas beſſer, wofür alle Hoffnung da iſt, ſo werde ich durch meine Compoſitionen mich auch noch wieder auf feſte Füße ſtellen können. — Unterdeſſen geruhen E. K. H. dieſe meine Offenheit nicht ungnädig aufzunehmen. Könnte man mich beſchuldigen, nicht ſo thätig zu ſein als ſonſt, ſo würde ich geſchwiegen haben wie immer. Was die Empfehlungen anbetrifft, ſo bin ich ohnehin überzeugt daß E. K. H. überall wo möglich gern Gutes wirken u. bei mir hierin keine Ausnahme machen werden. —

Euer Kaiſerlichen Hoheit
mit tiefſter Ehrfurcht
treuſter Diener
L. v. Beethoven.

260.

Hetzendorf am 15. July 1823.

Euer Kaiſerliche Hoheit!

Ich hoffe, daß Ihr Befinden das beſte ſei. Meine Augen betreffend geht es zwar beſſer, aber doch langſam. Ich glaube aber wohl daß ich in 6 höchſtens 7 Tägen das Glück haben werde können, E. K. H. aufzuwarten. Brauchte ich nur keine Augengläſer, ſo würde es geſchwinder beſſer.[*] Es iſt ein fataler Umſtand, welcher mich in allem zurück geſetzt hat. Was mich beruhigt iſt, daß ich gewiß bin, daß E. K. H. überzeugt ſind, wie gern und wie froh ich allezeit Ihnen zu Dienſten bin. — Ich habe noch eine Bitte an E. K. H., welche ich hoffe, daß Sie mir ſelbe gnädigſt gewähren, nämlich: ich bitte, daß E. K. H. die Höchſte Gnade haben mir ein Zeugniß zukommen zu laſſen folgenden Inhaltes, nämlich: daß ich für E. K. H. die große Meſſe geſchrieben, daß Sie ſelbe ſchon geraume Zeit beſitzen und daß Sie Gnädigſt erlaubt haben, ſolche gemeinnützig zu machen. Ohnehin hat es ſo ſollen geſchehen, Unwahrheit iſt es eigentlich auch nicht, um ſo mehr darf ich hoffen auf dieſe Gnade. Dieſes Zeugniß wird mir von großem Nutzen ſein, denn wie hätte ich es von meinen geringen Talenten glauben können, daß ſelbe mich ſo ſehr dem Neide, den Verfolgungen u. Verleumdungen ausſetzen würden. Uebrigens hatte ich gleich den Vorſatz gehabt, E. K. H. um Erlaubniß zu bitten die Meſſe verbreiten zu dürfen; allein der Drang der Umſtände und überhaupt meine Unbeholfenheit in weltlichen Gegenſtänden, meine Kränklichkeit hat dieſe Unordnung hervorgebracht. — Sollte einmal ſpäter die Meſſe im Stiche erſcheinen können, ſo hoffe ich auch ſelbe J. K. H. im Stiche widmen zu dürfen, u. alsdann erſt wird die kleine Zahl der ſubſcribirten Hohen Häupter folgen.[**] Immer werde ich E. K. H. als meinen Erhabenſten Beſchützer verehren, u. wo es nur immer möglich iſt, ſolches der Welt bekannt machen. Schließlich bitte ich noch einmal mir dieſe Gnade des erbetenen Zeugniſſes nicht zu verſagen. Es koſtet E. K. H. nur einige Zeilen, die aber für mich die beſten Folgen haben. Die Variat. von E. K. H. werde ich mitbringen. Es wird nicht viel dürfen geändert werden, u. ſo wird es ein recht hübſches, angenehmes Werk für Muſikgenießende werden. Ein ungeſtümer Bitter muß ich erſcheinen: ich bitte bald möglichſt um die Gnade des Zeugniſſes, da ich es bedarf. —

---

* Vgl. Br. Beeth. Nr. 275. 276.

** Nach Nr. 241 zu ſchließen liegt hier ein Schreibfehler für 2—3000 vor. Denn 2—300 Gulden auch in Conventionsmünze wäre für Beethoven eine wirkliche Schuldenlaſt durchaus nicht geweſen.

---

[*] Er hatte von den Pocken her, die er in der Bonner Zeit gehabt, ſchwache Augen behalten, weßhalb er ſich meiſt eines Stechers bediente.

[**] Vgl. unten den Brief an Schott vom 25. Nov. 1825.

E. K. H.
mit tiefſter Ehrfurcht
verharrender gehorſamſter Diener
L. v. Beethoven.

261.

[Juli 1823].

Ihre Kaiſerliche Hoheit!

Eben in einem kleinen Spaziergange begriffen, und ſtammelnd einen Canon „Großen Dank!“ ÷ ÷ ÷ und nach Hauſe kommend und ihn aufſchreiben wollend für J. K. H. finde ich einen Bittſteller, der ſeiner Bitte durch mich den Wahn hat, als ob ſelbe beſſer aufgenommen würde. Was will man thun? Gutes kann nicht ſchnell genug ausgeübt werden, auch den Wahn muß man zuweilen pflegen. — Der Ueberbringer dieſes iſt der Kapellmeiſter Drechsler von Joſefſtädter u. Badner Theater. Er wünſcht die 2. Hoforganiſtenſtelle zu erhalten. Er iſt ein guter Generalbaſſiſt, wie auch ein guter Orgelſpieler, ſelbſt auch als Componiſt vortheilhaft bekannt, alles Eigenſchaften, welche ihn zu dieſer Stelle empfehlen können. Er glaubt mit Recht, daß die beſte Empfehlung, welche ihm ſicher dieſe Stelle verſchaffen würde, die von J. K. H. ſei, da J. K. H. als großer Kenner und Ausüber das wahre Verdienſt am beſten zu würdigen wiſſen. Ein ſolches Zeugniß werden Seine Kaiſerl. Majeſtät gewiß allen andern vorziehen. Ich vereinige daher meine Bitten zwar ſchüchtern mit denen des Herrn D., jedoch auch überzeugt von der Milde und Gnade J. K. H. wieder mit einiger Hoffnung, daß der Hohe Beſchützer und Unterſtützer alles Guten auch hier gern wirken werde nach Vermögen.

Morgen folgt mein Canon, nebſt dem Bekenntniſſe meiner Sünden, wiſſentliche und unwiſſentliche, wo ich um die Gnädigſte Abſolution bitten werde. Für heute verbieten mir leider noch meine

Augen J. K. H. alles Schöne für dieſelbe wünſchen und ſagen zu können.

Ihrer Kaiſerlichen Hoheit
treu gehorſamſter Diener
Beethoven.

Nachſchrift.

Es verdient auch mit in Anſchlag gebracht zu werden, daß Hr. D. unentgeldlich Profeſſor des Generalbaſſes ſchon 10 Jahre hindurch iſt bei St. Anna.

262.

Ihre Kaiſerliche Hoheit!

Ich höre eben hier, daß J. K. H. morgen hier ankommen. Wenn ich noch nicht den Wünſchen meines Herzens folgen kann, ſo bitte ich dieſes meinen Augen zuzuſchreiben. Es geht viel beſſer, aber noch einige Tage darf ich die Stadtluft nicht einathmen, deren Wirkung auf meine Augen noch nachtheilig wirken würde. Ich wünſche nur, daß J. K. H. die Gnade haben mich das nächſtemal, wenn Sie von Baden zurückkehren benachrichtigen zu laſſen, auch gnädigſt um welche Stunde ich erſcheinen ſoll, wo ich mich wieder freue das Glück zu haben meinen Gnädigſten Herrn zu ſehen. Da aber natürlich J. K. H. ſo lange nicht mehr hier bleiben werden, ſo iſt wohl nöthig, daß dieſe wenige Zeit dazu benützt werde, unſere Kunſtbetrachtungen und Ausübungen anzuſtellen. Großen Dank ÷ ÷ ÷ überbringe ich ſelbſt, oder der Dank kommt nach Baden. Herr Drechsler dankte mir heute für die Freiheit, welche ich mir erlaubt habe, ihn J. K. H. zu empfehlen. J. K. H. haben ihn ſo gütig aufgenommen, wofür ich ebenfalls meinen heißen Dank abſtatte. Möge es E. K. H. auch gefallen, ſich nicht wankend machen zu laſſen, denn wie man vernimmt ſucht Abbé Stadler auch einem Andern dieſe Stelle zu verſchaffen. Es wird ebenfalls ſehr erſprießlich für Drechsler ſein, wenn J. K. H. die Gnade haben mit Graf Dietrichſtein deswegen zu ſprechen. Ich bitte nochmals gnädigſt um die Gnade mir die Zurückkunft von

Baden zu wiſſen machen zu laſſen, wo ich ſogleich in die Stadt eilen werde, meinem einzigen Herrn, den ich in der Welt habe, aufzuwarten. — Die Geſundheit ſcheint von E. K. H. gut zu ſein. Dem Himmel ſei Dank für ſo viele, die dieſes wünſchen, worunter auch ich zu zählen bin.

J. Kaiſerliche Hoheit
treuſter gehorſamſter Diener
Beethoven.[*]

263.

[Anf. Aug. 1823.]

Ihre Kaiſerliche Hoheit!

Innigſt gerührt empfing ich geſtern Ihr gnädiges Schreiben an mich. Unter dem Schatten eines grünenden, herrliche Früchte tragenden Baumes ebenfalls grünen zu dürfen, iſt ein Labſal für

---

[*] Der Erzherzog antwortete darauf ſo (Schindler Biogr. 1. Aufl. S. 140):

„Lieber Beethoven!

Ich werde Dienſtag den 5. Auguſt ſchon wieder in Wien ſeyn, und dann mehrere Tage daſelbſt verweilen. Ich wünſche nur daß Ihre Geſundheit Ihnen erlaubt, dann auch in die Stadt zu kommen. Nachmittags von 4—7 Uhr bin ich meiſtens zu Hauſe.

Mein Schwager der Prinz Anton hat mir ſchon geſchrieben, daß der König von Sachſen Ihre ſchöne Meſſe erwartet.

Wegen dem Drechsler habe ich unſeren gnädigſten Monarchen, wie auch den Grafen Dietrichſtein geſprochen. Ob dieſe Anempfehlung nützen wird, weiß ich nicht, da ein Concurs für dieſe Stelle ſeyn wird, wo jeder der ſie zu erhalten wünſcht, ſeine Fähigkeiten beweiſen muß. Es würde mich freuen, wenn ich dieſem geſchickten Manne, den ich mit Vergnügen vorigen Montag in Baden die Orgel ſpielen hörte, nützlich ſeyn könnte, um ſo mehr da ich überzeugt bin, daß Sie keinen Unwürdigen empfehlen werden.

Ich hoffe Sie haben doch Ihren Canon aufgeſchrieben — und bitte Sie wenn es Ihrer Geſundheit ſchaden ſollte in die Stadt zu kommen, ſich aus Anhänglichkeit für mich nicht zu früh anzuſtrengen.

Wien den 31. Juli 1823.

Ihr freundwilliger Schüler
Rudolph.“

Drechsler erhielt die Stelle nicht. Auch von dem Canon iſt nichts bekannt geworden.

Menſchen, welche das Höhere fühlen und zu denken vermögen. So iſt mir auch unter der Aegide J. K. H.! — Mein Arzt verſicherte mir geſtern, daß es ſich mit meiner Krankheit beſſere, jedoch muß ich noch immerfort eine ganze Mixtur binnen 24 Stunden ausleeren, welche, da ſie abführt, mich äußerſt ſchwächt, und hiebei bin ich noch gezwungen, alle Tage, wie J. K. H. aus den beigelegten Verhaltungsmaßregeln meines Arztes erſehen, große Bewegung zu machen. Unterdeſſen iſt Hoffnung da, daß ich bald, wenn auch noch nicht ganz hergeſtellt, doch werde noch viel um J. K. H. ſein können während Ihres hieſigen Aufenthalts. Indem ich in dieſer Hoffnung lebe, wird auch ſicher meine Geſundheit noch ſchneller wieder als gewöhnlich ſich einſtellen. Der Himmel ſegne mich durch J. K. H. und der Herr ſelbſt ſei immer über und mit J. K. H. Höheres giebt es nichts, als der Gottheit ſich mehr als andere Menſchen nähern, und von hier aus die Strahlen der Gottheit unter das Menſchengeſchlecht verbreiten.[*] Tief durchdrungen von der Gnädigen Geſinnung J. K. H. gegen mich hoffe ich baldigſt mich Ihnen ſelbſt nahen zu können. —

Ihrer Kaiſerl. Hoheit
gehorſamſter treuer Diener
Beethoven.

264.[**]

Ihre Kaiſerliche Hoheit!

Ich befinde mich wirklich ſehr übel, nicht allein an den Augen. Ich trachte morgen mich nach Baden zu ſchleppen, um Wohnung zu nehmen und werde alsdann mich in einigen Tägen auch ganz hinbegeben müſſen. Die Stadtluft wirkt auf meine ganze Organiſation übel und eben dadurch habe ich mich verdorben, indem ich 2mal zu meinen Aerzten in die Stadt mich begeben. In Baden wird es leichter ſein, mich zu E. K. H. begeben zu können. Ich bin untröſtlich ſowohl wegen E. K. H. als wegen mir ſelbſt, da meine Thätigkeit ſo ſehr gehemmt iſt. — In den Variationen iſt einiges angezeigt, mündlich wird es deutlicher —

---

[*] „Ihr ſtürzt nieder, Millionen?
Ahneſt du den Schöpfer, Welt?
Such' ihn überm Sternenzelt!
Ueber Sternen muß er wohnen."

heißt es im Finale der „Neunten," mit dem er ſich damals trug!

[**] Vgl. Br. Beeth. Nr. 278 aus denſelben Tagen die Klagen gegen den Neffen: „ich fürchte dieſer [Katarrh] durchſchneidet bald den Lebensfaden oder was noch ärger, durchnaget ihn nach und nach!" Er kam am 13. Aug. in Baden an.

Ihro Kaiſerlichen Hoheit
immer verharrender treuſter Diener
Beethoven.

265.

An Bruder Johann.*

Baden am 19. Auguſt [1823].

Lieber Bruder!

Ich freue mich über deine beſſere Geſundheit. Was mich betrifft, ſo ſind meine Augen noch nicht ganz hergeſtellt und hierher kam ich mit einem verdorbenen Magen und einem ſchrecklichen Katharr, den erſtern von dem Erzſchwein der Haushälterin, den zweiten von einem Vieh als Kuchelmagd, welche ich ſchon einmal fortgejagt und ſie ſelbe doch wieder angenommen hat; — den Steiner hätteſt du nicht angehen ſollen, ich werde ſehn, was zu machen iſt, mit den Liedern in puris dürfte es ſchwer ſeyn, da der Text deutſch, die Ouverture wohl eher —

Deinen Brief vom 10ten Aug. erhielt ich durch den elenden Schuften Schindler, du brauchſt ja nur deine Briefe gerade auf die Poſt zu geben, wo ich ſie ſicher alle erhalte, denn ich vermeide dieſen niederträchtigen verachtungswürdigen Menſchen möglichſt — Karl kann erſt am 29ten dieſes zu mir kommen, wo er dir ſchreiben wird. Ganz unbeobachtet, was die beiden Kanaillen

---

* Original im Beſitz der Frau Carl van Beethoven, in welchem da es einmal bei Haslinger ausgeſtellt war, mehrere Stellen für den Nichtkenner unleſerlich gemacht worden ſind. Außen drauf ſteht mit Bleiſtift: „Geſchrieben im Spätſommer 1824," was jedoch irrig iſt.

Fettlümerl und Baſtard* mit dir anfangen, wirſt du nicht ſein, auch Briefe durch dieſe Gelegenheit von mir und Karl erhalten, denn ſo wenig du es um mich verdienſt, ſo werde ich nie vergeſſen, daß du mein Bruder biſt, und ein guter Geiſt wird noch über dich kommen, der dich von dieſen beiden Kanaillen ſcheidet, dieſe vormahlige und jetzige H . . . ., wobei während deiner Krankheit ihr Kerl nicht weniger als 3 mal geſchl . . . . hat und die noch obendrein dein Geld gänzlich in Händen hat, o verruchte Schande, iſt kein Funken Mann in dir?!!!! — Nun von was anderm. Du haſt von den Ruinen von Athen auch meine eigene Handſchrift von einigen Stücken, welche ich nothwendig brauche, weil die Abſchriften nach der Partitur der Joſephſtadt gemacht, wo mehreres ausgeblieben und ſich in dieſen Manuſcriptpartituren von mir befindet, da ich eben etwas d. g. ſchreibe,** ſo brauche ich ſelbe höchſt nothwendig, ſchreibe alſo wo ich dieſe Manuſcripte erhalten kann, ich bitte dich ſehr deswegen. Wegen zu dir kommen ein andermal. Soll ich mich ſo erniedrigen, in ſolcher ſchlechten Geſellſchaft zu ſeyn, vielleicht läßt ſich aber dieſe vermeiden und wir können doch einige Täge mit dir zubringen?! Ueber dein Uebriges, vom Briefe, ein andermal. Leb wohl. Unſichtbar ſchweb ich um dich, und wirke durch andere, damit dir die Kanaillen den Hals nicht zuſchnuren —

Wie immer dein treuer
Bruder.

266.

Baden am 22. Aug. 1823.

Ihre Kaiſerliche Hoheit!

Ich glaubte gemäß Ihrem Gnädigſten Schreiben an mich, daß Höchſtdieſelben wieder hieher nach Baden ſich begeben würden. Am 13. dieſes kam ich hier an ſehr übel; doch geht es jetzt beſſer. Ich war neuerdings von meiner ſchon gebeſſerten katarrhaliſchen

---

* Vgl. ob. Nr. 254 Anm.*** und Br. Beeth. Nr. 282 Anm.

** Wahrſcheinlich Grillparzers „Meluſine“ (vgl. Br. Beeth. Nr. 284).

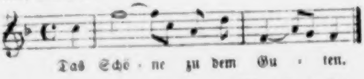
Affection befallen worden, nebſtdem noch mein Unterleib im elendeſten Zuſtande, nebſt meinem Augenübel, kurz meine Organiſation war gänzlich zerrüttet. Ich mußte nur ſuchen hierher zu kommen, ohne J. K. H. nur einmal ſehen zu können. Gottlob, die Augen haben ſich ſo gebeſſert, daß ich bei Tage ſelbe ſchon ziemlich wieder anſtrengen kann. Mit meinen übrigen Uebeln geht es auch beſſer; mehr kann man in dieſer kurzen Zeit nicht verlangen. Wie ſehr wünſchte ich nur, daß J. K. H. hier wären, wo in einigen Tägen alles Verſäumte könnte nachgeholt werden. Vielleicht bin ich ſo glücklich J. K. H.* ſehen zu können und meinen bereitwilligſten Dienſteifer Höchſtdenſelben zu beweiſen. Wie bedaure ich um deſſetwillen meine fatalen Geſundheits-Umſtände. So ſehr ich die gänzliche Wiederherſtellung davon wünſche, ſo fürchte ich doch ſehr, daß dies nicht geſchehen werde und hoffe von J. K. H. deswegen Nachſicht.** Da ich wenigſtens jetzt doch zeigen kann wie gern ich J. K. H. zu Dienſten bin, ſo wünſche ich nichts ſo ſehr,

---

* Köchel Nr. 63 hat hier fälſchlich das Wort „hier."

** In wie ſchlechter Verfaſſung der Meiſter ſich damals befand, erfahren wir auch aus einem Briefe der Frau Dr. Pachler (ſ. ob. Nr. 182) an Profeſſor Schneller vom Chriſttage dieſes Jahrs. Sie war im Auguſt wieder in Wien geweſen, hatte Beethoven hier vergeblich aufgeſucht und erſt Ende September in Böslau bei Baden gefunden. „Was mir aber in die Seele ſchnitt, war der Anblick Beethovens," ſchreibt ſie. „Ich fand ihn ſehr gealtert. Er klagte über Krankheit und Andrang der Geſchäfte. Seine Taubheit hat wenn möglich noch zugenommen; allein ſeine Abneigung oder vielmehr Unfähigkeit ſelbſt zu ſprechen ſcheint ſich verloren zu haben.* Unſere Converſation war nur von meiner Seite ſchriftlich; er ſchrieb mir bloß im Moment des Scheidens ein muſikaliſches Lebewohl, das ich wie Sie denken können als ein Reliquie bewahre" (Schnellers Hinterl. Werke I. 287).

Das mit Bleiſtift geſchriebene Erinnerungsblatt, der letzte Vers aus Matthiſſons Opferlied, lautet ſo:



Böslau am 27ſten September
von L. v. Beethoven.
an Frau von Pachler.

als daß Sie Gnädigſt davon Gebrauch machen möchten. In dieſer Hoffnung erſtirbt

Ihrer Kaiſerlichen Hoheit
treu gehorſamſter Diener
L. v. Beethoven.

267.

Für die Frau Johanna van Beethoven.*

am 8ten Januar 1824.

Häufige Beſchäftigungen machten ſogar, daß Karl und ich Ihnen nicht am Neujahrstag unſere Glückwünſche bezeugen konnten, ich weiß aber, daß Sie ohne dieſes von mir ſowohl als Karl nichts anders als die reinſten Glückwünſche für Ihr Wohl erwarten —

Was Ihre Noth betrift, ſo würde ich Ihnen gerne mit einer Summe überhaupt ausgeholfen haben, leider habe ich aber zu viele Ausgaben, Schulden, und nur manches Geld zu erwarten, um ihnen augenblicklich meine Bereitwilligkeit Ihnen zu helfen auf der Stelle beweiſen zu können — Indeſſen verſichere ich Sie hiermit ſchriftlich daß Sie die Hälfte Karls von Ihrer Penſion nun auch fortdauernd beziehen können, wir werden Ihnen alle Monath die Quittung einhändigen, wo Sie alsdann ſelbe ſelbſt erheben können, da es gar keine Schande iſt (und ich mehrere meiner Bekannten, welche ihre Penſion alle Monath erheben) ſelbe monathl. zu erheben, ſollte ich ſpäter vermögend ſeyn, Ihnen eine Summe überhaupt zur Verbeſſerung Ihrer Umſtände aus meiner Kaſſe zu geben im Stande ſeyn, ſo wird es gewiß geſchehen, — die 280 fl. 20 Xr., welche Sie Steiner ſchuldig ſind, habe ich ebenfalls ſchon lange zu bezahlen übernomen, welches man Ihnen wohl geſagt haben wird. Sie haben auch keine Intereſſen mehr geraume Zeit bezahlen müſſen —*

---

* „Kumpfgaſſe [!] Nr. 825 erſter Stock die Thüre rechts Nr. 5“ ſteht auf der Enveloppe des im Beſitz des Herrn R. Brockhaus in Leipzig befindlichen Originals. — Wenn man bedenkt, welchen Aerger und welche Schmach die „Königin der Nacht“ früher und noch jetzt durch ihr Intriguenſpiel in dem Vormundſchaftsproceß und durch ihre ungebändigte Sinnlichkeit dem Meiſter angethan, ſo muß man ſtaunen über den hohen Grad von Selbſtüberwindung und Humanität, deren dieſer Mann fähig geweſen. Aber man muß auch wiſſen, was für Briefe dieſe Frau zu ſchreiben vermochte. „Himmel und Erde wußte ſie in Bewegung zu ſetzen mit ihren Schreiben,“ erzählt die Wittwe des Neffen, „und verſtand ihre Noth und Verzweiflung mit ſolch brennenden Farben und ſolcher dramatiſchen Kraft darzuſtellen, daß es dagegen kein Wehren gab. Jedesmal war es eine förmliche Scene, wenn ein Brief der Mutter ankam und mein Mann war ſtets mehrere Tage krank vor Aufregung, da ſie immer mit den äußerſten Entſchlüſſen drohte; ſchon habe ſie alles Verſetzbare verſetzt, morgen komme der Executor um auch noch das letzte Stück, das einzige Bett, das ſie arme Wittwe beſitze, fortzuraffen, es bleibe ihr nichts als ſich in die Donau zu ſtürzen u. ſ. w.“ Und ſo in der unordentlichſten Wirthſchaft hat dieſe Frau durch faſt drei Menſchenalter gelebt, lebt noch heute weit über 80 Jahre alt, und hatte bis vor wenig Jahren noch die gleiche Leidenſchaftlichkeit, die gleiche ſchlechte Wirthſchaft, die gleiche eindringliche Zunge, der denn eben ſeiner Zeit auch Beethoven nicht zu widerſtehen vermochte.

Sie haben von mir 2 Penſionsmonathe erhalten durch Schindler. — Dieſen Monath am 26ten oder etwas ſpäter erhalten Sie den Penſionsbetrag für dieſen Monath — wegen Ihrem Prozeß beſpreche ich mich nächſtens mit Dr. Bach —

Wir wünſchen Ihnen alles erdenkliche Gute, Karl ſowohl als ich.

Ihr bereitwilligſter

L. v. Beethoven.

268.

An Schindler.**

[Mai 1824.]

Ich beſchuldige Sie nichts Schlechten bey der Academie, aber Unklugheit und eigenmächtiges Handeln hat manches verdorben, überhaupt aber habe ich eine gewiſſe Furcht vor Ihnen, daß mir einmal ein großes Unglück durch Sie bevorſteht. — Verſtopfte

---

* Vgl. ob. Nr. 241.

** Im Beſitz des Hrn. Maler Amerling in Wien. Es iſt von der berühmten Academie vom 7. Mai 1824 Rede, deſſen Arrangement der Meiſter in Schindlers Hände gelegt hatte (Schindler II. 65) und die pecuniär ſchlecht ausgefallen war. Vgl. auch die Aeußerungen über Schindler Br. Beeth. Nr. 278 und 284.

Schleuſen öffnen ſich öfter plötzlich, und den Tag im Prater glaubte ich mich in manchen Stücken ſehr empfindlich angegriffen von ihnen; überhaupt würde ich eher ihre Dienſte, die Sie mir erweiſen, gerne öfter mit einem kleinen Geſchenke zu vergüten ſuchen, als mit dem Tiſche, dann ich geſtehe es, es ſtört mich zu ſehr in ſo vielem, ſehn Sie kein heiteres Geſicht, ſo heißt es „heut war wieder übles Wetter.“ Denn bey ihrer Gewöhnlichkeit, wie wäre es ihnen mögl. das ungewöhnliche nicht zu verkennen?!!! Kurzum ich liebe meine Freiheit zu ſehr, es wird nicht fehlen, ſie manchmal einzuladen — für beſtändig iſt es aber unmögl., da meine ganze Ordnung hiedurch geſtört wird. —

Duport hat künftigen Dienſtag zur Akademie zugeſagt, denn in den landſtändiſchen Saal, den ich morgen abends hätte haben können, gibt er die Sänger wieder nicht, auf die Polizey hat er ſich auch wieder berufen, gehn Sie daher gefälligſt mit dem Zettel und hören ob man nichts gegen das 2te mal hat — umſonſt hätte ich nimmermehr dieſe mir erwieſenen Gefälligkeiten angenommen, und werde es auch nicht — was Freundſchaft betrift, ſo iſt dies eine ſchwierige Aufgabe mit ihnen, mein Wohl möchte ich ihnen auf keinen Fall anvertrauen, da es ihnen an Ueberlegung fehlt und ſie eigenmächtig handeln und ich ſie ſelbſt früher ſchon auf eine nachtheilige Weiſe für ſie kennen lernte, ſo wie andere auch; — ich geſtehe es, die Reinigkeit meines Charakters läßt es nicht zu, bloß ihre Gefälligkeiten für mich durch Freundſchaft zu vergelten, ob ich ſchon bereit bin, ihnen gern zu dienen, was ihr Wohl betrift. —

B.[*]

---

[*] Die Mißſtimmung kam kurz darauf zum vollen Ausbruch, wie man aus dem Vorfall erfährt, von dem Schindler II. 87 ſelbſt bemerkt, daß er in ſein Verhältniß zu dem Meiſter nach mehr denn achtjährigem ununterbrochenem Verkehr die erſte empfindliche Störung gebracht habe. „Beethoven glaubte“ heißt es, „Umlauf, Schuppanzigh und mir für die gehabten Mühen einigen Dank ſchuldig zu ſein. Er beſtellte daher wenige Tage nach der zweiten Akademie ein Mahl beim „wilden Mann“ im Prater. Mit einer von düſtern Wolken umhangenden Stirne erſchien er in Begleitung ſeines Neffen unter uns, benahm ſich kalt, biſſig und krittlich in allen ſeinen Worten. — Eine

269.*

An die Hrn. B. Schott Söhne Kunſt und Muſikal. Verleger in Mainz.

Euer Wohlgebohren.

Es war unmöglich, Ihnen eher zu antworten, da ich zu überhäuft bin. Ich habe durch einen Geſchäftsmann dieſen beygefügten Brief ſchreiben laſſen, da ich wenig bewandert in dergleichen.** Wenn Ihnen dieſe Verſchläge recht ſind, ſo ſchreiben

---

Exploſion war zu gewärtigen. Kaum hatten wir an der Tafel Platz genommen, als er auch ſchon das Geſpräch auf den pecuniären Erfolg der erſten Aufführung im Theater lenkte, ohne Umſchweife herausfahrend, daß er hiebei vom Adminiſtrator Duport in Gemeinſchaft mit mir betrogen worden ſei. Umlauf und Schuppanzigh bemühten ſich ihm die Unmöglichkeit eines Betrugs damit zu beweiſen, daß jedes Geldſtück durch die Hände der beiden Theatercaſſirer gegangen, die Rapporte genau übereinſtimmten, überdies noch ſein Neffe zufolge Auftrags des Bruder-Apothekers den Caſſirern gegen alle Sitte als Controleur zur Seite bleiben mußte: Beethoven verblieb jedoch bei ſeiner Beſchuldigung, mit dem Zuſatze, er ſei von dem ſtattgefundenen Betrug von zuverläſſiger Seite benachrichtigt. Nun war es Zeit, für dieſe Kränkung ſich Genugthuung zu geben. Eiligſt entfernte ich mich mit Umlauf, Schuppanzigh aber, nachdem er auch einige Salven auf ſeine umfangreiche Perſon ausgehalten, folgte bald nach. Im Gaſthauſe zum goldenen Lamm in der Leopoldſtadt fanden wir uns zu ungeſtörter Fortſetzung des unterbrochenen Mahles zuſammen. Der furioſe Meiſter aber konnte ſeinen Zorn an den Kellnern und Bäumen austoben, zur Strafe noch das opulente Mahl mit dem Neffen allein verzehren."

* Die Briefe an Schott befinden ſich ſämmtlich im Beſitz des Geſchäftes.

** Das von Beethoven eigenhändig unterzeichnete Schreiben lautet:

„Wien den .... May 1824.

Herrn B. Schott Söhne in Mainz.

Euer Wohlgebohren!

Auf Ihre verehrte Zuſchrift vom 27ten v. M. habe ich die Ehre Ihnen mitzutheilen, daß ich nicht entgegen bin, Ihnen meine große Meſſe und die neue Symphonie zukommen zu laſſen. Der Preis der erſteren iſt 1000 f. Conv. Münze, und der letzteren 600 f. Conv. Münze nach dem 20 fl. Fuſſe. Die Zahlung kann damit arrangiret werden, daß Sie mir 3 Wechſel an ein hieſiges ſicheres Haus einſchicken, welches ſolche acceptiret, und wornach ich Ihnen die Werke auf Ihre Speſen einſenden oder allhier an Jemanden, den Sie mir anzeigen wollen, aushändigen werde. Die Wechſel können auf folgende Zeit geſtellet werden, als die 600 f. auf 1 Monath, 500 f. auf zwey

Sie mir aber ſehr bald, denn andere Verleger wünſchen jeder eins von dieſen Werken,* ich muß aber ſagen, daß mir die ſo ſehr angewachſene Correspondenz mit dem In- und Ausland wirklich beſchwerlich wird, und ich dergleichen vereinfacht wünſchte — Wegen einem Quartett kann ich Ihnen noch nicht ſicher zuſagen. Dieſe beiden Werke, wenn ſie mir baldigſt antworten, könnte ich Ihnen alsdann noch ſicher überlaſſen.

Von Ihrer Cäcilia erhielt ich noch nichts, ſie muß erſt unſere Cenſur paſſiren!!! — Leben Sie wohl. Ihr mir Empfohlener wird übermorgen mir von ſeinen Compoſitionen zeigen, und ich werde ihm aufrichtig den Weg zeigen, den er betreten kann.** — Wegen den beiden Werken nur bald, indem ich mich auch anderer wegen entſchließen muß, da ich nicht von meinem Gehalte hier leben kann, ſo muß ich dergleichen mehr als ich würde, nicht außer Acht laſſen. —

Ihr ergebenſter

Wien am 20. May 1824. Beethoven.

270.

An denſelben.

Wien am 3. Juli [1824].

P. P.

Es war mir unmöglich Ihnen auf Ihr letztes vom 27. May zu ſchreiben, auch jetzt nur das Nöthigſte; ich bin bereit Ihnen auch das Quartett zu ſchicken und zwar um das Honorar von 50 #, wie ich es Ihnen auch ſchon früher angeſetzt habe, das

---

Monathe und 500 f. auf vier Monathe von jetzt. Sollte Ihnen dieß conveniren, ſo wird es mir angenehm ſein, wenn Sie die Auflage recht gefällig ausſtatten. Indeſſen habe ich die Ehre mit aller Hochachtung zu geharren

Dero bereitwilliger

Ludwig van Beethoven.“

* J. B. Probſt in Leipzig. Vgl. Br. Beeth. Nr. 285.

** Nach einem in Schindlers Beeth. Nachl. befindlichen Briefe Schotts vom 19. April 1824 war es der Capellmeiſter Rummel, der mit dem Herzog von Naſſau reiſe.

Quartett erhalten Sie ganz ſicher binnen 6 Wochen, wo ich Ihnen anzeigen werde, wann Sie mir das Honorar dafür übermachen können; — bei den übrigen 2 Werken bleiben ſchon die 3 feſtgeſetzten Termine, Sie haben nur die Güte die Wechſel wie ausgemacht iſt, vorerſt für die 2 Werke an Ihren Banquier zu ſchicken, wo ich ſelbe abholen und dagegen die benannten 2 Werke nämlich: die große Meße und große Sinfonie abgeben werde, mit dem Quartette bleibts wie ſchon eben vorher angezeigt. — Wegen den Abſendungen auf'm Poſtwagen ſind eben die Auslagen nicht ſo ſehr groß, und ich werde ſchon dem Banquier anzeigen, wie man es am beſten und wohlfeilſten haben kann. —

So gern ich Ihnen noch manches ſagen mögte, ſo iſt es vor Ueberhäufung mit Beſchäftigung nicht möglich,[*] ich behalte mir das Vergnügen hierin auf ein andermal bevor. — Ich erwarte nun bald das Aviſo.

Mit herzlicher Ergebenheit

Ihr Freund

Beethoven.

271.[**]

An denſelben.

Euer Wohlgebohren!

Ich ſage Ihnen nur daß nun künftige Woche die Werke ſicher abgegeben werden — Es iſt leicht zu denken, wenn ſie ſich nur vorſtellen, daß ich bei der unſichern Copiatur jede Stimme für ſich durchgehen mußte — denn dieſer Zweig hat wie ſo vieles hier ſehr abgenommen, je mehr Steuern je mehr Schwierigkeit, überall Armuth spiriti und des Geldbeutels.

Ihre Cäcilia habe ich noch nicht empfangen.

---

[*] Vgl. Br. Beeth. Nr. 303. Es waren hauptſächlich Correcturen von Werken, die Steiner herausgab, Op. 114, 116, 117, 118 und 112, zu welch letzterm (Meeresſtille und Glückliche Fahrt) er „eine Art Ouverture“ ſchreiben wollte; ferner Lieder Bagatellen ꝛc., die für Probſt in Leipzig abgeſchrieben werden mußten. Br. Beeth. Nr. 305.

[**] Dieſer Brief, der ſtückweis Br. Beeth. Nr. 307 abgedruckt iſt, erfolgt hier zum erſtenmal vollſtändig nach dem Original.

Die Overtüre welche Sie von meinem Bruder erhalten, ward hier dieſe Täge aufgeführt. Ich erhielt deßwegen Lobeserhebungen ꝛc. Was iſt das alles gegen den großen Tonmeiſter oben — oben — oben — und mit Recht allerhöchſt, wo hier unten nur Spott damit getrieben wird, die Zwerglein allerhöchſt!!!!!! —[*]

Das Quartett erhalten Sie gleich mit den anderen Werken, Sie ſind ſo offen und unverſtellt, Eigenſchaften, welche ich noch nie an Verlegern bemerkt, dies gefällt mir, ich drücke Ihnen deßwegen die Hände, wer weiß ob nicht bald perſönlich?![**] — Lieb wär es mir, wenn Sie uns ſchon auch das Honorar für das Quartett hierher an Fries übermachen wollten, denn ich brauche jetzt gerade viel, da mir alles vom Auslande kommen muß, und wohl hier und da eine Verzögerung entſteht; — durch mich ſelbſt. — Mein Bruder fügt Ihnen wegen den Ihnen angebothenen und angenommenen Werken das Nöthige bei. — Ich grüße Sie herzlich. Junker, wie ich aus Ihrer Zeitſchrift ſehe, lebt noch, er war einer der erſten der mich, unſchuldig und nichts weiter, bemerkte, grüßen Sie ihn.[***]

Eiligſt ſchleunigſt und doch nicht kürzlichſt [?]

Ihr Beethoven.

272.[****]

An denſelben.

Baden nächſt Wien am 17. Sept. 1824.

Euer Wohlgebohren!

Ich melde Ihnen nur, daß ich Ihren Brief vom 19ten Aug. gar nicht erhalten, woher dieſes rührt, iſt mir bis jetzt noch unerklärbar. Auf Ihr letztes Schreiben enthaltend die Anzeige an das Frieſiſche Haus u. Comp. können Sie verſichert ſeyn, daß ſobald ich von hier aus nach Wien, welches ſpäteſtens Ende dieſes Monaths ſein wird, mich begeben werde, ſogleich die beſtimmten [?] beiden Werke ſo ſchnell als möglich beſorgen werde. Auch das Quartett erhalten Sie ſicher bis Hälfte October. Gar zu ſehr überhäuft und eine ſchwache Geſundheit muß man ſchon etwas Geduld mit mir haben; hier bin ich meiner Geſundheit oder vielmehr meiner Kränklichkeit wegen, doch hat es ſich ſchon gebeſſert. Apollo und die Muſen werden mich noch nicht dem Knochenmann überliefern laſſen, denn noch ſo vieles bin ich ihnen ſchuldig und muß ich vor meinem Abgang in die Eleſäiſchen Felder hinterlaſſen, was mir der Geiſt eingibt und heißt vollenden. Iſt es mir doch als hätte ich kaum einige Noten geſchrieben. Ich wünſche Ihnen allen guten Erfolg Ihrer Bemühungen für die Kunſt; ſind es dieſe und Wiſſenſchaft doch, die uns ein höheres Leben andeuten und hoffen laſſen. — Bald mehreres.

---

[*] Die Ouverture iſt Op. 124. Am 26. Juli dieſes Jahres 1824 ſchrieb ſich Beethoven auch jene wohlbekannte Tafel auf, die eingerahmt auf ſeinem Schreibtiſch ſtand: „Ich bin was da iſt. Ich bin alles was iſt, was war und was ſein wird. Kein ſterblicher Menſch hat meinen Schleyer aufgehoben. Er iſt einzig von ihm ſelbſt und dieſem Einzigen ſind alle Dinge ihr Daſeyn ſchuldig.“

[**] Es war in dieſem Jahre von neuem lebhaft von der Reiſe nach London Rede.

[***] Vgl. Beeth. Leb. I. 275 f. Uebrigens iſt dies ein Irrthum, denn der Pfarrer Junker von Kirchheim war bereits ſeit 1798 todt.

[****] Schon Br. Beeth. Nr. 314; jedoch hier des Zuſammenhangs wegen nochmals und zwar vollſtändig abgedruckt.

Eiligſt Euer Wohlgeboren
Ergebenſter
Beethoven.

273.*

Lieber Majer.

Ich bitte dich recht ſehr, doch ein einziges Terzett aus meiner Oper zu ſingen — ich hoffe — du wirſt mir dieſe Gefälligkeit nicht abſchlagen, — ich bin nicht wohl, ſonſt wäre ich ſelbſt zu dir gekommen, um dich zu bitten — Samſtags Vormittags um . . . Uhr iſt die Probe — Sonntags um zwölf die Aufführung —

Wie immer dein Freund
Baden am 23ten Septemb. 1824. L. v. Beethoven.

---

* Nach einem Facſimile. Vgl. ob. Nr. 4 und 5.

274.*

Mein werther Czerny!

Unendlichen Dank für Ihre mir bezeigte Liebe. Mein Bruder hat leider vergeſſen Sie zu bitten um den 4händigen Clavierauszug der Ouverture. In dieſer Rückſicht hoffe ich, Sie ſchlagen es mir nicht ab, auch noch dieſen über ſich zu nehmen. Ich ſehe aus der Geſchwindigkeit, womit Sie dieſen Clavierauszug gefördert haben, daß es Ihnen auch keine Mühe machen wird, auch den andern baldmöglichſt zu vollenden.

Leider wurde die Sache durch meinen Bruder in die Länge gezogen, wodurch nun alles Hals über Kopf gehen muß.

Ich bin meinem Bruder eine Summe ſchuldig, wofür er dieſe Ouverture und einige andere Werke erhalten hat; dies iſt der Grund warum er dabey ins Spiel kommt. Ich bitte Sie übrigens mir anzuzeigen, was für ein Honorar Sie für beyde Clavierauszüge verlangen; ich werde es Ihnen mit Vergnügen zuſtellen.

Von dem Wunſche Ihnen dienen zu können, habe ich Sie ſchon längſt unterrichtet; wo alſo ein ſolcher Fall eintritt, übergehn Sie mich ja nicht, da ich allezeit bereit bin Ihnen meine Liebe, Dankbarkeit und Achtung zu bezeigen.

Wie immer Ihr Freund

Baden Freytags den 8. Oct. 1824. [Autogr.:] Beethoven.

PS. Da ich glaubte, daß es Ihnen lieb ſeyn könnte, den ſchon vollendeten Clavierauszug bei Verfertigung des 4händigen zu benutzen, ſo habe ich ihn mit beigelegt.

275.**

An Schott.

[Nov. 1824.]

Euer Wohlgebohren!

Mit Bedauern melde ich Ihnen daß es noch etwas länger zugehen wird mit Abſchickung der Werke; Es war eben ſo viel nicht mehr zu überſehen in den Abſchriften, allein da ich den Sommer nicht hier zubrachte, ſo muß ich jetzt dafür alle Tage 2 Stunden Lekzion geben bey Sr. Kaiſerl. Hoheit dem Erzherzog Rudolph, dies nimmt mich ſo her, daß ich beinahe zu allem andern unfähig bin, und dabei kann ich nicht leben von dem, was ich einzunehmen habe, wozu nur meine Feder helfen kann, ohnerachtet deſſen nimmt man weder Rückſicht auf meine Geſundheit noch meine koſtbare Zeit — ich hoffe daß dieſer Zuſtand nicht lange währe, wo ich ſodann das Wenige, was zu überſehen, ſogleich vornehmen und Ihnen die beyden Werke ſogleich übermacht werden. —

---

* Geſellſchaft der Muſikfreunde in Wien. Hand des Neffen. S. ob. Nr. 141 ff.

** Br. Beeth. Nr. 318 der Eingang dieſes Schreibens bereits gedruckt.

Vor einigen Tägen erhielt ich einen Antrag in Rückſicht Ihrer, worin es heißt, daß eine auswärtige Muſikhandlung geſonnen ſey, alſogleich 50 Exemplare von beiden Werken von Ihnen zu nehmen und ſich noch dazu mit Ihnen zu verbinden, um den Nachſtich zu verhüthen, ich leugnete die ganze Sache geradezu, denn ich habe ſchon bittere Erfahrungen in dergleichen (vielleicht mit Spionirereien) gemacht, wollen Sie aber ſo etwas, ſo will ich mich mit Vergnugen näher erkundigen. —

Nun von einem andern Antrage. Mein Bruder, den ich durch Gefälligkeiten verbunden, habe ich ſtatt einer ihm ſchuldigen Summe folgende Werke überlaſſen nemlich die große Overtüre, welche bei meiner Akademie hier aufgeführt wurde, 6 Bagatellen oder Kleinigkeiten für Klavier allein, von welcher manche etwas ausgeführter und wohl die beſten in dieſer Art ſind, welche ich geſchrieben habe — drei Geſänge, wovon zwei mit Chören und die Begleitung von einem vom Klavier allein oder mit blaſenden Inſtrumenten allein, vom andern die Begleitung mit dem ganzen Orcheſter oder mit Klavier allein, der 3te Geſang ganz ausgeführt iſt bloß mit Klavier allein;* — die Overtüre hat ſchon 2 Klavierauszüge einen zu 2 und einen zu 4 Händen, welche Sie beyde erhalten. — Mein Bruder verlangt für alles 130 # in Gold als Honorar, da er Gutsbeſitzer und wohlhabend iſt, iſt es ihm ganz gleichgültig, wie Sie es mit dem Termine der Auszahlung halten wollen, er überläßt dieſes nach Ihrer Gemächlichkeit zu veranſtalten,

* Opferlied, Bundeslied und der Kuß. Erſtere und Op. 126 (VI Bagatellen) wurden Oſtern, das letztere im Herbſt 1825 von Schott angezeigt.

nur bitte ich Sie recht ſehr, mir ſogleich hierüber eine Antwort zu geben, denn auch ein anderer mögte dieſe Werke haben (ohne Großſprecherei, welche nie meine Sache iſt).* Es iſt daher Eile nöthig, ich habe geglaubt daß es Ihnen vielleicht nicht unlieb ſey, eine größere Folge meiner Werke zu beſitzen und deswegen meinen Bruder um Aufſchub in dieſer Angelegenheit gebethen. Sowohl wegen dem Quartett als wegen den beiden anderen Werken ſorgen Sie ſich nicht, bis die erſten Täge des andern Monaths wird alles abgegeben werden. Von meinem offenen Charakter werden Sie ſich ſchon überzeugt haben, denken Sie daher ja an keine Liſt, Hinterhalt ꝛc. Wer weiß welche große Verbindung noch zwiſchen uns ſtattfinden kann! —

Wie immer der Ihrige
Beethoven.

276.

An denſelben.

Wien am 5. Dezember 1824.

Euer Wohlgebohren!

Dieſe Woche werden die Werke ganz ſicher bei Fries u. Comp. abgegeben, ſein Sie übrigens ruhig, indem Sie vielleicht von einem Klavierauszuge gehört haben, zu dem man mich aufgefordert, ſo was iſt nicht und wird nicht geſchehen, es war nur ſo lange die Rede davon, als ich von Ihnen noch nicht ſicher war, denn mir ward abgerathen von Ihnen von Jemanden hier, welchen Sie ſchwerlich vermuthen (auch Verleger),** ſobald ſich aber einer meiner Freunde bey Fries u. Comp. erkundigte und man alles auf's Richtigſte befunden, ſo hatte es gleich ſein Abkommen mit dieſer ganzen Sache, und ich gebe Ihnen mein Ehrenwort, daß nichts geſchehen und geſchehen wird. — Auch von Leipzig ward ich aufgefordert dieſe Werke zur Aufführung für

---

* Es iſt Probſt in Leipzig. S. unt. Nr. 277.

** Verſteht ſich wieder Steiner reſp. Haslinger. Vgl. ob. Nr. 240 Anm. und unt. Nr. 284.

Honorar hinzuſenden, ich habe es aber ſogleich rund abgeſchlagen. Ich habe Ihnen dieſes ſagen wollen, da ich merke, daß es Menſchen hier gibt denen dran gelegen das Einverſtändniß mit Ihnen zu ſtören, vielleicht von beiden Seiten. —

Für Ihr Journal werde ich Ihnen Beiträge liefern. Von den Lekzionen beim Erzherz. Rudolph Kardinal laſſen Sie ja nichts in Ihrem Journal verlauten, ich habe mich derweil wieder ziemlich von dieſem Joche zu befreien geſucht, freilich mögte man Autoritäten ausüben, *an die man ſonſt nicht gedacht*, die aber dieſe neuen Zeiten mit ſich bringen wollen zu ſcheinen. Danken wir Gott für die zu erwartenden Dampfkanonen, und für die ſchon gegenwärtige Dampfſchiffahrt. Was für ferne Schwimmer wird's da geben, die uns Luft und Freiheit verſchaffen?! — Die Briefe, wenn ſie nicht in den Waſſerfluthen untergegangen, müſſen Sie wohl jetzt doch erhalten haben, rechnen Sie nun ganz ſicher auf die richtige Abſendung der beiden Werke noch in dieſer Woche. —

Der Himmel ſey mit Ihnen. —

ergebenſter

Beethoven.

277.*

An Johann van Beethoven.

Lieber Bruder

Ich melde dir, daß Mainz 130 # in Gold für deine Werke geben will. Gibt der Hr. Probſt alſo nicht ſo viel, ſo gibt man ſie an Mainz, welcher dir ſogleich ſo wie mir den Wechſel dafür ausſtellt. Es ſind wirklich offene nicht gemeine Kaufleute, komme alſo bald, damit dieſes zu deinem Vortheile ausfalle.

am 10ten Dezember 1824

Dein treuer Bruder
Ludwig.

---

* Im Beſitz der Wittwe C. v. Beethoven in Wien.

278.*

An Seine Wohlgebohrn Hr. C. F. Peters in Leipzig Bureau de Musique.

Wien den 12ten Dezember 1824.

Euer Wohlgeboren

Streicher hat Ihnen wegen etwas geſchrieben, ſo wie ich es ihm auch ſelbſt ſchon hier ſagte, daß dieſe Sache ſchwer geben würde, ſo war es auch wohl in der Wirklichkeit, ich melde Ihnen nur, daß es mit dieſer ganzen Angelegenheit der Meſſe gar nichts ſeyn kann, da ich ſelbe eben jetzt ſicher zugeſagt einem Verleger, und es alſo natürlich, daß die von Streicher gemachten Vorſchläge nun gar nichts [sic] in Ausführung können gebracht werden. — Ein Violinquartett hätten Sie ſchon erhalten, allein ich mußte es dem Verleger, welcher die Meſſe erhält, da er ſich ausdrücklich dieſes dabei ausgebethen, ſie erhalten aber bald gewiß ein anderes, oder ich mache Ihnen einen Vorſchlag mit einem größeren Werke, wobei alsdann die erhaltene Summe abgezogen würde, nur bitte ich noch etwas Geduld zu haben, da ich Sie ſicher befriedigen werde. — Sie haben Sich und mir Unrecht gethan, und letzteres thun Sie noch, ſo viel ich höre, indem Sie die ſchlechten Werke, wie ich höre, die ich Ihnen geſchickt haben ſoll, rügen. Haben Sie nicht ſelbſt Lieder Märſche Bagatellen verlangt? hernach fiel es Ihnen ein, daß dies Honorar zu viel geweſen ſei und man dafür ein großes Werk haben könnte. Daß Sie als Kunſtrichter ſich hierinn nicht bewieſen haben bezeugt, daß mehrere von dieſen Werken heraus ſind und herauskommen werden, und mir überhaupt nie etwas ſolches begegnet iſt.** — Sobald als möglich entledige ich mich meiner Schuld + und verbleibe indeſſen

Ihr ergebener
Beethoven.

+ meine Lage iſt eben auch nicht geeignet, daß es geſchwinder hätte geſchehen können.

---

* Im Beſitz des Hrn. Muſiklehrer L. Ruprecht in Magdeburg.

** Peters hatte am 19. März 1823 die Bagatellen zurückgeſchickt und zwar mit der Bemerkung, er halte ſie des Preiſes für unwerth und Beethoven ſolle

279.

An Schott.*

Wien am 17. December 1824.

Euer Wohlgebohren!

Ich melde Ihnen, daß wohl noch 8 Täge dazu gehen werden, bis ich die Werke abgeben kann. Der Erzherzog R. iſt geſtern von hier fort, und manche Zeit mußte ich noch bey ihm zubringen. Ich bin geliebt und ausgezeichnet geachtet von ihm, allein — davon lebt man nicht, und das Zurufen von mehreren Seiten „wer eine Lampe hat gießt Oehl darauf“ findet hier keinen Eingang.** Da die Partitur correct geſtochen werden muß, ſo muß ich noch mehreremal ſelbe uberſehen, denn es fehlt mir ein geſchickter Copiſt; den ich hatte iſt ſchon anderthalb Jahr im Grab, auf ihn konnte ich mich verlaſſen,*** aber ein ſolcher muß immer erſt erzogen werden. Denken Sie übrigens nur nichts Böſes von mir, nie habe ich etwas Schlechtes begangen. Ich werde Ihnen zum Beweiſe ſogleich mit der Abgabe der Werke die Eigenthumsſchrift beifügen. — Wäre es nicht leicht möglich, daß derjenige Verleger von hier, welcher mich ſuchte von Ihnen wegzuziehen, nicht auch auf ſolche Mittel verfiele mich verdächtig bei Ihnen zu machen; wenigſtens hat er ſchon Verſuche gemacht, andere Verbindungen zu verhindern, ſo, daß man ſo etwas ſchon glauben könnte. —

Ich empfange eben geſtern einen Brief von meinem Bruder, worin er mir zuſagt, Ihnen die angezeigten Werke zu überlaſſen. Ich freue mich daß gerade dieſe Werke Ihnen werden. Sobald mein Bruder, welches bald iſt, ankommt, werde ich Ihnen das Nähere ſchreiben, die Werke ſind alle geſchrieben, und werden können ſogleich abgeſchickt werden. Ich wünſche ſelbe auch bald geſtochen. Das Quartett anbelangend ſo iſt nur an dem lezten Satze noch etwas zu ſchreiben, ſonſt iſt es vollendet und wird nach dieſem

---

es unter ſeiner Würde halten, die Zeit mit ſolchen Kleinigkeiten wie ſie jeder machen könne, zu verbringen. Das war Op. 126 (ſ. ob. Nr. 275).

* Stückweis bereits Br. Beeth. Nr. 321.

** Vgl. ob. S. 209 Anm.*

*** Es war der brave Schlemmer.

ſogleich können ebenfalls abgegeben werden. — Mein Bruder iſt übrigens in der Art das Honorar zu empfangen wie Sie es vorgeſchlagen, ganz zufrieden.

Wie immer Ihr Freund
Beethoven.*

280.

An Neate.**

Vienne le 15 Janvier 1825.

Ce fut avec le plus grand plaisir que je reçus votre lettre du [20. Dec.] par laquelle vous avez eu la bonté de

---

* Der Brief des Bruders an Schott lautet ſo:

Wien am 29. Dez. 1824.

Euer Wohlgebohren!

Da mein lieber Bruder die Werke, die er mir früher überlaſſen hatte, Ihnen jetzt für 130 Wiener Dukaten überlaſſen hat, ſo zeige ich Ihnen nun an, daß mir alles recht iſt was mein Bruder thut, obſchon ich von 2 Seiten ſehr gute Anträge für dieſe Werke hatte, dennoch aus Achtung für meinen Bruder und ihr Hauß dieſe Werke um den ausgemachten Preiß von 130 # überlaſſe, doch mit dem Beding daß Sie mir von jedem 3 Exemplare ſchicken.

Dieſe Werke ſind nun bereits rein abgeſchrieben und ich bin bereit dieſe Werke dem Hauße Fries et Comp. zu übergeben, in dem Augenblick als ich von Ihnen den Wechſel auf 3 Monat und von Fries acceptirt erhalte.

Genehmigen Sie die Verſicherung meiner Achtung mit der ich bin Euer Wohlgebohren

Ergebenſter

Johann van Beethoven m. p.
Gutsbeſitzer.

** Moscheles Life of Beethoven II. 267. Der Brief Neate's lautet ſo:

London d. 20. December 1824.

Mein theurer Beethoven!

Lange ſchon habe ich gewünſcht Sie in dieſem Lande zu ſehen, wo, denke ich, Ihre Talente mehr geſchätzt werden als in jedem andern. Ich habe aufs Neue von der philharmoniſchen Geſellſchaft den angenehmen Auftrag erhalten, Sie einzuladen nach England zu kommen, und ohne Zweifel auf längere Zeit. Sie werden da im Stande ſein ſich eine bedeutende Summe Geldes zu erwerben, welches Sie für die Mühe und die Beſchwerden der Reiſe mehr als hinlänglich belohnen wird. Die Societät iſt bereit Ihnen 300 Guineen für Ihren Beſuch m'avertir que la Société Philharmonique distinguée d'artistes m'invite à venir a Londres. Je suis bien content des conditions que me fait la Société, seulement je désire de lui proposer de m'envoyer, outre les 300 guinées qu'elle me promet, encore 100 guinées pour faire les dépenses du voyage; car il faudra acheter une voiture; aussi dois-je être accompagné de quelqu'un. Vous voyez bien que cela est necessaire;

zu geben und ſie erwartet, daß Sie die Direction Ihrer eigenen Werke ſelbſt übernehmen, von welchen mindeſtens eins in jedem Concerte vorgetragen wird. Auch erwartet ſie, daß Sie eine Sinfonie und eine Concertante ſchreiben, welche während Ihres Hierſeins aufgeführt werden ſollen; nachher aber können Sie dieſe Compoſitionen als Ihr Eigenthum anſehen.

Ich hoffe, theurer B., daß Sie dieſes Anerbieten annehmen werden, denn die Societät will ſich nicht bereden laſſen, ein beſſeres zu offeriren, und ich denke in Wahrheit, daß Sie ein glücklicher Mann ſein werden, wenn Sie dieſes Land betreten, wo Sie Niemand anderes als nur Freunde finden.

Sie können auch während Ihres Hierſeins Concerte geben, wobei Sie für eins wenigſtens auf 500 Pfund rechnen dürfen; auch ſind hier viele Gelegenheiten, durch Ihre großen Talente und den ausgebreiteten Ruf Ehre und Geld zu erwerben.

Wenn Sie das Quartett mitbringen, von welchem ich an Sie ſchrieb, ſo iſt dies ſo gut als 100 Pf. mehr, und Sie können ganz gewiß ſein, ich ſehe kein Hinderniß, daß Sie nicht ſollten ſo viel Geld mit nach Hauſe zurückbringen, um für Ihr ganzes künftiges Leben angenehm und ſorgenlos ſein zu können.

Ich hoffe, Sie werden gleich antworten und das Anerbieten annehmen, ich werde dann Gelegenheit haben Sie beſſer zu überzeugen, daß ich Ihr wahrer Freund bin. Sie werden ſich hier im Kreiſe vieler finden, die ſich glücklich ſchätzen ihre Hochachtung und Verehrung dem großen Beethoven bezeugen zu können, deſſen Ruf größer als irgend einer noch vorher in dieſem Lande war.

Unſere Concerte fangen in der Mitte Februar an und ſchließen mit Ende Juny. Ihre neue Sinfonie iſt angekommen und wird am 17. Jan. zum erſten Male probirt; ich hoffe aber, Sie werden hier ſein, um dieſelbe in unſerm erſten Concerte ſelbſt zu dirigiren. —

Im Vorbeigehen — man ſagt, daß ſich eine Copie derſelben in Paris befinde, ich glaube aber, daß dieſe Nachricht ungegründet iſt. — Bitte nicht zu ermangeln, recht bald an mich zu ſchreiben und ſein Sie verſichert, daß ich jederzeit bin

Ihr ſehr aufrichtiger Freund

Carl Neate.

d'ailleurs je vous prie de m'indiquer l'auberge ou je pourrai descendre a Londres.*

Je prendrai un nouveau Quatuor avec moi. Quant au bruit dont vous m'écrivez, qu'il existe un exemplaire de la 9ième Symphonie a Paris, il n'est point fondé. Il est vrai que cette Symphonie sera publiée en Allemagne, mais point avant que l'an soit écoulé, pendant lequel la Société en jouira.

Sur ce point il faut encore vous avertir de ne faire que de petites preuves de cette composition, en Quatuor par exemple, car c'est la seule manière d'étudier bien une belle oeuvre; les choeurs avant tout doivent être excercés. Il y a encore quelques erreurs, dont je vous enverrai le catalogue par la poste prochaine.

Il me semble avoir été oublié dans la 2de partie de la Symphonie, qu'à la repetition du minor après le Presto il faut commencer de nouveau du signe 𝄋 et continuer sans répétition jusqu'à la Ferma, alors on prend aussitôt la Coda.

Je vous prie de me répondre au plus vite possible, car on demande de moi une grande composition nouvelle, que je ne commencerai cependant pas, sans votre réponse.** Il faut que j'écrire toujours, pas pour me faire des richesses, — seulement pour pourvoir à mes besoins.

Or je dois avoir de la certitude sur ce point. Je serai bien charmé de vous voir, et de connaitre la noble nation Anglaise.

Je suis, avec la plus haute consideration,

Monsieur,
Votre sincere ami,
Louis van Beethoven.

---

* Dieſer quelqu'un war nach ſeiner Biogr. II. 89 Schindler. Die Geſellſchaft nahm übrigens Beethovens Propoſitionen nicht an, und ſo ging er nicht.

** Es war das für die Geſellſchaft der Muſikfreunde beſtimmte Bernard'ſche Oratorium „der Sieg des Kreuzes." Br. Beeth. Nr. 315.

281.

An Schott.

Wien am 22ten Jenner 1824*

Euer Wohlgebohren!

Am 16. Jenner ſind beide Werke bei Fries abgegeben worden. Was hierbey noch zu bemerken, mit nächſtem Briefe. Beide ſind gebunden und werden von Fries, wo man ſich ſcheint darum warm anzunehmen, gewiß gut beſorgt werden. Daß ſollte die Meſſe geſtochen ſein,** ſcheint mir nicht möglich zu ſein. Veranlaſſung zu dieſem Gerüchte, wie ich ſicher hoffe, könnte ein gewiſſer Stockhauſen, welcher einen Singverein bildet, gegeben haben, er ſchrieb mir viel Schönes von der Meſſe und daß man von Hof aus das Vertrauen in ihn ſetze und ihn habe eine Abſchrift für ſeinen Verein nehmen [laſſen], wo aber kein Mißbrauch zu erwarten, wahrſcheinlich durch den Herzog von Blacas, welcher dieſe ſeine Muſiken beſuchte, wie er ſchrieb, parceque sont le plus faibles. Mir ward nicht wohl zu Muthe, ich hoffe aber daß nichts daran ſey. Schleſinger iſt auch nicht zu trauen, da er's nimmt wo immer [?]. Beide, Pere et fils, haben mich um die Meſſe etc. bombardirt, ich würdigte beide keiner Antwort, da ich bei einer Muſterung ſie längſt ausgeſtoßen.*** Es wäre mir ſehr lieb, wenn Sie ſelbſt mir etwas zu unterſchreiben ſchickten, wo ich Sie des alleinigen Eigenthums all dieſer allein correcten Auflagen verſicherte, jedoch ſei es gleich hier —

Ich Endes unterſchriebener bezeuge laut meiner Unterſchrift, daß die B. Schott Söhne in Mainz die einzigen und rechtmäßigen Verleger meiner großen ſolennen Meſſe ſowohl als meiner großen Sinfonie in D moll ſind [folgen einige ſpäter durchſtrichene Zeilen über die Overture und Bagatellen]. Auch erkenne ich bloß dieſe Auflagen als rechtmäßige und correcte

Wien am .... Jenner 1825

Ludwig van Beethoven m. p.

---

* Verſchrieben für 1825.

** In Paris, wohin eines der Subſcriptionsexemplare gegangen war. Vgl. ob. Nr. 258.

*** Vgl. ob. Nr. 240 Anm.

Schleſinger wollte auch meine Quartetten ſämmtlich herausgeben, und von mir periodiſch jedesmal ein neues dazu haben, und zahlen was ich wollte. Da dies aber meinem Zweck einer Herausgabe von mir meiner ſämmtlichen Werke ſchaden könnte, ſo blieb auch dieſes von mir unbeantwortet. Bei dieſer Gelegenheit könnten Sie wohl einmal darüber nachdenken, denn beſſer es geſchieht jetzt von mir als nach meinem Tode. Anträge hierüber habe ich ſchon, erhalte auch Pläne dazu, jedoch ſcheinen mir dieſe Handlungen nicht zu einem ſo großen Unternehmen geeignet. Zu Ihnen hätte ich eher das Zutrauen, ich würde mit einer Summe überhaupt mich am liebſten dafür honoriren laſſen, würde die gewöhnlichen kleinen unbedeutenden Aenderungen andeuten und zu jeder Gattung von Werken wie z. B. zu Sonaten Variationen etc. ein dergleichen neues Werk hinzufügen.

Hier folgen ein paar canones für ihr Journal — noch 3 andere folgen — als Beilage einer Romantiſchen Lebensbeſchreibung des Tobias Haslinger allhier in 3 Theilen. Erſter Theil. Tobias findet ſich als Gehülfe des berühmten ſattelfeſten Kapellmeiſter Fux und hält die Leiter zu deſſen gradus ad Parnassum. Da er nun zu Schwänken aufgelegt, ſo bewirkt er durch Rütteln und Schütteln der Leiter, daß Mancher der ſchon ziemlich hoch geſtiegen, jählings den Hals bricht u. d. — Nun empfiehlt er ſich unſerm Erdenklumpen und kommt im zweiten Theil zu den Zeiten Albrechtsbergers wieder ans Tageslicht. Die ſchon vorhandene Fuxiſche nota cambiata wird nun gemeinſchaftlich mit Albrechtsberger behandelt. die Wechſelnoten aufs äußerſte auseinandergeſetzt, die Kunſt muſicaliſche Gerippe zu ſchaffen wird aufs Höchſte getrieben u. ſ. w. —

Tobias ſpinnt ſich dann neuerdings als Raupe ein und entwickelt ſich im dritten Theil, um zum dritten Mal auf dieſer Welt zu erſcheinen. Die kaum erwachſenen Flügel eilen dem Paternoſtergäßchen zu, er wird paternoſtergäßleriſcher Kapellmeiſter, die Schule der Wechſelnoten durchgegangen, behält er nichts davon als die Wechſel, und ſo ſchaft er ſeinen Jugend Freund und wird endlich Mitglied mehrer inländiſchen geleerter Vereine etc. Wenn

Sie ihn darum bitten, wird er ſchon erlauben, daß dieſe Lebens Beſchreibung herauskomme —[*]

Eiligſt und ſchleunigſt
Der Ihrige
Beethoven.

282.

An denſelben.

Euer Wohlgebohren!

Nur geſchwinde Erinnerungen. Am beſten und deutlichſten wird die Meſſe geſtochen werden, wenn zwiſchen den blaſenden und Blech-Inſtrumenten wie auch den Pauken ein Zwiſchenraum gelaſſen wird, alsdann folgen die 2 Violinen Bratſche die 4 Soloſtimmen die 4 Chorſtimmen Violonſchellſtimme Konterbaßſtimme und zuletzt die Orgelſtimme. So war die Partitur eingetheilt von meinem verſtorbenen Copiſten.[**] Mit der Orgelſtimme könnt es auch noch anders werden, wie es ſich dort bei Ihnen finden wird. Die alte Partitur war zu beſchmiert um Ihnen zu ſchicken, die neue iſt auf's ſorgfältigſte durchgeſehn worden, wahrlich keine kleine Mühe bei einem Copiſten, der kaum verſteht was er ſchreibt. —

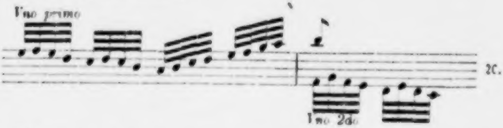
Hätte die Sinfonie ſollen ganz abgeſchrieben werden, ſo würde es Ihnen zu lange gedauert haben, und wirklich habe ich noch keinen Copiſten finden können, der nur einigermaßen verſteht was er ſchreibt, daher ich für was am ſchlechteſten geſchrieben, neue Blätter einrücken laſſen. — Manchmal werden die Puncte hinter einer Note ſtatt neben der Note nemlich ganz anderswo ſich finden, vielleicht ꝛc. Deuten Sie gefälligſt dem Stecher an, daß er hierauf achte und d. g. Puncte überall neben die Note auf dieſelbige Linie derſelben ſetze. —

---

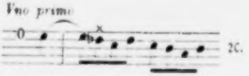
[*] Das Stück „Lebensbeſchreibung" ſteht mit unbedeutenden Abweichungen bereits Br. Beeth. Nr. 328. Schott machte davon für die Cäcilia gewiß um ſo lieber Gebrauch, als ja die Paternoſtergäßler es waren, die ihn bei Beethoven zu verdächtigen geſucht hatten.

[**] Schlemmer. Vgl. Nr. 279.

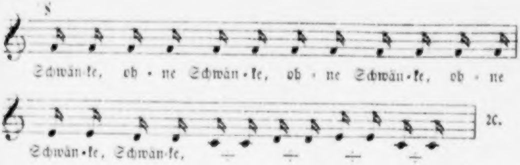
Wo dieſe Stelle im erſten Allegro **1ten Theile in den beiden Violinen kommt nemlich**



muß darüber non ligato angedeutet werden, ebenſo im 2ten Theile. — Nachzuſehen iſt noch ob im dona nobis im allegro assai bei dieſer Stelle in der erſten Violin das o von 8 nicht vergeſſen nemlich



Das Tempo vom Benedictus Andante molto cantabile e non troppo mosso iſt vielleicht auch nicht angedeutet. — Bei den canones, welche ich Ihnen ſchickte, und ſelbſt abgeſchrieben, wo ich immer fehle, muß es im 3ten und 4ten Tact ſo heißen

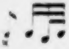
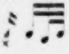


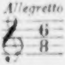
Schreiben Sie ja gleich wegen Paris, ich könnte auch von hier aus gleich eine franzöſiſche Erklärung Ihnen zuſchicken, allein was Sie hierin ergreifen, werde ich auf das untrüglichſte beiſtimmen. — Mein Bruder hat den Wechſel noch nicht, beeilen Sie dieſe Sache, denn er iſt etwas gelddurſtig, um ſo mehr als das Geld dafür hier angewieſen war und ich einen ſchweren Stand mit dem andern Verleger hatte, auch noch eine ſehr entfernte Handlung verlangte dieſe Werke, ohne Großſprecherei. — Das Quartett wird in höchſtens 8 Tägen abgegeben, da ich ſehr gedrängt in einem andern Werke begriffen bin.

Mit Herzlichkeit und Achtung

Ihr Freund

Beethoven.

Im **Dona nobis** müſſen ſtatt der 8tel Vorſchläge  immer nur 16tel Vorſchläge nemlich  geſetzt werden und zwar an den hier angezeigten Stellen.

Vno Imo *Allegretto vivace*
Dona nobis — 2do  Tact 5 6 7 8 9 10 11
Viola

in denen Stimmen wo ſich in dieſen Täcten 8tel Vorſchläge finden, müſſen ſelbe ſämmtlich in 16tel Vorſchläge verändert werden nb. bei der Violino 2do beginnen dieſe 8tel Vorſchläge erſt beim 6ten Takt.

Nach dem All. assai Tempo primo $^6/_8$ Vno 2do Takte 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, und bei der Viola vom 10ten bis 22ten Tact ebenfalls ſtatt 8tel Vorſchläge 16tel 𝅘𝅥𝅯 Vorſchläge, ebenſo nach dem Presto Tempo primo $^6/_8$ Tact Oboe 1ma Tact 9, 10, 11 und Flauto 1mo Tact 10 und 11 ſtatt 8tel ♪ Vorſchlägen 16tel 𝅘𝅥𝅯 Vorſchläge — ebenſo Vno I mo und Viola allda Tact 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20 ſtatt ♪ 8tel Vorſchläge müſſen 𝅘𝅥𝅯 16tel Vorſchläge ſeyn. — Hieraus können Sie erſehen welche Copiſten ich jetzt noch habe, der Kerl iſt ein Stockböhme, ein Pandur, verſteht einem nicht, zuerſt ſchrieb er Viertel! zu den Vorſchlägen, dann endlich 8tel, da ich nicht mehr nachgeſehn hatte, ſo erſah ich dieſes noch beim flüchtigen Einpacken.*

Wien am 26ten Januar [1825].

---

* Vgl. die folgende Nr.

283.*

Herrn Herrn Ludwig v. Beethoven.

Da ich mit dem Einſetzen des Finale in Partitur zu Oſtern erſt fertig werden kann, und Sie ſelbes um dieſe Zeit nicht mehr benöthigen können, ſo überſende ich nebſt dem bereits angefangenen die ſämmtlichen Stimmen zu Ihrer gefälligen Diſpoſition.

Dankbar bleibe ich für die erwieſene Ehre Ihrer mir zugekommenen Beſchäftigung verpflichtet; was ferner das ſonſtige mißhelle Betragen gegen mich betrifft, ſo kann ich belächlend ſelbes nur als eine angenommene Gemüthsaufwallung anſehen: in der Töne Ideen Welt herrſchen ſo viele Diſſonanzen, ſollten Sie es nicht auch in der wirklichen?

Tröſtend iſt mir nur die feſte Ueberzeugung, daß dem Mozart und Haydn, jenen gefeierten Künſtlern, bey Ihnen, in der Eigenſchaft als Copiſten, ein mir gleiches Schickſal zugetheilt würde; Ich erſuche nur, mich mit jenen gemeinen Copiatur-Subjecten nicht zu vermengen, die ſelbſt bey ſlaviſcher [!] Behandlung ſich glücklich preiſen, ihre Exiſtenz behaupten zu können.

Uebrigens nehmen Sie die Verſicherung, daß, auch nur um eines Körnleins Werth, ich nie Urſache habe, meines Betragens willen vor Ihnen erröthen zu müſſen

mit Hochachtung

ergebener

Ferd. Wolanek.

[Unmittelbar darunter hat nun Beethoven geſchrieben:]

Mit einem ſolchen Lumpenkerl, der einem das Geld abſtiehlt, wird man noch Complimente machen, ſtatt deſſen zieht man ihn bey ſeinen Eſelhaften Ohren.

[Auf der andern Seite:]

Schreib-Sudler!
Dummer Kerl!

---

* Im Beſitz des Maler Amerling in Wien. Die Erwähnung des Stockböhmen und der Symphonie, deren Abſchreiben Schott zu lange dauern werde, im vorigen Brief macht wahrſcheinlich, daß dieſes Schriftſtück mit Beethovens ungebändigtem Zornausbruch hieher gehört. Vgl. Br. Beeth. Nr. 326.

Korrigiren Sie ihre durch Unwiſſenheit, Uebermuth, Eigendünkel und Dummheit gemachten Fehler, dies ſchickt ſich beſſer, als mich belehren zu wollen, denn das iſt gerade, als wenn die Sau die Minerva lehren wollte

Beethoven.

[Am Rande rechts:]

Mozart u. Haidn erzeigen **Sie** die Ehre, ihrer nicht zu erwähnen!

[Links:]

Es war ſchon geſtern und noch früher beſchloſſen, Sie nicht mehr für mich ſchreiben zu machen.

[Dann nochmals auf der 1. Seite der ganze Brief Wolaneks kreuzweis durchſtrichen und mit größten Buchſtaben darauf geſchrieben:]

Dummer Kerl, Eingebildeter Eſelhafter Kerl!

284.

An Schott.

Wien am 5ten Febr. 1825.

Euer Wohlgebohren!

Sie werden nun bald alle Werke haben,* — daß Sie alleiniger Eigenthümer der Joſephſtädt. Overture und Klavierauszüge derſelben wie auch von meinen 6 Bagatelles oder Kleinigkeiten und 3 Geſängen wovon 2 mit blaſenden Inſtrumenten oder Klavier

---

* Bei Ueberſendung derſelben ſchrieb Bruder Johann folgendes:

„Herrn B. Schott Söhne in Mainz!

Beyliegend erhalten Sie die ſieben Werke meines Bruders rein copirt und eben jetzt von ihm durchgeſehen und corrigirt, ſo daß Sie gleich geſtochen werden können, wobey ich Ihnen bemerke daß Sie alle in Händen habende Werke, nämlich: die große Meſſe, die Symphonie und die Werke welche Sie jetzt erhalten, nicht meinem Bruder zu den Correcturen des Stiches überſenden, ſondern dem bekannten, geſchickten Herrn Gottfried Weber übertragen, um die Herausgabe nicht zu ſehr zu verzögern. Ich zweifle nicht daß dieſer aus Liebe für den Autor und die Werke ſich mit Vergnügen den Correcturen unterziehen wird.

Ferner zeige ich Ihnen hiemit in meinem und meines Bruders Nahmen allein und einer Ariette mit Klavier ſind, und Ihre Auflagen davon allein die correcten und rechtmäßigen ſind, und vom Autor ſelbſt beſorgt, bezeuge ich Ihnen laut meiner Unterſchrift.

Wien am 5ten Februar 1825.

Ludwig van Beethoven.

Sie thun wohl ſogleich die Klavierauszüge der Overture herausgeben, Sie ſind ſchon von dem Unfug des Hrn. Henning, wie ich ſehe, unterrichtet, denn eben wollte ich Sie damit bekannt machen; die Overtüre erhielt das Königſtädt. Theater bloß zur Aufführung nicht zum in Stich oder herauszugeben, mit Behtmann wurde dieſes hier ſchriftlich ausgemacht, Sie wiſſen aber wohl daß man ſich mit ihm zertragen hat und nun glaubte man wohl auch recht zu haben, das nicht zu halten, was mit ihm verhandelt worden iſt. Ich erhielt von einem meiner Bekannten in Berlin gleich Nachricht davon und ſchrieb an Henning auf der Stelle, er ſchrieb auch gleich zurück daß dieſes mit dem 4händigen Klavierauszug zwar geſchehen und unmöglich mehr zurückzunehmen, daß aber gewiß nichts weiter mehr geſchehen werde, worauf ich ganz ſicher rechnen könnte. Ich ſchickte Ihnen den Brief, aber es wird gar nicht nöthig ſein. Geben Sie nur ſogleich die Klavierauszüge heraus, unter meinem Nahmen oder unter Carl Czernys Nahmen, welcher ſelbe gemacht; auch die Overture würde ich bald gern im muſikal. Publicum wiſſen, es bleibt bey dieſem Joſephſtädt. Titel. Die Dedication iſt an Se. Durchlaucht den Fürſten Nicolaus von Galizin d. h. nur auf der Partitur. — Sie werden nun wohl

---

an, daß Sie obige ſieben Werke als Ihr rechtmäßiges Eigenthum betrachten können, welches mein Bruder in ſeinem nächſten Briefe an Sie beſtättigen wird.*

Ich zeichne mich mit Hochachtung

Dero ergebenſter Johann van Beethoven m. pr.
Gutsbeſitzer."

Unter dem Briefe, bei dem übrigens nur die Unterſchrift autograph iſt, ſteht mit rother Dinte, wohl von Schotts Hand: „Sie werden ſtark in Anſpruch genommen." und dann von G. Webers Hand, dem offenbar das Schreiben brevi manu von Schott zugeſandt war: „Die Correctur kann ich unmöglich übernehmen, und hab keine Luſt Hrn. Beethovens Corrector zu werden. Verfluchte Zumuthung von dem Hansnarr!"

thun dieſe Werke überall anzukündigen, wie auch in Paris ꝛc. Sie haben hierüber volle Vollmacht von mir Ihr Intereſſe aufs beſte und möglichſte zu fördern. Ich genehmige Alles was Sie hierin nöthig finden. — Ich habe Ihnen einige canones geſchickt zur Cäcilia. Sollten Sie aber lieber etwas Anderes wünſchen, ſo ſchreiben Sie mir. — Wegen Stockhauſen in Paris ſeyn Sie ganz ohne Sorgen, ich werde ihm ſchon ſchreiben. — Den Spaß machen Sie ſich den Tobias um ſeine vormal. Lebensbeſchreib. von mir zu bitten, das iſt ſo die Art mit dieſen Menſchen umzugehen, Lie....[?] ohne Herz, er iſt eigentlich derjenige, welcher mir von Ihnen abgerathen.

Silentium. Es geht nicht anders der eigentliche Steiner als Paternoſtergäßler allhier iſt ein Hauptſpitzbub [?] und gar-ſchuftiger Kerl, der Tobias iſt mehr ein ſchwacher Menſch und wohl gefällig, und ich brauche ihn zu manchem, mögen ſie nun reden was ſie wollen, im Verkehr mit ihnen iſt das gleichgültig für ſie.* — Sobald Sie geſonnen ſeyn ſollten wohl eine gänzliche Herausgabe meiner ſämmtl. Werke zu unternehmen, ſo müßte es bald ſein, denn hier und da iſt manches deswegen zu erwarten, bei jeder Gattung ein neues Werk eben nicht groß immer würde dieſe Angelegenheit ſehr fördern. — Daß die künftigen Auflagen (ich meine der neuen Werke welche Sie jetzt übernommen haben nb. die in Paris erſchienene Meſſe iſt ein Nachſtich einer frühern Meſſe von mir) alle unter meiner Obſorge veranſtaltet werden, können Sie auch ſagen in den Ankündigungen. —

Weder das 4te noch 5te Heft der Cäcilia habe ich empfangen.

Leben Sie nun recht wohl und laſſen Sie mich bald freundliche Worte von Ihnen hören.

Mit wahrer Achtung

Beethoven.

---

* Vgl. Neue Zeitſchr. für Muſik 1838 S. 128 die Schilderung Franz Liſzt's: „Sie müſſen erfahren was für ein Menſch mein Freund Tobias iſt. Er iſt ein wenig dick, ein wenig derb, aber er iſt nichts weniger als einfältig, das verſichere ich Ihnen. Sein rundes Geſicht erinnert an Hummel, es blitzen aus demſelben zwei kleine graue, äußerſt ſcharfe Augen; ſeine Mundwinkel verrathen Witz und Gutmüthigkeit. Seine Manieren ſind friedlich, ſein Ton herzlich“ u. ſ. w.

285.

An denſelben.*

Wien am 19. März 1825.

Euer Wohlgeboren!

Zuvörderſt theile ich Ihnen eine Anzeige mit, welche ich in einige Blätter habe rücken laſſen. Eilen Sie nur mit den Klavierauszügen, denn der 4händige iſt hier, ſowie er in der Anzeige beſchrieben iſt. Das Violinquartett wird dieſe Tage abgegeben werden.** Man hat mir hier vortheilhafte Anträge rückſichtlich deſſelben gemacht, ich aber halte Ihnen mein Wort, ohne darauf zu achten. — Ich habe noch einige Kleinigkeiten unter meinen Papieren, wovon ich Ihnen nächſtens ein Verzeichniß ſenden werde. Die Violinquartetten werden fortgeſetzt. Das 2te iſt der Vollendung nahe.*** Einen Entwurf über die Herausgabe ſämmtlicher Werke werde ich Ihnen ſchicken. Die Canons folgen nach und nach. Manche ſind nur stante pede hingeſchrieben und ich [muß] mich ſelber wieder erinnern, weil die Blätter ſich nicht finden.****

---

* Nur die Namensunterſchrift iſt von Beethovens Hand, das Uebrige von der des Neffen.

** In Es-dur Op. 127.

*** In A-moll Op. 132. „2tes Quartett 1825 von L. v. Bvn.“ ſteht auf dem im Beſitz des Herrn Paul Mendelsſohn in Berlin befindlichen Originalmanuſcript. Uebrigens erhielt es Schleſinger, nicht Schott. Vgl. auch Gaßners Zeitſchrift IV. Nr. 24 den Brief von Carl Holz: „Als Beethoven im Mai 1825 ſein A moll Quartett beendigt hatte, bezog er eine Sommerwohnung in Guttenbrunn bei Baden.“

**** Es ſind jedoch, wie es ſcheint, weiter keine geſandt. Wenigſtens enthält die Cäcilia keine. Castelli erzählt (Mem. III. 117): „Als ich meine 1000 Sprichwörter erſcheinen ließ, zeigte ich Beethoven dieſelben und da jedes Sprichwort nur zwei, wenige vier Verſe enthielten, gefielen ihm dieſe ſehr und er ſagte mir ſie wären ganz dazu geeignet um Canons darauf zu componiren. Ich ließ daher ein Exemplar mit Notenpapier ganz durchſchießen und gab es ihm. Er ſagte mir ſpäter, er habe bereits einige hineincomponirt. Als er ſtarb hätte ich dieſes Büchlein gern als eine Reliquie dieſes großen Mannes aufbewahrt, allein es fand ſich nicht vor.“ Uebrigens hat dieſes Jahr 1825 in der That viel Canons bei Beethoven hervorgebracht z. B. für Lichnowsky (Beſter Graf ꝛc.), für Rellſtab (das Schöne ꝛc.), für Braunhofer (Doctor ſperrt ꝛc.), für Schleſinger

Von der Cäcilia habe ich ſeit Empfang des 3ten Heftes nichts erhalten. — Auch die Opusbezeichnung von den Werken, die Sie von mir haben, ſollen Sie baldigſt erhalten. — Dies iſt Alles was ich als Antwort auf Ihr Letztes zu ſchreiben habe. — Vergeſſen Sie nicht, daß die Symphonie erſt Ende July oder Anfangs Auguſt herauskomme. Seyn Sie verſichert, daß Ihr herzliches Benehmen mir ſehr angenehm und erfreulich iſt, ich werde mich beſtreben, ſelbes durch aufrichtige Freundſchaft von meiner Seite nach Kräften zu erwiedern. Ihr Freund

Beethoven.

PS. Die beiden von mir erhaltenen Canons betreffen, müſſen die Aufſchriften bleiben wie ſie ſind, nämlich auf den einen kommt der Titel: Auf einen welcher Hoffmann geheißen; auf den andern: Auf einen welcher Schwenke geheißen.

286.

An Neate.*

Vienne le 19. Mars 1825.

Mon très cher ami!

Je ne pourrai guère venir à Londres durant le printemps, mais qui sait quel accident m'y conduit peut-être en automne. J'espère que vous vous trouvez bien dans votre famille, et en bon santé. Quant aus Quatuors dont vous m'ecrivez dans vos lettres, j'en ai achevé le premier, et je suis à présent à composer le second, qui, comme le troisième,** sera achevé dans peu de temps. Vous m'offrez 100 Guinées

---

(Si non per portas etc.), für Kuhlau (Kühl nicht lau), für Smart (Ars longa), für Hrn. Theo (Freu dich des Lebens).

* Moscheles Life of Beethoven II. 269. Neate hatte am 1. Febr. 1825 geſchrieben, Anfangs März erwarte man den Meiſter mit Ungeduld in London zu dem zweiten Concert der Geſellſchaft.

** In B dur Op. 130, von Beethoven ſelbſt überſchrieben „3tes Quartett“ (1. Satz im Beſitz des Herrn P. Mendelsſohn.)

pour trois Quatuors, je trouve cette proposition bien généreuse. Il se demande seulement, s'il m'est permis de publier ces Quatuors après un an et demie, ou deux ans. C'est ce qui serait très avantageuse pour mes finances. En ce qui concerne la manière de simplifier l'annoncement des Quatuors, et de l'argent de votre part, je vous propose de remettre les oeuvres à Messers Fries et Co.; qui témoigneront à vous même, ou a quelque banquier de Londres, d'être possesseurs des Quatuors, et qui vous les remettront aussitôt après l'arrivée de l'argent.

Voici une affaire par la quelle vous pouvez me prouver votre amitié. Je vous prie seulement de me répondre au plutôt possible. Je me fie toujours à votre amitié pour moi, et vous assure que vous pouvez faire de même a moi.

Je suis, avec la plus grande considération,

Votre ami

Beethoven.

287.

An Schott.

Wien [7. Mai 1825].

Euer Wohlgebohren!

[Den Anfang des Brieſes, die Aenderung einer Stelle im Opferlied betreffend ſ. Br. Beeth. Nr. 330].

NB. Es iſt auch nachzuſehn, ob beim Chor des Opferliedes auch bei der Violonſchellſtimme tutti i violoncelli angezeigt iſt, wo nicht, muß es geſchehen. —

Das Quartett werden Sie nun ſchon erhalten haben, es iſt daſſelbe Ihnen verſprochene. Ich konnte hier von mehreren Verlegern ein Honorar von 60 # dafür erhalten, allein ich habe es vorgezogen, Ihnen mein Wort zu halten.

Es hat Jemand zu meiner Meſſe in C einen vortrefflichen deutſchen Text gemacht, ganz anders als der Leipziger. Wollten Sie wohl ſelbe mit dem neuen Texte neu auflegen? —*

* Es war der Text von Scholz (Schindler 1. Ausg. S. 136).

Von geringern Werken hätte ich 4 gelegenheitlich geſchriebene Märſche für ganze türkiſche Muſik nebſt einem Gratulationsmenuett. das Honorar wäre 25 # in Gold.* — Wegen der Herausgabe der ſämmtlichen Werke habe ich die Papiere vor mir und werde Ihnen nächſtens das Nöthige hierüber vorlegen können, wenn Ihnen anders noch daran gelegen iſt. — Wegen Hennings Streiche hoffe ich nicht, das Sie Mißtrauen in mich haben, falls aber, will ich Ihnen ſeinen Brief, worin er von allem abſteht die Overtüre betreffend. Die Sache wurde hier ſchriftlich mit Bethmann abgeſchloſſen, der bekanntlich ſich mit der Geſellſchaft zertragen. — [Ohne Unterſchrift.]

288.

An den Bankier Henickſtein in Wien.**

P. P.

Ich bitte Sie doch recht ſehr meinem Karl zu ſagen, wie es damals mit dem Wechſel des Fürſten Galizin zugegangen, ob Sie wirklich nur 215 fl. ſtatt 225 dafür geben konnten, denn nicht immer bin ich mit meines Bruders Handlungen zufrieden, und es ſollte mir wehe thun, wenn Sie etwas deswegen widrig aufgenommen — auch mögte ich wiſſen, ob Sie keinen Brief vom Fürſten Galitzin vom 29ten April an Sie ſelbſt oder überhaupt gar kein Schreiben von ihm erhalten haben, da er mir doch geſchrieben, daß er ebenfalls an Sie geſchrieben habe. Letztlich bitte ich Sie ein Paquet nach Petersburg gütigſt zu beſorgen, da es zu groß iſt, um durch die Briefpoſt befördert zu werden. Auch laſſe ich mein Quartett für den Fürſten ſchreiben, je geſchwinder je lieber iſt es S. D. dieſes zu erhalten, auf der Briefpoſt finde ich es — zu beſchwerlich — ich erwarte darüber Ihre gütige Aeußerungen und bin mit vollkommener Hochachtung

---

* Vgl. Br. Beeth. Nr. 237, 242 und ob. Nr. 240, 244. Der Gratulationsmenuett erſchien nach Beethovens Tode als „Allegretto für Orcheſter“ bei Artaria, der auch das Originalmanuſcript beſitzt.

** Im Beſitz des Herrn Artaria in Wien. Vgl. Br. Beeth. Nr. 354 und ob. 258 Anm. **** Am 5. Januar 1825 hatte Gallizin als Antwort auf einen Brief Beethovens vom 18. Dec. 1824, wie ihm angezeigt daß in 14 Tagen das 1. Quartett werde überſandt werden, die Summe von 50 # in Hamburger Mark geſandt und zugleich gebeten, das 1. Quartett durch die Staatskanzlei oder mit der Poſt an Stieglitz und Comp. in Petersburg zu ſenden. Am 29. April 1825 zeigt er den Empfang des „ſchönen Quartetts“ an und bittet zu ſagen wie viel auf die geſandten 50 # abgehe, da es natürlich ſei, daß der Fürſt die Agioauslagen trage; auch an Henickſtein und Comp. habe er geſchrieben, daß ſie Beethoven die Unkoſten bezahlen möchten. Beethoven antwortete darauf am 4. Juni 1825, woraus ſich das ungefähre Datum des obigen Briefs ergibt.

Ihr
ergebenſter
Beethoven.

289.

An Neate.*

Vienne le 25 May 1825.

Mon ami!

Je crois nécessaire de vous écrire encore une fois. Je vois dans la lettre que vous m'avez écrite il y a deux ans, que l'honoraire des Quatuors est L. 100 sterlings. Je suis content de cette offre, mais il est nécessaire de vous avertir, que le premier Quatuor est si cherché par les plus célèbres artistes de Vienne, que je l'ai accordé à quelques uns d'eux pour leur benefice.** Je crois tromper votre amitié en ne

---

* **Moscheles Life of Beethoven** II. 271. Vgl. ob. Nr. 252.

** S. Br. Beeth. Nr. 322, 354: „— hingegen iſt es ſechsmal von andern Künſtlern auf das Beſte aufgeführt und mit größtem Beifall aufgenommen worden. Es wurde an einem Abend 2mal hinter einander gegeben und noch einmal nach das Souper. Es wird auch ein Violinſpieler Nahmes Böhm ſein Benefize damit geben, und jetzt muß ich es noch immer an andere hergeben. — — — Geſtern beym Hieherfahren traf ich die Clement, Holz, Linke, Rtſchaſchek in Neudorf; ſie waren ſämmtlich hier bey mir, während ich in der Stadt geweſen, — ſie wünſchten das Quartett wieder zu haben, Holz fuhr ſogar von Neudorf wieder zurück hieher und ſpeiſte abends bei mir, wo ich ihm dann das Quartett wieder mitgegeben.“

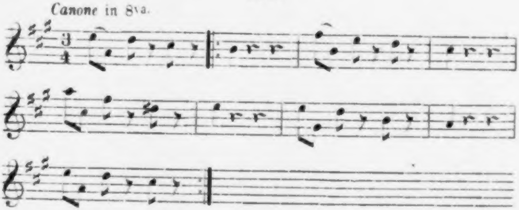
vous avertissant point de cette circonstance, parceque vous pouvez aussi en faire usage à Londres. Or si vous me répondez que vous êtes content des propositions que je vous ai faites dans ma lettre dernière, je vous enverrai aussitôt le 1er Quatuor; cependant je vous prie d'accelérer votre resolution, puisque les éditeurs désirent vivement de le posseder. Cependent vous n'avez point de remettre l'honoraire qu'après avoir reçu l'assurance de ma part, que les deux autres Quatuors sont achevés. Seulement je vous prie d'ajouter à votre lettre l'assurance de votre contentement en ce qui concerne mes offres. Voila ce que j'ai cru devoir vous dire. Je crois vous avoir fait une complaisance, et je suis certain que vous ferez le même envers moi. Conservez votre amitié pour moi.

Je suis, avec le plus grand estime,

Votre ami sincère

Louis van Beethoven.

290.*



Souvenir pour Monsieur S. M. de Boyer par Louis van Beethoven.

Baden le troisiême Aaout 1825.

---

* Im Beſitz des Autographenhändlers O. A. Schulz in Leipzig. Mr. Boyer iſt wohl der berühmte Pariſer Chirurg; möglicherweiſe hatte Beethoven ihn bei einem Aufenthalt in Wien wegen ſeines Ohrenleidens conſultirt.

291.

An Schott.*

Ew. Wohlgeboren!

Mit Erſtaunen nehme ich im 7. Hefte der Cäcilia S. 205 wahr, daß Sie mit den eingerückten Canons auch einen freundſchaftlich mitgetheilten Scherz, der leicht für beiſſende Beleidigung genommen werden kann, zur Publicität brachten, da es doch gar nicht meine Abſicht war und mit meinem Charakter von jeher im Widerſpruche ſtand, jemanden zu nahe zu treten.

Was mich als Künſtler betrifft, ſo hat man nie erfahren, daß ich, man habe auch in dieſem Punkte was immer über mich geſchrieben, mich je geregt habe; was mich aber als Menſch betrifft, muß ich von einer ganz andern Seite empfinden.

Obſchon es Ihnen gleich auf den erſten Anblick hätte in die Augen ſpringen ſollen, daß der ganze Entwurf einer Lebensbeſchreibung meines geachteten Freundes Herrn Tobias Haslinger nur ein Scherz war und auch nicht anders gemeint ſein konnte, da ich, wie mein Brief beſagt, zur Steigerung dieſes Scherzes noch obendrein durch eine Aufforderung von Ihrer Seite ihn um die Einwilligung zur Herausgabe ſeiner Biographie anzugehen wünſchte, ſo ſcheint es doch, daß es meine flüchtige und oft unleſerliche Schrift war, welche zu einem Mißverſtändniſſe Veranlaſſung gab.

Meinem Zwecke, Ihnen Beiträge, welche Sie ſelbſt verlangen, zu überſenden, wäre vollkommen entſprochen worden, wenn Sie nur die beiden Canons eingerückt hätten, deren Ueberſchriften ſchon hinlänglich beweiſen, daß ſie mit einer Biographie Haslingers nicht leicht in Berührung kommen können; ich konnte mir es aber kaum träumen laſſen, daß Sie eine Privatcorreſpondenz mißbrauchen und einen ſolchen Scherz dem Publikum vorlegen würden, welches ſich Ungereimtheiten, die Sie erſt einzuſchalten beliebten (z. B. Zeile 2 „Kanons, die ich als Beylagen ꝛc.“), gar nicht erklären kann.

---

* Das ganze Schreiben ſammt Unterſchrift iſt von fremder, wie Hr. Schott meint, Haslingers eigener Hand. Einen Entwurf des Briefes von der Hand des Neffen, offenbar Dictat, mit Aenderungen von Beethovens Hand, beſitzt Herr Wilh. Künzel in Leipzig. Vgl. Br. Beeth. Nr. 351 und 363.

Das Wort „geleert,“ welches mit zum Ganzen des humoriſtiſchen Umriſſes gehört, könnte in einem Kreiſe, wo man ſich ſcherzend unterhält, wohl gelten, nie aber fiel es mir ein, es öffentlich ſtatt: gelehrt hinzuſetzen.

Das hieße den Spaß zu weit treiben!

In Zukunft werde ich mich wohl zu hüthen wiſſen, daß meine Schrift nicht zu neuen Mißverſtändniſſen Anlaß gebe.

Ich erwarte daher, daß Sie dieſes ohne Verzug und ohne Clauſel oder Hinweglaſſung in die Cecilia aufnehmen werden, da die Sache einmahl ſo iſt, wie ich ſie hier erklärt habe und keineswegs anders gedeutet werden darf.

Wien am 13. Auguſt 1825.

L. van Beethoven.

[Darunter hat der Meiſter höchſteigenhändig die Worte zugefügt:]

Ich rechne ganz ſicher darauf, daß dieſer Aufſatz ſogleich in die Cäcilia eingerückt werde. Ihr ergebener

Beethoven.

292.

An Carl Holz.*

Baden 24. Auguſt 1825.

Beſtes Mahagonyholz!

Federn ſind uns nicht bekannt, nehmt vorlieb. — Lachen erregte mir Ihr Brief, ja ja Caſtelli muß dran.** Das Ding wird gedruckt und geſtochen zum Beſten aller armen Teufel von

---

* Wiener „Preſſe“ 14. Nov. 1858. Vgl. Br. Beeth. Nr. 363.

** „Es galt einen Scherz den er mit den Kunſthändlern vorhatte, in Verſe bringen.“ Caſtelli ſelbſt erzählt (Mem. III. 117): „Der große Beethoven konnte mich ſehr wohl leiden, ſo oft er mich ſah, fragte er mich immer: Was gibts denn wieder für coloſſale Dummheiten? — Ich erzählte ihm neue Bonmots und Anecdoten, und er lachte immer um ſo herzlicher je derber dieſe waren. Wenn irgend etwas Luſtiges vorgenommen werden ſollte, ſo mußte ich mitwirken und zum Beweiſe deſſen berufe ich mich auf einen Brief Beethovens an ſeinen Freund Holz, welcher ſchon in Journalen gedruckt erſchien und worin er ihm meldete, er wolle dem Muſikalienhändler Steiner einen luſtigen Streich ſpielen und dazu wörtlich [?] bemerkte: „dabei muß Caſtelli herhalten!“

Muſikalienhändlern. — Ich ſchrieb Karl eben, daß er mit den Briefen an Peters in Leipzig und Schleſinger in Paris warten ſoll, das heißt, ich erwarte alſo die Antwort des Herrn Artaria in Mannheim. Gleichgültig dagegen welcher Höllenhund* mein Gehirn beleckt oder zernagt, da es nun ſchon einmal ſeyn muß, nur daß die Antwort nicht zu lange ausbleibe, der Höllenhund in Leipzig kann warten und ſich derweilen mit Mephiſtopheles dem Redakteur der Leipziger Muſikaliſchen Zeitung in Auerbachs Keller unterhalten, welchen letztern nächſtens Belzebub der oberſte der Teufel bei den Ohren nehmen wird.

Beſter, das letzte Quartett enthält auch ſechs Stücke, womit ich dieſen Monat zu beſchließen gedenke.** Wenn mir nur Jemand was für meinen ſchlechten Magen geben wollte. Aber Beſter wir müſſen doch ſehen, daß alle dieſe neugeſchaffenen Wörter und Ausdrücke bis ins dritte und vierte Glied unſerer Nachkommenſchaft ſich erhalten.*** — Kommt Freitags oder Sonntags, kommts Freitags wo Satanas in der Kuche noch am erträglichſten iſt.**** — Leben Sie recht wohl, tauſend Dank für Ihre Ergebenheit und

---

* „So nannte er ſcherzweiſe die Muſikalienhändler."

** Es war das in B-dur Op. 130, erſchienen bei Artaria in Wien. Am 29. Aug. 1825, nicht 1824 wie es Br. Beeth. Nr. 309 irrig heißt, meldete der Meiſter dem Neffen: „das 3. Quartett enthält auch 6 Stücke und wirklich wird es in 10 höchſtens 12 Tägen fertig ſein." Vgl. den folgenden Brief an Peters.

*** Als ſolche deutſche Kunſtausdrücke werden dort angegeben: „Arie Luftſang, Einſang; Baß Grundſang; Canon Kreisfluchtſtück; Chor Vollſang; Clavier Taſtenſpiel, Hammerklangwerk; Compoſiteur Tonſatzwerker; Concert Tonſtreitwerkverſammlung, Tonſtreitwerk, Tonkampf; Concertgeber Tonſtreitwerkunternehmer; Concertmeiſter Tonſtreitwerkmeiſter, Tonkampfmeiſter; Dilettant Kunſtzeitvertreibliebender; Phantaſie Launenſpiel; Fuge Tonfluchtwerk, Fluchtſtück; Inſtrument Klangmachwerkzeug, Klangwerkzeug; Capellmeiſter Tonkünſtlermeiſter, Tonmeiſter, Obertonmeiſter; Muſik, Tonwerkerei; Muſikaliſch tonkünſtig; Muſikdirector Tonwerkordner, Tonvorſteher; Oper Singwerk; Orcheſter Tongerüſt, Tonkünſtlerbühne, Tonwerkerſchaar; Symphonie Zuſammenklangwerk; Sonate Klangſtück; Trompete Schmettermeſſing, Schmetterrohr; Trompeter Schmettermeſſingwerker; Violinquartett Geigenſtück."

**** Vgl. Br. Beeth. Nr. 355, 360, 362 die Klagen über die „böſe alte Hexe," ſeine damalige Haushälterin.

Liebe zu mir, ich hoffe Sie werden dadurch nicht geſtraft werden. Mit Liebe und Freundſchaft der Ihrige

Beethoven.

Schreibt doch wieder einmal, kommt! Noch beſſer!!

293.

An Peters.*

Euer Wohlgeboren!

Als ich Ihnen das Quartett antrug, war die Antwort Ihres Aſſocié nicht beſtimmt und deutlich. Ebenſo ſind Ihre zwey letzten Briefe; ſobald Sie die Summe klar anzeigen werden, nämlich 360 fl. C. M. welche ich von Ihnen habe, und verſichern, daß Sie dafür das Quartett nehmen wollen, ſo können Sie in Kurzem eines erhalten. Hätten Sie das gleich gethan, ſo hätten Sie 2 neue Quartetten erhalten können, denn Sie können nicht verlangen, daß ich Schaden leide. Wollte ich die Saiten noch höher ſpannen, ſo dürfte ich eine noch größere Summe für ein Quartett verlangen.

---

* Bis auf die Namensunterſchrift von der Hand des Neffen, der am 19. Juli 1825 bereits folgenden Brief an Peters geſchrieben hatte, von dem auch Br. Beeth. Nr. 310, der jedoch irrig ins Jahr 1824 geſetzt worden, Rede iſt:

Euer Wohlgeboren!

Da mein Oheim ſich gegenwärtig in Baden befindet, um ſeine äußerſt angegriffene Geſundheit wieder herzuſtellen, ſo nehme ich mir, einem ſchriftlichen Auftrag von ſeiner Seite zufolge, die Freiheit, Ihnen in ſeinem Nahmen zu melden, daß er vor Kurzem ein neues großes Violinquartett vollendet habe [in A-moll Op. 132], mit dem Beyſatze, Ihnen dasſelbe für die [360] Conv. Gulden, die Sie ihm bereits früher zuſandten, anzubiethen.

Sollten Euer Wohlgebohren hiezu nicht geneigt ſeyn, ſo müßte mein Oheim es einem andern Verleger, der ihm dieſelbe Summe dafür gebothen, überlaſſen. In jedem Falle aber erſuche ich Sie um ſchleunige Antwort, damit die Sache nicht verzögert werde.

Erlauben Sie mir nun noch, daß ich ſchließlich eine Stelle aus dem Schreiben meines Oheims anführe: „Erinnere den Hr. v. Peters, daß ich ihm das Beſte anbiethe, was ich gegenwärtig habe, ohne der Vergangenheit zu gedenken“ —

Die Antwort bitte ich an meinen Oheim ſelbſt unter der Adreſſe: Baden nächſt Wien in Schloß Gutenbrunn ergeben zu laſſen.

Ich zeichne mich mit Achtung

Euer Wohlgeboren

ergebener Carl van Beethoven.

Sobald Sie mir alſo ſchreiben, werde ich Sie baldmöglichſt in Beſitz eines neuen Quartetts ſetzen; wollen Sie aber lieber Ihr Geld, ſo können Sie es unverzüglich zurückhaben, denn es liegt längſt bereit; zum Durchſehen ſchicke ich übrigens nichts.

Ich erwarte hierüber eine baldige Antwort.

Wien am 25. Novemb. 825

Ihr ergebener
L. v. Beethoven.*

294.

An Schott.**

Euer Wohlgeboren!

Die Tempobezeichnung nach Mälzls Metronom wird nächſtens folgen; ich ſende Ihnen hier den Titel der Meſſe.

Missa
composita et
Serenissimo ac Eminentissimo Domino Domino Rudolpho
Joanni Caesareo Principi et Archiduci Austriae, S. R. E. Tit. s.
Petri in monte aureo Cardinali et Archiepiscopo Olomuensi
profundissima cum veneratione dedicata
a
Ludovico van Beethoven.

Die Pränumerantenliſte muß vorgeſtochen werden.

1. Der Kaiſer von Rußland.
2. Der König von Preußen.

---

* Peters ſchrieb darauf Folgendes: „Herrn L. van Beethoven in Wien erſuche ich hiermit die im Auguſt 1822 von mir empfangenen drei hundert und ſechzig Gulden Conventionsgeld, welche Sie da keine Geſchäfte zwiſchen uns zu Stande gekommen ſind, jetzt wieder zu meiner Verfügung ſtellen, an Hrn. Steiner u. C. Muſikhandlung in Wien zurückzuzahlen und gegenwärtiges als Quittung von mir dagegen zu empfangen. Leipzig 30. November 1825. C. F. Peters Muſikverleger.“ Auf demſelben Blatt beſtätigen Steiner u. C. d. d 7. Dec. 1825 den Empfang der Summe von Beethoven.

** Bis auf die Namensunterſchrift von der Hand des Neffen.

3. Der König von Frankreich.
4. Der König von Dänemark.
5. Churfürſt von Sachſen.
6. Großherzog von Darmſtadt.
7. Großherzog von Toskana.
8. Fürſt Galizin.
9. Fürſt Radziwill.
10. Der Cäcilienverein in Frankfurt.

Die Dedication der Symphonie bitte ich noch etwas zu verzögern, da ich hierüber noch unentſchloſſen bin;* überhaupt aber erſuche ich Sie die Herausgabe dieſer Werke noch gegen 3 Monath zu verſchieben; Sie werden mich dadurch ſehr verbinden. Was fehlt, wird auf das Schnellſte beſorgt werden.

Ich erſuche Sie wiederhohlt, mir doch gütigſt ein Exemplar von den verbeſſerten Fagotten zuzuſchicken.

Vielleicht haben Sie noch keine Verſicherung des Eigenthums über das Quartett in Es erhalten; ich füge ſelbe hiermit bey.

Ihr ergebener

Ludwig van Beethoven.

Daß die Herrn B. Schott Söhne ein Quartett in Es für 2 Violinen, Viola und Violoncello von mir erhalten und daſſelbe ganz allen ihr Eigenthum ſei, beſtättige ich hiermit laut meiner Unterſchrift.

Wien am 25. November 1825.

Ludwig van Beethoven.

295.

An denſelben.**

E. Wohlgeboren!

Auf Ihr letztes Schreiben melde ich Ihnen, daß Sie alles bald metronomiſirt erhalten werden: Ich bitte Sie nicht zu vergeſſen, daß das erſte Quartett dem Fürſten Galitzin dedicirt iſt. — Von der Ouverture hat, ſo viel ich weiß, Math. Artaria bereits zwey Exemplare von Ihnen erhalten. Sollte es geſchehen ſeyn, daß ich Ihnen für die vorigen Exemplare noch nicht gedankt habe, ſo iſt es wirklich aus Vergeßlichkeit geſchehen; übrigens ſollen Sie überzeugt ſeyn, daß ich weder ein Exemplar verkaufe noch damit handle; es erhalten deren nur einige von mir werthgeſchätzte Künſtler, wodurch Ihnen kein Abbruch geſchieht, da dieſe ſich dieſelben Werke doch nicht anſchaffen könnten.

---

* Das Werk ward dem König Friedrich Wilhelm III. von Preußen gewidmet. Vgl. Br. Beeth. Nr. 382.

** Bis auf die Namensunterſchrift und die Noten von der Hand Schindlers.

Noch muß ich mich erkundigen, ob Fürſt Galitzin, als er Ihnen die Titulatur zur Dedication bekannt machte, zugleich von Ihnen die nöthigen Exemplare des Quartetts und der Ouvertüre verlangte, widrigenfalls ich dieſelben von hier aus ihm ſenden müßte.

Uibrigens erſuche ich Sie, Ihre Sendungen an mich künftig durch Math. Artaria und nicht mehr durch Steiner zu beſtellen, weil ich durch erſteren alles ſchneller zu erhalten gedenke.

Bey der Meſſe dürfte die Pränumerantenliſte vorangedruckt werden, und dieſer erſt die Dedication an den Erzherzog, wie ich Sie Ihnen ſchon geſchickt habe, folgen.

Wegen der Dedication der Synfonie werde ich Ihnen in kurzer Zeit Beſcheid geben; ſie war beſtimmt dem Kaiſer Alexander gewidmet zu werden; die vorgefallenen Ereigniſſe veranlaſſen aber dieſen Verzug.

Sie verlangen neuerdings Werke von mir?

Beſte!!

Ihr habt mich gröblich beleidigt! Ihr habt mehrere Falſa begangen: Ihr habt euch daher erſt zu reinigen vor meinem Richterſtuhl allhier; ſobald das Eis aufthauen wird, hat ſich Maynz hieher zu begeben, auch der recenſirende Ober-Appellations-Rath* hat hier zu erſcheinen um Rechenſchaft zu geben, und hier gehabt euch wohl!

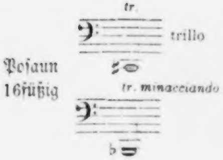
Wir ſind euch gar nicht beſonders zugethan! Gegeben ohne was zu geben auf den Höhen von Schwarzſpanien den 28. Jänner 1826.**

Beethoven.

---

* Gottfried Weber. S. ob. Nr. 284 Anm.

** Im October 1825, als er von Baden nach Wien zurückkehrte, hatte er eine Wohnung am Glacis der Vorſtadt Währing im ſogenannten Schwarz-



296.

An Carl Holz.*

Werther Freund!

Sie können verſichert ſeyn, daß ich an den neulichen Vorfall gar nicht mehr denke und daß dies meine dankbaren Geſinnungen gegen Sie nie ändern wird; ich bitte Sie alſo, in Ihrem Benehmen nichts dergleichen zu äußern. Sie werden mir immer willkommen ſeyn.

Künftigen Sonntag werden Sie, hoffe ich, meinen Tiſch nicht verſchmähen. Ich hab dieſe Woche zu viel zu thun, und habe auch keine Ruh bis alles vollendet iſt; dann aber iſt bey ſolchen Fällen die Stunde des Eſſens bey mir gar nicht zu beſtimmen, wie ich denn überhaupt ſchon ſeit meinem 13ten Jahr immer gewohnt bin, ſehr ſpät zu Mittag zu eſſen. Hierin wurde ich noch beſtärkt durch angeſehene Geſchäftsmänner hier, und es iſt jetzt ſchwer dieſe Gewohnheit gänzlich aufzugeben. Nehmen Sie dies ja nicht ironiſch, bedenken Sie daß ich von den Muſen abhängig, und Sie werden mir dann gewiß nicht Unrecht geben; ſchon längſt habe ich auf ein Mittel gedacht Ihnen meine Dankbarkeit zu bezeugen, welches ich, ſobald es möglich, ins Werk ſetzen werde. Haben Sie dieſe Woche Zeit mich zu beſuchen, ſo wird es mir ein Ver-

---

ſpanierhauſe im 2. Stock bezogen, von wo man eine freie Ausſicht über die Stadt und die Leopoldſtadt hat.

* Aus der Autographenſammlung des Herrn Senator Gwinner in Frankfurt am Main. Nur die Unterſchrift von den Worten „Wie immer" an von Beethovens Hand, das übrige von der des Neffen.

gnügen ſeyn, wenn Sie mich beſuchen wollen. Sie werden mich unverändert finden, wie ſonſt. Sonntag warte ich ganz gewiß.

den 26ten April 1826.

Wie immer Ihr Freund
Beethoven.

297.*

Euer Wohlgebohrn!

Ich bitte nur um einen Beſuch, ſchon eine Weile mit einem rheumatiſch. oder gichtiſ. Zuſtande behaftet, zwar bin ich noch ihr Schuldner, aber ich werde es nicht lange mehr bleiben. — ich bin immer zu Hauſe, das Wetter verſperrt einem wohl die Thüren.

Ich hoffe Sie gewiß zu ſehn, wenn Sie nur immer können wenigſtens morgen —

Hochachtungsvoll
Ihr Freund
Beethoven.

Meine Wohnung Schwarzſpanier
2ter Stock N° 20 lins [!]
An Profeſſor Braunhofer Brandſtätte.

298.

An Schott.**

Wien am 20. May 1826.

Herrn B. Schott Söhne in Mainz.

Mit Geſchäften überhäuft und ſtets mit meiner Geſundheit leidend konnte ich Ihnen Ihr Geehrtes vom 6ten April nicht früher beantworten. Auch war damahls das Quartett noch nicht vollendet, welches jetzt beendiget iſt.* Sie können wohl denken, daß ich von dem Honorar von 80 #, welches mir für beyde frühere Quartetten, die gleich auf das Ihrige [in Es] folgten, angebothen und bezahlt wurde, nicht gern abgebe. Da Sie aber dieſes Honorar mir bereits zugeſtanden haben, ſo gebe ich mit Vergnügen Ihren Vorſchlag ein, dasſelbe in 2 Friſten mir verabfolgen zu laſſen. Belieben Sie daher mir zwey Wechſel, den einen von vierzig Ducaten a vista, den andern mit eben ſo viel nach zwei Monathen zahlbar zuzuſenden. Da Sie von dem Unglück, welches das Friesſche Haus betroffen hat, ohne Zweifel wiſſen, ſo wäre es mir am liebſten, wenn Sie die Wechſel an Arnſtein und Eskeles anweiſen wollten.

---

* Im Beſitz des Herrn Hofcapellmeiſters Julius Rietz in Dresden. In Erwägung der Angabe der Wohnung, die er erſt im Herbſt 1825 bezogen hatte, wie der Notiz im folgenden Briefe „ſtets mit meiner Geſundheit leidend“ aller Wahrſcheinlichkeit nach hieher gehörig. Gegen das Datum vom Anfang Dec. 1826, wo Beethoven mit einer „Unterleibserkältung“ von Gneixendorf zurückkehrte und ſogleich „das Bett hüten“ mußte, ſprechen die thatſächlichen Angaben des Billets ſelbſt.

** Bis auf die Namensunterſchrift von der Hand des Neffen.

Die Metronomiſirung erhalten Sie von heut in 8 Tagen mit der Poſt. Es geht langſam, da meine Geſundheit Schonung erfordert. Von dem Quartett in Es von Ihnen habe ich noch nichts erhalten; ebenſowenig die Minerva. — Nochmahls muß ich Sie bitten, daß Sie ja nicht denken möchten, ich wolle irgend ein Werk zweimal verkaufen. Wie es mit der Overture war, wiſſen Sie ſelbſt. — Unmöglich hätte ich Ihnen über die Beſchuldigung, Ihr Quartett Schleſinger'n nochmahls verkauft zu haben, antworten können, denn ſo etwas wäre wirklich zu ſchlecht, als daß ich mich darüber vertheidigen möchte. So etwas kann auch nicht durch den beſten Rheinwein abgewaſchen werden. Hiezu müſſen noch Liguorianiſche Büſſungen, wie wir ſie hier haben, kommen.

Ihr ergebenſter
L. v. Beethoven.

N.B. Ich erſuche Sie um ſchleunige Beantwortung dieſes Schreibens.

---

* In Cis-moll Op. 131. Es erſchien im Frühjahr 1827 bei Schott. Am 3. Juni 1826 bot er auch Probſt in Leipzig ein „ganz neues Quartett“ an (Br. Beeth. Nr. 375); es war wohl das in F, Op. 135, das in dieſem Sommer 1826 fertig ward.

299.

An denſelben.*

Wien am 12ten July 1826.

Ich Beziehung auf Ihr geehrtes Letztes, worin Sie mir anzeigen, daß Sie mir die erſte ſogleich zu erhebende Hälfte des Honorars für mein neueſtes Quartett bey Herrn Frank hier bereits angewieſen haben, melde ich Ihnen, daß das erwähnte Werk vollendet iſt und zur Ablieferung bereit liegt. Es erübriget alſo nunmehr nichts als daß Sie ſo gütig ſind mir eine Anweiſung auf die zweyte in 2 Monathen zu erhebende Hälfte (vierzig Ducaten) zu übermachen, ſobald ich ſelbe erhalten werde, werde ich nicht ſäumen das Werk an Herrn Frank zu überliefern.

Ich würde aus dieſem Umſtande, den ich bloß einer kleinen Vergeßlichkeit von Ihrer Seite zuſchreibe, gar nichts machen, wenn ich nicht meiner Geſundheit wegen geſonnen wäre, in Kurzem eine kleine Reiſe anzutreten, wozu ich noch eine Summe Geldes benöthige, welche ich gegen eine ſolche Anweiſung leicht erhalten werde.

Ich ſchließe mit der Bitte mir mit umgehender Poſt dieſe Anweiſung zu überſenden, da mein Aufenthalt hier nur noch von ſehr kurzer Dauer ſeyn wird; und bin mit Hochachtung

Ihr ergebenſter
L. v. Beethoven.

300.

An denſelben.

Wien am 26. July 1826.

Aus dem Poſtſcript Ihres Geehrten vom 8ten dieſes erfahre ich, daß Sie dem König von Preußen zwei Exemplare der Symphonie zuſenden wollen. Ich bitte dies vor der Hand noch aufzuſchieben, da ich dem König von hier aus durch einen Kourier ein geſchriebenes Exemplar dieſes Werkes zu ſchicken geſonnen bin, welches auf dieſem Wege ohne alle Gefahr bewerkſtelligt werden kann. Nur erſuche ich Sie mit der Herausgabe ſo lange zu verziehen, bis ich Ihnen melde, daß der König im Beſitz der Copie iſt; Sie ſehen ein, daß mit der Publizirung eines Werkes der Werth der Copie aufhört. Für die dem König beſtimmten Exemplare bitte ich ausgeſucht ſchönes Papier zu beſorgen.

---

* Bis auf die Namensunterſchrift von der Hand des Neffen.

In meinem letzten vom 12ten dieſes, welches Sie ohne Zweifel — erhalten haben, ſchrieb ich Ihnen, daß ich meiner wankenden Geſundheit wegen eine kleine Reiſe zu unternehmen entſchloſſen bin; ich erwarte hiezu noch Ihre Anweiſung auf die Herrn Frank hier um nach deren Empfang meinen Vorſatz unverzüglich auszuführen.

Ich bitte alſo um gefällige Beſchleunigung Ihrer Rückſchrift.

Mit Hochachtung Ihr ergebenſter
Beethoven.

[Von des Meiſters eigener Hand:]

Nachſchrift. Der nunmehrige Tobias primus, geweſener secundus,* beſchwert ſich, daß viele Nachfragen um das Quartett aus Es geſchehen und er ſchon vor 2 Monathen um einen Nachtrag deswegen geſchrieben, aber ohnerachtet deſſen nicht erhalten — dieſes gehört zu den Heften von Schwarz-Spanien, welche nun bald erſcheinen werden.**

301.

An denſelben.***

Wien am 29ten July 1826.

Ich beeile mich Sie von dem richtigen Empfang Ihres Geehrten vom 19ten dieſes in Kenntniß zu ſetzen.

Zugleich melde ich Ihnen, daß ich in einigen Tagen das Quartett, wie auch Ihr Schreiben an Herrn Frank abliefern werde; dies würde ſchon geſchehen ſeyn, wenn nicht mein Beſtreben, Ihnen das Werk ganz correct zum Stiche zu überſenden, mich beſtimmte, es noch ein Mahl auf das Genaueſte durchzuſehen.

---

* Haslinger war damals Chef der Firma Steiner u. Comp. geworden.

** Vgl. Nr. 297 die Wohnungsangabe.

*** Bis auf die Namensunterſchrift von der Hand des Neffen.

Für die Uebermachung Ihres Wechſels danke ich Ihnen herzlich und erſuche Sie wiederhohlt, dieſe Bitte von meiner Seite nicht als einen Beweis von Mißtrauen gegen Ihr geehrtes Haus zu betrachten.

Die Metronomiſirung werden Sie in Kurzem erhalten.

So ſehr ich nun wünſche über einen für Sie und mich gleich wichtigen Punct zu ſchreiben, ſo bin ich doch ſo ſehr von Geſchäften überhäuft, daß es mir für heute unmöglich iſt. Ich verſchiebe daher die ausdrückliche Erklärung auf den nächſten Poſttag und bin

Ihr ergebenſter

Beethoven.

302.*

Herrn Karl von Holz.

Beſter!

Begebt euch morgen nach hinlänglichen Ligorianiſchen Büßungen zum Mittagseſſen zu uns. Ihr werdet hoffentlich nicht verſagt ſeyn, und hat man euch geladen, ſo wird hoffentlich die Kraft nicht ermangeln Euch loszuſchießen.

Optime amice

Der Eurige

Beethoven.

303.

Für Herrn von Holz.

Ganz erſtaunlich ungeſchwefelter Beſter! Etwas nach 5 Uhr ſind wir ſchon bey euch zu Hauſe.

Beethoven.

---

* Bis auf die Namensunterſchrift von fremder, jedoch nicht des Neffen Hand. Die Originale der ſämmtlichen ſechs hier folgenden Billets an Holz beſitzt Herr W. Künzel in Leipzig. Beſonders in dieſem Sommer verkehrte Beethoven viel mit Holz (Br. Beeth. Nr. 379 ff.) Auch hatte derſelbe dem Meiſter allerhand Beiſtand zu leiſten, beſonders bei den unglücklichen Verhältniſſen, in die ihn der im Auguſt dieſes Jahres erfolgte Selbſtmordsverſuch des Neffen brachte. Br. Beeth. Nr. 380.

304.

Das Eſſen wird ſchon um Ein Uhr bereit ſeyn, wo ich Sie ſicher erwarte, mir verurſachts Wehe, ihnen ſo viele Beſchwerlichkeiten zu verurſachen. —

Ihr
Beethoven.

305.

Für Se. Wohlgebohrn Hrn. v. Holz.*

sf.   sf.
Holz — Schaffe Holz! —

Morgen in aller Früh komm die ungefährlichſte aller Perſonen das Geld dazu zu bringen — Der L. K—l von Agent — muß es ſeyn? — Es muß ſeyn. —

Thut das Eurige, wie wir das unſrige —

Amicus
Beethoven.

306.

Herrn von Holz.

Vergeſſen Sie nicht aufs Geld, ich habe bald nichts mehr. Karl geht es immer beſſer,** dieſen Mittag ſingt die Frau Tiſchkönigin bey mir.

307.

Für Hrn. v. Holz.

Hinterlaſſen Sie gefälligſt den Rahmen des Referrenten von der Polizey wo wir waren, eine ſchöne Geſchichte, geſtern iſt Karl doch mit der Polizey abgehohlt u. wie — ſie ſind nicht zufrieden, ich laufe herum, um nur Jemand zu finden.*

---

* In einem Converſationshefte vom Juli 1826 ſchreibt Holz: „Dem Dembſcher habe ich das Billet gegeben, er lachte und fragte ob es ſeyn muß?“ Der „Lumpenkerl von Agent“ iſt offenbar der Hofagent von Dembſcher. S. den Bericht bei Schindler II. 157, der jedoch einiges Irrige enthält.

** Er war nach dem Selbſtmordverſuche ins Spital gebracht worden. Vgl. Br. Beeth. Nr. 380.

308.

An Breuning.**

Bei Karl ſind glaube ich 3 Puncte zu beobachten, erſtl. daß er nicht wie ein Sträfling behandelt werde, welches gerade nicht das Wünſchenswerthe, ſondern entgegengeſetzte hervorbringen würde — 2tens um zu höheren Graden befördert zu werden, darf er doch nicht gar zu gering und unanſehnlich leben —

3tens dürfte eine gar zu große Einſchränkung im Eſſen u. Trinken ihm doch hart fallen — ich greife dir nicht vor.

309.

Für Hrn. Tobias Haslinger.***

[erhalt. 27. Sept. 1826]

Ich danke — ich bitte mir anzuzeigen wie es gehn ſoll mit der Dedication**** — können Sie ſelbige dem Dr. Spiker übermachen

---

* Br. Beeth. Nr. 320: „die liebe Regierung will mich um 10 Uhr heute ſprechen, ich bitte Sie daher ſtatt meiner hinzugehen ꝛc.“ gehört ohne Zweifel ebenfalls hieher und nicht ins Jahr 1824. Die Bekanntſchaft mit Holz datirte überhaupt erſt aus dem Frühjahr 1825, höchſt wahrſcheinlich von den Proben zur erſten Aufführung des Es-dur-Quartetts Op. 127 her. Vgl. Br. Beeth. Nr. 322 und 309, das ins Jahr 1825 gehört.

** Ebenfalls im Beſitz von W. Künzel, jedoch nicht an Holz, mit dem Beethoven nicht auf dem Duzfuß ſtand, ſondern höchſt wahrſcheinlich an ſeinen Freund Stephan von Breuning, deſſen er ſich in dieſer Noth um ſo mehr erinnert hatte, als derſelbe als k. k. Beamter jetzt doppelt hülfreich ſein konnte. Breuning ward denn auch jetzt Vormund und übernahm es, den jungen Mann, der ſich derweilen zum Militärſtande entſchloſſen, in ein Regiment zu bringen. Das war im Herbſt 1826 (Schindler II. 128. 130 u. f. Br. Beeth. Nr. 376. 377. 378).

*** Im Beſitz des Hrn. P. Mendelsſohn in Berlin.

**** Der neunten Symphonie an den König von Preußen. Br. Beeth. Nr. 382. Beethoven reiste mit dem Neffen, den die Polizei aus Wien aus-

— ich geh morgen von hier — u. bleib wohl ſo lange aus, daß ich ihn nicht mehr treffen werde — Haben Sie nicht vernommen ob die Geſandtſchaft damit einverſtanden iſt? —

Ihr
ergebenſter
Beethoven.

310.

An Schott.*

Wien am 29ten September 1826.

Im Begriffe mich aufs Land zu begeben, melde ich Ihnen eiligſt, daß Sie nächſtens die Metronomiſirung der Symphonie erhalten werden.

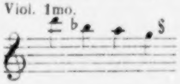
Das Quartett aus Cis moll werden Sie hoffentlich ſchon haben, erſchrecken Sie nicht über die 4 Kreuze. Das Werk wird hier in Kurzem zum Vortheil eines Künſtlers gegeben werden.**

Schließlich muß ich Sie bitten, das Nöthige wegen der Herausgabe meiner ſämmtlichen Werke zu beſchleunigen; ich kann es Ihnen nicht verhehlen, daß wenn ich nicht ſo feſt auf meine Verſprechungen hielte, Sie durch Vorſchläge welche mir über dieſen Punct von andern Verlegern geſchehen ſind, leicht in Nachtheil kommen könnten.

In der Hoffnung hierüber recht bald von Ihnen zu hören

Ihr ergebener
Beethoven.

P. S. Noch muß ich bemerken, daß im 2ten Stück der Symphonie nach dem letzten Tacte des Maggiore das D. S. vergeſſen iſt.



---

gewieſen, zum Pſeudobruder nach Gneixendorf bei Krems an der Donau. Br. Beeth. Nr. 383. 384.

* Bis auf die Namensunterſchrift von der Hand des Neffen.

** Vielleicht zum Vortheil Böhm's; denn Schindler II. 126 ſagt, eine Aufführung durch Schuppanzigh habe niemals ſtattgehabt.

311.

An denſelben.*

Gneixendorf am 13. Oct. 1826.

Ich benütze den Reſt des Sommers, um mich hier auf dem Lande zu erhohlen, da es mir dieſen Sommer unmöglich war, Wien zu verlaſſen. — Ich habe während dieſer Zeit die Symphonie ganz metronomiſirt und füge hier die Tempi bey.

All^{o} ma non troppo . .	88 = ♩	*Alla Marcia*	84 = ♩.
Molto vivace	116 = 𝅗𝅥	*And^{te} maestoso* . . .	72 = 𝅗𝅥
Presto	116 = 𝅗𝅥	*Adagio divoto* . . .	60 = 𝅗𝅥
Adagio tempo 1mo . .	60 = ♩	*All^{o} energico*	84 = 𝅗𝅥.
Andante moderato . .	63 = ♩	*All^{o} ma non tanto* . .	120 = 𝅗𝅥
Finale Presto	66 = 𝅗𝅥.	*Prestissimo*	132 = 𝅗𝅥
All^{o} ma non troppo . .	88 = ♩	*Maestoso*	60 = ♩
Allegro assai	80 = 𝅗𝅥		

Sie können ſelbe auch beſonders ſtechen laſſen. Vergeſſen Sie nicht was ich Ihnen über das zweyte Stück angezeigt habe.

Auch die Meſſe werde ich Ihnen nächſtens metronomiſirt ſenden.

Das neue Quartett haben Sie hoffentlich ſchon erhalten.

Die Herausgabe meiner ſämmtlichen Werke betreffend wünſche ich Ihre Meinung zu erfahren, und erſuche Sie mir ſelbe baldigſt mitzutheilen. Hätte ich nicht aus allen Kräften dagegen geſtrebt, ſo hätte man die Herausgabe ſchon theilweiſe begonnen, welches für die Verleger nachtheilig wie auch für mich ohne Vortheil wäre.

Die Gegenden, worin ich mich jetzt aufhalte, erinnern mich einigermaßen an die Rheingegenden, die ich ſo ſehnlich wieder zu ſehn wünſche, da ich ſie ſchon in meiner Jugend verlaſſen.**

Schreiben Sie mir bald etwas Angenehmes. Wie immer mit Hochachtung

Ihr ergebenſter

Beethoven.

---

* Bis auf die Namensunterſchrift von der Hand des Neffen.

** Nicht bloß durch Schott, auch durch Briefe von ſeinem Jugendfreunde Wegeler in Coblenz war er von neuem lebhaft an ſeine Heimath erinnert worden.

312.

An Tendler und Manſtein in Wien.*

Gneixendorf am 30ten Oct. 1826.

Euer Wohlgeboren!

Ich überſende Ihnen durch meinen Bruder mein neueſtes für Herrn Schleſinger verfaßtes Violinquartett und erſuche Sie, daß bey Ihnen zu dieſem Ende hinterlegte Honorar von achtzig Ducaten dem erſtern einzuhändigen; über welchen Betrag ich zugleich hiermit quittire.

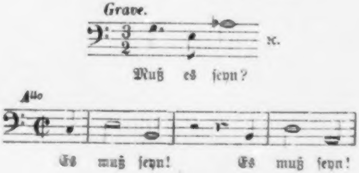
Mit Hochachtung
Ihr ergebenſter
Ludwig van Beethoven.**

---

* **Bis** auf die Namensunterſchrift von des Neffen Hand. Im Beſitz der Frau **Carl van Beethoven** in Wien.

** **Das** Quartett war das in F Op. 135, Herbſt 1827 bei Schleſinger erſchienen. Vgl. Br. Beeth. Nr. 384. Marx L. v. Beethoven theilt zum 2. Bande auch folgendes Facſimile von gleichem Datum mit obigem Briefe mit:

Der ſchwer gefaßte Entſchluß.



Neueſtes Quartett von L. v. Beethoven.

Gneixendorf am 30. October 1826.

Auch auf dem im Beſitz von Muſikhändler Aſcher in Wien befindlichen Originalmanuſcript vom letzten Satz dieſes Quartetts ſteht als Ueberſchrift: „Der ſchwergefaßte Entſchluß. Es muß ſeyn.“ Vgl. ob. Nr. 305 Anm.

313.

An Schott.*

Wien am 9. Dez. 1826.

Ihr letztes Schreiben vom 28ten Nov. hat mir ſehr viel Vergnügen gemacht. Leider hat mich ein Zufall auf meiner Rückreiſe vom Lande unpäßlich gemacht und zwingt mich das Bett zu hüten.** — Das Quartett habe ich ausſchreiben laſſen und kann hieraus, jedoch nicht mit völliger Gewißheit, ſchließen, daß ſich auch in Ihrer Partitur noch einige Fehler befinden; ich habe ſelbe aber ſorgfältig durchgegangen; mit ſeiner eigenen Partitur verfährt man aber ſelten ſo aufmerkſam. Um hierüber ganz ſicher zu gehn, werde ich Ihnen das Nöthigſte was mir aufſtößt, anzeigen. — Das Wappen des E. Rudolph ſowie auch die Metronomiſirung ſollen Sie ſo ſchnell als möglich erhalten. Was wegen der Symphonie zu beſorgen iſt, werden Sie mit nächſter Poſt bekommen.

Ihre Nachſchrift den Nachdruck des Quartetts betreffend, hat mich in um ſo größeres Staunen verſetzt, da Sie ſelbſt einen Verlag in Paris haben; ich aber habe nicht den mindeſten Theil daran. Wenn ich eine Vermuthung darüber äußern ſoll, ſo muß ich geſtehen, daß ich Schleſinger'n die Schuld beymeſſen möchte. Sie erinnern ſich, daß er das Quartett ſchon einmal ſchriftlich verlangt; Sie ſelbſt glaubten mich damahls unedel genug, ihm ein ſolches Werk zu geben. Der alte Schleſinger aus Berlin war dieſen Sommer hier, und wollte auch von dem hieſigen Verleger Matthias Artaria ein Quartett von meiner Compoſition haben, welches ihm jedoch abgeſchlagen wurde. Wenn ich, die Herausgabe meiner Werke betreffend, eine dringende Ermahnung an Sie ergehen ließ, ſo war es gerade wegen Schleſinger; denn er hat mir eine Sammlung von meinen früheſten bis auf die letzten Quartette überſchickt um ſie neuerdings herauszugeben; ich habe ihm das völlig abgeſchlagen, weil meine Ehre nicht geſtattet ſolch ein Unternehmen zu begünſtigen, noch weniger aber, ihm gar meinen Nahmen voranzuſetzen. Ich rathe Ihnen übrigens hiervon nichts drucken zu laſſen, denn es iſt ſchwer in derley Fällen vollſtändige Beweiſe zu finden. — Leben Sie recht wohl. Beſuche ich den Rhein, ſo beſuche ich auch Sie. Ich hoffe meine Geſundheit wird ſich bald beſſern.

---

* Von der Hand des Neffen und ohne Namensunterſchrift.

** Er hatte, da der Pſeudobruder ſeinen geſchloſſenen Wagen verweigerte, bis nach der Stadt Krems in einer offenen Kaleſche fahren müſſen. Im Dezember!

Ihr ergebner

314.

An denſelben.*

[Dez. 1826.]

Ich beeile mich Ihnen das Wappen Sr. Kaiſ. Hoheit des Erzherzogs Rudolph zu überſenden. Sie können auch die Pränumerandenliſte von den Uebrigen der Dedication folgen laſſen.

Die Metronomiſirung folgt nächſtens. Warten Sie ja darauf. In unſerm Jahrhundert iſt dergleichen ſicher nöthig; auch habe ich Briefe von Berlin, daß die erſte Aufführung der Symphonie mit enthuſiaſtiſchem Beyfall vor ſich gegangen iſt, welches ich großentheils der Metronomiſirung zuſchreibe. Wir können beynahe keine tempi ordinari mehr haben, indem man ſich nach den Ideen des freyen Genius richten muß.

Eine große Gefälligkeit würden Sie mir erzeigen, wenn Sie die Güte hätten, an einen meiner wertheſten Freunde, den königl. preußiſchen Regierungsrath Franz von Wegeler in Koblenz folgendes zu ſenden: das Opferlied, das Bundeslied, das Lied: Bey Chloen war ich ganz allein, und die Bagatellen für Clavier. Die drey Erſtern wollen Sie ihm gefälligſt in Partitur ſenden. Den Betrag werde ich mit Freuden vergüten.**

---

* Bis auf die bereits ſchwankende Namensunterſchrift von der Hand des Neffen. Wie einige der folgenden Briefe an Schott bereits abgedr. in Beethovens Tod, Muſikaliſches Skizzenbuch S. 242 ff.

** Vgl. Br. Beeth. Nr. 382. Der daſelbſt erwähnte in ſo vieler Hinſicht mittheilenswerthe Brief Wegelers und ſeiner Frau Eleonore geb. Breuning, im Beſitz der Frau Wittwe Beethoven in Wien, lautet ſo:

Die Dedication des Quartetts werden Sie in einigen Tagen ebenfalls erhalten. Ich liege nun ſchon ein Paar Wochen, hoffe

„Koblenz, 28. Dez. 1825.

Mein lieber alter Louis!

Einen der 10 Rieſiſchen Kinder kann ich nicht nach Wien reiſen laſſen, ohne mich in dein Andenken zurückzurufen. Wenn du binnen den 28 Jahren, daß ich Wien verließ, nicht alle 2 Monate einen langen Brief erhalten haſt, ſo magſt du dein Stillſchweigen auf meine erſten als Urſache betrachten. Recht iſt es keineswegs und jetzt um ſo weniger, da wir Alten doch ſo gern in der Vergangenheit leben und uns an Bildern aus unſerer Jugend am meiſten ergötzen. Mir wenigſtens iſt die Bekanntſchaft und die enge, durch deine gute Mutter geſegnete, Jugendfreundſchaft mit dir ein ſehr heller Punkt meines Lebens, auf den ich mit Vergnügen hinblicke und der mich vorzüglich auf Reiſen beſchäftigt. Nun ſehe ich an dir wie an einen Heros hinauf, und bin ſtolz darauf ſagen zu können: ich war nicht ohne Einwirkung auf ſeine Entwicklung, mir vertraute er ſeine Wünſche und Träume, and wenn er ſpäter ſo häufig miskannt ward, ich wußte wohl, was er wollte. Gottlob daß ich mit meiner Frau und nun ſpäter mit meinen Kindern von dir ſprechen darf; war doch das Haus meiner Schwiegermutter mehr dein Wohnhaus als das deinige, beſonders nachdem du die edle Mutter verloren hatteſt. Sage uns nur noch einmal: ja, ich denke Eurer in heiterer, in trüber Stimmung! Iſt der Menſch, und wenn er ſo hoch ſteht wie du, doch nur einmal in ſeinem Leben glücklich, nämlich in ſeiner Jugend; die Steine von Bonn, Kreuzberg, Godesberg, die Baumſchul ꝛc. haben für dich Haken, an welche du manche Idee froh anknüpfen kannſt.

Doch ich will dir jetzt von mir, von uns etwas ſagen, um dir ein Beiſpiel zu geben, wie du mir antworten mußt.

Nach meiner Zurückkunft von Wien 1796 ging's mir ziemlich übel: ich mußte mehrere Jahre von der Praxis allein leben, und das dauerte in der höchſt verarmten Gegend einige Jahre, ehe ich mein Auskommen hatte. Nun ward ich aber wieder ein bezahlter Profeſſor, und heirathete dann 1802. Das Jahr darauf bekam ich ein Mädchen, was noch lebt und ganz gut gerathen iſt. Es hat mit vielem richtigen Verſtand die Heiterkeit ſeines Vaters, und ſpielt Beethovenſche Sonaten am liebſten. Das iſt wohl kein Verdienſt ſondern angeboren. Im Jahr 1807 ward mir ein Knabe geboren, der jetzt in Berlin Medizin ſtudirt. Nach 4 Jahren ſchicke ich ihn nach Wien, wirſt du dich ſeiner annehmen? Von der Familie deines Freundes ſtarb der Vater 70 Jahr alt den 1. Jan. 1800. Von jener meiner Frau der Scholaſter vor 4 Jahren, alt 72 Jahr, die Tante Stockhauſen von der Ahr in dieſem Jahr 73 Jahr alt. Die Mama Breuning iſt 76, der Onkel in Kerpen 85 Jahr alt. Letzterer freut ſich noch des Lebens und ſpricht oft von dir, — die Mama war mit der Tante wieder nach Köln gezogen, ſie wohnten im Hauſe ihrer Eltern, das ſie nach 66 Jahren wieder betraten, dann neu bauen ließen ꝛc. Ich ſelbſt aber, daß Gott mir wieder aufhelfen wird. Mich Ihrem Andenken empfehlend bin ich

Ihr ergebenſter
Ludwig van Beethoven.

---

habe im Auguſt meinen 60. Geburtstag in einer Geſellſchaft von einigen 60 Freunden und Bekannten gefeiert, in welcher ſich die Vornehmſten der Stadt befanden. — Seit 1807 wohne ich hier, habe nun ein ſchönes Haus und eine ſchöne Stelle. Meine Vorgeſetzten ſind mit mir zufrieden und der König gab mir Orden und Medaillen. Lore und ich ſind auch ziemlich geſund.

Jetzt habe ich dich auf einmal mit unſerer Lage ganz bekannt gemacht, willſt du es bleiben ſo antworte nur. — Von unſern Bekannten iſt Hofrath Stup vor 3 Wochen geſtorben, Fiſchenich Staatsrath in Berlin, Ries und Simrock zwei alte gute Menſchen, der zweite jedoch weit kränklicher denn der erſte.

Vor 2 Jahren war ich einen Monat in Berlin, ich machte dort die Bekanntſchaft des Directors der Singakademie H. Zelter, ein höchſt genialer Mann und äußerſt offen, daher ihn die Leute für grob halten. In Caſſel führte mich Hub. Ries zu Spohr. Du ſiehſt, daß ich es immer noch mit den Künſtlern halte.

Warum haſt du deiner Mutter Ehre nicht gerächt, als man dich im Converſations-Lexikon und in Frankreich zu einem Kind der Liebe machte? Der Engländer, der dich vertheidigen wollte, gab, wie man in Bonn ſagt, dem Dreck eine Ohrfeige, und ließ deine Mutter 30 Jahre mit dir ſchwanger gehn, da der König von Preußen, dein angeblicher Vater, ſchon 1740 geſtorben ſey. — — Nur deine angebohrne Scheu etwas anders als Muſik von dir drucken zu laſſen, iſt wohl ſchuld an dieſer ſträflichen Indolenz. Willſt du, ſo will ich die Welt hierüber des Richtigen belehren. Das iſt doch wenigſtens ein Punkt, auf den du antworten wirſt. — Wirſt du nie den Stephansthurm aus den Augen laſſen wollen? Hat Reiſen keinen Reiz für dich? Wirſt du den Rhein nie mehr ſehen wollen? — Von Frau Lore alles Herzliche, ſo wie von mir

Dein uralter Freund Wglr.

[Einlage der Frau Eleonore.]

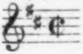
Koblenz den 29. Dec. 1825.

Schon lange lieber Beethoven! war es mein Wunſch daß Wegeler ihnen einmal wieder ſchreiben möge — nun da dieſer Wunſch erfüllt glaube ich noch ein paar Worte zuſetzen zu müſſen — nicht nur um mich etwas näher in ihr Gedächtniß zu bringen ſondern um die wichtige Frage zu wiederholen ob ſie gar kein Verlangen haben den Rhein und ihren Geburtsort wieder zu ſehen — Sie werden uns zu jeder Zeit und Stunde der willkommenſte Gaſt ſein — und Weg. und mir die gröſte Freude machen — unſer Lenchen dankt ihnen ſo manche frohe Stunde — hört ſo gern von ihnen erzählen — weiß alle kleinen Begebenheiten unſerer frohen Jugend in Bonn — von Zwiſt und Verſöhnung

315.

An denſelben.*

Anzeige einiger Schreib- oder Druckfehler in Beethovens neueſter großer Symphonie aus D moll und in deſſen neueſtem [?] Quartett aus Es-dur.

I In der Symphonie aus d-moll S. 65 der Partitur muß es nach der Fermate heißen: Dopo il Maggiore Presto  si ricommincia dal segno 𝄋 il Minore ³/₄ e con-

— — Wie glücklich würde dieſe ſein Sie zu ſehn! — Das Mädchen hat leider kein Muſik Talent, aber durch großen Fleiß und Ausdauer hatt ſie es doch ſo weit gebracht daß ſie ihre Sonaten Variationen u. d. g. ſpielen kann und da Muſik immer die gröſte Erholung für Weg. bleibt macht ſie ihm manche frohe Stunde dadurch. Julius hatt Muſik Talent, war aber bis jetzt nachläßig — und erſt ſeit einem ½ Jahr lernt er mit Luſt und Freud Violoncelle — da er in Berlin einen guten Lehrer hatt, glaube ich beſtimmt, daß er noch etwas lernen wird — beide Kinder ſind groß und gleichen dem Vater — auch in der heitern fröhlichen Laune welche gottlob Weg. noch nicht ganz verlaſſen hatt — — Er hat ein großes Vergnügen die Themas ihrer Variationen zu ſpielen, die alten ſtehn oben an, doch übt er manchmal mit unglaublicher Geduld ein neues ein — Ihr Opferlied ſteht an der Spitze — nie kömpt er ins Wohnzimmer ohne ans Clavier zu gehn — ſchon daraus lieber Beethoven! können ſie ſehn, in welch immer dauerndem Andenken ſie bei uns leben — ſagen ſie uns doch einmal daß dies einigen Werth für ſie hatt, und daß auch wir nicht ganz von ihnen vergeſſen ſind — Wäre es nicht ſo ſchwer oft unſre liebſten Wünſche zu befriedigen, hätten wir wohl ſchon den Bruder in Wien beſucht, wobei gewiß das Vergnügen Sie zu ſehn berückſichtigt wurde — aber an eine ſolche Reiſe iſt nicht zu denken jetzt durchaus nicht da der Sohn in Berlin iſt — Weg. hat ihnen geſagt wie es uns geht — wir hätten Unrecht zu klagen — ſelbſt die ſchwerſte Zeit ging uns glücklicher vorbei wie 100 andern — das größte Glück iſt daß wir geſund ſind, und die Kinder gut und braf ſind — ja beide machten uns durchaus noch keinen Verdruß und ſind ſelbſt froh und guter Dinge — Lenchen hat nur einen großen Kummer erlebt — daß war als unſer armer Burſcheid ſtarb — ein Verluſt den wir alle nie vergeſſen werden. Leben Sie wohl lieber Beethoven und denken ſie unſer in redlicher Güte —

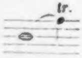
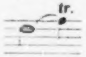
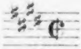
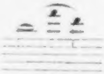
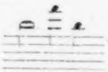
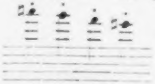
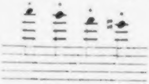
Eln. Wegeler."

Wegelers Antwort auf obige Sendung (1. Febr. 1827) habe ich in „Beethovens Tod" (Muſ. Skizzenb. S. 251) mitgetheilt. Vgl. auch Beeth. Leb. I. 253 f.

* Bis auf die Namensunterſchrift von der Hand Schindlers. Der Neffe war bereits zu ſeinem Regimente nach Iglau abgereiſt.

tinuando si fa la seconda parte solamente una volta fin' à questa fermata; poi si prende subito la Coda.

S. 73 nach dem 8ten Tacte iſt hinzuſetzen: Da capo del Segno 𝄋

II In dem Quartett in Es kommt im 3ten Stück nach dem Presto ³/₄ Takt ein a tempo ³/₄; in dieſem iſt im 17ten Tacte der 2ten Violine ſtatt  zu ſetzen  Partitur S. 30. — In demſelben Quartett muß es im 2ten Stück in dem Adagio molto espressivo  im 13ten Takte der 1ten Violin ſtatt  heißen . In derſelben 1ten Violinſtimme im Finale S. 11 im 33. Tact muß es heißen  ſtatt  [u. ſ. w.]

Euer Wohlgeborn!

Schon ſeit 2 Monathen bin ich bettlägerig, und leide an der Waſſerſucht — daher mein Stillſchweigen.

Hier erhalten Sie nun das was in der Symphonie noch weſentlich gefehlt iſt. Ich kann nicht begreifen daß man ſich nicht ſtrenge an meine Partitur gehalten hat. Ich bitte Sie daher dieſes überall bekannt zu machen.

Die übrigen Fehler hat man noch in dem Quartett in Es ſowohl in der Pariſer als Mainzer Ausgabe gefunden. —

Wenn Sie gehört haben, daß dieſes Quartett hier herausgekommen wäre, ſo erkläre ich dieß für bloßes Gewäſch.

Uebrigens verharre ich mit aller Hochachtung

Euer Wohlgeboren ergebenſter

Wien den 27. Jänner 1827. Luwig [sic] van Beethoven.

PS. Es wird mir ſehr lieb ſeyn, wenn Sie mir bald wieder zu meiner Erholung die Cäcilia ſchicken.

316.

An Stumpff in London.*

Wien 8. Febr. 1827.

.... Leider liege ich ſchon ſeit 3. Dez. an der Waſſerſucht darnieder. Sie können denken in welche Lage mich dieſes bringt. Ich lebe gewöhnlich nur von dem Ertrage meiner Geiſteswerke, alles für mich, für meinen Karl davon zu ſchaffen. Leider ſeit 2½ Monaten war ich nicht im Stande eine Note zu ſchreiben. Mein Gehalt beträgt ſo viel, daß ich davon den Wohnungszins beſtreiten kann, dann bleiben noch einige hundert Gulden übrig. Bedenken Sie daß ſich das Ende meiner Krankheit noch gar nicht beſtimmen läßt und es endlich nicht möglich ſein wird gleich mit vollen Segeln auf dem Pegaſus durch die Lüfte zu ſegeln. Arzt, Chirurgus, Apotheker, Alles wird bezahlt werden müſſen. — Ich erinnere mich recht wohl, daß die Philharmoniſche Geſellſchaft vor mehreren Jahren ein Conzert zu meinem Beſten geben wollte.** Es wäre für mich ein Glück, wenn ſie jetzt dieſen Vorſatz von Neuem faſſen wollte, ich würde vielleicht aus aller mir bevorſtehenden Verlegenheit doch gerettet werden können. Ich ſchreibe deswegen an Sir G. Smart, und können Sie, werther Freund, etwas zu dieſem Zwecke beitragen, ſo bitte ich Sie ſich mit ihm zu vereinigen; auch an Moſcheles wird deßhalb geſchrieben, und in Vereinigung aller meiner Freunde glaube ich, daß ſich in dieſer Sache doch etwas für mich wird thun laſſen. — — —***

---

* Vgl. Br. Beeth. Nr. 388 ff. Der thüringiſche Harfenfabrikant Stumpff von London war 1824 ſelbſt in Wien geweſen und durch Streicher mit Beethoven bekannt geworden. 1826 hatte er ihm die große Händelausgabe zum Geſchenk geſandt.

** S. ob. Nr. 136 vom 18. Mai 1816.

*** Stumpffs in Schindlers Beeth. Nachl. befindliches, bereits in „Beethovens Tod“ (Muſik. Skizzenb. S. 261) mitgetheiltes herzliches Antwortſchreiben lautet ſo: „London den 1. Mertz 1827. Herrn Lud. v. Beethoven in Wien.

Hoch, und ſehr werthgeſchätzter Herr!

Wie ſehr mich die Nachricht erſchreckt und mit Schmerzen durchdrungen, daß Sie an einer ſchmerzlichen und langwierigen Krankheit leiden, die Sie mir

317.

An Schott.*

Wien den 22. Febr. 1827.

Euer Wohlgeborn!

Ihren letzten Brief habe ich durch den Kapellmeiſter Kreutzer erhalten. Ich beantworte Ihnen jetzt nur das Nöthige. Zwiſchen

---

nun ſelbſten in einem Briefe vom 8ten Februar mitgetheilt, kann ich mit Worten nicht ausdrücken! Ja, ſchon ſeit der erſten Nachricht davon die ich durch die Güte des Hrn. A. Streichers erhielt, vergiengen faſt wenige Tage, wo ich nicht recht lebhaft an Sie, edler Freund! gedacht; oft ſtehe ich im Geiſte in der Stube, an dem Bette des Leidenden, und frage ſo offen, ſo ängſtlich den Arzt, wie es mit deſſen Geneſung ſtehe, und möchte ihm gerne die Verſicherung abnöthigen, daß die Krankheit nicht gefährlich, und daß der Kranke bald gänzlich wiederhergeſtellt ſein würde.

Ja, innigſt verehrter Freund! Könnten heiße herzliche Wünſche eines Freundes die Geneſung bewürken, ſo würden die Herzen ihrer Verehrer bald auf den Wogen einer Ihrer Bruſt entſtrömten Dank-Symphonie zu dem ſich erheben, der nur allein helfen kann, der ſeine Geſchöpfe wunderlich, doch väterlich, zu dem von ihm geſteckten Ziele führt.

Daß Ihnen die von mir zugeſandten Werke von Händel eine große Freude gemacht haben, iſt Lohn genug für mich, weil ſolches meine einzige Abſicht geweſen iſt. — Ihrem Wunſche gemäß, habe ich ohne den geringſten Verzug die Hrn. G. Smart und Moſchelles für die gute Sache gewonnen, ſo wohl als die Direktoren der Philh. Geſellſchaft davon benachrichtiget, worüber dann ſo gleich berathſchlagt wurde: daß für's erſte eine Summe von 100 Pfund ſo gleich an den Baron Rothſchild hier eingehändigt, mit der Bitte ſolche mit erſterer Poſt an Baron Rothſchildſche Haus in Wien zu remitiren, mit der Anweiſung, daß das Geld, ſo wie es Ihre Bedürfniſſe verlangten, in kleineren oder größeren Summen durch Hrn. Rau, Hofmeiſter in Baron Ekelſchen Hauſe von Ihnen bezogen werden könne. Hr. Moſchelles, der ſich für die gute Sache ſehr intereſſirt, hat die Güte gehabt ſolches zu bemerkſtelligen, weil er mit beiden Häuſern in Verbindung ſteht und auf mein Erſuchen ſchon mit heutiger Poſt Briefe die Anweiſungen enthaltend an die vorgenannten Perſonen ab geben läßt.

Für Ihr freundſchaftliches Anerbiethen mir in Wien nützlich zu ſein, danke ich Ihnen recht aufrichtig, und wage die Bitte, daß nur einige Noten von Ihren lieben Händen geſchrieben, würden als Andenken das Ziel aller meiner Wünſche ſein. Mit dem herzlichen Wunſche bald von Ihrer Geneſung zu hören, habe ich die Ehre zu verharren mit der größten Hochachtung Euer Hochedelgebohren aufrichtigſt ergebenſter Dr. A. Stumpff."

* Bis auf die Namensunterſchrift von der Hand Schindlers.

Opus (Quart. in Cis moll) was Sie haben, geht das vorher was Math. Artaria hat. Hiernach können Sie leicht das Nummer beſtimmen. Die Dedication iſt: gewidmet meinem Freunde Johann Nepomuk Wolfmayer.*

Nun komme ich aber mit einer ſehr bedeutenden Bitte. — Mein Arzt verordnet mir ſehr guten alten Rheinwein zu trinken. So etwas hier unverfälſcht zu erhalten, iſt um das theuerſte Geld nicht möglich. Wenn ich alſo eine kleine Anzahl Bouteillen erhielt, ſo würde ich Ihnen meine Dankbarkeit für die Cäcilia bezeigen. Auf der Mauth würde man, glaube ich, etwas für mich thun, ſodaß mich der Transport nicht ſo hoch käme. — Sobald es meine Kräfte nur erlauben, werden Sie auch die Meſſe metronomiſirt erhalten, denn ich bin gerade in der Periode, wo die 4te Operation erfolgen wird. — Je geſchwinder ich alſo dieſen Rheinwein oder Moſelwein erhalte deſto wohlthätiger kann er mir in dieſem jetzigen Zuſtande dienen; und ich bitte Sie recht herzlich um dieſe Gefälligkeit, wofür Sie mich Ihnen dankbar verpflichten werden.

Mit größter Hochachtung geharre ich
Euer Wohlgeboren
ergebenſter
Beethoven.

318.**

Sr. Wohlgeboren Herrn v. Holz.

Lieber Holz!

Ich bitte Sie, nachzuſehen, ob unter der Quittung für den Erzherzog meine Namensunterſchrift ſtehe.

Ferner bitte ich Sie, mir Ihren Schneider ſobald als möglich zu ſchicken. Wenn es möglich wäre, daß Sie morgen früh einen

* Wolfmayer war ein Wiener Kaufmann, ein großer Muſikfreund, der dem Meiſter auch aus mancher pecuniären Verlegenheit geholfen hatte.

** Im Beſitz des Herrn Dr. Schebeck in Prag. Nur der mit zitternder Hand geſchriebene Namenszug iſt autograph.

Augenblick zu mir kämen, wäre es ſehr gut, damit das Geld erhoben würde bei dem Erzherzog, weil ich es brauche.

Wie immer

Ihr Freund

Wien den 25. Febr. 1827. Beethoven.

319.

An Schott.*

Wien den 1. März 1827.

Euer Wohlgeborn!

Ich bin im Begriff Ihnen neuerdings beſchwerlich werden zu müſſen, indem ich ein Packet Ihnen für den königl. Regierungsrath Wegeler in Koblenz überſchicken werde, welches Sie dann die Gefälligkeit haben werden ſelbes von Mainz nach Coblenz zu übermachen. Sie wiſſen ohnehin, daß ich viel zu wenig eigennützig bin, daß ich dies alles umſonſt verlangte.

Weßhalb ich Sie ſchon gebethen habe, wiederhole ich hier noch einmahl, nämlich meine Bitte wegen alten weißen Rhein- oder Moſelwein. Es hält unendlich ſchwer hier dergleichen ächt und unverfälſcht ſelbſt für das theuerſte Geld zu erhalten. Vor einigen Tägen, den 27. Febr. hatte ich meine 4. Operation, und doch kann ich noch nicht meiner gänzlichen Beſſerung und Heilung entgegenſehn. Bedauern Sie Ihren Ihnen mit Hochachtung ergebenſten Freund

Beethoven m. p.

320.**

Für Seine Hochgebohrn Freiherrn v. Pasqualati.

Verehrter Freund!

Wie ſoll ich ihnen genug danken für den herrlichen Champagner, wie ſehr hat er mich erquickt und wird mich noch erquicken! Für heute brauche ich nichts und danke für alles — was ſie ſonſt noch für ein Reſultat in Anſehung der Seine ziehen mögten, bitte ich Sie zu bemerken, ich würde ſelbſt nach meinen Kräften gerne vergüten — für heute kann ich nicht mehr ſchreiben, der Himmel ſegne Sie überhaupt, und für ihre liebevolle Theilnahme

---

* Bis auf die Namensunterſchrift von der Hand Schindlers.

** Im Beſitz der Frau Antonie von Arneth geb. Adamberger in Wien.

an dem Sie hochachtenden
leidenden Beethoven.

321.

An Schott.

Wien den 10. März 1827.

Euer Wohlgeboren!

Nach meinem Briefe ſollte das Quartett jemanden dedicirt werden, deßen Nahmen ich Ihnen ſchon überſchickte. Ein Ereigniß findet ſtatt, welches mich hat beſtimmen müßen, hierin eine Aenderung treffen zu müßen. Es muß dem hieſigen Feldmarſchal-Lieutenant Baron von Stutterheim, dem ich große Verbindlichkeiten ſchuldig bin, gewidmet werden. Sollten Sie vielleicht die erſte Dedication ſchon geſtochen haben, ſo bitte ich Sie um alles in der Welt, dieß abzuändern, und will Ihnen gerne die Koſten dafür erſetzen. Nehmen Sie dieß nicht als leere Verſprechungen allein es liegt mir ſo viel daran, daß ich gerne jede Vergütung zu leiſten bereitet bin.*

Der Titel liegt hier bey.

Was die Sendung an meinen Freund, den königl. preuß. Regierungsrath v. Wegeler in Coblenz betrifft, ſo bin ich froh, Sie hiervon gänzlich entbinden zu können. Es hat ſich Gelegenheit gefunden, mit welcher alles ihm übermacht wird.

Meine Geſundheit welche ſich noch lange nicht einfinden wird,

---

Schrift noch kräftig, doch ſieht man der Unbeholfenheit einiger Züge an, daß das Billet im Bette geſchrieben. Vgl. Br. Beeth. Nr. 391 ff.

[*] Stutterheim, der den Neffen in ſein Regiment aufgenommen, erhielt wirklich das Quartett in Cis moll und Wolfmayer, freilich erſt am 18. März, das allerletzte, in F, Op. 135.

bittet um die erbethenen Weine, welche mir gewiß Erquickung Stärke und Geſundheit verſchaffen werden.

Ich geharre mit größter Hochachtung
Euer Wohlgeboren
ergebenſter
Ludwig van Beethoven.

322.

An Pasqualati.*

Verehrter Freund!

Meinen Dank für Ihre mir geſtern übermachte Speiſe. Wie ein Kind begehrt ein Kranker nach ſo etwas, ich bitte daher heute um das Pfirſchcompot, andere Speiſen betreffend muß ich erſt den Rath der Aerzte einholen. Den Wein betreffend ſo finden ſie den Grinzinger vortheilhaft für mich, allen andern ziehen ſie aber alten **Krumbholz-Kirchner** vor.** Möge dieſe Erklärung nur kein Mißdeuten gegen mich bei Ihnen hervorbringen —

mit herzlicher Hochachtung
Ihr Freund
Beethoven.***

---

[*] Geſellſchaft der Muſikfreunde in Wien. Abgedr. Neue Zeitſchr. für Muſik 1838 S. 164, wo dazu bemerkt wird: „10 Tage vor ſeinem Tode," — alſo am 16. März 1827.

[**] Verſchrieben für Gumpolzkirchner.

[***] Ein Kiſtchen mit 4 Flaſchen 1806er Rüdesheimer Berg war derweil bereits am 8. März mit der Poſt von Mainz abgegangen, zwei Flaſchen mit Kräuter angeſetzt welche nach Vorſchrift genommen für die Krankheit als Arzney dienen ſollen, ſchreibt Schott dazu. Eben als der Wein ankam, war **Hummel** mit ſeiner Frau bei Beethoven. Der Meiſter verlangte ſogleich ein Glas, das ihm Frau Hummel gab. Er trank es mit haſtiger Gier auf einen Zug aus, bekam aber gleich darauf ein heftiges Würgen und erſtickungdrohendes Erröthen des Kopfes, er mußte dann heftig erbrechen und zwar wie Frau Hummel erzählt, weil im Moment nichts anderes vorhanden war, in ihr Taſchentuch. Der Wein kam ganz rein wieder hervor, der Magen hatte jede Fähigkeit etwas anzunehmen bereits verloren. Nach wenigen Tagen, am 26. März 1827, war der Meiſter todt.

Bayerische
Staatsbibliothek

Namen- und Sachregiſter.

Albrechtsberger Nr. 281.

Apel, Dr. Nr. 54.

Arnſtein und Eskeles, Bankier in Wien, Nr. 298. 316 Anm.

Artaria Nr. 47. 221. 292. 295. 313. 317.

Bach, Dr., J. B., Nr. 228. 253. 267.

Bach, J. S., Nr. 201 Anm. 220.

Baden, bei Wien Nr. 24 ff. 48. 78. 91. 104. 138 f. 172. 219. 241. 245 ff. 264 ff. 272 ff. 290.

Bauer, Geſandtſchaftsſecretair Nr. 251 f.

Baumann, Schauſpieler Nr. 97.

Baumeiſter, Secretair des Erzherzog Rudolph Nr. 56. 62. 76.

Beethovens Bruder Carl (Caspar) Nr. 1—7 Anm. 27. 46. 113. 123. 128. 135.

Beethovens Bruder Johann Nr. 1. 7 Anm. 13. 27. 46. 212. 238 f. 240 f. 245 ff. 249 f. 253 f. 265. 271 ff. 274 ff. 277. 279 f. 282. 288. 312.

Beethovens Neffe Nr. 132. 135 f. 140 ff. 146. 160. 165. 179. 181 Anm. 193. 197 f. 202. 209. 212 ff. 219 f. 223 f. 227 f. 230 f. 239. 240. 245 ff. 249. 253 f. 265. 267. 288. 292. 293. 296. 298 ff. 302 ff. 313 ff. 316. 321.

Beethovens Schwägerin Johanna, Frau des Bruder Carl Nr. 27 Anm. 209 Anm. 212 f. 224 f. 230. 241. 267.

Beethovens Werke. Ueberhaupt Nr. 209 Anm. 215 Anm. 240 ff. 281 ff. 309 ff.

I. Für Klavier: Op. 57 Nr. 21 Anm. 33. Op. 81* Nr. 59. Op. 90 Nr. 116. Op. 101 Nr. 129. Op. 106 Nr. 209 Anm. 211 Anm. 216. Op. 109 Nr. 237 Anm. 251. Op. 110 Nr. 237 Anm. 251. Op. 111 Nr. 256 ff. — Bagatellen Nr. 237 Anm. 240 ff. 244. 248. 251. 275. 278. 284. 314. — Variationen Op. 120 Nr. 240 Anm. 258.

II. Für Klavier mit andern Inſtrumenten: Klavierconcert Op. 61 Nr. 7 Anm. 30. — Violoncellſonate Op. 69 Nr. 36. 44. 48. 51. 58. 76. — Trios Op. 70 Nr. 44. 48. 50. 76. Op. 97 Nr. 57 f. 113 f. 136. 147. 149 Anm. 158. — Violinſonate Op. 96, Nr. 58. 136. 138. — Concert Op. 73 Nr. 60. — Violoncellſonaten Op. 102 Nr. 125 f. 130 Anm. 136. 149 Nr. 216. — Variirte Themen mit Flöte Nr. 215 Anm. 224 Anm. 232.

III. Quartetten ꝛc. Op. 59 Nr. 7. 25. 27. Op. 74 Nr. 48. Op. 76 Nr. 53. Op. 95 Nr. 136. 150. Op. 104 Nr. 185. 216. Op. 127 Nr. 240 Anm. 244. 252. 269 ff. 275. 278. 279. 280. 282. 285. 286. 287. 289. 294. 315. Op. 132 Nr. 244. 285. 286. 293 Anm. 298. 300. Op. 130. Nr. 285. 286. 292. 298. 317. Op. 131 Nr. 298 ff. 301. 310 f. 313. 314. 317. 321. Op. 135 Nr. 312.

IV. Für Orcheſter: 4. Symphonie Nr. 27. Fünfte und ſechste Nr. 44. 60 Anm. 63. 149 Anm. — Chorfantaſie Nr. 60. — Schlacht von Vittoria Nr. 96 f. 103. 137. 148. — Ouvertüren Nr. 130 f. 149. — A-dur Symphonie Nr. 136. 149. — Symphonien Nr. 194 Anm. — Militäriſche Märſche Nr. 240 ff. 244. 248. 287. — Zur Weihe des Hauſes Nr. 246. 248 f. 251 f. 265. 271 ff. 274 ff. 279. 284. 295. — Neunte Symphonie Nr. 251 f. 258. 269 ff. 280 ff. 294. 300. 309 f. 314 ff.

V. Für Geſang: Opern Nr. 54. 61. 72. 111. 245 Anm. Meluſine Nr. 265. — Fidelio Nr. 3 ff. 98 f. 104. 109 Anm. 136. 149. 259. 273. — Lied aus der Ferne Nr. 47. — An die ferne Geliebte Nr. 154. — Glorreiche Augenblick Nr. 108. 111. 136. — König Stephan Nr. 63 f. 241. 249. — Ruinen von Athen Nr. 63 f. 66. 241. 247. 249. 265. — Schlußchor „Germania“ Nr. 100 ff. — Meeresſtille Nr. 124 Anm. — Canons: das Schweigen Nr. 91. 130 Anm. Sanct Petrus Nr. 231. Edel ſei der Menſch Nr. 257 Anm. Großen Dank Nr. 261 f. Auf einen welcher Hofmann geheißen, und Auf einen welcher Schwencke geheißen Nr. 281 f. 285. 291. Für Boyer Nr. 290. — Lobkowitz-Cantate Nr. 255. — Opferlied, Bundeslied Nr. 240. 244. 265. 275. 279. 284. 287. 314. — Der Kuß Nr. 275. 279. 284. 314.

VI. Kirchenmuſik und Oratorien Nr. 3. 54. Chriſtus am Oelberg Nr. 7 Anm. 54. — Der Sieg des Kreuzes Nr. 280. — C-Meſſe Nr. 287. — Missa solennis Nr. 215 ff. 221. 228. 232. 236. 237 f. 240 ff. 244 f. 249. 257 ff. 269 ff. 275. 278. 281 ff. 294. 311. 317.

Beethovens Wohnungen Nr. 55. 76. 99. 137. 164. 167. 172 f. 183. 196. 245. 249. 295. 297.

Berlin Nr. 1. 284 ff. 309. 314.

Bernard, Carl Nr. 54 Anm. 99 Anm. 154. 229 Anm. 231 Anm. 241 Anm.

Bihler, J. N. Nr. 178.

Birchall, Muſikalienhändler Nr. 136. 149.

Blöchlinger, Inſtitutsvorſteher Nr. 219. 239. 254.

Böhm, Joſeph Nr. 310 Anm.

Boyer, S. M. de Nr. 290.

Brauchle, Magiſter Nr. 45 Anm. 115. 117. 120 f. 125.

Braun, Baron Nr. 6, 7 Anm.

Braunhofer, Dr. Nr. 296.

Breitkopf und Härtel Nr. 44. 47. 53. 54. 60. 245.

Bremen Nr. 155. 181.

Brentano, Franz Anton und ſeine Frau Antonie geb. Birkenſtock Nr. 62.
Breuning, St. von Nr. 34. 37. 308. 314 Anm.
Breuning, Eleonore, ſ. Wegeler.
Brühl, bei Wien Nr. 117 Anm.
Brunswick, Graf Franz Nr. 7. 48. 53 Anm. 75. 77. 99.
Cäcilia, Zeitſchrift Nr. 269. 291 ff. 276. 284 ff. 291. 298. 315. 317.
Caſtelli, Nr. 285 Anm. 292.
Cherubini Nr. 257.
Clementi Nr. 7. 9. 18
Collin, Heinrich von Nr. 8. 45 Anm. 134 Anm.
Czerny, Carl Nr. 141 ff. 198. 274. 284.
Dembſcher, Hofagent Nr. 305.
Diabelli, Anton Nr. 245.
Dietrichſtein, Hofmuſikgraf Nr. 262.
Döbling, bei Wien Nr. 236. 239.
Dresden Nr. 1. 259.
Drechsler, Kapellmeiſter Nr. 261 ff.
Drieberg, Baron von Nr. 61.
Duport, der Balletmeiſter Nr. 92. 268.
Erdödy, Gräfin Nr. 22. 37. 39. 44. 45. 113 ff. 117 ff. 122. 127. 135. 150. 165. 226.
Ertmann, Baronin von Nr. 51.
Erzherzog Carl Nr. 145.
Erzherzog Rudolph Nr. 10. 11. 12. 56 ff. 62 ff. 67 ff. 74. 76. 78. 86. 91. 94. 98. 100 ff. 116. 124. 126. 128 f. 132. 138. 145. 147. 151 ff. 184. 196. 204. 210 f. 215 ff. 227. 230. 234 f. 245. 248. 256. 258 ff. 266. 275 f. 279. 294. 313. 318.
Eſterhazy, Fürſt Nr. 7. Anm.
Eybler, Joſeph Nr. 41.
Fiſchenich, Profeſſor Nr. 314 Anm.
Forti, Sänger Nr. 104.
Frank, Frau von, geb. Gerardi ſ. daſ.
Fries, Graf Nr. 92. 269 ff. 286. 298.
Fux Nr. 281.
Gallizin, Fürſt Nr. 258. 284. 288. 295.
Gebauer Nr. 5.
Gerardi, Chriſtine, ſpäter Frau von Frank Nr. 2.
Gerhard, W. in Leipzig Nr. 170.
Giannataſio del Rio Nr. 140 ff. 155 Anm. 198. 202. 212 f.
Gleichenſtein, Baron von Nr. 9 ff. 34 ff. 44.
Grieſinger, Legationsrath Nr. 245.
Goethe Nr. 23. 53. 78. 161. 227 Anm. 245 Anm.
Gratz, in Steiermark Nr. 66. 182.

Händel Nr. 201 Anm. 220. 222. 316 Anm.
Hartl, von Nr. 8.
Haslinger, Tobias (ſ. auch Steiner) Nr. 281 f. 291. 300. 309.
Haydn, Joſeph Nr. 283.
Heiligenſtadt, bei Wien Nr. 165 f.
Henickſtein, Bankier Nr. 9. 10. 288.
Herder, ſ. Saadis Roſenthal.
Hetzendorf, bei Wien Nr. 238. 259 f.
Holz, Carl Nr. 292. 296. 302 ff. 318.
Homer Nr. 53. 72 Anm. 215 Anm. 219 Anm.
Hummel Nr. 96. 133. 321 Anm.
Junker, Pfarrer Nr. 271.
Kanne, F. A. Nr. 134 Anm.
Karlsbad Nr. 78 ff.
Kinsky, Fürſt Nr. 47. 87. 92. 99. 109 f. 119 Anm.
Körner, Theodor Nr. 72.
Kraft, Anton Nr. 105.
Kreuzer, Conradin Nr. 317.
Krufft, Baron Nr. 148.
Kühnel, in Leipzig Nr. 7 Anm. ſ. auch Peters.
Leipzig Nr. 1. 276.
Lichnowsky, Fürſt Carl Nr. 1.
Linke, Joſeph Nr. 114. 119. 125. 127. 135. 150. 165.
Lobkowitz, Fürſt Nr. 7 Anm. 70 f. 89 f. 92. 99. 105. 109 f. 119 Anm. 154. 231. 255.
London Nr. 202. 258. 271. 280. 286. 316.
Macco, Maler Nr. 3.
Malfatti, Thereſe und ihre Familie Nr. 9 ff. 21 ff.
Malfatti, Dr. Nr. 74. 165.
Mälzl Nr. 88 Anm. 194.
Meier, Fr. Seb. Nr. 4. 5. 6. 273.
Meißner, A. G. Nr. 3.
Milder-Hauptmann Nr. 98.
Mödling, bei Wien Nr. 212 ff. 219 f. 233.
Moſcheles, Ignaz Nr. 316.
Mozart Nr. 283.
Müller, Dr. W. C. Nr. 155. 181.
Neate, Charles Nr. 130 f. 136 f. 149. 252. 280. 286. 289.
Nußdorf, bei Wien Nr. 168 ff. 254.
Oliva, Philologe Nr. 48. 77.
Oſſian Nr. 53.
Pachler-Koſchak, Marie Nr. 182. 183. 266 Anm.
Pasqualati, Baron Nr. 48. 55. 76. 320. 322.

Peters, Muſikhandlung in Leipzig Nr. 238 Anm. 240 ff. 244. 246 Anm. 248. 278. 292. 293.
Peters, Hofrath Nr. 154. 218 Anm. 230. 231. 245 Anm.
Pichler, Caroline Nr. 134 Anm.
Piringer, F. X. Nr. 248 Anm.
Polledro, Violinſpieler Nr. 78.
Poſer, Baronin von Nr. 112.
Prag Nr. 1. 3. 78.
Prinz-Regent von England Nr. 108. 137.
Probſt, Muſikhandlung in Leipzig Nr. 269. 275. 277.
Raſumowsky, Graf Nr. 92.
Reichardt, J. F. Nr. 54.
Ries, Ferdinand Nr. 130. 136 f. 251 f. 314 Anm.
Röckel, Floreſtan Nr. 7 Anm.
Rode, Pierre Nr. 86 f.
Saadi's Roſenthal Nr. 91 Anm. 104 Anm. 119 Anm.
Salieri Nr. 41.
Salomon, J. P. Nr. 130.
Shakeſpeare Nr. 98. 104 Anm. 219 Anm.
Schanz, Klavierbauer Nr. 20. 120.
Schiller Nr. 53.
Schindler Nr. 229 Anm. 265. 267. 268. 280. 295. 317. 319.
Schlemmer, Copiſt Nr. 218. 236 Anm. 256. 258. 279. 282.
Schleſinger, von Berlin Nr. 238 Anm. 240. 245. 257. 281. 292. 298. 312. 313.
Schlöſſer, Louis Nr. 257.
Schmerling, L. Nr. 161.
Schmidt, Dr. Nr. 26.
Schnyder von Wartenſee Nr. 178.
Schott, in Mainz Nr. 269 ff. 275 f. 277. 278. 279. 281 ff. 287. 291. 293 ff. 298 ff. 310 f. 313 ff. 319. 321.
Schuppanzigh Nr. 7. 98. 99.
Schweiger, Kammerherr Nr. 10. 74. 95. 145.
Sebald, Amalie Nr. 79 ff.
Seiler, Biſchof Nr. 230.
Simrock, in Bonn und Paris Nr. 9 Anm. 24. 25. 232. 246. 249. 314 Anm.
Smart, Sir George Nr. 149. 316.
Smetana, Dr. Nr. 140. 143.
Spicker, Dr. Nr. 309.
Stadler, Abbé Nr. 262.
Staudenheim, Dr. Nr. 78. 168. 229 Anm. 246 f.
Stein, Friedrich Nr. 44.
Steiner, Muſikhandlung Nr. 221. 238 Anm. 240 ff. 244. 246. 248 f. 257. 265. 267. 275 ff. 279. 284. 291 f. 295.

Stieler, Maler Nr. 229.
Streicher und Frau Nr. 155. 158 Anm. 160. 166 ff. 171 ff. 177 ff. 186 ff. 197 ff. 205 ff. 212 ff. 278. 316 Anm.
Stumpff, in London Nr. 316.
Sturm, Chr. Chr. Nr. 215 Anm.
Stutterheim, Baron Nr. 321.
Tacitus Nr. 24.
Tiedge Nr. 80.
Teplitz Nr. 74 ff.
Treitſchke Nr. 54 Anm. 61. 102 Anm.
Tuſcher, Magiſtratsrath Nr. 161.
Varenna Nr. 66.
Vogl, Sänger Nr. 104.
Weber, Carl Maria Nr. 259.
Weber, Gottfried Nr. 284 Anm. 295.
Wegeler Nr. 314. 319. 321.
Werner, Zacharias Nr. 72 Anm 125 Anm. 134 Anm.
Weißenbach, Aloys Nr. 134.
Weſt, Schreyvogel- Nr. 9 Anm. 25 ff. 60.
Winter, Peter Nr. 35. 190.
Wolanek, Copiſt Nr. 282. 283.
Wolfmayer, J. N. 317. 321.
Wranitzky, Anton Nr. 64.
Zmeskall Nr. 49 ff. 65. 73. 88 ff. 93. 134. 139. 144 ff. 146. 148. 156 ff. 162 ff. 169. 176. 185.

Im Verlage von Ferdinand Schneider in Berlin (Matthäikirchſtraße 29) erſchien:

Johann Sebaſtian Bach

von

C. H. Bitter.

2 Bände mit dem Portrait Bach's und 6 Facſimiles.

Preis 3 Thlr. 20 Sgr.

Dies Werk, welches von der Kritik mit ungewöhnlicher Aufmerkſamkeit aufgenommen worden iſt, und das ſich eines ſchnellen Abſatzes erfreut, hat ſeit ſeinem Erſcheinen vor kaum einem Jahre die günſtigſten Beurtheilungen erfahren.

Ohne auf den eigentlichen Werth dieſer gewiß nach allen Seiten hin zeitgemäßen Schrift einzugehen, möge in der nachfolgenden Zuſammenſtellung das Weſentlichſte deſſen folgen, was die Kritik darüber ausgeſprochen hat.

Europa. 1865. Nr. 24 S. 729 ff.:

„Es iſt wirklich eine Lücke der deutſchen Kunſtgeſchichte, welche durch dies vortreffliche Werk ausgefüllt wird. Ein wirkliches Leben Bach's, das zugleich ſein Wirken mit Sachkenntniß würdigte, gab es bisher nicht. — Für die Geſchichte der Muſik im Allgemeinen iſt das Werk, das den ganzen Geiſt der Bach'ſchen Zeit erfaſſen lehrt, ein höchſt werthvoller Beitrag.“

Faſt in ganz gleicher Weiſe ſpricht ſich das Urtheil der **„Deutſchen Blätter“** Nr. 26 (1865) S. 104 in der **literariſchen Wochenſchau** mit beſonderer Rückſicht auf die Lieder Bach's aus.

Das **Mannheimer Journal** (1865. Nr. 171, 172 u. 174) aus der Feder des Dr. Koſſka ſagt beim Beginn der ſehr ausführlichen Beſprechung:

„Wir haben ſoeben die Lectüre eines Werks beendet, welches zu den bedeutendſten Hervorbringungen der Literatur unſerer Tage gehört und für deſſen Werth wir in Kürze keine beſſere Bezeichnung finden, als daß es klaſſiſch, wie der Stoff, den es behandelt, ebenſo in der Ausführung iſt. Von dem Namen Bach iſt fortan das genannte Werk unzertrennlich; da jener unſterblich iſt, ſo hat ſich mit dieſem ſein Verfaſſer ein unvergängliches Denkmal, in Wahrheit ein monumentum aere perennius gegründet. Abgeſehen von der vortrefflichen Durcharbeitung des Materials, von der Wärme und der gediegenen Sachkenntniß, welche überall aus dem Buche herausſpricht, gebührt ihm das große Verdienſt, zum erſten Male ein vollſtändiges Bild des Lebens und Wirkens des großen Tonmeiſters aufgeſtellt zu haben, über den bisher nur fragmentariſche Mittheilungen, lückenhaft, was ſeine perſönlichen Verhältniſſe ſowohl, als ſeine Tonſchöpfungen betrifft, an die Oeffentlichkeit gelangt waren ꝛc.“

Die Berl. Spen. Zeit. Nr. 174 (1865) Beilage, aus der Feder **Friedr. von Raumer's:**

„Herr Bitter hat uns (in der Biographie J. S. Bach) ein Werk geliefert, das bedeutendes Talent, gründliche Kenntniß und edle Begeiſterung gleichmäßig an den Tag legt. Wir wollen die Verdienſte ſeiner Vorgänger keineswegs verkleinern; gewiß aber blieb über den bewundernswertheſten aller Tonſetzer noch ſehr viel Neues mitzutheilen, Altes zu berichtigen."

Die **Neue Berliner Muſikzeitung** (H. Ehrlich) 1865 widmet der anerkennenden Beurtheilung 5 Nummern (Nr. 24—28), meiſt in wörtlichen Citaten, indem ſie ſagt, daß „die Darſtellung in dem vortrefflichen Buche eine ſo lebhafte und ſo eindringliche ſei (S. 186), daß jede Kürzung die Wirkung nur abſchwächen könne."

Sie ſchließt mit dem aufrichtigen Wunſche vieler Verbreitung des Werks. „Daſſelbe enthält des Schätzenswerthen und höchſt Intereſſanten ſehr viel, und ſchon die in dem Anhange enthaltene Zuſammenſtellung der Bach'ſchen Werke, ſoweit dieſelben bekannt geworden, ſind ein dankenswerther Beitrag."

Die **Nieder-Rhein. Muſikzeitung** von 1865 (in Nr. 23, 28 u. 29 aus der Feder des Prof. K. Biſchof) ſagt:

„Die Form der Darſtellung iſt das ganze Buch hindurch eine würdige, angenehm feſſelnde; ſie bleibt überall klar und einfach, hält ſich eben ſo fern von dem widrig pikanten Feuilletonſtyle, als von jenem ſchwülſtigen Pathos, den man uns ſo oft für blühende Frucht der Phantaſie, oder gar für poetiſchen Schwung verkaufen will. Ein, zumal in unſerer Zeit, ſehr wohlthuender Hauch der Wahrheit und eigene Ueberzeugung in Dingen des Lebens und der Kunſt weht uns daraus entgegen, und giebt dem Ausdruck für beide neben der Klarheit des Verſtändniſſes auch eine Wärme der Empfindung, die das Gemüth nicht leer ausgehen läßt."

Das **Bremer Sonntagsblatt** von 1865 (Nr. 27 von A. Pietzer) ſagt:

„Während der Schlußband des großen Werks von Chryſander über Georg Händel ungeduldig erwartet wird, erhalten wir ein Buch über Händel's großen Zeitgenoſſen, J. S. Bach, gleich fertig und abgeſchloſſen. Dieſe Gabe verdanken wir dem (tit.) Bitter, welcher ſich der Löſung dieſer ſchwierigen Aufgabe mit großer Liebe unterzogen hat. Dieſelbe war eine ſchöne, aber nicht leichte. Was wir ihm beſonders hoch anrechnen, iſt dies, daß er aller abſtracten Betrachtungen und ſcheinbar tiefſinnigen philoſophiſchen Entwickelungen ſich enthalten hat, vielmehr um eine objective, einfache, klare Biographie Bach's bemüht geweſen iſt. Die hat er denn auch mit großer Wärme, aber ohne jenes übertriebene vergötternde Entzücken geſchrieben, dem ſo leicht der Biograph eines großen Mannes verfällt. Das Buch iſt ſehr gut und klar zu leſen, es wird ohne Zweifel bedeutend dazu beitragen, den Genius Seb. Bach's immer mehr dem Verſtändniß näher zu führen."

Die **Recenſionen über Theater und Muſik** (Nr. 31—35, Jahrg. 1865 von Carl Brunck):

„Vor Allem iſt der Fleiß anzuerkennen, mit welchem der Verfaſſer die Materialien zu ſeinem Werke geſammelt hat. Nicht minder leuchtet aus ſeiner Arbeit überall ſeine Erkenntniß der Künſtler- und Geiſtesgröße Bach's, ſowohl im Ganzen als im Einzelnen, und die Liebe und Ehrfurcht, welche ihm dieſe Erſcheinung eingeflößt hat, hervor."

Die **Augsburger Allg. Zeitung,** Beilage zu Nr. 265 (aus der Feder des Capellmeiſters Schletterer), ſchließt ihre ausführliche Kritik mit den Worten:

„Möchte Bitter's Bach-Biographie, ein Werk gründlichſten Fleißes, ſeltenen muſikaliſchen Wiſſens, geeignet zu feſſeln, anzuregen und zu belehren, mehr als alles Andere, was über dieſen Meiſter geſchrieben worden, geeignet, in das innerſte Weſen Bach'ſcher Kunſt einzuführen, die Aufmerkſamkeit und den Leſerkreis finden, deren es ſo würdig iſt. Dann wird auch die günſtige Rückwirkung nicht ausbleiben, und der herrliche Altmeiſter deutſcher Muſik wird die Zahl ſeiner verſtändigen Verehrer und nacheifernden Jünger um ein Beträchtliches vermehrt ſehen."

Die **Leipziger Illuſtrirte Zeitung** (1865, Nr. 1161) bemerkt:

„So viel Aufſätze und Bücher über den großen Meiſter ſchon erſchienen ſind, das vorliegende Werk übertrifft ſie alle an Vollſtändigkeit der erforſchten Thatſachen, ſowie an ausführlicher Vollſtändigkeit geiſt- und kenntnißreicher Beſprechung ſeiner allgemeinen Compoſitionen. Man iſt nun erſt in den Stand geſetzt, die Erſcheinung Bach's als aus dem ganzen Geiſte ſeiner Zeit auf natürliche und nothwendige Weiſe hervorwachſend zu begreifen, während er von Vielen für ein, aus dem natürlichen Zuſammenhange der Geiſter ganz iſolirt heraustretendes rieſenhaftes Weſen betrachtet worden iſt."

Die **Wiener Allg. Literatur-Zeitung** (1865, Nr. 34):

„Dieſes, Ihrer K. H. der Frau Großherzogin Luiſe von Baden gewidmete Werk iſt eines der intereſſanteſten und werthvollſten der neueren Zeit. Wir machen alle Lehrer, beſonders in Schullehrer-Seminarien, darauf aufmerkſam. Es iſt der Verfaſſer auch deshalb des Lobes beſonders würdig, weil er bei den Leſern eine Kenntniß der Werke Bach's nicht vorausſetzt, ſondern überall den Text und Inhalt der einzelnen Werke meiſt ausführlich mittheilt, was das Verſtändniß ungemein erleichtert."

Die **Evangel. Kirchen-Zeitung** (1865, Nr. 45):

„Nicht ein dürres Compendium, ſondern ein farbenreiches Lebensbild wird gegeben. Die Details ſind mit Liebe behandelt, das Anekdotiſche wird, dem Leſer zum Dank, nicht verſchmäht, und durch das Ganze geht ein Geiſt der Liebe und Verehrung für den großen Mann, ein ernſtes Streben, ihn zu verſtehen und verſtändlich zu machen, nach den verſchiedenen Seiten ſeines inwendigen Menſchen und nach ſeiner Arbeit an den geiſtlichen Liedern. So wird dieſe Biographie, in der der Verfaſſer trotz ſeines blühenden Styls doch die Klippen panegyriſcher Phraſen glücklich vermieden hat, hoffentlich beitragen, die Verehrung für Bach zu verbreiten und zu ſteigern."

Die **Preußiſchen Jahrbücher**, 16. Bd. 4. Heft. (October 1865, aus der Feder von F. Hinrichs), ſchließen nach einer 17 Seiten ausfüllenden kritiſchen Darlegung des Inhalts der Bach-Biographie:

„Eine der verſpäteten Huldigungen der Nachwelt liegt uns jetzt in der Bitter'ſchen Biographie vor, die der nächſte Anlaß und die hauptſächlichſte Quelle unſerer Darſtellung iſt. Dieſelbe enthält noch manches intereſſante, näher in jene vergangene Zeit einführende Detail. Wir hoffen, dem fleißig zuſammengeſtellten Buche einige Leſer gewonnen zu haben."

Die **National-Zeitung** (1865, Nr. 487) aus der Feder von Gumbert:

„Der Verfaſſer der vorliegenden Biographie hat nicht allein den von Anderen, z. B. Forkel und Hilgenfeld geſammelten Stoff in umſichtiger Weiſe benutzt, wir ſchulden ihm auch Dank für manchen neuen, von ihm herbeigebrachten Zuwachs. Beſonders für die Leipziger Periode iſt das Ergebniß ſeiner Forſchungen von nicht geringer Bedeutung. Nur zu billigen iſt es, daß alle wichtigeren Actenſtücke wortgetreu wiedergegeben ſind. — Dieſe Reichhaltigkeit der biographiſchen Mittheilungen, dann aber auch die aufrichtige Bewunderung, die überall zu dem Meiſter hinanblickt, erſcheinen wichtig genug, das Werk der Theilnahme des muſikaliſchen Publikums zu empfehlen."

Die **Neue Preußiſche (Kreuz-) Zeitung**, Beilage zu Nr. 65 (1866):

„Eine Kritik, welche das Leben Bach's mit Liebe, Ruhe, Kenntniß und mit wiſſenſchaftlicher wie hiſtoriſcher Treue behandelt. Das wirkliche Leben wird eingehend in den kleinen Leiden und Schickſalen erzählt, zugleich aber auch das Wirken des großen Tonmeiſters mit techniſcher Kenntniß gewürdigt. Für die Geſchichte der Muſik im Allgemeinen giebt das Werk, welches den ganzen Geiſt der Bach'ſchen Zeit erforſchen lehrt, die Reſultate mühſamer Forſchungen. — Dankbar werden die zahlreichen Verehrer Bach's die Beſprechung ſeiner Werke und den erklärenden Text zu den Kirchenmuſiken ihres geliebten Meiſters hinnehmen. Hier zeigt ſich nicht nur eine gründliche Kenntniß ſeiner Schöpfungen, ſondern auch die lobenswerthe Fähigkeit, das eigene Urtheil überzeugend mitzutheilen."

Endlich das **Literariſche Centralblatt** (1866), Nr. 26 vom 23. Juni:

„Sebaſtian Bach bleibt für alle ſeine Biographen eine ſchwere, man möchte ſagen, undankbare Aufgabe. Dies hat ſeinen Grund darin, daß in dem äußeren Leben des großen Mannes eine ſo reizloſe Einförmigkeit herrſcht, daß kein biographiſches Geſchick groß genug gedacht werden kann, um hier etwas zu geſtalten, das die Leſer beſonders anzöge. Eine zweite Schwierigkeit liegt in den Kunſtwerken Bach's, die kaum eine allgemeine Beſprechung zulaſſen und nur durch eine eingehende Zergliederung vollkommen gewürdigt werden können. Durch beide Klippen hindurch hat der Verf. mit großer Liebe zur Sache und raſtloſem Fleiße ſeine Biographie Bach's zu führen geſucht, und er hat aus dem Leben deſſelben in der That einige genaue Belege für ſeine oft mehr als einfache Exiſtenz, namentlich in ſeiner Leipziger Anſtellung, nachgewieſen, die wir auf's Neue mit Bewunderung über eine ſo große Beſcheidenheit bei ſo hoher Begabung geleſen haben. Es bleibt dem Verfaſſer das Verdienſt, daß er in einer Zeit, in der das Intereſſe für Bach ſo lebhaft hervortritt und durch vorzügliche Ausgaben und Bearbeitungen ſeiner Werke die Kenntnißnahme von der ungemeinen Begabung des ſeltenen Mannes ſo erleichtert wird, durch ſeine von echter Begeiſterung für den großen Muſiker durchwebte Arbeit gleichſam dem Publicum die Hand reicht, ſich durch ihn auch näher mit dem Lebensgange Bach's bekannt machen zu laſſen. Die Arbeiten ſeiner Vorgänger übertrifft der Verfaſſer durch größere Genauigkeit in der Feſtſtellung einzelner Daten und durch Beibringung von bisher noch nicht bekannten Actenſtücken."

Druck von H. Pätz in Naumburg a. S.

Ludwig van Beethoven's Leben.

Von

Alexander Wheelock Thayer.

Nach dem Original-Manuſcript deutſch bearbeitet.

Erſter Band.

Berlin, 1866.
Ferdinand Schneider.
(Matthäikirchſtraße 29.)

Das Recht der Ueberſetzung in fremde Sprachen wird vorbehalten.

To

Mrs Mehetabel Adams

(of Cambridge in Massachusetts)

and

Lowell Mason, Doctor of Music,

(of South Orange in New Jersey)

this German edition of a work, the researches for which
they so essentially aided,

is inscribed by

The Author.

Der Verfaſſer an den Ueberſetzer.

Mein lieber Freund!

Es iſt vielleicht eine ſeltene Erſcheinung, daß ein Autor ſein Werk zuerſt in Form einer Ueberſetzung und in einem fremden Lande in die Welt ſchickt. Da aber im gegenwärtigen Falle der Autor nicht im Stande iſt, die Herausgabe ſeines Buches in ſeiner Mutterſprache und in ſeinem Heimathlande perſönlich zu überwachen, und da es dort nicht allgemeine Sitte iſt, Werke in einzelnen Bänden allmählich zu veröffentlichen, ſo erſcheint ihm der gegenwärtige Weg als der einzig mögliche, wenn er nicht die Reſultate ſeiner Forſchungen und Studien ſo lange zurückhalten will, bis das ganze Werk zum Drucke bereit iſt. Gegen einen ſolchen Aufſchub ſprachen aber manche und gewichtige Gründe. Erſtlich kann ich, wenn ich nach hieſiger Gewohnheit dieſen erſten Band jetzt deutſch in Deutſchland herausgebe, mit Wahrſcheinlichkeit erwarten, daß ich Mittel erhalten werde, dieſen Theil des Werkes vor ſeiner Herausgabe in engliſcher Sprache zu verbeſſern, da ohne Zweifel von ſolchen, die das Buch einer aufmerkſamen Durchſicht werth halten werden, manche Verbeſſerung gemacht und manches neue Factum beigebracht werden wird. Ferner würde es undankbar ſein, die hier zuſammengeſtellten Mittheilungen, welche dem Verfaſſer von ſo vielen angeſehenen Perſonen aus allen Gegenden Deutſchlands zu Theil geworden ſind, die ſeine Sammlung auf's wohlwollendſte unterſtützten, länger wie nöthig zurückzuhalten. Ein dritter und entſcheidender Beweggrund endlich war der, daß Sie, lieber Freund, ſich bereit erklärten, die Bearbeitung des Werkes zu übernehmen.

Es war bei Gelegenheit einer Unterhaltung mit Ihnen und Profeſſor Jahn im November 1864, als ich gerade aus Düſſeldorf nach Bonn zurückgekehrt war, daß ich mich entſchloß, mein Manuſcript der

Geſchichte von Beethoven's Bonner Lebensperiode, welches gerade damals lange in meinem Pult gelegen hatte und nur die wenigen Zuſätze und Verbeſſerungen erwartete, die, wie ich vermuthete, ſich aus meiner Nachforſchung im Provinzialarchiv zu Düſſeldorf ergeben würden, gänzlich umzuarbeiten. Sie und andere meiner Bonner Freunde erinnern ſich vielleicht, daß ich eine ſolche Nachforſchung ſchon während meines Beſuches am Rhein im Sommer und Herbſt 1860 anſtellen wollte, aber durch ungünſtige Umſtände daran verhindert wurde. Aber Jahn und Sie waren, als ich Ihnen meine Notizen, Excerpte und Copien aus den dort aufgefundenen Documenten mittheilte, über dieſe Proben von dem Reichthume und dem Werthe der damals eben entdeckten Sammlung eben ſo überraſcht und erfreut, wie ich es geweſen war, und Sie waren der Anſicht, daß dieſes ganze Material in gewiſſer Weiſe geeignet ſei, dem Werke einverleibt zu werden. Daraus erwuchs der Plan, eine etwas ausgeführtere hiſtoriſche Skizze von Muſik und Muſikern in Bonn während des 18ten Jahrhunderts in einigen einleitenden Kapiteln zu geben. Aber jetzt erhob ſich eine neue Schwierigkeit. Meine amtlichen Verpflichtungen und Geſchäfte waren derartige geworden, daß ſie mir eine nachträgliche Unterſuchung in dem Archive, die zu einer erfolgreichen Ausführung jenes neuen Planes nöthig war, unmöglich machten. Denn von vielen wichtigen Actenſtücken hatte ich nur Notizen gemacht, von anderen nur kurze Auszüge, andere waren mir bei der Kürze meines Aufenthalts entgangen; auch bedurften meine Abſchriften, da ich einen von meiner früheren Abſicht ſo ganz verſchiedenen Gebrauch davon machen wollte, einer neuen Vergleichung mit dem Original. Ihre Bereitwilligkeit, dieſes Geſchäft in Verbindung mit Dr. Harleß zu übernehmen, mein Vertrauen auf Ihre Sorgfalt, Ihr Urtheil und Ihre literariſche Uneigennützigkeit, und meine Kenntniß der Beziehungen, in welchen Sie in Bonn zu Allen, von denen werthvolle neue Beiträge zu hoffen waren, ſtanden, drängte bei mir die Bedenken zurück, welche ſich zu Gunſten einer Zurückhaltung meines Werks bis zu der Zeit, wo es vollſtändig zur Herausgabe in meiner Mutterſprache und meinem Heimathlande fertig ſein würde, erheben konnten. In Folge deſſen überſandte ich Ihnen den größeren Theil deſſen, was den erſten Band bilden ſollte.

Ich bitte Sie, bei dem Durchleſen dieſes Manuſcripts nicht zu vergeſſen, daß es für ein Publikum geſchrieben iſt, welches mit Deutſchland und der Geſchichte ſeiner Muſik unbekannt iſt, für ein Publikum, welches (was ich freilich zuweilen auch dieſſeits des Oceans gefunden habe) kaum weiß oder ſich wenigſtens nur halbwegs erinnert, daß einmal ein Staat wie das Kurfürſtenthum Köln exiſtirt habe, und welchem demnach Alles, was ſich auf den Bonner Hof bezieht, größtentheils neu iſt. Sie werden demnach einige Gegenſtände mit etwas größerer Ausführlichkeit behandelt finden, andere wieder weniger eingehend, als es für den deutſchen Leſer erforderlich ſcheinen mag; ich ſtelle es Ihnen anheim, nach Ihrem eigenen Urtheil und Gutdünken gewiſſe Partien zuſammenzuziehen, in welche Beethoven nicht unmittelbar eingreift, und einige andere weiter auszudehnen; zu dieſem Ende werden Sie hier und dort viel längere Citate meiner Quellen in den Text hineingeſetzt finden, als ich künftig für meine engliſche Ausgabe zu überſetzen vorhabe.

Laſſen Sie mich hier die Bitte ausſprechen, Worte und Ausdruck unſerer Autoritäten genau wiederzugeben. Es iſt wahr, daß die Schönheit des Styles, die dramatiſche Lebendigkeit und Wirkung durch eine Umformung dieſer ſämmtlichen Quellenangaben und ihre Wiedergabe mit des Verfaſſers eigenen Worten ſehr gewinnen würde; doch iſt dieſer Verſuch immer ein gefährlicher, wo des Verfaſſers Abſicht einzig und allein die Ermittelung und Mittheilung der genauen Wahrheit iſt. Gelegenheiten zu dem, was wir im Engliſchen fine writing nennen, ſind auf dieſe Weiſe geopfert; aber dieſer Verluſt wird ausgeglichen durch eine weit geringere Möglichkeit, in Irrthümer zu fallen.

Um Sie jedoch von der Furcht zu befreien, der Band möchte unter dem Gewichte der vielen Documente, welche in den einleitenden Kapiteln ſo ohne Weiteres vollſtändig abgedruckt werden ſollen, zu ſehr gedrückt werden, bemerke ich, daß dieſelben lediglich für Ihre Bequemlichkeit in eine chronologiſche Folge gebracht ſind, und daß ſie in den Text verwebt, in den Anhang geſetzt oder nur als Material verwendet werden können, wie es Ihnen am beſten erſcheint. Kurz, während ich Sie bitte, in der Uebertragung meiner eigenen Worte genau zu ſein und Ihrer Bedeutung nichts zu nehmen noch hinzuzuſetzen, ſowie auch die gegenwärtige Eintheilung nach Kapiteln beizubehalten, gebe ich Ihnen übrigens mit Vergnügen alle

Freiheit. Bloße Formfragen erachte ich nicht für wichtig genug, um den Wunſch eines ſtrengen Anſchluſſes an mein Manuſcript zu rechtfertigen, beſonders da Sie vermuthlich den Geſchmack Ihres Publikums weit beſſer kennen, als es mir möglich iſt. Da ferner die theilweiſe Veränderung des Planes in dieſem erſten Bande Ihnen muthmaßlich Gelegenheit geben wird, dem von mir geſammelten Material manches Werthvolle und Intereſſante hinzuzufügen, ſo bitte ich Sie, alle ſolche Zuſätze auf eine Weiſe kenntlich zu machen, daß der Leſer Ihnen Gerechtigkeit widerfahren laſſe: suum cuique.

Doch genug davon.

Ich finde keine Nothwendigkeit, über die, welche vor mir über Beethoven geſchrieben haben, ſowie über das, was ſie geleiſtet oder nicht geleiſtet haben, ausführlich zu ſprechen. Die Notizen von Wegeler und Ries und die Arbeiten von Schindler ſind ſeit langer Zeit allgemeines Eigenthum. Sie werden bemerken, wie oft mein Manuſcript in thatſächlichen Dingen von jenen abweicht; da aber die Gründe ſolcher Abweichungen im Texte angeführt werden, ſo iſt es nicht nöthig, ſie hier zu behandeln. Mit Ausnahme deſſen, was ich jenen Schriftſtellern verdanke, kann dieſer Band als die Frucht eigener perſönlicher Nachforſchungen bezeichnet werden, welche dieſſeits des Oceans ſchon im Sommer 1849 in Bonn begannen und ſeitdem in allen Hauptſtädten Deutſchlands und Oeſtreichs und in ziemlicher Ausdehnung auch in England fortgeſetzt wurden. Selbſt Holland, Belgien, Frankreich und mein eigenes Heimathland haben einigen Stoff zu dieſem oder den folgenden Bänden geliefert. Ich habe demnach keinen Beruf, an den Werken Anderer irgend welche Kritik zu üben; ein jedes muß ſtehen oder fallen nach ſeinem eigenen Verdienſte. Was ich im Stande war zuſammenzubringen in Bezug auf die in dieſem erſten Bande umfaßte Periode, iſt in möglichſt einfacher Erzählung dargeſtellt; ich verfechte keine Theorien und huldige keinen Verurtheilen, mein einziger Geſichtspunkt iſt die Wahrheit. Der Band iſt der perſönlichen Geſchichte Beethoven's des Menſchen, und ſolchen beigefügten perſönlichen, muſikhiſtoriſchen, ſocialen und politiſchen Skizzen gewidmet, welche zur Erläuterung der Zeiten und Eindrücke dienlich ſchienen, unter denen er aufwuchs und ſein Genie ſich entwickelte. Ich habe der Verſuchung widerſtanden, den Charakter ſeiner Werke zu beſprechen und eine ſolche Beſprechung zur Grundlage hiſtoriſcher Speculationen zu machen; ich zog es vor, ſolche Erörterungen denen zu überlaſſen, welche mehr Geſchmack für dieſelben haben. Beethoven der Componiſt ſcheint mir durch ſeine Werke hinlänglich bekannt zu ſein; in dieſer Vorausſetzung wurde von mir die lange und ermüdende Arbeit ſo mancher Jahre Beethoven dem Menſchen gewidmet.

Ueber eine Autorität jedoch, welche neuerdings dem Publicum zugänglich geworden iſt, halte ich eine Bemerkung um ſo mehr für erforderlich, als ihr durch die Aufſchrift, die ihr zu Theil geworden iſt, leicht größere Wichtigkeit beigelegt werden könnte, als ſie verdient; ich meine das ſogenannte Fiſchhoff'ſche Manuſcript in der Königlichen Bibliothek zu Berlin. Daſſelbe war in dreierlei Hinſicht von großem Werthe; erſtens, weil darin Copien einer großen Zahl von Briefen und Documenten gegeben waren, von denen mehrere jetzt nicht mehr vorhanden ſind; zweitens, weil es in einer gewiſſen Folge eine große Zahl von Notizen, Bemerkungen und Aufzeichnungen enthält, die Beethoven in Kalendern und Taſchenbüchern hinzuwerfen pflegte; und drittens, weil es einige perſönliche Erinnerungen von Beethoven's Freund Zmeskall von Domanovecz bietet, welche zwar die gewöhnliche Unſicherheit des Gedächtniſſes nach dem Ablauf von mehr als 35 Jahren zeigen, aber nichtsdeſtoweniger ſehr intereſſante und werthvolle Beiträge zur Kenntniß von Beethoven's erſten Wiener Jahren ſind. Außerdem iſt das Manuſcript zuſammengeſtellt aus den wenigen gedruckten Quellen, die in den Jahren 1830—37 vorlagen. Herr Espagne, Cuſtos der Königl. Bibliothek in Berlin, ſchreibt darüber unter Anderm: „Fiſchhof hat im Ganzen 11 Seiten abgeſchrieben; das übrige iſt von zwei anderen Copiſten." Die Geſchichte des Documentes, wie ſie mir erſcheint, iſt einfach folgende: Nach Beethoven's Tode wurde ein gewiſſer Jacob Hotſchevar „gerichtlich beſtellter Vormund von Ludwig van Beethoven's Neffen und Univerſal-Erben." Beim Erſcheinen von Schloſſer's elender kleiner „Biographie" des Componiſten (welche mit der Angabe von 1772 als Geburtsjahr, und der Benennung ſeines Vaters als Anton v. B. beginnt) ſandte Hotſchevar eine Mittheilung an Bäuerle's Theaterzeitung (6. Oct. 1827), worin er ſagt, „daß man berechtigt iſt, bald eine, der großen Kunſttalente Beethoven's würdige Biographie deſſelben zu erwarten." Dieſer Nachricht fügt er die Bemerkung bei, „daß die ſo eben im Druck erſchienene Biographie [von Schloſſer] .... mit mancherlei weſentlichen Unrichtigkeiten angefüllt iſt.“ Es wurden zu dieſem Zwecke die in ſeinem Beſitze befindlichen Papiere copirt und einige Anekdoten und Aehnliches hinzugefügt. Als Carl van Beethoven zur Großjährigkeit gelangte, kamen dieſe Papiere in ſeinen Beſitz, und nach ſeinem Tode natürlich in den ſeiner Wittwe. Ein großer Theil derſelben wurde vor einigen Jahren von ihr entliehen und — von dem Entleiher zu ſeinem eigenen Vortheile verkauft! Die Handſchrift, welche die Copien enthielt, ſcheint als Geſchenk in Fiſchhoff's Beſitz gelangt zu ſein. —

Die Zahl der Perſonen, denen ich für die freundliche Unterſtützung bei der Vorbereitung dieſes erſten Bandes zu Erkenntlichkeit und Dank verpflichtet bin, iſt nicht groß, und ihre Namen werden gelegentlich in Verbindung mit ihren Mittheilungen im Texte genannt werden. Was die Männer betrifft, unter deren Aufſicht ich die Bibliotheken und Archive fand, worin ich Nachforſchungen anſtellen mußte, ſo darf man wohl ſagen, daß es zu deren Beruf gehört, die zu unterſtützen, welche veranlaßt ſind, die ihrer Aufſicht anvertrauten Bücher und Papiere einzuſehen, und daß demnach ein Autor nicht verpflichtet iſt, ſie einzeln zu nennen. Doch iſt das Reſultat ein ſehr verſchiedenes, je nachdem dieſelben auf der einen Seite über den ſtricten Umfang ihrer Pflicht nicht hinausgehen, oder auf der andern ſelbſt ein Intereſſe für den Gegenſtand der Unterſuchung gewinnen und darauf bedacht ſind, dem Eifer des Forſchers erleichternd zu Hülfe zu kommen, und man nimmt gern die Gelegenheit wahr, ſich für ſolche Freundlichkeit dankbar zu zeigen. Mit Vergnügen nenne ich hier Herrn Dr. Woldemar Harleß, Archivar zu Düſſeldorf; die Herren Eſchbaum, Vater und Sohn, (1860) bei dem Civilſtandsbüreau in Bonn; die Herrn Dr. Klette und Dr. Marquardt bei der Univerſitätsbibliothek daſelbſt; Herrn Dr. Conſtant von Wurzbach bei der Bibliothek des Miniſteriums des Innern zu Wien; endlich die Herren Dr. Karajan und Bachler, ſowie andere Beamte bei der K. K. Bibliothek daſelbſt. Auch gebührt eine dankbare Erwähnung dem Andenken des Prof. Dehn bei der K. Bibliothek zu Berlin, der, obwohl er anfangs wenig Zutrauen zu dem Fremden zeigte, deſſen Kenntniß der deutſchen Sprache kaum ausreichte, ſich verſtändlich zu machen, und deſſen Kenntniß der Muſik keineswegs ſo groß war, um den Reſpect deſſelben zu erregen, doch nach und nach ſich für die geduldige und ausdauernde Arbeit dieſes Fremden intereſſirte und ſie ihm durch freundliche Billigung ſowie durch Mittheilung zahlreicher Thatſachen und Winke aus ſeinen reichen Vorräthen belohnte, welche für die Ausführung dieſes Werkes von außerordentlichem Werthe geweſen ſind.

Von denen, welche mir ihre Privatſammlungen von Documenten bereitwillig zur Einſicht geöffnet haben, müſſen für dieſen erſten Band zwei beſonders genannt werden. Der erſte iſt Herr Artaria in Wien, bei dem ich kaum weiß, wie ich ihm meine Dankbarkeit genügend ausſprechen ſoll. Hätte er mir lediglich die Erlaubniß gegeben, ſeine großartige Sammlung Beethoven'ſcher Manuſcripte aller Art zu durchſuchen, ſo würde das allein dankenswerth ſein; aber wenn einem Unbekannten aus einem fremden Erdtheile dieſe Erlaubniß mit einer ſo freundlichen Sympathie und einem ſo ſichtlichen Wunſche gegeben wurde, Alles, was in der eigenen Macht ſtand, zu thun, um des Forſchers Mühe zu unterſtützen und zu erleichtern, ſo iſt die Gunſt eine doppelte, und formelle Dankensäußerungen reichen hier nicht aus.

In ähnlicher Weiſe muß ich mich auch Frau Caroline van Beethoven zu Dank verpflichtet fühlen. Gebe Gott, daß im Verlaufe dieſes Werkes die Wahrheit ſich in einer Weiſe herausſtelle, um einigermaßen jene Laſt von Unruhe und Verdruß zu erleichtern, welche der muthwillige und inhumane Mißbrauch verdrehter Thatſachen durch ſolche, die nur für ihren Gewinn ſchreiben und nichts thun wie piquante und dazu erdichtete Erzählungen aufwärmen, auf das Haupt der Wittwe und vaterloſen Kinder gebracht hat!

Laſſen Sie mich Ihnen, lieber Freund, auch noch die Namen zweier Perſonen nennen, welche, als meine Geldmittel durch ſo ausgedehnte und lange fortgeſetzte Nachſuchungen in fremden Ländern und durch lange Perioden, in denen Krankheit mich zur Arbeit völlig unfähig machte, erſchöpft waren, mich in den Stand ſetzten, von Neuem zu beginnen und mein Werk fortzuführen. Dies ſind Mrs. Mehetabel Adams aus Cambridge in Maſſachuſetts und Dr. Lowell Maſon aus South Orange in New Jerſey.

Es war natürlich eine Quelle ernſtlicher Enttäuſchung für mich, Jahr auf Jahr von einer ſo langen Zeit dahin gehen zu ſehen und nichts Nennenswerthes gethan zu haben! Mein urſprünglicher Plan im J. 1845 war lediglich, die Biographie Schindler's, die Notizen von Wegeler und Ries, und einige andere Angaben aus engliſchen Quellen in eine geordnete und zuſammenhängende Erzählung zu bringen. Wir ſchreiben 1866, und hier haben Sie erſt den erſten Band! Doch wie unglücklich auch die uneigennützige Hingabe an den Gedanken, der ſich zuletzt bei mir entwickelte, eine erſchöpfende Lebensgeſchichte des Mannes vorzubereiten, für mich und meinen ſo langjährigen Lebensplan ſich erwies, ſo ſind doch die durch Krankheit und andere Umſtände verurſachten Verzögerungen dem Werke in mancher Beziehung förderlich geweſen. So hat erſt in den wenigen letzten Jahren die Entdeckung der Gedächtnißfehler des vortrefflichen Dr. Wegeler meinen Nachforſchungen über die in dieſem Bande enthaltene Periode neue Form und Richtung gegeben und ſo überraſchende Reſultate, für mich wenigſtens, möglich gemacht.

Daß ich nie eine auch noch ſo widerwärtige und läſtige Mühe geſpart habe, welche mir auch nur einen Wink in Beziehung auf ein neues Factum gewähren konnte, werden Sie längſt wiſſen; noch ſicherer aber werden Sie ſich davon überzeugen, wenn ich Ihnen ſchließlich erzähle, daß ich einſt, als ich in meinem Hôtel zu Salzburg etwa zwei Tage durch ſchlechtes Wetter an mein Zimmer gefeſſelt war, die Zeit der unerfreulichen Durchſicht des ſchwachen, ſchmutzigen und verläumderiſchen Buches von Heribert Rau gewidmet habe!

Ich bin, mein lieber Deiters,

Ihr aufrichtig ergebener

Trieſt, 1866. **A. W. Thayer.**

Der Ueberſetzer an den Verfaſſer.

Verehrter und lieber Freund!

Sie haben die Uebergabe Ihres Beethoven-Manuſcriptes an mich mit einer ausführlichen, mir wie ſicherlich Ihren künftigen Leſern ſehr willkommenen Zuſchrift begleitet und ſich in derſelben über die Ausdehnung Ihrer Unterſuchungen, das Ziel Ihrer Arbeit, die Beſtimmungsgründe des jetzigen Erſcheinens in deutſcher Sprache und die Art meiner Mitwirkung zu dieſem Zwecke in deutlicher Weiſe ausgeſprochen. Die Freiheit, welche Sie mir bei der Behandlung des überlieferten Stoffes gewähren, ſowie der Umſtand, daß ich in Folge neuer Aufſchlüſſe vielfach über die Thätigkeit des bloßen Ueberſetzens hinausgehen mußte, werden es Ihnen erwünſcht machen, daß ich mich nach Vollendung dieſes erſten Bandes in gleicher Weiſe über mein Verfahren Ihnen gegenüber ausſpreche. Sie werden daraus entſcheiden können, ob ich überall in Ihrem Sinne gearbeitet habe.

Gewiß erinnern Sie ſich des lebhaften Intereſſes, mit welchem ich, als wir uns zuerſt kennen lernten, die Mittheilungen aus Ihren Unterſuchungen über Beethoven's Leben ergriff, und des dringenden, auch gegen Sie öfter geäußerten Verlangens, die Reſultate derſelben endlich veröffentlicht zu ſehen. Als Sie uns bei Ihrer letzten Anweſenheit am Rheine (Ende 1864) die fertigen Aushängebogen Ihres chronologiſchen Verzeichniſſes und zugleich die neuen Ergebniſſe Ihrer Düſſeldorfer Nachforſchungen mittheilten, ſchien die Hoffnung auf das Erſcheinen ganz nahe gerückt; mancherlei Amtsgeſchäfte, und namentlich der Umſtand, daß Sie Ihr Werk zuerſt deutſch erſcheinen laſſen wollten, ſchien noch eine zeitweilige Verzögerung herbeizuführen. Zu dem letzteren Zwecke nahmen Sie, während der erſte Band ſeiner Vollendung entgegenging, meine Mitwirkung in Anſpruch. Es war nicht eine getreue wörtliche Ueberſetzung, die Sie dabei im Auge hatten; Sie übergaben mir Ihr Manuſcript als Stoff, bei deſſen Bearbeitung ich den Geſchmack und das Bedürfniß des deutſchen Publikums zu Rathe ziehen dürfte. Die Andeutung von möglichen Ergänzungen Ihrer Mittheilungen ließen eine noch weiter gehende Selbſtſtändigkeit meiner Thätigkeit erwarten. Dieſe Betrachtung, dabei das Intereſſe des Gegenſtandes und die Freude, Ihre Reſultate allmählich kennen lernen und andern vermitteln zu können, überwog bei mir die möglichen Bedenken; ich wollte mich dem Zutrauen, welches Sie in mich ſetzten, um ſo weniger entziehen, als ich nach der Herausgabe Ihres Beethoven ſelbſt ſo oft und ſo ungeduldig verlangt hatte.

Ich war noch nicht lange mit der Arbeit beſchäftigt, als ich bemerkte, daß die vielen beigegebenen und einzuordnenden Documente ſehr ungenau von dem Copiſten abgeſchrieben ſeien, und, wie Sie auch ſelbſt vermutheten, eine nachträgliche Vergleichung derſelben mit den Originalien unerläßlich ſei. Zu dieſem Zwecke ſagte mir Herr Archivar Dr. Harleß in Düſſeldorf auf meine Bitte ſeine Unterſtützung freundlich zu und corrigirte auch bald darauf die ihm von mir überſandten erſten Actenſtücke. Nicht lange nachher war es mir möglich, ſelbſt einige Tage in Düſſeldorf zuzubringen und die Vergleichung der übrigen Abſchriften vorzunehmen. Hier nahm ich denn Gelegenheit, ſoweit es die Zeit mir erlaubte, die ſämmtlichen auf Bonner Muſik bezüglichen Papiere noch einmal durchzuſehen. Da ſich bei Ihnen der Plan einer ausführlicheren Darſtellung der Bonner Muſik vor Beethoven erſt allmählich und nach Ihrem Düſſeldorfer Aufenthalte gebildet hatte, ſo konnte es nicht fehlen, daß ich Ihren Angaben Verſchiedenes hinzufügen konnte. Abgeſehen von kleinen Verbeſſerungen in Namen und Zahlen konnte ich die Reihe der Muſiker weſentlich ergänzen, einige kleine Actenſtücke von Intereſſe beifügen und ſo die Geſchichte der „100 Jahre Bonner Muſik" einer gewiſſen Vollſtändigkeit näher bringen; zugleich boten mir meine dort gemachten Notizen manchen Stoff zur Erläuterung der ſpäter zu nennenden Fiſcher'ſchen Mittheilungen. Ich glaubte im Voraus vermuthen zu dürfen, daß Sie der nachträglichen Einfügung der neugewonnenen Notizen Ihre Zuſtimmung geben würden. Man konnte freilich fürchten, daß manchem Leſer die Vermehrung eines ohnehin etwas trockenen Materials nicht erwünſcht ſein möchte; doch mußte ich bei näherer Erwägung dieſe

Rückſicht fahren laſſen. Die Abſicht, einen nach bequemer Unterhaltung verlangenden Leſerkreis zu befriedigen, und die, eine gründliche und ſichere Kenntniß von Thatſachen und Zuſtänden zu vermitteln, können der Natur der Sache nach nicht immer zuſammen gehen; ich wußte aber, daß Ihre Abſicht, daß die Arbeit vieler Jahre von Ihnen vornehmlich auf das Letztere gerichtet war. Solche Darſtellungen aber, wie die in unſerem erſten Buche gegebenen, haben erſt durch eine gewiſſe Vollſtändigkeit einen Werth: die einzelne Thatſache iſt hier leicht unerheblich, die Kenntniß eines ganzen Complexes und einer zuſammenhängenden Entwickelung aber wichtig. Daher bedarf für den einſichtigen Kenner dieſe ganze Vorbereitung Ihrer Biographie durchaus keiner Entſchuldigung; wer bedenkt, welche Bedeutung im vorigen Jahrhundert die kleinen deutſchen Höfe für die Entwickelung des Theaters und der Muſik hatten, eben die Zeit, in welcher ſich die Entwickelung und Blüthe unſerer deutſchen Inſtrumentalmuſik vollzog, der wird eine genaue Kenntniß desjenigen unter dieſen Inſtituten, aus deſſen Traditionen und Anſchauungen unſer größter Tondichter hervorging, ſicher nicht für überflüſſig halten. — Ich muß hier noch einmal der zuvorkommenden Freundlichkeit Erwähnung thun, mit welcher mir Herr Dr. Harleß bei der oben erwähnten Arbeit fortwährend zur Hand ging; auch ſpäter ertheilte er mir noch verſchiedene Male auf briefliche Anfragen über einzelne Punkte erwünſchte Auskunft. Auch erfuhr ich von ihm, was Sie vielleicht ebenfalls ſchon wiſſen, daß keineswegs die geſammten Kurkölniſchen Acten ſich bis jetzt in Düſſeldorf befinden, ſondern daß ein Theil derſelben wahrſcheinlich in dem bisher kaum zugänglichen Darmſtädter Miniſterialarchiv aufbewahrt wird, ein anderer aber ſich noch in Arnsberg befinden ſoll, von wo die von uns durchſuchten Papiere erſt 1861 nach Düſſeldorf gekommen ſind. Demnach wäre unter günſtigen Verhältniſſen für ſpäterhin eine noch weitere Vollſtändigkeit zu erzielen.

Sie ſprechen den Wunſch aus, ich möchte meine Zuſätze bezeichnen und mir ſo mein Recht auf dieſelben wahren. Ich bitte Sie aber zu bedenken, welche Verwirrung und Buntheit daraus entſtanden wäre, wenn vollkommen gleichartige Notizen in der Weiſe getheilt worden wären, daß einige im Texte, andere unter dem Texte geſtanden hätten, oder daß im Texte immer eine Zahl derſelben mit einem beſondern Zeichen wäre verſehen worden. Mir iſt hier die perſönliche Rückſicht, daß mir mein Eigenthum gewahrt bleibe, fremd, und es ſcheint mir genügend, wenn Sie und ich wiſſen, was von Ihnen und von mir iſt, wenn nur für Beides die gleiche Gewähr in Anſpruch genommen werden kann. Dies darf aber geſchehen, ſofern Sie in die Genauigkeit meiner Angaben Zutrauen ſetzen, und daß Sie dieſes thun, haben Sie mir ja ſchon ausgeſprochen. Ob freilich die Form, in welcher ich meine Zuſätze eingereiht habe, überall Ihre Zuſtimmung hat, darüber werde ich jetzt erſt, da Sie dieſelben gedruckt vor ſich ſehen, Ihr Urtheil vernehmen können. Es kamen nun außerdem noch einzelne Fälle vor, in denen es mir möglich war, in anderer Weiſe und aus anderen Quellen Ihre Angaben in Kürze zu erläutern; das habe ich denn unter Vorausſetzung ihrer Zuſtimmung in Form von „Anmerkungen des Ueberſetzers“ unter dem Texte gethan. So durchſuchte ich z. B. noch einmal aufmerkſam die alten Protokolle der 1787 geſtifteten Bonner Leſegeſellſchaft, an der verſchiedene der Hofmuſiker betheiligt waren; doch mit Ausnahme von zwei Daten war für Beethoven und ſeine Familie daraus nichts Weſentliches mehr zu lernen. Eine Durchſicht der mir zugänglichen alten Bonner Anzeigen und Intelligenzblätter belehrte mich bald, daß in dergleichen Quellen Ihre Sorgſamkeit ſo gut wie nichts zu thun übrig gelaſſen hatte.

Außer dieſen kleinen Zuſätzen habe ich noch über drei längere eigene Zuthaten mich auszuſprechen, welche ihres Umfanges wegen in den Anhang (VI bis VIII) kommen mußten. Es erſchien mir wünſchenswerth und auch möglich, die Beſchreibung der Localitäten, an die Beethoven's Thätigkeit in Bonn geknüpft war, namentlich des kurfürſtlichen Schloſſes in ſeinem damaligen Zuſtande, noch etwas eingehender zu geben. Da nun wider Erwarten ältere Pläne, Zeichnungen und Beſchreibungen nicht mehr zu erlangen waren, ſo verſuchte ich aus Schilderungen älterer Bonner, die ich aus gedruckten Beſchreibungen erläutern konnte, eine Anſchauung der wichtigſten Localitäten, namentlich des Theaters, zu gewinnen. Herr Hofrath Oppenhoff, der die kurfürſtliche Zeit noch geſehen hat und ſich auch Beethoven's als eines immer in ſich gekehrten jungen Mannes, ſowie der traurigen Verhältniſſe der ihm benachbart wohnenden Familie deutlich erinnert, ſowie mein verehrter College Dr. Kneiſel gaben mir auf meine dahin zielenden Fragen dankenswerthe Auskunft.

Kenntniß und Benutzung der Fiſcher'ſchen Mittheilungen verdanke ich Herrn Oberbürgermeiſter Kaufmann in Bonn; ich habe dieſelben im Anhang VII. mitgetheilt und mich daſelbſt über die Natur und Bedeutung dieſer neuen Quelle auszuſprechen verſucht. Eine Einverleibung der Reſultate derſelben in Ihren abgeſchloſſenen Text erſchien mir bei der eigenthümlichen Natur dieſer Erzählungen, welche mich zu oft genöthigt hätte, mit meinem eigenen Urtheil hervorzutreten, nicht mehr geeignet. Aber gerade über dieſe Quelle und ihre Behandlung durch mich wäre ich am meiſten geſpannt, Ihr Urtheil zu hören.

Die Zuſammenſtellung der Zeitungsverhandlungen über Beethoven's Geburtshaus aus den Jahren 1838 und 1845, welche ich im Anhang VIII. gegeben habe und worin noch manche kleine urkundliche Notiz enthalten iſt, wird auch, hoffe ich, den Band nicht allzu ſehr belaſten.

Im Uebrigen habe ich mich natürlich beſtrebt, nur als der ſorgfältige und getreue Interpret Ihrer Mittheilungen zu handeln; ich hoffe, daß Sie Ihre darauf bezügliche Bitte werden erfüllt finden. Von der Freiheit, die Sie mir in Betreff der Documente im erſten Buche gewähren, habe ich nur beſchränkten Gebrauch gemacht. Freilich habe ich, aufrichtig geſtanden, nicht ſelten die Neigung verſpürt, Partieen, in denen der urkundliche Charakter, wie ich meinte, zu ſtark hervortrat, dem Leſer etwas mundgerechter zu machen; in der Regel aber mußte ich mir ſagen: es war Ihre Arbeit, Ihre Eigenthümlichkeit ſprach ſich in der Behandlung überall aus; Ihr Streben nach möglichſt klarem und einfachem Hervortreten des Thatſächlichen und genau Feſtgeſtellten, nach Mittheilung der Wahrheit ohne viel äußeren Schmuck der Rede bildete ſo ſehr den Grundcharakter Ihres Buches, daß ich Bedenken tragen mußte, denſelben durch Einmiſchung einer vielleicht abweichenden Weiſe zu ſtören. Ich habe von den vollſtändig beigegebenen Urkunden nur wenige weggelaſſen und ihren Inhalt kurz angegeben; einige derſelben, die nur Verzeichniſſe von Perſonen oder Ausgaben enthielten, habe ich in den Anhang geſetzt; die übrigen ſind Ihrem anfänglichen Plane gemäß dem Texte einverleibt worden. Die beiden Documente von 1784 (S. 146 fg.) habe ich ſo zuſammengeſtellt, daß man ſie zugleich überſieht.

Auch die zahlreichen wörtlichen Anführungen aus früher gedruckten Quellen habe ich im Ganzen ſo eingefügt, wie es in Ihrem Manuſcripte angedeutet war. Ich geſtehe gern, daß ich auch hier manchmal geneigt geweſen wäre, an die Stelle der fremden Darſtellung die eigene zu ſetzen; aber das hätte dann doch die Ihrige ſein müſſen, und gerade Sie wünſchten in dieſen Fällen Beibehaltung des Ausdruckes der Quellen, um der Gefahr, in Irrthümer zu fallen, nicht ſo leicht ausgeſetzt zu ſein. Ich kann freilich, aufrichtig geſagt, dieſe Gefahr für ſo groß nicht anſehen, wofern die Quellen deutlich reden; aber es ſtimmte wieder ganz mit der Anlage Ihres Werkes überein, auch hier die Beweisſtücke ſelbſt zu geben; und viele der benutzten Quellen ſind zudem der Art, daß bei ihrer ſeltenen Zugänglichkeit wörtliche Mittheilungen aus denſelben von beſonderem Intereſſe ſein müſſen. Dazu rechne ich z. B. die Muſikaliſche Correspondenz, Cramer's Magazin, Reichardt's Theaterkalender, die Bonner dramaturgiſchen Nachrichten u. a., während auch die Mittheilungen aus Wegeler's Notizen bei dem völlig quellenartigen Charakter derſelben erwünſcht ſein werden; in den letzteren habe ich mir freilich kleine Kürzungen erlaubt. Ich war in der Lage, weitaus die meiſten hieher gehörigen, auch ſelteneren Schriften ſelbſt einſehen, copiren oder für die Correctur vergleichen zu können; hierbei war mir Profeſſor O. Jahn's Bibliothek von weſentlichem Nutzen. Es iſt gewiß in Ihrem Sinne, wenn ich bei dieſer Gelegenheit des großen Intereſſes dankend Erwähnung thue, welches der verehrte Mann an dieſer Arbeit fortwährend genommen hat, und welches ſich in manchen dankenswerthen Winken über die Behandlung einzelner Punkte, ſowie in der Mittheilung verſchiedener werthvoller Beiträge aus ſeinen eigenen Sammlungen äußerte.

Ihre Eintheilung nach Kapiteln habe ich unverändert gelaſſen; ich habe derſelben eine Eintheilung nach Büchern übergeordnet, worin die wichtigſten Zeitabſchnitte von Beethoven's Leben zuſammengefaßt waren. Da das zweite Buch in natürlicher Weiſe mit der Abreiſe von Bonn ſchließen mußte, für das dritte mir dann aber keine Grenze geeigneter ſchien, wie das Jahr 1800, die Entſtehungszeit der Quartette und der erſten Symphonie, ſo iſt in Folge Ihres Entſchluſſes, den Band mit 1795 zu ſchließen, das Mißverhältniß eingetreten, daß derſelbe mitten im dritten Buche ſchließt. Leider war daſſelbe nicht mehr zu heben; doch denke ich, daß man keinen zu großen Anſtoß daran nehmen wird, wenn eine auf inneren Geſichtspunkten gegründete Periodeneintheilung unabhängig neben dem leicht in äußeren Veranlaſſungen begründeten Umfange der einzelnen Bände hergeht.

Sie geſtatten mir, mit Rückſicht auf den deutſchen Leſer hier und da zuzuſetzen oder wegzulaſſen; auch dies, namentlich das Letztere, habe ich mir nur in beſchränkter Weiſe erlaubt. Ich habe hauptſächlich in den Abſchnitten, in denen Sie zum beſſeren Verſtändniſſe die allgemeinen hiſtoriſchen und politiſchen Beziehungen der Zeit behandeln, Manches gekürzt, was mir in dieſer Rückſicht zu ausführlich ſchien. So werden Sie z. B. die Charakteriſtik des Kurfürſten Max Franz um Vieles kürzer finden, wie ſie von Ihnen geſchrieben iſt; ich hoffe, das Geſammtbild des Mannes wird darunter nicht gelitten haben. Anderes einzeln anzuführen, iſt für den Leſer unerheblich; Sie ſelbſt werden es ſchon finden. Im Ganzen glaube ich Ihre Gedanken deutlich und beſtimmt wiedergegeben zu haben; einen ſtrengen Anſchluß an Ihre Worte haben Sie nicht verlangt, und es mag ſein, daß ich zuweilen in der Wahl eines Ausdrucks, oder in Zuſetzung und Weglaſſung eines Satzes, wo der Sinn klar und unverändert blieb, meinem Geſchmacke gefolgt bin.

Dagegen war ich natürlich in keiner Weiſe berechtigt, in Fällen, wo ich von Ihrer Anſicht abweichen zu dürfen glaubte, meinem Urtheile zu folgen, oder auch nur meine Abweichung auszuſprechen; ich wäre ja dann über die Thätigkeit des Interpreten hinausgegangen. Es wäre auch wohl gewagt, Ihren auf langer Unterſuchung und Ueberlegung beruhenden Angaben einen vielleicht nur momentanen Zweifel entgegenzuſetzen; von kleinen Einzelnheiten, in denen die Anſichten divergiren können, abgeſehen, wird an dem großen Ganzen Ihrer Mittheilungen nicht wohl zu rütteln ſein. Es iſt daher auch hier wohl nicht der Ort, in Bezug auf ſolche Einzelnheiten Fragen an Sie zu richten, über welche eine mündliche Unterhaltung vielleicht raſch uns Beide in's Klare ſetzen würde. Glauben Sie z. B. nicht, daß die Zeit von Beethoven's erſter Wiener Reiſe (1787) etwas früher zu ſetzen wäre? Mir ſcheint wenigſtens die Zeit ſehr kurz, wenn er erſt nach dem 30. Juni 1787 aus Wien reiſte, ſich unterwegs in Augsburg aufhielt, mehrere Briefe ſeines Vaters erhielt und doch ſeine Mutter, die am 17. Juli ſtarb, noch lebend antraf (S. 164). Auch möchte ich bei der Frage nach Beethoven's Bonner Compoſitionen, für welche Sie S. 231 fg. ſo viel wichtiges Material bringen, glauben, daß die

Betrachtung des Styls derſelben vielleicht noch beſtimmtere Hinweiſungen ergeben würde; obgleich ich mir denken kann, daß Sie durch die abenteuerlichen Verſuche Früherer, mit einem angenommenen Syſtem von Stylperioden bei Beethoven zu rechnen, an dieſem ganzen Verfahren irre geworden ſind.

Doch überhaupt fühle ich eine Art Beſchämung darüber, daß ich es unternommen, ſo ausführlich zu Ihnen, lieber Freund, von meinen hinzukommenden und nicht ſehr ausgedehnten Bemühungen zu reden bei einem Werke, in welches Sie die reiche und mühſame Forſchung vieler Jahre niedergelegt haben. Ich breche daher hier ab, und ſpreche nur noch einmal meine Freude darüber gegen Sie aus, daß unſer freundſchaftliches Verhältniß mir die Gelegenheit verſchafft hat, die Kenntniß Ihrer Reſultate unſerem Publikum zu vermitteln. Denn ich glaube beſtimmt vorausſehen zu können, daß trotz der vielfachen und immer wieder vermehrten Bücher über Beethoven der beſonnen prüfende Theil der Leſer den reichen Gewinn würdigen wird, der ihm hier in der Kenntniß der Lebensverhältniſſe unſeres größten deutſchen Componiſten geboten wird. Daß dieſer Gewinn ein ſo deutlicher und entſchiedener iſt, dazu ſehe ich auch in der bewußten Concentrirung der Aufgabe, die Sie ſich geſtellt haben, einen wirkſamen und wichtigen Grund. Indem Sie uns den Menſchen Beethoven der Wahrheit gemäß und nach umfaſſender Erforſchung aller zugänglichen Quellen vor Augen führen wollen, thun Sie das, was frühere Biographen zwar auch nicht umgehen konnten, aber, indem dieſelben von den Aufgaben hiſtoriſcher Unterſuchung keine genügende Vorſtellung hatten, nur halb und ungenügend ausgeführt haben. Sie wollen die Würdigung des Componiſten, alſo auch die Darſtellung ſeiner Entwickelung, denen überlaſſen, welche dafür mehr Geſchmack haben, und meinen außerdem, der Componiſt ſei durch ſeine Werke genügend bekannt. Ich möchte hier freilich fragen, ob diejenigen von den bisherigen Biographen, denen es hauptſächlich um eine äſthetiſche Würdigung zu thun war, überall den Beweis geliefert haben, daß ſie alle Werke Beethoven's gründlich gekannt haben; jedenfalls werden Sie gewiß nicht glauben, daß die muſikaliſche Beurtheilung Beethoven's, ſeiner Stellung und Entwickelung ſchon in abſchließender Weiſe geſchehen ſei, und wie wäre das auch möglich ohne eine genaue Kenntniß ſeines äußeren Lebens? Demnach haben Sie durch Ihr Buch das Feld be zeichnet und geebnet, auf dem zunächſt für Beethoven weiter zu arbeiten ſein wird, und haben außerdem keinen Zweifel über das gelaſſen, was Sie leiſten wollten; ſo daß nun Niemand berechtigt ſein wird, von Ihnen etwas zu verlangen, was Sie für jetzt nicht bieten wollten. Sie werden das weſentliche Verdienſt beanſpruchen können, der ferneren wiſſenſchaftlichen Behandlung von Beethoven's Werken durch Ihre Biographie, verbunden mit Ihrem chronologiſchen Verzeichniſſe, eine Grundlage gegeben zu haben, deren dieſelbe bisher entbehrte, und wie ſie ſorgfältiger, vollſtändiger und zuverläſſiger nicht geboten werden konnte. Und wenn Sie mir die Anerkennung gewähren, daß durch meine Bemühung Ihre Unterſuchungen ſo vor das Publikum gelangen, wie es in Ihrer Abſicht gelegen hatte, ſo werde ich die doppelte Freude empfinden, aus Ihrem Munde ein Lob für eine Arbeit zu vernehmen, durch deren Vollendung ein von mir ſelbſt ſo lange ſchon gehegter Wunſch in Erfüllung geht.

Ich bin, verehrter und lieber Thayer,

Ihr aufrichtiger Freund

H. Deiters.

Bonn, im Juli 1866.

Inhaltsverzeichniß des erſten Bandes.

Erſtes Buch.

Muſik und Muſiker in Bonn von 1689 bis 1784.

Seite
1. Das Kurfürſtenthum Köln. Joſeph Clemens . . . 3
2. Clemens Auguſt und ſeine Capelle. Ludwig van Beethoven . . . 18
3. Maximilian Friedrich und ſeine Hofmuſiker . . . 35
4. Fortſetzung der Nachrichten über Muſik und Muſiker unter Max Friedrich 51
5. Max Friedrich's Nationaltheater . . . 62
6. Muſikaliſche Perſönlichkeiten Bonns. Die Stadt im Jahre 1770 . . . 80

Zweites Buch.

Beethoven in Bonn. 1770 bis 1792.

1. Die Familie Beethoven . . . 95
2. Beethoven's Kindheit . . . 105
3. Unterricht bei Neefe. Des Knaben Talent eine Erwerbsquelle . . . 117
4. Kurfürſt Max Franz . . . 129
5. Max Franz und die Muſik. Die Hofcapelle im Jahre 1784 . . . 141
6. Weitere Schickſale Beethoven's. Sein Beſuch in Wien . . . 158
7. Die Familie von Breuning. Graf Waldſtein. Häusliche Angelegenheiten 172
8. Das Nationaltheater unter Max Franz . . . 182
9. Repertorium des kurfürſtlichen Nationaltheaters . . . 193
10. Muſikaliſche Ereigniſſe und Anekdoten . . . 201
11. Nachträgliches über Perſonen und Geſellſchaft. Abſchied von Bonn . . 216
12. Was hat Beethoven in Bonn componirt? . . . 231
13. Noch einmal das Theater und die Muſik in Bonn. Der Vorhang fällt 242

Drittes Buch.

Beethoven's erſte Wiener Zeit. 1792 bis 1800.

1. Beethoven in Wien. Studien bei Haydn und Albrechtsberger . . . 253
2. Die Muſik in Wien im Jahre 1793 . . . 266
3. Beethoven's Auftreten als Virtuoſe und Componiſt . . . 282

Anhang zum erſten Bande.

Seite
I. Zahlungstabelle von 1696 303
II. „ „ 1698 304
III. Beſoldungsſtatus von 1761 305
IV. Verzeichniß von Ausgaben unter Clemens Auguſt 306
V. Drei Textbücher aus Max Friedrich's Zeit 311
VI. Bonnenſia (zu Kapitel 5 und 6, von H. D.) 312
VII. Die Fiſcher'ſchen Mittheilungen (von H. D.) 319
VIII. Beethoven's Geburtshaus (von H. D.) 361
IX. Aus Beethoven's Reiſe-Tagebuche von 1792 379
X. Beethoven und Schenk (aus dem „Freiſchütz") 380
XI. Actenſtücke zu den Trios Op. 1 382

Erſtes Buch.

Muſik und Muſiker in Bonn von 1689 bis 1784.

Erſtes Kapitel.

Das Kurfürſtenthum Köln. Joſeph Clemens.

Eine von den Folgen der franzöſiſchen Revolution, und zwar eine von jenen, in denen man häufig einen Erſatz für ihre Schrecken erblickt, war die Auflöſung jener kirchlich-bürgerlichen Gemeinweſen, welche im Laufe der Zeit ein ſo großer Beſtandtheil unter den Gliedern des Verbandes geworden waren, den man das deutſche Reich nannte. Einige derſelben hatten ohne Zweifel eine rühmliche und wichtige Rolle in dem Fortſchritte der Civiliſation geſpielt; im Ganzen aber war ihre Zeit vorüber. Die veralteten Ideen, an welchen ihre Beherrſcher mit zäher Anhänglichkeit feſthielten, waren ein Hinderniß der Entwickelung geworden; der Ausnahmen gab es zu wenige, um eine Erhaltung des Syſtems wünſchenswerth zu machen.

Dieſe Staaten, an Wohlſtand, Macht und Ausdehnung außerordentlich verſchieden, wurden von Fürſten beherrſcht, welche zum größten Theile, wenn nicht durchgehends, ihre Stellung einer Wahl durch Kapitel oder andere kleine kirchliche Corporationen verdankten; die gewählten Candidaten wurden dann ſpäter vom Papſte als dem Haupte der Kirche und vom Kaiſer als dem Haupte des Reiches beſtätigt. Die Unterthanen hatten demnach keine Stimme in der Sache; und es iſt kaum nöthig hinzuzufügen, daß die Wohlfahrt und das Glück des Volkes ſelten einer der Beweggründe war, welche bei der Wahl in Betracht kamen. Regelmäßig waren dieſe Throne durch Urkunden und Statuten auf Perſonen von hoher Geburtsſtellung beſchränkt; ſie waren Beneficien und Sinecuren für jüngere Söhne aus fürſtlichen Häuſern. In den langen Reihen ihrer Inhaber erſcheint nicht ſelten der Name eines Mannes, um welchen ſich geſchichtliche Vereinigungen bilden; zuweilen auch der eines Kriegers, der das Prieſtergewand mit dem Panzer vertauſcht hat; wir finden unter ihnen manchen politiſchen Intriguanten, der ſeine Rolle in den Angelegenheiten des Reiches mehr oder weniger ehrenvoll ſpielte; auf der andern Seite aber auch manchen wiſſenſchaftlich gebildeten Mann, der die gelehrten Beſtrebungen ſeiner Zeit unterſtützte und förderte; ziemlich ſelten jedoch ſolche, deren Grundſätze und Lebensweiſe jene der Gründer des Chriſtenthums wiederſpiegelten. Kurz, wie ſie ihre Stellungen politiſchen und Familien-Rückſichten verdankten, ſo übernahmen ſie im Allgemeinen die Gelübde und Attribute des geiſtlichen Standes als nothwendige Stufen zu dem Genuſſe von Macht und Ueberfluß.

In jenen Tagen war das Reiſen langſam, beſchwerlich und koſtſpielig. Daher bildeten eine oder zwei Reiſen in langen Zwiſchenräumen, zu einem Concil, einer Kaiſerkrönung oder einem Reichstage — welche unter Anderem auch dem kleinen Fürſten zeigen konnten, wie wenig er außerhalb ſeines eigenen kleinen Territoriums bedeutete — für die meiſten von ihnen, die wenigen wohlhabenderen und mächtigeren ausgenommen, die ſeltene Unterbrechung der Eintönigkeit ihrer täglichen Exiſtenz. Da ſie nicht die Möglichkeit beſaßen, ihre Herrſchaften durch Vererbung eigenen Nachkommen zu überliefern, ſo hatten ſie auch um ſo geringeren Antrieb, bei ihrer Regierung vorzugsweiſe das Wohl der Unterthanen im Auge zu haben; auf der andern Seite dagegen ſehr mächtige Gründe, die unter ihrer Verfügung ſtehenden Einkünfte zur Erhebung der kirchlichen Macht, dann aber zur Begünſtigung von Privatintereſſen ihrer Verwandten und Untergebenen und zur Befriedigung ihrer Begierden und Liebhabereien zu verwenden, unter denen die Liebe zu Glanz und Prunk eine ergiebige Quelle der Verſchwendung wurde.

Die meiſten von ihnen nahmen das Leben leicht; ſie konnten mit dem Prediger II. 4—8 ſagen: „Ich unternahm große Werke; ich baute mir Häuſer, und pflanzte Weinberge; legte Luſt- und Baumgärten an, und pflanzte darin Bäume von allerlei Art; ich machte mir Waſſerteiche, um den Wald der grünenden Bäume zu wäſſern; ich hatte Knechte und Mägde, und viele Hausgeborne . . .; ich ſammelte mir Silber und Gold, und die Schätze der Könige und Länder; ich ſchaffte mir Sänger und Sängerinnen an, und die Luſt der Menſchenkinder, Becher und Gefäße, die da dienen zum Weinſchenken; . . . und alles, was meine Augen verlangten, verſagt' ich ihnen nicht; und ich wehrte meinem Herzen nicht, alle Luſt zu genießen . . .“

In ſolcher Weiſe auf ihre eigenen kleinen Reſidenzen und auf die Gewohnheit von Formen und Ceremonien beſchränkt, waren ſie noch ausſchließlicher auf ihre eigenen Genußquellen angewieſen als ihre politiſchen Brüder, die erblich regierenden Fürſten des Reiches; und was iſt ſo zugänglich, ſo leicht zu haben und was befriedigt ſo leicht, wie Muſik, Theater und Tanz? So geſchah es, daß jeder kleine Hof eine Pflegſtätte dieſer Künſte wurde; und beinahe Generationen hindurch kann man jeden, in einer derſelben berühmten Namen in den Hofkalendern verzeichnet finden. Es iſt eine überraſchende Wahrnehmung, wie viele der größten Componiſten — und das gilt gleichmäßig für England und Frankreich, wie für Deutſchland und Italien — ihr Leben als Sängerknaben in Domchören begannen.

Unter den kirchlichen Fürſten Deutſchlands waren die Erzbiſchöfe von Mainz, Trier und Köln an Macht und Einfluß die erſten; alle drei waren Kurfürſten des Reiches und Beherrſcher der ſchönſten Landſchaften längs des Rheines. Johann Hübner in ſeiner „Vollſtändigen Geographie“ (5. Ausg. 1745, 7. Ausg. 1763) beſchreibt das Kurfürſtenthum Köln ſo:

„Dieſes Ertz-Stift lieget die Länge hin an dem Nieder-Rhein, in der ſchönſten und fruchtbarſten Gegend von der Welt, die man deswegen die Pfaffen-Gaſſe zu nennen pfleget.

„Das Stift an ſich ſelber iſt wol 30 deutſche Meilen lang; aber die Breite iſt an manchen Orten nur 2 oder 3 Meilen.

„Die Nachbarn ſind gegen Weſten das Hertzogthum Jülich; gegen Oſten das Hertzogthum Berg; gegen Süden das Chur-Fürſtenthum Trier; und gegen Norden die Hertzogthümer Geldern und Cleve.

„Bißthümer ſind nur drey, die von der Cölniſchen Kirche dependiren, nemlich: 1. Lüttich, 2. Münſter, 3. Oſnabrugg, und in dem letzten iſt noch dazu die Alternation zwiſchen den beyden Religionen eingeführt.

„Die Stadt Cöln, davon das Stift ſeinen Namen hat, iſt eine freye Reichs-Stadt und gehört zu dem benachbarten Weſtphäliſchen Kreyße.

„Weil unterdeſſen dieſes Cöln faſt mitten im Stifte lieget, ſo hat es Gelegenheit gegeben, daß man dieſes Ertz-Stift in das Ober- und in das Nieder-Stift abgetheilet hat:

„Das Ober-Stift. Erſtrecket ſich von Coblentz bis nach Cöln... Das Nieder-Stift. Erſtrecket ſich von Cöln bis nach Nieder-Weſel.“ Bd. III. S. 477—79.

Die bürgerlichen Einkünfte dieſes reichen kleinen Landes, hauptſächlich aus Rheinzöllen, Acciſen, directen Steuern und Lotterien abgeleitet, wurden auf eine Million Gulden geſchätzt, zu Anfang des vorigen Jahrhunderts eine große Summe; und das kirchliche Einkommen war vermuthlich eben ſo groß, wenn nicht noch größer. Es war klar, daß ein Fürſt, der die Verfügung über beides hatte, namentlich wenn er Erzbiſchof und Inhaber verſchiedener anderer Fürſtenſitze war, wie es bei mehreren dieſer Kurfürſten von Köln der Fall war, es ſo einrichten konnte, daß er dieſe Einkünfte ſchuldenfrei erhielt; die meiſten der ſpäteren Beſitzer handelten aber nicht ſo, und mehrere derſelben ſuchten ihr Deficit gänzlich oder zum Theil durch Hülfsgelder vom franzöſiſchen Könige zu decken.

Ein langwieriger und blutiger Krieg zwiſchen der Stadt Köln und ihren Erzbiſchöfen endete mit dem Siege der Stadt. Sie blieb eine freie Reichsſtadt; die Erzbiſchöfe behielten keine bürgerliche oder politiſche Gewalt in ihren Mauern, nicht einmal das Recht, zu irgend einer Zeit länger wie drei Tage in derſelben zu verweilen; und ſo geſchah es, daß im Jahre 1257 Erzbiſchof Engelbert ſich Bonn zur Reſidenz wählte und es förmlich zur politiſchen Hauptſtadt des Kurfürſtenthums machte, die es ſeitdem geblieben iſt, bis Kurfürſt und Hof im Jahre 1794 für immer vertrieben wurden.

Von den vier letzten Kurfürſten von Köln war der erſte, Joſeph Clemens, ein bairiſcher Prinz und Neffe ſeines Vorgängers Maximilian Heinrich. Die Wahl des Kapitels war Anfangs, mit 13 gegen 9 Stimmen, auf den Cardinal Fürſtenberg gefallen; aber deſſen bekannte oder wenigſtens angenommene Hinneigung zu den Intereſſen des franzöſiſchen Königs hinderte die Beſtätigung der Wahl durch Papſt und Kaiſer. Es wurde eine neue Wahl angeordnet, und dieſe fiel zu Gunſten des bairiſchen Prinzen aus, welcher damals im Alter von 18 Jahren ſtand. Fürſtenberg war unterdeſſen nicht unthätig geweſen; er hatte ſich der feſten Plätze bemächtigt, beſetzte alle öffentlichen Aemter mit ſeinen Anhängern und rief jetzt franzöſiſche Truppen zu ſeiner Hülfe herbei. Aber er und ſein Anhang wurden von dem proteſtantiſchen Kurfürſten von Brandenburg, den die Geſchichte als Friedrich I. von Preußen kennt, beſiegt, und dieſer hatte die Genugthuung, den jungen Joſeph Clemens am 1. December 1689 in ſeine neuen Würden eingeführt zu ſehen. Eine päpſtliche Dispenſation befreite ihn von der in ſeiner Jugend liegenden Unfähigkeit; und andere von Zeit zu Zeit erlaſſene Dispenſationen machten es ihm möglich, die Ablegung der prieſterlichen Gelübde volle 17 Jahre hindurch aufzuſchieben.

In politiſcher Beziehung war durch den Wechſel von Joſeph Clemens und Fürſtenberg wenig gewonnen. Der erſtere ſchloß ſich, unter dem Einfluſſe ſeines Miniſters Karg, in dem Kriege über die ſpaniſche Erbfolge ganz der franzöſiſchen Partei an. Die Schlacht bei Blenheim war verloren; Marlborough und Cohorn fielen in das Kurfürſtenthum ein. Joſeph Clemens floh nach Franzöſiſch-Flandern; 1705 wurde er in die Reichsacht erklärt und lebte bis zu ſeiner Wiedereinſetzung im Frieden von Raſtadt 1714 mit ſeinem flüchtigen Hofe im Exile. Die folgenden Worte aus Vehſe's

„Geſchichte der deutſchen geiſtlichen Höfe" können uns einen Begriff von dem Charakter des Mannes geben.

„Joſeph Clemens cumulirte wieder, wie bereits zwei ſeiner Vorfahren, fünf Infuln: er war Erzbiſchof von Köln, Biſchof von Hildesheim und Lüttich und Biſchof von Regensburg und Freiſingen. Er war ein beſonders prachtliebender Herr: dieſer Prachtliebe entſprach der Glanz ſeines Hofes, an dem Clemens es liebte, ſchöne und geiſtreiche Damen zu ſehen; Madame de Raysbeck und die Gräfin Fugger, Gemahlin des Oberſtallmeiſters, waren ſeine erklärten Gunſtdamen. 17 Jahre lang bis zum Unglücksjahre 1706, wo Fenelon ihn conſecrirte, hatte er es aufgeſchoben, die heiligen Weihen zu nehmen. Er glaubte nach dem allgemeinen Glauben an den Höfen damaliger Zeit mit gutem Gewiſſen das Leben nach den damals herrſchenden Grundſätzen eines weltlichen Fürſten genießen zu können: den Damen zu Liebe achtete er keine Koſten zu hoch und veranſtaltete zu ihrer Unterhaltung glänzende Bälle, prachtvolle Maskeraden, muſicaliſche und dramatiſche Soiréen und Jagdpartien." (I. S. 296—97.) „Bei ſeinem Exil-Aufenthalte in Frankreich blieb er geraume Zeit in Valenciennes. Hier veranſtaltete er Feſte, Wirthſchaften und dergleichen, wie er es in Deutſchland gethan hatte. Einmal ließ er ausrufen, er werde am 1. April predigen. Es lief Alles in die Kirche, man erdrückte ſich faſt. Clemens ſtieg auf die Kanzel, verbeugte ſich gravitätiſch, ſchlug ein Kreuz und ſchrie: „Zum April!" Unter dem Schalle der Trompeten und Pauken verließ er dann die Kanzel." (Ebda. S. 298, ein Citat v. St. Simon. — Der Herzog von St. Simon beſchreibt ihn ſo: „Er war blond und trug eine ſehr dicke, lange Perrücke; er war ein gewaltig häßlicher Herr, mit einem großen Buckel hinten und einem kleineren vorn, aber mit ſeiner Perſon und ſeinem Geſpräch nicht im mindeſten verlegen." (Daſ. S. 301.)

Dr. Ennen[1] iſt eifrig bemüht, zu beweiſen, daß die Gewohnheit dieſes Kurfürſten in ſeinen ſpäteren Jahren, bei allen größeren kirchlichen Ceremonien zu erſcheinen, auf höhere Motive gegründet war als auf die bloße Luſt, ſich in ſeinen prächtigen Gewändern zu zeigen; er verſichert, daß er nach Ablegung der prieſterlichen Gelübde ein der Kirche geweihtes, ſeiner Stellung würdiges Leben geführt habe; und daß er von der Zeit an Mad. de R[illegible]ysbeck, die Mutter ſeiner illegitimen Kinder, nur noch in Gegenwart von dritten Perſonen ſah. Für uns ſind dieſe Fragen hier nicht erheblich.

---

[1] **Ennen**, der ſpaniſche Erbfolgekrieg und Joſeph Clemens, S. 259 ff., woraus Vehſe die meiſten ſeiner Angaben geſchöpft zu haben ſcheint.

Das Obige mußte, wie uns ſchien, vorausgeſchickt werden über einen Fürſten, deſſen Regierung uns als Ausgangspunkt für einige Mittheilungen über Muſiker und Muſik in Bonn dienen ſoll; denn dieſer Fürſt war nicht allein ein großer Liebhaber der Muſik und hielt ſowohl im Exile wie zu Hauſe ſeine muſikaliſchen Einrichtungen auf einem für jenes Zeitalter hohen Fuße, ſondern er machte ſogar ſelbſt Verſuche im Componiren. In welcher Art, kann man aus folgendem Briefe an den Hofkammerrath Rauch entnehmen:[1]

„Lieber Hoff-Camer Rath Rauch.

„Es ſcheinet vermeſſen zu ſein, das ein **Ignorant**, der gar kein **musicque** kann, ſich unterfanget zu **componieren**. Dieſes widerfahret mir, Indem ich hierbei die 11 **motetten** und **compositiones** Iberſchikhe, welche ich ſelbſt **componiert** habe, und zwar auf eine wunderliche weiß, weillen weder Noten kenne, noch die **musicque** imb geringſten verſtehe, Dahero gezwungen bin jenes, ſo mir imb Kopf kommet, einem muſikaliſchen **componisten** vor zu ſingen, ſo meine Gedankhen zu Papier bringet. Indeſſen mueß ich ein guetes gehör und **gusto** haben, weilen das **Publicum**, ſo ſolches gehört ſelbe jederzeit **approbiert** hatt. Den **methodum** aber, ſo ich mir hierin vorgeſchrieben habe, iſt allein jener, ſo die Imben zu thun pflegen, welche aus denen ſchönſten Blumen das Hönig heraus ziehen und ſolches zuſammen tragen, alſo auch ich alles, was ich **componiert** habe, allein genommen von gueten Meiſtern, deren **Musicalien** mir gefallen. Geſtehe alſo frei meinen Diebſtall, welches doch andere laugnen und ihnen zu Eignen wollen, was ſelbe von andern genommen. Darf alſo Niemand ſich Ergern, wan er alte **Arien** darin hören wirdt, dan weilen ſelbe ſchön ſeint, als thuet das Alterthumb darumb nicht ihnen den Preis benemen. Habe alſo dieſes werkhlein zum **Præsent** der Kirchen **S. Mich. arch.** bei denen **P. P. Soc. Jesu**, wo meine voraltern ein **seminarium musicale** geſtiftet, verehren wollen, damit von mir zu ewigen Zeiten diſes Kennzeichen dort gelaſſen möge werden, und dieſes darumb, weilen ich die **musicque** in Zeit meiner Verfolgung ahmb meiſten **componirt** habe. Die Urſachen, warumb jedes Stück **componirt** worden, ſeze ich hierbey.

1. **Adjutorium nostrum in nomine Domini**: hab ich gemacht da ich die größte Verfolgung ausgeſtanden, **ao. 1706**.

---

[1] Dieſer Brief findet ſich in Ennen's „Frankreich und der Niederrhein" Bd. 2, S. 513—14 und in der Allg. Muſ.-Zeitung Bd. XV. S. 207.

2. non nobis Domine: wegen erhaltenen victorien.

3. tempus est: als ich die 2 Stätt Rüſſel und Valencien, verlaſſen habe, zu Dankbarkeit, weilen ich in ſelben Stätten vill gutes von denen Inwohnern vor mich und die meinige empfangen.

4. victoria: nach der Schlacht zu Belgrad 1717 wider die Türken.

5. per hoc vitæ spatium: als ich in mir ſelbſt geſtritten, was ſtandt ich ahnnehmen ſolle, ob ich geiſtlich oder weltlich bleiben werde.

6. quare fremuerunt gentes: als man mich aufs eifrigſte ohngerechter weiſ verfolget hat, mir ſelbſt zum Troſt. 7. Quem vidistis pastores: zu Weihnacht. 8. parce domine: zur Faſten Zeit. 9. maria mater gratiæ: der allerſ. Mutter Gottes zu Ehren. 10, 11. als mein Schwager der dauphin 1711 und mein neveu und ſein Gemahlin 1712 geſtorben, welches auch das Koſthaus erſuche, nach meinem Todt vor mich ſelbſt ſingen zu laſſen.

Dahero Dir auftrage, dem P. Magiſter Chori ſolches in meinem Namen ſammt dieſem eigenhändigen Brief von mir zu überliefern, und ihme dabey und das ganze Koſthaus meiner Gnaden zu verſichern. Schrieb alles dieſes der göttlichen Gnad zu, welche mich Ohnwiſſenden erleuchtet hat, dieſes zu thun. Der ich annebens Dich auch meiner Gnaden verſichere.

Bonn, d. 28ſt. Jul. 1720.

Joseph Clemens, m. pro.“

Andere königliche und fürſtliche Autoren componirten ebenfalls „auf eine wunderliche Weis,“ und die Compoſitionen von Joſeph Clemens waren auch nicht die einzigen, in denen man jene Aneignungen fremder Gedanken finden konnte; aber wenige ſolcher Componiſten können ſich ſeiner Ehrlichkeit rühmen. —

Es iſt ein glücklicher Umſtand für unſere Abſicht, daß der Theil des kurfürſtlichen Archivs, der neuerdings aufgefunden und in dem Provinzialarchive zu Düſſeldorf niedergelegt iſt, eine ſo große Zahl von Verordnungen und anderen Documenten enthält, die ſich auf die Muſik und die Muſiker am Hofe während des letzten Jahrhunderts ſeiner Exiſtenz beziehen. Obgleich weder zahlreich noch vollſtändig genug, um eine in's Einzelne gehende Geſchichte der Capelle möglich zu machen, und obgleich ſelten einen Wink darbietend, aus dem man auf den Charakter der aufgeführten Muſikſtücke ſchließen könnte, ſind ſie doch hinreichend, um ein ziemlich klares Bild von der Zahl, dem Charakter, der Stellung und der äußeren Lage ihrer Mitglieder zu geben. Die wenigen Decrete über Anſtellungen und Bittſchriften, welche wegen ihres Zuſammenhanges mit der Familie Beethoven unten vollſtändig mitgetheilt ſind, dienen zugleich als Proben für die große Zahl gleichartiger Documente und Papiere, welche zu einförmig in ihrem Charakter und von zu geringem Intereſſe an ſich ſelbſt ſind, um der Mittheilung werth zu ſein.

Das früheſte Document in den zu Düſſeldorf für dieſes Werk gemachten Aufzeichnungen iſt ein Decret vom 10. Juli 1693, durch welches die beiden Prieſter Georg Straſſer und Johann Georg Heinzl „bei der Hofmuſic“ angeſtellt werden mit einem Gehalte von 400 reſp. 300 rheiniſchen Gulden. Hierauf folgt das Decret über die Anſtellung des Kurfürſtlichen Capellmeiſters Johann Chriſtoph Pez, vom 1. Januar 1695, mit einem Gehalte von 800 Gulden. Dieſer Pez Pez bei Walther und Gerber war Kammermuſiker in München geweſen und dadurch Joſeph Clemens wohl bekannt. Zu den Verzeichniſſen ſeiner Werke, welche die muſikaliſchen Wörterbücher geben, ſind noch folgende hinzuzufügen: 1. „Trajano, Imperator Romano, Drama musicale“ in 3 Acten, aufgeführt auf Befehl Joſeph Clemens' beim Carneval 1699, mit Ballets, welche Giovanni Buzzon, „Ajutante di Camera e maestro di balli“, arrangirt hatte. Die Scenerie war von Daniel Clement Münch, „pittore aulico,“ und die Maſchinerie von Giovanni Antonio Monte, „Maschinista.“ 2. „Il Riso d'Apolline, serenata theatrale.“ zum Carneval 1701; Muſik, Scenerie u. ſ. w. wie beim vorhergehenden. Dieſem Stücke lag, wie Mering in ſeiner „Geſchichte der vier letzten Kurfürſten von Köln“ p. 30 erzählt, das alte Sprichwort „Apollo lacht einmal im Jahre“ zu Grunde.

Pez nahm, anſtatt ſeinem Herrn in's Exil zu folgen, wenige Jahre ſpäter eine Capellmeiſterſtelle in Stuttgart an, wo er 1716 ſtarb.

Eine dritte Verordnung, erlaſſen während der Kurfürſt zum Beſuche in Lüttich war im J. 1695, als Titularbiſchof dieſes Sitzes, obgleich noch nicht conſecrirt, fügt Heinrich van den Eede, Carl Laurens und Wilhelm de Beche der Liſte der „Hoffmuſici“ bei, von welchen Namen der erſte, van den Eede, in den Archiven und Hofkalendern bis zum Jahre 1782 herab wieder vorkommt.

Eine Zahlungstabelle aus dem Jahre 1696 gibt die vierteljährlichen Beſoldungen der damals angeſtellten 16 Hofmuſiker an; ſie iſt im Anhang Nr. I. mitgetheilt. Ein Reglement aus dem J. 1698 fügen wir jedoch ſeines beſondern Intereſſes wegen gleich hier ein.

„Reglement und beſtallung der Churfürſtl. Hoffmuſique
de dato 1. Aprilis 1698.

NB: ein und anders hierinnen dmahlen nit gültig, ſondern es befindet ſich bey H. Jung, welche perſonen zur muſique angeſchaft ſind.

„Demnach Ihro Churfl. Dchl. zu Cöllen hertzog Joſeph Clemens in obern und niedern bayeren unſer gnädigſter herr gnädigſt entſchloſſen, dero hieſige hoffmuſic in einen richtigeren ſtand ſetzen und zu deſſen bewerckſtelligung für gueth befunden, das, Ihrem Capellmeiſteren Johann Chriſtoph Petzen und übrigen dero hoffmuſicis gnädigſt zugelegtes jährliches Salarium, denenſelben durch ihren ratt und Cammer-Zallmeiſteren Johan Michael Jung von dem 1ten Aprilis dieſes tauſend ſechshundert acht und neunzigſten Jahrs quartal weiß ordentlich hinfuhro zahlen zu laſſen. Jedoch dergeſtalt, daß man höchſt beſagt S^{e} Churfl. Dchlt. künfftig etwa nach dero biſchtumb Luttig, Cöllen oder anderſtwohin verreiſen ſolten, berürte ihre hoffmuſici auff beſagtes ihres Capellmeiſters : deme ſie auch ſo viehl ihre zu verrichten habende dienſt betrifft, fleißig in allem zu pariren : anſagung alſolche raiſen ohne weithere empfangung einiger Coſtgelter thuen ſollen: Als haben höchſtmehr erwendt S^{e} Churfl. dchlt. unſer gnädigſter herr gnädigſt befohlen, oft angeregtem ihrem Capellmeiſter die hiebeykommende liſtam der gehalter zu dem end onverzüglich zuzuſtellen, damit Er einem jeden in particulari das quantum ſeines ſalarij und die gnädigſte intention unſeres gdſten herrn wie umgeſtelt bedeute und ſich ein jeglicher darnach zu richten zu wiſſen möge.

Urkund hochſt gedacht ihr Churfürſt. durchlaucht gnedigſten handzeichen und hierunder getruckten ſignets. Bonn den 24. May 1698."

Daran ſchließt ſich ein Verzeichniß der in dieſer Weiſe erhöhten Gehälter, welches wir ebenfalls im Anhange (II.) mitgetheilt haben. Alle dieſe Documente bedürfen keiner Erläuterung; eine bloße Einſicht derſelben zeigt, daß in einer Zeit, in welcher die Orcheſter klein und die Gehälter beſchränkt waren, der junge Kurfürſt beſtrebt war, ſeine muſikaliſchen Inſtitute auf einen etwas höheren Fuß zu bringen.

Die kurfürſtliche Capelle zählte nach dem zuletzt erwähnten Documente im Jahre 1698, den Director Pez eingeſchloſſen, 20 Mitglieder; mehrere derſelben finden ſich in dem Verzeichniſſe von 1696 noch nicht, und müſſen demnach in dieſer Zwiſchenzeit angeſtellt worden ſein: von darauf bezüglichen Decreten haben wir ein zu Lüttich am 23. Aug. 1697 erlaſſenes gefunden, worin **Henry de Rochez**, „joueur de Bason de la Compagnie des gardes à pied," zum Hofmuſikus ernannt wird. Am 10. Juli 1698 wurde Dominicus Alberici zum Hoforganiſten ernannt, an deſſen Stelle ſchon am 23. Nov. 1700 Joſeph Zierbſt trat mit 400 Gulden Gehalt. Am 16. Sept. 1698 wurde Carl Maria Fagnani, der ſchon unter des Kurfürſten Vorgänger als Sänger Dienſte geleiſtet hatte, zum Hof- und Cammermuſicus angenommen. Am 31. Juli 1700 wurde der Hofkapellan Johann Elias Cornens zum „Cammer- und Hof-Baſſiſten" mit 400 Gulden „nebſt Tafel und Quartier" ernannt, mit der beſonderen Bedingung, daß ihm kein Hinderniß entſtehe in officio Divino rite et decenter peragendo. In daſſelbe Jahr fallen die Ernennungen der Hautbois Flamand, Fabry, Brairelle (13. Oct.) und Burfürſt (19. Oct.); aus dem Beiſpiele Rochez's, der in dem erwähnten Verzeichniſſe auch als Hautbois aufgeführt wird, ſieht man, daß unter dieſem Namen die Fagottiſten einbegriffen waren. Am 23. Jan. 1701 erhielt Arnold Antgarten, erſter Violinſpieler, ein Gehalt von 100 Gulden, um „die Capellknaben in muſikaliſchen Wiſſenſchaften" zu unterrichten; und im folgenden September wurde dem Baſſiſten Franz N. Poitevin jener Dienſt mit einer Beſoldung von 400 Gulden übertragen. Durch Decret vom 9. März 1702 wurden dem Hofmuſikus Auguſtin Hertherich 300 Gulden Gehalt bewilligt.

Es folgen einige von Joſeph Clemens während ſeines Exils verfügte Anſtellungen; ſo die des Theodor Kircher (150 Fl.) und Max Heinrich Antgarten (100 Fl.) am 27. April 1706 zu Brüſſel; dann zu Valenciennes am 11. März 1712 die des Claude Colbault (200 Fl.), am 14. Juni 1714 des Copiſten Franz Granger und am 1. Oct. des Hofmuſikus Franz Ferd. Petit (300 Fl.); intereſſant nur darum, weil ſie beweiſen, daß der Kurfürſt, wenn auch aus Bonn vertrieben, in der Reichsacht und vom Schutze des franzöſiſchen Königs abhängig, doch noch einen Hof unterhielt, an welchem die Muſik nicht vergeſſen war. Man möchte gern wiſſen, ob er zu Mons im November 1708, von wo er gleichſam de profundis an Karg ſchrieb, ſeine Capelle bei ſich hatte. Der Brief iſt bei Ennen gedruckt (Span. Erbf. LXVI) und lautet ſo:

„P. S. Ich ſtirbe aus chagrin, ſo von allen orthen mir herkomt. Brussel manauirt, mein leibregiment zu fues zu ſchanden gehauet, alle meine trouppen crepirn aus misere, weillen 3 Monat man ihnen ſchuldig, ſye pigliren Rauben und ſtehlen und desertirn. Ich ſtürb vor Hunger mit meinem hofſtabb, mus mich vertrieben ſehen aus dem lieben lille und Jbel tractirt in

Valenciennes, kan ſchon 9 täg nicht mehr ſchlaffen, habe keinen apetit weder zum Eſſen noch trinkhen, Einen huſten ſo mich Erwirget, wegen der abten bonne esperance chagrinirt mich der Berglik und Mallknecht, Meinen Bruder zu ſehen, der ſich umb mein Haus ſo vüll abnimt als ich umb den Tirkiſchen alkoran. die Prinzen gehen nicht weckh von der armee und begehen alle tag neue sottisen. ich ſihe alles diſes und kan mir gar nichts helfen, und noch zu allem diſem komt hinzu, das in meinem haus ſelbſt kein Ruhe finden kan und von der Grafin mit 1000 ſorten querellen und ibler beklagung torquirt werde, ob pour cela das iſt zu vüll und wüll ichs nun machen wie der Carolus V. fortuna, tu me deseras et ego te. und mich in Ein Cloſter reterirn, dort gleichwoll in Ruhe den frieden oder den Todt Erwarten.“

In Valenciennes ſcheint einmal Unzufriedenheit der Muſiker über ihre Behandlung entſtanden zu ſein; darauf deutet folgende Antwort auf eine (nicht erhaltene) Eingabe derſelben.

„Auf die Supplique der ſämbtlichen Hautbois und Inſtrumentiſten.

Ihre churfürſtl. Dchlt. nehmen ungnädigſt auf, daß die Supplicanten auß dem, was ihnen ein= und andersmahl freywillig gegeben worden, nun gleichfalls eine gerechtigkeit machen wollen: weshalben ſie dann mit dießer ihrer unbefugter forderung ein= für allemahl ab= und dahin angewießen werden, daß ſie ſich gleichwohl mit einem trunck wein, ſo ſelbigen in dergleicher gelegenheiten jedesmahl gereicht wird, befriedigen ſollen.

Sig. Valenciennes d. 13. Merz 1712.“

Nachdem Joſeph Clemens in ſeine früheren Beſitzungen und Würden wieder eingeſetzt und in Folge deſſen 1714 nach Bonn zurückgekehrt war, wurde die Hofmuſik in einem noch großartigeren Maßſtabe organiſirt. Die Capellmeiſterſtelle ſcheint unbeſetzt geblieben zu ſein; dagegen gab es jetzt zwei Concertmeiſter und einen Cantor. Zwiſchen dieſen ſcheint Eiferſucht entſtanden zu ſein, welche Veranlaſſung zu dem folgenden intereſſanten und in's Einzelne gehenden Statut gab, das wegen des Lichtes, welches es auf die damaligen Verhältniſſe wirft, unter den neuerdings entdeckten Documenten von beſonderem Werthe iſt.

„Verordnung

welche die Churfürſtl. hoffmuſicanten genaweſt zu beobachten haben.

„J. S. C. T. Unſer gnädigſter Herr haben in unterſchiedtlichen gelegenheiten mißfälligſt vermercken müſſen, daß zwiſchen dero hofmuſicanten eine große unordnung und faſt ohnaufhörlicher zweiſpalt ſich hervorthue. Da im gegentheil eine gute Verſtändtnus und vollkommene einigkeit einen jeden unter ihnen anfriſchen ſollte, ſeiner ſchuldigkeit zum gnädigſten wollgefallen höchſtgedachter ſ^{r} Churfl. Dchlt. beſtmöglichſt nachzuleben; daher umb dieſer misverſtändtnus zu ſteuren, haben Sie ſo wohl zur höchſter Ehr Gottes als zu ihrer eigener vergnügung folgende verordnung, wornach ſich jechlicher zu richten hatt, gnädigſt vorſchreiben wollen:

1.

Ihrer Churfl. dchlt. hof Capellan, Cantor und Canonicus Le teneur ſoll ſowohl in denen kirchen- als anderen gotts-dienſten den tact geben: in ſeiner abweſenheit aber und auf denen reiſen ſolle ſolches durch einen hof Capellan, welcher zugleich muſicus iſt, geſchehen; zumahlen es der kirchen-ordnung halber ungeziemend wäre, wan ſolches durch einen weltlichen verrichtet würde.

2.

Was die weltliche muſic belanget, ſolle ſolche zwiſchen den beiden concert Meiſteren vertheilet ſein, nehmlich die vocal unter Aufſicht des Tonnini, und die Inſtrumental unter jener des Lambert: wohl zu verſtehen, daß einer dem anderen ohne die gringſte nebenſicht zu dienſten und zur befriedigung J. C. D. unſers gnädigſten herrens an hand geben ſolle. Wan mit zuſtimmung der Inſtrumenten geſungen wird, ſolle der Tonnini die muſic dirigiren und den tact geben, in was für ſprach es auch ſeye, und in deſſelben abweſenheit der ältiſte geiſt- oder weltlicher vocaliſt, nach dem alterthumb ihrer aufnahm in Churfl. dienſten, ohne auf anderwertlichen Caracter, den man ſonſt haben mag, acht zu haben; hingegen wan ein Concert von Inſtrumenten und ohne Geſang gehalten wird, ſolle alsdan der Lambert den tact beſorgen: wehrend ſeiner abweſenheit aber der ältiſte Inſtrumentiſt, der gegenwärtig iſt, und ſolches auf gleiche weis, wie der vocaliſten halber oben gemeldet worden.

3.

Wie nun Ihre Churfl. Dchlt. zwey Zimmer in dero pallaſt zur muſic gewidmet, als wollen Sie auch, daß das Erſte zu haltung des Concerts und zur Verwahrung der Inſtrumenten in beſonderen Kaſten gebraucht werde, von welchen letzteren der Lambert die ſchlüſſelen halten ſolle; für welches Erſte Zimmer dan aber drey ſchlüſſelen ſein müſſen, als einer für den Cantorn le Teneur, der andere für den Concert Meiſter Lambert und der dritte für den Concert-Meiſter Tonnini, umb ihnen behändiget zu werden. Das 2te Zimmer ſoll zu drey ſeithen zur Verwahrung der muſicalien, worvon der bibliothecarius die obſicht hatt, alſo eingerichtet werden, daß nemblich eine ſeithe zu der kirchen-, die andere zu der vocal, und die dritte zu denen Concerten der Inſtrumenten gebraucht und aus allen dieſſen muſicalien nicht das gringſte nicht abgeſchrieben oder ausgezogen werden ſolle: wie dan S. Churfl. Dchlt. hiermit ernſtlich und austrücklich verbieten, daß jemand, Er ſeye auch, wer er wolle, das gringſte mit ſich oder nach haus nehme; ſonderen ſolches nach geendigtem Churfürſtl. dienſt dem bibliothecario widerumb zurückſtelle. Dem cantori le Teneur iſt die Inſpection auf die kirchen muſic, dem Concert meiſter Lambert auf die weltliche inſtrumental muſic allein, und dem Concert meiſter Donnini auf die weltliche vocal muſic in allen ſprachen, keine ausgenommen, aufgetragen, ohne daß das gringſte darvon, unter was vorwand es auch ſeye, von ein oder anderen verbracht werden ſolle.

4.

Ihre Churfl. Dchlt. befehlen ferners, daß dero muſicanten brigadeweis auf denen reiſen, gleich vor dieſem, dienen ſollen: weilen aber in dergleichen gelegenheiten allzeit zwiſtigkeiten zwiſchen ihnen vorgefallen ſeynd, als wird zu derer abſchneidung eine tabelle beygefügt, welche desfalls zu einem reglement dienen, von dem bibliothecario gemacht und auf dem Doxal [1]) jederzeit angehenckt werden ſolle. Sollte auch Ihre Churfl. Dchlt. nur allein außer dero reſidentzſtatt Bonn zu mittag oder abend ſpeiſen, iſt ſolches allzeit für eine reis zu halten und in dieſem fall haben diejenige, ſo denen reiſen nach ihre abwechſslung haben, den erforderlichen dienſt zu verſehen.

---

[1]) Dieſes Wort (Doxale, vielleicht von doxa-gloria abgeleitet) begegnet in den Geſuchen und Decreten unzähligemale in der mannigfachſten Schreibweiſe (Doxal, Toxal, Doc ſal, Duc ſahl u. ſ. w.). Urſprünglich war es eine der Bezeichnungen für das auf dem Chore befindliche erhöhte Pult, von welchem die Epiſtel oder das Evangelium verleſen reſp. abgeſungen wurde; ſpäter nannte man ſo überhaupt den in der Kirche für die Ausführung der zum Gottesdienſte gehörigen Geſänge beſtimmten Raum, z. B. den neben der Orgel befindlichen. Bei vielen Kirchen ſtand ein ſolcher Raum mit der Kirche in Verbindung, ohne eigentlich einen Theil derſelben zu bilden; auf dieſen ging ebenfalls das Wort Doxal über. Ducange s. v.: Doxale, odeum Ecclesiae, quibusdam in locis Flandriae etiamnum doxale. Gall. Jubé. Das ältere Bonner Doxal lag erhöht, wie §. 8 dieſer Verordnung zeigt; das ſpätere zur kurfürſtlichen Hofcapelle gehörige Doxal befand ſich, wie ſich noch die Bonner Tradition erinnert, rechts über dem Chor, und iſt jetzt zu einem Sitzungszimmer eingerichtet. Dieſer Raum ſcheint nun, da er nicht eigentlich zur Kirche gehörte, zu Muſikübungen verſchiedener Art und zur Aufbewahrung der Pulte und Inſtrumente gedient zu haben, und ſo gleichſam der officielle Verſammlungsort für die Muſiker geweſen zu ſein; und ſo erklärt ſich der fernere, zuweilen hervortretende Sprachgebrauch, wonach das Wort Doxal kurzweg die Geſammtheit der angeſtellten Hofmuſiker bezeichnete. Anm. d. Ueberſ.

5.

Aller Zanck und zwiſtigkeit ſeynd auf das ſchärffeſte verbotten, inſonderheit wan ſolche aus einer eyferſucht und daraus entſtehen, wer die beſte wiſſenſchafft der muſic habe; zumahlen Ihrer Churfl. Dchlt. eintzig und allein die entſcheidung und die erkändtnus hierüber zuſtehet, welche jeder zeit für jenen nach der gerechtigkeit urtheilen werden, welchen ſie am mehreſten dero dienſten würdig erachten, daß alſo, wann einer den andern anzäpfet, ſolches auf jenen nicht ankommt, welcher deßhalben angefochten wird, ſonderen auf unſeren Herren ſelbſt auszudeuten iſt, als welcher ſolchen in ſeine dienſten gnädigſten hatt aufnehmen wollen, geſtalten dan auch die Uebertreter dieſes befehlchs der gebühr nach geſtraft werden ſollen, wie jene, welche gegen Ihren gnädigſt Herren den ſchuldigen reſpect verlohren und den pflichtmäßigen gehohrſamb nit beobachtet haben.

6.

Alle muſicanten ſollen ſowohl dem Gottes- als dem hof dienſt fleißig beywohnen, und nicht nach eigener willkühr, weder von einem, noch anderem ausbleiben: ſonderen wan ſolche eine erhebliche verhindernus haben, bey einem der dreyen Directorn, unter deſſen obſicht ſi gehören, ſich anmelden.

7.

Ihre Churfl. Dchlt. haben imgleichen ungnädigſt wahrgenommen, daß dero Cammerdienern, welche zugleich muſici ſind, ſich ſowohl bey der kirchen- als anderer muſic einzufinden befreyen wollen unter dem vorwand ihres Cammerdienſts. Höchſtgedachte Ir Churfl. Dchlt. hingegen wollen, daß ſolche niemahlen unterlaſſen erſtgemelten muſic-Dienſten beyzuwohnen, und ihren bey der muſic habenden dienſt gleicher geſtalten zu verſehen, es ſeye dan, daß ſie unumbgänglich wehrender dieſer Zeit ihren Dienſt bey der Cammer verſehen müſſen.

8.

Alle muſicanten, mit welcher anderer würde ſie auch beklevdet ſeyn mögen, ſollen ohne ausnahm im weißen Chor-Rock, ſchwartzen talar und mit einer zur geiſtlicher Kleydung wohl ahnſtehende perruque in abgang des eigenen haars aufziehen, das iſt zu verſtehen, bey den Gottes- dienſten außer dem Doral unten in der kirchen, oder denen proceſſionen.

9.

Gleicher geſtalt wie die weltliche muſicanten verpflichtet ſeynd, allen kirchen dienſten beyzuwohnen, alſo auch wollen Ihre Churfürſtl. Durchl. gnädigſt kraft dieſes befehlen, daß dero geiſtliche muſici nicht weniger in den Concerten als in denen Choris der Operen und Comoedien, welche zu dienſt und luſtbarkeit Ihrer Churfl. Durchl. oder auf deroſelben gnädigſtem befehlch gehalten werden, mit ſingen und inſtrumenten ſpielen ſich jedesmahl gewärtig bezeigen.

10.

Der Frhr. v. Hohenkirchen, Intendant von der Churfürſtl. muſic ſolle beſtmöglichſt daran ſeyn und ſorg tragen, daß dieſe gegenwärtige Verordnung auf das genauiſte vollzogen werde, ohne ſich durch ſchmeichlerey oder einige nebenabſicht von einigen aufhezeren einnehmen zu laſſen, wie dan alle und jede muſicanten ihme von Hohenkirchen den ſchuldigen reſpect nicht allein zu leiſten, ſondern auch bey Ihme Ihre rechtmäßige klagen anzubringen haben: und im fall mit ihnen nit auskommen könnte, oder auch er ſelbſt die behörige gerechtigkeit nicht wurde widerfahren laſſen; alsdan ſolle alles, was die vocaliſten ahnbelangt, Ihrer C. Durchl. Obriſt Landtshoffmeiſteren, was aber die Inſtrumentiſten betrifft, dero Obriſt-Stallmeiſteren vorbracht werden, gleichwie es von ſich ſelbſt die hof-ordnung vorſchreibt.

11.

Und letztlich damit gegenwärtige Verordnung mehrere Kraft bekomme, iſt ſie in gegenwart des Hrn biſchoffen von Leitmeritz als Obriſt-Landtshof-Meiſteren und des Hrn Grafen von Fugger als obriſt-ſtallmeiſteren, denen ſämbtlichen Churfürſtl. Hofmuſicanten vorzuleſen und zu verkündigen, vor welcher der Baron von Hohenkirch, als Intendant, in dieſer gelegenheit ſtehen, und ſonſt, ſeinem äuſſerſten vermögen nach, dahin antragen ſoll, damit dieſe Verordnung unverbrüchlich gehalten und nach mehrhöchſtbeſagter J. C. D. gnädigſter Meinung vollbracht werde.

Gegeben Bonn, d. 19. Julii 1719."

Nach dem langen Aufenthalte des Kurfürſten in Frankreich und Flandern nehmen die Liſten der Hofſänger und -Muſiker natürlich ein ganz franzöſiſches und flämiſches Anſehen an. Der Hofkalender von 1722 verzeichnet ſie wie folgt:

Hoffmuſikanten: Le Teneur, Singmeiſter; Lambert, Concertmeiſter von Inſtrumenten; Tonnini, oder Toninni, Muſic-Componiſt und Director von Vocal-Concerten: Montée, Degrimon, Marquier, Delvincour, Dantoin, van den Eede und 12 andere Vocaliſten. Inſtrumentiſten: 17 an der Zahl, unter ihnen Stumpff senior, Stumpff junior, und Viva; außerdem 8 Hoftrompeter und Pauker und

6 Hofoboiſten. Die große Zahl der Oboiſten erklärt ſich, wie bemerkt, daraus, daß die Fagottiſten darunter einbegriffen waren. Die Clarinette erhielt bekanntlich erſt ſpäter ihre Stelle im Orcheſter.

Zweites Kapitel.

Clemens Auguſt' und ſeine Capelle. — Ludwig van Beethoven.

Joſeph Clemens ſtarb am 3. Januar 1724, nachdem er im Voraus die Nachfolge ſeinem Neffen Clemens Auguſt geſichert hatte, dem letzten von den fünf Kurfürſten von Köln aus der bairiſchen Linie. Der neue Regent, der dritte Sohn Maximilian Emanuel's, des Kurfürſten von Baiern, und ſeiner zweiten Frau, einer Tochter des berühmten Johann Sobiesky von Polen, war zu Brüſſel am 17. Auguſt 1700 geboren, wo ſein Vater zu der Zeit als Generalgouverneur reſidirte.

Die Zeit von ſeinem vierten bis zu ſeinem elften Jahre hatte er zu Klagenfurt und Gratz in öſterreichiſcher Gefangenſchaft verlebt; dann war er, noch ein völliges Kind, zum Biſchofe von Regensburg gewählt worden, nach welcher Zeit er einige Jahre Studien halber in Rom zubrachte. Im Jahre 1719 wurde er durch Wahl zu den beiden Biſchofſitzen von Münſter und Paderborn berufen, welche durch den Tod ſeines Bruders Moritz erledigt waren; 1722 wurde er zum Coadjutor ſeines Onkels in Köln gewählt, hielt am 13. Mai 1724 ſeinen feierlichen Einzug als Kurfürſt in Bonn, wurde in demſelben Jahre noch Biſchof von Hildesheim, 1725 Probſt der Kathedrale zu Lüttich, 1728 Biſchof von Osnabrück, und erlangte ſchließlich 1732 die Würde eines Großmeiſters des deutſchen Ordens.

Seine Regierung iſt in den Annalen des Kurfürſtenthums durch wenig Anderes ausgezeichnet, als durch Erbauung, Herſtellung und Verſchönerung von Paläſten, Jagdſchlöſſern, Kirchen, Klöſtern und anderen Bauwerken. In Bonn erbaute er das ungeheure Schloß, zu welchem ſein Onkel den Grundſtein gelegt hatte (jetzt Sitz der Univerſität); das hübſche Rathhaus war ebenfalls ſein Werk; die Villa zu Poppelsdorf wurde von ihm zu einem kleinen Palaſte erweitert, Clemensruhe genannt, jetzt das akademiſche Muſeum für Naturwiſſenſchaften. Zu Brühl ſtammt die Auguſtusburg, jetzt ein königlich preußiſches Schloß, aus ſeiner Regierung; Münſter, Mergentheim, Arnsberg und andere Orte zeigen ähnliche Denkmäler ſeiner Verſchwendung, zu welcher ſeine Prachtliebe ihn verleitete.

„Ungeheuer waren die Summen,“ ſagt Dr. Ennen, „die für Anſchaffung von prachtvollen Ornamenten, herrlichen Equipagen, ſeltenen Prachtmöbeln, ſeltenen Kunſtwerken verwendet, für Arrangirung von glänzenden Hoffeſten, Schlittenpartien, Maskeraden, Opern, Schauſpielen und Balleten verausgabt, an Charletane, Induſtrieritter, Sängerinnen, Tanz- und Theaterkünſtler verſchleudert wurden. Oper und Theater koſtete ihn allein jährlich über 50,000 Rthlr., und die Pracht, welche er bei den Maskenbällen, deren er im Winter wöchentlich zwei gab, entwickelte, giebt Zeugniß, daß er auch hierbei nicht mit geringen Summen ausreichte.“ 1)

Die Summe aller Revenüen, die aus den verſchiedenen Staaten einkamen, deren Fürſt Clemens Auguſt war, iſt nicht bekannt; aber die Civileinkünfte des Kurfürſtenthums allein waren in ſeinen letzten Jahren von der Million Gulden ſeines Vorgängers ungefähr zu der gleichen Summe von Thalern geſtiegen, ein Wachsthum von ungefähr 40 auf's Hundert; dazu kamen große Summen, die aus kirchlichen Einkünften floſſen, und außerdem Hülfsgelder von Oeſtreich, Frankreich und den Küſtenſtaaten, welche zum wenigſten 14 Millionen Franken betrugen; ſicherlich beliefen ſich während der letzten 10 Jahre des Kurfürſten die franzöſiſchen Hülfsgelder allein auf wenigſtens 7,300,000 Franken; 1728 bezahlte Holland für den Clemens-Kanal 76,000 Thaler; bei der hundertſten Oeffnung der großen Büchſe des deutſchen Ordens bekam er die reichlich angehäuften Gaben von etwa hundert Jahren, und 25 Jahre ſpäter öffnete er ſie wieder. Aber obgleich während ſeiner Regierung der Friede in dieſem Theile von Europa kaum geſtört wurde, ſank er dennoch immer tiefer und rettungsloſer in Schulden und hinterließ ſeinem Nachfolger eine ſehr ausgedehnte Schuld als Erbſchaft. Er war ein ſchlechter Regent, aber als Menſch gütig, liebenswürdig und herablaſſend. Wie hätte er den Werth des Geldes oder die Nothwendigkeit der Klugheit kennen oder fühlen ſollen? Seine Kindheit hatte er in Gefangenſchaft zugebracht; ſeine Studienjahre hatte er in Rom verlebt, wo, namentlich in jener Periode, Poeſie und Muſik, wenn nicht in wirklich edeln und kräftigen Formen, doch wenigſtens mit mediceiſcher Pracht gepflegt wurden. Die Geſellſchaft der Arkadier war damals in voller Thätigkeit. Freilich

---

1) Frankreich und der Niederrhein II. 364.

waren beide, ſowohl Clemens Auguſt als ſein Bruder, noch nicht in dem Alter, welches ſie befähigte, eine Rolle als „Schäfer“ zu ſpielen, und folglich erſcheinen ihre Namen weder bei Crescimbeni noch bei Quadrio; aber es iſt nicht zu vermuthen, daß zwei junge Prinzen, ſchon gewählte Biſchöfe und ſicherlich zu noch höheren Würden in Zukunft berufen, ausgeſchloſſen geweſen wären von den Paläſten der Ruspoli und Ottoboni, von dieſen glänzenden literariſchen, künſtleriſchen und luxuriöſen Cirkeln, worin nur 6 Jahre früher ihr junger Landsmann, der Muſiker Händel, eine ſo herzliche Aufnahme gefunden hatte. Es waren in der That koſtſpielige Liebhabereien wie das Citat aus Ennen beweiſt, die der zukünftige Kurfürſt aus Rom mitbrachte. Italieniſche Schlöſſer, italieniſche Villen, Kirchen, Gärten, Muſik, Sängerinnen, Maitreſſen, eine italieniſche heilige Treppe auf dem Kreuzberge, welche nirgendwohin führt, italieniſche Gemälde, Moſaiks, und was nicht? Alle dieſe Dinge koſteten Geld; aber mußte er ſie nicht haben?

Unter Anderem war Clemens Auguſt auch ein außerordentlicher Liebhaber von Scherzen. Eine von vielen Anekdoten, welche das beſtätigen, laſſen wir hier folgen. Im Dorfe Pützchen, eine Stunde Wegs vom Rheine, gerade Bonn gegenüber, war oder iſt vielmehr noch ein jährlicher Markt im September, an welchem die Landleute der Nachbarſchaft ihre Bedürfniſſe für Haus und Hof billig einkaufen. Bei einem dieſer Märkte befahl Clemens ſeinem Kutſcher, gerade über den Platz hin zu fahren, auf dem die alten Töpferfrauen ihre irdenen Waaren in weiter Ausdehnung auf dem Boden ausgebreitet hatten. Die Zerſtörung von Töpfen und Pfannen war groß. Der Kurfürſt ergötzte ſich an dem Wuthgeſchrei und den auf ihn gehäuften Schimpfreden der mit Recht erbitterten Weiber, auf welche er, nachdem er ſie nach Herzensluſt genoſſen, dadurch antwortete, daß er denſelben ſeine Börſe zuwarf.

Mering giebt ein langes Verzeichniß der hervorragenden Männer, welche Clemens Auguſt in ſeine Umgebung nach Bonn berief; unter den Perſönlichkeiten ſeines Hofes begegnen uns in den meiſten Nachrichten ausgenommen in Werken von blos localem Intereſſe am häufigſten erſtlich der Name des Hofnarren und Spaßmachers, und dann der jenes berühmten Zwerges, welcher einſtmals beim Diner in einer großen Paſtete aufgetragen wurde und, als dieſelbe geöffnet wurde, wie Minerva aus dem Haupte des Jupiter vom Kopf bis zu Fuße bewaffnet auf den Tiſch ſprang.

Clemens Auguſt iſt vielleicht der einzige Kurfürſt, in deſſen Grabſchrift man mit Wahrheit hinzufügen könnte: „Er tanzte aus dieſer Welt in eine andere.“ Dies trug ſich in folgender Weiſe zu.

Nachdem es ihm im Winter 1760/61 in unerwarteter Weiſe gelungen war, von den wie gewöhnlich klugen und bereitwilligen holländiſchen Banquiers ein Darlehen von 80,000 Thalern zu erhalten, ergriff er die Gelegenheit, ſeinen Verwandten in München einen lange gewünſchten Beſuch zu machen. In Folge eines plötzlichen Krankheitsanfalls war er bereits im Begriffe wieder zurückzukehren, bald nachdem er Bonn verlaſſen hatte. Aber er ſetzte die Reiſe fort, erreichte Koblenz und begab ſich hinüber in den Palaſt des Kurfürſten von Trier zu Ehrenbreitſtein, wo er am 5. Februar 1761, Nachmittags 4 Uhr ankam. Beim Diner, eine Stunde ſpäter, war es ihm unmöglich zu eſſen; aber bei dem Balle, welcher folgte, konnte er den Reizen der Baroneſſe von Waldendorf, der Schweſter Seiner Durchlaucht von Trier, nicht widerſtehen, und tanzte mit ihr „acht oder neun Touren." Natürlich konnte er einigen anderen Damen die gleiche Höflichkeit nicht verſagen. Die phyſiſche Anſtrengung des Tanzens, verbunden mit der Aufregung des Momentes und auf eine Reiſe an einem trüben Wintertage folgend, war zu viel für die geſchwächte Conſtitution eines Mannes von 60 Jahren. Im Ballſaale fiel er in Ohnmacht, wurde in ſein Zimmer gebracht und ſtarb am folgenden Tage. —

Wir kehren nun zu der Hofmuſik zurück.

Es ſcheint zur Etiquette gehört zu haben, daß, wenn ein Kurfürſt ſeinen letzten Athemzug gethan hatte, ſeine muſikaliſche Capelle mit ihm ſtarb. Wenigſtens läßt ſich keine andere Erklärung für die Thatſache auffinden, daß ſo viele unter den noch aufbewahrten Bewerbungen um die Mitgliedſchaft von ſolchen Perſonen unterzeichnet ſind, die ſchon einmal in den Hofkalendern verzeichnet geweſen waren. Ferner ſehen wir aus einigen Andeutungen in ſolchen Bittſchriften und den begleitenden Decreten, welche unten folgen, daß auf Bewerbungen zuweilen Anſtellungen „ohne Gehalt" erfolgten. Dies ſcheinen Stellen von der Art geweſen zu ſein, deren Inhaber in ſpäteren Jahren in den Verzeichniſſen und Kalendern durch den Ausdruck „Acceſſiſten" unterſchieden werden, und welche, nach den Aufklärungen, die die Archive hierüber gewähren, als vorläufige angeſehen werden müſſen, ſo lange bis der Beſitzer ſeine Erfahrung und Fähigkeit bekundet hatte, oder bis durch den Tod oder die Abdankung irgend eines älteren Mitgliedes eine Vacanz eintrat. Nach einzelnen Andeutungen erhielten die Acceſſiſten, wenn gleich ohne feſte Beſoldung, doch zuweilen eine kleine Remuneration für ihre Dienſte; jedoch iſt das nicht ganz gewiß.

Eine nähere Betrachtung der verſchiedenartigen Notizen, welche demnächſt folgen werden, führt zu folgenden Schlüſſen. Sowohl die Vocaliſten als die Inſtrumentaliſten waren auf eine beſtimmte Zahl beſchränkt und erhielten ihre Beſoldungen aus den Staatseinkünften. Ebenſo war der Betrag des Capitals, welches auf dieſen Gegenſtand verwendet wurde, genau beſtimmt, und die Koſten, welche durch das Engagement hervorragender Künſtler mit außerordentlichen Beſoldungen, oder durch eine Vermehrung der Zahl entſtanden, wurden aus dem Privatvermögen des Kurfürſten beſtritten. Die Stellung eines „Acceſſiſten" wurde von jungen Muſikern geſucht als eine Anwartſchaft auf eine zukünftige Vacanz; wurden ſie dann zur Beſetzung derſelben gewählt, ſo war ihnen ein ſtufenweiſe wachſendes Einkommen während ihrer Dienſtjahre, und eine kleine Penſion, wenn ſie durch hohes Alter untauglich wurden, geſichert. Die Hofetiquette forderte, namentlich in Fällen, wo der Kurfürſt ausdrücklich irgend einen ausgezeichneten Künſtler nach Bonn berief, daß die Anſtellung ihrer Form nach nur als gnädige Beantwortung einer unterthänigen Bitte geſchehe; die Anſtellungsgeſuche gingen meiſt zuerſt an den Capellmeiſter zur Berichterſtattung. Endlich wurden, mit wenigen Ausnahmen, ſowohl Sänger wie Orcheſtermitglieder in der Kirche, dem Theater und dem Concertſaale verwendet. Andere Punkte werden dem Leſer von ſelbſt auffallen und brauchen hier nicht erwähnt zu werden.

Clemens Auguſt hielt, wie oben angegeben wurde, ſeinen feierlichen Einzug in Bonn am 13. Mai 1724. Schon vorher am 10. Mai 1724 war von Münſter aus der Kammerherr Marquis de Caponi zum Director der Hofmuſik mit 1000 Gulden Gehalt ernannt worden; und die Anſtellung des Capellmeiſters Treviſani, der ſchon auf Decreten des folgenden Jahres begegnet, wird nicht viel ſpäter anzuſetzen ſein. Neben dieſen bekleidete Donini die Stelle des Kammermuſik-Componiſten, die ihm ſchon am 30. Nov. 1723 verliehen worden war; er trat 1732 nach Treviſanis Tode an deſſen Stelle. Man wird ſchon aus dieſen Namen der erſten muſikaliſchen Perſönlichkeiten darauf vorbereitet, was viele der nachfolgenden Ernennungen beſtätigen: daß wie unter Joſeph Clemens das franzöſiſche, ſo unter Clemens Auguſt das italieniſche Element unter den Muſikern das Uebergewicht erhielt.

Da die Zahl nicht beträchtlich iſt, ſo mag hier einem Verzeichniſſe von Bittſchriften und Decreten Raum vergönnt werden, welche dieſer Periode angehören und von Mitgliedern der muſikaliſchen Capelle ausgehen, oder auf ſie Bezug haben.

Noch im Jahre 1724 (21. Sept.) wird Anton Riſack, der ſchon unter Joſeph Clemens gedient hatte, zum Hofmuſikus ernannt.

Das Jahr 1725 brachte eine ganze Reihe von Geſuchen und Decreten. Unterm 19. Juni wird der bereits angeſtellt geweſene Hofmuſikus Klein wieder als ſolcher angenommen, unterm 12. Juli ebenſo Johannes Graab, der ſchon 13 Jahre als Violiniſt und Inſtrumentenmacher gedient hatte; beide ohne Gehalt. Am 15. Juli 1725 bittet Franz Xaver Simon Haveck, „einige Wochen vorher aus München angelangt," um eine Anſtellung als Violiniſt oder als Violoncelliſt. Er erhielt ſie, und mehr als 50 Jahre ſpäter ſaß ſein Sohn (oder Enkel?) als Bratſchiſt in demſelben Orcheſter an der Seite Ludwigs van Beethoven. An demſelben Tage wurden, während der Kurfürſt in Brühl war, Anſtellungsgeſuche von Maximilian und Franciscus Antgarten (letzterer war „ſchon 13 Jahre Violiniſt") und einigen Anderen gewährt. Es folgen die Ernennungen von Joannes Babtiſta Flammant zum Hofeboiſten (16. Juli), des Johannes Graun (19. Juli) und des Nicolas Zommereys (20. Juli) zu Hofmuſicis. Am 17. Juli erbitten Max Heinrich und Andreas Stumpff, welche den beiden vorhergegangenen Kurfürſten ſchon „viele Jahre" gedient hatten, Anſtellungen „für die Violine und für die Taille." Sie wurden „Hofmuſici ohne Gehalt." Am 22ſten äußert Nicolaus Antonius Graff, Sohn des „Mund-Koch" Graff und Virtuoſe auf der Violine und Viola d'Amour, ſeinen Wunſch, Hofmuſikus zu werden. Am 13. Auguſt erbittet ein anderer Andreas Stumpff, deſſen Großvater, Vater (jetzt ſchwachſinnig) und Onkel nach ſeiner Angabe in kurfürſtlichen muſikaliſchen Dienſten geweſen waren, welcher ſelbſt 8 Jahre bei einer „Regimentsmuſik-kapelle" geſtanden hatte, und der jetzt, bei dem Tode des Generals van Wachtendonck, keine andere Zuflucht hat, als ſeine Heimath in Bonn, wo er Joſeph Clemens nicht mehr findet, Aufnahme unter die Hofmuſici. Das Geſuch wurde genehmigt „ohne Gehalt." Vom 29. Auguſt ſind zwei Decrete datirt. In dem einen wird Vincenz Lambert, Titular-Kammerdiener und Concertmeiſter, in die Stellung eines Violiniſten und mit 250 Gulden Gehalt zurückverſetzt; in dem andern wird Franz [illegible] Zerwall zum Concertmeiſter ernannt.

Im folgenden Jahre 1726 haben wir am 8. Auguſt die Ernennung

17. Auguſt wird **Johann Aleſs** mit 300 G. Hofmuſicus, und ebenſo der Hofcaplan **Florenz Thireux** mit 200 G.; **Max Rutgarten** bekommt 300 G. Gehalt, und **Gregorio Piva** wird Hofmuſicus und Copiſt mit 200 G. Am folgenden 8. Januar wurde derſelbe zum „Muſik-Bibliothecarius“ ernannt.

Das Jahr 1727 brachte zuerſt die Ernennung von **Joh. Bapt. Metzger** zum Hofbaſſiſten (22. Jan.); hierauf ein Geſuch **van den Eeden's**, welches vollſtändig mitgetheilt werden ſoll.

„Supplique tres humble a S. A. S. E. de Cologne
pour Gille Vandeneet.

Bonn d. 18. Feb. 1727.

Prince Serenissime,

Monseigneur.

Vandeneet vient avec tout le respect qui luy est possible se mettre aux pieds de V. A. S. E. luy representer qu'ayant eu l'honneur d'avoir estre second organiste de feu S. A. S. E. d'heureuse memoire, elle daigne luy vouloir faire la même grace ne demandant aucun gage si long tems qu'il plaira a V. A. S. E. promettant la servire avec tous soin et diligence.

Quoi faisant etc. etc.“

Am 5. März wird der Prieſter **Joſeph Zudelli** als Kammer- und Hof-Muſicus mit 600 G. angeſtellt.

Unterm 12. Mai 1728 bittet F. M. **Zermak**, „Cammerdiener und Concertmeiſter,“ von Brühl aus um die Anſtellung ſeines Sohnes **Franz Andreas** als Hofmuſikus. Genehmigt mit 50 Rthl. Gehalt. Am 8. Juni erging ein Decret als Beantwortung des folgenden Documents, worin der Bittſteller eine andere Weiſe, ſeinen Namen zu ſchreiben, gefunden hat.

„A S. A. S. E. de Cologne

„Supplique tres humble pour Van den Eede,
organiste.

Prince serenissime, Monseigneur.

bonnes occasions, dans l'espoir que V. A. S. E. y aiant egard, lui feroit la grace de lui accorder un gage, et pendent tout ce tems il a toujours été tres exact à son devoir, aiant plus fait lui seul qu'aucun autre, même jusqu'à negliger ses Ecoliers, pour que le service ne manquâ point; et comme il ne peut plus subsister, aiant tout depensé le peu qu'il avoit, et que V. A. S. E. ne trouve pas apropos de lui accorder cette grace; il se met à ses pieds pour la supplier tres humblement d'avoir du moins agreable de lui faire donner pour les services qu'il a eû l'honneur de lui rendre, telle recompense qu'il plaira à V. A. S. E., pour lui aider à aller ailleurs chercher de l'Emploi: c'est, Monseigneur, la derniere grace, que le suppliant ose demander et même esperer de la bonté naturelle de V. A. S. E.; et en quelqu' endroit que la fortune le conduise, il ne cessera de faire des vœux pour la santé et prosperité de V. A. S. E."

Ein Decret vom 8. Juni gewährt van den Eede 100 Gulden Gehalt. Auf eine dritte Petition im nächſten Jahre, mit der Unterſchrift van den Eeden, erfolgte als Antwort eine Erhöhung ſeines Gehaltes (auf 200 Thaler, 5. Juli 1729), und ſo wurde ein Mann in Bonn angeſtellt, welcher einſt Ludwig van Beethoven's Lehrer werden ſollte.

Am 29. März 1729 wurde Joſeph Clemens Ferdinand dall' Abaco als Titular-Kammerdiener und „Hofmuſicus mit dem Violoncell," mit 400 Gulden angeſtellt; am 22. Juni Franz Baſtizky als Hoftrompeter, Joſeph Gonſez du Bois und Johann Philipp Haveck als zweite Violiniſten. Der Hofmuſikus Ambroſini erhält aus dem Gehalt des verſtorbenen Stumpf eine Zulage von 100 Gulden. Am 1. October erbittet Kiecheler eine Gehaltserhöhung, da er, wie er ſagt, von 350 Gulden nicht leben kann. Es wird ihm eine Zulage von 50 Gulden bewilligt. Um dieſelbe Zeit erhält auch der Capellmeiſter Treviſani eine Gehaltszulage von 274½ G.

Aus den Jahren 1730 und 1731 finden ſich nur verſchiedene Zuſchußbewilligungen, darunter eine an den Hofmuſikus Meuris, der uns bisher nicht begegnet iſt. Am 23. Jan. 1730 wurde Max Antgarten Director der Muſik bei den Hofbällen mit 550 G. Gehalt.

Zu Anfang 1732 ſtarb der Capellmeiſter Treviſani, und an ſeine Stelle trat durch Decret vom 29. März 1732 Hieronymus Donini, Rath und [illegible]

Das nächſte Document muß vollſtändig mitgetheilt werden.

„Merz 1733.

Decretum.

Für Ludovicum van Beethoven als Churfürſtl. Hof-Muſicant.

Cl. A. Demnach Ihre Churfl. Durchl. zu Cöln Herzog Clement Auguſt in ob- und nider Bayern etc. Unſer gnadigſter Herr, auf underthänigſtes bitten Ludovici van Beethoven, denſelben zu Dero Hof-Muſicum gnadigſt erklärt und aufgenommen, auch ihm zum jährlichen gehalt vierhundert gulden rheiniſch zugelegt haben, als wird demſelben darüber gegenwärtiges unter höchſtbeſagter Sr Churf. D. gnadigſtem handzeichen und geheimen Canzley inſigel gefertigtes decret herausgegeben, und dem Churfl. rath und Zahlmeiſtern Riſack hiermit anbefohlen, ihm Beethoven gemeldete 400 Fl. quartaliter mit anfang dieſes jahrs zu zahlen und gehörend zu verrechnen. B. d. . . . Merz 1733.“

Was über dieſen neuen Hofmuſikus, ſeine Geſchichte und ſeine Familie zu ſagen iſt, heben wir für eine ſpätere Stelle auf und gehen in der Reihe der Documente weiter.

Es folgen die Anſtellungen von Joſeph Magdefrau als „Baßgeiger“ mit 150 Fl. (26. April 1734); von J. Leop. Commans und Belſerosti als Hofmuſiker (29. Jan. 1735); von Franz X. S. Haeck als „Hofmuſicanten mit dem Violoncello“ (4. Nov. 1735); von Margarethe Eliſabeth Spiens, Hofſängerin, mit 400 Gulden (8. Jan. 1736), von Franz Salefeld als Hoboiſt (1. Juni) und von Anton Raaff, Kammermuſikus, mit 200 Thl. (10. September). Das war der große und ſchon bald nachher berühmte Teneriſt Raaff, welcher nicht weit von Bonn geboren war, und deſſen Talent Clemens Auguſt zuerſt wahrgenommen hatte.

Am 14. März 1737 wird der Fagottiſt Holſtz (Holtze?) Hofmuſikus; am 26. Auguſt 1738 avancirt Dall' Abaco zu der Stellung eines „Directeurs der Churfürſtlichen Cammermuſic,“ mit einem Gehalt von 1000 rheiniſchen Gulden.

Am 9. Nov. 1740 erhält der Hoftenoriſt Georg Graſtamoff [illegible] Gehalte des verſtorbenen Hofmuſikus und [illegible] erhöht; derſelbe war damals von ſeiner erſten großen Reiſe heimgekehrt (Jahn's Mozart II. S. 86).

Im Januar 1743 wird der Hoboiſt G. Gruß, und am 27. Nov. 1744 Peter Joſeph Ipp als Hofmuſikus angeſtellt.

Am 3. April 1745 werden Giovanna della Stella und Roſa Coſta aus Neapel als Hofſängerinnen jede mit 1200 G. angeſtellt. Die Decrete, wodurch dieſelben entlaſſen werden, datirt vom 16. Juli 1749, gewähren der Roſa Coſta, verehelichten Torelli, und der Giovanna della Stella, verehelichten Locatella, den Titel als „Churfürſtliche Cammervirtuoſinnen,“ und zwar „ohne Gehalt.“ Die folgenden Worte Mering's (S. 78) ſcheinen hierher zu gehören: „Schöne Frauengeſtalten würdigte er [Clemens Auguſt]; an ſeinem Hofe befanden ſich zwei vorzüglich ſchöne italieniſche Sängerinnen, deren geiſtreicher Umgang ihm beſonders Vergnügen machte .... Der Sängerinnen halber wurde der Fürſt in Rom verleumdet; er unternahm eine zweite Reiſe dahin, um ſich dort von jedem unlauteren Verdachte zu reinigen. Eine Abbildung einer dieſer Sängerinnen hängt noch heute [1842] in dem Schloſſe zu Brühl.“

Am 21. Nov. deſſelben Jahres wurde Franz Zopis Vice-Capellmeiſter mit 500 Thaler Gehalt, und am 12. Dec. Lucas Carl Roiſten Hofmuſikus.

Am 26. Mai 1746 wurde Joſeph Meuris ebenfalls Hofmuſikus; demſelben werden am 4. Nov. deſſelben Jahres 200 G. Gehalt bewilligt, welche vorher ſeinem „Vattern“ bezahlt worden waren. Dieſes Jahr enthält ein anderes Document, welches vollſtändig mitgetheilt werden muß.

„Zulegung noch hundert Rthlr. jährlich an den Cammer-muſicum
van Beethoven.“

22 Aug. 1746.

„Nachdemahlen ſeine Churfürſtl. Dchlt. zu Cöln, Hertzog Clement Auguſt in Ob- und nider Bayern, unſer gnädigſter Herr, dero Cammer-Muſico van Beethoven, nebſt ſeinem genieſſenden Gehalt auch diejenige hundert Rthlr jährlich, ſo durch jüngſt erfolgtes Abſterben Joſephi Kayſer inſtrumentenmachern fällig werden, in Gnaden zugelegt haben, als wird es dem Churfürſtl. Hof-Cammerrath und Zahlmeiſtern Riſach hiermit zu wiſſen gemacht, und zugleich befohlen ihm van Beethoven auch obige jährliche 100 Rthr. quar-

Am 2. Mai 1747 wurde Johann Ries als Hoftrompeter angeſtellt an die Stelle von Sebaſtian Weckell, mit einem Gehalte von 192 Thalern. Der Name Ries wurde nachmals ein hochangeſehener in der Capelle und iſt es noch in der muſikaliſchen Welt, obgleich mehr wie ein Jahrhundert ſeitdem vergangen iſt. Am 8. Nov. 1748 folgte die Ernennung von Joh. Anton Schamsdeburg zum Kammermuſicus.

Am 14. Januar 1752 wurde Joſeph Carl Gottwald „Cammermuſic-Componiſt" mit 600 G. Am 3 April wurde Franz Zepis, ſeit dem 21 November 1745 Vice-Capellmeiſter, „in Gnaden" entlaſſen. Wahrſcheinlich hatte er erwartet, des kürzlich verſtorbenen Tonini's Nachfolger als Capellmeiſter zu werden, und dankte ab, als er in dieſer Erwartung getäuſcht worden war. Durch ein Decret vom 5. April deſſelben Jahres wurden die früheren Gehälter der verſtorbenen Tonini und Haveck ſo vertheilt, daß Magdefrau, Gruß, Dubois, Kiechler und Reiſſen jeder 100 Fl., Belenzich, Graf und Holzen jeder 50 Fl. erhielten.

Am 11. März 1753 ſtieg der Gehalt Joſeph Touchemoulin's (ſ. weiter unten) von 900 auf 1000 G. Franz Ziernich wurde um dieſelbe Zeit Hof-Pauker. Hofmuſikus Tander erhält 300 G. Gehalt, (4. Juni). Am 24. Juni deſſelben Jahres wurde Joſeph Zudoli Capellmeiſter, und am 22. Juli Joſeph Carl Gottwald Kammermuſik-Director.

Am 5. März 1754 wurde der Hoftrompeter Johann Ries als Hofmuſicus Violiniſt angeſtellt.

Am 24. Febr. 1755 wurde Joh. Zdenick Hofmuſikus mit 300 G. aus dem Gehalte des verſtorbenen Antgarten. Am 13 Mai wurde Eleonore Walderin (Walter) Hofſängerin mit 200 Th.

Am 1. März 1756 erhielt Ferdinand Treves (Trewers), in Gewährung einer Bittſchrift ſeines Vaters, des Schützen Laurent Treves, die Stelle eines Violiniſten. Vom 27. März deſſ. J. ſind einige Documente datirt, welche ein doppeltes Intereſſe haben; ſie beziehen ſich auf die Familie Beethoven, und ſind dabei ſo vollſtändig, daß ſie die ganze Art und Weiſe der Anſtellung von Mitgliedern der kurfürſtlichen Capelle zeigen können. Von der orthographiſchen Genauigkeit des Bittſtellers oder des „Cammermuſic-directors" [illegible]

„Ahn Ihro Churfürſtl. Durchl. zu Cölln etc. Meinem gnädigſten Hern
Unterthänigſtes Memoriale ſambt bitt
Mein
Joan van Biethoffen.

„Hochwürdigſt=Durchlauchtigſter Churfürſt
Gnädigſter Herr Herr etc.

„Ewere Churfürſtl. Durchlt. geruhen gnädigſt in unterthänigkeit vortragen zu laſſen, wie daſſ in höchſt dero Hoff Capell bey abgang der erforderlichen ſingſtimmen bey der muſic mein weniges vier jahrlang auch bisher mitbezeigt, wan aber mir annoch das glück verneinen will, das mit höchſter Churfürſtl. gnad angeſehen zu einem geringen Salario gnädigſt ernennet werde;

So gelangt zu Ewer Churfürſtl. Durchl. mein unterthänigſtes ſuchen, höchſt dieſelbe ggſt geruhen wollen, mich ; in anſehung meines Vatters 23 jahr und würklicher trey gehorſambſter Dienſt bezeigung ; nur mit einem decret als hoff Muſicanten gnädigſt erfreuen, welche höchſte gnad mich alſo wird beeuſſern, umb Ewer Churfürſtl. Durchl. durch mein treu=euferigſte dienſten ein gnügen leiſten zu können.

Darüber
Ewer Churfürſtl^n^ Durchleucht
Unterthänigſt=treü=gehorſambſter diener
Joan van Biethoffen."

„An den Muſic directoren Gotwaldt zu unterthänigſt gutachtlicher Berichtserſtattung. Urkund gnädigſten Handzeichens, und Geheimen=Cantzlei Inſigels.

Bonn den 19. Mertz 1756.
(gez.) Clemens Auguſt." (L. S.)

„Hochwürdigſt=durchleuchtigſter Churfürſt
Gnädigſter Herr Herr etc.

Euer Churfürſt. Durchl. haben zu meinen unterthänigſten Gutachten, die bitt ſchrift deſſ Joan van Biethoffen verwieſen, ſuplicant bittet Sr. Churfürſtl. Durchl.-um ein gnädigſtes Decrettum als acceſſiſt von der hoff Muſic, Selber dienet zwar ſchon auf dem Dic Sall bey 2 Jahre mit ſeiner Stim, hoffet auch mit der zeit Sr. Churfürſtl. Durchl. vollkommen durch ſeinen unermüdeten fleiß zu dienen, und ſuchet ſein Vatter, welcher die höchſte gnadt als Baſſiſt zu dienen hat, ſelben vollkommen zu höchſten dienſten herzuſtellen, laſſe gnädigſt reſolvirt werden wolle, thue mich zu höchſten hulden und gnaden fueſſfälligſt empfehlen und mit tieffeſter Erniedrigung harren

Euer Churfürſtl. Durchl.
unterthänigſt treu gehorſambſter diener
Gottwaldt, Camer Muſic director."

„Coloniensis gratiosa. Bonn den 27. Mertz 1756.

„Cammer Muſic Director Gottwaldt ad supplicam des Joan van Betthoffen berichtet daß ſupplicant auf dem Decſal bey 2 Jahr mit ſeiner ſtimm diene, auch alſo zu Ihr. Churfl. Durchl. gnädigſten zufriedenheit durch ſeinen fleiß forthin zu dienen verhoffe, worzu ſein Vatter, welcher als Baſſiſt zu dienen die gnad hatt, ihn vollkommen zu qualificiren ſuchen werde, Ihrer Churfl. Durchl. unterthänigſt anheimſtellend, was darin gnädigſt zu reſolviren geruhen wollen.

Idem Gottwaldt ad Supplicam Erneſt Haveck als acceſſiſten bey der Hoffmuſic berichtet daß ſupplicant zwarn bey der Hoffmuſic noch unvermögend, ſelbiger aber durch beſonderen fleiß mit der zeit ſich der höchſten dienſt ſich würdig machen, auch luſt und freud darzu bekommen werde, wan Ihr. Churfl. Durchl. ihn mit dem decreto begnadigen würden, unterthänigſt anheimſtellend, was höchſt dieſelbe darüber verordnen wollen."

„Decretum.

Hoff-Muſicanten Decret für Johan van Biethofen.

Clm. A. Demnach Ihre Churfürſtl. Durchl. zu Cölln Herzog Clement Auguſt in Ob- und nieder Bayern etc. Unſer gnädigſter Herr auf unterthänigſtes bitten Johan van Biethofen und in erwegung deſſen zu der Singkunſt habender geſchicklichkeit, auch darin bereits erworbener erfahrenheit, denſelben zu dero Hoff-Muſicum in gnaden erklärt und auffgenommen haben, erklären und auffnehmen auch hiermit und krafft dieſes; als wird ihm van Biethofen gegenwärtiges unter gnädigſtem Handzeichen und vorgedruckten geheimen Canzlei Inſiegel darüber gefertigtes Decret zugeſtellt, und daben denen, ſo es angehet, befohlen, umb denſelben für einen nunmehrigen Churfürſtl. Hof-Muſicum zu erkennen, und das ſich dieſerthalb gebührende ihm wiederfahren zu laſſen. Bonn d. 27. Mertz 1756."

Warum Johann van Beethoven vier Jahre nach dem Erlaß dieſes „Hoff-Muſicanten Decretes" in dem Hofkalender noch als „Acceſſiſt" erſcheint, iſt nicht [illegible] die Zeilung als „Acceſſiſt im Churf. Vocal als Baſſgeiger“ ſich unter den Düſſeldorfer Papieren befindet, war ein Sohn des damals eben verſtorbenen F. X. S. Haveck, deſſen Bittſchrift von 1725 wir erwähnt haben.

Am 24. März 1757 wird Philipp Traute, welchen eine „Leſion der Lungen unfähig für das Horn gemacht hat“, als „Hofmuſicus auf einem Geigeninſtrumente“ angeſtellt.

Am 28. März 1758 wird Ernſt Riedel als Hofmuſikus, am 2. Juni Maria Eva Eliſabeth Anſion als Sängerin mit 300 G. angeſtellt; am 30. Auguſt dem Johann Peter Salomon, „vor einiger Zeit“ als „Hofmuſicus ohne Gehalt“ angeſtellt, 125 G. aus dem Gehalte des verſtorbenen Heinrich Holtz gewährt. Dies iſt der Salomon, welcher 32 Jahre ſpäter Bonn mit Joſeph Haydn beſuchte, den er mit ſich nach London nahm. — Der Hofmuſikus Johann Pirlick wird am 11. Auguſt wegen ſchlechter Aufführung entlaſſen und aus Bonn verwieſen.

Am 22. Auguſt 1759 wird die Bittſchrift von Franz Gottwald um eine Anſtellung als Violiniſt gewährt; derſelbe hatte kurz vorher ſeinen Vater, den Kammer-Muſikdirector, durch den Tod verloren. Am 9. Sept. wird Johanna Antonia Lentnerin, geborne Blume, als Hofſängerin mit 300 G. Gehalt angeſtellt.

Unter den Notizen, welche ſich auf die Hofmuſiker zur Zeit Clemens' Auguſt's beziehen, iſt die Anſtellung der Frau Lentner die letzte. Daß die Reihe nahezu vollſtändig iſt, wird klar durch eine Unterſuchung der Verzeichniſſe der Capelle in den regelmäßig erlaſſenen Hofkalendern; denn die Wechſel in den Namen von einem Jahr zum andern belaufen ſich ſelten auf mehr wie zwei oder drei, und in einigen Jahren findet ſich gar keine Aenderung. So unterſcheidet ſich das Verzeichniß für 1761 von dem für 1760 nur in folgenden vier Punkten: die Capellmeiſterſtelle iſt erledigt; der Name Johann Brion kommt nicht mehr vor; Maria Joſeph Starck iſt jetzt Madame Steilers; und der Contrebaſſiſt Bletenich hat ſeinen Namen richtig angegeben, Poletnich. Das Verzeichniß für 1763 unterſcheidet ſich von dem für 1761 nur durch Angabe eines Namens als Capellmeiſter, welcher vorher unter den Vocaliſten verzeichnet geweſen war.

Eine Gruppe von Documenten vermiſſen wir jedoch, die kaum überſehen worden ſein kann, wenn ſie ſich noch bei den übrigen befindet; es ſind die, welche ſich auf die Ernennung Touchemoulin's als Nachfolger von Zudoli in der Capellmeiſterſtelle beziehen.

Touchemoulin — Tousmolin ſchreibt der ältere Beethoven den Namen —, von Gerber in hohem Grade geprieſen als Violinvirtuoſe wie als Componiſt, war noch ſehr jung für ſeine Stellung: er war 1727 in Châlons geboren. Wann er nach Bonn kam, wird nicht angegeben. Doch erwarb er ſich bald die beſondere Gunſt Clemens Auguſt's, der ihn nach Gerber als Schüler zu Tartini ſchickte, ihm 1753 den verhältnißmäßig hohen Gehalt von 1000 Gulden verlieh, und ihn dann, zum großen Mißvergnügen eines anderen und älteren Candidaten, der noch dazu glaubte, die Stelle ſei ihm ſelbſt verſprochen, zu der höchſten muſikaliſchen Stellung in ſeinem Dienſte berief. Doch bekleidete er die Stelle nur kurze Zeit. Zudoli's Name als Capellmeiſter erſcheint in dem Kalender von 1760, der von Touchemoulin in demſelben und dem von 1761, und zwar wird er nur als Violiniſt genannt, während das Decret, welches ſeinen Nachfolger ernennt, vom 16. Juli des letzteren Jahres datirt iſt, alſo nur fünf Monate nach dem Abſcheiden von Clemens Auguſt. Die Erklärung iſt ſehr einfach: Bei der Reihenfolge der Beſoldungen, welche beim Regierungsantritte Max Friedrich's feſtgeſetzt wurde, wurde die von Touchemoulin auf 400 Thaler herabgeſetzt, worauf er ſofort abdankte.

Der im Anhange Nr. III. mitgetheilte „Beſoldungs-Status“ kann in gewiſſer Weiſe als Reſumé der gegebenen Notizen betrachtet werden. Nach demſelben wurde den Acceſſiſten keine Beſoldung gewährt: zu dieſen gehörten die Vocaliſten Johann van Beethoven und Judith Gottwald, die Violiniſten Ferdinand Drewer, Ernſt Riedel, Franz Gottwald und der Celliſt Ernſt Haveck; die Trompeter und Trommler waren nicht unter den Hofmuſikern eingeſchloſſen.

Nur geringer Erfolg hat die Nachforſchungen belohnt, welche auf eine nähere Erkenntniß des Charakters und der Beſchaffenheit jener Oper und Muſik gerichtet waren, auf die nach Ennen Clemens Auguſt ſo große Summen verwendete. Die Periode, in welche die Regierung dieſes Kurfürſten fällt 1724—60, iſt eben jene, in welcher die alte italieniſche Oper, das Oratorium und die geiſtliche Cantate die höchſten Stufen ihrer Entwickelung erreichten durch die genialen Meiſter Händel und J. S. Bach. Sie endigt mit dem Zeitpunkte, in welchem Gluck, C. P. E. Bach und Joſeph Haydn die unbewegliche Grundlage zu einer neuen Opern-, Orcheſter- und Clavier-Muſik legten und ehe die vollkommen ausgebildete Sonatenform Aufnahme gefunden hatte in allen Compoſitionen der beſſeren Art, mit Ausnahme derer für Vocalmuſik. In jenen Tagen wurde verhältnißmäßig wenig Muſik durch den Druck bekannt gemacht, und in Folge deſſen machten neue Formen und neue Style nur langſam ihren Weg zu allgemeiner Anerkennung; eine andere Folge davon war, daß das Amt eines Componiſten für die Kammer, die Kirche, das Theater, oder wie ſie immer benannt ſein mochten, keineswegs eine Sinecure war, weder an dem kaiſerlichen Hofe der Maria Thereſia, noch an dem irgend eines kleinen Fürſten oder Edeln, deſſen Hausgeſinde zugleich ſein Orcheſter bildete. Die Componiſten mußten Muſik liefern, ſo oft ſie nöthig war, wie der Jäger Wildpret oder der Fiſcher Fiſche. Welche Maſſen auf dieſe Weiſe producirt wurden, kann man an dem bekannten Beiſpiele von Joſeph Haydn's Arbeiten zu Eſterhaz ermeſſen, deſſen Fruchtbarkeit wahrſcheinlich die mancher Anderen in der Quantität nicht übertraf. Telemann (der ältere) verſorgte damals die Höfe von Bayreuth und Eiſenach und die Barfüßer zu Frankfurt a. M. mit Compoſitionen, und erfüllte daneben ſeine Pflichten als Muſikdirector und Componiſt in Hamburg; er brachte Muſik mit ſolcher Leichtigkeit auf's Papier, daß er, wie Händel von ihm ſagte, für 8 Stimmen mit derſelben Geſchwindigkeit componiren konnte, als ein gewöhnlicher Mann einen Brief ſchreibt. Unter ſolchen Umſtänden mußten alſo jene Männer ſchreiben, welche in unſere Notizen als officielle Componiſten genannt waren. Es iſt wahrſcheinlich, daß keine Note aus der Feder eines von ihnen übrig iſt; und eben ſo wahrſcheinlich iſt es, daß der Verluſt nicht eben zu bedauern iſt, ausgenommen etwa für den Zweck, eine antiquariſche Neugierde zu befriedigen. —

Vier Textbücher von Geſangſtücken, die bei verſchiedenen Gelegenheiten unter dieſer Regierung aufgeführt wurden, früher im Beſitze des Herrn Andreas Velten in Bonn, jetzt in dem des Herrn v. Merlo in Köln, ſind noch erhalten:

1. **„Componimento per Musica"** zum Geburtstage des Churfürſten 1740. Die dargeſtellten Charaktere ſind **Gloria**, **Reno** (der Rhein) und eine **Ninfa del Reno**; die Muſik componirt von Giuſeppe dall' Abaco, Director der Kammermuſik.

2. **La Morte d'Abel, oratorio rappresentato alla Corta Electorale etc.**, in 2 Theilen. Das Datum iſt nicht angegeben. **Interlocutori:**

Adamo	**il Signor Biethoven.**
Eva	**La Signora Starck.**
Caino	**Il R. P. dal Colmo.**
Abele	**La Signora Ausion.**
Angelo	**La Signora Gottwald.**

Virtuosi di Camera d. S. A. E. E.

Die Poeſie von Metaſtaſio, die Muſik von Giuſeppe Zoncha. Zoncha war Baſſiſt und Componiſt in München, wo dieſes Werk 1754 zuerſt aufgeführt würde.

3. 1757. „Eſter, eine geiſtliche Geſchichte, auf Befehl Clemens Auguſt in Bonn vorgeſtellt. Aus dem Italieniſchen von S. F. A. Aubert.“ Dieſer Text iſt zum Theil deutſch und zum Theil italieniſch. Die Rollen ſind Aſſuerus, Eſter, Mardocheus, Aman und Hydaspes, nebſt einem Chore von Iſraeliten, einem andern von Perſern, u. ſ. w. Die Namen der Sänger ſind nicht genannt.

4. Anagilda, Drama per Musica, in 3 Acten, aufgeführt im Mai 1757 im Hoftheater unter der Leitung „del Signor Angelo Mingotti, Direttore dell' Opere Italienne“ (Bruder jenes Pietro M., welcher die berühmte Sängerin heirathete und welcher zehn Jahre vorher das Opernhaus in Hamburg mit Gluck als Muſikdirector eröffnet hatte).

Interlocutori:

Anagilda — La Signora Faustina Tedeschi.
Fernando, Conte di Castiglia — La Signora Dominica Lambertini.
Elvira, sua sorella — Anna Malucelli.
Garzia, Re di Navarra — Anastasia Massa.

Ballerini:

Le Signore Angiola Angustinelli et Aluisa Angustinelli. Signor Giuseppe Cinti.

Ob Clemens Auguſt, wenn er zu den Hauptſtädten ſeiner entfernteren Bisthümer reiſte, ſein Orcheſter und ſeine „Comedianten“ mit ſich nahm, wird nicht angegeben, wahrſcheinlich iſt es nicht; nach Brühl jedoch und zu den näheren auf dem Rheine leicht zugänglichen Orten folgten ſie ſicherlich ſeinen Wegen. Dieſe Thatſache und verſchiedene andere unterhaltende und intereſſante Einzelheiten ergeben ſich aus einigen (im Anhang IV. zuſammengeſtellten) Citaten aus vier der jährlichen Berichte über die Ausgaben des Kurfürſten, welche ſich gefunden haben. Dieſe Actenſtücke machen es etwas zweifelhaft, ob Ennen nicht vielleicht die Ausgaben für Theater und Oper etwas zu hoch angegeben habe, abgeſehen von gewiſſen beſonderen Jahren, wie zum Beiſpiel jenen, in welchen die neuen Bühnen in Bonn und Brühl eröffnet wurden. Wenn man ferner in dieſen Verzeichniſſen die Summe von 4716 oder 3110 Thalern „ad pias causas“ neben 50,966 reſp. 42,992 Thalern für „Plaiſiranſchaffungen“ angegeben findet, ſo wird man doch dem lebensluſtigen Erzbiſchofe das Recht widerfahren laſſen müſſen, nicht zu vergeſſen, daß Mönchs- und Nonnenklöſter und barmherzige Anſtalten reichlich über ſeine Territorien verbreitet waren; er war ſomit nur einer von den vielen, die zu ſolchen piae causae beiſteuerten, für welche nicht öffentlich geſorgt war; während die Ausgaben für ſeine „Plaiſiranſchaffungen" allein auf ſeine eigene Börſe fielen.

Drittes Kapitel.

Maximilian Friedrich und ſeine Hofmuſiker.

Nach dem unglücklichen Balle von Ehrenbreitſtein ging Scepter und Hirtenſtab von Köln von der Bairiſchen Familie, welche dieſelben ſo lange beſeſſen hatte, in die Hände von Maximilian Friedrich über, aus dem ſchwäbiſchen Geſchlechte Königsegg- oder Königseck Rothenfels. Ein Jahrhundert oder länger hatte dieſes Haus in der Kirche von Köln fette Pfründen genoſſen; in dieſer Stadt war der neue Kurfürſt am 13. Mai 1708 geboren. Er war der vierte ſeines Stammes, welcher die wichtige Stelle eines Domdechanten bekleidet hatte; von dieſem Poſten wurde er zur Kurfürſtenwürde erhoben am 6. April 1761, und im nächſten Jahre zur kirchlichen Herrſchaft über Münſter berufen, mit welchen beiden Sitzen er ſich begnügen mußte. Er war von Natur ein ruhiger, gutmüthiger, freundlicher, indolenter Mann, und von keiner großen Charakterſtärke; Eigenſchaften, welche bei dem Inhaber einer reichen Sinecure, der eben ſein 53ſtes Jahr vollendet hatte, ſich ſchon zu ſehr durch die Gewohnheit befeſtigt und entwickelt haben mochten, um mit einem Wechſel der Verhältniſſe zugleich zu wechſeln; und welche, wie Stramberg ſagt, ihn im Lande ungemein beliebt machten, „dem bekannten Verslein zum Trotz:

„Bei Clemens Auguſt trug man blau und weiß,
Da lebte man wie im Paradeis.
Bei Max Friedrich trug man ſich ſchwarz und roth,
Da litt man Hunger wie die ſchwere Noth."

Die Lage der Finanzen war durch die übermäßige Verſchwendung Clemens Auguſt's eine ſolche geworden, daß ſehr entſchiedene Einſchränkungen nöthig waren, und den Wirkungen derſelben während der erſten paar Jahre von Max Friedrich's Regierung, welche manche Perſonen außer Beſchäftigung ſetzte, verdankten ohne Zweifel jene Knittelverſe ihre Entſtehung.

Zum Glücke für ſeine Unterthanen wurde die Indolenz des Kurfürſten ausgeglichen durch die Thätigkeit und Energie eines Premierminiſters, welcher ſein ſtaatsmänniſches Ideal in Friedrich II. von Preußen ſah und deſſen Regierungsweiſe nachahmte, ſoweit es der verſchiedene Charakter der beiden Herrſchaften erlaubte. Daſſelbe war in gleicher Weiſe, wenn nicht noch mehr, in der Regierung von Münſter der Fall. Zu der Achtung, die man dem Gedächtniſſe Belderbuſch's, des allmächtigen Miniſters zu Bonn, in ſeiner Eigenſchaft als Staatsmann zollen muß, kommt bei Fürſtenberg, dem gleich mächtigen Miniſter zu Münſter, Bewunderung und Verehrung für den Mann hinzu; der erſtere war geachtet, gefürchtet, aber nicht geliebt in dem Kurfürſtenthum; der letztere war in ſeinem Lande nicht nur geachtet, ſondern auch in hohem Grade populär.

Kaspar Anton von Belderbuſch war es, durch welchen der neue Kurfürſt ſeine Stellung erhalten hatte; ſeiner Sorgfalt vertraute er den Staat an; ſeiner Kenntniß und der Feſtigkeit ſeines Charakters verdankte er die Befreiung von den pecuniären Bedrängniſſen, welche ihn drückten, ſowie die Genugthuung, im Laufe der Jahre ſeine Staaten zu den glücklichſten und blühendſten von Deutſchland gezählt zu ſehen. Belderbuſch's erſte Sorge war, die Ausgaben zu vermindern. „Er ſtellte die Bauten ein,“ ſagt Ennen (Frankreich und der Niederrhein II. S. 387), „verabſchiedete einen Theil der Schauſpieler, ſchränkte die Zahl der Akademieen und Hofbälle ein, ſchaffte die koſtſpieligen Jagden ab, beſchnitt den Hofbeamten, Officieren und Domeſtiken ihre Gehälter, verringerte den Etat für Küche, Keller und Tafel des Fürſten, machte die Hinterlaſſenſchaft des Clemens Auguſt zu Gelde und vertröſtete die zahlreichen Gläubiger deſſelben auf beſſere Zeiten.“ Aber wenn auch Sparſamkeit die Regel war, ſo konnte der Kurfürſt doch auch verſchwenden, wo er es ſeiner Stellung ſchuldig zu ſein glaubte, wie zum Beiſpiel bei Gelegenheit der Kaiſerwahl in Frankfurt a. M. im Jahre 1764.

„Vorgeſtern Morgen“ ſagt die Bönniſche Anzeige vom 20. März jenes Jahres, „ſind erſt die Churfürſtl. Herrn Kämmerer, Edelknaben, Hof-Beamte, fort; übrige Bediente, bey 250 Perſonen nebſt 50 Garde du Corps, unter Anführung des Herrn Grafen von der Lippe unter Paucken- und Trompetten-Schall von hier nach Frankfurt mit 10 Yachten abgefahren. Se. Churfürſtl. Gnaden werden erſt auf künftigen Samſtag dahin zu Lande abreiſen.“

Kaspar Risbeck, jener ſcharfe Beobachter, deſſen Zeugniß um ſo gewichtiger iſt, da er keineswegs Vorurtheile zu Gunſten der kirchlich-bürgerlichen Herrſchaften hegte, ſagt in einem Briefe von 1780 (Briefe eines reiſenden Franzoſen in Deutſchland Bd. 2. S. 370): „Die jetzige Regierung des Erzbisthums Köln und des Bisthums Münſter iſt ohne Vergleich die aufgeklärteſte und thätigſte unter allen geiſtlichen Regierungen Deutſchlands. Die ausgeſuchteſten Männer bilden das Miniſterium des Hofes von Bonn, und nebſt dem Einfluß deſſelben wirkt für das Wohl des Bisthums Münſter beſonders noch der kluge und warme Patriotismus ſeiner Landſtände. Die Geiſtlichkeit beyder Fürſtenthümer ſticht mit jener der Stadt Köln durch gute Sitten und Aufklärung erſtaunlich ab. Vortrefliche Erziehungsanſtalten, Aufmunterung des Ackerbaues und der Induſtrie, und Vertreibung des Mönchsweſens, ſind die einzigen Beſchäftigungen des Kabinets von Bonn.“

Welche Anſicht man immer darüber hegen möge, inwieweit es klug und angemeſſen ſei, Geiſtliche mit weltlicher Macht zu bekleiden, es würde ungerecht ſein, wollte man nicht die Lichtſeite ſo gut wie die Schattenſeite des Bildes geben. Jene iſt von Risbeck gut hervorgehoben in Beziehung auf die Rheiniſchen Staaten, deren Fürſten Geiſtliche waren, und ſeine Bemerkungen ſind hier recht an der Stelle, da ſie ſich theilweiſe auf den Staat beziehen, in welchem Beethoven ſeine Kindheit und Jugend verlebte.

„Der ganze Strich Landes“ (heißt es bei R. Bd. 2. S. 349) „von hier bis nach Maynz iſt einer der reichſten und bevölkerteſten von Deutſchland. Man zählt in dieſem Strich von 18 deutſchen Meilen gegen 20 Städte, die hart am Ufer des Rheines liegen, und größtentheils aus den Zeiten der Römer her ſind. Noch ſieht man deutlich genug, daß dieſe Gegend in Deutſchland am erſten angebaut wurde. Weder Moräſte noch Heiden unterbrechen den Anbau, der ſich mit gleichem Fleiß weit von den Ufern des Fluſſes über das benachbarte Land ausdehnt. Während daß viele Städte und Schlöſſer, die unter Karl dem Großen und ſeinen Nachfolgern, beſonders unter Heinrich dem Erſten in andern Gegenden Deutſchlands gebaut wurden, wieder eingegangen ſind, haben ſich in dieſer Gegend nicht nur alle alten Orte erhalten, ſondern es ſind auch viele neue dazu gebaut worden.“ „Der natürliche Reichthum des Bodens in Vergleich mit andern deutſchen Ländern, und der leichte Abſatz der Producte vermittelſt des Rheines tragen ohne Zweifel das meiſte dazu bey. Allein, ſo ſehr man auch in Deutſchland gegen die geiſtlichen Regierungen eingenommen iſt, ſo haben ſie doch gewiß auch zu dem blühenden Zuſtand dieſer Gegenden beygetragen. In den drey geiſtlichen Kurfürſtenthümern, welche den größten Theil dieſes Landſtriches ausmachen, weiß man nichts von den gehäuften Auflagen, worunter die Unterthanen vieler weltlicher Fürſten Deutſchlands ſeufzen. Dieſe Fürſten haben die Gränzen der alten Steueranlage ſehr wenig überſchritten. Man weiß in ihren Landen wenig von der Leibeigenſchaft. Die Appanage vieler Prinzen und Prinzeſſinnen zwingen ſie zu keinen Erpreſſungen. Sie haben kein unmäßiges Militäre und verkaufen ihre Bauernſöhne nicht, und ſie haben an den innern und äußern Kriegen Deutſchlands nie ſo viel Theil genommen, als die weltlichen Fürſten. Wenn ſie gleich nicht ſo geſchickt ſind, ihre Unterthanen zum Kunſtfleiß aufzumuntern, ſo iſt doch der mannigfaltige Landbau in ihrem Gebiete auf einen ſehr hohen Grad von Vollkommenheit gekommen. Die Natur thut von ſelbſt, was man durch Verordnungen und Geſetze erzwingen will, ſobald man ihr nur die Steine des Anſtoßes aus dem Wege räumt.“

Sicherlich war, wenn man die ökonomiſche Lage des Volkes am Rheine in jener Epoche in Betracht zieht, Grund genug, das alte Wort anzuwenden: „unter dem Krummſtabe iſt gut wohnen.“

Wir kehren zu Max Friedrich zurück.

Henry Swinburne, deſſen Briefe an ſeinen Bruder lange nach ſeinem Tode unter dem Titel „Die Höfe von Europa“ veröffentlicht worden ſind, ſchreibt unterm 29. Nov. 1780:

„Bonn iſt eine hübſche, reinlich gebaute Stadt, und ſeine Straßen leidlich gut gepflaſtert, alle mit ſchwarzer Lava. Es iſt in einer Ebene am Fluſſe gelegen. Das Schloß des Kurfürſten von Köln begrenzt den ſüdlichen Eingang. Es bietet keine Schönheiten in der Architectur, und iſt durchaus einfach weiß, ohne irgendwelche Anſprüche.

„Wir gingen zum Hofe und wurden zum Diner beim Kurfürſten (Königsegge) eingeladen. Er iſt 73 Jahre alt, ein kleiner, kräftiger, ſchwarzer Mann, ſehr freundlich und leutſelig. Seine Tafel iſt keine der beſten; es wurden keine Deſſertweine herumgegeben, überhaupt gar keine fremden Weine. Er iſt bequem und angenehm, da er ſein ganzes Leben in Geſellſchaft von Frauen verlebt hat, woran er, wie man ſagt, mehr Geſchmack gefunden hat als an ſeinem Brevier. Die Hauptleute ſeiner Garde[1]) und wenige andere

---

[1]) „**Hauptmann**. Der Hochwohlgebohrne Herr Heinr. Joſeph Freiherr von Waſſenaer, Kurfürſtl. Geheimderath und Kämmerer. Erſter Lieutenant. Der Hochgebohrne Herr Klement Horaz Markis de Buſſalo, Kurfürſtl. Kämmerer.“ Hofkalender 1781 S. 10.

Leute vom Hofe bildeten die Geſellſchaft, bei welcher ſich auch ſeine beiden Großnichten, die Frau von Hatzfeld und die Frau von Taxis befanden.“

„Das Schloß iſt von ungeheurer Ausdehnung, der Ballſaal beſonders breit, aber niedrig. .... Der Kurfürſt geht faſt in alle Geſellſchaften und ſpielt Trick-Track. Er bat mich, an dem Spiele theilzunehmen, aber ich war mit ihrer Art zu ſpielen nicht bekannt. Jeden Abend iſt Geſellſchaft oder Spiel bei Hofe. Der Kurfürſt ſcheint ſehr kräftig und geſund, und wird, wie ich glaube, den Erzherzog noch eine gute Weile aufhalten.“

Dieſer Erzherzog war Max Franz, der jüngſte Sohn der Maria Thereſia, deſſen Bekanntſchaft Swinburne in Wien gemacht hatte, und welcher kurz vorher zum Coadjutor Max Friedrichs gewählt worden war.

Wie frei und ungebunden der Kurfürſt in einer Hinſicht ſeinen Gefühlen ihren Lauf ließ, zeigt die Erzählung Stramberg's im Rheiniſchen Antiquarius, daß er gemeinſam mit dem Miniſter Belderbuſch eine Geliebte beſaß (über deren Kinder Belderbuſch die Vaterſchaft übernahm), und dieſe Geliebte war die Gräfin Caroline von Satzenhofen, Aebtiſſin von Vilich!

Die Einſchränkung, welche durch Belderbuſch beim Regierungsantritte Max Friedrichs in den Ausgaben für Theater und andere „Plaiſiranſchaffungen“ eingetreten war, ſcheint, mit Ausnahme des Capellmeiſters, auf die eigentliche Hofmuſik nicht ausgedehnt, und in Hinſicht auf die „Operette und Comödie“ überhaupt nicht lange fortgeführt worden zu ſein.

Die beiden erſten in der Reihenfolge der aufgefundenen Documente, welche ſich auf die muſikaliſchen Einrichtungen dieſes Kurfürſten beziehen, ſind von beſonderem Intereſſe; das erſte iſt das Geſuch Ludwigs van Beethoven um die erledigte Capellmeiſterſtelle, und das folgende das Decret, durch welches ihm dieſes Amt verliehen wird. Dieſelben lauten wie folgt:

„Hochwürdigſter Erzbiſchoff und Churfürſt
gnädigſter Herr Herr!

„Ewer Churfürſtl. Gnaden geruhen ſich unterthänigſt vortragen zu laſſen, welcher geſtalten ich über die geraume zeit Meiner Treu ſchuldigſt geleiſteten dienſte als Vocaliſt, nach abſterben aber des Cappellmſtr, über ein ganzes Jahre die Dienſte in Dupplo verſehen, Benantlich: mit ſingen und führung deren Batuten, worüber auch annoch meine forderung ad referendum beruhet, wie nicht weniger der Stelle verſicheret worden bin. Weillen aber auß beſonderer recomendation mir der Tousmolin vorgezogen worden iſt, und zwar wiederrechtlich, ſo muſte ich Mich biß hiehin dem geſchicke unterwerfen.

Dannun aber gnädigſter Churfürſt und Herr wegen vorgefallener Verſchmällerung deren gehaltern, der Cappelmſtr Tousmolin entweder ſchon würcklich, oder aber annoch ſeine Demiſſion verlangen wird, ich auch auß geheiß des Baron Belderbuſch de novo wieder angefangen ſeine ſtelle zu betretten, fort auch ſelbe ganz ſicher erſetzet werden muß. Alß

Gelanget an Ewer Churfl. Gnaden meine unterthänigſte bitte Höchſt dieſelben geruhen gnädigſt : indeme ohnehin der Toral mit benöthigter Musique ſathſam verſehen, ich auch bey denen verfallenden Kirchen Ceremonien ohne hin' das Ruder führe und Muß in puncto des Corals : Mir das Recht wiederfahren zulaſſen, welches bei Höchſt Ihro antecessori Seel^{en} andenkens mir benohmen worden iſt, und alß Cappellmſtr. zu ernennen mit etwaiger augmentirung meines nunmehro obhabenden Gehaltes, wegen meiner in Duplo leiſteten dienſte. Von welche höchſte gnade ich Niemahls unterlaſſen werde Mein Gebett um Langwirige genes- und Regierung Ewer Churfl^{n} Gnaden vor Gott außgießen, der ich in Tieffeſter Submiſſion mich zu füſſen lege

dahin
Ewer Churfürſtl. Gnaden
Unterthänigſter
Ludwig van Beethoven
Baſſiſt."

MF. „Demnach wir Maximilian Friderich Churfürſt zu Cölln auff erfolgte dimiſſion unſeres ehemaligen Capellenmeiſtern Touche Moulin, und unthgſtes bitten unſeres baſſiſten Ludwig van Beethoven, denſelben nunmehro ferner zu unſeren Capellenmeiſtern mitt beybehaltung ſeiner baſſiſten ſtelle ernennet, und beneben ſeiner vorheriger beſtallung ad 292 rthr. species 40 alb. neunzig ſieben rthr. species 40 alb. jährlichs in quartalien eingetheilt und mit künftigem anzufangen zugelegt haben, gleichwie hiemitt ggſt ernennen und zulegen: alß iſt demſelben darüber gegenwärtiges decretum in gnaden mittgetheilt werden, wornach Unſere hofcammer, und ein jeder den es angehet, ſich zu achten, und daß ferner nöthiges zu verfügen hatt.

Urkund. etc. Bonn den 16. Juli 1761."

Das nächſte in der Reihe, nach einem Zwiſchenraume von etwas mehr als einem Jahre, iſt das folgende kurze Document, eine Erwiederung auf eine nicht erhaltene Petition des Sohnes des neuen Capellmeiſters.

„Supplicanten wird hirmit die gdſte Verſicherung ertheilt, daß bey ſich ereignender vacatur eines Hofmuſicantengehalts auf ihn vorzüglich reflectiret werden ſoll. Urkund gdſtn Handzeichens und vorgetruckten geheimen Cantzley-Inſiegels.

Bonn den 27. November 1762.

Max Fried. Churfürſt.
v. Belderbuſch." (: L. S. :)

Am 30. Dec. 1763 wurde Maria Anna Paduli nach dem Abgange der Anſion als Hofſängerin mit 400 Fl. angeſtellt. Um dieſelbe Zeit gab Madame Lentner nach etwa $4\frac{1}{2}$ Dienſtjahren ihre Stelle auf, und veranlaſſte durch die auf dieſe Weiſe verurſachte Vacanz die folgenden Petitionen und Decrete.

„Hochwürdigſter Churfürſt, gnädigſter
Herr Herr!

„Ew. Churfürſtl. Gnaden wollen gnädigſt erlauben vorſtellen zu laſen, was geſtalten; der Hoff-Muſicus Dauber in andere Dienſten gedreten ſo iſt Ew. Churfürſtl. Gnaden ein Gehalt von 1050 rth, zu Dero diſpoſition aheim gefallen, dahero ich Joannes van Beethoven die höchſte gnad hab eine geraume Zeit als Hoffmuſicus zu dienen, und auch auf das erſte vacierende gnädigſt Decredirt worden, und auch allzeit meine Dienſten Treufleiſigſt verſehen und höchſtnöthig bey der ſtim alzeit geweßen, alſo gelanget an Ew. Churfürſtl. Gnaden höchſte gnad mich mit denen obbemelten 1050 rth. oder einen gnädigen theil davon in höchſten gnaden zuzulegen, welche höchſte Gnad mit meinem Treuen Dienſteifer zu demerieren werde.

Ew. Churfürſtl. Gnaden
unterthänigſt Diener
Joannes van Beethoven
Vocaliſten."

(Auf der Rückſeite) „An Ew. Churfürſtl. Gnaden zu Cöllen pp. meines gnädigſten und Herrn Herrn unterthänigſtes bitten mein

unterthänigſter Diener

Joannes Beethoven, Hoffmuſicus.“

Dieſes Geſuch wurde vom Vater in folgender Weiſe unterſtützt:

„Hochwürdigſter Ertzbiſchoff und Churfürſt,

Gnädigſter Herr Herr.

„Ew. Churfl. Gnaden haben gnädigſt geruhet, das von höchſt Dero Hoff muſico Joann Ries in betreff unterthänigſt gebettener-ſeine Tochter zu höchſt dero Hoffmuſic an plaz der ihren Dienſt quitirten Sopraniſten Lenterin gnädigſt aufzunehmen unterthänigſt übergebene sub Litt. A. hiebeyliegende supplicatum um meinen unterthänigſten Bericht und gutachten hinzuverweiſen;

„Zu unterthänigſter Befolgung ſolch gnädigſten Befehls habe hiemit den unpartialen Bericht dahin unterthänigſt abſtatten ſollen, das ohngefehr ein jahr dero Hofmuſici Ries Tochter den Duc ſahl frequentiret, und alda die ſopran ſtim geſungen, ich auch davon satisfaction bekomen habe;

„Da nun aber mein Sohn Joannes Beethoven bereits 13. jahr lang ohne Gehalt mit ſeiner ſingſtim den ſopran, Centeral und tenor in jeden Vorfallenden nothwendigkeiten auf dem Duc ſahl abgeſungen, zugleich auch vor die Violin capabel iſt, derenthalben Ew. Churfl. Gnaden unterm 27. Novembris 1762 beyliegendes vorzügliches höchſteigenhändiges gnädigſtes Decretum sub Litt. B. mitzutheilen gnädigſt geruhet;

„Als wäre mein unterthänigſtes jedoch ohn vorgreiffliches gutachten, das von dero hoffſängerin Lenterin nunmehro vacante gehalt ad 300 Florins (: welche ohne gnädigſte erlaubnus höchſt dero Dienſt über ein Viertel jahr Verlaſſen: und mir in specie gemeldet hat, ſie ginge ohne erlaubnus fort und käme nicht mehr wider:) ſolchergeſtalten gnädigſt zu repartiren, das meinen Sohn 200 Florins und dero Hoffmuſici Ries Tochter 100 Florins gnädigſt decretirt werden möchten;

Zu Ewr. Churfürſtl. gnaden beſtändige hulden und gnaden mich unterthänigſt erlaſſendt in tiefeſter submission erſterbe.

Ew. Churfl: Gnaden
unterthänigſter
Ludwig van Beethoven
Cappell Meiſter.“

(**Auf der Rückſeite**) „An Ihro Churfl. Gnaden zu Cöllen p. p. unterthänigſter Bericht von höchſtdero Capellmeiſter Bethoven."

Darauf ergingen denn folgende beiden Decrete:

„Zulag von 100 rthr. für den Hofmuſicanten Johann Bethoven."

M. F.

„Demnach Wir Maximilian Friderich, Churfürſt zu Cöllen auf untgſts Bitten Unſeres Hofmuſici Johann Bethoven demſelben die gnad gethan und ihm aus dem durch abreiß der Sängerin Lenderin erledigten Gehalt für hundert rthr. jährlichs in quartalien eingetheilt und von gehöriger Zeit anzufangen mildeſt zugelegt haben, thuen und zulegen auch hirmit und Kraft dieſes; alß wird demſelben darüber gegenwärtiges Decret in Gnaden mitgetheilt, wornach ſich Unſere Churfl. Hofkammer zu achten, und das weitere untgſt zu verfügen hat. Urkund. p. — Bonn den 24. April 1764."

M. F. E.

„An die Churfl. Hof Cammer die beſtallung des Hofmuſici Bethoven und ſangrin Ries betr.

„Wir ohnverhalten euch hiemit in gnaden, was maßen unſer Hofmuſicus Bethoven junior und ſängerin Anna Maria Ries euch erſter tagen zwey beſtallungs-Decreta vorbringen werden. Da nun hierdurch das gehalt, ſo die ehemalige ſängerin Lendnerin genoſſen, von ſelbſten cessirt, dieſelbe aber aus Unſerer Land Rhentmeiſterey einen Vorſchuß von 37½ rth. cour. erhalten ſo dan an ihre ſchuldner 18 rthr. spec. bezahlet worden; ſo befehlen Wir euch hiemit gdſt die anſchaffung obbeich. beyden gehälter alſo einzurichten, damit zuvordriſt der Vorſchuß aus dem gehalt der beſhr. ſängerin Lendnerin getilget, ſo dan die an die ſchuldner bezahlte 18 rth. vergütet werden. allermaßen bis dahin das gehalt deren beyden erw. Ries und Bethoven nicht den anfang nehmen ſoll.

Wir etc. Bonn den 27. April 1764."

Das nächſte Document aus dieſem Jahre bezieht ſich auf J. P. Salomon.

„ad Supplicam Philippen Salomon.

„An Unſeren Capellenmeiſteren van Betthoven geſtalten Supplicanten zu bedeuten daß Wir das von ihm unthgſt. gebettenes ſchreiben an den Fürſten v. Sulkowsky zu erlaſſen nicht gemeint, ſonderen im Fall ſein

ſohn vor anfang künftigen monats 8^{bris} ſich nicht wieder einfinden ſolte, Wir über deſſen Stelle und gehalt anderwärts zu disponiren ggſt. entſchloſſen ſeyen. Urkund. Münſter d. 8. Aug. 1764.
abgeſchickt d. 22. dito."

Am 18. May 1765 wird Valentina Schwachhover als Contra-altiſtin an die erledigte Stelle der Maria Anna Paduli angeſtellt, welche kürzlich „heimlich und malitiöß entwichen" war und gegen welche eine Klage der Wittwe Steinhaus wegen Entführung ihrer Tochter und wegen einer Schuld von 500 Thalern gerichtet wurde. — Am 1. Juli gewährt der Kurfürſt dem Johann P. Salomon ein Zeugniß, daß er „treu und fleißig" gedient und „ſich ſo aufgeführt habe, daß ſelbiger verdiene jedem nach Standesgebühr recommandirt zu werden." — Unterm 1. und 4. Juli bittet Belſerosky um eine Unterſtützung zur Erſtattung ſeiner Forderungen an den „entwichenen Zdenick." Der Cabinetsmuſicus Zdenick war ſchon im Mai des Jahres unter irgend einem Vorwande abgereiſt: darauf deutet eine am 31. Mai 1765 an den Capellmeiſter Beethoven erlaſſene Verfügung, worin ihm geſagt wird, „daß er ſich nicht mehr unterſtehe dergleichen Erlaubniſſe zu ertheilen," und daß er dem Zdenick bedeuten ſolle, binnen 8 Tagen zurückzukehren, wenn er nicht ſeine Stelle verlieren wolle. Die zurückgelaſſenen Güter Zdenicks betrugen, wie man fand, nur 30 Thaler. — Am 11. Aug. werden Philipp Salomon der Vater von J. P. S. und ſeine Tochter Anna Maria durch ein Decret als „Hofmuſikanten" angeſtellt, in Beantwortung einer Eingabe des Vaters. Gehalt 125 G. Der Violiniſt Johann Conrad Rovantini, der bis dahin in churtrieriſchen Dienſten geſtanden hatte, wird Hofmuſikus an Stelle des verſtorbenen Kicheler (Gehalt 400 G.). — Am 3. Oct. wird das Geſuch der Thereſe Trewer, daß ihr Sohn Ferdinand Proteſtant Hofmuſikus werde, gewährt. Gehalt 137½ Thlr.). — Am 6. Nov. wird Walther's Geſuch um Gehaltszulage dahin beantwortet, daß wenn er unzufrieden ſei, „er ſoll ſich um andere Dienſte bewehren." Im Jahre 1756 hatte Gottwaldt über Walter berichtet, daß er „zwar etwas ſchwach in der Muſik iſt, allein... durch großes Studirn und Exercirn mit der zeit könnte vollkommene Dienſte leiſten." —

Am 10. April 1767 erhält Johann Ignatius Willmann als Violiniſt die Stelle des ſchon 1766 verſtorbenen Joh. Conr. Rovantini. Bei dieſem Documente iſt zugleich ein Zeugniß erhalten, unterzeichnet von

DeBerghes, Schultheiß zu Montjoie, über Willmann's gute Aufführung daſelbſt in der Stellung als Concertmeiſter. Das Document erwähnt ihn als grade im Begriffe ſtehend, nach „Wien, ſeinem Vaterlande“ zurückzukehren. Es wird lange dauern, ehe wir den Namen Willmann wieder aus dem Geſichte verlieren. — Ein Decret aus Arnsberg, vom 4. Sept. gewährt dem Joſeph Meuris auf ſein Geſuch, daß ſein Sohn als „Subſtitut“ Organiſt oder Violoncelliſt angeſtellt werde. — Am 20. Nov. wird Chriſtoph Herm. Joſ. Brandt, welcher „ein erſter Violiniſt iſt und eine Tenorſtimme hat, die ſein Lehrer ſehr rühmt,“ als Acceſſiſt angeſtellt. Gerade neunundvierzig Jahre ſpäter (19. Nov. 1816) „trat eine totale Sonnenfinſterniß ein und im Augenblicke, wo die Sonne wieder im vollen Glanze ſtrahlte, erhob ſich [Carl Maria von] Weber an der kleinen Tafel [in Berlin], an welcher Lichtenſteins, Lauska, Wollanks, Rungenhagen und Fräulein Koch ſaßen, und proclamirte zum großen Jubel und unter Freudenrufen der Anweſenden, ſeine Verlobung mit Caroline Brandt,“ — der Tochter des ebengenannten Acceſſiſten.¹) —

Vom 26. April 1768 ſind ein paar Documente datirt, welche, wiewohl ſie Gegenſtände von ſehr geringer Wichtigkeit betreffen, doch ein gewiſſes Intereſſe haben, da ſie zum Theil officielle Mittheilungen aus der Feder des Capellmeiſters Beethoven ſind, und in gewiſſer Weiſe ſeine Stellung und Pflichten beleuchten. Sie zeigen, daß ſein Pfad keineswegs immer mit Roſen beſtreut war. Sie erklären ſich ſelbſt und bedürfen keines Commentars.

1.

„Hochwürdigſter Ertz-Biſchoff und Churfürſt,
Gnädigſter Herr Herr!

„Ewer Churfürſtl. Gnad. geruhen unterthäniſt Beſchwehrnus weiß fürzutragen, daß aus ordre Sr. Excellenz Freyherrn von Belderbuſch der Hof-ſängerin Schwachhoverin Bedeutet, ſie ſolle mit der Jacobina Salomons die bey der Kirchen-Muſic vorfallende Solo wie es Brauch und Manier iſt, Abwechslungs Weiße ſingen, ſo hat gemeldte Schwachhoverin in beyſeyn der ganzen Hoff-Muſic mir impertinent mit dieſen formalien geantwortet: Ich acceptire ewer ordre nicht, und ihr habt mir nichts zu befehlen.

Ew. Churfürſtl. Gnad. werden verſchiedene disordre von der Hoff-

---

¹) S. M. M. v. Weber's „Lebensbild“ ſeines Vaters. I., 537.

Muſic ohngezweiflet in gnädigſtem Andenken ruhen, bevorab aller reſpect und ordonance mir bey der Hoff=Muſic benommen, mithin ein jeder nach ſeinem Wohlgefallen handlen will, mir aber ſolches gar zu empfindlich fallet;

Gelanget dahero an Ew. Churfürſtl. Gnad. meine unterthänigſte bitt mir über den von der Schwachhoverin erzeigten öffentlichen affront billige satisfaction anzugedeihen, anſonſten aber um Verhütung noch mehrerer Unordnung ein höchſt=eigenhändig gnädigſtes Decretum ergehen zu laſſen, daß die geſambte Hoff=Muſic bey Vermeidung von Ew. Churfürſtl. Gnaden höchſter Ahndung oder nach beſchaffenheit der Vorfallenheiten beſtrafung ohne Anſtand meiner ordre pariren ſolle.

Ewer Churfürſtlichen Gnaden
Unterthänigſt = treu = gehorſambſter
Ludovicus van Beethoven.“

„An Ihro Churfürſtliche Gnaden zu Cölln etc. Unterthänigſte
Beſchwehrnus Supplication und Bitt
Mein
Ludovici van Beethoven Capellen Meiſter.“

2.

„An Capellen Meiſter van Beethoven
in Betreff deren Hof Muſicanten.

M. F. E.

„Du empfangeſt nebengehenden Befehl zu dem End anbey, daß du ſolchen ſämbtlichen unſeren Hof Muſicanten bekannt machen oder auf dem toral affigiren laſſen ſolleſt. Wir verbleiben etc.

Bonn den 26. April 1768.“

3.

„Befehl in Betreff deren Hof Muſicanten.

„Nachdem wir mißfälligſt vernohmen haben, was geſtalten Einige unter unſere Hoffmuſiane der von unſerem Capell Meiſter ertheilter ordre zu pariren oder ſelbige von ihnen anzunehmen verweigeret, nicht weniger ſich und vielmahls gantz ungebührend gegen Einander aufführen, ſo wird hiemit ſämbtlichen Unſeren Hof Muſicanten wohlernſtlich anbefohlen, daß ſie denen von unſerem Capellenmſtr in Unſerem nahmen ertheilenden Befelcheren und anordnungen ohne wiederred und ſo gewiſſer die ſchuldige einfolg leiſten, auch ſich friedfertig gegen Einander betragen ſollen, als Wir bey deſſen entſtehung gegen die frevelende mit ſcharffer abndung und befindender umbſtänden nach mit der Caſſation zu verfahren nicht entſtehen werden.

Sig. Bonn den 26. April 1768.“

Eine ähnliche Unannehmlichkeit erwuchs dem vielbeſchäftigten Capellmeiſter durch die ihm aufgegebene Unterſuchung eines heftigen, zwiſchen den Muſikern Trewer und Willmann im Wirthshauſe ausgebrochenen Streites, über welchen er am 11. Mai 1768 berichtete. Die hierauf bezüglichen Actenſtücke ſind aber für eine Mittheilung zu ausgedehnt und nicht wichtig genug. — Am 16. Mai erhalten Anna Maria und Anna Jacobina Salomon, „Acceſſiſtinnen“ bei der Vocalmuſik, „50 Thlr. Zulage,“ die ihnen zugeſagt waren.

Unterm 17. Nov. 1769 wird ein Geſuch Johanns v. Beethoven (worin derſelbe von Neuem ſeine Gabe zeigt, ſeinen eigenen Namen in den mannigfaltigſten Variationen zu ſchreiben) zu ſeinen Gunſten in Betrachtung gezogen. Daß er nicht länger von 100 Thl. Beſoldung leben konnte, iſt offenbar, wenn man ſich erinnert, daß er jetzt zwei Jahre verheirathet war; da aber mehrere Bewerber um den Gehalt da waren, welches durch den Tod Havecks disponibel geworden, ſo wurde es unter die vier Bedürftigſten vertheilt. Beethoven's Eingabe, die wir nachſtehend mittheilen, enthält einige Angaben in Bezug auf ſeine Pflichten als Hofmuſikus, welche neu ſind.

„An
Ihro Churfürſtl. gnaden
zu Cöllen etc. etc.
unterthänigſte ſupplication
und bitt von
Johann Bethof Hoffmuſico.“

„Hochwürdigſter Ertzbiſchoff und Churfürſt,
gnädigſter Herr Herr.

„Ew. Churfl. gnaden geruhen gnädigſt unterthänigſt supplicando vordragen zu laſſen, wie das ich Höchſtderoſelben lange jahr ſowohl auf dem Duc ſaahl als auf dem theater nicht nur die treufleiſige dienſten abgeſtattet, ſonderen auch verſchiedene supjecta zu verrichtung bemelter dienſten, und zu Ewr. Churfl. gnaden nunmehro völliger ſatisfaction inſtruiret habe, und noch mehrerer zu dieſem Zill und Ende zu lernen und zu perfectioniren würcklich im begriff bin;

Mein Vatter leget auch bey dieſer ſupplie ſeine unterthänigſte capacität des theatri zu füſſen, und nehmet antheil, wenn Ewr. Churfl. Gnaden eine gnad mir wiederfahren laſſen: Da nun mir eine ohnmöglichkeit iſt mit denen gnädigſt mir zugelegten einhundert Rth. leben zu können;

Als bitte Ewr. Churfl. gnaden unterthänigſt auf abſterben dero Hoffmuſici Philip Haveck das erledigte Gehalt von einhundert Rth. gnädigſt mir zuzulegen; dieſe höchſte gnad durch die fernere treufleiſſige Dienſten zu demeriren mir mögligſt werde angelegen ſein laſſen.

Ewr. Churfl. gnaden
unterthänigſter
Joannes Bethof
Hoffmuſicus."

Darauf erfolgte nachſtehendes Decret:

„Demnach Wir Max Frid. p. auf erfolgtes abſterben des Hof-Muſicanten Philipp Haveck und unthgſtes bitten unſeres Hof-Muſicanten Philippen Salomon, demſelben die gnad gethan, und ihme für ſeine beyde döchter aus dem durch abſterben eberwh^{nt}. Haveck erledigten gehalt 50 Flor. in quartalien eingetheilt und mit künftigem anzufangen, zu ſeinem bereits genießenden gehalt jährlichs zugelegt haben; thuen und zulegen auch hiemit und kraft dieſes; als wird demſelben darüber gegenwärtiges Decret in gnaden mitgetheilt, wornach ſich unſere Churfl. Hofcammer unthgſt. zu achten und das fernere zu verfügen hat.

Urkund. p. Münſter den 17^{ten}9^{bris} 1769"

(Am Rande) „Gdſte Zulage von 50 Fl. für den Hofmuſicanten Philipp Salomon," und außer 2 andern (Brandt und Meuris) noch „in Simili für den Hofmuſicanten Joann Bethoff von 25 Fl."

Aus den Jahren 1770—71 haben ſich drei Documente gefunden. Das eine (vom 1. Juni 1771) enthält die Anſtellung des Johann Franz Sandali als „Teneriſt auf dem Doxal und im Theater," welcher hier erſcheint und verſchwindet, da keine andere Erwähnung von ihm vorhanden iſt. Die beiden andern ſind erwähnenswerth, da ſie einen Beleg zu einer bereits angedeuteten Sitte geben, junge Muſiker zum Orcheſter zuzulaſſen, damit ihnen Gelegenheit gegeben werde, ſich auszubilden und ſich der Stelle eines Hofmuſikus würdig zu machen. So wird am 3. März 1770 dem Joannes Clee auf ſein Geſuch „Zutritt zum Doxal und ſonſtigen churfürſtlichen Muſiken gnädigs verſtattet:“ und am 13. Dec. 1771 wird dem Franz Rovantini, welcher um die Erlaubniß gebeten hatte, das „Doxal ſowohl als Comedien und Operetten zu beſuchen,“ dieſes „geſtattet,“ wenn er Fähigkeit genug beſitzt.“ Dieſer Franz Georg Rovantini war der Sohn jenes Johann Conrad R., der 1765 als Hofmuſikus angeſtellt worden, aber Ende des folgenden Jahres ſchon geſtorben war. Seine Wittwe genoß eine kleine Penſion von 60 Thalern jährlich bis zu ihrem Tode Anfang 1772. Dieſe Penſion wurde durch Decret vom 1. Mai d. J. auf ihre Kinder übertragen, deren Erziehung in demſelben Documente der Sorge des Hofmuſikus Salomon anvertraut wurde, unter der Oberaufſicht des Kammerfourier Vogel. Franz Georg, Acceſſiſt bei der zweiten Violine, erhielt 1773 (28 Jan.), vermuthlich zu weiterer Ausbildung, einen Urlaub von 2 Jahren. Sein Name ſowohl wie der der Salomons wird uns ſpäter in Verbindung mit den Beethovens wieder begegnen.

Am 3. April 1772 erhalten Chriſtoph Brandt, Anna Maria Salomon, Anna Jacobina Salomon und Anna Maria Ries jedes eine Zulage von 100 G. Auch Johann van Beethoven ging nicht leer aus; daſſelbe Datum bringt folgende Verfügung „ad Supplicam des Hof-Capellen Tenoriſten Bethof: Dem Supplicanten werden weiter jährliche fünfzig Gulden, in gnaden hiemit zugelegt. Urkund. p. Bonn d. 3ten April 1772. — Am 30. Mai wird, „Ad supplicam Hofmuſicus Joann Gottlieb Walther“ verfügt: „Churfürſtliche Capellenmeiſter hat dem Supplicanten einsweil das Verdiente, wie anderen, auszahlen zu laſſen. Urkundlich, Bonn May 30. 1772.“ Am 14. Dec. erbittet Eliſabeth Trewers, welche ſchon zwei Jahre lang geſungen hatte, ein decretum als Hofſängerin. Es wird ihr gewährt; doch noch mehrere Jahre ſpäter nennt der Hofkalender ſie „Acceſſiſtin.“

Am 5. Mai 1773 erhält Anna Jacobina Salomon 6 Monate Urlaub und verläßt den Dienſt am 18. Mai des nächſten Jahres. Am 16. Juni bittet Clemens Auguſt Rzika, deſſen Vater, wie er ſagt, Tenoriſt in Dienſten Clemens Auguſt's und Max Friedrich's geweſen war, um eine Anſtellung als Violiniſt-Acceſſiſt; er erhält dieſelbe.

Am Schluſſe dieſes Jahres, Weinachtsabend den 24. December, ſtarb der Capellmeiſter van Beethoven. Da der Hofkalender für 1774 ſchon die Preſſe verlaſſen hatte, ſo ſtand ſein Name noch in dieſer Ausgabe an der Spitze der Hofmuſiker. Das in jenem Kalender enthaltene Verzeichniß der Hofmuſiker möge dieſes Kapitel beſchließen, da es als eine Art von Zuſammenfaſſung der oben gegebenen Notizen gelten kann und die genauere Beſchaffenheit der muſikaliſchen Einrichtungen nach Mitgliederzahl und Inſtrumenten in dieſer Periode kennen lehrt.

Musique du Cabinet, de la Chapelle
et de la Cour.
Intendant — vacat.
Maitre de la Chapelle — Mons. Louis van Beethoven.
Musiciens Respectives.

Voix.

Mess. Lucas Charles Noisten.
Jean van Beethoven.
Christophe Herm. Jos. Brandt.
[Joseph] Daumer, accessist.
Mad. Anne Marie Ries.
Maximil. Valentine Delombre,
née Schwachhofer.
Anne Marie Geyers,
née Salomon.
Anne Jacobine Salomon.
Elisabeth Trewers, accessistin.

Organiste.

Mess. Gilles van den Eeden.
Joseph Clement Meuris, adj.

Bassons.

Jean [Jos.] Antoine Meuris.
[Theodor] Zillicken.

Violons.

Mess. Jean Ries.
Erneste Riedel.
Erneste Haveck.
Ferdinand Trewer.
Philippe Salomon.
Ignace Willmann.
Louis Toepser, accessiste.

Basse de Viole.

Jean Joseph Magdefrau.
Francois Tussy.

Contre basse.

Math. Ant. Marie Poletnich.

Braccistes.

Jos. Clem. Belserosky.
Jean Gottlieb Walter.

Es iſt bemerkenswerth, daß mit Ausnahme der beiden Fagotte keine Blasinſtrumente angegeben ſind.

Der Companie der Leibgarde waren zwei Trompeter beigegeben: Diederich Baumgarten und Ludwig Toepſer (der Acceſſiſt bei der Violine); dieſelben werden zuſammen mit Franz Bayer und Wilhelm Stumpff auch als Hoftrompeter angegeben bei dem Hof-Fuder-Amt; außer ihnen noch Joh. Bap. Regnard (oder Renard), Hof-Paucker.

Viertes Kapitel.

Fortſetzung der Nachrichten über Muſik und Muſiker unter Max Friedrich.

Wenn irgend eine Entſchuldigung erforderlich ſcheinen ſollte für den Raum, welcher in den vorigen Kapiteln den Mittheilungen aus den Documenten des Düſſeldorfer Archivs gewährt worden iſt, die ſich auf Anſtellung, Gehalt u. ſ. w. der Bonner Hof-Sänger und Hof-Muſiker beziehen, ſo bedarf es ſicherlich derſelben nicht, um einige fernere Seiten dieſer Einleitung mit ähnlichem Inhalte zu füllen, da wir jetzt die Periode erreicht haben, in welcher Ludwig van Beethoven vom Kinde ſich zum Jünglinge und jungen Manne entwickelte und in beſtändige Berührung mit jenen kam, deren Namen auftreten werden. Einige dieſer Namen werden viele Jahre ſpäter in Wien wieder hervortreten; andere ſpielen ihre Rolle ſchon in der Kindheitsgeſchichte Beethoven's.

Indem wir für jetzt ein Geſuch Johann van Beethoven's übergehen, beginnen wir mit dem von Joſeph Demmer aus Köln, vom 23. Jan. 1773, welchem aber erſt nach einjähriger Dienſtleiſtung und dreimonatlichem Unterrichte bei „dem jungen Hrn. v. Beethoven“ eine Anſtellung zugeſichert wurde. Folgendes iſt ſein Geſuch:

„Hochwürdigſter Erzbiſchof und Churfürſt,
gnädigſt. Herr etc. etc.

„In hieſigem Archidiaconal ſtifft bin ich zum Chorſänger mit 80 Rthr. jährlichen gehalt aufgenohmen worden, in der Muſic habe ich mich ſolchergeſtalt geübet, daß das meinige zu höchſter zufriedenheit leiſten zu können, mir unthänigſt ſchmeichle.

Nachdeme nun ggſt bekanter dingen der Baſſiſt van Bethoven abſtändig, und als ſolcher gebraucht zu werden, Nimmermehr im ſtande ſich befindet, der Contre Baſſiſt Noiſten hingegen ſeine ſtimme nicht zu Moderiren vermag: dahero gelangt zu Ew. Churfürſtl. gnaden mein unthgſte bitte höchſt dieſelbe huldreicheſt geruhen wollen, mich zu höchſt dero Baſſiſten mit ggſt. gefälligem gehalt in höchſten gnaden aufzunehmen; ich erbiete mich dabey, wans ggſt. erfordert werden wolte, denen operetten zugleich mit beyzuwohnen, und dazu in geringer zeit mich zu qualificiren. Von Ew. Churfürſtl. gnaden bloßem winck hanget es aber in dieſem fall alleinig ab; daß dieſes dem bey dem Archidiaconal ſtiifft bekleidenden Cantorsamt nicht hinderlich falle, um deren von ſelbigem nur ausgeworffnen 80 rthlr. jährlich's nicht verlüſtig zu werden.

ich bin in tiefſchüldigſter Verehrung
Ewer Churfürſtl. gnaden
Unterthänigſter
Joſeph Demmer."

„Pro Memoria.

„Der Cantor Demmer hat in einem Jahr zum allerhöchſten 106 rthlr. sp. gemacht, wann er keine von denen großen oder kleinen Horis verſäumbt.

zalt bey dero Cammer Canzliſten Kügelgen
für die koſt jährlich — — 66 ℛ
für das quartier — — 12 ⸗

muß übrigens ſich waſch, und kleydung ſelbſt erſpahren und anſchaffen, weilen ſein Vatter der unterſacriſtan im domb zu Cöllen annoch mit 6 kinderen überladen iſt.

derſelbe hat würklich für 3 Monath an den jungen H. Beethoven zalt 6 rthr.

Nach einem ferneren, durch L. v. Beethovens Tod veranlaßten Geſuche erfolgte folgendes „Decret als hof-vocal Baſſiſt für Joſeph Demmer.

„Demnach Ihro Churfſl. Gnad. zu Cöln, M. F., Unſer gdſter Herr, auf unthgſtes Bitten Joſephen Demmer, demſelben die gnade gethan und ihn zu höchſt Dero vocal Baſſiſten auf'm Churf. Doxal mit einem jährlichen gehalt von zwey Hundert Flor., in quartalien eingetheilt, und mit laufenden anzufangen, gdſt. auf- und angenommen haben: Thuen, auf- und annehmen auch hiemit und Kraft dieſes, als wird ihme Demmer darüber gegenwärtiges Decret in gnaden mitgetheilt, wornach die Churfſl. Hof-Cammer ſich der

Zahlung halben und ein jeder, den es angehen mag, gehorſamſt zu achten und das ferner erfoderliche zu verfügen hat. Urkund. p. Bonn den 29ſten May 1774."

Nach einer Verfügung vom 18. Mai 1774 kann Joh. Ignaz Willmann „ſeine nächſten zwei Quartal-Bezahlungen im Voraus erhalten, wenn er wirklich ſeine Reiſe antritt." Ohne Zweifel trat er dieſe Reiſe an, denn ſein Name verſchwindet ſeitdem aus dem Hofkalender. Wahrſcheinlich ließ er ſich in Forchtenburg im Hohenloh'ſchen nieder und war der Vater der Sängerin, welcher wir noch wieder begegnen werden.

Durch Decrete vom 26. Mai deſſ. J. wurde Andreas Lucheſi, der ſchon 3 Jahre dem Kurfürſten dient zum Capellmeiſter mit 1000 G. Gehalt, und Caetano Mattioli zum Concertmeiſter, mit demſelben Gehalte, angeſtellt. Lucheſi ſoll, gleich den früheren Capellmeiſtern, den Titel eines kurfürſtlichen Rathes führen. — Am 29. Mai ſtieg das Gehalt der Anna Maria Ries von 250 auf 300 G. — Am 29. Aug. wird Ferdinand Wagner als Hof-Violiniſt „im Dockſaal" angeſtellt; am 4. April des nächſten Jahres werden ihm 100 Thaler als Gehalt bewilligt. — Am 23. Oct. wird Candidus Paſſavanti Contre-Baſſiſt mit 600 G.

Am 23. Nov. erhält Franz Anton Ries 25 Thlr. quartaliter bewilligt; am 26. Dec. wird Suſanna Neuerin angeſtellt als „Hofſängerin aufm Doxal, Cabinet und Theater und wo ſonſten Dienſte," mit 600 Fl. Am 29. Dec. bittet Chriſtoph Brandt, „Hofgeiger und Sänger," um Gehaltszulage; er hat eine Offerte vom Prinzen Heinrich von Preußen mit 200 Ducaten erhalten, zieht es aber vor, in Bonn zu bleiben. Sein Gehalt ſteigt auf 400 G. —

Durch Decrete vom 10. Febr. 1775 werden Anna Gertrude und Eva Franciſca Grau als Hofſängerinnen mit 300 und 200 G. Gehalt angeſtellt. Am 13. Mai erhalten Ferd. Trewer und Anna Maria Ries „Erlaubniß auff vier Monate", im Juni mit „zwei Quartalien im Voraus" zu beginnen. Im Hofkalender für 1775, der etwa 7 Monate vor dieſem Datum gedruckt war, wird letztere ſchon Madame Drewers geb. Ries genannt.

Am 13. Jan. 1776 wird Arnold, der jüngſte Sohn von Franz Winnekin, als Acceſſiſt angeſtellt (ſein Name wird im Hofkalender Franz Wincken geſchrieben); am 23. Jan. ſteigt das Gehalt Paſſavanti's von 400 auf 1000 G.; am 11. April wird ein Urlaubsgeſuch Joſeph

Demmer's, um auf 6 Monate nach Amſterdam zu gehen und ſich in der Muſik zu vervollkommnen, gewährt, jedoch mit Verluſt des Gehaltes während ſeiner Abweſenheit.

Am 15. April 1777 wird der 14jährige Johann Goldberg, Violiniſt, als Acceſſiſt angeſtellt; am 20. April B. J. Mäurer als Hof-Violoncelliſt mit 200 Thlr. Gehalt; am 24. April erging ein Decret, durch welches der Concertmeiſter Caetano Mattioli zum Muſikdirector ernannt wurde. Es wird ihm darin eine vollſtändige Inſtruction ertheilt; er ſoll über die Schuldigkeit der Hofmuſikanten wachen, Streitigkeiten und Unordnungen verhüten, ſorgen daß jedesmal „ſchickliche Muſik aufgelegt" werde, und daß niemand fehle; kurz, einer bisher oft wahrgenommenen Unordnung ein Ende machen. —

Am 24. April 1778 wird Chriſt. Hubert Delombre als Tenoriſt angeſtellt. — Unterm 22. Mai 1778 zeigt J. van Betthoven an, „daß die nach Coblenz zum Capellmeiſter Sales zu ſchickende Sängerinn Averdonk für Koſt und Quartier monatlich 15 flor. zahlen ſolle, für die Unterweiſung aber nur eine douceur verlangt, und für dieſelbe hinzubringen etc. ungefehr 20 Thlr. erfodert werden."[1] Darauf wurde Folgendes verfügt:

— „auf die unthgſte Anzeige des hofmuſicanten Betthoven, die Sängerin Averdonk betr.

„Kurfürſtl. Hofkammer Rath Forliveſi hat zu einvermeldetem Behuf, fünfzehn flor. Monatlich mit nächſtkünftigem Monate anzufangen, auf ein Jahr, an ſeine behörde auszuzahlen, und zu beſtreitung der Reiſe Köſten zwanzig Rth. einmal für all, ſo bald die Reiſe angetreten wird, herzugeben. Urkund p. Bonn den 22. May 1778."

Am 30. Juli wird Joſeph Philippart als Acceſſiſt angeſtellt; am 8. März 1779 wird der Gehalt des verſtorbenen Magdefrau (600 Thlr.) in folgender Weiſe vertheilt: Delombre erhält 50 Thlr., Ernſt Riedel und F. A. Ries jeder 15 Thlr., Franz Rovantini, Wagner, Toepfer, Poletnich, Haveck, Walther und Roiſten jeder 10 Thlr., alle „quartaliter"; am 13. April erhält Franz Anton Ries einen 6monatlichen Urlaub und ſein Gehalt für zwei Quartale im Voraus, um Wien zu beſuchen; am 2. Juli wird Maria (Johanne) Helene Averdonk als Hofſängerin angeſtellt mit 120 Thlr. Gehalt, welcher am 18. Nov. 1780 auf 200 Thlr. erhöht wurde.

---

[1] Ueber Sales vgl. A. M. Z. II. 377–84.

Am 8. Febr. 1780 wurde Gaudenz Heller Violoncelliſt an Stelle von B. J. Mäurer; am 12. Febr. wird Mäurer's Geſuch um Entlaſſung mit einem Zeugniſſe über gute Führung gewährt; am 24. Febr. wird dem Chriſt. Brandt und der Chriſtina Hartmann (Schweſter der Schauſpielerin Mad. Großmann) auf ihre Bitte erlaubt, ohne „Ausrufung" zu heirathen, und ihnen ein Urlaub von einigen Monaten bewilligt. Am 2. März[1]) erbittet Franz Ries, eben von ſeiner Reiſe nach Wien zurückgekehrt, ein Gehalt von 500 Gulden, „nicht die Hälfte deſſen, was er anderswo verdienen kann." Da zwei Monate vergingen, ohne daß er Antwort erhielt, petitionirte er wieder, und erhielt ein **Decretum** vom 2. Mai, daß er als Zulage zu ſeinem früheren 28 rth. 2 alb. 6 .. „annoch ſo viel" erhalten ſolle, d. i. ein Gehalt von 400 G. „in **quartalien** eingetheilt."[2]) Im Auguſt bittet „Hoforganiſt van den Ede in Betracht ſeiner 54jährigen dienſten ihn mit dem durch Abſterben des Hofmuſici Salomon vacant gewordenen Gehalte mildeſt zu begnädigen." Achtzehn andere erbitten daſſelbe. Die Entſcheidung des geheimen Rathes lautet ſo: „Huttenus und Eſch, zwiſchen beyden zu theilen. Letzteren muß aber ein **Decretum** als Muſicant-vocaliſt gegeben werden." Zwei Decrete vom 13. Sept. bewilligen dem Peter Eſch, Acceſſiſt, 50 Thlr., und dem Johann Huttenus, „Sänger, Juriſt und Muſicus," 150 G. — Eine Bittſchrift der Wittwe Tuſſy um eine Jahresrente und um Anſtellung ihres Sohnes als Hofmuſicus wird

---

[1] Die an den Kurfürſten gerichteten Geſuche waren ſelten datirt, und wurden nicht immer ſofort berückſichtigt; daher darf das Datum eines Decrets nicht als maßgebend für die Beſtimmung des Datums einer Thatſache, die in einem Geſuche erwähnt wird, angeſehen werden. Wir haben hier einen Fall, der das Verhältniß erläutert, da das Geſuch von Ries zufällig vom 2. März datirt iſt.

[2] Bei dieſer Petition befindet ſich noch ein Papierſtreifen, welcher folgende Notizen enthält:

								Rth.
„Ries, sen.	36	Th.	45	albus	—	facit	Jahr	146—20
Mad. Trewer	48	—	60	—	—	—	—	195—
Trewer	48	—	60	—	—	—	—	195—
Ries junior olim	28	$\binom{56}{56}$	2 —	6	—	—	—	112—16
	28	$\overline{112}$						
Brant —	—	—	—	—	—	—	—	333—"

nicht bewilligt (October); daraus erklärt ſich das Verſchwinden dieſes Namens aus dem Hofkalender von der Zeit an, worin er 30 Jahre lang geſtanden hatte.

Am 15. Febr. 1781 wird C. G. Neefe's Geſuch um ein Decret als Nachfolger des Organiſten van den Eede gewährt („placet et expediatur") mit 400 G. Gehalt. Am 18. Febr. wird Johann Baptiſt Paraquin als Baſſiſt und Contre-Baſſiſt mit 345 G. angeſtellt. Am 16. April wird dem Johann Huttenus, welcher nach München reiſen wollte, um bei Raaff zu ſtudiren, ein Geſchenk von 6 Thlr. nebſt ſeinem Gehalt bis Ende Mai bewilligt.

Am 16. Mai 1782 werden dem Johann Goldberg, deſſen Geſuch vom October 1780 datirt iſt, 50 G. Gehaltszulage bewilligt aus dem durch den Tod Rovantini's erledigten Gehalte, um welches Geſuche von 9 Bewerbern vorlagen. Johann van Beethoven bittet ebenfalls „um die durch obigen Todsfall erledigten 3 Malter Korn," was, wie es ſcheint, gewährt wurde. — Am 13. Dec. werden die Geſuche des Violoncelliſten Heller und der Wittwe Katzendobler, daß ſie ſich verheirathen dürften, ſowie das der letzteren, daß die 100 Thlr. für Erziehung ihrer Kinder ihr auch ferner ausbezahlt werden möchten, bewilligt.[1]

Am 24. März 1783 wird auf die Bitte der Gertrude Poletnich, ihr den Contrebaß ihres verſtorbenen Mannes herauszugeben, beſchloſſen, ihr den Werth deſſelben zu bezahlen. — Am 26. April wird ein Geſuch Lucheſi's um einen Urlaub von 15 Monaten zur Ordnung von Familienangelegenheiten bewilligt, vorausgeſetzt, daß er Jemanden finde, der ſeine Pflichten während ſeiner Abweſenheit wahrnehmen könne, und daß er bereit ſei, zu jeder Zeit, wann es ihm befohlen werde, zurückzukehren. — Am 22. Juli wird Maria Joſepha Gazzenello als Acceſſiſtin angeſtellt mit 120 Thlr. Gehalt. Am 6. Oct. wird ihr ein Urlaub von 6 Monaten bewilligt, um ihren alten Lehrer, den Capellmeiſter Graff im Haag zu beſuchen; ihr Gehalt während der Zeit ſoll in die Armenkaſſe fließen.

Das Düſſeldorfer Archiv enthält keine weiteren Documente aus der Zeit Max Friedrich's, mit Ausnahme einiger auf die Familie Beethoven bezüglicher, welche wir für eine andere Stelle aufbewahren.

Die Bemühung, über den Charakter der muſikaliſchen Aufführungen am Hofe des Kurfürſten aus den überlieferten Angaben eine einigermaßen richtige Vorſtellung zu gewinnen, iſt für dieſe Regierung von beſſerem Erfolge belohnt geweſen, wie für die vorhergehende, wenn auch für die Zeit bis zum Jahre 1778, in welchem das Theater auf eine andere Grundlage geſtellt wurde, und ſeit welchem ſeine Geſchichte genügend bezeugt iſt, noch viel zu wünſchen übrig bleibt. Die Notizen jedoch, welche ſich auf die Opern-Aufführungen beziehen, wie ſie zerſtreut namentlich in den Zeitungen von Bonn aus jenen Jahren gefunden werden, ſind zahlreich genug, um eine Vorſtellung von dem Charakter derſelben zu geben, während die damit verbundenen Bemerkungen über die Hoffeſte ein ziemlich klares Bild von den geſelligen Vergnügungen in den höchſten Kreiſen gewähren. Dieſe Notizen, welche wir in möglichſt kurzer Form und, gleich den früheren, chronologiſch geordnet geben werden, beginnen mit dem Ende der Weihnachtswoche 1763, wie folgt:

---

[1] Im Hofkalender von 1779 S. 12 findet ſich der Name Franz Katzendobler, Verwalter zu Auguſtusburg (Brühl), Kammerdiener.

Im Jahr 1764, am 3. Januar, wurde im Theater des Kurfürſtlichen Schloſſes zum erſten Male und mit großem Beifalle die komiſche Oper Il filosofo di Campagna aufgeführt. Die Muſik war von Balthazar Galuppi. Am folgenden Sonntage (den 8ten) war Nachmittags eine große Geſellſchaft im Schloſſe, ein großartiges Souper in der großen Gallerie, wobei viele Zuſchauer zugegen waren, und zuletzt ein Maskenball.

Am 23. März, zweite Aufführung von La buona figliuola, Muſik von Piccini.

Am 13. Mai, dem Geburtstage des Kurfürſten, Le Nozze, Muſik von Galuppi, und 2 Ballets.

Am 20. Mai wieder Il filosofo; der Anzeige iſt die Bemerkung hinzugefügt, daß der Kurfürſt im Begriffe ſei, für den Sommer nach Brühl überzuſiedeln, aber Bonn zweimal in der Woche beſuchen wolle, „an den Tägen, wenn Opera ſein wird.“

Am 21. Sept. La pastorella al Soglio, und zwei Ballets (Componiſt iſt nicht angegeben).

Am 16. Dec. La Calamita di Cuori, von Galuppi, und zwei Ballets. Das war die „erſte Aufführung der Geſellſchaft Mingotti unter der Direction von Rizzi und Romanini.“

1765, am 6. Januar, Le aventure di Rudolfo (Componiſt nicht angegeben), aufgeführt von derſelben Geſellſchaft, nebſt einer Pantomime L'Arlequino fortunato per la Maggia. Nach der Vorſtellung war großes Souper, wobei der päpſtliche Nuntius als Gaſt ſich befand, und zuletzt ein Maskenball, welcher bis 6 Uhr Morgens dauerte.

1767, 13. Mai. Geburtstag des Erzbiſchofs. Wir geben ein Programm der Feſtlichkeiten, aus der langen Beſchreibung der Bönniſchen Anzeige zuſammengezogen.

1. Früh Morgens dreimaliges Feuer des Geſchützes auf den Feſtungswällen.
2. Hof und Publikum wurden gnädigſt zugelaſſen, ſeiner Durchlaucht Hand zu küſſen.
3. Feierliches Hochamt, mit Kanonenſalven.
4. Großes öffentliches Diner, wobei die beiden päpſtlichen Nuntien, die auswärtigen Miniſter und der Adel als Gäſte anweſend waren, und unter Begleitung von „treflicher Tafelmuſik.“
5. Nach dem Diner „zahlreiche Aſſemblee.“
6. „Eine Serenade, eigens auf höchſterfreulichen Tag verfertigt,“ und eine komiſche Oper, im Hoftheater mit großem Beifalle aufgeführt.
7. Souper von 130 Couverts.
8. Maskenball bis 5 Uhr Morgens.

Offenbar müſſen ſich die Finanzen unter der Verwaltung Belderbuſch's verbeſſert haben, oder der Kurfürſt muß in ſeinen Ausgaben verſchwenderiſcher geworden ſein. —

Die Textbücher der beiden dramatiſchen Stücke befinden ſich in der Sammlung des Herrn von Merlo. Es ſind folgende:

1. Serenata festivole tra Bacco, Diana ed il Reno.
Bacco — — — Luca Carl Noisten
Diana — — — Anna Maria Salomon
Il Reno — — — Anna Jacobina Salomon
Virtuosi di Capella di S. A. E. E.
La Scena se finga su la sponde del Reno.

Es wird weder der Verfaſſer des Textes, noch der der Muſik genannt.

2. La Schiava finta, drama giocoso del celebre don Francesco Garzia, Spagnuolo. 2 Acte, die Muſik wahrſcheinlich von Piccini.

Aromato, Zio di Dorindo — Anna Jacobina Salomon
Dorindo — — — — Giovanni van Beethoven
Lucrina, Sposa di Dorinda — Anna Maria Salomon,
Virtuosi etc. etc.

Scena — Palermo.

1768 am 16. Mai „wurde auf der Hofſchaubühne ein eigends auf den höchſten Geburtstag verfertigtes muſicaliſches deutſches Gedicht, demnächſt ein wälſches Zwiſchenſpiel, betitelt **La Nobilta delusa**, mit vielem Beyfalle aufgeführet.“

Im Jahre 1769 fanden die Geburtstags-Feſtlichkeiten am 17. Mai ſtatt, an welchem nach der Anzeige „ein eigends auf den höchſten Geburtstag verfertigtes Italieniſches Singſpiel“ aufgeführt wurde; aber ſein Titel erregt die Vermuthung eines Mißverſtändniſſes; denn **Il riso d'Apolline**, mit Muſik von Pez, iſt früher unter dem Jahre 1701 angeführt worden. Die Nachforſchung über die beiden Jahre 1770 und 1771 iſt nur durch die Entdeckung eines Textbuches belohnt worden; doch gewährt grade dieſes beſonderes Intereſſe. Wir geben hier das Perſonen-Verzeichniß:

„Silvain, comedie en un Acte, melée d'ariettes representée“ etc. etc.

Bonn 1771. Text von Marmontel, Muſik von Gretry.

Dolmon, Père — — — — Mons. Louis van Beethoven,
Maitre de chapelle.
Dolmon, fils ainé, sous le nom de Silvain — — Jean van Beethoven.
Dolmon, fils cadet — — — N. Brandt.
Helene, femme de Silvain — — Anne Marie Ries.
Pauline, Fille de Silvain — — Anne Marie Salomon.
Lucette, Fille de Silvain — — Anne Jacobine Salomon.
Bazile — — — Christophe Brandt.

Am 27. Febr. 1772: **Le Donne sempre Donne**, Muſik von Andreas Lucheſi.

Im März deſſelben Jahres, bei Gelegenheit der Eröffnung der Landſtände: **La Contadine in Corte**, Muſik von Sacchini.

Die an dem kurf. Geburtstage dieſes Jahres (13. Mai) gegebenen Stücke waren **Il natal di Giove**, Muſik von Lucheſi, und **La**

buona Figliola, Muſik von **Piccini**. Am 17. wurde das letztere wiederholt nach Ankunft des franzöſiſchen Geſandten Grafen von Montegnard.

1773, 13. Mai, zum Geburtstage:

L'Inganno scoperto, overo il Conte Caramella, Dramma giocoso per Musica, in 3 Acten. „La musica è del Sig. Maestro **Andrea Luchesi**, all' attuale Servizio di S. A. A. E.“

La Contessa Olimpia, Moglie del Conte Caramella	— —	Anna Maria Ries.
Il Marchese Ripoli di lei Amante	— —	Francesco Bennati.
Il Conte Caramella, creduto morto, in abito pelligrino	— —	Dionizio Merlini.
Dorina, Giardiniera della Contessa	— —	Rosa Scannavini.
Cecco, Contadino di lei Amante	— —	Cristophero Brandt.
Ghitta, Serva rustica della Contessa	— —	Jacobina Salomon.
Brunoro, Contadino e Tamburino di Truppe suburbane	— —	Ludovico van Beethoven.

Von drei Aufführungen des folgenden Winters: **L'Improvisata**, Muſik von **Luccheſi** (1773), **Li tre Amanti Ridicoli**, Muſik von **Galuppi** (1774) und **La Moda**, Muſik von **Poroni** (1774) haben ſich ebenfalls die Textbücher erhalten; die Bonner Geſellſchaft wurde in dieſem Winter von zwei kurfürſtlich trierſchen Hofſängern unterſtützt. Wir haben die Perſonenverzeichniſſe im Anhang (V) mitgetheilt.

Die Mittel fehlen noch, um die vielen Lücken in den vorhergehenden Annalen auszufüllen, oder dieſelben durch die nächſten drei Jahre fortzuführen.[1] Vielleicht iſt jedoch der Verluſt nicht von großer Bedeutung; denn das hier zuſammengeſtellte Material ſcheint auszureichen, um ſichere Schlüſſe über den allgemeinen Charakter der Hofmuſik zu geſtatten. Wenn wir dies der Hauptſache nach für einen anderen Ort aufheben, ſo muß doch ſchon hier die Aufmerkſamkeit auf gewiſſe Thatſachen gelenkt werden, welche bereits hinlänglich klar ſind. Die Muſiker, ſowohl Vocaliſten wie Inſtrumentiſten, wurden in der Kirche, dem Concertſaal und dem Theater verwendet; ihre Zahl blieb ohne weſentliche Veränderung dieſelbe von den Tagen von Chriſtoph Petz bis zum Lebensende des Capellmeiſters van Beethoven; Stellen in dieſem Dienſte wurden als eine Art erblicher Güter betrachtet, und die Kinder der früheren Inhaber glaubten ein Recht auf dieſelben zu haben, wenn ſie hinreichende muſikaliſche Begabung und Kenntniß beſäßen. Es finden ſich unter den Mitgliedern, man kann wohl ſagen aus dieſem Grunde, wenige, vielleicht gar keine Namen hervorragender Virtuoſen; und aller Wahrſcheinlichkeit nach erhoben ſich die Aufführungen in keiner Weiſe über die achtungswerthe Mittelmäßigkeit einer kleinen Geſellſchaft, die an's Zuſammenſpiel in der leichten und gefälligen Muſik des Tages gewöhnt war.

---

[1] Dem Anſcheine nach traten in dieſen Jahren die theatraliſchen Aufführungen vor andern Feſtlichkeiten zurück. Bei der Anweſenheit der Fürſtlichen Familie von Oranien-Naſſau im Juli 1776, deren großartige Feier das Intelligenzblatt ausführlich beſchreibt, iſt von einer Theateraufführung nicht die Rede; dagegen wurde im Poppelsdorfer Schloſſe am 2. Juli „von der Hof-Muſik eine mit allgemeinem Beyfalle gekrönte Akademie gehalten.“ Anm. d. Ueb.

Die dramatiſchen Aufführungen ſcheinen ſich auf die Operette beſchränkt zu haben; und von den Sängern, welche in der Meſſe lateiniſch ſangen, ſcheint man verlangt zu haben, daß ſie in gleicher Weiſe auf der Bühne im Deutſchen, Italieniſchen und Franzöſiſchen geübt wären. Wir hören von zwei Beſuchen der Truppe Angelo Mingotti's; und unter Clemens Auguſt wurde offenbar wenigſtens ein Verſuch gemacht, durch das Engagement italieniſcher Sängerinnen die Oper auf einen höheren Fuß zu ſetzen.

Unter den Namen der Sänger in den drei letzten oben angeführten Textbüchern finden wir einige, die in Bonn neu waren. Gerber ſagt in ſeinem Artikel über Lucheſi: „im Jahre 1771 kam er mit einer Operngeſellſchaft, als derſelben Capellmeiſter, nach Bonn.“ Wir haben keine fernere Aufklärung über dieſe Truppe auffinden können, mit Ausnahme der folgenden Notiz aus dem „Bönniſchen Sitten- Staats- und Geſchichts-Lehrer,“ welcher unter dem 4. Febr. 1772 Folgendes berichtet: „Angekommen am 1ten, hieſiger Kämmerer v. Biſſingen und die ſingende Spieler für hieſigen Hof.“ Vier Wochen ſpäter wurde, wie wir geſehen haben, Lucheſi's **Le Donne sempre Donne** aufgeführt. — Was angeſtrebt und was wirklich erreicht wurde in Hebung der Geſangstüchtigkeit und in Vervollkommnung der Hofbühne zu dieſer Zeit, das ſind Fragen, deren Löſung neue Entdeckungen erfordert. Man darf aus dem Gegebenen ſchließen, daß keine großen Fortſchritte gemacht wurden, ſicherlich keine dauernden; denn ſonſt wäre die Bonner Theater-Revolution von 1778 nicht nöthig geweſen. Dieſe müſſen wir im Einzelnen verfolgen.

Fünftes Kapitel.

Max Friedrich's Nationaltheater.

Chronologiſch betrachtet gehört die folgende Skizze in die Biographie Ludwig's van Beethoven, da ſie eine Periode umfaßt, welche gerade für ihn, ſo jung er auch noch ſein mochte, von ſpeciellem Intereſſe iſt, nämlich die von ſeinem achten bis zu ſeinem vierzehnten Jahre. Aber wenn auch die mitgetheilten Details auf das Muſikleben, in dem er lebte und webte, ein intereſſantes Licht werfen, ſo möchte doch ihr Intereſſe für die meiſten Leſer nicht groß genug ſein, um eine Unterbrechung des Ganges der künftigen Erzählung durch dieſelben zu rechtfertigen.

Es war eine Periode allgemeinen Aufſchwunges in theatraliſchen Dingen. Fürſten und Höfe begannen allenthalben in Deutſchland die Bearbeitung des Dramas in ihrer Mutterſprache zu unterſtützen, und die Bemühungen von Leſſing, Gotter und anderen namhaften Männern, ſowohl in deutſcher Original-Production als in Ueberſetzung der beſten engliſchen, franzöſiſchen und italieniſchen Stücke, begründeten und beförderten überall den Umſchwung des Geſchmackes. Aus den vielen reiſenden Schauſpielertruppen, welche in Buden, oder, in größeren Städten, in den Schauſpielhäuſern ſpielten, fand die beſſere Klaſſe der Schauſpieler langſam ihren Weg in die ſtehenden Geſellſchaften, welche von den Regierungen engagirt und unterſtützt wurden. Freilich hatten viele der neu eingerichteten Hoftheater nur ein kurzes und nicht immer ſehr fröhliches Daſein, und ebenſo war der gewöhnlichere Plan nur der, irgend einer reiſenden Truppe Hülfe und Schutz zu gewähren; aber der Gedanke eines ſtehenden Nationaltheaters auf dem Fuße der ſchon lange Zeit beſtehenden Hofmuſikeinrichtungen war gefaßt worden und bereits an manchen Stellen in Ausführung gekommen, ehe er von dem Kurfürſten in Bonn aufgenommen wurde. Man kann kaum annehmen, daß das Beiſpiel des kaiſerlichen Hofes in Wien, mit den immenſen Mitteln, die ihm zur Verfügung ſtanden, einen unmittelbaren Einfluß auf den kleinen Hof zu Bonn am andern Ende Deutſchlands ausüben konnte; aber was der Herzog von Gotha und der Kurfürſt in Mannheim in dieſer Richtung unternommen hatten, das durfte Max Friedrich wohl nachzuahmen ſich entſchließen. Aber noch näher bei der Heimath fand er ein Vorbild: es war ſeine eigene Hauptſtadt Münſter, worin er, der Fürſt Primas, gewöhnlich den Sommer zubrachte. Im Jahre 1775 löſte ſich die Truppe Dobbler's auf, welche einige Zeit in dieſer Stadt geſpielt hatte. „Die Gebrüder Weſthus zu Münſter errichteten aus den Trümmern derſelben die ihrige, die kurze Zeit dauerte. Hierauf wurde durch die Sorgfalt des Miniſters H. von Fürſtenberg, eines der ſeltenen Männer, die der Himmel zur Pflege der Künſte und des Guten auserſah, und mit allen nöthigen Gaben ſchmückte, im Mai eine Zuſammenkunft der Schauſpielliebhaber veranſtaltet, und einige Herren von Adel und einige aus dem Parterre formirten einen Rath, der die Direction übernahm. Der Kurfürſt giebt ein Anſehnliches. Das Geld, das nebenher eingenommen wird, ſoll zur Verbeſſerung der Garderobbe und des Theaters angewendet werden. Alle Monathe erhalten die Schauſpieler ihre Beſoldung.“ [1]

Zu Oſtern 1777 verließ Seyler, ein in den deutſchen Theaterannalen namhafter Unternehmer, der damals in Dresden lebte, ſich aber außer Stande ſah mit ſeinem Nebenbuhler Bondini zu concurriren, mit ſeiner Geſellſchaft dieſe Stadt, um ſein Glück in Frankfurt a. M., Mainz und anderen Städten in jener Gegend zu verſuchen. Die Geſellſchaft war ſehr zahlreich; das Theaterlexikon (Art. Mainz) berechnet ſie, ihr Orcheſter eingeſchloſſen, auf 230 Perſonen, — gewiß eine, trotz der Verſicherung des Theaterlexikons, viel zu große Zahl, um wirklichen Vortheil erzielen zu können. Mag dies ſein, wie es wolle: nach der Erfahrung von etwas mehr wie einem Jahre folgten zwei der leitenden Mitglieder, Großmann und Helmuth, einer Aufforderung Max Friedrich's, in Bonn eine Geſellſchaft zu bilden und zu leiten, damit „die deutſche Schauſpielkunſt zu einer Sittenſchule für ſein Volk erhoben werden möchte.“ Mit einem ziemlich großen Theile von Seyler's Truppe, wobei ſich einige der beſten Mitglieder befanden, kamen die Unternehmer nach Bonn und waren bereit, bei der Rückkehr des Kurfürſten von Münſter die Saiſon zu eröffnen. „Die Eröffnung des Theaters geſchah,“ ſagen die Bonner dramaturgiſchen Nachrichten (1ſtes Stück, Bonn 1779), „den 26ten November 1778 mit einem Prolog, geſprochen von Madam Großmann; Wilhelmine von Blondheim, Trauerſpiel in drey Aufzügen, von

---

[1] Reichard, Theatercalender 1778. S. 99.

Großmann, und der großen Batterie, Luſtſpiel in einem Aufzuge, von Ayrenhofer." Dieſelbe Quelle giebt uns ein Verzeichniß aller Aufführungen der Saiſon, welche bis zum 30. Mai 1779 dauerte, zugleich mit den Debüts, den Entlaſſungen und anderen auf die Schauſpieler bezüglichen Angaben. Die Zahl der Abende, an denen das Theater geöffnet war, betrug 50. Regelmäßig nahm ein fünfactiges Stück die ganze Aufführung ein; von kürzeren Stücken wurden gewöhnlich zwei gegeben, und ſo wurde gelegentlich auch einer Operette Zugang verſchafft. Von muſikaliſchen Dramen wurden nur ſieben aufgeführt, und dieſe ſo ziemlich aus der Zahl der leichteſten, mit Ausnahme des erſten, des Duodrama's „Ariadne auf Naxos" (Declamation mit erläuternder Muſik) von Benda. Die übrigen waren:

1779, 21. Febr.: „Julie," aus dem Franzöſiſchen überſetzt von Großmann, Muſik von Deſaides;

28. Febr.: „Die Jäger und das Milchmädchen," Operette in 1 Act, Muſik von Duni;

21. März: „Der Hufſchmied," in 2 Acten, Muſik von Philidor;

9. April: „Röschen und Colas," in einem Acte, Muſik von Monſigny;

5. Mai: „Der Faßbinder," in einem Acte, Muſik von Oudinet;

14. Mai: Vorſpiel zum Geburtstage des Kurfürſten. Dies letzte Stück iſt vollſtändig in den dramat. Nachrichten mitgetheilt; es hat folgenden Titel:

> „Der Blick in die Zukunft. Ein Vorſpiel mit Geſang. Dem höchſten Geburtsfeſte Sr. kurfürſtl. Gnaden zu Köln unterthänigſt gewidmet, den 13. May 1779, von J. A. Freyherrn vom Hagen.
>
> Die Muſick iſt von Hrn. Helmath.
>
> Perſonen.
>
> Minerva — — Mad. Großmann.
> Melpomene — — Mad. Erdmann.
> Thalia — — Mad. Brandel.
> Euterpe — — Mad. Helmuth.
> Genius d. Zukunft — — Mſlle Flittner.
> Lindor, ein Greis — — Hr. Helmuth.
> Roſalia, deſſen Tochter — — Mad. Hubert.
> Eraſt, ihr Geliebter — — Hr. Erhard.
> Bewohner der Gegend beyderlei Geſchlechts.

In einer ländlichen Gegend, unter welcher man ſich vielleicht das alte Griechenland dachte, ſitzt Roſalia auf einer Bank, Kränze windend und ſingend. Ihr Vater nähert ſich ihr und bringt ihr eine Flöte, eine alte Gabe der Muſen, welche er ihnen heute als Opfer zurückgeben will. Er erzählt einen Traum, der ſeine Befürchtungen für die Zukunft beruhigt hat; er hatte geglaubt eine Stimme zu hören, die ihm verſicherte, daß er heute einen Blick in die Zukunft thun und das Geſchick ſeiner Nachkommen erfahren werde. Craft hat „in dem Hayne der Muſen" Vorbereitungen für das Opfer getroffen; Lindor verlobt ihn mit ſeiner Tochter, und die Scene verwandelt ſich in den geheiligten Platz, wo ein Altar mit dem Bilde des Apollo ſteht. Es folgt ein Chor des Volks aus der Nachbarſchaft, welcher durch die Erſcheinung der Minerva unterbrochen wird. Man möchte verſucht ſein zu glauben, daß die Rede der Minerva an Lindor die Veranlaſſung für Kotzebue's Ruinen von Athen war, mehr als 30 Jahre ſpäter; hat Beethoven ſich der Muſik Helmuth's erinnert? — Minerva ſpricht: ....„Nicht immer werden dieſe glückliche Zeiten dauern, nicht immer Ruhe und Zufriedenheit dieſe lachende Fluren bewohnen. Mannigfaltige Zerrüttungen verſchiedener Art folgen einander, treffen auch dieſe den Muſen geheiligten Hayne — treffen ſie ſelbſt, und ihre Verehrer. Unbeſchützt, der Verachtung und jedem Bedürfniſſe überlaſſen, werden dieſe ſodann, ohne Aufenthalt zu finden, die Länder von da, wo die Sonne aufgeht, bis da, wo ſie untergeht, durchirren. — Wird ihnen dieſer Aufenthalt auch hie und da verſtattet; ſo iſt ihnen doch ſelten mehr vergönnt, als die Erde, die ſie betreten, und die Luft, die ſie einathmen. — Ihr ſtaunt! — zittert! — höret weiter! — es folgen dieſen aber auch Zeiten, in denen Künſte und Wiſſenſchaften verehrt werden — hier früher, dort ſpäter — nicht immer wird man den wohlthätigen Einfluß verkennen, den die Muſen auf Verſtand, Sitten und auf den moraliſchen Karakter einer Nation haben. Väter der Länder, die ihr Volk lieben, werden es bemerken; die Unterdrückten aufſuchen, — ſie in Schutz nehmen. Auch die Beherrſcher Germaniens — eines offnen, biedern Volkes — müde der wandernden Aftergeburten Lutetiens — werden aufhören, ſich der Künſte zu ſchämen, die auf vaterländiſchen Boden gereifet. — Dort, wo der Rhein zwiſchen Bergen hinausſtrömt — wo die Natur allen Zauber verſchwendete, eine der glücklichſten und ſchönſten Gegenden zu bilden, dort wird einſt ein Fürſt, nicht über ererbte Länder regieren, ſondern durch die freye Wahl der weiſeſten im Volke für den würdigſten erklärt werden, über ſie zu herrſchen. Dieſer Fürſt — mehr

Vater, als Herrſcher — wird vaterländiſche Künſte beſchützen, und huldreich den Künſtler aufnehmen; wird in ſeiner Burg eine dauerhafte Stäte ihm gönnen. — Doch — ihr ſollt ihn erſt ganz kennen! heute iſt der Tag, der ihn der Welt und ſeinem Volke zum Glücke einſt ſchenken wird, und dieſer Tag — ſo will es der Entſchluß der Götter — ſey auch ein immerwährender Tag der Freude, nicht mehr zu dieſem Altare, ſondern hier" — die Scene wechſelt, an der Stelle von Hain und Altar erſcheint ein Tempel mit einer Pyramide in der Mitte, mit allegoriſchen Figuren fürſtlicher Tugenden, und dabei ſtehend Melpomene, Thalia und Euterpe; Minerva fährt fort: „hier in dieſem Tempel, bringt künftig die Opfer der Ehrfurcht, und höret, was die Götter euch mehr kund machen." (geht ab). Nach einer Rede der Euterpe erſcheint der „Genius der Zukunft in Wolken, berührt das obere Theil der Pyramide, und plötzlich erſcheint unter Trompeten und Pauken die Büſte des Kurfürſten mit der Ueberſchrift: Justo et mansueto. Das Volk fällt auf die Knie, der Genius läßt ſich herunter, ſteigt aus der Wolke", und auf die Büſte zeigend, ſagt er: „Dort ſehet die Hoffnung, das Glück zukünftiger Zeiten, Gerechtigkeit, Sanftmuth, Gnade und Weisheit ſtrahlen aus ſeinem Blicke. Von den Göttern geliebt, wird er die höchſte Stufe des ehrwürdigſten Alters erreichen; wahre Verdienſte und Tugenden ſchätzen — ſie belohnen — und unvergeßlich wird ſein Andenken bey der Nachwelt geſegnet bleiben." (ab, in die Wolke). Melpomene folgt mit einer Rede in gleichem Stile; Thalia empfängt die Flöte von Kindern, das Volk opfert ſeine Kränze, Roſalia hält ebenfalls eine Rede, die ſo ſchließt:

„Heil uns, daß wir die glücklichſten der Tage ſahn —
Es lebe unſer Fürſt, es lebe Friedrich Maximilian!"

und das ganze ſchließt mit einem Chore.

Die moderne Art der Schmeichelei wurde in ziemlich ſtarken Doſen angebracht; doch war dieſer Prolog delicat und beſcheiden in Vergleich mit manchen anderen zum Preiſe von Männern gedichteten, welche ſich keiner der guten Eigenſchaften Max Friedrich's rühmen konnten.

Die Wahl der Stücke giebt im Ganzen einen ſehr günſtigen Begriff von dem Geſchmacke der Unternehmer. Fünf von Leſſing's Dramen, darunter Minna von Barnhelm und Emilie Galotti, befanden ſich unter denſelben, außerdem einige der beſten von Bock, Gotter, Engel und ihren Zeitgenoſſen; von Ueberſetzungen finden wir Colman's heimliche Ehe und eiferſüchtige Frau, Garrick's Miss in her teens, Cumberland's Weſtindier, Headly's argwöhniſcher Ehemann, Voltaire's Zaire und Jeannette, Beaumarchais' Eugenie, zwei oder drei von Moliere's und Goldoni's Stücken ꝛc. ꝛc.; kurz, das Verzeichniß bietet viel Mannigfaltigkeit und viel Ausgezeichnetes.

Max Friedrich war offenbar zufrieden mit der Geſellſchaft; die „Nachrichten" theilen in dem Verzeichniſſe der Aufführungen noch Folgendes mit: „Am 8ten April geruheten Se. Kurfürſtl. Gnaden der ganzen Geſellſchaft ein prächtiges Dejeune im Theater geben zu laſſen." — „Die Geſellſchaft beſchäftigt ſich bis zur Zurückkunft Sr. Kurfürſtl. Gnaden von Münſter," ſagen dieſelben ferner, „welche in der Mitte des Novembers geſchieht, mit Einlernung der neueſten und beſten Stücke, wozu vorzüglich Hamlet, König Lear und Makbeth gehören, welche auch in Anſehung des Koſtums mit aller Pracht, und nach den Zeichnungen berühmter Künſtler gegeben werden ſollen."

Die Mittheilungen über das Bonner Theater in Reichardt's Theaterkalender von 1780 enthalten alles Nothwendige zur Ergänzung des Obigen, was ſich auf die erſte Saiſon der neuen Geſellſchaft bezieht. „Die hieſige Churfürſtliche Hofſchaubühne," heißt es daſelbſt, „ſteht unter der höchſten Direction Sr. Hochwürdigen Excellenz, des Herrn Staatsminiſters, Freiherrn von Belderbuſch. Se. Churfürſtl. Gnaden zahlen für Dero höchſte Perſon und Dero Suite wöchentlich eine gewiſſe Summe. Die Aufſicht über das Theater hat der Burggraf, Herr Hofkammerrath Vogel. Baumeiſter iſt der Hofkammerrath Roth. Das Churfürſtl. Orcheſter beſorgt die Muſik. Der Magazinmeiſter Koch hat die Beleuchtung und der Hofſchreiner Tanko die Verwandlungen zu beſorgen. Die Direction der Geſellſchaft führen Hr. Großmann und Hr. Helmuth. Die Geſellſchaft beſtehet jetzt aus folgenden Perſonen nach alphabetiſcher Ordnung: Schauſpieler: Diezel, Erhard, Fendler, Genſike, Graubner, Große, Großmann, Helmuth, Huber, Joſephi, Pfeifer, Santorini, Steiger, Steinmann; Schauſpielerinnen: Mad. Fiala, Mamſ. Flittner, Mad. Genſike, Mad. Großmann, Mamſ. Hartmann 1., Mamſ. Hartmann 2., Mad. Helmuth, Mamſ. Helmuth, Mad. Huber, Mad. Joſephi, Mamſ. Joſephi. Souffleur: Hr. Sommer. Kaſſirer: Mad. Diezel. Spieltage waren Sonntag und Mittwoch."

An dieſer Stelle möge bemerkt werden, daß das „Bonner Comödienhaus," für deſſen maleriſche Ausſchmückung im Innern Clemens Auguſt im J. 1751 468 Thaler bezahlte (nach dieſer Angabe kann man wohl das Datum der Vollendung dieſes Endflügels des damals neuen Palaſtes fixiren), den Theil des gegenwärtigen zur Univerſität gehörigen archäologiſchen Muſeums einnahm, welcher dem Coblenzer Thore zunächſt liegt, mit großen Ausgängen von der Bühne auf die Straße, ſo daß der letztere Raum in manchen Stücken als eine Verlängerung der Bühne benutzt werden konnte, wenn dies zur Hervorbringung großer ſceniſcher Effecte nothwendig war. Ueber dem Theater befand ſich unter Max Franz der ſog. Redoutenſaal, jetzt ein Theil der Bibliothek. Der Kurfürſt hatte gewöhnlich einen Eingang von den Gängen des Palaſtes in ſeine Loge; der Eingang für's Publikum befand ſich in einem Winkel der Mauer, gegenüber der Kaſtanien-Allee, und iſt jetzt zugebaut. Der Zuhörerraum war natürlich niedrig, aber geräumig genug für einige Hundert Zuſchauer. Wenn es auch von vielen Reiſenden als unwürdig eines ſo eleganten Hofes beurtheilt wurde, ſo ſcheint es doch immer ein hübſches und behagliches kleines Theater geweſen zu ſein.

In derſelben Zeit drängten Seyler's Angelegenheiten zu einer Kriſis. Er war mit ſeiner Geſellſchaft aus Mannheim zurückgekehrt und hatte am 2. Auguſt 1779 das Theater in Frankfurt a. M. wieder eröffnet. Am Abend des 17ten nahm er, um der Gefangennahme wegen Bankerotts zu entgehen ob aus eigener Schuld oder durch die eines Andern, iſt ungewiß, das Theaterlexikon gibt das Letztere an ſeine Frau mit und floh nach Mainz. Es wurde der Geſellſchaft vom Magiſtrate erlaubt, noch einige Wochen zu ſpielen mit der Ausſicht, wenigſtens die Mittel zu gewinnen, um die Stadt zu verlaſſen; aber am 4. October begannen die Mitglieder ſich zu trennen. Borchers und ſeine Frau gingen nach Hamburg, Benda und ſeine Frau nach Berlin u. ſ. w.; aber C. G. Neefe, der Muſikdirector, und Opitz mit ihren Frauen und einem Fräulein Courte fuhren rheinabwärts nach Bonn und ſchloſſen ſich der dortigen Geſellſchaft an; Neefe übernahm eine Zeitlang die Direction der Muſik im Theater, wovon mehr an einer andern Stelle.

Die Geſellſchaft, wie ſie jetzt für die Saiſon von 1779—80 zuſammengeſetzt war, galt für eine ſehr gute. Großmann's Name iſt hervorragend in der Geſchichte des deutſchen Drama's als Autor und Director, und wiewohl ein ſehr kleiner Mann von Perſon, gebot er über eine Reihe von Rollen, in denen er excellirte. Seine Frau leiſtete als Schauſpielerin nicht ſonderlich viel, aber ſie war eine Frau von großer Energie des Charakters und hatte ungewöhnliche Talente in der Bühnenleitung bewieſen. Die beiden Fräulein Hartmann, von denen die ältere, Chriſtina, wie früher mitgetheilt wurde, Brandt's Frau und die Mutter der Frau C. Maria von Weber's wurde, waren die Schweſtern von Frau Großmann, und ſehr gute Schauſpielerinnen. Opitz kommt in allen Theater-Annalen der Zeit vor, und er erwarb ſich Ruhm in der Rolle des Hamlet; ſeine Frau war eine gute Tänzerin. Die meiſten der Mitglieder waren im Stande, auch eine Partie in einer Operette zu übernehmen, und ſangen ſo gut wie ſie ſpielten. Das Kleinod der Geſellſchaft aber war Friederike Flittner, die Tochter von Frau Großmann aus erſter Ehe. Sie war erſt 18 Jahre alt, als ſie nach Bonn kam, erſt 23, als ſie es verließ; aber in dieſen fünf Jahren hat ſie jene Kunſt erworben und jenes Talent entwickelt, durch welches ſie eine lange Reihe von Jahren hindurch eine der glänzendſten Zierden der Berliner Bühne wurde, wo ſie nach einander als Frau Unzelmann und Frau Bethmann bekannt war. Ledebur citirt (Tonkünſtlerlexikon Berlins) aus den „Annalen des Theaters“ für 1788 folgende Worte über ihre Darſtellung der Nina in Dalayrac's gleichnamiger Oper: „Bei Mad. Unzelmann vereinigt ſich alles, was eine Schauſpielerin empfehlen muß: Reiz, Jugend, rührender Ton der Sprache, Wahrheit, Ausdruck, Innigkeit im Spiel, gute Methode im Geſang. So groß ſie ſich in der Nina als Schauſpielerin zeigte, ebenſo riß ſie einige Tage darauf durch ihren angenehmen Geſang als Zemire alle Zuſchauer hin.“ Damals hatte ſich freilich die vielverſprechende Knoſpe bereits zu ihrer herrlichen Blüthe entfaltet.

Noch ein anderes Mitglied muß erwähnt werden, und zwar etwas ausführlicher, ſowohl wegen ſeines Zuſammenhangs mit der Geſchichte Beethoven's, als auch, um die Irrthümer zu berichtigen, in welche Wegeler und ſelbſt Gerber gerathen ſind, nämlich Pfeiffer. Der Name Pfeiffer gehört zu denen, welche dem Forſcher in den muſikaliſchen und theatraliſchen Verzeichniſſen und Berichten jener Zeit fortwährend begegnen. Franz Anton Pfeiffer, Fagottiſt und Schüler Reinert's in München, war bei der Geſellſchaft Seyler's von 1777 bis 1779, und ſcheint ſich nach deren Auflöſung zuerſt in den Dienſt des Kurfürſten von Mainz begeben und dann ein Engagement in mecklenburgiſchem Dienſte angenommen zu haben, worin er ſtarb (vgl. Gerber). J. M. Pfeiffer, auch bei Gerber genannt, Verfaſſer des einſt ſehr beliebten Stückes für Pianofortespieler Il Maestro ed il Scolare, brachte ſeine letzten Jahre in London zu. Ein anderer Sänger Pfeiffer befand ſich bei der Truppe Abt's in Amſterdam 1775. Er war ohne Zweifel der Baſſiſt, welcher zuletzt in Wien lebte und am Leopoldſtädter Theater ſang. Dieſer, oder noch ein anderer, war einer der Theaterdirectoren geweſen, die in Bautzen, Görlitz und jener Gegend ſpielten.

Tobias Friedrich Pfeiffer (oder Pfeifer), Mitglied der Bonner

Truppe, war geboren in Sachſen-Weimar, betrat zuerſt die Bühne in Gotha im J. 1778 als Azor in Gretry's „Zemire und Azor" und ſchloß ſich in demſelben Jahre der Truppe Fiſcher's an, nach Reichardt's Theaterjournal für 1778. Im J. 1779 entwich er der Geſellſchaft Neuhaus in Würzburg und erſcheint unmittelbar darauf in Bonn. Sein erſtes Auftreten geſchah in der Rolle des „Alexis" in Monſigny's Deſerteur; über ſeine anderen Rollen fehlen die Angaben. Zu Oſtern 1780 war er nicht mehr Mitglied der Geſellſchaft, und im Herbſte dieſes Jahres ſang er wieder den „Alexis" bei Bondini's Truppe in Dresden. Im nächſten Jahre „debütirte Hr. Pfeifer (zu Münſter) mit italieniſchen Arien und dem Azor" (Theaterkal. 1782, S. 235); 1783 im Herbſte ſang er eine kurze Zeit in Großmann's Frankfurter Geſellſchaft, aber „wurde, unruhiger und liederlicher Aufführung halber, auf der Stelle entlaſſen" (daſ. 1785, S. 211). Eine Zeit lang verſchwindet er; 1787 tritt jedoch ſein Name in der Geſellſchaft Dietrich's auf, welche abwechſelnd in Bremen, Oſnabrück und Düſſeldorf ſpielte; im Herbſte deſſelben Jahres befand er ſich bei Bellomo, deſſen Winteraufenthalt Weimar war, aber dies Engagement nahm ein vorzeitiges Ende im J. 1789; „Hr. Pfeiffer iſt auf Befehl der Oberdirection in Weimar ſeiner ſchlechten Aufführung wegen entlaſſen" (daſ. 1790, S. 68). Die Berliner „Annalen des Theaters" (Bd. 1.) verzeichnen ſeine Darſtellungen zu Weimar in Mozart's Entführung, Monſigny's Deſerteur, Guglielmi's Robert und Calliſte, Gretry's Zemire und Azor, Salieri's Lügnerinn aus Liebe und deſſelben Schule der Eiferſüchtigen, als Belmonte, Alexis, Robert, Azor, Martin und Graf; allemal „mit großem, verdientem, wohlerworbenem Beifalle." Nach ſeiner Entlaſſung erhielt er ein Engagement unter Joſeph Seconda, damals in Leipzig, für „intrikate Rollen, Böſewichte, erſte Liebhaber in der Oper." Gerber (vgl. d. 2ten Artikel Pfeiffer) in dem Neuen Lexikon nennt ihn zu dieſer Zeit einen „braven Tenoriſten und geſchickten Clavierſpieler." Sein erſtes Auftreten auf Seconda's Bühne (28. Oct. 1789) geſchah gerade nicht in der höchſten künſtleriſchen Weiſe; es fand Statt zwiſchen den Acten von Gotter's Jeannette, und beſtand in Geſang und geſungener Nachahmung des Flageolets, wozu er ſich ſelbſt auf dem Pianoforte begleitete. Dieſe Aufführung wurde am 8. Nov. wiederholt; zehn Tage ſpäter wurde Gideon von Tromberg gegeben; „zwiſchen den Acten ſang Herr Pfeiffer komiſche Intermezzos von Schulmeiſtern, Scholaren und gab eine Katzenmuſik preis, alles mit viel Beifall" (Berliner Annalen des Th. Heft V. 1790). Sein Auftreten vom

2. Dec. wird, ohne die ſtereotype Redensart „mit vielem Beifall,“ im Theaterkalender von 1791, (S. 241) in folgender Weiſe bemerkt: „Hr. Pfeiffer hatte zu Leipzig einige Zuſchauer beleidigt und mußte am 2. December dem Publico öffentliche Abbitte und Ehrenerklärung vom Theater herab leiſten.“ Am 22. Dec. wurden die Liebesproben aufgeführt: „vorher wurde ein von dem bekannten berühmten Declamateur Herrn M. Schocher verfertigtes Vorſpiel „Die Freuden der Redlichen“ an dem Geburtsfeſte des Landesvaters mit Muſik von Pfeifer gegeben, welches ſehr gefiel“ (Ann. d. Th.). Der Theaterkalender von 1792 (S. 309) nennt ſeinen Namen im Herbſt 1791 in der Liſte der Truppe Seconda's in folgender Weiſe: „Hr. Pfeiffer, erſter Liebhaber im Singſpiel, junge Männer und Böſewichter im Schauſpiel. Schöne Stimme, ſchlechtes Spiel, und iſt ſchon jedem Direkteur bekannt“ (!). Im J. 1792 wurde er vom Nationaltheater zu Frankfurt a. M. „plötzlich entlaſſen.“ 1793—94 gehörte er zu der Geſellſchaft Koberwein's, welche in Düſſeldorf, Köln und Mainz ſpielte. Im letzteren Jahre ward er entlaſſen und wurde Muſiklehrer in Düſſeldorf (Th.-Kal. 1796, S. 224. 301); dorthin ſchickte ihm, wie Wegeler erzählt, Beethoven durch den Verleger Simrock eine Geldunterſtützung. Er gehörte zu jener unglücklichen Klaſſe von Menſchen, welche durch ihre eigene Schuld in fortwährender Unruhe leben, indem ſie ihre Talente zerſplittern, den Einfällen des Augenblicks nachgeben und über die Folgen unbeſorgt ſind. —

Von dem Repertoir des Bonner Theaters für die Saiſon 1779/80 iſt, dem Schriftſteller und Leſer zum Troſte, kein Verzeichniß gemacht worden. Wir erfahren jedoch, daß zur Eröffnung (am 3. Dec., am Abend nach der Rückkehr des Erzbiſchofs von Münſter) ein Prolog gegeben wurde: Wir haben Ihn wieder, Text von Baron v. Hagen, mit Arien, Recitativen und Chören, componirt von Neefe. Außerdem befand ſich auf der Liſte der Deſerteur, worin Pfeiffer zuerſt aufgetreten war; und endlich Hiller's Jagd, worin Mad. Kramann ihr Debut ablegte. Eine Rede am Geburtstage des Kurfürſten von 1780, geſchrieben von Hagen und geſprochen von Mad. Genſike, iſt gedruckt im Th.-Kal. 1781, S. 35.

In der Saiſon 1780—81 hat die Liſte der Geſellſchaft nur wenig Veränderung erfahren: Neefe wird als Muſikdirector genannt, Brandt als erſter Liebhaber in Operetten, die ältere Fräulein Hartmann iſt nunmehr Frau Brandt; die Namen von Genſike und Opitz nebſt ihren Frauen, ſowie der von Pfeiffer fehlen. Für dieſe Saiſon hat ſich ebenfalls kein Repertoir gefunden.

Im Juni 1781, als die Saiſon vorüber war, begab ſich die Geſellſchaft nach Pyrmont (wo Großmann alleiniger Director wurde, da die Helmuths ſich der Truppe zu Münſter anſchloſſen), von Pyrmont nach Caſſel, und von dort im October zurück nach Bonn. Außer den Helmuths verſchwinden auch die Namen von Opitz, Große und Fräulein Courte aus der Liſte der Truppe, während Conradi, Dengel, Pleißner, Schmid, Grierle und Schmetterling hinzutraten.

Die Saiſon von 1781—82 war eine ſehr thätige; von muſikaliſchen Dramen allein werden 18 als „neu einſtudirt“ angeführt vom Sept. 1781 bis Sept. 1782, nämlich:

Die Liebe unter den Handwerkern (L'Amore Arteggiano) —	Muſik	von	Gaßmann.
Robert und Calliſte — —	„	„	Guglielmi.
Der Alchymiſt — —	„	„	Schuſter.
Das tartariſche Geſetz —	„	„	D'Antoine (aus Bonn).
Der eiferſüchtige Liebhaber (L'Amant jaloux) —	„	„	Gretry.
Der Hausfreund (L'Ami de la Maison) — —	„	„	„
Die Freundſchaft auf der Probe L'Amitié à l'Épreuve —	„	„	„
Heinrich und Lyda — —	„	„	Neefe.
Die Apotheke — —	„	„	„
Eigenſinn und Launen der Liebe	„	„	Teler (Teller?).
Romeo und Julie — —	„	„	Benda.
Sophonisba Declamation m. Muſik	„	„	Neefe.
Lucille — — —	„	„	Gretry.
Milton und Elmire — —	„	„	Mihl (Mühle).
Die Samnitiſche Vermählungsfeier (Les Marriages des Samnites)	„	„	Gretry.
Ernſt und Lucinde — —	„	„	„
Günther von Schwarzburg —	„	„	Holzbauer.

Es folgt jedoch nicht, daß alle dieſe Opern, Operetten und Singſpiele während der Saiſon in Bonn aufgeführt worden ſind. Die Geſellſchaft folgte dem Kurfürſten nach Münſter im Juni 1782, und begab ſich von dort nach Frankfurt a. M. zu ihren regelmäßigen Serien von Aufführungen zu Michaelis. Sie kam im Herbſte nach Bonn zurück, nachdem ſie die Helmuths, Joſephis, Erhard, Fendler und Schmetterling verloren hatte, aber mit dem Zuwachſe von Beckenkam und Frau, Hülsner und Frau, Lobenſtein, Schumann, Schuwärt und Frau, Böſenberg und Frau, Wiedemann und Caſſini.

Die Saiſon von 1782—83 war ebenſo thätig wie die vorhergehende; zu den neu einſtudirten geſprochenen Dramen gehörten Sir John Falſtaff, aus dem Engliſchen, Ueberſetzungen von Sheridan's **School for Scandal**, Shakespeare's Lear und Richard **III.**, Cowley's **Who's the dupe**, und von deutſchen Originalſtücken Schiller's Räuber und Fiesco, Leſſing's Miß Sara Sampſon, Schröder's Teſtament ꝛc. Die Zahl der neu einſtudirten muſikaliſchen Dramen, zu denen wir auch ſolche Balladen-Opern rechnen wie General Burgoyne's Mädchen im Eichthale, beläuft ſich auf 20, nämlich:

Das Roſenfeſt — — —	Muſik von Wolf (aus Weimar).
Azalia — — — —	„ „ Johann Küchler (Fagottiſt in der Bonner Hofcapelle).
Die Sclavin (**La Schiava**) —	„ „ Piccini.
Zemire und Azor — —	„ „ Gretry.
Das Mädchen im Eichthale —	„ „ d'Antoine (kurkölniſcher Hauptmann).
Der Kaufmann von Smyrna —	„ „ J. A. Juſte (Hofmuſikus im Haag).
Die ſeidenen Schuhe — —	„ „ Alexander Frizer (oder Fridzeri).
Die Reue vor der That —	„ „ Deſaides.
Der Aerndtetanz — —	„ „ J. A. Hiller.
Die olympiſchen Spiele (**Olympiade**)	„ „ Sacchini.
Die Lügnerin aus Liebe —	„ „ Salieri.
Die Italienerin zu London —	„ „ Cimaroſa.
Das gute Mädchen (**La buona figliola**) —	„ „ Piccini.
Der Antiquitäten-Sammler —	„ „ André.
Die Entführung aus dem Serail	„ „ Mozart.
Die Eiferſucht auf der Probe (**il Geloso in Cimento**) —	„ „ Anfoſſi.

Rangſtreit und Eiferſucht auf dem Lande (**le Gelosie villano**) —	Muſik von Sarti.
Unverhofft kommt oft (**Les événements imprévues**) —	„ „ Gretry.
Felix oder der Findling (**Felix ou l'Enfant trouvé**) — —	„ „ Monſigny.
Die Pilgrimme von Mekka —	„ „ Gluck.

In der folgenden Saiſon 1783—84 wurde für die Unterhaltung des Kurfürſten eine noch weitere Fürſorge getroffen durch das Engagement eines Balletcorps von 18 Perſonen, darunter Ruth **jun.**, Balletmeiſter und erſter komiſcher Tänzer; die **Pas-de-deux**-Tänzer Döbbelin, Ehrling, Huber, Ruth **sen.**; Mad. Ruth **jun.**, Solo- und **Pas-de-deux**-Tänzerin; 6 männliche und 6 weibliche Figuranten. Die Titel von fünf „neu einſtudirten Ballets“ ſind angegeben in dem Verzeichniſſe, woraus die obigen Einzelnheiten genommen ſind, und welches wohl auf den Theaterkalender von 1784 gegründet iſt. —

So waren mit vergrößerter Geſellſchaft und erweitertem Repertoir die Vorbereitungen getroffen, das Theater bei der Rückkehr des Kurfürſten von Münſter nach Bonn (Ende October) zu eröffnen. Doch hatten ſich die Verhältniſſe der Geſellſchaft zum Hofe geändert. Großmann hatte jetzt eine ſo große Truppe unter ſeiner Leitung, daß er im Stande war, mit Hülfe noch einiger neuer Candidaten und von Gaſtſpielen dem Kurfürſten von Köln eine ſtehende Geſellſchaft zu verſchaffen, und außerdem noch eine zu halten, welche abwechſelnd in Frankfurt und in Mainz ſpielen ſollte. Wir laſſen den Theaterkalender die neue Stellung beſchreiben, welche die Bühne in Bonn einnahm:

„Bonn. S. Kurfürſtl. Gnaden haben aus ganz beſonderer Huld gnädigſt beſchloſſen, das Schauſpiel künftig unentgeldlich geben zu laſſen, und zu dem Ende mit Höchſtdero Hofſchauſpiel-Directoren Großmann einen neuen Kontrakt geſchloſſen, nach welchem demſelben außer dem freyen Theater, Orcheſter und Beleuchtung ein anſehnliches Jahrgeld zur Unterhaltung der Schauſpieler ausgeworfen werden. Es werden nun auf höchſten Befehl wöchentlich zwei oder drey Vorſtellungen gegeben. Aus beſondern Gnaden iſt dem Direkteur vergönnet, einige Sommermonathe mit der Geſellſchaft an andern Orten zuzubringen. Die Mitglieder werden aus der oben benannten Großmanniſchen Geſellſchaft gezogen.“

Die Vortheile dieſes Planes für die Sicherung eines guten Repertoirs, einer guten Truppe und eines regen Wetteifers in weiterer Vervollkommnung ſind offenbar; und ſeine praktiſche Ausführung während dieſer ſeiner einzigen Saiſon war, ſoviel man jetzt aus ſparſamen Aufzeichnungen ſchließen kann, von großem Erfolge begleitet. Großmann ſelbſt blieb in Frankfurt; ſeine Frau kam nach Bonn und übernahm dort die Direction. Wir werden ſpäter ſehen, daß der Knabe Ludwig van Beethoven oft am Clavier in den Proben dieſer Geſellſchaft, möglicherweiſe auch bei den Aufführungen, verwendet wurde. Aus dieſem Grunde mögen auch die Namen derer, unter welchen er ſich in dieſer Weiſe bewegte und thätig war, ſo weit es möglich iſt, aus dem langen Verzeichniſſe der Großmann'ſchen Geſellſchaft im Theaterkalender für 1784 ausgeſondert und hier verzeichnet werden.

Directrice: Madame Caroline Großmann, geb. Hartmann.
Muſikdirector: C. G. Neefe.
Correpetitor: Hr. Herfort.

Schauſpielerinnen:

Mad. Veronica Beckenkam, geb. zu Coblenz 1754, Liebhaberinnen im Singſpiel.
Mlle Eleonore Böſenberg, geb. zu Hannover 1768, junge muntere Rollen im Schau- und Singſpiel.
Mad. Chriſtine Soph. Henr. Brand, geb. Hartmann, aus Gotha, Soubretten.
Mad. Caſſini, gemeine, zänkiſche und Bauernweiber.
Mlle. Friederike Flittner, geb. zu Gotha 1766, erſte Liebhaberinnen im Singſpiel, verkleidete Rollen.
Mlle. Lotte Großmann, Kinderrollen beiderlei Geſchlechts.
Mlle. Hartmann, Nebenrollen.
Mad. Huber, Liebhaberinnen im Trauer-, Luſt- und Singſpiele, junge Bauernmädchen und ſanfte Weiber.
Mad. J. M. Neefe, geb. Zink, Mütter im Trauer-, Luſt- und Singſpiel.
Mad. Roſine Ruth, geb. Doſinger, geb. zu München 1763, Liebhaberinnen, muntere und naive Rollen.
Mlle. Schroth, ſingt in der Oper.

Schauſpieler:

Beck (welcher dieſes Namens?), Bediente, muntere Rollen.

Böſenberg, Heinrich, geb. zu Hannover 1746, komiſche Bediente, alte Stutzer, Juden.

Brand, Chriſt. J. H., im Kurf. Köln. Dienſte, Liebhaber im Singſpiel.

Caſſini, Bühnendirector, Gerichtsdiener, Hülfsrollen.

Dengel, Friedr. Wilh., geb. zu Dresden 1741, Väter im Trauer-, Luſt- und Singſpiel, Bediente, Bauern und Karrikaturrollen.

Diezel, Joh. Wilh., geb. zu Berlin 1747, Liebhaber, Böſewichter und Pedanten.

Huber, Hülfsrollen.

Nuth senior. Königl. Liebhaber, zärtliche Väter, auch Stutzer.

Nuth jun., erſter Balletttänzer, komiſche Bediente.

Schmidt, Liebhaber im Luſt- und Trauerſpiel, Philoſophen, Geiſtliche, Helden.

Steiger, Liebhaber im Luſt- und Trauerſpiel, Helden, Chevaliers.

Widemann (Michael?), Liebhaber im Singſpiel.

Herforth (nicht im Hofkalender in dieſer Verbindung genannt), vormals Muſikdirector der Geſellſchaft in Münſter.

Daß eine Geſellſchaft, welche faſt ausſchließlich aus Schauſpielern beſtand, die die Probe eines häufigen Auftretens auf der Bühne beſtanden hatten, welche ferner mit voller Kenntniß der Fähigkeiten eines jeden ausgeſucht war und überdies einen Erfolg beim Bonner Hofe erlebt hatte, der ihre dauernde Organiſation zur Folge gehabt, keine von den gewöhnlichen und wenigſtens in der leichten Oper eine ausgezeichnete war, bedarf keiner weiteren Begründung. Auch braucht nicht ausführlich erörtert zu werden, welchen Einfluß der tägliche Verkehr mit derſelben und die Betheiligung an ihrer Thätigkeit, namentlich bei der Leitung der Oper, auf das Gemüth eines Knaben von 12 oder 13 Jahren ausüben mußte, eines Knaben von ſo entſchiedenem muſikaliſchen Genie, wie Ludwig van Beethoven.

Die Lebensbeſchreibung der Frau Großmann von Neefe enthält eine Reihe von Auszügen aus ihren Briefen während dieſer Saiſon an ihren Gatten und an einen gewiſſen Hofrath T., welche den Leſer hinter die Scene blicken laſſen und ihm ein intereſſantes Gemälde von dem Theaterleben bieten, in welchem der junge Beethoven ſich bewegte. Sie verließ ihren Gatten am 12. October 1783, und kaum war ſie in Bonn angelangt, ſo begannen auch ſchon die Vorbereitungen für den Empfang des Kurfürſten, welcher am 13. jenes Monates erwartet wurde. Für den Morgen dieſes Tages hatte ſie eine Probe angeſetzt. „Um 9 Uhr," ſchreibt ſie an Großmann, „ſollte Probe ſeyn, es ſchlug zehn, es wurde halb eilf und B—1) war noch nicht da; ich ſchickte nach ihm; nach einer halben Stunde kam er. So lange hatten alſo Neefe und Herforth und alle Sänger auf ihn gewartet. Ich ſchalt ihn aus, er wurde obendrein grob; ich ſagte, ich würde mich nicht mit ihm abgeben, ſondern zum Miniſter gehen, der wiſſe, wie man die Leute zu ihrer Schuldigkeit brächte. Das wirkte, er ſtrich die Segel, und ich ließ es für dießmal gut ſeyn. Der Miniſter war heute ſehr gnädig. Mit dem Hofkammerrath B— [Vogel] hab' ich doch einen hitzigen Auftritt wegen des Zetteldrucks gehabt. Alles wollen ſie Dir aufbürden, und das leid' ich nicht. Fürſt Max gibt ſeinen Unterthanen das Schauſpiel frey, Du ziehſt keine Einnahme vom Publikum, alſo brauchſt Du keine Zettel drucken zu laſſen." Der Miniſter unterſtützte Frau Großmann in dieſer Sache.

Am 1. Nov. hatte Frau G. eine Audienz beim Kurfürſten, und ſchreibt darüber: „Ich freue mich ſein menſchenfreundliches wohlwollendes Geſicht wieder zu ſehen."

Am 2. Nov. ſchreibt ſie an Hofrath T.: „.... Ich war bei unſerm lieben Churfürſten, er war ſo gnädig — ich mußte weinen, weil er mich gleich beim Eintritt ins Zimmer an meiner empfindlichen Seite angriff. Ei, ei, ſagte er, kann das Großmann übers Herz bringen, eine Frau in den Umſtänden zur Wittwe zu machen? Ich fing ſo gewaltig an zu weinen, daß ich ganz beſchämt das Zimmer verlaſſen mußte, bis ich mich wieder geſammelt hatte. Er bedauerte mich herzlich, verſicherte mich ſeiner Gnade, und wenn mir in meinem Wittwenſtande etwas vorfiele, worin er mir helfen könne, ſollte ich zu ihm kommen. O es iſt der beſte Fürſt!"

Am 4. Nov. an Großmann. „..... Die erſte Oper iſt vorbei, und mir ein groſſer Stein vom Herzen. Friz [Flittner] hat die Rede an den Churfürſten recht gut geſagt. Der Miniſter kam aufs Theater und machte ihr viel Komplimente. Geſpielt und geſungen hat ſie auch recht ſchön, und unſere Schülerinn Schroth hat alle Erwartung übertroffen. Das Mädchen iſt zuweilen empfindlich," u. ſ. w.

7. Nov. An denſelben. „.... Ich bin Mutter! kann ich's verantworten, daß das Mädchen, die Frize, in allen Stücken, in allen Opern die erſte

---

1) Beck? Brandt?

und ſtärkſte Rolle ſpielen muß? Morgens von acht bis zwölf Uhr Probe. Um zwei Uhr Singen, und drey Uhr Klavier, um vier Uhr Franzöſiſch — was bleibt ihr zum Lernen übrig? Ich habe ihr zu Gefallen in drei Nächten faſt nicht geſchlafen. Die Rolle aus dem Guldenſchnitt hat ſie in einem Tag und einer Nacht gelernt. Auf den Sonntag wieder eine neue Rolle und die kleine Julie dazu. Sie ſagt nichts, ſie lernt und weint. Doctor Guldenſchnitt hat nicht gefallen; es iſt Wiener Arbeit, abgeſchmackte Poſſe."

10. Nov. .... Der verſchriebene Bräutigam aus Paris hat nicht gefallen; die Operette „Julie" hat gut gefallen ..... Die B.... iſt ein ſteifer Holzblock, „Schade um ihre Stimme. Da haſt du einmal wieder viel Geld weggeſchmiſſen. Der Churfürſt iſt mit der Oper, aber gar nicht mit der Komödie zufrieden. Die K.... und den J.... will er durchaus nicht mehr ſehen, und er hat Recht." Die K. und J. waren keine ſtehenden Mitglieder der Truppe.

16. Nov. „.... Geſtern brachte man Fritze krank von der Probe nach Haus .... Was wird das werden, ſagte ich, mit der Komödie? Sie ſprang aus dem Bette, Meinethalben keine Veränderung, ſagte ſie, ich ſinge, und wenn ich halb todt wäre. ... Künftigen Donnerſtag ſoll ſie im Konzert ſingen; die Schroth über 8 Tage .... Leb wohl Goldjunge, grüß die Frau Rathin Göthe. Was macht die trefliche Mutter des großen Sohnes?"[1]

18. Nov. Am folgenden Sonntag ſollen Mad. G..., welche der Frau Großmann nicht gefällt, und Herr D...,[2] ein äußerlich ſehr häßlicher Mann, ſpielen. Sie will Herrn G... nicht engagiren. ... „Der argwöhniſche Liebhaber hat ſehr gefallen. Bek hat meine Erwartung ganz übertroffen und ſich mit dem Publikum ganz ausgeſöhnt. Aber erſtaunen wirſt Du, wie ich, über Widemann. Der hat Alles gethan" [als Kaufmann im Fabrikant von London], „was ein geübter Schauſpieler nur thun kann, und hat ſehr gefallen, und das iſt mein Werk! Ich habe ihn die Rolle gelehrt. Ja, Ja! Stutzt der Mann! Wundert ſich das Gehirnchen? Glaubs wohl! Gieb Acht, in einem Jahr wird Widemann einer unſerer beſten Schauſpieler."

21. Nov. An Hofr. T. „... Alle Vormittag Singprobe, alle Nachmittag Leſeprobe."

---

[1] Goethe war Pathe des kleinen Wolfgang Großmann.

[2] Döbbelin? Döring?

24. Nov. An Großmann. „.... Ja wohl hat Ruth getanzt, und hat auch ſehr gefallen, aber der arme Teufel hat für alle ſeine Sprünge nichts bekommen. Es muß vergeſſen ſein, ſonſt giebt Vater Churfürſt ja gern! Die Mutter iſt ein artig Converſationsſtück, gut, eine geſchmakvolle Leſegeſellſchaft zu unterhalten, aber es iſt wie ein ſchönes Miniaturgemälde, das in einiger Ferne keine Wirkung mehr thut. Friz hat die Aglar recht brav geſpielt, iſt auch brav beklatſcht worden. Tunſt hat viel natürlich gutes Spiel, mir gefällt er ziemlich, aber er ſchmeckt nicht auf Opitz, und Schmidt und Steiger. Die Genſicke ſpricht ihre Rollen mit Verſtand, aber ſie will doch nicht recht gefallen ..... Morgen ſpielt Genſicke, aber ich nehme ihn gewiß nicht an.“

3. Dec. Der Kurfürſt wünſcht „Fritz“ in Gotters Marianne zu ſehen, und Großmann wird aufgefordert, dieſes Stück zugleich mit dem Einſiedler und dem teutſchen Hausvater zu ſenden.

11. Dec. .... „Der Einſiedler hat gefallen“ — Die Fritze müßte zu einer beſſeren Geſellſchaft kommen; ſie wird nachläſſig. —

Die Theaterſaiſon und mit ihr die Geſellſchaft kam zu einem unerwarteten Ende. Belderbuſch ſtarb im Januar 1784; Frau Großmann ſtarb im Kindbett am 28. März; und am 15. April folgte ihnen der Kurfürſt in eine andere Welt.

„Nach dem Ableben des Höchſtſeeligen Kurfürſten Maximilian Friedrich wurde wegen der Hof- und Landestrauer das Hoftheater geſchloſſen und die Hofſchauſpielergeſellſchaft mit einem vierwöchentlichen Gehalt entlaſſen. Großmann, Direktor derſelben, führte ſolche nach Aachen, wo er ſelbige bis auf einige Mitglieder entließ, weil mit dem jetztregierenden Herrn kein neuer Kontrakt zu Stande kam. Für nächſtes Karneval iſt nachher die Böhmiſche Geſellſchaft angenommen worden.“ So lautet die Erzählung im Theaterkalender für 1785 über die Kataſtrophe von Max Friedrich's Hoftheater.

Sechſtes Kapitel.

Muſikaliſche Perſönlichkeiten Bonns. Die Stadt im Jahre 1770.

Zwei merkwürdige Documente, welche ausdrücklich zur Informirung des neuen Kurfürſten Max Franz im Jahre 1784 entworfen waren, werden ihre geeignete Stelle in der Lebensbeſchreibung Beethoven's finden und ein ſummariſches Bild der im 4. Kapitel geſammelten, auf die Hofmuſiker bezüglichen Daten gewähren, welches hier überflüſſig iſt. Jedoch entſpricht es ganz der Abſicht dieſer einleitenden Kapitel, eins derſelben der Charakteriſtik einiger der wichtigſten Perſönlichkeiten zu widmen, deren Namen uns bereits begegnet ſind, und einige Notizen über die muſikaliſchen Dilettanten Bonns hinzuzufügen, von denen wir wiſſen oder wenigſtens vermuthen, daß ſie Freunde des jungen Beethoven waren. Dieſe Notizen machen nicht den Anſpruch, als Reſultate ſelbſtſtändiger Unterſuchung zu gelten: ſie ſind mit Ausnahme jener über Neefe faſt lediglich Auszüge aus einem Briefe vom 2. März 1783, geſchrieben von Neefe und gedruckt in Cramer's Magazin der Muſik. I. 377 fg.

Zu dieſer Zeit war „Capelldirector,“ wie ihn Neefe nennt, Cajetano Mattioli, geboren zu Venedig den 7. Auguſt 1750, deſſen Anſtellungen als Concertmeiſter und Muſikdirector in Bonn bereits angegeben worden ſind unter den Daten vom 26. Mai 1774 und 24. April 1777. „Er hat in Parma,“ ſagt Neefe, „bei dem erſten Geiger, Herrn Angelo Moriggi, einem tartiniſchen Schüler, ſtudirt, und ſchon in Parma, Mantua und Bologna große Opern: Alceſte, Orpheus und Euridice u. ſ. w. vom Ritter Gluck, mit Beyfalle dirigiret. Dem Beyſpiel des Ritters Gluck, hat er viel in Abſicht auf die Direction zu verdanken. Man muß geſtehen, daß er ein Mann voll Feuer und geſchwinden, lebhaften und feinen Gefühls iſt. Er dringt ſchnell in die Gedanken und Empfindungen eines Tonſetzers ein, und weiß dieſelben dem ganzen Orcheſter bald und beſtimmt mitzutheilen. Er hat zuerſt die Accentuation oder Declamation auf Inſtrumenten, die genaueſte Beobachtung des Forte und Piano, oder des muſicaliſchen Lichts und Schattens in allen Ab- und Aufſtufungen im hieſigen Orcheſter eingeführt. Sein Bogen iſt ſehr mannigfaltig. In allen Eigenſchaften eines Directors ſteht er dem berühmten Cannabich zu Mannheim gar nicht nach. Im muſicaliſchen Enthuſiasmus übertrift er ihn, und übrigens hält er, eben wie jener, auf muſicaliſche Zucht und Ordnung. Durch ſeine Bemühung hat das Muſicrepertorium des hieſigen Hofes einen anſehnlichen Vorrath guter und vortreflicher Compoſitionen, ſowohl an Symphonieen, als an Meſſen und andere Sachen erhalten, die er täglich fortſezt; ſo wie er immer auf die Verbeſſerung der Kapelle bedacht iſt. Jezt iſt er mit dem Project zur Erbauung einer neuen Orgel in der Hofcapelle beſchäftigt. Die vorige Orgel, ein herrliches Werk, iſt bey dem großen Schloßbrande 1777 auch ein Raub der Flamme geworden. Sein Gehalt iſt 1000 Gulden."

Der Capellmeiſter (angeſtellt den 26. Mai 1774) war „Herr Andrea Luchesi, gebohren den 28ſten Mai 1741 zu Motta im Friaul, zum venetianiſchen Gebiete gehörig. Seine Lehrer in der Compoſition ſind geweſen: im Theaterſtil: Herr Cochi, von Neapel; im Kirchenſtil: der Vater Paolucci, ein Schüler des Vater Martins zu Bologna, und nachher Herr Seratelli, Kapellmeiſter bey dem Herzog von Venedig. Er iſt ein guter Orgelſpieler, hat auch ſonſt in Italien ſich vorzüglich mit dieſem Inſtrument beſchäftigt. Im Jahre 1771 kam er, nebſt Herrn Mattioli, mit einer italieniſchen Operngeſellſchaft als Kapellmeiſter hieher. Ueberhaupt genommen, iſt er ein leichter, gefälliger und munterer Componiſt, und reiner im Saze, als viele ſeiner Landsleute. In ſeinen Kirchenarbeiten hält er ſich nicht immer an die ſtrenge gebundne Schreibart, wozu mehrere Componiſten zuweilen durch Gefälligkeit für Liebhaber determinirt werden." Unter ſeinen Arbeiten werden genannt: 1. 9 Werke fürs Theater, darunter u. a. die Opern L'isola della fortuna (1765), Il marito geloso (1766), Le donne sempre donne, Il matrimonio per astuzia (1771) für Venedig, und die beiden zu Bonn componirten Il Natal di Giove und L'inganno scoperto, außerdem verſchiedene Intermezzen und Cantaten; 2. verſchiedene Meſſen, Veſpern und andere Compoſitionen für die Kirche; 3. Sechs Sonaten für Clavier mit einer begleitenden Violine, ein Trio für Clavier, vier Quatuor für Clavier und verſchiedene Concerte fürs Clavier. „Er hat ein Gehalt von 1000 Gulden."

Der Hof- und Capell-Organiſt war Chriſtian Gottlob Neefe, Sohn eines armen Schneiders zu Chemnitz in Sachſen, wo er geboren war am 5. Febr. 1748. Er iſt eins der vielen Beiſpiele in der Muſikgeſchichte, bei welchen die Laufbahn des Mannes beſtimmt wird durch die Schönheit der Stimme in der Kindheit. In ſehr frühem Alter wurde er Chorſänger in der Hauptkirche, welche Stellung ihm die beſte Schule und muſikaliſche Ausbildung gab, welche die kleine Stadt gewähren konnte. Er benutzte die Vortheile derſelben ſo gut, daß ſeine Fortſchritte ihn bald befähigten, in früher Jugend ſich ſeinen Unterhalt durch Unterricht zu verdienen. Im Alter von 21 Jahren begab er ſich mit 20 Thalern in der Taſche und einem Stipendium von 30 Thalern vom Magiſtrat zu Chemnitz nach Leipzig, um dort die Vorleſungen an der Univerſität zu hören, und beſtand daſelbſt nach Ablauf der gehörigen Zeit ſein Examen als Juriſt. Bei dieſer Gelegenheit disputirte er über die Frage: „Hat ein Vater das Recht, einen Sohn zu enterben, weil er ſich der Bühne widmet?" und zwar verneinte er dieſelbe.

In Chemnitz waren Neefe's Lehrer in der Muſik Männer von geringem Talente und ſehr beſchränkten Fähigkeiten geweſen, und ſogar in Leipzig verdankte er ſeinem beharrlichen Studium der theoretiſchen Werke Marpurg's und C. P. E. Bach's mehr als einem regelmäßigen Lehrer. Doch hatte er dort den großen Vortheil, eine genaue Bekanntſchaft mit Johann Adam Hiller zu ſchließen und Gegenſtand ſeines beſondern Intereſſes zu werden, des berühmten Directors der Gewandhausconcerte, des namhaften und populären Componiſten, des eifrigen Händel-Verehrers, welcher den Meſſias zuerſt vor das deutſche Publikum brachte, des emſigen Schriftſtellers über Muſik, endlich eines Nachfolgers von J. S. Bach in der Stellung als Cantor der Thomasſchule. Hiller gewährte ihm jegliche Ermunterung in ſeiner muſikaliſchen Laufbahn, die in ſeiner Macht ſtand; er öffnete ihm die Spalten ſeiner muſikaliſchen „Wöchentlichen Nachrichten" für ſeine Compoſitionen und Aufſätze; er nahm Neefe's Beiſtand in ſeinen Operncompoſitionen in Anſpruch, theilte ihm die Reſultate ſeiner langen Erfahrung in freundſchaftlichen Rathſchlägen mit, beurtheilte ſeine Compoſitionen und übergab ihm endlich 1777 ſeine eigene Stellung als Muſikdirector bei Seyler's Theatergeſellſchaft, welche damals im Linkeſchen Bad zu Dresden ſpielte. Bei der Abreiſe dieſer Truppe nach Frankfurt a. M. wurde Neefe veranlaßt, bei derſelben in gleicher Eigenſchaft zu bleiben. Dort wurde er mit Fräulein Zinck bekannt, vormals Hofſängerin zu Gotha, damals aber für Seyler's Oper engagirt; aus der Bekanntſchaft entwickelte ſich eine gegenſeitige Neigung, und nicht lange nachher vermählte er ſich mit ihr. Es iſt kein geringes Zeugniß für den großen Ruf, den er genoß, daß bei Gelegenheit von Seyler's Flucht aus Frankfurt a. M. 1779 Bondini, deſſen Erfolg jenen Rebenbuhler in der Direction aus Dresden vertrieben hatte, mit Neefe in Correſpondenz trat und ihm Vorſchläge machte, auf ſeine Stellung unter Seyler zu verzichten gegen eine ähnliche, aber beſſere, in ſeinem Dienſte. Während das Reſultat dieſer Unterhandlungen noch ſchwebte, ſchloß ſich Neefe, nachdem er ſich, wie vorher angegeben, vermählt hatte, den Bonner Unternehmern Großmann und Helmuth in gleicher Eigenſchaft an. Dieſe, welche den Werth ſeiner Leiſtungen aus ihrer früheren Erfahrung als Mitglieder der Seyler'ſchen Truppe kannten, bezahlten ſeinen Talenten und ſeinem perſönlichen Charakter einen hohen, freilich unfreiwilligen Tribut und bewogen durch ſo unedle Mittel den Muſiker, in Bonn zu bleiben, bis Bondini gezwungen war, ſeine Vacanz durch einen andern Candidaten auszufüllen. Nachdem ſie ihn einmal erlangt hatten, war Großmann entſchloſſen, ihn feſtzuhalten, und es gelang ihm.

So lange die Großmann'ſche Geſellſchaft ungetheilt beiſammen blieb, begleitete ſie Neefe bei ihren jährlichen Beſuchen in Münſter und anderwärts. So trägt ſeine Lebensſkizze, welche 16 Jahre ſpäter im erſten Bande der Allgemeinen Muſ. Ztg. gedruckt wurde, das Datum Frankfurt a. M., den 30. September 1782. Doch ſcheint er ſeit dieſem Jahre, ausgenommen vielleicht eine kurze Zeit im Jahre 1783, Bonn überhaupt nicht verlaſſen zu haben.

Es gab noch andere in Bonn außer Großmann und Helmuth, welche in Neefe eine für die muſikaliſchen Kreiſe Bonns zu werthvolle Acquiſition ſahen, als daß man ſich ihn nicht hätte ſichern ſollen. Kaum anderthalb Jahre nach ſeiner Ankunft daſelbſt erwirkten ihm der Miniſter Belderbuſch und die Gräfin Hatzfeld, die Nichte des Kurfürſten, obwohl er ein Proteſtant war, jenes früher erwähnte Decret, welches ihn zum Hof-Organiſten machte. Der Gehalt von 400 G., zuſammen mit den 700 G. von Großmann, ſtellten ſein Einkommen dem des Hofcapellmeiſters gleich.

Es iſt jetzt ſchwer, von dem vergeſſenen Namen Neefe zu begreifen, daß er einſtmals hochgeehrt daſtand in der Reihe der erſten norddeutſchen Componiſten. Dies war aber in der That der Fall. So bedient ſich Reichardt (1776) in ſeinen „Briefen eines aufmerkſamen Reiſenden“ folgender Ausdrücke: „Herr Hiller hat auch die Ehre, an Herrn Neefe einen guten Schüler gezogen zu haben; und ich weiß gewiß, daß es dieſer an Fleiß nicht fehlen laſſen wird, ſich den Ruhm ſeines Meiſters zu erwerben.“ (I. 158.) „Herrn Neefe, des bekannten und geſchickten Operetten- und Claviercomponiſten.“ In Cramer's Magazin heißt es I. S. 310: „Unſere Matadors in der Tonkunſt, Bach, Graun, Haſſe, Hiller, Neefe u. a. m.“ Das Theaterjournal (II. 7. Stück) nennt ihn bei der Aufzählung der Seyler'ſchen Geſellſchaft, die damals in Frankfurt war, in folgender Weiſe: „Kapelldirector, Herr Neefe: unter unſern guten Componiſten gewiß keiner der letztern: in den nördlichen Gegenden Deutſchlands läßt man ſeinen Verdienſten mehr Gerechtigkeit widerfahren als hier am Rhein, wo er auch nicht genug für das bekannt iſt, was er doch in der That iſt. Wär er ein bischen Charlatan, ſo wärs für ſeinen Ruhm beſſer, aber für ſeine eigene Beruhigung — ſchwerlich. Wer ſiehts auch ihm an, daß ers zuerſt wagen konnte Klopſtocks Oden zu componiren; Selmar und Selma ſo herzrührend in Muſik zu ſetzen? Zu ſeinen neueſten Kompoſitionen rechne ich Möllers „Zigeuner“ und D. Wagners Prolog „Apolls Abſchied von den Muſen;“ in beiden hat er gezeigt, daß er Dichtergenie mit muſicaliſcher Theorie verbindet.“

Von Neefe's veröffentlichten Compoſitionen waren, außer den kurzen Geſang- und Clavierſtücken in Hiller's Zeitſchrift, bereits erſchienen: die Operetten die Apotheke (1772), Amor's Guckkaſten (1772), die Einſprüche (1773) und Heinrich und Lyda (1777) ſämmtlich im Clavierauszuge, außerdem Arien, componirt für Hiller's Dorfbarbier und eine aus ſeiner eigenen, nicht veröffentlichten Oper Zemire und Azor; zwölf Oden von Klopſtock (ſcharf kritiſirt von Forkel in ſeiner Muſikaliſch-Kritiſchen Bibliothek, was der zweiten Ausgabe derſelben ſehr zum Vortheil gereichte) und eine ziemlich lange Reihe von Geſängen. Von Inſtrumentalmuſik hatte er drucken laſſen 24 Sonaten für Clavier, allein oder mit Violine; außerdem können aus Breitkopf und Härtel's Catalogen von 1772—74 noch folgende Werke hinzugefügt werden, die weder in ſeiner eigenen Liſte noch der von Gerber aufgeführt ſind: eine Partita für Streichquartett, 2 Hörner, 2 Oboen, 2 Flöten, 2 Fagotts; eine andere für dieſelben Inſtrumente ohne Flöten und Fagotts; eine dritte für Streichquartett und 2 Oboen allein; und zwei Symphonien für Streichquartett, 2 Hörner, 2 Oboen und 2 Flöten. Die Muſik zu Sophonisbe war ebenfalls beendet, welche noch zwanzig Jahre ſpäter, nachdem Mozart neue Muſter für die Beurtheilung aufgeſtellt hatte, in der Leipziger Allg. Muſ. Zeitung mit Wärme belobt wurde. In ſeinem Briefe an Cramer, vom 2. März 1783, hatte er ſeinen veröffentlichten Werken noch hinzugefügt: „Sechs Sonaten am Clavier zu ſingen;“ „Vademecum für Liebhaber des Geſangs und Claviers;“ Clavierauszug der Sophonisbe;

ein Concert für Clavier und Orcheſter. „Seine Manuſcripte," fügt er hinzu (Cramer's Mag. I. S. 382), „beſtehen: a) in Partituren von den Operetten, die im Clavierauszug gedruckt erſchienen ſind; b) in einer Partitur ſeiner Compoſition von der Oper: Zemire und Azor; c) in einer Partitur ſeiner Compoſition von der Oper: Adelheit von Veltheim; d) in einer Partitur ſeiner Compoſition von einem Bardengeſang zu dem Trauerſpiel: Die Römer in Teutſchland; e) in einer Partitur ſeiner Compoſition von theatraliſchen Zwiſchenſpielen, oder Entreacts; f) in einer Partitur ſeiner Compoſition von einem lateiniſchen Vaterunſer; g) in verſchiedenen andern kleinen Aufſätzen. — In Arbeit hat er eine Compoſition von der Operette: Der neue Gutsherr, von welcher, ſowie von Adelheit von Veltheim, er Clavierauszüge bei Dyck in Leipzig herauszugeben im Begriff iſt. — Vorm Jahre führte er hier in einem Liebhaberconcert bey dem Herrn von Maſtiaux, von dem in der Folge ein Mehreres geſagt werden wird, eine Ode von Klopſtock, dem Unendlichen, für 4 Singſtimmen, als Chor und mit ſtarker Orcheſterbegleitung componirt, auf, welche nachher auch in der Charwoche in einer hieſigen Fräuleinſtiftskirche von ihm aufgeführt ward."

Kurz, Neefe brachte nach Bonn einen bedeutenden Ruf mit; ſein Talent, ſein Eifer und ſeine Bildung, muſikaliſche wie literariſche, machten ihn für die Directoren unſchätzbar, wenn neue franzöſiſche und italieniſche Opern für die deutſche Bühne vorbereitet werden ſollten; dazu kam ſeine große Leichtigkeit, eine neue Arie, ein Geſangſtück, einen Zwiſchenact, überhaupt Alles zu liefern, was der Augenblick erforderte; ein unermüdlicher Fleiß; außerdem eine Liebhaberei, zu ſchreiben, welche vom höchſten Werthe iſt für den, der die Geſchichte der Muſik in Bonn zu ſeiner Zeit ſtudirt; in jeder Hinſicht brachte er ein neues Element in das muſikaliſche Leben daſelbſt. Dies Element mag etwas förmlich und pedantiſch erſchienen ſein; aber es war ſolid, denn es beruhte auf der Schule Händel's und Bach's.

Neefe war ein kleiner und etwas verwachſener Mann, deſſen Perſönlichkeit einen bedeutenden Contraſt zu ſeiner Frau bildete. Dieſe wird, als ſie noch als Fräulein Zinck Mitglied der Seyler'ſchen Truppe war, im Theaterjournal (II. 7) in folgender Weiſe beſchrieben: „Eine große wohlgewachſene Perſon, ſehr muſicaliſch, ſingt recht artig (dies Wort nur im Gegenſatz mit Mad. Helmuth zu verſtehen). Je unbedeutender die Perſonage iſt die ſie vorſtellt, je weniger gefällt ſie, wenn gleich ihre Rolle noch ſo ſchön wäre; die Mutter im Aerndtekranz kleidet ſie gar nicht, beſſer ſchon Lucinde in

Robert und Kalliſte: am allerbeſten nahm ſie als Alceſte ſich aus. Ueberhaupt ſcheint es mir als hätte bei ihrer majeſtätiſchen Figur und ihren andern Naturgaben unter der Aufführung einer Seylerin eine recht gute, vielfach große tragiſche Schauſpielerin aus ihr gebildet werden können" u. ſ. w.

Wir kehren noch einmal zu Neefe's Brief an Cramer zurück und geben daraus einige Notizen über die Muſik außerhalb des kurfürſtlichen Palaſtes. —

Der Miniſter Belderbuſch unterhielt, wie er berichtet, ein Quintett von Blasinſtrumenten, 2 Clarinetten, 2 Hörnern und Fagott.

„Frau Gräfin von Belderbuſch," die Frau eines Neffen des Miniſters, deſſen Name uns wieder begegnen wird, „ſpielt ſehr fertig auf dem Clavier."

„Frau Gräfin von Hatzfeld" Nichte des Kurfürſten, „iſt von den beſten Meiſtern im Singen und Clavierſpielen zu Wien unterrichtet worden, denen ſie in der That viel Ehre macht. Das Recitativ declamirt ſie vortrefflich, auch parlante Arien hört man von ihr mit Vergnügen. Auf dem Fortepiano ſpielt ſie ſehr brillant, und überläßt ſich dabei völlig ihrem Gefühl. Deswegen hört man oft das Tempo rubato von ihr, ohne daß ſie tactſchwankend iſt. Für Tonkunſt und Tonkünſtler iſt ſie enthuſiaſtiſch eingenommen."

„Herr Kammerherr und Hauptmann von Schall, ſpielt Clavier und Geige. Ob er ſchon auf beyden Inſtrumenten nicht ſtark iſt, ſo hat er doch ein ſehr richtiges muſicaliſches Gefühl. Er weiß die wahren Schönheiten einer Compoſition zu empfinden und zu beurtheilen, und hat viel hiſtoriſch-litterariſche Kenntniſſe in der Muſik."

„Frau Hofräthinn von Belzer, ſpielt Clavier und ſingt. Sie hat eine ſtarke, männliche Contra-Altſtimme von großem Umfange, beſonders in Abſicht auf die Tiefe."

„Herr Hofkammerrath Johann Gottfried von Maſtiaux," beim Finanzdepartement beſchäftigt und Inhaber verſchiedener hoher Aemter, dabei ein Muſiker, der ſich ſelbſt ſeine Ausbildung verdankte, iſt Gegenſtand einer ſehr intereſſanten biographiſchen Skizze in Neefe's Brief, die aber zu lang iſt, um vollſtändig mitgetheilt zu werden. Er ſpielte mehrere Inſtrumente und hatte ſeinen vier Söhnen und einer Tochter die beſte muſikaliſche Bildung gegeben, die in Bonn möglich war. Sie ſpielten alle Clavier, und ſo viele von ihnen waren auch auf anderen Inſtrumenten geübt, daß die Ausführung von Quintetten eine gewöhnliche Familienunterhaltung war. Jede Woche den Winter hindurch war Concert bei ihm, woran alle Muſikfreunde Theil nehmen konnten. Er war ein großer Bewunderer von Haydn, mit welchem er auch correſpondirte, und in ſeiner großen Sammlung von Muſikalien befanden ſich ſchon 80 Symphonien, 30 Quartette und 40 Trios von dieſem Meiſter. Seine ſeltenen und koſtbaren Inſtrumente waren ſo zahlreich, ſagt Neefe, „daß er faſt ein vollſtändiges Orcheſter damit etabliren kann. Jeder Muſiker iſt ſein Freund, iſt ihm willkommen."

„In dem Hauſe des Herrn Hofkammerrath Altſtädten," berichtet Neefe weiter, „kann man zuweilen ein recht gutes Quartett hören."

„Herr Hauptmann Dantoine, ein leidenſchaftlicher Verehrer und Kenner der Tonkunſt; ſpielt Geige und etwas Clavier. Die Kunſt des Satzes hat er aus Marpurg, Kirnberger und Riepel erlernt. Seinen Geſchmack in Italien gebildet. Zu beyden hat ihm auch das Leſen der Partituren, von claſſiſchen Componiſten treflich genützt." Von ſeiner Compoſition gab es einige Operetten, dann Sinfonien und Quartetten „in haidniſcher Manier und Laune."

„Die drey Herren Facius, Söhne des hieſigen ruſſiſchen Agenten, ſind gut muſicaliſch. Die zwey älteren blaſen Flöte, und der jüngere ſpielt Violoncell." —

„Es gibt noch mehrere Muſicliebhaber hier, die aber größtentheils mit ihren muſicaliſchen Beſchäftigungen zu ſehr privatiſiren, als daß ich ſie hier anführen könnte. Genug, daß man hieraus ſchon abnehmen kann, daß ein Fremder, der die Muſic liebt, nie ohne muſicaliſche Nahrung von Bonn wieder abreiſen wird. Zu wünſchen wäre nur noch, daß unter dem Schutze Sr. Churfürſtl. Gnaden, ein großes öffentliches Concert hier errichtet würde. Dadurch würde dieſe Reſidenz eine Zierde mehr bekommen, und die gute Sache der Muſic mehr befördert werden."

Sicherlich war, wenn man das Theater, die Hofmuſik, die Muſikaufführungen in der Kirche und Gelegenheiten in Privatcirkeln, wie die oben genannten, in Betracht zieht, ein junges Talent in jenen Tagen nicht in Gefahr, an dem Noth zu leiden, was Neefe „muſikaliſche Nahrung" nennt. —

So viel von den handelnden Perſonen, mit Ausnahme des Haupthelden und ſeiner Familie. Wir laſſen noch einen Verſuch folgen, die kleine Stadt, wie ſie im Jahre 1770 ſich darſtellte, zu beſchreiben: mit anderen Worten, wir geben ein Bild der Scene.

Bei einer im Jahre 1789 veranſtalteten Zählung betrug die Bevölkerung von Bonn 9560 Seelen, eine Zahl, welche wahrſcheinlich in einer langen Reihe von Jahren nur um ein Geringes variirt hatte, und welche daher ziemlich nahe auch die Bevölkerung von 1770 angiebt. Denn die Stadt unterhielt weder Fabriken noch Handel über das hinaus, was ihre eigenen Bedürfniſſe befriedigte; ſie war ausſchließlich die Reſidenz des Kurfürſten, der Sitz des Hofes; und die Bevölkerung hing mehr oder weniger direct von dieſem Hofe in ſeiner Exiſtenz ab, oder wie jemand es ſcherzhaft ausdrückte: „das ganze Bonn wurde gefüttert aus des Kurfürſten Küche."

Die alten Feſtungswälle der Stadt die „gar gute Fortification, daß der Churfürſt ſicher genug darinnen Hof halten kann" nach Johann Hübner's Beſchreibung waren bereits zum Theil zerſtört und ſo ziemlich in dem heutigen Zuſtande, wenn man den Einwirkungen der Zeit gebührende Rechnung trägt; innerhalb derſelben ſcheint die geſammte Bevölkerung gelebt zu haben. Es ſcheint nicht, daß außerhalb der Stadtthore, abgeſehen von ein paar Capellen, das Auge in ſeinem Umherblicken über Gärten und offene Felder nach den umliegenden Dörfern hin gehindert war, welche, damals wie jetzt verborgen in einer Umgebung von Nuß- und Obſtbäumen, für den, welcher von den benachbarten Hügeln auf dieſelben herabſah, wie Inſeln erſchienen, die aus der gleichmäßigen Oberfläche der Ebene emporſtiegen. Das große Wachsthum des Wohlſtandes und der Bevölkerung während des letzten halben Jahrhunderts in dieſem ganzen Theile des Rheinthales, unter dem Einfluſſe der weiſen Verwaltung von Stein und Hardenberg, hat entſprechende Veränderungen in den Städten und Dörfern und ihrer Umgebung hervorgerufen; aber die großen Züge der Landſchaft ſind unverändert; die Ruinen auf dem Drachenfels und Godesberg blicken wie jetzt herab auf die entfernten Dächer und Thürme von Bonn, die Abtei von Siegburg erhob ſich nach Oſten hin über der Ebene, die Capelle krönte den Petersberg und die Kirche mit der Marmortreppe den näheren Kreuzberg.

Der hübſche Landungsplatz mit ſeinen heranwachſenden Bäumen und ſeinen Sitzen für Müſſiggänger, die Villen, Hotels, Kaffeehäuſer und Wohnungen außerhalb der alten Wälle ſind ſämmtlich neu, aber der große Fährnachen, die „fliegende Brücke," ſchwebte auch damals ſchon gleich einem Pendel von Ufer zu Ufer. Dampfboote und die Macht der Locomotive kannte man nicht, und der Verkehr auf dem Rheine, welcher an der Stadt vorbeifließt, geſchah thalabwärts vermittelſt der Gewalt der Strömung auf Flößen oder auf ungeſchickten, doch maleriſchen Booten, oder wendete ſich gegen den Strom mit Hülfe von Wind, Pferden und ſogar Männern und Frauen. Der Betrag der Handelsgegenſtände war nicht ſo groß, daß nicht auf dieſe Weiſe hinlänglich dafür geſorgt geweſen wäre; denn die Bevölkerung war niedergehalten durch Krieg, durch das harte und rauhe Leben der ackerbauenden Klaſſe und durch den Einfluß aller der verkehrten national-ökonomiſchen Principien jener Periode, welche den Handel beſchränkten durch allerlei Kunſtgriffe, deren Zweck war, den augenblicklichen Gewinn den Regenten der Rheinlande zuzuwenden. Seit Generationen freilich waren keine Reiſenden mehr ausgeplündert worden von den gepanzerten Räubern, welche an hundert maleriſche Höhen bewohnten; aber jeder kleine Staat hatte aus der Schwäche der kaiſerlichen „altbegründeten Rechte“ Nutzen gezogen durch alle möglichen Zölle und Taxen. Riſbeck 1780 fand 9 Zollſtationen zwiſchen Mainz und Coblenz; von da bis zur holländiſchen Grenze gab es nach ſeiner Angabe wenigſtens 16, und jede derſelben muß im Durchſchnitt 30,000 rheiniſche Gulden jährlich eingenommen haben. Die Waſſerfläche des Rheins muß demnach weit weniger von jener Thätigkeit gezeigt haben, welche jetzt ſo überraſchend für den Reiſenden iſt.

Für den Fremden, welcher von Mainz mit ſeinen engen dunkeln Gäßchen abwärts, oder aufwärts von Köln kam, deſſen beſchränkte und ſchmutzige Straßen mit ihrem namenloſen Geſtanke charakteriſtiſch für den bigotten Aberglauben und den moraliſchen Schmutz der Bevölkerung waren — Alles jetzt glücklich beſeitigt, Dank den 70 Jahren franzöſiſcher und preußiſcher Herrſchaft — erſchien das kleine Bonn als ein wahres Bild von Nettigkeit und Behaglichkeit. Sogar ſein kirchliches Leben ſchien von anderer Art. Die Männer von hoher kirchlicher Stellung waren zugleich von hoher Geburt; ſie waren Männer von Welt, Bildung und feinen Sitten; ſie hatten ihren Geiſt durch den Verkehr mit der Welt und gebildeten Männern bereichert; ſie waren duldſam in ihren Meinungen und freiſinnig in ihren Anſchauungen. Und wenn man Geiſtliche von hohem und niederem Grade in Bonn, wie in den anderen Städten des Rheinlandes in großer Anzahl ſah, ſo war andererſeits die Abweſenheit von Soldaten ein bemerkenswerther Zug. Johann Hübner giebt den Grund davon in wenigen und treffenden Worten an: „Zur Kriegs-Zeit lieget gar viel daran, wer Meiſter von Bonn iſt, weil die Fahrt auf dem Rheine aus dieſem Paſſe kan geſperret werden. Es hat alſo der Ort ſeine gar gute Fortification, daß der Chur-Fürſt ſicher genug darinnen Hof halten kann: Eine Garnison aber muß er zu Friedens-

Zeit nicht hinein legen, und zur Kriegeszeit werden **Trouppen** hinein geleget, die dem Kayſer und dem Reiche geſchworen haben. So hat man ſich, ſowohl in dem Ryſwickiſchen, als auch in dem Raſtädtiſchen Frieden, über dieſen Punct verglichen."

Wenn auch das äußere Anſehen der Straßen von Bonn durch Herſtellung oder Wiederaufbau einer großen Zahl von Wohnhäuſern weſentlich verbeſſert wurde, ſo hat doch der Plan der Stadt, mit Ausnahme der näher bei den Wällen gelegenen Theile, keine weſentliche Veränderung erfahren. Die wichtigſte iſt das Entſtehen offener Plätze, wo 1770 Kirchen ſtanden. Auf dem kleinen dreieckigen Römerplatze war die Hauptpfarrkirche Bonns, die vom heil. Remigius, in der Richtung gebaut, daß ihr hoher Thurm direct die Achterſtraße hinabſah. Dieſer Thurm wurde 1800 vom Blitz getroffen und zerſtört; 6 Jahre ſpäter wurde die Kirche ſelbſt von den Franzoſen abgetragen und ihre Bauſteine weggebracht, um einen Theil der Feſtungswerke von Weſel zu bilden.[1] Auf dem ſchmalen, runden Grasplatze, wo man von der Münſterkirche zu dem benachbarten Stadtthore geht, ſtand eine andere Pfarrkirche, der Form nach eine Rotunde, die von St. Martin; und an dem entgegengeſetzten Ende des Münſters, nur durch einen engen Durchgang von demſelben getrennt, noch eine dritte, ein kleines Gebäude, dem heil. Gangolph geweiht. Nur die damalige vierte Pfarrkirche, die zum heil. Peter in Dietkirchen, iſt noch jetzt vorhanden. Nach der Zerſtörung jener Kirchen wurde eine neue Eintheilung der Stadt in Pfarreien vorgenommen (1806).

Die Stadtſeite des kurfürſtlichen Schloſſes (jetzt die Univerſität) war impoſanter wie jetzt, und geſchmückt mit einem hohen, ſchönen Thurme, der ein Glockenſpiel enthielt mit hinreichend vielen Glöckchen, um z. B. die Ouvertüre von Monſigny's Deſerteur zu ſpielen. Dieſer Theil des Palaſtes, mit Thurm und Capelle, wurde 1777 durch Feuer zerſtört.

Das Rathhaus, unter Clemens Auguſt errichtet, und die übrigen Kirchen ſind noch unverändert wie damals; nur war das große Gebäude gegenüber der Univerſitätsbibliothek und dem Muſeum der Gypsabgüſſe, jetzt von Privatwohnungen und Läden eingenommen, damals Kloſter und Kirche der Franciskanermönche. Ein Convent der Kapuzineſſen befand ſich in der Keſſelsgaſſe; ſein Garten iſt jetzt ein Bleichplatz. Kirche und

---

[1] Beiträge zur Geſchichte der Kirchen und Klöſter von Bonn und Umgebung, von einem Bonner (A. Beiten). Bonn 1861.

Kloſter der welſchen Nonnen in der Kölnſtraße iſt in eine Kaſerne umgewandelt.

Unſere Einbildungskraft mag uns einen hübſchen Oſter- oder Pfingſtmorgen in jenen Jahren ausmalen und uns die kleine Stadt in ihrem feſttäglichen Schmucke und Geräuſche zeigen. Die Glocken läuten auf den Schloß- und Kirchthürmen; die Landleute in groben, aber kleidſamen Gewändern, die Frauen mit hellen Farben überladen, kommen aus den umliegenden Dörfern herein, füllen den Marktplatz und drängen ſich in die Kirchen zur Frühmeſſe. Die Adeligen und Vornehmen, in breit herabhängenden Röcken, weiten Weſten und Kniehoſen, die ganze Kleidung aus glänzend farbigen Seidenſtoffen, Atlas und Sammet, mit großen, weißen, fliegenden Halskragen, Handkrauſen über den Händen, Schnallen von Silber oder gar von Gold an den Knieen und auf den Schuhen; hohe, gekräuſelte und gepuderte Perrücken auf dem Haupte, und bedeckt mit einem aufgekrämpten Hute, wenn ſie ihn nicht unter dem Arme tragen; ein Schwert an der Seite und gewöhnlich ein Rohr mit goldenem Knopfe in der Hand, und wenn der Morgen kalt war, einen Scharlachmantel über die Schulter geworfen; ſo richten ſie beſcheiden ihren Weg zum Schloſſe, um Sr. Durchlaucht die Hand zu küſſen, oder ſie fahren zu den Thoren hinein in ſchwerer Equipage, auf denen man noch weiß gepuderte, mit gekrämpten Hüten bekleidete Kutſcher und Bediente ſieht. Ihre Frauen tragen lange und enge Schnürbrüſte, aber ihre Kleider fliegen mit mächtigem Schwunge; durch Schuhe mit ſehr hohen Abſätzen und durch den hohen Wulſt, in welchen ſie ihr Haar hinaufgekämmt haben, erſcheinen ſie größer als ſie ſind; ſie tragen kurze Aermel, aber lange ſeidene Handſchuhe bedecken ihre Arme. Die Geiſtlichen, an Namen und Coſtüm verſchieden, ſind gekleidet wie jetzt, die wallende Perrücke ausgenommen. Die Compagnie der kurfürſtlichen Garde iſt ausgeritten, und von Zeit zu Zeit hört man den Donner des Geſchützes von den Feſtungswällen. Von allen Seiten begegnen dem Auge ſtarke und glänzende Farbencontraſte, Sammet und Seide, „Purpur und feine Leinwand," Gold und Silber. Das war der Geſchmack der Zeit; koſtſpielig, unbequem in der Form, aber imponirend, großartig und den Unterſchied von Rang und Stand bezeichnend. Laſſen wir unſere Einbildungskraft uns Alles das vor Augen ſtellen, und wir werden eine dem Knaben Beethoven bekannte und vertraute Scene vor uns haben; eine Scene, in welcher auch er, als er zum Mannesalter heranwuchs, ſeine kleine Rolle zu ſpielen hatte. —

Zweites Buch.

Beethoven in Bonn. 1770 bis 1792.

Erſtes Kapitel

Die Familie Beethoven.

Zu Anfang des 17. Jahrhunderts lebte eine Familie mit Namen van Beethoven in einem belgiſchen Dorfe in der Nähe von Löwen. Ein Glied derſelben zog von dort weg und ließ ſich um 1650 in Antwerpen nieder. Ein Sohn dieſes Beethoven, Wilhelm mit Namen, verheirathete ſich am 11. Sept. 1680 mit Catharina Grandjean und erhielt von ihr acht Kinder. Eins derſelben, welches am 8. September 1683 in der Pfarre von Notre Dame du Nord getauft wurde, erhielt den Namen Heinrich Adelard; ſeine Pathen waren Heinrich van Beethoven, welcher die Stelle von Adelard de Redincq Baron de Rocquigny vertrat, und Jacqueline Grandjean. Dieſer Heinrich Adelard van Beethoven nahm, als er das männliche Alter erreicht hatte, Maria Catharina de Herdt zur Frau, welche ihm zwölf Kinder gebar; das dritte derſelben hieß Ludwig, das zwölfte Ludwig Joſeph. Der Letztere, am 9. Dec. 1728 getauft, heirathete am 3. Nov. 1773 Maria Thereſa Schuerweghs und ſtarb am 11. Nov. 1808 zu Ooſterwyck. Seine zweite Tochter, welche wie ihre Mutter Maria Thereſa hieß, wurde die Gattin von Joſeph Michael Jacobs (6. Sept. 1808) und die Mutter von Jacob Jacobs, gegenwärtig Profeſſor der Malerei in Antwerpen, welcher den Stoff zu dieſen Notizen über die Antwerpener Beethovens zum Theil ergänzt hat; die wichtigſten Nachweiſungen verdankt der Verfaſſer Herrn Leon de Burbure in jener Stadt[1]

---

[1] In der neuen Ausgabe von Fetis ſind einige dieſer Namen verkehrt gedruckt; ſie ſind hier verbeſſert nach einem Briefe von Jacobs an den Verfaſſer.

Das Zeugniß über die Taufe Ludwig van Beethoven's enthält folgende Daten: Antwerpen, 23. December, 1712. **Baptizatus Ludovicus.** Eltern: **Henricus van Beethoven, Maria Catherine de Hert.** Zeugen: **Petrus Bellwaert, Dymphona van Beethoven.**

Nach einer Familientradition (Profeſſor Jacobs hörte ſie von ſeiner Mutter) verließ Ludwig van Beethoven in Folge häuslicher Mißhelligkeiten heimlich das Haus ſeines Vaters, als er noch in ſehr jugendlichem Alter ſtand, und ſah daſſelbe niemals wieder; doch ſcheint ſich in ſpäteren Jahren ein brieflicher Verkehr zwiſchen dem flüchtigen Sohne und ſeinen Eltern gebildet zu haben. Nach ſeiner ſpäteren Geſchichte zu urtheilen, war die Erziehung des jungen Mannes nicht vernachläſſigt worden; und die Nachrichten, die ſich über ſeine Erlebniſſe nach der Entfernung aus dem elterlichen Hauſe gefunden haben, laſſen vornehmlich auf eine ſorgfältige muſikaliſche Ausbildung ſchließen. Wir finden ihn zuerſt in Löwen wieder, wo er ſich bei dem Kapitel ad Sanctum Petrum um die erledigte Stelle eines Tenoriſten beworben hat, und wo er durch Beſchluß des Kapitels vom 9. November 1731 (alſo im Alter von nicht ganz 18 Jahren) zum Stellvertreter des erkrankten Phonascus Colfs auf 3 Monate ernannt wird. Wir verdanken dieſe intereſſante Notiz dem Sitzungsprotokolle des genannten Kapitels, deſſen Abſchrift Profeſſor Otto Jahn dem Verfaſſer zur Benutzung freundlichſt überlaſſen hat, und welches lautet wie folgt:

„Die Veneris 2. Novembris 1731.

„Habitum fuit Capitulum Extraordinarium, in quo resolutum fuit, Insinuandum esse Dno Phonasco per secretarium Capituli in scriptis quod sequitur: ut indilate suis expensis ponat substitutum vel substitutos, a Capitulo approbandos, qui ex integro satisfaciant obligationibus Dicti Domini Phonasci tam in choro (non tantum pro musica sed etiam pro cantu Gregoriano) quam in Odeo et domi suae pro instructione choraulium (si id ultimum per se facere non possit) conformiter conditionibus ipsius admissionis, idque ad Trimestre, ad videndum an sit spes talis convalescentiae, ut per se ipsum possit satisfacere omnibus functionibus suis.

Quod secretarius praestitit, et praefatus Ds. Phonascus respondit quod exhibebit libellum supplicem, et hoc hodie si possibile sit traden-

dum in manibus amplissimi D. Decani, quoad vero Trimestre, quod ipsi praescribitur, se tunc visurum quid juris et consilii.

Quod attestor

JN Grauf, secret.

Item proposuit A. D. Decanus, cum jam dudum vocaverit locus Tenoris in hac ecclesia, ad quem se praesentavit nunc Ludovicus van Beethoven, an placeat DD eundem admittere, et DD eundem admiserunt sub conditionibus ipsi praescribendis ita ut non censebitur in possessione ejusdem officii constitutus, nisi postquam easdem conditiones acceptaverit et subsignaverit.

Die Veneris 9. Novembris 1731.

Praelectus fuit libellus supplex D. Phonasci tenoris sequentis. Dieſer libellus supplex iſt beigelegt und lautet ſo:

Amplissimo Eximioque D. D. Decano Caeterisque Venerabilibus D. D. Canonicis insignis et collegiatae Ecclesiae S^{ti} Petri Lovanii.

Exponit qua par est Reverentia Ludovicus Colfs Phonascus quomodo sibi per D. Secretarium Capituli insinuata sit resolutio Amplissimi Venerabiliumque D. D. Canonicorum, per quam exponenti injungitur ut juxta Conditiones admissionis suae substituat aliquem qui vice sua in praedicta Ecclesia, et domi (si opus sit) fungatur: Cum autem neminem ad ea praestanda magis idoneum quam Ludovicum van Beethoven, hinc eundem in substitutum designat.

Humillime rogans Amplissimum Venerabilesque D D. Canonicos, ut eam substitutionem approbare dignentur.

Quod faciendo &c.

L. F. Colfs Phonascus.

Folgendes iſt von der Hand des Secretärs am Rande beigefügt:

Capitulum approbat Personam Ludovici van Beethoven ut fungatur vicibus Phonasci ad trimestre conformiter mandato capituli dicto phonasco per D. Secretarium insinuato secunda huius cui capitulum inhaeret, sic tamen ut capitulum sibi reservet potestatem etiam ante finem

trimestris, ubi ita judicaverit, dimittendi supradictum substitutum. ita resolutum in capitulo hac 9ª Novembris 1731.

De Mandato DD. meorum
JN Grauf. secret.

Dieſe Stellung ſcheint der junge Sänger nicht über die angegebene Zeit bekleidet zu haben. Durch das im März 1733 (dem Monate von J. Haydn's Geburt) erlaſſene Decret des Kurfürſten Clemens Auguſt (oben S. 26) wurde er zum Hofmuſikus in Bonn ernannt mit 400 Gulden Gehalt, einer für jene Zeit, und namentlich für einen ſo jungen Mann, bedeutenden Summe. Rechnet man das herkömmliche Probejahr, welchem die Muſiker vor ihrer Anſtellung unterworfen waren, hinzu, ſo muß Ludwig van Beethoven im Jahre 1732 nach Bonn gekommen ſein welches ſowohl zu der Dauer der in Löwen bekleideten Stellung paßt, als auch zu dem „23jährigen Dienſte," wovon in einer Petition ſeines Sohnes die Rede iſt (oben S. 29), und genau zu einer andern vom Jahre 1774, die unten mitgetheilt werden ſoll, worin Johann van Beethoven von den 42 Dienſtjahren ſeines Vaters ſpricht. Ein anderes Document, aus dem Jahre 1784, läßt den älteren Beethoven „in die 46 Jahr" dienen: doch rührt dies von anderer Hand her und iſt weniger glaubwürdig, als die beiden vom Sohne geſchriebenen.

Ob nun der junge Mann auf irgend eine beſtimmte Veranlaſſung hin, etwa in Folge ihm eröffneter Ausſichten, nach Bonn kam, oder ob er nur aus dem Vertrauen auf ſeine gute Stimme, deren Charakter und Eigenſchaft in jenem Alter bereits entſchieden ſein konnte, und auf ſeine Kenntniſſe von Muſik und Geſang die Hoffnung ſchöpfte, dort am eheſten ſein Glück zu machen, wiſſen wir nicht. War letzteres der Fall, ſo hatte ihn ſein Vertrauen nicht getäuſcht, da ſchon im Jahre darauf ſeine Anſtellung erfolgte.

Die nächſte bezeugte Thatſache aus ſeiner Geſchichte findet ſich in dem alten Kirchenbuche der Pfarre vom heil. Remigius, welches auf dem Bonner Rathhauſe aufbewahrt wird; es iſt ſeine am 7. September 1733 vollzogene Vermählung mit Maria Joſepha Poll; der Mann war noch nicht 21, die Frau 19 Jahre alt. Das Taufzeugniß über das erſte in dieſer Ehe geborene Kind, welches wir den Taufregiſtern der nämlichen Pfarre entnehmen, lautet ſo:

1734, 8. Auguſt. **Baptizatus:** Maria Bernardina Ludovica; Eltern: Ludwig van Beethoven, Maria Joſepha Poll; Pathen:

Maria Bernardina Menzel, Michael van Beethoven, an deſſen Stelle: Cornelius van Beethoven.

Dieſer Cornelius van Beethoven muß noch ein junger Mann geweſen ſein, da er ſich erſt am 5. Juli 1755 mit Jungfrau Anna Barbara Marx verheirathete. Seine zwei Töchter, welche beide als Kinder ſtarben (ſie waren 1756 und 1759 geboren), hatten Herrn Ludwig van Beethoven zum Pathen. Der Vater ſtarb 1764, die Mutter 1765, und damit war dieſer Zweig der Familie Beethoven ausgeſtorben. Da ſich in den Verzeichniſſen und Zeitungen von Bonn kein anderer Beethoven, mit Ausnahme des Muſikers und ſeiner Familie, gefunden hat, ſo iſt es ohne Zweifel dieſer Cornelius, welcher in den Jahresrechnungen von Clemens Auguſt als Lieferant von Kerzen figurirt.[1]

Die kleine Bernardina ſtarb ſchon den 17. Oct. 1735. Ihr Verluſt wurde ſehr bald erſetzt durch einen Sohn Marcus Joſephus, getauft den 15. April 1736, der aber den Eltern ebenfalls früh entriſſen zu ſein ſcheint; denn es hat ſich nicht die geringſte weitere Notiz über ihn gefunden. Nach Verlauf von etwa vier Jahren wurde dem kinderloſen Paare wiederum ein Sohn geboren, deſſen Taufſchein nicht entdeckt werden konnte. Die Civilſtandsbeamten zu Bonn waren der Meinung, daß dieſes Kind, Johann, in der Hofcapelle getauft worden ſei, deren Verzeichniſſe in den ſtädtiſchen Archiven nicht aufbewahrt werden und wie es ſcheint verloren gegangen ſind; vielleicht, meinte man, ſei er auch während einer Abweſenheit der Mutter von Bonn geboren. Der amtliche Bericht über die Stellung und die Eigenſchaften der Hofmuſiker, welcher 1784 angefertigt wurde, gibt jedoch Bonn als Geburtsort Johann's van Beethoven, und ſein Alter auf 44 Jahre an; demnach iſt das Datum ſeiner Geburt in das Ende von 1739 oder den Anfang von 1740 zu ſetzen.

---

[1] „Ausgabb Geldt zum Hoff Küchen Ambt.
Unſchlitt Kerzen — Liveranten Beethoven.

			Rth.		Alb.
Von Juli 1750 bis Auguſt	1751	—	1588	—	27
„ Januar bis Juni	1753	—	980	—	36
„ Juli 1753 bis März	1754	—	1468	—	9
„ April 1754 bis Mai	1755	—	1877	—	51
„ Mai 1755 bis Juli	1756	—	1619	—	50
„ Juli, Auguſt und Sept.	1756	—	351	—	50“

Welcher Verbrauch von Talg für den Palaſt eines Fürſten! — Derſelbe Beethoven erſcheint in den Rechnungen auch als regelmäßiger Lieferant für den „Zehrgarten.“

Die ſtufenweiſe Verbeſſerung der Lage des älteren Beethoven, ſowohl in ſeiner Einnahme als ſeiner ſocialen Stellung, war gleich ehrenvoll für ihn als Muſiker wie als Menſchen. Während die Muſiker ärmlich bezahlt waren, konnte er in ſeinen letzten Jahren einen kleinen Theil ſeines Erwerbes zurücklegen; und die amtlichen Verzeichniſſe laſſen das allmähliche Steigen ſeiner öffentlichen Stellung erkennen. So wird ſein erſtes Kind als Sohn des „Muſicus“ L. v. Beethoven eingetragen; als Pathe der älteſten Tochter von Cornelius van Beethoven heißt er Dominus v. B., bei der zweiten Musicus Aulicus; 1761 wird er „Herr Kapellmeiſter“ und ſein Name erſcheint im Hofkalender deſſelben Jahres als der dritte in einer Reihe von 28 Hommes de chambre honoraires.

Ueber die Anſtellung Ludwig's van Beethoven als Haupt der Hofmuſik waren keine weiteren Einzelheiten aufzufinden, außer denen, welche ſich in ſeinem Geſuche und dem darauf folgenden Decrete finden (ſ. oben S. 39). Aus dieſen Documenten geht hervor, daß der Baſſiſt die Zuſicherung der Stelle als Nachfolger von Zudoli von Clemens Auguſt erhalten hatte, daß aber der Kurfürſt, als die Vacanz eintrat, ſeinen Entſchluß änderte und die Stelle dem von ihm begünſtigten jungen Violinſpieler Touchemoulin gab. Dieſer bekleidete dieſelbe jedoch ſo kurze Zeit, daß ſein Name ſich gar nicht als Capellmeiſter im Hofkalender findet; er dankte ab in Folge der Herabſetzung ſeines Gehalts durch Belderbuſch, den erſten Miniſter des neuen Kurfürſten, welcher gerade in dieſer Zeit 1761 auf Clemens Auguſt folgte. Die Erhebung eines Sängers zu einer ſolchen Stelle war in jenen Tagen nicht eben ungewöhnlich; wohl aber vermuthlich, daß der Capellmeiſter ſeine Stelle als Sänger beibehalten ſollte. Auch Haſſe und Graun begannen ihre Laufbahn als Sänger; noch paſſender ſind die Beiſpiele von Steffani, dem Vorgänger Händel's am Hofe von Hannover, und von Righini, nacheinander Capellmeiſter zu Mainz und Berlin. In allen dieſen Fällen waren aber die Capellmeiſter zugleich tüchtige Componiſten, deren Werke Erfolg gehabt hatten. Das war bei Beethoven nicht der Fall. Wegeler's Worte: „Der Kapellmeiſter und Baſſſänger hatte ſchon früher auf dem damals vom Kurfürſten errichteten Nationaltheater Opern aufgeführt,“ ſind von Schindler und Anderen in folgender Weiſe nicht ſowohl wiedergegeben, als gedeutet worden: er „ſoll unter dem prachtliebenden Curfürſten Clemens Auguſt Opern von ſeiner Compoſition aufgeführt haben,“ was offenbar willkürlich und unrichtig iſt. Sonderbar, daß ſo wenige Schriftſteller ſich mit genauen Citaten begnügen können! Wir haben nicht allein gar keinen

Beweis dafür (ſicherlich keinen, der veröffentlicht wäre), daß Capellmeiſter van Beethoven Operncomponiſt geweſen wäre; ſondern die Worte in ſeinem eigenen Geſuche: „indem ohnehin der Doxal mit benöthigter Muſique ſathſam verſehen," kann man kaum anders verſtehen, als ſo, daß ſie einer möglichen Einwendung gegen ſeine Anſtellung begegnen wollten, welche ſich auf den Umſtand hätte gründen können, daß er nicht Componiſt ſei. Wegeler's Worte würden dann einfach bedeuten, daß er die aufzuführenden Opern auf die Bühne brachte und leitete, welche während ſeiner Zeit weder zahlreich noch von großem Werthe waren. Seine Verpflichtungen waren ſicher läſtig genug, auch ohne daß die muſikaliſche Compoſition hinzukam.

Die in den früheren Kapiteln mitgetheilten Documente zeigen ihn als Leiter der Muſik im Theater und auf dem „Doxal," als Examinator der Candidaten für die Zulaſſung zum Dienſte bei der Hofmuſik, und als Berichterſtatter über Fragen, die ihm vorgelegt waren, bei dem geheimen Rathe; und Alles dies „mitt beybehaltung ſeiner baſſiſten ſtelle," einer Stelle, welche ihm die wichtigſten Baſſrollen und Solos in der Kirche und auf dem Theater anwies. Wegeler erwähnt eine Tradition, nach welcher er „vorzüglich im Singſpiel **L'Amore artigiano** [von Gaſſmann] und im Deſerteur von Monſigny den größten Beifall" erhielt. Wenn das wahr iſt, dann giebt es dem Capellmeiſter das Zeugniß eines nicht geringen Unternehmungsgeiſtes und zeigt ihn auch als einen Sänger von wohl erhaltenen Mitteln; denn dieſe beiden Opern waren 1769 zuerſt aufgeführt worden, die eine in Wien, die andere in Paris, und damals ſtand Ludwig van Beethoven bereits im 58. Jahre.

Die Worte Demmer's in ſeinem Geſuche vom 23. Januar 1773 [oben S. 51], daß „der Baſſiſt van Beethoven abſtändig und als ſolcher gebraucht zu werden nimmermehr im Stande ſich befindet" bringen uns natürlich auf den Gedanken, daß das Auftreten des alten Herrn als Brunoro in Lucheſi's **L'Inganno scoperto** (im May 1773) eine letzte Huldigung an ſeinen kurfürſtlichen Herrn zu deſſen Geburtstage war; er erlebte es nicht, denſelben noch einmal zu feiern. Der Tod des „Hoffkapellmeiſter" Ludwig van Beethoven erfolgte den Regiſtern zufolge zu Bonn am 24. December 1773, einen Tag nach der 61. Wiederkehr des Tages ſeiner Taufe zu Antwerpen.

Zu Hauſe hatte der gute Mann ſein Kreuz zu tragen. Seine Frau, Joſepha, welche mit einer Ausnahme alle ihre Kinder hatte begraben ſehen, war vielleicht gerade in Folge deſſen in eine übermäßige Neigung zum Trunke verfallen und befand ſich beim Tode ihres Mannes in einem Kloſter zu Köln in Koſt; wie lange ſie dort geweſen iſt, wird nicht klar, doch war es ſicherlich eine beträchtliche Zeit. Der Sohn war verheirathet, wohnte aber nicht im Hauſe ſeines Vaters, wenngleich in ziemlicher Nähe deſſelben; warum, iſt nirgendwo angegeben, und der Gedanke, daß Vater und Sohn nicht gut miteinander ſtanden, drängt ſich uns von ſelbſt auf.[1] Andere Gründe für dieſe trübe Vermuthung werden ſeiner Zeit angeführt werden.

Das Haus, in welchem der Capellmeiſter ſtarb, war das nördlich an den ſogenannten Gudenauer Hof, die ſpätere Poſthalterei, angrenzende in der Bonngaſſe, und trug die Nummer 386. Nach ziemlich glaubwürdiger Angabe ſoll der Capellmeiſter aus dem Fiſcherſchen Hauſe in der Rheingaſſe hieher gezogen ſein; in jenem ſoll er viele Jahre gewohnt und ſogar einen kleinen Weinhandel betrieben haben. Der Umzug in die Bonngaſſe mag etwa im Jahre 1767 ſtattgefunden haben. Profeſſor Wurzer in Marburg ſchreibt: „Ich ging als kleiner Knabe in der Nachbarſchaft in die Schule und habe den alten Mann oft geſehen, der gewöhnlich — nach der Sitte der damaligen alten Herren — einen rothen Mantel trug. Ich erinnere mich auch, dieſen Mann begraben geſehen zu haben.“ Kölniſche Zeitung, 30. Aug. 1838. Wenn man ſich die ſtattliche Tracht jenes Zeitalters, und dann den gedrungenen muskulöſen Mann mit ſeiner dunkeln Geſichtsfarbe und ſeinen hellen Augen vorſtellt, wie ihn Wegeler beſchreibt und wie ihn ein Gemälde von dem Hofmaler Radoux, noch im Beſitze ſeiner Nachkommen zu Wien befindlich, darſtellt, ſo ſteht ein würdiges und imponirendes Bild vor unſerer Phantaſie. —

Ueber das frühere Leben Johann's van Beethoven iſt nichts Einzelnes bekannt, mit Ausnahme deſſen, was unmittelbar oder indirect aus den oben mitgetheilten officiellen Documenten zu entnehmen iſt. Diejenigen unter dieſen Papieren, welche von ſeiner eigenen Hand geſchrieben ſind, zeigen, nach dem Maßſtabe unſerer Zeit beurtheilt, einen auffallenden Mangel gewöhnlichſter Schulbildung; doch darf nicht vergeſſen werden, daß die Orthographie der deutſchen Sprache damals nicht feſtſtand, und ferner, daß manche ſeiner Zeitgenoſſen, welche ſich mit ihrer akademiſchen Bildung brüſteten und welche den höchſten Klaſſen der Geſellſchaft angehörten, einen Styl ſchrieben, der nicht beſſer war als der ſeinige. Ohne Zweifel war der Umfang ſeiner Schulbildung gering geweſen; ſie war vermuthlich eine, ſolche wie ihn die Sängerknaben der Capelle erhielten.[1]

---

[1] Die Fiſcherſchen Berichte (ſ. u. Anh. VII.) ſagen, daß die Trennung bei Gelegenheit der Heirath des Sohnes ſtattgefunden habe, mit welcher der Vater nicht einverſtanden geweſen ſei. Anm. d. Ueb.

Folgende Thatſachen ſcheinen feſtzuſtehen. Im Alter von zwölf Jahren trat der Knabe als Sopraniſt in die Capelle ein; mit vierzehn begann er auf dem Doxal als Contralto zu ſingen; nach der Mutation ſeiner Stimme trat er wiederum der Capelle als Tenor bei, indem er im Alter von 16 Jahren ſein Decretum als „Acceſſiſt bey der Hoffmuſik" erhielt. Wir wiederholen hier die Stelle aus ſeines Vaters Bericht (oben S. 42), welche die Grundlage für das Decret vom 24. April 1764 bildete, worin ihm ein Gehalt von 100 Thalern jährlich bewilligt wurde. „Da nun aber mein Sohn Joannes Beethoven bereits 13 jahr lang ohne Gehalt mit ſeiner ſingſtim den ſopran, Conteralt und tenor in jeden Vorfallenden nothwendigkeiten auf dem Duc ſahl abgeſungen, zugleich auch vor die Violin capabel iſt, derenthalben Ew. Churfl. Gnaden unterm 27. Novembris 1762 beyliegendes vorzügliches höchſteigenhändiges gnädigſtes Decretum sub Litt. B. mitzutheilen gnädigſt geruhet;" etc. etc. Der junge Mann erhielt alſo im Alter von 22 die Zuſage eines Gehaltes, und mit 24 Jahren hundert Thaler. Nach dem Tode Haveck's (1769) erhielt er eine Zulage von 25 G. (oben S. 48) und durch Decret vom 3. April 1772 fernere 50 G. jährlich. Doch hatte er außerdem Gelegenheit, durch Unterricht ſich etwas zu verdienen. So hat Demmer, wie das Promemoria S. 52 beſagt, „würcklich für 3 Monath an den jungen H. Beethoven zalt 6 rthr.;" und ein Jahr ſpäter erging folgender Beſchluß des geheimen Rathes:

„Ad. Suppl. Joan Beethoven

Da die Churfürſtl. Hofkammer geſtalten nach befundener Richtigkeit einvermeldeten des Supplicantes Forderung, ſelbige durch üblichen Abzug aus der Beklagten gnaden gehalt zu tilgen.

Bonn den 24. May 1775. Urkund. p."

welcher ſich vermuthlich auf eine Schuldforderung an ein weibliches Mitglied der Hofcapelle bezieht. Drei Jahre ſpäter ſcheint ihm die muſikaliſche Unterweiſung der Helene Averdonck (oben S. 54) anvertraut worden zu ſein.

---

[1] Wenn der alte Fiſcher erzählt, daß Johann van Beethoven ſchon in jungen Jahren einen unſtäten Geiſt zeigte, daß er ſich ſogar tagelang aus dem elterlichen Hauſe entfernte, ſo wird das Glauben verdienen, da es zu dem ſonſtigen Bilde des Mannes paßt. Anm. d. Ueb.

Jedenfalls unternahm er es, 3½ Jahr nachdem er einen Gehalt von 100 Thalern erhalten hatte, zu heirathen. Heinrich Kewerich, der Vater ſeiner Frau, war Hauptkoch in jenem Schloſſe von Ehrenbreitſtein, in welchem Clemens Auguſt geſtorben war: und wenn er zu jener Zeit noch lebte, ſo hatte er ſicherlich das Diner zubereitet, an welchem der Kurfürſt nicht im Stande war theilzunehmen. Kewerich's Frau war Maria Weſtorff, aus dem nämlichen Orte. Ihre Tochter, Maria Magdalena, getauft am 20. Dec. 1746, heirathete am 30. Januar 1763 einen gewiſſen Johann Laym, Kammerdiener des Kurfürſten von Trier. Am 28. November 1765 ſtarb ihr Gatte, und Maria Magdalena war Wittwe, ehe ſie ihr 19. Jahr vollendet hatte. Beinahe zwei Jahre ſpäter erhielten die Heirathsregiſter von St. Remigius zu Bonn folgenden Zuwachs: „Nov. 12. 1767. „Copulavi Johannem van Beethoven, filium legitimum Ludovici van Beethoven et Mariae Josephae Poll, et Mariam Magdalenam Keferich, viduam Leym ex Ehrenbreitstein, filiam Henrici Keferich et Annae Mariae Westorffs.“ Das heißt: Johann van Beethoven heirathete die junge Wittwe Laym.

In dieſer Zeit wohnte eine ganze Colonie von Muſikern und anderen im Hofdienſt angeſtellten Perſonen in der Bonngaſſe, wie ein Theil der Straße genannt wird, welche von dem unteren Ende des Marktplatzes zum Kölnthor führt. Capellmeiſter Beethoven wohnte, wie bereits geſagt, in Nr. 386. In dem nördlich angrenzenden Hauſe (Nr. 387) wohnte die muſikaliſche Familie Ries. Das letzte Haus auf derſelben Seite der Straße, ehe ſie den Namen „Kölnſtraße“ annimmt, war die Wohnung des Horniſten und ſpäteren Muſik-Verlegers Simrock. Das Haus, welches dem des Capellmeiſters ſchräg gegenüber liegt (Nr. 515), war im zweiten Stock von der Familie Salomon bewohnt, im erſten Stock und Parterre von dem Eigenthümer des Hauſes, dem Poſamentier Claſen. Von den beiden nächſtfolgenden Häuſern war das eine, Nr. 516, die Wohnung des Hofkellerſchreibers Johann Baum: das andere bewohnte der Schloſſermeiſter Courtin, ohne Zweifel der Jean Cortin, Serrurier, aus dem Hofkalender von 1773. In Nr. 517 wohnte die Familie Hertel, welche 12 bis 15 Jahre ſpäter unter der Familie Beethoven in der Wenzelgaſſe wohnte, und nicht weit davon eine Familie Poll, vielleicht mit der älteren Frau van Beethoven verwandt. Der Name Conrad Poll findet ſich in den Hofkalendern der 70er Jahre unter den 8 Kurfürſtlichen „Heiducken.“

Im Jahre 1767 war im Hintergebäude des Claſen'ſchen Hauſes Nr. 515 eine Wohnung zu vermiethen, ob in dem Flügel des Hauſes, wie er jetzt noch ſteht oder in einem getrennt liegenden Gebäude auf demſelben Grundſtücke, wie es in Bonn nicht ſelten vorkommt, iſt nicht klar, und hier begannen die eben vermählten Beethovens ihre einfache Haushaltung. Ihr erſtes Kind war ein Sohn Ludwig Maria, getauft am 2. April 1769, deſſen Pathen, wie man in dem Regiſter der St. Remigius-Pfarre leſen kann, der Großvater Beethoven und Anna Maria Lohe, die Frau des Schloſſers Jean Courtin, waren, ihres unmittelbaren Nachbarn. Dieſes Kind lebte nur 6 Tage. Nach Ablauf von weniger als 2 Jahren wurde den Eltern ihr Verluſt erſetzt durch die Geburt des Sohnes, welcher der Gegenſtand unſerer Biographie iſt.

Zweites Kapitel.

Beethoven's Kindheit.

Ludwig van Beethoven's Geburtstag iſt nirgendwo aufgezeichnet. Wegeler ſetzt ihn, auf Grund der in Bonn herrſchenden Sitte, auf den Tag vor der Taufe, alſo den 16. December 1770, eine Meinung, welche Beethoven ſelbſt gehegt zu haben ſcheint.

Von einigen amtlichen Taufſcheinen theilen wir den folgenden hier vollſtändig mit, da ſich auf demſelben eine von des Meiſters eigener Hand geſchriebene Bemerkung findet.

„Departement de Rhin et Moselle
Mairie de Bonn.

Extrait du Registre de Naissances de la Paroisse
de St. Remy à Bonn.

Anno millesimo septingentesimo, die decima septima Decembris baptizatus est Ludovicus. Parentes D. Joannes van Beethoven et Helena[1]

---

[1] Der Irrthum im Namen der Mutter wird hinlänglich erklärt durch die Sitte, beide Namen, Magdalena und Helene, in Lena abzukürzen.

1770. **Keverichs. Conjuges. Patrini, D. Ludovicus van Beethoven et Gertrudis Müllers dicta Baums.**

Pour extrait conforme
delivré à la Mairie de Bonn.
Bonn le 2. Juin 1810.“
[Unterſchriften und Siegel.]

Das Kind wurde demnach getauft am 17. Dec. 1770, und ſein Großvater, der Capellmeiſter, ſowie die Frau des nächſten Nachbarn (516) Johann Baum, kurfürſtlichen Hofkellerſchreibers, waren Pathen.

Auf die Rückſeite dieſes Actenſtückes ſchrieb Beethoven:

> „Es ſcheint der Taufſchein nicht richtig, da noch
> 1772 ein Ludwig vor mir. Eine Baumgarten war glaube ich mein Pathe.
> Ludwig van Beethoven.“

Der Componiſt hielt alſo noch in ſeinem 40ſten Jahre das Jahr 1772 für das Jahr ſeiner Geburt, und in allen älteren biographiſchen Notizen wird auch nur dieſes angegeben; daſſelbe ſtimmt außerdem mit den Daten überein, die mehreren ſeiner erſten Werke vorgeſetzt ſind, ſowie beinahe mit allen Anſpielungen auf ſein Alter in ſeinen früheren Jahren. Nur wenn man ſich dieſe Thatſache immer gegenwärtig hält, kann die lange Reihe chronologiſcher Widerſprüche, welche uns bei der Erforſchung ſeiner Geſchichte während der erſten Hälfte ſeines Lebens fortwährend begegnen, erklärt und verſtanden werden. Jeder, welcher die Originalnachricht über die Taufe in den Bonner Regiſtern einſehen will, wird ſich ſofort überzeugen, daß der Taufſchein, trotz Beethoven, richtig iſt; und alle möglichen Zweifel werden durch folgende Erzählung Wegeler's beſeitigt: „An dieſem Großvater . . . hing der kleine Louis mit der größten Innigkeit, und ſo zeitig er denſelben auch verlor, blieb bei ihm der frühe Eindruck doch ſehr lebendig. Mit ſeinen Jugendfreunden ſprach er gern vom Großvater, und ſeine fromme und ſanfte Mutter, die er weit mehr als den nur ſtrengen Vater liebte, mußte ihm viel vom Großvater erzählen. Das Bild deſſelben, vom Hofmaler Radoux gefertigt, iſt das Einzige, was er ſich von Bonn nach Wien kommen ließ, und was ihm bis zu ſeinem Tode Freude machte. Dieſer Großvater war ein kleiner, kräftiger Mann mit äußerſt lebhaften Augen und als Künſtler vorzüglich geachtet.“ Wenn das Jahr 1772 das richtige Datum wäre, ſo

hatte der Knabe keine perſönlichen Erinnerungen an einen Mann haben 1770.
können, welcher am 24. Dec. 1773 ſtarb.

Eine Erwägung der ganzen Angelegenheit macht den Schluß unwiderſprechlich, daß zu der Zeit, als der Knabe durch ſeine Fertigkeit im Clavierſpiel und ſeine vielverſprechenden erſten Verſuche in der Compoſition anfing, die Aufmerkſamkeit auf ſich zu ziehen, ſein Alter abſichtlich verfälſcht wurde; einen Beweggrund dafür konnte man vielleicht in dem Erſtaunen finden, welches die damals noch in friſchem Andenken ſtehende Laufbahn der Mozart'ſchen Kinder in der muſikaliſchen Welt hervorgerufen hatte, ſowie in der Betrachtung, daß Leiſtungen, die bei einem Kinde von acht oder zehn Jahren Verwunderung und Staunen erregten, bei einem um wenige Jahre älteren kaum beſonderer Berückſichtigung werth gehalten würden. Leider iſt das, was über Johann van Beethoven's Charakter bekannt iſt, nicht geeignet, einen derartigen Verſuch unwahrſcheinlich zu machen. Bemerkenswerth iſt, daß erſtens die Fälſchung ſelten über ein Jahr hinausgeht, und ferner, daß in einem officiellen Berichte von 1784 das Alter richtig angegeben iſt; denn hier konnte eine Unwahrheit weder gewagt werden, noch, wenn es geſchah, von Nutzen ſein.

Dr. Kneiſel, welcher in der Kölniſchen Zeitung den Beweis für das Haus Bonngaſſe 515 als Beethoven's Geburtshaus zu führen unternimmt, ſagt: „Die Mutter war bekanntlich aus Thal Ehrenbreitſtein und von ihren Angehörigen getrennt; er ſelbſt ganz verwandtenlos und dabei in ziemlich beſchränkten Umſtänden; was war demnach natürlicher, als daß er ſeine nächſte Nachbarin, die angeſehene und vermögende Frau Baum, in deren Hauſe ja ſogar der Taufſchmaus gefeiert wurde, zur Pathin ſeines Söhnchens nahm?" Dieſe letzte Thatſache, welche durch das Zeugniß der Frau Baum ſelbſt geſtützt iſt, zeigt deutlich die Beſchränktheit der Wohnung, welche das junge Paar bewohnte; deutet ſie nicht auch an, daß der Großvater jetzt ein einſamer Mann war, der kein Haus hatte, worin er das kleine Feſt geben konnte?

Wir laſſen Johann van Beethoven ſelbſt die pecuniäre Lage beſchreiben, in welcher er ſich beim Tode ſeines Vaters befand.

„Hochwürdigſter Erzbiſchoff 1773.
gnädigſter Churfürſt und Herr Herr

Euwer Churfürſtlien Gnaden wollen gnädigſt geruhen ſich vorſtellen zu laſen, wie daſſ mein Vatter daſ zeitlie mit dem ewigen Verwechſelt,

1773. welcher weilant ſeyne Churfürſtlie Durchlaucht Cle. Auguſt und Ihro Churfürſtlien Gnaden jetz gloreichſt regierenden Herren Herren als capellen Meiſter zuſammen 42 jahren die hohe gnadt gehabt mit gröſtem ruhm zu dienen weſſen ſtelle zware zu vertretten man mich gnugſam capabel findet, dannoch mich nicht unterſtehe ſeyner Churfürſtlien gnaden meine capaciteit dieſe ſtelle zu vertretten zu Dero füſen zu legen, da aber durch ableben meines Vatters mich in ſehr betrübten umſtenden ſinde, da mein ſolarium ſich weiters nicht erreicht als daſſ gezwungen bin das meine waß mein Vatter erſpahret zuzuſetzen, dieweilen annoch meine Mutter am leben, und ſich in ein Kloſter befindet für Koſtgelt alle jahr 60 Reichsth. und mir nicht rahtſam iſt ſie bey mir zu nehmen, derowegen Wolte Ihro Churfürſtlien Gnaden fuſſfälligſt gebetten haben, mir von denen erledigten 400 Reichsth. zu meinem gehalt daſſ ich leben könnte ohne daß wenig erſpartes zu Verzehren zuzuſetzen und meiner Mutter denen wenig jahre ſo ſie zu leben mit dem gnaden gehalt zu begnädien, welche hohe gnadt zu demeriren inſtändigſt ſuchen werde.

Ihr Churfürſtlien Gnaden
unterdähnigſter
Knecht und Muſicus jean van Beethoven."

Es grenzt faſt ans Komiſche, wenn man ſieht, wie hier mit einer gewiſſen Zurückhaltung dem Kurfürſten angedeutet wird, daß der Bittſteller nichts gegen eine Anſtellung als Nachfolger ſeines Vaters einzuwenden habe, namentlich wenn man ſich erinnert, daß Lucheſi und Mattioli ſchon in Bonn waren, und daß der erſtere ſeine Befähigung genugſam durch Aufführung von Opern bewieſen hatte, deren Text wie Muſik Erfolg gehabt und das Gefallen des Kurfürſten erregt hatten. Die Andeutung wurde nicht verſtanden; welche Unterſtützung ihm jedoch gewährt wurde, mag man aus Folgendem erſehen:

1774. „Bonn den 8. Jan. 1774.

„Joann van Beethoven, Hof-Muſicus bittet um eine zulag Von ſeines Verſtorbenen Vatters erledigtem gehalt, und ſeine Mutter, welche für Koſtgelt ſich in einem Kloſter befindet, mit einem gnaden-gehalt mildeſt zu begnadigen." Am Rande dieſes Berichtes findet ſich Folgendes verfügt:

„ſoll mit ihrem gehald in dem Kloſter verbleiben.

„Ihro Churfl. Gnd. Verwillig. ggſt in betracht Vieler Vom Verſtorbenen zeithlebend geleiſteten treuen Dienſten, daſſ deſſen hinterlaſener Ehefrau

ſo lang ſelbige in dem Cloſter, wo ihrer jetzige aufenthalt iſt, Verbleiben 1774
wird, von nun an jährlich zu ihren unterhalt ſechszig reichsth. in quartalien eingetheilt mit laufenden anzufangen, biß fernere ggſten Verordnung ausgezahlt werden, wornach Churfl. Hof-Cammer ſich ghſt zu achten hatt."

Eine andere, ein Jahr ſpäter eingereichte Bittſchrift, iſt verloren; aber 1775
ihr Inhalt läßt ſich aus der folgenden Beantwortung derſelben erkennen:

„ad suppl.
Joan Beethoven.

Dem Supplicant wird hiermit die gdſte Verſicherung gegeben, daß auf früh- oder ſpath erfolgendes Abſterben ſeiner Mutter, er den Genuß einvermeldeter 60 Rthl. jährlich haben ſolle. Urkund p.

Bonn den 5. Juny 1775."

Der Tod der Mutter erfolgte nur wen[illegible] Monate ſpater; das Bonner Intelligenzblatt vom 3. Oct. 1775 giebt ihn ſo an: „Geſtorben am 30. Sept. Maria Joſepha Pols, Wittwe van Beethoven, alt 61 Jahr." In einer Beſoldungsliſte für 1776 (in Düſſeldorf befindlich) wird bei der „Muſik Parthie" der Gehalt Johann van Beethoven's auf 36 Rthl. 45 Alb. „quartaliter" angegeben, welches mit der Summe des in den früher genannten Decreten ihm Gewährten ungefähr übereinſtimmt, worin aber die letztgenannten 60 Rthl. noch nicht eingerechnet zu ſein ſcheinen. Daß er mit ſeiner Familie in großer Dürftigkeit lebte, geht aus obigen Documenten (welche die vielen Erzählungen über dieſen Gegenſtand beſtätigen) hervor, ſowie aus den Erinnerungen älterer Leute zu Bonn, welche bei der Streitfrage über das Geburtshaus des Componiſten an's Licht kamen. So ſagt z. B. Dr. Hennes in ſeinem erfolgloſen Verſuche, die Anſprüche des Fiſcherſchen Hauſes in der Rheingaſſe zu ſtützen (Köln. Zeitung 1838 Nr. 196): „Seine [des Kapellmeiſters] Ehe war nicht glücklich; ſeine Frau war dem Trunke ergeben; damit nicht Alles zu Grunde gehe, mußte er ſie nach Köln in Penſion thun, in ein Kloſter, wenn ich nicht irre. Die unglückliche Leidenſchaft ging von der Mutter auf den Sohn, Johann van Beethoven, über. Was ihm der Vater hinterließ, hielt bei ihm nicht lange. Jene feine Leinwand, die ſich, wie man mir ſagt, durch einen Ring ziehen ließ, wanderte, ein Stück nach dem andern, aus dem Hauſe; ſelbſt das ſchöne große Portrait, worauf der Vater, mit der Troddelmütze auf dem Haupt und ein Notenblatt in der Hand, ſtattlich abgebildet war, kam zum Trödler." Letzte-

1773. res iſt ein Irrthum; doch mag es eine Zeitlang beim Pfänderverleiher geweſen ſein.

(1774.) Aus der Bonngaſſe zog die Familie Beethoven (wann, iſt ungewiß) in ein Haus (Nr. 7 oder 8) auf dem Dreieck, auf der linken Seite, wenn man von der Sternſtraße zum Münſterplatze geht. Dort wohnten ſie 1774; denn die Taufe eines andern Sohnes, welche am 8. April dieſes Jahres ſtattfand, iſt in das Regiſter der Pfarre St. Gangolph eingetragen, wozu dieſe Häuſer gehörten. Der Name dieſes Sohnes war Caspar Anton Carl; ſo war er nach ſeinen Pathen, dem Miniſter Caspar Anton Belderbuſch und der früher erwähnten Caroline von Satzenhofen, Aebtiſſin von Vilich (S. 39), genannt worden. Hatte vielleicht dieſe Herablaſſung von Seiten des Miniſters und der Aebtiſſin den Zweck, den Vater zu beſchwichtigen bei dem Fehlſchlagen ſeiner Hoffnung auf Beſoldung?

Von dem Dreiecke zogen Beethoven's in das Fiſcher'ſche Haus in der Rheingaſſe Nr. 934, welches ſo lange für das Geburtshaus des Componiſten gehalten worden iſt und welches noch jetzt durch eine falſche Inſchrift als ſolches bezeichnet iſt.[1] Ob der Umzug in Ludwig's fünften oder ſechſten Jahre ſtattfand, iſt unbekannt; jedenfalls aber geſchah er vor dem 2. October 1776, denn an dieſem Tage wurde ein anderer Sohn Johann's van
1776. Beethoven, Nikolaus Johann, in der Pfarre St. Remigius getauft. In dem oben erwähnten Schreiben an die Kölner Zeitung legt Dr. Hennes viel Gewicht auf das Zeugniß der Cäcilia Fiſcher; er ſagt: „die ſechsundſiebzigjährige Jungfer Cäcilia Fiſcher erinnert ſich noch ſehr gut den kleinen Louis in der Wiege geſehen zu haben; ſie weiß noch manches von ihm zu erzählen" etc. Das Mißverſtändniß erklärt ſich leicht, ohne daß man eine abſichtliche Täuſchung anzunehmen brauchte: 62 Jahre ſpäter hat ſie die Geburt Nikolaus Johann's mit der Ludwig's verwechſelt. —

Wir haben keine beſtimmten Angaben über die Zeit, wann die muſikaliſche Erziehung Ludwig's van Beethoven begann, noch irgend welchen poſitiven Beweis dafür, daß er, wie Händel, Haydn oder Mozart, ſchon in ſehr frühem Alter eine bemerkenswerthe muſikaliſche Anlage zeigte. Schloſſer erzählt einiges hierauf Bezügliche, ohne jedoch beſtimmte Zeugniſſe dafür anzuführen; und die von ihm mitgetheilten Einzelnheiten kann er unmöglich ſelbſt beobachtet haben. (Müller A. M. Z. 23. Mai 1827.)

---

[1] Aus den im Jahre 1838 lebhaft geführten Verhandlungen über das Geburtshaus iſt im Anhang VIII das Wichtigſte zuſammengeſtellt.

1776 hatte von Franz Ries und Nikolaus Simrock gehört, daß Johann van Beethoven ſeinem Sohne Unterricht auf dem Clavier und der Violine „in früheſter Kindheit" gab, und ihn „faſt zu nichts anderem" anhielt. In der Widmung der Clavierſonaten 1783 an den Kurfürſten läßt man den Knaben ſagen: „ſeit meinem vierten Jahre begann die Muſik die erſte meiner jugendlichen Beſchäftigungen zu werden," was man für dieſen Punkt als entſcheidend anſehen könnte, wäre nicht ſein Alter auf dem Titelblatte unrichtig angegeben.

So viel iſt ſicher, daß nach dem Einzuge in das Fiſcher'ſche Haus dem Knaben ſeine tägliche Beſchäftigung mit muſikaliſchen Studien und Uebungen vorgeſchrieben war, und daß er trotz ſeiner Thränen denſelben obzuliegen gezwungen wurde. Cäcilia Fiſcher, wie Hennes 1838 ſchrieb, „ſieht ihn noch, wie er als kleines Bübchen auf einem Bänkchen vor dem Clavier ſtand, woran die unerbittliche Strenge ſeines Vaters ihn ſchon ſo früh feſtbannte… Der Patriarch von Bonn, Herr Oberbürgermeiſter Windeck, möge es mir verzeihen, daß ich an ihn appellire und es hier anführe, daß auch er in dieſem Hauſe den kleinen Louis van Beethoven hat vor dem Claviere ſtehen und Thränen vergießen ſehen." Dazu ſchreibt Dr. Wegeler (Köln. Ztg. 1838 Nr. 210): „Das ſah ich auch. Wie? das Fiſcher'ſche Haus hing nämlich, hängt vielleicht noch, rückwärts durch einen Gang mit einem Hauſe zuſammen, welches in der Giergaſſe liegt und damals von einem höheren Rheinzollbeamten, Herrn Bachem,[1] Großvater des Herrn Landgerichtsrathes Bachem dahier, als Eigenthümer fortdauernd bewohnt wurde. Der jüngſte Sohn deſſelben, Benedict, war unſer Schulkamerad, und bei unſeren Beſuchen konnte von hier aus der kleine Louis, ſein Thun und Leiden, geſehen werden."

1776–79. Man muß annehmen, daß der Vater Anzeichen von dem Genius ſeines Sohnes wahrgenommen habe; denn es iſt ſchwer zu glauben, daß ein ſolcher unbemerkt blieb. Aber die dürftige Lage der Familie, und das Fehlſchlagen der Bittgeſuche um höheren Gehalt, welche grade zu der Zeit eingegeben waren, als der Kurfürſt ſeine Ausgaben für Muſik durch das Engagement von Lucheſi und Mattioli und auf andere Weiſe ſo ſehr ſteigerte, ſind hinlängliche Gründe für die „unerbittliche Strenge," mit welcher der Knabe zu ſeinen Uebungen angehalten wurde. In manchen früheren Darſtellungen von Beethoven's Jugend hat die Sucht, etwas Neues und Ueberraſchendes

---

[1] Hofkalender 1773 S. 56.

1776—79. zu ſagen, zu einem ſolchen Gemiſch von Thatſachen und Phantaſie geführt, daß es jetzt außerordentlich ſchwer iſt, daſſelbe zu ſcheiden. So erzählt Schloſſer (S. 4.): „Die höchſte Luſt wurde ihm aber gewährt, wenn ihn der Vater auf den Schooß nahm und durch ſeine kleinen Fingerchen den Geſang eines Liedes auf dem Claviere begleiten ließ." Im Gegenſatze dazu ſtellen Andere die Geſchichte ſeiner Kindheit ſo dar, daß wir uns den Vater als einen erbarmungsloſen Tyrannen, den Knaben als ein Opfer und einen Sclaven vorſtellen müſſen; ein Irrthum, den eine ruhige Betrachtung deſſen, was wirklich über die darauf bezüglichen Thatſachen bekannt iſt, auf einmal zerſtreut. Gerade für außerordentliche Genies, wie Händel oder Mozart, giebt es nur einen Weg zur Auszeichnung: unabläſſigen Fleiß; hierzu wurde der junge Ludwig angehalten, zuweilen ohne Zweifel durch das Mittel der Furcht oder durch wirkliche Anwendung von Strafen im Fall einer Nachläſſigkeit; mitunter war auch ſicherlich der Vater, aus deſſen Gewohnheiten man wohl eine ungünſtige Vorſtellung von ſeinem ganzen Weſen und ſeiner Handlungsweiſe entnehmen kann, rauh und ungerecht. Das ſcheint das Wahre zu ſein.

Daß die Violine ebenſowohl wie das Clavier von ihm geübt wurde, wird zur vollen Gewißheit erhoben durch die Ausdrücke, in welchen Schindler die Wahrheit der bekannten Anekdote von der Spinne, die ſich auf ſein Inſtrument herabließ, beſtreitet. Er ſagt nämlich: „Der große Ludwig wollte ſich durchaus eines ſolchen Factums nicht erinnern, ſo ſehr ihn dieſe Fabel amüſirte. Im Gegentheil, ſagte er, wäre zu erwarten geweſen, daß vor ſeinem argen Gekratze Alles geflohen wäre, ſelbſt Fliegen und Spinnen."[1] Sollte trotz dieſer Worte Schindler's Jemand verſuchen wollen, der Erzählung Glauben zu ſchenken, weil Johann van Beethoven „capabel" auf der Violine war, ſo verweiſen wir ihn auf S. 35 von Quatremere-Disjonval's Araneologie in der Frankfurter Ueberſetzung oder auf den Artikel „Berthaume" in den bekannteſten muſikaliſchen Wörterbüchern.

Da der vornehmſte Zweck des Vaters eine möglichſt frühe und möglichſt bedeutende Entwickelung des muſikaliſchen Talents ſeines Sohnes war, um daraus einen „einträglichen Artikel" zu machen, ſo ließ er ihm keine weitere Schulbildung geben, als die, welche er in einer der öffentlichen Schulen erhielt. Dort lernte der Knabe Leſen, Schreiben, Rechnen und ein wenig Latein; auf dem Gymnaſium iſt er niemals geweſen, und muß die

---

[1] Schindler, 2. Aufl. S. 18. 19.

1776—79 Schule verlaſſen haben, ehe er in ſein 13. Jahr trat. Der Mangel dieſer Art von Unterweiſung tritt in Beethoven's Briefen aus ſeinem ganzen Leben in betrübender Weiſe hervor. In ſeinem erſten Mannesalter ſchrieb er eine leidliche Hand, ſo gänzlich von dem unangenehmen Gekritzel ſeiner ſpäteren Jahre verſchieden, daß man beinahe Zweifel an der Aechtheit von Autographen aus jener Periode hegen möchte; aber in der Orthographie, im Ausdruck bei Abfaſſung wichtiger Briefe, in der Interpunction und im Rechnen blieb er ſein ganzes Leben hindurch in trauriger Weiſe unſicher. Gerade während ſeiner Schulzeit ſtanden ſeine Studien in zweiter Reihe neben ſeinen muſikaliſchen Uebungen, mit denen ſeine Zeit außerhalb der Schule offenbar größtentheils beſetzt war.

Dr. Müller beſchreibt ihn als „ſcheu und einſilbig, weil er mit Menſchen wenig Gedanken wechſelte; er beobachtete und dachte mehr, als er ſprach, und überließ ſich dem durch Töne und ſpäter durch Dichter geweckten Gefühle und der brütenden Phantaſie." Von denen, welche ſeine Schulkameraden waren und welche in ſpäteren Jahren ihre Erinnerungen an ihn aufzeichneten, ſpricht Keiner von ihm als einem für Spiele empfänglichen Knaben, Keiner weiß etwas von Scherzen, die gemeinſam mit ihm ausgeführt wurden, zu erzählen, von Streifereien auf den Bergen oder Abenteuern auf dem Rheine und an deſſen Ufern, wobei er eine Rolle geſpielt hätte. Muſik und immer Muſik, das war ſein Tagewerk; deshalb wurde die Fähigkeit, ſeine Gedanken durch Worte auszudrücken, durch keine frühe Ausbildung bei ihm entwickelt; und gelegentliche Ausbrüche von Beredſamkeit in ſeinen Briefen und mitgetheilten Unterhaltungen möchten Manche nicht für ächt halten, weil ſie ſo ſelten gefunden werden. Als wenn der mächtige Geiſt, der nach entſprechendem Ausdrucke ringt, nicht zu Zeiten alle Bollwerke und Hinderniſſe durchbrechen und beſiegen könnte!

So vorwärts getrieben durch die Strenge ſeines Vaters, durch ſeine innige Liebe zu ſeiner Mutter und durch das Erwachen ſeines eigenen Geſchmacks, entwickelte ſich ſein Talent und ſeine Fertigkeit mit unaufhaltſamer Schnelligkeit, ſo daß ſchon in ſeinem neunten Jahre ein tauglicherer Lehrer, 1779 als ſein Vater war, nöthig wurde. Einen ſolchen fand man in Tobias Friedrich Pfeiffer, welcher im Sommer 1779 als Tenoriſt bei Großmann's und Helmuth's Theatergeſellſchaft nach Bonn gekommen war. (Vgl. oben S. 69).

Der Violoncelliſt Maurer (oben S. 54) ſagt in einigen Erinnerungen über dieſe Periode, welche Profeſſor Jahn uns mitgetheilt hat, daß Pfeiffer

1779. ein fertiger Clavierſpieler war und daß er dem Knaben Unterricht gab, aber nicht in regelmäßig verabredeten Stunden. Oft, wenn er mit Beethoven dem Vater ſpät in der Nacht aus dem Weinhauſe kam, wurde der Knabe aus dem Bette geholt und bis zum Morgen am Clavier feſtgehalten, ein Verfahren, welches für ſeine Fortſchritte in der Schule nicht eben ſonderlich vortheilhaft war, das man aber nach Allem, was über Pfeiffer und Johann van Beethoven bekannt iſt, gern glauben kann, und welches zur Folge haben mußte, daß dieſe Lectionen auf die Erinnerung einen dauernden Eindruck machten. Da nach einer gegründeten Vermuthung Erſterer ein Hausgenoſſe der Familie Beethoven war[1], ſo wird dadurch die Erzählung noch wahrſcheinlicher. Obgleich Pfeiffer nur ein Jahr in Bonn war, ſo verdankte Beethoven, nach Wegeler's Verſicherung, „dieſem Lehrer das Meiſte und war auch ſo erkenntlich dafür, daß er ihm noch von Wien aus durch Herrn Simrock eine Geldunterſtützung zukommen ließ." In wie weit Wegeler's Meinung über Beethoven's Dankesverpflichtung gegen dieſen Lehrer richtig iſt, mag ſchwer zu entſcheiden ſein; doch iſt es offenbar im höchſten Grade unwahrſcheinlich, daß der einjährige Unterricht dieſes Mannes einem Knaben im Alter von 8½ bis 9½ Jahren mehr hätte nützen können, als der von irgend einem andern ſeiner Lehrer, der weit länger ausgedehnt und ſyſtematiſcher angelegt war.

1780. Der alte van den Eeden, jetzt mehr als 50 Jahre im Dienſte, in welchen er vor der Ankunft des erſten Beethoven zu Bonn eingetreten war, unterrichtete den Knaben im Orgelſpiel. Vielleicht hatte er den Wunſch, einem alten und verſtorbenen Freunde dadurch einen Dienſt zu leiſten, daß er ſeinen Enkel dazu erzog, ſein College und Nachfolger zu werden; wenigſtens könnte ſo die Erzählung erklärt werden, daß er ihn zuerſt unentgeltlich unterrichtete; daß er ſeine Lectionen auf Befehl und auf Koſten des Kurfürſten fortſetzte, laſſen wir dahingeſtellt, da ſich wenigſtens im Düſſeldorfer Archive nichts gefunden hat, was dies beſtätigte. Beethoven ſprach in ſeinen ſpäteren Jahren oft mit Schindler von dem alten Organiſten, wenn von der eigenthümlichen Stellung und Bewegung des Körpers und der Hände beim Orgel- und Pianoforteſpiel die Rede war; er ſei gelehrt worden, beides ruhig und gleichmäßig zu halten. Wann ſein Unterricht bei van den Eeden begann und wann er aufhörte, ob er auf die Orgel beſchränkt war oder nicht, ſind unentſchiedene Fragen; doch ſcheint er in der Compoſition keinerlei Unterricht 1780 erhalten zu haben, ehe er Neefe's Schüler wurde. In dem Facſimile, welches auf den Abſchnitt über den „Generalbaß" in den Seyfried'ſchen ſogenannten „Studien" folgt, und deſſen Original (nach Nohl) im Beſitze des Herrn Bankverſichers Ott-Uſteri in Zürich iſt, ſagt der Componiſt: „Lieben Freunde, ich gab mir die Mühe bloß hiermit um recht beziffern zu können, und dereinſt andere anzuführen, was Fehler angeht, ſo brauchte ich wegen mir ſelbſt beinahe dieſes nie zu lernen, ich hatte von Kindheit an ein ſolches zartes Gefühl, daß ich es ausübte, ohne zu wiſſen daß es ſo ſein müſſe oder anders ſein könne." Dies giebt einer andern Erinnerung Maurer's eine gewiſſe Wahrſcheinlichkeit, welcher Folgendes erzählt: „Um dieſe Zeit ſtarb der engliſche Geſandte Kresner, der die Familie [Beethoven] bei ihrem geringen Gehalt von 400 Fl. [?] unterſtützte. Louis van B. componirte eine Trauercantate auf ihn und gab ſie Luchesi zur Durchſicht, der ſie ihm mit der Aeußerung zurückgab, er verſtehe ſie nicht und könne daher die Fehler nicht verbeſſern. Er wolle ſie aufführen laſſen. In der erſten Probe ſtaunte man über die Originalität. Nach mehreren Proben wurde ſie mit allgemeinem Beifalle aufgeführt." George Creſſener Esq. kam als engliſcher Geſandter nach Bonn im Herbſt 1755 und ſtarb dort am 17. Januar 1781 im 81ſten Jahre ſeines Alters. Das „um dieſe Zeit" in Maurer's Erzählung paßt alſo hinlänglich zu dieſem Datum; nur erregt der Umſtand Mißtrauen, daß Maurer im Frühling 1780 den Dienſt verlaſſen hatte und nach Köln zurückgekehrt war (oben S. 55), folglich nicht Augenzeuge des Ereigniſſes war; auch fällt es auf, daß jener Umſtand den übrigen Mitgliedern der Hofmuſik nicht erinnerlich war, nicht einmal Franz Ries, eben ſo wenig Neefe, der, wenn auch noch nicht Mitglied der Capelle, doch ſchon in Bonn anweſend war. „Im Jahre 1780," fährt Maurer fort, „lernte Beethoven Zambona kennen, der ihn auf ſeine vernachläſſigte Erziehung aufmerkſam machte, ihn täglich im Lateiniſchen unterrichtete, was Louis ein Jahr lang trieb [in 6 Wochen las er Cicero's Briefe!], auch in der Logik, dem Franzöſiſchen und Italieniſchen, bis Zambona Bonn verließ, um als Buchhalter bei Bartholdy in Mülheim einzutreten." In den „Geheimen Staats-Conferenz-Protocollen" vom 30. Mai 1787 lieſt man: „Stephan Zambona bittet erhohlter ihn als Kammerportier gndſt. anzuſtellen u. ſ. w.," wozu die Bemerkung angehängt iſt: „findet das Geſuch keine Statt." Zambona iſt außerdem ein Name, welcher in jenen Jahren häufig im Bonner Intelligenzblatt als Inhaber eines Kaufladens, als Beſitzer einer

---

[1] Der Fiſcher'ſche Bericht, der in dieſem Punkte vollen Glauben verdient, da um dieſe Zeit Beethovens im Fiſcher'ſchen Hauſe wohnten, ſagt ausdrücklich, daß Pfeiffer bei ihnen in Koſt und Logis geweſen ſei. Anm. d. Ueberſ.

1780. Wirthſchaft und ſonſt vorkommt. Wenn die Geſchichte von der Cantate zweifelhaft iſt, dann müſſen uns auch dieſe Privatſtudien bei einem Knaben in Beethoven's Lage, der erſt in ſeinem zehnten Jahre ſtand und gerade damals noch Schulknabe war, Zweifel erregen.

Die Wittwe Karth, eine Angehörige der oben erwähnten Hertel'ſchen Familie, welche 1780 geboren iſt und noch in Bonn lebt, verlebte ihre Kindheit in dem Hauſe Wenzelgaſſe 476, in deſſen oberem Stockwerke Beethovens damals wohnten. Eine ihrer Erinnerungen gehört ihrer Zeit wegen in dieſen Zuſammenhang. Sie erinnert ſich ganz deutlich, wie ſie als kleines Kind auf dem Schooße ihrer Mutter geſeſſen und Frau van Beethoven, „eine ſtille, leidende Frau," erzählen gehört habe: ſie ſei mit ihrem kleinen Ludwig nach Holland gereiſt und auf dem Schiffe ſei es ſo kalt geweſen, daß ſie ſeine Füße in ihrem Schooße gehalten habe, um ſie vor Froſt zu ſchützen; auf dieſer Reiſe habe Ludwig in großen Häuſern geſpielt, die Leute durch ſeine Fertigkeit in Erſtaunen geſetzt und ſie hätten werthvolle Geſchenke erhalten. Der Umſtand mit den kalten Füßen, die in dem Schooße der Mutter gewärmt wurden, war ganz geeignet, ſich in der Erinnerung eines Kindes zu befeſtigen und einen beſtimmten Punkt zu bilden, um welchen ſich die übrigen Thatſachen gruppiren konnten; und man kann nicht umhin, anzunehmen, daß die Erzählung der würdigen Frau Karth uns auf Verſuche Johann's van Beethoven hinweiſt, ſein Wunderkind zu zeigen, und die Periode andeutet, in welcher er das Alter des Kindes zu fälſchen begann.[1] — Ein anderes, kaum begreifliches Ereigniß, welches Frau K. in Verbindung mit dieſer Reiſe nach Holland erzählte, nicht als Thatſache, ſondern als etwas, wovon ſie in ihrer Kindheit oft hatte ſprechen gehört, iſt, daß Jemand ob ein neidiſcher Knabe, oder ein herzloſer Erwachſener, wußte ſie nicht mehr ein Meſſer über Ludwig's Finger zog, um ihn zum Spielen unfähig zu machen!

---

[1] Ueber die Veranlaſſung und die näheren Umſtände dieſer bisher nicht bekannten holländiſchen Reiſe des jungen Beethoven geben auch die Fiſcher'ſchen Papiere einige bemerkenswerthe Mittheilungen (ſ. Anhang VII). Aus Gründen, die dort zur Erwähnung kommen werden, iſt die Reiſe in den Anfang des Winters 1781/1782 zu ſetzen. Anm. d. Ueberſ.

Drittes Kapitel.

Unterricht bei Neeſe. Des Knaben Talent eine Erwerbsquelle.

Chriſtian Gottlob Neefe folgte auf van den Eeden als Beethoven's Muſiklehrer. Wann dieſer Unterricht begann und endete, und ob es wahr iſt, daß der Kurfürſt ihn engagirte und für ſeine Dienſte in dieſer Thätigkeit bezahlte, wie verſchiedene Schriftſteller verſichern, auch darüber fehlt die volle Sicherheit.

Neefe kam nach Bonn im October 1779, erhielt das „Decret zur Anwartſchaft auf die Hoforganiſtenſtelle“ am 15. Februar 1781 und war ſo dauernd für den kurfürſtlichen Dienſt engagirt. Sowohl das hohe Alter und die ſchwache Geſundheit van den Eeden's als der große Ruf Neefe's, welchen die Ereigniſſe, die ihn bewogen hatten, in Bonn zu bleiben, vor dem dortigen Publikum in das hellſte Licht geſetzt hatten, mußten es für Johann van Beethoven äußerſt wünſchenswerth machen, ſeinen Sohn der Sorgfalt deſſelben anzuvertrauen. Es würde keineswegs Verwunderung erregen, wenn ſpäter noch einmal Beweiſe dafür an's Licht kommen ſollten, daß dieſer Wechſel ſogar noch vor dem Erlaß des Decrets vom 15. Februar 1781 ſtattfand, und daß ſchon damals der Schüler unter die förderliche Unterweiſung jenes eifrigen Zöglings der Bach'ſchen Schule kam. Mag dies nun ſo geweſen ſein oder nicht; es war mehr wie jemals nöthig, aus dem Talente des Knaben entſprechenden Vortheil zu ziehen, da der Vater ſeine Familie noch immer wachſen ſah. 1781.

Die Taufe einer Tochter, welche Anna Maria Franciſca genannt wurde, nach ihren Pathen Anna Maria (Klemmers) Kocks und Franz Rovantini, Hofmuſikus, iſt im Regiſter von St. Remigius unter dem 23. Februar 1779 eingetragen, und ihr Tod unter dem 27. deſſelben Monates. Die Taufe von Auguſt Franciscus Georgius v. B. **Franz Rovantini, Musicus Aulicus**, und **Helene Averdonck, Cantrix Aulica, Patrini** folgt ungefähr 2 Jahre ſpäter, am 17. Januar 1781. Diesmal iſt es kein Staatsminiſter, der einem Kinde Johann van

1781. Beethoven's ſeinen Namen gibt, noch eine gräfliche Aebtiſſin; Novantini, eins der jüngſten Mitglieder des Orcheſters, eine Frau Kocks, und die junge Contra-Altiſtin, deren muſikaliſche Erziehung der Vater geleitet hatte, nehmen ihre Stelle ein — ein weiteres Zeichen, daß das Haupt der Familie ſtufenweis ſank in ſeiner ſocialen Stellung.

Schloſſer iſt es, der uns erzählt, der Kurfürſt habe Neefe aufgetragen, „die Ausbildung des jungen Beethoven ſich zu einer beſondern Angelegenheit zu machen." Wie viel Gewicht man dieſer Angabe eines Mannes beilegen kann, welcher bald nach dem Tode des Componiſten eilig ein paar Seiten zuſammenſchrieb, die er mit dem alten Irrthum beginnt, das Jahr 1772 als Geburtsjahr anzugeben, und worin er Beethoven's Vater Anton nennt, mag dem Urtheile des Leſers überlaſſen bleiben. Daß die Erzählung möglicherweiſe einen Theil Wahrheit enthalten könne, ſoll nicht geleugnet werden; die Wahrſcheinlichkeitsgründe ſprechen alle dagegen. Gerade in jenen Jahren war Max Friedrich mit ſeinem Trick-Track, ſeinen Bällen, ſeinen neuen Operetten und Comödien und ſeiner Abſicht, das Theater zu einer Schule der Sitten zu machen, vollauf beſchäftigt (S. oben S. 63). Das Einzige, was nach wahrſcheinlicher, mit den feſtgeſtellten Thatſachen übereinſtimmender Vermuthung als wahr angenommen werden kann, iſt dieſes, daß Johann van Beethoven ſich jetzt entſchloſſen hatte, ſeinen Sohn zum Organiſten auszubilden, weil auf dieſem Wege am ſicherſten ſeine Talente zu einer Erwerbsquelle gemacht werden konnten. Die Anſtellung Neefe's mußte zwar die Hoffnung, daß Ludwig van den Eeden's Nachfolger werden könne, zerſtören; aber Neefe's zahlreiche anderweitige Beſchäftigungen mußten einen Aſſiſtenten unumgänglich nöthig machen, und auf dieſe Stelle konnte der Knabe wohl Hoffnung erheben. Wir werden im Laufe der Erzählung ſehen, daß Beethoven niemals einen wärmeren, liebevolleren und für ihn werthvolleren Freund beſaß als Neefe, der ſich während der ganzen Zeit ſeines Bonner Aufenthalts als ſolchen bewährte, und daß er in der That ſeine erſte Anſtellung durch Neefe erhielt; allerdings wird es hier zum erſten Male ausgeſprochen, daß dieſe Ehre Neefe und nicht einer andern Perſönlichkeit zu verdanken war. Was war denn auch ſo natürlich, ſo ſelbſtverſtändlich, als daß Neefe, welcher die Nothwendigkeit herannahen ſah, daß Jemand den Dienſt an der kleinen Orgel in der Capelle zu Zeiten verſah, wo ſeine Verpflichtungen bei der Großmann'ſchen Geſellſchaft ihn an der perſönlichen Wahrnehmung des Dienſtes verhinderten, gern die Ausbildung der außerordentlichen Talente von van den Eeden's Schüler übernahm, ohne dafür eine andere Vergütung zu begehren, als die gelegentlichen Dienſte, die ihm 1781. der junge Mann leiſten konnte?

Wegeler ſagt: „Neefe hatte wenig Einfluß auf den Unterricht unſeres Ludwig; Letzterer klagte ſogar über Neefe's zu harte Kritik ſeiner erſten Verſuche in der Compoſition.“ Die erſte dieſer Behauptungen iſt offenbar ein großer Irrthum; im Jahre 1793 dachte jedenfalls Beethoven ſelbſt anders hierüber. „Ich danke Ihnen“ ſchreibt er ſeinem alten Lehrer,[1] „für Ihren Rath, den Sie mir ſehr oft bei dem Weiterkommen in meiner göttlichen Kunſt ertheilten. Werde ich einſt ein großer Mann, ſo haben auch Sie Theil daran; das wird Sie um ſo mehr freuen, da Sie überzeugt ſein können“ u. ſ. w. In Bezug auf die Klage über zu harte Kritik mag bemerkt werden, daß Neefe, in der ſtrengen Leipziger Schule gebildet, ſehr wenig mit der Richtung zufrieden ſein konnte, welche das junge Genie unter den ihn bisher umgebenden Einflüſſen genommen hatte, und daß er ſich bemühen mußte, ihr einen andern Lauf zu geben. Er war noch ein junger Mann, 1781–82. und in ſeinem Eifer für den Fortſchritt ſeines Zöglings mag er wohl ſeine kindlichen Compoſitionen mit einer Strenge beurtheilt haben, die, wenn auch in der That nicht mehr wie gerecht und vernünftig, doch mit dem urtheilsloſen Lobe anderer Lehrer im Widerſpruch geſtanden haben mag, ſo daß ſie des Knaben Selbſtſchätzung verwundete und einen Stachel bei ihm zurückließ; namentlich wenn Neefe in einem verächtlichen Tone ſprach, wie es häufig junge Männer in dergleichen Fällen thun. In einem Briefe, welcher weiter unten ſeine Stelle finden wird, verlangt Beethoven von den Kritikern „mehr Vorſicht und Klugheit beſonders in Rückſicht der Produkte jüngerer Autoren. Mancher kann dadurch,“ fügt er hinzu, „abgeſchreckt werden, der es vielleicht weiter bringen würde.“ Wahrſcheinlich hat er einmal in einer Unterhaltung über dieſen Punkt Wegeler gegenüber die Bemerkung gemacht, daß Neefe ihn in ſeiner Kindheit vielleicht etwas zu ſtreng beurtheilt habe.

Doch wir wollen von dem breiten Gefilde der Hypotheſen zu dem engen Pfade der Thatſachen zurückkehren. Neefe ſchreibt von ſich und der Großmann'ſchen Geſellſchaft: „An dieſem Tage (20. Juni 1782) traten wir unſere Reiſe nach Münſter an, wohin auch der Churfürſt ging. Den Tag vorher ward mein Vorgänger, der Hoforganiſt van den Eeden begraben. Ich erhielt aber Erlaubniß, daß ich meine Stelle durch einen Vikar ver-

---

[1] Spazier's Berliner M. Ztg. 1793. 26. Oct.

1782. walten laſſen, nach Weſtphalen und von da nach Frankfurt zur Michaelmeſſe mitreiſen durfte.“ Die Düſſeldorfer Documente zeigen, daß dieſer Vicar Ludwig van Beethoven war, damals gerade 11½ Jahr alt.

Im Laufe des folgenden Winters bereitete Neefe jene werthvolle und intereſſante Correſpondenz mit Cramer's Magazin vor, welches bereits ſo häufig angeführt wurde. (S. oben S. 84.) In dieſem begegnet uns die erſte gedruckte Notiz über Ludwig van Beethoven; und zwar eine ſolche, die für das Urtheil und das Gemüth ihres Verfaſſers gleich ehrenvoll iſt. Er ſchreibt (Jahrg. 1. S. 394):

„Louis van Betthoven, Sohn des obenangeführten Tenoriſten, ein Knabe von 11 Jahren, und von vielverſprechendem Talent. Er ſpielt ſehr fertig und mit Kraft das Clavier, lieſt ſehr gut vom Blatt, und um alles in einem zu ſagen: Er ſpielt größtentheils das wohltemperirte Clavier von Sebaſtian Bach, welches ihm Herr Neefe unter die Hände gegeben. Wer dieſe Sammlung von Präludien und Fugen durch alle Töne kennt, welche man faſt das non plus ultra nennen könnte, wird wiſſen, was das bedeute. Herr Neefe hat ihm auch, ſofern es ſeine übrige Geſchäfte erlaubten, einige Anleitung zum Generalbaß gegeben. Jetzt übt er ihn in der Compoſition, und zu ſeiner Ermunterung hat er 9 Variationen von ihm fürs Clavier über einen Marſch[1] in Mannheim ſtechen laſſen. Dieſes junge Genie verdiente Unterſtützung, daß er reiſen könnte. Er würde gewiß ein zweiter Wolfgang Amadeus Mozart werden, wenn er ſo fortſchritte, wie er angefangen.“

Dieſe Anſpielung auf Mozart, der damals noch nicht jene unſterblichen Werke hervorgebracht hatte, auf denen jetzt ſein Ruhm vorzugsweiſe beruht, ſpricht ſehr für Neefe's Einſicht und macht ſeine hohe Würdigung des Genies ſeines Schülers noch überraſchender. Und dieſer Mann ſollte wirklich ſo wenig Einfluß auf die Entwickelung deſſelben gehabt haben, wie Wegeler annimmt?

Daß auch C. P. E. Bach's Werke in Neefe's Unterrichtscurſus eingeſchloſſen waren, wird durch folgende Thatſachen ziemlich gewiß gemacht. Er ſelbſt ſtudirte die Werke deſſelben eifrig; die einzige Erwähnung von Beethoven's Vater durch Beethoven in allen von uns eingeſehenen Manuſcripten ein oder zwei officielle Documente ausgenommen findet ſich auf einer unvollendeten Copie einer dieſer Bach'ſchen Cantaten, auf welcher von ſeiner Hand zu leſen iſt: „Von meinem theuren Vater geſchrieben;" und endlich war eins der Werke, die er bei der Zuſammenſtellung ſeiner „Materialien für Contrapunkt" im Jahre 1809 hauptſächlich benutzte, Bach's „Verſuch über die wahre Art das Clavier zu ſpielen." Die unglückliche Bemerkung Wegeler's, wahrſcheinlich auf eine Aeußerung Beethoven's in einem verdrießlichen Augenblicke gegründet und ſicherlich ungerecht, hat einen Schatten auf die Beziehungen zwiſchen Neefe und Beethoven geworfen; ein Schriftſteller hat ſie dem andern nachgeſchrieben, ohne ſie zu prüfen. Und erträgt ſie wohl eine Prüfung? Möglich, wenn man annehmen will, daß ſie ſich nur auf Clavier- und Orgelſpiel bezog; aber in keinem andern Falle. Offenbar waren ernſte Studien in der ſtrengen Schule der Bach's nöthig, um dem Einfluſſe der leichten und oberflächlichen Muſik an der Bonner Bühne auf den jungen Genius entgegenzuwirken; und wir müſſen Neefe die Anerkennung zollen, daß er das einſah und demgemäß handelte. 1782

---

[1] Von Ernſt Chriſtoph Dreſſler.

In Neefe's oben erwähnter Notiz wird die Aufmerkſamkeit des Leſers hauptſächlich erregt durch die Worte „jetzt übt er ihn in der Compoſition und zu ſeiner Ermunterung hat er 9 Variationen über einen Marſch von ihm ſtechen laſſen," ſowie durch das Datum des Artikels, woraus ſie genommen ſind, den 2. März 1783. Geht nicht klar daraus hervor, daß dieſe Variationen eben componirt und ganz kurz vorher erſt gedruckt worden waren? Nun ſtand aber auf dem Titel: **par un jeune Amateur, Louis van Beethoven, agé dix ans.** Wäre dies ein einzelnſtehender Fall der offenbaren Nichtübereinſtimmung zwiſchen dem Alter des Knaben und dem angegebenen Jahre, ſo würde er weder Beachtung hervorrufen noch verdienen; aber es iſt einer unter vielen und giebt der Annahme einer abſichtlichen Fälſchung, von der ſchon geſprochen wurde, ein neues Gewicht.

Eine „zweiſtimmige Fuge von Ludwig van Beethoven im Alter von 11 Jahren" und die meiſten der Bagatellen Op. 33 (wegen der Aufſchrift auf der Copie des Manuſcripts: **par Louis van Beethoven 1782**) mögen ebenfalls mit Wahrſcheinlichkeit in dieſes Jahr als Datum ihrer Compoſition geſetzt werden.

Wir kehren zu dem jungen Organiſten zurück. Seit dem Erſcheinen von Wegeler's Notizen hat man immer angenommen, daß er ſeine Anſtellung für die Orgel 1785 durch Max Franz erhielt, als ein Mittel, ihm pecuniäre Unterſtützung zu geben, ohne ſein Gefühl des Stolzes und der Unabhängigkeit zu verletzen. Die Stelle als Neefe's Aſſiſtent war jedoch

1782. keineswegs eine Sinecure; obgleich ſie ihm nicht viel Arbeit machte, brachte ſie doch manche Unbequemlichkeit mit ſich. Die alte Orgel war bei dem Brande von 1777 zerſtört worden, und ein kleines Kammer-Inſtrument nahm noch ihre Stelle ein. Durch die fortwährend wiederkehrende Nothwendigkeit, bei dem Gottesdienſte gegenwärtig zu ſein, wurde die Stellung eine beſchwerliche. An allen Sonn- und regelmäßigen Feiertagen, ſagt der Hofkalender, iſt hohe Meſſe um 11 Uhr Vormittags und Vesper um 3, zuweilen um 4. Die Vespern ſollen in capellis solennibus durchaus von den Muſikern des Kurfürſtlichen Hofes geſungen werden. Die mittleren Vespern werden von der Hofgeiſtlichkeit und den Muſikern im Choral geſungen, mit Ausnahme des Magnificat, welches mit Muſik aufgeführt wird. An allen Mittwochen in der Faſtenzeit ſoll das **Miserere** von der Capelle um 5 Uhr Nachmittags, und an allen Freitagen das **Stabat mater** geſungen werden; jeden Samſtag um 3 Uhr Nachmittags die Litanei am Altar unſerer lieben Frau von Lorette. Jeden Tag das ganze Jahr hindurch ſollen zwei Meſſen geleſen werden, die eine um 9, die andere um 11; an Sonntagen die letztere um 10.

Dieſes Programm gab wenigſtens dem Organiſten etwas zu thun; und als Neefe am 20. Juni 1782 von Bonn nach Münſter abreiſte, ließ er ſeinem Schüler keine bloße Sinecure zurück. Vor dem Schluſſe der Theaterſaiſon des nächſten Winters 1782—83 war der Lehrer gezwungen, den Knaben noch für weitere Hülfeleiſtung in Anſpruch zu nehmen.

„Im Jahre 1784" ſchreibt die Wittwe Neefe (A. M. Z. I. p. 360) „wurde meinem ſeligen Manne die einſtweilige Direction über Kirchen- und alle andere Muſik bei Hofe übertragen, weil der Churfürſtliche Kapellmeiſter L. auf einige Monate verreiſte." Das Datum iſt unrichtig; denn Lucheſi's
1783. Bitte um Urlaub wurde am 26. April 1783 gewährt. (Vergl. ob. S. 56). So mit Geſchäften überhäuft, konnte Neefe nicht länger die Theaterproben am Clavier leiten, und Ludwig, jetzt 12 Jahre alt, wurde auch „Cembaliſt im Orcheſter." In jenen Tagen war jedes Orcheſter mit einem Clavier verſehen, an welchem der Dirigent die Aufführung leitete, indem er aus der Partitur ſpielte. Hier war alſo zum Theil der Urſprung jener wunderbaren Fertigkeit, mit welcher Beethoven in ſpäteren Jahren ſeine Zuhörer in Erſtaunen ſetzte, indem er die ſchwerſten und verwickeltſten Partituren vom Blatte las und ſpielte. Die Stellung als Cembaliſt war eine eben ſo ehrenvolle wie verantwortliche. Das Duell zwiſchen Handel und Mattheſon (Chryſander I. S. 104) beruhte auf dem Umſtande, daß Erſterer

das Clavier nicht bei einer beſtimmten Gelegenheit vor dem Schluß der Oper 1783.
verlaſſen wollte. Gaſſmann ſetzte den jungen Salieri an das Clavier der kaiſerlichen Oper, weil er darin das beſte Mittel ſah, ihn zu dem großen Dirigenten zu machen, der er ſpäter wurde. Dies war auch der hohe Ehrenplatz, den man Haydn gab, als er in London war. Für Ludwig van Beethoven war es der Ort, an welchem er, wie Moſel von Salieri ſagt, „was er zu Hauſe aus Büchern und Partituren lernte, dort practiſch ſich eigen machen könne.“ Ueberdies war es eine Stelle, in welcher er ſchon als Knabe die populären franzöſiſchen, italieniſchen und deutſchen Opern des Tages zum Ueberdruſſe hören konnte, und wo er fühlen lernte, daß etwas Höheres und Edleres nöthig war, um die tieferen Gefühle des Herzens zu rühren; eine Stelle, welche, wenn der Kurfürſt zehn Jahre länger gelebt hätte, der Welt einen andern, nicht nur großen, ſondern fruchtbaren, ja unerſchöpflichen Operncomponiſten gegeben haben würde.

Die Verpflichtungen des Cembaliſten kamen ohne Zweifel für dieſe Saiſon durch des Kurfürſten Abreiſe nach Münſter (im Mai oder Juni) zu ihrem Ende, und er hatte dadurch Zeit für andere Arbeiten, zu welchen auch die Compoſition gehörte. Ein Lied von ihm, „Schilderung eines Mädchens,“ wurde in demſelben Jahre in Boſſler's Speieriſcher Blumenleſe gedruckt, und ein namenloſes Rondo für Pianoforte, welches unmittelbar darauf folgt, iſt wahrſcheinlich auch von ſeiner Compoſition. Ein wichtigeres Werk, welches vor dem Schluſſe des Jahres durch Boſſler publicirt wurde, mit einer hochtönenden Widmung an Max Friedrich, waren die drei Sonaten für Pianoforte, nach dem Titel, wenn er die Wahrheit enthält, „verfertigt von Ludwig van Beethoven, alt 11 Jahr.“ Der Leſer wird urtheilen, ob das 11 nicht vielmehr 12 heißen müßte. Folgendes iſt die den Sonaten vorgeſetzte Dedication:

„Erhabendſter!

Seit meinem vierten Jahre begann die Muſik die erſte meiner jugendlichen Beſchäftigungen zu werden. So frühe mit der holden Muſe bekannt, die meine Seele zu reinen Harmonieen ſtimmte, gewann ich ſie, und wie mir's oft wohl däuchte, ſie mich wieder lieb. Ich habe nun ſchon mein eilftes Jahr erreicht; und ſeitdem flüſterte mir oft meine Muſe in den Stunden der Weihe zu: „Verſuch's und ſchreib einmal deiner Seele Harmonieen nieder!“ — Eilf Jahre — dacht ich — und wie würde mir die Autormiene laſſen? und was würden dazu die Männer in der Kunſt wohl

1783. ſagen? Faſt ward ich ſchüchtern. Doch meine Muſe wollt's — ich gehorchte, und ſchrieb.

Und darf ich's nun Erlauchteſter! wohl wagen, die Erſtlinge meiner jugendlichen Arbeiten zu Deines Thrones Stufen zu legen? und darf ich hoffen, daß Du ihnen Deines ermunternden Beifalles milden Vaterblick wohl ſchenken werdeſt? — O ja! fanden doch von jeher Wiſſenſchaften und Künſte in Dir ihren weiſen Schützer, großmüthigen Beförderer, und aufſprießendes Talent unter Deiner holden Vaterpflege Gedeihen. —

Voll dieſer ermunternden Zuverſicht wag ich es mit dieſen jugendlichen Verſuchen mich Dir zu nahen. Nimm ſie als ein reines Opfer kindlicher Ehrfurcht auf und ſieh mit Huld

Erhabenſter!

auf ſie herab und ihren jungen Verfaſſer

Ludwig van Beethoven."

Wir kehren einen Augenblick zu Beethoven's Familienangelegenheiten zurück. Der Sommer 1783 hatte neue Sorgen gebracht. Das Kind Franz Georg, jetzt gerade 2½ Jahr alt, ſtarb am 16. Auguſt. Das war ein neuer Schlag des Mißgeſchickes, der das Herz des Vaters verwundete zu einer Zeit, wo auch ſeine pecuniären Verlegenheiten immer größer wurden; er verlor damals ſeine Stimme; ſein Charakter wird in einem im folgenden Sommer verfaßten officiellen Berichte durch die Worte „von ziemlicher Aufführung“ bezeichnet.

1783–84. Wenn die Geſchäfte Neefe's in der letzten Saiſon mühſam geweſen waren, ſo waren ſie in der kommenden, 1783—84, noch läſtiger. Es war die erſte unter dem neuen Contracte, nach welchem der Kurfürſt alle Koſten des Theaters übernahm, und eine Frau, Madame Großmann, die Leitung erhielt. Es war in jeder Beziehung wichtig für Sänger, Schauſpieler und für Alle, die davon betroffen waren, daß das Reſultat dieſes Verſuches befriedigend für den Unternehmer ausfallen möge; und da die Oper mehr nach ſeinem Geſchmacke war als das geſprochene Drama, ſo war Neefe's Aufgabe um ſo viel ſchwieriger. Außer ſeiner Thätigkeit als Capellmeiſter an Stelle des noch abweſenden Lucheſi, mußte er alle Vormittage bei der „Singprobe,“ von der Madame Großmann an Hofrath T. ſchreibt, zugegen ſein; es gab immer neue Muſik zu prüfen, zu arrangiren, abzuſchreiben, zu componiren und andere dergleichen Dinge, auf die er ſeine Augen richten mußte; kurz, er hatte Alles zu thun, was man einem Theater-Muſikdirector mit 1000 Gulden Gehalt aufbürden konnte. 1783–84.

Es kam daher eine geſchäftige Zeit für ſeinen jungen Aſſiſtenten, welcher noch nicht als Mitglied der Hofmuſik angeſtellt war, nicht einmal als Acceſſiſt der letzte Organiſt-Acceſſiſt war Meuris, von 1768, und folglich noch keinen Gehalt vom Hofe bezog. Doch hatte er bereits mehr wie das gewöhnliche Prüfungsjahr vollendet, dem die Candidaten unterworfen waren, und ſeine Talente wie ſeine Fertigkeit waren bekannt genug um ſeine Bitte um eine Anſtellung zu unterſtützen. Sein Bittgeſuch hat ſich nicht gefunden, 1784. wohl aber der Bericht, welcher darüber an den geheimen Rath erſtattet wurde. Er hat folgende Aufſchrift:

„Bonn den 29. Febr. 1784.

Obriſthofmeiſter Graf v. Salm, in Betr. des um die Adjunction auf den Hoforganiſten Neſſe ſupplicirenden Ludwig van Betthofen iſt der unmaßgebigen Meinung, daß ihm dieſe Gnade zu verleihen, auch eine geringe Zulage zu ſeinem einsweiligen Unterhalte ggſt auszuwerfen ſey."

und lautet folgendermaßen:

„Hochwürdigſter Erzbiſchof und Kurfürſt
gnädigſter Herr Herr!

Ew. Kurfürſtl. Gnad. haben gnädigſt geruhet auf die von dem Ludwig van Betthoven an Höchſtdieſelbe unterm 15ten dieſes unterthänigſt überreichte Bittſchrift meinen gehorſamſten Bericht abzufoderen.

Zu gehorſamſter deßen Befolgung ohn Verhalte unterthänigſt, was geſtalten des Supplikanten Vatter bereits 29 und Groß-Vatter in die 46. Jahr Ew. Kurfürſtl. Gnad. und höchſt Dero Vorfahrn gedienet, Supplikant auch nach vorgegangener gnugſamen Erprüfung und gefundener ſattſamen Fähigkeit zu der Hof-Orgel, welche er bei oft überkommender Abweßenheit des Organiſten Neſſe bald zu der Comoedienprob, bald ſonſten ohnehin öfters tractiret, und führohin in ſolchem Fall tractiren wird, Ew. Kurfürſtl. Gnad. auch für deßen Beſorgniß und etwaiger Subſiſtenz (welche ſein Vatter ihm länger herzureichen ganz außer ſtand iſt) die gnädigſte Zuſage gethan, daß bei des unterthänigſt-ohnzielſezlichen dafürhaltens, daß in Rückſicht ob angeführten Urſachen Supplicant wohl verdiene mit der Adjunction zu der Hof-Orgel nebſt einer kleiner von Ew. Kurfürſtl. ihm mildeſt Beizulegender Zulage begnädiget zu werden.

1784 Zu Ew. Kurfürſtl. Gnad. Höchſten Hulden empfehle mich unterthänigſt, und harre in tiefeſter Erniedrigung

Ew. Kurfürſtl. Gnad.

Unterthänigſt-trew gehorſamſter

Bonn 23. Febr. 1784. Sigismund Altergraff zu

Salm und Reifferſcheid."

Darauf wurde verfügt:

„Ad. sup.

Ludw. van Beethoven

auf erſtatteten ghſten Bericht, Beruhet des

Supplicanten unthgſte Bitte

Urkund. p. Bonn den 29. Febr. 1784."

Auf dem Umſchlage heißt es noch einmal:

„Ad. Sup.

Lud. van Betthoven.

beruhet. Sig. Bonn den 29. Febr. 1784."

Die Nothwendigkeit der Sache, die warme Empfehlung Salm-Reifferſcheid's, außerdem wahrſcheinlich auch des Kurfürſten eigene Kenntniß von der Fähigkeit des Candidaten, und vielleicht die in der Dedication der Sonaten liegenden Schmeichelei (denn in jener Zeit waren Dedicationen nur halb verkleidete Bewerbungen um Gunſtbezeugungen) waren hinreichende Beweggründe für Seine Durchlaucht, den jungen Organiſten wenigſtens in der Stellung zu befeſtigen, welche ihm Neefe's Gefälligkeit ſchon ſeit beinahe 2 Jahren angewieſen hatte. Die Meinungen über die genaue Bedeutung des Wortes beruhet ſind verſchieden;[1] aber ſo viel iſt gewiß, daß Ludwig van Beethoven nicht erſt im Jahre 1785 durch Max Franz auf das Anſuchen des Grafen Waldſtein als zweiter Hoforganiſt angeſtellt wurde, ſondern im Alter von 13 Jahren, früh im Frühjahre des

---

[1] Eine Ablehnung liegt in dem Worte nicht, denn in ſolchem Falle pflegt die Formel zu ſein: „findet das Geſuch keine Statt." Es kann alſo nur bedeuten, daß das Geſuch einſtweilen zu fernerer Erwägung zurückgelegt wurde. Anm. d. Ueberſ.

1784 Jahres 1784, durch Max Friedrich und auf ſein eigenes durch den Einfluß Neefe's und Salm-Reifferſcheid's unterſtütztes Bittgeſuch. Die Anſtellung war erfolgt, aber über die Beſoldung noch nichts beſtimmt, als ein Ereigniß eintrat, welches eine völlige Umwandlung in den Theater-Verhältniſſen Bonns mit ſich brachte: der Kurfürſt ſtarb am 15. April, und die Theater-Geſellſchaft wurde mit einem Gehalt auf 4 Wochen entlaſſen. Da war nun kein ferneres Bedürfniß nach einem zweiten Organiſten vorhanden; und es war wenigſtens ein Glück für den neuen Aſſiſtenten, daß ſein Name (in den unten mitzutheilenden Berichten) vor die Augen des Nachfolgers Max Friedrich's trat, als ſtehendes Mitglied der Hofmuſik, wenn auch „ohne Gehalt.“ Lucheſi kehrte nach Bonn zurück; Neefe hatte nichts zu thun, als ſeine Orgel zu ſpielen, ſeinen Garten vor der Stadt zu beſorgen und Muſikſtunden zu geben; es dauerte lange, ehe eine Verkettung von Umſtänden eintrat, welche den ökonomiſchen Max Franz veranlaſſen konnte, einen Adjuncten des Organiſten anzuſtellen. Es traf ſich demnach glücklich, daß durch einen der letzten Acte des hingeſchiedenen Kurfürſten dem jungen Beethoven die Stelle geſichert war.

Die würdige Wittwe Karth (wie früher bemerkt, im Jahre 1780 geboren) weiß ſich keiner Zeit ihrer Kindheit bis zum Tode Johanns van Beethoven, zu erinnern, in der er und ſeine Familie nicht in der Wohnung über der ihrer Eltern (in der Wenzelgaſſe) gewohnt hätten. Dieſer Umſtand, verbunden mit jenem, daß bei Gelegenheit der großen Ueberſchwemmung des Rheins im Februar 1784 keine Erwähnung der Familie Beethoven geſchieht, wo alle im Fiſcher'ſchen Hauſe in der Rheingaſſe wohnenden Familien mit Booten aus den Fenſtern des erſten Stocks gerettet wurden, und zuſammengehalten mit der großen Wahrſcheinlichkeit, daß Beethoven's Bittſchrift erſt der erſte förmliche Schritt dazu war, eine bereits beſchloſſene Anſtellung ſich für die Dauer zu ſichern und ſich ſo den Weg zu einem regelmäßigen Aufſteigen zu eröffnen: dieſe Punkte können uns vielleicht auf den Gedanken bringen, daß aus der Ernennung Ludwig's der Vater die Möglichkeit gewann, in einem beſſern Theile der Stadt zu wohnen, in dem angenehmen Hauſe Wenzelgaſſe 476. Dieſes Haus liegt ziemlich nahe bei der Minoritenkirche, welche jetzt die Pfarrkirche zum heiligen Remigius iſt, und in welcher ſich eine große Orgel befand. In einem kleinen Notizbuche (wovon ſpäter mehr), welches Beethoven mit ſich nach Wien nahm, lautet die letzte Notiz, auf die innere Seite des Deckels geſchrieben: „Fußmaß vom Minoritten-Pedal in Bonn.“ Iſt das nicht ein

1784. deutlicher Fingerzeig, daß ihm dieſe Orgel durch eigenes Spiel wohlbekannt war?[1])

In der Blumenleſe dieſes Jahres (1784) Theil I. pp. 18. 19. erſchien ein Rondo für Pianoforte[2]) „dal Sig^{re} van Beethoven," und Theil II. S. 44 ein Lied (Arioso) „An einen Säugling," „von Hrn. Beethoven." — **Un concert pour le Clavecin ou Fortepiano, composé par Louis van Beethoven, agé de douze ans**, 32 Seiten Manuſcript, von einer Knabenhand geſchrieben, jetzt im Beſitze von Artaria u. Co., wird, wenn wir die betreffende Verbeſſerung in der Altersbezeichnung des Knaben vornehmen, auch in dieſes Jahr gehören. — Ein dreiſtimmiger Satz von vier Seiten, gleichfalls in der Sammlung von Artaria, ohne Titel, Datum und Bemerkung irgend einer Art, iſt nach dem Charakter der Handſchrift zu urtheilen, ebenfalls eine Compoſition aus dieſer Periode. —

Die Wittwe Karth erinnert ſich vollkommen Johanns van Beethoven als eines großen, ſchönen Mannes mit gepuderten Haaren; nach der Beſchreibung von Ries und Simrock (an Dr. Müller) war Ludwig „als Knabe, kräftig, faſt plump organiſirt von Körper." Wie leicht malt ſich die Phantaſie dieſelben aus, den großen Mann, wie er durch die Straßen Bonns zur Capelle oder zur Probe ging, mit dem kleinen Knaben, der an ſeiner Seite nebenher lief, und den befriedigten Ausdruck des Vaters in dem Gefühle, daß das Kind die Stellung und die Verpflichtungen eines Mannes erfüllte!

---

[1]) Nach den Fiſcher'ſchen Papieren hat Beethoven eine Zeit lang als Knabe alle Morgen um 6 Uhr in der Meſſe die Orgel in der Minoritenkirche geſpielt. Anm. d. Ueberſ.

[2]) Br. u. H. Verz. S. 131.

Viertes Kapitel.

Kurfürſt Max Franz.

Maximilian Franz, Erzherzog von Oeſtreich, der jüngſte Sohn der Kaiſerin Maria Thereſia und der Bruder Kaiſer Joſeph's, war ſchon am 7. Auguſt 1780 zum Coadjutor Max Friedrich's für Köln, und am 16. Auguſt für Münſter gewählt worden, ſo daß die unmittelbare und friedliche Nachfolge ihm für Max Friedrich's Tod geſichert war. Ueber die Gründe, welche dazu führten, jene Wahl zu veranlaſſen, äußert ſich Dohm im ſiebenten Kapitel ſeiner Denkwürdigkeiten folgendermaßen:

„Maria Thereſia war eine zärtliche Mutter. Sehr angelegen war ihr der Wunſch, noch bei ihrem Leben ihre Kinder gut verſorgt und in möglichſt unabhängiger Lage von ihrem älteſten Sohne und Thronerben zu ſehen. Dieſer Wunſch war bei mehreren dieſer Kinder bereits erfüllt. Die Vermählung von drei Töchtern hatte das die Ruhe der Monarchie ſichernde Band mit dem Bourboniſchen Hauſe feſter geknüpft; zwei derſelben ſaßen auf den Thronen von Frankreich und Neapel, die dritte war mit dem Herzoge von Parma vermählt. Eine vierte lebte in glücklicher Ehe mit dem ſächſiſchen Prinzen Albert; Maria Thereſia hatte ſie mit dem Herzogthum Teſchen ausgeſteuert, und dieſer Tochter nebſt ihrem Gemahl die Statthalterſchaft von Ungarn, nachher der Niederlande anvertraut. Von den Söhnen beſaß der zweite, Leopold, das von ſeinem Vater ererbte Großherzogthum Toscana; der dritte, Ferdinand, war Statthalter von Mailand und hatte durch Vermählung mit der Tochter des letzten Herzogs von Modena ein Erbrecht auf dieſes Land erhalten.

Der jüngſte Sohn Maximilian [geboren zu Wien den 8. Dec. 1756] war bereits zum Coadjutor ſeines väterlichen Oheims, des Hoch- und Deutſchmeiſters Herzogs Karl von Lothringen erwählt. Aber um dieſem Prinzen eine noch bedeutendere Verſorgung zu verſchaffen, machte Fürſt Kaunitz einen Plan, der dem Mutterherzen der Monarchin gefiel, und deſſen Ausführung zugleich dem Wiener Hofe erweiterten Einfluß im deutſchen Reiche geben konnte; Erzherzog Maximilian ſollte mit noch mehr geiſtlichen

Fürſtenthümern verſehen werden. Das nächſte Abſehen war deshalb auf das Erzſtift, Churfürſtenthum Cölln, und das Hochſtift, Fürſtenthum Münſter, gerichtet. Dieſe beiden Länder hatten damals einen und denſelben Regenten, Maximilian Friedrich, aus einer Schwäbiſchen Reichsgrafen-Familie von Königseck-Rothenfels abſtammend. Bei dem ſchon hohen Alter dieſes Herrn ſchien ſein Ableben nicht mehr entfernt, doch wurde gut gefunden, ſeinen Tod nicht abzuwarten, ſondern dem jungen Erzherzog ſchon jetzt das Recht der Nachfolge dadurch zu verſichern, daß er zum Coadjutor in Cölln und Münſter erwählt wurde. Der Beſitz dieſer Lande wurde als eine des Sohns der Kaiſerin-Königin würdige Verſorgung angeſehen. Als Churfürſt und als Herr der Ufer des Niederrheins, zugleich als Mitdirektor des weſtphäliſchen Kreiſes (welche Würde auf dem Hochſtift Münſter ruhete) konnte derſelbe ſeinem Hauſe nützlich werden, und gerade in dem Theile von Deutſchland, wo der preußiſche Einfluß am bedeutendſten war, demſelben entgegenwirken.“

Die Nachricht von der Wahl zu Köln erreichte Bonn (nach der Literatur- und Kunſtzeitung dieſer Stadt vom 12. Aug.) an demſelben Tage (dem 7ten Aug. 1780) um 1 Uhr Mittags. Der Kurfürſt begab ſich ſofort zur Franciscanerkirche, welche ſeit dem Brande von 1777 als Hofcapelle benutzt wurde, und welche mit dem Schloſſe durch einen bedeckten Gang, der über die Straße hinüber geführt war, zuſammenhing; dort wurde „unter Läutung aller Stadtglocken ein feyerliches muſicaliſches Te Deum abgeſungen.“ (Bönn. Intelligenzbl. vom 12. Aug. 1780). Von Kleiſt's Regiment feuerte eine dreimalige Salve ab, auf welche die Kanonen von den Wällen der Stadt antworteten. Der 8. Auguſt war ein großer Feſttag für die kleine Hauptſtadt. Mittags wurde öffentliche Tafel im Palaſte gehalten, an einem Tiſche 54, an einem zweiten 24 Couverts. Abends um 8½ Uhr folgte die ſchönſte Illumination, die man je in Bonn geſehen, und welche der Kurfürſt, in ſeinem Wagen umherfahrend, betrachtete. Hierauf folgte ein großes Souper von 82 Gedecken, und dann ein Maskenball, „wozu jedem anſtändig gekleideten Unterthan ſowohl als Fremden der Eingang offen ſtand, und der erſt gegen 7 Uhr Morgens geſchloſſen wurde.“

Maria Thereſia, welche nun auch das letzte ihrer Kinder ſo reichlich mit den Gütern dieſes Lebens verſorgt ſah, ſtarb zufrieden am 29. des folgenden Novembers; es war ein Glück für ſie, daß ſie die Zukunft nicht vorherſehen konnte.

Max Franz ſtand in ſeinem 28ſten Jahre, als er nach Bonn kam. Er war von mittlerer Größe, ſtark gebaut und ſchon zu jener Corpulenz hinneigend, welche ihn in ſeinen letzten Jahren förmlich entſtellte. „Aus ſeinen großen blauen Augen,“ ſagt ſein Panegyriſt, Freiherr von Seida und Landensberg, deſſen Beſchreibung vollſtändig zu den Oelbildern und Kupferſtichen von ihm paßt, „ſtrahlte der Abglanz ſeiner edlen Seele; ſeine Miene war offen und einnehmend, doch erloſch mitunter ſeine Freundlichkeit ſchnell in einen düſtern Ernſt. Seine Naſe war ſanft gebogen, ſein Mund wohlgebildet; ſeine Lippen aufgeworfen; ſeine Stirn ſehr hoch und mit Haaren nur leicht bedeckt. Durch ſie und durch die allzu abhängenden Backen wurde die Eurhythmie ſeines ganz beſonders ſchön gefärbten Geſichtes etwas geſtört. Sein Gang war raſch und feſt; ſeine Stimme war männlich, helle und deutlich; ſeine Mundart etwas Oeſterreichiſch und ſeine Sitten wie ſeine Kleidung in hohem Grade einfach. Entfernt von allem Prunke, den gern die Eitelkeit zur Schau ausſtellt, trug er faſt beſtändig einen ſchlichten grauen Ueberrock oder die Hofuniform.“[1]

Wenn man alle Phraſen ſeiner Lobredner für Wahrheit annehmen wollte, ſo wäre der letzte Kurfürſt von Köln mit allen Vorzügen des Gemüthes und Charakters ausgeſtattet geweſen, welche je die menſchliche Natur geſchmückt haben. In Wirklichkeit war er ein Mann von angenehmem Aeußeren, freundlich, doch indolent und etwas choleriſch; dabei leicht zugänglich und geſprächig, ein Liebhaber von Scherzen und ein Feind ſteifer Ceremonien; ein ehrbarer, liebenswürdiger, gewiſſenhafter Regent, welcher die Klugheit und den Willen beſaß, ſeine eigenen Mängel durch erleuchtete und tüchtige Miniſter zu erſetzen, und die gute Abſicht, durch deren politiſche Einſicht und Scharfſinn zu regieren, ſeine Augen eben ſo ſehr auf die Intereſſen ſeiner Unterthanen wie auf ſeine eigenen gerichtet. In ſeiner Kindheit erſchien er etwas beſchränkt. Swinburne macht ihn in dieſen wenigen Worten ab: „Maximilian iſt ein gutgearteter, ein Ueberall und Nirgends von einem Jünglinge.“ Der ſcharfe, witzige, oft etwas beißende Beobachter Mozart ſchreibt an ſeinen Vater (17. Nov. 1781): „Wem Gott ein Amt gibt, gibt er auch Verſtand; ſo iſt es auch wirklich beim Erzherzog. Als er noch nicht Pfaff war, war er viel witziger und geiſtiger, und hat weniger, aber vernünftiger geſprochen. Sie ſollten ihn jetzt ſehen! Die Dummheit guckt ihm aus den Augen heraus, er redet und ſpricht in alle Ewigkeit fort und Alles im Falſet, er hat einen geſchwollenen Hals — mit einem Wort, als wenn der ganze Herr umgekehrt wäre!“ Seine Mutter hatte ihn mit den beſten Erziehern verſehen, die Wien bot, und hatte ihn auf Reiſen geſchickt, die für einen Erzbiſchof in jenen Tagen ziemlich ausgedehnt waren. Eine dieſer Reiſen war ein Beſuch bei ſeiner Schweſter Marie Antoinette in Paris, wo ſein Ungeſchick und ſeine Verſtöße gegen die Etiquette eben ſo ſehr der anti-öſtreichiſchen Partei zur Ergötzung dienten, als ſie der Königin Verdruß bereiteten, und ebenſo ſpäter ſeinem Bruder Joſeph, als ſie zu ſeinen Ohren kamen.

---

[1] Zeitung für die elegante Welt II. 776.

Im Jahre 1778 befand er ſich mit Joſeph bei dem bairiſchen Feldzuge. Eine Verletzung am Knie, veranlaßt durch einen Fall vom Pferde, war der Grund, der für ſeinen Austritt aus der militäriſchen Carriere angeführt wurde; „dann erſt konnte er bewogen werden,“ wie das Hiſtoriſche Taſchenbuch II. Wien 1806 es ausdrückt, „Candidat für die Coadjutorſchaft in Cöln zu werden.“ Wenn er erſt bewogen werden mußte, in den Kirchendienſt einzutreten, ſo war die Art, wie er dieſe neue Bahn verfolgte, nachdem einmal ſeine Berufung und Erwählung ſicher war, um ſo ehrenvoller für ihn.

Die ſtarre Oekonomie, welche er am Hofe unmittelbar nach ſeiner Thronbeſteigung einführte, macht den Eindruck, als ſei er geizig geweſen; zu ſeiner Vertheidigung kann man ſagen, daß die Lage der Finanzen Einſchränkung und Reformen erforderte, ſowie ferner, daß er ſehr einfach in ſeinem Geſchmack war und nichts auf Pracht und Glanz gab, ausgenommen, wenn nach ſeiner Meinung die kurfürſtliche Würde es erforderte; dann war er gleich ſeinem Vorgänger verſchwenderiſch. Seine perſönlichen Ausgaben waren nicht groß, und er wartete, bis ſeine Einkünfte es erlaubten, ehe er ſeiner Leidenſchaft für Theater, Muſik und Tanz (denn trotz ſeiner Corpulenz war er ein paſſionirter Tänzer) ſo wie für die Tafel einen ausgedehnteren Spielraum geſtattete. Seiner Conſtitution zufolge war er ein außerordentlicher Eſſer; aber ſein einziges Getränk war Waſſer. Es curſirten von ihm keine jener pikanten Geſchichten, wie über ſeinen Vorgänger und die gräfliche Aebtiſſin von Vilich. Nur von ſeiner Bewunderung und ſeinem intimen Verhältniſſe zu der ſchönen, bezaubernden Frau von Ralph Heathcote Esq., welcher der Nachfolger Creſſener's als engliſcher Miniſterreſident in Bonn war, wußte das Geklatſch jener Zeit zu erzählen.

Der Einfluß eines Fürſten auf den Ton und den Charakter der Geſelligkeit in einer kleinen Hauptſtadt iſt ſehr groß. Ein Umſchwung zum Beſſeren hatte ſchon während der Regierung Max Friedrich's begonnen, aber unter ſeinem Nachfolger kam ein ganz neues Leben nach Bonn. Neue Gegenſtände des Ehrgeizes wurden den jungen Männern dargeboten; Kirche und Klöſter hörten auf, Alles in Allem zu ſein. Man kann wohl begreifen, wie Wegeler in ſeinem hohen Alter, als er nach Ablauf eines halben Jahrhunderts auf die Zeit zurückſah, wo er Student und Profeſſor war, und zwar jenes halben Jahrhunderts mit ſeinen Revolutions- und Napoleoniſchen Kriegen, ſeinen politiſchen, religiöſen und ſocialen Umwälzungen, ſchreiben konnte: „Ueberhaupt war es eine ſchöne, vielfach regſame Zeit in Bonn, ſo lange der ſelbſt geniale Kurfürſt Max Franz, Maria Thereſia's jüngſter Sohn und Liebling, daſelbſt regierte“ (Not. S. 59). Wie ſtark dieſer verfeinerte geſellige Ton auf den Charakter der jungen Leute einwirkte, kann man an der Menge derjenigen erkennen, welche in den folgenden Jahren als Männer von reichen und freiſinnigen Ideen bekannt waren und als Juriſten, Theologen, Gelehrte und Künſtler ſich auszeichneten. Das waren die Jahre von Beethoven's Jugend und früherem Mannesalter; und obgleich ſeine großen Geiſteskräfte hauptſächlich in ſeiner ſpeziellen Kunſt geübt wurden, ſo kann man doch ſein ganzes Leben hindurch eine gewiſſe Vielſeitigkeit geiſtiger Intereſſen an ihm beobachten, welche zum Theil ohne Zweifel den geſelligen Einflüſſen zu verdanken war, unter denen er ſich entwickelte.

Das beſte Andenken an Max Franz, als Regent wie als Menſch, gewähren die gleichzeitigen öffentlichen Blätter, namentlich jene von Bonn und Wien; nicht wegen der unangenehmen perſönlichen Schmeicheleien, welche ſie enthalten; denn auch der ſchlechteſte Fürſt findet immer ein Blatt, welches ſich erniedrigt, ihm dieſe Art eines Denkmals zu ſetzen; ſondern weil man ſeine Regierungsmaximen ohne Noten und Commentar in den Decreten und Verordnungen, welche von Zeit zu Zeit erſchienen, und ſeinen menſchlichen Charakter in mancher einfachen Handlung erkennen kann, die als Neuigkeit des Tages erzählt wurde.

Zwiſchen Joſeph II. und Maximilian ſcheint eine innige Zuneigung beſtanden zu haben. Sie waren beinahe 15 Jahre in ihrem Alter verſchieden, und der Kurfürſt ſcheint in ſeiner Kindheit ſeines Bruders Liebling geweſen zu ſein, in ſeinem Mannesalter ſein Schüler. So weit es der Charakter ihrer verſchiedenen Staaten erlaubte, war Maximilian's öffentliche Politik in allen Hinſichten dieſelbe wie die Joſeph's und offenbar von dieſem geleitet, zum großen Vortheile ſeiner Unterthanen.

Max Franz kam nach Bonn am 27. April 1784 „Abends nach 9 Uhr.“ Seine erſte Sorge war, ſich zum Herrn der finanziellen Lage und der Ausgaben des Hofes zu machen und den vielen Mißbräuchen, welche während der letzten Jahre eingeriſſen waren, ein Ende zu machen. Er verlangte vollſtändige und genaue Berichte (von denen wir in Beziehung auf die Hofmuſik Proben geben werden), und auf dieſe gründete er die für die Zukunft einzuhaltende Stufenfolge. Die Zahl der Converts bei der kurfürſtlichen Tafel wurde auf 10 oder 12 beſchränkt; Müßiggänger und Faullenzer wurden aus dem Palaſte entfernt, und Ställe und Remiſen geſchloſſen, ausgenommen für beſtimmte Gelegenheiten. Solche Schritte waren in der That nöthig, wenn man lieſt, daß die Hofausgaben der letzten Jahre ſich faſt regelmäßig auf mehr wie 200,000 Thaler beliefen.[1] Und trotz ſeiner Oekonomie koſtete der Hof im erſten Jahre dem neuen Kurfürſten in Folge der Koſten ſeiner Thronbeſteigung, der Abgabe an den Papſt für ſein Pallium, des Leichenbegängniſſes für ſeinen Vorgänger und ähnlicher Dinge nicht weniger wie 260,120 Thlr. 59 Alb. 7 Stüber.

Als die Angelegenheiten in Bonn und Münſter (wo er am 18. Mai war) geordnet oder auf dem Wege der Ordnung waren, machte er ſich bereit zu ſeiner (am 5. Aug.) pro forma vorzunehmenden Wahl durch das Domkapitel zu Köln und zu ſeiner formellen Inauguration. Bei dieſer Gelegenheit wurden verſchiedene Anreden an ihn gehalten; der Kurfürſt beantwortete ſie „mit einem ſolchen Nachdrucke und ſachvoller Kürze, daß das Gefühl aller Anweſenden, die ſchon die milde Majeſtät ſeiner Perſon, der Zauber, der auf jeder ſeiner Gebehrden und Bewegungen ſchwebte, gewonnen hatte, ſich in ſüßer Bewundrung ergoß.“ Gewohnt das Schickſal der Dürftigen möglichſt zu lindern, ſpendete er ſofort eine Gabe von 200 Louisd'or, um auch die Bewohner der Hoſpitäler, Kranken- und Waiſenhäuſer und

---

[1] Einer der Berichte giebt folgende Summen von Hofausgaben (das Finanzjahr begann mit dem 1. Juli):

	Rthl.	Alb.	Stüb.
1775—76	139,127	39	5
1776—77	255,871	68	8
1777—78	209,403	23	8
1778—79	210,401	66	2
1779—80	216,657	64	6
1780—81	224,571	56	7
1781—82	184,090	51	5
1782—83	224,025	48	8
1783—84	238,242	53	9

andere Nothleidende an dem allgemeinen Jubel des Tages herzlichen Antheil nehmen zu laſſen.“ So Freiherr von Seida und Landensberg.

Es folgte dann eine zweite Reiſe nach Münſter am 12. October, wo er als Regent dieſes Fürſtenthums inthroniſirt wurde.

Es iſt in hohem Grade ehrenvoll für den jungen Mann, daß er es ablehnte, ſich ein Privilegium zu Nutze zu machen, welches ihm in einer von ſeiner Mutter ihm ausgewirkten päpſtlichen Bulle zugeſichert war: die prieſterlichen Gelübde für eine Periode von 10 Jahren zu verſchieben. Er trat vielmehr, ſobald als er Muße für dieſen Schritt hatte, in das Seminar zu Köln ein (29. Nov.), um ſich für die Conſecration vorzubereiten. Streng unterwarf er ſich der ganzen Disciplin der Unterweiſung für die Dauer von — 8 Tagen, nach welchen ihn (8. Dec.) der päpſtliche Nuntius Belliſoni zum Subdiakon weihte; nach weiteren 8 Tagen (16. Dec.) wurde er Diakon und am 21. Prieſter. Nach ſeiner Rückkehr las er ſeine erſte Meſſe am Tage vor Weihnachten in der Florian-Capelle. Sein vierwöchentlicher Aufenthalt im Seminar war (oder iſt wahrſcheinlich noch) erwähnt auf einer Tafel mit einer langen lateiniſchen Inſchrift, die ſo beginnt:

> „Cellulas has inhabitabat a 29. Novembris ad 20. Decembris anni 1784 princeps Regius Filius et Frater Caesaris etc.“

Aus dieſer Zelle wurde ſchon ein wichtiges, für die Zukunft bezeichnendes Decret erlaſſen (15. Dec.), welches den Bettelbrüdern aus anderen Staaten verbot, ſich im kurfürſtlichen Territorium herumzutreiben; damit begann ein Kampf mit den Schaaren, die die Rheingegenden beläſtigten, welcher die 9 Jahre ſeines Regimentes hindurch fortdauerte.

Den Monat April 1785 brachte er in Münſter zu, kam am 30. nach Bonn zurück und bereitete ſich dann eine Woche hindurch zu ſeiner Conſecration als Erzbiſchof vor. Dieſe fand Statt am Sonntag den 8. Mai; ſie geſchah durch den Kurfürſt-Erzbiſchof von Trier, der zwei Tage vorher zu Schiff angekommen war und mit ungeheurem Gepränge empfangen wurde; der Herzog von Würtemberg wohnte als Gaſt bei. Die alte Münſterkirche in Bonn war der Schauplatz der Feier, welche mit allem möglichen Glanze begangen wurde. Dann war großes Feſt. Montags lud der neue Erzbiſchof ſeine Gäſte zu einem großen Concert, dem ein Souper von 160 Couverts „mit Ausnahme anderer getrennter Tafeln“ folgte, und am Dienſtage, dem dritten Tage, endigte die Feier „mit einem herrlichen Carouſel.“ Darauf ging Max zu Pfingſten nach Köln und las ſeine erſte Meſſe im Dome unter dem Donner des Geſchützes und mit allen Arten von

Feſtlichkeiten, über welche das Wiener Diarium, eine oder zwei Wochen ſpäter, Bericht giebt. Dann ſehen wir ihn bald in Coblenz, bald in Spa, in Arnsberg, Elberfeld, wieder in Bonn, mit der Ausſpendung der Firmung beſchäftigt; nach dem Berichte des Bonner Intelligenzblattes vom 13. Sept. firmte er in Weſtfalen allein 27,464 Menſchen; daſſelbe fügt hinzu: „Höchſtdieſelben hatten ſich durch dieſen Eifer in der Ausübung Dero Erzbiſchöflichen Amtes eine Geſchwulſt am rechten Arme zugezogen.“

Am 28. Sept. reiſte er von Bonn nach Wien, wo er am 5. October Mittags ankam. „Se. Majeſtät der Kaiſer reiſten Ihrem königlichen Bruder bis St. Pölten entgegen. Es muß ein Schauſpiel für Götter ſein, dieſe erhabenen Brüder beiſammen zu ſehen!“ ruft der enthuſiaſtiſche Berichterſtatter des Intelligenzblattes in Ekſtaſe aus. Man bemerkte, daß Maximilian während ſeines Beſuches viele Zeit mit Colloredo, dem Miniſter ſeines Bruders, zubrachte, und man begreift leicht, daß dort und damals, wo ihm officielle Berichte aller Art eine klare Anſchauung von der Lage ſeiner Staaten verſchaffen konnten, ſein politiſches Verhalten für die Zukunft, ſowohl für ſein eigenes Land wie für die öſtreichiſchen Niederlande und andere Nachbarſtaaten, entſchieden wurde. Er nahm ſeinen Rückweg über Würzburg, Fulda, Kaſſel, Münſter, und traf am 30. December wieder in Bonn ein. Während der nächſten zwei Monate erwähnt das Intelligenzblatt wenig Anderes von inneren Angelegenheiten, als die franzöſiſche Comödie, Bälle, Feſtlichkeiten und andere Unterhaltungen des Hofes; im März jedoch begann der Kurfürſt ſeine politiſche Thätigkeit ernſtlich.

Am 14ten erging das Decret, welches einen höchſten Appellationshof einſetzte, der bald darauf unter der Leitung des Grafen Wolf-Metternich organiſirt wurde; eine lange Reihe von Jahren hindurch hatte das Volk vergeblich um dieſe Gnade gefleht. Zugleich wurde der energiſche und erleuchtete Baron Johann Chriſtian von Waldenfels zum Chef der Civil-Verwaltung ernannt; eine Anſtellung, welche, da der Baron ein „Fremder“ war, im Anfang nicht wohl aufgenommen wurde.

Die Sache der Wiſſenſchaft und Erziehung lag dem Kurfürſten ſehr am Herzen. 1785 hatte er einen botaniſchen Garten eingerichtet; jetzt eröffnete er ein öffentliches Leſezimmer in der Schloßbibliothek und ließ an die theologiſche Schule in Köln die Botſchaft abgeben, daß, wenn die verbeſſerte Methode des Unterrichtes, die man in Oeſtreich angenommen hätte, dort nicht eingeführt würde, er andere Seminarien gründen würde. Am 26. Juni war er bei der Eröffnung einer Normalſchule zugegen, und am

9. Auguſt erging das Decret, welches die **Bonner Hochſchule** zu dem Rang einer **Univerſität** erhob unter der Autorität eines kaiſerlichen Diploms. Nach der Aufhebung des Jeſuiten-Ordens im Jahre 1774 hatte Max Friedrich die Beſitzungen und Einkünfte deſſelben dem Zwecke der Erziehung gewidmet; neue Profeſſorenſtellen waren am Gymnaſium eingerichtet und im Jahre 1777 eine „Akademie“ gebildet worden. Das war der erſte Schritt; auf ihn folgte kurz vor Max Friedrich's Tode ein Geſuch an den Kaiſer um ein Univerſitätsdiplom. Joſeph erließ das Diplom am 7. April, 8 Tage vor Max Friedrich's Tode; Max Franz eröffnete die neue Hochſchule feierlich am 20. November.[1] Der ungewöhnliche Glanz der geiſtlichen und weltlichen Ceremonien, das Intereſſe, welches Maximilian und die höheren Klaſſen der Geſellſchaft an den öffentlichen Reden und Disputationen an dieſem und den folgenden Tagen nahmen, die großen öffentlichen Tafeln, die Concerte, die Bälle, Alles war darauf gerichtet und dazu geeignet, im Volke eine Vorſtellung von der Wichtigkeit des Studiums und der geiſtigen Bildung zu erregen. Der Maler **Gerhard Kügelgen**, der damals als junger Mann mit ſeinem Zwillingsbruder die Schule in Bonn beſuchte, hat den auf ihn hervorgebrachten Eindruck ſo wiedergegeben: „Die würdevolle Feierlichkeit, mit welcher dieſe Anſtalt eingeweiht und eröffnet wurde, der große Triumphbogen, welcher über den ganzen Markt ſich wölbte, und der prachtvolle Zug, welcher, den Kurfürſten und das Domcapitel von Köln an der Spitze, von der Schloßkirche her durch die Ehrenpforte nach der Jeſuitenkirche hin langſam ſich bewegte, machten auf Gerhard den tiefſten Eindruck. Alle dieſe Anſtalten huldigten in ſeinem Auge einem unbekannten Genius der Menſchheit, und ſein Gemüth ahnete zum erſten Male die Hoheit der Wiſſenſchaft. Die Erhebung welche er damals fühlte, gab ſeinem Schulfleiße eine ernſtere Richtung. Er achtete nun das Wiſſen und ſtrebte nach Erkenntniß; aber ſein Herz blieb liebevoll der Kunſt zugewandt.“ (Haſſe, Leben Kügelgen's. S. 37.) Sollte nicht das Gemüt des jungen Beethoven einen ähnlichen Eindruck empfangen haben?

Der Hofkalender des nächſten Jahres nennt 6 Profeſſoren der Theologie, 6 für Juriſprudenz (bürgerliche und kirchliche) wie für Medicin und 10 für Philologie und andere Gebiete des Wiſſens. In ſpäteren Ausgaben finden ſich neue Namen hinzugefügt; in dem von 1790 erſcheint Wegeler als Profeſſor der Geburtshülfe.

---

[1] Ueber die ältere Bonner Univerſität giebt der Pfarrer **Meuſer** Nachrichten in Lerſch's Niederrheiniſchem Jahrbuch für Geſchichte und Kunſt, Bd. II. S. 86. Die Eröffnung derſelben wurde in einer beſonderen Schrift (Bonn bei Abshoven 1786) beſchrieben. A. d. Ueb.

Maximilian's liberale Geſinnung konnte ſich nicht deutlicher zeigen als in der Duldung, welche er der freiſinnigen Richtung angedeihen ließ, die ſich in der literariſchen Thätigkeit der von ihm angeſtellten Profeſſoren ſehr bald zeigte. Innerhalb der erſten vier Jahre nach Eröffnung der Univerſität wurden verſchiedene Schriften von dem Decan Dr. Hedderich, von Dr. Thaddäus Dereſer, einem Mitgliede der theologiſchen Facultät, und von Eulogius Schneider, Profeſſor für ſchöne Wiſſenſchaften, auf den päpſtlichen Index geſetzt. Pius VI., welchen der Kurfürſt früher perſönlich in Wien gekannt hatte, klagte in einem Briefe an ihn verſchiedene der Profeſſoren, namentlich Thaddäus und Schneider, an, daß ſie falſche und verderbliche Lehren ausgeſprochen hätten. Das Metropolitan-Domkapitel in Köln ſtimmte in dieſe Klagen ein; aber Frhr. von Spiegel, der Curator der Univerſität, vertheidigte die Beklagten, und Maximilian verweigerte es, einzuſchreiten. Sie behielten alle ihre Stellen bis zur Auflöſung des Kurfürſtenthums, mit Ausnahme von Schneider, und auch dieſer würde ſie ohne Zweifel behalten haben, hätte er nicht ſeinen Herrn perſönlich beleidigt. Und doch war Maximilian ſo großmüthig, ihm ſeinen Gehalt für ein Jahr im Voraus zu bezahlen und ein Geſchenk von hundert Louisd'or hinzuzufügen, indem er ihn entließ. Schneider ging nach Straßburg, von da nach Paris und verlor ſein Leben 1794 unter der Guillotine. „Man verſichert," ſagt Seida, wo er von des Kurfürſten natürlicher Neigung zu plötzlichen Ausbrüchen der Leidenſchaft ſpricht, „daß er nie in einen ſo hohen Affect des Zornes, als über dieſen übermüthigen, verwegenen Mann gerathen ſei."

Während des Decembers 1786 war der Kurfürſt in Münſter. Dort erhielt er die Nachricht, daß Pacca, der neue päpſtliche Nuntius, ein Circular über Ehedispenſe an alle Pfarrer in den rheiniſchen Kurfürſtenthümern geſchickt habe, ohne vorherige Berathung mit den örtlichen Kirchenbehörden oder Mittheilung an dieſelben. Sofort erließ er die Ordre, daß alle Pfarrer ſeiner Diöceſe dieſes Schreiben zurückzuſenden hätten und überhaupt vom römiſchen Hofe nichts annehmen dürften, was nicht dem Vicariate vorher vorgezeigt und „mit deſſen ſchriftlicher Erlaubniß zur Bekanntmachung verſehen ſei."

Das Bonner Intelligenzblatt vom 10. Auguſt 1789 enthält eine Proclamation des Kurfürſten, daß er „wegen Halsſtarrigkeit, und wegen des unanſtändigen gegen Hochdieſelben bezeigten Betragens der Stadt-Kölniſchen Univerſität ſich bewogen befunden" allen Studenten nach Ablauf des gegenwärtigen Schulcurſus in der Theologie, der Jurisprudenz und Medicin „den Zutritt zu allen öffentlichen geiſtlichen und weltlichen Aemtern in den kurkölniſchen Ländern" zu verſagen. Ein Pamphlet, welches in Köln gegen dieſes Decret erging, wurde confiscirt.

Seine Verabſcheuung der ſtarren Intoleranz, welche er in dem „Rom des Nordens" fand, und welche rundumher ihren trüben Schatten warf, war aufrichtig; und der Streit, welchen er mit derſelben einging, als er in Köln Mitglied des Seminars war, endete nicht, ſo lange ſeine Herrſchaft dauerte. War er auch ein Erzbiſchof der katholiſchen Kirche, ſo erkannte er doch die Rechte der Andersgläubigen an und verlangte daſſelbe von Anderen. So erlaubte er den Proteſtanten von Köln, welche lange Zeit nicht die Erlaubniß erhalten konnten, in jener Stadt ſich eine Kirche und ein Schulhaus zu bauen, und nach ihrem Erfolge beim kaiſerlichen Hofe doch zuletzt das Project fallen ließen, ſich ein großes ſchwimmendes Gebäude für ihre gottesdienſtlichen und pädagogiſchen Zwecke zu errichten, und daſſelbe verſchloſſen unter den Wällen der Stadt vor Anker zu legen. Andere im gleichen Sinne erlaſſene Verordnungen kann man in den Urkunden und geſchichtlichen Mittheilungen aus ſeiner Regierung (bei Mering u. A.) mehrfach finden.

Als er in Köln inthroniſirt wurde, verſicherte er einer Deputation der ſtädtiſchen Univerſität, daß die Sache der Erziehung an ihm immer einen entſchiedenen Freund finden würde; dieſes Verſprechen erfüllte er, wie wir ſahen, vollſtändiger, als jene Herren erwarteten oder nach ihrem Geſchmacke fanden. Im Jahre 1789 bot er ſeine Bibliothek der neuen Bonner Univerſität an; und, immer bereit, zu ermuthigen, was auf geiſtige Bildung hinzielte, ging er, als eine Geſellſchaft von Bürgern (1787) ein Leſezimmer eröffnet hatte, eines Tages ruhig hin und ſchrieb ſeinen Namen unter die Reihe der Theilnehmer.

Trotz ſeiner Sparſamkeit zog er doch manche Männer von höheren Fähigkeiten, Gelehrte ſowohl wie Künſtler, nach Bonn; und wäre nicht der Sturm hereingebrochen, welcher ſich eben damals über die franzöſiſche Grenze ergoß, ſo hätte ſeine kleine Hauptſtadt leicht für die deutſche Literaturgeſchichte eine ähnliche Bedeutung gewinnen können wie Weimar. Auch fehlt es nicht an Beiſpielen, in denen er jungen Talenten, die mit Armuth kämpften, großmüthige Hülfe zu Theil werden ließ; daß er freilich für Beethoven ſo viel gethan hätte, wie gewöhnlich angenommen wird, iſt zum mindeſten zweifelhaft. Als die Zwillingsbrüder Kügelgen 1790 nach Bonn zurückkehrten, Gerhard mit ſeinem eigenen Portrait in Oel, Carl mit einer Anſicht der Stadt Würzburg, beſuchte der Kurfürſt ihr Atelier. Er hatte früher von ihrem Fleiße und ihren reißend ſchnellen Fortſchritten auf dem Gymnaſium gehört, und drückte ihnen jetzt ſein Bedauern darüber aus, daß ſie ihre Studien nicht fortgeſetzt hätten und gleich ihrem Vater in den Staatsdienſt eingetreten ſeien. Nach einer Pauſe von einigen Minuten, während ſeine Aufmerkſamkeit zwiſchen den beiden hübſchen jungen Männern und den Producten ihres Pinſels getheilt war, ſagte er: „Ich verſtehe zwar nichts von der Malerei; aber das ſehe ich doch, daß ihr ein paar ganze Kerls ſeid.“ Gerhard malte bald nachher Maximilian's Portrait. Während der Sitzungen machte die männliche Offenheit des jungen Malers einen ſo gewinnenden Eindruck auf den Sitzenden, daß er den Künſtler mit der Vertraulichkeit eines Freundes und Gleichſtehenden behandelte und ſeinem Witz und Humor die Zügel ſchießen ließ, zum großen Erſtaunen des jungen Malers, nicht am wenigſten darum, weil des Kurfürſten kaiſerlicher Bruder und der Papſt ſelbſt unter den Gegenſtänden ſeiner Scherze waren. Nicht lange nachher wurde den Brüdern ein Stipendium von 200 Ducaten auf 3 Jahre gewährt, um ſie in den Stand zu ſetzen, ihre künſtleriſchen Pläne in Rom weiter zu verfolgen.

Dieſer Mann, kein Genie, kein überwältigend großer Geiſt, aber von der andern Seite keineswegs ſo beſchränkt, wie die über ſeine Knabenzeit erzählten Geſchichten anzudeuten ſcheinen; ehrlich, wohlmeinend, bereit, weiſe Maßregeln anzunehmen und durchzuſetzen, welche von thätigen Miniſtern ausgingen; umgänglich, ſcherzliebend und ſorglos im äußeren Scheine, ein großer Liebhaber der Muſik und ein Beſchützer von Künſten und Wiſſenſchaften — dieſer Mann gab jetzt den Ton an für die Geſellſchaft in Bonn.

Fünftes Kapitel.

Max Franz und die Muſik. Die Hofcapelle im Jahre 1784.

Muſikaliſches Talent und Geſchmack hatte die öſtreichiſche Kaiſerfamilie eine Reihe von Generationen hindurch ausgezeichnet. Denn wenigſtens hundert Jahre lang vor der Geburt von Max Franz wurden die Familienfeſte ſeiner Vorgänger und Eltern geſchmückt mit muſikaliſchen Aufführungen, worin die Erzherzöge und Erzherzoginnen mitſangen und mitſpielten, oder in den Ballets mittanzten. Sein Urgroßvater Leopold I. 1640 bis 1705 ſpielte das Clavier mit großer Fertigkeit und componirte für die Kirche und die Bühne. Sein Großvater Carl VI. hat einen Namen in der Muſikgeſchichte; er war im Stande, ſeinen Platz am Clavier einzunehmen und eine Oper aus der Partitur zu dirigiren. Dieſer Kaiſer ließ ſeinem Töchtern Maria Thereſia und Maria Anna eine tüchtige muſikaliſche Erziehung geben, und verſchiedene Anekdoten werden über die Frühreiſe des Talentes der älteren Schweſter erzählt, welches ſie auch häufig durch Mitwirkung bei größeren Aufführungen zeigte, bis andere und höhere Pflichten ihr nicht länger erlaubten, ihre Kunſt zu üben.

In Metaſtaſio's Werken findet man eine lange Reihe von Stücken, Cantaten, Prologe, Recitative und Arien und dramatiſche Skizzen, welche von Bono, Reutter, Caldara, Gluck oder Haſſe componirt waren, und von Mitgliedern der kaiſerlichen Familie aufgeführt wurden. So wurde z. B. beim Carneval 1735 I Cinesi, Azione teatrale per servire d'Introduzione ad un Ballo, Muſik von Reutter (dem ſtrengen Lehrer von Joſeph und Michael Haydn), von den beiden Töchtern des Kaiſers Carl's VI. und einigen Damen vom Hofe aufgeführt. Aus demſelben Jahre werden drei andere Stücke genannt, worin ſie ebenfalls Rollen hatten.

Jene ſolide muſikaliſche Erziehung, welche Maria Thereſia von ihrem Vater erhalten hatte, ließ ſie wiederum ihren Kindern angedeihen, und die Talente derſelben ſcheinen die darauf verwendete Mühe und Zeit gerechtfertigt zu haben. Chriſtine und Maria Eliſabeth übernahmen ſchon 1749, im Alter von 7 und 6 Jahren, Rollen in den muſikaliſchen Feſtſpielen. Maria Antoinette war im Stande, Gluck zu würdigen und ſpäter in Paris die Partei ſeiner Verehrer zu leiten. Joſeph II. iſt in der Geſchichte der Muſik eben ſo namhaft wie in der politiſchen. Als Kaiſer hatte er ſeine tägliche Muſikſtunde in ſeinem Privatzimmer, wo er je nach der Neigung des Augenblicks entweder ſang oder ein Inſtrument, deren er mehrere ſpielte, übernahm. Maximilian, der jüngſte, erlangte eine ziemliche Fertigkeit ſowohl im Singen als in der Behandlung ſeines Lieblingsinſtruments, der Bratſche.[1]

J. F. Reichardt war 1783 in Wien. Seine Erinnerungen an dieſen Beſuch finden ſich in der Allg. Muſ. Ztg. von 1813 (13. Oct.), von denen Einiges hier wohl angeführt werden kann. „Er [Reichardt] hatte großen Genuß an der damaligen Vollkommenheit des Theaters unter Schröders Direction und an der italieniſchen opera buffa, die der Kaiſer Joſeph gewiſſermaßen ſelbſt dirigirte. Er wählte ſelbſt die aufzuführenden Opern, die vorher in ſeiner Kammer durch ihn, ſeinen Bruder, den Erzherzog Maximilian, und einige Muſiker, die Beide in ihren Dienſten hatten, aus der Partitur am Fortepiano probirt wurden. Er wohnte auch den Proben oft ſelbſt bei und fehlte faſt nie in der Vorſtellung, während der er öfter auf das Theater ging, oder Sänger und Kapellmeiſter in ſeine Loge kommen ließ, um ihnen ſein freies Urtheil über die Darſtellung und Ausführung des Abends zu ſagen. Wenn er ganz beſonders mit einem Sänger oder Sängerin zufrieden war, gab er wohl auch den Befehl an die Kaſſe, ſolchen die Einnahme des Abends zum Geſchenk zuzuſtellen.“ Reichardt berichtet über eine Unterhaltung mit Joſeph über Muſik, worin er des Kaiſers Aufmerkſamkeit auf die Werke von Bach, Händel, Faſch und Kirnberger lenkte, „dem Kaiſer faſt lauter fremde Namen und Dinge.“ „Der Erzherzog Maximilian, nachmaliger Churfürſt von Cölln,“ fährt er fort, „der hinzukam, brachte das Geſpräch auf Gluck, den beide als großen Tragiker für die Scene zu ehren ſchienen; doch war dem Kaiſer dies und jenes auch nicht ganz ſo an Gluck's Oper, wie es wohl ſein ſollte“ etc. „Das Geſpräch lenkte ſich zuletzt auf die Harmoniemuſik, aus lauter Blasinſtrumenten beſtehend, die damals in Wien mit großer Vollkommenheit ausgeübt wurde. Beide Herren, der Kaiſer und ſein Bruder, hatten jede ihre vollſtändige Harmonie, und da ſie hörten, daß Reichardt davon ſehr eingenommen war, verhießen ſie ihm, ſolche eines Morgens in dem kleinen Redoutenſaale vereinigt hören zu laſſen. Das geſchah denn auch, und gewährte einen recht entzückenden Genuß, Stimmung, Vortrag, alles war rein und übereinſtimmend; einige Sätze von Mozart waren auch wunderſchön. Als man anfänglich ziemlich lang auf einen Contrafagottiſten warten mußte, der Erzherzog Maximilian ungeduldig ward, und mehrmalen nach ihm rief, einer der Muſiker ihm dann etwas zur Entſchuldigung des Mannes leiſe ſagte, rief der Erzherzog in ſeiner naiven Sprache laut aus: Es iſt ja wahr, der hat noch bei der Prinzeſſin . . . die heilige Meſſe zu ſchlagen. Er war nämlich auch Organiſt für die Hauscapelle jener Fürſtin . . . .“

---

[1] Beethoven erzählte Schindler, daß der Kurfürſt ſehr viel auf Mattheſon gehalten habe. (Nach d. Converſationsbuche.)

„Die hohen Herren kamen auch öfter in adeliche Privathäuſer, wo Muſik mit Eifer getrieben wurde, vorzüglich zur Gräfin Thun, einer der geiſtreichſten und liebenswürdigſten Frauen des damaligen Wiens, die auch unſern Reiſenden in beſonderen Schutz genommen hatte. Es hat dieſen nachher oft gereut, die kernigen, naiven Ausdrücke der kaiſerlichen Brüder nicht aufgezeichnet zu haben; ſie verriethen wenigſtens überall weit wärmeren Antheil an der ſchönen, erfreulichen Kunſt, als er noch je bei anderen fürſtlichen Perſonen gefunden hatte.“

In Reichardt's Muſ. Monatsſchrift II. 5—57 wird von N. (wahrſcheinlich Neefe) eine charakteriſtiſche Anekdote von Joſeph mitgetheilt, in welcher Maximilian vorkommt. „Kaiſer Joſeph amüſirte ſich einſtmals nebſt ſeinem Bruder, dem Erzherzog Maximilian Franz, mit Gluck's Iphigenia in Tauris. Beide ſangen bei der Begleitung eines Clavecins und ein paar Violinen. Gluck ſelbſt kam dazu. Er ſchüttelte mit dem Kopf und zupfte ängſtlich an ſeiner Perücke. Der Kaiſer bemerkte dies und fragte ihn: Wie? Sind Sie nicht mit uns zufrieden? — Gluck (der kein ſtarker Fußgänger war) antwortete mit ſeiner gewöhnlichen Freimüthigkeit: Ich wollte lieber zwei Meilen Poſt laufen, als meine Oper ſo . . . . ausführen hören. Der Kaiſer lächelte, und ſagte: Sein Sie nur ruhig, Sie ſollen Ihre Oper nicht länger mißhandeln hören. Setzen Sie ſich ans Klavier und geben Sie uns etwas Beſſeres, als wir Ihnen geben können.“

Es war auch ohne Zweifel Neefe, welcher Folgendes an Cramer's Magazin[1] ſchrieb: „Den 5ten April [1786] war zu Bonn ein merkwürdiges Concert bei Hofe. Se. Churfürſtliche Durchlaucht zu Cöln ſpielte dabey die Bratſche, der Herzog Albrecht die Violin, und die reizende Frau Gräfin von Belderbuſch das Clavier recht bezaubernd.“ Dieſer Albrecht war der Herzog von Sachſen-Teſchen, der Gemahl von des Kurfürſten Schweſter Chriſtina, Statthalter der öſtreichiſchen Niederlande. Die Gräfin Belderbuſch war die Frau des Neffen des verſtorbenen Miniſters; ihr Name wird uns wieder begegnen.

---

[1] II. 959.

Mit Mozart war Maximilian perſönlich 1775 in Salzburg bekannt geworden, wo der junge Componiſt Metaſtaſio's Il re pastore in Muſik geſetzt hatte, damit es ihm zu Ehren aufgeführt würde (23. April): von dieſer Zeit an, zu ſeiner Ehre ſei es geſagt, hielt er immer den Componiſten und ſeine Muſik in beſter Erinnerung. Als Mozart ſich 1781 entſchloß, den Erzbiſchof Hieronymus zu verlaſſen und in Wien zu bleiben, zeigte der Erzherzog bei allen Gelegenheiten den Wunſch, ihn zu unterſtützen. „Geſtern,“ ſchreibt der Componiſt am 17. Nov. 1781, „ließ mich Nachmittags um 3 Uhr der Erzherzog Maximilian zu ſich rufen. Als ich hinein kam, ſtand er gleich im erſten Zimmer beim Ofen und paßte auf mich, ging mir gleich entgegen und fragte mich: Ob ich heute nichts zu thun hätte? — Ew. Königl. Hoheit, gar nichts, und wenn auch, ſo würde es mir allezeit eine Gnade ſeyn, Ew. Königl. Hoheit Hoheit aufzuwarten. — Nein, ich will keinen Menſchen geniren. — Dann ſagte er mir, daß er geſinnt ſey, Abends dem Würtembergiſchen Hofe eine Muſique zu geben. Ich möchte alſo Etwas ſpielen und die Arien accompagniren, und um 6 Uhr ſollte ich wieder zu ihm kommen. Mithin habe ich geſtern allda geſpielt.“ (Jahn III. 48.) „Bei ihm galt Mozart alles“ fährt Jahn fort, „er ſtrich ihn bei jeder Gelegenheit heraus, und wäre er nur erſt Churfürſt von Köln, ſo würde Mozart, wie er meinte, ſicher ſchon ſein Kapellmeiſter ſein. Er hatte ſich auch bei der Prinzeſſin (von Würtemberg) verwendet daß ſie Mozart zu ihrem Muſiklehrer annehmen möchte, aber zur Antwort erhalten, wenn es auf ſie angekommen wäre, ſo hätte ſie denſelben gewählt, allein der Kaiſer — „bei ihm iſt nichts als Salieri!“ ruft Mozart verdrießlich aus — hätte ihr wegen des Singens Salieri angetragen, den ſie alſo nehmen müſſe, was ihr recht leid ſei.“ Jahn theilt keine Gründe mit, warum Mozart nicht für Bonn engagirt wurde. Vielleicht wäre er dorthin gekommen, wenn Lucheſi in Folge der Verminderung ſeines Gehalts abgedankt hätte; doch behielt dieſer ſein Amt als Capellmeiſter und konnte nicht wohl ohne Grund entlaſſen werden. Mattioli's Abdankung hatte die Berufung von Joſeph Reicha als Concertmeiſter zur Folge, aber für Mozart ergab ſich zu jener Zeit keine Vacanz.

Maximilian befand ſich den größten Theil des Octobers 1785 in Wien und mag gewünſcht haben, Mozart auf irgend eine Weiſe feſt zu placiren: aber gerade zu jener Zeit war der Letztere, wie ſein Vater ſchrieb, „über Hals und Kopf“ mit der Oper Le Nozze di Figaro beſchäftigt; der alte Capellmeiſter Bono konnte nicht lange mehr leben, und das gab ihm Hoffnung, wenn die Oper Erfolg haben ſollte, eine dauernde Anſtellung in Wien zu erhalten; kurz, ſeine Ausſichten ſchienen gerade damals ſo gut zu ſein, daß ſein Entſchluß uns nicht wundern kann, falls er wirklich ein Anerbieten von dem Kurfürſten erhalten haben ſollte, lieber in der großen Hauptſtadt zu bleiben, als ſeine junge Frau ſo weit von Hauſe und von ihren Freunden wegzuführen, und die ungemeinen Fähigkeiten, die er zu beſitzen ſich bewußt war, in einer kleinen Stadt zu vergraben, wo ihm wahrſcheinlich wenig Gelegenheit zu deren Ausübung gegeben werden konnte. Gewiß iſt nur dieſes: er blieb in Wien, um einen verzweifelten Kampf mit dem Schickſale fortzuführen, den Sieg zu erringen, und im Augenblicke des Erfolges — zu ſterben und in einem unbekannten Grabe beſtattet zu werden.

War es ein günſtiges oder ein ungünſtiges Geſchick für den Knaben Beethoven, daß Mozart nicht nach Bonn kam? Freilich mußten ſich ſeine wunderbar originellen Talente nun ohne die förderliche Sorge jenes größten muſikaliſchen Genius und kenntnißreichſten Muſikers entwickeln; auf der andern Seite wurden ſie aber auch nicht unterdrückt durch den täglichen Verkehr mit demſelben. —

Es wurde bereits mitgetheilt, daß ſich Maximilian, unmittelbar nachdem er in Bonn angelangt war und ſeine Regierung angetreten hatte, vollſtändige und detaillirte Berichte über alle Gebiete der Verwaltung, über den öffentlichen und den Hofdienſt, und über die zu ihrem Unterhalt geforderten Ausgaben einreichen ließ. Auf dieſe Berichte wurden die Anordnungen für die Zukunft gegründet. Diejenigen, welche ſich auf die Hofmuſik beziehen, ſind zu wichtig und intereſſant, als daß ſie übergangen werden könnten. Sie geben uns Einzelheiten, die uns ſofort in den Kreis einführen, in welchen der junge Beethoven kürzlich als ſelbſtſtändiges Glied eingetreten war, und in welchem er ſich durch ſeines Vaters Verbindung mit demſelben ſchon ſeit ſeiner früheſten Kindheit bewegt haben mußte.

1784. Die beiden erſten hieher gehörigen Dokumente unterrichten uns auf's genaueſte über die perſönlichen Verhältniſſe aller einzelnen Hofmuſiker, und zwar gibt das eine derſelben in Form einer ausführlichen Tabelle, worin jeder einzelne ſeine beſondere Colonne hat, über alle äußeren Umſtände (Alter,

1784. Dienſtzeit, Gehalt, Familie) Beſcheid, während das andere ſich über ihren Charakter und ihre muſikaliſchen Leiſtungen ausſpricht. Wir theilen das letztere im Text vollſtändig mit, und geben in den Anmerkungen einen Auszug aus dem erſten als Erläuterung.

„Unterthänigſtes Pro-Memoria

Die Kurfürſtliche Hof-Muſique betrefend.“

„1. „Anna Drewer[1] hat die beſte ſtimme, iſt von ſehr guter Aufführung und geheirathet mit dem Hof-muſico Drewer, und hat drey unmündige Kinder.“

2. „Suſanna Reuerin[2] hat eine ſchlechte ſtimm, doppeltes gehalt, iſt ſonſt von guter Aufführung und ungeheirathet.“

3. „Eva Eichhoff[3] hat eine mittelmäßige ſtimm, eine gute Aufführung, und iſt geheirathet mit dem Kurfürſtl. Mundkoch, welcher zu Paris auf Köſten Sr. Kurfürſtl. Gnad. höchſtſeel^{n} Andenkens das Kochen gelernet hat.

4. „Marie Joſeph Gazanello[4] iſt eine Anfängerin und kan gut werden, von guter Aufführung und ledig.

5. Maximiliana Delombre[5] iſt bereits bei Jahren und abſtändig, auch etwa unruhig und geheirathet mit einem Hofſänger.

6. Gertrudis Graw[6] hat eine mittelmäßige ſtimm, eine gute Aufführung, und iſt ledig.

---

[1] Anna Drewer [geborene Ries], Sängerin, Sopran, 32 Jahre alt, geboren in Bonn, verheirathet [mit Nr. 17], hat drei Söhne im Lande, von ſieben, drei und zwei Jahren, hat 21 Jahre gedient und einen Gehalt von 300 Gulden, gezahlt von der Landrentmeiſterei.

[2] Suſanna Reuerin, Sopran, alt 39 Jahre, geboren in Mannheim, unverheirathet, hat 10 Jahre gedient; Gehalt 600 Gulden, gezahlt von der Landrentmeiſterei.

[3] Eva Eichhoff [geborene E. Franziſca Grau] Sopran, alt 32 Jahre, geboren in Bonn, verheirathet, hat 9 Jahre gedient, Gehalt 200 Gulden.

[4] Maria Joſepha Gazzanella, Sopran, alt 19 Jahre, geboren in Bonn, unverheirathet, hat 1 Jahr gedient, Gehalt 180 Fl.

[5] Maximiliane Valentine Delombre [geborene Schwachhofer], Contre-Alt, alt 42 Jahr, geboren in Mainz, verheirathet [Nr. 10], hat 20 Jahre gedient, Gehalt 300 Fl.

[6] Gertrude Grau, Contre-Alt, alt 27 Jahre, geboren in Bonn, unverheirathet, hat 9 Jahre gedient, Gehalt 300 Fl.

7. Helena Joanna Averdonck[1] beſizt eine gute und ſtarke ſtimm, iſt von guter Aufführung und hat auf Köſten Sr Kurfürſtl. Gnad. höchſtſeel^n Andenkens bei Salis zu Koblenz gelernet, iſt ledig. 1784.

8. Johan Betthoven[2] hat eine ganz abſtändige ſtimm, iſt lang in Dienſten, ſehr arm, von zimlicher Aufführung und geheirathet.

9. Ferdinand Heller[3] iſt ein guter Muſicus, die ſtimm ſehr abnehmend, hat eine gute Aufführung, und iſt geheirathet, und componirt.

10. Chriſtian Delombre[4] hat eine ſchlechte ſtimm, iſt etwa unrühig, und geheirathet mit obgemelter Hofſängerin.

11. Ludwig Reiſten[5] hat viele Jahre und wohl gedienet, iſt der einzige Baßſänger, von guter Aufführung, doch arm, geheirathet, und hat viele Kinder.

12. Johan Paraquin[6] iſt ein ſehr guter Contre=Baſſe=Geiger, wird aber wegen Abgang der Baſſeſtimmen genöthiget die Baß zu ſingen, welches aber gar nicht ſeines thuens iſt, unverheirathet und von guter Aufführung.

---

[1] Johanna Helene Averdonck, Contre-Alt, alt 20 Jahre, geboren in Bonn, unverheirathet, hat 6 Jahre gedient, Gehalt 300 Fl.

Tenoriſten.

[2] J. van Beethoven, alt 44 Jahre, geboren in Bonn, verheirathet, ſeine Frau iſt 32 Jahr alt, hat 3 Söhne im Lande, alt 13, 10 und 8 Jahre, welche Muſik lernen, hat 28 Jahre gedient, Gehalt 315 Fl.

[3] Ferdinand Heller, 33 Jahre alt, geboren in München, verheirathet, ſeine Frau iſt 31 Jahre alt und in Weſtphalen geboren, hat 3 Töchter im Lande, alt 7, 4 und ½ Jahr, hat 10 Jahre gedient (vorher in München 4 Jahre), Gehalt 400 Fl.

[4] Chriſtoph Hubert Delombre, alt 43 Jahre, geboren in Bonn, verheirathet [Nr. 5] hat 7 Jahre gedient, Gehalt 75 Fl.

Baſſiſten.

[5] Lucas Carl Reiſten, alt 64 Jahr (?) geboren in Bonn, verheirathet, ſeine Frau iſt 58 Jahre, und in Hennef geboren, hat eine verheirathete Tochter von 33 Jahren, 5 Söhne, im Alter von 36, 32, 28, 23 und 17 Jahren, von welchen vier im Lande und zwei abweſend ſind; 5 erlernen die Muſik. Er hat 45 Jahre gedient, Gehalt 252 Fl. und „ein Kleid jährlich.“ [Im Bonner Intelligenzblatt vom 11. Nov. 1787 heißt es: verehelicht Lucas Carl Reiſten, Wittwer, mit Anna Maria Kaſtenbalg. In demſelben, unterm 18. Nov.: geſtorben Lucas Carl Reiſten, Hofmuſicus, alt 71 Jahr. War der verheirathete der Hofmuſikus oder ſein Sohn?]

[6] Johann Baptiſt Paraquin, alt 38 Jahre, geboren zu Neuſtadt an der Hardt, unverheirathet, hat 3 Jahre gedient, war ehemals im Dom zu Cöln, Gehalt 345 Fl. [Wegeler S. 62 nennt ihn „als Künſtler ausgezeichnet wacker, und als Menſch hochgeachtet.“ D.]

1784. 13. **Chriſtian Neffe**[1]) der Organiſt; meines ohnzielſezlichen Dafürhaltens könte dieſer wohl abgedanckt werden, weilen nicht beſonders auf der Orgel verſiret, iſt übrigens ein frembder von gar keinen meritten und calviniſcher Religion.

14. **Ludwig Betthoven**,[2]) ein Sohn des Betthoven sub N° 8, hat zware kein Gehalt, hat aber wehrend der Abweſenheit des Kappellen-Meiſter Lucheſy die Orgel verſehen; iſt von guter Fähigkeit, noch jung, von guter ſtiller Aufführung und arm.

15. **Johan Ries**[3]) der ältere: iſt alt und ſchwachſinnig, hat ein Gnaden-Gehalt von 150 Rthlr., iſt verheirathet, und iſt auf Befehl Sr Kurfürſtl. Gnad. nacher Köllen zu denen Alexianer hingebracht worden.

16. **Erneſt Riedel**[4]) ein mittelmäßiger Violiniſt, iſt etwas dem trunk ergeben, ſonſten geſchoſſen, doch von guter Aufführung und ledig.

17. **Ferdinand Trewer**[5]) iſt ein guter Violoniſt, hat eine gute Aufführung und iſt verheirathet mit der Sängerin sub N° 1.

18. **Chriſtoph Brandt**[6]) iſt ein ſehr guter Violiniſt, auch für solo, von guter Aufführung und geheirathet mit einer Comödiantinn.

Von Sr. Kurfürſt^{n} Gnad. hatte er die Erlaubniß die Comödien mitzuſpielen, auch in dieſer Qualität außer Land mit zu reyſen; Meines ohnmaaßgebigen dafürhaltens aber müſte dieſes abgeſtellet werden, theils weilen ſelbi-

---

Organiſten.

[1]) **Chriſt. Gottlob Neefe**, alt 36 Jahre, geboren zu Chemnitz, verheirathet, ſeine Frau iſt 32 Jahre alt, geboren zu Gotha, hat 2 Töchter im Lande, 5 und 2 Jahre alt, hat 3 Jahre gedient, war ehemals bei Seiler als Kapellmeiſter; Gehalt 400 Fl.

[2]) **Ludwig van Beethoven**, alt 13 Jahre, geboren zu Bonn, hat 2 Jahr gedient, kein Gehalt.

Violiniſten.

[3]) **Johann Ries**, alt 61 Jahr, geboren in Benzheim, verheirathet, ſeine Frau iſt 67 und ſtammt aus Hadamar, hat einen Sohn [N° 19] von 27, zwei Töchter von 32 [N° 1] und 29 Jahren, im Lande, die zweite Tochter iſt Wirthin, hat 38 Jahre gedient, Gehalt 225 Fl.; „iſt ſchon 20 Jahr ſchwachſinnig."

[4]) **Ernſt Riedel**, alt 40 Jahre, geboren in Wetzlar, unverheirathet, hat 26 Jahre gedient, Gehalt 185 Fl. 20 Stüb.

[5]) **Ferdinand Drewer** (oder Trewer), alt 43 Jahre, in Bonn geboren, verheirathet (mit N° 1), hat 26 Jahre gedient, in Caſſel 4 Jahre, Gehalt 300 Fl.

[6]) **Chriſtoph Hermann Joſeph Brandt**, alt 34 Jahre, geboren in Bonn, verheirathet, ſeine Frau iſt 24, geboren in Gotha, hat einen Sohn, alt 1 Jahr, 2 Töchter von 2 und 3 Jahren, im Lande, hat 18 Jahre gedient, Gehalt 400 Fl.

ges nicht ſchicklich, theils im Orcheſtre abgängig, und deswegen Unruhe verurſachet.

Nach dieſer ihm gemachter Vorſtellung hat ſelbiger ſich zu allem willig und bereit erkläret.

19. Franz Ries[1] iſt der beſte Violiniſt vor solo, von treflicher Aufführung, noch jung, und verheirathet.

20. Ferdinand Wagener,[2] ein mittelmäßiger Violoniſt, iſt jung, von guter Aufführung und verheirathet.

21. L. J. Töpfer,[3] ein mittelmäßiger Violoniſt, iſt jung und von guter Aufführung und hat qua talis nur 10 Rthlr. gehalt, weilen anſonſten bei der Guarde du corps trompetter, und iſt ledig.

22. Joan Goldberg[4] iſt ein guter Violiniſt, noch jung und von guter Aufführung, hat aber nur 50 Florin gehalt, welches zu wenig, und iſt ledig.

23. Joſeph Phillipart[5] iſt ein mittelmäßiger Violiniſt, jung, von guter Aufführung und ledig, adjungirt zu Popelsdorf.

24. Sebaſtian Pfau,[6] ein guter Flutraverſiſt, von ſehr guter Aufführung, beſten Alters, und ledig.

25. Andreas Bamberger,[7] erſter und guter Waldborniſt, iſt von ſehr guter Aufführung und geheirathet.

---

[1] Franz Ries, alt 27 Jahre, geboren in Bonn, verheirathet, ſeine Frau iſt 22 Jahre alt, in Bonn geboren, hat 18 Jahre gedient, Gehalt 400 Fl.

[2] Ferdinand Wagener, alt 40 Jahre, geboren in Bonn, verheirathet, ſeine Frau iſt 33, geboren in Bonn, hat 10 Jahre gedient, Gehalt 165 Fl.

[3] Ludwig Joſeph Toepfer, alt 43 Jahre, geboren in Baden-Baden, verheirathet, ſeine Frau iſt 48, geboren in Zons, hat eine Tochter von 19 Jahren, Näherin, hat 23 Jahre gedient, war 2 Jahre bei der Münſteriſchen Cavallerie und 2 Jahre im Dienſte des Fürſten von Naſſau-Uſingen; Gehalt als Violiniſt 15 Fl., doch iſt er außerdem Garde-Trompeter.

[4] Johann Goldberg, alt 20 Jahre, geboren in Bonn, hat 6 Jahr gedient, Gehalt 50 Fl.

[5] Joſeph Philipardt, alt 29 Jahre, geboren in Bonn, hat 7 Jahre gedient, Gehalt 25 Fl. aus der Landrentmeiſterei und 36 Thaler aus dem Kriegscommiſſariat.

Flautiſt.

[6] Sebaſtian Pfau, alt 32 Jahre, geboren in Markelsheim, hat 3 Jahre gedient, vorher 5 Jahre im Kölner Dom, Gehalt 300 Fl.

Waldborniſten.

[7] Andreas Bamberger, alt 33 Jahre, geboren zu Würzburg, verheirathet, ſeine Frau iſt 39, geboren zu Baden-Baden, hat einen Sohn von 5, 3 Töchter

1784. 26. Nicol. Simrock,1) zweiter und guter Waldhorniſt, ſehr guter Aufführung und geheirathet.

27. Erneſt Haveck,2) mittelmäßiger Bracciſt, iſt von guter Aufführung, geheirathet und ſehr arm.

28. Johan. Walter,3) mittelmäßiger Bracciſt, iſt von guter Aufführung, geheirathet und ſehr arm.

29. Gaudenz Heller,4) guter Violoncelliſt, gute Aufführung, jung, ledig.

30. Joſeph Meuris,5) mittelmäßiger Fagottiſt, iſt von guter Aufführung, geheirathet und alt.

31. Theodor Zillecken6) iſt ein guter Fagottiſt, hat gute Aufführung und iſt geheirathet.

32. Nic. Kicheler7) iſt der beſte Fagottiſt, von ſehr guter Aufführ-

---

von 7, 3 und $^1/_2$ Jahr, im Lande, die beiden älteſten Kinder in der Schule, hat 10 Jahre gedient, und vorher 7 Jahre in Frankreich; Gehalt 300 Fl. aus der Landrentmeiſterei und 100 Fl. aus der Chatulle, im Ganzen 400 Fl.

1) Nicolaus Simrock, alt 32 Jahre, geboren in Mainz, verheirathet, ſeine Frau iſt 27, geboren in Mainz, hat 3 Töchter im Lande, alt 3 und (Zwillinge) $^1/_2$ Jahr, hat 10 Jahre gedient, 9 Jahre in Frankreich, Gehalt 300 Fl. aus der Landrentm. und 100 Fl. aus der Chatulle.

Bracciſten.

2) Erneſt Haveck, alt 43 Jahre, geboren in Bonn, verheirathet, ſeine Frau 32 Jahre, geboren in Bonn, hat einen Sohn von 16 Jahren, Vergolder, eine Tochter von 8, in der Schule, beide im Lande, hat 29 Jahre gedient, Gehalt 150 Fl. und jährlich ein Kleid.

3) Johann Gottlieb Walther, 63 Jahre alt, geboren in Rudolſtadt, verheirathet, ſeine Frau 40 Jahre, hat einen Sohn von 20, Muſiker außer Landes, hat 31 Jahre gedient, war 3 Jahre beim Grafen Hohenſolms; Gehalt 165 Fl.

Violoncelliſt.

4) Gaudenz Heller, alt 34 Jahre, geboren zu Pölnitz in Böhmen, hat 4 Jahre gedient, war vorher 7 Jahre in München; Gehalt 300 Fl.

Fagottiſten.

5) Johann Anton Meuris, alt 70 Jahre, geboren zu Regensburg, verheirathet, ſeine Frau iſt 20, geboren zu Bonn, hat 57 Jahre gedient, Gehalt 240 Fl.

6) Theodor Zilecken, alt 42 Jahre, geboren zu Bonn, verheirathet, ſeine Frau iſt 32, geboren zu Bonn, hat einen Sohn von 5 und eine Tochter von 8, im Lande, „Leſen und Schreiben;“ hat 15 Jahre gedient, Gehalt 120 Fl.

7) Johann Küchler, alt 46 Jahre, geboren in Quedlinburg, verheirathet, ſeine Frau, 32 Jahre alt, in Zweibrücken geboren, hat 3 Söhne von 13, 9 und 3, und 4 Töchter von 18, 16, 14 und 12 Jahren; vier von den Kindern ſind außer

rung und geheirathet. Dieſer hat zwei Büben, deren einer die Fagott solo gut blaßet, und der andere zimlich die Flaute; 1784.

Dem Vatter iſt vor etwa einem Monate ein ſehr gringes (welches Hr Obriſtſtallmeiſter bekant) zugelegt worden, um dieſe Jungen alhier zu behalten, und mit ſpielen zu laßen.

33. Cand. Paſſavanti[1] iſt ein mittelmäßiger Contrebaſſiſt, von guter Aufführung und alt.

34. Mich. Meuſer[2] iſt ein guter Klarniſt vor Solo, auch ſtark dem trunk ergeben, bekomt Bedienten-gehalt vom Obriſtſtallmeiſter qua **Musicus**, anſtatt Livree ein anderes Kleid, und iſt geheirathet.

35. Joan Baum[3] mittelmäßiger Secondklarniſt, iſt ein Hofbedienter und von guter Aufführung.

36. Peter Eſch[4] acceſſiſt bei der Hofmuſique, hat 50 Fl. Gehalt, da aber ſelbiger durchgangen, und Man nicht weiß wohin, hat deßen Bruder geheimen Kanzley-Diener deme ohnerachtet obige 50. Florin aus der Land-Rhentmeiſterey gezogen.

Mich. Funck,[4] Calcant, iſt von guter Aufführung, und iſt alters halber ſein Sohn ihm adjungirt.“

Landes, einer Fagottiſt, einer lernt Flöte, drei geben in die Schule; hat 3 Jahre gedient, vorher in Frankreich 7 Jahre und im Pfälziſchen 6 Jahre, Gehalt 300 Fl. aus der Chatulle, 100 Fl. von Sr. Excellenz dem Obriſtſtallmeiſter.

Contrebaſſiſt.

[1] Candidus Paſſavanti, alt 47 Jahre, geboren in Neapel, verheirathet, ſeine Frau iſt 42, hat 3 Söhne von 15, 7 und 3, 2 Töchter von 9 und 5, alle im Lande, „in die Schul — auch einer Muſik;“ hat 11 Jahre gedient, in Würtemberg 12 Jahre, Gehalt 400 Fl. von der L. R. M. und 100 Fl aus der Chatulle.

Hautboiſten. [Clarinettiſten.]

[2] M. Meuſer, alt 33 Jahre, geboren in Bonn, verheirathet, ſeine Frau 32, geboren in Bonn, hat einen Sohn von 1 Jahr, und eine Tochter von 2 Jahren im Lande, hat 15 Jahre gedient, war 4 Jahre beim Grafen Belderbuſch; Gehalt 192 Fl. [Almanach de la Cour 1784 p. 30. Valets de pied].

[3] J. Baum, 34 Jahre alt, geboren in Bonn, verheirathet, ſeine Frau iſt 33 Jahre, geboren in Bonn, hat 1 Sohn von 2 und 1 Tochter von ½ Jahr, im Lande, hat 14 Jahre gedient, war 5 Jahre bei Graf Belderbuſch, Gehalt 192 Fl. „als Hoflackay.“

[4] Der alte Funck und der junge Funck, Calcanten, ſind 74 und 43 Jahre alt. Der Violiniſt Peter Eſch iſt abgegangen —

1784. Der dritte von dieſen Berichten hat darum ein beſonderes Intereſſe, weil er beweiſt, daß man verſuchte, Neefe zu verdrängen und das Amt des Hoforganiſten dem jungen Beethoven zu verſchaffen.

„Unterthänigſter Bericht und Vorſchlag, waß bey der Hof Kappellen Musique zu veränderen und zu verbeßeren wäre.

		Florin.	stbr.
Mathioli	ſind tauſend florin erſparet	1000	—
Lucheſy	ſind vierhundert florin erſparet	400	—
Neurin	iſt ganz ſchlechter ſtimm und durch Protection angenommen werden, hat gar keine Meritten und könte wohl abgedanckt werden, oder aus beſonderer Gnade auf die halbſcheid nemblich auf drey hundert florin angeſetzt werden	300	—
Neffe	hat gar keine Meritten und iſt erſt vor drey jahren durch Protection angenommen worden, auch Calvinisch, hat vierhundert florin, ſo erſpart werden könnten	400	—
Eich	iſt durchgegangen, deſſen Bruder geheimen Kanzley Bott ziehet, weiß nicht aus was Urſachen des abweſenden Gehalt ad fünfzig Florin, könte alſo abgezogen werden .	50	—
		2150	—
	Dieſe zwey tauſend ein hundert fünfzig oder wan die Neuerin ganz entlaſſen wird, zwey tauſend vierhundert und 50. florin wären meines ohnmaßgebigen dafür haltens alſo zu verwenden.		
	Da der Trewer nunmehro die Musique ſtatt des Mathioli führen muß, wären ſelbigem hundert Florin zuzulegen	100	—
	Töpfer iſt Trompetter bei der guarde, hat nur 15. Florin als Violiniſt jährlichs und iſt gut zu gebrauchen, auch guter Aufführung und ſehr fleißig, und hat in Hofnung eines beßern Gehalts bis hiehin um		

	Florin.	stbr.
das wenige gedienet, und verdienet wenigſtens das doppelte, mithin	15	—
Goldberg iſt als ein armer Jung von 6 Jahren angenommen worden, hat ſich wohl aufgeführet, und in der Violin alſo geübet, daß er solo ziemlich ſpielen kan, und ein guter Orchestre geiger, hat nur 50 Florin und wäre gewis nicht zu viel, wan das doppelte, nemlich 100 bekäme	50	—
Philipar iſt auch als ein Jung angenommen worden, vor 7 Jahren, hat ſich wohl aufgeführet und in der Violin zimlich geübet, daß bei dem Orchestre ſehr tauglich, hat nur 25. Florin, und wäre gewiß nicht zu viel, wan das Doppelte nemlich 50. Florin bekäme	25	—
Hingegen wan die Neuerin abgehen ſollte, wäre eine andere, ſo ſich vorhero hören laßen müſte, anzunehmen, ſo für 200 Florin zu haben geſichert bin, und dannoch ſehr gut iſt	200	—
Item, Wan Neſſe abgedanket würde, müſte ein anderer Organiſt angenommen werden, welcher, wan nur in der Kappelle gebraucht werden ſollte, für 150 Florin zu bekommen wäre, es iſt ſelbiger klein, jung und ein ſohn eines hof musici, ſo in nöthigen fällen ſehr oft und aniezo bald ein Jahr dieſes ſehr wohl verſehen hat	150	—
welche Augmentation ausmachet . .	540	—
Bleiben alſo noch übrig von Vorrätigen 2150 oder 2450. entweder 1610, oder wan Neuerin abgehet 1910 Florin: Von welchen der Kichler vor ſeine beiden ſöhne, deren einer ein ſehr guter Fagot, auch vor Concert und Solo, der andere zimlich gut die Flau-	1610 oder 1910	— —

1784.

	Florin.	stbr.
ten ſpielet, item zwey **Hautboisten** und ein Baſſetiſt, ſo **Recitativen accompagniren** könte, da wir nur einen haben, und wan dieſer krank würde, in Verlegenheit geſezt würden; ein gnädigſt gefälliges Gehalt zu beſtimmen wäre.“	—	—

Dieſe Reihe von Actenſtücken wird beſchloſſen durch ein Verzeichniß, welches die Reſultate enthält, zu denen der Kurfürſt nach gebührender Erwägung der eben mitgetheilten Berichte, und gewiß auch nach häufiger Berathung mit Jenen, auf deren Rath er angewieſen war, gelangte. Es iſt freilich nur eine Liſte der Beſoldungen; doch hat es ſich wichtig erwieſen bei dem Verſuche, die Thatſachen, welche ſich auf Beethoven's Eintritt in den kurfürſtlichen Dienſt beziehen, auf feſte Grundlage zu ſtellen, und iſt belehrend für Jeden, der ihm eine ſorgfältige Unterſuchung widmen will.

„An die Kurfürſtl. Hofkammer: P. S.

Auch empfanget ihr zur Nachachtung und nötigen ferneren Verfügung, eine Liſte hierbei, welche Perſonen bei Unſerer Hofkapelle und Muſik, auch wie dieſelbe, mit Anfange des künftigen Monates Julius, aus Unſerer Kurfürſtl. Land Rentmeiſterey quartalsweiſe zahlet und berechnet werden ſollen.

Wir ſind auch übrigens etc.

Bonn den 27 Junius 1784.“

„Copia. Jährliche Beſoldungen der Hofkapelle und Muſik Sr Kurfl. Dhlt. welche aus der Land Rentmeiſterey a 1te Juli 1784 zu zahlen ſind.

		Florins
Kapellm.	Lucheſy	400
Sopranen	Mad. Drever	400
	Mlle. Reurin	300
	Mad. Bettenkamp [Beckenkam]	200
Altiſten	Mad. Delombre	300
	Mlle. Grau	300
	Mlle. Averdonk	300

1784.

		Florins.	
Tenoriſten	Betoven	300	
	Heller	400	
	Delombre	75	
Baſſiſt	Reiſſen	300	
Organiſten	Neefe	200	
	Betoven Sohn	150	
Violini	Drewer	400	
	Rieß	400	
	Brand	400	
	Riedel	200	
	Wagner	200	
	Teſier	30	
	Goldberg	50	150
	den 5. März 1787	100	Zuſatz
	Philipard	50	— 150
		100	
Bracziſten	Haveck	150	
	Walter	150	
Violoncelliſt	Heller	300	
Contrebaſſiſten	Paſſavanti	400	
	Paraquin	350	
Flautiſt	Pfau	300	
Clarinetiſten	Meiſer [Meuſer]	200	
	Baum	200	
Waldhorniſten	Bamberger	300	
	Simrock	300	
Fagotiſten	Zilecken	150	
	Küchler [Kicheler]	300	
	Küchler, Sohn	150	
Calcant	Funck	100	

als Penſioniſten kommen zu den Gnaden Gehälter

Ries mit	225
[durchſtrichen und mit einem + verſehen]	
Meuris mit	240

Bonn den 25. Junv 1784. Max Franz, Churfürſt."

1784. Der Gehalt, welcher Luchesi in dieſer Zahlungsliſte zuerkannt wird, war offenbar ungenügend für die Unterhaltung ſeiner wachſenden Familie, und ohne Zweifel aus Mißverſtändniß angeſetzt, denn die Liſte iſt begleitet von einem zwei Tage nachher erlaſſenen Decrete, worin der Kurfürſt die 400 Gulden in 400 Thaler oder 600 Gulden umwandelte.

Der Verſuch, Neefe aus dem Dienſte zu entfernen, ſchlug fehl; aber die Herabſetzung ſeines Gehaltes auf die geringe Summe von 200 Gulden hatte ihn ſchon veranlaßt, ſich nach einem Engagement für ſich und ſeine Frau bei irgend einem Theater umzuſehen, als Max Franz ihn, nachdem er ſeine Verdienſte kennen gelernt hatte, trotz ſeines Calvinismus in ſeinen vorigen Gehalt wieder einſetzte durch ein Decret vom 8. Febr. 1785.

Mattioli ſcheint, wenn er nicht kurzweg entlaſſen wurde, zu ſeiner Abdankung gezwungen worden zu ſein. Er war von ſeinem Gläubiger, dem Goldſchmied Bahren, verklagt worden, und unterm 12. Mai 1784 war ein Decret von der Hofkammer ergangen, welches verordnete, daß ſein Gehalt fürerſt bei der Landrentmeiſterei zurückbehalten werden ſolle. Sechs Tage ſpäter (18. Mai) unterzeichnete Max Franz, damals in Münſter, das Document, welches ihn vom Ende jenes Quartals (30. Juni) an „in Gnaden" entließ. Ein Bittgeſuch von ihm um ein Zeugniß über ſeine gute Aufführung u. ſ. w. wurde am 20. Juni gewährt, und von dieſem Augenblicke verſchwindet er.

Eine Vergleichung der Beſoldungsliſte mit den Berichten, auf welche ſie gegründet war, oder mit den Verzeichniſſen der Muſiker in den Hofkalendern jener Jahre zeigt, daß ſehr wenige Veränderungen in der Capelle gemacht worden waren, und dieſe im Ganzen in Uebereinſtimmung mit dem „unterthänigſten Bericht und Vorſchlag" des ungenannten Berichterſtatters. Die Fräuleins Reuerin und Gazzenello verſchwinden aus den Liſten, und Madame Beckingkam (oder Beckenkam), zuletzt ein Mitglied der Großmann'ſchen Geſellſchaft, wurde an ihrer Stelle engagirt; Ludwig van Beethoven, Goldberg, Philippard und der junge Küchler, 13 Jahre alt, wurden beſoldete Mitglieder der Hofmuſik. Küchler wurde „gnädig entlaſſen" den 20. Januar 1786.

Dieſe Vergleichung gibt außerdem einen neuen Beweis, wenn es eines ſolchen bedürfte, daß dieſelbe Perſönlichkeit nicht ſelten mehr wie einmal in den Kalendern genannt wird, zuweilen als Sänger und Inſtrumentaliſt, zuweilen als Spieler von mehreren Inſtrumenten. Unkenntniß dieſes Umſtandes hat manche Irrthümer veranlaßt, die noch in der Muſikgeſchichte curſiren.

1784 Nur eine Thatſache in den Kalender-Verzeichniſſen ſcheint bis jetzt nicht zu erklären. Hörner wurden im J. 1774 in's Orcheſter eingeführt, und die Hofkalender von 1776 bis 1786 geben ſämmtlich dieſelben vier Namen von Horniſten an: Joſeph Riedel, Gottfried Brandt, Simrock und Bamberger. Die beiden Letzten ſind bekannt genug; aber über dieſe Riedel und Brandt hat ſich nicht die geringſte Notiz gefunden, mit Ausnahme ihrer Namen in den gedruckten Liſten.

Sehr wenige Aenderungen in der Capelle begegnen uns in den beiden nächſten Jahren. Durch Decrete vom 14 Jan. 1785 werden Georg Liebiſch und Joſeph Bachmeyer als Hautboiſten auf zwei Jahre mit 375 und 200 G. angeſtellt. Das Engagement von Liebiſch (aus Wien?) wurde dauernd befeſtigt am 13. Apr. 1787, während Bachmeyer (vormals im Dienſte des Grafen Belderbuſch) von Zeit zu Zeit wieder engagirt wurde; ſeine letzte Anſtellung iſt vom 9 Jan. 1792 datirt.

Wann Joſeph Reicha an Mattioli's Stelle nach Bonn kam, iſt noch nicht genau feſtgeſtellt; aber ein Decret, welches ihn von der Stellung des Concertmeiſters zu der eines Concertdirectors erhebt und ſeinen Gehalt auf 1000 Gulden erhöht, iſt vom 28 Juni 1785 datirt. In der allgemeinen Zahlungsliſte von 1785, aus 41 großen Foliobogen beſtehend, iſt bei der „Muſic-parthey" der Gehalt Reicha's auf 666 Thlr. 52 Albus, der des „Tenoriſt Betthoven" auf 290 Thlr. des „Betthoven jun." auf 100 Thlr. angeſetzt, völlig mit den oben in Gulden angegebenen Summen übereinſtimmend.[1] —

---

[1] Bei den Einrichtungen des neuen Kurfürſten verdienen auch die im Juli und Auguſt 1784 gepflogenen Verhandlungen über den Bau einer neuen Hoforgel erwähnt zu werden. Die Hofkammer hatte, über eine vom Orgelmacher Riedlen bereits begonnene Orgel berichtend, die Furcht ausgeſprochen, dieſelbe möchte für die kleine Hofkapelle zu groß werden, dabei aber hinzugefügt, der Orgelmacher hoffe die angefangene doch paſſend einrichten zu können; auch der hierin ſehr erfahrene Franziskaner-Bruder und Organiſt Willibald Koch rathe zur Fortſetzung. Max Franz erläßt auf dieſen Bericht folgende charakteriſtiſche Antwort: „Kurf. Hofkammer hat zu trachten, eine ſchickliche, dem Ort angemeſſene Orgel verfertigen zu laſſen; 10 bis 12 Regiſter ſind erklecklich, mehrere überflüſſig, der Inſtrumentalmuſik ſchädlich, und machen ſo ungereimten Effect als die bei die Franziskaner in Brüel und Bonn: wie das bereits verfertigte zu benutzen wäre, und um welchen Preis ſelbe vollendet werden könnte, hierüber hat Hofkammer das nötige beſorgen zu laſſen. Bonn den 14. Auguſt 1784." Am meiſten intereſſirt in dieſen Verhandlungen der Name des Bruders Willibald, den die Fiſcher'ſchen Papiere (ſ. Anh.) als Lehrer Beethoven's nennen. Anmerk. d. Ueberſ.

Sechſtes Kapitel.

Weitere Schickſale Beethoven's. Sein Beſuch in Wien.

1784. Schindler erzählt und in ſolchen Punkten iſt ſein Zeugniß brauchbar, daß Beethoven, wie er ſelbſt von ihm gehört habe, die wunderbare Entwicklung von Mozart's Genius ganz vorzugsweiſe dem einheitlichen Unterrichte ſeines Vaters zuſchrieb. Dadurch gab er ſeine Anſicht über die Mißverhältniſſe zu erkennen, mit denen er ſelbſt hatte ringen müſſen, da er einen regelmäßigen und ſyſtematiſchen muſikaliſchen Curſus während der Zeit ſeiner Kindheit und Jugend nicht durchgemacht hatte.[1] Es iſt jedoch keineswegs ſicher, daß, wenn Ludwig van Beethoven der Schüler Leopold Mozart's geweſen wäre, er jemals die Leichtigkeit des Ausdrucks erlangt hätte, welche Wolfgang Mozart befähigte, die größten und mannigfaltigſten Partituren faſt ſo raſch als ſeine Feder ſich bewegte zu füllen, ſo daß kaum eine Verbeſſerung mehr nöthig war, gleich als ob die Entwickelung des muſikaliſchen Gedankens für ihn das Werk bloßer Routine, oder beſſer geſagt, des Inſtincts geweſen wäre. Poeta nascitur, non fit, nicht allein hinſichtlich ſeiner Gedanken, ſondern auch ſeiner Fähigkeit, denſelben ſprachlich auszudrücken. Viele der tiefdenkendſten Männer erlangen auch durch das angeſtrengteſte Studium nicht die Fertigkeit, ihre Gedanken in klarer und eleganter Weiſe darzuſtellen; von der andern Seite gibt es Manche, deren Gedanken ſich niemals über das gewöhnliche Niveau erheben, während ihre Schriften wahre Muſter des Styls ſind. Händel ſagt von dem älteren Telemann, daß er für acht Stimmen mit derſelben Leichtigkeit componire, als er ſelbſt einen Brief ſchreiben könne, und Händel's eigene Leichtigkeit in der Compoſition war erſtaunlich. Beethoven hingegen, wie ſeine Originalpartituren zeigen, „verdiente ſein Brod im Schweiße ſeines Angeſichts." Ueberhaupt aber kann kein Grad angeborenen Genies den Mangel gründlicher Unterweiſung erſetzen. Wenn es demnach wahr iſt, daß die Natur in einem gewiſſen Grade ſeine Fähigkeit beſchränkt hatte, ſeine muſikaliſchen ſowohl wie ſeine geiſtigen Gedanken leicht und bequem auszudrücken, ſo war das Bedürfniß bei ihm um ſo größer, daß er in dem Alter, welches er nunmehr erreicht hatte, Gelegenheit erhielt, einen gründlicheren und mehr

---

[1] Auch Czerny erzählte (vgl. Cock's Musical Miscellany), daß Beethoven ihm einſt von dem ungenügenden Unterrichte, den er genoſſen, geſprochen habe. „Doch," habe er hinzugefügt, „ich hatte Talent zur Muſik."

1784. ſyſtematiſchen Studiencurſus ununterbrochen zu verfolgen. Deshalb erwies ſich der Tod Maximilian Friedrich's, welcher der Familie Beethoven anfangs als großes Unglück erſcheinen mußte, zuletzt als ein unerwarteter Segen. Denn während er den Knaben der pecuniären Wohlthaten der Stellung nicht beraubte, welche er kurz vorher erlangt hatte, gewährte er ihm zwei oder drei Jahre verhältnißmäßiger Muße, die nur durch ſeinen Antheil an den Pflichten des Organiſten unterbrochen wurde, in welchen er ſeine Studien, und zwar, wie wir allen Grund haben zu vermuthen, unter der Leitung ſeines zuverläſſigen Freundes Neefe, fortſetzen konnte.

Dieſe drei Jahre waren eine Zeit theatraliſcher Unthätigkeit zu Bonn. 1785. Für die Carnevalsſaiſon von 1785 engagirte der Kurfürſt Böhm und ſeine Truppe, welches damals abwechſelnd in Köln, Aachen und Düſſeldorf ſpielte. Dieſe Truppe mag während ihrer kurzen Anweſenheit dem jungen Organiſten werthvollen Stoff zum Nachdenken geliefert haben; denn in dem Verzeichniſſe von neu einſtudirten Stücken vom October 1783 bis zu demſelben Monat 1785 wo alſo das Engagement in Bonn eingeſchloſſen war finden ſich Gluck's Alceſte und Orpheus, vier Opern von Salieri unter ihnen Armida, Sartis Fra due Litiganti und L'Incognito in deutſcher Ueberſetzung, Holzbauer's Günther von Schwarzburg, fünf Opern von Paeſiello; dieſe, nach dem Berichte in dem Theaterkalender 1786, „neben denen alten bekannten franzöſiſchen Singſpielen: Zemire und Azor, Sylvain, Lucile, der Prächtige, der Hausfreund u. ſ. w." Die drei ernſten Wiener Opern Alceſte, Orpheus und Armida in ſo ſtarkem Contraſt mit dem allgemeinen Charakter der Zugſtücke der rheiniſchen Geſellſchaften ſind charakteriſtiſch für Maximilian und jene Bonner Periode.

Der Kurfürſt von Heſſen-Caſſel, welcher damals bei Capital war durch den Verkauf ſeiner Unterthanen an Georg III. für den eben beendigten amerikaniſchen Revolutionskrieg, unterhielt eine große franzöſiſche Theatergeſellſchaft, in den drei Zweigen des geſprochenen, des muſikaliſchen Dramas und des Ballets vollſtändig beſetzt. Max Franz brachte bei ſeiner Rückkehr von Wien im November 1785 einige Tage in Caſſel zu, und da der Kurfürſt um dieſelbe Zeit ſtarb und die Schauſpieler entlaſſen wurden, ſo wurde ein Theil dieſer Geſellſchaft aufgefordert, während des Januars und Februars 1786 in Bonn zu ſpielen. Die Aufführungen waren dreimal in der Woche, Montags, Mittwochs und Samſtags, und beſtanden mit höchſtens zwei oder drei Ausnahmen in einer Comödie, auf welche eine leichte Oper oder Operette folgte. Das Verzeichniß derſelben kann man in der Anzeige des Bön-

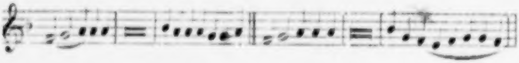
1786. niſchen Intelligenzblattes leſen. Es enthält 8 Compoſitionen von Gretry, 3 von Deſaides, 2 von Philidor und je eine von Sachini, Champein, Pergoleſe, Goſſec, Frizieri, Monſigny und Schwarzendorf gen. Martini, alle von leichtem und unterhaltendem Charakter, und damals nicht allein in Frankreich, ſondern auf dem ganzen Continent von großer Popularität.

In derſelben Zeit hatte Großmann Frankfurt aM. verlaſſen und mit Klos, früher Director in Hamburg, eine neue Geſellſchaft für die Bühnen von Köln, Bonn und Düſſeldorf gebildet. Dieſe Truppe gab die Carneval-Aufführungen von 1787, beſchränkte dieſelben aber allem Anſcheine nach auf den alten Umkreis der bekannten Stücke. Dies war Großmann's letztes Erſcheinen in Bonn; denn nicht lange nachher theilten die Unternehmer ihre große Geſellſchaft: Großmann nahm ungefähr die Hälfte derſelben mit nach Hannover, wo er Bernard Anſelm Weber als Muſikdirector engagirte.

Jede dieſer Geſellſchaften hatte ihren eigenen Muſikdirector. Bei Böhm war es Mayer, der Componiſt des Irrlichts und einiger Ballets; bei der franzöſiſchen Geſellſchaft war Jean Baptiſt Rochefort Muſikmeiſter (Gerber giebt einen günſtigen Bericht über ihn), und Großmann hatte jüngſt Burgmüller engagirt, von der Geſellſchaft Bellomo, den Componiſten einer Muſik zu Macbeth. In Folge deſſen erſtreckten ſich während dieſer Jahre Neefe's amtliche Pflichten nicht über ſeinen Dienſt als Organiſt hinaus, denn Lucheſi und Reicha entbanden ihn von aller Verantwortlichkeit für ſonſtige Aufführungen. Das war die Zeit, über welche Frau Neefe ſchreibt (A. M. Z. I. 360): „Es blieb uns alſo nichts übrig, als der feſte Gehalt, welchen mein Mann als Hoforganiſt hatte. Davon allein konnten wir aber nicht leben; es mußten alſo Lectionen dabey gegeben werden, um das Fehlende herbey zu bringen. Es dauerte auch nicht lange, ſo hatte er die Lectionen von vielen der erſten Häuſer in Bonn. Zu ſeinem Vergnügen kaufte er ſich einen kleinen Garten vor dem Thore, worinnen er die wenigen Stunden, welche ihm zu ſeiner Erholung übrig blieben, zubrachte.“

Daß der Organiſtendienſt in jener Zeit theilweiſe von dem aſſiſtirenden Organiſten verſehen wurde, iſt eine natürliche Sache; Wegeler erzählt mit Berufung auf die Autorität von Franz Ries eine Anekdote, welche daſſelbe beſtätigt. Am Dienſtag, Freitag und Samſtag in der Charwoche wurden Theile der Lamentionen des Jeremias in der Hofkapelle geſungen, und zwar von einer einzelnen Stimme, in ſehr einfachen muſikaliſchen Phraſen und

1785 nur mit Begleitung des Pianofortes recitirt, da der Gebrauch der Orgel unterſagt war, ungefähr in folgender Weiſe:



In der Woche, die mit dem 27. März 1785 endigt, war einmal Ferdinand Heller der recitirende Sänger, ein zu guter Muſiker, um leicht in Verlegenheit zu kommen; der Begleiter Ludwig van Beethoven, damals in ſeinem 15. Jahre. Während der Sänger den ausgedehnten lateiniſchen Text zu den Muſiknoten abſang, mochte der Begleiter ſeiner Phantaſie ihren Lauf laſſen, welche nur in der Feierlichkeit des Gottesdienſtes ihre Beſchränkung fand. Beethoven, erzählt Wegeler, „fragte den ſehr tonfeſten Sänger Heller, ob er ihm erlauben wolle, ihn herauszuwerfen, und benutzte die wohl etwas zu ſchnell gegebene Berechtigung ſo, daß derſelbe durch Ausweichungen im Accompagnement, ungeachtet Beethoven den vom Sänger anzuhaltenden Ton mit dem kleinen Finger fortdauernd oben anſchlug, ſo aus dem Tone kam, daß er den Schlußfall nicht mehr finden konnte. Der noch lebende damalige Muſikdirektor der Kurfürſtlichen Kapelle und erſte Violinſpieler Vater Ries erzählt jetzt noch ausführlich, wie ſehr der dabei gegenwärtige Kapellmeiſter Lucheſi durch Beethoven's Spiel überraſcht geweſen ſei. Heller verklagte in der erſten Aufwallung des Zornes Beethoven beim Kurfürſten, welcher, obgleich dieſem jungen, geiſtreichen, mitunter ſelbſt muthwilligen Fürſten die Sache gefiel, dennoch eine einfachere Begleitung befahl.“ Schindler fügt hinzu, daß Beethoven ſich in ſeinen ſpäteren Jahren des Umſtandes erinnerte und ſagte, daß der Kurfürſt ihm „einen ſehr gnädigen Verweis gegeben und für die Zukunft derlei Genie-Streiche unterſagte.“ Das Datum iſt leicht zu beſtimmen. In der heiligen Woche 1784 waren weder Maximilian noch Lucheſi in Bonn; 1786 würde Beethoven's Fertigkeit den Capellmeiſter wohl nicht mehr in Erſtaunen geſetzt haben.

Unter den übrigen charakteriſtiſchen Anekdoten, welche über Beethoven's Jugend erzählt werden, befindet ſich nicht eine, welche in dieſe Periode (Mai 1784 — April 1787) gehört, obgleich ſie von allen früheren Biographen in dieſe Zeit verlegt werden. Dem bereits Erzählten iſt nichts hinzuzufügen, als daß (nach dem Zeugniſſe Stephan von Breuning's) der junge Mann einmal Schüler von Franz Ries im Violinſpiel war, was in dieſe Zeit

1785. fallen muß; dann, daß (nach Wegeler) ſeine Compoſition von „Wenn jemand eine Reiſe thut,“ dieſer Periode angehört; endlich, daß er in derſelben drei Pianoforte-Quartetts ſchrieb, deren Orginalhandſchrift folgenden Titel hat: „Trois Quatuors pour clavecin, violino, viola e basso. 1785. Composé [de L. par Louis] van Beethoven, âgé 13 ann.“ Der Leſer wird den Widerſpruch zwiſchen dem Datum und dem wirklichen Alter des Componiſten bemerken und verbeſſern. Waren dieſe Quartette beſtimmt, veröffentlicht und Max Franz gewidmet zu werden, wie die Sonaten Max Friedrich? Während der Lebenszeit ihres Verfaſſers ſind ſie nie an's Licht getreten, aber die wichtigſten Themen aus denſelben, ja ſogar ein ganzer Satz, wurden Theile ſpäterer Werke.

1786. Ein Familienereigniß wird in dem Kirchenbuche von St. Remigius angegeben, die Taufe von Maria Margaretha Joſepha, Tochter Johanns van Beethoven, am 5. Mai 1786.

Wir beſitzen einen Brief aus Bonn, vom 8. April 1787 datirt, in Cramer's Magazin (II. 1385), welcher eine gelegentliche Anſpielung auf Beethoven enthält, und zugleich ein ferneres Licht auf das muſikaliſche Leben daſelbſt wirft. Es heißt darin u. A.: „Am 30ſten März ward hier bey Hofe eine neue Compoſition von Joſeph Haydn mit vielem Ausdruck unter der Leitung des Hrn. Concertmeiſters Reicha aufgeführt. Sie beſteht aus ſieben adagios über die ſieben Worte Chriſti am Kreuz und ſchließt mit einem Preſto, welches das Erdbeben bey dem Tode des Erlöſers vorſtellt.“ Nachdem der Schreiber Neefe, wie ſich ſpäter zeigt, in einigen ferneren Zeilen dieſes Werk geprieſen, fährt er fort: „Unſere Reſidenzſtadt wird jetzt immer anziehender für Muſikliebhaber durch den gnädigſten Vorſchub unſers theuerſten Churfürſtens. Er hat eine große Sammlung von den ſchönſten Muſikalien, und verwendet täglich noch viel auf Vermehrung derſelben. Durch ihn haben wir Gelegenheit, öfters gute Virtuoſen auf manchen Inſtrumenten zu hören. Gute Sänger kommen ſelten.“

„Die Muſikliebhaberey nimmt unter den Einwohnern ſehr zu. Das Clavier wird vorzüglich geliebt; wir haben hier mehrere Steiniſche Hammerclaviere von Augsburg, und andere denen entſprechende Inſtrumente. Unter den Liebhaberinnen, die ihre ſchönen Hände mit dieſem Inſtrumente beſchäftigen, nenne ich Ihnen die Gräfinnen: Hatzfeld, Belderbuſch, Feliſe Metternich, Frau von Waldenfels, Fräulein v. Weichs, Frau v. Cramer, Frau Geheime Rathinn Belzer, Fräulein v. Gruben, Fräulein v. Maſtiaux, 1786 u. ſ. w. Der junge Hr. Baron v. Gudenau ſpielt auch brav Clavier, und außer dem jungen Beethoven, verdienen noch die Kinder des Capellmeiſters wegen ihres vorzüglichen und ſo früh entwickelten Talents bemerkt zu werden. Des Hrn. v. Maſtiaux Hrn. Söhne ſpielen ſämmtlich fertig Clavier, wie Sie ſchon aus ältern Briefen von mir [demnach Neefe] wiſſen.“ —

1787. „Dieſes junge Genie verdiente Unterſtützung, daß er reiſen könnte“ ſchrieb Neefe im J. 1783. Im Frühling 1787 war das junge Genie endlich in den Stand geſetzt zu reiſen. Wann und wie er die Mittel erhielt, die Koſten dieſer Reiſe zu beſtreiten, ob er vom Kurfürſten oder irgend einem andern Mäcenas unterſtützt wurde, oder auf die kleinen Erſparniſſe aus ſeinem Gehalte und (kaum möglich) dem Ertrag ſeiner Muſikſtunden angewieſen war, konnte trotz mühſamer und ſorgfältiger Unterſuchung nicht ermittelt werden. Die Reihe der Düſſeldorfer Actenſtücke iſt in dieſem Punkte lückenhaft, und es hat ſich nicht einmal ein Geſuch um Urlaub gefunden. Die wenigen Andeutungen, die ſich auf dieſen Punkt beziehen, ſcheinen darzuthun, daß er keine weitere Unterſtützung vom Kurfürſten genoß, als die ununterbrochene Zahlung ſeines Gehaltes. Feſtſtehend iſt nur, das der junge Mann, der jetzt 16 Jahre zählte, aber für ein oder zwei Jahre jünger galt, Wien beſuchte, dort ein paar Stunden von Mozart erhielt (Ries Notizen S. 86), daß aber ſein Aufenthalt nur ein kurzer war, und daß er auf ſeinem Heimwege ſich genöthigt ſah, in Augsburg Geld zu borgen.

Wann er die Reiſe machte, iſt eben ſo unſicher. Schindler hörte von einigen alten Bekannten Beethoven's erzählen, „daß ſich dem Gedächtniſſe des ſechzehnjährigen Jünglings bei jenem Beſuche nur zwei Perſönlichkeiten tief und dauernd für ſein ganzes Leben eingeprägt haben: Kaiſer Joſeph und Mozart.“ Wenn der junge Künſtler wirklich eine Zuſammenkunft mit dem Kaiſer hatte, ſo muß dieſelbe vor dem 11. April oder nach dem 30. Juni ſtattgefunden haben; denn das waren die Tage, mit welchen Joſeph's Abweſenheit von Wien bei Gelegenheit ſeiner berühmten Reiſe nach der Krim in Geſellſchaft der ruſſiſchen Kaiſerin Catharina begann und endigte; war es vor dieſer Abweſenheit, dann war Beethoven wenigſtens drei Monate in der öſtreichiſchen Hauptſtadt und hatte Bonn vor dem Datum des Briefes von Neefe an Cramer's Magazin verlaſſen. Wie konnte aber in dieſem Falle der Briefſteller, da er von ſeinem jungen Amtsgenoſſen ſprach, jede Erwähnung dieſer Thatſache unterlaſſen haben? Wie konnte außerdem ein ſo wichtiger Umſtand Wegelern unbekannt oder von ihm vergeſſen ſein und in ſeinen „Notizen“ keine Stelle finden? zumal, da dieſe unter den Augen

1787. von Franz Ries und Frau von Breuning vorbereitet wurden. Wir werden bald erfahren, daß Beethoven vor dem 17. Juli wieder in Bonn war, ein Datum, welches eine Möglichkeit des berichteten Zuſammentreffens mit Joſeph, nach ſeiner Rückkehr aus Rußland, aber auch nur eine Möglichkeit, zuläßt.

Wenn wir eine Vermuthung über dieſen Beſuch wagen dürfen, ſo wäre es die, daß Beethoven wohl kaum eher als bis nach der für die Organiſten und Hofmuſiker ſehr beſchäftigten Charwoche Urlaub erhielt. Im J. 1787 fiel Oſtermontag auf den 9. April, den Tag nach dem Datum von Neefe's Brief. Wenn man eine angemeſſene Zeit für die nothwendigen Vorbereitungen zu einer ſo wichtigen Reiſe, wie es in jenen Tagen eine von Bonn nach Wien war, in Anrechnung bringt, ſo möchte man nicht ohne Wahrſcheinlichkeit vermuthen, daß der junge Mann etwa im Mai die letztere Stadt erreichte. Außerdem möchten wir annehmen, daß dem Knaben keine weitere Geldunterſtützung vom Kurfürſten zu Theil wurde, als vielleicht ein oder zwei Gehaltsquartale im Voraus.

Noch eine andere Conjectur möge hier Platz finden. Vielleicht hatte Johann van Beethoven die Hoffnung noch nicht aufgegeben, aus dem frühreifen Genie ſeines Sohnes pecuniären Vortheil zu ziehen. Vielleicht erwartete er noch, daß ihm der Knabe, nachdem er ſeine aus der Gewohnheit des Orgelſpiels entſpringende harte Technik in eine dem Charakter des Claviers angemeſſenere umgewandelt hatte, ſeinen Traum von einem Wunderkinde in gewiſſem Grade noch einmal zur Wahrheit machen werde. Deshalb vielleicht wurde Ludwig, wir wiſſen nicht mit wie drückendem Aufwande für den Vater in ſeiner Armuth, zu dem vorzüglichſten Pianiſten und beſten Lehrer geſchickt, der damals lebte, zu Mozart.

Doch genug der Hypotheſen.

Die oft wiederholte Erzählung von Beethoven's Einführung bei Mozart iſt von Jahn der Seyfried'ſchen Ueberſchwenglichkeit entkleidet und in folgender Weiſe erzählt: „Beethoven, der als ein vielverſprechender Jüngling im Winter 1786 [?] nach Wien kam, aber nach kurzem Aufenthalt wieder nach Hauſe reiſen mußte, wurde zu Mozart geführt und ſpielte ihm auf ſeine Aufforderung etwas vor, das dieſer, weil er es für ein eingelerntes Paradeſtück hielt, ziemlich kühl belobte; Beethoven, der das merkte, bat ihn darauf um ein Thema zu einer freien Phantaſie, und wie er ſtets vortrefflich zu ſpielen pflegte, wenn er gereizt war, dazu noch angefeuert durch die Gegenwart des von ihm hochverehrten Meiſters, erging er ſich nun in einer Weiſe auf dem Clavier, daß Mozart, deſſen Aufmerkſamkeit und Spannung immer wuchs, endlich ſachte zu den im Nebenzimmer ſitzenden Freunden ging und lebhaft ſagte: „Auf den gebt Acht, der wird einmal in der Welt von ſich reden machen" (Mozart III. 306). Ries (Notizen S. 86) ſagt nur: „Bei ſeiner erſten Anweſenheit in Wien hatte er einigen Unterricht von Mozart erhalten, doch hat dieſer, wie Beethoven klagte, ihm nie geſpielt." 1787.

Im Gegenſatz zu der oben geäußerten Vermuthung in Bezug auf Johann van Beethoven's Zweck, aus welchem er ſeinen Sohn nach Wien ſchickte, ſcheint es nach der Verbindung, in welcher Ries dieſe Bemerkung macht, daß der von Mozart dem jungen Manne ertheilte Unterricht ſich auf die Compoſition beſchränkte. Der ertheilten Unterrichtsſtunden waren „einige;" eine Thatſache, welche den Umſtand erklären kann, daß keins der Mitglieder der Mozart'ſchen Familie in ſpäteren Jahren, als Beethoven weltberühmt geworden war, in ſeinen verſchiedenen Erinnerungen von ihm geſprochen hat. Wenn man in Erwägung zieht, daß Mozart am 28. Mai 1787 ſeinen Vater verlor, und daß ſein Geiſt damals vollſtändig mit ſeinem neuen Opernſtoffe **Don Giovanni** beſchäftigt war, ſo wird es nicht auffallend erſcheinen, daß er ſeine Fertigkeit als Pianiſt nicht vor einem jungen Manne hören ließ, der eben bei ihm einen Curſus der Compoſitionslehre begann, namentlich, wenn der Schüler in ſeinen Augen ein kleiner unterſetzter Knabe von 14 Jahren war, wie wir allen Grund haben zu glauben. Die Fertigkeit dieſes Schülers, ein Thema zu behandeln, mag Mozart, der vielleicht nichts von der fünfjährigen Uebung auf der Orgel und im Theater wußte, wohl in Erſtaunen geſetzt haben; aber als ausübender Clavierſpieler ſtand er wahrſcheinlich weit, weit unter dem Meiſter, als dieſer in gleichem Alter ſtand, ja ſogar vermuthlich unter dem kleinen Hummel, welcher gerade zu jener Zeit ein Hausgenoſſe der Mozart'ſchen Familie war, und ſicherlich unter dem 10jährigen Ceſarius Scheidl (ein vergeſſener Name!), welcher nicht lange vorher (früheſtens am 22. December 1786) in dem großen Concerte der Geſellſchaft der Muſikfreunde ein Clavierconcert zwiſchen den Theilen eines Oratoriums geſpielt hatte. Wäre nicht Beethoven's Beſuch ſo plötzlich, unerwartet und ſorgenvoll zu ſeinem Ende gekommen, ſo würde er ohne Zweifel nicht zu bereuen gehabt haben, daß er ſeinen Meiſter nicht ſpielen gehört.

In einigen aufgeſchriebenen, an Beethoven in den Jahren ſeiner Taubheit gerichteten Worten finden ſich wenigſtens zwei Anſpielungen, die ſein Neffe auf dieſe perſönliche Bekanntſchaft mit Mozart gemacht hat. Das erſte Mal fragt er: „Du kannteſt Mozart? Wo haſt Du ihn geſehen?" und das zweite Mal, zwei oder drei Jahre ſpäter: „War Mozart ein guter

1787. Clavierſpieler? — Damals war es auch noch in der Wiege.“ Natürlich fehlen Beethoven's Antworten.

Und hiermit iſt Alles erſchöpft, was ſich bei den für dieſes Buch gemachten Unterſuchungen in Bezug auf dieſen erſten Beſuch in Wien gefunden hat. Die Wiener Zeitungen jener Tage enthalten Notizen über die Wunderkinder Hummel und Scheidl, aber nicht die geringſte über Beethoven.

Daß der junge Mann, als er Augsburg berührte, mit dem Clavierfabrikanten Stein und ſeiner Familie müſſe bekannt geworden ſein, verſteht ſich von ſelbſt. In einem Converſationsbuche findet ſich eine Bemerkung, welche dies zu beweiſen und zugleich die Fälſchung ſeines Alters klar zu machen ſcheint. Im Frühling 1824 beſuchten nämlich Andreas Streicher und ſeine Frau, eben jenes „Steins Mädl,“ deſſen Erſcheinen am Pianoforte als Kind von 8½ Jahren von Mozart ſo hübſch beſchrieben iſt, und welche der Leſer an ſpäteren Stellen dieſes Buches wird bewundern, achten und lieben lernen, Beethoven auf ihrem Wege von Wien auf's Land. Einige Sätze aus einer Unterhaltung, in der Handſchrift des Neffen des Componiſten niedergeſchrieben, ſind erhalten. Der Gegenſtand iſt eine Zeit lang das Einpacken von Meubeln und Beethoven's Ueberſiedlung nach ſeinem Sommeraufenthalte auf dem Lande; zuletzt kamen ſie auf die von Streicher verfertigten Inſtrumente; hierauf ſchreibt Carl: „Frau von Streicher ſagt, es freut ſie, daß Du mit 14 Jahren die Inſtrumente ihres Vaters und jetzt die ihres Sohnes ſiehſt.“ Freilich könnte man ſagen, daß ſich dies auf Beethoven's Kenntniß der Stein'ſchen Hammerclaviere bezieht, welche nach Neefe's Brief an Cramer damals in Bonn waren; aber für Jeden, der vollſtändig mit dem Gegenſtande bekannt iſt, enthalten dieſe Worte eine entſchiedene Beſtätigung unſerer Annahme.

Seine Einführung in die Familie des Advocaten Dr. Schaden in Augsburg ſteht feſt. Reichardt war in jener Stadt im Jahre 1790 und ſchreibt: „Hier hab' ich meinen Tag ſehr muſicaliſch zugebracht: getheilt zwiſchen der Frau Nanette von Schaden (geb. v. Frank aus Salzburg), die unter allen muſicaliſchen Damen, die ich kenne, ſelbſt die Pariſerinnen nicht ausgenommen, bei weitem die größte Clavierſpielerin iſt, ja an Fertigkeit und Sicherheit vielleicht von keinem Virtuoſen übertroffen wird; auch ſingt ſie mit vielem Ausdruck und Vortrag und iſt in jedem Betracht eine angenehme und intereſſante Frau: — und dem berühmten Inſtrumentenmacher J. Andr. Stein und ſeiner Familie.“ [Schletterer II. 478.] Der früheſte erhaltene Brief Beethoven's beweiſt dieſe Freundſchaft der Familie Schaden für ihn und erklärt vollſtändig die Gründe ſeiner plötzlichen Abreiſe von Wien ſowie die unerwartete Beendigung ſeiner Studien bei Mozart. Wir theilen ihn nachſtehend nach dem Original mit. [1]) 1787.

„Den 15ten Herbſtmonat. Bonn 1787.

Hochedelgebohrner
inſonders werther Freund!

Was Sie von mir denken, kann ich leicht ſchließen; daß Sie gegründete urſachen haben, nicht vortheilhaft von mir zu denken, kann ich Ihnen nicht widerſprechen; doch ich will mich nicht eher entſchuldigen, bis ich die urſachen angezeigt habe wodurch ich hoffen darf, daß meine entſchuldigungen angenommen werden. ich muß Ihnen bekennen, daß, ſeitdem ich von Augsburg hinweg bin, meine Freude, und mit ihr meine Geſundheit begann aufzuhören; je näher ich meiner Vaterſtadt kam, je mehr Briefe erhielte ich von meinem Vater, geſchwinder zu reiſen als gewöhnlich, da meine Mutter nicht in günſtigen geſundheitsumſtänden war; ich eilte alſo ſo ſehr ich vermochte, da ich doch ſelbſt unpäßlich wurde: das verlangen meine kranke mutter noch einmal ſehen zu können, ſetzte alle hinderniſſe bei mir hinweg, und half mir die größten Beſchwerniſſe überwinden. ich traf meine Mutter noch an, aber in den elendeſten Geſundheitsumſtänden; ſie hatte die ſchwindſucht und ſtarb endlich ungefähr vor ſieben Wochen nach vielen überſtandenen ſchmerzen und leiden. ſie war mir eine ſo gute liebenswürdige mutter, meine beſte Freundin; o! wer war glücklicher als ich, da ich noch den ſüßen Namen mutter ausſprechen konnte, und er wurde gehört, und wem kann ich ihn jetzt ſagen? den ſtummen ihr ähnlichen bildern, die mir meine einbildungskraft zuſammenſetzt? ſo lange ich hier bin, habe ich noch wenige vergnügte ſtunden genoſſen, die ganze Zeit hindurch bin ich mit der engbrüſtigkeit behaftet geweſen, und ich muß fürchten, daß gar eine ſchwindſucht daraus entſtehet; dazu kömmt noch melankolie, welche für mich ein faſt ebenſo groſſes übel als meine krankheit ſelbſt iſt. denken Sie ſich jetzt in meine lage, und ich hoffe vergebung für mein langes ſtillſchweigen von ihnen zu erhalten. Die außerordentliche güte und freundſchaft die Sie hatten, mir in augsburg drei Krlin zu leihen, muß ich Sie bitten, noch einige Nachſicht mit mir zu haben, meine Reiſe hat mich viel gekoſtet, und ich habe hier keinen erſaz, auch den geringſten zu hoffen; das ſchickſaal hier in Bonn iſt mir nicht günſtig.

---

[1]) Er iſt zuerſt gedruckt in der Voſſiſchen Zeitung, Auguſt 1845.

1787. ſie werden verzeihen, daß ich ſie ſo lange mit meinem geplauder aufgehalten, alles war nöthig zu meiner entſchuldigung.

ich bitte ſie, mir ihre vererungswürdige freundſchaft weiter nicht zu verſagen, der ich nichts ſo ſehr wünſche, als mich Ihrer freundſchaft nur in etwas würdig zu machen.

ich bin mit aller hochachtung
ihr gehorſamſter diener und freund
L. v. Beethoven,
kurf. kölniſcher Hoforganiſt.

a Monsieur
Monsieur de Schaden
conseilier d'Augspurg
à
Augspurg."

Das Bonner Intelligenzblatt gibt uns das Gegenſtück zu dieſem traurigen Briefe, indem es unter dem 17. Juli 1787 als geſtorben anführt „Maria Magdalena Koverich (sic) gen. van Beethoven, alt 49 Jahr." Als Ferdinand Ries ungefähr 13 Jahre ſpäter ſeines Vaters Empfehlungsbrief an Beethoven in Wien überreichte, las der Letztere „den Brief durch und ſagte: ich kann Ihrem Vater jetzt nicht antworten; aber ſchreiben Sie ihm ich hätte nicht vergeſſen, wie meine Mutter ſtarb; damit wird er ſchon zufrieden ſein." „Später erfuhr ich," ſetzt Ries hinzu, „daß mein Vater ihn, da die Familie ſehr bedürftig war, bei dieſer Gelegenheit auf jede Art thätig unterſtützt hatte."

Eine Bittſchrift Johann's van Beethoven, vor dem Tode ſeiner Frau eingereicht, welche ſeine traurige Lage beſchreibt und Hülfe vom Kurfürſten erbittet, iſt nicht aufgefunden werden: doch können wir den Inhalt derſelben aus einem Bande der „Geheimen Staatsprotocolle" für 1787 Bl. 384. Nr. 1318 entnehmen, wo wir Folgendes leſen:

„Juli 24 1787.

„Hofmuſicus van Beethoven ſtellt gehorſamſt vor, daß er durch die langwierige und anhaltende Krankheit ſeiner Frau in ſehr mißliche Umſtände gerathen und bereits genöthigt worden ſeye, ſeine Effecten theils zu verkaufen, theils zu verſetzen und daß er ſich dermalen mit ſeiner kranken Frau und vielen Kindern nicht mehr zu helfen wiſſe. Er

„Ihro Churfl. Dchlcht. haben die Bittſchrift zu ſich genommen."

> bittet ihm in mildem Betracht deſſen eine Summe von 100 Rthlr. vorſchußweiſe auf ſein Gehalt mildeſt angedeihen zu laſſen." 1787.

Es hat ſich im Düſſeldorfer Archiv keine Notiz von irgend einer Gewährung einer Unterſtützung an die unglückliche Familie gefunden; die einzige erfolgreiche Bitte ſcheint demnach an Franz Ries gerichtet worden zu ſein, der damals ein junger Mann von 32 Jahren war, und welcher ſeinen unglücklichen Collegen großmüthig „auf jede Art unterſtützte." Wo war denn damals die Familie Breuning? Wo Graf Waldſtein? Die Antwort auf dieſe Frage iſt einfach die, daß Beethoven denſelben damals noch unbekannt war. Freilich bringt dieſe Antwort die völlige Verwerfung der von Wegeler in ſeinen Notizen angenommenen Chronologie dieſes Theiles von Beethoven's Leben, welche bisher ohne Bedenken von Allen, die über den Gegenſtand geſchrieben haben, angenommen worden iſt, mit ſich, und der Leſer findet hier zum erſten Male die Erzählung Wegeler's von Beethoven's höherer geiſtiger Entwickelung und ſeiner Einführung in einen feineren geſelligen Kreis, ſein Bekanntwerden mit Breunings und Graf Waldſtein, in die Zeit nach dem Wiener Beſuche verlegt, ſtatt vor demſelben, in die Zeit, als der Jüngling in's Mannesalter trat, und nicht als er noch auf der Grenze zwiſchen Kindheit und Jugend ſtand.

Dieſer Umſtand erfordert einige Erläuterung.

Die Geſchichte von Beethoven's Bonner Leben würde ohne Dr. Wegeler's „Notizen," welche in jeder Zeile den Eindruck höchſter Offenheit und Ehrlichkeit machen, in ſo trauriger Weiſe unvollkommen ſein, daß man dieſelben nur mit dem Gefühle dankbarſter Erinnerung an ihren Verfaſſer und mit vollſtem Vertrauen auf ihre Zuverläſſigkeit leſen kann. Aber ſo wenig in dieſem wie in anderen Fällen können die Erinnerungen eines bejahrten Mannes als entſcheidender Beweis in Beziehung auf Thatſachen und Ereigniſſe einer längſt vergangenen Zeit angenommen werden, wenn ſie gleichzeitigen Berichten widerſprechen oder eine Verwirrung in der Zeitbeſtimmung mit ſich bringen würden. Ein kleiner Gedächtnißfehler, ein Mißverſtändniß oder unglückliche Annahme eines fremden Mißverſtändniſſes kann irre führen und eine reichliche Quelle des Irrthums werden. Allerdings kann es nur mit großem Zögern und äußerſter Vorſicht geſchehen, wenn es Jemand unternimmt, eine Autorität von Dr. Wegeler's Glaubwürdigkeit zu corrigiren. Aber wir werden ſehen, daß nur dadurch verſchiedene Schwierigkeiten beſeitigt

1787. werden können. Ein Irrthum in Wegeler's Chronologie kann leicht veranlaßt worden ſein durch das lange Zeit hindurch angenommene falſche Datum von Beethoven's Geburt, welches unvermerkt auf ſeine Erinnerungen Einfluß übte; und ſicherlich, wenn Dr. Wegeler, Frau von Breuning und Franz Ries, alle gleich ehrwürdig an Alter wie an Charakter, in den Jahren 1837/38 zuſammenſaßen und die Ereigniſſe von 1785—88 beſprachen, ohne ein anderes Hülfsmittel zur Unterſtützung ihres Gedächtniſſes oder zur Controlirung ihrer Erinnerungen zu haben, als einen oder zwei alte Hofkalender, dann können ſie leicht in der unſichern und nebeligen Entfernung einer ſo langen Zeit Jahre und Zeiten vermiſcht haben, um ſo leichter, da der Irrthum ſich höchſtens auf 1, 2 oder 3 Jahre bezieht.

Von Wichtigkeit in Beziehung auf den fraglichen Punkt iſt zunächſt die Thatſache, daß Frau Karth, welche ſich deutlich des Todes der Frau van Beethoven erinnert, keine Erinnerungen an die jungen Breunings und Waldſtein hat, bis nach dieſem Ereigniſſe.

In einem ungedruckten Briefe an Beethoven (1825) ſagt Dr. Wegeler: — „war doch das Haus meiner Schwiegermutter mehr Dein Wohnhaus als das deinige, beſonders nachdem Du die edle Mutter verloren hatteſt.“ Dieſe Worte ſcheinen der gewöhnlich angenommenen Chronologie günſtig zu ſein; wenn aber Beethoven auf dieſe Weiſe ſchon 1785 oder 1786 beinahe ein Mitglied der Breuning'ſchen Familie war, wie kann dann der Ton des Briefes an Dr Schaden erklärt werden? oder wie paßt es zu dieſem Umſtande, daß, als er Bonn wieder erreicht hatte und ſeine Mutter ſterbend fand, und als ſein Vater in mißliche Umſtände gerathen war und „ſich nicht mehr zu helfen“ wußte, daß es damals Franz Ries war, an den er ſich um Hülfe wandte? Wenn Dr. Wegeler in Bezug auf die Zeit, wo Beethoven am Kurfürſten und Waldſtein Gönner und Beſchützer fand, erweislich im Irrthum iſt, warum nicht in gleicher Weiſe auch in Bezug auf die Breuning'ſche Familie?

Wenn man nun ſeine eigene Erzählung von ſeiner innigen Freundſchaft mit dem jungen Muſiker, die er in der Vorrede ſeiner „Notizen“ giebt, betrachtet, ſo wird man finden, daß ſie das Geſagte beſtätigt. „Geboren in Bonn 1765 wurde ich 1782 mit dem 12jährigen Jüngling, der jedoch ſchon Autor war, bekannt und lebte ununterbrochen in der innigſten Verbindung mit ihm bis September 1787,“ [und doch konnte er die Abweſenheit dieſes Freundes in Wien, wenige Monate vorher, vergeſſen], „wo ich zur Beendigung meiner ärztlichen Studien die Wiener Schulen und Anſtalten beſuchte. Nach meiner Rückkehr im October 1789 lebten wir in einer eben ſo herzlichen Verbindung fort, bis zu Beethoven's ſpäterer Abreiſe nach Wien gegen Ende 1792, wohin auch ich im October 1794 auswanderte."

Demnach war Wegeler mehr wie zwei Jahre, und gerade zu der Zeit, in der wir ſtehen, nicht in Bonn. Außerdem findet ſich nichts, weder in den Notizen noch anderswo, welches uns mit Nothwendigkeit zu glauben veranlaßt, daß Wegeler ſelbſt mit Breunings genau bekannt war, ehe er 1789 aus Wien zurückkehrte; und für jene Tage, wo die Unterſchiede des Ranges ſo ſcharf begrenzt waren, iſt es, auf's geringſte geſagt, äußerſt unwahrſcheinlich, daß der Sohn eines eingewanderten elſäſſiſchen Schuſters in eine Familie, in welcher das älteſte Kind etwa 6 Jahre jünger war als er ſelbſt, und welche ſchon durch ihren Namen zu den höchſten von Bonn gehörte, Zutritt und ſogar genaue Freundſchaft gefunden habe, ehe er durch ſein Talent, ſeine Bildung und ſeinen edlen Charakter ſich mit ihnen auf gleiche Stufe ſtellen konnte. Daß, nachdem er ſo geſtiegen war, die Dunkelheit ſeiner Geburt vergeſſen war und die einzige Tochter ſeine Frau wurde, iſt gleich ehrenvoll für beide Theile.

Es iſt unnöthig, dieſen Punkt weiter zu verfolgen; der Leſer wird, wenn er ſeine Aufmerkſamkeit demſelben zugewendet hat, von ſelbſt die vielen weniger in die Augen fallenden, aber entſchieden zwingenden Umſtände in der Erzählung bemerken, welche die von uns angenommene Chronologie beſtätigen. Sie wird unter allen Umſtänden feſtgehalten werden müſſen, bis neue und entſcheidende Thatſachen gegen dieſelbe werden aufgefunden ſein.

Wir kehren zu Beethoven zurück. „Meine Reiſe hat mich viel gekoſtet," ſchreibt er an Schaden, „und ich habe hier keinen Erſatz, auch den geringſten zu hoffen; das Schickſal hier in Bonn iſt mir nicht günſtig." In Armuth, krank, melancholiſch, ja verzweifelnd; mutterlos, beſchämt und niedergedrückt durch ſeines Vaters immer wachſende moraliſche Schwäche, war der Knabe vor der Zeit gealtert durch die Verhältniſſe, in die er ſeit ſeinem elften Jahre hineingerathen war; und nun ſtand ihm noch ein neuer ſchmerzlicher Verluſt bevor. Die kleine, jetzt anderthalbjährige „Margareth, Tochter des Herrn Hofmuſicus Johann van Beethoven" ſtarb, nach dem Intelligenzblatte, am 25. November 1787. Und ſo welkte auch die letzte Hoffnung hin, daß die leidenſchaftliche Zärtlichkeit in Beethoven's Natur in der reinſten aller Beziehungen zwiſchen den Geſchlechtern, der zwiſchen Bruder und Schweſter, ſich hätte äußern können. Mit Kummer und Niedergeſchlagenheit endete Beethoven's 17tes Jahr.

Siebentes Kapitel.

Die Familie von Breuning. — Graf Waldſtein. — Häusliche Angelegenheiten.

1787. In dem Theile des Bönniſchen Hofkalenders für 1761 (franzöſiſche Ausgabe), welcher dem deutſchen Orden gewidmet iſt, lieſt man: „Chancellier de la Regence (à Mergentheim) Mons. Christophe de Breuning, Conseiller d'Etat et Referendaire.“ Seine unmittelbaren Vorgänger in dieſer Stellung waren nacheinander zwei von Mayerhofens, Vater und Sohn; und als der Letztere auf das Amt verzichtete, blieb es noch in der Familie, denn Breuning's Frau war Mayerhofen's jüngere Schweſter.

Ein Sohn des Kanzlers, Georg Joſeph, und ein Neffe [?], Joh. Laur. Valentin von Mayerhofen werden auf der folgenden Seite des Kalenders als Regierungsräthe genannt; ein anderer Sohn, Emanuel Joſeph, wiewohl erſt 20 Jahre alt (1741 geboren), erſcheint in der Reihe der Conseillers Actuels des kurfürſtlichen Hofes zu Bonn. In ſpäteren Jahren erſcheinen die Namen von anderen Söhnen, nämlich folgenden: Laurenz von Breuning, Kanzler des Archidiakonalſtifts zu Bonn und des freiadl. Stifts zu Neuß; Johann Philipp, Canonicus und Prieſter zu Kerpen, einem Orte an der alten Landſtraße von Köln nach Aachen; Chriſtoph, Hofrath zu Dillingen; und dann findet ſich noch ein Friedrich Wilhelm von Breuning unter dem Truchſeſſen des Kurfürſten im Kalender für 1776, aber ob dieſer zu der Familie gehörte, wird nicht klar. Georg Joſeph blieb zu Mergentheim und wurde ſchließlich ſeines Vaters Nachfolger als Kanzler.

Emanuel Joſeph verblieb im kurfürſtlichen Dienſte zu Bonn, wo er ſich mit Helene von Kerich (geb. 3. Jan. 1750) verheirathete, „aus einer guten Familie zu Cöln,“ wie ihr Enkel, Dr. Gerhard von Breuning, ſagt; doch war ſie wahrſcheinlich die Tochter von Stephan von Kerich, Leibmedicus des Kurfürſten. Ihr Bruder, Abraham von Kerich, Canonicus und Scholaſter beim Archidiakonalſtift zu Bonn, bewohnte das von ſeinem Vorgänger im Amte, Cardinal Barmann, erbaute Haus, welches noch jetzt gegenüber der Münſterkirche an der Stadtſeite des Münſterplatzes ſteht, und auch heute noch durch einen in Sandſtein ausgehauenen Cardinalshut über der Thür bezeichnet iſt. 1787.

Am 17. Januar 1777 um 3 Uhr Morgens entdeckte man im Kurfürſtlichen Palaſte Feuer, welches ſich unter dem Dache ausbreitete und mit reißender Schnelligkeit ſeinen Weg hinab in's zweite Stockwerk nahm. Zwei Stunden ſpäter hatte es den Thurm erreicht, welcher in die Biſchofsgaſſe hinabſah, und in welchem das Glockengeläute hing. Um 5 Uhr begann das Glockenſpiel die beliebte Ouvertüre zu Monſigny's Deſerteur und hatte ſie ungefähr bis zur Hälfte geſpielt, als die Fundamente nachgaben, und Holzwerk, Maſchinerie und Glocken innerhalb der Mauern des Thurmes hinabſtürzten. Um 10 Uhr Vormittags am folgenden Tage war das Dach der großen Marmortreppe niedergeſtürzt und das Feuer wüthete noch immer. Hofrath von Breuning, welcher fürchtete, daſſelbe möchte die nahegelegenen Thüren ſeiner Geſchäftsſtube erreichen, ſeinen Weg in die Stube ſelbſt und von da in die Regiſtratur nehmen und ſo die Archive vernichten, ließ eine Brandſpritze in den inneren Hof fahren und gegen die gefährdeten Thüren richten. Er rettete ſo die Amtsſtube und die Documente, jedoch auf Koſten ſeines Lebens; denn ohne vorhergehende Warnung fiel ein Theil der ſchweren Steine donnernd herab, welche ihn und vierzehn andere Perſonen zu Boden warfen. Breuning wurde nach Hauſe gebracht und ſtarb in derſelben Nacht; keiner der übrigen überlebte den folgenden Tag. So ſtarb der Hofrath in der Erfüllung ſeiner Pflicht in dem frühen Alter von 36 Jahren.

Zehn Jahre ſpäter wohnte die Wittwe mit ihren Kindern und mit Lorenz von Breuning, dem Kanzler des Archidiakonalſtifts und jetzt dem Beſchützer und Vormund der vaterloſen Kinder, in dem Hauſe ihres Bruders, des Kanonicus und Scholaſter Abraham von Kerich. Die Kinder waren: Chriſtoph, geboren den 13. Mai 1771; Eleonore Brigitta, geboren den 23. April 1772; Stephan, geboren den 17. Auguſt 1774; Lorenz (Lenz genannt), ein nachgeborenes Kind, geboren im Sommer 1777.

Dieſe Daten, mitgetheilt von Dr. Gerhard von Breuning (dem Sohne Stephan's von Breuning), beweiſen die Ungenauigkeit folgender Bemerkung Wegeler's (Nachtrag zu den Notizen S. 26): „Lenz von Breuning, als der jüngſte der drei Brüder, ſtand Beethoven im Alter der Nächſte."

1787. Von Stephan ſagt er: „Hatte er doch, mit kurzen Unterbrechungen, von ſeinem 10ten Jahre bis zu ſeinem Tode in der innigſten Verbindung mit ihm [Beethoven] gelebt.“ Von dieſer Verbindung werden wir noch manche Beweiſe finden; ob dieſelbe aber ſo früh ſchon begann, iſt die Frage. Die Beiden waren zu gleicher Zeit Schüler von Franz Ries im Violinſpiel, und mögen wohl 1785 oder 1786 miteinander bekannt geworden ſein; aber es war einer ganz innigen Verbindung nicht günſtig, daß zwiſchen ihnen ein Altersunterſchied von 4 Jahren beſtand, und daß der Eine noch ein Schulknabe war, ein Kind unter Kindern, während der Andere ſchon Organiſt und Autor war, und gewohnt, ſich unter Männern zu bewegen.

Dieſe Bekanntſchaft mag jedoch einigen Einfluß gehabt haben auf die Wahl Beethoven's zum Clavierlehrer für den jüngſten v. Breuning, Lorenz; ein Ereigniß, welches in Anbetracht der bereits im Einzelnen mitgetheilten Umſtände und des wirklichen oder angenommenen Alters von Schüler und Lehrer gegen Ende des Jahres 1787 angeſetzt werden mag. Es war das größte Gut, welches das nunmehr „günſtig“ gewordene Schickſal ihm bringen konnte; denn bei ſeinem Alter, und bei den häuslichen Verhältniſſen, worin er lebte, war die Einführung in eine ſo hoch gebildete und angeſehene Familie für ihn in moraliſcher und geiſtiger Beziehung vom höchſten Werthe. Der jüngſt erfolgte Verluſt ſeiner Mutter hatte eine Leere in ſeinem Herzen zurückgelaſſen, welche allein eine ſo vorzügliche Frau wie Frau v. Breuning in gewiſſer Weiſe ausfüllen konnte. Er ſtand in dem Alter, in welchem das ſchlechte Beiſpiel ſeines Vaters ein Gegengewicht bedurfte; in welchem die außerordentliche Huldigung, die kurz vorher Wiſſenſchaft und Künſte bei der Eröffnung der Univerſität erfahren hatten, den ſtärkſten Eindruck auf ihn machen mußten; wo das Gefühl ſeiner Unvollkommenheit in allen Dingen, mit Ausnahme ſeiner Kunſt, anfangen mußte drückend für ihn zu werden; wo ſeine geiſtigen Fähigkeiten, ſo kräftig und geſund, eine Abwechslung und Erfriſchung verlangten nach der fortwährenden Anſtrengung in der einen Richtung auf Muſik, welcher ſie beinahe von Kindheit an unterworfen geweſen waren; wo nicht allein die Rückwirkung des neuen und friſchen geiſtigen Lebens, welches jetzt die Bonner Geſellſchaft durchdrang, auf ſeinen Geiſt, ſondern ſeine tägliche Berührung mit ſo manchen Freunden und Genoſſen ſeines eigenen Alters, welche die Vortheile einer feineren Bildung genoſſen, die ihm verſagt waren, ihm manchen Schmerz bereiten mochten; wo ein hoher und edler Ehrgeiz ihn wecken konnte, um ihn immer weiter vorwärts zu führen, — oder wo er vielleicht auch in Gefahr kommen konnte, als ein Opfer ver-

zweifelter Melancholie, in eine bloße muſikaliſche Routine hinabzuſinken, ohne 1787
höheres Streben und höheren Zweck, als aus ſeinen Talenten die Mittel zu erlangen, ſeine Bedürfniſſe und ſeine Liebhabereien zu befriedigen.

Es muß doch etwas ſehr Anziehendes in dem Charakter des kleinen pockennarbigen Jünglings geweſen ſein, ſonſt hätte er ſchwerlich den Weg zum Herzen der Wittwe von Breuning und ihrer Kinder finden können. „In dieſem Hauſe herrſchte, bei allem jugendlichen Muthwillen, ein ungezwungener, gebildeter Ton. Chriſtoph von Breuning verſuchte ſich früh in kleinen Gedichten, was bei Stephan von Breuning viel ſpäter, aber nicht ohne Glück geſchah. Hausfreunde zeichneten ſich durch geſellige Unterhaltung aus, welche das Nützliche mit dem Angenehmen verband. Setzen wir noch hinzu, daß in dieſem Hauſe, beſonders vor dem Kriege, ein ziemlicher Wohlſtand herrſchte, ſo begreift ſich leicht, daß bei Beethoven ſich hier die erſten fröhlichen Ausbrüche der Jugend entwickelten. Beethoven wurde bald als Kind des Hauſes behandelt; er brachte nicht nur den größten Theil des Tages, ſondern ſelbſt manche Nacht dort zu. Hier fühlte er ſich frei, hier bewegte er ſich mit Leichtigkeit, Alles wirkte zuſammen, um ihn heiter zu ſtimmen und ſeinen Geiſt zu entwickeln. Fünf Jahre älter als Beethoven, war ich fähig dieſes zu beobachten und zu beurtheilen.“ (Wegeler S. 10.) Es iſt klar, daß während Wegeler's Abweſenheit von Bonn (1787—89) eine große Veränderung mit ſeinem Freunde vor ſich gegangen ſein müſſe, um einen ſo tiefen Eindruck in ſeinem Gedächtniſſe zu hinterlaſſen.

„Die erſte Bekanntſchaft mit der deutſchen Literatur, vorzüglich mit Dichtern, ſowie ſeine erſte Bildung für das geſellſchaftliche Leben erhielt Ludwig in der Mitte der Familie von Breuning.“ (Not. S. 9.) Als die Dichter jener Zeit treten uns zunächſt Klopſtock, Leſſing, Gleim, Gellert und ihre Zeitgenoſſen vor Augen; aber damals waren auch die früheren Werke von Goethe, Schiller, Matthiſſon und ihren Genoſſen bereits erſchienen und ſetzten die literariſche Welt von Deutſchland in Feuer. Es war zugleich ein rechtes Zeitalter des Ueberſetzens; und wer z. B. die engliſche Literatur jener Periode kennt, und zugleich die Kenntniß der in jener Zeit in Deutſchland gedruckten Bücher ſich zu verſchaffen ſucht, wird kaum ein wichtiges Werk aus irgend einem Zweige der Literatur vermiſſen. Milton und Shakeſpeare erwartet man natürlich in allen Sprachen zu finden; aber man iſt erſtaunt zu ſehen, wie vertraut den damaligen deutſchen Autoren die Namen Swift, Pope, Young, Addiſon u. ſ. w. waren, und mit welcher Begierde auch die kleineren Sterne aufgeſucht wurden. Könnte

1787. nicht die große Vorliebe Beethoven's für England und alles Engliſche entſtanden und befeſtigt worden ſein durch ſeine Bekanntſchaft mit der glänzenden Literatur dieſes Volkes? Die griechiſchen und lateiniſchen Claſſiker wurden ebenfalls allgemeines Eigenthum; das größte und wichtigſte zu dieſem Zwecke hatte eben Voß vollbracht durch ſeine Ueberſetzung Homer's; und dieſer, namentlich die Odyſſee, war eine Lieblingslectüre Beethoven's bis zu ſeinem Tode, wovon ſein noch vorhandenes ſtark gebrauchtes Exemplar Zeugniß ablegt.

Es darf nicht vergeſſen werden, daß außer Frau von Breuning und ihren Kindern auch der Scholaſter Abraham von Kerich und der Kanonicus Lorenz von Breuning Mitglieder der Familie waren. Der letztere ſcheint namentlich ein ſchönes Beiſpiel jener aufgeklärten Geiſtlichkeit von Bonn geweſen zu ſein, welche nach Risbeck einen ſo überraſchenden Contraſt zu den Prieſtern und Mönchen von Köln bildete; und es liegt nahe, Beethoven's lebenslängliche Vorliebe für die alten Claſſiker, Homer und Plutarch an der Spitze, auf die Zeit zurückzubeziehen, wo die jungen Breunings mit denſelben im Original beſchäftigt waren unter Leitung ihres gebildeten Vormunds und Lehrers. Auch der Onkel Philipp von Breuning in Kerpen mag nicht ohne Einfluß auf die geiſtigen Fortſchritte des jungen Muſikers geweſen ſein, „zu dem die Familie mit ihren Freunden alljährlich auf 5—6 Wochen in die Vacanz zog. Auch Beethoven brachte mehrmals einige Wochen recht fröhlich dort zu, wo er häufig angehalten wurde Orgel zu ſpielen." (Not. S. 62.)

Zu dem ſchönen und intimen Verhältniſſe zu dieſer Familie, aus welchem er für ſich Genuß und Vortheil zog, während er die Freundlichkeit derſelben in gewiſſer Weiſe dadurch erwiederte, daß er Eleonore und Lenz in der Muſik unterrichtete, wollen wir ihn fürerſt verlaſſen, und unterdeſſen einen neuen Freund und Wohlthäter Beethoven's einführen. —

Emanuel Philipp Graf Waldſtein und Wartemberg von Dux, und ſeine Frau, die Tochter des Prinzen Emanuel von Lichtenſtein, waren die Eltern von 11 Kindern, von denen drei in ihrer Kindheit ſtarben. Der Graf ſtarb 1775 und hinterließ 4 Söhne und 4 Töchter, alle minderjährig, der Fürſorge ſeiner Wittwe. Als die Söhne nach einander zu ihren Jahren kamen, wurden ſie in folgender Weiſe verſorgt: Der älteſte, Joſeph Carl Emanuel, folgte natürlich in den Familienbeſitzungen; der zweite, Johann Friedrich, wurde auf den Weg kirchlicher Beförderung gebracht

1787. und ſtarb als Biſchof von Seckau, Präbendar von Salzburg und Augsburg; Franz von Paula Adam, der dritte, wurde Ritter des Johanniterordens, verheirathete ſich ſpäter, hinterließ aber, gleich dem älteſten, keine Kinder. Er zeichnete ſich als Schriftſteller über Naturgeſchichte aus. Der vierte Sohn Ferdinand Ernſt Gabriel, geboren am 24. März 1762, welcher alſo nach dem deutſchen Rechte nicht vor dem 24. März 1786 großjährig wurde, hatte ſeine Laufbahn noch zu wählen. Es konnte keine geben, die den jüngeren Söhnen hochadeliger Familien offen ſtand, auf welche er, in deſſen Adern ſich das Blut von ſo manchen der erſten Häuſer des öſtreichiſchen Reiches vereinigte, ſich nicht hätte Hoffnung machen können. Die Entſcheidung fiel für den Eintritt in den deutſchen Orden aus, deſſen damaliger Großmeiſter Max Franz war. Wir geben zur Erläuterung des Folgenden einige Beſtimmungen aus den Regeln dieſes Ordens.

„§. 5. Hat der Aspirans durch glaubwürdige Atteſtation zu beweiſen, daß er nicht unter 24 Jahre alt und bei Schließung des Noviziats von ſolchem Alter ſeie, und das 50. Jahr nicht überſchritten habe, dann ſonſten er zur Admiſſion ad Noviciatum oder würcklichen Reception ſich keine Hoffnung zu machen hat, es wäre dann Sach, daß ein zeitlicher Herr Hoch- und Teutſch Meiſter hierunter gnädigſte Diſpenſation ertheilen würde.“

Die Archive des Ordens in Wien zeigen, daß keine ſolche „gnädigſte Diſpenſation“ dem Grafen Waldſtein ertheilt ward und daß ſeine Aufnahme in Uebereinſtimmung mit den gewöhnlichen Regeln ſtattfand. Mit Uebergehung der langen Reihe von Beſtimmungen, welche die ſog. Ahnenprobe des neu Aufzunehmenden zum Gegenſtande hatten, möge noch die erſte und elfte Section der „Anweiſung“ für die Candidaten hier Platz finden.

„§. 1. Ein jeder Cavalier, der in den hohen Teutſchen Ritter-Orden aufgenommen zu werden ſuchen will, iſt ſchuldig coram capitulo derjenigen Ballay, worinnen er aufgenommen zu werden verlanget, dann vor einem zeitlichen Herrn Hoch- und Teutſch-Meiſtern, wann Höchſt Selbe ſolches gnädigſt verlangen würden, Perſöhnlich zu erſcheinen, und ſich zu ſiſtiren, oder dann wegen Verweilung des Kapituls, oder anderen erheblichen Verhinderungen, ſolches nicht geſchehen könnte, jedoch auf Verlangen bei einem zeitlichen Herrn Hoch- und Teutſch-Meiſtern, und vor dem Herrn Land-Commenthuren gedachter Ballay und etlichen derſelben Ballay Raths-Gebiethigern oder Capitularen ſich zu präſentiren, um dardurch erkennen zu geben, daß er die erforderlichen Qualitäten beſitze, und an denen äußerlichen Gliedmaßen ſeines Leibs ſowohl, als an denen Sinnen und ſeiner guten

1787. Vernunſſt keinen ſichtbarlichen und dem Hohen Orden unanſtändigen Defect, Gebrechen oder Deformität an ſich habe, ſofort von Gliedmaßen grad und ohne alle Leibs-Mangel und heimlichen Siechtagen ſeyn."

§. 11. „Hat derſelbe ein gantzes Probier Jahr ohne mindeſten Abgang zu vollſtrecken, und zwar die eine Halbſcheid bei demjenigen Herrn Land-Commenthuren, deſſen Ballay derſelbe einverleibt zu werden verlanget (ſofern der Herr Hoch- und Teutſch-Meiſter nicht ein anderes, nach mit des Herrn Land-Commenthurn ſchriſſt oder mündlich gepflogener Berabhandlung disponiren würde), die andere Halbſcheid aber bei eines Herrn Hoch- und Teutſchmeiſters Hoflager, oder in dero Reſidenz zu Mergentheim, wohin er angewieſen werden wird."

Dieſen Regeln und Beſtimmungen zufolge kam Graf Waldſtein nach Bonn, um dort ſeine Prüfung zu beſtehen und ſein Noviziatsjahr in dem Hoflager des zeitlichen Hoch- und Teutſchmeiſters Maximilian Franz zuzubringen. Wenn es gelingen ſollte, die Zeit ſeiner Ankunft daſelbſt genau zu beſtimmen, ſo würde das Datum ein vorzüglich wichtiger Beitrag zur Beſtätigung oder zur Entkräftung der oben gegebenen chronologiſchen Argumente ſein. Sollte man aber wohl nicht daran verzweifeln, ein ſo unwichtiges Ereigniß, wie die Reiſe eines jungen Mannes von 25 Jahren von Wien an den Rhein, irgendwo aufgezeichnet zu finden? Wir werden ſehen. Eine Thatſache, die gerade auf den fraglichen Punkt hinführt, kann man in der Wiener Zeitung vom 2. Juli 1788 leſen. Ein Correſpondent aus Bonn ſagt, daß die Anweſenheit hoher Herrſchaften zur Zeit die kleine Hauptſtadt ſehr lebhaft mache. Der Statthalter der öſtreichiſchen Niederlande, Prinz Anton von Sachſen (der Schwager des Kurfürſten), der Kurfürſt von Trier, Prinzeſſin Kunigunde (wer mag dieſe geweſen ſein?), der Kurfürſt von Mainz und Baron Dalberg, kurſächſiſcher Geſandter, ſeien ſämmtlich dort; und „vorgeſtern d. i. den 17. Juni verrichtete unſer gnädigſter Landesvater, als Hoch- und Teutſchmeiſter, an dem in den hohen Teutſchen Orden aufgenommenen Grafen v. Waldſtein, unter den gewöhnlichen Feierlichkeiten, den Ritterſchlag." Rechnen wir das Noviziatsjahr hinzu, ſo war der Graf ſicherlich ſchon in Bonn vor dem 17. Juni 1787. Wie lange vorher war er nun wohl dort geweſen? Das Mißgeſchick von zwei unglücklichen böhmiſchen Landleuten, ſo ſonderbar es erſcheinen mag, gibt uns nach Ablauf von beinahe 80 Jahren eine befriedigende Löſung dieſer Frage. Die Wiener Zeitung vom 19. Mai 1787 erzählt, daß am 4ten dieſes Monats zwei Bauernhäuſer im Dorfe Likwitz, welches zu Oſſegg gehört, durch

1787. Feuer zerſtört worden ſeien, und fügt hinzu: „Der Herr Graf Ferdinand v. Waldſtein, von der edelſten Menſchenliebe beſeelt, eilte von Dux —, machte die beſten Anſtalten und befand ſich überall, wo die Gefahr am größten war.“ Es war alſo zwiſchen dem 4. Mai und dem 17. Juni 1787, daß Waldſtein ſeine verwittwete Mutter verließ und an den Ort ſeines Noviziats reiſte, wo ſein Name Wegeler leicht ſchon vor ſeiner Abreiſe nach Wien bekannt werden konnte.

Wir laſſen hier folgen, was der würdige Doctor von dem Grafen erzählt; in welchem Grade es richtig oder irrthümlich ſei, wird der Leſer nun ſelbſt entſcheiden können. „Der erſte und in jeder Hinſicht der wichtigſte Mäcen Beethoven's war Graf Waldſtein, Deutſch-Ordens-Ritter und, was hier Hauptſache, Liebling und beſtändiger Gefährte des jungen Kurfürſten, nachheriger Deutſch-Ordens-Commandeur zu Virnsberg und Kämmerer des Kaiſers von Oeſterreich. Er war nicht nur Kenner, ſondern ſelbſt Praktiker der Muſik. Dieſer war es, welcher unſern Beethoven, deſſen Anlagen er zuerſt richtig würdigte, auf jede Art unterſtützte. Durch ihn entwickelte ſich in dem jungen Künſtler das Talent, ein Thema aus dem Stegreife zu variiren und auszuführen. Von ihm erhielt er, mit der größten Schonung ſeiner Reizbarkeit, manche Geldunterſtützung, die meiſtens als eine kleine Gratification vom Kurfürſten betrachtet wurde. Die Ernennung Beethoven's zum Organiſten, ſeine Sendung nach Wien durch den Kurfürſten u. ſ. w. war des Grafen Werk. Wenn Beethoven ihm ſpäter die große, gewichtige Sonate in Cdur, opus 53, dedicirte, ſo war dieſes ein Beweis der Dankbarkeit, die ungeſchwächt bei dem reifern Manne fortdauerte.“

„Dieſem Grafen von Waldſtein verdankte Beethoven, daß er in der erſten Entwickelung ſeines Genie's nicht niedergedrückt wurde; deshalb ſind auch wir dieſem Mäcen für Beethoven's nachherigen Ruhm verpflichtet.“ N. S. 13.

Frau Karth erinnert ſich beſtimmt des 17. Juni, an welchem Waldſtein in den Orden eintrat; das Ereigniß prägte ſich ihrem Gedächtniſſe durch eine nicht ſehr freundliche Erinnerung mit dem Schaft der Muskete einer Schildwache ein, welche ihr zu verſtehen gab, daß die Schloßkapelle bei einer ſolchen Gelegenheit kein Platz für Kinder ſei; ſie bemühte ſich nämlich im Gedränge mit hineinzukommen, wozu einige ihrer muthwilligen Geſpielinnen ſie angetrieben hatten. Sie erinnert ſich aus den folgenden Jahren der Beſuche Waldſtein's bei Beethoven in ſeinem Zimmer in der Wenzelgaſſe, und weiß genau, daß er dem jungen Muſiker einen Flügel zum Geſchenk machte.

1787. Um ſein Geſchlecht vor dem Ausſterben zu bewahren, erhielt Waldſtein Dispenſation von ſeinen Gelübden und heirathete am 9. Mai 1812 Maria Iſabella, die Tochter des Grafen Rzewuski; doch auch er ſtarb kinderlos am 29. Auguſt 1823, nur 3 Monate nach dem Tode ſeines dritten Bruders Franz von Paula Adam, und ſo verſchwindet die Familie der Waldſteins von Dux. Wenn wir nun auch Alles, was Wegeler von dieſes Mannes Thätigkeit, um Beethoven die Organiſtenſtelle zu verſchaffen, und von ſeinem Einfluſſe auf die muſikaliſche Erziehung deſſelben ſagt, für ein großes Mißverſtändniß erklären müſſen, ſo iſt doch kein Grund zu bezweifeln, daß ſowohl jene Eigenſchaften, welche den jungen Mann zu einem Liebling der Familie Breuning machten, als namentlich ſein offenbares Genie ihm auch den Weg zu dem Herzen des jungen Grafen bahnten, und ihm in demſelben einen eifrigen, einflußreichen und thätigen Freund verſchafften.

1788. Freilich beſaß dieſer im Juni 1788 noch keinen ſo großen Einfluß, um einem Geſuche um Gehaltserhöhung, welches ſein Schützling eingereicht hatte, ſofortige Gewährung zu erwirken. Das Geſuch ſelbſt iſt verſchwunden, aber folgender Beſcheid darauf findet ſich noch unter den Düſſeldorfer Papieren:

„ ad sup.
Organiſten Lud. van Beethoven
um einen gnädigſten Zuſatz

Beruhet. Urkund. p.
Bonn den 5. Juni 1788.“

Was auch das Wort „beruhet“ bedeutete, ſicher blieb Ludwig's Gehalt als Organiſt auf dem alten Punkte von 100 Thalern, welche nebſt den 200, die ſein Vater erhielt, und der geringen Summe, die er ſich durch Unterricht verdienen mochte, Alles waren, wovon Johann van Beethoven und ſeine drei Söhne, jetzt in ihrem 18ten, 15ten und 12ten Jahre, leben mußten; und die Nothwendigkeit war demnach um ſo größer, daß Waldſtein ſeine Großmuth ausübte.

Da dieſer Gegenſtand ſich uns hier gleichſam von ſelbſt zur Beſprechung dargeboten hat, ſo möge in der Folge der Ereigniſſe hier einiges vorweggenommen und die Rubrik häuslicher Angelegenheiten ein= für allemal beendet werden.

Nach dem Tode der Mutter wurde nach der Ausſage von Frau Karth eine Haushälterin angenommen; Vater und Söhne blieben zuſammen in dem Logis in der Wenzelgaſſe. Karl wurde für den Muſikerberuf beſtimmt,

Johann kam als Lehrling in die Hofapotheke, deren Beſitzer Johann 1788
Peter Hittorf war. Kaum waren jedoch zwei Jahre verfloſſen, als die
Schwäche des Vaters den älteſten Sohn, der noch nicht 19 Jahre alt war, 1789
veranlaßte, durch einen außerordentlichen Schritt ſich ſelbſt zum Haupte der Familie zu machen. Eine Erinnerung Stephan's von Breuning zeigt, wie tief Johann van Beethoven geſunken war; er ſah einmal, wie Ludwig ſeinen betrunkenen Vater zornig und gewaltſam aus den Händen eines Polizeibeamten befreite. Daher die Nothwendigkeit der Sache.

Auch diesmal iſt die Bittſchrift verſchwunden, aber ihr Inhalt geht mit voller Deutlichkeit hervor aus den Worten des folgenden Decretes:

„Ad Sup.
des Organiſten L. van Beethoven.

„Demnach Sr Kurfürſtl. Dchlt. dem Supplicant, in der einvermeldeten Bitt ggſt willfahren, und deſſelben Vater, der ſich in ein churcölniſches Landſtädtchen zu begeben hat, von ſeinen weitern Dienſten hiemit gänzlich dispenſiren wollen; mithin mildeſt verordnen, daß demſelben begehrter maßen nur ein hundert Rthr. von ſeinem bisherigen jährlichen Gehalt künftig, und zwar im Anfang des eintretenden neuen Jahrs, ausgezahlt werden, das andere 100 Thlr. aber, ſeinem ſupplicirenden Sohn nebſt dem bereits genieſſenden Gehalt von gedachter Zeit an zugelegt ſeyn, ihm auch das Korn zu 3 Mltr. jährlichs, für die Erziehung ſeiner Geſchwiſtrigen, abgereicht werden ſoll; Als wird mehrgemeldetem Supplicant gegenwärtige Ausfertigung darüber ertheilt, wornach Kurfürſtl. Hofkammer das fernere zu verfügen, und ein jeder, den es angehen mag, ſich ghſt zu achten hat.

Urkund. p. Bonn den 20. November 1789.“

Es iſt wahrſcheinlich, daß man nicht beabſichtigte, die in dieſem Decrete verlangte Entfernung des Vaters von Bonn durchzuſetzen, und daß die Clauſel in terrorem eingeſchaltet war für den Fall, daß er ſich ſchlecht betragen würde. Denn nach dem Zeugniſſe von Frau Karth wohnte er fortwährend mit ſeinen drei Kindern zuſammen, und ſeine erſte erhaltene Quittung über den herabgeſetzten Gehalt iſt von Bonn datirt,[1] ein Umſtand, der freilich für ſich allein wenig oder nichts beweiſen würde.

---

[1] „Beſcheinige mein quartal der Monaten Jan. Feb März mit zwanzig fünf Rthlr. cur. aus der Kurfürſtl. Landrentmeiſterey richtig zahlt empfangen zu haben Bonn den 1. Feb. 1790. Johan Bethofen.“

Achtes Kapitel.

Das Nationaltheater unter Max Franz.

„Es heißt,“ ſchreibt ein Correſpondent der Berliner Annalen des Theaters, datirt aus Köln vom 12. März 1788, „daß die Klosiſche Geſellſchaft Cölln auf immer verlaſſen, und der Kurfürſt ſie an ſich nehmen und in Bonn behalten werde. Dann heißt es wieder, daß ſie wöchentlich einmal von Bonn aus hieher reiſen und ſpielen ſoll. Binnen 14 Tagen muß das Wahre entſchieden ſein. Genug daß ſie auf alle Fälle die nächſten 4 Wochen in Bonn ſpielen wird. Der Kurfürſt ſoll geneigt ſeyn, eine Summe dazu herzugeben.“

Aber der Kurfürſt hatte bereits einen andern Plan gefaßt oder war nahe daran, ihn zu faſſen: es war die Anſtellung einer Geſellſchaft von Hofſchauſpielern und die Gründung eines Nationaltheaters nach dem von ſeinem Vorgänger in Bonn und ſeinem Bruder Joſeph in Wien angenommenen Plane. Seine Finanzen waren nunmehr in Ordnung, die Verwaltung der öffentlichen Angelegenheiten in fähigen Händen und in milder Weiſe thätig, und nichts hinderte ihn mehr, Muſik und Theater in eine beſſere und dauernde Verfaſſung zu bringen; er ſchritt jetzt zur Ausführung dieſes Planes.

1788. Im Laufe des Sommers 1788 löſte ſich die Klos'ſche Geſellſchaft auf, und einige der beſſeren Schauſpieler wurden engagirt.[1] Dieſe mit einigen anderen alten Bekannten des Leſers aus der Zeit Max Friedrich's, welche ſich in Bonn niedergelaſſen hatten und jetzt begierig die Gelegenheit ergriffen, die Bühne einmal wieder zu betreten, bildeten die neue Geſellſchaft. Das Verzeichniß in Reichardt's Theaterkalender 1791 iſt folgendes (die aus der Klos'ſchen Geſellſchaft Engagirten ſind mit einem Sternchen bezeichnet): Schauſpieler: Baltus, Bekenkam, Brand, Dardenne, *Demmer, *Lux,

---

[1] In einem Briefe aus Köln vom 2. Oct. 1788 (Journal von und für Deutſchland 1788 S. 440) heißt es darüber ſo: „Der Theaterdirector Klos, welcher aus ſeinem Proceß mit Großmann bekannt iſt, hat hier Bankerott gemacht. Seine ganze Garderobe, Theaterbibliothek und Muſicalien ſind vor einigen Wochen um 1300 Gulden verkauft worden, und zwar hat ſolche der Kurfürſt an ſich gekauft, welcher in Bonn ein Nationaltheater errichten will, wozu auch ſchon einige Mitglieder der Kloſiſchen Geſellſchaft engagirt ſind.“ Anm. d. Ueb.

*Fr. Müller, Römer, *Joh. Spitzeder, *Steiger, Touſſy, *Bohs; Schauſpielerinnen: Mad. Bekenkam, Mad. Brand, *Mlle. Chriſtina Keilholz, *Mlle. Dorothea Keilholz, Mad. Neeſe, Mlle. Töpſer, Mlle. Magdalena Willmann, *Mad. Müller, Mlle. Willmann senior; für Kinderrollen: Max Brand, Anton Brand, *Karl Müller, Karl Neeſe, *Fried. Steiger, Thereſe Brand, Louiſe Neeſe, Felice Neeſe. Die meiſten von dieſen ſangen auch in der Oper, ſogar bis zu dem kleinen Mädchen Louiſe Neeſe. Joſeph Reicha war Director; Neeſe Pianiſt und Bühnendirector für die Oper; Steiger daſſelbe für das geſprochene Drama; Johann Goldberg Chor- und Balletmeiſter; Römer Souffleur; Rouſſeau und Bekenkam Maler. Die Zuſammenſetzung des Orcheſters war folgende: Violinen: Ferd. Drewer, Franz Ries, Johann Goldberg, Andreas Perner, Andreas Romberg, Johann Baum, und die Acceſſiſten Franz Drewer und Karl Willmann; Bratſchen: Joſeph Philippard und Ludwig van Beethoven; Violoncellos: Gaudenz Heller, Max Willmann, Bernhard Romberg; Contrebäſſe: Johann Bapt. Paraquin, Thomas Pockhorny; Clarinetten: Chriſtian Meuſer, Joſeph Pachmeier; Fagotts: Theodor Zillicken, Georg Welſch; Hörner: Nikolaus Simrock, Andreas Bamberger; Contrafagott: Eiſen; Flöten: Sebaſtian Pfau, Anton Reicha; Oboen: Georg Libiſch, Joſeph Welſch; Trommel: Joh. Bap. Renard; Trompeten: Wilhelm Stumpff, Phil. Franz Göppert, Franz Joſ. Hoffſtatter, Michael Baltus. 1788.

Eine Vergleichung dieſes Verzeichniſſes mit der Aufzählung der Mitglieder der Capelle in den Hofkalendern für dieſes und die folgenden Jahre zeigt, daß die beiden Inſtitute von einander getrennt gehalten wurden, wenngleich der größere Theil der Namen in beiden erſcheint. Einige der Sänger in der Capelle ſpielten im Theaterorcheſter, während einzelne der Inſtrumentaliſten in der Capelle auf der Bühne ſangen. Andere Namen aber erſcheinen auch nur in einer der beiden Liſten. Beethoven erſcheint als Organiſt nur im Hofkalender, als Bratſchiſt aber hatte er eine Stelle in beiden Orcheſtern. So hatte er in einer Periode von vollen 4 Jahren Gelegenheit, die Orcheſter-Compoſition praktiſch zu ſtudiren in der beſten aller Schulen, im Orcheſter ſelbſt. Dieſe Körperſchaft von 31 Mitgliedern, unter der energiſchen Leitung Reicha's, von denen Viele jung und voll Ehrgeiz, Einige ſchon als Virtuoſen bekannt waren und noch jetzt als ſolche in der Geſchichte der Muſik rühmlich genannt werden, gewährte eine Schule der Inſtrumentalmuſik, wie ſie weder Händel und Bach, noch Mozart und Haydn in ihrer Jugend durchgemacht hatten; daß ihr Nutzen ſich be-

1788. währte, ſowohl bei Beethoven als bei mehreren anderen der jungen Männer, iſt bekannt genug.

Der ausgezeichnetſte unter den Schauſpielern war Joſeph Lux. Er war zuerſt als Mitglied von Böhm's Geſellſchaft in Bonn geweſen; dann war er nacheinander bei Klos und bei der Mainz-Frankfurter Truppe; jetzt wurde er für das Bonner kurfürſtliche Theater engagirt. Durch ein Decret vom 2. Oct. 1789 erhielt er auch eine Anſtellung „als Hofmuſicant bei unſerem Doxal, Kammermuſik und Theater,“ mit 600 G. von der Landrentmeiſterei, anzufangen mit dem erſten des vorhergehenden Monats Juli, und 400 G. aus der kurfürſtlichen Schatulle. Ein Streifen Papier, der ſich noch bei dem Decrete findet, ſagt Folgendes: „Der Hr. Lux iſt vor dem Doxal, Kammer-Muſik und Theater mit 100 Piſtolen jährlicher Beſoldung aufgenohmen.

Joſeph Lux.“

Sein Name folgt in einigen der letzten Ausgaben des Hofkalenders auch auf Beethoven als Bratſchiſt. Er war ein ausgezeichneter Baſſiſt und ein außerordentlich feiner Komiker. Seine letzten Jahre brachte er in Frankfurt a. M. zu, wo er noch 1815 der große Komiker war. Doch dauerte dies nicht viel länger; im Januar 1818 war kein „erſter Buffo“ in Frankfurt; „denn der alte Hr. Lux iſt bereits jetzt ſchon Invalid und bald vielleicht nicht mehr unter den Lebendigen, denn er ſchleicht herum wie eine perſonificirte Allegorie auf die hieſige Bühne — wie ein Schatten.“ Corr. A. M. Z. XX. 34. Ein paar Monate ſpäter heißt es: „Im Laufe dieſes Monats September erlebte unſere Bühne einen bis jetzt noch unerſetzten Verluſt durch den Tod des geſchätzten Komikers Lux. Im feierlichen Geleite des geſammten Bühnenperſonals ward er zur Gruft beſtattet, auf welche die Thräne manches Armen, dem ſein milder Sinn Gutes erwieſen, niederfallt.“

Unter den Düſſeldorfer Papieren befindet ſich ein Decret, welches unſeren alten Bekannten aus Max Friedrich's Zeit, Joſeph Demmer, als Baßſänger bei der Capelle anſtellt. Das Datum iſt der 18. Dec. 1788, und ſein Gehalt ſollte mit dem Anfang dieſes Quartals, dem 1. October, beginnen. Sein Name kam jedoch nicht in den Hofkalender, und es hat ſich auch keine andere Erwähnung von ihm gefunden. Es iſt demnach kaum zu bezweifeln, daß der Demmer in dem Verzeichniſſe der Schauſpieler der Tenoriſt dieſes Namens wär, welcher als Sängerknabe in der Kölner Domkirche gebildet worden war. Seine Stimme war ſtark, nicht leicht ermüdend und von großer Höhe. Als Schauſpieler war er ausgezeichnet

1788.

in der feineren Komödie. Als Goethe das Weimariſche Theater in ſeine Hand nahm (1791), wurde Demmer als erſter Tenor engagirt, und im Laufe der Zeit wurde er einer der gefeiertſten Taminos in der Zauberflöte, obgleich er zu dieſer Zeit ziemlich ſcharf von Schröder kritiſirt wurde.

Johann Spitzeder wurde in der Capelle und im Theater gleichzeitig mit Joſeph Demmer angeſtellt, und ſein Name erſcheint im Hofkalender als Baſſänger. Er war ein Liebling des Theaterpublikums; Osmin in Mozart's Entführung war eine namhafte Rolle ſeines Repertoirs. Der berühmte Berliner Spitzeder war ſein Sohn.

Maximilian Willmann, ein geſchickter Violoncellſpieler, aus Forchtenberg, einem Dorfe zwiſchen Mergentheim und Würzburg, war einige Jahre in Wien, wo ſeine älteſte Tochter bei Mozart im Clavierſpiel Unterricht erhalten hatte. Aeltere Zeitungen berichten ſehr günſtig über ihr öffentliches Spiel; und in Bonn, wo ſie zuweilen auch auf der Bühne als Schauſpielerin auftrat, ſpielte ſie oft in den Privatconcerten des Kurfürſten. Die jüngere Tochter, Magdalena, war für die Oper von Righini in Wien ausgebildet worden. In einem Berichte über die erſte Aufführung (3. Dec. 1786) der Umlauf'ſchen Oper „Der Ring der Liebe, oder Zemirens und Azor's Eheſtand," bemerkt die Wiener Zeitung: „Mlle. Willmann betrat dabey zum Erſtenmal in der Rolle der Zemire das Theater und erhielt einen lauten Beifall." Wenn demnach Gerber ihre Geburt um 1775 anſetzt, ſo muß er ſich ziemlich weit vom Richtigen entfernen. Im nächſten Jahre kam ſie mit ihrem Vater und ihrer Schweſter nach Frankfurt a. M., ſang die Violante in Paiſiello's Mädchen von Frascati und die Frau Lene in Umlauf's ſchöner Schuſterin, und wurde als Kurmainziſche Hofſängerin angeſtellt. Von dort kamen Willmanns und Lux nach Bonn. Auch hier trat ſie zuerſt als Violante auf. Sie war noch ſehr jung und hatte viel zu lernen; aber, wie Friederike Flittner ein halbes Dutzend Jahre vorher, beſaß ſie Talente, welche durch Studium und Uebung von wenigen Jahren ſich ſo vortrefflich entwickelten, daß ſie das Lob Gerber's rechtfertigen, nach welchem ſie „zu den berühmteſten deutſchen Sängerinnen" gehöre, „gerühmt wegen ihrer wundervollen tiefen und dabey ungemein angenehmen Stimme, wegen ihrer Kunſtfertigkeit und ihres Geſchmacks im Vortrage, und wegen ihrer vortrefflichen Action, ſo daß an dieſer Künſtlerin nichts zu wünſchen übrig bleibt." Die Leipziger Allg. Muſik. Zeitung preiſt ſie in ähnlichen Ausdrücken (II. 637. IV. 295). Allerdings war das 10 Jahre nach der neuen Organiſation des Bonner Nationaltheaters, aber es gewährt

1788. dieſer Inſtitution kein geringes Lob; denn wäre dieß eine ſchlechte Schule geweſen, ſo hätte kein künftiges Studium Fehler beſeitigt, welche damals und dort zu bleibenden Gewohnheiten geworden waren. Aber ähnliches Lob fehlte ihr auch in jenen Jahren nicht, als Beethoven im Orcheſter die Bratſche ſpielte zu ihrem Geſange auf der Bühne. In den Sommerferien von 1791 machten Willmann und ſeine Töchter eine Kunſtreiſe nach Mainz, Frankfurt, Mannheim, Darmſtadt, München u. ſ. w., und überall zollte man ihnen die zuvorkommendſte Aufmerkſamkeit ,und belohnte ſie bei ihrer Abreiſe mit werthvollen Geſchenken. „Von der letzten Stadt aus,“ ſagt der Bonner Correſpondent von Reichardt's und Kunzen's Muſ. Monatſchrift Juli 1792 „ſchreibt man öffentlich: „„Die Aeltere weiß in ihrem Klavierſpiel viele Fertigkeit mit Präciſion und Gefühl zu verbinden; indeſſen die jüngere, ihre durch Höhe und beſonders durch Tiefe ſich auszeichnende Stimme mit der feinſten Empfindung im Ausdruck und dem richtigſten Geſchmack im Vortrage zu vereinigen weiß.““ .... „Auch in Tiſchingen, am Hofe des Fürſten von Thurn und Taxis, rufte man ihnen ein gnädiges Willkommen zu. Man führte daſelbſt Mozarts Entführung aus dem Serail mit vieler Pracht und ganz neuen Decorationen auf. ... In dieſer Oper ſpielte und ſang die Herzogin von Hildburghauſen die Conſtanze ganz vortrefflich; die Erbprinzeſſin das Blondgen, Demoiſelle Willmann, die jüngere, den Belmonte, Baron von Schack, Muſikintendant, den Osmin, Graf Glenau den Baſſa, Hofmuſiker Marchand den Pedrillo: die ältere Demoiſ. Willmann machte den Kapellmeiſter. Das Auditorium beſtand aus mehreren Fürſten und einem zahlreichen Adel.“ — Ein Decret vom 19. Febr. 1790 erhöht ihren Gehalt „aus K. F. Chatouille“ von 800 auf 1000 Gulden.

Die erſte Sopraniſtin war Chriſtina Magdalena Eliſabeth Keilholz, ſpäterhin als Mad. Haßloch eine gefeierte Primadonna zu Kaſſel, Hamburg und Frankfurt a. M. Sie war geboren in Pirna bei Dresden, kam in ihrem fünften Jahre auf die Bühne, und ſang, als ſie erwachſen war, nacheinander in Hamburg und Schwerin, von wo ſie nach Bonn berufen zu ſein ſcheint. Ihre Stimme war ſehr hoch, ihre Darſtellung leicht und wahr; als „Königin der Nacht“ in der Zauberflöte war ſie in ihren ſpäteren Jahren berühmt. Ein angeborenes Anſtoßen verurſachte eine Undeutlichkeit der Ausſprache im Sprechen und im Singen. Am Schluſſe der erſten Saiſon verließ ſie Bonn mit ihrer Schweſter Dorothea, wurde aber bald nachher wieder engagirt. Vielleicht waren Beethoven's Erinne-

1788. rungen an die umfangreichen Stimmen, mit denen er in ſeiner Jugend vertraut geweſen war, die unbewußte Urſache der beiſpielloſen Höhe, worin er die Vocalpartie in einigen ſeiner ſpäteren Werke ſchrieb.

Eine bemerkenswerthe Thatſache in Beziehung auf dieſe Geſellſchaft iſt das jugendliche Alter der meiſten neu engagirten Mitglieder. Maximilian ſcheint junge Talente ausgeſucht und ihnen, wenn ſich das Metall als ächt erprobt hatte, eine dauernde Stelle in ſeinem Dienſte gegeben zu haben; rückſichtlich ihrer Ausbildung ſcheint er weiſe Maßregeln ergriffen und ſo eine Grundlage gelegt zu haben, auf der er, wäre nicht der Ausbruch der franzöſiſchen Revolution und die Auflöſung ſeines Hofes dazwiſchen gekommen, mit der Zeit ſein muſikaliſches Inſtitut zu einem der erſten in Deutſchland gemacht hätte.

Dies gilt gleichmäßig von den neuen Mitgliedern des Orcheſters.

Reicha ſelbſt war noch ein ziemlich junger Mann; er war 1757 geboren.[1] Er war Virtuoſe auf dem Violoncell und hatte als Componiſt einigen Namen; nur wurde ſeine Thätigkeit ſehr durch ſein Gichtleiden gehemmt.

Die Vettern Andreas und Bernhard Romberg hatte Maximilian in Münſter gefunden und nach Bonn gebracht. Sie hatten als Knaben, als Virtuoſen auf ihren Inſtrumenten (Andreas auf der Violine, Bernhard auf dem Violoncell), eine Reiſe bis nach Paris gemacht, und ihre Concerte waren von Erfolg gekrönt geweſen. Andreas war 1767 bei Münſter geboren, und Ledebur (Tonkünſtler Berlins) nimmt daſſelbe Jahr auch an als Geburtsjahr Bernhard's. Sie waren demnach drei Jahre älter wie Beethoven und zählten jetzt eben 21 Jahre; ihre Lebensbeſchreibungen ſind leicht zu finden und machen eine weitere Schilderung derſelben hier unnöthig. Beide waren ſchon fleißige und namhafte Componiſten und müſſen eine werthvolle Vermehrung des Kreiſes von jungen Männern gebildet haben, in welchem Beethoven ſich bewegte. Das Decret, welches ſie als Hofmuſiker (Violiniſt reſp. Violoncelliſt) anſtellt, iſt datirt vom 19. December 1790.

Andreas Perner, ein vielverſprechender Violiniſt, in Prag geboren und von Frankfurt aus nach Bonn gekommen, ſtarb als junger Mann am 6. Auguſt 1791; aber ſo jung er war, hatte er doch ſchon „mehrere gute Symphonieen, Concerte und andere Werke“ producirt.

Anton Reicha, ein vaterloſer Neffe des Concertmeiſters, geboren

---

[1] Gerber's Datum, beſtätigt durch Neefe in Reichart's Monatsſchrift Auguſt 1792. S. 56. Jahn (Moz. II. S. 530 Anm.) ſagt: 1746. —

1788. zu Prag am 27. Febr. 1770, wurde zu ſeinem Onkel nach Bonn gebracht. Er war ſchon einige Jahre unter der Obhut dieſes Onkels geweſen und hatte unter ſeiner Leitung ſich eine gute Fertigkeit auf der Flöte, der Violine und dem Pianoforte erworben. Die ſonderbaren Mißverſtändniſſe in ſeiner Geſchichte, die ſich in Schilling's Lexikon finden, zugleich auch das Intereſſe der Erzählung, namentlich das Licht, welches ſie auf das Gemälde wirft, deſſen Mittelpunkt Beethoven iſt, mögen ein ziemlich langes Citat aus Dr. Kaſtner's biographiſcher Skizze rechtfertigen, die in Gaßner's Zeitſchrift für Deutſchlands Muſikvereine (IV.) erſchien.

„Maximilian von Oeſterreich . . . war aus früheren Zeiten mit Reicha's Onkel in Wien bekannt geweſen, und beeilte ſich demnach auch, gleich nach ſeiner Ernennung zum Churfürſten von Köln, den talentvollen Mann zu ſich zu berufen und ihm die Organiſation eines Orcheſters anzuvertrauen, deſſen Leitung er erhielt, wie er auch in der Folge mit der Kapellmeiſterſtelle des Theaters bekleidet wurde. Seit drei Jahren ſchon hatte ſich der junge Reicha mit der Erlernung obengenannter Inſtrumente abgegeben. Er war daher, dem ihm innewohnenden Inſtinkt der Muſik zufolge kein Neuling mehr, und konnte als Muſiker im Churfürſtlichen Orcheſter angeſtellt werden. Hier hörte der aufſtrebende Jüngling zum erſten Mal Enſembleſtücke, und da man in der Wahl der Muſik umſichtig zu Werke ging und dem Beſſern den Vorzug gab, so erhielt Reicha's Geſchmack eine wohlthätige Richtung. „„Bis dahin““ ſagte er, in Noten die ich vor mir habe, „„war ich nur ein ganz gewöhnlicher Muſiker; plötzlich aber ermannte ſich meiner die Leidenſchaft der Kompoſition; es war ein glühendes Fieber!!““ Der Onkel zwar beſtritt dieſe Neigung und ſah in den Verſuchen des Neffen einen nutzloſen Aufſchwung, weiter ohne Wichtigkeit, im höchſten Falle ein Mittel, auf eine kindiſche Weiſe ſeine Zeit zu verſchwenden. Er übte daher Vaterrechte aus, unterſagte dem Jüngling jede ähnliche Arbeit, und ging alſo mit der ſich entfaltenden Natur den Kampf der Ueberlegung ein, der leider auch hier, wie in ähnlichen Fällen, nichts fruchtete. Aus erſpartem Gelde kaufte ſich Reicha ins Geheim die beſten Lehrbücher, die über Kompoſition handelten; ſtudierte und analyſirte die ihm unter die Hände kommenden Werke von Händel, Mozart und Haydn, und gieng ſo unverdroſſen weiter in ſeinen ergiebigen Nachtwachen, immer mit mehr Gewißheit auf die Spur des als Keim in ihm liegenden Talents kommend, bis nach deſſen Entwicklung die Hinderniſſe, wenn auch verborgener Weiſe, aus dem Wege geräumt waren.“

„Um dieſe Zeit auch gründete Maximilian eine Univerſität in ſeiner

Reſidenzſtadt Bonn. Reicha beſuchte die Courſe dieſer Lehranſtalt, machte ſich in der Literatur ſeines Landes heimiſch und beſchäftigte ſich vorzüglicher Weiſe mit der damals ſoviel Aufſehen erregenden Kantiſchen Philoſophie, wie auch mit Algebra, einer Wiſſenſchaft, die nach Reichas Ausſage, ihm in der Folge von ganz beſonderem Nutzen für ſeine Kunſt geworden, durch die lichtvolle Richtung ſeiner Gedanken und durch die Schärfe, welche in täglichen Uebungen ſein Urtheil erhielt.“ 178

„Nichts demnach fehlte Reicha mehr, um jene Bildung zu erhalten, die ihm fürs künftige Leben nöthig war. Mittlerweile auch machte der Onkel ſeine Pläne der Zukunft. Der Neffe ſollte nun blos allein ein praktiſcher Muſiker werden, fähig genug jedoch, nach ihm einſt in der Anſtellung als Nachfolger fungiren zu können. Einen Komponiſten wollte er durchaus nicht, ſei's, daß er im Pflegeſohne die gehörigen Eigenſchaften zu vermiſſen glaubte, ſei's, daß er ihm die Widerwärtigkeiten aller Art erſparen wollte, welche ſich auf der Bahn des ſchöpferiſchen Künſtlers aufthürmen. Er ließ es zwar geſchehen, wenn ihm zuweilen Verſuche des Jünglings zu Geſichte kamen; er ſchien ſie jedoch keiner Beachtung werth zu halten, legte ſie als etwas Gleichgültiges bei Seite und enthielt ſich gefliſſentlich jenes Lobes und jener Aufmunterung, deren der ſchaffende Geiſt bedarf und die ihm forthilft auf der betretenen Bahn. Nicht ſelten geſchah es ſelbſt, daß Reicha ſtatt des Beifalls Tadel erhielt, und endlich nur noch die Nächte zu ſeinem Lieblingsſtudium erübrigen konnte, ſorgfältig während des Tages ſeine Lehrbücher der Tonkunſt in der Matraze ſeines Bettes verborgen haltend. Lange natürlich konnte es nimmer ſo gehen, und wie denn alles endlich ſich fügt was ſich fügen ſoll, ſo ſchlug auch für Reicha die Stunde ſeiner geiſtigen Erlöſung. Er war ſo eben mit der Compoſition einer Scene fertig geworden: das Werk ſollte entſcheiden. Des Morgens in der Frühe legte er ſeine Arbeit auf ſeines Oheims Tiſch und verläßt das Haus, den Tag über in banger Erwartung auf dem Lande zubringend. Spät erſt kehrte er nach Hauſe zurück und erfuhr beim Eintreten, ſein Onkel wünſchte ihn noch denſelben Tag zu ſprechen. Der gichtbrüchige Mann gieng auf Krücken geſtützt auf und ab; als der Jüngling erſchien, ſchließt ihn Jener in die Arme. „„Du haſt geſiegt!““ wendet er ſich hierauf an ihn; „„deine Scene hat mir eine unbeſchreibliche Freude gemacht. Folge deiner Neigung, ich will mich hinfüro nicht mehr widerſetzen.““ Reicha weinte vor Freude; ſollte er doch erſt eigentlich zu leben anfangen.“

„Jetzt auch bricht der Strom ſeiner Gedanken ſich die Bahn, und die

1788. Kapelle des Oheims führte erſt eine Symphonie für großes Orcheſter auf, worauf verſchiedene Italieniſche Scenen folgten. Dieſe Vorarbeiten des ſiebzehnjährigen Jünglings hatten Succeß. Mehr brauchte er damals nicht, denn was hätte ihm jeder andere Lohn ſein können, gegen den unerzwungenen Beifall der Freunde und Gönner! — In Bonn wurde Reicha mit Beethoven bekannt, der damals als Organiſt am Hofe angeſtellt war. „„Wir haben vierzehn Jahre [?] mit einander zugebracht,““ ſagt Reicha, „„verbündet wie Oreſtes und Pylades, und waren in unſerer Jugend immer beiſammen. Nach achtjähriger Trennung ſahen wir uns in Wien wieder, und hier theilten wir uns alles mit, was uns beſchäftigte.““

Im Alter von 17 Jahren Orcheſter- und Vocalmuſik für die kurfürſtliche Capelle componirend, ein Jahr ſpäter Flötiſt im Theater und mit 19 zugleich Flötiſt und Violiniſt in der Capelle, und ein ſo intimer Freund Beethoven's, der weniger als ein Jahr jünger war: mußten Reicha's Lorbeeren da nicht ein Sporn für den Ehrgeiz des Andern ſein?

Wir ſahen bereits, daß Liebiſch, Welſch und einige andere Spieler von Blasinſtrumenten neue Namen in Bonn waren, und es drängt ſich von ſelbſt der Gedanke auf, daß der Kurfürſt aus Wien einige Mitglieder jener Harmoniemuſik-Geſellſchaft mitgebracht habe, welche Reichardt ſo hoch geprieſen hat[1]; weiter unten wird ſich zeigen, daß eine ſolche Geſellſchaft einen Theil des Muſikinſtituts in Bonn bildete, was wegen ſeiner Beziehung auf die Frage nach Urſprung und Zeit mehrerer bekannter Werke ſowohl von Beethoven als Reicha wichtig iſt und zugleich einen Fingerzeig gibt, wo und wie ſie ihre bewunderungswürdige Kenntniß der Leiſtungsfähigkeit und der Wirkungen jener Gattung von Inſtrumenten erwarben.

Ob alle die Perſonen, welche in den oben mitgetheilten Liſten genannt ſind, ſchon während der erſten Saiſon in Bonn anweſend waren, iſt nicht ganz ſicher und kaum wahrſcheinlich; die Liſten ſind die der zweiten Saiſon.

Die Vorbereitungen waren ſämmtlich 1788 getroffen; die Eröffnung konnte aber erſt nach den Weihnachtsfeiertagen, nämlich am Abend des

---

[1] Die beiden Brüder Welſch und Berner waren aus Frankfurt nach Bonn gekommen, wo ſie beſſere Verſorgung erwarteten; ihr Weggehen von Frankfurt hatte weitere Verhandlungen zur Folge, da man ſie dort des Vertragsbruchs beſchuldigte. Ein Bericht aus Mergentheim vom 15. Nov. 1788 an die Stadt Frankfurt enthält die Mittheilung, daß Concertdirector Reicha die Sache unterſuchen werde. Das Ende war, daß der Kurfürſt die offenbar tüchtigen Muſiker in ſeinem Dienſte behielt. Anm. d. Ueb.

3. Januar 1789 geſchehen. Das Theater war verändert und verbeſſert 1788. worden; der Berichterſtatter in den Berliner Annalen ſagt von demſelben: „Uebrigens finde ich das hieſige Comoedienhaus ſehr verändert; an beiden Seiten laufen drei Reihen von Logen über einander. Die unten ſind geblieben wie ſie waren: aber in den oberen Rängen befinden ſich auf jeder Seite neun Logen. Auch iſt der Unterſchied der Stände ſo wie in Frankreich, alſo auch hier im Komoedienhaus durchaus aufgehoben.“ Durch einen Zufall wäre jedoch das erneuerte Comödienhaus, wiewohl ein Theil des kurfürſtlichen Palaſtes, überhaupt nicht eröffnet worden. Wir laſſen das Intelligenzblatt (8. Jan.) dies erklären: „In der Nacht vom 2. auf den 3. dieſes M. hat einBöſewicht in dem hieſigen Hof-Schauſpielhaus Feuer angelegt, und einige Röhren, welche Waſſer nach der Stadt führen, abgeſchnitten. Jenes iſt glücklicherweiſe nicht zum Ausbruche gekommen, u. dieſe ſind ſchleunig wieder hergeſtellt worden. Da am andern Tage, den 3ten, die kurfürſtlichen Hofſchauſpieler die Bühne mit dem Schauſpiele: „„Der Baum der Diana““ eröffnen ſollten, ſo iſt es zu vermuthen, daß der Mordbrenner den Zeitpunkt, da die Ampeln gefüllt, und ſonſt viele brennbare Sachen im Hauſe vorhanden waren, mit Fleiß zur Ausführung ſeines ſchändlichen Vorhabens gewählt hatte. Die Bühne wurde demungeachtet vor einem zahlreichen Auditorium eröffnet.“

In Reichardt's Theaterkalender (1791, 510) findet man die „Rede bei Eröffnung der Nationalſchaubühne zu Bonn, von C. G. Neefe, geſprochen von Steiger, die Muſik zum Chore von Joſ. Reicha. 1789.“ Der Dichter (? erzählt in Knittelverſen das Wachſen der deutſchen Bühne von der Zeit, wo

„Sonſt zog die arme Schauſpielkunſt
Im lieben deutſchen Vaterlande
(Geſaget ſei es hier mit Gunſt)
So wie Nomaden, gleich der Zigeunerbande
Von einem Ort
Zum andern fort“

bis

„jetzt — entzückt vermag ich es zu ſagen —
Jetzt darf ſie vollends nicht mehr zagen,
Sie kann es kühnlich wagen,
Das Haupt empor zu tragen
Seit andre teutſche Große ſich nicht ſchämen
Sich teutſcher Art und Kunſt mit Nachdruck anzunehmen.“

1788. Natürlich ſchließt die Rede mit einigen ſtarken Schmeicheleien auf den Kurfürſten, und der Chor fällt ein:

„Ja ein langes, heitres Leben
Möge Dir der Himmel geben!
Lebe hoch beglückt!
Enkel werden Enkeln ſagen
Von den ſegensvollen Tagen
Die uns Max einſt zugeſchickt.“

Bei den Verſen

„Ihr aber, Schweſtern, Brüder!
— O! Wonne bebt durch meine Glieder! —
Ihr alle wißt und fühlt, was er für Kunſt und uns gethan“

iſt Folgendes als Anmerkung beigefügt:

„Der Kurfürſt iſt nicht blos ein Freund der Bühne und der Tonkunſt, wie die Meiſten ſeines Gleichen; ſondern er verdient unter den Kennern ſeinen Platz. Er weiß Stücke, Schauſpieler, muſikaliſche Compoſitionen und praktiſche Tonkünſtler mit Einſicht und Geſchmack zu beurtheilen. Er beſitzt ſelbſt einen anſehnlichen Vorrath den er immer noch vermehrt der neueſten und beſten Opernpartituren, die er ſehr fertig lieſ't und womit er ſich zuweilen Nachmittags nach beſorgten Regierungsgeſchäften im Kabinet amüſirt. Die Arien ſingt er dann ſelbſt; das Klavier, ein Violoncell, zwei Violinen und eine Viola begleiten ihn. Mehrſtimmige Geſänge vertheilt er unter die Accompagnateurs, die ſingen können.“

„Er hat im Komödienhauſe drei Reihen Logen übereinander bauen laſſen, die nach ſeiner eigenen Angabe, guſtös und bequem eingerichtet ſind. Sonſt hatte man nur eine Gallerie für den Adel, und an den Seiten des Parterres einige ofne Logen.“

„Er beſoldet eine ſichre Anzahl von Theaterſängern. Die übrigen werden aus der Einnahme bezahlt oder beſchenkt. Die beſten Sänger müſſen auch in der Kirche und Kammer ſingen.“

„Den im Theater arbeitenden Muſicis iſt ihre ſonſtige Beſoldung erhöht werden. Uebrigens muß ſein leutſeliges Betragen jeden Künſtler entzücken.“

Und ſo konnte der junge Beethoven auch als Bratſchiſt etwas verdienen.

Wenn man aus dem Umſtande, daß die erſte Saiſon des Nationaltheaters eröffnet wurde mit Martin's „Baum der Diana,“ anſtatt mit einem von Gluck's oder Mozart's Meiſterwerken, eine ungünſtige Meinung von Maximilian's Geſchmack herleiten wollte, ſo genügt es, zu bemerken, daß er in ſeiner Eigenſchaft als Großmeiſter des Deutſchen Ordens einen großen Theil des Herbſtes in Mergentheim zugebracht hatte und bei ſeiner Rückkehr Bonn erſt am letzten Januar wieder erreichte. Er war demnach weder für dieſe Wahl verantwortlich, noch dafür, daß die Declamation der derben Schmeicheleien Neefe's durch Steiger zugelaſſen wurde. 1788

Neuntes Kapitel.

Repertorium des kurfürſtlichen Nationaltheaters.

Die Mittheilungen des anonymen Bonner Mitarbeiters an Reichardt's Theaterkalender tragen alle Kennzeichen, als ſeien auch ſie aus der geſchäftigen Feder Neefe's gefloſſen, was, wenn es wahr iſt, natürlich ihren Werth erhöht. Es wird keiner Entſchuldigung bedürfen, wenn wir denſelben ein Kapitel widmen und aus ihnen ein Verzeichniß der Opernaufführungen ausziehen, in denen Beethoven als Mitglied des Orcheſters mitwirkte, und denſelben die kritiſchen und anderen Notizen, von denen ſie begleitet ſind, ſowie einige Angaben aus anderen Quellen hinzufügen. Wenn dieſe Notizen auch keinen andern Werth hätten, ſo können ſie doch dem Leſer eine Idee von dem damals in Bonn vorherrſchenden Geſchmacke geben; einige derſelben aber haben einen noch höheren Anſpruch auf Mittheilung.

Die Saiſon wurde eröffnet am 3. Januar, geſchloſſen am 23. Mai 1789. 1789.

Die Operndarſtellungen waren folgende:

1. Der Baum der Diana (L'arbore di Diana), Muſik von Vincenzo Martin. „Die Muſik gefiel. Die Handlung ſchien dem größten Theile des Publicums zu allegoriſch zu ſein."

2. Romeo und Julie, von G. Benda. „Gefiel."

3. Ariadne, Duodrama von G. Benda. „Gefiel."

4. Das Mädchen von Frascati (La Frescatana) von Paiſiello. „Demoiſelle Willmann, eine brave Sängerin, debütirte darin als Violante."

5. Julie, von Deſaides.

6. Die drei Pächter (Les trois fermiers) von Deſaides. „Gefiel."

1789. 7. Die Entführung aus dem Serail, von Mozart. „Gefiel ſehr.“

8. Nina, von d'Alayrac. „Gefiel.“

9. Trofonio's Zauberhöhle (La grotta di Trofonio) von Salieri. „Die Handlung mißfiel ſehr.“

10. Der eiferſüchtige Liebhaber (L'amant jaloux), von Gretry. „Mißfiel.“

11. Der Schmaus (Il convito), von Cimaroſa. „Mißfiel faſt gänzlich.“

12. Der Alchymiſt, von Schuſter [Capellmeiſter in Dresden]. „Gefiel.“

13. Das Blendwerk (La fausse magie) von Gretry. „Gefiel.“

Von dieſen wurden Nr. 1, 3, 4 und 7 jede zweimal aufgeführt, die übrigen nur einmal. Am Schluſſe der Saiſon verließ Touſſy die Geſellſchaft.

Die zweite Saiſon begann am 13. Oct. 1789 und dauerte bis zum 23. Febr. 1790; am 24ſten kam die Nachricht vom Tode von Maximilian's Bruder, dem Kaiſer Joſeph II., nach Bonn, und das Theater wurde geſchloſſen. Die Eröffnungsoper war:

1. Don Giovanni, von Mozart. „Die Muſik gefiel den Kennern ſehr. Die Handlung mißfiel.“ Dann folgten:

2. Die Colonie (L'isola d'amore) von Sacchini. „Gefiel.“

3. Der Barbier von Sevilla, von Paiſiello. „Gefiel.“

4. Romeo und Julie, von Georg Benda. „Gefiel diesmal außerordentlich.“

5. Die Hochzeit des Figaro, von Mozart. „Gefiel ungemein. — Sänger und Orcheſter wetteiferten mit einander, dieſer ſchönen Oper Gnüge zu thun. Auch waren die Kleider prächtig und geſchmackvoll, ohne das Koſtume zu verletzen.“

6. Nina, von d'Alayrac.

7. Die ſchöne Schuſterin, von Umlauf.

8. Ariadne, Duodrama von G. Benda.

9. Die Pilgrimme von Mecca, von Gluck. „Mißfiel ſehr. — Es war als wenn an dieſem Abend ein böſer Dämon über dieſer Oper waltete, die doch ſonſt gefallen hat.“

10. Der König Theodor in Venedig (Il Re Teodoro), von Paiſiello. „Gefiel.“

11. Der Alchymiſt, von Schuſter.

12. Das liſtige Bauernmädchen (La finta jardiniera) von 1789.
Paiſiello. „Ward ebenfalls viel gelacht.“

13. Doctor und Apotheker, von Dittersdorf. „Gefiel.“

„Herr Bleisner ſpielte den Herrn Tarnow im Alchymiſten, den Junker 1789–90.
Hannes im liſtigen Bauernmädchen und den Sichel im Apotheker; ward aber nicht angenommen. — Abgegangen: die beiden Demoiſelles Keilholz, Dem. Töpfer, Hr. Dardenne, Herr Demmer, Herr Bobs: an deren Stellen neue Mitglieder erwartet werden.“

Von dieſen Opern und Operetten wurde Figaro's Hochzeit viermal, Don Giovanni dreimal, Nr. 3 und 7 zweimal, die übrigen einmal gegeben.

Der oben angeführte Brief an die „Berliner Annalen des Theaters“ fügt einiges Thatſächliche und Kritiſche bei; er nennt wenigſtens noch drei im Theaterkalender nicht erwähnte Opern, und macht es wahrſcheinlich, daß das Theater, wiewohl nach dem Eintreffen der Nachricht von Joſeph's Tode geſchloſſen, bald wieder eröffnet und eine Reihe von Darſtellungen gegeben wurde, die der andere Schreiber nicht aufgezeichnet hat. Das Datum des Briefes iſt der 3. März 1790.

„Die hieſigen Komödien ſind nicht mehr, was ſie bei Großmann waren, 1790.
der bei uns noch immer in gutem Andenken ſteht. Die Stärke des hieſigen Theaters beſteht in der Oper, worin die ältere Keilholz und die jüngere Willmann wetteifern; allein die Keilholz gewöhnt ſich eine Unverſtändlichkeit in Sprache und Geſang an, und die Willmann iſt keine ſonderliche Actrice. Für Trauerſpiele ſind gar keine Leute vorhanden, und im Luſtſpiel muß es Lux allein thun; er iſt aber auch in bas comique ganz vortrefflich. Als er neulich den Ritter Tulipan [in Paiſiellos „il Marchese Tulipano“] machte und auf ſeinem Rappen ſaß, war ein ſo allgemeines Lachen, daß man weder Geſang noch das ſtarke Orcheſter hören konnte. Man hat Thränen gelacht. In voriger Woche haben die italieniſchen Schauſpieler vor Monſieur [Mad. Bianchi prima donna] zweimal en passant hier geſpielt; das erſtemal den Avaro inamorato [Anfoſſi oder Sarti?] und die Serva padrona [Pergoleſe]: das zweitemal La villanella di spirito [von?] mit vielem Beifall aufgeführt.“

Die dritte Saiſon begann den 23. Oct. 1790 und dauerte bis zum 8. März 1791. Ihre Geſchichte findet ſich im Theaterkalender von 1792. Der Berichterſtatter ſagt:

„Das Perſonale iſt geblieben wie im vorigen Jahre, außer daß Herr Koberwein mit ſeiner Familie vom December 1790 bis März 1791

1790. engagirt waren. Folgende Vorſtellungen [muſicaliſch-dramatiſcher Werke] ſind vom 23. October bis zum 27. November gegeben worden:

1. König Theodor in Venedig (**Il Re Theodoro**), von Paiſiello. Herr Müller ſpielte den König mit Anſtand. Herr Lux beluſtigte als Gaſtwirth und Demoiſelle Willmann zeichnete ſich durch ihren Geſang in der Rolle der Liſette aus.

2. Die Wilden (**Azemia**) von d'Alayrac. Eine niedliche Operette. Prosper und Azemia ſind allerliebſte naive Rollen, die von Dem. Willmann und Hrn. Müller gut dargeſtellt wurden; nur paßte das Organ des letzteren nicht recht. Ueberhaupt aber gefiel dieß Singſpiel ſehr. Die Muſik iſt herzig. Mad. Müller, die ehedem zu München, Prag und beim Seilerſchen Theater als Mademoiſ. Meyerfeld getanzt, hatte die Erfindung und Einſtudirung des Ballets übernommen, nach Neefens Muſik, und ſie hatte Ehre davon.

3. Der Alchymiſt, von Schuſter. Gefiel. — Demoiſ. Luiſe Neefe ſang die Rolle des Guſtel zum erſtenmal, man war mit ihrem Spiel und Geſang zufrieden. Mad. Kobutz hätte wohl etwas weniger taumeln können.

4. Kein Dienſt bleibt unbelohnt von ?. Stück, Darſtellung, Muſik — alles mißfiel im höchſten Grad. Der Name des Verfaſſers, der einige gute Schauſpiele geliefert; auch manche ſentimentaliſche Stellen, die ſich gut leſen laſſen, mochten wohl zur Wahl dieſes Stücks verleitet haben. Demoiſ. Tribolet, die ein artiges Talent und Stimme hat, würde in der Rolle des Lieschens, beſonders als Anfängerin betrachtet, mehr gefallen haben, wenn ſie weniger in Accent und Geſticulation affectirt hätte. Sie iſt nicht ohne Talent, nur muß ſie ſich an den Rath wahrer Kunſtverſtändigen halten.[1]

5. Der Barbier von Sevilla, von Paiſiello; ward gut geſpielt und gefiel ſehr.

6. Die ſchöne Schuſterin, v. Umlauf. In dieſer Operette verdienen Herr Brand als Baron von Picourt, Hr. Müller als Michel,

---

[1] Sie war die Tochter des Lehrers des Franzöſiſchen an der neuen Univerſität, heirathete Magdalena Willmann's Bruder, war ſpäter einige Jahre lang Mitglied von Schikaneder's Truppe in Wien, und ſchließlich ein ziemlich namhaftes Glied des Kaſſeler Theaters.

1790. Hr. Lux als Meiſter Sock und Demoiſ. Willmann als Frau Lehne allen Beifall."

In der Adventszeit blieb die Bühne geſchloſſen.

1790–91. Vom 27. Dec. 1790 bis 7. März 1791 ward gegeben [von muſikaliſchen Werken]:

7. „Lilla, v. Martin. „Gefiel ſehr. Die Königin war geputzter, als wir ſie je auf unſerem Theater geſehen haben. Madame Betenkam, die ſie vorſtellte, hat eine angenehme Stimme, Dem. Willmann ſang mit Geſchmack, ohne die Geſänge mit Zierrathen zu überladen. Herr Lux und Demoiſ. Koberwein, als Tita und Bertha, ſpielten ihr Zankduett vortrefflich."

8. Die Geizigen in der Falle, aus dem Italieniſchen mit Muſik von Schuſter, die populär und ſehr gefällig. Die Franzöſiſchen Geizigen haben aber mehr Handlung und Gretrys Muſik mehr Karakter.

9. Nina, v. d'Alayrac. Dem. Willmann, die an der Dem. Chriſtel Keilholz in der Rolle der Nina eine gefährliche Vorgängerin gehabt hatte, übertraf doch alle Erwartung. Selbſt ihre Widerſacher, die ihr der Partheigeiſt zugezogen hatte, mußten zugeſtehen, daß ſie dieſer Rolle Gnüge gethan habe.

1791. 10. Dr. Murner, aus dem Italieniſchen, mit Muſik von Schuſter, und verſchiedenen Tänzen von Horſchelt. Ein wahres Faſtnachtsſtück. Es gereicht dem hieſigen Publikum zur Ehre, daß dieſe Oper nicht gefiel: nur Hans Hagel belachte und beklatſchte die Herren Eſel, die in Natura erſchienen. Schuſter's hübſche Muſik iſt zu bedauern, daß ſie in ſo ſchmutziger Geſellſchaft iſt."

Am 8. März wurde die Saiſon mit einem Ballet von Horſchelt, (11.) Pyramus und Thisbe, geſchloſſen.

Wir hatten drei Abonnements, jedes Abonnement zu 12 Vorſtellungen. Gewöhnliche Spieltage: Dienſtag und Sonnabend.

Am Faſtnachtsſonntage [6. März] führte der hieſige Adel auf dem Redontenſaale ein karakteriſtiſches Ballet in altdeutſcher Tracht auf. Der Erfinder deſſelben, Se. Excellenz der Herr Graf von Waldſtein, dem Kompoſition des Tanzes und der Muſik zur Ehre gereichen, hatte darinn auf die Hauptneigungen unſerer Urväter, zu Krieg, Jagd, Liebe und Zechen Rückſicht genommen. Am 8. März kam ſämmtlicher hohe Adel in dieſer altdeutſchen Kleidung in das Schauſpielhaus, und dieſer Aufzug gewährte einen großen, prächtigen und reſpectabeln Anblick, auch ward man gewahr,

1791. daß die Damen **nichts** von ihren Reizen verliehren **würden, wenn** ſie [illegible] der die Trachten der **Vorzeit** wählten.

Am 7. Auguſt ſtarb Herr Berner, ein trefflicher Muſicus in churfürſtl. Dienſten und angehendes brauchbares Mitglied unſerer Schaubühne. Jeder Rechtſchaffene bedauert ſeinen frühen Verluſt. — Romberg, Andreas, hat componirt „das graue Ungeheuer“ und „den Raben,“ zwei Opern nach Gozzi von D. Schwick. Romberg, Bernhard, hat componirt „die wiedergefundene Statue,“ nach Gozzi von D. Schwick.“

Im Vorhergehenden iſt eine Verbeſſerung zu machen; die Muſik zu dem Ritterballet war nicht von Graf Waldſtein, ſondern von Ludwig van Beethoven.

In dem obigen Verzeichniſſe wurde Nr. 6 dreimal gegeben, Nr. 1, 2, 7 und 9 jede zweimal, die übrigen nur einmal.

In Folge der langdauernden Abweſenheit des Kurfürſten, der beſten Sänger und des größeren Theiles des Orcheſters begann die vierte Saiſon erſt am 28. Dec. 1791. Wir theilen die Geſchichte des muſikaliſchen Theiles derſelben, nebſt einigen Zuſätzen aus andern Quellen, nach dem Theaterkalender für 1793 mit.

„Das Perſonale iſt geblieben wie im vorigen Jahre. Die Koberweinſche Familie iſt wieder auf zwei Jahre engagirt worden. Erwartet werden: Madam Müller, Sängerin, nebſt ihrem Mann, Herr Bohs und Herr Haſſlinger. Vom 28. Dec. 1791 bis zum 20. Feb. 1792 iſt aufgeführt worden von muſicaliſchen Werken:

1791–92. 1. Doctor und Apotheker, von Dittersdorf, ging gut und gefiel. Dem. Koberwein ſang die beiden nicht leichten Arien der Roſalie mit vieler Leichtigkeit.

2. Robert und Caliſte, von Guglielmi. Ward kalt aufgenommen: ſonſt paradirte man mit dieſer Oper.

3. Felix, von Monſigny; wollte anfänglich nicht recht behagen; vom zweiten Act an gefiel ſie ſehr. Dem. Willmann und Hr. Müller ſangen ihr Duett mit viel Empfindung, und das ſüße herzige Terzett mußte wiederholt werden. Die letzte Scene zwiſchen Herrn von Strahlheim und der Amme ward von Hrn. Steiger und Mad. Keefe lebhaft geſpielt. Hr. Tardenne machte die Rolle des Rechtsgelehrten recht gut.

4. Die Dorfdeputirten, von Schubauer. Ging gut.

5. Im Trüben iſt gut fiſchen (fra due litiganti, terzo gode),

1791—92 von Sarti; hat ſonſt überall mehr Senſation als hier gemachet: vermuthlich weil ſie zu ſpät auf unſere Bühne kam, da wir ſchon zu ſehr an Mozartiſche Muſik gewohnt waren. Die meiſten italieniſchen Componiſten erſcheinen itzt ſo durchſichtig wie der Hunger. Doch werden Salieris, Righinis und andere ähnliche Arbeiten mit Recht ausgenommen.

6. Das rothe Käppchen, von Dittersdorf: gefiel außerordentlich. Faſt gewann es das Anſehen, als würden wir in einem Abend dieſe Oper zweimal ſehen: denn im erſten Act mußten drei Arien hintereinander, jede zweimal geſungen werden. Auch im zweiten und dritten Act wurden Arien wiederholt, worunter eine von Neefe im Dittersdorfiſchen Ton war, die er ſtatt einer Bravourarie geſetzt hatte.

Dieſe Muſik des Herrn von Dittersdorf iſt nun zwar nichts weniger als Mozartiſch. Aber der Ton derſelben war für das hieſige Publicum neu; es iſt alles ſo populär! ſo faßlich! Die Begleitung der Inſtrumente ſo abwechſelnd, lebhaft und glänzend. Darum wohl gefiel ſie auch ſo. Viel ſolche Muſiken darf man jedennoch nicht kurz hintereinander hören, wenn ſie Beifall behalten ſollen.

7. Lilla, v. Martin. Hier widerfuhr dem Herrn Lux die Ehre, daß die Ohrfeige, die er als Tita von ſeiner Bertha bekam, tüchtig applaudirt wurde. Man begehrte ſogar durch fortgeſetztes Klatſchen eine Wiederholung der Ohrfeige; Hr. Lux aber ſagte, nachdem es ruhiger war, an das Parterre: daß er demjenigen, der ſo viel Geſchmack an Ohrfeigen habe, ſeine Stelle augenblicklich gern überlaſſen wolle; worauf der Pöbel (denn dieſer nur machte die ungezogene Prätenſion) ſtille ward und das Spiel weiter ging.

8. Der Barbier von Sevilla, v. Paiſiello [Großmanns Ueberſetzung]; wird wohl bald ausgedient haben.

Die Faſtenzeit hindurch blieb die Bühne geſchloſſen, wurde aber wieder eröffnet am 1ten Mai mit Schröder's Drama: Irrthum auf allen Ecken. 1792.

9. Ende gut, Alles gut; die Muſik vom Churcöll. Hauptmann d'Antoin. Dieſe Operette führt ſonſt den Titel: Der Fürſt und ſein Volk, und iſt zu Leipzig gedruckt. Sie war ſehr verändert und verkürzt worden, erwies ſich aber trotzdem als langweilig. Die Muſik gefiel. Demoiſ. Neefe mußte ihr kleines Rondo zweimal ſingen.

10. Die Entführung aus dem Serail, von **Mozart**; gefiel ſehr. **Vivat Bacchus etc.**, hat ſich nun ſchon das Recht erworben,

1792. wiederholt zu werden. Herr Spitzeter ſpielte und ſang dießmal ſeinen Osmin ganz vortrefflich. Er gerieth bei der Arie: Ha! wie will ich triumphiren ꝛc. in ein Feuer, das alle Zuhörer entzückt, und ihm ein allgemeines Händeklatſchen zuwege brachte.

11. Die beiden kleinen Savoyarden, v. d'Alayrac. Dieß Operettchen ging recht gut: beſonders gefielen die Kinder Luiſe Neefe und Carl Müller außerordentlich; beide machten ihre Sachen aber auch recht brav. Demoiſ. Louiſe Neefe mußte ihr ascouta Jeannette wiederholen. Vornehme ſich hier aufhaltende Franzoſen [emigrés] verſicherten, daß ſie die Rollen der beiden Savoyarden zu Paris von gemachten Schauſpielerinnen nicht beſſer, oder kaum ſo gut hätten vorſtellen ſehen."

Am 21. Mai kam die Nachricht vom Tode der Wittwe Kaiſer Leopold's II., Maria Ludovica, nach Bonn, und das Theater wurde bis zum 22. Juni geſchloſſen; hierauf wurde es für vier Vorſtellungen wieder eröffnet, deren erſte die dritte Vorſtellung von Dittersdorf's rothe Käppchen in der Saiſon war; eine Mad. Langenthal, „ein junges hübſches Weibchen," führte die Partie der Schulzin rühmlich aus. Mit dieſer einen Ausnahme wurde während dieſer Saiſon keine Oper wiederholt.

Die fünfte Saiſon begann im October 1792. Von den neuen Opern, die vor der Abreiſe Maximilian's und der Geſellſchaft nach Münſter im December gegeben wurden, waren die Müllerin von de la Borde, König Axur in Ormus von Salieri und Hieronymus Knicker von Dittersdorf die einzigen in Bonn noch neuen; und nur in den beiden erſten derſelben kann Beethoven mitgewirkt haben, — abgeſehen von den Proben; denn zu Anfang November verließ er Bonn, und wie ſich ergab, für immer. Vielleicht war Salieri's Meiſterwerk ſeine letzte Oper innerhalb der vertrauten Räume des kurkölniſchen Hoftheaters. —

Beethoven's 18ter Geburtstag fiel in die Zeit der Proben für die erſte Saiſon dieſes Theaters; ſein 22ſter gerade nach dem Beginn der fünften. In dem Zeitraume von vier Jahren 1788—1792 hatte er ſeine muſikaliſche Kenntniß und Erfahrung bereichert in einer Richtung, in welcher er gewöhnlich als weniger bedeutend dargeſtellt worden iſt, als thätiges Mitglied eines Opern-Orcheſters; und das Verzeichniß der aufgeführten Werke zeigt, daß die beſten Schulen der Zeit, mit Ausnahme der Berliner, von ihm vollſtändig bemeiſtert worden ſein müſſen in ihrer ganzen Stärke und Schwäche.

In jenen Tagen war es das ernſtliche Streben der Componiſten, dem Gefühle in der Melodie Ausdruck zu geben. Der muſikaliſche Gedanke 1792. war ein Object der Schönheit fürs Ohr, wie eine vollkommene Zeichnung ein ſolches für's Auge iſt. Farbe, Licht und Schatten wurde vom Orcheſter hinzugegeben. Die lediglich blendenden Wirkungen, welche durch Orcheſtercombinationen mit allen Arten contraſtirender Inſtrumente hervorgebracht wurden, konnten einen Componiſten mit keinem größeren Rechte auf die höchſte Stufe ſetzen, als brillante Darſtellungen farbiger Feuerwerke oder großartige Bühnendecorationen dem Feuerwerker oder Scenenmaler einen Namen unter den größten Malern geben würden. Beethoven's titaniſche Gewalt und Größe würde ſeine Compoſitionen unter allen Umſtänden charakteriſtiſch bezeichnet haben; aber es iſt ſehr zweifelhaft, ob ohne die Disciplin jener Jahre als Orcheſtermitglied im kurfürſtlichen „Doxal, Kammer und Theater," ſeine Werke ſo überſprudelnd von Melodien von ſo unergründlicher Tiefe des Ausdrucks, von ſo himmliſcher Heiterkeit und Ruhe und von ſo erhabener Schönheit geweſen wären, wie wir ſie kennen, und welche ihn in der Erfindung der Melodie den größten Meiſtern aller Zeiten anreihen.

Zehntes Kapitel.

Muſikaliſche Ereigniſſe und Anekdoten.

Als ein Gegenbild zu den vorhergehenden Skizzen der Bonner Muſikgeſchichte ſtellen wir hier eine Reihe von Erzählungen aus den letzten drei Jahren von Beethoven's Leben an ſeinem Geburtsorte in chronologiſcher Reihenfolge zuſammen: die meiſten derſelben beziehen ſich auf ihn perſönlich, und einige von ihnen haben ſogar bis jetzt, durch irrige Anſetzung ihrer Zeit, als weitere Beweiſe für die Frühreife ſeines Talentes gegolten. Andere finden ihre Stelle lediglich als weitere Züge zu dem allgemeinen Bilde.

Im Sommer 1790 kam Madame Todi, die gefeierte portugieſiſche Sängerin und die einzige Nebenbuhlerin der Mara, welche auf ſchimpfliche, aber leider gerechte Weiſe von der Berliner Oper entlaſſen worden war, durch Bonn, wo ſie ſowohl bei Hofe als auf der Bühne ſang. Der immer fertige kleine Mann, Neefe, verfaßte ein Impromptu zu ihrem Lobe, welches ſo begann:

„Dieß wäre Todi? Nein! dies iſt nicht Todi's Ton,
Euterpe ſelbſt entſtieg vom Helikon" . . .

1790. Dem Leſer mag das Uebrige erſpart bleiben. Doch laſſen wir den ungenannten Correſpondenten von Boßler's Muſikal. Correſpondenz (Juni 22. 1791), natürlich Neefe ſelbſt, ſprechen: „Die ganze Hofmuſik machte ihr Beſuch, brachte ihr eine Serenate, und überraſchte ſie 2 Stunden über Bonn auf ihrer Reiſe mit einem Dejeûné. Sie hatte während ihres hieſigen Aufenthalts Hofequipage; der Kurfürſt hielt ſie koſtenfrei, und ließ ihr ein anſehnliches Geſchenk reichen. Sie ſchien überhaupt über die Begegnung zu Bonn ſehr angenehm gerührt zu ſein, welche ſie nach ihrem eigenen Geſtändniſſe ſehr ausgezeichnet fand."

„Unſere brave Sängerin, Demoiſelle Willmann die jüngere, eine Schülerin von Righini, ward nach der Abreiſe der Mad. Todi von einem ungemeinen Kunſteifer beſeelt. Sie hatte ſich einige ihrer Hauptarien ausgebeten und ſtudirte unabläſſig daran, bis ſie in der Todiſchen Manier und Ausdruck am 16. December 1790 im Konzert ſingen konnte. Den andern Morgen ſchickte ihr Hr. Neefe folgendes kleine Gedicht zu" — welches wir jedoch ebenfalls dem Leſer erſparen wollen. Der Inhalt deſſelben iſt folgender: während es „Herr Paris" ſehr ſchwer findet zu entſcheiden, welcher der drei Göttinnen er den Apfel zuerkennen ſolle, würde Neefe, wenn er angegangen würde, zwiſchen der Mara, Todi und Willmann zu entſcheiden, ſofort den Apfel der „blühenden Roſe" zuerkennen — eine Anſpielung auf das Alter der drei Sängerinnen, welche galanter gegen die Willmann war wie gegen die beiden anderen. —

Profeſſer Wurzer zu Marburg erzählte in einem Briefe, den E. M. Kneiſel in der Köln. Ztg. 1838, 30. Aug. mittheilte, folgende hübſche Anekdote: „Im Sommer des Jahres 1790 oder 1791 war ich eines Tages in Geſchäften am Godesberger Brunnen. Nach Tiſch kommt Beethoven mit einigen jungen Männern auch dahin. Ich erzählte ihm, daß die Kirche zu Marienforſt (Kloſter hinter Godesberg im Buſche) reparirt und aufgeputzt worden, und dies ſei auch der Fall mit der daſigen Orgel, die entweder ganz neu, oder doch ſehr vervollkommnet worden ſei. Die Geſellſchaft bat ihn, ihr die Freude zu machen und auf derſelben zu ſpielen. Seine große Gutmüthigkeit gewährte bald unſere Bitte. Die Kirche war geſchloſſen; aber der Prior war ſehr gefällig und ließ uns dieſelbe öffnen. B. fing nun an, Themata, die ihm die Geſellſchaft aufgab, zu variiren, ſo daß wir wahrhaft davon ergriffen wurden; aber was weit mehr war, und den neuen Orpheus verkündigte: gemeine Arbeitsleute, die unten in der Kirche das durch das Bauen Beſchmutzte rein machten, wurden lebhaft

davon afficirt, legten vor und nach ihre Werkzeuge hin, und hörten mit 1790.
Staunen und ſichtbarem Wohlgefallen zu. Sit ei terra levis!“ —

Aber das größte muſikaliſche Ereigniß des Jahres 1790 in Bonn, welches gerade am Schluſſe deſſelben eintrat, war der Beſuch Joſeph Haydn's auf ſeiner Reiſe nach London mit Johann Peter Salomon, deſſen Name uns ſo oft in den einleitenden Kapiteln dieſes Buches begegnet iſt. Ueber dieſen Beſuch giebt uns Dies Haydn's eigene Erzählung (S. 78):

„In der Reſidenzſtadt Bonn, wurde er auf mehr als eine Art überraſcht. Er traf daſelbſt an einem Sonnabend [Weihnachten] ein, und beſtimmte den folgenden Tag zur Ruhe.“

„Salomon führte Haydn am Sonntage in die Hofkapelle, eine Meſſe anzuhören; kaum waren Beyde in die Kirche getreten, und hatten ſich einen ſchicklichen Platz gewählt, ſo nahm das Hochamt ſeinen Anfang. Die erſten Accorde kündigten ein Werk der haydn'ſchen Muſe an. Unſer Haydn hielt es für einen Zufall, der ſich ſo gefällig gegen ihn bezeigte, ihm ſchmeicheln zu wollen; indeſſen war es ihm ſehr angenehm, ſein eigenes Werk mit anzuhören. Gegen das Ende der Meſſe, näherte ſich eine Perſon und lud ihn ein, ſich in das Oratorium zu begeben, woſelbſt er erwartet würde. Haydn begab ſich dahin und war nicht wenig erſtaunt, als er ſah, daß der Churfürſt Maximilian ihn dahin hatte rufen laſſen, ihn gleich bei der Hand nahm, und ihn ſeinen Virtuoſen mit den Worten vorſtellte: „da mache ich ſie mit ihrem von ihnen ſo hochgeſchätzten Haydn, bekannt.“ Der Churfürſt ließ beyden Theilen Zeit, einander kennen zu lernen, und, um Haydn einen überzeugenden Beweis ſeiner Hochachtung zu geben, lud er ihn an ſeine Tafel. Haydn kam durch dieſe unerwartete Einladung in nicht geringe Verlegenheit; denn er und Salomon hatten in ihrer Wohnung ein kleines Diner veranſtaltet, es war ſchon zu ſpät eine Abänderung zu treffen. Haydn mußte alſo zu Entſchuldigungen ſeine Zuflucht nehmen, die der Churfürſt für gültig annahm. Haydn beurlaubte ſich darauf, und begab ſich nach ſeiner Wohnung, woſelbſt er von einem nicht erwarteten Beweiſe des Wohlwollens des Churfürſten überraſcht wurde; ſein kleines Diner war nämlich auf des Churfürſten ſtille Ordre in ein Großes zu 12 Perſonen, verwandelt, und die geſchickteſten Muſiker dazu eingeladen worden.“ — Ob wohl der junge Beethoven einer dieſer eingeladenen geſchickteſten Muſiker war?

Sonntag Abends den 6. März 1791 kam Beethoven's Muſik zu dem

1791. Ritterballet (oben S. 197 angeführt) zur Aufführung, aber ohne daß ſein Name bekannt wurde. —

Boßler's Muſ. Correſpondenz (13. Juli 1791) enthält ein Verzeichniß der „Kurfürſtlichköllniſchen Kabinets- Kapell- und Hofmuſik" für dieſes Jahr, wo es bei den Orcheſtermitgliedern heißt: „Die mit einem * bezeichneten ſind Soloſpieler, die mit Recht unter die Virtuoſen gezählt werden können. Zwei ** bedeuten zugleich Komponiſten." Nur vier Namen: Joſeph Reicha, Perner (welcher im folgenden Auguſt ſtarb) und die beiden Rombergs haben die beiden Sterne; Beethoven hat keinen. „Hr. Anton Reicha (wie hinzugefügt wird) fängt an zu komponiren." — „Klavierconzerte ſpielt Hr. Ludwig van Bethoven, und Hr. Neefe akkompagnirt bei Hofe, im Theater und in Konzerten." — „Konzertirende Bratſchen werden von konzertſpielenden Violiniſten geſpielt." Demnach war Beethoven nicht Virtuoſe auf der Viola. „Se. Kurf. Durchlaucht zu Kölln ſpielen jezt ſehr ſelten Bratſche. Wohl aber amüſiren ſie ſich mit Opern am Clavier" u. ſ. w. —

Das Jahr vorher (1790) veröffentlichte Ignaz Pleyl, damals in Straßburg angeſiedelt, durch Boßler drei Sonaten für Clavier, Violine und Violoncell, ſeine erſten Werke in dieſer Form, und ohne Zweifel die von Simrock im Bonner Intelligenzblatt im October dieſes Jahres angezeigten Sonaten. Daſſelbe Blatt zeigt am 22. März 1791 ein Trio für dieſelben Inſtrumente von demſelben Verfaſſer an; und daraus kann man mit ziemlicher Sicherheit das Datum folgender Anekdote bei Wegeler fixiren: „Einſt ſpielte er (Beethoven) in dieſer Eigenſchaft (als Kammermuſicus) in einer kleinen Geſellſchaft mit Franz Ries und dem noch lebenden berühmten Bernhard Romberg ein neues Trio von Pleyel a vista: im zweiten Theil des Adagios blieben die Künſtler, wenn auch nicht zuſammen, doch nicht ſtecken; ſie ſpielten immer muthig fort und kamen gleichzeitig und glücklich zu Ende. In der Klavierſtimme waren, wie man nachher fand, zwei Takte ausgelaſſen. Der Kurfürſt wunderte ſich ſehr über dieſe Arbeit Pleyel's und ließ ſie acht Tage nachher wiederholen, wobei nun das Geheimniß, zu des Fürſten Vergnügen, entdeckt ward."

Während dieſes Sommers hatten die jungen Componiſten und Sänger von Bonn für einige Wochen den Vortheil der Anweſenheit einer andern der größten deutſchen Sängerinnen, Madame Felicitas Agneſia Heyne, welche ſich auf der Reiſe von England in ihre Heimath Würzburg befand. In dem vorangegangenen März hatte ſie 400 Livr. für 12 Abendaufführungen in Dublin erhalten. Gerber rühmt ihre Fähigkeiten in ſtarken Ausdrücken.

Sie verließ Bonn am 5. Auguſt, wenige Tage nach dem Kurfürſten, der 1791.
an dieſem Tage gerade in Würzburg war auf ſeinem Wege nach Mergentheim. — Dahin wollen wir ihm jetzt folgen.

In Mergentheim, der Hauptſtadt des deutſchen Ordens, fand in dieſem Herbſte eine große Verſammlung der Comthure und Ritter ſtatt, unter dem Vorſitze ihres Großmeiſters Maximilian Franz. Die Sitzungen dauerten vom 18. September bis zum 20. October 1791, wie aus dem Wiener Berichte hervorgeht. Der Aufenthalt des Kurfürſten daſelbſt ſcheint ſich bis auf einen Zeitraum von wenigſtens drei Monaten ausgedehnt zu haben. Als er zwei Jahre früher ungefähr eben ſo lange ſich dort aufhielt, war ihm die Zeit wahrſcheinlich ſehr lang geworden; denn dieſes Mal wurden umfaſſende Vorbereitungen für theatraliſche und muſikaliſche Unterhaltungen getroffen.

Unter den damals exiſtirenden Schauſpielertruppen befand ſich eine, die Häußler'ſche Geſellſchaft genannt, welche im Sommer zu Nürnberg, im Winter zu Eichſtadt ſpielte. Der Unternehmer war Herr Baron von Bailaux (Theaterkal. 1792); der Capellmeiſter Herr Weber der ältere; und unter dem Perſonal befand ſich Herr Weber der jüngere und Madame Weber. Aus Max M. v. Weber's „Lebensbild“ ſeines Vaters geht hervor, daß dieſe Weber's Bruder und Schwägerin von Carl Maria von Weber waren, der damals ein Kind von etwa fünf Jahren war. „Die Geſellſchaft giebt,“ ſagt der Berichterſtatter in dem Theaterkalender, „die auserleſenſten Stücke und die größten Opern.“ Demnach muß ſich der Vater, Franz Anton von Weber, hier endlich in ſeinem eigenthümlichen Elemente gefunden haben; und noch mehr ein Jahr ſpäter, als er ſelbſt Director der Truppe wurde.[1]

Dieſe Truppe begab ſich für eine Zeit lang nach Mergentheim und nahm dort den Titel „Kurfürſtliches Hoftheater“ an; Herr Baron von Baillon (offenbar verdruckt für Baillou) war noch Unternehmer, Fried. Häußler und ſeine Frau Director und Directrice; Herr Weber (ohne Zweifel Fridolin Andreas) war Muſikdirector, und die beiden anderen Webers Mitglieder der Geſellſchaft; aber „Demoiſ. Willmann, Hr. Lux, Hr. Müller, Hr. Mändel und Hr. Spitzeter, die mit der Hofmuſik nach Mergentheim gegangen waren, ſpielten zuweilen mit.“ Sechzehn andere Namen werden in dem Theaterkalender [1792, S. 352] in dem Verzeichniſſe der Truppe angegeben. So war für theatraliſche Unterhaltung vorzüglich geſorgt.

---

[1] Theaterlexikon, Art. Nürnberg.

1791. Simonetti, Maximilian's Günſtling und ein vorzüglicher Concert-Tenoriſt, nebſt ungefähr 25 Mitgliedern des kurfürſtlichen Orcheſters, an ihrer Spitze Franz Ries, da Reicha zu leidend war, unter ihnen Beethoven, die beiden Rombergs und das vorzügliche Octett von Blasinſtrumenten, gewährten reichliche Gelegenheit für die feinſten muſikaliſchen Unterhaltungen.

Schauſpieler, Sänger und Muſiker (Simonetti und die Frauen vermuthlich ausgenommen), die meiſten von ihnen noch jung, alle in ihren beſten Jahren und in dem Alter ihres vollen Genuſſes, machten die Reiſe in zwei großen Schiffen auf dem Rhein und Main.[1] Ehe ſie Bonn verließen, verſammelte ſich die Geſellſchaft und erwählte Lux zum Könige der Expedition, welcher bei der Vertheilung der hohen Würden am Hofe Bernhard Romberg und Ludwig van Beethoven zu „Küchenjungen“ in ſeinem Dienſte ernannte. Es war die angenehmſte Zeit des Jahres für eine ſolche Reiſe; die Hitze des Sommers gemäßigt durch die Kühle des Rheins und die Luftzüge, welche auf- und abwärts durch den tiefen Einſchnitt des Fluſſes weheten. Die Vegetation ſtand noch in ihrem vollen Glanze, und die romantiſche Schönheit ſeiner Städte und Dörfer hatte noch weder von den Zerſtörungen der Marsſöhne gelitten, welche ſpäter über ſie hereinbrachen, noch von dem unaufhörlichen, der Romantik feindlichen Zuge moderner „Verſchönerung.“ Coblenz und Mainz waren noch Hauptſtädte von Staaten, und die große Feſtung Rheinfels noch keine Ruine. Als Risbeck 10 Jahre früher rheinabwärts reiſte, hatte ſein Boot „Maſt und Segel, ſein ebnes Verdeck mit einem Geländer, ſeine gemächlichen Kajüten mit Fenſtern und einigen Meublen, und war überhaupt ſo ziemlich im Stil eines holländiſchen Jagdſchiffes gebaut.“ In Schiffen dieſer Art machte ohne

---

[1] Zur genaueren Zeitbeſtimmung dieſer Reiſe haben ſich uns die alten Protokolle der Bonner Leſegeſellſchaft nützlich erwieſen. Simrock, Horniſt in der Capelle, deſſen Theilnahme an der Reiſe ſowohl aus dem unten folgenden Junker'ſchen Berichte, als auch aus einer ausdrücklichen Notiz in den genannten Protokollen (Ausſchußſitzung vom 12. October 1791) hervorgeht, war beſtändiger Caſſirer dieſer Geſellſchaft und demgemäß in den allgemeinen wie in den Ausſchußſitzungen regelmäßig anweſend. Sein Name findet ſich noch am 28. Aug., während in der allg. Sitzung vom 1. Sept. kein Muſiker (deren viele Mitglieder waren) anweſend iſt; am 27. October iſt er noch nicht zurückgekehrt, am 2. November aber ſind Simrock, Baraquin, Pfau wieder da. Die Abreiſe geſchah ſomit zwiſchen dem 28. Auguſt und dem 1. September, die Rückkehr wahrſcheinlich in den letzten Tagen des October 1791. Anm. d. Ueb.

Zweifel die luſtige Geſellſchaft die langſame und unter anderen Umſtänden vielleicht langweilige Fahrt gegen die Strömung des Rheines. Die Zeit war für ſie eine herrliche und fröhliche; der Mangel an Schnelligkeit war kein Unglück für ſie; und in Beethoven's Erinnerung lebte die kleine Reiſe hell und ſchön, und war für ihn „eine fruchtbare Quelle der ſchönſten Bilder.“ Die Fahrt ſchloß die ganze berühmte Gegend der Rheinufer vom Drachenfels bis Bingen in ſich, von da bis Mainz die breite Fläche des Fluſſes mit ſeiner Menge von Inſeln, und zuletzt die liebliche Partie des Mains, welcher die Hügel des Speſſarts von denen des Odenwaldes trennt, und manchen Fleck „ſüßer Wildniß,“ der noch längs der Ufer beider Flüſſe exiſtirte, welchen das Wachsthum der Bevölkerung und die ſteinernen Eiſenbahndämme jetzt für immer vertilgt haben. Diejenigen, welchen beide Flüſſe bekannt ſind, können ſich in ihrer Phantaſie ein Bild von denſelben entwerfen, wie ſie ehemals geweſen ſind; welchen Zweck könnten Beſchreibungen haben für ſolche, die ſie nicht kennen? 1791.

Das Bingerloch hielt man damals für eine gefährliche, und jedenfalls war es eine ſchwierige Paſſage für aufwärts fahrende Schiffe; denn hier bricht der Fluß, plötzlich bis zur Hälfte ſeiner vorherigen Breite eingeengt, zwiſchen langen Reihen unebener Felſen durch einen engen Schlund. Die Reiſegeſellſchaft überließ daher hier die Schiffe ihren Führern und beſtieg den Niederwald, und daſelbſt erhob König Lux Beethoven zu einer höheren Würde an ſeinem Hofe (Wegeler giebt nicht an, welche es war) und beſtätigte ſeine Ernennung durch ein Diplom oder einen Patentbrief, datirt von den Höhen über Rüdesheim. Dieſem wichtigen Documente war mit einem aus einem Segel gedrehten Faden ein großes Siegel von Pech, eingedrückt in den Deckel einer kleinen Büchſe, angehängt, welches dem Inſtrumente ein recht impoſantes Ausſehen gab, gleich der goldenen Bulle in Frankfurt a. M. Dieſes Diplom von der Hand ſeiner komiſchen Majeſtät befand ſich unter den Gegenſtänden, welche ihr Beſitzer mit nach Wien nahm, wo es Wegeler noch ſorgfältig aufbewahrt im Jahre 1796 ſah.

Zu Aſchaffenburg am Main war der große Sommerpalaſt des Kurfürſten von Mainz; und hier wohnte Abbé Sterkel, damals ein Mann von 40 Jahren, der von Kindheit an Muſiker geweſen war, einer der erſten Clavierſpieler von ganz Deutſchland und in dieſem Theile deſſelben ohne Nebenbuhler, ausgenommen vielleicht Vogler in Mannheim. Seinen Styl als Componiſt und Pianiſt hatte er in Deutſchland und Italien bis zum äußerſten verfeinert und ausgebildet, und ſein Spiel war im höchſten

1791. Grade leicht, graziös und gefällig; wie es Ries an Wegeler beſchrieb, „etwas damenartig." Ries und Simrock nahmen die jungen Rombergs und Beethoven mit, um dem Meiſter ihre Verehrung zu bezeigen, welcher, dem Geſuch Aller willfahrend, ſich zum Spielen hinſetzte. Beethoven, der bis dahin (ſagt Wegeler) noch keinen großen, ausgezeichneten Klavierſpieler gehört hatte, kannte nicht die feinen Nüancirungen in Behandlung des Inſtruments; ſein Spiel war rauh und hart. Nun ſtand er in der geſpannteſten Aufmerkſamkeit neben Sterkel; denn dieſe Anmuth und Zartheit, vielleicht auch Fertigkeit der Ausführung, welche er damals hörte, waren eine neue Erſcheinung für ihn. Nach dem Schluſſe wurde der junge Bonner Concert-Spieler eingeladen, ſeinen Platz am Inſtrumente zu nehmen; aber natürlich zögerte er, ſich ſelbſt zu produciren nach einer ſolchen Darſtellung; der ſchlaue Abbé brachte ihn dazu, in dem er ſich den Schein gab, als bezweifle er ſeine Fähigkeit. Ein oder zwei Jahre vorher hatte Capellmeiſter Vincenz Righini, College Sterkel's im Dienſte des Kurfürſten von Mainz, dodeci Ariette veröffentlicht, von denen eine, „Vieni Amore," eine Melodie mit 5 Variationen für die Singſtimme zu derſelben Begleitung war. Beethoven hatte ſich dieſe Melodie als Thema genommen und 24 Variationen für Clavier über dieſelbe geſchrieben, der Gräfin Hatzfeld gewidmet und herausgegeben. Einige derſelben waren ſehr ſchwer, und Sterkel drückte jetzt ſeinen Zweifel aus, ob ihr Verfaſſer ſie ſelbſt ſpielen könne. Das ging an ſeine Ehre; „jetzt ſpielte Beethoven nicht nur dieſe Variationen, ſoviel er ſich deren erinnerte, (Sterkel konnte ſie nicht auffinden), ſondern gleich noch eine Anzahl anderer nicht weniger ſchwierigen und dies, zur größten Ueberraſchung der Zuhörer, vollkommen und durchaus in der nämlichen gefälligen Manier, die ihm an Sterkel aufgefallen war."

Es iſt ein Mißgeſchick für die Welt und ein unerſetzlicher Verluſt, daß König Lux unter den Beamten ſeines Hofes nicht auch einen Hiſtoriographen angeſtellt hatte; denn jetzt enthalten dieſe beiden Anekdoten Alles, was über ihn und ſeine Unterthanen bekannt iſt während der ganzen Dauer ſeiner Herrſchaft von Bonn bis Mergentheim. Schloß die Geſellſchaft eine Verbrüderung mit den Sängern und Muſikern Seiner Trier'ſchen Durchlaucht zu Ehrenbreitſtein? gab es Beluſtigungen mit dem Capellperſonal des Kurfürſten von Mainz? Konnten die Veteranen der Geſellſchaft, Lux und Andere, welche ſo oft die Bühne in Frankfurt als Sänger und Schauſpieler betreten hatten, an dieſer Stadt vorbeifahren, ohne daß Ereigniſſe eintraten, welche die Chronik geſchmückt haben würden, hätte ſich nur ein Chroniſt gefunden?

Nachdem ſie einmal in Mergentheim waren, hatte der luſtige Monarch 1791.
und ſeine fröhlichen Unterthanen an andere Dinge zu denken, und ſie ſcheinen in mehrfachem Sinne von ſich reden gemacht zu haben. Jedenfalls hörte Carl Ludwig Junker, Caplan zu Kirchberg, der Reſidenz des Fürſten Hohenlohe, von ihnen und kam von dort hinüber, um ſie kennen zu lernen. Junker war dilettantiſcher Componiſt und Verfaſſer von verſchiedenen kleinen Schriften über Muſik (muſikaliſcher Almanachs, die ohne Namen herauskamen, und ähnlicher), welche ſämmtlich jetzt, eben ſo wie ſeine Clavierconcerte, ſo gut wie vergeſſen ſind; doch in jener Zeit war er ein Mann von nicht geringer Bedeutung in der muſikaliſchen Welt des weſtlichen Deutſchlands. Er kam hinüber nach Mergentheim, wurde von den kurfürſtlichen Muſikern mit großer Aufmerkſamkeit behandelt, und bewies ſeine Dankbarkeit in einem langen Briefe in Boßler's Muſik. Correſpondenz (23. Nov. 1791), worin die ſuperlativiſchen Ausdrücke ein wenig übermäßig angewandt ſind, welcher uns aber das lebendigſte Bild von der Capelle gibt, das überhaupt exiſtirt. Es iſt eigenthümlich, daß dieſer Artikel beinahe 70 Jahre vergeſſen geweſen zu ſein ſcheint, bis er von dem Verfaſſer hervorgezogen und für das **Atlantic Monthly magazine** (Mai 1858) überſetzt wurde. Es kann keiner Entſchuldigung bedürfen, wenn derſelbe hier vollſtändig mitgetheilt wird.

„Noch etwas vom Kurköllniſchen Orcheſter.

„In der muſikal. Korreſp. Num. 28 kommt eine Beſchreibung der kurköllniſchen Hof- und Theatermuſik vor; ich kann jetzt einige Beiträge zu jenem Nomenklator liefern, da ich ſeit dem ſo glücklich war, verſchiedene jener Mitglieder kennen zu lernen, und einigemal jenes Orcheſter zu hören.

Der Kurfürſt hält ſich, wie bekannt, ſchon eine geraume Zeit in Mergentheim auf, und hat etlich und zwanzig ſeiner Kapelliſten bei ſich. In dieſem Mergentheim war es, wo ich zwei der glücklichſten Tage meines Lebens verlebte (den 11. und 12. Okt.), wo ich die ausgeſuchteſten Muſiken aufführen hörte, wo ich vortreffliche Künſtler kennen lernte, die, wie ſie verſicherten, ſchon vor unſerer Bekanntſchaft meine Freunde waren, und die mich mit einer Güte aufnahmen, die hier meinen lauteſten Dank verdienet.

Gleich am erſten Tage hörte ich Tafelmuſik, die, ſo lange der Kurfürſt in Mergentheim ſich aufhält, alle Tage ſpielt. Sie iſt beſetzt mit 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotts, 2 Hörner. Man kann dieſe 8 Spieler mit Recht Meiſter in ihrer Kunſt nennen. Selten wird man eine Muſik von der Art finden, die ſo gut zuſammenſtimmt, ſo gut ſich verſteht, und beſonders

1791. im Tragen des Tons einen ſo hohen Grad von Wahrheit und Vollkommenheit erreicht hätte, als dieſe. Auch dadurch ſchien ſie ſich mir von ähnlichen Tafelmuſiken zu unterſcheiden, daß ſie auch größere Stücke verträgt; wie ſie denn damals die Ouverture zu M. Don Juan ſpielte.“

„Bald nach der Tafelmuſik ging das Schauſpiel an. Es war König Theodor, mit Muſik von Paiſiello. Die Rolle Theodors ſpielte Hr. Nüdler, beſonders ſtark in tragiſchen Scenen, zugleich gut in der Aktion. Den Achmet ſtellte Hr. Spizeter vor, ein guter Baßiſt, nur zu wenig handelnd, und nicht immer mit Wahrheit; kurz, zu kalt. Der Gaſtwirth war Hr. Lux, ein ſehr guter Baßſänger, und der beſte Akteur, ganz geſchaffen fürs Komiſche. Die Rolle der Liſette wurde durch Demoiſelle Willmann*) vorgeſtellt. Sie ſingt mit ſehr viel Geſchmack, hat vortrefflichen Ausdruk, und eine raſche, hinreiſſende Aktion. Auch Hr. Mändel im Sandrino war ein ſehr guter, gefälliger Sänger. Das Orcheſter war vortrefflich beſezt; beſonders gut wurde das Piano und Forte, und das Creſcendo in obacht genommen. Hr. Ries, dieſer vortreffliche Partiturleſer, dieſer große Spieler vom Blatt weg, dirigirte mit der Violin. Er iſt ein Mann, der an der Seite eines Cannabichs ſteht, und durch ſeinen kräftigen, ſichern Bogenſtrich allen Geiſt und Leben giebt.“

„Eine Einrichtung und Stellung des Orcheſters fand ich hier, die ich nirgends ſonſt geſehen habe, die mir aber ſehr zweckmäßig zu ſein ſcheint. Hr. Ries ſtand nemlich in der Mitte des Orcheſters erhöhet, ſo daß Er von allen geſehen werden konnte, und hart am Theater; gleich unter und hinter ihm war ein Contervioliniſt, und ein Violonzellſpieler. Ihm zur Rechten waren die erſten Violinen denen gegen über die zweite, unter dieſen die Bratſchen gegen über die Klarinetten, unter den Bratſchen wieder Contervioloن und Violonzell, am Ende die Trompeten. Dem Direktor zur Linken ſaßen die Blasinſtrumente, die Oboen gegen über die Fagotts, Floten, Horns. Die Oper ſelbſt hat ſo viel Licht und blühendes Colorit, daß ſie auf das erſtemal einen ſtarken Eindruck macht, und mit ſich fortreißt, aber bei öftern Vorſtellungen, glaube ich, iſt die Kompoſition für einen deutſchen Magen wohl — zu italieniſch.“

„Auf mich wirkte am meiſten die Arie, wo der unglückliche König ſeinen fürchterlichen Traum erzählt. Hier hat der Komponiſt einigemal mit auſſerordentlichem Glück gemalt, ohne ins Läppiſche zu fallen, und durch die Blasinſtrumente eine vortreffliche Schattirung in ſein Gemälde gebracht. Ich 1791 glaube, es iſt im ganzen Stück keine Arie, die ſo viel große, fürſpringende Stellen hat, ſo tief eingreifend iſt, als dieſe Arie. Außerdem ſchien mirs, als ob der Komponiſt zu viel wiederhole, ſeinen Gedanken oft zu ſehr in langweilige Länge ausdehne, alſo nicht immer den glücklichen Zielpunkt treffe. Auch waren in den Chören die begleitenden Stimmen zu überladen geſezt.“

---

*) „Sie iſt aus Forchtenberg im Hohenlohiſchen gebürtig.“

„Den andern Morgen war um 10 Uhr Probe auf das feierliche Hofkonzert, das gegen 6 Uhr Abends ſeinen Anfang nahm. Hr. Welſch hatte die Gefälligkeit, mich zu dieſer Probe einzuladen; ſie war in der Wohnung des Hrn. Ries, der mich mit einem Händedruck empfieng. Dieſe Probe machte mich zum Augenzeugen von dem guten Vernehmen, in welchem die Kapelle unter ſich ſteht. Da iſt ein Herz, ein Sinn! „„Wir wiſſen nichts von den gewöhnlichen Kaballen und Schikanen; bei uns herrſcht die völligſte Uebereinſtimmung, wir lieben uns brüderlich, als Glieder einer Geſellſchaft;““ ſagte Hr. Simrock zu mir. Sie machte mich zum Augenzeugen von der Schätzung und Achtung, in welcher dieſe Kapelle bei ihrem Kurfürſten ſteht. Gleich beim Anfang der Probe wurde der Direktor Hr. Ries zu ſeinem Fürſten abgerufen, als er wieder kam, hatte er die Säcke voll Geld. „„Meine Herren, ſprach er, der Kurfürſt macht ihnen an ſeinem heutigen Namenstage ein Geſchenk von 1000 Thlr.““ Aber ſie machte mich auch zum Zeugen ihrer eigenen Vortrefflichkeit. Hr. Winneberger von Wallerſtein legte in dieſer Probe eine von ihm geſezte Sinfonie auf, die gewiß nicht leicht war, weil beſonders die Blasinſtrumente einige konzertirende Solos hatten. Aber ſie gieng gleich das erſtemal vortrefflich, zur Verwunderung des Komponiſten.

Eine Stunde nach der Tafelmuſik gieng das Hofkonzert an. Die Eröffnung geſchah durch eine Sinfonie von Mozart, hierauf kam eine Arie mit einem Rezitativ, die Simonetti ſang; dann ein Violonzellkonzert, geſpielt von Hrn. Romberger. Nun folgte eine Sinfonie von Pleyel, Aria von Simonetti geſungen, von Regini geſezt. Ein Doppelkonzert für eine Violin und ein Violonzell, von den beiden Hrn. Rombergers fürgetragen. Den Beſchluß machte die Sinfonie von Hr. Winneberger, die ſehr viele brilliante Stellen hatte. Hier gilt mein oben ſchon gefälltes Urtheil wieder vollkommen; die Aufführung konnte durchaus nicht pünktlicher ſeyn, als ſie war. Eine ſolche genaue Beobachtung des Piano, des Forte, des Rinforzando, eine ſolche Schwellung, und allmählige Anwachſung des Tons, und dann wieder ein Sinkenlaſſen deſſelben, von der höchſten Stärke bis zum

1791. leiſeſten Laut, — — dies hörte man ehemals nur in Mannheim. Beſonders wird man nicht leicht ein Orcheſter finden, wo die Violinen und Bäſſe ſo durchaus gut beſetzt ſind, als ſie es hier waren. Selbſt Hr. Winneberger war vollkommen dieſer Meinung, wenn er dieſe Muſik mit der gleichfalls ſehr guten Muſik in Wallerſtein verglich."

„Nur noch etwas über einzelne Virtuoſen. Hr. Simonetti hat eine überaus angenehme Tenorſtimme, und einen ſüſſen reizvollen Vortrag. Er ſang nicht nur in dieſem Konzert zwei Adagio Arien, ſondern er iſt auch, nach der ganzen Art ſeines Vortrags zu urtheilen, hauptſächlich ſtark im Adagio, und vorzüglich für daſſelbe gemacht. Seine Manieren ſind überdem nie überladen, haben etwas neues, und ſind ſprechend und überredend, als aus der Natur des Stücks gezogen. Seine gefällige, immer etwas lächelnde Miene, und ſeine ganze ſchöne Figur erhöben vielleicht die Eindrücke ſeines Geſangs." —

„Hr. Romberg der jüngere verbindet in ſeinem Violonzellſpiel eine auſſerordentliche Geſchwindigkeit mit einem reizvollen Vortrag; dieſer Vortrag iſt dabei deutlicher und beſtimmter, als man ihn bey den meiſten Violonzelliſten zu hören gewohnt iſt. Der Ton, den er aus ſeinem Inſtrument zieht, iſt überdem, beſonders in den Schattenpartbien, auſſerordentlich ſchneidend, ferm, und eingreifend. Nimmt man Rückſicht auf die Schwierigkeit des Inſtruments, ſo möchte man vielleicht ſein durchaus beſtimmtes Reingreifen, bei dem ſo auſſerordentlich ſchnellen Vortrag des Allegro, ihm am höchſten anrechnen. Doch dies iſt am Ende immer nur mechaniſche Fertigkeit; der Kenner hat einen andern Maasſtab, wornach er die Größe des Virtuoſen ausmißt: und dies iſt Spielmanier, das Vollkommene des Ausdrucks, oder der ſinnlichen Darſtellung. Und hier wird der Kenner ſich für das ſprachvolle Adagio des Spielers erklären. Es iſt ohnmöglich, tiefer in die feinſten Nüanzen einer Empfindung einzugreifen, — ohnmöglich, ſie mannigfaltiger zu koloriren, beſonders durch Schattirung zu heben, ohnmöglich, genauer die ganz eigenen Töne zu treffen, durch welche dieſe Empfindung ſpricht, Töne, die ſo gerade aufs Herz wirken, als es Hrn. Romberger in ſeinem Adagio glückt."

„Wie kennt er alle Schöhnheiten des Detail, die in der Natur des Stücks, in der beſonderen Art der gegebenen Empfindung liegen, und für welche der Setzer noch keine kenntlichen Abzeichen hat? Welche Wirkungen bringt er herfür, durch das Schwellen ſeines Tons bis zum ſtärkſten Fortiſſimo

hinauf, und denn wieder durch das Hinſterben deſſelben im kaum bemerkbaren 1791.
Pianiſſimo!!“

„Herr Romberger der ältere ſteht an ſeiner Seite. Auch er zieht aus ſeiner Violin den reinſten Glaston, auch er verbindet mit einer großen Geſchwindigkeit im Spiel das Geſchmackvolle des Vortrags; auch er verſteht das, was man muſikaliſche Malerei nennen könnte, in einem hohen Grad. Dabei ſteht er immer in einer ſo unſchenirten, aber auch ungezierten, unmanirten und unaffektirten Stellung und Bewegung da, die nicht immer jedes großen Spielers Sache iſt.“

„Noch hörte ich einen der größten Spieler auf dem Klavier, den lieben guten Bethofen; von welchem in der ſpeieriſchen Blumenleſe vom Jahr 1783. Sachen erſchienen, die er ſchon im 11. Jahr geſezt hat.*) Zwar ließ er ſich nicht im öffentlichen Konzert hören; weil vielleicht das Inſtrument ſeinen Wünſchen nicht entſprach; es war ein ſpathiſcher Flügel, und er iſt in Bonn gewohnt, nur auf einem Steiniſchen zu ſpielen. Indeſſen, was mir unendlich lieber war, hörte ich ihn phantaſiren, ja ich wurde ſogar ſelbſt aufgefordert, ihm ein Thema zu Veränderungen aufzugeben. Man kann die Virtuoſengröße dieſes lieben, leiſegeſtimmten Mannes, wie ich glaube, ſicher berechnen, nach dem beinahe unerſchöpflichen Reichthum ſeiner Ideen, nach der ganz eigenen Manier des Ausdrucks ſeines Spiels, und nach der Fertigkeit, mit welcher er ſpielt. Ich wüßte alſo nicht, was ihm zur Größe des Künſtlers noch fehlen ſollte. Ich habe Voglern auf dem Fortepiano (von ſeinem Orgelſpiel urtheile ich nicht, weil ich ihn nie auf der Orgel hörte) gehört, oft gehört, und Stundenlang gehört, und immer ſeine außerordentliche Fertigkeit bewundert, aber Bethofen iſt auſſer der Fertigkeit ſprechender, bedeutender, ausdrucksvoller, kurz, mehr für das Herz: alſo ein ſo guter Adagio- als Allegroſpieler. Selbſt die ſämmtlichen vortrefflichen Spieler dieſer Kapelle ſind ſeine Bewunderer, und ganz Ohr wenn er ſpielt. Nur er iſt der Beſcheidene, ohne alle Anſprüche. Indes geſtand er doch, daß er auf ſeinen Reiſen, die ihn ſein Kurfürſt machen ließ, bei den bekannteſten guten Klavierſpielern ſelten das gefunden habe, was er zu erwarten ſich berechtigt geglaubt hätte: Sein Spiel unterſcheidet ſich auch ſo ſehr von der gewöhnlichen Art das Klavier zu behandeln, daß es ſcheint, als habe er ſich einen ganz eigenen Weg bahnen wollen, um zu dem Ziel der Vollendung

---

*) „Auch 3 Son. für das Klav. kamen um dieſe Zeit im Boſſlerſchen Verlage von ihm heraus.“

1791. zu kommen, an welchem er jetzt ſteht. Hätte ich dem dringenden Wunſche meines Freundes Bethofen, den auch Hr. Winneberger unterſtützte, gefolgt, und wäre noch einen Tag in Mergentheim geblieben, ich glaube, Herr Bethofen hätte mir Stundenlang vorgeſpielt, und in der Geſellſchaft dieſer beiden großen Künſtler, hätte ſich der Tag für mich in einen Tag der ſüſſeſten Wonne verwandelt.“

„Ich ſchließe mit einigen Bemerkungen überhaupt.

1. Der Kurfürſt hatte von ſeiner Kapelle, die aus etlichen und 50 Gliedern beſteht, und deren Beſchreibung Num. 28 der muſik. Korreſp. nicht ganz richtig iſt, und von Herrn Neefe verbeſſert werden wird nur etlich und 20 bei ſich, aber vielleicht den Kern derſelben, obgleich die Herrn Neefe und Reicha fehlten. Auf den erſtern freute ich mich vorzüglich, da es unter meine alte Wünſche gehört, ihn kennen zu lernen.

2. Den Vorzug dieſer Kapelle kann man im Ganzen, wie ſchon oben geſagt, vielleicht am ſicherſten darnach beſtimmen, daß die Geigen und Baſſe ohne Ausnahme ſo trefflich beſetzt ſind.

3. Den Einklang und die Harmonie dieſer Kapelle unter ſich, habe ich gleichfalls ſchon oben gerühmt. Ich war Augenzeuge davon, und hörte die Bekräftigung dieſer Ausſage von mehreren glaubwürdigen Männern, ſelbſt von dem Kammerdiener des Kurfürſten, der doch die Sache wiſſen kann.

4. Ueberhaupt iſt das Betragen dieſer Kapelliſten ſehr fein und ſittlich. Es ſind Leute von einem ſehr eleganten Ton, von einer ſehr guten Lebensart. Eine größere Diſkrezion kann man wohl nicht finden, als ich hier fand. Den armen Spielern wurde im Konzert ſo ſehr zugeſetzt, ſie wurden von der Menge der Zuhörer ſo gepreßt, ſo eingeſchloſſen, daß ſie kaum ſpielen konnten, und daß ihnen der helle Schweiß über das Geſicht lief; aber ſie ertrugen dies alles ruhig und gelaſſen, man ſah keine unzufriedene Miene an ihnen. An dem Hofe eines kleinen Fürſten hätte es hier Sottiſen über Sottiſen geſetzt.

5. Die Glieder dieſer Kapelle befinden ſich faſt alle, ohne Ausnahme, noch in den beſten jugendlichen Jahren, und in dem Zuſtand einer blühenden Geſundheit, ſind wohl gebildet, und gut gewachſen. Ein frappanter Anblick, wenn man die prächtige Uniform noch dazu nimmt, in welche ſie ihr Fürſt kleiden ließ. Dieſe iſt roth, reich mit Gold beſetzt.

6. Man war vielleicht bisher gewohnt, unter Kölln ſich ein Land der Finſterniß zu denken, in welchem die Aufklärung noch keinen Fuß gefaßt. Man wird aber ganz anderer Meinung, wenn man an den Hof des Kur-

fürſten kommt. Beſonders an den Kapelliſten fand ich ganz aufgeklärte, 1791 geſund denkende Männer.

7. Der Kurfürſt, dieſer menſchlichſte und beſte aller Fürſten, iſt nicht nur, wie bekannt, ſelbſt Spieler, ſondern auch enthuſiaſtiſcher Liebhaber der Tonkunſt. Es ſcheint, als könnte er ſich nicht ſatt hören. Im Konzert, dem ich beiwohnte, war er — Er nur, der aufmerkſamſte Zuhörer."

„C. L. Junker."

Es findet ſich eine Stelle in dieſem ausnehmend werthvollen und intereſſanten Briefe, welche bei dem gegenwärtigen Standpunkte der Kenntniß von Beethoven's Jugend völlig unerklärlich iſt; es iſt folgende: „Nur er iſt der Beſcheidene, ohne alle Anſprüche. Indes geſtand er doch, daß er auf ſeinen Reiſen, die ihn ſein Kurfürſt machen ließ, bei den bekannteſten guten Klavierſpielern ſelten das gefunden habe, was er zu erwarten ſich berechtigt geglaubt hätte." Was waren das für Reiſen? wer kann es ſagen? 1792

Um wie viel länger der Kurfürſt-Erzbiſchof und deutſche Hochmeiſter mit ſeinen Leuten[1] in Mergentheim blieb, iſt nicht ganz klar. Die öffentlichen Geſchäfte waren am 20. October beendigt, und Sänger wie Orcheſter waren früh genug wieder in Bonn, um ſich für die Wiedereröffnung des Hoftheaters am 28. December vorzubereiten. —

Nur eins muß dieſen muſikaliſchen Erinnerungen aus jener Periode noch hinzugefügt werden: ein zweiter Beſuch Joſeph Haydn's, welcher, nachdem er den Plan ſeiner Reiſe abgeändert hatte, im Juli von London über Bonn nach Wien zurückkehrte. Das kurfürſtliche Orcheſter gab ihm ein Frühſtück, wie früher der Madame Todi, zu Godesberg, und dort legte ihm Beethoven eine Cantate vor, „welche von Haydn beſonders beachtet und ihr Verfaſſer zu fortdauerndem Studium aufgemuntert wurde." Es iſt nicht unwahrſcheinlich, daß damals zum Theil die Verabredungen getroffen wurden, unter welchen der junge Componiſt wenige Monate ſpäter Schüler des alten Meiſters wurde.

---

[1] S. oben S. 206 Anm.

Elftes Kapitel.

Nachträgliches über Perſonen und Geſellſchaft. Abſchied von Bonn.

Es würde ein glücklicher Tag für die ſein, welche ſich für die Geſchichte von Beethoven's Jugend intereſſiren, wenn je einmal ein Tagebuch oder eine Correſpondenz irgend eines Bonner Baron Grimm aus dieſen letzten Jahren des kölniſchen Kurfürſtenthums an's Licht kommen ſollte. Denn dies fehlt allein, um uns zu befähigen, uns ein beſtimmtes und lebendiges Bild von der dortigen Geſellſchaft zu machen, uns in dieſe Zeit zurückzudenken und die geſelligen Einflüſſe nachzufühlen, die ſo günſtig auf die jungen Männer einwirkten und ſo manche Charaktere hoher geiſtiger und ſittlicher Anlagen zur Entwickelung brachten, welche, während rundumher die größten Umwälzungen auszubrechen drohten, in ſo verſchiedenen Sphären der Thätigkeit Beſchäftigung fanden. Wenn man in den alten Hofkalendern ſieht, wie viele der hohen Häuſer aus anderen Theilen Deutſchlands und aus den öſtreichiſchen Staaten in Bonn vertreten waren, ſo möchte man als gewiß annehmen, daß irgendwo in Familienarchiven ſolche Erinnerungen noch verborgen ſein müſſen. Könnte nicht England dem Bedürfniſſe begegnen durch die Correſpondenz des honorable Mrs. Bowater von old Dolby Hall bei Leiceſter, oder durch die irgend eines Gliedes der Familie Creſſener oder Heathcote?

Dr. Ennen, der Verfaſſer werthvoller Beiträge zur rheiniſchen Geſchichte, verſichert, daß eine große Maſſe von Erzählungen aus Bonn in der Correſpondenz enthalten ſei, welche jetzt in dem Archive des auswärtigen Amtes zu Paris aufbewahrt wird, und daß er ſich beſtimmt erinnere, den Namen Beethoven in derſelben geſehen zu haben. Im Jahre 1861 brachte der Verfaſſer drei Monate in jener Stadt zu mit dem vergeblichen Verſuche, von dem auswärtigen Miniſterium die Erlaubniß zu erhalten, zum Nutzen ſeiner Arbeit jene Correſpondenz zu durchforſchen; auf ein zweites in aller Form vom amerikaniſchen Geſandten eingegebenes Geſuch um dieſe Erlaubniß erfolgte nicht einmal eine Antwort — ein eigenthümliches Beiſpiel franzöſiſcher

Höflichkeit! Wir wollen hoffen, daß ein anderer Bittſteller unter andern Umſtänden glücklicher ſein werde.

Häufig iſt Kurfürſt Max Franz geprieſen worden wegen ſeines angenommenen Schutzes und ſeiner Gunſtbezeigungen an den jungen Beethoven. Indeſſen iſt es ſchon dargethan worden, daß mit Ausnahme des „gnädigen Verweiſes" bei der Gelegenheit, als der Sänger Heller von dem Knaben zum Gegenſtande ſeines Muthwillens gemacht worden war, alle die Thatſachen und Anekdoten, worauf dieſe Lobpreiſungen gegründet ſind, entweder Mißverſtändniſſe ſind oder ſich auf eine weit ſpätere Periode, als die angenommene, beziehen. Die Anſtellung von Beethoven als Kammermuſikus (1789) war kein auszeichnendes Zeichen ſeiner Gunſt, da es ein halbes Dutzend andere junge Leute ſeines Alters gleichzeitig mit ihm erlangten: daß er zum Hofpianiſten gemacht wurde, war eine natürliche Sache, denn wen hatte er zum Nebenbuhler? Wäre er in irgend einem größeren Maßſtabe ein Günſtling des Erzbiſchofs geweſen, was war dann für ein Bedürfniß vorhanden, daß er nach Wegeler's Erzählung von Waldſtein „mit der größten Schonung ſeiner Reizbarkeit manche Geldunterſtützung" erhielt, „die meiſtens als eine kleine Gratification vom Churfürſten betrachtet wurde"? Eine allgemeine Bemerkung möge hier Platz finden, welche auch zur Entſcheidung dieſes Punktes beiträgt; nämlich, daß Beethoven's Widmungen ſeiner bedeutenderen Werke ſein Leben hindurch regelmäßig an Perſonen gerichtet waren, von denen er Unterſtützungen in Geld empfangen hatte oder zu empfangen hoffte. In einem bemerkenswerthen Falle, wo ihm eine ſolche Widmung nichts einbrachte, vergaß oder vergab er die Verſäumniß niemals. Wenn er wirklich fühlte, daß Maximilian in irgend einem einzelnen Falle großmüthig gegen ihn geweſen, warum hat er ihm nie ein Werk gewidmet? Warum hat Beethoven in ſeiner ganzen Privatcorreſpondenz, ſeinen Privataufzeichnungen und mitgetheilten Unterhaltungen, welche für dieſes Werk durchforſcht worden ſind, ihn niemals erwähnt, weder mit Ausdrücken der Dankbarkeit noch in irgend einer andern Weiſe? Wir müſſen daher jeden Gedanken, ſeine Beziehungen zum Kurfürſten ſeien andere geweſen als die Bernhard Romberg's, Franz Ries' oder Anton Reicha's, aufgeben. Er war Organiſt, Clavierſpieler, Mitglied des Orcheſters; für dieſe Dienſte erhielt er ſeine Bezahlung gleich den übrigen. Wir haben keinen Beweis von Größerem, keine Andeutung von Geringerem.

Mit Waldſtein freilich war die Sache eine andere. Der junge Graf, 8 Jahre älter wie Beethoven, war direct von Wien gekommen, wo ſeine

Familienbeziehungen ihm den Zutritt in die Salons der höchſten Adelsfamilien gewährten, und war vollſtändig bekannt mit dem Edelſten und Beſten, was die kaiſerliche Hauptſtadt in der muſikaliſchen Kunſt bieten konnte. Selbſt mehr wie ein gewöhnlicher Dilettant, konnte er die Fähigkeiten des jungen Mannes beurtheilen und wurde ſein Freund. Wir haben gehört, daß er gelegentlich das beſcheidene Zimmer in der Wenzelgaſſe zu beſuchen pflegte, und daß er Beethoven dazu benutzte, die Muſik zu ſeinem Ritterballet zu componiren; wir werden ſehen, daß er die künftige Größe Beethoven's vorher ſah, und voraus verkündigte, daß ſein Name neben denen von Mozart und Haydn auf der Liſte des Ruhmes ſtehen würde. Und Waldſtein's Name befindet ſich auch in der Reihe derer, welchen bedeutende Werke gewidmet ſind.

Die Dedication der 24 Variationen über Vieni Amore an die Gräfin Hatzfeld deutet an, oder beweiſt vielmehr, daß Beethoven's Verdienſte in ihrem Hauſe bekannt und anerkannt waren. „Für Tonkunſt und Tonkünſtler," ſchreibt Neefe ſ. o., „iſt ſie enthuſiaſtiſch eingenommen."

Wenn Beethoven überhaupt zu den Kreiſen des hohen Adels Zutritt hatte, ſo konnte das nur in ſeiner Eigenſchaft als Künſtler geſchehen, wie es bei Gyrowetz und anderen ſeiner Zeitgenoſſen in anderen Theilen Europas der Fall war; aber unter denen, welche durch den Zufall der Geburt nicht ſo hoch über ihm ſtanden, bewegte er ſich, als er ſich dem Mannesalter näherte, wie ein Gleicher unter Gleichen.

In dieſen letzten Jahren in Bonn, in welchen er zu Hauſe wenig Glück und Zufriedenheit finden konnte, war es ſeine Gewohnheit geworden, den Abend im Wirthshauſe zuzubringen. Der beliebteſte Verſammlungsort für die Profeſſoren an der neuen Univerſität, und für die jungen Leute, deren Erziehung und Stellung zum Hofe oder in der Geſellſchaft der Art war, daß ſie willkommene Gäſte waren, war zu jener Zeit das Haus am Markte, welches noch jetzt unter dem Namen Zehrgarten bekannt iſt: und wie Frau Karth erzählt, pflegte auch Ludwig dorthin zu gehen. Ein großer Theil dieſes Hauſes war für Wohnungen, die dauernd vermiethet wurden, eingerichtet, und es wird geſagt daß Eugen Beauharnais mit Weib und Kindern einſt auf dem erſten Stock deſſelben gewohnt habe. Die Eigenthümerin des Hauſes war die Wittwe Koch, welche auch eine Tafel eingerichtet hatte für eine auserwählte Zahl von Koſtgängern; ihr Name erſcheint außerdem nicht ſelten im Bonner Intelligenzblatt in Anzeigen von Büchern und Muſik. Von ihren drei Kindern (ein Sohn und zwei Töchter) war die ſchöne Barbara (die Babette Koch, welche in einem Briefe

Beethoven's erwähnt wird die Schönheit von Bonn. Wegeler nennt uns, wo er ſie preiſt (S. 58), zugleich die Namen verſchiedener Mitglieder dieſes Kreiſes, welche ohne Zweifel auch der junge Componiſt oft in dem Hauſe antraf. Sie war „eine vertraute Freundin der Eleonore von Breuning, eine Dame, welche von allen Perſonen weiblichen Geſchlechts, die ich in einem ziemlich bewegten Leben, bis zum hohen Alter hinaus, kennen lernte, dem Ideal eines vollkommenen Frauenzimmers am nächſten ſtand. Und dieſer Ausſpruch wird von Allen beſtätigt, die das Glück hatten, ihr nahe zu ſtehen. Nicht nur jüngere Künſtler, wie Beethoven, die beiden Romberg, Reicha, die Zwillingsbrüder Kügelchen u. ſ. w. umgaben ſie, ſondern geiſtreiche Männer von jedem Stand und Alter, wie D. Crevelt der Hausgenoſſe, der früh verſtorbene Profeſſor Belten, der nachherige Staatsrath Fiſchenich, der Profeſſor, nachherige Domcapitular Thaddäus Dereſer, der nachherige Biſchof Wrede, die Privat=Secretäre des Kurfürſten Heckel und Floret,[1] der Privat=Secretär des Oeſterreichiſchen Geſandten, Malchus, der nachherige Holländiſche Staatsrath von Keverberg, der Hofrath von Bourſcheidt, der hier erwähnte Chriſtoph von Breuning und viele Andere." Um die Zeit, da Beethoven Bonn verließ und nach Wien zog, hatte die Gattin des Grafen Anton von Belderbuſch, Neffen des verſtorbenen Miniſters, ihren Gatten verlaſſen und ſich mit einem gewiſſen Freiherrn Lichtenſtein verbunden; Babette Koch wurde engagirt als Gouvernante und Erzieherin der mutterloſen Kinder. Im Laufe der Zeit erwirkte der Graf eine Scheidung (nach franzöſiſchem Rechte) von ſeinem untreuen Weibe, und heirathete die Gouvernante am 9. Auguſt 1802.[2] Doch blieb ein Schatten auf ihr in dieſer katholiſchen Gegend, da die frühere Ehe des Grafen nicht durch den Papſt für nichtig erklärt worden war.

Den meiſten Genuß und Vortheil aber hatte Beethoven in dem Breuning'ſchen Hauſe. Die Freundlichkeit der Mutter gegen ihn gab ihr das Recht und die Möglichkeit, ihn zur Erfüllung ſeiner Pflichten zu drängen und zu treiben; und dieſe Gewalt über ihn mit ſeinen hartnäckigen und leidenſchaftlichen Launen beſaß ſie in höherem Grade, als irgend eine andere Perſon. Wegeler erzählt eine darauf bezügliche Anekdote. Zu Neujahr 1792 wurde Baron Weſtphal von Fürſtenberg, „bisher im kur=

---

[1] Secretäre durch Decret vom 19 Nov. 1790.

[2] Rhein Antiq. III. Bd. 7. S. 576—77.

kölniſchen Dienſt, als Miniſter im Niederrheiniſchen und Weſtphäliſchen Kreiſe auch an den Höfen zu Cöln und Trier" angeſtellt;[1] ſein Hauptquartier war Bonn. Er reſidirte in dem großen Hauſe neben dem jetzigen Poſtamte, unmittelbar hinter der Statue deſſen, der damals als Muſiklehrer in der Familie des Grafen engagirt wurde. Das Breuning'ſche Haus iſt nur einige Schritt davon entfernt, und liegt demſelben in einem Winkel ſchräg gegenüber. Hier war nun Frau von Breuning zuweilen genöthigt ihre Autorität geltend zu machen und den jungen Mann zu zwingen, in ſeine Stunden zu geben. Da er wußte, daß ſie ihn beobachtete, ging er ut iniquae mentis asellus, aber zuweilen kehrte er an der Thür ſelbſt wieder um und entſchuldigte ſich mit der Ausrede, es ſei ihm heute unmöglich eine Stunde zu geben, er wolle morgen deren zwei geben. In ſolchen und andern Fällen, wo Schelten mit ihm nichts fruchtete, zog die gute Frau die Schultern mit der Bemerkung, „er hat wieder ſeinen Raptus;" ein Ausdruck, den Beethoven nie vergaß. Es war das größte Glück für ihn, daß er in Frau von Breuning eine Freundin beſaß, welche ſeinen Charakter völlig verſtand, welche eine warme Zuneigung für ihn hegte, und welche daher auch als Friedensſtifterin auftreten konnte und dies that, ſo oft die Harmonie zwiſchen ihm und ihren Kindern getrübt war; in dem Streite mit ihrer Tochter unmittelbar vor ſeiner Abreiſe aus Bonn nahm ſie nicht einmal Partei gegen ihn; er aber erkannte ſich vor ihr im Unrecht und bat ernſtlich um Verzeihung in dem Briefe, den wir weiter unten mittheilen werden; kurz, ſie wendete ihren Einfluß auf ihn in aller Freundlichkeit an, um ihn zu zügeln, zurückzuhalten, zu leiten und zu bilden. Schindler iſt Zeuge, daß Beethoven gerade für dieſe Zeite ihrer mütterlichen Sorgfalt bis zum Ende ſeines Lebens die größte Dankbarkeit bewahrte. „Noch in ſpäteren Tagen nannte er die Glieder dieſer Familie ſeine damaligen Schutzengel und erinnerte ſich gern der vielen von der Frau des Hauſes erhaltenen Zurechtweiſungen. „„Die verſtand es, ſagte er, die Inſecten von den Blüthen abzuhalten."" Er meinte damit gewiſſe Freundſchaften, welche der naturgemäßen Fortbildung ſeines Talents, wie auch des rechten Maßes künſtleriſchen Bewußtſeins bereits gefährlich zu werden begonnen und durch Lobhudelei die Eitelkeit in ihm erweckt hatten. Schon war er nahe daran, ſich für einen berühmten Künſtler zu halten, ſonach lieber Jenen Gehör zu geben, welche ihn in dieſem Wahn beſtärkt, als Solchen, die ihm begreiflich gemacht, daß er noch alles zu lernen habe, was den Jünger zum Meiſter macht.“ Dies Alles iſt treffend, in ſich ſelbſt durchaus wahrſcheinlich, und gehört zu der Kategorie von Thatſachen, in welchen Schindler ein glaubwürdiger Zeuge iſt.

---

[1] Wiener Ztg. 12. Jan. 1792.

Stephan von Breuning wurde ein ſo guter Violinſpieler, daß er gelegentlich im kurfürſtlichen Orcheſter mitſpielte. Als er herangewachſen und der Altersunterſchied zwiſchen Beethoven und ihm unmerklicher geworden war, wurde die Bekanntſchaft zwiſchen ihnen eine ſehr intime. Frau Karth erzählt, daß er ein häufiger Beſucher des Hauſes in der Wenzelgaſſe geweſen ſei, und hat noch eine lebendige Erinnerung von dem „Lärm, den ſie mit ihrer Muſik über ihr zu machen pflegten.“ Als ſie einſt, noch als kleines Kind, während der Abweſenheit ihrer Mutter die Thür verſchloſſen hatte und eingeſchlafen war, und beim Rufen der Mutter nicht wach wurde, gerieth letztere in Furcht und rief Ludwig und Stephan, welche die Thür aufbrachen. Derartige Einzelheiten müſſen nicht lange vor Beethoven's Abreiſe geſchehen ſein, da der junge Breuning erſt im Auguſt 1792 ſein 18tes Jahr vollendete.

Lenz, der jüngſte der Breuning'ſchen Söhne, war erſt 15 Jahre alt, als ſein Lehrer Bonn verließ, aber wenige Jahre nachher wurde er von Neuem Beethoven's Schüler in Wien; er wurde ein guter Clavierſpieler. Für ihn ſcheint der Componiſt eine warme Zuneigung gehegt zu haben, und zwar eine ſolche, welcher der Unterſchied von 7 Jahren in ihrem Alter eine beſondere Zärtlichkeit geben konnte.

Man hat vermuthet, das Beethoven eine Zeit lang eine wärmere Empfindung, als bloße Freundſchaft, für Eleonore von Breuning gefühlt habe; es hat ſich indeß bei unſeren Nachforſchungen nicht die geringſte Andeutung gefunden, die einen ſolchen Gedanken unterſtützte. Es darf mit ziemlicher Sicherheit behauptet werden, daß Beethoven zu keiner Zeit ein derartiges Gefühl gehegt habe.

Beethoven's merkwürdige Fertigkeit im Improviſiren war häufig im Breuning'ſchen Hauſe Gegenſtand der Bewunderung; die Phantaſie mag uns ein anmuthiges Bild der Scene in dem großen vorderen Zimmer des erſten Stocks an einem Abende ausmalen, die Canonici Kerich und Breuning, die Mutter und ihre Kinder, ein paar Freunde und Mitglieder der Capelle als Zuhörer, und den jungen Mann am Clavier. Wegeler erzählt eine hieher paſſende Anekdote. „Als Beethoven einſt im Breuning'ſchen Hauſe phantaſirte, wobei ihm häufig aufgegeben ward, den Charakter irgend einer bekannten

Perſon zu ſchildern,) drang man dem Vater Ries[1]) eine Violine auf, um ihn zu begleiten. Nach einigem Zögern gab dieſer nach, und ſo mag wohl damals zum erſten Mal von zwei Künſtlern zugleich phantaſirt worden ſein." Was für ein Charaktermaler Beethoven wurde, wiſſen wir aus ſeinen ſpäteren Werken.

Beethoven hatte, wie alle Männer von originellem und ſchöpferiſchem Genius, eine entſchiedene Abneigung gegen die mühſame Arbeit, die Elemente ſeiner Kunſt trägen Geiſtern und ungeſchickten Fingern einzuzwängen. „Sie glücklicher Mann!" ſagte einſt Mozart zu dem jungen Gyrowetz. „Ach, könnte ich mit Ihnen reiſen, wie froh wäre ich! — Sehen Sie, da muß ich itzt noch eine Stunde geben, damit ich mir etwas verdiene!" Daß ſein Widerwille jedoch ein ungewöhnlicher geweſen ſei, wie Wegeler ſagt, tritt nicht hervor. Eine Frau von Bevervörde, eine ſeiner Bonner Schülerinnen, verſicherte Schindler, daß ſie niemals über ihren Lehrer zu klagen gehabt habe, weder hinſichtlich der Regelmäßigkeit ſeiner Stunden, noch der Methode ſeines Unterrichtes. Eben ſo wenig hat ſich aus den Wiener Ueberlieferungen irgend etwas ergeben, was jene Bezeichnung rechtfertigte. — Die Erfahrung von Ries würde hieher nicht paſſen, denn ſeine Beziehungen zu Beethoven waren jenen des kleinen Hummel zu Mozart ähnlich; er erhielt unentgeltlich Unterricht, wie ihn der Meiſter in ſeinen Mußeſtunden zu geben ſich aufgelegt fühlte; er beanſpruchte keine regelmäßige, ſyſtematiſche Unterweiſung in feſtgeſetzten Stunden. Die gelegentliche Verſäumniß einer Stunde bei Graf Weſtphal, welche in der oben mitgetheilten Erzählung angeführt wird, kann noch aus anderen Gründen erklärt werden, als aus dem ungewöhnlichen Widerwillen gegen das Unterrichtgeben. Beethoven ſtand 1791/92 gerade in dem Alter, in welchem das Verlangen nach Zerſtreuung friſch und ſtark iſt; er war ſich bewußt, Fähigkeiten zu beſitzen, die noch nicht völlig entwickelt waren; ſein Weg war verſchieden von dem der übrigen jungen Leute, mit denen er im Verkehr ſtand, und welche nach allen uns zu Gebote ſtehenden Andeutungen nur wenig Glauben an das Ziel hatten, welches er ſich erwählt hatte; er muß die Nothwendigkeit eines anderen Unterrichts, oder jedenfalls einer beſſeren Gelegenheit gefühlt haben, ſeine Fähigkeiten mit denen anderer zu vergleichen, ſich ſelbſt mit einem höheren Maßſtabe zu meſſen, die Wirkung ſeiner Compoſitionen in einer andern Sphäre zu erproben, und ſich die Beruhigung und Gewißheit zu verſchaffen, daß ſein

---

[1]) Franz Ries, damals noch nicht Vater in Wegeler's Sinne.

Trieb zur Compoſition ein wahrer und daß ſeine Abweichungen von dem betretenen Wege nicht wild und launiſch waren. Waldſtein, wie wir aus Wegeler wiſſen und wie ſeine eigenen Worte beſtätigen, hatte Vertrauen auf ihn und ſeine Werke, und ein anderer, Fiſchenich, wie wir ſehen werden, gleichfalls; aber was mochte man von ihm und ſeinen Compoſitionen wohl ſagen in der Stadt Mozart's, Haydn's, Gluck's? Fügen wir hinzu die Unruhe eines jungen Mannes, dem die gewohnte Uebung ſeiner Pflichten, welche ſchon ſeit langer Zeit für ihn den Reiz der Neuheit größtentheils verloren haben mußten, zum Ueberdruß geworden war, und das natürliche Verlangen junger Männer nach der großen Welt, nach einem weiteren Felde der Thätigkeit, nach einer Ermuthigung zu höherem Fluge, nach würdigeren Genoſſen, nach der Möglichkeit, ſeinen Platz als Mann unter Männern einzunehmen: ſo haben wir die genügende Erklärung für jene Abneigung. Alle jungen Männer von Talent machen dieſe Erfahrung durch, und die Einförmigkeit täglich wiederkehrender Pflichten wird ihnen oft beinahe unerträglich.

Vielleicht hatte aber gerade damals Beethoven's „Raptus“ einen ſehr verſchiedenen Urſprung: vielleicht war Jeannette d'Honrath, oder Fräulein von Weſterhold die unſchuldige Urſache deſſelben, zwei junge Damen, deren Namen Wegeler aus der Zahl derer, für die, wie er ſagt, ſein Freund zu verſchiedenen Zeiten eine vorübergehende, aber um nichts weniger glühende Neigung empfand, aufbewahrt hat. Die erſtere war aus Köln, von wo ſie gelegentlich nach Bonn kam, um ein paar Wochen bei Eleonore von Breuning zuzubringen. „Sie war eine ſchöne, lebhafte Blondine, von gefälliger Bildung und freundlicher Geſinnung, welche viele Freude an der Muſik und eine angenehme Stimme hatte. So neckte ſie unſern Freund mehrmals durch den Vortrag eines damals bekannten Liedes:

Mich heute noch von Dir zu trennen
Und dieſes nicht verhindern können,
Iſt zu empfindlich für mein Herz!

Denn der begünſtigte Nebenbuhler war der öſterreichiſche Werbhauptmann in Köln, Carl Greth, welcher die d'Honrath heirathete und als Feldmarſchall-Lieutenant, Inhaber des Infanterie-Regiments Nr. 23, Commandant von Temeswar ꝛc., den 15. October 1827 ſtarb.“ (Wegeler S. 42.) In einem von Beethoven's Converſationsbüchern aus dem Jahre 1823 kann man in Schindler's Handſchrift die Worte leſen: „Capt. v. Greths Adreſſe, Commandant in Temeswar.“

Die Leidenſchaft für Fräulein d'Honrath wurde verdunkelt durch eine folgende Schwärmerei für die „ſchöne und artige" Fräulein von Weſterhold. In den Hofkalendern dieſer Jahre ſteht als „Hochfürſtlich Münſteriſcher Obriſt-Stallmeiſter, Se. Excellenz der hochwohlgeborene Herr Friedrich Rudolph Anton Freyherr von Weſterhold-Gieſenberg, kurkölniſcher und Hochſtift-Münſteriſcher Geheimrath." Von dieſem Manne erzählt Neefe (Spazier's Berliner Muſ. Zeitung Oct. 19. 1793): „er ſelbſt bläſt Fagott, und in ſeinen Bedienten hat er eine artige Hauskapelle, beſonders von blaſenden Inſtrumenten." „Die feurige Mad. v. Elverfeldt," welche Neefe in Münſter „eine ſchwere Sonate von Sardi (nicht Sarti) mit einer Geſchwindigkeit und Genauigkeit, daß man ſie bewundern mußte," ſpielen gehört hatte, war eine Tochter Weſterhold's; und gewiß gehörte auch das Fräulein, für welches Beethoven damals entbrannt war, zu dieſer Familie. Diesmal war ſeine Leidenſchaft heftig; auch verheimlichte er ſie nicht; vierzig Jahre nachher erzählte Bernhard Romberg noch Anekdoten von dieſer „Werther-Liebe." (Weg. 43.)

Unſern entſchiedenen Zweifel, daß Beethoven irgend ein ſolches Gefühl für Eleonore von Breuning hegte, haben wir ſchon ausgedrückt; die bei Wegeler gedruckten Briefe an ſie aus Wien und andere noch ungedruckte Correſpondenzen beſtätigen dieſen Zweifel durch ihren ganzen Charakter. Daß aber zwiſchen ihnen eine wirklich warme Freundſchaft beſtand und bis zum Ende ſeines Lebens fortdauerte, mit einer einzigen Unterbrechung unmittelbar vor ſeiner Abreiſe aus Bonn, über deren Veranlaſſung nichts bekannt iſt, ſteht feſt. Unter den wenigen Erinnerungszeichen an Jugendfreundſchaften, die er aufbewahrte, befand ſich folgender Gruß an ihn zu ſeinem zwanzigſten Geburtstage, von einem Blumenkranze umgeben:

„Zu B's Geburtstag von ſeiner Schülerin

Glück und langes Leben
Wünſch ich heute Dir,
Aber auch daneben
Wünſch ich etwas mir!

Mir in Rückſicht Deiner
Wünſch ich Deine Huld,
Dir in Rückſicht meiner
Nachſicht und Geduld.

Von Ihrer Freundin u. Schülerin
1790 Lorchen v. Breuning." [1]

---

[1] Aus dem Fiſchhoff'ſchen Mſcr.

Ein anderes war eine Silhouette der Fräulein von Breuning. Auf eine Anſpielung darauf in einem Briefe Beethoven's an Wegeler (1826) ſagt der Letztere (Not. 52): „Die Silhouetten ſämmtlicher Glieder der Familie von Breuning und der näheren Freunde des Hauſes wurden in zwei Abenden von dem Mahler Neeſen in Bonn verfertigt: daher kam ich in den Beſitz derjenigen von Beethoven, welche ſich hier abgedruckt findet. Beethoven mag damals im 16ten Jahre geweſen ſein" — oder wahrſcheinlicher im 19ten, wie der Leſer hinzuſetzen wird.

Zu der Frage über Beethoven's Empfänglichkeit für zarte Neigungen müſſen wir wiederum Wegeler citiren. „Die Wahrheit, wie mein Schwager Stephan von Breuning, wie Ferdinand Ries, wie Bernhard Romberg, wie ich ſie kennen lernte, iſt: Beethoven war nie ohne eine Liebe, und meiſtens von ihr in hohem Grade ergriffen." Und weiter: „Dieſe Liebſchaften [mit den Damen Honrath und Weſterholt] fielen jedoch in das Uebergangsalter und hinterließen ebenſowenig tiefe Eindrücke, als ſie deren bei den Schönen erweckt hatten. In Wien war Beethoven, wenigſtens ſo lange ich da lebte, immer in Liebesverhältniſſen und hatte mitunter Eroberungen gemacht, die manchem Adonis, wo nicht unmöglich, doch ſehr ſchwer geworden wären." (N. 42. 43.)

Es dürfte am Schluſſe des Abſchnittes über Beethoven's jugendliche Verhältniſſe und Freundſchaften der Erwähnung werth ſein, daß auch der Baron Ignaz von Gleichenſtein, dem die Sonate Op. 69 gewidmet iſt, ein vertrauter Freund aus der alten Bonner Zeit geweſen iſt. Einer Ueberlieferung zufolge beſuchte ihn Beethoven einſt auf ſeinem Familiengute in dem Orte Rothweil. Als ſie ſich eines Tages im Piſtolenſchießen übten, ging die Waffe zufällig in Gleichenſtein's Händen los, und die Kugel flog unmittelbar über dem Haupte ſeines Freundes weg!

Ein Rückblick auf einige der letzten Kapitel zeigt, daß Beethoven's Leben die meiſte Zeit nach 1789 ein ſehr geſchäftiges war, daß aber die häufige Abweſenheit des Kurfürſten (die man aus den Zeitungen jener Tage erkennt) zu Mergentheim, Münſter, Wien, in verſchiedenen Badeorten, zu Frankfurt (bei Gelegenheit der Krönungen ſeines Bruders Leopold und ſeines Neffen Franz) und zu Beſuchen ſeiner Nachbarn, der Kurfürſten von Trier und Mainz, manche Periode von anſehnlicher Dauer zurückließ, während deren er, abgeſehen von den Zuſammenkünften des Orcheſters für Proben und Uebungen, vollſtändig über ſeine Zeit gebieten konnte. Dadurch hatte er viele freie Tage und Wochen, die er der Compoſition, dem Muſikunterricht, dem geſelligen Verkehr, Beſuchen zu Kerpen und Rothweil und ſeiner großen Neigung, in den Feldern und auf den Gebirgen herumzuſchweifen, und ſo auch der Ausbildung ſeiner leidenſchaftlichen Liebe zur Natur in dieſen ſchönen Rheingegenden widmen konnte. Wie oft mag ihn ſeine Phantaſie in ſpäteren Jahren, wenn er in den lieblichen Thälern und weit ausgedehnten Waldungen des Wienerwaldes Begeiſterung ſammelte, in die Schatten des Siebengebirges und in die Schluchten und Höhen des Ahrthales hinübergeführt haben!

Die neuen Verhältniſſe zu Vater und Brüdern, als thätiges Haupt der Familie, waren der Art, daß ſie ſeinen Geiſt von der Sorge um ihretwillen befreiten. Seine Stellung in der Geſellſchaft war überdies eine ſolche geworden, auf die er mit Recht ſtolz ſein durfte, da er ſie in der That keinen zufälligen Umſtänden, ſondern allein ſeinem Genie und ſeinem edlen perſönlichen Charakter verdankte. Von Krankheit in dieſen Jahren hören wir nichts, mit Ausnahme von Wegeler's Bemerkung (N. 11): „Als der berühmte Orgelſpieler Abbé Vogler in Bonn ſpielte [1790 oder 1791] ſaß ich bei Beethoven am Krankenbette;“ ſicherlich ein blos vorübergehendes Unwohlſein, ſonſt würde ihm Wegeler in ſeiner ſpäteren Bemerkung über ſeines Freundes Geſundheit eine ausführlichere Notiz gewidmet haben. So waren dies alſo glückliche Jahre, trotz gewiſſer charakteriſtiſcher und niedergeſchlagener Ausdrücke in Beethoven'ſchen Briefen, die weiter unten mitgetheilt werden müſſen, und Jahre einer thätigen geiſtigen, künſtleriſchen und ſittlichen Entwickelung.

Doch genug iſt bereits über dieſen Punkt geſagt oder vermuthet worden. Er war in reichlicher Weiſe vorbereitet für eine höhere Sphäre der Thätigkeit, hatte ſich lange und glühend danach geſehnt, und die Zeit war endlich gekommen.

1792. Daß wahrſcheinlich im Juli 1792 Haydn vorgeſchlagen worden ſei, Beethoven zum Schüler anzunehmen, iſt erwähnt worden; doch geſchah dies wohl nicht durch den Kurfürſten, der zur Zeit von Haydn's zweitem Beſuche ohne Zweifel in Frankfurt bei der Krönung ſeines Neffen, des Kaiſers Franz war (14. Juli). Dem unermüdlichen Karajan (J. Haydn in London S. 53) war es unmöglich, genau zu beſtimmen, wann der Componiſt London verließ oder Wien erreichte; doch ſteht feſt, daß er noch nach dem 1. Juli in erſterer Stadt war, und in letzterer vor dem 4. Auguſt. Welche Arrangements auch zwiſchen dem Schüler und dem Meiſter getroffen ſein mögen, ſie waren der Zuſtimmung des Kurfürſten unterworfen, und hier

mag ſich wohl Waldſtein zum Vortheil ſeines Schützlings bemüht haben. 1792.
Jedenfalls war das Reſultat günſtig, und die Reiſe wurde feſtgeſetzt. Vielleicht hätte Haydn, wenn er Maximilian in Bonn gefunden hätte, den jungen Mann gleich mitgenommen; jetzt vergingen noch einige Monate, bis ſein Schüler folgen konnte.

Wir müſſen hier noch kurz die Frage erörtern, woher die Geldunterſtützung kam für eine ſo koſtſpielige Reiſe und den Aufenthalt in Wien. Der gutherzige Neefe vergaß nicht, das Ereigniß in ſehr ſchmeichelhaften Worten zu erwähnen, als er im folgenden Jahre an Spazier's Berliner Muſ. Zeitung ſchrieb (26. Oct. 1793): „Im November vorigen Jahres reiſte Ludwig van Beethoven, zweiter Hoforganiſt und unſtreitig jetzt einer der erſten Clavierſpieler, auf Koſten unſeres Kurfürſten (von Cöln) nach Wien zu Haydn, um ſich unter deſſen Leitung in der Setzkunſt mehr zu vervollkommnen.“ In einer Note fügt er hinzu: „Da dieſer L. v. B., mehreren Nachrichten zufolge, große Fortſchritte in der Kunſt machen ſoll und einen Theil ſeiner Bildung auch Hrn. Neefe in Bonn verdankt, dem er ſich ſchriftlich dafür dankbar geäußert; ſo mögen, Hrn. N. Beſcheidenheit mag dies erlaubt ſein laſſen, einige Worte hier angeführt ſtehen, da ſie Hrn. B. zur Ehre gereichen: „„Ich danke Ihnen für Ihren Rath, den Sie mir ſehr oft bei dem Weiterkommen in meiner göttlichen Kunſt ertheilten. Werde ich einſt ein großer Mann, ſo haben auch Sie Theil daran, das wird Sie um ſo mehr freuen, da Sie überzeugt ſein können u. ſ. w.““

„Auf Koſten unſeres Churfürſten“ ſagt Neefe, und ähnlich ſagt auch Fiſchenich von Beethoven: „den nun der Churfürſt nach Wien zu Haydn geſchickt hat.“ Maximilian hatte alſo damals dem jungen Muſiker eine ähnliche Gunſt zu erweiſen beſchloſſen, wie ſie nicht lange vorher den Malern Kügelgen gewährt worden war. Dies wird beſtätigt durch Beethoven's Einzeichnung des Empfangs von 25 Ducaten bald nach ſeiner Ankunft in Wien in dem kleinen vorher erwähnten Notizbuche, und die Aeußerung ſeiner Unzufriedenheit, daß die Summe nicht 100 betrug. Ein Empfangsſchein für ſeinen Gehalt von 25 Thlr. für das letzte Quartal dieſes Jahres, noch im Düſſeldorfer Archiv befindlich, iſt datirt vom 22. October, und ſcheint auf den erſten Anblick eine Vorausbezahlung aus beſonderer Gunſt zu beweiſen; aber viele andere in derſelben Sammlung zeigen, daß die Zahlungen gewöhnlich um den Anfang des zweiten Monats im Quartal gemacht wurden. Es findet ſich noch ein Actenſtück in der Düſſeldorfer

1792. Sammlung, undatirt, aber offenbar nur ein oder höchſtens zwei Jahre nach Beethoven's Abreiſe aufgeſetzt, nach welchem wichtige Veränderungen in den Gehältern der kurfürſtlichen Muſiker gemacht werden ſollten; in dieſer Liſte erſcheint Beethoven nicht unter jenen, die von der Landrentmeiſterei bezahlt wurden, ſondern er ſoll aus der Schatulle 600 Gulden erhalten; eine Summe, welche den 100 Ducaten gleichkam, die er vergeblich erwartet hatte. Freilich wurden dieſe Veränderungen niemals ausgeführt; doch zeigt das Document die Abſichten des Kurfürſten. Wie ſollen wir, mit ſolchen Thatſachen vor Augen, Beethoven von dem Vorwurfe der Undankbarkeit gegen ſeinen Wohlthäter befreien? Durch den Umſtand allein, daß, nach Allem, was erſichtlich iſt, die guten Abſichten des Kurfürſten (ausgenommen eine ſpäter zu nennende Gehaltsvermehrung und die Ueberſendung der 25 Ducaten) niemals ausgeführt wurden, und der junge Muſiker, nachdem er ſeine vierteljährliche Beſoldung zwei- oder dreimal erhalten hatte, lediglich auf ſeine eigenen Hülfsquellen angewieſen war. Maximilian's Rechtfertigung liegt in dem „Meere von Verwirrungen," von dem er ſo bald überwältigt werden ſollte.[1]

Daß die 100 Ducaten Beethoven nicht im Voraus gegeben wurden, ehe er Bonn verließ, kann man ſich leicht erklären. Im October 1792 näherten ſich die franzöſiſchen Revolutionsarmeen dem Rheine. Am 22ſten rückten ſie in Mainz ein; am 24ſten und 25ſten wurden die Archive und Capitalien des Bonner Hofes eingepackt und rheinabwärts weggebracht. Am 31ſten erreichte der Kurfürſt, begleitet vom Fürſten von Neuwied, Cleve auf ſeiner erſten Flucht aus ſeiner Reſidenz. Es war eine Zeit des Schreckens. Alle wichtigeren Städte der Rheingegend, Trier, Coblenz u. ſ. w., ſelbſt Köln, wurden von den höheren Klaſſen ihrer Bewohner verlaſſen. Vielleicht verdankte es Beethoven dieſem Umſtande, daß er gerade damals die Erlaubniß erhielt, Bonn zu verlaſſen und nach Wien zu reiſen, anſtatt daß er auf die Beendigung der bevorſtehenden Theater- und Muſikſaiſon hätte warten ſollen. Da aber die Schatzkammer nach Düſſeldorf gebracht worden war, ſo mußte er ſich mit dem gerade ausreichenden Fonds zur Beſtreitung ſeiner Reiſe nach Wien und dem Verſprechen, daß ihm dorthin mehr ſolle geſchickt werden, begnügen.

---

[1] Nach den zu Düſſeldorf noch aufbewahrten Landrentmeiſterei-Rechnungen bezog Beethoven von Wien aus den früheren Gehalt ſeines Vaters von Anfang 1793 bis zum März 1794. Er ließ denſelben regelmäßig durch Franz Ries erheben und quittiren, wie die ebenfalls noch erhaltenen Quittungen beweiſen. A. d. U.

Daß er noch am 29. October in Bonn war, zeigt folgender Brief, der 1792.
außerdem beweiſt, wie groß des Schreibers Hoffnungen, und wie feſt ſein Vertrauen auf Beethoven's künftige Größe war (Schindler I. 18).

„Lieber Beethoven! Sie reiſen itzt nach Wien zur Erfüllung Ihrer ſo lange beſtrittenen Wünſche. Mozarts Genius trauert noch und beweint den Tod ſeines Zöglings. Bei dem unerſchöpflichen Haydn fand er Zuflucht aber keine Beſchäftigung, durch ihn wünſcht er noch ein Mal mit Jemand vereinigt zu werden. Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie Mozarts Geiſt aus Haydns Händen.

Bonn den 29. October 1792.

Ihr wahrer Freund
Waldſtein."

In Tutens Journal of Travels, überſetzt und vermehrt von John Highmore (London 1782), einem Bädeker oder Murray jener Zeit, geht die Poſtroute von Bonn nach Frankfurt a. M. den Rhein entlang über Andernach nach Coblenz, überſchreitet hier den Fluß und führt von Ehrenbreitſtein über Montabaur, Limburg, Würges (ein naſſauiſches Dorf) und Königſtein, übereinſtimmend mit der im Bonner Intelligenzblatt wenige Jahre ſpäter angegebenen Route; ihre Zeit betrug 25 St. 43 M. Das war der Weg, den Beethoven mit einem unbekannten Begleiter einſchlug. Wenn ſie Morgens um 6 von Bonn aufbrachen, konnten ſie (nach Tutens und Highmore) in Coblenz gegen 3 Uhr Nachmittags diniren, zu Limburg um 10 zu Abend eſſen und ungefähr um 7 am andern Morgen in Frankfurt ſein.

Die erſten drei Seiten des Notizbuches, welches oben angeführt wurde, enthalten eine Aufzeichnung der Ausgaben der Reiſe bis nach Würges. Einer der Poſten lautet: „Trinkgeld [Coblenz] weil der Kerl uns mit Gefahr Prügel zu bekommen mitten durch die $\left(\begin{matrix}\text{Armee}\\ \text{heſſiſche}\end{matrix}\right)$ führte und wie ein Teufel fuhr — — einen kleinen Thaler." Dieſe Armee rückte aus Coblenz am 5. Nov. aus; aber an demſelben Tage nahm ein franzöſiſches Corps, welches aus Mainz in die Gegend von Limburg vorgerückt war, Beſitz von Weilburg. Die Reiſenden konnten daher nicht ſpäter als in der Nacht des 3. Nov. Limburg paſſirt haben. Daher war es zwiſchen dem 30. Oct. und dem 3. Nov. einſchließlich, daß Beethoven ſeiner Vaterſtadt Lebewohl ſagte und zu Ehrenbreitſtein den Vater Rhein zum letzten Male ſah.

1792. Wir geben den Inhalt der drei Seiten des Notizbuches, welches dieſer Reiſe gewidmet iſt, im Anhange (IX.) und führen noch kurz die Gründe an, aus welchen wir die Behauptung entnehmen, daß Beethoven einen Reiſegefährten gehabt habe. Dies iſt an ſich ſelbſt wahrſcheinlich, und wird erwieſen: 1) durch zwei verſchiedene Handſchriften; 2) durch den für die Poſtpferde bezahlten Preis (ſo beträgt der erſte Preis für $1\frac{1}{4}$ Station 50 Stüber, während der gewöhnliche Preis ein Gulden oder 40 Stüber für das Pferd für eine einzelne Perſon war; es waren demnach zwei Pferde, und noch 10 St. mehr für den zweiten Paſſagier); 3) das Wort uns in der Aufzeichnung des Trinkgelds zu Coblenz; 4) die Rechnungen hören zu Würges auf, aber ſie wären natürlich in Wien fortgeſetzt worden, hätte ſie Beethoven nur aus Rückſichten der Sparſamkeit aufgeſchrieben; und 5) die Bezahlung von 2 Gulden für's Mittageſſen und Abendeſſen iſt ſicherlich mehr, als ein junger Mann, nicht übermäßig mit Geld verſehen, in jenen Tagen im Poſthauſe ausgegeben haben würde.

Wir dürfen vermuthen, daß die Genoſſen das Ende ihrer Reiſe gemeinſam erreichten, und ſich dann hinſetzten, rechneten und die Ausgaben vertheilten. Die ſpäteren Ausgaben ſind von Beethoven's Hand in Wien eingezeichnet, und es bleibt uns überlaſſen, uns ſeine Ankunft in Frankfurt und ſeine Abreiſe von dort über Nürnberg, Regensburg, Paſſau und Linz, in dem öffentlichen Poſtwagen, bis nach Wien auszumalen. Wir werden weiter unten Beweiſe finden, daß er in jener Stadt ſpäteſtens am 10. Nov. anlangte, und daß Schindler demnach (I. 19) dieſe Reiſe mit jener erſten von 1787 verwechſelt hat und überhaupt durchaus im Irrthume iſt, wenn er ſagt, „daß ſie ſehr langſam von Statten gegangen, darum die mitgenommenen Geldmittel ‚ſchon auf der Hälfte des Weges erſchöpft waren.“

Zwölftes Kapitel.

Was hat Beethoven in Bonn componirt?

Wäre nicht die franzöſiſche Revolution ausgebrochen, ſo war Bonn allem Anſcheine nach beſtimmt, ein glänzender Mittelpunkt für Künſte und Wiſſenſchaften zu werden. Im Vorhergehenden iſt die geiſtige Erregung und Thätigkeit daſelbſt, welche ſchon die letzten Jahre Max Friedrich's auszeichnete, und welche ſich in glänzendem Maße erhöhte unter der Regierung ſeines Nachfolgers, ausführlich geſchildert worden. Der anregende Einfluß ſolcher Perioden, wenn die kirchlichen und ſtaatlichen Autoritäten einen vernünftigen Grad von Freiheit der Gedanken und Anſichten zulaſſen, wird auf allen Gebieten geiſtiger Thätigkeit empfunden; Wiſſenſchaft, Literatur und Künſte blühen; das ſchöpferiſche Genie findet Nahrung, und unter der Wirkung und Gegenwirkung der Geiſter untereinander entfaltet es ſich, breitet ſich aus und erlangt ein kräftiges Wachsthum. Oder, wenn originelle und productive Geiſter nicht vorhanden ſind, erſetzen gewöhnliche Menſchen durch die Quantität, was der Qualität ihrer Productivität mangelt. In Bonn wurde durch des Kurfürſten Geſchmack und Liebe für Muſik dieſe Kunſt, was in Weimar durch Goethe's Einfluß Poeſie und Drama war, künſtleriſcher Ausdruck und Inbegriff der Beſtrebungen der Zeit. In dieſer Kunſt, unter Muſikern und Componiſten, lebte und webte Beethoven, ausgeſtattet mit einem Genie, deſſen Originalität ſelten, wenn überhaupt jemals übertroffen worden iſt. Seine Vorgeſetzten, Lucheſi, Reicha, Neefe, waren unermüdlich in ihrer Thätigkeit für die Kirche, die Bühne und den Concertſaal; ſeine Genoſſen, Perner, Anton Reicha, die beiden Romberg, waren fruchtbar in allen Gattungen der Compoſition von der Variation bis zur Oper und zum Oratorium; und bei der Aufführung ihrer Erzeugniſſe wirkte er natürlich als Organiſt, Clavierſpieler oder Bratſchiſt mit. Die Trophäen des Miltiades ließen den Themiſtokles nicht ſchlafen. Erweckte nicht der Beifall, der den Scenen, Duos, Trios, Quartetten, Concerten, Symphonien, Opern ſeiner Freunde gezollt wurde, den Geiſt der Nacheiferung in ihm? War er damit zufrieden, nur der Ausführende zu ſein und die Compoſition Anderen zu überlaſſen? Wie unbegreiflich klein erſcheint nun aber dem gegenüber die Zahl der Compoſitionen, von denen bekannt iſt, daß ſie in dieſe Periode ſeines Lebens gehören!

Was man bisher als unzweifelhafte Bonner Compoſitionen zu bezeichnen gewohnt war, umfaßt etwa ein Dutzend gedruckter Lieder und noch einige handſchriftliche; eine kleine Fuge, Bagatellen, zwei oder drei Hefte Variationen, ein oder zwei Rondos, die Sonaten von 1783, das Clavierconcert von 1784, die Quartette von 1785, ein paar noch ungedruckte Stücke derſelben Klaſſe; das Ritterballet von 1789 und das nachgelaſſene Trio in Es. Dieſen ſind noch hinzuzufügen:

1. Zwei Arien, eingelegt in Umlauf's ſchöne Schuſterin: „O welch ein Leben," für Tenor, Nr. 3 (gedruckt als „Maigeſang" in Op. 52); und „Soll ein Schuh nicht drücken," für Sopran, Nr. 4; ohne Zweifel für Demmer und Magdalena Willmann componirt.

2. Eine Trauercantate auf den Tod Joſeph's II., über welche nichts bekannt iſt, ausgenommen, daß ſie angeführt iſt in dem Verſteigerungscataloge der Dubain'ſchen Bücherſammlung in Wien 1813. Die Nachricht von Joſeph's Tode erreichte Bonn am 24. Februar 1790. Dieſe Thatſache gibt uns ohne Zweifel das Datum der Compoſition, welche jenes Werk geweſen ſein muß, das nach Wegeler's Bericht (S. 16) zu Mergentheim geübt, aber für die Blasinſtrumente zu ſchwer gefunden wurde.[1]

3. Eine Cantate auf Leopold II. Auch dieſe iſt nur aus dem Dubain'ſchen Cataloge bekannt, mag aber wohl jene Vocalcompoſition ge-

---

[1] Auf dieſe Cantate könnte vielleicht folgende Notiz aus den Protokollen der Bonner Leſegeſellſchaft hinweiſen. Dieſe Geſellſchaft veranſtaltete am 19. März eine Trauerfeier für Joſeph II., bei welcher Profeſſor Eulogius Schneider eine Gedächtnißrede hielt. Bei der Vorberathung (28. Febr. 1790) hatte er den Wunſch geäußert, „daß entweder vor oder nach der Rede etwas Muſicaliſches aufgeführt würde; eine Cantata werde einen herrlichen Effect machen; ein hieſiger junger Dichter habe ihm heute einen Text vorgelegt —; es komme alſo nur darauf an, daß einer von den vortrefflichen Tonkünſtlern, welche Mitglieder unſerer Geſellſchaft ſind, oder auch ein auswärtiger Tonkünſtler ſich die Mühe der Compoſition geben wollte —." Da Waldſtein, Breuning, Neefe Mitglieder der Geſellſchaft waren, ſo konnte die Aufforderung zur Compoſition leicht an Beethoven gelangen. Bei der letzten Vorberathung (17. März) heißt es: „die vorgeſchlagene Cantate kann aus mehreren Urſachen nicht aufgeführt werden." Iſt obige Vermuthung gegründet, ſo kann ſich die zu große Schwierigkeit der Compoſition leicht unter dieſen Urſachen befunden haben. Anm. d. Ueb.

weſen ſein, welche Joſeph Haydn bei dem Frühſtück in Godesberg vorgelegt wurde.

4. Ein Manuſcript im Beſitze von Artaria in Wien, überſchrieben: „Allegro und Menuetto für 2 Flöten, für Freund Degenhart von L. v. Beethoven 1792. 23. Auguſt, Abends 12.“ In einem Bande der „Geheimen Staats-Conferenz-Protocolle“ von 1787 im Düſſeldorfer Archiv findet ſich eine Petition von J. M. Degenhart vom 23. Januar, mit der Bemerkung: „Findet keine Statt und hat Srnismus dieſe Supplique zurück behalten.“ Wiederum unterm 23. März: „J. M. Degenhart, Juris Candidatus, Sohn des verſtorbenen hieſigen Platz Adjutanten, bittet erholter, um die Beibehaltung der von ſeiner verſtorbenen Mutter genoſſenen Penſion von 5 Rth. monatlich. NB. Die vorige Bittſchrift haben Ihre Churf. Dchlt. zu ſich genommen.“ Am Rande: „Dependirt von höchſter Gnad. × beruhet.“

Dieſe kleine Zahl kann durch Vermuthung, aber mit ziemlicher Wahrſcheinlichkeit vermehrt werden durch Zufügung der meiſten kleinen Werke, die in den Jahren 1802—1806 incl. herauskamen. Es iſt eine für Jeden, der Gelegenheit gehabt hat, die Chronologie der Veröffentlichung von Beethoven's Werken ſorgfältig zu unterſuchen, überraſchende Thatſache, daß bis ungefähr zum Schluß des Jahres 1802 Alles, was unter ſeinem Namen erſchien, dieſes Namens werth war; daß aber dann, in der Zeit der 2ten, 3ten und 4ten Symphonie, der Sonaten Op. 47, 53, 57 und der Leonore, zur Verwunderung der Kritiker jener Zeit, dieſelbe Anzeige des „Kunſt und Induſtriecomtoirs“ in Wien die Sonaten Op. 30 und die 7 Bagatellen Op. 33 anzeigt; eine andere die große Symphonie Op. 36 und die Variationen über „God save the king“; die vom 15. Mai 1805 die Waldſteinſonate und die Romanze Op. 50, und die vom 26. Juni die Lieder Op. 52, welche die Allg. Muſ. Ztg. beſchreibt als „etwas durchaus Gemeines, Armes, Mattes, zum Theil Lächerliches“ u. ſ. w. — Ries löſt uns das Räthſel (N. 124). „Als ich bei ihm [Beethoven] war, vom Jahr 1800 bis 1805 im November und 1809, als ich nach Wien zurückkam, war kein Manuſcript [von größeren Werken, verſteht ſich] vorräthig; denn Beethoven war immer bis an ſeinen Tod mit beſtellten Arbeiten zurück. — Alle Kleinigkeiten und manche Sachen, die er nie herausgeben wollte, weil er ſie nicht ſeines Namens würdig hielt, kamen durch ſeine Brüder heimlich in die Welt. So wurden Lieder, die er jahrelang vor ſeiner Abreiſe nach Wien noch in Bonn componirt hatte, dann erſt bekannt, als er ſchon auf einer hohen Stufe des Ruhmes ſtand. So wurden ſogar kleine Compoſitionen, die er in Stammbücher geſchrieben hatte, in dieſer Art entwendet und geſtochen.“

In Hinſicht der Bagatellen Op. 33 ſcheint das Anſehen des noch erhaltenen Manuſcripts anzuzeigen, daß die Annahme einer Veröffentlichung ohne Beethoven's Wiſſen hier nicht anwendbar ſei; doch haben wir keinen Grund, jene Anſicht im Allgemeinen zu bezweifeln. Aber wenn wir auch bei dem Verſuche, aus den Publicationen jener Jahre Werke aus der Bonner Zeit auszuwählen, dem Urtheil den weiteſten Spielraum laſſen, ſo daß z. B. die Romanzen für Violine und Orcheſter, das Notturno, das Lied „Vita Felice,“ die Rondos in C. u. G. und die beiden leichten Sonaten Op. 49 eingeſchloſſen wären (was jedoch hier keineswegs als wirklich behauptet werden ſoll), wie außerordentlich dürftig bleibt immerhin die Geſammtſumme von Beethoven's Compoſitionen von ſeinem 12ten bis zu Ende ſeines 22ſten Jahres! Mozart hatte, nach Köchel, in dieſem Alter bereits eine Zahl von 293 Compoſitionen erreicht. Händel vollendete ſein 20ſtes Jahr am 23. Febr. 1705; am 25., zwei Tage ſpäter, wurde ſeine zweite Oper, Nero, aufgeführt, und was hatte er nicht ſchon vorher geſchrieben!

Dieſer offenbare Mangel an Productivität bei Beethoven iſt ſchon von anderen Schriftſtellern bemerkt worden. Man hat die Sache beſtritten und geglaubt, der Componiſt habe in ſpäteren Jahren die Manuſcripte ſeiner Jugend vernichtet, um der Möglichkeit vorzubeugen, daß durch ihre nachträgliche Veröffentlichung ſeinem Ruhme Unrecht geſchähe. Dieſe Erklärung iſt durchaus unvernünftig, wie Jedermann weiß, welcher Gelegenheit gehabt hat, die Autographenſammlungen in Wien zu durchforſchen, und dort zu bemerken, mit wie ängſtlicher Sorgfalt ſelbſt die werthloſeſten Erzeugniſſe von dem Componiſten bei allen ſeinen Wanderungen von Haus zu Haus und von der Stadt auf's Land während ſeines ganzen Wiener Lebens aufbewahrt wurden. Andererſeits legte Beethoven, wenn ſie einmal gedruckt waren, „gar keinen Werth auf ſeine eigenhändig geſchriebenen Sachen; ſie lagen meiſtens, wenn ſie einmal geſtochen waren, im Nebenzimmer oder mitten im Zimmer mit andern Muſikſtücken auf dem Boden. Ich habe ſeine Muſik oft in Ordnung gebracht; allein, wenn Beethoven etwas ſuchte, ſo flog wieder alles durcheinander. Ich hätte dazumal ſämmtliche Compoſitionen, die ſchon geſtochen waren, in der Original-Handſchrift wegnehmen können; auch würde er ſie mir, wenn ich ihn darum gebeten hätte, wohl ſelbſt unbedenklich gegeben haben.“ Dieſe Worte von Ries

(N. 113) werden beſtätigt durch die kleine Zahl von Autographen gedruckter Werke in dem Auctionskatalog von Beethoven's Nachlaß; die meiſten derſelben blieben in den Händen der Verleger, oder wurden verloren, vernichtet, geſtohlen.

Ein anderer Schriftſteller hat verſucht, die Leere dadurch auszufüllen, daß er die Chronologie von Beethoven's Werken aus ihrer Form, ihrem Inhalt und allgemeinen Charakter, wie er ſich ſeinen Augen darſtellte, ableitete, indem er alle, die ihm unter dem Standpunkte des Componiſten in einer beſtimmten Periode zu ſtehen ſchienen, in eine frühere verlegte; und ſo entwirft er eine wahrhaft komiſche Chronologie von denſelben. Sein Erfolg iſt wahrlich kein ſolcher geweſen, daß er uns verleiten könnte, hier irgend einen Verſuch der Art zu machen; daß er aber in der allgemeinen Thatſache das Richtige getroffen, iſt die Annahme, welche die folgenden Bemerkungen als wahr zu erweiſen verſuchen wollen.

Schindler, der oft ſehr entſchieden darauf baut, daß das, was er nicht wiſſe, auch nicht wahr ſein könne, bemerkt zur Einleitung ſeiner chronologiſchen Tabelle von Beethoven's veröffentlichten Werken aus den Jahren 1796 bis 1800 (I. 50): „Als ganz zuverläſſig gilt, daß keines der weiter unten verzeichneten Werke vor 1794 verfaßt werden;" wir möchten aber behaupten, daß Schindler hier ganz und gar im Irrthum iſt, und daß manche der in den erſten 12 Jahren des Wiener Lebens veröffentlichten Werke von Bonn dorthin mitgebracht waren; ohne Zweifel wurden ſie mehr oder weniger verändert, vermehrt und vervollkommnet, aber trotzdem gehören ſie als Compoſitionen in die Zeit, wo, wie es früher hieß, Herr van Beethoven Clavierconcerte ſpielte und Herr Neefe accompagnirte „bei Hofe, im Theater und in Konzerten." Während die übrigen jungen Männer ihre Kraft in Werken für Orcheſter und Bühne verſuchten, deren Aufführung ihnen nothwendigerweiſe Bekanntſchaft verſchaffen mußte, beſchränkte ſich der Hofpianiſt natürlich meiſt auf ſein eigenes Inſtrument und auf Kammermuſik, auf Werke, deren Ausführung vor einem kleinen Kreiſe, in den Salons des Kurfürſten, der Gräfin Hatzfeld und Anderer, nur eine begrenzte, wenn überhaupt eine weitere Beachtung finden konnte. Hier aber ſchlug er einen ſo neuen und in jener Zeit ſo fremden Weg ein, und riß ſich ſo kühn von den überlieferten Regeln und Formeln los, indem er, wie Mozart und Haydn in anderen Richtungen, ſein eigener Geſetzgeber wurde (weshalb man hinlänglich Grund hat zu glauben, daß er eben ſo wenig Gunſt unter den Bonner Muſikern fand, als er in anderen Perioden bei Anderen gefunden hat), daß man dem Scharfſinne des Grafen Waldſtein kein geringes Lob ſpenden muß, welcher ſeine Ziele verſtand, ſeine Größe fühlte und ihn ermuthigte, auf ſeinen eigenen Inſtinct und Genius zu vertrauen und ſich von demſelben leiten zu laſſen. Daß Beethoven jedoch ſeine Kräfte auch in einem weiteren Felde verſuchte, ſehen wir aus den Dubain'ſchen Cantaten, den Arien für die ſchöne Schuſterin und dem Ritterballet. Herr Carl Haslinger in Wien beſitzt auch eine Orcheſtereinleitung zum zweiten Acte einer ungenannten Oper, welche man eben ſo gut in die Bonner Periode ſeines Lebens verlegen kann, als in irgend eine andere; und es iſt keineswegs eine vage Vermuthung, daß er ſeine Kraft auch in anderen Concerten für Clavier und volles Orcheſter verſucht habe, als in dem von 1784. Was die Compoſitionen für zwei, drei, ſechs und acht Blasinſtrumente betrifft, ſo läuft man wohl ſchwerlich Gefahr, zu irren, wenn man annimmt, daß ſie größtentheils für des Kurfürſten „Harmoniemuſik" geſchrieben ſind. Doch dies führt uns von der Sache ab, welche zu beweiſen die folgenden Bemerkungen in aller Beſcheidenheit verſuchen wollen.

I. Wenn man ein Verzeichniß der zwiſchen Januar 1795 und December 1802 veröffentlichten Compoſitionen Beethoven's entwirft und andere Werke hinzufügt, von denen bekannt iſt, daß ſie in dieſen Jahren componirt worden ſind, ſo wird das Reſultat annähernd folgendes ſein (mit Weglaſſung einzelner Lieder und anderer kleiner Stücke): 2 Symphonien, 1 Ballet (Prometheus), 32 Sonaten (Solo und mit Begleitung), 2 Romanzen (Violine mit Orcheſter), 1 Serenade, 3 Duos (Clarinette und Fagott), 15 Hefte Variationen, 5 Sammlungen Tänze, 2 größere Geſänge (Ah perfido, Adelaide), 3 Clavierconcerte, 9 Trios, 6 Quartette, 3 Quintette, 1 Septett, 3 Rondos für Clavier, 3 vierhändige Märſche, 1 Oratorium (Chriſtus). Eine Summe von 92 Compoſitionen in 8 Jahren oder 96 Monaten, und die meiſten derſelben ſolche Compoſitionen! Die Größe Beethoven's bewundert alle Welt; aber daß er in dieſem Umfange componiren, bei Salieri Operncompoſition ſtudiren, ſeinen Ruf als Claviervirtuoſe behaupten, ja ſogar vermehren, nach Prag, Berlin und anderen Orten reiſen, die Probebogen für ſeine Verleger corrigiren, Stunden geben und außerdem noch Zeit finden konnte, an ſeine Freunde lange Briefe zu ſchreiben, zu ſchlafen, zu eſſen und zu trinken und mit Altersgenoſſen fröhlich zu verkehren, das iſt doch, zum wenigſten geſagt, äußerſt unwahrſcheinlich, und dies um ſo mehr, als zu der Zeit, wo er wirklich ſich ausſchließlicher der Compoſition zu widmen begann, dieſe wunderbare Fruchtbarkeit plötzlich nachließ. Die Folgerung liegt auf der Hand.

II. Wenn Neefe im Jahre 1793 Beethoven „unſtreitig einen der erſten Klavierſpieler“ nennt, ſo überraſcht das nicht; 10 Jahre früher hatte er den größten Theil von Bach's wohltemporirtem Clavier geſpielt, und hatte nun ſchon lange das Amt eines zweiten Hoforganiſten und Concertſpielers bekleidet; aber welchen genügenden Grund konnte Waldſtein für ſein Vertrauen haben, daß dieſer Pianiſt durch Studium und Ausdauer befähigt ſein ſollte, das Scepter Mozart's zu ergreifen und zu behaupten? Und im ähnlichen Sinne ſchreibt Fiſchenich am 26. Jan. 1793 Folgendes von Bonn an Charlotte von Schiller: „Ich lege Ihnen eine Compoſition der Feuerfarbe bei und wünſchte Ihr Urtheil darüber zu vernehmen. Sie iſt von einem hieſigen jungen Mann, deſſen muſikaliſche Talente allgemein angerühmt werden, und den nun der Kurfürſt nach Wien zu Haydn geſchickt hat. Er wird auch Schiller's Freude und zwar jede Strophe bearbeiten. Ich erwarte etwas vollkommenes, denn ſo viel ich ihn kenne, iſt er ganz für das Große und Erhabene. Haydn hat hierher berichtet, er würde ihm große Opern aufgeben, und bald aufhören müſſen zu componiren. Sonſt gibt er ſich nicht mit ſolchen Kleinigkeiten, wie die Beilage iſt, ab, die er nur auf Erſuchen einer Dame verfertigt hat.“ Man beachte das Datum: den 26. Januar 1793. Haydn muß demnach kurz vorher geſchrieben haben, als Beethoven noch nicht mehr wie 6 bis 8 Wochen bei ihm ſein konnte. Gründete der Meiſter ſeinen Bericht auf das, was er in ſeinem Schüler ſah, oder auf die Compoſitionen, die dieſer Schüler ihm vorlegte? Wegeler hat (N. 60. 61) einen undatirten und unvollſtändigen Brief Beethoven's an Eleonore von Breuning abgedruckt, ſicherlich nicht ſpäter als Ende Frühjahr 1794 geſchrieben, der mit einem Hefte Variationen und einem Rondo für Clavier und Violine begleitet war. Sollen die folgenden Stellen aus dem Briefe nichts andeuten? „Ich habe ſehr viel zu thun, ſonſt würde ich die ſchon längſt verſprochene Sonate abgeſchrieben haben. In meinem Manuſcript iſt ſie faſt nur Skizze, und es würde dem ſonſt ſo geſchickten Paraquin ſelbſt ſchwer geworden ſein, ſie abzuſchreiben. Sie können das Rondo abſchreiben laſſen, und mir dann die Partitur zurückſchicken. Es iſt das Einzige, das ich Ihnen hier ſchicke, was von meinen Sachen ohngefähr für Sie brauchbar war.“ Können dieſe Worte nicht in folgender Weiſe erklärt werden: Was die Sonate betrifft, welche ich in Ihrem Hauſe geſpielt und von der ich Ihnen eine Abſchrift verſprochen habe, ſo iſt ſie in meinem Manuſcript kaum mehr wie eine Skizze, ſo daß ich ſie einem Copiſten nicht anvertrauen kann, nicht einmal Paraquin, und ich habe noch nicht Zeit gehabt, ſie ſelbſt abzuſchreiben.

Endlich ſind die letzten Zeilen eines kurzen Artikels über Beethoven in dem Jahrbuche der Tonkunſt für Wien und Prag (1796), welcher nicht ſpäter geſchrieben wurde als im Frühling 1795, 9 oder 10 Monate vor der Veröffentlichung der Sonaten Op. 2, in beſonderem Grade zur Aufklärung dieſer Frage geeignet: „Man hat ſchon mehrere ſchöne Sonaten von ihm, worunter ſich ſeine letzten beſonders auszeichnen.“ Dieſe Werke waren demnach im Manuſcript wohl bekannt, gerade zu der Zeit, als er mit ſeinen Studien unter Haydn und Albrechtsberger beſchäftigt war.

III. Wenn man dem Obigen zum Trotz noch einwerfen will, daß die Werke von Opus 1 bis 15 oder 20, wie man will, einen Charakter tragen, der über Beethoven's Kräfte während ſeines Bonner Lebens hinausgehe — wer weiß denn beſtimmt, daß dieſes der Fall iſt? hat ein ſolcher Einwurf irgend eine andere Grundlage als die eines reinen Vorurtheils? Nachdem einmal ein Pedant geſagt hat, daß Shakeſpeare wenig Latein und noch weniger Griechiſch gewußt habe, iſt es Sitte geworden, ihn als eine Art von inſpirirtem Ignoranten zu betrachten; als wenn nicht die Werke ſelbſt bewieſen, daß ihr Verfaſſer ein Mann von hoher Bildung und ausgedehnter Kenntniß geweſen ſei, und ein Genius, vor welchem die Welt ſich mit Ehrfurcht beugt. Als die Verkehrtheit jener Meinung endlich zu deutlich geworden war, begegnete die gute Miß Bacon der Schwierigkeit nicht durch die natürliche Anſicht, daß man ſich hinſichtlich der Art der Erziehung des großen Dichters im Irrthum befunden haben müſſe, ſondern durch die wahnſinnige Behauptung, daß die Dramen Erzeugniſſe eines Andern ſeien, der ſich den Namen des Spielenden angeeignet habe, um ſein eigenes Incognito zu bewahren; ähnlich wie Steffani, nachdem er die Muſik mit der Politik vertauſcht hatte, ſeinen Compoſitionen den Namen ſeines Copiſten Gregorio Piva gab. Einiges jenem Aehnliche hat man auch in Beziehung auf Beethoven angenommen; und eine phantaſtiſche Theorie, auf dieſen Gedanken geſtützt, ſtellt ihn uns als ein rohes, unentwickeltes Genie vor, welches nach Wien gekommen war und nach zweijährigem Unterrichte bei Haydn und Albrechtsberger mit den Trios Op. 1 begann und ſeinen Weg in 8 Jahren in einer geometriſchen Progreſſion aufwärts machte durch die 23 Compoſitionen von Op. 2 bis Op. 14 bis zu den erſten Clavierconcerten, dem Ballet Prometheus und der C dur-Symphonie. Nun iſt jedoch bekannt, daß die Orcheſterpartie in dem Rondo des erſten Clavierconcerts Op. 15 am 27. März 1795 ausgeführt wurde, „am Nachmittag des zweiten Tags vor der Aufführung“ (Wegeler S. 36), und in einem Briefe an Breitkopf und Härtel ſagt Beethoven ſelbſt ausdrücklich, daß das zweite Concert (Op. 19) eine noch frühere Compoſition war. Ein junger Mann, der zu Anfang ſeines 25. Jahres dem Publikum zwei ſolche Concerte vorführen konnte, kann kaum drei oder vier Jahre vorher noch ein ſolcher „roher Diamant“ geweſen ſein.

IV. So überzeugend auch die vorſtehenden Annahmen dem gewöhnlichen Leſer erſcheinen mögen, ſo verlangt doch der, welcher die Geſchichte der Muſik kritiſch erforſcht, mit Recht noch etwas mehr. Für ihn iſt es nicht genug, zu wiſſen, daß Op. 19 vor Op. 15 componirt wurde, und beide vor der Veröffentlichung von Op. 1; daß Op. 2 zum Theil aus den Clavierquartetten von 1785 genommen iſt; daß Op. 4 ein Arrangement der „Parthia in Es“ für 8 Blasinſtrumente iſt, welche ſpäter als Op. 103 veröffentlicht wurde und welche man jetzt der Bonner Periode zugeſteht; und daß die Serenade Op. 8 (übereinſtimmend mit dem Notturno Op. 42) jetzt auch in dieſelbe Kategorie gerechnet wird; für ihn iſt dieſe Begründung ohne ſtreng beweiſende Kraft, ſo lange nicht eins oder mehrere von den wichtigeren Werken ausdrücklich als Bonner Compoſitionen genannt und als ſolche erwieſen ſein werden. Der Verſuch, dies zu thun, ſoll hier gemacht werden.

Ries erzählt (S. 84), daß die Trios Op. 1 in Gegenwart von Joſeph Haydn geſpielt wurden, welcher rieth (natürlich für die gegenwärtige Zeit) das dritte (C moll) nicht zu veröffentlichen. Er verließ Wien am 16. Jan. 1794, um nach London zu reiſen, und in ſeiner Abweſenheit wurden die Trios herausgegeben. Dieſer Umſtand widerſpricht ausdrücklich der oben angegebenen Behauptung Schindler's, welcher den Knoten der Schwierigkeit auf die wohlfeile Art zerhaut, daß er die ganze Geſchichte bei Ries für ein Mißverſtändniß erklärt! Aber die Worte, mit welchen die Einladung zur Subſcription auf dieſes Werk beginnt: „Pränumeration auf L. v. Beethovens drei große Trios“ deutet an, daß ſie im Manuſcript ſchon bekannt waren, und beſtätigen in ſo weit ebenfalls die Erzählung von Ries, wenn dieſe wirklich einer Beſtätigung bedürfen ſollte. Außerdem ſind die Ausdrücke, in welchen er die Anekdote erzählt, der Art, daß ſie den Gedanken ausſchließen, als ob die Trios unter Joſeph Haydn's Augen geſchrieben wären; und überdies, wären ſie unmittelbar herausgegeben worden, anſtatt daß man bis zum Frühling 1795 wartete, wo Beethoven's Styl ſchon weitere Anerkennung zu finden begonnen hatte, ſo wäre es keineswegs unwahrſcheinlich, daß der kluge alte Meiſter richtig geurtheilt habe, wenn er an dem unmittelbaren Erfolge des C moll-Trios zweifelte.

In dem Gräfer'ſchen [?] handſchriftlichen Kataloge von Beethoven's Werken findet ſich eine Bemerkung über das nachgelaſſene Es dur-Trio, welche, wenn wir ihr überhaupt ein Gewicht beilegen wollen, in dieſem Zuſammenhange wichtig iſt: „Componirt anno 1791 und urſprünglich zu den 3 Trios Op. 1 beſtimmt, aber von Beethoven, als zu ſchwach, weggelaſſen.“ Eine Vermuthung, und nur eine ſolche, drängt ſich auf, welche, wenn ſie richtig iſt, allen wirklichen Schwierigkeiten des Falles begegnet, nämlich folgende: Der junge Ankömmling, nachdem er ſeine Empfehlungsbriefe vorgelegt und ſeine Fähigkeiten als Claviervirtuos gezeigt hatte, beſchloß, ſeine Talente für die Compoſition dem Urtheile einer der gewichtigſten kritiſchen Zuhörerſchaften von Wien zu unterwerfen; für dieſe Gelegenheit ſuchte er ein Werk aus, von deſſen Tüchtigkeit er überzeugt war, und welches zu ſeinem Erfolge nicht vorzugsweiſe von ſeinem eigenen Vortrage abhing; und dieſes Werk war ein ſolches, welches er Muße gehabt hatte, zur höchſtmöglichen Vollendung zu bringen, und nicht ein ſolches, welches er in den Zwiſchenzeiten zwiſchen Studium und Clavierübung und unter den ſehr ungünſtigen Umſtänden der erſten Monate ſeines Aufenthalts in der Hauptſtadt componirt hatte. Das Datum der Trios iſt ſicherlich nicht ſpäter als 1793; aber muß es nicht noch früher ſein? Waren ſie nicht einer der Beweiſe von Talent, welche Haydn veranlaßten, ſo früh in ſo hohen Ausdrücken von ſeinem Schüler zu ſprechen, als er über ihn nach Bonn berichtete?

Wenn aber noch irgend ein Zweifel über Op. 1 übrig bleiben ſollte, ſo ſind die Beweiſe für Op. 3 glücklicherweiſe zwingend. Wegeler ſagt auf Beethoven's eigene Autorität hin (S. 49. 50.), daß dieſes Werk, eben ſo wie das Quintett Op. 4, ſeinen Urſprung einem Verſuche verdankt habe, ein Streichquartett zu componiren. Um Beethoven von dem Verdachte einer Unwahrheit zu befreien, brauchen wir nur anzunehmen, daß er es in der That unternahm, dieſes Trio und die „Parthia in Es“ in Quartetts umzuwandeln, und daß es ihm in dem einen Falle nicht glückte, noch eine genügende Stimme hinzuzufügen, in dem andern, eine angemeſſene Umſetzung der 8 Stimmen und ihrer Combinationen in weniger als 5 aufzufinden. Wegeler aber iſt im Irrthum bezüglich des Urſprunges des Trios; es war eine Bonner Compoſition. Hier der Beweis.

Bei der allgemeinen Flucht aus Bonn, entweder der zu Ende October, oder der am 15. Dec. 1793, befahl der Kurfürſt ſeinem Caplan, dem Abbé

Clemens Dobbeler vgl. Hofkalender 1792 S. 14), eine engliſche Dame, die ehrwürdige Mrs. Bowater, nach Hamburg zu begleiten. „Während ſie dort waren" (erzählt William Gardiner, **Music and Friends III. 142**) „wurde er als Emigrant erklärt und ſein Eigenthum confiſcirt. Glücklicherweiſe hatte er einiges Geld in unſeren [engliſchen] Capitalien angelegt und es blieb ihm nichts übrig als nach England zu gehen." Dobbeler begleitete Mrs. Bowater nach Leiceſter. „Sie hatte lange in Deutſchland gelebt und ſich einen feinen muſicaliſchen Geſchmack erworben; und da der Abbe ein fertiger Violinſpieler war, ſo war die Muſik eine weſentliche Ausfüllung dieſer langweiligen Periode" [während Mrs. B. ein Logis bewohnte, ehe ſie **Old Dolby Hall** bezog]. „Unſere Geſellſchaft wurde erſucht, mit der von zweien meiner Freunde gelegentlich ein Inſtrumentalquartett aufzuführen. . . . Unſere Muſik beſtand aus Quartetten von Haydn, Boccherini und Wranizky. Der Abbe, der niemals ohne ſeine Violine reiſte, hatte zum Glück in ſeinen Violinkaſten ein Trio von Beethoven gelegt, welches gerade vor ſeiner Abreiſe componirt war, und welches ſo im Jahre 1793 ſeinen Weg nach Leiceſter fand. Dieſe Compoſition, ſo verſchieden von allem was ich je gehört hatte, erweckte in mir einen neuen Sinn, eine neue Freude an der Wiſſenſchaft der Töne. Beethoven war der Sohn eines Tenoriſten an der Bonner Domkirche, und wurde als Knabe von meinem Freunde beſchützt und ſpäter vom Kurfürſten in Haydns Unterricht nach Wien geſchickt. Dieſe Compoſition eröffnete mir einen neuen Blick in die Kunſt. Es war eine Sprache, die meine Einbildungskraft ſo mächtig anregte, daß mir alle andere Muſik zahm und geiſtlos erſchien. Als ich zur Stadt [London] kam, ſuchte ich nach Werken dieſes Componiſten, konnte aber nichts mehr erfahren, als daß er als ein toller Menſch betrachtet werde und daß ſeine Muſik ſei wie er ſelbſt. Ich hatte jedoch einen Freund in Hamburg, durch welchen ich, obgleich der Krieg damals wüthete, gelegentlich einige dieſer unſchätzbaren Werke erhielt." Dieſe Quartettunterhaltungen wurden zwei Jahre hindurch fortgeführt, und Gardiner gibt uns folgende Einladung zu einer derſelben an einem unfreundlichen Regentage, als eine Probe von des Abbés Engliſch: „**As the day is good for nothing but a dinner and music, Mrs. Bowater hopes for your company at four and a quartett in the Evening.**"

Welches Trio war dies, welches der enthuſiaſtiſche Engländer ſo preiſt? Auf der vorletzten Seite ſeines Buches „**Italy, her Music, Arts and People**" ſchreibt Gardiner, indem er von ſeiner Rückkehr den Rhein hinab ſpricht, Folgendes: „Gleich darauf kamen wir nach Bonn, dem Geburtsorte Beethovens. Um das Jahr 1786 bemerkte mein Freund, der Abbé Dobler, Caplan des Kurfürſten von Cöln, zuerſt dieſen ſchwarzlockigen Knaben, den Sohn eines Tenoriſten an der Domkirche. Durch den Abbé wurde ich mit dem erſten Producte dieſes wundervollen Componiſten bekannt. Wie groß war mein Erſtaunen, als ich die Violaſtimme ſeines Trios in Es ſpielte, ſo unähnlich allem was ich je gehört hatte. Es war eine neue Empfindung für mich, ein geiſtiger Genuß, den ich niemals von Tönen empfangen hatte.“ Und wieder ſagt Gardiner in einem Briefe an Beethoven: ihr Trio in Es (für Violine, Viola und Baß).

Für Alle, nur die Blinden nicht, verbreitet dieſe Erzählung eine Fluth von Licht über die ganze Frage.

Dreizehntes Kapitel.

Noch einmal das Theater und die Muſik in Bonn. Der Vorhang fällt.

Wir wollen noch ein Kapitel den letzten Tagen jenes Theaters und jener Capelle widmen, deren Geſchichte nunmehr für genau ein Jahrhundert ſkizzirt worden iſt, in welcher drei Generationen der Familie Beethoven eine wichtige Rolle ſpielten, und über welche jetzt der Vorhang für immer fallen ſoll.

Während der kurzen Abweſenheit Maximilian's nach ſeiner erſten Flucht aus Bonn (30. Oct. 1792) wurden die Aufführungen im Theater regelmäßig fortgeſetzt. Sein zweite „Hegira“ war den 15. December, und ſein Medina diesmal Münſter. Hierhin folgten ihm am Ende des Monats das Theater und ein Theil oder vielleicht alle Mitglieder des Orcheſters. Die Einnahme von Mainz durch die Franzoſen hatte die Zerſtreuung der Theatergeſellſchaft daſelbſt zur Folge (14. Nov.) und ſo gewann die Bonner Truppe einen werthvollen Zuwachs in den Perſonen von Friedrich Eunike, ſeiner erſten Frau, und Thereſe Schwachhofer, wahrſcheinlich einer Nichte der Madame Delombre bei der kurfürſtlichen Muſik. Die Geſellſchaft beſtand nunmehr aus folgenden Perſonen: Reicha, Director; Steiger, Opernregiſſeur; Neefe, Correpetitor; Römer, Souffleur; den Schauſpielern: Brand, Dardenne, Eunike, Haßlinger, Koberwein, Lux, Möller, Fried. Müller, Georg Müller, Mändl, Steiger, Spitzeder; den Schauſpielerinnen: Mad. Brand, Bekenkam, Eunike, Koberwein, Dem. Koberwein, Mad. Müller, Neefe, Dem. Schwachhofer, Willmann, und den Kindern Louiſe Neefe und Thereſe Brand für Kinderrollen. Als die Geſellſchaft nach Münſter reiſte, blieben Koberweins in Bonn zurück, und wurden in Folge deſſen kurzweg entlaſſen. Haßlinger verließ um dieſelbe Zeit die Geſellſchaft, ſcheint ſich derſelben aber im Herbſt 1793 wieder angeſchloſſen zu haben.

Das alte Repertoire bot drei wöchentliche Aufführungen bis Oſtern 1793, wo ſie Alle nach Bonn zurückkehrten, und die kleine Stadt veranſtaltete große Feſtlichkeiten bei der Rückkehr ihres beliebten Herrſchers. Dann folgte ein Beſuch des Kaiſers Franz. Während des Sommers wurden die Franzoſen aus den Niederlanden vertrieben. Ludwig XVI. und Marie Antoinette ſollten gerächt werden, und „alles ging fröhlich wie Hochzeitsgeläute“ mochte der Kurfürſt und ſeine treuen Unterthanen denken. Neue und vielverſprechende Pläne wurden für das Drama und die Muſik für die Zukunft gemacht; aber ſie wurden alle vereitelt durch einen jungen 32jährigen Franzoſen, der im Jahre 1789 erſt den Rang des Befehlhabers eines Bataillons der Nationalgarde gehabt hatte, der aber jetzt plötzlich an die Spitze der Armeen geſtellt wurde, welche eben geſchlagen und beinahe zerſtreut worden waren durch die ſiegreichen Oeſtreicher. Das war Charles Pichegru.

Während der Zeit hatte das Bonner Theater einige ſeiner Hauptmitglieder verloren. Magdalena Willmann war berühmt geworden; und als Peter Winter von München berufen wurde, um eine opera seria und eine opera semi-seria für ein venetianiſches Theater zu componiren, welche zum Carneval 1794 gegeben werden ſollte, wurde ſie als Primadonna engagirt. „Am 13ten Julius“ [1793], ſchreibt Neefe, „iſt ſie mit ihrer ganzen Familie abgereiſ't.“ Sie ſah Bonn nie wieder, aber der Leſer wird ihr ſpäter wieder begegnen.

Auch die Eunikes nahmen nebſt Thereſe Schwachhofer ein Engagement bei Hunnius in Amſterdam an, wo ſie bereits Anfangs April 1794 auftraten. 1797 waren ſie in Berlin, wo ſie Alle ſehr gefeiert wurden; Eunike, natürlich unter ſeinem eigenen Namen; ſeine Frau, von der er geſchieden war, als Frau Handel-Schütz die verbundenen Namen ihres dritten und vierten Mannes, und Thereſe Schwachhofer unter dem von Eunike, da ſie ihren früheren Beſchützer geheirathet hatte. Die Schwachhofer war die Tochter des Mainzer Concertmeiſters dieſes Namens, und dort machte Eunike ihre Bekanntſchaft — eine kleine Verbeſſerung für die Lexica der Tonkünſtler von Gerber und Ledebur.

Es exiſtirt kein Bericht über die Theaterangelegenheiten von Bonn im Winter 1793—94; doch gibt Neefe einige Einzelheiten in Bezug auf dieſelben während des vorhergehenden Sommers. „Dieſen Sommer hatten wir Nuth's Kindertheater hier. Die Ballette gefielen. Das Uebrige war in der That kindiſch. Der Churfürſt hat auch ein kleines Theater zu Godesberg bauen laſſen, worin im September geſpielt worden iſt, und bis in den October geſpielt wird, bis die Vorſtellungen auf dem großen Theater in der Reſidenz anfangen."

Der Sommer 1794 kam, und die Kataſtrophe rückte immer näher. „Anfangs September 1794," ſagt Seida und Landensberg, „mußte Maximilian von neuem den Wanderſtab ergreifen. Ein ſo erſchütterndes Freudengeſchrei bei ſeiner Wiederkunft gegen Himmel ſtieg (Apr. 1793), ein eben ſo tiefes Leid trug nun die ganze Stadt und das Land um den ſcheidenden, geliebten Schutzgott. Trauernd ſtand das Volk in dichten Gruppen um ſeinen Wagen an dem trüben Tage der Abreiſe, und Thränen des innigſten Schmerzes hingen in ſeinen Augen. Tief bewegt war der edle Maximilian. Er nahm einen rührenden Abſchied von ſeinen Getreuen, ertheilte ihnen den erzbiſchöflichen Segen, rollte noch einen wehmüthigen Blick über ſie hin und eilte davon, um — nicht mehr wiederzukehren." Am 7ten October rückte Pichegru in Bonn ein.

Im Frühling dieſes Jahres war der arme Neefe gezwungen worden, von ſeiner Tochter Luiſe zu ſcheiden; er hatte ſie nach Amſterdam gebracht, wo ſie, nach einer befriedigenden Darſtellung der Conſtanze in Mozart's Entführung, ein Engagement von Hunnius erhielt. Ein weit traurigeres Scheiden für den Vater war das von ſeinem hoffnungsvollen älteſten Sohne, welcher ihm in der Blüthe ſeiner Jugend für immer entriſſen wurde. Hunnius wurde im Laufe des Sommers in Folge des Einrückens der Franzoſen aus Amſterdam vertrieben und kam mit einem Theile ſeiner Geſellſchaft nach Düſſeldorf, mit Luiſe als Primadonna. Gedrückt von Sorge und Armuth flehte Neefe den Kurfürſten, ehe er abreiſte, an, daß er ein Anerbieten von Hunnius, ihn zum Muſikdirector zu machen, annehmen dürfe; doch es wurde abgeſchlagen und ihm befohlen, in Bonn zu bleiben und die Orgel in der Capelle zu ſpielen, ſo lange die Franzoſen erlauben würden, daß Gottesdienſt gehalten werde. Er erhielt jedoch, gleich allen Anderen in Maximilian's Dienſten, ein Gehaltsquartal im Voraus ausbezahlt. Madame Neefe gibt A. M. Z.

I. 362) ein trauriges Bild von der Armuth, in welcher ſie in den nächſten zwei Jahren lebten, bis Neefe für ſich und ſeine Familie ein Engagement in Deſſau annahm. Auf dem Wege dorthin kam er gegen Ende des Jahres 1796 mit Maximilian in Leipzig zuſammen, und ſuchte in ſeiner Noth um die Rückſtände ſeines Gehaltes nach. Man erfährt mit Betrübniß, daß die einzige Antwort des Kurfürſten die formelle Entlaſſung aus ſeinem Dienſte war. Neefe ging nach Deſſau, erfreute ſich noch ein Jahr des Lebens mit ſeiner Familie und ſtarb am 26. Januar 1798. — Bei der Zerſtreuung der Bonner Geſellſchaft ging Lux nach Frankfurt, die Brands zu Hunnius und ſpäter zu der Geſellſchaft von Joſeph Seconda in Leipzig und Dresden; Mändl, Haßlinger, die Müllers und Dardenne begegnen uns 1795 für eine kurze Zeit wieder als Beſtandtheil einer Truppe, die damals in Augsburg ſpielte; von den untergeordneten Mitgliedern hörte man nichts weiter.

Und nun wollen wir zum letzten Male noch auf die Hofmuſik zurückkommen. Der einige Male angeführte Brief Neefe's an Spazier's Berliner muſikal. Zeitung (Oct. 1793) enthält Einzelheiten in Beziehung auf Darſteller und Darſtellungen in Münſter während des dortigen Aufenthalts, die noch einige Züge zu dem Bilde von Maximilian und ſeiner Muſik hinzufügen, welches darzuſtellen Zweck der früheren Kapitel war, und welche daher hier wohl ihren Platz finden können.

„Sonntags war kleine Muſik bei Hofe, welche aus ſechs Rombergen, den zwei Demoiſellen Willmann und ihrem jüngeren Bruder, dem Tenoriſten Simonetti und mir beſtand. Die Romberger Familie iſt eine liebenswürdige Künſtler-Familie, die ganz in einander gewebt iſt. Die Aeltern, zwei Brüder, bewohnen ein Haus, welches im Mittel eine Scheidemauer hat. Jeder hat drei muſicaliſche Kinder, eine Tochter und zwei Söhne. Die Väter tragen einerlei Kleidung, ſo auch die Kinder. Der ältere Sohn des Muſikdirektor Rombergs, ſo wie der ältere Sohn ſeines Bruders, ſind in der kurfürſtl. költn. Hofkapelle angeſtellt. Jenen [Andreas] kann man mit Recht unter die vollendeteſten Geiger zählen. Auch ſein Satz iſt ſchön und gründlich. Letzterer [Bernhard], ein vortrefflicher Violoncelliſt und wahrer Feuerkopf in ſeiner Kompoſition. Beide haben ſchon viel geſetzt, aber nichts öffentlich bekannt gemacht. . . . . . Bei Hofe wurden gemeiniglich zwei Arien, ein Duett und einige kleine italieniſche Lieder geſungen; zwei Quartetten, ein Duett für Violoncell und Violine, und ein Quintett geſpielt; die ältere Demoiſ. Willmann ſpielte zuweilen ein Solo auf dem Klavier, ſo wie ihr Bruder auf der Geige. . . . Donnerſtags war großes Konzert im Theater und jede

Woche einmal Ball.... In der Charwoche führte Andreas Romberg ein Oratorium von ſeiner Kompoſition im Theater auf. Der Text war nach Kapellmeiſter Reichardts Angabe in ſeinem Kunſtmagazin aus der Meſſiade zuſammengefügt. In der Muſik war Ordnung, Kraft und Würde...."

„Zu Oſtern reiſten wir wieder nach Bonn. Eine Stunde von dieſer Reſidenz liegt ein Dorf, Godesberg, wo ein Geſundbrunnen befindlich iſt. Der jetzige Churfürſt hat dieſe von Natur reizende Gegend durch ſeine Anlagen zu einem Paradieſe gemacht; und täglich ſucht er den Aufenthalt daſelbſt intereſſanter zu machen. Er ſelbſt hat ſich ein kleines ländliches Haus bauen laſſen, wo er gern ein paar Tage wöchentlich im Sommer wohnt. Dienſtags iſt klein Konzert daſelbſt; und dieſe kleinen Konzerte begannen gleich nach unſerer Rückkehr von Münſter, wo ſich nicht ſelten fremde Virtuoſen hören ließen, unter denen ich Ihnen nur die beiden geſchickten Churtrieriſchen Waldhorniſten, Thurneiſen, und den jungen braven Clavierſpieler Hummel aus Wien nenne. Letzterer, nachdem er ſich vor dem Churfürſt und dem ganzen Adel zur allgemeinen Zufriedenheit hatte hören laſſen, ſpielte am Frohnleichnamstage nach geendigtem Umgange hier im Schloſſe den ſämmtlichen Tonkünſtlern eine Stunde, ohne alle Begleitung, vor. Und er erwarb ſich durch ſeine Phantaſieen und ſein übriges Spiel den Beifall jedes Kenners. Ich habe Sonaten von ihm, in London geſtochen und der Königin von England dedicirt, aber nur flüchtig geſehen."

„Im Junius ward zu Godesberg im großen Redoutenſaale Mozart's Zauberflöte (mir das ſchönſte und liebſte Werk von ihm) unter Herrn Rieſens [Franz Ries] und meiner Direktion mit ungetheiltem Beifalle vor dem Churfürſt, dem ganzen Adel, überhaupt vor einem ſehr glänzenden Auditorium aufgeführt. Es waren viele Fremden weiten Wegs gekommen, dieſe Muſik zu hören. Es fehlten nur die Poſaunen, die nun aber auch da ſind, und im September bei einer zweiten Aufführung gebraucht werden ſollen."...

Allem Anſcheine nach fand dieſe zweite Aufführung ſtatt, und ſo wohl Theater wie Muſik ging während dieſes letzten Winters des Bonner Hofes (1793—94) regelmäßig weiter, trotz einer Abweſenheit des Kurfürſten zu einem Beſuche in Wien, welches er am 16. Januar erreichte (Wien. Ztg. 18. Jan.). Der politiſche Horizont im Weſten war jedoch dunkler als je geworden. Vorausſichtlich mußte das Corps von 1600 Mann, welches er im April 1793 als Kurfürſt von Köln und Fürſtbiſchof von Münſter als Contingent zur kaiſerlichen Armee zu ſtellen hatte, an Zahl ſehr vergrößert werden, und die Nothwendigkeit ſtrengſter Sparſamkeit war ihm in peinlicher Weiſe klar geworden. Ein undatirtes Actenſtück unter den Düſſeldorfer Papieren, welches ſeinem Inhalte zufolge nur in den Februar oder März nach Maximilian's Rückkehr aus Oeſtreich verlegt werden kann, deutet an (um nicht zu ſagen beweiſt), daß eine Reduction der Hofmuſik in Zahl und Ausgaben beabſichtigt war. Wenn wir dieſes Actenſtück als zwingendes Beweisſtück für dieſen Punkt betrachten dürfen, dann ſollte das Inſtitut ſo weit reducirt werden, daß die einzigen Perſonen, welche aus Staatseinkünften bezahlt wurden, die wären, welche für eine angemeſſene Ausführung der gottesdienſtlichen Geſänge in der Hof-Capelle nothwendig erfordert wurden, ſo wie die altüberlieferten kurfürſtlichen Trompeter und Trommler; die Privatbörſe aber ſollte nur in Angriff genommen werden für die Harmoniegeſellſchaft, ein Quartett von Streichinſtrumenten, einen Pianiſten, Simonetti und Lux; und größtentheils mit herabgeſetzten Beſoldungen.[1]

---

[1] Hier iſt das Actenſtück:

„Bei der Landrentmeiſterey

Gegenwärt. Gehalt Rth.	Alb.		Künftiger Gehalt. Rth.
260	—	Regens Chori Heller	200
260	—	Organiſt Reeſe	200
79	24	Calcant Funck	80
		6 Singknaben . . . jeder	120
		1ſter Tenor Heller	200
48	60	2ter „ Delombre	200
		3ter „ Mandel	200
227	40	1ſter Baſſiſt Paraquin	200
390	—	2ter „ Lux	200
227	40	3ter „ Spitzeter	200
156	—	1ſter Trompeter Göpfert	120
156,	—	2ter „ Baltus	120
156	—	3ter „ Stumpf	120
156	—	4ter „ Hoffſtätter	120
156	—	1ter Paucker Renard	80
79	24	Paukenträger Funck	40

Gehalte bei der Chatouille.

Ries 600 Fl. Pfau 400 Fl.

[Die beiden Rombergs, 600 Fl. jeder, ausgeſtrichen. Dieſelben gingen Oſtern 1794 zu Schröder's Theater in Hamburg. Oſter-Sonntag war am 20. April.]

Simonetti 800 Fl. Beethoven 600 Fl. Lux 600 Fl.

Harmonia.

Welſch	400 Fl.	Simrock	400 Fl.
Liebiſch	400 „	Bamberger	400 „
Meuſer	300 „	Welſch jr.	400 „
Bachmeier	300 „	Zillecken	240 „ “

Einen paſſenden und rührenden Schluß zu dieſem Jahrhundert Bonner Muſikgeſchichte gewährt ein langes Document, betitelt: „Münſteriſcher Hofſtaatsentwurf," in Maximilian's eigener Handſchrift aufgeſetzt, als er ſein Kurfürſtenthum unwiederbringlich verloren ſah, jedoch noch hoffte, ſeinen münſteriſchen Biſchofsſitz ungeſtört behalten zu können. Der Entwurf iſt, ſo weit er **Muſik** betrifft, folgender:

„Hofmuſik. Lucheſi — bleibt in Bonn abgedankt.
Mme. Drewers — Penſioniſtin
Mlle. Neuerin — ſimiliter.
Mme. Bekingkam — iſt bereits abgedankt.
Mme. Delombre — abgedankt mit Vorſchuß.
Mme. Robſon — abgedankt.
Mr. Ferd. Heller — Hofſänger.
Delombre — abgedankt mit Vorſchuß.
Simonetti — iſt nicht mehr in Dienſten.
Lux — ſimiliter.
Spitzeter — ſimiliter.
— Beethoven — bleibt ohne Gehalt in Wien bis er eingerufen wird.
— Drewer — als Hofmuſicus.
Riedel — penſionirt.
Brand — iſt bereits außer Dienſt bei Theatern engagirt.
— Ries — Hofmuſicus.
Wagener — abgedankt mit Vorſchuß.
— Töpfer — Hofmuſicus.
Pfau — penſionirt in Mergentheim.
Goldberg — bei Theatern engagirt.
Baum — penſionirt.
Anton Reicha — außer Dienſt abgedankt.[1]
Bockhorny — abgedankt mit Vorſchuß.
Libiſch — iſt wie Beethoven in Wien ohne Gehalt.
Die 2 Welſch — ſimiliter in Frankfurth.
Pachmeier — abgedankt."

---

[1] Sein Onkel hatte ihn nach Hamburg geſchickt, einige Wochen vor dem Einrücken der Franzoſen in Bonn.

Zimrock — abgedankt.
Bamberger — similiter.
Haveck — abgedankt mit Vorſchuß.
Zillecken — similiter.
Stumpf — penſionirt.
— Hoffſtatter
— Beltus > Hoftrompeter.
Die 2 Funck abgedankt mit Vorſchuß.“

Drittes Buch.

Beethoven's erſte Wiener Zeit. 1792 bis 1800.

Erſtes Kapitel.

Beethoven in Wien. Studien bei Haydn und Albrechtsberger.

Es würde ſicherlich ſehr unterhaltend ſein, wenn wir die Ankunft 1792.
Ludwig van Beethoven's in Wien gleichſam mit glänzendem Trompetenſchalle ankündigen und unſerer Phantaſie in einer poetiſchen und glänzenden Schilderung ſeines Eintreffens daſelbſt ihren freien Lauf laſſen wollten. Leider fehlen zu einer ſolchen Art der Beſchreibung alle Anhaltspunkte, und die völlige Verborgenheit des Ereigniſſes zwingt uns, die Geſchichte ſo zu ſchreiben, wie ſie in Wirklichkeit war, und nicht wie wir ſie gerne haben möchten. Die Thatſachen ſind einfach. Gleich der großen Zahl von Studirenden und anderen jungen Leuten, welche jährlich dorthin kamen, um Unterricht und Lehrer zu finden, war dieſer kleine und ſchmächtige, dunkelfarbige und pockennarbige, ſchwarzäugige und ſchwarzhaarige junge Muſiker von 22 Jahren in aller Stille zur Hauptſtadt gereiſt, um das Studium ſeiner Kunſt bei dem kleinen und ſchmächtigen, dunkelfarbigen und pockennarbigen, ſchwarzäugigen und ſchwarzgelockten alten Meiſter weiter zu verfolgen. In der bekannten bei Carpani erzählten Anekdote von Haydn's Einführung beim Fürſten Anton Eſterhazy nennt der Fürſt den Componiſten einen Mohren. Beethoven hatte noch mehr von einem Mohren in ſeinem Ausſehen als ſein Lehrer. Seine Vorderzähne ſtanden in Folge der eigenthümlichen Flachheit ſeines Gaumens vor und drängten dadurch natürlich die Lippen nach Außen; ſeine Naſe war breit und platt, die Stirn dagegen merkwürdig voll und rund — nach den Worten des verſtorbenen Hofſecretärs Mähler, der zweimal ſein Portrait malte, „eine Kugel.“

Beethoven, ſagt Junker S. 213, „geſtand, daß er auf ſeinen Reiſen bei den bekannteſten guten Clavierſpielern ſelten das gefunden habe, was er zu erwarten ſich berechtigt geglaubt hatte.“ Er hatte jetzt Gelegenheit,

1792. ſeine Beobachtungen über Clavierſpieler und Componiſten in den wirklichen damaligen Hauptquartieren deutſcher Muſik anzuſtellen, ſich ſelbſt durch Studium unter den beſten derſelben auszubilden, und allmählich ſeine Leiſtungen nach den ihrigen zu meſſen. Es wurde ihm bald klar, daß auch in dieſem Punkte die Entfernung den Erſcheinungen hauptſächlich ihren Reiz verleihe; Mozart war nicht mehr, und ſo fand er auch hier nicht, „was er zu erwarten ſich berechtigt geglaubt hätte.“

Zunächſt haben wir es jedoch nur mit dem jungen Fremdling in einer großen Stadt zu thun, welcher nach Wohnungen ſucht und Einrichtungen für die Zukunft trifft, die in einem angemeſſenen Verhältniſſe zu den beſchränkten Geldmitteln ſtanden, welche er zu ſeiner Verfügung hatte. Die kleinen Details, welche hier folgen, mögen vielleicht zu unbedeutend erſcheinen, um ein Intereſſe an ſich ſelbſt zu gewähren; doch werden wir finden, daß ſie zur Beantwortung einiger im Verfolg auftretender Fragen einen nicht unweſentlichen Beitrag liefern.

Wir wenden uns daher wieder zu dem früher erwähnten Tagebuche zurück. Die erſten Poſten, welche auf die Notizen über die Reiſe von Bonn nach Würges folgen, betreffen lediglich die Anſchaffung nothwendiger Bedürfniſſe, wie „Holz, Perrückenmacher, Kaffee, Ueberrock, Stiefel, Schuhe, Klavierpult, Petſchaft, Schreibpult, Klaviergeld“ und einiges Unleſerliche, mit der darauf folgenden Bemerkung: „alles mit dem künftigen Monat angefangen“ (S. 4). Die folgende Seite gibt einen Wink über das Datum ſeiner Ankunft. Sie enthält den Inhalt von zwei Anzeigen der Wiener Zeitung über zu verkaufende Claviere: eins in der Nähe des Hohen Marktes, und zwei im Kramer'ſchen Breihaus Nr. 257 im Schloſſergaſſel, am Graben. Das letztere erſcheint zum letzten Male am 10ten November; damals war alſo Beethoven in Wien.

Doch beabſichtigt er die Grazien ebenſo wie die Muſen zu pflegen — die nächſte Seite beginnt ſo: „Andreas Lindner, Tanzmeiſter, wohnt im Stoß am Himmel Nr. 415,“ worauf eine Notiz folgt, die ſich offenbar auf Geld bezieht, welches er vom Kurfürſten empfangen (vielleicht ſchon in Bonn, wahrſcheinlicher in Wien): „25 Ducaten Einnahme, davon ausgegeben den 2 November einen halben Souverain fürs Clavier oder 6 Gldn. 40 x — 2 Gulden ſind dabei von dem meinigen.“ Die folgende Seite zeigt ihn, wie er ſich auch in Sachen ſeiner Toilette gerade damals zum Eintritt in die Geſellſchaft vorbereitet: „Schwarze ſeidene Strümpfe — einen Ducaten, ein paar Winter ſeidene Strümpfe, 1 Gldn. 40 x, Stiefel 6 Gldn., Schuh 1 Gldn. 30 x.“ Dieſe Ausgaben mit Hinzunahme ſeiner täglichen Bedürfniſſe verurſachten allerdings eine bedeutende Verminderung ſeiner Einnahme von 25 Ducaten; und ſo leſen wir S. 7: „Am Mittwoch den 12ten December hatte ich 15 Ducaten“ (der 12. Dec. fiel im Jahre 1792 auf einen Mittwoch). Sehr bezeichnend iſt der Inhalt von S. 8: „Alle Nothwendigkeiten, z. B. Kleidung, Leinwand, alles iſt auf. In Bonn verließ ich mich darauf, ich würde hier 100 Ducaten empfangen, aber umſonſt. Ich muß mich völlig neu equippiren.“ 1792.

Die folgenden Seiten enthalten, wie man ziemlich deutlich erkennt, die monatlichen Ausgaben von der Zeit an, wo „alles mit dem künftigen Monat angefangen“ wurde, von welchen die erſten (nach S. 9) als Probe folgen mögen: „Hauszins 14 Gldn. Klavier 6 G. 40 x. Heizen jedesmal 12 x; Eſſen mit dem Weine $16^{1}/_{2}$ Gld; 3 x für B. und H. Der Hausfrau iſt nicht nöthig mehr als 7 Gld. zu geben, das Zimmer iſt ſo auf der Erd.“

Beethoven war kaum in ſeinem „Zimmer auf der Erd“ wohl eingerichtet, und das Neue ſeiner Lage hatte kaum angefangen unter dem Einfluſſe der Gewohnheit ſich zu verlieren, als eine erſchreckende Nachricht, die ihm das Weihnachtsfeſt trübte, von Bonn eintraf. Ein Ereigniß war eingetreten, welches die Bande, die ihn an die Heimath feſſelten, lockerte, ſeine Sorge für ſeine Brüder vermehrte und ſeine pecuniäre Lage völlig veränderte; ſein Vater war am 18. December plötzlich geſtorben.[1] Der Kurfürſt hörte die Nachricht noch in Münſter, und widmete dem Andenken des Verſtorbenen einen Scherz; am 1. Januar 1793 ſchrieb er in einem Briefe an den Hofmarſchall von Schall: „Die Getränks-Acciſe hat an Beethovens und Eichhofs Tod einen Verluſt erlitten, für die Wittwe des letzteren wird in Anbetracht ſeiner 40jährigen Dienſte [in der kurfürſtl. Küche], wenn es die Umſtände leiden, Rückſicht genommen werden.“

Franz Ries war wiederum der Einzige, welcher ſich Beethoven's in ſeiner Abweſenheit annahm und für ihn handelte, und die am 4. Febr. 1793 (der Anfang des zweiten Monats im Quartal war die herkömmliche Zeit) ausgeſtellte Quittung über ſeinen erſten vierteljährlichen Gehalt (25 Thl.) iſt unterzeichnet: „F. Ries nahmens Ludewig Bethofen.“ Der Ausfall der Penſion Johann's van Beethoven von 200 Thlrn. war ein ernſtliches Miß- 1793

---

[1] „1792, Dec. 18 obiit Joannes Beethoff“ ſagt das Sterbebuch der St. Remigiuspfarre.

1793. geſchick für ſeinen Sohn, zumal da die 100 Ducaten nicht kamen. Da die Correſpondenz zwiſchen Beethoven und Ries nicht erhalten iſt, ſo ſind wir nur auf Vermuthung angewieſen, wenn wir annehmen, daß der letztere die geeigneten Schritte that, um den Theil der Penſion zu behalten, welcher durch kurfürſtliches Decret zum Unterhalte der beiden jüngeren Söhne beſtimmt worden war. Dies war aber vergebens, da, wie ſich zeigte, das Original-Document verſchwunden war; und deshalb ſandte Beethoven, nachdem ihm über dieſen Umſtand Nachricht gegeben worden war, unmittelbar aus Wien folgende Bittſchrift ein, welche, wie die meiſten derartigen Documente in den Bonner Archiven, ohne Datum iſt:

„Hochwürdigſt-Durchlauchtigſter Kurfürſt!

Gnädigſter Herr!

Vor einigen Jahren geruhten Ew. Kurfürſtliche Durchlaucht, meinen Vater den Hof tenoriſten van Beethoven in Ruhe zu ſetzen, und mir von ſeinem Gehalte 100 Rtlr. durch ein ggſtes Dekret in der Abſicht zuzulegen, daß ich dafür meine beide jüngere Brüder kleiden, nähren und unterrichten laßen, auch unſere vom Vater rührende Schulden tilgen ſollte.

Ich wollte dieſes Dekret eben bei Höchſtdero Landrhentmeiſterei präſentiren als mich mein Vater innigſt bathe, es doch zu unterlaßen, um nicht öffentlich dafür angeſehen zu werden, als ſeye er unfähig ſeiner Familie ſelbſt vorzuſtehen, er wollte mir :fügte er hinzu: quartaliter die 25 Rtlr. ſelbſt zuſtellen, welches auch bisher immer richtig erfolgte.

Da ich aber nach ſeinem Ableben :ſo im Dezemb: v: J: erfolgte: Gebrauch von Höchſtdero Gnade, durch präſentirung obbenannten ggſtn Dekrets machen wollte, wurde ich mit Schröcken gewahr, daß mein Vater ſelbes unterſchlagen habe.

In ſchuldigſter Ehrfurcht bitte ich deshalb Eure Kſtle Dchlcht um gnädigſte Erneuerung dieſes Dekrets, und Höchſtdero Landrhentmeiſterei anzuzeigen, mir letzhin verfloſſenes Quartal von dieſer ggn Zulage :ſo Anfangs Februar fällig waren: zukommen zu laſſen.

Euer Kurfürſtlichen Durchlaucht

Unterthänigſter Treugehorſamſter

Lud: v: Beethowen: Hoforganiſt."

Die Bittſchrift wurde nur von dem geheimen Rathe in Betracht gezogen, und zwar mit folgendem Reſultate:

„ad sup.
des Hof Organiſten L. van
Beethoven.

„Dem Supplicant wird, auf ſein unthgſtes Bitten, zu ſeinem bereits genießenden ein hundert Rthl. jährlichs, ferner noch ein hundert Rth. in quartalien eingetheilt, und mit dem 1ten Jenner a. c. anzufangen, aus dem, durch den Tod ſeines Vaters erledigtem Gehalt von 200 Rthl. hiemit ggſt zugelegt, und ſollen ihm auch, die zu Erziehung ſeiner Geſchwiſteren ggſt verwilligte drei Mltr. korn, ferner abgereicht werden. Wornach kurfürſtl^{e} Hofkammer das fernere zu verfügen hat. Urkund. p. 1793.

Bonn den 3. May 1793.“

Die Verfügung an die Landrentmeiſterei erfolgte am 24. Mai in folgender Weiſe:

„Demnach Seine Kurfürſtl^{e} Durchlaucht zu Kölln Max Franz, Erzherzog zu Oeſtereich p. Unſer gnädigſter Herr auf unterthänigſtes Bitten des Hoforganiſten L. van Beethoven Mildeſt bewogen worden ſind, demſelben zu ſeinem bereits genieſſenden Gehalt von hundert Rthl. jährlichs noch Ein hundert Rthl. in quartalien eingetheilt und mit dem 1ten Jenner lauf. jahrs anzufangen aus jenem durch den Todt ſeines Vaters erledigtem Gehalt gnädigſt zuzulegen; Als wird demſelben hierüber gegenwärtige Fertigung mitgetheilt, wornach ſich Kurfſl^{e} Landrentmeiſterey zu achten hat. Sigl. Bonn den $24^{ſten}$ May 1793.

Frhr. von Spiegel zum Dieſenberg (Siegel)
Befehl an kurfl. Landrentmſtrey.“

Am 15. Juni hatte Franz Ries die Genugthuung, zwei Quittungen zu unterzeichnen, die eine über 25 Thlr. für Januar bis März, und die zweite über 50 Thlr. für das zweite Vierteljahr von 1793; aber ſeit dieſer Zeit hat ſich keine Andeutung mehr gefunden, daß Beethoven jemals noch etwas von dem Kurfürſten empfangen hätte, oder daß er irgend eine andere Hülfsquelle gehabt hätte, als ſeine eigenen Verdienſte und die Freigebigkeit neu erworbener Freunde zu Wien.[1]

---

[1] Nach den in Düſſeldorf noch befindlichen Landrentmeiſtereirechnungen hat Beethoven den Gehalt von 50 Thalern vierteljährlich bis zum März 1794 bezogen; in der Rechnung von 1793–94 findet ſich die Bemerkung „cessat in Zukunft“ und „vide Beleg p. 116. nro 13.“ Dieſe Belege fehlen jetzt. Anm. d. Ueb.

1793. Dieſe Hülfsquellen wurden bald nöthig. Die Bemerkung, daß zwei Gulden von dem Miethpreiſe des Claviers von ſeinem eigenen Gelde waren, zeigt, daß er eine kleine Summe beſaß, die er ſich nach und nach durch Unterrichtgeben, aus erhaltenen Geſchenken und dergleichen erſpart hatte; doch konnte der Betrag derſelben nicht groß ſein: während die 25 Ducaten, und die oben erwähnten Gehaltsquartale zuſammen genommen zu wenig waren, um ihn durch den Sommer dieſes Jahres 1793 durchzubringen. Die zweite Einzeichnung über nothwendige und regelmäßige Monats-Ausgaben, welche hier folgt, macht dies noch deutlicher: „14 Gldn. [Hauszins]; 6 Gld. 40 x. [Klavier]; Eſſen mit W. $15\frac{1}{2}$ Gld.; 3 Gld. [?]; Magd 1.“ Seine eigene Addition ergiebt die Geſammtſumme von 11 Ducaten und $\frac{1}{2}$ Gulden. Und dennoch finden ſich gegen Ende des Jahres Notizen, welche beweiſen, daß er nicht in Geldverlegenheit war; ſo zum Beiſpiel: „den 24ſten 8bre. d. i. vom 1. November an gerechnet, hundertzwölf Gldn. 30 x.“ — „2 Dukaten ein Petſchaft:“ — „1 Gld. 25 x. Copiſt. Dienſtag, Samſtag von 7 bis 8. Sonntag von 11 bis 12. 3 gldn.“ Die letzte Bemerkung (dem Datum nach nicht ſpäter wie 1794) iſt dieſe „3 Carolin in Gold, 4 Carolin in Kronenthaler und 4 Ducaten, macht zuſammen 7 Carolin und 4 Ducaten und noch viel Kleingeld.“ Auf welche Weiſe Beethoven ſchon im Jahre 1794 im Stande war, „in Wien ohne Gehalt, bis er einberufen wird“ (nach den Worten des Kurfürſten) zu bleiben, wird weiter unten mit ziemlicher Sicherheit klar werden: für den Augenblick müſſen wir ihm in ſeinem Verhältniſſe als Schüler Haydn's und Albrechtsberger's unſere Aufmerkſamkeit zuwenden.

Die Worte, die in einem der vorhergehenden Kapitel aus Briefen Neefe's und Fiſchenich's angeführt wurden, laſſen den ſtarken Eindruck erkennen, den Beethoven's Fähigkeiten ſowohl als Virtuoſe wie als Componiſt auf Joſeph Haydn unmittelbar nach ſeinem Eintreffen in Wien gemacht hatten:[1] und ſicher war keiner der damals lebenden Männer beſſer im Stande, über dieſe Dinge zu urtheilen. Ob aber der berühmte Capellmeiſter, eben von ſeinen engliſchen Triumphen zurückgekehrt, ſelbſt ein kühner und von Erfolg gekrönter Neuerer, und gerade eben ſehr beſchäftigt mit Compoſitionen für ſeine zweite Londoner Reiſe, der Mann war, um die Studien eines hartnäckigen, eigenwilligen und noch kühneren muſikaliſchen Revolutionärs

---

[1] „Haydn hat hieher berichtet, er würde ihm große Opern aufgeben, und bald aufhören müſſen zu componiren.“ Oben S. 237.

zu leiten, das war von vorn herein eine ſehr zweifelhafte Frage; der Erfolg 1793.
zeigte, daß er es nicht war.

Das Tagebuch enthält einige Notizen, die ſich auf Haydn beziehen. Auf S. 7., welche die Anzeichnung der 15 Ducaten vom 12. December (1792) enthält, findet ſich eine Reihe von Poſten (meiſt 2 Groſchen), deren erſter lautet „Haidn 8 Groſchen.“ Zwei Seiten, welche zufällig das Datum vom 24. und 29. October 1793 tragen, enthalten dieſe beiden Notizen: „22 x. für Haidn und mich Chokolade;“ „Kaffee 6 x. für Haidn und mich.“ Dieſe Angaben beſtätigen einfach, was auch aus anderen Quellen bekannt war, daß Beethoven ſehr bald nach ſeiner Ankunft in Wien den Unterricht bei Haydn anfing, und ſein Schüler blieb bis zum Ende des Jahres 1793. Sie laſſen außerdem erkennen, daß der Schüler, was für Geſinnungen gegen ſeinen Meiſter er auch im Innern Raum geben mochte, ſich doch auf guten Fuß mit ihm zu ſetzen ſuchte, und daß ihr Privatverkehr nicht auf die Unterrichtsſtunden in Haydn's Wohnung (im Hamberger Hauſe Nr. 992 an der nicht mehr exiſtirenden Waſſerkunſtbaſtei) beſchränkt war.

Ueber den Lauf der Studien während dieſes Jahres können wir den Worten Nottebohm's (Allg. Muſik. Zeitung 1863, 1864 „Beethovens theoretiſche Studien“) nichts hinzufügen, da ſie auf eine ſorgfältige und genaue Erforſchung aller bekannten Manuſcripte und Autoritäten, die etwas zur Löſung dieſer Frage beitragen, gegründet ſind. Von den hieher gehörigen Manuſcripten ſagt er (1864 S. 153): „Es ſind Uebungen im einfachen Contrapunkt über ſechs feſte Geſänge in den alten Tonarten.“ Da dieſelben aber nur eine kleine Zeit umfaſſen, ſo muß er noch mehr geſchrieben haben; doch finden ſich nach Nottebohm darüber keine Andeutungen. „Es iſt mit ziemlicher Sicherheit wohl anzunehmen, daß den contrapunctiſchen Uebungen eine, wenn auch kurze, einleitende Lehre über die Natur der Conſonanzen und Diſſonanzen vorherging. Dazu konnte füglich das letzte Capitel des 1. Buchs von Fux' „Gradus ad Parnassum“ benutzt werden. Allein das würde nicht hinreichend ſein, jenen Zeitraum auszufüllen. Daß andere oder andersartige contrapunctiſche Uebungen, etwa im freien Style oder in den neuen Tongeſchlechtern vorhergingen, iſt bei der Vorliebe J. Haydn's für das Fuxiſche Syſtem und aus andern Gründen nicht denkbar. Es bleibt daher nichts übrig, als noch weiter zurückzugehen und zu vermuthen, der Unterricht bei J. Haydn habe mit der Harmonielehre und mit Generalbaß-Uebungen begonnen, wobei dann wohl das Syſtem vom Ph. E. Bach ... zu Grunde gelegt werden konnte.“

1793. „Es iſt gewiß,“ ſagt Schindler, „daß Beethovens Kenntniſſe in den harmoniſchen Wiſſenſchaften zur Zeit, als der Unterricht bei Haydn begonnen, die Generalbaß-Lehre nicht überſchritten hatte.“ Die Richtigkeit dieſer Annahme Schindler's zu prüfen überlaſſen wir dem Leſer. Thatſache ſcheint zu ſein, daß Beethoven, im Bewußtſein des Mangels einer gründlichen und ſyſtematiſchen Unterweiſung, ohne Vertrauen auf ſich ſelbſt und von dem Wunſche beſeelt, mehrere ſeiner neuen und mit Liebe gehegten Gedanken einer Beurtheilung zu unterwerfen, beſchloſſen hatte, einen vollſtändigen Curſus des contrapunctiſchen Studiums durchzumachen und ſo die Maſſe ſeiner bisher erworbenen theoretiſchen Kenntniſſe einer neuen Durchſicht zu unterwerfen und ſie in Ordnung und Syſtem zu bringen. Er wollte unter allen Umſtänden das Regelmäßige gründlich kennen und verſtehen, um mit Zuverſicht beurtheilen zu können, wie weit er ſeiner Phantaſie hinſichtlich des Unregelmäßigen nachgeben dürfe. Dieſer Anſicht, welche ſchon längſt gehegt wird, gewähren die Reſultate von Nottebohm's Unterſuchungen neue Beſtätigung. Sie erklärt uns auch, wie ein junger Mann, der bisher zu ſehr auf die Richtigkeit ſeiner Anſchauungen vertraut hatte, um geneigt zu ſein, in ſeinen Productionen etwas zu ändern, weil ſie Paſſagen und Wirkungen enthielten, die von ſeiner Umgebung für abweichend von jenen Mozart's und Haydn's erklärt wurden — wie dieſer nunmehr bereit war, mit der Beſcheidenheit des wirklichen Genies, dieſelben in ſeinem Schreibpulte zu verſchließen, bis er durch Studien und Beobachtung das ſichere Gefühl erlangt hätte, auf der feſten Baſis gründlicher Kenntniſſe zu ſtehen, und erſt dann nach den Geboten eines erleuchteten Urtheils zu behalten oder verwerfen.

Beethoven entdeckte jedoch ſehr bald, daß er auch in Haydn als Lehrer nicht das gefunden, was er erwartete. Ries erinnerte ſich einer von ihm mit Beziehung hierauf gemachten Aeußerung. „Haydn hatte gewünſcht, daß Beethoven auf den Titel ſeiner erſten Werke ſetzen möchte: „„Schüler von Haydn.““ Beethoven wollte dieſes nicht, weil er zwar, wie er ſagte, einigen Unterricht bei Haydn genommen, aber nie etwas von ihm gelernt habe.“ (Notizen S. 86.) Noch wichtiger iſt die oft beſprochene Erzählung von Johann Schenk's Freundſchaft für Beethoven, welche von Seyfried in Gräfer's und Schilling's Wörterbüchern berichtet und von Schindler beſtätigt wird, und welche, von ihren Irrthümern entkleidet, folgendermaßen lauten mag. Zu Beethoven's früheſten Bekanntſchaften in Wien gehörte der Abbé Joſeph Gelinek, einer der erſten damaligen Claviervirtuoſen Wiens und ein erſtaunlich fruchtbarer und populärer Variationencomponiſt. Auf ihn ſchrieb C. M. v. Weber einige Jahre ſpäter das Epigramm:

„Kein Thema auf der Welt verſchonte dein Genie,
Das ſimpelſte allein — dich ſelbſt — variirſt du nie.“

In Gelinek's Räumen hörte Schenk zum erſten Male Beethoven phantaſiren, „ein Hochgenuß, der lebhaft Mozarts Andenken zurückrief. Unmuthig beklagte ſich der lernbegierige Beethoven oftmals gegen Gelinek, wie er in ſeinen contrapunktiſchen Studien bei Haydn nicht vorwärts kommen könnte, da dieſer Meiſter, allzu vielſeitig beſchäftigt, den ihm vorgelegten Elaborationen die gewünſchte Aufmerkſamkeit zu ſchenken gar nicht im Stande ſei. Jener ſprach darüber mit Schenk und befragte ihn, ob er nicht geneigt ſei, mit B. die Compoſitionslehre durchzumachen. Dieſer erklärte ſich höchſt willfährig dazu, jedoch nur unter der Doppelbedingung: ohne irgend eine Vergütung und unter dem Siegel unverbrüchlicher Verſchwiegenheit. So wurde denn der gegenſeitige Traktat abgeſchloſſen und mit gewiſſenhafter Treue gehalten.“ So weit Seyfried; Schindler fügt noch einen oder zwei Umſtände (nach Schenk's eigener Erzählung) hinzu: „Eines Tages (ſchreibt er) begegnete Schenk unſerm Kunſtjünger, als dieſer eben mit ſeinem Hefte unter dem Arm von Haydn kam. Schenk warf einen Blick in das Heft und gewahrte da und dort unrichtiges. Beethoven, darauf aufmerkſam gemacht, verſicherte, daß Haydn dieſes Elaborat ſo eben corrigirt habe. Der [ſpätere] Componiſt des Dorfbarbiers blätterte in dem Hefte zurück und fand Fehler gegen Regel und Geſetz in ziemlicher Anzahl nicht corrigirt. Mehr brauchte es nicht um bei Beethoven ſogleich den Verdacht rege werden zu laſſen, Haydn meine es mit ihm nicht redlich. Er faßte ſofort den Entſchluß den Unterricht bei ihm abzubrechen, davon er ſich jedoch abbringen ließ, bis Haydns nächſtbevorſtehende zweite Reiſe nach England (1794) ſchickliche Gelegenheit dazu gegeben. Schenk aber blieb von jenem Augenblicke an der Verbeſſerer, vielmehr der eigentliche Führer im Contrapunct bei Beethoven, wenngleich dieſer fortan noch mit dem Hefte zu Haydn gegangen; es läßt ſich ermeſſen in welcher Gemüthsſtimmung.“ [1]

Die Allgemeine Muſ. Zeitung (XXXIV. S. 346) ſagt: „Bemerkenswerth iſt es, daß J. Schenk ein Jahr lang (1792) unſern Beethoven nach

---

[1] Eine dritte Erzählung der Sache aus dem „Freiſchütz“ haben wir im Anhang (X.) mitgetheilt.

1793. dem Gradus ad Parnassum im Contrapunkte unterrichtete.“ Seyfried ſagt genauer „von Anfang Auguſt 1792 bis Ende Mai des nächſten Jahres.“ Das Wahre iſt offenbar dieſes, daß die Studien bei Schenk ziemlich früh im Jahre 1793 (vielleicht im Januar) begannen und bis zum Schluſſe deſſelben dauerten. „Dieſes wenig bekannt gewordene Verhältniß (ſagt Seyfried) wird durch folgende Thatſache documentirt. Als nämlich Schenk in den erſten Junitagen zur gewohnten Stunde ſich einſtellte, fand er das Vöglein ausgeflogen nach Ungarn, auf Beſuch zum Fürſten Eſterhazy, dafür aber ein hinterlaſſenes Briefchen, welches, diplomatiſch genau vidimirt, alſo lautete:

> „„Lieber Schenk! Ich wußte nicht daß ich ſchon heute fort würde reiſen, nach Eiſenſtadt. Gerne hätte ich noch mit Ihnen geſprochen. Unterdeſſen rechnen Sie auf meine Dankbarkeit für die mir erzeigten Gefälligkeiten. Ich werde mich beſtreben, Ihnen alles nach meinen Kräften gutzumachen. Ich hoffe Sie bald wieder zu ſehen und das Vergnügen Ihres Umgangs genießen zu können. Leben Sie wohl und vergeſſen Sie nicht ganz
>
> Ihren Beethoven.““

Dieſer Brief iſt ohne Datum, muß aber, wenn er aus der Zeit dieſer geheimen Studien herrührt, im Jahre 1793 geſchrieben ſein; denn im Sommer 1794 war Haydn in England, und Schenk war Gaſt des Fürſten Auersperg auf deſſen Gütern, und componirte Operetten für die Privatbühne dieſes hohen Herrn.

Die Beziehungen zwiſchen Haydn und ſeinem Schüler blieben nicht lange wirklich herzliche; doch verbarg Beethoven ſeine Unzufriedenheit und es erfolgte kein Bruch. Wenn er auch in ſpäteren Jahren leider oft zu wenig um die Zukunft beſorgt war und zu ſehr ſeinem eigenen Willen nachgab, ſo war er doch damals dem Kurfürſten für ſein Verhalten verantwortlich, und Haydn war überdies ein zu werthvoller und einflußreicher Freund, um ihn muthwillig aufzugeben. Welche Gefühle er alſo auch insgeheim gehegt haben mag, er verſchloß ſie in ſich, ging regelmäßig in die Unterrichtsſtunden und tractirte, wie oben bemerkt, gelegentlich ſeinen Lehrer mit Chocolade oder Kaffee. Natürlich war es Haydn, welcher den jungen Mann mit nach Eiſenſtadt nahm, und Neefe erzählt uns, daß er ihn auch nach England mitzunehmen wünſchte. Warum wurde dieſer Plan nicht ausgeführt? Verbot es der Kurfürſt? Erlaubte es Beethoven's Stolz nicht, als Haydn's Schüler dorthin zu gehen? Hielt ihn der Eifer für ſeine contrapunktiſchen Studien davon ab? Oder waren ſeine Beziehungen zum öſtreichiſchen Adel ſchon derartige geworden, daß ſie ihm größere Hoffnungen auf Erfolge in Wien erregten, als ihm 1793 Haydn in London verſprechen konnte? Pecuniäre Gründe ſind jedenfalls nicht hinreichend, die Nichtausführung des Planes zu erklären; denn Haydn, welcher das Londoner Publikum jetzt kannte, konnte leicht alle Schwierigkeiten nach dieſer Seite hin beſeitigen. Neefe's Brief wurde gegen Ende September 1793 geſchrieben, als, wie er ſagt, ſchon mehrere Nachrichten nach Bonn gekommen waren, daß Beethoven große Fortſchritte in der Kunſt gemacht habe. Dieſe Nachrichten kamen, wie wir wiſſen, theilweiſe von Haydn ſelbſt, und zeigen klar, wie grundlos Beethoven's Verdacht war, Haydn meine es mit ihm nicht gut (Ries S. 85), was ſich ja auch mit dem Plane, ihn mit nach England zu nehmen, nicht vereinigen ließe. Jedenfalls erklärt dieſer Verdacht, neben den oben angedeuteten Gründen, hinreichend die Abreiſe des Meiſters nach London ohne die Geſellſchaft ſeines Schülers, welcher jetzt (Januar 1794) Albrechtsberger übergeben wurde. 1794

Unter den zahlreichen Notizen des öfters erwähnten Tagebuches finden ſich nur zwei, welche mit einiger Sicherheit auf ein ſpäteres Datum, wie 1793, bezogen werden können; eine derſelben iſt dieſe:

„Schuppanzigh 3 mal die W. (Woche?)
Albrechtsberger 3 mal die W. (Woche?)"

Daraus folgt mit Nothwendigkeit, daß Beethoven das Jahr 1794 mit drei wöchentlichen Stunden im Violinſpiel bei Schuppanzigh (wenn nicht etwa die Jugend des letzteren eine ſolche Folgerung ausſchließt), und mit dreien im Contrapunct bei dem damals berühmteſten Lehrer dieſer Wiſſenſchaft, Albrechtsberger, begann. Seyfried verſichert, daß die Studien bei dem letzteren zwei Jahre hindurch mit raſtloſer Beharrlichkeit fortgeführt wurden. Die folgende Erzählung wird aber zeigen, daß andere Dinge einen großen Theil von Beethoven's Thätigkeit im Jahre 1795 in Anſpruch nahmen, und daß vor dem Schluſſe dieſes Jahres ſein Curſus bei Albrechtsberger zu Ende ging, wenn nicht ſchon im Anfang deſſelben.

Ries ſagt, wo er von den Beziehungen von Haydn, Albrechtsberger und Salieri als Lehrer zu Beethoven als Schüler ſpricht (S. 86): „Ich habe ſie alle gut gekannt; alle drei ſchätzten Beethoven ſehr, waren aber auch einer Meinung über ſein Lernen. Jeder ſagte: Beethoven ſei immer ſo eigenſinnig und ſelbſtwollend geweſen, daß er Manches durch eigene harte Erfahrung habe lernen müſſen, was er früher nie als Gegenſtand eines Unterrichts habe annehmen wollen. Beſonders waren Albrechtsberger und Salieri dieſer Meinung." Es iſt jetzt bekannt was

1794. Ries zu beobachten nicht Gelegenheit hatte), daß die „trockenen Regeln des Erſtern“ Beethoven wohl anſprechen konnten, da ſie einen Theil des theoretiſchen Studiums bildeten, und daß die alte Muſiklehre, welcher er ſein ganzes Leben hindurch immer treu blieb, als Gegenſtand des Studiums und der Unterſuchung einen beſonderen Reiz für ihn hatte. Zur Erläuterung und zum Beweiſe des Geſagten laſſen wir wieder Nottebohm reden (Allg. Muſ. Ztg. 1864. S. 153.): „Auf den Unterricht bei J. Haydn (und Schenk) folgte der bei Albrechtsberger, 1794—96 oder 97. Die vorhandenen Uebungen betreffen einfachen Contrapunct, Fuge (und Nachahmung), doppelten Contrapunct und Kanon, theils ſtreng, theils in freier Schreibart. Seyfried ſtellt die von ihm herausgegebenen „Studien“ ſo dar, als ob Alles, was darin vorkommt, dem Curſus bei Albrechtsberger angehörte.... Man braucht wohl weiter keine Worte zu verlieren, um die Unverträglichkeit einer ſolchen Auffaſſung oder Darſtellung mit einem Ergebniß nachzuweiſen, welches nach einer genauen Durchſicht ſämmtlicher handſchriftlichen Vorlagen erlangt wurde, und welches darin beſteht, daß nur der kleinſte Theil von Seyfrieds „Studien“ auf Beethovens Lehrjahre bei Albrechtsberger zurückgeführt werden kann, und daß das Meiſte, abgeſehen von allen vorgenommenen Aenderungen, außerhalb dieſes Unterrichts liegt und andern handſchriftlichen Arbeiten angehört. Eben ſo wenig brauchen wir hier noch auf die Beethoven beigelegten Randgloſſen einzugehen, mit denen das Buch Seyfrieds ſo reich gewürzt iſt. Thatſache iſt, daß in allen vorliegenden und erwähnten Handſchriften, welche dem Unterricht Beethovens bei Albrechtsberger angehören oder irgendwie in Verbindung damit gebracht werden können, keine einzige von jenen „ſarkaſtiſch hingeworfenen Randgloſſen“ Beethovens zu finden iſt, und dies iſt zu verſtehen ſowohl überhaupt, als in Bezug auf die in Seyfrieds Buch enthaltenen.[1] Im Gegentheil kann man bei unbefangener Betrachtung der in Rede ſtehenden Handſchriften nicht umhin, auf ein gutes Einvernehmen zwiſchen Lehrer und Schüler zu ſchließen. Beethovens Randbemerkungen, welche in den Studienheften bei Albrechtsberger vorkommen und die wir überall, wo es thunlich oder nöthig war, mitgetheilt haben, ſind ganz anderer Art, als die von Seyfried gebrachten. Sie zeigen, daß Beethoven immer bei der Sache war und darauf einging; und bringt man ſie mit andern Erſcheinungen, z. B. mit den oft mehrmals ausgearbeiteten

---

[1] Der Verfaſſer, welcher dieſe Handſchriften zu verſchiedenen Zeiten genau unterſucht hat, kann das Geſagte vollſtändig beſtätigen.

und veränderten Uebungen in Anſchlag, ſo kann man ſich kaum des Geſtänd- 1794.
niſſes erwehren, daß ſie eher den Eindruck eines willigen, als den eines widerſpenſtigen Schülers machen. Wir gerathen hier allerdings einigermaßen in Widerſpruch mit Ries, welcher ſagt, Beethoven ſei als Schüler eigenſinnig und ſelbſtwollend geweſen, und dabei u. A. Albrechtsberger als Gewährsmann nennt. Sollte aber nicht Beethovens heftige Gemüthsart und ſein auffahrendes Weſen einigen Theil an dieſem Ausſpruch haben? Es wäre auch unerklärlich, was Beethoven vermögen konnte, den Unterricht bei einem Lehrer fortzuſetzen, mit dem er ſich, wenigſtens nach Seyfrieds Darſtellung, ſo häufig in Widerſpruch befand. Stand es doch in ſeiner Macht, jeden Augenblick abzubrechen!“

Hier, wie in manchen anderen Fällen, bringt die einfache Bezeichnung der Schwierigkeit zugleich deren Löſung mit ſich. Beethoven als Schüler mochte bei Allem, was er in dem durch dieſes Verhältniß bedingten Charakter ſchrieb, durchaus aufrichtig und gewiſſenhaft den Vorſchriften ſeiner Lehrmeiſter folgen: Beethoven als Componiſt aber ſtand auf eigenem Boden, folgte ſeinem eigenen Geſchmack und Triebe, ſchrieb und ſchuf, keiner andern Controle unterworfen. Er bezahlte Albrechtsberger, damit ihn dieſer im Contrapunkt unterrichte, nicht damit er Cenſor und Kritiker ſeiner Compoſitionen ſei. Daher mag Ries wohl in ſeiner Erinnerung ſich getäuſcht haben hinſichtlich der wirklichen Abſicht jener von dem alten Meiſter gethanen Aeußerungen, und er mag auf den Schüler bezogen haben, was volle dreißig Jahre vorher über den Componiſten geſagt war.

Wir deuteten oben einen Zweifel an, ob Beethoven's Studien unter Albrechtsberger über den Anfang des Jahres 1795 hinaus ſich erſtreckt hätten. Wenn alle jene Uebungen in Contrapunkt, Fuge und Canon, und all' jene Auszüge aus Fux, C. P. E. Bach, Türk, Albrechtsberger und Kirnberger, welche Seyfried zur Grundlage der „Studien“ gemacht, und in eine Confuſion durcheinandergemengt hat, die nur die Kenntniß, der Scharfſinn und die Ausdauer eines Nottebohm entwirren konnte, wirklich in die Periode ſeiner Lehrjahre gehört hätten, dann würde allein ihre Quantität, in Verbindung mit den ſonſtigen Beſchäftigungen des Schreibers, in der That dieſen Zweifel beſtätigen. Wenn wir aber bedenken, daß wohl die größere Hälfte dieſer Manuſcripte in eine viele Jahre ſpätere Zeit gehört, und wenn wir die große Leichtigkeit im Schreiben in Anſchlag bringen, die Beethoven ſchon vor ſeiner Ankunft in Wien ſich erworben hatte, ſo deuten dieſelben in keiner Weiſe auf einen Studiencurſus, der nicht leicht beendet

1794. werden konnte in dem einen Jahre bei Haydn (und Schenk) und dem andern bei Albrechtsberger. Schönfeld („Jahrbuch der Tonkunſt für Wien und Prag“) nimmt an, daß Beethoven noch zu der Zeit, als er ſchrieb (im Frühling 1795), Schüler des letzteren war, indem er ſagt: „Ein redender Beweis ſeiner wirklichen Kunſtliebe iſt, daß er ſich unſerm unſterblichen Haydn übergeben hat, um in die heiligen Geheimniſſe des Tonſatzes eingeweihet zu werden. Dieſer große Meiſter hat ihn nun während ſeiner Abweſenheit unſerm großen Albrechtsberger übergeben.“ Offenbar liegt in dieſen Worten nichts Entſcheidendes, und doch ſind ſie das Einzige, was die „zwei Jahre“ Seyfried's zu beſtätigen ſcheint; während andererſeits Wegeler, der während des ganzen Jahres 1795 viel mit Beethoven zuſammen war, nirgendwo in ſeinen Notizen die geringſte Anſpielung auf ein Verhältniß ſeines Freundes als eines Schülers unter einem Meiſter hat. Die Frage mag dem Leſer zur Entſcheidung offen gelaſſen werden; doch wird er wohl thun, ſein Urtheil ſo lange aufzuſchieben, bis er mit Beethoven's Beziehungen zur Wiener Geſellſchaft während dieſer Jahre wird bekannt geworden ſein, auf welchen Gegenſtand wir die Aufmerkſamkeit zunächſt zu richten haben.

Zweites Kapitel.

Die Muſik in Wien im Jahre 1793.

Wir beginnen unſere Beſprechung der Wiener Muſikzuſtände mit dem muſikaliſchen Drama.[1]

Der Enthuſiasmus Joſeph's II. für eine deutſche Nationaloper (welchem wir bekanntlich Mozart's Entführung verdanken) bewährte ſich nicht als dauernd, und die italieniſche opera buffa nahm ihre Stelle in ſeiner Neigung wieder ein. Die neu engagirte Geſellſchaft war indeſſen im Stande, Mozart's Figaro und Don Juan ſowie Salieri's Axur aufzuführen.

1790. Leopold II. traf in Wien am Abend des 13. März 1790 ein, um den Thron ſeines verſtorbenen Bruders einzunehmen; aber in den Hoftheatern wurde vorläufig keine Abänderung getroffen. Vor dem 5. Juli hatte er kein Theater betreten, und die erſte Oper, der er beiwohnte, war Salieri's Axur (am 21. September), in Geſellſchaft ſeines Gaſtes, des Königs Ferdinand von Neapel. Als er ſich aber hinlänglich auf dem kaiſerlichen Throne befeſtigt, Joſeph's zahlreiche Reformen mit Erfolg beſeitigt, den türkiſchen Krieg zum Abſchluß gebracht und ſeine verſchiedenen Krönungen glücklich beendet hatte, wandte er ſeine Gedanken auch dem Theater zu. „Der Kaiſer hatte im Sinne," ſchreibt der Schauſpieler Lange (Biographie S. 167), „die Bühne auch in Anſehung der Mannigfaltigkeit der Schauſpiele und der Pracht jedes einzelnen auf die höchſte Stufe zu heben, und ſchonte hierbei keines Aufwandes. Zu einer ernſten italieniſchen Oper wurden große Sänger und Sängerinnen verſchrieben; zu einem Ballete eine Geſellſchaft Tänzer unter dem Balletmeiſter Muzarelli aufgenommen." Salieri, obgleich damals erſt 41 Jahre alt, und bereichert durch eine Beobachtung und Erfahrung von mehr wie 20 Jahren in der Leitung der Oper, erhielt nach Moſel die gnädige Erlaubniß, nach anderen und beſſeren Autoritäten jedoch die Anweiſung, ſich vom Opernorcheſter zurückzuziehen und auf ſeine Verpflichtungen als Dirigent der geiſtlichen Muſik in der Hofcapelle ſich zu beſchränken, ſowie auf die Compoſition einer Oper jährlich, wenn es verlangt würde. Die Wiener Zeitung vom 28. Januar 1792 erwähnt die Anſtellung von Joſeph Weigl, Salieri's Schüler und Gehülfen, jetzt 25 Jahre alt, als „Kapellmeiſter und Kompoſiteur beim K. K. Nationalhoftheater, mit 1000 Gulden Gehalt." Der Titel „Kompoſiteur" war ein leerer; obgleich beim Publikum ſchon vortheilhaft bekannt, wurde ihm verboten, neue Opern für die Hofbühne zu ſchreiben; zu dieſem Zwecke ſollten „berühmte Meiſter" nach Wien gezogen werden. Eine erſte Frucht dieſer neuen Ordnung der Dinge war die Aufführung von Cimaroſa's heimlicher Ehe (7. Febr. 1792), welche, mit gutem Grunde, Leopold ſo entzückte, daß er den Darſtellern ein Souper gab und ſie in das Theater zurückbefahl, um die Oper noch einmal zu hören. Es war eine der letzten Theatervergnügungen für den Kaiſer; am 1. März ſtarb er und ſeine Gemahlin am 15. Mai darauf. Deshalb waren die Hoftheater für den größeren Theil der Zeit vom 1. März bis zum 24. Mai geſchloſſen; und doch war während der 13 Monate, die mit dem 15. December endeten, 180mal italieniſche Oper geweſen (134mal in der Burg und 46mal im Kärnthnerthortheater) und 163mal Ballet, ſo daß, da für den Augenblick keine Veränderung eintrat, in dieſen Zweigen der Kunſt für einen jungen Componiſten wie Beethoven ein Ueberfluß zu hören und zu ſehen war. Alle 1793

---

[1] Zur weiteren Erläuterung des Folgenden iſt auf O. Jahn's Mozart zu verweiſen, ſowie auf die Artikel Hanslick's in der Neuen Freien Preſſe (1865), welche ſpäter geſchrieben ſind, als das obige Kapitel im Original entworfen war.

1793. Erzählungen ſtimmen darin überein, daß die damalige Operngeſellſchaft von ungewöhnlicher Vorzüglichkeit war, und ihre Aufführungen mit jenen des ausgezeichneten Orcheſters bewieſen den Werth der langen Erfahrung, des geläuterten Geſchmacks, des unermüdeten Eifers und der tiefen Kenntniß ihres letzten Leiters, Salieri. Wie Beethoven die Oper in der erſten Woche des November 1792 fand, ſo blieb ſie in den nächſten 2 Jahren; ausſchließlich italieniſch, aber vom erſten Range.

Durch einen beſondern Zug eines ungewöhnlich guten Glücks hatte gerade damals eine kleinere, private Theaterunternehmung einen ſo glücklichen Erfolg gehabt, daß ſie nach 10 Jahren im Stande war, das beſte Schauſpielhaus in Wien zu errichten und einzunehmen, und eine Zeit lang das Hoftheater in der Vorzüglichkeit und dem Glanze der Opernaufführungen zu übertreffen; wir meinen das Theater Schikaneder's auf der Wieden. Im Jahre 1793 war freilich die Geſellſchaft ſchwach, ihr Haus klein, ihre Aufführungen ſchlecht genug. Caſtelli, in ſeiner Knabenzeit und Jugend ein ſtehender Beſucher (einmal war er ſogar, als Affe verkleidet, auf die Bühne gezogen worden bei den Zaubereien von Tamino's Flöte), beſchreibt das Gebäude in ſeinen Memoiren ſo: „Das alte Theater auf der Wieden im Freihaus wurde im Jahre 1786 von dem Baumeiſter Chriſtian Roßbach erbaut und auch einige Zeit von ihm geleitet. Dann kam es in die Hände eines Schauſpielers Namens Friedel, welcher es nur bis 1788 leitete. Hierauf übernahm es Anton Edler von Bauernfeld, mit welchem im Jahre 1789 Emanuel Schikaneder in Compagnie trat. Vom Jahre 1790 bis zum Jahre 1801, wo das neue Theater eröffnet wurde, führte es Schikaneder allein."

„Das Theater im Freihauſe war beiläufig ſo groß als das Joſephſtädter Theater, hatte aber nur zwei Stockwerke und ſah einer großen länglich viereckigen Kiſte nicht unähnlich. Wenn man von der Schleifmühlgaſſe in den Hof tritt, ſo ſteht uns ein langer Quertract gegenüber; die Hälfte dieſes Quertractes rechts nahm das Theater ein. Man konnte von dieſer Seite hineingehen; von der entgegengeſetzten Seite befand ſich von dem Thore, welches auf den ſogenannten Raſchmarkt führt, bis zum Theater durch den ganzen langen Hof ein von Holz aufgeführter bedeckter Gang. Der Zuſeherplatz war nur ganz einfach bemalt, und an der Bühne ſtanden zu beiden Seiten des Portals zwei große Figuren in Lebensgröße, ein Ritter mit einem Dolch und eine Dame mit einer Larve. In das Parterre war der Eintritt mit 17 Kr. und im letzten Stock mit 7 Kr. feſtgeſetzt." (Mem. I. 229.)

1793. Trotz des roſenfarbenen Scheines, welcher die Erinnerungen eines alten Mannes an ſeine Kindheit zu umgeben pflegt, beſtätigt Caſtelli's Erzählung von Schikaneder und ſeiner Geſellſchaft als Schauſpieler hinlänglich die Worte eines Schriftſtellers jener Zeit: „Die beiden noch einigermaßen erheblichen Theater (außer den Hoftheatern) ſind jenes des Schikaneder auf der Wieden, und das des Marinelli oder das ſogenannte Kasperl in der Leopoldſtadt. Auf beiden werden deutſche Schauſpiele und deutſche Operetten gegeben. Was Dekoration, Kleidung und Execution des Orcheſters betrifft, ſo ließe ſich das alles in beiden Theatern noch wohl ſehen und hören; deſto ſchlechter aber iſt dort der Singſang und das Spiel. Da auf dem Hoftheater die italieniſchen Opern ſo vortrefflich aufgeführt werden, ſo wagt es wohl keins von den Deutſchen dieſe zu überſetzen und wieder aufzutiſchen; dahingegen wird alles auf dieſen Theatern gezaubert; ſo hat man z. B. die Zauberflöte, den Zauberring, den Zauberpfeil, den Zauberſpiegel, die Zauberkrone, und andere dergleichen elende Zaubereien mehr, bei deren Anſehen und Anhören ſich einem das Inwendige umkehren mögte. Text und Muſik tanzen ihren kläglichen Reigen nebeneinander — die Zauberflöte ausgenommen — ſo daß man nicht weiß, ob der Dichter den Kompoſiteur oder dieſer jenen an Schmiererei habe übertreffen wollen. Dazu kömmt noch, daß dieſe miſerablen Produkte noch miſerabler vorgeſtellt werden. Mozarts treffliche Muſik zu der Zauberflöte wird auf dem Theater des Schikaneder ſo genothzüchtigt, daß man vor dem Jammer davon laufen möchte. Auch nicht ein einziger Sänger, nicht eine einzige Sängerin iſt da zu hören, die ſich in dem Geſange oder in der Action nur über das Mittelmäßige erhoben hätte. Eben ſo ſtehet es mit der deutſchen Oper auf dem Theater des Marinelli; doch hat dieſer noch zwei oder drei ſingende Perſonen die erträglich ſind.“

Schikaneder's Capellmeiſter und Componiſt war J. B. Henneberg; der Marinelli's Wenzel Müller, welcher bereits die lange Reihe ſeiner 227 leichten und populären Compoſitionen zu zauber- und poſſenhaften Texten eröffnet hatte.

Etwa 2 Wochen nach Beethoven's Ankunft in Wien (am 23. Nov.) kündigte Schikaneder (fälſchlich) die 100ſte Aufführung der Zauberflöte an, einer Oper, deren Erfolg ſein Theater wenige Jahre ſpäter auf einen ganz neuen Fuß brachte und Beethoven in ein anderes Verhältniß zu ihm ſetzte, als das eines gewöhnlichen Beſuchers, der nur ſeiner Liebhaberei für's Komiſche nachging, und ſich nach Seyfried dabei an ſehr ſchlechter Muſik herzlich erfreute.

1793. Die vornehmſten dramatiſchen Componiſten Wiens, die noch nicht genannt ſind, müſſen hier vorübergehend erwähnt werden. Außer Cimaroſa, welcher Wien wenige Monate ſpäter verließ, fand Beethoven Peter Dutillien, einen Franzoſen von Geburt, aber einen italieniſchen Muſiker nach Ausbildung und Stellung: er war engagirt als Componiſt für das Hoftheater. Seine Oper Il Trionfo d'amore war dort am 14. Nov. 1791 aufgeführt worden, und ſein Nannerina e Padolfino war kürzlich auf die Bühne gekommen. Ignaz Umlauf, der Componiſt der ſchönen Schuſterin und anderer einſt nicht unpopulärer Opern, hatte den Titel eines Capellmeiſters und Componiſten der deutſchen Hofoper, und war Salieri's Stellvertreter als Capellmeiſter bei der geiſtlichen Muſik in der Hofcapelle. Franz Xaver Süßmayr, durch ſeine Verbindung mit Mozart wohlbekannt, ſchrieb damals gerade für Schikaneder's Bühne; Schenk für Marinelli's Theater oder für die Privatbühnen des Adels; und Paul Wranitzky, der erſte Violiniſt und ſogenannte Muſikdirector im deutſchen Hoftheater, Verfaſſer des damals berühmten, für das Theater auf der Wieden componirten Oberon, beſchäftigte ſein ſehr reſpectables Talent ſowohl für Marinelli wie für Schikaneder.

Die Kirchenmuſik Wiens ſcheint in den Jahren 1792/93 auf einem ſehr niedrigen Standpunkte geſtanden zu haben. Zwei Componiſten jedoch, deren Namen in der Muſikgeſchichte noch jetzt von Bedeutung ſind, und welche ſich faſt ausſchließlich auf dieſen Zweig der Kunſt verlegten, waren damals in Wien, der Hoforganiſt Albrechtsberger, welcher wenige Monate nachher durch den Tod Leopold Hoffmann's 17. März 1793 Muſikdirector an St. Stephan wurde, und Joſeph Eybler, etwa 5 Jahre älter wie Beethoven, eben Regens chori in der Karmeliterkirche geworden, von wo er zwei Jahre ſpäter zu einer ähnlichen aber beſſeren Stelle an der Schottiſchen Kirche berufen wurde.

Oeffentliche Concerte, wie wir jetzt dieſen Ausdruck verſtehen, haben, wie man wohl ſagen kann, damals nicht exiſtirt, und regelmäßige Subſcriptions-Concerte waren ſelten. Mozart gab einige Serien von ſolchen; doch nach ſeinem Tode ſcheint es in der muſikaliſchen Welt Niemanden von hinlänglichem Namen gegeben zu haben, um eine ſolche Speculation mit Erfolg anſtellen zu können. Einzelne Subſcriptionsconcerte, gegeben von Virtuoſen, und jährliche von einigen der beſten in Wien anſäſſigen Muſiker veranſtaltete, fanden natürlich damals Statt, wie vorher und nachher.

Die einzigen wirklichen und regelmäßigen öffentlichen Concerte waren 1793.
die vier jährlichen Aufführungen im Burgtheater, zwei zu Weihnachten und zwei zu Oſtern, zum Benefiz der Wittwen und Waiſen der Muſiker. Dieſe Concerte, hauptſächlich von Gaßmann und Salieri veranſtaltet, waren niemals excluſiv in ihren Programmen: Oratorien, Symphonien, Cantaten, Concerte, Alles, was ihre Anziehungskraft vermehren konnte, fand Aufnahme. Die Bühne füllte ſich in ihnen mit den beſten Muſikern und Sängern der Hauptſtadt, und das vortreffliche Orcheſter war eben ſo bereit, das Spiel eines Mozart zu begleiten, wie das irgend eines momentan erſcheinenden Wunderkindes. Risbeck hörte 10 Jahre früher, daß die Zahl der Theilnahme an Orcheſter und Chor gerade damals bei einigen Gelegenheiten 400 erreichte: eine Angabe, die jedoch etwas nach Uebertreibung ausſieht.

Ein ſehr ungewöhnliches, halb privates Concert wurde noch im Jahre 1793 eingerichtet. Der Leſer der Biographie Mozart's wird ſich erinnern, daß dieſer ſich 1782 mit einem gewiſſen Martin verband, um eine Serie von Concerten während der Morgenſtunden in der Augartenhalle zu geben, wobei die meiſten der Ausführenden Dilettanten waren, und wozu die Muſik aus der Bibliothek des Vicepräſidenten v. Kees geliefert wurde. Dieſe Concerte fanden ſolchen Anklang, daß ſie für einige Jahre erneuert wurden: gewöhnlich waren ihrer 12 an der Zahl. „Selbſt von dem höchſten Adel ließen ſich Damen hören. Das Auditorium war ſehr brillant, und Alles ging mit einer Ordnung und mit einem Anſtand, daß Jedermann nach allen Kräften zur Unterſtützung des Inſtituts gern beitrug. Den Ertrag des geringen Abonnements verwendete man ganz auf die Unkoſten. Nachher übernahm Hr. Rudolph die Direction.“ (A. M. Z. III. 45.) Dieſer Mann, noch jung, und ein tüchtiger Violinſpieler, war Director, als Beethoven nach Wien kam; und man konnte noch das ungewöhnliche Schauſpiel ſehen, wie Fürſten und Adlige ſich ſeiner Leitung in der Ausführung von Orcheſtermuſik unterwarfen, vor einer Zuhörerſchaft von ihrem eigenen Stande, zu der ungewöhnlichen Zeit von 6 bis 8 Morgens.

Aus dem Obigen geht hervor, daß Wien dem jungen Muſiker weder in der Oper und Kirchenmuſik noch in den öffentlichen Concerten bedeutende Vortheile für die Zukunft verſprach. Andere Städte kamen Wien in den beiden erſten Hinſichten gleich, und London war damals in Allem voraus; in der Zahl, der Mannigfaltigkeit; und der Großartigkeit der letzteren, wie noch heutzutage. Es war ein anderes Gebiet, worin Wien all' ſeine Con-

1793. currenten übertraf. Wie Gluck zwanzig Jahre vorher, nach dem Anſtoße, den der Franzoſe Rameau und der Engländer Arne gegeben hatten, die große Revolution in der Opernmuſik begonnen hatte, die Mozart vollendete, ſo bewirkte Haydn, auf den Grundlagen der Bachs fortbauend und unterſtützt von Mozart, eine neue Entwickelung der reinen Inſtrumentalmuſik, welche ihre höchſte Stufe durch den Genius und die Kühnheit des jungen Mannes erreichen ſollte, der jetzt ſein Schüler war. Und wie früher bei Gluck, ſo war auch jetzt wieder Wien der Schauplatz des Kampfes und des Sieges; denn ein Kampf ging vorher, ehe der Sieg vollſtändig war.

Das Beiſpiel, welches die öſterreichiſche Kaiſerfamilie ſo manches Jahr hindurch gegeben, hatte ſeine natürliche Wirkung hervorgebracht, und Kenntniß und Geſchmack in der Muſik war unter den Fürſten und Edeln des Reiches allgemein verbreitet. Einige der reicheren Fürſten, wie Eſterhazy, unterhielten vollſtändige muſikaliſche Inſtitute, ſelbſt bis zu einer italieniſchen Oper; andere waren damit zufrieden, wenn ſie in ihrer Hauscapelle eine muſikaliſche Meſſe mit Orcheſterbegleitung hören konnten; wo das unmöglich war, da wurde wenigſtens ein kleines Orcheſter eingerichtet, häufig aus den Beamten und Dienern zuſammengeſetzt, welche mit Rückſicht auf ihre muſikaliſchen Fähigkeiten ausgewählt waren; und ſo weiter abwärts bis zu einer Harmoniemuſik, einem Streichquartett, und ſogar zu einem einzigen Organiſten, Clavierſpieler oder Violiniſten. Was in einem früheren Kapitel über die Muſik als einer gleichſam nothwendigen Sache für die Höfe der kirchlichen Fürſten geſagt wurde, das findet in großem Maßſtabe auch auf den weltlichen Adel Anwendung. Auf ihren Schlöſſern und Landſitzen im Sommer mußte für manche ſonſt langweilige Stunde Unterhaltung geſchafft werden, und in ihren ſtädtiſchen Reſidenzen während des Winters konnten ſie und ihre Gäſte auch nicht immer eſſen, tanzen und Karten ſpielen; hier wurde ſogar die Muſik zu einer allgemeinen und beliebten Unterhaltung; jedenfalls gehörte ſie zum Tone. Außer den Perſonen von hoher Geburt folgten auch ſolche, die durch Talent, Bildung oder Reichthum eine hohe geſellſchaftliche Stellung einnahmen, jenem Beiſpiele, und öffneten Muſikern und Muſikliebhabern ihre Salons, meiſtentheils durch wirklichen, zuweilen durch affectirten Geſchmack für die Kunſt dazu bewogen, in jedem Falle ſie in ihrem Fortſchritte unterſtützend und ermunternd. Daraus entſtand eine ungemein große Nachfrage nach Kammermuſik, vocaler und inſtrumentaler, namentlich aber nach letzterer. Die Nachfrage brachte die Befriedigung mit ſich, indem ſie Genies und Talente ermuthigte, in dieſer Richtung zu arbeiten; und ſo errang die öſtreichiſche Schule der Inſtrumentalmuſik bald den erſten Rang in der Welt. —

Während einiger Monate im Jahre war Wien angefüllt von dem hohen Adel, nicht blos aus Oeſtreich, ſondern auch aus anderen Theilen des deutſchen Reiches. Jene, welche ihre meiſte Zeit an ihren eigenen kleinen Höfen zubrachten, kamen für eine kurze Zeit in die Hauptſtadt; andere machten es umgekehrt, ihre gewöhnliche Reſidenz war die Hauptſtadt, und ihre Beſitzungen beſuchten ſie nur im Sommer. Von jenen erſteren wurde mancher nahmhafte Componiſt, der in ihrem Dienſte ſtand, auf dieſe Weiſe gelegentlich für kurze Zeit in die Metropole gebracht, wie Mozart von dem Erzbiſchof von Salzburg, Haydn vom Fürſten Eſterhazy; von den letzteren wurden häufig ausgezeichnete Componiſten oder Virtuoſen, die in der Stadt wohnten, für den Sommer auf's Land gezogen, die dann wie Gleichſtehende behandelt wurden, und wie hohe Herren unter Herren lebten. So war Salieri Gaſt beim Fürſten Schwarzenberg, Schenk bei Auersperg, Mozart reiſte mit Lichnowsky nach Berlin, Dittersdorf mit Graf Lemberg nach Troppau; Gyrowetz beſuchte den Grafen Fünfkirchen, und ſo manche Andere in gleicher Weiſe.

Ein ferneres Mittel, die Kunſt zu fördern, war das Beſtellen und Kaufen von Compoſitionen, und zwar nicht blos von Componiſten von feſtgegründetem Rufe, wie Haydn, Mozart, C. P. E. Bach, ſondern auch von jungen und noch unbekannten Männern, welchen dadurch die doppelte Wohlthat einer Geldunterſtützung und der Gelegenheit, ihre Fähigkeit zu zeigen, zugewendet wurde. So kauften Fürſt Kraczalkowitz und Graf Batthyany von dem jungen Gyrowetz ſeine ſechs Symphonien; Eſterhazy beſtellte bei ihm drei Meſſen, eine Vesper und ein Te deum; Auersperg verwendete Schenk's Talente für ſein Privattheater; und was Kammermuſik betrifft, ſo enthalten die Kataloge von Privatſammlungen aus jenen Tagen lange Reihen handſchriftlicher Werke, die von jetzt ganz vergeſſenen Verfaſſern beſtellt oder gekauft waren.

Inſtrumental-Virtuoſen, welche nicht dauernd im Dienſte eines Fürſten oder Theaters engagirt waren, ſuchten in der Regel die Belohnung für ihre Studien und Bemühungen in den Privatconcerten des Adels. Wenn ſie zugleich Componiſten waren, ſo brachten ſie in ſolchen Concerten ihre Compoſitionen zu Gehör. Der Leſer von Mozart's Leben wird ſich erinnern, wie ſehr gerade er von dieſer Hülfsquelle abhing, um den Unterhalt

1793. für ſich und die Seinigen zu erwerben. Man kann ſagen, daß außer in London im Jahre 1793 ein muſikaliſches Publikum, wie wir den Ausdruck jetzt verſtehen, nicht exiſtirte; in Wien wenigſtens, mit ſeinen 200,000 Einwohnern, wagte ſelten ein Virtuoſe ein Concert anzuzeigen, für welches er nicht bereits von Seiten ſolcher, in deren Reſidenzen er ſeine Fertigkeit ſchon mit Erfolg producirt hatte, eine Subſcription erhalten hatte, die genügend war ihn gegen einen Verluſt zu ſichern. So erwähnt Mozart, der in einem Briefe an ſeinen Vater (1783) ſeine 3 Subſcriptionsconcerte ankündigt, 5 Engagements beim Fürſten Galitzin zu ſpielen zwiſchen dem 26. Febr. und dem 25. März, und 9 beim Grafen Johann Eſterhazy für den März; und im folgenden Jahre ſchreibt Leopold Mozart an ſeine Tochter, daß das Clavier ihres Bruders zwiſchen dem 10. Februar und dem 12. März wenigſtens 12mal in's Theater, oder zum Fürſten Kaunitz, oder zum Grafen Zichy gebracht worden ſei. Beethoven, „bleibend in Wien ohne Gehalt bis er einberufen wird,“ fand in dieſen Hülfsquellen und in ſeinen Unterrichtsſtunden ein reichliches Einkommen.

Doch dieſer Gegenſtand erfordert noch einige fernere Bemerkungen.

Etwa 12 Jahre früher, als Beethoven nach Wien kam, hatte Risbeck, wo er von der Kunſt in dieſer Hauptſtadt ſpricht, geſchrieben: „Die Muſiken ſind das Einzige, worin der Adel Geſchmack zeigt. Viele Häuſer haben eine beſondere Bande Muſikanten für ſich, und alle öffentlichen Muſiken beweiſen, daß dieſer Theil der Kunſt in vorzüglicher Achtung hier ſteht. Man kann hier 4 bis 5 große Orcheſter zuſammenbringen, die alle unvergleichlich ſind. Die Zahl der eigentlichen Virtuoſen iſt gering; aber was die Orcheſtermuſiken betrifft, ſo kann man ſchwerlich etwas ſchöneres in der Welt hören. Ich habe ſchon gegen 30 bis 40 Inſtrumente zuſammenſpielen gehört, und alle geben einen ſo richtigen, reinen und beſtimmten Ton, daß man glauben ſollte, ein einziges übernatürlich ſtarkes Inſtrument zu hören. Ein Strich belebt alle Violinen, und ein Hauch alle blaſenden Inſtrumente.... Es ſind gegen 400 Muſikanten hier, die ſich in gewiſſe Geſellſchaften theilen und oft viele Jahre lang ungetrennt zuſammen arbeiten.“ (I. 279.)

Wie viele ſolcher Orcheſter noch 1792—93 unterhalten wurden, iſt jetzt wohl unmöglich zu beſtimmen; die von Fürſt Lobkowitz, Schwarzenberg und Auersperg können mit Sicherheit genannt werden. Graf Heinrich von Haugwitz und ohne Zweifel auch Graf Batthyany brachten ihre Muſiker mit ſich, wenn ſie für die Saiſon nach der Hauptſtadt kamen. Die Eſterhazy'ſche Capelle, welche nach dem Tode von Haydn's früherem Herrn entlaſſen worden war, ſcheint noch nicht wieder erneuert geweſen zu ſein. Fürſt Graſſalkowitz (oder Kraczalkowitz) hatte die ſeinige auf eine „Harmonie-Muſik“ beſchränkt, einen Verein von acht Blasinſtrumenten (Oboen, Clarinetten, Fagotten und Hörnern), wie es damals ſehr gebräuchlich war. Baron Braun hatte eine ſolche, die während des Mittageſſens ſpielen mußte, wie es bei dem Abendeſſen im Don Juan geſchah; dieſe Zugabe zur Scene hatte alſo Mozart aus eigener häufig gemachter Erfahrung beigefügt. Fürſt Karl Lichnowsky und Andere hielten noch ihre eigenen Streichquartetts. 1793.

Die Großen der böhmiſchen und mähriſchen Hauptſtädte, Kinsky, Clamm, Noſtiz, Thun, Buquoi, Hartig, Salm-Bachta, Spork, Fünfkirchen, Troyer ꝛc. wetteiferten mit dem öſtreichiſchen und ungariſchen Adel. Viele von ihnen hatten auch in Wien Paläſte, und da die Mehrzahl, wenn nicht alle, einen Theil des Jahres dort zubrachten, und dann einige der geſchickteren Mitglieder ihrer Orcheſter mitbrachten, um Kammermuſik aufzuführen und den Kern einer Geſellſchaft zu bilden, wenn Symphonien, Concerte oder große Vocalwerke aufgeführt werden ſollten, ſo trugen ſie eben ſo wohl zu dem muſikaliſchen, wie zu dem politiſchen und geſelligen Leben in der Metropole ihren Theil bei.

In einer Hinſicht hatte ſeit dem Beſuche des Capellmeiſters Reichardt, zehn Jahre vorher (1783), keine Veränderung ſtattgefunden. „Der Adel war [ſagt er] der allermuſicaliſchſte, den es vielleicht je gegeben; das ganze luſtige Volk nahm Theil an der frohen Kunſt, und ſein leichter Sinn, ſein ſinnlicher, genußliebender Character erheiſchten Abwechſelung und eine überall beluſtigende Muſik. Bei der Freigebigkeit des Hofes und Adels, dem allgemeinen Wohlſtande des Publikums und der unglaublichen Wohlfeilheit der Lebensmittel konnte eine Menge fremder Künſtler Wien beſuchen, und ſich auch wohl Zeitlebens ohne alles feſte Engagement dort aufhalten: welches in Berlin höchſtens für Muſiklehrer und beſonders für Klavierlehrer möglich war, die aber Alle und damals gewiß mit Recht an die bachiſche Schule gebunden waren.“ (A. M. Z. XV. 673.)

In einer andern Hinſicht war ein Wechſel eingetreten: in dem Charakter der aufgeführten Muſik. „Wien war damals,“ ſagt er, „auch gewiß, nach Paris, die erſte Stadt in Europa für ausübende Muſik und es fehlte ihr nichts als eine größere Mannigfaltigkeit in den vorgetragenen Werken. Die Arbeiten fremder Meiſter drangen auch damals ſehr ſchwer durch —

1793 wie es denn überall ſo geht, wo man ſich einbildet die einzig wahre Kunſt und den beſten Geſchmack zu beſitzen und ſich aus Selbſtbehaglichkeit gern auf ein einſeitiges Genre beſchränkt. Bis dahin war es auch mit Berlin der Fall; oder wo die Componiſten, wie in Wien und Paris, von ihren Arbeiten lebten.“ (Ebend. 668.

Die folgenden zehn Jahre, nachdem dieſes Urtheil gefällt worden, hatten eine große Veränderung hervorgebracht und Abwechſelung war länger kein Erforderniß. Die ſo erſtaunlich fruchtbaren letzten acht Jahre Mozart's waren in dieſen Zeitraum gefallen, ſeine eigenen Compoſitionen waren ungemein mannigfaltig in ihrem Charakter, und hatten Muſter aufgeſtellt, welche andere Componiſten zwangen, auf dem eingeſchlagenen Wege fortzugehen. Haydn war gerade zurückgekehrt, bereichert mit den Erfahrungen, die er während ſeines erſten Aufenthaltes in London geſammelt hatte. Van Swieten hatte während ſeines Aufenthalts in Berlin die Werke Händel's, Bach's und ihrer Schulen würdigen und ſchätzen gelernt und übte ſeit ſeiner Rückkehr nach Wien (um 1778) einen entſchiedenen und mächtigen Einfluß auf den muſikaliſchen Geſchmack Wiens aus.

So waren alle vorausgehenden Bedingungen zu einem Aufblühen der Kunſt in Wien zu jener Zeit erfüllt, und in einem Gebiete, dem der Inſtrumentalmuſik, in einem in anderen Städten unbekannten Grade. Die außerordentlichen Reſultate hinſichtlich der in jenen Jahren producirten Quantität kann man aus dem Kaufkataloge eines einzigen Muſikalienhändlers, Johann Traeg, von 1799 ermeſſen, welcher an Symphonien, Symphonie-Concerten und Ouvertüren (die letzten in einer kleinen Minorität) die ungewöhnliche Zahl von 512 enthält. Wer die Programmmuſik unſerer Zeit für etwas Neues halten will, braucht nur die Anzeigen in den Zeitungen jener Tage zu leſen, um in faſt endloſer Mannigfaltigkeit Ueberſchriften von Symphonien zu ſehen wie: La Tempesta, la Bataille, Siege of Vienne, Portrait musicale de la nature, King Lear, Ovid's Metamorphoſen (12 Symphonien von Dittersdorf) u. ſ. w. —

Vielleicht war es nur die drängende Phantaſie des jungen Mannes aus Bonn geweſen, welche einmal von der Möglichkeit geträumt hatte, die Inſtrumentalmuſik noch über die von Haydn und Mozart erreichten Grenzen hinauszuführen; vielleicht waren dieſe Träume nur vage und unbeſtimmte Eindrücke von etwas Unbekanntem geweſen, was noch erreicht werden müßte, und zwar auf bis jetzt noch verborgenen Pfaden. Laſſen wir aber eine ſolche Möglichkeit zu, dann war jetzt die Zeit und Wien der Ort für die

Ankunft eines großen ſchöpferiſchen Genies in dieſem Gebiete, wie es London 1793.
50 Jahre früher für Händel im Oratorium war.

Die in Privatconcerten aufgeführte Muſik umfaßte alle Gattungen vom Oratorium, der Oper, der Symphonie bis zur Claviervariation und dem einfachen Liede. Solche Concerte wurden während des zweiten Winters, den Beethoven in Wien zubrachte (wenn nicht ſchon während des erſten, wie Schönfeld und Andere berichten) veranſtaltet von den Fürſten Lobkowitz, Lichnowsky, Lichtenſtein, Eſterhazy, Schwarzenberg, Auersperg, Kinsky, Trautmannsdorf und Zinzendorf, von den Grafen Appony, Browne, Ballaſſa, Franz und Johann Eſterhazy, Czernin, Hoyos, Erdödy, Fries, Straſſaldo und Zichy; von den Gräfinnen Hatzfeld und Thun; den Baronen Lang, Bartenſtein, van Swieten und v. Kees; den Hofräthen Meyer, Greiner, Paradies; dem Fräulein Martinez, dem Banquier Henikſtein und Anderen. Diejenigen unter den beſten Muſikern und Componiſten, deren Verhältniſſe es erlaubten, gaben auch Privatconcerte, in welchen ſie ſich und ihre Werke bekannt machten, und zu welchen ihre Collegen eingeladen wurden. O'Kelly, der iriſche Sänger, der erſte Baſilio in Figaro's Hochzeit, begegnete Mozart zuerſt in einer ſolchen Verſammlung bei Kozeluch, wo die damals beliebten Componiſten Vanhall und Dittersdorf ebenfalls zugegen waren.

Franz Joſeph Max Fürſt Lobkowitz war zu der Zeit, als Beethoven nach Wien kam, ein junger Mann (geb. den 7. December 1772), und hatte eben (am 2. Auguſt) eine Tochter des Fürſten Schwarzenberg geheirathet. Er war ein Violinſpieler von ziemlicher Fertigkeit und ein ſo hingebender Liebhaber von Muſik und Drama, daß er ſein ganzes Einkommen dafür verſchwendete und in 20 Jahren vollſtändig Bankerott machte. Genau in Beethoven's angenommenem Alter kam er mit ihm in ein außerordentlich vertrautes Verhältniß; gelegentlich ſtritten ſie mit einander und hatten Differenzen, als wenn ſie durch die Geburt einander ganz gleich ſtänden.

Der regierende Fürſt Eſterhazy war jener Paul Anton, welcher nach dem Tode ſeines Vaters (25. Febr. 1790) das muſikaliſche Inſtitut zu Eſterhaz aufhob und Joſeph Haydn aus ſeinem 30jährigen Dienſte entließ. Er ſtarb am 22. Jan. 1794, und ihm folgte ſein Sohn Nikolaus, ein junger Mann, gerade fünf Jahr älter wie Beethoven. Fürſt Nikolaus erbte ſeines Großvaters Geſchmack für Muſik, engagirte wieder ein Orcheſter,

1793. und wurde bald als einer der eifrigſten Förderer katholiſcher Kirchenmuſik bekannt. Die beſten Componiſten Wiens, Beethoven eingeſchloſſen, ſchrieben Meſſen für die Capelle in Eſterhaz, wo ſie mit großem Glanze aufgeführt wurden.

Graf Johann Nepomuk Eſterhazy, „von der mittleren Linie zu Frakno,“ war ein Mann von 45 Jahren; er ſpielte fertig die Oboe, und was ihm zur Ehre gereicht, er war ein treuer Freund und Beſchützer Mozart's geweſen.

Von Graf Franz Eſterhazy, einem Manne von 35 Jahren, ſagt Schönfeld in ſeinem „Jahrbuch der Tonkunſt“: „Dieſer große Muſikfreund gibt in gewiſſen Zeiten des Jahres ſehr große und herrliche Akademieen, in welchen meiſtens große erhabene Stücke aufgeführt werden, beſonders die Hendelſchen Chöre, das Heilig von Emanuel Bach, das Stabat Mater von Pergoleſe und dergleichen. Dabei findet ſich immer eine Auswahl der beſten Virtuoſen.“

Es war nicht der damals regierende Fürſt Joſeph Kinsky (welcher 1798 in ſeinem 48ſten Jahre ſtarb), der in einer ſpäteren Periode ein ausgezeichneter Beſchützer Beethoven's wurde, ſondern ſein Sohn Ferdinand Joh. Nep., damals ein blühender Knabe von 11 Jahren (geb. d. 4. Dec. 1781), auf deſſen jugendlichen Geſchmack die Kraft, Schönheit und Neuheit der Werke jenes Meiſters einen tiefen Eindruck machten.

Fürſt Carl Lichnowsky, der Schüler und Freund Mozart's, hatte jeden Freitag Morgen Quartettaufführung in ſeinem Hauſe. Schuppanzigh, Sohn eines Profeſſors an der Realſchule und damals ein junger Menſch von 16 Jahren (wenn die muſikaliſchen Wörterbücher zuverläſſig ſind), ſpielte erſte Violine, Louis Sina, ein Schüler Förſters und ebenfalls noch ein ſehr junger Mann, zweite, Franz Weiß (der am 18. Jan. 1793 ſein 15tes Jahr vollendete) Viola, und Anton Kraft, oder ſein Sohn Nikolaus, ein Knabe von 14 Jahren (geb. den 18. Dec. 1778), Violoncell. Es war in der That ein Quartett von Knabenvirtuoſen, aus welchem Beethoven, der einige Jahre älter war, machen konnte was er wollte. Die Gemahlin des Fürſten war Marie Chriſtine (28 Jahre alt), eine von den „drei Grazien,“ wie Georg Forſter die Töchter jener Gräfin Thun nennt, in deren Hauſe Mozart ſo hohe Würdigung und warme Freundſchaft fand und deren edle Eigenſchaften von Burney, Reichardt und Forſter ſo ſehr geprieſen werden. Die Fürſtin ſowohl wie ihr Gemahl gehörten zu den beſſeren Dilettanten im Clavierſpiel.

Hofrath von Kees, Vice-Präſident des Appellationsgerichtshofes 1793.
von Nieder-Oeſtreich, war noch am Leben. Er war, ſagt Gyrowetz, in Bezug auf eine etwas frühere Periode, „als der erſte Muſikfreund und Dilettant in Wien anerkannt und gab wöchentlich zweimal in ſeinem Hauſe Geſellſchafts-Konzerte, wo die erſten Virtuoſen, die ſich damals in Wien befanden, und die erſten Compoſiteurs, als Joſeph Haydn, Mozart, Dittersdorf, Hoffmeiſter, Albrechtsberger, Giarnovichi u. ſ. w. verſammelt waren; dort wurden Haydn's Symphonien aufgeführt." In Haydn's Briefen an Frau Genzinger[1] kommt v. Kees' Name häufig vor, das letzte Mal in einem Billet vom 4. Auguſt 1792, worin der Schreiber erwähnt, daß er an jenem Tage bei dem Hofrath ſpeiſen werde. Dieſer ausgezeichnete Mann hinterließ bei ſeinem Tode (im Januar 1795) eine ſehr reiche Sammlung von Muſikalien, beſtehend nach der Auctionsanzeige „aus Symphonien, Conzerten, Arien, Chören, Kirchenſtücken und ganzen Opern, welche mit Mühe von dem Eigenthümer geſammelt oder von Meiſtern für ihn ausgeſucht worden, zum Theil in ſeinem alleinigen Beſitze waren." Die Liſte der Autoren zählt im Ganzen 138 Namen, unter denen kaum einer der bedeutenden Inſtrumental-Componiſten bis zu jener Zeit herab fehlt.

Gottfried Freiherr van Swieten, Sohn des berühmten holländiſchen Arztes der Maria Thereſia, „iſt gleichſam," ſagt Schönfeld, „als ein Patriarch in der Muſik anzuſehen. Sein Geſchmack iſt blos für das Große und Erhabene. Er hat ſelbſt vor vielen Jahren 12 ſchöne Symphonien geſchrieben [„ſo ſteif wie er ſelbſt," ſagte Joſeph Haydn]. Wenn er ſich bei einer Akademie zugegen findet, ſo laſſen ihn unſere Halbkenner nicht aus den Augen, um aus ſeinen Mienen (welche jedoch nicht jedem verſtändlich genug ſein mögen) zu leſen, was ſie etwa für ein Urtheil über das Gehörte fällen ſollen. Er gibt alle Jahre einige ſehr große und prächtige Muſiken, wo nur Stücke von alten Meiſtern aufgeführt werden. Vorzüglich liebt er den Hendelſchen Styl, von welchem er meiſtens große Chöre aufführen läßt. Erſt am verwichenen Weihnachtsfeſte (1794) gab er eine ſolche Akademie beim Fürſten von Baar, wo ein Oratorium von dieſem Meiſter aufgeführt wurde." Neukomm erzählte Profeſſor Jahn (Mozart III. 370), daß in Concerten, wenn etwa einmal ein flüſterndes Geſpräch entſtand, ſeine Excellenz, die in den erſten Reihen zu ſitzen pflegte, ſich erhob, mit feier-

---

[1] Haydn in London, von E. T. G. v. Karajan.

1793. lichem Anſtand in ihrer ganzen Länge ſich dem Schuldigen zuwandte, ihn lange mit ernſtem Blicke maß, und ſich langſam wieder niederſetzte. Das habe jedesmal gewirkt. V. Swieten hatte einige eigenthümliche Begriffe von Compoſition: er hatte z. B. eine Vorliebe für die Nachahmung von Naturlauten in der Muſik, und zwang Haydn zur Nachahmung der Fröſche in den Jahreszeiten. Haydn ſelbſt beſtätigt es, indem er ſagt: „Dieſe ganze Stelle als eine Imitation eines Froſches iſt nicht aus meiner Feder gefloſſen, es wurde mir aufgedrungen dieſen franzöſiſchen Quark niederzuſchreiben. Mit dem ganzen Orcheſter verſchwindet dieſer elende Gedanke gar bald, aber als Klavier-Auszug kann derſelbe nicht beſtehen. Mögen die Rezenſenten nicht ſo ſtrenge verfahren; ich bin ein alter Mann und kann das alles nicht noch einmal durchſehen.“ Jedenfalls muß man aber van Swieten den Ruhm laſſen, in Wien den Geſchmack für Händel's Oratorien und Bach's Orgel- und Clavier-Muſik gegründet und dadurch ein neues Element der dortigen Muſik hinzugefügt zu haben. Die Koſten, welche ſolche Aufführungen von Oratorien verurſachten, wurden jedoch nicht von ihm beſtritten, wie Schönfeld anzudeuten ſcheint, ſondern von einer Geſellſchaft, welche durch ihn in's Leben gerufen war und deren beſtändiger Secretär er war. Mitglieder derſelben waren die Fürſten Liechtenſtein, Eſterhazy, Schwarzenberg, Auersperg, Kinsky, Trautmannsdorf, Sinſendorf, die Grafen Czernin, Harrach, Erdödy und Fries; in ihren Paläſten ſowohl wie in dem van Swieten'ſchen Hauſe (neben dem Hotel zum römiſchen Kaiſer, damals „zu den drei Hacken“ genannt, in der Renngaſſe) und zuweilen in den großen Hallen der K. Bibliothek fanden die Aufführungen Mittags vor einem Auditorium von eingeladenen Gäſten ſtatt.

Fräulein Martinez, welche eine ſo hervorragende Stelle in Burney's Beſchreibung ſeines Beſuches in Wien einnimmt, eine Schülerin Porpora's, in deſſen Muſikſtunden vierzig Jahre früher der junge Joſeph Haydn als Begleiter verwendet worden war, lebte noch in dem Michaels-Hauſe und gab während der Saiſon jeden Samſtag Abend muſikaliſche Geſellſchaften.

„Herr Hofrath und Kammerzahlmeiſter von Meyer,“ ſagt Schönfeld, „iſt ein ſo ausgezeichneter Liebhaber der Tonkunſt, daß ſein ganzes Perſonal in der Kanzlei muſikaliſch iſt, unter welchen Künſtlern ſich dann auch ein Raphael und Hauſchka befinden. Es iſt alſo leicht begreiflich, daß ſowohl hier in der Stadt als wann ſich ſelbiger auf dem Lande befindet ſehr viel bei ihm muſizirt wird. Auch haben ſeine Majeſtät der Kaiſer ſelbſt ſchon ſolchen Muſiken beigewohnt.“ 1793.

Dieſe Skizzen genügen, um die Bemerkungen zu erläutern und zu beſtätigen, welche oben über Wien als den Mittelpunkt der Inſtrumental-Muſik gemacht worden ſind. Unter der großen Zahl von Componiſten in dieſem Zweige der Kunſt, welche Beethoven dort fand, müſſen noch einige der bedeutenderen genannt werden.

Natürlich ſtand Haydn an der Spitze. Dem Range nach der nächſte, aber in weitem Abſtande von ihm, war Mozart's Nachfolger im Dienſte eines kaiſerlichen Kammercomponiſten, Leopold Kozeluch, ein Böhme, damals eben 40 Jahre alt. Obgleich jetzt vergeſſen, und nach Beethoven's Ausdruck „miserabilis,“ war er damals durch ſeine Quartette und ſeine Kammermuſik in Europa berühmt. Wie groß ſein Ruhm in England war, werden wir unten ſehen.

Ein Mann von geringerem Ruhme bei der Maſſe, aber von ſolidem Talente, deſſen Kenntniſſe die von Kozeluch weit übertrafen, den Beethoven in hohem Grade ſchätzte und 20 Jahre ſpäter ſeinen alten Lehrer nannte, war Emanuel Aloys Förſter, ein Schleſier, damals 45 Jahre alt. Seine Quintette, Quartette und ähnlichen Werke waren ſehr geſchätzt, aber zu jener Zeit größtentheils nur handſchriftlich bekannt.

Anton Eberl, 5 Jahre älter wie Beethoven, ein Wiener von Geburt, hatte in ſeinem 16ten Jahre 2 Operetten componirt, die im Kärthnerthortheater aufgeführt worden waren, und von denen eine dem Componiſten den Beifall Gluck's verſchafft hatte. Er ſcheint ein Günſtling Mozart's geweſen zu ſein, und ſtrebte ſo ſehr im Geiſte und Style dieſes Meiſters zu ſchreiben, daß einige ſeiner Werke von unehrlichen Verlegern unter Mozart's Namen gedruckt und durch Europa verbreitet wurden. 1796 begleitete er die Wittwe Mozart und ihre Schweſter, Madam Lange, auf ihrer Reiſe durch Europa und erwarb ſich auch in anderen Städten den Ruhm als Clavierſpieler und Componiſt, den er in Wien beſaß. Seine Stärke war die Inſtrumentalcompoſition, und wir werden ihn unten für einen Augenblick als Symphoniker erblicken, der Beethoven die Palme entreißt!

Johann Vanhall, deſſen Name in Paris und London ſo bekannt war, daß Burney 20 Jahre vorher ihn in ſeiner Dachſtube in einer Vorſtadt Wiens aufſuchte, war im Produciren ſo unermüdlich wie je. Gerber ſagt in ſeinem älteren Lexikon (1792), daß Breitkopf und Härtel damals 50 ſeiner Symphonien im Manuſcript beſaßen. Seine Fruchtbarkeit war

1793. der von Haydn gleich; ſein Talent der Art — daß alle ſeine Werke jetzt vergeſſen ſind.

Es iſt nutzlos, dieſe Liſte weiter fortzuführen. Noch eine Thatſache, welche für den muſikaliſchen Geſchmack und die Bildung der höheren Klaſſen in der Hauptſtadt bezeichnend iſt, mag hinzugefügt werden. Während des Winters 1792/93 waren dort 10 Privattheater von Liebhabergeſellſchaften in Thätigkeit, deren bedeutendſte in den Häuſern der Edlen v. Stockhammer, Kinsky, Sinzendorf, Straſſaldo, und des Buchhändlers Schrambl thätig waren. Die meiſten dieſer Geſellſchaften führten Opern und Operetten auf.

Drittes Kapitel.

Beethoven's Auftreten als Virtuoſe und Componiſt.

Wie ſtill und unbeachtet auch Beethoven's Ankunft in Wien zu jener Zeit ſein mochte, als die Gemüther der Menſchen durch die Züge der Armeen und die Gedanken an die Revolution in Aufregung waren, ſo konnte er doch kaum unter beſſeren Auſpicien dorthin gehen. Er war Hoforganiſt und Pianiſt beim Onkel des Kaiſers; ſeine Talente auf dieſem Gebiete waren manchen Oeſtreichern von hohem Range wohlbekannt, welche ihn in Bonn gehört hatten, wenn ſie dort als Gäſte ſich aufhielten oder bei der Durchreiſe nach und von den öſtreichiſchen Niederlanden dem Kurfürſten ihre Ehrerbietung erzeigten; er war der Schüler Joſeph Haydn's, ein Umſtand, der für ſich allein genügte, ihm Gehör zu ſichern; und er war begünſtigt vom Grafen Waldſtein, deſſen Familienbeziehungen derartige waren, daß er ſeinen Schützling in die höchſten Kreiſe einführen konnte, die kaiſerliche Familie allein ausgenommen. Waldſtein's Mutter war eine Lichtenſtein, ſeine Großmutter eine Trautmannsdorf, drei ſeiner Schweſtern hatten in die Familien Dietrichſtein, Crugenburg und Wallis geheirathet; und durch Heirathen von Onkeln und Tanten war er mit den großen Häuſern Oettingen-Spielberg, Khevenhüller-Metſch, Kinsky, Palfy von Erdöd und Uhlefeld verwandt, andere weniger bekannte nicht zu erwähnen. Wenn der Kreis noch um einen oder zwei Grade erweitert wird, ſo umfaßt er auch noch die Namen Kaunitz, Lobkowitz, Kohary, Fünfkirchen, Keglivics und Colloredo-Mansfeld.

Wenn demnach der ungenannte Compilator des ſogenannten Fiſchhoff'ſchen Manuſcripts ſagt: „durch den Einfluß Zmeskalls [Nicolaus Zmeskall von Domanovecs] … trat Beethoven in die Häuſer des Baron van Swieten, des Fürſt Lichnowsky, des Hrn. Streicher u. a. m.," ſo gibt er einem Anſpruche jenes Mannes einen Vorzug, welchen derſelbe nicht verdient, und welcher unter die zahlreichen Irrthümer jenes Documentes gerechnet werden muß. Zmeskall war damals ein junger Mann von dreißig Jahren, und bekleidete ein öffentliches Amt; noch zehn Jahre ſpäter hat ſein Name in einer Liſte von 14 ungariſchen Hofräthen und Secretären, die nicht alphabetiſch geordnet ſind, nur den letzteren Titel und ſteht an der unterſten Stelle. Allerdings war er ein ausgezeichneter Dilettant auf dem Violoncell und componirte einmal einige Streichquartetts; aber es iſt unmöglich anzunehmen, daß der Bonner Kammermuſiker von ihm abhängig geweſen wäre, um Gelegenheit zu erhalten, ſeine Fähigkeiten zu produciren. 1793.

Dr. Burney führt am Schluſſe ſeines „gegenwärtigen Zuſtandes der Muſik in Deutſchland" die Verſchiedenheit des Styls in Compoſitionen und Ausführung in einigen der wichtigſten Städte dieſes Landes an; Wien ſei hauptſächlich hervorragend durch Feuer und Begeiſterung; Mannheim durch feine und brillante Ausführung; Berlin in Hinſicht auf den Contrapunct; Braunſchweig im Geſchmack. Seit Burney's Reiſe (1792) hatte Wien das höchſte Muſter aller dieſer Eigenſchaften vereinigt in Mozart geſehen. Doch er war hingegangen, und es war kein großer Pianiſt vom erſten Range zurückgeblieben; es gab ausgezeichnete Dilettanten und Pianiſten vom Fach von ſehr feiner und brillanter Darſtellung; aber keinen, welcher in höherem Maße Feuer, Begeiſterung und Erfindung beſaß, Fähigkeiten, die in Wien noch immer am meiſten galten, und in denen der junge Beethoven, mit all' der Härte und Schwere in ſeiner Behandlung, welche durch ſeine Beſchäftigung mit dem Orgelſpiel verurſacht war, durchaus ohne Nebenbuhler war. Da ihm alle Salons der Metropole geöffnet waren, ſo mußte demnach ſein Erfolg als Virtuoſe ein ſicherer ſein. Alle gleichzeitigen Quellen und alle Ueberlieferungen aus jenen Jahren ſtimmen in der Thatſache dieſes Erfolges überein, und namentlich darin, daß ſein Vortrag Bach'ſcher Präludien und Fugen, ſeine Fertigkeit, die ſchwierigſten Partituren vom Blatt zu leſen, und ſein Phantaſiren aus dem Stegreiſe immer neue Bewunderung und Entzücken hervorrief. Schindler erzählt, daß van Swieten nach den muſikaliſchen Aufführungen in ſeinem Hauſe „Beethoven in der Regel ſpät fortließ, weil dieſer ſich bequemen mußte, noch eine Anzahl Fugen von Seb.

1793. Bach zum Abendſegen vorzutragen:“ und er theilt ein undatirtes Billet mit, welches jedoch offenbar in Beethoven's erſte Wiener Jahre gehört und welches beweiſt, einen wie hohen Platz der junge Mann ſich in der Gunſt des alten Herrn erworben hatte. Daſſelbe lautet ſo:

„An Herrn Beethoven in der Alſtergaſſe, No. 45, bei dem Herrn Fürſten Lichnowsky.

„Wenn Sie künftigen Mittwoch nicht verhindert ſind, ſo wünſche ich Sie um halb neun Uhr Abends mit der Schlafhaube im Sack bei mir zu ſehen. Geben ſie mir unverzüglich Antwort. Swieten.“

Es findet ſich auch ein Poſten in dem oft citirten Tagebuche, der ſeinem Datum nach in den October oder November 1793 gehört, und welcher in dieſem Zuſammenhang mitgetheilt werden mag: „Abends bei Swieten gegeſſen, einen 17er Trinkgeld. Dem Hausmeiſter fürs Aufmachen 4 x.“

Aber der unmittelbare und überraſchende Erfolg Beethoven's als Virtuoſe befriedigte keineswegs vollkommen ſeinen Ehrgeiz. Er ſtrebte nach dem höheren Range des Componiſten, und um dieſen zu erlangen, war noch etwas mehr nöthig als der Vortrag von Variationen, ſo ausgezeichnet derſelbe auch ſein mochte. Zu dieſem Zwecke wählte er die drei Trios, welche demnächſt als Op. 1 herausgegeben wurden, und brachte ſie in dem Hauſe des Fürſten Lichnowsky zur Aufführung. Zum Glück für uns erzählte Beethoven ſeinem Schüler Ries einige auf dieſe erſte Aufführung jener Compoſitionen in Wien bezügliche Einzelheiten, welcher den Inhalt der Erzählung (Notizen S. 84) in folgender Weiſe wiedergibt: „Die drei Trio's von Beethoven (Opus 1) ſollten zum erſtenmale der Kunſt-Welt in einer Soirée beim Fürſten Lichnowsky vorgetragen werden. Die meiſten Künſtler und Liebhaber waren eingeladen, beſonders Haydn, auf deſſen Urtheil Alles geſpannt war. Die Trio's wurden geſpielt und machten gleich außerordentliches Aufſehen. Auch Haydn ſagte viel Schönes darüber, rieth aber Beethoven, das dritte in C moll nicht herauszugeben. Dieſes fiel Beethoven ſehr auf, indem er es für das Beſte hielt, ſowie es denn auch noch heute immer am meiſten gefällt und die größte Wirkung hervorbringt. Daher machte dieſe Aeußerung Haydn's auf Beethoven einen böſen Eindruck und ließ bei ihm die Idee zurück: Haydn ſei neidiſch, eiferſüchtig und meine es mit ihm nicht gut. Ich muß geſtehen, daß, als Beethoven mir dieſes erzählte, ich ihm wenig Glauben ſchenkte. Ich nahm daher Veranlaſſung, Haydn ſelbſt darüber zu fragen. Seine Antwort beſtätigte aber Beethoven's Aeußerung, indem er ſagte, er habe nicht geglaubt, daß dieſes Trio ſo ſchnell und leicht verſtanden und vom Publikum ſo günſtig aufgenommen werden würde." Das Fiſchhoff'ſche Manuſcript ſagt: „Die drei Trios für Pianoforte, Violin und Violoncello Op. 1 (dieſe Perlen aller Sonaten), eigentlich aber das 6te Werk, erregten mit Recht Bewunderung, obgleich ſie in wenigen Zirkeln noch vorgetragen wurden, wo aber dieſes Statt fand, hatten ſie bei Kennern und Muſikfreunden ungetheilten Beifall, der ſtets auch bei ſeinen folgenden Werken zunahm, je mehr man ſich an das Frappante, Originelle dieſes Meiſters nicht vielmehr gewöhnte, als ſeinen Geiſt aufgefaßt hatte und den hohen Genuß, ihn zu verſtehen, zu erwerben ſich bemühte." 1793.

Es vergingen jedoch mehr wie zwei Jahre, ehe der Componiſt es für angemeſſen hielt, dieſe Trios dem Druck zu übergeben; vielleicht hielt ihn ein Gefühl von Beſcheidenheit zurück, da er noch ein Schüler war; vielleicht auch ein Zweifel an dem Erfolge von Compoſitionen in einem ſo neuen Style; vielleicht auch die Klugheit, indem er es vorzog, die Veröffentlichung aufzuſchieben, bis ſie aus dem Manuſcript ſo oft aufgeführt wären, daß ihm Verſtändniß und Würdigung, und auf dieſe Weiſe eine angemeſſene Zahl von Subſcribenten geſichert war. Zu gleicher Zeit bereitete er ihnen den Weg dadurch, daß er einige Hefte Variationen herausgab. „Beethoven hatte Mozart'ſche Themas aus der Zauberflöte variirt, die er ſchon in Bonn ſkizzirt hatte, und Zmeskall nahm es über ſich, dieſelben einem Kunſthändler anzutragen" (Fiſchhoff'ſches Mſcrpt.), die jedoch nur „geringen Abſatz" fanden. Dies bezieht ſich ohne Zweifel auf die Variationen über „se vuol ballare" aus Figaro's Hochzeit, welche revidirt und durch eine neue Coda vermehrt im Juli 1793 herauskamen mit einer Dedication an Eleonore von Breuning. Noch vor dem nächſten Jahre erſchienen die 13 Variationen über das Thema: „Es war einmal ein alter Mann" aus Dittersdorf's rothem Käppchen; und auf ſie folgten die 4händigen Variationen über ein Thema von Waldſtein, zuerſt angezeigt im Januar 1795.

In der That, Beethoven war in der Veröffentlichung ſeiner Compoſitionen offenbar nicht eilig. Man wird gleich ſehen, daß er die Variationen über se vuol ballare zum Drucke gab theils auf die Aufforderung Anderer, und theils um ſeine Wiener Nebenbuhler im Clavierſpiel zu überraſchen. Wenige Jahre ſpäter werden wir ihn finden, wie er Variationen über beliebte Opernmelodien ſkizzirt und unmittelbar darauf auch publicirt; aber Werke von größerem Umfange, und namentlich ſeine Clavierconcerte wurden meiſtentheils

1793. lange in ſeinem ausſchließlichen Beſitze zurückbehalten. So ging das Clavierconcert in Bdur Op. 19, welches nach Tomaſchek's Annahme 1798 in Prag componirt wurde, ohne Zweifel, wenn wir Beethoven's eigenen Worten in einem Briefe an Breitkopf und Härtel Glauben ſchenken, ſeiner Entſtehung nach dem in Cdur Op. 15 vorher, und muß demnach ſpäteſtens in's Jahr 1794 gehören; es wurde ſicherlich oft von ihm in Privatconcerten während der Zeit, mit der wir uns eben beſchaftigen, geſpielt. Doch genug über dieſen Gegenſtand an dieſer Stelle.

Der Leſer möge ſich hier einige der Punkte in's Gedächtniß zurückrufen, bei denen wir uns früher aufgehalten haben: den Brief Fiſchenich's vom Januar, und den Neefe's vom October 1793, welche von den günſtigen Berichten Nachricht geben, die über Beethoven's muſikaliſche Fortſchritte nach Bonn geſchickt waren; die Studien bei Haydn und Schenk; die Sorgen und die Verlegenheit, in welche ihn für kurze Zeit der Tod ſeines Vaters verſetzte, und die unerfreulichen Umſtände, welche dieſes Ereigniß begleiteten; ſeinen glänzenden Erfolg als Virtuoſe; ſeinen Beſuch beim Fürſten Eſterhazy im Sommer; — aus allem dieſem wird deutlich hervorgehen, mit welcher Emſigkeit und Energie er ſich in ſeiner neuen Laufbahn bewegte, mit welchem Eifer und welch' unermüdlicher Thätigkeit er ſich beſtrebte, aus den Umſtänden den größtmöglichen Vortheil zu ziehen. Ein Jahr nachdem er Bonn verlaſſen, war er ſeines Erfolges ſicher und fürchtete nicht mehr, wie Hamlet, „die Schlandern und Pfeile des wüthenden Geſchickes." Dies wird aus einer Stelle in einem ſeiner erſten Briefe aus Wien, die ſich erhalten haben „O wie wollen wir uns freuen —", klar, jenem Briefe an Eleonore von Breuning, welcher, wiewohl häufig aus Wegeler's Notizen S. 54 wieder abgedruckt, doch zu wichtig und charakteriſtiſch iſt, um hier übergangen zu werden.

„Wien, den 2. November 93.

„Verehrungswürdige Eleonore!
Meine theuerſte Freundin!

„Erſt nachdem ich nun hier in der Hauptſtadt bald ein ganzes Jahr verlebt habe, erhalten Sie von mir einen Brief, und doch waren Sie gewiß in einem immerwährenden lebhaften Andenken bei mir. Schon oft unterhielt ich mich mit Ihnen und Ihrer lieben Familie, nur öfters nicht mit der Ruhe, die ich dabei gewünſcht hätte. Da war's, wo mir der fatale Zwiſt noch vorſchwebte, wobei mir mein damaliges Betragen ſo verab-

ſcheuungswürdig vorkam. Aber es war geſchehen, und wieviel gäbe ich dafür, 1793.
wäre ich im Stande, meine damalige, mich ſo ſehr entehrende, ſonſt meinem Charakter zuwiderlaufende Art zu handeln ganz aus meinem Leben tilgen zu können. Freilich waren mancherlei Umſtände, die uns immer von einander entfernten, und wie ich vermuthe, war das Zuflüſtern von den wechſelweiſe gehaltenen Reden hauptſächlich dasjenige, was alle Uebereinſtimmung verhinderte. Jeder von uns glaubte hier, er ſpreche mit wahrer Ueberzeugung, und doch war es nur angefachter Zorn, und wir waren beide getäuſcht. Ihr guter und edler Charakter, meine liebe Freundinn, bürgt mir zwar dafür, daß ſie mir längſt vergeben haben. Aber man ſagt, die aufrichtigſte Reue ſei dieſe, wo man ſein Vergeben ſelbſt geſtehet; dieſes habe ich gewollt. — Und laſſen Sie uns nun den Vorhang vor dieſe ganze Geſchichte ziehen und nur noch die Lehre daraus nehmen, daß, wenn Freunde in Streit gerathen, es immer beſſer ſei, keinen Vermittler dazu zu brauchen, daß der Freund ſich an den Freund unmittelbar wende."

„Sie erhalten hier eine Dedication von mir an Sie, wobei ich nur wünſchte, das Werk wäre größer und Ihrer würdiger. Man plagte mich hier um die Herausgabe dieſes Werkchens, und ich benutzte dieſe Gelegenheit, um Ihnen, meine verehrungswürdige Eleonore, einen Beweis meiner Hochachtung und Freundſchaft gegen Sie und eines immerwährenden Andenkens an Ihr Haus zu geben. Nehmen Sie dieſe Kleinigkeit hin, und denken Sie dabei, ſie kömmt von einem Sie ſehr verehrenden Freunde. O, wenn Sie Ihnen nur Vergnügen macht, ſo ſind meine Wünſche ganz befriedigt. Es ſei eine kleine Wieder-Erweckung jener Zeit, wo ich ſo viele und ſo ſelige Stunden in Ihrem Hauſe zubrachte; vielleicht erhält es mich im Andenken bei Ihnen, bis ich einſt wiederkomme, was nun freilich ſo bald nicht ſein wird. O, wie wollen wir uns dann, meine liebe Freundinn, freuen; Sie werden dann einen fröhlichern Menſchen an Ihrem Freunde finden, dem die Zeit und ſein beſſeres Schickſal die Furchen ſeines vorhergegangenen widerwärtigen ausgeglichen hat."

„Sollten Sie die B. Koch ſehen, ſo bitte ich Sie, ihr zu ſagen, daß es nicht ſchön ſei von ihr, mir gar nicht einmal zu ſchreiben. Ich habe doch zwei Mal geſchrieben; an Malchus ſchrieb ich drei Mal und — keine Antwort. Sagen Sie ihr, daß, wenn ſie nicht ſchreiben wollte, ſie wenigſtens Malchus dazu antreiben ſollte. Zum Schluſſe meines Briefs wage ich noch eine Bitte; ſie iſt, daß ich wieder gerne ſo glücklich ſein mögte, eine von Haſen-Haaren geſtrickte Weſte von Ihrer Hand, meine liebe Freundinn, zu

1793. beſitzen. Verzeihen Sie die unbeſcheidene Bitte Ihrem Freunde. Sie ententſteht aus großer Vorliebe für Alles, was von Ihren Händen iſt, und heimlich kann ich Ihnen wohl ſagen, eine kleine Eitelkeit liegt dabei mit zum Grunde, nämlich: um ſagen zu können, daß ich etwas von einem der beſten, verehrungswürdigſten Mädchen in Bonn beſitze. Ich habe zwar noch die erſte, womit Sie ſo gütig waren, mich in Bonn zu beſchenken, aber ſie iſt durch die Mode ſo unmodiſch geworden, daß ich ſie nur als etwas von Ihnen mir ſehr Theures im Kleiderſchrank aufbewahren kann. Vieles Vergnügen würden Sie mir machen, wenn Sie mich bald mit einem lieben Briefe erfreuten. Sollten Ihnen meine Briefe Vergnügen verurſachen, ſo verſpreche ich Ihnen gewiß, ſo viel mir möglich iſt, hierin willig zu ſein, ſowie mir Alles willkommen iſt, wobei ich Ihnen zeigen kann, wie ſehr ich bin

Ihr Sie verehrender

wahrer Freund

L. v. Beethoven.“

P S. „Die V. [Variationen] werden etwas ſchwer zum Spielen ſein, beſonders die Triller im Coda. Das darf Sie aber nicht abſchrecken. Es iſt ſo veranſtaltet, daß Sie nichts, als den Triller, zu machen brauchen, die übrigen Noten laſſen Sie aus, weil ſie in der Violinſtimme auch vorkommen. Nie würde ich ſo etwas geſetzt haben; aber ich hatte ſchon öfter bemerkt, daß hier und da einer in W. war, welcher meiſtens, wenn ich des Abends fantaſirt hatte, des andern Tages viele von meinen Eigenheiten aufſchrieb, und ſich damit brüſtete.[1] Weil ich nun vorausſah, daß bald ſolche Sachen erſcheinen würden, ſo nahm ich mir vor, ihnen zuvorzukommen. Eine andere Urſache war auch dabei, die hieſigen Klaviermeiſter in Verlegenheit zu ſetzen, nämlich: Manche davon ſind meine Todfeinde, und ſo wollte ich mich auf dieſe Art an ihnen rächen, weil ich voraus wußte, daß man ihnen die V. hier und da vorlegen würde, wo die Herren ſich dann übel dabei produciren würden.

Beethoven.“

---

[1] Hierzu bemerkt Wegeler: „Beethoven klagte mir noch über dieſe Art Spionerie. Er nannte mir H. Ab. G. [Herr Abbé Gelinek], einen ſehr fruchtbaren Componiſteur in Variationen, der ſich ſtets in ſeiner Nähe einquartirte. Es mag dieſes eine Urſache mehr geweſen ſein, warum Beethoven auch immer eine Wohnung auf einem freien Platz oder auf der Baſtei zu haben ſuchte.“

Außer jener Notiz Beethoven's:

„Schuppanzigh 3mal die W.[1]
Albrechtsberger 3mal die W.,“

welche den Wechſel ſeiner Lehrer andeutet, findet ſich nichts der Aufzeichnung 1794 Werthes, bis wir, wahrſcheinlich im Mai oder Juni 1794, zu dem Fragmente eines andern Briefes an Eleonore von Breuning kommen, welches ſich ebenfalls in Wegeler's Notizen (S. 60) findet. Dies hat ein beſonderes Intereſſe, ſowohl weil es zeigt, wie bitter ihn ſein Gewiſſen über Handlungen anklagte, die mit der in der Freundſchaft erforderlichen Nachſicht 1794 und Selbſtbeherrſchung unvereinbar waren — ſolchen Ausbrüchen blieb er freilich auch ſpäter nur zu geneigt nachzugeben, und wir ſehen ſie häufig über das Bild ſeines Lebens ihre Schatten werfen —, als weil es eine ſtillſchweigende Beſtätigung zu den oben ausgeführten Argumenten in Bezug auf die Compoſitionen der Bonner Periode hinzufügt.

„Aeußerſt überraſchend [ſchreibt er] war mir die ſchöne Halsbinde von Ihrer Hand gearbeitet. Sie erweckte in mir Gefühle der Wehmuth, ſo angenehm mir auch die Sache ſelbſt war. Erinnerung an vorige Zeiten war ihre Wirkung, auch Beſchämung auf meiner Seite durch Ihr großmüthiges Betragen gegen mich. Wahrlich, ich dachte nicht, daß Sie mich noch Ihres Andenkens würdig hielten. O hätten Sie Zeuge meiner geſtrigen Empfindungen bei dieſem Vorfall ſein können, ſo würden Sie es gewiß nicht übertrieben finden, was ich Ihnen vielleicht hier ſage, daß mich Ihr Andenken weinend und ſehr traurig machte. — Ich bitte Sie, ſo wenig ich auch in Ihren Augen Glauben verdienen mag, glauben Sie mir, meine Freundinn (laſſen Sie mich Sie noch immer ſo nennen), daß ich ſehr gelitten habe und noch leide durch den Verluſt Ihrer Freundſchaft. Sie und Ihre theure Mutter werde ich nie vergeſſen. Sie waren ſo gütig gegen mich, daß mir Ihr Verluſt nicht ſo bald erſetzt werden kann und wird, ich weiß, was ich verlor, und was Sie mir waren, aber — ich müßte in Scenen zurückkehren, ſollte ich

---

[1] Die außerordentliche Jugend des Violiniſten Schuppanzigh in jener Zeit führt uns auf die Möglichkeit, daß Beethoven vielleicht etwas zur Ausfüllung der Mängel ſeiner früheren Erziehung unter der Leitung von Schuppanzigh dem Vater, der Profeſſor an der Wiener Realſchule war, zu thun beabſichtigte. Zwei Poſten in Beethoven's Tagebuche: „Schulz D. M. J. Elementarbuch der kaufmänniſchen Rechenkunſt, Erſter Theil. Vorübungen zu Cruſius Contoriſten;“ und „Robertſon, Geſchichte von Amerika“ können ebenfalls darauf führen.

1794. dieſe Lücke ausfüllen, die Ihnen unangenehm zu hören und mir, ſie darzuſtellen ſind.“

„Zu einer kleinen Wiedervergeltung für Ihr gütiges Andenken an mich, bin ich ſo frei, Ihnen hier dieſe Variationen und das Rondo mit einer Violine zu ſchicken. Ich habe ſehr viel zu thun, ſonſt würde ich Ihnen die ſchon längſt verſprochene Sonate abgeſchrieben haben. In meinem Manuſcript iſt ſie faſt nur Skizze, und es würde dem ſonſt ſo geſchickten Paraquin ſelbſt ſchwer geworden ſein, ſie abzuſchreiben. Sie können das Rondo abſchreiben laſſen, und mir dann die Partitur zurückſchicken. Es iſt das Einzige, das ich Ihnen hier ſchicke, was von meinen Sachen ohngefähr für Sie brauchbar war, und da Sie ohnedies nach Kerpen reiſen, dachte ich, es könnten dieſe Kleinigkeiten Ihnen vielleicht einiges Vergnügen machen.“

„Leben Sie wohl, meine Freundin. Es iſt mir unmöglich, Sie anders zu nennen, ſo gleichgültig ich Ihnen auch ſein mag, ſo glauben Sie doch, daß ich Sie und Ihre Mutter noch eben ſo verehre, wie ſonſt. Bin ich im Stande, ſonſt etwas zu Ihrem Vergnügen beizutragen, ſo bitte ich Sie, mich doch nicht vorbeizugehen: es iſt noch das einzig übrigbleibende Mittel, Ihnen meine Dankbarkeit für die genoſſene Freundſchaft zu bezeigen.“

„Reiſen Sie glücklich, und bringen Sie Ihre theure Mutter wieder völlig geſund zurück. Denken Sie zuweilen an Ihren

Sie noch immer verehrenden Freund

Beethoven.“

Im Januar 1794 hatte Kurfürſt Maximilian einen kurzen Beſuch in Wien gemacht, und vielleicht wurde damals beſchloſſen, daß Beethoven „ohne Gehalt, bis er einberufen wird“ dort bleiben ſolle. Nach der Kriegserklärung des Kaiſers an Frankreich konnte das Kurfürſtenthum, als ein deutſcher Staat, nicht länger neutral bleiben, und ſo geſchah es, daß im October die ſiegreiche franzöſiſche Armee in Bonn einrückte. Der Kurfürſt floh nach Frankfurt a/M. (6. Nov.) und von dort nach Münſter, während ſein Hof und alle ſolche, welche den republikaniſchen Autoritäten preisgegeben waren, nach allen Richtungen hin ſich zerſtreuten, um ſich zu retten. Einer dieſer Flüchtlinge, ein junger Mann von 29 Jahren, aber ſchon Rector der Univerſität, eilte, um ſein Leben zu retten (Not. XII.), hinweg nach Wien — Dr. Wegeler. Er erreichte die Hauptſtadt im October und fand Beethoven nicht mehr in dem „Zimmer auf der Erde,“ wo er der Hausfrau nicht mehr wie 7 Gulden bezahlte, ſondern als Gaſt in der

Familie des Fürſten Karl Lichnowsky wohnend. Dieſer Umſtand erklärt 1794. hinlänglich das Aufhören jener früher erwähnten Einzeichnungen monatlicher Ausgaben.

Die Erinnerungen Wegeler's über die Zeit ſeines Aufenthaltes in Wien können mit Ausnahme derer, welche beſſer der Zeitfolge entſprechend in anderem Zuſammenhang eingeführt werden ſollen, an dieſer Stelle Platz finden. Sie ſind für ſich ſelbſt intereſſant und charakteriſtiſch, und laſſen auch die große Verbeſſerung von Beethoven's pecuniärer Lage erkennen; denn ein Mann, der einen Bedienten und ein Pferd hält, kann, wofern er ehrlich iſt, nicht unter dem Druck der Armuth leiden.

„Carl, Fürſt von Lichnowsky, Graf zu Werdenberg, Dynaſt zu Granſon, war [erzählt Wegeler S. 28] ein gar großer Gönner, ja Freund Beethoven's, den er auch in ſein Haus, als Gaſt, aufgenommen hatte, wo dieſer auch, wenigſtens einige Jahre, verblieb. Ich fand ihn daſelbſt gegen das Ende 1794 und verließ ihn dort in der Mitte 1796. Zugleich hatte Beethoven jedoch faſt immer eine Wohnung auf dem Lande.“

„Der Fürſt war ein großer Liebhaber und Kenner der Muſik; er ſpielte Clavier und ſuchte dadurch, daß er Beethoven's Stücke ſtudirte und bald mehr, bald weniger geſchickt ausführte, dieſem, den man häufig auf die Schwierigkeiten ſeiner Compoſitionen aufmerkſam machte, zu beweiſen, daß er nicht nöthig habe, in ſeiner Schreibart etwas zu ändern. Jeden Freitag Morgen ward Muſik bei ihm gemacht, wobei außer unſerem Freunde noch vier beſoldete Künſtler, nämlich Schuppanzigh, Weiß, Kraft und noch ein anderer (Link?), dann gewöhnlich auch ein Dilettant, Zmeskall, thätig waren. Die Bemerkungen dieſer Herren nahm Beethoven jedesmal mit Vergnügen an. So machte ihn, um nur Eins anzuführen, der berühmte Violoncelliſt Kraft in meiner Gegenwart aufmerkſam, eine Paſſage in dem Finale des dritten Trio, Opus 1. mit: sulla corda G zu bezeichnen, und in dem zweiten dieſer Trio's, den $^4/_4$ Tact, mit dem Beethoven das Finale bezeichnet hatte, in den $^2/_4$ umzuändern. Hier wurden die neuen Compoſitionen Beethoven's, in ſo weit ſie dazu geeignet waren, zuerſt aufgeführt. Hier fanden ſich gewöhnlich mehrere große Muſiker und Liebhaber ein. Auch ich war, ſo lange ich in Wien lebte, meiſtens, wo nicht jedesmal, dabei zugegen.“ — —

„Hier wurde ihm einſt von einem andern ungariſchen Grafen — eine ſchwere Bach'ſche Compoſition im Manuſcript vorgelegt, die er, wie der Beſitzer ſich ausdrückte, ganz ſo, wie Bach ſie geſpielt hatte, a vista vortrug.

1794. Hier brachte ihm einſt ein Wiener Autor, Förſter, ein Quartett, welches dieſer noch am Morgen in's Reine geſchrieben hatte. Im zweiten Theil des erſten Stückes kam das Violoncell heraus; Beethoven ſtand auf und ſang, ſeine Parthie immer fortſpielend, die Baßbegleitung vor. Als ich ihm hierüber, als einen Beweis ausgezeichneter Kenntniſſe ſprach, erwiederte er lächelnd: „„ſo mußte die Baßſtimme ſein; ſonſt hätte der Autor ja keine Compoſition verſtanden."" — Auf eine andere Bemerkung: Er habe ja das nie geſehene Preſto ſo ſchnell geſpielt, daß es ſchlechterdings unmöglich geweſen, die einzelnen Noten zu ſehen, erwiederte er: „„Das iſt auch keineswegs nöthig: wenn Du ſchnell lieſeſt, ſo mögen eine Menge Druckfehler vorkommen, Du ſiehſt oder achteſt ſie nicht, wenn nur die Sprache Dir bekannt iſt.""

„Nach dem Concert blieben die Muſiker gewöhnlich zur Tafel. Hier fanden ſich überdies Künſtler und Gelehrte ohne Unterſchied des Standes ein. Die Fürſtin Chriſtiane war die hochgebildete Tochter des Grafen Franz Joſeph von Thun, welcher, übrigens ein ſehr mildthätiger und achtungswerther Herr, durch ſeinen Umgang mit Lavater zur Schwärmerei neigte und bekanntlich glaubte, durch die Kraft ſeiner rechten Hand Krankheiten heilen zu können." —

Ein Bruchſtück eines Briefes, den Beethoven an Wegeler in Wien ſchrieb von dieſem S. 32 mitgetheilt, iſt für ſeine Sinnesart charakteriſtiſch; war er auch leicht reizbar und aufgebracht, ſo zeigte er ſich nach dem Verrauchen des erſten Zornes ſo verſöhnlich und Vorſtellungen anzunehmen geneigt, daß er dann meiſtens weit mehr abbat, als er gefehlt hatte. „In was für einem abſcheulichen Bilde," heißt es in dem Briefe, „haſt Du mich mir ſelbſt gezeigt! O ich erkenne es, ich verdiene Deine Freundſchaft nicht. — — — es war keine abſichtliche, ausgedachte Bosheit von mir, die mich ſo gegen Dich handeln ließ; es war mein unverzeihlicher Leichtſinn." — — So geht es, nach Wegeler, drei Seiten lang fort, bis zu dieſem Schluſſe: „Doch nichts mehr, ich ſelbſt komme zu Dir und werfe mich in Deine Arme und bitte um den verlorenen Freund, und Du giebſt Dich mir wieder, dem reuevollen, Dich liebenden, Dich nie vergeſſenden

Beethoven."

Wegeler kommt in dieſem Zuſammenhange auch auf die äußeren Verhältniſſe Beethoven's zu ſprechen. „Beethoven (ſagt er S. 33), unter höchſt beſchränkten Umſtänden erzogen und immer gleichſam unter Vormundſchaft, kannte nicht den Werth des Geldes und war dabei nichts weniger als

1794. ökonomiſch. Es war, um nur Einiges anzuführen, die Zeit zum Mittageſſen bei dem Fürſten auf 4 Uhr feſtgeſetzt. „„Nun ſoll ich,““ ſagte Beethoven, „„täglich um halb 4 Uhr zu Hauſe ſein, mich etwas beſſer anziehen, für den Bart ſorgen u. ſ. w. — Das halt' ich nicht aus!““ So kam es, daß er häufig in die Gaſthäuſer ging, da er überdies hier, wie bei allen ökonomiſchen Angelegenheiten, um ſo ſchlimmer daran war, als er, wie geſagt, ſich weder auf den Werth der Dinge, noch des Geldes verſtand.“

„Der Fürſt,“ erzählt er weiter, „der eine ſehr laute Metallſtimme hatte, gab einſt ſeinem Jäger die Weiſung: im Falle er und Beethoven zugleich klingelten, dieſen zuerſt zu bedienen. Beethoven hörte dieſes und ſchaffte ſich am nämlichen Tage einen eigenen Diener an; ebenſo, bei angebotenem vollem Marſtall des Fürſten, ein eigenes Pferd, als ihn die ſchnell vorübergehende Luſt anwandelte, reiten zu lernen.“

Auch über die Herzensangelegenheiten ſeines Freundes hatte Wegeler Gelegenheit, in Wien Beobachtungen zu machen; wie er S. 43 erzählt, war Beethoven in der Zeit ſeines Aufenthaltes daſelbſt „immer in Liebesverhältniſſen und hatte mitunter Eroberungen gemacht, die manchem Adonis, wo nicht unmöglich, doch ſehr ſchwer geworden wären.“ —

Beethoven's Abneigung gegen jede Ertheilung von Unterricht, als er noch in Bonn war, iſt früher angeführt worden. Ein noch ſtärkerer Widerwille hatte ſich in Wien bei ihm gegen die Aufforderung, in Geſellſchaften zu ſpielen, entwickelt; er klagte oft Wegeler gegenüber, wie ſehr ihn dies jedesmal verſtimme, wobei ihn dann dieſer durch Geſpräch zu unterhalten und zu beruhigen ſuchte. „War dieſer Zweck erreicht [S. 19], ſo ließ ich die Unterredung fallen, ſetzte mich an den Schreibtiſch und Beethoven mußte, wollte er weiter mit mir ſprechen, ſich dann auf den Stuhl vor dem Claviere ſetzen. Bald griff er nun, oft noch abgewendet, mit unbeſtimmter Hand ein Paar Akkorde, aus denen ſich dann nach und nach die ſchönſten Melodien entwickelten. O warum verſtand ich nicht mehr davon! Notenpapier, das ich einige Male, um etwas Manuſcript von ihm zu beſitzen, anſcheinend ohne Abſicht auf das Pult gelegt hatte, ward von ihm beſchrieben, aber dann auch am Ende zuſammengefaltet und eingeſteckt! — — Ueber ſein Spiel durfte ich nichts oder nur Weniges, gleichſam im Vorbeigehen, ſagen. Er ging nun gänzlich umgeſtimmt weg und kam dann immer gern zurück. Der Widerwille blieb indeſſen und ward oft die Quelle der größten Zerwürfniſſe Beethoven's mit ſeinen Freunden und Gönnern.“

1794. Endlich bezieht ſich auch eine Bemerkung über die angeblichen tiefen Studien Beethoven's, in Sprachen und Philoſophie, welche Wegeler im Nachtrage S. 9 giebt, auf dieſe Zeit. „Als zu Wien Privat-Vorleſungen über Kant gehalten wurden, die Adam Schmidt, Wilhelm Schmidt, Hunczovsky, Leibarzt Göpfert und mehrere Andere angeordnet hatten, wollte Beethoven, ſelbſt auf mein Zureden, denſelben auch nicht einmal beiwohnen.“

Indem wir noch bemerken, daß die Abweſenheit jeglicher Anſpielung auf Beethoven's Verhältniß als Schüler Albrechtsberger's in Wegeler's Notizen einigermaßen die Meinung beſtätigt, daß dies Verhältniß mit dem Ende des Jahres 1794 aufhörte, kehren wir zu der chronologiſchen Reihen-
1795. folge der Ereigniſſe zurück; denn die, welche aus dem Jahre 1795 berichtet werden, ſcheinen völlig unvereinbar mit der Annahme, daß dieſer Unterricht im Contrapunkt noch fortdauerte.

Das erſte dieſer Ereigniſſe iſt Beethoven's erſtes öffentliches Auftreten als Claviervirtuoſe und Componiſt.

Die jährlich wiederkehrenden Concerte im Burgtheater, welche von Gaßmann zum Beſten der Wittwen der Tonkünſtlergeſellſchaft eingerichtet worden, waren diesmal auf den Abend des 29. und 30. März angekündigt. Das zur Aufführung gewählte Vocalwerk war ein Oratorium in zwei Theilen, „Gioas, Re di Giuda.“ von Antonio Cartellieri; das Inſtrumentalwerk ein Concert für Clavier und Orcheſter in Cdur — 6 Jahre ſpäter als Op. 15 publicirt — componirt und geſpielt von Ludwig van Beethoven. Cartellieri war ein junger Mann von 23 Jahren, geboren zu Danzig den 27. September 1772, welcher ein oder zwei Jahre vorher von Berlin gekommen war, um bei Salieri Operncompoſition zu ſtudiren. Es iſt bekannt, daß eine Zeit hindurch, die noch nicht völlig genau feſtgeſtellt iſt, Beethoven daſſelbe Studium bei dem nämlichen Meiſter verfolgte. Da die Leitung dieſer Wittwen- und Waiſenconcerte faſt ausſchließlich in den Händen Salieri's war, ſo wären wir beinahe verſucht zu glauben, daß derſelbe bei dieſer Gelegenheit einer verzeihlichen Eitelkeit nachgab, zwei ſeiner Schüler vorzuführen, wenn wir nicht wüßten, eine wie ſtarke Anziehungskraft der Name Beethoven's für das Publikum haben mußte, welches damals noch keine Gelegenheit gehabt hatte, außer durch Hörenſagen, ſeine großen Fähigkeiten kennen zu lernen. Der Tag der Aufführung kam näher, aber das Concert war noch nicht ausgeſchrieben. „Erſt am Nachmittag des zweiten Tages vor der Aufführung,“ ſagt Wegeler S. 36, „— ſchrieb er das Rondo

1795.

und zwar unter ziemlich heftigen Kolikſchmerzen, woran er häufig litt. Ich half durch kleine Mittel, ſo viel ich konnte. Im Vorzimmer ſaßen vier Copiſten, denen er jedes fertige Blatt einzeln übergab.“

„Hier ſei mir noch eine Abſchweifung erlaubt. Bei der erſten Probe, die am Tage darauf in Beethoven's Zimmer ſtatt hatte, ſtand das Klavier für die Blaſeinſtrumente einen halben Ton zu tief. Beethoven ließ auf der Stelle dieſe und ſo auch die übrigen, ſtatt nach a, nach b ſtimmen und ſpielte ſeine Stimme aus Cis.“ —

Die Trios Op. 1 waren nunmehr ſo bekannt und geſchätzt in den muſikaliſchen Kreiſen geworden, daß ihre Veröffentlichung gerechtfertigt war, und demgemäß erſchien eine Aufforderung zur „Pränumeration auf Ludwig van Beethoven's 3 große Trios“ in der Wiener Zeitung vom 16. Mai.[1] Drei Tage ſpäter wurde von dem Componiſten und Artaria und Co. ein Contract unterzeichnet, durch welchen ausgemacht wurde, daß nach Ablauf von 6 Wochen von dieſem Tage (19. Mai) an das Werk geſtochen ſein, und daß Beethoven berechtigt ſein ſollte, 50 Exemplare wöchentlich bis zu einem Betrage von 400 Exemplaren zum Verkauf auf Subſcription „im Inlande“ zu erhalten, oder wenn die Nachfrage geringer wäre, daß er die Zeit der Pränumeration ausdehnen dürfe. Von der einen Seite konnte ihn Artaria nicht zwingen, 400 Exemplare zu nehmen, wenn eine geringere Zahl ſeinem Zwecke entſprach, von der andern konnte er nicht mehr verlangen, wenn ſeine Subſcriptionsliſte unerwartet groß ausfallen ſollte. In Wirklichkeit gibt das gedruckte Subſcribentenverzeichniß die Namen von 123 Subſcribenten, welche meiſtens den höheren Klaſſen angehörten, mit Subſcription zu dem Betrage von 250 Exemplaren. Die 8 Wochen wurden auf drei Monate ausgedehnt durch eine Anzeige vom 5. Sept., nach welcher das Werk Eigenthum von Artaria für In- und Ausland wurde. Da Beethoven dem Verleger nur einen Gulden für das Exemplar bezahlte, der Subſcriptionspreis aber einen Ducaten betrug, ſo machte er einen hübſchen Profit aus dem Geſchäfte.[2]

Eine intereſſante Anekdote, welche mit dieſen Trios zuſammenhängt, mag wohl hier Platz finden. Sie wurde dem Verfaſſer von Frau Mary

---

[1] „16. März“ in dem chronol. Verzeichniſſe des Verf. (S. 8) iſt ein Druckfehler.

[2] Wir haben den Vertrag im Anhang (XI.) mitgetheilt.

1795. de Fouche, der Tochter Tomkiſon's, welcher vor 60 Jahren einer der berühmteſten Clavierfabrikanten Londons war, erzählt. In jenen Tagen pflegte eine kleine Geſellſchaft von Muſikern: der Pianiſt J. B. Cramer, ſein Halbbruder, der Violiniſt F. Cramer, J. P. Salomon (deſſen Namen wir im erſten Buche ſo oft begegnet ſind), Bridgetower, ein Mulatte und namhafter Violiniſt, deſſen Namen wir wieder begegnen werden, die Tenoriſten Watts und Morant, welcher letztere die Wittwe Duſſek's geheirathet hatte, und die Violoncelliſten Dahmen, Lindley und Crosdale, ſich regelmäßig im Hauſe von Mr. Tomkiſon zu treffen, um die neue Muſik aus der deutſchen Schule zu probiren und zu kritiſiren, welche zu den Londoner Muſikhändlern kam. Bei einer dieſer Zuſammenkünfte wurden die neuen Trios von Beethoven Op. 1 durchgeſpielt. „Das iſt der Mann,“ rief J. B. Cramer, der am Claviere ſaß, „der uns für den Verluſt Mozart's tröſten wird!“

Einige andere von Wegeler erwähnte Zwiſchenfälle gehören in dieſes Jahr. Haydn kam am 30. Auguſt[1] von ſeiner zweiten Londoner Reiſe nach Wien zurück. Beethoven hatte damals die drei Sonaten Op. 2 fertig und ſpielte ſie an einem der Freitagmorgen-Concerte beim Fürſten Lichnowsky Haydn vor, dem ſie gewidmet waren. „Hier,“ erzählt Wegeler S. 29, „trug Graf Appony Beethoven auf, gegen ein beſtimmtes Honorar ein Quartett zu componiren, deren er bisher noch keines geliefert hatte. Der Graf erklärte, er wolle das Quartett nicht, wie ſonſt gewöhnlich, ein halbes Jahr vor der Herausgabe für ſich allein haben, er fordere nicht die Dedication deſſelben u. ſ. w. Auf meine oft wiederholte Erinnerung an dieſen Auftrag machte Beethoven ſich zweimal an's Werk, allein beim erſten Verſuch entſtand ein großes Violin-Trio (Op. 3), bei dem zweiten ein Violin-Quintett (Op. 4).“ Wie ſehr Wegeler bei dieſer beſtimmten Verſicherung im Irrthume iſt, wurde bereits früher (S. 240) bemerkt.

Auch die Erzählung Wegeler's, S. 80 Anm., gehört in dieſes Jahr.[2] „Beethoven,“ heißt es dort, „war mit einer ihm ſehr werthen Dame in einer Loge, als eben **La Molinara** aufgeführt wurde. Bei dem bekannten:

---

[1] Dieſes Datum gibt Wurzbach in dem Biograph. Lexikon des Kaiſerthums Oeſtreich, Art. Haydn. Dies ſagt, daß Haydn am 15. Auguſt London verließ. Da Haydn über Hamburg reiſte, muß dies ein Irrthum ſein.

[2] S. Chronol. Verz. S. 17.

Nel cuor piu non mi sento, ſagte die Dame: ſie habe Variationen über 1795
dieſes Thema gehabt, ſie aber verloren. Beethoven ſchrieb in der Nacht die VI Variationen hierüber und ſchickte ſie am andern Morgen der Dame mit der Aufſchrift: Variazioni u. ſ. w. Perdute par la — — ritrovate par Luigi van Beethoven."

Die Geſellſchaft der bildenden Künſtler hatte im Jahre 1792 einen jährlichen Ball im Redoutenſaale im Monat November eingerichtet, und Haydn, welcher eben damals ruhmbedeckt aus England zurückgekehrt war, componirte für dieſe Gelegenheit 12 Menuets und 12 deutſche Tänze. Im Jahre 1793 folgte der K. K. Componiſt Kozeluch dem Beiſpiele Haydn's, 1794 ſchrieb Dittersdorf die gleiche Zahl ſolcher Tänze für den großen Saal und Eybler für den kleinen. Im Hinblick auf dieſe Reihe großer Namen, und in Erwägung, daß damals die Trios Op. I. Beethoven's einziges Werk von einer höheren Bedeutung waren, als die Variationen, welche er hatte drucken laſſen, geben die Anzeigen dieſes jährlichen Balles für den 22. November 1795 einen lebendigen Beweis von dem Rufe, welchen der junge Mann als Componiſt erlangt hatte, als er jetzt im dritten Jahre in Wien war. Dieſe Anzeige (Wiener Ztg. 14. und 18. Nov.) ſchließt ſo: „Die Muſik zu Menuetten und deutſchen Tänzen iſt für dieſen Ball wieder eine ganz neue Bearbeitung. Für den größeren Saal hat ſie der K. K. Kapellm. Süßmeyer, und für den kleinen Saal die Meiſterhand des Herrn Ludwig van Beethoven aus Liebe zur Kunſtverwandtſchaft verfertigt." Dieſe Tänze, von Beethoven ſelbſt für Pianoforte arrangirt, kamen wenige Wochen ſpäter bei Artaria heraus, wie auch jene Süßmeyer's, und Beethoven's Name wurde in der Anzeige groß und hervorragend gedruckt; aber obgleich ſie jetzt auf dieſe Weiſe öffentliches und allgemeines Eigenthum waren, wurde ihnen doch zwei Jahre ſpäter noch eine Ehre zu Theil, von der es wahrſcheinlich, ſo lange dieſe jährlichen Bälle fortgeſetzt wurden, kein zweites Beiſpiel gibt. In der Ankündigung vom 26. November 1797 wird geſagt, daß Capellmeiſter Henneberg die Menuets und deutſchen Tänze für den größeren Saal componirt habe; aber im kleinen „werden die beliebten Menuetten und deutſchen Tänze des Herrn Ludwig van Beethoven aufgeführt werden;" die Tanzmuſik dieſes jungen Mannes erlangten alſo eine Ehre, zu welcher die von keinem der Capellmeiſter, nicht einmal die von Haydn und Dittersdorf, gelangt war; ſie wurde für zwei verſchiedene Gelegenheiten zur Aufführung beſtimmt.

Wie das Jahr mit Beethoven's erſtem öffentlichen Auftreten als

1795. Virtuoſe und Componiſt begonnen hatte, ſo ſchloß es mit dem zweiten. Die Wiener Zeitung vom 16. December enthielt die Anzeige deſſelben in folgender Weiſe: „Am künftigen Freitage, als dem 18. dieſes, wird der Herr Kapellmeiſter Haydn eine große muſikaliſche Akademie in dem kleinen Redoutenſaale geben, worin Mad. Tomeoni und Herr Monbelli ſingen werden, Herr van Beethoven ein Concert von ſeiner Compoſition auf dem Forte-Piano ſpielen wird; und drei, hier noch nicht gehörte, große Symphonien, welche der Herr Kapellmeiſter während ſeines letzten Aufenthaltes in London verfertigt hat, aufgeführt werden ſollen. — Die Eintrittszettel ſind bei dem Herrn Kapellmeiſter Haydn in ſeiner Wohnung am Neuen Markt in dem Hoföbſtleriſchen Hauſe im dritten Stock zu allen Stunden zu haben.“ Man möchte gern wiſſen, welches Concert geſpielt wurde; aber es gab damals wenig öffentliche Kritik außer in London, und in Wien ſehr ſelten eine ſolche. Die einfache Thatſache aber, daß Beethoven in dem Concerte ſeines alten Lehrers auftrat, iſt ein neuer Beweis, daß man auf die eiligen zu Ries geſprochenen Worte zu viel Gewicht gelegt hat. „Haydn,“ ſagt dieſer S. 86, „hatte gewünſcht, daß Beethoven auf den Titel ſeiner erſten Werke ſetzen möchte: „Schüler von Haydn.“ Beethoven wollte dieſes nicht, weil er zwar, wie er ſagte, einigen Unterricht bei Haydn genommen, aber nie etwas von ihm gelernt habe.“ Nichts konnte natürlicher ſein, als daß Haydn, der von ſeines Zöglings Studien bei Schenk nichts wußte, einen ſolchen Wunſch in Bezug auf die ihm gewidmeten Sonaten ausſprach; eben ſo natürlich war es auch, daß der Componiſt dies ablehnte; aber es war etwas davon ganz Verſchiedenes, wenn er die Anziehungskraft einer Akademie ſeinerſeits zu erhöhen bereit war; dies war eine feine und artige Gefälligkeit, welche er ihm mit Vergnügen erzeigen konnte.

Dieſes Kapitel und damit der erſte Band mag paſſend geſchloſſen werden mit dem einzigen wichtigen Familienereigniſſe dieſes Jahres. Der Vater, die Mutter, zwei kleine Brüder und Schweſtern ruhten auf dem Bonner Kirchhofe; aber Ludwig, Kaspar und Johann ſollten deren Grabſtätte nicht wiederſehen. Die drei Brüder vereinigten ſich zu jener Zeit; Wien wurde ihre neue Heimath, und keiner von ihnen ſah die Ufer des Rheines jemals wieder.[1]

---

[1] Das folgende Document, im Beſitz von Frau van Beethoven in Wien, verbunden mit einem ſpäter mitzutheilenden Briefe, deutet mit hinreichender Genauigkeit den Zeitpunkt dieſer Vereinigung der überlebenden Beethovens an.

„Armée de Sambre et Meuse. 1795.

Hospice de Bonn.“

„Vu la quantité des malades dans l'hospice du chateau Electoral de Bonn, je requierre le nomé Bethoven [Johann] de se rendre demain matin à 6 heures precise pour y faire le service en qualité de pharmacien de 3e classe et jouira du traitement accordé a ce grade.“

„Bonn ce 26 Ventose [18 März] an 3e Republ. [1795]

„Diné ph^{cien}
en chef.“

„Vu par la commission de guerre.

(Unterſchrift unleſbar)

„a compter du 6 Floreal le citoyen Bethoven cessera de jouir (?) de son traitement de pharmacien de 3e classe.

Diné ph^{cien}
en chef.“

Anhang.

I. (Zu S. 10).

	Lüttichiſcher Hofſtaab	Quartal.			
	Hofmusique.	Bata.	Rthr.	Stbr.	Liur.
	Vom 1ten April 1696 bis letzten Juni incluſive auf ein Quartal.				
1.	H. Capellmeiſter Pez	150	—	—	—
2.	H. Straſſer	„75	—	—	—
3.	Jean Abels	150	—	—	—
4.	Ganara	150			
5.	Joachim Kipfinger [1]	„25			
	Weilen nachfolgende den Monath April empfangen, dahero dieſen allein der May und Juny gebührt.				
6.	Guiliaume Depeche	„16	5	3	2
7.	Henri Vandened, Basse chantante	„16	5	3	2
8.	Charl Laurent, haut conte chantante	„16	5	3	2
9.	Laurent Thorette, premier violon	„12	6	6	2
10.	Bartholome Chaumont, premier violon	„12	6	6	2
11.	Jean Valante, premier violon [2]	„12	6	6	2
12.	Hubert Thireur, Basse jovante	„12	6	6	2
13.	Jacque Weſſelot, Taille jovante	„ 8	2	6	2
14.	Thomas Hazeus, haut conte jovante	„ 8	2	6	2
15.	Hubert Goha, haut conte jovante	„ 8	2	6	2
16.	Joſeph Moulin, Taille jovante	„ 8	2	6	2
17.	Calcant hat das völlige Quartal	„15	—	—	—
	Latus per ſe	61	1	2	2
	Summa 696 Pat. 5 Schill.	2 Stb.	2	Liur.	

---

[1] Durchſtrichen, und mit Bleiſtift an die Stelle geſetzt die Namen Franco Lodi und Joes Egg. D.

[2] Hier im Orig. Abſchluß der Seite und Ziehung der Summe. D.

II. (Zu S. 11).

Verzeichniß

Jährlichen gehalter, welche Ihr Churfrſtl. Dchl. Unſer gnädigſter Herr Ihrem rath und Cammer-Zahlmaiſteren hanns Michael Jung vermittelſt des unterm 24. May ertheilten Decrets Ihrem Cappelmaiſteren Johann Chriſtoph Pez und übrigen Hof-Muſicis hinführo quartalweiß vom 1ten Aprilis diſes laufenden 1698ten Jahrs zu bezahlen gnädigſt verordnet.

Jährliche Beſoldung

H. Cappelmaiſter Johann Chriſtoph Pez	1200 F.
H. Straſſer : Jean Georg	600 F.
Granara : Auguſtin	1200 F.
Francesco Lodi	1200 F.
Philipp Eckh	600 F.
Vandened mit der obligation die Jungen zu lehrnen	600 F.
Valete Chriſtoff Ferdinand	400 F.
Neudenauer Wilhelm	500 F.
Max Heinrich Stumpf	200 F.
Andres Stumpf	200 F.
Hubert Thireur	400 F.
Weſſelot : Jacob	300 F.
Cammerdiener von H. Graf Borbo Jean de Ridder	200 F.
Chriſtoph Caſt, Violiniſt	200 F.
Wegen ſeines Sohnes pr. Er zu underhalten	100 F.
Johann Giffler	200 F.
wegen des Copiren	100 F.
Peter Kircher, tenoriſt	200 F.
Martin Monſchein	
Orglmacher-addition wie dem Grien lage:	
dieſem ein decret als hoflaquay	60 F.
Grien lage	60 F.
Roche Hauthbois addition	60 F.
Sanger Hauthbois addition	60 F.
Calcant : Joan Zengler	150 F.
noch für einen copiſten	100 F.

III. (Zu S. 32.)

Beſoldungs Status. — Muſic Parthey.

	Thaler.
Kap. M. Touchemoulin	400
Kiegler [Kicheler]	300
van den Eethe [Eeden]	200
Du bois	150
Magdefrau	150
Belſeroski	150
Groß	150
Salomon	81
Meuris	150
Tauber [Tauber]	150
Poletnich	97
Noiſten	65
Tuſſy	150
Haveck	97
Funck (Valet de Musique	65
Frobäs [Tröbas] (do)	65
Walter	65
Zdenick	100
Rieß [Johann]	150
Rzika [Rziba]	200
Bethove [L. v. Beethoven]	300
Anzioninn	200
Starck	200
Lendnerinne	200
Fiedler – Invalides	
Zermack [Zermakh] – Invalides	
ein Calcant	66
Summa	3,901

IV. (Zu S. 34).

Auszüge aus den jährlichen Berichten über die Ausgaben unter Clemens Auguſt.

1750. „Außgab Geld für die Commoedies.“

		Rthlr.	Stbr.
	Die zuſammengezählten Rechnungen zu	19,868	41
	Folgendes iſt die Specification derſelben:		
Jan. 20.	Magdefrau eine Rechnung mit . .	174	51
Feb. 16.	„ „ „ „ . .	198	$39\frac{1}{2}$ etc. etc.
Febr. 3.	„Metternich behufs deren Commoedianten pro Januario“	1350	—
„ 21.	„Dem Hoflaquaien Toſſy für Ueberbringung deren Commoedianten nach Bonn“	400	54
„ 22.	„Dem Metternich behufs deren Commoedianten pro Februario . . .	1213	59
May 12.	„ „ „ pro April	1000	—
Juni „	„ „ „ pro May	1034	$51\frac{1}{2}$
July „	„ „ „ „ Juni“	1528	$24\frac{1}{2}$
	Und ſo weiter das Jahr hindurch; die Summe war am höchſten im October	1787	1
Nov. 4.	„denen Bareutiſchen Tänzeren von der erſten partey (150 Ducaten) . .	422	30
„ 25.	der anderen Parthey Bareutiſchen Tänzeren 135 Ducaten	380	15
„ 26.	Mahler Schneider für des Villers Portrait zur Commödie 20 Fl. .	13	—
Dec. 3.	denen Italieniſchen Operetten . . .	1038	42
	dem Feuerwerker Toscani 100 Ducaten“	281	40
	Vom Juli 1751 zum Juli 1752 in der Geſammtſumme		
	ad pias causas	3964	$7\frac{3}{4}$
	„zu gnädigſten Verehr= und Schenkungen“	25,890	30
	„Ausgaben behufs deren Comoedien und andere Plaiſir Anſchaffungen“ . .	21,115	1

Unter dem Einzelnen der zuletztgegebenen Summen betragen die Bezahlungen für die „Commoedianten, Gage, Koſtgeld etc.“ für die Monate von Juni bis November nur wenig Stüber unter 1147 Thalern monatlich, und über 500 Rthlr. monatlich die „für die hinterbliebenen Commoedianten in Bonn“ während des Kurfürſten Beſuch in München.

		Rthlr.	Stbr.
	Bezahlt an Stumpf für Handſchuhe u. dgl. von April bis Juni . . .	141	40
Juli 23.	„Magdefrau für die Muſicanten in der Comödie	92	6
„ 24.	für die Böhmiſchen Muſicanten“ . .	75	24

Noch einige andere Geſammtausgaben ſind

Aug. 5.	An das Bonner Schauſpielhaus bezahlt ungefähr	468	—

Es folgen einige ähnliche Ausgaben in Brühl.

„ 8.	für die „Comödianten“ für Juli . .	1603	51
„ 9.	den Böhmiſchen Muſikanten 20 Louis-d'or	102	30
„ 19.	Schiffer Mahlen für Ueberbringung der Bagage der Commoedianten von Bonn nach Weſeley	8	—
Oct. 23.	Koſtgeld für Muſicus Gruß und die Bonner Hof-Muſicanten	44	32½
Nov. 1.	„Dem Cammerknecht Lorenz wegen einem Italieniſchen Seiltänzer und Holländiſchen Jubelier bezahlt auf gnädigſten Befehl“	144	30
„ 2.	Grus und die Bonner Muſiker in Bruell	57	27½

Noch einige andere ähnliche Poſten.

1752. März 11.	Für die Familie Dubuiſſon und Renard — ihre Beſoldungen und Koſtgeld für Februar.	484	40
	desgleichen für März	554	10
	Für die Reparatur einer Viola di Gamba in München	12	11¼

Von Juli 1753 bis Juli 1754.

	Rthlr.	Stbr.
Ad pias causas . . . . Summe	4716	26
„Zu gnädigſten Verehr- u. Schankungen“	20,039	—

Unter den einzelnen Artikeln in dieſer Rubrik finden ſich folgende:

		Rthlr.	Stbr.
	„Einer Parthey Böhm. Muſikanten“ .	32	30
1753.			
Dec. 1.	„Dem Hofmuſicus Kiecheler für gemachtes Ballet	30	45
	Für Comödien und andere Plaiſir Anſchaffungen summa“	30,927	8¾

Die monatlichen Ausgaben für die Beſoldungen und das „Koſtgeld“ der „Comödianten“ in dieſem Jahre wechſeln zwiſchen 975 — 46½ und 1532 — 27½, und betrugen im Durchſchnitt ziemlich genau 1189 — —

Unter den übrigen Poſten ſind folgende:

		Rthlr.	Stbr.
Juli 17.	„Muſikanten bei der Operette . . .	18	39
„ 23.	do. do. . . .	20	09
	Quartiergeld für den Bayr'ſchen Muſ. Conti	4	15
„ 24.	Concertmeiſter Kigeler [Kicheler] für Concerten und Sinfonie zur Comödie	15	22½
	Böhm'ſche Muſikanten für Juli und Koſtgeld“	130	52

Dieſe Angaben von Bezahlungen an die böhm. Muſikanten kehren in regelmäßigen Zwiſchenräumen durch dieſes und das nächſte Jahr wieder, d. h. ſo lange als dieſe Rechnungen ſich ausdehnen.

		Rthlr.	Stbr.
	„Für einige fremden Tänzer . .	32	30
	Operiſten zum Präſent — 50 Carl.“	325	—
Sept. 4.	Ms. Jullien's Beſoldung pro Auguſto	130	40
„ „	Mr. Dubuiſſon „ „ „	120	—

Dieſelbe Summe iſt im Verfolg für September angegeben.

		Rthlr.	Stbr.
Nov. 6.	„Für die Italieniſchen Commoedianten nach Düſſeldorf fahren zu laſſen“ .	20	30

			Rthlr.	Stbr.
Nov.	10.	„Denen Italienern, welche dahier Comedien geſpielt, dann dem Manne mit denen Hunden — 40 Louisd'ors".	205 —	—
Dec.	6.	„Dem H. v. Metternich Excellenz, für den Tänzer Rey zum abſchied 20 Ld'or — einem andern Tänzer auch 20"	205 —	—
1754.		„Denen entlaſſenen 2 Tänzeren Rey und Bouqueton ihren völligen Sold" .	1478 —	$22\frac{1}{2}$
März	8.	„Tänzer von Lüttich — 6 Carol." .	39 —	39
„	17.	„Der neuen Comoediantin Fondpre von Lüttich, Beſoldung für einen Monat 54 Th. 10 St. und 50 Th. reiſegeld"	104 —	10
May	6.	Dem Hofkammerrath Pfenning, für 2400 Livres Vorausbezahlung an die Madame Bouquet, Tänzerin, aus Montpellier	688 —	—
Juni	3.	„Kicheler für Sinfonien und Concerten behufs der Franzöſiſchen Comödie — 4 Ld'or"	20 —	48
„	20.	„Magdefrau an allerhand Auslagen behufs der jüngeren Dubuiſſons Hochzeit"	201 —	30
		Vom Juli 1754 zum Juli 1755.		
		Ad pias causas	3110 —	39
		„Schankungen" . . . . . summa	18,160 —	$33\frac{3}{4}$
		Unter dieſen „Schankungen" befinden ſich		
Juli	3.	An einen Virtuoſen auf dem Pſalterium, 20 Ld'or	104 —	—
Juli	7.	„Für die Juden, welche einigemal hier geſungen"	39 —	—
Aug.	1.	„Fremden Sänger von Salzburg 50 Ld'or" . . . . Einem anderen Muſikanten 3 Ld'or	275 —	30

			Rthlr.	Stbr.
Aug.	25.	„Fremden Virtuoſen nahmens Riſſenfeld — 100 Fl.“	65 —	—
Oct.	14.	Einem Virtuoſen aus München — 30 Duc. zum Präſent	87 —	45
		Für die Comedie und „Plaiſir Anſchaffungen“ summa	24,831 —	52¾
		Die Durchſchnittsſumme der elfmonatlichen Beſoldung und des Koſtgeldes für die „Commoedianten“ in dieſem Jahre beträgt annähernd	1284 —	—
		Unter den übrigen Poſten befinden ſich:		
Juli	6.	„Marionetten-Spieler — 50 Ld'or“	260 —	—
Nov.	6.	„Zwei Ital. Sänger von Benedig 24 Ld'or	124 —	48
		Fremden Violiniſten Klauſeck — 20 Ld'or“	104 —	—
Dec.	2.	„Dem Böhmiſchen Muſikanten Duſſick, durch den Tauber, 4 Ld'or für ein auf Clementis Tag gemachtes Ballet“	20 —	48
1755.				
Feb.	1.	„Der Tänzerin Bouquet zu ihrer völligen Abfertigung	151 —	—
		Allerhand ausländiſches Geflügel“	322 —	24

In Brühl fanden noch Bezahlungen an Stumpff, Touchemoulin junior und andere ſtatt, welche dadurch veranlaßt waren, daß dieſelben in Operetten, Comödien und Ballets mitgewirkt hatten.

Va. (Zu S. 34).

Nachträglich kommt uns noch ein Textbuch eines unter Clemens Auguſt aufgeführten Oratoriums zu Händen, deſſen Titel ſo lautet: „Saint Ciprien et Sainte Justine Martirs, Oratoire representé a Bonn par ordre de S. A. S. E. Clement Auguste Archeveque etc. A Bonn, chez les Héritiers Rommerskirchensi.“ Componiſt und Datum fehlen. Das Textbuch befindet ſich in der Sammlung des Herrn Dr. Gehring in Bonn. H. D.

V.

Wir theilen nachſtehend die Titel und Perſonenverzeichniſſe aus den S. 60 erwähnten Textbüchern mit, welche ſich in Merlo's Sammlung befinden.

1.

„L'Improvisata, o sia la Galanteria disturbata, Azione comica teatrale," ein Act. Für das Hoftheater in Bonn. Text, Muſik und Inſcenirung, alles von Lucheſi.

Madame Graziosa, dama galante — La Sig^a Catterina Ursprungerin.
Il Signor Turbalone, Uomo geloso e iniguito — — — Il Sig. N. Zuccarini,
Virtuosi di Camera di S. A. A. E. Elettore di Treves.
La Contessa Pipi, amica di — Anna Maria Ries.
Mons. Jolicoeur, Galante di M. Graziosa — — — — Francesco Bennati.
Mons. Belnarciso, Galante di M. Graziosa — — — — Luigi Righetti.
Mad. Biricocoli, Mercantessa di Moda — — — — — Mad. Cath. Sdiasteni.
M. Facendone, Avocato e Dottore vano e impostore, et Salamelech, Mercante Schiavone di bizzare Uomo — M. Demmer.

2.

„Li tre Amanti Ridicoli, Drama giocoso per Musica d'ageo Litro [?] da rep. etc. Bonn 1774." 3 Acte. Muſik von Galuppi.

Stella, Figlia del Marchese Oronte di natural flemmatico — — — — Catterina Ursprungerin.
Franchetta, zia di Stella, donna vecchia che vuol far la Graziosa — — — Jacobina Salomon.
Rosina, Contadina — — — — — Anna Maria Ries.
Marchese Oronte, Padre di Stella, Uomo

Messer Onofrio, Castellano vecchio sordo — — — — — — — Francesco Bennati.
Messer Rombo, Castellano vecchio difficile nel perlare — — — — — Zuccarini.

Nebſt einem Ballet von 12 Tänzern.

3.

„La Moda, Drama giocoso per Musica“ etc. etc., Muſik von Antonio Boroni, Maestro di Capella Romano.

Conte della Quaglio, Fratello di — — Francesco Bennati.
Ortensia, Dama povera ma superba, Moglie di Cleone — — — — — — Anna Maria Ries.
Cleone, Vecchio mercante richissimo — Luigi Righetti.
Lauretta, Ballerina promessa sposa a Mons. Pirolè — — — — — — — Catterina Ursprungerin.
Mons. Pirolè, Ballerino Francese — — Cristofero Brandt.
Giacinta, Cameriera d'Ortensia — — Jacobina Salomon.
Loneton (?), Inglese — — — — N. N. Zuccarini.

Nebſt einem Ballet von 12 Tänzern.

VI.

Bonnenſia. Von H. D.

Zum 6. einl. Kapitel.

Von den Localitäten, in denen wir uns den jungen Beethoven in regelmäßiger Thätigkeit denken müſſen, eine beſtimmte Vorſtellung zu haben, muß natürlich von Werth ſein, indem dadurch das Geſammtbild ſeines Jugendlebens vervollſtändigt wird. Da uns ausführliche Beſchreibungen und Pläne derſelben in ihrer ehemaligen Geſtalt nicht zugänglich waren, ſo geben wir, was wir kürzeren Notizen und namentlich mündlicher Erzählung hierüber entnehmen konnten.

Die „Reiſe auf dem Rhein“ von 1789 und 1790, deren erſter Theil in Frankfurt, der zweite in [illegible] fürſtlichen Reſidenzſtadt einen ausführlichen, panegyriſchen Abſchnitt; derſelbe ſchließt mit folgenden Worten (S. 235): „Nun war es an dem, von dem lieben Bonn Abſchied zu nehmen — einer Stadt, welche in Rückſicht der angenehmen Lage ſowohl, als anderer getroffenen polizirten Veranſtaltungen jedem Fremden gefallen muß; denn Ordnung, Verfeinerung, Aufhellung, daher entſpringender Wohlſtand und augenſcheinliche Behaglichkeit der Innwohner leuchten jetzt im Allgemeinen mehr als ehedem hervor, und nehmen im Ganzen unter den ſcharfen Adlerblicken eines eben ſo weiſen als gütigen Regenten von Tage zu Tage höhere Schwungkraft.“ In der Beſchreibung der Stadt und ihrer Gebäude iſt natürlich dem kurfürſtlichen Schloſſe eine beſondere Aufmerkſamkeit gewidmet. Hier iſt es nun zunächſt das kurfürſtliche Theater, welches uns intereſſirt, weil wir wiſſen, daß Beethoven in demſelben theils am Clavier, theils an der Bratſche regelmäßig thätig war. Ueber die Lage deſſelben gibt die Biographie (S. 67) bereits die nöthigen Angaben. „Grade unter dem großen Akademieſaal,“ ſchreibt der Reiſende S. 174, „iſt das Theater, das einem jeden Fremden, weil es ſo zu ſagen unterirdiſch wie eine Gruft angebracht iſt, und einen ſchlechten Eingang hat, auffallen muß. Logen, Dekorationen und überhaupt alles, was in einem Schauſpielhauſe glänzen ſoll, iſt für den Hof eines ſolchen erhabenen Fürſten, als Max Franz iſt, zu ſchlecht, zu buntſchäckigt, zu kleinlicht.“ Da dieſes Theater noch viele Jahre nach dem Aufhören der kurfürſtlichen Herrſchaft (1794) benutzt wurde, ſo können ältere Bonner noch jetzt ziemlich genauen Bericht über die Einrichtung deſſelben geben; wir entnehmen den Erzählungen ſolcher Folgendes. Das Theater bildete den letzten Theil des fortgeſetzten öſtlichen Schloßflügels; es begann da, wo ſich der Bau nach beiden Seiten, hauptſächlich nach der Gartenſeite hin ein wenig erbreitert, und erſtreckte ſich bis zum Michaels- (Coblenzer) Thore. Die Zahl der Fenſter an den langen Seiten deſſelben war zwölf; doch nahmen die Stelle der jetzigen Fenſter des Erdgeſchoſſes ehemals Thüren ein, die alle im Nothfall geöffnet werden konnten, und in der durch die Erbreiterung entſtehenden Ecke an der Stadtſeite befand ſich ebenfalls eine Thür. Der gewöhnliche Eingang für's Publicum geſchah durch die erſte Thür an dem Vorſprunge; derſelbe mag allerdings ziemlich eng geweſen ſein. Man ſtieg 14 Stufen hinunter und gelangte dann über einen kleinen die Parterre-Logen, und ſeitwärts von dieſen liefen Gänge, auf denen man vom Eingange bis zum Orcheſter und zur Bühne gelangen konnte. Aus dem Haupteingange gleich ſeitwärts und hinüber gelangte man in die Logen erſten Ranges, die noch ein wenig tiefer als der Erdboden lagen; auch neben ihnen waren Gänge, und nur dieſe waren von der Straße aus ſichtbar. Es gab außerdem nur noch eine Logenreihe zweiten Ranges, während das, was wir heute Gallerie nennen, fehlte. In der Mitte, gerade der Bühne gegenüber, befand ſich die kurfürſtliche Loge, welche ungefähr die ganze Breite des Hauſes einnahm und nach oben hin auch die Reihe der Logen zweiten Ranges unterbrach. Doch hatte der Kurfürſt rechts neben der Bühne noch eine Loge zum Privatgebrauche, wenn er ungeſtört ſein wollte; dieſe ſtand durch eine Wendeltreppe und eine verborgene Thür mit dem Akademieſaale in Verbindung. Auch gab es, hauptſächlich wohl zum Gebrauche des Kurfürſten und überhaupt für Nothfälle, noch einen großen Ausgang in der Ecke nach dem Schloßgarten, deſſen Stelle noch deutlich zu erkennen iſt; daß es aber in die eigentliche Hofloge einen Zugang aus dem Innern des Palaſtes gegeben habe, ſcheint nicht anzunehmen. Etwa die vierte Thür vom Thore nach der Stadtſeite führte direct in's Orcheſter, und wurde von den Muſikern und wohl auch den Bühnenmitgliedern regelmäßig benutzt; während die großen Ausgänge unter dem Thore hauptſächlich zum Hineinſchaffen großer Decorationen, ſowie zu der in der Biographie (S. 68) erwähnten Erweiterung der Scene gedient haben, wenn große Mengen von Perſonen auftraten, oder Pferde auf die Bühne gebracht wurden, oder ausgedehntere Maſchinerien für Feuerwerk u. dgl. nöthig waren; in ſolchen Fällen mußte das Thor zeitweiſe für das Publicum abgeſperrt werden. Daß dieſes Theater im Vergleich mit andern nicht groß zu nennen war, kann noch jetzt der Augenſchein lehren; und namentlich ſcheint der Zuſchauerraum durch die unverhältnißmäßige Ausdehnung der Bühne beſchränkt worden zu ſein. — Das Innere war mit großem Glanze, aber nach den Worten des Reiſenden mit wenig Geſchmack ausgeſchmückt; namentlich war an der Hofloge und ihrer Ueberdachung alle mögliche Pracht verſchwendet. Wir verdanken eine annähernde Vorſtellung von dem Innern des Theaters, abgeſehen von mündlichen Beſchreibungen, einem Gemälde, welches ſich in der Sammlung des Küſters an S. Remigius, Herrn Reuland in Bonn findet. Durch beſondere Maſchinerien konnte bei ſolchen Gelegenheiten das Parterre gehoben und dem Niveau der Bühne gleichgemacht werden. Man überſieht hier den ganzen inneren Raum vom Proſcenium bis zum Eingange, und hat alſo die Hofloge gerade vor ſich; man erblickt im Grunde derſelben Gemälde und andere Verzierungen, und ſieht die Bedeckung mit Genien und anderem Schmuck auf's reichſte verziert. Die Logenreihe ruht auf Pfeilern; die Logen ſind mit rothem Sammt ausgeſchlagen und ebenfalls im Hintergrunde reich colorirt; koſtbare Candelaber ſind an denſelben angebracht, während außerdem große Kronleuchter rundumher herabhängen. Einen zweiten Logenrang ſieht man nicht, ſondern erkennt nur vereinzelte Oeffnungen an Stelle deſſelben; das ſtimmt mit dem früher (S. 192) Angegebenen überein, wonach die hierauf bezügliche Erweiterung erſt durch Max Franz geſchah. Auch die Decke war prächtig geſchmückt; man erkennt große blaue Felder zwiſchen dem Getäfel derſelben, und Blau mit Gold waren den Erzählungen zufolge die Grundfarben des maleriſchen Schmuckes. Ein Gemälde an der Decke ſtellte, einer Vermuthung unſeres Berichterſtatters zufolge, Apollo mit den Muſen vor. Das Gegenſtück zu dem genannten Gemälde, auf dem man denſelben Gegenſtand vom entgegengeſetzten Standpunkte, alſo vom Eingange aus, ſieht, befindet ſich im Schloſſe zu Brühl. — Zu beiden Seiten des Vorhanges waren zwei große phantaſtiſche Figuren (vielleicht Satyrn) aufgeſtellt, die indeß ſpäter nicht mehr vorhanden geweſen zu ſein ſcheinen. Der Vorhang enthielt eine allegoriſche Darſtellung der dramatiſchen Kunſt, mit allen dahin gehörigen Attributen. Decorationen und überhaupt Alles, was zur Scenerie gehörte, war in prächtigſter Weiſe vorhanden.

Der Beſuch des Theaters war nicht immer gleichmäßig lebhaft. Max Friedrich ſcheint, gewiſſen Andeutungen zufolge, mit dem Erfolge ſeiner wohlwollenden Maßregel, den Beſuch des Theaters unentgeltlich zu geben, nicht immer zufrieden geweſen zu ſein. Mit dem großen Aufſchwunge, den die Bonner Bühne ſeit 1788 durch Max Franz nahm, wurde auch das Intereſſe des Publikums ein regeres. Zwar erſtreckte ſich der Beſuch des Theaters nicht, wie heutzutage, auf alle Klaſſen der Bevölkerung, und es gab, wie angegeben, gar keine Gallerie; aber von Seiten der gebildeten Bewohner Bonns war die Betheiligung eine ſehr lebhafte, ganz im Unterſchiede von dem ſagt er S. 206, „werden auf dem ſchon eben berührten Hoftheater von einer Art Nationalſchauſpielergeſellſchaft aufgeführt. Die beiden Demoiſellen Keilholz ſind die beſten Aktrizen, Willmann, eine gute Sängerin, und Steiger, Müller, Lux und Spizeder ſind ſchon als brave Akteurs bekannt. Reicha, der Hofmuſikdirector, und Steiger führen die Direktion. — Der Entreebetrag wird zu Kleidungen und den übrigen Nothwendigkeiten verwendet, die ſich täglich verbeſſern, und das Alter des Theaters und der Dekorationen auſſer Augenmerk ſezzen. Die Geſellſchaft ſtehet in der Beſoldung des Fürſten, iſt aber noch zu klein, noch zu unvollſtändig; es ſcheint aber, ſie ſoll ſich nur in geſchikten Perſonen alſo mehren. — Die Beleuchtung iſt noch ſehr mangelhaft, die Muſik aber gut. Das Theater wird ſtark beſuchet, nicht allemal des Stükkes wegen, ſondern um von Loge zu Loge mit den Augen zu duodramatiſiren. Noch iſt man etwas eigenſinnig in der Auswahl der guten Stükke, und verſtümmelte Operetten verdrangen oft die beſten vaterländiſchen Schauſpiele. Man klatſchet ſehr leicht, öfters unangewendet, öfters kindiſch zu."

„Auf dem oberen Geſchoſſe dieſes Baus," ſchreibt Hundeshagen Stadt und Univerſität Bonn, 1832, S. 129, „findet ſich der große Akademieſaal, in welchem zur Zeit der Kurfürſten die größten Verſammlungen ſtatt fanden, und jene herrlichen Muſikconzerte mit Virtuoſen aufgeführt wurden, welche zu den vorzüglichſten Europa's gehörten." Dieſer Saal, in ſeinem Umfange und ſeiner Anlage unverändert, dient jezt einem Theile der Univerſitätsbibliothek. Jene Angabe wird beſtätigt durch folgende Bemerkung in der „Anzeige der Feyerlichkeiten bey der bevorſtehenden Einweihung der kurfürſtlichen Univerſität zu Bonn im Jahr 1786" 20. Nov. im Bönniſchen Intelligenzblatte von 1786, 46. St.: „Mittags wird bey Hofe an verſchiedenen Tafeln geſpeiſt, und Abends um halb 6 Uhr auf dem groſſen Akademieſaal ein groſſes muſikaliſches Concert gehalten, wobey nebſt dem hohen Adel und ſämmtlichen Kurfürſtl. Räthen mit ihren Ehefrauen, auch erwachſenen Söhnen und Töchtern, die Geiſtlichkeit, die Officiere, die Glieder der Univerſität, faſt alle Fremde von Diſtinction erſcheinen können, doch ſoll der Ein- und Ausgang für dieſelben bey der Glasthür am Komödienhauſe ſeyn." Und in der Einweihungsgeſchichte der kurf. Univerſität Bonn (Bonn, bey Abshoven 1786) heißt es S. 58: „Abends um halb 6 Uhr war auf dem Akademieſaal [illegible] die Univerſität, Frühjahr 1794“ (Köln bei Hammer, 1795) rühmt unter den Räumen des Bonner Schloſſes den Speiſe- und den Muſikſaal, welche an Größe und Schönheit wenig ihres Gleichen hatten; erſterer iſt die heutige Aula, letzterer demnach wahrſcheinlich derſelbe eben genannte Akademieſaal. Daß es übrigens in Bonn in jener Zeit keine regelmäßigen Concerte gab, geht theils aus dem oben citirten Briefe Neefe's vom Jahre 1783 (S. 87) hervor, theils aus dem gänzlichen Fehlen darauf bezüglicher Notizen in den Intelligenzblättern. — Nach Hundeshagen (S. 116) wurde auch der auf dem weſtlichen Flügel befindliche niedrige Gartenſaal, worin jetzt die rheiniſchen Alterthümer aufgeſtellt ſind, „zu Frühſtücken und Concerten verwendet.“ Dieſer ganze weſtliche Flügel, *buen retiro* genannt und durch ſeine Prachtſäle berühmt, war für fremde Gäſte beſtimmt, während der Kurfürſt den öſtlichen bewohnte (Reiſe auf dem Rhein S. 173) und alſo hier auch ſeinen muſikaliſchen Privatunterhaltungen (S. 143 u. a.) oblag. Auch in dieſen genannten Räumlichkeiten haben wir uns alſo den Kammermuſikus Beethoven von Zeit zu Zeit anweſend und beſchäftigt zu denken.

Der eigentliche Hauptort ſeiner amtlichen Functionen war aber natürlich die Hofcapelle, die jetzige evangeliſche Kirche. Dieſelbe „iſt nach dem Brande von 1777 mit mehreren wieder neu aufgeführt worden, mißt fünf und ſiebenzig Fuß in die Länge und ſechs und fünfzig in die Breite, hat auf vier Säulen und zwei Pfeilern erhöhte ſchöne Empore und Orgel, gute architektoniſche Verhältniſſe und Formen.“ Hundeshagen a. a. O. Dieſelbe iſt im Ganzen unverändert geblieben, abgeſehen von den Einrichtungen, welche der veränderte Gottesdienſt nothwendig machte. Ein marmorner Hauptaltar und zwei Seitenaltäre ſind entfernt; wo ehemals der Platz des Kurfürſten war, befindet ſich jetzt die Orgel. Rechts über dem Hochaltar der kleinen Kirche befanden ſich große Oeffnungen oder Fenſter, die jetzt nur zum Theil zugebaut ſind; ſie verbanden die Kirche mit einem höher gelegenen Raume hinter dem Chore, welcher für die muſikaliſchen Aufführungen beim Gottesdienſte beſtimmt war. Das war das in den Documenten ſo häufig genannte Doxal. Hier war eine kleine, transportirbare Orgel (ſpäter an's Ende der Gallerie rechter Hand geſetzt); hier ſtanden die Sänger und Muſiker, für die in der Kirche Anweſenden nicht ſichtbar; nur der dirigirende Capellmeiſter konnte bei der Bewegung des Tactſchlagens unten

Verſammlungsort der Hofmuſiker betrachtet wurde; wir können uns erklären, was es bedeuten ſollte, wenn eine Verfügung an die Muſiker zu allgemeiner Kenntniß „auf dem Doxal afſigieret“ werden ſoll, und welchen Sinn die ſtehende Formel hatte, daß jemand als Hofmuſiker „bei unſerem Doxal, Kammermuſik und Theater“ angeſtellt wird.[1]

Außer der eigentlichen Hofcapelle gehörte zum kurfürſtlichen Schloſſe noch die ſog. Florianscapelle ganz am andern Ende deſſelben, an dem weſtlichen Flügel, wo jetzt die kliniſchen Anſtalten liegen, bei denen man noch den Thurm derſelben ſieht; ſie war eine Art Hauscapelle des Kurfürſten und diente zugleich zur Benutzung geiſtlicher hoher Gäſte, die auf jenem Flügel logirten. Zur Zeit des Feſtes des h. Florian, der als Beſchützer gegen Feuersbrunſt in der Capelle abgebildet war, in den erſten Tagen des Mai, fand hier eine 8tägige Andacht ſtatt, bei der wir uns auch die Hofmuſiker anweſend zu denken haben.

Aber auch in den übrigen Kirchen und Klöſtern konnte unter Umſtänden die Mitwirkung der Hofmuſiker gefordert werden; wenigſtens findet ſich in den Hofkalendern aus der Zeit Clemens Auguſt's, in welchen die geiſtlichen Feſte, die der Kurfürſt ſelbſt in irgend einer derſelben abhielt, im Voraus verzeichnet ſind, der ſtehende Zuſatz: wohin ſich auch die Hofmuſicanten zu verfügen haben. Von den ehemaligen Kloſterkirchen wird heutzutage nur noch die Minoritenkirche, die jetzige Pfarrkirche zum h. Remigius, zum Gottesdienſte benutzt; und gerade in dieſer hat nach Fiſcher's Erzählung und nach einer Andeutung in einem Tagebuche Beethoven häufig die Orgel geſpielt. Von den übrigen ſind keine Nachrichten vorhanden und eine Beſchreibung derſelben theils gar nicht mehr möglich, theils nicht nöthig. Wir wollen nur noch zum Schluſſe hinzufügen, was der oben angeführte Reiſende von 1790 von der Poppelsdorfer Schloßcapelle ſagt, da auch in dieſer die Hofmuſiker zu Zeiten zu thun hatten. „Die Kapelle,“ heißt es S. 212, „ein niedliches Rondel, das einen großen Theil des Schloſſes einnimmt, hat in der Mitte vier zuſammengeſetzte Altäre, die beim erſten Anblicke das Auge wohlthätig überraſchen. Zween und zween Prieſter ſtehen gegen einander, und können ſich beim Meſſleſen ſehen, dies mag aber leicht, wenn ſie alle vier zugleich laſen, zur Zerſtreuung Anlaß geben. In der Mitte dieſer vier gruppirten Altäre ſtehet der Heiland, wie er der Magdalena als Gärtner erſcheint, und auf den vier Ecken ſind die Stifter des deutſchen Ordens angebracht.“

VII.

Der Fiſcher'ſche Nachlaß.

Von H. D.

Während der Beſchäftigung mit der deutſchen Bearbeitung der vorliegenden Biographie kam dem Ueberſetzer durch günſtigen Zufall noch eine Quelle für Beethoven's Jugendgeſchichte in die Hand, deren etwaige neue Reſultate in den abgeſchloſſenen Thayer'ſchen Text zu verweben ihm nicht geeignet ſchien, und über welche er daher an dieſer Stelle zuſammenhängende Mittheilung gibt. Es ſind die Aufzeichnungen, welche ſich in dem Nachlaſſe des am 23. Febr. 1864 im Alter von 83 Jahren in Bonn verſtorbenen Gottfried Fiſcher gefunden haben, des ehemaligen Eigenthümers jenes Hauſes in der Rheingaſſe Nr. 934, in welchem zwei Generationen der Familie Beethoven Jahre lang gewohnt hatten. Herr Oberbürgermeiſter Kaufmann, welcher dieſe Papiere nach ihres Verfaſſers Tode für das Archiv der Stadt Bonn erwarb, hat ſie dem Bearbeiter des Thayer'ſchen Beethoven mit zuvorkommender Güte zur Benutzung überlaſſen, und demſelben auch über verſchiedene darauf bezügliche Fragen dankenswerthe Auskunft ertheilt.

Gottfried Fiſcher war am 21. Juli 1780 in Bonn geboren, alſo ungefähr 10 Jahre jünger wie Beethoven, deſſen Familie damals wohl beſtimmt in ſeinem elterlichen Hauſe wohnte. Seine Eltern waren der Bäckermeiſter Theodor Fiſcher, Altersgenoſſe und Jugendfreund Johann's van Beethoven, und Maria Suſanna Catharina Rheindorf. Außer Gottfried erfreute ſich von den Kindern derſelben nur Cäcilia Fiſcher, geboren den 12. April 1762 (alſo $8\frac{1}{2}$ Jahr älter wie Beethoven) eines langen Lebens; ſie ſtarb am 23. Mai 1845 im Alter von 83 Jahren. Dies iſt die bei den früheren Verhandlungen über die Geburtshaus-Frage öfters genannte „Juffer Fiſcher“, welche auch bei Thayer (S. 110) vorkommt. Seit 5 Generationen, ſagt Gottfried Fiſcher, ſei die Familie „Backermeiſter Fiſcher“ im Beſitze jenes Hauſes geweſen; ſein Urgroßvater [illegible]

Häuſer in Bonn geweſen. Eine in dem Nachlaſſe vorhandene Urkunde des Kurfürſten Joſeph Clemens vom 19. Nov. 1717 befreit dieſes Haus von Bürgerwacht und Einquartirungslaſt. In dem Jahre nach Jungfer Cäcilien's Tode, 1846, kam das Haus zum Verkaufe, und wurde im Laufe der Zeit niedergeriſſen und durch einen Neubau erſetzt, an welchem man wiederum die demſelben bekanntlich nicht zukommende Gedenktafel hat anbringen laſſen. Der alte Gottfried Fiſcher verlebte ſeine letzten Jahre im katholiſchen Hospital zu Bonn.

Als im Jahre 1838, ſo erzählt uns der alte Fiſcher, die Anregung zur Errichtung von Beethoven's Denkmal erging, und als von allen Seiten die Künſtler in Bonn zuſammen kamen, um über Beethoven's Jugend etwas zu erfahren, verwies man ſie in das Haus Rheingaſſe 934, wo die Familie Beethoven vom Großvater bis auf den Enkel gewohnt habe, und wo die alte Haustochter Cäcilia Fiſcher und ihr Bruder Gottfried noch am Leben ſeien und Auskunft geben könnten. Was ſie den Fremden damals erzählt hätten, habe jene erfreut und in Erſtaunen geſetzt. Die fremden Herren hätten ihnen geſagt, ſie ſeien verpflichtet, was ſie von ihren Eltern als Tradition über Ludwig van Beethoven überkommen hätten, Alles aufzuſchreiben. „Ich nahm die Vorſicht,“ ſagt Fiſcher, und ſo ſei auch im Jahre 1838 Alles in Grundſchrift niedergeſchrieben worden. Letzteres mag in Beziehung auf den Anfang der Arbeit richtig ſein; aber eine Durchſicht des Haupttextes ſowohl wie der dazu gehörigen Brouillons zeigt, daß Fiſcher in allen folgenden Jahren weiterſchrieb, daß er mit letzteren 1842 noch nicht fertig war, und daß er an erſterem z. B. noch im J. 1857 beſchäftigt war, da er darin einmal ſein Alter auf 77 Jahr angibt.

Die vorhandenen Aufzeichnungen beſtehen nun zunächſt, wie bemerkt, in einem zuſammenhängenden Texte, worin über den Großvater Beethoven, über Johann van Beethoven, über Ludwig's Jugend und über die Familienbeziehungen Bericht gegeben wird. Dieſen Text hatte Fiſcher alles Ernſtes für den Druck beſtimmt und war ſogar ſchon mit Buchhändlern darüber in Unterhandlung getreten. Dazu kommt dann eine Maſſe von Entwürfen und Brouillons, theils ebenfalls in zuſammenhängender Form, theils auf loſen Zetteln und nur auf Einzelnes bezüglich. In dieſen lieſt man alles in dem Haupttexte ſchon Erzählte, nicht etwa noch einmal, ſondern häufig noch drei-, vier-, fünfmal; zuweilen findet man darin auch noch hoven keinen, oder nur entfernteren Bezug haben, über welche aber Fiſcher aus Familientradition Mittheilungen zu haben glaubte, die Anderen unbekannt ſeien: ſo namentlich über den Kurfürſten Clemens Auguſt, über den Sänger Raaff, über die Familie des Theaterdirectors Großmann. Unter dieſen iſt Vieles aus gedruckten Büchern abgeſchrieben, von denen der Alte meinte, ſie ſeien keinem Andern zugänglich. So finden ſich z. B. über Großmanns lange Mittheilungen aus Recke's Biographie der Frau Großmann (Göttingen 1784), von der beim Tode der Letzteren auch die Familie Fiſcher ein Exemplar zum Andenken erhielt; über die Bonner Kriegsgeſchichte hat er aus Vogel's Chorographia Bonnensis lange Stücke abgeſchrieben; aus Hofkalendern finden ſich Verzeichniſſe der Hofmuſiker, ſowie aus Muſikzeitungen Gedichte und Aeußerungen über Muſik und über Beethoven. Noch andere Blätter beziehen ſich eingehender auf die Frage nach dem Geburtshauſe, eine Frage, die den guten Alten, welcher unerwartet das vermeintliche Recht ſeines Hauſes gefährdet ſah, eindringlich und ängſtlich beſchäftigte. Eine Reihe von Zeugniſſen hat er ſich darüber zuſammenzubringen geſucht, deren Beweiskraft uns unten deutlich werden wird.

Scheint nun dieſer ganze Nachlaß auf den erſten Blick eine Menge unzuſammenhängender und theilweiſe werthloſer Mittheilungen zu enthalten, ſo wird man bei näherer Einſicht faſt noch mehr abgeſchreckt durch die Form derſelben. Man ſieht gleich, daß man es mit der Schreiberei eines völlig ungebildeten Mannes zu thun hat, der ſein ganzes Leben kein ordentliches Deutſch ſprechen, geſchweige ſchreiben konnte; die Sprache iſt ein ſeltſam-komiſches Gemiſch des rheiniſchen Volksdialekts, welches dem Schreiber gewohnt und geläufig iſt, und des Hochdeutſchen, welches er mit vergeblicher Mühe zu ſchreiben ſich befleißigt. Aber dieſer Bildungsmangel erſtreckt ſich, wie man erwarten kann, weit in das Sachliche; der Mann hat keinen Begriff von dem, was wichtig oder gleichgültig iſt, hält ſich ausführlich bei kindiſchen und unweſentlichen Dingen auf, theilt vielfach eigene Familienbeziehungen mit, die Niemanden intereſſiren, und fügt Betrachtungen und Exclamationen der abgeſchmackteſten Art ſeinen Erzählungen bei. Die letzteren laſſen zuweilen vermuthen, was auch ſonſtige Erzählungen von dem Manne (wir haben ihn perſönlich nicht gekannt) beſagten, daß es in ſeinen letzten Jahren mit ſeinem Geiſteszuſtande nicht immer ganz richtig geweſen ſei. Sicherlich konnte, wenn er eine derartige Anlage in ſich trug, dieſelbe durch dieſe

Erinnerung an Beethoven's Jugend vorzugsweiſe Berufenen anſah, und ferner erkennt man, in wie hohem Grade ihn die immer ſtärker hervortretenden Zweifel afficirt hatten, daß ſein Haus wirklich das Geburtshaus des großen Componiſten geweſen ſei.

Aus dem Geſagten ergibt ſich, mit wie ungemeiner Vorſicht die Fiſcher'ſchen Mittheilungen zu benutzen ſind; man möchte faſt verſucht ſein, ſie als werthlos und unzuverläſſig gänzlich unberückſichtigt zu laſſen. Doch ein genauer Einblick in den eigentlichen Text läßt bald erkennen, daß ſich in dem wunderlichen Geſchreibe wirkliche und werthvolle thatſächliche Erinnerungen finden, die theils auf Erzählungen der Eltern Fiſcher's, theils und vorzugsweiſe auf die ſeiner Schweſter Cäcilia zurückgehen. Man bedenke, daß der Anfang der Niederſchreibung ſieben Jahre vor dem Tode der letzteren geſchah, und man beachte, daß ſie fortwährend als Quelle, als Trägerin der meiſten Erinnerungen in dem Manuſcripte figurirt, und daß alſo der Hauptbeſtand völlig unter ihren Augen und nach ihren Erzählungen zu Stande gekommen iſt. Sie war aber zu jener Zeit, nach dem Zeugniſſe des Dr. Hennes in einem ſpäter zu nennenden Aufſatze, bei völlig geſundem und rüſtigem Geiſte, ſie war, wie andere würdige Freunde ihr bezeugten, rechtſchaffen und wahrheitsliebend, und ſie konnte auch von den Dingen, die ſie erzählt, wenn Jemand, eine gute Kenntniß haben. Sie mußte eine wenngleich dunkle Erinnerung an den Großvater Beethoven haben, und konnte ſich jedenfalls mancher Erzählung ihrer Eltern über denſelben erinnern; das Familienleben im Hauſe des Vaters und das Treiben des heranwachſenden Sohnes aber beobachtete ſie als völlig erwachſenes Mädchen.

Es iſt demnach unzweifelhaft, daß die Erinnerungen der Schweſter Cäcilia für die Kenntniß der Jugend Beethoven's durchaus beachtenswerth ſind, und daß das Fiſcher'ſche Manuſcript, ſoweit es auf dieſe gegründet iſt, als unverächtliche Quelle anzuſehen iſt. Es tritt nur die Frage ein, wie weit die Lauterkeit dieſer Quelle durch des Schreibers Verwirrungen, Phantaſtereien, Verwechslungen und namentlich durch die Tendenz, ſeinem Hauſe die Ehre des Geburtshauſes zu retten, wiederum verdunkelt worden ſei. Denn ſo ſehr Manches in dieſen Mittheilungen überraſcht und als unzweifelhaft glaubwürdig ſich darſtellt, ſo erſichtlich unrichtig und unmöglich iſt wieder Anderes. Nach einer Vergleichung der Erzählungen untereinander und mit anderweitig Bekanntem glauben wir dieſe Frage in folgender Weiſe beantfindung hervor, welche auch mit dem allgemeinen Bildungsſtandpunkte der Leute nicht vereinigt werden könnte. Fiſcher ſchreibt ſeine, oder ſeiner Schweſter Erinnerungen nach beſtem Wiſſen und Können nieder, und will nur das geben, was er weiß. Alles, was er erzählt, trägt die unzweideutigen Spuren perſönlicher Erinnerungen und Traditionen, wie ſie ſich eben in dem Kopfe von Leuten dieſes Bildungsſtandpunktes darſtellten. Das zeigt ſich in der Wiedergabe kleiner, unbedeutender Scenen, die Niemand erfunden hätte; es zeigt ſich in der Darſtellung und Sprache, bis in die Schreibung der Eigennamen hinein; dieſe letzteren ſind meiſtens ſo geſchrieben, wie ſie im Dialekte der Familie geſprochen wurden, und es iſt kein Verſuch gemacht, nach ihrer richtigen Schreibung zu ſuchen. Viele Namen, die uns aus den Documenten und Verzeichniſſen bekannt ſind, gibt Fiſcher, der ſie nur aus der Erinnerung haben konnte, in unrichtiger, oft abenteuerlicher Orthographie, und zeigt, daß er dafür keine andere Quelle hatte, als eben die Tradition ſeiner Familie. Wenn er z. B. ein Fräulein „Gazinells Güpr“ als Johann van Beethoven's Schülerin nennt, die wir aus den Düſſeldorfer Documenten als Joſepha Gazzenello kennen, wenn er in gleicher Weiſe von der Sängerin Haffertons, dem Violiniſten Ruffangtini (Averdonck, Rovantini) ſpricht, ſo hat man darin den deutlichen Beweis, einerſeits, daß ſeine Quelle lediglich die mündliche Familientradition iſt, und andererſeits, daß dieſe Tradition auch wirklich auf reellen Grundlagen ruhete. Daſſelbe ſehen wir aus Mittheilungen, die mit anderweitig Bekanntem übereinſtimmen, oder wenigſtens darin eine Erweiterung oder Erklärung finden, oder auch ſelbſt eine ſolche gewähren, wo aber die uns zugängliche Quelle dem alten Fiſcher ſicher nicht zugänglich war. Dahin rechnen wir z. B. das über den Muſiker Rovantini Erzählte, welches, bei mancherlei Verwechslungen, doch in einigen Hauptpunkten in den Kirchenbüchern und den Düſſeldorfer Documenten Beſtätigung findet; ebenſo die Mittheilungen über Pfeiffer; und ſo ſind alle die Freunde des Beethoven'ſchen Hauſes, die er an einer Stelle aufzählt und zum Theil ganz unrichtig ſchreibt, uns aus den genannten und anderen Quellen wohlbekannte Perſonen, ohne daß man nachweiſen könnte, daß der alte Fiſcher einer andern Quelle als ſeiner und ſeiner Schweſter Erinnerung folge. Was über die Herkunft des Großvaters, über die Trunkſucht der Großmutter als Tradition mitgetheilt wird, findet ebenſo anderswoher keine Beſtätigung. Ueber die holländiſche Reiſe, über welche Thayer aus den er als Lehrer Beethoven's anführt, iſt den Düſſeldorfer Documenten und der Bonner Tradition in ähnlicher Weiſe bekannt, wie ihn Fiſcher ſchildert, ebenſo der Minoritenpater Hanzmann; und was er von Anton Raaff erzählt, fügt ſich, einige Verwechslungen abgerechnet, ebenfalls in das ſonſt über dieſen Sänger Bekannte bequem und angemeſſen ein. Wo er einmal wirklich noch etwas Näheres anzugeben wünſchte, aber es wegen mangelnder Erinnerung nicht konnte, geſteht er einfach ſein Nichtwiſſen ein, ſo in Bezug auf die Herkunft der Großeltern; wichtige Ereigniſſe läßt er ohne Zeitbeſtimmung, wenn er dieſe nicht zu wiſſen glaubt; und von den meiſten Bonner Künſtlern aus der ſpäteren Zeit, als die Familie die Wohnung verlaſſen hatte, wie den Rombergs u. ſ. w., von Graf Waldſtein, von Breunings ſagt er nichts, und bemüht ſich nirgendwo um einen Schein, Alles wiſſen zu wollen, was ſeiner eigenen Erfahrung entrückt war. Alles dieſes beſtärkt die Ueberzeugung, daß an eine abſichtliche Erfindung oder Täuſchung nicht im entfernteſten zu denken iſt. Wenn ſich daher offenbare Fehler und Verwechslungen in dieſen Berichten finden, ſo ſind dieſelben auf andere Urſachen zurückzuführen.

Eine dieſer Urſachen iſt nun vor Allem die natürliche Unſicherheit aller Erinnerung und mündlichen Tradition, wenn ſie ſich mit einer längſt vergangenen Zeit beſchäftigt; und dieſe mußte ſich in dem Kopfe ungebildeter Leute natürlich noch höher ſteigern. Dieſelbe zeigt ſich hier namentlich in der Zeitbeſtimmung und der Aufeinanderfolge der Ereigniſſe, worin große Verwirrung herrſcht und wo man faſt nirgendwo feſten Boden hat; hier muß überall das anderweitig Bekannte zur Controle hinzugezogen werden. Auch mit Namen und Perſonen ſelbſt kommen vielfache Verwechslungen und Unrichtigkeiten vor, die wir aus anderen Quellen berichtigen können, und die auf die gleiche Unſicherheit zurückgehen; hier ſteht das über den Hofmuſiker Rovantini und ſeine angebliche Verwandtſchaft mit Beethoven Erzählte in erſter Linie. Ferner wird man namentlich bei den Charakterſchilderungen den Bildungsgrad der Leute zu bedenken haben; ſo ärmlich und ungeordnet die Verhältniſſe in Beethoven's elterlichem Hauſe auch geweſen ſind, ſo wenig der Vater im öffentlichen Leben geachtet ſein mochte, ſo ſtand die Familie doch ihrem geſelligen Verkehre nach weit über der einfachen Bäckerfamilie; der Großvater war Capellmeiſter geweſen; der Vater wenigſtens angeſtellter Hofmuſiker und als ſolcher zuweilen bei Hofe erſcheinend, außerdem Muſiklehrer in hochſtehenden Häuſern; angeſehene Perſonen beſuchten die Familie gewiſſen Reſpectes, und man wird berechtigt ſein, die Aeußerungen hoher Achtung vor beiden Eltern Beethoven's nur ſoweit gelten zu laſſen, als ſie anderen Angaben nicht widerſprechen. Hier wird es als Gewinn zu betrachten ſein, daß das ſchöne und edle Bild der Mutter Beethoven's, wie es zerſtreute Andeutungen an anderen Orten uns nahe bringen, in jenen Mittheilungen eine nur noch vortheilhaftere Beleuchtung erhält. Im Allgemeinen aber wird man überall, auch wo es nicht ausdrücklich zu beweiſen iſt, die Möglichkeit von Verwechslungen und von mangelhaftem Verſtändniſſe feſthalten müſſen.

Die Tendenz, das Haus zum Geburtshauſe zu ſtempeln, hat ſeltener zu Unrichtigkeiten geführt, wie man vermuthen möchte: dieſelbe äußert ſich mehr in Verſchweigungen, wie in poſitiven Angaben. Unter Anderm fällt in dieſer Hinſicht auf, daß über die erſten Jahre der Ehe Johann's v. B., ſowie über die Geburt der erſten Kinder keine beſtimmte Erinnerung exiſtirt, ſondern daß darüber Fiſcher nur kurze, ſicherlich irgendwoher zuſammengeſchriebene Notizen bringt. Als um 1767, in Folge der Verheirathung Johann's, der Großvater eine andere Wohnung bezog, verließ auch Johann ſicher das Fiſcher'ſche Haus. Letzteres wird nun hier weder geſagt, noch auch beſtimmt in Abrede geſtellt, ſondern durch das Schweigen ſoll gleichſam als ſelbſtverſtändlich hingeſtellt werden, daß Johann wohnen blieb, und doch will ſpäter Cäcilia „keinen Eid darauf ablegen," daß die Familie 1770 wirklich da gewohnt habe. Sicherlich waren Fiſchers auch wirklich hier anfangs in gutem Glauben, wenn auch ihre Erinnerung über jene Jahre, in denen Cäcilia ein ganz kleines Kind war, ſie gänzlich verlaſſen hatte; es lag ihnen ganz fern, eine andere Annahme als möglich gelten zu laſſen, und erſt als die Gegenbeweiſe immer ſchlagender hervortraten, wurden ſie ſelbſt unſicher.

Dieſe Betrachtungen mußten vorausgeſchickt werden, um den Leſer in den Stand zu ſetzen, die nachfolgenden Mittheilungen nach ihrem Werthe für die Kenntniß von Beethoven's Jugend zu beurtheilen. Man wird finden, daß, wo keine Abſicht den Schreiber beirrt, wo die Erinnerung an beſtimmte Thatſachen klar und deutlich iſt und vielleicht gar Beſtätigungen oder wenigſtens Anknüpfungen in ſonſt Bekanntem empfängt, wo die Gegenſtände der Art ſind, daß ſie auch von Leuten dieſer Klaſſe verſtanden und beobachtet werden konnten, die Angaben Fiſcher's oder vielmehr ſeiner Schweſter als durchaus glaubwürdig angenommen werden darf. Demzufolge wird man und dem Leben in ſeinem elterlichen Hauſe daraus entnehmen dürfen; die Umſtände bei des Vaters Heirath, der Charakter der Mutter, die Kinderſpiele der Knaben, die Lehrer Ludwig's, die Beziehungen zu einzelnen Künſtlern, die Namenstagsfeier der Mutter, Reiſen in die Umgegend — alles das ſind Punkte, in welchen Fiſcher's Mittheilungen unſere Kenntniß von Beethoven's Jugendzeit in der That bereichern. Natürlich wird ſich in jedem einzelnen Falle die Prüfung wiederholen müſſen.

Nach dem früher Bemerkten kann nun das Manuſcript unmöglich ſo, wie es iſt, mitgetheilt werden, da der Dialekt ſowohl, wie die große und oft kindiſche Breite in der Erzählung nur läſtig ſein und das Urtheil hemmen würde. Mittheilungen über die Fiſcher'ſche Familie, bei welchen Beethoven gar nicht oder nur ganz äußerlich vorkommt, haben nun vollends für andere Leſer gar kein Intereſſe. Dem Bearbeiter lag daher zunächſt die Aufgabe ob, das Unweſentliche auszuſcheiden und das Breite zuſammenzuziehen; dann das Mitzutheilende unbeſchadet des Sinnes in einigermaßen lesbares Deutſch umzuſetzen, ohne doch den Charakter des Originals völlig zu verwiſchen. Dazu kam dann noch die Durchſuchung der Maſſe von Brouillons, um zu ſehen, ob außer dem in dem Haupttexte ſchon Geſagten ſich in denſelben noch Angaben finden könnten, welche als Zuſätze der Einſchaltung werth ſein möchten. Er glaubt bei dieſer Arbeit nichts Weſentliches überſehen zu haben, und kann gleichzeitig die Verſicherung geben, daß er ſich bezüglich des eigentlichen Textes, abgeſehen von jener „Verdeutſchung“ und den nothwendigen Kürzungen, keinerlei weitere Aenderungen erlaubt hat.

Um jedoch dem Leſer die völlig deutliche Einſicht in die Beſchaffenheit des Materials zu laſſen, iſt die folgende Mittheilung ſo eingerichtet, daß Alles, was in Fiſcher's eigenen, in's Hochdeutſche umgeſetzten Worten gegeben wurde, mit Anführungszeichen verſehen iſt, deren Fehlen alſo anzeigt, daß das Mitgetheilte nur einen Auszug enthält. Was aus den Brouillons der Zufügung werth erachtet wurde, iſt in Klammern [ ] eingeſchloſſen und durch Br. bezeichnet; ohne dieſen Zuſatz bezeichnen dieſe Klammern etwaige kurze Zuſätze des Bearbeiters zur unmittelbaren Erläuterung; eingehendere Erläuterungen ſind unter dem Texte gegeben.

Das Fiſcher'ſche Manuſcript.

Nachdem über das Haus Rheingaſſe 934 und die früheren Beſitzer deſſelben, die Vorfahren des Schreibers, kurze Nachricht gegeben iſt, heißt es:

„Zur Zeit des Churfürſten Clemens Auguſt, den 1724ziger Jahren,[1] wohnten in oben beſagtem Hauſe der Hofkapellmeiſter und gute Sänger Maria Joſeph Balluineſius [Balduin?] Ludwikus van Beethoven mit ſeiner Ehegemahlin; ſie hatten ein Kind, einen Sohn, Johann van Beethoven; ſie wohnten auf der zweiten Etage zur Miethe.“ Die einzelnen Räume, die ſie inne hatten, werden aufgezählt. „Das Porträt des Herrn Hofkapellmeiſter Ludwig van Beethoven in männlicher Größe hing in einem vergoldeten Rahmen in der Mitte des Zimmers links nach der Straße, wo gegenüber rechts ſein Clavier ſtand, ſitzend auf einem Seſſel, Pelz, Kleidüberzug mit Schlängeln, ſammtne Pelzkappe mit goldner Troddel, und eine Rolle Noten in ſeiner rechten Hand.“

„Statur des Hofkapellmeiſters: ein großer ſchöner Mann, gelängtes [längliches] Geſicht, breite Stirn, runde Naſe, große dicke Augen, dicke rothe Wangen, ſehr ernſthaftes Geſicht.“

„Er war ein ſehr reſpectabler Mann, in ſeinem Umgange ein herzensguter Mann, ſeine Ehegemahlin eine ſtille gute Frau, die aber dem Trunk ſtark ergeben war, womit er ſo viel heimliche Leiden ertragen hat, daß er zuletzt auf den Gedanken gekommen war, ſie nach Cöln in Penſion zu thun, wo ſie auch ſtarb. Ihre Namen und Herkommen mögen wohl unſere Eltern gewußt haben, aber wer hat ehemals gedacht zu fragen? deswegen ſind ſie uns unbekannt geblieben.“

„Tradition: daß der Hofkapellmeiſter aus Gent in Belgien herſtamme. Als der Churfürſt Clemens Auguſt ehemals zu Lüttich im Seminar war, hat er den Ludwig van Beethoven als guten Muſicus und guten Sänger erfahren und wahrgenommen, weshalb er ihn nachher auf ſeinen Tuckſaal [Doxal] als Hofkapellmeiſter annahm.“[2]

---

[1] 1750er Jahren in einem Brouillon; im Texte iſt 1724 über eine Raſur geſchrieben. Letztere Zahl iſt natürlich unmöglich.

[2] [illegible] Brouillon wird, mit Berufung auf Dr. [illegible]

„Des Hofkapellmeiſters Sohn Johann van Beethoven war ſchon früher von ſeinem Vater auf dem Clavier und zum Singen angeführt, und wurde daher auch ſpäter als Hof-Tenoriſt angeſtellt.“

„Hofkapellmeiſter van Beethoven hatte liegende Gelder. Er hatte zwei Keller mit Wein [wo er faßweiſe verkaufte Br.]; ob nun ſeine Eltern oder die ſeiner Frau Kaufleute geweſen, die mit Wein gehandelt, ſo daß er ſich mit Wein und mit ſeinem Faßbindermeiſter zu beſchäftigen wußte, oder um ſeine liegenden Gelder rentbar zu machen. So kam er auch mit dem Hofkellerſchreiber Baum in Bekanntſchaft, den er vermuthlich oft über ſeinen Wein zu Rathe gezogen, und der ihm die hieſigen Lagen angezeigt hat, wo guter und haltbarer Wein wachſe.[1] Er verkaufte ſeinen Wein in's Niederland, wo er ſeine Kenner hatte, Kaufleute, die ihm den Wein abkauften; und ſo ſchlug er, bei einem guten Jahrgang, wieder neuen Wein ein.“

„Johann van Beethoven verſtand ſich auch früh auf die Weinproben; er war aber auch zu rechter Zeit ein guter Weintrinker, dann war er munter und fröhlich, hatte Alles genug; er hatte keinen üblen Trunk an ſich.“ —

Das Fiſcher'ſche Haus hatte nach hinten Stallungen und einen Ausgang nach der Giergaſſe; hier hatte Kurfürſt Clemens Auguſt Jagdpferde miethweiſe ſtehen. Als ſpäter der kurfürſtliche Hofſtall erbaut worden war, zog ein Steinhauermeiſter zu Fiſchers und hatte in den früheren Stallungen ſeine Werkſtätte. Hier wurden die Marmorarbeiten für die heilige Treppe auf dem Kreuzberge und das Schloß zu Röttgen gefertigt. Theodor Fiſcher [Gottfried's Vater] und Johann van Beethoven, Knaben eines Alters, haben dieſen Arbeiten oft zugeſehen und ſpäter davon geſprochen.

Kurfürſt Clemens Auguſt wollte in der Poppelsdorfer Allee eine Meſſe nach Art der Frankfurter einrichten; ſie wurde mit großen Koſten in's Werk

---

beſucht habe, hinzugefügt: L. v. Beethoven ſei mit ſeiner Mutter in Zwietracht gekommen, warum, habe man nicht erfahren, und ſei weggegangen; da er lange ausblieb, habe ſeine Mutter ihn aufſuchen laſſen, und als man ihn nicht fand, habe man ihn für todt gehalten. Das Haus „in Holland oder Belgien“ ſei noch jetzt im Beſitz eines reichen Lumpenhändlers deſſelben Namens van Beethoven; über der Thür ſei eine Tafel angebracht.

[1] Auf einem Brouillon, auf welchem von der Geburtshausfrage die Rede iſt, wird daſſelbe wieder erzählt, ſo daß der Verdacht entſteht, Fiſcher wolle durch die Angabe einer ſchon alten Bekanntſchaft zwiſchen Baums und Beethovens den Beweisgrund entkräften, der aus der Pathenſchaft der Frau Baum über Ludwig v. B. für das Haus in der Bonngaſſe, neben welchem Baums wohnten, entnommen

geſetzt, doch war der Abſatz gering. Der Kurfürſt kaufte ſelbſt viel ein, ließ es aber bei dieſem einen Verſuche.[1]

„In derſelben Zeit wohnte auch eine Hofſängerin im Hauſe auf dem erſten Stock, Antonia Gottwalds, ledig; ſie war aus Böhmen und ſtarb im Hauſe, hat der Frau Fiſcher ihr ſchönes Gebetbuch zum Andenken verehrt,“ welches mit ihrer eigenen Inſchrift noch vorhanden iſt.[2]

Durch Unvorſichtigkeit der Beethoven'ſchen Magd war auf dem Speicher des Hauſes ein Brand entſtanden, welcher von dem alten Johann Georg Fiſcher [Theodor's Vater] entdeckt und bald gelöſcht wurde. „Kapellmeiſter Beethoven hat ſeine Magd gleich fortgejagt.“

„Anno 1746, den 18. Juli, hat Churfürſt Clemens Auguſt auf dem Kreuzberg den erſten Stein gelegt. Anno 1751 war alles in Stand geſetzt, da hörte die Arbeit auf. Anno 1752 ließ J. G. Fiſcher auf ſeinem Hofe die Stallungen zum Theil abbrechen“ und ein neues Hintergebäude (Giergaſſe 950) an deren Stelle erbauen, mit beſonderem Ausgange. Hier wohnte zuerſt Herr Wilhelm Klütſch, Quartiermeiſter der kurfürſtlichen Leibgarde, ein großer Muſikfreund (er ſpielte Clavier), der auch mit dem Capellmeiſter Beethoven und ſeinem Sohne Johann bekannt wurde. Bei feſtlichen Gelegenheiten ſah er gern Freunde bei ſich, unter denen immer auch die Familie Beethoven war. Er hatte drei ſchöne Töchter, welche ſpäter noch von Beethovens erzählten, wie ſie gern hinübergingen ſie einzuladen, namentlich um den „ſchönen und geſchickten“ Vetter von Beethovens, den Hofmuſikus Franz Ruffangtini [ſo conſtant für Rovantini] zu ſehen, deſſen liebenswürdiges Weſen ſie nie hätten vergeſſen können. [„Und in ſpäteren Jahren wurde auch der Herr Ludwig van Beethoven, Compoſitor, und Beethoven's rechter Vetter, Hr. Franz Rovantini, Hofmuſicus, mit ein=

---

[1] Bei dieſer Gelegenheit ſoll nach Fiſcher's weiterer Erzählung jener Scherz vorgefallen ſein, den ſich der Kurfürſt durch Zerſtörung von Geſchirren u. ſ. w. erlaubte, und der ſonſt auf den Jahrmarkt von Pützchen verlegt wird. Die Brouillons erzählen noch andere Scherze dieſes Kurfürſten, die natürlich hier keine Aufnahme finden konnten.

[2] „Gottwallz“ nennt ſie das Manuſcript. Der Kammermuſikdirector Gottwald ſteht 1759 nicht mehr im Hofkalender, doch findet ſich in demſelben Judith Godwaldin als Acceſſiſtin, wahrſcheinlich ſeine Tochter. In dem Hofkalender von 1769 ſteht ſie nicht mehr, und könnte demnach in dieſer Zwiſchenzeit geſtorben ſein; in dem Fiſcher'ſchen Hauſe aber ſtarb ſie dann jedenfalls nicht; von 1759 bis [illegible] Namen in den Sterberegiſtern von Remigius nicht gefunden.

geladen, wo denn nach der Tafel Herr Ludwig auf dem Clavier ſpielte, und Franz Rovantini auf ſeiner Violine dagegen variirte, und Johann van Beethoven ſang, und die auf Noten ſingen konnten, ſangen mit.“ Br.][1]

„Der Hofkapellmeiſter Beethoven hat einſt im Unterhauſe zufällig geſagt: da ſtehen paſſend drei Johanneſe wie ein Kleeblatt zuſammen; der Lehrburſch iſt Johannes der Freſſer, den ſieht man immer freſſen; und der Geſell im Haus iſt Johannes der Schwätzer; und (indem er mit der Hand auf ſeinen Sohn wies) das iſt Johannes der Läufer, lauf' nur, lauf' nur, du wirſt doch einmal an dein End' laufen. Johann van Beethoven hatte einen flüchtigen Geiſt, machte gelegentlich kleine Reiſen, nach Köln, Deutz, Andernach, Koblenz, Thal Ehrenbreitſtein, und wer weiß wohin noch mehr. Dies that er, wenn er wußte, daß ſein Vater zwei oder drei oder vier Tage verreiſ'te; er ſuchte zu freien, auch anzulanden; welche? und wo? wußte man damals noch nicht.“

„Der Hausſohn Theodor Fiſcher und Johann van Beethoven waren einer Klaſſe Jungen im Hauſe. Theodor Fiſcher hatte eine Zither, und hatte von einem Meiſter das Zitherſpielen, Muſik und Geſang nach den Noten erlernt. Johann van Beethoven konnte es auch, beide ſpielten oft, einer nach dem andern, auf der Zither, beide mit Geſang, nach den Noten; einer glaubte es beſſer zu können wie der andere. Sie ſangen dann ſolche Lieder, die ihnen am beſten gefielen, Jägerlieder, Hochzeitslieder, um die Wette. Sie waren zuletzt ſo weit gekommen, daß ſie unter ſich ſagten: Wir ſchiffen jetzt noch im Reich der Liebe, wo mögen wir beide noch anlanden? magſt du der erſte ſein oder ich? denn beide waren ſelbſtändig, und geſinnt ſich zu verheirathen. — Die Zither iſt noch vorfindlich und in gutem Stande.“

Der erſte war Theodor Fiſcher, welcher ſich am 24. Juni 1761 mit Maria Suſanna Catharina Rheindorf aus Ersdorf, die bei ihrem Oheim, dem Amtsverwalter Tevelich in Vilipp Amt Gudenau lebte, verheirathete. Zu der Hochzeit, welche in dem Hauſe des letzteren gehalten wurde, war auch Kapellmeiſter Beethoven eingeladen worden. Bei der Trauung vergoß er Thränen, und darüber befragt, antwortete er, daß er dabei an ſeine Trauung und Heirathstage gedacht habe. Die Hochzeit dauerte vier Tage, Kapellmeiſter Beethoven ließ durch mehrere ſeiner Muſiker Hochzeitslieder anſtimmen, und bei einer Nachfeier noch einmal muſiciren: nach der Rückkehr wurde in Bonn noch vier Tage lang gefeiert, und Kapellmeiſter Beethoven hat noch ſpäter von den Freuden geſprochen, die er auf dieſer Hochzeit genoſſen habe.[1] Später wurden Fiſchers auch vom Kapellmeiſter Beethoven eingeladen. „Wie ſie ihren erſten Beſuch abſtatteten, war alles ſo ſchön und propper und wohl eingerichtet, mit Pretioſen, die ſechs Zimmer alle mit ſchönen Möbeln verſehen, viel Malereien und Schränke, ein Schrank mit ſilbernen Servicen, ein Schrank mit fein vergoldetem Porzellan und gläſernem Geſchirr, ein Vorrath der ſchönſten Leinwand, die man durch einen Ring hätte ziehen können: die geringſten Artikel hätten alle wie Silber geblinkt.“

---

[1] Hier ſind jedenfalls verſchiedene Zeiten vermengt. Als der Capellmeiſter Beethoven das Haus verließ, war Ludwig noch nicht auf der Welt, und Franz Rovantini, über welchen unten alles Nähere angegeben werden ſoll, ein Knabe von 10 Jahren. Ueber dieſe ſpätere Bekanntſchaft mit der Familie, die um die Zeit von 1780 fallen muß, konnte Fiſcher aus dem Munde ſeiner Schweſter Erinnerungen haben, nicht aber über eine frühere mit dem Großvater, deren Exiſtenz alſo dahin geſtellt bleiben mag.

Dieſen Fiſchers wurden 9 Kinder geboren, von denen Cäcilia (geb. 1762) das älteſte und Gottfried (geb. 1780) das jüngſte war. Frau Fiſcher erinnert ſich von ihren Schwiegereltern gehört zu haben, „daß Herr Hofkapellmeiſter Ludwig van Beethoven und ſeine Frau nach allem ihrem Anſchein und Benehmen müßten von einer ſchönen Erziehung und ſchönem Herkommen geweſen ſein.“

„Als Cäcilia ein wenig herangewachſen war, war der Hofkapellmeiſter ihr ſehr geneigt. Einſt nahm er ſie im Unterhaus auf ſeinen Arm, nahm ſie mit herauf auf ſein Zimmer, ſetzte ſie auf ſein Knie und hatte eine Weile Spaß mit ihr, gab ihr dann Conditorwaaren und ſchickte ſie durch die Magd wieder herunter. Als ſie allein laufen konnte, nahm er ſie an der Hand mit herauf. Einmal machte er ihr beim Herunterkommen ſo große Augen, daß ſie bange wurde und zur Mutter lief; die Mutter ſagte: wovor bang, der Kapellmeiſter will mit dir etwas ſpaßen, geh gleich hin und gib dem Herrn Kapellmeiſter das rechte Händchen und ſag: guten Morgen, Herr Kapellmeiſter; was ſie dann auch thun mußte.“ —

---

[1] Von dieſer Hochzeit hat die Jungfrau Cäcilie offenbar auch dem Dr. Hennes Aehnliches erzählt, wie aus ſeinem Aufſatze Köln. Ztg. 1838 Nr. 196, den wir unten wiedergegeben haben, hervorgeht. Uebrigens war der alte Beethoven am 24. Juni 1761, dem Tage der Hochzeit, noch nicht Capellmeiſter, wozu er erſt am 16. Juli

„Von den zwei genannten Citherſpielern war unterdeſſen Johann van Beethoven auch angelandet, und wo? im Thal Ehrenbreitſtein, bei Coblenz.“

„Als Johann van Beethoven ſeinem Vater ſeine Geliebte perſönlich vorſtellte, daß dieſe ſein Sinn wäre, worauf er beſtände, und wovon er nicht abgehen wolle, daß ſie ſeine Braut werde; da erſchien ſie ſeinem Vater nicht angemeſſen, nicht gewichtig genug: Herr Hofkapellmeiſter ließ es bei der Vorſtellung bewendet ſein und wollte weiter nichts wiſſen; obſchon ſie eine ſchöne ſchlanke Perſon war, und keiner etwas auf ſie bringen konnte, und von bravem, rechtſchaffenem bürgerlichen Herkommen war, und durch alte Urkunden aufweiſen konnte, daß ſie bei vornehmen Herrſchaften gedient, wobei ſie eine ſchöne Erziehung und Bildung erhalten.“

„Als aber Herr Hofkapellmeiſter ſich über ſie erkundigt, und erfahren hatte, daß ſie ehemals Kammermädchen geweſen, war er ſehr dagegen, und ſagte zu ihm: das hätte ich nie von dir geglaubt und erwartet, daß du dich ſo heruntergeſetzt hätteſt. Aber was wollte er machen, es war ſein Sinn, er beſtand darauf, er mußte es geſchehen laſſen. Thu du nur, ſagte der Alte, was du willſt, ſo thue ich auch was ich will, ich überlaſſe dir hier das ganze Quartier und ziehe aus. Und Herr Hofkapellmeiſter van Beethoven zog auf die Kölnſtraße, an den ehemaligen alten Gudenauer Hof das jetzige Poſthaus, das zweite Haus nebenan, No. 387.[1]) Von da aus zogen die Beethovens wieder aus, an die Rheinſeite denn die Beethovens liebten den Rhein, auf den Belderberg, an den alten Bornheimerhof, wo er an die Rheinſtraße anſtößt, No. 971; wo Herr Hofkapellmeiſter auch Anno 1773 geſtorben iſt. Bei ſeinem Tode war Cäcilia Fiſcher 11 Jahre alt, und ſie hat den Großvater Ludwig van Beethoven auf dem Belderberg noch gut gekannt.“

„Statur des Herrn van Beethoven: mittlere Größe, längliches Geſicht, breite Stirn, runde Naſe, breite Schultern, ernſthafte Augen, etwas Narben im Geſicht, dünnes Haarzöpfchen.“

„Statur der Madame van Beethoven: ziemliche Größe, längliches Geſicht, etwas gebogene [„gehöſſelte“] Naſe, mager, ernſthafte Augen. Cäcilia Fiſcher wußte ſich nie zu erinnern, daß ſie Madam v. Beethoven hätte lachen ſehen, immer war ſie ernſthaft.“

„Der Sohn des Hofkapellmeiſters, Johann van Beethoven,

[illegible]

Hoftenoriſt, iſt zu Bonn in der alten Remigius-Pfarrkirche am 12. November 1767 getraut worden mit Anna Maria Magdalena Keferig genannt Beethovens, gebürtig aus dem Thal Ehrenbreitſtein; ſeine Schwiegereltern, der Vater Heinrich Keferig, die Mutter Anna Klara Weſſdorf."

„Nach der Trauung ſind ſie mit einem Wagen nach Koblenz, ins Thal Ehrenbreitſtein gefahren, um da ihren Verwandten anzuzeigen, daß ſie getraut wären. Nachdem ſie ſich drei Tage aufgehalten, ſind ſie wieder nach Bonn gefahren, wo ihnen denn von allen Bekannten gratulirt wurde. Madam van Beethoven ſagte ſpäter, daß ſie von ihrer Seite eine gute Hochzeit hätten halten können, aber ihr Schwiegervater würde ihr aus Eigenſinn nicht beigewohnt haben, deswegen ſei die Sache kurz abgemacht worden."

„Madam van Beethoven hatte zwei rechte Schweſtern, die eine nannte ſie Madam Herrberg, ihr Mann war Conditer, ſie war Wittwe, wohnte im Thal Ehrenbreitſtein und war eine vermögende Frau; ſie hatte einen Sohn, Franz Herrberg, der bei Herrn von Weichs in Bonn (Oberjägermeiſter) im Dienſt ſtand. Madam Herrberg kam alle Jahre im Mai oder Juni zum Beſuche zu Beethovens, und blieb dann einige Tage da; aber vorher ſchickte ſie ihrem Schwager Beethoven und Madam Beethovens ſchöne werthvolle Geſchenke." [Wenn ſie kam, beſchenkte ſie alle Kinder, die von Beethovens ſowohl wie von Fiſchers, reichlich. Sp.] „Sie war eine gute Frau."

„Madam v. Beethovens andere Schweſter hatte einen Mann Anſelmus Rovantini geheirathet, der Regimentsdoctor war, nach der Ausſage der drei Söhne hatten ſie ehemals in Coblenz gewohnt, beide Eltern ſeien früh geſtorben. Sie hinterließen drei Söhne und eine Tochter. Ein Sohn, Franz Rovantini, war Hofmuſikus bei Churfürſt Maximilian Friedrich in Bonn. Ein Sohn, Bertus [Hubert], war Wundarzt. Ein Sohn, Johann Nicola Rovantini, war Doctor der Medicin in Würzburg. Eine Tochter, Anna Maria Magdalena Rovantini, war in Holland, in Rotterdam, bei einer reichen Dame, die Wittwe war und ein Töchterchen hatte, Gouvernante. Madam v. Beethoven war ihre Taufpathin, und ihre Tante. Dieſe Kinder von Mad. v. Beethovens Schweſter haben Beethovens oft beſucht, Cacilia Fiſcher war mit ihnen gut befreundet." [1]

---

[1] Die hier gegebenen Mittheilungen über Beethoven's [illegible]

Das erſte Kind des neuvermählten Paares war ein Sohn, Ludwig Maria, geb. 2. April 1769, bald geſtorben. Dann folgte Ludwig, 17. Dec. 1770; Pathen: der Großvater und Frau Anna Gertrud Baum. Dann Kaspar, 1774, und Nicola 1776. Caspar ſtarb 17. Jan. 1848. [vielm. Nicola.]

Cäcilia Fiſcher will, als ſie etwa 8 Jahre alt war, Ludwig van Beethoven als Kind in ihrem Hauſe gut gekannt haben und mit ihm viel umgegangen ſein. [„Sie bezeugt, daß ihre Mutter ihr ehemals geſagt, daß ſie in ihrem Hauſe dem Tauſſchmauſe bei H. Beethoven beigewohnt. Cäcilia, faſt 8 Jahre alt, habe ſich um Geburt nicht gekümmert, und könne keinen

---

einem gewiſſen Zuſammenhange mit den wirklichen Verhältniſſen, gerathen konnte. Wir erläutern ſie kurz nach den Kirchenbüchern von Ehrenbreitſtein und Bonn (erſtere wurden von befreundeter Seite für uns eingeſehen) und nach den Düſſeldorfer Documenten. — Die erſteren ergeben zunächſt, daß der coquus primarius Heinrich Keverich außer der einen Tochter, ſeinem jüngſten Kinde, nur noch drei Söhne hatte. Die Familie Herberg kommt in Ehrenbreitſtein im vorigen Jahrhundert öfters vor, aber weder ein Conditor dieſes Namens, noch einer, welcher eine Keverich geheirathet. Hier iſt alſo wohl eine gute Bekannte der Familie zu einer Verwandten gemacht. Mit obiger Angabe fällt denn auch die Verwandtſchaft Beethovens mit dem aus der Biographie ſchon bekannten Muſiker Franz Rovantini. Dieſer war, wie dort richtig geſagt iſt, Sohn des in Bonn am 21. Nov. 1766 verſtorbenen Hofmuſikers Johann Conrad Rovantini, welcher 1765 von Ehrenbreitſtein dorthin übergeſiedelt war; ſeine Frau, die am 18. April 1772 in Bonn ſtarb, war eine geborene Daubach. Ihr älteſtes Kind war Maria Magdalena (1755 geboren), offenbar die von Fiſcher genannte, nur daß die damals neunjährige Magdalena Keverich wohl nicht Pathenſtelle bei derſelben vertrat. Der Sohn Franz Georg war am 7. Mai 1757 in Ehrenbreitſtein geboren, und bei ſeiner Taufe vertrat der Hauptkoch H. Keverich den eigentlichen Pathen, Herrn von Boos; daher die Verwechslung. Er wurde ſchon im 14. Jahre (11. März 1771) Acceſſiſt bei der „Secund Violin“ in Bonn, und erhielt am 13. Dec. die Erlaubniß, das Toral und die Comödien gegen Genießung gewöhnlichen douceurs zu frequentiren; der Gnadengehalt der Mutter († 1772) verblieb den Kindern, für deren Erziehung Hofmuſikus Salomon ſorgen ſollte; 1773 erhielt Franz Urlaub auf 2 Jahre, vermuthlich zu fernerer Ausbildung; 1776 erhielt er 40 Thlr. Gehalt; erſt 1778 erſcheint er als Hofmuſikus im Hofkalender; er ſtarb am 9. September 1781. Mit den beiden anderen Söhnen bei Fiſcher wird es denn auch wohl ſeine Richtigkeit haben; daß einer nach Würzburg kam, findet einen Anhalt in einer Eingabe der Kinder des verſtorbenen Hofmuſikanten Rovantini von 1793 um die für ſie früher von Johann v. Beethoven bezogenen drei Malter Gnadenroggen, zu deren Erhebung ſie laut Vollmacht von Würzburg den 15. Febr. 1793 [illegible] haben. Aus Allem geht [illegible]

Eid darauf ablegen." Br.][1] Ludwig habe als Kind einen Fehler gehabt, womit er lange behaftet geweſen ſei; ſeine Mutter habe ſich darüber nicht äußern wollen, zuletzt aber habe ſie Frau Fiſcher um Rath gefragt; dieſe habe ihr ein Mittel angegeben, welches auch geholfen habe.

„Als der Beethoveniſchen Kinder drei waren, wurden ſie an ſchönen Sommertagen von den Mägden an den Rhein oder in den Schloßgarten getragen, wo ſie auf dem Sandboden mit anderen Kindern ſpielten, und ſich dann zu gehöriger Zeit wieder einfinden mußten. Wenn die Witterung nicht günſtig war, ſpielten die Kinder auf Fiſchers Hofe mit den Kindern von Fiſchers und andern aus der Nachbarſchaft; ſie hatten da eine Schaukel, auf der ſie ſich ſchaukelten. Cäcilia erzählte ehemals, daß, wenn Johann van Beethoven Beſuch erhielt und die Kinder wegen der Unruhe auf Seite haben wollte, die Magd dieſelben ins Unterhaus brachte, auf die bloßen Steine ſetzte und dann ihrem Vorwitze nachlief; dann krochen die Kinder auf Händen und Füßen nach der Hausthüre zu. Durch Erkältung habe Nicola Beethoven am Kopfe ein Geſchwür erhalten, und davon einen Schaden davongetragen, den man immer an ihm ſehen konnte." Frau Fiſcher machte auch Frau van Beethoven auf die Gefahren aufmerkſam; dieſe gab ihr Recht, ließ es aber dabei. [Die Mägde, welche Beethovens Kinder trugen, waren, nach Cäcilia's Zeugniß: 1. Chriſtina aus Rheinbach; 2. Margreta aus Meckenheim; 3. Maria Catharina aus Coblenz; 4. Gertraud Kuz aus Bonn. Br.][2]

---

[1] Daß Cäcilia ſich erinnert habe, den kleinen Louis in der Wiege geſehen zu haben, was in dem erwähnten Aufſatze von Hennes geſagt wird, haben wir in den Fiſcher'ſchen Papieren nicht gefunden. Alles, was über dieſe früheſte Kindheit geſagt wird, trägt den Charakter großer Unſicherheit; jener Tauſchmaus kann ſich auch auf ein anderes der Kinder beziehen; und man beachte wohl, daß alle beſtimmten Erinnerungen der Cäcilia, die hier erzählt werden, einen heranwachſenden Knaben von 6 bis 8 Jahren vorausſetzen, während die frühere Zeit offenbar umgangen wird. Man wird bei genauer Prüfung dieſer Fiſcher'ſchen Erzählungen aus denſelben einen weiteren Beweis gegen das Fiſcher'ſche Haus als Geburtshaus ableiten können, wenn es eines ſolchen noch bedürfte. — Uebrigens bemerken wir noch, daß die Mittheilungen, welche Dr. Hennes von Fiſchers erhalten hat, unvollſtändig waren und von ihm theilweiſe mißverſtanden ſein müſſen; denn einige ſeiner Angaben ſind mit dem hier Gegebenen nicht zu vereinigen.

[2] Wichtiger als dieſe Nachricht iſt folgende Anzeige des Bonner Wochenblatts vom 1840, 31. Jan. „Heute Morgens um 8 Uhr ſtarb hier an Altersſchwäche im ſtädtiſchen Krankenhauſe Catharina Nusbaum, verehelichte Krumſcheit, geb. zu Bonn den 25. April 1757; nach ihren Ausſagen war ſie das Kindermädchen

„Beethovens Kinder wurden nicht weichlich erzogen; ſie waren den Mägden oft überlaſſen; der Vater war gegen ſie ſehr ſtreng. Wenn die Kinder mit ihres Gleichen waren, konnten ſie ſich lange friedlich unterhalten. Ludwig ließ ſich gern Huckepack tragen, da konnte er recht lachen."

Bei des alten Capellmeiſters Tode fand Johann van Beethoven, ſein einziger Sohn und Erbe, in den Büchern des Vaters noch viele offen ſtehende Schuldforderungen, an Bauern, die Geld geliehen, oder an Weinbauern, die auf ihren Wein Vorſchuß erhalten und denſelben nicht abgeliefert hatten. Dieſe leugneten ihm jetzt die Sache ab, und verlangten ihre Handſchrift zu ſehen, welche er ihnen nicht zeigen konnte. Johann v. B. klagte dies dem Theodor Fiſcher und ſagte: „ich habe mich mit den Bauern ſo viel herumgefochten und richte doch nichts aus, und wenn ich ſie auf einen Eid hätte kommen laſſen, ſie hätten ſie mir geſchworen, dann hätte ich die Koſten noch dazu. Ich habe es mir ſo oft gedacht, daß es ſo kommen würde. Mein Vater war hierin ein eigener Mann, hielt immer auf Wort und wörtliche Bedingungen, nichts Schriftliches. Wenn Bauern ein Anliegen brachten, die ſeine gute Seite kannten, und eine ſchöne friſche Butterflätte und ſchönen faulen Käſe brachten, dann war er erkenntlich, lieh ihnen Geld und Vorſchuß auf ihren Wein, und ſo bin ich um Vieles gekommen."

Die beiden Hofmuſiker Franz Rovantini und Chriſtoph Brand ſchickte Kurfürſt Max Friedrich auf ſeine Koſten nach Berlin und Dresden, damit ſie ſich weiter ausbilden ſollten; ſie kamen dann ſpäter wieder auf des Kurfürſten „Tuckſaal," und er hatte viel Ehre von ihnen. Franz Rovantini wohnte „wieder" bei Beethovens und erhielt ſeitdem viele Scholaren in und außer dem Hauſe.[1]

Wenn Fiſcher's oft wegen übertriebenen Zulaufes oder großer Unruhe durch die Kinder der Familie Vorſtellungen wegen der Hausordnung machten, wurde Madam Beethoven gleich „ſchnippig und gegenſprüchig;" war das

---

unſers hochverehrten Künſtlers Ludwig van Beethoven, geb. den 17. Dec. 1770 in der Bonngaſſe in dem Hauſe des Hrn. Dr. Schild, No. 515.

Bonn den 29. Januar 1840. Der Beigeordnete Haaſt."

[1] Hier darf als Erläuterung hinzugefügt werden, daß am 28. Jan. 1774 dem Franz Rovantini ein Urlaub von 2 Jahren bewilligt wurde, der bei dem 17jährigen Knaben ſicherlich deſſen weitere Ausbildung bezweckte, und daß ebenſo dem Chriſtoph Brandt am 12. Mai ein fünfmonatlicher Urlaub ertheilt wurde, nach welchem er 1774 „Hofgeiger und Sänger" wurde. Beides nach Düſſeldorfer Actenſtücken, die alſo hier Fiſcher's Angabe beſtätigen.

aber vorüber, dann kamen Herr und Frau van Beethoven gleich zu Fiſchers, geſtanden den Fehler ein, thaten Abbitte, und man war beiderſeits befriedigt.

„Madam van Beethoven war eine geſchickte Frau, ſie konnte vor Hohen und Niedrigen ſehr fein, geſchickt und beſcheiden Red' und Antwort geben; deswegen wurde ſie auch ſehr geliebt und geachtet. Sie beſchäftigte ſich mit Nähen und Stricken. Sie führten beide eine rechtſchaffene, friedliche Ehe, und zahlten alle Vierteljahr ihre Hausmiethe und geliefertes Brod auf den Tag.[1] [Madam v. Beethoven ſagte ehemals: die nothwendigſten Artikel, wie Hausmiethe, Bäcker, Schuſter, Schneider müßten am erſten bezahlt werden, aber Saufſchulden würde ſie nimmer zahlen. Br.] Sie war eine häusliche, gute Frau, ſie wußte zu geben, auch zu nehmen, wie jedem gut anſteht, der rechtſchaffen denkt."

„Johann van Beethoven, Hoftenoriſt, behauptete ſein Amt pünktlich; er gab den Söhnen und Töchtern der hieſigen engliſchen, franzöſiſchen und kaiſerlichen Geſandten, den Herren und Töchtern vom Adel, auch angeſehenen Bürgern Lehrſtunden auf dem Clavier und im Singen; er hatte oft mehr zu thun, als er thun konnte; er erhielt auch oft Neben-Präſente, da ihm viele gewogen waren; dadurch konnte ſeine Haushaltung gut beſtehen. Die Geſandten waren ihm ſehr zugethan, ſie hatten ihren Hofmeiſtern erlaubt, wenn es ihm an Wein mangele, ſolle er nur zu ihnen ſchicken, dann brachten die Kellerdiener ihm ganze Bauſſen [Schalen] Wein ins Haus. Doch übte Beethoven bei dieſer Erlaubniß auch Beſcheidenheit."

Johann van Beethoven hörte einigemal die Cäcilia Fiſcher für ſich ſingen, und da er eine ſtarke Stimme bei ihr wahrzunehmen glaubte, erbot er ſich, ſie zur Sängerin auszubilden, ohne etwas dafür zu begehren. Sie wollte es auf die Zuſtimmung ihrer Eltern ankommen laſſen. Unterdeſſen begann ſie bei ihm Unterricht zu nehmen, und lernte bald zu ſeiner Zufriedenheit nach Noten ſingen und Clavier dazu ſpielen; auch ſchwere Lieder erlernte ſie durch öfteres Repetiren. Doch konnte ſie ſich nicht entſchließen, Sängerin zu werden, und führte mehrere Beiſpiele von Hofſängerinnen an, die ſie kannte, „die zwei ſchönen jungen Geſchwiſter Salomons, die Herrn Beethoven ſo oft beſucht haben, die junge Fr. Gottwald, die in unſerem Haus wohnte, wie meine Mutter mir geſagt, und die junge Fr. Haffertons[1]) aus Bonn,“ die wegen vieler Anſtrengungen ſo jung geſtorben ſeien; es könne ihr auch ſo ergehen. Beethoven's Zureden fruchteten nichts; doch ſagte ſie ihm zuletzt zu, wenn Gäſte bei ihm wären, auf ſeine Aufforderung Lieder zu ſingen.

---

[1] Hierdurch wird Eine Vermuthung in dem unten abgedruckten Aufſatze von Dr. Hennes widerlegt; in dieſem Punkte werden ſich Fiſchers ſchwerlich geirrt haben.

„Als Ludwig van Beethoven etwas herangewachſen war, ging er in die Neuſtraße [Neugaſſe], die an die Rheinſtraße anſtößt, No. 1091 zu H. Lehrer Huppert in die Elementarſchule, ſpäter in die Münſterſchule; er hat nach ſeines Vaters Ausſage nicht viel in der Schule gelernt, deswegen hat ihn ſein Vater ſo früh an das Clavier geſetzt und ihn ſo ſtreng angehalten. Cäcilia Fiſcher ſagte, als ſein Vater ihn zum Clavier anleitete, habe er auf einem Bänkchen ſtehen und ſpielen müſſen. Das hat Oberbürgermeiſter Windeck auch geſehen (und Köln. Zeitung 1838 No. 191 nachgewieſen[2]). — Ludwig van Beethoven hat ſpäter noch oft von ſeiner Elementarſchule und von dem alten Hrn. Lehrer Huppert geſprochen und gelacht. Dieſer habe, vermuthlich um den Kindern Freude zu machen, Aktion ſpielen laſſen, wobei ein alter Muſicus, genannt Koemönch, auf dem Baß und ein Muſikus Höpoge [?] die Violine ſpielte; dazu ſang Hr. Lehrer Huppert mit Kraft und Eifer das Lied: Herr Pastorum gens bigatum [O pastorum gens beata?] und ſo weiter. — Nun hörten wir Kinder alle in größter Stille mit Ernſt und großer Aufmerkſamkeit zu; nach geendigter Aktion gingen wir dann alle muthig nach Haus, und wußte doch keiner, was das bedeutete, als zu ſagen: wir haben Action gehabt.“

„Ludwig van Beethoven erhielt auch täglich Lehrſtunde auf der Violine. Einmal ſpielte er zufällig ohne Noten, da kam ſein Vater herein und ſagte: was kratzeſt du da wieder für dummes Zeug durcheinander, du weißt, daß ich das gar nicht leiden kann, kratz' nach den Noten, ſonſt wird dein Kratzen wenig nutzen. Wenn Johann van Beethoven zufällig Beſuch erhielt und Ludwig kam darüber herein, ſo ſtreifte er gewöhnlich um das Clavier herum und machte mit der rechten Hand Griffe aufs Clavier; dann ſagte ſein Vater: was ſprudelſt [?] du da wieder, geh weg, ſonſt geb' ich dir Ohrſeigen. Sein Vater wurde doch zuletzt aufmerkſam, wenn er ihn Violine ſpielen hörte; er ſpielte einmal wieder nach ſeinem Sinne ohne Noten, da ſagte ſein Vater: hörſt du denn gar nicht auf nach all' meinem Sagen? er ſpielte wieder, und ſagte zu ſeinem Vater: iſt denn das nicht ſchön? da ſagte ſein Vater: das iſt nun was anderes, allein aus deinem Kopf, dafür biſt du noch nicht da, befleißige dich auf dem Clavier und der Violine, mach' richtige Angriffe auf die Noten, daran iſt mehr gelegen; wenn du es einmal ſo weit gebracht haſt, dann kannſt du, und mußt du mit dem Kopf noch genug arbeiten. — Ludwig van Beethoven erhielt nachher auch täglich Lehrſtunde auf der Bratſche." [Nach einem Br. unterrichtete ihn Rovantini auf der Violine und Bratſche].

---

[1] Johanna Helena Averdonck, geb. in Bonn am 11. Dec. 1760, anfangs wahrſcheinlich Schülerin Johann's v. Beethoven, bei deſſen Sohne Nicola ſie Gevatter ſtand, im Jahre 1778 auf ſeinen Bericht zu ihrer Ausbildung zu Sales nach Coblenz geſchickt, 1780 Hofſängerin, 1784 wieder von Max Franz angeſtellt, geſtorben in Bonn am 13. Aug. 1789 (Kirchenb. v. S. Remigius). Jungfer Cäcilia hat ſich, wie es ſcheint, in ihrer Erinnerung ihren Tod früher gedacht.

[2] Damit iſt der Hennes'ſche Aufſatz (Nr. 196 K. Z. 183[illegible]) gemeint.

Im Jahr 1776 ließ ſich Madam v. Beethoven durch den Hofmuſikus Brandt bereden, zu ihm in die Neugaſſe (992) zu ziehen, da wären ſie näher bei Hofe, am Markte, bei der Kirche. Johann v. B. war es nicht recht, er fürchtete ſeine „Baarſchaft" dort nicht unterbringen zu können, auch war ihm die Ausſicht auf die Franciscanermauer zu traurig. Bei dem großen Schloßbrande 1777 fürchtete Beethoven für ſein Haus und kam klagend zu Fiſchers, und da das Quartier leer ſtand, zogen ſie dort hin: „Beethovens Kinder waren froh und ſagten: das iſt gut, daß wir wieder hier ſind, am Rhein iſt Waſſer genug für zu löſchen."

„Ludwig van Beethoven war, als er etwas herangewachſen war, oft ſchmutzig und gleichgültig, ſo daß ihm Cäcilia ſagte: wie ſiehſt du wieder ſo ſchmutzig aus, du ſollteſt dich etwas propper halten. Dann ſagte er: was liegt daran, wenn ich einmal ein Herr werde, dann wird mir das keiner mehr anſehen." —

„Als Ludwig van Beethoven durch ſeinen Vater am Clavier gut zugenommen hatte, und er bald fühlte, der Noten und des Clavierſpiels Meiſter zu ſein, erhielt er Muth und Luſt, Orgelſpielen zu lernen. Daher ging er zum Verſuche ins Franciscanerkloſter zum Herrn Bruder Willibald, der ein tüchtiger Meiſter war und der ſeinen Vater gut kannte. Dieſer nahm ihn, mit Erlaubniß des Pater Guardian, gefällig an, gab ihm Unterricht, belehrte ihn in den kirchlichen Riten und brachte ihn ſo weit, daß er ihn als ſeinen Gehülfen brauchen konnte.[1] Die Orgel mit der nämlichen Bank,

---

1) Der Bruder Willibald, den wir hier als Lehrer Beethoven's kennen lernen, war ſeiner Zeit durch ſein Spiel und ſeine Kenntniß in Bonn bekannt. Unter den Düſſeldorfer Documenten findet ſich ein Bericht des Hofkammerraths Iſaak vom

auf welcher Ludwig van Beethoven oft geſeſſen hat, iſt noch in der Pfarrkirche divi Petri in Dietkirchen befindlich.“ Ludwig fragte den Bruder Willibald, warum er, als ein ſo guter Muſikmeiſter, ſich in dieſe Einöde begeben hätte; jener erzählte ihm ausführlich, wie er mit einem muſikliebenden Kaufherrn aus Köln auf der See nach Indien gefahren ſei, und bei großem Sturme das Gelübde gethan habe.

„Als Ludwig van Beethoven ſpäter auf der Orgel kühner wurde, mochte er auch gern auf einer größeren Orgel ſpielen, und machte den Verſuch in dem Minoritenkloſter; er wurde mit dem Organiſten befreundet, und machte ſich feſt, Morgens um 6 Uhr in der Meſſe die Orgel zu ſpielen. Die Bank, auf der er oft geſeſſen, findet ſich daſelbſt noch vor. In dem Minoritenkloſter war ein Pater Hanzmann, ein guter Organiſt. Wenn nun Beethovens Concert im Hauſe hatten, fand ſich Pater Hanzmann immer ein. Ludwig konnte ihn nicht leiden, und ſagte zu Cäcilia: der Mönch, der findet ſich auch immer hier ein, der könnte auch wohl in ſeinem Kloſter bleiben und ſein Brevier beten.“ [1]

Cäcilia Fiſcher wuchs als hübſches Mädchen heran und hatte mancherlei Neckereien zu erfahren, ſo z. B. von den Söhnen des Hofmeiſters beim engliſchen Geſandten, Facius. Dieſer hatte drei Söhne und eine Tochter, welche Beethovens oft beſuchten. [2]

„Herr Johann van Beethoven gab keine Lehrſtunden im Hauſe, nur dreien aus der Nachbarſchaft, dem Nicola Veit, dem Auguſt Kunz, und einem Fräulein Gacinello Güpp, [3] im Clavier und im Singen.

---

20. Juli 1784 über den Bau einer neuen Hoforgel (auf welchen der oben S. 157 mitgetheilte Beſcheid erging): derſelbe ſagt, er habe ſich, um über die Angaben des Orgelbauers Riedlen ſich ein klares Urtheil zu bilden, „demnach bei hieſigem Franciskanerbruder und Organiſten Willibald Koch, welcher bekannter Dingen hierinn viele Wiſſenſchaft beſitzt, auch dergleichen Arbeit an unterſchiedlichen Ort- und Plätzen öfters mitbearbeiten, einrichtigen und aufſetzen geholfen, desfalls genau erkundiget.“ Alte Bonner erzählten, daß man in die (dem kurfürſtlichen Schloſſe gegenüberliegende) Franciskanerkirche ging, um den Bruder Willibald ſpielen zu hören.

[1] Auch der Pater Hanzmann iſt der Bonner Tradition noch wohlbekannt. Er verließ ſpäter den geiſtlichen Stand, verheirathete ſich und wurde Richter an dem von Napoleon in Bonn eingeſetzten Tribunal.

[2] Ueber Facius mag der Brief Neefe's (Buch I. Kap. 6 oben) nachgeleſen werden.

[3] Güpp (Jüpp), rheiniſche Abkürzung für Joſeph oder Joſephine. Maria Joſepha Gazzinello, geb. in Bonn den 4. April 1764 (Kirchenbuch von S.

Nicola Veit wurde nachher Organiſt an S. Remigius, und wegen ſeines ausgezeichneten Spielens nach Cöln berufen, wo er blieb und ſtarb. Er war vorher Lehrer des Sohnes des alten Mompour. Mompour wurde Organiſt in der Münſterkirche, und oft nach Cöln berufen, wenn dort Concert war. Ludwig van Beethoven wollte den Sohn des alten Mompour mit nach Wien nehmen, weil er großes Talent zur Muſik hatte; aber er hatte nicht genug, mitzureiſen. Auguſt Kunz ließ ſich in Maſtricht nieder, hatte dort eine Muſikhandlung; nach allgemeiner Ausſage war er ein guter Clavierſpieler; in der franzöſiſchen Zeit hat er einmal ein Concert auf der Minoritenorgel gegeben.“ Beide haben ſpäter Fiſchers in der Rheingaſſe öfter beſucht, und ſich dankbar über Johann van Beethovens Unterricht ausgeſprochen.

Wenn Ludwig ein Frauenzimmer ſingen hörte, die eine ſchlechte Stimme hatte, ſo konnte er ſich bei der Cäcilia recht derb darüber aufhalten.

„Wenn Herr Johann van Beethoven auf dem Hoftuckſaal ſingen mußte, nahm er Morgens ein friſches rohes Ei und ſchluckte es aus, oder zwei Pflaumen; dazu rieth er auch, das wäre gut zum Singen.“

„Alljährlich am Magdalenentag wurde der Namens- und Geburtstag der Madam van Beethoven herrlich gefeiert. Dann wurden vom Tuckſaal die Notenpulte herbeigebracht und in beide Zimmer nach der Straße rechts und links geſetzt, und ein Baldachin auf das Zimmer gemacht, wo der Großvater Ludwig van Beethoven im Porträt hing, mit ſchönen Verzierungen, Blumen, Lorbeerbäumchen und Laubwerk verfertigt. Am Abend vorher wurde Madam van Beethoven bei Zeiten gebeten ſchlafen zu gehen, bis 10 Uhr war alles in der größten Stille herbei gekommen und fertig. Nun fing das Stimmen an, dann wurde Madam v. B. aufgeweckt, mußte ſich anziehen, und nun wurde ſie unter den Baldachin auf einen ſchönen verzierten Seſſel geführt und hingeſetzt. Nun fing eine herrliche Muſik an, die erſcholl in der ganzen Nachbarſchaft, alles, was ſich zum Schlafengehen eingerichtet hatte, wurde munter und heiter. Nachdem die Muſik geendigt, wurde aufgetiſcht, gegeſſen und getrunken, und wenn nun die Köpfe etwas toll wurden, und Luſt hatten zu tanzen, dann wurden, um im Hauſe keinen Tumult zu machen, die Schuhe ausgezogen und auf bloßen Strümpfen

---

Remigius), am 22. Juli 1783 als Acceſſiſtin angeſtellt (ob. S. 56). Joh. v. Beethoven mag ihr zuerſt Unterricht gegeben haben; in ihrem Geſuche nennt ſie ſich Schülerin des Capellmeiſters Graff im Haag.

getanzt, und das Ganze ſo geendigt und beſchloſſen. — Herr Lux, ein am Hof ausnehmend berühmter Schauſpieler, hat unterſchiedenemale auf dem Namensfeſt von Frau van Beethoven ihr zu Ehre allein zur Muſik Lieder geſungen, die er ſelbſt gedichtet und auch componirt hatte.“[1]

Johann van Beethoven ſah gern aus ſeinem Fenſter einem Gewitter zu. Ihm gegenüber wohnte ein Trinkgenoſſe von ihm, der Hoffiſchhändler Klein; wenn nun beide im Fenſter lagen, neckten ſie ſich oft zum Scherz, ohne daß es Andere bemerken konnten.

„Wenn Herr Johann van Beethoven ſein monatlich Gehalt, oder von ſeinen Scholaren Gelder erhielt, hatte er Spaß, wenn er heim kam; er ſchüttete dann das Geld ſeiner Frau in den Schooß und ſagte: nun Frau, nun hauſ' damit. Dann gab ſie ihm eine Flaſche Wein und ſagte: man muß die Männer doch nicht ſo leer abziehen laſſen, wer könnte das übers Herz bringen. Er ſagte: ja, ſo leer! ſie ſagte wieder: ja ſo leer, aber ich weiß du haſt lieber ein volles Glas, wie ein leeres. Ja ja, die Frau hat Recht, und ſie behält auch ihr Recht.“

„Herr Johann van Beethoven war ein ernſthafter Mann; wenn er aber guter Laune war, und die kleine Haustochter Cäcilia bei ihm war, vexirte er ſie und ſagte: Cäcilia, unſere Muſik-Patrönerin, ich hab' dich gern, du mußt mir ein Küßchen geben. Dann weigerte ſie ſich und ſagte: ich bin kein Mädchen zum Küſſen, Sie haben ja eine Frau, die küſſen ſie. Herr Joh. v. B. ſagte: du biſt eine ſchlimme Hex', du weißt wohl zu antworten, ich habe doch meine Freud' an dir. Einmal vexirte er ſie wieder, ſie weicht ihm aus, er ſtößt auf den Ofen, und der Ofen mit dem Feuer und der Pfeife fällt ins Zimmer. Da fing ſie an zu lachen und klatſchte in die Hände, er mußte mit lachen. Darüber kommt ein Studioſus, ein Juriſt, mit ſeinem Degen an der Seite, Namens Steinmüller, und ſagt: was iſt hier zu thun?“ Nachdem es ihm erzählt worden war, konnten ſie alle nicht aus dem Lachen kommen. Herr v. Beethoven iſt oft noch darüber geneckt worden. „Madam van Beethoven ſagte ſelbſt zu Cäcilia Fiſcher: das war recht, ſo mußt' es auch kommen.“

In Bonn war ein Menſch Namens Stommb [Stomm ?], ehedem Muſiker, der auch componirt hatte; er war irrſinnig geworden; man ſah ihn oft mit einem Tactſtocke und einer Rolle Noten durch die Stadt gehen, ohne ein Wort zu reden. Wenn er zuweilen, ohne daß Jemand daran dachte, in's Fiſcher'ſche Haus kam, ſchlug er mit dem Stocke auf den Tiſch, und wies oben auf Beethoven's Wohnung, ohne zu reden, und ſchlug dann den Tact. Ludwig van Beethoven lachte oft darüber und ſagte: „da können wir ſehen, wie es den Muſikern ergeht, dieſer iſt ſchon durch Muſik irre geworden, wie mag es uns noch ergehen." Es ſcheint, als hätte dieſer ſchon andeuten wollen, daß Beethoven einmal groß werden würde.

---

[1] Vielleicht waltet auch hier eine Verwechslung ob. Als Lux in Bonn engagirt wurde (1788, oben Kap. 8), wohnten Beethovens nicht mehr in der Rheingaſſe.

„Die drei Knaben von Hrn. Johann van Beethoven, Ludwig, Caſpar und Nicola, waren ſehr auf die Ehre ihrer Eltern bedacht. Wenn ihr Papa bei Gelegenheit in Geſellſchaft, was nicht oft geſchah, ein wenig zu viel getrunken hatte, und ſeine Söhne hörten das, ſo waren ſie alle drei gleich da, und ſuchten ihren Papa auf die feinſte Art, daß es nur kein Aufſehen gäbe, ſtill nach Hauſe zu begleiten, indem ſie ihm ſchmeichelten: O Papächen, Papächen! er ließ es ſich dann auch ſagen. Er hatte keinen üblen Trunk an ſich, war luſtig und munter, und ſo wurden wir im Hauſe wenig davon gewahr. — Die Muſiker verſammelten ſich Abends auf der Stockenſtraße No. 2 beim Hoflakaien Häuſer, der eine Weinſchenke hatte."[1] —

Auf Cäcilientag gratulirte Johann v. B. und ſeine Frau der Cäcilia feierlich, Johann pflegte dabei einen ſtehenden Spruch zu ſagen. So gratulirte ſich die Familien gegenſeitig, wobei Wein und Anderes präſentirt wurde.

Ludwig glaubte nun bald ſeinem Vater gleichzuſtehen in der Muſik; auch ſein Bruder Kaſpar hatte in der Schule das Nöthige gelernt, und dann die „Kräuterkenntniſſe," um ſpäter Apothekerlehrling werden zu können; beide hatten Muth und Luſt. An Bubenſtreichen konnten ſie ſich recht erfreuen und tüchtig lachen, „und der Ludwig nach ſeiner Gewohnheit einen krummen Katzenbuckel machen." Ein derartiger Streich war Folgender: Frau Fiſcher hatte ſich ſchon lange gewundert über die Abnahme der Zahl von Eiern, die ihre Hühner legten; einſt ertappte ſie Ludwig van Beethoven im Hühnerhaus; derſelbe gab vor, er wolle ſeines Bruders Sacktuch wiederholen. Frau Fiſcher ſagte, nun ſehe ſie, warum ſie ſo wenig Eier bekomme. Ludwig antwortete: „O, Frau Fiſcher, die Hühner verlegen oft die Eier, wenn Sie ſie dann wiederfinden, freuen Sie ſich umſomehr. Es gibt auch Füchſe, wie man ſagt, die die Eier holen. Frau Fiſcher ſagte: ich glaube,

---

[1] Das Haus, in welchem der S. 47 erwähnte Zank ſtattfand, war „ein Weinhauß auff'm Marck beym wirten Dung," — „wo die Musici umb einen ſchoppen Wein zu trincken, hinzugehen pflegen." Düſſ. Docum.

Du biſt auch einer von den ſchlauen Füchſen; was wird aus Dir noch werden! Ludwig ſagte: O, das weiß der Himmel, nach ihrer Ausſage bin ich noch bis dato ein Notenfuchs. Ja, auch Eierfuchs! ſagte Frau Fiſcher. Die beiden liefen wie Schelme fort und lachten, Frau Fiſcher mußte mitlachen und ließ es als Bubenſtreich hingehen.“ (Später hat Ludwig der Cäcilia dieſen Streich aus ſeiner Kindheit eingeſtanden.)

Ein anderes Mal hatten Ludwig und Kaspar einen fremden Hahn, der auf den Fiſcher'ſchen Hof geflogen war, durch Liſt gefangen, die Knaben brieten und verzehrten ihn, verheimlichten es aber ſorgfältig vor den Eltern. Ludwig ſagte, zu alten Zeiten ſei es Recht geweſen, daß man das, was einem von Vieh Morgens zuerſt in ſeinem Hauſe entgegenkäme, behalten dürfe. —

Da ihn nun ſein Vater in der Muſik nicht mehr weiter bringen konnte, auch Talent zur Compoſition bei ihm vermuthete, nahm er zuerſt einen betagten Meiſter Santerrini,[1] der den Knaben eine Zeitlang unterrichtete; doch hielt der Vater nicht viel auf dieſen, glaubte nicht, daß er der rechte Mann wäre, und wünſchte eine Veränderung. „Er wendete ſich an den hieſigen Bonner Theaterdirector Großmann, der aus Sachſen war, mit dem er intim befreundet war, der die Muſiker und Componiſten kannte. Der hat ihm einen Componiſten beſorgt, eines Predikanten Sohn aus Sachſen, Namens Pfeifer. Er betitelte ſich: Herr Muſikdirektor de Paſt Pfeifer [! offenbar Tobias], war 28 Jahre alt, ein junger ſchöner Menſch.[2] Er war bei Beethoven in Koſt und Logis. Er nahm den Ludwig in ſeine Lehre, und als er ihn eine Zeitlang unterrichtet hatte, ſagte er zum Vater, er ſähe ein, daß er gut begreifen könne, er wolle auch ſein Beſtes thun.“ Ludwig hat ſpäter oft geſagt, Pfeiffer ſei ſein Hauptlehrer geweſen, dem er Alles verdanke.

Cäcilia traf einmal bei Beethovens mit Pfeiffer zuſammen; Johann v. B. erzählte, wie er ſie vergeblich habe bereden wollen, Sängerin zu werden. Pfeiffer ſagte: „da haben ſie unwohl daran gethan, nehmen ſie meinen guten Rath an, ich will ſie auch unentgeltlich weiter am Clavier und im Geſang anführen, und wenn ich eine ausnehmende Sängerin aus ihr gemacht, wird ſie meine Frau, und ich nehme ſie mit nach Sachſen." Cäcilia aber blieb bei ihrem Willen. Doch ſang und ſpielte ſie ihm vor, und er ſagte: Schade für ihr ſo gutes Talent.

---

[1] Bei der Großmann'ſchen Geſellſchaft unter Max Friedrich findet ſich im Jahre 1780 auch ein Schauſpieler Santorini (oben S. 67), von dem weiter nichts angegeben wird. Sicherlich findet hier eine Namensverwechslung ſtatt, und man hat wohl Recht zu vermuthen, daß der alte van der Eeden gemeint war, der beſtimmt um die Zeit, als Beethovens bei Fiſchers wohnten, Ludwig's Lehrer war.

[2] Tobias Friedr. Pfeiffer war 1779—80 in Bonn, ſ. o. S. 70. Auf die Reihenfolge der Lehrer Beethoven's bei Fiſcher iſt natürlich gar kein Gewicht zu legen.

Johann van Beethoven ließ jährlich ein ſchweres Schwein ſchlachten; dann ſchickten ſich Madam van Beethoven und Fiſchers gegenſeitig die Proben ihrer Würſte zu.

„In der Weihnachtszeit, wenn der Churfürſt um Mitternacht, als Erzbiſchof, in der Hofkapelle von 11 bis 12 Uhr das heilige Meßopfer verrichtete, mußten die Muſiker und Hofſängerinnen auf dem Hofſtuckſaale ihre größte Kraft und Thätigkeit beweiſen. Dann erſcheint der ganze Hof-Adelſtand ſammt Dienerſchaften in der größten Galla, die Churfürſtlichen Leibgarden ſtehen auf beiden Seiten in Parade, das ganze Regiment vom Koblenzer Thore bis zur Schloßkapelle in Parade. Und nach dem erſten Evangelium, und bei halber Meſſe, und nach dem letzten Evangelium geben ſie dreimal Feuer, und die Kanonen auf den Wällen folgen ihnen nach. — In der Zeit war es oft ſehr kalt; wenn nun nach der Feier Beethoven mit den Seinigen und anderen nach Hauſe kam, wurden nach altem Brauche friſche Würſte gebraten, dazu war warmer Wein, Punſch, Kaffee bereit, ſo wurde der ankommende Tag gefeiert und beſchloſſen."

„Muſikdirektor Pfeifer hatte beſondere Launen. Er ging oft die halbe Nacht in ſchweren Stiefeln, die damals Mode waren, im Zimmer auf und ab, vielleicht über Muſik nachdenkend. Meiſter Fiſcher, der unter ihm ſchlief, ließ ihm ſagen, er möge doch die Stiefeln ausziehen, um nicht andere im Schlaf zu ſtören. Pfeifer zog einen Stiefel aus, ließ den andern an; Fiſcher ließ ihm nun nichts mehr ſagen." Ein andermal warf er ſeinen Friſeur Triputt, einen groben Mann, die Treppe herunter. Beethoven nahm einen andern Friſeur, Namens Hennſeler.

Pfeifer fragte einmal die Cäcilia im Unterhauſe, ob ſie auch wieder zu ihnen herauf kommen wolle. Sie ſagte: „wenn die Mutter es erlaubt, wenn ſie dann auch die Flaut' blaſen." „O die Flaut' (ſagte Pf.), das Inſtrument intereſſirt mich nicht ſehr, da bläs't man ſeinen guten Athem für andere aus, das kann mir gar nicht gefallen." „Director Pfeifer blies ſelten die Flaut, oder er mußte gar dringend darum gebeten ſein. Wenn er aber blies und Ludwig variirte dagegen auf dem Clavier, dann hörten auf der Straße die Leute aufmerkſam zu, und lobten die ſchöne Muſik." [1]

---

[1] Bei dieſem Zuſammenſpiel von Clavier und Flöte in früher Zeit im elterlichen Hauſe darf man wohl an die Sonate für Clavier und Flöte aus Beethoven's Bonner Zeit erinnern. Thayer Verz. Nr. 21.

Einmal war Pfeifer krank, und wurde ſorgſam von Beethovens gepflegt, da ſie viel auf ihn hielten. Das verdiente er auch, er war ein guter Menſch, und nichts an ihm auszuſetzen. Nur beklagte ſich die Magd von Beethovens oft, daß ſie ihm noch ſpät Abends Kaffee machen müßte, oder Wein, Bier und Branntwein holen; das tränke er dann, wie ſie glaubte, alles durcheinander, und doch könnte man nicht ſagen, daß man ihn betrunken fände, immer bei gutem Verſtande und ruhig. — Seine Anträge an die Cäcilia hat er noch einmal wiederholt. —

Im Jahr 1784 war die große Rheinüberſchwemmung, der Rhein ſtand im Unterhauſe plötzlich 4 Fuß hoch, alle fürchteten ſich: Madam v. Beethoven ſagte: „was ſeid ihr hier ſo bang', was iſt denn dieſe Waſſerhöhe, ihr Leutchen, das ſeid ihr nicht ſo gewohnt, bei uns im Thal Ehrenbreitſtein haben wir oft Waſſerhöhe, daraus machen wir uns nichts.“ Als das Waſſer aber bis an den zweiten Stock ſtieg, wurden doch alle bange, nun wollte auch Frau van Beethoven nicht warten, ſondern in der Stadt ein Unterkommen ſuchen. Man mußte aus der Beethoven'ſchen Wohnung auf einer Leiter in den Hof, die Kinder wurden getragen; dann auf Brettern durch das Hinterhaus nach der Giergaſſe. Beethovens zogen auf die Stockenſtraße, in die goldene Kette, Nr. 9, zu einem Muſikus Philippart, der dort zur Miethe wohnte, und Beethovens ſo lange bei ſich aufnahm, bis ſie ihr Quartier wieder beziehen konnten. — Director Großmann beſuchte ſpäter Beethovens und ſagte zu Meiſter Fiſcher: welche Veränderung, welchen Schaden hat ihnen das Waſſer angerichtet! — Ludwig und Kaspar Beethoven haben noch oft von dem Jahr 1784 erzählt.

Ludwig van Beethoven, Pfeifer und Rovantini ſpielten häufig zuſammen Clavier, Flöte und Violine; das war eine ſo ſchöne Muſik, daß die Leute auf der Straße am Hauſe ſtehen blieben und meinten, denen könne man Tag und Nacht zuhören. Rovantini's Spiel gefiel Ludwig außerordentlich. Rovantini pflegte viel von Dresden, Potsdam und Berlin zu erzählen.

Zuletzt nahm Pfeifer vom ganzen Hauſe, von jedem einzeln, Abſchied; Herr und Frau van Beethoven ſagten ihm größten Dank, ſie müßten nächſt Gott ihm den Ruhm geben für die Fortſchritte Ludwig's. [Von Muſikdirector Steifenſand hörte Fiſcher 1840, daß Pfeifer zuletzt in Düſſeldorf gelebt habe und dort geſtorben ſei.]

„Man konnte ſpäter nicht ſagen, daß Ludwig ehemals viel auf Kameraden oder auf Geſellſchaft hielt; nun gar, wenn er über Muſik nachdenken oder ſich allein beſchäftigen mußte, nahm er eine ganz andere Faſſung an, wurde ſehr auf ſeinen Reſpect; das waren ihm die glücklichſten Stunden, wenn er von aller Geſellſchaft befreit war, wenn die Seinigen alle heraus waren und er ſich allein befand. Er kam ſoweit, daß er im 12ten Jahre bereits als Componiſt auftrat, und im 15ten als Organiſt ernannt wurde, nach dem Range ſeinen Degen an der linken Seite trug, wenn er mit ſeinem Vater, und ſeinem Herrn Vetter Franz Rovantini den Hoftuckſaal beſtieg.“ [1]

„Hofmuſiker in Galla. Kleidertracht (Ludwig van Beethoven): Seegrüner Frackrock, grüne kurze Hoſe mit Schnallen, weißſeidene oder ſchwarzſeidene Strümpfe, Schuhe mit ſchwarzen Schleifen, weißſeidene geblümte Weſte mit Klapptaſchen, die Weſte mit ächter goldener Kordel umſetzt, [weiße Kravatte Br.], friſirt mit Locken und Haarzopf, Klackhut unterm linken Arm, ſeinen Degen an der linken Seite, mit ſilberner Koppel.“

„Ehemalige Statur des Herrn Ludwig van Beethoven: Kurz gedrungen, breite Schultern, kurzer Hals, dicker Kopf, runde Naſe, ſchwarzbraune Geſichtsfarbe; er ging immer etwas vornüber gebückt. Man nannte ihn im Hauſe als Jungen „der Spangol.“ [?] — [2]

Herr Mompour ſtimmte Beethoven's Clavier; die Magd, welche denſelben beſtellen mußte, blieb dabei gewöhnlich lange aus und man neckte ſie darum. Einmal bat ſie Ludwig, während ihrer Abweſenheit auf einen gerade über dem Feuer ſtehenden Braten zu achten; er achtete nicht darauf, und merkt erſt am Geruche, daß der Braten verbrannt ſei. Er ruft Cäcilia zu Hülfe, welche ſich dabei die Hand verbrennt, und raiſonnirt dabei gewaltig über die Magd. Bei Tiſche merkte man das Unglück nicht vollſtändig. [3]

Zu gleicher Zeit mit Beethoven verſchrieb Kurfürſt Max Franz den Muſikus Ignaz Willmann, der im Dienſte des Kaiſers zu Wien ſtand, und aus Sachſen gebürtig war, mit zwei Söhnen und zwei Töchtern nach Bonn; dieſelben mietheten das Fiſcher'ſche Hinterhaus, Giergaſſe 950. Die Töchter nannte man Cabinetſängerinnen, ſie ſangen im Gemeinen nicht, oder der Kurfürſt mußte ſie in einer Oper, oder im Concert beſtellt haben. Johann und Ludwig van Beethoven lobten Willmanns ſehr, und ſagten, die Töchter ſeien ächte Sängerinnen; es war eine hochgeachtete Familie. Oft, wenn ſie an den Hof geladen waren, kamen ſie über die Höfe in das Fiſcher'ſche Haus und erwarteten dort den Hofwagen, der in der Giergaſſe nicht vorfahren konnte; hier ſtiegen ſie dann auch wieder aus. — Einer der jungen Willmanns, der Violinſpieler war, konnte auf ſeiner Violine aller Inſtrumente Ton nachahmen; das hörte einer der Fiſcher'ſchen Söhne, dem jener auch erzählte, in Wien ſeien ihm 2000 Kaiſergulden auf ſeine Violine geboten worden, doch ſei ſie ihm nicht feil. Ein Sohn Willmann ſtarb im Hauſe. Als Max Franz Bonn verließ, wurde Herr Willmann, wie man ſagte, nach London berufen.[1]

---

[1] Da Rovantini 1781 ſtarb, und Beethoven früheſtens 1783 Hoforganiſt wurde, ſo liegt auch hier wieder Verwechslung vor.

[2] Es folgen hier eine Reihe von Angaben der Geburts- und Todeszeiten von Mitgliedern der Beethoven'ſchen und Fiſcher'ſchen Familie, theils ſonſt bekannt, theils ohne Intereſſe. Bei dem Sterbedatum Johanns v. B. ſteht der ſonderbare Zuſatz „hat mit Mozart akotirt“ (= accordirt), der auf verſchiedenen Brouillons wieder begegnet. Ob man daraus auf Verabredungen mit Mozart vor Beethoven's erſter Wiener Reiſe ſchließen dürfe, entſcheiden wir nicht. „Im Hauſe Rheinſtr. 934 bei Beethoven wurde oft von Mozart geſprochen“ heißt es in einem andern Br.

[3] Von dieſer unverſtändigen und flüchtigen Magd (Maria Katharina) werden noch fernere Geſchichten erzählt.

Alle Jahre vom 1. Mai an wurde in dem Schloßcapellchen des h. Florianus, den man als Beſchützer vor Feuersbrunſt verehrte, eine 8tägige Andacht gehalten; beim Anfang und beim Schluß dieſer Feier mußten die Hofmuſiker mit Muſik und Geſang mitwirken. Dieſes Capellchen blieb bei dem großen Brande 1777 unverſehrt.[2]

Auch war eine jährliche 8tägige Andacht in der Poppelsdorfer Schloßcapelle zu Ehren der Maria, wobei ebenfalls zum Anfang und zum Beſchluß die Hofmuſiker thätig waren. —

„Unterſchiedenemale hielten die jungen adlichen Herren und Damen unter ſich zu ihrem Vergnügen im Poppelsdorfer Schloß Comödie, in einem Saale, der dazu eingerichtet war; dann wurden zum Voraus einige der Muſiker beſtellt. Dann mußten Herr Johann van Beethoven und Herr Ludwig van Beethoven und Herr Franz Rovantini und noch mehrere dort muſiciren. Herr Ludwig van Beethoven erzählte oft, daß die adlichen Herren und Damen ihre Rollen ſehr gut geſpielt hätten."

„Ludwig v. Beethoven lag eines Morgens im Fenſter ſeines Schlafzimmers nach dem Hof zu, hatte den Kopf in beide Hände gelegt und ſah ganz ernſthaft aus. Cäcilia Fiſcher kam über den Hof und rief: wie ſiehts aus Ludwig? erhielt aber keine Antwort. Später fragte ſie ihn einmal, was das bedeute? keine Antwort ſei auch eine Antwort. Er ſagte: O nein, das nicht, entſchuldige mich, ich war da in einem ſo ſchönen tiefen Gedanken beſchäftigt, daß ich mich gar nicht ſtören laſſen konnte. [Ludwig lag in ſeinen Lehrjahren oft nach dem Hofe zu in einem Fenſter, hatte beide Hände um den Kopf geſchlagen, ſah ſtarr auf einen Flecken hin, vermuthlich über Muſik nachdenkend. Wenn man ihn anredete, erhielt man keine Antwort. Br.]."

---

[1] Im Fiſcher'ſchen Hinterhauſe, Giergaſſe 950, wohnten nach den Willmanns „ein Hofmuſikus Haweck mit ſeiner Frau, beide ſtarben im Hauſe, er wurde mit ſchöner Trauermuſik begraben." Br. Der Bratſchiſt Haveck ſteht noch in den Verzeichniſſen von 1794.

[2] Natürlich, da es in dem ganz entgegengeſetzten Flügel des Schloſſes lag. Das Florianfeſt war am 4. Mai.

Wie die Magd von Beethovens erzählte, war Franz Rovantini ein ſehr religiöſer und guter Menſch, der ſein Morgen- und Abendgebet knieend mit ausgeſtreckten Armen im Stillen verrichtete; eine Jungfer Schwalb, die im Unterhauſe wohnte, hat ihn auch oft in der Münſterkirche ſein Gebet andächtig verrichten ſehen. Nach dem Zeugniſſe der Frau Fiſcher ſind alle Rovantinis (mehrere Söhne und eine Tochter) nette und wohlerzogene Kinder geweſen.

Franz Rovantini gab viele Stunden, ſo einem Fräulein Walburga von Gruben, die er auf der Violine weit brachte. Die Söhne und Töchter v. Gruben hatten oft Concert in ihrem Hauſe, wo Beethoven, Vater und Sohn, und Rovantini immer mit dabei waren.[1] Ein v. Gruben war ſpäter Landrath, ein anderer Biſchof von Paderborn, Hildesheim und Osnabrück; dieſer ſpendete 1795 in S. Remigius in Bonn das Sakrament der Firmung.

Der Kurfürſt mußte ein Vierteljahr in Münſter reſidiren; dann war der „Tuckſaal" frei und die Muſiker hatten Vacanz. Um dieſe Zeit gingen Beethoven, Vater und Sohn, und Fr. Rovantini meiſt zum Beſuche zu Muſikliebhabern, welche ſie eingeladen hatten; das thaten ſie aber nicht für Geld, „denn das litt Hr. Beethoven ſein Karakter nicht," ſondern zu beiderſeitigem Vergnügen. In ſolcher Zeit ging Cäcilia Fiſcher viel zu Madam v. Beethoven, welcher es ganz recht war, eine Zeitlang der großen Unruhe ledig zu ſein; ſie beſchäftigte ſich dann viel mit Handarbeit, Einkäufen u. ſ. w.

Nun waren jene ſchon früher eingeladen zu Herrn von Dalwigk nach Flamersheim, zu welchem ſie in einer ſolchen Vacanz reiſten. Er war am Bonner Hofe, „einer der ſchönſten Kavaliere“; er hatte eine Tochter, beide waren Muſikfreunde. Von da reiſten ſie weiter und beſuchten einen Paſtor Olef in der Fürſt, einen Jugendfreund Johann's van Beethoven, einen munteren Herrn und großen Muſikfreund, der ihnen Krammetsvögel vorſetzte, Johanns Lieblingsſpeiſe. Von da gingen ſie zum Herren Paſtor Deck in der Pfarre Oendorf, der der Schwager von Frau Fiſcher und auch großer Muſikfreund war; und von da zu dem Gutsbeſitzer Deck in Oberdrees[1], ebenfalls Schwager der Frau Fiſcher. Dann kamen ſie nach Ahrweiler, wo ſie den Bürgermeiſter Schopp, und ſeinen Bruder, den Apotheker Schopp, beides Muſikfreunde, beſuchten. Von dort kamen ſie nach Ersdorf zu Herrn Rheindorf, Bruder von Frau Fiſcher; der Sohn deſſelben war ſpäter Paſtor in Ersdorf, und großer Muſikfreund. Von da aufs Röttgen zum Oberförſter Oſtler, deſſen Sohn Muſikfreund war. Von da kamen ſie dann über Poppelsdorf, wo ſie in der Porcellanfabrik bei Herrn Klütſch anriefen und wohl aufgenommen wurden, nach Bonn zurück.[2]

---

[1] Ein Fräulein v. Gruben nennt auch Neefe in einem ſeiner Berichte (S. 162). Conſtantin von Gruben war Director des kurfürſtlichen Akademieraths; außer ihm erſcheint in älteren Bonner Verzeichniſſen noch ein Canonicus von Gruben.

Von da [heißt es in nachträglicher Hinzufügung] gingen ſie auf die andere Seite, nach Hennef zu den Gerichtsherren, nach Bensberg zu dem Herrn, der auf dem Schloſſe wohnte, nach Siegburg zu dem Herrn Prälaten; alle waren Muſikfreunde.

Kaum waren ſie zurückgekehrt, als ſich eine briefliche Einladung des Herrn von Menizar in Niedercaſſel vorfand; dort blieben ſie wieder 14 Tage. Dort fanden ſich auch Officiere vom Bonner Regiment. Herr von Menizar war großer Muſikkenner, er beſuchte Beethovens oft und hatte ſeine Freude an Ludwigs Talent; er prophezeite ſeine Größe.

Der Sohn des Weinwirths Vogelſang in der Rheingaſſe neben Fiſchers erinnerte ſich oft an den „alten Muſicus Johann van Beethoven.“ In heißen

---

[1] Odendorf und Oberdrees, Dörfer bei Rheinbach; auch die übrigen Orte nicht weit entfernt.

[2] Um die Zeit dieſer kleinen Reiſe in die Umgegend, an deren Unternehmung wohl kein Grund zu zweifeln iſt, wenn auch in den Einzelnheiten vieles verwechſelt ſein mag, annähernd zu beſtimmen, dürfte Folgendes zu beachten ſein: Da die ganze Erzählung vorausſetzt, daß Pfeiffer nicht mehr in der Familie war, und da Franz Rovantini im September 1781 ſtarb, ſo haben wir zwiſchen Sommer 1780 und 1781 zu wählen. Das Bonner Intelligenzblatt von 1780 aber weiß nichts von einer Abweſenheit des Kurfürſten in dieſem Sommer; im Auguſt d. J. war er jedenfalls in Bonn. Es bliebe alſo der Sommer 1781. Das Intelligbl. von 1781 war uns nicht zugänglich.

Tagen kam dieſer dorthin, trank abwechſelnd Wein und Brunnenwaſſer und ging auf und ab durch's Haus, bis beide Flaſchen geleert waren. Dann konnte ihn ſeine Frau aus dem hinteren Fenſter ſehen und mit ihm ſprechen [eine mitgetheilte Unterhaltung zeigt wieder, daß ſie die ſchwache Seite des Mannes kannte].

„Madam van Beethoven erzählte ehemals der Cäcilia Fiſcher, daß ihr Vetter Rovantini ſehr an ſie [Cäc.] attachirt geweſen ſei, ſie hätte ihm am beſten von allen Mädchen gefallen; wenn er von den Aeltern das Jawort bekäme, möchte er ſie gern heirathen. Mad. v. Beethoven ſagte aber zu ihr: wenn ſie meinen guten Rath annehmen wollen, bleiben ſie ledig, ſo haben ſie das ruhigſte, ſchönſte, vergnügteſte Leben. Denn was iſt Heirathen? ein wenig Freud', aber nachher eine Kette von Leiden, und ſie iſt noch jung." Dieſen Gedanken ſprach Mad. v. Beethoven öfter aus, wie unüberlegt ſich viele junge Leute verheirathen, die nicht wüßten was ihnen bevorſtände; aber auch den beſten blieben Leiden nicht aus. —

Wenn Cäcilia Madam v. Beethoven bei ihrer Arbeit beſuchte, erzählte ihr dieſe wohl von ihren Reiſen, was für Gefahren ſie ausgeſtanden, und gab ihr dabei guten Rath. Sie war als Mädchen mit vornehmen Herrſchaften viel gereiſt, hatte viel geſehen und erfahren, und konnte wohl jungen Leuten Rath geben.

Damals herrſchte in Bonn eine anſteckende Krankheit, die man die weiße Ruhr nannte; an dieſer erkrankte auch Franz Rovantini. Beethovens ließen alle ärztliche Hülfe anwenden; er wurde auch zeitig verſehen. Madam v. Beethoven kam zu ihm und fragte: „O, mein herzallerliebſter Franz, noch nicht beſſer? O nein, meine liebe Tante; ich habe vergangene Nacht einen beſondern Traum gehabt, ich habe meine Todtenbahre, die Lichter und das Kreuz geſehen, ich werde bald ſterben. Madam v. Beethoven flößte ihm Muth und Troſt ein. — Als Cäcilia Fiſcher vor dem Eſſen an der Treppe ein Meſſer ſchliff, ſchien es ihr, als wenn ſie jemand rückwärts angriffe, ſie erſchrack, drehte ſich um und ſah nichts. [Das war Rovantini's Gewohnheit beim Herauf- und Heruntergehen.] Sie erzählte das ihrer Mutter, und ſagte, daß ſie das nie vergeſſen werde. Nach dem Eſſen kam die Magd von Beethovens herunter und ſagte Fiſchers an, daß unſer lieber Herr Franz Rovantini Mittag um 12 Uhr im Herrn entſchlafen ſei. Beethovens, und alle Hausbewohner, und alle Freunde in Bonn nahmen großen Antheil. Herr Fr. Rovantini iſt vom Herrn Paſtor in S. Remigius und mehreren Geiſtlichen, und Herrn Profeſſoren, und ſchöner

Bürgerſchaft, und dem ganzen Hoftuckſaal mit ſchöner Trauermuſik beerdigt worden.[1] — Herr F. Rovantini, ledig, war ein bildſchöner Menſch, ſehr geſchickt in der Muſik, ſehr religiös, von allen geachtet und geliebt. — Beethovens und Fiſchers konnten ihn gar nicht vergeſſen. Cäcilia ſagte ehemals, wenn ſie elternlos geworden wäre, und Herr F. Rovantini wäre noch ledig, hätte ſie keinen andern geheirathet als ihn." —

„Madam van Beethoven ſchrieb gleich einen Brief an ihre Fräulein Baſe Anna Maria Magdalena Rovantini in Rotterdam, die da in Dienſten ſtand, über den Tod ihres Bruders." Dieſe trauerte ſehr, und verlangte zu ihrer Beruhigung das Grab ihres Bruders zu ſehen. Sie beredete die „Mi Frau" [Mevrouw, den Namen weiß alſo F. nicht] und ihr Töchterchen „Koge" [Abkürzung für Jacobine?] eine Reiſe nach Bonn zu machen. Sie kamen alle drei nach Bonn und wohnten einen Monat im Fiſcher'ſchen Hauſe bei Beethovens. Es wurden viele Spaziergänge in der Nähe, und Touren in die Umgebung gemacht, ſogar bis Koblenz kamen ſie; Abends war oft ein kleines Concert, wenn es der „Mi Frau" recht war. Ein Hofbackmeiſter Aſſbach wollte die „Fräulein Gouvernante", die ſehr ſchön war, heirathen, aber bei der baldigen Abreiſe wurde nichts daraus. „Die Mi Frau ſagte zu v. Beethovens: das ſchöne Bonn, und die ſchönen Ausſichten!" — ſie würden noch oft an dieſe Reiſe denken und ſie nie bereuen.

„Als nun die Mi Frau den Tag der Abreiſe beſtimmt hatte, wurden Herr und Madam v. Beethoven und Herr Ludwig aufgefordert, mit nach Rotterdam zu reiſen. Herr Johann van Beethoven konnte nicht, Madam v. B. und Herr Ludwig v. B. willigten ein, ihrer fünf reiſten ſie ab. Herr Ludwig hatte ſich gelegentlich entſchloſſen, in Holland ein Concert zu geben, wo ſie glaubten, daß er ſich vieles Geld machen würde. Sie blieben eine lange Zeit aus." Nachdem ſie zurückgekommen waren, ſagte Ludwig, als Fiſcher nach ſeinem Ergehen fragte: „die Holländer, das ſind Pfennigfuchſer, ich werde Holland nimmermehr beſuchen." Die „Mi Frau" aber erwies ihnen, wie Frau v. Beethoven erzählte, viele Ehre. Ein Ereigniß in einem gegenüberliegenden Hauſe, wie ein kleines Kind durch einen Affen, den man in der Familie hielt, geraubt und erſt nach vielem Suchen gefunden wurde, hatte ſich der Erinnerung beſonders eingeprägt.[1] [Der Gürtler Spenner in Bonn war bekannt mit dem 1813 verſtorbenen Vater Braun, der bei Fiſchers wohnte, und kam dadurch oft in's Haus. Einſt beſuchte ihn Gottfried Fiſcher in einer Krankheit und hörte ihn erzählen, daß er ehemals mit Ludwig van Beethoven in ſeinen Jugendjahren in Rotterdam auf der Straße zuſammengetroffen ſei und ihm geſagt habe: Ludwig v. B., wie kommſt du hierher? und Ludwig habe geſagt: Spenner, ja wie kommſt du hierher? jeder habe ſeine Veranlaſſung geſagt, und Spenner habe dann den Ludwig bis an das Haus begleitet, wo die reiche Dame, „Mi Frau," wohnte. Br.]

---

[1] Kirchenbuch v. S. Remigius, 9. September 1781: obiit D. Franciscus Rovantini. Adolescens et musicus Aulicus. Er war demnach 24 Jahre alt. — Daß übrigens Fiſcher keine Jahreszahl angibt, zeigt wiederum die Unbefangenheit ſeines Sinnes und die Abweſenheit jedes Strebens, mehr ſagen zu wollen, als er weiß.

Als Ludwig ſo früh durch ſeine Compoſitionen berühmt wurde, beſuchten viele fremde Muſikliebhaber das Haus. Manche wollten ihn in einem kleinem Concert ſpielen hören, dann beſtellte Johann v. B. Muſiker und ließ es auf ſeinem Zimmer veranſtalten. „Die Herren werden ihm das gut bezahlt haben, wir wiſſen es nicht." (Wenn ſie großes Concert hatten, wurde die Thür zwiſchen den beiden Zimmern nach der Straße geöffnet.) Dem Meiſter Fiſcher wurde zuletzt die Unruhe zu groß und er ſagte zu H. v. Beethoven: „es thut mir leid es euch zu ſagen, ſie müſſen ſich nach einem anderen Quartier umſehen."[2] Im J. 1785 zogen Beethovens weg, blieben aber in der Rheingaſſe, und bezogen das fünfte Haus von Fiſchers, links Nr. 939. Das Ausziehen war aber nicht von langer Dauer, Johann beredete Fiſcher, ihn wieder einziehen zu laſſen, er habe keinen Raum, er wolle in den Zimmern nach dem Hofe muſiciren laſſen. Nach ungefähr einem Jahre zogen ſie wieder in Fiſcher's Haus. Fräulein Gertrud Merkenich, nachmals Madam Falkenſtein, die in ihrem Stammhauſe Rheingaſſe 936 wohnte, bezeugt, daß ſie das Fiſcher'ſche Haus oft beſucht habe und mit Jungfer Cäcilia gut bekannt geweſen ſei, auch Ludwig v. B. als Kind, ſowie deſſen Großvater gut gekannt habe. Als Johann v. B. auszog, hätten ſie untereinander geſagt: „jetzt haben wir doch einmal Ruhe;" das ſei aber nicht von langer Dauer geweſen; Beethovens zogen wieder ein; da hätten ſie geſagt: „nun geht auch das Muſikſpectakel wieder an.“[1] Cäcilia erzählte oft, wie große Freude ihr die Muſik bei Beethovens gemacht habe, und wie traurig ſie geweſen ſei, als es nach dem Auszuge ſo ſtill war. Beethovens hätten ſie auch gerne gehabt; wenn ſie zufällig zu Herrn Ludwig gekommen wäre, während er arbeitete, ſei er immer freundlich und gefällig geweſen.

---

[1] Nach Maßgabe der obigen Zeitangabe wird dieſe Reiſe in den October oder November 1781 zu ſetzen ſein. Dazu ſtimmt auch die große Kälte auf dem Schiffe, von der Thayer S. 116 erzählt. Ob ſich die Reiſe auf Rotterdam beſchränkte, oder vielleicht auf den Haag ausdehnte, muß unentſchieden bleiben.

[2] Daſſelbe wurde auch dem Dr. Hennes erzählt, der es in dem mehrfach erwähnten Aufſatze anführt.

Großes Wohlgefallen hatte Ludwig an der ſchönen Ausſicht, die man von dem Speicher des Hauſes auf den Rhein und das Siebengebirge hatte; „denn Beethovens liebten den Rhein.“

Wenn Johann van Beethoven die Familie Fiſcher Sonntag Abends beſuchte, ſo erzählte er ihnen mancherlei; dann ſagte er auch wohl: „mein Sohn Ludwig, daran habe ich jetzt meine einzige Freude, er nimmt in der Muſik ſo zu, er wird von Allen mit Bewunderung angeſehen. Mein Ludwig, mein Ludwig, ich ſehe ein, er wird mit der Zeit ein großer Mann in der Welt werden. Die hier verſammelt ſind, und es noch erleben, gedenken ſie an mein Wort.“ Davon war die Haustochter Cäcilia, welche 1845 mit 83 Jahren ſtarb, und Gottfried Fiſcher, 77 Jahre alt (alſo 1857 geſchr.) Zeugen.

In der Weinſchenke des Hoflakaien Häuſer, wo die Hofmuſiker zuſammen kamen, wurde einmal dem Johann van Beethoven von den übrigen ein böſer Streich mit einer Speiſe geſpielt (F. drückt ſich myſteriös aus; ſo viel iſt klar, daß man ihm unter dem Scheine einer Lieblingsſpeiſe etwas Ekelhaftes zu eſſen gab); auch das erzählte er Fiſchers. „Weil Herrn Johann van Beethovens Sohn Ludwig in der Lehre der Muſik ſo außerordentlich zunahm, hatte er vermuthlich viele, die ihn darum beneideten und ihm nicht gut waren.“

Joh. v. Beethoven war ſo anhänglich an das Fiſcher'ſche Haus, daß er dreimal auszog und wieder einzog.

„Der letzte Auszug war 1788 den 15ten Mai.[2] Urſache war ein bevorſtehender Krieg mit den Franzoſen, wo er glaubte, der Churfürſt könne ſein Land verlieren, wodurch er dann gehaltlos werde; daher wolle er ſich bei Zeiten etwas einſchränken. — Beethoven zog in die Wenzelſtraße Nr. 476; das Jahr, als ſie da wohnten, ſtarb Madam van Beethoven. Nach ihrem Tode ließ Herr Johann v. Beethoven ihre Kleidergarderobe an die Trödler verkaufen, wodurch ſie auf den Markt zur Ausſtellung kamen. Cäcilia kam über den Markt und ſah die ſchönen Kleider, die ihr bekannt ſchienen, ſie fragte und erhielt die Antwort: von der verſtorbenen Madam v. Beethoven. Sie wurde ſehr traurig, und brachte ihren Eltern die Nachricht."

---

[1] Dieſelbe Madam Falkenſtein bezeugte auch, wie dem Herausgeber dieſer Mittheilungen erzählt wurde, eine wie große Unordnung in der Familie geherrſcht habe, und wie ſie mehrmals gewiſſe Liebesdienſte der Reinlichkeit, welche die Eltern verſäumten, an dem kleinen Ludwig ausgeübt.

[2] Im Manuſcript iſt 1788 aus 1780 verbeſſert; beides wäre gleich verkehrt. Frau v. Beethoven ſtarb 1787 im Juli; damals wohnte die Familie aber ſchon in der Wenzelgaſſe, wie aus der Biographie hervorgeht. Vielleicht iſt 1785, in welches Jahr der vorübergehende Umzug geſetzt wurde, das Datum des Auszugs in die Wenzelgaſſe, jener erſte würde dann etwas früher anzuſetzen ſein.

In demſelben Hauſe ſtarb Johann van Beethoven 1792 am Bruſtwaſſer, 68 Jahre alt.[1]

1792 verließ Max Franz Bonn und begab ſich nach Münſter in Weſtphalen; es wurde für Bonn eine traurige Zeit. Viele Häuſer wurden leer, alle adlichen Herrſchaften gingen weg. Jetzt trennten ſich auch die Beethoven'ſchen Söhne.

„Churfürſt Max Franz gab dem Graf von Wallenſtein [Waldſtein] den Auftrag, den Herrn Ludwig van Beethoven nach Wien zu beſorgen. Caspar v. Beethoven wurde Apotheker. Johann Nikola v. Beethoven, wie man ſagte, ſoll ſich nach Frankreich begeben haben und in ein Regimentsmuſikcorps eingetreten ſein."

Hofmuſikus Johann Goldberg reiſte dem Herrn Ludwig v. Beethoven nach, wurde aber unterwegs krank und ſtarb; ſeine Mutter klagte es der Jungfer Cäcilia.[2] —

„Die Freunde, die ihrer Zeit die Beethoven'ſche Familie oft beſucht und Fiſchers gut gekannt haben, ſind im Folgenden alle namentlich aufgeführt:

„Herr Theaterdirector Großmann und ſeine Frau; — ſie waren bei Johann van Beethoven erſte und intime Freunde." [In anderen Aufzeichnungen Fiſcher's wird geſagt, daß auch Friederike Flittner das Beethoven'ſche Haus beſuchte, und daß ſie ſowohl, wie ihre Mutter auch mit Cäcilia bekannt geweſen ſeien. Es werden einzelne Ereigniſſe mitgetheilt, die hier übergangen werden müſſen.]

---

[1] Unrichtig, er war erſt 52 Jahre alt.

[2] Entweder findet hier eine Verwechslung ſtatt, oder dieſes Nachreiſen geſchah mehrere Jahre ſpäter. Johann Goldberg (geb. in Bonn 1762) ſteht noch im Hofkalender von 1794, und in dem 1794 von Max Franz entworfenen Verzeichniſſe (l. c. S. 248) heißt es: „Johann Goldberg — bei Theatern engagirt."

„Herr Lux, hochberühmter Schauſpieler.

Herr Simrock, Hofmuſikus, und ſeine Ehegemahlin.

Die alte Madam Eichhof; ihr Sohn

Herr Eichhof, früher Beiſitzer in Paris, nachher Obercontroleur am ganzen Rheinſtrom.

Herr Robſohn, ſpäter Friedensrichter in Bonn. — Beide freiten um Hofſängerinnen, die Geſchwiſter [Nees] Grau.[1]

Herr Neff [Neefe], erſter Hoforganiſt, und ſeine Frau.

Herr Graf Anton von Belderbuſch, ehemals Edelknabe bei Hof.

Herr Mattgoli [Mattioli], Hofmuſikdirector, und ſeine Frau, eine ausnehmende Balletänzerin."

[Herr Hanzmann, Minoritenmönch, nachher Richter am Tribunal zu Bonn. Br.]

„Herr von Menizar, Rentner zu Oberkaſſel bei Bonn.

Herr Eilender, nachher Notar in Bonn.

Herr Erhard[2] und ſeine Frau.

Wittwe Madame Keilholz mit ihren zwei Töchtern, Hofſchauſpielerinnen.

Herr Joſefe [Joſephi, S. 67], Schauſpieler, nicht für Geld, nur für ſein Vergnügen, und zwei Töchter; Joſefe ſoll ein engliſcher Graf geweſen ſein.

Herr Stronzki, Hofſchauſpieler." [?]

[Herr Bruder Willebalt, guter Organiſt vom Franciskanerorden.

Fräulein von Gruben, jüngſte Tochter (Schülerin Rovantini's). Br.]

„Herr Juriſt Steinmüller.

Herr Windeck, nachher Notar, zuletzt Oberbürgermeiſter von Bonn.

Herr Beckinkammp, Maler, und ſeine Frau, Hofſängerin." [Von dieſem wird an einer andern Stelle erzählt, daß er einmal auf dem Lande ein werthvolles Gemälde gefunden habe, durch deſſen Verkauf er wohlhabend geworden ſei. Später ſei er nach Wien gezogen.]

---

[1] Anna Gertrud Grau, und Eva Francisca Grau, beide 1775 als Hofſängerinnen angeſtellt; erſtere iſt ſpäter Frau Robien (Hofkal. v. 1792), letztere Frau Eichhof, als ſolche ſchon in den Berichten von 1784; ihr Gatte, der ehemalige Mundkoch des Kurfürſten, wurde ſpäter Rheinſchifffahrtsdirector, und es beſteht daher kein Widerſpruch zwiſchen Fiſcher's Angabe und dem von Thayer S. 146 mitgetheilten Documente.

[2] Schauſpieler bei Großmann's Geſellſchaft, oben S. 67.

[Fräulein Gacinells Güpp, hatte bei Joh. v. B. Stunde im Clavierſpiel und Singen. Br.]

„Herr Facius, Hofmeiſter beim engliſchen Geſandten, ſeine drei Söhne und zwei Töchter.

Herr Lucheſi, Hofcapellmeiſter, mit ſeiner Frau, zwei Söhnen und einer Tochter.

Herr Wilhelm Klütſch, Quartiermeiſter bei der churfürſtlichen Leibgarde, und drei Töchter.

Fräulein Radermacher aus Coblenz.“

[Anſelmus Jean Nicola Rovantini, Doctor der Medicin, Taufpathe des Jean Nicola v. Beethoven.[1] — Berthus [wohl Hubertus] Rovantini, Wundarzt.

Joſeph Reicha, Hofmuſikdirector].

„Herr Louis Simonette [Simonetti], Hoftenoriſt.

Herr Juwelier Mayer und ſeine Frau, ſein Sohn Maler Mayer, deſſen Frau blind war.

Herr Spenner, Gürtler.

Herr Matole und ſeine Frau.

Herr Vincentius Aßbach, Hofbackmeiſter.

Herr Delombre, Hoftenoriſt, und ſeine Frau, Hofſängerin.

Fräulein Hawerdong [Averdonck], Hofſängerin.

Fräulein Neuerin, Hofſängerin.

Herr Johann Goldberg, Hofmuſikus.

Herr Spizeder, Hofſchauſpieler und ſchöner beliebter Sänger.

Herr Chriſtoph Brand, Hofmuſikus, heirathete die Schweſter von Madam Großmann.

Herr Buchorni, Hofmuſikus.[2]

Herr Haveck, Hofmuſikus.

Die Brüder Georg und Joſeph Welſch, Hofmuſiker.

August Kunz, Clavierſpieler und Organiſt, nachher Muſikhändler in Maſtricht.

Herr Nikola Veit, Clavierſpieler und Organiſt, zuletzt nach Köln berufen, wo er auch ſtarb.

---

[1] Verwechslung; die Taufpathen Johann Nicolaus' van Beethoven (geb. 2. Oct. 1776) waren Nicolaus L'Apoſtole und Johanna Helena Averdonck.

[2] Thomas Tolerini, Hofgeiger zuf. Decret vom 19. Febr. 1790.

Herr Franz Ries, Hofmuſikus, der von allen Muſikern der letzte lebende war" und den Feſtlichkeiten bei der Enthüllung des Denkmals noch beiwohnen konnte.[1]

„In ſeiner letzten Zeit trug Herr Johann v. Beethoven Werkeltags einen braunen Ueberrock und runden Hut, und ein dünnes Haarzöpfchen. Wenn er mir zufällig auf der Straße begegnete, fragte er mich: Gottfried, wo warſt du? ich ſagte: Herr v. Beethoven, ich komme aus der Schule. Er ſagte: dann lern' nur zu, dann kannſt du auch was. Grüß' mir deinen Vater Theodor Fiſcher, und deine Mutter. Ich ſagte: ich Ihnen auch ebenfalls, Herr v. Beethoven, Adieu."

[In einem Breuillon findet ſich dann noch folgende, etwas unklar erzählte „Tradition":

„Beethoven war einmal auf die andere Seite gereiſt. Bei der Wiederkunft hielt er ſich auf der andern Seite in Bilich ſechs Tage auf. Er ſah dadurch, daß er ſich nicht umkleiden konnte, etwas ſchmutzig aus; er hatte für Koſt und Schlafung noch nichts bezahlt. Die Frau ſagte zum Mann: ich muß ihn mahnen. Sie mögen es mir nicht übel nehmen, wir brauchen auch Geld. Er ſagte zur Frau: gebt mir Feder, Tinte und Papier; er ſchrieb ihr etwas und ſagte: geht in Bonn zu dem Beſagten hin und fordert dafür 3 Karolin. Die Frau geht hin, und bringt zur Antwort: der hat mir 2 Karolin geboten. Er nimmt das Papier und zerreißt es, und wirft es in den Ofen, ſchreibt ein neues und ſagt zu der Frau: geht hin und fordert 4 Karolin. Sie bringt zur Antwort: 2 Karolin. Er zerreißt es und wirft es wieder in den Ofen. Die Frau ſagt: 2 Karolin, iſt das nicht Geld genug, das könnte uns beiden doch gut helfen (?). Er ſchreibt ein neues und ſagt: geht hin und fordert 5 Karolin. Die erhält ſie auch, da gibt er ihr das Geld; die Frau ſagt: ihr könnt aber gut ſchreiben. Er gibt keine Antwort und geht weg."]

---

[1] Man wird unter den obigen Namen eine Menge der aus der Biographie bekannten Perſönlichkeiten finden, was bei jedem einzelnen ausdrücklich hervorzuheben zu ausführlich geweſen wäre. Wenn es im Allgemeinen ſchon aus der Orthographie der meiſten Namen hervorgeht, daß Fiſchers ihren Erinnerungen folgten, ſo mag doch leicht ein Hofkalender, oder ein ſonſtiges Verzeichniß dabei als Controle gedient haben; aus dem Hofkalender von 1792 hat ſich Fiſcher die Muſiker mehrmals in den Breuillons abgeſchrieben. Daraus kann ſich erklären, daß einige in obiges Verzeichniß gekommen ſind, die gewiß erſt nach dem Umzuge der Familie Beethoven nach Bonn kamen, deren ſich aber Fiſchers ſonſtwie erinnern mochten, wie Lux, Spizeder, die beiden Welſch. Ueberhaupt wird auch hier die Möglichkeit großer Verwechslungen nicht auszuſchließen ſein.

Was ſich nun ferner in den zahlreichen Brouillons findet, bezieht ſich größtentheils auf die Frage nach dem Geburtshauſe, die den alten Fiſcher, der von jeher den guten Glauben an die Ehre ſeines Hauſes gehabt hatte, in große Aufregung verſetzte. Er hat ſich zunächſt die Nummern der Kölniſchen Zeitung aus dem Jahre 1838 aufgezeichnet, welche ſich auf dieſen Streit bezogen. Dann findet ſich eine Reihe von Zeugniſſen älterer Bonner, meiſt Bewohner der Rheingaſſe (nicht im Original, ſondern in Abſchrift), welche für dieſes Haus ſprechen ſollen; dieſelben beſagen aber alle nur, daß die Ausſteller Ludwig van Beethoven als Kind im Fiſcher'ſchen Hauſe gekannt haben, während kein einziges ausdrücklich das Factum der Geburt daſelbſt bezeugt; dem gegenüber kann es nicht viel bedeuten, wenn dieſelben ihr Alter zu der Zeit, wo ſie den Kleinen geſehen, ungefähr ſo angeben, daß es mit dem Geburtsjahre Beethoven's übereinkommt; denn nichts kann nach Ablauf ſo vieler Jahre unſicherer ſein, als Beſtimmung einer Zeit; wofür die Fiſcher'ſchen Mittheilungen die gültigſten Beweiſe liefern. Wir wollen die Perſonen kurz nennen, welche dem alten Fiſcher auf ſein Verlangen das Zeugniß ausſtellten; eine detaillirte Mittheilung hat kein Intereſſe. 1. Rentner Wandels, geb. 1753, 3. Aug. Seine Eltern wohnten Rheingaſſe 935, ſpäter 912. 2. Kaufmann J. P. Wandels, Bruder deſſelben, geb. 12. Aug. 1761; beide haben auch den Großvater gekannt. 3. Schreiner Meller, geb. 29. Jan. 1757, wohnhaft Rheing. 905. 4. Eliſabeth Köter, gen. Kirch, geb. 9. Nov. 1758, beſuchte (mit 11—13 Jahren) eine Nähſchule am Rheinthor, und erinnert ſich am Fiſcher'ſchen Hauſe der ſchönen Muſik bei Beethovens zugehört zu haben. 5. Sibilla Nolden, geb. 15. Aug. 1764 in der Nähe der Rheingaſſe. 6. Michael Bink, geb. 3. Mai 1768, wohnte beim Rheinthor, erinnert ſich faſt täglich mit Ludwig und Joh. Fiſcher geſpielt zu haben. 7. Gertraud Merkenich, gen. Madam Falkenſtein, geb. [illegible]. Febr. 1761 Rheingaſſe 936, hat im Fiſcher'ſchen Hauſe Ludwig, und früher ſeinen Großvater öfter geſehen. 8. Eliſabeth Steinbach, geb. den 4. Mai 1761, und ihre Schweſter, Johanna Steinbach, gen. Beckmann, geb. 1. Juli 1763. 9. Maria Anna Wüſten, geb. 4. Apr. 1763. 10. Gottfried Maaß, der ſich auf den alten Simrock beruft; dieſer habe L. v. B. im

Fiſcher'ſchen Hauſe gekannt, und geſagt, er ſei wahrſcheinlich dort geboren. 11. Wilhelm Heinrich Rheindorf, Pfarrer in Erdorf und Neffe von Fiſchers, geb. 10. März 1767, hat ſeine Verwandten oft beſucht und ſowohl Johann wie Ludwig v. B. gekannt; er erinnert ſich der Bewunderung, die das ſich entwickelnde Talent des letzteren fand, und des großen Zuſpruches im Hauſe in Folge deſſen. 12. Oberpfarrer Funck in Montjoie, geb. zu Bonn 9. Nov. 1770 [alſo völliger Altersgenoſſe Ludwig's], der Sohn des aus den Hofkalendern bekannten Calcanten Funck,[1] bezeugt zunächſt, daß er Ludwig's Vater wohl gekannt habe. Dann fährt er fort: „Mit Louis van Beethoven bin ich ſo zu ſagen aufgewachſen, bin nur 6 Wochen vor ihm geboren. In ſeiner früheſten Jugend habe ich ihn nur als Bewohner von Fiſcher's Hauſe Rheingaſſe 934 gekannt; — von da aus hat er Neugaſſe 971 bei H. Lehrer Huppert die Elementarſchule beſucht, und was auffallend beim Louis ſein muß, ich kann bezeugen, daß er in der Schule gar nichts gelernt hat, und daß er eben deswegen von ſeinem Vater früh an's Clavier geſetzt und äußerſt ſtreng behandelt wurde. — Später als Louis ein ungefähr 12—13jähriger Knabe war, mußte er in der Minoritenkirche Morgens bei der Meſſe um 6 Uhr die Orgel ſpielen." Er wiederholt dann, daß er ihn bis zu ſeiner Abreiſe nach Wien gekannt, daß er nur als 12—13jähriger Knabe, und dann ganz zuletzt, anderswo, ſonſt immer in der Rheingaſſe gewohnt habe; er ſehe daher nicht ein, wie man ein anderes Haus als das Geburtshaus bezeichnen könne. [und Jungfer Cäcilia ſagt verſchiedenemale, einen Eid könne ſie darauf nicht ablegen, und fühlt ſich in ihrem Gewiſſen gedrückt, daß ſie es einmal zu beſtimmt bezeugt habe.] — Warum vermißt man unter dieſen Zeugniſſen das von Franz Ries, geb. den 10. Nov. 1755, mit dem Fiſcher doch ſeiner Angabe nach öfter über die Sache geſprochen hat?

---

[1] „Der Vater des Paſtor Funck," ſagt F. auf einem andern Brouillon, „mußte ehemals auf dem Hofſtuckſaal Alles beſorgen. Der Paſtor war ehemals als Junge ſeinem Vater viel behülflich. Später als Paſtor nahm er ſeine Eltern zu ſich." Der Calcant muß der in dem Berichte von 1784 genannte jüngere Funck, damals 43 Jahre alt, ſein. Bei dem Paſtor Funck, wird weiter erzählt, hielt ſich ſpäter die ehemalige Hofſängerin Madam Delombre wegen ihrer Geſundheit häufig auf

VIII.

Beethoven's Geburtshaus. Von H. D.

(Zu S. 110).

Wir ſtellen nachſtehend das Wichtigſte aus den zur Zeit ſehr eifrig geführten Diſcuſſionen über das Geburtshaus Beethoven's zuſammen, theils weil wir glauben, daß aus unmittelbarer Anſchauung der damals für und wider vorgebrachten Gründe die Richtigkeit der im Texte gegebenen Entſcheidung mit größerer Klarheit ſich ergeben wird, theils weil in den verſchiedenen hierher gehörigen Artikeln noch manches intereſſante Zeugniß von Altersgenoſſen Beethovens und manche Notiz über das ehemalige Bonn gegeben iſt, die man in den alten Zeitungen jetzt kaum mehr aufzuſuchen ſich veranlaßt ſehen wird.

Die Frage nach dem Geburtshauſe Beethoven's hatte erſt Wegeler mit wirklichen Gründen, und zwar zu Gunſten der Bonngaſſe, behandelt und beantwortet; für die Rheingaſſe ſprach nur eine dunkle und auf kein beſtimmtes Zeugniß gegründete Tradition. Auf einen kurzen Bericht über Wegeler's Notizen im Feuilleton der Kölniſchen Zeitung von 1838, Nr. 164, ließ nun Dr. Hennes in Nr. 196 deſſelben Jahrgangs folgenden Aufſatz einrücken:

„Beethovens Geburtshaus.

Beethoven iſt geboren zu Bonn, im Jahre 1770, um die Mitte des December, wahrſcheinlich am 15. December.[1] In welchem Hauſe iſt er geboren? Das Feuilleton der kölniſchen Zeitung vom 13. v. M. (Nr. 164) hat ſich, nach den Mittheilungen der kürzlich erſchienenen, höchſt intereſſanten Broſchüre über Beethoven für das Haus in der Bonngaſſe Nr. 515 entſchieden. Sehen wir zu, wie es ſich damit verhält.

In Bonn weiß man, daß Beethoven's Eltern in der Rheingaſſe, in der Wenzelgaſſe, auf der Brücke und in der Bonngaſſe gewohnt haben. Die Eltern ſtarben, Beethoven kam von Bonn weg, nach Wien. Die ſchöne Zeit der Regierung des Kurfürſten Max Franz ging für Bonn zu Ende. Die Stürme des Krieges kamen. Unter der Noth der Gegenwart vergaß man die Herrlichkeit der kurfürſtlichen Capelle. Beethoven'ſche Muſik hörte man nur ſelten. Wenn nicht der alte Herr Simrock mit Beethoven in ſtetem Verkehr geblieben wäre, man hätte wohl ſelbſt ſeinen Namen nur ſelten in Bonn gehört. Nur wenige bewahrten in liebendem Herzen die Erinnerung an den edlen Meiſter. Als aber der Kranz des Ruhmes immer glänzender um ſeinen Namen ſtrahlte, am meiſten als bei der Nachricht von ſeinem Tode der Gedanke an den großen Werth des Mannes und das Gefühl des unerſetzlichen Verluſtes in immer weiteren Kreiſen ſich verbreitete: da fing man an ſich der Erinnerung an die Zeit hinzugeben, da er in Bonn verlebt. — Da war es denn auch, daß auf mehr wie Einer Seite Prätendenten auftraten, die ſeine Geburtsſtätte in ihre Nähe verlegen, die mit ihm Nachbarskinder ſein wollten. Jene vier Straßen, wo Beethoven's Eltern gewohnt, ſtritten um Beethoven wie die ſieben griechiſchen Städte um den Homer.

---

[1] Es werden 2 Tage vor der Taufe angenommen.

Was ſoll uns nun den Streit entſcheiden? Jener treue Freund Beethoven's, dem wir die oben erwähnte Broſchüre verdanken, hat ſich für die Bonngaſſe erklärt; indeß, wie groß auch das Gewicht ſeiner Autorität iſt, es wird uns geſtattet ſein, ſeine Meinung zu prüfen. — Was Beethoven, wie jeder unverheirathete Mann, ſo ſehr ungern hatte, nämlich die Erkundigung nach ſeinem Taufſchein, dazu müſſen wir nun doch hier ſchreiten. Er findet ſich in dem genannten Werke S. 4, und wir erfahren, daß er in der Pfarre St. Remigii am 17. December 1770 getauft worden, daß ſein Großvater und die Frau Gertrud Baums ſeine Taufpathen geweſen. Wir ſind ſchon zufrieden mit dieſer Nachricht, denn wenigſtens eine negative Ausbeute, wenn ich ſo ſagen darf, giebt uns dieſer Taufſchein. Wenn es urkundlich erwieſen iſt, daß er in St. Remigius getauft worden iſt, ſo ſteht ebenfalls feſt, daß er nicht außerhalb des Pfarrbezirks dieſer Kirche geboren iſt. Jenes Haus in der Bonngaſſe lag aber in der Pfarre St. Peter in Dietkirchen, und kann alſo nicht das Geburtshaus Beethoven's ſein. Ohnehin wird man das, was zur Unterſtützung jener Meinung angeführt wird, nicht als Beweis gelten laſſen. Es heißt nämlich (a. a. O. S. 6), jene Frau Gertrud Baums, Beethoven's Pathin, habe in der Bonngaſſe gewohnt, und die Nachbarn ſeien es ja, die man zu Gevatter zu bitten pflege. Keineswegs; zu Gevatter bittet man ſeine Verwandten und, wenn man deren keine hat oder ſie nicht nehmen will, ſeine Freunde, die aber nicht immer gerade unſere Nachbarn ſind. —

Die Prätenſionen des Hauſes in der Bonngaſſe hätten wir alſo zurückgewieſen. Sie ſind auch noch nicht alt und haben in Bonn noch nicht

Wurzel gefaßt; ſo viel ich weiß, datiren ſie erſt aus der Zeit, wo das Beethoven-Comité in Bonn die Geiſter in unruhige Bewegung geſetzt hat. Früher war eine andere Meinung vorherrſchend; und eben in die frühere Zeit, wo die Rivalitäten uns noch nicht entgegentreten und unſere Unterſuchung ſtören, müſſen wir zurückgehen und ihr Zeugniß vernehmen. Es gab auch damals überall, wo Beethoven's Eltern gewohnt, Leute, die den berühmten Mann ihrer Straße vindiciren wollten. Aber im Allgemeinen ward immer das Haus in der Rheingaſſe Nr. 934 als Beethoven's Geburtshaus bezeichnet. Wo man, in der früheren Zeit, nur irgend unter den Merkwürdigkeiten Bonns Beethoven's Geburtsſtätte angegeben findet, iſt es regelmäßig das eben genannte Haus. Ich will mich hier auf die Gaſthofs-Empfehlungs-Karten und die beigedruckten Notizen über die Merkwürdigkeiten der Stadt beziehen, weil ſie gewöhnlich am meiſten verbreitet werden und als der Ausdruck deſſen gelten können, was in der Stadt allgemein angenommen wird. Eine Abbildung des Gaſthofs zum „goldenen Stern" habe ich vor mir liegen. Auf der Rückſeite ſind die „Sehenswürdigkeiten in und bei Bonn" angegeben, darunter Nr. 11: „des berühmten Compoſiteurs Louis van Beethoven Geburtshaus, Rheingaſſe Nr. 934. Dieſelbe Angabe findet ſich auch auf den Karten anderer Gaſthöfe. Warum ſoll nun die früherhin herrſchende Meinung plötzlich verdrängt werden? Wir haben geſehen, auf wie ſchwachen Stützen die Behauptung ruht, welche dies verſucht hat.

In dieſem Hauſe in der Rheingaſſe wohnte ſchon Beethoven's Großvater. Er war mit dem Beſitzer deſſelben, Joh. G. Fiſcher, befreundet, und blieb in dieſer Wohnung dreißig Jahre lang, bis an ſeinen Tod (1773). Mit ſeinen Freunden von der kurfürſtlichen Kapelle verherrlichte er im Jahre 1761 die Hochzeit des Sohnes ſeines Hausherrn, die acht Tage lang dauerte; denn mit einem Tage hatten die fröhlichen Bonner nicht genug, weil da erſt der ernſte Eindruck der feierlichen Handlung ſchwinde und nun der Jubel erſt recht anfangen könne. Doch in das Herz des alten Beethoven kam kein Jubel. Er hat ſpäter mehrmals davon geſprochen, wie er ſo das junge glückliche Pärchen vor ſich geſehen und dann an ſein eignes Loos gedacht habe, ſei ihm ſehr weh um's Herz geweſen. Seine Ehe war nicht glücklich; ſeine Frau war dem Trunk ergeben; damit nicht Alles zu Grunde gehe, mußte er ſie nach Köln in Penſion thun, in ein Kloſter, wenn ich nicht irre. Die unglückliche Leidenſchaft ging von der Mutter auf den Sohn, Johann van Beethoven über. Was ihm der Vater hinterließ, hielt bei ihm nicht lange. Jene feine Leinwand, die ſich, wie man mir ſagt, durch einen Ring ziehen ließ, wanderte, ein Stück nach dem andern, aus dem Hauſe; ſelbſt das ſchöne große Portrait, worauf der Vater, mit der Troddelmütze auf dem Haupt und einem Notenblatt in der Hand, ſtattlich abgebildet war, kam zum Trödler. Er blieb nach des Vaters Tode auch nicht lange in jenem Hauſe, und häufig ſehen wir ihn die Wohnung wechſeln. Doch kam ſein Sohn Ludwig noch in dieſem Hauſe zur Welt, drei Jahre vor dem Tode des Großvaters. Die ſechsundſiebzigjährige Juffer Cäcilia Fiſcher erinnert ſich noch ſehr gut, den kleinen Louis in der Wiege geſehen zu haben, ſie weiß noch Manches von ihm zu erzählen; ſie ſieht ihn noch, wie er als kleines Bübchen auf einem Bänkchen vor dem Claviere ſtand, woran die unerbittliche Strenge ſeines Vaters ihn ſchon ſo früh feſtbannte. Ihre Erzählungen haben durchaus nichts Abſichtliches; das jetzige Gerede über Beethoven's Geburtshaus iſt ihr eher läſtig; ſie würde es gern auf ſich beruhen laſſen und für ihr altes Familienhaus, das ſie mit ihrem jüngeren Bruder noch immer bewohnt, auf die Ehre verzichten. Soll ich noch andere Zeugen aufrufen? Der Patriarch von Bonn, Herr Oberbürgermeiſter Windeck — möge es mir verzeihen, daß ich an ihn appellire und es hier anführe, daß auch er in dieſem Hauſe den kleinen Louis van Beethoven hat vor dem Claviere ſtehen und Thränen vergießen ſehen.

Nicht lange ſollte das Kind in dieſem Hauſe bleiben. Ach, damals wollte man ihn mit den Seinigen nicht im Hauſe haben; heute feiert man die Stätte, wo ſeine Wiege geſtanden! Der Beſitzer des Hauſes, Bäckermeiſter Theodor Fiſcher, klagte, da er Nachts backen und bei Tage ſchlafen müſſe, ſei er durch das ewige Muſiciren in ſeinem Schlafe geſtört. Vielleicht ſteckte noch etwas Anderes dahinter: Johann van Beethoven wird die Miethe nicht regelmäßig abgetragen haben. Doch ganz und gar konnten der Bäckermeiſter und der Hof-Tenoriſt, die neben einander aufgewachſen waren, ſich nicht trennen. Zweimal zog Johann v. Beethoven wieder in ſeines Vaters Wohnung und zweimal zog er wieder aus. —

Ohne Freuden ging Beethoven's erſte Kindheit dahin. Aber herrlich blühte, unter Bedrängniß und Schmerzen, ſein Genius empor. Und nun ließen die beiden Kurfürſten, Max Friedrich und Max Franz, an Schutz und Pflege es nicht fehlen. Von dem letzten wurde er im Jahre 1792 nach Wien zu Haydn geſchickt. Bonn ſah er nicht wieder.

Hennes.“

Auf dieſe Bemerkungen antwortete *Wegeler* in Nr. 210 deſſelben Jahrganges:

„Beethovens Geburtshaus.

„Im Feuilleton zu Nr. 196 dieſes Blattes wird meine in den „Biographiſchen Notizen über Beethoven," S. 6, vorkommende Aeußerung: Beethovens Geburtshaus ſei höchſt wahrſcheinlich das graus'ſche in der Bonngaſſe, durch einige, auf den erſten Blick als höchſt wichtig erſcheinende Argumente zu widerlegen geſucht. Das erſte derſelben würde allerdings meine Meinung gänzlich umwerfen, hätte es mit dem wichtigſten der Vorderſätze ſeine Richtigkeit. Der Verfaſſer geht nämlich von dem unbeſtrittenen Grundſatz aus: der Taufact wird in *der* Pfarrkirche vorgenommen, zu welcher der Täufling gehört. Da nun aber, ſchließt man ferner, der Taufact Beethovens von der Pfarrei St. Remigius ausgeſtellt iſt, die Bonngaſſe aber, worin das graus'ſche Haus liegt, zur Pfarrei Dietkirchen gehört, ſo kann B—n darin nicht geboren ſein.

In dieſem Syllogismus iſt der Minor unrichtig, da die Bonngaſſe nicht zu der Pfarrei Dietkirchen gehörte, ſondern ungetheilt zu jener von St. Remy. Meine eigene Ueberzeugung, da ich von 1796 bis 1802 im graus'ſchen Nebenhauſe bei Wittwe Baum wohnte, ſoll hier wenig in Anſchlag gebracht werden, wohl aber die Kirchenbücher und ähnliche Acten. Die Unrichtigkeit dieſer zu allgemeinem Befremden gewagten Behauptung iſt zu notoriſch, als daß ich nöthig fände, ſie weitläufig zu widerlegen. Sämmtliche Bewohner der Bonngaſſe, die ſich irgend eines Zeitraumes zwiſchen 1765 bis 1806 erinnern, werden unumwunden geſtehen, daß St. Remy ihre Pfarrei war. Selbſt mein gar lieber Freund Hr. Simrock am äußerſten Ecke der Bonngaſſe, wenn er gleich gegen das graus'ſche Haus ſich lithographiſch erklärte, wird offen ſagen: In dieſem Argumente finde ich keinen Troſt. Nur ſeit der neuen Organiſation der Pfarreien, 1806, gehört die Bonngaſſe zu Dietkirchen; ein Umſtand, wodurch der Verfaſſer wahrſcheinlich in Irrthum gerathen iſt.

Durch dieſes Argument kann demnach meine als *höchſt wahrſcheinlich* geäußerte Behauptung nicht umgeworfen werden; ſie würde aber gänzlich entkräftet zu Boden liegen, wenn dem Fiſcher'ſchen Hauſe das Recht als B—'s Geburtshaus vindicirt werden könnte. Es wird dieſes durch folgende Schlüſſe verſucht: „B—'s Großvater wohnte in demſelben 30 Jahre lang bis an ſeinen Tod." Für dieſe Thatſache und einige folgende werden die Erzählungen der jetzt 76jährigen Tochter des fiſcherſchen Hauſes angeführt.

Dagegen erzählte der eben jetzt bei mir verweilende Vater Ries dem Herrn Notar Kamp und mir: „Beethoven, der Capellmeiſter, wohnte in der Bonngaſſe in dem an das jetzige Poſthaus anſtoßenden Hauſe Nr. 386, und ſtarb daſelbſt. Da meine Eltern mit mir gerade nebenan Nr. 387 wohnten, ſo darf ich auf volle Glaubwürdigkeit Anſpruch machen.“ Erwägt man nun, 1) daß Herr Ries, der ſchon im 10. Jahre ins Orcheſter kam, mit ſeinem Capellmeiſter in naher Geſchäfts-Verbindung ſtand; 2) daß er beim Tode des Capellmeiſters, 1773, 17—18 (die Fiſcher nur 10—11) Jahre alt war; dann 3) daß die Geiſteskräfte meines ſehr werthen Freundes Ries, wie alle näheren und entfernteren Bekannten gern bezeugen werden, gegenwärtig noch in ſchöner Reife ſtehen: ſo verliert die Ausſage der fiſcher'ſchen Tochter in dieſem Punkte ihre Richtigkeit.

Ja, dieſe Entdeckung des Wohnhauſes des Großvaters mag überdies ein Gewicht für das graus'ſche Haus als Geburtshaus unſeres Ludwig werden; da beide Häuſer etwas ſchief gegenüber und keine 80 Schritte von einander entfernt liegen, ſo lebten die drei Generationen gar nahe zuſammen.

Aber auch mein vortrefflicher Freund und Schulcamerade, der Oberbürgermeiſter Windeck, wird als Zeuge gegen meine Aeußerung angerufen! Gegen dieſen würde ich, falls ſeine Aeußerung der meinigen entgegen wäre, die ganze Autorität meines höheren Alters, welches drei volle Tage beträgt, geltend machen; aber Windeck ſagt nur: „er habe in dieſem (fiſcher'ſchen) Hauſe den kleinen Louis vor dem Clavier ſtehen und Thränen vergießen ſehen.“ Ohne als Zeuge gegen mich ſelbſt aufzutreten, erkläre ich hiermit offen: „Das ſah auch ich.“ Wie? Das fiſcher'ſche Haus hing nämlich, hängt vielleicht noch, rückwärts durch einen Gang mit einem Hauſe zuſammen, welches in der Giergaſſe liegt, und damals von einem höhern Rheinzollbeamten, Hrn. Bachem, Großvater des Hrn. Landgerichtsrathes Bachem dahier, als Eigenthum fortdauernd bewohnt wurde. Der jüngſte Sohn deſſelben, Benedict, war unſer Schulcamerad, und bei unſeren Beſuchen konnte von hier aus der kleine Louis, ſein Thun und Leiden geſehen werden.

Des Herrn Ober-Bürgermeiſters Ausſage beweiſt demnach nur, daß die Eltern ſchon im Fiſcher'ſchen Hauſe wohnten, als Louis noch ein kleiner Knabe war.

In wie weit die Aufführung des Fiſcher'ſchen Hauſes als Geburtshaus Beethoven's in den *Merkwürdigkeiten Bonns* unter den angeführten Umſtänden noch gelten kann, überlaſſe ich gern weiterer Beurtheilung.

Und ſomit ſind demnach „die Prätenſionen des Hauſes in der Bonngaſſe noch nicht zurückgewieſen.“

Und ſo wird man mich wahrſcheinlich auch vom Vorwurf freiſprechen, ich hätte mein „*höchſt wahrſcheinlich*“ mit großem Leichtſinn ausgeſprochen.

Eben ſo wenig kann ich von einer andern Aeußerung: der Tag der Taufe ſei der Tag der Geburt oder doch der Tag hernach (S. 7), abſtehen. Bonn war zur Zeit der Geburt unſeres B—n eine rein katholiſche Stadt, der Landesherr ein geiſtlicher Fürſt. Die Eltern eilten, und eilen noch, daß ihrem Kinde die Taufe ertheilt werde, da ſie für das Leben eines ſo zarten Weſens in der höchſten Beſorgniß ſtehen. Wird doch ſelbſt bei Kindern gekrönter Häupter gleich die Nothtaufe (ondoyement) vorgenommen, wenn die feierliche Taufe verſchoben werden muß. Begnügen wir uns, zu wiſſen, daß B—n den 17. December 1770 da war, und freuen wir uns, daß dieſes Daſein uns ſo herrliche Früchte brachte.

Coblenz, 5. Juli 1838. Wegeler.

Nachſchrift. Eben, 27. Juli, erhalte ich noch einen durch Herrn Kamp in Bonn gefertigten *Notariatsact*, welcher die ſchriftlichen Erklärungen des Herrn Pfarrers in Dietkirchen, Breuer, des Herrn Ober-Bürgermeiſters Windeck, und ſechs ehrenwerther Bewohner der Bonngaſſe, alle im Alter von 58 bis 75 Jahren, enthält, die dahin lauten, daß vor der in franzöſiſcher Zeit Statt gehabten Organiſation der Stadt-Bonner-Pfarrei die ſo genannte Bonngaſſe zur Pfarrei des h. Remigius gehört hat.

Aber der nämliche Act bringt auch ein noch *weit wichtigeres* Stück, nämlich eine Liſte der Pfarrgenoſſen von St. Remy, welche zum Bau eines Hauſes für ihren Pfarrer beitragen ſollen. Hier finden ſich *in der Bonngaſſe* die Namen „Capellenmeiſter Beethoff“ (I. Liſte), dann „Herr van Beethoven“ (Ludwigs Vater? II. Liſte), dann „Capellen-Mr. van Beethoven und Hofmuſ. Riß“ (III. Liſte). Dagegen ſucht man *in der Rheingaſſe* vergebens nach dem Namen Beethoven, obſchon der Name „Mſtr. Fiſcher“ zwei Mal, und „Backermeiſter Fiſcher“ ein Mal neben den Namen Schreinermeiſter Karte, Witwe Karte, Nachgänger Merkenich und mehrerer Nachbarn vorkommt. (Dieſe drei Liſten wurden, einer andern Notiz zufolge, in den drei Jahren 1769—1770, Ludwigs Geburtsjahr, und 1771 aufgeſtellt.)

Und ſo möchten nun die Prätenſionen des Fiſcher'ſchen Hauſes abgewieſen und meine als höchſt wahrſcheinlich gegebene Meinung wohl Wahrheit geworden ſein. Wegeler."

Auf dieſe Entgegnung antwortete wiederum Hennes in Nr. 219 in einem Aufſatze, den wir abzudrucken nicht für nöthig halten, da eigentlich neues Material in demſelben nicht beigebracht iſt. Er geſteht hier in zwei Hauptpunkten ſeinen Irrthum: erſtlich darin, daß die Bonngaſſe nicht zu Remigius, ſondern zu Dietkirchen gehört habe, und zweitens, daß Beethoven's Großvater bis zu ſeinem Tode in der Rheingaſſe gewohnt habe; nur daran will er feſthalten, daß er früher dort wohnte, und überhaupt an den ſonſtigen thatſächlichen Erinnerungen der Juffer Fiſcher, deren geiſtige Rüſtigkeit er bezeugt. Er will dann annehmen, daß die jüngeren Beethovens anfangs noch beim Großvater gewohnt hätten (gegenüber Nr. 515), aber nach dem Tode des erſten Kindes umgezogen ſeien. Das Zeugniß der Frau Mertens, geb. Lengersdorf (Biogr. Not. S. 6) ſucht er dadurch zu entkräften, daß dieſe nur zwei bis drei Jahre älter ſei wie Beethoven, daß ihr Haus nicht ſo ganz nahe bei Nr. 515 liege, daß eine Verwechslung mit der Muſikerfamilie Salomon, die auch in Nr. 515 wohnte, möglich ſei, daß auch der Name Grau'ſches Haus (da der Hoflakai Grau einmal in dem Wohnhauſe von Beethovens Großvater gewohnt habe) zu einer Verwechslung habe führen können. Endlich führt er ein Zeugniß des 1765 geborenen Sohnes der Pathin des älteſten Beethoven'ſchen Kindes (Frau Courtin) an, wonach die Beethoven'ſche Familie nie in Nr. 515 gewohnt habe, und glaubt dieſes Haus ſo beſeitigt zu haben. Für die Rheingaſſe beruft er ſich dann noch einmal auf die alte Bonner Tradition, welcher z. B. auch die Brüder Simrock ſich angeſchloſſen hätten, muß aber auch eingeſtehen, daß die Juffer Fiſcher, auf ausdrückliche desfallſige Frage, geſagt habe, einen Eid könne ſie darauf nicht ablegen, doch habe ſie Beethoven als kleines Kind geſehen.

In Bezug auf das über die Frau Mertens Geſagte erging nun in Nr. 224 folgende Erklärung:

„Zur Berichtigung deſſen, was Herr Hennes rückſichtlich van Beethoven's Geburtshaus im Feuilleton der Nr. 219 dieſer Zeitung von meiner Frau, gebornen Lengersdorf, geäußert, fühle ich mich verpflichtet, Folgendes zu entgegnen:

1) iſt dieſelbe nicht zwei bis drei, ſondern faſt acht Jahre älter, als Ludwig van Beethoven;

2) liegt ihr elterliches Haus nur zwei Häuſer quer von Grau's Hauſe gegenüber, und

3) behält ſie ihre frühere Ausſage wahr, und iſt bereit, dieſelbe eidlich zu erhärten, daß damals, Anfangs der ſiebenziger Jahre, Beethoven's Vater (der Hofſänger) und erſt ſpäter der Violinſpieler Salomon nebſt Familie im beſagten Hauſe gewohnt, und daß ſie daſelbſt häufig mit den Kindern Beethoven's und Mangin's, des damaligen Beſitzers des Hauſes Nr. 515, geſpielt habe.

Uebrigens, da meine Frau in dieſer Sache kein anderes Intereſſe, als das der Wahrheit, hat, ſo muß ich mir, nach dieſer öffentlichen, bereits mehre Jahre früher abgegebenen Erklärung, allen ferneren Mißbrauch ihres Namens und Zeugniſſes höflichſt verbitten.

Bonn, den 10. Auguſt 1838. Johann Mertens.“

Hierauf wurde das Material noch einmal von dem damaligen Secretär des Beethovencomites, Gymnaſiallehrer Kneiſel, vollſtändig zuſammengeſtellt und das Reſultat in eingehender und überzeugender Weiſe gezogen. Sein Aufſatz findet ſich in der Beilage zu Nr. 242, und wird hier zum größten Theil mitgetheilt.

„Beethovens Geburtshaus.

(Von C. M. Kneiſel.)

„— — Eine ältere, wiewohl nicht geprüfte Tradition hatte das Fiſcher'ſche Haus in der Rheingaſſe als Beethoven's Geburtsſtätte angenommen, aus dem einfachen Grunde, weil alle Schulcameraden und Freunde des Verſtorbenen einſtimmig verſicherten, ihn dort, als Knaben von 7 bis 10 Jahren, geſehen, beſucht und Clavier ſpielen gehört zu haben, worauf man denn natürlich auch auf die dortige Geburt deſſelben zurückſchloß; was um ſo weniger Widerſpruch fand, weil man bis dahin keine genauere Unterſuchung über dieſen Punct angeſtellt, ſondern ſich mit dem Zeugniſſe ſeiner Jugendgeſpielen begnügte, um ſo mehr, da von den Zeitgenoſſen des Vaters ſelbſt, deren Urtheil allein hier vollgültig entſcheiden könnte, wahrſcheinlich nicht mancher mehr am Leben ſein dürfte. Daher kam es denn auch, daß dieſe unverbürgte Annahme, in Ermangelung anderweitiger Beweisgründe, allmählich als unbeſtrittene Thatſache betrachtet, und das Fiſcher'ſche Haus auf den Titelblättern von Beethoven's Werken (ſelbſt bei deſſen Freunde Simrock), Gaſthausanzeigen und Topographien von Bonn ohne Weiteres für Beethoven's Geburtshaus ausgegeben ward.

Dagegen behauptet eine andere, jedoch minder beachtete, Tradition, Beethoven ſei in der Bonngaſſe, und zwar in dem vormaligen Grau'ſchen oder eigentlich Mangin'ſchen Hauſe Nr. 515, geboren; denn ſo hieß der Beſitzer und Hauptbewohner deſſelben zu Beethoven's Geburtszeit, wie dies aus dem Zeugniſſe der noch lebenden Nachbarn, des damaligen Hoffouriers Mangin, aus den officiellen Kaufacten des jetzigen Eigenthümers Herrn D. Schildt und aus drei authentiſchen Beitragsliſten jener Zeit, die ſich in dem ſtädtiſchen Archiv vorfinden, zur Genüge erhellt. Erſt ſpäter ging daſſelbe an Herrn Grau über, nach welchem es in der Folge gewöhnlich benannt ward. Dieſe Tradition aber konnte ſich, blos aus Unkunde der für ſie ſprechenden Argumente, nicht geltend machen, bis der verdienſtvolle Jugendfreund des berühmten Verſtorbenen, Herr Geheimrath D. Wegeler in Coblenz, dieſelbe in ſeinen „biographiſchen Skizzen u. ſ. w." als die „höchſt wahrſcheinlich allein echte" aufſtellte und durch ſo gewichtige Gründe bekräftigte, daß der Unbefangene ſich wohl nicht leicht anders, als für die letztere, wenigſtens für den Umſtand, daß Beethoven nicht in der Rheinſtraße, ſondern in der Bonngaſſe geboren ſei, erklären mußte.

Gegen dieſelbe trat nun Herr Gymnaſiallehrer Hennes in dem Feuilleton dieſer Zeitung auf und ſuchte durch ſcheinbar ſchlagende Beweisgründe deren Gültigkeit zu entkräften und das Vorrecht der früheren Meinung zu verfechten. Doch die auf officielle Documente und authentiſche Zeugniſſe geſtützte Widerlegung des Herrn Wegeler dürfte ſchon an ſich ſelbſt hinreichend ſein, jeden etwa noch obwaltenden Zweifel zu verſcheuchen und die Wahrheit in ihr vollſtes Licht zu ſetzen. Deſſen ungeachtet mögen zur Vervollſtändigung und verſtärkenden Bewährung derſelben hier noch einige gehaltreiche Actenſtücke und Beweisgründe aufgeführt werden, die der jetzige Beſitzer des fraglichen Hauſes, Herr D. Schildt, aus reinem Intereſſe für die Sache und zur völligen Aufklärung des Streitpunktes, ohne Rückſicht auf Mühe und Koſten ſich zu verſchaffen gewußt und zu Jedermanns Einſicht auf dem Rathhauſe zu Bonn niedergelegt hat.

1. Ein eigenhändiges Zeugniß des Herrn Joh. Conrad Poll dahier

(nach dem Taufbuch geboren 1755 den 3. October), eines damaligen nahen Nachbars von Beethoven, welches wörtlich alſo lautet:

„Ich Endesunterſchriebener bezeuge hiermit, der Wahrheit gemäß, daß ich aus meinen Knabenjahren, zwiſchen 13 und 16 Jahren, mich noch recht gut erinnere, daß damals, in der Bonngaſſe wohnend, der Capellmeiſter van Beethoven neben dem Gudenauer-Hof und deſſen Sohn, der damalige Tenoriſt, ſchief gegenüber in dem Hauſe, was man ſpäter das grau'ſche Haus nannte, gewohnt hat.“

Dieſe Zeitangabe ſtimmt genau mit dem Geburtsjahr Beethoven's zuſammen.

2. Ein Brief des Herrn Hofraths Profeſſors etc. D. Wurzer zu Marburg, gleichfalls eines Jugendfreundes von Beethoven, mit folgender Erklärung:

„Ich habe die Beethovenſche Familie wohl gekannt: den Großvater, den Vater und den berühmten Enkel. Der Großvater wohnte, wie ich glaube, in dem erſten Hauſe, nördlich vom Gudenauer-Hofe. Ich ging, als kleiner Knabe, in der Nachbarſchaft in die Schule und habe den alten Mann oft geſehen, der gewöhnlich — nach der Sitte der damaligen alten Herren — einen rothen Mantel trug. Ich erinnere mich auch, dieſen Mann begraben geſehen zu haben. Von dem Vater des berühmten Beethoven kann ich die Wohnung nicht mit Beſtimmtheit angeben, da er, ſo viel ich weiß, dieſelbe nicht ſelten gewechſelt hat. Ich glaube aber, daß er einige Zeit zwiſchen Baum und Courtin (beide Häuſer habe ich wohl gekannt) gewohnt hat. Uebrigens hat auch zwiſchen den ebengenannten Häuſern (ungefähr um dieſelbe Zeit) noch eine Familie gewohnt, die ſich durch muſicaliſche Talente auszeichnete, nämlich die Familie Salomon. Es wäre möglich, daß dies verwechſelt werden könnte. — In welchem Hauſe der geniale Louis van Beethoven geboren iſt, bin ich nicht im Stande zu ſagen.“

[Die von Kneiſel mitgetheilte Fortſetzung dieſes Briefes enthält die ſchon oben S. 202 von Thayer mitgetheilte Anekdote, und kann daher hier übergangen werden.]

Aus dieſem Briefe geht hervor, daß der Großvater in dem Hauſe Nr. 386 gewohnt und wahrſcheinlich auch geſtorben, und daß deſſen Sohn wenigſtens eine Zeitlang in dem Hauſe Nr. 515 gewohnt hat. Letzteres betheuert gleichfalls eine mehr als neunzigjährige Frau Walraff in hieſigem Stadtſpital, welche in Gegenwart von Zeugen nachfolgende Erklärung abgegeben: „ſie habe (jedoch ohne beſtimmte Zeitangabe) als Magd des Metzgermeiſters Strang an ſechs Jahre lang täglich das beſtellte Fleiſch zu dem Muſicus Beethoven, nämlich in das jetzige Schild'ſche Haus getragen, erinnere ſich aber des Capellmeiſters nicht mehr."

Ueber die Zeit, wann die Künſtlerfamilie Salomon in dem fraglichen Hauſe gewohnt, ſpricht ſich vorſtehender Brief nicht beſtimmt aus; daß dies aber erſt nach 1771 geweſen ſein kann, erhellt aus den bereits angeführten officiellen ſtädtiſchen Liſten jener Jahre, nach welchen Salomon damals auf der Joſephſtraße wohnte, und aus dem bekräftigenden Zeugniſſe des Herrn Ries.

3. Die ſeit mehr als drei Jahren oft und vor Zeugen, namentlich in Gegenwart des Herrn Stadtbeigeordneten Haaſt, abgegebene, ſtets gleichförmige Erklärung der Frau Krumſcheit in hieſigem Stadtſpital (geboren nach dem Taufbuche 1757, den 24. April), deren Vater Nußbaum in den vorbemerkten Liſten gleichfalls als ein ziemlich naher Nachbar Beethoven's aufgeführt erſcheint:

„Ihre Mutter ſei Arbeitsfrau bei dem Muſicus Beethoven geweſen, der damals in dem jetzigen ſchild'ſchen Hauſe auf dem zweiten Stocke gewohnt; ſie ſelbſt habe als Mädchen von 13 bis 15 Jahren, und zwar bis zu ihrer erſten Communion, ihrer Mutter dort nicht ſelten geholfen und dabei häufig Beethoven's noch ganz kleines Kind, von dem ſie aber nicht wiſſe, ob es ein Knabe oder ein Mädchen geweſen, auf ihren Armen getragen; erſt ſpäter ſei Beethoven nach der Rheingaſſe verzogen, wohin ihm auch ihre ältere Schweſter als Arbeitsfrau gefolgt."

Das angegebene Alter des Mädchens, das durch den Umſtand der im 16. Jahre gehaltenen erſten Communion, als einer wichtigen, nicht leicht vergeßbaren Lebensepoche, die genaueſte Beſtimmtheit enthält, trifft ganz genau mit ihrer eigenen und Beethoven's Geburtszeit zuſammen; das von ihr getragene Kind kann daher nur unſer Ludwig, nicht aber deſſen älteſter, gleichnamiger, oder deſſen jüngerer Bruder Caſpar Anton Carl ſein, indem erſterer ſchon ſechs Tage nach ſeiner Geburt verſtorben und letzterer erſt 1774 den 8. April geboren ward, und das Mädchen mithin damals ſchon wenigſtens 17 Jahre alt geweſen wäre, was mit ihrer beſtimmten Angabe durchaus unvereinbar iſt.

4. Die ausdrückliche, ſchriftlich abgegebene Erklärung des Herrn Cunibert Joſeph Baum (geboren 1771), des Sohnes der Pathin unſeres Beethoven, „daß Louis und er, als kleine Knaben, öfter in ſeinem elter-

lichen Hauſe, Bonngaſſe Nr. 516, zuſammen geſpielt; und daß, nach Ausſage ſeiner ſel. Mutter, Anna Gertrudis Baum, geb. Müller (geſtorben 1804, ſelbige als Pathin, mit dem Großvater Beethoven als Pathe, bei dem jungen Louis zur Taufe geſtanden, der ſogenannte Taufſchmaus in ihrem elterlichen Hauſe veranſtaltet, und die Familie Beethoven im Nebenhauſe Nr. 515, dem alten Hanſen's, nachherigen Grau's Haus, gewohnt haben ſollen." Dieſes Zeugniß bedarf wohl keines Commentars; der Ausdruck „ſollen" beurkundet blos die ſtrenge Gewiſſenhaftigkeit des Ausſtellers, ſchwächt aber keineswegs die beſtimmte Ausſage der Mutter, welche ſich, bei Mittheilung dieſer ihr wohlbekannten Thatſachen, dieſes Zuſatzes nicht bedient haben kann.

Nach dieſen Zeugniſſen, verbunden mit jenem bereits von Herrn Geheimrath Wegeler vorgebrachten, kann wohl kein Zweifel mehr darüber obwalten, daß Louis van Beethoven nicht in der Rheingaſſe — wo er allerdings in ſpäteren Jahren als ein ſchon erwachſener Knabe wohnte — ſondern in der Bonngaſſe und — gewiß mehr als „höchſt wahrſcheinlich" — in dem jetzigen ſchild'ſchen Hauſe geboren iſt. — — —"

II.

„Eben beim Schluſſe dieſes Aufſatzes erſcheint Herrn Gymnaſiallehrers Hennes Entgegnung in dieſer Zeitung, worin er in zwei Hauptpunkten von ſeiner früheren Annahme abgeht.

Erſtens giebt er zu: „daß die Bonngaſſe damals in die St. Remigius-Pfarre gehört und es daher möglich ſei, daß Beethoven dort geboren;" obgleich er den aufgeſtellten Zeugenbeweis nicht für erſchöpfend erklärt und an die Kirchen-Acten appellirt. Was beſagen aber die verlangten Pfarrbücher? 1. daß alle gleichzeitigen Geburten in der ganzen Bonngaſſe, namentlich die mehrfachen der nächſten Nachbarn Baum, Courtin und Portz, ſowie auch des damaligen Beſitzers des fraglichen Hauſes ſelbſt, Joh. Georg Mangin — und zwar 1769 und 1771, alſo ein Jahr vor und ein Jahr nach Beethoven's Geburt — gleichfalls in dem Taufbuch von St. Remigius eingezeichnet ſind; wobei alſo kein Ueberſpringen der Häuſer aus einer Pfarre in die andere ſtattfinden kann; 2. daß es damals, ſowie auch jetzt noch, häufig Sitte war, in Ermangelung näherer Verwandten ſeine beſten Freunde oder nächſten Nachbarinnen, die ſich nicht ſelten in Einer Perſon vereinigen, als Taufpathen zu wählen; denn bloß bei den eben angeführten vier Nachbarfamilien findet dies faſt bei der Hälfte der Kinder ſtatt; was Herr Hennes in ſeinem erſten Aufſatz gleichfalls in Abrede zu ſtellen verſucht hat. Um wie viel mehr konnte dies bei Beethoven's Vater der Fall ſein! Seine Frau war bekanntlich aus Thal Ehrenbreitſtein und von ihren Angehörigen getrennt; er ſelbſt ganz verwandtenlos und dabei in ziemlich beſchränkten Umſtänden; was war demnach natürlicher, als daß er ſeine nächſte Nachbarin, die angeſehene und vermögende Frau Baum, in deren Hauſe ja ſogar der Taufſchmaus gefeiert wurde, zur Pathin ſeines Söhnchens nahm?

Auf die von Herrn Wegeler angeführten drei Liſten den Pfarrgenoſſen von St. Remigius legt Herr Hennes kein ſonderliches Gewicht, obgleich dieſelben als gleichzeitige officielle Documente jener Zeit (1769 bis 1771) von der entſcheidendſten Wichtigkeit ſind zur genauen Kenntniß der Wohnung des Capellmeiſters Beethoven's, ſeiner Nachbarn, des Violinſpielers Salomon und des damaligen Einwohners des Fiſcher'ſchen Hauſes, als welcher nämlich der Chirurg Tepping, nicht aber Beethoven, aufgeführt iſt.

Zweitens giebt Herr Hennes zu: „Beethoven, der Großvater, habe zuletzt, alſo auch zur Zeit der Geburt ſeines berühmten Enkels, nicht in Fiſcher's Haus, ſondern in dem Hauſe neben dem Gudenauerhof, Bonngaſſe Nr. 386, gewohnt," — ſei alſo auch daſelbſt geſtorben — „und die Juffer Fiſcher habe in dieſem Punkte geirrt."

Stimmt man auch gern dem Herrn Hennes bei „daß wir uns bei der Rückerinnerung an unſere früheſten Jahre leicht in Zeitbeſtimmungen irren, aber die Perſonen — doch wohl eben ſo gewiß auch die wirklichen Thatſachen — unſerer Umgebung eben ſo wenig erträumen, als ſich deren Andenken gänzlich verwiſcht:" ſo handelt es ſich hier nicht von einer bloßen Zeitbeſtimmung über das Todesjahr, ſondern von einem reellen Factum, dem Todesfall des Kapellmeiſters Beethoven, der nach der früheren Angabe der Juffer Fiſcher in ihrem Hauſe ſtatt gefunden haben ſollte, jedoch nach den Zeugenausſagen in der Bonngaſſe ſtatt gefunden hat. Dieſer Irrthum in einem Hauptpunkt iſt demnach ein weſentlicher und von weit größerem Gewichte, als Hr. Hennes demſelben einräumt; denn ein Todesfall in einem Gewerbhauſe und ein feierliches Begräbniß, wie dies doch ſicher dem Hof-Capellmeiſter zu Theil ward, hätten ſich, ſollte man glauben, dem Gedächtniß eines 10- bis 11jährigen Mädchens doch feſter einprägen müſſen, als eine drei Jahre frühere ſtatt gehabte ſchlichte Kindtaufsfeier, wenigſtens eben ſo feſt als die Erinnerung, den jungen Beethoven gewiegt zu haben. — —

Dieſem nach beſchränkt ſich Hr. Hennes' Beweisführung für das Fiſcher'ſche Haus lediglich auf folgende vier Punkte:

1. Auf die frühere Tradition. Eine Tradition kann aber nur in ſo fern Werth haben, als ſie der geſchichtlichen Wahrheit und glaubwürdigen Gegenbeweiſen nicht widerſpricht; was aber hier nicht der Fall iſt. Daher wird ſie wohl, da ihre Entſtehung ermittelt, vor einer ſolchen Wolke von Zeugniſſen verſtummen müſſen.

2. Auf die Gaſthauskarten, Lithographien und Beſchreibungen Bonns; allein dieſe ſtützen ſich ja ſelbſt einzig und allein auf die einmal vorhandene Tradition, und können daher nicht umgekehrt derſelben zur Stütze dienen; ſie beſtätigen bloß deren Vorhandenſein, nicht aber deren Echtheit; ſie ſtehen und fallen mit derſelben, um ſo mehr, da ſie keine eigene Beweisgründe liefern; oder man müßte etwa nachfolgenden Schluß in „dem Führer zu Sehenswürdigkeiten von Bonn bei J. M. Dunſt 1838:“ „das (Fiſcher'ſche) Haus in ſeiner ganzen Bauart hat ſchon an und für ſich etwas ganz eigenthümliches an ſich, und jeder Fremde wird beim erſten Anblick daſſelbe für Beethoven's Geburtshaus halten,“ für einen Beweis gelten laſſen. Auch ſind dieſelben ſo gar alt noch nicht, ſondern gehören meiſt der jüngſten Zeit an, indem die älteren Reiſebeſchreiber, als Schreiber, Klein u. ſ. w., von Beethoven's Geburtshaus durchaus keine Erwähnung thun.

3. Vorzüglich und beinahe ausſchließlich auf das Zeugniß der Juffer Fiſcher, und zwar hauptſächlich im Gegenſatze mit jenem der Frau Mertens, geb. Lengersdorf, welches dadurch entkraftet werden ſoll. Vergleicht man nun beide mit einander, und wendet die Gründe, welche Hr. Hennes für die größere Glaubwürdigkeit der erſteren aufſtellt, auch auf die letztere, welcher dieſelben mit gleichmäßigem Rechte zukommen, und umgekehrt an, ſo dreht ſich zugleich das ganze Verhältniß um, und der Gegenbeweis wird durch die bloße Vertauſchung der beiden Namen geliefert. Im ſchlimmſten Falle würden ſich demnach beide Zeugniſſe gegenſeitig aufheben; doch muß man hiebei in Anſchlag bringen, daß Frau Mertens bei der ganzen Sache durchaus nicht betheiligt, Juffer Fiſcher aber, als Mitbeſitzerin des fraglichen Hauſes, gleichſam als Zeugin in ihrer eigenen Sache, und daher wenigſtens nicht ganz unbetheiligt erſcheint; ferner, daß erſtere noch ſtets ihre ganze frühere Ausſage wahrbehält und mit einem Eide zu bekräftigen erbötig iſt, — wie dies ihr Ehegatte in der kölniſchen Zeitung vom 12. Auguſt

d. J. öffentlich erklärt, — letztere dagegen, nach dem eigenen Zugeſtändniß des Hrn. Hennes, bereits in einem weſentlichen Punkte von ihrer erſten Angabe abgegangen, und das Uebrige nicht gerade mit einem Eide erhärten möchte. Ohne dem noch friſchen und lebendigen Geiſte, der Wahrheitsliebe und der individuellen Ueberzeugung der Juffer Fiſcher auch nur in etwa zu nahe zu treten, wird es doch wohl erlaubt ſein, zu fragen, ob eine, ſonſt gewiß ehrſame und achtenswerthe Perſon, die ſich, wenngleich unabſichtlich, in einem erheblichen Factum geirrt, nicht gleichmäßig durch eine bloße Zeitvertauſchung auch in der Hauptſache irren, und in dem jungen Beethoven, den ſie als Mädchen gewiegt, nicht unſern Ludwig mit einem von deſſen beiden 1774 und 1776 nachgebornen Brüdern verwechſeln könne? — Sie wäre alsdann 12 oder 14 Jahre alt geweſen; — endlich, ob deren iſolirtes Zeugniß alle widerſprechenden, trotz deren Uebereinſtimmung, an Glaubwürdigkeit zu überwiegen fähig ſei? Ich glaube nicht, daß ein Unbefangener die letzte Frage wird bejahen wollen.

4. Das Zeugniß des ehrwürdigen Sohnes der Pathin von Joh. van Beethoven's erſtem Kinde, nach welchem derſelbe erklärt haben ſoll, „daß weder Beethoven, noch ſein Vater, noch ſein Großvater bis zum Jahre 1784, und wahrſcheinlich auch nicht in ſpäteren Jahren jemals in dem angeblichen Geburtshauſe gewohnt habe;“ wonach, wie Hr. Hennes behauptet, „von dem Hauſe in der Bonngaſſe Nr. 515 ferner nicht mehr die Rede ſein kann.“ Nun liegt aber von eben dieſem gewiß unverdächtigen Zeugen, auf den Hr. Hennes, und zwar mit Recht, ein beſonderes Gewicht legt, hieſelbſt eine handſchriftliche Erklärung vor, wahrſcheinlich dieſelbe, worauf ſich Hr. Hennes ſelbſt bezieht, welche aber bloß Folgendes bewahrheitet: „er könne nicht beſtimmt und gewiß das Haus in der Bonngaſſe, worin der junge Ludwig van Beethoven geboren, angeben; nur das ſei ihm gewiß, daß der Großvater des Ludwig, deſſen er ſich ganz genau erinnere, gerade ſeinem Geburtshauſe gegenüber alſo in dem Hauſe neben dem Gudenauer Hofe Nr. 386 gewohnt habe; daß aber deſſen Ludwig's Vater damals in ſeiner Nachbarſchaft gewohnt haben müſſe, ginge unzweifelhaft daraus hervor, weil ſeine Mutter deſſen erſtes Kind zur Taufe gehalten, indem ſeine Familie mit Beethoven nicht verwandt war.“ Hienach wird alſo die vorſtehende Schlußfolge des Hrn. Hennes als grundlos in ſich ſelbſt zerfallen, dagegen mit vollem Rechte auf das Fiſcher'ſche Haus angewendet werden können, indem, außer der unhaltbaren früheren Tradition und der alleinigen Ausſage der Juffer Fiſcher,

alle übrigen ziemlich zahlreichen Documente und Zeugniſſe ſich rückſichtlich Beethoven's Geburtsſtätte einſtimmig für die Bonngaſſe und großentheils mit Beſtimmtheit für das jetzige ſchild'ſche, damals mangin'ſche Haus Nr. 515 — keines aber gegen daſſelbe, oder nur muthmaßlich für irgend ein anderes in der Bonngaſſe erklären. — Höchſtens könnte hier das Wohnhaus des Großvaters 386 in Betracht kommen, wenn man nämlich unterſtellen wollte, Johann van Beethoven habe damals bei ſeinem Vater gewohnt; allein Herr Ries, der als Mitglied des Hoforcheſters mit ſeinem Capellmeiſter und nächſten Nachbar in häufigem Geſchäftsverkehr ſtand, verſichert auf das beſtimmteſte, „der Tenoriſt habe nie daſelbſt bei ſeinem Vater gewohnt.“ — Hiernach wären denn alle neueren Einwürfe hoffentlich zur Genüge beſeitigt; und ſo lange demnach, was aber ſehr zu bezweifeln, keine gewichtigeren Documente und Zeugniſſe, als die bisherigen, gegen das Haus Nr. 515 ermittelt werden, wird wohl nothwendig die Behauptung des Hrn. Geheimraths u. ſ. w. Dr. Wegeler als völlig in Wahrheit begründet und unangefochten fortbeſtehen.“

Die Verhandlung über dieſen Gegenſtand war, ſo weit ſie in wiſſenſchaftlicher Weiſe mit Gründen und Zeugniſſen geführt wurde, hiermit abgeſchloſſen. In etwas anderer Weiſe wurde ſie im Jahre 1845, kurz vor der Enthüllungsfeier des Denkmals zu Bonn, in dem Bonner Wochenblatte wieder aufgenommen und durch 6 Nummern dieſes Blattes (194, 197, 198, 199, 200, 201) fortgeführt. Der erſte dieſer Artikel nimmt im Allgemeinen auf den Kneiſel'ſchen Aufſatz von 1838 Bezug, beruft ſich auf die dort angeführten Gründe und Zeugniſſe, fügt denſelben jedoch noch eine Erklärung des 1765 geborenen Peter Hertel bei, des Bruders der von Thayer öfter genannten Frau Karth, welcher auf dem Oberbürgermeiſteramte protokollariſch Folgendes erklärt hatte:

„In dem Hauſe Nro. 517 in der Bonngaſſe bin ich am 17. December 1765 geboren und habe mit meinen Eltern dieſes Haus bis zum Jahre 1779 bewohnt. — Im Jahre 1770 wohnten in dem jetzt mit Nro. 515 bezeichneten, dem Dr. Schild gehörigen Hauſe, und zwar im Unterhauſe und auf der erſten Etage, der Eigenthümer deſſelben, Hof-Poſamentirer Claſen, auf der zweiten Etage der Muſicus Salomon und im Hinterhauſe der penſionirte Hof-Muſiker van Beethoven. — In dieſem Hauſe wurde Ludwig van Beethoven im Jahre 1770 geboren, ſeine Taufpathin war die in dem Nebenhauſe Nro. 516 wohnende Ehefrau Baum, der Taufpathe war der Großvater van Beethoven. Späterhin hat die Familie van Beethoven in der

Rheingaſſe und zuletzt mit mir zuſammen in dem Hauſe des Zinngießers Peretti Nro. 476 in der Wenzelgaſſe gewohnt."

In der Antwort in Nro. 197 wird zunächſt wieder, wie ehemals von Hennes, die alte Tradition als wichtigſter Grund für das Fiſcher'ſche Haus genannt, ihr gegenüber die angeführten Zeugniſſe für unerheblich erklärt, und dem Hertel'ſchen Zeugniſſe folgendes offenbar ſehr ungewiſſe gegenübergeſtellt:

„Ich Unterzeichneter bezeuge auf Verlangen, daß ich in Bonn, Pfarre St. Remigius, am 3. Auguſt 1753 geboren bin und mithin faſt ſiebzehn Jahre alt war, als Ludwig van Beethoven geboren wurde. Meine Aeltern wohnten damals in den 1760r bis 1770r Jahren zur Miethe in der Rheingaſſe in dem Hauſe links neben Bäckermeiſter Fiſcher 935. Von dort zogen wir in das Haus gegenüber Nro. 912, ehemals Karth's Haus genannt, wo wir bis in die 1780r Jahre wohnten. Ich habe den Großvater Ludwig van Beethoven, deſſen Sohn Johann van Beethoven und den nachher ſo berühmten Enkel Ludwig van Beethoven ſehr gut gekannt, den letzteren bis zu ſeinem 18. Jahr. Ich beſcheinige ferner, daß meines Wiſſens nach Ludwig van Beethoven in dem Hauſe Rheingaſſe Nro. 934 geboren iſt.

Bonn, den 18. Juli 1845.

Johann Hendrig Wandels."

In den weiteren Auslaſſungen findet ſich kein neues Material, und da ſich ein perſönliches Element in dem Tone derſelben ſtark geltend macht, ſo haben ſie für unſern Zweck am ſo weniger ein Intereſſe. —

IX. (Zu S. 230.)

Wir laſſen hier die Mittheilung des Inhaltes des S. 230 angeführten Notizbuches über Beethoven's Reiſe von Bonn nach Wien folgen. Beethoven gab ſeinem Freunde ein unbeſchriebenes Buch, welcher hineinſchrieb:

(Seite 1.)

„Von Bonn bis Remagen 1¼ Stat. = p. 50 stbr.	3 Gulden.
Von Remag. bis Andernach 1½ st.	3 — 45
Trinkgeld	— — 45
Barriergeld	— — 45
Von Andernach bis Coblenz, 1 st.	3 — —
Trinkgeld bis Andernach	— — 50
„ „ Coblenz	
Barriergeld bis Andernach	— — 42
„ „ Coblenz . . . .“	

Dieſe letzten drei Poſten ſind nicht ausgefüllt. Beethoven nahm jetzt das Buch und fügte den Betrag des Barriergeldes bis Andernach bei, ſo:

„Sinzig	7 st über	Reinecke	5 st.
Breiſſig	10 st.	Rorich.	4½ st.“

Dieſe 26½ Stüber in Kreuzer verwandelt machen die 42 in der oberen Reihe aus. Auf der folgenden Seite fährt er fort:

(S. 2.)

„Koblenz Bariergeld	30 x
Rothebahnen	24 x
Koblenz nach Montebaur	2 Rthl. und ½ d
Sperrgeld für Koblenz	48 x
Trinkgeld weil der Kerl uns mit Gefahr Prügel zu bekommen mitten durch die (Armee heſſiſche) führte und wie ein Teufel fuhr	einen kleinen Thaler
Zu Mittag gegeſſen	2 Gldn.

Poſt von Montebauer auf Limburg	3 Gldn. 57 x
10 x weggeld	
15 x —	
(S. 3)	
Abendeſſen	2 Gulden
in Limburg	12 Batzen
Trinkgeld	14 x
Schmiergeld	14 x
Trinkgeld für Poſtillon	1 Gulden"

Die andere Hand ſchreibt jetzt:

„Das nemliche Koſt und Trinkgeld nebſt 12 x Weggeld zu Wirges."

Die Ausgaben der zweiten und dritten Seite werden nunmehr in Gulden courant umgeſetzt und zuſammengezählt, ſie machen 22 Fl. 14 xr; rechnen wir zu dieſer Summe die Ausgaben der erſten Seite, und wir erhalten eine Geſammtſumme von ungefähr 35 Gulden von Bonn bis Wirges für 2 junge Leute, welche Tag und Nacht reiſten und ohne Zweifel ſo ökonomiſch als möglich waren.

Wie verſchieden heutzutage!

X. (Zu S. 261.)

Die Geſchichte von Beethoven's Verhältniß zu Schenk wird in einer Zeitſchrift, betitelt „der Freiſchütz," welche einige Jahre ſpäter in Wien erſchien, in folgender Weiſe erzählt:

„Im Jahre 1792 ſendete der Churfürſt von Cölln ſeinen Schützling, Ludwig van Beethoven, nach Wien, um bei Joſeph Haydn die Compoſition zu lernen. Der Abbe Gelinek, mit welchem Schenk häufig zuſammenkam, erzählte dieſem, daß er einen jungen Menſchen kenne, der eine Virtuoſität auf dem Pianoforte bewähre, wie ſie, außer bei Mozart, niemals gehört worden. Ein anderes Mal erwähnte er, daß Beethoven bereits vor einem halben Jahre bei Haydn die Lehre des Contrapunktes angefangen, aber wenig Fortſchritte mache. Er endete mit der Bitte, Schenk möchte den jungen Künſtler in ſeinem Studium behülflich ſein. Vor allem wurde eine Zuſammenkunft in Gelinek's Wohnung beſchloſſen. Beethoven ſetzte ſich an das Pianoforte und phantaſirte über eine halbe Stunde. Noch nach vierzig Jahren gerieth der alte Schenk immer in Bewegung, wenn er dieſer erſten Phantaſie gedachte.

„„Es war ein heller Tag, ein volles Licht!““ rief er aus. „„Da gab es keine kraftloſen Zergliederungen, kein mattes Solfeggiren; aus einigen leicht hingeworfenen Figuren entwickelten ſich die reichſten Motive, voll Wahrheit und Anmuth; plötzlich trat er in weit entfernte Tonleiter, heftige Leidenſchaften ausdrückend; gefälligere Modulationen führten wieder zu einer himmliſchen Melodie, nun veränderte er die ſüßen Klänge in wehmüthige, ſcherzende, tändelnde; jede dieſer Figuren hatte ihren beſtimmten Charakter; jede war kühn, neu, aber auch klar und richtig; ſein Spiel war vollkommen, wie ſeine Erfindung. Und dieſer Meiſter war damals noch ganz unbekannt.““

Den Tag nach der erſten Zuſammenkunft beſuchte Schenk den jungen Künſtler. Die geniale Unordnung, die im Wohnzimmer herrſchte, befremdete ihn ein wenig, der von Jugend auf bedächtig und angemeſſen war; doch ließ er ſich nichts merken. Beethoven empfing ihn herzlich und lebhaft. Auf dem Pult lagen einige contrapunktiſche Uebungsſätze, in denen Schenk, nach flüchtigem Ueberblick, einige Fehler bemerkte. Beethoven ſchien in einem etwas gereizten Zuſtande. Voll Eifer und Wißbegierde war er nach Wien gekommen; er konnte ſich Talent zutrauen; er war an einen großen Mann gewieſen, und doch wollte es in der Haupſache nicht recht vorwärts. Das war aber ſehr begreiflich. Haydn war oft abweſend, überdies zu ſehr mit ſeinen bedeutenden Werken beſchäftigt, um ſich genau mit der Lehre der muſikaliſchen Grammatik zu befaſſen, oder ſich überhaupt viel um den jungen Feuergeiſt zu bekümmern, den ihm ein großer Herr aufgebürdet und der ihm im Grunde läſtig war. [?] Beethoven verhehlte ſeine mißmuthige Stimmung gegen Schenk nicht und wiederholte endlich, mit aller Freimüthigkeit, Gelinek's Antrag, den jener mit Vergnügen annahm, da er ſich dadurch geehrt fühlte. Der **Gradus ad Parnassum**, von Joſeph Fux, wurde vorgenommen und raſch an das Werk geſchritten. Nun entſtand wirklich ein ſonderbares Verhältniß, indem er, der neue Lehrer, die nahe Größe ſeines Schülers vorausſehend, den höchſten Reſpect gegen ihn empfand, und ſich ſelbſt nur als das Werkzeug betrachtete, um zur theoretiſchen Ausbildung des künftigen Meiſters ſein Scherflein beizutragen. Indeſſen durfte Haydn nicht gänzlich übergangen werden; Beethoven ſchrieb alſo die von Schenk corrigirten Sätze immer wieder ab, damit jener keine fremde

Schrift gewahre. Natürlich drang Schenk auch bei dieſem Verhältniß auf das tiefſte Geheimhalten. Im nächſten Jahre entſtanden Uneinigkeiten zwiſchen Beethoven und Gelinek, und der letztere plauderte das Geheimniß aus, worüber ſich Schenk gar nicht zufrieden geben wollte. Der Unterricht hatte noch kein Jahr gedauert und war im beſten Gange, als Beethoven plötzlich nach Eiſenſtadt berufen wurde, um dort mit Haydn längere Zeit zu verweilen. Er ließ in ſeiner Wohnung folgendes Schreiben zurück.“

„„Lieber Schenk! Ich wußte nicht““ ꝛc. ꝛc. ꝛc. [ſ. oben S. 262].

„Späterhin bildete ſich, bei aller Verſchiedenheit, noch ein inniges Verhältniß zwiſchen den beiden Männern bis zu Beethoven's Tod.“ —

Mit Ausnahme einiger leicht zu erkennender Irrthümer ſcheint die Erzählung glaubwürdig zu ſein und auf guter Autorität zu beruhen.

XI. (Zu S. 295.)

Die folgenden Documente beziehen ſich auf die Veröffentlichung der Beethoven'ſchen Trios Bd. I.

I.

Kontrakt.

Unter heut angeſetztem Datum iſt zwiſchen Herrn Artaria & Compagnie und Herrn Ludwig van Beethoven folgende Verabredung geſchloſſen worden.

1mo Es übergiebt Herr van Beethoven dem Herrn Artaria ſeine drei Trio auf das Klavier, Violin und Baß, und verbindet ſich Herr Artaria ſolche gegen Vorausbezahlung von zwei hundert zwölf Gulden, rein und ſchön, auch mit einem zierlichen Titelblatte verſehen, binnen ſechs Wochen von untergeſetztem Datum an gerechnet ſpäteſtens, ſtechen zu laſſen.

2do Verbindet ſich Herr Artaria demſelben vier hundert Exemplare, das Exemplar um einen Gulden auf die Art abzuliefern, daß von dem Tage der verfloſſenen ſechs Wochen an gerechnet alle Wochen wenigſtens 50 Exemplare bis auf die beſtimmte Zahl von 400, unfehlbar abgedruckt und abgegeben werden ſollen; jedoch ſteht es Herrn van Beethoven frei auch eine geringere Zahl abzunehmen.

3^{tio} Uebernimmt Herr Artaria nach der abgelieferten beſtimmten Anzahl Exemplare die Platten gedachter 3 Trio um den Preis von 90

Gulden, welche er ſich auch von oben bemelter Summe der 212 Gulden ſogleich abziehen läßt.

4to Vom Tage der abgelieferten erſten Exemplare verſpricht Herr Artaria auf hieſigem Platze durch 2 ganze Monate keine Exemplare davon zu verkaufen; dagegen ihm aber deſſen Abſatz ins Ausland von dieſem nämlichen Tage an frei ſteht, nach Verlauf der 2 Monate aber, auch hier in Wien er ſelbige als ſeine rechtmäßige eigenthümliche Waare verkaufen darf.

5to Nach Verlauf dieſer 2 Monate bleibt es zwar Herrn van Beethoven frei, die ihm übrig bleibenden Exemplare nach Gutdünken abſetzen zu können, jedoch hat derſelbe alsdann keinen Anſpruch mehr auf den weiteren Verkauf ſeines Werkes, und ſollte er für gut finden bis dahin die Anzahl von 400 Exemplaren nicht abnehmen zu wollen, ſo ſoll ihm auch weiter das Recht nicht mehr zuſtehen, auf Rechnung dieſe Anzahl Exemplare abfordern zu können.

6to Das Pränumeranten-Verzeichniß wird dem Herrn Artaria gedruckt abgeliefert werden um ſolches denen für die Herren Pränumeranten beſtimmten Exemplaren beiheften zu laſſen.

In Urkund deſſen beidſeitiger Kontrahenten eigenhändige Unterſchrift und Pettſchafte.

Wien, den 19. May 1795.

L. S. Ludwig van Beethoven. L. S. Artaria & Comp.

II.

Anzeige in der Wiener Zeitung vom 16. May 1795.

Pränumeration

auf Ludwig van Beethoven's 3 große Trios für das Pianoforte, Violin und Baß, welche binnen 6 Wochen bei dem Verfaſſer gegen Zurückgabe des Scheins zu haben ſein werden. Der Preis eines vollſtändigen Exemplars iſt ein Ducaten. Die Namen der Herren Pränumeranten werden vorgedruckt und ſie genießen den Vortheil, daß dieſes Werk für Andere erſt 2 Monate nach der Ablieferung, vielleicht auch nur gegen erhöhten Preis abgegeben wird. In Wien pränumerirt man bei dem Verfaſſer im Ogylſiſchen Hauſe in der Kreuzgaſſe hinter der Minoriten-Kirche Nr. 35, im erſten Stock.

[Chr. Verzeichniß Nr. 16]

III.

Aus der Wiener Zeitung. September 5. 1795.

Da die ſämmtlichen Herren Pränumeranten der Ludwig van Beethoven'ſchen Trios ihre Exemplare erhalten haben, ſo dienet zur Nachricht, daß bei dem Verfaſſer noch durch einen ganzen Monat eben dergleichen Exemplare um den Pränumerationspreis per 1 Dukaten zu haben ſind. Er wohnt in der Kreuzgaſſe im Ogylſiſchen Hauſe Nr. 35 im erſten Stock.

Ende des erſten Bandes.

Druck von G. Pätz in Naumburg.

Beethoven's Leben.

GIFT
NOV

Ludwig van Beethoven's Leben.

Von

Alexander Wheelock Thayer.

Nach dem Original-Manuſcript deutſch bearbeitet.

Zweiter Band.

Berlin, 1872.
W. Weber.

Vorbemerkung.

Der Verfaſſer fühlt die Verpflichtung, den Beſitzern des erſten Bandes gegenüber ſich wegen der langen Verzögerung der Fortſetzung zu entſchuldigen. Dieſelbe war zum Theil durch eine ſehr gefährliche Krankheit veranlaßt, welche allen ſeinen Bemühungen beinahe ein Ziel geſetzt hätte; zum anderen Theile durch die fortwährend ſich ſteigernde Laſt ſeiner amtlichen Obliegenheiten. Mehr wie die Hälfte des fünfjährigen Zeitraumes, welcher ſeit dem Erſcheinen des erſten Bandes verfloſſen iſt, war der Verfaſſer zur Fortſetzung ſeiner literariſchen Arbeiten völlig außer Stande.

Der Ueberſetzer hat der Vorbemerkung zu dem zweiten Bande nichts weiter hinzuzufügen, als daß er diesmal weder Veranlaſſung noch Gelegenheit gehabt hat, die Mittheilungen des Verfaſſers durch eigene Zuſätze zu vermehren. Mit Ausnahme einiger Angaben im letzten Anhange, welche der Leſer leicht finden wird, hat er ſich lediglich auf eine getreue Wiedergabe der Thayer'ſchen Arbeit beſchränkt, und nur in der Form der Darſtellung ſich hier und da einige Freiheit erlaubt. Er hegt den Wunſch und die Hoffnung, daß das Intereſſe und die Anerkennung, welche der erſte Band dieſer Biographie allenthalben gefunden hat, ſich auch dem zweiten zuwenden möge.

Im Auguſt 1871.

Inhaltsverzeichniss des zweiten Bandes.

Drittes Buch.

Beethoven's erſte Wiener Zeit. 1792—1800.

Fortſetzung.

Seite
4. Die Jahre 1796—98. Die Reiſe nach Berlin. General Bernadotte . 3
5. Die Jahre 1798 und 1799. Beethoven und Wölffl. J. Cramer . . 22
6. Beethoven's geſelliger Verkehr in Wien 40
7. Beethoven's Charakter und Perſönlichkeit 64

Viertes Buch.

Beethoven auf der Höhe ſeines Schaffens. I. Bis zur Wiederholung des Fidelio. 1800—1806.

1. Das Jahr 1800. (Die Quartette Op. 18 u. ſ. w.) 95
2. Das Jahr 1801. Das Ballet Prometheus. Briefe Beethoven's. Hetzendorf 119
3. Biographiſche Erläuterungen zu den Briefen von 1801.
    1. Die Briefe nach Leipzig 146
    2. Die Briefe an Amenda und Wegeler. Anton Reicha. Stephan von Breuning. Ferdinand Ries. Julia Guicciardi 155
4. Das Jahr 1802. Heiligenſtadt. Beethoven's Brüder 181
5. Das Jahr 1803. Unterhandlungen mit dem Theater und mit Thomſon. Neue Freunde 216
6. Das Jahr 1804. Die heroiſche Symphonie. Beethoven und Breuning. Beginn des Fidelio 244
7. Das Jahr 1805. Die Oper Leonore (Fidelio) 272
8. Das Jahr 1806. Wiederholung des Fidelio. Reiſe nach Schleſien. Verhandlungen mit Thomſon 327

Anhang.

I. Zu S. 83. (Aus Czerny's Erinnerungen) 361
II. Zu S. 89. (Aus Drouet's Brief) 365

Seite
III. Zu S. 122. (Concertprogramm vom 30. Januar 1801) 368
IV. Zu S. 125. (Verzeichniß von Wiener Theateraufführungen in den Jahren 1794 bis 1807) 369
V. Zu S. 125. (Zum Ballet Prometheus) 380
VI. Zu S. 227. (Der Violinſpieler Bridgetower) 385
VII. Zu S. 248. (Zum Chriſtus am Oelberg und der Sinfonia eroica) . 391
VIII. Das Skizzenbuch der Leonore, nebſt weiteren auf die Oper bezüglichen Mittheilungen 393
IX. Nachträge zum erſten Bande 403

Drittes Buch.

Beethoven's erſte Wiener Zeit.

Fortſetzung.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Viertes Kapitel.

Die Jahre 1796—98. Die Reiſe nach Berlin. General Bernadotte.

Wir nehmen den Gang unſerer Erzählung mit dem Jahre 1796 wieder auf, dem 26. Lebensjahre Beethoven's, dem vierten ſeines Aufenthaltes in Wien.

War er auch noch nicht officiell von ſeinen Verpflichtungen gegen den Kurfürſten Maximilian entbunden, ſo war er doch thatſächlich derſelben ledig, und alle ſeine Beziehungen zu Bonn und ſeinen Bewohnern waren abgebrochen. Wien war ſeine Heimath geworden, und es liegt kein Grund zu der Annahme vor, daß er jemals in ſpäterer Zeit einen wirklichen und beſtimmten Vorſatz gehabt hätte, dieſelbe mit einer andern zu vertauſchen, nicht einmal im Jahre 1809, als er einen Augenblick daran dachte, der Einladung Jerome Bonaparte's nach Kaſſel Folge zu geben.

Seine contrapunktiſchen Studien bei Albrechtsberger hatte er nunmehr beendet; er war der erſte unter den Clavierſpielern der Hauptſtadt, und ſein Name erhöhte noch die Anziehungskraft des Concertes, welches Haydn nach der Rückkehr von ſeinen Londoner Triumphen gegeben hatte, um einige ſeiner neuen Werke den Wienern vorzuführen. Seine „Meiſterhand" auf dem Felde der muſikaliſchen Compoſition war bereits öffentlich anerkannt; er zählte mehrere Adliche von höherem Range unter der Zahl ſeiner perſönlichen Freunde, und im Hauſe des Fürſten Lichnowsky war er faſt völlig Mitglied der Familie geweſen — war es vielleicht noch. Die ſchnelle Verbeſſerung ſeiner pecuniären Lage hätte auch ein ruhigeres und gleichmäßigeres Temperament, wie das ſeinige, in Aufregung bringen können; drei Jahre vorher notirte er noch ängſtlich die wenigen Kreuzer, die er gelegentlich für

Kaffee und Chocolade „für Haidn und mich“ ausgegeben hatte; jetzt hielt er ſeinen eigenen Bedienten und ſein eigenes Pferd. Seine Brüder mochten immer noch eine Laſt für ihn ſein; jedenfalls war dieſelbe keine drückende mehr. Karl Kaspar erlangte in Folge des beſten Unterrichtes, den er jetzt überhaupt erhalten konnte, ſehr bald einen gewiſſen Erfolg in ſeinem muſikaliſchen Berufe, und da er wahrſcheinlich von Ludwig gelegentlich durch Geld und durch Verſorgung von Schülern unterſtützt wurde, ſo verdiente er genug, um bequem zu leben; während Johann eine geſicherte Stellung in jenem Apothekergeſchäfte erhalten hatte, welches man noch jetzt in der Kärnthnerſtraße, nahe bei der Stelle, wo ehemals das gleichnamige Thor geſtanden hat, ſehen kann. Sein Einkommen war natürlich gering, und wir werden ſehen, daß ihm Ludwig ſeinen Beiſtand anbot für den Fall, daß er deſſen bedürftig wäre, während dies bei Karl nicht geſchah. Doch verbeſſerte ſich Johann's Lage allmählich, und nach Verlauf weniger Jahre war er im Stande, genug zu erſparen, um ohne Unterſtützung ſeines Bruders ſich ſelbſtändig zu machen und ſein eigenes Geſchäft zu etabliren.[1]

„Das Schickſal war Beethoven jetzt günſtig geworden“, und eine letzte Mittheilung aus jenem Notizbuche, welches wir in den vorigen Kapiteln ſo oft angeführt haben, wird uns zeigen, mit welchem Muthe er entſchloſſen war, ſich die dauernde Gunſt des Glückes zu verdienen. Wenn wir dem alten Irrthum über ſein wirkliches Alter Geltung einräumen wollten, dann würde jene Notiz in eine um ein oder zwei Jahre ſpätere Periode gehören; aber ſollte es nicht einer jener Auszüge aus Büchern und periodiſchen Schriften ſein, wie er ſie ſein ganzes Leben lang ſo gern machte?[2] Die Worte lauten ſo: „Muth. Auch bei allen Schwächen des Körpers ſoll doch mein Geiſt herrſchen. — 25 Jahr ſie ſind da, dieſes Jahr muß den völligen Mann entſcheiden. — Nichts muß übrig bleiben.“

Und nun wollen wir die Erzählung der Ereigniſſe nach ihrer chronologiſchen Folge wieder aufnehmen.

Wie das Jahr 1795 mit einem öffentlichen Auftreten Beethoven's als Clavierſpieler und Componiſt geendet hatte, ſo begann er auch das

---

[1] Folgende Schilderung gab Czerny Otto Jahn von Beethoven's Brüdern: „Karl, klein, rothhaarig, häßlich; Johann, groß, ſchwarz, ſchöner Mann und vollkommen Dandy.“

[2] Das fragliche Buch enthält jedenfalls eine derartige Bemerkung, nämlich dieſe: „In Arles. Einer ſchreibt hiervon, daß wohl die Göttin Venus mit allem Rechte die Patronin des anderen Geſchlechtes zu Arles vorgeſtellt hat. Ihre Sprache übertrifft die der Venezianerinnen noch. Sie iſt aufs Höchſte muſikaliſch.“

Jahr 1796 mit einem ſolchen; und wie vorher in einem Concerte Haydn's, ſo ſpielte er diesmal in einem von der nachmals berühmten Sängerin Signora Bolla gegebenen Concerte, welches am 8. Januar im kleinen Redoutenſaale ſtattfand. Auch bei dieſer Gelegenheit trug er ein Clavierconcert vor.[1]

Für die Ereigniſſe der nächſtfolgenden Zeit iſt Wegeler unſer Gewährsmann. „Im Januar 1796," ſagt derſelbe (Nachtr. S. 18), „finden die beiden älteren Brüder von Breuning, Chriſtoph und Stephan, ihn [Beethoven] zu Nürnberg, auf der Rückkehr nach Wien. Von welcher Reiſe er kam, iſt nicht angegeben. — Da ſie alle Drei keinen Paß von Wien hatten, ſo wurden ſie in Linz angehalten, doch bald, durch mein Verwenden in Wien, befreit." Derſelbe führt (S. 19) aus einem Schreiben Stephan's von Breuning an ſeine Mutter vom Januar 1796 Folgendes an: „Beethoven reiſte von Nürnberg aus immer mit uns in Geſellſchaft; ſo erregten denn drei Bonner die Aufmerkſamkeit der Polizei; dieſe glaubte wunder, was ſie entdeckt habe. Ich glaube nicht, daß ein weniger gefährlicher Mann gefunden werden kann, als Beethoven." Wegeler's Vermuthung, daß Beethoven vielleicht auf der Rückreiſe von Berlin ſich befunden habe, iſt natürlich außer der Frage. Aber zwiſchen dem Datum von Haydn's Concert (18. December 1795) und dem Briefe Stephan's von Breuning, wenn wir uns denſelben gegen Ende Januar geſchrieben denken, war ſelbſt in jenen Tagen des Poſtwagenverkehrs hinlänglich viel Zeit, um eine Reiſe nach Prag und von dort quer durchs Land nach Mergentheim oder Ellingen zu unternehmen, an welchen Orten ſich damals Kurfürſt Maximilian vorübergehend aufhielt. Die Nothwendigkeit, genau zu wiſſen, in welchen Beziehungen er in Zukunft zum Kurfürſten ſtehen werde, erklärt hinlänglich Beethoven's damaligen Aufenthalt in Nürnberg, namentlich wenn er, was nicht unwahrſcheinlich iſt, Gelegenheit gehabt hatte, während der Weihnachtsfeiertage Prag zu beſuchen. Wenigſtens ſagt Dlabacz in einem Abſchnitte ſeines Künſtlerlexikons Folgendes: „v. Beethoven, ein Konzertmeiſter auf dem Pianoforte. Im J. 1795 gab er eine Akademie in Prag, in welcher er mit allgemeinem Beifall ſpielte.“ Allerdings könnte ſich Dlabacz hier eines Concertes erinnern, welches etwa während Beethoven's Aufenthalt in der böhmiſchen Hauptſtadt einige Wochen ſpäter gegeben wurde. Doch hat ſich erſtlich keine weitere Notiz über ein derartiges Concert gefunden; und ferner konnte der allgemeine Beifall bei dieſer Gelegenheit leicht ein Beweggrund für Beethoven geweſen ſein, ſo bald dorthin zurückzukehren.

---

[1] Wir verdanken die Kenntniß dieſer Thatſache einer von Hanslick (Geſch. des Concertweſens in Wien S. 105) aufgefundenen Concertanzeige, welche ſo lautet: Oggi. Venerdi 8. del corrente gennaio, la Signora Maria Bolla, virtuosa di Musica, darà un Academia nella piccola Sala del Ridotto. La Musica sarà di nuove composizione del Sgr Haydn, il quale ne sarà alla direzione. Vi cantaranno la Sgra. Bolla, la Sgra. Tomeoni e il Sgr. Mombelli. Il Sgr. Bethofen suonerà un Concerto sul Pianoforte. Il Principio sarà alle ore sei e mezza. Prezzi etc. Das Jahr 1796 ergibt ſich leicht. Der 8. Januar fiel auf einen Freitag 1796 und 1802; 1796 war Mombelli in Wien, 1801—3 war Sgra. Bolla in London. Das Stillſchweigen der Allgem. Muſikzeitung im J. 1802 über ein derartiges Concert, in welchem Haydn eigene Werke dirigirte, iſt ebenfalls entſcheidend.

Unter allen Umſtänden war ſein Aufenthalt in Wien nach ſeiner Rückkehr von Nürnberg ein kurzer; derſelbe war ohne Zweifel ausgefüllt durch die letzte Correctur der Sonaten Op. 2, welche Haydn gewidmet ſind, der 6 Menuets (zweiter Theil), der Variationen über das Thema aus dem Ballet „le nozze disturbate“ und jener über „Nel cor piu mi sento“. Alle dieſe Werke wurden im Laufe der nächſten zwei Monate in der Wiener Zeitung angezeigt, während ihr Verfaſſer wieder in Prag oder ſchon in weiter entfernten Gegenden ſich befand.

Folgenden Brief aus jener Zeit verdanken wir der Mittheilung von Frau van Beethoven.

„An meinen Bruder Nicholaus Beethoven
abzugeben in der Apotheke beim Kärnthner Thor.

Herr von Z. hat nur die Güte dieſen Brief dem Perückenmacher zu übergeben, der ihn beſtellen wird.“

„Prag, den 19ten Februar.“ [1796]

„Lieber Bruder!

nun daß du doch wenigſtens weiſt, wo ich bin und was ich mache, muß ich dir doch ſchreiben. Fürs erſte geht mir's gut, recht gut. Meine Kunſt erwirbt mir Freunde und Achtung. was will ich mehr. auch Geld werde ich diesmale ziemlich bekommen. ich werde noch einige woche verweilen hier, und dann nach Dresden, Leipzig und Berlin reiſen. da werden wohl wenigſtens 6 wochen dran gehen bis ich zurückkomme. — Ich hoffe daß dir dein Aufenthalt in Wien immer beſſer gefallen wird. Nim dich nur in Acht vor der ganze Zunft der ſchlechten Weiber. Biſt du ſchon bei Vetter Elſſ geweſen? Du kannſt mir einmal hieher ſchreiben wenn du Luſt und Zeit haſt.

F. Linowski wird wohl bald wieder nach Wien, er iſt ſchon von hier weggereiſt. wenn du allenfalls geld brauchſt, kannſt du keck zu ihm gehen da er mir noch ſchuldig iſt. übrigens wünſche ich daß du immer glücklicher leben mögeſt und ich wünſche etwas dazu beitragen zu können. Leb' wohl lieber Bruder und denke zuweilen

an deinen wahren
treuen Bruder
L. Beethoven.

Grüß bruder Caspar. [1]
meine addreſſe iſt
im goldenen Einhorn auf
der Kleinſeite."

Wir ſind Johann van Beethoven ſicherlich großen Dank ſchuldig, daß er dieſen Brief, trotz aller ſpäter zwiſchen den Brüdern eingetretenen Mißverhältniſſe, ein halbes Jahrhundert lang ſorgfältig aufgehoben und ihn dann den Seinigen hinterlaſſen hat; denn er iſt von eben ſo großem Werthe und Intereſſe für die Thatſachen, die er unmittelbar feſtſtellt, wie für das, was er mehr oder weniger klar andeutet und vermuthen läßt.

Abgeſehen von anderen Betrachtungen macht derſelbe es wohl beinahe gewiß, daß Beethoven damals mit dem Fürſten Lichnowsky nach Prag gereiſt war, ähnlich wie Mozart ſieben Jahre früher, und daß er, als er Wien verließ, noch nicht die Abſicht hatte, ſeine Reiſe weiter auszudehnen. Ermuthigt jedoch durch den Erfolg, faßte er, wie er ſeinem Bruder ſchreibt, raſch den Entſchluß, ſeine Reiſe weiter auszudehnen, um ſowohl ſeine Kenntniſſe und Erfahrung zu bereichern, wie auch Ruhm und äußere Vortheile zu erwerben. Wenn er dieſe Reiſe ſchon in Wien projectirt hätte, wie konnte dann Wegeler jede Erinnerung an dieſelbe verloren haben? Wie konnte Breuning in dem oben citirten Briefe jede Erwähnung derſelben unterlaſſen? Eben ſo wenig iſt es möglich zu denken, daß Beethoven, noch ſo jung und außerhalb der öſtreichiſchen und böhmiſchen Hauptſtädte ſo unbekannt — er, der dort, und dort allein ſo manche mächtige und einflußreiche Freunde hatte, gerade damals weggegangen wäre, um anderswo eine dauernde Anſtellung mit feſtem Gehalte zu ſuchen. Die uns erhaltenen Aeußerungen, welche Beethoven bei Gelegenheit ſchriftlicher Unterhaltungen that, und welche einen Wunſch nach einer ſolchen Anſtellung ausdrücken, beziehen ſich alle auf eine ſpätere Periode; es hieße der Sprache Gewalt anthun, wollte man ſie in die gegenwärtige verlegen, in welcher er mit wohlbegründeten Hoffnungen und ſicherem Vertrauen auf ſein Fortkommen in ſeiner neuen Heimath in die Zukunft ſchauen konnte. Wien ſchien ihm die völlige Befriedigung ſeines ganzen Ehrgeizes zu verſprechen; warum hätte er ſein Glück außerhalb der Mauern deſſelben ſuchen ſollen?

---

[1] Dieſe Worte ſind dick durchſtrichen, und wenn man nach ſo vielen Jahren ſich auf die Farbe der Dinte verlaſſen kann, muß es während des Schreibens geſchehen ſein.

Erfreulich iſt es, die Sorge für das Wohlergehen ſeines Bruders Johann zu beobachten, eine Sorge, deren der Andere ohne Zweifel nicht bedurfte. Wodurch aber Fürſt Lichnowsky in Beethoven's Schuld ſein konnte, vermögen wir nicht anzugeben.

Wir haben reichliches Material zu einer Darſtellung der muſikaliſchen Verhältniſſe von Prag zu jener Zeit; doch würde eine ſolche hier überflüſſig ſein. Es mag genügen anzuführen, daß das muſikaliſche Publikum noch eben jenes war, welches kurze Zeit vorher durch die unmittelbare und edle Würdigung Mozart's ſich ein Ehrenzeugniß ausgeſtellt und den unſterblichen Werken deſſelben, Figaro, Don Juan und Titus, eine ſo glänzende Aufnahme bereitet hatte. Da ſich dort kein kaiſerlich-königlicher Hof befand und die öffentlichen Vergnügungen weniger zahlreich waren wie in Wien, ſo war der Adel zum Zwecke ſeiner Erholung mehr auf ſeine eigenen Hülfsquellen angewieſen. In Folge deſſen war, abgeſehen von dem traditionellen Geſchmacke der Böhmen für Inſtrumentalmuſik, ihre Hauptſtadt vielleicht ein beſſeres Feld für den Virtuoſen als Wien ſelbſt. Außerdem waren die großen Orgeln in den Kirchen den Künſtlern geöffnet, und es würde uns nicht überraſchen, wenn künftig noch einmal entdeckt werden ſollte, daß der Hoforganiſt von Bonn ſeine Fähigkeiten damals auch auf dieſem Inſtrumente gezeigt habe. Es hat ſich keine Notiz von irgend einem öffentlichen Concerte gefunden, welches Beethoven bei dieſem Beſuche gegeben hätte; weder die Zeitungen jener Tage, noch die Erinnerungen von Tomaſchek und Anderen wiſſen von einem ſolchen. Das Geld, welches er „diesmal ziemlich bekam", muß alſo in den Geſchenken des Adels beſtanden haben, welche er für ſein Spiel in ihren Salons und vielleicht für Compoſitionen erhielt.

Bekanntlich wurde die Arie „Ah perfido, spergiuro" während dieſes Beſuches componirt. Sie wurde ſpäter der Gräfin Joſephine Clari gewidmet, einer bekannten Geſangsdilettantin; da aber im November dieſes Jahres (den 21.) Madame Duſchek, die Freundin Mozart's, in Leipzig „eine italieniſche Scene, componirt für Mad. D. von Beethoven" ſang, ſo war die Arie Ah perfido ohne Zweifel für ſie geſchrieben. Die Familie Duſchek darf daher wohl zu Beethoven's Prager Freunden gezählt werden.

Eine andere Familie, in welche er freundſchaftlich aufgenommen wurde, war die des Appellationsraths Kanka. Sowohl der Vater wie der Sohn waren Dilettanten in der Compoſition[1] und im Spiele von Inſtrumenten — der Vater auf dem Violoncell, der Sohn auf dem Clavier. Gerber giebt ihnen eine Stelle in ſeinem Lexikon. „Fräulein Jeannette", ſagt der lobredneriſche Schönfeld, „ſpielte das Pianoforte mit vielem Ausdrucke und Fertigkeit." Der Sohn ergriff den Beruf ſeines Vaters, wurde ein ausgezeichneter Schriftſteller über böhmiſches Recht und leiſtete Beethoven in ſpäteren Jahren als Rechtsbeiſtand gute Dienſte.

In der Sammlung von Artaria findet ſich ein ſtarkes Faſcikel von Skizzen und muſikaliſchen Bruchſtücken von Beethoven's Hand, worin Papiere von der Bonner Periode bis zum Ende des Jahrhunderts in ſolcher Unordnung zuſammengehäuft ſind, daß man ſieht, daß ſie nur zum Zwecke der Aufbewahrung ſo verbunden ſind. Ein Blatt, nur Skizzen enthaltend, trägt, wenn wir es richtig entziffert haben, dieſe Aufſchrift: „Geſchrieben und gewidmet der Gr. C. G. als Andenken ſeines Aufenthalts in P."; auf der vierten Seite des Bogens ſteht: „Dieſe 4 Bagatellen von B." und noch einige fernere unleſerliche Worte. Könnte nicht noch irgend eine bisher unbekannte Compoſition Beethoven's im Beſitze der Familie Clam-Gallas ſein? Graf Chriſtian und ſeine zwei Töchter werden von Schönfeld unter die geſchickten Clavierſpieler Prags gerechnet.

Und mit dieſen wenigen Notizen iſt unſere Kenntniß von dem damaligen Beſuche Beethoven's in Prag erſchöpft. Wir finden ihn zunächſt in Berlin wieder. Es hat ſich keine Andeutung über den vorgehabten Beſuch in Dresden und Leipzig gefunden, obgleich ihn doch, wie es ſcheint, ſeine Reiſe durch die ſächſiſche Hauptſtadt führen mußte. In ſpäteren Jahren erzählte er gern von ſeinem Aufenthalte in Berlin, und einige Einzelnheiten ſind auf dieſe Weiſe erhalten worden. Er ſpielte, erzählt

---

[1] In der Wiener Zeitung vom 29. Juni 1796 zeigt Johann Traeg „Ländleriſche von Kanka" an

Ries (S. 109), „einigemal bei Hofe (beim Könige Friedrich Wilhelm II.), wo er auch die zwei Sonaten mit obligatem Violoncello, Opus 5, für Duport (erſten Violoncelliſten des Königs) und für ſich componirte und ſpielte. Beim Abſchiede erhielt er eine goldene Doſe mit Louisdors gefüllt. Beethoven erzählte mit Selbſtgefühl, daß es keine gewöhnliche Doſe geweſen ſei, ſondern eine der Art, wie ſie den Geſandten wohl gegeben werde.“

König Friedrich Wilhelm II. theilte die Liebe ſeines Onkels Friedrich's des Großen für Muſik, während ſein Geſchmack beſſer und gebildeter war. Sein Inſtrument war das Violoncell, und er übernahm häufig eine Stimme in Quartetten und zuweilen ſogar bei den Proben italieniſcher Opern. Das Hamburger politiſche Journal theilt uns unterm 20. Febr. 1796 mit, daß derſelbe am vorherigen Tage in das Concert im Gaſthof zur Stadt Paris gegangen und bis zum Ende geblieben ſei; daß der König und die Prinzen einfach leben, und daß ſein Vetter, Louis Ferdinand, — griechiſch lerne.

Friedrich Wilhelm übte einen bedeutenden und dauernden Einfluß zum Guten auf den muſikaliſchen Geſchmack von Berlin. Er war es, der die Aufführungen der Gluck'ſchen und Mozart'ſchen Opern daſelbſt veranlaßte und die Händel'ſchen Oratorien in die Hofconcerte einführte. Bekannt iſt namentlich, in wie hohem Grade er den Genius Mozart's bewunderte, welchen er ſogar an ſeinen Hof zu feſſeln wünſchte. Alle dieſe Thatſachen machen glaublich, was **Karl Czerny** am Schluſſe einer Beſchreibung von Beethoven's Spielen aus dem Stegreife ſagt, welche er in Cock's London Musical Miscellany (2. Auguſt 1852) hat drucken laſſen. „His improvisation“ heißt es dort „was most brilliant and striking; in whatever company he might chance to be, he knew how to produce such en effect upon every hearer, that frequently not an eye remained dry, while many would break out into loud sobs; for there was something wonderful in his expression, in addition to the beauty and originality of his ideas and his spirited style of rendering them. After ending an improvisation of this kind, he would burst into loud laughter and banter his hearers on the emotion he had caused in them. „You are fools“ he would say. Sometimes he would feel himself insulted by these indications of sympathy. „Who can live among such spoiled children,“ he would cry, and only on that account, (as he told me), he declined to accept an invitation, which the king of Prussia gave him, after one of the extemporary performances above described.“[1])

Capellmeiſter Reichardt hatte zwei Jahre vorher Berlin verlaſſen. Weder Himmel noch Righini, ſeine Nachfolger, zeigten jemals Talent für Kammermuſik von höherer Gattung, und es lebte damals überhaupt in jener Gegend kein namhafter Componiſt für dieſes Fach. Nun hatte der junge Beethoven durch ſeine beiden Sonaten ſein Talent gezeigt, und der König erkannte gerade in ihm den rechten Mann, die Lücke auszufüllen — kein geringer Beweis eines überlegenen Geſchmackes und Urtheils. Wie der deutſche Ausdruck gelautet hat, den der Ueberſetzer von Czerny's Brief durch die Worte: accept an invitation which the king gave him, wiedergab, kann unmöglich ermittelt werden; wie die Worte jetzt lauten, können ſie nur von einer Einladung, dauernd in ſeinem Dienſte zu bleiben, verſtanden werden. Der im darauf folgenden Jahre erfolgende Tod des Königs verhinderte natürlich, daß der Antrag wiederholt wurde.

Friedrich Heinrich Himmel, fünf Jahre älter wie Beethoven, den der König ſeinem theologiſchen Studium entzogen und vollſtändig als Muſiker hatte ausbilden laſſen, zuerſt unter Naumann in Dresden, ſpäter in Italien, war ein Jahr vorher zurückgekehrt und hatte die Stellung eines Königlichen Hofpianiſten und Componiſten übernommen. Als Virtuoſe auf ſeinem Inſtrumente war ſein einziger Nebenbuhler in Berlin jener Prinz, welcher damals griechiſch lernte — Louis Ferdinand, Sohn des Prinzen Auguſt und Neffe Friedrich's II. Derſelbe war etwa zwei Jahre jünger wie Beethoven und mit Talenten und Gaben von der Natur ausgeſtattet, welche ihm eine ausgezeichnete Stellung gegeben hätten, auch wenn ihm ſein Glück nicht eine königliche Abſtammung hätte zu Theil werden laſſen. Seine Vorzüge und ſeine Fehler, ſeine raſtloſe Jugend und ſein unruhiges früheres Mannesalter, ſeine kurze aber glänzende Laufbahn und ſein trauriges Ende auf dem Schlachtfelde von Saalfeld ſind ausführlich von Anderen dargeſtellt und brauchen hier nicht beſchrieben zu werden. Wir mußten ihn nennen, weil er und Beethoven näher mit einander bekannt geworden ſind, und weil Jeder von ihnen des Andern muſikaliſche Begabung und Fertigkeit würdigte und ihm volle Gerechtigkeit widerfahren ließ.

---

[1]) Seine Improviſation war im höchſten Grade brillant und ſtaunenswerth; in welcher Geſellſchaft er ſich auch befinden mochte, er verſtand es, einen ſolchen Eindruck auf jeden Hörer hervorzubringen, daß häufig kein Auge trocken blieb, während Manche in lautes Weinen ausbrachen; denn es war etwas Wunderbares in ſeinem Ausdrucke, noch außer der Schönheit und Originalität ſeiner Ideen und der geiſtreichen Art, wie er dieſelben zur Darſtellung brachte. Wenn er eine Improviſation dieſer Art beendigt hatte, konnte er in lautes Lachen ausbrechen und ſeine Zuhörer über die Bewegung, die er in ihnen verurſacht hatte, verſpotten. Ihr ſeid Narren, ſagte er wohl. Zuweilen fühlte er ſich ſogar verletzt durch dieſe Zeichen der Theilnahme. Wer kann unter ſo verwöhnten Kindern leben, ſagte er, und einzig aus dieſem Grunde (wie er mir erzählte) lehnte er es ab, eine Einladung anzunehmen, welche der König nach einer der oben beſchriebenen Improviſationen an ihn gelangen ließ.

Da unſere Kenntniß von den Beziehungen Beethoven's zu den genannten Männern weſentlich auf der Erzählung von Ries beruht, ſo mögen die Worte dieſes unübertrefflichen Berichterſtatters hier an die Stelle der unſrigen treten. „Er ging,“ heißt es S. 110 der Notizen, „in Berlin viel mit Himmel um, von dem er ſagte, er beſitze ein ganz artiges Talent, weiter aber nichts; ſein Clavierſpielen ſei elegant und angenehm, allein mit dem Prinzen Louis Ferdinand ſei er gar nicht zu vergleichen. Letzterem machte er in ſeiner Meinung ein großes Compliment, als er ihm einſt ſagte: er ſpiele gar nicht königlich oder prinzlich, ſondern wie ein tüchtiger Clavierſpieler. Mit Himmel hatte er ſich folgender Urſache wegen überworfen. Als ſie eines Tages zuſammen waren, begehrte Himmel, Beethoven möge etwas phantaſiren, welches Beethoven auch that. Nachher beſtand Beethoven darauf, auch Himmel ſolle ein Gleiches thun. Dieſer war ſchwach genug, ſich hierauf einzulaſſen. Aber nachdem er ſchon eine ziemliche Zeit geſpielt hatte, ſagte Beethoven: „Nun, wann fangen Sie denn einmal ordentlich an?“ Himmel hatte Wunders geglaubt, wie viel er ſchon geleiſtet, er ſprang alſo auf und beide wurden gegenſeitig unartig. Beethoven ſagte mir: „Ich glaubte, Himmel habe nur ſo ein bischen präludirt.“

Beethoven erzählte dieſe Geſchichte auch der Frau von Arnim mit den weiteren Einzelnheiten, daß ſie gerade unter den Linden ſpazieren gingen und ſich von da in ein Privatzimmer des erſten Kaffeehauſes begaben; in dieſem habe ein Clavier geſtanden, auf welchem ſie ihre Fertigkeit zeigen konnten.

„Sie haben ſich zwar nachher ausgeſöhnt“ (fährt Ries fort), „allein Himmel konnte verzeiben, doch nie vergeſſen. Sie waren auch noch einige Zeit in Briefwechſel, bis Himmel gegen Beethoven einen böſen Streich ſpielte. Letzterer wollte immer Neues von Berlin wiſſen; dieſes langweilte Himmel, der ihm endlich einmal ſchrieb: Die größte Neuigkeit ſei die Erfindung einer Laterne für Blinde. Beethoven lief mit dieſer Neuigkeit umher; alle Welt wollte wiſſen, wie dies denn eigentlich nur ſein könne. Er ſchrieb deshalb ſogleich an Himmel, es ſei ungeſchickt von ihm, daß er hierüber keine weitere Erklärung geſchrieben habe. Durch die erhaltene, aber nicht mittheilbare Antwort wurde nicht nur alle Correſpondenz für immer beendigt, ſondern alles Lächerliche, das darin lag, fiel auf Beethoven zurück, da dieſer unbeſonnen genug war, ſie hier und da ſehen zu laſſen."

Auch mit Faſch und Zelter trat er in freundſchaftliche Beziehungen; und zweimal wenigſtens hat er Zuſammenkünften der Singakademie beigewohnt, welche damals etwa 90 Stimmen zählte. Zum erſten Male geſchah dies am 21. Juni; „es wurden ihm," wie es in der Geſchichte der Singakademie p. XI heißt, „ein Choral, die 3 erſten Nummern der Meſſe und die 6 erſten aus dem 119. Pſalm vorgeſungen. Hierauf ſetzte er ſich an den Flügel und ſpielte eine Phantaſie über das letzte Fugenthema: „Meine Zunge rühmt im Wettgeſang dein Lob." Die letzten Nummern der Davidiana machten den Beſchluß. Keiner von Beethoven's Biographen hat dieſes Beſuches, oder auch nur eines Aufenthaltes in Berlin erwähnt. Auch ſpricht Faſch davon ohne weitere Bezeichnung. Das Spiel muß aber gefallen haben, denn Beethoven wiederholte es in der nächſten Verſammlung am 28." Die Aufführung der Akademie muß Beethoven auch gefallen haben, und mit gutem Grunde; denn Faſch's Meſſe war 16ſtimmig und Pſalm und Davidiana zum Theil 8ſtimmig; und eine ſolche Muſik konnte man damals nirgendwo anders nördlich von den Alpen hören. Im Jahre 1810 erzählte Beethoven der Frau Bettina von Arnim (damals Eliſabeth Brentano), als er von ſeinem Spiele bei jener Gelegenheit ſprach, daß beim Schluſſe die Zuhörer nicht applaudirten, ſondern mit Thränen in den Augen kamen und ſich um ihn drängten; und er fügte (ironiſch?) hinzu: „das iſt es nicht, was wir Künſtler wünſchen, wir verlangen Applaus!"

Faſch's ſchlichte Erwähnung von Beethoven's Beſuch lautet ſo: „21. Juni 1796. H. van Beethoven fantaſirte von der Davidiana und nahm dazu das Fugenthema aus Pſ. 119. Nr. 16. — Hr. v. Beethoven, Klavierſpieler aus Wien, war ſo gefällig uns eine Phantaſie hören zu laſſen. — 28. Juni. H. v. Beethoven war auch diesmal ſo gefällig, uns eine Phantaſie hören zu laſſen."

Früh im Juli verließ der König Berlin, um ſich in's Bad nach Pyrmont zu begeben; der Adel zerſtreute ſich auf ſeine Beſitzungen oder in Bäder, und die Hauptſtadt „war leer und ſtill“. Beethoven konnte ſich demnach nicht verſucht fühlen, ſeinen Aufenthalt zu verlängern; doch iſt das Datum ſeiner Abreiſe nicht genau bekannt.

Schindler nennt Leipzig als eine der Städte, in welchen Beethoven während dieſer Reiſe „durch ſein Clavierſpiel, ganz beſonders durch ſeine geiſtvolle Improviſation, Theilnahme und Aufſehen erregte“; doch hat ſich in keinem öffentlichen Blatte dieſer oder einer ſpäteren Periode irgendwelche Anſpielung, und überhaupt nicht die leiſeſte Andeutung gefunden, um dieſe offenbar irrige Behauptung zu beſtätigen. Ueberdies bemerkt Rochlitz in ſeiner Erzählung von einem Beſuche beim Componiſten im Jahre 1822: „Ich hatte Beethoven noch nicht geſehen“, und fügt hinzu, derſelbe ſei nur als Jüngling durch Leipzig durchgereiſt. Demnach muß dieſe Angabe, bis neue Entdeckungen werden gemacht ſein, ebenfalls ihre Stelle in der langen Reihe von Schindler's Irrthümern finden.

Obgleich Wegeler (S. 28) erzählt, daß er Beethoven als Gaſt der fürſtlich Lichnowsky'ſchen Familie „in der Mitte 1796“ verließ, ſo iſt es doch ſo gewiß, als zufällige Beweiſe es nur immer machen können, daß der Doctor und Chriſtoph von Breuning bereits nach Bonn abgereiſt waren, ehe Beethoven wieder nach Wien zurückgekehrt war. Doch waren Stephan und Lenz noch daſelbſt. Erſterer bekleidete damals ei[illegible]telle im deutſchen Orden, in deſſen Dienſt ſo manche ſeiner Vorfahren geſtanden hatten, und er erſcheint in den publicirten Ordenskalendern von 1797 bis 1803 (beide einſchließlich) als Hofrathsaſſeſſor. Er reiſte daher bald nachher von Wien nach Mergentheim, von wo er am 23. Nov. unter anderen Gegenſtänden Folgendes über Beethoven an Chriſtoph und Wegeler ſchrieb: „Ich weiß nicht, ob Lenz Euch etwas von Beethoven geſchrieben hat; ſonſt diene Euch zur Nachricht, daß ich ihn noch in Wien geſehen habe, und daß er, meinem Urtheile nach, welches auch Lenz beſtätigte, durch ſeine Reiſen (oder thaten es die neuen Aufwallungen ſeiner Freundſchaft bei ſeiner Ankunft!) etwas ſolider, oder eigentlich mehr Kenner der Menſchen, und überzeugt von der Seltenheit und dem Werthe guter Freunde geworden iſt. Er wünſcht Sie, lieber Wegeler, wohl hundertmal zurück, und bedauert nichts ſo ſehr, als ſo vielen Ihrer Rathſchläge nicht gefolgt zu haben“. (Nachtr. S. 19.)

Außer dieſer Bemerkung über ſein Betragen und Verhalten findet ſich eine vollſtändige Lücke in der Geſchichte Beethoven's von ſeinem Auftreten in der Berliner Singakademie bis zum folgenden November. Das ſogenannte Fiſchhoff'ſche Manuſcript enthält freilich eine Notiz über eine gefährliche Krankheit, welche ſich Beethoven durch ſeine eigene Unvorſichtigkeit in dieſem Sommer zugezogen hätte; da dieſe jedoch in ihrem Datum völlig unvereinbar iſt mit anderen bekannten Thatſachen, ſo wird ſie die ihr gebührende Betrachtung weiter unten finden. Die wahrſcheinlichſte Vermuthung ſcheint uns die, daß er nach ſeiner Rückkehr, angeregt durch den Erfolg ſeiner Reiſe, und ergötzt durch die Neuheit eines ſolchen Reiſens nach ſeiner Bequemlichkeit, jenen Ausflug nach Preßburg und Peſth machte, über welchen Ries ſpäter von ihm unterrichtet wurde und Mittheilung machte, von dem aber keine weiteren Nachrichten bekannt geworden ſind.

So gelangen wir alſo zum November dieſes Jahres. Es war das Jahr jener erſtaunlichen Reihe von Siegen des jungen franzöſiſchen Generals Napoleon Bonaparte, die mit Arcole ihr Ende erreichten. In Oeſtreich waren Regierung und Volk gleicherweiſe von der Erwartung und Furcht vor der Gefahr eines Einfalles erfüllt; es fand eine allgemeine Erhebung ſtatt und Freiwilligencorps bildeten ſich in allen Theilen des Reiches. Für das Wiener Corps ſchrieb Friedelberg[1] ſeinen „Abſchiedsgeſang an Wiens Bürger beim Auszug der Fahnendiviſion der Wiener Freiwilligen" und Beethoven ſetzte denſelben in Muſik; die gedruckte Originalausgabe trägt das Datum vom 15. November 1796. Derſelbe ſcheint keineswegs eine große Popularität erlangt zu haben, und ſpäter wurde der Melodie ein Trinklied an der Stelle von Friedelberg's Text untergelegt.

Der reißende Fortſchritt der franzöſiſchen Waffen bewirkte, daß die Deutſchen in Italien, von Beſorgniß für die Zukunft erfüllt, in die Heimath eilten. Unter ihnen befanden ſich Beethoven's alte Genoſſen aus dem Bonner Orcheſter, die Vettern Andreas und Bernhard Romberg, welche noch im Frühlinge dieſes Jahres (26. Mai) der Königin von Neapel, der Tochter Maria Thereſia's, die Hand geküßt hatten und dann nach Rom gereiſt waren, um dort einen andern Freund der Bonner Periode zu treffen, nämlich Karl Kügelgen. Dieſe Drei gelangten auf ihrer Reiſe nach dem Norden im Herbſte nach Wien; die beiden Romberg blieben dort auf kurze Zeit bei Beethoven, während Kügelgen nach Berlin weiter reiſte. Baron von Braun — nicht zu verwechſeln mit Beethoven's „erſtem Mäcen", dem ruſſiſchen Grafen Browne — hatte die beiden Vettern das Jahr vorher in München gehört und eingeladen, ſich auch in Wien hören zu laſſen. Die Wiener Zeitungen jener Periode enthalten keine Notiz über ihr Concert, und das Datum deſſelben iſt unbekannt; aber der Correſpondent der Leipziger Allgemeinen Muſikaliſchen Zeitung brachte ein paar Jahre ſpäter (Bd. III. p. 626) eine Mittheilung über daſſelbe. „Die Gebrüder [Vettern] Romberg, welche aus Italien nach Wien kamen, auch nicht ein einziges Empfehlungsſchreiben hatten, ihr Konzert gerade an einem Tage gaben, welcher, mancher zuſammengetroffenen Umſtände wegen, der ungünſtigſte dafür war, gewannen, nach Abzug aller Unkoſten, gegen ſechshundert Gulden. (Sie bekamen für ein Billet fünfzig Gulden.) Es war freilich ein ſchlechtes Konzert für Wien." Durch Lenz von Breuning erfahren wir noch eine weitere Thatſache, welche dem Concert allein Intereſſe für uns giebt. Er ſchreibt im Jahre 1797[1]): „Beethoven iſt wieder hier[2]); er hat in der Rombergiſchen Akademie geſpielt. Er iſt noch immer der Alte, und ich bin froh, daß er und die Rombergs noch ſo mit einander auskommen. Einmal zwar war er beinahe entzweit mit ihnen; ich war aber damals der Vermittler, und erreichte meinen Zweck ſo ziemlich. Ueberhaupt hält er jetzt äußerſt viel auf mich." Es iſt klar, daß die Rombergs unter dieſen Umſtänden ihren beſchränkten Erfolg hauptſächlich Beethoven's Namen und Einfluß verdankten. Im Februar 1797 hatten ſie ihren früheren Platz in Schröder's Orcheſter zu Hamburg wieder eingenommen.

---

[1] In Wieland's neuem deutſchem Merkur, November 1800, wird ein eben damals veröffentlichtes epiſches Gedicht mit dieſen Worten angezeigt: „Kallidion, ein epiſches Gedicht in ſieben Geſängen. Wien, bei Wappler 1800. Zeigt auch in dem unvollkommenen Zuſtande, in welchem es hier erſcheint, von einem wahren Dichterberuf des Verfaſſers, eines Lieutenants Fridelberg, der als Jüngling an einer ehrenvollen fürs Vaterland erhaltenen Wunde ſtarb. Hätten die Parzen ihm Zeit gelaſſen, ſein Gedicht einer wiederholten Prüfung zu unterwerfen: ſo würde er den abenteuerlichen Stoff, den jetzt ſeine Muſe noch nicht zu beherrſchen verſteht, gewiß überwältigt haben."

Wir haben uns Beethoven während des Winters von 1796 auf 1797 eifrig mit Schülern und Privatconcerten beſchäftigt zu denken, vielleicht auch mit ſeinen dramatiſchen Studien unter Salieri[1]; jedenfalls aber mit Compoſitionen und mit der Vorbereitung und Durchſicht verſchiedener Werke, welche damals zum Drucke gelangten. Im Februar und April 1797 zeigte Artaria folgende Werke Beethoven's an: die beiden Violoncellſonaten Op. 5, die 4händige Sonate Op. 6, das Trio Op. 3, das Quintett Op. 4, und die 12 Variationen über den „ruſſiſchen Tanz". Die letzteren ſind der Gräfin Browne gewidmet; ſie gaben Gelegenheit zu jener von Ries erzählten Anecdote, in welcher Beethoven's Vergeßlichkeit hervortritt. Er hatte nämlich für dieſe Dedication „vom Grafen Browne ein ſchönes Reitpferd zum Geſchenke erhalten; er ritt es einigemal, vergaß es aber bald darauf, und, was ſchlimmer war, auch deſſen Futter. Sein Bedienter, der dieſes gar bald merkte, fing an, das Pferd für Geld, zu ſeinem eigenen Vortheile, auszuleihen, und übergab, um Beethoven nicht aufmerkſam zu machen, lange keine Futter-Rechnung. Endlich aber ward, zu Beethoven's größtem Erſtaunen, eine gar große eingereicht, welche ihm plötzlich ſein Pferd und zugleich ſeine Nachläſſigkeit ins Gedächtniß rief". (S. 120).

---

[1]) Nicht 1796, wie irrthümlich im Nachtrag zu den Notizen gedruckt ſteht (p. 20).

[2]) Nach der Peſther Reiſe?

Am 6. April dieſes Jahres (Donnerſtag) gab J. Schuppanzigh ein Concert, auf deſſen Programm Beethoven's Name zweimal erſcheint. Nr. 2 deſſelben war eine „Arie von Hrn. v. Beethoven, geſungen von Madame [Tribolet] Willmann;" Nr. 3 „ein Quintett auf dem Pianoforte mit 4 blaſenden Inſtrumenten akkompagnirt, geſpielt und componirt von Hrn. L. v. Beethoven." Dies war das ſchöne Quintett Op. 16, deſſen Entſtehungszeit ſich hieraus etwas beſtimmter ergibt, wie in unſerm Verzeichniß Nr. 54 angegeben werden konnte. Obige Mittheilung verdanken wir G. Nottebohm.

Um dieſe Zeit jedoch begann der Krieg von Neuem, und die Gedanken der Wiener waren mit ernſteren Gegenſtänden beſchäftigt, als mit der Befriedigung ihrer muſikaliſchen Gelüſte. Am 16. März erzwang Bonaparte den Uebergang über den Tagliamento und den Iſonzo; im Laufe der beiden folgenden Wochen hatte er den größten Theil von Krain, Kärnthen und Tyrol erobert, und näherte ſich jetzt Wien mit reißenden

---

[1] In Bezug auf den Unterricht bei Salieri möge hier noch eine Erzählung Czerny's mitgetheilt werden. Beim Unterricht im Geſang fand Salieri die Melodie einer Arie nicht paſſend. Den andern Tag ſagte er zu Beethoven: „Ihre Arie kann ich gar aus dem Kopfe nicht los werden." Beethoven antwortete: „Nun, Herr v. Salieri, da kann ſie doch nicht ſo ganz ſchlecht geweſen ſein."

Schritten. Am 12. Februar war Lorenz Leopold Haſchka's „Gott erhalte Franz den Kaiſer" mit Haydn's Muſik zum erſten Male im Theater aufgeführt worden, und jetzt, als der Landſturm aufgeboten wurde (7. April), dichtete Friedelberg ſein Kriegslied „Ein großes deutſches Volk ſind wir", welches Beethoven ebenfalls in Muſik ſetzte. Die gedruckte Ausgabe trägt das Datum vom 14. April, wodurch es wahrſcheinlich wird, daß daſſelbe bei Gelegenheit der großen Fahnenweihe geſungen wurde, welche am 17. im Glacis ſtattfand. Beethoven's Muſik hatte jedoch bei Weitem nicht das Glück der Haydn'ſchen, und ſcheint eben ſo wenig Popularität erlangt zu haben, wie ſein früherer Verſuch. Als aber am 18. die Präliminarien zu einem Friedensvertrage zu Leoben unterzeichnet worden waren und die mit ſolcher Eile zuſammengebrachten Armeen drei Wochen ſpäter wieder entlaſſen wurden, erloſch der Geſchmack an Kriegsliedern.

Ueber Beethoven's Thätigkeit als Lehrer in dieſer Periode wiſſen wir nur wenig, und dies wenige iſt ſehr unbeſtimmt und ungenügend; doch geht daraus mit hinlänglicher Sicherheit hervor, daß er Ueberfluß an Schülern hatte, unter ihnen viele junge Damen von hohem Range, die ihn reichlich honorirten. In Folge ſeiner dreifachen Thätigkeit als Lehrer, Componiſt und Clavierſpieler hatte er ein reichliches Einkommen; im Mai dieſes Jahres konnte er Folgendes an Wegeler ſchreiben (Nachtr. S. 11):

„Grüß Dich Gott, Lieber! Ich bin Dir einen Brief ſchuldig, den ſollſt Du nächſtens haben, wie auch meine neueſten Muſikalien. Mir geht's gut, und ich kann ſagen: immer beſſer. Glaubſt Du, daß es Jemanden freuen wird, ſo grüße von meiner Seite. Lebe wohl und vergiß nicht Deinen Ludwig van Beethoven."

Es iſt ſehr möglich, daß er die Krankheit, welche das Fiſchhoff'ſche Manuſcript erwähnt, im Laufe des Sommers 1797 überſtanden hat. Ohne Zweifel iſt Zmeskall die urſprüngliche Quelle für dieſe Angabe, und die Thatſache eines derartigen Krankheitsanfalles wird demnach als ſicher anzunehmen ſein; da jedoch das dort gegebene Datum offenbar unrichtig iſt, ſo muß ſowohl dieſes, wie die Folgerung, daß in ihr der erſte Grund zu dem darauf folgenden Verluſte des Gehörs lag, in den Bereich der Vermuthung verwieſen werden. Vom Mai bis zum November 1797 iſt aber die Geſchichte Beethoven's noch völlig unbekannt; und wäre nicht das völlige Stillſchweigen von Lenz von Breuning in ſeiner Correſpondenz mit ſeiner Familie zu Bonn über einen Gegenſtand, der ſein Mitgefühl ſo heftig erregen mußte, wie eine gefährliche Krankheit ſeines Freundes, ſo würden wir durch nichts gehindert ſein, anzunehmen, daß Beethoven in dieſer Zeit an's Krankenbett gefeſſelt geweſen ſei. Sehr möglich, daß Lenz geſchrieben hat und ſein Brief verloren gegangen oder vernichtet worden iſt; vielleicht hat er es auch verſäumt zu ſchreiben wegen ſeiner herannahenden Abreiſe von Wien, welche im Herbſt ſtattfand. Sein noch vorhandenes Album zeigt unter den dazu Beitragenden die Namen Ludwig und Johann van Beethoven und Zmeskall. Ludwig ſchrieb Folgendes (Nachtr. S. 26):

„Die Wahrheit iſt vorhanden für den Weiſen,
Die Schönheit für ein fühlend Herz:
Sie beide gehören für einander.

Lieber, guter Breuning!

Nie werde ich die Zeit, die ich ſowohl ſchon in Bonn, als wie auch hier, mit Dir zubrachte, vergeſſen. Erhalte mir Deine Freundſchaft, ſo wie Du mich immer gleich finden wirſt.

Wien 1797 Dein wahrer Freund
am 1ten October. L. v. Beethoven."

Sie ſahen einander nicht wieder; am 10. April des folgenden Jahres ſtarb Lenz.

Im November erfuhr Beethoven eine beſondere Huldigung von der früher (Bd. 1. S. 297) erwähnten Geſellſchaft der bildenden Künſtler: die Wiederholung ſeiner Menuets und Trios, die er zwei Jahre früher für den Künſtlerball componirt hatte. Am 23. December trug er wieder zu dem Reize des Wittwen- und Waiſenconcerts bei, indem er in demſelben das Trio für zwei Oboen und engliſches Horn aufführen ließ; die Ausführenden waren Czerwenka, Reuter und Teimer.

Die im Jahre 1797 veröffentlichten Werke Beethoven's, außer den bereits im Beginne des Jahres erwähnten, waren die 12 Variationen für Clavier und Violoncell über das Thema aus Händel's Judas Maccabäus, deren genaues Datum unbekannt iſt; ferner die Clavierſonate Op. 7 und die Serenade Op. 8, beide von Artaria und Comp. am 7. October angezeigt. —

Zu Anfang des Jahres 1798 trat ein politiſches Ereigniß ein, welches in Folge ſeiner Verbindung mit einem von Beethoven's berühmteſten und eigenthümlichſten Werken, der Sinfonia eroica, an dieſer Stelle Erwähnung verlangt. Das ſeltſame Gewebe von Irrthümern, welches in Folge der Sorgloſigkeit in Beachtung der Daten in dem Berichte über den Urſprung dieſes Werkes entſtanden iſt, wird am beſten durch eine einfache Feſtſtellung der Thatſachen beſeitigt werden können.

Die außergewöhnlichen Forderungen, welche von dem franzöſiſchen Directorium als Präliminarien zur Erneuerung des diplomatiſchen Verkehrs nach dem Frieden von Campo Formio an die öſtreichiſche Regierung geſtellt wurden — z. B. die eines nationalen Palaſtes und eines franzöſiſchen Theaters für den Geſandten, und das Recht der Jurisdiction über alle Franzoſen in den öſtreichiſchen Beſitzungen —, welche ſämmtlich mit vollem Rechte von der kaiſerlichen Regierung verworfen wurden, hatten die allgemeine Neugierde ſowohl in Bezug auf den Mann, welcher für jene Stellung ausgewählt werden möchte, als auf die Art, wie er auftreten werde, im höchſten Grade erregt. Dieſelbe wurde in keiner Weiſe vermindert durch die Nachricht, daß der neue Geſandte Jean Baptiſte Bernadotte ſei, jener junge General, welcher an dem jüngſt geſchehenen Einfalle in Iſtrien einen ſo wichtigen Antheil gehabt hatte. Er kam am 5. Febr. 1798 in Wien an und nahm ſeine Wohnung in dem Geymüller'ſchen Hauſe auf der Wollzeile. Der Geſundheitszuſtand der Kaiſerin, welche am 1. März von der Erzherzogin Maria Clementina entbunden wurde, verzögerte die Privataudienz Bernadotte's zum Zwecke der Ueberreichung ſeiner Creditive an den Kaiſer bis zum 2. dieſes Monats, und ſeine öffentliche Audienz und Vorſtellung an die Kaiſerin bis zum 8. April. Während der Hoffeſtlichkeiten, welche damals ſtatt fanden, war Bernadotte ſtets gegenwärtig, und ein Berichterſtatter über jenen Tag erzählt, daß ſowohl der Kaiſer wie die Kaiſerin ſich mit ihm mehr unterhielten, wie mit irgend einem andern von der Geſellſchaft. Dieſer vertrauliche Verkehr hatte jedoch ein raſches Ende; denn am 13. beging Bernadotte die Unbeſonnenheit, die verhaßte Tricolore von ſeinem Balcon herabwehen zu laſſen, und zu drohen, er werde dieſelbe mit Gewalt vertheidigen. Es entſtand ein Aufſtand, und man war der Anſicht, daß bei der ungeheuern Aufregung der öffentlichen Stimmung nur die ſtarken Abtheilungen von Cavallerie und Infanterie, welche zu ſeinem Schutze aufgeboten wurden, ſein Leben retteten — ſie retteten daſſelbe, damit er am 20. Jahrestage ſeiner Ankunft in Wien den ſchwediſchen Thron beſteigen konnte.

Da die Etiquette einem fremden Geſandten nicht geſtattete, in dieſer ſeiner officiellen Eigenſchaft Beſuche zu machen oder zu empfangen, ſo lange er nicht förmlich bei Hofe vorgeſtellt war, ſo lebte der General während der beiden Monate ſeines Aufenthaltes, mit Ausnahme der letzten

5 Tage „ganz ſtille." Die ihn ſahen, rühmten ihn als „artig, geſetzt und beſcheiden", und ſeine beiden Secretäre Gaudium und Freville als „ſehr gebildet". Eine dritte Perſon in ſeinem Gefolge war Rudolph Kreutzer, der große Violinſpieler. Bernadotte hatte damals gerade ſein 34ſtes Jahr angetreten; Kreutzer ſtand im 32ſten; beide waren folglich alt genug, um nach ihrem Geſchmack und ihrer Bildung befähigt zu ſein, die Größe von Beethoven's Genius zu würdigen und ſeiner Geſellſchaft ſich zu erfreuen. Da überdies der Geſandte der Sohn eines Advocaten in der Provinz war, ſo lag in ihrer Abſtammung kein ſo großer Unterſchied des Ranges, daß er einen ungezwungenen Verkehr zwiſchen ihnen verhindert hätte.

Erwägt man das vorher Mitgetheilte, und erinnert man ſich, daß gerade zu jener Zeit der junge General Bonaparte der Gegenſtand allſeitiger Bewunderung und Staunens war, ſo iſt man vollſtändig vorbereitet auf die Mittheilung Schindler's über den Urſprung der heroiſchen Symphonie. „Die erſte Idee zu jener Symphonie (erzählt derſelbe in der erſten Auflage ſeiner Biographie, S. 55) ſoll eigentlich von General Bernadotte ausgegangen ſein, welcher damals franzöſiſcher Geſandter in Wien war und Beethoven ſehr ſchätzte. So hörte ich von mehreren Freunden Beethoven's. Auch Graf Moritz Lichnowsky (Bruder des Fürſten Lichnowsky), der oft mit Beethoven in der Geſellſchaft Bernadotte's war .... hat es mir ſo mitgetheilt." Weiter fügte er hinzu (S. 124), daß ſich noch 1823 Beethoven „lebhaft erinnerte, daß Bernadotte wirklich zuerſt die Idee zur Sinfonia eroica in ihm rege gemacht." Leider hat ſich an der entſprechenden Stelle der dritten Auflage wiederum Schindler's unglückliche Neigung geltend gemacht, mitunter die Vorſpiegelungen ſeiner Einbildungskraft für Thatſachen zu nehmen. „In ſeinem [Bernadotte's], den Notabilitäten aus allen Ständen geöffneten Salon (heißt es I, S. 101) erſchien auch Beethoven, der ſich bis dahin bereits als großer Bewunderer des erſten Conſuls dieſer Republik zu erkennen gegeben hatte. Von dieſem General iſt der Gedanke ausgegangen, Beethoven möge den größten Helden des Zeitalters in einem Tonwerke feiern. Nicht lange [!] ſo hatte ſich dieſer Gedanke zur That entfaltet u. ſ. w." Im weiteren Verlaufe der Geſchichte dieſer Symphonie gibt Schindler große Auszüge aus Beethoven's eigenem Exemplar von Schleiermacher's Ueberſetzung des Plato. Daß der Gedanke an Bonaparte als erſten Conſul die Form und den Inhalt dieſer Symphonie beeinflußt habe, als

Beethoven die Compoſition derſelben in Angriff nahm, und daß ſich der Componiſt eine Art von Syſtem einer politiſchen Moral auf Plato gründete, iſt beides ſehr möglich; aber Bernadotte war längſt von Wien entfernt, ehe die conſulariſche Regierungsform zu Paris angenommen war, und die Sinfonia eroica wurde in Wien öffentlich aufgeführt, ehe Schleiermacher's Plato in Berlin die Preſſe verlaſſen hatte! Es iſt gewiß ſehr traurig, daß ſo viele ſchöne Worte bei Schindler und ſeinen Abſchreibern über dieſen Punkt durch ein einfaches Datum auf nichts reducirt werden, wie ein Schiff durch eine einzige Bombe zerſtört wird; aber wie kann denn auch irgend Jemand glauben, daß der vielbeſchäftigte Beethoven im Alter von 27 Jahren, er, der zwei Jahre vorher, ſelbſt auf Wegeler's Zureden, nicht einmal Privatvorleſungen über Kant hatte beiwohnen wollen, in ſo kurzer Zeit ein platoniſcher Philoſoph geworden wäre?

Wir wollen auf ein Gebiet zurückkehren, auf welchem Beethoven gerade damals weit mehr zu Hauſe war, als er es in Plato's politiſcher Philoſophie jemals geworden iſt. Salieri hatte ihn wieder für die Wittwen- und Waiſenconcerte am 1. und 2. April engagirt. Das Vocalwerk waren Haydn's „Sieben Worte“; die Inſtrumentalcompoſitionen waren: am erſten Abend, eine Symphonie von Eybler; am zweiten „ſpielte Herr van Beethoven von ſeiner Erfindung ein Quintett auf dem Pianoforte, begleitet mit einer Hautbois von Herrn Triebenſee, Kapellmeiſter, und einem Klarinet, von Herrn Beer“ (beide in Dienſten des Fürſten Liechtenſtein), „dann mit einem Fagott vom Herrn Mathuſchek und einem Waldhorn vom Herrn Nickel. Alle erhielten den ungetheilteſten und lebhafteſten Beifall.“ Wie die weitere Mittheilung beſagt, wurde dieſes Ereigniß gehoben durch die Anweſenheit des Kaiſers Franz und der kaiſerlichen Familie.

Fünftes Kapitel.

Die Jahre 1798 und 1799. Beethoven und Wölffl. J. Cramer.

Um jene Zeit war in der Stellung Beethoven's die Veränderung eingetreten, daß er als Claviervirtuoſe nicht mehr ohne Nebenbuhler war. Es hatte ſich ein ſeinen Fähigkeiten durchaus gewachſener Mitbewerber er=

hoben, und zwar ein ſolcher, der den Beifall der leitenden Perſönlichkeiten in den muſikaliſchen Cirkeln Wiens beinahe gleichmäßig mit ihm theilte. In der That waren die eigenthümlichen Vorzüge der Beiden ſo geſtaltet und ſo von einander verſchieden, daß es von dem Geſchmacke der Zuhörer abhing, wem ſie den Ruhm, daß er den Andern übertreffe, zuſchreiben wollten.

Joſeph Wölffl aus Salzburg, zwei Jahre jünger wie Beethoven, ein Wunderkind, welcher ſchon im Alter von 7 Jahren ein Violinconcert öffentlich geſpielt hatte, war ein Schüler von Leopold Mozart und Michael Haydn. Als er im Alter von 18 Jahren in Wien war, wurde er auf Empfehlung des großen Mozart, wie ein Berichterſtatter in Schmidt's Wiener Muſikzeitung vom 8. Auguſt 1843 ſagt, von dem polniſchen Grafen Oginsky engagirt, der ihn mit nach Warſchau nahm. Sein Erfolg daſelbſt als Claviervirtuoſe, Lehrer und Componiſt war beinahe beiſpiellos; aber die politiſchen Aufregungen der Jahre 1794—5 machten einen längeren Aufenthalt in jener Stadt unergiebig, wenn nicht gar gefährlich, und in dem letzteren Jahre kehrte er nach Wien zurück. Am 21. November 1795 führte er eine Oper „der Höllenberg“ auf Schikaneder's Bühne auf; am 14. Jan. 1797 folgte „das ſchöne Milchmädchen“ im Kärnthnerthortheater, und 1798 „der Kopf ohne Mann.“ Die Zahl der von ihm in dieſen Jahren veröffentlichten Kammercompoſitionen war ebenfalls eine große. Doch iſt es lediglich ſeine Eigenſchaft als Clavierſpieler, um derentwillen wir es hier mit ihm zu thun haben; und eine Erinnerung an den allgemeinen Grundſatz, daß eine würdige Nebenbuhlerſchaft der beſte Sporn für den Genius ſei, darf uns hier als genügende Entſchuldigung dafür gelten, daß wir einige Mittheilungen über Wölffl von ſeinen Zeitgenoſſen an dieſer Stelle einflechten. Wenn wir in einem ſpäter noch mitzutheilenden Briefe Beethoven's die Worte leſen: „Auch mein Clavierſpielen habe ich ſehr vervollkommnet“, ſo werden dieſelben kein Erſtaunen hervorrufen; denn nur durch ſtrengen Fleiß und ununterbrochenes Streben nach fernerer Vervollkommnung konnte er ſeine hohe Stellung behaupten in Gegenwart ſolcher Nebenbuhler wie Wölffl und ein oder zwei Jahre ſpäter J. B. Cramer.

Das lebhafteſte Bild von dieſem erſtgenannten Nebenbuhler Beethoven's hat vielleicht Tomaſchek in ſeiner Selbſtbiographie[1]) gegeben, welcher ihn 1799 hörte. Seine Schilderung läßt deutlich erkennen, daß Wölffl's Partei in Wien aus denen beſtand, für welche außergewöhnliche Geſchicklichkeit die Hauptſache war, während Beethoven's Bewunderer ſich aus der Zahl derer zuſammenſetzten, die von der Muſik Rührung des Herzens erwarteten.

---

[1]) Libuſſa, 12. Prag 1845, S. 379 fg.

Tomaſchek gibt eine Erzählung von Steibelt's Beſuch in Prag, welche er folgendermaßen ſchließt: „Nach vollbrachter Spekulation ging er, ſeine Börſe mit Dukaten gefüllt, nach Wien, wo er vom Klavierſpieler Beethoven aufs Haupt geſchlagen wurde, und plötzlich dann ſeine Reiſe nach Paris vornahm“; dann fährt er ſo fort: „Nicht lange darauf“ (nämlich im März 1799) „kam Wölffl nach Prag. Sein durch mehrere Zeitſchriften verbreiteter Ruf eines außerordentlichen Klavierſpielers machte alle Muſikfreunde dieſer Stadt auf ſeine Kunſtleiſtung neugierig. Wer ihn ſehen oder ſprechen wollte, mußte ihn bei der blauen Weintraube ſuchen, wo er ſich tagelang auf dem Billard tummelte, und trotz ſeines kunſtreichen Billardſpiels dennoch gegen den Marqueur über ſechshundert Gulden verlor, womit ihn Wölffl auf die Einnahme ſeines Konzertes beſchied. Das Conzert fand im Theater Statt, wo Zuhörer ſich zahlreich verſammelten. Wölffl ſpielte von ſeiner Compoſition ein Conzert mit beiſpielloſer Reinheit und Präciſion, wie es bei ſo ungeheuerer Spannung ſeiner Hände wohl niemand anders herausbringen dürfte. Dann ſpielte er die Mozart'ſche Phantaſie in F minor, welche für vier Hände in der Breitkopfſchen Herausgabe erſchien, allein ſo wie ſie gedruckt iſt, ohne irgend einen Ton auszulaſſen, oder etwa, der Ausführung wegen, den Werth der Noten zu kürzen, wie es die ſogenannten Romantiker unſerer Zeit lieben, und durch heilloſes Tongewirr bei aufgehobener Dämpfung wieder alles auszugleichen wähnen. Wie geſagt, er ſpielte dieſes Tonſtück ohne allen Mißgriff. Zuletzt phantaſirte er, worin er das Thema aus dem Sonntagskind[1]: „Wenns Lieſerl macht“ eingewebt, und dann beſchloß er mit einigen ſehr ſchönen und ſehr brillanten Variationen das Conzert. Ein reichlicher Beifall wurde dem in ſeiner Art einzigen Virtuoſen zu Theil. — Ein Klavierſpieler, der ſechs Fuß in der Länge mißt, deſſen Finger, ungeheuer lang, eine Spannung von einer Terzdecime ohne alle Anſtrengung ausführen, der noch dazu ſo mager iſt, daß an ihm alles, wie an einer Vogelſcheuche, klappert, der mit der unglaublichſten

---

[1] Operette von Wenzel Müller.

Leichtigkeit, mit einem zwar ſchwachen, jedoch einem netten Anſchlag alle Schwierigkeiten, für andere Klavierſpieler Unmöglichkeiten, vollführt, ohne die ruhige Haltung des Körpers dabei zu verlieren, der oft ganze Stellen in mäßig bewegtem Tempo mit einem und demſelben Finger, wie in dem Andante der Mozartſchen Phantaſie die lange in Sechzehnteln fortgehende Stelle im Tenor zu binden weiß — ein ſolcher Klavierſpieler iſt wohl einzig in ſeiner Art zu nennen. Was würden wohl unſere Journaliſten über einen ſolchen Klavierſpieler ſagen, gegen den alle unſere Pianiſten ſammt ihrem Gepäck von Etüden und ſogenannten Phantaſieen Nullen ſind, die das Sinnvolle der wahren Kunſt nie erkannt, die ihre Bravour nach den poſſierlichen Sprüngen der Heupferdchen ſtudiren, ſich daher zu echten muſikaliſchen Gasconiern heranbilden. Wölffl's eigenthümliche Virtuoſität abgerechnet, hatte ſein Spiel weder Licht noch Schatten, es mangelte ihm männliche Kraft ganz und gar, daher es kommen möchte, daß ſein Spiel nicht in das Innere des Menſchen drang, ſondern das Gymnaſtiſche daran zur Bewunderung hinriß. Uebrigens fehlte es ihm bei ſonſtiger Gutartigkeit an feiner Bildung, ſein kindiſch humoriſtiſches Weſen hat ihm den Namen eines närriſchen Wölffl zugezogen." Tomaſchek erzählt hierauf eine Anekdote, welche dieſe letzte Mittheilung näher erläutert, und fügt eine weitere hinzu, aus der hervorgeht, daß Wölffl doch nicht ganz ohne richtige Empfindung war. „Als man ihn fragte, warum er nicht ſo weitgreifig ſchreibt, wie er ſpielt? — gab er zur Antwort: was würde die Welt, die mich ohnehin für närriſch hält, erſt dazu ſagen, wenn ich der Art Compoſitionen, die für meine langen Finger leicht ſind, den gewöhnlichen Menſchenhänden anbieten würde?"

Eine Parallele zwiſchen Beethoven und Wölffl in einer Correſpondenz der Leipziger Allg. Muſikzeitung (I, 245) vom 22. April 1799, alſo gerade aus der Zeit, in welcher die Leiſtungen der beiden Künſtler Gegenſtand der allgemeinen Unterhaltung in den muſikaliſchen Kreiſen waren und Allen, welche ſie gehört hatten, in friſcher Erinnerung lebten, paßt vortrefflich zu dem Gegenſtande dieſes Kapitels. Der Schreiber ſagt:

„Die Meinungen über den Vorzug des einen vor dem andern ſind hier getheilt: doch ſcheint es, als ob ſich die größere Partei auf die Seite des Letzteren [Wölffl] neigte. Ich will mich bemühen, Ihnen das Eigene Beider anzugeben, ohne an jenem Vorrangſtreite Theil zu nehmen. Beethovens Spiel iſt äußerſt brillant, doch weniger delicat, und ſchlägt zuweilen in das Undeutliche über. Er zeigt ſich am allervortheilhafteſten in der freien Phantaſie. Und hier iſt es wirklich ganz außerordentlich, mit welcher Leichtigkeit und zugleich Feſtigkeit in der Ideenfolge B. auf der Stelle jedes ihm gegebene Thema nicht etwa in den Figuren variirt (womit mancher Virtuos Glück und — Wind macht), ſondern wirklich ausführt. Seit Mozarts Tode, der mir hier noch immer das non plus ultra bleibt, habe ich dieſe Art des Genuſſes nirgends in dem Maße gefunden, in welchem ſie mir bei B. zu Theil ward. Hierin ſteht ihm Wölffl nach. Aber Vorzüge vor ihm hat W. darin, daß er, bei gründlicher muſikaliſcher Gelehrſamkeit und wahrer Würde in der Compoſition, Sätze, welche geradehin unmöglich zu executiren ſcheinen, mit einer Leichtigkeit, Präciſion und Deutlichkeit vorträgt, die in Erſtaunen verſetzt: (freilich kommt ihm dabei die große Struktur ſeiner Hände ſehr zu Statten), und daß ſein Vortrag überall ſo zweckmäßig und beſonders auch im Adagio ſo gefällig und einſchmeichelnd, gleich fern von Kahlheit und Ueberfüllung — iſt, daß man nicht blos bewundern, ſondern genießen kann.... Daß Wölffl durch ſein anſpruchloſes, gefälliges Betragen über Beethovens etwas hohen Ton noch ein beſonderes Uebergewicht erhält — iſt ſehr natürlich."

Wölffl gab wenige Wochen, nachdem er Prag verlaſſen hatte, eine ähnliche Probe ſeiner Geſchicklichkeit, wie wir eine ſolche früher in Betreff Beethoven's nach Wegeler citirten. Als nämlich in Dresden das Clavier in den Saal gebracht worden war, in welchem die Probe zu Wölffl's Concert in C dur ſtattfinden ſollte, fand ſich's, daß daſſelbe genau einen halben Ton zu tief geſtimmt war. „Der Klavierſtimmer verlangte eine Stunde zum Hinaufſtimmen. — Warum nicht gar? ſagte Wölffl ganz kaltblütig. Haben Sie nur die Güte anzufangen: ich muß transponiren! Und ſo ſpielte er denn eins der ſchwerſten Conzerte, die mir nur in meinem Leben vorgekommen ſind, aus Cis dur und mit einer Leichtigkeit, Fertigkeit, Genauigkeit und Präciſion, welche die ganze Kapelle in Erſtaunen ſetzte. Da Sie ſeine Schreibart in den Sachen, welche er für ſich ſelbſt geſetzt hat, genau kennen: ſo wiſſen Sie am beſten, was das ſagen will." [1]

Keine Biographie Beethoven's, welche nur einigen Anſpruch auf Vollſtändigkeit macht, kann die etwas aufgeblaſene und bombaſtiſche Erzählung übergeben, welche Seyfried von dem Wetteifer zwiſchen Beethoven und Wölffl gibt. Ignaz von Seyfried war in jener Periode einer von Schikaneder's Capellmeiſtern, eine Stellung, zu welcher er in einem

---

[1] A. M. Z. I. S. 560.

Alter von noch nicht ganz 21 Jahren berufen worden war, und deren Geſchäfte er am 1. März 1797 übernommen hatte. Er gehörte zu den am meiſten verſprechenden jüngeren Componiſten der Hauptſtadt, ſtammte aus einer hochangeſehenen Familie, hatte Univerſitätsſtudien gemacht und ſein perſönlicher Charakter war unantaſtbar. Es war natürlich, daß er Zutritt zu den muſikaliſchen Salons erhielt, und ſeine Erinnerungen an Muſik und Muſiker in dieſen Jahren dürfen als Ergebniſſe perſönlicher Beobachtung angeſehen werden. Das ungünſtige Licht, welches die Unterſuchungen Nottebohm's auf ihn als Herausgeber der ſogenannten Studien Beethoven's geworfen haben[1], fällt nicht auf die Berichte über thatſächliche Dinge, welche leicht zu ſeiner eigenen Kenntniß kommen konnten, und der Abſchnitt, welcher hier aus dem Anhang zu den „Studien" mitgetheilt wird, wenn auch 30 Jahre nach den Ereigniſſen, die er beſchreibt, niedergeſchrieben, trägt alle Kennzeichen eines wahrheitsgetreuen Berichtes aus des Schreibers eigener Erinnerung.

„Schon hatte Beethoven (heißt es S. 5 u. fg.) durch mehrere Compoſitionen Aufſehen erregt und galt in Wien für einen Clavierſpieler erſten Ranges, als ihm in den letzten Jahren des verfloſſenen Jahrhunderts ein ebenbürtiger Rival erwuchs. Da erneuerte ſich gewiſſermaßen die alte Pariſer Fehde der Gluckiſten und Picciniſten, und die zahlreichen Kunſtfreunde der Kaiſerſtadt zerfielen in zwei Parteien. An der Spitze von Beethovens Verehrern ſtand der liebenswürdige Fürſt von Lichnowſky; zu Wölffls eifrigſten Protectoren gehörte der vielſeitig gebildete Freiherr Raymund von Wetzlar, deſſen freundliche Villa (am Grünberge nächſt dem kaiſerl. Luſtſchloſſe Schönbrunn) allen fremden und einheimiſchen Künſtlern in den reizenden Sommermonaten mit echt brittiſcher Loyalität eine gleich angenehme als wünſchenswerthe Freiſtätte gewährte. Dort verſchaffte der höchſt intereſſante Wettſtreit beider Athleten nicht ſelten der zahlreichen, durchaus gewählten Verſammlung einen unbeſchreiblichen Kunſtgenuß; jeder trug ſeine jüngſten Geiſtesproducte vor; bald ließ der eine oder der andere den momentanen Eingebungen ſeiner glühenden Phantaſie freien ungezügelten Lauf; bald ſetzten ſich beide an zwei Pianoforte, improviſirten wechſelweiſe über gegenſeitig ſich angegebene Themas und ſchufen alſo gar manches vierhändige Capriccio, welches, hätte es im Augenblicke der Geburt zu Papier gebracht werden können, ſicherlich der Vergänglichkeit getrozt haben würde. — An mechaniſcher Geſchicklichkeit dürfte es ſchwer, vielleicht unmöglich geweſen ſein, einem der Kämpfer vorzugsweiſe die Siegespalme zu verleihen; ja, Wölffl'n hatte die gütige Natur noch mütterlicher bedacht, indem ſie ihn mit einer Rieſenhand ausſtattete, die ebenſo leicht Decimen, als andere Menſchenkinder Octaven ſpannte, und es ihm möglich machte, fortlaufende doppelgriffige Paſſagen in den genannten Intervallen mit Blizesſchnelligkeit auszuführen. — Im Phantaſiren verleugnete Beethoven ſchon damals nicht ſeinen mehr zum unheimlich Düſtern ſich hinneigenden Charakter; ſchwelgte er einmal im unermeßlichen Tonreich, dann war er auch entriſſen dem Irdiſchen; der Geiſt hatte zerſprengt alle beengenden Feſſeln, abgeſchüttelt das Joch der Knechtſchaft, und flog ſiegreich jubelnd empor in lichte Aetherräume; jezt brauſte ſein Spiel dahin gleich einem wild ſchäumenden Cataracte, und der Beſchwörer zwang das Inſtrument mitunter zu einer Kraftäußerung, welcher kaum der ſtärkſte Bau zu gehorchen im Stande war; nun ſank er zurück, abgeſpannt, leiſe Klagen aushauchend, in Wehmuth zuſließend: — wieder erhob ſich die Seele, triumphirend über vorübergehendes Erdenleiden, wendete ſich nach oben in andachtsvollen Klängen, und fand beruhigenden Troſt am unſchuldsvollen Buſen der heiligen Natur. — Doch wer vermag zu ergründen des Meeres Tiefe? Es war die geheimnißreiche Sanscritſprache, deren Hieroglyphen nur der Eingeweihte zu löſen ermächtigt iſt! — Wölffl hingegen, in Mozarts Schule gebildet, blieb immerdar ſich gleich; nie flach, aber ſtets klar, und eben deswegen der Mehrzahl zugänglicher; die Kunſt diente ihm blos als Mittel zum Zwecke, in keinem Falle als Prunk- und Schauſtück trockenen Gelehrtthuens; ſtets wußte er Antheil zu erregen, und dieſen unwandelbar an den Reihengang ſeiner wohlgeordneten Ideen zu bannen. — Wer Hummel'n gehört hat, wird auch verſtehen, was damit geſagt ſein will. —'

---

[1] Rochlitz hat nach Jahn's Beweis Thatſachen in Mozart's perſönlicher Geſchichte gefälſcht; Seyfried, wie Nottebohm dargethan, fälſchte gewiſſe Manuſcripte über muſikaliſche Theorie — ſehr verſchiedene Dinge, freilich beide gleich tadelnswerth.

„Noch ein ganz eigenthümliches Vergnügen erwuchs dabei dem vorurtheilsfreien, unbefangenen Beobachter im ſtillen Reflectiren über beide Mäcenaten, wie ſie in geſpannter Aufmerkſamkeit den Leiſtungen ihrer Schützlinge lauſchend folgten, beifallſpendende Blicke ſich zuſendeten, und ſchließlich mit altritterlicher Courtoiſie dem gegenſeitigen Verdienſte unbedingt volle Gerechtigkeit widerfahren ließen."

„Die Protegirten ſelbſt aber kümmerten ſich darum blutwenig. Sie achteten ſich, weil ſie ſich ſelbſt am beſten zu taxiren wußten, und als gerade, ehrliche Deutſche von dem lobwürdigen Grundſatze ausgingen: daß die Kunſtſtraße für viele breit genug wäre, ohne ſich wechſelſeitig auf der Wandelbahn zum Ziele des Ruhmes neidiſch zu beirren.“

Jedenfalls war dies die Empfindung Wölffl's, und er bewies ſeine Achtung vor ſeinem Nebenbuhler dadurch, daß er ihm die Clavierſonaten Op. 7 dedicirte, welche in der Allgemeinen Muſikaliſchen Zeitung (I, 236—38, Jan. 1799) im höchſten Grade gerühmt wurden.

Eine andere werthvolle und intereſſante Beſprechung von Beethoven's Leiſtungen und Eigenthümlichkeiten als Claviervirtuoſe gerade in dieſer Periode iſt in der bereits angeführten Selbſtbiographie Tomaſchek's enthalten, welcher ihn während der Dauer des Beſuches, den Beethoven in dieſem Jahre wiederum in Prag machte, ſowohl öffentlich als in Privatkreiſen hörte. Tomaſchek war damals ſowohl ſeinem Alter (er war am 17. April 1774 geboren) als ſeiner muſikaliſchen Bildung nach wohl im Stande, ſich über eine ſolche Erſcheinung ein unabhängiges Urtheil zu bilden. Daß er in ſpäteren Jahren nicht völlig einverſtanden war mit der Art und Weiſe, wie Beethoven ſein großartiges, von ihm (Tomaſchek) vollſtändig erkanntes Talent anwandte, iſt bekannt. „Wenn verglichen ſein ſoll,“ ſagte er, „ſo denke ich mir Mozarts Geiſt als eine Sonne, die leuchtet und erwärmt, ohne ihre geſetzmäßige Bahn zu verlaſſen; Beethoven nenne ich einen Komet, der kühne Bahnen bezeichnet ohne ſich einem Syſteme zu unterordnen, deſſen Erſcheinen zu allerlei abergläubiſchen Deutungen Anlaß giebt: oder, Mozart ſendet ſeine ewig jungen Morgenſtrahlen der Morgenſonne gleich zur Erde, ſie zu erhellen und zu erwärmen; Beethoven ſammelt die glühenden Strahlen der Mittagsſonne in einem Brennpunkt zuſammen, ſammelt auch die Schatten der Nacht, die zu kühlen und zu laben, denen die brennende Gluth unerträglich.“ Dies betraf nun freilich Beethoven den Componiſten, mehrere Jahre nachdem er die Erde verlaſſen; unſer gegenwärtiger Gegenſtand aber iſt Beethoven der Pianiſt, als er Prag wieder beſuchte.

„Im Jahre 1798“ ſagt Tomaſchek, leider ohne irgend einen näheren Hinweis auf die Zeit des Jahres zu geben, „in dem ich das juridiſche Studium fortſetzte, kam Beethoven, der Rieſe unter den Klavierſpielern, nach Prag. Er gab im Convictsſaale ein ſehr beſuchtes Concert, in welchem er ſein C dur-concert Op. 15, dann das Adagio und das graciöſe Rondo aus **A dur** Op. 2 vortrug, dann mit einer freien Phantaſie über das ihm von der Gräfin Sch.... (Schlick?) aus Mozarts Titus gegebene

Thema „Ah tu fosti il primo oggetto“ [Duett Nr. 7] ſchloß. Durch Beethovens großartiges Spiel und vorzüglich durch die kühne Durchführung ſeiner Phantaſie wurde mein Gemüth auf eine ganz fremdartige Weiſe erſchüttert; ja ich fühlte mich in meinem Innerſten ſo tief gebeugt, daß ich mehrere Tage mein Clavier nicht berührte, und nur die unvertilgbare Liebe zur Kunſt, dann ein vernunftgemäßes Ueberlegen es allein über mich vermochten, meine Wallfahrten zum Clavier wie früher, und zwar mit geſteigertem Fleiße fortzuſetzen.“

„Ich hörte Beethoven in ſeinem zweiten Concert, deſſen Spiel und auch deſſen Compoſition nicht mehr den gewaltigen Eindruck auf mich machten. Er ſpielte diesmal das Concert in B dur, das er in Prag erſt componirt.[1] Dann hörte ich ihm zum drittenmale beim Grafen C… [Clari? Clam?], wo er nebſt dem graziöſen Rondo der A dur-ſonate über das Thema: „Ah vous dirai je Maman“ phantaſirte. Ich verfolgte diesmal mit ruhigerem Geiſte Beethovens Kunſtleiſtung, ich bewunderte zwar ſein kräftiges und glänzendes Spiel, doch entgingen mir nicht ſeine öfteren kühnen Abſprünge von einem Motiv zum Andern, wodurch dann die organiſche Verbindung, eine allmähliche Ideenentwicklung aufgehoben wird. Solche Uebelſtände ſchwächen oft ſeine großartigſten Tonwerke, die er in ſeiner überglücklichen Conception ſchuf. Nicht ſelten wird der unbefangene Zuhörer durch ſie gewaltſam aus ſeiner überſeligen Stimmung herausgehoben. Das Sonderbare und Originelle ſchien ihm bei der Compoſition die Hauptſache zu ſein, auch beſtätigt es ſeine Antwort hinlänglich, die er einer Dame, als ſie ihn frug „ob er Mozart's Opern öfters beſuche?“ zur Antwort gab: „Er kenne ſie nicht, und höre auch nicht gern fremde Muſik, da er ſeine Originalität nicht einbüßen will.“[2])

Tomaſchek fährt hierauf fort und legt ſeine Meinung über Beethoven als Componiſten dar. Was er ſagt, iſt eine ſo freimüthige und offene Mittheilung der Empfindungen einer großen Partei, welche während der ganzen Laufbahn des Componiſten und noch ſpäter nicht im Stande war, ſeine Werke vollſtändig zu genießen, daß wir der Verſuchung nicht widerſtehen können, einige Gedanken daraus mitzutheilen. Er fährt alſo ſo fort: „Hätten Beethoven's ſchon damals freilich noch ſpärlich erſchienene Werke ſich mir von Seiten des Rhythmus, der Harmonie und des Kontrapunktes als klaſſiſche Kunſtwerke angekündigt, ſo würden ſie mich vielleicht für immer entmuthigt haben, für meine Fortbildung das Weitere zu thun, ſo aber fühlte ich mich durch Beethovens Werke nur aufgerüttelt und feſt überzeugt, daß ſelbſt das größte Genie die ernſten Zügel theoretiſcher Bildung ehren müſſe, und verdoppelte nun meinen Fleiß, um dahin zu gelangen, wo von der heiligen Kunſt der Kuß der Weihe nur den Würdigen geſpendet wird. Es gab und giebt noch [1844] viele der Muſikfreunde, die ſich mit Beethovens Muſe durchaus nicht befreunden wollen: es gab und giebt auch ſehr viele Enthuſiaſten für deſſen Tonwerke. Ich gehöre weder zu jenen, noch zu dieſen, auch bin ich als Tondichter mündig genug, um mein Urtheil über Beethovens künſtleriſches Wirken ohne Scheu ausſprechen zu können. Ich halte ihn für einen der begabteſten Tondichter, jedoch nur für Inſtrumentalmuſik, nicht aber für Vocalmuſik, worin er nicht ſehr glücklich war. Die Harmonie, der Kontrapunkt, dann Eurhythmie und vorzüglich die muſicaliſche Aeſthetik ſchienen ihm nicht allzuſehr am Herzen zu liegen, daher ſelbſt ſeine großangelegten Tonwerke durch manches Triviale entſtellt ſind. Möge die ganze Welt anders über ihn denken, ich werde deshalb meine Meinung über ihn nie ändern; denn der Dienſt, in dem ich für die Verherrlichung der Kunſt ſtehe, iſt mir zu heilig, als daß ich gegen meine Ueberzeugung ſprechen ſollte. Viele, wenn ſie von Beethoven ſprechen, ſind auch gleich bei Mozart, wo der letzte immer das Kürzere zieht, ſie vergeſſen aber, daß des Erſteren Werke, welche mit mehr Verſtändniß und Grazie ausgeſtattet ſind, als ſeine ſpätern Werke, dieſe Vorzüge grade der vernünftigen von Mozart ausgeprägten Form verdanken, und noch immer einen wohlthuenden Eindruck auf den Zuhörer machen. Ich haſſe von jeher alle Vergleichungen, vorzüglich aber im Gebiete der Kunſt: doch wenn ſchon verglichen ſein ſoll" u. ſ. w. „Beethoven ſchied von Prag und ich fühlte die günſtige Wirkung, den Herrn des Clavierſpiels in ſeinen Schöpfungen gehört zu haben." So endet der alte würdige Tomaſchek ſeine Erzählung von dieſem Beſuche Beethoven's in Prag. Als er ſchrieb, hatte er alle größeren Virtuoſen auf dem Clavier gehört, welche ſich ſeit Mozart's Tagen bis 1840 Ruhm erworben hatten, und noch war Beethoven für ihn „der Herr des Clavierſpiels" und „der Rieſe unter den Clavierſpielern" geblieben.

---

[1] Aus einem Briefe Beethoven's wird man ſehen, daß dieſes Concert in der That früher als das in C dur componirt war. Doch iſt es nicht unwahrſcheinlich, daß der letzte Satz in Prag geſchrieben wurde.

[2] Schindler ſpricht mitunter von dem Vergnügen, mit welchem Beethoven gelegentlich zudringliche Menſchen myſtificirte. Jene Erzählung ſcheint ein Beiſpiel davon zu ſein.

Und wie groß Beethoven auch jetzt ſchon war, als Tomaſchek ihn hörte: drei Jahre ſpäter konnte er ſchreiben, daß er ſein Spiel noch in hohem Grade vervollkommnet habe.

Gegen Ende des Jahres 1798 trat Beethoven wieder als Clavierſpieler und Componiſt vor's Publikum. Am 27. Octbr. ſpielte er in Schikaneder's Theater im Starembergiſchen Freihauſe auf der Wieden (wo die Zauberflöte zuerſt aufgeführt worden war) ein Clavierconcert ſeiner Compoſition; und am 5. November ſpielte Schuppanzigh ein Concert von Viotti und ein Adagio von Beethoven; beidemale ſang der Baſſiſt Fiſcher aus Berlin.[1]

Die Werke, welche Beethoven in dieſem Jahre veröffentlichte, ſetzen uns durch ihre Zahl und ihre Bedeutung in Erſtaunen. Es ſind folgende: die drei Clavierſonaten Op. 10, der Gräfin Browne gewidmet, als unter der Preſſe befindlich am 7. Juli von Eder angezeigt; die 3 Trios für Violine, Viola und Violoncell Op. 9, dem Grafen Browne gewidmet, am 25. Juli von Traeg; die Variationen für Clavier und Violoncell über „ein Mädchen oder Weibchen", von demſelben am 22. Sept.; das herrliche Trio für Clavier, Clarinette und Violoncell, welches die Variationen über das Thema aus Weigl's Korſar[2]) enthält (Op. 11), jener ſo hoch begabten und gebildeten, jedoch etwas überſpannten Gräfin Thun (der Mutter von Fürſt Karl Lichnowsky's Gattin) gewidmet, angezeigt am 3. October von Mollo[3]); die Claviervariationen über „une fièvre brûlante," angezeigt von Traeg am 7. Novbr., und wahrſcheinlich auch die über das ſchweizeriſche Lied (Air Suisse, Nr. 12), ſowie das Rondo Nr. 1 aus Op. 51; während auch die 3 Sonaten für Clavier und Violine Op. 12, die Salieri gewidmet ſind, wenn nicht bereits erſchienen, doch der Veröffentlichung ſo nahe waren, daß ſie als „neu zu haben" von Artaria am 12. Januar 1799 angezeigt wurden.

---

[1]) Vgl. Neue freie Preſſe 1869, 18. Dec.

[2]) Weigl's Oper wurde am 15. Oct. 1797 aufgeführt; vgl. Wiener Zeitung, 18. Oct. 1797.

[3]) Der ältere Artaria erzählte Cipriani Potter im J. 1817, daß er Weigl's Thema aus Amor Marinaro an Beethoven mit der Bitte gab, daſſelbe mit Variationen in ein Trio zu bringen. Der Componiſt wußte zufällig nicht, daß es von Weigl war, bis das Trio fertig war; als er es erfuhr, war er ſehr ungehalten. Czerny theilte O. Jahn mit, Beethoven habe bedauert, dieſes Trio mit den Variationen geſchloſſen zu haben. Er habe lange den Vorſatz gehabt, für daſſelbe ein anderes Finale zu ſchreiben. Das Thema zu den Variationen (pria ch'io l'impegno) habe er auf den Wunſch eines Clarinettvirtuoſen gewählt, für den er das Trio ſchrieb.

Der aufmerkſame Leſer wird möglicherweiſe bemerkt haben, daß bis hierher der Widmungen an Fürſt Lichnowsky erſt zwei waren, die der Trios Op. 1 und die der Variationen über „Nel cor piu“ aus der Molinara, während ebenfalls bereits zwei Werke dem Grafen Browne, und zwei der Gräfin, deſſen Gattin, gewidmet waren. Das macht es wahrſcheinlich, daß der Componiſt Beziehungen wichtigerer Art zu dieſer Familie hatte, als man bisher vermuthet hat; und dieſe Annahme wird beſtätigt durch die Widmungsaufſchrift der Trios Op. 9:

„Le Comte de Browne,
Brigadier au service de S. M. J. de toutes les Russies.

Monsieur,

L'auteur vivement pénétré de votre munificence aussi delicate que liberale, se rejouit de pouvoir le dire au monde en vous dediant cette oeuvre. Si les productions de l'art, que vous honorez de votre protection en connaisseur dependaient moins de l'inspiration du génie, que de la bonne volonté de faire de son mieux, l' auteur aurait la satisfaction tant desirée de presenter au premier Mécène de sa Muse la meilleure de ses oeuvres.“

Eine ſolche Sprache konnte kaum durch das Geſchenk eines Pferdes veranlaßt ſein; es muß dem günſtigen Glücke einer ſpäteren Unterſuchung überlaſſen bleiben, nachzuweiſen, aus welchen Gründen Beethoven hier den Grafen Browne, und nicht den Fürſten Lichnowsky, ſeinen erſten Mäcen nennt.

Der Geſchichte dieſes Jahres iſt nur noch hinzuzufügen, daß dies die Zeit iſt, in welche Beethoven den Anfang ſeiner Taubheit ſetzte.

Das Jahr 1799 bietet im Ganzen, gleich dem vorhergehenden, nur ſparſames Material für den Biographen Beethoven's, und ſteht hierdurch in völligem Gegenſatze zu dem folgenden und jedenfalls allen ſpäteren Jahren, in welchen die Menge und Mannigfaltigkeit der Nachrichten nicht geringe Verwirrung verurſacht.

So kann aus dem erſten Vierteljahr deſſelben, abgeſehen von der Compoſition und Veröffentlichung eines oder zweier kleinerer Werke, nichts gegeben werden, als ein Brief Beethoven's an ſeinen Freund Zmeskall, von dem Letzteren datirt: „März 24. 1799.“ Bezieht ſich derſelbe auch lediglich auf ein Concertbillet, ſo iſt er doch charakteriſtiſch genug, um wörtlich mitgetheilt zu werden.[1])

---

[1]) Derſelbe befindet ſich im Beſitze des Verfaſſers. Er trägt weder Adreſſe noch Datum.

„Ich ſagte Ihnen ſchon geſtern“, ſo beginnt der Brief ohne weitere Einleitung, „daß ich Ihr Billet nicht annehmen werde, ſie ſollten mich beſſer kennen, als daß ſie glaubten ich ſei im Stande einem meiner Freunde ein Vergnügen zu rauben, um einem andern dadurch Vergnügen zu machen, was ich ſagte, das halte ich, ich ſchicke es ihnen hier zurück, und bin froh, daß ich nicht ſo wankelmüthig bin, alle Augenblick eine andere Meinung zu haben, ſondern feſt bei dem beharre, was ich ſage.“

„ſie ſchienen mir empfindlich geſtern über mich zu ſein, vielleicht weil ich etwas heftig behauptete, daß ſie unrecht gethan hatten das Billet wegzugeben, aber wenn ſie denken daß ich vorgeſtern deswegen zwei Briefe, ſage zwei: an L. (?) und die Fürſtin ſchrieb, um eines zu erhalten, ſo kann ſie das nicht wundern, und dann noch dazu, daß ich nicht ſo kalter Natur bin, und daß ich meine Freude vereitelt ſahe, die ich jemand hatte mit dieſem Billet machen wollen, doch war das auch gleich vorbei bei mir, denn was nicht zu ändern iſt darüber kann man ſich nicht zanken.“

„ich laſſe ihrer bonhommie ihren Werth, aber das ſei dem Himmel geklagt, die Freundſchaft hat ſchweres gedeihen dabei.“

„ich bin deswegen nicht minder wie ſonſt
ihr Freund
L. v. Beethoven.“

„ich ſchicke es ihnen ſo ſpät, weil ich dieſen Morgen das ihrige früh wegſchicken mußte, ohne daß es unbrauchbar geworden wäre, und das meinige hab ich erſt jetzt bekommen, und ſchicke es ihnen gleich, hätte ich auch keines erhalten, ſo hätten ſie es doch auf jedenfall erhalten.“

Dieſer kleine Wettſtreit des Edelmuths iſt in allen den 35 Jahren, in welchen Beethoven mit Zmeskall durch innige Freundſchaft verbunden war, ſoweit unſere Kenntniß reicht, das einzige Beiſpiel geweſen, welches einem Streite einigermaßen ähnlich geſehen hätte. Betrachtet man die Beſtändigkeit und Dauer dieſes intimen Verkehrs, ſo wird man nichts Aehnliches in der Geſchichte des Componiſten finden.

Zwei neue und werthvolle, wenngleich nur vorübergehende Bekanntſchaften machte Beethoven in dieſem Jahre; erſtlich mit Domenico Dragonetti, dem größten Contrabaſſiſten, den die Geſchichte der Muſik kennt, und dann mit Johann Baptiſt Cramer, einem der größten Clavierſpieler. Dragonetti zeichnete ſich eben ſo ſehr durch ſeine erſtaunliche Fertigkeit, wie durch ſein tiefes und wahres muſikaliſches Gefühl aus, durch welches er jene erhob und adelte. Er befand ſich damals —

im Frühling des Jahres 1799, ſo weit wir im Stande ſind die Zeit zu beſtimmen — auf der Rückreiſe aus ſeiner Vaterſtadt Venedig, der er einen Beſuch gemacht, nach London, und da ſein Weg ihn über Wien führte, ſo blieb er dort einige Wochen. Beethoven und er trafen ſich ſehr bald und fanden gegenſeitig Gefallen an einander. Viele Jahre ſpäter erzählte Dragonetti dem jetzt zu Brighton in England lebenden Herrn Samuel Appleby folgende Anekdote. Beethoven hatte gehört, daß ſein neuer Freund Muſik für das Violoncell auf ſeinem ungeheuern Inſtrumente ausführen könne. Als ihn Dragonetti eines Morgens auf ſeinem Zimmer beſuchte, ſprach er den Wunſch aus, eine Sonate zu hören. Man ließ den Contrabaß holen, und die Sonate Op. 5 Nr. 2 wurde gewählt. Beethoven ſpielte ſeine Partie, die Augen unverwandt auf ſeinen Mitſpieler gerichtet; als aber im Finale die Arpeggios kamen, gerieth er in eine ſo freudige Aufregung, daß er beim Schluſſe aufſprang und Inſtrument und Spieler zugleich mit ſeinen Armen umſchlang. Die unglücklichen Contrabaſſiſten in den Orcheſtern hatten während der nächſten paar Jahre häufig genug Gelegenheit zu bemerken, daß dieſe neue Enthüllung über die Kräfte und Fähigkeiten ihres Inſtrumentes von Beethoven nicht vergeſſen worden war.

Cramer, 1771 in Mannheim geboren, doch ſeit ſeiner frühen Kindheit in England erzogen und ausgebildet, hatte zuerſt den Unterricht des bekannten Benſor, dann den Schröter's und Clementi's genoſſen; aber gleich Beethoven war er in vielfacher Hinſicht ſein eigener Lehrer geweſen. Er beſuchte den Continent ſo ſelten und in ſo langen Zwiſchenräumen, daß ſeine außerordentlichen Verdienſte auf demſelben niemals völlig verſtanden und gewürdigt worden ſind. Und doch war er im Anfang unſeres Jahrhunderts eine ziemliche Reihe von Jahren hindurch im Ganzen der erſte Clavierſpieler Europas. Man kann keinen beſſeren Beweis von der Reinheit ſeines Geſchmacks und der Sicherheit ſeines Urtheils geben, als die einfache Thatſache, daß jene wohlbekannten Uebungen, die noch jetzt in allen Theilen der gebildeten Welt benutzt werden, von ihm urſprünglich in der Abſicht geſchrieben waren, die Ausführung der Werke Joh. Sebaſtian Bach's zu erleichtern, deren begeiſterter Verehrer Cramer in ſeiner Jugend geweſen war.

Der Zweck ſeiner Reiſe von 1799 war nicht, ſeine eigenen Talente und Fähigkeiten zu zeigen, ſondern ſeine allgemeine muſikaliſche Bildung zu vervollkommnen und aus der Beobachtung des Styles und der charakteriſtiſchen Eigenthümlichkeiten der größten Clavierſpieler des Continents ſelbſt noch Nutzen zu ziehen. In Wien erneuerte er ſeinen Verkehr mit Haydn, deſſen beſonderer Günſtling er in London geweſen war, und trat ſofort in ein enges Freundſchaftsverhältniß zu Beethoven. Cramer übertraf Beethoven in der vollkommenen Sauberkeit und Correctheit ſeiner Darſtellung; Beethoven verſicherte ihm, daß er ſeinen Anſchlag dem aller anderen Spieler vorzöge. Seine Technik war erſtaunlich; doch in noch höherem Grade zeichnete er ſich aus durch Geſchmack, Gefühl und Ausdruck. Beethoven aber ſtand hoch über ihm an Kraft und Energie, beſonders wenn er aus dem Stegreif ſpielte. Jeder von ihnen nahm in ſeiner Sphäre den erſten Platz ein; jeder aber fand in den Vollkommenheiten des Andern viel zu lernen, und beide ließen auch in ſpäteren Jahren ihren gegenſeitigen Fähigkeiten volle Gerechtigkeit widerfahren. So ſagt Ries von Beethoven: „Unter den Clavierſpielern lobte er nur einen als ausgezeichneten Spieler: John Cramer. Alle Anderen galten ihm wenig.“ Andererſeits hat Cramer lange Zeit nachher dem oben genannten Mr. Appleby gegenüber, welcher ihn genau kannte, ſeine Anſicht ausgeſprochen, daß Niemand ſagen dürfe, er habe aus dem Stegreiſe ſpielen gehört, der nicht Beethoven gehört habe. Er erläuterte dies durch folgendes Erlebniß. Als er nämlich eines Morgens einen Beſuch bei Beethoven machen wollte, hörte er ihn, da er in's Vorzimmer trat, frei für ſich phantaſiren, und blieb dort über eine halbe Stunde, völlig hingeriſſen, ſtehen; niemals in ſeinem Leben hatte er ſo ungewöhnliche Wirkungen, ſo wunderbare Combinationen gehört. Da er wußte, daß es Beethoven im höchſten Grade unangenehm war, wenn ihm bei ſolchen Gelegenheiten Jemand zuhörte, zog er ſich zurück und ließ ihn niemals wiſſen, daß er ihn in dieſer Weiſe gehört habe. Alles in allem genommen, ſei Beethoven wenn nicht der erſte, doch einer der erſten und bewunderungswürdigſten Clavierſpieler, die er je gehört, ſowohl hinſichtlich des Ausdrucks als der Fertigkeit. So erzählte Mr. Appleby.

Eine hübſche Anekdote theilte uns Cramer's Wittwe mit. In einem Augartenconcert gingen die beiden Künſtler umher und hörten eine Aufführung von Mozart's Clavierconcert in C moll (Köchel 491). Beethoven ſtand plötzlich ſtill, und indem er die Aufmerkſamkeit ſeines Begleiters auf das außerordentlich einfache, doch eben ſo ſchöne Motiv hinlenkte, welches erſt gegen das Ende des Stückes eintritt, rief er aus: „Cramer! Cramer! Wir werden niemals im Stande ſein, etwas Aehnliches zu machen!“ Und wo das Motiv ſich wiederholt und zu einer Steigerung verarbeitet wird, bezeichnete Beethoven, indem er ſeinen Körper hin und her bewegte, den

Tact und gab in jeder möglichen Weiſe eine bis zum Enthuſiasmus ſich ſteigernde Freude zu erkennen.

Intereſſant und werthvoll ſind Schindler's Mittheilungen aus ſeinen mit Cramer und Cherubini im Jahre 1841 über Beethoven geführten Geſprächen. Nur hatte er einen wichtigen Punkt unbeachtet gelaſſen: daß nämlich die Beſuche jener beiden Meiſter in Wien um 5 Jahre von einander getrennt waren. Gerade dieſe 5 Jahre aber waren für Beethoven von verhängnißvoller Bedeutung. Während ihres Verlaufes hatte ſeine Taubheit, zu gering, um Cramer's Aufmerkſamkeit zu erregen, ſolche Fortſchritte gemacht, daß ſie nicht mehr verheimlicht werden konnte, und bei der zunehmenden Hingebung an die productive Thätigkeit und dem gezwungenen Verzichte auf den Ruhm des Virtuoſen hatte ſie, in Folge der natürlich ſich ergebenden Vernachläſſigung der Uebung, auch auf die Art und Weiſe ſeines Spiels einen ungünſtigen Einfluß geübt. Daher die Verſchiedenheit in den Anſichten ſo competenter Beurtheiler wie Cramer, der ihn ſchilderte, wie er 1799—1800 war, und Cherubini, der ihn 1805—1806 hörte. Noch zwei Jahre ſpäter gab Clementi eine ohne Zweifel gerechte und aufrichtige Mittheilung von der Abnahme von Beethoven's Leiſtungen als Clavierſpieler, die er jedoch, wenigſtens noch für einige Jahre, nicht auf ſein freies Phantaſiren ausdehnte. Wir werden von Ries und Anderen völlige Beſtätigung dieſer Thatſache erhalten; für jetzt kommen wir auf Schindler's Bericht zurück. Derſelbe erwähnt zuvörderſt, daß er das Wichtigere „Cramers warmer Theilnahme für Beethoven" verdanke; dann gibt er ihre Urtheile über Beethovens Clavierſpiel in folgender Weiſe (Bd. 2 S. 232). „Der kurz angebundene Cherubini charakteriſirte es mit einem Worte: rauh. Der Gentleman Cramer wollte jedoch weniger Anſtoß an dem Rauhen des Vortrages gefunden haben, als vielmehr an dem unzuverläſſigen Wiedergeben einer und derſelben Compoſition, heute geiſtreich und voll charakteriſtiſchen Ausdrucks, morgen aber launenhaft bis zur Unklarheit, oft verworren". (Das beſtätigen Ries, Czerny und Andere). „Aus dieſem Grunde hatten einige Freunde den Wunſch geäußert, mehrere Werke, einige noch im Manuſcript, von Cramer öffentlich vortragen zu laſſen, womit eine ſehr empfindliche Seite Beethovens berührt worden: die Eiferſucht ward erweckt, der, nach Cramers Worten, gegenſeitig Spannung gefolgt iſt."

Dieſe „Spannung" ließ jedoch keinen ſo tiefen Stachel zurück, um Cramer's gute Meinung von Beethoven ſowohl als Menſchen wie als Künſtler zu vermindern oder die freie Aeußerung derſelben unmöglich zu machen.

Dieſe Thatſache wird durch das übereinſtimmende Zeugniß ſeiner überlebenden Gattin und ſeines Sohnes, ſowie der beiden jetzt hochbejahrten Bewunderer Beethoven's, Charles Neate und Cipriani Potter, und Anderer, welche Cramer wohl kannten, bezeugt. Potter hat nach der Veröffentlichung jener Anekdote S. 296 des erſten Bandes dem Verfaſſer eine Thatſache mitgetheilt, welche ein neues Intereſſe gewährt. Cramer ſelbſt brachte nämlich die Trios Op. 1 mit nach London und machte ſie dort bekannt. Jene Worte, in die er beim Spielen derſelben ausbrach: „Das iſt der Mann, der uns für den Verluſt Mozart's tröſten wird!“ ſind alſo geſprochen worden, als Cramer bereits Beethoven perſönlich kennen gelernt hatte. Derſelbe Gewährsmann hörte auch die zwei Sonaten für Clavier und Violine Op. 23 und Op. 24 von Cramer und ſeinem Bruder Friedrich ſpielen, in deren erſter ſie den einleitenden Satz Adagio nahmen, anſtatt Presto, wie in der gedruckten Ausgabe vorgeſchrieben iſt. Die Mittheilungen Cramer's über Beethoven waren für Potter die Hauptveranlaſſung, nach dem Falle Napoleon's nach Wien zu reiſen und die Bekanntſchaft des großen Meiſters zu machen, um womöglich ſein Schüler zu werden.

Cramer verehrte von allen Componiſten am meiſten Händel und Mozart, obgleich er ſein Leben lang auch Bach's Claviercompoſitionen liebte; dagegen erſchienen die ſchroffen Uebergänge und die fremdartigen Modulationen und Paſſagen, die Beethoven immer unbedenklicher in ſeinen Werken anbrachte, ihm ſowohl wie Tomaſchek und ſo manchen anderen ſeiner Zeitgenoſſen als Unvollkommenheiten und Zerrbilder von Compoſitionen, welche ſie als Muſter von Schönheiten und harmoniſchen Verhältniſſen nicht anſehen zu können glaubten. Dieſem Gefühle gab er einſt, als Potter, damals ein junger Mann, einige ſchwer verſtändliche Combinationen lobte, mit komiſcher Uebertreibung Ausdruck, indem er ſagte: „Wenn Beethoven ſein Tintenfaß über ein Stück Notenpapier ausſchüttete, ſo würden Sie es bewundern!“

Ueber Beethoven's Betragen in Geſellſchaft theilt Schindler im weiteren Verlauf Folgendes mit (I. S. 115): „Beider Ausſagen [die von Cramer und Madame Cherubini] ſtanden in gutem Einklange, daß nämlich unſer Tondichter in gemiſchten Kreiſen ein eben ſo zurückhaltendes, oftmals ſteifes, künſtlerſtolzes Benehmen zu beobachten pflegte, als er wiederum in vertraulichem Verkehr drollig, aufgeweckt, zuweilen ſchwatzhaft geweſen und es liebte, alle Künſte des Witzes und der Sarkasmen ſpielen zu laſſen, dabei er jedoch nicht immer Klugheit verrathen, insbeſondere in politiſchen Dingen und ſocialen Vorurtheilen. Dieſem wußten beide noch manches über ſeine Ungeſchicklichkeit im Anfaſſen von Gegenſtänden, als Gläſer, Kaffeegeſchirr u. ſ. w. hinzuzufügen, wozu Meiſter Cherubini mit dem Refrain „toujours brusque“ den Commentar liefert. Es ward durch dieſe Angaben beſtätigt,“ fährt Schindler fort, „was ich über das ſociale Verhalten Beethovens im Allgemeinen von ſeinen älteren Freunden vernommen hatte.“

Cramer war früh im September nach Wien gekommen und blieb daſelbſt nach Schindler den folgenden Winter hindurch; doch ſcheint er keine öffentlichen Concerte gegeben zu haben, obgleich wir ſchon im erſten Monate ſeines Aufenthaltes aus der Allg. Muſikzeitung lernen, daß er durch ſein Spiel „allgemeinen und wohlverdienten Beifall“ einerntete.

Der Leſer wird eine weitere Mittheilung über Beethoven's Spielweiſe während dieſer Jahre geſtatten, die von einem competenten Beurtheiler, nämlich Moſel, gegeben wird. Sie findet ſich in Schmidt's Wiener Muſikzeitung (III, Nr. 129, 18. Oct. 1843) und lautet ſo: „Ein Jahr nach dem Erſcheinen der Zauberflöte ging über Wien am muſicaliſchen Horizonte ein Stern erſter Größe auf. Beethoven kam hieher und erweckte damals noch als Clavierſpieler die allgemeine Aufmerkſamkeit. Mozart war uns bereits entriſſen; um ſo willkommener daher ein neuer ſo ausgezeichneter Künſtler auf demſelben Inſtrumente. Zwar fand man in dem Spiele dieſer beiden einen bedeutenden Unterſchied; die Rundung, Ruhe und Delicateſſe in Mozarts Vortrag war in dem des neuen Virtuoſen nicht zu finden: dagegen ergriff die erhöhte Kraft, das ſprechende Feuer deſſelben jeden Zuhörer, und ſeine freien Phantaſieen, wenn auch an beſonnener und conſequenter Ausführung der gewählten Motive hinter denen ſeines Vorgängers, zogen durch den Strom der dahin rauſchenden originellen Ideen alle Kunſtfreunde unwiderſtehlich an.“

Es iſt unnöthig, bei dem Vortheile zu verweilen, den für Beethoven der mehrere Monate hindurch dauernde beſtändige Verkehr mit Cramer hatte, einem Clavierſpieler, deſſen ſchönſte Vorzüge im Clavierſpiel dieſelben waren, die man an Mozart rühmte, und gerade die, welche man bei Beethoven vermißte. —

Die Publikationen Beethoven's in dieſem Jahre begannen mit einem wichtigen Werke, in den Salons wahrſcheinlich ſchon wohlbekannt, den 3 Sonaten für Clavier und Violine Op. 12, Salieri gewidmet und von Artaria am 12. Jan. angezeigt. Eine andere Huldigung an Salieri war die Wahl des Themas aus dem Duette la Stessa la Stessissima aus Salieri's Oper Falſtaff (aufgeführt am 3. Januar) zu 10 Variationen, welche unmittelbar dem Druck übergeben und am 2. März von Artaria angezeigt wurden.

Winter's Meiſterwerk, „das unterbrochene Opferfeſt," wurde am 14. Juni zuerſt aufgeführt und bot Beethoven ein anderes Thema, „Kind willſt du ruhig ſchlafen," zu 8 Variationen, angezeigt von Mollo am 21. December; und als Süßmayer's Operette „Solymann II." auf die Bühne gebracht wurde (1. Oct.), ſchrieb er über die Melodie „Tändeln und Scherzen" 8 neue Variationen, angezeigt von Hofmeiſter am 18. Dec. Die Sonate pathétique Op. 13, dem Fürſten Lichnowsky gewidmet, wurde, obgleich bei Eder herausgegeben, zu derſelben Zeit von Hofmeiſter angezeigt; und die Reihe der Compoſitionen dieſes Jahres ſchließt mit den beiden ſchönen Sonaten Op. 14, der Baronin Braun gewidmet und von Mollo am 21. December angezeigt.

Dieſem Verzeichniſſe publicirter Werke müſſen als damals bereits geſchrieben noch zwei andere hinzugefügt werden, die einem für den Componiſten damals noch neuen Styl angehörten; es ſind jene beiden in ſeiner Geſchichte epochemachenden Compoſitionen: das Septett und die erſte Symphonie, welche er für ein Concert vorbereitete, das im Frühling des nächſten Jahres gegeben werden ſollte. Die ganze Reihe bildet ein ehrenvolles Denkmal ſowohl für ſeinen Fleiß als für ſein Genie, um ſo mehr, als ſie einem Jahre entſtammt, in welchem, wie wir zu vermuthen allen Grund haben, ſein Gemüth oft und in hohem Grade beunruhigt und gequält wurde durch die Symptome des herannahenden Mißgeſchicks, nämlich des Verluſtes ſeines Gehörs.

Sechſtes Kapitel.

Beethoven's geſelliger Verkehr in Wien.

Wir ſind an dieſer Stelle wieder genöthigt, in dem chronologiſchen Fortgange unſerer Erzählung eine Zeit lang Halt zu machen; denn das Bild von dem Leben eines Mannes kann nur dadurch vollſtändig werden, daß es durch die geſelligen Beziehungen deſſelben Licht und Schatten erhält, und daß der Leſer mit den Perſonen, mit denen er einen vertrauten Verkehr unterhielt, oder nach deren Geſellſchaft er hauptſächlich ſtrebte, einigermaßen bekannt ſei. Nach dieſem Grundſatze handelt der wirklich große Novelliſt und Dramatiker; er führt ſeine untergeordneten Perſonen nicht allein darum ein, um die Handlung weiter zu führen, ſondern zeichnet ihre Charaktere ſo, daß die Eigenſchaften des Helden durch den Contraſt oder die Uebereinſtimmung mit jenen lebendiger hervortreten. Der Schreiber eines Romans kann freilich die Einbildungskraft für ſeine Erzählung in Anſpruch nehmen, und hat darum ein leichteres Spiel, beſonders wenn er Mann von Genie iſt. Der Biograph hingegen hat eine bei Weitem ſchwerere Aufgabe, und ſeine Anſtrengungen führen im beſten Falle oft zu Desdemona's most lame and impotent conclusion. Bei Beethoven läßt wenigſtens für die erſten Jahre ſeines Wiener Aufenthaltes der Verſuch noch Vieles zu wünſchen übrig; und obgleich die Nachforſchungen nicht ganz ohne Erfolg geblieben ſind, ſo können doch über viele Punkte nur vage und zerſtreute Notizen gegeben werden.

In einem Converſationsbuche, welches Beethoven's eigenhändiges Datum „am 20. März 1820“ trägt, ſchreibt eine unbekannte Perſon Folgendes: „Wollen Sie wiſſen, wo ich zuerſt die Ehre und das Glück Sie zu ſehen hatte? — Vor mehr als 25 Jahren wohnte ich mit Frank aus Prag im Drachengaſſel am alten Fleiſchmarkt. Dort kamen mehrere Edlen zuſammen, als S. E. van B., Criſten (?), Heinerle, Vogl (jetzt Sänger), Köſſwetter, Baſſiſt, jetzt Hofrath, Grevnſtein (?), ſeit lange in Frankreich, u. ſ. w. Da wurde oft

muſicirt etc.
ſoupirt etc.
punchirt etc.

und zum Schluß haben Euer Excellenz uns oft auf meinem P. F. beglückt. — Damals war ich (?) bei Hof. — Ich habe wenigſtens 15tauſend Metiers getrieben. — Haben wir uns in Prag geſehen? In welchem Jahre? — 1796 — 3 Tage. — Ich war auch in Prag 1790—1—2.“ Wer dieſer Mann von 15,000 Metiers geweſen iſt, der damals mit Beethoven in einem Reſtaurationslocale ſaß und ihm die Scherze ſeiner erſten $^3/_4$ Jahre in Wien in's Gedächtniß zurückrief, darüber findet ſich in dem erwähnten, für unſern Zweck copirten Unterhaltungsbuche keine Spur; auch ſind weder Heinerle noch Criſten, weder Grevnſtein noch Frank aus Prag der Ueberlieferung bekannt genug, um noch jetzt

Näheres über ſie erfahren zu können. Nur von einem Mitgliede dieſes Kreiſes, Johann Michael Vogl, wiſſen wir Näheres. Derſelbe war nicht ganz zwei Jahre älter als Beethoven und war der ſpäter hochberühmte Tenor von der Oper. In den Jahren 1793—94 verfolgte er noch ſein juriſtiſches Studium, welches er 1795 mit der Bühne vertauſchte. Könnte nicht dieſe frühe Freundſchaft mit Beethoven eine der Urſachen der Wiederaufnahme des Fidelio im Jahre 1814 geweſen ſein, die bekanntlich zum Benefiz für Vogl, Saal und Weinmüller ſtattfand? — Nach einer Erzählung, die zuerſt von einem gewiſſen Auguſt Barth in Umlauf geſetzt worden iſt, ſoll der Sänger dieſes Namens (Hofſänger Joſ. Joh. Aug. Barth), als er einſt Beethoven damit beſchäftigt fand, eine Maſſe muſikaliſcher und anderer Papiere zu verbrennen, ein Geſangſtück, welches ebenfalls bereits zur Zerſtörung beſtimmt war, geſungen haben, von demſelben entzückt geweſen ſein, und auf dieſe Weiſe — die unſterbliche Adelaide gerettet haben. Dieſe Erzählung wird hinlänglich widerlegt durch den Umſtand, daß, als Barth zuerſt nach Wien kam, im Jahre 1807, die Adelaide bereits etwa zehn Jahre gedruckt war. Würde in der Erzählung an die Stelle des Andern der Name Vogl geſetzt, dann könnte darin vielleicht ſo viel Wahrheit enthalten ſein, daß er von Beethoven über die Vorzüge der Compoſition um Rath gefragt wurde, ſie billigte, zuerſt ſang und ſo bekannt machte; ähnlich, wie er viele Jahre ſpäter der Erſte war, der den Erlkönig und andere ſchöne Compoſitionen Franz Schubert's vortrug.

Der „Baſſiſt Köſſwetter“ war Raphael Georg Kieſewetter, welcher als Schriftſteller über Gegenſtände aus der Geſchichte der Muſik ſich Ruhm erwarb und bei der Wiederbelebung älterer Muſik in Wien eine Rolle ſpielte, die man wohl mit dem Einfluſſe Thibaut's in Heidelberg vergleichen darf. Zu der Zeit, als die Muſiker bei den „Edlen“ in den Räumen Frank's aus Prag „ſoupirten und punchirten“, war Kieſewetter ein junger Mann von 20 Jahren und ſtudirte, gleich Vogl, Jurisprudenz. Im Frühling 1794 — mit dieſer Zeitbeſtimmung haben wir eine Grenze für jene Zuſammenkünfte — wurde er bei der Reichsarmee in der Kriegskanzlei angeſtellt und begab ſich zugleich in's Hauptquartier zu Schwetzingen am Rhein. Dort, in dem einſt berühmten Garten, traf Gyrowetz „öfters den jetzt (1847) noch lebenden Hofrath Kieſewetter, der gleichfalls in Stunden der Erholung luſtwandelte und die Flöte blies, auf welchem Inſtrumente er ein ausgezeichneter Meiſter war.“ Seine Stimme war ein Baß von entſprechender Schönheit, wie Vogl's Tenor, und er muß ein werthvolles Mitglied der Geſellſchaft der Edeln geweſen ſein. Seine Abweſenheit bei der Armee bis 1801 unterbrach das intime Verhältniß zu Beethoven, und daſſelbe ſcheint nie wieder auf gleichem Fuße erneuert worden zu ſein.

Wichtiger und werthvoller für Beethoven ſowohl während dieſer Jahre als ſpäter war die warme und aufrichtige Freundſchaft mit Nicolaus Zmeskall von Domanovecz, Official in der Königlich Ungariſchen Hofkanzlei. „Sie gehören zu meinen früheſten Freunden in Wien,“ ſchreibt Beethoven 1816. Zmeskall, um die Worte Leopold Sonnleithner's anzuführen, „war ein gewandter Violoncelliſt, ein gründlicher, geſchmackvoller Tonſetzer. — Zu beſcheiden, um ſeine Compoſitionen zu veröffentlichen, hinterließ er ſie dem Archive der Geſellſchaft der Muſikfreunde. Nach eigener Durchſicht kann ich nun verſichern, daß ſeine drei Streichquartette ihm unter den Meiſtern zweiten Ranges einen ehrenvollen Platz anweiſen und eher gehört zu werden verdienen als manches neue, das wir aus allerlei Rückſichten anzuhören genöthigt werden.“

Daß Zmeskall ein ſehr regelmäßiger Beſucher der muſikaliſchen Zuſammenkünfte beim Fürſten Karl Lichnowsky und häufig bei denſelben thätig war, haben wir bereits aus Wegeler's Bericht erſehen. Er war zehn Jahre älter wie Beethoven, und war lange genug in Wien geweſen, um die beſte Geſellſchaft dort zu kennen, in welcher er eben ſo ſehr durch ſeine muſikaliſchen Talente wie durch das Anſehen ſeiner Stellung und ſeines Charakters Zutritt hatte, und er war folglich das, was der junge Muſiker und Virtuoſe am meiſten bedurfte, ein Freund, der einerſeits bis zu einem gewiſſen Grade Autorität üben konnte und andererſeits immer ein urtheilsfähiger Rathgeber war. Dieſe Freundſchaft beruhte bei Zmeskall auf einer ernſtlichen und aufrichtigen Würdigung der außergewöhnlichen Fähigkeiten des jungen Fremdlings vom Rheine und einer deutlichen Vorausſicht ſeiner glänzenden künſtleriſchen Zukunft. Dies beweiſt ganz beſonders die Sorgfalt, mit welcher er die geringſten Papierſchnitzel aufbewahrte, wenn Beethoven ein paar Worte auf dieſelben geſchrieben hatte; denn ſicherlich konnte kein anderes Motiv ihn bewegen, ſo manche kleine Zettel von nicht größerer Wichtigkeit wie etwa folgende beiden:

„Ich werde gleich zu Ihnen kommen. Höchſtens in einer Viertel Stunde.

Ihr Beethoven“,

oder

„Mein lieber ſcharmanter Graf! Sagen Sie mir doch, ob ich Sie dieſen Abend um 5 Uhr ſprechen kann, da das ſehr nöthig iſt für

Ihren Freund
Bthvn.“ [1]

zehn bis zwanzig Jahre lang aufzuheben. Dem entſprach auf Seiten Beethoven's eine aufrichtige Achtung vor der Würde und dem Ernſte von Zmeskall's Charakter, der ihn in ihrem perſönlichen Verkehr meiſtens in den richtigen Grenzen hielt; doch liebte er es, namentlich in der früheren Zeit, in ſeinen Briefen und Zetteln ſeinen wunderlichen Phantaſien und ſeinem oft ausſchweifenden Humor vollen Spielraum zù laſſen. Hier einige darauf bezügliche Beiſpiele.

„An ſeine Hochwohl= wohl= wohlſtgeboren des Herrn von Zmeskall kaiſ u. könig. wie auch königl. kaiſl. Hofſekretair.

„Seine Hochwohlgeboren, ſeine des Hrn. von Zmeskall Zmeskalität haben die Gewogenheit zu beſtimmen wo man Sie morgen ſprechen kann.

Wir ſind Ihnen ganz verflucht
ergeben
Beethoven.“ [2]

„Liebſter Baron Dreckfahrer

je vous suis bien obligé pour votre faiblesse de vos yeux. — übrigens verbitte ich mir ins künftige mir meinen frohen Muth den ich zuweilen habe, nicht zu nehmen, denn geſtern durch ihr Zmeskall=domanovezisches geſchwätz bin ich ganz traurig geworden, hol' ſie der Teufel, ich mag nichts von ihrer ganzen Moral wiſſen, Kraft iſt die Moral der Menſchen, die ſich vor anderen auszeichnen, und ſie iſt auch die meinige, und wenn ſie mir heute wieder anfangen, ſo plage ich ſie ſo ſehr, bis ſie alles gut und löblich ſinden was ich thue (denn ich komme zum Schwane, im Ochſen wärs mir zwar lieber, doch beruht das auf ihrem Zmeskaliſchen Domanovezíſchen Entſchluß (reponse).

Adieu Baron Ba.....ron ron nor orn rno onr
(voila quelque chose aus dem alten Versatzamt).“

Beethoven hatte es in mechaniſcher Geſchicklichkeit nie dahin gebracht, aus Gänſekielen gute Federn machen zu können, und die Tage anderer

---

[1] Erſterer in A. W. Thayer's, letzterer in Dr. J. B. Bell's Beſitz.

[2] Im Beſitz A. W. Thayer's, wie auch die folgenden.

Federn waren damals noch nicht gekommen. Wenn er daher gerade Niemanden in der Nähe hatte, der ihm hätte helfen können, ſo ſandte er gewöhnlich zu Zmeskall um Unterſtützung. Aus der großen Zahl ſolcher Hülfsgeſuche, die ſein Freund bewahrte und die jetzt in alle civiliſirten Länder als Autographe zerſtreut ſind, geben wir hier zwei Proben.

„Beſter Muſikgraf! ich bitte Sie mir doch eine oder etliche Federn zu ſchicken, da ich wirklich daran großen Mangel leide. — ſobald ich erfahren werde, wo man recht gute vortreffliche Federn findet, will ich ihrer kaufen – ich hoffe ſie heute im Schwann zu ſehen.

Adieu theuerſter
Muſikgraf
dero etc.“

„Seine des Herrn von Z. haben ſich etwas zu beeilen mit dem ausrupfen ihrer (darunter auch wahrſcheinlich einige fremde) Federn, man hofft, ſie werden Ihnen nicht zu feſt angewachſen ſein — ſobald ſie alles thun was wir wünſchen wollen, ſind wir mit vorzüglicher Achtung ihr

F. —
Beethoven.“

Hätte Zmeskall dieſe Zettel nicht ſorgfältig aufbewahrt, ſo würden ſie niemals vor eines Andern Augen als die ſeinigen gekommen ſein; man ſieht daraus, daß er völlig auf ihren Humor einging, und daß es ihm gleichgültig war, ob er ſich als Baron, Graf, wohlfeilſter Baron, Muſikgraf, Baron Dreckfahrer oder einfach „Lieber Z.“ angeredet fand, welches letztere das Gewöhnlichſte iſt. Er kannte ſeinen Mann und liebte ihn; und dieſe Späße und Sticheleien nahm er in dem Sinne auf, in welchem ſie geſchrieben waren. Die ganze Haltung der Correſpondenz zwiſchen Beiden zeigt, daß Zmeskall mehr Einfluß zum Guten auf Beethoven ausübte, als irgend ein anderer ſeiner Freunde; er konnte ihn über Fehler tadeln und ihn ſchelten, wenn er im Unrecht war, ohne einen ernſtlicheren Streit hervorzurufen, als den einen, der in dem oben mitgetheilten Proteſte gegen den Verſuch, ihm ſeinen frohen Muth zu rauben, angedeutet iſt.

Als Muſiker wie als Menſch und Freund ſtand Zmeskall hoch in Beethoven's Achtung. Seine Zimmer, Nr. 1166 in jenem ungeheuern Knäuel von Gebäuden, der unter dem Namen des Bürgerſpitals bekannt iſt, waren eine lange Reihe von Jahren hindurch der Schauplatz eines

Privat-Morgenconcertes, zu welchem nur die erſten Darſteller von Kammermuſik und ſehr wenige Gäſte zugelaſſen wurden. Hier wurden, nach dem Bruche mit Fürſt Lichnowsky, Beethoven's Werke dieſer Gattung in der Regel zuerſt verſucht. Ein fernerer bisher ungedruckter Zettel des Componiſten an ſeinen Freund, um das Jahr 1800 geſchrieben, beweiſt ſein Zutrauen auf Zmeskall's muſikaliſchen Geſchmack und Urtheil; er lautet ſo:

„Lieber Zmeskall! — da ich wohl ſchwerlich zu der Gr. Deym heute kommen werde, indem ich einen tüchtigen Katharr ſeit geſtern Abend habe, ſo empfehle ich ihnen dieſelbe bei der Probe heute an, was den Vortrag anbelangt, ſo war ich geſtern da, und da werden ſie ihr nichts zu ſagen brauchen, aber vielleicht des Tempos wegen — ſagen ſie mir doch, ob der *Hauptmann*, der *mehrmals bei* Toſt gepfiffen hat, *nicht* Gilg *heißt*? — ich brauche ſolches nothwendig zu wiſſen." —

Die Correſpondenz zwiſchen ihnen hörte erſt mit Beethoven's Tode auf.

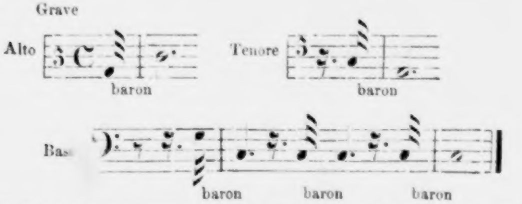
Ein anderer junger Mann, der in ungewöhnlichem Grade Beethoven's Achtung und Liebe erworben hatte, und der aus Wien abreiſte, ohne daß auch nur das Geringſte eingetreten wäre, welches ihr Verhältniß hätte trüben können, war *Karl Amenda*, vom Strande der Oſtſee gebürtig; er iſt etwa vierzig Jahre ſpäter als Probſt von Kurland geſtorben. Er war ein guter Violinſpieler, gehörte zu dem Kreiſe junger Dilettanten, welche Beethoven in beſonderem Grade verehrten, und erhielt bei ſeiner Abreiſe von dem Componiſten einige ſeiner erſten Verſuche in der Quartettcompoſition. Sein Name bietet ſich faſt von ſelbſt dar zur Ausfüllung einer Lücke in einem Briefe an Ries vom Juli 1804, in welchem Beethoven von einer lebenden Perſon, die nicht genannt iſt, ſagt, daß er mit ihr nie in ein Mißverhältniß gekommen ſei; wenn er freilich hinzuſetzt: „obſchon wir faſt ſechs Jahre hindurch keiner von dem anderen etwas wiſſen" u. ſ. w., ſo paßt dies wieder nicht auf Amenda, da ſie im Jahre 1801 Briefe mit einander wechſelten. Der kleine Theil ihrer Correſpondenz, welcher veröffentlicht iſt, zeigt, daß ihre Freundſchaft etwas von jenem romantiſchen Charakter hatte, der ehemals ſehr an der Tagesordnung war; ein Brief Amenda's iſt von einer Begeiſterung erfüllt, die wir heutzutage als eine faſt zu derbe Schmeichelei bezeichnen würden. Doch die Zeiten ändern ſich und der Geſchmack mit ihnen. Am natürlichſten ſcheint es, daß Amenda als Student der Theologie nach Wien kam; doch haben wir ſeinen Namen in den Verzeichniſſen dieſer Facultät an der Univerſität vergeblich geſucht. Ebenſo iſt der Zeitpunkt ſeiner Ankunft und Abreiſe aus der Stadt unbekannt; doch beſtimmt die Erwähnung von Beethoven's Taubheit in einem der Briefe Beethoven's an ihn deutlich die Jahre 1798 und 1799 als die Zeit ſeines Aufenthaltes, und vielleicht kann aus Hormayr's Mittheilung, daß im December 1800 „alle Fremden aus Wien abgeſchafft wurden", das Datum ſeiner Trennung von ſeinen Freunden entnommen werden. In der Correſpondenz mit Zmeskall erſcheint ſein Name einmal auf einem verſtümmelten Zettel, welcher ſich jetzt in der K. K. Hofbibliothek befindet und ſo beginnt: „Mein wohlfeilſter Baron! ſagen Sie daß der Guittariſt noch heute zu mir komme, der Amenda ſoll ſtatt einer Amende [ein Stück iſt abgeriſſen] — eilen für ſein ſchlechtes Pauſiren verdient, mir dieſen [desgl.] —ittenen Guittariſt beſorgen."[1]

Graf Moritz Lichnowsky, Bruder des Fürſten Karl, den wir bis zum Schluſſe der Scene nicht wieder aus dem Geſichte verlieren werden, befand ſich ebenfalls unter den Freunden dieſer Jahre. Er war ein Schüler Mozart's geweſen, ſpielte das Clavier mit großer Fertigkeit und war ein einflußreiches Mitglied jener Partei, welche die neuen Erſcheinungen vertheidigte und die Größe der Compoſitionen ihres Freundes verſtand. Schindler ſah ihn oft in Beethoven's letzten Jahren und preiſt den „edlen Grafen" in den ſtärkſten Ausdrücken.

Ueber einen Andern aus dieſem Kreiſe junger Dilettanten und einen der erſten Spieler Beethoven'ſcher Compoſitionen enthält das „Hamburger politiſche Journal" Folgendes: „Wien vom 12. März (1789). Als ein Beweis, wie allgemeine Bildung hier immer tiefere Wurzel ſchlägt und wie ſehr dadurch jedes Talent ſich zu entwickeln Gelegenheit findet,

---

[1] An der Spitze des Papierſtücks, auf welchem jene Zeilen geſchrieben ſind, ſtand Folgendes:



Es iſt keine Spur vorhanden, dieſen Guitarreſpieler zu entdecken; Fr. Held aus Prag war erſt 1803 in Wien. Giuliani 1807.

verdient bemerkt zu werden, daß am abgewichenen Palmſonntage ein hoffnungsvoller Jüngling: Heinrich Eppinger, jüdiſcher Nation, als Dilettant in dem hieſigen Nationaltheater zum Vortheile chriſtlicher Wittwen und Waiſen in einem Konzert auf der Violine ſich hören ließ. Er erhielt allgemeinen Beifall, und einſtimmig bewunderte man die Fertigkeit dieſes jungen Künſtlers." Nach Dr. Sonnleithner's Worten erlangte er in ſpäteren Jahren als Dilettant bedeutenden Ruf, lebte beſcheiden von einem kleinen Vermögen und widmete ſich ganz der Muſik. „Er war in allen Konzerten und Privatgeſellſchaften zu finden, arrangirte ſelbſt muſikaliſche Unterhaltungen und ſpielte gerne ſeine Violine auch für wohlthätige Zwecke." Er gab auch einige Compoſitionen heraus. In der Periode, in der wir ſtehen, war Eppinger einer von Beethoven's „erſten Geigern" in den Privatconcerten des Adels.

Häring, ſpäter ein namhafter Kaufmann und Banquier, gehörte damals zu demſelben Cirkel junger muſikaliſcher Liebhaber und galt im J. 1795 als der beſte Violinſpieler unter ihnen.[1] Die jugendliche Freundſchaft zwiſchen ihm und dem Componiſten hörte nicht auf, als ſie älter wurden, und war zwanzig Jahre lang für Beethoven von großem Werthe.

Eine intereſſantere Perſönlichkeit für uns iſt jedoch jener Lehrer Beethoven's, unter deſſen Leitung er in Wien ſeine Studien auf der Violine wieder aufnahm — eine glücklicherweiſe durch Ries uns aufbewahrte Thatſache — Wenzel Krumpholz. Er war der Bruder des berühmten böhmiſchen Harfenſpielers, welcher ſich 1790 in die Seine ſtürzte. Wenzel war in ſeiner Jugend drei Jahre lang Schüler Haydn's zu Eſterhaz und hatte in dem dortigen Orcheſter die erſte Violine geſpielt. Er verließ Eſterhaz, um in den Dienſt des Fürſten Kinsky zu treten, kam aber 1795 nach Wien, wurde Mitglied des Opern-Orcheſters und trat als Spieler der Haydn'ſchen Quartette auf. Er war, wie Eugen Eiſerle ſagt (Glöggl's neue Wiener Muſikzeitung, 13. Aug. 1857), „ein höchſt gefühlvoller Kunſtenthuſiaſt und einer der erſten, welche Beethovens Größe ahnten und erkannten. Er hing ſich auch an Beethoven mit einer Beharrlichkeit und Aufopferung an, daß dieſer, obſchon er ihn immer nur „ſeinen Narren" nannte, ihn als intimſten Hausfreund aufnahm, ihn mit jedem Compoſitionsentwurfe ſogleich bekannt machte und ihm überhaupt das größte Vertrauen ſchenkte.“ Krumpholz ſchloß auch eine außerordentlich enge Freundſchaft mit ſeinem Landsmanne Wenzel Czerny und brachte von 1797 an die meiſten ſeiner freien Abende in der Czerny'ſchen Familie zu; und ſo lernte der kleine Sohn Karl ſchon in ſeinem 8ten und 9ten Jahre die Werke kennen, die Beethoven gerade unter Händen hatte, „und wurde gleich Krumpholz für dieſen Tonheros enthuſiasmirt.“ Aus Czerny's Erzählungen hatte ſich O. Jahn folgende, mit der obigen Schilderung ziemlich übereinſtimmende Notiz aufgezeichnet: „Krumpholz, zweiter Violiniſt am Orcheſter, ein Enthuſiaſt für Beethoven, der ſein Evangelium predigte und von ihm mißhandelt wurde, ſo daß er ſich auch, doch erſt 1816, zurückzog.“

---

[1] Er wird hier an die Spitze der Dilettanten auf dieſem Inſtrumente geſetzt nach Schönfeld's Jahrb. a. d. J.

Krumpholz war auch Virtuoſe auf der Mandoline, und daraus erklärt ſich wohl Beethoven's Abſicht, eine „Sonate für Mandoline und Pianoforte“ zu ſchreiben; dieſe Ueberſchrift trägt nämlich eine Seite Beethoven'ſcher Skizzen in der Sammlung von Artaria.

Unter den Zmeskall'ſchen Papieren auf der K. K. Bibliothek zu Wien befindet ſich ein halber Bogen groben Conceptpapiers, auf welchem mit Bleiſtift und in großen Buchſtaben von der Hand Beethoven's Folgendes geſchrieben iſt: „Der Muſikgraf iſt mit heute infam caſſirt. — Der erſte Geiger wird ins Elend nach Sibirien transportirt. — Der Baron hat einen ganzen Monat das Verbot nicht mehr zu fragen, nicht mehr voreilig zu ſein, ſich mit nichts als mit ſeinem ipse miserum ſich abzugeben.

B.“

Muſikgraf und Baron iſt natürlich Zmeskall; da jedoch über Zeit und Veranlaſſung jenes Zettels durchaus kein Fingerzeig vorhanden iſt, über die verſchiedenen erſten Geiger Beethoven's aber ſehr verſchiedene Notizen vorliegen, ſo würde es ein thörichter Verſuch ſein, zu entſcheiden, ob einer von ihnen oder Schuppanzigh nach Sibirien geſchickt werden ſollte.

Im erſten Bande (S. 278) wurde bereits eine kurze Mittheilung über das jugendliche Quartett gegeben, welches nach Wegeler's Bericht in den Jahren 1794—95 regelmäßig Freitag Morgens beim Fürſten Karl Lichnowsky ſpielte; einige weitere Einzelnheiten wurden damals für eine paſſendere Stelle aufgehoben und ſtehen hier an ihrem richtigen Platze.

Die Biographen verfallen häufig in den Fehler, zu vergeſſen, daß es im Leben ausgezeichneter Männer eine Zeit gibt, in welcher ſie erſt nach Ruhm ſtrebende ſind und ihr Anſehen noch zu begründen haben, und in welcher ſie bei denen, welche ſie kennen, oft in weit geringerem Grade Aufmerkſamkeit und Hoffnung erwecken, als manche raſcher und früher entwickelte Zeitgenoſſen. Dieſer Irrthum hat auch den Geſtalten Schuppanzigh's und ſeiner Genoſſen eine durchaus falſche Auszeichnung in dem Gemälde dieſer erſten ſieben Jahre von Beethoven's Wiener Leben gegeben. War ja doch der Componiſt ſelbſt noch keineswegs der Beethoven, den wir kennen. Wäre er 1800 geſtorben, ſo würde er in der Geſchichte der Muſik die Stelle eines großen Clavierſpielers und eines viel verſprechenden jungen Componiſten einnehmen, deſſen Scheiden in ſeiner erſten Entwickelung wohl begründete Hoffnungen eines großen zukünftigen Ruhmes zerſtört hätte. Dies gilt in doppeltem Grade von den Mitgliedern ſeines Quartetts. Wären dieſelben in früher Jugend geſtorben, ſo würde kein einziger von ihnen, mit Ausnahme vielleicht des jungen Kraft, der allein ſich immer als Virtuoſe auf ſeinem Inſtrumente ausgezeichnet hat, in den Annalen der Muſik verzeichnet ſein. Sie legten während dieſer Periode nur den Grund zu ihrer ſpäteren Vollkommenheit und Berühmtheit als Darſteller von Mozart's, Haydn's, Förſter's und Beethoven's Quartetten.

Schuppanzigh, der erſte Violiniſt, und Weiß, der Bratſchiſt, ſcheinen allein beſtändig bei jenen Quartettaufführungen betheiligt geweſen zu ſein. Kraft, der Violoncelliſt, war oft abweſend; dann vertrat ſein Vater, oder Zmeskall oder ein Anderer ſeine Stelle. Da ferner die zweite Violine häufig von dem Herrn des Hauſes, wo ſie zu Privatconcerten engagirt waren, übernommen wurde, ſo war alsdann Zina natürlich nicht zugegen. Doch haben jene vier offenbar von 1794 bis 1799 eifrig und regelmäßig miteinander geübt. Sie genoſſen einen Vortheil, der keinem andern Quartett vergönnt war, die Werke Haydn's und Förſter's unter den Augen der Componiſten zu ſpielen und von denſelben über jeden Effect belehrt zu werden, welchen die Compoſitionen hervorzubringen beſtimmt waren. Jeder der Darſteller kannte daher genau die Abſichten der Componiſten und erlangte die ſchwere Kunſt, unabhängig zu ſein und gleichzeitig der Geſammtheit ſich unterzuordnen. Als Beethoven anfing, Quartette zu componiren, hatte er alſo eine Geſellſchaft von Spielern, die durch ſeine großen Vorgänger zur Vollkommenheit herangebildet waren, und die in ſeiner eigenen Muſik bereits durch ſeine Trios und Sonaten bewandert waren.

Ignaz Schuppanzigh, der Leiter, geboren 1776, trieb die Muſik anfangs als Dilettant und wurde ein vortrefflicher Bratſchenſpieler;

um die Zeit jedoch, als Beethoven nach Wien kam, vertauſchte er dieſes Inſtrument mit der Violine und machte die Muſik zu ſeinem Lebensberufe. Mit beſonderer Vorliebe leitete er Orcheſteraufführungen; wie es ſcheint, hatte er, noch ehe er ſein 21ſtes Jahr erreicht hatte, in dieſer Thätigkeit einen ziemlichen Grad localer Berühmtheit erlangt und war in gewiſſer Hinſicht ein Günſtling des Publikums geworden. In den Jahren 1798 und 1799 dirigirte er jene Concerte im Augarten, die von Mozart und Martin eingerichtet waren und ſpäter von Rudolph geleitet wurden. „Er gibt," ſagt der Correſpondent der Allg. Muſ. Ztg., „im großen Augartenſaale die ſchöne Jahreszeit über 12 bis 16 Conzerte, die (was wohl ganz eigen iſt) um 7 Uhr früh ihren Anfang nehmen und gegen zwei Stunden dauern. Außer den blaſenden Inſtrumenten und Contrabäſſen ſind alle Partien von Dilettanten ſehr zahlreich beſetzt, und die Genauigkeit, mit welcher Alles ausgeführt wird, das Feuer, mit dem H. Schuppanzigh jede Compoſition in ihr vortheilhafteſtes Licht zu ſtellen weiß, dient gewiß jedem Liebhaberconcert und vielen Muſikdirectoren zum Muſter. Man hört die ſchwerſten Sinfonieen von Haydn und Mozart mit einer Deutlichkeit und Präciſion vortragen, die jede Schönheit, welche die Verfaſſer in ihre Inſtrumente zu legen wußten, unübertrefflich darſtellen." Der Eintrittspreis war ſehr niedrig, der Ruf dieſer Concerte aber ſo groß, daß „ſelten ein Virtuos in Wien einige Zeit lebt, der ſich nicht hier hören ließe; ſowie es wohl auch wenig Componiſten in unſerer Stadt gibt, die nicht ihre Sinfonieen noch im Manuſcript aufführten."

Dieſer Brief, vom 1. Mai 1799 datirt, iſt für Schuppanzigh als Dirigent wahrſcheinlich zu panegyriſch; jedenfalls wird im October 1800 eine ſehr verſchieden lautende und ziemlich ungünſtige Geſchichte erzählt; der Schreiber bezweifelt überhaupt, ob es angemeſſen ſei, ihn einen großen Orcheſterdirigenten zu nennen; und der bald nachher eintretende Verfall der Concerte beſtätigt ſeine Meinung einigermaßen, wenn auch der Zuſtand der öffentlichen Angelegenheiten und der mangelnde Reiz der Neuheit einen gewiſſen Einfluß in dieſer Richtung geübt haben muß. Seyfried indeſſen, der nach ſeinem Tode ſchrieb, nennt Schuppanzigh „gleichſam von der Natur dazu berufen, einen wahrhaft energiſchen Orcheſteranführer." Die Verſchiedenheit im Alter, im Charakter und in der geſellſchaftlichen Stellung war der Art, daß ſie zwiſchen ihm und Beethoven nicht jene höhere und edlere Freundſchaft geſtattete, welche den Letzteren mit Zmeskall verband. Doch waren ſie einander, wie zu erwarten war, von großem Nutzen, und ſie empfanden großes wechſelſeitiges Gefallen, wenn nicht Liebe, zu einander. Schuppanzigh's Aeußeres nahm früh viel von der Geſtalt und den Verhältniſſen von Sterne's Dr. Slop an, und nach ſeiner Rückkehr aus Rußland iſt er einer der „Milord Falſtaff's“ in Beethoven's Correſpondenz und Converſationsbüchern. Seine Corpulenz war jedoch bereits früher der Gegenſtand der Scherze des Componiſten, und er muß ein außerordentlich gutmüthiger junger Mann geweſen ſein, um den groben und beinahe unanſtändigen Text zu dem kurzen Geſangſtücke, betitelt „Lob auf den Dicken“ (1801), zu ertragen und zu vergeben. Daſſelbe war erſichtlich ein bloßer Scherz und wurde auch als ſolcher aufgenommen. Es iſt bemerkenswerth, daß Beethoven und Schuppanzigh in ihren gegenſeitigen Anreden ſich weder des vertraulichen „Du“ noch des reſpectvollen „Sie“, ſondern der Bezeichnung „Er“ bedienten, eine Thatſache, aus welcher man Beethoven's große Verachtung für den Violinſpieler zu beweiſen können glaubte; da ſie aber eine gleiche Verachtung von der andern Seite beweiſen würde — ſo beweiſt ſie eben zu viel.

Ueber Zina und Weiß, beide Schleſier von Geburt, haben wir hier wenig hinzuzufügen. Weiß war ſpäter der erſte Bratſchiſt Wiens, und auch als Componiſt von Ballets und anderen Muſikſtücken fehlte es ihm nicht an Erfolg.

Anton Kraft, der Vater, war aus Böhmen nach Wien gekommen, um dort ſeine juriſtiſchen Studien fortzuſetzen; er gab dieſelben jedoch auf und trat als Violoncelliſt in die K. K. Hofcapelle. Im Jahre 1778 erhielt er eine Einladung von Haydn, Mitglied der Capelle zu Eſterhaz zu werden; dort wurde am 18. Dec. deſſelben Jahres ſein Sohn Nicolaus Anton geboren. Der Knabe, von der Natur mit großen muſikaliſchen Talenten begabt, genoß den doppelten Vortheil, einmal durch den Unterricht und das Beiſpiel des Vaters gebildet zu werden, und dann unter Haydn's Augen und in dem beſtändigen Studium der Werke dieſes großen Meiſters heranzuwachſen. Als nach dem Tode Eſterhazy's deſſen Capelle ſich zerſtreute, kam Kraft mit ſeinem Sohne, der nunmehr in ſeinem 14ten Jahre ſtand, nach Wien. Am 15. April 1792 ſpielte Nicolaus ein Concert von ſeines Vaters Compoſition in dem Wittwen- und Waiſenconcert, und am 21. trat er wieder in einem Concert, welches ſein Vater gab, auf. Trotz des ſehr bedeutenden Erfolges wurde der Sohn doch zu einem andern Berufe beſtimmt und ſpielte von da an bis zu ſeinem 18ten Jahre ſein Inſtrument nur als Liebhaber. Als ſolchen lernte

Beethoven den jungen Mann zuerſt kennen. Als aber der junge Fürſt Lobkowitz ſein Orcheſter bildete, wurden beide Krafts (1796) engagirt, und Nicolaus Anton machte von da an die Muſik zu ſeinem Berufe; und als er zur Reife ſeiner Jahre gekommen war und ſeine Leiſtungen ihren Höhepunkt erreicht hatten, war unter ganz Deutſchlands Violoncelliſten Bernhard Romberg ſein einziger Nebenbuhler.

Schindler bemerkt, mit der ihm eigenthümlichen Unaufmerkſamkeit in Bezug auf Daten, wo er von Schuppanzigh, Weiß und dem älteren Kraft ſpricht, Folgendes (I, S. 35): „Dieſe drei Künſtler ſtehen mit dem Entwickelungsgange Beethovens, überhaupt mit einem großen Theil ſeiner Schöpfungen in enger Wechſelwirkung, daher ihrer noch öfters zu gedenken ſein wird. Indeſſen ſoll nur bemerkt werden, daß dieſer Verein praktiſch-geſchulter Muſiker es war, dem der aufſtrebende Componiſt die zweckmäßige Behandlung der Streichinſtrumente zu danken gehabt.[1] Außer dieſen ſind noch zu nennen: Joſeph Friedlowsky, der unſerm Meiſter die Kenntniß des Clarinett-Mechanismus gelehrt, und der berühmte Horniſt Johann Wenzel Stich (der ſich italieniſch Giovanni Punto genannt), dem Beethoven die Kenntniß des Hornſatzes verdankt, von der er bereits in der Sonate mit Horn (Op. 17) einen eclatanten Beweis gegeben. Im Flöten-Mechanismus, in deſſen Conſtruirung ſo viele Veränderungen in den erſten Jahrzehnten des Jahrhunderts vorgegangen, blieb Karl Scholl Beethovens beſtändiger Inſtructor." Ohne Zweifel iſt in dieſen Worten ein gewiſſes Maß von Wahrheit enthalten, inſoweit ſie ſich auf eine ſpätere Periode beziehen. Punto gab natürlich Beethoven neue Enthüllungen über die Kräfte und die Leiſtungsfähigkeit des Horns, wie Dragonetti über die des Contrabaſſes; doch kam er erſt gegen Ende des Jahres 1799 nach Wien und ſtarb ſchon drei Jahre ſpäter (16. Febr. 1803) zu Prag. Alle Anderen, die Schindler nennt, waren mit der einen Ausnahme des älteren Kraft junge Leute von 16 bis 18 Jahren, und dies zu der Zeit, als Beethoven ſein erſtes und zweites Concert componirte; Werke, welche beweiſen, daß er in der Verwendung der Orcheſterinſtrumente doch nicht völlig unwiſſend war. Hätte Schindler etwas von der Geſchichte von Max Franz' Orcheſter in Bonn gewußt, ſo würde er manches Mißverſtändniß vermieden haben.

---

[1] Nicht immer jedoch nahm Beethoven ihre Vorſtellungen an. Nach einer Erzählung Dolezalek's an O. Jahn beſchwerte ſich Kraft, daß eine Paſſage nicht in der Hand liege. „Muß liegen!" antwortete Beethoven.

J. N. Hummel, der Schüler Mozart's, gehörte ebenfalls zu den jungen Männern, welche Beethoven in ſeinen Kreis zog. Im Jahre 1795 brachte der ältere Hummel ſeinen Sohn von der ſehr erfolgreichen Concertreiſe, welche die vorhergehenden ſechs Jahre ausgefüllt und den Knaben ſogar bis zu den Städten des fernen Schottland bekannt gemacht hatte, nach Wien zurück und gab ihn bei Albrechtsberger und Salieri in die Lehre, damit er Contrapunkt und Compoſition ſtudire. Bis zum 28. April 1799 ſcheint er ruhig bei ſeinen Studien verblieben zu ſein und nur in Privatkreiſen geſpielt zu haben; an jenem Tage trat er wieder öffentlich auf, und zwar ſowohl als Clavierſpieler wie als Componiſt, in einem Concert im Augartenſaale, welches Schuppanzigh dirigirte. „Er führte eine Sinfonie nebſt einem zu dieſer Gelegenheit verfertigten Melodrama von ſeiner Compoſition auf und ſpielte dazwiſchen auf dem Pianoforte ſehr hübſch componirte Phantaſieen." Daß der ſo begabte und vielverſprechende Jüngling von 17 Jahren bei ſeiner Rückkehr in die Heimath die Bekanntſchaft und Gunſt eines Mannes aufſuchte, der während ſeiner Abweſenheit einen ſo tiefen Eindruck auf das Wiener Publikum gemacht hatte, wie Beethoven, und daß der Letztere ſich freute, dem Lieblingsſchüler Mozart's Freundlichkeit erweiſen zu können, braucht kaum erwähnt zu werden. Eine ausführliche Beſchreibung würde die Art ihres Verkehrs nicht ſo lebhaft veranſchaulichen können, als zwei kurze, aber außerordentlich charakteriſtiſche Zettel Beethoven's, welche Hummel aufbewahrte und welche nach ſeinem Tode gedruckt wurden.[1] Der erſte lautet ſo:

„Komme er nicht mehr zu mir! er iſt ein falſcher Hund und falſche Hunde hole der Schinder.

Beethoven."

Einen Tag ſpäter ſchrieb der erzürnte Mann, nachdem er geſehen, daß er im Unrechte war, wiederum Folgendes:

„Herzens Nazerl!

Du biſt ein ehrlicher Kerl und hatteſt Recht, das ſehe ich ein; komm alſo dieſen Nachmittag zu mir, du findeſt auch den Schuppanzigh und wir Beide wollen dich rüffeln, knüffeln und ſchütteln, daß du deine Freude dran haben ſollſt.

Dich küßt
Dein Beethoven
auch Mehlſchöberl genannt."

---

[1] Vgl. Wiener Zeitſchr., 16. Sept. 1845.

Doch genug dieſer perſönlichen Skizzen.

Aus dem Briefe an Eleonore von Breuning (Bd. I, S. 288) haben wir geſehen, daß Beethoven manche der Wiener „Claviermeiſter“ für ſeine Todfeinde hielt. Schindler's Beobachtungen über des Componiſten Stellung und Verhältniß zu den Wienern Muſikern, wenn auch in dem ihm eigenthümlichen Style geſchrieben, ſcheinen doch treffend und richtig zu ſein. „Es wird wohl Niemand erwarten,“ ſagt er (I, S. 23. 24), „daß ein ſo raſch ſich emporhebender Künſtler, wie unſer Beethoven, obgleich faſt ausſchließlich ſich in den Cirkeln der hohen Ariſtokratie bewegend und von dieſer in ſeltener Weiſe getragen, ſeitens ſeiner Kunſtgenoſſen ohne Anfechtung bleiben ſollte; im Gegentheil darf der Leſer gefaßt ſein, gerade in Anbetracht der ſtrahlenden Eigenſchaften und Beweiſe von Genie bei unſerm Helden, im Contraſt zu deſſen ſchwerem Bündel ſocialer Sonderbarkeiten, wohl auch Schroffheiten, ein ganzes Heer von Gegnern wider ihn zu Felde ziehen zu ſehen. Ueber alles war es ſein Aeußeres, ſeine im Umgange mit Kunſtgenoſſen zu wenig bemeiſterte Reizbarkeit und Rückhaltloſigkeit im Urtheil, was Neid und Scheelſucht nicht für natürliche Begleiter des Genies wollten gelten laſſen. Der zu geringe Grad von Nachſicht für die mancherlei Bizarrerien und Gebrechen der höheren Geſellſchaft, andern Theils wieder ſeine zu hohen Anforderungen bei Kunſtgenoſſen hinſichts mehrſeitiger Bildung, ſogar ſein Bonner Dialect, dies zuſammen lieferte den Gegnern Stoff im Ueberfluß, mit üblen Nachreden und wohl auch Verleumdungen Rache an ihm zu nehmen.“ Dieſen Worten ſchließt Schindler die Bemerkung an, daß „übereinſtimmenden Mittheilungen zufolge die Wiener Muſiker damaliger Zeit, mit ſehr geringen Ausnahmen, nicht nur aller Kunſt-, ja auch der nothwendigſten Schulbildung ermangelten und vom Handwerksneide dermaßen durchdrungen geweſen, wie es gleichzeitig in den Zünften der Fall war. Insbeſondere hatte man es auf die Fremden abgeſehen, ſobald ihre Abſicht kund geworden, ſtändigen Wohnſitz in der Kaiſerſtadt zu nehmen. In einer Schilderung des Muſikweſens in Wien im dritten Jahrgang der Allg. Muſ. Zeitung, Seite 67 [Oct. 1800], findet ſich hierauf bezüglich folgende Stelle: „„Sollte es ihm (dem fremden Künſtler) einfallen hier bleiben zu wollen, ſo iſt das ganze Corpus Musicum ſein Feind.““ Erſt im Laufe des dritten Jahrzehends haben ſich dieſe Dinge dort beſſer geſtaltet.“ Schindler hätte hinzufügen können, daß der Wechſel in nicht geringem Grade durch die Lehren und das Beiſpiel Beethoven's herbeigeführt worden iſt, welches auf die Czerny, Moſcheles und andere junge Bewunderer ſeines Genius ſeinen Einfluß übte.

Kurz, der Umſtand, daß Beethoven gegenwärtig eine Stellung als Künſtler erreicht hatte, die nur der von Mozart gleichkam, und in der Geſellſchaft einen Rang einnahm, der Gluck, Salieri, Haydn zu Theil geworden war, als ihre Namen europäiſchen Ruf erlangt hatten, dies, in Verbindung mit dem allgemeinen Gefühle, daß er der Erbe von Mozart's Genius ſei, erzeugte bittern Neid bei denen, welche ſeine Fähigkeiten und ſein Genie überſtrahlte. Sie rächten ſich, indem ſie ſeine perſönlichen Eigenthümlichkeiten verſpotteten und das Neue in ſeinen Compoſitionen verurtheilten und lächerlich machten: während er ihrem Neide mit Verachtung, ihren Urtheilen mit Geringſchätzung begegnete und ihre Compoſitionen, wenn er ſie nicht mit Gleichgültigkeit behandelte, nur zu oft mit bitterem Spott kritiſirte. „Die Componiſten waren damals gegen Beethoven, den ſie nicht verſtanden und der ein böſes Maul hatte," äußerte Dolezalek in einem Geſpräche mit O. Jahn. Dieſes Bild iſt ſicherlich kein erfreuliches, doch alle Beweiſe laſſen es leider als treu erkennen.

Männer wie Salieri, Gyrowetz, Weigl darf man jedoch nicht als in dem Ausdrucke „Claviermeiſter" mit einbegriffen anſehen. Nach Schindler's Zeugniß ſtanden dieſe Männer bei Beethoven in vorzüglicher Achtung, und ſeine Worte werden in vollſtändigſtem Maße beſtätigt durch die Converſationsbücher und andere Autoritäten, welche außerdem beweiſen, daß auch Eybler's Name den übrigen hinzugefügt werden kann. Sie waren alle mehr oder weniger älter wie Beethoven, und er ſchätzte ſie ihrer contrapunktiſchen Kenntniſſe wegen — zumal Weigl und Eybler — ſehr hoch. Es haben ſich jedoch keine Andeutungen gefunden, daß er in dem Verhältniſſe näherer Freundſchaft und Vertrautheit mit einem von ihnen geſtanden hätte. —

Beethoven bildete keine Ausnahme von der allgemeinen Regel, daß Männer von Genie ſich an einer innigen und dauernden Freundſchaft mit Frauen von edlem Charakter und höherer Bildung erfreuen. Wir meinen damit nicht jene Eroberungen, welche er nach Wegeler gerade während der drei erſten Jahre in Wien mitunter gemacht hatte, „die manchem Adonis wo nicht unmöglich, doch ſehr ſchwer geworden wären." Solche Eroberungen, auch wenn Einzelnheiten, die auf ſie Bezug hätten, noch erreichbar wären, mögen vergeſſen bleiben. Seine Eheloſigkeit gründete ſich keineswegs auf die überlegte Wahl eines Einzellebens. Von dem Wenigen, was in Bezug auf dieſen Punkt bekannt iſt, wird das Nöthige und hierher Gehörige zur rechten Zeit mitgetheilt werden, einfach und ohne Gloſſen und überflüſſige Commentare. Was aber ſeine Freundſchaften mit Perſonen des andern Geſchlechtes betrifft, ſo würden wir dem Blick auf dieſelben eine völlig falſche Perſpective geben, wenn wir die Beziehungen ſpäterer Jahre benutzen wollten, um ſchon an dieſer Stelle unſerer Darſtellung einen pikanten Reiz zu geben. Wir laſſen dieſelben ebenfalls an ihrem gehörigen Orte folgen, und während ſie auf dieſe Weiſe nichts von ihrem Intereſſe verlieren, werden ſie vielleicht eine Unterſuchung erleichtern und klären helfen, welche andernfalls mitunter zu dunkel ſein möchte. Glücklicherweiſe iſt während dieſer günſtigen Jahre, bei denen wir ſtehen, das Bild in den meiſten Beziehungen klar und ſonnig geweſen, und die Geringfügigkeit der Nachrichten über den fraglichen Gegenſtand iſt von geringerer Bedeutung.

Man wendet ſich hier natürlich zunächſt zu jenen Mittheilungen perſönlicher Erinnerungen, von Frauen geſchrieben, die ſich in dieſen Jahren in den beſſeren Kreiſen der Geſellſchaft bewegten, weil man in ihnen Beethoven's Namen zu finden und ſein Verhalten Frauen gegenüber von dieſen ſelbſt beſchrieben zu ſehen, oder wenigſtens Winke über ſeine Beziehungen zu den jüngeren Frauenzimmern, welchen er dort begegnete, zu finden hofft. Doch alle derartigen Schriften, die von uns in dieſer Abſicht durchforſcht wurden, haben ſich im höchſten Grade unbefriedigend erwieſen. So reizt z. B. Karoline Pichler lediglich die Neugierde. Sie iſt geſchwätzig bis zum Ueberdruſſe über Officiere der Armee und Andere, die ſeither längſt vergeſſen ſind, übergeht jedoch Haydn und Beethoven mit der Bemerkung, daß ſie — dieſelben wohl gekannt habe. Auffallenderweiſe iſt uns in den ſämmtlichen für dieſes Buch geſammelten Materialien nirgendwo eine mit Beethoven's Namen verbundene Erwähnung von Fräulein Kurzbeck begegnet, der beſten Clavierſpielerin Wiens und der wohlbekannten Freundin Haydn's; und eben ſo wenig eine der Wittwe Mozart's, wenngleich dieſes vielleicht ſeine Erklärung findet in dem Umſtande, daß ſie während der letzten Jahre des Jahrhunderts eine Concertreiſe mit Eberl unternahm und dadurch lange Zeit von Wien abweſend war; ſpäter mag Beethoven's Gehör und Geſundheit der Grund geweſen ſein. Was Madame Auernhammer betrifft, welche jedenfalls bis zum Jahre 1813 fortfuhr öffentlich als Clavierſpielerin aufzutreten, ſo iſt ſie den Leſern von Jahn's Mozart nicht ſo vortheilhaft bekannt, um es auffallend zu machen, daß Beethoven keine Bekanntſchaft mit ihr unterhielt.

In dem gegenwärtigen Zuſammenhange jedoch tritt eine unſerer alten Bonner Bekannten wieder auf die Scene. Der Leſer wird ſich aus dem erſten Bande erinnern, daß die ſchöne, talentvolle und wohl ausgebildete Magdalena Willmann eingeladen worden war, in Venedig während des Carnevals von 1794 zu ſingen, und daß ſie in dem vorhergehenden Sommer mit ihrem Bruder Max und ſeiner Gattin (Frl. Tribolet) aus Bonn abgereiſt war, um jenem Engagement zu folgen. Nachdem ſie Venedig verlaſſen, gab ſie am 30. Juli (nach dem Berichte der rheiniſchen Muſen) ein Concert in Graz, und reiſte hierauf nach Wien. Max und ſeine Gattin wurden von Schikaneder engagirt und blieben in Wien, während Magdalena nach Berlin ging. Da ſie dem dortigen Opernpublikum nicht gefiel[1], kehrte ſie nach Wien zurück und wurde bald an der Hofoper engagirt, um ſowohl deutſche als italieniſche Partien zu ſingen. Beethoven erneuerte ſeinen Verkehr mit Willmanns und wurde in Kurzem durch die Reize der ſchönen Magdalena in ſo hohem Grade gefeſſelt, daß er ihr ſeine Hand anbot — eine Thatſache, welche dem Verfaſſer dieſes Buches von einer Tochter Max Willmann's mitgetheilt wurde, die im Jahre 1860 noch lebte und ihren Vater oft darüber hatte ſprechen hören. Auf die Frage, warum ihre Tante auf den Antrag Beethoven's nicht eingegangen ſei, ſchwankte Frau S. einen Augenblick und antwortete dann lachend: „weil er ſo häßlich war, und halb verrückt!“ Im Jahre 1799 heirathete Magdalena einen gewiſſen Galvani; doch ihr Glück war ein kurzes: ſie ſtarb am 12. Januar 1802.

Wir beſitzen ferner aus der gegenwärtigen Periode zwei Briefe Beethoven's an Chriſtine Gerhardi, eine junge Dame, welche in der damaligen Geſellſchaft wegen ihrer glänzenden Talente und ihrer hohen Bildung großes Anſehen genoß. Dr. Sonnleithner gibt von ihr folgende Schilderung: „Sie war die Tochter eines Hofbeamten Kaiſer Leopolds II. Der Vater war nebſt ſeiner Familie aus Toscana nach Wien gekommen, als Leopold II. durch den Tod Joſeph's II. zum Throne berufen wurde. Die Tochter war eine ausgezeichnete Sängerin, blieb ſtets nur Dilettantin und ſang vorzüglich in Concerten zu wohlthätigen Zwecken (deren ſie ſelbſt veranſtaltete) oder für ausgezeichnete Künſtler."

---

[1] Vgl. Gerber, Art. Willmann. Ihre wundervollen tiefen Töne wurden ausgelacht!

„Der alte Profeſſor Peter Frank war Director des allgemeinen Krankenhauſes in Wien, in deſſen Nähe (Alſervorſtadt) er wohnte. Er war ein großer Liebhaber der Muſik, noch mehr war aber dies ſein Sohn Dr. Joſeph Frank, der ſich auch ſelbſt in der Compoſition verſuchte, und bei ſeinem Vater häufige muſicaliſche Soireen veranſtaltete, an welchen auch Beethoven und Frl. Gerardi Theil nahmen, und dabei ſangen und ſpielten. Zu den Namenstagen und Geburtstagen des alten Frank komponirte der Sohn öfters Cantaten, die Beethoven korrigirte, und wobei Frl. Gerardi die Sopran-Solos ſang. Manchmal wurden ſogar Opernſcenen im Garten dargeſtellt, und mein noch lebender 86 Jahre alter Freund Schönauer war dabei zugegen, als ſie eine Szena aus „Gli Orazi od i Curiazi" von Zingarelli im römiſchen Coſtüme ſang und ſpielte. Sie war damals die berühmteſte Geſangsdilettantin in Wien, und da Haydn ſie gut kannte, ſo iſt nicht zu zweifeln, daß er bei der Compoſition der Schöpfung an ſie dachte; ſie ſang auch wirklich ſowohl bei Schwarzenberg als auch bei der erſten Aufführung im Burgtheater den Sopran-Part mit großem Beifalle. — Aus allen Nachrichten geht hervor, daß ſie mit Beethoven bei dem alten Frank oft zuſammenkam, wo er auch manchmal am Clavier ihren Geſang begleitete. Unterricht hat er ihr nicht ertheilt."

Am 20. Auguſt 1798 vermählten ſich Dr. Joſeph von Frank und Chriſtine Gerhardi[1]; im Jahre 1804 verzogen ſie von Wien.

Die beiden fraglichen Briefe, deren Gegenſtand man aus ihrem Inhalte errathen muß, haben an ſich keine beſondere Bedeutung; das Intereſſe, welches ſie gewähren, liegt, abgeſehen von der Stellung ihres Schreibers und dem Charakter der Dame, an welche ſie gerichtet ſind, in dem ſehr ergötzlichen Gegenſatze zwiſchen dem förmlichen und reſpectvollen Tone des erſten, gegenüber Jemandem, mit welchem der Schreiber noch nicht auf vertrautem Fuße ſtand, und der außerordentlichen Vertraulichkeit des letzteren. Zu den allzu ſeltenen Winken über die Art und Weiſe, wie Beethoven in jener Zeit in geſelligen Kreiſen lebte und ſich bewegte, fügen ſie einen weiteren und bemerkenswerthen hinzu. Der erſte Brief (veröffentlicht von Marx, Beethoven Bd. II S. 110) lautet folgendermaßen:

---

[1] Von einer andern Hand erhielten wir hierüber folgende Mittheilung:

„Hr. Joſeph von Frank, Med. Dr. und Primararzt iſt mit Chriſtine Gerhardi am 20. Auguſt 1798 hier getraut worden.

Pfarre Alſervorſtadt (Wien) den 26. März 1866.

Kanka."

„A Mademoiselle
Mademoiselle de Gerardi.

Meine liebe Fräulein G., ich müßte lügen, wenn ich Ihnen nicht ſagte, daß die mir eben von Ihnen überſchickten Verſe mich nicht in Verlegenheit gebracht hätten, es iſt ein eigenes Gefühl ſich loben zu ſehen zu hören und dann dabei ſeine eigene Schwäche fühlen, wie ich: ſolche Gelegenheiten betrachte ich immer als Ermahnungen, dem unerreichbaren Ziele, das uns Kunſt und Natur darbeut, näher zu kommen, ſo ſchwer es auch iſt. —

Dieſe Verſe ſind wahrhaft ſchön bis auf den einzigen Fehler, den man zwar ſchon gewohnt iſt bei Dichtern anzutreffen, indem ſie durch die Hülfe ihrer Phantaſie verleitet werden, das was ſie wünſchen zu ſehen und zu hören, wirklich hören und ſehen, mag es auch mitunter ihrem Ideale zuwider ſein. Daß ich wünſche den Dichter oder die Dichterin kennen zu lernen können Sie wohl denken und nun auch Ihnen meinen Dank für Ihre Güte, die Sie haben

für Ihren Sie verehrenden
L. v. Beethoven.“

Der zweite Brief befindet ſich im Beſitze von Dr. Th. Helm, Director des allgemeinen Krankenhauſes in Wien, und lautet ſo:

„Liebe Chr. Sie haben geſtern etwas hören laſſen wegen des Conterfei von mir — ich wünſchte, daß ſie dabei doch etwas behutſam verfahren — ich fürchte wenn wir das zurückſchicken von der Seite der F. wählen, ſo mögte vielleicht der fatale B. oder der erzdumme Joſeph ſich hinein miſchen, und dann mögte das Ding noch auf eine Chikane für mich gemünzt werden, und das wär wirklich fatal, ich müßte mich wieder rächen, und das verdient denn doch die ganze populasse nicht — ſuchen Sie das Ding zu erwiſchen ſo gut als ſichs thun läßt, ich verſichere ſie daß ich hernach alle Maler in der Zeitung bitten werde, mich nicht mehr ohne mein Bewußtſein zu malen, dachte ich doch nicht, daß ich durch mein eigenes Geſicht noch in Verlegenheit kommen könne.

Wegen der Sara wegen des Hutabziehens, das iſt gar zu dumm und zugleich zu unhöflich, als daß ich ſo etwas rächen könnte, erklären ſie doch die Rechte des Spazierengehens.

Adie hol ſie der
Teufel."

Einige kurze genealogiſche Notizen über gewiſſe junge Damen, denen Beethoven in dieſer Periode ſeines Lebens Compoſitionen widmete, mögen einen vielleicht nicht unangemeſſenen Schluß dieſes Kapitels bilden. Es war damals vielfach die Gewohnheit bei Muſiklehrern, ihre Werke ihren Schülern zu widmen, namentlich denjenigen, welche den höheren Klaſſen der Geſellſchaft angehörten. Solche Widmungen waren zu gleicher Zeit Höflichkeitsbezeugungen an die Schüler, und für den Lehrer eine Art ſich bekannt zu machen, und brachten häufig ſogar pecuniären Vortheil für Letzteren mit ſich. Wenn wir daher den Namen der Baronin Albini auf dem Titel von Sonaten von Sterkel, der Gräfin Julia Guicciardi auf einer von Kleinheinz, von Gräfin Anna Mailath auf Geſängen von Teyber leſen, ſo können wir aus dieſen und ähnlichen Beiſpielen zugleich auf derartige Beziehungen zwiſchen Lehrer und Schüler ſchließen. Beethoven folgte ebenfalls der Gewohnheit, und von allen den jungen Damen, welche Gegenſtand der folgenden Notizen ſind, iſt es theils bekannt, theils zu vermuthen, daß ſie Unterricht von ihm erhalten hatten.

Anna Louiſa Barbara (la comtesse Babette), Tochter des Grafen Karl Keglevicz de Buſin, von der ungariſch-kroatiſchen Linie, und der Gräfin Barbara Zichy, heirathete am 10 Februar 1801 (nach einer andern Quelle 1800) den Fürſten Innocenz d'Erba Odescalchi. Beethoven widmete ihr die Sonate Op. 7 (1797 veröffentlicht), die Variationen über „la Stessa la Stessissima" (1799) und das Clavierconcert Op. 15 (1801), das letzte, als ſie bereits Fürſtin Odescalchi war. Ein Brief des Componiſten an Zmeskall (im Beſitze des Verfaſſers), der ſowohl dem Inhalte als der Handſchrift nach nicht ſpäter als 1801–1802 geſchrieben ſein kann, zeigt, daß der Palais Odescalchi zu jenen gehörte, in welchen Beethoven ſich an den muſikaliſchen Soiréen betheiligte.

„Auf dem beſten Papier was ich habe, ſchreibe ich ihnen, theuerſter Muſikgraf, daß Sie morgen die Güte haben, das 7tett bei Odescalchi zu ſpielen. Schindleker iſt nicht hier, die ganze Muſik müßte unter-

Eppinger ſpielt die Violine.

bleiben, wenn ſie nun nicht ſpielten, und ganz gewiß fiel der Verdacht alsdann auf mich, als habe ich etwas vernachläſſigt. —

Deswegen bitte ich ſie lieber M. G. mir dieſe Gefälligkeit nicht abzuſchlagen, ſie ſollen gewiß mit der größten Unterſcheidung behandelt werden, Fürſt Odescalchi wird ſelbſt an Sie morgen frühe ſchreiben deswegen —

Die Probe iſt morgen früh um eilf Uhr, ich ſchicke ihnen die Partitur, damit ſie das Solo des letzten Menuets nachſehen können, der wie ſie wiſſen, am ſchwerſten iſt.

— ich erwarte ſie —

ihr Bthvn."

Der Titel einer in dieſe Periode gehörigen Compoſition: „Lied mit Veränderungen zu vier Händen geſchrieben im Jahre 1800 in das Stammbuch der Gräfinnen Joſephine Deym und Thereſe Brunswick und beiden zugeeignet" u. ſ. w. macht uns mit zwei anderen Verehrerinnen von Beethoven's Muſe bekannt. Gräfin Deym war die Gattin des böhmiſchen Grafen Joſeph Deym. „Sie war," ſchreibt die Gräfin Anna Amadei, „eine (jüngere) Schweſter des Grafen Franz und der Gräfin Thereſe Brunswick und ſoll äußerſt geiſtreich, grazieuſe und liebenswürdig geweſen ſein. In erſter Ehe war ſie von hier an Grafen Deym, in zweiter an den ruſſiſchen Baron Stackelberg verheirathet." Graf Deym ſtarb am 27. Januar 1804. Das gräfliche Taſchenbuch für 1850 enthielt in der Reihe der Schweſtern des Grafen Franz Brunswick den Namen Joſephine nicht; wohl aber nennt daſſelbe Thereſia, geboren 1778, Ehrenſtiftsdame zu Brünn. Dieſelbe war alſo damals (1800) ungefähr 22 Jahre alt, folglich durchaus im Stande, Beethoven zu ſchätzen, zu verſtehen und zu bewundern. Eins der wenigen Gemälde, die noch im Beſitze der Erben des Componiſten ſind, ein Oelgemälde, ſtellt das anmuthige und freundliche Antlitz einer jungen Dame von etwa 20 bis 25 Jahren dar, und trägt auf der Rückſeite des Rahmens folgende Inſchrift:

„Dem ſeltnen Genie
Dem großen Künſtler,
Dem guten Menſchen
von T. B."

Im Jahre 1810 widmete ihr Beethoven die Sonate Op. 78. Sie lebte und ſtarb unverheirathet.

Der Bruder, Graf Franz (geb. 1799), gehörte zu dem Kreiſe von Beethoven's jugendlichen Verehrern. Als fertiger Violoncellſpieler trat er dem Meiſter noch näher, als ſeine Verbindung mit der Familie Deym allein geſtattet haben würde. Seine Hochachtung und Bewunderung für Beethoven, ſowie des letzteren Freundlichkeit zu dem jungen Manne führte, als er älter wurde, zu einer warmen gegenſeitigen Freundſchaft.

Gräfin Henriette Lichnowsky (ſchreibt Gräfin Amadei) „war die Schweſter des regierenden Fürſten Carl, und wurde unzweifelhaft nach der Dedication des Rondos (für P. F. Op. 51 Nr. 2, im Sept. 1802 veröffentlicht) an den Marquis von Carneville vermählt, lebte dann in Paris und ſtarb um 1830.“

Die Sonata quasi fantasia Op. 27 Nr. 1 iſt Joſepha Sophia, der Gattin des Fürſten Johann Joſeph von Liechtenſtein und der Tochter von Joachim Egon, Landgraf von Fürſtenberg-Weitra gewidmet. Sie war geboren am 20. Juni 1776 und verheirathete ſich am 22. April 1792. Welche Familienbeziehungen, oder ob überhaupt ſolche zwiſchen ihrem Vater und jenem Fürſtenberg beſtanden, in deſſen Hauſe zu Bonn Beethoven Unterricht gegeben hatte, iſt nicht bekannt; ihr Gatte aber war der rechte Vetter des Grafen Waldſtein.

Die andere Sonate jener Opuszahl 27, die berühmte Cismoll-Sonate, iſt der Gräfin Julia Guicciardi gewidmet, aus einer alten italieniſchen Familie, welche lange im Herzogthum Modena anſäſſig geweſen war, von dort in's Mailändiſche Gebiet und, im letzten Jahrhundert, nach Oeſterreich übergeſiedelt war. Ihr Vater war Franz Joſeph Graf Guicciardi, „Sr. K. K. ap. Maj. wirkl. Kämmerer, Gubernialrath und Kanzleidirektor zu Trieſt“, wie der Hof- und Staatsſchematismus für 1800 beſagt. Nach den, dem Verfaſſer von Herrn E. Becher, Concipiſt bei den maritimen Central-Behörden, aus den Acten der Statthalterei zu Trieſt mitgetheilten Notizen war er von 1792 bis 1796 Rath bei der k. k. Landshauptmannſchaft des Herzogthum Krain in Laibach, wurde am 1. April 1796 zum Gemeinderath beim Gubernium in Trieſt ernannt, welchen Dienſt er am 12. Mai 1796 antrat, und am 25. März 1800 zum Hofrath bei der k. k. böhmiſchen Hofkanzlei in Wien, wo er am 24. Juli 1800 den Eid ablegte. Seit 1801 war er „wirklicher Hofrath“. Er ſtarb als „penſionirter Hofrath bei der vereinigten Hofkanzlei“ am 10. Oct. 1830 zu Reggio im Alter von 78 Jahren. Seine Gattin, die Mutter Julia's, war Suſanna Gräfin

Brunswick (geſtorben zu Wien den 19. Oct. 1813); ſo iſt alſo ihre frühe Bekanntſchaft mit Beethoven hinreichend erklärt. Julia (oder Giulietta) war den 23. Nov. 1784 geboren und kam folglich in ihrem 16. Jahre nach Wien; die Ehre der Widmung erhielt ſie demnach ſchon in ihrem 18. Jahre, da die Cismoll-Sonate im März 1802 erſchien.

Siebentes Kapitel.

Beethoven's Charakter und Perſönlichkeit.

Wäre Beethoven's eben ſo ſchneller wie außerordentlicher Erfolg in künſtleriſcher, geſelliger und pecuniärer Beziehung nur der eines Virtuoſen, oder eines populären Operncomponiſten geweſen, ſo wäre ſein gutes Glück nicht von dem verſchieden geweſen, welches ſo manche Andere erreichten, deren Namen jetzt lediglich dadurch bekannt ſind, weil die Geſchichte der Muſik ihrer Erwähnung thut: ein ſolcher Erfolg würde wie bei jenen ſich als ein raſcher und glänzender, aber flüchtiger erwieſen haben. Der Ruhm jedoch, zu welchem er gerade um jene Zeit gelangt war, hatte eine dauerhafte und bleibende Grundlage in ſeiner Kammermuſik. Die Begierde, mit welcher die Verleger ſeine Manuſcripte ſuchten, war eine Folge und zugleich ein Maßſtab der Gunſt, welche trotz der Beurtheilungen der Fachkritik ſeine Werke beim Publikum fanden.

Wir haben jetzt den Zeitpunkt erreicht, in welchem er im Begriffe war ſeinen Flug höher zu nehmen und ſeine Kräfte in Werken von größerer Bedeutung zu verſuchen. Das Jahr 1800 bildet einen wichtigen Abſchnitt in der Geſchichte Beethoven's. Es iſt das Jahr, in welchem er, vom Clavier ſich losreißend, in den höheren Formen der Kammer- und Orcheſtercompoſition, dem Quartett und der Symphonie, ſeinen Platz neben Mozart und dem noch lebenden und ſchaffenden Haydn zu erringen unternahm. Es iſt ferner auch das Jahr, in welchem das bittere Bewußtſein einer ſich ſteigernden Zerrüttung ſeines Gehörorgans ſich ſeiner bemächtigte, und in welchem die ſchreckliche Vorausſicht, daß dieſes Uebel unheilbar ſein und ſchließlich mit einer faſt völligen Taubheit endigen werde, ihn zu quälen und niederzudrücken begann. Von dieſer Zeit an wurde einerſeits durch den glücklichen Erfolg jener für den Geſchmack und das Urtheil des Publikums neuen Erſcheinungen, andererſeits durch das unglückliche Fortſchreiten ſeiner Krankheit, welches beides eine ſo ungewöhnliche Natur theils anſpornen, theils wieder hemmen mußte, der Gang ſeines Lebens in entſchiedener Weiſe verändert. So ſcheint denn hier der geeignete Ort zu ſein, ehe wir die Erzählung der Ereigniſſe wieder aufnehmen, über Beethoven's perſönlichen Charakter und Gewohnheiten ſowie über einige andere Punkte einige allgemeine Bemerkungen einzuſchalten.

Eine vollſtändige und gerechte Analyſe des Charakters ſeines Helden zu geben, iſt vielleicht die ſchwierigſte Aufgabe für den Biographen. Eine ſolche iſt jedoch in unſerm Falle weder nöthig, noch beabſichtigt. Bei Beethoven würde eine ſolche Aufgabe ohne Zweifel eine ſehr undankbare ſein; denn die große Maſſe deſſen, was bisher über ihn geſchrieben worden iſt, kann man kurz als eine ausführliche Lobrede auf denſelben bezeichnen. Ein treues und erſchöpfendes Bild von ihm als Menſchen würde einen beinahe lächerlichen Contraſt zu jenem bilden, welches gemeinhin als das richtige betrachtet wird. Wie die Bildhauer und Maler, welche ihn darſtellten, einer nach dem andern das Werk ihrer Vorgänger idealiſirten, bis der Componiſt gleich einem homeriſchen Gotte vor uns ſtand, ſo daß die, welche ihn perſönlich kannten, könnten ſie auf die Erde zurückkehren, niemals vermuthen würden, daß die große Geſtalt und die edeln Züge der am anſpruchsvollſten auftretenden Portraits die kurze muskulöſe Figur und das pockennarbige Geſicht ihres alten Freundes darzuſtellen beabſichtigten; ſo hat ſich in der Beethoven-Literatur ein ähnlicher Proceß zugetragen, und in entſprechender Weiſe unterdrückte man immer mehr das, was als gewöhnlich und trivial erſchien, bis man ihn zu einem Weſen gemacht hatte, welches erhaben und getrennt von den übrigen Menſchenkindern in dem ihm eigenthümlichen Reiche gigantiſcher Ideen lebte und in ſeiner Muſik geheimnißvolle Enthüllungen über unausſprechliche Dinge machte. Für einen beſonnenen Erforſcher ſeiner Geſchichte iſt es aber doch wirklich einige Generationen zu früh, ihn wie eine halbmythiſche Perſönlichkeit zu betrachten, oder zu entdecken, daß ſeine Zettelchen an Freunde, worin er ſie um Federn erſucht, oder Vorſchläge zum Eſſen im Gaſthofe macht, oder ſich über Dienſtleute beklagt, „cyclopiſche Felsblöcke" ſeien, welche gleich den chops and tomato sauce des Mr. Pickwick unergründliche Tiefen des Gedankens enthielten. Unſer gegenwärtiges Zeitalter muß zufrieden ſein, in Beethoven bei all' ſeiner Größe eine durchaus menſchliche Natur zu finden, die, wenn ſie mit ungewöhnlichen Kräften ausgeſtattet war, gleichzeitig auf der andern Seite ungewöhnliche Schwächen zu erkennen gibt.

„Wer langſam zum Zorne iſt, iſt beſſer als der Mächtige, und wer ſeinen Geiſt bändigt, beſſer als der welcher eine Stadt nimmt", ſagt der weiſe Prediger. Es war das große Mißgeſchick von Beethoven's Jugend, da ſeine guten und ſchlimmen Neigungen von Natur außergewöhnlich lebhaft und ſtark waren, daß er nicht unter dem Einfluſſe einer weiſen und ſtrengen elterlichen Zucht aufgewachſen war, und daß er nicht früh zu jener Gewohnheit der Selbſtbeherrſchung geführt wurde, die, wenn ſie ſich einmal befeſtigt hat, den Charakter läutert und umgeſtaltet, und durch welche die Leidenſchaften, beherrſcht und gemäßigt, nur Quellen einer edlen Kraft und Energie bleiben. Sein ſehr früher Eintritt in's Theaterorcheſter als Clavierſpieler war ſicherlich mehr zum Vortheil ſeiner muſikaliſchen als ſeiner ſittlichen Entwickelung, und es lag ohne Zweifel ein ferneres Mißgeſchick eben darin, daß er gerade in den Jahren, in welchen die ſtrenge Leitung einer Schule in gewiſſer Hinſicht einen Erſatz für die unverſtändige, ungleichmäßige und oft rauhe Disciplin des Vaters gegeben haben würde, auf die genannte Weiſe in eine ſo enge Verbindung mit Schauſpielern und Schauſpielerinnen gebracht wurde, welche in jenen Tagen ſich durch die Art ihres Verhaltens und ihrer Sitten nicht beſonders auszeichneten. Vor ſeinem ſiebzehnten oder achtzehnten Jahre, als er mit der Familie Breuning und dem Grafen Waldſtein bekannt wurde, konnte er kaum die Nothwendigkeit kennen gelernt haben, jene hohen Grundſätze von Leben und Betragen zu cultiviren, auf welche er in ſpäteren Jahren ſo großes Gewicht legte. In jenem Lebensalter aber iſt der Charakter ſelbſt unter gewöhnlichen Umſtänden in der Regel bereits ſo weit entwickelt, die Gewohnheiten haben ſich ſo weit ausgebildet und befeſtigt, und die angeborenen Neigungen haben bereits eine ſolche Stärke erlangt, daß es meiſtentheils zu ſpät iſt, die Kraft einer vollkommenen Selbſtbeherrſchung zu erlangen. In allen Beziehungen begleiteten Beethoven die Folgen einer fehlenden ſittlichen Jugend-Erziehung durch ſein ganzes Leben hindurch und ſind in dem häufigen Zwieſpalte zwiſchen ſeiner ſchlimmeren und ſeiner beſſeren Natur und in ſeiner beſtändigen Neigung zu Extremen ſichtbar. Heute geräth er über irgend eine vielleicht ganz kleinliche Sache in einen ganz unmäßigen Zorn; morgen überſchreitet ſeine Reue bei Weitem das Maß ſeines Fehlers. Heute iſt er ſtolz, eigenſinnig, beleidigend ſorglos gegenüber den Anſprüchen, welche die Geſellſchaft Menſchen von hohem Range zugeſteht; morgen iſt ſeine Unterwürfigkeit noch größer, als es die Verhältniſſe erfordern. Ferner war auch die Armuth, in welcher er aufwuchs, nicht ohne ihren Einfluß auf ſeinen Charakter. Er lernte nie das Geld in ſeinem wahren Werthe ſchätzen; nicht ſelten freigebig und großmüthig bis zum Aeußerſten, ſelbſt verſchwenderiſch, konnte er zu anderen Zeiten in das gerade entgegengeſetzte Extrem verfallen. Bei all' ſeiner Geſinnung von Adel und Unabhängigkeit nahm er doch früh die Gewohnheit an, ſich auf Andere zu ſtützen, namentlich in Folge der Zunahme ſeines Leidens, worin allerdings eine theilweiſe Rechtfertigung lag; aber er wurde dadurch geneigt, unklugen Rathſchlägen zu folgen, oder, wenn ſein Stolz verletzt war, eine eben ſo unkluge Unabhängigkeit geltend zu machen; nicht ſelten wurde er auch, bei der großen Menge von Rathgebern, das Opfer der äußerſten Unentſchloſſenheit, wo Entſchiedenheit und Feſtigkeit zu ſeinem Beſten unerläßlich und weſentlich waren. Indem er in Folge deſſen bald dem Antriebe des Momentes folgte, bald lange Zeit durch Schwanken verlor, wo eine ſchnelle Entſcheidung erforderlich geweſen wäre, konnte es nicht fehlen, daß er manchen verkehrten Schritt that, welchen er dann bei ruhigem Nachdenken bitter bereute, ohne ihn rückgängig machen zu können.

Man würde ſowohl Beethoven, wie dem Verfaſſer der gegenwärtigen Biographie großes Unrecht thun, wenn man die vorhergehenden Bemerkungen ſo deuten wollte, als beabſichtigten ſie, die Fehltritte unſeres Componiſten in dieſen Hinſichten als etwas Anderes darzuſtellen, wie als unerfreuliche und traurige Epiſoden in dem allgemeinen Verlaufe ſeines Lebens. Da dieſelben ihm jedoch ſelbſt den größten Nachtheil bereiteten, ſo durfte die Thatſache nicht mit Stillſchweigen übergangen werden.

Zur Zeit von Beethoven's Jugend war jene romantiſch-gefühlvolle Bewunderung der Heroen der altclaſſiſchen Literatur, welche ihren Urſprung in Paris hatte, in weiten Kreiſen Mode geworden. Die demokratiſchen Theorien der franzöſiſchen Sentimentaliſten hatten einen neuen Antrieb erhalten durch die würdevolle Einfachheit der fremden Vertreter der jungen amerikaniſchen Republik, Franklin, Adams, Jay; durch das zurückgezogene Privatleben der großen militäriſchen Führer im Kampfe, Waſhington, Greene, Schuyler, Knox u. ſ. w., auf ihren Pflanzungen und Pachtgütern, nachdem der Krieg mit England beendet war; durch den Stolz, mit welchem die franzöſiſchen Officiere, die in Amerika gedient hatten, in ihren Inſignien des Ordens von Cincinnati auftraten; und endlich auch durch die Briefe und Tagebücher deutſcher Officiere, welche in der Gefangenſchaft Freundſchaft mit manchen der beſſeren unter den republikaniſchen Führern geſchloſſen hatten und mit ihren eigenen Augen geſehen hatten, in welcher Einfachheit dieſelben lebten, während ſie die Geſchicke der neugeborenen Nation lenkten. So fand in dem größeren Theile von Mitteleuropa die Idee einer reinen und hohen Menſchlichkeit, welche über und außer dem Einfluſſe der Leidenſchaften ſtand, Eingang, als deren Vertreter man Cincinnatus, Scipio, Cato, Waſhington, Franklin betrachten zu können glaubte. Zſchokke läßt ſeinen Heuwen ſagen: „Die Tugend- und Heldenbilder des ganzen Alterthums hatten mich zur Tugend, zum Heldenthum begeiſtert.“ In gleicher Weiſe erhob auch Beethoven ſeine Gedanken und ſeine Phantaſie durch eifrige Lectüre der deutſchen Dichter und der Ueberſetzungen einzelner der alten und der engliſchen Claſſiker, namentlich Homer's, Plutarch's und Shakeſpeare's, und verweilte gern bei ihren großen Geſtalten, die ihm als würdige Vorbilder zur Einrichtung des eigenen Lebens erſchienen. Aber zwiſchen dem Gefühlen, die man hegt, und den wirklichen Principien, nach denen man handelt, iſt oft eine weite Kluft. Daß Beethoven ſich nicht als Stoiker bewährte, daß es ihm niemals glückte, ſeine Leidenſchaften mit völliger Sicherheit zu beherrſchen, hatte allerdings ſeinen Grund nicht darin, weil der Geiſt nicht willig war — das Fleiſch war ſchwach. Er hatte in frühen Jahren die erforderliche Stärke des Charakters nicht erworben. Aber diejenigen, welche ſein Leben am eingehendſten erforſcht haben, wiſſen auch am beſten, wie rein und lauter ſeine Wünſche und Beſtrebungen, wie aufrichtig und tief ſeine Sympathien für Alles, was gut iſt, waren, wie groß ſein Herz, wie heroiſch, im Ganzen genommen, ſeine Ausdauer in ſeinem großen Mißgeſchick. Sie können am beſten die wahre Größe des Mannes empfinden, den Adel ſeiner Natur bewundern und ſeinen Fehlern und Verirrungen die Thräne des ſchmerzlichen Mitleids weihen. Wer in hohem Grade empfindlich und über ſeine Leidenſchaften beſtändig zu wachen und auf dieſelben aufmerkſam zu ſein genöthigt iſt, der wird Beethoven als Menſchen am beſten verſtehen und mit ihm fühlen können.

Wahrheit und Aufrichtigkeit zwingt uns, zu geſtehen, daß Beethoven in jenen Tagen des Glückes ſeine Ehren nicht mit der Demuth trug, die wir wünſchen möchten, und daß er von jener Beſcheidenheit und Offenheit, welche Junker zehn Jahre vorher in ſeinem Mergentheimer Briefe an ihm rühmt, Manches eingebüßt hatte. Sein „etwas hoher Ton“ war ſogar von dem Correſpondenten der Allgemeinen Muſikaliſchen Zeitung erwähnt worden. Züge von Selbſtgefühl und ſelbſt Anmaßung, Fehler, die freilich bei jungen Talenten, deren Leiſtungen Erfolg haben, faſt allgemein ſind und ſich häufig in weit höherem Grade und mit weit geringerer Berechtigung wie bei Beethoven finden, ſind ohne Frage bei ihm erkennbar. Niemand kann ohne Bedauern ſeine Bemerkungen über gewiſſe nicht genannte Perſonen leſen, mit welchen er gerade zu dieſer Zeit auf einem offenbar intimen Fuße ſtand. „Ich tarire ſie," ſchreibt er, „nur nach dem was ſie mir leiſten" —; „ich betrachte ſie als bloße Inſtrumente, worauf ich, wenn's mir gefällt, ſpiele." Sein „etwas hoher Ton" war auch für den würdigen Haydn eine Veranlaſſung zu Scherzen; derſelbe pflegte nach einer glaubwürdigen Ueberlieferung, als Beethoven's Beſuche bei ihm ſeltener wurden und nur in langen Zwiſchenräumen erfolgten, andere Beſucher zu fragen: „Was macht unſer Großmogul?" Auch die jungen Edelleute, mit denen Beethoven umging, nahmen ihm jene Art des Auftretens wohl nicht übel: ſicherlich jedoch machte ſie ihm Feinde unter jenen, die er „nach ihren Leiſtungen tarirte und als bloße Inſtrumente betrachtete", und wir werden uns darüber nicht wundern dürfen.

Pierſon hat in ſeiner Ausgabe der ſogenannten Beethoven'ſchen Studien Seyfried's perſönlichen Skizzen einige Erinnerungen Grieſinger's beigefügt, jenes langjährigen ſächſiſchen Geſandten in Wien, dem wir die werthvollen biographiſchen Notizen über Joſeph Haydn verdanken. Eine ſeiner Erzählungen iſt hier am Orte und kann im Weſentlichen als wohl verbürgt angeſehen werden. Als er nämlich noch Attaché war, traf er einſt mit dem, abgeſehen von ſeinem Clavierſpiel noch wenig bekannten Beethoven im Hauſe des Fürſten Lobkowitz zuſammen; ſie waren beide damals noch junge Männer. In der Unterhaltung mit einem anweſenden Herrn äußerte Beethoven, daß er von aller Sorge um den Verkauf und Abſatz ſeiner Werke befreit zu ſein wünſchte, und daß er gern Jemanden finden möchte, der ihm ein beſtimmtes Einkommen für ſein Leben bezahlte, wofür er das ausſchließliche Recht haben ſollte, Alles was er ſchreiben würde zu publiciren; „und ich wollte," fügte er hinzu, „im Componiren nicht faul ſein. Ich glaube, Göthe macht es ſo mit Cotta, und wenn ich nicht irre, hatte Händel's Londoner Verleger eine ähnliche Uebereinkunft mit ihm." „Mein lieber junger Mann," erwiederte der Andere, „Sie müſſen nicht klagen; denn Sie ſind weder ein Göthe noch ein Händel, und es iſt nicht zu erwarten, daß ſie es je ſein werden; ſolche Meiſter werden nicht wieder geboren." Beethoven biß ſich auf die

Lippen, warf dem Sprecher einen äußerſt verächtlichen Blick zu und ſagte nichts weiter. Lobkowitz ſuchte ihn zu beruhigen, und in einer darauf folgenden Unterhaltung ſagte er zu ihm: „Mein lieber Beethoven, der Herr hatte nicht die Abſicht Sie zu verletzen. Die meiſten Menſchen hegen die beſtimmte Meinung, daß die gegenwärtige Generation nicht im Stande ſei, ſo mächtige Talente hervorzubringen wie jene hingeſchiedenen, welche bereits ihren Ruhm ſich erworben haben.“ „Um ſo ſchlimmer, Ew. Hoheit,“ antwortete Beethoven; „aber mit Menſchen, die keinen Glauben und kein Vertrauen zu mir haben, weil ich dem allgemeinen Rufe noch unbekannt bin, kann ich keinen Umgang haben.“

Für die jetzige Generation, welche die Schöpfungen aus dem ganzen Leben des Componiſten als Grundlage des Urtheils über ſeine Fähigkeiten vor ſich hat, iſt es leicht, über ſeine Zeitgenoſſen abzuſprechen, weil ſie nicht im Stande geweſen ſeien, in den erſten zwölf oder fünfzehn ſeiner Werke einen genügenden Grund zu finden, um ihn mit Göthe und Händel in eine Linie zu ſtellen. Aber wer auf einem Berge ſteht, wird ſich mit Unrecht darüber aufhalten, daß die Ausſicht in der Ebene eine weniger ausgedehnte iſt. Damals war es eben ſo ſchwer zu begreifen, wie es möglich ſei, die Inſtrumentalmuſik noch über die von Mozart und Haydn erreichte Höhe zu erheben, wie es uns unmöglich ſcheint, daß Beethoven künftig übertroffen werde. Vertrauen auf unſere eigene Kraft iſt freilich das erſte Erforderniß, Erfolg zu erringen, und Grieſinger's Erzählung iſt uns ein fernerer, erfreulicher Beweis dafür, wie wohl Beethoven die vor ihm liegende Aufgabe begriff. Auch Mozart hat nicht ſelten ein ſolches Vertrauen mit größerer oder geringerer Deutlichkeit geäußert; aber immer beſcheiden, und nie anders als in der Freiheit der privaten und vertraulichen Correſpondenz, wie namentlich in den Briefen an ſeinen Vater. Es war ein Irrthum und eine Schwäche bei Beethoven, daß er ſich einem vergleichenden Fremden gegenüber offen über dieſen Punkt ausſprach, und dann verdrießlich darüber wurde, daß dieſer Fremde ihn nach dem Maßſtab ſeiner eigenen Schätzung nicht anerkennen wollte oder konnte. —

In den kurzen perſönlichen Mittheilungen, welche wir über die Freunde Beethoven's gegeben haben, ſind die Daten ihrer Geburt, ſo weit ſie bekannt ſind, angegeben worden, ſo daß der Leſer beobachten kann, wie viele von ihnen mit dem Componiſten gleichalterig oder noch jünger waren, wie er; einige waren noch völlige Knaben, als er nach Wien kam. So blieb es auch ſpäter; und wir werden finden, daß, während die Jahre in unſerer Erzählung vorübergehen und die uns bekannten Namen verſchwinden, an die Stelle derſelben immer wieder ſolche traten, welche um vieles jünger waren als Beethoven ſelbſt.

Die ältere Generation muſikaliſcher Liebhaber in Wien, van Swieten und andere ſeiner Art, hatten den jungen Bonner Organiſten als Clavierſpieler aufgenommen und beſchützt. Als aber Beethoven ſeine Anſprüche als Componiſt geltend zu machen und etwas ſpäter, bei der Zunahme ſeiner Taubheit, ſein Spiel zu vernachläſſigen begann, waren einige ſeiner älteren Freunde dahingegangen, andere hatten ſich aus der Geſellſchaft zurückgezogen, und die Zahl derjenigen war klein, welche, wie Lichnowsky, zu begreifen im Stande waren, daß Abweichungen von den Formen und dem Style Mozart's und Haydn's nicht nothwendig Fehler waren. Die größte Zahl derer, welche noch thätig waren und deren Liebe zur Kunſt noch dieſelbe war, waren mit Mozart und Haydn aufgewachſen; ſie waren Zeugen ihrer Entwickelung geweſen und hatten ſich an ihrem wachſenden Ruhme erfreut; indem ſie vergaßen, daß manche der allmählich geſtatteten Schönheiten in ihren Compoſitionen ebenfalls einſt als Umwälzungen und Neuerungen erſchienen waren, die ihre Väter entſchieden gemißbilligt hatten, waren ſie nicht im Stande einzuſehen, daß die gleiche Erſcheinung ſich bei Beethoven nur wiederholte, daß er auf ſeinem Wege, wie ſeine Vorgänger auf dem ihrigen, die Grenzen erweiterte und die Quellen des muſikaliſchen Genuſſes vermehrte. Sie wußten aus ihrer eigenen Erfahrung und Beobachtung, welche erſtaunlichen Fortſchritte in der Inſtrumentalmuſik gemacht worden waren, ſeitdem die Sonatenform durch die Söhne Bachs ausgebildet und durch Haydn auf's Quartett und die große Symphonie übertragen worden war. Das Vollkommene iſt natürlich einer weiteren Verbeſſerung nicht fähig; da nun ſowohl das Quartett als die Symphonie durch Haydn und Mozart zur Vollkommenheit der Form gebracht war, ſo ſchloſſen ſie logiſch, daß ein weiterer Fortſchritt nicht möglich ſei. Sie konnten nicht begreifen, daß für Erfindung und Entdeckung neuer Elemente des Intereſſes, der Schönheit, der Kraft noch Raum vorhanden ſei; denn freilich, ihre Auffindung iſt Sache des Genius. Bei Beethoven war ſie inſtinctiv. — Wir fügen noch eine weitere Bemerkung hinzu. Gegen das Ende des Lebens pflegen oft Meiſterwerke der Literatur und Kunſt, an welchen der Geſchmack ſich gebildet hat, im Gemüthe mit einer Art von Heiligenſchein umkleidet zu werden. In ſolchem Falle empfangen dann die Werke eines jungen und kühnen Neuerers, ſelbſt wenn das in ihnen hervortretende Genie empfunden wird und ſein richtiges Verſtändniß findet, nicht allein das Anſehen einer unmäßigen und verkehrten Verſchwendung übel angewandter Kräfte, ſondern ſogar einer gewiſſen profanen Verwegenheit. Aus dieſen und ähnlichen Gründen fanden Beethoven's neue Arbeiten wenig Gunſt bei den Veteranen des Concertſaales.

Die Tageskritik war natürlich von demſelben Geiſte getrieben und ſtand unter denſelben Einflüſſen. Beethoven's eigenes Geſtändniß, wie ihn dieſelbe anfangs verletzte, wird ſeiner Zeit zur Sprache kommen; als er jedoch fühlte, daß ſein Sieg über dieſelbe entſchieden war — und bei der jüngeren Generation errang er denſelben in der That —, lachte er nur über die Kritiker; ihnen zu antworten, ausgenommen bei neuen Werken, war unter ſeiner Würde. Seyfried ſagt von ihm (ſeine Worte beziehen ſich gerade auf die Jahre der Eroica, des Fidelio u. ſ. w.): „Wenn ihm — Kritiken zu Geſichte kamen, worin ihm Vorwürfe über grammatikaliſche Verſtöße gemacht wurden, dann rieb er ſich ſchmunzelnd und ſeelenvergnügt die Hände, und rief hell auflachend: Ja, ja! da ſtaunen ſie und ſtecken die Köpfe zuſammen, weil ſie es noch in keinem Generalbaßbuche gefunden haben.“

Aber für die Jugend beider Geſchlechter hatte Beethoven's Muſik einen außerordentlichen Reiz; und zwar nicht aus techniſchen Gründen, ſondern einzig wegen des in ihnen hervortretenden Neuen, was auf die Jugend immer große Anziehungskraft ausübt; und dann, weil ſie ſich an die Empfindung wandte, das Gemüth erregte und das Herz rührte, wie es niemals bloße Inſtrumentalcompoſitionen Anderer in ähnlicher Weiſe gethan hatten. Wir haben geſehen, wie lebhaft William Gardiner in ſeinem hohen Alter ſich des tiefen Eindrucks von Beethoven's Trio Op. 3 erinnerte, welches er ein halbes Jahrhundert vorher gehört hatte. Eine noch beſſere Erläuterung bietet die Erzählung des ehrwürdigen Moſcheles, welche in der Einleitung zu der engliſchen Ueberſetzung von Schindler's Biographie (1840) mitgetheilt wird. „Ich war (ſagt er) der Leitung und dem Schutze von Dionyſius Weber anvertraut worden, dem Gründer und gegenwärtigen Director des Conſervatoriums der Muſik in Prag; nnd da dieſer fürchtete, ich möchte bei meinem Eifer, neue Muſik kennen zu lernen, der ſyſtematiſchen Ausbildung meines Clavierſpiels ſchaden, ſo verbot er mir die Benutzung der Leihbibliothek und machte es in einem Plane für meine muſicaliſche Erziehung, welchen er meinen Eltern vorlegte, zur ausdrücklichen Bedingung, daß ich keine anderen Componiſten ſtudirte außer Mozart, Clementi und S. Bach. Ich muß jedoch geſtehen, daß ich trotz dieſes Verbotes die Leihbibliothek benutzte, wozu mir mein Taſchengeld die Möglichkeit gewährte. Um dieſe Zeit hörte ich von einigen Mitſchülern, in Wien ſei ein junger Componiſt aufgetreten, welcher das ſonderbarſte Zeug von der Welt ſchreibe, ſo daß es niemand weder ſpielen noch verſtehen könne; ein barocke, mit allen Regeln in Widerſpruch ſtehende Muſik; und dieſer Componiſt heiße Beethoven. Als ich mich nun wieder zu der Leihbibliothek verfügte, um meine Neugierde nach dem excentriſchen Genie, welches dieſen Namen führte, zu befriedigen, fand ich daſelbſt Beethoven's Sonate pathétique. Das war im Jahr 1804. [1] Da mein Taſchengeld zur Anſchaffung derſelben nicht ausreichte, ſo ſchrieb ich ſie heimlich ab. Die Neuheit ihres Styles war für mich ſo anziehend, und ich faßte eine ſo enthuſiaſtiſche Bewunderung zu derſelben, daß ich mich ſelbſt ſo weit vergaß, meinen neuen Erwerb meinem Lehrer gegenüber zu erwähnen. Dieſer erinnerte mich an ſeine Vorſchrift und warnte mich davor, excentriſche Productionen zu ſpielen oder zu ſtudiren, ehe ich meinen Styl auf Grund ſoliderer Muſter ausgebildet hatte. Ohne jedoch ſeine Vorſchrift zu berückſichtigen, legte ich Beethoven's Werke der Reihe nach, wie ſie erſchienen, auf das Clavier und fand in denſelben einen Troſt und ein Vergnügen, wie es mir kein anderer Componiſt gewährte.“

Und ſo geſchah es, daß Beethoven auch in ſeiner Eigenſchaft als Componiſt bald einen Kreis junger Verehrer, die ihn enthuſiaſtiſch bewunderten, um ſich bildete. Ihre Huldigungen mögen ihm wohl angenehm geweſen ſein, wie ſie dies jedem genialen Künſtler ſind, welcher, indem er neue Wege anbahnt und conſequent verfolgt, ſich den ſcharfen Bemerkungen der Kritiker ausſetzt; können doch dieſe bei aller Aufrichtigkeit der Geſinnung in Wirklichkeit wenig oder nichts Gutes in ſolchen Erzeugniſſen erblicken, die ſich nicht von dem alten Standpunkte aus meſſen und beurtheilen laſſen. Unter ſolchen Umſtänden iſt die Stimme des Lobes doppelt erfreulich. Es iſt bekannt, daß, als Beethoven's Werke von einer neuen Generation von Kritikern, die in der That durch dieſelben herangebildet worden waren, eine gerechte Würdigung zu finden begannen, er eine anſehnliche Zahl lobender Artikel ſammelte und aufbewahrte, deren Schickſal nicht mehr verfolgt werden kann. Wenn jedoch die natürliche und gerechte Genugthuung, die durch die Huldigung aufrichtiger Bewunderer und einer nach Verdienſt lobenden Kritik gewährt wird, in eine Freude an unüberlegtem Lobe und an Schmeichelei ausartet, ſo wird ſie eine Schwäche, ein Fehler. Von dieſem Fehler finden ſich bei Beethoven unverkennbare Züge, namentlich in ſeinen ſpäteren Jahren; es gibt in den Converſationsbüchern Seiten voll des unmäßigſten ihm dargebrachten Lobes, welche den Leſer für ihn erröthen machen würden, wenn nicht die bloße Thatſache der Exiſtenz ſolcher Bücher uns an das bittere Loos des Componiſten erinnerte. Dieſe Schwäche war zuweilen auch ſein Unglück; denn die Leute, welche mit ihren Schmeicheleien am verſchwenderiſchſten umgingen und dadurch Gehör bei ihm erlangten, waren keineswegs die beſten ſeiner Rathgeber.

---

[1] Moſcheles, am 30. Mai 1794 geboren, war damals 10 Jahre alt.

Aber abgeſehen von der anziehenden Kraft ſeiner Compoſitionen hatte auch Beethoven's Perſönlichkeit einen gewiſſen Zauber, der ſeine jungen Verehrer an ihn feſſelte, und zwar im Ganzen genommen, wie man ſagen kann, zu ſeinem entſchiedenen und dauernden Vortheil in Bezug auf alle ſeine Privatangelegenheiten. Gerade in jener Zeit und noch einige Jahre ſpäter leiſteten ihm freilich meiſt ſeine Brüder den Beiſtand, deſſen er bedurfte; von da an jedoch bis zum Ende ſeines Lebens wird uns in unſerer Erzählung eine ununterbrochene Reihenfolge von Namen junger Männer begegnen, welche ihm zu beſtimmten Zeiten unentbehrlich und auf ſeinen Ruf jederzeit zu freiwilligen Dienſten bereit waren.

Beethoven's Liebe zur Natur war damals bereits ein ausgeprägter Zug ſeines Charakters. Dieſelbe wurde gepflegt und erhöht durch ſeine langen Wanderungen auf den ſanften Anhöhen und in den außerordentlich ſchönen Thälern, welche die Umgebungen Wiens nach Norden und Weſten ſo reizend machen. Wenn er daher die Stadt verließ, um die heißen Sommermonate auf dem Lande zuzubringen, was er mit einer oder zwei Ausnahmen in der ganzen Reihe der folgenden Jahre regelmäßig that, ſo wählte er ſeinen Aufenthalt mit Rückſicht darauf, daß er jener edeln Neigung Genüge leiſten konnte. Daher auch ſeine große Vorliebe für das ehemals berühmte Buch Chriſtian Sturm's: „Betrachtungen über die Werke Gottes", welches, ſo abſurd auch manches in ſeiner Naturphiloſophie (in den älteren Ausgaben) gegenwärtig im Lichte vorangeſchrittener Erkenntniß erſcheint, damals bei Weitem das beſte unter den populär-wiſſenſchaftlichen Handbüchern war, und ſich zur Erweckung und Befeſtigung des Geſchmacks und Verſtändniſſes für die Schönheiten der Natur in unübertrefflicher Weiſe eignete. Aus Schindler's Mittheilung wiſſen wir, daß der Meiſter dieſes Buch ſein Leben lang fortwährend las und bewunderte. Daſſelbe war im Stande, ſeiner Verehrung für den Schöpfer und Erhalter des Weltalls Nahrung zu geben, ohne ihn in ſeinen freien Anſchauungen über religiöſe Syſteme und kirchliche Dogmen zu beſchränken. Die Worte Bryant's, daß die Natur zu dem, welcher bei der Liebe zu ihr eine Gemeinſchaft mit ihren ſichtbaren Formen unterhalte, eine mannigfaltige Sprache rede, finden auf Beethoven volle Anwendung: wenn in Tagen von Sorge und Bekümmerniß ſeine Kunſt, ſein Plutarch, ſeine Odyſſee zu ſchwach waren, ihn aufzurichten, ſo ſuchte er Troſt bei der Natur, und derſelbe blieb ihm ſelten verſagt.

Die Kunſt iſt ſo oft durch die ſchlechten ſittlichen Grundſätze und das ſchamloſe Leben ihrer Bekenner herabgeſetzt worden, daß man mit doppelter Freude und Genugthuung von Beethoven vernimmt, daß er, gleich Händel, Mozart und Bach, ſeiner Kunſt durch ſeinen Charakter und ſeine Lebensweiſe Ehre machte. Wenngleich unregelmäßig, war er doch einfach und mäßig im Eſſen und Trinken, ſo weit es die Art der Geſellſchaft, in welcher er lebte, zuließ. Fern war er von jeder ungeordneten Neigung zu Wein und ſtarken Getränken.¹) Keine Anſpielung in irgend einem ſeiner Briefe oder in den Tage- und Converſationsbüchern deutet auf Liebhaberei am Hazardſpiel oder ſonſtigen derartigen Geſchicklichkeiten; es ſcheint nicht, daß er ein Kartenſpiel vom andern unterſcheiden konnte. Muſik, Bücher, Unterhaltung mit Männern und Frauen von Geſchmack und Einſicht, Tanzen²) und außerdem lange Spaziergänge bildeten ſeine Unterhaltungen und Erholungen. Seine Luſt am Reiten war von kurzer Dauer; die letzte Anſpielung auf ein ihm gehöriges Pferd findet ſich in der auf einer der vorherigen Seiten erzählten Anekdote.

Ein etwas delicater Punkt verlangt in dieſem Zuſammenhange noch ein Wort; und gewiß, was Franklin in ſeiner Selbſtbiographie von ſich

---

¹) Nach Dolezalek's Mittheilung (an O. Jahn) „kneipte er gern, war aber mäßig im Trinken. Er trank rothen Wein im Kameel“ (eine noch vorhandene, wohlbekannte Weinſtube in Wien).

²) So berichtet Ries, mit dem Zuſatze, daß Beethoven niemals lernen konnte im Tact zu tanzen. Die Tage von Beethoven's Tanzen waren überhaupt bald vorüber.

eingeſteht, und was Lockhart ohne Bedenken von ſeinem Schwiegervater Walter Scott mittheilt, braucht hier nicht unterdrückt zu werden. Dies darf um ſo weniger geſchehen, als man auf eine irrige Annahme über dieſen Punkt bereits mehrfach ſchönklingende Schilderungen gebaut, und dieſelben dazu benutzt hat, in gewiſſen Thatſachen Beziehungen auf Beethoven's Compoſitionen zu ſehen. Beethoven verbrachte bekanntlich ſein ganzes Leben in einer geſellſchaftlichen Umgebung, in welcher das Gelübde der Eheloſigkeit keineswegs zugleich ein Gelübde der Keuſchheit, die Vaterſchaft über Kinder eines Cardinals weder ein Geheimniß noch ein Vorwurf war, worin die illegitimen Kinder von Fürſten und Großen auf ihre Abſtammung ſtolz waren und auf dieſelbe wohlbegründete Hoffnungen auf Fortkommen und Erfolg im Leben gründeten, und worin eine gemäßigte Nachgiebigkeit gegenüber den geſchlechtlichen Neigungen nicht mehr verpönt war, als die Befriedigung irgend einer andern natürlichen Neigung. Daß Beethoven unter ſolchen Verhältniſſen in Bezug auf dieſen Punkt puritaniſche Scrupel gehabt hätte, erſcheint nicht glaublich; diejenigen, welche bei Erforſchung ſeines Lebens Gelegenheit gehabt haben, die Thatſachen kennen zu lernen, wiſſen, daß er ſolche nicht hatte, und ſind überzeugt, daß er nicht immer den gewöhnlichen Gelegenheiten, die Geſetze der ſtrengſten Reinheit zu übertreten, aus dem Wege ging.[1] Doch hatte er ein zu ſtarkes Gefühl von der Würde des Charakters, um jemals an Scenen niedriger Ausſchweifung theilzunehmen. Auch war ihm die zu ſeiner Zeit nicht ungewöhnliche Sitte, mit einem unverheiratheten Frauenzimmer wie mit einer Frau zuſammenzuleben, immer zuwider, wie uns eine häßliche Geſchichte weiter unten zeigen wird; und noch mehr verabſcheute er ein Verhältniß zu der Frau eines Andern. In ſeinen ſpäteren Jahren brach er ſeinen ehemals vertrauten Verkehr mit einem ausgezeichneten Componiſten und Capellmeiſter in Wien ſo weit ab, daß er kaum die Grüße deſſelben mit der gewöhnlichen Höflichkeit erwiederte. Schindler verſichert, der einzige Grund hierzu ſei geweſen, daß der Betreffende mit der Frau eines Andern in unerlaubtem Umgange lebte.

---

[1] In ſeiner früheren Jugend, ehe er nach Wien kam, war er in dieſem Punkte ſtrenger. Auf jener im erſten Bande erzählten Mergentheimer Reiſe (1791) ereignete es ſich, nach einer Erzählung des älteren Simrock, daß an einem Orte, wo die Geſellſchaft zu Mittag aß, einige der jungen Leute das Aufwartsmädchen anſtachelten, ihre Reize Beethoven gegenüber geltend zu machen. Er nahm ihre Herausforderungen und Vertraulichkeiten mit zurückweiſender Kälte auf, und als ſie, von den Anderen ermuthigt, nicht abließ, verlor er die Geduld und machte ihren Zudringlichkeiten ſchließlich durch eine Ohrfeige ein Ende. — „Wenn das Geſpräch auf Zoten und dergleichen kam, betheiligte ſich Beethoven nicht“, nach Dolezalek's Mittheilung.

Wir könnten hier die Namen zweier verheiratheter Frauen nennen, denen Beethoven in einer ſpäteren Periode mit Wärme zugethan war; da dieſelben aber zum Glück bisher den Augen unſerer literariſchen Gaſſenkehrer entgangen ſind, ſollen ſie auch hier unterdrückt bleiben. Einzelne ſeiner Freunde pflegten ihn mit dieſen Frauen zu necken, und es ſteht feſt, daß er an ihren Scherzen ein ziemliches Vergnügen fand, ſelbſt wenn die Andeutungen, als ob ſeine Zuneigung die Grenzen der platoniſchen Liebe überſchritten hätte, etwas plump waren; aber einer ſorgfältigen Unterſuchung iſt es nicht gelungen, irgend einen Beweis dafür zu finden, daß er ſich gerade in dieſen Fällen ſeinen Grundſätzen untreu erwieſen hätte.

Eine Geſchichte, die Jahn berichtet, gehört ebenfalls hierher. Beethoven ließ ſich einſt auf die dringenden Bitten der Czerny'ſchen Familie, nach langem Sträuben, überreden, in Gegenwart einer gewiſſen Frau Hofdemel zu phantaſiren. Sie war die Wittwe eines Mannes, der einen Angriff auf ihr Leben gemacht und dann ſich ſelbſt getödtet hatte; und Beethoven's Weigerung, vor ihr zu ſpielen, beruhte darauf, daß er den allgemeinen Glauben theilte, zwiſchen dieſer Frau und Mozart habe ein allzu vertrautes Verhältniß beſtanden. Jahn hatte ſpäter, wie hier bemerkt werden mag, die große Genugthuung, die Unſchuld Mozart's in ~~in~~ dieſer Sache beweiſen und die Erinnerung an den einzigen dunkeln Schatten, der auf ihm geblieben war, auslöſchen zu können. Er hat auch von dem Eindrucke berichtet, welchen Beethoven's Spiel auf die Dame gemacht hat. Als nämlich Czerny ihm eines Tages über Beethoven's außerordentliches Phantaſiren mancherlei berichtet, habe er hinzugefügt, auch die Frau Hofdemel, die begeiſterte Schülerin und Freundin Mozart's, habe erklärt, das gehe doch noch über Mozart.[1]

So viel ſchien uns nöthig über dieſen Punkt hier zu ſagen, nicht blos aus dem oben angegebenen Grunde, ſondern auch um den ſo lange obwaltenden Mißverſtändniſſen und falſchen Deutungen von Stellen in Beethoven's Briefen und Privataufzeichnungen ein Ende zu machen, und das etwaige Auftauchen fernerer Erfindungen zu verhüten. —

Beethoven's feines Gefühl für den Aufſchwung der lyriſchen Poeſie war ſchon in dem feinen Tacte zu erkennen, mit welchem er die Texte ſeiner Geſänge, die ihrem Datum nach in die letzten Bonner Jahre gehörten, aus den jährlichen Publicationen, in welchen die meiſten derſelben veröffentlicht waren, ausgewählt hatte. Einen weiteren trefflichen Beweis hierfür liefert ein Blick in die älteren Ausgaben der Gedichte von Matthiſſon. In der vierten (1797) finden ſich nur zwei, die zur Compoſition wirklich geeignet ſind, die Adelaide und das Opferlied; wie Beethoven gerade dieſe in Muſik ſetzte, weiß jeder deutſche Sänger oder müßte es wiſſen. Skizzen zu einem dritten Gedichte aus demſelben Bande befinden ſich im Beſitze des Herrn Joſeph Deſſauer in Wien, des Componiſten mancher vorzüglicher Lieder; Beethoven aber ließ daſſelbe unvollendet. Ohne Zweifel hatte ihn der ſtarke Anklang an ſeine perſönlichen Sympathien und Gefühle zu dem Verſuche veranlaßt, daſſelbe zu componiren; als er ſeinen nicht-lyriſchen Charakter entdeckt hatte, ließ er es fahren. Es iſt der „Wunſch“, ſo beginnend:

---

[1] Jahn, Geſamm. Aufſ. über Muſik, S. 230 fg.

„Noch einmal möcht' ich, eh' in die Schattenwelt
Elyſiums mein ſeliger Geiſt ſich ſenkt,
Die Flur begrüßen, wo der Kindheit
Himmliſche Träume mein Haupt umſchwebten“ u. ſ. w.

Rochlitz berichtet in ſeinen Briefen aus Wien (1822) über Beethoven's humoriſtiſche Erzählung von ſeinem Enthuſiasmus für Klopſtock in ſeinen früheren Jahren. „Seit dem Carlsbader Sommer leſe ich im Göthe alle Tage — wenn ich nämlich überhaupt leſe. Er hat den Klopſtock bei mir todt gemacht. Sie wundern ſich? Nun lachen Sie? Aha, darüber daß ich den Klopſtock geleſen habe! Ich habe mich jahrelang mit ihm getragen; wenn ich ſpazieren ging, und ſonſt. Ei nun: verſtanden hab' ich ihn freilich nicht überall. Er ſpringt ſo herum; er fängt auch immer gar zu weit von oben herunter an; immer maestoso! Des dur! Nicht? Aber er iſt doch groß und hebt die Seele. Wo ich ihn nicht verſtand, da rieth ich doch — ſo ungefähr. Wenn er nur nicht immer ſterben wollte! Das kömmt ſo wohl Zeit genug. Nun! wenigſtens klingts immer gut, u. ſ. w.“ [1]

---

[1] Wer Rochlitz' Brief lieſt (Für Freunde der Tonkunſt IV. 319 fg.), wird vermuthen, daß Beethoven hier ausſchließlich von der Zeit unmittelbar vor und nach dem „Carlsbader Sommer“ von 1812 ſpricht, weil Rochlitz ihn gerade vorher hat ſagen laſſen, daß ſeine Egmontmuſik unter dem Eindrucke des Enthuſiasmus componirt ſei, der aus ſeinem Verkehr mit Göthe zu Carlsbad und Teplitz ent-

Wie vereinzelt alſo auch die Andeutungen, welche in Bezug auf dieſen Punkt zu unſerer Kenntniß gekommen ſind, ſein mögen, ſo gewähren ſie uns doch in ihrem Zuſammenhange eine hohe Vorſtellung von Beethoven's poetiſchem Geſchmack und poetiſcher Bildung, und zeigen, daß die Anſpielungen auf die altclaſſiſchen Schriftſteller in ſeinen Briefen und ſeiner Unterhaltung nicht gemacht wurden, um damit zu glänzen, ſondern daß ſie einer wirklichen Bewunderung und Würdigung derſelben entſprangen, welche die Folge häufiger Lectüre von Ueberſetzungen derſelben war. —

Da im Verlaufe unſerer Erzählung Beethoven's Correſpondenz immer mehr eine Hauptquelle für uns ſein wird, ſo glauben wir auch über Beethoven als Briefſchreiber an dieſer Stelle einige Worte ſagen zu müſſen. Wie ſich aus einer genaueren Kenntniß ergibt, tragen wenige ſeiner eigenhändigen Briefe die Spuren vorherigen Studiums und ſorgfältiger Ausarbeitung; der bei Weitem größte Theil deſſen, was er auf dem Wege der Privatcorreſpondenz von ſich gab, war von dem Antrieb des Augenblicks eingegeben, und ohne jeden Gedanken niedergeſchrieben, daß es jemals unter andere Augen kommen könnte, als die, für welche es beſtimmt war. Man kann ſich daher leicht vorſtellen, wie energiſch er proteſtirt haben würde, wenn er hätte wiſſen können, daß ſeine bedeutungsloſeſten Zettel in ſolch großer Zahl aufbewahrt worden wären, und daß die Zeit kommen würde, in welcher ſie alle würden veröffentlicht werden; ja ſogar, daß einzelne derſelben, die nur der Ausfluß momentaner Verletztheit waren, nach ſeinem Tode zum Schaden ſolcher würden benutzt werden, mit welchen er in den engſten Beziehungen lebte, und daß hinwiederum anderen, in denen er einer plötzlich ausbrechenden Leidenſchaft ſich überließ — wobei das Unrecht wahrſcheinlich eben ſo oft auf ſeiner, wie auf der andern Seite war — nachdem alle betheiligten Parteien hingeſchieden waren, noch einmal eine beinahe richterliche Autorität würde zugeſprochen werden. Wer kann denn von ſich ſagen, daß er 30 Jahre lang zu allen Zeiten und unter allen Umſtänden ſein Gemüth ſo frei von Leidenſchaft, Vorurtheil, Irrthum

---

ſprungen ſei. Aber ſowohl dieſe Muſik wie alle Göthe-Lieder waren dem Publikum ſchon zwei Jahre oder mehr vor jener Zeit bekannt. Trotz dieſes Widerſpruchs zwiſchen Beethoven's Erzählung und den bekannten Thatſachen iſt es jedoch nicht nöthig, Rochlitz einer Fälſchung zu beſchuldigen; denn auch die Beſten von uns ſind im Feuer der Unterhaltung, wenn ſie auf Gedanken, Gefühle und Abſichten längſt vergangener Perioden kommen, zu ähnlichen Mißverſtändniſſen im Stande, und es hindert nichts, hier einen Irrthum Beethoven's anzunehmen.

und Mißverſtändniß zu halten gewußt habe, daß er gern die Veröffentlichung alles deſſen, was er geſchrieben habe, auf ſich nehmen wollte, ungeſichtet, ohne Ueberarbeitung, Bemerkung, Commentar oder Erläuterung von ihm ſelbſt oder dem Correſpondenten? Beethoven würde am wenigſten jemals eine Unfehlbarkeit gleich dieſer beanſprucht haben.

Beim Studium einer Sammlung von einigen 800 Briefen und Zetteln Beethoven's im Original oder in Abſchrift, gedruckter ſowohl als ungedruckter, tritt als die am meiſten überraſchende Thatſache die völlige Bedeutungsloſigkeit der bei Weitem größten Zahl derſelben hervor. Nur eine ſehr geringe Zahl von Briefen zeigt Spuren einer ſorgfältigen vorherigen Ueberlegung; nur in den ſeltenſten Fällen werden Gegenſtände von irgend welchem tieferen Werthe behandelt. Ja, vielleicht der größere Theil der kurzen Briefchen an Zmeskall und Andere verdankt ſeinen Urſprung lediglich der Abneigung Beethoven's, ſeinen Dienſtboten mündliche Aufträge anzuvertrauen. In dem größten Theile der Briefe ſucht man vergeblich irgend etwas auf die Theorie oder die Kunſt der Muſik Bezügliches; ſehr ſelten wird eine Meinung über die Erzeugniſſe irgend eines gleichzeitigen Componiſten geäußert; lebendige Skizzen von Menſchen und Sitten, ähnlich jenen, welche die Briefe Mozart's und Mendelsſohn's ſo anziehend machen, entfließen ſeiner Feder nicht. Ein großer Theil der Correſpondenz dieſer Männer hat wirklich einen mehr wie blos biographiſchen Werth; bei Beethoven iſt dies nur in geringem Maße der Fall.

Natürlich zeigen dieſe Briefe die gewöhnlichen Unvollkommenheiten einer lebhaften und vertrauten Correſpondenz, zuweilen ſogar bis zum Uebermaße. Es finden ſich in ihnen mitunter obenhin gemachte Angaben von Thatſachen, wie ſie jeder von uns in Folge von Eile oder unvollſtändiger Kenntniß machen kann; für andere Stellen gibt uns nur Schindler's Erzählung, daß Beethoven ſich zuweilen mit harmloſen Myſtificationen Anderer unterhielt, eine vollſtändige Erklärung. Vergleicht man die wichtigeren Briefe mit einander, ſo zeigen ſie freilich einerſeits, wie ſchwer es Beethoven häufig wurde, den beſten Ausdruck ſeiner Gedanken zu finden, ja daß er mit den Regeln ſeiner Mutterſprache in einem fortwährenden Zwieſpalte lebte; andrerſeits aber ſetzen ſie ſeine Wahrheitsliebe und Aufrichtigkeit in das günſtigſte Licht und erheben ſich nicht ſelten zu einer gewiſſen natürlichen Beredſamkeit. Der Leſer fühlt, daß wo der Schreiber ungerecht iſt, er unter dem Einfluſſe eines Mißverſtändniſſes oder einer Leidenſchaft ſteht, und in der Regel iſt es nicht zu ſpät, derartige

Ungerechtigkeiten aufzudecken; die thatſächlichen Irrthümer geben ſich als einfache Mißverſtändniſſe zu erkennen, ohne Arg gemacht und leicht zu verbeſſern; und wenn uns endlich in der großen Menge der Briefe Einzelnes begegnet, welches weder völlig gerechtfertigt noch entſchuldigt werden kann, ſo darf man nicht vergeſſen, daß dieſelben nicht für unſere Augen beſtimmt waren und daß ſie unter dem fortwährenden Drucke eines großen Mißgeſchicks geſchrieben ſind, welches ihn doppelt empfindlich und reizbar machte, ſo daß die große Theilnahme, die daſſelbe einflößt, uns zu einer Milderung unſeres Urtheils leicht geneigt macht.

Ein Ueberblick über die Correſpondenz Beethoven's in ihrer Geſammtheit führt uns noch eine andere überraſchende Thatſache zum Bewußtſein. Dieſelbe liefert nämlich den Beweis, daß, wenn wir von jenen Stunden tiefſter Niedergeſchlagenheit abſehen, Beethoven weit entfernt war, der melancholiſche und düſtere Charakter zu ſein, für den man ihn gewöhnlich hält. Er zeigt ſich im Gegentheil — wie er dies auch von Natur war — als ein Mann von heiterem und lebhaftem Temperamente, als Liebhaber von Scherzen, als hartnäckiger, wenn auch nicht immer glücklicher Aufſucher von Wortſpielen, als großer Freund von Witz und Humor. Und er durfte ſeinem Geſchick danken, daß es ſo war; denn nur ſo bewahrte er ſich jene Elaſticität des Geiſtes, welche ihn vor den Folgen eines einſamen Brütens über ſein großes Mißgeſchick bewahrte; nur ſo gelang es ihm, ſich über ſein Geſchick zu erheben, ſeine großen Fähigkeiten auf die Aufgaben, die er ſich geſtellt, zu concentriren, und mit Muth und Hoffnung dem grauſamen Loos zu begegnen, welches ſo manchen ſeiner wohlbegründeten Hoffnungen und ehrgeizigen Pläne ein Ziel ſetzte und ihn auf einen einzigen Weg zu Ruhm und Ehre, den der Compoſition, hinwies. Einige der werthvollſten und intereſſanteſten ſeiner Briefe ſtammen aus der Zeit, welche auf die bis hierher behandelte unmittelbar folgt; in dieſen können wir mit ziemlicher Genauigkeit die Wirkung verfolgen, welche ſeine beginnende und zunehmende Taubheit auf ihn machte. Wir erkennen zuerſt die Angſt, welche durch die erſten Symptome hervorgerufen war; dann den tiefen, an Verzweiflung grenzenden Kummer, als das ſchließliche Reſultat ſicher vor ihm ſtand; und endlich die völlige Ergebung in ſein Geſchick. Die Art, wie Beethoven ſich zuletzt über ſein großes Unglück erhob, hat in der That etwas Edles und Heroiſches, und in der großartigen Reihe von Werken, die er in dem Jahrzehnt von 1798 bis 1808 hervorbrachte, haben wir nicht allein Denkmäler ſeines Genius zu bewundern; ſie geben eben ſo ſehr Zeugniß von der übermenſchlichen Entſchloſſenheit, mit welcher er den Eingebungen dieſes Genius unter Umſtänden Ausdruck verlieh, welche ganz geeignet waren, deſſen Wirkungen zu ſchwächen und ſeine Energie zu lähmen.

Wenn auch eine wiſſenſchaftliche Analyſe von Beethoven's Compoſitionsſtil außerhalb der Abſicht dieſes Buches liegt, ſo ſcheinen doch einige Bemerkungen über ſeine Art zu arbeiten, in welcher ſich ja früh eine beſtimmte Gewohnheit für ſein Leben feſtſetzte, hier an der Stelle zu ſein. Dieſelben gründen ſich auf ſeine Skizzenbücher und andere Manuſcripte.

Beethoven war ſelten ohne einen oder zwei gefaltene Bogen Notenpapier in der Taſche, auf denen er mit ſeinem Bleiſtift innerhalb zweier oder dreier Tactſtriche Andeutungen über muſikaliſche Gedanken, die ihm in den Sinn kamen, wo er auch gerade ſein mochte, in einer für jeden Andern unverſtändlichen Weiſe notirte. Gegen Ende ſeines Lebens dienten auch ſeine Converſationsbücher oft zu dieſem Zwecke; ja nach gewiſſen Erzählungen hatten mitunter Speiſezettel in Wirthshäuſern die Ehre, mit Gedanken angefüllt zu werden, die nachmals unſterblich wurden. Wer je für die öffentliche Preſſe geſchrieben hat, weiß aus Erfahrung, wie die allgemeine Form und der Inhalt eines Artikels gleichſam blitzartig in der Phantaſie entſtehen, ſo daß wenige in ein Notizbuch eingetragene Worte genügen, denſelben in ſeiner Länge und ſeinem Umfange in's Gedächtniß zurückzurufen. So beklagt Addiſon im 46. Spectator in humoriſtiſcher Weiſe den Verluſt eines Blattes, auf welchem ſolche Winke für die Fortſetzung jener Zeitſchrift notirt waren. In ähnlicher Weiſe dienten auch Beethoven drei oder vier Noten als Schlüſſel zu ganzen Gedankenreihen, und er verarbeitete dieſelben oft erſt nach Jahren, und mitunter in ſeinen größten Schöpfungen.

Abbé Gelinek, welcher kurze Zeit hindurch dem jungen Bonner Organiſten einen verdienſtlichen und unvergeſſenen Schutz angedeihen ließ, ſchöpfte aus jener Gewohnheit Beethoven's Veranlaſſung zu folgendem unterhaltenden Unſinn, welchen Tomaſchek[1] aus einem mit ihm geführten Geſpräche mittheilt. „Er erklärte," erzählt Tomaſchek, „ganz aphoriſtiſch, daß allen ſeinen (Beethoven's) Tonwerken der innere Zuſammenhang fehle und daß ſie nicht ſelten auch überladen ſind. Dies nannte er grobe Uebelſtände einer Compoſition und ſuchte ihr Daſein in deſſen Compoſitionsart und Weiſe zu begründen, indem er vorgab, daß B. von jeher gewohnt ſei, jede muſikaliſche Idee, die ihm einfiel, auf ein Stückchen Papier zu notiren und das Papierchen in einen Winkel ſeines Zimmers zu werfen, wo dann mit der Zeit die mit Notizen bezeichneten Papierchen zu einem Haufen anwuchſen, den die Magd beim Auskehren und Aufräumen nicht anrühren durfte. Kam nun B. die Luſt an, zu componiren, ſo ſuchte er aus dieſem Ideenſchatz ſich einige Motive heraus, die er zu Haupt- und Mittelſätzen des vorhabenden Tonwerkes zu verwenden glaubte, wobei er aber ſelten eine glückliche Wahl traf. Ich [Tomaſchek] ſtörte den Fluß ſeiner leidenſchaftlichen, dabei aber holprigen Rede nicht und erwiederte nur dies Wenige darauf, daß ich mit Beethoven's Compoſitionsweiſe ganz unbekannt ſei und daß ich eher geneigt wäre, die Abſprünge in ſeinen Compoſitionen, die ſich manchmal vorfinden, ſeiner Individualität zuzuſchreiben, und daß nur ein unbeſtochener, ſcharfſichtiger Pſycholog, der die Gelegenheit gehabt hätte, Beethoven von Beginn ſeiner künſtleriſchen Entwickelung bis zu deſſen männlicher Entſchiedenheit zu betrachten, um nach und nach mit deſſen Anſichten über Kunſt vertraut zu werden, allein im Stande wäre, der Muſikwelt über die geiſtigen Querſtände in Beethoven's herrlichen Tonwerken Aufſchluß zu geben, was ſeinen blinden Enthuſiaſten ſo wenig als ſeinen animoſen Widerſachern gelingen dürfte. Gelinek mag die letzten Worte und zwar nicht mit Unrecht auf ſich bezogen haben.“ Dieſe Unterhaltung fand im Jahre 1814 ſtatt, den Tag nach einer Probe der Beethoven'ſchen A dur-Symphonie! Gelinek's Haufen von Papierchen in einem Winkel des Zimmers verwandeln ſich, wenn wir ſie mit dem Zauberſtabe der Wahrheit berühren, in leere Notenbücher, in welche Beethoven ſeine neuen Gedanken aus den urſprünglichen ſchlichten Bleiſtiftſkizzen übertrug, wobei er denn häufig mit zwei oder drei Worten die Gattung der Compoſition bezeichnete, für welche ſie verwendet werden ſollten.

---

[1] Libuſſa 1847 S. 436.

Verſchiedene von den Anekdoten, die über unſern Meiſter im Umlauf ſind, erheben den Anſpruch, die Entſtehung einiger der Themen anzugeben, welche auf dieſe Weiſe niedergeſchrieben und ſpäter ausgearbeitet wurden. Urtheilsfähige Leſer werden jedoch den wenigſten derſelben viel Gewicht beilegen. Es kann zuweilen vorkommen, daß ein muſikaliſcher Gedanke unmittelbar auf die ihn veranlaſſende Urſache bezogen werden kann 1); in der Regel wird der ſchaffende Künſtler nicht mehr ſagen können, als daß er ihm an dieſem Orte und zu jener Zeit eingefallen ſei, und häufig nicht einmal dieſes. Beethoven's Verehrer werden ihn gewiß über dieſen

---

1) Vgl. Anhang I.

Punkt befragt haben, wie z. B. Schindler bezüglich der Paſtoralſymphonie that, und er war auch wohl im Stande, ihnen genug zu thun; im Allgemeinen aber kann jene Anekdote von dem muſikaliſchen Grobſchmiede Händel's als der Typus der meiſten derartigen Geſchichten betrachtet werden, welche eben nur der Wahrheit entbehren, um intereſſant zu ſein. Einige längere Erzählungen — Geſchichten über den Urſprung berühmter Werke in der Manier der Gartenlaube — ſind in traurigem Grade abſurd; ſo zum Beiſpiel eine weit verbreitete Erzählung über die Cismoll-Sonate, nach welcher dieſelbe zu einer Compoſition der Bonner Periode gemacht und doch in ihrem Datum ſpäter als die F dur-Symphonie angeſetzt wird.

Um zu den Skizzenbüchern zurückzukehren, ſo hatten dieſelben eine doppelte Beſtimmung. Sie dienten nicht allein zum Eintragen neuer Gedanken, ſondern enthielten auch die vorbereitenden Studien zu den größeren Inſtrumentalwerken, zu welchen ſie verarbeitet wurden. Eine Analyſe eines ſolchen Skizzenbuches, welche zur Erläuterung dieſer Punkte vorbereitet war, iſt jetzt glücklicherweiſe überflüſſig geworden durch die vortreffliche Unterſuchung Nottebohm's, die er in der bei Breitkopf und Härtel erſchienenen Abhandlung: „Ein Skizzenbuch von Beethoven, beſchrieben und in Auszügen dargeſtellt", niedergelegt hat. Vieles von dem, was er als Einleitung vorausgeſchickt hat, gilt nicht allein von dem von ihm ſpeciell beſchriebenen Buche, ſondern läßt ſich auf viele andere, die wir genau unterſucht haben, in gleicher Weiſe anwenden. Was wir daher im Folgenden aus Nottebohm's Schrift auszüglich mittheilen, iſt der Leſer berechtigt auf den größeren Theil der Beethoven'ſchen Skizzenbücher zu beziehen.

„Vor uns," ſagt er, „liegt ein Heft in Querfolio (teatro) von 192 Seiten und mit 16 Notenzeilen (Linienſyſtemen) auf jeder Seite. Es enthält, einige leere Stellen und dgl. ausgenommen, durchgängig Skizzen oder Entwürfe von Beethoven's Hand zu Compoſitionen verſchiedener Art. Das Heft iſt echt buchbindermäßig gebunden, iſt beſchnitten und hat einen feſten pappenen Umſchlag. So war es gebunden, bevor es gebraucht und beſchrieben wurde." Mit Ausnahme der Seitenzahl paßt dieſe Beſchreibung auf die meiſten der Skizzenbücher. — „Die Skizzen ſind meiſtentheils einſtimmig, d. h. auf ein Linienſyſtem, ſelten auf zwei und mehr geſchrieben." In einigen der ſpäteren Bücher iſt freilich die Zahl der zwei- und mehrſtimmigen Skizzen eine bei Weitem größere wie in jenem. „Es läßt ſich im Voraus annehmen, daß ſie ziemlich in der

Folge und ſo niedergeſchrieben wurden, wie die Blätter des Skizzenbuchs aufeinander folgen. Wenn ein flüchtiger Blick über das Ganze ſolcher Vorausſetzung nicht zu widerſprechen ſcheint, ſo erleidet deren Richtigkeit bei genauerem Zuſehen doch einige Beſchränkung. Es läßt ſich nämlich bemerken, daß Beethoven mit einem neuen Stück auch meiſt eine neue Seite anzufangen pflegte; und ferner, daß er ſehr häufig an verſchiedenen Sätzen abwechſelnd oder zugleich arbeitete. Dies hatte zur Folge, daß verſchiedene Skizzengruppen häufig ſo dicht an einander rückten, daß er genöthigt war, um Platz zu gewinnen, frühere oder ſpätere leer gebliebene Stellen zu benutzen und auszufüllen, ſo daß ſchließlich die Skizzen zu den verſchiedenſten Stücken durcheinander gerathen und nebeneinander herlaufen mußten.“ Um den Schlüſſel in dem Labyrinthe der Skizzen zu bewahren, bediente ſich Beethoven nicht ſelten des Wortes vide in der Weiſe, daß die Silbe vi- auf der einen, die zweite Silbe -de auf einer der nächſten Seiten ſteht und ſo die Zuſammengehörigkeit der Skizzen andeutet. Andere Zeichen in den Büchern ſind NB, Nr. 100, Nr. 500, Nr. 1000 u. ſ. w., und in denen der ſpäteren Zeit häufig das Wort meilleur. Schindler ſah in dieſen Zeichen nichts als eine grillenhafte Art, den vergleichsweiſen Werth verſchiedener muſikaliſcher Gedanken, oder verſchiedener Geſtaltungen eines und deſſelben zu ſchätzen.

Nottebohm fährt fort (S. 5): „Trotz ſolchen Durcheinanderarbeitens zeigt ſich, daß Beethoven in der Regel von Anfang an über ein zu erreichendes Ziel klar war, daß er dem Concept treu blieb und die einmal erfaßte Form bis ans Ende durchführte. Es kommt auch das Gegentheil vor, und das Skizzenbuch kann [gleich anderen] einige ſolcher Fälle aufweiſen, wo nämlich Beethoven im Verlaufe einer Arbeit von der urſprünglich erfaßten Kunſtform auf eine andere geführt wurde, ſo daß am Ende etwas anderes zu Tage kam, als anfangs vorgenommen war.“ Und weiter (S. 6): „Im Allgemeinen läßt ſich bemerken, daß Beethoven bei allen Arbeiten, welche in Skizzenbüchern unternommen wurden, auf die verſchiedenſte Art und Weiſe zu Werke ging, auch wohl auf entgegengeſetzten Wegen zum Ziele gelangte.“ — Zuweilen „waltet die thematiſche Geſtaltung vor; die erſte Skizze bricht gleich mit dem Hauptthema ab und beſchränkt ſich die folgende Arbeit darauf, den einmal hingeworfenen thematiſchen Kern ſo zu verändern und umzubilden, bis er zur Durchführung geeignet erſcheint; dann wird gleiches mit den Mittelpartieen vorgenommen; überall ſehen wir Anſätze, nirgends ein Ganzes; ein Ganzes tritt uns erſt außerhalb des Skizzenbuches entgegen, in den gedruckt vorliegenden Compoſitionen, wo dann die Theile, die im Skizzenbuche zerſtreut auseinander liegen, zuſammengeſtellt erſcheinen.“ In anderen Fällen „iſt die thematiſche und muſiviſche Arbeit ausgeſchloſſen; jede Skizze iſt auf ein Ganzes gerichtet und gibt ein abgeſchloſſenes Bild; gleich die erſte gibt den vollſtändigen Umriß zu einem Satztheil, die nächſtfolgenden erſcheinen als vollſtändige Umarbeitungen der erſten, als andere Lesarten, wobei es theils auf eine Veränderung des ſummariſchen Characters, theils auf eine Umgeſtaltung im Großen, auf eine Ausbildung der Mittelpartieen u. dgl. abgeſehen iſt. — Es iſt natürlich, daß die Mehrzahl der Skizzen keiner von beiden Richtungen ausſchließlich angehört, ſondern ſich zwiſchen beiden bewegt, ſich bald der einen, bald der anderen nähert.“

Es iſt leicht einzuſehen, daß wenn der allgemeine Plan eines Werkes klar und beſtimmt vor der Seele ſteht, es durchaus gleichgültig iſt, in welcher Reihenfolge die verſchiedenen Theile ausgearbeitet werden. Beethoven nahm alſo einfach die Methode mancher dramatiſcher und anderer Schriftſteller an, welche ihre Scenen und Kapitel nicht in fortlaufendem Zuſammenhange entwerfen, ſondern wie es ihnen Stimmung, Phantaſie und Gelegenheit eingibt. Eben ſo leicht erklärt es ſich, daß der Componiſt mehrere Werke zu gleicher Zeit unter Händen haben konnte, nicht nur ohne Nachtheil für eins derſelben, ſondern zum Vortheil aller; denn wie der Geiſt des Schaffens ihn trieb, konnte er ſich dem einen oder andern zuwenden, gleich dem Verfaſſer eines gelehrten Werkes, welcher ſein Gemüth dadurch erleichtert und erquickt, daß er ſeinen Arbeiten Mannigfaltigkeit gibt, und welcher ſeine große Aufgabe deſto befriedigender löſt, wenn er von Zeit zu Zeit ſeine Aufmerkſamkeit anderen und leichteren Gegenſtänden zuwendet und ſich dadurch wieder von Neuem erfriſcht. Als Beethoven an Wegeler ſchrieb: „So wie ich jetzt ſchreibe, mache ich oft drei, vier Sachen zugleich“, konnte er damit nur die vorbereitenden Studien in den Skizzenbüchern meinen.

Zuweilen freilich wurden Werke unvollendet bei Seite gelegt, nachdem er ſchon angefangen hatte ſie vollſtändig auszuſchreiben, und erſt dann vollendet, wenn die Gelegenheit es forderte; in der Regel aber folgte er einem hiervon durchaus verſchiedenen Verfahren. Nachdem ſämmtliche Theile eines Werkes auf die oben angegebene Weiſe vorbereitet waren, bis die Form, der Charakter und der Ausdruck aller Haupttheile und Unterabtheilungen entſchieden und die Reſultate in dem Skizzenbuch durch einige der erſten Noten, auf welche dann etc. oder u. ſ. w. folgte, eingetragen waren, war die Arbeit des Componirens ſo zu ſagen beendigt, und es blieb nur noch die Aufgabe, die Compoſition, wie ſie nunmehr vollſtändig und deutlich vor ſeinem Geiſte ſtand, in ihrem ganzen Umfange niederzuſchreiben und etwaige kleinere Aenderungen und Verbeſſerungen, wie ſie ihm bei der Reviſion in den Sinn kamen, in derſelben anzubringen. Die Manuſcripte zeigen, daß dieſe zuweilen ſehr zahlreich waren, wenn ſie ſich auch ſelten bis auf eine Aenderung in der Form, eine Umgeſtaltung in der Hauptwirkung ausdehnten, ausgenommen um dieſelbe zu erhöhen, oder ſie unerwarteter und überraſchender zu machen. Wenn er in Folge ſorgfältigerer Prüfung mit einem Satze im Ganzen unzufrieden war, ſo ſcheint er ſelten verſucht zu haben, durch bloßes Corrigiren denſelben zu verbeſſern; er zog es vielmehr vor, denſelben einfach bei Seite zu legen und einen neuen zu componiren, der entweder auf dieſelben Themen oder auch auf völlig neue Motive baſirt war. Die verſchiedenen Ouvertüren zu Leonore und Fidelio können dies veranſchaulichen.

War ein Werk vollſtändig ſkizzirt, ſo hatte der Componiſt keineswegs Eile, daſſelbe auszuſchreiben. Denn wenn auch jene Vorarbeiten für keinen Andern verſtändlich waren, der nicht das vollendete Werk kannte, ſo waren ſie doch für Beethoven völlig hinreichend, ſelbſt wenn Jahre darüber hingingen. Das Geſagte wird durch Vergleichung der Daten der Manuſcripte mit den Skizzenbüchern erwieſen, und findet in glaubwürdigen Zeugniſſen ſeine Beſtätigung.

Es iſt eins der charakteriſtiſchen Kennzeichen des Genius, daß er gleichſam inſtinktmäßig die Theile eines Werkes dem Ganzen unterordnet und ihnen meiſtens ohne Reflexion die ihnen angemeſſenen Formen und Verhältniſſe gibt. Mit einem Blicke faßt er das Ganze auf, ſieht das Ende vom Anfange aus und ſchreitet mit ſicherem Schritte dem vorgeſetzten Ziele zu. So führt der Gelehrte oder Künſtler nach Beendigung der vorbereitenden Studien ſeine Werke mit einer beinahe unglaublichen Geſchwindigkeit aus, und es erſcheint in ihnen jene Einheit der Wirkung und jenes beſtändige und regelmäßige Aufſteigen zu den großen Höhepunkten, Eigenſchaften, welche zu den edelſten Kennzeichen großartiger Schöpferkraft in Künſten und Wiſſenſchaften gehören. Die Skizzenbücher zeigen, eine wie lang ausgedehnte und andauernde Mühe ſelbſt der Genius Beethoven's zu überwinden hatte, ehe er ſich ungehindert und frei bewegen konnte; wären die Studien Händel's, Bach's, Haydn's und Mozart's aufbewahrt, ſo würde vielleicht auch bei ihnen die Schnelligkeit, mit welcher jene Meiſter ſchließlich ihre großen Werke hervorzubringen im Stande waren, weniger erſtaunlich erſcheinen. Aber ſelbſt dieſe — von Händel und Haydn iſt es gewiß — machten häufig Verbeſſerungen und Veränderungen; von einigen Symphonien Haydn's kann man geradezu ſagen, daß ſie völlig umgewandelt und umgeſchrieben worden ſind. Die Aenderungen und Verbeſſerungen, welche Beethoven machte, bezogen ſich im Allgemeinen lediglich auf die Art des Ausdrucks, weil er denſelben ſeinen Gedanken nicht entſprechend fand; ähnlich wie ein Schriftſteller einen Satz corrigirt oder einen Paragraphen umſchreibt, während er die urſprüngliche Folge der Gedanken unverändert läßt, weil er findet, daß es der Darſtellung an Kraft, Deutlichkeit und Anmuth fehlt.

Mit welcher außerordentlichen Sorgfalt Beethoven ſeine Melodien ausarbeitete, beweiſen die größtentheils erhaltenen Skizzen der von ihm nach der Bonner Zeit componirten Geſänge. So iſt z. B. die Melodie zu Matthiſſon's Opferlied in dem von Nottebohm analyſirten Skizzenbuche nicht weniger wie ſechsmal vollſtändig ausgeſchrieben, während das Thema in ſeinem Weſen unverändert blieb. Abſolute Correctheit des Accentes, des ſprachlichen Ausdrucks und der Proſodie war ihm dabei ein leitender Geſichtspunkt, und ſowohl verſchiedene Papiere wie ſeine Converſationsbücher beweiſen ſeine Vertrautheit mit metriſchen Zeichen und ſeine ängſtliche Beobachtung metriſcher Geſetze. Ein Bogen Papier in der Sammlung von Artaria enthält fünf abgeſchriebene Lieder: Die laute Klage, Morgengeſang der Nachtigall, Die Perle, Unmacht des Geſanges und Macht des Geſanges. Von den beiden erſten ſind je zwei oder drei Verſe auf folgende Weiſe metriſch bezeichnet:

„Türtĕltaubĕ dŭ klāgĕſt ſo lāut ŭnd rāubĕſt dĕm u. ſ. w."
„Wēißt dŭ wăs die Nāchtigăll ſingt? u. ſ. w."

Von den größeren Vocalcompoſitionen Beethoven's enthalten die dem Verfaſſer bekannten Skizzenbücher nur wenige Skizzen, und wir müſſen die Erklärung von Beethoven's Arbeitsweiſe, wo ſie unter dem bindenden Einfluſſe eines ausgedehnteren Textes ſtand, einer beſſeren Gelegenheit und Kenntniß überlaſſen.

Seit der abſcheulichen Verſtümmelung und Zerſtreuung der Beethoven'ſchen Manuſcripte zur Zeit ihres Verkaufes iſt ſchwerlich Jemand in der Lage geweſen, auch nur die Hälfte der Skizzenbücher durchzugehen und zu unterſuchen. Während unſerer Unterſuchungen iſt jedoch eine hin=

reichende Anzahl derſelben vor unſere Augen gekommen, um folgende Punkte mit ziemlicher Sicherheit als feſtſtehend betrachten zu können.

1. Jedes Skizzenbuch wurde in ziemlich regelmäßigem Fortgange von Anfang bis zu Ende ausgefüllt, ehe ein neues angefangen wurde.

2. Läge die Sammlung derſelben vollſtändig vor, ſo würde ſie die Mittel darbieten, mit einem hohen Grade von Sicherheit die Chronologie der meiſten in Wien componirten Inſtrumentalcompoſitionen Beethoven's ihrer erſten Conception und den vorbereitenden Studien nach zu beſtimmen, mit Ausnahme natürlich derjenigen, welche er in einer oder der andern Form von Bonn mitgebracht hatte.[1]

3. Die wichtigſten Vocalcompoſitionen wurden getrennt für ſich entworfen.

4. Nur aus den Skizzenbüchern kann eine angemeſſene Vorſtellung von der großen Fruchtbarkeit von Beethoven's Genie gewonnen werden. Sie bieten das Zeugniß eines nie unterbrochenen Fluſſes von neuen Gedanken und Ideen, deſſen Quelle erſt der Tod für immer verſiegen machte. Da finden ſich Themen und Motive, die nie benutzt worden ſind, für alle Arten von Inſtrumentalcompoſitionen, von den Kleinigkeiten, die er Bagatellen nannte, bis zu Symphonien, die offenbar von den uns bekannten eben ſo verſchieden ſein ſollten, wie es dieſe unter einander ſind. Die Zahl ſolcher Motive iſt eine ſo beträchtliche, daß die in den gedruckten Compoſitionen enthaltenen wahrſcheinlich der bei Weitem kleinere Theil des Ganzen ſind. Wer den Willen und die Gelegenheit hat, einige Stunden auf eine Prüfung von nur wenigen dieſer Denkmäler von Beethoven's Erfindungstalent zu verwenden, der wird leicht die Bemerkung verſtehen, welche er gegen das Ende ſeines Lebens machte: „Es ſcheint mir, daß ich erſt angefangen habe zu componiren!“

Noch ein Gegenſtand verlangt eine kurze Betrachtung, ehe wir dieſes Kapitel und dieſes Buch beſchließen.

In dem „luſtigen Zuſammenſein der Landleute“ in Beethoven's Paſtoralſymphonie, an der Stelle, wo die Luſtigkeit am ungeſtümſten, wildeſten wird und die Aufregung zu ihrer höchſten Höhe ſteigt, gibt ein geheimnißvoller Ton, wie von fernem Donner, die erſte leiſe Warnung vor dem kommenden Sturme. So auch im Leben unſeres Componiſten. In dem Augenblicke ſeines höchſten Erfolges und Glückes, welches wir uns bemühten dem Gemüthe des Leſers lebhaft vor Augen zu führen, gerade als er zuerſt mit wohlbegründeter Hoffnung auf die edelſte Genugthuung, die dem ehrenvollen Ehrgeize eines Muſikers geboten wird, vorwärts blicken konnte, da drängte ſich ein neues und mißtönendes Element in die Harmonie ſeines Lebens: die Symptome der herannahenden Taubheit. Seine eigene Erzählung ſetzt ihr erſtes Auftreten in das Jahr 1799; doch waren ſie ſo ſchwach und unterbrochen, daß ſie ihm zunächſt noch keine ernſtliche Beſorgniß einflößten. Im folgenden Jahre aber hatten ſie ſchon in ſolchem Grade die Geſtalt eines chroniſchen und ſtetig wachſenden Uebels angenommen, daß ſie ihn nöthigten, jene großen Reiſepläne, zu welchen er ſich mit Fleiß und Ausdauer vorbereitet hatte, um in der doppelten Eigenſchaft als Virtuoſe und Componiſt aufzutreten, fahren zu laſſen. Statt alſo im Jahre 1801 „ſchon lange die halbe Welt durchreiſet“ zu haben, hatte er ſich zwei Jahre lang auf Wien und deſſen nächſte Nachbarſchaft beſchränkt, und bei Aerzten und Wundärzten umſonſt Erleichterung geſucht.

---

[1] Vgl. Anhang 2.

Man kann ſich gewiß leicht ein noch größeres Mißgeſchick vorſtellen, wie jenes, welches Beethoven damals bedrohte. Der Verluſt des Geſichts für einen Raphael oder Rubens auf der Höhe ihres Ruhmes und ihres Schaffens; eine Krankheit der geiſtigen Kräfte bei einem Shakeſpeare oder Göthe, einem Baco oder Kant würde jede Hoffnung vernichtet, jede Quelle des Troſtes für die Mitlebenden vertilgt haben; und in ſolchen Fällen müßte man das frühzeitig vollendete Geſchick eines Buckle und Anderer gewiß dem vergeblichen Schmerze über vereitelte Hoffnungen und Verſprechungen eines früheren Alters vorziehen. Ein ſo hartes Loos traf Beethoven allerdings nicht; und als ſeine ſchlimmſten Befürchtungen ſich als prophetiſch erwieſen und ſeine Krankheit ihm wenigſtens jede Ausſicht auf eine Laufbahn als Virtuoſe oder Capellmeiſter verſchließen mußte, da blieb ihm das Feld der Compoſition noch geöffnet. Das wußte er, und dieſer Gedanke bewahrte ihn vor völliger Verzweiflung. Wer kann ſagen, ob die Welt nicht vielleicht gewonnen hat durch ein Mißgeſchick, welches die verborgenſten Tiefen ſeines Weſens aufgeregt und ihn zur Concentration aller ſeiner Kräfte nach einer Richtung hin angetrieben hat?

Doch trotz ſolcher, gegenwärtig vielleicht geſtatteter Betrachtungen werden wir es begreiflich finden, daß das Wachſen des Uebels und das Schwinden der Ausſicht auf Beſſerung den Meiſter zeitweiſe in die tiefſte Melancholie verſetzte. Der innere Kampf des Gemüthes nahm mitunter eine ſolche Stärke an, daß ihm ſogar der Gedanke an Selbſtmord kam. Dabei wußte er das Uebel längere Zeit mit gutem Erfolge zu verheimlichen, und bis zum Jahr 1802 findet ſich keine Erwähnung deſſelben, ausgenommen in einigen ſeiner Briefe an ganz nahe und vertraute Freunde. Dieſelben bilden einen ergreifenden Gegenſatz zu ſeinen Briefen an andere Correſpondenten; man würde weder den Verſtand noch das Herz deſſen beneiden können, der ſie ohne Bewegung leſen könnte. Die beiden wichtigſten ſind an Wegeler gerichtet und enthalten vollſtändige Details über ſeinen Zuſtand; ſie ſind doppelt werthvoll, weil ſie nicht allein Briefe an einen Freund ſind, ſondern zugleich ein Bericht über die Symptome und die mediciniſche Behandlung ſeines Uebels an einen in angeſehener Stellung befindlichen Arzt, der die Conſtitution des Kranken von Grund aus kannte. Sie ſind daher eben ſo bezeichnend für das was ſie enthalten, wie für das was ſie verſchweigen; und man wird keine Annahme über die Entſtehung des Uebels aufſtellen dürfen, welche mit denſelben im Widerſpruche wäre. Indem wir dieſelben jedoch für ihre angemeſſene Stelle in der chronologiſchen Folge aufbewahren, mögen hier einige Erzählungen ihren Platz finden, welche mit jenen nicht vereinbar ſind. Das ſogenannte Fiſchhoff'ſche Manuſcript ſagt: „Im Jahre 1796 kam Beethoven an einem ſehr heißen Sommertage ganz erhitzt nach Hauſe, riß Thüren und Fenſter auf, zog ſich bis auf die Beinkleider aus und kühlte ſich am offenen Fenſter in der Zugluft ab. Die Folge war eine gefährliche Krankheit, deren Stoß ſich bei ſeiner Geneſung auf die Gehörswerkzeuge ſetzte, von welcher Zeit an ſeine Taubheit ſucceſſiv zunahm." In dieſer Stelle laſſen ſich weder das Datum noch die angegebene Urſache mit den Briefen an Wegeler vereinigen. Dr. Weißenbach gibt in ſeiner „Reiſe zum Congreß" (1814) folgende kürzere, mit jener wie es ſcheint übereinſtimmende Erzählung. „Er (Beethoven) hat einmal einen furchtbaren Typhus beſtanden. Von dieſer Zeit an datirt ſich der Verfall ſeines Nervenſyſtems und wahrſcheinlich auch der ihm ſo peinliche Verfall des Gehörs." Weder ein Typhus noch ein typhusähnliches Fieber iſt, wenn es ernſtlich iſt, Sache weniger Tage oder Wochen; die Chronologie unſerer Erzählung aber iſt wenigſtens ſo weit feſtgeſtellt und ſicher, um die Möglichkeit auszuſchließen, daß Beethoven ſeit ſeiner Ankunft in Wien irgend eine ſehr ernſtliche Krankheit dieſer Art durchgemacht habe. Doch iſt es nicht durchaus unwahrſcheinlich, daß er 1784 oder 1785 ein Opfer dieſer ſchlimmen Krankheit geweſen ſei; dieſelbe war dann vielleicht die Urſache ſeines traurigen Geſundheitszuſtandes zur Zeit des Todes ſeiner Mutter, ſowie der chroniſchen Durchfälle, von welchen er ſo lange gequält war.

Daß ſich keine beſtimmte Nachricht über eine ſolche Krankheit findet, beweiſt nichts; denn auch darüber, daß er einmal einen Anfall der Pocken überſtanden hat, gibt es kein weiteres Zeugniß, als jenes, welches das Uebel auf ſeinem Antlitze zurückgelaſſen hatte.

Die auffallendſte und unerklärlichſte Erzählung vom Urſprunge ſeiner Taubheit iſt jedoch die, welche der engliſche Pianiſt Charles Neate im Jahre 1815 aus Beethoven's eigenem Munde hörte. Neate drängte einſt Beethoven, England zu beſuchen, und machte als beſondern Grund das große Geſchick gewiſſer engliſcher Aerzte, Ohrenkrankheiten zu behandeln, geltend, indem er ihn verſicherte, daß er ihm Hoffnung auf Beſſerung machen könne. Beethoven antwortete im Weſentlichen Folgendes: „Nein. Ich habe bereits alle Arten von ärztlichen Rathſchlägen erhalten. Ich werde niemals geheilt werden. Ich will Ihnen erzählen, wie die Sache entſtanden iſt. Ich war einſt damit beſchäftigt, eine Oper zu ſchreiben.“

Neate. „Fidelio?“

Beethoven. „Nein. Fidelio war es nicht. — Ich hatte mit einem ſehr launenhaften und unbequemen erſten Tenor zu thun. — Ich hatte ſchon zwei große Arien über denſelben Text geſchrieben, mit welchen er nicht zufrieden war, und hierauf noch eine dritte, welche er bei dem erſten Verſuche zu billigen ſchien und mit ſich nahm. Ich dankte dem Himmel, daß ich endlich mit ihm fertig war, und ſetzte mich unmittelbar darauf zu einem Werke nieder, welches ich um dieſer Arien willen bei Seite gelegt hatte und deſſen Beendigung mir am Herzen lag. Ich war noch nicht eine halbe Stunde bei der Arbeit, als ich ein Klopfen an meiner Thür hörte, welches ich ſofort als das meines erſten Tenors wieder erkannte. Ich ſprang vom Tiſche mit einer ſolchen Aufregung und Wuth auf, daß als der Mann ins Zimmer trat, ich mich auf den Boden warf, wie ſie es auf der Bühne machen (hier breitete Beethoven ſeine Arme aus und machte eine erläuternde Bewegung) und auf meine Hände fiel. Als ich wieder aufſtand, fand ich mich taub und bin es ſeitdem geblieben. Die Aerzte ſagen, der Nerv ſei verletzt.“

Daß Beethoven wirklich dieſe ſonderbare Geſchichte erzählte, kann nicht bezweifelt werden; das Wort des ehrwürdigen Charles Neate iſt in dieſem Punkte hinreichend. Was man von derſelben denken ſoll, iſt eine ganz andere Sache. Hier wenigſtens mag ſie ohne weiteren Commentar ſtehen.

Viertes Buch.

Beethoven auf der Höhe ſeines Schaffens.

1. Bis zur Vollendung des Fidelio. 1800—1806.

Erſtes Kapitel.

Das Jahr 1800.

Zu Anfang des Jahres 1800 finden wir Beethoven in doppelter Beſchäftigung: außer ſeinen gewöhnlichen Obliegenheiten hatte er noch die Vorbereitungen zu einem im April zu veranſtaltenden großen Concert zu treffen. Ehe wir den Faden der Erzählung völlig wieder aufnehmen, ſchicken wir ein kurzes Wort über Beethoven's Brüder voraus. Es herrſcht nämlich die unbegreifliche Meinung, Beethoven ſei noch in dieſer Zeit und ſogar noch einige Jahre weiter mit der Unterſtützung dieſer ſeiner Brüder, damals junger Männer von 24 und 26 Jahren, belaſtet geweſen. Das Mißverſtändniß iſt mit Bezug auf Johann bereits auseinandergeſetzt; über die Stellung des älteren Bruders Karl werden folgende Notizen Aufſchluß geben. Im „Hof- und Staats-Schematismus für das Jahr 1800“ finden ſich am Ende des Verzeichniſſes der bei der K. K. Univerſal-Staatsſchuldenkaſſe beſchäftigten Perſonen die Namen zweier „Praktikanten“; der erſte iſt „Herr Karl van Beethoven, wohnt in der Sterngaſſe 484.“ In dem Verzeichniſſe für 1801 erſcheint eine neue Abtheilung (Bureau) des oben genannten Amtes, genannt „die K. K. n. öſt. Klaſſen-Steuer-Kaſſe“, und der zweite der drei „Kaſſa-Officiers“ iſt „Herr Karl v. Beethoven, wohnt unterem Tuchladen 605.“ Es iſt nicht unwahrſcheinlich, daß, als er noch einfacher Praktikant war, er gelegentlich pecuniäre Unterſtützung bedurfte; ſeine Beförderung zur Stelle eines Kaſſa-Officiers (datirt vom 24. März 1800) machte ihn unabhängig, indem ſie ihm eine Beſoldung von 250 Gulden gab. So klein dieſe Summe jetzt erſcheint, ſo war ſie völlig hinreichend, zuſammen mit dem, was er durch Muſikunterricht verdienen konnte — und dem Bruder des großen Beethoven konnte es ſchwerlich an Schülern fehlen — ihm ein bequemes Leben zu verſchaffen; und ſeine Lage war ſicherlich eine beſſere, wie die mancher ſeiner Collegen im Staatsdienſte, welche auch bei der äußerſten Sparſamkeit kaum im Stande waren, anſtändig zu leben. Die Erzeugniſſe des durch ſeine Fruchtbarkeit berühmten Donauthals, welche damals noch keinen entſprechenden Abſatz hatten, übertrafen die Anſprüche der verhältnißmäßig zerſtreuten Bevölkerung in ſolchem Grade, daß die Menge und Wohlfeilheit der Lebensbedürfniſſe in dem damaligen Wien uns heute wunderbar erſcheint. Wir führen dafür das Zeugniß J. F. Caſtelli's an, welcher in ſeinen Memoiren (I, 88) Folgendes ſchreibt: „Ich habe bereits geſagt, daß ich mit monatlichen 9 Fl., welche ich durch Unterricht bei kleinen Kindern verdiente, leben mußte. Wie wenig man aber auch damals brauchte, um leben zu können, mag folgendes Nachtmal beweiſen, welches ich aus einem im Jahre 1801 von mir geführten Ein- und Ausgabeverzeichniſſe wörtlich abſchreibe:

5 Seidel Bier . . .	8 Kreuzer
Brod	1 „
Backfiſch	5 „
zuſammen	14 Kreuzer.

Sage mir noch einer, wir alten Leute ſollten die frühere Zeit nicht eine gute nennen!"[1] Es darf daher zuverſichtlich behauptet werden, daß

---

[1] In einer „Predigt, am ſiebenten Sonntage nach Pfingſten, den 17. July 1803, vorgetragen in der Bürger-Spitalskirche zum H. Marcus von Jacob Stern, der Gottesgelahrtheit Doctor, infulirten Probſten von Ivantia, k. k. Hofkaplan und Pfarrer im k. k. Luſtſchloſſe Hetzendorf, Wien 1803", leſen wir, daß nunmehr nicht nur 200 Perſonen mit zwölf Kreuzern täglich (ſtatt den vorigen ſieben) verpfleget, ſondern auch 323 verarmte Bürger und Bürgerinnen außer dem Hauſe mit monatlichem Almoſen betheilet werden. In dem Hauſe ſelbſt erhalten die Verſorgten hinlängliche Nahrung, nothwendige Kleidung, eine reinliche geſunde Wohnung, gute Wartung in der Krankheit, Beiſtand im Sterben, und anſtändige Beerdigung nach dem Tode. Zur Bekräftigung deſſen legt der Herr Stern unter anderm ſeinen Zuhörern auch einen Speiſezettel vor, welchen er (im vorhergehenden Jahre) in der Küche des Traiteurs des Bürgerſpitals fand und der wörtlich ſo lautet:

Nudelſuppe, Brotſuppe, die Portion . .	1 Kreuzer
Rindfleiſch	1 „
Kohl, Sauerkraut	1 „
Eingemachtes Kälbernes	1 „
Gebackenes Lämmernes	1 „

NB. Die erſten vier Speiſen ſind täglich für dieſen Preis für die Armen zu haben.

Beethoven ſeit jener Zeit von jeder Sorge um den Unterhalt Karl's wie Johann's befreit war. Erſt mehrere Jahre ſpäter machte der Bankerott des Gouvernements und Karl's gebrochene Geſundheit den Beiſtand des Bruders wiederum nöthig.

Zu Anfang des Jahres 1800 hatte Karl ſogar ſein Glück als Componiſt verſucht, jedoch wie es ſcheint mit geringem Erfolge, da von einem zweiten Verſuche ſich nichts gefunden hat. Die Wiener Zeitung vom 11. Januar 1800 zeigt ſechs Menuets, ſechs deutſche und ſechs Contretänze von ihm an, und zwar in doppelter Ausgabe, die eine für Clavier, die andere für zwei Violinen und Violoncell.

Das Concert, auf welches Beethoven ſich während des Winters vorbereitete, fand am 2. April ſtatt. Es war das erſte Mal, daß er zu ſeinem eigenen Vortheil in Wien auftrat; abgeſehen von jener Prager Reiſe überhaupt, ſo viel bekannt iſt, das erſte Mal. Wir entnehmen die Kenntniß der näheren Umſtände dieſes Concertes der öffentlichen Anzeige in der Wiener Zeitung (26. März 1800), dem Programme und einem an die Allgemeine Muſikaliſche Zeitung geſendeten Berichte über daſſelbe. Die Anzeige lautete folgendermaßen:

„Konzert = Ankündigung.

„Nachdem eine K. K. Hoftheatral-Direction dem Herrn Ludwig van Beethoven eine freie Einnahme im K. K. National-Hoftheater überlaſſen, ſo macht derſelbe hiemit einem verehrenswürdigen Publicum bekannt, daß hiezu der 2. April beſtimmt worden. Logen und geſperrte Sitze ſind ſowohl den 1. als den 2. April bei Herrn van Beethoven im Tiefen Graben Nr. 241 im 3ten Stock, als auch beim Logenmeiſter zu haben und werden die Herrn Abonnenten, welche ihre Loge nicht behalten wollen, erſucht, ſolches dem Logenmeiſter bei Zeiten wiſſen zu laſſen."

Das Programm, im Beſitze von Frau van Beethoven, iſt folgendes:

„Heute, Mittwoch, den 2. April 1800 wird im Kaiſerl. Königl. National-Hof-Theater nächſt der Burg, Herr Ludwig van Beethoven die Ehre haben eine große Muſikaliſche Akademie zu ſeinem Vortheile zu geben. Die darin vorkommenden Stücke ſind folgende:

Herr Prediger Stern ließ ſich eine Portion Rindfleiſch und gebackenes Lämmerfleiſch bringen und fand beides ſehr gut, wobei er mit einem zweifachen NB. bemerkt, daß dieſes in dem theuren Jahre 1[illegible] geſchah!

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

1. Eine große Symphonie von weiland Herrn Kapellmeiſter Mozart.

2. Eine Arie aus des Fürſtlichen Herrn Kapellmeiſter Haydens Schöpfung, geſungen von Mlle. Saal.

3. Ein großes Konzert auf dem Piano-Forte, geſpielt und komponirt von Herrn Ludwig van Beethoven.

4. Ein Sr Majeſtät der Kaiſerinn allerunterthänigſt zugeeignetes und von Hrn. Ludwig van Beethoven componirtes Septett auf 4 Saiten- und 3 Blas-Inſtrumenten, geſpielt von denen Herrn Schuppanzigh, Schreiber, Schindlecker, Bär, Nickel, Matauſchek und Dietzel.

5. Ein Duett aus Haydens Schöpfung, geſungen von Herrn und Mlle. Saal.

6. Wird Herr Ludwig van Beethoven auf dem Pianoforte fantaſiren.

7. Eine neue große Symphonie mit vollſtändigem Orcheſter, komponirt von Herrn Ludwig van Beethoven.

Billets zu Logen und geſperrten Sitzen ſind ſowohl bei Herrn van Beethoven in deſſen Wohnung im Tiefen Graben Nr. 241 im 3ten Stock als auch beim Logenmeiſter zu haben.

Die Eintrittspreiſe ſind wie gewöhnlich.

Der Anfang iſt um halb 7 Uhr.“

Der Bericht des Correſpondenten der Allgemeinen Muſikaliſchen Zeitung über das Concert lautete ſo:

„Endlich bekam doch auch Herr Beethoven das Theater einmal, und dies war wahrlich die intereſſanteſte Akademie ſeit langer Zeit. Er ſpielte ein neues Konzert von ſeiner Kompoſition, das ſehr viel Schönheiten hat — beſonders die zwei erſten Sätze. Dann wurde ein Septett von ihm gegeben, das mit ſehr viel Geſchmack und Empfindung geſchrieben iſt. Er phantaſirte dann meiſterhaft, und am Ende wurde eine Symphonie von ſeiner Kompoſition aufgeführt, worin ſehr viel Kunſt, Neuheit und Reichthum an Ideen war; nur waren die Blasinſtrumente gar zu viel angewendet, ſo daß ſie mehr Harmonie- als ganze Orcheſtermuſik war. Vielleicht können wir etwas gutes ſchaffen, wenn wir von dieſer Akademie noch folgendes anmerken. Es zeichnete ſich dabei das Orcheſter der italieniſchen Oper ſehr zu ſeinem Nachtheile aus. Erſt — Direktorialſtreitigkeiten. Beethoven glaubte mit Recht, die Direktion nicht Herrn Conti, und niemand beſſer als Herrn Wranitzky anvertrauen zu können. Unter dieſem wollten die Herren nicht ſpielen. Die oben gerügten Fehler dieſes Orcheſters[1] wurden ſodann deſto auffallender, da B's Kompoſition ſchwer zu executiren iſt. Im Akkompagniren nahmen ſie ſich nicht die Mühe auf den Soloſpieler Acht zu haben; von Delicateſſe im Akkompagnement, von Nachgeben gegen den Gang der Empfindungen des Soloſpielers u. dgl. war alſo keine Spur. Im zweiten Theil der Symphonie wurden ſie ſogar ſo bequem, daß, alles Taktirens ungeachtet, kein Feuer mehr — beſonders in das Spiel der Blasinſtrumente zu bringen war. Was hilft bei ſolchem Benehmen alle Geſchicklichkeit — die man den meiſten Mitgliedern dieſer Geſellſchaft im mindeſten nicht abſprechen will? Welchen bedeutenden Effekt kann da ſelbſt die vortrefflichſte Kompoſition machen?" u. ſ. w.

Wir müſſen uns mit dieſem günſtigen, wenn auch etwas kühlen Berichte über das Concert zufrieden geben, denn der junge Ries war noch nicht in Wien, um es unter ſeine Erinnerungen aufzunehmen, und eben ſo wenig ein Mitglied der Familie Breuning, um über daſſelbe an Bonner Freunde zu berichten; die Wiener Zeitung aber brachte in jenen napoleoniſchen Zeiten ſelten weitere Mittheilungen über die Concerte, welche ſie angezeigt hatte. Welches von den Clavierconcerten Beethoven bei dieſer Gelegenheit ſpielte, iſt nirgendwo genau angegeben. Die Symphonie in C wurde bald in Deutſchland bekannt; das Septett gewann raſch eine ſo ausgedehnte und dauernde Popularität, daß ſie zuletzt dem Componiſten ſogar unangenehm war. „Sein Septett konnte er nicht leiden und ärgerte ſich über den allgemeinen Beifall den es erhielt", erzählte Czerny Otto Jahn. Letzterer hörte von Dolezalek, das Septett ſei beim Fürſten Schwarzenberg zuerſt geſpielt und ſehr bewundert worden. „Das iſt meine Schöpfung", habe Beethoven bei dieſer Gelegenheit geſagt. Das Thema der Variationen ſollte, nach Czerny, ein rheiniſches Volkslied ſein.

Ehe der Monat April zu Ende ging, ſpielte Beethoven noch einmal öffentlich und zwar in einem Concerte, welches Johann Stich, unter dem Namen Punto bekannt, veranſtaltete. Dieſer böhmiſche Virtuoſe war nach mehrjährigen Wanderungen ſchließlich von Paris über München nach Wien gekommen. Als Horniſt ſtand er unter Vorgängern und Zeitgenoſſen ohne Nebenbuhler da; ſeine Leiſtungen als Componiſt waren unter der Kritik. Beethoven's Vorliebe für jeden, deſſen Fertigkeit ihm neue Belehrungen über die Fähigkeiten und möglichen Wirkungen eines Orcheſterinſtruments gewährte, iſt dem Leſer bekannt. Nichts war daher natürlicher als ſeine Bereitwilligkeit, für ſich und Punto eine Sonate zu componiren, welche ſie in dem Concerte des letzteren, am 28. April, ſpielen wollten. Wie uns Ries (S. 82) erzählt, war das Concert mit der Sonate angekündigt, dieſe aber noch nicht angefangen. „Den Tag vor der Aufführung begann Beethoven die Arbeit und beim Concerte war ſie fertig.“ Seine Gewohnheit, ſeine eigene Partie nur zu ſkizziren und ſich auf ſein Gedächtniß und die Eingebung des Momentes zu verlaſſen, die er ſelbſt dann beibehielt, wenn er ſeine großen Concerte öffentlich vortrug, that ihm wahrſcheinlich auch bei dieſer Gelegenheit gute Dienſte. Die Allgemeine Muſikaliſche Zeitung (III. 704) enthält eine fernere intereſſante Mittheilung in Bezug auf dieſe Aufführung mit Punto. Man fand die Sonate ſo ausgezeichnet und ſie gefiel ſo, „daß trotz der neuen Theaterordnung, welche das da Capo und laute Applaudiren im Hoftheater unterſagt, die Virtuoſen dennoch durch ſehr lauten Beifall bewogen wurden, ſie, als ſie am Ende war, wieder von vorn anzufangen und nochmals durchzuſpielen“.

---

[1] Mangel an gutem Willen, Einigkeit und Liebe zur Kunſt unter den Mitgliedern, das öfters ſchlechte Zuſammengeben u. ſ. w. Die allgemeine Verſchlechterung ſeit Salieri wurde Conti Schuld gegeben.

Der 27. April war der Jahrestag, an welchem Maximilian Franz einſt in Bonn eingezogen war, um die Functionen des Kurfürſten und Erzbiſchofs zu übernehmen. Sechzehn Jahre waren ſeitdem vergangen, und an demſelben Tage zog er mit geringer Begleitung wieder in Wien ein. Diesmal ſah man kein „Schauſpiel für die Götter“ zu St. Pölten, als er auf ſeiner Reiſe wieder durch dieſen Ort kam; nicht einmal das kaiſerliche Schloß ließ Kaiſer Franz zu ſeiner Aufnahme öffnen. Der arme Flüchtige fand ſeine Zuflucht in einem Eſterhazy'ſchen Gartenhauſe in einer Vorſtadt, während das kleine Schloß hinter dem Garten von Schönbrunn, in deſſen Nähe ſich jetzt die Eiſenbahnſtation von Hetzendorf befindet, zu ſeinem Aufenthalte eingerichtet wurde; in dieſes ſiedelte er bald nachher über, und dort verlaſſen wir ihn für jetzt.

Zu Ende Februar oder Anfang März hatte der Charlatan Daniel

Steibelt jenes Concert in Prag gegeben, welches ihm 1800 Gulden einbrachte. Doch machte nach Tomaſchek's [1] Erzählung dieſes Concert, in Verbindung mit einigen moraliſchen Makeln, die Nobleſſe ſtutzen; ja ſie zweifelte ſogar an ſeiner Identität. „Obwohl ſeine Kunſtleiſtung der Prager Nobleſſe nicht entſprach," erzählt er weiter, „ſo wußte er auf eine andere Art bei ihr ſeine Rechnung zu finden. Er hatte nämlich eine Engländerin bei ſich, die er für ſeine Frau ausgab, und die das Tamburin ſpielte, und ihn beim Pianoforte accompagnirte. In kurzer Zeit wurde der Wunſch, dieſes Inſtrument ſo behandeln zu können, in allen Damen rege" und die Engländerin nahm Schülerinnen an zu 12 Ducaten in Gold für eben ſo viele Stunden, und einen Ducaten für ein Tamburin. „Dies machte, daß Steibelt ſich einige Wochen in Prag aufhielt und einen großen Wagen voll Tamburinen nach und nach verkaufte [2]. — Nach vollbrachter Speculation ging er nach Wien, ſeine Börſe mit Ducaten gefüllt, wo er vom Klavierſpieler Beethoven aufs Haupt geſchlagen wurde." Seine Reiſe nach Wien fand im April oder Mai dieſes Jahres ſtatt. Auf ſeinen Aufenthalt daſelbſt bezieht ſich folgende Erzählung von Ries (S. 81). „Als Steibelt mit ſeinem großen Namen von Paris nach Wien kam, waren mehrere Freunde Beethovens bange, dieſer möchte ihm an ſeinem Rufe ſchaden. Steibelt beſuchte ihn nicht; ſie fanden ſich zuerſt eines Abends beim Grafen Fries, wo Beethoven ſein neues Trio in B-dur für Clavier, Clarinette und Violoncelle (Opus 11) zum erſtenmale vortrug." [Dies iſt natürlich ein Irrthum, da das Trio ſchon ſeit dem 3. Oct. 1798 veröffentlicht war.] „Der Spieler kann ſich hierin nicht beſonders zeigen. Steibelt hörte es mit einer Art Herablaſſung an, machte Beethoven einige Complimente und glaubte ſich ſeines Sieges gewiß. — Er ſpielte ein Quintett von eigner Compoſition, phantaſirte und machte mit ſeinen Tremulando's, welches damals etwas ganz Neues war, ſehr viel Effect. Beethoven war nicht mehr zum Spielen zu bringen. Acht Tage ſpäter war wieder Concert beim Grafen Fries. Steibelt ſpielte abermals ein Quintett mit vielem Erfolge, hatte überdies (was man fühlen konnte) ſich eine brillante Phantaſie einſtudirt und ſich das nämliche Thema gewählt, worüber die

---

[1] Tomaſchek Libuſſa 1848, S. 379. Vgl. A. M. Ztg. II. S. 440.

[2] Zwölf Walzer für Clavier, Tamburin und Triangel (!) ſind angezeigt in der Allg. M. Ztg. III. Nr. 10.

Variationen in Beethovens Trio geſchrieben ſind.[1] Dieſes empörte die Verehrer Beethovens und ihn ſelbſt; er mußte nun ans Clavier, um zu phantaſiren; er ging auf ſeine gewöhnliche, ich möchte ſagen, ungezogene, Art ans Inſtrument, wie halb hingeſtoßen, nahm im Vorbeigehen die Violoncellſtimme von Steibelts Quintett mit, legte ſie (abſichtlich?) verkehrt aufs Pult und trommelte ſich mit einem Finger von den erſten Tacten ein Thema heraus. — Allein nun einmal beleidigt und gereizt, phantaſirte er ſo, daß Steibelt den Saal verließ ehe Beethoven aufgehört hatte, nie mehr mit ihm zuſammenkommen wollte, ja es ſogar zur Bedingung machte, daß Beethoven nicht eingeladen werde, wenn man ihn haben wolle.“ Im Auguſt befand ſich Steibelt wieder in Paris, in einer für ſein Talent paſſenderen Atmoſphäre. —

Es war und iſt noch eine allgemeine Sitte der Wiener, deren Stellung und äußere Verhältniſſe es möglich machen, entweder den ganzen Sommer oder einen Theil deſſelben auf dem Lande zuzubringen. Adel und Geldariſtokratie ziehen ſich auf ihre Landſitze zurück, miethen Villen für die Jahreszeit oder ſchließen ſich dem Gewühle in einem der großen Badeorte an; aber auch die anderen Klaſſen ſuchen Zufluchtsſtätten in den Dörfern und Weilern, welche ringsumher in den lieblichen Umgebungen der Hauptſtadt liegen. Manches niedliche kleine Haus wird in denſelben zu dieſem Zwecke gebaut, und die Bauern haben in der Regel ein oder zwei überflüſſige Zimmer, reinlich gehalten und hübſch möblirt, zum Gebrauche der Beſucher freiſtehen. Beethoven's Gewohnheit, während der heißen Monate der Stadt zu entfliehen, war daher nichts ihm Eigenthümliches.

Boswell gibt uns in ſeiner berühmten Biographie Johnſon's ein Verzeichniß der Häuſer, welche der Doctor nacheinander in London bewohnt hat, und jeder unbefangene Leſer wird ihm von Herzen für die Mühe danken, die er aufgewandt hat, um das Verzeichniß vollſtändig zu machen. Für uns iſt ein Verzeichniß der Wohnungen Beethoven's, auch wenn es nicht abſolute Vollſtändigkeit erreicht, von doppeltem Werthe; abgeſehen von dem Vergnügen, welches wir in der Möglichkeit beſitzen, den in der Erzählung mitgetheilten Erlebniſſen einen beſtimmten Schauplatz zu geben, gewährt es vielfach ein Mittel, das Datum wichtiger Briefe und in der Regel auch die Chronologie ſeines Lebens und ſeiner Werke beſtimmt zu fixiren. Von dem Jahre an, bei welchem wir jetzt ſtehen, können wir mit geringer, ja beinahe ohne jede Unterbrechung Beethoven von Haus zu Haus, in Stadt und Land, den übrigen Theil ſeines Lebens hindurch begleiten. Für die vorhergehenden ſieben Jahre iſt freilich das Verzeichniß ein ſehr unvollſtändiges.

---

[1] Aus Weigl's „Corſar aus Liebe“.

Karl Holz erzählte Jahn folgendes: „Er (Beethoven) wohnte zuerſt in einem Dachſtübchen im Hauſe des Buchdruckers Strauß, in der Alſervorſtadt, wo es ihm kümmerlich ging.“ Dies iſt ohne Zweifel eine von den Thatſachen, welche der neugierige junge Mann von dem Meiſter ſelbſt während der kurzen Zeit erfuhr, in der er deſſen Factotum war. Jenes Dachſtübchen muß Beethoven jedoch bald mit jenem, im erſten Bande erwähnten Zimmer „auf der Erde“ vertauſcht haben. Der undatirte Brief von van Swieten (Bd. 1 S. 284) iſt adreſſirt an Beethoven „No. 45 in der Alſtergaſſe bei dem Herrn Fürſten Lichnowsky“. Aber in dem Wiener Auskunftsbuche für 1804 findet ſich keine Straße mit dieſem Namen, und im „Alſergrunde“ findet ſich ein mit Nr. 45 bezeichnetes Haus nur in der Lämmelgaſſe als Eigenthum von Georg Muſial, während Fürſt Lichnowsky als Eigenthümer des Hauſes Nr. 125 in der Hauptſtraße jener Vorſtadt erſcheint. Wo Fürſt Karl Lichnowsky in den Jahren 1794—96 wohnte, in denen Beethoven, nach Wegeler's Zeugniſſe, eine Zeit lang ein intimer Freund der Familie war, haben wir nicht entdecken können; er hatte damals kein eigenes Schloß, ſondern bewohnte nacheinander verſchiedene Wohnungen. In den Jahren 1803—4 wohnte er in einem Hauſe über dem Schottenthore; beides, Haus und Thor, ſind ſchon lange ſeit jener Zeit verſchwunden.

Als Beethoven im Mai 1795 die Trios Op. 1 anzeigte, gab er als ſeine Wohnung das Ogylski'ſche Haus in der Kreuzgaſſe, hinter der Minoritenkirche, Nr. 35 im erſten Stock an; doch iſt kein Grund zu der Annahme vorhanden, Lichnowsky habe damals dort gewohnt. Die Wohnungen Beethoven's während der nächſten wenigen Jahre haben ſich nicht feſtſtellen laſſen; wie man jedoch aus der Concertanzeige auf einer der vorherigen Seiten geſehen hat, wohnte er im Winter 1799—1800 im tiefen Graben, und zwar „in einem ſehr hohen und ſchmalen Hauſe“, wie C. Czerny an F. Luib ſchrieb.

Im Sommer 1800 miethete er eine Wohnung für ſich und einen Diener in einem jener Häuſer von Unter-Döbling, zu denen man am leichteſten auf der Brücke über den Bach gelangt, nördlich von der

Irrenheilanſtalt zu Döbling, etwa eine Stunde Weges von der Stadt. Die Frau eines namhaften Wiener Advocaten bewohnte mit ihren Kindern einen andern Theil des nämlichen Hauſes; eins dieſer Kinder war der noch lebende ehrwürdige und berühmte Dichter Grillparzer. Wir kennen bereits den Eifer, mit welchem Beethoven in jener Zeit ſein Pianoforteſpiel noch zu vervollkommnen ſtrebte, und wir wiſſen, wie wenig er es leiden konnte, wenn man ihm dabei zuhörte. Frau Grillparzer war eine Dame von feinem Geſchmack und hoher Bildung, eine große Liebhaberin der Muſik, und in Folge deſſen wohl im Stande, die wunderbare Fertigkeit ihres Hausgenoſſen zu würdigen. Ihr Sohn erinnerte ſich noch im Jahre 1861 des unermüdlichen Eifers, mit welchem Beethoven übte, ſowie der Gewohnheit ſeiner Mutter, welche Beethoven's Abneigung, belauſcht zu werden, nicht kannte, vor ihrer eigenen Thür zu ſtehen und an ſeinem Spiel ſich zu erfreuen. Sie hatte dies eine Zeit lang fortgeſetzt, als eines Tages Beethoven plötzlich von ſeinem Inſtrumente aufſprang, zur Thür eilte und dieſelbe öffnete, um zu ſehen ob Jemand horche. Unglücklicherweiſe entdeckte er die Dame, und von dieſem Augenblicke an ſpielte er nicht mehr. Frau Grillparzer, welche erſt hierdurch von ſeiner Empfindlichkeit in dieſem Punkte Kenntniß erhielt, ließ ihm durch ihre Magd ſagen, daß von nun an ihre Thür zu dem gemeinſamen Gange geſchloſſen ſein ſolle; ſie und ihre Familie wollten ſich eines andern Ausganges bedienen. Es war vergebens: Beethoven ſpielte nicht mehr.

Eine andere verbürgte und charakteriſtiſche Anekdote kann auch nur in dieſen Sommer gehören. In einem unmittelbar benachbarten Hauſe wohnte ein Bauer von einem nicht ſonderlich guten Rufe; derſelbe hatte eine außerordentlich ſchöne Tochter, die aber ebenfalls nicht des beſten Leumunds genoß. Beethoven war in hohem Grade von ihr eingenommen und pflegte ſtehen zu bleiben und nach ihr hinzublicken, wenn er ſie im Vorübergehen im Garten oder im Felde arbeiten ſah. Sie erwiederte jedoch ſeine offenbare Zuneigung nicht, ſondern lachte nur über die Beweiſe ſeiner Bewunderung. Einſt nun wurde ihr Vater, weil er ſich an einer Schlägerei betheiligt, verhaftet und in's Gefängniß gebracht. Beethoven nahm für den Mann Partei und ging zu den Behörden, um deſſen Freilaſſung zu bewirken. Als dies erfolglos war, wurde er heftig und beleidigend und wäre ſchließlich ſelbſt verhaftet worden, wenn nicht Einige, die ihn kannten, in ernſtlicher Weiſe auf ſeine geſellſchaftliche Stellung und auf den hohen Rang, den Einfluß und die Macht ſeiner Freunde hingewieſen hätten.

Während dieſer Periode in Beethoven's Leben iſt jeder Sommer durch eine bedeutende Compoſition bezeichnet, die entweder gänzlich oder beinahe vollendet wurde, ſo daß ſie bei ſeiner Rückkehr in die Stadt für die Reviſion und für den Copiſten fertig war. Frei von den Forderungen der Geſellſchaft, war er unbeſchränkter Herr über ſeine Zeit; in Wald und Feld belebte ſich ſeine Phantaſie, ſeine Erfindungskraft ſteigerte ſich und Arbeit war ihm Genuß; denn für den Künſtler von wirklich ſchöpferiſcher Kraft, der ja immer auch von einem edlen Ehrgeize beſeelt iſt, wird angeſtrengte Thätigkeit, um den Forderungen dieſes Ehrgeizes nachzukommen, immer zu einer Quelle höchſter Genugthuung. Ein wichtiges Werk trägt von des Meiſters eigener Hand das Datum 1800, und man wird mit Grund vermuthen dürfen, daß es in dieſen Sommer gehört. Es iſt das große Concert für Clavier und großes Orcheſter in C moll (Op. 37), „vielleicht das höchſte dieſer Art von Kunſtwerken, welches die Kunſtliteratur von allen Meiſtern aufzuweiſen hat", wie Gerber ſchon 1812 ſagte; auch heutzutage können wir demſelben nur des Meiſters eigene ſpätere Concerte in G dur und Es dur an die Seite ſtellen. Und dieſes Werk, ſeinem Gehalte und ſeiner Schönheit nach ſo bewunderungswürdig, war die Arbeit eines jungen Mannes in ſeinem 30. Jahre.

Einer der anziehendſten Briefe Beethoven's, welcher zeigt, wie hübſch er ſchreiben konnte, wenn er ein wenig Mühe und Sorgfalt anwendete, gehört an dieſe Stelle. Er iſt an den Dichter Matthiſſon gerichtet, und begleitete die Ueberſendung der Adelaide an denſelben [1]).

„Verehrungswürdigſter!

Sie erhalten hier eine Compoſition von mir, welche bereits ſchon einige Jahre im Stich heraus iſt, und von welcher Sie vielleicht zu meiner Schande, noch gar nichts wiſſen. Mich entſchuldigen und ſagen, warum ich Ihnen etwas widmete, was ſo warm von meinem Herzen kam, und Ihnen gar nichts davon bekannt machte, das kann ich mich vielleicht dadurch, daß ich anfänglich Ihren Aufenthalt nicht wußte, einen Theil auch wieder meine Schüchternheit, daß ich glaubte, mich übereilt zu haben, Ihnen etwas gewidmet zu haben, wovon ich nicht wußte, ob es Ihren Beifall hatte.

Zwar auch jetzt ſchicke ich Ihnen die Adelaide mit Aengſtlichkeit

---

[1]) Derſelbe iſt gedruckt bei Schindler I. S. 59, ſowie unvollſtändig in der Neuen Zeitſchr. für Muſik, 1837. 26. Dec.

Sie wiſſen ſelbſt, was einige Jahre bei einem Künſtler, der immer weiter geht, für eine Veränderung hervorbringen, je größere Fortſchritte in der Kunſt man macht, deſto weniger befriedigen einen ſeine älteren Werke. — Mein größeſter Wunſch iſt befriedigt, wenn Ihnen die muſikaliſche Compoſition Ihrer himmliſchen Adelaide nicht ganz mißfällt, und wenn Sie dadurch bewogen werden, bald wieder ein ähnliches Gedicht zu ſchaffen, und fänden Sie meine Bitte nicht unbeſcheiden, es mir ſogleich zu ſchicken, und ich will dann alle meine Kräfte aufbieten, Ihrer ſchönen Poeſie nahe zu kommen. — Die Dedication betrachten Sie theils als ein Zeichen des Vergnügens, welches mir die Compoſition ihrer A. gewährte, theils als ein Zeichen meiner Dankbarkeit und Hochachtung für das ſelige Vergnügen, was mir Ihre Poeſie überhaupt immer machte und noch machen wird.

„Wien 1800 am 4. Auguſt.

Erinnern Sie ſich bei
Durchſpielung der A. zuweilen
Ihres Sie
wahrhaft verehrenden Beethoven."

Was Matthiſſon auf dieſen Brief antwortete, und ob dies überhaupt geſchah, iſt nicht bekannt; aber in ſeinen 1825 herausgekommenen „Schriften" fügt er der Adelaide folgende Bemerkung hinzu: „Mehrere Tonkünſtler beſeelten dieſe kleine lyriſche Phantaſie durch Muſik; keiner aber ſtellte, nach meiner innigſten Ueberzeugung, gegen die Melodie den Text in tiefere Schatten, als der geniale Ludwig van Beethoven in Wien."

Beim Herannahen des Herbſtes kehrte Beethoven in ſeine Wohnung am Tiefen Graben zurück. Hier müſſen wir beim Componiſten und beim Leſer eine Perſönlichkeit einführen, die in manchen ſpäteren Scenen ihre Rolle ſpielen wird: Karl, den damals neunjährigen Sohn (geb. 21. Febr. 1791) Wenzel Czerny's, eines böhmiſchen Muſiklehrers, der ſich mit ſeiner Familie in der Leopoldvorſtadt bei Wien niedergelaſſen hatte. „Von 1795 bis nach 1804," ſagt Eug. Eiſerle in Glöggl's Neuer Wiener Muſikzeitung (13. Aug. 1857), „war das Czernyſche Haus ein Sammelplatz der vorzüglichſten Muſiker damaliger Zeit: Abbé Gelinek, Joſeph Lipowsky, einer der erſten Organiſten und Clavieriſten, beſonders durch ſein a vista Spielen berühmt, worin vielleicht nur Beethoven ihn übertraf; der alte liebenswürdige Vanhall; Rafael, ein ſehr anmuthiger Clavier- und Orgelſpieler; Krumpholz u. ſ. w."; ſo daß der Knabe in einer muſikaliſchen Atmoſphäre lebte, die an ſich geeignet war, ein frühzeitiges

Talent in reichlichſtem Maße zur Entfaltung zu bringen, auch wenn der Vater nicht bemüht geweſen wäre, die große muſikaliſche Anlage des Knaben ſelbſt mit Aufopferung ſeines eigenen Erwerbes auszubilden. „Schon im Jahre 1800," fährt Eiſerle fort, „hatte Czerny eine ſolche Fertigkeit auf dem Pianoforte erlangt, daß er im Theater in der Leopoldſtadt mit dem C moll-Concerte von Mozart zum erſtenmale öffentlich aufzutreten wagte. In dieſem Jahre noch wurde er durch Krumpholz zu Beethoven geführt. Dieſer erſte Beſuch, es war an einem Wintertage, blieb ihm bis an ſein Ende genau im Gedächtniß. Beethoven wohnte damals im Tiefengraben bei der kleinen Weintraube, und es befanden ſich grade ſeine beiden Brüder ſowie Ignaz Schuppanzigh, Paul Wranitzky, Süßmayer und noch einige Perſonen bei ihm. Es ſah höchſt wüſt und unordentlich aus. Alles lag voll Papiere, kaum ein ordentlicher Stuhl war vorhanden. Beethoven, ſtruppigen ſchwarzen Haares („unraſirt" nach Czerny), gebräunter Geſichtsfarbe, ſteckte in einer langhaarigen dunkelgrauen Jacke und gleichen damit zuſammenhängenden Beinkleidern, ſo daß er dem Bilde des in Felle gekleideten Robinſon in Campe's bekannten Buche nicht unähnlich ſah."

„Czerny ſpielte Mozarts Concert in C dur (Oeuv. posth.), bei deſſen Accompagnementsſtellen Beethoven ſelbſt mit der linken Hand die Melodie ergänzte, und ſodann mehrere andere Piecen."

„Beethoven äußerte ſich über des Knaben Anlagen freundlich und günſtig und erbot ſich, ihn als Schüler anzunehmen. Er unterrichtete ihn zuerſt nach Emanuel Bachs Klavierſchule und ſpäterhin ſtudirte er ihm die meiſten ſeiner eigenen bis dahin erſchienenen Klavierwerke ein." Nach Czerny's Erzählung war der Unterricht hauptſächlich auf den Vortrag gerichtet.

„Mit nicht weniger Eifer begann Czerny [ein oder zwei Jahre ſpäter] auch dem Studium des theoretiſchen Theils der Muſik ſich zu widmen. Auf Beethovens Anrathen ging ſein Vater zuerſt Türks Generalbaßlehre, dann Kirnbergers, Albrechtsbergers, Marpurgs Werke u. ſ. w. nach und nach mit ihm durch und ließ ihn die Orcheſterwerke großer Meiſter, wie die Symphonien und Quartetten Mozarts, Haydns u. ſ. w. aus den Stimmen in Partitur ſetzen, was ihm bald viele Kenntniſſe des Inſtrumentalſatzes und überhaupt der reinen Harmonie verſchaffte."

Wir erhalten alſo hier einen ferneren Beweis der bekannten Thatſache, daß Beethoven nur mit Widerſtreben Unterricht in der muſikaliſchen

Theorie gab, daß er jedoch andererſeits ſeinen Rath bei der Einrichtung des Studienganges auf's Bereitwilligſte ertheilte.

Eine andere Perſönlichkeit, welche in dieſem Jahre durch Krumpholz bei Beethoven eingeführt wurde, war **Johann Emanuel**[1] **Dolezalek**, geboren zu Chotiborz in Böhmen, ein junger Mann von zwanzig Jahren, der nach Wien gekommen war um bei Albrechtsberger Unterricht zu nehmen. Er ſpielte Clavier und Violoncell, war ein tüchtiger Muſiker in ſeinen jüngeren Jahren ein nicht unbeliebter Componiſt böhmiſcher Lieder, und dann ein halbes Jahrhundert lang einer der beſten Lehrer der Hauptſtadt. Gegen Ende ſeines Lebens war er vielfach mit der Anordnung der Privatconcerte — meiſt Quartette — des Fürſten **Czartoryski** und anderer hochgeſtellter Perſonen beſchäftigt. Er war ſein Leben lang ein begeiſterter Verehrer Beethoven's, und genoß die Bekanntſchaft und Freundſchaft des Componiſten bis an deſſen Tod, wie man aus den Converſationsbüchern erkennt. **Dlabacz** ſchließt eine Mittheilung über ihn folgendermaßen: „Im Jahre 1804 beſuchte er die Hauptſtadt ſeines Vaterlandes, bei welcher Gelegenheit ich das Glück hatte, ſowohl ſeine vortreffliche Spielart und ſeinen Geſang, als den ſeltenen Eifer für die ſlaviſche Literatur zu bewundern.“ Im Jahre 1852 hatte **Otto Jahn** eine Unterredung mit ihm; die bei Gelegenheit derſelben gemachten Aufzeichnungen ſind an den geeigneten Stellen unſerer Darſtellung eingefügt. Unter ſeinen Mittheilungen waren von beſonderem Intereſſe die über die Feindſchaft der Wiener Componiſten gegen Beethoven. **Kozeluch**, erzählte er, warf ihm das C moll-trio vor die Füße, als er es ihm verſpielte. Zu **Haydn** ſagte Kozeluch über Beethoven: „Nicht wahr, Papa, wir hätten das anders gemacht?“ Haydn antwortete lächelnd: „Ja, **wir** hätten das anders gemacht.“ Auch Haydn habe ſich in Beethoven nicht recht finden können. Dolezalek erlebte auch mit Beethoven im Schwan (neben Hotel Munſch) die Scene, als er bezahlen wollte ohne gegeſſen zu haben.

Einer der fruchtbarſten und populärſten Componiſten, die Beethoven in Wien fand, war **Franz Anton Hofmeiſter**, „Kapellmeiſter und K. K. privilegirter Muſik- Kunſt- und Buchhändler“. Er war aus dem Neckarthal eingewandert, und hatte, wiewohl weit älter wie Beethoven

---

[1] Joh. **Nepomuk**, ſagt Hr. Fr. Luib in einer für obige Darſtellung gemachten Mittheilung. Doch Dlabacz ſagt **Emanuel**, und dieſer Name ſteht auch auf dem Titel gewiſſer böhmiſcher Lieder, den er für ſein Künſtlerlexikon abſchrieb.

(geb. 1754), warme Sympathie und Freundſchaft zu demſelben gefaßt, welche letzterem in Anbetracht der in gewiſſer Weiſe ähnlichen Erfahrungen, die Hofmeiſter als junger Künſtler und noch dazu in Wien gemacht hatte, doppelt werthvoll ſein mußte. Man erkennt dies aus dem ganzen Ton ihrer Correſpondenz. Im Jahre 1799 verließ er Wien, um eine muſikaliſche Reiſe durch Deutſchland und nach London zu unternehmen, änderte jedoch ſeine Abſicht, als er nach Leipzig gekommen war. In dieſer Stadt vereinigte er ſich mit Ambroſius Kühnel, dem Organiſten an der Churf. Sächſ. Hofcapelle, zur Gründung eines Verlagsgeſchäftes, während er gleichzeitig ſein Geſchäft in Wien noch beibehielt. Bis zum 5. December 1800 fügte er ſeiner Firma den oben angeführten Titel hinzu; am 1. Januar 1801 aber zeigten die Ankündigungen in der Preſſe die Firma „Hofmeiſter und Kühnel, Bureau de Musique in Leipzig" an. Bei ſeiner perſönlichen genauen Bekanntſchaft mit Beethoven iſt es eben ſo ehrenvoll für die Talente des letzteren wie für den Geſchmack und das Urtheil des erſteren, daß Hofmeiſter unmittelbar nach der Einrichtung ſeines neuen Verlagsgeſchäftes ſich an Beethoven um Ueberlaſſung von Manuſcripten wendete. Er erhielt folgende Antwort: [1]

„Wien am 15. December 1800.

Geliebteſter Herr Bruder!

Ich habe Dero Anfragen ſchon mehrmalen beantworten wollen, bin aber in der Briefſtellerei erſchrecklich faul, und da ſtehts lange an, bis ich einmal ſtatt Noten trockne Buchſtaben ſchreibe, nun habe ich mich endlich einmal bezwungen, Dero Begehren Genüge zu leiſten.

Per primo iſt zu wiſſen, daß es mir ſehr leid iſt, daß Sie, mein geliebter Hr. Bruder in der Tonkunſt, mir nicht eher etwas zu wiſſen gemacht haben, damit ich Ihnen meine Quartetten hätte zu Markt bringen können, ſo wie auch viele andere Sachen, die ich nun ſchon verhandelt, doch wenn der Hr. Bruder eben ſo gewiſſenhaft ſind, als manche andere ehrliche Stecher, die uns arme Componiſten zu tod ſtechen, ſo werden Sie ſchon auch wiſſen, wenn ſie herauskommen, Nutzen davon zu ziehen. — Ich will in der Kürze alſo herſetzen, was der Hr. Bruder von mir haben können. 1mo Ein Septett per il Violino, Viola, Violoncello, Contrabass, Clarinett', Corno, Fagotto. — tutti obligati, (ich kann gar nichts unobligates ſchreiben, weil ich ſchon mit einem obligaten Accompagnement auf die Welt gekommen bin). Dieſes Septett hat ſehr gefallen. Zum häufigen Gebrauch könnte man die 3 Blasinſtrumente, nämlich: Fagotto, Clarinetto und Corno in noch eine Violine, noch eine Viola und noch ein Violoncello überſetzen. II° Eine große Symphonie mit vollſtändigem Orcheſter. — III° Ein Concert fürs Clavier, welches ich zwar für keins von meinen Beſten ausgebe, ſo wie ein andres, was hier bei Mollo herauskommen wird (zur Nachricht an die Leipziger Recenſenten), weil ich die Beſſeren noch für mich behalte, bis ich ſelbſt eine Reiſe mache, doch dürft' es Ihnen keine Schande machen, es zu ſtechen. IV° Eine große Solo-Sonate.[1] Das iſt Alles, was ich in dieſem Augenblicke hergeben kann. Ein wenig ſpäter können Sie ein Quintett für Geigeninſtrumente haben, wie auch vielleicht Quartetten und auch andre Sachen, die ich jetzt nicht bei mir habe. — Bei Ihrer Antwort können Sie mir ſelbſt auch Preiſe feſtſetzen, und da Sie weder Jud' noch *Italiener*, und ich auch Keins von Beiden bin, ſo werden wir ſchon zuſammen kommen.

---

[1] Neue Zeitſchr. für Muſik, 1837, 7. März. Vervollſtändigt von Marx, Beethoven.

Geliebteſter Herr Bruder gehaben Sie ſich wohl und ſein Sie verſichert von der Achtung Ihres

Bruders

L. v. Beethoven."

Die Erwähnung der *Quartette* Op. 18 in dieſem Briefe, in Verbindung mit den Entſchuldigungen wegen langer Verzögerung des Schreibens beweiſt deutlich genug, daß wenigſtens die erſte Lieferung (Nr. 1—3) früh im Herbſt in den Händen von Mollo u. Co. war, und es iſt möglich, wenn auch nicht wahrſcheinlich, daß ſie bereits die Preſſe verlaſſen hatten. In dieſem Falle würden ſie die einzige, bis jetzt feſtgeſtellte Publication des Jahres 1800 ſein.

Die Wichtigkeit dieſer Quartette in der Geſchichte ſowohl Beethoven's wie der geſammten Kammermuſik macht es natürlich ſehr wünſchenswerth, von ihrem Urſprunge und der Zeit ihrer Compoſition eine beſtimmtere Kenntniß zu haben, als die unvollſtändigen, ungenügenden und nicht immer übereinſtimmenden Angaben, die bisher bekannt ſind, gewähren. Die Originalmanuſcripte ſcheinen leider verloren zu ſein — jedenfalls iſt dem

---

[1] In B-dur Op. 22.

Verfaſſer nichts von demſelben bekannt —; ſie würden gewiß die Daten der Entſtehung enthalten. Wir ſchicken der Mittheilung der bisher bekannten Thatſachen einige Gedanken aus gewiſſen kritiſchen Artikeln und Notizen, die in jenen Jahren in der Allgemeinen Muſikaliſchen Zeitung erſchienen, voraus. So äußert ſich z. B. ein Recenſent dreier Streichquartette folgendermaßen: „Der Komponiſt muß ohne Zweifel ſein eigenes Publicum haben, welches ſeine Quatuors abnimmt und Gefallen daran findet, denn ſie contraſtiren mit Pleyels, Fränzels und anderer Quartetten zu ſehr, um den Liebhabern dieſer letzteren in Betreff des Geſchmacks, Zuſchnitts und der Ausführungsart gefallen zu können. Zwar mangelt es im Einzelnen nicht ganz an Stellen, welche den Schein des Gefälligen an ſich haben; im Ganzen aber ſind die Gedanken meiſtens bizarr, ſie mögen nun aus einem eigenen, unwillkürlichen Humor gefloſſen, oder abſichtlich ſo geſucht worden ſein.... An ſeiner Ausführungsart nimmt man wahr, daß er meiſtens einen und denſelben Satz zu lange, zu künſtlich und auf eine ermüdende Weiſe verfolget, ohne einen andern Zwiſchenſatz einzumiſchen, wodurch Mannigfaltigkeit und Abwechslung erzwecket werden könnte.... Dieſe Quatuors werden mehr Senſation durch das Bizarre, Humoriſtiſche und Geſuchte in der Ausführung, als durch das Angenehme und Ungezwungene erregen, und daher nur von denjenigen, welche mit dem Compoſiteur hierin ſympathiſiren, Beifall erhalten." Dieſer Bemerkung folgt unmittelbar eine andere über zwei Variationenwerke. „Daß der Componiſt ein ſehr fertiger Klavierſpieler iſt, iſt bekannt, und wenn es nicht bekannt wäre, könnte man es aus dieſen Veränderungen vermuthen. Ob er ein eben ſo glücklicher Tonſetzer ſei, iſt eine Frage, die nach vorliegenden Proben zu urtheilen, ſchwerer bejahet werden dürfte" u. ſ. w. So beginnt der Recenſent und fährt in demſelben Tone eine ganze Seite lang fort. Unter einem etwas ſpäteren Datum iſt wieder von drei Streichquartetten die Rede. „Ausführung des Hauptgedankens, Feuer, kräftige oft kühne Modulation und Einheit des Ganzen ſind Eigenſchaften dieſer drei Quartetten. Daß der Componiſt ſich dem Schöpfer [Haydn] des eigentlichen wahren Inſtrumentalquartetts, der ewig auch eines der vorzüglichſten Muſter in der Ausbildung ſeines eigenen Kindes bleiben wird — nachzueifern bemüht, ſieht man vorzüglich an den Menuetten, und gewiß wird er in dieſer Gattung von Muſik nicht nur viel Gutes, ſondern auch Vortreffliches liefern, wenn er ſeine Arbeiten mehr der Feile und ſeiner eigenen Kritik unterwirft, und vorzüglich auf ſeiner Hut iſt, daß ihn ſein Feuer nicht zu Modulationen und Härten hinreißt, die ſeine Werke unverſtändlich, barock und finſter machen.“ Nach anderthalb Seiten ſcharfer Beurtheilung leſen wir ſchließlich den Wunſch, der Componiſt werde ſich „hoffentlich durch dieſe Bemerkungen nicht abſchrecken laſſen, mehr Proben ſeines Talents und ſeiner Kenntniſſe dem Publicum vorzulegen“ u. ſ. w.

Jeder Leſer, der überhaupt mit der muſikaliſchen Kritik jener Periode bekannt iſt und ſich erinnert, daß Beethoven's Quartette Op. 18 in zwei Lieferungen erſchienen, wird geneigt ſein, überall, wo in den obigen Citaten „der Componiſt“ genannt iſt, den Namen Beethoven's zu ſetzen. Die Variationen waren allerdings von ihm: die Quartette aber waren von Emanuel Aloys Förſter. Beethoven's erſte 6 Quartette ſind niemals in der Allg. Muſikaliſchen Zeitung recenſirt worden, obgleich ein Correſpondent im Auguſt 1800 (Bd. III S. 800) von den erſten drei ſagt: „Unter den neuen erſcheinenden Werken zeichnen ſich vortreffliche Arbeiten von Beethoven aus. Drei Quartetten geben einen vollgültigen Beweis für ſeine Kunſt: doch müſſen ſie öfters und ſehr gut geſpielt werden, da ſie ſehr ſchwer auszuführen und keineswegs populair ſind.“ Wir werden weiter unten Gelegenheit haben, von der Behandlung zu ſprechen, welche Beethoven in den erſten Jahrgängen dieſer berühmten Zeitung erfuhr; wären ſeine Quartette beurtheilt worden, ſo würde die Kritik lediglich ein Seitenſtück zu jener über Förſter's Quartette bilden.

Dieſer letztere Componiſt ſtand übrigens ſehr hoch in Beethoven's Achtung. Wir theilen hier einige Erinnerungen ſeines älteſten Sohnes mit, eines gegenwärtig hochbejahrten Mannes, deſſen Geiſteskräfte aber noch friſch und ungeſchwächt ſind, und der bis auf den heutigen Tag einen wichtigen Poſten als Kaſſenbeamter in Trieſt bekleidet. Er erinnert ſich Beethoven's vollkommen genau und hat ihn von ſeiner früheſten Kindheit bis zu ſeinem Eintritte in den Militärdienſt als Cadet, d. i. von 1803 bis 1813, häufig geſehen. Daß Beethoven, nachdem ſich Albrechtsberger zurückgezogen, Förſter für den erſten Lehrer des Contrapunkts und der muſikaliſchen Compoſition in Wien hielt, iſt aus anderen Quellen bekannt genug, und wird durch die Mittheilungen des Sohnes völlig beſtätigt. Auf Beethoven's Rath ließ Förſter im Jahre 1805 jene kurze „Anleitung zum Generalbaß“ drucken, welche bei Breitkopf und Härtel erſchien und in der Allg. Muſ. Ztg. vom 15. Oct. 1806 nachdrücklich empfohlen wurde. Einige Jahre ſpäter wandte ſich Graf Raſoumowsky an Beethoven um Unterricht in der muſikaliſchen Theorie und ſpeciell in der Quartettcompoſition. Beethoven lehnte es entſchieden ab, empfahl aber dringend ſeinen Freund Förſter, welcher in Folge deſſen auch engagirt wurde. Der Sohn erinnert ſich, daß des Grafen Wagen zwei- oder dreimal in jeder Woche zu geeigneten Stunden kam, um ſeinen Vater in das Schloß in der Landſtraßenvorſtadt abzuholen. Man hatte die Abendſtunden ausgewählt; Frau Förſter benutzte häufig den Wagen mit und beſuchte dann ihre Freundin Frau Weiß, die Gattin des Violaſpielers, während ihre Männer bei Raſoumowsky beſchäftigt waren. Förſter's Haus war in jenen Jahren ein beliebter Verſammlungsort der tüchtigſten Componiſten und Dilettanten. Dorthin kamen Beethoven, Zmeskall, „ein etwas ſteifer Herr mit üppigem weißem Haar", Schuppanzigh, „ein kleiner beleibter Mann mit einem dicken Bauche", Weiß, „lang und hager", Linke, der lahme Violoncelliſt, Heinrich Eppinger, der jüdiſche Dilettant auf der Violine, der junge Mayſeder, J. N. Hummel und Andere, auf deren Namen Herr Förſter ſich nicht mehr beſinnen kann.

Dieſe Quartettzuſammenkünfte fanden regelmäßig Sonntag Vormittags und Donnerſtag Abends ſtatt; Beethoven aber brachte in jenen Jahren häufig noch andere Abende bei Förſter zu, und die Unterhaltung wandte ſich gewöhnlich auf muſikaliſche Theorie und Compoſition. Trotz des großen Altersunterſchiedes (16 Jahre) war ihre Freundſchaft eine herzliche und aufrichtige; der Aeltere ſchätzte und bewunderte nicht nur das Genie des Jüngeren, ſondern achtete ihn auch als Menſchen, und ſprach von ihm nicht blos als einem großen Componiſten, ſondern auch als einem trotz ſeiner rauhen und unfreundlichen, ſelbſt rohen Manieren ehrenwerthen und edlen Charakter. Zu allem dem kommt die Thatſache, daß Beethoven in ſpäteren Jahren Förſter als ſeinen „alten Meiſter" Schülern empfahl; die Annahme erſcheint daher weder gezwungen noch unnatürlich, daß Beethoven bei ihm die Quartettcompoſition ſtudirte, ähnlich wie den Contrapunkt bei Albrechtsberger, die Operncompoſition bei Salieri. Die Wahrſcheinlichkeit dieſer Annahme wird durch einige Punkte in dem nun Folgenden nicht geſchwächt, ſondern eher vermehrt.

Die früheſte Erwähnung eines Streichquartetts in Verbindung mit Beethoven's Namen iſt das Anerbieten des Grafen Appony, von dem Wegeler berichtet (Bd. I. S. 296); doch führt dieſer Umſtand nicht zu einem unmittelbaren Reſultate. Darauf folgt eine Stelle aus einem Briefe an ſeinen Freund Amenda, worin es heißt: „Dein Quartett gib ja nicht weiter, weil ich es ſehr umgeändert habe, indem ich erſt jetzt recht Quartetten zu ſchreiben weiß." Vielleicht meint er damit Studien bei Förſter. Welches Quartett dies übrigens ſei, darüber gibt es durchaus keine genügende Nachricht; die Stelle beweiſt lediglich, daß eins der Quartette in ſeiner urſprünglichen unvollkommenen Form fertig war, ehe ſein Freund Wien verließ. Ferner führt Hofrath Lenz in ſeinem kritiſchen Kataloge von Beethoven's Werken (III. 17.) eine Anekdote aus einer in Dorpat gedruckten Schrift an. „Die Erfahrung," ſchreibt er, „hat gelehrt, daß die Muſik genau die Vorſtellungen in dem Zuhörer hervorrief, welche der Komponiſt beabſichtigte. Ein Freund Beethovens, der jetzt verſtorbene Probſt Amenda in Kurland, erzählte mir eine hierher gehörige Anekdote. Als Beethoven ſein bekanntes Streichquartett in F dur komponirt hatte, ſpielte er dem Freunde [auf dem Clavier?] das herrliche Adagio [D moll $\frac{9}{8}$ Tact] vor und fragte ihn darauf, was er ſich gedacht habe. Es hat mir, war die Antwort, den Abſchied zweier Liebenden geſchildert. Wohl, entgegnete Beethoven, ich habe mir dabei die Scene im Grabgewölbe aus Romeo und Julia gedacht." Dieſes Quartett exiſtirte alſo ſchon vor Amenda's Abreiſe; ob es aber jenes war, von welchem derſelbe eine Abſchrift mitnahm, läßt ſich jetzt nicht entſcheiden. Viertens ſagt Czerny in ſeinen Mittheilungen an O. Jahn: „Von den 6 erſten Violinquartetten war das in D dur (im Stich No. 3) das erſte, welches Beethoven überhaupt ſchrieb. Auf den Rath des Schuppanzigh ließ er aber das in F dur (obſchon ſpäter geſchrieben) als No. 1 erſcheinen." Dies beſtätigt Ries (S. 103) in folgenden Worten: „Von ſeinen Violinquartetten Op. 18 hat er das dritte in D dur von allen Quartetten zuerſt componirt; das jetzt voranſtehende in F dur war urſprünglich das dritte." Freilich konnten weder Czerny noch Ries dieſes aus perſönlicher Beobachtung zur Zeit, als ſie componirt wurden, wiſſen; ſie müſſen die Thatſache von Beethoven ſelbſt, oder wahrſcheinlicher von Krumpholz, oder aus den Daten der Originalmanuſcripte erfahren haben. Fünftens findet ſich in der Autographenſammlung Guſtav Petter's in Wien ein Skizzenbuch Beethoven's von 56 Seiten in länglichem Quartformat, welches ein ſonderbares Gemiſch von Studien und erſten Gedanken zu Werken enthält, von denen einige erſt ſieben bis acht Jahre ſpäter vollendet [1]), andere wie es ſcheint niemals ausgearbeitet wurden. Wir nennen hier die für unſern Zweck wichtigen. Und zwar finden ſich zu Anfang des Buches Skizzen zu der Pianofortephantaſie mit Orcheſter und Chor; S. 6 Motive zum erſten Satze der C moll-Symphonie, und zu dem Adagio derſelben; von S. 15 bis S. 23 ſolche zum letzten Satze des B dur-Quartetts (Nr. 6); S. 23. 24 zum Finale des F dur-Quartetts (Nr. 1); S. 25 und 26 zum Menuett und Trio des B dur-Quartetts (Nr. 6); S. 27–30 zum Finale des G dur-Quartetts (Nr. 2); S. 31—36 zum Finale des F dur-Quartetts (1); S. 37 zum Scherzo deſſelben; S. 38 zu der B dur-Sonate Op. 22 (ſ. den Brief an Hofmeiſter); S. 39 zum Finale des G dur-Quartetts (2); S. 40 zu den G dur-Variationen (VI Var. très faciles, über ein Originalthema); S. 42–44 zum Adagio der B dur-Sonate Op. 22; S. 45 zur Hornſonate, den 18. April 1800 in Punto's Concert geſpielt; S. 46—49 zum Finale der B dur-Sonate; S. 50 fg. zu der Sonate in A moll für Clavier und Violine Op. 23, ſowie gleichzeitig auch Skizzen zu Op. 24. In einem andern Skizzenbuche, früher im Beſitze von Aloys Fuchs, aus 84 Blättern beſtehend, finden ſich Skizzen zu dem Quartett in D dur (Nr. 3), zu dem Thema der Variationen im Septett, zu den Variationen für Clavier, Violine und Violoncell Op. 44, und zu dem Lied mit Veränderungen (Ich denke dein).

---

[1]) Auf S. 9 finden ſich einige Tacte Vocalmuſik zu den Worten: „Gebt euch die Hand und ſchließt das Band In ſüßen Freuden-Thränen" aus Fidelio!

Sechſtens leſen wir in dem Verſteigerungskataloge von Beethoven's Büchern, Muſikalien und Manuſcripten unter Rubrik II. („Brauchbare Skizzen, Fragmente u. ſ. w.“) die Nummern 52, 54, 57 und 64 bezeichnet als „Quartett-Skizzen, noch ungedruckt“; was aus denſelben geworden, iſt uns unbekannt, und ſie bieten daher keine Unterſtützung bei der gegenwärtigen Unterſuchung; wir wiſſen nicht anzugeben, ob es verworfene Sätze zu Op. 18, oder vorläufige Studien, oder Theile unvollendeter Compoſitionen ſpäterer Zeit waren. Unter Rubrik III. ſind Nr. 112 und 114 ein Quartett von Haydn und eine Fuge von Bach als Quartett, von Beethoven in Partitur geſchrieben, natürlich zum Studium.

Siebentens endlich wurden die Quartette in zwei „Lieferungen“ veröffentlicht. Die früheſte Anzeige der erſten Lieferung, welche ſich gefunden hat, enthält Nägeli's Julikatalog für 1801; nach ihr waren die Quartette in F, G und D damals gerade nach Zürich gekommen, alſo, in jenen Tagen langſamer Communication, ſpäteſtens im Juni; die zweite Lieferung iſt von Mollo u. Co. in der Wiener Zeitung vom 28. October und den folgenden Tagen angezeigt. Damit iſt die dürftige

Reihe der Thatſachen beendigt. Wir fanden unter den oben angeführten Skizzen drei Finales, die von Nr. 6, 2 und 1, und zwei Scherzos, die von Nr. 6 und 1; weiter nichts. Kein Skizzenbuch aus ſpäterer Zeit iſt bekannt, welches Studien zu dieſen Compoſitionen enthält. Die natürliche Folgerung daraus iſt die, daß die hier angeführten Skizzen die letzten ſind, und daß ſie für neue Sätze an der Stelle anderer, die verworfen wurden, beſtimmt waren. In dieſem Falle würde die übereinſtimmende Angabe von Czerny und Ries, daß das erſte Quartett der Reihenfolge der Compoſition nach das dritte war, im Weſentlichen noch beſtehen bleiben, wenn auch hier den Skizzen des Scherzo und Finale die Skizzen für das Finale von Nr. 6 vorhergehen.

Eine allgemeine Darlegung der bekannten Thatſachen mit Hinzufügung der neu ermittelten und deutlicher Scheidung der letzteren von den erſteren iſt wohl der beſte Weg für den Forſcher, deſſen Erfolg kein vollſtändiger geweſen, ſeine Unterſuchungen dem Leſer vor Augen zu führen. Auf dieſe Weiſe wird eine Richtſchnur für künftige Unterſuchungen gegeben, und die Punkte, die noch der Aufklärung bedürfen, treten am deutlichſten und beſtimmteſten hervor. Wir geben daher die folgenden Bemerkungen mit einer gewiſſen Unſicherheit, in der Hoffnung, daß ſpätere Entdeckungen dieſelben entweder berichtigen oder beſtätigen werden.

Die ſechs Quartette Op. 18 halten wir für Productionen aus verſchiedenen Zeiten der fünf ihrer Veröffentlichung vorhergehenden Jahre; wir glauben, daß ſie oft genug in Privatkreiſen geſpielt worden ſeien, um ihren Verfaſſer in den Stand zu ſetzen, über ihre Schönheiten und ihre Mängel ſich ein beſtimmtes Urtheil zu bilden. Um ſeinem feinen Gefühle für beides Ausdruck geben zu können, hatte er das Studium der Violine bei Krumpholz und das der Quartettcompoſition bei Förſter wieder aufgenommen; und als er nach einer kurzen Zeit ernſter Arbeit in ſeine Geſchicklichkeit, „recht Quartetten zu ſchreiben“, Vertrauen ſetzte, begann er die Reviſion und Vorbereitung jener Werke für den Druck, gegen Ende des Jahres 1799; doch ward er bei dieſer Arbeit wieder unterbrochen durch die nothwendigen Vorbereitungen für ſein Concert im folgenden April. Da er mit einigen Sätzen nicht zufrieden war, ſei es weil ſie ihm nicht auf der Höhe der Vollkommenheit zu ſtehen, oder ihrem Charakter nach zu den übrigen Sätzen deſſelben Werkes nicht zu paſſen ſchienen — aus beiden Gründen hat er bekanntlich Theile anderer Compoſitionen zurückgelegt —, ſo erſetzte er dieſelben, wie in jenen anderen Beiſpielen, durch neue. Daher die Studien in dem Petter'ſchen Skizzenbuche. Dieſelben ſtehen ſämmtlich vor den Skizzen zur Hornſonate, und wir haben damit ein beſtimmtes Datum, vor welchem jene geſchrieben ſein müſſen: den 18. April 1800. —

Nachdem dieſe ſechs Quartette durch die Veröffentlichung dem Publikum bekannt geworden waren, berichtete Dolezalek Beethoven, daß nur das zweite und vierte gefallen hätten. Er ſagte unwillig: „Das iſt ein rechter Dreck! gut für das — Publikum.“ Die ausgelaſſene Silbe, welche die höchſte Verachtung ausdrückt, iſt nicht mittheilbar. Derſelbe Dolezalek brachte ſeinem Lehrer Albrechtsberger eine Arbeit über eins der Quartette. Albrechtsberger fragte: „Von wem iſt denn das Zeug?“ Auf Dolezalek's Antwort: „Von Beethoven“, ſagte Albrechtsberger: „Gehen Sie nicht mit dem um, der hat nichts gelernt, und wird nie etwas ordentliches machen.“ —

Da die Dürftigkeit des Verzeichniſſes von Compoſitionen, welche in dieſes Jahr fallen, aus dem angegriffenen Geſundheitszuſtande Beethoven's nicht vollſtändig erklärt werden kann, ſo iſt anzunehmen, daß die ſchließliche Reviſion und Vollendung der Abſchriften für den Verleger ihn in der Zeit nach dem Concerte mit Punto bis zum Anfange des Sommers beſchäftigte; nachdem er alsdann nach Unter-Döbling gezogen war, wandte er ſeine Gedanken der Sonate Op. 22 und dem Cmoll-Concert zu. Eine Mittheilung über ein werthvolles Geſchenk, welches Beethoven von ſeinem milden und freigebigen Beſchützer, dem Fürſten Karl Lichnowsky, erhielt, verbindet ſich von ſelbſt mit der Erzählung von den Quartetten.

Der verſtorbene Alois Fuchs, Violiniſt in der K. K. Hofcapelle, beſchrieb dieſes Geſchenk unter dem Datum des 2. December 1846 in folgender Weiſe: „Ludwig van Beethoven beſaß ein vollſtändiges Streichquartett von ausgezeichneten Inſtrumenten italieniſcher Meiſter, welches ihm von ſeinem fürſtlichen Gönner und Freunde Lichnowsky auf Veranlaſſung des berühmten Quartettſpielers Schuppanzigh zum Geſchenke gemacht wurde. Ich bin in der Lage, dieſe Inſtrumente (einzeln) näher bezeichnen zu können.

1. Eine Violine von Joſ. Guarnerius in Cremona im Jahre 1718 verfertigt, iſt gegenwärtig im Beſitze des Hrn. Carl Holz, Directors der Concerts spirituels in Wien.

2. Die 2. Violine (die zum Verkauf ausgeboten iſt) von Nikolaus

Amati im Jahre 1667 verfertigt, und war im Beſitze des vor Kurzem zu Hütteldorf verſtorbenen Hrn. Dr. Ohmeyer, iſt nunmehr von Hrn. Huber angekauft worden.

3. Die Viola von Vincenzo Ruger im Jahre 1690 gemacht, iſt ebenfalls Eigenthum des Hrn. Carl Holz.

4. Das Violoncello, ein Andreas Guarnerius vom Jahre 1712, iſt dermal im Beſitz des Hrn. P. Wertheimber in Wien.

An ſämmtlichen Inſtrumenten iſt unter dem Halſe das Siegel Beethovens aufgedrückt, und auf dem ſogenannten Boden derſelben ein großes B von Beethovens eigener Hand hineingekratzt; wahrſcheinlich beabſichtigte der große Meiſter damit ſich vor einem Austauſche zu ſchützen. Die Inſtrumente ſind durchaus wohl erhalten und in gutem Stande. Das werthvollſte dürfte unſtreitig die durch eine ſeltene Kraft des Tones ausgezeichnete Violine von Joſeph Guarnerius ſein, wofür Hr. Holz ſogar ein Angebot von 1000 Fl. C. M. ausgeſchlagen hat."

Dieſe Inſtrumente werden gegenwärtig alle in der Königlichen Bibliothek zu Berlin aufbewahrt. Beethoven erhielt ſie von Lichnowsky jedenfalls vor 1802, aber in welchem Jahre, iſt unbekannt.

Ein anderer Beweis von Lichnowsky's Aufmerkſamkeit und edler Geſinnung für Beethoven, welcher in dieſes Jahr gehört, iſt die Ausſetzung eines Jahrgehaltes von 600 Gulden, welches er ſo lange beziehen ſollte, bis er eine annehmbare dauernde Stellung würde gefunden haben.

Es ſind keine Publikationen Beethoven'ſcher Werke aus dieſem Jahre bekannt. Was die in daſſelbe fallenden Compoſitionen betrifft, ſo wird er an die erſte Symphonie und das Septett (aufgeführt den 2. April) die letzte Hand gelegt haben, wie dies von den Quartetten Op. 18 ſicher anzunehmen iſt. Die Hornſonate Op. 17, die Sonate Op. 22, das C moll-Concert Op. 37 und die 4händigen Variationen über „Ich denke dein" gehören unzweifelhaft in dieſes Jahr. Die Sonate mit Horn ſchrieb Beethoven für Punto, und mußte ſich, nach Czerny's Erzählung, bequemen, ſolche Melodien in dieſelbe aufzunehmen, die dieſem Horniſten geläufig waren. Die „Variations très faciles" über ein eigenes Thema in G wurden, wie wir oben ſahen, in dieſem Jahre ſkizzirt, und vielleicht auch vollendet.

Zweites Kapitel.

Das Jahr 1801. Das Ballet Prometheus. Briefe Beethovens. Hetzendorf.

Der Ton von Beethoven's Correſpondenz und die vielen Beweiſe ſeines unermüdlichen Fleißes während des Winters 1800—1 und der erſten Zeit des folgenden Frühlings zeigen uns durchaus „einen geſunden Geiſt in geſundem Körper.“ Sein Geiſt findet in der Ausübung ſeiner Kräfte Freude und Zufriedenheit; ſein Körper ſtrotzt von blühender Geſundheit. Seine eigenen Worte an Wegeler: „Dieſen Winter gings mir wirklich elend“, und die gelegentlichen Anſpielungen auf ſchwache Geſundheit in ſeinen Antworten auf Hofmeiſter's Briefe werden auf den Leſer keinen großen Eindruck machen; ſie erweiſen ſich als bald grundloſe Entſchuldigungen für ſeine geringe Pünktlichkeit im Schreiben. Das vorliegende Kapitel wird uns den jungen Meiſter zeigen, ſowohl wie er vor dem Publikum erſchien, als auch vor den wenigen, vor denen er die Maske ablegte und ſein Herz in vertraulicher Unterhaltung öffnete; und es wird, wie wir hoffen, die völlige Rechtfertigung deſſen enthalten, was vorher von ſeiner heroiſchen Energie, ſeinem Muthe und ſeiner Ausdauer, die er unter Verwirrungen nicht gewöhnlicher Natur bewahrte, geſagt wurde.

Im Anfange des Jahres ſchrieb er nachſtehenden Brief an Hofmeiſter.

„Wien am 15ten (oder ſo was dergleichen) Januar 1801.

„Mit vielem Vergnügen, mein geliebteſter Herr Bruder und Freund, habe ich Ihren Brief geleſen, ich danke Ihnen recht herzlich für die gute Meinung, die Sie für mich und meine Werke gefaßt haben und wünſche es mir oft verdienen zu können; auch dem Herrn K. [Kühnel] bitte ich meinen pflichtſchuldigen Dank für ſeine, gegen mich geäußerte Höflichkeit und Freundſchaft abzuſtatten.“

„Ihre Unternehmungen freuen mich ebenfalls und ich wünſche, daß, wenn die Werke der Kunſt Gewinn ſchaffen können, dieſer doch viel lieber echten wahren Künſtlern, als bloßen Kramern zu Theil werde.“

„Daß Sie Sebaſtian Bachs Werke herausgeben wollen, iſt etwas, was meinem Herzen, das ganz für die hohe, große Kunſt dieſes

Urvaters der Harmonie ſchlägt, recht wohl thut und ich bald im vollen Kaufe zu ſehen wünſche; ich hoffe von hier aus, ſobald wir den goldnen Frieden verkündigt werden hören, ſelbſt manches dazu beizutragen, ſobald Sie darauf Pränumeration nehmen."

„Was nun unſere eigentlichen Geſchäfte anbelangt, weil Sie es nun ſo wollen, ſo ſei Ihnen hiermit gedient, für jetzt trage ich Ihnen folgende Sachen an: Septett (wovon ich Ihnen ſchon geſchrieben) 20 Duc., Symphonie 20 Duc., Concert 10 Duc., große Solo-Sonate Allegro, Adagio, Minuetto, Rondo 20 Duc. Dieſe Sonate hat ſich gewaſchen, geliebteſter Herr Bruder!"

„Nun zur Erläuterung: Sie werden ſich vielleicht wundern, daß ich hier keinen Unterſchied zwiſchen Sonate, Septett, Symphonie mache, weil ich finde, daß ein Septett oder Symphonie nicht ſo viel Abgang findet, als eine Sonate, deswegen thue ich das, obſchon eine Symphonie unſtreitig mehr gelten ſoll. (NB. das Septett beſteht aus einem kurzen Eingangs-Adagio, dann Allegro, Adagio, Minuetto, Andante mit Variationen, Minuetto, wieder kurzes Eingangs-Adagio und dann Preſto.) — Das Concert ſchlage nur zu 10 Duc. an, weil, wie ſchon geſchrieben, ichs nicht für eins von meinen beſten ausgebe — ich glaube nicht, daß Ihnen dieſes übertrieben ſcheint alles zuſammen genommen, wenigſtens habe ich mich bemüht, Ihnen ſo mäßig als möglich die Preiſe zu machen. — Was die Anweiſung betrifft, ſo können, da Sie mir frei ſtellen, Sie ſelbe an Geimüller oder Schüller ergeben laſſen. Die ganze Summe wäre alſo 70 Ducaten für alle 4 Werke, ich verſtehe mich auf kein anderes Geld als Wiener Ducaten, wie viel das bei Ihnen Thaler in Golde macht, das geht mich alles nichts an, weil ich wirklich ein ſchlechter Negociant und Rechner bin."

„Nun wäre das ſaure Geſchäft vollendet, ich nenne das ſo, weil ich wünſchte, daß es anders in der Welt ſein könnte. Es ſollte nur ein Magazin der Kunſt in der Welt ſein, wo der Künſtler ſeine Kunſtwerke nur hinzugeben hätte, um zu nehmen, was er brauchte; ſo muß man noch ein halber Handelsmann dabei ſein, und wie findet man ſich darein — du lieber Gott — das nenne ich noch einmal ſauer. — Was die L...... O.... [1]) betrifft, ſo laſſe man ſie doch nur reden, ſie werden gewiß niemand durch ihr Geſchwätz unſterblich machen, ſo wie ſie auch niemand die Unſterblichkeit nehmen werden, dem ſie vom Apoll beſtimmt iſt.“

---

[1]) Das L... O... füllte Schindler (wie Nohl mittheilt) durch „Leipziger Ochſen" aus, und bezog es auf die Kritiken der Allg. Muſikzeitung, was auch eine Vergleichung mit anderen Briefen in dieſem Kapitel als zutreffend erweiſt.

„Jetzt behüte Sie und Ihren Mitverbundenen der Himmel, ich bin ſchon einige Zeit nicht wohl und da wird es mir jetzt ſogar ein wenig ſchwer, Noten zu ſchreiben, viel weniger Buchſtaben. Ich hoffe, daß wir oft Gelegenheit haben werden, uns zuzuſichern, wie ſehr Sie meine Freunde, und wie ſehr ich bin

Ihr
Bruder und Freund
L. v. Beethoven.

Auf eine baldige Antwort — Adieu. —“

Der folgende Brief bedarf eines einleitenden Wortes. Jener Feldzug, welchen das unſelige Gefilde von Hohenlinden (3. Dec. 1800) beſchloß, hatte die Hoſpitäler von Wien gefüllt, und unter den verſchiedenen Mitteln, zum Beſten der Verwundeten Geld zu erlangen, befand ſich auch eine Reihe öffentlicher Concerte. Den Höhepunkt dieſer Reihe bildeten zwei Concerte in dem großen Redoutenſaale des kaiſerlichen Schloſſes. In dem einen derſelben, arrangirt von dem Baron von Braun, als dem Director der Hofoper (am 16. Januar), wurde Haydn's Schöpfung aufgeführt, unter des Componiſten eigener Leitung. Das andere wurde gegeben von Frau Frank (Chriſtine Gerhardi), und zwar am 30. Januar. Sie ſelbſt, Frau Galvani (Magdalena Willmann) und Herr Simoni waren die Sänger, Beethoven und Punto die Inſtrumentalſoliſten (ſie ſpielten die Hornſonate); Haydn dirigirte zwei ſeiner eigenen Symphonien, Paer und Conti dirigirten das Orcheſter bei der Begleitung der Vocalmuſik. Dieſes Concert war die Veranlaſſung eines Briefes von Beethoven an Madame Frank, zu deſſen genauerem Verſtändniſſe wir zuvor die Originalanzeige aus der Wiener Zeitung vom 21. Jan. vollſtändig mittheilen müſſen.

„Freitags den 30. Januar Abends wird die berühmte Dilettantin der Singkunſt Frau von Frank, geborne Gerhardi, in dem großen k. k. Redoutenſaale eine muſikaliſche Akademie zum Vortheil der verwundeten Soldaten der k. k. Armee geben. — Das Weitere macht der gewöhnliche Anſchlagzettel bekannt. Die Eintritts-Billete werden um zwei Gulden in der Hoffnung erlaſſen, daß in Hinſicht des edeln Zweckes die erprobte Menſchenliebe des Wiener Publikums in dieſem Preiſe keine Grenzen wahrnehmen wird. Die Art der Einnahme iſt wie gewöhnlich, und unter der Obſicht einer von hoher Behörde dazu beorderten Perſon.“

Der Brief ſelbſt (im Beſitze des Herrn Helm, Directors des Generalhospitals in Wien) iſt ohne Datum und lautet ſo:

„Pour Madame de Frank.

„Ich glaube ſie meine Beſte erinnern zu müſſen, daß bei der zweiten Ankündigung unſerer Akademie ſie wieder nicht ihren Mann vergeſſen laſſen ſollten, daß diejenigen, die dieſe A. durch ihre Talente unterſtützen, dem Publiko ebenfalls bekannt gemacht werden — ſo iſt es Sitte, ich ſehe auch nicht ein, wenn dieſes nicht geſchieht, was denn das Auditorium zahlreicher machen ſoll, welches doch der Hauptzweck dieſer A. ſein ſoll; — Punto iſt nicht wenig aufgebracht darüber, und er hat auch recht, und es war mein Vorſatz, noch ehe ich ihn geſehen, ſie daran zu erinnern, indem ich mir es nicht anders als durch eine große Eile oder große Vergeßlichkeit erklären kann, daß es nicht geſchehen iſt. Sorgen ſie alſo jetzt meine Beſte dafür, indem wenn es nicht geſchehen wird ſie ſich ſichern Verdrießlichkeiten ausſetzen werden.“

„Nachdem ich mich einmal durch andere und durch mich beſtimmt überzeugt habe, daß ich in dieſer A. nicht unnütz bin, ſo weiß ich, daß nicht ſowohl ich, als auch Punto, Simoni, Galvani, eben das nemliche fodern werden, daß das Publikum auch mit unſerm Eifer für das wohlthätige Gute dieſer A. bekannt gemacht werde, ſonſt müſſen wir alle ſchließen, daß wir unnütz ſind. —

Ganz ihr

L. v. Bthvn.“

Ob dieſer ſcharfe Widerſpruch Beethoven's ſeine gebührende Wirkung auf die Abfaſſung der Anſchlagzettel übte, kann gegenwärtig nicht conſtatirt werden; die obige Anzeige wurde in der Wiener Zeitung vom 24. und 28. wörtlich wiederholt.[1]

Bei dem damaligen Stande der Verhältniſſe war es nicht die geeignete Zeit, öffentliche Concerte zum eigenen Vortheil zu geben; überdies mag der Streit mit dem Orcheſter im vorherigen Jahre es verhindert haben, daß Beethoven das Burgtheater wieder erhielt; und das neue Theater an der Wien war zur Benutzung noch nicht fertig. Jedoch kann der Umſtand, daß er in dieſem Frühjahre keine Akademie gab, noch einen andern Grund gehabt haben; er war nämlich engagirt worden, ein wichtiges Werk für die Hofbühne zu componiren.

---

[1] Vgl. Anhang III.

Salvatore Vigano, ein Tänzer und Verfaſſer von Ballets (ſowohl der Handlung als der Muſik), der Sohn eines Mailänders von gleichem Berufe, war zu Neapel am 29. März 1769 geboren. Er begann ſeine Laufbahn zu Rom mit der Uebernahme von Frauenrollen, da es Frauen dort nicht geſtattet war, auf der Bühne aufzutreten. Hierauf hatte er nach einander Engagements in Madrid, wo er Maria Medina, eine gefeierte ſpaniſche Tänzerin, heirathete, in Bordeaux, London und Venedig, wo er 1791 ſeinen Raoul, Sire de Crequi für das Theater San Samuel dichtete und componirte. Von da kam er nach Wien, und die Wiener Zeitung verzeichnet das erſte Auftreten von Vigano und ſeiner Frau als Tänzerin am 13. Mai 1793, und die Aufführung des Raoul am 25. Juni im Kärnthnerthortheater. Nach zweijährigem activem Dienſte daſelbſt nahm er eine Reihe Engagements in Prag, Dresden, Berlin, Hamburg und Venedig an, kehrte jedoch 1799 nach Wien zurück. Hier bot ſich ihm bald nachher Gelegenheit zur Verfaſſung des Werkes, welches ihn mit Beethoven in Verbindung brachte.

Die zweite Gemahlin von Kaiſer Franz, Maria Thereſia, war eine Frau von hoher muſikaliſcher Bildung und einem guten und geläuterten Geſchmacke, und Vigano beſchloß ſie grade wegen dieſer Eigenſchaft in einem Ballet zu feiern. Haydn's „Schöpfung", die einen ſo großen Erfolg erlebt hatte und in kurzer Zeit hochberühmt geworden war, mag einigen Einfluß auf die Wahl des Gegenſtandes „die Geſchöpfe des Prometheus" gehabt haben, und die Widmung von Beethoven's Septett an die Kaiſerin mag nicht ohne Einwirkung auf Vigano bei der Wahl des Componiſten geweſen ſein. Das Werk wurde Beethoven zur Compoſition übergeben.

Nach der Art und Weiſe, wie dieſes Werk von den Biographen und Beurtheilern des Componiſten vernachläſſigt worden iſt, ſcheint man annehmen zu müſſen, daß ſie es weder dem Gegenſtande, noch der Ausführung, noch dem Erfolge nach ſeiner würdig gehalten haben. Man hat aber dabei wohl vergeſſen, daß er als Orcheſtercomponiſt damals nur durch zwei oder drei Clavierconcerte und ſeine erſte Symphonie bekannt war, ein Werk, welches keineswegs den größeren Schöpfungen Mozart's und Haydn's gleichſteht, und daß von Arbeiten Beethoven's für die Bühne bisher noch nicht das Geringſte bekannt war. Außerdem muß die Stellung, welche das Ballet gerade damals an der Hofbühne einnahm, hierbei wohl beachtet werden; daſſelbe ſtand in der That höher als je zuvor, und als es vielleicht jemals nachher geſtanden hat. Vigano war ein Mann von wirklichem Genie und hatte eine Reform bewirkt, welche uns **Heinrich von Collin** anſchaulich und lebendig beſchrieben hat.[1] „Eine für ihn [Collin] ganz neue Art des Schauſpiels zog aber damals ſeine Aufmerkſamkeit in beſonderem Grade auf ſich. Unter der Regierung Leopolds II. waren nähmlich die Ballette, einſt durch Noverre in Wien ein viel beſuchtes Schauſpiel, wieder auf die Bühne gebracht worden. Das allgemeine Intereſſe wandte ſich ſogleich wieder dahin; dies wurde aber in einem hohen Grade geſteigert, als neben dem Balletmeiſter Muzarelli auch ein zweiter Balletmeiſter, Herr Salvatore Vigano, Darſtellungen gab, deſſen Gemahlin vor den Augen der erſtaunten Zuſeher eine bis dahin nie geahndete Kunſt entwickelte. Die wichtigſte Staatsangelegenheit iſt vielleicht nicht im Stande, eine heftigere Entzweiung der Gemüther hervorzubringen, als damals der Streit über den Vorzug der beiden Balletmeiſter bewirkte. Die Freunde des Theaters theilten ſich ſämmtlich in zwei Parteien, die ſich wegen der Verſchiedenheit ihrer Ueberzeugungen mit Haß und Verachtung betrachteten. Die Anhänger Muzarellis, als der ſchwächere Theil, welche hauptſächlich darum die Seite jenes Balletmeiſters zu halten ſchienen, weil er früher als Vigano im Beſitze der Bühne geweſen war, und ſich durch den neuen Ankömmling gleichſam in ſeinem Rechte gekränkt, und aus dem vormaligen allgemeinen Beifalle verdrängt ſah, waren die erbittertſten, und ſuchten ſelbſt der Sache fremdartige Mittel hervor, um ſich den Gegnern gegenüber zu behaupten; wie ſie denn auch das ganz allein auf wahre Kunſt gerichtete Spiel der Madame Vigano als unſittlich zu verſchreien trachteten, welches freilich nicht wie ſie wollten gelingen wollte. Die Verehrer des neuen Balletmeiſters im Gegentheile nannten die Vertheidiger des Aelteren mit ganz offener Verachtung Ignoranten, welche von der Idee der Schönheit niemals auch nur eine leiſe Ahndung gehabt hätten. Sie waren aber nicht ſowohl damit beſchäftigt, ihnen dieſe Meinung fühlen zu laſſen, als vielmehr den Gegenſtand ihrer Verehrung mit ungeſtümer Lobpreiſung bis an den Himmel zu heben, und wirklich hörten die Theater zu Wien ſolch ſtürmenden Lärm des Beifalls und gleichſam donnerndes Gebraus der zujauchzenden Menge nie wieder, wie in den

---

[1] Vgl. Collin's Werke VI. 305 fg.

Balletten jener Zeit. Die Feinde des Balletmeiſters mußten im Theater von dem betäubenden Schalle des Beifalls, der von den Parterren, Logen und Gallerien wiederhallte, unmuthsvoll verſtummen."

„Dieſen ſeltnen Sieg, welchen der neue Balletmeiſter über den älteren davon trug, hatte er der Zurückführung ſeiner Kunſt von den übertriebenen, nichtsſagenden Künſtlichkeiten des älteren italieniſchen Ballets auf die einfachen Formen der Natur zu danken. Allerdings mußte es befremden, plötzlich in einer Gattung des Schauſpiels, in welcher man bisher nichts als Sprünge und Gliederverrenkungen, mühſame Stellungen, combinirte, vielfach verſchlungene Tänze, die keinen Eindruck der Einheit zurückließen, zu ſehen gewohnt war, plötzlich Handlung, Tiefe der Empfindung und reine Schönheit der äußeren Darſtellung zu erblicken, welche in den früheren Balletten des Herrn Salvatore Vigano ſo herrlich ſich entwickelten und ein neues bis dahin nicht gekanntes Reich des Schönen aufthaten. Und wenn es zwar ungezweifelt wahr iſt, daß beſonders der naturgemäße, heitere, zwangloſe Tanz der Madame Vigano [1]) und ihr ebenſo ausdrucksvolles als reizendes Mienenſpiel vorzüglich den allgemeinen Beifall nach ſich zogen, ſo waren nichts deſto weniger der Gehalt der Ballette ſelbſt, die ſich von den ſpäteren Erfindungen deſſelben Meiſters ſehr vortheilhaft unterſchieden und ſein damals ganz claſſiſcher gediegener männlicher Tanz gleichfalls vorzüglich geeignet, die Gemüther mit Bewunderung und Achtung für den Meiſter und ſeine Schöpfungen zu erfüllen."

Es lag alſo nichts Entwürdigendes für Beethoven darin, daß er den Antrag annahm, die Muſik zu einem Ballet von Vigano zu componiren; von wem aber dieſer Antrag an ihn erging, wann und unter welchen Bedingungen er geſtellt wurde, über alle dieſe und andere Einzelnheiten wiſſen wir nichts. Unſere Kenntniß beſchränkt ſich darauf, daß beim Schluſſe der Saiſon, vor Oſtern, am 28. März das Ballet „Gli uomini di Prometheus" zum erſtenmale aufgeführt worden iſt zum Benefiz der Primadonna des Balletcorps, Fräulein Caſſentini [2]), und daß die Zahl der Aufführungen deſſelben ſich in dieſem Jahre im Ganzen auf 16, und im Jahre 1802 auf 13 belief. Das pecuniäre Reſultat muß demnach für Beethoven zufriedenſtellend geweſen ſein; denn außer ſeinem Honorar vom Theater veröffentlichte Artaria den Clavierauszug im Juni, Hofmeiſter die Partitur der Ouverture 1803, und verſchiedene andere Ausgaben und Arrangements des Ganzen oder einzelner Theile erſchienen ziemlich früh.

---

[1]) Die gleichzeitigen Berichte würden Stoff genug zu einer Schilderung der Art und Weiſe bieten, wie die ſchöne Medina Vigano die Venusgleichen Reize ihrer ſchönen Körperformen darzuſtellen wußte. Dies würde aber hier um ſo unnöthiger ſein, als ihr Name lange vor dem Prometheusballet von der Liſte des Theaters verſchwunden war und Fräulein Caſſentini an ihrer Stelle herrſchte. Vgl. übrigens Anh. IV. u. V.

[2]) Dieſe Angabe gründet ſich auf einen noch vorhandenen Theaterzettel, der

Alois Fuchs hat eine charakteriſtiſche Anekdote aufbewahrt, „ihm von achtbarer Hand eines Zeitgenoſſen mitgetheilt. Als Beethoven im Jahre 1801 die Muſik zu dem Ballet: „die Geſchöpfe des Prometheus" geſchrieben hatte, begegnete ihm ſein ehemaliger Lehrer, der große Joſeph Haydn, welcher ihn alſogleich feſthielt und ſagte: „Nun! geſtern habe ich Ihr Ballet gehört, es hat mir ſehr gefallen!" Beethoven erwiederte hierauf: „O lieber Papa! Sie ſind ſehr gütig, aber es iſt doch noch lange keine „Schöpfung"!" Haydn, durch dieſe Antwort überraſcht und beinahe verletzt, ſagte nach einer kurzen Pauſe: „Das iſt wahr, es iſt noch

---

jenes Datum trägt. Nach der Mittheilung Nottebohm's (Allg. Muſ. Ztg. 1869 Nr. 37) hat ſich aber im Archiv der Geſellſchaft der Muſikfreunde in Wien ein noch älterer Zettel vorgefunden, nach welchem das Stück eine Woche früher zur Aufführung kommen ſollte. Ob dieſe ſtattfand, oder, was wahrſcheinlicher, verſchoben wurde, bleibt für jetzt ungewiß; doch iſt der Zettel wegen einzelner beſonderer und genauerer Angaben beachtenswerth. Nottebohm theilt ihn wie folgt mit:

„Nachricht.

Samſtag den 21. März 1801 wird in dem Theater nächſt der k. k. Burg zum Vortheil der Mlle. Marie Caſentini ein neues Ballet aufgeführt werden.

Genannt:

Die Menſchen des Prometheus.

Ein mythologiſches allegoriſches Ballet von der Erfindung und Ausführung des Balletmeiſters Herrn Salvator Vigano.

Die Muſik iſt von der Kompoſition des Hrn. Ludwig van Beethoven.

Die Dekorationen ſind vom Herrn Plazer, Mitglied der k. k. Akademie der bildenden Künſte und wirklichen Kammermaler Sr. Majeſtät des Kaiſers.

Durchdrungen vom dankbarſten Gefühle für das gütige Wohlwollen eines ſo verehrungswürdigen Publikums, wird die Künſtlerin mit unermüdetem Fleiße, die Zufriedenheit deſſelben ferner zu erwerben trachten.

Logen und geſperrte Sitze ſind am Vorabend und am Tage der Vorſtellung in ihrer Wohnung auf der Sailerſtadt am Ende der Himmelpfortgaſſe Nr. 1017 im zweyten Stock zu beſtellen.

Diejenigen Herren Abonnenten, welche nicht geſonnen wären Ihre Logen und geſperrten Sitze beizubehalten, werden gehorſamſt erſucht, Ihre Entſchließung der Mlle. Caſentini etwas früher, wenigſtens Tags vorher gütigſt wiſſen zu laſſen."

Dann folgt in gleicher Weiſe die italieniſche Ankündigung.

keine Schöpfung, glaube auch ſchwerlich, daß es dieſelbe je erreichen wird“ — worauf ſich beide — etwas verblüfft — gegenſeitig empfahlen“. —

Aus der nächſtfolgenden Zeit haben wir wieder einen Brief Beethoven's an Hofmeiſter.[1]

„Wien am 22. April 1801.

Sie haben Urſache über mich zu klagen, und das nicht wenig. Meine Entſchuldigung beſteht darin, daß ich krank war, und dabei noch obendrein ſehr viel zu thun hatte, ſo daß es mir kaum möglich war, auch nur darauf zu denken, was ich Ihnen zu ſchicken hatte, dabei iſt es vielleicht das einzige Geniemäßige, was an mir iſt, daß meine Sachen ſich nicht immer in der beſten Ordnung befinden und doch niemand im Stande iſt, als ich ſelbſt, da zu helfen. So z. B. war zu dem Concerte in der Partitur die Clavierſtimme, meiner Gewohnheit nach, nicht geſchrieben und ich ſchrieb ſie jetzt erſt, daher Sie dieſelbe wegen Beſchleunigung, von meiner eigenen nicht gar zu lesbaren Handſchrift erhalten.

Um ſo viel als möglich die Werke in der gehörigen Ordnung folgen zu laſſen, merke ich Ihnen an, daß Sie

auf die Solo-Sonate	Opus	22
auf die Symphonie	„	21
auf das Septett	„	20
auf das Concert	„	19

ſetzen mögen laſſen. Die Titeln werde ich Ihnen nächſtens ſchicken.

Auf die Johann Sebaſtian Bach'ſchen Werke ſetzen Sie mich als Pränumerant an, ſo wie auch den Fürſten Lichnowsky. Die Ueberſetzung der Mozartiſchen Sonate in Quartetten wird Ihnen Ehre machen und auch gewiß einträglich ſein; ich wünſchte ſelbſt hier bei ſolchen Gelegenheiten mehr beitragen zu können, aber ich bin ein unordentlicher Menſch und vergeſſe bei meinem beſten Willen auch Alles, doch habe ich ſchon hier und da davon geſprochen, und finde überall die beſte Neigung dazu. Es wäre recht hübſch, wenn der Herr Bruder auch nebſt dem, daß Sie das Septett ſo herausgäben, daſſelbe auch für Flöte, z. B. als Quintett arrangirten; dadurch würde den Flötenliebhabern, die mich ſchon darum angegangen, geholfen und ſie würden darin wie die Inſecten herumſchwärmen und davon ſpeiſen. — Von mir noch etwas zu ſagen, ſo habe ich ein Ballet gemacht, wobei aber der Balletmeiſter ſeine Sache nicht ganz zum Beſten gemacht. — Der F... von L. hat uns auch mit einem Producte beſchenkt, das den Ideen, die uns die Zeitungen von ſeinem Genie gaben, nicht entſpricht; wieder ein neuer Beweis für die Zeitungen. Der F.... ſcheint ſich Herrn N... beim Kasperle zum Ideal gemacht zu haben, doch — ohne ſogar ihn — zu erreichen. —

---

[1] Neue Zeitſchr. f. Muſ. 1837, 7. März, 3.

Das ſind die ſchönen Ausſichten, unter denen wir arme hieſigen gleich empor keimen ſollen. —

Mein lieber Bruder! eilen Sie nur recht, die Werke zum Angeſicht der Welt zu bringen und ſchreiben Sie mir bald etwas, damit ich wiſſe, ob ich durch meine Verſäumniß nicht Ihr ferneres Zutrauen verloren habe.

Ihrem Aſſocie Kühnel alles Schöne und Gute; in Zukunft ſoll alles prompt und fertig gleich folgen; und hiermit gehaben Sie ſich wohl und behalten Sie lieb

Ihren Freund und Bruder
Beethoven."

Unter demſelben Datum ſchrieb Beethoven folgenden Brief

„An Herren Breitkopf und Härtel
in Leipzig. ¹)

Wien den 22ten April 1801.

P. P.

Sie verzeihen die ſpäte Beantwortung ihres Briefes an mich, ich war eine Zeitlang immerfort unpäßlich und dabei überhäuft mit Beſchäftigungen, und da ich überhaupt eben nicht der fleißigſte Briefſchreiber bin, ſo mag auch das zu meiner Entſchuldigung mit dienen — was ihre Aufforderung wegen Werken von mir betrifft, ſo iſt es mir ſehr leid, ihnen jetzt in dieſem Augenblicke nicht Genüge leiſten zu können. Doch haben ſie nur die Gefälligkeit mir zu berichten von was für einer Art ſie von mir Werke zu haben wünſchen, nemlich: Sinphonie, Quartetten, Sonate u. ſ. w., damit ich mich darnach richten kann, und im Falle ich das habe, was ſie brauchen oder wünſchen, ihnen damit dienen können. — Bei Mollo hier kommen, wenn mir recht iſt, bis 8 Werke heraus; bei Hofmeiſter in Leipzig ebenfalls vier Werke — ich merke dabei bloß an, daß bei Hofmeiſter eines von meinen erſten Konzerten herauskommt, und folglich nicht zu den beſten von meinen Ar-

---

¹) Dem Verfaſſer von Otto Jahn mitgetheilt.

beiten gehört, bei Mollo ebenfalls ein zwar ſpäter verfertigtes Konzert, aber ebenfalls noch nicht unter meinen beſten von der Art gehört, dies ſei blos ein Wink für ihre Muſikaliſche Zeitung in Rückſicht der Beurtheilung dieſer Werke, obſchon wenn man ſie hören kann, nemlich: gut, man ſie am beſten beurtheilen wird. — Es erfordert die muſikaliſche Politik die beſten Konzerte eine Zeitlang bei ſich zu behalten. — Ihren Hrn. Rezenſenten empfehlen ſie mehr Vorſicht und Klugheit beſonders in Rückſicht der Produkte jüngerer Autoren, mancher kann dadurch abgeſchreckt werden, der es vielleicht ſonſt weiter bringen würde, was mich angeht, ſo bin ich zwar weit entfernt mich einer ſolchen Vollkommenheit nahe zu halten, die keinen Tadel vertrüge, doch war das Geſchrei ihres Rezenſenten anfänglich gegen mich ſo erniedrigend, daß ich mich, indem ich mich mit anderen anfing zu vergleichen, auch kaum darüber aufhalten konnte, ſondern ganz ruhig blieb und dachte ſie verſtehen's nicht; um ſo mehr konnte ich ruhig dabei ſein, wenn ich betrachtete, wie Menſchen in die Höhe gehoben wurden, die hier unter den beſſeren in loco wenig bedeuten — und hier faſt verſchwanden, ſo brav ſie auch übrigens ſein mochten — doch nun pax vobiscum — Friede mit ihnen und mir — ich würde nie eine Silbe davon erwähnt haben, wäre's nicht von ihnen ſelbſt geſchehen. —

Wie ich neulich zu einem guten Freunde von mir kam und er mir den Betrag von dem, was für die Tochter des unſterblichen Gottes der Harmonie geſammelt worden zeigt, ſo erſtaune ich über die geringe Summe, die Deutſchland und beſonders ihr Deutſchland dieſer mir verehrungswürdigen Perſon durch ihren Vater anerkannt hat, das bringt mich auf den Gedanken, wie wärs, wenn ich etwas zum Beſten dieſer Perſon herausgäbe auf praenumeration, dieſe Summe und den Betrag, der alle Jahr einkäme dem Publikum vorlegte, um ſich gegen jeden Angriff feſtzuſetzen — Sie könnten das meiſte dabei thun. Schreiben ſie mir geſchwind wie das am beſten möglich ſei, damit es geſchehe, ehe uns dieſe Bach ſtirbt, ehe dieſer Bach austrocknet und wir ihn nicht mehr tränken können — Daß ſie dieſes Werk verlegen müſſen, verſteht ſich von ſelbſt.

Ich bin mit vieler Achtung
ihr ergebener
Ludwig van Beethoven."

Die noch übrigen Briefe dieſes Kapitels enthalten Thatſachen und Anſpielungen, welche eine ausführlichere Erklärung und Erläuterung nöthig machen; da es aber wichtig iſt, daß ſie in unmittelbarem Zuſammenhange mit einander geleſen werden, ſo mag der Commentar beſſer für ein eigenes Kapitel aufgehoben werden, worin auch das, was über obige beide Briefe zu ſagen iſt, zur Sprache kommen ſoll, da ſo eine Unterbrechung der Erzählung vermieden wird. —

Des armen Maximilian Franz Geſundheitszuſtand war ein ſehr bedenklicher geworden, und es war daher für die Wohlfahrt des deutſchen Ordens in dieſen revolutionären Zeiten nöthig, daß ihm ein verſtändiger und einflußreicher Nachfolger als Großmeiſter in der Perſon eines geſchäftsführenden Coadjutors geſichert werde. Die Gedanken aller betheiligten Parteien wendeten ſich auf einen Mann, der damals nicht einmal Mitglied des Ordens war, vorausgeſetzt, daß er bereit wäre in denſelben einzutreten und jene Stellung anzunehmen, nämlich auf den berühmten Erzherzog Karl. Es wurde daher ein großes Kapitel nach Wien berufen. Die Verhandlungen wurden am 1. Juni um 9 Uhr Vormittags mit einer hohen Meſſe und einer Rede eröffnet, welche Rath Höpffner aus Mergentheim hielt. Erzherzog Karl wurde hierauf „einſtimmig“ als Mitglied des Ordens aufgenommen, jedoch „von der Ablegung der Gelübde einſtweilen diſpenſirt.“ Am 3. Juni wurde er zum Coadjutor erwählt, und am 11. empfing er den Ritterſchlag.

Das Rundſchreiben, welches dieſe allgemeine Verſammlung der „Landkommenthure, Bevollmächtigten, Rathsgebietigen, Kommenthure und Ritter des Hohen Deutſchen Ordens in der Wohnung des Kurfürſten Hoch- und Deutſchmeiſters Erzherzog Maximilian im Deutſchen Hauſe“ nach Wien zuſammenberief, brachte nothwendigerweiſe die ganze Schaar der Beamten dorthin, welche zu Mergentheim, dem damaligen Hauptſitze des Ordens, angeſtellt waren.[1] So traf es ſich, daß Stephan von Breuning, deſſen Name im Ordenskalender der Jahre 1797 bis 1803 incl. als Hofraths-Aſſeſſor erſcheint, wieder nach Wien kam und ſeinen intimen perſönlichen Verkehr mit Beethoven erneuerte.

Ein anderer unſerer alten Bonner Bekannten war auch kürzlich dorthin gekommen, derſelbe, von welchem (nach des Verfaſſers Anſicht) Beethoven an Amenda ſchreibt: „jetzt iſt zu meinem Troſt wieder ein Menſch gekommen", nämlich Anton Reicha.

---

[1] Der Verfaſſer ſtattet an dieſer Stelle der Güte des Archivars im deutſchen Hauſe zu Wien, welcher die Documente, die ſich auf dieſes große Kapitel beziehen, ihm zugänglich machte, ſeinen Dank ab. Vgl. auch Wiener Zeitung vom 13 Juni 1801.

Im Frühling dieſes Jahres zog Beethoven vom Tiefen Graben weg und bezog ein paar Zimmer mit der Ausſicht auf die Baſtionen — ohne Zweifel die Waſſerkunſtbaſtei — und zwar in einem der Häuſer, zu welchen der Haupteingang ſich in der Sailerſtätte befindet. In einer ſpäteren Periode ſeines Lebens kehrte er noch einmal dorthin zurück, und mit gutem Grunde; denn dieſe Häuſer gewährten nicht nur eine ſchöne Ausſicht über das Glacis und die Landſtraßenvorſtadt, ſondern eine Fülle von Sonne und friſcher Luft. In das Hamberger Haus, wo jetzt Nr. 15 ſteht, iſt Beethoven oft mit ſeinen Uebungen zu Joſeph Haydn gegangen, und dicht dabei wohnte ſein Freund Anton von Türkheim, K. K. Truchſeß. Ein undatirter Brief an Zmeskall, der jedoch die Handſchrift dieſer Jahre zeigt, und zu jener Klaſſe gehört, von welcher früher mehrere Beiſpiele mitgetheilt worden ſind, macht es nicht unwahrſcheinlich, daß dieſe neue Wohnung ſich in dem Hauſe befand, aus welchem Haydn kurz vorher in die Gumpersdorfer Vorſtadt ausgezogen war. Man wird bemerken, daß der Schreiber noch nicht jenen Grad von Vertraulichkeit mit Zmeskall erreicht hatte, welcher in den ſpäteren Briefen an ihn jene Fülle von Scherzen hervorrief. Der Brief, deſſen Original ſich zu Boſton befindet, lautet ſo:

„Hr. von Zmeskall.

Laſſen Sie mich wiſſen, wann Sie können einige Stunden mit mir zubringen, erſtens zum Hamberger mit mir zu gehen, zweitens verſchiedene andere mir bedürftige Sachen mit mir zu kaufen. — Was die Nachtslichte angeht, ſo habe ich d. g. zufällig gefunden, die ſie vollkommen befriedigen werden — je eher je lieber —

ihr

Beethoven." [1]

Zu ſeinem Sommeraufenthalte wählte Beethoven in dieſem Jahre Hetzendorf. Diejenigen, welche die Umgebungen Wiens genauer kennen, werden bemerkt haben, daß dieſes Dorf für den Liebhaber der Natur weniger Anziehungskraft hat, wie hundert andere in der näheren Umgebung der Stadt. Es findet ſich daſelbſt nichts, was den, der die Einſamkeit des Waldes liebt, einladen könnte, wie höchſtens etwa das Dickicht in dem Garten von Schönbrunn, ungefähr zehn Minuten Weges entfernt. Möglich iſt es, daß Beethoven's Geſundheitszuſtand ihm verbot, ſeinem Geſchmacke an weiten Gängen nachzugeben, und die kühlen Schatten von Schönbrunn, welches leicht und zu jeder Zeit zugänglich war, mögen ſeine Wahl beſtimmt haben. Vielleicht war aber auch die Anhänglichkeit an ſeinen ehemaligen Herrn, den Kurfürſten *Max Franz*, der damals zu Hetzendorf in völliger Zurückgezogenheit lebte, nicht ganz ohne Einfluß auf Beethoven's Entſchluß, den Sommer hier zuzubringen. Es findet ſich freilich weder in den Briefen und Aufzeichnungen Beethoven's, noch in Converſationsbüchern oder Berichten über Unterhaltungen mit ihm irgendwelche Anſpielung auf Maximilian's Rückkehr und ſeinen Aufenthalt in Hetzendorf, und keine Ueberlieferung weiß uns etwas darüber zu erzählen, ob die Einſamkeit deſſelben noch einmal belebt wurde von den Muſikern, die ehemals in ſeinen Dienſten geſtanden hatten und jetzt in Wien lebten. Dennoch möchten wir zur Ehre Beethoven's, der Familie Willmann und anderer hoffen, es möchten ſich noch einmal Beweiſe finden, daß der Kurfürſt während dieſer ſeiner letzten Lebensjahre zuweilen durch ihre Anweſenheit erfreut wurde, daß die Concerte des großen kurfürſtlichen Schloſſes in Bonn gelegentlich in einem beſcheidenen Raume der kleinen Villa zu Hetzendorf erneuert wurden. Mag dem nun geweſen ſein, wie ihm wolle: in *dieſem* Sommer hörte Maximilian jedenfalls wenig Muſik mehr, da er am 26. Juli ſtarb. Drei Tage ſpäter wurden ſeine ſterblichen Ueberreſte mit großartigen und impoſanten Ceremonien in jener Gruft der Kapuzinerkirche in Wien beigeſetzt, welche noch vor wenigen Jahren ſich öffnete, um den Leib eines andern Maximilian aufzunehmen, der gleich jenem eine auswärtige Krone angenommen und ein noch unſeligeres Schickſal erfahren hatte. —

---

[1] Auch Karajan's Beſchreibung des Hamberger Hauſes (J. Haydn in London, S. 15) beſtätigt unſere Annahme.

Es war damals in Wien eine ſehr fruchtbare Zeit für kürzere geiſtliche Cantaten. An beſtimmten Tagen im Frühling und Spätherbſt waren theatraliſche Aufführungen nicht geſtattet, und die bedeutendſten Componiſten ergriffen die Gelegenheit, in jener Gattung ihrer Kunſt ihre Erfindungskraft und Geſchicklichkeit zu zeigen, theils in Concerten zu ihrem eigenen Vortheil, theils und häufiger in ſolchen zu wohlthätigen Zwecken. *Haydn*, *Salieri*, *Winter*, *Süßmayer*, *Paer* ſind Namen, welche einem jeden, der die muſikaliſchen Annalen Wiens ſtudirt, in dieſer Verbindung begegnen werden. *Beethoven*, der immer bereit war, auch mit dem größten Talente wenigſtens in einem Werke zu concurriren, und der den

Wunſch hegte, in ſeinem nächſten Concerte ein neues großes Vocalwerk von ſeiner eigenen Compoſition vorzuführen, entſchloß ſich ein Werk dieſer Gattung zu componiren. Der gewählte Text war „Chriſtus am Oelberg", und die Compoſition deſſelben die große Arbeit des gegenwärtigen Sommers. Dieſer Text „ward", wie Beethoven in einem Briefe ſchreibt, „von mir mit dem Dichter in Zeit von 14 Tagen geſchrieben; allein der Dichter war muſikaliſch und hatte ſchon mehreres für Muſik geſchrieben, ich konnte mich jeden Augenblick mit ihm beſprechen". Dieſer Dichter war F. X. Huber, ein fruchtbarer Schriftſteller in allgemeiner Literatur und ein populärer Dichter für die Wiener Bühne. Unter ſeinen damals neuen Erzeugniſſen befand ſich „die edle Rache", eine von Süßmayer's beliebteſten Opern, und „das unterbrochene Opferfeſt", Winter's Meiſterwerk. Dieſe beiden Werke hatten ihm für jene Zeit den erſten Rang unter den öſtreichiſchen Schriftſtellern dieſer Gattung verſchafft. Obgleich er jetzt ſo vergeſſen iſt, daß es nicht einmal dem unermüdlichen Wurzbach gelungen iſt, das Datum ſeines Todes aufzufinden und ein vollſtändiges Verzeichniß ſeiner Werke, ja auch nur der Dramen, zu liefern, ſo nahm er doch damals in der öffentlichen Achtung eine ſo hohe Stellung ein, daß wir in ſeiner Bereitwilligkeit, den Text zum Chriſtus zu verfaſſen, nur einen neuen Beweis des großen Rufes erblicken können, den Beethoven damals ſchon genoß. Die Verdienſte und Mängel des Textes brauchen hier nicht ausführlich beſprochen zu werden; Beethoven's eigene Worte zeigen, daß er zum Theil für dieſelben verantwortlich war.

„Auch 1805 wohnte Beethoven in Hetzendorf", ſagt Schindler, „und ſchrieb ſeinen Fidelio. Eine Particularität, die ſich an dieſe beiden großen Werke knüpft, und der ſich Beethoven nach langen Jahren noch lebhaft erinnerte, war die, daß er jene beiden Werke im Dickicht des Waldes im Schönbrunner Hofgarten auf der Anhöhe, zwiſchen zwei Eichenſtämmen ſitzend, die ſich ungefähr zwei Fuß von der Erde vom Hauptſtamme trennten, componirte. Dieſe ihm merkwürdig gebliebene Eiche in der Parthie zur linken Seite des Gloriets fand ich mit Beethoven noch 1823, und ſie erweckte in ihm intereſſante Erinnerungen aus jener Zeit."

Es iſt ein vergeblicher Verſuch, dieſen Baum noch jetzt zu beſtimmen; es ſtehen dort mehrere, welche, wenn man dem Wachsthum von 70 Jahren Rechnung trägt, der Beſchreibung Schindler's entſprechen.

Ein junger Componiſt, Ferdinand Paer (geboren 1771 zu Parma), hatte ſeit Anfang 1798 auf der Hofbühne eine Reihe anziehender und populärer Opern zur Darſtellung gebracht. Da er auf einem Gebiete thätig war, welches von der Wirkungsſphäre Beethoven's völlig verſchieden war, ſo beſtand keine Rivalität zwiſchen ihnen und ihre Beziehungen zu einander waren herzlich und freundlich. Am 6. Juni dieſes Sommers brachte Paer eine heroiſche Oper „Achilles“ auf die Bühne; dieſelbe „ward mit rauſchendem Beifall aufgenommen und verdiente dieſen Beifall vollkommen“, nach den Worten des Correſpondenten in der Zeitung für die elegante Welt. Paer erzählte in ſeinem hohen Alter Ferd. Hiller eine charakteriſtiſche Anekdote von Beethoven, welche im Zuſammenhange mit ſeiner Leonore, wie er ſie in Folge eines Gedächtnißfehlers erzählt, unmöglich richtig ſein kann, ohne Zweifel aber mit dem Achilles zuſammenhängt. Beethoven ſei nämlich mit Paer in das Theater gegangen, wo eine Oper des letzteren gegeben wurde. Er ſaß neben ihm, und nachdem er einmal über das andere Mal ausgerufen: „oh que c'est beau, que c'est interessant!“ habe er endlich geſagt: „il faut que je compose cela.“

Der eben citirte Correſpondent klagt über die „Characterloſigkeit“ der Märſche im Achilles und beſtätigt ſo gelegentlich eine von Ries' Notizen (S. 80): „Der Trauer-Marſch in As moll, in der dem Fürſten Lichnowsky gewidmeten Sonate (Op. 26) entſtand aus den großen Lobſprüchen, womit der Trauermarſch Paers, in deſſen Oper „Achilles“ von den Freunden Beethovens aufgenommen wurde.“ Von dieſer Sonate, welche im Jahre 1801 vollendet wurde, ſagt Czerny: „Als Cramer in Wien war und ebenſo durch ſein Spiel wie durch die dem Haydn gewidmeten drei Sonaten (wovon die erſte in As dur $^3/_4$ Tact) großes Aufſehen erregte, ſchrieb Beethoven, dem man Cramer entgegenſtellte, die As-Sonate Op. 26, in welcher das Finale abſichtlich an die Clementi-Cramerſche laufende Manier des Finale erinnert. Die Marcia Funebre wurde bei Gelegenheit eines damals ſehr beliebten Trauermarſches von Paer geſchrieben und der Sonate Op. 26 beigefügt.“

Die in dieſem Jahre vollendeten Compoſitionen, ſoweit ſie feſtgeſtellt ſind, waren: die Sonaten für Clavier und Violine Op. 23 und 24, die Clavierſonaten Op. 26 As dur, Op. 27 Es dur und Cis moll, Op. 28 D dur und das Quintett Op. 29 C dur. „Das D moll-Andante in der Sonate Op. 28 war lange Zeit Beethoven's Liebling, und er ſpielte ſich es oft“, nach Czerny's Erzählung.

Die 12 Contretänze und die 6 ländleriſchen Tänze ſind zum Theil ſkizzirt in den erſten Zeilen des Keßler'ſchen Skizzenbuches. Darf man vorausſetzen, daß ſie für die Bälle des folgenden Winters geſchrieben und aus dem Manuſcript auf denſelben geſpielt wurden, ſo würden ſie ebenfalls zu den in dieſem Jahre fertig gewordenen Compoſitionen zu rechnen ſein.

Die veröffentlichten Werke waren: das Concert für Clavier und Orcheſter Op. 15, dedicirt „a son Altesse Madame la Princesse Odescalchi née Comtesse Keglevics“; die Sonate für Clavier und Horn Op. 17, dedicirt „à Madame la Baronne de Braun“; das Quintett für Clavier, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott Op. 16, dedicirt „a son Altesse Monseigneur le Prince Regnant de Schwarzenberg“. Dieſe drei wurden am 21. März von Mollo u. Co. angezeigt. Dann ferner: die Prometheusmuſik, von ihm ſelbſt (nach Czerny) für Pianoforte arrangirt und dedicirt „a sua Altezza la Signora Principessa Lichnowsky nata contessa Thun“, publicirt im Juni von Artaria als Op. 27; 6 Variations tres faciles über ein eigenes Thema in G dur, angezeigt von Johann Traeg als ganz neu am 11. Auguſt (dieſe Variationen, im Jahre vorher ſkizzirt, wurden wahrſcheinlich in dem gegenwärtigen ausgearbeitet); die Sonaten Op. 23 und 24, dedicirt „a Monsieur le Comte Maurice de Fries“, angezeigt am 28. October; die 6 Quartette Op. 18, gewidmet „a son Altesse Monseigneur le Prince regnant de Lobkowitz“, angezeigt (2. Lief.) ebenfalls am 28. Oct. von Mollo. Das Concert in B, Op. 19, dedicirt „a Monsieur Charles Nikl Noble de Nikelsberg“, und die Symphonie in C, Op. 21, dedicirt „a son Excellence Monsieur le Baron von Swieten“, wurden beide von Hoffmeiſter und Kühnel in Leipzig veröffentlicht, und ſicherlich vor Ende des Jahres, da ſie am 16. Januar 1802 nach Wien kamen und dort angezeigt wurden. Eine Leipziger Anzeige von früherem Datum hat ſich nicht gefunden.

Wir wenden uns nun wieder zu den wichtigen Briefen Beethoven's, welche dieſem Jahre angehören. Unter ihnen iſt der erſte, ohne Ort und Datum, an ſeinen Freund Amenda gerichtet; er lautet, wie ihn die Signale von 1852 Nr. 5 veröffentlicht haben, folgendermaßen:

„Wie kann Amenda zweifeln, daß ich ſeiner je vergeſſen könnte — weil ich ihm — nicht ſchreibe oder geſchrieben — als wenn das Andenken der Menſchen ſich nur ſo gegeneinander erhalten könnte.

„Tauſendmal kommt mir der beſte der Menſchen, den ich kennen lernte, im Sinn, ja gewiß unter den zwei Menſchen, die meine ganze Liebe beſaßen, und wovon der eine noch lebt, biſt du der Dritte, — wie kann das Andenken an Dich mir verlöſchen — nächſtens erhältſt Du einen langen Brief von mir über meine jetzigen Verhältniſſe und alles was Dich von mir intereſſiren kann. Leb wohl, lieber, guter, edler Freund, erhalte mir immer Deine Liebe, Deine Freundſchaft, ſo wie ich ewig bleibe

Dein treuer Beethoven.“

Der längere Brief, den Beethoven hier ſeinem Freunde verſprach, iſt vom 1. Juni dieſes Jahres datirt.

„An Herrn Carl Amenda zu Wirben in Curland.

Wien, den 1. Juni.

Mein lieber, mein guter Amenda, mein herzlicher Freund, mit inniger Rührung, mit gemiſchtem Schmerz und Vergnügen habe ich Deinen letzten Brief erhalten und geleſen. — Womit ſoll ich Deine Treue, Deine Anhänglichkeit an mich vergleichen, o das iſt recht ſchön, daß Du mir immer ſo gut geblieben, ja ich weiß Dich auch mir vor allen bewährt und herauszuheben, Du biſt kein Wiener Freund, nein Du biſt einer von denen, wie ſie mein vaterländiſcher Boden hervorzubringen pflegt, wie oft wünſche ich Dich bei mir, denn Dein B. lebt ſehr unglücklich, im Streit mit Natur und Schöpfer, ſchon mehrmals fluchte ich letzterem, daß er ſeine Geſchöpfe dem kleinſten Zufalle ausgeſetzt, ſo daß oft die ſchönſte Blüthe dadurch zernichtet und zerknickt wird, wiſſe, daß mir der edelſte Theil, mein Gehör, ſehr abgenommen hat, ſchon damals als Du noch bei mir warſt, fühlte ich davon Spuren und ich verſchwieg's, nun iſt es immer ärger geworden, ob es wird wieder können geheilt werden, das ſteht noch zu erwarten, es ſoll von den Umſtänden meines Unterleibs herrühren, was nun den betrifft, ſo bin ich auch faſt ganz hergeſtellt, ob nun auch das Gehör beſſer werden wird, das hoffe ich zwar aber ſchwerlich, ſolche Krankheiten ſind die unheilbarſten. Wie traurig ich nun leben muß, alles was mir lieb und theuer iſt, meiden und dann unter ſo elenden egoiſtiſchen Menſchen, wie ***, ***, u. ſ. w. ich kann ſagen unter allen iſt mir Lichnowski der erprobteſte, er hat mir ſeit vorigem Jahr 600 fl. ausgeworfen, das und der gute Abgang meiner Werke, ſetzt mich in Stand ohne Nahrungsſorgen zu leben, alles was ich jetzt ſchreibe, kann ich gleich 5mal verkaufen, und auch gut bezahlt haben, — ich habe ziemlich viel die Zeit geſchrieben, da ich höre, daß Du bei *** Claviere beſtellt haſt, ſo will ich Dir dann manches ſchicken in dem Verſchlag ſo eines Inſtruments, wo es Dich nicht ſoviel koſtet. — Jetzt iſt zu meinem Troſt wieder ein Menſch hergekommen, mit dem ich das Vergnügen des Umgangs und der uneigennützigen Freundſchaft theilen kann, er iſt einer meiner Jugendfreunde, ich habe ihm ſchon oft von Dir geſprochen und ihm geſagt, daß ſeit ich mein Vaterland verlaſſen, Du einer derjenigen biſt, die mein Herz ausgewählt hat, — auch ihm kann der *** nicht gefallen, er iſt und bleibt zu ſchwach zur Freundſchaft, ich betrachte ihn und *** als bloſſe Inſtrumente worauf ich, wenn's mir gefällt, ſpiele aber nie können ſie volle — Zeugen meiner innern und äußern Thätigkeit, ebenſowenig als wahre Theilnehmer von mir werden, ich taxire ſie nur nach dem was ſie mir leiſten. O wie glücklich wäre ich jetzt, wenn ich mein vollkommenes Gehör hätte, dann eilte ich zu Dir, aber ſo von Allem muß ich zurückbleiben, meine ſchönſten Jahre werden dahin fliegen, ohne alles das zu wirken, was mir mein Talent und meine Kraft geheißen hätten — Traurige Reſignation, zu der ich meine Zuflucht nehmen muß, ich habe mir freilich vorgenommen, mich über alles das hinauszuſetzen, aber wie wird es möglich ſein? Ja Amenda, wenn nach einem halben Jahre mein Uebel unheilbar wird, dann mache ich Anſpruch auf Dich, dann mußt Du alles verlaſſen und zu mir kommen, ich reiſe dann (bei meinem Spiel und Compoſition macht mir mein Uebel noch am wenigſten, nur am meiſten im Umgang) und Du mußt mein Begleiter ſein, ich bin überzeugt, mein Glück wird nicht fehlen, womit könnte ich mich jetzt nicht meſſen, ich habe ſeit der Zeit Du fort biſt, alles geſchrieben, bis auf Opern und Kirchenſachen, ja Du ſchlägſt mirs nicht ab, Du hilfſt Deinem Freund ſeine Sorgen, ſeine Uebel tragen. Auch mein Clavierſpielen habe ich ſehr vervollkommnet, und ich hoffe dieſe Reiſe ſoll auch Dein Glück vielleicht noch machen, Du bleibſt hernach ewig bei mir. — Ich habe alle Deine Briefe richtig erhalten, ſo wenig ich Dir auch antwortete, ſo warſt Du doch immer mir gegenwärtig und mein Herz ſchlägt ſo zärtlich wie immer für Dich. — Die Sache meines Gehörs bitte ich Dich als ein großes Geheimniß aufzubewahren und Niemand wer es auch ſei anzuvertrauen. Schreibe mir recht oft, Deine Briefe, wenn ſie auch noch ſo kurz ſind, tröſten mich, thun mir wohl, und ich erwarte bald wieder von Dir, mein Lieber, einen Brief. — Dein Quartett gieb ja nicht weiter, weil ich es ſehr umgeändert habe, indem ich erſt jetzt recht

Quartetten zu ſchreiben weiß, was Du ſchon ſehen wirſt, wenn Du ſie erhalten wirſt — Jetzt leb wohl! lieber Guter, glaubſt Du vielleicht, daß ich Dir hier etwas Angenehmes erzeigen kann, ſo verſteht ſich's wohl von ſelbſt, daß Du zuerſt davon Nachricht giebſt

Deinem treuen dich wahrhaft liebenden

L. v. Beethoven."

In demſelben Monate ſchrieb Beethoven wieder an den Verleger Hofmeiſter[1] folgendermaßen:

„Wien, Juni 1801.

Ein wenig verwundert bin ich wirklich über das, was Sie mir durch den hieſigen Beſorger Ihrer Geſchäfte haben ſagen laſſen: faſt möchte es mich verdrießen, daß Sie mich eines ſo ſchlechten Streichs fähig halten. —

Ein andres wäre es, ich hätte meine Sache nur gewinnſüchtigen Krämern verhandelt und machte dann noch verſteckter Weiſe eine andre gute Spekulazion; aber Künſtler gegen Künſtler, das iſt etwas ſtark, mir ſo etwas zuzumuthen; mir ſcheint das Ganze entweder völlig ausgedacht, um mich zu prüfen, oder blos Vermuthung zu ſein; auf jeden Fall diene ich Ihnen hiermit, daß ich, ehe Sie das Septett von mir erhielten, ich es dem Hrn. Salomon (um es in ſeinem Concert aufzuführen, dieſes geſchah blos aus Freundſchaft) nach London ſchickte, aber mit dem Beiſatze, ja zu ſorgen, daß es nicht in fremde Hände komme, weil ich geſonnen ſei, es in Deutſchland ſtechen zu laſſen, worüber wenn Sie es nöthig finden, Sie ſich ſelbſt bei ihm erkundigen können.

Um Ihnen aber noch einen Beweiß von meiner Rechtſchaffenheit zu geben, gebe ich Ihnen hiermit meine Verſicherung, daß ich das Septett, das Concert, die Symphonie und die Sonate niemand in der Welt verkauft habe, als Ihnen, Herr Hofmeiſter und Kühnel, und daß Sie es förmlich als Ihr ausſchließliches Eigenthum anſehen können, wofür ich mit meiner Ehre hafte. Sie können dieſe Verſicherung auf jeden Fall brauchen wie Sie wollen.

Uebrigens glaube ich ebenſo wenig, daß Salomon eines ſo ſchlechten Streichs: das Septett ſtechen zu laſſen, fähig iſt, als ich, es ihm verkauft zu haben. Ich bin ſo gewiſſenhaft, daß ich verſchiedenen Verlegern den Clavierauszug vom Septett ſtechen zu laſſen, um den ſie mich angeſucht haben, abgeſchlagen und doch weiß ich nicht einmal, ob Sie auf dieſe Art davon Gebrauch machen werden.

---

[1]) Neue Ztſchr. f. M., ſ. o.

Hier folgen die längſt verſprochenen Titel von meinen Werken: …

An den Titeln wird noch manches zu ändern oder zu verbeſſern ſein, das überlaſſe ich Ihnen. Nächſtens erwarte ich von Ihnen ein Schreiben und auch bald nun die Werke, welche ich wünſche geſtochen zu ſehen, indem andre ſchon herausgekommen und kommen; welche ſich auf dieſe Nummern beziehen. An Salomon habe ich auch geſchrieben, da ich aber Ihre Ausſagen blos für Gerücht halte, das Sie ein wenig zu leichtgläubig aufnahmen, oder gar für Vermuthung, die ſich Ihnen vielleicht, da Sie von ungefähr davon gehört haben, daß ich es Salomon geſchickt, aufgedrungen hat, ſo kann ich nicht anders, als mit einiger Kälte, ſo leichtgläubigen Freunden mich nennen

Ihren

Freund

L. v. Beethoven.“

Zu Ende deſſelben Monats richtete er folgenden längeren Brief an Wegeler, welchen dieſer in den Notizen (S. 22 fg.) mitgetheilt hat.

„Wien, den 29. Juni.

Mein guter, lieber Wegeler!

Wie ſehr danke ich Dir für Dein Andenken an mich: ich habe es ſo wenig verdient und um Dich zu verdienen geſucht, und doch biſt Du ſo ſehr gut, und läßt Dich durch nichts, ſelbſt durch meine unverzeihliche Nachläſſigkeit nicht abhalten, bleibſt immer der treue, gute, biedere Freund. — Daß ich Dich und überhaupt euch, die ihr mir einſt alle ſo lieb und theuer waret, vergeſſen könnte, nein, das glaubt nicht; es gibt Augenblicke, wo ich mich ſelbſt nach euch ſehne, ja bei euch einige Zeit zu verweilen wünſche. — Mein Vaterland, die ſchöne Gegend, in der ich das Licht der Welt erblickte, iſt mir noch immer ſo ſchön und deutlich vor meinen Augen, als da ich euch verließ; kurz ich werde dieſe Zeit als eine der glücklichſten Begebenheiten meines Lebens betrachten, wo ich euch wieder ſehen und unſern Vater Rhein begrüßen kann. Wann dies ſeyn wird, kann ich Dir noch nicht beſtimmen. — So viel will ich euch ſagen, daß ihr mich nur recht groß wieder ſehen werdet; nicht als Künſtler ſollt ihr mich größer, ſondern auch als Menſch ſollt ihr mich beſſer, vollkommener finden, und iſt dann der Wohlſtand beſſer in unſerm Vaterlande, dann ſoll meine Kunſt ſich nur zum Beſten der Armen zeigen. O glückſeliger Augenblick, wie glücklich halte ich mich, daß ich dich herbeiſchaffen, dich ſelbſt ſchaffen kann! — Von meiner Lage willſt Du was wiſſen; nun, ſie wäre eben ſo ſchlecht nicht. Seit vorigem Jahr hat mir Lichnowsky, der, ſo unglaublich es Dir auch iſt, wenn ich Dir es ſage, immer mein wärmſter Freund war, und geblieben iſt, (kleine Mißhelligkeiten gab es ja auch unter uns, und haben eben dieſe unſere Freundſchaft nicht befeſtigt?) eine ſichere Summe von 600 Fl. ausgeworfen, die ich, ſo lange ich keine für mich paſſende Anſtellung finde, ziehen kann; meine Compoſitionen tragen mir viel ein, und ich kann ſagen, daß ich mehr Beſtellungen habe, als faſt möglich iſt, daß ich befriedigen kann. Auch habe ich auf jede Sache 6, 7 Verleger und noch mehr, wenn ich mir's angelegen ſein laſſen will: man accordirt nicht mehr mit mir, ich fordere und man zahlt Du ſiehſt, daß es eine hübſche Sache iſt, z. B. ich ſehe einen Freund in Noth, und mein Beutel erlaubt eben nicht, ihm gleich zu helfen, ſo darf ich mich nur hinſetzen und in kurzer Zeit iſt ihm geholfen. — Auch bin ich ökonomiſcher, als ſonſt; ſollte ich immer hier bleiben, ſo bringe ich's auch ſicher dahin, daß ich jährlich immer einen Tag zur Akademie erhalte, deren ich einige gegeben. Nur hat der neidiſche Dämon, meine ſchlimme Geſundheit mir einen ſchlechten Stein in's Bret geworfen, nämlich: mein Gehör iſt ſeit drei Jahren immer ſchwächer geworden und zu dieſem Gebrechen ſoll mein Unterleib, der ſchon damals, wie Du weißt, elend war, hier aber ſich verſchlimmert hat, indem ich beſtändig mit einem Durchfall behaftet war, und mit einer dadurch außerordentlichen Schwäche, die erſte Veranlaſſung gegeben haben. Frank wollte meinem Leibe den Ton wieder geben[1] durch ſtärkende Medizinen, und meinem Gehör durch Mandelöhl, aber prosit! daraus ward nichts, mein Gehör ward immer ſchlechter und mein Unterleib blieb immer in ſeiner vorigen Verfaſſung; das dauerte bis voriges Jahr im Herbſt, wo ich manchmal in Verzweiflung war. Da rieth mir ein medizinischer Aſinus das kalte Bad für meinen Zuſtand, ein Geſcheiterer das gewöhnliche lauwarme Donaubad; das that Wunder; mein Bauch ward beſſer, mein Gehör blieb, oder ward noch ſchlechter. Dieſen Winter ging's mir wirklich elend; da hatte ich wirklich ſchreckliche Koliken und ich ſank wieder ganz in meinen vorigen Zuſtand zurück, und ſo blieb's bis vor ungefähr vier Wochen, wo ich zu Vering[1] ging, indem ich dachte, daß dieſer Zuſtand zugleich auch einen Wundarzt erfordere, und ohnedem hatte ich immer Vertrauen zu ihm. Ihm gelang es nun faſt gänzlich dieſen heftigen Durchfall zu hemmen; er verordnete mir das laue Donaubad, wo ich jedes Mal noch ein Fläſchchen ſtärkender Sachen hineingießen mußte, gab mir gar keine Medizin, bis vor ungefähr vier Tagen Pillen für den Magen und einen Thee für's Ohr, und darauf kann ich ſagen, befinde ich mich ſtärker und beſſer; nur meine Ohren, die ſauſen und brauſen Tag und Nacht fort. Ich kann ſagen, ich bringe mein Leben elend zu, ſeit zwei Jahren faſt meide ich alle Geſellſchaften, weils mir nicht möglich iſt den Leuten zu ſagen: ich bin taub. Hätte ich irgend ein anderes Fach, ſo gings noch eher, aber in meinem Fache iſt das ein ſchrecklicher Zuſtand; dabei meine Feinde, deren Zahl nicht geringe iſt, was werden dieſe hiezu ſagen! — Um Dir einen Begriff von dieſer wunderbaren Taubheit zu geben, ſo ſage ich Dir, daß ich mich im Theater ganz dicht am Orcheſter anlehnen muß, um den Schauſpieler zu verſtehen. Die hohen Töne von Inſtrumenten, Singſtimmen, wenn ich etwas weit weg bin, höre ich nicht; im Sprechen iſt es zu verwundern, daß es Leute giebt, die es niemals merkten[2]; da ich meiſtens Zerſtreuungen hatte, ſo hält man es dafür. Manchmal auch hör' ich den Redenden, der leiſe ſpricht, kaum, ja die Töne wohl, aber die Worte nicht; und doch ſobald Jemand ſchreit, iſt es mir unausſtehlich. Was es nun werden wird, das weiß der liebe Himmel. Vering ſagt, daß es gewiß beſſer werden wird, wenn auch nicht ganz. Ich habe ſchon oft —

---

[1] Peter Frank, Director der mediciniſchen Studien in Pavia, dann des allgemeinen Krankenhauſes in Wien; erſter claſſiſcher Schriftſteller über Medicinal-Polizei u. ſ. w. Beethoven unterſtrich wahrſcheinlich das Wort Ton, weil er es mit der ſchönen Bedeutung, die er kannte, nicht in Einklang bringen konnte, — oder lachte er darüber? Weg

---

[1] Dirigirender Feld-Staabs-Arzt, Kaiſerlicher Rath, Indigena von Ungarn, Vater des in Deutſchland und Frankreich rühmlichſt bekannten praktiſchen Arztes Joſeph von Vering in Wien. Schon aus dieſem und dem nachfolgenden Briefe erſieht man, daß Beethoven außer ſeiner Harthörigkeit an mancherlei Uebeln litt, und daß von Seyfried's Aeußerung (S. 13): „Krankheiten hat er (Beethoven) nie gekannt, trotz der ihm eigenen ungewöhnlichen Lebensweiſe" große Einſchränkung fordert. Weg.

[2] Selbſt Ries merkte, wie man ſehen wird, in den erſten zwei Jahren nichts davon. Weg.

— mein Daſein verflucht: Plutarch hat mich zu der Reſignation geführt. Ich will, wenn's anders möglich iſt, meinem Schickſale trotzen, obſchon es Augenblicke meines Lebens geben wird, wo ich das unglücklichſte Geſchöpf Gottes ſein werde. Ich bitte Dich, von dieſem meinem Zuſtande niemanden, auch nicht einmal der Lorchen[1]) etwas zu ſagen, nur als Geheimniß vertrau' ich Dir's an; lieb wäre mir's, wenn Du einmal mit Bering darüber briefwechſelteſt. Sollte mein Zuſtand fortdauern, ſo komme ich künftiges Frühjahr zu Dir; Du mietheſt mir irgend in einer ſchönen Gegend ein Haus auf dem Lande, und dann will ich ein halbes Jahr ein Bauer werden. Vielleicht wird's dadurch geändert. Reſignation! welches elende Zufluchtsmittel, und mir bleibt es doch das einzig übrige. Du verzeiſt mir doch, daß ich Dir in Deiner ohnedies trüben Lage noch auch dieſe freundſchaftliche Sorge aufbinde. Steffen Breuning iſt nun hier und wir ſind faſt täglich zuſammen; es thut mir ſo wohl, die alten Gefühle wieder hervorzurufen. Er iſt wirklich ein guter, herrlicher Junge geworden, der was weiß, und das Herz, wie wir alle mehr oder weniger, auf dem rechten Fleck hat. Ich habe eine ſehr ſchöne Wohnung jetzt, welche auf die Baſtey geht und für meine Geſundheit einen doppelten Werth hat. Ich glaube wohl, daß ich es werde möglich machen können, daß Breuning zu mir komme. Deinen Antiochum[2]) ſollſt Du haben, und auch noch recht viele Muſikalien von mir, wenn Du anders nicht glaubſt, daß es Dich zu viel koſtet. Aufrichtig, Deine Kunſtliebe freut mich doch noch ſehr. Schreibe mir nur, wie es zu machen iſt, ſo will ich Dir alle meine Werke ſchicken, das nun freilich eine hübſche Zahl iſt und die ſich täglich vermehrt. — Statt des Portraites meines Großvaters, welches ich Dich bitte, mir ſobald als möglich mit dem Poſtwagen zu ſchicken, ſchicke ich Dir das ſeines Enkels, Deines Dir immer guten und herzlichen Beethoven, welches hier bei Artaria, die mich darum oft erſuchten, ſo wie viele andere, auch Kunſthandlungen, herauskommt. — Stoffeln[3]) will ich nächſtens ſchreiben und ihm ein wenig den Text leſen über ſeine ſtörrige Laune. — Ich will ihm die alte

---

[1]) Eleonore von Breuning, Ehefrau Wegeler. Weg.

[2]) Ein bekanntes Bild von Füger, Director der Maler-Akademie in Wien, wie Eraſiſtratus die Liebe des Antiochus zu ſeiner Stiefmutter Stratonice erkennt. Weg.

[3]) Chriſtoph von Breuning, Geheimer Reviſions-Rath in Berlin. Weg.

Freundſchaft recht in's Ohr ſchreien, er ſoll mir heilig verſprechen, euch in euren ohnedies trüben Umſtänden nicht noch mehr zu kränken. Auch der guten Lorchen will ich ſchreiben. Nie habe ich einen unter euch lieben Guten vergeſſen, wenn ich auch gar nichts von mir hören ließ; aber Schreiben, das weißt Du, war nie meine Sache; auch die beſten Freunde haben jahrelang keinen Brief von mir erhalten. Ich lebe nur in meinen Noten, und iſt das eine kaum da, ſo iſt das andere ſchon angefangen. So wie ich jetzt ſchreibe, mache ich oft drei, vier Sachen zugleich. — Schreibe mir jetzt öfter; ich will ſchon Sorge tragen, daß ich Zeit finde, Dir zuweilen zu ſchreiben. Grüße mir alle, auch die gute Frau Hofräthin [1]) und ſag' ihr, daß ich noch zuweilen einen „raptus han". Was K. angeht, ſo wundere ich mich gar nicht über deren Veränderung. Das Glück iſt kugelrund und fällt daher natürlich nicht immer auf das Edelſte, das Beſte. — Wegen Ries, den mir herzlich grüße, ein Wort; was ſeinen Sohn anbelangt, will ich Dir näher ſchreiben, obſchon ich glaube, daß, um ſein Glück zu machen, Paris beſſer als Wien ſei; Wien iſt überſchüttet mit Leuten, und ſelbſt dem beſten Verdienſt fällt es dadurch hart, ſich zu halten. Bis den Herbſt oder bis zum Winter werde ich ſehen, was ich für ihn thun kann, weil dann alles wieder in die Stadt eilt. — Leb wohl, guter, treuer Wegeler! Sei verſichert von der Liebe und Freundſchaft

Deines

Beethoven."

Gegen Ende des Jahres ſchrieb er wiederum ausführlich an Wegeler; auch dieſer Brief (Notizen S. 38) muß hier ſeine Stelle finden.

„Wien, am 16. November 1801.

Mein guter Wegeler! ich danke Dir für den neuen Beweis Deiner Sorgfalt um mich, um ſo mehr, da ich es ſo wenig um Dich verdiene. — Du willſt wiſſen, wie es mir geht, was ich brauche; ſo ungerne ich mich von dem Gegenſtande überhaupt unterhalte, ſo thue ich es doch noch am liebſten mit Dir.

Vering läßt mich nun ſchon ſeit einigen Monaten immer Veſicatorien auf beide Arme legen, welche aus einer gewiſſen Rinde, wie Du wiſſen wirſt, beſtehen.[2]) — Das iſt nun eine höchſt unangenehme Cur, indem ich immer ein Paar Tage des freien Gebrauchs (ehe die Rinde genug gezogen hat,) meiner Arme beraubt bin, ohne der Schmerzen zu gedenken; es iſt nun wahr, ich kann es nicht leugnen, das Sauſen und Brauſen iſt etwas ſchwächer, als ſonſt, beſonders am linken Ohre, mit welchem eigentlich meine Gehörkrankheit angefangen hat, aber mein Gehör iſt gewiß um nichts noch gebeſſert; ich wage es nicht zu beſtimmen, ob es nicht eher ſchlechter geworden. — Mit meinem Unterleibe geht's beſſer; beſonders wenn ich einige Tage das lauwarme Bad gebrauche, befinde ich mich 8 auch 10 Tage ziemlich wohl; ſehr ſelten einmal etwas Stärkendes für den Magen; mit den Kräutern auf den Bauch fange ich jetzt auch nach Deinem Rathe an. — Von Sturzbädern will Vering nichts wiſſen; überhaupt aber bin ich mit ihm ſehr unzufrieden; er hat gar zu wenig Sorge und Nachſicht für ſo eine Krankheit; käme ich nicht einmal zu ihm, und das geſchieht auch mit viel Mühe, ſo würde ich ihn nie ſehen. — Was hältſt Du von Schmidt[1]? Ich wechsle zwar nicht gern doch ſcheint mir, Vering iſt zu ſehr Praktiker, als daß er ſich viel neue Ideen durchs Leben verſchaffte. — Schmidt ſcheint mir hierin ein ganz anderer Menſch zu ſein und würde vielleicht auch nicht gar ſo nachläſſig ſein. — Man ſpricht Wunder vom Galvaniſm; was ſagſt Du dazu? ein Mediziner ſagte mir, er habe ein taubſtummes Kind ſehen ſein Gehör wieder erlangen (in Berlin) und einen Mann, der ebenfalls ſieben Jahre taub geweſen und ſein Gehör wieder erlangt habe. — Ich höre eben, Dein Schmidt macht hiermit Verſuche. —

---

[1]) Die Mutter von Breuning. Weg.

[2]) Die Rinde von Daphne mezereum — Seidelbaſt. Weg.

Etwas angenehmer lebe ich jetzt wieder, indem ich mich mehr unter Menſchen gemacht. Du kannſt es kaum glauben, wie öde, wie traurig ich mein Leben ſeit 2 Jahren zugebracht: wie ein Geſpenſt iſt mir mein ſchwaches Gehör überall erſchienen, und ich floh die Menſchen, mußte Miſanthrop ſcheinen und bin's doch ſo wenig. — Dieſe Veränderung hat ein liebes, zauberiſches Mädchen hervorgebracht, das mich liebt, und das ich liebe; es ſind ſeit 2 Jahren wieder einige ſelige Augenblicke, und es iſt das erſte mal, daß ich fühle, daß Heirathen glücklich machen könnte; leider iſt ſie nicht von meinem Stande, — und jetzt — könnte ich nun freilich nicht heirathen; ich muß mich nun noch wacker herumtummeln. Wäre mein

---

[1] **Joh. Adam Schmidt**, k. k. Rath, Feldſtaabsarzt, öffentl. und ordentl. Lehrer der Heilkunde an der Joſephiniſchen Academie, Augenarzt, Verfaſſer mehrerer claſſiſchen Schriften. **Weg.**

Gehör nicht, ich wäre nun ſchon lange die halbe Welt durchgereiſet und das muß ich. — Für mich giebt es kein größeres Vergnügen, als meine Kunſt zu treiben und zu zeigen. — Glaub' nicht, daß ich bei euch glücklich ſein würde. Was ſollte mich auch glücklicher machen? Selbſt eure Sorgfalt würde mir wehe thun, ich würde jeden Augenblick das Mitleiden auf euren Geſichtern leſen und würde mich nur noch unglücklicher finden. — Jene ſchönen vaterländiſchen Gegenden, was war mir in ihnen beſchieden? Nichts, als die Hoffnung auf einen beſſern Zuſtand; er wäre mir nun geworden — ohne dieſes Uebel! O die Welt wollte ich umſpannen von dieſem frei! Meine Jugend, ja ich fühle es, ſie fängt erſt jetzt an; war ich nicht immer ein ſiecher Menſch? Meine körperliche Kraft nimmt ſeit einiger Zeit mehr als jemals zu und ſo meine Geiſteskräfte. Jeden Tag gelange ich mehr zu dem Ziel, was ich fühle, aber nicht beſchreiben kann. Nur hierin kann Dein Beethoven leben. Nichts von Ruhe! — ich weiß von keiner andern, als dem Schlaf, und wehe genug thut mir's, daß ich ihm jetzt mehr ſchenken muß, als ſonſt. Nur halbe Befreiung von meinem Uebel, und dann — als vollendeter, reifer Mann, komme ich zu euch, erneuere die alten Freundſchaftsgefühle. So glücklich als es mir hienieden beſchieden iſt, ſollt ihr mich ſehen, nicht unglücklich. — Nein, das könnte ich nicht ertragen, ich will dem Schickſal in den Rachen greifen; ganz niederbeugen ſoll es mich gewiß nicht. — O es iſt ſo ſchön, das Leben tauſendmal leben! — Für ein ſtilles Leben, nein, ich fühl's, ich bin nicht mehr dafür gemacht. — Du ſchreibſt mir doch ſo bald, als möglich. — Sorget, daß der Steffen ſich beſtimmt, ſich irgendwo im deutſchen Orden anſtellen zu laſſen. Das Leben hier iſt für ſeine Geſundheit mit zu viel Strapazzen verbunden. Noch obendrein führt er ein ſo iſolirtes Leben, daß ich gar nicht ſehe, wie er ſo weiter kommen will. Du weißt, wie das hier iſt; ich will nicht einmal ſagen, daß Geſellſchaft ſeine Abſpannung vermindern würde; man kann ihn auch nirgends hinzugehen überreden. — Ich habe einmal bei mir vor einiger Zeit Muſik gehabt; unſer Freund Steffen blieb doch aus.[1] — Empfehle ihm doch mehr Ruhe und Gelaſſenheit, ich habe ſchon auch Alles angewendet; ohne dieſe kann er nie weder glücklich noch geſund ſein. — Schreib' mir nur im nächſten Briefe, ob's nichts macht, wenn's recht viel iſt, was ich Dir von meiner Muſik ſchicke; Du kannſt zwar das, was Du nicht brauchſt, wieder verkaufen, und ſo haſt Du Dein Poſtgeld — mein Portrait auch. — Alles mögliche Schöne und Verbindliche an die Lorchen — auch die Mama — auch Chriſtoph. — Du liebſt mich doch ein wenig? ſei ſowohl von dieſer (meiner Liebe), als auch von der Freundſchaft überzeugt Deines Beethoven."

---

[1] Es mußte die Verſtimmung bei dieſem Freunde um ſo größer ſein, als Breuning ein Muſikliebhaber, vom Vater Ries zu einem vorzüglichen Violinſpieler gebildet worden war und ſelbſt mehrmals im Kurfürſtlichen Cabinet geſpielt hatte. Weg.

Drittes Kapitel.

Biographiſche Erläuterungen zu den Briefen von 1801.

Ein Commentar zu den im letzten Kapitel enthaltenen Briefen könnte, wenn man der poetiſchen Phantaſie einen einigermaßen freien Spielraum ließe, einen Band von anſehnlichem Umfange füllen; indem wir uns ſtreng auf die einfachen Thatſachen beſchränken, hoffen wir denſelben in angemeſſenen Grenzen halten zu können. Wir beſprechen die Briefe, mit Ausnahme der beiden erſten, welche keines Commentars bedürfen, in ihrer chronologiſchen Folge.

1. Die Briefe nach Leipzig.

Eins der früheſten Projecte der neuen Firma Hofmeiſter und Kühnel war die Herausgabe von „J. Seb. Bachs ſämmtlichen theoretiſchen und practiſchen Klavier- und Orgelwerken." [1] Das erſte Heft enthielt 1. Toccata in D moll. 2. 15 Inventionen. 3. Das wohltemperirte Clavier (zum Theil); das zweite 1. 15 Sinfonien zu 3 Stimmen. 2. Fortſetzung des wohltemperirten Claviers. Damit vergleiche man nun, was Schindler (Bd. 2. S. 184 der dritten Ausgabe) ſagt: „Von dem Erzvater, Joh. Seb. Bach, war der Vorrath nur ein ſehr kleiner. Einige Motetten ausgenommen, die meiſtens im häuslichen Kreiſe bei van Swieten geſungen worden, befand ſich in dieſem Vorrathe wohl das Meiſte, was die damalige Epoche von Sebaſtian gekannt, nämlich: das wohltemperirte Clavier, mit ſichtbaren Zeichen fleißigen Studiums, drei Hefte von den Exercises, fünfzehn Inventions, fünfzehn Sinfonieen und auch eine Toccata in D moll. Dieſe Sammlung in einem Bande befindet ſich in meinem Gewahrſam. Darin war ein Blatt feſtgemacht und darauf von fremder Hand eine Stelle aus „Sebaſtian Bach's Leben, Kunſt und Kunſtwerke von J. N. Forkel“ zu leſen, welche lautet: „Die Prätenſion, daß die Tonkunſt eine Kunſt für alle Ohren ſey, kann bei Bach nicht ſtatuirt werden, und iſt durch das bloße Daſeyn und die Einzigkeit ſeiner Werke, die dem Kenner wie gewachſen erſcheinen, ſogar factiſch abgewieſen. Nur der Kenner alſo, der in einem Werke der Kunſt die innere Organiſation ahnet, fühlt, und in die Intention des Künſtlers dringt, die nichts umſonſt will, darf hier urtheilen. Ja, man kann die Stärke eines Muſikkenners nicht beſſer prüfen, als wenn man zu erfahren ſucht, wie weit er in der Schätzung der Bach'ſchen Werke gekommen.“

---

[1] Ihre hübſch geſchriebene Aufforderung zur Subſcription iſt zu leſen in dem Intelligenzbl. Nr. 4 der Zeitung für die elegante Welt v. 1801. Die von Nägeli ſteht im Intelligenzbl. d. A. M. Ztg. vom Febr. 1801.

„Zu beiden Seiten dieſer Stelle ſtanden große mit der dickſten Notenfeder von Beethoven's Hand gemachte Fragezeichen und glotzten die Sentenz des gelehrten Geſchichtſchreibers und Vornehmſten der Bachomanen an. Kein Hogarth hätte in ein Fragezeichen einen grimmigeren Blick, überhaupt einen mehr vernichtenden Ausdruck legen können.“

Nägeli, welcher geſtand, lange die Abſicht gehabt zu haben, Bach's vorzüglichſte Werke herauszugeben, erließ ſeine Ankündigung im Februar nicht ohne eine gewiſſe Bitterkeit gegen „die doppelte Konkurrenz“, welche, wie er eben erfahren hatte, „ſchon wirklich da“ war. Von ſeiner Ausgabe des wohltemperirten Claviers beſaß Beethoven ebenfalls einen Theil.

Die Namen, welche in dem Briefe an Hofmeiſter (vom 22. April) unausgefüllt geblieben ſind, können leicht ergänzt werden. Freiherr Karl Auguſt [nicht Ludwig, wie es in Schilling's Lexikon heißt] von Liechtenſtein, derſelbe, welchem von 1825 bis 1831 die Regie der K. Oper zu Berlin übertragen war, und welcher daſelbſt 1845 ſtarb, war als Dirigent der Fürſtlichen Hofmuſik zu Deſſau in Briefen aus dieſer Stadt, und nach einer Reihe von Aufführungen des Deſſauer Opernperſonals in

Leipzig auch von der Allgemeinen Muſikaliſchen Zeitung in einer ſo übermäßigen Weiſe geprieſen, ſeine Opern Bathmendi und die ſteinerne Braut waren ebenfalls in ſo hohen Ausdrücken gelobt worden, daß die Unzufriedenheit mit Conti dadurch ihren Gipfel erreichte, und Baron von Braun den Freiherrn von Liechtenſtein berief, die Capellmeiſterſtelle an der K. K. Oper in Wien zu übernehmen. Er trat dieſe Thätigkeit gegen Ende 1800 an, und die gleichzeitigen Berichte über ſeine Wirkſamkeit in derſelben ſind in hohem Grade günſtig. Kurz vor ſeiner Ankunft waren Mozart's Figaro und Don Juan aufgeführt worden, und ihm gebührt der Ruhm, durchgeſetzt zu haben, daß ein anderes der Werke des großen Meiſters, welches die Wiener bis dahin nur in dem kleinen Theater an der Wieden gehört hatten, die unſterbliche Zauberflöte, in das Repertoire der K. K. Oper aufgenommen wurde; er brachte dieſelbe am 24. Febr. mit großer Pracht der Decorationen zur Aufführung. Dabei iſt erwähnenswerth, daß Liechtenſtein aus Deſſau des armen Neefe Tochter Felice [damals Frau Rösner] mitbrachte, welche bei dieſer Aufführung die Pamina ſang.

In dem erſten neuen Werke, welches nach Beethoven's Prometheusmuſik auf der K. K. Bühne aufgeführt wurde, producirte ſich Liechtenſtein dem Wiener Publikum ſelbſt als Componiſt (16. April). Es war ſein „Bathmendi“, ganz umgearbeitet. Das Reſultat war ein gänzliches Fiasco; unmittelbar nach Mozart und Beethoven war die Schwäche von Liechtenſtein nur zu offenbar. Hofmeiſter's langjährige und vertraute Bekanntſchaft mit Wien, ſeinen Muſikern und ſeinen Theatern machte es ihm leicht, das Witzige und Scherzhafte in Beethoven's Bemerkung zu verſtehen, wenn dieſer ſagt, daß der kürzlich engagirte Capellmeiſter und Componiſt der Kaiſerlich Königlichen Oper ſich Herrn M[üller], den Offenbach jener Zeit, den fruchtbaren und komiſchen Componiſten beim Kasperle-Theater der Leopoldſtadt, zum Ideale gemacht zu haben ſcheine, „doch — ohne ſogar ihn — zu erreichen!“ Erwägt man, daß der Freiherr noch ein junger Mann und höchſtens drei Jahre älter war wie Beethoven, ſo ſcheint die etwas bittere Bemerkung, welche dem Scherze folgt, natürlich genug. —

Beethoven hatte gerade damals Urſache, unwillig zu ſein über die Behandlung, die ihm von Seiten der Mitarbeiter an der in Leipzig neu gegründeten „Allgemeinen Muſikaliſchen Zeitung“ — der „Leipziger Ochſen“ ſeines Briefes vom 15. Januar — zu Theil geworden war. Hofmeiſter hatte ihm offenbar über die Sache geſchrieben; die Art, wie er in ſeiner Antwort, zumal in einem vertraulichen Briefe, die Sache beinahe mit Stillſchweigen übergeht und ſich nur auf eine einzelne verächtliche Aeußerung beſchränkt, imponirt uns einigermaßen; nicht weniger aber die männlichen, würdigen und freimüthigen Worte über dieſelbe Sache in ſeinem Briefe an Breitkopf und Härtel vom 22. April.

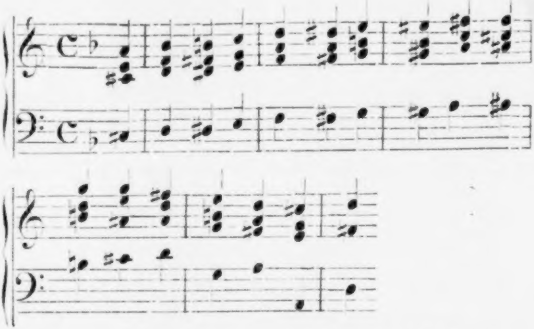
Die erſte Nummer dieſer berühmten muſikaliſchen Zeitſchrift, welche man im Ganzen genommen wohl als die bedeutendſte aller jemals erſchienenen bezeichnen kann, erſchien am 3. October 1798, unter der Redaction von Rochlitz, im Verlage von Breitkopf und Härtel. In der zweiten Nummer rühmt ein gewiſſer Z... die 6 Fughetten des Knaben C. M. von Weber, in der 10ten ſind die Sonaten des jungen Hummel (Op. 3) beſprochen; in der 15ten erſcheint zuerſt der Name **Beethoven's**, nämlich — in dem Titel der drei ihm gewidmeten Sonaten von Wölffl. In Nr. 23 endlich, im März 1799, wird er den Leſern der Zeitung als Autor vorgeführt, aber nicht etwa eines oder einiger der 8 Trios oder der 10 Sonaten, des Quintetts oder der Serenade, welche damals unter den Opuszahlen 1 bis 11 bereits erſchienen waren, ſondern von 12 Variationen über „ein Mädchen oder Weibchen“ und von 8 Variationen über „Mich brennt ein heißes Fieber“.

„Daß Herr van Beethoven,“ ſagt der Schriftſteller M..., „ein ſehr fertiger Klavierſpieler iſt, iſt bekannt, und wenn es nicht bekannt wäre, könnte man es aus dieſen Veränderungen vermuthen. Ob er ein eben ſo glücklicher Tonſetzer ſei, iſt eine Frage, die, nach vorliegenden Proben zu urtheilen, ſchwerer bejaht werden dürfte. Rec. will damit nicht ſagen, daß ihm nicht einige dieſer Veränderungen gefallen haben ſollten, und er geſteht es gern, daß die über das Thema: Mich brennt ein heißes Fieber, Hrn. B. beſſer gerathen ſind, als Mozarten, der daſſelbe Thema in ſeiner frühern Jugend[1] gleichfalls bearbeitet hat. Aber weniger glücklich iſt Herr B. in den Veränderungen über das erſte Thema, wo er ſich z. B. in der Modulation Rückungen und Härten erlaubt, die nichts weniger als ſchön ſind. Man ſehe beſonders

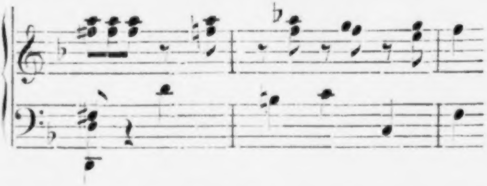
---

[1] Mozart iſt nicht der Verfaſſer, ſ. Köchel, S. 529 Nr. 285 (1. Ausg.) „Frühere Jugend“? Bei der erſten Aufführung von Gretry's Richard Löwenherz in Paris war Mozart 28 Jahre alt, und als das Werk zuerſt in Wien aufgeführt wurde, 32 Jahre.

Var. XII, wo er in gebrochenen Accorden von F dur alſo nach D dur modulirt:



und wo er dann auf einmal, nachdem das Thema in dieſer Tonart gehört worden iſt, wieder ins F auf dieſe Weiſe zurückfällt:



Ich mag dergleichen Uebergänge anſehen und anhören, wie ich will, ſie ſind und bleiben platt, und ſind und bleiben es nur deſto mehr, je prätenſionirter und ankündigender ſie ſein ſollen. Ueberhaupt — was ich jedoch dem Verfaſſer der obigen Stücke nicht allein und nicht zunächſt geſagt haben will — werden jetzt eine ſo ungeheure Menge Variationen fabrizirt und leider auch gedruckt, ohne daß wirklich gar viele Verfaſſer derſelben zu wiſſen ſcheinen, was es mit dem guten Variiren eigentlich für eine Bewandtniß hat. Darf ich ihnen einen Rath geben, ſo gut ſichs ganz in der Kürze thun läßt? Wohlan, wer Geiſt und Geſchick hat überhaupt etwas gutes Muſikaliſches zu ſchreiben — denn ohne dieſe Eigenſchaften bleibt man ein tönend Erz und eine klingende Schelle — der lerne 1) von Joſ. Haydn ſich ſein Thema wählen. Die Themata dieſes Meiſters ſind vornehmlich a) einfach und leichtfaßlich, b) ſchön rhythmiſch, c) nicht gemein, und einer weiteren Ausbildung in Melodie und Harmonie fähig. Will man 2) Anweiſung haben, wie ein ſo gut gewähltes Thema zu bearbeiten iſt (ſo weit nehmlich überhaupt zu ſo etwas Anweiſung gegeben werden kann): ſo ſtudire man vornehmlich ein Werkchen, das, ſo viel ich weiß, wenig, und ganz gewiß nicht nach Verdienſt bekannt worden iſt — Voglers Beurtheilung der Forkelſchen Variationen über das Engliſche Volkslied God save the king, Frankfurt bei Varrentrapp u. Wenner. Man halte dieſe Schrift nicht etwa für eine bloße gewöhnliche Recenſion; ihr ebenſo genialiſcher als gelehrter Verfaſſer zeigt darin nicht nur, was an jenen Variationen zu tadeln, nicht nur, wie es beſſer zu machen, ſondern überall auch, warum es zu tadeln, warum es beſſer zu machen, und warum es gerade ſo und nicht anders beſſer zu machen iſt.“

So fand Beethoven bei ſeinem erſten Bekanntwerden als Componiſt in dieſer Zeitung zwei ſeiner Compoſitionen, die er ſelbſt einer Opusnummer nicht werth gehalten hatte — unter Vernachläſſigung aller ſeiner beſſeren Werke — zum Gegenſtande der Kritik und des Spottes gemacht, zu dem Zwecke, ein Pamphlet Vogler's anzupreiſen. [1])

Nr. 33 der A. M. Z. enthält beinahe zwei Seiten aus der Feder Spazier's über Liechtenſtein's Oper „die ſteinerne Braut“, und die früher erwähnte Parallele zwiſchen Beethoven und Wölffl als Pianiſten. In der darauf folgenden Nummer findet das ſchöne Trio Op. 11 einen Recenſenten. Hier iſt ſein ganzes Raiſonnement. „Dieſes Trio, das ſtellenweiſe eben nicht leicht, aber doch fließender als manche andere Sachen vom Verf. iſt, macht auf dem Fortepiano mit der Klavierbegleitung ein recht gutes Enſemble. Derſelbe würde uns, bei ſeiner nicht gewöhnlichen harmoniſchen Kenntniß und Liebe zum ernſten Satze, viel Gutes liefern, das unſere faden Leyerſachen von öfters berühmten Männern weit hinter ſich zurückließe, wenn er immer mehr natürlich als geſucht ſchreiben wollte“. Konnte man weniger ſagen?

Die „Leipziger Ochſen“ geriethen nun auf die berühmten Sonaten für Clavier und Violine Op. 12; Nr. 36 (vom Juni 1799) enthält das Reſultat ihrer Prüfung.

---

[1]) Waren vielleicht ſeine eigenen Variationen über God save the king eine Wirkung dieſes Artikels?

„Rec., der bisher die Klavierſachen des Verfaſſers nicht kannte, muß, nachdem er ſich mit vieler Mühe durch dieſe ganz eigene, mit ſeltſamen Schwierigkeiten überladene Sonaten durchgearbeitet hat, geſtehen, daß ihm bei dem wirklich fleißigen und angeſtrengten Spiele derſelben zu Muthe war, wie einem Menſchen, der mit einem genialiſchen Freunde durch einen anlockenden Wald zu luſtwandeln gedachte und durch feindliche Verhaue alle Augenblicke aufgehalten, endlich ermüdet und erſchöpft ohne Freude herauskam. Es iſt unleugbar, Herr van Beethoven geht einen eigenen Gang: aber was iſt das für ein bizarrer, mühſeliger Gang! Gelehrt, gelehrt und immer fort gelehrt und keine Natur, kein Geſang! Ja! wenn man es genau nimmt, ſo iſt auch nur gelehrte Maſſe da, ohne gute Methode; eine Sträubigkeit, für die man wenig Intereſſe fühlt; ein Suchen nach ſeltener Modulation, ein Ekelthun gegen gewöhnliche Verbindung, ein Anhäufen von Schwierigkeit auf Schwierigkeit, daß man alle Geduld und Freude dabey verliert. Schon hat ein anderer Rec. (M. Z. Nr. 24) beynahe daſſelbe geſagt, und Rec. muß ihm vollkommen beyſtimmen.“

„Unterdeß ſoll dieſe Arbeit darum nicht weggeworfen werden. (!) Sie hat ihren Werth und kann inſonderheit als eine Schule für bereits geübte Klavierſpieler von großem Nutzen ſein. Es gibt immer manche, die das Ueberſchwere in der Erfindung und Zuſammenſetzung, das, was man widerhaarig nennen könnte, lieben, und wenn ſie dieſe Sonaten mit aller Präciſion ſpielen, ſo können ſie, neben dem angenehmen Selbſtgefühl, immer auch Vergnügen an der Sache ſelbſt empfinden. — Wenn Hr. v. B. ſich nur mehr ſelbſt verleugnen, und den Gang der Natur einſchlagen wollte, ſo könnte er bei ſeinem Talente und Fleiße uns ſicher recht viel Gutes für ein Inſtrument liefern, deſſen er ſo außerordentlich mächtig zu ſeyn ſcheint.“

Wir gehen ohne weiteren Commentar zu Nr. 38 über. Da finden ſich etwa ein halbes Dutzend „kurze Anzeigen“; 9 Variationen für zwei Violinen von Schuppanzigh „ſind in gutem Geſchmack und ſehr bequem für das Inſtrument geſchrieben“ u. ſ. w.; 8 Variationen für Pianoforte von Phil. Freund „gehen wohl an und einige darunter gehören mit zu den beſſeren“; 6 Variationen für Violine und Violoncell von Heinr. Eppinger „verdienen eine rühmliche Erwähnung“ u. ſ. w.; ein Sonate von A. W. Pracht „iſt zwar nicht ohne allen Werth … iſt ordentlich und rechtlich, wiewohl etwas ſteif, und kann … Lehrlingen und Damen ... empfohlen werden" u. ſ. w. Dann aber heißt es von 9 Variationen für Clavier über das Duett: la stessa, la stessissima, von L. v. Beethoven: „mit dieſen kann man nun gar nicht zufrieden ſein. Wie ſind ſie ſteif und geſucht und welche unangenehme Stellen darin, wo harte Tiraden in fortlaufend halben Tönen gegen den Baß ein häßliches Verhältniß machen, und umgekehrt. Nein, es iſt wahr, Hr. v. B. mag phantaſiren können, aber gut variiren verſteht er nicht."

Von jetzt an beginnt aber das Blatt ſich zu wenden. Nach einem Zwiſchenraume von ungefähr vier Monaten, in Nr. 2 des zweiten Bandes (Oct. 1799) wird den Sonaten für Clavier und Violine Op. 12 wiederum eine Seite gewidmet. Einige Sätze werden genügen, um den Ton des Artikels zu zeigen; das Lob Beethoven's bedarf der Wiederholung nicht. „Es iſt nicht zu leugnen, daß Hr. v. B. ein Mann von Genie iſt, der Originalität hat und durchaus ſeinen eigenen Weg geht. Dazu ſichert ihm ſeine nicht gewöhnliche Gründlichkeit in der höheren Schreibart und ſeine außerordentliche Gewalt auf dem Inſtrument für das er ſchreibt, unſtreitig den Rang unter den beſten Klavierkomponiſten und Spielern unſerer Zeit. Seine Fülle von Ideen, vor denen ein aufſtrebendes Genie gewöhnlich ſich nicht zu laſſen weiß, ſobald es einen der Darſtellung fähigen Gegenſtand erfaßt, veranlaßt ihn aber zu oft, Gedanken wild aufeinander zu häufen" u. ſ. w. „Phantaſie, wie ſie Beethoven in nicht gemeinem Grade hat, zumal von ſo guter Kenntniß unterſtützt, iſt etwas ſehr Schätzbares und eigentlich Unentbehrliches für einen Komponiſten" u. ſ. w. „Rec., der Herrn v. Beethoven, nachdem er ſich an ſeine Manier nach und nach mehr zu gewöhnen verſucht hat, mehr zu ſchätzen anfängt als vorher, kann den Wunſch nicht unterdrücken .... daß es dieſem phantaſiereichen Komponiſten gefallen möge, ſich durchweg bei ſeinen Arbeiten von einer gewiſſen Oekonomie leiten zu laſſen" ... „Dieſe zehnte Sammlung ſcheint denn alſo dem Rec., wie geſagt, vielen Lobes werth. Gute Erfindung, ernſter männlicher Styl ... wohl und ordentlich mit einander verbundene Gedanken, in jeder Partie gut gehaltener Charakter, nicht bis zum Uebermäßigen hinaufgetriebene Schwierigkeiten, eine unterhaltende Führung der Harmonie — heben dieſe Sonaten vor vielen ſehr heraus" u. ſ. w.

In Nr. 21 (Febr. 1800) erhält die Sonate pathétique gerechte Würdigung. Der dritte Band der Zeitung enthält eine beiläufige Anzeige der Quartette Op. 18, außerdem nur wenige Erwähnungen Beethoven's.

S. 67 heißt es, daß Virtuoſen, namentlich Violiniſten, in Wien keine Exiſtenz finden können, „nur etwa Beethoven und Wölfl als Klavierſpieler“. S. 339 wird in einem Briefe aus Breslau vom Januar 1801 geſagt: „die Fortepianoſpieler wagen ſich gern an Beethoven und hinſcheuen weder Zeit noch Mühe, um ſich durch ſeine Schwierigkeiten hindurch zu arbeiten.“ S. 619 werden drei Sonaten von Johann Schadeck den Arbeiten „von Männern wie Clementi und Beethoven“ an die Seite geſtellt. Es verfloß alſo mehr wie ein Jahr zwiſchen der günſtigen Beſprechung der Sonate pathétique und dem Briefe an Breitkopf und Härtel vom 22. April. Der milde Ton dieſes Schreibens läßt ſich demnach leicht erklären; der Ton der Muſikzeitung hatte ſich vollſtändig geändert; dieſer Umſtand und die Zeit hatten Beethoven’s Zorn beſänftigt; und endlich hatten die Verleger, indem ſie ſich um Manuſcripte an ihn wandten, ihm eine ehrenvolle Genugthuung gegeben.

Mit der Nummer vom 26. Mai, welche die Anzeige der beiden Sonaten für Clavier und Violine Op. 23 und Op. 24 enthält, beginnt jene lange Reihe gerecht, aufrichtig und in edler Weiſe rühmender Artikel über Beethoven’s Werke, welche gipfelten in der großartigen Beſprechung der Cmoll-Symphonie durch E. T. A. Hoffmann im Juli 1810; eine Arbeit liebevollſter Verehrung, welche den Grund zu einer neuen Schule der muſikaliſchen Kritik legte.[1] —

Ueber den letzten Punkt in dem Briefe an Breitkopf und Härtel iſt noch ein Wort zu ſagen. Im Intelligenzblatt der Allg. Muſik. Zeitung vom Mai 1800 hatte Rochlitz einen rührenden Aufruf zur Unterſtützung des letzten überlebenden von J. S. Bach’s Kindern erlaſſen. „Dieſe Familie iſt nun ausgeſtorben,“ ſagt er, „bis auf eine einzige Tochter des großen Sebaſtian Bach, und dieſe Tochter, jetzt in hohem Alter — dieſe Tochter darbt. … Die Verlagshandlung der Muſikzeitung und ich — wir erbieten uns, das, was man vielleicht anvertrauen möchte, auf das pünktlichſte an ſeine Beſtimmung zu befördern und Rechenſchaft darüber in dieſen Intelligenzblättern abzulegen.“ Die erſte Rechnung findet ſich in dem Blatte für December. Regina Suſanna Bach veröffentlicht ihren Dank für 96 Thaler 5 Sgr., welche nach der hinzugefügten genaueren Berechnung von 16 Perſonen beigeſteuert waren. Unter dieſen hatten vier aus Wien mehr wie 80 Gulden geſchickt, welche demnach nur noch eine kleine Summe als Gabe „ihres Deutſchland“ übrig ließen. Die einzige fernere Berechnung erſchien — im Juni 1801. Es iſt eine Bekanntmachung von Rochlitz, Breitkopf und Härtel und Fräulein Bach, daß ſie „den 10ten May durch den Wiener Tonkünſtler Herrn Andreas Streicher die anſehnliche Summe von 307 Gulden Wiener Courant“ (= 200 Thaler) erhalten haben, geſammelt durch Streicher und Graf Fries. „Zugleich erklärt ſich der berühmte Wiener Komponiſt und Virtuos, Herr v. Beethoven, er werde eins ſeiner neueſten Werke einzig zum Beſten der Tochter Bachs …“ herausgeben, „damit die gute Alte von Zeit zu Zeit Vortheil davon ziehen möchte: wobei er auf ſo edle Weiſe auf möglichſte Beſchleunigung der Herausgabe dringt, damit uns ja nicht etwa dieſe Bach früher ſtürbe, als jener Zweck erreicht würde“. Es iſt nicht bekannt, ob ein ſolches Werk je veröffentlicht worden iſt.

---

[1] Auch der Umſtand, daß der Nr. 20 des 6ten Bandes das Portrait des jungen Componiſten beigegeben wurde, mag den Umſchlag der Geſinnungen gegen Beethoven und ſeine Werke darthun.

2. Die Briefe an Amenda und Wegeler.
Anton Reicha. Stephan von Breuning. Ferdinand Ries. Julia Guicciardi.

Es würde nutzlos ſein, in Betreff der Namen, welche in dem Briefe an Amenda offen gelaſſen wurden, als er nach dem Original in den Signalen gedruckt wurde, haltloſe Vermuthungen aufzuſtellen, welche vielleicht ſpäter den, der ſie machte, dem gerechten Spotte ausſetzen würden. Es bleiben demnach nur zwei Gegenſtände übrig, welche ein Wort der Erklärung bedürfen, nämlich das in der Angabe des Datums ausgelaſſene Jahr, und der Jugendfreund, von welchem Beethoven in ſo ſtarken Ausdrücken der Zuneigung ſpricht. Beides aber wird beſſer verbunden mit dem, was über den Brief an Wegeler vom 29. Juni geſagt werden muß.

Dieſes lange, wichtige und ſehr intereſſante Schriftſtück kann uns zeigen, wie leicht man in der Regel geneigt iſt, Vermuthungen als wahr hinzunehmen, ſo lange man nicht genöthigt iſt, ſie einer ſtrengen Prüfung zu unterwerfen. Als der Verfaſſer dieſen Brief zu einem einzelnen beſondern Zwecke anwandte[1]), wurde Wegeler's Datum: „höchſt wahrſcheinlich 1800“ angenommen, wie dies 40 Jahre lang allgemein und ohne Frage geſchehen iſt; aber ſobald es nöthig wurde, ſeinen geſammten Inhalt für den Zweck der gegenwärtigen Biographie einer genauen Unterſuchung zu unterziehen, wurde der Irrthum ſofort ſo einleuchtend, daß er wirklich ein Gefühl von Beſchämung hervorrief für die zeitweilige Blindheit, welche es zuließ, ihn ohne Prüfung vorübergehen zu laſſen. Die Anſpielungen auf Suſanne Bach („Du ſiehſt, daß es eine hübſche Sache iſt" u. ſ. w.), auf ſeinen Wohnungswechſel, auf die Veröffentlichung ſeines Portraits durch Artaria, und (in dem zweiten Briefe) auf den Wechſel mit ſeinen Aerzten deuten alle mehr oder weniger beſtimmt auf das Datum 1801, deſſen alleinige Richtigkeit durch die Erwähnung von Breuning's Rückkehr nach Wien in poſitiver Weiſe feſtgeſtellt wird. Außerdem beweiſt die Aehnlichkeit, ja beinahe Uebereinſtimmung von Stellen in dem Briefe an Amenda mit Theilen des gegenwärtigen, daß beide demſelben Juni angehören. So haben wir endlich die Genugthuung, zu ſehen, wie dieſe beiden werthvollen Documente leicht und natürlich an ihren richtigen Platz in der Geſchichte Beethoven's gelangen.

---

[1]) Bei dem Verſuche, die Chronologie von Beethoven's Werken zu fixiren.

Es iſt erwähnenswerth, daß dieſer Brief an Wegeler ein Beiſpiel davon gibt — oder wenigſtens zu geben ſcheint —, daß Beethoven gelegentlich mit einer gewiſſen Leichtigkeit Mittheilungen über Thatſachen geben konnte, die ihm vielleicht im Sinne lagen, ohne darum den wirklichen Verhältniſſen völlig zu entſprechen. Wie er in dem Briefe an Breitkopf und Härtel ſo ſchreibt, als wenn er noch ein halb Dutzend unveröffentlichter Concerte im Pult hätte, ſo ſpricht er jetzt davon, er habe „ſchon einige Akademieen gegeben"; und doch iſt es der ſorgfältigſten Nachforſchung nicht gelungen, darzuthun, daß Beethoven in dieſer ganzen Zeit mehr als drei Concerte gegeben habe, oder daß er überhaupt auch nur ein einziges öffentliches Concert in Wien gegeben hätte. Vielleicht jedoch hat er die in Prag gegebenen unter dieſen einigen mit eingeſchloſſen.

Da ſeiner Erzählung über ſeine ſchlechte Geſundheit und ſeine beginnende Taubheit nichts hinzuzufügen iſt, ſo gehen wir zu den Stellen über ſeine Freunde Reicha, Breuning und Ries über.

Früher ſchon wurde die Meinung ausgeſprochen, daß der „Menſch", von welchem Beethoven an Amenda ſchrieb, daß er zu ſeinem Troſt nach Wien gekommen war, Anton Reicha geweſen ſei. Sie waren von gleichem Alter — Reicha war nur wenige Monate älter — und ſtimmten in ihrem Geſchmack und ihren Beſtrebungen durchaus überein. In Hinſicht auf Schulbildung und auch in ſogenannter muſikaliſcher Gelehrſamkeit ſtand Reicha höher; Beethoven übertraf ihn aber an Genie und Originalität als Componiſt, ſowie auch an Fertigkeit im Clavierſpiel. So erheiſchten ihre Talente gegenſeitige Achtung, während die Verſchiedenheit ihrer künſtleriſchen Ziele bei allem Ehrgeize und aller Strebſamkeit, welche beide beſeelte, doch eine mißgünſtige Rivalität nicht aufkommen ließ. Reicha war etwa 7 Jahre in Hamburg geweſen, einer Stadt, welche damals einen Rang in der muſikaliſchen und theatraliſchen Welt behauptete, welchen es ſeither längſt verloren hat. Dort hatte er ſeine Kenntniß von Menſchen und Künſtlern in hohem Grade erweitert; denn es war ſelten der Fall, daß ein Virtuoſe, mochte es ein Inſtrumentaliſt oder Sänger ſein, bei einer Kunſtreiſe Hamburg überging. Noch reicher an Gelegenheit zur Beobachtung und Erfahrung war die Zeit, welche er demnächſt in Paris zubrachte. Mit dem Verſuche, ſeine Opern auf die Bühne zu bringen, hatte er freilich kein beſonderes Glück; doch war ihm ſeine frühere Bekanntſchaft mit Rode (in Hamburg) zur Aufführung ſeiner Symphonien förderlich, und dadurch wurde der Grund zu jenem hohen Anſehen gelegt, welches ihm im Verlaufe der Zeit die bedeutende Stellung verſchaffte, die er während der letzten zwanzig Jahre ſeines Lebens als Mehul's Nachfolger am Pariſer Conſervatorium einnahm.

Für Beethoven, welcher ſich noch mit Plänen zu muſikaliſchen Reiſen trug, mußte die Erfahrung ſeines Freundes von eben ſo großem Werthe ſein, wie andererſeits für Reicha die Erfahrung Beethoven's in Bezug auf Wien. Doch bedurfte er keineswegs der Unterſtützung Beethoven's, um in die höchſten muſikaliſchen Kreiſe der Hauptſtadt eingeführt zu werden; wir wiſſen aus einem der früheren Kapitel, wie leicht die Salons jedem talentvollen jungen Muſiker geöffnet waren. Ueberdies trug er einen wohlbekannten Namen, und der Altmeiſter Haydn erinnerte ſich ſeiner freundſchaftlich als eines der vielverſprechenden jungen Männer, welche ihm in Bonn ihre Huldigung dargebracht hatten.

Die muſikaliſchen Talente und die hervorragenden Leiſtungen Reicha's waren gerade damals in Berlin ſehr bekannt, und Prinz Louis Ferdinand ſchrieb ihm bald nach ſeiner Ankunft in Wien einen ſchmeichelhaften Brief, worin er „dem Künſtler ſeinen Tiſch und ſeinen Schutz anbot, und ihm die erſte in Berlin ledig gewordene Kapellmeiſterſtelle verſprach, wenn es ihm gefiele einſtweilen als Kompoſitionslehrer in ſein Haus zu treten.“ Reicha ſchlug es aus; er zog ſeine Verbindung mit

Haydn der glänzenden Zukunft des Hoflebens vor. Seine Oper „Ouragan“ wurde im Schloſſe des Fürſten Lobkowitz aufgeführt, und dies veranlaßte wahrſcheinlich ſeine Einführung bei der Kaiſerin Maria Thereſia, welche ihm einen italieniſchen Text: „Argene Regina di Granata“ zur Compoſition übergab; die Kaiſerin ſelbſt ſang in dieſer Oper bei der Privataufführung in ihrem Palaſte eine Rolle.

So trafen Beethoven und Reicha ſich wieder und erneuerten ihren alten freundſchaftlichen Verkehr. „Wir haben vierzehn Jahre [1]) mit einander zugebracht,“ ſagte der letztere, „verbunden wie Oreſtes und Pylades, und waren in unſerer Jugend immer beiſammen. Nach achtjähriger Trennung ſahen wir uns in Wien wieder, und hier theilten wir uns alles mit, was uns beſchäftigte!“ Welche Fülle angenehmer Erinnerungen konnten nicht die beiden jungen Männer in ihrem erneuerten Verkehr unter einander auffriſchen! wie oft mochten ſie der alten Tage zu Bonn auf dem Doxal, dem Redoutenſaal, im Theater gedenken, wie oft der Abende bei Frau Koch, gemeinſamer Abenteuer im Siebengebirge und auf den Dörfern in Bonns Umgebung; und wie manchesmal mag Beethoven’s traditionelles „ſchallendes Gelächter“ ausgebrochen ſein, wenn ſie ſich einer der tauſend Anekdoten erinnerten, von König Lux und ſeinen luſtigen Genoſſen und von ſo manchen anderen närriſchen Geſellen, wie ſie ſicherlich vorhanden waren, und in einer kleinen Reſidenz wie Bonn ſich jedenfalls auch bemerklich gemacht haben. Als Gegengewicht gegen die düſtere und niedergeſchlagene Gemüthsſtimmung, in welche ihn das Zunehmen ſeines Uebels verſetzte, mußten dieſe Augenblicke Beethoven doppelt erfreuen, in denen er jenem Drucke entgehen und ſeiner natürlichen Neigung zu Scherz und Luſtigkeit recht ihren Lauf laſſen konnte. —

Wenn Wegeler von Stephan von Breuning ſagt: „er hatte doch mit kurzen Unterbrechungen von ſeinem 10ten Jahre bis zu ſeinem Tode in der innigſten Verbindung mit Beethoven gelebt“, ſo ſagt er zu viel; und zu wenig, wenn er ſchreibt: „Beethoven hatte auch einmal mit Breuning auf längere Zeit gebrochen (und mit welchem Freunde hatte er es nie?)“ Abgeſehen von dem Streite, den Ries beſchreibt, trat ſchließlich zwiſchen Beethoven und Breuning eine völlige Trennung ein, ſo daß Breuning’s Name für eine Periode von 8 bis 10 Jahren gänzlich aus unſerer Geſchichte verſchwindet; und dies geſchah, wie wir leider hinzufügen müſſen, nicht durch ſeine Schuld.

---

[1]) Von 1785 bis Ende October 1792, und vom Winter 1800—1801 bis 1808, zwei Perioden von 7 Jahren, durch die „8jährige Trennung“ geſchieden.

Unmöglich konnten die beiden Freunde ſich im Jahre 1801 in derſelben Weiſe wieder begegnen, wie ſie ſich 1796 verlaſſen hatten. Breuning hatte dieſe Zwiſchenzeit von 5 Jahren in einer kleinen Provinzialſtadt zugebracht, in Mergentheim, in der einförmigen Beſchäftigung eines kleinen Amtes und im Dienſte einer halb religiöſen, halb militäriſchen Inſtitution, welche an Größe und Macht ſo geſunken war, daß ſie wenig mehr als ein ehrwürdiger Name war, ein Ueberreſt vergangener Zeiten. In dem nämlichen Dienſte war er jetzt nach Wien zurückgekehrt. Was Beethoven inzwiſchen geleiſtet hatte und wie hoch er geſtiegen war, haben wir geſehen. Die geſellſchaftliche Stellung der beiden Männer hatte ſich vollſtändig verändert; Beethoven bewegte ſich jetzt in vertraulicher Weiſe in Kreiſen, zu welchen Breuning nur durch ſeine oder anderer Freunde Unterſtützung Zutritt erlangen konnte. Erinnert man ſich des Verhältniſſes, in welchem Wegeler zu der Breuning'ſchen Familie ſtand, ſo muß man geſtehen, Beethoven hätte in ſeinem erſten Briefe an jenen über „Steffen" nicht leicht weniger ſagen können. Es macht ſich in demſelben ein Ton von ſchützender Herablaſſung bemerklich, welcher in dem vom November nur zu offenbar wird. Wenn man die fraglichen Stellen in Verbindung mit jenen unglücklichen Gedanken in dem Briefe an Amenda lieſt, welche an einer andern Stelle beurtheilt worden ſind, ſo gewinnt man den Eindruck, daß es Breuning in einem peinlichen Grade zu fühlen gegeben worden ſei, wie groß ſein Freund geworden. Wegeler ſelbſt iſt erſtaunt über Breuning's Nichtannahme der Einladung Beethoven's zu dem Privatconcerte und bemerkt dazu: „Es mußte die Verſtimmung bei dieſem Freunde um ſo größer ſein, als Breuning ein Muſikliebhaber, vom Vater Ries zu einem vorzüglichen Violinſpieler gebildet worden war und ſelbſt mehrmals im Kurfürſtlichen Cabinet geſpielt hatte."

Je eindringlicher man den Charakter Breuning's prüft, nicht allein in ſeinen ſpäteren Beziehungen zu Beethoven, ſondern in allem was ſonſt über ihn bekannt iſt, in ſeiner Eigenſchaft als öffentlicher Beamter, oder als Gatte, Vater und Freund, um ſo höher erſcheint er als Menſch. In ſeinen öffentlichen Beziehungen hat er ſich unter Verhältniſſen, die geeignet waren ſeine Geduld über das gewöhnliche Maß auf die Probe zu ſtellen, nie anders als edel gezeigt, als einen Mann von hohen Grundſätzen, immer bereit, private und perſönliche Rückſichten dem Rufe der Pflicht unterzuordnen. Im Privatleben war er edelmüthig und unwandelbar am Rechte feſthaltend. Welche Urſache zur Klage er zu verſchiedenen Zeiten gegen Beethoven gehabt haben mag, aus ſeiner Correſpondenz (ſo weit dieſelbe veröffentlicht worden iſt) erfahren wir nichts darüber, mit Ausnahme einer von Wegeler citirten Stelle; und auch dieſe enthält nur einen Ausdruck von herzlicher Sorge und Theilnahme, ohne ein Wort des Mißmuthes. Wir wiſſen aber, daß Beethoven, wenn er in Betrübniß war, ſich niemals vergeblich an ſein Mitgefühl wandte und ſeine Hülfe, wo es in ſeiner Macht ſtand, nie vergebens in Anſpruch nahm. In den unglücklichen Jahren, die jetzt bevorſtehen, wird der Leſer, obgleich Breuning's Geſtalt in denſelben nicht in entſcheidender Weiſe hervortritt, doch genug von ihm erfahren, um Verehrung und Bewunderung zu ſeinem Charakter zu faſſen und ſich zu überzeugen, wie ungerecht jene Briefe von Beethoven waren, welche Ries den „Notizen" beigegeben hat, und die nur unter dem Eindrucke eines vorübergehenden Verdruſſes geſchrieben waren. Man iſt zuweilen zu denken verſucht, daß Breuning zu denen gehörte, welche Beethoven „nach dem was ſie ihm leiſteten" taxirte; doch wir wollen vertrauen, daß, wenn je die in dem Briefe an Amenda offen gelaſſenen Stellen nach dem Autograph ausgefüllt werden ſollten, ſein Name ſich an denſelben nicht finden wird; was auch unmöglich wäre, wenn die Vermuthung bezüglich der Zeit von Amenda's Aufenthalt in Wien ſich als richtig erweiſen ſollte. Bei Beſprechung einer Sache, wie die zwiſchen Breuning und Beethoven, iſt es ſchwer das Zuwenig und das Zuviel zu vermeiden und in der Auswahl der Ausdrücke die richtige Mitte zu bewahren; aber die Beziehungen, welche in Wirklichkeit zwiſchen den beiden Männern beſtanden, haben ſo viele urtheilsloſe Commentare hervorgerufen, daß es nicht möglich war an denſelben ſtillſchweigend vorüberzugehen. —

Der nächſte der Freunde Beethoven's, über die wir zu ſprechen haben, iſt Ferdinand Ries. In dem Bonner Intelligenzblatt vom 30. November 1784 iſt die am vorherigen Tage erfolgte Taufe Ferdinand's, des Sohnes von Franz Ries angezeigt. „Wie bei anderen nachmals hervorragenden Muſikern offenbarten ſich ſein Geſchmack und ſeine Fähigkeiten ſehr früh; denn bereits im Alter von 5 Jahren begann ſein Unterricht unter der Leitung ſeines Vaters, und ſpäter unter der von Bernhard Romberg, dem berühmten Violoncellſpieler." Der Einfall der Franzoſen, die demſelben folgende Abreiſe Romberg's von Bonn (1794) und das kleine Einkommen, auf welches Franz Ries reducirt war, „machte es ihm für einige Zeit unmöglich, auf den Unterricht des Sohnes die volle Sorgfalt zu verwenden. — Endlich, als er etwa 13 Jahre alt geworden war [1], nahm ihn ein Freund des Vaters mit ſich nach Arnsberg in Weſtphalen, damit er bei einem Organiſten in einem benachbarten Orte daſelbſt den Generalbaß und die Compoſition erlerne. — Es zeigte ſich jedoch, daß unter den beiden der Schüler eher zum Lehren befähigt war; deshalb ſah ſich der Organiſt genöthigt, die Sache aufzugeben und dem jungen Ries vorzuſchlagen, ihn ſtatt deſſen im Violinſpiel zu unterrichten. In Ermangelung von etwas beſſerem wurde dies angenommen, und Ries blieb in Arnsberg etwa 9 Monate, nach deren Ablauf er nach Hauſe zurückkehrte. Hier blieb er über zwei Jahre und vervollkommnete ſich mit großem Eifer in ſeiner Kunſt. — Endlich im Jahre 1801 ging er nach München mit demſelben Freunde, der ihn früher mit ſich nach Arnsberg genommen hatte. Hier war er auf ſeine eigenen Erwerbsquellen angewieſen; und trotz der ſchwierigen und entmuthigenden Umſtände, die ihn mit geringen Ausnahmen in den nächſten Jahren ſeines Lebens erwarteten, entwickelte er eine Feſtigkeit, Energie und Unabhängigkeit der Geſinnung, die um ſo ehrenvoller iſt, als ſie ſich ſchon in ſo früher Jugend geltend machte. In München wurde Ries von ſeinem Freunde mit wenig Geld und nur ſehr ſchwachen Ausſichten zurückgelaſſen. Eine Zeit lang bemühte er ſich, Schüler zu bekommen, ſah ſich aber zuletzt darauf angewieſen, Noten abzuſchreiben für drei pence für den Bogen. Mit dieſem kärglichen Verdienſte hielt er ſich nicht nur fortwährend von Verlegenheiten frei, ſondern erſparte ſich noch einige Ducaten, um nach Wien zu reiſen, wo er von Beethoven Schutz und Förderung zu finden hoffte. — Mit nur 7 Ducaten in der Taſche verließ er München, und erreichte Wien, ehe dieſelben aufgezehrt waren!"

Vorſtehende Mittheilungen ſind dem Harmonicon, einem bekannten muſikaliſchen Journale London's entnommen und zwar einem Artikel über Ries vom März 1824. Sie ſtimmen völlig überein mit der Skizze von Ries' Leben im Rheiniſchen Antiquarius [2], obgleich ſich hinlänglich viele Verſchiedenheiten finden, um den Beweis zu liefern, daß der Inhalt der beiden Artikel aus unabhängigen Quellen geſchöpft iſt. Nur ſetzt der Antiquarius das Datum von Ries' Ankunft in München in's Jahr 1800, während das Harmonicon 1801 angibt. Doch iſt dieſer Unterſchied mehr ein ſcheinbarer wie ein wirklicher, da der Winter 1800—1 beide Jahre einſchließt, und daher von geringer Erheblichkeit. Wenn jedoch Ries ſelbſt in ſeinen Notizen (S. 75) ſagt: „bei meiner Ankunft in Wien, 1800“, ſo bedarf dieſe abweichende Angabe einer näheren Unterſuchung: nicht als wäre es an ſich ſelbſt von großem Intereſſe, zu wiſſen wann ein Knabe von 15 bis 16 Jahren Beethoven's Schüler wurde, ſondern weil die Sache auf die Entſcheidung anderer und wichtigerer Fragen in der Chronologie vom Leben und den Werken des Meiſters nicht ohne Einfluß iſt. Was iſt alſo das Richtige?

---

[1] „Er war 13 Jahre alt geworden", ſagt der Rheiniſche Antiquarius.

[2] Abth. III. Bd. II. S. 62.

Ayrton, der Herausgeber des Harmonicon, konnte im Jahre 1824 die Angaben in ſeinem Artikel einzig und allein von Ries ſelbſt haben; es geht dies aus inneren Gründen mit völliger Sicherheit hervor. Er wurde veröffentlicht nach der Anzeige von Ries' Abſchiedsconcert in London, mit der offenbaren Abſicht, den Erfolg deſſelben ſicher zu ſtellen; er muß daher Ries zur Durchſicht vorgelegt worden ſein, ehe er zum Druck gegeben wurde. Demnach muß Ries entweder 1824 oder im December 1837, als er die Notizen ſchrieb, ſich in ſeiner Erinnerung geirrt haben. Bekanntlich iſt er aber nur wenige Wochen nach der Abfaſſung der letzteren (am 31. Januar 1838) geſtorben und hat ſein Manuſcript niemals revidirt. In den wenigen Worten ſeiner Vorrede ſagt er Folgendes: „Ich erzähle die Ereigniſſe wie ſie ſich in meinem Gedächtniſſe darſtellen“, und überläßt es ausdrücklich dem Leſer „Ordnung hinein zu bringen“. Man kann jedoch unmöglich glauben, daß, wenn er es noch erlebt hätte die Correcturbogen zu ſehen, er es unterlaſſen hätte einige handgreifliche Irrthümer zu verbeſſern, die chronologiſche Reihenfolge der Notizen zu ordnen und ſeine perſönlichen Erlebniſſe genauer zu ſcheiden von Anekdoten, die zur Zeit ſeiner Ankunft in Wien im Umlaufe waren. Als Autorität ſteht demnach das Harmonicon den „Notizen“ gleich, und die Entſcheidung des fraglichen Punktes hängt von anderen Thatſachen und Erwägungen ab. Eine ſorgſame Betrachtung der auf Ries bezüglichen Stelle in Beethoven's Brief vom 29. Juni — von dem wir jetzt wiſſen, daß er 1801 geſchrieben iſt — genügt ſchon an ſich, um über die Anweſenheit des jungen Mannes zu Wien zu der Zeit, als jener geſchrieben wurde, gewichtige Zweifel zu erregen. Das Fehlen jeglicher Anſpielung auf den Prometheus, auf das Concert der Frau Frank, auf den Tod Maximilian's, auf Beethoven's Wohnungen an der Waſſerkunſtbaſtei oder in Hetzendorf u. ſ. w.

in den Notizen ſpricht in negativer Weiſe eben ſo entſchieden zu Gunſten des Harmonicon. Mit Ausnahme der wenigen Worte, von denen unſere Betrachtung ausging, findet ſich in der That in den geſammten Notizen nichts, was uns mit Nothwendigkeit veranlaßt, ſeine Ankunft in Wien früher als in den Schluß von 1801 zu ſetzen. Daß er zu dieſer Zeit aber in der Stadt war, darf aus dem Umſtande gefolgert werden, daß er in Beethoven's Brief vom 16. November nicht genannt iſt, obgleich Beethoven verſprochen hatte „näher zu ſchreiben“.

Nach den vorſtehenden Beweiſen hat der Verfaſſer kein Bedenken, den September oder October 1801 als das Datum von Ries' Ankunft in Wien anzunehmen. Sollte jemand noch beſtimmtere und entſcheidendere Argumente fordern, ehe er eine ausdrückliche Angabe in den Notizen aufzugeben ſich entſchließt, welche 30 Jahre lang unangefochten dem Publikum vorgelegen hat, ſo können wir für ihn noch Folgendes anführen. Der Rheiniſche Antiquarius ſagt über die Zeit nach dem Arnsberger Aufenthalt von Ries: „Er verbrachte ſodann zwei Jahre im väterlichen Hauſe und zog 1800 nach München, wo er von Winter etwelchen Unterricht, der doch bald durch Winters Reiſe nach Frankreich unterbrochen wurde, erhielt. Sofort verließ Ries die Hauptſtadt von Bayern und wendete ſich nach Wien. Vier Jahre wohnte er“ u. ſ. w. Ries verließ aber Wien wieder im October 1805. Weiter heißt es in der Allgemeinen Muſikaliſchen Zeitung unterm 26. Auguſt 1801 (III. S. 802): „München, Anfang des Auguſt. Hr. Kapellm. Winter hat einen ſechsmonatlichen Urlaub genommen, und gehet über Mannheim und Straßburg nach Paris“. Und ferner (IV. S. 604): „Paris, den 16ten Mai. Unſer vortrefflicher Winter aus München hat ſich das verfloſſene Halbjahr hier aufgehalten“ u. ſ. w.

So iſt der letzte von drei Irrthümern — wir meinen die unrichtige Datirung des Briefes vom 29. Juni durch Wegeler, die fehlerhafte Zeitangabe des Chriſtus am Oelberg durch Schindler in den beiden erſten Ausgaben, und die beſprochene Angabe von Ries — welche dieſe ganze Periode der Geſchichte Beethoven's in eine anſcheinend unentwirrbare Confuſion gebracht hatten, genügend berichtigt, und der Lauf der Erzählung fließt wieder klar und ungehindert, wie in allen anderen Theilen. Wir wenden uns zu demſelben zurück.

„Ries' Hoffnungen auf den alten Freund ſeines Vaters“, fährt das Harmonicon fort, „wurden nicht getäuſcht: Beethoven nahm ihn mit herzlicher Freundlichkeit auf, wie ſie leider bei Männern, welche zu hohem Rang und Anſehen gelangt ſind, ſo ſelten iſt gegenüber ſolchen, deren Anſprüche an ſie ſich auf Erinnerungen an ihre frühere Stellung knüpfen. Er nahm den jungen Mann ſofort unter ſeine unmittelbare Sorge und ſchützende Aufſicht, unterſtützte ihn mit Geldanleihen, welche ſeine ſpätere gute Aufführung in Geſchenke verwandelte, und geſtattete ihm, der erſte zu ſein, welcher ſich den Namen eines Schülers von ihm beilegte, und als ſolcher vor dem Publicum aufzutreten.“ Aehnlich erzählt Ries ſelbſt in den Notizen (S. 116): „In dem Empfehlungsbriefe meines Vaters war mir zu gleicher Zeit ein kleiner Credit bei ihm eröffnet, im Falle ich deſſen bedürfte. Ich habe nie bei Beethoven Gebrauch davon gemacht; als er aber einigemal gewahr wurde, daß es mir knapp ging, hat er mir unaufgefordert Geld geſchickt, das er jedoch niemals zurücknehmen wollte. Er hatte mich wirklich lieb und gab mir davon einmal einen ſehr komiſchen Beweis in ſeiner Zerſtreuung. Als ich nämlich aus Schleſien zurück kam, wo ich auf Beethovens Empfehlung längere Zeit auf den Gütern des Fürſten Lichnowsky als Clavierſpieler mich aufgehalten hatte, und in ſein Zimmer trat, wollte er ſich eben raſiren und war bis an die Augen (denn ſo weit ging ſein erſchrecklich ſtarker Bart) eingeſeift. Er ſprang auf, umarmte mich herzlich, und ſiehe da, er hatte die Schaumſeife von ſeiner linken Wange auf meine rechte ſo vollſtändig übertragen, daß er auch nichts davon zurückbehielt. Ob wir lachten? — Auch mußte Beethoven wohl Privatnotizen von daher über mich haben; denn er kannte mehrere meiner jugendlichen Unbeſonnenheiten, mit denen er mich jedoch nur neckte. Bei vielen Veranlaſſungen bewies er mir eine wahrhaft väterliche Theilnahme.“

„Doch bei all ſeiner Freundlichkeit“, fährt das Harmonicon fort, „wollte Beethoven Ries keinen Unterricht im Generalbaß und der Compoſitionslehre geben. Er ſagte, es erfordere ein beſonderes Talent, dieſelbe mit Klarheit und Beſtimmtheit vorzutragen, und überdies war Albrechtsberger der anerkannte Meiſter aller Componiſten. Dieſer letztere hatte bei ſeinem hohen Alter das Unterrichten faſt ganz aufgegeben und ließ ſich nur durch die dringende Empfehlung Beethovens und die verlockende Ausſicht, einen Ducaten für die Stunde zu erhalten, bereden, einen neuen Schüler anzunehmen. Die Ducaten des armen Ries reichten blos bis zur Zahl achtundzwanzig; darnach war er wiederum auf ſeine Bücher gewieſen.“ Es erhellt daraus, daß er Beethoven’s Schüler nur auf dem

Pianoforte war. Die Art, wie er unterrichtet wurde, beſchreibt er uns ebenfalls in den Notizen (S. 94). „Wenn Beethoven mir Lection gab, war er, ich möchte ſagen, gegen ſeine Natur, auffallend geduldig. Ich mußte dieſes, ſowie ſein nur ſelten unterbrochenes freundſchaftliches Benehmen gegen mich größtentheils ſeiner Anhänglichkeit und Liebe für meinen Vater zuſchreiben. So ließ er mich manchmal eine Sache zehnmal, ja noch öfter, wiederholen. In den Variationen in F dur, der Fürſtin Odescalchi gewidmet (Opus 34 [1]), habe ich die letzten Adagio-Variationen ſiebenzehnmal faſt ganz wiederholen müſſen; er war mit dem Ausdrucke in der kleinen Cadenze immer noch nicht zufrieden, obſchon ich glaubte, ſie eben ſo gut zu ſpielen, wie er. Ich erhielt an dieſem Tage beinahe zwei volle Stunden Unterricht. Wenn ich in einer Paſſage etwas verfehlte, oder Noten und Sprünge, die er öfter recht herausgehoben haben wollte, falſch anſchlug, ſagte er ſelten etwas; allein wenn ich am Ausdrucke, an Crescendo's u. ſ. w. oder am Character des Stückes etwas mangeln ließ, wurde er aufgebracht, weil, wie er ſagte, das Erſtere Zufall, das Andere Mangel an Kenntniß, an Gefühl, oder an Achtſamkeit ſei. Erſteres geſchah auch ihm gar häufig, ſogar wenn er öffentlich ſpielte.“ —

„Mit Ries“, erzählt Czerny, „ſpielte ich oft auf zwei Fortepiano, unter andern auch die Sonate Op. 47, die ich zu dem Ende auf zwei Claviere arrangirt hatte. Ries ſpielte ſehr fertig, rein, aber kalt.“ In dieſer Mittheilung haben wir den Schlüſſel zu der Uebereinſtimmung ſo mancher von beiden erzählter Thatſachen und Anekdoten aus dieſen Jahren, welche ſie unabhängig von einander aufgezeichnet haben; denn Czerny verſichert uns, daß er erſt durch die Citate des Hofrath Lenz mit Ries' Notizen bekannt geworden ſei. Die beiden trefflichen Knaben, welche ſo häufig zuſammen kamen, wurden natürlich nicht müde, von ihrem berühmten Lehrer zu erzählen. In Folge deſſen waren die Geſchichten von ſeinen Sonderbarkeiten und Launen, kleine Einzelnheiten, die auf ſeine Compoſitionen Bezug hatten, gemeinſames Eigenthum beider; und es iſt klar, daß manche derſelben, welche auf dieſe Weiſe Ries bekannt wurden, in ſeiner Erinnerung ſchließlich die Geſtalt perſönlicher Erlebniſſe annahmen und als ſolche in den Notizen erzählt wurden. Dabei iſt nichts Unwahrſcheinliches. Der Verfaſſer dieſes Buches erzählte ſelbſt einmal in einer Schrift einen Umſtand in der vollen Ueberzeugung, daß er dabei betheiligt geweſen, wovon er jetzt weiß, daß er ihm nur von ſeinem Bruder erzählt wurde. Damals waren nur ſechs bis ſieben Jahre verfloſſen; Ries aber ſchrieb über eine Zeit, welche 35 Jahre hinter ihm lag. —

---

[1] Erſchienen 1803.

In dem Briefe an Wegeler vom 16. November ſind die beſtimmten Aeußerungen von Beethoven's Wunſch und Abſicht, ſeine Fähigkeiten als Clavierſpieler und Componiſt auch in anderen Städten zu zeigen, überraſchend und der Aufmerkſamkeit des Leſers werth; eines Commentars bedürfen dieſelben nicht. Doch müſſen wir hier einen neuen Gegenſtand einführen, der eine etwas ausführlichere Beſprechung verlangt; nicht als wenn derſelbe an ſich ſelbſt von beſonders großer Wichtigkeit wäre, ſondern weil gerade dieſe Epiſode in des Meiſters Leben ſo manche Federn in Bewegung geſetzt hat, und weil über ſie Novelliſten und Biographen einen Wettſtreit darüber eingegangen zu ſein ſcheinen, wer ihr wohl die ſchönſten und romantiſchſten Farben zu verleihen im Stande ſei. Wir meinen das Verhältniß Beethoven's zu der jungen Gräfin Julia Guicciardi.

In dem vorher erwähnten Briefe an Wegeler heißt es: „Etwas angenehmer lebe ich jetzt wieder, indem ich mich mehr unter Menſchen gemacht. — — Dieſe Veränderung hat ein liebes, zauberiſches Mädchen hervorgebracht — —". Trotz allem, was über dieſen Punkt geſchrieben worden iſt, liegt doch kaum ein Grund zu der Annahme vor, daß Beethoven's Leidenſchaft für dieſes „zauberiſche Mädchen" heftiger oder dauernder geweſen wäre, wie die für andere zu anderen Zeiten, wenngleich beſondere Umſtände dieſelbe in der Folge in ſeiner Erinnerung lebhafter feſtgehalten haben. Wir kennen ſchon die Zeugniſſe von Wegeler, Romberg, Breuning, Ries, daß Beethoven „nie ohne eine Liebe und meiſtens von ihr in hohem Grade ergriffen war". „In Wien," ſagt Wegeler, „wenigſtens ſo lange ich da lebte, war Beethoven immer in Liebesverhältniſſen und hatte mitunter Eroberungen gemacht, die manchem Adonis, wo nicht unmöglich, doch ſehr ſchwer geworden wären. — — Bemerken will ich noch, daß ſo viel mir bekannt geworden, jede ſeiner Geliebten höheren Ranges war." Daſſelbe erzählten ehemalige Freunde Beethoven's, mit denen Otto Jahn im Jahre 1852 ſprach. So ſoll er, nach C. Czerny, in die Gräfin Keglivics, die nicht ſchön geweſen ſein ſoll, verliebt geweſen ſein. Die Sonate in Es, $^{6}/_{8}$, Op. 7 [jener gewidmet] hieß „die verliebte". Dr. Bartolini, Arzt und Freund Beethoven's von 1806 bis 1816, erzählte Folgendes: „Beethoven hatte gewöhnlich eine Flamme: die Guicciardi, Frau von Frank, Bettine Brentano"; er ſei namentlich für die Reize anmuthiger, aber ſchwächlicher Frauen nicht unempfänglich geweſen. Dolezalek, ſein Freund und Bewunderer, fügte hinzu, daß man ihm nie anmerkte, wenn er verliebt war.

Kurz, Beethoven's Erfahrung war die mancher genialer Männer von lebhaftem Temperamente, welche aus einem oder dem andern Grunde ſich nie verheirathen und daher das ruhige, gleichmäßige und unveränderliche Glück der ehelichen Liebe nicht kennen. Eine ihn ganz erfüllende und doch nur vorübergehende Leidenſchaft, ſo lange dauernd, bis der Gegenſtand derſelben einen begünſtigteren Nebenbuhler heirathet, wird vergeſſen und macht einer andern Platz, welcher ein gleiches Ende beſtimmt iſt, bis endlich alles Vertrauen auf die Möglichkeit einer bleibenden und ſtetigen Zuneigung zu einer Frau verloren geht. Wenn ſolche Männer das mittlere Lebensalter erreicht haben, ſo mögen ſie aus hundert Gründen der Convenienz heirathen, jedenfalls ſehr ſelten aus Liebe.

Bei dieſer beſondern Leidenſchaft Beethoven's befindet ſich der Verfaſſer in der ungünſtigen Lage, ſeine Einbildungskraft und die flüchtigen Bilder der Phantaſie der Vernunft und der Verpflichtung unterordnen zu müſſen, das kleine Maß von Wahrheit feſtzuſtellen und mitzutheilen, welches dieſem ganzen Theile der Beethovenliteratur zu Grunde liegt — die wenigen Weizenkörner aus der großen Maſſe von Spreu herauszuleſen. Mit welchem Erfolge, wird man ſehen.

Als Schindler den Brief an Wegeler mit den angeführten Worten in den Notizen las, entſchied er ſofort, mit ſeiner gewöhnlichen Leichtigkeit, Folgerungen zuzuſtürzen, daß Beethoven mit jenen Worten die Gräfin Giulietta Guicciardi bezeichnet habe. Damit iſt er diesmal auch ohne Zweifel der Wahrheit näher gekommen, wie wenn er auf der folgenden Seite Fräulein Marie Koſchak zum Gegenſtande von Beethoven's „herbſtlicher Liebe" macht, etwa ein halb Dutzend Jahre ehe die beiden ſich je geſehen hatten.

Am 16. Nov. 1801, dem Datum von Beethoven's Brief, war die junge Gräfin Guicciardi gerade eine Woche weniger wie 17 Jahre alt. Sie wird gewöhnlich geſchildert als ein Mädchen von ſehr großem perſönlichem Reize, und man weiß, daß ſie auch in vorgerückten Jahren noch eine hübſche Erſcheinung war. Sie ſcheint eine gute geiſtige Begabung beſeſſen zu haben, die auch den Anforderungen, wie ihr Stand ſie mit ſich brachte, gemäß ausgebildet war; jedoch iſt nicht bekannt, daß ſie ſich in irgend einer Weiſe beſonders ausgezeichnet hätte, abgeſehen von ihrem muſikaliſchen Geſchmack und ihrem fertigen Clavierſpiel, welches man wohl in den Widmungen von Sonaten an ſie von Kleinheinz ſowohl wie Beethoven angedeutet ſehen kann. Daß Beethoven's Einbildungskraft die Reize der talentvollen Schülerin verdoppelte, iſt ein naheliegender Gedanke.

Die nahe Beziehung der Gräfin Julia Guicciardi zur Brunswick'ſchen Familie mußte ſie nothwendig ſehr bald nach der Ueberſiedelung ihres Vaters von Trieſt nach Wien mit Beethoven zuſammen führen, und die Bewunderung für ſeine Talente ſowie die Zuneigung zu ihm als Menſchen, welche ſie in jener Familie fand, konnte kaum an ihr vorübergehen, ohne in ihr die Neugierde zu erregen ihn zu ſehen, ſowie von vornherein ein günſtiges Vorurtheil von ihm bei ihr zu erwecken. Sie kam aus einer kleinen und entlegenen Provinzialſtadt in die Hauptſtadt des Reiches, als ſie kaum das Alter zu ihrem Eintritte in die Geſellſchaft erreicht hatte, und fand ſich ſchon ſo bald ausgezeichnet durch die beſondere Aufmerkſamkeit und offenbare Bewunderung eines Mannes von Beethoven's geſellſchaftlicher Stellung und Berühmtheit; das mußte wohl die Phantaſie des jungen ſechzehnjährigen Mädchens beſchäftigen, und ſie mag wohl geſtimmt geweſen ſein, namentlich bei ihrem Talente und ihrer Liebe zur Muſik, bis zu einem gewiſſen Grade die Zuneigung zu erwiedern, welche der berühmte Componiſt des Septetts, der Quartette, der Symphonie und ſo mancher wundervollen Sonate, der unerreichte Meiſter im Clavierſpiel, der edle, anregende, begeiſterte junge Künſtler ihr darbrachte, wenn er auch von Perſon nicht einnehmend war und ihr weder Reichthum noch Rang bieten konnte. Das war eben das Romantiſche in der Sache. Aber auch abgeſehen von dieſen Betrachtungen liegen uns Ueberlieferungen und Erinnerungen von alten Freunden und Bekannten Beethoven's vor, welche ſämmtlich Schindler's Meinung zu beſtätigen geeignet ſind, daß das „zauberiſche Mädchen“ wirklich die junge Gräfin Guicciardi war. Dieſer Schriftſteller hörte von der Sache freilich erſt 20 Jahre ſpäter; was er aber erfuhr, war ihm von Beethoven ſelbſt mitgetheilt.

Es traf ſich, daß, als der Gegenſtand zwiſchen ihnen zur Sprache kam, „weil wir uns an einem öffentlichen Orte befanden, wo er dem Sprachton nicht gern vertraute“ wie Schindler ſagt, Beethoven es vorzog ſeine Mittheilungen, ſo weit ſie dieſen Gegenſtand betrafen, gleichfalls zu Papier zu bringen; und ſo kann man denn ſeine Worte noch von ſeiner eigenen Hand in einem Converſationsbuche vom Februar 1823 leſen, welches ſich jetzt in der Königlichen Bibliothek zu Berlin befindet. Seine Aeußerungen haben nicht an Klarheit gewonnen durch den Einfall, ſie theilweiſe in ſchlechtem Franzöſiſch zu geben.

Ehe wir die betreffenden Stellen aus dieſem Buche anführen, müſſen wir vorher noch mittheilen, daß die junge Dame ſich am 3. November 1803 mit dem Grafen Wenzel Robert Gallenberg, einem fruchtbaren Componiſten von Ballets und Gelegenheitsmuſik, verheirathete; man kann das Datum in mehreren Ausgaben des gräflichen Taſchenbuchs finden. Das junge Paar begab ſich bald darauf aus Wien nach Italien und war im Frühling 1806 in Neapel; Gallenberg war hier an der Compoſition der Feſtmuſik für die Krönung Joſeph Bonaparte's zum Könige beider Sicilien betheiligt. Als der Neapolitaner Barbaja die Direction der K. K. Oper zu Wien übernahm, gegen Ende des J. 1821, machte er den Grafen zum Theilnehmer an der Verwaltung, und ſo traf es ſich, daß Schindler veranlaßt war, ihn mit einer Botſchaft Beethoven's aufzuſuchen.

Die Converſationsbücher jener Jahre laſſen erkennen, daß die Frage des Verkaufes der Oper Fidelio an verſchiedene Theater zwiſchen Beethoven und ſeinen Freunden häufig discutirt wurde, daß aber der Componiſt kein vollſtändiges Exemplar der Partitur beſaß. Es war daher nöthig, ein ſolches zu leihen, um ſie im Ganzen oder theilweiſe abſchreiben zu laſſen, und dies gibt uns die Erläuterung zu der in dem Converſationsbuche enthaltenen Unterredung.

Schindler ſpricht mitten in einer langen Reihe von Bemerkungen über verſchiedenartige Dinge ſeine Ueberraſchung darüber aus, daß das Dresdener Theater nie den Fidelio gekauft habe, und fügt als ſeine Meinung hinzu, daß Weber Alles thun werde, was in ſeinen Kräften ſtehe, um Beethoven's Intereſſen zu fördern ſowohl hinſichtlich der Oper als der D dur-Meſſe. Dann folgen politiſche Neuigkeiten, Bemerkungen über Spanien, England u. ſ. w., und über den von Dr. Bach geſchehenen Verkauf oder die Verpfändung gewiſſer Bankſcheine, auf welche Beethoven Geld zu erheben wünſchte. Hierauf ſagt

Schindler: „Nun wegen Fidelio, was ſoll, was kann ich thun um das zu beſchleunigen?“

Beethoven: „Steiner hat die Partitur.“

Schindler: „Ich gebe zu Graf Gallenberg, der ſie Ihnen mit Vergnügen auf einige Zeit leiht. Sie laſſen es auf eigene Koſten ſchreiben, das iſt beſſer. — Sie können 40 ≠ [Ducaten] begehren.“

Nach einigen ferneren Bemerkungen verſpricht er, Gallenberg „morgen früh“ zu beſuchen. Einige Seiten weiter folgt Schindler's Bericht. „Gallenberg läßt ſich empfehlen, daß er Ihnen die Partitur ſchicken wird, wenn ſie 2 Exemplare davon haben, wenn dies nicht der Fall wäre, ſo würde er die Partitur für Sie copiren laſſen. — In zwei Tagen ſoll ich wieder zu ihm kommen.“ Die Unterhaltung geht dann über auf die Abſchrift gewiſſer Lieder und den Stich der D dur-Meſſe; dann ſagt Schindler:

„Er [Gallenberg] hat mir heute keine große Achtung eingeflößt.“

Beeth.: „Ich war ſein unſichtbarer Wohlthäter durch andere.“

Sch.: „Das ſollte er wiſſen, damit er mehr Achtung für Sie habe als er zu haben ſcheint.“

Es folgen nunmehr einige Küchenangelegenheiten; dann nimmt Beethoven den Bleiſtift und fährt mit dem früheren Thema folgendermaßen fort: „Sie fanden alſo, wie es ſcheint, G. nicht geſtimmt für mich, woran mir übrigens nichts gelegen, doch möchte ich von ſeinen Aeußerungen Kenntniß haben.“

Sch.: „Er erwiederte mir, daß er glaube, Sie müßten die Partitur ſelbſt haben. Allein als ich verſicherte, daß Sie ſolche wirklich nicht haben, ſagte er, es ſei die Folge Ihrer Unſtetigkeit und beſtändigen Herumwanderns, daß Sie ſelbe verloren haben. — Was geht das die Leute an? und noch mehr, wer wird nach derlei Menſchen fragen? — Was ſind Sie denn in Betreff der Werke bei Steiner geſonnen zu thun? — Noch längeres Stillſchweigen? — Dr. Bach fragte mich letzthin noch deßhalb? — Ich dachte Sie wollten die Partitur für ſich halten, weil Sie ſelbe nicht haben. — Die 5 ſtimmige Fuge auch umſonſt hingeben? — Mein theurer Freund und Lehrer, das iſt für ſolche unwürdige Menſchen zu viel Edelmuth. Man wird Sie deshalb nur verlachen.“ [1])

Beethoven fragte hierauf, ob Schindler Gallenberg's Frau geſehen habe, und ſchrieb dann: „J'étois bien aimé d'elle et plus que jamais son époux. Il étoit pourtant plutôt son amant que moi, mais par elle j'apprenois de son misère et je trouvais un homme de bien, qui me donnait la somme de 500 fl. pour le soulager. Il étoit toujours mon ennemi, c'étoit justement la raison, que je fuſſe tout le bien que possible.“

---

[1]) Der Muſikverleger Steiner hatte verſchiedene Manuſcripte von Beethoven gekauft, die er aber zum großen Zorne des Componiſten nicht veröffentlichen wollte.

Sch.: „Darum ſagte er mir auch noch: „Er iſt ein unausſtehlicher Menſch!“ Wahrſcheinlich aus lauter Dankbarkeit. „Doch Herr, verzeih ihnen, den ſie wiſſen nicht, was ſie thun.“ — Est-ce qu'il y a long temps qu'elle est mariée avec Mons. de Gallenberg? — Mad. la Contesse? — Etait-elle riche? — Elle a une belle figure jusqu'ici!“

Beeth.: „Elle est née Guicciardi. Elle étoit l'epouse de lui avant son voyage en Italie — arrivé à Vienne elle cherchoit moi pleurant, mais je la méprisois.“

Sch.: „Herkules am Scheidewege!“

Beeth.: „Und wenn ich hätte meine Lebenskraft mit dem Leben ſo hingeben wollen, was wäre für das Edle, Beſſere geblieben?“

Manche unſerer Leſer werden auch ſchon früher, angetrieben durch ihre Verehrung für den Componiſten und die Bewunderung für ſeine Werke, ſich der Lectüre der fortwährend ſich vermehrenden Literatur zugewandt haben, deren Gegenſtand Beethoven und ſeine Werke ſind. Sie müſſen ſich erinnern, welche beſondere Wichtigkeit in derſelben der Guicciardi-angelegenheit gegeben wird. Werden dieſelben wohl glauben, daß in dem vorher Mitgetheilten alle beſtimmt feſtgeſtellten Thatſachen, die je über dieſen Gegenſtand öffentlich bekannt geworden ſind, bereits erſchöpft ſind? Dies iſt aber buchſtäblich wahr: alles Andere iſt lediglich Vermuthung oder Irrthum. Bei dem gegenwärtigen Stande unſerer Kenntniß von dieſem Gegenſtande können wir die große Maſſe der an denſelben verſchwendeten ſchwülſtigen Beredſamkeit mit einem Worte nur als ſinnloſes Gerede bezeichnen. Der Stoff zu einer Tragödie iſt wahrlich ſehr gering in einem Falle, wo der Liebende ſchreibt: „es iſt das erſte Mal, daß ich fühle, daß Heirathen glücklich machen könnte“, und unmittelbar darauf hinzufügte: „jetzt könnte ich nun freilich nicht heirathen“, weil nämlich die Befriedigung ſeines Ehrgeizes ihm doch mehr galt, als ein häusliches Glück mit der Geliebten.

Im November 1852 hatte Otto Jahn eine Unterredung mit der Gräfin Gallenberg. Bei einem ſo delicaten Punkte, wie Beethoven's Leidenſchaft für ſie vor 50 Jahren, war Zurückhaltung natürlich; wäre aber die Angelegenheit von der Wichtigkeit geweſen, die man ihr ſeitdem gegeben hat, ſo würde irgend eine Andeutung daſſelbe verrathen haben. Nichts der Art findet ſich in ſeinen Aufzeichnungen über dieſe Unterredung, welche wir hier mittheilen. „Beethoven war ihr Lehrer. — Er ließ ſie ſeine Sachen ſpielen, wobei er unendlich ſtreng war, bis in den geringſten

Kleinigkeiten der richtige Vortrag erreicht war; — er hielt auf leichtes Spiel. — Er war leicht heftig, warf die Noten hin, zerriß ſie. — Er nahm keine Bezahlung, obgleich er ſehr arm war, [aber] Wäſche unter dem Vorwand, daß die Gräfin ſie genäht. — Er unterrichtete ſo auch die Gräfin Odescalchi, die Baronin Erdmann; man ging zu ihm oder er kam. — Er ſpielte ſeine Sachen nicht gerne ſelbſt, phantaſirte nur; beim geringſten Geräuſch ſtand er auf und ging fort.“

„Graf Brunswick, der Violoncello ſpielte, adorirte ihn, [auch] ſeine Schweſtern Thereſe und Gräfin Deym.“

„Beethoven hatte der Gräfin [Guicciardi] das Rondo in G gegeben, bat es ſich aus als er der Gräfin Lichnowsky etwas dediciren mußte und widmete ihr dann die Sonate.“

„Beethoven war ſehr häßlich, aber edel, feinfühlend, gebildet.“

„B. war meiſt ärmlich gekleidet.“ —

In dem einfachen Berichte täuſchte ſich das Gedächtniß der Dame offenbar darin, daß ſie die Armuth Beethoven's zu der Zeit, als ſie ſeine Schülerin war, übertrieb und ihn als nachläſſig in ſeiner Kleidung darſtellte. „In früheren Jahren,“ erzählte Grillparzer, „trug ſich Beethoven ſorgfältig, ja elegant gekleidet; erſt ſpäter trat die Vernachläſſigung ein, die bis zur Unreinheit ging“; und Czerny ſagt ähnlich: — ‚In jüngeren Jahren (bis um 1810) war ſeine Kleidung elegant und ſein Benehmen cavaliermäßig; ſpäter aber bei zunehmender Taubheit immer mehr und mehr verwahrloſt.“ Wie ernüchternd aber muß auf den Leſer jener Mittheilung die kurze proſaiſche Mittheilung von der Widmung der Cis moll-Sonate an ſie wirken, der man eine ſo romantiſche Bedeutſamkeit zuſchreibt! eine Compoſition, welche nicht einmal hoch in des Componiſten eigener Gunſt ſtand. „Immer ſpricht man von der Cis moll-Sonate“, äußerte er einmal zu Czerny; „ich habe doch wahrhaftig Beſſeres geſchrieben. Da iſt die Fis dur-Sonate etwas Anderes!“

Zu dem Vorhergehenden iſt nur noch eine beglaubigte Thatſache hinzuzufügen, die nämlich, daß Beethoven ſeinen Verkehr mit der Familie Guicciardi ſpäteſtens bis zum Mai oder Juni 1803, etwa 6 Monate vor der Verheirathung der jungen Dame, fortſetzte.

Eine ſorgfältige Erwägung und Vergleichung ſowohl der veröffentlichten Thatſachen als der Privatmittheilungen und Andeutungen, die dem Verfaſſer während eines mehrjährigen Aufenthaltes in Wien nachträglich zukamen, haben ihn zu der Vermuthung geführt — der Vermuthung, wohlgemerkt, nicht einer auf beſtimmten Beweiſen beruhenden Ueberzeugung — daß Beethoven ſich ſchließlich entſchloß, der Gräfin Julia ſeine Hand anzubieten, und ſie nicht abgeneigt war, dieſelbe anzunehmen; daß der eine Theil ihrer Eltern der Heirath zuſtimmte, der andere hingegen, wahrſcheinlich der Vater, ſich weigerte, das Glück ſeiner Tochter einem Manne ohne Rang, Vermögen und feſte Anſtellung anzuvertrauen, einem Manne überdies von einem ſo eigenthümlichen Temperamente und Charakter, und mit den erſten Spuren eines Gebrechens behaftet, welches, wenn es nicht aufgehalten und geheilt werden konnte, ihn aller Hoffnung auf Erlangung einer höheren und einträglicheren Stellung berauben und ihn ſchließlich zwingen mußte, ſeine Laufbahn als großer Clavier-Virtuoſe aufzugeben. Im Jahre 1802 begann die Schwäche ſeines Gehörs bereits die Aufmerkſamkeit zu erregen; wenn ſie ſich zu völliger Taubheit entwickelte, ſo hatte er keine weiteren Mittel, eine Familie zu unterhalten, wie ſeine Compoſitionen, ſein kleines Jahrgehalt vom Fürſten Lichnowsky und die „regelmäßige Unterſtützung", die er nach der Ausſage von Karl Holz vom Grafen Moritz Fries bezog, „bis er fallirte" (um 1822). Da die Familie Guicciardi ſelbſt nicht reich war, ſo verbot die Klugheit eine ſolche Heirath. Dem Allem ſei nun, wie ihm wolle: Beethoven heirathete eben die Gräfin Julia Guicciardi nicht; ſie wurde die Gattin des Grafen Gallenberg. Der verſchmähte Liebhaber, treu ſeinem Zmeskall gegenüber ausgeſprochenen Grundſatze: „was nicht zu ändern iſt, darüber kann man nicht zanken", machte gute Miene zum böſen Spiel und — wendete ſich der Ausarbeitung der Sinfonia Eroica zu.

Jeder Leſer, dem Schindler's Biographie bekannt iſt, wird bemerkt haben, daß zwei wichtige Punkte, welche er mit der Guicciardiangelegenheit in Verbindung bringt, trotz der Wichtigkeit, welche ihnen von ihm und ſeinen Abſchreibern beigelegt worden, bisher von uns mit Stillſchweigen übergangen ſind. Dieſelben müſſen nunmehr noch erörtert werden.

Man kann keinen begründeten Zweifel hegen an Schindler's ehrlichem und bewußtem Wunſche, die reine Wahrheit über Beethoven feſtzuſtellen und mitzutheilen. Sein Geiſt war willig; aber ſeine Schwäche als Forſcher iſt eine ganz außerordentliche, und ſeine Hülfloſigkeit, wo es gilt den Faden einer Schwierigkeit zu finden und zu verfolgen, zuweilen bedauernswürdig, zuweilen geradezu lächerlich; man iſt öfters an Addiſon's

Wort in einem ähnlichen Falle erinnert: er verwirrt und verſtrickt ſich fortwährend in ſeinen eigenen Fehlern. Der gegenwärtige Gegenſtand bietet ein ſchlagendes Beiſpiel hierzu.

In den erſten Auflagen ſeiner Biographie ſetzt er die Guicciardiangelegenheit in das Jahr 1806. Trotz des ihm bekannten Wegeler'ſchen Briefes, der wenigſtens einen feſten Punkt gab, nämlich den November 1801, und trotz des gräflichen Taſchenbuches, welches in jeder ordentlichen Buchhandlung und Leihanſtalt zu finden war und worin der Tag von Gallenberg's Hochzeit, der 3. November 1803, angegeben iſt, bleibt er noch in Verlegenheit. „Ich mußte erſt nach Paris kommen, daſelbſt die Bekanntſchaft mit Cherubini machen, um durch ſolchen Zufall auf eine ſichere Spur zu dieſem in Wien vergeblich geſuchten Datum zu gelangen. Cherubini und deſſen Gemahlin hörten nämlich bald nach ihrer im Jahre 1805 erfolgten Ankunft in Wien von dieſer Angelegenheit als ſchon zwei Jahre zurückliegend ſprechen." Dieſem Winke weiter nachgehend, änderte er in ſeiner Ausgabe von 1860 das Datum 1806 in 1803. Er nimmt alſo das neue Datum an, weil er 20 Jahre früher von einem alten Manne von 80 Jahren und deſſen beinahe eben ſo alter Gattin gehört hatte, daß dieſe 35 Jahre vorher gehört hatten, daß Beethoven etwa zwei Jahre vorher (1803) die Untreue ſeiner Geliebten erfahren habe! Cherubini und ſeine Frau wußten ferner mit Beſtimmtheit auszuſagen, daß die Einwirkung dieſer Angelegenheit auf Beethoven's Gemüth bereits überwunden geweſen, was natürlich ſehr erfreulich zu hören iſt, obgleich die Thatſache keiner Beſtätigung bedurfte. Jene Unterhaltung mit Beethoven ferner, welche er der Ausgabe von 1845 als Anhang beigefügt, war in der erſten unterdrückt worden, weil, wie er ſagt, die Gräfin Gallenberg damals noch lebte. Die Taſchenbücher hätten ihn belehren können, daß ſie auch im Jahre 1845 noch lebte und erſt am 22. März 1856 geſtorben iſt. Wie iſt es möglich, mit Zutrauen die Meinungen und Behauptungen eines ſo hülfloſen Schriftſtellers zu leſen — auch wenn wir ihm, wie wir es Schindler thun, die beſte Abſicht zutrauen, die Wahrheit zu ſagen, — ausgenommen wo er aus perſönlicher Kenntniß ſchreibt oder vollgültige und unwiderſprechliche Beweiſe gibt!

Nachdem Schindler in einer ſo ungewöhnlichen Weiſe das Datum zu ſeiner Zufriedenheit feſtgeſtellt hat, kommt er zur Kataſtrophe. „Doch darf von den Folgen dieſes Bruches auf das Gemüth unſeres von dieſer Liebe hochbeglückten Meiſters eines weitern die Rede ſein. In der Verzweiflung ſuchte er Troſt bei ſeiner bewährten und vorzugsweiſe verehrten Freundin Gräfin Marie Erdödy — auf ihrem Gute Jedlerſee im Marchfelde, um einige Tage in ihrer Nähe zu verbringen. Dort verſchwand er aber und die Gräfin glaubte ihn nach Wien zurückgekehrt, als am dritten Tage darauf ihr Muſiklehrer Brauchle ihn in einem entlegenen Theile des Schloßgartens gewahrte. Dieſer Zwiſchenfall blieb lange ein feſt bewahrtes Geheimniß und ward erſt nach Jahren durch die beiden Mitwiſſenden näheren Freunden Beethoven's anvertraut, nachdem dieſe Liebesangelegenheit längſt in Vergeſſenheit gerathen. Man knüpfte die Vermuthung daran, es ſei des Unglücklichen Abſicht geweſen ſich durch Erhungern den Tod zu geben. Im Stillen beobachtende Freunde wollen bemerkt haben, daß Beethoven dieſem Muſiklehrer mit außerordentlicher Aufmerkſamkeit ſeitdem begegnet iſt.“

Jedlerſee liegt ſo nahe bei Wien, daß für einen tüchtigen Fußgänger wie Beethoven von einer Entfernung kaum die Rede ſein konnte; und wenn er dem Einfalle oder der Nothwendigkeit des Momentes folgte und auf zwei oder drei Tage verſchwand, ſo liegt darin doch gewiß kein Grund zu jener überraſchenden, in ſo gewichtiger Weiſe ausgeſprochenen Vermuthung. Doch zugegeben auch, es ſei etwas Derartiges zu einer oder der andern Zeit wirklich vorgekommen: was berechtigt denn zu der Annahme, daß es damals und in Verbindung mit der Guicciardi-Angelegenheit geſchah? Nichts. Die ganze Geſchichte, wann und in welcher Verbindung ſie vorgekommen ſein mag, wird erzählt auf ein bloßes Hörenſagen hin, welches in keinerlei Unterſuchung auch nur eine Vermuthung geſtatten würde. Damit dieſelbe nicht in die Reihe feſtgeſtellter Thatſachen in der Geſchichte Beethoven's aufgenommen werde, — wenigſtens im Zuſammenhang mit der Liebesgeſchichte und ehe irgend eine annehmbare Beſtätigung derſelben ſich finden wird — möge Folgendes bemerkt werden:

1) Schindler erhielt die erſte Kenntniß von Beethoven's Liebe zu Julia Guicciardi im Jahre 1823. Alles was er aus anderen Quellen wußte, konnte er nur ſpäter gehört haben, und es geſchah höchſt wahrſcheinlich erſt nach Beethoven's Tode, daß er durch ein gleich zu erwähnendes Schriftſtück wieder an die Sache erinnert wurde. Er beanſprucht nicht, die Geſchichte von Jedlerſee von einem Betheiligten gehört zu haben; und dies war auch unmöglich, da die Gräfin Erdödy bereits aus den öſtreichiſchen Landen verwieſen war, ehe jenes Ereigniß zu ſeinen Ohren kommen konnte. Er gibt alſo in der That und wie er ſelbſt zeigt, nur

eine detaillirte Erzählung eines Gerüchtes, welches, wie er ſagt, unter einigen Freunden Beethoven's erzählt wurde und ein Ereigniß betraf, das, wenn es überhaupt vorgefallen iſt, 15, 20 oder gar 30 Jahre früher ſich ereignete, und von dem jene oder er nur vermuthete, daß es ſich zu der Zeit, als die junge Gräfin Guicciardi Beethoven untreu wurde, zugetragen habe.

2) In allen Erinnerungen von Ries, von denen die meiſten gerade aus der Zeit des Verhältniſſes zu Julia Guicciardi ſtammen, findet ſich nichts, was auch bei einiger Anſtrengung der Phantaſie geeignet wäre, die Wahrſcheinlichkeit jenes Ereigniſſes zu erhöhen, vieles aber, was das Gegentheil beweiſt. Wir leſen keine Andeutung, daß Ries jemals etwas Beſonderes in den Beziehungen des Meiſters zu der Familie Guicciardi wahrgenommen hätte; und doch war Beethoven's Neigung zum Verkehr mit Frauen eine Seite ſeines Charakters, die ſich ihm genau eingeprägt hatte. „Beethoven," ſagt er S. 117, „ſah Frauenzimmer ſehr gerne, beſonders ſchöne, jugendliche Geſichter, und gewöhnlich, wenn wir an einem etwas reizenden Mädchen vorbeigingen, drehte er ſich um, ſah es mit ſeinem Glaſe nochmals ſcharf an und lachte oder grinſte, wenn er ſich von mir bemerkt fand. Er war ſehr häufig verliebt, aber meiſtens nur auf kurze Dauer. Da ich ihn einmal mit der Eroberung einer ſchönen Dame neckte, geſtand er, die habe ihn am ſtärkſten und längſten gefeſſelt — nämlich ſieben volle Monate."

3) Ebenſo iſt es mit Breuning. Es findet ſich kein Brief, kein Theil eines Briefes von ihm (ſo weit ſolche von Wegeler veröffentlicht ſind), ſo wenig wie irgend eine auf ihn zurückzuführende Ueberlieferung, die auf dieſe Leidenſchaft oder ihre vorausgeſetzten Folgen Bezug hätte. Und doch wiſſen wir von dem Heirathsprojecte im Jahre 1810 nur aus einem ſeiner Briefe; ja noch mehr, wir werden im Jahre 1803 finden, daß Beethoven einen Freund einlädt bei der „Gräfin Guicciardi" zu ſpeiſen, zu einer Zeit, wo er und Breuning zuſammen wohnten!

4) Wäre die Geſchichte von Jedlerſee in Verbindung mit der betreffenden Dame überhaupt richtig, ſo müßte ſie im Jahre 1803 geſchehen ſein. Dieſelbe iſt aber völlig unvereinbar mit Allem, was von der Geſchichte Beethoven's im Jahre 1803 bekannt iſt.

5) Jener Brauchle, der Beethoven in dem Schloßgarten gefunden und zu der Gräfin Erdödy zurückgebracht haben ſoll, war nicht der Muſiklehrer der Gräfin Erdödy, ſondern der Hofmeiſter ihrer Kinder, und konnte wohl kaum in dieſer Eigenſchaft ſchon beſchäftigt ſein zu einer Zeit,

als das älteſte Kind noch nicht 6 Jahre alt war! Sind wir richtig berichtet, ſo trat er erſt nach 1803 in ihren Dienſt; auch iſt nicht bekannt, daß Beethoven's intimes Verhältniß zu der Gräfin ſich ſchon damals bildete. Wir dürfen alſo jedenfalls die Verhungerungsgeſchichte für jetzt auf ſich beruhen laſſen.

6) Die Beweiskraft dieſer Argumente wird noch vermehrt werden durch die Beleuchtung, welche ſie durch eine kurze Erörterung über die einzige noch übrige Frage erhält, die auf dieſe Angelegenheit Bezug hat und zu der wir uns jetzt wenden.

Es war Beethoven's Freunden wohlbekannt, daß er einige Bankactien beſaß; wo aber die Nachweiſe darüber aufbewahrt wurden, wußte weder ſein Bruder, noch Breuning, noch Schindler. „Beethoven hatte ſeine Bankactien in einem verborgenen Fach eines Schrankes, von dem nur Holz wußte,“ bemerkt Jahn nach einer Unterhaltung mit Karl Holz. Schindler, welcher Jahn's handſchriftliche Notizen und Bemerkungen über Beethoven las und mit Erläuterungen begleitete, bemerkte hierzu Folgendes: „Johann Beethoven ſuchte zunächſt nach dem Verſcheiden die Actien, und da er ſie nicht fand, ſchrie er: Breuning und Schindler müſſen ſie ſchaffen. Holz wurde von Breuning erſucht zu kommen, ob er nicht wiſſe, wo ſie verborgen. Er kannte die geheime Lade in einem alten Schranke, darin ſie aufbewahrt waren.“ Vielleicht iſt es der Mühe werth zu bemerken, daß dieſer alte Schrank nicht Beethoven's Schreibpult war, welches jetzt im Beſitz von Dr. Gerhard v. Breuning in Wien iſt.

In dieſem verborgenen Fache fand Breuning nicht allein die Bankactien, ſondern auch verſchiedene, wie es Schindler nennt, „dem Freunde wichtige Briefſchaften“. Unter dieſen war ein Brief mit zwei postscriptis, auf zwei Stücke Briefpapier mit Bleiſtift geſchrieben an irgend einem nicht genannten Badeorte, im Juli eines nicht bezeichneten Jahres, an eine nicht angegebene Perſon. Dieſer Brief iſt voll von Ausdrücken glühender Liebe, wie ſie ſelbſt in Romanen ſelten erreicht werden; er iſt gleichſam eine Ueberſetzung der rührendſten und zarteſten Stellen von Beethoven's gefühlvollſten Compoſitionen in Worte. Dieſes Document, welches durch Breuning in Schindler's Beſitz gelangte, war das Original jener Briefe, welche Schindler als „drei von Beethovens Hand an ſeine Giulietta aus einem Badeorte in Ungarn gerichtete Briefe“ 1840 zuerſt bekannt machte, und welche ſeitdem ſo oft wieder abgedruckt worden ſind.

Unter den vielen Perſonen, denen Schindler zu verſchiedenen Zeiten das Original freundlich zur Prüfung vorlegte, befanden ſich auch O. Jahn und der Verfaſſer; keiner von beiden hat je einen andern Grund zu der Annahme gefunden, dieſe Briefe ſeien für die Gräfin Guicciardi beſtimmt geweſen, als Schindler's Vermuthung und die Gründe, auf welchen ſie beruht.

Wenn man bedenkt, daß weder Breuning noch Schindler das Geringſte von der Exiſtenz dieſes Schriftſtücks gewußt haben bis nach dem Tode ſeines Verfaſſers, welcher allein ſeine Geſchichte hätte erzählen können, ſo wird man den geiſtigen Proceß, durch welchen Schindler veranlaßt wurde, daſſelbe durch die eben angeführten Worte: „Drei von Beethovens Hand“ u. ſ. w. zu beſchreiben, in dieſer Weiſe ſich erklären können. In dem erſten der drei Stücke oder Briefe ſpricht der Schreiber von ſeiner ſehr unangenehmen Reiſe mit vier Poſtpferden, und von der Eſterhazy's mit deren acht. In dem zweiten erwähnt er die Poſt „von hier nach K.“, und ſagt an einer andern Stelle: „als Badender muß ich ſchlafen gehen“. Nun befinden ſich von den 218 Ortſchaften in dem öſtreichiſchen Poſtbuche, deren Namen mit K. anfangen, mehrere in Ungarn; auch liegen in dieſem Königreiche mehrere Badeorte, und außerdem hatte Eſterhazy dort ſeine Beſitzungen. Dieſe Andeutungen ſind ohne Zweifel die Grundlage für Schindler's Annahme, daß Beethoven von einem ungariſchen Bade aus ſchrieb. Dies war das erſte; ſeine Vermuthung aber, an wen die Briefe gerichtet waren, wurde natürlich hervorgerufen durch ſeine Unterhaltung mit dem Componiſten über die Gräfin Gallenberg im J. 1823. Dieſe ihm ſo einfach und natürlich erſcheinende Annahme, die dann für 30 Jahre angenommen und unangefochten blieb, muß gleichwohl näher geprüft werden.

Die Schriftſtücke bieten drei unvollſtändige Daten, da die Jahreszahl in allen fehlt: „Am 6. Juli Morgends“; „Abends, Montags am 6. Juli“; „Guten Morgen am 7. Juli“. Eine Vergleichung mit den Kalendern jener Jahre wird zeigen, daß der 6. Juli in den Jahren 1795, 1801 und 1807 auf einen Montag fiel. Das Jahr 1795 iſt natürlich ausgeſchloſſen, weil damals Julia Guicciardi ihr 11. Jahr noch nicht vollendet hatte; auch geſtattet weder der Styl, worin der Brief geſchrieben iſt, noch die Handſchrift, noch endlich der Umſtand einer Reiſe nach einem Badeorte mit vier Poſtpferden, an eine ſo frühe Zeit zu denken. Wie aber ſteht es mit 1801? Der Hauptgegenſtand von Beethoven's erſtem Briefe an Wegeler (29 Juni) war die Beſchreibung ſeines Uebels und der von ſeinen ärztlichen Rathgebern angenommenen Behandlungsweiſen; er fügt den Wunſch hinzu, den Rath ſeines Freundes zu erlangen, da Wegeler ſelbſt ein Arzt von hervorragender Fähigkeit und Geſchicklichkeit war. Der zweite Brief, nur vier und einen halben Monat ſpäter geſchrieben (16. Nov.), enthält die Antwort auf Wegeler's Erwiederung des erſten und behandelt jenen Gegenſtand mit gleicher Genauigkeit des Details. Wenn nun der Leſer die beiden Briefe in ihrem Zuſammenhange mit einander noch einmal genau durchgehen will, ſo wird er ſehen, daß jeder Gedanke an eine Reiſe zu einem entfernten Badeorte, welche die Benutzung von vier Poſtpferden erforderte, mochte dieſer nun in Ungarn oder irgendwo anders liegen, in der Zwiſchenzeit zwiſchen dieſen Briefen durch den Inhalt derſelben vollſtändig ausgeſchloſſen iſt. Die Folgerung ergibt ſich von ſelbſt, daß die fraglichen Briefe nicht im J. 1801 geſchrieben wurden.

Doch könnte nicht vielleicht die Angabe des Monats- oder des Wochentages in den Worten „Abends, Montags am 6. Juli" einen Irrthum enthalten? In dieſem Falle könnte man die Unterſuchung auf die Jahre 1800 und 1802 ausdehnen. Am 6. Juli 1800 nun war die Familie Guicciardi kaum von Trieſt nach Wien gekommen. Aber geſetzt auch, Julia wäre ſchon vorher zur Vollendung ihrer Erziehung dorthin geſchickt worden und wäre auf dieſe Weiſe mit Beethoven bekannt geworden: was ſoll man dann von den Freunden und Beſchützern derſelben denken, die ihr eine ſolche Freiheit oder beſſer Zügelloſigkeit geſtatteten, daß ſie Monate lang, ehe ſie ihr 16. Lebensjahr erreicht hatte, im Stande war, in ſo enge Beziehungen, wie die Sprache jener Briefe nothwendigerweiſe vorausſetzt, mit einem Manne zu treten, der doppelt ſo alt war wie ſie? Was ſollen wir zudem von Beethoven denken? In ſcherzhafter Uebertreibung nannten ihn Magdalena Willmann und Andere wohl einmal „halb verrückt", — ein Narr aber war der Mann nicht.

Das Jahr 1800 wird alſo mit Beſtimmtheit auszuſcheiden ſein. Was das Jahr 1802 betrifft, ſo iſt es überflüſſig mehr zu ſagen, als was man im nächſten Kapitel aus einem Briefe mit dem Datum „Wien, den 13. Juli 1802" entnehmen wird. Sein Aufenthalt im Bade muß wahrlich ſehr kurz geweſen ſein, wenn er es mit vier Poſtpferden am 5. erreicht und am 13. ſchon wieder in Wien Briefe ſchreibt. Im J. 1803 fiel der 6. Juli auf einen Mittwoch.

Aber es iſt auch in der That ein ſolcher Irrthum im Datum nicht wohl möglich. Beethoven ſchrieb den Tag des Monats dreimal innerhalb

24 Stunden, zweimal den 6., einmal den 7.; ein Irrthum hierin wäre unbegreiflich. Der Wochentag iſt nur einmal geſchrieben, aber es iſt der Montag; und Sonntag und Montag ſind gerade die beiden Tage der Woche, welche am ſeltenſten oder wohl nie verwechſelt werden können. Der zweite Theil des Schriftſtückes endlich, der das Datum „Abends, Montags am 6. Juli“ trägt, enthält einige Worte, welche entſcheidend ſind. Dieſer Theil iſt ein postscriptum zu dem Schreiben vom Morgen, und wurde, wie Beethoven ſagt, geſchrieben, weil er erfahren hatte, daß es für die Poſt an jenem Tage zu ſpät ſei, und Montag und Donnerſtag die einzigen Tage ſeien, „wo die Poſt von hier nach K. geht.“

Die Folgerung iſt demnach unabweislich: Schindler und ſeine Abſchreiber ſind alle im Irrthum; der Brief iſt nicht in den Jahren 1800—1803 geſchrieben; die „unſterbliche Geliebte“, für welche derſelbe beſtimmt war, iſt nicht die junge Gräfin Giulietta Guicciardi. Alle alſo, welche mit Thränen der Sympathie dieſe Werther's Leiden, von dieſer Lotte verurſacht, geleſen haben, mögen ihre Thränen trocknen. Sie können ſich mit der Verſicherung beruhigen, daß die Kataſtrophe keineswegs ſo unglücklich war, wie ſie dargeſtellt wird. Die Angelegenheit bildete nur eine Epiſode, ſie war nicht die große Tragödie von Beethoven's Leben. Da es aber ein Liebesabenteuer war, ſo hat die Darſtellung der Thatſache ſich diesmal der Phantaſie völlig unterordnen müſſen. Namentlich hat ein neuerer Schriftſteller, welcher alle Behauptungen und Vermuthungen Schindler's ohne Prüfung oder Zweifel annimmt, dieſe Epiſode in Beethoven's Leben in großer Ausführlichkeit behandelt; freilich, um Sheridan's Scherzwort auf Gibbon anzuwenden: less luminously than voluminously. Nachdem er die Gefühle „ſeiner ſchönen Leſerinnen, ſeiner lieben Beethovenfreundinnen“ zu der höchſten Höhe der Theilnahme emporgehoben, die in einer Tragödie möglich iſt, in welcher der Held auch nach der Kataſtrophe noch lebt und ſich des beſten Wohlergehens erfreut, tröſtet er ſie einige Kapitel weiter, indem er Beethoven für die eine „verlorne Liebesmühe“ zwei neue Geliebten gibt, die eine derſelben eine verheirathete Frau, die andere ein junges Mädchen von 14 Jahren. Und noch mehr — wofern er nicht bei der Verwirrung ſeiner Daten den Leſer gänzlich irre leitet — er gibt ſie ihm beide zu der nämlichen Zeit! „Und der Herr gab Job zweimal ſo viel als er zuvor hatte“, ſagt der alte hebräiſche Dichter.

1/7 — he 1991

Viertes Kapitel.

Das Jahr 1802. Heiligenſtadt. Beethoven's Brüder.

Verdrießlich und ungeduldig über die langſame Beſſerung ſeiner Geſundheit unter den Händen Vering's, unternahm Beethoven jenen Wechſel ſeiner Aerzte, den er in dem Briefe an Wegeler in Ueberlegung gezogen hatte. Dies geſchah zu irgend einer Zeit im Winter von 1801—2, und bildet die einzige Grundlage zu Schindler's Erzählung von einer „bedeutenden Krankheit in den erſten Monaten dieſes Jahres, in der er von dem ſehr geſchätzten Arzte Dr. Schmidt behandelt wurde". Das namhafte Verzeichniß ſowohl vollendeter wie veröffentlichter Compoſitionen, welche in dieſes Jahr gehören, beweiſt hinlänglich, daß er kein derartiges phyſiſches Leiden erduldete, um ernſtlich ſeine gewöhnlichen Beſchäftigungen unterbrechen zu müſſen. Dazu kommt noch das vollſtändige Stillſchweigen von Ries, Breuning, Czerny, Dolezalek und Beethoven ſelbſt über dieſen Gegenſtand. Der Ton der folgenden Briefe iſt ebenfalls für die Sache bezeichnend. Zuerſt ſchrieb er wieder an Hofmeiſter in Leipzig, unter dem Datum:

„Wien, am 8. April 1802.

Reit euch denn der Teufel insgeſammt meine Herren — mir vorzuſchlagen eine ſolche Sonate zu machen? — Zur Zeit des Revolutionsfiebers — nun da wäre das ſo etwas geweſen, aber jetzt da ſich alles wieder ins alte Geleis zu ſchieben ſucht, Buonaparte mit dem Pabſte das Concordat geſchloſſen — ſo eine Sonate?

Wärs noch eine Missa pro sancta Maria à tre voci oder eine Vesper u. ſ. w. — nun da wollt ich gleich den Pinſel in die Hand nehmen und mit großen Pfundnoten ein Credo in unum hinſchreiben, — aber du lieber Gott eine ſolche Sonate zu dieſen neu angehenden chriſtlichen Zeiten — hoho! — da laßt mich aus, da wird nichts daraus.

Nun im geſchwindeſten Tempo meine Antwort — die Dame kann eine Sonate von mir haben, auch will ich in äſthetiſcher Hinſicht im Allgemeinen ihren Plan befolgen — und ohne die Tonarten zu befolgen — den Preis um 5 Duc. — dafür kann ſie dieſelbe ein Jahr für ſich zu ihrem Genuſſe behalten, ohne daß weder ich noch ſie dieſelbe herausgeben darf.

Nach dem Verlauf dieſes Jahres iſt die Sonate nur mein zu — d. h. ich kann und werde ſie herausgeben und ſie kann ſich allenfalls, wenn ſie glaubt darin eine Ehre zu finden, ſich ausbitten, daß ich ihr dieſelbe widme.

Jezt behüt euch Gott ihr Herren.

Meine Sonate iſt ſchön geſtochen — doch hats hübſch lange gedauert — mein Septett ſchickt ein wenig geſchwinder in die Welt weil der P... darauf harrt — und ihr wißts die Kaiſerin hats und ... gibts in der K. Stadt wie ... ich ſtehe euch darin für nichts gut — darum ſputet euch.

Herr ... hat wieder neuerdings meine Quartetten ſage voller Fehler und Errata — in großer und kleiner Manier herausgegeben, ſie wimmeln darin wie die Fiſche im Waſſer d. h. ins Unendliche — questo è un piacere per un autore — das heiß ich ſtechen, in Wahrheit meine Haut iſt ganz voller Stiche und Riſſe über dieſe ſchönen Auflagen meiner Quartetten.

Jezt lebt wohl und gedenket meiner wie ich Eurer. Bis in den Tod Euer treuer

L. v. Beethoven."

In dieſelbe Zeit fällt folgender Brief an Ries (vgl. Notizen S. 127).

„Hier, lieber Ries! nehmen Sie gleich die vier von mir corrigirten Stimmen, und ſehen Sie die anderen abgeſchriebenen darnach durch. — — — — — — — — Hier der Brief an Gr. Browne; es ſteht darin daß er Ihnen die 59 # vorausgeben muß, weil Sie ſich equipiren müſſen. Das iſt eine Nothwendigkeit, die ihn nicht beleidigen kann; denn, nachdem das geſchehen, ſollen Sie künftige Woche ſchon am Montag mit ihm nach Baden gehen. Vorwürfe muß ich Ihnen denn doch machen, daß Sie ſich nicht ſchon lange an mich gewendet; bin ich nicht Ihr wahrer Freund? Warum verbergen Sie mir Ihre Noth? Keiner meiner Freunde darf darben, ſo lange ich etwas hab'; ich hätte Ihnen ſchon eine kleine Summe geſchickt, wenn ich nicht auf Browne hoffte; geſchieht das nicht, ſo wenden Sie ſich gleich an ihren Freund

Beethoven." —

Wenn man vom Kahlenberge aus in klarer und ſchöner Frühlingszeit nach Wien hinabſchaut, ſo erinnert die dazwiſchenliegende Landſchaft beinahe an die ſchönen Worte Tennyſon's:

„It lies
Deep meadowed, happy, fair with orchad-lawns
And bowery hollows crown'd with summer sea."

Man erblickt von da die Dörfer Döbling, unmittelbar bei der Nußdorfer Linie der Stadt, und Heiligenſtadt, von Döbling durch eine Kette von Anhöhen getrennt, in einem tiefen Thale.

Da Dr. Schmidt Beethoven anempfohlen hatte, ſein Gehör ſo viel als möglich zu ſchonen, ſo zog er für den Sommer an den letztgenannten Ort. Wie aus guten Gründen zu vermuthen iſt, befanden ſich ſeine Zimmer in einem großen, noch jetzt vorhandenen Bauernhauſe, welches außerhalb des Dorfes, an dem Wege nach Nußdorf, an erhöhter Stelle liegt; gegenwärtig iſt es von mehreren hübſchen Häuschen umgeben; damals jedoch ſtand es wahrſcheinlich ganz allein. Aus den Fenſtern dieſes Hauſes hatte man in jener Zeit eine ungehinderte Ausſicht über Felder, die Donau und das Marchfeld bis zu den Karpathen, welche den Horizont begrenzen. Ein Gang von wenigen Minuten nach der Stadt zu brachte ihn zu den Bädern von Heiligenſtadt; nahm er die entgegengeſetzte Richtung, ſo gelangte er in derſelben Zeit in das einſame Thal, in welchem in einer ſpäteren Periode die Paſtoralſymphonie componirt wurde. Die große Zunahme der Bevölkerung Wiens und ſeiner Umgegend hat den Charakter der Gegend völlig verändert; im Jahre 1802 jedoch ſcheint ihm dieſes Landhaus Alles gewährt zu haben, was er nur verlangen konnte: friſche Luft, Sonnenſchein, grüne Felder, anmuthige Spaziergänge, Bäder, leichten Verkehr mit ſeinem Arzte, und außerdem einen Grad von Einſamkeit, den man jetzt kaum begreift, da die Hauptſtadt von da aus ſo leicht zu erreichen iſt.

Beethoven ſchrieb von hier aus im Juli einen Brief an Breitkopf und Härtel; derſelbe kann uns von neuem zeigen, wie treffend und geſund Beethoven's Urtheil in allen Dingen war, die ſich auf ſeine Kunſt bezogen. Wir geben einen Theil des Briefes nach der früher in O. Jahn's Beſitze befindlichen Abſchrift.

„Wien, 13. Juli 1802.

. . . .

In Anſehung der arrangirten Sachen bin ich herzlich froh, daß Sie dieſelben von ſich gewieſen, die unnatürliche Wuth, die man hat, ſogar Klavierſachen auf Geigeninſtrumente überpflanzen zu wollen, Inſtrumente, die ſo einander in allem entgegengeſetzt ſind, möchte wohl aufhören können, ich behaupte feſt, nur Mozart könne ſich ſelbſt vom Klavier auf andere Inſtrumente überſetzen, ſowie Haydn auch — und ohne mich an beide große Männer anſchließen zu wollen, behaupte ich es von meinen Klavierſonaten auch, da nicht allein ganze Stellen gänzlich wegbleiben und umgeändert werden müſſen, ſo muß man — noch hinzuthun, und hier ſteht der mißliche Stein des Anſtoßes, den um zu überwinden man entweder ſelbſt der Meiſter ſein muß, oder wenigſtens dieſelbe Gewandtheit und Erfindung haben muß — ich habe eine einzige Sonate von mir in ein Quartett von G. J. verwandelt, warum man mich ſo ſehr bat, und ich weiß gewiß, das macht mir nicht ſo leicht ein andrer nach —."

Die hier erwähnten Schwierigkeiten beziehen ſich, wie wohl zu bemerken iſt, auf die Uebertragung von Claviermuſik auf andere Inſtrumente; die entgegengeſetzte Operation iſt im Vergleiche hierzu ſo leicht, daß Beethoven ſie ſelten ſelbſt ausführte, ſondern meiſtentheils jungen Muſikern überließ, deren Arbeit er dann durchſah und verbeſſerte. „Es ſind ſehr viele Sachen", ſagt Ries S. 93, „von Beethoven erſchienen unter der Bezeichnung: „Arrangé par l'auteur même"; aber nur vier von dieſen ſind ächt; nämlich: 1. Aus ſeinem berühmten Septett arrangirte er: 1. ein Violin-Quintett und 2. ein Clavier-Trio. 3. Aus ſeinem Clavier-Quintett mit vier Blasinſtrumenten bildete er das Clavier-Quartett mit drei Saiteninſtrumenten; 4. dann arrangirte er noch das dem St. von Breuning dedicirte Violin-Concert (Opus 61) zu einem Clavier-Concerte. Viele andere Sachen wurden von mir arrangirt, von Beethoven durchgeſehen, und dann von ſeinem Bruder Caspar, unter Beethoven's Namen, verkauft." Den Inhalt dieſer Worte ſtellen wir im Allgemeinen nicht in Frage; was jedoch das Arrangement des Septetts zu einem Quintett betrifft, ſo muß dieſe Arbeit, wofern nicht Ries ein Mißverſtändniß begangen hat, Manuſcript geblieben ſein; denn die veröffentlichte Bearbeitung rührt von Hofmeiſter her. Das Trio hingegen wurde im Jahre 1802 begonnen und wahrſcheinlich auch vollendet. Seine Geſchichte iſt vermuthlich folgende geweſen. Aus Dankbarkeit für die Aufmerkſamkeit, Freundlichkeit und erfolgreiche Behandlung ſeines neuen Arztes, Dr. Schmidt, beſchloß Beethoven für denſelben ſein ſehr populäres Septett zu arrangiren, und zwar in einer Form, in der es für die Ausführung im Familienkreiſe am meiſten geeignet wäre. Dr. Schmidt war ein ziemlich namhafter Dilettant auf der Violine, und ſeine Tochter eine Clavierſpielerin von beträchtlicher Fertigkeit. Da die Hauptpartie in erkennbarer Weiſe auf die Clarinette berechnet war, ſo wurde die Gefahr, dieſelbe für den Doctor zu ſchwer zu machen, vermieden. Nach der damaligen Sitte war Schmidt ein Jahr lang im alleinigen Beſitze des Werkes; ſomit iſt die Anzeige von der bevorſtehenden Veröffentlichung deſſelben, welche den 8. November 1803 erfolgte, zugleich eine Andeutung über die Zeit ſeiner Vollendung.

Ehe wir weiter gehen, möge uns der Leſer noch eine kleine vorbereitende Abſchweifung geſtatten.

Gewiſſe wohlbekannte und ſehr bemerkenswerthe Mißverſtändniſſe in den veröffentlichten Erinnerungen von Karl Czerny haben begreiflicherweiſe das Vertrauen in ſeine Genauigkeit überhaupt vermindert. Als Beiſpiel mag hier die ſeltſame Notiz in ſeiner großen Clavierſchule dienen, daß Beethoven's ſiebente Symphonie, im Jahre 1812 componirt, ihren Urſprung den Ereigniſſen der Jahre 1814 und 15 verdanke! Wo man fand oder auch nur glaubte, daß ſeine Behauptungen mit denen von Ries nicht übereinſtimmten, nahm man jedesmal das Zeugniß des letzteren an; fand man ſie mit letzterem in Uebereinſtimmung, ſo vermuthete man, daß er ſie unbewußt aus den Notizen genommen. Ohne hier verächtliche Bemerkungen Anderer anzuführen, theilt der Verfaſſer mit, daß er viele Jahre, ehe er ſich von der Fehlbarkeit von Ries in den Notizen und von Schindler in der Biographie überzeugt hatte, und demnach auf dieſe als auf unbedingt gültige Autoritäten vertraute, ſich im Intereſſe der hiſtoriſchen Wahrheit verbunden glaubte, gewiſſe Angaben von Czerny öffentlich zu widerlegen. Der betreffende Artikel wurde Czerny aus England zugeſandt, und wie eine Vergleichung der Daten zu beweiſen ſcheint, wurde Czerny durch denſelben veranlaßt, ſeinen handſchriftlichen Notizen, die er für Otto Jahn gemacht hatte, zwei Bemerkungen hinzuzufügen, welche wir hier folgen laſſen, um theils den ſehr ernſtlichen Einwürfen zu begegnen, welche man gegen die Glaubwürdigkeit dieſer ſeiner Mittheilungen erheben könnte, und theils jene ehemals begangene Unvorſichtigkeit eines jungen und allzu eifrigen Schriftſtellers in ehrenvoller Weiſe wieder gut zu machen. Gegenwärtig, wo die Beziehungen von Czerny, Vater und Sohn, Krumpholz und Beethoven zu einander ihr richtiges Verſtändniß gefunden haben, gewinnt der Gegenſtand eine neue Beleuchtung. Wenn wir hier, wie in ſo manchen anderen

Fällen, den Gedächtnißfehlern eines ſiebzigjährigen Mannes gebührend Rechnung tragen, ſo legen wir ſeine Irrthümer ſtillſchweigend bei Seite, ohne auf Grund derſelben ſeine Ehrenhaftigkeit oder die Richtigkeit der Mehrzahl ſeiner Angaben in Zweifel zu ziehen. Die beiden fraglichen Bemerkungen ſind folgende:

1) „Da ich alles hier nur nach Erinnerung aus meinen Jugendjahren ſchreibe, ſo mögen manche Jahresfehler einer Berichtigung bedürfen. — Czerny."

2) „NB. Da ich bis jetzt noch keine der Schriften über Beethoven geleſen hatte, ſo finde ich jetzt, nachdem ich des Herrn Lenz 3 Styles de Beethoven durchlas, in den darin enthaltenen Citaten aus Ries, Schindler etc. mit Vergnügen viele meiner Angaben (die ich nur aus dem Gedächtniſſe ſchrieb) beſtätigt. Nur bei den Jahreszahlen mag ich mich bisweilen geirrt haben.

22. Nov. 1852.

C. Czerny."

Gegen Ende ſeines Lebens äußerte Beethoven **Holz** gegenüber in Bezug auf das Septett und ähnliche Werke: es ſei natürliche Empfindung darin, aber wenig Kunſt. Wie **Czerny** erzählt, antwortete Beethoven (um 1802) der Clavierſpielerin Mad. **Cibini** auf die Bemerkung, daß er der Einzige ſei, der nichts Unbedeutendes oder Schwaches geſchrieben: „Der Teufel auch! gar manches möchte ich gerne zurücknehmen, wenn ich könnte!" Das war kein neues Gefühl; zwanzig Jahre vorher hatte er zu **Krumpholz** geäußert: „ich bin mit meinen bisherigen Arbeiten nicht zufrieden; von nun an will ich einen neuen Weg betreten." Bald darauf (ſagt Czerny) erſchienen die Sonaten Op. 29 (Op. 31 Nr. 1. 2.)

Ein Theil der Studien zu dieſen beiden Sonaten findet ſich in einem Skizzenbuche, aus welchem der Verfaſſer im November 1859, mit Erlaubniß des damaligen Beſitzers, des Pianiſten J. B. **Keſſler** in Wien, zahlreiche Notizen für dieſes Buch gemacht hat; es iſt daſſelbe, welches von G. **Nottebohm** beſchrieben worden iſt.[1] Daſſelbe reicht vom Herbſt 1801 bis zum Frühling 1802, und enthält gleich den meiſten der Skizzenbücher Themen und Studien, welche niemals ausgearbeitet worden ſind. „Sieht man ab von der Kreuzung der Skizzen", ſagt Nottebohm, „läßt man überhaupt alles Nebenſächliche bei Seite: ſo laſſen ſich die fertig und bekannt gewordenen Stücke chronologiſch zuſammenſtellen wie folgt:

---

[1] Ein Skizzenbuch v. Beethoven, von G. **Nottebohm**; Leipzig, Breitkopf und Härtel. Jedem unſerer Leſer ſei dieſe treffliche Schrift zur Kenntnißnahme dringend empfohlen.

Opferlied von Matthiſſon, erſte Bearbeitung.[1]
Scene und Arie für Sopran, „No, non turbarti" —
3 von den 12 Contretänzen.
Bagatelle für Clavier, Nr. 6 in Op. 33.
Letzter Satz der Symphonie in D dur.
Fünf von den 6 ländleriſchen Tänzen.
Terzett, „Tremate, empj, tremate" — Op. 116.
Erſter und zweiter Satz der Sonate für Clavier und Geige in A dur, Op. 30, 1.
Letzter Satz der Sonate für Clavier und Geige in A dur, Op. 47.

---

[1] Es iſt ſehr möglich, daß die erſte unvollendete Skizze des Opferliedes ſich unter den Studien zur Adelaide von 1795 finden mag, da beide Texte ſich in demſelben Bande von Gedichten finden. Daß es aber damals vollendet wurde, iſt nicht glaublich; denn unter den von uns gemachten Auszügen aus dem Keßlerſchen Skizzenbuche finden ſich 6 verſchiedene Geſtaltungen der Melodie, in der Form mehr oder weniger verſchieden, welche Beethoven bei ſeinen [illegible] aufgeſchrieben hatte, um die feſtzuhalten, welche ſeinem Maßſtabe von Schönheit und Ausdruck am beſten entſprechen würde. Nun leſen wir aber in der neuen Ausgabe des thematiſchen Verzeichniſſes von Breitkopf und Härtel: „componirt ſpäteſtens im J. 1795". Wenn wir den Herausgeber nicht mißverſtehen, ſo iſt dieſe Behauptung auf gewiſſe Stellen in Wegeler's Notizen gegründet, welche er nicht richtig verſtanden zu haben ſcheint.

Unſere Anſicht iſt dieſe: Im J. 1797 dichtete Wegeler (vgl. Not. S. 69), damals längſt nach Bonn zurückgekehrt, drei Lieder, darunter zwei für die Freimaurerloge in Bonn, das dritte in einem ſentimentalen Charakter, „die Klage". In einer Note zu Beethoven's Brief von 1810 (Not. 47) ſagt er, die beiden Maurergeſänge ſeien damals (1810) geſungen worden, der eine zu der Melodie von „Wer iſt ein freier Mann?", einer ſehr frühen Compoſition Beethoven's, die andere zu der des Opferliedes. Es findet ſich aber dabei keine Angabe, wann er die Muſik den Texten anpaßte. Die Klage wurde dem Adagio der Sonate Op. 1 untergelegt, nicht in Wien, ſondern nachdem jenes Werk ſchon wenigſtens zwei Jahre veröffentlicht war. Es wurde auch bei Simrock zu der Muſik gedruckt, „mit Beethoven's Gutheißen". Dies geſchah jedenfalls nach der Veröffentlichung der Sonate Op. 26 (März 1802); denn, ſagt Wegeler, „Beethoven wünſchte zugleich einen Text zu dem Thema der Variationen" in jener Sonate. Wir wiſſen aus Beethoven's Brief vom 16. Nov. 1801, daß er im Begriffe ſtand, Wegeler demnächſt verſchiedene Muſikſtücke zu ſchicken; warum nicht auch das Manuſcript des Opferliedes? Doch haben wir keinen Beweis dafür, daß Simrock es war, der die Muſik mit Matthiſſen's Text zuerſt veröffentlichte.

Sonate für Clavier und Geige in C moll. Op. 30 Nr. 2.

Bagatelle für Clavier, Nr. 5 in Op. 119 (112).

1. Satz der Sonate für Clavier in D moll. Op. 31 Nr. 2 (nur der erſte Entwurf).

Sonate für Clavier und Geige in G dur, Op. 30, Nr. 3.

Letzter Satz der Sonate für Clavier und Geige in A dur, Op. 30, Nr. 1 (das Thema ſchon früher entworfen).

Variationen für Clavier in Es dur. Op. 35 (Vorarbeit).

Variationen für Clavier in F dur. Op. 34 (nur die erſten Andeutungen).

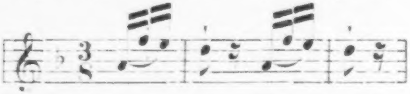
Sonate für Clavier in G dur, Op. 31, Nr. 1 (nicht vollſtändig)."

Hierzu kann noch hinzugefügt werden das Thema des Larghetto in der Symphonie in D, welches an einer früheren Stelle des Buches begegnet, hier für Hörner, ſpäter in der Form ſehr verändert.

Eine ſeltſame Bemerkung auf einer der Seiten ſcheint ſich auf ein Stück von beſchreibender Muſik zu beziehen: „Eheliche Eintracht, trübe Wolken auf der Stirne des Mannes, in welche die ſchöne Hälfte zwar einſtimmt, aber doch ſucht ſie wegzutreiben."

Die 4 erſten, ſowie das 6. und 7. Stück mögen übergangen werden, da ſie theils ſchon im letzten Jahre vollendet waren, theils für eine unbeſtimmte Zukunft verſchoben wurden. Da Beethoven in jener Periode mit erſichtlicher Sorgfalt die Opusnummern wirklich mit der chronologiſchen Folge ſeiner Werke in Uebereinſtimmung zu bringen beſtrebt war, ſo folgt, daß die Violinſonaten Op. 31 ganz oder beinahe vollendet waren, ehe er nach Heiligenſtadt zog. Wie wunderbar erſcheint gerade unter ſolchen Umſtänden ſein Genie und ſeine Arbeitsfähigkeit, wenn wir bedenken, daß er noch vor dem Ende des Jahres, trotz angegriffener Geſundheit und Zeiten tiefſter Muthloſigkeit und trotz aller der Unterbrechungen, welche durch ſeine gewöhnlichen Beſchäftigungen nach ſeiner Rückkehr in die Stadt verurſacht wurden, dennoch die beiden erſten Sonaten von Op. 31, die beiden umfangreichen neuen Variationenwerke Op. 34 und 35 und die herrliche zweite Symphonie vollendete! Alle dieſe Werke bezeugen, daß er wirklich „einen neuen Weg betreten" hatte; keines aber mehr, wie die Symphonie, welche ihre Vorgängerin ſo erſtaunlich an Schönheit und Originalität übertrifft. Sie war recht eigentlich die große Arbeit dieſes Sommers.

Ein Umſtand, welchen **Czerny** berichtet, beweiſt, wenn er authentiſch iſt, daß die beiden Sonaten während des Landaufenthaltes vollendet worden ſind. „Als er einſt (ſo lauten ſeine Worte) im Sommer bei ſeinem Landaufenthalt in Heiligenſtadt bei Wien einen Reiter bei ſeinen Fenſtern vorübergaloppiren ſah, gab ihm das gleichmäßige Trappen die Idee zum Thema des Finale ſeiner D moll-Sonate Op. 29 (31) Nr. 2:



Das Engagement, welches Beethoven Ries beim Grafen Browne verſchafft hatte, geſtattete demſelben hinlängliche Muße zur Fortſetzung ſeiner Studien, und er kam aus dieſem Grunde häufig nach Wien und Heiligenſtadt. So trifft es ſich, daß die Notizen auch zur Geſchichte dieſer Sonaten beitragen. „Die drei Solo-Sonaten (Opus 31)“, ſagt er S. 87, „hatte Beethoven an Nägeli in Zürich verſagt, während ſein Bruder Carl (Caspar), der ſich, leider! immer um ſeine Geſchäfte bekümmerte, dieſe Sonaten an einen Leipziger Verleger verkaufen wollte. Es war öfters deswegen unter den Brüdern Wortwechſel, weil Beethoven ſein einmal gegebenes Wort halten wollte. Als die Sonaten [d. i. die beiden erſten] auf dem Punkte waren, weggeſchickt zu werden, wohnte Beethoven in Heiligenſtadt. Auf einem Spaziergange kam es zwiſchen den Brüdern zu neuem Streite, ja endlich zu Thätlichkeiten. Am andern Tage gab er mir die Sonaten, um ſie auf der Stelle nach Zürich zu ſchicken, und einen Brief an ſeinen Bruder, der in einen andern an Stephan von Breuning zum Durchleſen eingeſchlagen war. Eine ſchönere Moral hätte wohl keiner mit gütigerem Herzen predigen können, als Beethoven ſeinem Bruder über ſein geſtriges Betragen. Erſt zeigte er es ihm unter der wahren, verachtungswerthen Geſtalt, dann verzieh er ihm Alles, ſagte ihm aber auch eine üble Zukunft vorher, wenn er ſein Leben und Betragen nicht völlig ändere. Auch der Brief, den er an Breuning geſchrieben hatte, war ausgezeichnet ſchön.“ —

Noch eine andere intereſſante Anekdote aus den Notizen gehört hierher. Graf Browne, erzählt Ries S. 90, „hielt ſich eine Zeit lang in Baden bei Wien auf, wo ich häufig Abends Beethoven'ſche Sachen, theils von den Noten, theils auswendig vor einer Verſammlung von gewaltigen Beethovenianern ſpielen mußte. Hier konnte ich mich überzeugen, wie bei den meiſten ſchon der Name allein hinreicht, Alles in einem Werke ſchön und vortrefflich, oder mittelmäßig und ſchlecht zu finden. Eines Tages, des Auswendigſpielens müde, ſpielte ich einen Marſch, wie er mir gerade in den Kopf kam, ohne irgend eine weitere Abſicht. Eine alte Gräfin [1]), die Beethoven mit ihrer Anhänglichkeit wirklich quälte, gerieth darüber in ein hohes Entzücken, da ſie glaubte, es ſei etwas Neues von demſelben, was ich, um mich über ſie ſowohl, als über die andern Enthuſiaſten luſtig zu machen, nur zu ſchnell bejahte. Unglücklicherweiſe kam Beethoven ſelbſt den nächſten Tag nach Baden. Als er nun des Abends beim Grafen Browne kaum ins Zimmer trat, fing die Alte gleich an, von dem äußerſt genialen, herrlichen Marſche zu ſprechen. Man denke ſich meine Verlegenheit. Wohl wiſſend, daß Beethoven die alte Gräfin nicht leiden konnte, zog ich ihn ſchnell bei Seite und flüſterte ihm zu, ich hätte mich nur über ihre Albernheit beluſtigen wollen. Er nahm die Sache zu meinem Glück ſehr gut auf, aber meine Verlegenheit wuchs, als ich den Marſch wiederholen mußte, der nun viel ſchlechter gerieth, da Beethoven neben mir ſtand. Dieſer erhielt nun von allen die außerordentlichſten Lobſprüche über ſein Genie, die er ganz verwirrt und voller Grimm anhörte, bis ſich dieſer zuletzt durch ein gewaltiges Lachen auflöſte. Später ſagte er mir: „Sehen Sie, lieber Ries! das ſind die großen Kenner, welche jede Muſik ſo richtig und ſo ſcharf beurtheilen wollen. Man gebe ihnen nur den Namen ihres Lieblings; mehr brauchen ſie nicht.“ “

„Dieſer Marſch veranlaßte übrigens das Gute, daß Graf Browne gleich die Compoſition dreier Märſche zu vier Händen, welche der Fürſtin Eſterhazy gewidmet wurden (Opus 45), von Beethoven begehrte.“

Die Abgeſchiedenheit von Heiligenſtadt war von ſelbſt ſo verführeriſch für Beethoven, daß man bezweifeln muß, ob Dr. Schmidt klug gehandelt habe, als er ihm den Rath gab, ſich ſo weit von der Geſellſchaft zurückzuziehen; um ſo mehr, da ſich der Nutzen für ſein Gehör als gering oder völlig nichtig auswies. Sie verſchaffte ihm zu viele angenehme Stunden, um über ſein Unglück brüten zu können; ſie machte es ihm noch möglich, ſich zu ſchmeicheln, daß ſein Geheimniß noch unentdeckt ſei; ſie verleitete ihn, zu lange für ſeine Gemüthsruhe, den bittern Augenblick des Geſtändniſſes aufzuſchieben, und in Folge deſſen ſich ohne Noth der zarten Theilnahme und bereitwilligen Fürſorge ſeiner Freunde zu berauben, deren Lippen verſiegelt waren, ſo lange er mit ſeinem Geſtändniſſe zurückhielt. In der That war freilich das ſo eifrig bewahrte Geheimniß bereits bekannt, wenngleich noch nicht lange und noch nicht allgemein, wie wir von Ries erfahren; aber wer hätte ihm das mittheilen ſollen?

---

[1]) Gräfin Thun? fragt ein neuerer Schriftſteller. Um andere Gründe zu verſchweigen, ſteht jener Vermuthung der Umſtand entgegen, daß Gräfin Thun am 18. Mai 1800 geſtorben war.

Es war gut für Beethoven, daß endlich die Zeit für ihn kam, nach der Stadt zurückzukehren und die Verpflichtungen ſeines Berufes wieder aufzunehmen. Zu welchen Tiefen der Verzweiflung er zuweilen in dieſen einſamen Stunden von Heiligenſtadt ſank, erkennt man aus einem merkwürdigen, tief ergreifenden Schriftſtücke, welches er daſelbſt gerade vor ſeiner Rückkehr in die Stadt geſchrieben hat, welches aber bis nach ſeinem Tode nie ein fremdes Auge erblickt hat. Obgleich es an ſeine beiden Brüder adreſſirt und für ſie beſtimmt war, iſt es doch, wie Schindler bemerkt hat, auffallend und ſonderbar, daß der Name Johann gänzlich weggelaſſen und nicht einmal durch das gewöhnliche Zeichen .... angedeutet iſt. Daſſelbe iſt abgefaßt in Ausdrücken kräftiger Empfindung und erhebt ſich ſtellenweiſe zu förmlicher Beredſamkeit, welche allerdings etwas roh und unpolirt erſcheint, aber vielleicht gerade darum um ſo ergreifender wirkt. Das Manuſcript[1] iſt ſo ſorgfältig geſchrieben und durch ſo wenige Raſuren und Verbeſſerungen entſtellt, daß man leicht die große Mühe erkennt, die Beethoven ſich mit demſelben gegeben hatte, ehe er die letzte Abſchrift machte. Die letzten Abſchnitte, in denen er die Erwartung eines frühen Todes merken läßt, haben eine doppelte Wichtigkeit erlangt, ſeitdem die Selbſtmordgeſchichte durch Schindler veröffentlicht worden iſt; denn ſie weiſen entſchieden jede Vermuthung ab, daß er ſelbſt in ſeiner gegenwärtigen Hypochondrie an ein ſolches Verbrechen habe denken können.

---

[1] Das Teſtament oder Promemoria, wie man es nennen will, auf einem großen Bogen Papier geſchrieben, ſcheint in einer Maſſe einzelner Papiere gefunden worden zu ſein, welche der ältere Artaria bei dem Verkaufe von Beethoven's Nachlaß im J. 1827 an ſich brachte. Auf der Rückſeite befindet ſich eine Beſcheinigung von Jacob Hotſchevar, der nach Breuning's Tode Vormund des Neffen war, daß er es von Artaria und Co. empfangen habe. Dann folgt eine ähnliche Empfangsbeſcheinigung durch Johann van Beethoven. Der nächſte Beſitzer ſcheint Aloys Fuchs, der eifrige Sammler von Autographen, geweſen zu ſein. Im Jahre 1855 kaufte es der Violinſpieler Ernſt — von wem, iſt ungewiß —, und dieſer ſchenkte es Herrn Otto und Frau Jenny Lind-Goldſchmidt als Beweis ſeiner Dankbarkeit für deren Mitwirkung bei einem ſeiner Concerte. Durch die Freundlichkeit derſelben wurde es dem Verfaſſer geſtattet, am 2. April 1861 eine ſehr ſorgfältige Abſchrift von demſelben zu nehmen. Wie es in der Allg. Muſ. Zeitung, bei Schindler und Anderen gedruckt ſteht, weicht es nur wenig von dem Original ab, wenn auch einige Beiſpiele von Beethoven's eigenthümlicher Schreibweiſe, z. B. „Heiglnſtadt“, corrigirt ſind. „Daß Beethoven in dieſem Aufſatz“, ſagt Schindler (2. Ausg. S. 55) „den Namen des zweiten Bruders Johann niemals ausſpricht, und nur mit Punkten bezeichnet, iſt auffallend und ſonderbar, indem dieſer Bruder, wie wir oben hörten, erſt kürzlich nach Wien gekommen war, und kaum angefangen hatte, an den Geſchäften und andern Angelegenheiten unſeres

Wir leiten die Mittheilung des Documentes am beſten durch einen Abſchnitt aus Ries' Notizen ein, der von Beethoven's Taubheit handelt und in welchem ein Umſtand erwähnt wird, auf welchen jenes ebenfalls eine Anſpielung enthält. „Beethoven litt ſchon im Jahre 1802 verſchiedenemal am Gehör, allein das Uebel verlor ſich wieder. Die beginnende Harthörigkeit war für ihn eine ſo empfindliche Sache, daß man ſehr behutſam ſein mußte, ihn durch lauteres Sprechen dieſen Mangel nicht fühlen zu laſſen. Hatte er etwas nicht verſtanden, ſo ſchob er es gewöhnlich auf eine Zerſtreutheit, die ihm allerdings in höherem Grade eigen war. Er lebte viel auf dem Lande, wohin ich dann öfter kam, um eine Lection zu erhalten. Zuweilen ſagte er dann, Morgens um 8 Uhr nach dem Frühſtück: „Wir wollen erſt ein wenig ſpazieren gehen.“ Wir gingen, kamen aber mehrmals erſt um 3—4 Uhr zurück, nachdem wir auf irgend einem Dorfe etwas gegeſſen hatten. Auf einer dieſer Wanderungen gab Beethoven mir den erſten auffallenden Beweis der Abnahme ſeines Gehörs, von der mir ſchon Stephan von Breuning geſprochen hatte. Ich machte ihn nämlich auf einen Hirten aufmerkſam, der auf einer Flöte, aus Fliederholz geſchnitten, im Walde recht artig blies. Beethoven konnte eine halbe Stunde hindurch gar nichts hören, und wurde, obſchon ich ihm wiederholt verſicherte, auch ich höre nichts mehr (was indeß nicht der Fall war), außerordentlich ſtill und finſter. — Wenn er ja mitunter einmal luſtig erſchien, ſo war er es meiſtens bis zur Ausgelaſſenheit, doch geſchah dieſes nur ſelten.“

Folgendes iſt der Wortlaut des Documentes, deſſen Original ſich jetzt im Beſitze von Herrn und Frau Goldſchmidt befindet.

Beethoven mit Antheil zu nehmen.“ Unſere Abſchrift enthält jedenfalls ſolche „Punkte“ nicht. Das weitere Mißverſtändniß bezüglich der erſt kürzlich geſchehenen Ankunft Johann's in Wien wird jeder Leſer bemerken.

„Für meine Brüder Carl und Beethoven.

O ihr Menſchen die ihr mich für feindſeelig ſtörriſch oder miſantropiſch haltet oder erkläret, wie unrecht thut ihr mir, ihr wißt nicht die geheime Urſache von dem, was euch ſo ſcheinet, mein Herz und mein Sinn waren von Kindheit an für das zarte Gefühl des Wohlwollens, ſelbſt große Handlungen zu verrichten dazu war ich immer aufgelegt, aber bedenket nur daß ſeit 6 jahren ein heilloſer zuſtand mich befallen, durch unvernünftige Aerzte verſchlimmert, von jahr zu jahr in der Hoffnung gebeſſert zu werden, betrogen, endlich zu dem Ueberblick eines dauernden Uebels (deſſen Heilung vielleicht jahre dauern oder gar unmöglich iſt) gezwungen, mit einem feurigen lebhaften Temperamente gebohren, ſelbſt empfänglich für die Zerſtreuungen der Geſellſchaft, mußte ich früh mich abſondern, einſam mein Leben zubringen, wollte ich auch zuweilen mich einmal über alles das hinausſezen, o wie hart wurde ich durch die verdoppelte traurige Erfahrung meines ſchlechten Gehörs dann zurückgeſtoßen, und doch war's mir noch nicht möglich den Menſchen zu ſagen: ſprecht lauter, ſchreyt, denn ich bin taub, ach wie wär es möglich daß ich dann die Schwäche eines Sinnes zugeben ſollte, der bey mir in einem vollkommeneren Grade als bey andern ſeyn ſollte, einen Sinn den ich einſt in der größten Vollkommenheit beſaß, in einer Vollkommenheit, wie ihn wenige von meinem Fache gewiß haben noch gehabt haben — o ich kann es nicht, drum verzeiht, wenn ihr mich da zurückweichen ſehen werdet, wo ich mich gerne unter euch miſchte, doppelt wehe thut mir mein Unglück, indem ich dabey verkannt werden muß, für mich darf Erholung in menſchlicher geſellſchaft, feinere unterredungen, wechſelſeitige Ergießungen nicht ſtatt haben, ganz allein faſt nur ſo viel als es die höchſte Nothwendigkeit fodert, darf ich mich in geſellſchaft einlaſſen, wie ein Verbannter muß ich leben, nahe ich mich einer Geſellſchaft, ſo überfällt mich eine heiße Aengſtlichkeit indem ich befürchte in Gefahr geſezt zu werden, meinen Zuſtand merken zu laſſen — ſo war es denn auch dieſes halbe jahr, was ich auf dem Lande zubrachte, von meinem vernünftigen Arzte aufgefordert, ſo viel als möglich mein Gehör zu ſchonen, kam er faſt meiner jezigen natürlichen diſpoſizion entgegen, obſchon, vom Triebe zur Geſellſchaft manchmal hingeriſſen, ich mich dazu verleiten ließ, aber welche Demüthigung wenn jemand neben mir ſtund und von weitem eine flöte hörte und ich nichts hörte oder jemand den hirten ſingen hörte, und ich auch nichts hörte, ſolche Ereigniſſe brachten mich nahe an Verzweiflung, es fehlte wenig, und ich endigte ſelbſt mein Leben — nur ſie die Kunſt, ſie hielt mich zurück, ach es dünkte mir unmöglich, die Welt eher zu verlaſſen, bis ich das alles hervorgebracht wozu ich mich aufgelegt fühlte, und ſo friſtete ich dieſes elende Leben — wahrhaft elend, einen ſo reizbaren Körper, daß eine etwas ſchnelle Veränderung mich aus dem beſten Zuſtande in den ſchlechteſten verſetzen kann — Geduld — ſo heißt es, ſie muß ich nun zur Führerin wählen, ich habe es — dauernd hoffe ich ſoll mein Entſchluß ſeyn auszuharren, bis es den unerbittlichen parzen gefällt, den Faden zu brechen, vielleicht geht's beſſer, vielleicht nicht, ich bin gefaßt — ſchon in meinem 28. jahr gezwungen Philoſoph zu werden, es iſt nicht leicht, für den Künſtler ſchwerer als für irgend jemand — Gottheit du ſiehſt herab auf mein inneres, du kennſt es, du weiſt, daß menſchenliebe und neigung zum wohlthun drin hauſen. O Menſchen, wenn ihr einſt dieſes leſet, ſo denkt, daß ihr mir Unrecht gethan, und der Unglückliche, er tröſte ſich, einen ſeines Gleichen zu finden, der trotz allen hinderniſſen der Natur, doch noch alles gethan, was in ſeinem Vermögen ſtand, um in die Reihe würdiger Künſtler und Menſchen aufgenommen zu werden — ihr meine Brüder Carl und , ſobald ich tod bin und profeſſor Schmid lebt noch, ſo bittet ihn in meinem Namen, daß er meine Krankheit beſchreibe, und dieſes hier geſchriebene Blatt füget ihr dieſer meiner Krankengeſchichte bei, damit wenigſtens ſo viel als möglich die Welt nach meinem Tode mit mir verſöhnt werde — Zugleich erkläre ich euch beyde hier für die Erben des kleinen Vermögens, (wenn man es ſo nennen kann) von mir, theilt es redlich, und vertragt und helft euch einander, was ihr mir zuwider gethan, das wißt ihr, war euch ſchon längſt verziehen, dir Bruder Carl danke ich noch ins beſondere für deine in dieſer leztern ſpätern Zeit mir bewieſene Anhänglichkeit. Mein Wunſch iſt, daß euch ein beſſeres ſorgenloſeres Leben, als mir, werde, empfehlt euren Kindern Tugend, ſie nur allein kann glücklich machen, nicht Geld, ich ſpreche aus Erfahrung, ſie war es die mich ſelbſt im Elende gehoben, ihr danke ich nebſt meiner kunſt, daß ich durch keinen ſelbſtmord mein Leben endigte — Lebt wohl und liebt euch — allen Freunden danke ich, beſonders Fürſt Lichnowski und Profeſſor Schmidt — die Inſtrumente von Fürſt L. wünſche ich, daß ſie doch mögen aufbewahrt werden bey einem von euch, doch entſtehe deswegen kein Streit unter euch, ſobald ſie euch aber zu was nützlicherm dienen können, ſo verkauft ſie nur, wie froh bin ich, wenn ich auch noch unter meinem Grabe euch nützen kann — ſo wär's geſchehen — mit freude eil ich dem Tode entgegen — kommt er früher als ich gelegenheit gehabt habe, noch alle meine Kunſt-Fähigkeiten zu entfalten, ſo wird er mir trotz meinem harten Schickſal doch noch zu frühe kommen, und ich würde ihn wohl ſpäter wünſchen — doch auch dann bin ich zufrieden, befreit er mich nicht von einem endloſen leidenden Zuſtande? — komm wann du willſt, ich gehe dir muthig entgegen — Lebt wohl und vergeßt mich nicht ganz im Tode, ich habe es um euch verdient, indem ich in meinem Leben oft an euch gedacht, euch glücklich zu machen, ſeyd es —

Ludwig van Beethoven.

Heiglnſtadt
am 6ten October
1802.

(Siegel.)

Für meine Brüder
Carl und
nach meinem Tode zu leſen und zu vollziehen —

Heiglnſtadt am 10ten Oktober $^{\underline{1802}}$ ſo nehme ich denn Abſchied von dir — und zwar traurig — ja die geliebte Hofnung — die ich mit hieher nahm, wenigſtens bis zu einem gewiſſen Punkt geheilet zu ſeyn — ſie muß mich nun gänzlich verlaſſen, wie die Blätter des Herbſtes herabfallen, gewelkt ſind, ſo iſt — auch ſie für mich dürr geworden, faſt wie ich hieher kam — gehe ich fort — ſelbſt der hohe Muth — der mich oft in den ſchönen Sommertägen beſeelte — er iſt verſchwunden — O Vorſehung — laß einmal einen reinen Tag der Freude mir erſcheinen — ſo lange ſchon iſt der wahren Freude innigerer Widerhall mir fremd — o wann — o wann o Gottheit — kann ich im Tempel der Natur und der Menſchen ihn wieder fühlen — Nie? nein — o es wäre zu hart."

Ein wahres de profundis clamavit! Und doch gelangte in jener Zurückgezogenheit, aus welcher ein Document von einer ſo tiefen Traurigkeit ſtammt, die Symphonie in D zur Vollendung, ein Werk, deſſen große und imponirende Einleitung, deſſen brillantes Allegro, deſſen Larghetto, „ſo ſchön, ſo rein und freundlich gedacht“ — geſchrieben in derſelben Umgebung, welche auch die Inſpiration zur Paſtorale gab, zu deren heiterer Ruhe es der Vorläufer zu ſein ſcheint —, deſſen Scherzo, „ſo munter, muthwillig hüpfend und reizend wie nur möglich“, wie ſelbſt Oulibicheff zugibt, und deſſen Finale, ein wahrer Rauſch eines „feuertrunkenen“ Geiſtes — kurz, deſſen ſämmtliche Theile alles Bisherige weit übertreffen und welches gleich den Quartetten als ein epochemachendes ſowohl im Leben des Componiſten als in der Geſchichte der Inſtrumentalmuſik daſteht. Und wenn wir kurz vorher geleſen haben, wie ihn im October die geliebte Hoffnung gänzlich verlaſſen, und der hohe Muth, der ihn oft in den ſchönen Sommertagen beſeelte, völlig verſchwunden war, ſo wird unſer Erſtaunen noch größer, wenn wir ſehen, wie im November, in Folge der wunderbaren Elaſticität ſeiner Natur, ſein Gemüth in einem ſolchen Grade ſeine Spannkraft wieder erlangt hatte, daß auch keine ſichtbare Spur der ſo kurz vorher vergangenen Gedrücktheit und Traurigkeit zurückgeblieben war. Vielleicht hat gerade der Entſchluß, ſeinen Gefühlen in jenem ſo außergewöhnlichen Promemoria Luft zu machen, die Kriſis herbeigeführt, und von dem Augenblicke hat vielleicht die Reaction ihren Anfang genommen. Gerade die erſte ſeiner demnächſt folgenden Kundgebungen, wenn es auch nur eine Notiz für das Publikum iſt, zeigt einen Ton von ſarkaſtiſchem Humor, welcher auch einer anſpruchsvolleren Feder, wie der Beethoven's, nicht übel anſtehen würde. Am 30. October brachte die Wiener Zeitung folgende

„Nachricht.

„Ich glaube es dem Publicum und mir ſelbſt ſchuldig zu ſein, öffentlich anzuzeigen, daß die beiden Quintetten aus C dur und Es dur, wovon das eine (ausgezogen aus einer Symphonie von mir) bei Hrn. Mollo in Wien, das andere (ausgezogen aus dem bekannten Septett von mir Op. 20) bei Hrn. Hoffmeiſter in Leipzig erſchienen iſt, nicht Original-Quintetten ſondern nur Ueberſetzungen ſind, welche die Hrn. Verleger veranſtaltet haben. —

Das Ueberſetzen überhaupt iſt eine Sache, wogegen ſich heut zu tage (in unſerem fruchtbaren Zeitalter — der Ueberſetzungen) ein Autor nur umſonſt ſträuben würde: aber man kann wenigſtens mit Recht fordern, daß die Verleger es auf dem Titelblatte anzeigen, damit die Ehre des Autors nicht geſchmälert, und das Publicum nicht hintergangen werde. — Dies, um dergleichen Fällen in der Zukunft vorzubeugen. — Ich mache zugleich bekannt, daß eheſtens ein neues Original-Quintett von meiner Kompoſition aus C dur Op. 29 bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erſcheinen wird.

Ludwig van Beethoven."

Der folgende Brief an Zmeskall, im Beſitze des Verfaſſers, iſt in wunderlicher Weiſe auf beide Seiten eines länglichen Stückes ganz ordinären und groben Conceptpapiers geſchrieben. Das Datum, Nov. 802, hat Zmeskall darauf bemerkt.

„Sie können, mein lieber Z., dem Walter meine Sache immerhin in einer ſtarken Doſis geben, indem er's erſtens ohnedem verdient, dann aber drängt ſich ſeit den Tägen, wo man glaubt, ich bin mit Walter geſpannt, der ganze Klaviermacher ſchwarm, und will mich bedienen — und das umſonſt, jeder von ihnen will mir ein Klavier machen, wie ich es will, ſo iſt Reicha von demjenigen, von dem er ſein Klavier hat, innigſt gebeten worden, mich zu bereden, daß er mir dürfe ein piano forte machen, und das iſt doch einer von den Bravern, wobei ich ſchon gute Inſtrumente geſehen — ſie geben ihm alſo zu verſtehen, daß ich ihm 30 ≠ bezahle, wo ich es von allen anderen umſonſt haben kann, doch gebe ich nur 30 ≠ mit der Bedingung daß es von Mahaghoni ſei, und den Zug mit einer Saite will ich auch dabei haben, — gebt er dieſes nicht ein, ſo geben ſie ihm unter den Fuß, daß ich einen unter den andern ausſuche, dem ich dieſes angebe und den ich derweil auch zum Haydn führe, um ihn dieſes ſehen zu machen — heute kömmt ein fremder Franzoſe zu mir gegen Zwölf uhr volti

subito

da hat Herr R. und ich das Vergnügen, daß ich auf dem piano von Jakeſch meine Kunſt zeigen muß — ad notam — wenn ſie auch kommen wollen, ſo würden wir uns gut unterhalten, weil wir hernach, Reicha, unſer miſerabiler Reichs-Baron auch, und der Franzoſe zuſammen ſpeiſen — ſie brauchen keinen Schwarzen Rock anzuziehen, da wir nur unter Männer ſind —

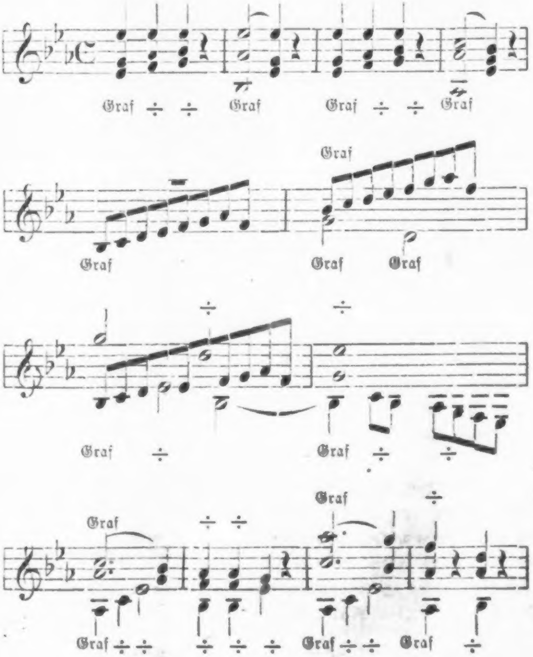
ihr

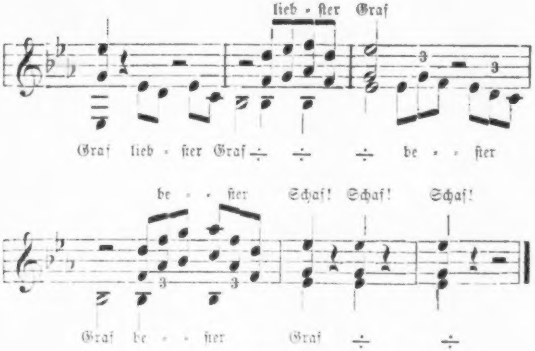
Beeth."

Derſelben Zeit (Herbſt 1802) gehört auch der muſikaliſche Scherz an, welchen der Componiſt einem Briefe an Zmeskall eingefügt hat, und welcher von ſeiner heitern Laune einen köſtlichen Beweis gibt. Der Verfaſſer hat denſelben in ſeinem chronologiſchen Verzeichniſſe (Nr. 98) mitgetheilt und glaubt ihn hier wiederholen zu dürfen.

„Liebſter, Siegreicher und doch zuweilen Manquirender Graf! ich hoffe Sie werden wohl geruhet haben, liebſter charmanteſter Graf! — O theuerſter, einzigſter Graf! —

Allerliebſter, außerordentlichſter Graf!


Graf ÷ ÷ Graf Graf ÷ ÷ Graf
Graf
Graf Graf Graf
÷ ÷
Graf ÷ Graf ÷ ÷
Graf Graf ÷
÷ ÷
Graf ÷ ÷ ÷ ÷ ÷ Graf ÷ ÷ Graf ÷



Wird wiederholt nach Belieben. —

Wann können wir heut zum Walter gehn, ich hange ganz von ihrem können und nicht können ab.

Dero

Bthvn.“

Ein fernerer Brief an Zmeskall, welchem der Adreſſat das Datum des 13. Nov. 1802 beigeſchrieben hat, befindet ſich in dem Beſitze Joſeph Hüttenbrenner's in Wien und lautet ſo:

„Lieber Z. ſagen ſie ihre Muſik bei Fürſten ganz ab, es iſt nicht anders zu machen —

Die Probe haben wir morgen früh bei ihnen um halb 9 Uhr und die Produkzion iſt um eilf Uhr bei mir —

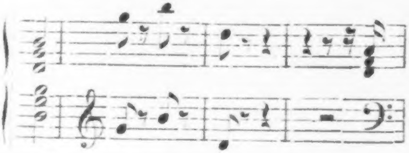
ad dio vortrefflicher Plenipotentiarius regni Beethovensis

Die Spitzbuben ſind wie gehörig ſchriftlich durch ihre eigne Hand eingekerkert worden.“

Ob die „Production“ des neuen Quintetts und der Sonaten gemeint ſei, vermögen wir nicht zu entſcheiden. Bezüglich der Worte „bei mir“ bemerken wir, daß Beethoven damals nicht mehr in dem Hamberger Hauſe auf der Baſtei wohnte. Seine neue Wohnung lernen wir aus einem Briefe Czerny's an Ferd. Luib (vom 28. Mai 1852) kennen. „Beethoven“, ſchreibt er, „wohnte etwas ſpäter (um 1802) am Petersplatz — neben der Wache das Eckhaus, vis à vis meiner jetzigen Wohnung, im 4ten Stocke, wo ich ihn eben ſo oft (als im Tiefen Graben) beſuchte.

Wenn Sie mich mit Ihrem Beſuche erfreuen (Nr. 576 neben Daum, 2ter Stock) ſo kann ich Ihnen die Fenſter zeigen. Da beſuchte ich ihn jede Woche mehrmal.“ Es iſt ſchwer zu ſagen, was Beethoven bewogen haben könne, in dieſes Haus zu ziehen, mit den Glocken von S. Peter auf der einen Seite und denen von S. Stephan auf der andern, zumal er ſo ſehr an den Ohren litt; vielleicht geſchah es, weil Freunde von ihm in dem Hauſe wohnten. Herrn Förſter's früheſte Erinnerungen an Beethoven datiren aus dieſem Winter und dieſem Hauſe; denn ſein Vater wohnte in dem Stockwerk über ihm. Er erinnert ſich, daß ihm Beethoven aus freien Stücken Clavierunterricht gab, daß er aber, um denſelben zu erhalten, um 6 Uhr Morgens aufſtehen und die kalten Stufen hinabſteigen mußte, und das als Kind von kaum 6 Jahren. Einmal kam er ſchreiend wieder hinauf, weil ſein Lehrer ihn mit einer jener eiſernen oder ſtählernen Nadeln, womit man jene groben Jacken ſtrickt, welche die dienende Klaſſe trägt, auf ſeine kleinen Finger geſchlagen hatte.

In derſelben Zeit hatte Nägeli die beiden Soloſonaten (Op. 31, 1. 2.) gedruckt und die Correcturbogen nach Wien geſchickt. „Als die Correktur ankam“, ſagt Ries S. 88, „fand ich Beethoven beim Schreiben. „Spielen Sie die Sonate einmal durch“, ſagte er zu mir, wobei er am Schreibpult ſitzen blieb. Es waren ungemein viele Fehler darin, wodurch Beethoven ſchon ſehr ungeduldig wurde. Am Ende des erſten Allegros in der Sonata in G dur, hatte aber Nägeli vier Tacte hinein componirt, nämlich nach dem vierten Tacte des letzten Halts:



Als ich dieſe ſpielte, ſprang Beethoven wüthend auf, kam herbeigerannt und ſtieß mich halb vom Clavier, ſchreiend: „Wo ſteht das, zum Teufel?“ — Sein Erſtaunen und ſeinen Zorn kann man ſich kaum denken, als er es ſo gedruckt ſah. Ich erhielt den Auftrag, ein Verzeichniß aller Fehler zu machen und die Sonaten auf der Stelle an Simrock in Bonn zu ſchicken, der ſie nachſtechen, und zuſetzen ſollte: Edition tres correcte. — Hierher gehören nachſtehende Billete Beethoven's an mich:

„Sein Sie ſo gut und ziehen Sie die Fehler aus und ſchicken das Verzeichniß davon gleich an Simrock, mit dem Zuſatze, daß er nur machen ſoll, daß ſie bald erſcheine — ich werde übermorgen ihm die Sonate und das Concert ſchicken."

„Ich muß Sie noch einmal bitten um das widerwärtige Geſchäft, die Fehler der Züricher Sonaten ins Reine zu ſchreiben und dem Simrock zu ſchicken; das Verzeichniß der Fehler, welches Sie gemacht, finden Sie bei mir auf der Wieden."

„Lieber Ries!

Es ſind ſowohl die Zeichen ſchlecht angezeigt, als auch an manchen Orten die Noten verſetzt. — alſo mit Achtſamkeit! — ſonſt iſt die Arbeit wieder umſonſt. Ch'à detto l'amato bene?"

Die Schlußworte des zweiten Briefes zeigen, daß die Angelegenheit erſt ſpät im Frühling 1803, nachdem Beethoven in das Theatergebäude an der Wien gezogen war, ihren Abſchluß fand.

Nachdem die Sonaten in Wien bekannt geworden waren, fragte Dolezalek bei einer Stelle der D moll-Sonate „ob denn das gut ſei?" Beethoven antwortete: „Freilich iſt das gut, aber Du biſt ein Landsmann von Krumpholz, in deinen harten böhmiſchen Kopf geht das nicht hinein."

Die Compoſition der von Graf Browne beſtellten vierhändigen Märſche ſtammt ebenfalls aus dem Hauſe am Peter. „Beethoven componirte", erzählt Ries S. 91, „einen Theil des zweiten Marſches, während er, was mir noch unbegreiflich iſt, mir zugleich Lection über eine Sonate gab, die ich Abends in einem kleinen Concerte bei dem eben erwähnten Grafen vortragen ſollte. Auch die Märſche ſollte ich daſelbſt mit ihm ſpielen. — Während letzteres geſchah, ſprach der junge Graf P....[1]) in der Thüre zum Nebenzimmer ſo laut und frei mit einer ſchönen Dame, daß Beethoven, da mehrere Verſuche, Stille herbeizuführen, erfolglos blieben, plötzlich mitten im Spiele mir die Hand vom Clavier wegzog, aufſprang und ganz laut ſagte: Für ſolche Schweine ſpiele ich nicht. Alle Verſuche, ihn wieder ans Clavier zu bringen, waren vergeblich, ſogar wollte er nicht erlauben, daß ich die Sonate ſpielte. So hörte die Muſik zur allgemeinen Mißſtimmung auf.“ —

---

[1]) „Graf Palffy war es wohl", ſagt Beethoven's neueſter Biograph; doch paßt einmal dieſer Name der Zahl ſeiner Buchſtaben nach nicht zu Ries' P...., und dann ſpricht noch mehr dagegen, daß Ries ſo den Ausdruck „der junge Graf" von einem Manne gebrauchen würde, der zehn Jahre älter war wie er ſelbſt, einem Manne, welcher vier Jahre ſpäter ſich mit den Fürſten Lobkowitz, Schwarzenberg und Eſterhazy und den Grafen Eſterhazy, Lodron, Stephan Zichy und Niklas Eſterhazy zur Uebernahme des Hoftheaters verband! Die Vermuthung iſt völlig ſinnlos, und mit ihr fällt auch die abſurde Annahme, daß Palffy in ſeiner neuen Stellung ſich für die erlittene Beleidigung in gemeiner Weiſe gerächt habe, indem er Beethoven's Engagement als Operncomponiſt beim Theater verhinderte.

„Beim Componiren probirte Beethoven oft am Clavier, bis es ihm recht war, und ſang dazu. Seine Stimme beim Singen war ganz abſcheulich. So hörte ihn Czerny, im Nebenzimmer wartend, die vierhändigen Märſche componiren.“ Dieſe Notiz enthalten Jahn's Papiere nach Czerny's Mittheilung.

Wir müſſen uns jetzt zum November des Jahres 1802 zurückwenden und wiederum den langwierigen und undankbaren Verſuch machen, ein langes Gewebe von miteinander vermengten und verkehrt dargeſtellten Thatſachen zu unterſuchen, und die Wahrheit vom Irrthum zu ſcheiden. Den Gegenſtand bilden diesmal die Beziehungen, welche während dieſer Jahre zwiſchen Beethoven und ſeinen Brüdern beſtanden. Daß wir dieſe Angelegenheit an der gegenwärtigen Stelle aufnehmen, dazu gibt uns ein in dieſem Monate geſchriebener Brief Caspar's die Veranlaſſung.

Johann André, Muſikverleger zu Offenbach am Main, hatte ſich nach dem Beiſpiele Hoffmeiſter's, Nägeli's, Breitkopf und Härtel's und Anderer an Beethoven um Manuſcripte gewendet. Er erhielt von Caspar van Beethoven folgende Antwort:[1]

„Wien, am 23. Nov. 1802.

Euer Wohlgebohrener!

Haben uns neulich mit einem Schreiben beehrt, und den Wunſch geäußert, einige Muſikalien von meinem Bruder zu beſitzen, wofür wir Ihnen ſehr danken.

Gegenwärtig haben wir aber nichts als eine Simphonie, dann ein großes Konzert für Klavier, für die erſte iſt 300 fl., für das zweite auch ſo viel, wollten Sie 3 Klavierſonaten, ſo könnte ich dieſe nicht anders als für 900 fl. geben, alles in Wienerwähr., auch dieſe können Sie nicht auf einmal erhalten, ſondern alle 5 oder 6 Wochen eine, weil mein Bruder ſich mit ſolchen Kleinigkeiten nicht viel mehr abgiebt u. nur Oratorien, Opern etc. ſchreibt.

---

[1] Schindler, I. S. 75.

Dann bekommen wir auch noch von jedem Stück, was Sie vielleicht ſtechen werden, immer 8 Exemplar. Auf jeden Fall aber, die Stücke mögen Ihnen gefällig ſein oder nicht, bitte ich um Antwort, weil ich ſonſt aufgehalten würde ſie an jemand anderen zu verkaufen.

Auch haben wir noch 2 Adagio für Violin, und ganzer Inſtrumentalbegleitung, welche 135 fl. koſten, dann auch noch 2 kleine leichte Sonaten wo jede nur 2 Stücke hat, welche um 280 fl. zu Ihren Dienſten ſtehen. Sonſt bitte ich alles ſchönes an unſern Freund Koch zu ſagen.

Ihr unterthänigſter
K. v. Beethoven. K. K.
Caſſenbeamter."

Man darf wohl ſagen, daß der junge Mann in einer wirklich lächerlichen Weiſe ſeine Wichtigkeit als K. K. Kaſſenbeamter und als Factotum L. van Beethoven's zur Schau ſtellt; der übermäßige Zorn in Schindler's Bemerkungen iſt jedoch dadurch noch nicht gerechtfertigt. Sicherlich bieten jene Worte genügenden Grund, ein ungünſtiges Vorurtheil gegen den Schreiber zu begründen: aber wenn ein Uebermaß von Eitelkeit und Selbſtſchätzung lächerlich iſt, ſo iſt es doch noch kein Verbrechen.

Was man im Allgemeinen gegen Caspar und Johann v. B. vorzubringen hatte, faßt Ries (S. 97) in folgenden Worten zuſammen: „Beſonders bemühten ſich ſeine Brüder, alle näheren Freunde von ihm fern zu halten, und was dieſe auch immer Schlechtes gegen ihn trieben, wovon man ihn völlig überzeugte, ſo koſtete es ihnen nur ein paar Thränen und gleich vergaß er alles. Er pflegte dann zu ſagen: „es iſt doch immer mein Bruder", und der Freund bekam Vorwürfe für ſeine Gutmüthigkeit und Offenheit. Der Zweck der Brüder wurde in der Art erreicht, daß ſich viele Freunde von ihm zurückzogen, beſonders als es ſeiner Harthörigkeit wegen ſchwieriger wurde, ſich mit ihm zu unterhalten."

Zwei Jahre, nachdem Ries' Notizen die Preſſe verlaſſen hatten, erſchien Schindler's Biographie. Obgleich Schindler erſt 1814 mit Beethoven bekannt geworden iſt, Johann einige Jahre ſpäter und Caspar wahrſcheinlich nie kennen gelernt hat, und folglich von den Thatſachen der Periode, in der wir ſtehen, aus perſönlicher Kenntniß nichts wiſſen konnte, hat er dennoch das Bild noch dunkler gemacht. „Das böſe Princip [dieſes Dramas] in Geſtalt ſeiner beiden Brüder Carl und Johann umgiebt den Tondichter und verfolgt ihn auf Weg und Steg. Das Schickſal ſetzt ſich in ſeinem Ohre feſt und verſagt ihm Wort und Ton zu hören.

Eine Legion von Freunden und Bewunderern aus allen Ständen drängt ſich an ihn heran, um ihn von beiden dieſen Uebeln zu befreien; ſchreit ihm gleich Poſaunenſchall in die Ohren, ſo daß der arme gedrängte Beethoven nur immer den letzten Freundesrath vernimmt, den aber das böſe Princip unwirkſam zu machen ſchnell bei der Hand iſt. Die Verwickelungen vermehren ſich. Neid, Intriguen und allerlei Leidenſchaften bemühen ſich ihre Rollen aufs Beſte zu ſpielen, und verſperren alle Zu- und Ausgänge.“

Caspar wird dann insbeſondere zur Laſt gelegt, daß er „in dieſer Zeit“ (1800) Beethoven „zu beherrſchen anfing, und ſeine aufrichtigſten Freunde und Anhänger durch ſchiefe Beurtheilung auch wohl Scheelſucht ihm verdächtig machte. Nur die damals noch vollgewichtige Autorität des Fürſten Lichnowsky über Beethoven und deſſen wahre Intereſſen, ſchüchterte ſowohl dieſen ein, als ſie auch die Intentionen ſeines Bruders Carl in etwas zurückhielt, wodurch unſerm Beethoven noch ein kurzer Friede mit ſich und ſeiner Umgebung geſichert ward. Jedenfalls aber nimmt die Leidensgeſchichte Beethoven's, die erſt ſein Tod beendigte, hier ſchon ihren Anfang, wozu nicht nur das Benehmen ſeines Bruders, ſondern auch die immer mehr zunehmende Harthörigkeit und das daraus folgende Mißtrauen die erſten Fundamente legten. — Zu jenem erſten Bruder kam nun noch ein zweiter — Johann — hinzu, deſſen Geſinnungen bald identiſch mit jenen des Carl wurden“ u. ſ. w. Dieſe Stellen, der zweiten Auflage von Schindler's Biographie (1845) entnommen, werden dem Leſer nur wie eine verſtärkte und vermehrte Ausführung der Worte von Ries erſcheinen. Seit jener Zeit hat man ſich, wie es ſcheint, in Ausdrücken überboten, um auf das Andenken dieſer beiden unglücklichen Brüder Schande zu häufen. Sogar Schindler ſelbſt war im Stande, in ſeiner dritten Auflage (1860) noch neue und ſtärkere Ausdrücke über dieſelben zu finden.

Es gibt eine Klaſſe von Schriftſtellern, welche ſich durch keine Rückſicht auf die Gefühle Lebender, keine Ehrfurcht vor dem Gedächtniſſe des großen Todten, keine Aengſtlichkeit über die Verletzung der Wahrheit, ja oft nicht einmal durch die Achtung und Bewunderung für die durch Talent und wiſſenſchaftliches Verdienſt hervorragenden Männer unter den Lebenden zurückhalten oder beſchränken laſſen, alles das, was ihrer Darſtellung eine pikanten Reiz geben und ihren Appell an die prickelnde Einbildungskraft gewiſſer Klaſſen von Leſern unterſtützen kann, nach

Möglichkeit zu benutzen. Aeltere Beſucher des Theaters werden ſich der Popularität einer Poſſe erinnern, welche die Runde über Deutſchlands Bühnen machte und deren Erfolg hauptſächlich von dem Gelächter abhing, welches ſich über die beiden edlen Brüder Jacob und Wilhelm Grimm erhob; dieſelben wurden nämlich unter einem Namen eingeführt, der nur eine ſpielende Veränderung ihres eigenen war. Der große Humboldt war kaum im Grabe, als ein Verfaſſer ſchlüpfriger Romane öffentlich einen neuen ankündigte, worin jener die Hauptfigur war, und worin einige wirkliche oder angenommene tolle Streiche aus der Jugend jenes unübertroffenen Forſchers, viele Jahre früher geſchehen, behandelt werden ſollten, nachdem ſie vorher ihren Durchgang durch des Verfaſſers ſchmutzige und leichtfertige Phantaſie genommen hatten. Feinheit des Gefühls und Lauterkeit des Bewußtſeins kann man von ſolchen herzloſen Verleumdern Lebender und Todter nicht erwarten; aber daß auch der Verächtlichſte dieſer Schaar, unbekümmert um den Schmerz, welchen einer verwittweten Mutter und ihren liebenswürdigen Kindern die Verläumdung des Schwiegervaters und Großvaters bereiten mußte, es unternehmen konnte, Caspar van Beethoven als den Verkäufer der Tugend ſeiner Gattin und als den Theilnehmer an dem Lohne ihrer Schande darzuſtellen, iſt eben ſo unbegreiflich, wie daß ein ſolches Buch von der Kritik mit Lob und vom Publikum mit Beifall aufgenommen werden konnte, und daß es ſeinem Verfaſſer ſtatt des Gefängniſſes pecuniären Gewinn eintragen konnte. Die Sache iſt vollſtändig unbegründet, eine reine Erfindung und Fälſchung, und wird noch dazu aus einer Zeit berichtet, in welcher der arme Caspar noch gar keine Frau hatte! Die Gleichgültigkeit gewiſſer Menſchen gegen die Verachtung und den Abſcheu richtig empfindender Leſer iſt in der That erſtaunlich.

Unglücklicherweiſe beſchränkt ſich nun aber dieſe Behandlung von Beethoven's Brüdern nicht auf Novellenſchreiber und Feuilletoniſten. Auch ſolche, die den Anſpruch erheben Geſchichte zu ſchreiben, ſcheinen die Phantaſie und die Erfindungskraft völlig an die Stelle der Vernunft und des Urtheils geſetzt zu haben, ehe ſie den fraglichen Gegenſtand berühren. Zeilen bei Ries dehnen ſich bei ihnen zu Paragraphen aus, einzelne Sätze bei Schindler werden zu ganzen Kapiteln. Das in ſolcher Weiſe übertriebene Gemälde corrigirt ſich freilich in gewiſſer Weiſe ſelbſt; denn wenn die Brüder wirklich ſo waren, wie ſie dargeſtellt werden, was ſoll man dann von Beethoven denken, wenn er wirklich ſo, wie es beſchrieben wird, von ihnen geleitet, controlirt und in Unterwürfigkeit gehalten wurde? Will man ihn wirklich für ſo beſchränkt und einfältig halten, daß er ſich in ſolcher Weiſe bevormunden ließ?

Freilich, wenn auch das, was über Caspar und Johann van Beethoven beſtimmt überliefert iſt, hinreicht, um Vieles von dem verleumderiſchen Unſinn zu widerlegen, der über ſie gedruckt worden iſt, ſo iſt es andererſeits auch keineswegs geeignet, eine beſonders hohe Vorſtellung von ihrem Charakter zu erregen. Dieſelbe Frau Karth, welche ſich Ludwig's als eines immer „zarten und liebenswürdigen" jungen Menſchen erinnert, erzählte, daß Caspar weniger freundlicher Natur, ſtolz und anmaßend, Johann dagegen „etwas dumm, doch ſehr gutmüthig" geweſen ſei. Und ſo waren ſie auch in ihrem männlichen Alter.[1] Caspar war gleich Ludwig ſehr leidenſchaftlich, aber heftiger in ſeinen Zornesausbrüchen; Johann langſam zum Zorne und verſöhnlich. Von Caspar iſt es trotz der Armuth ſeiner Jugend und ſeines früheren Mannesalters nicht bekannt, daß er habſüchtig geweſen wäre; Johann hingegen hatte die Bitterkeit von Mangel und Abhängigkeit zu tief empfunden, und wurde geizig. Nachdem er ein mäßiges Vermögen geſammelt, führte ihn das Schwanken zwiſchen ſeinem Geize und dem Wunſche, ſeinen Reichthum zur Schau zu tragen, mitunter zu ſehr lächerlichen Aeußerungen. Allein, ſo wenig Beethoven ein Muſter von Güte war, ſo wenig waren ſeine Brüder abſchreckende Beiſpiele von Ungerechtigkeit.

Wir bezweifeln keineswegs, daß ſowohl Ries wie Schindler in ehrlicher Abſicht ſchrieben; aber die Gerechtigkeit verlangt, daß man ſich erinnere, daß beide unter dem Einfluſſe einer ſtarken perſönlichen Abneigung gegen einen der Brüder oder gegen beide ſchrieben. Ries ſchrieb Eindrücke nieder, die er in einer ſehr frühen Zeit ſeines Lebens empfangen hatte, und ſpricht Meinungen aus, die er ſich über unvollſtändig bekannte Thatſachen gebildet hat; Schindler ſchrieb ausſchließlich auf Hörenſagen hin. Ries hatte noch nicht ſein 21. Jahr vollendet, als er Wien wieder verließ (1805). Wie groß auch immer Beethoven's Dankbarkeit gegen Franz Ries und ſeine Zuneigung zu Ferdinand ſein mochte, vierzehn Jahre war doch ein zu großer Unterſchied des Alters, um jenen zutraulichen und aufrichtigen Verkehr zwiſchen Lehrer und Schüler zu geſtatten, der den letzteren hätte in den Stand ſetzen können, mit voller Kenntniß zu ſprechen. Noch weniger kann man erwarten, daß ein Mann von Beethoven's Alter und Stellung ſich von alten und erprobten Freunden, wie die Lichnowſkys, Breuning, Zmeskall und wie die anderen heißen mögen, abgewandt hätte, um einen jungen Mann von 18 bis 20 Jahren, der eben angekommen und ihm bis dahin fremd war — ſelbſt wenn er ihn auch als Schüler begünſtigte — zu ſeinem vertrauten Rathgeber zu machen. Thatſachen beſtätigen in dieſem Falle unſere Annahme. Wir wiſſen, daß Beethoven 1801 wichtige Angelegenheiten an Wegeler und Amenda ſchrieb, von denen Ries erſt ein Jahr ſpäter durch Breuning Kenntniß erhielt; und andere Umſtände, von denen er nichts wußte, enthält das Teſtament von 1802.

---

[1] Vgl. auch oben S. 4.

Die oben angeführten Vorwürfe von Ries und Schindler gegen die Brüder ſind allgemein in ihren Ausdrücken; nur Ries gibt nähere Einzelnheiten und Beweiſe, während Schindler einfach die Angaben der Notizen wiederholt. Die hauptſächlichſten Vorwürfe, die Ries ausſpricht, ſind

1. daß Caspar ſich anmaßender Weiſe in die Geſchäfte ſeines Bruders einmiſchte („der ſich leider immer um ſeine Geſchäfte bekümmerte“);

2. daß beide Brüder ſich bemühten, „alle näheren Freunde fern zu halten“ und daß ihre Intriguen in manchen Fällen von Erfolg waren.

In Bezug auf den erſten Punkt iſt Folgendes zu bemerken. Abgeſehen von Beethoven's oft ausgeſprochener Abneigung, ſich perſönlich um die geſchäftlichen Angelegenheiten wegen des Verkaufes ſeiner Werke zu bekümmern — obgleich er, wenn er es that, keineswegs den Mangel eines richtigen Blickes für ſeinen Vortheil zeigte — machte doch auch ſein körperlicher und geiſtiger Zuſtand in dieſer Periode ſeines Lebens häufig den Beiſtand einer für ihn handelnden Perſon unerläßlich. Mit einem halben Dutzend von Verlegern mußten Rechnungen abgeſchloſſen werden; zahlreiche geſchäftliche Briefe ließen ein und verlangten oft unmittelbare Antwort; beſtändig kamen Correcturbogen zur Durchſicht und Verbeſſerung an; Copiſten mußten beaufſichtigt werden und eine Menge unbedeutender Angelegenheiten machten ſich geltend und verlangten Aufmerkſamkeit, wenn Beethoven vielleicht auf ſeinen langen Gängen über Berg und Thal begriffen und oft ſelbſt im dringendſten Momente nicht aufzufinden war. Unter ſolchen Umſtänden darf man in der That darüber ſtaunen, wie ein ſo [illegible] der Beachtung

Stellung im öffentlichen Dienſte, deren Pflichten gerade jene Talente und jenes Geſchick für prompte und eifrige Ausführung von Geſchäften verlangten; und da er ſchon früh Gehalt bezog und in ſeiner Stellung regelmäßig aufſtieg, dürfen wir die Ueberzeugung hegen, daß er jene Eigenſchaften in der That beſaß. Seine amtlichen Pflichten feſſelten ihn, von gelegentlichen kurzen freien Zeiten abgeſehen, an die Stadt; ſie ließen ihm jedoch reichliche Muße, um ſeines Bruders Angelegenheiten zu beſorgen; und da er überdies als Muſiker erzogen war, ſo beſaß er durchaus die Befähigung, in jenem „fruchtbaren Zeitalter der Ueberſetzungen" werthvolle Dienſte zu leiſten, und leiſtete dieſelben auch wirklich. — Man würde es in der That unbegreiflich finden müſſen, wenn Beethoven einen für dieſe Aufgabe ſo beſonders geeigneten Mann, der überdies als Bruder und auf Grund lange fortgeſetzter eifriger Sorge gegründeten Anſpruch erheben konnte, übergangen und die Laſt von ſeinen eigenen Schultern auf die anderer Freunde übertragen hätte. Freilich, wenn nach genügendem Verſuche der Geſchäftsführer ſich nicht bewährte, dann wurde die Sache eine andere, und der Principal mußte mit Recht die nöthige Hülfe anderswo ſuchen. Und gerade dieſes iſt offenbar geſchehen; nach wenigen Jahren verſchwindet Caspar faſt ganz aus unſerer Geſchichte, ſoweit es die Geldangelegenheiten ſeines Bruders betrifft. Dieſe Thatſache beweiſt deutlicher, als irgend etwas in Ries' Mittheilungen, daß Beethoven mit dem Verfahren ſeines Bruders unzufrieden war; ſie würde noch größeres Gewicht haben, wäre Beethoven weniger wechſelnd, unſtät und unſicher in geſchäftlichen Dingen geweſen.

Seyfried, deſſen Bekanntſchaft mit Beethoven gerade in jener Zeit eine vertrautere wurde, und welcher in den Jahren 1802—5 die beſten Gelegenheiten zur Beobachtung hatte, ſah die Beziehungen zwiſchen den Brüdern mit weniger übelwollenden Augen an als Ries. Er ſagt: „Beethoven wählte um ſo lieber das heitere Wien zu ſeinem bleibenden künftigen Aufenthaltsorte, als ihm auch zwei jüngere Brüder dahin gefolgt waren, welche ihm die drückende Laſt der Sorgen für ſeine ökonomiſchen Bedürfniſſe von den Schultern wälzten, und den im bürgerlichen Leben faſt ſteinfremden Kunſtrichter ſo zu ſagen recht eigentlich bevormunden mußten." Mit jenen Umſtänden, welche in den Briefen an Wegeler und Amenda und in dem Teſtamente mitgetheilt ſind, war Seydie zahlloſen Zettel von Beethoven zu leſen, worin er um Rath oder Hülfe in Angelegenheiten bat, welche die meiſten Menſchen für zu trivial halten, um in der gewöhnlichen Unterhaltung auch nur ein Wort darüber zu verlieren.

Das Einzelne in den Vorwürfen von Ries gegen Caspar wird uns nicht lange aufhalten. Die Geſchichte von dem Streite über die Beſorgung der Nägeli'ſchen Sonaten mag in ihrer ganzen Häßlichkeit beſtehen, und bedarf keiner andern Erklärung als der Vermuthung der Möglichkeit, daß Caspar, in ſeiner Eigenſchaft als Ludwig's Geſchäftsführer, den Leipziger Verlegern ſein Wort verpfändet hatte.

Der einzige wirklich wichtige ſpecielle Vorwurf von Ries iſt jener, welcher ſich S. 124 der Notizen findet. „Alle Kleinigkeiten, und manche Sachen, die er nie herausgeben wollte, weil er ſie nicht ſeines Namens würdig hielt, kamen durch ſeine Brüder heimlich in die Welt. So wurden Lieder, die er jahrelang vor ſeiner Abreiſe nach Wien noch in Bonn componirt hatte, dann erſt bekannt, als er ſchon auf einer hohen Stufe des Ruhmes ſtand. So wurden ſogar kleine Compoſitionen, die er in Stammbücher geſchrieben hatte, in dieſer Art entwendet und geſtochen.“

Mit dem Worte Kleinigkeiten meint Ries höchſt wahrſcheinlich „Op. 33, des Bagatelles par Louis van Beethoven 1782“, wie das Manuſcript im Beſitz von Herrn Johann Kafka in Wien überſchrieben iſt, publicirt im Frühjahr 1803. Das Manuſcript zeigt ſelbſt, daß Ries im Irrthum iſt. Die Worte „par Louis van Beethoven“ zeigen eine Hand, die von Allem, was dem Verfaſſer aus Beethoven's Feder zu Geſicht gekommen iſt, abweicht. Dieſe Thatſache, in Verbindung mit einer gewiſſen ſchwer zu beſchreibenden Geſtalt der Noten, legt die Vermuthung nahe, daß dieſe Copie der Bagatellen von Caspar angefertigt und, mit Ausnahme von Nr. 6 und vielleicht noch eines der anderen Stücke, aus Compoſitionen Beethoven's, die er als Knabe verfertigt, zuſammengeſtellt war. Die Correcturen hingegen, die Worte Andante grazioso, Scherzo Allegro, Allegretto con una certa espressione parlante etc. mit Bleiſtift oder einer von der erſten verſchiedenen Tinte geſchrieben, ſind jedenfalls von Beethoven's eigener Hand; ebenſo, wieder mit einer andern Tinte, das völlig Beethoven'ſche „Op. 33“. Hier iſt ein Mißverſtändniß unmöglich: dieſes Werk iſt ſicherlich niemals „heimlich in die Welt“ gekommen.

dein.“ Dieſes hatte aber Beethoven ſelbſt Hoffmeiſter angeboten, ehe es von dem Kunſt- und Induſtriecomptoir gedruckt wurde.

Die Lieder, welche Ries außerdem erwähnt, können nur die mit Op. 52 bezeichneten ſein. Aus dem Originalmanuſcripte kann in dieſem Falle weder Beſtätigung noch Widerlegung gewonnen werden, da daſſelbe verſchwunden iſt. Es iſt jedoch äußerſt zweifelhaft, daß Beethoven's Brüder es gewagt haben ſollten, einem heimlich herausgekommenen Werke eine Opuszahl zu geben. Schon darum möchte man vermuthen, daß Ries in dieſem Falle noch weit mehr im Irrthum ſei, wie bei den Bagatellen. Die einzige, gleichzeitige Beurtheilung der letzteren, welche ſich gefunden hat, iſt eine Zeile in Moll's „Annalen der Literatur“ (Wien 1804); der Mittheilung des Titels „Bagatellen“ u. ſ. w. werden nämlich die Worte beigefügt: „Verdienen dieſen Titel im weiteſten Sinne des Wortes“. Ueber das „Lied mit Veränderungen“ hat ſich durchaus keine Notiz gefunden. Die Lieder Op. 52 jedoch wurden von der Allg. Muſik-Zeitung (28. Aug. 1805), nachdem vorher Op. 47 und 38 gebührend gelobt worden ſind, in folgender Weiſe beurtheilt: „Von dieſem ausgezeichneten, ſelbſt in ſeinen Verirrungen bewunderungswürdigen Künſtler wären auch Nr. 3, dieſe 8 Lieder? Iſt das möglich? Es muß doch wohl, da es wirklich iſt! Wenigſtens ſtehet ſein Name groß auf dem Titel geſtochen, der Verleger iſt angegeben, die Lieder ſind in Wien, dem Wohnorte des Komponiſten herausgekommen, ſie führen ſogar die Nummer ſeines neueſten Werkes — — Begreif' es, wer es kann, daß von ſolch einem Manne etwas ſo durchaus Gemeines, Armes, Mattes, zum Theil ſogar Lächerliches — nicht nur kommen kann, ſondern ſogar ins Publicum gebracht werden mag!“ Und in dieſem Style geht die Beurtheilung noch weiter, welcher der Schreiber „das Blümchen Wunderhold“ zur Erläuterung beifügt.

Betrachtet man dieſe Kritik, die Beethoven jedenfalls bekannt wurde, ſo iſt man geneigt, zur Erklärung des Ries'ſchen Mißverſtändniſſes anzunehmen, daß ihn Beethoven in einem Gefühle von Beſchämung und Verdruß abſichtlich in dem Glauben ließ, er ſei an der Herausgabe dieſer Compoſitionen unſchuldig. Zu den Vortheilen, die ihm Caspar's Anweſenheit in Wien gewährte, gehörte auch der, daß er die Verantwortlichkeit für ſolche falſche Schritte auf ihn werfen konnte. Diejenigen, welche von vernzu laſſen, werden natürlich eine ſolche Erklärung verurtheilen. Sie mögen uns eine beſſere vorlegen.[1])

Was endlich die Worte von Ries über die Anſtrengungen von Beethoven's Brüdern, „alle näheren Freunde von ihm fernzuhalten“, betrifft, ſo kann man leicht zwiſchen den Zeilen leſen, daß es Ries ſelbſt war, welcher oft „Vorwürfe für ſeine Gutmüthigkeit und Offenheit“ erhielt; dieſe aber vermindern von ſelbſt in gewiſſem Grade die Kraft der Anklage. Wir werden derſelben aber nicht beſſer begegnen können, wie mit der erſten Hälfte des „Teſtamentes“; dieſes nebſt den an Wegeler und Amenda abgelegten Geſtändniſſen eröffnet uns, wie oben geſagt, die Kenntniß eines inneren Lebens des Componiſten, welches vor ſeinem Schützling ſorgfältig verborgen war. In dieſem feierlichen Documente, welches er wahrſcheinlich in Vorausſicht des Todes ſchrieb, berührt Beethoven gerade dieſe Frage. Aus ſeinen eigenen rührenden Worten ſehen wir, daß die Urſache ſeiner Trennung von ſeinen Freunden nicht in den Umtrieben ſeiner Brüder lag, ſondern in ſeiner eigenen Empfindlichkeit. Zu Nutz und Frommen der nach ihm Kommenden erzählt er, was er gegenwärtig nicht mittheilen konnte, ohne ſein ängſtlich bewahrtes Geheimniß zu verrathen. So kann uns dieſer Bericht zu einem doppelten Zwecke dienen; einmal nämlich befreit er Caspar und Johann von einem Theile des Haſſes, der ſo lange auf ihrem Gedächtniſſe gelaſtet hat; und dann beweiſt er, daß Ries' Angaben wenigſtens zum Theil irrig ſind, ohne dabei irgendwie ſeine Wahrhaftigkeit in Zweifel zu ſtellen. Es iſt ſehr wahrſcheinlich, daß Ries das Teſtament nie geſehen hat. Hätte er es gekannt und ſorgfältig geleſen, ſo würden gewiß die Vorurtheile ſeiner Jugend ſich vermindert und ſeine auf unvollſtändige Kenntniß gegründeten Anſichten eine Aenderung erfahren haben. Er war eine zu edle Natur, um nicht durch Worte ſeines geſchiedenen Meiſters ergriffen und gerührt zu werden, wie die folgenden: „Dir, Bruder Carl, danke ich noch insbeſondere für deine in dieſer letzten Zeit mir bewieſene Anhänglichkeit“, und ſo das Gedächtniß der Todten in ehrender Weiſe gerechtfertigt zu ſehen.[2])

---

[1]) Was in den vorſtehenden Mittheilungen mit dem Bd. I. S. 233 fg. Geſagten nicht ganz übereinſtimmt, iſt auf Grund gewonnener Nachrichten und Nachforſchungen geſchrieben worden.

[2]) Wir wählen zwei kurze Briefe Caspar's, um ſie hier einzufügen, da ſie die [illegible] [illegible] zwiſchen den Brüdern erläutern und an ſich ſelbſt

Wir gehen zu einem andern Punkte über. „Bei vielen Veranlaſſungen," ſagt Ries S. 117, „bewies er [Beethoven] mir eine wahrhaft väterliche Theilnahme. Aus dieſer Quelle entſprang auch die einſt (1802) im Unmuthe über eine unangenehme Verwickelung, in welche Carl Beethoven mich gebracht hatte, mir brieflich gegebene Weiſung: „Nach Heiligenſtadt brauchen Sie nicht zu kommen, indem ich keine Zeit zu verlieren habe." Graf Browne ſchwelgte nämlich um dieſe Zeit in Vergnügungen, wovon ich, da dieſer Herr mir ſehr wohl wollte, viel mitmachte und meine Studien vernachläſſigte." Wir haben geſehen, daß Beethoven's Arbeiten während dieſes Sommers durch jene dunkeln Stunden unterbrochen wurden, in denen das Teſtament geſchrieben wurde. Um ſo leichter erklären wir uns, daß er an helleren Tagen, an welchen der Geiſt der Thätigkeit über ihm war, keine Zeit zu verlieren hatte. Wir erkennen es überdies aus der erſtaunlichen Reihe von Compoſitionen und Publicationen während dieſes Jahres.

Die Variationen Op. 34 und Op. 35 ſowie das Quintett

„Liebſter Freund, ich danke Ihm recht ſehr für ſeine Nachricht, aber mache er nur, was er will, mit dem Ballet, und wenn er einen Anſtand hat, ſo komme er nur zu uns auf die Wieden oder zu mir.

ſein wahrer Freund

K. v. Beethoven."

Dieſer Brief bezieht ſich vermuthlich auf die nach dem Prometheus arrangirten Streichquartette, die Artaria am 7. Jan. 1804 anzeigte. Ein zweiter, aus d. J. 1803 oder 1804, lautet ſo:

„A Monsieur M. Rizzi auf dem Kohlmarkt

P. P. Haben Sie die Güte mir die 150 f. zu ſchicken, einige Geſchäfte hindern mich ſelbſt zu kommen. Dann, wenn es Ihnen möglich iſt, zahlen Sie doch die 147 f. 30 kr. an meinen Bruder Ludwig, oder wenigſtens 50 f. darauf. Ich würde Sie ſicher nicht ſo ſehr damit beunruhigen, wenn er nicht ſo viel in Baaden und Döbling brauchte; daß ich es wohl brauche, können Sie wohl denken, weil Sie mir ſchon Ende Mai verſprochen, die 300 f. zu geben, und ich meinen Ueberſchlag machte.

Ihr Ergebenſter

K. v. Beethoven."

Noch folgt hier eine Quittung, die zeigen kann, wenn es deſſen bedarf, daß Caspar nicht ſo abhängig von ſeinem Bruder war, wie man behauptet hat.

„Quittung

Pr. Neunzig Gulden welche Unterzeichneter für zwei arrangirte Stücke von Hrn. Artaria u. Comp. richtig erhalten hat.

in C dur wurde an Breitkopf und Härtel verkauft; Beethoven ſchrieb mit Bezug hierauf folgenden Brief an die genannte Firma[1]):

„Statt allem Geſchrey von einer neuen Methode V., wie es unſere Hrn. Nachbarn die Gallo-Franken machen würden, wie z. B. ein gewiſſer Fr. Componiſt Fugen apres une nouvelle methode, welche darin beſteht, daß die Fuge keine Fuge mehr iſt, etc. — ſo habe ich doch gewollt den Nichtkenner darauf aufmerkſam machen, daß ſich wenigſtens dieſe V. von andern unterſcheiden, und das glaubte ich am ungeſuchteſten und innerklarſten mit dem kleinen Vorbericht, den ich Sie bitte ſowohl für die kleinen als die größeren V. zu ſetzen, in welcher Sprache oder in wie vielen das überlaſſe ich Ihnen, da wir arme Deutſche nun einmal in allen Sprachen reden müſſen.“ —

Hier der Vorbericht ſelbſt:

„Da dieſe V. ſich merklich von meinen früheren unterſcheiden, ſo habe ich ſie, anſtatt wie die vorhergehenden nur mit einer Nummer (nämlich z. B. Nr. 1. 2. 3. u. ſ. w.) anzuzeigen, unter die wirkliche Zahl meiner größern muſikaliſchen Werke aufgenommen, um ſo mehr, da auch die Themas von mir ſelbſt ſind.

Der Verfaſſer.

NB. Finden Sie nöthig etwas zu ändern oder zu verbeſſern, ſo haben Sie völlige Erlaubniß.“

Das Quintett wurde, nach dem Berichte von Ries (S. 120), „in Wien geſtohlen und erſchien plötzlich bei A(rtaria). und Comp. Da es in einer Nacht abgeſchrieben worden war, ſo fanden ſich unzählige Fehler darin. … Beethoven benahm ſich hierbei auf eine feine Art, von der man nach einem zweiten Beiſpiel ſich vergebens umſieht. Er begehrte nämlich, A. ſollte die fünfzig bereits gedruckten Exemplare mir nach Haus zum Verbeſſern ſchicken, gab mir aber zugleich den Auftrag, ſo grob mit Tinte auf das ſchlechte Papier zu corrigiren und mehrere Linien ſo zu durchſtreichen, daß es unmöglich ſei, ein Exemplar zu gebrauchen, oder zu verkaufen. Dieſes Durchſtreichen betraf vorzüglich das Scherzo. Seinen Auftrag befolgte ich treu u. ſ. w.“ Was Ries dieſer Erzählung noch hinzufügt von Einſchmelzung der Platten u. a., hat Nottebohm als irrig nachgewieſen. Die Sache ſelbſt wird beſtätigt durch folgende Erklärung des mit Recht aufgebrachten Componiſten[1]:

---

[1] [illegible] Datum des 26.

„An die Muſikliebhaber.

Indem ich das Publicum benachrichtige, daß das von mir längſt angezeigte Originalquintett in C dur bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erſchienen iſt, erkläre ich zugleich, daß ich an der von dem Herrn Artaria und Mollo in Wien zu gleicher Zeit veranſtalteten Auflage dieſes Quintetts gar keinen Antheil habe. Ich bin zu dieſer Erklärung vorzüglich auch darum gezwungen, weil dieſe Auflage höchſt fehlerhaft, unrichtig und für den Spieler ganz unbrauchbar iſt, wogegen die Herren Breitkopf und Härtel, die rechtmäßigen Eigenthümer dieſes Quintetts, alles angewendet haben, das Werk ſo ſchön als möglich zu liefern.

Ludwig van Beethoven."

Als er im Verlaufe der Zeit einſah, daß er Mollo Unrecht gethan, widerrief er ſeine Erklärung ebenfalls öffentlich in folgender

„Nachricht an das Publikum.[2]

Nachdem ich Endesunterzeichneter den 22. Jänner 1803 in die Wiener Zeitung eine Nachricht einrücken ließ, in welcher ich öffentlich erklärte, daß die bei Hrn. Mollo veranſtaltete Auflage meines Originalquintetts in C dur nicht unter meiner Aufſicht erſchienen, höchſt fehlerhaft und für den Spieler unbrauchbar ſey, ſo widerrufe ich hiermit öffentlich dieſe Nachricht dahin, daß Herr Mollo und Co. an dieſer Auflage gar keinen Antheil haben, welches dem verehrungswürdigen Publico zur Ehrenerklärung des Hrn. Mollo u. Comp. anzuzeigen mich verbunden finde.

Ludwig van Beethoven."

Wie Nottebohm nachgewieſen hat, war Beethoven ſchließlich damit einverſtanden, ſelbſt dieſe Ausgabe zu revidiren und zu corrigiren.[3]

Die ſicher feſtſtehenden Compoſitionen dieſes Jahres ſind: 3 Sonaten für Clavier und Violine Op. 30; Nr. 1 u. 2 der Clavierſonaten Op. 31; die D dur-Symphonie; die Variationen Op. 34 und Op. 35. Die Bagatellen Op. 33 wurden zum Druck vorbereitet.

Während Beethoven's Name durch 13 Aufführungen des Prometheus während dieſes Jahres vor das Publikum trat, ſorgte er auch ſelbſt dafür daß derſelbe nicht in Vergeſſenheit gerieth, indem er fortwährend Werke veröffentlichte. So erſchien in dieſem Jahre:

---

[1] Vgl. Wiener Zeitung vom 22. Januar 1803.

[2] [illegible] Zeitung, 31. März 1804.

1. Die Sonate Op. 26 in As, dem Fürſten Karl Lichnowsky gewidmet, am 3. März von Cappi angezeigt;

2. Sonata quasi fantasia Nr. I, Es dur, der Fürſtin Liechtenſtein, und Nr. II, der Gräfin Giulietta Guicciardi gewidmet, ebenfalls am 3. März von Cappi angezeigt;

3. Sonate Op. 22 in B dur, dem Grafen Browne gewidmet, in Leipzig bei Hoffmeiſter und Kühnel, angezeigt in Wien den 3. April;

4. 7 Variationen für Clavier und Violoncell („Bei Männern"), dem Grafen Browne gewidmet, angezeigt von Mollo den 3. April;

5. 6 Contretänze (Nr. 8, 4, 7, 10, 9, 1 von den 12), angezeigt durch Mollo den 3. April;

6. Serenade in D für Flöte, Violine und Bratſche Op. 25, erſchienen bei Cappi;

7. Septett Op. 20, der Kaiſerin Maria Thereſia gewidmet, von Hoffmeiſter und Kühnel in 2 Lieferungen herausgegeben, von denen die zweite am 28. Juli in Wien angezeigt wurde;

8. Streichquartett, arrangirt nach der Sonate Nr. 1 von Op. 14, der Baronin Braun gewidmet, angezeigt vom Kunſt- und Induſtriecomptoir zu Wien am 14. Aug.;

9. Rondo in G dur für Clavier, ſpäter Op. 51 Nr. 2, der Gräfin Henriette Lichnowsky gewidmet, von Artaria angezeigt am 11. September;

10. 6 Ländleriſche Tänze, von demſelben unter gleichem Datum angezeigt;

11. Quintett in C Op. 29, dem Grafen Moriz von Fries gewidmet, von Breitkopf und Härtel im December veröffentlicht.

Fünftes Kapitel.

Das Jahr 1803. Unterhandlungen mit dem Theater und mit Thomſon. Neue Freunde.

Um jene Zeit war Kotzebue auf ſeiner Reiſe nach Italien nach Wien gekommen und hielt ſich dort einige Zeit auf. Schon 1798 hatte er, als Alxinger's Nachfolger, die Direction des Wiener Hoftheaters unter Baron Braun's Oberleitung ein Jahr lang geführt; dann hatte er ein Jahr in Sibirien in der Verbannung gelebt, aus der ihn Kaiſer Paul, aus Entzücken über das kleine Drama „Der Leibkutſcher Peters III.“, wieder zurückgerufen hatte. Nach einem kurzen Aufenthalte in Jena, wo ſein Gegenſatz zu Göthe bereits in offenen Streit ausbrach, hatte er ſich in Berlin niedergelaſſen und dort in Verbindung mit Garlieb Merkel eine polemiſche Zeitſchrift, „der Freimüthige“, begründet. Göthe, die Brüder Schlegel und ihre Anhänger waren die Gegenſtände jener Polemik. Spazier's „Zeitung für die elegante Welt“ (Leipzig) vertrat die Oppoſition dagegen bis zur Gründung einer neuen Literaturzeitung zu Jena.

Während der Zeit von Kotzebue's zweitem Aufenthalte in Wien brachte der „Freimüthige“ einige Artikel, die ohne Zweifel aus ſeiner Feder waren und eben dadurch einen beſondern Werth haben. Seine Stellung in der Geſellſchaft, ſeine auf perſönlicher Erfahrung beruhende Kenntniß der Theaterangelegenheiten Wiens, ſeine Bekanntſchaft mit Beethoven und den übrigen bisher erwähnten Perſonen, Alles trifft zuſammen, um ſeinen Mittheilungen ein beſonderes Gewicht zu geben.

Ein Artikel in Nr. 58 (vom 12. April) über die „Vergnügungen der Wiener nach dem Faſching“ gewährt einen Blick in das Salonleben der Hauptſtadt und führt uns verſchiedene Gegenſtände von ſo hohem Intereſſe vor, daß ſeine Mittheilung gerechtfertigt erſcheint, wenn uns auch Einzelnes nicht ganz neu ſein ſollte.

„Noch iſt der Frühling nicht erſchienen, noch bieten die herrlichen Umgebungen Wiens, der Prater, der Augarten, keinen Genuß dar. Theater und Geſelligkeit ſind dann die einzigen Freuden; Spiel oder Muſik die Seele der Geſellſchaften. Die herrſchenden Spiele ſind Whiſt, Boſton, [illegible] theils verboten, theils noch dem Geiſte der Nation nicht angemeſſen, die ſich ſchwer zu heftigen Leidenſchaften hinreißen läßt. — Liebhaber=Concerte findet man häufig, bei welchen zwangloſe Annehmlichkeit herrſcht. Den Anfang macht gewöhnlich ein Quartett von Haydn oder Mozart; dann folgt etwa eine Arie von Salieri oder Pär, dann ein Clavierſtück mit oder ohne Begleitung, und das Ganze ſchließt gewöhnlich mit einem Chor oder dergleichen aus einer beliebten Oper. Die vorzüglichſten Clavierſtücke, die man in der letzten Faſtenzeit bewundert, waren: ein neues Quintett[1]) von Beethoven, genialiſch, ernſt, voll tiefen Sinnes und Characters, nur dann und wann zu grell, hier und da Odenſprünge, nach der Manier dieſes Componiſten; dann ein Quartett von Anton Eberl, der Kaiſerin zugeeignet, in einem leichteren Character, voll feiner, doch tiefer Empfindung, Originalität, Feuer und Kraft, brilliant und imponirend. Unter allen ſeit langer Zeit erſchienenen Muſikſtücken ſind dieſe gewiß zwei der beſten. — Beethoven iſt ſeit Kurzem mit einem anſehnlichen Gehalt bei dem Theater an der Wien engagirt worden, und wird dort nächſtens ein Oratorium von ſeiner Arbeit, „Chriſtus am Oelberge" aufführen. Unter den Künſtlern auf der Violine zeichnen ſich Clement, Schuppanzigh (der Unternehmer der Augarten=Muſik im Sommer) und Luigi Tomaſoni vorzüglich aus. Clement (Director des Orcheſters an der Wien) iſt ein vorzüglicher Concertiſt; Schuppanzigh hingegen trägt Quartetten ſehr angenehm vor. Brave Dilettanten ſind Eppinger, Molitor und andere. Große Künſtler auf dem Pianoforte ſind Beethoven, Hummel, Madame Auernhammer u. m. Jetzt iſt auch der berühmte Abt Vogler hier, der beſonders Fugen mit vieler Präciſion vorträgt, obgleich ſein zu ſtarkes Taſten den Orgelſpieler verräth. Unter den Dilettanten ſpielt die Baronin Ertmann mit erſtaunlicher Präciſion, Reinheit und Zartheit, und Fräulein Kurzbek legt hohen Sinn und tiefes Gefühl in die Saiten. Die Frauen von Frank und von Natorp, vormaligen Gerardi und Seſſi, ſind vorzügliche Sängerinnen." —

Wir fügen dieſem Gemälde nur wenige Worte nach anderen Quellen bei. Salieri's Verpflichtungen beſchränkten ſich damals auf die geiſtliche Muſik der kaiſerlichen Capelle; Süßmayer lag an der Auszehrung krank, an welcher er am 16. Sept. dieſes Jahres ſtarb; Conti führte nur noch den Namen eines Orcheſterdirectors, und auch er ſtarb im nächſten Jahre; Liechtenſtein und Weigl waren damals die Capellmeiſter der italieniſchen Oper; Henneberg und Seyfried hatten die Stellung unter Schikaneder, die ſie in dem alten Hauſe eingenommen, auch in dem neuen beibehalten.

---

[1]) Das Quintett Op. 16 für Clavier und Blasinſtrumente war im März [illegible]

Schuppanzigh's Sommerconcerte im Augarten und Salieri's Wittwen- und Waiſenconcerte zu Weihnachten und in der heiligen Woche (wie ſie im erſten Bande S. 271 beſchrieben ſind) waren noch immer die einzigen öffentlichen Concerte. Vogler war im December von Prag gekommen, und Paer, der Oſtern 1802 nach Dresden übergeſiedelt war, befand ſich wieder in Wien, um ſeine Cantate „das heilige Grab" im Wittwen- und Waiſenconcerte aufzuführen.

Die damalige Zeit war in der Operncompoſition ſehr unergiebig für Wien. Am Hoftheater hatte Liechtenſtein ein trauriges Fiasco gemacht; Weigl war noch nicht wieder im Stande geweſen, den Erfolg ſeines „Corſar" noch einmal zu erleben, und es vergingen noch einige Jahre, ehe er ſich einen dauernden Namen in den Annalen der Muſik durch ſeine „Schweizerfamilie" erwarb. Salieri's Schreibweiſe war allen Wienern zu vertraut, als daß ſie den Reiz der Friſche und Neuheit länger hätte bewahren können. Im Theater an der Wien componirten Teyber, Henneberg, Seyfried und Andere ihren Aufträgen gemäß und führten ihre Werke zur Befriedigung auf, zuweilen ſogar mit entſchiedenem, wenn auch raſch vorübergehendem Erfolge. Am 24. Februar dieſes Jahres wurde Salieri's Palmyra (Hofoper von 1795) von Schikaneder in deutſcher Ueberſetzung aufgeführt, mit einigen neuen Muſikſtücken, während auch die bereits vorhandenen vom Componiſten durchgeſehen und verbeſſert waren; die Oper wurde „ſtark beſucht", und der Erfolg derſelben war die Veranlaſſung, daß man Salieri den Treitſchke'ſchen Text „die Neger" zur Compoſition anvertraute. Schon lange hatte keins von den der gewöhnlichen Ordnung nach für eins dieſer Theater componirten Werken die Eigenſchaften beſeſſen, die ihm eine glänzende und dauernde Exiſtenz geſichert hätten. Von einer andern Seite jedoch war im Laufe des verfloſſenen Jahres ein neuer, friſcher und mächtiger muſikaliſcher Eindruck auf beide Bühnen geübt worden, und zwar in folgender Weiſe.

Am 23. März hatte Schikaneder eine neue Oper aufgeführt, welche [illegible] Muſik ſehr günſtig aufgenommen worden war; ihr Titel war „Lodoiska“, die Muſik „von einem gewiſſen Cherubini“. „Obgleich der Ueberſetzer dieſes Stücks,“ ſchreibt der Correſpondent der Allgemeinen Muſikaliſchen Zeitung (V. Nr. 2), „weder für eine gutgewählte Proſodie, noch viel weniger für die Vereinigung des oratoriſchen und muſicaliſchen Ausdrucks geſorgt hatte: ſo erhielt daſſelbe doch durch die gewaltvolle Muſik, welche die Fehler der Ueberſetzung bedeckte, ſowie durch die gute Aufführung und den vereinigten Eifer der ſingenden und ſpielenden Perſonen gleich bei der erſten Vorſtellung den ausgezeichnetſten Beifall.“

Der Beifall, welchen Lodoiska gefunden hatte, veranlaßte das Hoftheater, ſich die Partitur einer andern Oper deſſelben Componiſten kommen zu laſſen und ſie für den 14. Auguſt zur Aufführung vorzubereiten; ſie war betitelt: „Die Tage der Gefahr“. Schikaneder übte mit ſeiner gewöhnlichen Schlauheit zu gleicher Zeit daſſelbe Werk ein, von welchem eine Abſchrift zu erlangen, Seyfried zu Anfang Juli die damals lange Reiſe nach München gemacht hatte; am 13. Auguſt, einen Tag vor der concurrirenden Bühne, wurde das muſikaliſche Publikum überraſcht und erfreut, „durch den Anſchlagzettel des Wiener Theaters die neue Oper Graf Armand oder die zwei unvergeßlichen Tage angekündigt“ zu ſehen. In der Einrichtung und Aufführung des Werkes hatte jedes von beiden Häuſern ſeine beſtimmten Punkte, worin es dem andern überlegen war oder ihm nachſtand; im Ganzen war zwiſchen ihnen wenig Unterſchied, der Erfolg aber bei beiden ein glänzender. Dadurch wurde die Rivalität zwiſchen den beiden Bühnen nur noch lebhafter. Das Hoftheater wählte aus den übrigen Werken des neuen Componiſten die Medea, und führte ſie am 6. November auf; Schikaneder folgte am 18. December mit dem Bernardsberg (Eliſe), freilich ſehr verſtümmelt. Aus einem „gewiſſen Cherubini“ war für die Allgemeine Muſikal. Zeitung nunmehr der große Cherubini geworden, deſſen Opernmuſik alle andere in den Schatten ſtellte und in gleicher Weiſe von dem eingeweihten Muſiker wie von dem ungebildeten Ohre bewundert wurde. Beethoven bezeugte noch nach zwanzig Jahren den unauslöſchlichen Eindruck, welchen ſie damals auf ihn machte.

Während ſo die Muſik des neuen Meiſters dichtgedrängte Zuhörermengen in beiden Theatern anzog und ergötzte, reiſte der vermögende und unternehmende Baron Braun nach Paris und knüpfte Unterhandlungen mit Cherubini an, deren Reſultat war, daß der Componiſt den Auftrag erhielt, eine oder mehrere Opern für das Wiener Theater zu componiren. Wie der Bericht in der Allg. Muſik. Zeitung (V. S. 32) beſagt, erwartete man noch außerdem am Hoftheater (im Auguſt 1802) „eine Menge neuer theatraliſcher Vorſtellungen aus Paris. Baron Braun, welcher von dort zurück erwartet wird, bringt die vorzüglichſten Ballete und Singſpiele mit ſich hieher, welche alle aufs genaueſte nach dem Geſchmacke des franzöſiſchen Theaters hier aufgeführt werden ſollen.“

Dieſe Thatſachen leiten uns zu der werthvollen und intereſſanten Notiz, welche in dem Artikel aus dem Freimüthigen enthalten iſt: der früheſten Erwähnung eines Engagements von Beethoven, als Componiſt für das Theater an der Wien thätig zu ſein.

Zitterbarth, jener Kaufmann, mit deſſen Gelde das neue Gebäude errichtet und in erfolgreiche Wirkſamkeit geſetzt worden war, „der außer dem deklamatoriſchen Theater von der Sache gar keinen Begriff hatte“ (A. M. Z. V. S. 361), ließ die Direction der Bühne völlig in der Hand Schikaneder's. Dieſer hatte auf dem Gebiete der Oper einen ſehr werthvollen Gehülfen in Sebaſtian Maier, dem zweiten Gatten von Mozart's Schwägerin Mad. Hofer (der erſten Königin der Nacht), einem Manne, den Caſtelli als einen mäßig begabten Baſſiſten, doch ſehr guten Schauſpieler ſchildert und ihm das Lob eines edeln und durchaus geläuterten Geſchmackes in der Vocalmuſik, ſowohl in der Oper als dem Oratorium, ertheilt. Ihm gebührt das Verdienſt, Schikaneder veranlaßt zu haben, daß er ſo manche der ſchönſten neuen franzöſiſchen Opern, die von Cherubini eingeſchloſſen, zur Aufführung brachte. Es iſt daher nicht unwahrſcheinlich, daß gerade damals, als Baron v. Braun den Mittheilungen zufolge ſich Cherubini für ſein Theater geſichert hatte, und es nöthig geworden war, neue Mittel zu einer erfolgreichen Concurrenz zu erſinnen, Maier's Rath ein nicht geringes Gewicht bei Schikaneder gehabt habe. Die Niederlage war gewiß, wenn nicht an die Stelle der Opern, deren Anziehungskraft lediglich auf der Scenerie und dem derben Humor beruhte, deren Texte auf Tauſend und eine Nacht und die tauſend und eine ihrer Nachahmungen begründet und mit der trivialſten und gewöhnlichſten Muſik ausgeſtattet waren, andere von höherer Bedeutung und ernſterem Charakter geſetzt wurden.

Ob Abt Georg Joſeph Vogler wirklich ein großer und tiefer Muſiker, wofür ihn C. M. v. Weber, Gänsbacher und Meyerbeer hielten, oder ein Charlatan ſei, darüber wurde in jenen Tagen vielfach geſtritten, ganz ähnlich wie dies auch in unſerer Zeit in Bezug auf gewiſſe lebende Componiſten geſchieht. Welche von beiden Anſichten aber auch richtig ſein mochte, jedenfalls hatte er ſich durch ſeine polemiſchen Schriften, ſein unmäßiges Selbſtlob, ſeinen hohen Ton an den Höfen, wohin er gerufen worden war, ſeine Monſtreconcerte und ſeine beinahe unausführbaren Werke, um das geringſte zu ſagen, zu einem Gegenſtande lebhafteſter Neugierde gemacht. Ueberdies war ſeine Muſik zu dem Drama „Hermann von Staufen, oder das Vehmgericht“, am 3. Oct. 1801 im Theater an der Wien aufgeführt[1], wohl geeignet, Zutrauen in ſein Talent zu erwecken. Es war daher ein glücklicher Umſtand für Schikaneder, daß er gerade damals nach Wien kam, und er engagirte ihn unverzüglich für ſein Theater.

Ob Beethoven zur Operncompoſition Talent beſaß, konnte noch niemand wiſſen; doch waren ſeine Werke bereits bis nach Paris, London, Edinburgh verbreitet und hatten ihm den Ruhm eingetragen, der größte lebende Inſtrumentalcomponiſt zu ſein — Vater Haydn natürlich ausgenommen. Jedenfalls durfte man mit Sicherheit annehmen, daß ſein Name allein, gleich dem Vogler's, das Theater bei Aufführung eines einzigen Werkes vor pecuniärem Verluſte ſicher ſtellen konnte; und vielleicht — wer konnte es vorher wiſſen? — konnte er auf dem neuen Felde Fähigkeiten entfalten, welche ihn ſelbſt bis zu der Stellung Cherubini's emporheben mochten. Mit Schikaneder war er perſönlich bekannt, da er in dem alten Theater geſpielt hatte; am Hoftheater war ſeine Prometheus-Muſik von Erfolg begleitet geweſen. So wurde er denn gleichfalls engagirt. Der Correſpondent der Zeitung für die elegante Welt verſichert ausdrücklich am 29. Juni: „Beethoven ſchreibt eine Oper von Schikaneder“; und es liegt darin durchaus nichts Unwahrſcheinliches, wenn auch Umſtände eintraten, welche die Ausführung dieſes Projectes verhinderten. Jedenfalls bleibt die Thatſache beſtehen, daß Schikaneder, dieſe wunderliche Miſchung von Witz und Narrheit, von poetiſchem Triebe und derbem Humor, von ſchlauer Berechnung ſeines Vortheils und leichtſinniger Verſchwendung, der wie ein Fürſt lebte und wie ein Bettler ſtarb — daß dieſer ſeinen Namen in ehrenvollſter Weiſe mit Mozart und Beethoven in Verbindung gebracht hatte.

---

[1] Wenn es, wie nicht zu bezweifeln, daſſelbe wie „Hermann von Unna“ war.

Dieſe deutlichen und einleuchtenden Thatſachen ſind ſo verkehrt dargeſtellt worden, daß es den Anſchein erhalten hat, als wäre dieſes Engagement Beethoven's ein geſchickter Zug von Politik des Baron von Braun geweſen, der beim Theater an der Wien („das neu erbaut war und 1804 eröffnet werden ſollte"!) plötzlich auf ein Talent aufmerkſam geworden wäre, das er trotz der Prometheus-Muſik an der kaiſerlichen Oper während der vorhergehenden zehn Jahre völlig überſehen hatte! Das Datum des Vertrages widerlegt hinlänglich ſowohl dieſe Annahme, wie auch die Vorſtellung, der Erfolg des Chriſtus am Oelberg hätte ſein Engagement veranlaßt. Im Gegentheil, dieſes Engagement war es, welches Beethoven in die Lage ſetzte, den Gebrauch des Theaters an der Wien zu erhalten, um jenes Werk in einem Concerte aufzuführen, zu welchem wir jetzt kommen.

Die Wiener Zeitung vom 26. März (Samſtag) und Mittwoch den 30. März 1803 enthielt folgende

„Nachricht.

Den 5. (und nicht den 4.) April wird Herr Ludwig van Beethoven ein neues von ihm in Muſik geſetztes Oratorium „Chriſtus am Oelberge" in dem K. K. privil. Theater an der Wien aufführen. Die noch dabei vorkommenden Stücke wird der große Anſchlagezettel enthalten."

Beethoven muß auf die Fähigkeit ſeines Namens, das Intereſſe und die Neugierde des Publikums zu erwecken, kein geringes Vertrauen geſetzt haben; denn er ließ ſich die erſten Plätze doppelt, die geſperrten Sitze dreifach und jede Loge (ſtatt 4 fl.) mit 12 Ducaten bezahlen.[1] Aber es war ſein erſtes öffentliches Erſcheinen als dramatiſcher Componiſt, und er hatte auf ſeinem Anſchlagezettel „mit vielem Pompe ſchon mehrere Tage vorher angekündigt, daß alle vorkommenden Stücke von ſeiner Kompoſition ſein werden". Der Erfolg rechtfertigte ſeine Erwartungen: die Aufführung brachte ihm 1800 Gulden ein.

Die in dieſem Concerte wirklich zur Aufführung gebrachten Werke waren die erſte und die zweite Symphonie, das Clavierconcert in C moll und Chriſtus am Oelberge; einige andere waren nach Ries beabſichtigt, wurden aber wegen der Länge des Concertes, welches ſchon um 6 Uhr begann, bei der Aufführung weggelaſſen. Da ſich kein Exemplar des gedruckten Programms gefunden hat, ſo iſt es unmöglich zu entſcheiden, welches jene Stücke waren; von Geſangſtücken, welche geeignet waren eine ſolche Maſſe von Orcheſtermuſik zu unterbrechen, bieten ſich die Adelaide, die Scene und Arie Ah perfido und das Terzett Tremate empi gleichſam von ſelbſt dar. Da wir Beethoven's großes Talent für freie Improviſation kennen, ſo erſcheint es auffallend, daß von einer ſolchen bei Gelegenheit dieſes Concertes nichts gemeldet wird.

---

[1] A. M. Z. IV. S. 590.

„Die Symphonien und Concerte," ſagt Seyfried, „welche Beethoven bei ſeinen Beneficien (1802 u. 1808) im Theater an der Wien zum erſtenmale producirte, das Oratorium und die Oper, ſtudirte ich ſelbſt, nach ſeiner Angabe, mit dem Sänger-Perſonale ein, hielt alle Orcheſterproben und leitete perſönlich die Vorſtellungen."[1] Die letzte Generalprobe wurde im Theater am Tage der Aufführung, Dienſtag den 5. April, gehalten. An jenem Morgen wurde der junge Ries, wie es oft der Fall war, wenn Beethoven bei ſeinen Arbeiten Hülfe bedurfte, ſchon früh um fünf Uhr zu ihm gerufen. „Ich traf ihn im Bette," erzählt Ries S. 76, „auf einzelne Blätter ſchreibend. Als ich ihn fragte, was es ſei, antwortete er: „Poſaunen". — — Die Poſaunen haben auch in der Aufführung von dieſen Blättern geblaſen. Hatte man vergeſſen, dieſe Stimmen zu copiren? War es ein Nachgedanke? Ich war damals zu jung, um auf das künſtleriſche Intereſſe dabei zu merken. Wahrſcheinlich war es jedoch ein Nachgedanke, da Beethoven die nicht copirten Blätter ebenſo hätte haben können, wie er die copirten beſaß." Der Correſpondent der „Zeitung für die elegante Welt" gibt eine wahrſcheinliche Löſung dieſes Zweifels an die Hand. Derſelbe fand die Muſik zum Chriſtus „im Ganzen gut, und ſie hat einige vorzügliche Stellen; beſonders that eine Arie des Seraphs mit Poſaunenbegleitung vortreffliche Wirkung". Demnach hatte Beethoven wahrſcheinlich gefunden, daß die Arie „Erzittre, Erde!" den von ihm beabſichtigten Eindruck verfehlte, und fügte die Poſaunen am Morgen der letzten Probe hinzu, um ſie, jenachdem der Verſuch ausfallen würde, beizubehalten oder wegzulaſſen.

„Die Probe fing um 8 Uhr Morgens an", fährt Ries fort. — „Es war eine ſchreckliche Probe und um halb drei Uhr Alles erſchöpft und mehr oder weniger unzufrieden. Fürſt Karl Lichnowsky, der von Anfang der Probe beiwohnte, hatte Butterbrot, kaltes Fleiſch und Wein in großen Körben holen laſſen. Freundlich erſuchte er alle zuzugreifen, welches nun auch mit beiden Händen geſchah und den Erfolg hatte, daß man wieder guter Dinge wurde. Nun bat der Fürſt, das Oratorium noch einmal durchzuprobiren, damit es Abends recht gut ginge und das erſte Werk dieſer Art von Beethoven, ſeiner würdig, ins Publikum gebracht werde. Die Probe fing alſo wieder an.“

---

[1] Cäcilia IX. S. 219.

Seyfried theilt in dem oben erwähnten Artikel noch eine Erinnerung an dieſes Concert mit. „Beim Vortrage ſeiner Concert-Sätze lud er mich ein, ihm umzuwenden; aber — hilf Himmel! — das war leichter geſagt als gethan; ich erblickte faſt lauter leere Blätter; höchſtens auf einer oder der andern Seite ein paar, nur ihm zum erinnernden Leitfaden dienende, mir rein unverſtändliche egyptiſche Hieroglyphen hingekritzelt; denn er ſpielte beinahe die ganze Principal-Stimme blos aus dem Gedächtniß, da ihm, wie faſt gewöhnlich der Fall eintrat, die Zeit zu kurz ward, ſolche vollſtändig zu Papiere zu bringen.[1] So gab er mir alſo nur jedesmal einen verſtohlenen Wink, wenn er mit einer dergleichen unſichtbaren Paſſage am Ende war, und meine kaum zu bergende Aengſtlichkeit, dieſen entſcheidenden Moment ja nicht zu verabſäumen, machte ihm einen ganz köſtlichen Spaß, worüber er ſich noch bei unſerem gemeinſchaftlichen jovialen Abendbrote vor Laden ausſchütten wollte.“

Lieſt man die wenigen gleichzeitigen Notizen über den Erfolg dieſes Concertes nach, ſo wurden die neu aufgeführten Werke im Ganzen kühl aufgenommen. Der kurze Bericht (von Kotzebue?) im Freimüthigen verdient hier eingerückt zu werden. Nachdem der Verfaſſer von P[illegible]'s heiligem Grabe geſprochen und die Muſik als „äußerſt elegant und eigentlich eine italieniſche Opernarbeit“ bezeichnet hat, mit dem Hinzufügen, daß daſſelbe urſprünglich in zehn Tagen für den Erzherzog Ferdinand componirt worden ſei, wendet er ſich zu Beethoven. „Auch der wackre Beethofen, deſſen Oratorium Chriſtus am Oelberge auf dem Wiedner Vorſtadt-Theater zum erſtenmal gegeben wurde, war nicht ganz glücklich, und konnte trotz den Bemühungen ſeiner zahlreichen Verehrer keinen ausgezeichneten Beifall erhalten. Man fand zwar beide Symphonieen, auch einzelne Stellen des Oratoriums ſehr ſchön, doch das Ganze zu gedehnt, zu kunſtreich im Satz und ohne gehörigen Ausdruck, vorzüglich in den Singſtimmen. Der Text von F. X. Huber ſchien ebenſo flüchtig gearbeitet als die Muſik (!). Doch brachte die Aufführung Beethofen 1800 Gulden ein und er iſt, ſammt dem berühmten Abt Vogler, für jenes Theater engagirt worden. Er wird eine, Vogler drei Opern ſchreiben; dafür erhalten ſie nebſt freier Wohnung von der Einnahme der zehn erſten Vorſtellungen 10 Procent.“ Der Berichterſtatter in der Zeitung für die elegante Welt iſt der Anſicht, „daß die erſte Symphonie mehr Werth als die letztere (in D) hat, weil ſie mit ungezwungener Leichtigkeit durchgeführt iſt, während in der zweiten das Streben nach dem Neuen und Auffallenden ſchon mehr ſichtbar iſt. Uebrigens verſteht es ſich von ſelbſt, daß es beiden an auffallenden und brillanten Schönheiten nicht mangelt. Weniger gelungen war das folgende Concert aus C moll, das auch Hr. v. B., der ſonſt als ein vorzüglicher Clavierſpieler bekannt iſt, nicht zu voller Zufriedenheit des Publicums vortrug.“ Weiter heißt es, in dem Chore im Chriſtus „wir haben ihn geſehen Nach jenem Berge gehn“ — habe „Hr. v. B. gezeigt, daß ein Tonſetzer von Genie ſelbſt aus dem ſchlechteſten Stoffe etwas großes zu machen im Stande iſt.[1] In dem Schlußchor wollten mehrere einige Ideen aus Haydns Schöpfung wiedergefunden haben.“

---

[1] Das war diesmal nicht der Fall, da das Manuſcript des Concerts von der Hand des Componiſten das Datum 1800 zeigt.

Der Referent der Allgemeinen Muſikal. Zeitung ſpricht vom Chriſtus als einem mit „außerordentlichem Beifalle“ aufgenommenen Werke. „Es beſtätigt,“ fügt er hinzu, „mein ſchon lange gefaßtes Urtheil, daß Beethoven mit der Zeit eben die Revolution in der Muſik bewirken kann, wie Mozart. Mit großen Schritten eilt er zum Ziele.“ Drei Monate ſpäter ſagt ein anderer Correſpondent das gerade Gegentheil. „Zur Steuer der Wahrheit,“ ſchreibt er, „muß ich einer Nachricht der muſikaliſchen Zeitung widerſprechen, nämlich: Beethoven's Kantate hat — nicht gefallen.“ Dazu bemerkt Schindler: „Dieſem allem ſtimmte ſelbſt der Componiſt inſofern bei, als er in ſpätern Jahren noch rückhaltlos für einen Fehler erklärte, die Partie des Chriſtus in moderner Singweiſe opernmäßig behandelt zu haben. Das Liegenbleiben des Werkes nach der erſten

---

[1] Im J. 1811 gab Kotzebue ſelbſt unſerem Meiſter Gelegenheit, dieſes zu beweiſen.

Aufführung, ſowie deſſen ungewöhnlich verzögertes Erſcheinen im Druck (um 1810) laſſen auch noch ſchließen, daß der Autor mit der gelöſten Aufgabe nicht beſonders zufrieden geweſen und wahrſcheinlich weſentliche Veränderungen damit vorgenommen hat.“ Was dieſes Liegenbleiben und die wahrſcheinlichen Veränderungen des Werkes betrifft, ſo genügt zur Beurtheilung und Erläuterung derartiger Nachrichten folgende, in der Wiener Zeitung vom 30. Juli 1803 enthaltene Anzeige von Schuppanzigh: „Die günſtige Aufnahme des jüngſt gegebenen Oratoriums im K. K. Augartenſaale des Hrn. Ludwig van Beethoven, „Chriſtus am Oelberge“ veranlaßt die Geſellſchaft des Liebhaberconcerts hiermit anzukündigen, daß ſie künftigen Donnerſtag am 4. Auguſt um die gewöhnliche Morgenſtunde dieſes Oratorium mit aufgehobenem Abonnement zu wiederholen die Ehre haben wird.“ u. ſ. w. Ueberdies wurde Sebaſtian Meier's Concert vom 27. März 1804 mit der zweiten Symphonie von Beethoven eröffnet und ſchloß mit Chriſtus am Oelberge — die vierte Aufführung dieſes Werkes im Laufe eines Jahres. Die Soliſten waren bei dieſer Gelegenheit Fräulein Müller und die Herren Rattmeyr und Meier; ohne Zweifel waren dieſe alſo die erſten Sänger ihrer Partien.

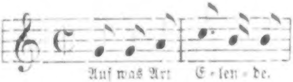
Wenige Tage nach dieſem öffentlichen Auftreten begegnen wir Beethoven wiederum in ſeinem Privatleben. Dr. Joh. Th. Held, der berühmte Arzt und Profeſſor in Prag, damals noch ein junger Mann[1]), begleitete den Grafen Prichowsky bei einem Beſuche in Wien. Am Morgen des 16. April begegneten dieſe beiden Herren Beethoven auf der Straße. Da dieſer den Grafen kannte, lud er die Herren zu Schuppanzigh ein, „bei welchem eben einige ſeiner Clavierſonaten probirt werden ſollten, welche Kleinhals in Streichquartetten überſetzt hatte.[2]) Wir trafen,“ fährt Held fort, „mehrere der erſten Muſiker da verſammelt, als: die Violiniſten Krumbholz, Möſern aus Berlin, den Mulatten Bridgethauer, der in London in Dienſten des damaligen Kronprinzen von Wales geweſen war, dann einen Herrn Schreiber und den zwölfjährigen (?) Kraft, der den second ſpielte. Schon damals verſetzte mich Beethoven's Muſe in höhere Regionen, und der Wunſch aller dieſer

---

[1]) Er war am 11. Dec. 1770 geboren, und ſtand alſo mit Beethoven in völlig gleichem Alter.

[2]) So erzählt Held in ſeiner Selbſtbiographie. Die Citate aus derſelben theilte Dr. Edmund Schebek aus Prag dem Verfaſſer mit.

Künſtler, unſern Muſikdirektor Wenzel Praupner in Wien zu haben, befeſtigte mein ſtilles Urtheil über die Vorzüge ſeiner Direktion. Seitdem kam ich mit Beethoven bei Gelegenheit mehrerer Concerte oftmal zuſammen. Seine pikkanten Einfälle milderten das Finſtere, ich möchte ſagen das Lugubre ſeiner Miene. Seine Kritik war ſehr ſcharf, welches ich bei dem Concerte des Harfenſpielers Nadermann aus Sachſen, und bei jenem des damals ſchon alternden Mara am deutlichſten erfahren.“ In jenen Tagen füllte Salieri's „Palmyra“ das Theater an der Wien, und Simoni (Simon), ein Böhme oder Tyroler von Geburt, war der erſte Tenor. Beethoven erzählte Held jene Anekdote von Simoni's ſchlechter Ausſprache des Deutſchen, welche damals ſogar ihren Weg in die Allg. Muſ. Zeitung fand (V. S. 370); man hörte ihn nämlich ganz ernſthaft ſingen: „Au! ſwa! Sartellen Thee;“ dies ſollte aber ſo verſtanden werden:



Der von Held erwähnte Bridgethauer — die verkehrte Schreibung des Namens wurde durch die Ausſprache im Deutſchen veranlaßt — war der „mit Beethoven viel verkehrende americaniſche Schiffscapitän“ Schindler's und ſeiner Abſchreiber. Georg Auguſt Polgreen Bridgetower[1]), ein ſchöner Mulatte von damals 24 Jahren, der Sohn eines afrikaniſchen Vaters und einer deutſchen oder polniſchen Mutter, welcher ſchon im Alter von 10 Jahren in London mit dem größten Beifall öffentlich geſpielt und lange als Muſiker in Dienſten des Prinzen von Wales, nachmaligen Königs Georg IV. geſtanden hatte, war nie in Amerika und kannte höchſt wahrſcheinlich von einem Schiffe und der Wiſſenſchaft der Seefahrt gerade ſoviel, wie gewöhnliche Seeleute von der Violine und den Geheimniſſen des muſikaliſchen Satzes verſtehen. Im Jahre 1802 erhielt er Urlaub, um ſeine Mutter in Dresden zu beſuchen und die Bäder von Teplitz und Karlsbad zu gebrauchen. Dieſer Urlaub wurde verlängert, damit er einige Monate in Wien zubringen könne. Sein Auftreten in Dresden ſowohl vor dem großen Publikum als in Privatkreiſen hatte ihm ſo günſtige Empfehlungsbriefe verſchafft, daß ſie ihm die glänzendſte Aufnahme in den höchſten muſikaliſchen Kreiſen der öſtreichiſchen Hauptſtadt bereiteten, in welcher er wenige Tage vor ſeinem Zuſammentreffen mit Held bei Schuppanzigh angelangt war. Folgenden Brief des Grafen Dietrichſtein an ihn, ohne Datum, beſitzt Hr. Samuel Appleby in Brighton.

---

[1]) S. Anh. VI

„Mon cher ami.

Allez demain matin a huit heures precises chez le Prince Lichnofsky. Vous dejeunerez chez lui et il vous conduira lui-même chez Beethoven, pour l'engager à remplier vos voeux. Je devais y aller avec vous, mais j'ai fait une confusion, je ne puis pas. Faites mes excuses au Prince et dites lui, que, comptant sur son amitié, je suis persuadé qu'il vous y mènera sans moi. Montrez-lui ce billet et soyez sûr que je prierai pour vous en attendent. Je compte vous voir après-demain matin, pour en savoir le resultat. Faites en attendant vos arrangemens et consultez le Prince.

Maurice Dietrichstein."

Die in dieſem Briefe erwähnten Wünſche Bridgetower's gingen ohne Zweifel dahin, daß Beethoven ihm ſeine Unterſtützung in einem öffentlichen Concerte gewähren möge; was dieſer auch bereitwillig that. Das Datum dieſes Concertes hat nicht genau beſtimmt werden können; wahrſcheinlich fand daſſelbe am 24. Mai ſtatt. Unter den Papieren Bridgetower's, welche Mr. Appleby dem Verfaſſer zur Verfügung ſtellte, befindet ſich ein Geſuch vom 9. Mai an die Polizei um die Erlaubniß, Montag den 16. in der Augarten Halle ein öffentliches Concert geben zu dürfen; eine Notiz auf der Rückſeite gewährt die Erlaubniß, ein ſolches am 22. zu veranſtalten. Außerdem enthalten jene Papiere eine Subſcriptionsliſte für eine Akademie am Dienſtag den 17., und eine weitere für ein Concert am 24. Die wenigen gleichzeitigen Notizen in den gedruckten Tagesblättern laſſen alle den Tag unbeſtimmt, machen es aber ziemlich gewiß, daß nur eine „Akademie" gegeben wurde. Die Frage könnte an ſich unbedeutend erſcheinen; ſie erhält aber ein weſentliches Intereſſe in Folge der Verbindung Beethoven's mit dieſem Concerte; denn der Tag deſſelben war zugleich das Datum der Vollendung und erſten Aufführung der Kreuzerſonate.

„Die berühmte Sonate in A moll (Opus 47) mit Violin-Concertante, Rudolph Kreuzer in Paris dedicirt," ſchreibt Ries S. 82, „hatte Beethoven urſprünglich für Bridgetower, einen engliſchen

Künſtler, geſchrieben. Hier ging es nicht viel beſſer [nämlich wie mit der Hornſonate für Punto, welche bis zum letzten Augenblicke verſchoben wurde], obſchon ein großer Theil des erſten Allegro's früh fertig war. Bridgetower drängte ihn ſehr, weil ſein Concert ſchon beſtimmt war und er ſeine Stimme üben wollte. Eines Morgens ließ mich Beethoven ſchon um halb fünf Uhr rufen und ſagte: „Schreiben Sie mir dieſe Violinſtimme des erſten Allegro's ſchnell aus." — (Sein gewöhnlicher Copiſt war ohnehin beſchäftigt.) Die Clavierſtimme war nur hier und da notirt. — Das ſo wunderſchöne Thema mit Variationen aus F dur hat Bridgetower aus Beethoven's eigener Handſchrift im Concerte im Augarten, Morgens um acht Uhr, ſpielen müſſen, weil keine Zeit zum Abſchreiben war. Hingegen war das letzte Allegro in $^6/_8$ A dur in der Violin- und Clavier-Stimme ſehr ſchön abgeſchrieben, weil es urſprünglich zu der erſten Sonate (Opus 30) in A dur mit Violine, welche dem Kaiſer Alexander dedicirt iſt, gehörte. Beethoven ſetzte nachher an deſſen Stelle, da es doch für dieſe Sonate zu brillant ſei, die Variationen, die ſich jetzt dabei finden." [1])

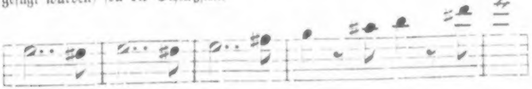
Bridgetower war aufmerkſam genug, in ſeinem Exemplar der Sonate eine Notiz über jene erſte Aufführung zu hinterlaſſen, welche wir nachſtehend in deutſcher Ueberſetzung mittheilen. [2])

„Beethovens Op. 47 betreffend.

Als ich ihn zu Wien in dieſer concertirenden Sonate begleitete, ahmte ich bei der Wiederholung des erſten Theiles des Preſto den

---

[1]) Folgende Mittheilung Czerny's über dieſe Sonate wird ebenfalls von Intereſſe ſein: „In der, für Bridgetower geſchriebenen und Kreutzer gewidmeten Violinſonate Op. 47 (von welcher der erſte Satz in 4 Tagen componirt wurde, und die andern zwei (?) ſchon früher für eine andere Sonate fertigen Sätze beigefügt wurden) ſoll die Schlußſtelle

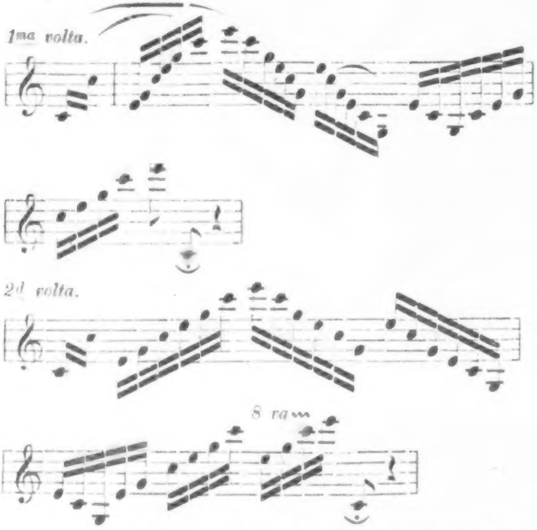


aus einem ſchon früher erſchienenen Kreutzerſchen Werke entlehnt ſein. So verſicherte mich gleich nach Erſcheinen der Beethovenſchen Sonate ein franzöſiſcher Tonkünſtler (1805). Es wäre der Mühe werth es zu ergründen. Vielleicht iſt dies die Urſache der Dedication." Und ferner: „Bridgetower war ein Mulatte und ſpielte ſehr extravagant, als er die Sonate mit Beethoven ſpielte, lachte man ſie aus."

[2]) Ihre Kenntniß verdankt der Verfaſſer ebenfalls Mr. Appleby.

Lauf im 18. Tacte der Pianofortepartie dieſes Satzes in folgender Weiſe nach:

In der Begleitung von Beethovens Op. 47, anſtatt des 9. Tactes vom Preſto:



Er ſprang auf, umarmte mich und ſagte: „Noch einmal, mein lieber Burſch!“ Dann hielt er das offene Pedal während dieſes Laufes auf dem Tone C bis zum neunten Tacte aus.

Beethovens Ausdruck im Andante war ſo rein (so chaste), was jederzeit den Vortrag ſeiner langſamen Sätze characteriſirte, daß man einſtimmig verlangte, daß daſſelbe zweimal wiederholt würde.

George Polgreen Bridgetower.“

Folgende Briefe Beethoven's an Bridgetower befinden ſich ebenfalls in Mr. Appleby's Beſitze.

1) (Ohne Datum). „Kommen Sie, mein lieber B. heut um 12 Uhr zu Graf Deym, d. i. dahin, wo wir vorgeſtern zuſammen waren, ſie wünſchen vielleicht etwas ſo von ihnen ſpielen zu hören, das [illegible]

ſchon ſehen. ich kann nicht eher als gegen halb 2 Uhr hinkommen, und bis dahin freue ich mich im bloßen Angedenken auf ſie, ſie heute zu ſehen. —

ihr Freund
Beethoven."

2) (Ohne Datum). „Haben Sie die Gefälligkeit mich um halb 2 Uhr auf dem Graben am Tarroniſchen Kaffeehaus zu erwarten, wir gehen alsdann zur Gräfin Guicciardi, wo ſie zum ſpeiſen eingeladen ſind.

Beethoven."

Außerdem finden wir denſelben in einem Briefe Beethoven's an Baron von Wetzlar erwähnt, deſſen Kenntniß wir derſelben Quelle verdanken.

„A Monsieur Baron Alexandre de Wetzlar.

Von Hauß am 18. Mai.

Obſchon wir uns niemals ſprachen, ſo nehme ich doch gar keinen Anſtand Ihnen den Ueberbringer dieſes Hr. Briſchdower, einen ſehr geſchickten und ſeines Inſtruments ganz mächtigen Virtuoſen zu empfehlen — Er ſpielt neben ſeinen Concerten auch vortrefflich Quartetten, ich wünſche ſehr, daß Sie ihm noch mehrere Bekanntſchaften verſchaffen. — Lobkowitz und Fries und allen übrigen vornehmen Liebhabern hat er ſich vortheilhaft bekannt gemacht. —

ich glaube, daß es gar nicht übel wäre, wenn ſie ihn einen Abend zur Thereſe Schönfeld führten, wo ſo ich weiß manche Freunde auch hinkommen oder bei ihnen. — ich weiß daß Sie mirs ſelbſt danken werden ihnen dieſe Bekanntſchaft gemacht zu haben —

Leben Sie wohl mein Herr Baron —

ihr
ergebenſter
Beethoven."

Als Bridgetower in ſpäteren Jahren mit Mr. Thirlwall über Beethoven ſprach, erzählte er ihm, daß er zu der Zeit, als die Sonate Op. 47 componirt wurde, mit dem Componiſten beſtändig zuſammen geweſen ſei, und daß die erſte Abſchrift jener Sonate eine Widmung an ihn getragen habe; ehe er aber von Wien abreiſte, hätten ſie einen Streit wegen eines Mädchens mit einander gehabt, und Beethoven habe nunmehr das Werk Rudolph Kreuzer dedicirt.

In den Frühling dieſes Jahres gehört noch eine Anekdote von Ries, welche uns Beethoven in einem ſehr liebenswürdigen Lichte zeigt, gleichzeitig aber auch bereits den Einfluß erkennen läßt, den ſeine zunehmende Taubheit und ſeine Vernachläſſigung der praktiſchen Ausübung, welche in der mehr ausſchließlichen Hingabe an die Compoſition begründet war, auf ſeinen Vortrag als Clavierſpieler auszuüben begann; wenngleich bei Anwendung der erforderlichen Sorgfalt und Mühe die Vorzüglichkeit ſeines Spiels, namentlich im Adagio, noch immer außerordentlich war. Dieſelbe veranſchaulicht zugleich den leichten und angenehmen Ton, welcher in den muſikaliſchen Abendgeſellſchaften der hohen Adlichen herrſchte, in denen Beethoven die große Künſtlerfigur bildete.

„Eines Abends,“ erzählt Ries (S. 92), „ſollte ich beim Grafen Browne eine Sonate von Beethoven (A moll, Opus 23) ſpielen, die man nicht oft hört. Da Beethoven zugegen war und ich dieſe Sonate nie mit ihm geübt hatte, ſo erklärte ich mich bereit, jede andere, nicht aber dieſe vorzutragen. Man wendete ſich an Beethoven, der endlich ſagte: „Nun, Sie werden ſie wohl ſo ſchlecht nicht ſpielen, daß ich ſie nicht anhören dürfte.“ So mußte ich. Beethoven wendete, wie gewöhnlich, mir um. Bei einem Sprunge in der linken Hand, wo eine Note recht herausgehoben werden ſoll, kam ich völlig daneben und Beethoven tupfte mit einem Finger mir an den Kopf, was die Fürſtin L……., die mir gegenüber auf das Clavier gelehnt, ſaß, lächelnd bemerkte. Nach beendigtem Spiele ſagte Beethoven: „Recht brav, Sie brauchen die Sonate nicht erſt bei mir zu lernen. Der Finger ſollte Ihnen nur meine Aufmerkſamkeit beweiſen.“ —

„Später mußte Beethoven ſpielen und wählte die D moll-Sonate (Opus 31), welche eben erſt erſchienen war. Die Fürſtinn, welche wohl erwartete, auch Beethoven würde etwas verfehlen, ſtellte ſich nun hinter ſeinen Stuhl und ich blätterte um. Bei dem Tacte 53 in 54 verfehlte Beethoven den Anfang und anſtatt mit 2 und 2 Noten herunter zu gehen, ſchlug er mit der vollen Hand jedes Viertel (3—4 Noten zugleich,) im Heruntergehen an. Es lautete, als ſollte ein Clavier ausgeputzt werden. — Die Fürſtinn gab ihm einige, nicht gar ſanfte Schläge an den Kopf, mit der Aeußerung: „Wenn der Schüler einen Finger für eine verfehlte Note erhält, ſo muß der Meiſter bei größeren Fehlern mit vollen Händen beſtraft werden.“ Alles lachte und Beethoven zuerſt. Er fing nun aufs Neue an und ſpielte wunderſchön, beſonders trug er das Adagio unnachahmlich vor.“ —

Als Beethoven aus dem Hauſe am Peter in's Theatergebäude zog, nahm er ſeinen Bruder Caspar zu ſich, um bei ihm zu wohnen[1], wie er auch 20 Jahre ſpäter ſeinem Factotum Schindler ein Zimmer abgab. Der Wohnungswechſel fand nach Seyfried vor dem Concert am 5. April ſtatt, was durch die neue Adreſſe des Bruders beſtätigt wird, die in dem Staatsſchematismus für 1803 enthalten iſt, da dieſe jährliche Veröffentlichung in der Regel im April zur Vertheilung fertig war. Zu Anfang der heißen Jahreszeit ſehen wir Beethoven, ſeiner Gewohnheit gemäß, einige Wochen in Baden zubringen, um ſich zu erholen und ſeine Thätigkeit nach dem unregelmäßigen, aufregenden und ermüdenden ſtädtiſchen Leben des Winters wieder zu beleben, ehe er ſeine Sommerwohnung bezog. Die Lage der letzteren beſchreibt er in folgendem Briefe an Ries:[2]

„Daß ich da bin, werden Sie wohl wiſſen. Gehen Sie zu Stein und hören Sie, ob er mir nicht ein Inſtrument hierher geben kann — für Geld. Ich fürchte, meines hierher tragen zu laſſen. Kommen Sie dieſen Abend gegen 7 Uhr heraus. Meine Wohnung iſt in Oberdöbling Nr. 4. die Straße links, wo man den Berg hinunter nach Heiligenſtadt geht."

Die Herrengaſſe iſt noch jetzt „die Straße links" am äußerſten Ende des Dorfes, wie ſie es damals war; aber die Vermehrung der Häuſer und die Veränderung ihrer Nummern macht es ungewiß, welches in jenen Tagen die Zahl 4 trug. Auf jeden Fall befanden ſich im Jahre 1803 Gärten, Weinberge und grüne Felder vor und hinter demſelben. Freilich war der Weg von da zu den Plätzen, an welchen im vorhergehenden Sommer die zweite Symphonie componirt worden war, eine halbe Stunde weiter wie von Heiligenſtadt; dafür lag es aber um ſo näher bei der Stadt und bei jenem Arme der Donau, welcher der Kanal heißt, während ſich beinahe unter ſeinen Fenſtern die Schlucht des Krottenbachs befand, welcher Döbling von Heiligenſtadt trennt; bei ihrer

---

[1] „Hr. Karl v. Beethoven, wohnt auf der Wien 26", ſ. Staatsſchemat. 1803, S. 150, u. 1804, S. 154. — „Hr. Ludwig van Beethoven, auf der Wien 26", ſ. Auskunftsbuch 1804, S. 204. „An der Wien Nr. 26. Bartolomä Zitterbarth, K. K. Priv. Schauſpielhaus" — ſ. Vollſtänd. Verzeichniß — aller der … numerirten Häuſer, deren Eigenthümer" … Wien, 1804, S. 133.

[2] Ries Not. S. 128, der das Billet in's Jahr 1803 ſetzt.

Fortſetzung nach dem Innern des Landes breitet dieſelbe ſich zu einem anmuthigen Thale aus, welches damals ſehr einſam und noch ſehr ſchön war. Dies war das Haus, dieſes der Sommer, und dies die Umgebung, in welcher der Componiſt die Entwürfe ausarbeitete, welche während der vergangenen fünf Jahre Form und Geſtalt in ſeinem Gemüthe gewonnen hatten, zu denen Bernadotte den urſprünglichen Impuls gegeben hatte und welche wir als die heroiſche Symphonie kennen. —

Wir wenden uns wieder zu Stephan von Breuning und ein paar neuen Freunden Beethoven's. Erzherzog Karl war durch ein Patent vom 9. Januar 1801 zum Chef des „Staats- und Konferenzial-Departements für das Kriegs- und Marineweſen" ernannt worden und bekleidete dieſe Stellung noch, trotz ſeiner Erhebung zu den Functionen des Hoch- und Deutſch-Meiſters. Außer den zahlloſen Verpflichtungen, welche ihm in Folge zweier ſo hoher und verantwortlicher Aemter oblagen, unternahm er es doch noch außerdem eine weitreichende Reform in der Leitung der Geſchäfte des Kriegsdepartements durchzuführen. Für unſern Zweck genügt es zu erwähnen, daß er am 7. Januar 1803 „wichtige Inſtructionen in Hinſicht auf den Geſchäftskreis und Gang des Hofkriegsraths u. ſ. f." erließ (vgl. Wurzbach's Lex.), gemäß welcher die Zahl der Secretäre und Concipiſten von vier resp. drei, wie ſie in dem Staatsſchematismus von 1803 enthalten ſind, bis auf 7 oder 5 vermehrt wurde, welche der Staatsſchematismus von 1804 nennt. Von dieſen fünf Concipiſten, welche nicht alphabetiſch, ſondern nach dem Range aufgezählt wurden, war Stephan von Breuning der zweite, Ignaz von Gleichenſtein der fünfte; beide erſcheinen in dieſem Jahre zum erſten Male. Man darf annehmen, daß der Erzherzog das große geſchäftliche Talent, den unermüdlichen Pflichteifer und die vollkommene Zuverläſſigkeit Breuning's in dem deutſchen Hauſe kennen gelernt hatte, und daß auf ſeine ſpecielle Aufforderung der junge Mann damals den Dienſt des Ordens mit dem des Staates vertauſchte. Jedenfalls erhielt Breuning die Stelle dadurch, daß zwei der früheren Concipiſten zum Range von Secretären befördert wurden, während nur noch ein älterer Beſitzer mit Namen Pluviers über ihm ſtand. Deutlich erkennt ſich, daß die jungen Rheinländer damals in Wien durch mehr wie gewöhnliche Bande an einander gefeſſelt waren. Die meiſten derſelben waren vor der franzöſiſchen Tyrannei geflohen und unterlagen der Conſcription, wenn ſie an ihren Heimathsorten betroffen wurden; es beſtand daher außer der Anhänglichkeit an die Heimath noch ein gemeinſames Gefühl der Verbannung, welches ſie vereinigte.

Daß zwiſchen Breuning und Gleichenſtein, zwei liebenswürdigen und begabten jungen Leuten, die auf dieſe Weiſe in täglichem Verkehr ſtanden, eine innige und warme Freundſchaft ſich bildete, war natürlich. Eine weitere, unausbleibliche Folge dieſes Verhältniſſes aber war die Einführung Gleichenſtein's bei Breuning's Freund Beethoven, falls dieſelben ſich nicht ſchon in den alten Bonner Tagen gekannt hatten. [1]

Ein anderer junger Rheinländer, mit welchem Beethoven gerade damals in Wien bekannt wurde, und welcher das freundſchaftliche Vertrauen, das der Componiſt ihm erwies, mit warmer perſönlicher Zuneigung zu ihm und unbeſchränkter Bewunderung für ſein Genie erwiederte, war Willibrord Joſeph Mähler. Dieſer, ein geborener Coblenzer, welcher 1860 als penſionirter Hofſecretär im Alter von 82 Jahren ſtarb, war ein Mann von ſehr bedeutenden und mannigfaltigen künſtleriſchen Anlagen. Da er dieſelben jedoch nur als Dilettant, und ohne ſich auf eine beſtimmte einzelne Kunſt zu beſchränken, betrieb, ſo brachte er es in keiner derſelben zu einem beſondern Grade von Auszeichnung. Er ſchrieb ganz anerkennenswerthe Verſe und componirte durchaus correcte und nicht ungefällige Muſik dazu; er ſang gut genug, um in Boeckh's „Merkwürdigkeiten der Haupt- und Reſidenzſtadt Wien (1823)“ als „Dilettant im Singen“ genannt zu werden; und er malte hinlänglich geſchickt, um an einer andern Stelle bei Böckh als „Dilettant in der Portrait-Malerei“ Erwähnung zu finden. In der Zeit von 1801—5 malte er jenes Bild des Componiſten, welches noch jetzt im Beſitze der Beethoven'ſchen Familie iſt; ein zweites um 1814—15 — Mähler erinnerte ſich des genauen Datums nicht — welches gegenwärtig Prof. Karajan beſitzt. Einige der jetzt im Beſitze der Geſellſchaft der Muſikfreunde in Wien befindlichen

---

[1] Herr Ludwig Nohl, welcher Zutritt zu den Gleichenſtein'ſchen Familienpapieren erhalten hat, behauptet beſtimmt, daß die Bekanntſchaft zwiſchen Beethoven und Gl. in Wien begann. Wenn das ſo iſt, dann war Gleichenſtein nicht unter der Zahl der jungen Rheinländer, welche der Ruf von Maximilian's neuer Univerſität nach Bonn gezogen hatte, wie der Verfaſſer früher zu glauben veranlaßt geweſen war. Der auf ihn bezügliche Paſſus Bd. 1. S. 225 mag daher zu tilgen ſein; der auf die Piſtole bezügliche iſt es jedenfalls. Wir haben hier einen weiteren Beweis von der großen Sorgfalt, die man in der Annahme deſſen, was man als wohlbegründete mündliche Ueberlieferung erhält, anzuwenden hat.

Portraits ſind von ſeiner Hand; zwei oder drei der beſten Erzeugniſſe ſeiner Geſchicklichkeit wurden von einem Herrn in Boſton angekauft.

Bald nachdem Beethoven aus ſeiner Sommerwohnung in ſein Zimmer im Theatergebäude zurückgekehrt war, wurde Mähler, der damals eben in Wien angekommen war, von Breuning mitgenommen, um bei ihm eingeführt zu werden. Sie fanden Beethoven thätig bei der Arbeit, beſchäftigt die Sinfonia eroica zu beendigen. Nachdem ſie ſich einige Zeit unterhalten, äußerte Mähler den Wunſch, Beethoven ſpielen zu hören. Statt einer freien Phantaſie ſpielte Beethoven ſeinen Gäſten das Finale der neuen Symphonie; nach dem Schluſſe deſſelben aber fuhr er in freier Phantaſie zwei Stunden lang fort, und wie Mähler ſelbſt dem Verfaſſer erzählte, kam während dieſer ganzen Zeit kein Tact vor, der fehlerhaft geweſen wäre oder nicht originell geklungen hätte. Bei einem ſpäteren Zuſammentreffen mit dem Verfaſſer beſtätigte der würdige Herr die Richtigkeit der Mittheilungen bei ſeiner früheren Unterhaltung, und fügte noch einen Umſtand hinzu, welcher ſeine beſondere Aufmerkſamkeit erregt habe: Beethoven habe nämlich mit ſeinen Händen ſo ruhig geſpielt, daß, ſo wundervoll auch ſein Vortrag war, doch kein Werfen derſelben hierhin und dorthin, nach oben und unten ſichtbar geweſen wäre; man habe dieſelben nur nach rechts und links über die Taſten gleiten ſehen, während die Finger allein die Arbeit thaten. Für Mähler wie für die meiſten Anderen, welche ihre Erinnerung an Beethoven's Improviſationen mitgetheilt haben, waren dieſelben das non plus ultra der Kunſt.

Es gab übrigens, was wir im Vorbeigehen bemerken, eine Klaſſe von guten Muſikern, klein an Zahl und excluſiv in ihrem Geſchmacke, welche gerade zu dieſer Zeit einen Rivalen Beethoven's in ſeinem ſpeciellen Fache entdeckt zu haben glaubten, nämlich den berühmten Abt Vogler. So ſchreibt Gänsbacher, wie Fröhlich in ſeiner Biographie Vogler's angibt: „Sonnleithner gab Vogler zu Ehre eine muſ. Soiree und lud Beethoven unter anderen auch ein. Vogler phantaſirte auf dem P. F. über ein Thema, ihm von Beethoven gegeben, 4/4 Takt, zuerſt in einem Adagio, dann fugirt. Vogler gab dann Beethoven ein Thema von 3 Takten (die C dur-Scala in allabreve eingetheilt). Beethoven's ausgezeichnetes Klavierſpiel verbunden mit einer Fülle der ſchönſten Gedanken überraſchte mich zwar auch ungemein; konnte aber mein Gefühl nicht bis zu jenem Enthuſiasmus ſteigern, womit mich Voglers gelehrtes, in harmoniſcher und contrapunktiſcher Beziehung unerreichtes Spiel begeiſterte."

Wir ſchalten hier einen Brief Beethoven's an Mähler ein, der, wenn er auch einer etwas ſpäteren Periode angehört (das Datum deſſelben iſt nicht genau zu beſtimmen), doch eine paſſende Einleitung zu Mähler's Bemerkungen über das Portrait gibt, auf welches er ſich bezieht.

„Lieber Mähler,

Ich bitte Sie recht ſehr ſobald als Sie mein Portrait genug gebraucht haben, mir es alsdann wieder zuzuſtellen — iſt es, daß Sie deſſen noch bedürfen, ſo bitte ich Sie wenigſtens um Beſchleunigung hierin — ich habe das Portrait einer fremden Dame, die daſſelbe bei mir ſah, verſprochen, während ihres Aufenthalts von einigen Wochen hier in ihr Zimmer zu geben. Wer kann ſolchen *reizenden Anforderungen* widerſtehen, verſteht ſich, daß ein Theil von allen den ſchönen Gnaden die *dadurch auf mich herabfallen* auch *ihrer* nicht vergeſſen wird. —

Ganz ihr

Bthvn.“

Auf die Frage, welches Bild hier erwähnt werde, antwortete Mähler dem Verfaſſer im Weſentlichen Folgendes (die deutſch geführte Unterhaltung wurde damals engliſch aufgezeichnet): „Es war ein Porträt, welches ich bald nach meiner Ankunft in Wien malte, auf welchem Beethoven beinahe in Lebensgröße ſitzend dargeſtellt iſt; die linke Hand ruht auf einer Lyra, die rechte iſt ausgeſtreckt, als wenn er in einem Momente muſikaliſcher Begeiſterung den Tact ſchlüge; im Hintergrunde iſt ein Tempel des Apollo.“ „Ach, wenn ich nur wiſſen könnte,“ fügte Mähler hinzu, „was aus dem Bilde geworden iſt!“ Zur großen Zufriedenheit des alten Herrn konnte der Verfaſſer ihm erwiedern, daß das Bild noch gegenwärtig im Zimmer der Frau Wittwe v. B. in der Joſephſtadt hänge, und daß er ſelbſt eine Copie davon beſitze. Die ausgeſtreckte Hand — wiewohl gleich dem übrigen Bilde nicht ſehr künſtleriſch ausgeführt — war offenbar mit Sorgfalt gemalt. Sie iſt im Verhältniß zur Länge etwas breit, muskulös und kräftig, wie es die Hand eines großen Pianiſten durch vielfache Uebung nothwendig wird; im Ganzen jedoch hübſch geformt und wohl proportionirt. In anatomiſcher Hinſicht entſpricht ſie ſo vollkommen allen authentiſchen Beſchreibungen von Beethoven's Perſon, daß dies allein den Beweis liefert, daß ſie nach der Natur aufgenommen und alsdann nach des Malers Phantaſie ausgeführt iſt. Denn wer hat je eine lange und feine Hand mit ſpitz zulaufenden Fingern, gleich der

Mendelsſohn's, in Verbindung mit der kurzen, ſtämmigen und muskulöſen Geſtalt eines Beethoven oder Schubert geſehen?

Einige dieſer Zeit angehörige Briefe Beethoven's müſſen noch an dieſer Stelle mitgetheilt werden. Der erſte derſelben, an Hofmeiſter in Leipzig gerichtet, wurde in der Neuen Zſchr. für Muſik Bd. VI, Nr. 21 veröffentlicht.

„Wien am 22. September 1803.

Hiermit erkläre ich alſo alle Werke, um die Sie geſchrieben, als Ihr Eigenthum, das Verzeichniß davon wird Ihnen noch einmal abgeſchrieben und mit meiner Unterſchrift als Ihr erklärtes Eigenthum geſchickt werden — auch den Preis um 50 Duc. gehe ich ein. —

Sind Sie damit zufrieden? —

Vielleicht kann ich Ihnen ſtatt der Variationen mit Violoncell und Violin, vierhändige Variationen über ein Lied von mir, wo die Poeſie von Göthe und ebenfalls dabei müſſen geſtochen werden, da ich dieſe Variationen als Andenken in ein Stammbuch geſchrieben und ſie für beſſer wie die andern halte; ſind Sie zufrieden?

Die Ueberſetzungen ſind nicht von mir, doch ſind ſie von mir durchgeſehen und ſtellenweiſe ganz verbeſſert worden, alſo kommt mir ja nicht, daß Ihr da ſchreibt, daß ich's überſetzt habe, weil Ihr ſonſt lügt, und ich auch gar nicht die Zeit und Geduld dazu zu finden wüßte. — Seid Ihr zufrieden?

Jetzt lebt wohl, ich kann Euch nichts anders wünſchen, als daß es Euch herzlich wohl gehe, und ich wollte Euch Alles ſchenken, wenn ich damit durch die Welt kommen könnte, aber — bedenkt nur, Alles um mich iſt angeſtellt und weiß ſicher, wovon es lebt, aber du lieber Gott, wo ſtellt man ſo ein parvum talentum com ego an den Kaiſerlichen Hof? — — — —

Euer Freund

L. v. Beethoven."

Ferner begann in dieſem Jahre die Correſpondenz mit Thomſon. Georg Thomſon, ein Schotte, geboren um 1756, war in Folge ſeiner Kenntniſſe und Fähigkeiten ſchon in jungen Jahren als Secretär bei der Verſammlung der Bevollmächtigten zur Hebung von Künſten und Gewerben, welche zur Zeit der Vereinigung der Königreiche England und Schottland (1707) gebildet wurde, angeſtellt worden, und zog ſich aus dieſer Stellung nach einem Dienſte von fünfzig Jahren mit voller Penſion zurück. Er war namentlich ein Beförderer aller guten Muſik und ein eifriger Wiedererwecker der alten ſchottiſchen Melodie. Als ein Mittel zur Hebung des Geſchmackes und gleichzeitig zur allgemeinen Verbreitung der ſchottiſchen Nationalgeſänge hatte er Sonaten mit ſolchen Melodien als Themen herausgegeben, welche für ihn von Pleyel[1]) in Paris und Kozeluch in Wien, zwei Inſtrumentalcomponiſten, die damals europäiſchen Ruf genoſſen, jetzt freilich ſchwer zu genießen ſind, componirt waren. Da der Ruf des neuen Componiſten in Wien damals bereits nach Edinburgh gelangt war, ſo wandte ſich Thomſon an ihn um Werke von ähnlichem Charakter. In der folgenden Antwort Beethoven's ſcheint nur die Unterſchrift von ſeiner Hand zu ſein.

„A Monsieur
George Thomson, Nr. 28 York Place.
Edinburgh. North Britain.
Vienne le 5. 8bre 1803.

Monsieur!

J'ai reçu avec bien du plaisir votre lettre du 20 Juillet: Entrant volontiers dans vos propositions je dois vous declarer que je suis prêt de composer pour vous six sonates telles que vous les desirez y introduisant même les airs ecossais d'une manière laquelle la nation Ecossaise trouvera la plus favorable et le plus d'accord avec le genie de ses chansons. Quant au honoraire je crois que trois cent ducats pour six sonates ne sera pas trop, vu qu'en Allemagne on me donne autant pour pareil nombre de sonates même sans accompagnement.

Je vous previens en même tems que vous devez accelerer votre declaration, par ce qu'on me propose tant d'engagements qu'après quelque tems je ne saurois peutêtre aussitôt satisfaire à vos demandes. — Je vous prie de me pardonner, que cette reponse est si retardée ce qui n'a été causée que par mon sejour à la campagne et plusieurs occupations tres pressantes. — Aimant de preference les airs ecossais je me plairai particulierement dans la composition de vos sonates, et j'ose avancer que si vos interêts s'accorder sur le honoraire, vous serez parfaitement contentes.

---

[1]) 81. 3 Sonaten mit ſchottiſchen Melodien, mit Violine und Violoncell. 82. 3 desgleichen — Gerber's Lexicon Art. Pleyel.

Agrées les assurances de mon estime distingue.

Louis van Beethoven."

Thomſon ſchrieb auf die Rückſeite dieſes Briefes: „5. Oct. 1803 Louis van Beethoven, Vienna. Demands 300 Ducats for composing six sonates for me.

Replied 8. Nov. that J would give no more than 150 taking 3 of the sonatas when ready and the other 3 in six months after; giving him leave to publish in Germany on his own account the day after publication in London."

Die Sonaten wurden nie componirt.

Nicht lange nachher (am 22. October) erließ Beethoven gegen einen Verſuch, ſeine Werke nachzudrucken, folgenden charakteriſtiſchen Bannfluch in der Wiener Zeitung, in welcher derſelbe eine ganze, in großen Typen gedruckte Seite einnimmt.

„Warnung.

Herr Carl Zulehner, ein Nachſtecher zu Mainz, hat eine Ausgabe meiner ſämmtlichen Werke für das Pianoforte und Geigeninſtrumente angekündigt. Ich halte es für meine Pflicht, allen Muſikfreunden hiermit öffentlich bekannt zu machen, daß ich an dieſer Ausgabe nicht den geringſten Antheil habe. Ich hätte zu einer Sammlung meiner Werke, welche Unternehmung ich ſchon an ſich voreilig finde, nicht die Hand geboten, ohne zuvor mit den Verlegern der einzelnen Werke Rückſprache genommen und für die Correctheit, welche den Ausgaben verſchiedener einzelner Werke mangelt, geſorgt zu haben. Ueberdies muß ich bemerken, daß jene widerrechtlich unternommene Ausgabe meiner Werke nie vollſtändig werden kann, da in kurzem verſchiedene neue Werke in Paris erſcheinen werden, welche Herr Zulehner als franzöſiſcher Unterthan nicht nachſtechen darf. Ueber eine unter meiner eigenen Aufſicht und nach vorhergegangener ſtrenger Reviſion meiner Werke zu unternehmende Sammlung derſelben werde ich mich bei einer anderen Gelegenheit umſtändlich erklären.

Ludwig van Beethoven."

Der Maler Alexander Macco, welcher 1801 jenes Portrait der Königin von Preußen gemalt hatte, welches ſo mannigfache Discuſſion in der öffentlichen Preſſe hervorrief[1]), ihm aber eine Penſion von hundert Thalern ſicherte, war von Berlin nach Dresden und Prag gereiſt und kam im Sommer 1802 nach Wien. Hier wurde er ein großer Bewunderer Beethoven's, ſowohl des Menſchen wie des Künſtlers, und zog von der Geſellſchaft deſſelben Genuß und Vortheil, ſoweit es nur irgend der körperliche und geiſtige Zuſtand Beethoven's ihm geſtattete, einem Fremden ſeine Zeit zu widmen. Macco blieb nur wenige Monate dort und kehrte alsdann nach Prag zurück, von wo er im nächſten Jahre an Beethoven ſchrieb und ihm einen Oratorientext von Prof. A. G. Meißner zur Compoſition anbot, deſſen Name gerade damals in den muſikaliſchen Kreiſen durch Veröffentlichung des erſten Bandes der Biographie des Capellmeiſter Naumann wohlbekannt war. Wäre Meißner nicht 1805 von Prag nach Fulda gezogen, und hätte Europa Frieden behalten, ſo würde Beethoven vielleicht zwei oder drei Jahre ſpäter von dem Anerbieten Gebrauch gemacht haben; damals lehnte er daſſelbe in folgendem Briefe[1] ab.

---

[1]) Vgl. z. B. Zeitung für die eleg. Welt.

„Wien den 2. Nov. 1803.

Lieber Macco! Wenn ich Ihnen ſage, daß mir ihr Schreiben lieber iſt als das eines Königs oder Miniſters, ſo iſts Wahrheit; und dabei muß ich noch hintendrein geſtehen, daß Sie mich durch Ihre Großmuth wirklich etwas demüthigen, indem ich ihr Zuvorkommen bei meiner Zurückhaltung gegen Sie gar nicht verdiene, überhaupt hat mirs wehe gethan, daß ich in Wien nicht mehr mit Ihnen ſein konnte, allein es gibt Perioden im menſchlichen Leben, die wollen überſtanden ſein, und oft von der unrechten Seite betrachtet werden, es ſcheint daß Sie ſelbſt als großer Künſtler nicht ganz unbekannt mit dergleichen ſind, und ſo — habe ich denn, wie ich ſehe, ihre Zuneigung nicht verlohren, und das iſt mir ſehr lieb, weil ich Sie ſchätze, und wünſchte mir einen ſolchen Künſtler in meinem Fach um mich haben zu können. Der Antrag von Meißner iſt mir ſehr willkommen, mir konnte nichts erwünſchter ſein, als von ihm, der als Schriftſteller ſo ſehr geehrt und dabei die muſicaliſche Poeſie beſſer als einer unſerer Schriftſteller Deutſchlands verſteht, ein ſolches Gedicht zu erhalten, nur iſt es mir in dieſem Augenblick unmöglich dieſes Oratorium zu ſchreiben, weil ich jetzt erſt an meiner Oper anfange und die wohl immer mit der Aufführung bis Oſtern dauern kann — wenn alſo Meißner mit der Herausgabe des Gedichts übrigens nicht ſo ſehr eilte, ſo würde mir's ſehr lieb ſein, wenn er mir die Compoſition davon überlaſſen wollte, und wenn das Gedicht noch nicht ganz fertig, ſo wünſchte ich ſelbſt, daß M. damit nicht zu ſehr eilte, indem ich gleich vor oder nach Oſtern nach Prag kommen würde, wo ich ſodann einige meiner neueren Kompoſitionen ihn würde hören machen, die ihn mit meiner Schreibart bekannter machen würden, und entweder — weiter begeiſtern — oder gar machen würden, daß er aufhörte ꝛc. Mahlen Sie das dem Meißner aus, lieber Macco — hier ſchweigen wir — eine Antwort von Ihnen hierüber wird mir immer ſehr lieb ſein, an Meißner bitte ich Sie meine Ergebenheit und Hochachtung zu melden — noch einmal herzlichen Dank, lieber Macco, für ihr Andenken an mich, mahlen Sie — und ich mache Noten, und ſo werden wir — ewig? — ja vielleicht ewig fortleben!

---

[1] Gaßner's Zeitſchrift für Deutſchlands Muſikvereine. V. Nr. 1. 1845.

Ihr innigſter
Beethoven."

So würde denn alſo der Berichterſtatter in der Zeitung für die elegante Welt Recht gehabt, und Beethoven wirklich einen von Schikaneder's heroiſchen Texten erhalten haben? So viel iſt gewiß: in den Worten „weil ich jetzt meine Oper anfange" kann keine Beziehung auf Leonore (Fidelio) enthalten ſein. Vielleicht drückten dieſelben nur ſeine Erwartung aus, unmittelbar ein ſolches Werk zu beginnen, vielleicht auch deuten ſie auf ein bereits begonnenes hin, von welchem ein Fragment erhalten iſt. In Rubr. 2 des Auctionskatalogs von Beethoven's Manuſcripten und Muſik, Nr. 67, befindet ſich ein „Geſangſtück mit Orcheſter, vollſtändig, aber nicht gänzlich inſtrumentirt". Es iſt ein Opernterzett; die auftretenden Perſonen ſind Porus, Volivia, Sartagones; die Handſchrift ſtimmt zu dieſer Periode von Beethoven's Leben, und die Muſik iſt die Grundlage des ſpäteren großen Duetts im Fidelio, „o namenloſe Freude". Man iſt daher ſtark verſucht zu glauben, daß Schikaneder Beethoven einen zweiten Alexander übergeben hatte, deſſen Scene nach Indien verlegt war; eine Ergänzung zu jenem erſten, mit welchem ſein neues Theater zwei Jahre vorher eröffnet worden war. Doch wie ſich dies auch verhalten mochte, jedenfalls traten Umſtände ein, welche die Vollendung, oder überhaupt die Compoſition eines von Schikaneder verfaßten Textes verhinderten.

Die Compoſitionen, welche mit Beſtimmtheit in dieſes Jahr verlegt werden können, ſind an Zahl gering im Vergleiche zu jenen von 1802.

Es ſind folgende: die Sonate für Clavier und Violine Op. 47; die Romanze in G dur Op. 40; die Variationen für Clavier, Violine und Violoncell Op. 44 (vermuthlich, jedenfalls nicht ſpäter); die Sonate für Clavier und Violine Op. 31, Nr. 3, vermuthlich; endlich die Sinfonia eroica, welche, wenn ſie nicht ſchon vollſtändig vollendet, doch der Vollendung ſo nahe war, daß ſie im Beginne des folgenden Jahres den Händen des Copiſten übergeben werden konnte.

Die ſicher in dieſem Jahre veröffentlichten Werke ſind folgende:

1. Op. 31, Nr. 1 u. 2, Sonaten für Clavier in G dur und D moll, erſchienen in Nägeli's „Repertoire des Clavicinistes" zu Anfang des Jahres.

2. Op. 34, 6 Variationen für Clavier über ein Originalthema, der Fürſtin Odescalchi gewidmet, im April von Breitkopf und Härtel veröffentlicht.

3. Op. 30, 3 Sonaten für Clavier und Violine[1], dem Kaiſer Alexander I. von Rußland gewidmet, angezeigt vom Kunſt- und Induſtrie-comptoir am 28. Mai.

4. Op. 33, 7 Bagatellen, zugleich mit letzteren angezeigt.

5. Op. 88, Lied „das Glück der Freundſchaft", von Loſchenkohl in Wien veröffentlicht.

6. 2 Lieder „La Partenza" und „Zärtliche Liebe", erſchienen bei Joh. Traeg.

7. Op. 35, 15 Variationen mit einer Fuge, Thema aus dem Finale des Prometheus, dem Grafen Moritz Lichnowsky gewidmet, von Breitkopf und Härtel im Auguſt angezeigt.

8. Op. 48, 6 Lieder von Gellert, dem Grafen Browne gewidmet, bei Artaria gegen Ende des Jahres erſchienen.

9. Op. 39, 2 Präludien, am 17. December von Hoffmeiſter und Kühnel in der Zeitung für die eleg. Welt angezeigt.

10. Op. 40, Romanze in G dur für Violine mit Orcheſter, angezeigt mit dem vorhergehenden Werke.

---

[1] „Der Kaiſer ließ Beethoven für die Ueberreichung des Werkes einen werthvollen Brillantring zuſtellen. Meine Bemühungen, Näheres hierüber in den Archiven des Kaiſerlichen Kabinets zu finden, ſind erfolglos geblieben." Lenz im „kritiſchen Katalog" II, 121. Auch wir wiſſen nichts von der Sache.

11. Op. 41, Serenade D dur für Clavier, Violine und Flöte, arrangirt nach Op. 25, nicht von Beethoven, aber von ihm durchgeſehen und „ſtellenweiſe corrigirt“; angezeigt mit den beiden vorhergehenden.

Sechſtes Kapitel.

Das Jahr 1804. Die heroiſche Symphonie. Beethoven und Breuning. Beginn des Fidelio.

Den Hoffnungen Beethoven's auf die Compoſition einer Oper wurde in Folge von Verhandlungen, welche während des Winters 1803 – 4 geführt wurden, für den Augenblick ein Ende gemacht. Wir wollen dies mit den Worten Treitſchke's[1], der ſelbſt dabei eine Rolle ſpielte, erläutern.

„Am 24. Februar 1801 war die erſte Darſtellung der Zauberflöte auf dem K. K. Hoftheater nächſt dem Kärnthnerthore. Orcheſter und Chöre, dann die Rollen des Saraſtro (Weinmüller), der Königin (Mad. Roſenbaum), Pamina (Dlle. Saal), und des Mohren (Lippert) waren weit vorzüglicher als früher. Sie blieb dort durch das ganze Jahr die einzige beliebte deutſche Oper. Der Entgang vieler Einnahmen, ferner der Umſtand, daß man manche Leſarten geändert, die Reden gekürzt, und den Namen des Verfaſſers nicht erwähnt hatte, entrüſtete S. (Schikaneder) ungemein. Er unterließ nicht, ſeiner Galle Luft zu machen, und einige verwundbare Stellen der Aufführung zu parodiren.[2] So gelang z. B.

---

[1] Orpheus 1841, S. 248.

[2] Allg. Muſ. Ztg. III. S. 484. „Die entzauberte Papagena mußte durch Hülfe einiger Schneidergeſellen von ihrem Anzuge befreit werden; die Göttin der Nacht wurde, anſtatt unter die Erde zu ſinken, hinter die Couliſſen gerufen u. ſ. w. Es erſchien auch eine Flugſchrift: „Mozart und Schikaneder, ein theatraliſches Geſpräch über die Aufführung der Zauberflöte im Stadttheater, in Knittelverſen“, worin ſich Schikaneder über die Verpflanzung ſeines Stückes beſchwert:

Schik. — — unſere Oper hat ohne Prahlen
Dem Wiener Publikum ſo g'fallen
Daß man ſo lang hat ſpekulirt,
Bis daß ſie wird in der Stadt aufg'führt.

die Verwandlung des Kleides der Alten zur Papagena faſt nie. Schikaneder ließ daher bei der Wiederholung auf ſeiner Bühne ein paar Schneider herausziehen, welche das Ausziehen langſam beſorgten, u. ſ. w. Dieſe Ereigniſſe waren Kleinigkeiten, wenn ſie nicht ſo bedeutende Folgen gehabt hätten; denn von hier aus datirten der Haß und die Eiferſucht, die zwiſchen den deutſchen Opern beider Theater ausbrachen, wechſelweiſe alles Neue verfolgten und damit endigten, daß Freiherr von Braun, der damalige Hoftheater-Unternehmer, das Theater an der Wien zu Anfang 1804 eigenthümlich erwarb, wodurch dann alles unter einen Hirten kam, doch niemals eine Heerde werden wollte."

In Bezug auf dieſen letzten Punkt äußert Seyfried in ſeiner handſchriftlichen Selbſtbiographie folgendes:

„Solche niemals nur ſcheinbare Vereinigung eines jedoch ſtets feindſelig gegenwirkenden gemeinſchaftlichen Intereſſes brachte unſer, von den hochmögenden Herrn in der Regel immer ſtiefväterlich behandeltes Inſtitut (das Theater an der Wien) ſchon dadurch, daß die Rivalität verloren ging, auf eine ſubalterne Stufe: ein Erfahrungsſatz, deſſen pragmatiſche Evidenz leider die Folgezeit ſelbſt zu wiederholten Malen beſtätigte."

Zitterbarth hatte einige Monate vorher von Schikaneder ſämmtliche Rechte käuflich erworben, und ihm 100,000 Gulden für das ausſchließliche Privilegium ausbezahlt; und da er auf dieſe Weiſe abſoluter Herr war, „hatte er mit ſich herunterhandeln laſſen bis auf eine Million und 60,000 Gulden Wiener Währung .... der Contrakt wurde den 11ten Febr. unterzeichnet und den 16ten das Theater an der Wien nach dieſer neuen Beſtimmung mit der Oper Ariodante von Mehul eröffnet."[1]

Zitterbarth hatte Schikaneder als Director behalten; Baron Braun aber entließ ihn jetzt, und der Secretär des Hoftheaters, Joſeph von Sonnleithner, verſah für den Augenblick dieſe Stelle.

Der Verkauf des Theaters machte die Verträge mit Vogler und

Hör' Mozart, wir können doch ſtolz darauf ſein
Auf unſer fabrizirtes Kindelein!"
Moz. „Da hätt' ich mir eh' den Tod eing'bildt,
Als daß man d'rinn dein' Zauberflöte ſpielt!"
Schik. „Man red't ſich freilich auf deine Muſik aus,
Aber ohne Text wird doch auch nichts draus!

Am Ende verſpricht Schikaneder, daß er die Zauberflöte auf ſeinem neu erbauten Theater weit prachtvoller als bisher aufführen werde."

[1] Allg. Muſ. Ztg. XXIV. S. 320.

Beethoven hinfällig; nur die erſte der drei Opern Vogler's, „Samori“ (Text von Huber) wurde, da ſie fertig war, einſtudirt und am 7. Mai aufgeführt.

Baron Braun hatte nunmehr drei Theater unter ſich. Es war jedoch noch nicht Zeit für ihn, neue Contracte mit Componiſten abzuſchließen, ehe er die Zügel völlig in der Hand hatte und ehe die Angelegenheiten des neuen Kaufes völlig geordnet und die Geſchäfte in regelmäßigen Gang gebracht waren; auch war durchaus keine Nothwendigkeit zu eilen vorhanden, da das Repertoire ſo vollſtändig ausgeſtattet war, daß die Liſte der neuen Stücke für das Jahr die Zahl von 43 erreichte, unter denen 18 Opern und Singſpiele waren.[1] So war Beethoven, der bereits die „freie Wohnung im Theatergebäude“, welche ſein Vertrag mit Zitterbarth und Schikaneder ihm zuſicherte, auf ein Jahr bezogen hatte, genöthigt wieder auszuziehen.

Stephan von Breuning wohnte gerade damals in dem Hauſe, in welchem er 1827 ſtarb. Es iſt der große Häuſercomplex, welcher zu den Eſterhazy'ſchen Beſitzungen gehört, bekannt unter dem Namen „das rothe Haus“, welches in einem rechten Winkel an das Schwarzſpanierhaus und -Kirche anſtößt, und mit ſeiner Fronte dem freien Platze zugekehrt iſt, wo jetzt die neue Votivkirche ſteht. Hier nahm auch Beethoven damals ſeine Wohnung.

Es verdient erwähnt zu werden, daß das Jahr vom October 1803 bis zum October 1804 das des erſten Beſuches von C. M. v. Weber in Wien und ſeiner Studien unter Vogler war. Er war damals erſt achtzehn Jahre alt, und „das weiche Männlein“ machte keinen ſehr günſtigen Eindruck auf Beethoven. Später, als Weber's ſchönes dramatiſches Talent ſich entwickelt hatte und bekannt geworden war, verhinderte kein ehemaliges Vorurtheil Beethoven, daſſelbe gebührend zu ſchätzen und von Herzen anzuerkennen.

Unter den namhaften Fremden, welche in dieſem Frühjahr Wien beſuchten, befand ſich Clementi. Er ließ, wie Czerny erzählt, Beethoven ſagen, er würde ihn gerne ſehen. „Da kann Clementi lange warten, bis Beethoven zu ihm kommt“, war die Antwort. — „Als Clementi nach Wien kam,“ erzählt Ries S. 101, „wollte Beethoven gleich zu ihm gehen; allein ſein Bruder ſetzte ihm in den Kopf, Clementi müſſe ihm den erſten Beſuch machen. Clementi, obſchon viel älter, würde dieſes wahrſcheinlich auch gethan haben, wären darüber keine Schwätzereien entſtanden. So kam es, daß Clementi lange in Wien war, ohne Beethoven anders als von Anſehen zu kennen. Oefters haben wir im Schwanen an einem Tiſche zu Mittag gegeſſen, Clementi mit ſeinem Schüler Klengel und Beethoven mit mir; alle kannten ſich, aber keiner ſprach mit dem andern oder grüßte nur. Die beiden Schüler mußten dem Meiſter nachahmen, weil wahrſcheinlich jedem der Verluſt der Lectionen drohte, den ich wenigſtens beſtimmt erlitten haben würde, indem bei Beethoven nie ein Mittelweg möglich war.“

---

[1] Vgl. Anhang 4.

Im Beginn des Frühjahres war eine ſchöne Abſchrift der Sinfonia eroica angefertigt worden, um durch die franzöſiſche Geſandtſchaft nach Paris geſchickt zu werden, wie Schindler nach Moritz Lichnowsky's Mittheilung berichtet. „Bei dieſer Symphonie,“ ſagt Ries S. 78, „hatte Beethoven ſich Buonaparte gedacht, aber dieſen, als er noch erſter Conſul war. Beethoven ſchätzte ihn damals außerordentlich hoch, und verglich ihn den größten römiſchen Conſuln. Sowohl ich, als Mehrere ſeiner näheren Freunde haben dieſe Symphonie ſchon in Partitur abgeſchrieben, auf ſeinem Tiſche liegen geſehen, wo ganz oben auf dem Titelblatte das Wort „Buonaparte“ und ganz unten „Luigi van Beethoven“ ſtand, aber kein Wort mehr. Ob und womit die Lücke hat ausgefüllt werden ſollen, weiß ich nicht. Ich war der erſte, der ihm die Nachricht brachte, Bonaparte habe ſich zum Kaiſer erklärt, worauf er in Wuth gerieth und ausrief: „Iſt der auch nichts anders, wie ein gewöhnlicher Menſch! Nun wird er auch alle Menſchenrechte mit Füßen treten, nur ſeinem Ehrgeize fröhnen; er wird ſich nun höher, wie alle andern ſtellen, ein Tyrann werden!“ Beethoven ging an den Tiſch, faßte das Titelblatt oben an, riß es ganz durch und warf es auf die Erde. Die erſte Seite wurde neu geſchrieben und nun erſt erhielt die Symphonie den Titel: „Sinfonia eroica“. Es leidet nicht den geringſten Zweifel, daß Ries bei Beſchreibung dieſer Scene von ſeinem Gedächtniſſe nicht getäuſcht wurde; denn Graf Moritz Lichnowsky, welcher zufällig bei Beethoven war, als Ries die unangenehme Neuigkeit brachte, beſchrieb den Verlauf derſelben Schindler, Jahre lang ehe die Notizen von Ries erſchienen waren.

Die Acte des franzöſiſchen Tribunates und Senates, welche den erſten Conſul zur kaiſerlichen Würde erhoben, ſind vom 3., 4. und 17. Mai datirt; Napoleon nahm die Krone am 18., und die feierliche Proclamation erfolgte am 20. Gerade in jenen Tagen würde die Nachricht von einem ſo wichtigen Ereigniſſe nicht zehn Tage erfordert haben, um Wien zu erreichen. Daraus ergibt ſich, daß ſpäteſtens zu Anfang Mai 1804 eine vollſtändige Abſchrift der Sinfonia eroica fertig war. Daß es ſich hier um eine Abſchrift handelt, bezeugen die beiden glaubwürdigen Zeugen Ries und Lichnowsky; auf Beethoven's Original-Partitur, bei der Auction von 1827 für 3 fl. 10 Kr. W. W. von dem Wiener Componiſten Joſeph Deſſauer angekauft und noch jetzt in deſſen Beſitze, konnte ſich jene Erzählung nicht beziehen. Dieſelbe iſt von Anfang bis Ende durch Radirungen und Verbeſſerungen entſtellt, und das Titelblatt paßt in keiner Weiſe zu der Beſchreibung von Ries. Es lautet wie folgt:

(Ganz oben) NB. 1. In die erſte Violinſtimme werden gleich die anderen Inſtrumente zum Theil eingetragen.

Sinfonia grande
[hier ſind zwei Worte ausradirt]
$\overline{804}$ im Auguſt
del Sigr
Louis van Beethoven.
Sinfonie 3. Op. 55.

(am unteren Ende) NB. 2. Das dritte Horn iſt ſo geſchrieben, daß es ſowohl von von [sic] einem primario als secundario geblaſen werden kann.

Bei dem Trauermarſche findet ſich folgende Bemerkung: „NB. Die Noten im Baß welche die Striche in die Höhe haben, ſind für das Violoncell und die die Striche unter ſich haben für die Violon.“ Dieſelbe iſt offenbar eine Weiſung für den Copiſten.

Eines der beiden auf dem Titel ausradirten Worte war „Bonaparte“, und gerade unter ſeinen eigenen Namen ſchrieb Beethoven mit Bleiſtift in großen Buchſtaben die jetzt beinahe ausgewiſchten, doch noch lesbaren Worte: „Geſchrieben auf Bonaparte.“

Man kann daher zuverläſſig annehmen, daß alle die auf Czerny, Dr. Bartolini und wen immer zurückgehenden Traditionen, daß das erſte Allegro die Beſchreibung einer Seeſchlacht ſein ſollte, und der Trauermarſch zur Erinnerung an Nelſon oder an den General Abercrombie geſchrieben ſei [1]), Mißverſtändniſſe ſind, und daß der Bericht **Schindler's** das Richtige enthält. Ferner iſt klar, daß das Datum „804 im Auguſt" nicht das der Compoſition der Symphonie iſt. Daſſelbe iſt mit einer andern, dunkleren Dinte geſchrieben, als die übrigen Worte auf dem Titel, und wahrſcheinlich lange Zeit nachher hinzugeſetzt, wobei Beethoven ſein Gedächtniß täuſchte. Ein ſolcher Irrthum wäre nicht ohne Beiſpiel. Die beiden „Violin-Adagios mit ganzer Inſtrumentalbegleitung", welche durch Caspar v. B. im November 1802 André angeboten wurden, können nicht wohl etwas Anderes ſein als die beiden **Romanzen**; doch trägt die in G Op. 40 das Datum 1803. Möglich, daß Caspar ſchrieb, ehe ſie vollendet war. Ferner aber ſteht vollſtändig feſt, daß Op. 124 am 3. October 1822 aufgeführt worden iſt; und doch trug die an Stumpff in London geſandte Abſchrift folgenden Titel:

„Overture von Ludwig van Beethoven
Geſchrieben für die Eröffnung des Joſephſtadt-Theaters, gegen Ende September 1823 und zum erſtenmal aufgeführt am 3ten October 1824.
Op. 124."

Es iſt demnach jedenfalls möglich, wenn nicht ſicher, daß die Worte „804 im Auguſt" einen Irrthum enthalten.

„Späterhin," fährt Ries fort, „kaufte der Fürſt **Lobkowitz** [2]) dieſe

---

[1] Vgl. Allg. M. Z. III. 506, eine Recenſion von „Nelſons großer Seeſchlacht" für P. F., Violin und Violoncell, von **Ferd. Kauer**. Viele Jahre ſpäter mag Dr. Bartolini dieſes Stück mit Beethoven's Symphonie in ſeiner Erinnerung verwechſelt haben.

[2] Ein Correſpondent in Dohm's und Rodenberg's „Salon" (II, H. 9) ſchreibt: „Wie Raſoumowsky's Quartett alles im Kammerſtyl geſchriebene ſogleich „brühwarm aus der Pfanne weg durchprobirte" und genau nach den Intentionen des Componiſten ausführte, ſo geſchah daſſelbe durch Lobkowitzens Kapelle mit des Meiſters Orcheſterwerken, ja ein Zeitgenoſſe und ſogar Mitglied derſelben behauptet, Lobkowitz habe die Kapelle ganz eigens zu dem Zwecke gebildet, um die Werke Beethovens vor ihrer Veröffentlichung zuerſt zu verſuchen!"

Da das Raſoumowsky'ſche Quartett **als ſolches** im Jahre 1807 begründet wurde und 1816 oder 1817 einging, ſo iſt es ſchwer einzuſehen, wie „alles von Beethoven im Kammerſtyl geſchriebene" vor und nach dieſen zehn Jahren von demſelben „brühwarm durchprobirt" werden konnte. Noch mehr kommt es uns hier darauf an, die Behauptung des Zeitgenoſſen in jenem Aufſatze zu widerlegen, der von ſeinem Gedächtniſſe, wie man fürchten muß, ſehr getäuſcht worden iſt. Denn wenn ſeine Mittheilung richtig iſt, warum hätte dann Lobkowitz die **Sinfonia eroica kaufen** ſollen?

Aus dem Verzeichniſſe der von der Lobkowitz'ſchen Capelle durchprobirten Orcheſterwerke Beethoven's müſſen zunächſt die beiden erſten Clavierconcerte in

Compoſition von **Beethoven** zum Gebrauche auf einige [?] Jahre, wo ſie dann in deſſen Palais mehrmals gegeben wurde.“

In Schmidt's Wiener Muſikzeitung (1843 S. 28) findet ſich eine „Erzählung einer Perſon, welche Beethovens Umgang genoß,“ [1]) nach welcher, was auch ganz glaublich iſt, dieſes für die damalige Zeit ſo ſchwierige, originelle und in ſeinen Wirkungen fremdartige Werk von einer ſolchen „göttlichen Länge“ nicht gefiel. „Einige Zeit nach dieſer ſchmählichen Niederlage ließ ſich bei demſelben Kavalier (Lobkowitz), der indeſſen einen ſeiner Landſitze bezogen hatte, der Prinz Louis Ferdinand von Preußen zum Beſuche anmelden.“ — Um dem Prinzen eine Ueberraſchung zu bereiten, wurde ihm die neue und natürlich völlig unbekannte Symphonie vorgeſpielt, und er hörte ſie „mit geſpannter Aufmerkſamkeit, die ſich mit jedem Satze ſteigerte“, an. Beim Schluſſe bewies er ſeine Bewunderung dadurch, daß er ſich als beſondere Gunſt eine unmittelbare Wiederholung ausbat, und nach Ablauf einer Stunde, da ſein Aufenthalt zu kurz war, um ihm zu einem andern Concerte Gelegenheit zu geben, eine zweite. „Der Eindruck iſt ein allgemeiner, und der hohe Gehalt der Muſik nun anerkannt.“

Wer Gelegenheit gehabt hat, über den Charakter und die muſikaliſche Bildung des Prinzen Louis Ferdinand ſich genauer zu unterrichten, und außerdem weiß, daß er gerade zu der hier angegebenen Zeit wirklich auf einer Reiſe war, die ihn in die Nähe von Beſitzungen des Fürſten Lobkowitz brachte, für den wird dieſe Erzählung nichts Unwahrſcheinliches

---

Folge der bezüglich ihrer Geſchichte bekannten Thatſachen ausgeſchloſſen bleiben. Die hierauf folgenden Werke für Orcheſter ſind die C dur-Symphonie, das Clavierconcert in C moll, die Prometheusmuſik, Chriſtus am Oelberg, die Symphonie in D, die Sinfonia Eroica. Dieſelben fallen in die Jahre 1799—1803, während die Lobkowitz'ſche Capelle 1794 gegründet wurde. Welches dieſer Werke wurde nun alſo auf dieſe Weiſe durchprobirt?

Ueberlaſſen wir uns nun unſerer Phantaſie und ſtellen uns etwa im Sommer 1794 den Fürſten Lobkowitz vor, wie er ſich mit dieſem Plane herumträgt und ihn Anderen gegenüber vertheidigt. Was hätte er ſagen können als etwa Folgendes: Weil Albrechtsberger einen neuen Schüler vom Rhein bekommen hat, der vortrefflich Clavier ſpielt und ſchon etliche hübſche Variationen herausgegeben hat, und der alſo muthmaßlich einſt auch Orcheſterſachen componiren wird, ſo habe ich die Capelle ganz eigens zu dem Zwecke gebildet, ſolche Werke vor ihrer Veröffentlichung zuerſt zu verſuchen. Will man ſich das vorſtellen, nun wohl; der Fürſt hätte dann eben nur fünf Jahre warten müſſen.

[1]) Nach Dr. Schmidt's Meinung wurde dieſe Anekdote ſeinem Journale von Hieronymus Payer mitgetheilt — ſicher eine gute Autorität.

haben. Wenn ſie wahr iſt, und die Begebenheit wirklich zu Raudnitz oder auf irgend einem andern Landſitze des Fürſten ſtattfand, dann haben die Proben und erſten Aufführungen der Symphonie zu Wien Wochen, vielleicht Monate vor „804 im Auguſt“ ſtattgefunden.

Wie ſich dies nun verhalten mag, jedenfalls war Ries bei der erſten Probe gegenwärtig und gerieth bei derſelben in Gefahr, von ſeinem Meiſter eine Ohrfeige zu erhalten. Hören wir ihn ſelbſt. „In dem erſten Allegro iſt eine böſe Laune Beethoven's für das Horn; einige Tacte, ehe im zweiten Theile das Thema vollſtändig wieder eintritt, läßt Beethoven daſſelbe mit dem Horn andeuten, wo die beiden Violinen noch immer auf einem Secundenaccorde liegen. Es muß dieſes dem Nichtkenner der Partitur immer den Eindruck machen, als ob der Horniſt ſchlecht gezählt habe und verkehrt eingefallen ſei. Bei der erſten Probe dieſer Symphonie, die entſetzlich war, wo der Horniſt aber recht eintrat, ſtand ich neben Beethoven, und im Glauben, es ſei unrichtig, ſagte ich: „der verdammte Horniſt! kann der nicht zählen? — es klingt ja infam falſch!“ Ich glaube, ich war ſehr nah daran, eine Ohrfeige zu erhalten. — Beethoven hat es mir lange nicht verziehen.“ (S. 79.) —

Es war eine ſchlechte Oekonomie, daß zwei junge, einzelnſtehende Männer, welche noch dazu durch ſo manche Bande der Freundſchaft mit einander verbunden waren, wie Breuning und Beethoven, jeder für ſich eine vollſtändige Reihe von Zimmern in demſelben Hauſe bewohnten. Da jede der beiden Wohnungen Raum genug für beide enthielt, ſo gab Beethoven ſehr bald die ſeinige auf und zog in die andere. Breuning hatte ſeine eigene Haushälterin und Köchin, und daher ſpeiſten ſie auch meiſtens zuſammen zu Hauſe. Dieſe Einrichtung war kaum ausgeführt, als Beethoven in eine ernſtliche Krankheit fiel, und er behielt auch, nachdem dieſelbe überwunden war, noch lange ein hartnäckiges intermittirendes Fieber.

Jede Sprache hat ihre Sprichwörter zur Bezeichnung der Wahrheit, daß dem, welcher ſich nicht ſelbſt hilft, ſchlecht geholfen iſt. Auch Beethoven entdeckte, als es bereits zu ſpät war, daß er dem Bevollmächtigten Esterhazy's nicht die nöthige Anzeige gemacht habe, und daß er daher die Miethe für die vorher bewohnten Zimmer bezahlen müſſe. Die Frage, wer dabei einen Fehler begangen, wurde eines Tages zu Anfang Juli beim Mittageſſen aufgeworfen, und endigte mit einem Streite, in welchem Beethoven ſo heftig wurde, daß er den Tiſch und das Haus verließ und nach Baden zog, mit dem Entſchluſſe, lieber die Miethe zu opfern und für eine andere Wohnung zu bezahlen, als mit Breuning unter demſelben Dache zu bleiben. „Breuning,“ ſagt Ries, „ein Hitzkopf wie Beethoven, war durch deſſen Benehmen ſo entrüſtet, weil es in Gegenwart von deſſen Bruder ſtattfand.“ Es iſt jedoch deutlich zu erkennen, daß er bald wieder ruhig wurde und ſofort ſein Beſtes that, um einen völligen Bruch zu verhindern. Wie man aus Beethoven's darauf bezüglichen Anſpielungen ſchließen kann, richtete er einen Brief an ihn und forderte ihn in männlicher, dabei rührender und freundlicher Weiſe auf, zu vergeben und zu vergeſſen. Beethoven jedoch, von Krankheit erſchöpft, nervös abgeſpannt und durch ſeine zunehmende Taubheit mißmuthig und verdrießlich, blieb eine Zeit lang hartnäckig; ſein Zorn mußte ſeinen Lauf haben. Er fand ſeinen Ausdruck in mehreren Briefen an Ries; dann ging der Paroxysmus bald vorüber. „Dieſe Briefe mit ihren Folgen,“ ſagt Ries, „ſind eine zu ſchöne Urkunde über Beethoven's Charakter, als daß ſie hier nicht vorkommen ſollten“; welche Worte um ſo eher auch für unſern Zweck gelten dürfen, als dieſelben für manche andere von Ries berichtete Begebenheiten aus jener Zeit die paſſendſte Einleitung und Erläuterung bilden. Der erſte dieſer Briefe, aus dem Anfang Juli, iſt von Ries S. 129 wie folgt mitgetheilt:

„Lieber Ries! Da Breuning keinen Anſtand genommen hat, Ihnen und dem Hausmeiſter durch ſein Benehmen meinen Character vorzuſtellen, wo ich als ein elender, armſeliger, kleinlicher Menſch erſcheine, ſo ſuche ich Sie dazu aus, erſtens meine Antwort Breuning mündlich zu überbringen, nur auf einen und den erſten Punkt ſeines Briefes, welchen ich nur deswegen beantworte, weil dieſes meinen Charakter nur bei Ihnen rechtfertigen ſoll. — Sagen Sie ihm alſo, daß ich gar nicht daran gedacht, ihm Vorwürfe zu machen, wegen der Verſpätung des Aufſagens, und daß, wenn wirklich Breuning Schuld daran geweſen ſei, mir jedes harmoniſche Verhältniß in der Welt viel zu theuer und lieb ſei, als daß um einige Hundert und noch mehr, ich einem meiner Freunde Kränkungen zufügen würde. Sie ſelbſt wiſſen, daß ich Ihnen ganz ſcherzhaft vorgeworfen habe, daß Sie Schuld daran wären, daß die Aufſagung durch Sie zu ſpät gekommen ſei. Ich weiß gewiß, daß Sie ſich deſſen erinnern werden; bei mir war die ganze Sache vergeſſen. Nun fing mein Bruder bei Tiſche an und ſagte, daß er Breuning Schuld glaube an der Sache; ich verneinte es auf der Stelle und ſagte, daß Sie daran Schuld wären. Ich meine, das war doch deutlich genug, daß ich Breuning nicht die

Schuld beimeſſe. Breuning ſprang darauf auf, wie ein Wüthender, und ſagte, daß er den Hausmeiſter heraufrufen wollte. Dieſes für mich ungewohnte Betragen vor allen Menſchen, womit ich nur immer umgehe, brachte mich aus meiner Faſſung; ich ſprang ebenfalls auf, warf meinen Stuhl nieder, ging fort, und kam nicht mehr wieder. Dieſes Betragen nun bewog Breuning, mich bei Ihnen und dem Hausmeiſter in ein ſo ſchönes Licht zu ſetzen und mir ebenfalls einen Brief zu ſchicken, den ich übrigens nur mit Stillſchweigen beantwortete. — Breuning habe ich gar nichts mehr zu ſagen. Seine Denkungsart und Handlungsart in Rückſicht meiner beweiſt, daß zwiſchen uns nie ein freundſchaftliches Verhältniß Statt hätte finden ſollen und auch gewiß nicht ferner Statt finden wird. Hiermit habe ich Sie bekannt machen wollen, da Ihr Zeugniß meine ganze Denkungs- und Handlungs-Art erniedrigt hat. Ich weiß, wenn Sie die Sache ſo gekannt hätten, Sie es gewiß nicht gethan hätten und damit bin ich zufrieden.

Jetzt bitte ich Sie, lieber Ries! gleich nach Empfang dieſes Briefes zu meinem Bruder, dem Apotheker, zu gehen und ihm zu ſagen, daß ich in einigen Tagen ſchon Baden verlaſſe, und daß er das Quartier in Döbling, gleich nachdem Sie es ihm angekündiget, miethen ſoll. Faſt wäre ich ſchon heute gekommen; es ekelt mich hier; ich bin's müde. Treiben Sie um's Himmelswillen, daß er es gleich miethet, weil ich gleich allda hauſen will. Sagen Sie und zeigen Sie von dem auf der anderen Seite geſchriebenen Briefe nichts; ich will ihm von jeder Seite zeigen, daß ich nicht ſo kleinlich denke, wie er, und habe ihm erſt nach dieſem Briefe geſchrieben, obſchon der Entſchluß zur Auflöſung unſerer Freundſchaft feſt iſt und bleibt.

Ihr Freund
Beethoven."

Nicht lange nachher folgte ein weiterer, aus welchem uns Ries Folgendes mittheilt:

„Baden, am 14. Juli 1804.

Wenn Sie, lieber Ries! ein beſſeres Quartier zu finden wiſſen, ſo iſt es mir ſehr lieb. — Ich wünſche ſehr, eines auf einem großen ſtillen Platze oder auf der Baſtei zu haben. — — — Ich werde Sorge tragen, bis Mittwoch in der Probe zu ſein. Daß ſie bei Schuppanzigh iſt, iſt mir nicht recht. Er könnte mir Dank wiſſen, wenn ihn meine Kränkungen magerer machten. Leben Sie wohl, lieber Ries! Wir haben ſchlechtes

Wetter und ich bin vor den Menſchen hier nicht ſicher; ich muß mich flüchten, um einſam ſein zu können.“ —

Aus einem dritten Briefe gibt Ries (S. 132) Folgendes:

„Baden, den 24. Juli 1804.

— — — Mit der Sache von Breuning werden Sie ſich wohl gewundert haben; glauben Sie mir, Lieber! daß mein Aufbrauſen nur ein Ausbruch von manchen unangenehmen vorhergegangenen Zufällen mit ihm geweſen iſt. Ich habe die Gabe, daß ich über eine Menge Sachen meine Empfindlichkeit verbergen und zurückhalten kann; werde ich aber auch einmal gereizt zu einer Zeit, wo ich empfänglicher für den Zorn bin, ſo platze ich auch ſtärker aus, als jeder Andere. Breuning hat gewiß vortreffliche Eigenſchaften, aber er glaubt ſich von allen Fehlern frei, und hat meiſtens die am ſtärkſten, welche er an andern Menſchen zu finden glaubt. Er hat einen Geiſt der Kleinlichkeit, den ich von Kindheit an verachtet habe. Meine Beurtheilungskraft hat mir faſt vorher den Gang mit Breuning prophezeit, indem unſere Denkungs-, Handlungs- und Empfindungs-Weiſe zu verſchieden iſt, doch habe ich geglaubt, daß ſich auch dieſe Schwierigkeiten überwinden ließen; — die Erfahrung hat mich widerlegt. Und nun auch keine Freundſchaft mehr! Ich habe nur zwei Freunde in der Welt gefunden, mit denen ich auch nie in ein Mißverhältniß gekommen, aber welche Menſchen! Der eine iſt todt, der andere lebt noch. Obſchon wir faſt ſechs Jahre hindurch keiner von dem andern etwas wiſſen, ſo weiß ich doch, daß in ſeinem Herzen ich die erſte Stelle, ſo wie er in dem meinigen einnimmt. Der Grund der Freundſchaft heiſcht die größte Aehnlichkeit der Seelen und Herzen der Menſchen. Ich wünſche nichts, als daß Sie meinen Brief läſen, den ich an Breuning geſchrieben habe und den ſeinigen an mich. Nein nie mehr wird er in meinem Herzen den Platz behaupten, den er hatte. Wer ſeinem Freunde eine ſo niedrige Denkungsart beimeſſen kann, und ſich ebenfalls eine ſolche niedrige Handlungsart wider denſelben erlauben, der iſt nicht werth der Freundſchaft von mir. — Vergeſſen Sie nicht die Angelegenheit meines Quartiers. Leben Sie wohl; ſchneidern Sie nicht zu viel, empfehlen Sie mich der Schönſten der Schönen; ſchicken Sie mir ein halbes Dutzend Nähnadeln. — Ich hätte mein Leben nicht geglaubt, daß ich ſo faul ſein könnte, wie ich hier bin. Wenn darauf ein Ausbruch des Fleißes folgt, ſo kann wirklich was Rechtes zu Stande kommen.

Vale. Beethoven.“

Der Leſer kennt bereits zu gut den Charakter Breuning's, um durch alle dieſe herben Ausdrücke, welche Beethoven in einem Anfluge von Galle ſchrieb, ein Vorurtheil gegen denſelben zu gewinnen; Beethoven hat jene Aeußerungen ſpäter ſelbſt von Herzen bereut und dies auch zu erkennen gegeben.

In dieſelbe Zeit, als Beethoven in Baden wohnte, gehört die von Ries S. 117 erzählte Anekdote. „Eines Abends," heißt es daſelbſt, „kam ich zu ihm nach Baden, um meine Lectionen fortzuſetzen. Dort fand ich eine ſchöne, junge Dame bei ihm auf dem Sopha ſitzen. Da es mir ſchien, als käme ich ungelegen, ſo wollte ich gleich mich entfernen, allein Beethoven hielt mich zurück und ſagte: „Spielen Sie nur einſtweilen!" Er und die Dame blieben hinter mir ſitzen. Ich hatte ſchon ſehr lange geſpielt, als Beethoven auf einmal rief: „Ries, ſpielen Sie etwas Verliebtes!" Kurz nachher: „etwas Melancholiſches!" Dann: „etwas Leidenſchaftliches!" u. ſ. w. — —

„Aus dem, was ich hörte, konnte ich ſchließen, daß er wohl die Dame in etwas beleidigt haben müſſe, und es nun durch Launen gut machen wolle. Endlich ſprang er auf und ſchrie: „Das ſind ja lauter Sachen von mir!" Ich hatte nämlich immer Sätze aus ſeinen eigenen Werken, nur durch einige kurze Uebergänge an einander gereiht, vorgetragen, was ihm aber Freude gemacht zu haben ſchien. Die Dame ging alsbald fort, und Beethoven wußte zu meinem großen Erſtaunen nicht, wer ſie war. Ich hörte nun, daß ſie kurz vor mir hereingekommen ſei, um Beethoven kennen zu lernen. Wir folgten ihr bald nach, um ihre Wohnung und dadurch ſpäter ihren Stand zu erforſchen. Von Weitem ſahen wir ſie noch (es war mondhell[1]), allein plötzlich war ſie verſchwunden. Wir ſpazierten nachher unter mannigfaltigen Geſprächen wohl noch anderthalb Stunden in dem angrenzenden ſchönen Thal. Beim Weggehen ſagte Beethoven jedoch: „Ich muß herausfinden, wer ſie iſt, und Sie müſſen helfen." Lange Zeit nachher begegnete ich ihr in Wien und entdeckte nun, daß es die Geliebte eines ausländiſchen Prinzen war. Ich theilte meine Nachricht Beethoven mit, habe aber nie, weder von ihm, noch von ſonſt jemand etwas weiteres über ſie gehört."

„Beethoven beſuchte mich nie öfter, als da ich in dem Hauſe eines Schneiders wohnte, wo drei ſehr ſchöne, aber durchaus unbeſcholtene

---

[1] „Vollmond am 22. Juli," Kalender von 1804.

Töchter waren. Hierauf bezieht ſich auch der Schluß des Briefes vom 24. Juli 1804, wo es heißt: „Schneidern Sie nicht zu viel“ u. ſ. w.

Die Probe bei Schuppanzigh am Mittwoch den 18., welche in dem Briefe vom 14. Juli erwähnt wird, war zum Vortheil von Ries angeſetzt; derſelbe ſollte nämlich in dem erſten Concerte der zweiten Serie der regelmäßigen Donnerſtagsconcerte im Augarten ſpielen, welches am folgenden Tage (den 19.) oder vielleicht am 26. ſtattfand. „Beethoven hatte mir,“ erzählt Ries hierüber (S. 113), „ſein ſchönes Concert in C moll (Opus 37) noch als Manuſcript gegeben, um damit zum erſten Male öffentlich als ſein Schüler aufzutreten; auch bin ich der Einzige, der zu Beethoven's Lebzeiten je als ſolcher auftrat. — — Beethoven ſelbſt dirigirte und drehte nur um und vielleicht wurde nie ein Concert ſchöner begleitet. Wir hielten zwei große Proben. Ich hatte Beethoven gebeten, mir eine Cadenz zu componiren, welches er abſchlug und mich anwies, ſelbſt eine zu machen, er wolle ſie corrigiren. Beethoven war mit meiner Compoſition ſehr zufrieden und änderte wenig; nur war eine äußerſt brillante und ſehr ſchwierige Paſſage darin, die ihm zwar gefiel, zugleich aber zu gewagt ſchien, weshalb er mir auftrug, eine andere zu ſetzen. Acht Tage vor der Aufführung wollte er die Cadenz wieder hören. Ich ſpielte ſie und verfehlte die Paſſage; er hieß mich noch einmal, und zwar etwas unwillig, ſie ändern. Ich that es, allein die neue befriedigte mich nicht; ich ſtudirte alſo die andere auch tüchtig, ohne ihrer jedoch ganz ſicher werden zu können. — Bei der Cadenz im öffentlichen Concerte ſetzte ſich Beethoven ruhig hin. Ich konnte es nicht über mich gewinnen, die leichtere zu wählen; als ich nun die ſchwerere keck anfing, machte Beethoven einen gewaltigen Ruck mit dem Stuhle; ſie gelang indeſſen ganz und Beethoven war ſo erfreut, daß er laut: bravo! ſchrie. Dies electriſirte das ganze Publicum und gab mir zugleich eine Stellung unter den Künſtlern. Nachher, als er mir ſeine Zufriedenheit darüber äußerte, ſagte er zugleich: „Eigenſinnig ſind Sie aber doch! — Hätten Sie die Paſſage verfehlt, ſo würde ich Ihnen nie eine Lection mehr gegeben haben.“ — — — „Die Clavierſtimme des C moll Concerts,“ ſagt Ries wenig ſpäter (S. 115), „hat nie vollſtändig in der Partitur geſtanden; Beethoven hatte ſie eigens für mich in einzelnen Blättern niedergeſchrieben.“ Das beſtätigt Seyfried, wie an einer früheren Stelle mitgetheilt wurde. Der Berichterſtatter in der Allg. Muſ. Zeitg. (VI. S. 776) ſagt über dieſes Concert: „Das zweite

Abonnement unſerer Augarten-Konzerte wurde ſehr brillant eröffnet. Ich nenne Ihnen die gegebenen Stücke, weil man daraus auf das Beſtreben dieſes Inſtituts überhaupt einigermaßen ſchließen kann, und dies gewiß verdient, auch bei Auswärtigen im Andenken erhalten zu werden.

Das Konzert begann mit Beethovens großer Sinfonie in D dur, einem Werke voll neuer, origineller Ideen, von großer Kraft, effektvoller Inſtrumentirung und gelehrter Ausführung, das aber ohne Zweifel durch Abkürzung einiger Stellen, ſo wie durch Aufopferung ſo mancher, denn doch gar zu ſeltſamer Modulationen, gewinnen würde. Auf dieſe Sinfonie folgte ein Konzert von Beethoven aus C moll, von dem ich Ihnen das Thema des erſten und letzten Satzes herſetzen will [hier folgen die wohlbekannten Themen]. Dies Konzert gehört ohnſtreitig unter Beethovens ſchönſte Kompoſitionen. Es wurde meiſterhaft ausgeführt. Herr Ries, der die Soloſtimme hatte, iſt gegenwärtig Beethoven's einziger Schüler, und ſein leidenſchaftlicher Verehrer; er hatte das Stück ganz unter ſeines Lehrers Leitung geübt, und zeigte einen ſehr gebundenen, ausdrucksvollen Vortrag, ſo wie ungemeine Fertigkeit und Sicherheit in leichter Beſiegung ausgezeichneter Schwierigkeiten. Ferner wurde die Overtura der Zauberflöte und dann ein Violinkonzert gegeben, welches Hr. Schindleker, der Sohn, mit vieler Geläufigkeit und Präciſion ſpielte. Den Beſchluß machte Mozart's Sinfonie aus G moll."

Wenn Beethoven bei Erwähnung ſeiner Faulheit geſagt hatte: „wenn darauf ein Ausbruch des Fleißes folgt, ſo kann wirklich was Rechtes zu Stande kommen", ſo hat er dieſe Aeußerung in glänzender Weiſe wahr gemacht. Sein Bruder Johann miethete ihm die Wohnung zu Döbling, wo er den Reſt des Sommers verlebte, und wo die beiden Sonaten Op. 53 und 54 entſtanden ſind.

Auf einem der großen Spaziergänge, die von Ries beſchrieben werden, „auf dem wir uns," wie dieſer ſagt, „ſo verirrten, daß wir erſt um acht Uhr nach Döbling, wo Beethoven wohnte, zurückkamen, hatte er den ganzen Weg über für ſich gebrummt oder theilweiſe geheult, immer herauf und herunter, ohne beſtimmte Noten zu ſingen. Auf meine Frage, was es ſei, ſagte er, „da iſt mir ein Thema zum letzten Allegro der Sonate eingefallen." — Als wir ins Zimmer traten, lief er, ohne den Hut abzunehmen, ans Clavier. Ich ſetzte mich in eine Ecke, und er hatte mich bald vergeſſen. Nun tobte er wenigſtens eine Stunde lang über das neue, ſo ſchön daſtehende Finale in dieſer Sonate. Endlich ſtand er auf, war erſtaunt, mich noch zu ſehen, und ſagte: Heute kann ich Ihnen keine Lection mehr geben, ich muß noch arbeiten.“ — Ries iſt hier wieder im Irrthum, wenn er ſagt, dieſe Sonate ſei die in F moll Op. 57 geweſen; es wird die in F dur Op. 54 geweſen ſein.

Ries hatte in derſelben Zeit Beethoven's Wunſch in Betreff einer neuen Wohnung auf einer Baſtei erfüllt, indem er für ihn eine ſolche auf der Mölkerbaſtei, nur drei oder vier Häuſer von Fürſt Lichnowsky entfernt, miethete, „im Pasquillatiſchen Hauſe, — im vierten Stocke, wo eine ſehr ſchöne Ausſicht war“, nämlich über das weite Glacis, die nordweſtliche Vorſtadt und die Gebirge in der Ferne. „Er zog aus letzterer mehrmals aus, kam aber immer wieder dahin zurück, ſo daß, wie ich ſpäter hörte, der Baron Pasquillati gutmüthig genug, wenn Beethoven auszog, ſagte: Das Logis wird nicht vermiethet; Beethoven kommt ſchon wieder.“ Bis zu welchem Grade Ries hier genau unterrichtet war, wollen wir jetzt nicht unterſuchen. Damals wurden die Lectionen an Förſter's kleinen Sohn, welche, ſo lange Beethoven in dem entfernt liegenden Theatergebäude wohnte, unterbrochen geweſen waren, erneuert; die Thatſache prägte ſich dem Gedächtniſſe des Knaben ganz beſonders durch einen ſtrengen Tadel Beethoven's an, als er einſt die vier hohen Treppen zu haſtig hinaufgeſtürzt war und ganz außer Athem eintrat. Beethoven ſagte zu ihm: er werde ſeine Lunge ruiniren, wenn er nicht vorſichtig wäre.

Die beiden neuen Sonaten waren fertig und es wurden nunmehr einige nähere Freunde Beethoven's mit denſelben bekannt gemacht. In der C dur-Sonate Op. 53 war anfänglich ein großes Andante. „Ein Freund Beethoven's äußerte ihm, die Sonate ſei zu lang, worauf dieſer von ihm fürchterlich hergenommen wurde. Allein ruhige Ueberlegung überzeugte meinen Lehrer bald von der Richtigkeit der Bemerkung. Er gab nun das große Andante in F dur, $^3/_8$ Tact, allein heraus und componirte die intereſſante Introduction zum Rondo, die ſich jetzt darin findet, ſpäter hinzu.“ 1) Das Andante erſchien ein Jahr nach der Publication der Sonate. Die Mittheilungen von Ries beſtätigt Czerny, welcher hinzufügt: „Wegen ſeiner Beliebtheit (denn Beethoven ſpielte es öfter in Geſellſchaften) gab er ihm den Namen Andante favori. Ich weiß das um ſo genauer, als mir damals Beethoven die Stichcorrectur ſammt ſeinem Manuſcript zur Durchſicht ſandte. — Das Arrangement für Streich-

---

1) Ries, S. 101.

quartett mag weit ſpäter, vielleicht von Ries [?] gemacht worden ſein.“ — „Dieſes Andante,“ fährt Ries fort, „hat aber eine traurige Rückerinnerung in mir zurückgelaſſen. Als Beethoven es unſerem Freunde Krumpholz und mir zum erſtenmale vorſpielte, gefiel es uns auf's höchſte und wir quälten ihn ſo lange, bis er es wiederholte. Beim Rückwege, am Hauſe des Fürſten Lichnowsky [am Schottenthor] vorbeikommend, ging ich hinein, um ihm von der neuen herrlichen Compoſition Beethovens zu erzählen und wurde nun gezwungen, das Stück, ſo gut ich mich deſſen erinnern konnte, vorzuſpielen. Da mir immer mehr einfiel, ſo nöthigte mich der Fürſt, es nochmals zu wiederholen. So geſchah es, daß auch dieſer einen Theil deſſelben lernte. Um Beethoven eine Ueberraſchung zu machen, ging der Fürſt des andern Tages zu ihm und ſagte, auch er habe etwas componirt, welches gar nicht ſchlecht ſei. Der beſtimmten Erklärung Beethovens, er wolle es nicht hören, ungeachtet, ſetzte ſich der Fürſt hin und ſpielte zu des Componiſten Erſtaunen einen guten Theil des Andante. Beethoven wurde hierüber ſehr aufgebracht und dieſe Veranlaſſung war Schuld, daß ich Beethoven nie mehr ſpielen hörte.“

Prinz Louis Ferdinand, welcher damals nach Italien reiſte, hielt ſich kurze Zeit in Wien auf und erneuerte ſeine Bekanntſchaft mit Beethoven; doch ſind über ihren Verkehr nur wenige Einzelnheiten bekannt. Eine alte Gräfin gab ihm eine kleine muſikaliſche Abendunterhaltung, „zu der natürlich auch Beethoven eingeladen wurde. Als man zum Nachteſſen ging, waren an dem Tiſche des Prinzen nur für hohe Adelige Gedecke beſtimmt, alſo für Beethoven nicht. Er fuhr auf, ſagte einige Derbheiten, nahm ſeinen Hut und ging. Einige Tage ſpäter gab Prinz Louis ein Mittageſſen, wozu ein Theil dieſer Geſellſchaft, auch die alte Gräfinn geladen war. Als man ſich zu Tiſche ſetzte, wurde die Gräfinn auf die eine, Beethoven auf die andere Seite des Prinzen gewieſen, eine Auszeichnung, deren er immer mit Vergnügen erwähnte.“ (Ries S. 111.)

Das Clavierconcert in C moll war damals in den Händen des Stechers; als es im November erſchien, las man den Namen des Prinzen Louis Ferdinand auf dem Titel. Ueber die Compoſitionen des Prinzen äußerte Beethoven nach Czerny's Mittheilung: „es ſind hie und da hübſche Brocken drin“.

Noch vor dieſer Zeit trafen Beethoven und Breuning ſich zufällig, „und nun fand völlige Ausſöhnung ſtatt, und jeder feindſelige Vorſatz

Beethovens, wie kräftig er auch in den beiden Briefen ausgeſprochen wird, war gänzlich vergeſſen“ (Ries S. 132). Und nicht dies allein; er ſchenkte Breuning gleichſam als ein Opfer auf dem Altare der Verſöhnung ſein gemaltes Portrait, das beſte Bild von ihm, welches aus jenen Jahren exiſtirt, ein ſchönes, auf Elfenbein gemaltes Miniaturbild, welches noch jetzt im Beſitze von Breuning's Kindern iſt. Er begleitete daſſelbe mit folgendem Briefe.[1] „Hinter dieſem Gemälde, mein guter, lieber Steffen, ſei auf ewig verborgen, was eine Zeit lang *zwiſchen uns vorgegangen*. Ich weiß es, ich habe *Dein Herz* zerriſſen. Die Bewegung in mir, die Du gewiß bemerken mußteſt, hatte mich genug dafür geſtraft. *Bosheit* war's nicht, was in mir gegen Dich vorging, nein, ich wäre Deiner Freundſchaft nie mehr würdig; Leidenſchaft *bei Dir und bei mir*; aber Mißtrauen gegen Dich ward in mir rege; es ſtellten ſich Menſchen gegen uns, die *Deiner* und *meiner* nie würdig ſind. — Mein Portrait war Dir ſchon lange beſtimmt; Du weißt es ja, daß ich es immer Jemanden beſtimmt hatte. Wem könnte ich es wohl ſo mit dem wärmſten Herzen geben, als Dir, treuer, guter, edler Steffen! Verzeih mir, wenn ich Dir wehe that; ich litt ſelbſt nicht weniger. Als ich Dich ſo lange nicht mehr um mich ſah, empfand ich es erſt recht lebhaft, wie theuer Du *meinem* Herzen biſt und ewig ſein wirſt.

Du wirſt wohl auch wieder in meine Arme fliehen, wie ſonſt.“

Von Breuning's Seite war die Verſöhnung nicht weniger vollſtändig. Am 13. November ſchreibt er an Wegeler, und um ſein langes Schweigen zu entſchuldigen, ſagt er (Nachtr. S. 10): „Der Freund, der mir von den Jugendjahren hier blieb, trägt noch oft und viel dazu bei, daß ich gezwungen werde, die Abweſenden zu vernachläſſigen. Sie glauben nicht, lieber Wegeler, welchen unbeſchreiblichen, und ich möchte ſagen: *ſchrecklichen* Eindruck die Abnahme des Gehörs auf ihn gemacht hat. Denken Sie ſich das Gefühl unglücklich zu ſein, bei ſeinem heftigen Charakter; hierbei Verſchloſſenheit, Mißtrauen, oft gegen ſeine beſten Freunde, in vielen Dingen Unentſchloſſenheit! Größtentheils, nur mit einigen Ausnahmen, wo ſich ſein urſprüngliches Gefühl ganz frei äußert, iſt Umgang mit ihm eine wirkliche Anſtrengung, wo man ſich nie ſelbſt überlaſſen kann. Seit dem Mai bis zu Anfang dieſes Monats haben wir in dem nämlichen Hauſe gewohnt, und gleich in den erſten

---

[1] Wegeler, Nachtrag S. 25.

Tagen nahm ich ihn in mein Zimmer. Kaum bei mir, verfiel er in eine heftige, am Rande der Gefahr vorübergehende Krankheit, die zuletzt in ein anhaltendes Wechſelfieber überging. Beſorgniß und Pflege haben mich da ziemlich mitgenommen. Jetzt iſt er wieder ganz wohl. Er wohnt auf der Baſtey, ich in einem vom Fürſten Eſterhazy neuerbauten Hauſe vor der Alſter-Kaſerne, und da ich meine eigene Haushaltung führe, ſo ißt er täglich bei mir."

Kein Wort alſo äußert er über den Streit, mit keinem Worte deutet er an, daß Beethoven die Zimmer bei ihm nicht bewohnt habe, ehe er zu der gewöhnlichen Zeit des Wohnungswechſels quer über das Glacis in Paſqualati's Haus gezogen ſei; kein Wort der Klage; nur das tiefſte Mitleid und die herzlichſte Theilnahme.

Im December war der berühmte Münchener Oboiſt Ram in Wien, und war mit Beethoven bei einem der Privatconcerte des Fürſten Lobkowitz thätig. Beethoven leitete die Aufführung der Eroica; im zweiten Theile des erſten Allegros, „wo es ſo lange durch halbirte Noten gegen den Tact geht", warf er (nach Ries' Erzählung) das ganze Orcheſter ſo heraus, daß wieder von vorn angefangen werden mußte. Am nämlichen Abend ſpielte er ſein Clavier-Quintett mit Blasinſtrumenten, mit Ram als Oboiſten. „Im letzten Allegro iſt einigemal ein Halt, ehe das Thema wieder anfängt; bei einem derſelben fing Beethoven auf einmal an zu phantaſiren, nahm das Rondo als Thema, und unterhielt ſich und die andern eine geraume Zeit, was jedoch bei den Begleitenden nicht der Fall war. Dieſe waren ungehalten und Herr Ram ſogar ſehr aufgebracht. Wirklich ſah es poſſirlich aus, wenn dieſe Herren, die jeden Augenblick erwarteten, daß wieder angefangen werde, die Inſtrumente unaufhörlich an den Mund ſetzten, und dann ganz ruhig wieder abnahmen. Endlich war Beethoven befriedigt und fiel wieder in's Rondo ein. Die ganze Geſellſchaft war entzückt." [1]) —

Wir kehren nunmehr wieder zu dem Theater an der Wien zurück; denn es war mit Beethoven ein neuer Contract gemacht worden, durch welchen ſeine theatraliſchen Wünſche und Hoffnungen wieder erweckt worden waren, und zwar diesmal mit einer beſſeren Ausſicht auf Erfüllung.

Zu Ende Auguſt zog ſich Sonnleithner von der Direction zurück, und Baron Braun that den ungewöhnlichen Schritt, ſeinen früheren

---

[1]) Ries, S. 79.

Nebenbuhler und Gegner Schikaneder wieder anzuſtellen; ein merkwürdiger Beweis, welche Meinung der Baron von deſſen Geſchmack und Eifer in dem ſchwierigen Geſchäfte der Verwaltung hatte.[1])

„Da Baron Braun,“ ſagt das Manuſcript Seyfried's, „den ſchon auf ſeinen Lorbeern ruhenden, ſein Capital luſtig verzehrenden Ex-Principal Schikaneder wieder an die Spitze der ausübenden Geſchäftsleitung poſtirte, ſo ſuchte dieſer aus dem Trödelkram ſeiner ci-devant beliebten Geiſtesproducte nebſt mehreren auch das Singſpiel: Der Stein der Weiſen, hervor, wozu ich auf Verlangen eine neue Ouvertüre und einige Geſangſtücke verfertigte. Mais ils etoient passées les jours des fêtes! Der alte Prakticus hatte ſich ſchmählich vercalculirt. Was noch vor wenig Jahren ergötzte, ließ nun kalt, denn durch die Verpflanzung der Franzöſiſchen Opern Lodoiſka, Richard Löwenherz, die Räuberhöhle, Graf Armand, der Thurm zu Gothenburg, Helene, die beiden Füchſe, Ariodant, der Schatzgräber, der Geſangene, Tarbern, Adolph und Clara, der kleine Matroſe u. ſ. w. auf deutſchen Grund und Boden hatte der Geſchmack ſowohl der gehaltvollen Bücher wegen, als durch die Bekanntſchaft mit den trefflichen Tonmeiſtern Cherubini, Mehul, Gretry, Dalayrac u. ſ. w. u. ſ. w. eine andere und Gottlob! auch beſſere Richtung genommen.“

Wenn man ſich das außerordentliche Lob vergegenwärtigt, welches Baron Braun wegen des vorausgeſetzten Schutzes, den er Beethoven angedeihen ließ, gezollt worden war, ſo iſt es ein bemerkenswerthes Zuſammentreffen, wenn nicht noch mehr, daß jetzt, als ſich Schikaneder in Verlegenheit um neue Stücke und neue Anziehunzsmittel für ſeine Bühne befand, das Project, an Beethoven's Genius zu appelliren, wieder auflebte.

Ehe wir hier fortfahren, müſſen einige Worte über Sonnleithner und Treitſchke vorausgeſchickt werden.

Der 1765 geborene älteſte Sohn von Chriſtoph Sonnleithner, Doctor der Rechte und Decan der juriſtiſchen Facultät zu Wien, Joſeph Ferdinand, wurde zu dem Berufe des Vaters erzogen und erlangte früh die Stellung eines Kreis-Commiſſärs und K. K. Hof-Concipiſten. Alle Sonnleithners, von Dr. Chriſtoph an bis zu dem gegenwärtigen vortrefflichen und würdigen Vertreter der Familie, haben unter den muſikaliſchen Dilettanten in der vorderſten Reihe geſtanden, als Componiſten, Sänger, Spieler von Inſtrumenten und Schriftſteller über

---

[1]) Um dieſelbe Zeit übernahm auch Gyrowetz, nach ſeiner Rückkehr aus dem Rheinfeldzuge, auf Baron Braun's Antrag eine Kapellmeiſterſtelle am Hoftheater.

Gegenſtände, die ſich auf die Kunſt bezogen. Joſeph Ferdinand bildete keine Ausnahme. Er widmete ſeine Aufmerkſamkeit insbeſondere der muſikaliſchen und theatraliſchen Literatur, gab die K. K. Hof-Kalender von 1794—95 heraus, welche Gerber in ſo hohem Grade rühmt, und bereitete ſich durch eigene Studien darauf vor, Forkel's Plan einer „Geſchichte der Muſik in Denkmälern" auszuführen, welche den ungeheuern Umfang von 50 Foliobänden erreichen ſollte.[1] Zu dieſem Zwecke brachte er beinahe drei Jahre (1798—1802) auf einer ausgedehnten Reiſe durch das nördliche Europa zu und legte Sammlungen ſeltener alter Muſik an. Bei ſeiner Rückkehr nach Wien legte er das Project wieder in die Hände Forkel's und wurde einer der erſten Theilhaber, wenn nicht einer der Gründer jener Verlagshandlung, welche unter dem Namen „Kunſt- und Induſtrie-Comptoir" bekannt iſt, und deren anerkanntes Haupt Schreyvogel war. Der letztere war 1802 als Hoftheater-Secretär angeſtellt worden, war aber wieder zurückgetreten, und am 14. Febr. 1804 erhielt Sonnleithner dieſe Stellung, und wurde bei dieſem Anlaſſe aus ſeiner bisherigen Stellung als Hof-Concipiſt auf's Ehrenvollſte entlaſſen. Aus was für Gründen er als „Schauſpieler" bezeichnet wurde, iſt unbekannt.

Einer ſeiner Collegen in den mannigfachen Geſchäften des Hoftheaters war Georg Friedrich Treitſchke, 1776 in Leipzig geboren. Anfangs für den Kaufmannsſtand beſtimmt, hatte er eine Zeitlang in Zürich gelebt, wo der Verkehr mit Geſſner's Familie Sinn für Literatur in ihm erweckte. 1797 kehrte er nach Leipzig zurück und folgte nach ſeines Vaters Tode ſeiner Neigung. Er kam im Jahre 1800 als Schauſpieler an's Hoftheater zu Wien, und gelangte im Laufe der nächſten zwei Jahre in Folge ſeiner Talente und ſeiner hohen Bildung zu der Stellung eines Dichters und Regiſſeurs der deutſchen Oper, welche er dann eine Reihe von Jahren hindurch bekleidete. Er ſtand daher damals (1804) in engen geſchäftlichen Beziehungen zu Baron Braun und Sonnleithner; ſeine allbekannte Rechtlichkeit ſchließt, bis auf einige noch näher auszuführende Beweiſe mangelhaften Gedächtniſſes, jeden Argwohn abſichtlicher oder aus Nachläſſigkeit hervorgehender Irrthümer aus, und ſeine hierher gehörigen Mittheilungen dürfen mit vollkommenem Zutrauen angenommen werden.

„Es war Ende 1804," ſchreibt er im Orpheus von 1841 (S. 258), „als Freiherr von Braun, der neue Eigenthümer des K. K. priv. Theaters an der Wien, dem eben in voller Jugendkraft ſtehenden Ludwig van Beethoven antrug, eine Oper für jene Bühne zu ſchreiben. Durch das Oratorium „Chriſtus am Oelberge" hegte man den Glauben, daß der Meiſter auch für darſtellende Muſik, wie ſeither für Inſtrumente Großes zu leiſten im Stande ſei. Außer einem Honorare[1] bot man ihm freie Wohnung im Theatergebäude. Joſeph Sonnleithner übernahm die Beſorgung des Textes und wählte das franzöſiſche Buch: „l'amour conjugal", obgleich es ſchon mit Muſik von Gaveaux verſehen, auch italieniſch als „Leonora" von Paer componirt, nach beiden Bearbeitungen aber in das Deutſche überſetzt war. Beethoven fürchtete ſeine Vorgänger nicht und ging mit Luſt und Liebe an die Arbeit, die Mitte 1805 ziemlich zu Ende gelangte." — Von dieſer einfachen Erzählung der Thatſachen iſt behauptet worden, ſie enthalte „mannigfach unrichtige Angaben". In Wahrheit wird kein einziger Punkt in derſelben beſtritten werden können.

---

[1] Allg. Muſ. Ztg. I. Int. Bl. XVIII und V. S. 582.

Wir kehren zum Zuſammenhange zurück. Bekanntlich übt die Darſtellung des Wechſels von rührenden und ergreifenden Schickſalen, von Todesgefahr, der man mit genauer Noth entgeht, von Gewaltthaten durch übermüthige Feinde und der Befreiung aus ihren Händen auf der Bühne einen großen Eindruck auf das gewöhnliche Publikum. Namentlich war am Schluſſe des vorigen Jahrhunderts in Paris ungerechte Gefangenſchaft und Befreiung aus derſelben ein ſehr beliebter Gegenſtand der Bühnenſtücke. Mancherlei Ereigniſſe jener Tage, die ungewöhnlicher waren, als man ſie hätte erfinden können, Rettung vor Gefangenſchaft und Guillotine, verbunden nicht ſelten mit ergreifenden Zügen von Edelmuth, uneigennütziger Theilnahme und heroiſcher Aufopferung, waren ſicherlich nicht ohne Einfluß auf den öffentlichen Geſchmack; jedenfalls iſt keine Klaſſe von Gegenſtänden in dem franzöſiſchen Drama dieſer Periode ſo zahlreich vertreten, wie dieſe. Les deux journees („Graf Armand" oder „der Waſſerträger" auf der deutſchen Bühne) von J. N. Bouilly ſteht anerkanntermaßen an der Spitze derſelben; nach Beethoven's im Jahre 1823 ausgeſprochener Anſicht waren dieſer und die „Veſtalin" die beiden beſten Operntexte, die je geſchrieben waren. Zwei Jahre vor den deux journees, am 19. Febr. 1798, hatte derſelbe Dichter einen ähnlichen Text verfertigt, welcher zwar an anziehenden und rührenden Scenen weniger reich iſt, jedoch einen Höhepunkt der Handlung enthält, der nicht leicht ſeines Gleichen finden wird. Dies war „Leonore, ou l'amour conjugal", die ſiebzehnte und beſte in der von Fetis aufgeſtellten Reihe von Pierre Gaveaux' fünfunddreißig Opern und Operetten.

---

[1] Das Honorar beſtand in einem Antheile am Einkommen.

Gaveaux, Sänger am Theater Feydeau in Paris, war ein Mann von nicht bedeutenden muſikaliſchen Kenntniſſen, jedoch mit natürlichem Talente für Melodie und für hübſche, wenn auch nicht immer correcte Inſtrumentation begabt, Eigenſchaften, die faſt allen ſeinen Productionen den Beifall des Feydeau'ſchen Publikums ſicherten. Die Mehrzahl derſelben waren kurze Stücke in einem Acte, in welchen er die erſte Tenorpartie für ſich ſelbſt ſchrieb. Seine Oper „Der kleine Matroſe" (le petit matelot) wurde gleich nach ſeiner erſten Aufführung in Paris (1794) auch durch ganz Deutſchland populär. Rellſtab in Berlin veröffentlichte 1798 einen Clavierauszug derſelben, und ſie überdauerte die Schwankungen des öffentlichen Geſchmackes, ſo daß ſie noch 1846 in Frankfurt a. M. aufgeführt wurde. Dieſer Oper folgten „l'amour filial" und andere, und welche Fehler auch die Kritiker in ſeiner Muſik finden mochten, er war einer der franzöſiſchen Componiſten, auf deren Productionen die Directoren der deutſchen Bühnen ihr Augenmerk richteten.

Als die Leonore bald nach ihrer Aufführung in Partitur erſchienen war, konnte man ſowohl aus den Namen der Verfaſſer Bouilly und Gaveaux wie aus ihrem Erfolge am Theater Feydeau mit Sicherheit ſchließen, daß ſie auch in Deutſchland bekannt werden würde, und daß man ſie auch neben ihrer Benutzung von Seiten Paer's einfach überſetzen und mit ihrer urſprünglichen Muſik aufführen werde. Die Oper von Paer — er erhielt den in's Italieniſche überſetzten Text bald nach ſeiner Ueberſiedelung nach Dresden — wurde dort am 3. October als Eröffnungsoper der Winterſaiſon 1804—5 aufgeführt. „Die feurige Ouverture, einige Characterarien und mehrere vortreffliche Enſembles, mit Geiſt, Erfahrung und ungemeiner Gewandtheit ausgeführt, fanden ausgezeichneten Beifall; doch hatte man ſich von dem Ganzen noch mehr Wirkung verſprochen."[1] Dieſe erſte Aufführung war ein neuer Triumph für Paer; zufrieden mit derſelben, reiſte er Tags darauf nach Wien ab, um ſich von da nach Italien zu begeben. Es erfordert keinen großen Scharfſinn, um zu begreifen, daß die Directoren der K. K. Italieniſchen Oper, an welcher zum wenigſten elf Werke Paer's, zum Theil urſprünglich für ſie geſchrieben, zur Aufführung gekommen waren, nicht verfehlen würden ſich eine Abſchrift der neuen Compoſition zu verſchaffen; andererſeits auch, daß der Componiſt ſelbſt ſich eben dort den Ruhm und den Vortheil ihrer Wiederholung zu verſchaffen ſuchen würde. So kam es, daß Sonnleithner, der Secretär des Theaters, welcher damals ſowohl für Beethoven als Cherubini Compoſitionstexte zu beſorgen hatte, ſeine Aufmerkſamkeit auf die Leonore von Bouilly und Gaveaux richtete. Otto Jahn hat in ſeiner Vorrede zu Beethoven's Leonore den viel geringeren Werth des Dresdener italieniſchen Textes im Vergleiche zu dem Original erörtert; ohne Zweifel erkannte auch Sonnleithner die Mängel deſſelben ebenſo klar, und eben dieſer Umſtand, in Verbindung mit etwaigen ſpäteren Nachrichten aus Dresden, mußte ihn überzeugen, daß die Aufführung von Paer's Compoſition in Wien im beſten Falle ein zweifelhaftes Wagniß ſein würde. Aber welcher ſchöne Text konnte ſo Beethoven und Cherubini vorgelegt werden! So war alſo die „Leonore“ von Bouilly der eine der ausgewählten Texte; der andere war „Faniska“, ebenfalls ein franzöſiſches Drama.

---

[1] Allg. Muſ. Ztg. VII. S. 58.

Dieſe einfache Darlegung von Thatſachen und von Vermuthungen, die zu beinahe ſelbſtverſtändlichen Reſultaten führen, beſtätigen völlig Treitſchke's Mittheilung und zerſtören gleichzeitig mit einem Schlage alle jene phantaſiereichen Hypotheſen, wonach die Wahl mehr durch Beethoven wie durch Sonnleithner getroffen worden wäre, und welche ſich gründen auf ſeine angenommene Leidenſchaft für — Eleonore von Breuning, etwa zwölf oder vierzehn Jahre vorher! Doch iſt es ſehr wahrſcheinlich, daß ihm zwiſchen Leonore und Faniska die Wahl gelaſſen war, und daß die Einfachheit und Klarheit, das tiefe Intereſſe ihrer Verwickelung, ſowie endlich der großartige Eindruck ihres Höhepunktes ihn zu Gunſten der erſten ſich entſcheiden ließ. Daß er mit Luſt und Liebe an die Arbeit ging, hätte uns Treitſchke kaum zu ſagen gebraucht.

Es iſt ſo viel über den angeblichen Einfluß von Beethoven's Liebesaffairen — ganz beſonders jener mit Julia Guicciardi — auf den Charakter und den Ausdruck der Muſik im Fidelio gefabelt worden, daß eine einfache Bemerkung hier gerechtfertigt ſcheint. Wäre dieſe Oper die einzige großartige Ausnahme in einer langen Reihe mittelmäßiger dramatiſcher Compoſitionen, dann könnte man vermuthen, daß ſie das Erzeugniß einer plötzlichen und einzelnſtehenden Inſpiration, die Wirkung der Liebe geweſen wäre. In Wirklichkeit aber ſtand Beethoven's Genius und ſein ſchöpferiſches Talent zu hoch und war zugleich zu allgemein anerkannt, als daß wir nöthig hätten, die Entſtehung ſchöner Muſik in irgend einem ſeiner Werke auf vermeintliche beſondere Urſachen zurückzuführen. Wenn überdies verſchmähte Liebe ihn bei irgend einem Theile der Fideliomuſik begeiſtert hätte, ſo wäre die natürliche Stelle, derſelben nachzuforſchen, in der Rolle der coquetten Marcelline und ihres armen Opfers Jaquino.

Unter allen Umſtänden wollen wir uns freuen, daß Beethoven im Winter 1804—5 einen Text erhielt, der ihm genehm war, und daß er in Folge deſſen die Compoſition einer Oper begann.

Da um eben dieſe Zeit die erſte der für das erweiterte Clavier geſchriebenen Sonaten (Op. 53) druckfertig, das Clavierconcert in C moll eben veröffentlicht war, die Sinfonia eroica mit ihren kühnen und neuen Gedanken und ihrer großartigen Anlage ihre öffentliche Aufführung erwartete, und der Componiſt nun noch in einer andern Form der Kunſt mit Cherubini in die Schranken zu treten unternahm, ſo ſcheint hier der geeignete Platz zu ſein, um über den Grad der Popularität und die Ausdehnung der Verbreitung, zu welcher es ſeine bisherigen Compoſitionen ſchon gebracht hatten, einige Bemerkungen einzuſchalten. Die allgemeine Trauer um Mozart's zu frühen Tod wird noch ganz beſonders durch die Reflexion verſtärkt, daß derſelbe gerade in dem Augenblicke eintrat, wo jener Conſervativismus, welcher dem vorzeitigen Aufnehmen neuer Gedanken und Formen in der Kunſt ein wohlthätiges Gegengewicht entgegenſetzt, vollſtändig gewichen und ſein Genius allgemein anerkannt worden war; wo nach Ueberwindung aller Hinderniſſe die ausgebreitete Popularität ſeiner Werke für ſich allein, da man auch bezüglich des Verlagsrechtes damals zu beſtimmteren Grundſätzen zu kommen begonnen hatte, ſeine pecuniäre Lage für die Zukunft zu erleichtern und ſeine wunderbaren Talente von den Schranken enger Verhältniſſe und niedriger Sorgen zu befreien verſprach. Wie ruhmvoll auch ſeine künſtleriſche Laufbahn geweſen war, um wie viel glänzender verſprach ſie nicht noch in Zukunft zu werden! Jeder, der ſich dem Studium der Muſik hingibt, ſtaunt über die große Reihe der Erzeugniſſe dieſes kurzen Lebens, deren doch keines ſchwach oder ſeiner unwürdig wäre. Je mehr man dieſelben ſtudirt, um ſo verſtändlicher wird auch der Einfluß, welchen ſie auf den Styl Haydn's übten, ſeinen Lehrer in der Inſtrumentalcompoſition; der Lehrer mochte wohl von einem ſolchen Schüler lernen. Man kann nicht ohne Schmerz ſich in der Phantaſie ausmalen, was hätte eintreten können, wenn Mozart's Leben noch um eine Reihe von Jahren verlängert worden wäre, und wenn es ihm beſchieden geweſen wäre, den Einfluß des feurigen, tiefen und originellen Genius eines Schülers wie Beethoven zu empfinden. Das Schickſal wollte es anders. Es geſtattet Keinem, den höchſten Rang in mehr als einem Gebiete der Kunſt zu erreichen; und wenn Händel im Oratorium, Mozart in der Oper der Erſte war, ſo war der gleiche Rang in der Inſtrumentalmuſik einem Andern aufbehalten; und doch hatte bei ſeinem Abſcheiden gerade in ihr kein Name jemals höher geſtanden als der Mozart's. In der Symphonie und dem Streichquartett theilte er die Suprematie nur mit Haydn; in anderen Formen war er unbedingt der Erſte. Von ſeinen Werken wurde der Maßſtab der Kritik abſtrahirt, nach welchem Beethoven's frühere Compoſitionen beurtheilt wurden, und auf Grund deſſen das, was bei ihm neu war, wenn es wirklich in Form und Conception mit jenen in Widerſpruch ſtand, als ungerechtfertigte Neuerung verurtheilt wurde. Und ſo blieb es, bis unter der fortſchreitenden Entwickelung des allgemeinen Geſchmacks der Conſervativismus eine neue Niederlage erlitt, bis die Werke des jüngeren Meiſters der Kritik einen neuen Standpunkt darboten und ſie mit einem neuen Syſtem von Regeln ausrüſtete. Da Mozart den Weg bereitet hatte, ſo erlangten die Werke Beethoven's, welche unter allen Umſtänden im Laufe der Zeit Anerkennung gefunden haben würden, eine unmittelbare und weitverbreitete Popularität, die alles in allem betrachtet in der Geſchichte der Clavier- und ſonſtigen Kammermuſik ohne Beiſpiel iſt. Wenn wir die Reihe der gleichzeitigen Componiſten auf dieſem Felde betrachten, von Clementi bis Wölffl, von Cramer bis Gyrowetz, ſo werden wir ſehen, daß mit ſehr ſeltenen Ausnahmen ſie ſich alle in den großen Mittelpunkten des muſikaliſchen Lebens perſönlich bekannt gemacht und ihre Werke in ihren eigenen öffentlichen und Privatconcerten zur Darſtellung gebracht hatten. Die Ausnahmen bilden ſolche Männer, deren Ruhm die langſam reifende Frucht vieler Jahre war. Beethoven gehört zu keiner der beiden Kategorien. Ferner gab es in Deutſchland während der fünf Jahre vor Gründung der Allgemeinen Muſikaliſchen Zeitung (October 1798) keine muſikaliſche Zeitſchrift, und lobende Bemerkungen über neue Compoſitionen in den politiſchen und literariſchen Journalen wurden kaum bekannt. Verleger und Muſikhändler zeigten in der Regel neue Werke in ihren Katalogen oder in den Zeitungen mit möglichſt wenigen Worten an, und überließen es dem Publikum, über deren Werth, ſo gut es konnte, zu entſcheiden.

Es waren daher nur ihre inneren Vorzüge und die durch ſie herbeigeführte Ueberzeugung, daß, um mit Cramer zu reden, ihr Verfaſſer der Mann war, die Welt für den Verluſt Mozart's zu tröſten, welche die Werke des jungen Beethoven ſo ſchnell in Anſehen brachten.

Wir haben im Obigen nicht beſtimmt ausgeſprochen, was auch ſchon an ſich hinlänglich klar iſt, daß in Wien die Werke keines andern Componiſten der jüngeren Generation einen ſo ſchnellen und ausgedehnten Abſatz fanden, wie die Beethoven's, obgleich ihre für die Einen im höchſten Grade anziehenden Eigenſchaften für Andere eben ſo abſtoßend waren. Dies war eine Frage des Geſchmacks. Aber gerade in dieſen letzten Wochen von 1804 wurde ihre ausgebreitete Popularität durch die Unternehmer Schreyvogel und Rizzi in einer Weiſe anerkannt, welche, ſo weit der Verfaſſer die deutſche periodiſche Preſſe von 1790 bis 1830 erforſcht hat, ohne Beiſpiel iſt. Es war ein vollſtändiges, nach Rubriken geordnetes Verzeichniß der „Werke des Herrn Ludwig van Beethoven", veröffentlicht in der Wiener Zeitung am 30. Januar 1805, als „im Kunſt- und Induſtriecomptoir zu Wien am Kohlmarkt Nr. 269 zu haben."

Zu Ende 1796 waren, mit Ausnahme weniger Variationenhefte, erſt drei der mit Opuszahlen verſehenen Compoſitionen Beethoven's erſchienen. Vier Jahre ſpäter ſtritten die Verlagshandlungen von Leipzig mit denen von Wien um ſeine Manuſcripte, ungeachtet der mehr als verächtlichen Behandlung ſeiner Werke in dem neu gegründeten muſikaliſchen Journale.

Im Januar 1801 heißt es aus Breslau, daß ſich dort „die Fortepianoſpieler gern an Beethoven wagen, und weder Zeit noch Mühe ſcheuen um ſich durch ſeine Schwierigkeiten hindurch zu arbeiten". Im Juni hatte Beethoven „mehr Beſtellungen als faſt möglich war zu befriedigen" von Seiten der Verleger; er „fordert und man zahlt". Im Jahre 1802 wendete ſich Nägeli in Zürich, mit Uebergehung aller älteren Componiſten, an ihn um Sonaten, mit welchen er das koſtſpielige Unternehmen ſeines „Repertoire des Clavicinistes" beim Publikum einführen wollte. Im Jahre 1803 findet Zulehner in Mainz, obgleich der Bonner Verleger Simrock in Paris eine Filiale hatte und daſelbſt Ausgaben der wichtigeren Werke ſeines Landsmanns zum Zwecke ihrer Verbreitung druckte, dennoch die Nachfrage nach denſelben hinreichend, um das Unternehmen einer vollſtändigen und gleichförmigen Ausgabe der

„Werke für Pianoforte und Geigeninſtrumente“ ſicher zu ſtellen. Im Mai deſſelben Jahres belehrt uns die Correspondence des amateurs musiciens, daß zu Paris ein Theil der Claviervirtuoſen nur Haydn, Mozart und Beethoven ſpielt, und trotz der Schwierigkeiten, die ihre Werke bieten, ſind es zuweilen ſogar Liebhaber „qui croient les jouer“; und nicht lange nachher erging aus dem fernen Schottland ein Antrag an Beethoven, einige Sonaten über ſchottiſche Themen zu componiren.

Die erſten beiden Concerte für Clavier und Orcheſter, 1801 veröffentlicht, wurden, wie berichtet wird, innerhalb zweier Jahre zu Berlin und Frankfurt a. M. geſpielt; das dritte, im November 1804 angekündigt, kam ſchon im folgenden Monat zu Berlin zur Aufführung. Die erſte Symphonie hatte kaum die Hoffmeiſter'ſche Preſſe verlaſſen, als ſie in das Repertoire der Gewandhausconcerte zu Leipzig aufgenommen wurde, und während der drei folgenden Jahre wurde ſie wiederholt in Berlin, Breslau, Frankfurt a. M., Dresden, Braunſchweig und München aufgeführt; die zweite, angezeigt im März 1804, war die Eröffnungsſymphonie in Schick's und Bohrer's Concerten zu Berlin im Herbſt dieſes Jahres. Die Prometheus-Ouverture wurde in denſelben Concerten, am 2. December 1803 geſpielt, zehn Tage vor der älteſten bekannten Ankündigung ihres Erſcheinens. Die raſche Popularität des Septetts in allen ſeinen Geſtalten iſt bekannt.

Eine öffentliche Aufführung der Hornſonate am 20. März 1803 in dem Concerte des blinden Flötenſpielers Dulon iſt darum bemerkenswerth, weil der Pianiſt darin „der junge Bär“ war — Meyerbeer.[1]) Aus einem Concerte von Kleinheinz in Berlin am 8. April 1804 wird ein Quintett für Clavier und Blasinſtrumente von Kleinheinz und ein Sextett concertant von Beethoven angeführt. Wahrſcheinlich hat der Berichterſtatter die Namen verwechſelt, und das Quintett war Beethoven's Op. 16.

In unſerer Zeit und für die jetzt lebende Generation würde es lächerlich ſein, eine ſo magere Liſte von öffentlichen Aufführungen als

---

[1]) Spohr in ſeiner Selbſtbiographie nennt des jungen Meyerbeer Spiel in ſeinem Concerte im März 1806 das erſte Auftreten des Knaben. Nach der Allg. M. Ztg. hat er nicht weniger als achtmal vor jener Zeit geſpielt; wie viele ſolcher Productionen aber gar nicht aufgezeichnet ſind, das zu entſcheiden fehlen alle Mittel.

Beweis der Popularität eines neuen Componiſten von Orcheſtercompoſitionen anzuführen. Bei der Vermehrung der muſikaliſchen Zeitungen und dem in großartigem Maße entwickelten Intereſſe für neue muſikaliſche Erſcheinungen findet ſich überall, wo nur ein Orcheſter exiſtirt, das der Aufführung einer Symphonie gewachſen iſt, auch irgend Jemand, der über die Leiſtungen deſſelben Bericht erſtattet. Und ſo muß es auch ſein. Damals aber freilich war es, mit Ausnahme der größeren Hauptſtädte, ſelten der Fall. Aus dieſem Grunde geſtattet auch die geringe Zahl der obigen Notizen, welche aus den Berichten in den einzelnen muſikaliſchen Journalen der Zeit genommen ſind, nicht nur bloße Vermuthung, ſondern die beſtimmte Gewißheit einer Menge nicht erwähnter Aufführungen der in ihnen genannten Werke. Allein was noch bemerkenswerther iſt, als die ſtatiſtiſchen Notizen, welche in den verſchiedenen Berichten gegeben ſind: ſo viel Lob ſie auch den Concerten und Symphonien anderer Componiſten zukommen laſſen, Beethoven wird überall nur mit Mozart und Haydn in eine Reihe geſetzt, und dies bereits vor der Veröffentlichung des dritten Concerts und der zweiten Symphonie.

Obgleich alſo Beethoven außerhalb des Bereiches weniger öſtreichiſcher Städte perſönlich faſt unbekannt war, obgleich nicht Apoſtel ſein Evangelium auswärts verkündeten, obgleich er Recenſenten und Journaliſten nichts verdankte und alle jene Künſte von Grund aus verſchmähte, durch welche blendende, aber mittelmäßige Talente ſich bekannt zu machen wiſſen, ſo hatte er doch in dem kurzen Zeitraum von acht Jahren durch die bloße Kraft ſeines Genius, die in ſeinen öffentlich erſchienenen Werken hervorgetreten war, ſich an die Spitze aller Componiſten für Clavier emporgeſchwungen, und war in der öffentlichen Anerkennung den beiden größten Orcheſtercomponiſten gleichgeſtellt worden. Der unbekannte Schüler, der 1792 nach Wien gekommen war, war nunmehr (1804) ein allgemein anerkanntes Glied des großen Triumvirates, bei welchem auch unſere Gegenwart, wo von den höchſten Ehrenſtellen auf dem Gebiete der Inſtrumentalmuſik geſprochen wird, im Allgemeinen ſtehen geblieben iſt. Auch jetzt noch, wie damals, ſind es die Namen Haydn, Mozart und Beethoven, welche die claſſiſche Vollendung in dieſer Gattung bezeichnen. —

Die Reihe der feſtgeſtellten Compoſitionen und Publicationen dieſes Jahres iſt überraſchend kurz; da wir einen völlig ausreichenden Grund für dieſe Thatſache nicht anzugeben wiſſen, ſo verzichten wir darauf, eine Erklärung zu verſuchen.

Die erſteren, nämlich die in dieſes Jahr fallenden Compoſitionen, ſind ausſchließlich die beiden Sonaten Op. 53 und 54 und das Andante favori; doch fällt wahrſcheinlich auch die letzte Reviſion der Sinfonia eroica in den Anfang dieſes Jahres.

Die im Jahre 1804 veröffentlichten Werke ſind folgende:

1. Die zweite Symphonie in D dur, dem Fürſten Karl Lichnowsky gewidmet, angezeigt durch das Kunſt- und Induſtriecomptoir, Wien den 10. März. — Das Arrangement dieſer Symphonie für Clavier, Violine und Violoncell, welches von derſelben Firma 1806 herausgegeben wurde, iſt von Ries indirect als ſein Werk in Anſpruch genommen, wiewohl der Titel die Worte enthält: par l'auteur même. Czerny beſtätigt Ries' Angabe mit folgenden Worten: „Das Arrangement der 2ten Symfonie als Claviertrio iſt von Ries; Beethoven gab es mir, einiges zu ändern, womit er nicht zufrieden war."

2. Lied „Der Wachtelſchlag", mit Clavier.

3. 7 Variationen über God save the King, für Clavier.

4. 3 Märſche für Clavier zu 4 Händen, Op. 45, der Fürſtin Eſterhazy gewidmet; ſämmtlich von derſelben Firma angezeigt.

5. 5 Variationen für Clavier über Rule Britannia, ebendaſelbſt am 20. Juni angezeigt.

6. Sonate in Es, Op. 31, Nr. 3, von Nägeli veröffentlicht in dem Repertoire des Clavicinistes, cah. 11.

Siebentes Kapitel.

Das Jahr 1805. Die Oper Leonore.

Das Leben eines Schriftſtellers oder Componiſten erlangt, wenn es von der Beſchäftigung mit einem großen Werke eingenommen iſt, eine gewiſſe Uebung täglicher Arbeit, welche wenig hervortretende Momente für den Biographen darbietet. So war es mit Beethoven während der erſten zwei Drittel des Jahres 1805. Wir beſitzen aus dieſer Zeit nur wenige Briefe des Meiſters, und die vorhandenen treten nach ihrem inneren Werthe nicht beſonders hervor. Ries war während der ganzen heißen Jahreszeit mit Lichnowsky in Schleſien abweſend, und mußte bald nach ſeiner Rückkehr von Wien nach Bonn zurückkehren; in Folge deſſen fehlen uns die Notizen vielleicht in der intereſſanteſten Periode jener vier Jahre, während welcher der junge Mann Beethoven's Unterricht genoß, der der Compoſition von Leonore — Fidelio. Die Geſchichte des Jahres 1805 iſt zugleich die Geſchichte dieſes Werkes, und leider eine ſehr unbefriedigende. Um den Faden dieſer Geſchichte weiter unten nicht zu unterbrechen, mögen die wenigen Ereigniſſe aus der erſten Hälfte des Jahres, die mit jener in keiner Verbindung ſtehen, zuerſt mitgetheilt werden.

Schuppanzigh hatte einen Knaben von großem Talente für die Violine entdeckt und unterrichtet, Joſeph Mayſeder mit Namen (geboren am 16. Oct. 1789), der bereits in ſeinem 16. Jahre der Gegenſtand großer Lobeserhebungen in der öffentlichen Preſſe war. Mit dieſem jungen Manne als zweitem Violiniſten, Schreiber „im Dienſte des Fürſten Lobkowitz" als Bratſchiſten und dem älteren Kraft als Violoncelliſten gab Schuppanzigh während des Winters 1804—5 Quartette „in einem Privathaus im Heiligenkreuzerhof auf die Art, daß der Zuhörer für vier Productionen immer fünf Gulden voranbezahlt". Bis zu Ende April ſpielten ſie Quartette von Mozart, Haydn, Beethoven, Eberl und Romberg, „zuweilen auch größere Stücke. Unter dieſen gefiel vorzüglich das ſchöne Beethovenſche Sextett aus Es, eine Kompoſition, die durch ſchöne Melodieen, einen ungezwungenen Harmoniefluß und einen Reichthum neuer und überraſchender Ideen glänzt". So berichtet die Allg. Muſik. Zeitung (VII, S. 535) von dem Sextett für Blasinſtrumente, welches ſpäter die Opuszahl 71 erhielt, jedoch nach Nottebohm ſpäteſtens 1796, und, was nicht unwahrſcheinlich, in ſeiner urſprünglichen Geſtalt bereits in Bonn componirt war.

Bei dem großen Ueberfluß an Inſtrumental-Virtuoſen von ſeltener Fähigkeit, die damals in Wien lebten, gereichte es der Kaiſerſtadt nicht eben zur Ehre, daß öffentliche Orcheſterconcerte, wenn wir von den Sommerconcerten im Augarten abſehen, eine Reihe von Jahren hindurch völlig aufgegeben waren. In ihrer Unzufriedenheit hierüber hatten die Banquiers Würth und Fellner (Fellner u. Comp. am Hohenmarkt) während des Winters 1803—4 „alle Sonntage Vormittags bei ſich eine gewählte Geſellſchaft (beinahe durchaus Dilettanten) verſammelt zu Concerten, welche ſich größtentheils auf vollſtimmige Stücke, als Sinfonieen (unter dieſen

Beethovens erſte und zweite), Ouvertüren, Concerte, beſchränkten, und dieſe wirklich trefflich ausführten“. Unter dieſen befanden ſich auch „einige Ouvertüren von einem gewiſſen Grafen Gallenberg“; derſelbe hat, wie es weiter heißt, „Mozart und Cherubini ſo ſklaviſch nachgeahmt oder vielmehr abgeſchrieben, iſt ihnen ſogar bis auf die Tonarten und Modulationen ſo getreu gefolgt, daß man immer die Ouvertüre, nach welcher die ſeinige zugeſchnitten war, mit der größten Beſtimmtheit angeben konnte, und dieſer gänzliche Mangel an Originalität beweiſt nach meiner Meinung mehr gegen Gallenbergs Talent, als es die verfehlteſte, aber eigenthümliche Arbeit hätte thun können“. Dieſe Concerte dirigirte Clement vom Theater an der Wien.

In dem gegenwärtigen Winter wurden ſie erneuert, und neue Aufführungen von Beethoven's zwei erſten Symphonien und dem Concerte in C moll (wobei Ries die Clavierſtimme ſpielte[1]) bereiteten den Weg für „eine ganz neue Sinfonie — eine lange, für die Ausführung äußerſt ſchwierige Kompoſition, eigentlich eine ſehr weit ausgeführte, kühne und wilde Phantaſie“; es fehlte in ihr, heißt es weiter, „gar nicht an frappanten und ſchönen Stellen, in denen man den energiſchen, talentvollen Geiſt ihres Schöpfers erkennen muß; ſehr oft aber ſcheint ſie ſich ganz ins Regelloſe zu verlieren“. Der Schreiber „gehört gewiß zu Hrn. v. Beethovens aufrichtigſten Verehrern, aber bei dieſer Arbeit muß er doch geſtehen, des Grellen und Bizarren allzuviel zu finden, wodurch die Ueberſicht äußerſt erſchwert wird und die Einheit beinahe ganz verloren geht.“ Es war die Sinfonia eroica, ihre erſte, halb öffentliche Aufführung. Ihre erſte wirklich öffentliche Darſtellung fand im Theater an der Wien, an einem Sonntag Abend, den 7. April ſtatt, wo ſie den zweiten Theil eines Concerts eröffnete, welches Clement zu ſeinem eigenen Vortheil gab. Das Programm zeigt ſie in folgender Weiſe an: „Eine neue große Sinfonie in Dis von Herrn Ludwig van Beethoven, zugeeignet Sr. Durchlaucht Fürſten von Lobkowitz. Auch wird der Verfaſſer dieſelbe ſelbſt zu dirigiren die Gefälligkeit haben.“

Czerny erinnerte ſich, wie er Jahn erzählte, daß bei dieſer Gelegenheit Jemand von der Gallerie rief: „Ich gäb' noch einen Kreuzer, wenn's nur aufhört.“ In dieſem Ausrufe haben wir den Schlüſſel zu der Tonart, in welcher die Symphonie in den öffentlichen Berichten beurtheilt wurde, welche jetzt zu den Curioſitäten der muſikaliſchen Literatur gehören. So fand z. B. der oben angeführte Schriftſteller „auch dieſesmal gar keine Urſache ſein ſchon früher darüber gefälltes Urtheil zu ändern. — Die Sinfonie würde unendlich gewinnen, wenn ſich B. entſchließen wollte, ſie abzukürzen, und in das ganze mehr Licht, Klarheit und Einheit zu bringen". Der Correſpondent des „Freimüthigen" theilt die Zuhörerſchaft in drei Theile. „Die einen," ſagt er, „Beethoven's ganz beſondere Freunde behaupten, gerade dieſe Sinfonie ſei ein Meiſterſtück, das ſei eben der wahre Styl für die höhere Muſik und wenn ſie jetzt nicht gefällt, ſo komme das nur daher, weil das Publicum nicht kunſtgebildet genug ſei alle dieſe hohen Schönheiten zu faſſen; nach ein paar tauſend Jahren aber würde ſie ihre Wirkung nicht verfehlen. — Der andere Theil ſpricht dieſer Arbeit ſchlechterdings allen Kunſtwerth ab und meint, darin ſei ein ganz ungebändigtes Streben nach Auszeichnung und Sonderbarkeit ſichtbar, das aber nirgends Schönheit oder wahre Erhabenheit und Kraft bewirkt hätte. Durch ſeltſame Modulationen und gewaltſame Uebergänge, durch das Zuſammenſtellen der heterogenſten Dinge, wenn z. B. ein Paſtorale im größten Style durchgeführt wurde, durch eine Menge Riſſe in den Bäſſen, durch drei Hörner u. a. d. könne zwar eine gewiſſe eben nicht wünſchenswerthe Originalität ohne viele Mühe gewonnen werden; aber nicht die Hervorbringung des blos Ungewöhnlichen und Phantaſtiſchen, ſondern des Schönen und Erhabenen ſei es, wodurch ſich das Genie beurkunde: Beethoven hatte ſelbſt durch ſeine früheren Werke die Wahrheit dieſes Satzes erwieſen. — Die dritte ſehr kleine Partie ſteht in der Mitte; ſie geſteht der Sinfonie manche Schönheiten zu, bekennt aber, daß der Zuſammenhang oft ganz zerriſſen ſcheint, und daß die unendliche Dauer dieſer längſten, vielleicht auch ſchwierigſten aller Symphonieen ſelbſt Kenner ermüde, dem bloßen Liebhaber aber unerträglich werde. Sie wünſcht, daß H. v. B. ſeine anerkannten großen Talente verwenden möge, uns Werke zu ſchenken, die ſeinen beiden erſten Symphonieen aus C und D gleichen, ſeinem anmuthigen Septett aus Es, dem geiſtreichen Quintett aus D dur [C dur?] und anderen ſeiner früheren Compoſitionen, die B. immer in die Reihe der erſten Inſtrumentalcomponiſten ſtellen werden. Sie fürchtet aber, wenn Beethoven auf dieſem Wege fort wandelt, ſo werde er und das Publicum übel dabei fahren. Die Muſik könne ſo bald dahin kommen, daß jeder, der nicht genau mit den Regeln und Schwierigkeiten der Kunſt vertraut iſt, ſchlechterdings gar keinen Genuß bei ihr finde, ſondern durch eine Menge unzuſammenhängender und überhäufter Ideen und einen fortwährenden Tumult aller Inſtrumente zu Boden gedrückt, nur mit einem unangenehmen Gefühle der Ermattung den Konzertſaal verlaſſe. Das Publicum und H. v. Beethoven, der ſelbſt dirigirte, waren an dieſem Abende nicht mit einander zufrieden. Dem Publicum war die Symphonie zu ſchwer, zu lang, und B. ſelbſt zu unhöflich, weil er auch den beifallklatſchenden Theil keines Kopfnickens würdigte. Beethoven im Gegentheile fand den Beifall nicht auszeichnend genug.“ — —

---

[1] Allg. Muſ. Ztg. VI, S. 467.

Dieſe klare, kurzgefaßte und werthvolle Mittheilung über die widerſtreitenden Meinungen der erſten Zuhörer der Eroica macht weitere Anführungen überflüſſig; wir fügen nur noch eine Erzählung hinzu, die charakteriſtiſch genug für den Meiſter iſt, um wohl als wahr angenommen werden zu können. Als man nämlich Beethoven ſelbſt gegenüber über die zu große Länge der Symphonie klagte, ſoll er im Weſentlichen geantwortet haben: wenn er eine Symphonie ſchreibe, die eine Stunde dauere, ſo werde man ſie wohl kurz genug finden. Er wies es entſchieden zurück, irgend eine Aenderung in dem Werke vorzunehmen, gab jedoch der öffentlichen Meinung ſo weit nach, daß er bei ihrer Veröffentlichung auf den Titel der Symphonie eine Bemerkung des Inhalts ſetzen ließ, daß ſie, mit Rückſicht auf ihre große Länge, am beſten im Anfang eines Concerts geſpielt werde, ehe das Auditorium ermüdet wäre.

Beethoven war, obgleich heftig und gewaltſam in ſeinem Zorne, doch verſöhnlicher Natur. Man wird ſich des Diebſtahls des dem Grafen Fries gewidmeten C dur-Quintetts erinnern, wie ihn Ries erzählt, ſowie der Warnung Beethoven's gegen unberechtigte Herausgabe. Nun hat Nottebohm mit genügender Sicherheit die Thatſache feſtgeſtellt, daß die geſtochenen Platten nicht, wie Ries vermuthete, zerſtört, ſondern mit des Componiſten Zuſtimmung und ſogar mit ſeinen Verbeſſerungen ſpäter wieder benutzt worden ſind. Ein kurzer Brief, den er unterm 1. Juni an den Verleger, der ihn beleidigt hatte, richtete, zeigt, daß ſein Zorn ſchon wieder beſänftigt war, und ſcheint die Abſicht anzudeuten, ihm das Verlagsrecht eines neuen Quintetts zu übertragen — eine Abſicht, welche bei der drängenden Beſchäftigung mit ſeiner Oper und in Folge der bald nachher folgenden Invaſion der Franzoſen unausgeführt blieb. Der Brief, im Beſitze der Herren Artaria u. C., lautet ſo:

„An die Herren Artaria u. Kompagnie.

P. S.

Ich melde ihnen hiermit, daß die Sache wegen des neuen Quintetts ſchon zwiſchen mir u. Gr. Fries ausgemacht iſt. Der Hr. Graf hat mir heute Verſicherung gegeben, daß er ihnen hiermit ein Geſchenk machen will. Für heute iſt es ſchon zu ſpät die Sache ſchriftlich zu machen, doch ſoll dies in den erſten Tagen der jetzt kommenden Woche geſchehen. Für heute ſei es ihnen nur genug mit dieſer Nachricht. — Ich glaube hierdurch wenigſtens ihren Dank verdient zu haben.

ihr ergebenſter Diener
Ludwig van Beethoven.

Wien den erſten Juni [Samſtag] 1805.“

Um dieſelbe Zeit kam Ignaz Pleyel, geboren 1757, das vierundzwanzigſte Kind eines Schulmeiſters in Ruppersthal, einem wenige Meilen von Wien entfernten Dorfe, ein Lieblingsſchüler Haydn's und gerade damals nächſt ſeinem Lehrer der am weiteſten bekannte und populärſte der lebenden Inſtrumentalcomponiſten, von Paris zurück, um nach vieljähriger Abweſenheit die Stätte ſeiner Jugend wiederzuſehen. Er brachte ſeine letzten neuen Quartette mit, „welche [wie Czerny ſchreibt] bei dem Fürſten Lobkowitz vor einer groſſen und hohen Geſellſchaft aufgeführt wurden. Zum Schluſſe wurde der auch anweſende Beethoven erſucht etwas zu ſpielen. Wie gewöhnlich ließ er ſich unendlich lange bitten, und wurde endlich faſt mit Gewalt von den Damen zum Clavier gezogen. Unwillig reißt er vom Violinpult die noch aufgeſchlagene 2ᵗᵉ Violinſtimme des Pleyelſchen Quartetts, wirft ſie auf den Pult des Fortepiano und beginnt zu phantaſiren. Noch nie hatte man ihn glänzender, origineller und großartiger improviſiren gehört, als an jenem Abend. Aber durch die ganze Improviſation gingen in den Mittelſtimmen wie ein Faden oder Cantus firmus die an ſich ganz unbedeutenden Noten durch, welche auf der zufällig aufgeſchlagenen Seite jenes Quartetts ſtanden, während er die kühnſten Melodieen und Harmonieen im brillanteſten Concertſtyle darauf baute. Der alte Pleyel konnte ſein Staunen nur dadurch zeigen, daß er ihm die Hände küßte. Nach ſolchen Improviſationen pflegte Beethoven in ein laut ſchallendes vergnügtes Lachen auszubrechen.“

Da Beethoven im Frühling 1804 aus den bis dahin innegehabten Räumen im Theater auszog, und bald darauf auch die Zimmer in dem „rothen Hauſe“ verließ, um die von Breuning einzunehmen, ſo mußte ſich ſein Bruder Caſpar eine Wohnung für ſich allein ſuchen, welche er für den Augenblick auf dem hohen Markte fand. Der neue Contract mit Baron Braun gab jedoch dem Componiſten von Neuem das Recht auf die Zimmer im Theatergebäude, welche er benutzte, während er zu gleicher Zeit die Wohnung in dem Paſqualati'ſchen Hauſe beibehielt. Das Adreßbuch der Hauptſtadt für 1805 gibt ſeine Adreſſe im Theatergebäude an, und dort empfing er ſeine Beſuche; im Paſqualatiſchen Hauſe pflegte er ſich für die Arbeit einzuſchließen, und befahl ſeinem Diener, niemanden, wer es auch ſei, vorzulaſſen. Im Sommer zog er nach Hetzendorf, und dort arbeitete er ſeine Oper aus, in derſelben gabelförmigen Linde im Schönbrunner Garten ſitzend, wo er vier Jahre früher den Chriſtus am Oelberge componirt hatte. So hatte er wieder drei Wohnungen zu gleicher Zeit, wie im vorhergehenden Sommer, mit dem Unterſchiede, daß ihn eine derſelben diesmal nichts koſtete. Die hundertmal wiederholte Erzählung von Ries, daß er 1804 vier Wohnungen zugleich gehabt habe, iſt ein Mißverſtändniß.

Ehe Beethoven nach Hetzendorf überſiedelte, ungefähr um die Mitte Juni, hatte er die Muſik zu ſeiner Oper vollſtändig ſkizzirt. Dies iſt hinlänglich ſichergeſtellt durch eine jener wunderlichen Bemerkungen, die er auf leere Stellen jedes Manuſcripts, welches er gerade vor ſich hatte, zu machen pflegte. Diesmal ſchrieb er folgendes: „am 2ten Juni. Finale immer ſimpler alle Klaviermuſik ebenfalls — Gott weiß es — warum auf mich meine Klaviermuſik immer den ſchlechteſten Eindruck macht, beſonders wenn ſie ſchlecht geſpielt wird.“

Dieſe Worte ſtehen mitten zwiſchen Skizzen zum Schlußchor der Oper; ſie ſind auf die obere, äußere Ecke von S. 291 des Skizzenbuchs der Leonore geſchrieben, welches jetzt im Beſitze des Herrn Paul Mendelsſohn in Berlin iſt. Da die Bemerkungen, welche vor längeren Jahren mit Erlaubniß des Beſitzers aus dieſem intereſſanten Bande gemacht waren, ſich weniger vollſtändig erwieſen, als für dieſes Werk wünſchenswerth geweſen wäre, ſo hatte Hr. Mendelsſohn auf Bitten des Herrn Joſ. Joachim die große Gefälligkeit, daſſelbe dem Verfaſſer zu einer neuen vollſtändigen Unterſuchung ſeines Inhalts zur Verfügung zu ſtellen. Die Aufgabe, die Skizzen zu identificiren, war eine im höchſten Grade mühevolle und ermüdende; doch mit Hülfe der ausgezeichneten Ausgabe der

Oper von Jahn iſt Ausdauer und Geduld beinahe vollſtändig von Erfolg gekrönt worden. Natürlich gibt dem Buche ſchon die Eigenſchaft eines Autographs und eines Denkmals von Beethoven's unermüdlichem Fleiße ein großes Intereſſe; der hauptſächlichſte Werth dieſes Manuſcripts liegt jedoch in dem Einblicke, welchen der Muſiker in des Meiſters Art und Weiſe zu componiren erhält. Es liegt außerhalb der Abſicht dieſer Biographie und würde des Verfaſſers Anſprüche auf muſikaliſche Kenntniß überſteigen, wollte er hier eine Analyſe der Skizzen aus dem genannten Zwecke verſuchen; dies iſt eine Aufgabe für das Talent und die Gelehrſamkeit eines Nottebohm. Aber auch für den Biographen hat das Buch ſeinen Werth; die überraſchende Beſtätigung einer ſchon früher von dem Verfaſſer gehegten Meinung, daß zwei hergebrachte Annahmen über die Compoſition der Oper irrthümlich ſind, belohnt vollſtändig die Mühe, daſſelbe durchſtudirt zu haben. Erſtens nämlich hat ein falſch verſtandener Satz in Jahn's Aufſatz „Leonore oder Fidelio" den Glauben hervorgerufen und ihm Verbreitung verſchafft, daß Beethoven's „kühner Enthuſiasmus für der Menſchen Wohl und ihre Rechte" ihn veranlaßt habe, ſeine Skizzen für die Oper mit dem „zweiten Finale mit ſeinem hymniſchen Character" zu beginnen. Das Skizzenbuch indeß, wenn es überhaupt etwas beweiſt, beweiſt dies, daß Beethoven mit dem Anfang begann und alle Hauptnummern in der Ordnung vornahm, wie ſie in Sonnleithner's Text ſtehen; daß die Schlußchöre zuletzt ſkizzirt wurden, und endlich, daß dieſes Skizzenbuch zufällig in der Mitte des Gefangenenchors, dem urſprünglichen zweiten Finale, beginnt, weil die vorhergehenden Studien fehlen. Der Band enthält die erſten Skizzen von Nr. 11—18, 15a, 17a und 18a (Anhang) nach Jahn's Ausgabe; Nr. 1 und 5 ſind ebenfalls vorhanden, doch nicht in den Originalſkizzen; Nr. 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9 und 10 fehlen entweder vollſtändig oder treten nur fragmentariſch in nachträglichen Gedanken auf, wie Nr. 9 auf S. 51, wo Beethoven oben auf der Seite geſchrieben hat „im Duette zwiſchen P und R" und gleich darunter: „dann ſchleich ich" mit einer Andeutung (vier Tactſtriche einſtimmig) für die Begleitung. Nachträgliche Gedanken für das Duett „Um in der Ehe" (Fidelio und Marcelline) ſtehen auch auf S. 23 und 344 und ſo vielleicht noch ein oder zwei andere; aber nicht mehr. Die Skizzen zu Fidelio's Recitativ „Ach brich noch nicht" und zu der Arie „Komm Hoffnung (Nr. 11), welche ſich gegen Ende des Bandes finden, ſcheinen von der aufgeſtellten Regel in bemerkenswerther Weiſe abzuweichen;

wenn dies aber wirklich die erſten Skizzen ſind, ſo erklärt ſich ihr Auftreten nach den Schlußſcenen durch zwei Bemerkungen von Beethoven's Hand auf S. 344: „Duetto mit Müller [Marcelline] und Fidelio für ſich“, und „Arie für Fidelio, ein andrer Text der mit ihr einſtimmt“. Dieſe Bemerkungen zeigen deutlich, daß bezüglich des Duetts eine Aenderung der anfänglichen Abſicht eingetreten war, ſowie daß die ſchöne Arie „Komm Hoffnung“ urſprünglich nicht in Sonnleithner's Text geſtanden hatte.

Der zweite hergebrachte Irrthum, den das Skizzenbuch vollſtändig widerlegt, iſt der, daß die ſchönſten Stellen in der Oper eine Art unmittelbaren muſikaliſchen Erguſſes von Gefühlen und Empfindungen ſeien, welche durch die unglücklichen Liebesaffairen des Componiſten hervorgerufen oder zu einem hohen Grade von Lebhaftigkeit geſteigert worden waren. Von der erſten Seite dieſes Manuſcripts bis zu der letzten findet ſich nichts, welches irgendwie den Eindruck einer ſolchen Unmittelbarkeit machte. Jede Nummer, wie ſie jetzt vollendet in der Partitur ſteht, war das langſame Ergebniß einer fortdauernden Arbeit und eines unverdroſſenen Studiums.

Jahn ſagt (Geſ. Schr. S. 244): „Ich habe nicht wenige Skizzen Beethovens zu prüfen Gelegenheit gehabt, mir iſt aber kein Fall bekannt, wo man nicht anerkennen müßte, daß das, was er gewählt — auch wirklich das Schönſte ſei, oder wo man bedauern möchte, daß das von ihm Verworfene nicht zur Ausführung gekommen iſt.“ Er hätte mit Wahrheit noch hinzufügen können, daß einige der erſten niedergeſchriebenen Gedanken zu Stücken, die jetzt zu den Edelſteinen der Oper gehören, in ſolchem Grade gewöhnlich und trivial ſind, daß man ſie kaum Beethoven zuſchreiben möchte, wenn ſie nicht in ſeiner eigenen Handſchrift da ſtänden. Die kurze allgemeine Beſchreibung, welche Jahn von dem Inhalte dieſes Manuſcripts gibt, bedarf in keiner Weiſe einer Berichtigung, mit Ausnahme einer einzigen Stelle, wo er ſich vielleicht etwas zu ſehr auf ſein Gedächtniß verließ und die, wie wir glauben, irrige Meinung erkennen läßt, daß auch die Arie der Marcelline hier zuerſt ſkizzirt ſei. „Die Skizzen,“ ſagt er S. 243, „ſind natürlich ſehr verſchiedener Art. Zum Theil ſind es gänzlich von einander abweichende Verſuche denſelben Text muſikaliſch auszudrücken, und manche Nummern, wie die Arien Marcellines und Pizarros, das Grabduett, einzelne hervortretende Stellen erſcheinen Anfangs mit ganz anderen Motiven als in der Oper. — — Anderemale ſind ganze Stücke in einem Zuge ſo hingeſchrieben, wie ſie dann im Weſentlichen geblieben ſind.“ Dieſe Worte lauten etwas zu entſchieden, wenn nicht vielleicht Jahn die Arien Rocco’s und Marcellinens im Sinne hatte. „Daneben geht dann aber dieſe unermüdliche Detailarbeit, die gar nicht aufhören kann nicht blos einzelne Motive und Melodien, ſondern die kleinſten Elemente derſelben hin und her zu wenden und zu rücken und aus allen denkbaren Variationen die beſte Form hervorzulocken. Man ſtaunt über dieſes unaufhörliche Verſuchen und begreift nicht, wie aus ſolchem muſicaliſchen Bröckelwerk ein organiſches Ganze werden könne. Vergleicht man aber das fertige Kunſtwerk mit dem Chaos der Entwürfe, ſo wird man immer wieder von der tiefſten Bewunderung vor dem ſchöpferiſchen Geiſt ergriffen, der die Idee ſeiner Aufgabe ſo klar angeſchaut, Grundlage und Umriß der Ausführung ſo feſt und ſicher gefaßt hat, daß unter alle dem Suchen und Verſuchen im Einzelnen doch das Ganze aus ſeiner Wurzel naturgemäß heraufwächſt und ſich entwickelt. Und machen dieſe Skizzen nicht ſelten den Eindruck unſicheren Schwankens und Taſtens, ſo wächſt nachher wieder die Bewunderung vor der wahrhaft genialen Selbſtkritik, die, nachdem ſie Alles geprüft, ſchließlich mit ſouveräner Gewißheit das Beſte behält.“

In den in letzter Zeit vom Verfaſſer für die gegenwärtige Biographie gemachten Notizen aus dem Skizzenbuche der Leonore zeichnete ſich derſelbe achtzehn verſchiedene Anfänge zu Floreſtens Arie „In des Lebens Frühlingstagen“, und zehn zu dem Chore „Wer ein holdes Weib errungen“ auf; andere wurden übergangen, weil ſie unleſerlich oder wenig mehr als Wiederholungen waren. Die Studien zu jenem wunderbaren Jubelausbruche: „O namenloſe Freude“ ſind zahlreich; die erſten Takte des Duetts ſind jedoch in allen dieſelben, da ſie Beethoven aus einer „alten Oper“ genommen hatte.

Es erſcheint gewiß wie eine Art kaltblütiger Grauſamkeit, ſo unbarmherzig das romanhafte Gebäude zu zerſtören, welches ſich für eine Zeit von dreißig Jahren auf dem ſandigen Fundamente erhoben hat, das Schindler in ſeiner Geſchichte von der Gräfin Guicciardi gelegt hat, und worin vermittelſt einer eingebildeten Verbindung die Oper Leonore einen beträchtlichen Beſtandtheil bildet. Facts are stubborn things, ſagt das engliſche Sprichwort, und in dieſem Falle ſind die Thatſachen mit dem Roman unvereinbar. Es gibt eine alte Anekdote von einem Redner, welcher, als man ihm erzählte, daß ſeine Anſichten im vorliegenden Falle in directem Widerſpruche mit den Thatſachen ſtänden, antwortete: „um ſo ſchlimmer für die Thatſachen!“ Wir empfehlen ſein Beiſpiel den Verfaſſern der Beethovenromane.

Das ſchöpferiſche Genie Beethovens, ſein unermüdlicher Fleiß und der Ehrgeiz, mit Cherubini auf ſeinem eigenen Felde zu wetteifern, erklären hinlänglich die ungewöhnlichen Vorzüge dieſes Werkes; Mangel an praktiſcher Erfahrung in der Operncompoſition ſeine Mängel. Von Juni bis wahrſcheinlich zum September lebte Beethoven in völliger Abgeſchloſſenheit zu Hetzendorf, eifrig beſchäftigt das Chaos des Skizzenbuches in die Ordnung und Schönheit der Partitur der Leonore umzuwandeln, woran er, wie er Schindler erzählte, in den ſchönen Sommertagen in den Schatten von Schönbrunn ſitzend, arbeitete. Dieſe Abgeſchloſſenheit wird für unſere Kenntniß nur unterbrochen durch die erſte Begegnung mit Cherubini. Einſtmals im Juli — denn Cherubini kam nach dem 5. jenes Monats nach Wien, und Vogler war vor dem 28. in Salzburg — „waren bei Sonnleithner Cherubini, Beethoven und Vogler zuſammen; alle ſpielten; Vogler zuerſt und endlos, ſo daß die Geſellſchaft darüber zu Tiſch ging. Beethoven war voller Aufmerkſamkeit und Verehrung gegen Cherubini“. So erzählt Jahn nach einer ihm von Grillparzer gemachten Mittheilung. Czerny erzählte ihm: „B. hat Cherubini 1805 nicht freundlich aufgenommen, worüber dieſer ſich ſpäter gegen Czerny beklagte“.

Zu Ende der Sommerſaiſon kehrte Beethoven mit ſeiner Oper in die Stadt zurück, die ſo weit fertig war, daß mit den Proben begonnen werden konnte. Hier fand ihn Ries, der uns bei jener Gelegenheit die ſcherzhafte Scene des Wiederſehens beſchreibt. „Er hatte mich wirklich lieb,“ ſagt er S. 116, „und gab mir davon einmal einen ſehr komiſchen Beweis in ſeiner Zerſtreuung. Als ich nämlich aus Schleſien zurückkam, wo ich auf Beethovens Empfehlung längere Zeit auf den Gütern des Fürſten Lichnowsky als Clavierſpieler mich aufgehalten hatte, und in ſein Zimmer trat, wollte er ſich eben raſiren, und war bis an die Augen (denn ſo weit ging ſein erſchrecklich ſtarker Bart,) eingeſeift. Er ſprang auf, umarmte mich herzlich und ſiehe da, er hatte die Schaumſeife von ſeiner linken Wange auf meine rechte ſo vollſtändig übertragen, daß er auch nichts davon zurückbehielt. Ob wir lachten? Auch mußte Beethoven wohl Privatnotizen von daher über mich haben; denn er kannte mehrere meiner jugendlichen Unbeſonnenheiten, mit denen er mich jedoch nur neckte.“

Bei all' ſeiner Freundlichkeit gegen Ries hatte Beethoven jedoch die Geſchichte mit dem Andante weder vergeſſen noch vergeben. „Eines Tages (S. 102), wo eine kleine Geſellſchaft nach dem Concerte im Augarten (Morgens um 8 Uhr) mit dem Fürſten [Lichnowsky] frühſtückte, worunter auch Beethoven und ich waren, wurde vorgeſchlagen, nach Beethoven's Haus zu fahren, um ſeine, dazumal noch nicht aufgeführte Oper Leonore zu hören. Dort angekommen, verlangte Beethoven auch, ich ſollte weggehen, und da die dringendſten Bitten aller Anweſenden fruchtlos blieben, that ich es mit Thränen in den Augen. Die ganze Geſellſchaft bemerkte es. Fürſt Lichnowsky, mir nachgehend, verlangte, ich möchte im Vorzimmer warten, weil er ſelbſt die Veranlaſſung dazu gegeben habe, und nun die Sache ausgeglichen haben wollte. Mein gekränktes Ehrgefühl ließ dies jedoch nicht zu. Ich hörte nachher, Lichnowsky wäre gegen Beethoven wegen ſeines Betragens ſehr heftig geworden, da doch nur Liebe zu ſeinen Werken Schuld an dem ganzen Vorfalle und folglich auch an ſeinem Zorne ſei. Dieſe Vorſtellungen führten jedoch nur dahin, daß er nun auch der Geſellſchaft nicht mehr ſpielte."

So geſchah es, daß für Ries die einzige Gelegenheit, jemals die Muſik zu Leonore=Fidelio in ihrer urſprünglichen Geſtalt zu hören, verloren ging. Beethoven hätte dafür auch nicht früher ſorgen können, da er nicht vermuthen konnte, daß ſie ſich ſo bald trennen würden. In Bonn, welches jetzt unter franzöſiſcher Herrſchaft ſtand, war Ries der Conſcription unterworfen, und es kam eine Mittheilung, daß er zur erſten Ziehung gehöre. „Er war daher," wie das Harmonicon ſagt, „genöthigt, unverzüglich nach Hauſe zurückzukehren, denn ſein Ungehorſam würde ſeinen Vater und ſeine Familie der Gefahr des Verderbens ausgeſetzt haben. Da die Armee von Auſterlitz damals im Anmarſch gegen Wien war, ſo konnte er keinen Paß erhalten, um direct zurückzukehren, ſondern war gezwungen den Weg über Prag, Dresden und Leipzig zu nehmen. Der Tag für ſeinen Eintritt ins Regiment war ſchon beſtimmt, unter der Strafe als Deſerteur erklärt zu werden; deshalb ſchickte er ſich an, den mühſamen Weg von Wien nach Leipzig zu Fuß zu machen; denn da alle jene, welche vor der Annäherung der franzöſiſchen Armee flohen, dieſe Richtung nahmen, ſo waren alle möglichen Mittel des Fortkommens von ſolchen in Beſchlag genommen, welche mehr Macht, Einfluß und Geld hatten als unſer junger Muſiker."

Ehe Ries von Wien abreiſte, bewies ihm Beethoven, der ſelbſt nicht in der Lage war, ihm Geldunterſtützung zukommen zu laſſen, noch einmal ſeine freundſchaftlichen Geſinnungen, indem er ihm folgenden Brief an die Fürſtin Liechtenſtein mitgab. [1]

„Verzeihen Sie, durchlauchtigſte Fürſtin! wenn Sie durch den Ueberbringer dieſes vielleicht in ein unangenehmes Erſtaunen gerathen. Der arme Ries, mein Schüler, muß in dieſem unglückſeligen Kriege die Muskete auf die Schulter nehmen, und — muß zugleich ſchon als Fremder in einigen Tagen von hier fort. — Er hat nichts, gar nichts, muß eine weite Reiſe machen. Die Gelegenheit zu einer Akademie iſt ihm unter dieſen Umſtänden gänzlich abgeſchnitten. — Er muß ſeine Zuflucht zur Wohlthätigkeit nehmen. Ich empfehle Ihnen denſelben. Ich weiß es, Sie verzeihen mir dieſen Schritt. Nur in der äußerſten Noth kann ein edler Menſch zu ſolchen Mitteln ſeine Zuflucht nehmen.

In dieſer Zuverſicht ſchicke ich Ihnen den Armen, um nur ſeine Umſtände in etwas zu erleichtern; er muß zu Allen, die ihn kennen, ſeine Zuflucht nehmen.

Mit der tiefſten Ehrfurcht
L. van Beethoven."

[Adreſſe] Pour Madame la Princesse Liechtenstein etc.

„Der Brief," ſagt Ries, „wurde (was Beethovens höchſten Zorn erregte) nicht abgegeben, doch verwahrte ich das auf ein kleines, ungleich beſchnittenes Quartblättchen geſchriebene Original als einen Beweis von Beethovens Freundſchaft und Liebe für mich."

„Als Ries zu Coblenz ankam," fährt das Harmonicon fort, „ſtellte er ſich unverzüglich vor der Conſcriptions-Commiſſion; und hier rettete ihn ein Umſtand, den er immer als ein ſchweres Mißgeſchick betrachtet hatte. In ſehr früher Jugend hatte Herr Ries in Folge der Blattern die Sehkraft des einen Auges verloren, und wegen dieſes Mangels wurde er als untauglich zum Dienen erklärt und freigelaſſen." Drei Jahre verſtrichen, ehe wir Ries in Wien wieder antreffen; den größeren Theil dieſer Zwiſchenzeit brachte er in Paris in ſo entmuthigenden Umſtänden zu, daß er ernſtlich daran dachte, ſeinen Beruf zu verlaſſen. —

Im Theater an der Wien hatte keine der in dieſer Saiſon neu aufgeführten Opern ſich längere Zeit auf der Bühne behauptet, obgleich zwei derſelben, „Swetards Zauberthal“ von Schikaneder [?], Muſik von Fiſcher, und „Veſtas Feuer“ von Schikaneder, Muſik von G. Weigl, „mit ganz ungewöhnlicher Pracht an Dekorationen und Kleidungen“, zur Aufführung kamen. Es war jetzt Herbſt, und die Einnahmen deckten die Ausgaben des Theaters nicht. „Aus der Ferne,“ ſagt Treitſchke, „wälzte ſich das Ungewitter eines Krieges gegen Wien und raubte den Zuſchauern die zum Genuſſe eines Kunſtwerkes erforderliche Ruhe. Doch eben deswegen bot man das Möglichſte auf, die ſparſam beſuchten Räume des Hauſes zu beleben. Fidelio ſollte das Beſte thun und ſo ging die Oper unter keineswegs glücklichen Konſtellationen am 20. November in Scene. — Nur die weiblichen Rollen konnte man durch Mlle. Milder und Müller genügend beſetzen; die Männer ließen deſto mehr zu wünſchen übrig.“

---

[1] Ries Not. S. 134 „Ohne Datum. Geſchrieben einige Tage vor dem Einzuge der Franzoſen 1805."

Anna Milder war den 13. Dec. 1785 geboren und vollendete alſo damals gerade ihr 20. Jahr. Sie war jene Schülerin Neukomm's, welcher Haydn einige Jahre vorher geſagt hatte: „Liebes Kind! Sie haben eine Stimme wie ein Haus!“ Schikaneder engagirte ſie zuerſt, und am 9. April 1803 begann ſie ihre theatraliſche Laufbahn mit der Rolle der Juno in der Oper „Der Spiegel von Arkadien“ von Süßmayer, der für ſie eine neue, große Arie hinzucomponirt hatte. Beethoven hatte die Partie des Fidelio für ſie geſchrieben. In ſpäteren Jahren war es eine ihrer Hauptrollen; damals jedoch ließ ſie, nach den gleichzeitigen Berichten zu urtheilen, noch manches zu wünſchen übrig, da es ihr eben auch an Bühnenerfahrung fehlte.[1]

Louiſe Müller, welche die Marcelline ſang, „hat ſich ſchon [im April 1805] in einigen Jahren zu einer geſchmackvollen recht braven Sängerin gebildet, wenn ſie gleich nicht von einer ſehr ausgezeichneten Stimme unterſtützt wurde“. Sie wurde nach Caſtelli's Meinung „eine gar liebliche Schauſpielerin und brave Sängerin, beſonders im heiteren Fache“.

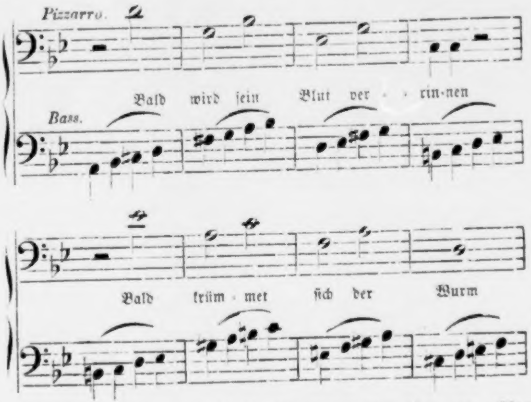
Demmer, ausgebildet in Köln [etwa unſer alter Bekannter von Bonn?] beſaß nach einem Berichte aus dem Jahre 1799, in welchem er zu Frankfurt am Main ſang, „eine feſt ausdauernde Stimme und viel Höhe, beſonders aber ſpielte er etwas komiſche Tenorrollen vortrefflich.

---

[1] Ledebur, der in ſeinem „Tonkünſtlerlexicon Berlins“ übrigens ſo ſehr genau iſt, bringt ſie wenigſtens 2 Jahre zu früh an die Hofoper.

Am beſten waren ihm gelungen Arien, die wenig Geläufigkeit und mehr Tragen im Vortrage erforderten“. Caſtelli lobt ihn; doch alle gleichzeitigen Berichte bedauern, daß er der Partie des Floreſtan, für welche er damals beſtimmt wurde, nicht gewachſen war.

Sebaſtian Meyer, verſchwägert mit Mozart, der muſikaliſche Reformator dieſes Theaters, „war als Sänger nicht bedeutend, aber ein wackerer Schauſpieler“, wie Caſtelli berichtet, welcher mit ihm genau bekannt war. Schindler erzählt eine Anekdote von ihm in Bezug auf die ihm übertragene Rolle des Pizarro, welche offenbar von Beethoven herrührt, und welche die hohe Meinung erkennen läßt, die er von ſeinen Fähigkeiten hatte. „Er pflegte,“ ſagt er (I, S. 132), „bei Mozart zu ſchwören, und überhaupt ſich Alles zuzutrauen. In Beziehung nun auf dieſes große Selbſtvertrauen faßte Beethoven den Vorſatz, ihn von ſolcher Schwäche zu curiren,“ zu welchem Zwecke folgende Stelle in der Arie des Pizarro[1])


Pizzarro.
Bald wird ſein Blut ver - rin-nen
Bass.
Bald krüm - met ſich der Wurm

dienen ſollte. Hier „bewegt ſich die Singſtimme über einem von allen Streich-Inſtrumenten ausgeführten Octavengang, ſo zwar, daß der Sänger bei jedem zu ſingenden Ton einen Vorſchlag der kleinen Secunde vom Orcheſter zu hören bekommt. — Der Pizarro von 1805 vermochte trotz allem Krümmen und Geſticuliren dem gefährlichen Hinderniß nicht auszuweichen, zumal die ſchadenfrohen Spieler da unten die Malice gehabt, die kleine Secunde durch einen Accent noch mehr hervortreten zu machen; ſomit mußte der wuthſchnaubende Pizarro die ganze Stelle hindurch am Bogen der Spieler hängen bleiben. Das verurſachte Gelächter. Darüber erhob aber der in ſeiner Einbildung verletzte Sänger ein Geſchrei und warf mit Ingrimm dem Componiſten unter andern auch die Worte an den Kopf: „Solchen verfluchten Unſinn hätte mein Schwager nicht geſchrieben“.

---

[1]) Jahn's Ausg. S. 106.

Weinkopf (Don Fernando) hatte eine reine ausdrucksvolle Baßſtimme; doch war ſeine Partie zu kurz und unbedeutend, um auf den Erfolg oder den Fall der Oper Einfluß zu üben.

Caché (Jaquino) war nach Caſtelli ein guter Schauſpieler, „welcher ſich aber mitunter auch in der Oper verwenden laſſen mußte, weil Regiſſeur Meyer recht gut wußte, daß in der komiſchen Oper ein gutes Spiel oft beſſer wirke als eine gute Stimme. Seine Singpartieen mußten gewöhnlich eingegeigt werden, bevor man ihn zu einer Probe ließ“.

Rothe (Rocco) war als Schauſpieler und Sänger ſo untergeordnet, daß ſein Name in keiner der bekannten Quellen der Wiener Theatergeſchichte zu finden iſt.

Man wird der Mittheilung Treitſchke's leicht Glauben ſchenken, daß die Aufführung mit beträchtlichen Schwierigkeiten verbunden war. Seine früher angeführten Worte, ſowie auch gewiſſe Aeußerungen Beethoven's aus einer um einige Monate ſpäteren Zeit laſſen erkennen, daß die Oper mit vieler Mühe auf die Bühne gebracht wurde, und daß man die Unzulänglichkeit der Sänger nicht einmal durch ausreichende Proben auszugleichen ſuchte. Seyfried ſchreibt: „Die Oper ſtudirte ich ſelbſt nach ſeiner Angabe mit dem Sänger-Perſonale ein, hielt alle Orcheſterproben und leitete perſönlich die Vorſtellungen. In jenem Jahre war Seyfried noch jung, talentvoll, ehrgeizig und voll Eifer, und ließ es von ſeiner Seite gewiß nicht an Mühe fehlen, Erfolg zu erringen.“

Indem wir von den Proben ſprechen, kommt uns einer jener jugendlichen Zornausbrüche in's Gedächtniß, welcher dabei vorfiel, und welchen einige von Beethoven's Freunden mit einem Lächeln vorübergehen ließen, während andere daran ernſtlichen Anſtoß nahmen. Hofſecretär Mähler erinnerte ſich, daß bei einer der Generalproben das dritte Fagott fehlte, worüber Beethoven wüthete und tobte. Lobkowitz, der gegenwärtig war, behandelte die Sache leicht; zwei Fagotte ſeien anweſend, meinte er, die Abweſenheit des dritten möchte wohl keinen großen Unterſchied machen. Darüber wurde der Componiſt ſo entrüſtet, daß, als er beim Nachhauſegehen über den Lobkowitz-Platz kam, er ſich nicht enthalten konnte, ſich umzuwenden und in das große Thor des Palaſtes hineinzurufen: „Lobkowitzſcher Eſel"! Jedermann macht natürlich die Mühe und Arbeit, die er bei einem Werke gehabt, zum Maßſtabe ſeines Werthes. Das Skizzenbuch hat uns belehrt, welches mühſame Studium Beethoven auch den bedeutungsloſeſten Stellen der Leonore zuwendete. Jeder Tact war ihm deshalb doppelt theuer: und wer die Wichtigkeit weniger Noten des Contrafagotts nicht einſehen konnte, war in ſeinen Augen „ein Eſel." Dieſe Betrachtung führt uns noch eine andere Seite der „keineswegs günſtigen Conſtellation" vor Augen, nämlich die Schwierigkeiten, die der Meiſter mit den Sängern zu überſtehen hatte.

Jeder Chorſänger weiß aus Erfahrung, welchen Einfluß oft die Aenderung weniger Noten auf die leichte Ausführbarkeit eines Vocalmuſikſtückes üben kann. In einer Arie oder einem Concertſtücke kann eine Stelle, gering für's Auge und auch für's Ohr, wenn ſie auf einem Inſtrumente geſpielt wird, die beabſichtigte Wirkung des Ganzen vernichten, weil ſie der Stimme nicht wohl angepaßt iſt. In ſolchen Fällen iſt der Componiſt, wenn er nicht ſelbſt Geſangeskundiger und dadurch im Stande iſt, die wirkliche Schwierigkeit zu begreifen, leicht zu der Annahme geneigt, daß die Klagen der Sänger ſich auf bloße Grillen, auf verkehrten Geſchmack und Widerſpruchsgeiſt gründen. Daher weiſt er es zurück, Aenderungen vorzunehmen, und doch könnte oft ein geringes Opfer in dem muſikaliſchen Gedanken durch die geſteigerte Lebendigkeit und Wirkung der Aufführung doppelt belohnt werden. Es gab in der That in der Vocalpartitur der Leonore ſolche Gründe des Anſtoßes. Schindler macht über dieſen Punkt einige verſtändige Bemerkungen (in der 3. Aufl.), und dieſelben werden beſtätigt durch ſeine Erzählung von den Unterhaltungen mit Cherubini und Anna Milder.

In dem Jahre ſeines häufigen Verkehrs mit Beethoven und auch ſpäter noch war die Leonore ein Werk, über deſſen Urſprung und Geſchichte er ſich eifrig Mühe gab, Genaueres zu erfahren. Mit Ausnahme des großen und eingreifenden Mißverſtändniſſes, daß er die dritte Ouvertüre (veröffentlicht als Op. 138) zur erſten machte[1], iſt die Geſchichte dieſes Werkes[1]), wie er ſie ſchließlich ausgeführt hat, bei weitem befriedigender, wie andere ſeiner Berichte, die anſpruchsvoller auftreten. Wir beſchränken uns auf Anführung einiger Stellen aus ſeiner Erzählung.

---

[1] Nottebohm, Beethoveniana XIII. (Allg. Muſ. Ztg. 1870, S. 11. 17.)

„Es iſt außer Zweifel,“ ſagt er (S. 134) „daß Beethoven, zunächſt durch natürliche Richtung ſeines Genius zur Inſtrumentalmuſik, als der Phantaſie den freieſten Spielraum gewährend, hingedrängt, aber auch noch von den Einwirkungen des Pianoforte ſo ſtark befangen war, daß ihm jede Einſchränkung als die größte Schwierigkeit bei der Compoſition für Singſtimmen erſcheinen mußte. Die Gewohnheit, ſich den Eingebungen der Phantaſie frei zu überlaſſen, eingeſchränkt allein durch die Geſetze der Harmonie, des Rhythmus und Kenntniß der Natur der Inſtrumente, dieſe Gewohnheit, in Verbindung mit noch einem zweiten, dem Unvermögen, ſelber einen guten Ton hervorzubringen, — das zuſammen läßt errathen, welchen Kampf Beethoven beim Ausarbeiten dieſer Opern-Partitur mit ſich ſelber zu beſtehen gehabt.“

„Bei Anhörung des Fidelio wollte Cherubini zu dem ſicheren Schluß gelangt ſein, daß deſſen Autor ſich bis dahin noch viel zu wenig mit dem Studium der Geſangskunſt befaßt habe, woran Salieri, der einſtige Führer in dieſer Abtheilung, nicht Schuld geweſen, denn auch Cherubini will von dieſem gehört haben, wie es ihm mit ſeinem Schüler ergangen. Der um volle zehn Jahre ältere franzöſiſche Meiſter erlaubte ſich demnach, dem Wiener das Geſangsweſen nachdrücklich anzuempfehlen und ließ zu dieſem Zwecke die Schule des Pariſer Conſervatoirs kommen, um ſie ihm zu verehren.“ Dieſes Exemplar (fügt Schindler in der Anmerkung bei) hat ſich bis in die letzten Lebenstage unſers Meiſters in ſeiner kleinen Bibliothek erhalten, aber auch die deutſche Ueberſetzung — — ſtand daneben. —

„Was war es wohl,“ (heißt es ferner) „das die Sänger zu Klagen veranlaßt und verdrießliche Conflicte für alle Theile herbeigeführt hat? Beethoven's Hartnäckigkeit, das Geſchriebene für gut und ſingbar zu halten, dieſe war der Stein des Anſtoßes, den weder beſcheidene Vorſtellungen noch diplomatiſche Unterhandlungen zu beſeitigen im Stande geweſen.“

„Von den Sängern in dieſer Oper zu Wien war es zuletzt Frau Milder-Hauptmann, die dem Verfaſſer 1836 in Aachen über jene Vorgänge Mittheilungen gemacht. Sie ſagte unter anderem aus, daß auch ſie, hauptſächlich wegen der unſchönen, unſingbaren, ihrem Organ auch noch widerſtrebenden Paſſagen im Adagio der Arie in E dur, harte Kämpfe mit dem Meiſter zu beſtehen gehabt, — jedoch vergeblich, bis ſie 1814 entſchieden erklärte, mit jener ſo geſtalteten Arie nicht wieder die Bühne betreten zu wollen. Das wirkte.“

---

[1] Schindler I, S. 118 fg

Uebrigens waren die Gemüther der Wiener, abgeſehen von dem kleinen Kreiſe des Schauſpielhauſes, damals durch wichtigere Dinge beſchäftigt und in Unruhe verſetzt, als durch eine neue Oper im Theater an der Wien mit Muſik von Beethoven. Am 20. October war Ulm gefallen; am 30. rückte Bernadotte, auf ſeinem Marſche an die Donau und dieſelbe entlang, in Salzburg ein. Wien war unbeſchützt; der Adel, die großen Banquiers und Kaufleute, überhaupt Alle, deren Vermögen und Beruf es ihnen geſtattete, und darunter gerade die Klaſſen der Geſellſchaft, in welchen Beethoven ſich bewegte, welche ſeine Muſik zu ſchätzen wußten und auf deren Beifall ſeine Oper ſicher rechnen konnte, flüchteten aus der Hauptſtadt. Am 9. Nov. reiſte die Kaiſerin ab; am 10. hatten die franzöſiſchen Armeen die Dörfer, welche wenige Meilen weſtlich von Wien liegen, erreicht und beſetzten dieſelben; „am 13. Nov. um 11 Uhr Mittags,“ erzählt Hormayr, „zog ganz unvermuthet der feindliche Vortrab, Murat und Lannes an der Spitze, 15,000 Mann von allen Waffengattungen, in Schlachtordnung mit fliegenden Fahnen und klingendem Spiel, von der Mariahülfer Linie beim Burgthor hier ein, durch die Stadt, über den Kohlmarkt, Graben und Stephansplatz zum Rothen Thurm, die Bürgerwachen ſalutirend und befremdet über die ſtille, jedoch nicht die geringſte Furcht verrathende Haltung der Einwohner“. Am 15. erließ Bonaparte ſeine Proclamation von Schönbrunn, wo er ſein Hauptquartier genommen hatte. Murat bezog den Palaſt des Erzherzogs Albert; General Hulin jenen des Fürſten Lobkowitz. Am 23. gibt die Wiener Zeitung in ihrem Leitartikel ein roſenfarbiges Bild von der Lage der Stadt, und verbindet damit ein gewaltiges Lob des Eroberers und eine lächerlich bittere Tirade gegen England. Aber während der Occupation verſchwand der öſtreichiſche Adler von der Spitze des officiellen Journals — es war jetzt das Organ Bonaparte's.

Gerade in dieſer unglücklichſten aller Perioden wurde Beethoven's

Oper [1]) aufgeführt, am 20., 21. und 22. November. Eine hübſche Ueberraſchung bereitete ihm ſein Freund Stephan von Breuning durch ein kurzes Gedicht, welches er drucken und im Theater vertheilen ließ. Wegeler hat uns daſſelbe aufbewahrt (S. 64 der Notizen).

Sei uns gegrüßt auf einer größern Bahn,
Worauf der Kenner Stimme laut Dich rief,
Da Schüchternheit zu lang zurück Dich hielt!
Du gehſt ſie kaum, und ſchon blüht Dir der Kranz,
Und ältre Kämpfer öffnen froh den Kreis.
Wie mächtig wirkt nicht Deiner Töne Kraft;
Die Fülle ſtrömt, gleich einem reichen Fluß;
Im ſchönen Bund ſchlingt Kunſt und Anmuth ſich.
Und eigne Rührung lehrt Dich Herzen rühren

Es hob, es regten wechſelnd unſre Bruſt
Lenorens Muth, ihr Lieben, ihre Thränen;
Laut ſchallt nun Jubel ihrer ſeltnen Treu,
Und ſüßer Wonne weichet bange Angſt.
Fahr' muthig fort; dem ſpäten Enkel ſcheint
Ergriffen wunderbar von Deinen Tönen,
Selbſt Thebens Bau dann keine Fabel mehr.

Ueber die Umſtände bei der Aufführung laſſen wir den Berichterſtatter in Kotzebue's „Freimüthigem“ reden und ihn ſeine Anſicht über das neue Werk ausſprechen.

„Aus Wien, den 26. Dec. 1805.

Das Einrücken der Franzoſen in Wien war für die Wiener eine Erſcheinung, an die man ſich anfangs gar nicht gewöhnen konnte, und es herrſchte einige Wochen lang eine ganz ungewöhnliche Stille. Der Hof, die Hofſtellen, die meiſten großen Güterbeſitzer hatten ſich wegbegeben; ſtatt daß ſonſt das unaufhörliche Geraſſel der Kutſchen betäubend ſich durch die Straßen wälzt, hörte man jetzt ſelten einen Wagen ſchleichen. Die Gaſſen waren größtentheils von franzöſiſchen Soldaten bevölkert, welche im Ganzen gute Mannszucht hielten. In der Stadt ſelbſt wurden beinahe durchaus Officiers einquartirt; die Gemeinen hatte man in die Vorſtädte gelegt.

Natürlich war es, daß man wenig an Zeitvertreib dachte, wo die Sorge für die Erhaltung ſo mächtig wirkte, und die Furcht vor möglichen Colliſionen und unangenehmen Auftritten ſo Manchen und Manche zu Hauſe erhielt. Auch waren die Theater anfangs ganz leer; nach und nach erſt fingen die Franzoſen an, das Schauſpiel zu beſuchen, und ſie ſind es noch jetzt, welche die größte Anzahl der Zuſeher ausmachen.

---

[1]) S. den Theaterzettel im Anhange.

Man hat in den letzteren Zeiten wenig neues von Bedeutung gegeben. Eine neue Beethovenſche Oper: Fidelio, oder die eheliche Liebe, gefiel nicht. Sie wurde nur einigemale aufgeführt und blieb gleich nach der erſten Vorſtellung ganz leer. Auch iſt die Muſik wirklich weit unter den Erwartungen, wozu ſich Kenner und Liebhaber berechtigt glaubten. Die Melodieen ſowohl als die Characteriſtik vermiſſen, ſo geſucht auch manches darin iſt, doch jenen glücklichen, treffenden, unwiderſtehlichen Ausdruck der Leidenſchaft, der uns in Mozartſchen und Cherubiniſchen Werken ſo unwiderſtehlich ergreift. Die Muſik hat einige hübſche Stellen, aber ſie iſt ſehr weit entfernt ein vollkommenes, ja auch ein gelungenes Werk zu ſein. Der Text, von Sonnleithner überſetzt, beſteht aus einer Befreiungsgeſchichte, dergleichen ſeit Cherubinis **Deux Journées** in die Mode gekommen ſind.“

In der „Zeitung für die elegante Welt“ lieſt man ebenfalls einen Brief über die Franzoſen in Wien von F-k-t, worin ſich ein Wort über die neue Oper findet. „Abends beſuchte ich das Theater, und hier fühlte ich zum erſten Male, daß nicht alles wie vorher war. Man gab Fidelio, eine neue Oper von Beethoven. Das Theater war gar nicht gefüllt, und der Beifall ſehr gering. In der That iſt der dritte Act ſehr gedehnt, und die Muſik, ohne Effect und voll Wiederholungen, vergrößerte die Idee nicht, die ich nach Beethovens Cantate mir von ſeinem Talente zur Geſangescompoſition gebildet hatte; daß doch ſo viele, ſonſt gute Komponiſten gerade an der Oper ſcheitern, bemerkte ich ganz leiſe meinem Nebenmanne, deſſen Mienen mein Urtheil zu billigen ſchienen. Er war ein Franzoſe und ſuchte die Urſache darin, daß die dramatiſche Kompoſition die höchſte Kunſtſtufe ſei, und auch ſonſt eine äſthetiſche Ausbildung fordere, die man, wie er höre, bei deutſchen Muſikern ſelten finde. — Ich zuckte die Achſeln und ſchwieg.“

Beethoven wünſchte den urſprünglichen Titel der Oper „Leonore“ beizubehalten, und die Theaterdirectoren ſind von jener Zeit an bis zum heutigen Tage ſtreng getadelt worden, daß ſie darauf beharrten, ihr den Titel „Fidelio“ zu geben und denſelben beizubehalten. Dieſer Tadel iſt wohl nicht ganz gerecht; in Anbetracht der Beziehungen, in denen Paer zu Baron Braun ſtand, war es gewiß ſchon genug, ſeinen Text genommen zu haben, ohne daß er ihm auch noch den Titel entwandt hätte.

Wir können nicht umhin, noch zwei oder drei der Hauptpunkte aus dem Berichte der Leipziger Muſikzeitung hinzuzufügen. „Beethoven hatte bis jetzt ſo manchmal dem Neuen und Sonderbaren auf Unkoſten des Schönen geopfert; man mußte alſo vor Allem Eigenthümlichkeit, Neuheit und einen gewiſſen originellen Schöpfungsglanz von dieſem ſeinem erſten theatraliſchen Singproducte erwarten — und gerade dieſe Eigenſchaften ſind es, die man am wenigſten darin antraf. Das Ganze, wenn es ruhig und vorurtheilsfrei betrachtet wird, iſt weder durch Erfindung noch durch Ausführung hervorſtechend.“ Der Canon und die Arie „Komm Hoffnung“ mit ihren drei Hörnern und dem obligaten Fagott ſind die einzigen Nummern, die gelobt werden. Heutzutage denkt man freilich anders. — „Auch die Aufführung war nicht vorzüglich. Dem. Milder hat, trotz ihrer ſchönen Stimme, doch für die Rolle des Fidelio viel zu wenig Affect und Leben, und Demmer intonirte faſt immer zu tief.“

Ein junger Mann, welcher ſeine Studien an der Univerſität zu München gemacht hatte, Joſeph Auguſt Röckel (geboren den 28. Auguſt 1783 zu Neuberg vorm Wald in der Pfalz), war eine Zeit lang Privatſecretär beim bairiſchen Geſchäftsträger zu Salzburg geweſen. Die Annäherung der franzöſiſchen Armeen nach dem Falle von Ulm machte ſeine Stellung und ſeine Ausſichten ſehr unſicher. Eben damals kam ein Agent von Baron Braun dorthin, um einen jungen, friſchen Tenor als Nachfolger Demmer's zu ſuchen, deſſen Fähigkeit in der letzten Zeit ſchnell abnahm. Es wurde jenem Herrn erzählt, daß der junge Baier gerade die gewünſchten Fähigkeiten beſitze. Nach einer Mittagsgeſellſchaft, zu welcher er eingeladen war, ohne daß man ihm bezüglich des Grundes die geringſte Andeutung gemacht hatte, wurde er aufgefordert in einem kleinen improviſirten Vocalconcerte eine Hauptrolle zu übernehmen. Seine Stimme und ſein Vortrag befriedigte völlig, und ſchließlich wurde ihm zu ſeiner äußerſten Ueberraſchung ein förmlicher Antrag geſtellt, nach Wien überzuſiedeln und ein Engagement an der Bühne anzunehmen. Obgleich er nicht ſehr geneigt war, dieſen Schritt zu thun, berieth er ſich doch mit ſeinem Vorgeſetzten; und nachdem ſie den unglücklichen Zuſtand der öffentlichen Angelegenheiten zu München beſprochen hatten, verſicherte ihn dieſer, das Anerbieten ſei ihm von Gott geſendet, und rieth ihm, daſſelbe unter allen Umſtänden anzunehmen. So geſchah es, daß Röckel im Herbſt 1805, ſtatt im diplomatiſchen Corps von Baiern ſein Avancement zu ſuchen, erſter Tenor beim Theater an der Wien wurde, und nachdem er in verſchiedenen Rollen mit einem in Anbetracht ſeiner noch mangelnden Erfahrung bedeutenden Erfolge aufgetreten war, wurde ihm für die in Ausſicht genommene Wiederaufnahme des Fidelio die Rolle des Floreſtan übertragen. Dieſe Einzelnheiten verdankt der Verfaſſer den Angaben Röckel's ſelbſt, welcher ſie ihm bei einer Unterhaltung, die er am 5. April 1861 zu Bath in England mit ihm hatte, mittheilte. Weiteres enthielt ein Brief, den Röckel wenige Wochen vorher (am 26. Februar) an den Verfaſſer geſchrieben hatte, und zwar in gutem Engliſch, was bei einem Manne von dieſem Alter, deſſen Mutterſprache die deutſche war, gewiß bemerkenswerth iſt. Derſelbe folgt hier in deutſcher Uebertragung.

„Es war im December 1805 — das Opernhaus „an der Wien" und beide Hoftheater Wiens ſtanden zu jener Zeit unter der Intendanz des Baron Braun, des Hofbanquiers — als Herr Meyer, der Schwager Mozart's und Regiſſeur der Oper an der Wien, zu mir kam und mich zu einer Abendgeſellſchaft im Palaſte des Fürſten Karl Lichnowsky, des großen Beſchützers von Beethoven, einlud. Fidelio war ſchon einen Monat vorher an der Wien aufgeführt worden, unglücklicherweiſe gerade nach dem Einmarſche der Franzoſen, als die eigentliche Stadt gegen die Vorſtädte abgeſchloſſen war.

Das ganze Theater war von den Franzoſen beſetzt, und nur wenige Freunde Beethoven's wagten, die Oper zu hören. Dieſe Freunde waren damals in jener Geſellſchaft, um Beethoven zu bewegen, zu den Veränderungen ſeine Zuſtimmung zu geben, welche in der Oper vorgenommen werden mußten, um die Schwerfälligkeit des erſten Actes zu beſeitigen. Die Nothwendigkeit dieſer Verbeſſerungen war zwiſchen ihnen bereits anerkannt und feſtgeſtellt; Meyer hatte mich auf den bevorſtehenden Sturm vorbereitet, wenn Beethoven hören würde, daß drei ganze Nummern im erſten Acte ausfallen müßten.

In der Geſellſchaft waren zugegen Fürſt Lichnowsky und die Fürſtin, ſeine Frau, Beethoven und ſein Bruder Caſpar, [Stephan] von Breuning, [Heinrich] v. Collin, der Dichter, der Schauſpieler Lange (ein anderer Schwager Mozart's), Treitſchke, Clement, der Dirigent des Orcheſters, Meyer und ich; ob Capellmeiſter v. Seyfried anweſend war, deſſen bin ich nicht mehr ganz gewiß, doch möchte ich es glauben.

Ich war erſt kurze Zeit vorher nach Wien gekommen und traf Beethoven dort zum erſten Male.

Da die ganze Oper durchgenommen werden ſollte, ſo gingen wir gleich an's Werk. Fürſtin Lichnowsky ſpielte auf dem Flügel die große Partitur der Oper, und Clement, der in einer Ecke des Zimmers ſaß, begleitete mit ſeiner Violine die ganze Oper auswendig, indem er alle Solos der verſchiedenen Inſtrumente ſpielte. Da das ungewöhnliche Gedächtniß Clement's allgemein bekannt war, ſo war niemand außer mir darüber erſtaunt. Meyer und ich machten uns dadurch nützlich, daß wir ſo gut wir konnten dazu ſangen, er (Baß) die tieferen, ich die höheren Partien der Oper. Obgleich die Freunde Beethoven's auf den bevorſtehenden Kampf vollſtändig vorbereitet waren, hatten ſie ihn doch nie früher in dieſer Aufregung geſehen, und ohne das Bitten und Flehen der ſehr zartfühlenden, ſchwächlichen Fürſtin, welche für Beethoven eine zweite Mutter war und von ihm ſelbſt als ſolche anerkannt wurde, würden ſeine verbundenen Freunde wahrſcheinlich in dieſem auch für ſie ſehr zweifelhaften Unternehmen ſchwerlich Erfolg gehabt haben. Als aber nach ihren vereinten Beſtrebungen, die von 7 bis nach 1 Uhr gedauert hatten, die Aufopferung von drei Nummern angenommen war, und als wir, erſchöpft, hungrig und durſtig, uns anſchickten, durch ein glänzendes Souper uns zu reſtauriren, da war niemand glücklicher und fröhlicher wie Beethoven. Hatte ich ihn vorher in ſeinem Zorne geſehen, ſo ſah ich ihn nunmehr in ſeiner Laune. Als er mich ihm gegenüber angeſtrengt mit einem franzöſiſchen Gerichte beſchäftigt ſah, und ich auf ſeine Frage: was ich da äße, antwortete: ich weiß es nicht! da rief er mit ſeiner Löwenſtimme aus: Er ißt wie ein Wolf, ohne zu wiſſen was! Ha! Ha! Ha! —

Die verurtheilten Nummern waren:

1. eine große Arie des Pizarro, mit Chor;
2. ein komiſches Duett zwiſchen Leonore (Fidelio) und Marzelline, mit Violin- und Violoncellſolo;
3. ein komiſches Terzett zwiſchen Marzelline, Jacquino und Rocco.

Viele Jahre ſpäter fand Hr. Schindler die Partituren dieſer 3 Stücke unter dem Abfall von Beethoven's Muſik und erhielt ſie von ihm zum Geſchenke."

Es kann fraglich ſcheinen, inwiefern Röckel's Gedächtniß ihn bei der Angabe der bei dieſer Gelegenheit ausgefallenen Stücke nicht etwa getäuſcht hat. Folgende Punkte ſcheinen uns bei dieſer Frage beachtenswerth. Erſtlich mußten ſich die Einzelnheiten dieſer erſten und ungewöhnlichen Begegnung mit Beethoven natürlich dem Gedächtniſſe des jungen Sängers ſehr tief einprägen. Ferner waren die Nummern, welche fallen ſollten, vorher von den dem Componiſten bei der Vereinbarung gegenüberſtehenden Perſonen feſtgeſetzt und ohne Zweifel Röckel bekannt gemacht worden. Auch waren Röckel's Beziehungen zu Meyer der Art, daß ſie es im höchſten Grade unwahrſcheinlich machen, daß er etwa Rocco's Goldarie mit irgend einer Arie des Pizarro mit Chor, welche zu Meyer's Rolle gehörte, verwechſelt hätte. Die beiden Arien gehörten zu dem urſprünglichen erſten und zweiten Acte, d. i. zu dem erſten Acte der Oper, wie ſie Röckel kannte. Auch berichtet derſelbe in dem obigen Briefe an den Verfaſſer nicht über die Stücke, welche bei der drei oder vier Monate ſpäter ſtattgehabten Aufführung wirklich ausgelaſſen wurden, ſondern nur über die, welche wegzulaſſen Beethoven ſich bei dieſer Zuſammenkunft mit großer Schwierigkeit beſtimmen ließ. Nimmt man noch hinzu, daß die ihm gemachten Einwendungen ſich nicht auf die Muſik bezogen, ſondern darauf, daß die betreffenden Stücke die Handlung verzögerten, und daß demnach die damals zu Stande gebrachte Entſcheidung keineswegs eine endgültige war, ſondern die Bedingung enthielt, daß die gewünſchte Endentſcheidung auch auf einem andern Wege erreicht werden könne; ſo wird man nicht ohne Weiteres an eine Verwechslung in dem Berichte Röckel's denken dürfen.

Vielleicht aber könnte es ſogar noch zum Vorſchein kommen, daß Beethoven, der nunmehr kluger Weiſe nachgegeben hatte, ſpäter doch noch das Spiel gewann und die ſämmtlichen verurtheilten Stücke zurückbehielt. Zwei undatirte Briefe an Seb. Meyer, die O. Jahn veröffentlicht hat[1], gehören der Zeit nach in die Tage der letzten Proben, während der „fatalen Kriſis" der franzöſiſchen Invaſion.

1.

„Lieber Mayer! Das Quartett vom 3. Akt iſt nun ganz richtig, was mit rothem Bleiſtift gemacht iſt, muß der Copiſt gleich mit Tinte ausmalen, ſonſt verlöſcht es!

Heute Nachmittag ſchicke ich wieder um den 1. und 2. Akt, weil ich den auch ſelbſt durchſehen will.

Ich kann nicht kommen, indem ich ſeit geſtern Kolikſchmerzen — meine gewöhnliche Krankheit, habe. Wegen der Ouvertüre und den Anderen ſorg Dich nicht; müßte es ſeyn, ſo könnte morgen ſchon alles fertig ſeyn. Durch die jetzige fatale Criſis habe ich ſoviele andere

---

[1] Geſ. Aufſ. S. 249.

Sachen noch zu thun, daß ich Alles, was nicht höchſt nöthig iſt, aufſchieben muß.

Dein Freund

Beethoven.“

2.

„Sei ſo gut! lieber Mayer und ſchicke mir die blaſenden Inſtrumente von allen 3 Acten und die Violin primo und 2do ſammt Violonzell von 1 und 2 Akten; auch kannſt Du mir die Partitur ſchicken worin ich ſelbſt einiges corrigirt, weil die am wichtigſten. Der Gebauer ſoll mir dieſen Abend gegen 6 Uhr ſeinen geheimen Sekretär ſchicken wegen dem Duett u. a. m.

Ganz Dein

Beethoven.“

Auch außerhalb des Theaterkreiſes haben wir aus dieſen Monaten noch einige Hindeutungen auf Beethoven.

Der Violinſpieler Pierre Baillot befand ſich gerade vor der Invaſion in Wien, auf ſeiner Reiſe nach Moskau. Ein gewiſſer E. B. berichtet in den Leipziger Signalen vom 21. Juni 1866, daß Anton Reicha ihn mitnahm, um Beethoven zu beſuchen. „Sie trafen ihn nicht in ſeiner Wohnung, ſondern in einem durchaus nicht noblen Vorſtadt-Gaſthof (vielleicht der mit dem Theater an der Wien zuſammenhängende?). Das erſte, was dem Franzoſen auffiel, war, daß Beethoven gar nicht den bärbeißigen und finſteren Ausdruck hatte, wie er es nach den meiſten Portraits erwartet hatte; ja er wollte ſogar den Ausdruck von Gutmüthigkeit im Geſichte des Tonmeiſters wahrnehmen.[1] Als die Unterhaltung einigermaßen in Fluß gekommen war, tönte mit einem Male mitten in dieſelbe ein furchtbares Schnarchen hinein. Es rührte von einem Kutſcher oder Stallknecht her, welcher in einer Ecke des Gaſtzimmers ſein Schläfchen machte. Beethoven betrachtete den Schnarcher einige Momente aufmerkſam und brach dann in die Worte heraus: „Ich wollte ich wäre ſo dumm wie dieſer Kerl da!“ “

Hatte er vielleicht gerade vorher einen Conflict mit ſeinen Sängern gehabt?

„Als 1805,“ ſagt Czerny (in den Papieren aus O. Jahn's Nachlaß),

---

[1] Da zu jener Zeit in Wien nur der eine niedliche und gefällige Kupferſtich von Beethoven exiſtirte, der bei Artaria 1801 erſchienen iſt, ſo mag der Werth der Erzählung in dieſem Punkte auf ſich beruhen.

„zum erſtenmale die Franzoſen in Wien waren, beſuchten Beethoven mehrere Officiere und Generale, die muſicaliſch waren, und denen er Glucks Iphigenia in Tauris aus der Partitur ſpielte, wozu ſie die Chöre und Geſänge gar nicht übel ſangen. Ich bat mir von ihm die Partitur aus, und ſchrieb zu Hauſe das Clavier-Arrangement ſo auf, wie ich es von ihm hörte. Ich beſitze dieſes Arrangement noch [Nov. 1852]. Von da an datirt ſich meine Art, die Orcheſterwerke zu arrangiren, und er war ſtets mit meiner Uebertragung ſeiner Sinfonieen etc. ganz zufrieden."

Ein Knabe, der im Alter von noch nicht fünfzehn Jahren im Stande war, einen Clavierauszug einer ſolchen Oper nach einmaligem Hören aufzuſchreiben, verdient wohl das Zeugniß über ſein Talent, welches damals, von anderer Hand geſchrieben, von Beethoven unterzeichnet und unterſiegelt wurde. Daſſelbe befindet ſich im Beſitze der Geſellſchaft der Muſikfreunde in Wien und lautet ſo:

„Wir Endesunterzeichnete können dem Jünglinge Carl Czerny das Zeugniß nicht verſagen, daß derſelbe auf dem Pianoforte ſolche ſein 14jähriges Alter überſteigende, außerordentliche Fortſchritte gemacht habe, daß er ſowohl in dieſem Anbetrachte, als auch in Rückſicht ſeines zu bewundernden Gedächtniſſes aller möglichen Unterſtützung würdig geachtet werde, und zwar um ſo mehr, als die Eltern auf die Ausbildung dieſes ihres hoffnungsvollen Sohnes ihr Vermögen verwendet haben.

Wien den 7. December 1805.

Ludwig van Beethoven."
(Siegel.)

Der Meiſter hatte ihn früher weislich vor einem zu freien Gebrauche ſeines außerordentlichen Gedächtniſſes gewarnt. „Mein muſicaliſches Gedächtniß," ſchreibt er, „geſtattete es mir, die Beethovenſchen Werke ohne Ausnahme auswendig zu ſpielen, und in den Jahren 1801—1805 mußte ich wöchentlich ein- bis zweimal beim Fürſten Lichnowsky dieſe Werke auf die Art vorſpielen, indem er nach Belieben nur die Opuszahl bezeichnete. Beethoven, der einigemale zugegen war, war damit nicht zufrieden. Wenn er auch im Ganzen richtig ſpielt, ſagte er, ſo verlernt er auf dieſe Weiſe den ſchnellen Ueberblick, das à vista-Spielen, und hie und da doch auch die richtige Betonung."

Schindler beſchließt ſeine Erzählung dieſer fünf Jahre in Beethoven's Leben ſehr hübſch und treffend mit einer von des Meiſters Hand ausgeſchriebenen Stelle aus Chriſtian Sturm's Betrachtungen. Dieſelbe iſt aus zerſtreuten Sentenzen genommen, welche ſich S. 197 der neunten Ausgabe (Reutlingen 1827) finden. „Ich muß es zum Preiſe deiner Güte bekennen, daß du alle Mittel verſucht haſt, mich zu dir zu ziehen. Bald gefiel es dir, mich die ſchwere Hand deines Zornes empfinden zu laſſen, und durch mannigfaltige Züchtigungen mein ſtolzes Herz zu demüthigen. Krankheit und andere Unglücksfälle verhängteſt du über mich, um mich zum Nachdenken über meine Abweichungen zu bringen. — — — Nur das Einzige bitte ich dich, mein Gott, höre nicht auf an meiner Beſſerung zu arbeiten. — — Laß mich nur, auf welche Weiſe es wolle, zu dir kehren, und an guten Werken fruchtbar werden.“ —

Die feſtgeſtellten Publicationen dieſes Jahres waren folgende:

1. Zwei leichte Sonaten (G moll, G dur) Op. 49, angezeigt vom Kunſt- und Induſtriecomptoir am 23. Januar.

2. Trio (nach dem Septett) für P. F., Violine oder Clarinette und Violoncello, Es dur Op. 38, dem Dr. J. A. Schmidt gewidmet, ebendaſelbſt angezeigt am 23. Januar.

3. 6 Variationen für Clavier zu 4 Händen, D dur (Lied mit Veränderungen „Ich denke dein“), ebendaſ. am 23. Januar.

4. Menuet für Clavier, Es dur, angezeigt ebenda am 30. Januar.

5. Präludium für das Clavier, F moll, desgl. am 30. Januar.

6. Romanze für Violine mit Orcheſter, F dur, Op. 50, desgl. am 15. Mai.

7. Sonate für Clavier Op. 53, dem Grafen Waldſtein gewidmet, ebendaſelbſt angezeigt am 15. Mai.

8. Lied „an die Hoffnung“ Op. 32, desgl. am 18. September.

Von Compoſitionen wurden in dieſem Jahre vollendet:

1. Die Oper Leonore in ihrer erſten Geſtalt.

2. Die Sonate in F dur Op. 54.

Vielleicht darf auch das Concert für Clavier, Violine und Violoncell mit Orcheſter in C dur (Op. 56) hinzugefügt werden. Es war zu Anfang des Jahres ſkizzirt, und wenn es, wie Schindler angibt, für Erzherzog Rudolph, Seidler (Violine) und Kraft (Violoncell) geſchrieben war, ſo mag es wohl ſo weit fertig geweſen ſein, daß dieſelben es im Winter 1805—6 ſpielen konnten.

Achtes Kapitel.

Das Jahr 1806. Wiederholung des Fidelio. Reiſe nach Schleſien. Correſpondenz mit Thomſon.

Wir beginnen die Geſchichte dieſes Jahres mit einem brieflichen Berichte Stephan's von Breuning über den Fidelio. (Ries Not. S. 62).

„Wien den 2ten Juni 1806.

Liebe Schweſter und lieber Wegeler!

. . . .

Ueber Beethovens Oper habe ich Euch in meinem letzten Briefe, ſo viel ich mich erinnere, zu ſchreiben verſprochen. Da es Euch gewiß intereſſirt, ſo will ich dieſes Verſprechen erfüllen. Die Muſik iſt eine der ſchönſten und vollkommenſten, die man hören kann; das Sujet iſt intereſſant; denn es ſtellt die Befreiung eines Gefangenen durch die Treue und den Muth ſeiner Gattinn vor; aber bei dem Allen hat nichts wohl Beethoven ſo viel Verdruß gemacht, als dieſes Werk, deſſen Werth man in der Zukunft erſt vollkommen ſchätzen wird. Zuerſt wurde ſie ſieben Tage nach dem Einmarſche der franzöſiſchen Truppen, alſo im allerungünſtigſten Zeitpunkte, gegeben. Natürlich waren die Theater leer und Beethoven, der zugleich einige Unvollkommenheiten in der Behandlung des Textes bemerkte, zog die Oper nach dreimaliger Aufführung zurück. Nach der Rückkehr der Ordnung nahmen er und ich ſie wieder vor. Ich arbeitete ihm das ganze Buch um, wodurch die Handlung lebhafter und ſchneller wurde: er verkürzte viele Stücke und ſie ward hierauf dreimal [1]) mit dem größten Beifall aufgeführt. Nun ſtanden aber ſeine Feinde bei dem Theater auf und da er mehrere, beſonders bei der zweiten Vorſtellung beleidigte, ſo haben dieſe es dahin gebracht, daß ſie ſeitdem nicht mehr gegeben worden iſt. Schon vorher hatte man ihm viele Schwierigkeiten in den Weg gelegt und der einzige Umſtand mag Euch zum Beweiſe der Uebrigen dienen, daß er bei der zweiten Aufführung nicht einmal erhalten konnte, daß die Ankündigung der Oper unter dem veränderten Titel: „Fidelio“, wie ſie auch in dem franzöſiſchen Original heißt und unter dem ſie nach den gemachten Aenderungen gedruckt worden iſt, geſchah. Gegen Wort und Verſprechen fand ſich bei den Vorſtellungen der erſte Titel: „Leonore" auf dem Anſchlagezettel.[1] Die Kabale iſt für Beethoven um ſo unangenehmer, da er durch die Nichtaufführung der Oper, auf deren Ertrag nach Procenten er mit ſeiner Bezahlung angewieſen war, in ſeinen ökonomiſchen Verhältniſſen ziemlich zurück geworfen iſt und ſich um ſo langſamer wieder erholen wird, da er einen großen Theil ſeiner Luſt und Liebe zur Arbeit durch die erlittene Behandlung verloren hat. — —"

---

[1]) Nur zweimal.

Dieſer Brief enthält eine Reflexion über Beethoven's Unzufriedenheit und Unwillen über eingebildete Beleidigungen; er wurde in Unkenntniß verſchiedener poſitiver Thatſachen geſchrieben, und enthält Ungenauigkeiten, welche ſeit ſeiner Veröffentlichung durch Wegeler im Jahre 1838 ſämmtliche Verſuche, die frühere Geſchichte der Oper zu ſchreiben, beeinflußt haben.

Ein bemerkenswerther und nicht leicht zu erklärender Umſtand iſt es, daß Breuning, und nicht Sonnleithner, den Text umarbeitete und die neue Vertheilung der Scenen ausführte. In Bezug auf die Aenderungen und Kürzungen ſowohl im Texte als in der Muſik, welche bei dieſer Gelegenheit vorgenommen wurden, verweiſen wir den Leſer auf die von Otto Jahn veranſtaltete Ausgabe der „Leonore", welche im Jahre 1852 bei Breitkopf und Härtel erſchienen iſt.

Bei der Aufführung im November war der Eindruck der Ouvertüre durch eine Stelle im Allegro, welche für die Holz-Blasinſtrumente zu ſchwer war, zerſtört worden. „Anſtatt dieſes Hinderniß (31 Takte) zu guter Ausführung einfach zu entfernen," ſagt Schindler, „fand Beethoven für rathſam, eine Umarbeitung des Ganzen vorzunehmen, war er ja doch ſchon mit Umarbeiten andrer Theile des Werkes beſchäftigt. Er behält die Motive ſowohl zur Introduction wie auch zum Allegro-Satz, läßt letzteres Motiv, größerer Klangfülle wegen, zugleich vom Violoncell und der erſten Violine vortragen, und führt auf der Grundlage des bereits Vorhandenen einen Neubau auf — mit Einſchaltung mehrerer neuen Gedanken." —

---

[1] Die Worte Fidelio und Leonore ſind hier aus Verſehen mit einander verwechſelt; ob durch Breuning oder ſeinen Copiſten, iſt unbekannt. Der Verfaſſer darf hier die Bemerkung ſich geſtatten, daß er der erſte war, der Otto Jahn's Aufmerkſamkeit auf dieſen Punkt lenkte und ſo den erſten Antrieb zu jener werthvollen und trefflichen Abhandlung „Leonore oder Fidelio?" gab, welche in Nr. 22 und 23 der Allg. Muſik. Zeitung von 1863 erſchien. (Geſ. Aufſ. S. 236 fg.)

Während Beethoven unter dieſen Beſchäftigungen den Winter zubrachte, war Schikaneder in derſelben Zeit nicht müßig geweſen. Außer einer Operette „Palma“ und der Wiederaufnahme ſeiner eigenen „Eiſenkönigin“ (Muſik von Henneberg) — beide ohne Erfolg — gelangte Paer's „Sargino“, welcher 1803 in Dresden auf die Bühne kam und im Laufe der nächſten dreißig Jahre von Straßburg bis Warſchau, von Trieſt bis Stockholm mit Beifall aufgeführt wurde, im Januar zur Darſtellung; am 25. Februar folgte „Faniska“ von Cherubini, und im März die „Samneriten“ mit großem Erfolge. Die letztere Oper war auf Mehul's „Marriages Samnites“ begründet, der Text von Sonnleithner, die Muſik beinahe ganz von Seyfried.[1])

Es war keine leichte Sache, mit drei neuen Werken von ſolcher Art vor dem Wiener Publikum von 1806 in Concurrenz zu treten, und man kann ſich leicht vorſtellen, daß Beethoven dies fühlte und daher beſchloß, unter allen Umſtänden auf dem ihm eigenthümlichen Felde der Inſtrumentalcompoſition keinen Zweifel zu laſſen, wer der Meiſter war. So entſtand die große Ouvertüre zur Leonore in ihrer zweiten Geſtalt. Wie gewöhnlich, war er nicht eilig in der Erfüllung ſeiner Verpflichtungen. Januar und Februar waren vorbei, der März ging zu Ende, und er war noch nicht fertig. Das war zu viel für Baron Braun's Geduld. Er wählte daher den beſten Abend der Saiſon, Samſtag den 29. März, den letzten, ehe die Bühne vor der heiligen Woche und [illegible] Oſterfeſte geſchloſſen wurde, und gab Beethoven beſtimmt zu verſtehen, daß, wenn die Oper an dieſem Abende nicht zur Aufführung gelange, ſie überhaupt nicht werde aufgeführt werden. Dies übte ſeine Wirkung, und die neue Partitur wurde abgeliefert; doch ſo ſpät (wie Röckel ſich wohl erinnerte), daß nur zwei oder drei Proben am Clavier und eine einzige mit Orcheſter ſtattfinden konnten. Dieſelben wurden von Seyfried geleitet; der Componiſt erſchien bei keiner derſelben.

Beethoven und Breuning ſetzten voraus, daß eine Aenderung des Titels Fidelio in „Leonore“ von den Directoren zugeſtanden worden ſei, und wirklich wurde das neue Textbuch und Breuning's Gedicht zu dieſer Gelegenheit mit dem geänderten Titel gedruckt; doch wurde es anders beſchloſſen. In Folge der neuen Anordnung der Scenen wurde die Zahl der Acte auf zwei reducirt. Der neue Theaterzettel ſagt demnach: „Oper in zwei Akten“ ſtatt „drei“; abgeſehen hiervon, ſowie von der Aenderung des Datums und dem Namen Röckel's an Stelle von Demmer in der Rolle des Floreſtan, iſt er nur eine Wiederholung des früheren und enthält demnach auch als Titel: „Fidelio, oder die eheliche Liebe“. Zu dieſem Entſchluſſe waren die Directoren vermuthlich nicht allein durch eine gebührende Rückſicht auf den Componiſten des Sargino und der italieniſchen „Leonore“ veranlaßt, ſondern auch durch die offenbare Unſchicklichkeit, das Publikum durch einen neuen Titel eines im Weſentlichen unverändert gebliebenen Werkes irre zu führen.

---

[1]) Das Gerücht war verbreitet, daß mit Ausnahme einiger weniger beibehaltener Melodien von Mehul die Muſik von Reichardt war. Nach der ſechſten erfolgreichen Aufführung wurde das Publikum durch Seyfried's Namen auf dem Anſchlagezettel überraſcht.

Breuning's Gedicht[1]), welches mit dem Theaterzettel vertheilt wurde, lautete ſo:

„An Herrn Ludwig van Beethoven, als die von ihm in Muſik geſetzte und am 20. Nov. 1805 das erſtemal gegebene Oper jetzt unter der veränderten Benennung Leonore wieder aufgeführt wurde.

Noch einmal ſei gegrüßt auf dieſer Bahn,
Die Du betrat'ſt in bangen Schreckenstagen,
Wo trübe Wirklichkeit von ſüßem Wahn
Die Zauberbinde riß und furchtbar Zagen
Nun All' ergriff, wie wann den ſchwachen Kahn
Des wilden Sturm's gewalt'ge Wellen ſchlagen;
Die Kunſt floh ſcheu vor rohen Krieges-Scenen;
Der Rührung nicht, aus Jammer floſſen Thränen.

Dein Sang voll eigner Kraft muß hoch uns freu'n,
Dein Blick, der ſich auf's höchſte Ziel nur wendet,
Wo Kunſt ſich und Empfindung innig reih'n.
Ja, ſchaue hin! Der Muſen ſchönſte ſpendet
Dort Kränze Dir, indeß vom Lorbeerhain
Apollo ſelbſt den Strahl der Weihung ſendet.
Die ruh' noch ſpät auf Dir! in Deinen Tönen
Zeig' immer ſich die Macht des wahren Schönen!“

Der Correſpondent der Allg. Muſik. Zeitung ſchreibt unter dem Datum des 2. April: „Beethoven hatte ſeine Oper: Fidelio, mit vielen Veränderungen und Abkürzungen wieder auf die Bühne gebracht. Ein ganzer Akt iſt dabei eingegangen, aber das Stück hat gewonnen und nun auch beſſer gefallen.“

---

[1]) Es wird nebſt dem Theaterzettel in der K. K. Bibliothek zu Wien aufbewahrt.

Montag den 7. April wurde das Theater wieder eröffnet; das Programm für die Woche war: Montag: „Dienſt gegen Dienſt“, Drama; Dienſtag: „Veſta's Feuer“, Oper von Schikaneder und Weigl; Mittwoch: Sargino von Paer; Donnerſtag (den 10.) Fidelio; Freitag: „Das Schloß Montenero“, Oper von d'Alayrac; Samſtag eine andere Oper.

Folgende Briefe Beethoven's an Sebaſtian Meyer, die hier nach Otto Jahn's Abſchriften mitgetheilt werden, beziehen ſich auf die Wiederaufnahme des Fidelio.

„Lieber Mayer. (ohne Datum.)

Baron Braun läßt mir ſagen, daß meine Oper Donnerſtags ſoll gegeben werden; die Urſache warum werde ich Dir mündlich ſagen — ich bitte Dich nun recht ſehr, Sorge zu tragen, daß die Chöre noch beſſer probirt werden, denn es iſt das leztemal tüchtig gefehlt worden, auch müſſen wir Donnerſtags noch eine Probe mit dem ganzen Orcheſter auf dem Theater haben, es war zwar vom Orcheſter nicht gefehlt worden, aber — auf dem Theater mehrmal; doch das war nicht zu fordern, da die Zeit zu kurz war. Ich mußte es aber darauf ankommen laſſen, denn B. Braun hatte mir gedroht, wenn die Oper Sonnabends nicht gegeben würde, ſie gar nicht mehr zu geben. Ich erwarte von Deiner Anhänglichkeit und Freundſchaft, die Du mir ſonſt bewieſen, daß Du auch jezt für dieſe Oper ſorgen wirſt; nach dem braucht die Oper dann auch keine ſolche Proben mehr und ihr könnt ſie aufführen wann ihr wollt. Hier zwei Bücher, ich bitte Dich eines davon — zu geben. Leb wohl, lieber Mayer, und laß Dir meine Sache angelegen ſein.

Dein Freund

Beethoven.“

„Lieber Mayer! Ich bitte Dich Hrn. v. Seyfried zu erſuchen, daß er heute meine Oper dirigirt, ich will ſie heute ſelbſt in der Ferne anſehen und hören, wenigſtens wird dadurch meine Geduld nicht ſo auf die Probe geſezt, als ſo nahe bei meine Muſik verhunzen zu hören! — Ich kann nicht anders glauben, als daß es mir zu Fleiß geſchieht. Von den blaſenden Inſtrumenten will ich nichts ſagen, aber — daß alle pp, crescendo, alle decresc. und alle forte, ff aus meiner Oper ausgeſtrichen; ſie werden doch alle nicht gemacht. Es vergeht alle Luſt weiter etwas zu ſchreiben, wenn mans ſo hören ſoll! Morgen oder übermorgen hole ich Dich ab zum Eſſen. Ich bin heute wieder übel auf.

Dein Freund
Beethoven."

„P. S. Wenn die Oper übermorgen ſollte gemacht werden, ſo muß Morgen wieder Probe im Zimmer davon ſein, ſonſt geht es alle Tage ſchlechter!"

Seyfried's eigenhändiges Verzeichniß ſämmtlicher Aufführungen im Theater an der Wien während einer langen Reihe von Jahren nennt „Sargino" ſtatt Fidelio für den, von Beethoven bei dem Worte „übermorgen" gemeinten Samſtag, und „Agnes Bernauer" für den folgenden Sonntag und Montag. Daß dieſes alte, ſehr bekannte Schauſpiel in dieſer Weiſe wiederholt wurde, läßt uns mit großer Wahrſcheinlichkeit vermuthen, daß eine Oper, und zwar wie wir glauben Fidelio, „wegen plötzlich eingetretener Hinderniſſe" zurückgezogen wurde, als es bereits zu ſpät war, eine andere an deren Stelle zu ſetzen. Jedenfalls war die Aufführung des Fidelio, welche Donnerſtag den 10. April ſtattfand, die letzte. Für dieſen Umſtand liegen uns zwei Erklärungen vor, die eine in dem oben mitgetheilten Briefe Breuning's, und die andere in Röckel's Brief an den Verfaſſer. Breuning ſchreibt es den Feinden des Componiſten zu, einer Kabale, veranlaßt durch Mitwirkende, die von Beethoven „beſonders bei der zweiten Vorſtellung" beleidigt waren; Röckel gibt Beethoven's eigene Thorheit und Unvorſichtigkeit als den Grund an.

Breuning, als Hofkriegsſecretär, konnte in jenen traurigen Tagen während der franzöſiſchen Occupation und unmittelbar nachher wenig Muße für Theaterangelegenheiten haben; wir ſind überraſcht, zu erfahren, daß er für die Reviſion des Fidelio-Textes Zeit fand; er kann ſeinen Bericht kaum auf etwas anderes hin, als auf Grund der Darſtellung ſeines Freundes geſchrieben haben, und dieſer war, wie wir ihn kennen, der letzte, um einzugeſtehen, daß er im Unrechte ſei. Röckel hingegen blickte in doppeltem Sinne hinter die Couliſſen; er ſang die Partie des Floreſtan; und während, wie er uns ſchreibt, Beethoven's Freunde „zum größten Theil verheirathete Männer waren, die nicht in der Lage waren mit ihm ſpazieren zu gehen und auswärts zu diniren, konnte ich, gleich ihm ein Junggeſelle, den er liebgewonnen hatte, ihn ſchon morgens beſuchen und bei gutem

Wetter auf dem Lande mit ihm umherſtreifen und zu Mittag eſſen.“ Breuning und Röckel waren in gleicher Weiſe Männer von der lauterſten Wahrheitsliebe; der letztere aber ſpricht auf Grund perſönlicher Kenntniß und Beobachtung.

Breuning's Angabe iſt aber auch durchaus unwahrſcheinlich. Wer waren denn Beethoven's Feinde? wer bildete die Kabale? Baron Braun, Schikaneder, Seyfried, der Regiſſeur Meier, Director Clement, die Soliſten Mlle. Milder, Weinkopf, Röckel waren ſämmtlich ſeine Freunde; und nach allem bisher bekannten gilt das Gleiche von Mlle. Müller, Rothe und Caché. Was das Orcheſter und den Chor betrifft, ſo konnten ſie ſich wohl weigern unter Beethoven's Leitung zu ſpielen oder zu ſingen, mehr aber nicht; und da er ſchon vier-, wenn nicht fünfmal dirigirt hatte, ſo konnte dies keine große Schwierigkeit machen, da der Dirigentenſtab bei der erſten oder zweiten folgenden Aufführung nothwendig in die Hände Seyfried's übergehen mußte. Ueberdies lag es im gegenwärtigen Momente, wo die Oper glücklich in's Repertoire aufgenommen war und ihren Erfolg hatte, im Intereſſe aller Betheiligten von Baron Braun bis abwärts zu den Maſchiniſten, dieſelbe ſo lange aufzuführen, als ſie ein Auditorium herbeizog. Daß die Oper aber Erfolg hatte, wird nicht allein durch alle gleichzeitigen Berichte beſtätigt, ſondern auch durch den Umſtand, daß trotz der nothwendigerweiſe leeren Häuſer im November 1805 Beethoven's Antheil am Gewinn ſchließlich bis auf 200 Gulden ſich belief.

In dem zweiten der oben mitgetheilten Briefe an Meier macht ſich Beethoven einer unerhörten Ungerechtigkeit ſchuldig. Eine kurze Betrachtung wird dies zeigen. Orcheſter und Chor hatten den Fidelio in ſeiner erſten Geſtalt ſorgfältig eingeübt und ihn dreimal öffentlich aufgeführt. Seitdem waren, wie man aus Jahn's Ausgabe ſehen kann, die meiſten und vielleicht ſämmtliche Nummern mehr oder weniger verändert worden. Nun weiß jeder Muſiker, daß es leichter iſt ein neues Muſikſtück richtig vom Blatt zu ſpielen, wie eine bereits wohlbekannte Compoſition, mit welcher weſentliche Veränderungen vorgenommen worden ſind. Und während alſo etwa 40 Männer, welche die verſchiedenſten Inſtrumente ſpielten, nach einer einzigen Probe, bei welcher der Componiſt nicht zugegen war, um ſeine Intentionen mitzutheilen, noch nicht die Unmöglichkeit erklärten, die Muſik richtig zu leſen und zu gleicher Zeit alle die Andeutungen über den Ausdruck zu berückſichtigen, ſchreibt Beethoven: „Ich kann nicht anders glauben, als daß es mir zu Fleiß geſchieht!“

In Anbetracht aller dieſer Umſtände kann man nicht zweifeln, daß das Zeugniß des Sängers des Floreſtan vor dem des Hofkriegsſecretärs den Vorzug verdiene.

„Als die Oper im Anfange des folgenden Jahres aufgeführt wurde,“ ſchreibt Röckel, „wurde ſie in hohem Grade wohl aufgenommen von einem ausgewählten Publicum, welches mit jeder Wiederholung zahlreicher und enthuſiaſtiſcher wurde, und ſie würde ohne Zweifel eine Lieblingsoper geworden ſein, wenn nicht der böſe Geiſt des Componiſten dies verhindert hätte; und da er (Beethoven) für ſein Werk, anſtatt mit einem bloßen Honorar, mit einem Antheil am Gewinne bezahlt wurde, ein Vortheil, deſſen noch keiner vor ihm theilhaft geworden war, ſo würde ſie ſeinen pecuniären Verhältniſſen erheblich zu Statten gekommen ſein. Da er noch keine Erfahrung in Bühnenangelegenheiten beſaß, ſo ſchätzte er die Einnahmen des Hauſes weit höher, wie ſie in Wirklichkeit waren; er glaubte ſich bei ſeinem Antheile betrogen, und ohne über einen ſo delicaten Punct ſeine wirklichen Freunde zu Rathe zu ziehen, eilte er zu Baron Braun, jenem hochherzigen und ehrenwerthen Edelmann, und legte ihm ſeine Klage vor. Da der Baron Beethoven aufgeregt ſah und ſeine argwöhniſche Natur kannte, ſo that er, was er konnte, um ihn von ſeinem Verdachte gegen ſeine Beamten abzubringen, von deren Ehrenhaftigkeit er überzeugt war. Wäre irgend ein Betrug vorhanden, ſagte der Baron, ſo würde ſein eigener Verluſt ohne Vergleich beträchtlicher ſein, wie der Beethovens. Er hoffe, daß die Einnahmen mit jeder Aufführung ſich vermehren würden; bis jetzt wären nur die erſten Ränge, die Sperrſitze und das Parterre beſetzt geweſen; nach und nach würden die oberen Ränge in gleicher Weiſe ihren Beitrag liefern. Ich ſchreibe nicht für die Gallerien, rief Beethoven aus. Nicht? erwiederte der Baron; ſelbſt Mozart verſchmähte es nicht, für die Gallerien zu ſchreiben. Damit war es aus. Ich werde die Oper nicht mehr geben, ſagte Beethoven; ich verlange meine Partitur zurück. Nach dieſen Worten zog Baron Braun die Klingel, gab den Befehl, dem Componiſten die Partitur herauszugeben, und die Oper wurde für eine lange Zeit der Vergeſſenheit übergeben.“

„Nach dieſem Auftritt Beethovens mit Baron Braun könnte man ſchließen, er habe ſich durch den Vergleich mit Mozart beleidigt gefunden; da er aber Mozart hoch verehrte, ſo ſtieß er ſich vielleicht mehr an die Art, wie ihm dies geſagt wurde, als an den Inhalt der Worte ſelbſt. Er ſah nun ſehr wohl ein, daß er in der Hitze ſehr unüberlegt und gegen ſein eigenes Intereſſe gehandelt habe, und aller Wahrſcheinlichkeit nach würden beide Theile durch die Vermittlung ſeiner Freunde ſich wieder genähert haben, wäre Baron Braun nicht gleich darauf von der Direction der vereinigten Theater ganz zurückgetreten, was eine totale Veränderung der Verhältniſſe herbeiführte."

In der That hatte Beethoven über das Ziel geſchoſſen. Schon die Ouvertüre war zu neu in ihrer Form, zu gewaltig in ihrem Inhalte, um unmittelbar verſtanden zu werden; und im Jahre 1806 gab es wohl in ganz Europa kein Publikum, welches im Stande geweſen wäre, in dem Feuer und dem tiefen Ausdrucke der hauptſächlichſten Vocalnummern einen entſprechenden Erſatz für die oberflächliche Anmuth und die melodiſchen Reize der beliebten Tagesopern zu finden, Eigenſchaften, welche den meiſten im Fidelio zu fehlen ſchienen.[1]

Selbſt Cherubini, der während dieſer ganzen Zeit ſich in Wien befand, war nicht im Stande, vollſtändig ein Werk zu begreifen, welches, obgleich es ein erſtes und nur ein Verſuch war, doch zu einer immer wachſenden Popularität zu gelangen beſtimmt war, während beinahe alle ſeine eigenen, damals allgemein bewunderten Opern von der Bühne verſchwunden ſind. Schindler berichtet, Cherubini habe den Pariſer Muſikern von der Ouvertüre geſagt, „daß er wegen Bunterlei an Modulationen darin die Haupttonart nicht zu erkennen vermocht". Daß ferner Cherubini bei Anhörung des Fidelio zu dem ſicheren Schluß gelangt ſein wollte, deſſen Autor habe ſich bis dahin noch viel zu wenig mit dem Studium der Geſangskunſt befaßt, woran Salieri, der einſtige Führer in dieſer Abtheilung, nicht Schuld geweſen ſei, haben wir bereits früher (S. 289) mitgetheilt.

Im Jahre 1836 hatte Schindler jene Unterredung über dieſen Gegenſtand mit der Sängerin des Fidelio von 1805—6, Frau Milder-Hauptmann, wonach dieſelbe nach wiederholten vergeblichen Kämpfen wegen der E dur-Arie erſt durch entſchiedene Weigerung, dieſelbe in der vorliegenden Geſtalt zu ſingen, den Componiſten zu Aenderungen vermochte.[1])

---

[1] Vgl. Anhang VIII

Der verſtorbene Anſelm Hüttenbrenner, welcher ein Dutzend Jahre ſpäter Salieri's Schüler wurde, ſchreibt in einem Briefe an Ferdinand Luib vom 21. Februar 1858: „Von Beethoven erzählte mir Salieri, daß er ihm den Fidelio zur Begutachtung vorgelegt habe: er hätte daran manche Ausſtellungen gemacht und dem Beethoven gerathen, dies und jenes zu ändern; aber Beethoven ließ den Fidelio gerade ſo aufführen wie er ihn geſchrieben hatte, und — beſuchte Salieri nicht mehr." Dieſe letzten Worte ſind übertrieben; Beethoven's Groll gegen ſeinen alten Lehrer war bald vergeſſen. Moſcheles ſchreibt am 28. Febr. 1858, ebenfalls in einem Briefe an Luib: „Ich erinnere mich nicht, Schubert bei Salieri geſehen zu haben, während ich mich des intereſſanten Umſtandes entſinne, einmal bei Salieri ein Blatt liegen geſehen zu haben, auf welchem von Beethoven's Hand mit koloſſalen Lettern geſchrieben war: „Der Schüler Beethoven war da!""

Nachſtehender Brief an Baron von Braun[2]) bezieht ſich noch auf die vorher geſchilderten Verhältniſſe.

„A Monsieur le Baron de Braun.

Hochwohlgebohrner

Herr Baron!

Ich bitte Sie, mir die Gefälligkeit zu erweiſen und mir nur ein paar Worte von Ihrer Schrift zukommen zu laſſen, worin Sie mir die Erlaubniß ertheilen, daß ich folgende Stimmen: nemlich: Flauto primo, die 3 Poſaunen, und die vier Hornſtimmen, von meiner Oper, aus der Theater-Kanzley von der Wieden, kann holen laſſen — ich brauche dieſe Stimmen nur auf einen einzigen Tag, um diejenigen Kleinigkeiten für mich abſchreiben zu laſſen, welche ſich des Raumes wegen nicht in die Partitur eintragen ließen, zum Theil auch weil Fürſt Lobkowitz einmal gedenkt die Oper bei ſich zu geben, und mich darum erſucht hat — ich bin eben nicht ganz wohl auf, ſonſt wäre ich ſelbſt gekommen, ihnen meine Aufwartung zu machen —

---

[1]) S. o. S. 290.

[2]) Aus der Autographenſammlung des Capellmeiſter Adolf Müller zu Wien

mit der größten
Hochachtung
Ludwig van Beethoven.“

„Flauto primo | die drey Trombonen
die vier Horn-Stimmen —“
Von außen in anderer Schrift
„den 5ten May 1806 verabfolgt.“
Fidelio.

Es waren andere Gründe, aus welchen Beethoven den Wunſch hatte ſeine Partitur zu vervollſtändigen. Ob die Oper in dem Lobkowitz'ſchen Palaſte aufgeführt wurde, wird nicht berichtet; Breuning aber ſchließt ſeinen Brief vom 2. Juni mit dieſen Worten: „Ich will Euch nur die Nachricht ſchreiben, daß Lichnowsky die Oper jetzt an die Königin von Preußen geſchickt hat und daß ich hoffe, die Vorſtellungen in Berlin werden den Wienern erſt zeigen, was ſie hier haben.“ Breuning's Hoffnung war eine vergebliche; die Oper wurde nicht gegeben. —

Die chronologiſche Folge der Thatſachen verlangt eine vorübergehende Erwähnung eines Familienereigniſſes, welches ſich ſchließlich als eine Veranlaſſung unendlicher Verwirrungen und Verdrießlichkeiten für Beethoven und Alle, welche durch die Bande der Verwandtſchaft und Freundſchaft an ihn gefeſſelt waren, erwies. Ob der Gehalt ſeines Bruders Caspar die Summe von 250 Gulden überſchritten hatte, ehe er im J. 1809 als Liquidations-Adjunct mit 1000 Gulden und 160 Gulden Quartiergeld angeſtellt wurde, iſt nicht beſtimmt zu erweiſen; ohne Zweifel aber war es geſchehen. Mag dem jedoch ſein wie ihm wolle, er fand ſich nunmehr in der Lage, ſich verheirathen zu können, und am 25. Mai „wurde beſchloſſen der Ehevertrag zwiſchen Carl Caspar v. Beethoven, K. K. Kaſſenbeamter, und Johanna Reiß, Tochter des Anton Reiß, bürgl. Tapezierer, allhier [Wien] und der Thereſia Reiß; Zeugen Joſeph Wirſch, und Joſeph Gänzer, K. K. Kaſſaofficier“ Ihr einziges Kind, ein Sohn, wurde nach einem von F. Luib citirten officiellen Berichte am 4. November 1807 geboren.

Reiß war ein Mann von einem, für ſeine Lebensſphäre beträchtlichen Vermögen und, wie es heißt, im Stande ſeiner Tochter ein Heirathsgut von 2000 Gulden mitzugeben; es ſcheint auch, daß das werthvolle Haus in der Alſervorſtadt, welches Karl zur Zeit ſeines Todes gehörte, ein Erbſtück ſeiner Frau aus dem Vermögen ihres Vaters war; in der That war ihr die Hälfte des Eigenthumsrechts an demſelben geſetzlich geſichert. Ueber dieſe Heirath und ihre Folgen iſt ſo viel Leichtfertiges und Verkehrtes geſchrieben worden, daß es paſſend erſcheint, hier Folgendes hinzuzufügen. Karl van Beethoven's Charakter und Gemüthsart war nicht von der Beſchaffenheit, eine Frau dauernd glücklich zu machen; andererſeits entehrte ihn ſeine Frau noch vor dem Tode ihres Gatten durch ein Verhältniß zu einem Studenten der Medicin. Doch iſt auch nicht der geringſte Grund zu der Annahme verhanden, daß die Heirath nicht zu der Zeit, wo ſie geſchloſſen wurde, für Alle und von Allen, die dabei intereſſirt waren, als eine gute angeſehen wurde. Gewiſſe von Ludwig van Beethoven geſchriebene Worte, welche man zum Beweiſe des Gegentheils angeführt hat, beziehen ſich nicht auf Karl und ſind daher ohne Gewicht.

Die Nachrichten über Beethoven's eigene Erlebniſſe während dieſes Jahres ſind ſpärlich. Fidelio und Studien zu Inſtrumentalcompoſitionen beſchäftigten ihn während des Winters 1805 – 6, doch nicht ſo ausſchließlich, daß er den Anſprüchen des geſelligen Verkehrtes nicht hätte entſprechen können, wie eine ſeiner charakteriſtiſchen Bemerkungen andeutet, die mit Bleiſtift auf eine Seite der neuen Quartettſkizzen geſchrieben iſt. „Ebenſo wie du dich hier in den Strudel der Geſellſchaft ſtürzeſt, ebenſo möglich iſt's Opern trotz allen geſellſchaftlichen Hinderniſſen zu ſchreiben. Kein Geheimniß ſey dein Nichthören mehr — auch bey der Kunſt.“

Breuning's Mittheilung (2. Juni), Beethoven habe einen großen Theil ſeiner Luſt und Liebe zur Arbeit verloren, hatte gerade damals aufgehört der Wahrheit zu entſprechen. Am 26. Mai war das erſte der Raſoumowsky'ſchen Quartette angefangen worden, und mit dieſem begann eine Reihe von Werken, welche das Jahr 1806 als eine Zeit von erſtaunlicher Productivität kennzeichnen. Ueber dieſen Punkt werden wir jedoch erſt an ſeiner geeigneten Stelle Weiteres berichten.

Von dem Briefe an Baron Braun bis zum folgenden 1. November fehlt uns jede Notiz von Beethoven's eigener Hand, welche uns bei der Verfolgung ſeiner perſönlichen Erlebniſſe unterſtützen könnte. Es ſteht feſt, daß er diesmal keine Sommerwohnung bezog; dies und andere Betrachtungen beſtätigen Schindler's Mittheilung, daß er, nachdem die Reviſion eines Exemplars ſeiner Oper für Berlin beendigt war, nach Ungarn ging, um eine kurze Raſt bei ſeinem Freunde, dem Grafen Brunswick zu genießen. Von dort reiſte er nach Schleſien auf das Gut des Fürſten Lichnowsky in der Nähe von Troppau. Im October ſchrieb Breuning an Wegeler: „Beethoven iſt gegenwärtig beim Fürſten Lichnowsky in Schleſien und wird erſt gegen Ende dieſes Monats zurückkommen. Seine Verhältniſſe ſind jetzt nicht die beſten, da ſeine Oper durch die Kabalen der Gegner ſelten aufgeführt worden iſt, und ihm alſo nichts eingetragen hat. Seine Gemüthsſtimmung iſt meiſtens ſehr melancholiſch, und nach ſeinen Briefen zu urtheilen, hat der Aufenthalt auf dem Lande ihn nicht erheitert.“

Der Beſuch beim Fürſten fand ein plötzliches Ende durch eine Scene, welche der gedankenloſen Sippſchaft muſikaliſcher Novelliſten ein fruchtbares Thema abgegeben hat. Die ſchlichte Wahrheit berichtet Seyfried im Anhange der „Studien“ (S. 23), deſſen Erzählung hier wörtlich folgt mit Einſchaltung weniger zuſätzlicher Notizen, welche der Verfaſſer einer Unterhaltung mit der Tochter von Moritz Lichnowsky verdankte.

„Wenn er [Beethoven] nicht eigentliche Luſt fühlte, bedurfte es vielfältiger, und wiederhohlter Aufforderungen, um ihn nur erſt ans Clavier zu bringen. Ehe er zu ſpielen begann, pflegte er mit der flachen Hand auf die Taſten zu ſchlagen, mit einem Finger darüber zu fahren, überhaupt allerley Kurzweil zu treiben, und ſolchen, gewohnterweiſe, recht herzhaft zu belachen.“

„Während ſeines Sommeraufenthaltes auf den Gütern eines Mäcen ward ihm ſo arg zugeſetzt, vor den anweſenden fremden Gäſten [franzöſiſchen Officieren] ſich hören zu laſſen, daß er nun erſt recht erboßt wurde, und das, was er eine knechtiſche Arbeit ſchalt, ſtandhaft beharrlich verweigerte. Die gewiß nicht ernſtlich gemeinte Drohung mit Hausarreſt hatte zur Folge, daß Beethoven bei Nacht und Nebel über eine Stunde weit zur nächſten Stadt [Troppau] davonlief, und von dort wie auf Windesflügeln mit Extrapoſt nach Wien eilte. Zur Genugthuung für erlittene Schmach mußte des Gönners Büſte ein Sühnopfer werden. Sie fiel, in Trümmern zerſchlagen, vom Schranke herab zur Erde.“ Von derſelben Scene erzählt Fräulein Giannattaſio del Rio[1] nach Beethoven's eigenem Berichte: „In heiterer geſprächiger Stimmung erzählte uns Beethoven einmal [um 1816] von der Zeit, welche er bei Fürſt Lichnowsky zubrachte. Von der Fürſtin ſprach er mit vieler Achtung.

---

[1] Grenzboten XVI, Nr. 14 (1857, 3. Apr.)

Er erzählte, wie einſt der Fürſt, bei dem während der Invaſion der Franzoſen mehre dieſer Gäſte ſich befanden, ihn wiederholt nöthigen wollte, ihnen auf dem Clavier etwas vorzuſpielen, er ſich feſt geweigert habe, was eine Scene zwiſchen ihm und dem Fürſten veranlaßte, worauf B. rückſichtslos und plötzlich das Haus verließ. — Er äußerte einmal: mit dem Adel iſt gut umzugehen, aber man muß etwas haben, worin man ihm imponire.“ 1)

Eine natürliche Frage erhebt ſich hier: wovon beſtritt Beethoven die Ausgaben dieſer koſtſpieligen Reiſen? Wir haben guten Grund zu der Annahme, daß er das Geld borgte, und zwar von den kleinen Erſparniſſen ſeines Bruders Johann. —

Ein Brief Beethoven's vom 1. November dieſes Jahres führt uns zu einem neuen Punkte. Bereits an einer früheren Stelle (S. 239) war von den Beſtrebungen des Schotten Georg Thomſon geſprochen worden, die Kenntniß der alten ſchottiſchen Melodien wieder zu erwecken. Sein Plan war eine möglichſt vollſtändige Sammlung ſchottiſcher Muſik. Mehrere Sammlungen, nach ihrer Ausdehnung und ihrem Verdienſte verſchieden, waren bereits früher veröffentlicht worden, doch alle, wie Thomſon mit Recht bemerkt, mehr oder weniger unvollſtändig und mangelhaft.

Die Vorreden zu den verſchiedenen Theilen von Thomſon's Werk, wie ſie nacheinander zwiſchen 1790 und 1800 erſchienen, enthalten viele an ſich ſehr intereſſante Gegenſtände, die jedoch nicht in eine Biographie Beethoven's gehören. Einige Mittheilungen aus der Vorrede zu einer „Neuen Ausgabe“ der beiden erſten Bände, datirt vom September 1803, genügen für unſern gegenwärtigen Zweck. Thomſon ſagt über frühere Sammlungen Folgendes: „Mit ſehr geringer Sorgfalt und Nachforſchung angeſtellt, ſind ſie im Allgemeinen angefüllt mit dem, was nur immer auf leichte

---

1) Eine Erzählung von Alois Fuchs in Schmidt's Wiener Muſikzeitung (1846 Nr. 39) gibt uns noch eine weitere Erklärung, warum Beethoven ſo wenig geneigt war, vor den franzöſiſchen Officieren zu ſpielen. „Nach der Schlacht bei Jena (14. Oct 1806) begegnete Beethoven ſeinem Freunde Hrn. Krumpholz, dem er ſehr gewogen war, und fragte ihn wie gewöhnlich: Was giebts neues? Krumpholz erwiederte darauf: Das neueſte iſt die eben angelangte Nachricht, daß der große Held Napoleon abermals einen vollſtändigen Sieg über die Preußen erfochten hat. Ganz ergrimmt bemerkte Beethoven darauf: Schade! daß ich die Kriegskunſt nicht ſo verſtehe, wie die Tonkunſt, ich würde ihn doch beſiegen!“

Weiſe herbeizuſchaffen war. In keiner der Sammlungen treffen wir eine Anzahl ſchöner Melodien ohne eine größere Beimiſchung unbedeutender und trivialer Stücke, und ebenſo finden wir in keiner derſelben Begleitungen zu den Geſängen, welche ſowohl geſchickt gemacht als zu allgemeiner Aufführung geeignet genannt werden könnten. Und rückſichtlich der Verſe, welche den Melodien untergelegt ſind, finden ſich in allen Sammlungen gar viele, welche der Muſik unwürdig ſind. Eine Sammlung von ſämmtlichen ſchönen Melodien ſowohl klagenden wie heiteren Characters zu liefern, unvermiſcht mit trivialen und unbedeutenden, ſowie die angemeſſenſte und vollkommenſte Begleitung mit Hinzufügung characteriſtiſcher Vor- und Nachſpiele zu jeder Melodie, ſowie den Melodieen Texte von gleichem Werthe und wirklichem Intereſſe unterzulegen, welche in der That der Muſik würdig wären, an Stelle der ungenießbaren oder tadelnswerthen Verſe: das waren die Hauptabſichten bei der gegenwärtigen Veröffentlichung.“

Er beſchreibt hierauf ſeine Bemühungen bei Ausführung ſeines Planes, ſowohl alle möglichen Melodien zuſammenzubringen als auch die einzelnen in ihren verſchiedenen Geſtalten, ſeine Berathungen mit Kennern, und die ſchließliche Auswahl derjenigen Geſtalt, welche die einfachſte, ſchönſte und am meiſten charakteriſtiſche zu ſein ſchien. 1) Hierauf fährt er fort: „Die Symphonien und Begleitungen verlangten demnächſt ſeine Sorgfalt. Zur Compoſition derſelben trat er in Verhandlungen mit Herrn Pleyel, welcher einen Theil ſeiner übernommenen Verpflichtung zur Zufriedenheit erfüllte; da er aber dann die Arbeit einſtellte, fand es der Herausgeber nöthig, ſeine Blicke anderswohin zu wenden. Er war jedoch ſo glücklich Herrn Kozeluch und ſpäter Dr. Haydn zur Fortſetzung der Arbeit zu gewinnen, welche dieſelbe in einer ſolchen Weiſe zu Ende führten, daß ihm kein Grund blieb, den Bruch des Engagements ſeitens des Herrn Pleyel zu bereuen.“

Ohne Zweifel würde ſich Thomſon noch früher an Haydn gewendet haben, wenn er voraus gewußt hätte, daß der große Meiſter ſich zu einer ſolchen Arbeit herbeilaſſen würde. Das Erſcheinen der beiden Bände von William Napier: „Original Scots songs, in three parts, the Harmony by Haydn“ entfernte jeden Zweifel über dieſen Punkt. Für Napier ſchrieb Haydn nur eine Violinſtimme und einen bezifferten

---

1) Man darf die Arbeit in Parallele ſtellen mit der, welche Wilhelm Grimm einige Jahre ſpäter mit den deutſchen „Kinder- und Hausmärchen“ vornahm.

Baß, für Thomſon hingegen eine vollſtändige Pianoforteſtimme, ſowie ſolche für Violine und Violoncell, ſodann Inſtrumentaleinleitung und Coda zu den einzelnen Geſängen.

Eine ſehr eigenthümliche Erſcheinung bei dieſem Unternehmen war die, daß die Componiſten der Begleitungen keine Kenntniß der Texte, und die Verfaſſer der Texte keine Kenntniß der Begleitungen hatten. In mehreren Fällen hatten die Dichter eine Strophe des urſprünglichen Textes als Muſter für Metrum und Rhythmus; in allen anderen erhielten ſie und die Componiſten gleichmäßig die bloße Melodie, und zur Unterſtützung bei ihrer Arbeit nichts weiter als die italieniſchen Ausdrücke Allegro, Moderato, Andante u. ſ. w., ſowie affettuoso, espressivo, scherzando und ähnliche. Dies gilt in gleicher Weiſe von den walliſiſchen und iriſchen Melodien. Beethoven begann ſeine Arbeiten für Thomſon mit den letztgenannten. Die Vorrede zum erſten Bande, datirt „Edinburgh, 1814", beginnt ſo:

„Viele Jahre ſind vergangen, ſeitdem der Verfaſſer begann, iriſche Melodieen zu ſammeln, von denen ungefähr 20, welche den Muſikliebhabern in Schottland am meiſten vertraut ſind, in die Sammlung der ſchottiſchen Melodieen eingemiſcht ſind. Er hatte nicht daran gedacht, eine getrennte oder eine ausgedehnte Sammlung iriſcher Melodieen zu veranſtalten, bis der große ſchottiſche Barde im Verlaufe ſeiner Correſpondenz mit ihm den Gedanken ausſprach, und ſich erbot, Texte für dieſelben zu ſchreiben. Durch ein ſolches Anerbieten von Burns aufgemuntert, ſchickte er ſich mit Eifer an, die Melodieen zu ſammeln; und durch die Güte ſeiner muſikaliſchen Freunde, ganz beſonders durch die höchſt dankenswerthen Bemühungen ſeines Freundes Dr. J. Latham zu Cork erhielt er eine große Mannigfaltigkeit der ſchönſten alten Melodieen, die in Irland theils gedruckt, theils handſchriftlich exiſtiren; und von Jahr zu Jahr vermehrte er die Zahl durch jedes ihm zu Gebote ſtehende Mittel. Dieſelben wären ſchon viel früher der Oeffentlichkeit übergeben worden, wären nicht unvorgeſehene Umſtände eingetreten, die ihr Erſcheinen verſpäteten. Sie wurden an Haydn geſchickt, damit er ſie zugleich mit den ſchottiſchen und walliſiſchen Melodieen mit harmoniſcher Begleitung verſehe; doch nachdem jener hochgefeierte Componiſt den größeren Theil dieſer beiden Arbeiten vollendet hatte, geſtattete ihm ſeine geſchwächte Geſundheit nur noch wenige der iriſchen Melodieen zu bearbeiten; und nach ſeinem Tode wurde es nöthig einen anderen Componiſten zu finden, welchem die Aufgabe, dieſelben harmoniſch zu bearbeiten, übertragen werden könne.[1])

„Unter allen jetzt lebenden Componiſten iſt, wie von jedem einſichtigen und vorurtheilsloſen Muſiker anerkannt wird, der einzige, welcher denſelben ausgezeichneten Rang einnimmt wie der verſtorbene Haydn, Beethoven. Mit dem originellſten Genie und einer im höchſten Grade erfinderiſchen Phantaſie vereinigt er tiefe Kenntniß, geläuterten Geſchmack und enthuſiaſtiſche Liebe zu ſeiner Kunſt; ſo daß ſeine Compoſitionen, gleich denen ſeines ruhmvollen Vorgängers, immer wieder gehört werden und jedesmal neues Vergnügen bereiten. An dieſen Componiſten alſo wendete ſich der Herausgeber dringend um Ritornelle und Begleitungen zu den iriſchen Melodieen; und zu ſeiner unausſprechlichen Genugthuung unterzog Beethoven ſich der Compoſition. Nach Jahren ängſtlicher Erwartung und quälender Täuſchungen, in Folge ſchlechter Beförderung von Briefen und Manuſcripten, deren Grund in der unerhörten Schwierigkeit der Verbindung zwiſchen England und Wien lag, gelangten endlich die lang erwarteten Ritornelle und Begleitungen in die Hände des Herausgebers, nachdem vorher drei andere Exemplare auf dem Wege verloren gegangen waren."

Gegen den Schluß der Vorrede ſagt Thomſon: „Nachdem der Band bereits gedruckt und einige Exemplare deſſelben verſandt worden waren, bot ſich eine Gelegenheit denſelben an Beethoven zu ſchicken, welcher die wenigen Ungenauigkeiten, die der Aufmerkſamkeit des Herausgebers und ſeiner Freunde entgangen waren, verbeſſerte; er iſt überzeugt, daß man auch nicht einen Irrthum darin finden wird."

Auf dieſe Angelegenheit beziehen ſich verſchiedene Briefe Beethoven's an Thomſon, die wir an ihrer geeigneten Stelle mittheilen. Der erſte derſelben trägt das Datum:

„Wien, den 1. October 1806.

Mein Herr!

Ein kleiner Ausflug, den ich nach Schleſien gemacht habe, iſt die Urſache, daß ich es bis jetzt verſchoben habe, auf Ihren Brief vom 1. Juli zu antworten. Endlich nach Wien zurückgekehrt, beeile ich mich Ihnen meine Bemerkungen und Entſchlüſſe über das, was Sie ſo gütig waren mir vorzuſchlagen, zukommen zu laſſen. Ich werde dabei alle die Offenheit und Genauigkeit anwenden, die ich in Geſchäftsangelegenheiten liebe, und die allein jeder Klage von der einen oder der anderen Seite vorbeugen kann. Sie erhalten alſo, geehrter Herr, nachſtehend meine Erklärungen:

---

[1]) Thomſon's Erinnerung täuſchte ihn einigermaßen, als dieſe Vorrede geſchrieben wurde; denn ſchon vor Haydn's Tod hatte er Beethoven das Anerbieten gemacht.

1. Ich bin nicht abgeneigt, im Allgemeinen auf Ihre Vorſchläge einzugehen.

2. Ich werde mich bemühen, die Compoſitionen leicht und angenehm zu machen, ſoweit ich es vermag und ſoweit es ſich mit jener Erhabenheit und Originalität des Styles, welche nach ihrer eigenen Angabe meine Werke vortheilhaft characteriſirt, und von welcher ich niemals hinabſteigen werde, vereinigen läßt.

3. Ich kann mich nicht entſchließen für die Flöte zu arbeiten, da dieſes Inſtrument zu beſchränkt und unvollkommen iſt.

4. Um den Compoſitionen, welche Sie veröffentlichen werden, mehr Mannigfaltigkeit zu geben und für mich ſelbſt ein freieres Feld in dieſen Compoſitionen zu haben, wo die Aufgabe, ſie leicht zu machen, mich immer geniren würde, werde ich Ihnen nur drei Trios für eine Violine, Viola und Violoncell, ſowie 3 Quintette für 2 Violinen, 2 Violen und ein Violoncell verſprechen. Statt der übrigen drei Trios und drei Quintette werde ich Ihnen drei Quartette, und endlich zwei Sonaten für Clavier mit Begleitung und ein Quintett für 2 Violinen und Flöte liefern. Mit einem Worte, ich würde Sie bitten mit Rückſicht auf die zweite Lieferung der von Ihnen verlangten Compoſitionen ſich völlig auf meinen Geſchmack und meine Loyalität zu verlaſſen, und ich verſichere Ihnen, daß Sie völlig zufrieden ſein werden.

Wenn Ihnen ſchließlich dieſe Aenderung in keiner Weiſe convenirt, ſo will ich nicht mit Eigenſinn auf derſelben beharren.

5. Ich würde es gern ſehen, wenn die zweite Lieferung der Compoſitionen ſechs Monate nach der erſten veröffentlicht würde.

6. Ich bedarf einer deutlicheren Erklärung über den Ausdruck, den ich in Ihrem Briefe finde, daß kein unter meinem Namen gedrucktes Exemplar nach Großbritannien eingeführt werden ſolle; denn wenn Sie damit einverſtanden ſind, daß dieſe Compoſitionen auch in Deutſchland und ſogar in Frankreich veröffentlicht werden ſollen, ſo ſehe ich nicht ein,

wie ich es werde verhindern können, daß Exemplare in Ihr Land eingeführt werden.

7. Was endlich das Honorar anbetrifft, ſo erwarte ich, daß Sie mir 100 Pfund Sterling oder 200 Wiener Ducaten in Gold anbieten werden, und nicht in Wiener Bankbillets, welche unter den gegenwärtigen Umſtänden zu viel verlieren; denn die Summe würde, wenn ſie in dieſen Billets bezahlt würde, ebenſo wenig dem Werke angemeſſen ſein, welches ich Ihnen liefern würde, wie dem Honorare, welches ich für alle meine anderen Compoſitionen erhalte. Selbſt das Honorar von 200 Ducaten in Gold iſt keineswegs eine übermäßige Bezahlung für alles, was erforderlich iſt, um ihren Wünſchen Genüge zu leiſten.

Am beſten wird ſich ſchließlich die Bezahlung einrichten laſſen, wenn Sie zu der Zeit, wo ich Ihnen die erſte und zweite Lieferung der Compoſitionen ſchicke, mir jedesmal mit der Poſt einen Wechſel im Werthe von 100 Ducaten in Gold ſchicken, gezogen auf ein Handlungshaus zu Hamburg, oder wenn Sie eine Perſon in Wien beauftragen, mir jedesmal einen ſolchen Wechſel zurückzuſenden, während dieſelbe von mir die erſte und zweite Lieferung erhielte.

Sie werden mir zu gleicher Zeit den Tag angeben, an welchem jede Lieferung von Ihnen der Oeffentlichkeit übergeben wird, damit ich die Herausgeber, welche dieſelben Compoſitionen in Deutſchland und Frankreich veröffentlichen, verpflichten kann ſich nach denſelben zu richten.

Ich hoffe, daß Sie meine Erklärungen gerecht und der Art finden werden, daß wir uns wohl definitiv werden verſtändigen können. In dieſem Falle wird es gut ſein, einen förmlichen Contract abzuſchließen, welchen Sie die Güte hätten in duplo anzufertigen und von dem ich Ihnen ein Exemplar mit meiner Unterſchrift zurückſenden würde.

Ich erwarte nur Ihre Antwort, um mich an die Arbeit zu begeben, und ich bin mit ausgezeichneter Hochachtung,

Mein Herr,

Ihr unterthäniger Diener
Louis van Beethoven."

„P. S. Ich werde Ihnen auch gern Ihren Wunſch erfüllen, kleine ſchottiſche Lieder mit harmoniſcher Begleitung zu verſehen, und ich erwarte in dieſer Hinſicht einen genaueren Vorſchlag, da mir wohl bekannt iſt, daß man Herrn Haydn ein Pfund Sterling für jedes Lied bezahlt hat."

Das Original dieſes Briefes, im Beſitze der Erben Thomſon's, iſt in franzöſiſcher Sprache geſchrieben; nur die Unterſchrift iſt von Beethoven's Hand. Von ſeinen verſchiedenen Vorſchlägen führte nur der in dem Poſtſcript enthaltene zu einem beſtimmten Reſultate. —

Wir wenden uns nunmehr zu den Compoſitionen dieſes Jahres. Ein Lied, deſſen Text Breuning aus einer franzöſiſchen Oper überſetzte, „das Geheimniß", war vermuthlich die erſte Frucht der neu erwachten Luſt und Liebe zur Arbeit, die ſich während dieſer ſommerlichen Abweſenheit von Wien ſo erſtaunlich ergiebig erwies; es iſt jenes zu verſchiedenen Zeiten unter der Aufſchrift „Empfindungen bei Lydiens Untreue" und „Als die Geliebte ſich trennen wollte" veröffentlichte Lied. Ein kleines Zeichen der Dankbarkeit für die jüngſt bewieſene eifrige Freundſchaft Breuning's in der Angelegenheit der Oper, wie es dieſes Lied iſt, würde ſelbſt bei Beethoven nicht lange aufgeſchoben worden ſein. Aber ob dies der Fall war oder nicht, jedenfalls war dies die erſte Compoſition nach der Zurückziehung des Fidelio; es iſt ſicher, daß Beethoven gerade eine Woche vor dem Datum von Breuning's Brief ſich entſchloſſen an die Bearbeitung größerer Gegenſtände gemacht hatte, wie die Empfindungen bei Lydiens oder irgend eines andern Mädchens Untreue. Dieſe haben wir jetzt zu betrachten.

Gewiſſe Studien zu Fidelio, die vorher nicht erwähnt worden waren, ſind in einem Skizzenbuche der Landsberger[1]) Autographenſammlung enthalten, deſſen hauptſächlichſter Inhalt Skizzen zur zweiten, vierten, fünften, ſechſten und neunten Symphonie und zum Fidelio ſind. Dies ſcheint beim erſten Anblicke eine Behauptung Czerny's zu beſtätigen, die von Schindler, in dieſem Falle dem beſſeren Gewährsmanne, nicht angenommen worden iſt, daß nämlich die neunte Symphonie mit Ausnahme des Chorfinales viele Jahre vor ihrer wirklichen Compoſition projectirt geweſen ſei; jedoch gibt das Buch ſelbſt ein entſchiedenes Argument gegen jene Annahme; denn es iſt, wenigſtens nach des Verfaſſers Ueberzeugung, nicht ein Manuſcript in ſeiner urſprünglichen Geſtalt, ſondern beſteht aus mehreren verſchiedenen Büchern, welche ſpäter zuſammengeheftet wurden zur beſſeren Aufbewahrung dieſer verſchiedenen ſymphoniſchen Skizzen. Jedoch ſtehen die Skizzen zur vierten Symphonie in demſelben in unmittelbarer Verbindung mit denen zum Fidelio.

---

[1]) Seitdem dieſe Sammlung für das gegenwärtige Buch durchforſcht wurde, iſt ſie, wenn wir nicht irren, der königlichen Bibliothek zu Berlin einverleibt worden.

Hiernach iſt die Reihe der wichtigen, gleichzeitig mit dem Fortſchreiten der Oper ſkizzirten Werke folgende: 1. Das Tripelconcert Op. 56; 2. die Sonate in F moll Op. 57; 3. das Clavierconcert in G Op. 58; 4. die Raſoumowsky'ſchen Quartette Op. 59; 5. die 4. Symphonie in B Op. 60; 6. die 5. Symphonie (C moll) Op. 67; 7. die Paſtoralſymphonie (Nr. 6) Op. 68. Mit Ausnahme des erſten, welches in's Jahr 1805, und der beiden letzten, welche in die Jahre 1807—8 gehören, werden die vier anderen, wie wir annehmen, in's Jahr 1806 zu ſetzen ſein. Dieſelben gewähren ein überraſchendes Beiſpiel von Beethoven's Gewohnheit, zu gleicher Zeit an verſchiedenen Compoſitionen zu arbeiten, und überdies, wie uns ſcheint, von ſeiner Sitte, in ſolchen Fällen die Opusnummern der Werke nach der Reihenfolge ihrer Vollendung feſtzuſtellen. Wir wollen ſie in dieſer Reihenfolge durchgehen.

„Das erſte Werk, das auf die Anſtrengungen mit der Oper gefolgt," ſchreibt Schindler, „war die Sonate in F moll Op. 57; jene viel bewunderte Dichtung, die hinſichtlich charakteriſtiſcher Einheit nur wenige ganz ebenbürtige in der Reihe der Sonaten für Pianoforte allein zur Seite hat. Der Meiſter ſchrieb ſie während einer kurzen Raſt bei ſeinem Freunde, dem Grafen Brunswick, in einem Zuge nieder. Sie iſt bekanntlich dieſem Freunde gewidmet. Von dieſem Werke verdient noch bemerkt zu werden, daß darin der Umfang des Pianoforte ſchon das viergeſtrichene e erreicht." Die Richtigkeit von Schindler's Angaben hierüber zu bezweifeln liegt durchaus kein Grund vor.

Als Beethoven nach ſeinem Beſuche bei Brunswick nach Schleſien reiſte, nahm er ſein Manuſcript mit, und hatte es auch bei ſich, als er nach jener Scene bei Lichnowsky mit Extrapoſt von Troppau nach Wien zurückkehrte. „Während ſeiner Reiſe", ſchrieb M. Bigot ein halbes Jahrhundert ſpäter auf ein gedrucktes Exemplar, welches dem Pianiſten Herrn Mortier de Fontaine gehörte [1], „wurde er von einem Sturme und Platzregen überraſcht, welcher durch die Reiſetaſche durchdrang, in der er die eben componirte Sonate in F moll trug. Nach ſeiner Ankunft in Wien beſuchte er uns und zeigte lachend ſein noch ganz naſſes Werk meiner

---

[1] Wir geben hier die deutſche Ueberſetzung einer von Herrn Mortier de Fontaine uns gütigſt mitgetheilten Abſchrift; Bigot ſchrieb ſeine Mittheilung franzöſiſch.

Frau, welche ſich daſſelbe näher betrachtete. Durch den überraſchenden Anfang bewogen ſetzte ſie ſich ans Clavier und begann daſſelbe zu ſpielen. Beethoven hatte das nicht erwartet und war überraſcht zu ſehen, wie Mad. Bigot keinen Moment ſich durch die vielen Raſuren und Aenderungen, die er gemacht hatte, aufhalten ließ. Es war das Original, welches er im Begriffe war zu ſeinem Verleger zu bringen, um es ſtechen zu laſſen. Als Mad. Bigot es geſpielt hatte, und ihn bat, ihr damit ein Geſchenk zu machen, gab er ſeine Zuſtimmung und brachte es ihr treulich zurück, nachdem es geſtochen war."

Czerny ſagt mit großem Rechte über die ſpäter unrechtmäßig vorgenommene Aenderung des Titels: „In einer neueren Auflage der großen F moll Sonata Op. 57 — welche Beethoven ſelbſt für ſeine größte hielt — hat man derſelben den Beititel „Appassionata" gegeben, für den ſie jedenfalls zu großartig iſt. Dieſer Titel würde weit eher für die Es-Sonate, Op. 7, paſſen, welche er in einer ſehr paſſionirten Stimmung ſchrieb."

Das Clavierconcert Op. 58 in G ſetzt Schindler in's Jahr 1804, „nach einer von F. Ries gegebenen Notiz"; die neue Ausgabe des Breitkopf-Härtel'ſchen Verzeichniſſes (S. 197) ſagt: „Das Concert war fertig i. J. 1805." ohne eine Autorität zu nennen. Wenn ſie zum Beweiſe nicht etwa auf eine beſſere wie auf Ries ſich ſtützen ſollte, dann werden wir ziemlich zuverſichtlich die Meinung feſthalten dürfen, daß dieſes Werk bis zum Herannahen der Concertſaiſon gegen Ende des Jahres 1806 unvollendet blieb.

Die Quartette Op. 59 gehören jedenfalls in dieſes Jahr. „Quartetto I^{mo} … angefangen am 26ten May 1806" lauten Beethoven's eigene Worte; und die Opuszahl, die Berichte über ihre Aufführung während des folgenden Winters, und beſonders das Datum ihrer Publication, wobei wir Raſoumowsky's Recht auf dieſelben auf ein Jahr lang in Anſchlag bringen, Alles deutet auf November oder December als die letzte mögliche Zeit ihrer Vollendung. „Die Quartette," ſchreibt Hofrath Lenz (Krit. Kat. III. 20), „beruhen auf ruſſiſchen Nationalmelodien, ihrem größeren und wichtigeren Theile nach, auf einer dem Charakter dieſer Motive aſſimilirten freien Erfindung, zu welcher in den ruſſiſchen Motiven und der Dedication des Werkes die Veranlaſſung gegeben war. Der Gedanke, im Quartett, das ſelbſtſtändige Erfindung vorausſetzt, fremdländiſche Themas zu behandeln, war Beethoven gewiß vom Grafen

Raſoumowski gekommen. Man erklärt ſich ſo am beſten, wie dem Künſtler zu einer Zeit, wo man in Deutſchland von ruſſiſchen Themas kaum mehr als die „Schöne Minka" kannte, dieſe Themas zugänglich geworden waren." Dazu mag bemerkt werden, daß der Gedanke, Volksmelodien als Themen zu verwenden, bei Beethoven keineswegs neu war; ohne uns auf die von Haydn, Pleyel, Kozeluch gegebenen Beiſpiele zu beziehen, war er ihm ja ſelbſt von Thomſon proponirt worden, und was ruſſiſche Melodien anbetrifft, ſo hätte er die Allgemeine Muſik. Zeitung ſehr nachläſſig leſen müſſen, um nicht ſeine Neugierde durch die Aufſätze über ruſſiſche Muſik, welche in jener Zeitung im Jahre 1802 erſchienen, erweckt zu ſehen; und dieſe Neugierde zu befriedigen, konnte bei dem beſtändigen Verkehre zwiſchen Wien, Moskau und St. Petersburg keine Schwierigkeit haben. Czerny ſchreibt: „Er machte ſich damals anheiſchig in jedes Quartett eine Ruſſiſche Volksmelodie einzuflechten." Lenz jedoch, ſelbſt Ruſſe und Muſiker, ſagt: „Die ruſſiſchen Themas beſchränken ſich auf das Finale des 1. und den 3. Satz des 2. Quartetts." Czerny's Autorität kann in dieſem Falle kaum beſtritten werden; doch darf man in dieſem Falle wohl annehmen, daß der Componiſt aus eigenem Antriebe dieſe beiden Themen aufgenommen habe, um Raſoumowsky eine Höflichkeit zu erzeigen. „Das Adagio, E dur im 2ten Raſoumowskyſchen Quartett," ſagt Czerny in O. Jahn's Notizen, „fiel ihm ein, als er einſt den geſtirnten Himmel betrachtete und an die Harmonie der Sphären dachte."

Kein Werk von Beethoven hat vielleicht eine mehr entmuthigende Aufnahme bei den Muſikern gefunden, als dieſe jetzt ſo berühmten Quartette. Wir wollen eine freundlich geſinnte gleichzeitige Stimme hören. Der Correſpondent der Allg. Muſ. Ztg. ſchreibt am 27. Febr. 1807: „Auch ziehen drei neue, ſehr lange und ſchwierige Beethovenſche Violinquartetten, dem Ruſſiſchen Botſchafter, Grafen Raſoumowsky zugeeignet, die Aufmerkſamkeit aller Kenner an ſich. Sie ſind tief gedacht und trefflich gearbeitet, aber nicht allgemein faßlich — das 3te aus C dur etwa ausgenommen, welches durch Eigenthümlichkeit, Melodie und harmoniſche Kraft jeden gebildeten Muſikfreund gewinnen muß"; und eine auf die Herausgabe bezügliche Notiz vom 5. Mai ſpricht in gleichem Tone: „In Wien gefallen Beethovens neuſte, ſchwere, aber gediegene Quartetten immer mehr; die Liebhaber hoffen ſie bald geſtochen zu ſehen."

Aber die Muſiker! Czerny erzählte Jahn Folgendes: „Als Schuppanzigh das Quartett Raſoumowsky in F zuerſt ſpielte, lachten ſie und waren überzeugt, daß B. ſich einen Spaß machen wollte, und es gar nicht das verſprochene Quartett ſei.“ Und Dolezalek erzählt, daß, als er ſich dieſe Quartette kaufte, Gyrowetz geſagt habe: „Schade um das Geld!“ Beſonders das Allegretto vivace des erſten dieſer Quartette war lange ein Stein des Anſtoßes. „Als zu Anfang des Jahres 1812,“ ſagt Lenz, „im muſikaliſchen Zirkel des Feldmarſchalls Grafen Soltikoff in Moskau der Satz zum erſten Male verſucht wurde, ergriff Bernhard Romberg, der größte Violoncelliſt ſeiner Zeit, die von ihm geſpielte Baßſtimme und trat ſie, als eine unwürdige Myſtification, mit Füßen. Das Quartett wurde bei Seite gelegt. Als daſſelbe einige Jahre ſpäter im Hauſe des Geheimraths Lwoff, Vaters des berühmten Violinſpielers, in St. Petersburg ausgeführt wurde, wollte ſich die Geſellſchaft vor Lachen ausſchütten, als der Baß ſein Solo auf *einer* Note hören ließ. Das Quartett wurde wieder bei Seite gelegt.“

Thomas Appleby, der Vater des an mehreren früheren Stellen genannten Herrn, war eine Haupt-Autorität in der muſikaliſchen Geſellſchaft zu Mancheſter in England, und erſter Director der Concerte daſelbſt. *Clementi* ſchickte ihm in der Regel die erſten Exemplare ſeiner neu herausgegebenen Werke. Sein Sohn lernte als Knabe die Violine und wurde in früher Jugend ein leidenſchaftlicher Bewunderer Beethoven's. Als dieſe Quartette in London bekannt wurden, ſchickte Clementi Herrn Appleby ein Exemplar; ſie wurden geöffnet und auf's Clavier gelegt. Am folgenden Tage beſuchten ihn *Felix Radicati* und ſeine Gattin, Mad. *Bertinotti*[1], und brachten Briefe; ſie waren auf einer Concertreiſe. Während der Unterhaltung ging der Italiener an's Clavier, nahm die Quartette, und als er dieſelben angeſehen hatte, rief er ungefähr folgendes aus: „Haben Sie dieſe hier auch bekommen? Beethoven, wie die Welt ſagt und ich glaube, iſt muſiktoll; das hier iſt keine Muſik. Er zeigte ſie mir im Manuſcript, und auf ſeine Bitte ſpielte ich ſie ihm vor. Ich ſagte ihm, daß er ſicherlich dieſe Werke nicht für Muſik anſehen könne, worauf er mir antwortete: o, ſie ſind auch nicht für Sie, ſondern für eine ſpätere Zeit!“ Der junge Appleby glaubte trotz Radicati an dieſelben, und er hatte ſeine Partie ſchon oft vollſtändig durchgeſpielt, als ſein Vater

---

[1] Radicati war ein namhafter Violinſpieler. Sein Quartett Op. 15 wird in der A. M. Z. XI. S. 587 ungünſtig beſprochen. Seine Frau war Sängerin; ſie debütirte an der Hofoper zu Wien in der Zaire, einer italieniſchen Oper von Federici, am 25. Juli 1805, und ſang in Paer's Sargino am 25. Febr. 1807.

Spieler für die anderen Inſtrumente in ſein Haus einlud. Man verſuchte das erſte in F. Das erſte Allegro wurde von Allen mit Ausnahme von Appleby für eine „verrückte Muſik“ erklärt. Beim Schluſſe des Violoncellſolos auf einer Note brachen alle in Lachen aus; die folgenden vier Tacte fanden ſie übereinſtimmend ſchön. Der Organiſt Sudlow, welcher den Baß ſpielte, fand in der Hälfte dieſes zweiten Satzes, welchen ſie zu ſpielen fortfuhren, ſo viel zu bewundern und zugleich zu verurtheilen, daß er ihn als „Flickwerk eines Wahnſinnigen“ bezeichnete. Sie gaben den Verſuch auf, weiter zu ſpielen, und erſt 1813 hörte der junge Mann die Quartette in London ganz, und fand ſie, wie er von Anfang geglaubt hatte, ihres Meiſters würdig.

Die Symphonie in B war die Hauptarbeit dieſes Sommers. Wie aus den Skizzen hervorgeht, war ihre Nachfolgerin, die fünfte in C moll, bereits angefangen und wurde bei Seite gelegt, um jener Platz zu machen. Ueber die Geſchichte ihrer Entſtehung iſt weiter nichts bekannt, als was aus des Componiſten Aufſchrift auf dem Manuſcript zu entnehmen iſt:

„Sinfonia $4^{ta.}$ 1806. L. v. Bthvn.“

In eigenthümlichem Contraſte mit dieſen großen Werken und mit ihrer Vollendung gleichzeitig, gleichſam wie zur Erheiterung und Erholung nach der Anſtrengung ernſterer Studien geſchrieben, ſtehen die 32 Variationen in C moll für Pianoforte. Sie gehören dem Herbſte dieſes Jahres an, und befinden ſich unter den Compoſitionen, welche ihr Verfaſſer wohl gern in Vergeſſenheit hätte bringen mögen. Die Notizen O. Jahn's enthalten wenigſtens eine darauf bezügliche Anekdote. Beethoven fand einmal Streicher's Tochter an ſeinen 32 Variationen übend; nachdem er eine Zeitlang zugehört, fragte er ſie: „Von wem iſt denn das?“ — „Von Ihnen.“ — „Von mir iſt die Dummheit! O Beethoven, was biſt Du für ein Eſel geweſen!“

Obgleich es dem Componiſten nicht gelang, ſeine neue Symphonie und das Concert in dieſem Jahre zu öffentlicher Aufführung zu bringen, bot ſich ihm doch eine Gelegenheit, dem großen Publikum einen eben ſo ſchönen Beweis von ſeiner Fähigkeit als Componiſt für die Violine zu geben, wie er gerade vorher den Beſuchern der Raſoumowsky'ſchen Quartettgeſellſchaften durch Op. 59 gegeben hatte, nämlich Op. 61, jenes Werk, welches er ſelbſt in folgender Weiſe betitelte: „Concerto par Clemenza pour Clement, primo Violino e Direttore al Theatro a Vienne, dal

L. v. Bthvn. 1806“, oder, wie es in dem Programm zu Franz Clement's Concert vom 23. Dec. (im Theater an der Wien) heißt: „2. Ein neues Violinconcert von Hrn. Ludwig van Beethoven, geſpielt von Hrn. Clement.“[1] Als Dr. Bartolini Jahn erzählte, daß Beethoven mit beſtellten Arbeiten in der Regel erſt ganz zuletzt fertig wurde, führte er das Concert als Beiſpiel an, und ein anderer gleichzeitiger Zeuge theilt mit, daß Clement ſein Solo ohne vorherige Probe a vista ſpielte.

Joh. Nep Möſer, beim Obriſthofmarſchallamt angeſtellt, nahm in jenen Jahren eine Stellung in der Geſellſchaft und literariſchen Welt von Wien ein, welche einen offenen Bericht aus ſeiner Feder über die allgemeine Stimmnng ſehr werthvoll und glaubwürdig macht. Dies gilt beſonders von ſeiner Anzeige von Clement's Concert in der damals neu gegründeten Theaterzeitung. Wir geben hier einen Theil davon.

„Der vortreffliche Violinſpieler Klement ſpielte unter anderen vorzüglichen Stücken, auch ein Violinconcert von Beethhofen, das ſeiner Originalität und mannigfaltigen ſchönen Stellen wegen mit ausnehmendem Beifall aufgenommen wurde. Man empfing beſonders Klements bewährte Kunſt und Anmuth, ſeine Stärke und Sicherheit auf der Violin, die ſein Sclave iſt, mit lärmendem Bravo. — — Ueber Beethhofens Concert iſt das Urtheil von Kennern ungetheilt; es geſteht demſelben manche Schönheit zu, bekennt aber, daß der Zuſammenhang oft ganz zerriſſen ſcheine, und daß die unendlichen Wiederholungen einiger gemeinen Stellen leicht ermüden könnten. Es ſagt, daß Beethhoven ſeine anerkannten großen Talente gehöriger verwenden und uns Werke ſchenken möge, die ſeinen erſten Symphonieen aus C und D gleichen, ſeinem anmuthigen Septette aus Es, dem geiſtreichen Quintette aus D dur und mehreren ſeiner frühern Compoſitionen, die ihn immer in die Reihe der erſten Componiſten ſtellen werden. Man fürchtet aber zugleich, wenn Beethhofen auf dieſem Weg fortwandelt, ſo werde er und das Publicum übel dabei fahren. Die Muſik könnte ſo bald dahin kommen, daß jeder, der nicht genau mit den Regeln und Schwierigkeiten der Kunſt vertraut iſt, ſchlechterdings gar keinen Genuß bei ihr finde, ſondern durch eine Menge unzuſammenhängender und überhäufter Ideen und einen fortwährenden Tumult einiger Inſtrumente, die den Eingang charakteriſiren ſollten, zu Boden gedrückt, nur mit einem unangenehmen Gefühl der Ermattung das Concert verlaſſe. Dem Publicum gefiel im Allgemeinen dieſes Concert und Clements Phantaſieen außerordentlich. — —“

---

[1] Demſelben ging eine vortreffliche Ouvertüre von Mehul vorher und es folgten ausgewählte Stücke von Mozart, Cherubini und Händel; den Schluß bildete eine Fantaſie vom Concertgeber.

So weit übertraf alſo damals das Publikum die Kenner in der richtigen Schätzung Beethoven's. Tempora mutantur.

Die Reihe der in dieſem Jahre veröffentlichten Werke Beethoven's iſt nicht groß.

1. „**LIme Sonate pour le Pianoforte**“ F dur, angezeigt am 9. April in der Wiener Zeitung durch das Kunſt- und Induſtrie-Comptoir. Es exiſtirt keine Ueberlieferung, wonach Beethoven jemals ſelbſt erklärt hätte, warum er dieſe Sonate die 51te, die in F moll (Op. 57) die 54te nannte. Das Beſte, was Czerny darüber zu ſagen wußte, iſt dieſes: „Vielleicht hat er im Manuſcript ſo viele entworfen und ſodann vernichtet, oder anders benutzt.“ Andere haben Verzeichniſſe ſämmtlicher Werke in Sonatenform, die Symphonien eingeſchloſſen, gemacht, doch Keiner hat mit völlig überzeugender Kraft das Richtige geſagt.¹)

2. **Grand Trio pour deux Hautbois et un Cor Anglais, C dur,** angezeigt von Artaria u. Co. am 12. April ohne Opuszahl. Unter ſpäterem Datum wurde es als Op. 87 bezeichnet. Daſſelbe Werk für zwei Violinen und Viola, und als Sonate für Clavier und Violine, wurde zu gleicher Zeit angezeigt.

3. **Andante** für Clavier, F dur. Dies war urſprünglich der zweite Satz der Sonate Op. 53, nach der früher aus Ries' Notizen mitgetheilten Erzählung.

4. Die dritte Symphonie (Eroica) Op. 55, dem Fürſten Lobkowitz gewidmet, angezeigt vom Kunſt- und Induſtriecomptoir am 29. October.

Außer dieſen Werken zeigte Johann Traeg am 18. Juni noch an: **6 grandes Sonates pour le Pianoforte, Violon obligé et Violoncello ad lib., Op. 60, No. 1. 2.** Dies ſind Arrangements der Quartette Op. 18. Ferner: **3 grands Trios p. le Pianoforte, Violon et Violoncello, Op. 61 No. 1;** Arrangements der Trios Op. 9. Vor dem Februar 1807 waren die übrigen Nummern der beiden Werke fertig nnd hatten die Preſſe verlaſſen. Es wird nicht geſagt, wer die Arrangements gemacht hat; die wahrſcheinlichſte Vermuthung iſt die, daß ſie von Caspar van Beethoven gemacht und von Ludwig revidirt ſind. Die Opuszahlen wurden von Beethoven nicht anerkannt, denn wie wir oben geſehen haben, gehörten die Zahlen 60 und 61 Originalwerken von einem ſehr verſchiedenen Charakter an.

---

¹) Vgl. Nottebohm, Beethoveniana 33 A M Z 1870 S. 149. D.

Neuntes Kapitel.

Fernere perſönliche Beziehungen Beethoven's in dieſen Jahren.

Wer mit Weib und Kind an einem beſtimmten Orte wohnt, findet ſich in der Regel bei vorrückenden Jahren als Glied eines kleinen Kreiſes alter Freunde; ergraute Häupter, umgeben von ihren Nachkommen, den Erben der elterlichen Freundſchaften, ſitzen an den nämlichen Tiſchen und treiben ebendaſelbſt ihre Scherze, wo ſie ſich auch in dem Frühling ihres Lebens verſammelt hatten.

Der unverheirathete Mann, der kein Fleckchen auf der Erdoberfläche ſein eigen nennen kann, der ſein Leben in Miethwohnungen zubringt, heute hier und morgen dort, hat in der Regel wenige Freundſchaften von längerer Dauer. Durch Verſchiedenheit des Geſchmackes, der Meinungen, der Gewohnheiten, welche mit den Jahren zunimmt, häufig durch die bloße Unterbrechung des perſönlichen geſelligen Verkehres oder durch tauſenderlei gleich bedeutungsloſe Urſachen werden die alten Bande gelöſt. In den Tagebüchern und Briefen ſolcher Männer verſchwinden die vertrauteren Namen, ſelbſt wenn der Tod ſie noch nicht weggenommen hat, und fremde nehmen ihre Stelle ein. Aus einer vorübergehenden Bekanntſchaft der einen Periode wird in der andern vertraute Freundſchaft, während der frühere Freund zum bloßen Bekannten herabſinkt oder ganz vergeſſen wird, ohne daß man in den meiſten Fällen eine Urſache für den Wechſel angeben könnte. Es läßt ſich eben nur die eine anführen: es hat ſich zufällig ſo gemacht.

So war es auch mit Beethoven, und zwar in einem ganz beſondern Grade; und das lag theils in der Zunahme ſeines Uebels, theils auch in den Eigenthümlichkeiten ſeines Charakters.

Ein beſonders ungünſtiger Umſtand für ihn war noch der, daß er, da er nur in der Verwendung ſeines Talents zum muſikaliſchen Schaffen eine Quelle des Gelderwerbs hatte und zu gleicher Zeit zu ſtolz und dem Ideale ſeiner Kunſt zu treu war, um für den Beifall der Menge zu ſchreiben, faſt ſein ganzes Leben lang mehr oder weniger auf den Edelmuth von Gönnern und Beſchützern angewieſen war. Da ihn nun aber Tod, Unglück und andere Gründe ſeiner alten Beſchützer wie ſeiner alten Freunde beraubten, ſo war er genöthigt, die Freundlichkeit neuer zu ſuchen oder wenigſtens anzunehmen. Wir haben in dem gegenwärtigen Kapitel einige neue Namen aus beiden Kategorien einzuführen, welche in der Geſchichte dieſer Jahre eine hervorragende Rolle ſpielen.

Erzherzog Rudolph Johann Joſeph Rainer, der jüngſte Sohn Kaiſer Leopold's II. und der Halbbruder des Kaiſers Franz, war geboren am 8. Januar 1788 und vollendete alſo damals (Ende 1805) gerade ſein ſiebzehntes Jahr. Gleich ſeinem unglücklichen Onkel, dem Kurfürſten Maximilian, war er für den Dienſt der Kirche beſtimmt, und hatte außerdem wie jener viel Talent und Liebe zur Muſik. Seine Erzieher waren ſämmtlich Männer von feiner Bildung; einer derſelben, Joſeph Edler von Baumeiſter, Doctor der Rechte, blieb auch in ſpäteren Jahren in ſeinen Dienſten und wird uns weiterhin wieder begegnen. In der Muſik war er zugleich mit den Kindern der kaiſerlichen Familie von dem K. K. Hofcomponiſten Anton Tayber unterrichtet worden, und machte ſo gute Fortſchritte, daß er, wofern die Ueberlieferung zuverläſſig iſt, ſchon als Knabe in den Salons von Lobkowitz und anderen zu allgemeiner Befriedigung ſpielte; freilich hatte ein Erzherzog eine übelwollende Beurtheilung nicht eben ſehr zu fürchten. Einen beſſeren Beweis dafür, daß er in der That Talent und Verſtändniß für Muſik beſaß, lieferte er dadurch, daß er, ſobald er ſich von Tayber emancipiren konnte und in der Wahl ſeines Lehrers ſelbſt mitzuſprechen hatte, Schüler Beethoven's wurde. Es iſt immerhin nicht unmöglich, daß die alte Beziehung des Componiſten zu Maximilian einen gewiſſen Einfluß auf den Entſchluß des Neffen gehabt habe; den Hauptgrund für Rudolph's Entſcheidung bildete aber ſehr wahrſcheinlich der große Ruf Beethoven's, und die Achtung, welche ihm in Familien wie Schwarzenberg, Liechtenſtein, Kinsky und deren Standesgenoſſen gezollt wurde. Welchen Werth man aber auch dieſen und ähnlichen Betrachtungen zugeſtehen mag, jedenfalls muß es etwas mehr wie blos das eigenſinnige Verlangen, den großen Clavierſpieler ſeinen Meiſter zu nennen, geweſen ſein, was den Erzherzog zum Schüler, Freund und Beſchützer Beethoven's machte, bis der Tod ſie trennte. Man wird gerade aus dieſem Umſtande eine höhere Meinung von ſeinem muſikaliſchen Talente gewinnen, ähnlich wie auch der muſikaliſche Geſchmack und die Einſicht Maximilian's darum ſo hoch in unſerer Schätzung ſteht, weil er Mozart's Genius ſchon ſo früh erkannte.

Die Zeit, in welcher Beethoven Lehrer des Erzherzogs wurde, genau zu ermitteln, iſt auch der Unterſuchung des ſorgſamen und unermüdlichen

Köchel nicht gelungen. Es iſt jedoch kaum zu bezweifeln, daß er Tayber's unmittelbarer Nachfolger war, und man wird demnach mit ziemlicher Sicherheit das Engagement Beethoven's in das Ende des 15. Lebensjahres des Erzherzogs, alſo in den Winter 1803—4 ſetzen dürfen. Es iſt vielleicht bemerkenswerth, daß der Staatsſchematismus für 1803 in dem K. K. Hofſtaat zum erſten Male eine abgeſonderte „Kammer“ für die Knaben Rainer und Rudolph enthielt; drei Jahre ſpäter findet ſich ſelbſtſtändig für ſich „Erzherzog Rudolph, Coadjutor des Olmützer Erzbisthums“; vor 1806 jedoch war er jedenfalls Beethoven's Schüler.

In den Notizen von Fräulein Giannataſio aus den Jahren 1816—18 [1]) wird folgendes berichtet: „Beethoven gab damals Unterricht dem Bruder des Kaiſers Franz, Erzherzog Rudolph; ich fragte ihn einmal: ob dieſer gut ſpiele? „Wenn er bei Kräften iſt,“ war die mit Lachen begleitete Antwort. Auch erwähnte er einmal lächelnd, daß er ihn auf die Finger ſchlage, und als der hohe Herr ihn einmal in ſeine Schranken zurückweiſen wollte, er mit dem Finger auf die Stelle eines Dichters, wenn ich nicht irre, Goethes gewieſen habe, in welcher er ſeine Rechtfertigung zeigte.“ Es muß ein Mißverſtändniß der jungen Dame ſein, Beethoven zu der von ihr angegebenen Zeit ſo ſprechen zu laſſen; denn es iſt unglaublich, daß er ſich in den Jahren 1816—17, als Rudolph ein Mann von einigen 30 Jahren war, oder überhaupt zu irgend einer Zeit nach den erſten Lectionen der Knabenjahre eine ſolche Freiheit erlaubt hätte. Inſofern unterſtützt die Erzählung in gewiſſer Weiſe die oben ausgeſprochene Vermuthung.

Daſſelbe thut auch die Mittheilung Schindler's, welcher in dieſem Punkte leicht von dem Meiſter ſelbſt unterrichtet ſein konnte, daß die Clavierpartie des Tripelconcerts Op. 56 für den Erzherzog geſchrieben war. Denn dieſes Werk wurde ſpäteſtens im Frühling 1805 ſkizzirt, und Beethoven wird es ſicherlich nicht eher begonnen haben, als er die Kräfte ſeines Schülers genau kannte und wiſſen konnte, daß die Aufführung ihn, den Lehrer, nicht in Mißcredit bringen werde.

Endlich zeigen auch die Mittheilungen von Ries (S. 111—112 der Notizen) durchaus den Ton eines Mannes, welchem die Umſtände im Einzelnen perſönlich bekannt waren; hierdurch würde das Datum ſpäteſtens in's Jahr 1804 zu ſetzen ſein. „Etiquette und was dazu gehört," ſagt er S. 111, „hatte Beethoven nie [?] gekannt und wollte ſie auch nie kennen. So brachte er durch ſein Betragen die Umgebung des Erzherzogs Rudolph, als Beethoven anfänglich zu dieſem kam, gar oft in große Verlegenheit. Man wollte ihn nun mit Gewalt belehren, welche Rückſichten er zu beobachten habe. Dieſes war ihm jedoch unerträglich. Er verſprach zwar ſich zu beſſern, aber — dabei blieb's. Endlich drängte er ſich eines Tages, als man ihn, wie er es nannte, wieder hofmeiſterte, höchſt ärgerlich zum Erzherzoge, erklärte gerade heraus, er habe gewiß alle mögliche Ehrfurcht für ſeine Perſon, allein die ſtrenge Beobachtung aller Vorſchriften, die man ihm täglich gäbe, ſei nicht ſeine Sache. Der Erzherzog lachte gutmüthig über den Vorfall und befahl, man ſolle Beethoven nur ſeinen Weg ungeſtört gehen laſſen; er ſei nun einmal ſo."

---

[1]) Vgl. Grenzboten 1857, 3 April.

Jedenfalls war Beethoven in den Jahren 1805—6 bereits in jene Beziehungen zum Erzherzog getreten, welche mit jedem folgendem Jahre enger und vortheilhafter für ihn wurden, bis der Tod ſie löſte. —

Zwei Brüder, neunzehn Jahre im Alter verſchieden, Sänger am ruſſiſchen Hofe, verdankten ihre Beförderung aus dieſer untergeordneten Stellung zu großem Wohlſtande und politiſchem Einfluſſe ihrer Nachgiebigkeit gegen die zügelloſen Neigungen zweier kaiſerlicher Prinzeſſinnen, der nachmals in der Geſchichte bekannten Kaiſerinnen Eliſabeth Petrowna und Catharina II. Durch ſie wurden aus den beiden Brüdern Raſum, geboren 1709 und 1728 von halb-koſakiſchem Urſprunge in dem abgelegenen Dorfe Lemeschi in der Ukraine, die Grafen Raſoumowsky, hohe Adliche des ruſſiſchen Reiches. Sie waren Männer von ſeltenen Fähigkeiten, wußten ſich aber in der Geltendmachung derſelben ſo geſchickt zurückzuhalten, daß keiner der Monarchen, unter welchen ſie dienten, auch wenn ſie einen von ihnen perſönlich nicht liebten, ſie zum Opfer kaiſerlicher Laune oder übeln Willens machte. Ein ſeltſamer Beweis für die Schnelligkeit, mit welcher die neuen Namen in Europa bekannt wurden, iſt der Umſtand, daß ſie 1762 in einer Farce des engliſchen Poſſendichters Samuel Foote vorkamen.[1])

---

[1]) Young Wilding heißt das Stück. „Oh how they welt at the Gothic names of General Swapinbach, Count Rousoumoffsky, Prince Montecuculi and Marshall Furtinburgh." The Liar. Der deutſche Leſer, welcher noch auf fernere Einzelnheiten aus dem Leben der Raſoumowsky, ehrenvolle oder

Die Kaiſerinnen verſorgten ihre Liebhaber mit Frauen aus vornehmen Familien und übertrugen ihre Gunſt auch auf die Kinder aus dieſen Verbindungen; einem derſelben war es beſchieden, im Laufe der Zeit unter den Beſchützern Beethoven's einen beſonders wichtigen Platz einzunehmen.

Andreas Kyrillowitſch, geboren den 22. October 1752, der vierte Sohn des jüngeren Raſoumowsky, wurde für den Seedienſt beſtimmt und erhielt die beſte Unterweiſung, die er in jenen Tagen für ſeinen Beruf erhalten konnte, wenn er auch in der damals beſten aller Schulen hätte dienen wollen, die eines engliſchen Kriegsmannes. Er war bereits zu dem Range eines Capitäns emporgeſtiegen, als er, im Alter von 25 Jahren, in die diplomatiſche Laufbahn übertrat. Nacheinander bekleidete er den Poſten eines Geſandten in Venedig, Neapel, Kopenhagen und Stockholm, und machte ſich einen Namen vielleicht weniger durch ſeine diplomatiſche Geſchicklichkeit, als vielmehr durch die große Verſchwendung in ſeinen Ausgaben und ſeine Liebesverhältniſſe mit Frauen der höchſten Stellungen, die Königin von Neapel nicht ausgenommen.

Raſoumowsky hatte in Wien eine ausgebreitete perſönliche Bekanntſchaft. Am 4. Nov. 1788 hatte er ſich daſelbſt mit Eliſabeth Gräfin Thun, der älteſten Schweſter der Fürſtin Karl Lichnowsky, verheirathet und in der erſten Hälfte des Jahres 1792 war er als Geſandter dorthin verſetzt worden; am Freitag den 25. Mai wurde er, der Wiener Zeitung zufolge, dem Kaiſer vorgeſtellt. Gegen Ende der Regierung Kaiſer Paul's (März 1799) wurde er durch den Grafen Kalichev verdrängt; nach dem Regierungsantritte Alexander's erhielt er jedoch ſeine Stelle wieder, und ſeine „Eintritts-Audienz" fand am 14. October 1801 ſtatt. Seine Wohnung und ſeine Büreaus befanden ſich anfangs in der Johannesgaſſe; um 1805—6 wohnte er auf der Wollzeile, war jedoch gerade im Begriffe einen neuen Palaſt zu beziehen, den er ſich ſelbſt hatte bauen laſſen.[1]

ſkandalöſe, neugierig iſt, ſei auf den Artikel Schnitzler's in Raumer's hiſtor. Taſchenbuche für 1863 verwieſen.

[1] Das Wiener Hausverzeichniß für 1805 gibt folgende Gruppe von Häuſern als in Raſoumowsky's Beſitze befindlich an, welche natürlich alle niedergeriſſen oder verändert wurden, um dem neuen Palaſte Platz zu machen oder mit demſelben in Verbindung gebracht zu werden: Erdberg, an der Donau Nr. 343, Landſtraße, Rauchfangkehrergaſſe 69. 72. 73, Bodgaſſe 92, an der Donau 93. 94, auf den Geſtätten 95.

„Ob ſich der ruſſiſche Botſchafter,“ ſagt Schnitzler, „in Wien ſeine Schulden damals vom deutſchen Kaiſer, wie ſpäter von ſeinem eigenen, bezahlen ließ, wiſſen wir nicht; aber daß er ſich eine ſolche unbequeme, mit der nöthigen Unabhängigkeit unverträgliche Laſt aufgeladen hatte, iſt unbezweifelt. Denn nachdem er ſich in der Nähe des Praters und an dem Donaukanal einen ſtattlichen, von reizenden Anlagen umgebenen Palaſt aufgebaut hatte, wollte er ihn auch noch in direktere Verbindung mit dem Luſtparke und mit Wien bringen, und ſo kam auch die erwähnte Brücke [über den Kanal zum Prater] zu Stande, beides freilich nicht ohne ſeine häuslichen Mittel zu zerrütten. Raſoumowsky lebte in Wien auf fürſtlichem Fuße, Kunſt und Wiſſenſchaft aufmunternd, mit einer reichen Bibliothek und anderen Sammlungen ſich umgebend, und von allen bewundert oder beneidet; welchen Vortheil aber dies den ruſſiſchen Angelegenheiten brachte, iſt eine andere Frage.“

Dieſer Palaſt, ſpäter vom Feuer beinahe gänzlich zerſtört und dann wieder aufgebaut, iſt gegenwärtig, nachdem er mancherlei Wechſel durchgemacht, der Sitz der geologiſchen Reichsanſtalt, Landſtraße, Raſoumowskygaſſe Nr. 3.

Den Traditionen ſeiner Familie getreu, hatte ſich auch der Graf eine tüchtige muſikaliſche Bildung erworben und war einer der beſten Kenner und Spieler der Haydn'ſchen Quartette, in denen er die zweite Violine zu ſpielen pflegte. Es wird verſichert, und zwar nach einer offenbar guten Autorität, daß er dieſelben unter der Leitung des Meiſters ſelbſt ſtudirt habe.

Man würde es natürlich finden, wenn man hörte, daß dieſer Mann, namentlich bei ſeiner nahen Verbindung mit der Familie Lichnowsky, unter den Erſten geweſen ſei, welche den Genius des jungen Beethoven, als er von Bonn nach Wien gekommen war, erkannten und aufmunterten. In der That iſt dies mit völliger Beſtimmtheit behauptet und in großer Ausführlichkeit erörtert worden; doch ſtehen die wenigen über dieſen Punkt bekannten Thatſachen, alle von negativem Charakter, mit jener Meinung in Widerſpruch. Weder Wegeler noch Ries erwähnen Raſoumowsky. Was auch Seyfried und Schindler vermuthen mögen, alle von ihnen mitgetheilten Thatſachen gehören in die Periode, in welche wir gerade jetzt eintreten wollen. Bis zu Opus 58 einſchließlich iſt keine Compoſition Beethoven's Raſoumowsky gewidmet. Gerade damals, Ende 1805, hatte der Graf dem Componiſten einen Auftrag gegeben, Quartette mit ruſſiſchen Originalmelodien oder Nachahmungen ſolcher zu ſchreiben; aber in allen bisher aufgefundenen gleichzeitigen Zeugniſſen, ſowohl gedruckten als handſchriftlichen, finden wir die beiden Namen nur ein einziges Mal mit einander in Verbindung gebracht, nämlich in der Subſcription zu den Trios im Jahre 1795; und während in dieſer die Gräfin Thun, ihre Töchter und die Familie Lichnowsky im Ganzen mit 32 Exemplaren unterſchrieben ſind, leſen wir „S. E. le Comte Rasoumoffsky. Embassadeur de Russie“ nur mit einem einzigen. —

Der ungariſche Graf Peter Erdödy heirathete am 6. Juni 1796 die Gräfin Anna Maria Niczky (geb. 1779), welche damals eben 17 Jahre alt war. Reichardt beſchreibt ſie im December 1808 als eine „ſehr hübſche, kleine, feine Frau, die gleich vom erſten Wochenbett (1799) ein unheilbares Uebel behielt, ſeit den zehn Jahren nicht zwei, drei Monat außer dem Bett hat ſein können [in dieſen Worten übertreibt er das Uebel ihres Zuſtandes ſtark], dabei doch drei geſunde liebe Kinder geboren hat, die wie die Kletten an ihr hängen; der allein der Genuß der Muſik blieb, die ſelbſt Beethovenſche Sachen recht brav ſpielt, und mit noch immer dick geſchwollenen Füßen von einem Fortepiano zum andern hinkt, dabei doch ſo heiter, ſo freundlich und gut — das alles machte mich [ſagt er] ſchon oft ſo wehmüthig während des übrigens recht frohen Mahles unter ſechs, acht guten muſikaliſchen Seelen.“

Es fehlt jede Angabe, wie oder wann das ſo ſehr vertraute Verhältniß zwiſchen der Gräfin und Beethoven begann; aber eine Reihe von Jahren hindurch nimmt ſie unter den Freundinnen Beethoven's, deren Umgang ihm nützlich und werthvoll war, eine hervorragende Stelle ein, und es iſt keineswegs unwahrſcheinlich, daß die Nachbarſchaft des Erdödy'ſchen Beſitzthums zu Jedlerſee am Marchfelde einer der Gründe für ihn war, ſeine Sommerwohnung ſo häufig in den Dörfern an der Donau nördlich von der Stadt zu ſuchen. Ihr Verkehr wurde zuletzt (um 1820) plötzlich beendigt durch die lebenslängliche Verbannung der Gräfin aus den Grenzen der öſtreichiſchen Monarchie, welche leider aus Gründen geſchah, die nicht angefochten werden können. Es iſt eine traurige, häßliche Geſchichte, über welche ein Schleier gezogen bleiben mag; die Beziehungen Beethoven's zu ihr bieten keine Veranlaſſung, dieſelbe gegenwärtig der Oeffentlichkeit zu übergeben, während ſie damals ſo ſorgfältig und erfolgreich verborgen blieb. Es iſt ſogar möglich, daß Beethoven's Herz niemals durch die Kenntniß der Einzelnheiten beunruhigt worden iſt. —

Die Baronin **Dorothea von Ertmann**, die Gattin eines öſtreichiſchen Officiers, welcher in jenen Jahren in Wien ſelbſt oder in der Nähe ſtand, ſtudirte Beethoven's Compoſitionen bei ihm ſelbſt ein, und übertraf, wie alle gleichzeitigen Quellen übereinſtimmend melden, wenn nicht alle Darſteller derſelben, jedenfalls alle ihres Geſchlechtes. **Reichardt**, ein vorzugsweiſe competenter Beurtheiler, hörte ſie wiederholt im Winter 1808—9, und gibt ſeinen Eindruck in folgender Weiſe wieder:

„Schon längſt hatte man mir von der Gemahlin des Majors von Ertmann vom Regiment Neumeiſter, der in der Nähe von Wien in Garniſon ſteht, als von einer großen Klavierſpielerin geſprochen, die beſonders die größeſten Beethoviſchen Sachen ſehr vollkommen vortrüge. Ich war alſo darauf vorbereitet, und ging mit großer Erwartung zu ihrer Schweſter, der Gemahlin des jungen Banquiers Franke, welche die Güte hatte, mich von der Ankunft der Frau von Ertmann unterrichten zu laſſen, um ihre Bekanntſchaft zu machen. Eine hohe, edle Geſtalt und ein ſchönes, ſeelenvolles Geſicht ſpannten meine Erwartung beim erſten Anblick der edlen Frau noch höher, und dennoch ward ich durch ihren Vortrag einer großen Beethovenſchen Sonate wie faſt noch nie überraſcht. Solche Kraft neben der innigſten Zartheit habe ich, ſelbſt bei den größten Virtuoſen, nie vereinigt geſehen: in jeder Fingerſpitze eine ſingende Seele, und in beiden, gleich fertigen, gleich ſicheren Händen, welche Kraft, welche Gewalt über das ganze Inſtrument, das Alles, was die Kunſt großes und ſchönes hat, ſingend und redend und ſpielend hervorbringen muß! Und es war nicht einmal ein ſchönes Inſtrument, wie man ſie ſonſt hier ſo häufig findet, die große Künſtlerin hauchte dem Inſtrumente ihre gefühlvolle Seele ein, und zwang ihm Dienſte ab, die es wohl noch keiner anderen Hand geleiſtet hatte.“ In Zmeskall's Räumen, erzählt er weiter, „hatten wir das Glück, von der Frau Majorin von Ertmann eine große Beethovenſche Phantaſie mit einer Kraft, Seele und Vollkommenheit vortragen zu hören, die uns alle entzückte. Es iſt nicht möglich, etwas Vollkommeneres auf dem vollkommnen Inſtrumente zu denken. Es war ein ſchönes Streicherſches Fortepiano, das heute zu einem ganzen Orcheſter beſeelt wurde.“ Bei einer andern Gelegenheit, im **Frank**'ſchen Hauſe, ſpielte Frau von Ertmann kleinere Sätze „mit einer Präciſion und Eleganz, die eine große Meiſterſchaft vorausſetzt. Dieſe aber entwickelte ſie in jener herrlichen Phantaſie, mich dünkt aus Cis moll, ganz und in einem erſtaunenswürdigen Grade. Ich beſinne mich nicht, je etwas größeres und vollendeteres gehört zu haben. Dieſes große Kunſttalent gehört aber nicht dieſem Lande an. Frau von Ertmann iſt eine geborene Graumann aus Frankfurt am Main, lebt aber ſchon ſeit mehreren Jahren in dieſem kunſtreichen Lande, und zog ihren größten Gewinn von Beethovens Nähe.“

Wohl mochte der Meiſter ſie ſeine „Dorothea-Cäcilia“ nennen! In einem ſeiner ſchönſten Briefe beſchreibt der junge Felix Mendelsſohn ſeinen Beſuch bei Ertmann's in Mailand (1831), den „angenehmſten, gebildetſten Leuten, die man ſich denken kann, beide in einander verliebt, als ſeien ſie Brautleute, und ſind doch ſchon vierunddreißig Jahre verheirathet“, und erzählt, wie er und die Dame ſich einander wechſelweiſe durch den Vortrag Beethovenſcher Compoſitionen erfreuten, wie dann „der alte General, der nun in ſeinem grauen, ſtattlichen Commandeurrock mit vielen Orden erſchien, ganz glücklich war und vor Freuden weinte“, und zwiſchendurch „die ſchönſten Geſchichten von Beethoven, wie er Abends wenn ſie ihm vorſpielte, die Lichtputze zum Zahnſtocher gebraucht habe u. ſ. w.“ vorbrachte. In dieſem Briefe findet ſich noch eine rührende und ſchöne Erinnerung der Baronin. „Sie erzählte,“ fährt Mendelsſohn fort, „wie ſie ihr letztes Kind verloren habe, da habe der Beethoven erſt gar nicht mehr ins Haus kommen können; endlich habe er ſie zu ſich eingeladen, und als ſie kam, ſaß er am Clavier, und ſagte blos: „„Wir werden nun in Tönen mit einander ſprechen““, und ſpielte ſo über eine Stunde immer fort, und, wie ſie ſich ausdrückte: „„Er ſagte mir alles, und gab mir auch zuletzt den Troſt““.

In einem früheren Kapitel war bemerkt worden, daß die erſten Clavierſpielerinnen ſich auch in Wien in Verehrerinnen und Gegnerinnen Beethoven's theilten. Die erſte Partei gewann gerade damals einen werthvollen Zuwachs in einer jungen Dame, welche während ihres fünfjährigen Aufenthalts daſelbſt eine der begeiſtertſten und zugleich vollendetſten Darſtellerinnen von Beethoven's Compoſitionen wurde. Von 1809 bis zu ihrem Tode 1820 lebte ſie in Paris, wo ihre Tüchtigkeit zuerſt als Dilettantin, und dann als Spielerin und Lehrerin vom Fach ſie zum Gegenſtande einer der anziehendſten Skizzen in Fétis' Biographie universelle des Musiciens gemacht hat. Wir geben einige Mittheilungen aus derſelben.

Marie Bigot, geborene Kiene, erblickte zu Colmar am 3 März 1786 das Licht der Welt. Im Jahre 1804 heirathete ſie Herrn Bigot, der ſie nach Wien brachte. Dort lernte ſie Haydn kennen, und trat zu Beethoven und Salieri in Beziehungen. Der Verkehr mit dieſen großen Künſtlern elektriſirte ihre feurige Seele und gewährte ihren Ideen Gelegenheit, ſich zu entfalten. Ein Wort, ſcheinbar gleichgültig, wurde für ſie eine Quelle von Gedanken und der Antrieb zu neuen Fortſchritten. Sie ſtand kaum in ihrem zwanzigſten Jahre, als ihr originelles Talent ſich bereits in der ganzen Schönheit des ihr eigenthümlichen Charakters entwickelt hatte. Das erſte Mal, wo ſie vor Haydn ſpielte, war die Bewegung des ehrwürdigen alten Herrn eine ſo lebhafte, daß er die, welche dieſelbe hervorgebracht, in ſeine Arme ſchloß und ausrief: „O mein liebes Kind, dieſe Muſik habe ich nicht gemacht, Sie componiren dieſelbe!“ Und auf eben das Werk, welches ſie gerade geſpielt hatte, ſchrieb er: „Am 20. Februar 1805 iſt Joſeph Haydn glücklich geweſen.“ Das melancholiſche, tiefe Genie Beethoven's fand in Frau Bigot eine Interpretin, deren Begeiſterung und Gefühlstiefe neue Schönheiten zu denen, welche er in ſeinem Geiſte empfunden hatte, hinzufügte. Eines Tages ſpielte ſie vor ihm eine Sonate, die er gerade geſchrieben hatte. Er ſagte zu ihr: „Das iſt nicht genau der Charakter, welchen ich dieſem Stücke habe geben wollen; doch fahren Sie immerhin fort: wenn ich es nicht vollſtändig ſelbſt bin, ſo iſt es etwas beſſeres wie ich.“

Im Winter 1804—5 ſpielte Madame Bigot de Morogues, wie die Allgemeine Muſikaliſche Zeitung ſie nennt, ſowohl in ihrem eigenen als in einem Concerte von Wurth, Concerte von Mozart mit „Eleganz, Leichtigkeit und Delicateſſe“; und „am 1. Mai wurde der Augarten mit einem ſchönen Konzerte von ihr eröffnet. Ihr Klavierſpiel hatte wirklich entſchiedene Vorzüge. Ihr Vortrag war rein, angemeſſen und am gehörigen Orte delicat und fein.“

Dieſe Sprache des Correſpondenten ſteht freilich im Gegenſatze zu den galanten Schmeicheleien Haydn's und Beethoven's, wie ſie Fétis erzählt, iſt aber in weit höherem Grade geeignet zu zeigen, welche gute und ſolide Grundlage zu ihrer Fortbildung die junge Dame unter der Leitung des letzteren gelegt hatte.

Bigot war nach Reichardt's Mittheilung „ein braver, gebildeter Berliner; Bibliothekar bei dem Grafen Raſoumowsky“. Da er dieſe Stellung gerade in jenen Jahren inne hatte, in welchen Beethoven ganz beſonders die Gunſt jenes Edelmannes genoß, ſo kamen auf dieſe Weiſe der Componiſt und Frau Bigot ſehr häufig zuſammen, und es bildeten ſich daraus warme freundſchaftliche Beziehungen. Otto Jahn beſaß lange Jahre hindurch die Abſchrift eines ſehr charakteriſtiſchen Briefes von Beethoven an Bigots, welcher zu der Vermuthung führt, als wäre ſeine Zuneigung zu der jungen Frau eine Zeit lang ein wenig zu lebhaft geweſen. Der Brief iſt ohne Datum; da er jedoch jedenfalls in die Zeit vor 1809 fällt, das beſtimmte Datum aber von keiner beſondern Erheblichkeit iſt, ſo mag er an dieſer Stelle eingeſchaltet werden, damit ſchon hier die unſinnige Vorausſetzung von Grund aus abgewieſen werde, welche hinſichtlich einer angenommenen ungeregelten Leidenſchaft des Meiſters zu der Dame geäußert worden iſt. O. Jahn, der ihn vielleicht gerade aus dieſem Grunde ſchließlich in den Grenzboten veröffentlichte (II, 1867), leitet denſelben mit einigen Mittheilungen Reichardt's ein, welche er ſo ſchließt:

„Nach dieſem bedarf der folgende Brief Beethoven's, deſſen ſpecielle Veranlaſſung nicht bekannt iſt, auch nicht bekannt zu ſein braucht, keiner weiteren Erläuterung, er ſpricht die Situation und den Charakter des Schreibenden deutlich aus.

Liebe Marie, lieber Bigot!

Nicht anders als mit dem innigſten Bedauern muß ich wahrnehmen daß die reinſten unſchuldigſten Gefühle oft verkannt können werden — wie Sie mir auch liebevoll begegnet ſind, ſo habe ich nie daran gedacht, es anders auszulegen, als daß Sie mir Ihre Freundſchaft ſchenken — Sie müſſen mich ſehr eitel und kleinlich glauben, wenn Sie vorausſetzen, daß das Zuvorkommen ſelbſt einer ſo vortrefflichen Perſon, wie Sie ſind, mich glauben machen ſollte, daß ich gleich ihre Neigung gewonnen — ohnedem iſt es einer meiner erſten Grundſätze, nie in einem andern als freundſchaftlichen Verhältniß mit der Gattin eines andern zu ſtehn, nicht möchte ich durch ſo ein Verhältniß meine Bruſt mit Mißtrauen gegen diejenige, welche vielleicht mein Geſchick einſt mit mir theilen wird, anfüllen — und ſo das ſchönſte reinſte Leben mir ſelbſt verderben —. Es iſt vielleicht möglich, daß ich einigemal nicht fein genug mit Bigot geſcherzt habe, ich habe Ihnen ja ſelbſt geſagt, daß ich zuweilen ſehr ungezogen bin — ich bin mit allen meinen Freunden äußerſt natürlich und haſſe allen Zwang. Bigot zähle ich nun auch darunter, wenn ihn etwas verdrießt von mir, ſo fordert es die Freundſchaft von ihm und Ihnen, daß Sie mir ſolches ſagen — und ich werde mich gewiß hüten, ihm wieder wehe zu thun — aber wie kann die gute Marie meinen Handlungen ſo eine böſe Deutung geben. — —

Was meine Einladung zum Spazierenfahren mit Ihnen und Caroline angeht, ſo war es natürlich, daß ich, da Tags zuvor Bigot ſich dagegen auflehnte, daß Sie allein mit mir fahren ſollten, ich glauben mußte, Sie beyde fänden es vielleicht nicht ſchicklich oder anſtößig — und als ich Ihnen ſchrieb, wollte ich Ihnen nichts anders als begreiflich machen, daß ich nichts dabey fände, wenn ich nur noch erklärte, daß ich großen Werth darauf legte, daß Sie mir es nicht abſchlagen ſollten, ſo geſchah dies nur, damit ich Sie bewegen möchte, des herrlichen ſchönen Tages zu genießen, ich hatte Ihr und Carolinens Vergnügen immer mehr im Sinn, als das meinige, und ich glaubte Sie auf dieſe Art, wenn ich Mißtrauen von Ihrer Seite oder eine abſchlägige Antwort als wahre Beleidigung für mich erklärte, faſt zu zwingen, meinen Bitten nachzugeben. — Es verdient wohl, daß Sie darüber nachdenken, wie Sie mir es wieder gut machen werden, daß Sie mir dieſen heitern Tag ſowohl meiner Gemüthsſtimmung wegen, als auch des heitern Wetters wegen — verdorben haben — wenn ich ſagte, daß Sie mich verkennen, ſo zeigt Ihre jetzige Beurtheilung von mir, daß ich wohl recht hatte, auch ohne an das zu denken, was Sie ſich dabey dachten — wenn ich ſagte, daß was übels draus entſtünde, indem ich zu Ihnen käme, ſo war das doch mehr Scherz, der nur darauf hinzielte, Ihnen zu zeigen, wie ſehr mich immer alles bey Ihnen anzieht, daß ich keinen größern Wunſch habe, als immer bey Ihnen leben zu können, auch das iſt Wahrheit — ich ſetze ſelbſt den Fall, es läge noch ein geheimer Sinn darin, ſelbſt die heiligſte Freundſchaft kann oft noch Geheimniſſe haben, aber — deswegen das Geheimniß des Freundes — weil man es nicht gleich errathen kann, mißdeuten — das ſollten Sie nicht — lieber Bigot, liebe Marie, nie, nie werden Sie mich unedel finden, von Kindheit an lernte ich die Tugend lieben — und alles, was ſchön und gut iſt — Sie haben meinem Herzen ſehr wehe gethan. — Es ſoll nur dazu dienen, um unſere Freundſchaft immer mehr zu befeſtigen — mir iſt wirklich nicht wohl heute, und ich kann Sie ſchwerlich ſehen, meine Empfindlichkeit und meine Einbildungskraft malten mir ſeit geſtern nach den Quartetten immer vor, daß ich Sie leiden gemacht, ich ging dieſe Nacht auf die Redoute, um mich zu zerſtreuen, aber vergebens, überall verfolgte mich Ihr aller Bild, immer ſagte es mir, Sie ſind ſo gut, und leiden vielleicht durch dich. — Unmuthsvoll eilte ich fort — ſchreiben Sie mir einige Zeilen — Ihr wahrer

Freund **Beethoven**

umarmt ſie alle.“

Durch Gleichenſtein wurde Beethoven bei einer Familie mit Namen Malfatti eingeführt. Die Bildung, Feinheit, der muſikaliſche Geſchmack und der edle Charakter der Eltern, ſowie die ungewöhnliche Anmuth und Schönheit ihrer beiden Kinder, junger Mädchen von damals 12 bis 14 Jahren, machten das Haus für den Componiſten ſehr anziehend. Die Kinder waren im Alter weniger als ein Jahr von einander verſchieden; Thereſe war am 1. Januar und Anna am 7. December eben deſſelben Jahres geboren, entweder 1792 oder 1793, was der uns befreundete Gewährsmann nicht mit voller Sicherheit angeben konnte. Anna wurde einige Zeit ſpäter (1811) die Gattin Gleichenſtein's; Thereſe war eine Zeit lang der Gegenſtand einer von jenen vorübergehenden, unerwiederten Leidenſchaften unſeres Meiſters. Ihre Nichte ſchreibt darüber: „Daß Beethoven meine Tante — — liebte und eine Verbindung mit ihr ihm wünſchenswerth geweſen ſei — ebenſo, daß die Eltern es aber niemals zugegeben hatten, iſt wahr.“ Es läßt ſich in keiner Weiſe genau feſtſtellen, wann Beethoven's Zuneigung dieſe beſtimmtere Geſtalt annahm; aus guten Gründen jedoch, die ſich vielleicht im weiteren Verlaufe der Erzählung ergeben werden, läßt ſich annehmen, daß dies zum wenigſten 6 Jahre nach der Zeit geſchah, in welcher wir gerade ſtehen. Seine Zuneigung zu der jungen Dame zog jedenfalls die Aufmerkſamkeit Fernſtehender nicht auf ſich, und ihre Zurückweiſung verhinderte auch nicht die Fortdauer inniger freundſchaftlicher Beziehungen, weder vor noch auch nach der Verheirathung Thereſens im Jahre 1817. Dr. Sonnleithner theilt darüber folgendes mit: „Frau Thereſe, Baronin von Drosdick, geborne Malfatti, (geſtorben 60 Jahre alt in Wien, 27. April 1851) war die Gemahlin des Hofrathes Wilhelm Baron von Drosdick. Sie war eine ſchöne, lebhafte und geiſtreiche Frau, eine ſehr gute Clavierſpielerin und außerdem die Couſine des berühmten Arztes und Freundes Beethovens, Dr. von Malfatti. Hieraus erklärt ſich ein im Allgemeinen wohlwollendes Verhältniß zu Beethoven, welches eine minder ſtrenge Beobachtung conventioneller Formen zur Folge hatte. Von einer beſonderen Vertraulichkeit zwiſchen ihr und B. iſt nichts bekannt.“ Ein Verwandter der Baronin, welcher ſie genau kannte, weiß ebenfalls, daß ſie mit Beethoven dauernd in einem freundſchaftlichen Verhältniſſe ſtand; von irgend einer wärmeren Empfindung auf einer von beiden Seiten weiß er nichts, freilich auch nichts vom Gegentheil; doch ſagte er: „Wenn die Rede auf Beethoven kam, ſprach ſie mit Verehrung von ihm, aber immer mit einer gewiſſen Reſerve.“

Durch dieſe Malfattis wurde Beethoven auch mit dem Arzte gleichen Namens perſönlich bekannt, und ſie „waren längere Zeit große Freunde. Sie waren aber wie zwei harte Mühlſteine gegeneinander und kamen auseinander. Malfatti pflegte von Beethoven zu ſagen: „Er iſt ein konfuſer Kerl — dabei kann er doch das größte Genie ſein.‘“ —

Der Aſſiſtent Malfatti's, Dr. Bertolini, war lange der vertraute Arzt Beethoven's, und durch ihn wurde er mit dem gegenwärtigen Chef der großen Firma „Miller und Co.“, Großhändler in Wien, perſönlich bekannt, welcher bis zum heutigen Tage mit Vergnügen ſeine Zuſammenkünfte mit dem „großen Beethoven“ in ſeiner Jugend beſchreibt. Wenngleich nichts beſonders Bemerkenswerthes in ſeinen Erinnerungen ſich findet, ſo ſind ſie doch intereſſant als fernere Belege der geiſtigen Beweglichkeit des Meiſters und ſeines Vergnügens an ſcherzhafter, witziger und lebendiger Unterhaltung.

In Folge einer Laune Beethoven's gelangten ſeine herzlichen Beziehungen zu Dr. Bertolini um 1815 zu einem plötzlichen Ende; der Doctor hingegen, wenn auch verletzt und gekränkt, bewahrte dennoch ſeine Achtung und Verehrung für ſeinen ehemaligen Freund bis an ſein Ende. Einen beſondern Beweis ſeiner zarten Aufmerkſamkeit für Beethoven's Ruf gab er im J. 1831, als er an der Cholera krank lag und ſeinen Tod nahe glaubte; da er ſich nämlich zu ſchwach fühlte, ſeine große Sammlung von Briefen und Zetteln des Componiſten an ihn zu prüfen, ſo befahl er ſie ſämmtlich zu verbrennen, weil einige derſelben der Art waren, daß er ſie nicht in ſorgloſe Hände kommen laſſen wollte. —

Der Leſer wird Maria Anna Stein zu Augsburg nicht vergeſſen haben, Claviermacher Stein's „Mädl“, wie ſie Mozart nennt. Nach dem Tode ihres Vaters (29. Febr. 1792), übernahm das damals 23 Jahre alte Mädchen, unterſtützt von ihrem Bruder Matthäus Andreas, einem jungen Manne von 16 Jahren, das Geſchäft und ſetzte es fort. Der große Ruf der Stein'ſchen Inſtrumente erregte die wohlbegründete Hoffnung, daß die Verlegung des Geſchäftes in eine größere Stadt wie Augsburg eine vortheilhafte Speculation ſein werde, und nach eingehender Ueberlegung wurde beſchloſſen, Wien zu erwählen. Ein kaiſerliches Patent, erlaſſen am 17. Jan. 1794, ermächtigte „Nanette und Andreas Stein“ ihr Geſchäft zu eröffnen „auf der Landſtraße 301, zur rothen Roſe"; im Juli darauf kamen ſie dorthin in Begleitung von Johann Andreas Streicher, einem „ausgezeichneten Klavierſpieler und Lehrer aus München", mit welchem Nanette verlobt war. Das Geſchäft blühte glänzend auf unter der Firma „Geſchwiſter Stein" bis zum Jahre 1802, „von welchem Zeitpunkt an nach erfolgter Trennung beide Theile für eigene Rechnung arbeiteten".

„Es iſt in neueren Zeiten," ſagt der Correſpondent der Allg. Muſik. Zeitung (V, 156) „öfters zur Sprache gekommen, daß das ſtärkere Geſchlecht dem weiblichen faſt alle Gewerbszweige entriſſen habe. Mad. Streicher beweiſt durch ihr Beiſpiel, daß im Fache der Kunſt der ſchönen Hälfte noch ein weites und ſelten benutztes Feld offen ſtehe. Freilich wird nicht leicht bei jedem Individuum eine Vereinigung ſo vieler glücklicher Umſtände zuſammentreffen, wie bei Mad. Streicher. Schon von ihrem ſiebenten Jahre an war ſie von ihrem Vater, dem verſtorbenen Orgel- und Inſtrumentenmacher Stein zu Augsburg, in alle Geheimniſſe ihres Faches eingeweiht. Sie war Zeugin der vielen, im Publicum faſt gar nicht bekannten Verſuche, wodurch Steins Arbeiten den hohen Grad der Vollkommenheit erhielten, und ſie mußte, was für den practiſchen Künſtler das Wichtigſte iſt, immer ſelbſt dabei Hand anlegen. So war es möglich, daß ſie nach dem Tode ihres Vaters, in einem Alter, wo Flatterſinn den Geſchmack an ernſten Beſchäftigungen ſelten aufkommen läßt, die Bearbeitung der Fortepianos ſelbſt übernehmen und ſeit neun Jahren mit männlichem Geiſte ſelbſt fortführen konnte. Die Klavierinſtrumente, welche von den Geſchwiſtern Stein an die angeſehenſten Höfe und ſo viele Kenner und Liebhaber verſchickt worden ſind, laſſen ſich an der nicht tief fallenden, durchaus gleich elaſtiſchen, auf der Stelle anſprechenden Taſtatur, und an dem reinen, vollen, überall gleichen und runden Ton leicht erkennen, und ſie ſind ganz auf die Hauptbedingniſſe des guten Klavierſpiels, auf Fertigkeit, Geſang und Ausdruck berechnet. Seit wenigen Wochen haben ſich die Geſchwiſter Stein getrennt."

Es iſt bekannt, daß Beethoven unmittelbar nach der Ankunft der Geſchwiſter Stein ſeinen Verkehr mit ihnen erneuerte; doch haben wir bis zu einer, mehrere Jahre ſpäteren Periode nur eine einzige bemerkenswerthe Erinnerung über dieſen Verkehr. Reichardt ſchreibt in ſeinem Briefe vom 7. Febr. 1809 folgendes: „Streicher hat das Weiche, zu leicht Nachgebende und prallend Rollende der anderen Wiener Inſtrumente verlaſſen, und auf Beethovens Rath und Begehren ſeinen Inſtrumenten mehr

Gegenhaltendes, **Elaſtiſches** gegeben, damit der Virtuoſe, der mit Kraft und Bedeutung vorträgt, das Inſtrument zum Anhalten und Tragen, zu den feinen Druckern und Abzügen mehr in ſeiner Gewalt hat. Er hat dadurch ſeinen Inſtrumenten einen größern und mannichfachern Charakter verſchafft; ſo daß ſie jeden Virtuoſen, der nicht blos das Leichtglänzende in der Spielart ſucht, mehr wie jedes andre Inſtrument befriedigen müſſen.“ Dieſe Worte zeigen uns Beethoven in einer neuen Rolle, der eines Verbeſſerers des Pianofortes.

„Der junge Stein“, welchen Ries erwähnt, war Nanettens Bruder Karl Friedrich, welcher ſeiner Schweſter im Jahre 1804 nach Wien folgte. —

Einer jener charakteriſtiſchen Briefe Beethoven's an Zmeskall, ohne Datum, doch jedenfalls dieſen Jahren angehörig, fügt jener langen Reihe noch einen weiteren Namen hinzu, aus welchem hervorgeht, daß, wie unbeliebt auch der Componiſt bei ſeinen Kunſtgenoſſen ſein mochte, er doch Eigenſchaften und Fähigkeiten beſaß, die ihn auch den beſten unter den aufſtrebenden jungen Männern des gelehrten Berufes werth machte. Der Brief, im Beſitze des Verfaſſers, lautet wie folgt:

„Mein lieber Z.

Die Gebrüder Jahn[1]) haben für mich ebenſo wenig anziehendes als für Sie — Sie haben mich aber ſo ſehr überloffen, und zuletzt ſich auf Sie berufen, daß Sie hinkommen, und ſo habe ich zugeſagt — kommen Sie alſo in Gottes Namen, vielleicht komme ich Sie bei Zizius abholen, außerdem kommen Sie grade hin, damit ich nicht ohne Menſchen da bin — Mit unſern Kommiſſionen wollen wir's denn unterlaſſen bis Sie beſſer können — wenn Sie nicht können zum Schwan kommen heute wo ich ganz ſicher hinkomme.

Ganz ihr

Beethoven.“

Der hier genannte Dr. Johann Zizius, ein Böhme (geb. 7. Jan. 1772) erſcheint ſchon in dem jugendlichen Alter von 28 Jahren im Staatsſchematismus für 1800 als Profeſſor der politiſchen Wiſſenſchaften bei dem K. K. Gardeſtaabe; drei Jahre ſpäter erhielt er dieſelbe Profeſſur am Thereſianum, welche er bis zu ſeinem Tode (1824) inne hatte, während er in ſeinen ſpäteren Jahren auch den Lehrſtuhl der „Staatskunde“

---

[1]) Vielleicht die „Hoftraiteurs“, welche einen Ball- und Concertſaal in der Himmelpfortgaſſe hatten.

an der Univerſität bekleidete. Um 1810 zog er aus der Kälbergaſſe in jenes Haus (oder ganz in deſſen Nähe), in welchem Dr. Sonnleithner etwa 10 Jahre ſpäter ſeine Bekanntſchaft machte. In ſeinen werthvollen und intereſſanten „Muſikaliſchen Skizzen aus Alt-Wien" (Recenſionen, 1863) kommt der Doctor nach einer witzigen Beſchreibung von Alois Gulielmos' komiſchen Flötenconcerten auf Zizius zu ſprechen. „Ganz anderer Art waren die Soireen bei Profeſſor Johann Zizius, welche er in ſeiner Wohnung am Ende der Kärnthnerſtraße 1038, im zweiten Stockwerke, über dem damaligen Probeſalon des Hofoperntheaters gab. Ich nahm erſt in der letzten Zeit (1819 und 1820) daran Theil, nachdem dieſe Unterhaltungen ſchon durch eine Reihe von Jahren ſtattgefunden hatten. — — Er befand ſich, da er unverehelicht blieb, in behaglichem Wohlſtande. Als eifriger Muſikfreund und gewandter Weltmann wußte er nun die vorzüglichſten Künſtler und eine ſehr gewählte Geſellſchaft aus den ariſto- und plutokratiſchen Ständen um ſich zu verſammeln, und ſeinen Geſellſchaften einen ſo eleganten Anſtrich zu geben, daß ſowohl die Ausübenden als die Genießenden ſich gerne daran betheiligten. Seine Schweſter verſtand es gehörig, die „Honneurs" zu machen und einen Kranz anziehender Damen bei ſich zu vereinigen; die beſten Kräfte aus Dilettanten- und Künſtlerkreiſen, mit Einſchluß einiger Opernſängerinnen fühlten ſich geehrt, dort theils klaſſiſche Stücke, theils die neueſte pikante Salonmuſik auszuführen. Die fremden Künſtler ließen ſich einführen, um da die erſten Proben ihres Talentes abzulegen. Oefters bildete ein kleiner Ball mit Souper den Schluß der Abendunterhaltung, und es fehlte nicht an Gelegenheit, intereſſante Bekanntſchaften verſchiedenſter Art anzuknüpfen."

Demnach war Dr. Zizius offenbar ein Mann und ſein Haus ein Verſammlungsort ganz nach Beethoven's Herzen, ſo lange nicht ſeine zunehmende Schwäche ihn in erhöhtem Maßſtabe von größerer Geſellſchaft ausſchloß.

Einen ferneren Beleg zu unſerer obigen Bemerkung, daß Beethoven's perſönliche Eigenſchaften für junge Leute von mehr wie gewöhnlicher Anlage und Bildung eine große Anziehungskraft beſaßen, bietet uns ſein Verkehr mit Julius Franz Borgias Schneller, geboren (1777) zu Straßburg, erzogen zu Freiburg im Breisgau, und damals (1805) Profeſſor der Geſchichte am Lyceum zu Linz an der Donau. Der junge Schneller hatte bei dem Widerſtande gegen die franzöſiſche Invaſion im

Jahre 1796 ſehr thatig mitgewirkt und war in Folge deſſen in die Verbannung geſchickt worden. Nachdem er eine Zeit lang gleich Wilhelm Meiſter ein etwas unſtätes Leben geführt hatte, begab er ſich nach Wien, wo ihn die hohen Vorzüge ſeines Geiſtes und Herzens zu einem willkommenen Gaſte in den literariſchen Kreiſen machten und ihm die Zuneigung der jungen Schriftſteller der Hauptſtadt, **Hammer**, **Caſtelli** u. ſ. w. erwarben. Sein Tragödie **Vitellia** „erhielt (1805) die Ehre der Aufführung auf dem K. K. Hoftheater: ſie behauptete ſich und die vorzüglichſten Meiſter wetteiferten in würdiger Darſtellung des Stückes". Im Jahre 1803 erhielt er ſeine Anſtellung zu Linz, von wo er drei Jahre ſpäter zu derſelben Stellung an die neue Univerſität zu Gratz berufen wurde. Von ſeinen Freunden liebte er wohl **Gleichenſtein** am meiſten; ihre intime Freundſchaft ſtammte noch aus ihrer Mitſchülerzeit zu Freiburg. Seine Briefe an ihn laſſen uns nicht allein die Wärme ſeiner Zuneigung zu ihm deutlich erkennen, ſondern daneben ſeine merkwürdig ausgebreitete Sprachkenntniß, da ſie in fünf Sprachen: Franzöſiſch, Engliſch, Italieniſch, Lateiniſch und Deutſch geſchrieben ſind. Ueber den genannten Freund Schneller's, J. v. **Gleichenſtein**, gibt uns ſein Biograph [1]) in folgenden Worten nähere Aufſchlüſſe:

„Der Freiherr Ignaz von Gleichenſtein, aus einem breisgauiſchen Adelsgeſchlecht gehörte zu den liebenswürdigſten Menſchen, welche der Verfaſſer dieſer biographiſchen Skizze jemals gekannt hat. Ein klarer Verſtand, ein praktiſcher Sinn, ein redliches Gemüth voll Wahrheit und Offenheit, ein ſchlichtes, naturgetreues Weſen in allem und eifrige Liebe zum Guten und Schönen zeichneten ihn aus. Sein Leben und Wirken war, im Geiſte jenes griechiſchen Weiſen, wie ein Haus von Glas, in welchem jedermann ihn zu allen Zeiten ſchauen und durchſchauen konnte. Vermählt mit einem Fräulein Malfatti, aus derſelben Familie, welcher der berühmte Arzt angehört, beſaß er an ſeiner Seite eine der vollkommenſten Frauen, ſowohl was Körper als Geiſt betraf, und des Vaters Güte und der Mutter Lieblichkeit erneuerten ſich nachmals in den Kindern."

Der ſo geprieſene Freund war gerade damals, in Folge der franzöſiſchen Invaſion, von Wien abweſend; im Winter 1806—7 kehrte er jedoch zurück, und der Staatsſchematismus (1808) enthält ſeinen Namen wieder in der Stellung eines K. K. Hofkriegsconcipiſten. —

---

[1]) Julius Schneller's Lebensumriß u. ſ. w. von Ernſt Münch. Leipzig 1834.

Es iſt nicht nöthig, dieſe Skizzen an der gegenwärtigen Stelle noch weiter auszudehnen; dagegen ſcheint es nicht überflüſſig zu ſein, am Schluſſe dieſes Kapitels noch einige Mittheilungen von Ries, Czerny und Anderen einzuſchalten, welche verſchiedene charakteriſtiſche Anekdoten und perſönliche Züge aus dem Leben des Meiſters enthalten, die ſich in die genaue chronologiſche Reihenfolge nicht einfügen laſſen, aber jedenfalls in dieſe Periode gehören. Da dieſelben für die Gewinnung einer deutlichen und lebendigen Vorſtellung von dem Menſchen und Künſtler einen unſchätzbaren Werth beſitzen, und auf den ſoeben erzählten Theil ſeiner Geſchichte ein helles Licht werfen, ſo glauben wir dieſelben nicht übergehen zu dürfen.

„Von allen Componiſten," erzählt Ries S. 84, „ſchätzte Beethoven Mozart und Händel am meiſten, dann S. Bach. Fand ich ihn mit Muſik in der Hand oder lag etwas auf ſeinem Pulte, ſo waren es ſicher Compoſitionen von einem dieſer Heroen. Haydn kam ſelten ohne einige Seitenhiebe weg." Damit vergleiche man, was Jahn von Czerny hörte: „Einſt ſah Beethoven bei mir die Partitur der 6 Mozartſchen Quartette. Er ſchlug das 5" in A auf und ſagte: „„Das iſt ein Werk! Da ſagte Mozart der Welt: Seht was ich machen könnte, wenn für Euch die Zeit gekommen wäre!"" Und mit Bezug auf Händel: „Grauns Tod Jeſu war Beethoven unbekannt. Mein Vater brachte ihm die Partitur, die er (a vista) meiſterhaft durchſpielte. Als er zu der Stelle kam, wo Graun ein zweifaches Ende zu einem Tonſtücke nach beliebiger Auswahl gemacht hatte, ſagte er: „„Ach, da muß der Mann ein Bauchgrimmen gehabt haben, daß er nicht unterſcheiden konnte, welches Ende beſſer iſt!"" Am Schluſſe meinte Beethoven, die zwei Fugen ſeien leidlich, das übrige ordinär. Drauf nahm er mit den Worten: „„Das iſt ein andrer Kerl!"" Händels Meſſias und ſpielte die intereſſanteſten Nummern, machte uns dann auf mehrere Aehnlichkeiten mit Haydns Schöpfung aufmerkſam, u. ſ. w."

„Einſt," ſagt Ries S. 100, „als wir nach beendigter Lection über Themas zu Fugen ſprachen, ich am Klavier und er neben mir ſaß, und ich das erſte Fugenthema aus Grauns Tod Jeſu ſpielte, fing er an, mit der linken Hand es nachzuſpielen, brachte dann die rechte dazu und arbeitete es nun, ohne die mindeſte Unterbrechung, wohl eine halbe Stunde durch. Noch kann ich nicht begreifen, wie er es ſo lange in dieſer höchſt unbequemen Stellung hat aushalten können. Seine Begeiſterung machte ihn für äußere Eindrücke unempfindlich." — „Auf einem Spaziergange," erzählt er an einer andern Stelle (S. 87), „ſprach ich mit Beethoven einmal von zwei reinen Quinten, die auffallend und ſchön in ſeinem C moll-Quartett (Op. 18) klingen. Er wußte ſie nicht und behauptete, es ſei unrichtig, daß es Quinten wären. Da er die Gewohnheit hatte, immer Notenpapier bei ſich zu tragen, ſo verlangte ich es und ſchrieb ihm die Stelle mit allen vier Stimmen auf. Als er nun ſah, daß ich Recht hatte, ſagte er: „„Nun! und wer hat ſie denn verboten?"" — Da ich nicht wußte, wie ich die Frage nehmen ſollte, wiederholte er ſie einigemal, bis ich endlich voll Erſtaunen antwortete: „Es ſind ja doch die erſten Grundregeln!" Die Frage wurde noch einmal wiederholt und darauf ſagte ich: „„Marpurg, Kirnberger, Fux, ꝛc. ꝛc., alle Theoretiker!"" — „Und ſo erlaube ich ſie!" war ſeine Antwort.

„Ich erinnere mich nur zweier Fälle (S. 106), wo Beethoven mir einige Noten ſagte, die ich ſeiner Compoſition zuſetzen ſollte, einmal im Rondo der Sonate Pathétique (Opus 13) und dann im Thema des Rondo's ſeines erſten Concertes in C dur, wo er mir mehrere Doppelgriffe angab, um es brillanter zu machen. Ueberhaupt trug er letzteres Rondo mit einem ganz eigenen Ausdrucke vor. Im Allgemeinen ſpielte er ſelbſt ſeine Compoſitionen ſehr launig, blieb jedoch meiſtens feſt im Tacte, und trieb nur zuweilen, jedoch ſelten, das Tempo etwas. Mitunter hielt er in ſeinem crescendo mit ritardando das Tempo zurück, welches einen ſehr ſchönen und höchſt auffallenden Effect machte. Beim Spielen gab er bald in der rechten, bald in der linken Hand irgend einer Stelle einen ſchönen, ſchlechterdings unnachahmbaren Ausdruck; allein äußerſt ſelten ſetzte er Noten oder eine Verzierung hinzu."

„Er ſpielte [S. 100] ſeine eigenen Sachen ſehr ungern. Einſt machte er ernſtlich den Plan zu einer gemeinſchaftlichen großen Reiſe, wo ich alle Concerte einrichten, und ſeine Clavier-Concerte ſowohl als andere Compoſitionen ſpielen ſollte. Er ſelbſt wollte dirigiren und nur phantaſiren."

In einem Briefe Beethoven's „pour Monsieur Wiedebein a Brunsvic," datirt aus „Baaden den 6ten Juli 1804" und gedruckt in der Neuen Zeitſchrift für Muſik (7. Oct. 1870) findet ſich folgende Stelle: „Wäre es jedoch gewiß, daß ich meinen Aufenthalt hier behielte, ſo wollte ich Sie auf Glück hieher kommen laſſen, da ich aber wahrſcheinlich den künftigen Winter ſchon von hier reiſe, ſo würde ich ſelbſt alsdann nichts mehr für

Sie thun können." Ehe der Winter kam, wurde Beethoven, wie der Leſer weiß, engagirt die Leonore zu componiren, und aus der projectirten Reiſe wurde nichts. Gottlieb Wiedebein wurde ſpäter Capellmeiſter zu Braunſchweig; ſein unmittelbarer Nachfolger war Albert Methfeſſel (Oſtern 1832).

„Letzteres," fährt Ries fort (Beethoven's Phantaſiren nämlich), „war freilich das Außerordentlichſte, was man hören konnte, beſonders wenn er gut gelaunt oder gereizt war. Alle Künſtler, die ich je phantaſiren hörte, erreichten bei weitem nicht die Höhe, auf welcher Beethoven in dieſem Zweige der Ausübung ſtand. Den Reichthum der Ideen, die ſich ihm aufdrangen, die Launen, denen er ſich hingab, die Verſchiedenheit der Behandlung, die Schwierigkeiten, die ſich darboten oder von ihm herbeigeführt wurden, waren unerſchöpflich."

Auch Czerny verdanken wir über dieſen Gegenſtand intereſſante und eingehende Mittheilungen. „Beethovens Improviſiren (wodurch er in den erſten Jahren nach ſeiner Ankunft in Wien das meiſte Aufſehen erregte und ſelbſt Mozart's Bewunderung gewann) war von verſchiedener Art, ob er nun auf ſelbſtgewählte oder auf gegebene Themen fantaſirte."

„1. In der Form des erſten Satzes oder des Finalrondos einer Sonate, wobei er den erſten Theil regelmäßig abſchloß und in demſelben auch in der verwandten Tonart eine Mittelmelodie u. ſ. w. anbrachte, ſich aber dann im 2ten Theile ganz frei, jedoch ſtets mit allen möglichen Benutzungen des Motives ſeiner Begeiſterung überließ. — Im Allegrotempo wurde das Ganze durch Bravourpaſſagen belebt, die meiſt noch ſchwieriger waren, als jene, die man in ſeinen Werken findet."

„2. In der freien Variations-Form, ungefähr wie ſeine Chorfantaſie, Op. 80, oder das Chorfinale der 9. Sinfonie, welche beide ein treues Bild ſeiner Improviſation dieſer Art geben."

„3. In der gemiſchten Gattung, wo Potpourri artig ein Gedanke dem andern folgt, wie in ſeiner Solofantaſie Op. 77. Oft reichten ein paar einzelne unbedeutende Töne hin, um aus denſelben ein ganzes Tonwerk zu improviſiren (wie z. B. das Finale der 3ten Sonate, D dur, von Op. 10.)"

„In der Geſchwindigkeit der Skalen, Doppeltriller, Sprünge u. ſ. w. kam ihm keiner gleich — auch Hummel nicht. Seine Haltung beim Spiel war meiſterhaft ruhig, edel und ſchön, ohne die geringſte Grimaſſe (nur bei zunehmender Harthörigkeit gebückt), ſeine Finger waren ſehr kräftig, nicht lang und an der Spitze vom vielen Spielen breit gedrückt.

denn er ſagte mir oft, daß er in ſeiner Jugend ungeheuer oft, meiſtens bis ſpät über Mitternacht exerciert hatte.“

„Er hielt auch beim Unterrichten ſehr auf ſchöne Fingerhaltung (nach der Emanuel Bachſchen Schule, nach der er mich unterrichtete); er ſelber ſpannte kaum eine Decime. Der Gebrauch der Pedale war bei ihm ſehr häufig, weit mehr als man in ſeinen Werken angezeigt findet. Einzig war ſein Vortrag der Händelſchen und Gluckſchen Partituren und der Seb. Bachſchen Fugen, indem er in die erſteren eine Vollſtimmigkeit und einen Geiſt zu legen wußte, der dieſen Werken eine neue Geſtalt gab.“

„Auch war er der größte a vista-Spieler ſeiner Zeit (ſelbſt im Partiturleſen), und, wie durch Divination, überſah er beim ſchnellſten Durchblicken jede fremde Compoſition, und ſein Urtheil war ſtets richtig, aber (beſonders in ſeinen jüngeren Jahren) ſehr ſcharf, beißend und rückſichtslos. Manches, was die Welt bewunderte und noch bewundert, ſah er von dem hohen Standpunkte ſeines Genies in ganz anderem Lichte.“

„So außerordentlich ſein Spiel im Improviſiren war, ſo war es oft weniger gelungen beim Vortrag ſeiner bereits geſtochenen Compoſitionen, denn da er ſich nie die Geduld und Zeit nahm etwas wieder zu exercieren, ſo hing das Gelingen meiſtens von Zufall und Laune ab, und da ſein Spiel ſo wie ſeine Compoſitionen der Zeit voraus geeilt waren, ſo hielten die damaligen noch äußerſt ſchwachen und unvollkommenen Fortepiano (bis um 1810) ſeinen gigantiſchen Vortrag noch gar nicht aus. Daher kam es, daß Hummels perlendes, für ſeine Zeit wohlberechnetes brillantes Spiel dem größeren Publicum weit verſtändlicher und anſprechender erſcheinen mußte. Aber Beethovens Vortrag des Adagio und des Legato im gebundenen Styl übte auf jeden Zuhörer einen beinahe zauberhaften Eindruck, und iſt, ſo viel ich weiß, noch von Niemandem übertroffen worden.“

Frau Thereſe von Hauer, geborene Dürfeld, erinnert ſich in ihrer Kindheit eine Improviſation Beethoven's gehört zu haben. Sie ſchreibt darüber: „In den Jahren 1804—8 wurden in Baden bei Wien von der dort anweſenden adeligen Geſellſchaft, jede Woche einmal, ſogenannte „Unions“ veranſtaltet. Dieſe fanden im Hotel zur Stadt Wien auf dem Platze ſtatt. Dort erſchien S. K. H. Erzherzog Rudolph, in Begleitung des berühmten Tonſetzers und zugleich ſeines Claviermeiſters Ludwig van Beethoven. Als ein junges Mädchen wurde ich auch einmal in dieſes Caſino mitgenommen, da es verlautete, daß Beethoven ſich auf dem Fortepiano ſollte hören laſſen. Er erſchien, ließ ſich eine Weile bitten, endlich aber trat er an das Clavier, machte zwar ein ſaures Geſicht, ſpielte dann, auf von einigen Damen gegebene Themas, improviſirte Fantaſieen mit hinreißendem Gefühl und bedeutender Fertigkeit, ſo daß alles entzückt von dieſem Genuß ſehr befriedigt den Saal verließ.“ —

Noch einige kleinere charakteriſtiſche Züge, welche Ries in Bezug auf ſeinen Lehrer berichtet hat, dürften hier ihre Stelle finden. „Beethoven erinnerte ſich ſeiner früheren Jugend und ſeiner Bonner Freunde mit vieler Freude, obſchon es im Grunde bedrängte Zeiten für ihn geweſen waren. Von ſeiner Mutter beſonders ſprach er mit Liebe und Gemüthlichkeit, nannte ſie öfters eine brave, eine herzensgute Frau. — Von ſeinem Vater, der am meiſten am häuslichen Unglücke Schuld war, ſprach er wenig und ungern, allein ein hartes Wort, das ein Dritter über ihn fallen ließ, brachte ihn auf. Ueberhaupt war er ein herzensguter Menſch, dem nur ſeine Laune und ſeine Heftigkeit gegen Andere oft böſe Streiche ſpielten. Er würde jedem, welche Beleidigung oder welches Unrecht er von ihm auch immer erfahren, auf der Stelle vergeben haben, hätte er ihn im Unglücke angetroffen.“ (S. 122.)

„Beethoven war manchmal äußerſt heftig. Eines Tages aßen wir im Gaſthaus zum Schwanen zu Mittag; der Kellner brachte ihm eine unrechte Schüſſel. Kaum hatte Beethoven darüber einige Worte geſagt, die der Kellner eben nicht beſcheiden erwiederte, als er die Schüſſel (es war ein ſogenanntes Lungenbratel mit reichlicher Brühe) ergriff, und ſie dem Kellner an den Kopf warf. Der arme Menſch hatte noch eine große Zahl Portionen verſchiedener Speiſen auf ſeinem Arm (eine Geſchicklichkeit, welche die Wiener Kellner in einem hohen Grade beſitzen) und konnte ſich daher nicht helfen; die Brühe lief ihm das Geſicht herunter. Er und Beethoven ſchrieen und ſchimpften, während alle anderen Gäſte laut auflachten. Endlich brach auch Beethoven beim Anblicke des Kellners los, da dieſer die über das Geſicht triefende Sauce mit der Zunge aufleckte, ſchimpfen wollte, doch lecken mußte und dabei die lächerlichſten Geſichter ſchnitt. Ein eines Hogarth würdiges Bild.“ (S. 121.)

„Beethoven kannte beinahe das Geld nicht, wodurch öfters unangenehme Auftritte entſtanden, weil er, überhaupt mißtrauiſch, häufig ſich betrogen glaubte, wo es nicht der Fall war. Schnell aufgeregt nannte er die Leute geradezu Betrüger, welches bei den Kellnern oft durch ein Trinkgeld gut gemacht werden mußte. Endlich kannte man in den von ihm am meiſten beſuchten Gaſthäuſern ſeine Sonderbarkeiten und Zerſtreuungen ſo, daß man ihm alles hingehen ließ, ſogar, wenn er ohne Bezahlung ſich entfernte.“ (S. 122.)

„Beethoven hat in Wien noch Unterricht auf der Violine bei Krumpholz genommen, und im Anfang, als ich da war, haben wir noch manchmal ſeine Sonaten mit Violine zuſammen geſpielt. Das war aber wirklich eine ſchreckliche Muſik; denn in ſeinem begeiſterten Eifer hörte er nicht, wenn er eine Paſſage falſch in der Applicatur einſetzte.“

„Beethoven war in ſeinem Benehmen ſehr linkiſch und unbeholfen; ſeinen ungeſchickten Bewegungen fehlte alle Anmuth. Er nahm ſelten etwas in die Hand, das nicht fiel oder zerbrach. So warf er mehrmals ſein Tintenfaß in das neben dem Schreibpulte ſtehende Clavier. Kein Möbel war bei ihm ſicher, am wenigſten ein koſtbares; Alles wurde umgeworfen, beſchmutzt und zerſtört. Wie er es ſo weit brachte, ſich ſelbſt raſiren zu können, bleibt ſchwer zu begreifen, wenn man auch die häufigen Schnitte auf ſeinen Wangen dabei nicht in Betracht zog. Nach dem Takte tanzen konnte er nie lernen.“ (S. 119.)

„Beethoven legte gar keinen Werth auf ſeine eigenhändig geſchriebenen Sachen; ſie lagen meiſtens, wenn ſie einmal geſtochen waren, im Nebenzimmer oder mitten im Zimmer mit anderen Muſikſtücken auf dem Boden. Ich habe ſeine Muſik oft in Ordnung gebracht; allein wenn Beethoven etwas ſuchte, ſo flog wieder alles durcheinander. Ich hätte dazumal ſämmtliche Compoſitionen, die ſchon geſtochen waren, in der Original-Handſchrift wegnehmen können; auch würde er ſie mir, wenn ich ihn darum gebeten hätte, wohl ſelbſt unbedenklich gegeben haben.“ (S. 113.) —

Beethoven fühlte den Verluſt von Ries in hohem Grade; doch wurde ihm derſelbe zum Theil erſetzt durch den jungen Röckel, an welchem er großes Gefallen fand. Als er dieſen aufforderte, ihn zu beſuchen, fügte er hinzu, daß er ſeinen Dienſtboten beſondern Befehl geben werde, ihn zu jeder Zeit zuzulaſſen, ſogar Morgens wenn er beſchäftigt wäre. Es wurde ausgemacht, daß, wenn Röckel eingelaſſen wäre und Beethoven in hohem Grade beſchäftigt fände, er durch deſſen Zimmer in das anſtoßende Schlafzimmer gehen ſolle — beide Zimmer, im 4. Stocke des Pasqualatiſchen Hauſes an der Mölker Baſtei gelegen, gewährten vollen Ueberblick über das Glacis — und ihn dort eine beſtimmte Zeit erwarten; käme der Componiſt nicht, dann ſollte Röckel ruhig wieder hinausgehen. Eines Morgens, bei ſeinem erſten Beſuche, traf es ſich, daß Röckel an der Hausthür einen Wagen fand, in welchem eine Dame ſaß; und als er den vierten Stock erreicht hatte, war daſelbſt an Beethoven's Thür Fürſt Lichnowsky im Streite mit dem Diener, um eingelaſſen zu werden. Der Mann erklärte, er dürfe Niemanden vorlaſſen, da ſein Herr beſchäftigt ſei und gemeſſenen Befehl gegeben habe, Niemanden, wer es auch ſei, vorzulaſſen. Röckel jedoch, welcher Zutritt hatte, theilte Beethoven mit, daß Lichnowsky draußen ſei. Obgleich bei übler Laune, konnte er ſich doch nicht länger weigern, ihn anzunehmen. Der Fürſt und ſeine Frau waren gekommen, um Beethoven zu einer Spazierfahrt einzuladen, und er willigte auch ſchließlich ein; aber noch als er in den Wagen trat, bemerkte Röckel, daß ſein Geſicht einen düſtern Ausdruck hatte.

Daß Beethoven in dieſen Jahren häufig mit Seyfried zuſammen kam, weiß der Leſer bereits. Ihre dreißigjährige Bekanntſchaft, welche wenigſtens die Hälfte dieſer Zeit hindurch in der That ein freundſchaftliches Verhältniß, wie es Seyfried nennt, geweſen iſt, wurde, wie derſelbe erzählt, „nie irgend gelockert; nie durch einen ſelbſt noch ſo geringfügigen Zwiſt geſtört. Nicht als ob wir beide ſtets und immerdar eines und deſſelben Sinnes geweſen wären, oder ſein können; vielmehr ſprach ſich jeder frei und unverholen aus, wie ers eben aus geprüfter Ueberzeugung fühlte, und als wahr erfand, fern von allem ſträflichen, egoiſtiſchen Eigendünkel, dieſe ſeine differirenden Anſichten und Glaubens-Meinungen dem Gegenpart als infallibel aufdringen zu wollen. Ueberhaupt war Beethoven viel zu grade, offen und tolerant, um Jemanden durch Mißbilligung oder Widerſpruch zu kränken; was ihm nicht behagte, pflegte er nur recht herzlich zu belachen, und wohl glaube ich mit Zuverſicht behaupten zu können, daß er ſich, wiſſentlich wenigſtens, nie in ſeinem ganzen Leben einen Feind zuzog; nur, wem ſeine Eigenheiten fremde waren, der mochte ſich auch in ſeinem Umgange — ich ſpreche von einer frühern Zeit, als ihn noch nicht das Unglück der Taubheit getroffen — vielleicht nicht ſo ganz ordentlich zurechte finden. Wenn Beethoven dagegen bei manchen, meiſt ſich ihm ſelbſt aufgedrungenen Protectoren, mit ſeiner derben Geradheit wohl mitunter das Kindlein ſammt dem Bade verſchüttete, ſo lag die Schuld einzig daran, daß der ehrliche Deutſche ſtets das Herz auf der Zunge trug, und alles beſſer, als zu hofiren verſtand, auch — des eignen Werthes bewußt — ſich nie zum Spielball der eitlen Launen ſeiner mit dem Namen und der Kunſt des gefeierten Meiſters ſich brüſtenden Mäcenaten entwürdigen ließ. — So war er denn nur von jenen verkannt, welche ſich die Mühe verdrießen ließen den ſcheinbaren Sonderling kennen zu lernen. — Als er den Fidelio, das Oratorium: Chriſtus am Oelberge, die Symphonieen in Es, C moll und F, die Pianoforte-concerte in C moll und G dur, das Violinconcert in D componirte, wohnten wir beide in einem und demſelben Hauſe[1], beſuchten faſt täglich, da wir eine Garçon-Wirthſchaft trieben, ſelbander das nemliche Speiſehaus, und verplauderten zuſammen manch unvergeßliches Stündchen in collegialiſcher Traulichkeit, denn Beethoven war damals heiter, zu jedem Scherz aufgelegt, frohſinnig, munter, lebensluſtig, witzig, nicht ſelten auch ſatyriſch; noch hatte ihn kein phiſiſches Uebel heimgeſucht [?]; kein Verluſt eines, ſonderlich dem Muſiker ſo höchſt unentbehrlichen Sinnes ſeine Tage getrübt; nur ſchwache Augen waren ihm aus früher Kindheit als Nachwehen der bösartigen Pocken-Seuche zurückgeblieben, und dieſe zwangen ihn ſchon im angehenden Jünglingsalter zu concaven ſehr ſcharfen[2] Brillengläſern ſeine Zuflucht zu nehmen. Von den oben angeführten, in der geſammten Muſikwelt als Meiſterwerke anerkannten Schöpfungen ließ er mich jedes vollendete Tonſtück alſogleich am Piano hören und verlangte mir, ohne mir lange Zeit zum Beſinnen zu gönnen, auch unverzüglich mein Urtheil ab; ſolches durfte ich freyſinnig, unumwunden geben, ohne befürchten zu müſſen, einen, ihm wildfremden, gar nicht innewohnenden After-Künſtlerſtolz damit zu verletzen."

Obige Worte ſind der Cäcilia (Bd. IX, S. 218, 219) entnommen; in dem Anhange der ſogenannten „Studien" finden ſich noch fernere Erinnerungen, welche das bereits Angeführte in überraſchender Weiſe ergänzen. Wir führen an, was ſich auf die Jahre 1800—1805 bezieht. „Im Dirigiren durfte unſer Meiſter keineswegs als Muſterbild aufgeſtellt werden, und das Orcheſter mußte wohl Acht haben, um ſich nicht von ſeinem Mentor irre leiten zu laſſen; denn er hatte nur Sinn für ſeine Tondichtung, und war unabläßig bemüht, durch die mannigfaltigſten Geſticulationen den identiſirten Ausdruck zu bezeichnen. So ſchlug er oft bey einer ſtarken Stelle nieder, ſollte es auch im ſchlechten Tacttheile ſeyn. Das Diminuendo pflegte er dadurch zu markiren, daß er immer kleiner wurde, und beim pianissimo, ſo zu ſagen, unter das Tactirpult ſchlüpfte.

---

[1] Hier hat den Verfaſſer ſein Gedächtniß zum Theil getäuſcht.

[2] Ebenfalls ein kleines Mißverſtändniß. Schindler beſaß Beethoven's Brillengläſer: dieſelben waren keineswegs ſehr ſcharf.

So wie die Tonmaſſen anſchwellten, wuchs auch er wie aus einer Verſenkung empor, und mit dem Eintritt der geſammten Inſtrumentalkraft wurde er, auf den Zehenſpitzen ſich erhebend, faſt rieſengroß, und ſchien, mit den Armen wellenförmig rudernd, zu den Wolken hinaufſchweben zu wollen. Alles war in regſamſter Thätigkeit, kein organiſcher Theil müßig und der ganze Menſch einem perpetuum mobile vergleichbar. — — Er gehörte ſchlechterdings nicht zu den eigenſinnigen Componiſten, denen kein Orcheſter in der Welt etwas zu Dank machen kann; ja zuweilen war er gar zu nachſichtsvoll, und ließ nicht einmal Stellen, die bei den Proben verunglückten, wiederholen; „„das nächſtemal wird's ſchon gehen"", meinte er. — Bezüglich des Ausdrucks, der kleineren Nüancen, der ebenmäßigen Vertheilung von Licht und Schatten, ſo wie eines wirkſamen Tempo rubato, hielt er auf große Genauigkeit, und beſprach ſich, ohne Unwillen zu verrathen, gerne einzeln mit Jedem darüber. Wenn er nun aber gewahrte, wie die Muſiker in ſeine Ideen eingingen, mit wachſendem Feuer zuſammenſpielten, von dem magiſchen Zauber ſeiner Tonſchöpfungen ergriffen, hingeriſſen, begeiſtert wurden, dann verklärte freudig ſich ſein Antlitz, aus allen Zügen ſtrahlte Vergnügen und Zufriedenheit, ein wohlgefälliges Lächeln umſpielte die Lippen, und ein donnerndes: „Bravi tutti!" belohnte die gelungene Kunſtleiſtung. Es war des hehren Genies erſter und ſchönſter Triumphmoment, gegen welchen, wie er unumwunden geſtand, ſelbſt der Beyfallsſturm eines großen, empfänglichen Publicums im Schatten ſtand. — Beym a vista-Vortrag mußte oft, der Correctur wegen, eingehalten, und der Faden des Ganzen abgeſchnitten werden; auch dabei blieb er geduldig; kam aber, beſonders in den Scherzos ſeiner Symphonien beym plötzlich unerwarteten Tactwechſel, Alles auseinander, dann ſchlug er eine dröhnende Lache auf, verſicherte: „„er hätte es gar nicht anders erwartet; hätte ſchon zum voraus darauf geſpitzt"", und äußerte eine faſt kindiſche Freude, daß es ihm geglückt: „„ſo bügelfeſte Ritter aus dem Sattel zu heben"".

„Als Beethoven noch nicht mit ſeinem organiſchen Gebrechen behaftet war, beſuchte er gerne und wiederholt Opernvorſtellungen; beſonders jene in dem damals ſo herrlich florirenden Theater an der Wien; mitunter wohl auch der lieben Bequemlichkeit zu Nutz und Frommen, da er gewiſſermaßen nur den Fuß aus ſeiner Stube und ins Parterre hinein zu ſetzen brauchte. Dort feſſelten ihn vorzugsweiſe Cherubinis und Mehuls Schöpfungen, die in ſelber Epoche gerade anfingen, ganz Wien zu enthuſiasmiren. Da pflanzte er ſich denn hart hinter die Orcheſterlehne, und hielt, ſtumm wie ein Öhlgötze, bis zum letzten Bogenſtrich aus. Dieß war aber das einzige Merkmahl, daß ihm das Kunſtwerk Intereſſe einflößte; wenn es ihn im Gegentheil nicht anſprach, dann machte er ſchon nach dem erſten Actſchluſſe rechtsum, und trollte ſich fort. — Ueberhaupt war es ſchwer, ja rein unmöglich, aus ſeinen Mienen Zeichen des Beyfalls oder des Mißbehagens zu entziffern: er blieb ſich immer gleich, ſcheinbar kalt, und ebenſo verſchloſſen in ſeinen Urtheilen über Kunſtgenoſſen; nur der Geiſt arbeitete raſtlos im Innern; die animaliſche Hülle glich einem ſeelenloſen Marmor. — Wunderbar genug, gewährte ihm dagegen das Anhören einer recht erbärmlich ſchlechten Muſik ein wahres Gaudium, welches er auch mittelſt eines brüllenden Gelächters proklamirte. Jedermann, der ihn genauer kannte, weiß, daß er in dieſer Kunſt nicht minder Virtuoſe vom erſten Range war; nur Schade, daß ſogar ſeine nächſte Umgebung ſelten die eigentliche Urſache einer ſolchen Exploſion zu ergründen vermochte, da er zum öftern die eigenen geheimſten Gedanken und Einfälle zu belachen geruhte, ohne weiter Rechenſchaft darüber zu geben.“ —

„Ohne ein kleines Notenbuch, worin er ſeine momentanen Ideen bemerkte, war er nie auf der Straße zu finden. Kam darauf zufällig die Rede, ſo parodirte er Johanna d'Arc's Worte: „Nicht ohne meine Fahne darf ich kommen!“ — und mit einer Stetigkeit ſonder Gleichen hielt er das ſich ſelbſt gegebene Geſetz; wiewohl übrigens in ſeinem Haushalt eine wahrhaft admirable Confuſion dominirte. Bücher und Muſikalien in allen Ecken zerſtreut, — dort das Reſtchen eines kalten Imbiſſes, — hier verſiegelte oder halbgeleerte Bouteillen, — dort auf dem Stehpulte die flüchtige Skizze eines neuen Quatuors, — hier die Rudera des Dejeuner's, — dort am Piano, auf bekritzelten Blättern, das Material zu einer herrlichen, noch als Embryo ſchlummernden, Symphonie, — hier eine auf Erlöſung harrende Correctur, — freundſchaftliche und Geſchäftsbriefe den Boden bedeckend, — zwiſchen den Fenſtern ein reſpectabler Laib Stracchino, ad latus erkleckliche Trümmer einer echten Veroneſer Salami, — — und trotz dieſes Bunterleys hatte unſer Meiſter die Manier, ganz im Widerſpruche zur Wirklichkeit, ſeine Accurateſſe und Ordnungsliebe bey jeder Gelegenheit mit ciceronianiſcher Eloquenz herauszuſtreichen. Nur, wann Tage, Stunden, oft Wochen lang etwas Benöthigtes geſucht werden mußte, und alles Bemühen fruchtlos blieb, dann gings aus einem anderen Tone, und Unſchuldige ſollten das Bad ausgießen. „„Ja, ja!““ — wurde kläglich gejammert — „„das iſt ein Unglück! Nichts kann an Ort und Stelle bleiben, wo ich es hingelegt; Alles wird mir verräumt; Alles geſchieht mir zum Poſſen; o, Menſchen, Menſchen!““ — Die Dienerſchaft aber kannte den gutmüthigen Murrkopf; ließ ihn nach Herzensluſt fortbrummen, und — wenige Minuten — ſo war alles vergeſſen, bis ein ähnlicher Anlaß dieſelbe Scene erneuerte.“ — — „Wenn er nicht eigentliche Luſt fühlte, bedurfte es vielfältiger und wiederhohlter Aufforderungen, um ihn nur erſt ans Clavier zu bringen. Ehe er zu ſpielen begann, pflegte er mit der flachen Hand auf die Taſten zu ſchlagen, mit einem Finger darüber zu fahren, überhaupt allerley Kurzweil zu treiben, und ſolchen, gewohnterweiſe, recht herzhaft zu belachen.“

„Ueber ſeine, in Wahrheit höchſt unleſerlichen Schriftzüge, machte er ſich ſelbſt oftmals luſtig, und fügte zur Entſchuldigung bey: „„Das Leben iſt zu kurz, um Buchſtaben oder Noten zu mahlen; und ſchönere Noten brächten mich ſchwerlich aus den Nöthen.““

„Der ganze Vormittag, vom erſten Lichtſtrahl bis zur Tafelzeit, war der mechaniſchen Arbeit, dem Niederſchreiben nähmlich, geweiht; des Tages Reſt gehörte zum Denken und Ordnen der Ideen. Kaum den letzten Biſſen zu Munde geführt, wurde, falls er keinen weiteren Ausflug in petto hatte, die gewöhnliche Promenade angetreten; das heißt: er lief im Dupplirſchritt, wie geſtachelt dazu, ein paarmahl rund um die Stadt.“ — Und dies geſchah, mochte das Wetter ſein, wie es wollte. Diejenigen welche das alte Wien kennen, erinnern ſich, welche ſchöne Promenade ganz um die eigentliche Stadt herum und gerade außerhalb der Wälle durch die Wege des Glacis gebildet wurde, an der unteren Seite mit dem Ufer des Kanals zuſammenhängend; das Ganze gehört gegenwärtig der Vergangenheit an.

Die hier zuſammengebrachten, an verſchiedenen Stellen zerſtreuten Notizen ſtimmen ihrem Inhalte nach völlig mit einander überein; ſie beſtätigen, erläutern und ergänzen ſich gegenſeitig, und gewähren von Beethoven, der damals im kräftig blühenden Mannesalter, in den erſten Jahren ſeines großen Ruhmes und in der wunderbarſten Zeit ſeines Schaffens ſtand, ein ſo deutliches und lebendiges Bild, wie wir es von keinem andern unſerer großen Componiſten beſitzen.

Und ſein Gehör? fragt der Leſer; wie ſtand es damals mit demſelben? Wir können dieſe Frage nicht zur vollen Zufriedenheit beantworten. Jedenfalls iſt durch die Notizen von Wegeler und Ries, die Biographie

Schindler's in ihren erſten Auflagen, und namentlich die Documente von Beethoven's eigener Hand, welche in dieſen Bänden gedruckt ſind, eine ſehr übertriebene Vorſtellung von dem Fortſchritte ſeiner Taubheit in Umlauf gekommen. Auf der andern Seite irrt Seyfried offenbar nach der entgegengeſetzten Richtung; und Carl Czerny, ſowohl in ſeinen gedruckten als handſchriftlichen Bemerkungen, geht ſogar noch weiter. So ſchreibt er z. B. an Jahn: „Obwohl ſchon ſeit 1800 an Ohrenſchmerzen und dergleichen leidend, hörte er doch vollkommen gut ſowohl Sprache wie Muſik bis beiläufig zum Jahre 1812"; und zur Beſtätigung fügt er bei: „Noch in den Jahren 1811 und 1812 ſtudirte ich bei ihm mehreres, und er corrigirte mit größter Genauigkeit, ſo gut wie 10 Jahre früher." Dies beweiſt jedoch nichts, da Beethoven noch bemerkenswerthere Proben der Art bis zum letzten Jahre ſeines Lebens von ſich gab.

Beethoven's Klagelied, das Teſtament von 1802, bezeichnet das eine Extrem, die Behauptungen von Seyfried und Czerny das andere; die Wahrheit liegt ungefähr in der Mitte.

Im Juni 1801 mußte Beethoven bereits „ganz dicht am Orcheſter lehnen, um den Schauſpieler zu verſtehen". Im folgenden Sommer konnte er eine Schalmei nicht hören, auf welche ihn Ries aufmerkſam machte. Im Jahre 1804 hörte er nach Dolezalek's Erzählung ſchon in der Probe zur Eroica die Hörner nicht immer deutlich, und vermißte ſie, wenn ſie ſpielten. Das Uebel machte damals, wenn auch langſame, doch ſichere Fortſchritte. „In jenen Jahren," ſagt Schindler I. S. 43, „befand ſich an der Metropolitan-Kirche zu St. Stephan in Wien ein Geiſtlicher, Namens Pater Weiß, der ſich mit Heilung des kranken Gehörorgans befaßt und viele glückliche Kuren bewirkt hatte. Nicht blos Empiriker, ſondern mit der Phyſiologie des Organs wohl vertraut, bewerkſtelligte er die Heilung nur mit einfachen Mitteln, genoß überhaupt eines verbreiteten Rufes im Publikum, nebenbei aber auch die Achtung der practicirenden Aerzte. Mit Genehmigung ſeines Arztes hatte ſich ihm auch unſer geängſtigter Tondichter anvertraut." Es iſt nicht genau bekannt, wann dies geweſen iſt; doch kann es nicht früher geſchehen ſein, als bis Dr. Schmidt's Behandlung ſich als erfolglos erwieſen hatte. Das ſogenannte Fiſchhoff'ſche Manuſcript gibt — offenbar auf die Autorität von Zmeskall ſelbſt — eine genauere Erzählung von Pater Weiß' Erfahrungen mit ſeinem neuen Patienten, als Schindler. „Herr v. Zmeskall bewog mit vieler Mühe Beethoven, mit ihm dahin zu gehen. Anfangs befolgte er auch den Rath des Arztes; da er aber täglich zu ihm gehen mußte, um ſich eine Flüſſigkeit in die Ohren träufeln zu laſſen, ſo war ihm dieſes um ſo unangenehmer, als er bei ſeiner Ungeduld noch wenig oder gar keine Beſſerung zu ſpüren glaubte, und er blieb aus. Der befragte Arzt verſtändigte Hrn. v. Zmeskall davon, welcher ihn jedoch bat, ſich zu dem eigenſinnigen Kranken ſelbſt zu verfügen, und ſeiner Bequemlichkeit entgegen zu kommen. Der Geiſtliche, gutmüthig beſorgt Beethoven zu helfen, ging in deſſen Wohnung, aber ebenſo war ſeine Bemühung in einigen Tagen ſchon vergebens, indem Beethoven ſich verleugnen ließ und ſo eine mögliche Hülfe oder Linderung ſeines Zuſtandes vernachläſſigte."

Wahrſcheinlich war das Uebel der Art, daß es mit allen Hülfsmitteln unſerer gegenwärtigen mediciniſchen Kenntniß kaum aufgehalten, viel weniger gebeſſert werden konnte. Das iſt ein ſchlechter Troſt, doch der beſte, den wir haben.

Der Leidende ergab ſich endlich ſelbſt in ſein Schickſal. Auf einer Seite von 21 Zeilen mit Skizzen zu den Raſoumowsky'ſchen Quartetten Op. 59, in der Bibliothek der Geſellſchaft der Muſikfreunde zu Wien, ſtehen mit Bleiſtift von ſeiner Hand, wofern ſie richtig geleſen ſind, folgende Worte:

„Eben ſo wie Du Dich hier in den Strudel der Geſellſchaft ſtürzeſt, eben ſo möglich iſt's Opern trotz allen geſellſchaftlichen Hinderniſſen zu ſchreiben."

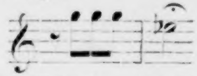
„Kein Geheimniß ſey Dein Nichthören mehr — auch bey der Kunſt."

Anhang.

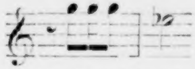
I.

(Zu S. 83.)

Cock's **Musical Miscellany** (London) enthält in den Nummern vom Juli und Auguſt 1852 und vom Januar 1853 drei in's Engliſche übertragene Artikel des verſtorbenen würdigen Karl Czerny, Erinnerungen an Beethoven (**Recollections of Beethoven**) enthaltend. In dem zweiten heißt es ſo: „Die unbedeutendſten Dinge dienten dazu, Beethoven mit muſicaliſchen Gedanken und dem Stoff zu Compoſitionen zu erfüllen. So gab ihm z. B. der Geſang eines Vogels

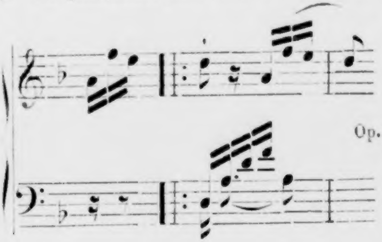


den er zufällig in einem Walde hörte, das Thema zu ſeiner **C moll**-ſymphonie (Nr. 5); und das Scherzo der neunten Symphonie (**D moll**) kam ihm in einem Garten, als die Vögel ſangen, in den Sinn.“ In dem dritten Artikel fügt er hinzu, daß Beethoven ihm ſelbſt häufig dieſen Urſprung des Scherzos erzählt habe. Und weiter: „Die Noten



ſind, wenn ich nicht irre, der Geſang des Goldammers (**Emberiza Cia Lin.**) und es war zu jener Zeit unter Beethovens Freunden allgemein bekannt, daß er dieſe Noten mit Abſicht ſich zu Nutzen gemacht habe. Ein Zettel aus jener Zeit ſpielt ebenfalls auf die Sache an. Sicherlich kann das nur von denen verſtanden werden, welche das günſtige Geſchick hatten, ihn häufig phantaſiren zu hören.“

„Außer dieſen wenig bemerkenswerthen und häufig inhaltloſen Tönen verſtand es Beethoven aber auch, ein geiſtiges Thema zu entdecken und auf daſſelbe ein tiefſinniges harmoniſches Meiſterſtück aufzubauen (häufig in Form einer Sonate oder Symphonie); und es iſt bekannt, daß ſchon Mozart den zukünftigen Genius in den freien Phantaſieen des jugendlichen Beethoven erkannte. Dieſe Phantaſieen aus dem Stegreife waren ſo großartig, daß in den erſten Jahren jedermann ſie als vorher überlegt anſah. Um das Gegentheil zu beweiſen, bediente ſich Beethoven häufig eines Scherzes, jenen ähnlich, welche er anwandte, als er vor Pleyel, Steibelt u. a. ſpielte. In ſeinem Geiſte geſtaltete ſich jeder zufällige Klang zu Muſik. Ein galoppirender Reiter brachte ihn unmittelbar auf das Thema:



Op. 29 [31] Nr. 2.

Das Anhören der croatiſchen Muſik, als er in Ungarn war, gab ihm die Idee zu dem **C dur-Allegretto** in dem **Es durtrio Op. 70, Nr. 2.**"

Wer immer ſich die Mühe gemacht hat, eine Sammlung der Erinnerungen Czerny's zu veranſtalten, wie ſie an verſchiedenen Stellen veröffentlicht ſind, muß über manche ſeiner Behauptungen nicht wenig erſtaunt geweſen ſein. So lieſt man z. B. in der großen Clavierſchule, daß die **A dur**-Symphonie (Nr. 7) ihren Urſprung den großen Ereigniſſen von 1814—15 verdankte, während es doch vollſtändig bekannt iſt, daß dieſes Werk im Frühjahr 1812 vollendet war. In dem zweiten Briefe an Cock leſen wir: „Seine dritte Symphonie (**Eroica**) hatte ihren Urſprung in einem Mißverſtändniſſe, inſofern die erſten Nachrichten, welche über die Schlacht bei Abukir nach Wien kamen, dahin lauteten, daß Nelſon geſchlagen worden ſei. Der Charakter der Symphonie ſowohl als das Thema des erſten Satzes war zu der Veranlaſſung ſehr wohl paſſend, jedoch nicht völlig geeignet zu einer Landſchlacht." [1])

Dieſe und verſchiedene andere weniger in die Augen fallende Irrthümer ſind geeignet, Mißtrauen in das Ganze zu erregen; wenn man aber, in Anbetracht der wohlbekannten Aufrichtigkeit und Wahrhaftigkeit des Verfaſſers, zu einer ſorgfältigeren Prüfung und Betrachtung ſeiner Angaben ſchreitet, ſo wird man bald im Stande ſein, in denſelben die Mittheilungen wirklicher perſönlicher Erinnerungen von jenen zu ſondern, die aus anderen Quellen abgeleitet ſind. Wenn wir dabei außerdem die gewöhnliche Nachſicht gegenüber Irrthümern des Gedächtniſſes üben, wie wir dies ja auch bei Wegeler, Ries und Anderen, die lange nach den Ereigniſſen ſchrieben, zu thun veranlaßt ſind, ſo können wir der erſten Klaſſe unter den Angaben Czerny's vollen Glauben ſchenken, und müſſen ihm gewiß dankbar für dieſelben ſein.

---

[1]) Ueber die mögliche Entſtehung dieſes Mißverſtändniſſes ſ. o. S. 219.

Folgende Auszüge mögen die Stellen aus der Correſpondenz mit Cock, welche der Aufbewahrung werth erſcheinen, vervollſtändigen.

„Im Jahre 1792 kam Beethoven, damals ein junger Mann im 22^{ſten} Jahre, nach Wien, und that ſich ſehr bald ſowohl durch ſein ausgezeichnetes Spiel, wie durch ſeine 24 Variationen über Rhiginis Vieni amore, welche er zu jener Zeit vollendet hatte, hervor. Einige Jahre vorher hatte er das Glück gehabt vor Mozart zu ſpielen, welcher auf der Stelle erkannte, daß aus ihm ein großer Meiſter werden würde. In jener Zeit waren Mozart und Clementi die berühmteſten Clavierſpieler. Beethoven, welcher Mozart ſpielen gehört hatte, ſagte ſpäter, daß ſein Spiel ſauber und klar, aber etwas leer, matt und altfränkiſch geweſen ſei. Das Legato und Cantabile auf dem Clavier war damals noch unbekannt, und Beethoven war der erſte, welcher ganz neue und großartige Effecte auf dieſem Inſtrumente entdeckte, und zwar ſowohl einerſeits einen weit ſchwierigeren Styl der Ausführung, als den gleichmäßig gehaltenen und den Cantabile-Styl. (?) Er hatte, wie er oft ſagte, in ſeiner Jugend Tag und Nacht geübt, und zwar ſo angeſtrengt, daß ſogar ſeine Geſundheit darunter litt; und die körperlichen Leiden, welche eine beſtändige Neigung zur Hypochondrie bei ihm hervorriefen, entſtanden ohne Zweifel hieraus."

„Es war erſtaunlich, wie ſchnell er Compoſitionen (ſelbſt Manuſcripte und große Partituren) überblickte und wie gut er ſie ſpielte. In dieſer Hinſicht konnte ihm keiner gleichkommen. Die Art ſeiner Wiedergabe war immer beſtimmt, aber ſcharf und hart. Gleiches Lob verdiente ſeine Darſtellung der Compoſitionen der großen Meiſter; er ſpielte Händel's Oratorien und Gluck's Werke wundervoll, und erwarb ſich dadurch den größten Beifall; und ebenſo die Fugen von Seb. Bach."

„Er erzählte mir einſt, daß er als Knabe nachläſſig und nicht beſonders angehalten geweſen, und daß ſeine muſicaliſche Erziehung ſehr ſchlecht geweſen ſei. „Doch,“ fuhr er fort, „ich hatte Talent zur Muſik.“ Es war rührend, ihn dieſe Worte ernſtlich ausſprechen zu hören, als wenn das kein anderer vorher gewußt hätte. Bei einer anderen Gelegenheit kam die Unterhaltung auf den Ruhm, den ſein Name in der Welt erlangt hatte. „Ach, Unſinn,“ ſagte er, „ich habe niemals daran gedacht für den Ruf und die Ehre zu ſchreiben. Was ich auf dem Herzen habe, muß heraus, und darum ſchreibe ich.“ Abgeſehen von den Zeiten trüber Stimmung, welche ihn mitunter überfiel und aus körperlichen Leiden hervorging, war er immer munter, muthwillig, voll von Witzen und Spott, und bekümmerte ſich um keinen Menſchen.“

„Als Beethoven ein junger Mann war, fand er bei Hofe gute Freunde. Er hätte, wenn er Gefallen daran gehabt hätte, auf dem höchſten Fuße leben können. Sein Character war dem von Jean Jacques Rouſſeau ſehr ähnlich, aber ſeine Geſinnung war edel, großherzig und rein.“

„Um das Jahr 1803, als Beethoven Op. 28 componirt hatte, ſagte er zu ſeinem intimen Freunde Krumpholz: „„Ich bin nur wenig zufrieden mit meinen bisherigen Arbeiten. Von heute an will ich einen neuen Weg einſchlagen.““ Kurz nach dieſem Ereigniſſe erſchienen ſeine 3 Sonaten Op. 29 (31), in welchen man die theilweiſe Erfüllung ſeines Entſchluſſes verfolgen kann.“ —

„Er war ſehr unzufrieden, wenn einmal irgend ein anderer Componiſt ſeinen Styl nachahmte. Eines Tages kam die Rede auf Ferdinand Ries, und Beethoven bemerkte beinahe empfindlich: er ahmt mich zu ſehr nach.“

„Sobald Weber ſeine Oper Euryanthe zu Wien vollendet hatte, brachte Graf Moritz Lichnowsky die Partitur zu Beethoven, damit er ſie ſähe. Beethoven durchblätterte ſie und bemerkte: Herr Weber hat ſich dabei zu viele Mühe gegeben.“ —

Daſſelbe Journal enthält im Februar 1853 einen Brief von Czerny über die „Perioden von Beethoven's Compoſitionen“, und im Mai deſſelben Jahres die Ueberſetzung einer Mittheilung an Dr. Franz Luib über „gewiſſe zweifelhafte Stellen in Beethoven's Symphonien“. Beide Briefe haben jetzt keinen Werth mehr.

II.

(Zu S. 89.)

Seit der Veröffentlichung des erſten Bandes dieſer Biographie iſt nichts hervorgetreten, was der Beweisführung im 12. Kapitel des 2. Buches etwas von ihrer Kraft nehmen könnte; die dort ausgeſprochene und begründete Meinung, daß frühere, aus Bonn mitgebrachte Compoſitionen Beethoven's, um das Wenigſte zu ſagen, die Grundlage zu einem großen Theile der während der erſten zehn Jahre in Wien veröffentlichten Werke geweſen ſeien, muß daher auch jetzt noch als richtig gelten. Einige Aeußerungen, welche in auffallender Weiſe mit den in jenem Kapitel ausgedrückten Anſichten übereinſtimmen, ſind jüngſt dem Verfaſſer in einer Reihe von Briefen von Louis Drouet zu Geſicht gekommen; dieſelben ſind von Joh. Fr. Kayſer in der „Zeitung für Geſangvereine und Liedertafeln" (Hamburg 1858) Bd. 2., S. 67. 68 herausgegeben. Drouet, 1793 in Amſterdam geboren, war der ausgezeichnetſte Flötenvirtuoſe ſeiner Zeit, und ſeine außerordentliche Fertigkeit gewährte den Wienern im Sommer und Herbſt 1822 ebenſoviel Vergnügen wie Staunen. Im Jahre 1839 wurde er Hofcapellmeiſter in Coburg.

In dem fraglichen, umſtändlichen Briefe ſetzt er die Erzählung einer Unterhaltung fort, welche ſtattgefunden habe zwiſchen ihm ſelbſt und einer hochgebildeten muſikaliſchen Dame, der Gattin eines Engländers. Ob die folgenden Citate wirklich hiſtoriſch ſind oder zu den abſurden Phantaſieſtücken über Beethoven gerechnet werden müſſen, welche Richard Wagner, Luiſe Mühlbach, Eliſe Polko et id omne genus der Gartenlaube und ähnlichen „litterariſchen" Tagesblättern geliefert haben, dafür gibt es wahrſcheinlich heute kein Mittel ſicherer Entſcheidung. Daß aber Drouet Beethoven in Wien beſuchte, iſt eine beinahe natürliche Sache, und die Art, wie Karl Holz ihn in den Converſationsbüchern erwähnt, läßt es ſicher erkennen, daß Beethoven ihn perſönlich gekannt hat. Auch iſt nichts Unwahrſcheinliches in der Annahme, daß der junge Flötiſt den Rath des älteren Componiſten über Inſtrumentalcompoſitionen einholte, oder daß Beethoven, indem er ihn vor einem bei jungen Männern in ihren früheren Arbeiten gewöhnlichen Fehler warnte, ſeinem Rathe durch die Erzählung ſeiner Erfahrungen mit dem würdigen Haydn Nachdruck gegeben habe. Mit anderen Worten, der weſentliche Inhalt der Erzählung trägt alle Merkmale der Wahrheit. Sie erſchien uns nicht ſicher genug verbürgt, um ſie in den Text aufzunehmen, jedenfalls aber durchaus werth, an dieſer Stelle des Anhanges mitgetheilt zu werden.

„Haydn," ſagt Trouet, „war gewiß ein großer Muſikus, einer der größten die jemals gelebt haben, und doch hat er ſich in Bezug auf Beethoven, den Sie ſo ſehr lieben, geirrt. Als er deſſen erſte Trios anſah, über welche man ihn nach ſeiner Meinung fragte, ſagte er: „„Aus dieſem jungen Mann wird nie etwas werden.""

„Ganz und gar nicht," antwortete die Dame, „man ſchreibt dieſe Worte Haydn zu, aber er hat ſie nicht geſagt und Sie wiſſen das wohl, da Sie mir es ſelbſt bei der Herzogin von Belgiojoſa erzählt haben. Sie hatten mit einem Sohne Mozarts davon geſprochen, der damals in Peſth war, wo er in dem Rufe ſtand, gut Clavier zu ſpielen, hübſche Lieder zu componiren und ausgezeichnet gut Billard zu ſpielen; Sie hatten noch mit einem andern Sohne Mozarts darüber geſprochen, der zu jener Zeit bei der Briefpoſt in Mailand angeſtellt war und dort vergebens verſucht hatte, den „Don Juan" zur Geltung zu bringen; aber noch mehr als dies alles, Beethoven ſelbſt hat mit Ihnen über dieſe kleine Angelegenheit geſprochen, die nach meiner Meinung eine ſehr große Angelegenheit für die Muſiker iſt. — Als Beethoven, noch ſehr jung (fuhr die Dame fort), ſeine erſten Arbeiten Haydn zeigte, und dieſen um ſeine Meinung befragte, ſagte ihm Haydn: Sie haben ſehr viel Talent, Sie werden noch mehr, ja ungeheuer viel Talent erwerben. Ihre Einbildungskraft iſt eine unerſchöpfliche Quelle von Gedanken, aber… wollen Sie daß ich offen mit Ihnen rede? — Gewiß, antwortete der junge Beethoven, denn ich bin hier um Ihre Meinung zu hören. Nun gut, ſagte Haydn, Sie werden mehr leiſten, als man bis jetzt geleiſtet hat, Gedanken haben, die man noch nicht gehabt, Sie werden nie (und Sie thun recht daran) einer tyranniſchen Regel einen ſchönen Gedanken opfern, aber Ihren Launen werden Sie die Regeln zum Opfer bringen; denn Sie machen mir den Eindruck eines Mannes, der mehrere Köpfe, mehrere Herzen, mehrere Seelen hat, und … aber ich fürchte, Sie zu erzürnen. — Sie werden mich erzürnen, ſagte Beethoven, wenn Sie nicht fortfahren. — Gut dann, erwiederte Haydn, weil Sie es wollen, fahre ich fort und ſage, daß, meiner Meinung nach, immer etwas — um nicht zu ſagen: Verſchrobenes — doch: Ungewöhnliches in Ihren Werken ſein wird: man wird ſchöne Dinge darin finden, ſogar bewundrungswürdige Stellen, aber hier und da etwas Sonderbares, Dunkles, weil Sie ſelbſt ein wenig finſter und ſonderbar ſind, und der

Styl des Muſikers iſt immer der Menſch ſelbſt. Sehen Sie meine Compoſitionen an. Sie werden darin oft etwas Joviales finden, weil ich es ſelbſt bin; neben einem ernſten Gedanken werden Sie einen heiteren finden, wie in Shakeſpeares Tragödien. In einem meiner Quartette fängt ein Satz in einer Tonart an und endigt in einer andern; in der einen meiner Symphonieen hört ein Muſikus nach dem andern auf zu ſpielen, löſcht ſein Licht aus und geht fort. Muß man nicht heiter ſein, um ſolche Dinge zu erfinden? Nun wohl, nichts hat dieſe natürliche Heiterkeit bei mir zerſtören können — ſelbſt nicht meine Heirath und meine Frau …… Uebrigens war, zu der Zeit wo Haydn die erſten Werke Beethovens ſah, dieſer noch ſehr jung, der Baum war noch zu dick belaubt, er mußte ausgeputzt werden; in den erſten Compoſitionen Beethovens war alles Ueberfluß. Welch ſchöner Fehler iſt aber der einer übertriebenen Kraft, eines übergroßen ſchöpferiſchen Reichthums — man muß vielleicht in der Jugend zu viel davon haben, um im Alter genug davon zu beſitzen."

Drouet: „Aber in den erſten Werken Beethovens ſehe ich nicht jenen ungeheuren Ueberfluß von Gedanken; ſie ſcheinen mir gut in jeder Beziehung; ich ſehe kein zu Viel und es wäre wohl Schade, etwas davon zu thun; es ſind nicht mehr Gedanken darin als nöthig, ſie ſind gut verarbeitet; es iſt gute muſicaliſche Rhetorik."

Die Dame: „Sie finden die erſten Compoſitionen Beethovens ſehr gut, weil Sie ſie kennen wie ſie gedruckt worden ſind, aber nicht wie er ſie Haydn zeigte."

Drouet: „Dieſe Bemerkung iſt ſehr richtig, ich dachte nicht daran, aber ich entſinne mich jetzt ganz genau, daß Beethoven mir ſagte, als ich von ſeinen erſten Arbeiten ſprach: „„ſie ſind nicht ſo gedruckt, wie ich ſie zuerſt geſchrieben hatte; als ich meine erſten Manuſcripte, einige Jahre nachdem ich ſie geſchrieben, anſah, habe ich mich gefragt, ob ich nicht toll war, in ein einziges Stück zu bringen, was dazu hinreichte, zwanzig Stücke zu componiren. Ich habe dieſe Manuſcripte verbrannt, damit man ſie niemals ſehe, und ich würde bei meinem erſten Auftreten als Componiſt viele Thorheiten begangen haben, ohne die guten Rathſchläge von Papa Haydn und von Albrechtsberger."''

Indem wir das zwölfte Kapitel des zweiten Buches noch einmal mit Bezug auf dieſen Gegenſtand durchgehen, finden wir, daß dort S. 234 Z. 22 das Wort „unbenutzten" fehlt; die Stelle muß ſo lauten: „der Componiſt habe in ſpäteren Jahren die unbenutzten Manuſcripte ſeiner Jugend vernichtet.“ So ſtimmt der **Abſchnitt** überein mit der zweiten Hälfte der folgenden Seite (235), was, wie er jetzt lautet, nicht völlig der Fall iſt. Wir wiſſen von Ries, daß wenn ein Werk einmal gedruckt war, Beethoven in jenen Jahren auf die Autographe keinen Werth mehr legte.

III.

(Zu S. 122.)

In J. H. F. Müller's „Abſchied von der K. K. Hof-National-Schaubühne“ iſt das Programm dieſes intereſſanten Concertes der Vergeſſenheit entzogen, und es erſcheint werth, hier mitgetheilt zu werden.

„Den 16ten Januar (1801) wurde von dem Herrn Baron von Braun im großen Redouten-Saale unter der eigenen Direktion des Herrn Compoſitors Joſeph Hayden deſſen Schöpfung zum Vortheile der K. K. verwundeten Soldaten gegeben. Die Einnahme war: 7183 Gulden 28 kr. — Aus gleicher patriotiſcher Geſinnung gab die Frau von Frank, gebohrne Gerhardi, mit allerhöchſter Bewilligung in dem K. K. großen Redoutenſaale den 30ten dieſes Monats eine muſikaliſche Akademie zum Vortheile der K. K. verwundeten Krieger. Ihr rühmliches Unternehmen unterſtützten die, von den menſchenfreundlichen Gefühlen belebten und in dem hier folgenden Verzeichniſſe der aufzuführenden Stücke genannten berühmten Tonkünſtler.

Erſter Theil.

Simphonie von Herrn Joſeph Hayden, Doktor der Tonkunſt, von ihm ſelbſt dirigirt.

Scena und Aria mit Chören aus der Oper Merope von Herrn Naſolini. Geſungen von Madame von Frank.

Eine Sonate auf dem Piano-Forte, komponirt und geſpielt von Herrn van Beethoven und accompagnirt mit dem Waldhorn von Herrn Punto.

Scena und Duetto aus der Oper Merope von Herrn Naſolini. Geſungen von Madame von Frank und Herrn Simoni, Sänger bei der K. K. Hofkapelle.

Zweyter Theil.

Simphonie von Herrn Joſeph Haydn, Doktor der Tonkunſt, von ihm ſelbſt dirigirt.

Terzetto mit Chören aus der Oper Orazi und Curiazi, von weyland Cimaroſa. Geſungen von Madame Galvani, Madame von Frank und Herrn Simoni.

Aria mit Corno obligato von Rispoli, geſungen von Herrn Simoni und accompagnirt von Herrn Punto.

Scena und Finale aus der Oper Orazi und Curiazi, von weyland Cimaroſa. Geſungen von Madame Galvani, Madame v. Frank und Herrn Simoni, mit Begleitung der Chöre.

Die Einnahme bei dieſer patriotiſch veranſtalteten Akademie für die verwundeten K. K. Soldaten betrug 9463 Gulden 11 Kreuzer. Wobey Ihre Majeſtäten der Kaiſer und die Kaiſerinn, die Königinn von Neapel, ſo wie J. J. K. K. H. H. die Herren Erzherzoge und der Herr Herzog Albert von Sachſen-Teſchen die gewohnten Beweiſe ihrer Großmuth wiederholten."

Der officielle Nachweis über die Einnahmen dieſes Concerts in der Wiener Zeitung vom 28. Februar iſt folgender:

„Bey der von der Frau Chriſtine v. Frank am 30. Jänner d. J. in dem K. K. Redouten-Saale zum Beſten der verwundeten Soldaten gegebenen muſikaliſchen Akademie ſind 9463 fl. 11 kr. eingegangen, und über Abzug der dabey beſtrittenen Auslagen pr. 593 fl. 33 kr. der zur Sammlung für die K. K. Armee beſtellten Regierungskommiſſion 8869 fl. 38 kr. übergeben worden."

IV.

(Zu S. 125.)

J. B. Wallishauſer aus Wien veröffentlichte im Jahre 1807 ein „chronologiſches Verzeichniß aller Schauſpiele, deutſchen und italieniſchen Opern, Pantomimen und Ballete", welche vom April 1794 bis zum April 1807 im Burg-, Kärnthnerthor-, Wiener und Leopoldſtädter Theater zum erſtenmale aufgeführt wurden, mit Hinzufügung der Daten u. ſ. w. Aus dieſer Schrift haben wir die folgende Tabelle für den Gebrauch und die Bequemlichkeit der Leſer dieſes Buches ausgewählt und aufgeſtellt.

Im K. K. Hoftheater.

Datum		Titel	Acte	Gattung	Dichter	Componiſt
		1794.				
Juni	23	Die Zigeuner . .		Divertiſſement	Ballettmeiſter Muzzarelli	
—	28	Le confusioni della Somiglianza . .	2	Singſpiel	Mazzini	M. Portogallo
Auguſt	28	Die Lupercalien, oder: Das Opfer des Pan		Ballet	S. Vigano	
—	30	La Griselda . .	2	Muſ. Drama		N. Piccini
Sept.	1	Die Ausſteuer .	5	Schauſpiel	Iffland	
—	19	Gli accidenti della Villa	1	Singſpiel	Zini	Dutillieu
—	23	Die Liebe Galateens, oder: Der Tod des Acis . .		Divertiſſement	S. Vigano	
Oct.	15	Die Weinleſe . .		Ballet	Muzzarelli	
Nov.	5	Il matrimonio improviso	1	Singſpiel		Ferd. Paer
Dec.	7	Pyramus und Thisbe (Vom April bis December wurden in beiden Hoftheatern aufgeführt: Neuigkeiten 4 Opern und 4 Ballete, in allem 19 Stücke.)	1	Melodram		Anton Eberl
		1795.				
Jan.	13	Il mondo alla Roveschia	2	Singſpiel	Cater. Mazzola	Salieri
—	26	Die unvermuthete Entdeckung . .	3	Luſtſpiel	F. X. Huber	
Febr.	2	Richard Löwenherz . (Die Arie von Grétry: „Une fièvre brûlante", wurde von Weigl in dieses Ballet eingelegt.)	6	Ballet	S. Vigano	Joſ. Weigl
März	6	Achille in Sciro (mit Ballets) . .	2	Muſ. Drama		
—	„	Zefius und Callirce	3	Ballet	Muzzarelli	
April	8	Die wiedergefundene Mathilde . . .	2	Oper		Anfoſſi
—	30	La superba corretta	2	Singſpiel		[illegible]
Mai	11	Die gute Mutter .	2	Oper	Alxinger	Wranitzky
—	16	Der Raub der Helena	5	Ballet	Muzzarelli	
Juni	12	Die Unterhaltung auf dem Lande . . .		Divertiſſement	do.	
Juli	17	Achmet u. Almanzine	2	Singſpiel		Schenk
—	20	Das [illegible] Veilchen		Ballet	S. Vigano	
Auguſt	13	Eraclito e Democrito.	2	Singſpiel	J. v. Gamera	Salieri
—	27	Die edle Rache . .	2	Oper	F. X. Huber	Süßmayr
Sept.	5	Lo Spazza-Camino	2	do.		Portogallo
—	24	Der braune Robert u. das blonde Nannchen	4	ein Fürſtengemälde	C. F. Hensler	
Oct.	14	Palmira Regina di Persia	2	Singſpiel	J. v. Gamera	Salieri
—	31	Die verlaſſene Ariadne		Ballet	Giuſ. Scaleſi	

Datum		Titel	Acte	Gattung	Dichter	Componiſt
Nov.	16	I Fratelli rivali	2	Oper		P. Winter
Dec.	31	Der Graf v. Burgund	4	Schauſpiel	Kotzebue	
		In dieſem Jahre wurden aufgeführt: 16 neue Schauſpiele, 11 neue Opern, 9 Ballette, in allem 36 Stücke.				
		1796.				
Jan.	2	Die Zerſtörung der Stadt Troja . . .	5	Ballet	Muzzarelli	
—	12	I due Vedovi . .	2	Oper	J. v. Gamera	P. Winter
März	28	Gli Argonauti . .	2	Singſpiel		
—	30	Alonzo e Cora („vom neuen Balletmeiſter")		Ballet	Traffieri	
Mai	6	La pietra simpatica	2	Oper		S. di Palma
Juni	15	Das unterbrochene Opferfeſt	2	do.	F. X. Huber	P. Winter
Juli	2	I Nemici Generosi	2	Singſpiel		
—	5	Bianca di Rossi .		Ballet	Traffieri	
Aug.	2	Die Vermählung im Keller	3	do.	do.	
—	7	Il Moro	2	Oper		Salieri
Oct.	11	Gli sposi in contrasto	2	Singſpiel	L. da Ponte	Martini
Nov.	7	Der Dorfbarbier . .	1	do.		Schenk
Dec.	11	L'astuta in amore	2	Oper		
		Im Jahre 1796 wurden gegeben: 14 neue Komödien, 10 neue Opern, 4 neue Ballette, in allem 28 neue Vorſtellungen.				
		1797.				
Jan.	13	Cyrus und Tomyris		Ballet	Traffieri	
Febr.	23	Die Luftfahrer . .		do.		Wranitzky
März	15	I Solitari	3	Singſpiel	Gamera	Joſ. Weigl
—	22	Nina („zum Vortheil der Tänzerin Caſentini")		Ballet	Traffieri	
April	7	Romeo e Giulietta (Debut v. Creſcentini)	3	Oper		Zingarelli
Mai	4	La morte di Semiramide	2	Muſ. Drama		Borghi
Juni	10	Il Ciabattino ringentilito	2	Oper		V. Fioravanti
Juli	6	Gli Orazi e i Curiazi	3	Muſicaliſches Trauerſpiel		Cimaroſa
—	26	Un Pazzo ne fa cento	2	Singſpiel		S. Mayr
Sept	17	Il nemico delle donne	1	Oper	Zini	Dutillieu
Oct.	4	Der Wildfang (nach Kotzebue frei bearb.)	2	do.	F. X. Huber	Süßmayr
(Nov.) ?	1	L'amor marinaro, der Korſar aus Liebe	2	do.	Gamera	Joſ. Weigl
		Im Jahre 1797 wurden 14 neue Komödien, 9 neue Opern und 5 neue Ballette aufgeführt.				

Datum		Titel	Acte	Gattung	Dichter	Componiſt
		1798.				
April	26	L'intrico amoroso	2	Oper		Ferd. Paer
Juli	8	Hamlet, Prinz von Dänemark		Ballet	Clerico	
—	27	Gli amanti giocosi	2	Singſpiel		Fioravanti
Aug.	3	Der verliebte Briefwechſel (nach dem Franzöſiſchen)	5	Luſtſpiel	F. X. Huber	
Oct.	4	Der Tod des Hercules		Ballet	Clerico	
—	14	L'academia di Maestro Cifocault	2	Oper	Gamera	Joſ. Weigl
Nov.	6	Il Principe di Taranto	2	do.		F. Paer
Dec.	11	Don Juan oder das ſteinerne Gaſtmahl	2	do	Da Ponte	Mozart
		Im Jahre 1798 wurden in beiden Hoftheatern aufgeführt: Komödien 25, Opern 9, Ballette 2 — in allem 36 neue Stücke.				
		1799.				
Jan.	3	Falstaff, ossia: le tre burlo	3	Oper		Salieri
Febr.	23	Camilla, ossia: il Sutterraneo	3	do.	Carpani	F. Paer
März	13	Die Spanier in Peru	5	Ballet	Traffieri	Joſ. Weigl
Mai	7	Die Jagd	2	Oper		Schenk
—	25	Zemira e Azor		Ballet	Clerico	
Juli	2	Die nächtl. Trommel		do.	do.	
—	12	Il morto vivo	1	Oper	Defranceſchi	F. Paer
—	19	Der Schreiner	1	Singſpiel	Kotzebue	Wranitzky
Sept.	16	I due Suezzi	2	do	Seraphim Bonaparte	J. Ferrari
Oct.	4	Die Barmeciden, o. die Egyptier in Bagdad	5	Schauſpiel	Alois Weißenbach	
—	15	Clotilde, Princeſſin v. Serano		Ballet	S. Vigano	
—	21	La donna di genio volubile	2	Oper	J. Pertotti	Portogallo
Nov.	29	La virtu al Cimento	2	Melodrama		F. Paer
		In beiden Hoftheatern wurden im Jahre 1799 37 neue Stücke gegeben: 24 Komödien, 8 Opern und 5 Ballette.				
		1800.				
Jan.	7	Iphigenie in Tauris	5	Schauſpiel	Göthe	
—	8	Kleopatra		Ballet	Clerico	
März	2	Paolo e Virginia	4	Oper	Gamera	Guglielmi
—	14	Die Weiſe der Höhle	3	Ballet	Clerico	
—	21	Fiesco	6	Trauerſpiel	Schiller	
April	30	Gli Thraci amanti	2	Oper		Cimaroſa
Mai	8	Mazelli e Orisko	3	Ballet	S. Vigano	
—	15	Der Schiffbrüchige	2	Singſpiel		Collini
Juni	2	Cäſar auf der Inſel Pharmacoſa	2	do.	Defranceſchi	Salieri

Datum		Titel	Acte	Gattung	Dichter	Componiſt
Juli	7	Gonora	2	Oper	Lippert	Süßmayr
—	12	Il medico in bagno	2	Singſpiel		Salieri
Aug.	5	Alceſte („vom neuen Balletmeiſter")		Ballet	Gioja	
Sept.	2	Ginevra degli Amieri	4	Singſpiel	Joſ. Foppa	Ferd. Paer
—	12	Der Schneider als Vormund		Ballet	Gioja	
—	22	Der wachſame Dorfrichter		Divertiſſement	S. Vigano	Th. Weigl
Oct.	4	Divertiſſement, getanzt von beiden Brüdern Gioja und Demoiſelle Caſſentini			Ferd. Gioja	
—	22	Angiolina, ossia: il matrimonio per Susurro	2	Singſpiel	Defranceschi	Salieri
Nov.	29	Zulima und Azem	4	Ballet	Gioja	
Dec.	18	Pocche ma buone	1	Singſpiel		F. Paer
		In beiden Hoftheatern wurden im Jahre 1800 48 neue Stücke gegeben: 26 Komödien, 9 Opern, 8 Ballette und 5 andere Stücke.				
		1801.				
Febr.	16	Die Kohlbrenner		Divertiſſement	„vom Tänzer Angiolini"	
—	24	Die Zauberflöte	2	Oper	(Gieſecke und) Schikaneder	Mozart
März	28	Die Geſchöpfe des Prometheus	2	Ballet	S. Vigano	Beethoven
April	16	Bathmendi	2	Oper	v. Lichtenſtein	Lichtenſtein
—	23	La testa riscaldata	1	do.		Paer
Mai	23	Die Königin der ſchwarzen Inſeln	2	do.	Schwaldopler	Ant. Eberl
Juni	6	Achilles	2	do.	Gamera	Paer
Juli	13	Das Urtheil des Paris	2	Ballet	Gioja	
—	25	Phasma	2	Oper		Süßmayr
Oct.	3	Regulus	5	Tragödie	H. v. Collin	
—	27	Ginevra di Scozia	2	Oper	Roſſi	Mayer u. Weigl
Dec.	29	Die Liebe unter den Handwerksleuten	2	Singſpiel	Lippert	Gaßmann und andere
		In beiden Hoftheatern unter der Direktion des Baron von Braun wurden im Jahre 1801 36 neue Stücke gegeben: 24 Schau- und Luſtſpiele, 8 Opern, 4 Ballette.				
		1802.				
Jan.	14	Die Zauberſchweſtern im Beneventer Walde		Ballet	S. Vigano	Süßmayr
März	17	Die Spanier auf der Inſel Kriſtina	3	do.	do.	
Juni	29	Oedip zu Colonos	2	Oper		Sacchini
Aug.	14	Die Tage der Gefahr (les deux journées)	3	Muſ. Schauſp.	Bouilly. überſ. v. Treitſchke	Cherubini

Datum		Titel	Acte	Gattung	Dichter	Componiſt
Aug	31	Die Tänzerin v. Athen	4	Ballet	Muzzarelli	
Sept	2	Der Baum der Diana (wiederaufgen.)	2	Oper		Martini
Nov.	6	Medea	3	do.	aus dem Franzöſ. v. Treitſchke	Cherubini
—	24	Coriolan	5	Tragödie	H. v. Collin	
		Im Jahre 1802: 19 Schauſpiele, 4 Opern, 3 Ballette.				
		1803.				
Febr.	3 (?)	Ercole in Lidia	2	Oper	Gamera	Mayer
Juli	13	Die iſthmiſchen Spiele	5	Ballet	S. Vigano	
Sept.	22	Der portugieſiſche Gaſthof	1	Singſpiel	nach dem Franzöſ. v. Treitſchke	Cherubini
Dec.	13	Bacchus und Ariadne („vom neuen Balletmeiſter")		Ballet	Gallet	Th. Weigl
		Im Jahre 1803: 18 Komödien, 9 Opern, 2 Ballette.				
		1804.				
Febr.	22	Der geſtörte Abſchied, Debüt v. Fräulein Adamberger	1	ein Geſpräch	H. v. Collin	
Mai	1	Elise ed Abelard agli Elisy		Cantate	~~Paer (?)~~	~~Trento (?)~~ [illegible]
Juli	31	I Fuorusciti	2	Oper		Paer
Oct.	15	Selico	2	Schauſpiel	Hummel	Gyrowetz
—	27	Domeſtikenſtreiche (aus dem Franzöſ. frei bearb.)	1	Luſtſpiel	Caſtelli	
		Im Jahre 1804: 27 Schauſpiele, 21 Opern, 4 Ballette.				
		1805.				
Febr.	15	Die Uniform (nach Carpani)	2	Oper	Treitſchke	Weigl
März	7	Der Kalif von Bagdad	1	do.		Boieldieu
Mai	29	Die Wittwe (nach dem Franzöſiſchen)	1	Luſtſpiel	Sonnleithner	
Sept	24	Milton (do.)	1	Singſpiel	Treitſchke	Spontini
Dec.	19	Die Entzifferung	2	do.		Salieri
		Im Jahre 1805: 28 Schauſpiele, 20 Opern, 6 Ballette.				
		1806.				
Febr.	25	Faniska (nach dem Franzöſiſchen)	3	Oper	Sonnleithner	Cherubini
März	5	Paul und Roſette	3	Ballet	Corally	Umlauf

Datum		Titel	Acte	Gattung	Dichter	Componiſt
Juli	14	Die Reiſe nach Paris	1	Oper	nach d. Franz. v. Seyfried	Heller
Sept.	24	Julie (nach dem Franzöſiſchen)	1	Singſpiel	Treitſchke	Spontini
Nov.	12	Zum goldenen Löwen	1	Oper	Sonnleithner	Seyfried
Dec.	4	Agnes Sorel (nach dem Franzöſiſchen .	3	do.	do	Gyrowetz
		Im Jahre 1806: 25 Schauſpiele, 13 Opern, 1 Pantomime.				
		1807.				
Jan.	1	Bianca della Porta	5	Trauerſpiel	H. v. Collin	
Febr.	3	Die gedemüthigte Eitelkeit	3	Ballet	S. Vigano	
—	25	Sargino . . .	2	Oper	Foppa	Paer
März	8	Don Quixote bei der Hochzeit des Camacho	2	Ballet	Taglioni	
		Bis Anfang April 1807: 5 Komödien, 2 Opern, 3 Ballette.				

Schikaneder's K. K. priv. Schauſpielhaus auf der Wieden.

Datum		Titel	Acte	Gattung	Dichter	Componiſt
		1794.				
Juli	10	Hamlet, Prinz von Dänemark . . .	3	Luſtſpiel	K. L. Gieſeke	
Aug.	14	Die Schule der Liebe (nach dem Italien.) .	2	Singſpiel	Gieſeke	Mozart
Oct.	21	Der blinde Ehemann	2	Oper	Junger	Ruprecht
Nov.	14	Der Spiegel von Arkadien	2	Singſpiel	Schikaneder	Süßmayr
		Vom 1. April bis zum 31. Dec. 6 neue Schauſpiele, 7 neue Opern.				
		1795.				
Febr.	7	Mina und Salo, oder: Die unterird. Geiſter	3	Zauberſpiel		
März	3	Die Unterhaltung auf dem Lande (nach dem Italien.)	2	Singſpiel	Gieſeke	
April	8	Das entdeckte Geheimniß	2	Oper	do.	Salieri
—	20	Gli amici rivali .	5	Ballet	Checchi	
—	27	Die puce farbenen Schuhe, oder: Die ſchöne Schuſterin .	2	Oper	Stephanie jr.	Umlauf
Mai	11	Idris und Zenide (nach Wieland) .	2	do.	Gieſeke	Süßmayr
—	18	Le nozze disturbate	4	Ballet	Checchi	Haibel
Juni	8	Il vecchio deluso	2	Divertiſſement	do.	
—	27	Der Königsſohn aus Ithaca	2	Oper	Schikaneder	F. A. Hofmeiſter

Datum		Titel	Acte	Gattung	Dichter	Componiſt
Juli	24	Nilson e Betti nell' isola dei Canibali	3	Ballet	Checchi	Henneberg
Aug.	18	Das Ungeheuer, oder: Der Bauer als König	2	Zauberoper	Gieſeke	Seidelmann
—	25	Accampamento di Zingari . . .	3	Ballet	Checchi	
Sept.	19	Der Milzſüchtige (nach dem Franzöſ.) . .	3	Oper	Gieſeke	Mehul
Oct.	13	Die ſchöne Marketenderin	2	Singſpiel	K. F. Hensler	?
Nov.	17	Der Sieg Alexanders über ſich ſelbſt (nach Noverre)	2	Ballet	Checchi	Aspelmayer
—	21	Der Höllenberg . .	2	Oper	Schikaneder	J. Wölffl
		Neue Stücke im J. 1795: 25 Komödien, 12 Opern, 6 Ballette.				
		1796.				
Jan.	2	Das ſteinerne Gaſtmahl, od. Don Juan	5	Ballet	Checchi	Gluck
Febr.	6	I Pastori d'Arcadia al Parnasso . .		Divertiſſement	do.	
April	2	Das Irrlicht . . .	3	Oper	Bretzner	Umlauf
—	9	Die Abenteuer im Gaſthofe (nach dem Italien.)	2	do.	Gieſeke	Paiſiello
—	23	Roſalinde, oder: Die Macht der Feen .	3	Zauberoper	Seb. Mayer	F. A. Hofmeiſter
Mai	14	Der Tyroler Waſtel	3	Oper	Schikaneder	Haibel
Juni	4	Die zwölf ſchlafenden Jungfrauen, 1. Theil		Schauſpiel	Gieſeke	Stegmayer
—	15	do 2. Theil, oder: Uriels Glöcklein .	4		do.	
Juli	23	Das glückliche Anagramma	3	Luſtſpiel		Hofmeiſter
Oct.	25	Oeſtreichs treue Brüder, 2. Theil des Tyroler Waſtels .	2	Singſpiel	Schikaneder	Haibel
		Neue Stücke im J. 1796: 20 Komödien, 15 Opern, 2 Ballette, 1 Pantomime von Kindern.				
		1797.				
Febr.	7	Der erſte Kuß . .	3	Zauberoper	M. Stegmayer	F. A. Hofmeiſter
März	4	Das mediciniſche Konſilium	2	Oper	Schikaneder	Haibel
—	13	Zelma und Azir . .	2	Zauberoper	J. Körner	J. Körner
Juni	15	Der Löwenbrunn .	2	Oper	Schikaneder	J. v. Seyfried
Aug.	3	Der Schauſpieldirektor (mit Geſang) .	1	Luſtſpiel		Mozart
Oct.	25	Babylons Pyramiden	2	Oper	Schikaneder	Gallus und Winter.
		Neue Stücke im J. 1797: 16 Schauſpiele, 11 Opern.				

Datum		Titel	Acte	Gattung	Dichter	Componiſt
		1798.				
Jan	30	Eliſe, Gräfin von Hartburg	2	Oper	Gieſeke	Winter
Juni	12	Das Labyrinth, 2. Th. d. Zauberflöte . .	2	do.	Schikaneder	do.
Sept.	11	Pſyche		Singſpiel	K. Müchler	do.
Dec.	3	Der Kopf ohne Mann	2	Zauberoper	J. Perinet	Wölfl
		Im Jahre 1798: 18 neue Komödien, 9 neue Opern.				
		1799.				
März	26	Die Pfauen-Inſel .	2	Oper	Gieſeke	
April	30	Minna und Peru (zum Vortheil v. Mad. Willmann) . .	2	Singſpiel	Schikaneder	Henneberg Seyfried
Juni	5	Der rothe Geiſt im Donnergebirge . .	2	Oper	Stegmayer	Triebenſee Seyfried
—	28	Fauſts Leben, Thaten und Höllenfahrt . .		Schauſpiel	Ball	Zickel
Aug.	13	Der traveſtirte Aeneas	3	Farce	Gieſeke	
Oct.	22	Der Wundermann am Waſſerfall	2	Oper	Schikaneder	Seyfried
		Im Jahre 1799: 18 neue Komödien, 12 neue Opern.				
		1800.				
Juni	14	Richard Löwenherz (aus dem Franzöſ.) .	3	Singſpiel		Gretry
Juli	7	Aeneas in der Hölle		Farce	Gieſecke	
Dec	13	Rache für Recht (mit Geſängen) . . .	4	Schauſpiel	do.	
		Im Jahre 1800: neu 26 Komödien, 14 Opern.				
		1801.				
Mai	23	Erwine v. Steinheim	3	Poſſe	Gewey	A. Eberl
Juni	11	Tespis Traum . .	1	Nachſpiel	Schikaneder	
		Dies war das letzte Stück, welches in dem alten Theater im Frei-Hauſe auf der Wieden aufgeführt wurde, für welches Mozart die Zauberflöte componirte.				
		1801.				
		Das Theater an der Wien wurde eröffnet mit:				
Juni	13	Alexander, heroiſch-komiſche Oper . .	2		Schikaneder	Fr. Teyber
Aug	1	Die Druiden . . .	3	Singſpiel		Seyfried
Oct.	3	Hermann v. Staufen, od.: Das Vehmgericht	5	Schauſpiel		Abt Vogler
		Neue Stücke in den beiden Theatern im Jahre 1801: 33 Komödien, 15 Opern.				

Datum		Titel	Acte	Gattung	Dichter	Componiſt
		1802.				
März	23	Lodoiska (nach Filetti Loraux)	3	Singſpiel		Cherubini
Aug	13	Graf Armand (der Waſſerträger) . .	3	do.		do.
Dec.	18	Der Bernardsberg (aus dem Franzöſ.) . .	3	Oper	Seyfried	do.
		Im Jahre 1802: 29 Komödien, 11 Opern.				
		1803.				
Febr.	24	Palmira (aus dem Italien.)	3	Oper		Salieri
Nov	22	Cyrus in Perſien . .	2	do.	Joſ. v. Seyfried	Ignaz v. Seyfried
Dec.	31	Die Gefangene (nach dem Franzöſ.) . .	1	Singſpiel		Cheruvini
		Im Jahre 1803, neu: 25 Komödien, 18 Opern.				
		1804.				
Jan.	21	Der kleine Page . .	1	Oper		Graf Gallenberg
Febr.	3	Die tiefe Trauer (nach dem Franzöſ.) . .	1	Singſpiel		Seyfried
Mai	7	Samori	2	Oper	F. X. Huber	Abt Vogler
Juni	25	Die Ehemänner nach der Mode	3	do.		Seyfried
Oct.	4	Die Karavane von Kairo (nach dem Franzöſ.)	3	do.	F. X. Huber	Gretry
—	18	Das Hazardſpiel (do.)	2	Singſpiel	do.	Darky
Nov.	10	Die Neger . . .	2	Oper	Treitſchke	Salieri
Dec.	19	Montezuma, ein heroiſches Gemälde (urſpr. Tippeo Sahib, ein franzöſ Stück)	3		Joſ. v. Seyfried	Ignaz v. Seyfried
		Im Jahre 1804, neu: 24 Komödien, 18 Opern, 1 Pantomime.				
		1805.				
Jan	29	Der Zerſtreute . .	3	Singſpiel	F. X. Huber	Teyber
Febr.	16	Untreue aus Liebe .	2	Zauberoper	M. Stegmayer	Seyfried
März	23	Die Familie auf Isle de France (aus dem Franzöſ.) . .	3	Oper	Caſtelli	R. Kreutzer
Mai	18	Emma, Fürſtin Bejariens		Drama	F. X. Huber	Blumenthal
Aug.	10	Veſta's Feuer . . .	2	Oper	Schikaneder	Weigl
Nov.	20	Fidelio, od. die eheliche Liebe (aus d. Franz.)	3	Oper	Sonnleithner	Beethoven
Dec.	10	Der Becher Eis (nach d. Franzöſ.) . . .	1	do	Seyfried	Dalayrac
		Im Jahre 1805, neu: 20 Schauſpiele, 15 Opern, 1 Pantomime.				

1807.

März | 14 | Zillandes Befreiung von der Inſel Aleppo, ein Terzett von den Kobleriſchen 3 Kindern.

Am Theater in der Leopoldſtadt (dem Kasperle), im Beſitze und unter der Direction von Karl Edlen von Marinelli, waren die meiſten Stücke von 1793 bis 1803 von Joachim Perinet, Karl Friedrich Hensler und Leopold Huber, oder ſie waren Bearbeitungen nach dem Franzöſiſchen. Ziel und Endzweck der meiſten von ihnen war Erregung des allgemeinen Gelächters. Caſtelli beſchreibt dieſes Theater und die Aufführungen an demſelben mit Liebe. Die neuen Stücke ordnen ſich der Zahl nach während dieſer Jahre zwiſchen 12 und 21, von denen meiſt je das dritte eine Operette oder ein Singſpiel war; die letzteren waren mit Ausnahme einiger wenigen nach dem Franzöſiſchen bearbeiteten größtentheils von Wenzel Müller und Ferdinand Kauer componirt.

Nach dem Tode Marinelli's miethete Hensler das Theater; ſein Eröffnungsſtück war „Das friedliche Dörfchen, eine allegoriſche Oper in 1 Aufzug", am 29. September 1803 aufgeführt. Unter ſeiner Direction verbeſſerte ſich der Charakter der Aufführungen in hohem Grade und die Zahl der neuen Stücke nahm zu. Es wurde ein Ballet hinzugefügt und daſſelbe begann ſeine pantomimiſchen Darſtellungen am 24. September 1804 mit „Die Geiſter im Wäſchkaſten" von Philipp Haſenhuth, mit Muſik von Müller. Folgende Tabelle kann uns Hensler's Thätigkeit veranſchaulichen:

	Neue Schau- und Luſtſpiele	Opern und Singſpiele	Ballette und Pantomimen	
1804	28	27	1	= 46
1805	14	15	6	= 35
1806	28	13	5	= 46

Hensler (geboren zu Schaffhauſen am 2. Febr. 1761) war ein Mann von hoher Bildung, an der Univerſität Göttingen promovirt, von ausgezeichneten Grundſätzen und einem bedeutenden Talente, wenn nicht Genie — kurz, er war vollkommen der warmen Freundſchaft Beethoven's würdig, welche ihm, wie wir ſehen werden, in ſpäteren Jahren zu Theil wurde.

Wir fügen nur eine ganz kleine Anzahl der Aufführungen an dieſem Theater hier bei:

Datum		Titel	Acte	Gattung	Dichter	Componiſt
1798						
Jan.	11	Das Donauweibchen	3	Oper	Hensler	Kauer
Nov.	8	Der Sturm (nach Shakeſpeare) . .	2	Oper	do.	Müller
1800						
Nov.	20	Der Zerſtreute (aus dem Franzöſ.) . .	5	Luſtſpiel		Zwiſchenactsmuſik v. J. Haydn
1804						
April	16	Wilhelm Grieskirch .	5	Schauſpiel	Karl Meiſſel	
Nov.	7	Der Flügelmann . .	1	Luſtſpiel	Karl Meiſſel	
1805						
Mai	1	Die böſe Fee . . .	2	Pantomime	Kobler (Linzer Balletmſtr.)	
—	24	Marlborough . .	3	do.	do.	
1806						
Aug	26	Oberon	3	Oper	Gieſeke	Wranitzky

V.

(Zu S. 125.)

Das handſchriftliche Exemplar des Prometheus auf der K. K. Bibliothek zu Wien hat den Titel:

Ballo Serio
Die Geschöpfe des Prometheus
composta del
Sign. Luigi v. Beethoven.

Der Inhalt iſt folgender:

No. 1. Ouvertüre. Adagio $3\frac{1}{2}$ Seiten, Allegro 3. Adagio $1\frac{1}{2}$. Allegro $22\frac{1}{2}$.
„ 2. Adagio $3\frac{1}{2}$. Allegro con brio $11\frac{1}{2}$.
„ 3. Allegro vivace 22.
„ 4. Maestoso 1. Andante 4.
„ 5. Adagio 7. Andante quasi Allegretto 27.
„ 6. Un poco Adagio 1. Allegretto 13.
„ 7. Grave 18.
„ 8. (unbezeichnet) 68. Presto 10.
„ 9. Adagio $(\frac{3}{4})$ 4. do. $(\frac{4}{4})$ $2\frac{3}{4}$. Allegro molto $17\frac{3}{4}$.
„ 10. Pastorale. Allegro 34.
„ 11. Coro di Gioja 4. (Gioja war Bacchus.)
„ 12. Solo di Gioja $(\frac{4}{4})$ $5\frac{1}{4}$. Adagio $3\frac{3}{4}$. Allegro $17\frac{1}{2}$.
„ 13. Groteski Terzettino 43. (Jeder der drei Tänzer hat ein Solo.)

No. 14. Solo della Signorina Cassentini. Andante 3. Adagio 13. Allegretto 22.

„ 15. Coro di Vigano Andantino 2. (Zwei Linienſyſteme auf der Seite). Solo, Adagio 6. Allegro 28.

„ 16. Finale. Allegretto 44. Allegro molto 27.

Die vollſtändigſte Erzählung der Handlung dieſes Ballets iſt enthalten in

„Commentarii della vita e delle opere coredrammatiche di Salvatore Vigano e della coregrafia e de' corepei scritti da Carlo Ritorni. Reggiano. 8$^{\text{vo.}}$ Milan. 1838.“

Der Verfaſſer hat die ſonderbare Idee gehabt, die Exemplare ſeiner Schrift, mit Ausnahme von fünf beſſer gedruckten, der Reihe nach (bis zu 505) zu nummeriren; uns liegt Nr. 18 vor. Folgendes iſt aus jenem Buche übertragen:

„Die Menſchen des Prometheus, oder die Macht der Muſik
und des Tanzes.

Verfolgt durch den heftigen Zorn des Himmels, welches Gelegenheit zu einem geräuſchvollen muſicaliſchen Vorſpiel gibt, kommt Prometheus durch den Wald gelaufen zu ſeinen beiden Thonſtatuen, denen er eiligſt die himmliſche Flamme ans Herz bringt. Während er nach Vollendung der Arbeit müde und bekümmert ſich auf einen Felſen legt, erlangen jene Leben und Bewegung, und werden dann in Wirklichkeit, was ſie ſcheinbar waren, Mann und Frau (Salvatore ſelbſt und die vortreffliche Caſentini). Prometheus fährt erſchrocken auf, ſieht ſie mit Freude an, lädt ſie mit väterlicher Liebe zu ſich ein, kann aber durchaus kein Gefühl in ihnen erwecken, welches den Gebrauch der Vernunft zeigte: im Gegentheil laſſen ſich jene, anſtatt ſich zu ihm zu wenden, indolent auf die Erde fallen neben einer hohen Pflanze (ſollte dieſe etwa die Eiche bedeuten, deren Früchte die unvermeidliche Nahrung der erſten Menſchen waren?). Er wendet ſich wiederum zu Liebkoſungen und überzeugenden Worten; jene aber, welche den beſſern Theil des Menſchen, die Vernunft, nicht beſitzen, verſtehen ſeine Worte nicht und werden darüber verdrießlich, und verſuchen dann in der ihnen ungewohnten Weiſe des Umherirrens weiter zu gehen. Hierüber betrübt verſucht der Titane noch Drohungen, und da dieſelben nichts helfen, denkt er in ſeinem Unwillen daran, ſein Werk zerſtören zu müſſen; doch eine höhere innerlich vernommene Stimme zieht ihn davon zurück, ſo daß er zu ſeiner erſten Empfindung zurückkehrt; und indem er zu erkennen gibt, daß ein neuer Plan in ſeinem Kopfe entſtanden iſt, ſchleift er die beiden, indem er ſie feſthält, mit ſich fort.

„Der zweite Act ſpielt auf dem Parnaß: es treten auf Apollo und die Muſen, die Grazien, Bacchus, Pan und Gefolge, dann Orpheus, Amphion und Arion als Menſchen, die künftig geboren werden ſollen, und mit einem Anachronismus hier eingeführt werden. Ein ſchönes Bild dieſer poetiſchen Figuren zeigt uns bei Eröffnung der Scene der Hof des Apollo. Man bemerke, daß der Choreograph an dieſer Stelle weder Muſik noch Tanz im Beſonderen will, weshalb dieſelben angewandt werden als eigenthümliche Mittel, wenn man das neue Eintreten jener wahrnimmt. Dieſe Bemerkung wird für alle ähnlichen Fälle gelten. Prometheus kommt, um dem Gotte ſeine Kinder vorzuſtellen, damit es ihm gefalle, dieſelben in den Künſten und Wiſſenſchaften zu unterrichten. Auf den Wink des Phöbus ſchickt ſich Euterpe, von Amphion unterſtützt, zu ſpielen an, und bei ihren Modulationen beginnen die beiden jungen Weſen, Zeichen von Vernunft und Nachdenken zu geben, die Schönheiten der Natur zu ſehen und menſchliche Affecte zu fühlen. Arion und Orpheus verſtärken die Harmonie mit ihren Cithern, und ſchließlich auch der Gott ſelbſt. Die neu Geſchaffenen tummeln ſich hierhin und dorthin, und als ſie vor Prometheus gekommen ſind, erkennen ſie in ihm den Gegenſtand ihrer Dankbarkeit und Liebe, zeigen ſich ihm und umarmen ihn mit Leidenſchaft. Hierauf kommt Terpſichore mit den Grazien und Bacchus mit den Bacchanten, welche einen heroiſchen Tanz aufführen (mehr für das Gefolge des Mars geeignet), und die Geſchöpfe des Prometheus widerſtehen den Antrieben des Ruhmes nicht und wollen ſich in denſelben miſchen. Melpomene aber tritt dazwiſchen und ſtellt den erſtaunten Weſen eine tragiſche Scene vor, indem ſie ihnen mit ihrem Dolche zu erkennen gibt, wie der Tod die Tage des Menſchen beſchließt. Indem ſie jene darüber in Entſetzen bringt, ſtürzt ſie zu dem erſtaunten Vater, macht ihm Vorwürfe, die Elenden zu ſolchem Unglücke geſchaffen zu haben, und glaubt ihn mit dem Tode nicht zu hart zu beſtrafen: weshalb ſie ihn, den ſeine mitleidigen Geſchöpfe vergeblich zurückhalten, mit dem Dolche tödtet. Dieſen Kampf unterbricht Thalia durch eine komiſche Scene, indem ſie ihre Maske vor das Geſicht der beiden Klagenden hält, während Pan an der Spitze der komiſch tanzenden Faunen den getödteten Titanen wieder zum Leben zurückbringt, und ſo endet mit feſtlichen Tänzen das Stück. Dieſes Abbrechen entſpricht nicht der Würde des Gegenſtandes. Zu tödten ziemt ſich nicht für allegoriſche

Gottheiten, und auch nicht für Melpomene, wirklichen Tod herbeizuführen, ſondern nur wirklich blutige Kataſtrophen nachzuahmen. Warum nicht vielmehr nach dem tragiſchen Ende des Menſchen das unſterbliche Leben der Seele darſtellen, anſtatt der Apotheoſe des Prometheus, den zu unſterblichem Leben zu erheben dem Apollo, dem Gotte der Handlung, gebührte? Doch ſcheint dies ein ſceniſches Divertiſſement geweſen zu ſein, wobei man Großartigkeit der Scenerie und der Maſchinen nicht anwenden wollte. Die Idee eines ſo kleinen Stückes, welches jener Liebe zu Ehren erfunden war, die die Kaiſerin Maria Thereſia, die zweite Gemahlin Kaiſer Franz' II., für die Muſik hegte, iſt eine erhabene, und man erkennt deutlich, daß dieſes Stück, welches ich *den kleinen Prometheus* nennen will, den Keim in ſich enthielt, der ſich in den großen Prometheus entwickelte, mit welchem Salvatore die Reihe ſeiner hauptſächlichſten Leiſtungen eröffnete. Doch iſt der zweite Act, wie es ſcheint, voller Mängel, von geringer Kunſt und keinem beſonderen Geſchmacke."

Wir geben im Folgenden noch einen Bericht aus der *Zeitung für die elegante Welt* vom 19. Mai 1801.

„Wien, Ende Aprilis 1801.

Den Schluß der Vorſtellungen auf unſerem Hoftheater vor Oſtern machte ein neues heroiſch-allegoriſches Ballet, in 2 Aufzügen: *Die Geſchöpfe des Prometheus*, von der Erfindung und Ausführung des Herrn Salvatore Vigano, und in Muſik geſetzt von Herrn van Beethoven. Das erſte mal ward es zum Benefiz der berühmten Tänzerin, Demoiſelle Caſentini, gegeben. Der Inhalt davon ward in einem ſehr ſonderbaren Programme, vermuthlich von einem der deutſchen Sprache nicht ſo ganz kundigen Italiener, angekündigt.

Prometheus entreißt die Menſchen ſeiner Zeit der Unwiſſenheit, verfeinert ſie durch Wiſſenſchaft und Kunſt und erhebt ſie zur Sittlichkeit. Dies iſt kürzlich das Sujet. So viel Würde und artiſtiſche Anlage es auch hatte, und ſo meiſterhaft ſich einige Tänzer, vorzüglich Herr Vigano ſelber auszeichneten, ſo gefiel es doch im Allgemeinen nicht. Am allerwenigſten Behagen konnte unſer ſinnliches Publicum daran finden, daß die Bühne von dem zweiten Auftritte des erſten Aufzuges an bis ganz ans Ende immer unverändert blieb. Die Handlung begann mit einem Donnerwetter. Das Theater ſtellte ein Wäldchen vor, in welchem ſich zwei Kinder von Prometheus befanden. Plötzlich kam ihr Vater mit einer brennenden Fackel daher. (Wo, und mit welchem Feuer er ſie angezündet, bekam der Zuſchauer nicht zu ſehen.) Nachdem er jedem Kinde das Feuer in die Bruſt gelegt, fingen dieſe ſogleich an, ſteif und ohne Geſtikulazion umherzutrippeln. (Dieſer Auftritt dauerte etwas ſehr lange und ennuvirte.) Nun führte Prometheus ſie zum Apoll. Der Parnaß machte mit allen ſeinen Bewohnern eben nicht den angenehmſten Anblick. Die neun Muſen blieben wie lebloſe Statuen ſo lange auf ihrem angewieſenen Platz, bis die Reihe zu tanzen auch an ſie kam, und Apollo ſelbſt ſaß auf der höchſten Spitze des Berges, ſtets unbeweglich. Vielleicht machte eben dieſer Anblick zu wenig Eindruck auf den Künſtlergeiſt unſerer beliebten Caſentini, indem ſie, von ihrem Vater dem Muſen-Gott vorgeſtellt, ſo gar keine Theilnahme äußerte, und ihren Blick mit auffallender Gleichgültigkeit ſogleich auf andere Gegenſtände abſchweifen ließ. Denn daß ſie die einem ſolchen Publikum ſchuldige Hochachtung, beſonders in einem Ballette, das ihr über baare 4000 Gulden eintrug, blos aus übler Laune ſollte hintangeſetzt haben, kann man ſich doch nicht bereden. Gewiß aber würde ſie, blos mit etwas mehr Anſtrengung — wiewohl eine Caſentini nie ſchlecht tanzen kann — das Ballet weit mehr anziehend gemacht haben.

Auch die Muſik entſprach der Erwartung nicht ganz, ohnerachtet ſie nicht gemeine Vorzüge beſitzt. Ob Herr van Beethoven bei der Einheit — um nicht Einförmigkeit der Handlung zu ſagen, das leiſten konnte, was ein Publikum, wie das hieſige, fordert, will ich unentſchieden laſſen. Daß er aber für ein Ballet zu gelehrt und mit zu weniger Rückſicht auf den Tanz ſchrieb, iſt wohl keinem Zweifel unterworfen. Alles iſt für ein Divertiſſement, was denn doch das Ballet eigentlich ſeyn ſoll, zu groß angelegt, und bey dem Mangel an dazu paſſenden Situazionen, hat es mehr Bruchſtück als Ganzes bleiben müſſen. Dies fängt ſchon mit der Ouvertüre an. Bei jeder größern Oper würde ſie an ihrer Stelle ſeyn, und einer bedeutenden Wirkung nicht verfehlen; hier aber ſteht ſie an ihrer unrechten Stelle. Die kriegeriſchen Tänze und das Solo der Demoiſelle Caſentini mögten übrigens wohl dem Kompoſiteur am beſten gelungen ſeyn. Bei dem Tanz des Pans will man einige Reminiszenzen aus anderen Ballets gefunden haben. Allein, mich dünkt, es geſchieht Herrn van B. hierin zuviel, zumal da nur ſeine Neider ihm eine ganz vorzügliche Originalität abſprechen können, durch welche freylich er öfter ſeinen Zuſchauern den Reiz ſanfter gefälliger Harmonieen entzieht.“

VI.

(Zu S 227.)

Das völlige Stillſchweigen aller gewöhnlichen Autoritäten über den Violiniſten Bridgetower wird es rechtfertigen, daß wir ihm hier einige Seiten widmen.

Der Paß, welchen ihm die Wiener Polizei ausſtellte, um von da über Dresden nach London zu reiſen, datirt vom 27. Juli 1803, beſchreibt ihn folgendermaßen: „George Bridgetower, Karakter Tonkünſtler, von Biala in Polen gebürtig 24 Jahre alt, mittlerer Statur, glatt braunes Geſicht, ſchwarz braune Haare, braune Augen, grade etwas dicke Naſe.“

Herr Samuel Appleby, welcher dem Verfaſſer die Papiere Bridgetower's zur Einſicht überließ, beſchreibt ihn als einen ſehr tüchtigen Muſiker, jedoch dem Anſcheine nach etwas unzufriedenen, melancholiſchen Menſchen.

Sein Vater, welcher ſich zu London in hohen Kreiſen bewegt hatte, war dort als der „Abyſſiniſche Prinz“ bekannt; ob aber dieſer Titel ein wirklicher war, oder ihm nur im Scherz nach Dr. Johnſon's „Raſſelas“ beigelegt, iſt eine Sache von zweifelhafter Sicherheit. Ob Bridgetower ſein wirklicher Name war, und wie er zu demſelben gelangte, wie er ſeinen Weg nach Biala fand und ſich mit einer deutſchen oder polniſchen Frau verheirathete u. ſ. w., über alle dieſe und ähnliche Dinge ſind wir in völligem Dunkel. Wir wiſſen, daß er vor 1790 mit ſeinem Sohne Georg in London war, und daß 1802 ſeine Frau und ein anderer Sohn, der Violoncellſpieler war, in Dresden wohnten.

Die früheſte Notiz über Georg Br. in unſeren Sammlungen iſt enthalten in einem „Auszug eines Schreibens von Hrn. Abt Vogler aus London, den 6. Juni 1790,“ gedruckt in Boßler's Muſikaliſcher Correſpondenz vom 7. Juli jenes Jahres.

„Verwichenen Mittwoch den 2ten Juni habe ich einem Konzert hier in Hannover Square beigewohnt, wo zwei junge Helden auf der Violine miteinander wetteiferten, und allen Liebhabern und Kunſtrichtern während drei Stunden die angenehmſte Unterhaltung zu verſchaffen wußten. Wechſelſeitig ließen ſie ſich mit Konzerten hören, und jedem wurde immer der wärmſte Beifall zugeklatſcht. Das Quartett aber, das von lauter jungen Virtuoſen, die zuſammen keine 40 Jahre hatten, geſpielt wurde, übertraf durch das Verdienſt eines feinen launigten, witzigen und dabei gleichen vereinten Vortrags alle Erwartung, die je die größten bejahrten Virtuoſen befriedigen können. Die erſte Violine ſpielte Clement aus Wien, acht und ein halb Jahr, die zweite Bridgetower aus Africa, zehn Jahr alt.“

Der Prinz von Wales, nachmals König Georg IV., zog den jungen Mann in ſeinen Dienſt als erſten Violinſpieler im Pavillon zu Brighton. Das nächſte, was wir von ihm hören, iſt ſein im Text erwähnter Beſuch in Sachſen. Sein erſtes Concert daſelbſt fand nach den Documenten, aus welchen dieſe Notizen genommen ſind, am 24. Juli 1802 im Böhmiſchen Saale ſtatt, unter der Leitung von Schulz, Churf. Sächſ. Kammermuſikus. Das Programm war: 1. Symphonie von Mozart; 2. Violinconcert; 3. Stück einer Symphonie; 4. Serenade von Viotti; 5. Stück einer Symphonie; 6. Violin-Variationen.

Ein zweites Concert fand am 18. März 1803 ſtatt, in welchem Mlle. Grünwald angekündigt war; jedoch ein noch erhaltener Brief ihres Vaters vom 17. theilt dem Concertgeber mit, daß ſeine Tochter ſich erkältet habe und nicht im Stande ſei, aufzutreten. Das Programm, mit Ausſchluß der Singſtücke, war folgendes: I. Theil. 1. Symphonie von Beethoven; 3. Violinconcert von Mr. Bridgetower. II. Theil. 1. Concert für Violoncell von Mr. J. Bridgetower; 3. Rondo für Violine. Madame Elliot eröffnet die Subſcription zu dieſem Concerte mit 18 Billets.

Eine dritte Subſcription, eröffnet von derſelben Dame mit 25 Billets, bezieht ſich auf ein Concert vom 26 April; wenn es aber überhaupt gegeben worden iſt, ſo muß es mehrere Wochen früher ſtattgefunden haben; denn wie wir im Texte geſehen haben, war der Violiniſt bereits am 16. dieſes Monats in Wien.

Aus einer Reihe von Briefen geht hervor, daß Bridgetower's Mutter dauernd in Dresden wohnte, wo vielleicht noch weitere Einzelnheiten in Bezug auf die Familie entdeckt werden könnten, wenn jemand den Wunſch danach hegen ſollte.

Es exiſtirt ein Brief von Friedrich Lindemann — auch ein Mitglied des Orcheſters des Prinzen von Wales — datirt von Brighton den 14. Januar 1803, worin folgende Stelle vorkommt [aus dem Engliſchen]:

„Billy Cole ſendete mir Ihren eingeſchloſſenen Brief nach Brighton, welchen ich ſelbſt in des Königs Hand übergab; er wurde in meiner Gegenwart geleſen und S. K. H. billigte den Brief als durchaus geeignet und ſchien ſehr befriedigt. Er gewährte und billigte auch Ihre Bitte, nach Wien zu gehen. So viel für diesmal.“

Die folgenden Briefe und Documente, ſämmtlich von den Originalen copirt, gewähren das lebendigſte Bild, welches wir nur irgendwo gefunden haben, von der Aufnahme, welche in jenen Tagen ausgezeichneten Virtuoſen von Seiten des Wiener Adels zu Theil wurde, und von ihrem Verfahren bei Veranſtaltung von Concerten. Einige Briefe des Grafen Moritz Dietrichſtein, welche wir zuerſt anführen, und welche ohne Datum ſind, haben wir in die Reihenfolge gebracht, welche ihr Inhalt als die richtige anzuzeigen ſchien.

1.

Le Prince de Lobkowitz vous prie, Monsieur, de lui faire l'honneur de passer chez lui, aujourd'hui a une heure apresmidi, ou il aurait le plaisir de vous entendre. — Il m'a chargé de vous le dire; je vous ai cherché hier soir au Concert de Madame Mara, mais vous n'y étiez pas apparemment. Je serai chez le Prince avant 1 heure; je suppose qu'il vous engagera à jouer les quartuors de Beethoven. Ce sera une satisfaction bien vivre pour moi, de pouvoir ajouter l'admiration, que vos talens font naitre, à l'interêt que vous inspirez deja. Vouillez bien agréer l'assurance de ma consideration distinguée.

Jeudi Matin.

Maurice Dietrichstein.

2

Je vous demande mille pardons, Monsieur, de vous avoir quitté si promptement aujourd'hui. Je ne vous ai pas proposé de venir diner chez moi, parce que ma femme était indisposée. Cependant je vous prie, de me faire cet honneur demain — j'y compte bien surement et je me flatte que vous ne me refusez pas. Si vous vouliez vous trouver à midi sur le Kohlmarkt, nous irions ensemble chez le Prince Lobkowitz, qui est tout-a-fait en extase, depuis qu'il a eu le plaisir de vous entendre.

Soyez bien convaincu, que je partage les sentimens, car il est impossible d'arriver à un plus haut degré de perfection.

Je passerai chez vous demain matin, et je vous prie de croire, que je m'empresserai à vous rendre tous les services dont je serai capable. Je suis avec la consideration la plus distinguée.

votre tres obeissant serviteur

Jeudi Soir. Maurice Dietrichstein.

3.

Je vous envoye ici vos violons, puisque vous pourriez peut-être en faire usage aujourd'hui. Comme je n'ai pas vu le Prince Lobkowitz, j'ignore, s'il y a musique chez lui. En tout cas je viendrai vous prendre demain apres 2 heures, pour conduire chez le Prince Lichnowsky, on nous dinons. Mais je vous supplie d'y jouer vos duos avec Krafft. Parlez-lui aujourd'hui, et qu'il apporte aussi les nouveaux quatuors d'Haydn. Mais surtout vos Duos, je vous en prie instamment, car je sais comme en est ici; je connais mon Monde. Adieu. Tout à vous.

Maurice Dietrichstein.

4.

(S. im Text S. 228.)

5.

J'ai parlé aujourd'hui au Prince Lichnofsky, et apres mure reflexion, nous croyons que vous devriez presenter votre souscription aux personnes marquées dans la feuille ci-jointe, et qui seront prevenues la plupart par nous deux et par d'autres.

N'oubliez pas d'aller chez les Princes Esterhazy et Lubomirsky et chez le Baron Braun et le Comte Fries qui pouvra aussi vous donner de bons conseils; et en général chez les personnes auxquelles vous avez remis des lettres. Il serait bon de leur remettre en même tems une affiche du Concert.

Maurice Dietrichstein.

6.

Voici, mon cher ami, une autre liste des personnes ou vous devez aller. En general, allez partout ou vous poudrez, car on fait cela ici, et n'oubliez pas tous les Anglais, tels que Windham et d'autres. Si vous pouviez passer demain matin chez moi, j'en serais enchanté.

Vendredi matin. Maurice Dietrichstein.

Je crois vous avoir marqués des personnes, qui repondront à l'idée que je me forme de leur goût.

Bridgetower an die Polizei.

„Wohllöbl. K. K. Ober-Polizey-Direction!

Unterzeichneter Tonkünſtler bittet unterthänigſt ihm die gnädige Erlaubniß ertheilen zu wollen, womit er künftigen Montag, das iſt den 16.

d. M. in dem allhieſigen K. K. Augarten eine Muſikaliſche Academie gegen Erlag von 2 fr. pr. Billet zu ſeinem Vortheil geben dürfte.

Er ſtützet ſeine Bitte auf nachſtehende Gründe:

1) Iſt er dermahlen als Tonkünſtler in wirklichen Dienſten Sr. Durchlauchtigſten Hoheit des Kronprinzen von Engellandt,

2) Hat er ſich ſchon in mehreren Theilen Europas auf der Violin mit allgemeinem Beifall und Auszeichnung hören laſſen, und

3) Wird er auch von dem hieſigen hohen Adel geſchätzt und unterſtützt, und ſo wünſcht er ſich auch hier öffentlich Ehre einzulegen.

Wien den 9ten May $\overline{803}$.

Auguſt Bridgetower."

Auf dem Rücken dieſer Eingabe ſteht:

„Dem Bittſteller wird hiermit die Erlaubniß zur Abhaltung inberührter muſikaliſcher Akademie auf den 22. dieſes Monats Nachmittags um 1 Uhr im K. K. Augarten ertheilt, deſſen die K. K. Polizey Bezirks Direktion in der Leopoldſtadt rathſchl. ex. off. zu erinnern.

Pr. K. K. Oberpolizey Direction. Wien den 11ten May $\overline{803}$."

Souscription de Concert de Mr. Bridgetower (Premier Violon de S. A. R. le Prince de Gallis) a l'Augarten. Mardi le 17 de Mai. 1803. Le Billet a une Ducat.

L'Envoyé d'Angleterre	50	Billets	(durchſtrichen)
Le Prince Lichnowsky	6	„	
Le Prince Lobkowitz	12	„	250 fl.
Le Prince de Schwarzenberg . .	12	„	
Le Comte de Czernin	3	„	
Le Comte de Schoenborn . . .	2	„	payé
Le Comte de Zinzendorf . . .	1	„	payé
	370 f.		

Dieſes Concert ſcheint nicht ſtattgefunden zu haben.

Souscription de Concert de Mr. Bridgetower. Premier Violon de S. A. R. le Prince de Galles a l'Augarten, Mardi le 24. Mai.

Le Billet a une Ducat.

L'Envoyé d'Angleterre	50	Billets
Le Prince Esterhazy	10	„
Le Prince Lobkowitz	20	„
Le Prince Schwarzenberg . . .	10	„

Le Prince Lichnowsky	10	Billets	
Le Prince Lubomirsky	3	„	
Le Comte S. Palffy	4	„	
Le Prince Odescalchi	4	„	
Madame la Comtesse Lanckoronsky (?)	2	„	100
Le Comtesse Rzawusky	2	„	
Le Comte Rasomowsky	5	„	100
La Princesse Jean Liechtenstein	2	„	
Comtesse de Majlath	2	„	
La Princesse Ruspoli	4	„	
Le Chevalier Donett	2	„	
Le Comte F. d'Erdödy	1	„	
Ctesse Charles de Zichy	4	„	215
Le Cte R. de Wrbna	3	„	
Prince de Kaunitz	6	„	
J. B. de P.	5	„	
Maurice Cte de Fries	25	„	
Princesse de Liechtenstein	2	„	
Le Comte M. Dietrichstein	13	„	
Le Comte Ferdinand Palffy	2	„	305
Le Comte de Hardenberg	10	„	
Le Comte Trautmannsdorf	2	„	
Le Comte de Fürstenberg	5	„	
Baronne d'Aichelbourg	2	„	
Le Baron Franz Sartory	12	„	
Jean de Tost	12	„	
			Total 1140 fl.

Bridgetower war im Violinſpiel ein Schüler des berühmten Giarnovichi, in der Compoſition Atwood's. Er brachte den größten Theil ſeines Lebens in England zu und ſtarb, wie wir glauben, zwiſchen 1840 und 1850, mit Hinterlaſſung einer Tochter, welche verheirathet iſt und irgendwo in Italien lebt.

Im „Freimüthigen" findet ſich unterm 1. Auguſt 1803 folgendes über ihn:

„Herr Bridgetower, in Dienſten des Prinzen von Wallis, hatte ein volles Haus, auch iſt er wirklich ein ſehr ſtarker Violinſpieler, der große

Schwierigkeiten mit glücklicher Kühnheit und Leichtigkeit überwindet. Nur war die Kompoſition des Concertes ſelbſt, ebenfalls von H. Bridgetower, grell, und das Streben nach Sonderbarkeit und Originalität ſo weit als möglich getrieben: eine Mode, welche, ob ſie gleich durch das Beiſpiel mehrerer großen Meiſter allgemein zu werden drohet, doch den unbefangenen Zuhörer nie befriedigen wird.“

VII.

(Zu S. 248.)

Hofrath Lenz erwähnt in ſeinem kritiſchen Kataloge (III. 221, 222) ein Skizzenbuch Beethoven's in der muſikaliſchen Bibliothek des Grafen Wielhorski zu St. Petersburg, welches ſeiner Form nach dem von Nottebohm beſchriebenen völlig gleich iſt; Quer-Folio, mit 16 Notenſyſtemen auf der Seite; nur hat es anſtatt 192 nur 172 Seiten. Wie ſein Inhalt zeigt, wurde es während des Frühjahrs und Sommers von 1801 ausgefüllt, gleichwie das andere im Herbſte deſſelben Jahres und den 5 oder 6 folgenden Monaten.

Von ſeinem Inhalte „gehören ungefähr zwei Drittheile dem Chriſtus am Oelberg an, und das andere Drittheil ſind Inſtrumentalgedanken, wie die Anfänge von Nr. 1. Op. 33 (Bagatellen), Nr. 2. Op. 112 (d. i. Op. 119, Bagatellen), Nr. 3. Op. 31 (Sonate), eine Stelle aus Op. 47 (Kreuzerſonate), eine Andeutung der Marcia funebre aus der Eroica und fortgeſetzte Skizzen des Finale. Dieſe Eroica-Skizzen gehen dem Oratorium voraus.“ Nun iſt das Finale der Eroica eine Reihe von Variationen über ein Thema aus der Prometheusmuſik, die am 28. März 1801 zuerſt aufgeführt wurde. Daher bietet das Skizzenbuch beiläufig eine beſtimmte Beſtätigung von Schindler's Datum 1801 für den Chriſtus, und von der in unſerm Texte gegebenen Beſtimmung von Ries' Ankunft in Wien im Herbſte deſſelben Jahres.

Daſſelbe gibt uns außerdem Veranlaſſung, zwei Stellen aus den Papieren Otto Jahn's, auf welche wir im Texte nur angeſpielt haben, hier anzuführen.

1. Dr. Bertolini erzählte Jahn: „Den erſten Gedanken zur Sinfonia Eroica gab Beethoven Bonaparte's Zug nach Aegypten (Mai 1798) und das Gerücht von Nelſons Tod in der Schlacht bei Aboukir veran-

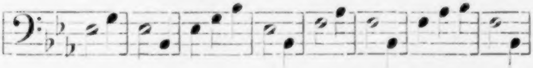
laßte den Trauermarſch" (22. Juni, wobei Nelſon wirklich am Kopf verwundet wurde).

Bertolini wurde im Jahre 1806 zuerſt mit Beethoven bekannt. Schindler's Mittheilung, daß Bernadotte die Idee der Symphonie hervorrief, welche auf Beethoven's eigene Worte gegründet war, hat größeres Gewicht, und würde daſſelbe behalten, ſelbſt wenn ſie nicht durch das Titelblatt von Deſſauer's Manuſcript geſtützt wäre.

2. Czerny ſchreibt: „Nach der Angabe von Beethovens langjährigem vertrautem Freunde Dr. Bertolini gab ihm der Tod des engliſchen Generals Abercrombie die erſte Idee zur Sinfonia Eroica. Daher der navale (nicht landmilitäriſche) Charakter des Themas und des ganzen erſten Satzes."(?!)

„Da dieſe Sinfonie ſchon 1803 geſchrieben, ſo fallen alle die Erzählungen weg, die in Bezug auf die Kaiſerkrönung Napoleons (1804, wo die Sinfonie bereits aufgeführt wurde) u. ſ. w. verbreitet worden."

„Das Thema war urſprünglich wie folgt:



wie es nämlich am Schluſſe des erſten Satzes angebracht wird.

Ueber das Thema der Marcia funebre ſcheint B. lange reflectirt zu haben, da er nämlich die Schlußcadenz (im 7. und 8. Tacte) vielfach änderte. Die erſte Idee zu einem größeren Tonſtücke blieb oft Jahre lang liegen, bis Beethoven ſie ſchriftlich zu bearbeiten anfing. Es iſt aber möglich, daß B. bei ſeinen oft wechſelnden Launen die Eroica und Napoleon in Beziehung brachte."

Sir Ralph Abercrombie war General in der engliſchen Armee, welcher in der Schlacht bei Alexandria am 21. März 1801 tödtlich verwundet worden war und am 28. ſtarb. Bei günſtigem Winde konnte der Ueberbringer der Berichte über jenes Ereigniß Wien in drei oder vier Wochen erreichen, und es iſt demnach möglich, daß dieſe Nachricht den Gedanken zu dem Trauermarſche hervorrief, welcher damals im Skizzenbuche notirt wurde, der jedoch zwei Jahre ſpäter zu einem ganz andern Zwecke diente.

Kann Hofrath Lenz Studien zu den Claviervariationen Op. 35 mit denen zum Finale der Eroica verwechſelt haben? Wenn nicht, dann bietet uns dieſes Skizzenbuch die ſehr intereſſante Aufklärung: daß im

Frühling Beethoven das Thema aus Prometheus für Orcheſtervariationen ausarbeitete; daß er im Herbſt ſeine Abſicht änderte und daſſelbe zu Clavierveriationen benutzte; daß er es im Winter in einem Contretanze verwendete (vielleicht um es bekannter zu machen?), und endlich im Jahre 1803 zu der urſprünglichen Idee der Sinfonia Eroica zurückkehrte und die Orcheſtervariationen als Finale ausarbeitete, den Trauermarſch hingegen, um die Stelle des langſamen Satzes einzunehmen.

Dem Verfaſſer iſt jede Auslegung des erſten Satzes als einer Schlacht, ſei es Land- oder Seeſchlacht, immer abſurd erſchienen; er ſieht ihn als ein von Beethoven entworfenes Gemälde eines heroiſchen Charakters an.

VIII.

Das Skizzenbuch der Leonore.

Der Leſer möge ſich einen Band von 176 Blättern oder 346 Seiten Notenpapiers in Querformat vorſtellen, mit 16 Notenlinien auf jeder Seite, wie es Beethoven ſo viel zu Skizzenbüchern gebrauchte. Das Buch iſt nur durch ſeinen Inhalt, ſeinen Einband und ſeine große Ausdehnung von vielen anderen verſchieden, und wie im Texte geſagt iſt, rührt dieſer letzte Unterſchied ohne Zweifel daher, daß es aus dem zweiten und dritten von drei Skizzenbüchern beſteht, die zuſammengebunden ſind. Fünfzig bis ſechzig von den 346 Seiten ſind von Skizzen zu den Sonaten Op. 54 und Op. 57, dem Tripelconcert Op. 56 und dem Quartett Op. 59 Nr. 1 eingenommen. Einige Seiten ſind gänzlich, andere theilweiſe leer. Mit Rückſicht auf dieſe kann man berechnen, daß 250 volle Seiten mit Beethoven's Skizzen zu ſeiner Oper in einer Ausdehnung von etwa 116 bis 120 Seiten in Jahn's Ausgabe der Leonore angefüllt ſind. Die Zahl der Notenlinien auf jeder Seite beträgt durchſchnittlich nicht weniger wie 16, von denen 6 bis 8 der Clavierbegleitung angehören. Der Charakter der Notenſchrift iſt ein großer, die Zwiſchenräume weit und der Text nirgendwo gedrängt; auf dem größten Theile der Beethoven'ſchen Seiten gilt jedoch jede Notenzeile für ſich allein und beſondere Linien für Inſtrumente kommen verhältnißmäßig ſelten vor. Oft ſind die Noten ſo eng gedrängt, daß kein Verſuch gemacht iſt, den Text darunter zu ſchreiben; ganze Zeilen und Sätze ſind durch einzelne Worte bezeichnet, ſowie Worte durch einzelne Buchſtaben. In den Duetten und anderen mehrſtimmigen Stücken ſind die erſten Skizzen ohne Ausnahme auf einzelne Notenlinien geſchrieben, und da die Namen der Perſonen zuweilen ausgelaſſen ſind, ſo bildet der Text in Folge deſſen oft ein ſeltſames Gemiſch von Unſinn, wenn man ihn ſo lieſt wie er geſchrieben iſt; aber noch ehe eine dieſer Nummern ganz zu Ende geführt iſt, finden ſich eine oder zwei Seiten, auf denen jede Stimme auf ihrer eigenen beſondern Notenlinie erſcheint, und das Duett (oder Terzett) beinahe ſchon dieſelbe Geſtalt erhält, die es in dem vollendeten Werke hat.

Aus den vorſtehenden Bemerkungen kann man ſich einen Begriff machen von den unzähligen Wiederholungen von Phraſen und Sätzen des Textes, mit jeder möglichen Form der Melodie vereinigt, welche dazu gehören, einen ſo großen Raum auszufüllen. Einem Recitativ oder einer Arie durch alle ihre verſchiedenen Geſtaltungen zu folgen, iſt über die Maßen ermüdend, und die beinahe endloſen Studien zu einem Duett oder Terzett bringen einen beinahe zur Verzweiflung. Die beſte Erläuterung dieſes Punktes bildet vielleicht jene Scene in Jahn's Ausgabe Seite 102—4, welche zwiſchen dem Duett Rocco's und Fidelio's und der Arie Pizarro's mit dem Soldatenchor ſteht, da ſie die kürzeſte, dabei eine in ſich abgeſchloſſene und in ihrer Structur einfache Abtheilung der Oper iſt und vier der Perſonen des Stückes in ſich begreift. Es iſt die Scene mit folgendem Texte:

Marcelline: „Ach Vater eilt, ach ihr verweilt!"
Rocco: „Was haſt du denn? was iſt geſchehen?"
Marc.: „Voll Zorn folgt mir Pizarro nach,
Du biſt verloren!"
Rocco: „Gemach, gemach."
Leonore: „Er kommt ja ſchon, ſo eilet fort."
Rocco: „Ich gehe ſchon, nur noch ein Wort."
Marc.: „Du weißt ja, wie er tobet, und kenneſt ſeine Wuth."
Leon.: „Wie mir's im Innern tobet, empört iſt mein Blut."
Rocco: „Erſt hat er mich gelobet und jetzt iſt er in Wuth."
Pizarro: „Noch immer zaudert ihr? Noch immer ſeid ihr hier?"
M., L., R.: „Ihr müßt — weil ihr — ach verzeiht —"
Pizarro: „Fort, eilig fort, ſonſt findet ihr den Lohn."
M., L., R.: „Ach verzeiht — ja, wir gehorchen ſchon."

Zum erſten Mal erſcheint ein Theil dieſes Textes auf S. 32 des Skizzenbuches, wo die Worte „erſt hat er mich gelobet" mit einigen Noten an der Spitze der Seite ſtehen, ohne Zuſammenhang mit irgend etwas auf dieſer oder einer der folgenden Seiten. Zweimal innerhalb der 18 folgenden Seiten, auf denen das Ende des Duetts ſkizzirt iſt, erſcheinen die Worte „o Vater eilt“, um den Zuſammenhang zwiſchen dem Duett und der Scene zu bilden, welche wir eben betrachten. Auf Seite 51 und 52 ſowie auf dem größten Theile von 54 und 55 ſkizzirt Beethoven dieſe Scene; dann geht er für 22 Seiten zu einer andern über und notirt nur einmal eine Andeutung für eine Stelle in Rocco's Rolle. Seite 78 kehrt er zu derſelben zurück und verläßt ſie nicht wieder, bis in der Mitte von S. 82 die Skizzen zu Ende gehen. Das heißt alſo: es ſind acht volle und acht zum Theil gefüllte Seiten von Skizzen vorhanden für weniger als drei Seiten gedruckter Noten, wie ſie ſich im Clavierauszuge finden, oder für 22 Zeilen Vocalmuſik, von denen 11 zur Hälfte oder zu zwei Dritteln leer ſind. Der Text auf Seite 80 (wobei die Silben und Worte, welche der Componiſt unter den Noten ausgelaſſen hat, durch .... bezeichnet ſind) lautet alſo:

„O Vater eilt was haſt du. ach ihr verw was iſt geſchehen, mir folgt in zorn Pizarro. du biſt verloren gemach ÷ ſo eilet fort ich gehe ſchon nur noch ein wort er kommt ja ſchon du weißt ja wie er tobet du kenneſt ſeine .... noch immer zaudert ihr noch immer ſind ſie hier ihr müßt nicht mehr ein Wort weil ihr fort eilig fort ſonſt findet ihr den Lohn ihr müßt fort eilig fort weil ihr ſonſt findet ihr den Lohn er kommt ja ſchon ...... O Vater .... Einſt hat .... (3 Tacte Inſtrumentalnoten) O Vater eilet was haſt du. Ach ihr verweilt was iſt geſchehn mir folgt in zorn Pizarro nach du biſt verloren gemach ÷ ſo eilet fort ich gehe ſchon nur noch ein Wort er kommt ja ſchon. Du weißt ja wie er tobet, du kennſt ſeine Wuth was iſt geſchehn — du weißt ja wie er tobet du kennſt ſeine Wuth er kommt ja ſchon du weißt ja wie er tobet du kenneſt ſeine.“

Das Alles ſteht auf einer einzigen Seite!

Der Inhalt des Skizzenbuchs iſt folgender:

Seite 1—7. Ohne Vorbereitung beginnt es mit „.... Gruft der Kerker eine Gruft“ aus dem Gefangenenchore, welcher ununterbrochen bis zum Ende von Seite 7 fortgeführt iſt.

S. 8—20 Skizzen zu Sonaten.

S. 21, 22 Chor der Gefangenen.

S. 23 Duett zwiſchen Marcelline und Fidelio (Jahn Nr. 10).

S. 24—30 Chor der Gefangenen.

S. 31 iſt leer, mit Ausnahme von ſechs Tacten, einer Andeutung zum Soldatenchore in Nr. 12 (Jahn S. 106).

S. 32—42 Duett zwiſchen Rocco und Leonore (Jahn S. 95—102).

S. 43—52 daſſelbe, und die folgende Scene (Jahn S. 102—104).

S. 53—66. Vom Eintritte der Marcelline („Ach Vater eilt") bis zum Ende des urſprünglichen erſten Actes, hauptſächlich aber auf die Scene zwiſchen Pizarro und den Soldaten bezüglich (Jahn S. 102—113). Dieſe Reihe von Skizzen wird S. 61 in folgender Weiſe unterbrochen:

Im Duetto zwiſchen P und R

Dann ſchleich ich,

worauf einige Tacte Noten folgen, die einen nachträglichen Gedanken zu dem Duett zwiſchen Pizarro und Rocco (Jahn Nr. 9) enthalten. Es iſt nicht bekannt, ob die Skizzen zu demſelben noch erhalten ſind.

S. 67 Chor der Gefangenen.

Gewiſſen Andeutungen zufolge hatte Beethoven die Abſicht, das Duett „Um in der Ehe froh zu leben" nach dem Gefangenenchore folgen zu laſſen. Doch

S. 68 zeigt uns eine Aenderung dieſer Abſicht. Sie beginnt mit den Schlußtacten des „Duetto", wie dieſelben überſchrieben ſind, und dann iſt geſchrieben „Finale
Marcelline", und es folgen die Worte „O Vater eilt".

Noch eine andere bemerkenswerthe Aenderung der anfänglichen Abſicht wird in dieſem Zuſammenhange hervortreten.

S. 70—81 nebſt einem Theile von S. 82 enthält das Duett zwiſchen Leonore und Rocco: „Nun ſprecht", und die folgende Scene „O Vater eilt" u. ſ. w., und damit iſt der urſprüngliche zweite Act vollendet.

Der übrige Theil von S. 82 führt uns in den Kerker. Die wenigen Texteswort verdienen es hier angeführt zu werden:

„In des Lebens Frühlingstagen", dann hier nichts weiter.
„Laß mich nur wieder Kräfte haben, wir werden bald zu Ende ſein."
„In des Lebens Frühlingstagen"
„Sage deinem Herzen ſage Floreſtan hat recht gethan."
„Nur hurtig fort, es währt nicht lang er kommt herein, er kommt herein."

S. 83—93. Der Haupttheil des Textes, und ſogar faſt alle eigentlich ſo zu nennenden Skizzen gehören zur Arie des Floreſtan; doch begegnen uns zwei ſehr merkwürdige Unterbrechungen, abgeſehen von zufälligen Nachträgen zu dem vorhergehenden Finale und kurzen vorläufigen Andeutungen zu den folgenden Nummern. Eine dieſer bemerkenswerthen Unterbrechungen iſt das unerwartete Auftreten von Theilen der Arie „O wär' ich ſchon mit dir vereint" auf S. 89—91, die andere das von Theilen von Rocco's Goldarie. Es bedarf nur geringer Aufmerkſamkeit auf Beethoven's Art und Weiſe, Geſänge und Arien zu ſkizziren, um zu ſehen, daß wir in keinem dieſer Fälle die urſprünglichen Skizzen vor uns haben; der Grund ihres Erſcheinens liegt auf der Hand, nämlich um ſie unmittelbar mit der Arie des Floreſtan zuſammenzuſtellen, zu dem Zwecke, ſie zu vergleichen und des richtigen Contraſtes in Melodie und Begleitung ſich zu verſichern.

S. 94—97 ſind faſt leer; ſie enthalten nur bie Andeutungen einiger Inſtrumentaleffecte, und einen Gedanken zur Arie des Pizarro.

S. 98—110, die Arie Floreſtan's. Bei der großen Menge von muſikaliſchen Gedanken des verſchiedenſten Charakters, die hier aufgezeichnet ſind, erſcheint es faſt unglaublich, daß eine ſo einfache und rührende Arie und zwar eine, welche ſich ganz wie eine einzige glückliche Eingebung darſtellt, je aus dieſen Skizzen hervorgehen konnte, oder daß der Componiſt der Gefahr entging, in dieſer Fülle ſeiner ſchöpferiſchen Kraft unterzugehen.

S. 112—131, Duett zwiſchen Leonore und Rocco im Gefängniſſe (Jahn Nr. 14).

S. 132—135 leer, ausgenommen 3 Tacte Muſik mit dem Worte „ſterbe" auf S. 133.

S. 136—143, Tripelconcert Op. 56.

S. 144—145. Wiederum das Duett zwiſchen Leonore und Rocco: „Nun ſprecht, wie gings?"

S. 146—147. Auf jeder dieſer Seiten hat Beethoven eine Strophe von Marcellinens Arie mit einer neuen Melodie aufgeſchrieben; doch offenbar von keiner von beiden befriedigt, ſetzt er unter die zweite die erſten paar Tacte der wohlbekannten Arie, und läßt ſie ſo. Wir ſehen nichts weiter davon.

S. 148—179, Floreſtan's Arie, das Duett und Terzett im Kerker (Jahn Nr. 12, 13 u. 14), und eine nachträglich unterdrückte Arie. Es erweiſt ſich als unmöglich, den Text beſtimmt genug zu entziffern, um zu entſcheiden, ob dies, wie es ſehr wahrſcheinlich iſt, ein Theil von Floreſtan's Arie war, oder eine anfangs für Leonore beſtimmte, welche aber, wie wir ſehen werden, einem neuen Texte Raum gab. S. 166 iſt für Beethoven charakteriſtiſch. Einige der unmittelbar vorhergehenden Seiten ſind dem „Gruben-Duett“ (Nr. 14) gewidmet, und hier haben wir am Anfang der erſten Strophe das Wort „Ende“, dem noch einige Tacte Muſik folgen zu den Worten „nur hurtig fort, nur friſch gegraben, es währt nicht lang“; dann leſen wir mit großer Schrift: „Beſtes Ende von der Arie vom Graben“.

S. 180—182. Das Urtheil Don Fernando's über Pizarro, gedruckt von Jahn im Anhang zu ſeiner Ausgabe der Leonore, Nr. 18a.

S. 183—203, größtentheils Skizzen zu Inſtrumental-Compoſitionen, u. a. zu dem Quartett Op. 59 Nr. 1. Am Rande von S. 183 ſtehen die Worte „Schwann Mantel“: hatte vielleicht Beethoven im Schwan nach dem Eſſen ſeinen Mantel vergeſſen? S. 188 findet ſich die Anmerkung: „Nel Terzetto gegen das Ende immer mehr pianissimo“ mit ſo großen Buchſtaben, daß ſie der Beachtung nicht leicht entgehen konnten. Daß dieſe Inſtrumental-Skizzen wirklich in dieſes Skizzenbuch gehören und nicht vom Buchbinder irrthümlicherweiſe hineingebunden ſind, wird durch das gelegentliche Vorkommen kurzer Stellen, die zum letzten Finale der Oper gehören, bewieſen.

S. 204. „Beſtes tutti
Letztes beſtes tutti zu der Arie vom Graben“.

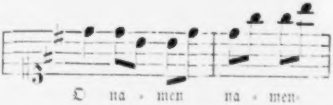
S. 205—6. Thema zu einem Marſche, der ſpäter nicht benutzt wurde, und ferner Skizzen „zu der Arie vom Graben“.

S. 207 geht Beethoven zu dem großen Quartett Nr. 16: „Er ſterbe!“ über; beim wirklichen Beginne jedoch ändert er ſeine Abſicht und wendet ſich zu Floreſtan's Arie zurück, deren erſte Strophe er vollſtändig ausſchreibt, mit einer Melodie, welche wenigſtens die Grundlage der ſchließlich angenommenen bildet, und mit Skizzen zu einer Begleitung.

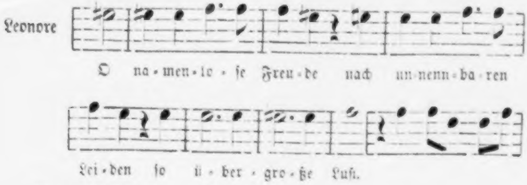
S. 208—226. Nachdem ihm nun Floreſtan's Arie aus dem Sinne, nimmt der Componiſt ernſtlich das große Quartett, die Rettungsſcene (Jahn 132—141) in Angriff. Die einzige wichtige Unterbrechung findet ſich S. 214, wo einigen Notenlinien die Worte „Zum Concert“ vorhergehen und zum Schluß folgende Worte ſtehen: Cadenza im Rondo colli stromenti di fiato sempre sostenen [sic], denen eine Notenpaſſage mit dem Zuſatze come una fantasia folgt.

S. 227. Dieſe Seite iſt beſonders intereſſant. Das Duett „o namenloſe Freude“ erſcheint hier zum erſten Male; die wohlbekannten erſten Tacte waren der „alten Oper“ entnommen (ſ. Nottebohm's Beethoveniana), wurden jedoch ohne Text hingeſchrieben, da Beethoven ſich noch nicht darüber entſchieden hatte, wie die Worte „O namenloſe Freude, mein Mann an meiner Bruſt“ einer Muſik angepaßt werden ſollten, welche für folgendes Versmaß componirt war: „Nie war ich ſo froh wie heute, niemals fühlt' ich dieſe Freude“. Der Gegenſtand wird fürerſt nicht über dieſe Seite hinaus fortgeſetzt; die beiden folgenden Seiten 228 und 229 ſind leer.

S. 230—237. Da die Grundgedanken zu dem Duett feſtgeſtellt waren, ſo iſt die nächſte Aufgabe in der Reihenfolge, die Erkennungsſcene zu entwerfen, welche zwiſchen dem Abgange von Pizarro und Rocco und dem Duett in der Mitte liegt. Es iſt die Stelle, welche gedruckt iſt bei Jahn im Anhange S. 192—94. Die Arbeit und Mühe, welche dieſe drei Seiten Recitativ dem Componiſten machten, kann nur nach einer Prüfung dieſer acht Seiten von Skizzen gebührend gewürdigt werden. Die ſceniſchen Bemerkungen: „Leonore noch ohne Bewußtſein“ u. ſ. w., wie ſie bei Jahn ſtehen, finden ſich hier alle vollſtändig. Auch ſchweift der Componiſt nicht von ſeiner Aufgabe ab — ſofern unſere Notizen richtig ſind — mit Ausnahme eines einzigen Beiſpiels. Es kam ihm nämlich am Ende von S. 234 in den Sinn, wie er die Worte „O namenloſe Freude“ der alten Melodie anpaſſen könne: er ſchickte eine Note vorher und theilte das Wort:



S. 238—242 enthalten zum Theil daſſelbe, hauptſächlich aber das Duett „o namenloſe Freude“. Ein ſpäter verworfener Gedanke erſcheint am Schluſſe von S. 240:


Leonore
O na - men - lo - ſe Freu - de nach un - nenn - ba - ren
Lei - den ſo ü - ber - gro - ße Luſt.

S. 243 iſt leer.

S. 244—287. Man muß ſich erinnern, daß in der urſprünglichen Geſtalt der Oper die Scenen des letzten Finale's ſämmtlich im Gefängniß ſpielten, und nicht, wie es 1814 von Treitſchke geändert wurde, im Hofe des Gefängniſſes — eine Aenderung zum Schlechteren, wie wir glauben. Jedenfalls kann nunmehr die ſehr wirkſame Stelle, welche das Finale eröffnet (Jahn S. 149—152), nicht geſpielt werden. Dieſe und das Urtheil über Pizarro (bei Jahn im Anhange), mit dem begleitenden Chore, füllt faſt ausſchließlich dieſe 44 Seiten.

S. 288—295 Schlußchor: „Preiſ't mit hoher Freude Gluth“, von welchem wir einige vorläufige Gedanken auf den vorhergehenden Seiten gefunden haben. In der Mitte dieſer Skizzen (S. 291) ſteht jene, in unſerm Texte (S. 278) mitgetheilte Bemerkung: „Am 2ten Juni“ u. ſ. w.

So waren die Skizzen bis an's Ende des urſprünglichen Textes geführt worden; doch waren ſie keineswegs beendigt. Neue Gedanken zu früheren Scenen und Zuſätze zum Texte gaben dem Componiſten noch viel zu thun.

S. 298—309 erſcheinen wiederum die letzten Scenen des Finales.

S. 310—319 iſt Floreſtan's Arie mit theils neuen, theils ſehr veränderten Melodien Gegenſtand der Skizzen.

S. 320. Hier wird das Melodrama — Rocco und Fidelio im Gefängniß — ſkizzirt; daſſelbe wurde jedoch nicht ausgearbeitet bis zum Jahre 1814.

S. 321—333, wiederum das Finale mit neuen Motiven zu den Worten: „Wer ein holdes Weib errungen, ſtimm' in unſern Jubel ein“.

S. 334—340. Hier iſt eine vollſtändig neue Arie ſkizzirt, welche erläutert wird durch zwei Bemerkungen, die Beethoven auf S. 344 geſchrieben hat, eine jener letzten 6 Seiten, die offenbar nicht an ihre richtige Stelle gebunden ſind. Dieſe Bemerkungen lauten: „Duetto mit Müller und Fidelio für ſich“, und „Arie für Fidelio, ein andrer Text der mit ihr einſtimmt“. Dieſer „andere Text“ füllt dieſe Seiten; und er iſt jener von dem Recitativ und der Arie, welche in Jahn's Ausgabe dem „Duett mit Müller und Fidelio“ folgen, nämlich das Recitativ „Ach brich noch nicht“, und die Arie „Komm, Hoffnung“.

S. 341—346. Dieſe verkehrt gebundenen Seiten enthalten Inſtrumentalſkizzen und Bemerkungen für die Oper, welche mit einigen Andeutungen zu Scenen des erſten Actes ſchließen. —

Der Theaterzettel bei Gelegenheit der erſten Aufführung lautete folgendermaßen:

K. auch K. K. pr. Schauſpiel a. d. Wien.

Neue Oper.

Heute Mittwoch den 2. November 1805
wird in dem k. auch k. k. priv. Schauſpielhaus an der Wien
gegeben
zum erſtenmal

Fidelio

oder

Die eheliche Liebe.

Eine Oper in 3 Akten. Frey nach dem Franzöſiſchen bearbeitet
von Joſeph Sonnleithner.
Die Muſik iſt von Ludwig van Beethoven.

Perſonen.

Don Fernando, Miniſter	Hr. Weinkopf.
Don Pizarro, Gouverneur eines Staatsgefängniſſes	Hr. Meier.
Floreſtan, ein Gefangener	Hr. Demmer.
Leonore, ſeine Gemahlin, unter dem Namen Fidelio	Dlle. Milder.
Rocco, Kerkermeiſter	Hr. Rothe.
Marzelline, ſeine Tochter	Dlle. Müller.
Jaquino, Pförtner	Hr. Caché.
Wachehauptmann	Hr. Meiſter.

Wache, Volk.

Die Handlung geht in einem ſpaniſchen Staatsgefängniſſe, einige Meilen von Sevilla vor.

Die Bücher ſind an der Kaſſe für 15 kr. zu haben.

Preiſe der Plätze.

	Fl.	kr.
Groſse Loge	10	—
Kleine Loge	4	30
Erſtes Parterre und erſte Gallerie	—	42
Erſtes Parterre und erſte Gallerie ein geſperrter Sitz	—	56
Zweite Gallerie	—	30
Zweite Gallerie ein geſperrter Sitz	—	42
Zweites Parterre und dritte Gallerie	—	24
Vierte Gallerie	—	12

Die Logen und geſperrten Sitze ſind bei dem Kaſſier des K. auch K. K. National-Theaters zu haben.

Der Anfang um halb 7 Uhr.

Der Wiener Correſpondent der Zeitung für die elegante Welt ſagte unterm 20. Mai 1806 Folgendes über Fidelio:

„Beethoven's Oper Fidelio erſchien neu umgearbeitet im Theater an der Wien. Die Umarbeitung beſteht in der Zuſammenziehung dreier in zwei Acte. Es iſt unbegreiflich, wie ſich der Compoſiteur entſchließen konnte, dieſes gehaltloſe Machwerk Sonnleithner's mit der ſchönen Muſik beleben zu wollen, und daher konnte — die niedrigen Kabalen des ehrenveſten — — — nicht mitgerechnet — der Effect des Ganzen unmöglich von der Art ſein, als ſich der Tonkünſtler wohl verſprochen haben mochte, da die Sinnloſigkeit der rezitirenden Stellen den ſchönen Eindruck der abgeſungenen ganz oder doch größtentheils verwiſchte. Es fehlt Hrn. B. gewiß nicht an hoher äſthetiſcher Einſicht in ſeine Kunſt, da er die in den zu behandelnden Worten liegende Empfindung vortrefflich auszudrücken verſteht, aber die Fähigkeit zur Ueberſicht und Beurtheilung des Textes in Hinſicht auf den Totaleffect ſcheint ihm ganz zu fehlen. Die Muſik iſt jedoch meiſterhaft, und B. zeigte, was er auf dieſer neu betretenen Bahn in der Zukunft wird leiſten können. Vorzüglich gefallen das erſte Duett und die zwei Quartetten. Die Ouvertüre hingegen mißfällt wegen der unaufhörlichen Diſſonanzen und des überladenen Geſchwirres der Geigen faſt durchgehends, und iſt mehr eine Künſtelei als wahre Kunſt. Mlle. Milder als verkleideter Fidelio ſingt die für ihre liebliche, obwohl wenig gebildete Stimme genau berechnete Partie recht brav; nur kann ſie zuletzt aus den Umarmungen ihres geretteten Gemahls ſich gar nicht loswinden. Auch Mlle. Müller that ihr Möglichſtes.“ — —

Dieſer Artikel wurde mit Ausnahme einzelner Stellen in der Wiener Theaterzeitung vom 22. October als „Gedanken über die Oper Fidelio“ wiederholt.

Eine ſehr ergötzliche Probe des Tadels bietet ein Brief in Kotzebue's Freimüthigem vom 11. Sept. (Nr. 152) über die Ouvertüre.

„Sie ſehen, daß noch immer franzöſiſche Neuigkeiten unſere Theater füllen, indeß unſere Dichter und Componiſten ruhen. Aber fürwahr, wenn einige unſerer neueſten Muſiktalente, beſonders Beethoven, ihren Weg fortgehen, ſo werden ſie wohl nie auf der Bühne glänzen. Vor Kurzem wurde die Ouvertüre zu ſeiner Oper Fidelio, die man nur einige Male aufgeführt hatte, im Augarten gegeben, und alle parteyloſen Muſikkenner und Freunde waren darüber vollkommen einig, daß ſo etwas Unzuſammenhängendes, Grelles, Verworrenes, das Ohr Empörendes ſchlechterdings noch nie in der Muſik geſchrieben worden ſey. Die ſchneidendſten Modulationen folgen aufeinander in wirklich gräßlicher Harmonie, und einige kleinliche Ideen, welche auch jeden Schein von Erhabenheit daraus entfernen, worunter z. B. ein Poſthornſolo gehört, das vermuthlich die Ankunft des Gouverneurs ankündigen ſoll!!! vollenden den unangenehmen, betäubenden Eindruck. Es ſind nicht Hrn. v. Beethovens nahe Freunde, die ſolche Dinge bewundern, vergöttern, ihre Anſicht Anderen gleichſam im Sturme aufdringen, mit neidiſchem Haſſe jedes andere Talent verfolgen und auf den Trümmern aller anderen Componiſten nur B—n einen Altar errichten möchten. Alles, was grade in den B.'ſchen Kunſtſchöpfungen offenbar nicht ſchön genannt werden kann, weil es dem gebildeten Schönheitsſinne durchaus widerſteht, wollen ſie unter die weitere Sphäre des Großen und Erhabenen bringen, als wenn nicht eben das wahre Große und Erhabene einfach und anſpruchslos wäre. Ref. hat ſchon oft genug ſeine Achtung gegen B'ns Genie und ſeine Liebe für einzelne ſehr ſchöne B.'ſche Inſtrumental-Compoſitionen zu erkennen gegeben, und er bedauert um ſo mehr, daß B—n ſo eigenſinnig grade dieſen Weg des Schwierigen, Grellen und Sonderbaren wandelt, der von der wahren Schönheit am ſicherſten entfernt. Dieſe klare Schönheit ohne Weichlichkeit, dieſe kräftige und doch nicht überladene Anwendung aller Inſtrumente, ein volles inneres Leben ohne erkünſtelte Spannung und Ueberſpannung ward in einer herrlichen Ouvertüre von Andreas Romberg ſichtbar, die der Beethoven'ſchen zum vollen Gegenſtücke dienen kann. Und doch ward ihr nicht der ganze Beifall, den ſie verdiente und ſonſt überall erhalten wird!"

Im Jahre 1870 iſt man anderer Meinung!

IX.

Nachträge zum erſten Bande.

Dem unveränderlichen Wohlwollen, welches Profeſſor Otto Jahn während der letzten zehn Jahre ſeines Lebens dem Verfaſſer dieſes Buches erzeigte, und dem tiefen und eingehenden Intereſſe, welches er an dem Fortſchreiten deſſelben, als einer authentiſchen Berichterſtattung über die Thatſachen in Beethoven's perſönlicher Lebensgeſchichte nahm, iſt der erſte Band in höherem Grade verpflichtet, als in den beiden Briefen hervortreten konnte, welche die Stelle der gewöhnlichen Vorrede einnehmen. Der Mangel war durch einen dritten Brief ausgeglichen worden, welcher indeß beim Drucke auf Jahn's ausdrücklichen Wunſch wegblieb. Das trauervolle Ereigniß, durch welches die muſikaliſche Welt ihren größten biographiſchen Schriftſteller, und mit ihm alle Hoffnung auf ein würdiges Gegenſtück zu dem Leben Mozart's durch eine Biographie von derſelben Meiſterhand verloren hat, geſtattet es uns nicht allein, ſondern gewährt uns eine Art von ſchmerzlicher Genugthuung, wenn wir den damals unterdrückten Zoll der Dankbarkeit hier nachtragen. „Wenn in meinem erſten Briefe,“ ſchrieb der Verfaſſer damals an den Ueberſetzer ſeines Buches, „jener Dank gegen Profeſſor Jahn, welcher ſeiner beſtändigen Güte und Liebenswürdigkeit gegen uns gebührt, nicht genügend ausgedrückt ſein ſollte, ſo muß der Fehler hier wieder gut gemacht werden. Von dem erſten Augenblicke unſerer perſönlichen Bekanntſchaft habe ich in ihm jederzeit einen Freund gefunden, an den ich mich um Hülfe und Rath bei meiner Aufgabe wenden konnte, und eine aufrichtige und lebendige Theilnahme. Da ich weiß, daß keine Arbeit über die Geſchichte Beethoven's, welche ich hervorzubringen im Stande bin, mir jemals eine entſprechende Erſtattung für die pecuniären Verluſte, welche mir durch dieſelbe erwachſen ſind, gewähren kann — gar nicht zu reden von der Mühe und den tauſend anderen mir auferlegten Opfern — ſo iſt es ja doch kein geringer Lohn für eine ſolche Aufgabe, daß ſie mir die Freundſchaft von Männern wie Jahn, Sonnleithner, Köchel und Anderen verſchafft hat, deren Billigung mir eine hinlängliche Garantie dafür bietet, daß mein Streben nach Erforſchung der Wahrheit nicht erfolglos geweſen iſt.“

Daß Jahn's freundliche Aufmerkſamkeit und Geſinnung unverändert bis zuletzt ſich gleich geblieben iſt, wird aus jener „Erklärung“ ſeines Neffen, Profeſſor Michaelis, in Betreff des Jahn'ſchen Nachlaſſes erſichtlich, die in der Allgemeinen Muſikal. Zeitung vom 10. Nov. 1869 zu leſen war, und in welcher es zum Schluſſe hieß:

„Als nun Jahn im Auguſt dieſes Jahres in Erwartung ſeines nahen Todes ſeine ſämmtlichen Papiere ordnete, beabſichtigte er jene Materialſammlungen [nämlich „einzelne Notizen, Abſchriften von Documenten, Ausſchnitte aus Zeitſchriften und dgl.“], da ſie doch in dieſer Geſtalt keinem andern nützen könnten, zu vernichten. Indeſſen geſtattete er mir ſchließlich die Aufbewahrung, und ging auf meinen Vorſchlag ein, da die Sammlungen bei mir ganz unbenutzt liegen würden, eine Benutzung von

Seiten Unberufener aber nicht ſtattfinden ſollte, den Herren Pohl und Thayer, wenn dieſe Werth darauf legen ſollten, die Haydn'ſchen und Beethoven'ſchen Materialien zu weiterem Gebrauch mitzutheilen."

Den beiden Profeſſoren Jahn und Michaelis gebührt demnach der Dank der Leſer dieſes Buches für viele und intereſſante Beiträge zu ihrer Kenntniß von Beethoven's Charakter und Lebensgeſchichte, die von dem erſtern aus der Unterhaltung mit glaubwürdigen, ſeitdem längſt verſtorbenen Zeugen aufgezeichnet oder ihm von ihnen in ihren eigenhändigen Aufzeichnungen übergeben worden ſind. Die meiſten der in dieſem Anhange mitgetheilten Documente ſind jener Quelle entnommen.

Es darf hinzugefügt werden, daß außer der Befriedigung, die natürlicherweiſe aus der Auffindung neuen und werthvollen Materiales zu dieſem Buche erwuchs, daſſelbe dem Verfaſſer die doppelte Freude gewährt hat, daß er in der Sammlung nichts gefunden hat, was irgend eine ſeiner früheren Schlußfolgerungen oder der von ihm ausgeſprochenen Meinungen zweifelhaft gemacht hätte, Vieles hingegen, was geeignet war dieſelben zu beſtätigen und zu befeſtigen.

Es bleibt nur übrig, an dieſer Stelle öffentlich die dankbare Anerkennung zu wiederholen, die der Verfaſſer ſchon perſönlich Herrn Profeſſor Michaelis für ſeine werthvolle Mittheilung ausgeſprochen hat. —

Zu Buch I, Kap. 4.

Den Notizen über Aufführungen der Bonner Hofkapelle zur Zeit Max Friedrich's (1761—84) wird in der Allg. Muſik. Zeitung (1870, S. 142) eine weitere hinzugefügt, welche durch den Namen des älteren Beethoven von Intereſſe iſt. Sie betrifft ein im Jahr 1770 aufgeführtes Oratorium, deſſen Textbuch folgenden Titel hat:

S. S. Cipriano e Giustina Martiri. Oratorio rappresentato alla Corte Elettorale per commando di S. A. E. E. di Colonia nella caresima
dell' Anno 1770.

Folgendes iſt das Perſonenverzeichniß:

Cipriano prima Mago, e poi penitente
Il Signor Christoph. Brandt.

S. Giustina Vergine
La Signora Anna Maria Salomon.

Eusebio Sacerdote Christiano occulto
Il Signor Ludov. van Beethoven.

Aglaide Giovane pagano amante di S. Giustina
La Signora Anna Jacobina Salomon.
Virtuosi di Capella di S. A. E. E. di Colonia.

Das dreiactige Stück zeigt durchaus den Zuſchnitt des nach dem Muſter der opera seria ausgebildeten italieniſchen Oratoriums. Zu bemerken iſt, daß von demſelben auch ein Textbuch mit franzöſiſchem Titel aus der Zeit Clemens Auguſt's (alſo vor 1761) exiſtirt (vgl. Bd. I. S. 310). Auch dort iſt weder Verfaſſer noch Componiſt angegeben.

Zu Buch II, Kap. 2.

Einen kleinen Beitrag zu der Jugendgeſchichte Johann's van Beethoven bietet das Textbuch eines im Jahre 1750 aufgeführten Stücks, mit folgendem Titel:

Ansberta a Sultano. Turcorum imperatore.
captum suum conjugem Bertulfum liberans.
Rev. et ser. Domino Clementi Augusto etc.
D. D. C. Musae Bonnenses
Ludis Autumnalibus
Anno 1750 Die 24 et 25 sept.
Bonnae Typis Haeredum Leonard. Rommerskirchen
Ser. prin. elect. Colon. Typographi Aulici.

Zu dem Syllabus Actorum findet ſich

Ex infima:
Joannes Beethoven Bonnensis Angelus
Amor Megaera Genius Orphei Musicus
Choreutes.

Der damals 10jährige Knabe war der einzige ex infima bei der Aufführung. Das Textbuch beſitzt Dr. Gehring in Bonn.

Zu Buch II, Kap. 2 und 3.

„Nach eigenhändigen Aufzeichnungen von Bernhard Maurer bei Profeſſor Fiſchhoff durch Wegeler.“ [1]

„Maurer kam 1777 im 20. Jahre als Violoncelliſt in die Kapelle in Bonn und ſah Beethoven, der damals das 7te Jahr erreichen ſollte —

---

[1] Derſelbe Maurer wurde bereits Bd. I, S. 54, 55 erwähnt.

1770 geboren. Er war ſchon als Kind in ſich gekehrt und ernſthaft, die gewöhnlichen Kinderſpiele waren nie ſeine Unterhaltung. Maurer ſang bei B.'s Vater mitunter Solfeggien, die dieſer nothdürftig begleitete; B. und ſein 5jähriger Bruder waren mitunter zugegen und hörten ruhig zu; daß Louis ſpiele wurde nicht erwähnt. In ſeinem 8ten Jahre nahm ihn der Hoforganiſt van der Eden in die Lehre, von ſeinen Fortſchritten erfuhr man nichts. Pfeiffer war damals beim Theater unter Großmann und Helmuth als Tenoriſt angeſtellt, ein fertiger Klavierſpieler und ausgezeichneter Oboiſt. (?) Er wurde erſucht, Louis Unterricht zu geben. Dazu wurde aber keine ordentliche Zeit feſtgeſetzt; oft wenn Pfeiffer mit B.'s Vater in einer Weinſchenke bis 11 oder 12 gezecht hatte, ging er mit ihm nach Hauſe, wo Louis im Bette lag und ſchlief; der Vater rüttelte ihn ungeſtüm auf, weinend ſammelte ſich der Knabe und ging ans Klavier, wo Pfeiffer bis zum frühen Morgen bei ihm ſitzen blieb, da er das ungewöhnliche Talent deſſelben erkannte; vielleicht brachte er ihm einige aus Kirnberger geſchöpfte Kenntniſſe bei. Nach einem Jahre mußte Pfeiffer Bonn verlaſſen und Louis konnte nun ruhig ſchlafen. Als er ſo weit war, daß er ſich mit Beifall vor Kennern hören laſſen konnte, lud ſein exaltirter Vater jeden ein, ſeinen Louis zu bewundern, der aber gegen jedes Lob gleichgültig blieb, ſich zurückzog und für ſich allein übte, am liebſten wenn der Vater nicht zu Hauſe war. So gingen die 70er Jahre vorüber, ohne daß man etwas beſonders von ihm erfuhr."

„Im Jahre 1780 lernte er Zambona kennen, welcher einige Jahre älter war, der ihn doch aufmerkſam machte, daß er außer Muſik nichts verſtehe, was zum geſelligen Leben gehöre, deßhalb ſei er ſo verdrießlich unter anderen Menſchen, könne nicht mitſprechen und ziehe ſich zurück, daß man ihn für einen Miſanthropen halte. Louis geſtand betroffen zu, daß ſeine Erziehung ſehr vernachläßigt ſei, aber in eine Pfarrſchule könne er doch nicht zurückkehren. Zambona unterrichtete ihn nun täglich, zuerſt in den ſogenannten Rudimenten im Auszuge der Lat. Grammatik. Louis machte ſo ſchnelle Fortſchritte, daß er in ſechs Wochen die Ciceroniſchen Briefe überſetzte und trieb ein Jahr das Lateiniſche. Dann trieb er mit ihm Logik nach Feder's deutſchem Compendium und etwas Franzöſiſch und Italieniſch, bis er Bonn verlaſſen mußte, um als Buchführer bei Bertoldi in Mühlheim einzutreten."

„Van der Eden blieb ſein einziger Lehrer im Generalbaß, als ein Siebziger ſchickte er den 11—12jährigen Louis an ſeiner Stelle die Meſſe und übrige Kirchenmuſik auf der Orgel zu begleiten. Er trat dabei auf eine ſo überraſchende Weiſe hervor, daß man denken mußte, er habe ſich abſichtlich zurückgehalten. Beim Präludiren zum Credo nahm er ein Thema aus dem Credo und bearbeitete es zum Erſtaunen des Orcheſters, ſo daß man ihn länger als üblich phantaſiren ließ. Von da an eröffnete ſich ſeine glänzende Laufbahn.“

„Um dieſe Zeit ſtarb der engliſche Geſandte am churfürſtlichen Hofe, Hr. v. Creſſener, welcher die Familie B.'s bei dem geringen Gehalte von 400 f. unterſtützt hatte. Louis componirte zu ſeinem Andenken eine Trauercantate, ſein erſter Verſuch im Componiren. Er übergab ſeine Partitur dem Capellmeiſter Luccheſi zur Durchſicht und bat ihm die Fehler zu verbeſſern. Luccheſi gab ſie ihm mit der Aeußerung zurück, er verſtehe ſie nicht und könne ſeinen Wunſch daher nicht erfüllen, wolle ſie aber aufführen laſſen. In der erſten Probe ſtaunte man über die Originalität der Compoſition, allein der Beifall war getheilt; nach mehreren Proben ſteigerte ſich derſelbe und ſie wurde mit allgemeinem Beifall aufgeführt.“

„Der Churfürſt Maximilian Franz ſchickte ihn nach Mainz zum Kapellmeiſter Sterkel, den er ſehr ſchätzte; dort ſchrieb er die ſchönen Clavier-Trios[1]), welche Simrock geſtochen hat; nachher ſchickte er ihn nach Wien, von wo er nie wieder nach Bonn zurückkam.“

In den Czerny'ſchen Notizen findet ſich folgende Bemerkung:

„Beethoven erzählte von der harten Behandlung ſeines Vaters und dem ſchlechten Unterrichte, und fügte dann hinzu: Aber ich hatte Talent zur Muſik.“

Einen ſehr bemerkenswerthen Beweis der Richtigkeit der S. 106—107 des erſten Bandes geäußerten Anſicht in Bezug auf die durch Johann van Beethoven vorgenommene Fälſchung des Alters ſeines Sohnes bietet folgendes Document, welches kürzlich in Köln aufgefunden und in der Kölner Zeitung (1870, 18. Dec.) abgedruckt worden iſt.

„AVERTISSEMENT.

Heut dato den 26ten Martii 1778 wird auf dem muſikaliſchen Akademieſaal in der Sternengaß der Churkölniſche Hoftenoriſt **BEETHOVEN** die Ehre haben zwey ſeiner Scholaren zu produciren; nämlich Madlle. Averdonc Hofaltiſtin, und ſein Söhngen von 6. Jahren. Erſtere wird mit verſchiedenen ſchönen Arien, letzterer mit verſchiedenen Clavier-Concerten und Trios die Ehre haben aufzuwarten, wo er allen hohen Herrſchaften ein völliges Vergnügen zu leiſten ſich ſchmeichelt, um je mehr da beyde zum größten Vergnügen des ganzen Hofes ſich hören zu laſſen die Gnade gehabt haben.

---

[1]) Dies iſt eine ſehr unerwartete Beſtätigung der Bd. I, S. 239, 240 ausgeſprochenen Meinung

Der Anfang iſt Abends um 5. Uhr.

Die Billets ſind auf erſagtem muſikaliſchen Akademieſaal, auch bey Hrn. Claren auf der Bach im Mühlenſtein zu haben."

Zu Buch II, Kap. 6.

„Beethoven erzählte Czerny, daß er Mozart habe ſpielen hören; er habe ein feines, aber zerhacktes Spiel gehabt, kein Legato, in dem B. zuerſt bewundrungswürdig war, der das Pianoforte wie eine Orgel behandelte."

Zu Buch II, Kap. 11.

Zu den Documenten, welche ſich auf Beethoven's Abreiſe von Bonn im Jahre 1792 beziehen, iſt kürzlich noch ein Stammbuch hinzugekommen, deſſen Inhalt Nottebohm in der Allgemeinen Muſikaliſchen Zeitung von 1871, Nr. 5 mitgetheilt hat und zu welchem in Nr. 17 deſſelben Jahrgangs noch einige Nachträge gegeben wurden. Nach demſelben war Beethoven am 1. November 1792 noch in Bonn, hat alſo nach Vergleichung mit des Verfaſſers Angabe (S. 229) ſeine Heimath am 2. oder 3. November verlaſſen. „Freund Koch," ſagt Nottebohm, indem er das Buch beſchreibt, „hat das Buch vorn mit einer Zeichnung geziert. Die keineswegs meiſterhafte Zeichnung ſtellt einen Wald dar. In der Mitte ſteht: „meinen Freunden", am unteren Rande: „Ludwig Beethoven", oben zeigt ſich ein Kopf und daneben meinen wir eine vorgebückte Figur zu ſehen, an anderen Orten ſtehen die Namen „Degenhardt" und „Koch". Wir werden dieſe Namen ſpäter wiederfinden. Das ganze Bild überzeugt uns, daß in dem geſelligen Kreiſe, in dem ſich Beethoven bewegte, Scherz nicht ausgeſchloſſen war. Im Buche ſelbſt werden wir auch Ernſt und ausgeſprochenem Leid begegnen."

Unter den Namen derer, welche einen Denkſpruch in das Stammbuch des ſcheidenden Freundes ſchrieben, begegnen uns größtentheils ſolche, die aus den Notizen Wegeler's und aus des Verfaſſers erſtem Bande bekannt ſind, daneben einige, denen wir hier zum erſten und einzigen Male begegnen. Außer Graf Waldſtein, deſſen Bd. I. S. 229 mitgetheilte Worte ſich in dem Stammbuche finden, haben ſich in demſelben durch Gedichte und Denkſprüche verewigt: Wittwe Koch, die Beſitzerin des Wirthshauſes am Markte (Bd. I. S. 218), Mariane Koch und Beethoven's Freund Koch, vermuthlich die Kinder der erſtgenannten, ſodann Malchus (Privatſecretär des öſtreichiſchen Geſandten nach Weg. S. 58), Richter (Hofchirurg), Joh. Joſ. Eichhoff (urſprünglich churfürſtlicher Mundkoch, ſpäter Rheinſchifffahrtsdirector und auch in den Fiſcher'ſchen Mittheilungen unter Beethoven's Freunden genannt, I. S. 336), Degenhart (für ihn ſchrieb Beethoven ein Flötenduett, I. S. 233), Heinr. Struve aus Regensburg „in Ruſſiſch Kaiſerl. Dienſten", J. J. Crevelt (Arzt, vgl. Weg. S. 58), P. J. Eilender (Sacriſtan an der churfürſtl. Hofcapelle, ebenfalls von Fiſcher als nachmaliger Notar in Bonn aufgeführt), Klemmer (als Unterbereiter in der churf. Reitbahn aufgeführt), ſowie endlich Eleonore von Breuning und Ed. Breuning. In dem Spruche des letztgenannten ſcheint auf eine projectirte Reiſe Beethoven's nach England angeſpielt zu werden. Beſtimmt tritt die Annahme auf, daß Beethoven nach Vollendung ſeiner Studien nach Bonn zurückkehren werde. Manche ſonſt bekannte Namen, die man vermißt, waren wohl urſprünglich vorhanden, da nach Nottebohm der zerriſſene Zuſtand des Buches nicht für urſprüngliche Vollſtändigkeit bürgt. Unſere Kenntniß von dem Kreiſe von Bekannten, in welchem Beethoven in Bonn ſich bewegte, wird jedenfalls durch die neue Entdeckung in erwünſchter Weiſe vermehrt. „Das Stammbuch befindet ſich jetzt im Beſitze der Hofbibliothek in Wien."

Zu B. II. Kap. 12 iſt der im Anh. 2 mitgetheilte Auszug aus der Hamburger „Zeitung für Geſangvereine und Liedertafeln" zu vergleichen.

Zu Buch III. Kap. 1.

Was aus Johann Schenk's handſchriftlicher Selbſtbiographie geworden iſt, iſt unbekannt. Sie befand ſich in der Sammlung von Fuchs und wurde zum Glück damals von Jahn eingeſehen, welcher den auf Beethoven bezüglichen Theil daraus abſchrieb. Die weſentlichen Theile laſſen wir hier folgen, ſogar ohne die auffallenden Irrthümer in den Daten zu ändern, die an ihrer Stelle corrigirt ſind (vgl. Bd. I. S. 261. 262).

Aus Schenk's Selbſtbiographie.

„1792 geruheten S. K. Hoheit Erzherzog Maximilian, Churfürſt von Cölln, ſeinen Schüzling Louis van Beethoven nach Wien zu geben, um bei Joſef Haydn die muſikaliſche Kompoſition zu lernen. Gegen Ende Juli [?] gab mir Abbé Gelinek Kenntniß, daß er mit einem jungen Menſchen in Bekanntſchaft getretten ſeye, der auf dem P. F. eine ſeltene Virtuoſität bewährt und ſeit Mozart nicht wieder gehört habe. Inmittelſt erklärte er ſich, daß Beethoven ſchon vor mehr als 6 Monaten von Haydn die Lehre des Contrapunktes hat angefangen und noch immer bei der erſten Uebung ſich verweile; und daß auch Se. Excellenz Baron van Swieten ihm das Studium des Contrapunktes ernſtlich empfehle und öfter in Frage geſtellt, wie weit er ſchon in ſeiner Lehre fortgeſchritten ſeye? Zufolge deſſen mehrmalendem Anregen und ſo auch noch immer auf der erſten Stufe ſeines Unterrichtes zu ſein, erzeugte in dem wißbegierigen Lehrling ein Mißbehagen, daß er an ſeinen Freund oft laut werden ließ. Gelinek, dem dieſe leidige Gemüthsſtimmung nah zu Herzen ging, ſtellte mich in Frage: ob ich wohl geneigt wäre, ſeinen Freund im Studium des Contrapunktes behülflich wolle ſein. Nach beſagter Erklärung verlangte mich mit ſelbigem bald in nähere Bekanntſchaft zu tretten. Nun war ein Tag beſtimmt, an welchem ich Beethoven in der Wohnung Gelineks ſehen und auf dem P. F. hören werde. Nun habe ich dieſen itzt ſo hoch berühmten Tonſetzer zum erſten Male geſehen — und auch gehört. Nachdem die gewöhnlichen Höflichkeitsbezeugungen vorüber waren, erboth er ſich auf dem Pianoforte zu phantaſiren. Er wollte, daß ich zunächſt ſeiner ſitzen ſollte. Nach einigen Anklängen und gleichſam hingeworfenen Figuren, die er unbedeutſam ſo dahingleiten ließ, entſchleierte der ſelbſtſchaffende Genius ſo nach und nach ſein tiefempfundenes Seelengemälde. Von den Schönheiten der mannigfaltigen Motive, die er klar und mit überreicher Anmuth ſo lieblich zu verweben wußte, war mein Ohr zur beſtändigen Aufmerkſamkeit gereitzt, und mit Luſt überließ ſich mein Herz dem empfangenen Eindrucke, während er ſich ganz ſeiner Einbildungskraft dahingegeben, verließ er allgemach den Zauber ſeiner Klänge und mit dem Feuer der Jugend trat er kühn (um heftige Leidenſchaften auszudrücken) in weitentfernte Tonleitern. In dieſen erſchütternden Aufregungen wurde mein Empfindungsvermögen ſehr getroffen. Nun begann er unter mancherlei Wendungen, mittelſt gefälliges Moduliren, bis zu himmliſchen Melodien hinzugleiten; jenen hohen Ideen, die man oft in ſeinen

Werken häufig vorfindet. Nachdem der Künſtler ſeine Virtuoſität ſo meiſterhaft beurkundet, verändert er die ſüßen Klänge in traurig wehmüthige, ſodann in zärtlich rührende Effecte, dieſelben wieder in freudige bis zur ſcherzenden Tändeley. Jeder dieſer Figuren gab er einen beſtimmten Character, und trugen das Gepräge leidenſchaftlicher Empfindung, in denen er das eigene ſelbſtempfundene rein ausſprach. Weder matte Wiederholungen noch gehaltloſe Zuſammenraffung vielerlei Gedanken, welche gar nicht ſich zuſammenpaſſen, noch viel weniger kraftloſe Zergliederungen durch fortwährendes Arpeggiren (worüber das Gefühl des Hörers ein Schlummer überſchleicht) konnte man gewahren. In der Ausführung dieſer Phantaſie herrſchte die größte Richtigkeit. Es war ein heller Tag, ein volles Licht. Mehr als eine halbe Stunde war verſtrichen, als der Beherrſcher ſeiner Töne die Claviatur verließ. Dieſe unvergeßliche Fantaſie, mit der er das Ohr und das Herz zu feſſeln und den Geſchmack zu reitzen wußte, lebt noch friſch in meiner Seele.“

„Den darauf folgenden Tag war es mein erſtes, dieſem noch unbekannten Künſtler, der ſeine Meiſterſchaft ſo hoch bewährte, meinen erſten Beſuch zu machen. Auf ſeinem Schreibpulte fand ich einige Sätze von der erſten Uebung des Contrapunktes vor mir liegen. Nach kurzer Ueberſicht gewahrte ich bei jeder Tonart (ſo kurzen Inhalts ſie auch war) etwelche Fehler. In Rückſicht deſſen haben ſich die oben erwähnten Aeußerungen Gelineks wahrhaft befunden. Da ich nun gewiß war, daß mein Lehrling mit den vorläufigen Regeln des Contrapunktes unbekannt war, ſo gab ich ihm das allbekannte Lehrbuch von Joſef Fux, **Gradus ad Parnassum**, zur Ueberſicht der weiter folgenden Uebungen. Joſ. Haydn, der gegen Ende des vorhergehenden Jahres von London nach Wien zurückgekommen, war befliſſen ſeine Muße auf neue Compoſitionen großer Meiſterwerke zu verwenden. In dieſem rühmlichen Beſtreben iſt zu erachten, daß ſich Haydn mit der Lehre der Grammatik nicht ſo leicht befaſſen konnte. Nun war mir's ernſtlich angelegen, deſſen wißbegierigen (?) Mitgehülfe zu werden. Bevor ich aber meine Lehre angefangen, machte ich ihm bemerkbar, daß unſer beiderſeitiges Zuſammenwirken ſtets geheim gehalten werde. In Beziehung deſſen empfahl ich ihm, jeden Satz, den ich durch meine Hand verbeſſert, wieder abzuſchreiben, damit bei jeder Vorzeigung Haydn keine fremde Hand gewahren könne. Nach einem Jahr kam Beethoven mit Gelinek in Unfrieden, deſſen Urſache mir entfallen iſt. Doch ſcheint mir, daß beide ſelbſt Veranlaſſung gaben. Zufolge ihrer

Uneinigkeit war Gelinek erboßt und offenbarte mein Geheimhalten. Beethoven und ſeine Brüder machten ſelbſt kein Geheimniß mehr daraus.“

„1792 [?] Anfang Auguſt habe ich bei meinem guten Louis das ehrenvolle Lehramt angetretten und bis zu Ende Mai 1793 ununterbrochen fortgeſetzt, als er eben den doppelten Contrapunkt in Octav vollendet hatte und ſich nach Eiſenſtadt begeben. Wenn S. K. Hoheit ſeinen Schützling gleich zu Albrechtsbergers Leitung hingegeben hätte, ſo wäre ſein Studium nie unterbrochen und ganz vollendet worden.“

[Hier folgt eine Stelle, die ſpäter durchſtrichen worden iſt, worin Schenk Gründe anführt, aus welchen er zweifle, daß Beethoven Studien bei Albrechtsberger gemacht habe, und welche ſo endigt: „Vielmehr geſtand er mir, daß er ſich zu Hrn. Salieri, K. K. Hofcapellmeiſter hingegeben, um in der Compoſizion im freyen Styl Unterricht zu nehmen“].

„Ungefähr nach halbem May that er mir zu wiſſen, daß er mit Haydn ſich bald nach Eiſenſtadt begeben werde und daſelbſt bis Anfangs Winter da verweilen werde; den Tag der Abreiſe wiſſe er noch nicht. Anfangs Juni kam ich zur gewöhnlichen Stunde wieder — allein mein guter Louis war nicht mehr zu ſehen.“

[Hier folgt das Bd. I. S. 262 mitgetheilte Billet.]

„Geſchrieben im Sommer 1830.“

„Schenk fand Beethoven im Generalbaß noch ſehr unerfahren, wie er ſagte.“ (Grillparzer an Jahn.)

„Schenk wollte ſeine letzten 100 fl. Note an B.'s Händel wenden.“ (Fuchs an denſelben.)

„Czerny's Vater begegnete Gelinek in großer Parüre. Cz. „Wohin?“ Gel. „Ich ſoll mit einem jungen Klavierſpieler, der erſt gekommen iſt, mich meſſen; den will ich verarbeiten.“ Nach einigen Tagen ſieht er ihn wieder. Cz. „Nun, wie war's?“ Gel. „Ach, das iſt kein Menſch, das iſt ein Teufel; der ſpielt mich und uns alle todt. Und wie er phantaſirt!“ (Czerny an Jahn.)

Zu Buch III, Kap. 3.

Subſcribentenverzeichniß zu Beethoven's Trios Op. 1.

Mr. Franz d'Adlersheim
Mlle. Bab. d'Almarsy
Le comte d'Appony 6 Ex.
La Bar. d'Arnstein
Mde. d'Arnstein
Mdlle. d'Arnstein
Le Baron de Baaden
La Comtesse Bassewitz
Le General Belleznayn
La Bar. de Benzel
Le Comte George Berenzi
Le Baron de Braun
Mr. de Braun
Mr. Jos. Breindel 2 Ex.
Mr. Bridi
Le Comte Browne 2 Ex.
La Comtesse Browne
La Comtesse Brunswick
Mdlle. Charlotte Chevassieux
La Comtesse Chominska
S. E. le Comte Csaky, vice-chancellier d'Hongrie
Le Major de Cuhn
Le Comte Czernin 2 Ex.
La Comtesse Ant. Czirasky
La Comtesse Dalton 2 Ex.
Le Comte Franç. Dietrichstein
Le Comte Maurice Dietrichstein
La Comtesse d'Erdödy, née Comtesse Herberstein
S. E. le Comte Jos. Erdödy 3 Ex.
Le Prince Nic. Esterhazy 3 Ex.
La Comtesse Jos. Esterhazy
Mr. de Franck
La Comtesse Fries 2 Ex.
Le Landgrave Fürstenberg
Le Marquis de Gavre
Lady Gilford, née Comtesse Thun
Le Prince Grassalkowitz 3 Ex.
Le Conseiller de Greiner
La Comtesse Hallberg, née Comtesse Lichnowsky 2 Ex.
Le General Comte Louis Harrach
La Comtesse Ernst Harrach née Comtesse Dietrichstein
Le Comte de Hardenberg, envoyé de Hannover
La Comtesse Hatzfeld, née Comtesse Zicrotin 2 Ex.
Le Comte de Haugwitz
Mr. de Held
Le Comte de Herberstein Moltke
Mlle. de Henickstein
La Comtesse Ernst Hoyos
Mr. Paul Hülff à l'Academie du Genie
Le Comte Etienne Illeshazy
S. E. la Comtesse de Kageneck
La Comtesse Karoly née Comtesse Waldstein
S. E. Le Comte Keglevics
La Comtesse Kinsky, née Comtesse Dietrichstein 3 Ex.
Le Comte Kunigl
Mdlle. Kurzbeck. 2 Ex.
La Baronne de Lang
Le Prince Lichnowsky 20 Ex.
La Princesse Lichnowsky, née Comtesse Thun 3 Ex.

Le Comte Maurice Lichnowsky 2 Ex.
La Comtesse Hen. Lichnowsky 2 Ex.
Le Prince Charles de Liechtenstein
Le Prince S. W. de Liechtenstein
La Princesse Liechtenstein, née Comtesse Manderscheid
La Princesse Liechtenstein, née Comtesse Fürstenberg
La Princesse Antoinette Liechtenstein
Le Prince de Ligne
Mr. de Lischka 12 Ex.
Mlle. Ther. de Lischka
Le Prince Lobkowitz
Lord Longford 6 Ex.
S. E. la Bar. de Margelik
Le Comte Marschall
Mr. Mentzl 2 Ex.
S. E. la Comtesse Metternich
Mde. de Nevery
S. E. le Comte Ogynsky
Le Bar. Ladis. Orezy
Le Prince de Paar
S. E. le Comte Palffy, Chancellier d'Hongrie
S. E. la Comtesse Pergern, née Comtesse Groschlag
Le Bar. de Podmaniczky 4 Ex.
Le Prince de Poniatowsky
La Bar. de Puffendorf
S. E. le Comte Rasoumoffsky, Embassadeur de Russia
S. E. la Comtesse Rasoumoffsky, née Comtesse Thun 2 Ex.
Mde. de Riez 3 Ex.
Le Comte de Salmour
La Comtesse Sauer, née Heissenstein
Mr. Saunders 2 Ex.
Mr. de Schönfeld, Seigneur de Tarnova
Mde. de Schönfeld
Le Prince Schwarzenberg
La Princesse Schwarzenberg, née Princesse d'Aremberg 3 Ex.
La Princesse Schwarzenberg, Douairière
Mde. de Schwingenschuh
Mr. de Scio
La Bar. de Sebottendorf
Mr. de Selliers
Mr. de Siche, pour Troppau 6 Ex.
Le Bar. de Specht
Mlle. Ther. de Stettner
Le Bar. de Stroganof 6 Ex.
Mde. Stuard
S. E. le Baron van Swieten 3 Ex.
Le Comte Rodolphe de Taaffe 10 Ex.
Lord Templetown 2 Ex.
Mr. Jean Thaut
S. E. Le Comte de Thun
S. E. la Comtesse de Thunn, née Comtesse d'Uhlefeld 2 Ex.
S. E. la Comtesse de Thunn, née Comtesse Kollowrath pour Prague 22 Ex.
La Comtesse Tischkiewitz, née Princesse Poniatowsky
Le Prince Troubetzkoi
Mde. de Tschoffen
Le Comte Vaudreuil

Mde. de Wambold, née de Hangraben

Le Comte Michel Wielhorsky

Le Bar. Raym. de Wetzlar 3 Ex.

Le Comte Rodolphe Wrbna 3 Ex.

S. A. S. la Princesse de Würtemberg, née Princesse Czartoriska

Le Bar. Jos. Zois

Mr. Nic. de Zorcovics

La Comtesse Zich, née Comtesse Palffy.

Druck von G. Pätz in Naumburg a/S.

Beethoven's Leben.

Ludwig van Beethoven's Leben.

Von

Alexander Wheelock Thayer.

Nach dem Original-Manuſcript deutſch bearbeitet.

Dritter Band.

Berlin, 1879.
W. Weber.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Inhaltsverzeichniss des dritten Bandes.

Fünftes Buch.

Beethoven auf der Höhe ſeines Schaffens.

2. Von der Wiederholung des Fidelio bis zum Jahre 1816.

Seite

1. Das Jahr 1807. Getäuſchte Erwartungen. Subſcriptions- und Liebhaberconcerte. Ouvertüre zu Coriolan. Meſſe in C. Symphonie in C moll . . . 3
2. Das Jahr 1808. Beethoven's Bruder Johann. Pläne zu neuen Opern. Die Paſtoralſymphonie. Die Chorphantaſie. Beethoven's Würdigung in Wien . . . 29
3. Das Jahr 1809. Berufung nach Caſſel und ihre Folgen. Belagerung Wiens. Seyfried's Studien. Neue Werke . . . 65
4. Rückblick auf die Jahre 1807—9 . . . 99
5. Das Jahr 1810. Abnahme der Productivität. Die Muſik zu Egmont. Die Familie Birkenſtock; Bettina Brentano. Beethoven's Heirathsplan . . . 133
6. Das Jahr 1811. Neues Aufleben; das B dur-Trio. Arbeiten für das Theater in Peſth; andere Opern-Projecte. Thereſe Malfatti. Badeaufenthalt in Teplitz . . . 162
7. Das Jahr 1812. Beethoven's Einkommen. Beziehungen zu Erzherzog Rudolph, zu Varena in Graz u. a. Zweiter Aufenthalt in Teplitz; Beethoven und Göthe; Amalie Sebald. Beethoven in Linz. J. N. Mälzel . . . 186
8. Das Jahr 1813. Mißliche Umſtände und trübe Stimmungen. Beziehungen zu Graz. Reiſepläne mit Mälzel. Wellington's Sieg bei Vittoria . . . 228
9. Das Jahr 1814. Neue Erfolge. Wiederaufnahme und neue Bearbeitung des Fidelio. Bekanntſchaft mit Schindler, Moſcheles, Weißenbach; Streit mit Mälzel. Ehren aus Anlaß des Wiener Congreſſes; „der glorreiche Augenblick" . . . 264
10. Das Jahr 1815. Neue Opernprojecte. Beethoven vor den Fürſten des Wiener Congreſſes. Neate; Beziehungen zu England. Tod des Bruders und Vormundſchaft über den Neffen . . . 324
11. Das Jahr 1816. Die Vormundſchaft über den Neffen; Giannataſio del Rio. Beethoven's Werke in London; Birchall; Neate. Neue Compoſitionen, Aufführungen, perſönliche Beziehungen . . . 368

Anhang.

Seite
I. Beethoven's Liebesbrief (Zu S. 19) 427
II. Eine Kritik der Sinfonia Eroica (Zu S. 24) 437
III. Zu S. 34 (Die Aufführung von Haydn's Schöpfung 442
IV. Briefwechſel mit Thomſon 444
V. Die Briefe und Mittheilungen von Bettina von Arnim 453
VI. Zu S. 179 u. 212 (Amalie Sebald) 463
VII. Beethoven'ſche Documente gegen Mälzel. Die erſten Aufführungen von „Chriſtus am Oelberge" und „Wellington's Sieg" in London 465
VIII. Briefe in Bezug auf das Jahrgehalt von Kinsky und Lobkowitz . 476
IX. Die Correſpondenz mit Steiner und Haslinger 487
X. Beethoven's Freund Amenda 503
XI. Das Vermögen Carl's v. Beethoven 506
XII. Berichtigungen und Zuſätze zum zweiten Bande 511
XIII. Zuſätze zum gegenwärtigen Bande 515

Fünftes Buch.

Beethoven auf der Höhe ſeines Schaffens.

2. Von der Wiederholung des Fidelio bis zum Jahre 1816.

Erſtes Kapitel.

Das Jahr 1807. Getäuſchte Erwartungen. Subſcriptions- und Liebhaberconcerte. Ouvertüre zu Coriolan. Meſſe in C. Symphonie in C moll.

Ein Proceß über den Beſitz der beiden Hoftheater und des Theaters an der Wien veranlaßte längere gerichtliche Unterſuchungen, welche im September 1806 von dem zuſtändigen Gerichtshofe zu Ungunſten der bisherigen Directoren entſchieden wurden. In Folge deſſen wurden dieſelben genöthigt, zu Ende des Jahres von ihrer Stellung zurückzutreten.

Peter Freiherr von Braun beſchloß ſeine zwölfjährige Verwaltung mit einem Rundſchreiben an diejenigen, welche noch jüngſt ſeine Untergebenen geweſen waren, datirt vom 28. December. Er wünſcht ihnen darin ein herzliches Lebewohl und ſagt dann weiter: „Ich habe mit allerhöchſter Bewilligung die Vice-Direction der K. K. Hoftheater an eine Geſellſchaft folgender Cavaliere übertragen, als an die (P. T.) Herrn Herrn Fürſten von Lobkowitz, Schwarzenberg und Eſterhazy, und die Herrn Grafen Eſterhazy, Lodron, Ferdinand Palffy, Stephan Zichy und Niklas Eſterhazy.“

Für Beethoven bot dieſer Wechſel, wie begreiflich, eine ſehr hoffnungsreiche Ausſicht auf eine Verbeſſerung ſeiner eigenen Beziehungen zum Theater. Er richtete unmittelbar darauf, zufolge eines von Lobkowitz ihm gegebenen Winkes, an die neuen Directoren ein Geſuch und machte ihnen Anerbietungen zum Zwecke der Erlangung eines dauernden Engagements in ihrem Dienſte mit einem feſten Gehalte. Dieſes Schreiben, welches Aloys Fuchs in Schmidt's Wiener Muſikzeitung vom 1. Juli 1847 nach dem Original veröffentlicht hat, lautete folgendermaßen:

„Löbliche k. k. Hof-Theatral-Direktion!

Unterzeichneter darf ſich zwar ſchmeicheln, während der Zeit ſeines bisherigen Aufenthalts in Wien ſich ſowohl bei dem hohen Adel als auch bei dem übrigen Publikum einige Gunſt und Beifall erworben, wie auch eine ehrenvolle Aufnahme ſeiner Werke im In- und Auslande gefunden zu haben.

Bei allen dem hatte er mit Schwierigkeiten aller Art zu kämpfen und war bisher nicht ſo glücklich, ſich hier eine Lage zu begründen, die ſeinem Wunſche, ganz der Kunſt zu leben, ſeine Talente zu noch höheren Graden der Vollkommenheit, die das Ziel eines jeden wahren Künſtlers ſein muß, zu entwickeln und die bisher blos zufälligen Vortheile für eine unabhängige Zukunft zu ſichern, entſprochen hätte.

Da überhaupt dem Unterzeichneten von jeher nicht ſo ſehr Broderwerb, als vielmehr das Intereſſe der Kunſt, die Veredlung des Geſchmacks und der Schwung ſeines Genius nach höheren Idealen und nach Vollendung zum Leitfaden auf ſeiner Bahn diente, ſo konnte es nicht fehlen, daß er oft den Gewinn und ſeine Vortheile der Muſe zum Opfer brachte. Nichtsdeſtoweniger erwarben ihm Werke dieſer Art einen Ruf im fernen Auslande, der ihm an mehreren anſehnlichen Orten die günſtigſte Aufnahme und ein ſeinen Talenten und Vortheilen angemeſſenes Loos verbürgt.

Demungeachtet kann Unterzeichneter nicht verhehlen, daß die vielen hier vollbrachten Jahre, die unter Hohen und Niederen genoſſene Gunſt und Beifall, der Wunſch, jene Erwartungen, die er bisher zu erregen das Glück hatte, ganz in Erfüllung zu bringen, und er darf es ſagen, auch der Patriotismus eines Deutſchen ihm den hieſigen Ort gegen jeden andern ſchätzungs- und wünſchenswerther machen.

Er kann daher nicht umhin, ehe er ſeinen Entſchluß, dieſen ihm werthen Aufenthalt zu verlaſſen, in Erfüllung ſetzt, dem Winke zu folgen, den ihm Se. Durchlaucht, der regierende Hr. Fürſt von Lobkowitz, zu geben die Güte hatte, indem er äußerte, Eine löbliche Theatral-Direktion wäre nicht abgeneigt, den Unterzeichneten unter angemeſſenen Bedingungen für den Dienſt der ihr unterſtehenden Theater zu engagiren und deſſen ferneren Aufenthalt mit einer anſtändigen, der Ausübung ſeiner Talente günſtigeren Exiſtenz zu fixiren. Da dieſe Aeußerung mit des Unterzeichneten Wünſchen vollkommen übereinſtimmt; ſo nimmt ſich derſelbe die Freiheit, ſowohl ſeine Bereitwilligkeit zu dieſem Engagement, als auch folgende

Bedingungen zur beliebigen Annahme der löblichen Direktion geziemendſt vorzulegen:

1. Macht ſich derſelbe anheiſchig und verbindlich, jährlich wenigſtens eine große Oper, die gemeinſchaftlich durch die löbliche Direktion und durch den Unterzeichneten gewählt würde, zu komponiren; dagegen verlangt er eine fixe Beſoldung von jährlichen 2400 fl. nebſt der freien Einnahme zu ſeinem Vortheile bei der dritten Vorſtellung jeder ſolchen Oper.

2. Macht ſich derſelbe anheiſchig, jährlich eine kleine Operette oder ein Divertiſſement, Chöre oder Gelegenheitsſtücke nach Verlangen und Bedarf der löblichen Direktion unentgeltlich zu liefern, doch hegt er das Zutrauen, daß die löbliche Direktion keinen Anſtand nehmen werde, ihm für derlei beſondere Arbeiten allenfalls einen Tag im Jahre zu einer Benefice-Akademie in einem der Theatergebäude zu gewähren.

Wenn man bedenkt, welchen Kraft- und Zeitaufwand die Verfertigung einer Oper fordert, da ſie jede andere Geiſtesanſtrengung ſchlechterdings ausſchließt, wenn man ferner bedenkt, wie in andern Orten, wo dem Autor und ſeiner Familie ein Antheil an der jedesmaligen Einnahme jeder Vorſtellung zugeſtanden wird, ein einziges gelungenes Werk das ganze Glück des Autors auf einmal gegründet; wenn man ferner bedenkt, wie wenig Vortheil der nachtheilige Geld-Cours und die hohen Preiſe aller Bedürfniſſe dem hieſigen Künſtler, dem übrigens auch das Ausland offen ſteht, gewähret, ſo kann man obige Bedingung gewiß nicht übertrieben oder unmäßig finden.

Für jeden Fall aber, die löbliche Direktion mag den gegenwärtigen Antrag beſtätigen und annehmen oder nicht: ſo füget Unterzeichneter noch die Bitte bei, ihm einen Tag zur muſikaliſchen Akademie in einem der Theatergebäude zu geſtatten, denn im Falle der Annahme ſeines Antrages hätte Unterzeichneter ſeine Zeit und Kräfte ſogleich zur Verfertigung der Oper nöthig und könnte alſo nicht für anderweitigen Gewinn arbeiten. Im Falle der Nichtannahme des gegenwärtigen Antrages aber würde derſelbe, da ohnehin die im vorigen Jahre ihm bewilligte Akademie wegen verſchiedenen eingetretenen Hinderniſſen nicht zu Stande kam, die nunmehrige Erfüllung des vorjährigen Verſprechens als das letzte Merkmal der bisherigen hohen Gunſt anſehen, und bittet im erſten Falle, den Tag an Maria Verkündigung, in dem zweiten Falle aber einen Tag in den bevorſtehenden Weihnachtsferien dazu zu beſtimmen.

Wien, 1807. Ludwig van Beethoven m. p."

Keine von den hier ausgeſprochenen Bitten wurde unmittelbar, eine nur mittelbar erfüllt. Eben ſo wenig iſt es bekannt, daß dem Bittſteller irgend eine förmliche ſchriftliche Antwort zu Theil geworden wäre. Die Urſache hiervon hat man ſeltſamer Weiſe in einem alten Grolle finden wollen, welchen Graf Palffy, der Director des deutſchen Schauſpiels, gegen Beethoven hegte; das wirkliche Vorhandenſein eines ſolchen iſt lediglich Vermuthung. Es iſt aber auch gar nicht nöthig, ſo weit zu gehen, um die Urſache zu finden. Die zunehmende Schwerhörigkeit des Componiſten, ſeine Gewohnheit, ſeine Arbeiten zu verzögern, und insbeſondere ſeine oft erfahrene Unfähigkeit, mit dem Orcheſter und den Sängern Frieden zu halten, alles dieſes war den neuen Directoren wohl bekannt; und welche perſönlichen Wünſche ſie auch hegen mochten, es wäre unter dieſen Umſtänden ein nicht gerechtfertigtes Wagniß geweſen, ihn dauernd an ein Inſtitut zu feſſeln, für deſſen glückliches Gedeihen ſie dem Kaiſer verantwortlich waren.

Es iſt offenbar, daß ſie die Verhandlung mit ihm abſichtlich verzögerten. Sein Geſuch muß ganz im Anfange des Jahres ſchon eingereicht geweſen ſein; ſonſt wäre es nutzlos geweſen, ihm das Theater für ein Concert am Tage Mariä Verkündigung (25. März) zu überlaſſen, weil es an Zeit für die nothwendigen Vorbereitungen gefehlt haben würde. Doch beweiſt eine Anſpielung auf das „Fürſtliche Geſindel“ in einem im Mai geſchriebenen Briefe, daß ihm damals noch keine Antwort ertheilt war; und eine Erwähnung der Angelegenheit durch den Correſpondenten der Allgemeinen Muſikaliſchen Zeitung gegen Ende des Jahres zeigt, daß damals eine ſolche wenigſtens noch nicht veröffentlicht worden war. So viel bekannt iſt, beſchloſſen die Directoren, die Sache einfach mit Stillſchweigen zu übergehen, und gaben ihm überhaupt keine Antwort; eben ſo wenig nahmen ſie den Fidelio wieder auf, wofür ſich hinreichend viele Gründe darboten. Doch gaben ſie ihm reichliche Beweiſe, daß es keinerlei Beweggründe perſönlicher Gereiztheit, keine Abnahme ihrer Bewunderung für ſeine Talente oder ihrer Würdigung ſeines Genius war, was ihre Entſcheidung leitete. Fürſt Eſterhazy beſtellte bei ihm die Compoſition einer Meſſe; unmittelbar darauf wurden Vorbereitungen getroffen zur Aufführung ſeiner Orcheſtercompoſitionen „in einer ſehr gewählten Geſellſchaft, welche zum Beſten des Verfaſſers ſehr anſehnliche Beiträge ſubſcribirt hat“, wie am 27. Februar an die Allgemeine Muſ. Zeitung geſchrieben wurde. Dieſe Aufführungen, welche im März ſtattfanden, wurden Anfang April im Journal des Luxus und der Moden in folgender Weiſe beſchrieben:

„Beethoven gab in der Wohnung des Fürſten L. zwei Concerte, worin nichts als ſeine eigenen Compoſitionen aufgeführt wurden; nämlich ſeine vier erſten Sinfonieen, eine Ouvertüre zu dem Trauerſpiele „Coriolan“, ein Clavierconcert und einige Arien aus der Oper Fidelio. Ideenreichthum, kühne Originalität und Fülle der Kraft, die eigentlichen Vorzüge der Beethovenſchen Muſe, ſtellten ſich in dieſen Concerten jedem vernehmbar dar; doch tadelte mancher auch die Vernachläſſigung einer edlen Simplicität und die allzufruchtbare Anhäufung von Gedanken, die wegen ihrer Menge nicht immer hinlänglich verſchmolzen und verarbeitet ſind, und daher öfter nur den Effect wie ungeſchliffene Diamanten hervorbringen.“

Man kann zweifeln, ob Fürſt L. Lobkowitz oder Lichnowsky war. Die oben gegebenen Einzelheiten deuten aber beſtimmt auf den erſteren. Allerdings hatte ſich jener Paroxysmus des Zorns, unter welchem Beethoven im Herbſte vorher in einer ſo formloſen Weiſe ſich von Lichnowsky getrennt hatte, ſo weit gelegt, daß er damals dem Fürſten die Benutzung ſeiner neuen Ouvertüre im Manuſcript geſtattete; aber die Ausdrucksweiſe der gleichzeitigen Mittheilung, welcher wir dieſe Thatſache entnehmen, ſchließt von ſelbſt den Gedanken aus, daß dieſe Aufführung der Ouvertüre in einem der beiden Subſcriptionsconcerte ſtattgefunden habe. Der Leſer mag ſelbſt urtheilen:

„Fürſt Lichnowsky, welcher ſich, ſo wie Fürſt Lobkowitz, durch ſeine Liebe zur Muſik unter dem hieſigen hohen Adel vortheilhaft auszeichnet, gab unlängſt wieder eine an Schönheit der Kompoſitionen reichhaltige muſikaliſche Akademie. Den vorzüglichen Beifall der Kenner erwarb ein neues Werk Beethovens, eine Ouvertüre zu Collins Coriolan. Wenn gediegene Kraft und die Fülle tiefer Empfindung den Deutſchen characteriſiren, ſo darf man Beethoven vorzugsweiſe einen deutſchen Künſtler nennen. In dieſem ſeinem neueſten Werke bewundert man die ausdrucksvolle Tiefe ſeiner Kunſt, die ohne auf jene mit Recht gerügten Abwege neuerer Muſik ſich zu verirren, das wild bewegte Gemüth Coriolans und den plötzlich ſchrecklichen Wechſel ſeines Schickſals auf das herrlichſte darſtellte, und die erhabenſte Rührung hervorbrachte.“ [1]

---

[1] S. Morgenblatt (Cotta), 8. Apr. 1807.

In dieſen Subſcriptionsconcerten wurden drei neue Werke aufgeführt: die vierte Symphonie in B dur, das vierte Clavierconcert in G dur, und die Ouvertüre zu Coriolan. Ueber die letztere iſt noch einiges zu ſagen.

Die Handſchrift trägt von des Componiſten eigener Hand das Datum 1807. Collin's Trauerſpiel wurde zuerſt am 24. November 1802 aufgeführt mit einer Zwiſchenacts-Muſik, welche Abbé Stadler nach Mozart's Idomeneo arrangirt hatte. Im folgenden Jahre übernahm Lange die Titelrolle mit einem Erfolge, deſſen er ſich in ſeiner Selbſtbiographie mit Recht rühmt; er gab das Stück bis zum 3. März 1805 ſo oft, daß es dem theaterbeſuchenden Publikum vollſtändig vertraut wurde. In der Zwiſchenzeit zwiſchen dieſem Tage und dem Ende des October 1809 (ob dieſe Zeit vielleicht noch länger auszudehnen iſt, läßt ſich aus unſeren Quellen nicht genau ermitteln) wurde es nur einmal gegeben, nämlich am 24. April 1807. Gewiß wurde die Ouvertüre nicht für dieſe eine außerordentliche Vorſtellung geſchrieben; denn dann wäre ſie wohl nicht ſchon im März in zwei verſchiedenen Concerten geſpielt worden. Auch wurde ſie am 24. April nicht im Theater geſpielt; denn wäre dies der Fall geweſen, dann hätte der Correſpondent der Allg. Muſ. Zeitung, welcher nach ihrer öffentlichen Aufführung in den Liebhaberconcerten gegen Ende des Jahres ſchrieb, nicht in folgender Weiſe über ſie ſprechen können: „Eine neue Ouvertüre dieſes Komponiſten iſt voll Kraft und Feuer; ſie war, nach der Aufſchrift, für Collins Coriolan beſtimmt." Demnach iſt es einleuchtend, daß dieſes Werk für die genannten Subſcriptionsconcerte componirt worden war. Beethoven hatte zu dieſer Zeit erſt drei Ouvertüren geſchrieben: die beiden zum Fidelio, von welchen die eine bei Seite gelegt worden war, und die zum Prometheus, welche ſchon längſt keine Neuigkeit mehr war. Er bedurfte einer neuen. Collin's Trauerſpiel war allgemein wohl bekannt und gewährte ihm einen Gegenſtand, deſſen Behandlung in glänzender Weiſe ſeinem Genius entſprach. Eine Ouvertüre zu demſelben war außerdem eine Höflichkeitsbezeugung gegen ſeinen einflußreichen Freund, den Verfaſſer, und wenn ſie Erfolg hatte, ſo mußte dies einen neuen Beweis für ſein Talent zu dramatiſcher Compoſition liefern; und dieſe Erwägung wäre gewiß gerade damals, als ſeine Bewerbung um eine dauernde Beſchäftigung beim Theater ſchwebte, von beſonderem Gewichte geweſen. Wie edel der Charakter Coriolan's von Beethoven aufgefaßt iſt, iſt hinlänglich bekannt; aber wie wunderbar die Ouvertüre dem Schauſpiele angepaßt iſt, kann nur von denen gebührend gewürdigt werden, welche Collin's faſt vergeſſenes Werk geleſen haben.[1]

Das Jahr 1807 war eins von den Jahren in Beethoven's Leben, welche durch die Großartigkeit und die Ausdehnung ſeiner Compoſitionen hervorragen; und er faßte wohl mehr, um eine Unterbrechung in ſeiner Arbeit zu vermeiden, als wegen angegriffener Geſundheit, ſchon Anfang April den Entſchluß, nach Baden zu ziehen. Von dort rief ihn eine geſchäftliche Angelegenheit auf einige Tage zur Stadt, welche durch nachfolgenden Brief an Herrn von Trexler (ſpäter Profeſſor an der Berner Hochſchule) eingeführt werden möge.[2]

„An Herrn von Trexler in Wien.

Lieber Doctor! Tauſend Dank für Ihre Bemühungen um mich, die Nachricht früher hätte mir einige verdrießliche Tage erſparen können — die Badner Poſt iſt die elendeſte, ſie gleicht ihrem ganzen Staat, erſt heute erhielt ich Ihren Brief — Wenn es möglich iſt erwarten Sie mich morgen früh zwiſchen 9 und 10 Uhr bei ſich — ich komme nach Wien — ich wünſche ſehr, daß Sie Dienſtags mit mir zu Clementi gehn, indem ich beſſer verſtehe, mit den Ausländern durch meine Noten [mich] verſtändlich zu machen, als im ſprechen; noch einmal meine lebhafte Dankſagung für alle Ihre Freundſchaft und Gefälligkeit gegen mich.

Alles Schöne an Malfatti.

Halten Sie lieb Ihren Freund Beethoven."

Clementi war durch den Tod ſeines Bruders nach Rom gerufen worden und kam auf ſeinem Wege dorthin nach Wien. Hier ergriff er die Gelegenheit, das ausſchließliche Recht zur Veröffentlichung verſchiedener Werke Beethoven's in England zu erwerben. Beethoven's großer Ruf, das überraſchend ſchnell zunehmende Verſtändniß für ſeine Muſik, endlich die große Schwierigkeit, in jenen Tagen der „Napoleoniſchen Ideen" feſtländiſche Publicationen zu erhalten, alles dies traf zuſammen, um ein ſolches Recht in jenem Lande zu einem beſonders werthvollen zu machen. Die

---

[1] Der Verfaſſer, ſeit ſeiner Knabenzeit Leſer von Shakeſpeare's Coriolan, erinnert ſich lebhaft des Mißbehagens, welches er empfand, als er zuerſt Beethoven's Ouvertüre hörte; ſie ſchien ihm nicht zu dem Gegenſtande zu paſſen. Als er Collin's Stück las, verwandelte ſich ſein Mißbehagen in Bewunderung.

[2] Nach O. Jahn's Abſchrift in deſſen Nachlaſſe.

zwiſchen den Parteien ſtattgehabten Beſprechungen fanden ihr Reſultat in folgendem Vertrage.

La convention suivante a été faite entre Monsieur M. Clementi et Monsieur Louis v. Beethoven.

1. Monsieur Louis v. Beethoven cède à Monsieur M. Clementi les manuscrits de ses oeuvres ci-après ensuivis, avec le droit de les publier dans les royaumes unis britanniques, en se réservant la liberté de faire publier ou de vendre pour faire publier ces mêmes ouvrages hors des dits royaumes:

a. trois quatuors,
b. une symphonie
N. B. la quatrième qu'il a composée,
c. une ouverture de Coriolan, tragédie de Mr. Collin,
d. un concert pour le piano
N. B. le quatrième qu'il a composé,
c. un concert pour le violon
N. B. le premier qu'il a compose.
f. ce dernier concert arrangé pour le piano avec des notes additionnelles.

2. Monsieur M. Clementi fera payer pour ces six ouvrages à Mr. L. v. Beethoven la valeur de deux cents Liv. Sterl. au cours de Vienne par Mrss. Schuiler et comp. aussitôt qu'on aura à Vienne la nouvelle de l'arrivée de ces ouvrages à Londres.

3. Si Monsieur L. v. Beethoven ne pouvait livrer ensemble ces six ouvrages, il ne serait payé par Mrss. Schuller et comp. qu' à proportion des pièces livrées, p. ex. en livrant la moitie, il recevra la moitié, en livrant le tiers, il recevra le tiers de la somme convenue.

4. Monsieur L. v. Beethoven promet de ne vendre ces ouvrages soit en Allemagne, soit en France, soit ailleurs, qu' avec la condition de ne les publier que quatre mois après leur départ respectif pour l'Angleterre: pour le concert pour le violon et pour la symphonie et l'ouverture, qui viennent de partir pour l'Angleterre, Mons. L. v. Beethoven promet de les vendre qu'à condition de ne publier avant le 1. Sept. 1807.

5. On est convenu de plus que Mons. L. v. Beethoven compose aux mêmes conditions dans un temps non determiné et à son aise, trois Sonates ou deux Sonates et une Fantaisie pour le piano avec

ou sans accompagnement comme il voudra, et que **Mons. M. Clementi** lui fera payer de la même manière soixante Livres Sterl.

6. Mons. M. Clementi donnera à Mons. L. v. Beethoven deux exemplaires de chacun de ces ouvrages.

Fait en double et signé à Vienne
le 20. Avril 1807.

Muzio Clementi. Louis van Beethoven.
Comme témoin J. Gleichenstein.

In der Abſchrift dieſes Vertrages im Nachlaſſe Otto Jahn's iſt folgende Bemerkung beigefügt:

„Titel der 6 Werke mit veränderter Dedication.

3 Quartette, der Name Rasoumoffsky eigenhändig geändert in à son Altesse le Prince Charles de Lichnowsky.

Beim arrangirten Concert die Dedication an Frau v. Breuning ausgeſtrichen.

Das Claviereoncert urſprünglich mit deutſchem Titel Erzherzog Rudolph dedicirt, dann franzöſiſcher Titel dedié à son ami Gleichenstein."

Keine dieſer Veränderungen wurde ausgeführt; die „6 Werke" erſchienen mit den urſprünglich beabſichtigten Dedicationen.

Die Stimmen der drei Quartette waren an Brunswick geliehen und befanden ſich noch in Ungarn, was zu einem jener launigen und humoriſtiſchen Briefe, wie Beethoven ſie liebte, Veranlaſſung gab.

„An Graf Franz v. Brunswick.
am 11. Mai 1806(7).
Wien an einem Maitage.

Lieber lieber B.! Ich ſage Dir nur, daß ich mit Clementi recht gut zurecht gekommen bin. — 200 Pfund Sterling erhalte ich — und noch obendrein kann ich dieſelben Werke in Deutſchland und Frankreich verkaufen — Er hat mir noch obendrein andere Beſtellungen gemacht — ſo daß ich dadurch hoffen kann, die Würde eines wahren Künſtlers noch in früheren Jahren zu erhalten. Ich brauche lieber B. die **Quartetten**, ich habe ſchon Deine Schweſter gebeten Dir deßhalb zu ſchreiben, es dauert zu lang, bis ſie aus meiner Partitur kopirt — Eile daher und ſchicke ſie mir nur gerade mit der **Briefpoſt**. Du erhältſt ſie in höchſtens 4 oder 5 Tagen zurück. — Ich bitte Dich dringend darum, weil ich ſonſt ſehr viel dadurch verlieren kann.

Wenn Du machen kannſt, daß mich die Ungarn kommen laſſen, um ein paar Konzerte zu geben, ſo thue es — für 200 # in Gold könnt ihr mich haben — ich bringe meine Oper alsdann auch mit — mit dem Fürſtlichen Theater-Geſindel werde ich nicht zurecht kommen. —

So oft **wir** (mehrere) (amici) Deinen Wein trinken, betrinken wir Dich, d. h. wir trinken Deine Geſundheit. — Leb wohl — eile — eile — eile, mir die Quartetten zu ſchicken — ſonſt könntſt Du mich dadurch in die größte Verlegenheit bringen. —

Schuppanzigh hat geheirathet — man ſagt, mit **einer** ihm ſehr ähnlichen —

Welcher Familie????

Küſſe Deine Schweſter Thereſe, ſage ihr, ich fürchte, ich werde groß, ohne daß ein Denkmal von ihr dazu beiträgt, werden müſſen. — Schicke gleich morgen die Quartetten — Quar—tetten—t—e—t—t—e—n.

Dein Freund Beethoven.“ —

Wenn ein engliſcher Verleger für die Manuſcripte eines deutſchen Componiſten einen ſo hohen Preis bieten konnte, warum nicht auch ein franzöſiſcher? So dachte Beethoven, und da Bonn damals franzöſiſch war, ſchrieb er an Simrock und ſchlug ihm einen Vertrag ähnlich jenem vor, welchen er mit Clementi geſchloſſen hatte. Die alten Correſpondenzbücher Simrock's gewähren über dieſen und außerdem noch über einige andere Punkte ſo willkommnen Aufſchluß, daß der Leſer eine kleine Abſchweifung verzeihen wird.

Simrock war mit den Brüdern Beethoven ſeit ihrer Kindheit bekannt, und ſo trug er denn auch kein Bedenken, ihnen in Ausdrücken, die nicht mißverſtanden werden konnten, ſeine Meinung zu ſagen. So ließ er bei einer Gelegenheit Carl eine ſtrenge Zurechtweiſung für ſeine Anmaßung zukommen in einem Briefe, der in einen andern Brief an Ferd. Ries vom 30. Juli 1805 eingeſchloſſen war. In letzterem ſchrieb er mit Beziehung darauf Folgendes:

„Eben hatte ich durch Einſchlag an Hrn. K. v. Beethoven ein paar Zeilen an Dich abgeſandt, als ich Dein Schreiben vom 16. erhalte, worin der Einſchlag v. Hrn. v. Beethoven war, dem ich dieſen kleinen Einſchlag wieder zurückzugeben bitte. Du kannſt es nach Belieben mit ein wenig Oblaten verſiegeln, wenn Du es geleſen haſt. Ich glaube nicht zu viel geſagt zu haben, ein ſolch impertinentes Begehren verdiente freilich eine kürzere und derbere Abfertigung, denn mir kommt der

Hr. Carl unverbeſſerlich vor. Verlangt der Herr L. v. Beethoven noch einige Exempl., ſo habe ich Dir bereits im letzteren geſchrieben, Du könnteſt ſolche bei Träge für meine Rechnung dort abnehmen.“ Der Brief an Carl von Beethoven lautet wie folgt:

„Bonn den 30. Juli 1805.

Durch Einſchlag des Herrn Ries wurde ich von Ihnen durch ein paar Zeilen beehrt, die mir ſehr ſonderbar und unbegreiflich vorkommen. Eigentlich was Sie wollen, beſteht, wie ich glaube, vornehmlich in dieſen Zeilen: „von **jedem** unſerer Verleger bekommen wir 6 Exemp. Haben Sie die Güte noch 5 hiervon an Comr[1] anweiſen zu laſſen.“ —? Es iſt nicht wohl möglich, daß in den paar Jahren, daß ich franzöſiſch geworden bin, meine Mutterſprache ſo ganz verlernt haben ſollte, beſonders da ich noch größtentheils mit Deutſchen Geſchäfte mache. Ich verſtehe noch Deutſch, aber ich begreife nicht, was Sie mit dem Worte unſer Verleger und wir ſagen wollen. Das Wörtchen, wenn das ſo iſt, ſo belieben Sie ſich an L. zu wenden. Die Sonaten Op. 47 habe ich von Louis van Beethoven abgekauft, und in ſeinem Brief hierüber ſteht kein Wort von einer Geſellſchaft, an die außer dem an ihn bezahlten Honorare noch 6 Exempl. abgegeben werden ſollten, welches doch auch bemerkt zu werden verdiente; ſo war ich der Meinung, als mache Louis van Beethoven ſeine Compoſitionen allein ſelbſt; was ich aber gewiß weiß, iſt, daß ich die mir auferlegte Conditionen genau erfüllt habe, und an Niemand mehr etwas ſchuldig bin.“

Dies iſt die Zeit, nach welcher, wie wir früher (Bd. II. S. 208) ſagten, der Bruder Carl faſt ganz aus unſerer Geſchichte verſchwindet, ſo weit es die Geldangelegenheiten betrifft, und Beethoven mit Recht ſich die nöthige Hilfe anderswo ſuchen mußte.

Ein anderer Brief Simrock's „an Herrn Louis van Beethoven,“ datirt vom 21. Mai 1806, ſetzt eine Thatſache an die Stelle einer irrthümlichen Vermuthung im II. Bande unſerer Biographie S. 326. Wir hatten dort die Arrangements der Quartette Op. 18 erwähnt und die Möglichkeit ausgeſprochen, daß dieſelben von Beethoven's Bruder Caspar herrühren könnten. Nun ſchreibt Simrock: „Ferdinand Ries hatte zur Probe eines Ihrer Violin Quartetten Op. 18 mit Violin und Violoncello arrangirt, daß es mich beſtimmte ſolche alle 6 unter Op. 60 No. 1,

---

[1] Träg?

2, 3, 4, 5, 6, herauszugeben. Von den 2 erſten Op. 60 habe ich, um Sie damit angenehm zu überraſchen, C. Träg bereits aufgetragen Ihnen ein Exemp. zuzuſtellen, welches Sie wahrſcheinlich werden erhalten haben; die übrigen ſind auch ſchon für Sie abgegangen, ich hoffe, Sie werden Ihren vollkommenen Beifall erhalten. Daß ich Op. 60 und 61 angegeben habe, bitte ich Sie mir zu Gute zu erhalten, ich wußte nicht wie weit Ihre Originalien vorgerückt waren, und da bereits mehrere Ihrer Originale für's Clavier arrangirt, z. B. die Serenaden, mit einer fortſchreitenden No. bezeichnet werden, ohne zu bemerken, daß es Ueberſetzungen ſind, ſo glaubte ich nicht gegen Ihren Willen zu ſündigen, wenn ich es ebenſo machte, um ſo mehr da dieſes wahrſcheinlich ſchon geſchehen war, um das Vorurtheil vieler Liebhaber zu verſcheuchen, die, ſobald ſie das Wort Arrangé auf dem Titel ſehen, glauben, es könne nicht gut ſein! Wenn die Werke eines Pleyels ſo vieler Veränderungen werth gefunden worden, ſo verdienten es wahrhaftig die Ihrigen hundertmal mehr, dies war nicht blos Vorliebe zu Ihren Compoſitionen, auch innere Ueberzeugung, den guten Geſchmack Ihrer vortrefflichen Compoſitionen allgemeiner zu machen, und unter ein weit ausgedehnteres Publikum zu bringen, beſtimmte mich Ihre vortreffliche Quartette und Trio, die ſo ſelten als ſolche, gut geſpielt werden, in einem anderen Gewand unter das Publikum zu bringen, um dieſe Werke am Clavier auch zu bewundern, und ſchätzen zu lernen."

Ob Beethoven durch dieſes Verfahren von Ries und Simrock wirklich angenehm überraſcht war, darf billig bezweifelt werden. —

Indem wir von dieſen Abſchweifungen zurückkehren, geben wir hier **Simrock's Antwort** auf Beethoven's Anerbietungen.

„Bonn den 31. Mai 1807.

Geſtern erſt erhielt ich lieber L. v. Beethoven Ihr mir ſehr Werthes vom 26. April. Da durch die Mit-Verleger in Wien und England, mein Gewinn auf Frankreich eingeſchränkt iſt, wo Ihre Werke außer Paris, und da bei weitem nicht nach Verdienſt benutzt werden können. Nun noch der Krieg, wo Alles, was nur Bezug auf Handel hat, völlig ſtill liegt, noch unter keiner Epoche ſeit dem 15jährigen Krieg lag der Muſikhandel ſo ſehr darnieder, als nun, und fällt täglich tiefer. Ein Engliſcher Verleger ſpürt das nicht ſo, denn die öſterreichiſche Monarchie hat Frieden. Ganz anders iſt es mit dem nördlichen Deutſchland und Frankreich. Selbſt einige Jahre Frieden werden die Wunden nicht heilen. Alles, was ich in meiner dürren Lage kann, ſchraubt ſich auf 1600 Livres ein, wenn Sie dieſe Umſtände, lieber Herr Beethoven genau erwägen wollen, ſo werden Sie ſelbſt finden, daß ich ſehr viel thue, ſo wenig Ihnen das gegen England ſcheinen mag. Nun noch ein Umſtand — noch iſt es ein Probleme ob man mir dieſes von Ihnen übertragene Eigenthum nicht nachſticht — mehrere franzöſiſche Verleger behaupten der Compoſiteur müſſe Citoyen français ſein, um ſein Recht übertragen zu können. Beweiſe hiervon habe ich an Cramer's Etudes, welche Mrs. Erard als ihr Eigenthum in Paris herausgab, aber von Sieber, einem Engländer gleich nachgeſtochen, und Mrs. Erard haben aber bis dieſe Stunde nicht reklamirt. Dieſer Umſtand erfordert demnach wieder eine andere Maßregel. Ich ſchlage demnach vor — im Fall Sie mein Gebot billig finden, Sie möchten ohne Zeit-Verluſt dieſe Werke an Herrn von Breuning ſenden. Ich zahle demſelben gleich 300 Livres baar und gebe ihm einen Wechſel auf mich ſelbſt, von 1300 Livres in 2 Jahren zahlbar, wenn man mir in Frankreich keines dieſer Werke nachſticht. Ich werde übrigens alle Maßregeln nehmen, welche mir mein Eigenthum ſichern, nach den Geſetzen.

2000 Franc habe ich offerirt."

Eine Reihe von Briefen und Billets aus jener Zeit, zu welchen ein Commentar völlig unnöthig iſt, wird unſere Erzählung bis zu Ende Juli dieſes Jahres bringen.[1]

Am 13. Juni ſchreibt er an ſeinen Freund Gleichenſtein:

„Lieber Gleichenſtein — die vorgeſtrige Nacht hatte ich einen Traum, worin mir vorkom, als ſeiſt Du in einem Stall, worin Du von ein paar prächtigen Pferden ganz bezaubert und hingeriſſen warſt, ſo daß Du Alles rund um Dich her vergaßeſt.

Dein Hutkauf iſt ſchlecht ausgefallen, er hat ſchon geſtern morgen in aller Frühe einen Riß gehabt, wie ich hieher bin, da er zu viel Geld koſtet, und gar ſo erſchrecklich angeſchmiert zu werden, ſo mußt Du trachten, daß ſie ihn zurücknehmen und Dir einen andern geben, Du kannſt das dieſen ſchlechten Kaufleuten derweil ankündigen, ich ſchicke Dir ihn wieder zurück — das iſt gar zu arg.

Mir geht es heut und geſtern ſehr ſchlecht, ich habe erſchreckliches Kopfweh, — der Himmel helfe mir nur hiervon — ich habe ja genug mit einem Uebel — — wenn Du kannſt, ſchicke mir Baahrd Ueberſetzung des Tacitus — auf ein andermal mehr, ich bin ſo übel, daß ich nur wenig ſchreiben kann, — leb wohl und — denke an meinen Traum und mich. Dein treuer Beethoven.

---

[1] Die an Gleichenſtein ſind von Nohl in Weſtermann's Monatsheften, Dec. 1865, mitgetheilt; die anderen von C. F. Pohl in den Grenzboten vom 15. Nov. 1868.

Baaden am 13. Juni.

Aus dem Briefe von Simrock erhellt, daß wir wohl von Paris — noch eine günſtige Antwort erwarten dürfen, ſage meinem Bruder eine Antwort hierüber, ob Du's glaubſt, ſo daß alles noch einmal geſchwind abgeſchrieben wird. — Schicke mir Deine Nummer von Deinem Hauſe.

Pour Mr. de Gleichenstein.

Antworte mir morgen wegen dem Hut."

Am 16. Juni ſchreibt er (wieder aus Baden) an Gleichenſtein: „Ich hoffe von Dir eine Antwort — was den Brief von Simrock anbelangt, ſo glaube ich, daß man dieſem mit Modificationen doch die Sachen geben könnte, da es doch immer eine gewiſſe Summe wäre, man könnte mit ihm den Contract auf nur Paris machen. Er kann doch nachher thun, was er will — ſo könnte das Induſtriecomptoir nichts dagegen einwenden — was glaubſt Du? — mir gehts noch nicht ſehr gut, ich hoffe, es wird beſſer werden — komm bald zu mir — ich umarme Dich von Herzen — viele Empfehlungen an einen ſehr gewiſſen Ort. Dein Beethoven.

Baden am 16. Juni."

(Außen.) „Meinem Freunde Gleichenſtein ohne Gleichen im Guten und Böſen. Das Numero von Gleichenſteins Wohnung."

Der dritte Brief an denſelben erhält ſeine Erklärung durch einen Brief des Dr. Schmidt an Beethoven, den wir gleichfalls hier mittheilen.

„Wien, 22. July 1807.[1])

Ich war, lieber Freund, vorher überzeugt, daß Ihr Kopfſchmerz gichtiſch iſt, und bin es jetzt, nachdem der Zahn ausgezogen, annoch. Gelindert werden Ihre Schmerzen ſein, ganz aufhören werden ſie in Baden, und auch in Rodaun nicht, denn der Boreas iſt Ihnen Feind.

---

[1]) So bei Nohl. Die Vergleichung mit den übrigen hier mitgetheilten Briefen und insbeſondere dem gleich folgenden legt jedoch die Vermuthung nahe, daß hier ein Irrthum vorliegt und der Brief vom 22. Juni iſt. Andernfalls würde derſelbe eigentlich neben den an F. Eſterhazy gehören. Anm. des Ueberſ.

Darum verlaſſen Sie jetzt Baden, oder wenn Sie es noch in Rodaun 8 Tage verſuchen wollen, ſo gehen Sie jetzt gleich daran, ſich Seitelbaſt-Rinde auf die Arme zu legen. Von Blutigeln haben wir nichts mehr zu erwarten, wohl aber davon, daß Sie wacker gehen, wenig arbeiten, und ſchlafen, auch wohl eſſen, und mäßig geiſtig trinken.

Gruß und Freundſchaft   Der Ihrigſte
In Eile.   Schmidt."

Gleich nach Empfang dieſes Briefes ſchrieb er an Gleichenſtein:

„Lieber guter G. — Du kamſt nicht geſtern — ohnehin müßte ich Dir heute ſchreiben — nach Schmidts Reſultat darf ich nicht länger hier bleiben — daher bitte ich Dich, die Sache mit dem Induſtriecomptoir ſogleich vorzunehmen: was das Schachern betrifft, ſolches kannſt Du meinem Bruder Apotheker übertragen — da die Sache ſelbſt aber von einiger Wichtigkeit iſt und Du bisher immer mit dem Induſtriecomptoir für mich Dich abgabſt, ſo kann man dazu aus mehreren Urſachen meinen Bruder nicht gebrauchen. Hier einige Zeilen wegen der Sache an das I.-C. Wenn Du morgen kommſt, ſo richte es ſo ein, daß ich mit Dir wieder hereinfahren kann — leb wohl.

Ich habe Dich lieb und magſt Du auch alle meine Handlungen tadeln, — die Du aus einem falſchen Geſichtspunkte anſiehſt, ſo ſollſt Du mich darin doch nicht übertreffen — vielleicht kann Weſt mit Dir kommen — —   Dein Beethoven."

Der eingelegte Brief „an das Kunſt- und Induſtrie-Comptoir in Wien" lautet folgendermaßen:

„Herr von Gleichenſtein mein Freund — hat Ihnen in Rückſicht meiner einen Vorſchlag zu machen, wodurch Sie mich Ihnen ſehr verbindlich machen würden, wenn Sie ihn annähmen — nicht Mißtrauen in Sie führte dieſen Vorſchlag herbei, nur meine jetzigen ſtarken Ausgaben in Rückſicht meiner Geſundheit, und eben in dieſem Augenblick unüberwindliche Schwierigkeiten, da, wo man mir ſchuldig iſt, Geld zu erhalten. —   Ihr ergebenſter Beethoven.

Baden, am 23. Juni." (Juli?)

Die beiden folgenden, derſelben Zeit angehörigen Briefe beziehen ſich auf die Compoſition der Meſſe in C dur. Beethoven ſchrieb am 26. Juli aus Baden an den Fürſten Eſterhazy:

„Durchlauchtigſter, gnädigſter Fürſt!

Da man mir ſagt, daß Sie mein Fürſt nach der Meſſe gefragt, die Sie mir aufgetragen für Sie zu ſchreiben, ſo nehme ich mir die Freiheit, Ihnen durchlauchtigſter Fürſt zu verkünden, daß Sie ſolche ſpäteſtens bis zum 20ten Auguſt-Monath erhalten werden — wo alsdenn Zeit genug ſeyn wird, ſolche auf den Namens-Tag der Durchlauchtigſten Fürſtin aufzuführen — außerordentliche vortheilhafte Bedingungen, die mir von London gemacht wurden, als ich das Unglück hatte mit einem Benefice-Tag im Theater durchzufallen und die mich *die Noth* mit Freuden ergreifen machen mußte, verzögerten die Verfertigung der Meſſe, ſo ſehr ich es auch gewünſcht, damit vor Ihnen durchlauchtigſter Fürſt zu erſcheinen, dazu kam ſpäter eine Kopf-Krankheit, welche mir anfangs gar nicht und ſpäter und ſelbſt jetzt noch nur wenig zu arbeiten erlaubte; da man mir alles ſo gern zum Nachtheil auslegt, lege ich Ihnen d. F. einen von den Briefen meines Arztes hierhin bei — darf ich noch ſagen, daß ich Ihnen mit viel Furcht die Meſſe übergeben werde, da Sie d. F. gewohnt ſind, die unnachamlichen Meiſterſtücke des großen Haidn ſich vortragen zu laſſen —

Durchlauchtigſter, gnädigſter Fürſt! mit Hochachtung ergebenſter unterthänigſter Ludwig van Beethoven.

Baden, am 26ten Juli.“

Auf dieſen Brief erhielt er die folgende Antwort (nach dem Concepte des Fürſten):

„Schätzbarſter Herr van Beethoven!

Mit vielem Vergnügen habe ich aus Ihrem Schreiben von Baden erſehen, daß ich bis zum 20. dieſes, eine Meſſe von Ihnen zu erhalten, die angenehme Erwartung haben könne, deren Erfüllung mir um ſo viel mehr Freude machen wird, als ich mir davon ſehr viel verſpreche, und Ihre geäußerte Beſorgniß in Vergleich der Haydniſchen Meſſen, nur noch mehr den Werth Ihres Werkes erhöhet. Ich wünſche Ihnen übrigens von Herzen die ſchleunigſte Herſtellung Ihrer vollkommenen Geſundheit, und bin mit aller Schätzung

Eiſenſtadt, den 9. Auguſt 1807. Ihr bereitwilligſter
exp. F. Eſterhazy.“

Wir haben dieſe Correſpondenz in ihrer ganzen Ausdehnung gegeben, nicht ſo ſehr, als wären die Briefe für ſich ſelbſt beſonders intereſſant oder wichtig, ſondern vorzugsweiſe deshalb, weil ſie, in dieſer Weiſe im Zuſammenhange geleſen, keinen Zweifel geſtatten, daß Beethoven innerhalb der Zeit, über welche ſie ſich erſtrecken, keine Reiſe zu irgend einem entfernten Badeorte machte. Indem ſie dies beweiſen, entſcheiden ſie zugleich in befriedigender Weiſe eine lange hin und her geführte Unterſuchung, über welche zum Theil in einem früheren Kapitel gehandelt iſt [1], nämlich die über das richtige Datum des berühmten Beethoven'ſchen Liebesbriefes, welcher nach Schindler's Annahme an die junge Gräfin Guicciardi gerichtet ſein ſollte. Daß er entweder 1806 oder 1807 geſchrieben ſein müſſe, iſt ſeitdem von uns feſtgeſtellt worden; eine mißverſtändliche Rückſicht auf Beethoven's Worte „Abends, Montags am 6. Juli", welche, wenn ſie richtig wären, die Entſcheidung zu Gunſten des letzteren Jahres (1807) geben würden, hat uns allein früher abgehalten, ihn an ſeiner richtigen Stelle, nämlich in der Geſchichte des Jahres 1806, einzufügen.[2] Daß dieſe Rückſicht in der That auf einem Mißverſtändniß beruhte, und daß Beethoven hätte ſchreiben müſſen „am 7. Juli", wird durch den Brief Simrock's bewieſen, welcher, indem er die Data der Briefe an Gleichenſtein feſtſtellt, es zu ſonnenklarer Gewißheit bringt, daß der Componiſt die Monate Juni und Juli des Jahres 1807 in Baden zubrachte. Wer die Correſpondenz des Componiſten einer auch nur flüchtigen Durchſicht unterwirft, wird manchen ähnlichen Mißverſtändniſſen begegnen. So trägt ein Brief an Breitkopf und Härtel das Datum „Mittwoch den 2. November 1809", während der erſte November dieſes Jahres ein Mittwoch war; ein Brief an die Gräfin Erdödy iſt datirt vom 29. Februar 1815, während in jenem Jahre der Februar nur 28 Tage hatte; und auf einem Briefe an Zmeskall lautet das Datum „Mittwoch am 3. Juli 1817", obgleich der 3. Juli jenes Jahres auf einen Donnerſtag fiel.

Indem wir bezüglich des Briefes und eine vollſtändige Erörterung der Frage nach ſeinem Datum den Leſer auf Anhang I verweiſen, haben wir an dieſer Stelle nur noch anzuführen, daß er ohne Zweifel von einem Ungariſchen Badeorte aus (wie auch Schindler ſagt) geſchrieben war, wo

---

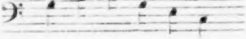
[1] S. Bd. 2. S. 177 ff.

[2] Bei der Durchſicht des hierher gehörigen Materials für den Druck wurden wir ſehr dadurch überraſcht, daß Schindler in ſeiner 1. Ausgabe beſtimmt behauptet, der Brief gehöre in's Jahr 1806. Hat ihm vielleicht Breuning, als er ihm den Brief gab, erzählt, wann er geſchrieben war, die Perſon jedoch, an welche, verſchwiegen?

Beethoven nach ſeinem Beſuche bei Brunswick und vor dem bei Fürſt Lichnowsky eine Zeit lang verweilte. Da dieſe Thatſache feſtſteht, ſo folgt als nothwendige Conſequenz, daß er weder an Julie Guicciardi — welche ſchon ſeit beinahe drei Jahren die Gattin Gallenberg's war —, noch an Thereſe Malfatti — damals ein Mädchen von 13 oder höchſtens 14 Jahren —, noch überhaupt an eine von den Damen geſchrieben war, deren Name jemals von einem der Biographen oder Novelliſten unter den Gegenſtänden von Beethoven's flüchtigen Liebesneigungen genannt worden iſt. Die naheliegende und allein vernünftige Schlußfolgerung aus dieſen Erwägungen iſt folgende. Es hatte ſich zwiſchen dem Componiſten und einer Dame, von welcher wir bisher noch nichts gewußt haben, eine gegenſeitige Neigung entwickelt. Standen ihrer Verbindung auch gerade damals unüberſteigliche Hinderniſſe entgegen, ſo waren dieſelben doch nicht von der Art, daß die Hoffnung ausgeſchloſſen geweſen wäre, dieſelben mit der Zeit zu überwinden. Sie waren — im Jahre 1807 ſo gut wie 1806 — glücklich durch ihre Liebe und blickten hoffnungsvoll in die Zukunft.

Und dieſes Ergebniß muß uns, wenigſtens für den Zeitpunkt, an welchem wir ſtehen, vorläufig genügen. —

Zu Ende des Monats Juli kehrte Beethoven aus Baden nach Heiligenſtadt zurück und widmete ſeine Zeit dort der C moll-Symphonie und der C dur-Meſſe. Auf die letztere bezieht ſich eine der Erzählungen Czerny's. „Als er [B.] einſt mit der Gräfin Erdödy und noch anderen Damen auf dem Lande ſpazieren ging, hörten ſie einige Dorfmuſikanten, und lachten über die falſchen Töne, beſonders des Violoncelliſten, der den C dur-Accord mühſam ſuchend ungefähr Folgendes herausbrachte:



Beethoven benutzte dieſe Figur für das Credo ſeiner erſten Meſſe, welche er gerade damals ſchrieb."

Der Namenstag der Fürſtin Eſterhazy, einer geborenen Prinzeſſin Marie von Liechtenſtein, für welchen Beethoven in dem oben mitgetheilten Briefe die Meſſe zu vollenden verſpricht, fiel auf den 8. September (Mariä Geburt). In den Jahren, in welchen dieſer Tag nicht auf einen Sonntag fiel, pflegte derſelbe in Eiſenſtadt an dem nächſtfolgenden Sonntage gefeiert zu werden. Im Jahre 1807 fiel der 8. September auf einen Dienſtag, und die erſte Aufführung von Beethoven's Meſſe fand demnach am 13. ſtatt. „So hatte auch," ſagt Pohl, „Haydn ſeine letzten großen Meſſen für dieſen Tag geſchrieben und war eigens von Wien nach Eiſenſtadt gefahren, ſie dort perſönlich zu dirigiren." Ebenſo damals Beethoven; auch ſcheint er hier dieſelben Schwierigkeiten mit den Sängern gehabt zu haben, wie in Wien; es kann dies wenigſtens aus dem folgenden energiſchen Brief des Fürſten Eſterhazy gefolgert werden, welcher von Pohl mitgetheilt wird.

„An meinen Vice-Kapellmeiſter Johann Fuchs.

Es wird mir mein Vice-Kapellmeiſter die Urſache anzuzeigen haben, warum meine conventionirten Sängerinnen nicht jedesmahl im Dienſt bei denen Muſiquen erſcheinen? Gleichwie ich heute mit vielem Mißvergnügen erſehen habe, daß bei der abgehaltenen Probe von der Bethoviſchen Meſſe von denen fünf Contra-Altiſten nur eine zugegen war, welches auch der Vice-Kapellmeiſter beobachten hätte ſollen, und daher ich demſelben hiemit den Auftrag ertheilen muß, ſtrengſtens darauf zu ſehen, daß nicht nur Morgens bei abzuhaltender Production von der Bethoviſchen Meſſe alles von meinem Muſique und Sings-Perſonale erſcheinen, ſondern auch anſonſten Niemand ohne hinlänglicher Urſache vom Dienſt ſich entfernen ſolle, weilen ich anſonſten mich gerade an Meinen Vice-Kapellmeiſter als vorgeſetzten Chef, welchem es obliegt, alles in Ordnung zu erhalten und Nichts was zuwider den Dienſt zu dulden, halten, und denſelben zur Verantwortung ziehen müſſe.

Exp. F. Eſterhazy. Eiſenſtadt am 12. Sept. 1807."

Die Meſſe wurde am folgenden Tage, Sonntag den 13., aufgeführt. „Es war Sitte an dieſem Hofe," ſagt Schindler (Biogr. 3. Aufl. I. S. 189), „daß nach beendigtem Gottesdienſt die heimiſchen wie fremden muſicaliſchen Notabilitäten ſich in den Gemächern des Fürſten zu verſammeln pflegten, um mit ihm über die aufgeführten Werke zu converſiren. Beim Eintritte Beethoven's wendete ſich der Fürſt mit der Frage an ihn: „Aber, lieber Beethoven, was haben Sie denn da wieder gemacht?" Der Eindruck dieſer ſonderbaren Frage, der wahrſcheinlich noch mehrere kritiſche Anmerkungen nachgefolgt ſind, war auf unſern Tondichter ein um ſo empfindlicherer, als dieſer den zur Seite des Fürſten ſtehenden Kapellmeiſter lachen ſah. Dies auf ſich beziehend, vermochte nichts mehr ihn an einem Orte zu halten, wo man ſeine Leiſtung ſo verkannt und er überdies noch eine Schadenfreude an ſeinem Kunſtbruder wahrnehmen zu müſſen geglaubt. Noch am ſelben Tage verließ er Eiſenſtadt.“

Dieſer lachende Kapellmeiſter und Kunſtbruder war Hummel, welcher ganz kürzlich in die Stelle des zwar noch lebenden, aber hochbejahrten und ſchon lange vorher penſionirten Haydn berufen worden war.

Schindler fährt fort: „Von dort datirt das Zerfallen mit Hummel, mit dem jedoch ein vertrauliches Verhältniß nicht beſtanden hat. Leider war es niemals zu einer Erklärung zwiſchen Beiden gekommen, wobei es ſich vielleicht herausgeſtellt hätte, daß das fatale Lachen nicht Beethoven gegolten, vielmehr der ſonderbaren Art, wie Fürſt Eſterhazy die eben gehörte Meſſe kritiſirte (an der wohl manches auszuſetzen bleibt).

„Aber Gründe anderer Art hatten dem Haſſe Beethoven's noch beſonders Nahrung gegeben. Der eine betraf eine mit Hummel gemeinſchaftliche Neigung zu einem Mädchen, der andere die Richtung, welche dem Clavierſpiel, wie auch den Compoſitionen für dieſes Inſtrument, zu allererſt durch Hummel gegeben worden, wie vorausgehend erwähnt iſt. Erſt in den letzten Lebenstagen Beethoven's, post tot discrimina rerum, iſt durch Hummels Erſcheinen am Krankenbette die zwiſchen beide Künſtler ſich gelagerte Wolke plötzlich auseinander geſtoben.“

In den früheren Auflagen ſeines Buches gibt Schindler der Sache eine noch trübere Färbung. „Sein Haß auf Hummel dieſerwegen (d. h. wegen des Lachens nach der Meſſe) wurzelte ſo tief,“ ſchreibt er, „daß ich kein zweites Beiſpiel aus ſeinem ganzen Lebenslauf kenne. Noch 14 Jahre nachher erzählte er mir dieſe Begebenheit mit ſolcher Erbitterung, als hätte ſie ſich erſt den Tag vorher ereignet. Aber auch dieſe finſtere Wolke zerſtob die Kraft ſeines Gemüthes, und es wäre dies längſt früher geſchehen, hätte ſich Hummel ihm freundlich genähert und ſich nicht ſtets ferne gehalten“ u. ſ. w.

Daß Schindler Beethoven von der Begebenheit in Eiſenſtadt 14 Jahre ſpäter mit großer Erbitterung ſprechen hörte, kann nicht bezweifelt werden; dies beweiſt jedoch nicht, daß der Componiſt einen ſo dauernden und tiefen Haß gegen Hummel gehegt hätte, wie er behauptet. Es iſt eine allgemeine Erfahrung, daß wir alle mitunter Augenblicke übler Laune haben, in welchen wirkliche oder eingebildete Beleidigungen, die wir ſelbſt von genauen Freunden (was freilich um ſo ſchlimmer iſt) erlitten, aber längſt vergeben haben, in unſer Gedächtniß zurückkehren und für einen

Augenblick alle ehemalige Bitterkeit und allen Unwillen wieder aufwecken. Leider waren ſolche Augenblicke in Beethoven's ſpäteren Jahren nicht ſelten. Daß er mit Hummel's ſpäterer Richtung als Clavierſpieler und Componiſt unzufrieden war, iſt ſehr wahrſcheinlich und bedarf kaum des Zeugniſſes Schindler's. Aber wir können über manche andere ſeiner Behauptungen keineswegs daſſelbe Urtheil fällen. Seit dem erſten Erſcheinen ſeines Buches (1840) ſind Thatſachen an's Licht gekommen, welche ihm freilich nicht wohl bekannt ſein konnten, welche aber kaum einen Zweifel übrig laſſen, daß er in ſeiner Anſicht über die Beziehungen zwiſchen den beiden Männern in völligem Irrthum war. Daß der Verkehr zwiſchen den beiden Künſtlern in gewiſſer Weiſe in der That mit dem Namen eines vertraulichen Verhältniſſes bezeichnet werden konnte, weiß der Leſer bereits; und daß ſie drei oder vier Jahre ſpäter wieder freundlich, ja intim mit einander verkehrten, wird ſeiner Zeit klar werden. Was aber das Mädchen betrifft, welches beide einmal gemeinſchaftlich geliebt haben ſollen, während Hummel der Begünſtigte geweſen und geblieben ſei, ſo iſt, wofern Schindler damit die Schweſter Röckel's, Hummel's ſpätere Gattin, gemeint haben ſollte, durch Röckel ſelbſt bezeugt, daß daran kein wahres Wort war. Wenn er jedoch eine andere ſcherzhafte Erzählung — die ſich nicht füglich mittheilen läßt — im Sinne gehabt, ſo war jene „Bürgersfrau“, welche die dritte Rolle in der Komödie ſpielte, nicht von der Art, um durch ihre vorübergehende Gunſt unter den Nebenbuhlern eine dauernde Erbitterung zu erzeugen. Kurz, wenn wir auch das Eiſenſtädter Ereigniß, als urſprünglich auf Beethoven's eigener Erzählung beruhend, als geſchehen annehmen, ſo müſſen wir doch alles, was Schindler in Verbindung mit demſelben hinzufügt, mit Mißtrauen und Zweifel betrachten, wo nicht gar vollſtändig verwerfen, und ſehen darin einen neuen Beweis, wie geneigt er war, alte Eindrücke ohne Prüfung für unbeſtrittene Thatſachen hinzuſtellen.

Dieſes Jahr iſt nicht allein in Beethoven's Leben, ſondern in der Geſchichte der Muſik überhaupt bemerkenswerth; es iſt das Jahr, in welchem die C moll-Symphonie vollendet wurde, jenes Werk, welches noch jetzt von manchen competenten Beurtheilern als der Höhepunkt aller reinen Inſtrumentalcompoſition bezeichnet wird, während diejenigen, welche ihr nicht unbedingt die erſte Stelle einräumen, doch faſt ohne Ausnahme nur noch die drei erſten Sätze der neunten Symphonie deſſelben Meiſters über ſie ſtellen. Dieſe wunderbare fünfte Symphonie war jedoch keine plötzliche Inſpiration. Motive zum Allegro, Andante und Scherzo finden ſich in Skizzenbüchern, welche ſpäteſtens aus den Jahren 1800 und 1801 ſtammen. Auch ſind noch Studien vorhanden, welche beweiſen, daß Beethoven zu der Zeit, wo er mit dem Fidelio und dem Clavierconcert in G beſchäftigt war, auch an der C moll-Symphonie arbeitete, d. h. in den Jahren 1804 bis 1806; im letzteren Jahre legte er ſie, wie früher bemerkt, bei Seite, um die vierte Symphonie in B zu componiren. Das iſt alles, was über Entſtehung und Fortſchreiten dieſes berühmten Werkes bekannt iſt; wir wiſſen nur noch, daß es im Jahre 1807 an den Lieblingsplätzen des Componiſten in der Umgegend von Heiligenſtadt vollendet wurde.[1])

Im „Journal des Luxus und der Moden“ vom Januar 1808 (S. 29) findet ſich ein „Auszug eines Briefes“, etwa fünf oder ſechs Monate vorher geſchrieben, über „Beethovens in Wien neueſte Arbeiten“. „Mit dem größten Vergnügen,“ ſagt der Schreiber, „gebe ich Ihnen die Nachricht, daß unſer Beethoven ſo eben eine außerordentlich ſchöne, ganz ſeiner würdige Meſſe vollendet hat, welche am Feſte Mariä bei dem Fürſten Eſterhazy aufgeführt werden ſoll. — Beethovens Oper Fidelio, welche trotz aller Widerrede außerordentliche Schönheiten enthält, ſoll nächſtens in Prag aufgeführt werden mit einer neuen Ouvertüre. — Die vierte Sinfonie von ihm iſt im Stiche, ſo auch eine ſehr ſchöne Ouvertüre zum Coriolan und ein großes Violinconcert. Dabei fängt er bereits eine zweite Meſſe an, auch drei Quartetten werden geſtochen. — Sie ſehen daraus, wie raſtlos thätig der geniale Künſtler iſt.“

Von dieſer zweiten Meſſe hören wir weiter nichts; im übrigen ſind die Mittheilungen über neue Werke in dieſem Briefe der Hauptſache nach richtig.

Guardaſoni, der Director der italieniſchen Oper in Prag, hatte lediglich aus dem Grunde, weil ſein Contract dies verlangte, dieſes Inſtitut eine Zeit lang am Leben erhalten. In der Achtung des Publikums war ſie ſo tief geſunken, daß bei den Aufführungen mitunter kaum 20 Perſonen im Parterre anweſend waren, während auch die Logen und die Gallerie im Verhältniſſe leer waren. Als nun der genannte Director früh im Jahre 1806 geſtorben war, erhoben die Böhmiſchen Landſtände ſofort Carl Liebich von ſeiner Stellung als Regiſſeur des deutſchen Dramas zu der des Generaldirectors, und wieſen ihn an, die Italiener zu entlaſſen und eine deutſche Operngeſellſchaft zu engagiren. Ein ſolcher Wechſel forderte Zeit, und erſt am 24. April 1807 traten die Italiener zum letzten Male auf und wählten zu dieſer Gelegenheit Mozart's Clemenza di Tito, eine Oper, welche urſprünglich für die Prager Bühne componirt war. Am 2. Mai wurde die deutſche Oper mit Cherubini's Faniska eröffnet.

---

[1]) S. Anhang II.

Beethoven mußte im Hinblicke auf ſeine Beziehungen zum böhmiſchen Adel natürlich erwarten, — es ſcheint ihm ſogar ein deßfallſiges Verſprechen gemacht worden zu ſein —, daß ſein Fidelio daſelbſt eben ſo gut zur Aufführung gelangen werde, wie das franzöſiſche Seitenſtück dieſer Oper; er entwarf daher, wie es Seyfried ausdrückt, für die Prager Bühne eine neue, minder ſchwierige Ouvertüre. Dies war die Compoſition, welche im Jahre 1832 unter dem Titel: „Ouvertüre in C, componirt im Jahre 1805 zur Oper Leonore von Ludw. van Beethoven“ herausgegeben wurde. Das Datum 1805, welches beinahe 40 Jahre lang unangefochten im Umlaufe geblieben iſt, war demnach irrthümlich; und ebenſo war Schindler's Erzählung, daß ſie beim Fürſten Lichnowſky verſucht und als für den Gegenſtand nicht angemeſſen bei Seite gelegt wurde, auf mangelhafte Berichte gegründet. Daß ſie jedoch entweder bei Lichnowſky oder bei Lobkowitz geſpielt wurde, iſt ſehr wahrſcheinlich; und wenn dies geſchah, ſo mag ſie wohl auf diejenigen unter den Zuhörern, welche das Jahr vorher die großartige Leonoren-Ouvertüre gehört hatten, einen matten und geringen Eindruck gemacht haben. Die Richtigſtellung des Datums von Opus 138, die Entdeckung alſo, daß die früher als erſte angenommene vielmehr die dritte der Ouvertüren zu Leonore-Fidelio iſt, führt zu dem betrübenden Ergebniſſe, daß die vielen beredten Betrachtungen über die erſtaunliche Fortentwicklung von Beethoven's Schöpferkraft, wie ſie ſich in dem Fortſchritte von No. 1 zu No. 3 zeige, ihre Grundlage verloren hat, und daß alle ſchönen Worte, die über dieſen Gegenſtand geſchrieben ſind, mit einem Schlage der Thorheit und Lächerlichkeit verfallen ſind. Dieſer Fall mag uns, neben ſo vielen anderen in der muſikaliſchen Litteratur, wiederum zur Warnung dienen, daß wir die Phantaſie nicht dem Urtheile voraneilen laſſen.

Hinſichtlich der Aufführung des Fidelio zu Prag wurden Beethoven's Hoffnungen getäuſcht; die Oper wurde nicht gegeben. —

Eine andere Mittheilung in dem „Journal des Luxus und der Moden“ vom November 1806 macht uns mit dem Urſprunge einer kleineren, doch wohl bekannten Compoſition Beethoven's bekannt; ja ſie iſt die einzige uns bekannte befriedigend beglaubigte Notiz darüber. „Durch einen muſikaliſchen Scherz,“ heißt es daſelbſt, „wurde vor einiger Zeit ein Wettſtreit unter einer Anzahl ſehr berühmter Componiſten veranlaßt. Die Gräfin Rzewuska[1]) improviſirte eine Arie am Clavier; der Dichter Carpani improviſirte ſogleich einen Text dazu. Er dachte ſich einen Liebhaber, der aus Gram, keine Erhörung gefunden zu haben, geſtorben iſt; die Geliebte bereut ihre Härte, ſie benetzt ſein Grab mit ihren Thränen und nun ruft ihr der Schatten:

In questa tomba oscura
Lasciami riposar.
Quando vivevo, ingrata,
Dovevi a me pensar.
Lascia che l'ombre ignude
Godansi pace almen,
E non bagnar mie ceneri
D'inutile velen.

Die Worte ſind jetzt von Paer, Salieri, Weigl, Zingarelli, Cherubini, Aſioli und anderen großen Meiſtern und Liebhabern in Muſik geſetzt worden. Zingarelli allein lieferte zehn Compoſitionen darüber; in allem ſind gegen fünfzig beiſammen und der Dichter will ſie in einem Heft dem Publikum mittheilen.“ Die Zahl der Compoſitionen ſtieg bis auf 63; dieſelben wurden im Jahre 1808 veröffentlicht; die letzte derſelben (No. 63) war von Beethoven. Obgleich dieſelbe damals keineswegs als die beſte angeſehen wurde, iſt ſie die einzige, welche bis auf den heutigen Tag fortlebt. Die Leipziger Muſikaliſche Zeitung wählte als Beilage zu ihrer Beurtheilung des Werkes eine der beiden Compoſitionen Salieri's und eine der drei von Sterkel, und ſagte von der Beethoven'ſchen: „Das Ganze iſt dieſes trefflichen Meiſters nicht eben unwerth, wird aber dem Kranze ſeines Ruhmes ſchwerlich ein neues Blättchen einflechten.“

Obgleich Beethoven's Hoffnung, die Benutzung des Theaters für ein Concert zu erhalten, im December ebenſo wie im März getäuſcht wurde, fand ſich doch bald eine Möglichkeit für ihn, in hervorragender Weiſe als Componiſt und Dirigent vor das Publikum zu treten. Der Mangel beſſerer Gelegenheiten, gute Symphoniemuſik gut aufgeführt zu hören, als ſie in den Schuppanzigh'ſchen Concerten, welche zudem auf die

---

[1]) Iſt dies dieſelbe, welche im Jahre 1812 Graf Waldſtein heirathete?

Sommermonate beſchränkt waren, und in den gelegentlichen eilig zu Stande gebrachten „Academien“ von Componiſten und Virtuoſen geboten wurde, veranlaßte „eine Geſellſchaft angeſehener und vergnüglicher Muſikfreunde zu Anfange dieſes Winters, eine Anſtalt unter dem beſcheidenen Titel Liebhaber-Concert zu bilden. So wurde nämlich ein Orcheſter zuſammengeſetzt, deſſen Glieder aus den vorzüglichſten hieſigen Muſikliebhabern (Dilettanten) gewählt wurden. Nur einige wenige Blaſe-Inſtrumente, als Waldhörner, Trompeten u. d. g. wurden aus dem Orcheſter des Wiener Theaters dazu gezogen … Das Auditorium beſtand bei den Productionen nur aus dem hieſigen Adel, aus angeſehenen Fremden, und auch unter dieſen Klaſſen wurden beſonders Muſikkenner und Liebhaber vorgezogen.“ Zu dieſem Zwecke miethete man zuerſt die Halle „zur Mehlgrube“; da ſich dieſe jedoch als zu klein erwies, ſo wurden die Concerte in den Univerſitätsſaal verlegt, in welchem „in zwanzig Muſiken, Sinfonieen, Ouvertüren, Concerte und Singſtücke mit Eifer und Liebe ausgeführt und mit allgemeinem Beifall aufgenommen wurden. — Treffliche Auswahl der Tonſtücke, eine ſelten gehörte Uebereinſtimmung und Präciſion von Seite des Orcheſters, das anſtändigſte Betragen und die tiefſte Stille von Seite der Zuhörer, die ausgezeichnete und glänzende Geſellſchaft derſelben, vereinigte ſich, dieſe Production zu einem Ganzen zu machen, das nicht oft erreicht worden ſein mag.“[1] Banquier Häring war Director in den früheren Concerten; doch „wegen entſtandener Mißhelligkeit“ überließ er Clement den Platz.

Die Werke Beethoven's, welche den Berichten zufolge in dieſen Concerten aufgeführt worden ſind, waren folgende: die Symphonie in D im erſten Concert, die Ouvertüre zu Prometheus im November, die Sinfonia eroica und die Coriolan-Ouvertüre im December, und um Neujahr die vierte Symphonie in B, welche auch am 15. November im Burgtheater in einem Concerte für die öffentlichen Wohlthätigkeitsanſtalten aufgeführt worden war. Die meiſten dieſer Werke, wenn nicht alle, wurden von dem Componiſten ſelbſt geleitet.

Nach den Aufführungen der vierten Symphonie ſchrieb der Berliner Freimüthige (14. Jan. 1808) Folgendes: „Beethoven hat eine neue Symphonie geſchrieben, die höchſtens ſeinen wüthenden Verehrern, und eine Ouvertüre zu Collins Koriolan, die allgemein gefallen hat.“ —

---

[1] Wiener Vaterländiſche Blätter, 27 Mai 1808.

Die Compoſitionen, welche erweislich dieſem Jahre angehören, ſind folgende:

1. Die Umwandlung des Violinconcerts in ein Clavierconcert.

2. Die Ouvertüre zu Coriolan.

3. Die erſte Meſſe in C.

4. Die Ouvertüre zu Leonore-Fidelio, welche als Op. 138 veröffentlicht wurde.

5. Die fünfte Symphonie in C moll.

6. Die Ariette in questa tomba oscura.

7. Wahrſcheinlich auch die Sonate für Clavier und Violoncell Op. 69; doch wurde dieſelbe vielleicht erſt im folgenden Jahre vollendet. —

Zuerſt veröffentlicht wurden in dieſem Jahre nur wenige Werke, und zwar:

1. LIV. Sonate für Pianoforte, dem Grafen Franz von Brunswick gewidmet. Op. 57. Angezeigt in der Wiener Zeitung vom 18. Febr. durch das Kunſt- und Induſtriecomptoir.

2. 32 Variationen in C moll, angezeigt am 20. April von demſelben Inſtitute.

3. Concerto concertant für Clavier, Violine und Violoncell Op. 56, dem Fürſten von Lobkowitz gewidmet, von der gleichen Stelle angezeigt am 1. Juli. —

Folgende Anzeigen geben einen Beweis von der großen und immer mehr wachſenden Popularität von Beethoven's Namen. Am 21. März zeigt Traeg an: 12 Ecoſſaiſen und 12 Walzer für 2 Viol. und Baß (2 Fl. und 2 Hörner ad lib.); auch für Pianoforte; arrangirt nach anderen Werken. Am 20. April kündigt das Kunſt- und Induſtrie-Comptoir ein Arrangement der Sinfonia eroica für Clavier, Violine Bratſche und Violoncell an; am 27. Mai Artaria eine Sonate für Clavier und Violoncell Op. 64, arrangirt nach Op. 3; am 13. Juni Traeg die zweite Symphonie in D, arrangirt von Ries als Quintett, mit Contrabaß, Flöte und 2 Hörnern ad lib.; am 12. September die Chemiſche Druckerei eine Polonaiſe aus Op. 8 für 2 Violinen, auch für Violine und Guitarre.

Zweites Kapitel.

Das Jahr 1808. Beethoven's Bruder Johann. Pläne zu neuen Opern. Die Paſtoralſymphonie. Die Chorphantaſie. Beethoven's Würdigung in Wien.

Der Geſchichte des Jahres 1808 müſſen wir folgenden Brief an Gleichenſtein vorausſchicken:

„Lieber guter Gleichenſtein — dieſes ſei ſo gut dem Copiſten morgen zu übergeben. — Es iſt wie Du ſiehſt wegen der Sinfonie — übrigens falls er nicht fertig iſt, morgen mit dem Quartett, ſo nimmſt Du's weg und gibſt es ſodann in's Induſtriecomptoir. Meinem Bruder kannſt Du ſagen, daß ich ihm gewiß nicht mehr ſchreiben werde. — Die Urſache, warum, weiß ich ſchon, ſie iſt dieſe, weil er mir Geld geliehen hat und ſonſt Einiges ausgelegt, ſo iſt er, ich kenne meine Brüder, jetzt ſchon beſorgt, da ich's noch nicht wiedergeben kann, und wahrſcheinlich der andere, den der Rachegeiſt gegen mich beſeelt, auch an ihm — das Beſte aber iſt, daß ich die ganzen 1500 Gulden aufnehme (vom Induſtriecomptoir) und damit ihn bezahle, dann iſt die Geſchichte am Ende — der Himmel bewahre mich, Wohlthaten von meinen Brüdern empfangen zu müſſen. — Gehab Dich wohl — grüße heſt — Dein

Beethoven.

NB. Die Sinfonie ſchicke ich von hier an's Induſtriecomptoir, ſie werden ſie wohl erhalten haben — wenn Du wieder herkommſt, bring etwas von gutem Siegellack mit.“

Von allen bekannten Briefen Beethoven's erfüllt uns wohl keiner mit ſo großem Bedauern, wie der obige, welcher gegen Ende 1807, alſo gerade zu der Zeit geſchrieben wurde, in welcher die Contracte mit Clementi, dem Kunſt- und Induſtriecomptoir und Simrock ihm reichliche pecuniäre Hilfsquellen verſchafft hatten, die ohne Zweifel durch ein anſtändiges Honorar aus den Einkünften der Liebhaberconcerte noch vermehrt worden waren. Freilich war der Brief nur für Gleichenſtein's Augen beſtimmt; aber es iſt traurig zu ſehen, wie der große Meiſter ſelbſt in einem Augenblicke von Aerger und übler Laune und in der Verborgenheit vertraulicher Freundſchaft ſeine eigene Würde in einem ſo hohen Grade vergeſſen und in einer ſo ungerechten Weiſe über ſeinen Bruder Johann ſchreiben konnte, deſſen Forderung gerecht war und deſſen künftige Laufbahn gerade damals von der Bezahlung derſelben abhing.

Die Sache war kurz folgende. Eleonore Orelley, „erbliche Univerſalerbin" ihrer Schweſter Thereſia Tiller, ſuchte im Herbſt 1807 einen Käufer für das Haus und die „regiſtrirte Apotheke", welche zu Linz an der Donau gerade zwiſchen dem Marktplatz und der Brücke lag und dort bis 1872 noch exiſtirte.[1] Sie war geneigt, dieſelbe mit ſolchen Zahlungsfriſten zu veräußern, welche es ſogar für Johann van Beethoven trotz ſeiner geringen Mittel möglich machten, ſie als Eigenthum zu erwerben. „Ich kenne meine Brüder", ſchreibt Beethoven. Seine Brüder haben ihn auch gekannt; und Johann hatte allen Grund zu fürchten, daß wenn er nicht jetzt, wo ſein Bruder über reichliche Mittel verfügte, ſeine Forderung ſicher ſtellte, er ſich bei dem Geſchäfte im entſcheidenden Augenblicke ohne Geld finden werde. Seine Forderung war zu gerecht, um angefochten werden zu können, und augenſcheinlich entnahm Gleichenſtein das Geld aus dem Kunſt- und Induſtriecomptoir und bezahlte ſie; denn am 13. März 1808 wurde der Kaufcontract in Wien in folgender Weiſe unterzeichnet:

„Johann v. Beethoven
Anton Rieſſ
als Zeuge

Eleonore Orelley
Joſeph Steinbach Dr.
beider Rechte als Zeuge."

Durch dieſen Contract wurde das Haus, die Apotheke mit ihrem Inhalte, und Betten und Bettzeug für die „Apotheken-Subjecte" und den „Hausknecht" für 25,000 Gulden verkauft, welche Summe ſich in folgender Weiſe zuſammenſetzte:

Verpflichtungen „hier in Wien", von Johann v. B. übernommen	12,600 Fl.
Baares Geld, in Terminen zu zahlen	10,400 „
Fünf Procent Zinſen, an E. Orelley während ihres Lebens zu zahlen	2,000 „
	Fl. 25,000

---

[1] „Das Haus No. 217 (alt), wo Beethoven ſeiner Zeit geweilt hat, wurde in Folge der durch die neue Brücke nothwendig gewordenen Platz-Regulirung von der Stadtgemeinde angekauft und im Sommer 1872 demolirt", nach einer Privatmittheilung von F. Schaller.

Ferner machte Johann in dem Vertrage aus, daß er am 20. März oder früher nach Linz kommen und von ſeinem Eigenthum förmlich Beſitz ergreifen werde, alſo eine Woche nach Unterzeichnung des Contractes.

Wer das Document zu leſen wünſcht, braucht nur in Linz über die Brücke zu gehen; er wird es in dem Verzeichniſſe zu Urfahr finden.[1])

Die Ausgaben, welche dieſe Verhandlungen, die Reiſe nach Linz und die Beſitzergreifung verurſachten, ließen dem bedürftigen Käufer nur eben hinreichendes Geld, um ſeine erſte Zahlung zu machen und den Vertrag zu beſtätigen. Unſer Gewährsmann verſichert, daß ſeiner beſtimmten Erinnerung nach dieſe Summe nicht mehr wie 300 Gulden betrug. Das Verdienſt aus ſeinem Geſchäfte und die Zinſen von ſeinem Hauſe waren ſo gering, daß Johann ſich kaum Rath wußte, wie er ſeinen nächſten Verpflichtungen nachkommen ſolle. Er verkaufte die eiſernen Gitter vor ſeinen Fenſtern; doch reichte der Erlös nicht hin, um ihm durchzuhelfen. In eigenthümlicher Weiſe half ihm ein glücklicher Zufall aus der Verlegenheit. Die Krüge und Töpfe auf ſeinen Geſtellen waren von reinem und maſſivem engliſchem Zinn, einem Metall, welches durch die von Napoleon gegen England geſchleuderten Decrete über Aufhebung des Handelsverkehrs gerade damals bedeutend im Preiſe geſtiegen war. Der kluge Apotheker verkaufte ſein Zinn, verſah ſeinen Laden mit irdenen Waaren und leiſtete ſeine Zahlungen aus dem Erlöſe dieſes Geſchäftes. „Das iſt ein ſchlimmer Wind, der Keinem irgend etwas Gutes zuweht," iſt ein Seemanns-Sprichwort, welches ſehr kurze Zeit nachher ſich an Johann bewährte. Der Rückzug der öſterreichiſchen Heere im April 1809 öffnete den franzöſiſchen Armeen den Weg nach Linz, und brachte dem Apotheker Beethoven Gelegenheit, umfangreiche Contracte über Lieferung von Arzneien an das feindliche Commiſſariat abzuſchließen, welche ihm nicht allein über ſeine augenblicklichen Verlegenheiten hinweghalfen, ſondern auch den Grund zu ſeinem ſpäteren beſcheidenen Glücke legten.

Wir nehmen hier bis auf weiteres von Bruder Johann Abſchied. Doch wird die im Vorſtehenden gegebene gedrängte Mittheilung von Thatſachen, welche aus actenmäßigen Documenten und aus der Mittheilung durchaus ehrenwerther und glaubwürdiger Einwohner von Linz, die im Jahre 1861 noch lebten, geſchöpft ſind, hoffentlich die verbreiteten Irrthümer wirkſam berichtigen, daß nämlich

---

[1]) Nach einer Verſicherung G. v. Breuning's hatte ſein Vater Stephan v. B. für Johann v. Beethoven in dieſem Geſchäft „gut geſtanden". In den Acten zu Linz kommt jedenfalls keine darauf bezügliche Notiz vor.

1. Um 1802—1803 Beethoven ſeinen Bruder in Linz als Apotheker etablirte, indem er ihm das nöthige Kapital vorſtreckte;

2. daß er durch ſeinen perſönlichen Einfluß für Johann vortheilhafte Contracte mit dem öſterreichiſchen Commiſſariate für Arzneiweſen erwirkte, welche die Grundlage ſeines ſpäteren Wohlſtandes gebildet hätten;

3. daß folglich Beethoven, wenn er von ſeinem Bruder Geld erhielt, dabei lediglich ſeinen Antheil an dem Gewinn von dem Kapital erhielt, welches er ſelbſt hergeliehen hatte;

4. daß hiernach Johann's dringende Aufforderung zur Zahlung im Jahre 1807 eine Handlung niedriger Selbſtſucht und tiefer Undankbarkeit war.

Alles dieſes iſt das gerade Gegentheil der Wahrheit. Es iſt wahrhaft erſtaunlich, mit welcher Sorgloſigkeit und welchem Mangel an Ueberlegung dergleichen Behauptungen angenommen und ernſtlich wieder erzählt worden ſind. Man überlege nur einen Augenblick. Woher ſollte wohl Beethoven im Alter von 32 Jahren die Geldmittel haben, um ſeinen Bruder als Eigenthümer einer Apotheke in Linz zu etabliren? Doch zugegeben auch für einen Augenblick, er habe ſie gehabt oder ſei im Stande geweſen, ſie zu beſchaffen; was für eine Art von Contract müßte das geweſen ſein, welcher den Contrahenten, der mit nichts anfing, in einer entfernten Provinzialſtadt von etwas über 17,000 Einwohnern und in weniger wie fünf Jahren in den Stand ſetzte, ſeine Schulden zu bezahlen, wohlhabend zu werden und aus dem Ueberſchuſſe des Gewinnes ſeinem Bruder Darlehen zu geben? —

Ueber weitere Aufführungen Beethoven'ſcher Werke in den Liebhaberconcerten, außer den bereits früher aufgezählten, haben wir keine Nachricht; vielleicht fanden keine weiteren ſtatt, und zwar aus einem Grunde, den Stephan von Breuning in einem Brief an Wegeler im März 1808 mit folgenden Worten andeutet: „Beethoven hätte bald durch ein Panaritium (Fingerwurm) einen Finger verloren, jetzt geht es ihm indeſſen wieder ganz gut. So entging er einem großen Unglück, welches verbunden mit ſeiner Schwerhörigkeit, jede, ohnehin ſelten auftretende, gute Laune ganz erſtickt haben würde."

Das letzte in der Reihe jener Concerte war das berühmte vom 27. März, in welchem zu Ehren Haydn's, deſſen 76. Geburtstag auf den 31. fiel, ſeine Schöpfung mit Carpani's italieniſchem Texte aufgeführt wurde. Es iſt erfreulich zu erfahren, daß Beethoven einer von jenen war, welche „mit hohen Perſonen des Adels“ an der Thür des Univerſitätsſaales ſtanden, um den ehrwürdigen Gaſt bei ſeiner Ankunft in dem Wagen des Fürſten Eſterhazy in Empfang zu nehmen, und welche ihn begleiteten, als er „auf einem Armſtuhle ſitzend hoch empor gehoben, getragen und bei dem Eintritt in den Saal unter dem Schalle der Trompeten und Pauken, von der zahlreichen Verſammlung empfangen und mit dem freudigen Rufe: „Es lebe Haydn!“ begrüßt wurde“; ſowie endlich, daß er ſich unter den wenigen namentlich aufgeführten Perſonen befand, welche die drei Reihen von Stühlen, die für hervorragende Muſiker, Dichter und andere Perſonen reſervirt waren, in Beſitz nahmen, in deren Mittelpunkt Haydn zwiſchen der Fürſtin Eſterhazy und ſeiner Lieblingsſchülerin Fräulein Kurzbeck ſaß. Salieri, der Hofkapellmeiſter, zu jener Zeit der berühmteſte der lebenden Operncomponiſten, dirigirte; Joſeph Weigl, Joſeph Eybler und Adalbert Gyrowetz, ebenfalls Hofkapellmeiſter, und J. N. Hummel, Eſterhazy'ſcher Kapellmeiſter, ſämmtlich Männer von großen und anerkannten Talenten, in ihren beſten Jahren, und ſchon von europäiſchem Rufe, waren ohne Zweifel ebenfalls anweſend.[1] Alle dieſe Männer mochten ſich wohl ohne dünkelhafte Eitelkeit dem angenehmen Traume hingeben, daß man ſie dereinſt in ihrem hohen Alter ebenfalls einer ſolchen Ehrenbezeugung würdig finden werde. Aber unter allen dort anweſenden muſikaliſchen Künſtlern, alten und jungen, bekannten und unbekannten, gab es nur einen, den das klare Bewußtſein ſeiner Fähigkeiten zu dem heitern und ſichern Vertrauen berechtigte, er werde, wenn er Haydn's Alter erreichen ſollte, auch Haydn's Ehren als ſein Recht beanſpruchen dürfen. Und doch hatte er, obgleich jetzt in ſeinem 38. Jahre ſtehend, bisher weder einen Titel noch eine öffentliche Stellung, überhaupt nichts von den Dingen erreicht, welche des Ehrgeizes eines Muſikers würdig ſind, außer dem eitlen Klange eines berühmten Namens. Er ſtarb zu früh, um einen Triumph gleich dem ſeines alten Lehrers zu erleben. Aber im Sommer jenes Jahres, welches ſein 75. Lebensjahr geweſen wäre, wenn er noch gelebt hätte, kamen Könige und Königinnen in Bonn zuſammen, um die Einweihung eines Denkmals zur Erinnerung an den titelloſen Mitbürger und Componiſten Ludwig van Beethoven mitzufeiern.[1] —

---

[1] Von Muſikern werden als anweſend genannt Salieri, Beethoven, Hummel, Gyrowetz, Giuliani; von Dichtern Birkenſtock, Collin, Carpani.

Die oft wiederholte Behauptung, es habe in Wien an Geſchmack und Verſtändniß für Beethoven's Werke gefehlt, iſt ein Irrthum. Im Gegentheil: in den Concerten jener Jahre befanden ſich, ſo oft ein ſeiner Aufgabe gewachſenes Orcheſter engagirt war, ſeine Orcheſtercompoſitionen, ſo wenige auch damals erſt veröffentlicht waren, regelmäßig und eben ſo oft auf den Programmen, wie die Mozart'ſchen oder ſelbſt die Haydn'ſchen; keine anderen waren in gleicher Weiſe im Stande, das Haus zu füllen. Unmittelbar nach dem Schluſſe der Liebhaberconcerte wurde Sebaſtian Meier's jährliches Benefizconcert im Theater an der Wien mit der Sinfonia eroica eröffnet. Dies war Montag Abends, den 11. April. Zwei Tage ſpäter, am 13., fand das Concert für die Wohlthätigkeits-Anſtalten im Burgtheater ſtatt; ſein Programm enthielt 6 Nummern, von denen die erſte Beethoven's vierte Symphonie in B, die fünfte eins von ſeinen Clavierconcerten, geſpielt von Friedrich Stein, und die ſechſte die Coriolan-Ouvertüre war, ſämmtlich dirigirt vom Componiſten. Endlich in einem Benefizconcert im Augartenſaale im Mai begegnet uns die erſte bekannte öffentliche Aufführung des Tripelconcerts Op. 56.

Wilhelm Ruſt aus Deſſau, einſt ein berühmtes muſikaliſches Wunderkind, zu jener Zeit ein junger Mann von etwa 22 Jahren, war 1807 nach Wien gekommen, und ſuchte damals ſeinen Unterhalt dadurch, daß er Kindern Unterricht im Leſen und den erſten Naturkenntniſſen ertheilte. In einem Briefe an ſeine „beſte Schweſter Jette", datirt aus Haking (einem Dorfe bei Wien) den 9. Juli 1808, ſchreibt er über Beethoven Folgendes: „Du wünſcheſt gern von Beethoven etwas zu hören; allein ich muß Dir leider zuerſt ſchreiben, daß mir gar nicht gelungen iſt mit ihm genauer bekannt zu werden. Was ich ſonſt von ihm weiß, werde ich Dir jetzt erzählen."

„Er iſt ein eben ſo origineller und eigner Menſch als ſeine Compoſitionen; gewöhnlich ernſt, zuweilen auch luſtig, aber immer ſatyriſch und bitter. Auf der anderen Seite iſt er auch wieder ſehr kindlich und auch gewiß recht innig."

---

[1] S. Anhang III.

„Er iſt ſehr wahrheitsliebend und geht darin wohl oft zu weit; denn er ſchmeichelt nie, und macht ſich eben deswegen viel Feinde. Ein junger Menſch ſpielt bei ihm, und als er aufhörte, ſagt Beethoven zu ihm: Sie müſſen noch lange ſpielen, ehe Sie einſehen lernen, daß Sie nichts können“.

„Ich weiß nicht ob Du hörteſt, daß ich auch bei ihm geſpielt habe. Er lobte mein Spiel, beſonders das der bachiſchen Fuge, und ſagte: Das ſpielen Sie gut; was bei ihm viel ſagen will. Er konnte aber doch nicht unterlaſſen mich auf zwei Fehler aufmerkſam zu machen.“

„Ich hatte nämlich in einem Scherzo die Töne nicht genug abgeſtoßen, und ein andermal einen Ton zweimal angegeben anſtatt ihn zu binden. Auch ſpielte ich ihm ein Andante mit Variationen, das er ebenfalls lobte.“

„Die Franzoſen muß er auch nicht leiden können; denn als einmal der Fürſt Lichnowsky Franzoſen bei ſich hatte, bat er den Beethoven, der auch bei ihm war, auf ihr Verlangen vor ihnen zu ſpielen; aber er verweigerte es und ſagte: vor Franzoſen ſpiele er nicht. Deshalb entzweite er ſich mit dem Lichnowsky.“[1]

„Einmal traf ich ihn in einem Speiſehauſe, wo er mit einigen Bekannten zuſammen ſaß. Da ſchimpfte er gewaltig auf Wien und auf die daſige Muſik und den Verfall derſelben. Hierin hat er gewiß recht, und ich war froh, dies Urtheil von ihm zu hören, da ich es ſchon vorher bei mir empfand. Vorigen Winter war ich häufig im Liebhaberkonzert, wovon die erſten unter Beethovens Direction ſehr ſchön waren. Nachher aber, als er abging, wurden ſie ſo ſchlecht, daß nicht eins verging, wo nicht irgend etwas wäre verhunzt worden.“ — — —

„Daß der Beethoven vielleicht Wien verläßt, iſt leicht möglich; er hat wenigſtens ſchon ſehr oft davon geſprochen und geſagt: Sie zwingen mich mit Gewalt dazu. Er hat mich auch einmal gefragt, wie die Orcheſter im Norden wären.“

„Du wollteſt gern wiſſen, ob neue Sonaten von ihm herausgekommen ſind? So viel ich weiß, ſind keine herausgekommen. Er ſchrieb zuletzt Symphonieen und ſchreibt jetzt eine Oper, welches eben die Urſache iſt, warum ich nicht mehr zu ihm gehen kann. Im vorigen Jahre hat er eine Muſik gemacht, die ich aber nicht gehört habe, und eine Ouvertüre von Coriolan, die außerordentlich ſchön iſt. Vielleicht haſt Du in Berlin Gelegenheit gehabt ſie zu hören.“

---

[1] Vgl. die Bd. II. S. 313. Anm. mitgetheilte Anekdote.

„Das Thema aus C moll mit Variationen, das Du erwähnſt, habe ich auch; es iſt ſehr ſchön. Wenn Du aber Luſt haſt Dir neue Sachen anzuſchaffen, ſo ſuche ja 8 Suiten von Händel zu bekommen. Sie ſind im Züricher Stich herausgekommen und ſind wahre Meiſterſtücke“ u. ſ. w.

Im December mußte Ruſt in einem Briefe an ſeinen Bruder Carl, was er über Beethoven's neue Oper geſchrieben hatte, berichtigen. „Alle neuen Producte, die hier erſcheinen, ſind mehr oder weniger mittelmäßig, außer den Beethovenſchen. Daß er ſeine neue Oper noch nicht angefangen hat, habe ich Dir wohl ſchon geſchrieben. Seine erſte Oper habe ich noch nicht gehört; ſie iſt ſeitdem ich hier bin noch nicht gegeben worden.“ [1])

Dieſe letzten Aeußerungen Ruſt's erinnern uns an die ehemals geläufige Vorſtellung, als wäre es Verdruß und Entmuthigung wegen des (angeblichen) Mißerfolges ſeines Fidelio geweſen, was Beethoven abgehalten habe, jemals wieder die Compoſition einer neuen Oper zu unternehmen. Dieſer Irrthum iſt nunmehr längſt beſeitigt, und wird in der That durch jenes Geſuch an das „Fürſtliche Theatergeſindel“ um ein dauerndes Engagement vollſtändig widerlegt. Die nähere Betrachtung dieſes Gegenſtandes bietet jedoch Züge von hohem Intereſſe, und wir dürfen ſie daher nicht ſo raſch fallen laſſen. Wie ernſtlich Beethoven ſein ganzes Leben lang nach einem befriedigenden Texte für eine Oper oder ein Oratorium ſuchte, iſt gegenwärtig allgemein bekannt. Seine Freunde hatten es immer gewußt; und ſeine Verſuche in der Geſangescompoſition hatten, trotz der Kritiken, auf jene und auf die dramatiſchen Schriftſteller jener Zeit einen ſo günſtigen Eindruck gemacht, daß ſie alle eifrig darauf bedacht waren, ihm behülflich zu ſein.

So ſchreibt Schneller an Gleichenſtein aus Gratz am 19. März 1807: — „Reden Sie gleich mit unſerm Freund Beethoven und insbeſondere mit dem würdigen Breuning, ob Beethoven eine komiſche Oper in Muſik zu ſetzen gedächte. Ich habe ſie geleſen, mannigfaltig in der Anlage, ſchön in der Diction gefunden. Sprechen Sie mit ihm bei einer guten Mahlzeit und einem guten Gläschen Wein.“ Aus dieſem Plane wurde nichts.

---

[1]) Die beiden Briefe, aus welchen hier Auszüge gegeben ſind, befinden ſich im Beſitze des gleichnamigen Neffen des Schreibers, des ehrenvoll bekannten Mitherausgebers von Bach's Werken, Wilhelm Ruſt in Berlin.

Ein etwas mehr verſprechendes Anerbieten kam von einer andern Seite, blieb jedoch ebenfalls ohne Reſultat. Der berühmte Orientaliſt Hammer-Purgſtall war gerade aus dem Oſten nach Wien zurückgekehrt. Obgleich erſt 33 Jahre alt, hatte er ſich ſchon einen berühmten Namen erworben — er verdankte dies vielleicht noch mehr dem Umſtande, daß ſeine Ueberſetzung von Ibn Wahrſhies' arabiſchem Werke über die Hieroglyphen in London einen Verleger gefunden hatte — und ſeine Ueberſetzungen und ſonſtigen Schriften bildeten das Tagesgeſpräch. Er fand bald einen Freund in Wenzeslaus Graf Rzewusky, durch deſſen Hilfe er in den Stand geſetzt wurde, ſeinen Plan, die orientaliſche Litteratur in Europa beſſer bekannt zu machen, auszuführen durch Herausgabe der „Fundgruben des Orients“, deren erſte Nummer am 6. Januar 1809 erſchien. Ein Brief Beethoven's ohne Adreſſe und Datum, welcher im Autograph in der Petter'ſchen Sammlung aufbewahrt wird, war offenbar an ihn geſchrieben.

„Beinahe beſchämt durch Ihr Zuvorkommen und Ihre Güte, mir Ihre noch unbekannte ſchriftſtelleriſchen Schätze im Manuſcript mitzutheilen, dank ich Euer Wohlgeboren innigſt dafür, indem ich beide Singſpiele zurückſtelle: — überhaupt in meinem künſtleriſchen Berufe gerade jetzt iſt es mir unmöglich mich beſonders über das indiſche Singſpiel weiter zu verbreiten, ſobald es mir meine Zeit zuläßt, werde ich Sie einmal beſuchen, um mich über dieſen Gegenſtand ſowohl als über das Oratorium „die Sündfluth“ mit Ihnen zu beſprechen.

Rechnen Sie mich allzeit unter die wahren Verehrer Ihrer großen Verdienſte.

Euer Wohlgeboren mit Hochachtung
ergebenſter Diener
Beethoven.“

In Wurzbach's Verzeichniß von v. Hammer's Ueberſetzungen findet ſich: „Memnons Dreiklang, nachgeklungen in Dewajani, einem indiſchen Schäferſpiele, und Anahib, einem perſiſchen Singſpiele“. Dies können ſehr wohl die Stücke geweſen ſein, welche Beethoven zur Durchſicht überſandt wurden. Ein Oratorium über den Gegenſtand „die Sündfluth“ findet ſich nicht in dem Verzeichniſſe von Hammer's Werken; das oben genannte war ohne Zweifel jenes von F. H. von Dobenz, welches, in Muſik geſetzt von Ferdinand Kauer, im Leopoldſtadttheater am 24. December 1809 aufgeführt wurde.

An Heinrich von Collin ſchrieb Beethoven wahrſcheinlich im Februar 1807[1]: „Ich höre daß Sie, mein verehrteſter Collin! meinem höchſten Wunſch und Ihrem Vorſatz entſprechen wollen, ſo gerne ich Ihnen meine Freude hierüber mündlich bezeigte, ſo habe ich jetzt noch etwas viel zu thun, blos dem ſchreiben Sie dieſes zu — und keinem Mangel an Aufmerkſamkeit für Sie.

Hier die Armide, ſobald Sie dieſelbe genug gebraucht haben, bitte ich ſie mir zurückzuſchicken, indem ſie mir nicht gehört.

Ihr wahrer Verehrer
Beethoven.“

Die neuen Theaterdirectoren begannen ihre Opernaufführungen im Kärnthnerthor am 1. und 2. Januar und auf der Burg am 4. Januar (1807) mit Gluck's Iphigenie in Tauris. Dieſe Oper war Collin neu; ſie erweckte in ihm neue Anſchauungen über die alte Tragödie, von welchen er in einem Texte für ein muſikaliſches Drama in Oratorienform Gebrauch zu machen beſchloß. „Anfangs,“ ſagt ſein Biograph, „dachte er an eine Armida; er verfertigte einige lyriſche Stellen, die er ſpäter ſeiner Bradamante einverleibte; ſein mit Herrn van Beethoven damals gepflogener Umgang aber beſtimmte ihn indeß bald auf einen in aller Hinſicht würdigen Stoff zu denken, um ihn dieſem großen Künſtler zur Bearbeitung zu übergeben. Endlich ſchien ihm die Befreiung Jeruſalems ein durch Religiöſität und Großheit des Inhalts angemeſſener Gegenſtand, und er arbeitete, mit vieler Liebe immer wieder nach mancherlei Unterbrechungen dahin zurückkehrend, den erſten Theil des Oratoriums aus, welches in drei Abtheilungen vollendet ſein ſollte. — — An der Vollendung dieſes Oratoriums war Collin vorerſt durch die Ausführung ſeines Trauerſpiels Mäon, ſpäter durch einen andern Verſuch in der muſicaliſchen Dichtkunſt, Macbeth, endlich durch die große Oper Bradamante, die er vollſtändig ausarbeitete, verhindert worden. Macbeth, den er gleichfalls für Beethoven nach Shakeſpeare zu dichten unternahm, ward in der Mitte des zweiten Actes unvollendet liegen gelaſſen, weil er zu düſter zu werden drohte. Bradamante 1), welche Collin mit ungemeiner Vorliebe ausarbeitete, ſchien, da das Werk vollendet war, Herrn van Beethoven in Hinſicht des darin angewandten Wunderbaren zu gewagt; es ſagte ihm vielleicht auch in anderer Hinſicht nicht zu, und ſo geſchah es, daß Collin, obwohl Beethoven ſpäter die Compoſition dennoch übernehmen wollte, die Oper Herrn Reichardt übergab, der ſie während ſeiner Anweſenheit in Wien im Winter 1808—9 in Muſik ſetzte."

---

[1] Das Original des Briefes befindet ſich im Beſitze des Ritters von Frank zu Graz.

Röckel erzählt in dem früher angeführten Briefe an den Verfaſſer Folgendes: „Daß Beethoven die Unterbrechung der Vorſtellungen von Fidelio ganz allein ſelbſt veranlaßte, hab' ich bereits geſagt, aber daß er die Idee noch eine Oper zu componiren nicht aufgab, zeigte die Ungeduld, mit der er es kaum erwarten konnte, daß ſein Freund v. Collin, der für ihn Shakeſpeares Macbeth als Oper bearbeitete, damit zu Stande käme: — den fertigen erſten Act las ich bei Collin auf Beethoven's Verlangen, und fand, daß er dem großen Original genau folgte — leider vereitelte Collins Tod die Vollendung des Werkes."

Reichardt fügt ſeinem Berichte über Bradamante unter dem Datum des 30. November 1808 Folgendes bei: „Die Direction hat die Oper bereits angenommen, und erklärt, daß ſie etwas an die Vorſtellung derſelben wenden wolle. Der Dichter hatte ſie früher auch ſchon dem braven Beethoven zugedacht; dieſer konnte ſich aber darüber mit der Direction nicht verſtändigen."

Die Folge dieſer Unentſchloſſenheit Beethoven's und der Schwierigkeit, ihn zu befriedigen, war, daß er, als er für den Sommer wieder nach Heiligenſtadt überſiedelte, keinen Text zu einer Vocal-Compoſition hatte. So kam es, daß er Zeit und Kraft einem Orcheſterwerke widmete — der Sinfonia pastorale.

Schindler's Bemerkungen 2) über Beethoven's außerordentliche Liebe zur Natur, über ſein lebendiges Gefühl für ihre Schönheiten und

---

1) Der Verfaſſer der „Fliegenden Blätter aus dem Portefeuille eines Reiſenden im Junius und Julius 1808" im Cotta'ſchen Morgenblatte (Oct.) ſagt: „Der geniale Beethoven hat die Idee, Göthe's Fauſt zu componiren, ſobald er jemand gefunden hat, der ihn für das Theater bearbeitet. Daß er vor vielen anderen großen Beruf dahin hat, iſt wohl nicht zu bezweifeln, und wir dürfen uns gewiß auf ein tief und wahr empfundenes Product ſeines Geiſtes Hoffnung machen.

Die Oper, zu welcher Herr Collin das Sujet bearbeiten ſollte, componirt er nun nicht."

2) Biogr., 3. Ausg. I. S. 151—157.

ſein unermüdliches Studium der populären Naturphiloſophie ſeiner Tage, mit welchen er die Mittheilungen über jene Symphonie einleitet, ſind in hohem Grade intereſſant und treffend und durchweg werth geleſen zu werden; doch ſind ſie zu weitläufig, um hier mitgetheilt zu werden. Ueberdies iſt der Gegenſtand wohl ſchon genügend in einem früheren Kapitel behandelt.

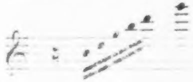
Diejenigen, welche etwa meinen ſollten, Programmmuſik für Orcheſter ſei eine neuere Erfindung, und die, welche die Paſtoralſymphonie für einen originellen Verſuch halten, die Natur muſikaliſch zu ſchildern, befinden ſich in gleichem Irrthume. Es war durchaus nicht ſo ſehr Beethoven's Ehrgeiz, neue Formen für muſikaliſche Darſtellungen zu finden, als vielmehr, ſeine Zeitgenoſſen in der Anwendung ſolcher, die bereits vorhanden waren, zu übertreffen.

In einer Anzeige von Traeg aus d. J. 1792 finden ſich gleichzeitig: „Die Belagerung Wiens“, „Le portrait musicale de la nature“ und „König Lear“, drei Symphonieen; in einer andern: „la Tempesta“, „l'Harmonie della Musica“ und „la Bataille“. Es gab in der That wenige große Schlachten in jenen ſtürmiſchen Jahren, welche nicht von Orcheſtern, Militärmuſiken, Orgeln und Clavieren nachträglich noch einmal ausgefochten worden wären. Man könnte Seiten füllen mit einem Verzeichniſſe von Programm Compoſitionen, welche nunmehr längſt todt, begraben und vergeſſen ſind. Haydn's „ſieben Worte“ leben noch, zum Theil weil der Muſik ein Text untergelegt iſt, mehr jedoch wegen ſeines großen Namens; aber wer hat in unſerer Zeit wohl je gehört von des Freiherrn v. Kospoth „Composizioni sopra il Pater Noster, consistenti in 7 sonate caracteristiche con un Introduzione“ für 9 ſtimmiges Orcheſter? Was ſagen unſere Leſer zu Folgendem? „Die Seeſchlacht. 1. Das Trommelrühren; 2. die kriegeriſche Muſik und Märſche [in einer Seeſchlacht!]; 3. Bewegung der Schiffe; 4. Durchkreuzen der Wellen; 5. Kanonenſchüſſe; 6. Geſchrei der Verwundeten; 7. Siegjauchzen der triumphirenden Flotte“; oder: „Muſikaliſche Nachahmung des Rubiniſchen jüngſten Gerichts. 1. Prachtvolle Einleitung; 2. die Poſaune erſchallt durch die Gräber; ſie öffnen ſich; 3. der erzürnte Richter ſpricht das ſchreckliche Urtheil über die Verworfenen; der Fall in den Abgrund; Knirſchen und Heulen; 4. die Gerechten nimmt Gott zur ewigen Seligkeit auf. Ihr Wonnegefühl; 5. die Stimme der Seligen vereinigt ſich mit den Chören der Engel“; oder: „Tod des Prinzen Leopolds von Braunſchweig: 1. Der ruhige Lauf des Stromes; die Winde, welche ihn ſchneller jagen; das allmähliche Anſchwellen des Waſſers; die völlige Ueberſchwemmung; 2. das allgemeine Schrecken und Geſchrei der Unglücklichen, welche ihr Elend vorher ſehen; ihr Schaudern, ihr Klagen, Weinen und Schluchzen; 3. die Ankunft des edlen Prinzen, der den Entſchluß faßt, ihnen zu helfen; die Vorſtellungen und Bitten ſeiner Officiere, die ihn zurückhalten wollen; ſeine Stimme dagegen, die am Ende alle Klagen erſtickt; 4. der Nachen geht ab; ſein Schwanken durch die Wellen, das Heulen der Winde; der Nachen ſchlägt um; der Prinz ſinkt unter. 5. Ein affectvolles Stück, mit der Empfindung, die zu dieſer Begebenheit paßt." Dies ſind nicht etwa Scherze, entnommen aus Fliegenden Blättern, Kladderadatſch oder Kikeriki unſerer Voreltern; es ſind wirkliche Auszüge aus den Programmen von Abt Vogler's Orgelconcerten; und ſo auch das Folgende, welches die meiſten unſerer Leſer überraſchen wird: „Das vergnügte Hirtenleben, von einem Donnerwetter unterbrochen, welches aber wegzieht, und ſodann die naive und laute Freude deshalb."

Eine Bemerkung von Ries, welche durch andere Zeugniſſe ſowie durch Form und Inhalt von vielen Werken ſeines Lehrers beſtätigt wird, muß, ſofern ſie ſchon früher erwähnt ſein ſollte, hier wiederholt werden. „Beethoven dachte ſich bei ſeinen Compoſitionen oft einen beſtimmten Gegenſtand, obſchon er über muſikaliſche Malereien häufig lachte und ſchalt, beſonders über kleinliche der Art. Hierbei mußten die Schöpfung und die Jahreszeiten von Haydn manchmal herhalten, ohne daß Beethoven jedoch Haydn's höhere Verdienſte verkannte." Aber Beethoven ſelbſt verſchmähte es nicht, gelegentlich Nachahmungen in ſeinen Werken anzubringen. Der Unterſchied zwiſchen ihm und anderen in dieſer Hinſicht war nur der: jene unternahmen es, muſikaliſche Nachahmungen von Dingen zu geben, die in Wirklichkeit unmuſikaliſch waren; dies that er niemals.

An einem hellen, ſonnigen Tage im April 1823 holte Beethoven Schindler zu einem langen Spaziergange durch die Gegenden ab, in welchen er ſeine fünfte und ſechſte Symphonie componirt hatte. „Nachdem (Schindler I, S. 153) das Badehaus zu Heiligenſtadt mit dem anſtoßenden Garten beſehen und manch' angenehme, auch auf ſeine Schöpfungen Bezug nehmende Erinnerung zum Ausdrucke gekommen war, ſetzten wir die Wanderung nach dem Kahlenberg in der Richtung über Grinzing fort.

Das anmuthige Wieſenthal zwiſchen Heiligenſtadt und letzterem Dorfe[1] durchſchreitend, das von einem vom nahen Gebirg raſch daher eilenden und ſanft murmelnden Bache durchzogen und ſtreckenweiſe mit hohen Ulmen beſetzt war, blieb Beethoven wiederholt ſtehen und ließ ſeinen Blick voll von ſeligem Wonnegefühl in der herrlichen Landſchaft umher ſchweifen. Sich dann auf den Wieſenboden ſetzend und an eine Ulme lehnend frug er mich, ob in den Wipfeln dieſer Bäume keine Goldammer zu hören ſei. Es war aber alles ſtille. Darauf ſagte er: „Hier habe ich die Scene am Bach geſchrieben und die Goldammern da oben, die Wachteln, Nachtigallen und Kukuke ringsum haben mit componirt.“ Auf meine Frage, warum er die Goldammer nicht auch in die Scene eingeführt, griff er nach dem Skizzenbuch und ſchrieb:



[2]

„Das iſt die Componiſtin da oben,“ äußerte er, „hat ſie nicht eine bedeutendere Rolle auszuführen, als die andern? Mit denen ſoll es nur Scherz ſein.‘ — Wahrlich, mit Eintritt dieſes Motivs in G dur erhält das Tongemälde neuen Reiz. Sich weiter über das Ganze und deſſen Theile auslaſſend, äußerte Beethoven, daß die Tonweiſe dieſer Abart in der Gattung der Goldammern ziemlich deutlich dieſe niedergeſchriebene Scala im Andante-Rhythmus und gleicher Tonlage hören laſſe. Als Grund, warum er dieſe Mit-Componiſtin nicht ebenfalls genannt, gab er an: Dieſe Nennung hätte die große Anzahl böswilliger Auslegungen dieſes Satzes nur vermehrt, die dem Werke, nicht blos in Wien, auch an anderen Orten Eingang und Würdigung erſchwert haben. Nicht ſelten wurde dieſe Sinfonie wegen des zweiten Satzes für Spielerei erklärt. An einigen Orten hatte ſie das Schickſal der Eroica.“

---

[1] Schindler iſt hier im Irrthum. Die Wanderung nach dem Kahlenberg brachte ſie nördlich in das Thal zwiſchen Heiligenſtadt und Nußdorf, wo jetzt eine übermäßig idealiſirte Büſte des Componiſten die „Scene am Bach“ bezeichnet. Nach einer 30jährigen Abweſenheit von Wien hatte Schindler's Gedächtniß die genaue Vorſtellung von der Topographie dieſer Scenen verloren; und ein Freund, an welchen er um Informirung darüber ſchrieb, verwechſelte den Grinzinger Bach und ſein Thal mit dem wirklichen. Dieſe Erklärung ſeines Irrthums gab Schindler ſelbſt dem Verfaſſer ſehr bald nach dem Erſcheinen der dritten Auflage ſeines Buches.

[2] Part. S. 75.

Gleich intereſſant, werthvoll und dankenswerth iſt Schindler's Erzählung von dem Urſprunge des „luſtigen Beiſammenſeins der Landleute" in dieſer Symphonie. Wir laſſen ſie etwas abgekürzt folgen.

„Welch' particulares Intereſſe bei Beethoven vorzugsweiſe die öſtreichiſche Tanzmuſik gewann, darüber ſprechen Thatſachen. Bis zu ſeiner Ankunft in Wien (1792) war ihm, nach eigener Ausſage, außer den bergiſchen Volksliedern mit ihren eigenthümlich-ſeltſamen Rhythmen keine andere Volksmuſik bekannt geworden. Wie viel er ſich ſpäterhin ſelbſt mit Tanzmuſik beſchäftigt, bezeugt der Katalog ſeiner Werke. Sogar in öſtreichiſcher Tanzmuſik hatte er ſich verſucht; indeß wollten die Spielleute dieſen Verſuchen das öſtreichiſche Bürgerrecht nicht zuerkennen. Der letzte Verſuch datirt aus dem Jahre 1819 und fällt wunderlicherweiſe inmitten der Compoſition der Missa Solemnis. — Im Gaſthauſe „Zu den drei Raben" in der „vordern Brühl" bei Mödling ſpielte ſeit langen Jahren eine Geſellſchaft von ſieben Mann. Dieſe war eine der erſten, die den vom Rheine gekommenen jungen Muſiker die National-Weiſen der neuen Heimath unverfälſcht hören ließ. Man machte gegenſeitig Bekanntſchaft und alsbald wurden für dieſelben einige Partien „Ländler" und andere Tänze componirt. Im oben genannten Jahre [1819] hatte Beethoven wiederum dem Anſuchen dieſer Geſellſchaft willfahrt. Bei Ueberreichung des neuen Opus an den Chef der Geſellſchaft zu Mödling war ich anweſend. Der Meiſter äußerte unter andern in heiterſter Stimmung: er habe dieſe Tänze ſo eingerichtet, daß ein Muſiker um den andern das Inſtrument zuweilen niederlegen, ausruhen, oder ſchlafen könne. Nachdem der Fremde, voll Freude über das Geſchenk des berühmten Componiſten ſich entfernt hatte, frug Beethoven, ob ich nicht bemerkt habe, wie die Dorf-Muſicanten oft ſchlafend ſpielen, zuweilen das Inſtrument ſinken laſſen und ganz ſchweigen, plötzlich erwachen, einige herzhafte Stöße oder Striche aufs Gerathewohl, doch meiſt in der rechten Tonart, thun, um ſogleich wieder in Schlaf zu fallen, — in der Paſtoralſymphonie habe er „dieſe armen Leute zu copiren" verſucht. Nun Leſer," fährt Schindler fort, „nimm die Partitur zur Hand und beſiehe dir „die Einrichtung" auf den Seiten 106, 107, 108 und 109. Siehe die ſtereotype Begleitungsfigur der beiden Violinen auf S. 105 ff., ſiehe ferner den ſchlaftrunkenen zweiten Fagott[1]) mit den wiederholt abgeſetzten paar Tönen, während Contrabaß, Violoncell und Viola ganz ſchweigen; erſt auf S. 108 ſehen wir die Viola erwachen, ſie ſcheint den Nachbar Violoncell zu wecken, — auch das zweite Horn macht wieder drei Stöße, ruht aber gleich wieder. Am letzten ermannen ſich zu friſcher Thätigkeit der Contrabaß und die beiden Fagotts. Auch der Clarinette iſt Zeit und Raum zur Ruhe gelaſſen. Aber auch der auf Seite 110 ſich anſchließende $^{2}/_{4}$ Tact „Allegro" beruht in Form und Character auf dem Weſen der ehemaligen öſtreichiſchen Tanzmuſik. Es gab Tänze, worin der $^{3}/_{4}$ Tact plötzlich in einen $^{2}/_{4}$ Tact umſchlug. Noch im Laufe des dritten Jahrzehnds ſah ich ſelber in den wenige Stunden von der Hauptſtadt entfernten Walddörfern Laab, Kaltenleutgeben und Gaden derlei Tänze ausführen." — —

---

[1]) Carl Holz theilte Jahn ein Ereigniß mit, welches er recht wohl von Beethoven ſelbſt gehört haben kann. Jahn's Notiz hierüber lautet wörtlich ſo:

Die Gegenſtände von Beethoven's Nachahmung — ſelbſt wo ſie nur Scherz ſein ſoll — ſind demnach muſikaliſche und nicht der muſikaliſchen Darſtellung widerſprechende; und in ſeinem Portrait musicale de la nature ſind dieſelben in ſo geiſtreicher Weiſe behandelt, daß ſie den „Ausdruck der Empfindungen" unterſtützen und verſtärken, welcher ſein ausgeſprochener Zweck war. —

Gegen Ende des Jahres ſchrieb Beethoven

„An Graf Oppersdorf. [1])

Wien, den 1. November 1088 [sic!].

Beſter Graf!

Sie werden mich in einem falſchen Lichte betrachten, aber Noth zwang mich die Sinfonie, die für ſie geſchrieben, und noch eine andere dazu an jemanden anderen zu veräußern — ſeyn ſie aber verſichert, daß ſie diejenige, welche für ſie beſtimmt iſt, bald erhalten werden — Ich hoffe ſie werden immer wohl geweſen ſeyn, wie auch Ihre Frau Gemahlin, der ich bitte, mich beſtens zu empfelen — ich wohne gerade unter dem Fürſten Lichnowsky, im Falle ſie einmal mir in Wien die Ehre Ihres Beſuches geben wollen, bei der Gräfin Erdödy — Meine Umſtände beſſern ſich — ohne Leute dazu nöthig zu haben, welche ihre Freunde mit Flegeln traktiren wollen — auch bin ich als Capellmeiſter zum König von Weſtphalen berufen, und es könnte wohl ſeyn, daß ich dieſem Ruf folge — leben ſie wohl und denken ſie zuweilen an Ihren ergebenſten Freund

Beethoven."

„Scherzo der Paſtorale. In Heiligenſtadt einen betrunkenen Fagottiſt aus dem Wirthshaus geworfen, der dann die Baßnoten [illegible]."

[1]) Nach dem Facſimile, mitgetheilt von Hrn. Seminardirector Schäfer in Ober-Glogau.

Eine ſolche Rechtfertigung dafür, daß er Oppersdorff nicht die verſprochene Symphonie zugeſchickt habe, ſowie das Verſprechen, ihre Stelle bald durch eine andere zu erſetzen, bietet ein vollgültiges Zeugniß, daß die Beziehungen zwiſchen dem Componiſten und jenem Edelmanne von der Art waren, daß ſie wohl der Mühe einer Unterſuchung für jeden, der Gelegenheit hat ſie anzuſtellen, werth erſcheinen. Jede Auskunft, welche wir über dieſen Gegenſtand erhalten, wird neu ſein.[1])

Die Anſpielung auf Lichnowsky's Wohnung in dem obigen Briefe macht es gewiß, daß der Fürſt neuerdings keinen Wohnungswechſel vorgenommen hatte. Nun ſchrieb Carl Czerny an Ferdinand Luib am 28. Mai 1852: „Um 1804 wohnte er [Beethoven] ſchon an der Mölkerbaſtei in der Nähe des Fürſten Lichnowsky, welcher in dem jetzt abgetragenen Hauſe über dem Schottenthor wohnte. In den Jahren 1806—7—8—9 wohnte er gewiß auf der Mölkerbaſtei bei Pasqualati, und, wie ich glaube, einige Zeit daneben.“ Hierdurch wird ſicher geſtellt, daß Beethoven bei ſeiner Rückkehr aus Heiligenſtadt zu Ende des Sommers

---

[1]) Der Ueberſetzer iſt in der Lage, einen Beitrag zur Erfüllung des vom Verfaſſer geäußerten Wunſches liefern zu können. Das Schloß der Grafen Oppersdorff liegt in Oberſchleſien unmittelbar bei der Stadt Ober-Glogau, welche in früheren Zeiten zur Herrſchaft derſelben gehörte. Graf Franz von Oppersdorff, geſtorben in Berlin 1818, war eifriger Muſikliebhaber und unterhielt in ſeinem Schloſſe eine Kapelle, welche er dadurch vollzählig zu erhalten beſtrebt war, daß er auch von den übrigen in ſeinem Dienſte anzuſtellenden Beamten verlangte, daß ſie ein Orcheſter-Inſtrument ſpielten. Theils durch Verwandtſchaft, theils durch Freundſchaft ſtand die gräfliche Familie Oppersdorff mit vielen öſtreichiſchen Adelsfamilien, den Lobkowitz, Lichnowsky u. ſ. w. in vielfacher Verbindung; das Lichnowsky'ſche Schloß zu Grätz bei Troppau war, wie ein Blick auf die Karte zeigt, von Ober-Glogau kaum eine Tagereiſe entfernt. So traf es ſich, daß Fürſt Lichnowsky gemeinſam mit Beethoven einen Beſuch im Oppersdorff'ſchen Schloſſe machte, bei welcher Gelegenheit ihm die Kapelle die zweite Symphonie vorſpielte. Dieſer Beſuch muß, wenn man den Brief und die oben angeführten Umſtände mit der Erzählung des 2. Bandes (S. 311. 316) vergleicht, in den Herbſt des Jahres 1806 fallen. — Vorſtehende Mittheilungen verdankt der Ueberſetzer der Erzählung des Herrn Kreisgerichts-Directors Albrecht zu Conitz in Weſtpreußen, der in Ober-Glogau geboren iſt und deſſen Vater Juſtizbeamter im Dienſte des Grafen Franz v. Oppersdorff und Mitglied der Kapelle deſſelben war. Letzterer hat in der genannten Aufführung mitgewirkt und Beethoven's perſönliche Bekanntſchaft gemacht. Noch lange nachher befand ſich ein Bruſtbild Beethoven's in dem Oppersdorff'ſchen Schloſſe. — Ueber die frühere Geſchichte und die Genealogie des Oppersdorff'ſchen Hauſes erhält man Aufſchluß in der „Geſchichte und Beſchreibung der Stadt Ober-Glogau, von Dr. H. Schnurpfeil. Ober-Glogau 1860.“ Vgl. außerdem den letzten Anhang.

1808 die Räume, welche er damals vier Jahre lang bewohnt hatte, verließ und andere „in dem jetzt abgetragenen Hauſe über dem Schottenthor“ bezog.

Mit den Worten: „Leute welche ihre Freunde mit Flegeln tractiren“ zielt Beethoven ohne Zweifel auf Lichnowsky. Nun iſt es kaum begreiflich, daß er ſeine Wohnung in demſelben Hauſe ſollte genommen haben, von welchem der Fürſt einen Theil bewohnte, wenn ſie nicht zu dieſer Zeit wenigſtens äußerlich auf freundſchaftlichem Fuße ſtanden. Wir haben geſehen, daß der alte Streit von 1806 wenigſtens ſo weit wieder geſchlichtet war, um es dem Componiſten zu geſtatten, das Manuſcript der Coriolan-Ouvertüre Lichnowsky zu leihen. Es muß alſo kurz vorher irgend ein neuer Streit zwiſchen ihnen ſtattgefunden haben. Aber auch diesmal wurden, ohne Zweifel durch die guten Dienſte der mütterlich-ſorgſamen Fürſtin Chriſtine, alle Mißhelligkeiten zwiſchen ihnen bald wieder in's Gleiche gebracht.

Der Umſtand, daß des Componiſten neue Zimmer zu der Wohnung des Grafen Peter Erdödy gehörten, macht es im hohen Grade wahrſcheinlich, daß ſeine große Vertrautheit mit der Gräfin aus der Zeit herſtammte, als er in das Pasqualatiſche Haus zog und dadurch ihr unmittelbarer Nachbar wurde. Dies war, wie wir geſehen, vier Jahre vorher geſchehen.

Der Schluß des Briefes an Oppersdorff enthält die früheſte bekannte Anſpielung auf eins der wichtigſten Ereigniſſe in Beethoven's Leben.

Große Eroberer — die Geißeln Gottes —[1], welchen Leben und Glück ihrer Mitmenſchen, gegen ihren Ehrgeiz, ihre Grillen und Launen gewogen, nur Staub ſind, haben nach einer Seite hin häufig eine Schein-Tugend geübt — den Nepotismus. Der erſte Napoleon bildete hievon keine Ausnahme. So ereignete es ſich, daß im Herbſt 1807 Jerome Buonaparte, des Corſiſchen Advocaten jüngſter Sohn, welcher ſeine Knaben- und Jünglingszeit größtentheils auf der See verlebt und damals noch nicht ſein 23. Lebensjahr vollendet hatte, ſich in Caſſel wiederfand und den glänzenden Titel eines Königs von Weſtphalen trug. Was wohl dieſen halbgebildeten, frivolen, üppigen und weibiſchen jungen Satrapen und Sybariten beſtimmt haben konnte, an den Componiſten, welcher durch männliche Kraft und mannhafte Unabhängigkeit in ſeiner Kunſt ſeit Händel am meiſten unter allen hervorragte, eine Berufung an ſeinen Hof ergehen zu laſſen, iſt eins jener kleinen Geheimniſſe, welche uns undurchdringlich erſcheinen. Der genaue Zeitpunkt dieſes Rufes iſt eben ſo unbekannt, wie die Vermittlung, durch welche derſelbe an Beethoven gelangte; wir wiſſen nur, daß er denſelben vor dem erſten November 1808 „durch den Königl. weſtphäl. oberſten Kammerherrn, Grafen Truchſeß-Waldburg erhielt, und zwar zum Amte eines erſten Kapellmeiſters“ [1]), und daß derſelbe Ereigniſſe im Gefolge hatte, welche weiter unten mitgetheilt werden ſollen. —

---

[1] „Darnach kam er [Attila] gen Troy [Troyes], da lieſſ ihm der Heilig Biſchoff Lupus entgegen, und fragt ihn alſo, Wer biſt Du? Antwort er jm: Ich bin die Geyſel Gottes.“ Sebaſtian Munſter, Coſmographie Ed. 1598. S. CXCIX.

Das Verzeichniß der „Angekommenen in Wien“ während dieſer Saiſon enthält die Namen mehrerer alter und neuer Freunde Beethoven's, deren Ankunftszeit in einigen Fällen dazu beiträgt, gewiſſe verbreitete Irrthümer zu berichtigen. Die folgenden ſcheinen werth, hier angeführt zu werden:

1. Juni: Joſeph Linke, Muſiker aus Breslau.

23. Juni: Graf v. Brunswick — kommt von Preßburg.

2. Juli: Dominik Dragonetti, Tonkünſtler aus Venedig [London], kommt von Trieſt, wohnt 1026 [zum goldenen Greif, Kärnthner Straße].

10. Juli: Alexander Macco, Maler aus Ansbach, kommt von München.

11. Juli: Graf Raſoumowsky, kommt von Karlsbad, wohnt im eigenen Hauſe.

27. Auguſt: Herr Ferdinand Ries, Muſik-Compoſiteur, aus Bonn, wohnt auf der Wieden, im Starhembergiſchen Freihauſe.

24. Nov.: Joh. Friedr. Reichardt, Kapelldirector aus Heſſen-Caſſel, wohnt auf der K. K. Poſt.

In der ſorgfältig angefertigten „Ueberſicht des gegenwärtigen Zuſtandes der Tonkunſt in Wien“ in den Vaterländiſchen Blättern vom 27. und 31. Mai 1808 wird erwähnt, daß die Violiniſten Anton Wranitzky und Volta in den Dienſten des Fürſten Lobkowitz; Schleſinger in denen des Grafen Erdödy, Schmidgen in denen des Grafen Amadé, Breimann in Eſterhazy's Dienſten ſei, und die entſprechende Bemerkung iſt den Namen verſchiedener Virtuoſen auf anderen Inſtrumenten beigefügt. Doch fehlt dieſelbe bei dem Namen Schuppanzigh's, „der unter den Quartettſpielern beſonders ausgezeichnet und im Vortrage der Beethoven'ſchen Compoſitionen vielleicht einzig iſt." Auch finden ſich die Namen von Weiß und Linke nicht in dem Artikel. Dies möchte für ſich ſelbſt ſchon hinreichen, das verbreitete Mißverſtändniß über die Zeit, wann das berühmte Raſoumowsky'ſche Quartett gegründet wurde, zu beſeitigen und die irrigen Schlußfolgerungen, welche daraus abgeleitet worden ſind, zu berichtigen. Einen ausdrücklichen Beweis in dieſer Hinſicht gewährt jedoch das Datum von Linke's Ankunft in Wien.

---

[1]) Allg. Muſ. Ztg. XI. 492.

Das „eigene Haus" Raſoumowsky's war ſein neuer Palaſt am Donaukanal, in welchen er kurze Zeit vorher von der Wollzeil übergeſiedelt war und deſſen Inneres er auf das Glänzendſte ausgeſtattet hatte. Er konnte natürlich nicht mit Männern wie Lobkowitz oder Eſterhazy, Fürſten mit ausgedehnten ererbten Beſitzungen, in der Haltung eines Orcheſters oder Vocalchors wetteifern; aber das erſte Streich-Quartett Europas in ſeinem Dienſte zu haben, das lag in ſeiner Macht und entſprach ſeinem Geſchmacke. Seine eigene Fertigkeit befähigte ihn vollſtändig, die zweite Violine zu ſpielen, was auch gewöhnlich geſchah; aber der junge Mayſeder oder irgend ein anderer der erſten Violiniſten der Hauptſtadt war jederzeit bereit, auf Verlangen ſeine Stelle zu übernehmen. Es waren demnach nur drei dauernde Engagements nöthig, und dieſe wurden jetzt, im Spätſommer oder Frühherbſte 1808, gemacht. Schuppanzigh, damals der erſte Quartettſpieler, doch noch ohne eine dauernde Anſtellung, erhielt die Stelle des erſten Violiniſten auf Lebenszeit, und ihm wurde die Auswahl der übrigen anvertraut. Er empfahl zunächſt Weiß für die Bratſche, welchen Raſoumowsky annahm und dem er für ſich und ſeine Familie eine angemeſſene Wohnung in den mit ſeinem Palaſte verbundenen Häuſern gewährte. Von Linke's Talenten und Fertigkeit hatte Schuppanzigh einen ſo günſtigen Eindruck erhalten, daß er ihm die Stelle des Violoncelliſten ſicherte. Er war ein junger Mann von 25 Jahren[1], in ſeinem Aeußern ein wenig verwachſen[2], von ſeiner Kindheit an verwaiſt. Seyfried, in deſſen Orcheſter Linke viele Jahre hindurch Solo-Violoncelliſt war, ſagt über ihn: „Mit 12 Jahren kam der verwaiſte Knabe nach Breslau zu den Dominikanern, auf deren Chor er an der Violine mitwirken mußte, und von dem geſchickten Organiſten Hanisch Anleitung im Generalbaſſe ſowie auf der Orgel erhielt. Damals fing er auch, unter Loſe's und Flemming's Führung, das Violoncell zu erlernen an, mit ſolch' gedeihlichem Fortgange, daß, nachdem erſterer das Theater-Orcheſter, welchem C. M. v. Weber vorſtand, verließ, er bereits deſſen Stelle zu übernehmen befähigt war. Im Jahr 1808 entſchloß er ſich Wien zu beſuchen, wo er am 1. Juni eintraf, und bald nachher in die Hauskapelle des Fürſten Raſumowsky aufgenommen wurde. Hier genoß er das Glück, Beethoven kennen zu lernen, der den jugendlichen talentvollen Künſtler wahrhaft ſchätzte, vieles für ihn ſchrieb und ſelbſt nach ſeinen Ideen einſtudirte. Daher errang denn auch L. nebſt ſeinen Commilitonen Schuppanzigh und Weiß im Vortrage der Tondichtungen dieſes genialen Meiſters, ſo zu ſagen, einen europäiſchen Ruf."

---

[1] Geboren zu Trachenberg in Preuß.-Schleſien am 8. Juni 1783 (1782 ſagt die A. M. Z. XXXI. S. 440).

[2] Linke war während ſeiner letzten Jahre Solo-Violoncelliſt beim Theater an der Wien. Kapellmeiſter Adolph Müller von jenem Theater beſchreibt aus der Erinnerung ſeine perſönliche Erſcheinung in folgender Weiſe: „Linke war

Wie früher berichtet, war Förſter des Grafen Lehrer in der muſikaliſchen Theorie; der gelehrte Bigot war Bibliothekar bei ihm, und ſeine talentvolle Frau Pianiſtin. Das waren die Jahre (1808—15), in welchen, nach Seyfried's Erzählung, Beethoven im fürſtlichen Hauſe ſo zu ſagen Hahn im Korbe war. „Alles, was er componirte, wurde dort brühwarm aus der Pfanne durchprobirt, und nach eigener Angabe haarſcharf, genau, wie er es ebenſo, und ſchlechterdings nicht anders haben wollte, ausgeführt, mit einem Eifer, mit Liebe, Folgſamkeit und einer Pietät, die nur ſolch glühenden Verehrern ſeines erhabenen Genius entſtammen konnte, und einzig blos durch das tiefſte Eindringen in die geheimſten Intentionen, durch das vollkommenſte Erfaſſen der geiſtigen Tendenz gelangten jene Quartettiſten im Vortrage Beethoven'ſcher Tondichtungen zu jener univerſellen Berühmtheit, worüber in der ganzen Kunſtwelt nur eine Stimme herrſchte." —

---

von mittlerer Statur, mit etwas gekrümmtem Rücken, welches wohl von der anhaltenden Behandlung ſeines Inſtrumentes abzuleiten wäre, die ihn in der Folge zu einem „Bucklichen" degradirte. — Geſicht und Körper fleiſchig, etwas aufgedunſen, blaſſe, eintönige Geſichtsfarbe, Kopfhaar ſtark mit grau melirt — ſprach wenig — doch weit mehr, wenn er ſein Inſtrument handhabte, welches er — ohne Charlatanerie — in jeder Beziehung bewältigte, denn Linke war nicht nur als Celliſt, ſondern auch als techniſcher Meiſter allenthalben bekannt und geehrt." (Aus einem Briefe an den Verfaſſer vom 27. April 1877.)

Das Datum von Dragonetti's Ankunft in Wien bei dieſem ſeinem zweiten Beſuche entſcheidet über eine engliſche Ueberlieferung, der zufolge Beethoven die berühmte Contrabaßſtelle im Scherzo der C moll-Symphonie ausdrücklich für ihn geſchrieben habe. Die Erzählung enthält ohne Zweifel nur ſo viel Wahres, daß die Vorſtellung von der Leiſtungsfähigkeit dieſes Inſtruments, welche Beethoven von dem größten Meiſter auf demſelben erhalten hatte, ihn zu dem Verſuche veranlaßte, ſeine neue Kenntniß in jener Symphonie zu verwerthen, welche ſo oft für Contrabaſſiſten von nicht gewöhnlicher und alltäglicher Fertigkeit ein Stein des Anſtoßes geworden iſt. —

Nunmehr nimmt ein neuer Gegenſtand unſere Aufmerkſamkeit in Anſpruch.

Beethoven ließ ſich in ſeinen ſpäteren Jahren, in Augenblicken von übler Laune und ſchlechtem Humor, ſowohl mündlich als ſchriftlich zu Aeußerungen hinreißen, welche ſeitdem eine Grundlage zu bitteren Beurtheilungen des Wiener Publikums gebildet haben. Czerny — denn niemand konnte beſſer wie er über des Meiſters wirkliche Stellung unterrichtet ſein — nimmt in ſeinen für Otto Jahn gemachten Aufzeichnungen Gelegenheit, hierüber Folgendes zu bemerken: „Man hat mehrmal im Auslande geſagt, daß Beethoven in Wien mißachtet und unterdrückt worden ſei. Das Wahre iſt, daß er ſchon als Jüngling von unſrer hohen Ariſtokratie alle mögliche Unterſtützung und eine Pflege und Achtung genoß, wie nur je einem jungen Künſtler zu Theil geworden. — Auch ſpäter, als er durch ſeine Hypochondrie ſich viele entfremdete, wurde ſeinen oft ſehr auffallenden Eigenheiten nie etwas in den Weg gelegt; daher ſeine Vorliebe für Wien, und man darf bezweifeln, ob er in irgend einem andern Lande ſo unangefochten geblieben wäre.“

„Daß er als Künſtler auch mit Cabalen zu kämpfen hatte, iſt richtig, aber das Publicum war daran unſchuldig. Er wurde immer als ein außerordentliches Weſen angeſtaunt und geachtet, und ſeine Größe auch von jenen geahnet, die ihn nicht verſtanden. Es lag nur an ihm, auch wohlhabend zu ſein, aber für häusliche Ordnung war er nicht geſchaffen.“

Ueber die Richtigkeit dieſer Bemerkungen, ſoweit ſie ſich auf Beethoven's letzte Jahre beziehen, wird der Leſer weiter unten ausreichende Gelegenheit haben ſich ein Urtheil zu bilden; daß Czerny für die gegenwärtig behandelte Zeit vollſtändig Recht hat, weiß er bereits. Gerade dieſer Monat November, zu welchem uns der Brief an Oppersdorf gebracht hat, bietet für Czerny's Mittheilung eine glänzende Beſtätigung. Denn wie im Frühling, ſo war es auch im Herbſte Beethoven's Popularität, welche den großen Concerten für die öffentlichen Wohlthätigkeits-Anſtalten den Erfolg ſichern mußte; ſein Name beſaß, wie man weiß, mehr Anziehungskraft für das Wiener Publikum, als der irgend eines anderen Künſtlers mit Ausnahme des ehrwürdigen Haydn; und gleichwie die Haydn'ſchen Oratorien das ſtehende Programm in den großen Wohlthätigkeitsconcerten für Vocalmuſik im Burgtheater bildeten, ſo waren des jüngeren Meiſters Symphonieen, Concerte und Ouvertüren die am meiſten anziehenden Nummern auf den Progammen der inſtrumentalen „Akademieen" in den übrigen Theatern. Jedenfalls hegte dieſe Anſicht im Jahre 1808 Joſeph Hartl, Edler von Buchſenſtein, „k. k. wirkl. n.-öſt. Regierungsrath, Beiſitzer der K. K. Wohlthätigkeits-Hofcommiſſion, zugleich Hofagent bei der obſt. Juſtizſtelle u. dem Hofkriegsrath."[1]

Beethoven's „Theatergeſindel" hatte nach einjähriger Erfahrung und pecuniären Verluſten „die Direction der Theater dem damaligen Herrn Regierungsrath, jetzigen Hofrath von Hartl übergeben, einem Manne von der ausgezeichnetſten Bildung, voll Verſtand, voll der, bei einem ſolchen Geſchäft ſo nöthigen Gelaſſenheit, brennend vor Liebe zur Kunſt, der er, überhäuft mit andern wichtigen, dringenden Geſchäften, mit der größten Bereitwilligkeit, mit einem raſtloſen Eifer ſeine wenigen Stunden widmete, mit einem Worte, ein Mann, zu dem man ſich unwiderſtehlich angezogen fühlte, den man lieben, hochſchätzen, verehren mußte."

Dieſe Lobrede, viele Jahre ſpäter von Kapellmeiſter Weigl geſchrieben, erhält ihre Beſtätigung durch Reichardt, welcher gleichzeitig ſchrieb, und hat ſie mit noch größerem Gewichte in unſeren Tagen durch Wurzbach erhalten. Dennoch war es nicht ſo ſehr ſeine Liebe zur Kunſt, als vielmehr der große Ruf, welchen ſein Verwaltungstalent ihm erworben hatte, weshalb Hartl berufen wurde, die Mühe der Direction der drei Theater zu übernehmen, welche damals „in den mißlichſten Verhältniſſen" ſich befanden. Er leiſtete der Berufung Folge und führte die Verwaltung drei Jahre lang mit Klugheit und allem dem Erfolge, welcher bei dem damaligen verwirrten Zuſtande der öffentlichen Angelegenheiten und Finanzen möglich war.

Ein Oberaufſeher der öffentlichen Wohlthätigkeitsanſtalten, welcher zu gleicher Zeit die Theater verwaltete, war natürlich im Stande, das größte Talent unter Bedingungen, welche für alle betheiligten Parteien vortheilhaft waren, für die Wohlthätigkeitsconcerte zu ſichern. So geſchah es, daß in der „Akademie für die öffentlichen Wohlthätigkeitsanſtalten im Theater an der Wien" am Abend des Leopoldstages, Dienſtag den 15. November, Beethoven eine ſeiner Symphonieen, die Coriolan-Ouvertüre und ein Clavierconcert dirigirte. Vielleicht ſpielte er in letzterem die Soloſtimme; doch der Mangel irgend welchen genaueren Berichtes über das Concert läßt dieſen Punkt zweifelhaft. Welche von den Symphonieen und welches Concert bei dieſer Gelegenheit zur Aufführung kam, wird nicht berichtet; bekannt iſt nur, daß dieſelben nicht neu waren.

---

[1] Staatsſchematismus v. 1808.

Als Gegendienſt für die edle Beiſteuer, welche Beethoven durch ſeine Werke und ſeine perſönlichen Dienſte zu den Wohlthätigkeitsconcerten vom 17. April und 15. November geliefert hatte, gewährte ihm Hartl den freien Gebrauch des Theaters an der Wien zu einer „Akademie", welche in der Wiener Zeitung vom 17. December in folgender Weiſe angezeigt wurde:

„Muſikaliſche Akademie.

Donnerſtag den 22. December hat Ludwig van Beethoven die Ehre, in dem k. k. privil. Theater an der Wien eine muſikaliſche Akademie zu geben. Sämmtliche Stücke ſind von ſeiner Compoſition, ganz neu, und noch nicht öffentlich gehört worden... Erſte Abtheilung. 1. Eine Symphonie, unter dem Titel: Erinnerung an das Landleben, in F dur (No. 5). 2. Arie. 3. Hymne mit lateiniſchem Text, im Kirchenſtyl geſchrieben mit Chor und Solos. 4. Clavierconcert von ihm ſelbſt geſpielt.

Zweite Abtheilung. 1. Große Symphonie in C moll (No. 6). 2. Heilig, mit lateiniſchem Text, im Kirchenſtyl geſchrieben mit Chor und Solos. 3. Fantaſie auf dem Clavier allein. 4. Fantaſie auf dem Clavier, welche ſich nach und nach mit Eintreten des ganzen Orcheſters, und zuletzt mit Einfallen von Chören als Finale endet.

Logen und geſperrte Sitze ſind in der Krugerſtraße No. 1074, im erſten Stock zu haben. — Der Anfang iſt um halb 7 Uhr."

Können wohl die Annalen der Tonkunſt irgend ein Concertprogramm mit lauter neuen Werken — und ſolchen Werken! — ſämmtlich von demſelben Componiſten, namhaft machen, welches mit dem obigen den Vergleich aushielte?

Die hohe Wichtigkeit der bei dieſer Gelegenheit aufgeführten Compoſitionen, die wunderlichen Ereigniſſe, welche den Berichten zufolge dabei ſtattgefunden haben, und die einigermaßen einander widerſprechenden Behauptungen der dabei anweſenden Perſonen rechtfertigen die Bemühung, die Zeugniſſe zu prüfen und richtig zu ſtellen, ſelbſt auf die Gefahr hin, den Leſer zu ermüden.

Es iſt zu beklagen, daß das Concert vom 15. November von allen denen, deren gleichzeitige Berichte oder ſpätere Erinnerungen gegenwärtig die einzigen Quellen für unſere Kenntniß ſind, ſo vollſtändig vergeſſen worden iſt; denn es iſt ſicher, daß entweder in den Proben oder bei der öffentlichen Aufführung etwas vorgefallen iſt, was eine ernſtliche Entfremdung und einen Bruch zwiſchen Beethoven und dem Orcheſter veranlaßt hat. Doch gerade dies iſt hinreichend, gewiſſe, ſonſt unüberwindliche Schwierigkeiten zu beſeitigen.

Wer mit den verſchiedenen Schriften Schindler's vertraut iſt, wird ſich der Bitterkeit erinnern, mit welcher er das Andenken an Ries angreift, ja ſogar ſo weit geht, ihm unwürdige Motive zuzuſchreiben, und zwar mit Bezug auf die Erzählung in den Notizen (S. 84), daß einmal eine Scene vorgefallen ſein ſollte, wo das Orcheſter den Componiſten ſein Unrecht fühlen ließ, „und alles Ernſtes darauf beſtand, daß er nicht dirigire. So habe Beethoven denn bei der Probe im Nebenzimmer bleiben müſſen und es ſehr lange gedauert, bis ſich dieſer Zwiſt wieder ausgeglichen.“ Es wird ſich bald zeigen, daß Schindler in dieſem Falle vollſtändig im Unrechte iſt, und daß wirklich in dem Novemberconcert eine ſolche Scene vorgefallen iſt. Vorher jedoch muß noch eine Erzählung aus Spohr's Selbſtbiographie in Betracht gezogen werden. „Seyfried,“ ſchreibt er, „dem ich mein Erſtaunen über Beethoven's ſonderbare Art zu dirigiren[1]) ausſprach, erzählte von einem tragikomiſchen Vorfalle, der ſich bei Beethoven's letztem Concerte im Theater an der Wien ereignet hatte.“

„Beethoven ſpielte ein neues Pianoforteconcert von ſich, vergaß aber ſchon beim erſten tutti, daß er Solo-Spieler war, ſprang auf und fing an, in ſeiner Weiſe zu dirigiren. Bei dem erſten sforzando ſchleuderte er die Arme ſo weit auseinander, daß er beide Leuchter vom Clavierpulte zu Boden warf. Das Publicum lachte, und Beethoven war ſo außer ſich über dieſe Störung, daß er das Orcheſter aufhören und von neuem beginnen ließ. Seyfried, in der Beſorgniß, daß ſich bei derſelben Stelle daſſelbe Unglück wiederholen werde, hieß zwei Chorknaben ſich neben Beethoven ſtellen und die Leuchter in die Hand nehmen. Der eine trat arglos näher und ſah mit in die Clavierſtimme. Als daher das verhängnißvolle *sforzando* hereinbrach, erhielt er von Beethoven mit der ausfahrenden Rechten eine ſo derbe Maulſchelle, daß der arme Junge vor Schrecken den Leuchter zu Boden fallen ließ. Der andere Knabe, vorſichtiger, war mit ängſtlichen Blicken allen Bewegungen Beethoven's gefolgt und es glückte ihm daher, durch ſchnelles Niederbücken der Maulſchelle auszuweichen. Hatte das Publicum vorher ſchon gelacht, ſo brach es jetzt in einen wahrhaft bacchanaliſchen Jubel aus. Beethoven gerieth dermaßen in Wuth, daß er gleich beim erſten Accorde des Solo ein halbes Dutzend Saiten zerſchlug. Alle Bemühungen der ächten Muſikfreunde, die Ruhe und Aufmerkſamkeit wieder herzuſtellen, blieben für den Augenblick fruchtlos. Das Allegro des Concertes ging daher ganz für die Zuhörer verloren. Seit dieſem Unfalle wollte Beethoven kein Concert wieder geben."

---

[1]) In einem Concerte vor der Wiederaufführung des Fidelio im J. 1814, nicht nach dieſem Ereigniſſe, wie Spohr es darſtellt.

Die große Ungenauigkeit und die ungewöhnlichen Gedächtnißfehler in Spohr's Selbſtbiographie, ſelbſt bei Gegenſtänden, welche er ſelbſt zu beobachten Gelegenheit hatte, ſind jedem competenten Beurtheiler wohl bekannt; wo er aber, wie in dieſer Erzählung, Umſtände aus dem Gedächtniſſe wiederholt, die ihm von einem anderen mitgetheilt ſind, da erhält der Zweifel einen ganz beſonders weiten Spielraum. Es ſteht vollſtändig feſt, daß in dem Concerte nichts derartiges vorfiel; folglich hat alles, was er über das Publikum, über die Bemühungen der Muſikfreunde und das Verlorengehen des Allegros erzählt, ſeine einzige Grundlage in Spohr's Phantaſie.

Wir wollen nunmehr obigen Mittheilungen von Ries und Spohr einige Aufzeichnungen zur Vergleichung gegenüberſtellen, welche nach einer am 6. April 1860 ſtattgehabten Unterhaltung mit Röckel gemacht ſind.

„In Bezug auf das Concert vom December 1808 hatte Röckel viel zu ſagen. Zunächſt über das Orcheſter. Beethoven hatte das Orcheſter des Theaters an der Wien ſo gegen ſich erbittert, daß nur die Dirigenten, Seyfried, Clement u. ſ. w., irgend etwas mit ihm zu thun haben wollten; und es bedurfte vieler Ueberredung, ſowie der Bedingung, daß Beethoven während der Proben nicht im Saale anweſend ſein dürfe, bis die Muſiker ſich dazu verſtanden zu ſpielen. — Während der

Proben (in dem großen hinteren Zimmer des Theaters) ging Beethoven in einem Nebenzimmer auf und ab, und Röckel ging häufig mit ihm. Nach Beendigung eines Satzes pflegte Seyfried zu ihm zu kommen, um ſein Urtheil zu hören. Röckel hält die Erzählung (d. h. ſofern ſie ſich auf eine Probe bezieht), daß Beethoven in ſeinem Eifer die Kerzen vom Clavier heruntergeſtoßen habe, für richtig, und er ſelbſt ſah die Knaben, einen an jeder Seite, welche die Kerzen für ihn hielten."

Aber des Concertgebers Unruhen waren noch nicht dadurch beendigt, daß er ſich der conditio sine qua non des Orcheſters fügte; es mußte eine Soloſängerin gefunden und Geſangſtücke ausgewählt werden. Dies veranlaßte folgende Briefe an Röckel[1]:

1.

(Ohne Datum.)

„Hier, mein lieber, mache ich Ihnen ein kleines Geſchenk mit dem engliſchen Lexicon[2] — in Anſehung der Singſachen, glaube ich, ſollte man eine von den Sängerinnen, welche uns ſingen wird, erſt eine Arie ſingen laſſen — alsdann, machen wir zwei Stücke aus der Meſſe, jedoch mit deutſchem Text, hören Sie ſich doch um, wer uns dieſes wohl machen könnte. Es braucht eben kein Meiſterſtück zu ſein, wenn es nur gut auf die Muſik paßt —

ganz Ihr Beethoven."

2.

„Lieber Röckel, machen Sie Ihre Sache nur recht gut bei der Milder — Sagen Sie ihr nur, daß Sie heute ſie ſchon in meinem Namen vorausbitten, damit ſie nirgends anders ſingen möge, Morgen komme ich aber ſelbſt um den Saum ihres Rockes zu küſſen — vergeſſen Sie doch auch nicht auf die **Marconi** — und werden Sie nicht böſe auf mich, daß ich Sie mit ſo vielem beläſtige —

ganz Ihr Beethoven."

Die nach Röckel's Erzählung gemachten Notizen fahren nun ſo fort: „Die Gewinnung einer Sängerin für das Concert war ein Gegenſtand großer Unruhe. Die Milder ſollte die Arie „Ah perfido, spergiuro“ ſingen, und nahm die Aufforderung ſofort an. Unglücklicherweiſe jedoch traf der Componiſt mit Hauptmann zuſammen, welcher ihr damals den Hof machte, gerieth in einen Streit mit ihm und nannte ihn einen „dummen Eſel“. Hauptmann verbot in ſeiner Entrüſtung ſeiner Angebeteten, zu ſingen, und ſie, obgleich ungern, lehnte es in Folge deſſen ab. Nun mußte das Factotum Röckel zu Madame Campi gehen; aber der Gemahl derſelben, ärgerlich daß ſeine Frau erſt aufgefordert worden, nachdem die Milder abgelehnt hatte, ſchlug es für ſie in groben Worten ab. Was war zu thun? Röckel begegnete Schuppanzigh und erzählte ihm ſeine Noth. Schuppanzigh's Antlitz leuchtete auf — er wußte gerade die geeignete Perſönlichkeit, Fräulein Kilitzky, die Schweſter ſeiner Frau. Dieſe war eine junge Sängerin mit einer ſchönen Stimme, welche zwar noch nie öffentlich aufgetreten war, aber die Arie „spergiuro“ ganz vollkommen, mit einer ſchönen friſchen Stimme ſang.“ Fräulein Kilitzky wurde engagirt. „Sie fühlte anfangs keine Furcht; aber in der Zeit zwiſchen ihrem Engagement und dem Concert wurden ihre Freunde beſorgt um den Ausfall und brachten ſie ſchließlich in ſolche Aufregung, daß, als Beethoven ſie auf die Bühne geführt hatte und wieder verließ, das Lampenfieber ſie überfiel und ſie keine Note ſingen konnte. Man brachte ſie hinter die Scene und beſorgte ihr eine Herzſtärkung; aber dieſelbe war etwas zu ſtark für ſie und die Arie fiel unglücklich aus. Sie wurde ſpäter eine vorzügliche Sängerin — die bekannte Frau Schulze in Berlin.“

---

[1] Mitgetheilt nach den Originalen, die damals in ſeinem Beſitze waren.

[2] Da Röckel kein engliſches Lexicon beſaß, ſchickte ihm Beethoven ein ſolches; da es aber kein engliſch-deutſches war, ſo machte Röckel einen Tauſch mit ſeinem Lehrer und gab ihm das „Pronouncing dictionary" gegen ein ſolches, wie er es bedurfte. (Nach Notizen aus der Unterhaltung mit Röckel.)

Reichardt beginnt einen vom 25. December 1808 datirten Brief mit einer Erzählung über die „Akademie“, welche wir hier mittheilen.

„Die verfloſſene Woche,“ ſchreibt er, „in welcher die Theater verſchloſſen und die Abende mit öffentlichen Muſikaufführungen und Concerten beſetzt waren, kam ich mit meinem Eifer und Vorſatz, Alles hier zu hören, in nicht geringe Verlegenheit. Beſonders war dies der Fall am 22ſten, da die hieſigen Muſiker für ihre treffliche Wittwenanſtalt im Burgtheater die erſte dieſjährige große Muſikaufführung gaben; am ſelbigen Tage aber auch Beethoven im großen vorſtädtiſchen Theater ein Konzert zu ſeinem Benefiz gab, in welchem lauter Kompoſitionen von ſeiner eigenen Arbeit aufgeführt wurden. Ich konnte dieſes unmöglich verſäumen und nahm alſo den Mittag des Fürſten von Lobkowitz gütiges Anerbieten, mich mit hinaus in ſeine Loge zu nehmen, mit herzlichem Dank an.

Da haben wir denn auch in der bitterſten Kälte von halb ſieben bis halb elf ausgehalten, und die Erfahrung bewährt gefunden, daß man auch des Guten — und mehr noch des Starken — leicht zu viel haben kann. Ich mochte aber dennoch ſo wenig als der überaus gutmüthige, delicate Fürſt, deſſen Loge im erſten Range ganz nahe am Theater war, auf welchem das Orcheſter und Beethoven dirigirend mitten darunter, ganz nahe bei uns ſtand, die Loge vor dem gänzlichen Ende des Konzertes verlaſſen, obgleich manche verfehlte Ausführung unſre Ungeduld in hohem Grade reizte. Der arme Beethoven, der an dieſem ſeinem Konzert den erſten und einzigen baaren Gewinn hatte, den er im ganzen Jahre finden und erhalten konnte, hatte bei der Veranſtaltung und Ausführung manchen großen Widerſtand und nur ſchwache Unterſtützung gefunden. Sänger und Orcheſter waren aus ſehr heterogenen Theilen zuſammengeſetzt, und es war nicht einmal von allen auszuführenden Stücken, die alle voll der größten Schwierigkeiten waren, eine ganz vollſtändige Probe zu veranſtalten möglich geworden. Du wirſt erſtaunen, was dennoch alles von dieſem fruchtbaren Genie und unermüdeten Arbeiter während der vier Stunden ausgeführt wurde.

Zuerſt eine Paſtoralſymphonie, oder Erinnerungen an das Landleben. Erſtes Stück: Angenehme Empfindungen, welche bei der Ankunft auf dem Lande im Menſchen erwachen. Zweites Stück: Scene am Bach. Drittes Stück: Frohe Unterhaltungen der Landleute; drauf fällt ein viertes Stück: Donner und Sturm.[1] Fünftes Stück: Wohlthätige mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm. Jede Nummer war ein ſehr langer vollkommen ausgeführter Satz voll lebhafter Malereien und glänzender Gedanken und Figuren; und dieſe eine Paſtoralſymphonie dauerte daher ſchon länger, als ein ganzes Hofkonzert bei uns dauern darf."

Welche Aufnahme die Symphonie bei den Zuhörern gefunden habe, wird nirgends berichtet; der Correſpondent der Allgemeinen muſikaliſchen Zeitung weicht ſogar einer Kritik aus. Doch wurde die gewöhnliche Ehre, am Schluſſe derſelben hervorgerufen zu werden, dem Componiſten zu Theil, wie aus einer von F. Hiller erzählten Anecdote hervorgeht. „Einer der bekannteſten ruſſiſchen Muſikfreunde, Graf Wilhourski, erzählte mir,“ ſagt er, „wie einſam er in den Sperrſitzen bei der erſten Aufführung der Paſtoralſymphonie dageſeſſen und wie Beethoven ihm, als er gerufen worden, einen ſo zu ſagen perſönlichen, halb freundlichen, halb ironiſchen Bückling gemacht.“

---

[1] Reichardt hat das gedruckte Programm nicht genau wiedergegeben; es geht ſo weiter: „Drittes Stück: Luſtiges Beiſammenſein der Landleute; fällt ein Viertes Stück. Donner und Sturm; in welches einfällt Fünftes Stück. Wohlthätige u. ſ. w."

Reichardt fährt fort: „Dann folgte als ſechſtes Stück eine lange italieniſche Scene, von Demoiſelle Kilitzky, der ſchönen Böhmin mit der ſchönen Stimme, geſungen. Daß das ſchöne Kind heute mehr zitterte als ſang, war ihr bei der grimmigen Kälte nicht zu verdenken: denn wir zitterten in den dichten Logen in unſere Pelze und Mäntel gehüllt.“

„Siebentes Stück: Ein Gloria in Chören und Solos, deſſen Ausführung aber leider ganz verfehlt wurde. Achtes Stück: Ein neues Fortepiano-Konzert von ungeheurer Schwierigkeit, welches Beethoven zum Erſtaunen brav, in den allerſchnellſten Tempis ausführte. Das Adagio, ein Meiſterſatz von ſchönem durchgeführtem Geſange, ſang er wahrhaft auf ſeinem Inſtrumente mit tiefem melancholiſchem Gefühl, das auch mich dabei durchſtrömte. Neuntes Stück: Eine große ſehr ausgeführte, zu lange Symphonie. Ein Kavalier neben uns verſicherte, er habe bei der Probe geſehen, daß die Violoncellpartie allein, die ſehr beſchäftigt war, vier und dreißig Bogen betrüge. Die Notenſchreiber verſtehen ſich hier freilich auf's Ausdehnen nicht weniger, als bei uns die Gericht- und Advocatenſchreiber. Zehntes Stück: Ein Heilig, wieder mit Chor- und Solopartien; leider wie das Gloria in der Ausführung gänzlich verfehlt. Elftes Stück: Eine lange Phantaſie, in welcher Beethoven ſeine ganze Meiſterſchaft zeigte, und endlich zum Beſchluß noch eine Phantaſie, zu der bald das Orcheſter und zuletzt ſogar der Chor eintrat. Dieſe ſonderbare Idee verunglückte in der Ausführung durch eine ſo complette Verwirrung im Orcheſter, daß Beethoven in ſeinem heiligen Kunſteifer an kein Publicum und Locale mehr dachte, ſondern drein rief, aufzuhören und von vorne wieder anzufangen. Du kannſt Dir denken, wie ich mit allen ſeinen Freunden dabei litt. In dem Augenblick wünſchte ich doch, daß ich möchte den Muth gehabt haben, früher hinaus zu gehen.“

„Was die Exekutirung dieſer Akademie betrifft,“ berichtet der Correſpondent der Allg. Muſ. Zeitung, „ſo war ſie in jedem Betracht mangelhaft zu nennen,“ wodurch die Mittheilungen Reichardt's beſtätigt werden. Kein Wunder, daß ſo außerordentliche Werke, in ſolcher Weiſe zur Darſtellung gebracht, mehr Ueberraſchung und Staunen, als Genuß hervorriefen, und daß die Kritik ihnen gegenüber ſtumm blieb. Durch ein ſolches Programm, wenn wir von der Chor-Phantaſie abſehen, war gewiß reichlich dafür geſorgt, die unerſättlichſten Muſik-Enthuſiaſten einen Abend hindurch zu unterhalten; auch konnte man keinen großartigeren Schluß für das Concert wünſchen, wie das Finale der C moll-Symphonie. Aber dieſes Werk bis zum Schluſſe verſchieben, hieß den Erfolg deſſelben gefährden, indem es einer Zuhörerſchaft dargeboten wurde, welche zu ermüdet war, um ihm die geſpannte Aufmerkſamkeit zuzuwenden, die zu ſeinem Verſtändniſſe und ſeiner richtigen Würdigung beim erſten Hören erforderlich war. Das fühlte Beethoven; und ſo „kam ihm kurz vorher die Idee, ein glänzendes Schlußſtück für dieſe Akademie zu ſchreiben. Er wählte ein ſchon viele Jahre früher componirtes Lied [1]) — entwarf die Variationen, den Chor ꝛc., und der Dichter Kuffner mußte dann ſchnell die (Worte nach Beethoven's Angabe) dazu dichten. So entſtand die Fantaſie mit Chor. Op. 80. Sie wurde ſo ſpät fertig, daß ſie kaum gehörig probirt werden konnte. Beethoven erzählte dieſes in meiner (Czerny's) Gegenwart, um zu erklären, weshalb er bei der Aufführung noch einmal wiederholen ließ. Einige Inſtrumente hatten ſich verpauſirt, ſagte er; hätte ich noch einige Takte weiter ſpielen laſſen, wäre die gräßlichſte Disharmonie entſtanden. Ich mußte unterbrechen.“

Die Einzelheiten dieſer Scene, unter welcher Reichardt ſo ſehr litt, werden mehr oder weniger umſtändlich erzählt von Ries, Seyfried, Czerny, Moſcheles und Dolezalek. Ihre Mittheilungen, mit einander verglichen, ſtehen nicht mit einander in Widerſpruch, ſondern ergänzen ſich gegenſeitig, mit Ausnahme derjenigen von Ries, in deſſen Erinnerung offenbar das wirklich Geſchehene übertrieben iſt. Im Weſentlichen ſind die Mittheilungen folgende:

Seyfried (Anhang zu Beethoven's Studien, S. 15): „Als der Meiſter ſeine Phantaſie mit Orcheſter und Chor das erſtemal zu Gehör brachte, beſtimmte er bei der, wie gewöhnlich, mit naſſen Stimmen etwas flüchtig abgehaltenen Probe, daß die zweite Variation durchaus geſpielt werden ſollte. Abends jedoch, ganz vertieft in ſeine Schöpfung, vergaß er der gegebenen Weiſung, wiederholte den erſten Theil, und das Orcheſter accompagnirte zur andern Hälfte, was allerdings nicht ganz erbaulich klang. Freilich ein klein wenig zu ſpät merkte der Concertiſt Unrath, hielt plötzlich inne, ſah ſich verwundert nach ſeinen verlorenen Commilitonen um, und rief ihnen ein trockenes: „Noch einmal“ zu. Unwillig fragte der Violindirector Anton Wranitzky: „Alſo mit Repetition?“ „Ja,“ erſcholl's zurück, und nun ging die Sache wie am Schnürchen.“

---

[1]) Czerny (von welchem dieſe Mittheilung ſtammt) wußte nicht, daß Beethoven den Gedanken, dieſes Werk zu ſchreiben, ſchon volle 8 Jahre früher gefaßt hatte. Vgl. die Notiz über das Petter'ſche Skizzenbuch Bd. II. S. 114—15.

Hat Ries die Sache übertrieben, ſo hat ſie Seyfried abgeſchwächt.

Die Allg. Muſ. Zeitung berichtet: „Die Blasinſtrumente variirten das Thema, welches Beethoven vorher auf dem Pianoforte vorgetragen hatte. Jetzt war die Reihe an den Oboen. Die Klarinetten — wenn ich nicht irre! — verzählen ſich und fallen zugleich ein. Ein curioſes Gemiſch von Tönen entſteht. B. ſpringt auf, ſucht die Klarinetten zum Schweigen zu bringen: allein das gelingt ihm nicht eher, bis er ganz laut und ziemlich unmuthig dem ganzen Orcheſter zuruft: Still ſtill, das geht nicht! Noch einmal — noch einmal!“

Czerny: „Bei der Clavierfantaſie mit Chor rief er bei dem Fehler: Gefehlt, ſchlecht geſpielt, gefehlt, noch einmal! Mehrere Muſiker wollten fortgehen.“

Dolezalek: „Er ſprang auf, lief an die Pulte und zeigte wo es war.“[1])

Moſcheles[2]): „Ich erinnere mich, bei der fraglichen Aufführung zugegen geweſen zu ſein und in einer Ecke der Gallerie im Theater an der Wien geſeſſen zu haben. Während des letzten Satzes der Fantaſie bemerkte ich daß — gleichſam wie bei einem Wagen, welcher einen Abhang hinabſtürzt — ein Umſturz unvermeidlich war. Faſt unmittelbar darauf ſah ich, wie Beethoven das Zeichen zu halten gab. Seine Stimme war nicht zu hören; doch hatte er wahrſcheinlich Anweiſung gegeben, wo man wieder beginnen ſolle; und nach einem, kaum einen Moment dauernden reſpectvollen Stillſchweigen von Seiten des Publikums fing das Orcheſter wieder an und die Aufführung ging weiter ohne fernere Verſehen oder Unterbrechungen. Für diejenigen, welche mit dem Werke bekannt ſind, wird es von Intereſſe ſein, die Stelle zu kennen, an welcher der Fehler vorfiel: es war jener Abſchnitt, in welchem mehrere Seiten hindurch je 3 Takte einen Tripelrhythmus bilden.“

Seyfried ſagt weiter: „Daß er die braven Muſiker gewiſſermaßen beſchimpft hätte, wollte ihm anfangs gar nicht einleuchten. Er meinte:

---

[1]) Bei einer Gelegenheit, fügt Dolezalek hinzu, ſchlug er beim Dirigiren Schuppanzigh den Bogen aus der Hand.

[2]) Aus dem Engliſchen.

es ſei Pflicht, einen vorgefallenen Fehler zu verbeſſern, und das Publikum könne für ſein Geld alles fein ordentlich zu hören verlangen. Bereitwillig jedoch bat er das Orcheſter mit der ihm eigenen Herzlichkeit wegen der demſelben abſichtslos zugefügten Beleidigung um Verzeihung und war ehrlich genug, die Geſchichte ſelbſt weiter zu verbreiten, und alle Schuld ſeiner eigenen Zerſtreuung zuzumeſſen.“

Der pecuniäre Gewinn, welchen Beethoven dieſes Concert einbrachte, iſt unbekannt. [1]) —

Das erſte der beiden December-Concerte für den Wittwen- und Waiſenfonds fand am 22. ſtatt, an demſelben Abende mit dem Beethoven’ſchen; das zweite am folgenden Tage. Als Vocalwerk wählte man, um dem würdigen Haydn eine Ehrenbezeugung zu erweiſen, deſſen **Ritorno di Tobia**, ein Werk, welches 33 Jahre vorher in dieſen Concerten zum erſten Male aufgeführt worden war. Da daſſelbe zu kurz war, um den ganzen Abend auszufüllen, ſo ging ihm am 22. eine Orcheſterphantaſie von Neukomm, am 23. ein Clavierconcert von Beethoven vorher. Hierauf bezieht ſich die folgende Erzählung von Ries: „Beethoven kam eines Tages zu mir, brachte ſein viertes Concert in G dur (Op. 58) gleich unter dem Arme mit, und ſagte: „Nächſten Sonnabend müſſen Sie dieſes im Karnthner-Thor-Theater ſpielen.“ [2]) Es blieben nur fünf Tage Zeit zum Einüben. Zum Unglück bemerkte ich ihm, daß dieſe

---

[1]) C. F. Pohl theilt in den Grenzboten vom 13. Nov. 1868 folgende Verordnung des Fürſten Eſterhazy mit:

„An mein Hof und Haupt-Zahlamt.

Es werden für die Theater Beneficen derer Hofſchauſpieler Brockmann, Lange und Koch für meine Rechnung laut beifolgender Quittung No. 1 300 Gulden, der Joſepha Auernhammer nachträglich für ihr Benefice zu Presburg 50 Gulden laut Beilage sub No. 2, nicht minder dem Regiſſeur der Oper an der Wien Friedrich Sebaſtian Mayer 100 Gulden laut Beilage No. 3, dann für das Benefice der muſikaliſchen Akademie des Herrn Beethoven laut Beilage sub No. 4 100 Gulden, endlich laut Beilage sub No. 5 für die Beneficen der Wohlthätigkeits Anſtalt 100 und der Musique (für die) Wittwen und Waiſen eben auch 100 fl zu verabfolgen, und da dieſe Gratialien durch meinen Hofrath und Kanzleidirector v. Kämer gleich aus der Hand auf meinen Befehl geleiſtet worden ſind, demſelben anwiederum zu erſetzen und mir in Anrechnung zu bringen ſein.

Wien den 18. Jänner 1809.“

Es ſcheint demnach, daß der Componiſt Beethoven in der Schätzung Eſterhazy’s auf gleicher Stufe mit den erſten Schauſpielern an den Theatern ſtand!

[2]) Zwei kleine Mißverſtändniſſe ſind hier entweder von Ries oder ſeinem Lehrer veranlaßt. Das Concert fand Freitag Abends im Burgtheater ſtatt.

Zeit zu kurz ſei, um es ſchön ſpielen zu lernen; er möchte mir lieber erlauben, das C moll-Concert vorzutragen. Darüber wurde Beethoven aufgebracht, drehte ſich um und ging gleich zum jungen Stein, den er ſonſt wenig leiden konnte. Dieſer war auch Clavierſpieler und zwar ein älterer, als ich. Stein [illegible]g genug, den Vorſchlag gleich anzunehmen. Da er aber auch mit d[illegible]certe nicht fertig werden konnte, ſo kam er den Tag vor der Auf[illegible] zu Beethoven und begehrte, wie ich es gethan hatte, das andere aus [illegible]moll zu ſpielen. Beethoven mußte wohl nachgeben und willigte alſo ein. Allein lag nun die Schuld am Theater, am Orcheſter oder am Spieler ſelbſt, genug, es machte keine Wirkung. Beethoven war ſehr ärgerlich, beſonders, da man ihn von mehreren Seiten fragte: „Warum ließen Sie es nicht von Ries ſpielen, da dieſer doch ſo viel Effect damit hervorgebracht hat?“ Es machten mir dieſe Aeußerungen die höchſte Freude. Später ſagte mir Beethoven: „Ich glaubte, Sie wollten das G dur-Concert nicht gern ſpielen.““

Dies iſt ein eigenthümliches Beiſpiel von Beethoven's Rückſichtsloſigkeit in ſeinen Anforderungen an andere. Was konnte unvernünftiger, ja widerſinniger ſein, als zu erwarten, daß einer der beiden jungen Männer nach einer Uebungszeit von nur fünf Tagen „ein neues Pianoforte-Concert von ungeheurer Schwierigkeit“ zu ſpielen im Stande ſein werde, welches der Componiſt ſelbſt den Abend vorher „in den allerſchnellſten Tempis zum Erſtaunen brav“ ausgeführt hatte? Man darf wohl annehmen, daß Beethoven nicht ganz Unrecht hatte, wenn er glaubte, daß Ries unter ſolchen Umſtänden wirklich das G dur-Concert nicht gern ſpielen wollte. —

Um dieſe Zeit befand ſich Johann Friedrich Nisle, Hornvirtuoſe und Componiſt, in Wien. In den Erinnerungen aus ſeinem Leben, welche er im Jahre 1829 für die Berliner Allg. Muſ. Zeitung ſchrieb, kommt eine auf unſeren Gegenſtand bezügliche Stelle vor. „Durch Empfehlung des Kapellmeiſters Reichardt ward ich mit dem geiſtreichen Verfaſſer des Regulus, Hofrath von Kollin, bekannt, bei dem ich manchen Abend den ſeltenen Genuß hatte, einige ſeiner muſikaliſchen Poeſien von ihm ſelbſt, mit dem ihm eigenen, tiefen Geiſt und herrliches Gemüth athmenden Ausdruck, vorleſen zu hören. Einige noch unbekannte Bruchſtücke ſprachen mich beſonders durch Kraft und Neuheit der Bilder an. Wie ſehr iſt es zu bedauern, daß dieſer treffliche Mann der Laſt ihm ganz heterogener Geſchäfte ſo früh unterliegen mußte! In Hinſicht Beethoven's klagte er gar ſehr, daß er zu wunderlich und deshalb wenig mit ihm anzufangen ſei. „Da Sie ihn beſuchen wollen, ſo verſehen Sie ſich nur mit einigen von Ihren Sachen, über Muſik läßt er ſich noch ſprechen.“ Das geſchah auch. Kaum trat ich in das Haus, wo Beethoven (ich glaube im dritten Stock) wohnte, ſo wußte ich auch, daß ich nicht fehlgegangen; ſchon umſchwebte mich ſein Genius; denn horch: „Es rauſcht wie Glockenton und Orgelklang.“ Beethoven ſchien in voller Begeiſterung mit den Tönen ſeines Pianoforte in lebhafter Unterhaltung. Nichts davon zu verlieren, wand ich mich langſam die Treppe hinauf; mir war's als bewegte ſich das ganze Haus, trunken von ſeinem magiſchen Geiſtertanze. Plötzlich, wie in einer andern Welt, ward alles ſtill. Ein Bedienter öffnete mir die Thür und ging zurück. Beethoven ſtand am Fenſter, den Rücken gegen die Thür gekehrt „Guten Morgen, Herr von Beethoven.“ Keine Antwort. (Etwas ſtärker.) „Guten Morgen, Herr von Beethoven.“ Keinen Laut, keine Bewegung.“

„Das iſt ein ächt Beethoven'ſcher Anfang, dachte ich, geheimnißvoll, die Tonart ſelbſt noch ein Räthſel. Da kam der Bediente zurück und enträthſelte: „Sie müſſen ſtärker ſprechen, Herr von Beethoven hört nicht gut.“ Doch eben drehte ſich Letzterer um, und kam mir, weniger zerſtreut, als ich geglaubt, entgegen. Seine Miene war ernſt, aber keineswegs, wie oft der Fall, um damit imponiren zu wollen; ſeine Unterhaltung gefällig und einſichtsvoll. Kollin hatte indeſſen Recht; er verlangte etwas zu ſehen. Ein Stück (Marcia eroica, geſt. bei Brtk. Hrt. in Leipzig) erfreute ſich ſeines Beifalls; er ſpielte es mit ſeinem bedeutungsvollen Vortrag nebſt einigen anderen Sachen, worinnen er die Stellen bemerkte, welche ihm genügten, und das Mangelhafte kurz und treffend beleuchtete. Jetzt verlor ſich der Meiſter, meinen Wunſch ahnend, in ſeinem eigenen Phantaſiereich. Düſtre Schwermuth, Erhabenheit, tiefe Empfindung wechſelten öfters, gleichſam allen Ernſt verſpottend, ſchnell mit des Muthwillens leicht ſcherzenden Tönen. Ein lebhaftes, fugenartiges Allegro machte den Beſchluß.“

„Man ſagte mir, Beethoven habe in Wien Schüler, die ſeine Sachen beſſer als er ſelbſt ausführten. Ich mußte lächeln. Freilich ſtand er als Spieler manchem Andern in Eleganz und techniſchen Vorzügen nach; auch ſpielte er ſeines harten Gehörs wegen etwas ſtark. Aber dieſe Mängel gewahrte man nicht, enthüllte der Meiſter die tieferen Regionen ſeines Innern. Und können denn Modegeſchmack, Gewandtheit (die ſich oft zu leerer Finger-Bravour herabwürdigt) für die Abweſenheit einer Beethoven'ſchen Seele entſchädigen? — Ach, liebe Leute, dachte ich, beherzigt doch endlich, was vor vielen Jahrhunderten ſchon unſer großer Lehrer ſagte: Der Geiſt iſt's, der da lebendig macht!" —

Wir haben Grund zu der Annahme, daß zu einer großen Zahl von Compoſitionen von größerer oder geringerer Ausdehnung während dieſes Jahres der Plan gefaßt wurde und dieſelben zum Theil ſkizzirt wurden; doch iſt die Zahl der Werke, welche vollendet wurden, und die demnach mit Recht das Datum 1808 tragen, eine geringe. Dieſe Compoſitionen ſind:

Die Paſtoral-Symphonie, Op. 68.

Die beiden Trios für Clavier, Violine und Violoncell, Op. 70.

Die Phantaſie für Clavier, Orcheſter und Chor, Op. 80.

Die Sehnſucht, von Göthe, mit vier Melodieen.[1]

Veröffentlicht wurden in dieſem Jahre:

1. Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncello, composés par Louis van Beethoven. Oeuvre 59me. Seiner Excellenz dem Grafen von Raſoumowsky gewidmet. Angezeigt von dem Kunſt- und Induſtriecomptoir in der Wiener Zeitung vom 9. Januar.

2. Ouverture de Coriolan, Tragédie de M. de Collin etc., composée et dediée a Monsieur de Collin etc. Op. 62. Angezeigt von derſelben Stelle unter dem gleichen Datum.

3. Sehnſucht, von Göthe, No. 1. der 4 Melodieen, veröffentlicht als Beilage zu der Zeitſchrift „Prometheus" im April.

4. Viertes Concert für das Pianoforte mit Orcheſter. Seiner Kaiſ. Hoheit dem Erzherzog Rudolph von Oeſterreich unterthänigſt gewidmet, Op. 58. Angezeigt vom Kunſt- und Induſtriecomptoir in der Wiener Zeitung vom 10. Auguſt.

5. Concerto pour le Pianoforte avec accompagnement de grand Orchestre, arrangé d'après son 1er Concerto de Violon et dedié à Madame de Breuning. Oeuvre 61. Angezeigt von derſelben Stelle am 10. Auguſt.

6. „In questa tomba oscura", die letzte der 63 Compoſitionen deſſelben Textes von verſchiedenen Componiſten, herausgegeben von T. Mollo, und angezeigt in der Wiener Zeitung vom 3. September.

---

[1] Ob alle 4 Melodieen aus dieſem Jahre ſtammen, iſt zweifelhaft.

Drittes Kapitel.

Das Jahr 1809. Berufung nach Caſſel und ihre Folgen. Belagerung Wiens. Seyfried's Studien. Neue Werke.

Das Anerbieten einer ehrenvollen Stellung in Caſſel — einer bleibenden, ſo lange Napoleon's Stern im Aufſteigen war und ſein Trabant ſein Namen-Königthum von Weſtphalen beibehalten ſollte — war nicht weniger erfreulich für Beethoven, als überraſchend, ja beunruhigend für ſeine Freunde. Da dieſelben ſowohl die tüchtigen als die ſchwachen Seiten ſeines Charakters kannten, ſo mußte es ihnen im höchſten Grade unwahrſcheinlich erſcheinen, daß bei ſeiner zunehmenden Taubheit ſeine Ueberſiedelung dorthin ſchließlich zu ſeinem Vortheil, ſeinem Anſehen und ſeinem Glücke ausſchlagen werde. Auf der andern Seite ſahen ſie ihn gerade in einem Augenblicke, da er neue Beweiſe jener ſtaunenswerthen Fähigkeiten gegeben hatte, welche ihn weit über alle anderen Inſtrumentalcomponiſten erhoben, vor die Erwägung der Frage geſtellt, ob er in einer kleinen Provinzial Hauptſtadt jene dauernde Verſorgung für ſein ferneres Leben finden ſolle, welche er in der Heimath ſeiner Wahl nach 16jährigem Aufenthalte zu erlangen ſich ohne Hoffnung ſah. Welch eine unentſchuldbare, unverzeihliche Schande mußte es für Wien ſein, Beethoven unter ſolchen Umſtänden ſcheiden zu laſſen! Es war das erſte Mal, daß dieſe Frage zur Sprache kam; aber ſowie ſie zur Sprache gebracht war, wurde ihr auch ſofort begegnet durch eine Aufforderung von „hohen und höchſten Perſonen", die Bedingungen anzugeben, unter welchen er den Ruf nach Caſſel ablehnen und in Wien verbleiben wolle.

Dies war eine jener glücklichen Gelegenheiten zu Unterhandlungen, Billets, Briefen, Depeſchen, wie ſie Beethoven dem Anſcheine nach ſein Leben lang ſo eifrig aufgriff und liebte. Einige ſeiner Briefe an Gleichenſtein über dieſen Gegenſtand ſind erhalten[1], verdienen aber eine Wiederholung an dieſer Stelle nicht mit Ausnahme jener, welche Anweiſungen zu dem Entwurfe der „Bedingungen" ſeines Bleibens in Wien enthalten.

[Außen] „Entwurf einer muſikaliſchen Conſtitution.

Zuerſt wird der Antrag vom König von Weſtphalen ausgeſetzt. —

---

[1] Vgl. Weſtermann's Monatshefte, l. c.

B. kann zu keinen Verbindlichkeiten wegen dieſem Gehalt angehalten werden, indem der Hauptzweck ſeiner Kunſt, nämlich die Erfindung neuer Werke, darunter leiden würde — dieſe Beſoldung muß Beethoven ſo lange verſichert bleiben, als derſelbe nicht freiwillig Verzicht darauf leiſtet — den kaiſerlichen Titel auch wenn es möglich — abzuwechſeln mit Salieri und Eibeler — das Verſprechen vom Hof eheſtens in wirkliche Dienſte des Hofes treten zu können — oder Adjunction, wenn es der Mühe werth iſt. — Contract mit den Theatern mit ebenfalls dem Titel als Mitglied eines Ausſchuſſes der Theatraldirection — feſtgeſetzter Tag für eine Akademie für immer, auch wenn dieſe Direction ſich verändert, im Theater, wogegen ſich Beethoven verbindet, für eine der Armenakademieen, wo man es am nützlichſten finden wird, jährlich ein neues Werk zu ſchreiben — oder zwei derſelben zu dirigiren — einen Ort bei einem Wechſler oder dergleichen, wo Beethoven den angewieſenen Gehalt empfängt — der Gehalt muß auch von den Erben ausbezahlt werden." —

Ueber einige dieſer Punkte änderte Beethoven ſeine Anſicht und ſchrieb noch einmal in folgender Weiſe (an Gleichenſtein?):

„Für heute dürfte es wohl zu ſpät werden — ich habe Deine Schrift von den E— nicht können eben zurückhalten bis jetzt, indem der A— wieder einige items und aber und alldieweilen anbringen wollte — ich bitte Dich, das ganze ſich immer auf die wahre mir angemeßne Ausübung meiner Kunſt ſich beziehen zu laſſen, alsdaan wirſt Du am meiſten meinem Herzen und Kopf zu Willen ſchreiben — die Einleitung iſt, was ich in Weſtphalen habe 600 # in Gold, 150 # Reiſegeld G. und nichts dafür zu thun als die Konzerte des Königs zu dirigiren, welche kurz und eben nicht oft ſind — nicht einmal bin ich verbunden, eine Oper, die ich ſchreibe, zu dirigiren — aus allem erhellt, daß ich dem wichtigſten Zwecke meiner Kunſt, große Werke zu ſchreiben, ganz obliegen zu können — auch ein Orcheſter zu meiner Diſpoſition. —

NB. Der Titel als Mitglied eines Ausſchuſſes des Theaters bleibt weg — Es kann nichts als Verdruß hervorbringen — in Rückſicht der kaiſerlichen Dienſte ſo glaube ich, muß dieſer Punkt delikat behandelt werden — jedoch nichts weniger als bei dem Verlangen des Titels Kaiſerl. Kapellmeiſter — ſondern nur in Rückſicht deſſen einmal durch ein Gehalt von Hof im Stande zu ſein Verzicht auf die Summe zu thun, welche mir jetzt die Herren bezahlen, ſo glaube ich, daß dieſes am beſten ausgedrückt wird durch daß ich hoffe und daß es mein höchſter Wunſch ſei, einmal in kaiſerliche Dienſte zu treten, ich gleich ſo viel weniger annehmen werde, nämlich: als die Summe beträgt die ich von ſeiner Kaiſerlichen Majeſtät erhalte —“

(auf der letzten Seite oben)

„NB. Morgen um 12 Uhr brauchen wir's, weil wir alsdann zum Kinsky gehen müſſen — Ich hoffe Dich heute zu ſehen.“ [1])

Nach dieſen Anweiſungen wurden Beethoven's Bedingungen von einer uns unbekannten Perſon in folgender Weiſe und Form aufgeſetzt:

„Es muß das Beſtreben und das Ziel jeden wahren Künſtlers ſein, ſich eine Lage zu erwirken, in welcher er ſich ganz mit der Ausarbeitung größerer Werke beſchäftigen kann, und nicht durch andere Verrichtungen oder ökonomiſche Rückſichten davon abgehalten wird. Ein Tondichter kann daher keinen lebhafteren Wunſch haben, als ſich ungeſtört der Erfindung größerer Werke überlaſſen, und ſelbe ſodann dem Publikum vortragen zu können. Hierbei muß er doch auch ſeine älteren Tage im Geſicht haben, und ſich für ſelbe ein hinreichendes Auskommen zu verſchaffen ſuchen.

Der König von Weſtphalen hat dem Beethoven einen Gehalt von 600 Dukaten in Gold lebenslänglich, 150 Dukaten Reiſegeld gegen die einzige Verbindlichkeit angetragen, bisweilen vor ihm zu ſpielen, und ſeine Kammerkonzerte zu leiten, welches indeſſen nicht oft und jedesmal nur kurz zu geſchehen hat.

Dieſer Antrag iſt ſicher ganz zum Vortheil der Kunſt und des Künſtlers.

Beethoven hat indeſſen ſo viel Vorliebe für den Aufenthalt in dieſer Hauptſtadt, ſo viel Dankbarkeit für die vielen Beweiſe von Wohlwollen, welches er darin erhalten hat, und ſo viel Patriotismus für ſein zweites Vaterland, daß er nie aufhören wird, ſich unter die Oeſterreichiſchen Künſtler zu zählen, und daß er nie anderwärts ſeinen Wohnort nehmen wird, wenn ihm die geſagten Vortheile hier nur einigermaßen zu ſtatten kommen.

---

[1]) Dieſer Brief iſt für unſere Biographie im Facſimile mitgetheilt von Herrn **Carl dell' Acqua** zu Gmunden, nach dem Autograph in der Sammlung des Baron **Prokeſch-Oſten** daſelbſt.

Da ihn hohe und höchſte Perſonen aufgefordert haben, die Bedingungen anzugeben, unter welchen er hier zu bleiben geſonnen wäre, ſo entſpricht er dieſem Verlangen mit Folgendem:

1. Beethoven müßte von einem großen Herren die Verſicherung eines lebenslänglichen Gehalts erhalten und wenn auch mehrere hohe Perſonen zur Summe dieſes Gehalts beitrügen. Dieſer Gehalt könnte bei der jetzigen Theuerung nicht unter 4000 Fl. jährlich betragen. Beethoven wünſchte, daß ſich die Geber dieſes Gehalts ſodann als die Miturheber ſeiner neueren größeren Werke betrachteten, weil ſie ihn in den Stand ſetzen, ſich denſelben zu widmen, und daß er daher nicht zu anderen Verrichtungen verwendet werde.

2. Beethoven müßte immer die Freiheit behalten, Kunſtreiſen zu machen, weil er ſich nur auf ſolchen ſehr bekannt machen, und einiges Vermögen erwerben kann.

3. Sein größtes Verlangen und ſein heißeſter Wunſch wäre es, einſt in wirkliche kaiſerliche Dienſte zu kommen und durch den in dieſer Stellung zu erwartenden Gehalt einſt in den Stand zu kommen, auf den obigen ganz oder zum Theil Verzicht leiſten zu können, einſtweilen würde ſchon der Titel eines kaiſerlichen Kapellmeiſters ihn ſehr glücklich machen, könnte ihm dieſer erwirkt werden, ſo wäre ihm der hieſige Aufenthalt noch viel werther.

Sollte dieſer Wunſch einſt erfüllt werden, und ſollte er von Seiner Majeſtät einen Gehalt erhalten; ſo wird Beethoven von den 4000 Fl. jährlich ſo viel zurücklaſſen, als der kaiſerliche Gehalt betragen wird, und ſollte dieſer auch 4000 Fl. betragen; ſo würde er ganz auf die obigen 4000 Fl. Verzicht thun.

4. Da Beethoven ſeine neuen größeren Werke auch von Zeit zu Zeit einem größeren Publikum vorzutragen wünſcht, ſo möchte er von der Hoftheater-Direkzion für ſich und ihre Nachfolger die Verſicherung haben, jährlich den Palmſonntag im Theater an der Wien zur Aufführung einer Akademie zu ſeinem Vortheil zu erhalten.

Dafür würde ſich Beethoven verbinden, jährlich eine Armen-Akademie zu leiten und zu dirigiren, oder, wenn er dieſes nicht thun könnte, zu einer ſolchen Akademie ein neues Werk von ihm zu liefern.“ [1])

---

[1]) Vorſtehendes iſt ebenfalls aus der Sammlung von Prokeſch-Oſten, mitgetheilt durch Herrn dell' Acqua.

Die Bedingungen wurden annehmbar befunden, das Geſchäft abgeſchloſſen und Beethoven in Wien zurückbehalten durch folgenden

„Vertrag.“

(Stempel.)

„Die täglichen Beweiſe, welche Herr Ludwig van Beethoven von ſeinem außerordentlichen Talente und Genie als Tonkünſtler und Compoſiteur gibt, erregen den Wunſch, daß er die größten Erwartungen übertreffe, wozu man durch die bisher gemachte Erfahrung berechtigt iſt.

Da es aber erwieſen iſt, daß nur ein ſo viel möglich ſorgenfreier Menſch ſich einem Fache allein widmen könne, und dieſe, von allen übrigen Beſchäftigungen ausſchließliche Verwendung allein im Stande ſei, große, erhabene und die Kunſt veredelnde Werke zu erzeugen; ſo haben Unterzeichnete den Entſchluß gefaßt, Herrn Ludwig van Beethoven in den Stand zu ſetzen, daß die nothwendigſten Bedürfniſſe ihn in keine Verlegenheit bringen, und ſein kraftvolles Genie hemmen ſollen.

Demnach verbinden ſie ſich, ihm die beſtimmte Summe von 4000, ſage viertauſend Gulden jährlich auszuzahlen, und zwar:

Se. kaiſerl. Hoheit der Erzherzog Rudolph	Fl. 1500
Der Hochgeborne Fürſt Lobkowitz	„ 700
Der Hochgeborne Fürſt Ferdinand Kinsky	„ 1800
Zuſammen	„ 4000

welche Herr Ludwig van Beethoven in halbjährigen Raten bei jedem dieſer hohen Theilnehmer, nach Maßgabe des Beitrages gegen Quittung erheben kann.

Auch ſind Unterfertigte dieſen Jahrgehalt zu erfolgen erböthig, bis Herr Ludwig van Beethoven zu einer Anſtellung gelangt, die ihm ein Aequivalent für obbenannte Summe gibt.

Sollte dieſe Anſtellung unterbleiben, und Herr Ludwig van Beethoven durch einen unglücklichen Zufall, oder Alter verhindert ſein, ſeine Kunſt auszuüben, ſo bewilligen ihm die Herren Theilnehmer dieſen Gehalt auf Lebenslänge.

Dafür aber verbürgt ſich Herr Ludwig van Beethoven, ſeinen Aufenthalt in Wien, wo die hohen Fertiger dieſer Urkunde ſich befinden, oder einer anderen, in den Erbländern Sr. öſterreichiſch-kaiſerlichen Majeſtät liegenden Stadt zu beſtimmen, und dieſen Aufenthalt nur auf Friſten zu verlaſſen, welche Geſchäfte, oder der Kunſt Vorſchub leiſtende Urſachen veranlaſſen könnten, wovon aber die hohen Contribuenten verſtändigt, und worin ſie einverſtanden ſein müßten.

So gegeben, Wien am 1. März 1809.

(L. S.) Rudolph,
Erzherzog.
(L. S.) Fürſt von Lobkowitz,
Herzog von Raudnitz.
(L. S.) Ferdinand Fürſt Kinsky."

Dieſes Document[1] trägt von Beethoven's Hand folgende Worte:

„Empfangen
am 26. Februar 1809
aus den Händen
des Erzherzogs
Rudolph R. H."

Die Bemerkungen, welche wir in einem früheren Kapitel über die beſondere Anziehungskraft, welche Beethoven und ſeine Muſik auf jüngere Leute ausübte, gemacht haben, werden durch dieſen Vertrag unterſtützt. Lobkowitz freilich ſtand dem Meiſter im Alter nahe, da er damals 35 Jahre zählte; Rudolph und Kinsky hingegen waren beziehentlich erſt 21 und 27 Jahre alt.

Ries, welcher damals viel bei Beethoven war, verſichert, daß der Vertrag mit dem Könige von Weſtphalen ganz fertig war — „es fehlte nur ſeine Unterzeichnung" —, als ſeine Wiener Freunde in die Sache eingriffen und „ihm lebenslänglich einen Gehalt zuſagten". „Das Erſtere wußte ich", fährt er fort, „das Letztere nicht, als plötzlich Capellmeiſter Reichardt zu mir kam und mir ſagte, „Beethoven nähme die Stelle in Caſſel beſtimmt nicht an; ob ich, als Beethoven's einziger Schüler, mit geringerem Gehalt dorthin gehen wolle." Ich glaubte Erſteres nicht, ging gleich zu Beethoven, um mich nach der Wahrheit dieſer Ausſage zu erkundigen und ihn um Rath zu fragen. Drei Wochen lang wurde ich abgewieſen, ſogar meine Briefe darüber nicht beantwortet. Endlich fand ich Beethoven auf der Redoute. Ich ging ſogleich auf ihn zu und machte ihn mit der Urſache meines Anſuchens bekannt, worauf er in einem ſchneidenden Tone ſagte: „So — glauben Sie, daß Sie eine Stelle beſetzen können, die man mir angeboten hat?" — Er blieb nun kalt und zurückſtoßend. Am andern Morgen ging ich zu ihm, um mich mit ihm zu verſtändigen. Sein Bedienter ſagte mir in einem groben Tone: Mein Herr iſt nicht zu Hauſe, obſchon ich ihn im Nebenzimmer ſingen und ſpielen hörte. Nun dachte ich, da der Bediente mich ſchlechterdings nicht melden wollte, grade hineinzugehen: allein dieſer ſprang nach der Thür, und ſtieß mich zurück. Hierüber in Wuth gebracht, faßte ich ihn an der Gurgel und warf ihn ſchwer nieder. Beethoven, durch das Getümmel aufmerkſam gemacht, ſtürzte heraus, fand den Bedienten noch auf dem Boden und mich todtenbleich. Höchſt gereizt, wie ich nun war, überhäufte ich ihn mit Vorwürfen der Art, daß er vor Erſtaunen nicht zu Wort kommen konnte und unbeweglich ſtehen blieb. Als die Sache aufgeklärt war, ſagte Beethoven: „So habe ich das nicht gewußt; man hat mir geſagt, Sie ſuchten die Stelle hinter meinem Rücken zu erhalten." Auf meine Verſicherung, daß ich noch gar keine Antwort gegeben hätte, ging er ſogleich, um ſeinen Fehler gut zu machen, mit mir aus. Allein es war zu ſpät; ich erhielt die Stelle nicht, obſchon ſie damals ein ſehr bedeutendes Glück für mich geweſen wäre."

---

[1] Im Beſitze des Malers Amerling in Wien.

Es erfordert keinen großen Scharfſinn, um aus dem Texte obigen Vertrages zu erkennen, daß keiner der Unterzeichner irgendwie die Erwartung hegte, Beethoven werde jemals die Pflichten eines kaiſerlichen Kapellmeiſters in befriedigender Weiſe erfüllen können; und ſeine Hoffnung, den Titel zu erhalten, gründete ſich wohl auf die Vorausſetzung eines Einfluſſes, welchen Erzherzog Rudolph in dieſer Beziehung auf den Kaiſer Franz ausüben könne. Doch ſei dem wie ihm wolle: der Componiſt war mit Recht erfreut über die günſtige Veränderung ſeiner pecuniären Lage; und dieſe ſeine natürliche Freude kommt in der Correſpondenz jener Zeit zum Vorſchein. Noch ehe das Geſchäft abgeſchloſſen war, reiſte Gleichenſtein aus Wien, um über München ſeine Vaterſtadt Freiburg zu beſuchen, und nahm einen Empfehlungsbrief mit ſich, deſſen Inhalt Beethoven ſelbſt in folgender Weiſe kurz angibt:

„Pour Monsieur de Gleichenstein

Hier, mein Lieber, Dein Brief an Winter. — Erſtens ſteht darin, daß Du mein Freund biſt — zweitens, was Du biſt, nämlich K. K. Hofconcipiſt — drittens, daß Du kein Kenner von Muſik, aber doch ein

Freund alles Schönen und Guten — in Rückſicht deſſen ich den Capellmeiſter gebeten falls was von ihm aufgeführt wird, daß er Dir Gelegenheit verſchaffe, daran Theil zu nehmen. — Du haſt hier einen Wink, Dich deswegen etwas eifrig bemüht zu zeigen — gehört zu den politiſchen Wiſſenſchaften, wovon Dein Freund wenig verſteht — vielleicht dient Dirs noch zu etwas Anderem in München — und nun leb' wohl, lieber Freund — reiſe glücklich — und denk zuweilen an mich — grüß das Brüderchen.

Dein wahrer Freund
Beethoven."

Am 18. März erhielt Gleichenſtein eine Abſchrift oder einen Auszug des Contracts, in folgenden Brief eingeſchloſſen:

„Du ſiehſt, mein lieber guter Gleichenſtein, aus Beigefügtem, wie ehrenvoll nun mein Hierbleiben für mich geworden — der Titel als kaiſerlicher Capellmeiſter kommt auch nach — u. ſ. w. — Schreibe nun nur ſobald als möglich, ob Du glaubſt, daß ich bei den jetzigen kriegeriſchen Umſtänden reiſen ſoll, und ob Du noch feſt geſonnen biſt mitzureiſen; mehrere rathen mir davon ab, doch werde ich Dir hierin ganz folgen; da Du ſchon einen Wagen haſt, müßte die Reiſe ſo eingerichtet werden, daß Du mir und ich Dir eine Strecke entgegenreiſe — ſchreib geſchwind. — Nun kannſt Du mir helfen eine Frau ſuchen, wenn Du dort in F. eine ſchöne findeſt, die vielleicht meinen Harmonieen einen Seufzer ſchenkt, doch müßte es keine Eliſe Bürger ſein, ſo knüpf' im voraus an. Schön muß ſie aber ſein, nichts nicht Schönes kann ich nicht lieben — ſonſt müßte ich mich ſelbſt lieben. Leb wohl und ſchreibe bald. Empfehle mich Deinen Eltern, Deinem Bruder. Ich umarme Dich von Herzen und bin Dein treuer Freund

Beethoven.[1]"

Der Scherz über das Heirathen in dieſem Briefe und die Anſpielung auf Bürger's unglückliche Ehe mit Chriſtine Eliſabeth Hahn[2] laſſen des Meiſters leichte geiſtige Beweglichkeit erkennen, dürfen aber nicht ernſtlich genommen werden; denn wir werden bald erfahren, daß er in dieſem Augenblicke mit ganz anderen Plänen umging, als in Freiburg um eine Frau von möglichſter Schönheit für ſich werben zu laſſen.

---

[1] Aus Weſtermann's Monatsheften, gleich den früheren.

[2] Mad. Bürger gab den 24. Jan. 1809 die Baronin im Spieler, und den 28. die Cleopatra in der Octavia als Gaſtrollen. Wiener Hof-Theater-Taſchenbuch 1810.

Unter dem Datum „Wien am 4ten März 1809" ſchrieb er an Härtel folgenden Brief.

„Mein Hochgeehrter.

Aus dem hierbeigefügten ſehen Sie wie die Sachen ſich verändert haben, und ich bleibe — obſchon ich vielleicht doch noch eine kleine Reiſe zu machen geſonnen bin, wenn ſich nicht die jetzigen drohenden Gewitterwolken zuſammenziehen; — Sie erhalten aber gewiß zeitig genug Auskunft — hier das Opus etc. von den 3 Werken — Sonate für Klavier und Violonzell dem Herrn Baron von Gleichenſtein Op. 59. Bei den Sinfonieen den beiden Herrn zugleich nämlich: S. Excellenz dem Grafen Raſumowsky und ſeiner Durchlaucht dem Fürſten Lobkowitz gewidmet — Sinfonie in C moll Op. 60. Sinfonie in F. Op. 61. — Sie erhalten morgen eine Anzeige von kleinen Verbeſſerungen, welche ich während der Aufführung der Sinfonieen machte: — als ich Sie Ihnen gab, hatte ich noch keine davon gehört — und man muß nicht ſo göttlich ſein wollen, etwas hier oder da in ſeinen Schöpfungen zu verbeſſern — Hr. Stein trägt Ihnen an die Sinfonieen zu 2 Klavieren zu überſetzen, ſchreiben Sie mir ob Sie das wollen, oder ſie wollen und honoriren wollen? — —

Ich empfehle mich Ihnen beſtens und
bin in Eile
Ihr ergebenſter Freund
L. v. Beethoven.

Die Trios werden gewidmet:

A Madame la Comtesse Marie d'
Erdödy née Comtesse Niczky Dame de la Crois
Op. 62."

Da in dieſem Monate neue Compoſitionen und neue Ausgaben oder Arrangements älterer veröffentlicht wurden, welche die Opuszahlen von 59 bis 66 ausfüllten, ſo war Beethoven genöthigt, die im obigen Briefe vorgeſchlagenen Nummern 59 bis 62 in 67 bis 70 zu verändern.

aus Oeſterreich gemacht war, erhält eine beſondere Bedeutſamkeit durch eine Mittheilung Röckel's. „Beethoven war,“ ſo erzählte derſelbe dem Verfaſſer, „in jenen Tagen von Reiſeplänen erfüllt, und es war ein Plan entworfen, die deutſchen Hauptſtädte, hierauf England und ſchließlich Spanien zu beſuchen, auf welches letztere Röckel beſonderen Nachdruck legte. Er ſollte Beethoven begleiten; aber er konnte Wien aus dem Grunde nicht verlaſſen, weil mehrere ſeiner Brüder und Schweſtern zu ihm geſchickt waren, damit er für ſie ſorge.[1])

Aber die drohenden Gewitterwolken zogen ſich zuſammen. Dieſelben franzöſiſchen Armeen, welche den Grund zu Johann van Beethovens Glück legten, verhinderten nicht allein Ludwig's in Ausſicht genommene Reiſe, ſondern brachten ihn ſowohl rückſichtlich ſeiner Geldverhältniſſe als der Ausübung ſeines Berufes in eine ſehr ungünſtige Lage. Sie ſtürmten, aller Hinderniſſe ſpottend, das Donauthal abwärts, und richteten von neuem ihr eifriges Streben auf die Eroberung der Hauptſtadt. „Am 4ten Mai verließ die Kaiſerin mit der allerhöchſten Familie Wien.“ Erzherzog Rudolph begleitete ſie; und Beethoven gab der Trauer über ſeine Abreiſe Ausdruck in dem wohlbekannten erſten Satze der Sonate Op. 81 a. Dieſes Werk iſt von einem Biographen Beethoven's beſchrieben worden als ein „Seelengemälde, das Trennung, — wir nehmen an, zweier Liebenden, — Verlaſſenſein, — wir nehmen an, der Geliebten oder Gattin, — und Wiederſehen der Getrennten vor die Seele bringt“; jedoch zum Unglücke für jenen Schriftſteller trägt Beethoven's Manuſcript von ſeiner eigenen Hand folgende Ueberſchriften:

(1. Satz): „Das Lebewohl. Wien am 4ten Mai 1809. Bei der Abreiſe S. Kaiſerl. Hoheit, des verehrten Erzherzogs Rudolph“;

(Finale): „Die Ankunft S. Kaiſ. Hoheit des verehrten Erzh. Rudolph den 30. Januar 1810.“ —

---

[1]) „Eine dieſer Schweſtern war (1807 oder 8?) zu ihm geſchickt worden, als ſie erſt etwa 12 Jahre zählte. Er gab ihr eine gute Erziehung und ließ ſie als Sängerin auftreten, als Hummel Liebe zu ihr faßte, ſie heirathete und der Bühne entzog. Ich fragte Röckel, ob irgendwelche Wahrſcheinlichkeit dafür ſpräche, daß ſie die Dame geweſen ſei, mit welcher Beethoven 1809–10 ein Heirathsproject hatte? Er verſicherte mir, ſie ſei es nicht geweſen. Damit iſt dieſe Geſchichte zur Ruhe

„Konnte Wien," ſagt Hormayr, „in der herrlichſten Lage eines feſten Platzes und Brückenkopfes, nur 8 bis 10 Tage gehalten werden, ſo war eine Möglichkeit, daß das über Budweis, Zwettel und Horn herabrückende Hauptheer noch zeitlich die Donaubrücke gewinnen und die Rettung des Staates unter den Mauern dieſer Stadt erſtreiten würde."

Mit einer Garniſon von 16,000 Mann Linientruppen und Landwehr, 1000 Studenten und Künſtlern, dem Bürgermilitär und einiger Aufgebotsmannſchaft erhielt Erzherzog Maximilian den Befehl, Wien zu vertheidigen; die Vertheidigungslinie erſtreckte ſich von der Waſſerkunſt- bis zur Löbel- und Mölkerbaſtei. Und ſo geſchah es, daß ſich Beethoven am 10. Mai eingeſchloſſen ſah in einer belagerten Stadt.

Während Lannes und Bertrand dabei ſind, die franzöſiſche Kriegsmacht in ihre Stellungen zu bringen „von der Donau bei Döbling über Weinhaus, Währing, Ottakring gegen Napoleons Hauptquartier in Schönbrunn und von dort gegen die Spinnerin am Kreuz bis in die Ebene von Simmering wieder an die Donau aus," wollen wir zu einer weniger erheblichen Angelegenheit uns zurückwenden, welche an ihrer Stelle übergangen worden iſt.

Beethoven's Verſuch, mit der Gräfin Erdödy zuſammen zu wohnen, war, wie man recht wohl hätte vorherſagen können, von keinem dauernden Erfolge. Er war zu reizbar, zu launiſch und zu hartnäckig, zu leicht geneigt, ſich verletzt zu fühlen, und zu ſchwer dazu zu bringen, Erklärungen zu erbitten und zu geben. Wir haben bei verſchiedenen Gelegenheiten geſehen, wie er, wenn er fand, daß er im Unrechte war, dies mit Freuden in jeder ſchuldigen Weiſe anerkannte; aber dieſes kam, wie in dem Falle mit Ries, häufig zu ſpät, um den bereits angerichteten Schaden wieder gut zu machen. Augenſcheinlich war er noch vor dem Schluſſe des Winters in einen ſolchen Grad von Unzufriedenheit gerathen, daß er ſogar den beſonderen Beweis der guten Abſicht der Gräfin übel nahm, welcher in dem folgenden undatirten Briefe an Zmeskall erwähnt iſt:

„Mir deucht Sie werden mein lieber Zmeskall wohl noch, nach dem Kriege, wenn er wirklich beginnen ſollte, zu Friedens Negoziazionen ſich anſchicken — Welch glorwürdiges Amt!!! ich überlaſſe ihnen ganz die Sache mit meinem Bedienten auszumachen, nur muß die Gräfin [illegible] damit er bei mir bleiben ſoll — dieſen Edelmuth muß ich jetzt glauben — will aber weiter auch nicht, daß er ſo fort ausgeübt ſoll werden — gehaben Sie ſich wohl, ich danke ihnen für ihre Freundſchaft und hoffe Sie bald zu ſehen.

Ganz ihr

Beethoven."

Ein anderer Brief trägt Zmeskall's Datum „7. März 809":

„Ich konnte es wohl denken — Mit den Schlägen, dieſes iſt nur mit Haaren herbeigezogen; — dieſe Geſchichte iſt wenigſtens 3 Monathe alt — und iſt bei weitem das nicht — was er jetzt daraus macht — die ganze elende Geſchichte iſt von einem Fratſchlerweib und ein paar elenden anderen Kerls herbei geführt worden — ich verliere aber nicht viel, weil er wirklich durch dieſes Haus, wo ich bin, verdorben ward."

Welche Urſache, außer jenen übel angebrachten Zumuthungen an den Bedienten, eine Mißhelligkeit zwiſchen Beethoven und der Gräfin herbeigeführt hatte, iſt nicht bekannt; daß nun etwas vorgefallen, wobei die Schuld, wie Beethoven bald erkannte, vollſtändig auf ſeiner Seite war, und wofür er in folgender demüthigen Weiſe ſeine Reue ausdrückt und Verzeihung erbittet.

(An die Gräfin Erdödy, ohne Datum.)

„Meine liebe Gräfin, ich habe gefehlt, das iſt wahr — verzeihen Sie mir, es iſt gewiß nicht vorſetzliche Bosheit von mir, wenn ich Ihnen weh gethan habe — erſt ſeit geſtern Abend weiß ich recht wie alles iſt, und es thut mir ſehr leid, daß ich ſo handelte — leſen Sie ihr Billet kaltblütig, und urtheilen Sie ſelbſt, ob ich das verdient habe, und ob Sie damit nicht alles ſechsfach mir wiedergegeben haben, indem ich Sie beleidigte ohne es zu wollen; ſchicken Sie noch heute mir mein Billet zurück, und ſchreiben mir nur mit einem Worte, daß Sie wieder gut ſind, ich leide unendlich dadurch, wenn Sie dies nicht thun, ich kann nichts thun, wenn das ſo fortdauern ſoll — ich erwarte Ihre Vergebung."

Wir haben genügenden Grund zu der Annahme, daß gleich darauf die Verſöhnung ſtattgefunden hat; doch beſchloß Beethoven trotzdem eine andere Wohnung zu ſuchen, wie aus folgendem Briefe an Zmeskall hervor-

„Mein lieber Z. — es hat ſich eben eine paſſende Wohnung für mich gefunden — aber ich brauche jemand, der mir hierin behülflich iſt, meinen Bruder kann ich nicht dazu nehmen, weil er mir immer das, was am wenigſten koſtet, befördert. Laſſen Sie mir alſo ſagen, wann wir zuſammen heute dieſe Wohnung anſehen könnten — dieſe Wohnung iſt im Klepperſtall —“

Beethoven nahm die Wohnung nicht, ſondern bezog ein Haus in der Wallfiſchgaſſe, welches nach dem Stadtwalle und dem Glacis hinausſah, gerade auf der Stelle, wo jetzt das polytechniſche Inſtitut ſteht. — Es wird nicht nöthig ſein, aus Hormayr alles das anzuführen, was zwiſchen den franzöſiſchen Feldherren und dem Erzherzog Maximilian mit Bezug auf die Uebergabe der Stadt verhandelt wurde. Es genügt zu bemerken, daß eine Capitulation abgelehnt wurde, in Folge wovon am Nachmittage des 11. Mai „General Bertrand in der breiten Gaſſe des Spittelberges ein kleines Gebäude durchbrechen“ ließ, „um ſich von rückwärts den Weg zur Anhöhe hinter den kaiſerlichen Stallungen zu bahnen, welches lange und feſte Gebäude die Arbeiten deckte“. An dieſer Stelle wurde eine Batterie errichtet, um die Stadt zu beſchießen. Wenn der Leſer einen Plan des „alten Wien“ zur Hand hat, ſo wird er finden, daß jeder Schuß aus dieſer, gegen das Kärnthnerthor und die Waſſerkunſtbaſtei gerichteten Batterie möglicher Weiſe in Beethoven's Fenſter treffen konnte. „Nachts mit dem Schlag 9 Uhr (am 11ten) fing jene Batterie aus 20 Haubitzen zu ſpielen an. Reich und Arm, Hoch und Niedrig, Jung und Alt fand ſich nun im bunteſten Gewirr in Kellern und feuerfeſten Gewölben zuſammen.“ Beethoven nahm ſeine Zuflucht in die Rauhenſteingaſſe und „brachte die meiſte Zeit in einem Keller bei ſeinem Bruder Caspar zu, wo er noch den Kopf mit Kiſſen bedeckte, um ja nicht die Kanonen zu hören“. So Ries. Wahrſcheinlicher iſt, daß Beethoven dieſe kluge Vorſicht anwandte, um ſein ſchwaches Gehörorgan vor dem heftigen Knalle der platzenden Bomben zu bewahren; denn es ſcheint, daß weder die Kanonen auf den Baſtionen, noch die, welche in den Straßen aufgeſtellt waren, abgefeuert wurden. „Um halb drei Uhr [am 12. Nachmittags] ſteckte man die weiße Fahne aus und meldete den feindlichen Vorpoſten, die Stadt wollte capituliren.“

Die Beſetzung der Hauptſtadt durch die Franzoſen und die Zuſammenziehung der [illegible] legten Zeiten, welche zu den ſchreckbrachte eine Steigerung der Conſumption und mangelhafte Zufuhr aller nothwendigen Lebensbedürfniſſe als nothwendige Folge mit ſich. Gerade vor der Capitulation trat „der Wucher empörend hervor, zumal beim Verkauf der Lebensmittel, inſonderheit des Brotes und im Verſchwinden der Kupfermünze“. Von der Capitulation bis zum Waffenſtillſtande vom 12. Juli, in einer Zeit von zwei Monaten, „hatte der Feind von der Stadt gegen 10 Millionen Gulden gezogen und außer zahlloſen andern Requiſitionen, 150,000 Ellen Leinwand abgefordert. Am 21. Juli begehrte er neuerdings 2 Millionen Franken, 5000 Klafter Holz, 30,000 Centner Heu, 40,000 Centner Stroh, gegen 200,000 Ellen Tuch und Futter, 70,000 Ellen Leinwand, 30,000 Pfund Leder; am 26. für 40,000 Mann Bettgeräthſchaften, 73,000 Metzen Haber, abermahl 20,000 Centner Heu und Stroh und 10,000 Eimer Wein.“ In der That, ein anmuthiger Zuſtand der Dinge für einen Mann in Beethoven's Lage! Unter den Forderungen befand ſich eine — und vielleicht mehr wie eine — welche ihn unmittelbar berührte: „ein Zwangsdarlehn auf die Häuſer in der Stadt und den Vorſtädten, und zwar für die Hausinhaber durchaus der vierte Theil des Zinsertrages, für die Einwohner oder Miethpartheien aber a) von 101 bis 1000 Gulden Zins ein Viertheil, b) von 1001 bis 2000 Gulden Zins ein Drittheil“ u. ſ. w.[1] Vielleicht zu keiner anderen Zeit war Beethoven ſo gut wie damals im Stande, die außerordentlichen Forderungen aus ſeinem Geldbeutel zu beſtreiten. Er hatte von Erzherzog Rudolph und Fürſt Lobkowitz die erſte Zahlung auf ſein Jahrgehalt empfangen (750 und 350 fl.); auch hatten Breitkopf und Härtel und ſeine anderen Verleger ihm ohne Zweifel Geld oder Wechſel geſchickt. Doch muß er den Druck der Verhältniſſe ſchon hart empfunden haben, ehe Wien wieder frei wurde. An wen konnte er ſich um Beiſtand wenden? Kinsky war am 26. Februar nach Prag abgereiſt, ſeine Frau und Fürſt Lobkowitz am 14. März. Die Familien Lichnowsky, Palffy, Waldſtein u. ſ. w. waren alle abweſend; einige waren im Kriege, andere durch ſonſtige öffentliche Dienſte abgerufen; noch andere waren auf ihren Beſitzungen. So ſuchte z. B. die Familie Erdödy Zuflucht in Ungarn und Croatien. Von Beethoven's perſönlichen Freunden ſcheint Breuning zurückgeſeine Frau reiſten nach Paris, um nicht wieder zurückzukehren; Zmeskall war, wie die öffentlichen Beamten überhaupt, dem Hofe und den Miniſtern an ſichere Orte gefolgt. Die Poſten waren unterbrochen und mehrere Wochen hindurch die Verbindung mit dem Lande gehindert.[1] Erſt gegen Ende Juli wurde der Prater, der Augarten, der Schwarzenberg- und der Schönbrunner-Garten dem Publikum wieder geöffnet. Hormayr bemerkt, daß am 23. jenes Monats „bei 22,000 Menſchen im Prater wogten". Für Beethoven war dieſe Einſperrung gerade während der Jahreszeit, in welcher er gewohnt war, in Wald und Thälern Begeiſterung zu ſchöpfen, faſt unerträglich, und ſteigerte wo möglich noch ſeinen alten Haß gegen Napoleon und die Franzoſen. Der junge Ruſt traf ihn eines Tages in einem Kaffeehauſe und ſah, wie er gegen einen vorübergehenden franzöſiſchen Officier die Fauſt ballte und ausrief: „Wenn ich als General von der Strategie verſtünde, was ich als Componiſt vom Contrapunkt verſtehe, dann wollte ich euch ſchon etwas zu ſchaffen geben."[2]

Unter ſolchen Umſtänden, und ohne eine unmittelbar drängende Nothwendigkeit, zu componiren, mußte ſogar Beethoven's Genius ſchlafen. Wir dürfen annehmen, daß er unter dem Eindrucke des Abſchiedes vom Erzherzoge „das Lebewohl" und „die Abweſenheit" aus der Sonate Op. 81a vollendete, daß er an das Clavierconcert in Es dur Op. 73 die letzte Feile legte[3], und Studien zu neuen Symphonieen und Sonaten machte; aber die Quelle begann bald zu verſiegen, und die langweiligen Wochen dieſes traurigen Sommers wurden hauptſächlich der mühſeligen Arbeit gewidmet, Auszüge aus den theoretiſchen Werken von C. P. E. Bach, Türk, Kirnberger, Fux und Albrechtsberger zu machen, und die ausgewählten Stellen der Reihenfolge nach abzuſchreiben, um ſie ſpäter bei dem Unterrichte des Erzherzogs Rudolph zu verwenden: eine Arbeit, welche er, wie wir glauben, ſchon längere Zeit im Sinne gehabt und ſpäteſtens zu Anfang dieſes Jahres begonnen hatte. Die „Materialien zum Generalbaß" und „Materialien zum Contrapunkt", wie zwei ſeiner Hefte von ihm bezeichnet ſind, bildeten der Hauptſache nach die Grundlage zu jener großartigen und 30 Jahre hindurch erfolgreichen Täuſchung des muſikaliſchen Publikums, welche von Seyfried vorbereitet und von Haslinger veröffentlicht wurde als „Beethovens Studien“ unter Haydn und **Albrechtsberger**! Schindler warnte frühzeitig das Publikum vor dieſem Betruge. Auf ſeine Beſchuldigung iſt nie eine Antwort erfolgt; eben ſo wenig iſt ſeiner Aufforderung, die Echtheit des Inhalts jenes Werkes zu beweiſen, Folge geleiſtet worden. Die Gegenpartei befolgte den frecheren und dabei leichteren Plan, Schindler's Ehrenhaftigkeit zu verdächtigen und ihn perſönlich zu ſchmähen. Ihnen iſt jenes unbeſtimmte Gefühl von Zweifel und Verdacht zu verdanken, welches in der nachfolgenden muſikaliſchen Literatur Deutſchlands regelmäßig hervortritt, ſo oft Schindler und ſeine Schriften zufällig Gegenſtand der Erwähnung ſind. [1]

---

[1] Am 31. Mai ſtarb Haydn. Man erfährt nicht, ob Beethoven oder irgend einer der Muſiker in der Stadt bei ſeinem Leichenbegängniſſe zugegen geweſen iſt.

[2] Mitgetheilt von W. Ruſt in Berlin.

[3] Ein Skizzenbuch der [illegible] Sammlung [illegible] zu der

Briefe an und von Beethoven oder über ſeine Angelegenheiten, welche hieher gehören, enthalten mancherlei intereſſante Aufſchlüſſe über ſein Leben während dieſer Zeit. Wir geben nachſtehend vier Auszüge aus dem Simrock'ſchen Correſpondenzbuche:

(An Stephan von Breuning in Wien.)

„Bonn, den 23. 9^{bris} 1808.

Für Ihre ſo gütige und pünktlich beſorgte Rechnungen und Commiſſionen bin ich Ihnen herzlich dankbar. Freund Wegeler hat bereits ſeinen Theil bezahlt und Chröbſt wird es auch; wie ich von Wegeler erfahren, wird die Rechn. nebſt Exempl. nun auch an Sie abgeſchickt werden. Wenn es noch Zeit iſt mit der van Beethoven'ſchen Meſſe, ſo will ich ſie für den mir geſchriebenen Preis nehmen, wollen Sie mir ſolche nur gleich mit dem Poſtwagen zukommen laſſen, ich werde ſie herausgeben, ſo ſehr ſchlecht es jetzt mit dem Muſik-Handel geht, kann man ſich ſicher in Wien keinen Begriff davon machen. Ich habe in Wien einige Gelder zu erhalten, aber erſt im Anfang des neuen Jahres, bis dahin wird van Beethoven ſich gedulden, ſo muß ich in Frankfurt Banknoten kaufen.“

An Ferd. Ries wird am 12. März 1809 geſchrieben: „Ich habe Herrn von Breuning ſchon in 9^{bris} geſchrieben, daß ich die van Beethoven'ſche Meſſe für den angebotenen Preis von 100 fl. annehme, und habe ſolche alſo ſchon lange erwartet".

---

[1] Eine Unterſuchung über die ſogenannten „Studien“, welche für dieſes

An Beethoven ſelbſt ſchreibt Simrock aus Bonn den 30. Mai 1809: „Der Ueberbringer dieſes wird Ihnen, lieber Herr v. Beethoven, 75 fl. für die Meſſe in Conventions-Münze übergeben, an den ich ſolche abzugeben bitte, wenn es Ihnen gefällig iſt. Ich wünſche herzlich für Sie und uns beſſere Zeiten!"

Endlich an Ferd. Ries am 30. Juni 1809: „Da wir nicht ſicher ſind, daß dieſer Brief Dich noch in Wien antrifft, ſo habe ich mit Hr. Eskeles geſprochen, der in 3 Tagen nach Frankfurt geht, wohin ich ihm einen Brief an Steffen von Breuning mitgebe, den er dort auf die Poſt legt, worin eine Nachricht an ein Wiener Banquier-Haus liegt, wodurch Hr. v. Breuning einige 100 Gulden heben kann, im 24 f. Fuß und baarem Gelde, welche Dir zugeſtellt werden, wovon 75 für die Meſſe beſtimmt ſind, die Du an van Beethoven gegen die Meſſe auszahlen wirſt." — —

Derſelben Zeit gehört folgender, im Beſitze der Frau Caroline v. Beethoven befindliche Brief aus Holland an:

„Amsterdam, le 9 d'Aout 1809.

Le secretaire perpetuel de la Quatrième Classe de l'Institut Royal des Sciences, de Litterature et des Beaux-Arts

à

Monsieur L. van Beethoven.
Correspondent de la dite Classe.

Monsieur!

La quatrième Classe de l'Institut Royal des Sciences, de Litterature et des Beaux-Arts Vous ayant nommé Correspondent, j'ai l'honneur de Vous en informer.

La Classe ne doute pas que Vous ne contribuez par Vos talens distingués au grand But que sa Majesté s'est proposé par cette Institution.

J'ai l'honneur d'être avec la plus haute estime,
Monsieur
votre obeisant Serviteur
C. J. Roos."

Folgender Brief an Härtel in Leipzig 1) enthält Thatſachen, welche ſich auf das Sextett für Blasinſtrumente (als Op. 71 publicirt) und auf die beiden Lieder „Andenken“ von Matthiſſon und „Lied aus der Ferne“ von Reiſſig beziehen:

„Wien am 8. Auguſt 1809.

Ich habe bei Hrn. Kunz und Kompagnie ein Sextett für 2 Clarinetti 2 Fagotti 2 Hörner, 2 deutſche Lieder oder Geſänge abgegeben, damit man ihnen dieſe baldmöglichſt übermache — Sie bleiben ihnen als Gegengeſchenke für alle dieſe Sachen, die ich mir als Geſchenke von ihnen ausgebeten — die Muſikzeitung hatte ich auch vergeſſen, ich erinnere ſie daher freundſchaftlich daran — vielleicht könnten Sie mir eine Ausgabe von Goethe's und Schiller's vollſtändigen Werken zukommen laſſen — von ihrem literariſchen Reichthum geht ſo was bei ihnen ein und ich ſchicke ihnen dann für mancherlei d. g. etwas, was ausgeht in alle Welt — die zwei Dichter ſind meine Lieblingsdichter, ſo wie Oſſian, Homer, welchen letzteren ich leider nur in Ueberſetzungen leſen kann — da ſie dieſelben 2) ſo bloß nur aus ihrer literariſchen Schatzkammer auszuſchütten brauchen, ſo machen ſie mir die größte Freude NB. 3) damit um ſo mehr, da ich hoffe den Reſt des Sommers noch in irgend einem glücklichen Landwinkel zubringen zu können —

Das Sextett iſt von meinen früheren Sachen und noch dazu in einer Nacht geſchrieben — man kann wirklich nichts anders dazu ſagen, daß es von einem Autor geſchrieben iſt, der wenigſtens einige beſſere Werke hervorgebracht — doch für manche Menſchen ſind dieſe Werke die beſten.

Leben ſie wohl und laſſen ſie mich recht bald etwas wiſſen von ihnen

an ihren ergebenſten

Beethoven.

Von der Violonſchell-Sonate wünſchte ich noch einige Exemplare zu haben, überhaupt bitte ich ſie mir immer doch ein halbes Dutzend Exemplare zu ſchicken — ich verkaufe nie welche — es gibt unterdeſſen hie und da arme Musici denen man ſo was nicht abſchlagen kann.“

Dieſe „Violonſchell-Sonate“ war die Gleichenſtein gewidmete, welche der Componiſt gerade vor dem Anrücken der franzöſiſchen Armeen zum Druck gegeben haben muß. Daher wundert es uns nicht, daß er auf das ſeinem Freunde übergebene Exemplar, als eine Erinnerung an dieſen traurigen Sommer, ſchrieb: **„Inter Lacrymas et Luctum."**

Das Fragment eines Briefes an Härtel[1]) gehört ebenfalls in dieſe Zeit und gibt über Compoſitionen und Ereigniſſe aus derſelben Aufſchluß. Nach einer Lücke am Anfang geht es ſo weiter:

„— einem Dilettanten wie Sie ohne dem werden bemerkt haben, welcher mich dringend erſuchte, ihm Muſik dazu zu ſetzen, nimmt ſich aber auch die Freiheit die A. ſtechen zu laſſen, ich habe daher gedacht, ſogleich Ihnen einen Beweis meiner freundſchaftlichen Geſinnung zu geben, indem ich es Ihnen mittheile, ich hoffe, Sie werden es gleich bei Erhaltung zum zum Stechen geben, Sie können es dann hieher und wo immer ſchicken, wenn Sie recht eilen, iſt die A. eher hier als ſie hier herauskommen kann, bei Artaria weiß ich ſicher daß ſie herauskommen wird — ich habe die A. blos aus Gefälligkeit geſchrieben, und ſo übergebe ich ſie auch Ihnen — doch bitte ich mir etwas aus, nämlich folgendes Buch „Bechſteins Naturgeſchichte der Vögel in zwei großen Bänden mit farbigen Kupfern" womit ich einem guten Freunde von mir ein großes Vergnügen machen will[2]) —

Von den mir bewilligten Partituren, die Sie bei Träg und Induſtrie haben, habe ich noch keinen Gebrauch gemacht, ich bitte Sie ihnen darüber oder mir etwas ſchriftliches zu ſchicken, damit dieſes ihnen zeigen könne. —

Ihren Wechſel habe ich empfangen und auch ſchon auswechſeln laſſen, mir iſt leid, wenn ich vielleicht einen Verſtoß gemacht, aber ich verſtehe mich auf nichts d. g. — Mit meiner Geſundheit geht's noch nicht feſt —, wir werden mit ſchlechten Lebensmitteln verſehen und müſſen unglaublich zahlen — mit meiner Anſtellung geht's noch nicht ganz ordentlich, von Kinsky habe ich noch keinen Heller erhalten — ich fürchte oder ich hoffe beinahe, ich werde das Weite ſuchen müſſen, ſelbſt vielleicht meiner Geſundheit ſelbſt wegen, lange dürfte es dauern, bis nur auch ein beſſerer Zuſtand als der jetzige, an den vorigen iſt nie mehr zu denken, entſtehen wird.

Ganz Ihr
ergebenſter Freund
Beethoven."

---

[1]) Nach Nohl's Veröffentlichung. Den erſten Worten ging vielleicht vorher: „Der Text iſt von —"

[2]) Bechſtein's Naturgeſchichte Deutſchlands, 2—4. Theil, auch unter dem Titel

Die Arie, welche den Gegenſtand des erſten Theiles dieſes Brieffragments bildet, iſt: „Empfindungen bei Lydiens Untreue“, — der Text 1806 von Stephan von Breuning nach Solies Oper „le Secret“ überſetzt —, gedruckt als neu von Wegeler in dem „Nachtrage“ zu ſeinen Notizen. Wenn Breuning der Gegenſtand von Beethoven's Argwohn war, ſo iſt ihm ſicherlich Unrecht geſchehen. Das Lied iſt nicht von Artaria gedruckt worden, und es liegt durchaus kein Beweis vor, daß irgend eine ſolche Abſicht beſtanden habe. Härtel erfüllte ſofort Beethoven's Bitte und veröffentlichte daſſelbe als Beilage zur Allg. Muſik-Zeitung (No. 8) vom 22. November 1809, unter dem Titel: „Als die Geliebte ſich trennen wollte“.

Beethoven's ſehnſüchtiges Verlangen nach einem Landaufenthalte wurde nicht ſofort erfüllt. Der Theaterdirector Hartl hatte ein neues Wohlthätigkeits-Inſtitut, einen Theaterarmen-Fond, einzurichten unternommen, und wie gewöhnlich forderte er Beethoven auf, in dem erſten zum Beſten jenes Inſtitutes zu gebenden öffentlichen Concerte eins oder mehrere ſeiner Werke zu leiten und demſelben dadurch erhöhte Anziehungskraft zu geben. Während der franzöſiſchen Occupation fanden die gewöhnlichen Vorſtellungen der beiden Hoftheater im Kärnthnerthor ſtatt. Auf der Burg, dem eigentlichen Hoftheater, welches in der That einen Theil der kaiſerlichen Reſidenz bildet, begann, nachdem daſſelbe einige Wochen hindurch geſchloſſen geweſen war, am 18. Juli eine franzöſiſche Truppe zu ſpielen, ſpielte eine Zeit lang abwechſelnd mit einer deutſchen, und behielt dann — wie mit bitterer Ironie — ausſchließlichen Beſitz dieſer Bühne. War nicht Wien eine franzöſiſche Stadt? Die Burg nicht ein franzöſiſches Schloß? Krönte nicht der napoleoniſche Adler die Wiener Zeitung?[1] Zu Schönbrunn war das Theater faſt ausſchließlich der italiäniſchen Oper und dem Ballet gewidmet, zur Unterhaltung des franzöſiſchen Hofes. Unter dieſen Umſtänden mochte Hartl mit gutem Grunde von den Eroberern wenigſtens in einem Wohlthätigkeitsconcerte zum Beſten der Schauſpieler und ihrer Familien eine anſehnliche Einnahme erwarten. Da nun am 8. September (Mariä Geburt) die Hoftheater geſchloſſen werden ſollten, wählte er dieſen Tag. Das Programm des Concertes hat ſich unſerer Nachforſchung entzogen; eine der Nummern war die Sinfonia Eroica, vom Componiſten geleitet. Wurde ſie vielleicht gewählt in der Erwartung, daß Napoleon anweſend ſein werde, um ihm eine Huldigung darzubringen? Wenn dies der Fall war, ſo verfehlte die Abſicht ihr Ziel, da Napoleon am Tage vorher von Schönbrunn nach Krems und Mölk abgereiſt war. Oder war es vielleicht bitterer Sarkasmus, daß Beethoven ſie wählte? War nicht der große Held, den der erſte Satz ſchildert, der Mann, deſſen Oeſterreich damals bedurfte? der Trauermarſch nicht der Schrei des Todeskampfes ſeines Volkes, welches von dem ehernen Schritte eines emporgekommenen Abenteurers niedergetreten wurde? das Scherzo ein ſtilles, mit verhaltenem Athem ſich hervorwagendes Flüſtern, wie von einem aufſteigenden Hoffnungsſtern?[1] das Finale jener Zuſtand des Friedens, für welchen alle öſterreichiſchen Herzen ſchlugen? Jedenfalls iſt es ſchwer zu begreifen, daß Beethoven dieſe Symphonie zu Ehren eines Mannes leitete, den er damals ſo ſehr haßte.

An dieſes Concert ſchließt ſich der nachfolgende undatirte Brief

„An Herrn von Kollin
Hofſekretair.[2]

Ich bitte Sie, lieber Freund, da Sie ſich wohl jenes Billets erinnern werden, welches Sie geſchrieben, als Ihnen Hr. v. Hartl den Auftrag wegen der Akademie für die Theater-Armen an mich gegeben, die Freude darüber, als Sie mir deswegen geſchrieben, machte, daß ich gleich mit dieſem Schreiben zu meinem Freunde Breuning ging, um es ihm zu zeigen, dort ließ ich es liegen, und ſo iſt es verkommen, der Inhalt davon war ſo viel ich mich erinnere: „daß Sie mir ſchrieben mit H. v. Hartl geſprochen zu haben wegen einem Tag für eine Akademie und daß er Ihnen darauf den Auftrag gegeben, mir zu ſchreiben, daß, wenn ich zu der diesjährigen Akademie für die Theaterarmen wichtige Werke zur Aufführung gebe, und ſelbſt dirigire, ich mir gleich einen Tag für eine Akademie im Theater an der Wien, ausſuchen könne, und ſo könnte ich alle Jahr auf dieſe Bedingungen einen Tag haben. Vive vale.“

---

[1] Der Verfaſſer fühlt ſich bei dieſem Satze immer an Virgil's Schilderung der Fama (Aen. IV. 173 — Mobilitate viget viresque acquirit eundo: Parva metu primo mox sese attollit in auras etc.) erinnert.

[2] Das Original befindet ſich in der K. K. Bibliothek zu Wien

Sicher bin ich daß das Billet ſo abgefaßt war, ich hoffe, Sie ſchlagen es mir nicht ab dieſes Billet mir jetzt noch einmal zu ſchreiben, es braucht weder Tag noch Datum, mit dieſem Billet will ich noch einmal zu H. v. Hartl, vielleicht daß dieſes doch einigen Eindruck macht — und ich ſo das erhalte was er mir und ihnen verſprochen — noch einige Täge, dann ſehe ich Sie — es war mir vor Arbeit und Verdruß noch nicht möglich.

Ganz Ihr

Beethoven."

Setzen wir auch das Datum dieſes Briefes ſo früh wie möglich, ſo blieben für Beethoven doch bis zu den Weihnachtsfeiertagen weniger als vier Monate zur Vollendung, Abſchrift und Einübung aller der neuen Werke, die er etwa in dem Concerte aufzuführen beabſichtigte. Das Clavierconcert in Es iſt das einzige, von welchem bekannt iſt, daß es damals fertig war; welche anderen mag er im Sinne gehabt haben? Die Frage iſt an ſich ſelbſt mehr intereſſant als wichtig; ihr Verhältniß jedoch zu anderen weiter unten zu behandelnden Gegenſtänden rechtfertigt es, dieſelbe etwas ausführlicher zu behandeln.

Wir kehren auf einen Augenblick zu den ſogenannten „Studien" zurück. An den Rand der erſten Seite des erſten Heftes der „Materialien zum Generalbaß" ſchrieb Beethoven: „von 101 bis 1000 Fl. ein Viertheil — alle Einwohner oder Miethparteien ohne Unterſchied". Dies war natürlich zur Zeit der erzwungenen Contribution vom 28. Juni geſchrieben, beweiſt jedoch nicht, daß das Heft gerade damals begonnen worden wäre. Es zeigt blos, daß das vor ihm liegende Heft ihm eine geeignete freie Stelle darbot, um obige Bemerkung hinzuſchreiben.

Weiter ſteht auf Seite 17 auf dem oberen Rande: „Druckfehler in der Sonate für Klavier mit obligatem Violonſchell —". Dieſe Sonate war ohne alle Frage die Gleichenſtein gewidmete, welche Anfang April von Breitkopf und Härtel herausgegeben und vor dem Abbruch der Poſtverbindungen durch das Vorrücken von Napoleon's Armeen an den Componiſten abgeſchickt worden war. Mögen nun Beethoven's Worte nur eine Notiz zur Erinnerung, oder, wie Nottebohm annimmt, die Ueberſchrift eines Bogens geweſen ſein, welcher ein Druckfehlerverzeichniß enthalten ſollte: in beiden Fällen müſſen wir annehmen, daß ſie unmittelbar nachdem der Componiſt das gedruckte Werk zum erſten Male vernünftiger Weiſe nicht angenommen werden, daß der Gedanke, eine ſolche Reihe von „Studien“ für den Unterricht des Erzherzogs auszuwählen und zuſammenzuſtellen, wie dieſe Hefte enthalten, plötzlich und ohne vorhergehendes Studium und längere Prüfung der damaligen Autoritäten gefaßt und ausgeführt worden wäre, und dies alles während der wenigen Wochen, in denen Beethoven auf die Stadt eingeſchränkt war. Eben ſo unwahrſcheinlich iſt es, daß des Erzherzogs Studien in der Theorie der Muſik erſt nach ſeiner Rückkehr nach Wien (Januar 1810) begonnen hätten, als er bereits 22 Jahre alt war. Man wird gegen die folgende Hypotheſe über den Urſprung der fraglichen Hefte nichts Gegründetes einwenden können. Beethoven begann mit der Anfertigung ſeiner Auszüge aus Bach, Türk u. ſ. w., wenn ſie im Fortſchreiten ſeiner Lehrſtunden nothwendig wurden; die vollſtändig ausgeführte Ausarbeitung aber war ein ſpäterer Gedanke, der zu einer Zeit, in welcher er ſich unfähig zu originaler Compoſition fühlte, aus Mangel an Beſchäftigung bei ihm entſtand. Daraus ergibt ſich die Folgerung, daß ſeine Gedanken mehrere Monate hindurch mehr wie gewöhnlich theoretiſchen Studien zugewendet waren.

Wir wenden uns nunmehr zu der oben aufgeworfenen Frage zurück.

In der Autographenſammlung des verſtorbenen Guſtav Petter (in Wien) befindet ſich ein Skizzenbuch Beethoven's, deſſen Ausdehnung 148 Seiten beträgt, und welches zum großen Theil mit Studien zu zwei Werken ausgefüllt iſt, aber auch Themen und Motive zu manchen anderen enthält, mit gelegentlichen charakteriſtiſchen Notizen oder Bemerkungen, die nicht immer ſtreng muſikaliſch ſind. Diejenigen, welche Gelegenheit gehabt haben, dieſes Skizzenbuch zu ſtudiren, den Verfaſſer eingeſchloſſen, haben bisher angenommen, daſſelbe gehöre in das Jahr 1812. Die Richtigkeit dieſer Annahme muß geprüft werden.

Auf der erſten Seite ſtehen zwei Tacte Muſik — nur eine Folge von Accorden — mit folgender Anmerkung: „d. gl. ſollten anders als die miſerablen enharmoniſchen Ausweichungen, die jeder Schul miserabili machen kann, ſie ſollen — wirklich eine Veränderung in jedem Hörenden hervorbringen“. Dieſe Worte ſtellen zwar das Datum nicht feſt, deuten jedoch auf die Zeit hin, da ihres Schreibers Gedanken in mehr wie gewöhnlicher Weiſe mit theoretiſchen Studien beſchäftigt waren. Auf derſelben Seite ſteht Folgendes: „Baumwolle in den Ohren am Klavier benimmt meinem Gehör das unangenehme rauſchende“. Dieſes weiſt auf eine Zeit hin, in welcher ſein Gehörorgan noch ſehr empfindlich war, und er ſein Klavierſpiel noch nicht aufgegeben hatte. So unbeſtimmte Andeutungen können natürlich nicht als Gründe angeführt werden; will man ihnen jedoch überhaupt irgend ein Gewicht beilegen, ſo kann dies nur zu Gunſten des Winters 1808/9 geſchehen.

Etwas mehr als eine bloße Andeutung erhält man Seite 18. Hier hat Beethoven geſchrieben: „Ouvertüre Macbeth, fällt gleich in den Chor der Hexen ein.“[1] Ob die darauf folgenden Skizzen zu dieſer Ouvertüre gehören, iſt eine Frage für einen Muſiker. Nun lag jener erſte Act des „Macbeth“, welchen Röckel im J. 1808 las, zuſammen mit dem erſten Acte des Oratoriums „die Befreiung Jeruſalems“, beide für Beethoven geſchrieben, dem Componiſten früh im Jahre 1809 gedruckt vor. Collin hatte ſie in das Hoftheater-Taſchenbuch dieſes Jahres aufgenommen. Der Dichter ſtarb 1811 und hinterließ beides unvollendet. Die Annahme, daß Beethoven im Jahre 1812 daran gedacht hätte, einen unvollendeten Text eines bereits verſtorbenen Dichters zu componiren, iſt abſurd. Seine Bemerkung iſt offenbar die Aeußerung eines Gedankens, welcher beim

---

[1] Collin's Macbeth beginnt ſo:

„Erſter Aufzug.

(Waldige Gebirgsgegend. Die ganze Bühne erfüllt ſich mit Wolken. Die Hexen kommen auf Adlern. Greifen in der Luft geflogen.)

Erſter Auftritt.

Hekate. Chor der Hexen.

Chor:

Wo die wilden Stürme toben
Erſt nach oben;
Jetzt ſchon unten
In dem bunten
Erdgewühl!
Nimmer ſtill!
Huhuhuhu!

Rund herum
Um und um
Blitze leuchten, Donner krachen:
Offen gähnt der Höllenrachen!
Rund herum
Um und um
Huhuhuhu!

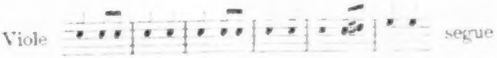
Hekate (in der Luft):

Huhuhuhu!
So zu lärmen! wie vermeſſen!
Habt der Mutter ihr vergeſſen?“ u. ſ. w.

Die Erhabenheit des Gegenſtandes, Beethoven's Vorliebe für die ſogenannten Oſſianiſchen Gedichte, und die gründliche Kenntniß, welche er ſich gerade zu jener Zeit in der Schottiſchen Melodie erwarb, führen zu der Ueberzeugung, daß unter allen ſeinen muſikaliſchen Plänen keiner iſt, deſſen Nichtausführung uns mit größerem

Durchleſen jenes Bruchſtückes in ihm aufſtieg, und weiſt als Datum des erſten Theiles dieſes Skizzenbuches den Anfang des Jahres 1809 nach.

Wenn wir bis zur Mitte von Seite 22 gekommen ſind, ſtoßen wir auf Folgendes:



Mit wenigen Unterbrechungen, wie z. B. einem Thema für eine „Sinfonie ohne Pauken“, „gut Triolen auf andere Art“, bildet das Allegretto und Finale der ſiebenten Symphonie den Gegenſtand der Skizzen für mehr als 40 Seiten. Der ſchlichte Edelſtein — das Thema des Allegrettos — iſt zwar durchweg derſelbe; wie erſtaunlich aber iſt die Zahl und Mannigfaltigkeit der Formen ſeiner Einfaſſung, welche verſucht wurden, bis die majeſtätiſche und erhabene Einfachheit erreicht war, welche den ausgeſuchten Geſchmack ſeines Meiſters befriedigte!

Seite 71 beginnen die Skizzen des erſten, Seite 83 die des letzten Satzes der achten Symphonie.

Dieſe beiden Symphonieen waren demnach die großen Orcheſterwerke, welche für das beabſichtigte Concert vorbereitet wurden.

Zerſtreut durch dieſen ganzen Theil des Skizzenbuchs finden ſich verſchiedene Studien zu Clavierwerken; wie wenn Beethoven im Sinne gehabt hätte, dem Es-dur-Concerte zum Zwecke weiterer Darlegung ſeiner Fähigkeiten noch ein weiteres folgen zu laſſen. In den aus dem Buche gemachten Notizen finden wir „Ouvertüre-Concert“ Seite 73, „Concert in G“, „Concert in G oder E moll“, „Adagio in Es“, „Finale Tutti“ Seite 83; und gegen Ende derſelben Seite: „Polonaiſe allein für Klavier“.

Doch der Meiſter hatte kein neues Vocalwerk für dieſe Gelegenheit. Zeigen nun nicht folgende Bemerkungen in dem Skizzenbuche, welche von zahlreichen Studien begleitet ſind, wie dem Mangel abgeholfen werden ſollte? Unmittelbar hinter der „Polonaiſe“ leſen wir:

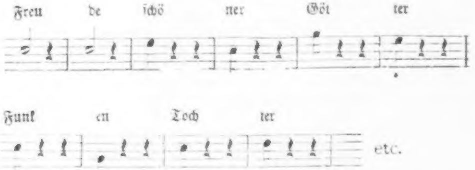
„Freude ſchöner Götter Funken Tochter
Ouvertüre ausarbeiten“ —.

Dann wieder auf Blatt 43:

„Freude ſchöner Götter Funken Tochter aus Elyſium abgeriſſene Sätze wie Fürſten ſind Bettler u. ſ. w. nicht das Ganze.“

Auf derſelben Seite weiter:

„Abgeriſſene Sätze aus Schillers Freude zu einem Ganzen gebracht.“ Eine der Skizzen beginnt (nach des Verfaſſers Abſchrift) ſo:



Bei dieſer Stelle, oder ungefähr bei derſelben wurde das Buch für jetzt bei Seite gelegt: denn das beabſichtigte Concert wurde aufgegeben, und Beethoven's Studien erhielten unerwartet eine andere Richtung. Die Erklärung iſt folgende.

In den Verzeichniſſen der „neuen aufgeführten Schauſpiele“ in den beiden Wiener Hoftheatern vom 1. Auguſt 1803 bis zum 31. Juli 1805 und vom 1. Auguſt 1806 bis zum 31. December 1807 begegnet uns Schiller's Name nicht ein einziges Mal; wohl aber in den Verzeichniſſen nach der Uebernahme der Direction durch Hartl am 1. Januar 1808. Hier finden wir:

1808, am 13. Februar: Macbeth, nach Shakeſpeare von Schiller.
„ 23. Juli: Kabale und Liebe, von Schiller.
„ 17. December: Phädra, nach Racine von Schiller.
1809, 23. Auguſt: Don Carlos, von Schiller.

So war Schiller auf einmal ein Hauptgegenſtand der Unterhaltung in den Theaterkreiſen geworden. Man ſieht jetzt, wie Collin und Beethoven auf Macbeth als Gegenſtand einer Oper verfielen, und wie des Componiſten Jugendgedanke (ſ. Bd. I, S. 237), das „Lied an die Freude“ zum Gegenſtande einer Compoſition zu machen, in ſeinem Gemüthe wieder wach gerufen wurde.

Die uns zugänglichen Berichte geben in keiner Weiſe eine Andeutung darüber, daß irgend eins der oben genannten Dramen mit einer für daſſelbe componirten Muſik aufgeführt worden wäre. Jetzt aber beſchloß Hartl, mit ſeinem nächſten Schiller'ſchen Drama zugleich ein [illegible] mit originaler Muſik zu verſehen. „Als beſchloſſen ward," ſchreibt Czerny, „Schillers Tell und Göthes Egmont auf den Stadtbühnen aufzuführen, entſtand die Frage, wer dazu die Muſikſtücke componiren ſollte. Beethoven und Gyrowetz wurden gewählt. Beethoven wünſchte ſehr den Tell zu bekommen. Aber eine Menge Intriguen wurden geſponnen, um ihm den (wie man hoffte) minder muſikaliſch geeigneten Egmont zuzuweiſen. Er bewies indeſſen, daß er auch zu dieſem Drama eine Meiſter-Muſik machen konnte, und bot dazu alle Kraft ſeines Genies auf."

Die Erfahrungen, die Beethoven gerade damals mit dem Liede an die Freude und dem Egmont machte, waren vielleicht die Veranlaſſung zu folgender hübſchen Bemerkung gegenüber Czerny. „Einſt ſagte er mir (erzählt dieſer) als von Schiller die Rede war: Schillers Dichtungen ſind für die Muſik äußerſt ſchwierig. Der Tonſetzer muß ſich weit über den Dichter zu erheben wiſſen. Wer kann das bei Schiller? Da iſt Göthe viel leichter."

Der Auftrag, die Muſik zu Egmont zu componiren, verhinderte die Vollendung neuer Compoſitionen und veranlaßte dadurch nothwendiger Weiſe das Aufgeben des Concertes; und ſo war Beethoven ſchließlich noch im Stande, die für ihn ſo ſehr nöthige, ſowohl phyſiſche wie geiſtige Ruhe und Erholung fern von der Stadt und ihren Sorgen und Pflichten aufzuſuchen.

Zu welchem „glücklichen Landwinkel", wenn überhaupt zu einem ſolchen, er ſich damals zurückzog, iſt nicht mit Beſtimmtheit bekannt. „Er war oft in Ungarn," ſagte Czerny, und es iſt kein rechter Grund zu bezweifeln, daß er auch diesmal dorthin ging, um einige Wochen bei Brunswick's zuzubringen. Es war ſchon damals ſeine Gewohnheit, handſchriftliche Copieen ſeiner neuen Werke dem Erzherzog Rudolph für ſeine Sammlung zu überreichen, deſſen Katalog daher bei Feſtſtellung ihrer Daten von der höchſten Wichtigkeit iſt. Aus dieſer Quelle iſt bekannt, das die Clavier-Phantaſie Op. 77, welche ſchon früher ſkizzirt war, und die Fis-dur-Sonate Op. 78 im October vollendet wurden. Die Widmung dieſer beiden Werke an Graf Franz und ſeine Schweſter Thereſe geſtattet den Schluß, daß ſie Erinnerungszeichen an glückliche Stunden waren, welche er in ihrem häuslichen Kreiſe verlebte.

Beethoven ſpricht ſelbſt in ſehr ſtarken Ausdrücken von ſeinem außerordentlichen Fleiße während dieſer Wochen; die einzige annehmbare Erklärung für denſelben liegt, wie wir glauben, darin, daß er damals mehrere Lieder und kleinere Clavierwerke componirte, oder vollendete und zum Druck vorbereitete, welche theils ſchon früher ſkizzirt, theils ganz neu waren. Es gibt mehrere derartige Compoſitionen, von denen bekannt iſt, daß ſie dieſer Periode ſeines Lebens angehören, wenn auch ihr beſtimmtes Datum noch nicht feſtgeſtellt worden iſt.

Man hat vermuthet, daß Beethoven zu derſelben Zeit und durch den Einfluß des Grafen Brunswick den Auftrag zu zwei anderen Werken erhielt, in denen wir nächſt dem Fidelio ſeine wichtigſten Verſuche in dramatiſcher Muſik zu erblicken haben. Im Jahre 1808 hatte Kaiſer Franz genehmigt, daß in Peſth „ein ganz neues, großes Theater, ſammt Redoutenſaal, Caſino, Traiteur- und Caffeehaus" erbaut werde, ein Unternehmen, von welchem man trotz der Kataſtrophe von 1809 doch damals erwartete, daß es 1810 werde vollendet werden.[1] Es war daher an der Zeit, das Programm zu den Eröffnungsvorſtellungen in's Auge zu faſſen, und da kein lebender Muſiker dieſem Ereigniſſe ſo großen Glanz verleihen konnte, wie Beethoven, ſo war es von großer Wichtigkeit, ſeine Einwilligung, die erforderliche Muſik zu componiren, ſo früh wie möglich ſicher zu ſtellen. Es war nicht ſchwer, dieſes durch Brunswick und andere ungariſche Freunde zu bewirken, zumal da der Meiſter gerade ein Werk von dem verlangten Charakter unter Händen hatte — die Egmont-Muſik. Ein anderer Grund, die Verhandlung mit dem Componiſten zu beſchleunigen, lag wohl darin, daß ſeine Zuſtimmung oder Ablehnung einigen Einfluß auf Form und Charakter des Dramas oder der Dramen ausüben mußte, welche noch zu ſchreiben waren.

Nachdem Beethoven in die Wallfiſchgaſſe zurückgekehrt war, ſcheint ſeine Zeit noch fortgeſetzt in außerordentlichem Grade durch Compoſitionen in Anſpruch genommen geweſen zu ſein; daher kommt es, daß ſie dem Biographen nichts von beſonderer Bedeutung zu berichten gibt. Sein Freund Clement beim Theater an der Wien erwies ihm eine für ihn erfreuliche Huldigung durch Wieder-Aufführung des „Chriſtus am Oelberge" in ſeinem jährlichen Concerte, am 24. December. Beiläufig bemerkt, wurde an demſelben Abende im Leopoldſtädter Theater Dobenz' Oratorium „die Sündfluth", mit Muſik von Kauer, aufgeführt, und zwar, wie man aus der ſarkaſtiſchen Notiz in der Leipziger Muſikzeitung erkennt, mit beſonders dazu eingerichteter Scenerie! Wenn Beethoven daſſelbe hörte, was zweifelhaft iſt — es müßte denn in der Probe geweſen ſein — ſo mochte er finden, daß er wenig Urſache hatte, die Nichtannahme dieſes Textes zu bereuen.

---

[1] Bei ihren in ſpäteren Jahren gemachten Verſuchen, dieſes Theater auf glänzendem Fuße zu unterhalten, „erlagen", wie es heißt, die Grafen Raday und

Bei der geringen Zahl von Ereigniſſen ſind einige werthvolle Briefe an dieſer Stelle um ſo erwünſchter.

An Breitkopf und Härtel ſchreibt Beethoven

„Mittewoche
am 2. Winter=Monath
1809.[1])

Ich ſchreibe ihnen endlich einmal — nach der wilden Zerſtörung einige Ruhe, nach allem unerdenklichen ausgeſtandenen Ungemach — arbeitete ich einige Wochen hintereinander, daß es ſchien mehr für den Tod als für die Unſterblichkeit — und ſo erhielt ich ihr Paket ohne Brief und ſah es weiter nicht an — erſt vor einigen Tagen nahm ich es zur Hand, und ich mache Ihnen recht lebhafte Vorwürfe, warum die ſehr ſchöne Auflage nicht one [ohne] Incorrektheit???? Warum nicht erſt ein Exemplar zur Ueberſicht, wie ich ſchon oft verlangte, in jede Abſchrift ſchleichen ſich Fehler ein, die aber ein jeder geſchickter Korrektor verbeſſern kann, obſchon ich beynahe gewiß bin, daß es wenige oder gar keine in der Abſchrift, die ich ihnen geſchickt gebe, es iſt unmöglich immer ſeine (?) Handſchrift zu ſchicken, jedoch habe ich ſo genau die Trios, die Sinfonieen durchgeſehen, daß bey genauerer Korrektur auch nur wenig unbedeutende Fehler ſeyn könnten — Etwas ſehr ärgerlich bin ich deswegen — hier das Verzeichniß, laſſen ſie Dichter und Schriftſteller in Bemängelung ihres Verſeyns am Druckorte auch das Fehler=Verzeichniß drucken, ſo machen ſie es auch ſo, — hier will ich's ſchon beſorgen — ich habe keine Nachricht ob ſie meine 3 Werke erhalten? Sie müſſen doch wohl jetzt geraume Zeit bey ihneu ſeyn — ich könnte ihnen noch nichts wegen Dr. Apel[2]) ſchreiben, empfehlen ſie mich derweil als Schätzer von ihm — noch eins. Es gibt keine Abhandlung, die ſobald zu gelehrt für mich wäre, ohne auch im mindeſten Anſpruch auf eigentlich Gelehrſamkeit zu machen habe ich mich doch beſtrebt von Kindheit an, den Sinn der Beſſern und Weiſen jedes Zeitalters zu faſſen, Schande für einen Künſtler, der es nicht für Schuldigkeit hält, es hierin wenigſtens ſo weit zu bringen. —

---

[1]) Das Original war im Beſitze Otto Jahn's. Uebrigens war der erſte November ein Mittwoch.

[2]) Dr. Apel war der Verfaſſer des Textes zu dem Oratorium „das Weltgericht", nach ſeinem Tode (9. Auguſt 1816) componirt von Friedrich Schneider und aufgeführt in Leipzig den 6. März 1820.

Was ſagen Sie zu dieſem Todten Frieden? — ich erwarte nichts ſtetes mehr in dieſem Zeithalter, nur in dem blinden Zufall, hat man Gewißheit — Leben Sie wohl mein geehrter Freund und laſſen ſie mich bald wiſſen wie ſie leben und ob ſie die Werke erhalten —

Ihr
ergebenſter
Freund
Beethoven.

Dies eine Exemplar der Sinfonie, C moll, iſt nicht vollſtändig ich bitte ſie mir daher ſowohl von dieſer als der Paſtorale noch einige Exemplare zu ſchicken —“.

In derſelben Zeit hatten auch die Verhandlungen mit George Thomſon in Edinburgh über die Bearbeitung nationaler Singweiſen wieder begonnen. Mit einem Briefe vom 25. September 1809[1]) hatte derſelbe Beethoven 43 walliſiſche und iriſche Melodieen überſchickt mit der Bitte, baldmöglichſt Ritornelle und Begleitungen zu denſelben für Clavier oder Pedalharfe, und außerdem Violine oder Violoncell zu ſetzen, und ihm dafür den Betrag von 100 Dukaten W. W. oder auch mehr in Ausſicht geſtellt. Außerdem hatte ihn Thomſon erſucht, drei Quintette, zwei für 2 Violinen, Bratſche, Flöte und Violoncell, eins ohne Flöte und dafür mit 2 Bratſchen (dazu ad lib. Fagott oder Contrabaß), ſowie ferner drei Sonaten für Clavier und Violine zu componiren; dafür bietet er ihm 120 Dukaten W. W. „Ich mache dieſes Anerbieten,“ ſagt Thomſon, „mehr um meinen Geſchmack und meine Vorliebe für Ihre Muſik zu befriedigen, als in der Hoffnung, durch die Herausgabe einen Gewinn zu erzielen.“ Auf dieſe Vorſchläge antwortete Beethoven wie folgt:[2])

---

[1]) Dieſer Brief und die weitere Correſpondenz mit Thomſon, ſo weit ſie ſich auf den in dieſem Bande behandelten Zeitraum erſtreckt, iſt im Anhang IV. mitgetheilt.

[2]) Wir geben ſeinen Brief hier des Zuſammenhangs wegen in deutſcher Ueberſetzung, haben aber den Brief ſelbſt, der franzöſiſch geſchrieben war, ebenfalls im Anhange mitgetheilt.

„Wien, den 23. November 1809.

Mein Herr!

Ich werde die Ritornelle zu den 43 kleinen Geſängen componiren, doch verlange ich noch 10 Liv. St. oder 20 Dukaten Wiener Währung mehr, als Sie mir angeboten, alſo ſtatt der 50 L. St. oder 100 Ducaten W. W. verlange ich 60 L. St. oder 120 Dukaten W. W. — Dieſe Arbeit iſt außerdem eine Sache, welche dem Künſtler kein großes Vergnügen bereitet, doch werde ich trotzdem jederzeit bereit ſein, Ihnen darin zu willfahren, da ich weiß, daß damit ein nützliches Geſchäft gemacht werden kann. — Was die Quintette und die drei Sonaten betrifft, ſo finde ich das Honorar für mich zu klein — ich verlange dafür von Ihnen die Summe von 120, d. h. hundert und zwanzig L. St. oder zweihundertvierzig Dukaten W. W., Sie haben mir 60 L. St. geboten, und es iſt mir unmöglich, Sie für ein ſolches Honorar zu befriedigen — wir leben hier in einer Zeit, wo für alle Gegenſtände ein ſchrecklicher Preis gefordert wird, man bezahlt hier beinahe dreimal ſo viel wie früher — wenn Sie aber in die Summe, welche ich verlange, einwilligen, werde ich Ihnen mit Vergnügen dienen. — Ich denke, was die Veröffentlichung dieſer Werke hier in Deutſchland betrifft, ſo würde ich mich verbindlich machen, dieſelben nicht früher zu veröffentlichen, als nach ſieben oder acht Monaten, wenn Sie dieſen Zeitraum für ſich für hinreichend anſehen. — Was den Contrabaß oder das Fagott anbetrifft, ſo wünſchte ich, daß Sie mir freie Hand ließen, vielleicht finde ich etwas, was für Sie noch angenehmer iſt — auch könnte man mit der Flöte ein Fagott oder einige andere Blasinſtrumente nehmen und nur das 3. Quintett für zwei Violinen, zwei Viola und Violoncell ſetzen, da auf dieſe Art die Gattung reiner ſein wird [1]) — Kurz, ſeien Sie verſichert, daß Sie es mit einem wahren Künſtler zu thun haben, der es zwar liebt anſtändig bezahlt zu werden, der jedoch noch mehr ſeinen Ruhm und auch den Ruhm der Kunſt liebt — und der nie mit ſich ſelbſt zufrieden iſt und immer weiter zu kommen und noch größere Fortſchritte in ſeiner Kunſt zu machen beſtrebt iſt —

Was die Geſänge betrifft, ſo habe ich dieſelben bereits begonnen und werde ſie in etwa 8 Tagen an Fries abgeben — ſenden Sie mir alſo bald eine Antwort, mein Herr, und empfangen Sie die Verſicherung beſonderer Hochachtung

---

[1]) Beethoven drückt ſich hier ſehr unklar aus. Er ſcheint die Abſicht zu äußern, die beiden erſten Quintette nur für Blasinſtrumente, das dritte nur für Streichinſtrumente zu [illegible]. Anm. des Ueberſ.

von Ihrem Diener
Louis van Beethoven.

Ein anderes Mal bitte ich Sie mir die Worte der Geſänge mitzuſchicken, da es für mich ſehr nöthig iſt, ſie zu haben, um den richtigen Ausdruck hervorzubringen — man wird ſie mir hier überſetzen."

Beethoven hatte nunmehr ſein vierzigſtes Lebensjahr angetreten. Dieſes Jahr bildet einen beſtimmten, ja überraſchenden Abſchnitt in ſeinem Leben; doch ſind die wichtigſten Ereigniſſe deſſelben mit aller der Dunkelheit umgeben, mit welcher die Sorge und die Bemühungen der betheiligten Parteien ſie umhüllen konnten. In der Hoffnung auf eine wenigſtens wahrſcheinliche Löſung des Geheimniſſes, welches dieſes Jahr einſchließt, ſind manche Einzelheiten aus den Jahren 1807, 1808 und 1809 aufgeſchoben worden, um im Zuſammenhange mitgetheilt zu werden, da nur auf dieſe Weiſe ihre Beziehungen und ihr Verhältniß zu dem vor uns liegenden Probleme richtig verſtanden werden kann. Das nächſte Kapitel muß daher lediglich als eine Einleitung zur Geſchichte des Jahres 1810 dienen. —

Noch iſt übrig, die Compoſitionen und Publicationen dieſes Jahres aufzuzählen, eine Aufgabe von einiger Schwierigkeit, welche einige einleitende Bemerkungen erfordert.

Die großen Koſten des Lebensunterhaltes und die mannigfachen außerordentlichen Anforderungen, welche in dieſem Jahre an ſeinen Geldbeutel gemacht wurden, hatten Beethoven's Geldverhältniſſe ſehr in Unordnung gebracht; aus demſelben Grunde waren ſeine Wiener Verleger nicht in der Lage, ihn angemeſſen und im Voraus für ſeine Manuſcripte zu bezahlen. Zum Glück waren ſeine Beziehungen zu **Breitkopf und Härtel** der Art, daß dieſelben bereit waren, ihn für alles, was er ihnen von neuen Compoſitionen ſenden mochte, anſtändig zu honoriren; und es ſcheint ein Abkommen getroffen worden zu ſein, dem zufolge verſchiede neue Werke dieſer Periode gleichzeitig von ihnen in Leipzig und von **Artaria** in Wien herausgegeben wurden. Mag es ſich nun damit verhalten wie es wolle; jedenfalls befand ſich Beethoven in pecuniärer Verlegenheit, nicht allein aus den oben mitgetheilten Urſachen, ſondern auch weil er damals einer beſondern Beihülfe bedurfte, [illegible] kommen ſollte. Natürlich rechnete er mit Sicherheit auf die regelmäßige Auszahlung ſeines Jahrgehaltes, nun der Krieg vorüber und durch die bereits verlautende Vereinigung Napoleon's mit der Erzherzogin Marie Louiſe ein dauernder Friede allem Anſcheine nach geſichert war. Aber die halbjährliche Zahlung ſeines Gehaltes war in keiner Weiſe im Stande, die Ausgaben genügend zu decken, die ihm erwuchſen, wenn er ſich als verheiratheter Mann einrichten wollte. Nachdem nun auch das Concert aufgegeben war, konnte ihm aus der Vollendung der neuen Symphonieen ein unmittelbarer Gewinn nicht zufließen; auch war kein unmittelbares Bedürfniß vorhanden, die Egmontmuſik zu beginnen. Daraus ergibt ſich mit Beſtimmtheit, daß ſeine Arbeiten während jener Wochen, in denen er arbeitete, „daß es ſchien mehr für den Tod als für die Unſterblichkeit", wie vorher geſagt, darin beſtanden, verſchiedene mehr oder weniger wichtige Werke, welche bereits ſkizzirt waren, zu vollenden und für den Druck zu verbeſſern, und außerdem mehrere kleinere Stücke zu componiren, welche einen leichten Abſatz verſprachen und daher eine ſofortige und reichliche Bezahlung ſeitens der Verleger hoffen ließen. Es iſt nicht eben überraſchend, daß wir unter denſelben eine Anzahl von Liedern finden, deren Texte einen angemeſſenen Ausdruck der Gefühle enthalten, welche ihn in jener Lebenslage erfüllten. Dieſe Erwägungen machen es in hohem Grade wahrſcheinlich, wenn nicht ſicher, daß die Zahl der kleineren Productionen, welche dem Datum ihrer Vollendung nach dieſem Jahre angehören, größer iſt, als von denjenigen, welche verſucht haben, die Chronologie von Beethoven's Werken feſtzuſtellen, bisher angenommen wurde. Trotzdem haben wir in das folgende Verzeichniß nur ſolche Werke aufgenommen, deren Datum ſicher iſt, oder bei denen die Wahrſcheinlichkeit eine ſo große iſt, daß ſie der Sicherheit faſt gleich kommt.

Compoſitionen aus dieſem Jahre ſind:

1. „Klavier-Konzert. 1809. von L. v. Bthvn." Op. 73. Es dur.

2. „Quartetto per due Violini, Viola e Violoncello, da Luigi van Beethoven. 1809." Op. 74. Es dur.

3. Sonate. „Das Lebewohl, Wien am 4ten Mai 1809" u. ſ. w. „Die Abweſenheit. Die Ankunft des … Erzh. Rudolph, den 30. Jänner 1810." Op. 81a. Es dur. — Wir vermuthen, daß die Sonate ſchon im Jahre 1809 vollendet wurde und fertig war, um dem Erzherzoge bei ſeiner Rückkehr überreicht zu werden; da letztere ſich jedoch bis zum 30. Januar verzögerte, erhielt „die Ankunft" natürlich dieſes Datum.

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

4. Marſch in F dur für Militärmuſik „Für die Böhmiſche Landwehr 1809"; auch von Beethoven überſchrieben: „Für S. K. Hoheit den Erzherzog Anton. 1809."

5. Variationen für Pianoforte. D dur. Op. 76.

6. Phantaſie für Pianoforte. Op. 77. G moll.

7. Sonate Op. 78. Fis dur.

8. Sonatine Op. 79. G dur.

Lieder aus „Blümchen der Einſamkeit" von C. L. Reiſſig 1809: 1. „An den fernen Geliebten". Eine Abſchrift trägt von Beethoven's Hand die Bemerkung „5tes Lied, 1809," und eigenhändige Correcturen im Liede ſelbſt. No. 5. von Op. 75. 2. „Der Zufriedene", No. 6. v. Op. 75. 3. „Lied aus der Ferne". „1809". 4. „Der Liebende". 5. „Der Jüngling in der Fremde".

Andere Lieder:

„Gretels Warnung" von Göthe. Eine Abſchrift hat von Beethoven's Hand die Bemerkung: „4tes Lied, 1809", und eigenhändige Correcturen im Liede ſelbſt.

„Andenken" von Mathiſſon.

„Die laute Klage" von Herder.

„L'Amante impaziente". „1809", und wahrſcheinlich ſämmtliche Nummern der Sammlung „Vier Arietten und ein Duett", Op. 82.

Außerdem wurden die Bearbeitungen iriſcher Melodien für G. Thomſon in dieſem Jahre begonnen.

Veröffentlicht wurden in dieſem Jahre folgende Werke:

1. Die vierte Symphonie in B dur, Op. 60, „dediée à Monsieur la Comte Oppersdorf". Wien, Kunſt- und Induſtrie-Comptoir. Im März.

2. Concert für Violine mit Orcheſter, D dur Op. 61. „Dedié à son ami Monsieur de Breuning, Sécrétaire aulique" etc. Wien, Kunſt- und Induſtrie-Comptoir. Im März.

3. Sonate für Clavier und Violoncell. A dur Op. 69. „Dediée à Monsieur de Gleichenstein". Leipzig, Breitkopf und Härtel. Im April.

4. Zwei Trios für Klavier, Violine und Violoncell, D dur, Es dur. Op. 70. „Dediés à Madame la Comtesse Marie d'Erdödy née Comtesse Niszky". Breitkopf und Härtel, No. 1. im April, No. 2. im Auguſt.

5. Fünfte Symphonie, C moll. Op. 67. „Dediée à son Altesse Sérénissime Monseigneur le Prince régnant de Lobkowitz, Duc de Raudnitz, et à son Excellence Monsieur le Comte de Rasumoffsky“. Breitkopf und Härtel. Im April.

6. Sechſte Symphonie (Sinfonia Pastorale), F dur. Op. 68. Die Dedication iſt dieſelbe wie bei der vorhergehenden. Breitkopf und Härtel. Im Mai.

7. Lied: „Als die Geliebte ſich trennen wollte“. Beilage No. II zur Allgem. Muſ.-Zeitung, 22. Nov. Breitkopf und Härtel.

Sämmtliche „Publications-Zeiten von Beethovens Werken im Originalverlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig“, welche in dieſem Werke mitgetheilt ſind, mit Ausnahme der Beilage zur Allgem. Muſ. Zeitung, ſind einem mit obiger Aufſchrift verſehenen handſchriftlichen Verzeichniſſe entnommen, welches Dr. Härtel durch Vermittlung des Herrn Hermann Allen dem Verfaſſer freundlichſt zur Verfügung ſtellte und welches letzterer am 22. Februar 1862 erhielt.

Viertes Kapitel.

Rückblick auf die Jahre 1807—9.

Die Gemüther der Menſchen ſind ſo verſchiedenartig geſtaltet, daß zwei ehrliche Forſcher nach der Wahrheit häufig über dieſelben Thatſachen und Zeugniſſe ſich Anſichten bilden können und wirklich bilden, welche einander gerade entgegengeſetzt ſind. Für beide ſind ihre betreffenden Anſchauungen ſo klar und befriedigend, daß keiner von ihnen ſich vorzuſtellen vermag, durch welchen geiſtigen Proceß der andere zu ſeinen Schlußfolgerungen gelangt ſei. Häufig läßt ſich die Entſtehung dieſer Verſchiedenheit auf folgende Urſache zurückführen. Der eine iſt ſo eingenommen durch einige wenige überraſchende und in die Augen fallende Punkte, daß er gegen die Gewalt entgegengeſetzter Thatſachen und Zeugniſſe in einem gewiſſen Grade blind wird; unbewußt ignorirt oder ändert und verdreht er ſie, damit ſie ſich ſeiner Annahme fügen. Der andere gründet ſeine Anſicht auf eine ſorgfältige Erwägung aller erreichbaren Thatſachen und nimmt keine Hypotheſe an, welche nicht eine genügende

Erklärung der am meiſten einander widerſprechenden Punkte zuläßt. Die erſtere Methode gibt jedenfalls der Einbildungskraft ein bei weitem größeres Feld ſich zu entfalten, und man nimmt mitunter gerade aus dieſem Grunde häufig an, daß ſie einen eindringenderen Scharfſinn und eine tiefere Einſicht beweiſe. Ob man aber dieſe mit Recht als tiefſinnig preiſen und die andere als oberflächlich ſchelten ſoll, darf bezweifelt werden.

Eine weitverbreitete Vorſtellung von Beethoven's Charakter, nach welcher eine Anlage zu Trübſinn und Melancholie den Grundzug deſſelben gebildet hätte, beruht auf der erſten jener beiden Unterſuchungsmethoden; der Verfaſſer ſieht in derſelben einen großen Irrthum. Die Frage iſt nicht, was er in ſeinen ſpäteren Jahren wurde — tempora mutantur et nos mutamur in illis —, ſondern welches die regelmäßige Beſchaffenheit ſeines Gemüthes in dieſer Hinſicht geweſen ſei. Uebertriebene Erzählungen von ſeiner Niedergeſchlagenheit und ſeinem Unglücke während des letzten Drittels ſeines Lebens kamen gerade vor dem Schluſſe deſſelben in Umlauf und bewirkten, daß das Publikum den melancholiſchen Briefen und Schriftſtücken ſeiner früheren Jahre, welche von Zeit zu Zeit ans Licht gebracht und veröffentlicht wurden, eine ungebührliche Wichtigkeit beilegte. Der Leſer wird bei näherer Prüfung überraſcht ſein zu finden, wie gering die Zahl derſelben iſt, in wie großen Zwiſchenräumen ſie geſchrieben ſind, und wie leicht es iſt, den Ton derſelben zu erklären.

Beethoven's Kindheit war eine in hohem Grade mühevolle geweſen — wenngleich nicht ganz ſo freudelos, wie es früher dargeſtellt worden iſt[1]; und ſo ſchmeichelhaft es auch für ihn war, ſchon im Alter von 12 Jahren den Platz eines Mannes im Theater und in der Kapelle auszufüllen, ſo konnte ſeine Knabenzeit doch nicht eine glückliche genannt werden. Die hellſten Tage in ſeinem Leben bis zur Mitte ſeines ſiebzehnten Jahres waren unzweifelhaft jene, welche er 1787 in Wien zubrachte — und gerade dies iſt die Zeit der früheſten jener ſchriftlichen Aeußerungen aus ſeiner eigenen Feder, auf welche die verbreitete Annahme über ſeinen Charakter ſich gründet. Nun hat aber der Brief an Dr. Schaden (Bd. I. S. 167), welcher geſchrieben war, um die Richtzahlung einer Schuld zu erklären und zu entſchuldigen, ſeinen Ton nicht von irgendwelcher Anlage zu Trübſinn oder Melancholie erhalten, ſondern von den mannigfachen Verlegenheiten, welche ihn gerade damals bedrängten: von der bitteren Enttäuſchung, ſo plötzlich von Wien zurückgerufen zu werden; von dem Tode ſeiner Mutter, der hoffnungsloſen Armuth ſeiner Familie, und in Folge davon von den Stacheln verwundeten Stolzes und verletzter Selbſtachtung; weiter von der Gedrücktheit ſeines Gemüthes in Folge aſthmatiſchen Leidens, allen wohlbekannt, welche unter dem Uebel gelitten haben; endlich von der vollſtändigen Hoffnungsloſigkeit, mit der Zeit irgend eine Aenderung zum Beſſeren zu erfahren — eine Aenderung, wie ſie ihm trotzdem der Verlauf eines einzigen Jahres bringen ſollte.[1]

---

[1] Auch im erſten Bande dieſes Buches S. 113, wie aus den im Anhange deſſelben mitgetheilten „Fiſcher'ſchen Mittheilungen" hervorgeht.

Jemand, der es wiſſen konnte, beſchrieb, als er von der größten Clavierſpielerin unſerer Zeit ſprach, die unbeugſame Strenge der väterlichen Zucht, unter welcher ſie ſich entwickelt hatte, und fügte die trüben Worte hinzu: „Sie hatte keine Kindheit!“ In gewiſſem Grade galt dies auch von Beethoven. Welch ein Contraſt zwiſchen ihren Vätern und Leopold Mozart, deſſen große, aber weiſe Liebe zu Sohn und Tochter die Kindheit derſelben, wenngleich im höchſten Grade arbeitsvoll, doch zugleich heiter und freudenreich geſtaltete.

Offenbar hatte Beethoven's Charakter ſich nicht regelmäßig entfalten können, ehe er von ſeinem Vater in einem gewiſſen Grade unabhängig geworden war. Dennoch waren gewiſſe Eigenheiten, die aus ſeiner Knabenzeit über ihn erzählt werden, wahrſcheinlich weniger das Reſultat einer angeborenen Richtung ſeines Charakters, als vielmehr die Folge dieſer in ungünſtigen Umſtänden begründeten Hinderniſſe und Beſchränkungen. Bald nach dem Briefe an Dr. Schaden trat der Wendepunkt in dem Geſchicke ſeines Knabenalters ein. Wenn die Axt die Tiefen des Waldes niederlegt, werden die kleinen Bäumchen, deren Wachsthum durch die Mutterſtämme gehemmt und geſchwächt war, der Sonne, den Lüften, dem ernährenden Regen geöffnet; ſie beginnen ein neues Leben, entwickeln die in ihnen ruhende Kraft und wachſen zu ſtattlichen Bäumen heran. So war Beethoven jetzt vollſtändig von ſeinem Vater emancipirt; ſeine Talente öffneten ihm einen höheren Geſellſchaftskreis von feinerem Tone, ſeine Liebe zur beſten Litteratur wurde erhöht, vielleicht erſt begründet; und es verging nicht lange Zeit, da machte ihn die wachſende moraliſche Schwäche ſeines Vaters förmlich und vollſtändig zum Haupte ſeiner Familie. Die edleren Eigenſchaften ſeines Verſtandes und ſeines Herzens empfingen nunmehr eine Pflege, welche vorher unmöglich geweſen war; ſein Charakter konnte endlich ſeine regelmäßige Entwickelung finden, und fand ſie. In der ganzen nun folgenden Zeit von 14 Jahren, während welcher der jugendliche Organiſt von Bonn Schritt vor Schritt ſich zum erſten Clavierſpieler und zu dem meiſtverſprechenden unter den jungen Componiſten Wiens erhob, ſucht man vergebens irgend eine Spur jener angeblichen angebornen Neigung zur Melancholie. Dann folgen wieder die tief ergreifenden Briefe an Wegeler und das Teſtament von 1802 — düſter, traurig, ja verzweifelnd. Dieſe waren aber ſämmtlich unter dem erſten Drucke einer Krankheit geſchrieben, welche, wie er mit Grund vorausahnte, ihn mit der Zeit für die Geſelligkeit im Allgemeinen unfähig machen und ihn von jedem Gebiete muſikaliſcher Thätigkeit und künſtleriſchen Ehrgeizes, die Compoſition ausgenommen, ausſchließen ſollte. Vielleicht darf hier noch an eine andere wohlbekannte Erſcheinung im geiſtigen Leben erinnert werden. Auf die Vollendung irgend eines großen Werkes in Litteratur und Kunſt, welches einige Zeit hindurch die ganze Aufmerkſamkeit beſchäftigt, die Gedanken vollſtändig in Anſpruch genommen und die Kräfte angeſpannt hat, pflegt häufig eine gewiſſe Niedergeſchlagenheit der geiſtigen Thätigkeit, und als weitere Folge eine Niederdrückung des Muthes zu folgen. Gerade in eine ſolche Periode der Reaction, nämlich unmittelbar nach der Vollendung des erſten ſeiner größeren Werke, ſeiner zweiten Symphonie, fällt das Teſtament von 1802. Als Schneller in ſeinem „Nachruf an Beethoven“ jene ſchönen Worte ſchrieb: „Im Leben war er lebhaft und geiſtreich, bieder und einfach, doch oft umflort von jener höheren gemüthvollen Trauer dichteriſcher Seelen. In dieſem Sinne ſchrieb er auch die Sonate, welche er ſeinem Freunde dem Freiherrn Ignaz von Gleichenſtein weihte: Inter Lacrimas et Luctum“ — erwog er nicht genügend die Wirkung, welche das Mißgeſchick ſeines Freundes auf ſeinen Geiſt ausüben mußte, und daß die

---

[1] „Der Abbé de S. Pierre erzählt uns in ſeinen politiſchen Jahrbüchern: Ich erinnere mich von dem alten Segrais die Bemerkung gehört zu haben, daß die meiſten jungen Leute beider Geſchlechter in einer gewiſſen Zeit ihres Lebens, gewöhnlich um das 17. u. 18. Lebensjahr, eine Neigung haben, ſich von der Welt zurückzuziehen. Er hielt dies für eine Art der Melancholie, und nannte es humoriſtiſch die Kinderblattern der Seele, weil kaum Einer unter Tauſend dieſem Anfall entgehe. Ich ſelbſt habe dieſe Krankheit gehabt, habe jedoch keine Zeichen derſelben behalten.“ D'Iſraeli, literar. Charact. K. 5.

Widmung jener Sonate in das unglückliche Jahr 1809 fällt. Das Teſtament iſt allerdings ein Aufſchrei des tiefſten Schmerzes. Aber auch dann, wenn der Fieberwahn heftigen phyſiſchen Leidens zu ſolchem Aufſchrei führt, beweiſt dies ja noch nicht eine von Natur ſchwache oder mangelhafte Beſchaffenheit des Körpers; Kranke letzterer Art leiden weniger, aber ſie ſterben. Hätte Beethoven's Gemüthsart wirklich jene angenommene trübſinnige und melancholiſche Richtung gehabt, dann würde Selbſtmord, Wahnſinn, oder, indem er zeitweiſe Erleichterung ſeiner geiſtigen Leiden in ſinnlichen Genüſſen ſuchte, moraliſcher Schiffbruch bald ſeine Laufbahn beendigt haben. „Kraft iſt die Moral der Menſchen, die ſich vor Anderen auszeichnen, und ſie iſt auch die meinige," ſchrieb er an ſeinen liebſten „Baron Dreckfahrer" (vgl. Bd. II. S. 44). „Beethoven war eigentlich die perſonificirte Kraft," ſagte der bejahrte Dichter Caſtelli dem Verfaſſer. Auf den Gedanken an Selbſtmord ſpielt er ſowohl in dem Teſtamente wie in dem Briefe an Wegeler an; bei ihm aber war das „Sein oder Nichtſein" nur eine momentane und vorübergehende Frage; und zwar nicht, weil (wie Hamlet ſagt) „das Gewiſſen uns all' zu Memmen macht", ſondern in Folge einer angeborenen männlichen Kraft, „die Pfeil' und Schleudern des ſchmählichen Geſchicks" mit Muth und Tapferkeit zu ertragen, bis Zeit und Ausharren ihn zur Reſignation führen ſollten. Wie tapfer er die ihm auferlegte ſchwere Prüfung bis Ende 1806 ertrug, iſt im vorigen Bande ausführlich erzählt worden. Der berühmte Liebesbrief jenes Jahres gewährt durch ſeinen Inhalt ſelbſt die vollſtändige Erklärung jedes Grades von Melancholie, welche er zu erkennen gibt; dieſelbe iſt enthalten in der Bitterkeit von Abſchied und Trennung, dem „kümmerlichen Leben in Wien", der Unſicherheit ſeiner Einkünfte, der Unmöglichkeit zu heirathen, wofern nicht in ſeiner Lage und ſeinen Ausſichten eine entſchiedene Wendung zum Beſſern ſich zeigen würde. Als wenige Monate ſpäter die Frage nach dem Beſitze der Theater zu Ungunſten Braun's entſchieden wurde, da hatte Beethoven Grund zu der Hoffnung, daß eine ſolche Wendung bevorſtehe; denn die Stellung von Lobkowitz, ſowohl die geſellſchaftliche als die zu den Theatern, gab ſeiner Andeutung, daß der Componiſt für ein dauerndes Engagement gewonnen werden ſollte, beinahe die Kraft eines Verſprechens, daß er daſſelbe erhalten werde. Blickt man jedoch auf Beethoven's Abneigung gegen jede Einſchränkung ſeiner perſönlichen Freiheit, ſo wird man ſchwerlich geneigt ſein, anzunehmen, daß die ſchließliche Nichtannahme ſeiner Vorſchläge ihm irgendwelche ernſte und dauernde Enttäuſchung verurſacht hätte.

Mag dies nun ſo geweſen ſein oder nicht, mag ſich immer die Ungewißheit ſeiner Ausſichten für die Zukunft in die Länge gezogen und gelegentlich jene charakteriſtiſchen Klagen in ſeinen Briefen hervorgerufen haben: jedenfalls waren dieſe drei Jahre 1807—9 ohne Frage die glücklichſten in der letzten Hälfte ſeines Lebens. Daß es eine Periode von außergewöhnlicher Thätigkeit und Productivität, von entſprechender Erhöhung und Ausbreitung ſeines Ruhmes, von belebtem und angenehmem geſellſchaftlichen Verkehr war, und daß dieſelbe verklärt war durch eine romantiſche Liebe, ſo weit ſich nur ein Mann im mittleren Lebensalter einer ſolchen hingeben kann — alles dieſes weiß der Leſer bereits. Es iſt jedoch eine Sache von Wichtigkeit für unſere weitere Darſtellung, daß der Leſer von dem Tone, welcher in dieſer Zeit in Beethoven's Gedanken und Gefühlen vorherrſchte, eine ſo deutliche und wahrheitsgetreue Vorſtellung erhalte, wie ſie nur irgend durch die zu Gebote ſtehenden Mittel gewonnen werden kann. Aus dieſem Grunde, ſowie um allzu häufige Epiſoden zu vermeiden, ſind verſchiedene Gegenſtände bis hieher zurückbehalten worden, um hier im Zuſammenhange mitgetheilt zu werden; und aus demſelben Grunde geben wir hier noch einige weitere Auszüge aus Beethoven's Correſpondenz während dieſer Jahre, wenngleich das meiſte davon an ſich ſelbſt unwichtig, theilweiſe gar trivial erſcheinen mag.

In den folgenden Briefen an Gleichenſtein iſt „M." die Frau oder die Familie Malfatti. Joſeph Henikſtein war der älteſte Sohn des Banquiers Adam Albert Edler von Henikſtein; er hatte eine ſchöne Baßſtimme und gehörte zu den älteſten Mitgliedern der Geſellſchaft der Muſikfreunde. Schweiger war Erzherzog Rudolph's Kammerherr; Dorner (wie Ludwig Nohl ſagt) Leibarzt des Grafen Cobenzl; Lind war ein Schneider.

An Gleichenſtein (1807).

„Ich ſchicke Dir hier 300 fl. — mache mir nur zu wiſſen, ob Du mehr brauchſt und wie viel?? ſo ſchicke ich's gleich — und bitte Dich mir, da ich ebenſowenig davon verſtehe als ſehr zuwider mir alles dergleichen iſt, Leinwand oder Bengalen für Hemden, auch wenigſtens ein halb Dutzend Halstücher zu kaufen. — Handle nach Deinem Gutdünken hierin, nur laß es nicht anſtehen, Du weißt, ich brauch's. — Dem Kind

[Lind] habe ich 300 fl. heute vorausgegeben und habe hierin ganz nach Deiner Marime gehandelt. —

Joſeph Henickſtein hat mir heute das Pfund Sterling zu 27 fl. und einem halben ausbezahlt und ladet Dich und mich ſammt Clementi auf Morgen zu Mittage ein, ſchlag es ja nicht ab, Du weißt, wie gern ich mit Dir bin, laß mir jedoch ſagen, ob ich dem Henickſtein darf ankündigen, daß man ſicher auf Dich rechnet — nicht wahr, Du ſchlägſt nicht aus. — Grüße nur Alles was Dir und mir lieb iſt, wie gern würde ich noch hinzuſetzen und wem wir lieb ſind???? wenigſtens gebührt mir dieſes ? Zeichen. — Ich habe heute und morgen ſo viel zu thun, daß ich nicht, wie ich wünſche, zu Dir kommen kann. Leb' wohl, ſei glücklich — ich bin's nicht.

Dein

Beethoven."

(An denſelben, 1807.)

„Der Erzherzog läßt mich noch geſtern Abends erſuchen, heute gegen halb 2 Uhr zu ihm zu kommen, wahrſcheinlich komme ich vor 3 Uhr nicht fort, ich habe daher geſtern gleich für uns beide abſagen laſſen — begegneſt Du dem Henickſtein, ſo ſag ihm, daß ich Dir ſeine Einladung gleich zu wiſſen gemacht, indem er eben keinen zu ſtarken Glauben auf mich hat, worin er auch in Betrachtung ſeiner nicht ganz unrecht hat. Ich habe geſchrieben, daß wir uns ſelbſt auf ein andermal einladen wollen — ich danke ſehr für Deine Bemühungen, — es war mir leid Dich verfehlt zu haben, aber — ich erwarte Dich ſo ſelten bei mir, daß es mir zu verzeihen, wenn ich hierin nie auf Dich rechne — ob Du mit Dorner zum Erzherzog heute Abend kommen kannſt, erhältſt Du von mir noch zeitig genug Nachricht. —

Dein

Beethoven."

(An denſelben, 1807.)

„Den Einſchluß ſandte ich Dir gleich geſtern Nachmittags nach Deiner erſten abſchläglichen Antwort. Man ſagte Du ſeiſt im Theater und doch war's kaum halb 5 Uhr. — Aus dem Beigeſchloſſenen von Schweiger ſiehſt Du, daß ich darauf rechnete, daß Dorner ſchon wiſſe, daß er kommen könnte, und ſo ſagte ich Dir weder Stunde noch ſonſt was — ich ſelbſt kündigte Dich vor dem Anfang der Probe beim Erzherzog an, und er nahm es ſehr gütig auf. — Du haſt viel verloren, nicht wegen Nichtanhörens meiner Muſik, aber Du hätteſt einen liebenswürdigen talentvollen Prinzen geſehen und Du würdeſt als der Freund Deines Freundes gewiß nicht die Höhe des Rangs gefühlt haben. — Verzeih mir dieſe kleine ſtolze Aeußerung, ſie gründet ſich mehr auf das Vergnügen, auch diejenigen, die ich liebe, gleich hervorgezogen zu wiſſen, als auf eine kleinliche Eitelkeit. — So habe ich doch nur immer nur Empfindlichkeit und Wehe von Deiner Freundſchaft. Leb wohl, dieſen Abend komme ich zu den lieben Malfattis.“

Das dieſem Briefe Beigeſchloſſene war Folgendes:

„Pour Monsieur Louis van Beethoven.

Dorner habe ich bereits mit Erlaubniß des Erzherzogs ſchon avertirt, er iſt auch ſchon beſtimmt, dem Herrn umzublättern. Ihr Freund Gleichenſtein wird wohl auch ein Plätzchen finden, das er mit uns theilen wird. Der Erzherzog befindet ſich wie geſtern, und freut ſich auf dieſen Abend wie

Ihr Freund

Schweiger.“

(An Gleichenſtein, 1807.)

„Ich bitte Dich mir heute ſagen zu laſſen, wenn die M. zu Hauſe Abends bleiben — Du wirſt ſicher einen angenehmen Schlaf gehabt haben — ich habe zwar wenig geſchlafen, aber ein ſolches Erwachen ziehe ich allem Schlaf vor —

Leb wohl.

Dein treuer

Beethoven.“

(An denſelben, 1807.)

„Da mir die Frau von M. geſtern ſagte, daß ſie heute doch ein anderes Piano bei Schanz ausſuchen wollte, ſo wünſchte ich daß ſie mir hierin völlige Freiheit ließ, eins auszuſuchen, über 500 fl. ſoll's nicht koſten, ſoll aber weit mehr werth ſein, Du weißt daß mir dieſe Herren immer eine gewiſſe Summe anbieten, wovon ich nie Gebrauch mache, dieſes macht aber wohl, daß ich einmal ein theures Inſtrument ſehr wohlfeil bezahlen kann, und gerne würde ich hier die erſte Ausnahme von meinem feſtgeſetzten Betragen in dieſem Stücke machen, ſobald Du mir nur zu wiſſen machen wirſt, ob man meinen Vorſchlag annehme. —

Leb wohl lieber guter Gl. Heute ſehen wir uns, wo Du mir zugleich die Antwort geben kannſt.

Dein treuer

Beethoven."

(An denſelben, 1807.) [1])

„Hier die S[onate] die ich der Thereſe verſprochen. Da ich ſie heute nicht ſehen kann, ſo übergib ſie ihr — empfehl mich ihnen allen, mir iſt ſo wohl bei ihnen allen, es iſt, als könnten die Wunden, wodurch mir böſe Menſchen die Seele zerriſſen haben, wieder durch ſie könnten geheilt werden, ich danke Dir, guter G., daß Du mich dorthin gebracht haſt — hier noch 50 fl. für die Halstücher, brauchſt Du mehr, laß mich's wiſſen. Du irrſt wenn Du glaubſt, daß Gigons Dich allein nur ſuche, nein auch ich habe das Glück gehabt ihn gar nicht von meiner Seite kommen zu ſehen, er ſpeiſte an meiner Seite zu Nacht, er begleitete mich noch nach Hauſe, kurzum er verſchaffte mir eine ſehr gute Unterhaltung, wenigſtens konnte ich niemals oben ſeyn, aber ziemlich tief unten — leb wohl, lieb mich

Dein Beethoven."

Dieſe Erzählung von Malfatti's kleinem Hunde, welcher mit Beethoven ins Gaſthaus zum Abendeſſen und von da wieder mit ihm nach ſeinem Hauſe ging, iſt unterhaltend: es iſt die einzige Anſpielung auf ein Lieblingshausthier, welche wir in ſämmtlichen auf ihn bezüglichen gedruckten und handſchriftlichen Mittheilungen gefunden zu haben uns erinnern.

An denſelben (1808?):

„Sey ſo gut, lieber Freund, und ſchreib mir in ein paar Zeilen im Franzöſiſchen auf, wie ich an den Grafen Wurm ein Billet zu der Redoute ſchreiben muß — Dir iſts leicht, mir nicht — Morgen früh ſchicke ich drum — auf der Redoute ſah ich Dich nicht."

Die Tage von Beethoven's Tanzen waren alſo noch nicht vorüber.

Es ſind noch einige andere kurze Briefe dieſer Art vorhanden, die jedoch in der That nicht verdienen, hier vollſtändig aufgenommen zu werden. In einem derſelben ſchreibt er: „ſo komme ich gegen Mittag zum Wilden Mann im Prater, ich vermuthe daß ich dort keine wilde

---

[1] Nach dem Original im Beſitz des Herrn Dr. Anton Werle in Graz, dem Verfaſſer mitgetheilt durch Herrn Dr. Fauſt Pachler.

Männer, ſondern ſchöne Grazien finden werde und dafür muß ich mich noch erſt harniſchen"; in einem andern: „Dein Freund Frech hat voriges Jahr an Breuning Holz gelaſſen .... ſpreche ſeine Frechheit in meinem Namen an mir freundſchaftlichſt ein paar Klafter zu laſſen"; in einem andern leſen wir: „Die Gräfin Erdödy iſt ſehr krank, ſonſt hätte ich Dich eingeladen"; wieder in einem andern: „Die Gräfin ladet Dich heute zum Speiſen ein"; endlich noch in einem weiteren: „Hier ſehe ich den kaiſerlichen Geſchmack — die Muſik hat ſich der Poeſie ſo herrlich angeſchmiegt, daß wirklich man ſagen kann, daß ſie beide ein paar langweilige Schweſtern ſind".

Doch findet ſich noch ein tief rührender und intereſſanter Brief an Gleichenſtein, welcher vollſtändig mitgetheilt werden muß. Sein Datum wird durch folgende Umſtände beſtimmt. Der arme Breuning hatte im April 1808 Julie, die ſchöne und hochgebildete Tochter des Stabsarztes von Bering geheirathet. Noch war kein Jahr verfloſſen als ſich die junge Frau durch unvorſichtigen Gebrauch kalter Fußbäder einen Blutſturz aus der Lunge zuzog und am 21. März 1809 plötzlich ſtarb, erſt 19 Jahre alt. Aus dieſer Zeit ſtammt nachſtehender Brief.

„Lieber guter Gleichenſtein! Ich kann durchaus nicht widerſtehen, Dir meine Beſorgniſſe wegen Breunings krampfhaftem fieberhaften Zuſtande zu äußern, und Dich zugleich zu bitten, daß Du ſoviel als nur immer möglich Dich feſter an ihn anknüpfeſt, oder ihn vielmehr feſter an Dich zu ziehen ſuchſt; meine Verhältniſſe erlauben mir viel zu wenig die hohen Pflichten der Freundſchaft zu erfüllen, ich bitte Dich, ich beſchwöre Dich daher im Namen der guten edlen Gefühle die Du gewiß beſitzeſt, daß Du mir dieſe für mich wirklich quälende Sorge übernimmſt, beſonders wird es gut ſein, wenn Du ihn erſuchſt mit Dir hier oder da hinzugehen, und (ſo ſehr er Dich zum Fleiße anſpornen mag) Du ihn etwas von ſeinem übermäßigen, und mir ſcheint, nicht immer ganz nöthigen Arbeiten abzuhalten. — Du kannſt es nicht glauben, in welchem exaltirten Zuſtande ich ihn ſchon gefunden — ſeinen geſtrigen Verdruß wirſt Du wiſſen — Alles Folge von ſeiner erſchrecklichen Reizbarkeit, die ihn, wenn er ihr nicht zuvorkommt, ſicher zu Grunde richten wird.

Ich trage Dir alſo, mein lieber Gleichenſtein, die Sorge für einen meiner beſten bewährteſten Freunde auf, um ſo mehr, da Deine Geſchäfte ſchon eine Art Verbindung zwiſchen Euch errichten, und Du wirſt dieſe noch mehr befeſtigen dadurch, daß Du ihm öfter Deine Sorgen für ſein Wohl zu erkennen gibſt, welches Du um ſo mehr kannſt, da er Dir wirklich wohl will — doch Dein edles Herz, das ich recht gut kenne, braucht wohl hierin keine Vorſchriften; — Handle für mich und für Deinen guten Breuning. Ich umarme Dich von Herzen.

Beethoven."

Zu der Zeit, als Beethoven ſich in der Wallfiſchgaſſe ohne Bedienung fand (ſiehe S. 75—77.), ſcheint ihm zuerſt der Gedanke gekommen zu ſein, ſich von Gaſthöfen und Speiſehäuſern unabhängig zu machen und zu Hauſe zu ſpeiſen. Es war daher für ihn von Wichtigkeit, wo möglich zu gleicher Zeit eine männliche und eine weibliche Bedienung zu erlangen, und es bot ſich ihm zu dieſem Zwecke ein Ehepaar mit Namen Herzog für die Stellung eines Bedienten und einer Haushälterin an. Die Mittheilung dieſer Thatſache ſowie die Bemerkung, daß die in dem erſten Briefe erwähnte Probe die zu dem Lobkowitz gewidmeten Quartett Op. 74 war, iſt eine hinreichende Vorbereitung zu den folgenden Auszügen aus der Correſpondenz mit Zmeskall.

(Anfang 1809.) „Verfluchter, geladener Domanowez — nicht Muſikgraf, ſondern Freßgraf — Dineen Graf, Soupeen Graf ꝛc. — Heute um halb eilf oder 10 Uhr wird das Quartett bei Lobkowitz probirt. S. D. die zwar meiſtens mit ihrem Verſtande abweſend, ſind noch nicht da — kommen Sie alſo — wenn Sie der Kanzley-Gefängniß-Wärter entwiſchen läßt. —

Heute kommt der Herzog, der bei mir Bediente werden will zu Ihnen — auf 30 fl. mit ſeiner Frau obligat können Sie ſich einlaſſen — Holz, Licht, kleine Livrée — zum Kochen muß ich jemand haben, ſo lange die Schlechtigkeit der Lebensmittel ſo fortdauert, werde ich immer krank — Ich eſſe heute zu Hauſe, des beſſern Weins halber, wenn Sie ſich beſtellen was Sie haben wollen, ſo wär mir's lieb, wenn Sie auch zu mir kommen wollten, den Wein bekommen Sie gratis und zwar beſſer wie in den hundsföttiſchen Schwanen —

Ihr kleinſter

Beethoven."

(An denſelben.) „Hier kommt der Herzog mit ſeiner Frau — hören Sie einmal wie ſich die Menſchen herbei laſſen wollen — Sie müßte kochen wann ichs] haben wollte — auch flicken ꝛc., denn dieſes iſt eine höchſt nöthige Sache — ich komme hernach auch zu Ihnen, um das Reſultat zu hören — das beſte iſt wohl, daß man frägt, was ſie mir leiſten wollen?“ —

Die Clowns in Shakeſpeare's Sommernachtstraum haben die Bühnenſprache mit „kläglichen Komödien“ und „ſehr tragiſcher Fröhlichkeit“ bereichert. Dieſe Ausdrücke erſcheinen uns nicht unpaſſend zur Bezeichnung der häuslichen dramatiſchen Scenen, in welchen Beethoven und ſeine Dienſtboten die Spieler waren, und welche den Gegenſtand zahlloſer Jeremiaden ſowohl in ſeiner Unterhaltung, wie in den Briefen an ſeine Freunde bilden, beſonders denen an Zmeskall und Frau Streicher. Insbeſondere findet dies — und ein Beiſpiel genügt hier ſicherlich — ſeine Anwendung auf die Erlebniſſe mit dem Ehepaar Herzog. Daſſelbe wurde engagirt und befand ſich noch in Beethoven's Dienſte, als der Abmarſch Napoleon's und ſeiner Armeen den öffentlichen Beamten es ermöglichte, zurückzukehren und ihre Pflichten in der Hauptſtadt wieder zu übernehmen. Unter ihnen befand ſich auch Zmeskall. Wie er im Frühling ſich „zu Friedens-Negotiationen zwiſchen Beethoven und ſeinem Bedienten“ bequemen mußte, ſo mußte er jetzt wiederum daſſelbe „glorwürdige Amt“ zwiſchen ihm und den Herzogs wahrnehmen.

Die Phantaſie wird ſich leicht ein lebhaftes und richtiges Bild von den Verlegenheiten theils ernſthafter, theils tragikomiſcher Natur machen, welche Beethoven während dieſes traurigen Sommers mit dieſer Art von Leuten machen mußte, da er in der Stadt eingeſchloſſen, die Preiſe aller Lebensbedürfniſſe wie bei einer Hungersnoth geſteigert, und jene auf ihrer Seite genöthigt waren Vorſorge zu treffen. Die Lage war ſicherlich nicht geeignet, die Gemüthsſtimmung einer der beiden Parteien milde zu ſtimmen; ohne Zweifel hatten beide hinlänglichen Grund zu klagen. Wir kennen jedoch nur unſeres Meiſters Anſchauung von dieſer Frage, und auch dieſe nicht einmal vollſtändig, da ein Schriftſtück, auf welches im erſten der folgenden Briefe Bezug genommen wird, fehlt. Wer aber unaufhörlich Verdruß mit ſeinen Dienſtboten hat, der muß doch wohl zuweilen ſelbſt die Schuld tragen; und ſo waren vielleicht die Herzogs doch am Ende nicht gar ſo „ſchlechte Menſchen“.

Wir laſſen einige Auszüge aus Briefen an Zmeskall folgen.

(Vermuthlich aus dem Ende des J. 1809.) „Dieſes können Sie den Leuten vorleſen, die Sache iſt ſo und nicht anders, mein Fehler iſt, daß ich ich [ſo] dem Mitleiden Gehör gegeben. Es iſt mir unterdeſſen eine Witzigung — Sie thun am Beſten, ſie morgen zu ſich kommen zu laſſen, und behandeln ſie mit Ernſt und Verachtung, wie ſie es beide um mich verdienen.

In Eil

der Ihrige

L. v. B."

„Lieber Z.

Das Weib bei mir wieder zu ſehen geht nicht und obſchon ſie vielleicht etwas beſſer iſt, wie er, ſo will ich eben ſo wenig von ihr als von ihm etwas wiſſen — daher ſende ich Ihnen die verlangten 24 fl.; legen Sie gefälligſt die 30 X darauf, nehmen Sie einen Stempelbogen von 15 X u. laſſen Sie ſich auf ſelben ſchriftlich geben von dem Bedienten, daß er dieſe 24 fl. 30 X für Stiefel und Livreen Geld empfangen habe — mündlich mehr, wie ſehr ſie Sie neulich belogen habe — ich wünſche unterdeſſen, daß Sie die Achtung, die Sie ſich als Freund von mir gegen ſich ſelbſt ſchuldig ſind, nicht vergeſſen, ſagen Sie ihnen, daß Sie mich nur dazu bewegen dieſes noch zu geben, übrigens geben Sie ſich nicht unnöthigerweiſe mit ihnen ab, denn ſie ſind beide Ihrer Fürſprache unwürdig — nicht ich habe ihren Mann wieder zu mir wollen nehmen, ſondern zum Theil heiſchten es die Umſtände, ich brauchte einen Bedienten, und Haushälterin und Bediente koſtete zu viel, zudem fand ich ſie mehrmal bei ihrem Manne unten beim Uhrmacher in meinem Hauſe, ja ſie wollte ſogar eben von da mit ihm ausgehen, da ich ſie doch brauchte, daher ließ ich ihn wiederkommen, da ich der Wohnung halber ſie behalten mußte, hätte ich ihn nicht genommen ſo wäre ich um ſo viel mehr betrogen worden — ſo verhält es ſich hiermit, beyde ſind ſchlechte Menſchen. —

Leben Sie wohl

Ich ſehe Sie bald

Ihr

Freund Beethoven."

In der folgenden kurzen Reihe von Briefen, welche den Beweis liefern, daß Beethoven bis zum Jahre 1809 als Clavierſpieler auftrat, iſt „S." Schuppanzigh, der gerade damals mit den Krafts nicht auf freundlichem Fuße ſtand; die Violoncellſonate iſt die Gleichenſtein gewidmete Op. 69; die Terzetten ſind die der Gräfin Erdödy gewidmeten Trios Op. 70; „Kraft's Akademie" iſt das Concert des jüngeren Kraft am 5. März im kleinen Redoutenſaale. Joh. v. Mihalkovics war k. k. Hofconcipiſt. Es mag hinzugefügt werden, daß der zweite dieſer Briefe mit dem Datum des 14. Mai — des zweiten Tages nach dem Bombardement der Stadt — gedruckt iſt; natürlich ein Irrthum.

Nach dieſen Vorbemerkungen werden die folgenden Briefe verſtändlich ſein.

(Ohne Datum.) „Hier die Antwort von S. — Es iſt mir leid um Kraft — ich ſchlage vor, daß die Ertmann mit ihm die Violonſchell-Sonate aus A ſpiele, welche ohnedem vor einem großen Publikum noch nicht gut gehört werden — übrigens wird um dem böſen Leumund meiner Freunde zu ſteuern des Terzett noch vor Krafts Akademie gemacht werden

Ganz ihr

Beethoven."

(14. April 1809.) „Liebes altes Muſikgräferl! ich glaube es würde doch gut ſeyn, wenn Sie den eben auch alten Kraft ſpielen ließen, da es doch das Erſtemal iſt, daß die Terzetten gehört werden (vor mehreren) — nachher werden Sie ſie jedoch ſpielen können — ich ſtelle es Ihnen aber frey, wie Sie es hierin halten wollen, finden Sie Schwierigkeiten hierbei wovon vielleicht die auch dabei ſeyn konnte, daß Kraft und S. nicht gut harmoniren, ſo mag nur immerhin der H. v. Z. jedoch nicht als Muſikgraf — ſondern als tüchtiger Muſiker ſich dabei auszeichnen.

Ihr Freund

Beethoven."

(16. April 1809.) „Wenn ich nicht komme, lieber Z., welches leicht geſchehen kann, bitten Sie die Baronin Ertmann, daß Sie Ihnen die Klavierſtimme von dem Terzett da läßt, und haben Sie hernach die Gefälligkeit mir ſolche mit den übrigen Stimmen noch heute zu ſchicken.

in Eil

Bthvn."

(25. April 1809.) „Ich ſpiele gern — recht gern — hier die Violonſchell-Stimme — fühlen Sie ſich dazu — ſo ſpielen Sie, ſonſt laſſen Sie die alte Kraft ſpielen — wegen der Wohnung mündlich — wenn wir uns ſehen.

Ihr Freund

Beethoven."

(Ohne Datum.) „Kraft hat ſich zufälliger weiſe angebothen heute mit zu ſpielen, es wäre unſchicklich geweſen dieſes nicht anzunehmen, und ſelbſt läugne [ich] es nicht, ſo wie Sie es gewiß ebenfalls, daß ſein Spiel uns alle doch am meiſten Vergnügen macht — bitten Sie Michalcovitſch, daß er zu ihnen dieſen Abend komme, indem wir ihn wohl brauchen können, ich werde ihn gegen halb 7 Uhr abholen, ſo wie auch Sie, wenn es Sie freut mitzugehen — um Ihre Pulte und Bratſche bitte ich Sie auch.

Ihr

Bthvn."

Auf der Rückſeite dieſes Briefes ſteht mit Rothſtift: „Verſichern Sie ſich des Mialcoviz auf allen Fall, wir brauchen ihn, ich bitte Sie auch zu kommen, ich werde Sie abholen."

Otto Jahn's Sammlung enthält noch eine Abſchrift eines Briefes, der ein hübſches Beiſpiel jener Beethoven eigenthümlichen Neigung zu drolligen Scherzen gibt. Derſelbe iſt ohne Datum und wird lediglich vermuthungsweiſe hier eingefügt.

(An Zmeskall.) „Geliebteſter Conte di Muſica! Wohl bekomme Euch der Schlaf, und auf heut wünſchen wir euch einen guten Appetit und eine gute Verdauung. Das iſt alles was dem Menſchen zum Leben nöthig iſt, und doch müſſen wir das alles ſo theuer bezahlen, ja liebſter Conte, vertrauter amico, die Zeiten ſind ſchlecht, unſere Schatzkammer ausgeleert, die Einkünfte gehen ſchlecht ein, und wir, euer gnädigſter Herr ſind gezwungen uns herabzulaſſen, und Euch zu bitten um ein Darlehn von 5 Gldn, welches wir euch binnen einigen Tägen wieder zufließen werden laſſen — In Anſehung der Inſtrumente tragen wir Euch die ſtrengſte Unterſuchung auf, indem wir bey allenfallſigem Betrug geſonnen ſind, den Verbrecher hart zu züchtigen. —

Lebt wohl, geliebteſter amico und conte di Muſica

euer wohlaffectionirter

Beethoven

gegeben in unſerem Componir-Cabinet."

Im März 1809 ſchrieb Beethoven einen Brief an ſeinen Bruder Johann, „abzugeben in der Apotheke zur goldenen Krone" in Linz, und ſchloß denſelben in ein Couvert, auf deſſen innere Seite er ſchrieb:

„Lieber Bruder — der Brief liegt ſchon lange bereit für Dich — Gott gebe nur dem andern Herrn Bruder einmal ſtatt ſeiner Gefühlloſigkeit — Gefühl — ich leide unendlich durch ihn, mit meinem ſchlechten Gehör brauche ich doch immer Jemanden, und wem ſoll ich mich vertrauen?

Wien am 28ten März 1809." [1]

Der Bruch zwiſchen Beethoven und ſeinem Bruder Carl war nunmehr in geſchäftlichen Angelegenheiten vollſtändig; und der Meiſter bedurfte daher eines Genoſſen, der für ihn manche kleine Beſorgungen übernehmen konnte, welche er ſchicklicher Weiſe von Zmeskall, Gleichenſtein oder Röckel nicht fordern konnte, ſelbſt wenn ſie die Zeit und den Willen dazu gehabt hätten. In Folge deſſen bildete ſich gerade um dieſe Zeit eine Verbindung mit einem gewiſſen Franz Oliva, einem Schreiber im Dienſte von Offenheimer und Herz am Bauernmarkt Nr. 620. Es ruht ein eigenthümliches Dunkel auf den perſönlichen Verhältniſſen dieſes Mannes und der Natur ſeiner Beziehungen zu Beethoven, ein Dunkel, welches zu beſeitigen auch den unermüdlichen Forſchungen Ferdinand Luib's nicht gelungen iſt. Was feſtſteht, iſt Folgendes. Die Beziehungen zwiſchen Beethoven und Oliva waren in hohem Grade eng bis zum Frühling 1812; ſpäter nicht mehr ganz ſo; doch wurden ſie nie völlig abgebrochen bis zu Oliva's im Jahre 1820 erfolgter Abreiſe nach St. Petersburg, wo er es in ſeinem Intereſſe fand, ſich als Sprachlehrer niederzulaſſen. Nach Ablauf der erforderlichen Friſt veröffentlichte die Wiener Zeitung folgende öffentliche Aufforderung an ihn:

„Franz Oliva."

„Franz Oliva, geweſener Buchhalter bei dem hieſigen Großhändler Joſeph Biedermann, welcher im December 1820 einen mit dem letztern gemeinſchaftlichen Reiſepaß nach Rußland von der Regierung erhalten hat, und nach erloſchener Paßzeit nicht zurückgekehrt iſt, wird hiermit aufgefordert, binnen einem Jahre um ſo gewiſſer zurückzukehren und ſich über ſeine unbefugte Abweſenheit bei der betreffenden Obrigkeit zu rechtfertigen, als außerdem gegen denſelben nach dem 27. §. des Auswanderungs-Patentes vom Jahre 1784 vorgegangen werden muß.

---

[1] Mitgetheilt dem Verf. durch Prof. F. W. Jähns, Kgl. Muſikdirector in Berlin.

Von der K. K. Oeſt. Landesregierung.

Wien am 8. May 1822.

Anton Freiherr v. Erben
K. K. Ni.-Oeſt. Regierungs-Secretär."

Oliva beantwortete dieſe Aufforderung ſehr praktiſch; er verheirathete ſich und gründete in Petersburg ein Hausweſen. Es wurde ihm eine Tochter geboren, welche im Jahre 1854 aus Baltacia an Otto Jahn, der ſie über das Verhältniß ihres Vaters zu Beethoven befragt hatte, Folgendes ſchrieb:

„Je regrette beaucoup de ne pouvoir Vous donner les renseignements que Vous desirez avoir sur la correspondence de feu mon cher père avec le grand genie son ami Mr. Louis van Beethoven. Un incendie et le coléra en 1848, duquel mon pauvre père a été victime ont fait disparaître les moindres détails de cette intéressante correspondence, vu que moi et ma feue mère étaient tellement frappées du malheur d'avoir si subitement perdu le père de famille, que nous abandonnâmes tout au gens qui par leur négligence habituelle ont fait disparaître ce qui restait encore des lettres de Beethoven à mon père." Die Schreiberin bedauert ſodann, nicht Gelegenheit zu mündlichem Geſpräche zu haben, um eine Menge von intereſſanten Details aus dem Umgange ihres Vaters mit Beethoven erzählen zu können, deren ſie ſich genau erinnere. Dieſer Umgang habe gedauert von 1814 bis 1821. „C'est bien dommage Monsieur que je ne puis Vous faire part de toutes ces puérilités si interessantes pour quelqu'un qui s'est chargé d'écrire la biographie d'un si grand homme. Vous concevez bien que cela prendra trop de temps, si je voudrais Vous les écrire, et perdrait aussi d'attraits de vérité..... Veuillez recevoir Monsieur l'assurance du profond regret de ne pouvoir Vous être utile.

Baltacia le 26 d'Aout
1854.

tout devouée
Betty de Oliva."

Schon früher haben wir die Ankunft **Reichardt's** in Wien erwähnt und aus ſeinem Buche: „Vertraute Briefe, geſchrieben auf einer Reiſe nach Wien und den Oeſterreichiſchen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809 von — — —“ einzelne Stellen angeführt. Reichardt gehörte damals zu den großen muſikaliſchen Namen; ſowohl als Componiſt wie als Schriftſteller über die Kunſt ſtand er in der vorderſten Reihe. Sein perſönlicher Charakter war unbefleckt, ſeine geiſtigen Fähigkeiten bedeutend und auf anderen Gebieten, ebenſo wie in der Muſik, in hohem Grade ausgebildet; auch war ſeine Entlaſſung aus der Stellung eines Königlichen Kapellmeiſters bei Friedrich Wilhelm II. nicht aus Gründen geſchehen, welche ſeinen Ruf nach außen hatten gefährden können. So waren ihm alle, ſelbſt die höchſten muſikaliſchen Kreiſe von Wien geöffnet. Vieles hatte er in den vorhergehenden 12 Jahren erlebt, was ihm durch den Contraſt die Aufmerkſamkeiten, die ihm jetzt erwieſen wurden, doppelt erfreulich machte: jede Seite ſeines Buches iſt voll von dieſer Genugthuung. Jede Sache ſtellt er in roſigem Lichte dar; ſich ſelbſt aber ſtellt er dabei immer in den Mittelpunkt. Er „ſpricht ſich aus über alles, was ihm irgend vor- oder auch bey dem Vorkommenden nur in Erinnerung kam, und ſpricht als Mann von Kopf, von mannigfaltigen Kenntniſſen, von viel Welt, ſpricht mit großer Gewandtheit und noch größerer Lebhaftigkeit; die Unbequemlichkeit des eigenen Denkens muthet er ſeinen Leſern nirgends zu; die Menge der kleinen Schilderungen, Anecdoten, Bemerkungen über berühmte oder doch vornehme Perſonen, und vielerley andere Dinge — bringt ebenmäßig die Breite in die Länge, und die, wiewohl ſeltenen ausführlichen Betrachtungen, namentlich auch über Muſik, enthalten ſoviel treffendes, daß die große leſende Welt über dem allen, und (nochmals ſei's erwähnt) über der Lebhaftigkeit, die von einem Orte, von einem Schmauße, Concerte, Schauſpiel zum andern, fort, immer fort treibt, die großen Schwächen — z. B. die gänzliche Unbedeutendheit in ſo vielem, was berichtet wird, die immer hervor ſich drängende, allzuliebe Ichheit, die Fehlerhaftigkeit des Styls ꝛc. gern vergeben, oder auch nicht einmal bemerken wird.“ [1]

Nur eine übermäßige Selbſtſchätzung, nur eine beinahe grenzenloſe Eitelkeit konnte dieſe „vertrauten Briefe“ ohne eine gründlichere Durchſicht und ohne Weglaſſungen dem Drucke übergeben; doch iſt dies für unſere jetzige Generation ohne Bedeutung. Wir ſind Reichardt zu großem Danke verpflichtet für das lebendigſte und vollſtändigſte Bild von dem muſikaliſchen Leben Wiens in jener Periode, welches wir beſitzen, und insbeſondere für ſeine Mittheilungen über Beethoven, deren Zeitpunkt (Winter 1808—9) ihren Werth verdoppelt. Auf dieſe müſſen ſich unſere Auszüge natürlich beſchränken. Der Eindruck, von welchem Reichardt in dem erſten derſelben ſpricht, daß es ihm nämlich große Schwierigkeiten bereitet habe, Beethoven „endlich“ gefunden zu haben, iſt freilich ein ſeltſamer und völlig unrichtiger; dieſe Schwierigkeit beſtand lediglich darin, daß er in vier oder höchſtens fünf Tagen nach ſeiner Ankunft in Wien zufällig keinem begegnete, der ihm ſagen konnte, daß des Meiſters neue Wohnung bei der Gräfin Erdödy ſei.

---

[1] Allg. muſik. Zeitung, 18. Jan. 1810.

Die Daten an der Spitze der Auszüge ſind die der Briefe, aus welchen ſie genommen ſind.

(30. Nov. 1808.) „Auch den braven Beethoven hab' ich endlich ausgefragt und beſucht. Man kümmert ſich hier ſo wenig um ihn, daß mir niemand ſeine Wohnung zu ſagen wußte, und es mir wirklich viel Mühe koſtete, ihn auszufragen. Endlich fand ich ihn in einer großen, wüſten, einſamen Wohnung. Er ſah anfänglich ſo finſter aus, wie ſeine Wohnung, erheiterte ſich aber bald, ſchien eben ſoviel Freude zu haben, mich wieder zu ſehen, als ich an ihm herzliche Freude hatte; äußerte ſich auch über Manches, was mir zu wiſſen nöthig war, ſehr bieder und herzig. Es iſt eine kräftige Natur, dem Aeußern nach cyklopenartig, aber doch recht innig, herzig und gut. Er wohnt und lebt viel bei einer Ungariſchen Gräfin Erdödy, die den vorderen Theil des großen Hauſes bewohnt, hat ſich aber von dem Fürſten Lichnowsky, der den obern Theil des Hauſes bewohnt, und bei dem er ſich einige Jahre ganz aufhielt, gänzlich getrennt. Ich wollte dieſen auch beſuchen, der auch mir ein alter Bekannter iſt, und ſeine Gemahlin, eine Tochter der vortrefflichen Gräfin von Thun, der ich den größten Theil der Annehmlichkeiten meines erſten Wiener Aufenthaltes verdanke; fand aber beide nicht, erfuhr auch bald, daß die Fürſtin ſehr eingezogen lebe.“

(5. Decbr.) „Zu einem andern recht angenehmen Diner ward ich durch ein ſehr freundliches herzliches Billet von Beethoven, der mich perſönlich verfehlt hatte, zu ſeiner Hausdame, der Gräfin Erdödy, einer Ungariſchen Dame, eingeladen. Faſt hätte mir da zu große Rührung die Freude verdorben. Denkt Euch eine ſehr hübſche, kleine, feine fünf

und zwanzigjährige[1]) Frau, die im fünfzehnten Jahre verheirathet wurde, gleich vom erſten Wochenbett ein unheilbares Uebel behielt, ſeit den zehn Jahren nicht zwei, drei Monate außer dem Bette hat ſein können, dabei doch drei geſunde liebe Kinder geboren hat, die wie die Kletten an ihr hängen; der allein der Genuß der Muſik blieb, die ſelbſt Beethovenſche Sachen recht brav ſpielt, und mit noch immer dick geſchwollenen Füßen von einem Fortepiano zum andern hinkt, dabei doch ſo heiter, ſo freundlich und gut — das Alles machte mich oft ſo wehmüthig während des übrigens recht frohen Mahles unter ſechs, acht guten muſikaliſchen Seelen. Und nun bringen wir den humoriſtiſchen Beethoven noch ans Fortepiano, und er fantaſirt uns wohl eine Stunde lang aus der innerſten Tiefe ſeines Kunſtgefühls, in den höchſten Höhen und tiefſten Tiefen der himmliſchen Kunſt, mit Meiſterkraft oder Gewandtheit herum, daß mir wohl zehnmal die heißeſten Thränen entquollen, und ich zuletzt gar keine Worte finden konnte, ihm mein innigſtes Entzücken auszudrücken. Wie ein innig bewegtes glückliches Kind hab' ich an ſeinem Halſe gehangen, und mich wieder wie ein Kind darüber gefreut, daß ihn und alle die enthuſiaſtiſchen Seelen, auch meine Götheſchen Lieder glücklich zu machen ſchienen."

(10. Decbr.) „Einige Tage ſpäter hatte mir Beethoven die Freude gemacht, daſſelbe angenehme Quartett[2]) zur Gräfin von Erdödy einzuladen, um mir etwas Neues von ſeiner Arbeit hören zu laſſen. Er ſpielte ſelbſt ein ganz neues Trio für Fortepiano, Violin und Violoncell von großer Kraft und Originalität, überaus brav und reſolut.

Auch trug das Quatuor einige der ältern ſehr ſchweren Bethovſchen Quartette ſehr gut vor. Herr Schuppanzig zeigte eine beſondere Geſchicklichkeit und Fertigkeit im Vortrag der ſchweren Bethovſchen Compoſitionen; in denen oft die Violine in den ſchwerſten Klavierfiguren mit dem Fortepiano wetteifert, wie dieſes wieder im Geſange mit der Violine.

Die liebe kränkliche und doch ſo rührend heitre Gräfin, und eine ihrer Freundinen, auch eine Ungariſche Dame, hatten ſolchen innigen, enthuſiaſtiſchen Genuß an jedem ſchönen kühnen Zuge, an jeder gelungenen feinen Wendung, daß mir ihr Anblick faſt eben ſo wohl that als Bethovens meiſterhafte Arbeit und Execution. Glücklicher Künſtler, der ſolcher Zuhörer gewiß ſein kann! — — — —

---

[1]) Sie zählte neun und zwanzig, da ſie 1779 geboren war.

[2]) Das Schuppanzigh'ſche.

Einem Liebhaberkonzert, das für den Winter angegangen iſt, habe ich hier auch ſchon beigewohnt, das mich ſeiner äußern Einrichtung nach aber faſt getödtet hat, ungeachtet die Geſellſchaft ſehr angenehm war. In drei ziemlich kleinen Zimmern, wie ich ſie hier faſt noch nie geſehen hatte, war eine große Menge Zuhörer aus allen Ständen und eine faſt eben ſo große von Muſikern zuſammengepfropft, daß mir Luft und Gehör verging. Zum Glück verging mir nicht das Geſicht auch; denn es waren zum Theil ſehr hübſche Damen da, von denen einige auch ſehr artig ſangen. Aber ſelbſt ſehr gute Sachen von Bethoven, Romberg, Bär u. a. konnten keine Wirkung thun, da man in dem engen Raum von dem Lerm der Trompeten und Pauken und allen möglichen Blaſeinſtrumenten ganz betäubt ward. Indeß bekam ich doch etwas ſehr Vollkommnes zu hören, das denn auch ganz hieher paßte, und dadurch um ſo wohlthätiger wirkte. Es war ein Neapolitaniſcher Guitarrenſpieler, der ſo vollkommen ſpielte, daß er mir oft die ſchöne alte Zeit des echten Lautenſpiels zurückrief; ich habe nie etwas ſo Vollkommnes auf einem ſo unvollkommnen Inſtrument gehört. Dann ſangen noch zwei Italiener mit ihm, mit angenehmer Tenor- und Baßſtimme, eine kleine franzöſiſche Romanze: la Sentinelle, die vor dem Feinde in heller Nacht auf dem Poſten ſteht und ſeine Wünſche und Betheurungen den Winden an ſein Mädchen giebt, daß er für ſie nur wache, lebe, fechte, ſterbe. Eine allerliebſte, marſchmäßige Melodie hatte der feine Italiener, der auch ein ſehr ſchöner junger Mann, ein wahrer Antinous war, ſehr artig für die Guitarre eingerichtet und mit lebhaften Zwiſchenſpielen bereichert. Das paßte ganz fürs Zimmer und für die Geſellſchaft, die auch davon entzückt war; es aber nicht zu fühlen ſchien, daß der ganze angenehme Eindruck durch Beethovens übermächtige gigantiſche Ouverture zu Collin's Coriolan, wieder zerſtört wurde. Gehirn und Herz wurden mir von den Kraftſchlägen und Riſſen in den engen Zimmern faſt zerſprengt, die ſich Jeder bemühte ſo recht aus Leibeskräften zu verſtärken, da der Componiſt ſelbſt gegenwärtig war. Es freut mich ſehr, den braven Bethoven ſelbſt da und ſehr fetirt da zu ſehen, um ſo mehr, da er die unſelige hypochondriſche Grille im Kopf und Herzen hat, daß ihn hier Alles verfolge und verachte. Sein äußeres ſtörriſches Weſen mag freilich manchen gutmüthigen luſtigen Wiener zurückſcheuchen, und Viele unter denen, die ſein großes Talent und Verdienſt auch anerkennen, mögen wol nicht Humanität und Delikateſſe genug anwenden, um dem zarten, reizbaren und mißtrauiſchen Künſtler die Mittel zur Annehmlichkeit des Lebens ſo anzubringen, daß er ſie gerne empfänge und auch ſeine Künſtlerbefriedigung darin fände. Es jammert mich oft recht herzinnig, wenn ich den grundbraven, trefflichen Mann finſter und leidend erblicke, wiewol ich auch wieder überzeugt bin, daß ſeine beſten originellſten Werke nur in ſolcher eigenſinnigen, tief mißmuthigen Stimmung hervorgebracht werden konnten. Menſchen, die ſich ſeiner Werke zu erfreuen im Stande ſind, ſollten dieſes nie aus den Augen laſſen und ſich an keine ſeiner äußern Sonderbarkeiten und rauhen Ecken ſtoßen. Dann erſt wären ſie ſeine echten wahren Verehrer."

Es iſt zu beachten, daß dieſe Bemerkungen über Beethoven's grillenhaftes und ſtörriſches Weſen vom 10. December datirt ſind. Gerade damals ſtand Beethoven unter dem erſten Eindrucke der Nothwendigkeit, die Frage in ernſtliche Erwägung zu ziehen, ob er alle die Bande, welche ihn ſeit 16 Jahren an Wien feſſelten, zerreißen und in eine kleine und entfernte Provinzialſtadt überſiedeln ſolle, um dort eine Anſtellung zu erhalten, deren Dauer im beſten Falle von dem ununterbrochenen Emporſteigen der verhaßten Bonapartes abhing.

(16. December.) „Am Donnerſtag (den 15.) habe ich das ſchöne Quartett wieder gehört. Es wurden drei Quartetts, eins von Haydn, dann eins von Mozart, und zuletzt eins von Bethoven geſpielt; dies letzte ganz beſonders gut. Es war mir ſehr intereſſant, in dieſer Folge zu beobachten, wie die drei echten Humoriſten das Genre, ſo jeder nach ſeiner individuellen Natur, weiter ausgebildet haben. Haydn erſchuf es aus der reinen hellen Quelle ſeiner lieblichen originellen Natur. An Naivetät und heiterer Laune bleibt er daher auch immer der Einzige. Mozarts kräftigere Natur und reichere Phantaſie griff weiter um ſich, und ſprach in manchem Satz das Höchſte und Tiefſte ſeines innern Weſens; er war auch ſelbſt mehr exekutirender Virtuoſe, und muthete daher den Spielern weit mehr zu; ſetzte auch mehr Werth in künſtlich durchgeführte Arbeit, und baute ſo auf Haydns lieblich phantaſtiſches Gartenhaus ſeinen Pallaſt. Bethoven hatte ſich früh ſchon in dieſen Pallaſt eingewohnt, und ſo blieb ihm nun, um ſeine eigene Natur auch in eignen Formen auszudrücken, der kühne trotzige Thurmbau, auf dem ſo leicht keiner weiter etwas ſetzen ſoll, ohne den Hals zu brechen. Mehrmalen iſt mir dabei Michel Angelo's ſtolzer kecker Gedanke eingefallen, das herrliche Pantheon als Kuppel auf ſeine Peterskirche zu ſetzen. — —

Auch ein Morgenkonzert haben wir wieder gehabt im kleinen Redoutenſaale. Eine Madame Bigot, deren Mann, ein braver gebildeter Berliner, Bibliothekar bei dem Grafen von Ruſomovsky iſt, gab das Konzert, und ſpielte mit großer Virtuoſität das Fortepiano. Fürs große Publikum war die Wahl der Stücke zwar nicht gut getroffen; denn ſie hatten eins der ſchwerſten Konzerte, und die allerſchwerſten bizarrſten Variationen von Bethoven über ein ſonderbares Thema von Acht Takten gewählt. Dem Kenner zeigte ſie aber deſto ſicherer eine recht feſt gegründete Virtuoſität. Ihr Vortrag war überall, auch bei den größten Schwierigkeiten, vollkommen deutlich und rein, und beſonders zeigte ſie eine ſeltene große Fertigkeit und Sicherheit in der linken Hand. Das ganze Konzert beſtand faſt aus lauter Muſik von Bethoven, der ihr Heiliger zu ſein ſcheint. Zum Anfange ward eine ſehr glänzende Symphonie von Bethoven recht brav und kräftig geſpielt, und zum Schluſſe ſeine herkuliſche Ouverture zum Coriolan, die ſich hier im großen Saale beſſer ausnahm, als letzt im engen Zimmer. Mir kam dabei die Bemerkung, daß Bethoven ſich ſelbſt noch beſſer darin dargeſtellt, als ſeinen Helden. Die ſchöne Böhmin ſang doch auch wieder eine Arie mit ihrer ſchönen hellen Stimme, und ein Duett mit Hrn. Radichi, worin dieſer ganz beſonders vortheilhaft und angenehm erſchien."

(25. December.) „Bei einer kleinen nach dem Diner veranſtalteten Nachmittagsmuſik habe ich bei dem Fürſten Lobkowitz — bei dem faſt jede Stunde des Tages ihre muſikaliſche Anwendung hat — einen ſehr braven jungen Künſtler, Herrn Rieß, kennen gelernt. Er iſt ein Schüler, und wie man ſagt, der beſte Schüler von Bethoven, und ſpielt ſehr brav und auch ſehr zart das Fortepiano. Auch zur Kompoſition hat er ein entſchiedenes Talent; er ließ uns einige ſeiner Trios für Fortepiano und Violin hören, die von Erfindung und Fleiß zeugen. Auch in dem letzten Quartett bei Schupanzig hört' ich ein ſchönes ideenreiches Quintett von ſeiner Arbeit. Er ſcheint auch ein angenehmer gebildeter Mann zu ſein, dem ein zweijähriger Aufenthalt in Paris in jeder Rückſicht wohlgethan haben mag."

(31. December.) „Einen zwiefachen muſikaliſchen Abend habe ich wieder gehabt. Erſt ein Quartett bei der Gräfin Erdödy. Bethoven ſpielte ganz meiſterhaft, ganz begeiſtert, neue Trios, die er kürzlich gemacht, worin ein ſo himmliſcher kantabler Satz (im Dreivierteltakt und in As dur) vorkam, wie ich von ihm noch nie gehört, und der

das Lieblichſte, Graziöſeſte iſt, das ich je gehört; er hebt und ſchmilzt mir die Seele, ſo oft ich daran denke. Er wird die Trios nächſtens in Leipzig ſtechen laſſen.“

(15. Januar 1809.) „Dem Nachmittage folgte auch noch ein recht großmuſikaliſcher Abend bei der Gräfin Erdödy, wo Bethoven wieder neue herrliche Sachen ſpielte und wundervoll phantaſirte, und die Damen auch meinen Göthe und Petrarca hören wollten. Dieſe petrarchiſchen Canzonetten und Sonetten finden hier mehr als irgendwo das rechte Gehör, und ich habe ſie ſeit ihrer Entſtehung nicht ſo oft geſungen, als ich ſie hier ſchon ſingen mußte. Doch erfüllt es mich jederzeit mit tiefer Wehmuth, wenn ich an die edle hohe Seele dabei gedenke, die mich zuerſt dazu begeiſterte.“

(6. März.) „(3. März) Freitag Abend hatten wir dann eine große vollſtändige Konzertaufführung meiner Bradamante im Konzertſaal des Fürſten, der auch die Erzherzöge, der größte Adel und die feinſten Kenner und Dilettanten Wiens aus allen Ständen, ſammt allen hieſigen Kapellmeiſtern, beiwohnten. Ich hatte das Vergnügen da Salieri, Bethoven, Weigl, Clementi, Kozeluch, Girowez, Umlauf, Ries und faſt Alles, was ſonſt noch von Kapellmeiſtern und Komponiſten hier iſt und ſich eben hier aufhält, zu Zuhörern zu haben. Theilnehmende Freunde haben beobachtet, daß dieſer wichtige Areopag nicht nur dem Komponiſten ſeinen ausgezeichneten Beifall bewieſen haben, ſondern die ganze Geſellſchaft ſchien mit dem Werke, wie der Dichter, ſehr zufrieden zu ſein, und äußerte ihren enthuſiaſtiſchen Beifall bei jeder effektthuenden, oder ihnen gefälligen Rolle auf eine ſehr erfreuliche Weiſe.“

(27. März.) „Daß Bethoven den Ruf des Weſtfäliſchen Hofes nicht angenommen, und daß ihm hier der Erzherzog Rudolph, Fürſt Lobkowitz und Fürſt Kinsky, eine jährliche Penſion von viertauſend Gulden auf die edelſte ſchmeichelhafteſte Weiſe angetragen und zugeſichert haben, bloß um ihn hier zu behalten, habe ich Dir wol noch nicht gemeldet. Sobald der Erzherzog in den Beſitz ſeines Bisthums tritt, wird er den großen Künſtler ganz als Kapellmeiſter an ſich attachiren. Man hat nun den braven jungen Künſtler Ries, Bethovens Schüler, an deſſen Statt nach Caſſel vorgeſchlagen und empfohlen.“ —

„Sieben und dreißigſter Brief“ (ohne Datum).

„Freilich hab' ich in Geſellſchaften und großen Zirkeln lange nicht ſo häufig Gelehrte und Künſtler gefunden, als in Berlin. Die eigentlichen, bei der Univerſität und andern großen Anſtalten angeſtellten Gelehrten, ſcheinen hier mehr ihren Geſchäften und ihrem eigenen Kreiſe zu leben. Sie ſelbſt und die ihnen anvertrauten Anſtalten, werden ſich vermuthlich ſehr wohl dabei befinden. Selbſt Männer, wie Birkenſtock, Hormeier, Fetzer, Stoll u. a. m. hab' ich mir aufſuchen müſſen. Aber ich habe doch auch Frank, Sonnenfels, Collin, Schlegel, Hammer, Füger, Bethoven u. a. m. in Geſellſchaften angetroffen. Jene Männer ſind auch durch ihre bürgerlichen Aemter ſehr beſchäftigt, und waren es in jetziger unruhiger Zeit wol noch mehr, als gewöhnlich."

Ueber einen der hier genannten Männer müſſen wir noch einige Worte beifügen.

Joſeph Ludwig Stoll, welchen Reichardt zu den erſten literariſchen Perſönlichkeiten des damaligen Wien rechnet, hatte das Mißgeſchick gehabt, ſeinen Vater, den berühmten Arzt, zu einer Zeit zu verlieren, als er noch zu jung war, um von dem großen Vermögen, welches er ererbt hatte, einen weiſen Gebrauch zu machen. Freilich war das, was während einiger Reiſejahre, während längeren Aufenthalts in Jena und an anderen norddeutſchen Bildungsſtätten, und im geſellſchaftlichen Verkehr mit Männern wie Schiller nothwendiger Weiſe verbraucht worden war, zum Zwecke geiſtiger Ausbildung weiſe und ehrenvoll verwendet worden. Er ging jedoch über dieſe Grenze hinaus; er vergeudete ſein Vermögen, und kehrte im Jahre 1807 als „ein hübſcher ſchlanker Mann, blond und blaß" ohne alle Mittel nach Wien zurück. Da er kein beſtimmtes Fach ſtudirt hatte, ſuchte er ſich die Mittel zu ſeiner Exiſtenz durch Ausübung ſeines poetiſchen und kritiſchen Talents zu verſchaffen; durch die Directoren der Theater erhielt er eine Anſtellung und verband ſich unter ihren Auſpicien mit Seckendorf zur Herausgabe des „Prometheus, eine Zeitſchrift, der höheren Bildung des Menſchen gewidmet, 2 Bände, Wien 1808".[1]

In jenen Jahren konnte in Wien niemand von ſeiner Feder leben; wir kennen wenigſtens keine Ausnahme von der Regel, daß die namhaften öſterreichiſchen Schriftſteller entweder Männer von Vermögen waren, oder in Staats- oder Privatdienſten eine Stellung einnahmen, die ihnen ein feſtes Einkommen ſicherte. Das Talent Stoll's, wenngleich er ein „Dichter voll Beruf" genannt wird, war doch nicht der Art, um ihn zu befähigen, immer und bei allen Gelegenheiten auf Beſtellung Gedichte und Werke für die Bühne zu liefern; und als unter dem Drucke der Zeit der Prometheus eingehen mußte, war der arme Stoll, um ſeine Lebensbedürfniſſe zu befriedigen, auf die Güte ſeiner Freunde angewieſen. Da ſich ſein Ehrgefühl hiergegen empörte, beſchloß er, ſich um eine Profeſſur in dem neuen Königreiche Weſtphalen zu bemühen, an einem jener Lehrinſtitute, die er in glücklicheren Tagen beſucht hatte. Dieſer Mann von „kindlich heiterm Charakter“, der wohlbekannte Verfaſſer von „gar lieben und luſtigen Sachen voll Witz und froher Laune“, fand an Beethoven einen warmen Freund und Bewunderer, und ſo geſchah es, daß dieſer zu Gunſten des Dichters Folgendes an den Gelehrten ſchrieb:

---

[1] So lautet der Titel in den Katalogen; die Zeitſchrift ſelbſt haben wir nicht geſehen.

(An Hammer-Burgſtall.)

„Verzeihen Sie, mein werther H. indem ich Ihnen noch nicht den Brief nach Paris gebracht; eben jetzt überhäuft mit ſo mancherlei, konnte ich das Schreiben dahin nur von einem Tage auf den andern aufſchieben. Morgen unterdeſſen erhalten Sie den Brief, wenn es mir auch nicht möglich ſein ſollte, Sie ſelbſt, was ich mir ſo ſehr wünſchte, beſuchen zu können.

Noch eine andere Gelegenheit möchte ich Ihnen ans Herz legen, vielleicht wäre es möglich, daß Sie für einen armen unglücklichen, nämlich für den Hrn. Stoll, Sohn des berühmten Arztes, wirken könnten. Es iſt wohl bei manchem anderen Menſchen die Rede, wie einer unglücklich geworden durch eigne oder fremde Schuld, das wird jedoch nicht der Fall bei Ihnen und bei mir ſein; genug, der Stoll iſt unglücklich, ſieht ſein einziges Heil in einer Reiſe nach Paris, weil er voriges Jahr wichtige Bekanntſchaften gemacht hat, die ihn dazu führen werden, von dort aus eine Profeſſur in Weſtphalen zu erhalten: Stoll hat deswegen mit einem Hrn. v. Neumann der bei der Staatskanzlei iſt, geſprochen, um mit einem Courier nach Paris fortzukommen, aber der Courier wollte ihn nicht anders, als für eine Summe von 25 Louisd'or mitnehmen. Nun frage ich Sie, mein Lieber, ob Sie nicht mit dieſem Hrn. v. Neumann reden wollten, daß dieſer es möglich mache, daß ein ſolcher Courier den Stoll unentgeltlich oder doch nur für eine ganz geringe Summe mitnehme. Indem ich Sie von dieſer Sache unterrichte, bin ich überzeugt, daß Sie gern, wenn Sie ſonſt nichts hindert, ſich für den armen Stoll verwenden werden.

Ich gehe heute wieder aufs Land, doch hoffe ich, bald ſo glücklich zu ſein, einmal eine Stunde in Ihrer Geſellſchaft zubringen zu können. Bis dahin empfehle ich mich Ihnen und wünſche, daß Sie ſich überzeugt halten von der Achtung

Ihres ergebenſten Dieners
Ludwig van Beethoven.“

In dieſem Falle kam nun der Berg zu Mahomet; Napoleon kam nach Wien, und unter dem Eindrucke, daß das Geſuch um ein Gnadengehalt zu Ehren des Vaters Stoll erfolge, gewährte er dem Sohne jährlich 500 Franken, welche dieſer, ſo viel wir wiſſen, bis zu ſeinem 1815 erfolgenden Tode bezog.[1]

Den armen Seckendorf aber hatten die Franzoſen am 3. Mai 1809 an der Traunbrücke bei Ebersberg getödtet.

Vor uns liegt ein dicker Band „aus der Bibliothek des Dichters Friedr. Kind“, betitelt: „Prometheus. Eine Sammlung deutſcher Original-Aufſätze berühmter Gelehrter. Herausgegeben von Joſeph Ludwig Stoll. Wien und Trieſt, 1810. Bei Geiſtinger.“ Ob dies eine neue Ausgabe oder eine Fortſetzung des früheren „Prometheus“ war, können wir nach den uns zu Gebote ſtehenden Mitteln nicht entſcheiden. Er beſteht aus 5 Nummern, die erſte beginnt mit „Pandora's Wiederkunft, ein Feſtſpiel von Göthe“; die dritte enthält: „Sehnſucht von Göthe, componirt von L. v. Beethoven“, welches unmittelbar auf das Gedicht Collin's auf das Feſt[2]) zu Ehren Haydn's folgt.

Schließlich noch ein Wort über die Compoſitionen dieſer Jahre.

Die Meinung, daß wir in den Schönheiten der Oper „Leonore“ vorzugsweiſe den Nachklang einer alten unglücklichen Neigung zu Fräulein von Breuning und einer noch unglücklicheren jüngeren Leidenſchaft für Julia Guicciardi zu erkennen haben, iſt an ihrer Stelle als einer ernſtlichen Widerlegung unwerth bezeichnet worden. Aber wir haben nirgendwo in unſerer Darſtellung behauptet oder auch nur angedeutet, daß der ſittliche und geiſtige Zuſtand des Menſchen in Beethoven nicht ſeinen natürlichen und geſetzmäßigen Einfluß auf ihn als Componiſten üben mußte. Nun prüfe man das Verzeichniß der Compoſitionen am Schluſſe der vorhergehenden Kapitel, und ſage, ob wohl ein anderer wie ein ſtarker, geſunder, elaſtiſcher Geiſt dieſelben habe hervorbringen können. Um nur die größten einzeln anzuführen, ſo entſtand in den letzten Monaten von 1806, nach dem Beſuche bei Brunswick, die ruhige und heitere 4. Symphonie, in der Form vielleicht die vollendetſte von allen, und das herrliche Violinconcert; 1807 die C dur-Meſſe und die C moll-Symphonie [1]); 1808 die Paſtoral-Symphonie und die Chorphantaſie; und 1809 der Entwurf und zum Theil die Ausführung der 7., vielleicht auch der 8. Symphonie und der herrlichen Egmontmuſik.

---

[1]) Die beſte Nachricht über die Schwäche und das Sinken Stoll's findet ſich in Varnhagen's „Denkwürdigkeiten“.

[2]) Erwähnt im Anhang III.

Sind das etwa Erzeugniſſe eines melancholiſchen und düſteren Temperaments, oder eines verſchmähten und ſchwermüthigen Liebhabers, welcher ſeufzt gleich glühenden und ſchmelzenden Sonetten auf die Augenbrauen ſeiner Herrin? —

Hippel's Landpfarrer (in den „Lebensläufen") ſagt zu ſeinem Sohn Alexander: „Ein poetiſcher Kopf darf nur vieles durchbildern, von allen nimmt er Zoll. In der ganzen Natur ſchreibt er Schatzung aus. Er befindet ſich in den Wiſſenſchaften auf Reiſen, wo ihn oft was aufhält, worauf der Eingeborne, das Landeskind, der Philoſoph nicht kommt." Und an einer andern Stelle: „Wenn ein Genie allein auf dem Lande geht, bleibt es nicht lange allein, die Natur giebt ihm an die Hand. Sie faßt es an, und es verſteht die Blume, wenn ſie ſich neigt, und den liebevollen Hopfen, der ſich hinaufranket. Es bewundert den Regenbogen, das Ordensband, das Gott der Erde als ein Gnadenzeichen umhing. Da ſehen dann Genies einen gewiſſen Zuſammenhang zwiſchen Gott und dem Menſchen, und ſind Seher, von Gott angehaucht. Dies iſt unendlich mehr, als ein Autodidaktos, ein Selbſtgelehrter. Dieſer lernt aus Büchern, ein Seher lernt von Gott und aus ſeiner für ihn aufgeſchlagenen Welt."

Aber jener „poetiſche Kopf", jenes „Genie" Beethoven war während der 15 Jahre ſeit Wegeler's vergeblichem Verſuche, ihn zum Hören von Vorleſungen über Kant zu bewegen, in einem bemerkenswerthen Grade ebenfalls ein „Autodidaktos" geworden; er hatte vieles geleſen und ſtudirt, und hatte ſich von den verbreitetſten literariſchen Erſcheinungen der Zeit eine Kenntniß verſchafft, welche jene ſchöne Stelle in dem Brief an Breitkopf und Härtel rechtfertigt: „Es giebt keine Abhandlung, die ſobald zu gelehrt für mich wäre, ohne auch im mindeſten Anſpruch auf eigentliche Gelehrſamkeit zu machen, habe ich mich doch beſtrebt von Kindheit an den Sinn der Beſſern und Weiſen des Zeitalters zu faſſen.“

---

[1]) Man hat dieſelbe die tragiſche Symphonie genannt; ſicherlich eine neue Gattung der Tragödie, deren letzter Act der hinreißendſte und erhabenſte Ausdruck freudigen Triumphes, oder wenn man lieber will, triumphirender Freude iſt, welcher in der Inſtrumentalmuſik exiſtirt.

Ueberraſchend iſt in dieſer Hinſicht das Intereſſe, welches Beethoven in dieſem und den folgenden Jahren an den orientaliſchen Unterſuchungen von Hammer und ſeinen Genoſſen nimmt. Seine Briefe und Auszüge beweiſen eine ſehr ausgedehnte Kenntniß ihrer Ueberſetzungen, ſowohl der veröffentlichten als der handſchriftlichen; und überdies war dieſe fremde Litteratur vielleicht noch anziehender für ihn wegen ihrer religiöſen Beziehungen, wie wegen ihres Charakters als Erzeugniſſe der lyriſchen und dramatiſchen Poeſie. In dieſen, größtentheils allerdings aus Büchern gemachten Auszügen, und in dem Unterſtreichen von Lieblingsſtellen in denſelben offenbart Beethoven ein ſcharfes Verſtändniß und einen feinen Geſchmack für das Hohe und Erhabene, weit über den Bereich irgend einer gewöhnlichen und ungebildeten Anſchauung hinaus. „Das moraliſche Geſetz in uns und der geſtirnte Himmel über uns. Kant!!!“ iſt eine jener kurzen Notizen von ſeiner Hand, welche zuweilen den langweiligen und undankbaren Verſuch, die Converſationsbücher zu entziffern, erquicken. Folgende Worte, die wir hier nach ſeiner eigenen Handſchrift geben, enthalten vielleicht das Schönſte unter dieſen Abſchriften „aus der indiſchen Literatur“: „Gott iſt immateriell; da er unſichtbar iſt, ſo kann er keine Geſtalt haben. Aber aus dem, was wir von ſeinen Werken gewahr werden, können wir ſchließen, daß er ewig, allmächtig, allwiſſend und allgegenwärtig iſt. Was frei von aller Luſt und Begier, das iſt der Mächtige. Er allein — kein größerer iſt als er.“

„Brahma: ſein Geiſt iſt verſchlungen in ſich ſelbſt. Er der Mächtige iſt in jedem Theile des Raumes gegenwärtig — ſeine Allwiſſenheit iſt von eigener Eingebung und ſein Begriff begreift jeden andern. Von allen viel begreifenden Eigenſchaften iſt die Allwiſſenheit die größte — Für ſie gibt es keine dreifache Art des Seins — Sie iſt von allen unabhängig. — O Gott, du biſt das wahre ewig ſeelige unwandelbare Licht aller Zeiten und Räume. Deine Weisheit erkennt tauſend und mehr als tauſend Geſetze und doch handelſt du allezeit frei und zu deiner Ehre. Du warſt vor allem was wir verehren. Dir ſei Lob und Anbetung. Du allein biſt der wahrhaft Seelige (Bhagavan): du das Weſen aller Geſetze, das Bild aller Weisheit, der ganzen Welt gegenwärtig, trägſt du alle Dinge. Sonne, Aether. Brahma (dieſe Worte ſind durchſtrichen).

Hymne.[1]

Geiſt der Geiſter, der, durch jeden Raum
Und durch die endloſe Zeit verbreitend
Ueber alle Schranken des emporkämpfenden Gedankens erhaben
Dem Aufruhr befahlſt zur ſchönen Ordnung zu werden
Ehe Himmel (Welten) waren warſt du.
Ehe Sphären unter und über uns rollten,
Ehe die Erde im himmliſchen Aether ſchwamm
Warſt du allein, bis durch deine geheime Liebe

Der leitende Gedanke iſt in beiden derſelbe: der Unterſchied der Ausdrucksweiſe nicht viel — wenn überhaupt — größer als der zwiſchen franzöſiſchen und deutſchen Ueberſetzungen aus Shakeſpeare, oder zwiſchen verſchiedenen engliſchen Ueberſetzungen aus Ariſtophanes.

Die Compilatoren des ſogenannten Tagebuches in Fiſchhoff's Mſcr. übergeben einige wichtige Worte dieſer Blätter, fügen aber andrerſeits folgende Zeilen zu dem Hymnus hinzu:

„Durch deine Kraft entzückt, damit er furchtlos ſtreb
Aufwärts in feurigem Schwunge. Denn du
Du weißt allein, du kannſt allein begeiſtern.“

Dann geben ſie zwei oder drei Seiten ſpäter noch Folgendes: „Gebückt im Schatten ewiger Einſamkeit, in undurchdringliches Dunkel des Dickichts, undurchdringlich, unzugänglich, unermeßlich, geſtaltlos ausgebreitet. Ehe Geiſter waren eingehaucht, war nur ſein Geiſt. Wie ſterbliche Augen (um endliches zu vergleichen mit unendlichem) in lichte Spiegel ſchauen.“

---

[1] Wo ſich das Original dieſer Hymne findet, iſt noch unentſchieden; aber man vergleiche damit folgende Zeilen aus einer von H. Th. Colebrooke's Ueberſetzungen aus dem Sanskrit:

„Nor aught nor Nought existed; yon bright sky
Was not, nor heaven's broad woof outstretched above
What covered all? what sheltered? what concealed?
Was it the water's fathomless abyss?
There was not death, — yet there was nought immortal.
There was no confine between day and night.
The only One breathed breathless by itself.
Other than It there nothing since has been.
Darkness there was and all at first was veiled
In gloom profound, an ocean without light:

. . . .

Then first came love upon it.“

Das, was nicht war, zum werden ſprang
Und dankvoll Lob dir ſang.
Was trieb dich an zu äußern deine Macht,
Güte ohne Gränzen! welch glänzend Licht
Lenkte deine Kraft? Weisheit ohne Maaß!
Was zeigte ſie zuerſt? O! Leite meinen Geiſt;
O! hebe ihn aus dieſer ſchweren Tiefe.“

Den Genuß, welchen Beethoven aus der Perſiſchen Litteratur ſchöpfte, wie ſie ihm in den Ueberſetzungen und Abhandlungen von Herder und v. Hammer enthüllt wurde, wird der Leſer nunmehr leicht begreifen; nicht minder das Vergnügen, mit welchem er jene Sammlung ausgewählter Nachahmungen Perſiſcher Poeſie mit ihrer langen Reihe damals noch neuer Schilderungen von Sitten, Gewohnheiten, von Schriften und Schriftſtellern aus Perſien durchlas, welche einige Jahre ſpäter Göthe unter dem Titel „Weſtöſtlicher Divan“ 1819 veröffentlichte. Sogar jener lange Aufſatz „Iſrael in der Wüſte“, der offenbar in ſehr unpaſſender Weiſe in das Werk aufgenommen iſt, in welchem der Charakter des Moſes in einer ſo gehäſſigen Weiſe behandelt iſt, welcher die 40 Wanderjahre der Juden auf weniger wie zwei zurückführt, und den Tod Moſis Joſua und Caleb zur Laſt legt, „um die ſeit einigen Jahren ertragene Regentſchaft eines beſchränkten Mannes zu endigen“ — behandelte einen Gegenſtand, für welchen Beethoven bereits ein neugieriges Intereſſe hegte. Das geht aus einer ſeiner Abſchriften hervor, deren Inhalt er, wie Schindler verſichert, „für den Inbegriff der höchſten und reinſten Religion hielt“. Dieſe Abſchrift hat folgenden Urſprung. Der hebräiſche Chroniſt beſchreibt den großen Geſetzgeber ſeines Volkes als „erfahren in aller Weisheit der Egypter“. Dies führte Schiller in ſeinem Aufſatze „die Sendung Moſes“ zu einer Erörterung über Natur und Charakter dieſer Weisheit, in deren Verlaufe er folgende Bemerkung macht: „die Epopten erkannten eine einzige höchſte Urſache aller Dinge, eine Urkraft der Natur, das Weſen aller Weſen, welches einerlei war mit dem Demiurgos der griechiſchen Weiſen. Nichts iſt erhabener als die einfache Größe, mit der ſie von dem Weltſchöpfer ſprachen. Um ihn auf eine recht entſcheidende Art auszuzeichnen, gaben ſie ihm gar keinen Namen. Ein Name, ſagten ſie, iſt blos ein Bedürfniß der Unterſcheidung: wer allein iſt, hat keinen Namen nöthig, denn es iſt keiner da, mit dem er verwechſelt werden könnte. Unter einer alten Bildſäule der Iſis las man die Worte: „Ich bin, was da iſt“, und auf einer Pyramide zu Sais fand man die uralte merkwürdige Inſchrift:

„Ich bin alles, was iſt, was war, was ſein wird; kein ſterblicher Menſch hat meinen Schleier aufgehoben". Keiner durfte den Tempel des Serapis betreten, der nicht den Namen Jao oder J-ha-ho — ein Name, der mit dem hebräiſchen Jehovah faſt gleichlautend, auch vermuthlich von dem nämlichen Inhalt iſt — an der Bruſt oder Stirn trug; und kein Name wurde in Aegypten mit mehr Ehrfurcht ausgeſprochen, als dieſer Name Jao. In dem Hymnus, den der Hierophant oder Vorſteher des Heiligthums dem Einzuweihenden vorſang, war dies der erſte Aufſchluß, der über die Natur der Gottheit gegeben wurde. *„Er iſt einzig und von ihm ſelbſt, und dieſem Einzigen ſind alle Dinge ihr Daſein ſchuldig."*

Die hier unterſtrichenen Gedanken „hat Beethoven mit eigener Hand abgeſchrieben und ſie in einem Rahmen unter Glas ſtets vor ſich auf dem Schreibtiſche gehabt".[1]

Dieſe orientaliſchen Studien führten bekanntlich bei manchen Forſchern in den verſchiedenen chriſtlichen Ländern zu Erörterungen über die Entſtehung einzelner chriſtlicher Dogmen und insbeſondere der Dreieinigkeitslehre.[2] Ob jedoch die daraus hervorgegangenen neuen Anſichten von den Gelehrten in Wien angenommen wurden, oder in welcher Ausdehnung dies geſchah, kann aus ihren Schriften nicht mit völliger Sicherheit ermittelt werden. Auch wurde durch ſcharfe Cenſur, durch Proceſſe und Strafen jede öffentliche Beſprechung der von der Staatskirche feſtgehaltenen Grundſätze und jede offene Abweichung von denſelben unterdrückt, mit Ausnahme jener, welche man mit Widerſtreben den Anhängern der beiden andern Religionsparteien zu gewähren ſich verpflichtet geſehen hatte. Daher ſucht man in der Wiener Litteratur jener Tage, ſo weit dieſelbe unſerer Beobachtung zugänglich geweſen, vergebens irgend einen Wink ſelbſt von der Exiſtenz der neuen religiöſen Meinungen und Controverſen, welche dem Studium der orientaliſchen Litteratur ihre Entſtehung verdankten. Allerdings hatte auch bei äußerer Uebereinſtimmung mit einer der feſtgeſetzten Religionen die Freiheit der Meinung bei den gebildeten Klaſſen einen weiten Spielraum; aber dies gewährte keinen Anſtoß, ſo lange ſelbſt Männer von extremen Anſichten ſich den Gebräuchen, die ihnen gelegentlich auferlegt wurden, fügten; und dies thaten ſie ohne Schwanken, unter dem Vorwande, daß dieſe Gebräuche und Ceremonien, an ſich gleichgültige Dinge, für ſie als gute Bürger verbindlich ſeien. Wenn Beethoven zu dieſer Klaſſe gehört haben ſollte, ſo hatte er den beſten Grund, in ſeinem Verkehr mit ſehr jungen Männern wie Schindler die Religion zu erklären für ein „in ſich abgeſchloſſenes Ding, über das man nicht weiter disputiren ſolle“.

---

[1] Schindler Bd. II. S. 162.

[2] Wir nennen hier das 1801 in Berlin in deutſcher Ueberſetzung erſchienene Buch von Volney „Ruinen", ferner Dupuis „l'origine de tous les cultes". In anderer Weiſe Prieſtly, a general history of the Christian Church to the fall of the western empire.

Beethoven ſtand nunmehr in dem Alter, in welchem Männer von denkendem und unabhängigem Sinne ſich über wichtige Gegenſtände, welche ihre Aufmerkſamkeit erregt haben, feſte Anſichten gebildet haben; unter dieſen aber nimmt die Religion für alle Menſchen den hervorragendſten Platz ein. Wenige ändern ihren Glauben nach dem vierzigſten Jahre, und wir haben keinen Grund zu der Annahme, daß Beethoven dies gethan hätte; demnach wird ſich keine paſſendere Stelle finden, als dieſe, um über einen Gegenſtand zu ſprechen, auf welchen uns die vorhergehenden Betrachtungen unmittelbar hinleiten, über Beethoven's religiöſe Anſichten. Ob die Thatſache, daß er früh in den Freimaurerorden eintrat, — er hörte freilich nach dem Verluſte ſeines Gehörs auf, die Loge zu beſuchen — mit unſrer Frage im Zuſammenhange ſteht, darüber müſſen Eingeweihte urtheilen.

Schindler ſagt im Anhange zu ſeiner Biographie (S. 161): „Beethoven war in der katholiſchen Religion erzogen. Daß er wirklich innerlich-religiös war, bezeugt ſein ganzer Lebenswandel und ſind in dem biographiſchen Theil nicht wenig Belege dafür angeführt. Daß er niemals über Religionsgegenſtände, oder über die Dogmen der verſchiedenen chriſtlichen Kirchen geſprochen, um ſeine Anſichten darüber mitzutheilen, war eine der beſonderen Eigenheiten. Mit ziemlicher Gewißheit kann aber geſagt werden, daß ſeine religiöſen Anſchauungen weniger auf dem Kirchenglauben beruhten, als vielmehr im Deismus ihre Quelle gefunden haben. Ohne eine gemachte Theorie vor Augen zu haben, erkannte er doch zu offenbar Gott in der Welt, wie auch die Welt in Gott. Die Theorie hierzu bildete ſich für ihn in der geſammten Natur und ſcheint das mehrfach genannte Buch: Chriſtian Sturms Betrachtungen der Werke Gottes in der Natur, nebſt den aus den philoſophiſchen Syſtemen der griechiſchen Weiſen geſchöpften Belehrungen zumeiſt ſein Wegweiſer auf dieſer Bahn geweſen zu ſein. Es wäre ſchwer, das Gegentheil zu behaupten, wenn man geſehen, wie er ſich den betreffenden Inhalt jener Schriften zu innerem Leben zu Nutze gemacht hat.“

Als ein Argument gegen Schindler und einen Beweis von Beethoven's Rechtgläubigkeit in den Grundſätzen der römiſch-katholiſchen Kirche hat man die glühende Empfindung und die erhabene Andacht, welche in der Missa sollemnis ausgedrückt iſt, hervorgehoben; jedoch bildeten die Worte der Meſſe einfach einen Text, welcher ihm Gelegenheit gab, alle Mittel ſeiner Kunſt zum Ausdrucke ſeiner religiöſen Gefühle zur Anwendung zu bringen. Man ſollte nicht vergeſſen, daß die einzige Meſſe, welche mit der Beethoven'ſchen in D auf eine Stufe geſtellt werden kann, die Compoſition des entſchiedenen Lutheraners J. S. Bach war, und daß das große epiſche Gedicht auf die chriſtliche Dreieinigkeit von dem Arianer John Milton herrührte.

Vielleicht wollte Schindler, daß ſeine Leſer mehr zwiſchen den Zeilen leſen ſollten, als deutlich ausgeſprochen iſt. Vielleicht wollte er ſagen, daß Beethoven nicht an das Dogma der Dreieinigkeit geglaubt habe, und daß die Gottheit ſeines Glaubens ein perſönlicher Gott, ein allgemeiner Vater geweſen ſei, welchen ſeine Menſchenkinder in Zeiten der Verſuchung, der Noth, der Sorge voll Vertrauen um Vergebung, um Hilfe und Troſt anrufen könnten. Wenn dies Schindler's „Deismus“ war, ſo kann der Verfaſſer unbedenklich verſichern, daß alles auf dieſen Gegenſtand Bezügliche, was ihm bekannt geworden iſt, Schindler's Anſicht beſtätigt.

Beethoven hatte die Gewohnheit, in Augenblicken der Verſuchung oder des Leidens kurze Gebete um göttliche Hilfe und Beiſtand niederzuſchreiben, deren viele erhalten ſind; aber weder in dieſen noch in ſeinen Tagebüchern und Unterhaltungen findet ſich irgend eine Andeutung, daß er an die Nothwendigkeit eines Mittlers zwiſchen der menſchlichen Seele und dem göttlichen Vater geglaubt habe. Aber es iſt in denſelben ein noch tieferes religiöſes Gefühl, ein noch glühenderer Geiſt demüthiger Hingebung, ein noch feſteres Vertrauen auf die Güte und die Hilfe Gottes hervorgetreten, als Schindler darin gefunden zu haben ſcheint.

Fünftes Kapitel.

Das Jahr 1810. Abnahme der Productivität. Die Muſik zu Egmont. Die Familie Birkenſtock; Bettina Brentano. Beethoven's Heirathsplan.

Die Gegenſtände, deren Betrachtung uns zuletzt beſchäftigte, haben uns über den Zeitpunkt, an welchem wir ſtehen, weit hinaus, ja bis zu den letzten Lebensjahren Beethoven's geführt. Wir kehren jetzt zu dem Ende des Jahres 1809 zurück, zu dem Meiſter in der ganzen Reife und Fülle ſeiner Schaffenskraft. Die letzten Monate jenes Jahres waren bezeichnet durch einen unermüdeten und thätigen Fleiß; die Skizzenbücher ſind überreich an den ſchönſten Themen, Motiven und ausgeführten Studien zu Orcheſter-, Kammer- und Vocalcompoſitionen; einige wichtige Werke, unter ihnen die 7. Symphonie, waren ſchon weit vorgerückt. Die fürſtlichen Perſonen, deren Freigebigkeit ihn gerade damals wenigſtens für den Augenblick außerhalb des Bereiches pecuniärer Sorgen geſetzt hatte, mochten ſich wohl eine unmittelbare Erfüllung ihres Wunſches vorgeſtellt haben, „daß er die größten Erwartungen übertreffe, wozu man durch die bisher gemachte Erfahrung berechtigt" war. Dieſelben wurden bitter enttäuſcht. Kinsky lebte nicht ſo lange, um irgend ein neues Orcheſterwerk aus dieſer in letzter Zeit ſo fruchtbaren Feder zu hören; Lobkowitz, deſſen Unzufriedenheit uns noch im Gedächtniſſe iſt, hörte deren nur drei; der Erzherzog ſah die folgenden Jahre im Vergleiche mit früheren ohne Ergebniß dahingehen, da in den nächſten 10 Jahren kaum mehr wie früher in 2 Jahren vollendet wurde — das wunderbare Jahr 1814 ausgenommen. Das Ende des Jahres 1809 beſchloß eine Dekade (1800–1809), während welcher, wenn wir die Qualität, die Zahl, die Mannigfaltigkeit, die Ausdehnung und die Originalität in gleicher Weiſe in Betracht ziehen, Beethoven's Werke eine glänzendere Darſtellung geiſtiger Kraft offenbaren, als die von irgend einem andern Componiſten in dem gleichen Zeitraume hervorgebrachten Werke. Mit dem Jahre 1810 hingegen beginnt eine neue, welche, mit der vorhergehenden verglichen, eine erſtaunliche Abnahme in der Productivität des Componiſten zeigt. Der Contraſt wird noch überraſchender durch die Thatſache, daß einige der wichtigſten von den Werken, welche in dieſer zweiten Dekade vollendet wurden, dem Entwurfe und zum Theil auch der Ausführung nach der erſteren angehören.

Schindler's Eintheilung von Beethoven's Leben in drei deutlich abgegrenzte Perioden erſcheint gezwungen, und mehr in der Phantaſie als in den Thatſachen begründet[1]; aber wer ſich auch nur im geringſten Maße mit dem Gegenſtande vertraut macht, bemerkt bald, daß mit dem Manne eine Veränderung vorgegangen war, zu groß und zu plötzlich, um dem gewöhnlichen Einfluſſe der vorrückenden Jahre zugeſchrieben werden zu können. Wann aber war dieſelbe eingetreten? Die plötzliche Unterbrechung ſeines Triumphzuges als Componiſt, die ſoeben erwähnt wurde, ſcheint die Zeit zu beſtimmen. Iſt dies jedoch richtig, ſo folgt naturgemäß, daß beide Erſcheinungen Wirkungen einer und derſelben Urſache waren.

Es gab einen Zeitpunkt in dem Leben Händel's, in welchem die bisher unermüdliche Feder ſeiner Hand entſank und mehrere Monate der Ermüdung folgten, ehe er ſie wieder aufnehmen konnte. Der Mißerfolg ſeiner Opern, ſeine ungünſtige Theater-Speculation, der darauf folgende Bankerott, und als Gipfel ſeiner Noth die theilweiſe Lähmung ſeiner phyſiſchen Kräfte waren die Urſachen jener Erſchlaffung. Wenn die Unterbrechung der regelmäßigen Arbeiten bei Beethoven nicht ſo vollſtändig war, wie in dem Falle von Händel, ſo erſcheint ſie andrerſeits viel auffallender, da ſie länger dauerte und durch keine jener natürlichen und naheliegenden Urſachen herbeigeführt war. Die Thatſache ſteht feſt, und ſie wird, wie wir glauben, ihre ausreichende Erklärung finden, wenn wir zu den Einzelheiten in des Meiſters perſönlichen Erlebniſſen während dieſer Periode kommen. Sollte ſie ſich nicht finden, ſo wäre dies wieder eine von den Fragen, deren Löſung von dem glücklichen Zufalle oder von tieferem Eindringen und ausgedehnterer Kenntniß eines andern Forſchers erwartet werden muß.

Beethoven's Studien wurden damals zum dritten Male von wichtigen Werken, die er unter Händen hatte, durch einen Auftrag der Theaterdirectoren abgelenkt; es war der Auftrag, die Muſik zu Egmont zu componiren. Der anhaltende Fleiß der letzten Monate, von welchem er in ſeinen Briefen ſchreibt, hatte offenbar den Zweck, ſein Pult von einer Maſſe handſchriftlicher Compoſitionen, die er an Breitkopf und Härtel verkauft hatte, zu befreien, ehe er Göthe's Tragödie in Angriff nahm; gleichwie man das Schiffsverdeck vor einer Seeſchlacht zur Action frei macht. Iſt dieſe unſere Annahme richtig, ſo konnte er kaum vor dem neuen Jahre ernſtlich die Bearbeitung des Egmont beginnen. Doch läßt ſich weder der Zeitpunkt, wann er die Arbeit begann, noch wann er ſie vollendete, durch beſtimmte Thatſachen genau feſtſtellen. Die Ouvertüre trägt von des Componiſten eigner Hand das Datum 1810; die erſte Aufführung fand ſtatt am Abende Donnerſtags den 24. Mai. Die Rolle des Clärchen wurde von Antonie Adamberger geſpielt, einer durch Schönheit, Talent und Charaktereigenſchaften gleich ausgezeichneten jungen Schauſpielerin, deren 1817 geſchloſſene Vermählung mit dem ausgezeichneten Archäologen v. Arneth ein ähnlicher Verluſt für die Wiener Bühne war, wie jener, welchen die Londoner Theater erlitten, als die anmuthige und vorzügliche Eliza Anna Linley, das „Mädchen von Bath", die Gattin Sheridan's wurde.

---

[1] Der Verfaſſer meint hier eine Periodiſirung des Lebens in ſeinen äußeren Beziehungen. Hinſichtlich des Styles der Compoſitionen iſt wohl eine Dreitheilung gegenwärtig allgemein angenommen, wobei nur die Grenzbeſtimmung im Einzelnen abweichen mag. Der Ueberſetzer hat ſich in einem Vorworte zu dem Programm des Bonner Beethovenfeſtes von 1871 (Bonn bei Neußer gedr.) ebenfalls zu dieſer Eintheilung der Perioden von Beethoven's Schaffen bekannt. Anm. d. Ueberſ.

Die beiden Lieder, welche Clärchen zu ſingen hat, mußten Fräulein Adamberger natürlich vorübergehend in perſönliche Beziehung zu Beethoven bringen, über welche ſie dem Verfaſſer folgende ſchlichte und anmuthige Erzählung für ſein Werk gegeben hat.

„Wien am 5. Jänner 1867.

. . . .

Da Sie ſich die ſchöne Aufgabe machten, kleine Züge aus dem Leben Beethovens zu ſammeln, um ſie zu einem Lebensbilde des großen Meiſters zu vereinigen, ſo geſchieht es gewiß nicht aus Selbſtſucht, ſondern aus Achtung für den Namen Beethovens, wenn ich mit Zagen daran gehe, Ihnen die Veranlaſſung zu ſchildern, die mich mit ihm zuſammenführte.

Ich war damals ein kindliches heiteres fröhlich junges Ding, das dieſes Mannes Werth nicht zu ſchätzen wußte, und dem er auch gar nicht imponirte, während ich jetzt — mit ſechs und ſiebenzig Jahren, das Glück ihn gekannt zu haben vollkommen fühle. Daher kam es auch, daß ich ihm ohne alle Befangenheit entgegentrat, als meine ſelige Tante, meine Erzieherin und Wohlthäterin, mich auf ihr Zimmer rufen ließ und ihn mir nannte. — Seine Frage: „Können Sie ſingen?" beantwortete ich ohne Verlegenheit mit einem unbefangenen Nein! — Erſtaunt betrachtete mich Beethoven und ſagte lachend: „Nein? — Ich ſoll ja die Lieder zum Egmont für Sie ſetzen.“ — Ich verſetzte ganz einfach, daß ich nur vier Monate geſungen, nach einer Heiſerkeit aber aufgehört, weil man fürchtete, daß bei meinem angeſtrengten Studium des Recitirens mein Organ leiden könnte. Da ſagte er luſtig im ſcherzhaft angenommenen Wiener Dialect: „Nun, das wird was ſauberes werden“, — und von ſeiner Seite wurde es etwas Herrliches.

Wir gingen an das Klavier und meine Muſikalien — alte Erbſtücke von meinem Vater — die ich alle wie ein Papagei ihm nachſang und zu dieſer Stunde auswendig weiß — umſtörend, fand er oben auf das allbekannte Rondo mit Recitation aus Romeo und Julie von Zingarelli. „Das ſingen Sie,“ rief er lachend heraus, daß es ihn ſchüttelte, indem er ſich zweifelnd zum Accompagniren ſetzte. Eben ſo harmlos als ich mit ihm ſchwatzte und lachte, ſang ich meine Arie herunter. Da wurde ſein Auge ſehr wohlwollend, er ſtrich mir mit der Hand über die Stirne und ſagte: „Ja ſo, jetzt weiß ich es“ — kam nach drei Tagen wieder und ſang mir die Lieder einigemal vor. Als ich ſie nach wenigen Tagen inne hatte, ging er von mir, mit den Worten: „So, jetzt iſts recht. So, ſo iſts recht, ſo ſingen Sie, laſſen Sie ſich nichts einreden und machen mir nicht ein Mortant hinein.“ Er ging, ich ſah ihn in meinem Zimmer nie mehr. Nur auf der Probe, als er dirigirte, nickte er mir öfters freundlich wohlwollend zu. Einer der alten Herren meinte, man ſolle die Lieder, welche der Meiſter auf die Begleitung dieſes Effects mit dem Orcheſter geſetzt hatte, in der Scene nur mit einer Guitarre begleiten. Da drehte er äußerſt komiſch den Kopf herüber und ſagte mit einem flammenden Blick: „Der verſtehts!“ . . . .“

Lange Zeit ſpäter ſchrieb eine unbekannte Hand in einem Converſationsbuche: „Ich erinnere mich noch an die Qual, die Sie bei der Probe von Egmont mit dem Pauker hatten.“

Das iſt alles, was über die Geſchichte dieſes Werkes bekannt iſt. 1)

---

1) „In dem Theater an der Wien wurde am 14. Juni zum erſtenmal: Wilhelm Tell von Schiller, für dieſe Bühne eingerichtet von Franz Grüne, gegeben. Die hierzu verfertigte Muſik von Hrn. Gyrowetz iſt characteriſtiſch und mit Einſicht geſchrieben.“ So ſchreibt der Correſpondent der A. M. Z. Aber vergeblich ſucht man irgend eine gleichzeitige Notiz von dieſer oder irgend einer andern Hand über Beethoven's Muſik zu Egmont.

Beethoven's Name erſcheint in beiden in dieſem Jahre für den Theater-Armenfonds veranſtalteten Concerten, am 25. März mit dem erſten Satze der 4. Symphonie, am 17. April mit der Coriolan-Ouvertüre; doch wird nicht mitgetheilt, daß er bei einer der beiden Gelegenheiten dirigirt hätte. Daß er jedoch die Proben und die Aufführung einer Symphonie in Schuppanzigh's erſtem Augartenconcert im Mai leitete, iſt wahrſcheinlich.

Fügen wir dem Obigen noch die folgenden Notizen über einige Lieder und das Quartett Op. 95, nebſt einigen Briefen an ſeine Verleger hinzu, ſo iſt damit die dürftige Geſchichte Beethoven's als Componiſten für 1810 erſchöpft. Was übrig bleibt, iſt lediglich privater und perſönlicher Natur.

Kinsky's militäriſche Dienſtleiſtung im Feldzuge von 1809 und ſeine darauf folgenden Verpflichtungen in Böhmen hatten ihn bis dahin verhindert, ſeinen Verbindlichkeiten aus dem Vertrage über das Jahrgehalt nachzukommen; aber der Erzherzog und wahrſcheinlich auch Lobkowitz hatten ihren Antheil pünktlich bezahlt. Dieſe Zahlungen, in Verbindung mit der ehrenvollen Honorirung, die ihm Breitkopf und Härtel für Manuſcripte gewährten, verſahen Beethoven mit reichlichen Mitteln zu bequemem, ja ſelbſt luxuriöſem Leben. Er hatte zu dieſer Zeit keine Veranlaſſung, ſich in dieſer Richtung zu beklagen.

Von ſeiner Wohnung in der Wallfiſchgaſſe führten nur wenige Schritte um die Ecke der Karnthnerſtraße zu einem Eingange in das Bürgerſpital, in welchem Zmeskall wohnte. Beethoven machte ſich (wie er ja auch durfte) die Bereitwilligkeit dieſes Freundes, ihm gefällig zu ſein, in einer Ausdehnung zu Nutze, daß ſchließlich in ſeiner eigenen Seele die Beſorgniß entſtand, er könne in der That zu weit gehen und ſeines Freundes Gefälligkeit mißbrauchen. Aus der großen Menge von Briefen, die er an ihn zu ſchreiben liebte, anſtatt ſeinem Bedienten mündliche Botſchaften anzuvertrauen, ſcheinen einige Proben zur Erläuterung des Geſagten eine Stelle in dieſem Zuſammenhange zu verdienen.

(23. Jan. 1809.)[1] „Was machen Sie? mein in der That nur angenommener Frohmuth hat Ihnen vorgeſtern nicht allein Wehe verurſacht, ſondern er ſchien Sie auch beleidigt zu haben — die ungebetene Geſellſchaft ſchien eine für ihre gerechte Klage ſo unſchickliche, daß ich

---

[1] Das Datum von Zmeskall's Hand. Der Brief iſt aus der Petter'ſchen Sammlung.

mit freundlicher Freundes-Gewalt, Sie durch meine angenommene gute Laune wollte verhindern, ſie nicht lauter werden zu laſſen — ich ſelbſt leide noch immer an meinem Unterleibe —

Sagen Sie ob Sie heute zum Schwann kommen. —

Ihr wahrer Freund

Beethoven."

(18. April 1810.)[1] „Lieber Zmeskall ſchicken Sie mir doch ihren Spiegel der nächſt ihrem Fenſter hängt auf ein paar Stunden, der meinige iſt gebrochen, haben Sie zugleich die Güte haben wollten (sic), mir noch heute einen ſolchen zu kaufen, ſo erzeigten Sie mir einen großen Gefallen, ihre Auslage ſollen Sie ſogleich zurück erhalten — verzeihen Sie Lieber Z meine Zudringlichkeit.

Ich hoffe Sie bald zu ſehen

ihr

Bthvn."

(Ohne Datum.)[2] „Lieber Z. ſeyn Sie nicht böſe über meine Blättchen — erinnern Sie ſich nicht die Lage worin ich bin, wie einſt Hercules bei der Königin Omphale??? ich bat Sie mir einen Spiegel zu kaufen, wie der Ihrige, und bitte Sie ſobald Sie den Ihrigen, den ich ihnen hier mitſchicke nicht brauchen, mir ihn doch heute wiederzuſenden denn der meinige iſt zerbrochen — leben Sie wohl und ſchreiben ja nicht mehr der große Mann über mich — denn nie habe ich die Macht oder die Schwäche der menſchlichen Natur ſo gefühlt als izt. —

Haben Sie mich lieb."

(Ohne Datum.)[3] „Werden Sie nicht unwillig, Lieber Z. indem ich mit beſtändigen Anforderungen an Sie gelange — laſſen Sie mich zugleich wiſſen, wie viel Sie für den Spiegel bezahlt?

Leben Sie wohl wir ſehen uns bald in dem Schwann wieder da das Eſſen täglich ſchlechter im [unleſerlich] wird — ich habe ſeit vorgeſtern wieder einen heftigen Anfall von Kolik, doch iſt es heute ſchon beſſer.

Ihr Freund

Beethvn."

---

[1] Das Datum von Zmeskall's Hand. Der Brief im Beſitz des H. Rösner in der Wallishauſer'ſchen Buchhandlung zu Wien.

[2] In der K. K. Bibliothek.

[3] Original in Boſton.

Zehn oder zwölf Tage, nachdem er in einer ſo nachdrücklichen Weiſe ſein Bewußtſein von der Macht und von der Schwäche der menſchlichen Natur ausgeſprochen hatte, ſchrieb Beethoven jenen Brief an Wegeler, welcher, ergänzt durch einen Abſchnitt aus Breuning's Correſpondenz, die einzige wahrſcheinliche Erklärung der plötzlichen Lähmung ſeiner Energie darbietet, und, was noch bemerkenswerther iſt, ein ſehr wichtiges Glied in einer Kette von Zeugniſſen iſt, die auf das Vorhandenſein eines Geheimniſſes hindeuten, welches von den betheiligten Parteien mit der größten Sorge bewahrt worden iſt und deſſen unmittelbare Beweiſe zerſtört oder bis auf dieſen Tag erfolgreich verheimlicht worden ſind; eines Geheimniſſes, welches, wenn es ergründet und erſchloſſen würde, den Erörterungen über Beethoven's Liebesangelegenheiten und den darauf begründeten abgeſchmackten Erzählungen, die ſeit einigen Jahren bis zum Ekel einem allzu geduldigen Publikum aufgetiſcht worden ſind, ein Ende machen würde.

Wir geben den Brief an Wegeler nach den Notizen S. 45.

„Wien, am 2. Mai 1810.

Guter, alter Freund — beinahe kann ich es denken, erwecken meine Zeilen Staunen bei Dir, — und doch, obſchon Du keine ſchriftlichen Beweiſe haſt, biſt Du noch immer bei mir im lebhafteſten Andenken. — Unter meinen Manuſcripten iſt ſelbſt ſchon lange eins, was Dir zugedacht iſt und was Du gewiß noch dieſen Sommer erhältſt.[1] Seit ein Paar Jahren hörte ein ſtilleres ruhigeres Leben bei mir auf, und ich ward mit Gewalt in das Weltleben gezogen; noch habe ich kein Reſultat dafür gefaßt und vielleicht eher dawider — doch auf wen mußten nicht auch die Stürme von außen wirken? Doch ich wäre glücklich, vielleicht einer der glücklichſten Menſchen, wenn nicht der Dämon in meinen Ohren ſeinen Aufenthalt aufgeſchlagen. Hätte ich nicht irgendwo geleſen, der Menſch dürfe nicht freiwillig ſcheiden von ſeinem Leben, ſo lange er noch eine gute That verrichten kann, längſt wär' ich nicht mehr — und zwar durch mich ſelbſt. — O ſo ſchön iſt das Leben, aber bei mir iſt es für immer vergiftet. —

Du wirſt mir eine freundſchaftliche Bitte nicht abſchlagen, wenn ich Dich erſuche, mir meinen Taufſchein zu beſorgen. — Was nur immer für Unkoſten dabei ſind, da Steffen Breuning mit Dir in Verrechnung ſteht, ſo kannſt Du Dich da gleich bezahlt machen, ſo wie ich hier an Steffen gleich Alles erſetzen werde. — Sollteſt Du auch ſelbſt es der Mühe werth halten, der Sache nachzuforſchen und es Dir gefallen, die Reiſe von Coblenz nach Bonn zu machen, ſo rechne mir nur Alles an. — Etwas iſt unterdeſſen in Acht zu nehmen; nämlich: daß noch ein Bruder früherer Geburt vor mir war, der ebenfalls Ludwig hieß, nur mit dem Zuſatze: Maria, aber geſtorben iſt. Um mein gewiſſes Alter zu beſtimmen, muß man alſo dieſen erſt finden, da ich ohnedies ſchon weiß, daß durch Andere hierin ein Irrthum entſtanden, da man mich älter angegeben, als ich war.[2] — Leider habe ich eine Zeitlang gelebt, ohne ſelbſt zu wiſſen, wie alt ich bin. — Ein Familienbuch hatte ich, aber es hat ſich verloren, der Himmel weiß, wie. — Alſo, laß Dich's nicht verdrießen, wenn ich Dir dieſe Sache ſehr warm empfehle, den Ludwig Maria und den jetzigen nach ihm gekommenen Ludwig ausfindig zu machen. — Je bälder Du mir den Taufſchein ſchickſt, deſto größer meine Verbindlichkeit. — Man ſagt mir, daß Du in euren Freimaurer-Logen ein Lied von mir ſingſt, vermuthlich in E dur und was ich ſelbſt nicht habe; ſchick' mir's, ich verſpreche Dir's drei und und vierfältig auf eine andere Art zu erſetzen.[3] — Denke mit einigem

---

[1] „Mein Loos hierin war auch jenes ſeines Schülers Ries; die Dedication blieb in den Briefen. Sind dieſe aber nicht höheren Werthes?" W.

---

[2] „Bezieht ſich, wie ſich ſpäter herausſtellt, auf eine von Ries mitgetheilte Nachricht.“ W. Zur Erklärung dient Folgendes. Als Ries Herbſt und Winter 1808—9 in Wien war, erhielt er von Beethoven folgenden Brief: „Ihre Freunde, mein Lieber! haben Ihnen auf jeden Fall ſchlecht gerathen. Ich kenne dieſe aber ſchon; — es ſind die nämlichen, denen Sie auch die ſchönen Nachrichten über mich aus Paris geſchickt (1), die nämlichen, die ſich um mein Alter erkundigt, wovon Sie ſo gute Kunde zu geben gewußt (2), die nämlichen, die Ihnen bei mir ſchon manchmal, jetzt aber auf immer geſchadet haben.

(3) Leben Sie wohl! Beethoven.“

Ueber dieſen Brief bemerkt Ries Folgendes:

1. „Der erſten Veranlaſſung zu dieſem Billet erinnere ich mich nicht. Aus Paris hatte ich geſchrieben, daß der Geſchmack an Muſik daſelbſt nur ein ſchlechter ſei und man Beethovens Werke dort wenig kenne und ſpiele.

2. Einige Freunde Beethovens wünſchten Gewißheit über ſeinen Geburtstag zu haben. Mit vieler Mühe ſuchte ich, als ich 1806 in Bonn war, ſeinen Taufact, den ich endlich auch fand und nach Wien ſchickte. Von ſeinem Alter wollte er nie ſprechen.

3. Sein Groll ging gar bald vorüber und die alte Freundſchaft trat wieder ein.“ —

[3] „Beethoven iſt hier im Irrthum; es war nicht ein eigenes von ihm componirtes Lied, was er nicht mehr hatte, ſondern nur ein anderer dem Opferlied von Matthiſſon unterlegter Text. Gleiches unternahm ich bei dem von ihm ſehr früh

Wohlwollen an mich, ſo wenig ich's dem äußern Scheine nach um Dich verdiene. — Umarme, küſſe Deine verehrte Frau, Deine Kinder, Alles was Dir lieb iſt, im Namen Deines Freundes

Beethoven.“

In dem Nachtrage zu den Notizen, welchen Wegeler im J. 1845 bei Gelegenheit des Beethovenfeſtes in Bonn veröffentlichte, gab er folgende, ſehr wichtige Erklärung zu vorſtehendem Briefe (S. 14.): „Es ſcheint allerdings, daß Beethoven einmal im Leben den Gedanken hegte, ſich zu verehelichen, nachdem er oft in Liebesverhältniſſen geſtanden, wie dies (Notizen S. 40, 42 f. und 117 f.) geſagt iſt. Mehreren Leſern war, ſo wie mir, das Drängen auffallend, womit Beethoven in ſeinem Briefe vom 10. Mai 1810 mich erſucht, ihm ſeinen Taufſchein zu beſorgen. Alle Auslagen, ſogar die Reiſekoſten von Coblenz nach Bonn, will er mir erſetzen. Dann kömmt noch eine ausführliche Inſtruktion, was ich beim Aufſuchen des Scheins zu beobachten hätte, um ja den rechten zu erhalten. — Die Auflöſung des Räthſels fand ich in einem drei Monate nachher geſchriebenen Briefe meines Schwagers St. v. Breuning an mich. In dieſem heißt es: „Beethoven ſagt mir alle Woche wenigſtens einmal, daß er Dir ſchreiben will; allein ich glaube, ſeine Heiraths-Parthie hat ſich zerſchlagen, und ſo fühlt er keinen ſo regen Trieb mehr, Dir für die Beſorgung des Taufſcheins zu danken.“ Beethoven hatte demnach im 39. Jahre ſeines Alters auf's Heirathen noch nicht verzichtet.“

Es iſt Grund zu der Annahme vorhanden, daß die „Heirathsparthie“ ſehr bald, nachdem der Brief an Wegeler geſchrieben war, d. h. früh im Mai, zu ihrem unzeitigen Ende gelangte; doch wird der Gegenſtand an Deutlichkeit gewinnen, wenn wir die Erklärung deſſelben verſchieben, bis die übrigen in dieſes Jahr gehörigen Gegenſtände behandelt ſein werden. —

In der Wiener Vorſtadt Landſtraße, Erdberggaſſe, ſteht ein hohes Haus, damals mit der Nummer 98 verſehen, aus deſſen hintern Fenſtern man die Raſoumowskyſchen Gärten, den Donaucanal und den Prater

---

componirten Lied: „Wer iſt ein freier Mann?“ Ich erlaube mir, dieſe Texte im Anhang zuzuſetzen, ſo wie die Singſtimmen und den Text zu einem Adagio, welches mit Beethovens Gutheißen, geſtochen wurde. Beethoven wünſchte zugleich einen Text zu dem Thema der Variationen zu haben, womit die große dem Fürſten Lichnowsky dedicirte Sonate (Opus 26) anfängt, den ich ihm jedoch, da er mir ſelbſt nicht genügte, ſo wenig wie einen andern, je übermachte.“ W.

überblickt. Aus dieſem Hauſe ſchrieb am 15. Mai 1810 **Eliſabeth Brentano** (**Bettine**) an Göthe Folgendes[1]):

„Ein ungeheurer Maiblumenſtrauß durchduftet mein kleines Cabinet, mir iſt wohl hier im engen kleinen Kämmerchen auf dem alten Thurm, wo ich den ganzen Prater überſehe: Bäume und Bäume von majeſtätiſchem Anſehen, herrlicher grüner Raſen. Hier wohne ich im Hauſe des verſtorbenen Birkenſtock, mitten zwiſchen zweitauſend Kupferſtichen, eben ſo viel Handzeichnungen, ſo viel hundert alten Aſchenkrügen und hetruriſchen Lampen, Marmorvaſen, antiken Bruchſtücken von Händen und Füßen, Gemälden, chineſiſchen Kleidern, Münzen, Steinſammlung, Meerinſekten, Ferngläſer, unzählbare Landkarten, Plane alter verſunkener Reiche und Städte, kunſtreich geſchnitzter Stöcke, koſtbare Dokumente und endlich das Schwert des Kaiſers Karolus. Dies alles umgibt uns in bunter Verwirrung und ſoll gerade in Ordnung gebracht werden, da iſt denn nichts zu berühren und zu verſtehen, die Kaſtanienallee in voller Blüthe und die rauſchende Donau die uns hinüberträgt auf ihrem Rücken, da kann man es im Kunſtſaal nicht aushalten" u. ſ. w.

Joſeph Melchior von Birkenſtock, geboren 1738, der hochgeehrte, vertraute und verdienſtvolle Diener Maria Thereſia's und Kaiſer Joſeph's, der Freund und Schwager des berühmten Sonnenfels, der Reformator des öſterreichiſchen Schulweſens, der Förderer aller liberalen Ideen, ſo weit in jenen Tagen ein Fortſchritt ſtatthaft war, der Mann, welcher mit vielen der edelſten Männer ſeiner Zeit, unter denen ſich auch der amerikaniſche Philoſoph Franklin und der ſchottiſche Hiſtoriker Robertſon befand, in brieflichem Verkehr ſtand, war 1803 penſionirt worden und lebte ſeitdem nur der Wiſſenſchaft, der Kunſt und ſchriftſtelleriſchen Thätigkeit bis zu ſeinem Tode am 30. October 1809. Sein Haus, faſt bis zum Uebermaße mit jenen künſtleriſchen, antiquariſchen und wiſſenſchaftlichen Sammlungen angefüllt, von welchen Bettine ſpricht, war eine jener wahrhaft edeln Stätten wiſſenſchaftlichen Strebens, hoher Bildung und feiner Sitte; und in dieſem Hauſe war Beethoven zu ſeinem offenbaren geiſtigen Gewinn ein willkommener Gaſt.

„Der Graf Herberſtein," ſchreibt Bettine am 27. Mai, „der in meiner Schweſter Sophie eine geliebte Braut verloren hat, hat mich mehrmals beſucht und iſt mit mir ſpazieren, gegangen und hat mich alle Wege geführt die er mit Sophie gewandert iſt, da hat er mir ſehr ſchönes, rührendes von ihr erzählt, es iſt ſeine Freude meiner Aehnlichkeit mit ihr nachzuſpüren; er nannte mich gleich Du, weil er die Sophie auch ſo genannt hatte, manchmal wenn ich lachte wurde er blaß, weil die Aehnlichkeit mit Sophie ihn frappirte. Wie muß dieſe Schweſter liebenswürdig geweſen ſein, da ſie jetzt noch im Herzen der Freunde ſo tiefe Spuren der Wehmuth ließ."

---

[1]) Vgl. Anhang V.

Sophie Brentano, älter wie Bettine, trotz des Verluſtes eines Auges ſehr ſchön, und gleich allen Gliedern jener ausgezeichneten Familie von hoher Begabung und Bildung, war als Herberſtein's Braut lange in Wien zum Beſuche geweſen; ihre Vermählung vereitelte ihr vorzeitiger Tod. „Sie hat die Verbindung ihres Bruders Franz mit Antonie von Birkenſtock vermittelt," wie Jahn mittheilt. „Die junge Frau, welche ſich in Frankfurt nicht heimiſch fühlte," (und zwar, wie wir hinzufügen dürfen, wegen des bedenklichen Geſundheitszuſtandes ihres Vaters) „veranlaßte Brentano nach Wien zu ziehen, wo ſie mehrere Jahre im Birkenſtock'ſchen Hauſe die Wohnung inne hatten, welche Bettine ſo hübſch beſchreibt. In dieſem Hauſe, wo die Muſik gepflegt wurde, ging Beethoven freundſchaftlich aus und ein. Seine „kleine Freundin", für die er „zur Aufmunterung im Klavierſpielen" im Jahre 1812 das kleine Trio in einem Satze ſchrieb, war die Tochter derſelben, Maximiliane Brentano (ſpäter Frau v. Blittersdorf), welcher er zehn Jahre ſpäter die Sonate in E dur dedicirte. Nach Birkenſtock's Tode ſuchte er ſich auch praktiſch als Freund zu erweiſen und den Ankauf eines Theils ſeines Nachlaſſes durch den Erzherzog Rudolph zu vermitteln. Wirkſamer war wohl der Beiſtand, welchen Brentano ihm leiſtete, bei dem er ſpäter in bedrängten Zeiten, wenn er ein Darlehn bedurfte, ſtets offene Kaſſe fand. Frau Antonie Brentano war während ihres Wiener Aufenthalts vielfach kränklich und oft Wochen lang ſo leidend, daß ſie ſich in ihrem Zimmer, für jeden Beſuch unzugänglich, zurückgezogen halten mußte. In ſolchen Zeiten pflegte Beethoven regelmäßig zu kommen, ſetzte ſich in ihrem Vorzimmer ohne Weiteres an's Klavier und phantaſirte; wenn er der Leidenden in ſeiner Sprache „alles geſagt und Troſt gegeben hatte", ging er wieder fort, wie er gekommen war, ohne ſonſt von jemand Notiz zu nehmen.[1])

---

[1]) Grenzboten II. 1867. S. 100—101.

Wir kehren zu unſerer Erzählung zurück. An einem Tage im Mai wurde Beethoven, als er gerade mit einem eben componirten Liede vor ſich am Clavier ſaß, durch zwei Hände, die ſich auf ſeine Schultern legten, überraſcht. Er ſah „mit finſterem Blicke“ auf, aber ſein Antlitz erhellte ſich, als er in das Antlitz einer ſchönen jungen Dame ſah, welche ihren Mund an ſein Ohr hielt und ſagte: „Ich heiße Brentano.“ Sie bedurfte keiner weitern Einführung. Er lächelte, reichte ihr ohne aufzuſtehen ſeine Hand und ſagte: „Ich habe eben ein ſchönes Lied gemacht für Sie; wollen Sie es hören?“ Dann ſang er ſcharf und ſchneidend — nicht ſchmelzend, nicht weich — hart war die Stimme, über Bildung und Gefälligkeit ſich hinausſchwingend durch den Schrei der Leidenſchaft — daß die Wehmuth auf den Hörer zurückwirkte — „Kennſt Du das Land“. Er fragte: „Nun wie gefällt es Ihnen?“ Sie nickte. „Nicht wahr, es iſt ſchön,“ ſagte er begeiſtert; „wunderſchön; ich will's noch einmal ſingen.“ Er ſang es von Neuem, blickte mit einem triumphirenden Ausdrucke zu ihr hin, und als er ihre Wangen und Augen glänzen ſah, freute er ſich über ihren heitern Beifall. — „Aha,“ ſagte er, „die meiſten Menſchen ſind gerührt über etwas gutes; das ſind aber keine Künſtlernaturen. Künſtler ſind feurig, ſie weinen nicht.“ Dann ſang er noch ein anderes Lied von Göthe: „Trocknet nicht Thränen der ewigen Liebe“.

An jenem Tage fand bei Franz Brentano im Birkenſtock'ſchen Hauſe ein großes Mittagsmahl ſtatt, und Bettina — denn dies war die Dame — forderte Beethoven auf, ſeinen alten Rock mit einem beſſeren zu vertauſchen und ſie dorthin zu begleiten. „Oh,“ ſagte er ſcherzend, „ich habe mehrere gute Röcke“ und nahm ſie mit zur Garderobe, um ſie zu zeigen. Nachdem er den Rock gewechſelt, ging er mit ihr auf die Straße hinab, blieb aber dort ſtehen und ſagte, er müſſe für einen Augenblick wieder zurückkehren. Lachend kam er wieder zurück und hatte den alten Rock wieder an. Sie machte dagegen Einwendungen: da ging er von Neuem hinauf, kleidete ſich nunmehr fein und ging mit ihr.[1] Doch trotz ſeiner ziemlich ungeſchickten Späße entdeckte ſie bald eine Größe in dem Manne, auf welche ſie vollſtändig unvorbereitet war. Sein Genius leuchtete auf ſie mit einem Glanze, von welchem ſie ſich vorher keine Vorſtellung gemacht hatte, und die plötzliche Enthüllung deſſelben überraſchte ſie, blendete ſie, riß ſie hin. Dieſem Eindrucke verdankt ihr Brief an Göthe über Beethoven[1]) ſeinen Ton. In der That, der Beethoven unſerer Vorſtellung war damals noch nicht bekannt; der erſte Verſuch, dasjenige, was feiner verſtehende Geiſter in ſeiner Muſik zu fühlen angefangen hatten, zu beſchreiben oder in Worte zu faſſen, war E. T. A. Hoffmann's Artikel über die *C moll*-Symphonie in der A. M. Z. vom 4. Juli, fünf Wochen ſpäter. Aus dieſen Gründen neigt der Verfaſſer zu der Anſicht, daß der fragliche Brief ein Verſuch iſt, über eine wirklich ſtattgehabte, aber unvollkommen verſtandene Unterhaltung Bericht zu geben. Ueberhaupt aber war derſelbe bei der ausführlichen Mittheilung von der Ueberzeugung geleitet, daß in einer vollſtändigen Biographie Beethoven's dieſer Brief nicht fehlen könne, und überläßt es dabei dem Leſer, zu entſcheiden, was darin als Aeußerung Beethoven's betrachtet werden könne und was nicht.

---

[1] Dieſe Erzählung von der erſten Begegnung zwiſchen Bettine und Beethoven iſt entnommen aus ihren Briefen an Göthe und Pückler-Muskau und Aufzeichnungen aus ihrer Unterhaltung mit dem Verfaſſer. Wie tief und deutlich die Eindrücke von ihren erſten Unterhaltungen mit Beethoven, ſelbſt bis auf zufällige Einzelheiten, in der Erinnerung ſowohl von Frau v. Arnim wie von Frau v. Arneth, als ſie ſchon 70 Jahre alt waren, hafteten, hatte der Verfaſſer Gelegenheit zu erkennen, als er dieſelben von ihren eigenen Lippen hörte.

Die weſentlichen Theile von Bettina's langer Mittheilung ſind folgende:

(An Göthe.)

„Wien, am 28. Mai.

Wie ich dieſen ſah, von dem ich Dir jetzt ſprechen will, da vergaß ich der ganzen Welt, ſchwindet mir doch auch die Welt, wenn mich Erinnerung ergreift, — ja ſie ſchwindet. ..... Es iſt Beethoven, von dem ich Dir jetzt ſprechen will, und bei dem ich der Welt und Deiner vergeſſen habe; ich bin zwar unmündig, aber ich irre darum nicht, wenn ich ausſpreche (was jetzt vielleicht keiner verſteht und glaubt), er ſchreite weit der Bildung der ganzen Menſchheit voran, und ob wir ihn je einholen? — ich zweifle; möge er nur leben bis das gewaltige und erhabene Räthſel, was in ſeinem Geiſte liegt, zu ſeiner höchſten Vollendung herangereift iſt, ja, möge er ſein höchſtes Ziel erreichen, gewiß dann läßt er den Schlüſſel zu einer himmliſchen Erkenntniß in unſeren Händen, die uns der wahren Seligkeit um eine Stufe näher rückt.

Vor Dir kann ich's wohl bekennen, daß ich an einen göttlichen Zauber glaube, der das Element der geiſtigen Natur iſt, dieſen Zauber übt Beethoven in ſeiner Kunſt; alles weſſen er Dich darüber belehren kann, iſt reine Magie, jede Stellung iſt Organiſation einer höheren Exiſtenz und ſo fühlt Beethoven ſich auch als Begründer einer neuen ſinnlichen Baſis im geiſtigen Leben; Du wirſt wohl herausverſtehen was ich ſagen will und was wahr iſt. Wer könnte uns dieſen Geiſt erſetzen? von wem könnten wir ein gleiches erwarten? — Das gänzliche menſchliche Treiben geht wie ein Uhrwerk an ihm auf und nieder, er allein erzeugt frei aus ſich das Ungeahnte, Unerſchaffne, was ſollte dieſem auch der Verkehr mit der Welt, der ſchon vor Sonnenaufgang am heiligen Tagwerk iſt, und nach Sonnenuntergang kaum um ſich ſieht, der ſeines Leibes Nahrung vergißt, und von dem Strom der Begeiſterung im Flug an den Ufern des flachen Alltagslebens vorübergetragen wird; er ſelber ſagte: „wenn ich die Augen aufſchlage, ſo muß ich ſeufzen, denn was ich ſehe iſt gegen meine Religion, und die Welt muß ich verachten, die nicht ahnt daß Muſik höhere Offenbarung iſt als alle Weisheit und Philoſophie, ſie iſt der Wein, der zu neuen Erzeugungen begeiſtert, und ich bin der Bacchus, der für die Menſchen dieſen herrlichen Wein keltert und ſie geiſtestrunken macht, wenn ſie dann wieder nüchtern ſind, dann haben ſie allerlei gefiſcht was ſie mit auf's Trockne bringen. — Keinen Freund hab' ich, ich muß mit mir allein leben; ich weiß aber wohl daß Gott mir näher iſt wie den andern in meiner Kunſt, ich gehe ohne Furcht mit ihm um, ich hab ihn jedesmal erkannt und verſtanden, mir iſt auch gar nicht bange um meine Muſik, die kann kein bös Schickſal haben, wem ſie ſich verſtändlich macht, der muß frei werden von all dem Elend, womit ſich die andern ſchleppen." —

---

[1]) Göthe's Briefwechſel mit einem Kinde. II. S. 190.

Dies alles hat mir Beethoven geſagt wie ich ihn zum erſtenmal ſah, mich durchdrang ein Gefühl von Ehrfurcht, wie er ſich mit ſo freundlicher Offenheit gegen mich äußerte, da ich ihm doch ganz unbedeutend ſein mußte; auch war ich verwundert, denn man hatte mir geſagt, er ſei ganz menſchenſcheu und laſſe ſich mit Niemand in ein Geſpräch ein. Man fürchtete ſich mich zu ihm zu führen, ich mußte ihn allein aufſuchen, er hat drei Wohnungen [1]), in denen er abwechſelnd ſich verſteckt, eine auf dem Lande, eine in der Stadt und die dritte auf der Baſtei, da fand ich ihn im dritten Stock, unangemeldet trat ich ein, er ſaß am Clavier .....

Er begleitete mich nach Hauſe, und unterwegs ſprach er eben das viele Schöne über die Kunſt, dabei ſprach er ſo laut und blieb auf der Straße ſtehn, daß Muth dazu gehörte, zuzuhören, er ſprach mit großer Leidenſchaft und viel zu überraſchend, als daß ich nicht auch der Straße vergeſſen hätte, man war ſehr verwundert ihn mit mir in eine große Geſellſchaft, die bei uns zu Diné war, eintreten zu ſehen. Nach Tiſch ſetzte er ſich unaufgefordert an's Inſtrument und ſpielte lang und wunderbar, ſein Stolz fermentirte zugleich mit ſeinem Genie; in ſolcher Aufregung erzeugt ſein Geiſt das Unbegreifliche und ſeine Finger leiſten das Unmögliche."

---

[1]) Bettine war falſch unterrichtet; im Sommer 1810 nahm Beethoven keine Wohnung auf dem Lande; die „eine in der Stadt" war nur ein Zimmer bei ſeinem Bruder Carl, welches er zuweilen benutzte, Rauhenſteingaſſe (alte Nummer) 987.

In dem Briefe an Pückler-Muskau, in welchem Frau von Arnim mehr bei den Einzelnheiten der Begegnung ſich aufhält, ſchreibt ſie ſo:

„Man war erſtaunt mich mit dem menſchenſcheuen Beethoven Hand in Hand eintreten zu ſehen in eine Geſellſchaft von mehr als vierzig Menſchen, die bei Tiſche ſaßen; er nahm ohne Umſtände Platz, ſagte wenig, wohl weil er taub war; zweimal nahm er ſeine Schreibtafel aus der Taſche, und ſchrieb ein paar Ziffern hinein. Nach Tiſch ſtieg die ganze Geſellſchaft auf den Thurm des Hauſes[1], um die Gegend zu überſehen; wie Alle wieder hinab waren, und er und ich allein, da zog er die Tafel hervor, überſah ſie, ſchrieb und ſtrich aus, dann ſagte er: „Mein Lied iſt fertig." Er legte ſich in's Fenſter und ſang es vollends hinaus in die Lüfte. Dann ſagte er: „Gelt, das ſchallt? Es gehört Ihnen, wenn's Ihnen gefällt, ich hab's für Sie gemacht, Sie haben mich dazu gereizt, ich las es in Ihrem Blick wie geſchrieben."

Ein anderes Ereigniß aus dieſem Briefe, offenbar auf eine andere Gelegenheit bezüglich, iſt folgendes. „Eine Dame aus der Geſellſchaft, eine der erſten Klavierſpielerinnen, trug eine Sonate von ihm vor. Nachdem er eine Weile zugehört hatte, ſagte er: „Das iſt nichts!" Er ſetzte ſich ſelber an's Klavier und trug dieſelbe Sonate vor, die übermenſchlich zu nennen war."

In dem Briefe an Göthe fährt ſie fort:

„Seitdem kommt er alle Tage oder ich gehe zu ihm. Darüber verſäume ich Geſellſchaften, Gallerien, Theater und ſogar den Stephansthurm. Beethoven ſagt: „Ach, was wollen Sie da ſehen! Ich werde Sie abholen, wir gehen gegen Abend durch die Allee von Schönbrunn." Geſtern ging ich mit ihm in einen herrlichen Garten[2], in voller Blüthe, alle Treibhäuſer offen, der Duft war betäubend; Beethoven blieb in der drückenden Sonnenhitze ſtehen und ſagte: „Goethe's Gedichte behaupten nicht allein durch den Inhalt, auch durch den Rhythmus eine große Gewalt über mich, ich werde geſtimmt und aufgeregt zum Componiren durch dieſe

---

[1] „Die kleine Sternwarte".

[2] Ohne Zweifel der Augarten.

Sprache, die wie durch Geiſter zu höherer Ordnung ſich aufbaut und das Geheimniß der Harmonieen ſchon in ſich trägt. Da muß ich denn von dem Brennpunkt der Begeiſterung die Melodie nach allen Seiten hin ausladen, ich verfolge ſie, hole ſie mit Leidenſchaft wieder ein, ich ſehe ſie dahin fliehen, in der Maſſe verſchiedener Aufregungen verſchwinden, bald erfaſſe ich ſie mit erneuter Leidenſchaft, ich kann mich nicht von ihr trennen, ich muß mit raſchem Entzücken in allen Modulationen ſie vervielfältigen, und im letzten Augenblick da triumphire ich über den erſten muſikaliſchen Gedanken, ſehen Sie, das iſt eine Symphonie; ja, Muſik iſt ſo recht die Vermittelung des geiſtigen Lebens zum ſinnlichen. Ich möchte mit Goethe hierüber ſprechen, ob der mich verſtehen würde? — Melodie iſt das ſinnliche Leben der Poeſie. Wird nicht der geiſtige Inhalt eines Gedichts zum ſinnlichen Gefühl durch die Melodie? — empfindet man nicht in dem Lied der Mignon ihre ganze ſinnliche Stimmung durch die Melodie? und erregt dieſe Empfindung nicht wieder zu neuen Erzeugungen? — Da will der Geiſt zu ſchrankenloſer Allgemeinheit ſich ausdehnen, wo alles in Allem ſich bildet zum Bett der Gefühle, die aus dem einfachen muſikaliſchen Gedanken entſpringen, und die ſonſt ungeahnt verhallen würden; das iſt Harmonie, das ſpricht ſich in meinen Symphonieen aus, der Schmelz vielſeitiger Formen wogt dahin in einem Bett bis zum Ziel. Da fühlt man denn wohl, daß ein Ewiges, Unendliches, nie ganz zu Umfaſſendes in allem geiſtigen liege, und obſchon ich bei meinen Werken immer die Empfindung des Gelingens habe, ſo fühle ich einen ewigen Hunger was mir eben erſchöpft ſchien, mit dem letzten Paukenſchlag, mit dem ich meinen Genuß, meine muſikaliſche Ueberzeugung den Zuhörern einkeilte, wie ein Kind von neuem anzufangen.

Sprechen Sie dem Goethe von mir, ſagen Sie ihm, er ſoll meine Symphonieen hören, da wird er mir recht geben, daß Muſik der einzige unverkörperte Eingang in eine höhere Welt des Wiſſens iſt, die wohl den Menſchen umfaßt, daß er aber nicht ſie zu faſſen vermag. — Es gehört Rhythmus des Geiſtes dazu, um Muſik in ihrer Weſenheit zu faſſen, ſie gibt Ahnung, Inſpiration himmliſcher Wiſſenſchaften, und was der Geiſt ſinnlich von ihr empfindet, das iſt die Verkörperung geiſtiger Erkenntniß. — Obſchon die Geiſter von ihr leben, wie man von der Luft lebt, ſo iſt es noch ein anders, ſie mit dem Geiſte begreifen; — je mehr aber die Seele ihre ſinnliche Nahrung aus ihr ſchöpft, je reifer wird der Geiſt zum glücklichen Einverſtändniß mit ihr. — Aber wenige gelangen dazu, denn ſo wie Tauſende ſich um der Liebe willen vermählen, und die Liebe in dieſen Tauſenden ſich nicht einmal offenbart, obſchon ſie alle das Handwerk der Liebe treiben, ſo treiben Tauſende einen Verkehr mit der Muſik, und haben doch ihre Offenbarung nicht; auch ihr liegen die hohen Zeichen des Moralſinns zum Grunde wie jeder Kunſt, alle ächte Empfindung iſt ein moraliſcher Fortſchritt. — Sich ſelbſt ihren unerforſchlichen Geſetzen unterwerfen, vermöge dieſer Geſetze den eigenen Geiſt bändigen und lenken, daß er ihre Offenbarungen ausſtröme, das iſt das iſolirende Prinzip der Kunſt; von ihrer Offenbarung aufgelöſt zu werden, das iſt die Hingebung an das Göttliche, was in Ruhe ſeine Herrſchaft an dem Raſen ungebändigter Kräfte übt, und ſo der Phantaſie die höchſte Wirkſamkeit verleihet. So vertritt die Kunſt allemal die Gottheit, und das menſchliche Verhältniß zu ihr iſt Religion, was wir durch die Kunſt erwerben, das iſt von Gott, göttliche Eingebung, die den menſchlichen Befähigungen ein Ziel ſteckt was er erreicht.

Wir wiſſen nicht was uns Erkenntniß verleihet; das feſt verſchloſſne Samenkorn bedarf des feuchten, elektriſch warmen Bodens, um zu treiben, zu denken, ſich auszuſprechen. Muſik iſt der elektriſche Boden, in dem der Geiſt lebt, denkt, erfindet. Philoſophie iſt ein Niederſchlag ihres elektriſchen Geiſtes; ihre Bedürftigkeit, die alles auf ein Urprincip gründen will, wird durch ſie gehoben, und obſchon der Geiſt deſſen nicht mächtig iſt was er durch ſie erzeugt, ſo iſt er doch glückſelig in dieſer Erzeugung, ſo iſt jede ächte Erzeugung der Kunſt, unabhängig, mächtiger als der Künſtler ſelbſt, und kehrt durch ihre Erſcheinung zur göttlichen zurück, hängt nur darin mit dem Menſchen zuſammen, daß ſie Zeugniß giebt von der Vermittlung des Göttlichen in ihm.

Muſik giebt dem Geiſt die Beziehung zur Harmonie. Ein Gedanke abgeſondert, hat doch das Gefühl der Geſammtheit, der Verwandtſchaft im Geiſt; ſo iſt jeder Gedanke in der Muſik in innigſter, untheilbarſter Verwandtſchaft mit der Geſammtheit der Harmonie, die Einheit iſt.

Alles elektriſche regt den Geiſt zu muſikaliſcher, fließender, ausſtrömender Erzeugung.

Ich bin elektriſcher Natur. — Ich muß abbrechen mit meiner unerweislichen Weisheit, ſonſt möchte ich die Probe verſäumen, ſchreiben Sie an Goethe von mir, wenn Sie mich verſtehen, aber verantworten kann ich nichts und will mich auch gern belehren laſſen von ihm.“ — Ich verſprach ihm, ſo gut ich's begreife, Dir alles zu ſchreiben.

Er führte mich zu einer großen Muſikprobe[1] mit vollem Orcheſter, da ſaß ich im weiten unerhellten Raum in einer Loge ganz allein; einzelne Streiflichter ſtahlen ſich durch Ritzen und Aſtlöcher, in denen ein Strom bunter Lichtfunken hin und her tanzte, wie Himmelsſtraßen mit ſeligen Geiſtern bevölkert.

Da ſah ich denn dieſen ungeheuren Geiſt ſein Regiment führen. O, Goethe! kein Kaiſer und kein König hat ſo das Bewußtſein ſeiner Macht, und daß alle Kraft von ihm ausgehe, wie dieſer Beethoven, der eben noch im Garten nach einem Grund ſuchte, wo ihm denn alles herkomme; verſtünd ich ihn ſo wie ich ihn fühle, dann wüßt ich alles. Dort ſtand er, ſo feſt entſchloſſen, ſeine Bewegungen, ſein Geſicht drückten die Vollendung ſeiner Schöpfung aus, er kam jedem Fehler, jedem Mißverſtehen zuvor, kein Hauch war willkührlich, alles war durch die großartige Gegenwart ſeines Geiſtes in die beſonnenſte Thätigkeit verſetzt. — Man möchte weiſſagen daß ein ſolcher Geiſt in ſpäterer Vollendung als Weltherrſcher wieder auftreten werde.

Geſtern Abend ſchrieb ich noch alles auf, heute Morgen las ich's ihm vor, er ſagte: „Hab' ich das geſagt? — nun, dann hab' ich einen Raptus gehabt;" er las es noch einmal aufmerkſam, und ſtrich das oben aus und ſchrieb zwiſchen die Zeilen, denn es iſt ihm drum zu thun daß Du ihn verſtehſt.

Erfreue mich nun mit einer baldigen Antwort, die dem Beethoven beweiſt daß Du ihn würdigſt. Es war ja immer unſer Plan, über Muſik zu ſprechen, ja ich wollte auch, aber durch Beethoven fühl ich nun erſt daß ich der Sache nicht gewachſen bin.

Bettine."

Auf dieſen Brief antwortet Göthe:

„Dein Brief, herzlich geliebtes Kind, iſt zur glücklichen Stunde an mich gelangt, Du haſt Dich brav zuſammengenommen, um mir eine große und ſchöne Natur in ihren Leiſtungen wie in ihrem Streben, in ihren Bedürfniſſen wie in dem Ueberfluß ihrer Begabtheit darzuſtellen, es hat mir großes Vergnügen gemacht, dies Bild eines wahrhaft genialen Geiſtes in mich aufzunehmen, ohne ihn klaſſifiziren zu wollen, gehört doch ein pſychologiſches Rechnungskunſtſtück dazu, um das wahre Facit der Uebereinſtimmung da herauszuziehen, indeſſen fühle ich keinen Widerſpruch gegen das was ſich von Deiner raſchen Exploſion erfaſſen läßt: im Gegentheil möchte ich Dir für einen inneren Zuſammenhang meiner Natur, mit dem was ſich aus dieſen mannigfaltigen Aeußerungen erkennen läßt, einſtweilen einſtehen, der gewöhnliche Menſchenverſtand würde vielleicht Widerſprüche darin finden, was aber ein ſolcher vom Dämon beſeſſener ausſpricht, davor muß ein Laie Ehrfurcht haben, und es muß gleich viel gelten, ob er aus Gefühl oder aus Erkenntniß ſpricht, denn hier walten die Götter und ſtreuen Samen zu künftiger Einſicht, von der nur zu wünſchen iſt daß ſie zu ungeſtörter Ausbildung gedeihen möge; bis ſie indeſſen allgemein werde, da müſſen die Nebel vor dem menſchlichen Geiſt ſich erſt theilen. Sage Beethoven das Herzlichſte von mir, und daß ich gern Opfer bringen würde, um ſeine perſönliche Bekanntſchaft zu haben, wo denn ein Austauſch von Gedanken und Empfindungen gewiß den ſchönſten Vortheil brächte, vielleicht vermagſt Du ſo viel über ihn, daß er ſich zu einer Reiſe nach Karlsbad beſtimmen läßt, wo ich doch beinah jedes Jahr hinkomme und die beſte Muſe haben würde von ihm zu hören und zu lernen; ihn belehren zu wollen, wäre wohl ſelbſt von einſichtigeren als ich, Frevel, da ihm ſein Genie vorleuchtet, und ihm oft wie durch einen Blitz Hellung giebt, wo wir im Dunkel ſitzen und kaum ahnen, von welcher Seite der Tag anbrechen werde.

---

[1] Wahrſcheinlich zu Schuppanzigh's Concert im Augarten.

Sehr viel Freude würde es mir machen, wenn Beethoven mir die beiden componirten Lieder von mir ſchicken wollte, aber hübſch deutlich geſchrieben, ich bin ſehr begierig ſie zu hören, es gehört mit zu meinen erfreulichſten Genüſſen, für die ich ſehr dankbar bin, wenn ein ſolches Gedicht früherer Stimmung mir durch eine Melodie (wie Beethoven ganz richtig erwähnt) wieder aufs neue verſinnlicht wird .....

am 6. Juni 1810.“

(Bettina an Göthe)

„Liebſter Freund! dem Beethoven hab ich Deinen ſchönen Brief mitgetheilt, ſo weit es ihn anging, er war voll Freude und rief: „Wenn ihm jemand Verſtand über Muſik beibringen kann ſo bin ich's.“ Die Idee Dich in Karlsbad aufzuſuchen ergriff er mit Begeiſterung, er ſchlug ſich vor den Kopf und ſagte: „konnte ich das nicht ſchon früher gethan haben? — aber wahrhaftig ich hab ſchon daran gedacht, ich hab's aus Timidität unterlaſſen, die neckt mich manchmal als ob ich kein rechter Menſch wär, aber vor dem Goethe fürcht ich mich nun nicht mehr.“ — Rechne daher darauf, daß Du ihn im nächſten Jahr ſiehſt ....

Beide Lieder von Beethoven ſind hier beigelegt, die beiden andern ſind von mir [1], Beethoven hat ſie geſehen und mir viel ſchönes darüber geſagt, daß wenn ich mich dieſer Kunſt gewidmet hätte, ich große Hoffnungen darauf bauen könnte; ich aber ſtreife ſie nur im Flug, denn meine Kunſt iſt Lachen und Seufzen in einem Säckelchen, und über die iſt mir keine. — — Bettine."

Mitte Juni war ſie in Böhmen.

Wir haben noch andere Briefe aus dieſer Zeit; zunächſt folgenden

„Für Herrn von Zmeskall. [2]

Lieber Z! — Sie reiſen, ich ſoll auch reiſen und das wegen meiner Geſundheit, unterdeſſen geht noch ſonſt alles bei mir drunter und drüber, der Herr [3] will mich bei ſich haben, die Kunſt nicht weniger, ich bin halb in Schönbrunn, halb hier, jeden Tag kommen neue Nachfragen von Fremden, neue Bekanntſchaften, neue Verhältniſſe, ſelbſt auch in Rückſicht der Kunſt, manchmal möchte ich bald toll werden über meinen unverdienten Ruhm, das Glück ſucht mich und ich fürchte mich faſt deswegen vor einem neuen Unglück —

Mit Ihrer Iphigenie verhält es ſich ſo, nemlich: Ich habe ſie ſchon wenigſtens dritthalb Jahre nicht geſehen, habe ſie jemand geliehen, aber wem? Das iſt die große Frage, hin und her habe ich geſchickt und hab's noch nicht entdeckt, ich hoffe ſie aber auszufinden, iſt ſie verloren ſo ſollen Sie ſchadlos gehalten werden — Leben Sie wohl, guter Z., wir werden uns hoffentlich ſo wiederſehen, daß Sie finden, daß meine Kunſt in der Zeit wieder gewonnen hat. —

Bleiben Sie mein Freund
wie ich der Ihrige
Beethoven."

Wenige Tage ſpäter, den 17. Juli, ſchickte Beethoven die von ihm bearbeiteten ſchottiſchen Geſänge an Thomſon mit einem franzöſiſchen Briefe, den man im Anhange (IV) findet. In demſelben wiederholt er, neben Bemerkungen geſchäftlicher Art und Anweiſung über Ausführung der Compoſitionen, das Verſprechen, drei Quintette und drei Sonaten zu liefern, und erbietet ſich in einer Nachſchrift zur Ueberſendung der für Quartett oder Quintett arrangirten Symphonieen.

---

[1] Im J. 1843 gab ſie ſieben Lieder für Altſtimme heraus, Spontini gewidmet.

[2] Nach Zmeskall's Datum vom 9. Juli 1810. In der K. K. Bibliothek.

[3] Erzherzog Rudolph.

Bald nachher ſchrieb er an Bettine von Arnim[1]:

„Wien 11. Auguſt 1810.

Theuerſte Bettine, [Freundin]

Kein ſchönerer Frühling als der heurige, das ſage ich und fühle es auch, weil ich Ihre Bekanntſchaft gemacht habe. Sie haben wohl ſelbſt geſehen, daß ich in der Geſellſchaft bin, wie ein Froſch[2] auf dem Sand, der wälzt ſich und wälzt ſich und kann nicht fort, bis eine wohlwollende Galathee ihn wieder ins[3] gewaltige Meer hineinſchafft. Ja ich war recht auf dem Trockenen, liebſte Bettine[4], ich ward von Ihnen überraſcht in einem Augenblick, wo der Mißmuth ganz meiner Meiſter war; aber wahrlich er verſchwand mit Ihrem Anblick, ich hab's gleich weg gehabt, daß Sie aus einer andern Welt ſind, als aus dieſer abſurden, der man mit dem beſten Willen die Ohren nicht aufthun kann. Ich bin ein elender Menſch und beklage mich über die andern!! — Das verzeihen Sie mir wohl mit Ihrem guten Herzen, das aus ihren Augen ſieht, und Ihrem Verſtand, der in Ihren Ohren liegt: — zum wenigſten verſtehen Ihre Ohren zu ſchmeicheln, wenn Sie zuhören. Meine Ohren ſind leider, leider eine Scheidewand, durch die ich keine freundliche Communication mit Menſchen leicht haben kann. Sonſt! — Vielleicht! — hätt' ich mehr Zutrauen gefaßt zu Ihnen. So, konnt ich nur den großen, geſcheuten Blick Ihrer Augen verſtehn, und der hat mir zugeſetzt, daß ichs nimmermehr[5] vergeſſen werde. Liebe Bettine[6], liebſtes Mädchen! Die Kunſt! — Wer verſteht die, mit wem kann man ſich bereden über dieſe große Göttin! — Wie lieb ſind mir die wenigen Tage, wo wir zuſammen ſchwätzen, oder vielmehr correſpondirten, ich habe die kleinen Zettel alle aufbewahrt, auf denen Ihre geiſtreichen, lieben, liebſten Antworten ſtehen. So hab ich meinen ſchlechten Ohren doch zu verdanken, daß der beſte Theil dieſer flüchtigen Geſpräche aufgeſchrieben iſt. Seit Sie weg ſind, hab' ich verdrießliche Stunden gehabt, Schattenſtunden, in denen man nichts thun kann; ich bin wohl an drei Stunden in der Schönbrunner Allee herumgelaufen, als Sie weg waren, und auf der Baſtey[7]; aber kein Engel iſt mir da begegnet, der mich gebannt[8] hätte, wie Du Engel. Verzeihen

---

[1] Aus dem Nürnberger Athenäum. Die Abweichungen der Abſchrift in „Ilius Pamphilius" von der hier gegebenen ſind in den folgenden Anmerkungen angegeben.

[2] Fiſch. [3] in das. [4] Freundin. [5] nimmer. [6] Freundin. [7] „und auf der Baſtey" fehlt. [8] gepackt.

Sie, liebſte Bettine [1]), dieſe Abweichung von der Tonart; ſolche Intervalle muß ich haben, um meinem Herzen Luft zu machen. Und an Göthe haben Sie von mir geſchrieben, nicht wahr? — daß ich meinen Kopf möchte in einen Sack ſtecken, wo ich nichts höre und nichts ſehe von allem, was in der Welt vorgeht. Weil Du, liebſter Engel, mir doch nicht darin begegnen wirſt. Aber einen Brief werd' ich doch von Ihnen erhalten? — Die Hoffnung nährt mich, ſie nährt ja die halbe Welt, und ich hab' ſie mein Lebtag zur Nachbarin gehabt, was wäre ſonſt mit mir geworden? — Ich ſchicke hier mit eigener Hand geſchrieben: „Kennſt Du das Land", als eine Erinnerung an die Stunde, wo ich Sie kennen lernte, ich ſchicke auch das andere, was ich componirt habe, ſeit ich Abſchied von Dir genomen habe, liebes, liebſtes Herz!

Herz, mein Herz, was ſoll das geben,
Was bedränget Dich ſo ſehr?
Welch ein fremdes, neues Leben!
Ich erkenne Dich nicht mehr.

Ja, liebſte Bettine, antworten Sie mir hierauf, ſchreiben Sie mir, was es geben ſoll mit mir, ſeit mein Herz ein ſolcher Rebelle [2]) geworden iſt. Schreiben Sie Ihrem treuſten Freund —

Beethoven."

An Breitkopf und Härtel ſchrieb er kurze Zeit ſpäter, am 21. Auguſt; es iſt aber nur der Theil dieſes Briefes bekannt, welcher im Facſimile in der A. M. Z. vom 8. Juli 1845 abgedruckt wurde, und welcher die überflüſſigen „zwei Takte" im Scherzo der C moll-Symphonie beſeitigt. Eine kurze Mittheilung, welche einen Monat ſpäter erfolgte, iſt jedoch vollſtändig erhalten. [3])

(An Breitkopf und Härtel.)

„Baden am
23ſten September.

Schon ſehr lange erwartete ich ein Schreiben von ihnen aber vergebens. Am 1ten Auguſt habe ich einen Brief von Leipzig in ihrem Namen, worin man mir meldet, daß ſie nicht zugegen, ſeit der Zeit, da ich ihnen doch einen ſchrecklich großen Brief geſchrieben, habe ich noch keine Antwort, und doch bedarf ich ſie — ich könnte ihnen die Geſänge zur zweiten Lieferung gehörig noch nicht ſchicken, indem ich durch die Geſchwindigkeit nicht weiß, welche ich ihnen ſchon geſchickt. Von der dritten Lieferung iſt nichts als die große karakteriſtiſche Sonate und die italieniſchen Geſänge, welche bereit liegen, das übrige müſſen ſie alles empfangen haben — ich erwarte daher nun ſehr eine mich befriedigende Antwort — da es mit unſerer Poſt geht, wie mit allem andern, ſo bitte ich ſie ~~die Adreſſe~~[1] nebſt meiner Adreſſe noch ein anderes Couvert zu machen nemlich: an Herrn von Oliva abzugeben bei Oſenheim und Herz auf dem Bauern Markt — da ich Sommers und Herbſtzeit ſelten in Wien bin, iſt dieſes der ſicherſte Weg — ich hoffe auf baldige Zeilen von ihnen

---

[1]) Freundin. [2]) ſolch ein Rebeller.
[3]) A. M. Z., 14. Jan. 1874.

Ihr ergebenſter

Beethoven."

Die „Geſänge zur zweiten Lieferung" waren die 3 Geſänge Op. 83, die charakteriſtiſche Sonate die in Es Op. 81, die italieniſchen Geſänge die 4 Arietten nebſt Duett Op. 82. —

Wenn die Correſpondenz in dieſem Kapitel in Ton und Charakter mit der Annahme, daß aus einem oder dem anderen Grunde dieſes Jahr für Beethoven ein unglückliches war, im Widerſpruche zu ſtehen ſcheint, ſo darf man nicht vergeſſen, daß es Bedrängniſſe und Sorgen gibt, welche ſtillſchweigend ertragen werden müſſen, und bei welchen Klagen und Jammern eher Spott wie Mitgefühl hervorrufen würde. Mag auch die Bürde beinahe unerträglich ſein, ſo muß der Leidende dennoch ſeine Pflichten erfüllen und ſich den Aufgaben des täglichen Lebens mit einer heiteren Faſſung widmen, und er darf kein äußeres Zeichen hervortreten laſſen, welches den heimlichen Kummer enthüllen könnte. „Der Untergang einer großen Hoffnung iſt wie der Untergang der Sonne", ſagt Longfellow. „Der Glanz unſeres Lebens iſt dahin. Schatten des Abends fallen rings um uns her, und die Welt erſcheint nur als ein trüber Abglanz — ſelbſt ein größerer Schatten. Wir ſehen vorwärts in die kommende einſame Nacht. Die Seele zieht ſich in ſich ſelbſt zurück." Als Beethoven von Bettine überraſcht wurde, war ſeine große Hoffnung untergegangen, und „Mißmuth war ganz ſeiner Meiſter". „Seine Heiraths-Parthie hatte ſich zerſchlagen."

Breuning meint mit dieſen Worten ſelbſtverſtändlich nicht ein bloßes Anbieten von Beethoven's Hand, welches nicht angenommen worden wäre, ſondern ein von beiden Seiten ernſtlich gefaßtes Heirathsproject, deſſen Ausführung ungünſtige Umſtände verſchoben hatten, und von dem die Dame ſich gegenwärtig zurückzog. Es iſt dieſes das einzige derartige Verhältniß in Beethoven's Leben, von welchem wir wiſſen — die Angelegenheit mit Julie Guicciardi vielleicht ausgenommen —, und wir haben auch von dieſem keinen anderen beſtimmten Beweis, wie die obigen Worte Breuning's. Ohne ſie würden wir die ungenügenden Gründe für ſein dringendes Erſuchen um ſeinen Taufſchein in dem Briefe an Wegeler annehmen müſſen; und der berühmte Brief von 1806, jenes leidenſchaftliche Erinnerungszeichen an glücklichere Tage, ſo lange mit des Schreibers werthvollſten Papieren vor jedermanns Augen verborgen, könnte im beſten Falle nur die Grundlage zu unbeſtimmten und verfehlten Vermuthungen bilden.

---

[1] Von Beethoven durchgeſtrichen.

Es erſcheint kaum möglich anzunehmen, daß der briefliche Verkehr zwiſchen Beethoven und ſeiner unſterblichen Geliebten mit dieſem einzigen Briefe begonnen und geendet hätte. Aber nur dieſer eine, welcher keine Hindeutung auf die Perſon, an die er adreſſirt war, geſtattet, — vielleicht war er gar nicht zur Abſendung beſtimmt — iſt erhalten; oder, wenn noch andere exiſtiren, ſo hat nie einer derſelben von ihm an ſie oder von ihr an ihn jemals das Tageslicht geſehen. Breuning hat demnach zufällig den einzigen Schlüſſel zu dem Geheimniſſe gegeben; das heißt, er allein hat es möglich gemacht, Thatſachen und Mittheilungen in der Weiſe zu combiniren, daß ſie eine begründete oder auch nur wahrſcheinliche Vermuthung zu ſeiner Erklärung geſtatten.

Wir brauchen hier keine Gründe zum Beweiſe der Annahme beizubringen, daß die Dame, welche Beethoven 1806—7 zu heirathen hoffte 1), dieſelbe war, welche die andere Hälfte in dem gegenwärtig abgebrochenen Heirathsprojecte bildete. Bis zum Jahre 1809 waren es Klugheitsrückſichten, und in jenem Jahre der Krieg, was ihre Verbindung hinderte; vor 1810 war es nicht ausführbar. Aber während dieſer $3\frac{1}{2}$ Jahre waren beide Perſonen älter geworden, die Dame vielleicht kälter. Beethoven's Taubheit hatte ſich bis zu einem Grade geſteigert, welcher die Hoffnung auf Erlangung irgend einer öffentlichen muſikaliſchen Stellung völlig ausſchloß, und vielleicht hatten ſich einige ſeiner Charaktereigenthümlichkeiten in einer Weiſe

---

1) Dieſer Punkt iſt hinlänglich im I. Kapitel und dem I. Anhang dieſes Bandes behandelt.

entwickelt, welche ein häusliches Glück mit ihm zum wenigſten zweifelhaft machen mußte. Ein tauber Componiſt, wenn auch ein Beethoven, beinahe vierzig Jahre alt, und vollſtändig von dem Edelmuthe von Gönnern abhängig, wenn ſeine Feder aus irgend einem Grunde einmal aufhören ſollte für ſeine nothwendigen Bedürfniſſe zu ſorgen, iſt kein wünſchenswerther Gatte für eine Dame von höherem Stande. Auf ihrer Seite hatten die Vorurtheile von Geburt und geſellſchaftlicher Stellung Zeit gehabt, ihren Einfluß zu üben; in der That, eine Liebe, welche die Tochter eines angeſehenen Hauſes dazu bewegen konnte, Schwägerin des „Caſſa-Officiers“ und ſeiner bereits allzu berüchtigten Gattin, und des „bürgerlichen Apothekers“ zu Linz zu werden, mußte in ungewöhnlichem Grade heftig und aufopferungsfähig ſein. Beethoven ſcheint dem allem gegenüber blind geweſen zu ſein, als er an Wegeler ſchrieb: „Doch ich wäre glücklich, vielleicht einer der glücklichſten Menſchen, wenn nicht der Dämon in meinen Ohren ſeinen Aufenthalt aufgeſchlagen“; und ſie ſelbſt mag noch geſchwankt haben und unſchlüſſig geblieben ſein, bis ſie gezwungen wurde, einen förmlichen Antrag mit einem entſchiedenen Ja oder Nein zu beantworten. Wenn ſie damals in dem reifen Alter von dreißig oder mehr Jahren ſtand, dann mochte ihre Zuneigung, wenn nicht weniger ſtark, doch weniger leidenſchaftlich ſein, und die Gebote der Klugheit mochten ſich mit geſteigertem Gewichte geltend machen. Andere Frauen haben in dem gleichen Falle geſagt: „Ich habe geliebt, liebe und werde aus Liebe zu Dir unvermählt bleiben; aber Heirathen iſt unmöglich geworden.“ Konnte dies nicht auch die Antwort geweſen ſein, welche Beethoven erhielt?

Aber wer war die Dame? wird man fragen. Das Geheimniß iſt zu gut bewahrt worden; ſie iſt bis jetzt noch unbekannt. Das allein iſt gewiß, daß

1. von allen Freundinnen und Bekannten Beethoven's, deren Namen uns berichtet ſind, nur eine einzige die „unſterbliche Geliebte“ des Briefes, und nur eine einzige die bei dem Heirathsproject betheiligte geweſen ſein kann;

2. daß alle zufälligen Anzeichen auf ſie und auf ſie allein hinweiſen;

3. daß lange, nachdem dieſe beiden Thatſachen feſtgeſtellt waren, Robert Volkmann, der treffliche Muſiker und Componiſt, in einer Unterhaltung mit dem Verfaſſer eine locale Ueberlieferung zu Peſth erwähnte, in welcher ſie direct als die einſtige Geliebte und, wenn unſer Gedächtniß nicht trügt, die erhoffte Braut Beethoven's genannt wird.

Dieſe Dame war die Gräfin Thereſe von Brunswick.

Die zerſtreuten Notizen über die Familie Brunswick in dieſen Bänden werden, wenn man ſie im Zuſammenhange betrachtet, von einer tieferen Bedeutung erſcheinen, als man bisher vermuthet hat. Sie gehörten zu den früheſten und wärmſten Freunden Beethoven's in Wien (Bd. II. S. 62); Thereſe „adorirte ihn", wie ihre Couſine, die Gräfin Gallenberg (daſ. S. 172) ſagte; er ſchrieb das Lied „Ich denke Dein" in das Stammbuch der Schweſtern (daſ. S. 62), und widmete es ihnen, als er es 1805 herausgab; er erhielt von Thereſe ihr Oelgemälde (daſ.); er beſuchte Brunswicks im Herbſt 1806 und componirte dort die Sonate Op. 57, welche dem Bruder gewidmet iſt (daſ. S. 320); und unmittelbar nach ſeiner Abreiſe ſchrieb er den leidenſchaftlichen Liebesbrief — an wen? ſchrieb an den Grafen Franz: „Küſſe Deine Schweſter Thereſe" (ſ. S. 12), und componirte im Herbſt 1809, während eines neuen Beſuches bei ihnen, die Sonate Op. 78, der Schweſter gewidmet (S. 91). Wenige Monate nachher „zerſchlug ſich die Heirathspartie".

Zwei Bemerkungen mögen hier gemacht werden, welche, wenn ſie auch nicht von großem Gewicht ſind, doch den Raum, den ſie einnehmen ſollen, verdienen.

1. Nach dem Erſcheinen der Widmung der Sonate Op. 78 verſchwindet der Name Thereſens von Brunswick aus allen Beethoven betreffenden Schriftſtücken, Briefen und Aufzeichnungen, welche von Jahn oder dem Verfaſſer geſammelt ſind; jedoch die Freundſchaft zwiſchen ihm und ihrem Bruder dauerte ungeſtört fort.

2. Dieſe Freundſchaft von einer Dauer von 30 Jahren wurde erſt durch den Tod aufgelöſt; jedoch, obgleich in ſpäteren Jahren mehrfach längere Perioden der Trennung eintraten, ſo beſchränkt ſich ihre bekannte briefliche Correſpondenz auf etwa ein halbes Dutzend Briefe, von denen die Hälfte noch falſche Zeitangaben hat. Waren dies alle? und wenn nicht, wie konnten ſie denn alle, mit Ausnahme gerade dieſer, welche weder von beſonderem Intereſſe noch von beſonderer Wichtigkeit ſind, zerſtört oder verheimlicht worden ſein? Aber völlig erklärt würde dies ſein, wenn in ihnen ein Geheimniß zu bewahren war.

Thereſe von Brunswick lebte bis zu hohem Alter und ſtand im Rufe eines edlen und großherzigen, aber excentriſchen Charakters. Mit Rückſicht auf Beethoven paßt auf ſie, ſo viel bekannt iſt, das Wort des Cardinals bei Shakeſpeare: „ſie ſtarb und gab kein Zeichen". Durfte ſie vielleicht nicht?

Wer aber immer die Dame ſein mochte[1]), der Schlag war gefallen und mußte ſtillſchweigend ertragen werden. Sein unglücklicher Einfluß auf Beethoven's Berufsthätigkeit iſt demnach für uns der einzige Maßſtab für ſeine Schwere. Freilich ſchreibt er an Zmeskall und erzählt ihm von ſeiner Kunſt, als ſtänden große Dinge in Ausſicht; aber ſein Herz war nicht bei der Arbeit, und nicht früher als im October unternahm und beendigte er das Quartetto serioso für ſeinen Freund. Die langen hellen Sommertage, welche in anderen Jahren ſeine Fähigkeit zu neuer und froher Thätigkeit erweckt und jährlich wenigſtens eins zu der Reihe ſeiner größten Werke hinzugefügt hatten, kamen und gingen, ohne ein Erinnerungszeichen zu hinterlaſſen, außer ein paar Liedern und kleineren Inſtrumentalcompoſitionen, die letzteren offenbar in Folge von Aufträgen componirt. Er nahm in dieſem Sommer keinen Landaufenthalt; fürchtete er die Wirkungen zu großer Einſamkeit? vielmehr wechſelte er ſeinen Wohnſitz zwiſchen Baden und Wien, und gab ſich ſeinen Lieblings-Streifereien in Wäldern und auf Bergen hin. Wie wir glauben, war es in dieſer Periode der Lieder-Compoſition und der orientaliſchen Studien, daß er auf einer ſolchen Wanderung das undatirte Blatt bei ſich hatte, welches eine Auswahl von Geſängen aus Herder's „Morgenländiſcher Blumenleſe“[2]) enthielt, und Folgendes mit Bleiſtift auf daſſelbe ſchrieb: „Mein Dekret[3]) hat nur im Lande zu bleiben, vielleicht iſt in jedem Flecken dieſes erfüllt. Mein unglückſeeliges Gehör plagt mich hier nicht. — Iſt es doch als wenn jeder Baum zu mir ſpräche auf dem Lande Heilig! Heilig! — im Walde entzücken, wer kann alles ausdrücken.[4]) — Schlägt alles fehl ſo bleibt das Land ſelbſt im Winter, wie Baden, untere Brühl etc. — leicht bei einem Bauer eine Wohnung gemiethet um dieſe Zeit gewiß wohlfeil.“

---

[1]) Um jeder künftigen falſchen Auffaſſung zuvorzukommen, möge mit Beſtimmtheit hervorgehoben ſein, daß nichts weiter, wie die größte Wahrſcheinlichkeit, daß es die Gräfin von Brunswick war, auf dieſen Seiten behauptet worden iſt.

[2]) Vgl. Bd. II. S. 88.

[3]) Der Vertrag wegen des Jahrgehalts.

[4]) Aehnliche Aeußerungen ſind zu verſchiedenen Perioden in folgender Weiſe niedergeſchrieben:

(auf einen Bogen Notenpapier mit einigen Bleiſtiftnoten ohne Datum)

„Allmächtiger
im Walde
ich bin ſelig
glücklich im
Wald jeder
Baum ſpricht
durch dich.“

(auf einen halben Bogen 1815 Ende September)

„O Gott welche
Herrlichkeit
in einer
ſolchen Waldgegend
in den Höhen
iſt Ruhe —
Ruhe ihm zu
dienen —“

(Aus Jahn's Nachlaß.)

Ein anderer halber Bogen in der Bibliothek der Muſikfreunde in Wien, hauptſächlich mit ungeordneten muſikaliſchen Skizzen bedeckt, bildet ein paſſendes Seitenſtück zu dem Obigen; er enthält folgende Worte: „Ohne irgend doch eine menſchliche liebe Geſellſchaft wäre es auch nicht möglich auf dem Lande zu leben.“

Beethoven's Verpflichtungen gegen den Erzherzog Rudolph wurden, wie bekannt iſt, bald für ihn ermüdend und ſchließlich beinahe unerträglich; doch gereichte es zu ſeinem Beſten, daß er gegenwärtig gezwungen war, denſelben nachzukommen und wenigſtens bis zu dieſem Grade ſich ſelbſt zu bemeiſtern. Ebenſo war es ein glücklicher Umſtand, daß Bettina Brentano gerade in der Zeit der Kriſis mit ihrer Schönheit, ihrer Anmuth und ihrem Genie zu ihm kam, und ſeine Gedanken auf andere Bahnen leitete. Endlich war es nicht ohne günſtige Wirkung für ihn, daß Thomſon's Melodieen, welche kein ſtrenges Studium erforderten, ſeinem Gemüthe eine wenn auch nur vorübergehende, doch nützliche Beſchäftigung gaben.

Gerade beim Schluſſe des Jahres verbreitete ſich das Gerücht, daß er für „künftiges Frühjahr“ eine Reiſe nach Italien beabſichtige, „um ſeine Geſundheit, welche ſeit einigen Jahren ſehr angegriffen war, unter dem ſüdlichen Himmel wieder herzuſtellen“. Dieſes Gerücht hatte eine gewiſſe Begründung; denn einige Jahre ſpäter ſagt Beethoven in einem ſeiner Briefe ſelbſt: „einen Ruf nach Neapel ſchlug ich aus.“

Die Geſchichte dieſes halben Jahres iſt faſt ganz — ein weißes Blatt; doch gewährt es uns Troſt, zu erkennen, daß in dieſer Zeit der Verwirrung die Familienkreiſe von Brentano und Malfatti Beethoven geöffnet waren, und daß er ohne Zweifel auch zu den Familien Lichnowsky und Erdödy in den alten freundſchaftlichen Beziehungen geblieben war, und in geiſtiger und ſittlicher Beziehung gehoben wurde durch die mütterliche Freundlichkeit der Fürſtin und das ſchweſterliche Wohlwollen der Gräfin. —

Die Compoſitionen dieſes Jahres waren folgende:

1. Die Muſik zu Göthe's Egmont.
2. Zwei Lieder: Mignon („Kennſt du das Land“) und Neue Liebe, neues Leben („Herz mein Herz“).
3. „Drei Geſänge. 1810. Poeſie von Göthe, in Muſik geſetzt von Ludwig van Beethoven.“ Dies ſind die Lieder Op. 83.

4. 43 iriſche Melodieen, Ritornelle und Begleitungen (Clavier, Violine und Violoncell), ausſchließlich für Thomſon, beendet.

5. Ecoſſaiſe für Harmonie-Muſik.

6. Polonaiſe, desgl.

7. Marſch in F dur für Militärmuſik, „1810 in Baden comp. für Erzh. Anton, 3ten Sommermonath."

8. „Quartett Serioso. $\frac{1810}{\text{im Monat October.}}$ Dem Herrn von Zmeskall gewidmet und geſchrieben im Monat October
von ſeinem Freunde L. v. Bthvn."

9. Iriſche Melodieen für Thomſon fortgeſetzt. —

Veröffentlicht wurde in dieſem Jahre:

1. Lied aus der Ferne mit Begleitung des Pianoforte von Louis van Beethoven. Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig u. ſ. w. (Februar.)

2. Andenken von Matthiſſon u. ſ. w. Br. und H. (März.)

3. Leonore in zwei Aufzügen u. ſ. w. Ohne Ouvertüre und Finales. Br. u. H. (März.)

4. Sestetto pour 2 Clarinettes, 2 Cors et 2 Bassons par L. v. Beethoven in Stimmen. B. u. H. (April.)

5. Ouverture à grand Orchestre de l'Opera Leonore u. ſ. w., Stimmen (die als No. 3 bezeichnete). Br. u. H. (Juli.)

6. Fünf Nummern, nämlich:

1. Lied aus der Ferne („Als mir noch die Thräne —", durchcomponirt, 13 Seiten, hier von Neuem gedruckt);
6. Der Liebende („Welch' ein wunderbares Leben");
9. Der Jüngling in der Fremde („Der Frühling entblühet");
16. An den fernen Geliebten („Einſt wohnten ſüße Ruh");
17. Der Zufriedene („Zwar ſchuf das Glück hienieden")

in der Sammlung „Achtzehn deutſche Gedichte mit Begleitung des Pianoforte von verſchiedenen Meiſtern ... Erzherzog Rudolph ... gewidmet von L. L. Reiſſig". Wien, Artaria u. Co. (Juli.)

7. Die Sehnſucht von Göthe mit vier Melodieen nebſt Clavierbegleitung ... No. 38. Wien u. Peſth im Kunſt- und Induſtrie-Comptoir (September). Eine ſpätere Ausgabe gibt als Verleger S. A. Steiner u. Co. an.

8. Variations pour le Pianoforte composée et dediées à son Ami Oliva par L. v. Beethoven. Oeuv. 76. Br. u. H. (October.)

9. Quatuor pour deux Violons etc. composé et dedié à son Altesse le Prince regnant de Lobkowitz, Duc de Raudnitz, par etc. Op. 74. Br. u. H. (November.)

10. Sechs Geſänge mit Begleitung u. ſ. w. Ihrer Durchlaucht der Frau Fürſtin von Kinsky geb. Gräfin von Kerpen zugeeignet von L. v. Beethoven, Op. 75.

1. Mignon („Kennſt Du das Land").
2. Neue Liebe, neues Leben („Herz, mein Herz, was ſoll das geben?").
3. Aus Goethes Fauſt („Es war einmal ein König").
4. Gretels Warnung („Mit Liebesblick und Spiel und Sang").
5. u. 6. dieſelben wie 16. u. 17. in No. 6. Br. u. H. (November.)

11. Fantasie pour le Pianoforte composée et dediée à son Ami Monsieur le Conte François de Brunswik par L. v. Beethoven. Op. 77. B. u. H. (November.)

12. Sonate pour le Pianoforte composée et dediée à Madame la Comtesse Therese de Brunswik etc. Op. 78. Br. u. H. (November.)

13. Sonatine pour le Pianoforte etc. Op. 79. Br. u. H. (November.)

14. Sextuor pour 2 Violons, Alto, Violoncello et 2 Cors obligés. Op. 81. (81^{b}.) Bonn. Simrock. (im Frühjahr.)

Sechſtes Kapitel.

Das Jahr 1811. Neues Aufleben; das B dur-Trio. Arbeiten für das Theater in Peſth; andere Opern-Projecte. Thereſe Malfatti. Badeaufenthalt in Teplitz.

Der Verkehr mit der Familie Brentano erregte auf's lebhafteſte Beethoven's Intereſſe für Bettine, und dieſem Umſtande verdanken wir einen zweiten charakteriſtiſchen und willkommenen Brief an ſie, welcher gleich dem erſten aus dem „Athenäum" mitgetheilt wird, mit den weſentlichen Abweichungen in „Ilius Pamphilius" in der Anmerkung.

„Wien am 10. Februar 1811.

Geliebte, liebe Bettine!

Ich habe ſchon zwei Briefe von Ihnen und ſehe aus Ihren Briefen an Ihren Bruder[1], daß Sie ſich immer meiner und zwar viel zu vortheilhaft erinnern. — Ihren erſten Brief hab ich den ganzen Sommer mit mir herumgetragen, und er hat mich oft ſeelig gemacht, wenn ich Ihnen auch nicht ſo oft ſchreibe, und Sie gar nichts von mir ſehen, ſo ſchreibe ich Ihnen 1000mal[2] tauſend Briefe in Gedanken. — Wie Sie ſich in Berlin, in Anſehung des Weltgeſchmeißes finden, konnte ich mir denken, wenn ich's nicht von ihnen geleſen hätte; vieles Schwätzen über Kunſt ohne Thaten!!!!! Die beſte Zeichnung hierüber findet ſich in Schillers Gedicht: „Die Flüſſe", wo die Spree ſpricht. —

Sie heirathen, liebe Bettine, oder es iſt ſchon geſchehen, und ich habe Sie nicht einmal zuvor noch ſehen können; ſo ſtröme denn alles Glück Ihnen und Ihrem Gatten zu, womit die Ehe die Ehelichen ſegnet. — Was ſoll ich Ihnen von mir ſagen! — „Bedaure mein Geſchick" rufe ich mit der Johanna aus; rette ich mir noch einige Lebensjahre, ſo will ich[3] auch dafür, wie für alles übrige Wohl und Wehe, dem alles in ſich Faſſenden, dem Höchſten danken. — An Göthe, wenn Sie ihm von mir ſchreiben, ſuchen Sie alle die Worte aus, die ihm meine innigſte Verehrung und Bewunderung ausdrücken. Ich bin eben im Begriff, ihm ſelbſt zu ſchreiben wegen Egmont, wozu ich die Muſik geſetzt, und zwar blos aus Liebe zu ſeinen Dichtungen, die mich glücklich machen, wer kann aber auch einem großen Dichter genug danken, dem koſtbarſten Kleinod einer Nation? — Nun nichts mehr, liebe, gute Bettine, ich kam[4] dieſen Morgen um 4 Uhr erſt von einem Bachanal, wo ich ſo gar viel lachen mußte, um heute beinahe eben ſo viel zu weinen; rauſchende Freude treibt mich oft gewaltthätig wieder[5] in mich ſelbſt zurück. — Wegen Clemens[9] vielen Dank für ſein Entgegenkommen. Was die Cantate betrifft[6], ſo iſt der Gegenſtand für[7] hier nicht wichtig genug, ein anderes iſt ſie in Berlin; was die Zuneigung, ſo hat die Schweſter dieſe ſo ſehr eingenommen[8], daß dem Bruder nicht viel übrig bleiben wird, iſt ihm damit auch gedient? —

---

[1] An die Tonie. [2] Doch tauſendmal. [3] „ich" fehlt. [4] komme. [5] „wieder" fehlt. [6] fehlt. [7] „für uns hier". [8] „die Schweſter davon eine ſo große Portion", daß.
[9] Clemens Brentano, Bruder von Franz und Bettine.

Nun lebe wohl, liebe, liebe Bettine, ich küſſe Dich[1] auf Deine Stirne, und drücke damit, wie mit einem Siegel, alle meine Gedanken für Dich auf. — Schreiben Sie bald, bald, oft Ihrem Freunde

Beethoven.

Beethoven wohnt auf der Mölker
Baſtey im Pascolatiſchen Hauſe."[2])

Am 28. Februar ſchreibt er an ſeinen Freund Mähler: „Breuning wird ihnen ſchon geſagt, daß ich ſie mein Lieber, gegen zwölf Uhr heute Vormittag beym tarroniſchen Kaffehaus auf dem Graben erwarte — wenn ſie alſo können, ſo kommen Sie, ich werde Sie zu einem großen Konzert führen." Mähler nahm die Einladung an und erhielt ein „extraordinäres" Billet, bezeichnet „B. de Neuwirth", welches ihm freien Eintritt verſchaffte zu drei Mittagsconcerten für Donnerſtag den 28. Februar, den 14. und 28. März. — Beethoven's elaſtiſches Temperament that demnach bereits wieder ſeine guten Dienſte; er begann, ſich von dem vernichtenden Schlage des vergangenen Jahres zu erholen, und war nicht allein wieder im Stande, in der Geſellſchaft, dem Theater und dem Concertſaale Zerſtreuung und Unterhaltung zu finden, ſondern es war auch der Geiſt der Compoſition wieder erwacht. In den drei Wochen vom 3. bis zum 26. März ſchuf er das herrliche B dur-Trio Op. 97, welches der Gegenſtand des folgenden Briefes an die Gräfin Erdödy iſt.[3])

„Meine liebe werthe Gräfin!

Mit vielem Vergnügen habe ich ihre letzten Zeilen empfangen, in dem Augenblick kann ich aber nicht ihren lieben Brief finden um ihn ganz zu beantworten — was das trio anbelangt, ſo machen Sie mirs nur zu wiſſen ob Sie ſelbes wollen bei ſich abſchreiben laſſen oder ob ich's über mich nehmen ſoll? beydes iſt mir einerley und was Ihnen am gemäßeſten iſt wird mir das liebſte ſein — Hr. Linke der was rechtes für ſich hat wegen ſeiner morgigen Akademie, eilt, daher nur noch alles liebe gute ihnen und ihren Kindern, und die nächſte Gelegenheit ergreife ich um in ihrer aller Mitte zu ſein, bis dahin leben Sie wohl liebe werthe Gräfin.

ihr
wahrer
Freund
Beethoven."

---

[1]) „küſſe Dich ſo mit Schmerzen auf."

[2]) Der letzte Zuſatz fehlt.

[3]) Nach Jahn's Abſchrift.

Linke's Concert fand am 24. März im kleinen Redoutenſaal ſtatt; Beethoven's Beitrag zu demſelben war die Egmont-Ouvertüre, „unter Hrn. Schuppanzigh's Leitung mit vielem Fleiße durchgeführt".

Es befanden ſich damals das Clavierconcert Op. 73, die Phantaſie Op. 80, die Sonate „les Adieux" Op. 81a, die Arietten und Lieder Op. 82 u. 83 und Chriſtus am Oelberge in den Händen von Breitkopf und Härtel's Setzern, oder wurden wenigſtens demnächſt erwartet. Die Reviſion dieſer Werke für den Druck nebſt der Correctur der Probebogen und ſeine Verpflichtungen gegen den Erzherzog waren die einzigen Berufsarbeiten Beethoven's in dieſen Monaten, von denen wir irgend eine Spur finden. Deshalb leiſtet uns die hohe Würdigung ſeiner Größe, welche ſeine Bewunderer und Freunde gerade damals bewog, auch den gewöhnlichſten ſchriftlichen Mittheilungen von ſeiner Hand ſolchen Werth beizulegen, daß ſie die Erhaltung derſelben ſicherten, gerade jetzt vortreffliche Dienſte. Denn mit Ausnahme der Daten des Trios liefert uns ſeine Correſpondenz das einzige Material für die Geſchichte der erſten Hälfte dieſes Jahres. Wir kehren zu demſelben zurück.

Es exiſtirt ein Billet, welches um das Ende des März angeſetzt werden mag, durch welches er bei dem Erzherzog ſeine Abweſenheit aus dem Grunde entſchuldigt, weil er zwei Wochen lang wieder mit ſeinem „ihn plagenden Kopfweh behaftet" geweſen ſei. „Während der Feſtlichkeiten der Prinzeſſin von Baden (5.—12. März) und wegen dem wehen Finger von Ihro Kaiſ. Hoheit," fügt er hinzu, „fing ich an etwas fleißig zu arbeiten, wovon unter andern auch ein neues Trio die Frucht iſt für's Piano."

Bald nachher ſendet er das neue Trio an den Erzherzog, um ihn eine Abſchrift nehmen zu laſſen, „jedoch nur in Ihrem Pallaſte, weil man ſonſt nie ſicher vorm Stehlen iſt". Dann fährt er fort: „Mir geht es beſſer und in einigen Tagen werde ich wieder die Ehre haben Ihnen aufzuwarten, und das Verſäumte wieder einholen. Ich bin immer in ängſtlicher Beſorgniß, wenn ich nicht ſo eifrig, nicht ſo oft, wie ich es wünſche, um Ihre Kaiſerliche Hoheit ſein kann. Es iſt gewiß Wahrheit, wenn ich ſage, daß ich dabei ſehr viel leide; aber es wird ſobald nicht mehr mit mir ſo arg werden. Halten Sie mich gnädigſt in Ihrem Andenken. Es werden Zeiten kommen, wo ich doppelt und dreifach zeigen werde, daß ich deſſen werth bin."

Dieſe Bekenntniſſe mögen wohl ein Lächeln erregen; denn „es iſt gewiß Wahrheit", wenn wir ſagen, daß ſeine Verpflichtungen gegen den

Erzherzog ihm bereits in hohem Grade läſtig geworden waren, und daß die Nothwendigkeit, ſeine frühere Unabhängigkeit denſelben in einem wenn auch nur geringen Grade zu opfern, für ihn von Tag zu Tag beſchwerlicher und drückender wurde, ſo daß er ſich jede beliebige Entſchuldigung zu Nutze machte, um denſelben zu entgehen.

Der Erzherzog hatte beſchloſſen, ſeiner Bibliothek eine vollſtändige Sammlung der Beethoven'ſchen Compoſitionen einzuverleiben. Der Componiſt gewährte ihm hierbei ſeine Hilfe, indem er ihm alle ſeine neuen Werke im Manuſcript überreichte und ihm außerdem die Titel älterer gedruckter Werke angab, und erlangte hierdurch zugleich einen Aufbewahrungsort für ſeine Compoſitionen, an welchem ſie ihm jederzeit zu Gebote ſtanden. So erbat er ſich z. B. am 18. Mai die Sonate „das Lebewohl" u. ſ. w., „da ich ſie ſelbſt nicht habe und die Korrektur befördern muß"; einige Zeit ſpäter die ſchottiſchen Lieder, „da 2 Exemplare, wobei meine eigene Handſchrift iſt, verloren gegangen und ſie wieder neuerdings müſſen abgeſchrieben werden um fortgeſchickt zu werden".[1])

Ein Brief an Baumeiſter vom 3. Juli, in der Abſicht geſchrieben, den Kauf zweier alter Werke aus Birkenſtock's Bibliothek zu erleichtern, „welche ſich für die Bibliothek des Erzherzogs ſchickten", beginnt ſo: „Ich bitte Sie recht ſehr mir die hinterlaſſenen Muſikalien vom gnädigſten Hern zu ſenden." —

Wir laſſen einen Brief von Breitkopf und Härtel[2]) folgen.

„Wien am 6ten May.

P. P. Fehler — Fehler — ſie ſind ſelbſt ein einziger Fehler — da muß ich meinen Kopiſten hinſchicken, dort muß ich ſelbſt hin, wenn ich will, daß meine Werke — nicht als bloße Fehler erſcheinen — das Muſik-Tribunal in L. bringt wie es ſcheint nicht einen einzigen ordentlichen Korrektor hervor, dabey ſchicken Sie noch ehe Sie die K. erhalten die Werke ab — wenigſtens ſollte man bey größeren Werken mit andern Stimmen doch die Täkte abzählen — aber das ſieht man bei der Fantaſie etc., wie es geſchieht — ſehn Sie in dem Klavier-auszuge von Egmonts-ouvertüre fehlt ein ganzer Takt.

---

[1]) Einige Jahre ſpäter erbat er ſich die Stimmen des Trios in B Op. 97 und der Violinſonate in G Op. 96 zum Zwecke des Copirens, „da ich meine Partituren unter vielen andern nicht leicht herausfinden kann".

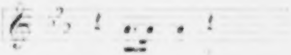
[2]) Nach Jahn's Mittheilung.

— Hier das Verzeichniß — der Fehler ( )

Meinen heißeſten Dank, daß Sie mich für eine ſo intereſſante Sache ſo ſehr in Bewegung ſetzen.[1] — Leben Sie wohl, ich hoffe Beſſerung — die Fantaiſie iſt ſchon fort, auch die Sonate geht morgen fort von hier. Fehlen Sie ſo viel Sie wollen, laſſen Sie ſo viel fehlen wie Sie wollen — Sie ſind bey mir doch hochgeſchätzt, dies iſt ja der Gebrauch bei den Menſchen, daß man ſie, weil ſie nicht noch größere Fehler gemacht haben, ſchätzt.

Ihr ergebenſter
Diener
Beethoven."

„NB. Geben Sie acht, daß bei meiner Korrektur des Konzerts in der 1ten Violinſtimme im 1ten All^{o} Seite 5 Zeile 7 1ter Tact



das piano

unter dieſe Noten nicht aber umgekehrt unter die Violin-Noten geſetzt werde."

Mehrere Briefe an Gleichenſtein, die wir hier mittheilen, gehören in dieſelbe Zeit.

(1.)[2] „Du lebſt auf ſtiller ruhiger See oder ſchon im ſichern Hafen — des Freundes Noth, der ſich im Sturm befindet, fühlſt Du nicht — oder darfſt Du nicht fühlen — was wird man im Stern Venus Urania von mir denken, wie wird man mich beurtheilen, ohne mich zu ſehen — mein Stolz iſt ſo gebeugt, auch unaufgefordert würde ich mit Dir reiſen dahin — laß mich Dich ſehen morgen früh bei mir, ich erwarte Dich gegen 9 Uhr zum Frühſtücken — Dorner kann auch ein andermal mit Dir kommen — wenn Du nur aufrichtiger ſeyn wollteſt, Du verhehlſt mir gewiß etwas, Du willſt mich ſchonen, und erregſt mir mehr Wehe in dieſer Ungewißheit, als in der noch ſo fatalen Gewißheit —

---

[1] Beethoven will nur die für ihn ſehr wenig intereſſante Correctur mit ironiſchem Worte bezeichnen.

[2] Mitgetheilt von Dr. Fauſt Pachler nach dem Original im Beſitze von Dr. Anton Werle in Graz.

Leb wohl kannſt Du nicht kommen, ſo laß mich es vorher wiſſen — denk und handle für mich — dem Papier läßt ſich nichts weiter von dem, was in mir vorgeht, anvertrauen —"

(2.) „Deine Nachricht ſtürzte mich aus den Regionen des Glücks wieder tief herab. — Wozu denn der Zuſatz, Du wollteſt mir es ſagen laſſen, wenn wieder Muſik ſei, bin ich denn gar nichts als Dein Muſicus oder der Andern? — ſo iſt es wenigſtens auszulegen, ich kann alſo nur wieder in meinem eigenen Buſen einen Anlehnungspunkt ſuchen, von außen gibt es alſo gar keinen für mich; nein nichts als Wunden hat die Freundſchaft und ihr ähnliche Gefühle für mich. — So ſei es denn, für Dich, armer B., gibt es kein Glück von außen, Du mußt Dir Alles in Dir ſelbſt erſchaffen, nur in der idealen Welt findeſt Du Freunde. — Ich bitte Dich, mich zu beruhigen, ob ich ſelbſt den geſtrigen Tag verſchuldet, oder wenn Du das nicht kannſt, ſo ſage mir die Wahrheit, ich höre ſie ebenſo gern, als ich ſie ſage — jezt iſt es noch Zeit, noch können mir Wahrheiten nüzen. — Leb wohl — laß Deinen einzigen Freund Dorner nichts von alle dem wiſſen."

(3.) „Lieber Freund, ſo verflucht ſpät — drücke alle warm an's Herz — warum kann meines nicht dabei ſein? Leb wohl, Mittwochs früh bin ich bei Dir — der Brief iſt ſo geſchrieben, daß ihn die ganze Welt leſen kann — findeſt Du das Papier von dem Umſchlag nicht rein genug, ſo mach ein anderes drum, bei der Nacht kann ich nicht ausnehmen, ob's rein iſt — leb wohl, lieber Freund, denke und handle auch für Deinen treuen Freund

Beethoven."

Die Anſpielung auf die Verheirathung Gleichenſtein's mit der jüngeren der Malfatti'ſchen Schweſtern, welche gegen Ende Mai ſtattfand, gibt ziemlich genau das Datum vorſtehender Briefe an; und die in einem früheren Kapitel (Bd. 2. S. 339) enthaltene Mittheilung, daß Beethoven einmal der älteren, Thereſe, einen Heirathsantrag gemacht, erklärt hinlänglich die heftige Erregung, unter welcher ſie geſchrieben wurden; denn daß dieſer Antrag nicht vor dieſer Zeit gemacht wurde, und eben ſo wenig nach derſelben, wird bald klar werden.

Walter Scott ſagt in „S. Ronans Quelle": „Zur Beſchämung des männlichen Geſchlechtes ſei es geſagt, daß kein Grad hoffnungsloſer Liebe, ſei ſie auch noch ſo verzweifelt und aufrichtig, im Stande iſt, das Leben fortgeſetzt Jahre hindurch zu verbittern. Es muß Hoffnung, es muß Ungewißheit, es muß Gegenſeitigkeit vorhanden ſein, um es dieſem Tyrannen der Seele zu ermöglichen, ſich eine Herrſchaft von ſehr langer Dauer über ein männliches und wohlgeordnetes Gemüth zu ſichern, welches von ſelbſt darnach verlangt, ſeine Freiheit zu wollen.“

Es gibt Beiſpiele von Männern, welche, gleich Waſhington Irving, nachdem ſie ihre Verlobte durch den Tod verloren, treu der Erinnerung an dieſelbe unvermählt lebten und ſtarben. Die gewiſſenhafte Erfüllung gebieteriſcher Pflichten hat ebenfalls nicht ſelten zwei liebende Herzen von einander getrennt gehalten, bis ſchließlich die Zeit unüberſteigliche Hinderniſſe in den Weg legte, und jeder von beiden, dem andern treu, allein zu Grabe ging. Als allgemeine Regel jedoch ſind Walter Scott's Worte wahr. Sie erwieſen ſich als richtig bei ihm ſelbſt, bei Mozart, bei Hoffmann Kreißler, bei dem trefflichen Abr. Lincoln, bei unzähligen andern. Wir gerathen alſo nicht in Widerſpruch mit der gewöhnlichen Erfahrung und Beobachtung, und jedenfalls nicht mit Beethoven's Charakter als Liebhaber, wenn wir das oben erwähnte Ereigniß in dieſe Zeit ſetzen, ein Jahr nach dem Fehlſchlagen ſeiner „Heirathspartie“. Sein Fehler war nicht, daß er eine Frau ſuchte; das war verſtändig und klug; ſondern er lag in der Wahl der Perſönlichkeit, ſowie in der Einbildung, daß des jungen Mädchens Bewunderung für den Künſtler, ihre Achtung und Verehrung für den Freund ihrer Eltern und Gleichenſtein's mit zunehmenden Jahren (ſie zählte jetzt 19) zu einer wärmeren Empfindung ſich geſteigert hätte, und ferner darin, daß er die Aufmerkſamkeiten, Höflichkeiten und Artigkeiten, welche ihm von allen Gliedern der Familie erwieſen wurden, irrthümlich als Ermuthigung zu einer Bewerbung auffaßte, an deren Möglichkeit wahrſcheinlich keiner derſelben jemals gedacht hatte. Da Gleichenſtein mit den jüngſt vorhergegangenen Liebesangelegenheiten ſeines Freundes nicht unbekannt ſein konnte, ſo kann man ſich leicht die Ueberraſchung, den Schrecken, die Beſtürzung vorſtellen, welche dieſer plötzliche Einfall bei ihm verurſachte; Spuren davon laſſen ſich ſogar in den oben mitgetheilten Briefen erkennen. Derſelbe brachte ihn in ein Dilemma von beſonderer Schwierigkeit. Wie er demſelben entging, vermögen wir nicht zu erkennen; die Angelegenheit wurde jedoch ſo geleitet, daß die Zurückweiſung von Beethoven's Antrag keine — oder höchſtens eine vorübergehende — Unterbrechung in den freundſchaftlichen Beziehungen aller unmittelbar betheiligten Perſonen herbeiführte. Nach dem Verlaufe einer ſo langen Zeit, und in der ſehr unklaren Beleuchtung, in welcher wir die ganze Sache erblicken, hat dieſelbe völlig den Anſchein einer bloßen wunderlichen Epiſode im Leben des Componiſten, die ihm eine gewiſſe flüchtige Unruhe und Demüthigung verurſachte; aber es liegt kein Grund vor, daraus zu folgern, daß ſeine Verſtimmung beſonders ernſt oder beſonders dauernd geweſen wäre. Sollten wir jedoch in dieſer Anſchauung der Sache irren, ſo war es ein um ſo größeres Glück für ihn, daß ein früheres Engagement ihn jetzt nöthigte, ſeine Gedanken wieder der Compoſition zuzuwenden, und ihm keine Zeit ließ, den von der Geliebten verſchmähten Corydon zu ſpielen.

Das neue Theater in Peſth war im Jahre 1810 ſo weit vorgerückt, daß die Behörden ihre vorbereitenden Arrangements zu ſeiner förmlichen Eröffnung am Namenstage des Kaiſers, den 4. October 1811, zu treffen begannen, indem ſie Heinrich von Collin aufforderten, ein geeignetes Drama über einen aus der Ungariſchen Geſchichte genommenen Gegenſtand für dieſe Gelegenheit zu ſchreiben. „Ein lyriſches Vorſpiel und ein muſikaliſches Nachſpiel ſollten das Stück begleiten." — „Die Furcht dieſe Arbeit in beſtimmter Friſt nicht liefern zu können und darin geſtört zu werden, zwang Collin, dieſen Auftrag dankbar abzulehnen." Nunmehr erging die Aufforderung an Kotzebue, welcher denſelben annahm und mit einer für ihn charakteriſtiſchen Geſchwindigkeit demſelben entſprach durch das Vorſpiel „Ungerns erſter Wohlthäter", das Drama „Bela's Flucht" und das Nachſpiel „die Ruinen von Athen". Das letzte legt durch ſeinen Inhalt unabweislich den Gedanken nahe, daß „der Blick in die Zukunft", im Jahre 1779 auf Max Friedrich's Nationaltheater in Bonn aufgeführt, Kotzebue's Kenntniß nicht entgangen war. Da nun aber Kaiſer Franz in dem Zeitraume von fünf Jahren zweimal aus ſeiner Hauptſtadt hatte fliehen müſſen, ſo iſt es nicht überraſchend, daß „Bela's Flucht aus verſchiedenen Rückſichten nicht gegeben werden konnte", und ein Lokalſchauſpiel, „die Erhebung von Peſth zur Königl. Freiſtadt" an deſſen Stelle trat. Die beiden anderen Kotzebue'ſchen Stücke wurden angenommen und im Mai deſſelben Jahres an Beethoven geſchickt. Die Compoſition der Muſik zu denſelben war das oben erwähnte Engagement, und bildete natürlich ſeine Hauptbeſchäftigung während dieſes Sommers.

Hartl war damals von der Direction der Hoftheater zurückgetreten, und Lobkowitz und Palffy waren wieder die Leiter der Theater „nächſt dem Kärnthnerthor" und „an der Wien". Da Beethoven gerade mit dramatiſchen Compoſitionen beſchäftigt war, ſo war es ſehr natürlich, daß der Plan einer neuen Opern-Compoſition wieder auflebte. Er hatte auch einen Gegenſtand erhalten, der ihm gefiel: ein franzöſiſches Melodrama les Ruines de Babylon, wahrſcheinlich von dem preußiſchen Baron Friedr. Johann von Drieberg. Dieſer Componiſt, viel vortheilhafter bekannt durch ſeine Unterſuchungen in altgriechiſcher Muſik, wie durch ſeine Opern, war fünf Jahre in Paris geweſen, „wo er die Compoſition unter Spontini und wahrſcheinlich auf kurze Zeit auch unter Cherubini ſtudirte", und hatte damals für zwei Jahre ſeinen Aufenthalt in Wien genommen.[1]

Was über dieſes in der That vielverſprechende Opern-Project — aus welchem wieder, wie gewöhnlich, nichts wurde — bekannt iſt, iſt in folgenden Briefen enthalten:

1.[2]

(An Drieberg, ohne Datum.)

„Mit Vergnügen werde ich ihre Kompoſitionen mein lieber D. durchſehen, und glauben Sie mich im Stande ihnen etwas darüber ſagen zu können, ſo bin ich von Herzen dazu bereit.

Ihr ergebenſter Diener

Beethoven.

Ihre franzöſiſchen Bücher bringe ich ihnen in einigen Tagen — Treitſchke hat ſchon les ruines."

2.[3]

(An Treitſchke.)

„6. Juni" (1811.)

„Haben Sie mein werther Treitſchke das Buch geleſen und darf ich hoffen, daß Sie ſich dazu beſtimmen werden es zu bearbeiten? —

Antworten ſie mir hierüber gefälligſt, ich bin verhindert, ſelbſt zu ihnen zu kommen, im Falle Sie das Buch ſchon geleſen, bitte ich mir's zurück zu ſenden, damit auch ich es vorher noch einmal ehe Sie es anfangen zu bearbeiten, durchleſen kann — ich bitte Sie überhaupt, wenn es ihr Wille iſt, daß ich mich auf den Fittigen ihrer Poeſie in die Lüfte erheben ſoll, dies ſo bald als möglich zu bewerkſtelligen.

Ihr Ergebenſter Diener

Ludwig van Beethoven."

---

[1] Angekommen: „Friedrich v. Drieberg, Particulier, aus Berlin, kommt v. daher — wohnt No. 1152" (zum goldenen Ochs) am 2ten März 1809.

[2] Im Beſitze von Profeſſor Jähns in Berlin.

[3] In der K. K. Bibliothek zu Wien.

3.[1]

(3. Juli 1811.)

„Mein lieber Treitſchke!

Ich habe jetzt nun ſelbſt die Ueberſetzung von dem Melodram erhalten, nebſt Anweiſung von Palſi alles Nöthige mit Ihnen zu verabreden; nichts hält Sie jetzt auf, mir Ihr Verſprechen zu halten; ich frage mich aber nun noch einmal bei ihnen an, ob Sie es auch wirklich halten wollen? damit ich weiß woran ich bin — ich habe zwar gehört, daß man daſſelbe Stück in der Leopoldſtadt ehmals, und auf unſeren deutſchen Theatern als Stück gegeben habe, glaube aber daß dieſes gar nichts macht, da es jetzt wenigſtens nicht gegeben wird. Durchaus mit Recitation und Tänzen, glaube ich, würde am vortheilhafteſten ſein, um ſo mehr da ich Siboni die Rolle des Giafar zutheilen möchte, und es beſſer wäre wenn er nur allein zu ſingen brauchte, weil er vielleicht gar nicht ſprechen würde, das Uebrige mündlich.

Die Ueberſetzung, die mir Graf Palſi geſchickt, iſt von Caſtelli für für das Privil. Wiener Theater bearbeitet, und ſie werden etwas davon brauchen können; doch iſt dadurch allem Unfug geſteuert. Ich war einige Täge abweſend und dadurch haben Sie nichts von mir gehört. Sagen Sie mir nun gefälligſt, ob Sie noch geſonnen ſind dieſes Sujet als Oper für mich zu bearbeiten? In Erwartung einer günſtigen Antwort

Ihr ſehr ergebener Diener

Beethoven.“

4.

(An Graf Ferdinand Palſy.)[2]

„Ihro Excellenz!

Wie ich höre will der Schauſpieler Scholz das Melodram „Les ruines de Babilone“, welches ich als Oper ſchreiben wollte und Ihnen auch ſchon angekündigt habe zu ſeinem Benefice im Th. a. d. W. in einiger Zeit geben. Ich bin nicht im Stande dieſes Gewebe zu durchſchauen! ich vermuthe Sie wiſſen wohl nichts davon! Wie es immer ſei, ſo können Sie überzeugt ſein, daß als Melodram auf dieſem Theater gegeben das Haus höchſtens 5 oder 6mal voll ſein werde, die Muſik dazu iſt ſchlecht elend —

---

[1] Aus den Wiener Sonntagsblättern

[2] Nach dem Abdrucke in Frankl's Sonntagsblättern (1847) war die Adreſſe an Fürſt Nicolaus Eſterhazy und das Datum der Juni. Der Verf. hat das Original nicht geſehen.

als Oper wird es ein bleibendes Werk werden und gewiß ohne Vergleich ſelbſt merkantiliſch vortheilhaftere Wirkungen für Ihr Theater hervorbringen. Es iſt ſo ſchwer ein gutes Buch zu finden für eine Oper: ich habe ſeit etwelchen Wochen nicht weniger [?] als 12 u. m. dgl. zurückgegeben.[1] Ich habe ſelbſt aus meinem Sack bezahlt und konnte doch nichts brauchbares erhalten, und nun ſoll wegen einem Benefice eines Schauſpielers, für mich — und ich behaupte keck — auch für Ihr Theater ein Malefice entſtehen? Ich hoffe von Ihrer beſſern Einſicht, daß Sie dem Schauſpieler Scholz verbieten werden dieſes Melodram zu geben, indem ich Ihnen meinen Vorſatz es als Oper zu ſchreiben, ſchon früher mitgetheilt habe. Ich war ſo froh dieſes Sujet gefunden zu haben daß ich es ſelbſt dem Erzherzog mitgetheilt habe und auch anderen Menſchen von Geiſt und jeder hat es vortrefflich gefunden. Ich habe ſelbſt ſchon an ausländiſche Zeitungen geſchrieben es einrücken zu laſſen, damit es andere nicht auch bearbeiten werden: und nun ſoll ich's widerrufen? und das aus ſo nichtigen Gründen?

Ich erwarte und bitte Sie um eine ſchnelle gefällige Antwort, damit ich wiſſe woran ich bin indem ſonſt zu viel Zeit verloren geht.

Ihro Excellenz
Ergebenſter Diener
Ludwig van Beethoven.

Am 11. Juli 1811." —

„Wie man ſagt," ſchreibt der Correſpondent der A. M. Z. unter dem 8. Januar, „dürfte Hr. van Beethoven künftiges Frühjahr eine Reiſe unternehmen, um ſeine Geſundheit, welche ſeit einigen Jahren ſehr angegriffen war, unter dem ſüdlichen Himmel wieder herzuſtellen. Wer wünſcht nicht mit uns aus ganzer Seele, daß durch dieſe Reiſe der Zweck erreicht werden möge?"

Schon im vorigen Kapitel wurde mit dieſem Gerüchte die Aeußerung Beethoven's in einem Briefe von 1814 in Verbindung geſetzt, daß er „einen Ruf nach Neapel" (nicht lange nach dem nach Weſtphalen) erhalten, aber nicht angenommen habe.

Eine Folge ſeiner Krankheiten waren heftige und lang anhaltende Kopfſchmerzen; und es wurde von dem Arzte (Malfatti?) ſchließlich für das Beſte erachtet, die Reiſe nach Italien aufzugeben und die Bäder von Teplitz zu verſuchen. Beethoven entſchloß ſich, dies zu thun, und als Freund und Begleiter den jungen Oliva mit ſich zu nehmen. Des letzteren Abreiſe dorthin liefert den beſtimmten Beweis, daß die beiden hier folgenden Briefe in dieſes Jahr gehören, und nicht in das Jahr 1812, wie anderswo gedruckt iſt.

---

[1] In einem andern Abdrucke: „zwölf Dukaten ausgegeben".

(1.) „An Herrn Grafen Franz
von Brunswick.“

Wien am 16. Juni [1811.]

„Tauſend Dank, Freundchen, für Deinen Nektar — und wie ſoll ich Dir genug dafür danken, daß Du mit mir die Reiſe machen willſt? Es wird ſich ſchon in meinem tönenden Herzen für Dich finden. — Da ich nicht wünſchte, daß Dir irgend etwas nicht ganz nach Deinem Sinne wäre, ſo muß ich Dir ſagen, daß ich auf Verordnung meines Arztes volle 2 Monathe in T.[1] zubringen muß, bis halben Auguſt könnte ich alſo nicht mit Dir gehen, Du müßteſt dann die Reiſe allein oder was Du auch leicht finden wirſt, wenn's Dir gefällt, mit Jemand Andern machen — ich erwarte hierüber Deinen freundſchaftlichen Beſchluß.

Glaubſt Du, daß Dir das allein zurückreiſen nicht anſtehe, ſo handle ganz nach Deiner Gemächlichkeit, ich will nicht, ſo ſehr lieb Du mir auch biſt, und ſo ſehr viel angenehmes auch aus dem Zuſammenſein mit Dir für mich entſpringt, daß Dir daraus unangenehmes entſtehe. Da Du ohnedem, wenn Du auch mitgeheſt, doch den halben Auguſt zurück mußt, ſo werde ich meinen Bedienten mitnehmen, der wirklich ein ſehr ordentlicher braver Kerl iſt. — Da es aber ſein könnte, daß wir nicht in einem Hauſe zuſammen ſein könnten, ſo wirſt Du wohl thun, den Deinigen mitzunehmen, wenn Du ihn brauchſt; ich für meine Perſon, wenn ich nicht ein ſo unbehülflicher Sohn des Apollo wäre, möchte auf Reiſen gar keinen mitnehmen.

Ich bitte Dich nur zu machen, daß Du ſpäteſtens den erſten, zweiten Juli hier biſt, weils ſonſt zu ſpät für mich wird, und der Arzt jetzt ſchon grollt, daß ich es ſo lange anſtehen laſſe, obſchon er es ſelbſt findet, daß die Geſellſchaft eines ſo guten, lieben Freundes auf mich wohl wirken würde. — Haſt Du einen Wagen? — jetzt ſchreib' mir aber blitzſchnell die Antwort, weil ich ſobald ich weiß, ob Du noch mitgehn willſt, um Wohnungen für uns ſchreibe, indem es ſich dort ſehr füllen ſoll — leb wohl, mein guter, lieber Freund, ſchreibe ja gleich Antwort und liebe

---

[1] Teplitz.

Deinen wahren Freund
Beethoven.“

(Aufſchr.)

„Meine Wohnung im
Pasqualatiſchen Hauſe
auf der Mölkerbaſtei 1239 im 4ten Stock.“

(2.) „An Herrn Grafen
Franz v. Brunswick.

Freund, Deine Abſagung kann ich nicht annehmen; ich habe Oliva fortreiſen laſſen allein und zwar wegen Dir, ich muß Jemand Vertrauten an meiner Seite haben, ſoll mir das gemeine Leben nicht zur Laſt werden; ich erwarte Dich ſpäteſtens bis 12ten dieſes Monats, auch meinetwegen bis 15ten dieſes Monats doch ohne Widerrede.

Es iſt allerhöchſter Befehl. Dieſer kann nicht ohne ſchwere Ahndung und Strafe verſpottet werden, ſondern es heißt ihm ohne alle Bedingung Folge leiſten.

Hiemit gehabt Euch wohl, lieber Getreuer, den wir Gott bitten, in ſeine gnädige Obhut zu nehmen.

Gegeben Morgens gleich nach Aufſtehen vom Kaffeetiſche.

Wien am 4ten Juli.

Beethoven.

Da ich nicht weiß, auf welche Art Du zu dem Portrait gekommen, ſo thuſt Du am beſten, es mitzubringen, für die Freundſchaft findet ſich ſchon ein empfänglicher Künſtler daſſelbe zu verdoppeln.

Wir erwarten ſechsfach blitzſchnell keine andere Antwort auf unſern allerhöchſten Befehl als Ja Ja Ja! geſchwinde ÷ ſonſt kommt der Zorn bis nach Ofen.

Das übrige wegen der Zurückreiſe macht ſich bald.“

Die Anfertigung einer neuen Bearbeitung der Ritornelle und Begleitungen zu den ſchottiſchen Liedern hielt ihn noch einige Zeit in Wien zurück; doch war er am 20. Juli im Stande, die Vollendung in einem neuen Briefe an Thomſon (ſ. Anh. IV.) anzukündigen, von welchem jedoch nur die Unterſchrift von ſeiner Hand iſt. Außer der Mittheilung über die Beendigung von 53 Liedern (denen noch 5 folgen ſollen) gibt er wiederum Anweiſungen über die muſikaliſche Ausführung, und wiederholt die Bitte, ihm künftig die Texte beizulegen. Zu der ihm angetragenen Compoſition eines Gedichtes: The Battle of the Baltic [1] erklärt er ſich bereit, wenn der Text nicht beleidigend für die Dänen ſei; andernfalls könne er ſich damit nicht befaſſen. Schließlich verſichert er, gern die Compoſition eines Oratoriums übernehmen zu wollen, „si le texte en sera noble et distingué et si l'honoraire de 600 Ducats en or vous conviendra“.

Varnhagen von Enſe, damals ein junger Mann von 25 Jahren und Lieutenant in öſterreichiſchen Dienſten, kam in dieſem Sommer aus Prag nach Teplitz, um mit „der Göttin ſeines Herzens, ſeiner höchſten Wonne“, mit Rahel Levin einige Wochen daſelbſt zuzubringen. Wer eine Reihe lebendiger Schilderungen der damaligen Geſellſchaft an jenem Orte ſucht, insbeſondere ein Bild des Verkehrs in den Kreiſen der höheren Ariſtokratie, welche er, ein junger Mann, der ſeinen Weg in der Welt machen wollte, eben ſo natürlich aufſuchte, als ihn Beethoven damals eifrig vermied, der wird die Befriedigung ſeines Verlangens in Varnhagen's Denkwürdigkeiten finden. In ſeinen Schilderungen finden wir Beethoven nach ſeinem Briefe an Thomſon zum erſten Male wieder als einſamen Wanderer in dem Schloßgarten zu Teplitz; da ihn Brunswick nicht hatte begleiten können oder wollen, war er allein dorthin gereiſt.

Wir laſſen Varnhagen ſelbſt ſprechen. „Der Kapellmeiſter Himmel, dieſer wüſte Sonderling, der faſt nur noch zwiſchen behaglichem Champagnerrauſch und troſtloſer Nüchternheit lebte, ließ uns im Golziſchen Hauſe und bei Clary's, wie auch ſpäter in einem Konzert, ſein Fortepianoſpiel hören, das auch heute noch, nach dem Urtheil der Kenner, in den neueren großen Fortſchritten dieſer Kunſtübung keineswegs verdunkelt ſein würde… Doch in derſelben Zeit war ich mit einem Muſiker bekannt geworden, gegen welchen mir jener ganz in den Schatten trat. Es war Beethoven, deſſen Anweſenheit wir ſchon lange wußten, aber niemand hatte ihn noch geſehen. Seine Harthörigkeit machte ihn menſchenſcheu und ſeine Eigenheiten, die ſich in der Abſonderung nur immer ſchroffer ausbildeten, erſchwerten und kürzten bald wieder den wenigen Umgang, auf den ihn der Zufall etwa ſtoßen ließ. Er hatte aber im Schloßgarten auf ſeinen einſamen Streifereien einigemal Rahel geſehen, und ihr Geſichtsausdruck, der ihn an ähnliche, ihm werthe Züge erinnerte, war ihm aufgefallen. Ein liebenswürdiger junger Mann, Namens Oliva, der ihn als treuer Freund begleitete, vermittelte leicht die Bekanntſchaft. Was Beethoven den dringendſten Bitten hartnäckig verſagte, was in einem ſchrecklichen Falle, als in Wien ein Fürſt ihn zwingen, körperlich zwingen wollte [?], ſeinen Gäſten vorzuſpielen, ihm keine Gewalt abtrozen gekonnt, das gewährte er jetzt gern und reichlich, er ſetzte ſich zum Fortepiano und ſpielte ſeine noch unbekannten neueſten Sachen oder erging ſich in freien Phantaſieen. Mich ſprach der Menſch in ihm noch weit ſtärker an, als der Künſtler, und da zwiſchen Oliva und mir bald enge Freundſchaft entſtand, ſo war ich auch mit Beethoven täglich zuſammen, und gewann zu ihm noch nähere Beziehung durch die von ihm begierig angefaßte Ausſicht, daß ich ihm Texte zur dramatiſchen Kompoſition liefern oder verbeſſern könnte. Daß Beethoven ein heftiger Franzoſenhaſſer und Deutſchgeſinnter war, iſt bekannt, und auch in dieſer Richtung ſtanden wir gut zuſammen.“

---

[1] Ein Gedicht von Thomas Campbell auf die Zerſtörung der däniſchen Flotte am 2. April 1801.

Nachdem er an einer andern Stelle in warmen Ausdrücken von zwei anderen Franzoſenhaſſern, Fichte und Friedr. Aug. Wolf, geſprochen, fügt er hinzu: „Der Dichter Tiedge, welcher mit der Gräfin von der Recke kam, war in politiſcher Hinſicht unſer eifriger Bundesgenoſſe, wie auch die Gräfin ſelber, während wir das äſthetiſche Treiben Beider in keiner Weiſe gelten ließen.“ „Tiedge,“ ſagt er anderswo, „war ein Franzoſenhaſſer wie irgend einer“; eines Tages „ſagte er zu mir und Beethoven das kräftige Wort über Napoleon: Sie können ja den Menſchen gar nicht ſehen, wegen des Glückes, das vor ihm ſteht!“

Mit Tiedge und der Gräfin von der Recke trat Beethoven in ein warmes Freundſchaftsverhältniß. Ein anderer Gaſt in Teplitz war der Fürſt Kinsky; dies gab dem Componiſten Gelegenheit, den rückſtändigen Theil ſeines Jahrgehaltes zu erhalten. Auf dem noch erhaltenen Umſchlage des Contractes von 1809 iſt geſchrieben: „Kinsky am letzten Auguſt $\overline{811}$ behoben.“

„Gegen die Mitte des Septembers,“ ſchließt Varnhagen, „reiſte Rahel nach Dresden, wo Marwitz ſie erwartete und bald darauf nach Berlin zurück. Ich begleitete ſie bis Mariaſchein. Der Abſchied brach mir das Herz, nur die gewiſſe Zuverſicht, alles zu einem dauernden Wiederſehen zu lenken, gab mir den Muth, dieſe Trennung zu ertragen. Die Theilnahme des guten Oliva, des braven Beethoven half mir über die nächſten Tage hinweg, dann war auch meine Zeit um, und ich kehrte zu dem Regimente nach Prag zurück." An einer anderen Stelle erwähnt er den Empfang eines Briefes von Rahel aus Dresden vom 16. September 1811, welcher ſo endet: „Grüße ja Beethoven und unſeren liebſten Oliva! B'hüt ihn Gott!"

Es waren aber noch andere Gäſte da, die Varnhagen nicht erwähnt, mit welchen Beethoven in mehr oder weniger herzliche und intime Beziehungen trat. Einer derſelben war der K. K. Gubernialrath und ſteyermärkiſche Kammerprocurator Ritter von Varena aus Gratz; ein anderer der Schauſpieler Ludwig Löwe, der gerade damals für das Theater in Prag engagirt war. An den Namen des letztern knüpft ſich folgendes Ereigniß.

Löwe ſtand in einem ehrbaren Liebesverhältniſſe mit Thereſe, der Tochter des Teplitzer Wirths „zum Stern". Er „kam deshalb immer erſt, wenn die andern Gäſte fort waren; Beethoven kam, da er ſchon ſchwerhörig und melancholiſch war, deshalb ſpäter, um niemand zu treffen.[1] — Der Wirth, der Vater des Mädchens, entdeckte das Verhältniß, ſtellte Löwe zur Rede und dieſer blieb freiwillig aus, um das Mädchen zu ſchonen, welches er ſehr liebte. Nach einiger Zeit begegnete er Beethoven im Augarten, und dieſer, welcher ihm immer ſehr zugethan geweſen, fragte ihn, warum er nicht mehr zum Stern komme? — Dieſer vertraute ihm ſein Mißgeſchick. Löwe bittet nun den Herrn Kapellmeiſter, ob er ihm nicht ein Briefchen an Thereſe beſorgen wolle? Beethoven ſagte ihm dies nicht nur freundlich zu, ſondern erbot ſich auch die Rückantwort zu beſorgen und beſtellte nun fortwährend die Correſpondenz". Löwe wußte nicht, wann Beethoven abreiſte; er ſelbſt kam nach Prag. „Die Liebenden gelobten ſich Treue, doch wenige Wochen ſpäter erhielt Löwe die Nachricht von dem Tode ſeiner Thereſe." —

In dem „Namen-Verzeichniß der Perſonen, welche in den erſten 50 Jahren der Sing-Akademie angehört haben", nämlich der Akademie Faſch's in Berlin, befinden ſich: Frau Sebald, geb. Schwadke, Alt, 1791; Frau [Amalie] Krauſe, geb. Sebald, Juſtizräthin, Sopran, 1801; Frau [Auguſte] Ritſchl, geb. Sebald, Biſchofin, Sopran, 1802;

---

[1] Dieſe und die folgenden Mittheilungen erhielt der Verfaſſer für ſeine Biographie als „Löwes mündliche Mittheilung" von Fräulein Marie von Breuning mehrere Jahre früher, als die Erzählung auf anderem Wege zur öffentlichen Kenntniß gelangte.

und in den jährlichen Verzeichniſſen der Soloſänger (bei ihrem erſten Auftreten) 1794 Mad. Sebald, 1803 Dem. Sebald, 1804 Dem. Sebald I. und II., von denen die jüngere, Amalie, „eine bezaubernd ſchöne Singſtimme" beſaß.

Carl Maria von Weber war 1812 in Berlin. Sein Sohn theilt die Namen vieler ſeiner dortigen Freunde aus jener Zeit mit und fügt hinzu[1]: „Alle dieſe ihm werth gewordenen Perſonen blieben jedoch ſeinem Herzen ferner als zwei Weſen, deren Freundſchaft und Neigung ſein Leben in Berlin mit dem ganzen Zauber der Liebe in verſchiedener Form durchleuchtete. Es war dies zunächſt der ſpäter ſo berühmt gewordene Zoologe Heinrich Lichtenſtein.... Die zweite Individualität war die jüngſte von zwei liebenswürdigen, hochmuſikaliſchen Schweſtern, Auguſte und Amalie Sebald. Für letzteres, durch geiſtige und körperliche Vorzüge gleich ausgezeichnete weibliche Weſen, faßte Weber eine warme und tiefe, vermöge der Tugenden der Dame, ſehr veredelnde Neigung."

Wie Weber 1812, ſo Beethoven 1811. Amalie Sebald war mit der Gräfin von der Recke nach Teplitz gekommen, und Beethoven wurde von ihren Reizen ergriffen und unwiderſtehlich gefeſſelt. Sie wird in folgendem Briefe erwähnt; der Leſer wird die beſondere Vertraulichkeit der Erwähnung bemerken.

„An Herrn von Tiedge in Dresden,
abzugeben bei der Gräfin Eliſe von der Recke.

Töplitz am 6ten September 1811.

Jeden Tag ſchwebte mir immer folgender Brief an Sie, Sie, Sie, immer vor; nur zwei Worte verlangte ich beim Abſchiede, aber auch nicht ein einziges gutes Wort erhielt ich; die Gräfin läßt mir einen weiblichen Händedruck bieten; das iſt denn doch noch was, was ſich hören läßt, dafür küſſe ich ihr in Gedanken die Hände, der Dichter aber iſt ſtumm. Von der Amalie weiß ich wenigſtens, daß ſie lebe. — Täglich putze ich mich ſelbſt aus, daß ich Sie nicht früher in Töplitz kennen gelernt. Es iſt abſcheulich ſo kurz das Gute zu erkennen und ſogleich wieder zu verlieren. Nichts iſt unleidlicher als ſich ſelbſt ſeine eigenen Fehler vorwerfen zu müſſen. Ich ſage Ihnen, daß ich nun noch wohl bis zu Ende dieſes Monathes hier bleiben werde; ſchreiben Sie mir nur, wie lange Sie noch in Dresden verweilen; ich hätte wohl Luſt einen Sprung zu der Sachſenhauptſtadt zu machen; den nemlichen Tag, an dem Sie von hier reiſten, erhielt ich einen Brief von meinem gnädigen Wiesbadiſchen Erzherzoge, daß er nicht lange in Mähren verweile und es mir überlaſſen ſei, ob ich kommen ſolle oder nicht; ſo was habe ich ſo ganz nach dem Beſten meines Willens und Wollens ausgelegt, und ſo ſehen Sie mich noch hier in den Mauern, wo ich ſo ſchwer gegen Sie und mich geſündigt; ich tröſte mich noch, wenn Sie es auch Sünde nennen, ſo bin ich doch ein richtiger Sünder und nicht ganz ein armer. — Heute hat ſich mein Zimmergeſellſchafter verlohren, ich konnte eben nicht auf ihn pochen; doch vermiß ich ihn in der Einſamkeit hier wenigſtens Abends und zu Mittage, wo ich das was nun einmal das menſchliche Thier zu ſich nehmen muß, um das Geiſtige hervorzubringen, gerne in einiger Geſellſchaft zu mir nehme: — nun leben Sie ſo wohl als es nur immer die arme Menſchlichkeit kann, der Gräfin einen recht zärtlichen und doch ehrfurchtsvollen Händedruck, der Amalie einen recht feurigen Kuß, wenn uns Niemand ſieht, und wir zwei umarmen uns wie Männer, die ſich lieben und ehren dürfen; ich erwarte wenigſtens ein Wort ohne Zurückhaltung, und dafür bin ich ein Mann.

---

[1] Lebensbild I. S. 350. 351.

Beethoven.“

Der hier ausgedrückte Wunſch, ſeine neuen Freunde in Dresden zu beſuchen, konnte, wiewohl er durch eine Einladung, der Aufführung einer Muſik des verſtorbenen Naumann beizuwohnen, noch verſtärkt wurde, dennoch nicht befriedigt werden, da die Nothwendigkeit drängte, die zur Eröffnung des Theaters zu Peſth componirte Muſik abzuſenden. Wie lange Beethoven noch in Teplitz blieb, iſt nicht bekannt[1]); in den erſten Tagen des October war er jedenfalls wieder in Wien, nachdem er auf ſeiner Rückreiſe einen weiten Umweg gemacht hatte, um Lichnowsky zu beſuchen. Dies geht aus Jahn’s Aufzeichnungen hervor, welche darüber Folgendes enthalten: „Im J. 1811 war B. beim Fürſten Lichnowsky auf ſeinem Gute Grätz bei Troppau. In Troppau wurde die Meſſe in C aufgeführt, wozu man alles zuſammentrommelte; der Turnermeiſter wurde an die Pauke geſtellt; im Sanctus mußte ihm B. das Solo ſelbſt vorſchlagen. Drei Nachmittage wurde probirt. Nach der Aufführung phantaſirte B.

---

[1]) Varnhagen ſagt nur: „Beethoven, der von Teplitz in Begleitung ſeines und meines Freundes Oliva nach Wien zurückreiſte, hielt ſich nicht lange in Prag auf.“

eine $^1/_2$ Stunde auf der Orgel zum größten Erſtaunen aller. Fuchs war Sopranſoliſt.“

Dieſer Soliſt Fuchs, Aloys mit Vornamen, deſſen muſikaliſches Talent und ſchöne Stimme von ſeinem Vater ſo gut gepflegt wurde, daß ſie ihm ein Jahr vorher, im Alter von 11 Jahren, eine Stelle als Choriſt und Schüler im Minoritenkloſter zu Troppau verſchafft hatte, blieb daſelbſt sechs Jahre und ging dann zur Wiener Univerſität. Er ſtarb den 20. März 1853, berühmt in ganz Europa durch ſeine ausgebreitete Kenntniß der Geſchichte der Muſik und ſeine großartige Sammlung von Autographen von Muſikern.

Von Wien aus ſchrieb Beethoven folgende Zeilen

„Für Eliſe von der Recke.[1])

Wien am 11. Weinmonat 1811.

So fromm ich auch bin, ſo kam doch ihre fromme Einladung zu den Naumanniſchen Kirchenmuſiken zu ſpät, und ich mußte — ein Sündiger bleiben, der Sie ſo lange verſäumte, ſo ſpät einhohlte, und dann wieder doch nur verſäumen **mußte.** — Der Himmel waltet über das Geſchick des Menſch- und Unmenſchen und ſo wird auch er mich dem Beſſern entgegenführen, wenn auch jezt nicht, doch einmal wieder, wozu ich Sie geehrte edle Freundin zähle. —

Ihre Gedichte las ich und fand darin den Abdruck Ihres Gefühles und Ihres geiſtigen Weſens; nächſtens erhalten Sie eins davon mit meinen ohnmächtigen Tönen — Leben Sie wohl, halten Sie etwas auf mich, ich wünſche es ſehr, edle Freundin

Ihr Freund

Beethoven.“

Auf der anderen Seite deſſelben Blattes ſtanden folgende Zeilen

„An Tiedge.

Du kamſt mir mit dem Bundeswort Du mein Tiedge entgegen, ſo ſey's, ſo kurz unſere Zuſammenkunft war, ſo fanden wir uns bald aus, und nichts war ja mehr fremd unter uns — wie wehe empfand ich's Dich und auch andere nicht ſehen zu können, euern Brief erhielt ich Sonnabends Abends, Montags mußte ein Packet Muſik befördert werden, ich war außer mir vor Schmerz, daß ich mit Alcibiades ſagen mußte, ſo hat der Menſch keinen Willen, und nun, nachdem ich mir das Beſte die Zuſammenkunft mit euch verſäumt hatte, der Schnurrbärte der Ungarn wegen, dauert nun doch die ganze Geſchichte noch einen Monath, ehe dieſes Kotzebueſche-Beethoviſche Product aufgeführt wird, wie ärgerlich bin ich, dabei will der Erzherzog auf einmal nicht Pfaffe werden, alles ſieht daher anders aus bei meinem jetzigen Hierſein als zuvor, ſollte man ſich wohl durch etwas anderes Menſchliches beſtimmen laſſen.“

---

[1]) Neue Ztſchr. für Muſik, 7. Oct. 1870.

Erfriſcht und gekräftigt an Leib und Seele kehrte Beethoven aus Teplitz zurück; und etwas von ſeinem alten fröhlichen Humor belebt wieder ſeine Briefe an Zmeskall, wie z. B. den vom 26. October:

„Ich komme heute zum Schwann und hoffe Sie unfehlbar dort zu finden, doch kommen Sie nicht gar zu ſpät. Mir geht's mit dem Fuße beſſer, und der Autor der Füße verſpricht dem Autor vom Kopf längſtens in 8 Tagen einen geſunden Fuß.

Ihr Beethoven.“

Sein Mittageſſen im Schwann bildete jedoch in jener Zeit nur eine Ausnahme, was wir aus Breuning's Mittheilungen entnehmen, der an ſeine Mutter ſchreibt: „Daß ich ſeit Anfang dieſes Jahres meine eigene Haushaltung mit einer 66jährigen Köchin führe, habe ich an Wegeler geſchrieben. Beethoven ißt jetzt bei mir. Wenn er nicht hier iſt, wie es den Sommer hindurch der Fall war, und wahrſcheinlich, da er nach Italien reiſen ſoll, bald wieder ſein wird, eſſe ich allein.“

Folgende Billets an Zmeskall geben noch zwei neue und charakteriſtiſche Variationen über das alte Thema von den Federn.

„Äußerſt wohlgebohrner

Wir bitten Sie unß mit einigen Federn zu beſchenken. Wir werden ihnen nächſtens einen ganzen Pack ſchicken, damit ſie ſich nicht ihre eigenen ausrupfen müſſen. — Es könnte denn doch ſein, daß Sie noch die große Dekorazion des Cello Ordens erhielten — Wir ſind ihnen ganz ſehr wohlgewogen

Dero freundlichſter Freund

Beethoven.“

„Herrn von Zmeskall, Hochwohl- und Edelgeboren.

(20ten November.)

Wir ſind Ihnen ganz teufliſch gewogen — empfehlen ihnen ihren alten, wohlerworbenen Ruhm nicht zu verliehren — Bitten Sie ganz nach voriger Manier zu verfahren und ſind Ihnen noch einmal verflucht ergeben“ ꝛc.

Beethoven's Briefe an Zmeskall ſind gleichſam ein Barometer, welches ſehr genau das Steigen und Sinken ſeiner Seelenſtimmung anzeigt. Im Punkte der Compoſition ſtand dieſelbe damals hoch, und da der Erzherzog vor dem 7. November nicht aus Preßburg zurückkehrte, hatte er wenigſtens einen Monat, um ohne Hinderniß die Studien, welche es auch ſein mochten, fortzuſetzen, welche auf die Vollendung der Muſik für Peſth folgten. Nach unſerer Anſicht ſind dies jene, welche die letzten Blätter des Petter'ſchen Skizzenbuchs einnehmen, deſſen erſter Theil im Frühling 1809 ausgefüllt worden war. Da eine gewichtige Autorität[1] dieſelben ein Jahr ſpäter anſetzt, ſo müſſen die Gründe unſerer Meinung in Kürze angegeben werden. Der verſtorbene Joſeph Mederer in Wien, aus dem nördlichen Böhmen gebürtig, erinnerte ſich aus ſeiner Jugend einer örtlichen Tradition von einem Poſtillon in Carlsbad, welcher eine große Geſchicklichkeit auf dem Poſthorn beſeſſen habe. Alle Dinge dieſer Art feſſelten ſofort Beethoven's Aufmerkſamkeit, und ſo finden wir in der Mitte der Seite vom Bl. 44 des fraglichen Skizzenbuches die Worte: „Poſtillion von Carlsbad", worauf eine Zeile Muſik folgt. Er würde dieſelben kaum aufgezeichnet haben, wenn es nicht bei ſeiner erſten Ankunft in Teplitz geſchah, als die melodiſchen Töne des Inſtruments nach dem Einfahren des Wagens in die Stadt ihm noch friſch und neu waren.

Die letzten Seiten enthalten das Lied Stoll's: „O daß ich Dir vom ſtillen Auge", in der Geſtalt, in welcher der Baß in Triolen geht. Eine Abſchrift des Liedes mit dem Baß in Achtelnoten trägt des Componiſten eigenes Datum: „1811 im December". Nichts in dem letztgenannten findet ſich, was die Vermuthung rechtfertigte, daß daſſelbe in dieſer Geſtalt zuerſt geſchrieben worden wäre; im Gegentheil zeigt gerade die Singſtimme in dieſer Bearbeitung Abweichungen, welche den Schluß geſtatten, daß dieſe letzte Bearbeitung die verbeſſerte Geſtalt der erſten Aufzeichnung enthält.

So haben wir zwei mit vollwichtigen Gründen beſtimmte Zeitpunkte: die Ankunft Beethoven's in Teplitz, und das Lied aus dem December, zwiſchen welchen die letzten 30 Blätter des Skizzenbuchs mit Skizzen in einer ſeltſamen Unordnung und zu ſehr verſchiedenen Compoſitionen ausgefüllt wurden, zum größeren Theile jedoch zum erſten und vierten Satze der achten Symphonie und zu der Violinſonate Op. 96. Zwar verging ein Jahr, ehe dieſe Studien ihre Verwendung fanden; aber die zur ſiebenten Symphonie mußten ſogar drei Jahre warten; und gewiſſe andere, ebenfalls in dieſem Buche befindliche Skizzen fanden erſt nach einem Aufſchube von fünf Jahren ihren Platz in einer Ouvertüre. Ueberdies wäre es, wenn dieſe Blätter in das Jahr 1812 gehörten, eben ſo unmöglich ſich vorzuſtellen, welches Werk Beethoven in einer ſo langen Zeit während dieſes Herbſtes unter Händen hatte, als auch, wie er im folgenden Jahre zu einem ſo großen Werke die Zeit finden konnte.

---

[1] Allg. Muſ. Ztg. 1870 S. 84. — Breitkopf u. Härtel's Themat. Verzeichniß 2. Ausg. S. 183.

Aber es fand ſich weder eine Aufforderung noch eine beſondere Veranlaſſung zur unmittelbaren Vollendung irgend eines Orcheſterwerks. Seitdem die Egmont-Ouvertüre und die Paſtoralſymphonie im Mai von Schuppanzigh, und die Coriolan-Ouvertüre am 14. Juli in einem Wohlthätigkeitsconcert aufgeführt worden waren, findet ſich nur noch eine weitere Notiz über die Aufführung einer von Beethoven's größeren Compoſitionen, und gerade dieſe (am 15. November) iſt ſehr zweifelhaft. Die Zeit war ſicherlich nicht dazu angethan, große muſikaliſche Unternehmungen mit Ausſicht auf perſönlichen Vortheil in's Werk zu ſetzen. Das Finanzpatent vom Februar übte ſeinen traurigen Einfluß auf Gerechte und Ungerechte, und nöthigte alle Klaſſen gleichmäßig, auf Sparſamkeit zu ſinnen und dieſelbe praktiſch zu üben. Sogar der alte Günſtling des Wiener Publikums Franz Clement, der von einer muſikaliſchen Kunſtreiſe durch Rußland zurückkehrte, fand in ſeiner jährlichen Akademie nur wenig Zuhörer, und ebenſo erging es Sebaſtian Mayer in der ſeinigen, „obgleich Händels Acis und Galathea dabei vorkam". Zwei oder drei Virtuoſen gelang es, kleine Concertſäle zu füllen; Aufführungen in größerem Maßſtabe wurden nicht gewagt, außer für wohlthätige Zwecke; in dieſen erſchienen die Vermögenden in großer Anzahl, da dies eine angenehme und anſtändige Art war, etwas zur Erleichterung der allgemeinen Verſtimmung zu thun.

Beethoven war nicht der Mann, die Vollendung ſeiner Werke zu beeilen, wenn keine Ausſicht vorhanden war, in der Oeffentlichkeit oder in Privatcirkeln unmittelbaren Gebrauch von denſelben zu machen. —

Die ſicheren Compoſitionen dieſes Jahres ſind folgende:

1. Trio in B dur Op. 97.

2. Muſik zu „die Ruinen von Athen", Nachſpiel von A. von Kotzebue.[1])

3. Muſik zu König Stephan, Ungarns erſter Wohlthäter, Vorſpiel von A. von Kotzebue.

4. Lied von Stoll: „An die Geliebte".

Die veröffentlichten Werke waren:

1. Grand concerto pour le Pianoforte avec accompagnement de l'Orchestre composé et dedié à son Altesse Impériale Roudolphe Archi-Duc etc. Op. 73. Es dur. Breitkopf u. Härtel. (Febr.)

2. Vier Arietten und ein Duett (italieniſch und deutſch) mit Begleitung des Pianofortes u. ſ. w. Op. 82. Der deutſche Text von Chr. Schreiber. Breitkopf u. Härtel. (März.)

3. Ouvertüre zu Göthes Egmont. Orcheſterſtimmen. Op. 84. Breitkopf u. Härtel. (Febr.)

4. Fantaſie für das Pianoforte mit Begleitung des ganzen Orcheſters und Chor u. ſ. w. Joſeph, König von Bayern u. ſ. w. zugeeignet. Op. 80. C moll. Breitk. u. H. (Juli.)

5. Les adieux, l'absence et le retour. Sonate pour le Pianoforte composée et dediée à son Altesse Imperiale l'Archiduc Rodolphe etc. Op. 81. Es dur. Br. u. H. (Juli.)

6. Drei Geſänge von Göthe mit Begleitung des Pianoforte u. ſ. w. Der Frau Fürſtin von Kinsky geb. Gräfin v. Kerpen zugeeignet ꝛc. Op. 83. Br. u. H. (October.)

7. Chriſtus am Oelberge. Oratorium in Muſik geſetzt u. ſ. w. Op. 85. Partitur. Br. u. H. (October.)

---

[1]) Wenige Monate vor ſeinem Tode reiſte Mendelsſohn in der Schweiz mit Henry F. Chorley. Bei einer Gelegenheit kam das Geſpräch auf Operntexte. „Wir haben keinen einzigen in Deutſchland, der Opernbücher ſchreiben könnte," ſagte Mendelsſohn; „wenn Kotzebue noch lebte… der hatte Ideen." Und er erwärmte ſich bei der Betrachtung, eine wie proſaiſche Gelegenheit zu einer bloßen Schauſtellung — der Eröffnung des neuen Theaters zu Peſth — Kotzebue zu einer ſo charakteriſtiſchen Erfindung, wie die „Ruinen von Athen", begeiſtern konnte, die Beethoven zur Compoſition gut genug war. „Nun wohl, ich muß mein Beſtes mit der Loreley thun, denn Geibel hat ſich große Arbeit mit dem Gedichte gemacht. Wir wollen ſehn." Und darauf wieder brach er plötzlich ab und legte ſeine Hand an den Kopf. „Aber welchen Zweck hat es, irgend einen Plan zu machen? Ich werde nicht mehr leben." — So erzählte Chorley.

Siebentes Kapitel.

Das Jahr 1812. Beethoven's Einkommen. Beziehungen zu Erzherzog Rudolph, zu Varena in Gratz u. a. Zweiter Aufenthalt in Teplitz; Beethoven und Göthe; Amalie Sebald. Beethoven in Linz. J. N. Mälzel.

Beethoven muß uns für den Augenblick wieder ſelbſt als Biograph dienen. Die Auswahl aus ſeiner Correſpondenz, welche wir zu dieſem Zwecke geben, wird durchweg an Intereſſe und Verſtändlichkeit gewinnen, wenn wir zuerſt die Briefe an Zmeskall und den Erzherzog mittheilen, um auf dieſe Weiſe für die wichtigeren eine Art von Hintergrund zu gewinnen, und wenn wir die Erläuterungen, welche zahlreiche Anſpielungen erfordern, in einer kurzen Folge einleitender Betrachtungen vorausſchicken.

1. Schindler ſchrieb im Jahre 1840: „1811 reducirte das öſterreichiſche Finanz-Patent dieſe 4000 Gulden (nämlich Beethovens Jahrgehalt) auf ein Fünftheil"; und 1860: „Wie ſchwer unſer Tondichter davon betroffen ward, erhellet aus dem Umſtande, daß nicht minder alle contractlichen Stipulationen, inſofern ſie Papiergeld zum Gegenſtand gehabt, auf ein Fünftel der lautenden Summe herabgeſetzt waren. Demnach war auch Beethovens Jahresgehalt von 4000 Gulden in Bancozetteln der Reduction verfallen. Sie ſtellte ſich auf 800 Gulden Papiergeld". Daß hier ein Irrthum vorhanden ſein müſſe, ſcheint uns ſo klar und greifbar, daß wir kaum verſtehen, wie es möglich war, daß derſelbe in all den vielen Jahren ſeit 1840 die Aufmerkſamkeit keines einzigen Schriftſtellers über Beethoven auf ſich gezogen und denſelben veranlaßt hat, einmal in das Patent ſelbſt einen Blick zu werfen. Die Herabſetzung des Werthes eines Staatspapiers bis auf Null und ſeine dadurch herbeigeführte Zurückweiſung ſeitens der Regierung, welche daſſelbe ausgegeben hat, iſt ihrer Wirkung nach eine inländiſche Zwangsanleihe, deren Betrag der ausgegebenen Summe gleichkommt; und je allmählicher ſeine Entwerthung, deſto wahrſcheinlicher iſt es, daß die öffentliche Laſt eine allgemeine und in gewiſſem Grade gleichmäßige iſt. Eine ſolche Zwangsanleihe war der „continentale Cours", welchen der amerikaniſche Congreß ergehen ließ, um die Koſten des Krieges gegen England 1775—83 beſtreiten zu können;

ebenſo die franzöſiſchen „Aſſignaten“ wenige Jahre ſpäter; und eine ſolche war auch, bei Anrechnung von 80 Procent auf alle im Umlauf befindlichen Papiere, die Subſtitution von Einlöſungsſcheinen an Stelle der Banco-Zettel nach dem Verhältniſſe von eins zu fünf durch das öſterreichiſche Finanzpatent, welches am 20. Februar 1811 verkündigt wurde und am 15. März in Kraft trat.

Wenn aber Schindler richtig berichtet, ſo ging die kaiſerliche Regierung noch weiter und beging die Thorheit und Ungerechtigkeit, bei welcher ſie ſelbſt gar keinen oder nur geringen Nutzen hatte, eine Verfügung ausgeben zu laſſen und durchzuführen, welche in ihrer Wirkung einfach 80 Procent der geſammten inländiſchen Schuld einzog — wobei die Zahlung in baar oder ihr Aequivalent nicht ſtipulirt war — zum Gewinn für den Schuldner und zum Verluſte des Gläubigers! Nach den Grundſätzen der National-Oekonomie waren ſicherlich ſchon jene Anordnungen des Finanzpatents vom 20. Februar, welche ſich auf „fortlaufende, von Zeit zu Zeit wiederkehrende Zahlungen an Zinſen, Renten, Pachtſchillingen, Penſionen, Unterhaltsgeldern, jährlichen Vermächtniſſen, Dienſt-, Zehent-, Robath-Reluitionen u. dgl.“ bezogen, unklug und nicht durch die Verhältniſſe gefordert; doch enthielten dieſelben noch nicht einen ſolchen Mißgriff wie jenes weitere. Die Regierung nahm an: daß jeder Contract über eine Geldſchuld zwiſchen öſterreichiſchen Unterthanen, worin Baarzahlung oder ihr Aequivalent nicht ſtipulirt war, in Banco-Zetteln zahlbar ſei; ſowie ferner, daß die wirkliche Schuld aus irgend einem ſolchen Contracte nach Recht und Billigkeit nach dem Silberwerthe, welchen der Banco-Zettel unter dem Datum der Vertragsurkunde hätte, beſtimmt und abgemeſſen werden ſolle. Dieſe zweite Beſtimmung iſt eine trügeriſche, da ſolche Contracte auf der nothwendigen Vorausſetzung beruhen, daß das Vertrauen und die Ehre der höchſten Autorität für die zukünftige Einlöſung des Papieres zum Nennwerthe verpfändet ſei, und daß das Pfand werde eingelöſt werden. Aber dieſes ſah man nicht oder beachtete es nicht. Es wurde folglich dem Finanzpatent eine Tabelle angehängt[1], welche in Decimalrechnung das durchſchnittliche Aequivalent der Silbergulden gegenüber den Bankzetteln von Monat zu Monat vom Januar 1799 bis zum März 1811 nachweiſt. Dieſe Tabelle wurde bezeichnet als „Scala über den Cours der Bankozettel, nach welchem die Zahlungen zufolge des

---

[1] Auch ſie iſt in den Kalendern der folgenden Jahre gedruckt.

Paragraphen 13 und 14 des Patents vom 20. Hornung 1811 zu leiſten ſind". Als Beiſpiel mögen die Zahlen von zwei Monaten aus einigen der genannten Jahre dienen.

	1799	1800	1801	1802	1803	1806	1807	1808	1809	1810	1811
Januar	1,03	1,13	1,16	1,19	1,30	1,47	1,90	2,04	2,21	4,69	5,00
Februar	1,05	1,14	1,14	1,18	1,27	1,49	2,06	2,10	2,48	3,31	5,00

Beethoven's „Decret" trägt den Datum des 1. März 1809, an welchem ein Silbergulden ſo viel galt wie 2, 48 in Banco-Zetteln. Demnach wurden ſeine 4000 Gulden nicht auf 800, ſondern auf 1612$^{9}/_{10}$[1] in Papiergeld herabgeſetzt; aber dieſes Papiergeld war damals ſo viel werth wie Silber, oder ſollte es wenigſtens der Abſicht nach ſein und war es auch jedenfalls eine Zeit lang. Mehr wie dieſe Summe konnte er nach dem Geſetze nicht verlangen; aber die urſprünglichen Beweggründe bei dem Vertrage, die Abſicht der Geber und die gegenſeitige Annahme der Parteien gaben ihm nach den Grundſätzen der Billigkeit einen gerechten Anſpruch auf die volle Berechnung der 4000 Gulden in Einlöſungsſcheinen. Auch zögerten die Fürſten nicht, die Berechtigung dieſes Anſpruches anzuerkennen; ſie waren Männer von Ehre, und dies war eine Ehrenſchuld. Erzherzog Rudolph erließ ſofort ſchriftlich die nöthigen Befehle und Anordnungen. Die Beſorgniß, die Beethoven aus dem Umſtande ſchöpfte, daß die beiden anderen ihm noch nicht dieſelbe Sicherheit gegeben hatten, wurde freilich durch den Erfolg gerechtfertigt; doch hätte er dieſelbe viel delicater ausdrücken können.

2. Die Eröffnung des neuen Theaters zu Peſth, welche nicht, wie anfänglich beabſichtigt wurde, im October ſtattgefunden hatte, wurde für Sonntag den 9. Februar feſtgeſetzt, damit ſie den Charakter einer Feſtlichkeit zu Ehren des kaiſerlichen Geburtstags (12. Febr.) erhalte. Die Aufführungen wurden am 10. und 11. vor einem gedrängten Publikum wiederholt, welches Beethoven's Muſik zu „König Stephan" und „die Ruinen von Athen", die auch in den Berichten als „ſehr originell und vortrefflich, ganz ihres Meiſters würdig" bezeichnet wurde, mit lautem Beifall aufnahm.[2]

---

[1] 725,80 von Kinsky, 604,84 von Erzh. Rudolph, 282,26 von Lobkowitz.

[2] Vgl. Anh. VI.

3. Zu denen, welche durch das Finanzpatent zu leiden hatten, gehörten auch die Urſulinerinnen zu Gratz, deren Erziehungsanſtalt ſeit 1802 niemals weniger als 50 Pfleglinge und immer über 350 Schülerinnen in ihrer Schule gehabt hatte. Unter dem Einfluſſe der ungünſtigen Zeitverhältniſſe waren dieſelben in große Bedrängniß gekommen und in Schulden gerathen. In der Hoffnung, ihnen eine weſentliche Unterſtützung zu verſchaffen, ſchrieb Beethoven's neuer Freund Varena damals an ihn und bot ihm eine angemeſſene Bezahlung für die Benutzung einiger ſeiner Compoſitionen in einem zum Beſten derſelben zu veranſtaltenden Concerte, welches am Oſterſonntage, den 29. März, ſtattfinden ſollte. Der „Aufmerkſame", ein Beiblatt der Gratzer Zeitung, welches in einer Anſprache an das Publikum eine Aufforderung zur Betheiligung an dieſem mildthätigen Unternehmen ergehen ließ, theilt das Reſultat von Varena's Anſuchen in folgender Weiſe mit:

„Beethoven, der Schöpfer begeiſternder Harmonieen, den unſere Kaiſerſtadt nun in ihrer Mitte perſönlich ehrt, erfuhr kaum den Wunſch zur Veranſtaltung einer großen Akademie, als er mit hochherziger Liberalität die neueſten gehaltvollſten ſeiner Werke zu dieſem Zwecke beſtimmte und dieſen Kunſtſchatz als Eigenthum des edlen Künſtlervereins nur zur Aufführung für wohlthätige Zwecke erklärte."

Unter den 8 Nummern des Programms waren folgende von Beethoven: No. 1, Ouvertüre zu König Stephan; No. 4, Marſch und Chor aus den Ruinen von Athen; No. 5, Ouvertüre zu Egmont, und No. 7, das Septett. Die Nonnen erhielten bei dieſer Gelegenheit die ſehr anſehnliche Summe von 1836 Gulden 24 Kr. Wiener Währung.

4. Walter Scott bemerkt irgendwo: „Es iſt ſelten, daß derſelbe Kreis von Perſonen, welche einen Menſchen bei ſeinem erſten Eintritt ins Leben umgeben haben, auch an ſeiner weiteren Laufbahn, bis ſein Geſchick an einen entſcheidenden Wendepunkt kommt, in gleicher Weiſe fortgeſetzt mitbetheiligt ſind. Im Gegentheil ſind die ſpäteren Verbindungen des Helden, beſonders wenn die Ereigniſſe in ſeinem Leben von mannigfaltiger Art und der Mittheilung an andere oder an die Welt würdig ſind, gewöhnlich vollſtändig verſchieden von denen, mit welchen er ſeinen Weg begann. Sie wurden von dem einzelnen auf ſeiner Fahrt überholt, wurden vom Wege abgelenkt, oder ſcheiterten auf der Fahrt."

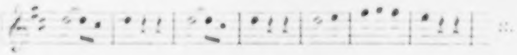
Nur wenige Jahre noch, und das Vorſtehende wird auf unſern Helden ſeine volle Anwendung finden. Die alten vertrauten Namen verſchwinden mit reißender Schnelligkeit, und neue nehmen ihren Platz ein; nur etwa ein halbes Dutzend bleibt bis zu Ende. Für den gegenwärtigen Augenblick jedoch war dies freilich noch nicht der Fall. Die alten Freunde Lichnowsky, Raſoumowsky, Erdödy und die ihnen gleichſtehenden, dann ferner Streicher, Zizius, Breuning und ihre Genoſſen waren auch jetzt noch ſeine Freunde. Wir hören weniger von ihnen, weil Beethoven nicht mehr der große Clavierſpieler war, welcher in den Salons der Vornehmen auftrat oder ſeine neuen Compoſitionen in den Wohnungen ſeiner bürgerlichen Bewunderer vortrug. Sein überwältigendes Spiel in dem Concert von 1808 — grade 30 Jahre, nachdem er in Cöln als Wunderkind producirt worden war — ſollte, wie ſich jetzt zeigte, den glänzenden Abſchluß ſeiner Virtuoſenlaufbahn bilden. Gewiß hatte er jetzt das Recht erworben, ſich zurückzuziehen und dieſes Feld ſeinen Schülern zu überlaſſen, unter denen die Baronin Ertmann und Carl Czerny als Darſteller ſeiner Muſik hervorragten. In den Concerten, die mehr einen Privatcharakter trugen, hatte er ſchon längſt der Baronin Platz gemacht; vor dem Publikum aber begann jetzt Czerny ſeinen Platz einzunehmen, und erlangte ſogar die Auszeichnung, ſeine letzte neue Compoſition für Clavier und Orcheſter in die Oeffentlichkeit einzuführen.

Theodor Körner, der jüngſt nach Wien gekommen war, ſchreibt am 15. Februar nach Hauſe: „Mittwochs war zum Beſten der Geſellſchaft adliger Frauen für Wohlthätigkeit ein Concert und Darſtellung dreier Bilder nach Raphael, Pouſſin und Troyes, wie ſie Goethe in den Wahlverwandtſchaften beſchreibt. Die Bilder gewährten einen herrlichen Genuß. Ein neues Clavierconcert von Beethoven fiel durch.“ Dies war das große Es-dur-Concert Op. 73, von Czerny geſpielt. Caſtelli's „Thalia“ gibt den Grund an, weshalb dieſes edelſte aller Werke ſeiner Gattung bei dieſer ſeiner erſten Aufführung in Wien ſo kalt aufgenommen wurde. „Wenn dieſes Muſikſtück, welches doch eigentlich das angekündigte Concert war, jenen Beifall nicht erhielt, den es verdiente, ſo liegt der Grund theils in der ſubjectiven Beſchaffenheit der Compoſition, theils in der objectiven Eigenſchaft der Zuhörer. Beethoven, voll ſtolzen Selbſtvertrauens, ſchreibt nie für die Menge; er will verſtanden und gefühlt werden, und dies kann er bei ſeinen beabſichtigten Schwierigkeiten nur von den Kennern, auf deren Ueberzahl bei ſolchen Gelegenheiten nicht zu zählen iſt.“

Dies war die vollſtändige Wahrheit; das Werk war nicht an ſeinem Platze. Die Triller von Fräulein Seſſi und Herrn Siboni und Mayſeder's Variationen über den Marſch aus „Aline" waren für dieſe Gelegenheit und dieſe Zuhörerſchaft angemeſſen. Anſtatt Beethoven's majeſtätiſches Werk vorzuführen, hätte man lieber den Kapellmeiſter Himmel, welcher kurz vorher in Wien geweſen war, veranlaſſen ſollen, zu bleiben und ſeine brillanten Fingerkunſtſtücke zu produciren.

5. Die neue Symphonie, auf welche ſich in der folgenden Correſpondenz Anſpielungen finden, war die ſiebente in A, welche Beethoven im Frühling dieſes Jahres in Angriff nahm und (13. Mai) vollendete, in der Hoffnung, ſie in einem Concerte um die Pfingſtzeit zur Aufführung zu bringen. Dieſe Hoffnung ging jedoch nicht in Erfüllung.

Auf die Geſchichte dieſer Symphonie bezieht ſich noch folgende Mittheilung C. Speyer's in einem Briefe aus London vom 14. Februar 1876. „Mein Vater," ſchreibt derſelbe, „machte bei einem Beſuche in Wien im Jahre 1832 die Bekanntſchaft des Abbé Stadler, welcher ihm folgende bemerkenswerthe Thatſache in Bezug auf Beethovens 7. Symphonie mittheilte. Das Thema des Trio's nämlich:



ſei nichts mehr und nichts weniger als ein niederöſtreichiſcher Wallfahrtsgeſang, welchen der Abbé ſelbſt häufig ſingen gehört habe."[1]

6. Zur Erläuterung der Correſpondenz mit Zmeskall muß bemerkt werden, daß mit dem Herannahen der ungünſtigen Jahreszeit Beethoven aufhörte das windige Glacis zu überſchreiten, um bei Breuning zu Mittag zu ſpeiſen; daß der „große Dank" in einem der Briefe ſich lediglich darauf bezieht, daß er ihm ſeine Federn in Ordnung hielt; endlich, daß Zmeskall Verſuche angeſtellt hatte, zu beſtimmen, ob die Schwingungen eines einfachen Gewichts und einer Schnur, ohne Hebel, ſich zur Herſtellung eines praktiſchen und brauchbaren Metronoms eignen würden.

7. Die Werke Beethoven's, welche, ſo weit ſich ermitteln läßt, während dieſes halben Jahres in Wien zur Aufführung kamen, waren: das Clavier-

---

[1] Der Vater des Schreibers war W. Speyer oder Speier, deſſen Name uns ſo häufig in den älteren Bänden der Allg. Muſ. Zeitung begegnet.

concert in Es im Februar (ſ. o.); Marſch und Chor aus den Ruinen von Athen, am 22. März in Clement's Concert; die Coriolan-Ouvertüre, am 16. April in Streicher's Clavier-Magazin unter Schuppanzigh's Leitung — das Eröffnungsſtück des Concerts, welches zu der großen Aufführung des Händel'ſchen Timotheus im November den Weg bahnte, die im Verlaufe der Zeit zur Gründung der Geſellſchaft der Muſikfreunde führte; die Egmont-Ouvertüre am 24. April in dem Concert für den Theater-Armenfonds; die Prometheus-Ouvertüre und die C moll-Symphonie am 5. Mai in Schuppanzigh's erſtem Morgenconcert im Augarten in dieſer Saiſon. Die Quartettaufführungen Schuppanzigh's fanden Donnerstags um die Mittagszeit ſtatt. „Da es gleich zwölf Uhr iſt und ich zu Schuppanzigh gehe," ſagt Beethoven in einem Briefe von Donnerſtag den 20. Februar; leider ging er nur als Zuhörer dorthin. Es haben ſich keine Nachrichten über die Programme aus dieſer Periode gefunden. —

Wir geben nunmehr zunächſt eine Auswahl aus der Correſpondenz mit Zmeskall.

19. Januar: „Ich bin leider immer zu frei und Sie nie."

2. Febr. „Beigeſchloſſenes Billet iſt wenigſtens 8 Täge alt.

Nicht außerordentlicher aber ſehr ordentlicher ordinärer Federſchneider, dero Virtuoſität hat ſicher in dieſem Stück abgenommen, dieſe bedürfen einiger neuen Federnreparatur. —

Wann werfen Sie denn einmal ihre Feſſeln weg, wann? —

Sie denken ſchon an mich, verflucht ſei das Leben hier in der öſterreichiſchen Berberei für mich — ich werde jetzt meiſtens zum Schwann gehen, da ich mich in anderen Gaſthäuſern der Zudringlichkeit nicht erwehren kann. —

Leben Sie wohl, ſo wohl als ich es Ihnen wünſche ohne mich.

Ihr Freund
Beethoven.

Außerordentlichſter wir bitten daß uns ihr Bedienter jemanden beſorgt um die Zimmer auszuputzen, da er das Quartier kennt kann er gleich den Preis auch beſtimmen — jedoch bald. —

Faſchings Lump!!!!!!!!!!!!

8. Febr. „Außerordentlicher, erſter Schwungmann der Welt und das zwar ohne Hebel!!!!

Wir ſind Ihnen den größten Dank ſchuldig, daß Sie uns mit einem Theil Ihrer Schwungkraft begabt haben, wir wünſchen ihnen perſönlich dafür zu danken, und laden Sie deswegen Morgen ein zum Schwann zu kommen, Wirthshaus, welches ſchon ſeinem Namen nach anzeigt, daß es ganz dazu gemacht iſt, wenn von ſo etwas die Rede iſt.“

(Ohne Datum.) „Verdammtes ehmaliges Muſikgräferl, wo hat ſie denn der Teufel? — Kommens heute zum Schwann? — Nein? Ja — — Hier ſehn Sie in das beigeſchloſſene, was ich alles für den Ungarn gethan, das iſt was anders wenn ein Deutſcher Menſch ohne Wort zu geben etwas übernimmt, als ſo ein Ungariſcher Graf B., der mich, wer weiß wegen welch elender Lumperei konnte allein reiſen laſſen und noch dazu abwarten laſſen ohne was erwartet zu haben —

Beſtes ehmaliges M.-Gr. ich bin ihr beſtes dermaliges

Beethövenerl.“

Das eingeſchloſſene ſchickens zurück, denn wollens dem Grafen auch unter die Naſe mit noch was anderm reiben. —“

(19. Febr.) „Lieber Z. erſt geſtern erhalte ich ſchriftlich, daß der Erzherzog ſeinen Antheil in Einlöſungsſcheinen bezahlt — ich bitte Sie nun mir ohngefähr den Inhalt aufzuſchreiben, wie Sie Samſtag ſagten, und wie es am beſten glaubten, um zu den andern 2 zu ſchicken — Man will mir ein Zeugniß geben, daß der Erzherzog in E. S. bezahlt, ich glaube aber, daß dieſes unnöthig um ſo mehr, da die Hofleute trotz aller anſcheinenden Freundſchaft für mich äuſern, daß meine Forderungen nicht gerecht wären!!!!! O Himmel hilf mir tragen; ich bin kein Hercules der dem Atlas die Welt helfen tragen kann, oder gar ſtatt ſeiner. — Erſt geſtern habe ich ausführlich gehört wie ſchön Herr Baron Kraft von mir bei Zizius geſprochen, geurtheilt — laſſen Sie das gut ſein lieber Z. lange wird's nicht mehr währen, daß ich die ſchimpfliche Art hier zu leben weiter fortſetze. Die Kunſt die verfolgte findet überall eine Freiſtatt, erfand doch Daedalus eingeſchloſſen im Labirinthe die Flügel die ihn oben hinaus in die Luft emporgehoben, u. auch ich werde Sie finden, dieſe Flügel —

ganz
ihr
Beethoven.

Wenn Sie Zeit haben ſchicken Sie mir das vorverlangte Formular noch dieſen Morgen — für nichts, wahrſcheinlich für nichts zu erhalten, mit höfiſchen Worten hingehalten, iſt dieſe Zeit ſo ſchon verloren worden —

(26. April.) . . . . . „ Wir ſind ihnen ganz teufliſch zugethan. — Wen's juckt, der krazt ſich — Ihr L. v. Beethoven."

Dieſe Auszüge werden für den gegenwärtigen Zweck ausreichen.

Die Correſpondenz mit dem Erzherzog, zu welcher natürlich auch die Briefe an deſſen „geiſtlichen Rath" Baumeiſter und ſeinen „Kämmerer" Schweiger gehören, erweckt durch eine wahrhafte Verſchwendung von Ausdrücken der Ehrerbietung ein gewiſſes Mißtrauen in des Schreibers Aufrichtigkeit. Wenn man bedenkt, daß aufrichtiger und thätiger Eifer in der Pflichterfüllung nur weniger wörtlicher Verſicherungen bedarf, ſo erſcheinen wirklich ſeine desfallſigen Bekenntniſſe etwas zu zahlreich.

(An Baumeiſter)

„den 12. März 1812.

Schicken Sie mir gefälligſt die Ouvertüre zu dem Nachſpiel Ungarns Wohlthäter, ſie muß ſchnell abgeſchrieben werden um nach Gratz befördert zu werden zu dem Gebrauch einer dortigen Armen-Akademie. Ich ſchäze mich allzuglücklich wenn zu dergleichen wohlthätigen Zwecken meine Kunſt in Anſpruch genommen wird. Sie brauchen alſo S. K. Hoh. dem gnädigſten Herrn nur davon zu ſagen, und Sie werden ihnen gewiß gern dieſelbe verabfolgen laſſen, um ſo mehr, da Sie wiſſen daß alles Eigenthum meiner geringen Geiſtesfähigkeiten auch das gänzliche Eigenthum S. K. Hoheit ſind; — ſobald die Ouvertüre abgeſchrieben, werde ich ſie ſogleich Sr. Kaiſerl. Hoheit wieder zuſtellen.

Ihr ergebenſter" etc. etc.

In einem Briefe an den Erzherzog entſchuldigt er ſeine Abweſenheit an den beiden vorherigen Tagen damit, daß er „unerwartet zu eben der Zeit als er ſich Nachmittags zu ihm verfügen wollte," nicht wohl war. Einem anderen zufolge war er „öfter wie gewöhnlich" dort geweſen, „um in der Abendſtunde aufzuwarten, aber Niemand war zu finden." In einem anderen theilt er mit, daß „einige unerwartete Veranlaſſungen" es nicht zulaſſen heute aufzuwarten; „doch werde ich morgen von der Gnade Gebrauch machen bei ihnen Abends erſcheinen zu dürfen."

„Mit wahrem Mißvergnügen," ſchreibt er in einem andern Briefe,

„empfing ich die Nachricht zu J. K. H. zu kommen geſtern Abends ſehr ſpäte und zwar erſt gegen eilf Uhr. Wider meine Gewohnheit war ich Nachmittags nicht nach Hauſe gekommen, das ſchöne Wetter hat mich gereizt den ganzen Nachmittag mit ſpazieren gehen zuzubringen, und Abends war ich in der Wanda auf der Wieden, und ſo geſchahs, daß ich erſt, beim wieder nach Hauſe kommen, ihren Wunſch wahrnehmen konnte; — ſollten unterdeſſen J. K. H. es nöthig finden, ſo bin ich jeden Augenblick jede Stunde bereit mich zu ihnen zu verfügen —

Ich erwarte darüber ihre gnädigen Befehle.

Ihro Kaiſerlichen Hoheit unterthänigſter
Ludwig van Beethoven.“

Wanda, Königin der Samarten, eine romantiſche Tragödie mit Geſängen in 5 Akten von Zacharias Werner mit Muſik von Riotte, wurde aufgeführt im Theater an der Wien am 16. März und wiederholt am 17., 19., 30. März und am 2. und 20. April.

Der folgende Brief wurde vielleicht Ende April geſchrieben.

„Ihro Kaiſerliche Hoheit!

Erſt jezt kann ich, indem ich das Bette verlaſſe, Ihr gnädiges Schreiben von heute beantworten, für Morgen dürfte es mir noch nicht möglich ſein, Ihnen aufzuwarten, doch vielleicht übermorgen — ich habe dieſe Täge viel gelitten und doppelt mögte ich ſagen, indem ich nicht im Stande bin, meinen innigſten Wünſchen gemäß recht viele Zeit Ihnen zu opfern; doch werde ich wohl hiermit das Frühjahr und den Sommer (ich meine mit meinem krank ſeyn) abgefunden haben.

Ihro Kaiſerlichen Hoheit gehorſamſter Diener“ etc.

An Baumeiſter ſchreibt er

„Sonntags den 28ten Juni 1812.

Ich erſuche Sie höflichſt mir die zwei Trios für das Klavier mit Violin und Violonſchell von meiner Kompoſition mir auf heute zu leihen. Das erſte geht aus D dur, das 2te aus Es dur, wenn mir recht iſt, haben S. Kaiſerl. Hoheit ſolche geſchrieben in ihrer Bibliothek — Sodann die Sonate in A dur mit Klavier und Violonſchell — iſt einzeln geſtochen — ſodann die Sonate in A minor mit Klavier und Violin, iſt auch bloß einzeln geſtochen — Morgen früh werden Sie alles zurück erhalten —

Ihr ergebener“ u. ſ. w.

Aus dieſem letzten Briefe erkennen wir wieder den großen Nutzen, welchen des Erzherzogs Bibliothek für Beethoven hatte. Auch hat das Datum deſſelben eine gewiſſe Wichtigkeit für die Erörterung über den Liebesbrief von 1806. Endlich erhalten wir in dieſem Briefe die letzte Nachricht über Beethoven vor ſeiner Abreiſe aus Wien für dieſen Sommer.

Eine ſehr intereſſante Reihe von Briefen, nämlich die an Varena, welche zugleich für Beethoven ſehr ehrenvoll ſind, begann Ende Januar dieſes Jahres, und endigte, ſo viel wir wiſſen, im Jahre 1815. Die vollſtändige Aufnahme dieſer Briefe wird der Raum ſchwerlich geſtatten; einige der früheren können aber kaum als überflüſſig betrachtet werden.

Ende Januar ſchreibt er:

„Leuchtete nicht aus dem Schreiben von Ihnen die Abſicht den Armen zu nützen ſo deutlich hervor, ſo würden Sie mich nicht wenig gekränkt haben, indem Sie die Aufforderung an mich gleich mit Bezahlen belegen. —

Wie von meiner erſten Kindheit an ließ ſich mein Eifer der armen leidenden Menſchheit wo mit meiner Kunſt zu dienen, mit etwas anderem abfinden, oder es brauchte nichts anders als das innere Wohlgefühl das d. g. immer begleitet —

Sie erhalten hier ein Oratorium, welches einen halben Abend einnimmt, eine Ouvertüre, eine Fantaſie mit Chor; iſt dort bei Ihnen bei den Armen-Inſtituten ein Depot für d. g. ſo legen Sie dieſe 3 Werke als Theilnahme für die dortigen Armen von meiner Seite, und als Eigenthum der dortigen Armen-Akademieen nieder; außerdem erhalten Sie eine Introduckzion zu den Ruinen von Athen, von welcher ich ihnen ſogleich die Partitur in möglichſt kurzer Zeit abſchreiben laſſe, ſodann eine große Ouvertüre zu Ungarns erſter Wohlthäter. Beide gehören zu 2 Werken welche ich für die Ungarn bei der Eröffnung ihres neuen Theaters geſchrieben habe, doch werden Sie die Güte haben, mir ſchriftlich zu verſichern, daß beide Werke nicht weiter anderswohin gegeben werden, da ſie nicht geſtochen ſind und vor langer Zeit nicht im Stiche erſcheinen. — Letztere große Ouvertüre erhalten Sie ſogleich wie ich ſie aus Ungarn erhalte, welche ſicher in einigen Tägen eintreffen wird.

Die geſtochene Fantaſie mit Chor würde vielleicht eine dortige Dillettantin [1], wovon mir hier Profeſſor Schneller erzählte, vortragen können; — die Worte bei einem Chor [2] (nach No. 4 in C dur) wurden von den Herausgebern geändert, aber ganz wieder den Ausdruck. Es werden daher die mit Bleiſtift darüber geſchriebenen Worte geſungen. —

---

[1] Fräulein Marie Koſchak.

[2] Chor der Krieger im Chriſtus am Oelberge.

Sollten Sie dieſes Oratorium brauchen können, ſo kann ich ihnen auch dazu die Stimmen ausgeſchrieben ſchicken, indem ſo die Auslage geringer iſt für die Armen — Sie können mir deshalb gütigſt ſchreiben.

Ihr ergebenſter

Ludwig van Beethoven.“

Dieſem Briefe folgte bald darauf ein zweiter,

„Wien am 8ten Februar 1812.

Die Stimmen vom Oratorium hat Hr. Rettich bereits erhalten, und ich bitte Sie nur, ſobald ſie ſelbe nicht mehr brauchen, mir ſolche gefälligſt zurückzuſenden. — Schwerlich dürfte etwas daran fehlen, auf jeden Fall haben Sie die Partitur und können ſich leicht helfen. Da ich erſt geſtern die Ouvertüren von Ungarn erhalten, ſo werden ſie ſo ſchnell als möglich ausgeſchrieben und ihnen mitgetheilt werden, außerdem füge ich noch einen Marſch mit ſingendem Chor bei ebenfalls aus den Ruinen von Athen, womit ſie dann ſo ziemlich die Zeit ausfüllen werden können. Wie ich wünſche, daß ſie es mit den Ouvertüren und dem Marſch mit Chor halten mögen, da dieſe Stücke blos im Manuſcript ſind, werde ich ihnen bei Abſendung deſſelben zu wiſſen machen. — Da ich vor einem Jahre gar nichts neues von meinen Werken herausgebe, und in dieſem Falle jedesmal dem Verleger ſchriftlich verſichern muß, daß niemand ſonſt die G. Werke beſitze, ſo können ſie wohl ſelbſt einſehen, daß ich vor jeder mir möglichen Ungewißheit oder Zufalle in dieſem Stücke mich ſicher ſtellen muß. —

Uebrigens werde ich mir es angelegen ſein laſſen, ihnen immer meine wärmſte Bereitwilligkeit, ihren dortigen Armen behülflich zu ſein, zu offenbaren, und ich verbinde mich hiermit jährlich ihnen immer auch ſelbſt Werke, die blos im Manuſcripte noch exiſtiren oder gar eigends zu dieſem Zwecke verfertigte Compoſitionen zu ihrer Verwendung zum beſten der dortigen Armen zu ſchicken, auch bitte ich ſie mich jetzt ſchon mit dem was ſie künftighin für die Armen dort beſchließen bekannt zu machen und ich werde dann gewiß darauf Rückſicht nehmen. —

Hiemit leben Sie wohl, indem ich ſie meiner Achtung verſichere, bin ich ihr

Ergebenſter

Ludwig van Beethoven.“

Im März ſchreibt er:

„Trotz meiner Bereitwilligkeit Ihnen zu dienen, den Armen wie von jeher allen Vorſchub zu leiſten, iſt es mir doch nicht möglich. Ich habe keinen eigenen Kopiſten, der mir wie ſonſt immer ſchreibt, die Zeit hat auch mich hierin außer Stand geſetzt; nun muß ich alſo immer zu fremden Kopiſten meine Zuflucht nehmen. Einer von dieſen hatte mir verſprochen, ihnen die Ouvertüren zu ſchreiben etc.; aber die Charwoche, wo es aller Orten Akademieen gibt, läßt nicht zu [daß] dieſer ſein Wort hält, trotz aller meiner Bemühungen; — wäre es daß die Ouvertüren und der Marſch mit Chor auch abgeſchrieben, ſo wäre es mit dieſem Poſtwagen nicht möglich, und mit dem künftigen würden wieder ſelbſt die Muſikalien für Oſterſonntag zu ſpät ankommen.

Zeigen Sie mir die Mittel an wie u. wo ſie mehr Zeit für ſich gewinnen können, oder außerordentliche Gelegenheiten zu Fortſchaffung dieſer Werke und ich werde alles Mögliche thun, um den Armen zu helfen.

Mit Achtung Ihr ergebenſter
Ludwig van Beethoven."

Die Schwierigkeit wurde dadurch beſeitigt, daß man die Werke „mit Staffete" abſchickte; für die dadurch erwachſenen Auslagen ſowie für die der Abſchrift wurde Beethoven ſpäter entſchädigt. Von Intereſſe iſt dann noch der Brief vom 8. Mai 1812.

„Hochgeehrteſter Herr!

Immer kränklich und viel beſchäftigt, konnte ich ihre Briefe nicht beantworten. — Wie kommen [Sie] in aller Welt aber deswegen auf Gedanken, die gar nicht auf mich paſſen, worüber ſollte ich böſe ſein? — Beſſer wäre es geweſen, Sie hätten die Muſikalien gleich nach der Produktion geſchickt, denn da war der Zeitpunkt, wo ich ſie konnte hier aufführen machen, ſo leider kamen ſie zu ſpät, und ich ſage nur deswegen leider, denn ich konnte nun den ehrwürdigen Frauen die Koſten der Copiatur nicht erſparen. Zu einer andern Zeit hätte ich auf keinen Fall ſie die Copiatur bezahlen machen, allein eben in dieſem Zeitpunkt wurde ich mit einer Menge Mißgeſchicke heimgeſucht, die mich daran verhinderten, — wahrſcheinlich hat Herr O. [Oliva] geſäumt, mit ſeinem ſonſt wärmſten Willen, ihnen dieſes bekannt zu machen, und ſo mußte ich mir dann von ihm die Copiatur bezahlen laſſen. — Auch mag ich mich in der Eile nicht deutlich genug ausgedrückt haben. — Sie können nun werthgeſchäzter Mann die Ouvertüre wie auch den Chor zurückhaben im Falle ſie beide Stücke brauchen; daß Sie auf jede Art verhindern werden, daß mein Zutrauen nicht gemißbraucht werde, davon bin ich überzeugt; die andere Ouvertüre behalten Sie derweil auch ſo unter den Bedingungen die ich geſagt; bin ich im Stande die Copiatur zu bezahlen, ſo löſe ich ſie zu meinem Gebrauche wieder ein.

Die Partitur vom Oratorium iſt geſchenkt, die Ouvertüre von Egmont ebenfalls.

Die Stimmen vom Oratorium behalten Sie nur immer da, bis ſie ſelbiges aufführen. Zu einer Akademie, die Sie, glaube ich, jezt geben wollen, nehmen Sie alles, was Sie wollen, und brauchen Sie dazu den Chor und die Ouvertüre, die Sie mir zurückgeſchickt haben, ſo ſollen Ihnen dieſe Stücke gleich übermacht werden. Für die künftige Akademie zum Beſten der Ehrwürdigen Urſulinerinnen verſpreche ich ihnen ſogleich eine ganz neue Symphonie, das iſt das wenigſte, vielleicht aber auch noch etwas wichtiges für Geſang, — u. da ich jezt Gelegenheit habe, ſo ſoll die Copiatur keinen Heller koſten.

Ohne Grenzen würde meine Freude ſein über die gelungene Akademie, wenn ich Ihnen noch keine Koſten hätte verurſachen müſſen, ſo nehmen Sie mit meinem guten Willen vorlieb.

Empfehlen Sie mich den ehrwürdigen Erzieherinnen der Kinder und ſagen Sie ihnen daß ich Freuden-Thränen über den guten Erfolg meines ſchwachen guten Willens geweint, u. daß, wo meine geringen Fähigkeiten hinreichen ihnen dienen zu können, Sie immer den wärmſten Theilnehmer an ihnen in mir finden werden.

Für Ihre Einladung meinen herzlichen Dank, gern möchte ich einmal die intereſſanten Gegenden von Steiermark kennen u. es kann wohl ſein, daß ich mir dieſes Vergnügen machen werde. Leben Sie recht wohl. Ich freue mich recht innig in Ihnen einen Freund der Bedrängten gefunden zu haben und bin allzeit ihr

bereitwilliger Diener
Ludwig van Beethoven."

Auch die Bearbeitung der iriſchen und ſchottiſchen Geſänge nahm in dieſem Jahre ihren Fortgang. Ein franzöſiſcher Brief an Thomſon vom 29. Februar 1812, den wir in ſeiner urſprünglichen Form im Anhange mittheilen, und der vorzugsweiſe die geſchäftliche Seite dieſes Unternehmens betrifft, enthält einige für Beethoven's Geſinnungen und Wünſche ſehr charakteriſtiſche Aeußerungen. „Haydn hat mir ſelbſt verſichert,“ ſchreibt er, „daß er ebenfalls für jedes Lied 4 # in Gold erhalten hat, und dennoch ſchrieb er nur für Clavier und eine Violine ausſchließlich ohne Ritornelle und ohne Violoncell.[1] Was Herrn Kozeluch betrifft, welcher Ihnen jedes Lied mit Begleitung für 2 # liefert, ſo beglückwünſche ich Sie und auch die engliſchen und ſchottiſchen Verleger dazu, daß ſie an denſelben Geſchmack finden. Ich ſchätze mich in dieſem Gebiete doch noch etwas höher wie Herrn Kozeluch (Miserabilis), und ich hoffe und glaube, daß Sie einige Unterſcheidungsgabe beſitzen werden, welche Sie in den Stand ſetzt, mir Gerechtigkeit widerfahren zu laſſen.“ Beethoven gibt dann unter den Preiſen auch den für die Cantate über die Schlacht im baltiſchen Meere und für das Oratorium an, ſpricht aber die Erwartung aus, daß der Text ein beſonders guter ſei. Mit Nachdruck wiederholt er die Bitte, ihm die Texte zu den ſchottiſchen Geſängen beizufügen, fragt an, ob Violine und Violoncell obligat zu behandeln ſeien oder das Clavier ein Enſemble für ſich bilden dürfe, und ſchließt, nachdem er nochmals um die 9 # *en or* gebeten: „wir haben das Geld hier nöthig, denn unſer Land iſt gegenwärtig nur eine Papier-Quelle, und ich ganz beſonders, denn ich werde wahrſcheinlich dieſes Land verlaſſen und mich nach England und dann nach Edinbourg in Schottland begeben, und freue mich darauf, dort Ihre perſönliche Bekanntſchaft zu machen.“

Ein Brief an Brunswick, den wir hier anſchließen, iſt mit dem Datum 1809 gedruckt. In dieſem Jahre aber wohnte Beethoven nicht in dem Pasqualatiſchen Hauſe; er lebte damals in den herzlichſten Beziehungen zu Oliva; er war im höchſten Grade befriedigt über das „ehrenvolle Dekret“, welches ihn in Wien feſthielt. Das Datum 1812 macht alle einzelnen Punkte in dieſem Brief vollkommen verſtändlich; unklar bleibt nur, wer mit R— gemeint iſt. „Das T.“ iſt das damals erſt in Handſchrift vorhandene Trio Op. 97; „die S.“ die gedruckte Sonate les Adieux etc. Op. 81a; „das Quartett“ iſt Op. 95 in F moll, ebenfalls in Handſchrift; die Worte „nichts entſchiedenes“ beziehen ſich darauf, daß er die gewünſchten geſchriebenen Inſtructionen von Kinsky und Lobkowitz an ihre

---

[1] Beethoven iſt hier im Irrthum. Haydn ſchrieb für Napier, einen Londoner Verleger, Begleitungen zu einem Bande ſchottiſcher Lieder ohne Ritornelle und Violoncell; für Thomſon fügte er beides hinzu. In einem ſpäteren Briefe (19. Febr. 1813) kommt derſelbe Irrthum wieder vor.

Kaſſirer, die Einlöſungsſcheine betreffend, nicht empfangen hatte; der „unglückſelige Krieg“ endlich war jene Bewegung Napoleon's, welche ſchließlich zu dem verhängnißvollen Einfall in Rußland führte.

Der Brief ſelbſt lautet ſo:

„Lieber Freund! Bruder!

Eher hätte ich Dir ſchreiben ſollen; in meinem Herzen geſchah's 1000mal. — Weit früher u. eher hätteſt Du das T. und die S. erhalten müſſen; ich begreife nicht wie R— Dir dieſe ſolange[1] vorenthalten hat. So viel ich mich erinnere, habe ich Dir ja geſagt, daß ich Dir beides Sonate und Trio ſchicken werde, mache es nach Deinem Belieben, behalte die Sonate oder ſchicke ſie Forray[2] wie Du willſt, das Quartett war Dir ja ſo früher zugedacht, blos meine Unordnung war Schuld daran, daß Du es eben erſt bei dieſem Ereigniß erhalten. — Und wenn von Unordnung die Rede iſt, ſo muß ich Dir leider ſagen, daß ſie noch überall mich heimſucht, noch nichts entſchiedenes in meinen Sachen; der unglückſelige Krieg dürfte das endliche Ende noch verzögern, oder meine Sachen noch verſchlimmern. — Bald faſſe ich dieſen, jenen Entſchluß, leider muß ich doch nahe herum bleiben, bis dieſe Sache entſchieden iſt, — O unſeliges Dekret, verführeriſch wie eine Sirene, wofür ich mir hätte die Ohren mit Wachs verſtopfen ſollen laſſen, und mich feſtbinden, um nicht zu unterſchreiben wie Ulyſſes — Wälzen ſich die Wogen des Krieges näher hieher, ſo komme ich nach Ungarn; vielleicht auch ſo, habe ich doch für nichts als mein elendes Individuum zu ſorgen, ſo werde ich mich wohl durchſchlagen — fort, edlere, höhere Pläne! — Unendlich unſer Streben, endlich macht die Gemeinheit Alles!

Leb' wohl theurer Bruder, ſey es mir, ich habe keinen, den ich ſo nennen könnte, ſchaffe ſo viel Gutes um Dich herum als die böſe Zeit Dir's zuläßt —

Für künftige machſt Du folgende Ueberſchrift über den Umſchlag der Briefe an mich.

„An H. B. v. Pasqualati.“

---

[1] So die Abſchriften Luib's und Jahn's; Köchel lieſt: „ich begreife nicht die M— die dieſe ſo lange“ u. ſ. w.

[2] „Andreas Freiherr von Forray, Gemahl der Gräfin Julie Brunswick, einer Couſine des Grafen Franz Brunswick, war ein guter Clavierſpieler und großer Muſikfreund.“ Köchel.

Der Lumpenkerl Oliva (jedoch kein edler L—k—l) kommt nach Ungarn, gib Dich nicht viel mit ihm ab; ich bin froh, daß dieſes Verhältniß, welches blos die Noth herbeiführte, hierdurch gänzlich abgeſchnitten wird. — Mündlich mehr — Ich bin bald in Baden, bald hier; — in Baden im Sauerhof zu erfragen. —

Lebe wohl laß mich bald etwas von Dir hören.

Dein Freund
Beethoven.“

Beethoven's Streit mit Oliva, was ihn auch veranlaßt haben mochte, wurde bald wieder beigelegt, und ihre Freundſchaft blieb dieſelbe wie vorher bis zu Oliva's Abreiſe nach Rußland im Jahre 1820. —

Wir beſitzen bekanntlich ein kleines Trio in einem Satze, welches von Beethoven's Hand die Ueberſchrift trägt: „Wien am 2. Juni 1812. Für ſeine kleine Freundin Max Brentano zu ihrer Aufmunterung in Clavierſpielen“. Bei einem nicht lange nachher erfolgten Beſuche bei Brentanos geſchah es, daß „das kleine Mädchen, das er bisweilen neckte, ihm, als er eben ſehr erhitzt war, in kindiſchem Muthwillen eine Flaſche eiskaltes Waſſer unverſehens über den Kopf ſchüttete.“[1]

In dieſem Jahre war es auch, daß Beethoven erlaubte, eine Maske von ſeinem Geſichte zu nehmen. Dies geſchah auf Verlangen Streicher's, welcher ſeine Büſte jenen, die bereits ſein Pianofortemagazin ſchmückten, beifügen wollte. Dieſelbe wurde ausgeführt von Profeſſor Klein, einem Schüler des berühmten Bildhauers Fiſcher, und ziert noch jetzt den Raum, für welchen ſie beſtimmt war. Dieſe Maske war die, welche ſpäter ſo oft wiederholt wurde und welche gewöhnlich Dannhauſer zugeſchrieben wird. Dieſer Künſtler aber war 1805 geboren und müßte wirklich ungewöhnlich frühreif geweſen ſein, wenn Beethoven geſtattete, daß ihm jener im Alter von ſieben Jahren das Geſicht mit Gyps überzog.

Im Mai dieſes Jahres hielt der Sohn des corſiſchen Advokaten in Dresden Hof und empfing dort ſeinen Schwiegervater Kaiſer Franz, den König Friedrich Wilhelm von Preußen, die Fürſten des Rheinbundes u. ſ. w. Vor Ende Juni hatte er bereits mit einer halben Million Menſchen den Niemen überſchritten, um ſeinen verhängnißvollen Zug nach Moskau anzutreten. Gleichſam in Folge einer Vorahnung und in der Hoffnung auf einen unglücklichen Ausgang des tollkühnen Einfalles in Rußland, wurde jener an ſich zwar neutrale Boden, der aber der Mittelpunkt von Intriguen nnd Agitationen gegen den kaiſerlichen Emporkömmling geworden war, nämlich Teplitz, der Schauplatz eines thätigen Congreſſes fürſtlicher Perſönlichkeiten oder ihrer Vertreter, die von ihren Familien, Miniſtern und Gefolge begleitet waren. Dieſelben trafen ſich freilich ſcheinbar um ihrer Geſundheit, ihrer Erholung oder geſelliger Unterhaltung willen; aber es wurden ſchon hier Anſichten und Meinungen ausgetauſcht und Verabredungen zu einer gemeinſamen Action getroffen, wie ſie der Ausgang in Rußland rathſam machen werde.

---

[1] Dies wird vom Hofrath Witteſcheck erzählt und von Schindler beſtätigt, welcher „dieſes Faktum“ von Maximiliane ſelbſt (damals Frau von Blittersdorff) gehört hatte.

Herr Aug. Rob. Hiekel, Magiſtratsadjunkt in Teplitz, hat in zuvorkommender Weiſe dem Verfaſſer ausführliche Auszüge aus dem Verzeichniſſe der Fremden jenes Sommers mitgetheilt, woraus hier eine Auswahl gegeben wird.[1])

29. Mai: Kaiſer Franz mit großem Gefolge, Wrbna, Althan, Kinsky, Zichy, u. ſ. w. u. ſ. w.

4. Juni: Marie Luiſe, Kaiſerin von Frankreich, mit Gefolge.
Der Großherzog von Würzburg nebſt Gefolge.

2. Juli: Die Kaiſerin von Oeſterreich mit Hofſtaat. — Herzog Anton von Sachſen, mit Gemahlin und Hofſtaat.

7. Juli: Der Herzog von Sachſen-Weimar.

14. Juli: Der König von Sachſen mit Gemahlin und Hofſtaat.

25. Juli: Prinz Maximilian von Sachſen mit Gemahlin und Hofſtaat.

11. u. 15. Auguſt: Fürſt Wittgenſtein, Baron v. Humboldt, und der Prinz von Curland, in preußiſchen Dienſten, u. ſ. w.

Von anderen Reiſenden, die nicht den königlichen oder diplomatiſchen Kreiſen angehörten, nennen wir:

19. April: Baronin v. der Recke, nebſt Demoiſelle Meißner. Herr Tiedge.

7. Juli. Herr Ludwig van Beethoven, Kompoſiteur aus Wien, wohnt in der Eiche, No. 62.

8. Juli: Herr Carl Fürſt von Lichnowsky.

---

[1]) Die Mittheilung erfolgte durch freundliche Vermittlung des Herrn Dr. Schebek zu Prag, was wir dankbar erwähnen.

15. Juli: Hr. Johann Wolfgang von Göthe, herzogl. Weimariſcher Geh. Rath u. ſ. w. u. ſ. w., im gold. Schiff No. 116.

24. Juli: Herr Ludwig Baron von Arnim, Gutsbeſitzer, nebſt Gemahlin, dann ſeine Schwägerin, Frau von Savigny, aus Berlin.

5. Auguſt: Hr. Joachim Freiherr von Münch-Bellinghauſen.

7. Auguſt: Herr Clemens Brentano, Partikulier aus Prag.

9. Aug.: Frau Wilhelmine Sebald, K. preuß. Juſtiz-Kommiſſärs Gemahlin nebſt Schweſter, Mad. Sommer aus Berlin.

18. Aug.: Hr. Fried. Carl von Savigny, Profeſſor u. ſ. w. aus Berlin.

19. Aug.: Hr. Varnhagen von Enſe, K. K. Lieutenant v. Vogelſang aus Prag.

Da ſich keine Andeutung findet, daß Beethoven ſeinen Verkehr mit Tiedge und Frau von der Recke erneuert hatte, ſo waren dieſelben ohne Zweifel vor ſeiner Ankunft bereits abgereiſt. Eben ſo wenig ſcheint irgend eine Begegnung zwiſchen ihm und einer der Perſonen ſtattgefunden zu haben, welche in der Zeit zwiſchen dem 1. und dem 19. Auguſt ankamen, nicht einmal Varnhagen ausgenommen. Die genaue Erforſchung der thatſächlichen Umſtände, wie ſie auch ſonſt in den letzten 25 Jahren ſelbſt den unbedeutendſten Dingen in Beethoven's Leben zugewandt worden iſt, läßt es in dieſem Falle als vollſtändig ſichergeſtellt erſcheinen, daß er an dem erſten jener beiden Daten bereits von Teplitz abgereiſt war, und erſt gegen Ende Auguſt dorthin zurückkehrte.

Außer Beethoven's eigenen Briefen beſitzen wir nur weniges, was zur Kenntniß von Beethoven's Reiſen während dieſes Sommers beitragen könnte.

Aus jenen erfahren wir, daß er Sonntag den 28. Juni noch in Wien war, und daß er auf ſeinem Wege nach Teplitz ſich kurze Zeit in Prag aufhielt; denn er erhielt dort von Kinsky „60 Stück Dukaten", mit welchen er ſeine Auslagen beſtritt.

In dieſen Zuſammenhang gehört eine hübſche Erzählung nebſt einem darauf bezüglichen Briefe.¹) Eine kleine, für Beethoven ſchwärmende Clavierſpielerin, ein Kind von 8 oder 10 Jahren, Emilie M. zu H.,

---

¹) Mitgetheilt von Herrn Matthias Sirk aus Graz in Steiermark.

ſchrieb unter Anleitung ihrer Gouvernante im J. 1812 heimlich an den Künſtler und legte dankbar eine Brieftaſche, die Arbeit ihrer Hand, bei, um deren Annahme ſie ihn ſchüchtern bat. Beethoven war damals in Teplitz und antwortete folgende Zeilen:

„Töplitz, den 17. Juli 1812.

Meine liebe gute Emilie, meine liebe Freundin!

Spät kommt die Antwort auf Dein Schreiben an mich; eine Menge Geſchäfte, beſtändiges Krankſein mögen mich entſchuldigen. Das Hierſein zur Herſtellung meiner Geſundheit beweiſet die Wahrheit meiner Entſchuldigung. Nicht entreiße Händel, Haydn, Mozart ihren Lorbeerkranz; ihnen gehört er zu, mir noch nicht.

Deine Brieftaſche wird aufgehoben unter andern Zeichen einer noch lange nicht verdienten Achtung von manchen Menſchen.

Fahre fort, übe nicht allein die Kunſt, ſondern dringe auch in ihr Inneres; ſie verdient es, denn nur die Kunſt und die Wiſſenſchaft erhöhen den Menſchen bis zur Gottheit. Sollteſt Du, meine liebe Emilie, einmal etwas wünſchen, ſo ſchreibe mir zuverſichtlich. Der wahre Künſtler hat keinen Stolz; leider ſieht er, daß die Kunſt keine Gränzen hat, er fühlt dunkel, wie weit er vom Ziele entfernt iſt und indeß er vielleicht von Andern bewundert wird, trauert er, noch nicht dahin gekommen zu ſein, wohin ihm der beſſere Genius nur wie eine ferne Sonne vorleuchtet. Vielleicht würde ich lieber zu Dir, zu den Deinigen kommen, als zu manchem Reichen, bei dem ſich die Armuth des Inneren verräth. Sollte ich einſt nach H. kommen, ſo komme ich zu Dir, zu den Deinen; ich kenne keine andern Vorzüge des Menſchen, als diejenigen, welche ihn zu den beſſeren Menſchen zählen machen; wo ich dieſe finde, dort iſt meine Heimath.

Willſt Du mir, liebe Emilie, ſchreiben, ſo mache nur die Ueberſchrift gerade hieher, wo ich noch 4 Wochen zubringe, oder nach Wien; das iſt alles daſſelbe. Betrachte mich als Deinen und als Freund Deiner Familie.

Ludwig v. Beethoven."

Zwei Tage ſpäter ſchreibt er wieder an Varena.

„Töplitz am 19. Juli 1812.

Sehr ſpät kommt mein Dank für die guten Sachen, die mir die würdigen Frauen alle zum Naſchen geſchickt; beſtändig kränklich in Wien mußte ich mich endlich hieher flüchten. — Unterdeſſen beſſer ſpät als gar nicht, und ſo bitte ich Sie den ehrwürdigen Frauen Urſulinerinnen alles angenehme in meinem Namen zu ſagen: übrigens braucht es ſo viel Dank nicht. ich danke [dem] der mich in Stand geſetzt, hier und da mit meiner Kunſt nützlich zu ſein; ſobald Sie von meinen geringen Kräften zum Beſten der E. Fr. Gebrauch machen wollen, ſchreiben Sie nur an mich, eine neue Sinfonie iſt ſchon bereit dazu; da der Erzherzog Rudolph ſie abſchreiben ließ, ſo macht ihnen dieß gar keine Unkoſten. —

Vielleicht findet ſich noch auch etwas anderes in der Zeit zum Singen, — ich wünſche nur nicht, daß Sie dieſe meine Bereitwilligkeit den E. Fr. zu dienen, einer gewiſſen Eitelkeit oder Ruhmſucht zuſchreiben mögen, dieſes würde mich ſehr kränken; wollen die E. Fr. übrigens glauben, daß ſie mir was gutes erzeigen, ſo ſollen ſie mich mit ihren Zöglingen in ihr frommes Gebeth einſchließen.

Hiermit empfehle ich mich ihnen, indem ich ſie meiner Achtung verſichere.

Ihr Freund
Ludwig van Beethoven.

Ich bleibe noch einige Wochen
hier u. finden Sie es nöthig, ſo
ſchreiben Sie mir.“

Nicht lange nachher, am 26. Juli, wurde die Stadt Baden bei Wien von einem großen Brandunglück heimgeſucht. Hundert und ſiebzehn Häuſer, zum Theil die größten und ſchönſten, unter ihnen das Haus des Erzherzogs Anton, das Caſino, das Auguſtinerkloſter, das Gräflich Carl Eſterhazy'ſche und das Baron Contard'ſche Gebäude, das Rathhaus, die Pfarrkirche, die Schulgebäude, der Redoutenſaal, das Theater u. ſ. w. wurden durch eine Feuersbrunſt zerſtört, welche in einem Hintergebäude des Hauſes der Bäckerin Hirſchhofer zwiſchen 12 und 1 Uhr Mittags ausgebrochen war. Im Anſchluſſe daran leſen wir in der Wiener Zeitung vom 29. Auguſt folgenden Bericht aus Karlsbad vom 7. Auguſt: „Kaum war das Unglück, welches jüngſthin die Bewohner von Baden betroffen hat, hier bekannt geworden, als die beiden rühmlichſt bekannten Tonkünſtler Herr v. Beethoven und Hr. Polledro[1] den edelmüthigen Entſchluß faßten, zur Unterſtützung der Verunglückten ein muſikaliſches Konzert zu veranſtalten. Da mehrere hohe Kurgäſte bereits zur Abreiſe vorbereitet waren, es folglich darauf ankam, für den wohlthätigen Zweck auch die Gunſt des Augenblicks zu benützen, und in der Ueberzeugung, daß ſchnelle Hülfe dem Unglücklichen zweifache Wohlthat iſt, wurde dieſes Unternehmen binnen 12 Stunden zur Ausführung gebracht. Der hohe Kunſtgenius der beiden Unternehmer, von dem Bewußtſein des edlen Zweckes begleitet, hatte alles geleiſtet, was dem höchſten Aufwande menſchlicher Kräfte möglich iſt, und ſo der zahlreichen und anſehnlichen Verſammlung von Kennern und Kunſtfreunden den ſchönſten und ſeltenſten Genuß bereitet. Allgemeiner, rauſchender Beifall und eine Kaſſeneinnahme von 954 Guld. W. W., welche für die erwähnte Beſtimmung an die Landesbehörde eingeſandt wurde, hatte ihre menſchenfreundlichen Bemühungen belohnt.“

---

[1] Violiniſt und Kapellmeiſter in Turin.

Beethoven ſelbſt gibt uns ein ſehr verſchiedenes Bild von dieſem Concerte in folgendem Briefe an den Erzherzog Rudolph.[1]

„Franzensbrunn am 12. Auguſt 1812.

Schon lange wäre es meine Pflicht geweſen, mich in Ihr Gedächtniß zurückzurufen, allein theils meine Beſchäftigung meiner Geſundheit halber, theils meine Unbedeutendheit ließ mich hierin zaudern. — In Prag verfehlte ich J. K. H. gerade um eine Nacht; denn indem ich mich Morgens zu Ihnen verfügte, um Ihnen aufzuwarten, waren Sie eben die Nacht vorher abgereiſt. In Töplitz hörte ich alle Tage 4mal Türkiſche Muſik, den einzigen muſikaliſchen Bericht, den ich abſtatten kann. Mit Goethe war ich viel zuſammen. Von Töplitz aber beorderte mich mein Arzt Staudenheim nach Karlsbad, von da hierhin, und vermuthlich dürfte ich von hier noch einmal nach Töplitz zurück — welche Ausflüge! und doch noch wenig Gewißheit über die Verbeſſerung meines Zuſtandes! Von J. K. H. Geſundheits-Umſtänden habe ich bisher noch immer die beſte Nachricht erhalten, auch von der fortdauernden Gewogenheit und Ergebenheit, welche Sie der muſikaliſchen Muſe bezeigen. — Von einer Akademie, welche ich zum Beſten der abgebrannten Stadt Baden gegeben, mit Hilfe des Herrn Polledro, werden J. K. H. gehört haben.[2] Die Einnahme war beinahe 1000 fl. W. W. und wäre ich nicht genirt geweſen in der beſſeren Anordnung, ſo dürften leichtlich 2000 fl. eingenommen worden ſein. — Es war eigentlich ein armes Konzert für die Armen. Ich fand beim Verleger hier nur von meinen früheren Sonaten mit Violine, da dieſes Polledro durchaus wünſchte, mußte ich mich eben bequemen, eine alte Sonate zu ſpielen. — Das ganze Konzert beſtand aus einem Trio von Polledro geſpielt, der Violin-Sonate von mir, wieder etwas von Polledro geſpielt, und dann fantaſirt von mir. — Unterdeſſen freue ich mich wahrhaft, daß den armen Badnern etwas dadurch zu Theil geworden. — Geruhen Sie meine Wünſche für Ihr höchſtes Wohl und die Bitte, zuweilen meiner gnädig zu gedenken, anzunehmen.“

---

[1] Dem 2ten bei Köchel, drei und achtzig Originalbriefe Beethoven's (1865).

[2] Eine ſpätere Nachricht verlegt das Concert nach Teplitz und nennt den Juwelier Türk, einen Wiener Dilettanten, als den Violinſpieler!

„Mit Göthe war ich viel zuſammen“, ſagt Beethoven; doch war dieſes Zuſammenſein für Göthe nicht von hinlänglicher Wichtigkeit, um es auch nur in einer ſeiner autobiographiſchen Aufzeichnungen zu erwähnen. Nur ein einziges Mal, als die Sache noch friſch in ſeinem Gedächtniſſe war, und er an einen Muſiker ſchrieb, wird es von ihm erwähnt. Nach ſeiner Rückkehr nach Karlsbad ſchrieb Göthe (2. Sept.) einen Brief an Zelter, als Antwort auf einen Brief des letzteren; nachdem er bereits mit den Worten: „Leben Sie recht wohl und laſſen uns nicht lange ohne Nachricht“, den Brief geendigt, fügt er, wie wenn ihm eingefallen wäre, daß dies Zelter intereſſiren könne, noch Folgendes hinzu: „Beethoven habe ich in Töplitz kennen gelernt. Sein Talent hat mich in Erſtaunen geſetzt; allein er iſt leider eine ganz ungebändigte Perſönlichkeit, die zwar gar nicht Unrecht hat, wenn ſie die Welt deteſtabel findet, aber ſie freilich dadurch weder für ſich noch für andere genußreicher macht. Sehr zu entſchuldigen iſt er hingegen und ſehr zu bedauern, da ihn ſein Gehör verläßt, das vielleicht dem muſikaliſchen Theil ſeines Weſens weniger als dem geſelligen ſchadet. Er, der ohnehin lakoniſcher Natur iſt, wird es nun doppelt durch dieſen Mangel.“

und nun noch ein herzliches Lebewohl.“

Dieſe Worte Göthe's ſchließen den Gedanken aus, daß er dieſer „ungebändigten Perſönlichkeit“ nochmals in Karlsbad begegnete oder ihr zu begegnen wünſchte. Zwar gibt es eine oft wiederholte Anekdote, nach welcher Göthe durch die unaufhörlichen Grüße des begegnenden Volkes ſehr beläſtigt worden ſei, und Beethoven auf die Aeußerung ſeines Unwillens ihm erwidert habe: „Machen Sich Excellenz nichts daraus, vielleicht geht es mich an.“ Dies ſoll nach einigen in einem Wagen zu

Karlsbad, nach andern in einem Wagen im Prater geſchehen ſein; wieder andere verlegen die Scene auf einen Spaziergang auf den alten Wällen oder dem Glacis bei Wien, während der verſtorbene Wiener Juwelier Joſeph Türk, welcher im Sommer 1812 in Teplitz war, dieſen Ort zum Schauplatze der Anekdote macht. Wenn auch niemand die Unterhaltung im Wagen angehört hat, ſo könnte ſie Beethoven doch Türk mitgetheilt haben. Dieſelbe mag daher einen gewiſſen Grad von thatſächlicher Begründung haben; denn gewiß würde Beethoven großes Vergnügen daran gehabt haben, einen ſolchen Scherz irgend einem alten Bekannten zu erzählen. Jedenfalls, mag ſie wahr oder falſch ſein, bietet ſie keinen Beweis, daß Dichter und Componiſt ſich in Karlsbad wieder begegneten. Rochlitz läßt freilich Beethoven im Jahre 1822 ſagen: „In Carlsbad hab' ich ihn (Göthe) kennen gelernt," läßt ihn dann aber hinzufügen: „damals als ich ſo recht im Feuer ſaß, hab' ich mir auch meine Muſik zu ſeinem Egmont ausgeſonnen." Und gerade die Egmontmuſik war zwei Jahre vorher beendet. Ein Correſpondent des Morgenblattes (1823) ſagt: „Beethoven erinnerte ſich gern an die Zeit, welche er mit dieſem berühmten Dichter in Carlsbad verlebte. „„Damals hörte ich noch beſſer!"" ſagte er, von Göthe erzählend, mit jenem leiſen Tone, der ihm in gemüthlichen Augenblicken auf eine ergreifende Weiſe eigen iſt."

Dieſe Anſpielungen Beethoven's auf die Egmontmuſik beweiſen jedenfalls, und wahrſcheinlich auch die auf eine Begegnung mit Göthe in Karlsbad, die Richtigkeit von Schindlers Bemerkung, daß Beethoven's Gedächtniß für Zurückliegendes ſich immerhin als ſehr ſchwach erwieſen habe.

Dr. Eduard Knoll in Karlsbad hat eine in's Einzelne gehende Unterſuchung über die Daten von Göthe's und Beethoven's Beſuchen in Teplitz und Karlsbad angeſtellt [1] — wobei auch er den 6. Auguſt als den Tag von Beethoven's und Polledro's Concert feſtſtellt — und kommt darin zu demſelben Reſultate, wie der Verfaſſer. „Beethoven," ſagt er, „iſt höchſt wahrſcheinlich mit Goethe nur in Teplitz in Berührung gekommen, denn während Beethoven's Anweſenheit in Karlsbad ſich conſtatiren läßt, war gerade Goethe nicht hier. Aber auch in Teplitz war die Zeit der gemeinſamen Anweſenheit, wie oben feſtgeſtellt iſt, eine ziemlich beſchränkte."

---

[1] Der Verfaſſer iſt ſowohl dem Herrn Dr. Knoll für ſein intereſſantes Manuſcript zum Danke verpflichtet, als auch dem Herrn Iſidor Kanitz und Hofſekretär Matſchekt in Wien für ihre Vermittlung in dieſer Sache.

Trotz des Gewichtes dieſer Betrachtungen bleibt immer noch eine bloße Möglichkeit, daß ſie ſich in Karlsbad wieder getroffen haben, beſtehen; denn Göthe befand ſich wieder dort, als Beethoven aus Franzensbad nach Teplitz zurückkehrte, und letzterer brauchte alſo nur ſeine Reiſe zu unterbrechen, um ihn zu beſuchen. That er dies, oder nicht? und wenn er es nicht that, aus welchem Grunde nicht?

Bettina von Arnim gibt uns in ihrem Briefe an Pückler-Muskau eine Erzählung über den Verkehr zwiſchen Göthe und Beethoven, welche wir hier einſchalten. „In Teplitz,“ erzählt Bettina, „lernten ſie ſich kennen. Goethe war bei ihm; er ſpielte ihm vor; da er ſah, daß Goethe tief gerührt zu ſein ſchien, ſagte er: „„O Herr, das habe ich von Ihnen nicht erwartet; in Berlin gab ich auch vor mehreren Jahren ein Konzert, ich griff mich an, und glaubte was Rechts zu leiſten, und hoffte auf einen tüchtigen Beifall, aber ſiehe da, als ich meine höchſte Begeiſterung ausgeſprochen hatte, kein geringſtes Zeichen des Beifalls ertönte, das war mir doch zu arg; ich begriff's nicht; das Räthſel löſte ſich jedoch dahin auf, daß das ganze Berliner Publikum fein gebildet war, und mir mit naſſen Schnupftüchern vor Rührung entgegenwankte, um mich ſeines Dankes zu verſichern. Das war einem groben Enthuſiaſten wie mir ganz übrig; ich ſah, daß ich nur ein romantiſches, aber kein künſtleriſches Auditorium gehabt hatte. Aber von Euch, Goethe, laſſe ich mir dies nicht gefallen; wenn mir Eure Dichtungen durch's Gehirn gingen, ſo hat es Muſik abgeſetzt, und ich war ſtolz genug mich auf gleiche Höhe ſchwingen zu wollen wie Ihr, aber ich habe es meiner Lebtag nicht gewußt, und am wenigſten hätte ich's in Eurer Gegenwart ſelbſt gethan, da müßte der Enthuſiasmus ganz anders wirken. Ihr müßt doch ſelber wiſſen, wie wohl es thut, von tüchtigen Händen beklatſcht zu ſein; wenn Ihr mich nicht anerkennen, und als Euresgleichen abſchätzen wollt, wer ſoll es dann thun? — Von welchem Bettelpack ſoll ich mich denn verſtehen laſſen?““ So trieb er Goethe in die Enge, der im erſten Augenblick gar nicht verſtand, wie er's gut machen ſolle, denn er fühlte wohl, Beethoven habe Recht. — Die Kaiſerin und öſterreichiſche Herzoge waren in Teplitz, und Goethe genoß viel Auszeichnung von ihnen, und beſonders war's ſeinem Herzen keine geringe Angelegenheit, der Kaiſerin ſeine Devotion zu bezeigen; er deutete dies mit feierlich beſcheidenen Ausdrücken dem Beethoven an. „„Ei was,““ ſagte der, „„ſo müßt Ihr's nicht machen, da macht Ihr nichts Gutes, Ihr müßt ihnen tüchtig an den Kopf werfen, was ſie an Euch haben, ſonſt werden ſie's gar nicht gewahr; da iſt keine Princeß, die den Taſſo länger anerkennt, als der Schuh der Eitelkeit ſie drückt; — ich hab's ihnen anders gemacht; da ich dem Herzog Rainer [Erzherzog Rudolf] Unterricht geben ſollte, ließ er mich im Vorzimmer warten, ich habe ihm dafür tüchtig die Finger auseinander gerenkt; wie er mich fragte, warum ich ſo ungeduldig ſei, ſagte ich: er habe meine Zeit im Vorzimmer verloren, ich könne nun mit der Geduld keine mehr verbringen. Er ließ mich nachher nicht mehr warten, ja, ich hätt's ihm auch bewieſen, daß dies eine Albernheit iſt, die ihre Viehigkeit nur an den Tag legt. Ich ſagte ihm: „Einen Orden könnten ſie einem wohl anhängen, aber darum ſei man nicht um das geringſte beſſer; einen Hofrath, einen Geheimerath können ſie wohl machen, aber keinen Goethe, keinen Beethoven, alſo das, was ſie nicht machen können, und was ſie ſelber noch lange nicht ſind, davor müſſen ſie Reſpekt haben lernen, das iſt ihnen geſund." " — Indem kam auf dem Spaziergang ihnen entgegen mit dem ganzen Hofſtaat die Kaiſerin und Herzoge; nun ſagte Beethoven: „„Bleibt nur in meinem Arm hängen, ſie müſſen uns Platz machen, wir nicht." " — Goethe war nicht der Meinung, und ihm wurde die Sache unangenehm; er machte ſich aus Beethoven's Arm los, und ſtellte ſich mit abgezogenem Hut an die Seite, während Beethoven mit untergeſchlagenen Armen mitten zwiſchen den Herzogen durchging, und nur den Hut ein wenig rückte, während dieſe ſich von beiden Seiten theilten, um ihm Platz zu machen, und ihn alle freundlich grüßten; jenſeits blieb er ſtehen, und wartete auf Goethe, der mit tiefen Verbeugungen ſie hatte an ſich vorbei gelaſſen. — Nun ſagte er: „„Auf Euch hab' ich gewartet, weil ich Euch ehre und achte, wie Ihr es verdient, aber jenen habt Ihr zu viel Ehre angethan." " —

In dieſer Erzählung haben wir den weſentlichen Inhalt eines großen Theiles des bekannten dritten Briefes von Beethoven an Bettina. Enthält ſie einen Auszug aus dieſem Briefe, oder iſt der Brief eine weitere Ausführung der Erzählung? Mit andern Worten, die Frage drängt ſich uns auf: iſt jener Brief authentiſch?

Der Schluß der Erzählung in dem Briefe an Pückler gibt hierauf die entſcheidende Antwort. Bettina fährt fort: „Nachher kam Beethoven zu uns gelaufen, und erzählte uns alles, und freute ſich ganz kindiſch, daß er Goethe'n ſo geneckt habe." — Zu uns? Wer ſind dieſe, zu welchen Beethoven „gelaufen kam"? Sie ſind in Herrn Hickel's Verzeichniß der Badegäſte genannt:

Ludwig (Achim) von Arnim, ſeine junge Frau Bettina Brentano, und Frau von Savigny, ihre Schweſter.

In dem angeblichen Briefe leſen wir: „Wir begegneten geſtern der ganzen kaiſerlichen Familie.“ Wenn alſo der Brief an Pückler Wahrheit enthält — und er trägt alle Kennzeichen eines wahrhaftigen Berichts — und wenn andererſeits der Beethoven'ſche Brief echt iſt, dann würde Beethoven an einem Tage die Geſchichte erzählt, und am folgenden einen langen Brief an dieſelbe Perſon geſchrieben haben, in welchem ſie enthalten war.

Daraus folgt: wenn ein ſolcher Brief in Beethoven's wohlbekannter Handſchrift von competenten Beurtheilern geſehen und für echt erklärt worden ſein ſollte, dann mag ſeine Echtheit zugegeben werden; ſo lange dies jedoch nicht geſchehen iſt, kann dies von jetzt an nicht mehr geſchehen.

Beethoven kehrte nach Teplitz zurück ohne Beſſerung, ja vielmehr eher mit einer Steigerung ſeiner Krankheit, und war genöthigt, beinahe oder vollſtändig bis zu Ende September zu bleiben. Zu ſeiner großen Befriedigung fand er dort die junge Dame wieder, welche ihn im vorhergehenden Sommer ſo mächtig angezogen hatte. Der Charakter ihrer erneuerten Bekanntſchaft iſt aus der Reihe der hier folgenden Briefe mit völliger Klarheit zu erkennen.[1] Wir theilen dieſelben in der Folge mit, welche ihrem Inhalt am beſten zu entſprechen ſcheint.

1. „Für Amalie von Sebald.

Teplitz, am 16. September 1812.

Tyrann ich?! Ihr Tyrann! Nur Mißdeutung kann Sie dies ſagen laſſen, wie wenn eben dieſes ihr Urtheil keine Uebereinſtimmung mit mir andeutete! Nicht Tadel deswegen; es wäre eher Glück für Sie — ich befand mich ſeit geſtern ſchon nicht ganz wohl, ſeit dieſem Morgen äußerte ſich's ſtärker; etwas Unverdauliches für mich iſt die Urſache davon, und die reizbare Natur in mir ergreift eben ſo das ſchlechte als das gute, wie es ſcheint; wenden Sie dies jedoch nicht auf meine moraliſche Natur an; die Leute ſagen nichts, es ſind nur Leute; ſie ſehen ſich meiſtens in Andern nur ſelbſt, und das iſt eben nichts; fort damit, das gute Schöne braucht keine Leute. Es iſt ohne alle andere Beihülfe da, und das ſcheint denn doch der Grund unſeres Zuſammenhaltens zu ſein. — Leben Sie wohl, liebe Amalie; ſcheint mir der Mond heute Abend heiterer als den

---

[1] Vgl. Anhang VI

Tag durch die Sonne, ſo ſehen Sie den kleinſten kleinſten aller Menſchen bei ſich.

Ihr Freund
Beethoven."

2. „Liebe gute Amalie. Seit ich geſtern von Ihnen ging, verſchlimmerte ſich mein Zuſtand und ſeit geſtern Abends bis jetzt verließ ich noch nicht das Bett, ich wollte Ihnen heute Nachricht geben und glaubte dann wieder mich dadurch Ihnen ſo wichtig ſcheinen machen zu wollen, ſo ließ ich es ſein. — Was träumen Sie, daß Sie mir nichts ſein können, mündlich wollen wir darüber, liebe Amalie, reden; immer wünſchte ich nur, daß Ihnen meine Gegenwart Ruhe und Frieden einflößte und daß Sie zutraulich gegen mich wären; ich hoffe mich morgen beſſer zu befinden und einige Stunden werden uns noch da während Ihrer Anweſenheit übrig bleiben, in der Natur uns beide wechſelſeitig zu erheben und zu erheitern. — Gute Nacht, liebe Amalie, recht viel Dank für die Beweiſe Ihrer Geſinnungen für Ihren Freund

Beethoven.

In Tiedge will ich blättern."

3. „Ich melde Ihnen nur, daß der Tyrann ganz ſklaviſch an das Bett gefeſſelt iſt. — So iſt es! ich werde froh ſein, wenn ich nur noch mit dem Verluſt des heutigen Tages durchkomme. Mein geſtriger Spaziergang bei Anbruch des Tages in den Wäldern, wo es ſehr neblicht war, hat meine Unpäßlichkeit vergrößert, und vielleicht meine Beſſerung erſchwert. — Tummlen Sie ſich derweil mit Ruſſen, Lappländern, Samojeden ꝛc. herum und ſingen Sie nicht zu ſehr das Lied: „Es lebe hoch"

Ihr Freund
Beethoven."

4. „Es geht ſchon beſſer. Wenn Sie es anſtändig heißen allein zu mir zu kommen, ſo können Sie mir eine große Freude machen, iſt aber daß Sie dieſes unanſtändig finden, ſo wiſſen Sie wie ich die Freiheit aller Menſchen ehre, und wie Sie auch immer hierin und in anderen Fällen handeln mögen, nach Ihren Grundſätzen oder nach Willkür, mich finden Sie immer gut und als

Ihren Freund
Beethoven."

5. „Ich kann Ihnen noch nichts beſtimmtes über mich ſagen, bald ſcheint es mir beſſer geworden, bald wieder im alten Geleiſe fortzugehen, oder mich in einen längern Krankheitszuſtand verſetzen zu können. — Könnte ich meine Gedanken über meine Krankheit, durch eben ſo beſtimmte Zeichen als meine Gedanken in der Muſik ausdrücken, ſo wollte ich mir bald ſelbſt helfen — auch heute muß ich das Bette noch immer hüten. — Leben Sie wohl, und erfreuen Sie ſich Ihrer Geſundheit, liebe Amalie.

Ihr Freund

Beethoven.“

6. „Die Krankheit ſcheint nicht weiter voranzugehen, wohl aber noch zu kriechen, alſo noch kein Stillſtand! dies alles was ich Ihnen darüber ſagen kann. — Sie bei ſich zu ſehen, darauf muß ich Verzicht thun, vielleicht erlaſſen Ihnen Ihre Samojeden heute Ihre Reiſe zu den Polarländern, ſo kommen Sie zu

Beethoven.“

7. „Dank für alles, was Sie für meinen Körper gut finden, für das Nothwendigſte iſt ſchon geſorgt — auch ſcheint die Hartnäckigkeit der Krankheit nachzulaſſen — Herzlichen Antheil nehme ich an Ihrem Leid, welches auf Sie durch die Krankheit Ihrer Mutter kommen muß. — Daß Sie gewiß gern von mir geſehen werden, wiſſen Sie, nur kann ich Sie nicht anders als zu Bette liegend empfangen. — Vielleicht bin ich Morgen im Stande aufzuſtehen. — Leben Sie wohl liebe gute Amalie —

Ihr etwas ſchwach ſich befindender

Beethoven.“

8. Von Am. v. Sebald's Hand:

„Mein Tyrann befiehlt eine Rechnung — da iſt ſie:

Ein Huhn — 1 fl. W. W.
Die Suppe 9 x

Von Herzen wünſche ich daß ſie Ihnen
bekommen möge.“

Von Beethoven's Hand:

„Tyrannen bezahlen nicht, die Rechnung muß aber noch quittirt werden, und das könnten Sie am beſten, wenn Sie ſelbſt kommen wollen NB. mit der Rechnung zu Ihrem gedemüthigten Tyrannen.“

Dieſen Briefen fügen wir noch folgende, von Beethoven in Fräulein v. Sebald's Stammbuch geſchriebenen Worte bei:

„Ludwig van Beethoven
den Sie, wenn Sie auch wollten
doch nicht vergeſſen ſollten.
Töplitz am 8. Auguſt 1812."

An dieſem Tage war nun Beethoven nicht in Teplitz, und es muß ſtatt 1812 ohne Zweifel 1811 heißen. Die Jahreszahl wurde wahrſcheinlich lange Zeit ſpäter von jemanden beigefügt, der von dem Zuſammenſein im vorherigen Jahre nichts wußte. —

Beethoven's Geſundheit muß ſich nach dem 16. September ſehr raſch gebeſſert haben; denn Kapellmeiſter Glöggl's Linzer Muſikzeitung zeigt ſeine Ankunft in jener Stadt mit folgenden Worten an: „5. October. Nun haben wir auch das längſt ſchon gewünſchte Vergnügen, den Orpheus und größten muſikaliſchen Dichter unſrer Zeit Hrn. L. van Beethoven hier ſeit einigen Tagen in unſerer Hauptſtadt zu beſitzen; und wenn uns Apollo günſtig iſt, ſo werden wir auch Gelegenheit haben, deſſen Kunſt zu bewundern; und in dieſen Blättern unſern Leſern das Weitere mitzutheilen." Beethoven war alſo vermuthlich direkt über Prag und Budweis nach Linz gereiſt, um einige Wochen bei ſeinem Bruder Johann zuzubringen. Dieſer räumte ihm ein großes Zimmer ein, welches ihm eine anmuthige Ausſicht auf die Donau mit ihrem belebten Landungsplatze und auf die anmuthige Umgegend gewährte.

Der verſtorbene Wiener Muſikverleger Franz Glöggl, damals ein junger Mann in Linz, ſchrieb kurz vor ſeinem Tode ſeine Erinnerungen an den Componiſten nieder, und überließ ſie dem Verfaſſer zum Zwecke der Benutzung für ſein Werk. „Beethoven," ſchreibt er, „war mit meinem Vater, Domkapellmeiſter in Linz, in intimer Freundſchaft, und als er im Jahr 1812 da war, war er täglich in unſerm Hauſe und ſpeiſte mehrmals dort. Mein Vater ſprach Beethoven an, ihm ein Aequal für 6[1]) Poſaunen zu ſchreiben, da er in ſeiner Sammlung alter Inſtrumente noch eine Sopran- und eine Quart-Poſaune beſaß, da gewöhnlich nur Alt-, Tenor- und Baßpoſaunen gebraucht wurden. Beethoven wünſchte aber ein Aequal, wie es in Linz bei den Leichen geblaſen wurde, zu hören; ſo geſchah es, daß mein Vater an einem Nachmittage 3 Poſauniſten beſtellte, da Beethoven ohnedies bei uns ſpeiſte, und ein ſolches Aequal blaſen ließ, nach welchem ſich Beethoven niederſetzte und eines für 6 Poſaunen ſchrieb, welches mein Vater von ſeinen Poſauniſten auch ausführen ließ u. ſ. w.

---

[1]) Wie das Autograph zeigt, iſt dieſe Zahl 6 ein Gedächtnißfehler; es muß heißen 4.

Unter den Cavalieren, welche in Linz waren, war vorzüglich Herr Graf v. Dönhoff, ein großer Verehrer Beethoven's, welcher während ſeiner Anweſenheit Beethoven zu Ehren einige Soiréen gab. Bei einer war ich zugegen. Es wurde mehreres muſicirt und Lieder von Beethoven geſungen, und er ſelbſt wurde gebeten auf dem Pianoforte zu fantaſiren, welches er durchaus nicht wollte. Es war ſchon im Nebenzimmer eine lange Tafel zum Speiſen hergerichtet, und es ging endlich zu Tiſch. Ich war ein junger Burſch, und mich intereſſirte Beethoven ſo, daß ich immer in ſeiner Nähe blieb. Man ſuchte ihn und endlich ging man ohne ihn zur Tafel. Er war aber im Nebenzimmer und fing jetzt an zu fantaſiren; alles verhielt ſich ſtill und hörte ihm zu. Ich blieb bei ihm neben dem Piano ſtehen. Er fantaſirte beiläufig eine Stunde, wo nach und nach alles aufſtand und ſich herum verſammelte. Nun fiel ihm erſt ein, daß man ihn ſchon lange zum Speiſen gerufen — er eilte vom Seſſel in's Nebenzimmer. An der Thür ſtand ein Tiſch mit Porzellangeſchirr — er ſtieß aber an den Tiſch ſo an, daß das Porzellan auf der Erde lag. Graf Dönhoff, ein reicher Cavalier, lachte dazu, und man ſetzte ſich mit Beethoven neuerdings zum Tiſche. Von Muſikmachen war keine Rede mehr, denn nach der Fantaſie von Beethoven war die Hälfte der Saiten vom Piano abgehauen. Dieſer Fantaſie erinnere ich mich noch mit Vergnügen, daß ich ſo glücklich war ihn in ſeiner nächſten Nähe gehört zu haben." —

Eine Tagebuchnotiz Beethoven's, welche im Fiſchhoff'ſchen Manuſcript mitgetheilt wird, lautet ſo: „1812 war ich in Linz wegen B." Darf man annehmen, daß dies B. „Bruder" heißen ſollte, ſo würde dadurch eine gewiſſe ſehr unerfreuliche Mittheilung, die wir im Jahre 1860 in Linz aus vollſtändig zuverläſſiger Quelle erhielten, ihre Beſtätigung finden. Nach dieſer war nämlich der Hauptzweck von Beethoven's Reiſe dorthin eine Einmiſchung in ſeines Bruders häusliche Angelegenheiten.

Bald nach ſeiner Ueberſiedelung nach Linz hatte der Apotheker, der unverheirathet war und ein Haus beſaß, welches für ſeine Bedürfniſſe viel zu groß war, einen Theil deſſelben an einen Arzt aus Wien vermiethet, deſſen Schwägerin, die Schweſter ſeiner Frau, einige Zeit ſpäter zu ihm zog. Dieſe Schwägerin, Thereſe Obermeyer, wird geſchildert als eine Dame von anmuthiger und wohl proportionirter Geſtalt, und von angenehmen, wenn auch nicht ſchönen Geſichtszügen. Johann van Beethoven wurde bald mit ihr bekannt, fand Gefallen an ihr, ſie wurde ſeine Haushälterin und — noch etwas mehr.

Wenn man erwägt, daß der Apotheker ein Mann von etwa 35 Jahren war, daß er ſeine gegenwärtige Stellung nur durch ſeine eigene Unternehmung, ſeine Ausdauer und ſein gutes Glück erlangt hatte, und daß, abgeſehen von gutem Rathe und vernünftigen Vorſtellungen, ſein Bruder kein größeres Recht hatte, ſich in ſeine Privatangelegenheiten zu miſchen, wie irgend ein Fremder, ſo erſcheint es kaum glaublich, daß Beethoven, auch bei allen Excentricitäten ſeines Charakters, gerade mit dieſem beſtimmten Vorſatze nach Linz kommen konnte. Aber augenſcheinlich war dies ſo. Wäre die Veranlaſſung ſeines Beſuches lediglich brüderliche Zuneigung geweſen, und hätte er erſt nach ſeiner Ankunft an Ort und Stelle die unpaſſende Verbindung ſeines Bruders mit Thereſe entdeckt, ſo hätte er mit vollem Rechte ernſtliche Verhaltungen und Bitten anwenden können, um die Auflöſung jener Verbindung zu bewirken; blieben ſie unbeachtet, ſo konnte er das Haus verlaſſen. Aber mit dieſer beſtimmten Abſicht dorthin zu kommen, und zu ihrer Ausführung Gewalt anzuwenden, das war eine nicht zu rechtfertigende Anmaßung von Autorität. Jedenfalls dachte Johann ſo, und wies es zurück, ſich dem Befehle ſeines Bruders zu unterwerfen. Durch den Widerſpruch gereizt, nahm Ludwig zu allen und jeden Mitteln ſeine Zuflucht, um ſeinen Vorſatz auszuführen. Er beſuchte zu dieſem Zwecke den Biſchof; er wendete ſich an die bürgerliche Obrigkeit; er betrieb die Sache mit ſolchem Eifer, daß er ſchließlich einen polizeilichen Befehl erwirkte, das Mädchen nach Wien zu bringen, wenn ſie an einem beſtimmten Tage ſich noch in Linz befinden ſollte. Die Beſchimpfung des armen Mädchens; die heftige Neigung zu ihr; der begreifliche Aerger, daß man ihm nicht geſtattete, Herr in ſeinem eigenen Hauſe zu ſein: dieſe und ähnliche Urſachen regten Johann faſt bis zur Verzweiflung auf. Beethoven, welcher ſeinen Zweck erreicht hatte, hätte ſicherlich den Verdruß ſeines Bruders mit Gleichmuth ertragen, ja, er hätte wohl Mitleid mit ihm fühlen und verſuchen können, ihn in ſeiner Betrübniß zu tröſten. Doch weit gefehlt; als Johann mit Vorwürfen und Schmähworten in ſein Zimmer trat, gerieth er ebenfalls in Zorn, und es folgte eine Scene — bei welcher wir den Vorhang fallen laſſen. Leider war dieſelbe entehrender für Ludwig wie für Johann.

Der Apotheker — um in der Sprache des Spieltiſches zu reden — hielt den entſcheidenden Trumpf noch in der Hand. Sollte er ihn ausſpielen? Die Antwort gibt uns das Regiſter der Stadtpfarrei von Linz, in welchem unter dem 8. November 1812 die Heirath Johann's van Beethoven mit Thereſe Obermeyer eingetragen iſt. Beethoven hatte das Spiel verloren. Die Wirkung, welche dieſer Ausgang auf ihn ausübte, kann man aus Glöggl's Zeitung entnehmen.

„Linz, am 10. November. Der große Ton-Dichter und Ton-Künſtler Louis van Beethoven hat unſere Stadt wieder verlaſſen, ohne unſere ſehnlichſten Wünſche zu erfüllen, ihn öffentlich in einem Concert zu hören; nur ein kleiner Zirkel war ſo glücklich ihn bei einem liberalen Kunſtfreunde Hrn. Grafen v. Dönhof zu hören, der dieſen großen Künſtler auf eine ihm eigene Art zu würdigen wußte. Herr v. Beethoven ſpielte hier anfangs eine Sonate von ſeiner früheren Dichtung, dann eine kurze freie Fantaſie; als ihm von einigen Dilettanten das von Hofmeiſter in Quintett arrangirte Sextett von ihm geſpielt wurde, ergriff er nochmals das Fortepiano, und fantaſirte über das Thema des erſten Menuetts beinahe eine volle Stunde zur Bewunderung aller Anweſenden. Nur das zurückgelaſſene Verſprechen von ihm, einem Manne, der rechtlich Wort hält, tröſtet uns über das jezt entbehrte Vergnügen. Die Achtung aller, die ihn näher kennen lernten, begleitete ihn."

Ein leiſer Grund iſt noch zu der Annahme vorhanden, Beethoven habe die Reiſe nach Linz plötzlich unternommen auf Grund einer falſchen Nachricht, daß Johann im Begriffe ſei, Thereſe zu heirathen, und mit der Abſicht, dieſes zu verhindern. Jedenfalls eilte Beethoven nach Wien zurück in einem keineswegs beneidenswerthen Gemüthszuſtande. Er war von Zorn und Aerger darüber erfüllt, daß die Maßregeln, die er getroffen hatte, ſo ſchlecht erwogen geweſen waren, daß in Folge derſelben gerade das Reſultat herbeigeführt wurde, welches er hatte verhindern wollen; ſie hatten dem leichtſinnigen Frauenzimmer das geſetzliche Recht verſchafft, ihn „Bruder" zu nennen, und hatten es in Johann's Macht gelegt, wenn er jemals in Zukunft Urſache haben ſollte, ſeinen Hochzeitstag zu bereuen, dem Bruder den Vorwurf zu machen, daß er an ſeinem Unglücke die Schuld trage. In der That, als dieſe unglückliche Zukunft kam, erklärte Johann jederzeit, daß Ludwig ihn zu dieſer Heirath getrieben habe. Wie der Componiſt damals die Sache anſah, werden wir ſehen, wenn wir an jene Zeit kommen. Eine Schwägerin war bereits für Beethoven eine bittere Quelle von Schimpf und Aerger geworden; und nun die zweite! Die Zeit mußte es lehren. Wir nehmen hier Abſchied von dem Apotheker, und es wird lange dauern, bis wir ihm wieder begegnen. —

Beethoven's muſikaliſche Arbeit in Linz war die Vollendung der 8. Symphonie, welche nach Johann van Beethoven's etwas zweifelhafter Autorität auf Grund der Skizzen auf Spaziergängen zu und auf dem Pöſtlingberge ausgearbeitet wurde. Schindler's Erzählung über den Urſprung des berühmten Allegretto scherzando bringt einen neuen Namen zu den handelnden Perſonen in unſerem Drama.

J. N. Mälzel war der Sohn eines Orgelbauers zu Regensburg. Er erhielt eine gründliche muſikaliſche Erziehung, und gründete ſeine ſelbſtändige Exiſtenz ſich zuerſt durch Clavierſpiel und Clavierunterricht, worin er eine nicht geringe Geſchicklichkeit bewährte. Aber ſeine außerordentliche Liebhaberei für Mechanik und ſein Erfindungstalent bewirkte bald, daß er das Muſikzimmer mit der Werkſtätte vertauſchte. Irgendwo wird erzählt, daß ihm, nachdem er als Hofmechanikus in Wien angeſtellt und mit Ausführung einer Arbeit für die Kaiſerin beauftragt worden war, 1809 in Schönbrunn Zimmer angewieſen wurden. Bald nachher nahm Napoleon Beſitz von dieſem Schloſſe, und ſoll während dieſer Zeit mit Kempelen's Schachſpieler, deſſen Eigenthümer Mälzel geworden war, eine Partie geſpielt haben, wobei wahrſcheinlich Allgaier die in dem Kaſten verborgene Perſon war. Die Wahrheit der Anekdote können wir nicht verbürgen.

Von Schönbrunn aus bezog Mälzel Zimmer in Stein's Pianofortefabrik am Glacis zwiſchen der Karlskirche und dem Gaſthauſe zum Mondſchein, und begann dort die Conſtruction eines neuen und verbeſſerten Panharmonicons, nachdem er ſein erſtes in Paris verkauft hatte. Dies war ſeine Hauptbeſchäftigung im Jahre 1812. Der kürzlich verſtorbene Carl Stein erinnerte ſich deutlich der häufigen Beſuche Beethoven's in Mälzels Werkſtätte, der großen Vertraulichkeit zwiſchen den beiden Männern und der fortgeſetzten Verſuche des Mechanikus, ein Hörrohr zu conſtruiren, welches der taube Componiſt praktiſch brauchbar und vortheilhaft finden möchte. Es iſt bekannt, daß von den vier angefertigten

Inſtrumenten eines ſo weit genügte, um etwa acht bis zehn Jahre lang gelegentlich benutzt werden zu können.

Die Nothwendigkeit und Möglichkeit, eine Art von Maſchine zu erfinden, durch welche die Componiſten in den Stand geſetzt würden, die Dauer eines Muſikſtücks, oder mit anderen Worten die Geſchwindigkeit ſeiner Ausführung genau zu beſtimmen, war mehrere Jahre hindurch Gegenſtand vielfacher Erörterungen geweſen. „Herr Mälzel hatte auf ſeinen Reiſen durch Deutſchland, Frankreich und Italien, zufolge ſeiner erprobten Kenntniſſe in der Mechanik und Muſik, von den angeſehenſten Componiſten und Conſervatorien die Aufforderung erhalten, ſein Talent auch einmal einer gemeinnützigen Erfindung zu widmen, nachdem mehrere dieſſfalls gemachte Verſuche anderer bisher immer mangelhaft blieben. Er unterzog ſich der Löſung dieſer Aufgabe, und es gelang ihm, mit dem kürzlich aufgeſtellten Modelle vorerſt die vollkommene Befriedigung der erſten Tonſetzer Wiens zu erreichen, der bald die Anerkennung aller Uebrigen in den benannten Reichen nachfolgen ſoll. Das Modell hat die verſchiedenartigſten Verſuche, welche die Componiſten Salieri, Beethoven, Weigl, Gyrowez und Hummel damit machten, genau beſtanden. Herr Hofkapellmeiſter Salieri hat die erſte Anwendung dieſes Chronometers auf ein großes Meiſterwerk, Haydn's Schöpfung, gemacht und auf deren Partitur alle Tempos nach den Graden deſſelben bezeichnet u. ſ. w. Herr Beethoven ergreift dieſe Erfindung als ein willkommenes Mittel, ſeinen genialen Compoſitionen aller Orten die Ausführung in dem ihnen zugedachten Zeitmaß, das er ſo häufig verfehlt bedauert, zu verſchaffen.“ So heißt es in einem Artikel der Wiener Vaterländiſchen Blätter vom 13. Oct. 1813, betitelt: „Melzel's muſikaliſcher Chronometer“. Die Allg. Muſ. Zeitung vom 1. December widmet dieſem Inſtrumente etwa zwei Seiten; für unſeren Zweck genügt die Anführung einiger Worte aus der dort gegebenen Beſchreibung. „Die äußeren Beſtandtheile dieſes Chronometers .... beſtehen in einem kleinen Hebel, der durch ein gezahntes Rad, das einzige in dem ganzen Werke, in Bewegung gebracht wird, und mittelſt der daraus erfolgenden Schläge auf einen kleinen hölzernen Ambos die Takttheile in fortwährend gleichen Zwiſchenräumen anzeigt.“ Dieſes Chronometer war alſo verſchieden von dem Inſtrumente, welches wir gegenwärtig als „Mälzel's Metronom“ kennen.

Wir haben nunmehr zu fragen, ob Schindler's Erzählung über das Allegretto Scherzando eine kritiſche Prüfung erträgt.

„In der Frühlingszeit des Jahres 1812 ſaßen Beethoven, der Mechaniker Mälzel, Graf von Brunswick, Stephan von Breuning und andere bei einem Abſchiedsmahle zuſammen, erſterer, um alsbald die Reiſe zu ſeinem Bruder Johann nach Linz anzutreten, dort ſeine achte Sinfonie auszuarbeiten und ſpäter die Böhmiſchen Bäder zu beſuchen — Mälzel aber, um eine Reiſe nach England zu machen und daſelbſt ſeinen berühmten Trompeter-Automaten zu produciren. Letzteres Reiſeproject mußte indeß aufgegeben und auf unbeſtimmte Zeit verſchoben werden. Die von dieſem Mechaniker erfundene Tact-Maſchine — Metronom — war zur Zeit bereits ſo weit gediehen, daß Salieri, Beethoven, Weigl und andere muſikaliſche Notabilitäten eine öffentliche Erklärung über deren Nützlichkeit abgegeben hatten. Beethoven, im vertraulichen Kreiſe gewöhnlich heiter, witzig, ſatyriſch, „aufgeknöpft", wie er es nannte, hat bei dieſem Abſchiedsmahle nachſtehenden Canon improviſirt, der ſofort von den Theilnehmern abgeſungen worden." Schindler druckt nun den wohlbekannten Canon ab, und fügt hinzu: „Aus dieſem Canon iſt das Allegretto hervorgegangen."

Daß Mälzel's „ta ta ta" Beethoven den Gedanken des Allegretto eingab, und daß bei einem Abſchiedsmahle der Canon über dieſes Thema geſungen wurde, iſt ohne Zweifel wahr; doch iſt es keineswegs ſicher, daß der Canon der Symphonie vorherging. Schindler war damals ein junger Menſch von 17 Jahren, „im letzten Curſus des Gymnaſiums zu Olmütz", und erzählt folglich ſeine Geſchichte auf Grund der Mittheilung eines andern, und zwar des Grafen Brunswick. Es könnte nun freilich auf Brunswick's Seite hinſichtlich des Datums ein kleiner Gedächtnißfehler vorgekommen ſein; viel wahrſcheinlicher iſt jedoch, daß Schindler das, was er hörte, unbewußt mit ſeinen eigenen vorgefaßten Begriffen zu vereinigen ſuchte. Jedenfalls beweiſt das auf den vorhergehenden Seiten Erzählte, daß er hinſichtlich des Metronoms im Irrthume war, desgleichen hinſichtlich der beabſichtigten Reiſen von Beethoven und Mälzel; und ſo war er es wahrſcheinlich auch hinſichtlich des Abſchiedsmahls. Ueber dieſen letzten Punkt bieten die Verzeichniſſe der „Angekommenen in Wien" einen gewichtigen negativen Beweis. Forray kommt von Peſth-Ofen in den Jahren 1809, 1810, 1811; Gräfin Brunswick 1811; aber Graf Brunswick iſt jenen Verzeichniſſen zufolge nicht in Wien geweſen von März 1810 bis Ende Februar 1813, alſo bis vier Monate nach der Vollendung der 8. Symphonie. Unter dem letzteren Datum werden wir Anläſſe in Menge für das Abſchiedsmahl finden; nicht aber in der

Frühlingszeit von 1812. Das Wort „Metronom“ konnte der Canon vor 1817 nicht enthalten; und ebenſowenig konnte das ta ta ta den Pendelſchlag eines Inſtrumentes darſtellen, welches noch gar nicht erfunden war; es ſollte dadurch vielmehr der Schlag des Hebels beim Ambos nachgeahmt werden.

Die Converſationsbücher laſſen in Schindler's eigener Hand erkennen, wie er in den Beſitz des Canons kam. Beethoven pflegte während der erſten Jahre ihrer Bekanntſchaft häufig Abends mit einem Hauptmann der Arcieren-Leibgarde des Kaiſers, einem gewiſſen Herrn Pinterics, damals in muſikaliſchen Kreiſen wohl bekannt, und mit Oliva „in einem abgelegenen Zimmer im Blumenſtock im Ballgäßchen“ zuſammenzukommen. In einem Converſationsbuche von 1820 ſchreibt Schindler: „Der Canon Motiv zum 2ten Satz der 8. Symphonie. — Ich kann das Original nicht finden. Sie werden wohl die Güte haben und ihn noch einmal aufſchreiben. — Herr Pinterics ſang damals den Baß, der Capitain 2ten Tenor, Oliva 2ten Baß.“ Ferner im J. 1824: „Ich bin eben im 2ten Satz der 8. Sinfonie — ta, ta, ta, ta. — der Canon auf Mälzel. — Es war doch ein ſehr luſtiger Abend, als wir dieſen Canon im Kamehl ſangen. — Mälzel der Baß. — Damals ſang ich noch Sopran. — Ich glaube daß es Ende Dec. 1817 war.[1] — Die Zeit wo ich vor Eurer Majeſtät ſchon öfter erſcheinen durfte. — 1816 — 1815 — nach der Aufführung der 4 Symphonie. — Ich war noch jung damals, aber hatte viel Courage; nicht wahr?“ Bei der erſten dieſer Gelegenheiten [1813] muß demnach das Wort „Chronometer“ geſungen worden ſein; bei der zweiten, als Mälzel mit dem „Metronom“ wieder nach Wien zurückgekehrt war, und Schindler ſang, wurde letzteres Wort untergelegt, und natürlich in der 1820 gemachten Abſchrift beibehalten.

Die nothwendige Schlußfolgerung aus Vorſtehendem iſt folgende. Wenn der Canon vor der Symphonie geſchrieben war, dann wurde er nicht bei dem Abſchiedsmahle improviſirt; wenn er bei dieſer Gelegenheit improviſirt wurde, war er nur eine Wiederholung des Allegrettothemas in Canonform. —

Es waren jetzt ſeit Beethoven's Abſchied von Bonn gerade zwanzig Jahre verfloſſen. Eine kleine Anekdote zeigt, daß in ſeiner Erinnerung noch eine warme Stelle für die alten dort verlebten Tage übrig war. Peter Lenne[1], Königlicher Gartendirector zu Potsdam, war der Sohn jenes Lenne, welcher zu Poppelsdorf und Bonn unter Max Franz eine ähnliche Stellung eingenommen hatte. Derſelbe kam, wie er dem Verfaſſer erzählte, im October 1812 nach Wien und brachte dem Componiſten Briefe von ſeinem Vater und von Franz Ries. Als er ſie übergab, und Beethoven den Bonner Dialekt hörte, rief er erfreut aus: „Dich verſteh' ich, Du ſprichſt Bönniſch. Du mußt Sonntags immer mein Gaſt ſein, im weißen Schwann in der Kärnthner Straße.“ Die Einladung wurde natürlich angenommen; doch war nichts von beſonderer Wichtigkeit, was bei dieſer Gelegenheit vorgefallen wäre, in Herrn Lenne's Gedächtniß zurückgeblieben. —

---

[1] Dies iſt richtig; Mälzel war damals für einige Monate wieder in Wien.

Pierre Rode, in der Zeit ſeiner höchſten Blüthe der erſte unter den lebenden Violinſpielern, machte nach ſeiner Vertreibung aus Rußland eine Concertreiſe durch Deutſchland und kam im December dieſes Jahres nach Wien. Spohr, deſſen Urtheil über Violinſpiel wohl nicht angefochten werden kann, hatte ihn zehn Jahre früher mit Staunen und Entzücken gehört, und hörte ihn jetzt wieder in einem öffentlichen Concerte am 6. Januar. Er hatte geglaubt, er ſei nunmehr zurückgetreten; er fand ſein Spiel „kalt und manierirt“; er „vermißte die frühere Kühnheit in Beſiegung großer Schwierigkeiten und fühlte ſich beſonders unbefriedigt vom Vortrage des Cantabile. Auch das Publikum ſchien unbefriedigt; wenigſtens wußte er es nicht bis zum Enthuſiasmus zu erwärmen.“ Aber Rode hatte nun einmal einen großen Namen; er erwies den hohen Adlichen die herkömmliche Huldigung und ſie wurde ihm erwieſen, und ſo konnte er in ihren Salons ſeine immer noch großen Talente zur Geltung bringen. Beethoven muß von ſeinen Fähigkeiten damals noch eine hohe Meinung gehabt haben; er nahm die Sonate Op. 96 wieder vor und vollendete ſie, damit ſie in einem der Abendconcerte beim Fürſten Lobkowitz von Rode und Erzherzog Rudolph geſpielt würde. Nach dem Tone der beiden von Köchel mitgetheilten Briefe an den Erzherzog ſcheint der Componiſt von Rode's Leiſtungen weniger befriedigt geweſen zu ſein, wie er erwartet hatte. Er ſchrieb im December 1812 an denſelben:

---

[1] Der Verfaſſer lernte denſelben am 2. Januar 1860 zu Potsdam durch Vermittlung des Herrn Muſikdirector Weichmann kennen.

„Morgen in der früheſten Frühe wird der Copiſt an dem letzten Stück anfangen können, da ich ſelbſt unterdeſſen noch an mehreren anderen Werken ſchreibe, ſo habe ich um der bloßen Pünktlichkeit willen mich nicht ſo ſehr mit dem letzten Stücke beeilt, um ſo mehr, da ich dieſes mit mehr Ueberlegung in Hinſicht des Spiels von Rode ſchreiben mußte; wir haben in unſern Finales gern rauſchendere Paſſagen, doch ſagt dies R. nicht zu und — ſchenirte mich doch etwas. — Uebrigens wird Dienſtags alles gut gehen können. Ob ich dieſen Abend bei Ihro Kaiſerl. Hoheit erſcheinen kann, nehme ich mir die Freiheit zu zweifeln trotz meinem Dienſteifer; aber dafür komme ich morgen Vormittag, morgen Nachmittag, um ganz die Wünſche meines erhabenen Schülers zu erfüllen.“ —

Wir beſitzen einen Bericht über die Aufführung der Sonate in Glöggl's Zeitung von Montag den 4. Januar. „Der große Violinſpieler Rode hat dieſer Tage ein neues Duett für P. Forte und Violin mit Sr. K. Hoheit dem Erzherzog Rudolph bei Sr. Durchl. dem Fürſten Lobkowitz geſpielt. Das Ganze wurde gut vorgetragen, doch müſſen wir bemerken, daß die Klavierpart weit vorzüglicher, dem Geiſte des Stücks mehr anpaſſend, and mit mehr Seele vorgetragen ward, als jene der Violine. Hrn. Rode's Größe ſcheint nicht in dieſer Art Muſik, ſondern im Vortrag des Concerts zu beſtehen. Die Compoſition dieſes neuen Duetts iſt von Hrn. Lud. van Beethoven: es läßt ſich von dieſem Werke weiter nichts ſagen, als daß es alle ſeine übrigen Werke in dieſer Art zurückläßt, denn es übertrifft ſie faſt alle an Popularität, Witz und Laune.“

Das Datum dieſer Mittheilung zeigt, daß der Dienſtag in dem obigen Briefe der 29. December war. Demnach wäre, wenn die Skizzen zum 2., 3. und 4. Satze dieſer herrlichen Sonate nicht in das vorhergehende Jahr gehören, wie wir am Schluſſe des vorigen Kapitels darzuthun ſuchten, das ganze Werk mit Ausnahme des erſten Satzes in höchſtens 12 bis 15 Tagen ausgearbeitet worden. Ob dies wahrſcheinlich iſt, müſſen diejenigen entſcheiden, welche zum Urtheile hierüber berufen ſind.

Wir beſitzen noch zwei Briefe, welche ſich auf eine Wiederholung dieſer Sonate am folgenden Donnerſtag den 7. Januar beziehen. Dieſelben werden paſſend hier eingeſchaltet.

1. Erzh. Rudolph an Beethoven.[1])

„Lieber Beethoven

Uebermorgen Donnerſtags iſt um 6 Uhr Abends wieder Muſik bei dem Fürſten Lobkowitz und ich ſoll daſelbſt die Sonate mit dem Rhode wiederholen, wenn es Ihre Geſundheit und Geſchäfte erlauben ſo wünſchte ich Sie morgen bei mir zu ſehen um die Sonate zu überſpielen.

Will der Rhode vielleicht die Violinſtimme zum überſpielen haben, ſo machen Sie mir es zu wiſſen, damit ich dieſelbe ſchicken könne; wie auch, ob und wann Sie morgen zu mir kommen können.

Ihr Freund

Rudolph.“

2. Beethoven an den Erzherzog.[2])

„Ich war eben geſtern ausgegangen, als Ihr gnädiges Schreiben bei mir anlangte. — Was meine Geſundheit anbelangt, ſo iſt's wohl daſſelbe, um ſo mehr, da hierauf moraliſche Urſachen wirken, die ſich ſo bald nicht ſcheinen heben zu wollen; um ſo mehr, da ich nur alle Hülfe bei mir ſelbſt ſuchen und nur in meinem Kopf die Mittel finden muß; um ſo mehr, da in der jetzigen Zeit weder Wort, weder Ehre, weder Schrift jemanden ſcheint binden zu müſſen. — Was meine Beſchäftigungen anbelangt, ſo bin ich mit einem Theile derſelben am Ende, und würde auch ohne Ihre Gnädige Einladung ſchon heute mich um die gewohnte Stunde eingefunden haben. — Roden anbelangend haben J. Kaiſ. H. die Gnade, mir die Stimmen durch Ueberbringer dieſes übermachen zu laſſen, wo ich ſie ihm ſodann mit einem Billet doux von mir ſchicken werde. Er wird das die *Stimme ſchicken* gewiß *nicht übel aufnehmen*, ach *gewiß nicht! Wollte Gott, man müßte ihn deshalb um Verzeihung bitten, wahrlich die Sachen ſtänden beſſer.* — Gefällt es Ihnen, daß ich dieſen Abend um 5 Uhr, wie gewöhnlich — komme, oder befehlen J. K. H. eine andere Stunde, ſo werde ich, wie immer darnach trachten, aufs pünktlichſte Ihre Wünſche zu erfüllen.“

Gleich dieſen beiden Briefen liegt es der ſtrengen chronologiſchen Folge etwas voraus, wenn wir hier auch das anführen, was *Spohr* in ſeiner Selbſtbiographie über ſeinen perſönlichen Verkehr mit Beethoven ſchreibt. Es iſt intereſſant und doppelt willkommen, weil es die einzige Schilderung dieſer Art aus der Periode iſt, in welcher wir gerade ſtehen; es iſt überdies auch zuverläſſig. Im Allgemeinen iſt allerdings das, was Spohr in jenem Werke über den Componiſten erzählt, ſo voll von unverantwortlichen Irrthümern, daß in der Benutzung ſeiner Angaben die größte Vorſicht nöthig iſt; es iſt außerdem von einem derben und unangenehmen Tone durchzogen und macht den Eindruck, als hätte ſein Gedächtniß am lebhafteſten und in unbewußter Uebertreibung alles das bewahrt, was geeignet war, Beethoven in ein lächerliches Licht zu ſetzen. Was wir hier mittheilen, iſt wenigſtens vergleichsweiſe frei von dieſen Vorwürfen.

---

[1]) Im Beſitze des Malers Amerling in Wien.

[2]) Bei Köchel, No. 5.

„Nach meiner Ankunft in Wien [um den 1. Dec.] ſuchte ich Beethoven ſogleich auf, fand ihn aber nicht und ließ deshalb meine Karte zurück. Ich hoffte nun, ihn in irgend einer der muſikaliſchen Geſellſchaften zu finden, zu denen ich häufig eingeladen wurde, erfuhr aber bald, Beethoven habe ſich, ſeitdem ſeine Taubheit ſo zugenommen, daß er Muſik nicht mehr deutlich und im Zuſammenhange hören könne, von allen Muſikpartieen zurückgezogen und ſei überhaupt ſehr menſchenſcheu geworden. Ich verſuchte es daher nochmals mit einem Beſuche; doch wieder vergebens. Endlich traf ich ihn ganz unerwartet in dem Speiſehauſe, wohin ich jeden Mittag mit meiner Frau zu gehen pflegte. Ich hatte nun ſchon Concert gegeben [17. December] und zweimal mein Oratorium aufgeführt [21. u. 24. Januar]. Die Wiener Blätter hatten günſtig darüber berichtet. Beethoven wußte daher von mir, als ich mich ihm vorſtellte und begrüßte mich ungewöhnlich freundlich. Wir ſetzten uns zuſammen an einen Tiſch, und Beethoven wurde ſehr geſprächig, was die Tiſchgeſellſchaft ſehr verwunderte, da er gewöhnlich düſter und wortkarg vor ſich hinſtarrte. Es war eine ſauere Arbeit, ſich ihm verſtändlich zu machen, da man ſo laut ſchreien mußte, daß es im dritten Zimmer gehört werden konnte. Beethoven kam nun öfter in dieſes Speiſehaus und beſuchte mich in meiner Wohnung. So wurden wir bald gute Bekannte. Beethoven war ein wenig derb, um nicht zu ſagen roh; doch blickte ein ehrliches Auge unter den buſchigen Augenbrauen hervor.

— Nach meiner Rückkehr von Gotha [Ende Mai 1813] traf ich ihn dann und wann im Theater an der Wien, dicht hinter dem Orcheſter, wo ihm Graf Palffy einen Freiplatz gegeben. Nach der Oper begleitete er mich gewöhnlich nach meinem Hauſe und verbrachte den Reſt des Abends bei mir. Dann konnte er auch gegen Dorette [Frau Spohr] und die Kinder ſehr freundlich ſein. Von Muſik ſprach er höchſt ſelten. Geſchah es, dann waren ſeine Urtheile ſehr ſtreng und ſo entſchieden, als könne gar kein Widerſpruch dagegen ſtattfinden. Für die Arbeiten Anderer nahm er nicht das mindeſte Intereſſe; ich hatte deshalb auch nicht den Muth ihm die meinigen zu zeigen. Sein Lieblingsgeſpräch in jener Zeit war eine ſcharfe Kritik der beiden Theater-Verwaltungen des Fürſten Lobkowitz und des Grafen Palffy. Auf Letzteren ſchimpfte er oft überlaut, wenn wir noch innerhalb ſeines Theaters waren, ſo daß es nicht nur das ausſtrömende Publikum, ſondern auch der Graf ſelbſt in ſeinem Büreau hören konnte. Dies ſetzte mich ſehr in Verlegenheit, und ich war immer bemüht, das Geſpräch auf andere Gegenſtände zu lenken.

— Das ſchroffe, ſelbſt abſtoßende Benehmen Beethovens in jener Zeit rührte theils von ſeiner Taubheit her, die er noch nicht mit Ergebung zu tragen gelernt hatte, theils war es Folge ſeiner zerrütteten Vermögensverhältniſſe. Er war kein guter Wirth und hatte noch das Unglück, von ſeiner Umgebung beſtohlen zu werden. So fehlte es oft am Nöthigſten. In der erſten Zeit unſerer Bekanntſchaft fragte ich ihn einmal, nachdem er mehrere Tage nicht in's Speiſehaus gekommen war: „„Sie waren doch nicht krank?““ — „„Mein Stiefel war's, und da ich nur das eine Paar beſitze, hatte ich Hausarreſt,““ war die Antwort.“ —

Es waren andere Sorgen, Beſchwerden und Bedrängniſſe, mit welchen Beethoven in dem folgenden Jahre zu kämpfen hatte, in welches dieſe Erinnerungen ſtrenggenommen gehören und wozu ſie eine Art von Einleitung bilden. Dieſelben waren freilich Spohr nicht bekannt; ihr Verkehr war nicht jener vertraute Verkehr, in welchem das Herz des Freundes ſich dem Freunde öffnet.

Wie Varnhagen im vorhergehenden, ſo belehrt uns Theodor Körner in dieſem Jahre, daß Beethoven's Wunſch, ſein Glück noch einmal auf der Opernbühne zu verſuchen, in keiner Weiſe aufgegeben war. Am 6. Juni ſchreibt der jugendliche Dichter: „Wenn Weinlig meinen Alfred nicht bald componiren will, ſo ſoll er mir ihn ſchicken. Ich würde dann nach den etwas verbeſſerten Anſichten, die ich jetzt vom Theater und vorzüglich vom Operntexte habe, mehreres ſtreichen, da das Ganze viel zu lang iſt, und es hier an's Kärnthneriſche Theater geben, da ich von Beethoven, Weigl, Gyrowetz u. ſ. w. unendlich um Texte geplagt werde.“

Und am 10. Februar 1813: „Für Beethoven bin ich um Ulyſſes Wiederkehr angeſprochen worden. Lebte Gluck, ſo wäre das ein Stoff für ſeine Muſe.“ —

Die feſtſtehenden Compoſitionen dieſes Jahres ſind folgende:

1. „Sinfonie. L. v. Beethoven. 1812, 13ten Mai.“ A dur Op. 92.

2. Trio in einem Satze, B dur. „Wien am 2ten Juni 1812. Für ſeine kleine Freundin Max. Brentano zu ihrer Aufmunterung im Clavierſpielen.“

3. „Sinfonia — Linz im Monath October 1812.“ F dur. Op. 93.

4. 3 Equale für 4 Poſaunen. „Linz den 2ten 9^{ber} 1812.“

5. Sonate für Pianoforte und Violine. G dur Op. 96.

6. Die Iriſchen Melodien (für Thomſon) beinahe oder vollſtändig vollendet, und

7. Die walliſiſchen Geſänge wahrſcheinlich fortgeſetzt.

Veröffentlicht wurde in dieſem Jahre:

1. Die Muſik zu Egmont, mit Ausnahme der Ouvertüre. Op. 84. Breitkopf und Härtel, im Januar.

2. Missa a quattro voci coll' accompagnamento dell' Orchestra composta da Luigi van Beethoven. Drei Hymnen für vier Singſtimmen mit Begleitung des Orcheſters in Muſik geſetzt und Sr. Durchlaucht dem Herrn Fürſten von Kinsky zugeeignet von Ludw. v. Beethoven. 86. Werk. Partitur. Breitkopf u. Härtel. October.

Achtes Kapitel.

Das Jahr 1813. Mißliche Umſtände und trübe Stimmungen. Beziehungen zu Gratz. Reiſepläne mit Mälzel. Wellington's Sieg bei Vittoria.

So kurz der Aufenthalt Bettina's in Wien geweſen war, ſo traf er doch in die Zeit der ſchließlichen Entſcheidung von Beethoven's unglücklicher „Heirathspartie“. Ihre Geſellſchaft übte die gute Wirkung, ſeine Gedanken zu zerſtreuen, während ihre bekannten Beziehungen zu ihrem künftigen Gatten die Entſtehung irgend eines ähnlichen Gefühles auf ſeiner Seite verhinderten, deſſen Erwachen einige in der That vermuthet haben. Dann folgte die beinahe abgeſchmackte Geſchichte mit Fräulein **Malfatti**; dieſe war aber ſo wenig ernſthafter Natur, daß ſie mit der Zeit vollſtändig vergeſſen war, ſobald der verſchmähte Liebhaber ganz unter den Einfluß der ungewöhnlichen geiſtigen und körperlichen Reize **Amaliens von Sebald** gekommen war, und in ihr alles das fand, was ſeine wärmſten Wünſche begehren konnten. Die im letzten Sommer ſtattgehabte Erneuerung ſeiner Bekanntſchaft mit ihr heilte ihn vollſtändig von ſeinen letzten unglücklichen Leidenſchaften; aber, wie aus vielen Gründen nur zu deutlich hervorgeht, ſie heilte ihn um den Preis, in eine neue geſtürzt zu werden, die nicht die am wenigſten heftige war, gerade weil ſie vollſtändig hoffnungslos war, und die in ſeinem Gemüthe ſo tief Wurzel ſchlug, daß er noch 1816 ſagen konnte: „es war noch wie am erſten Tag“.

Das ſogenannte Tagebuch in Fiſchhoff's Manuſcript beginnt ſo:

„Ergebenheit, innigſte Ergebenheit in dein Schickſal, nur dieſe kann dir die Opfer — — — zu dem Dienſtgeſchäft geben — o harter Kampf! — Alles anwenden, was noch zu thun iſt, um das Nöthige zu der weiten Reiſe zu entwerfen — alles mußt du finden, was dein ſeligſter Wunſch gewährt, ſo mußt du es doch abtrotzen — abſolut die ſtete Geſinnung beobachten.“

„Du darfſt nicht Menſch ſein, für dich nicht, nur für andere, für dich gibt's kein Glück mehr als in dir ſelbſt, in deiner Kunſt — o Gott! gib mir Kraft, mich zu beſiegen, mich darf ja nichts an das Leben feſſeln. Auf dieſe Art mit A geht alles zu Grunde.“

„Die genaue Zuſammenhaltung mehrerer Stimmen hindert im Großen das Fortſchreiten einer zur andern — — —“

Als Datum dieſer Notizen iſt einfach 1812 angegeben; fragen wir nach dem genaueren Zeitpunkte, ſo bietet ſich ſofort für die beiden erſten Abſätze der Monat September in Teplitz dar, und die Zeit, da Beethoven mit der achten Symphonie beſchäftigt war, für den letzten. Die nächſtfolgende Bemerkung in jenem Manuſcripte iſt datirt

„den 13. Mai 1813.

Eine große Handlung, welche ſein kann, zu unterlaſſen, und ſo bleiben — o welch ein Unterſchied gegen ein unbefliſſenes Leben, welches ſich in mir ſo oft abbildete — o ſchreckliche Umſtände, die mein Gefühl für Häuslichkeit nicht unterdrücken, aber deren Ausführung o Gott, Gott, ſieh auf den unglücklichen B herab, laß es nicht länger ſo dauern —“

Es iſt einleuchtend, daß er mit dem verhaßten „Dienſtgeſchäfte“ den Unterricht des Erzherzogs in der Muſik meint. Das neue Gefühl, welches er bekämpfen und wo möglich überwinden mußte, wenn er nicht „alles zu Grunde gehen“ ſehen wollte, war die verzehrende Neigung zu Fräulein Sebald, welche er unbewußt eine ſo tyranniſche Herrſchaft über ſein Gemüth und ſein Herz hatte gewinnen laſſen. „Die große Handlung“ in dem letzten Citate iſt die „weite Reiſe“ in dem erſten, wovon ſpäter.

Andere Urſachen kamen hinzu, um ſeine Lage damals zu einer in der That beklagenswerthen zu machen. Die Folgen ſeiner Einmiſchung in die Angelegenheiten ſeines Bruders Johann, ſo unangenehm und demüthigend ſie ſein mochten, waren doch von geringer Bedeutung im Vergleich zu der Sorge und Noth, die ihm die Lage ſeines Bruders Carl bereitete. Im Jahre 1809 war Carl zu der Stellung eines „Liquidations-Adjuncten“ mit 1000 fl. Gehalt und 160 fl. Quartiergeld emporgeſtiegen; da aber alle Beſoldungen damals in Banco-Zetteln bezahlt wurden, ſo befanden ſich die niederen öffentlichen Beamten, beſonders ſeit dem Finanzpatent, damals in drückendſter Armuth. Freilich war Carl v. B. Eigenthümer eines Hauſes in der Alſervorſtadt in der Nähe der Herrnalſer Linie, welches Wohnungen für etwa zehn oder zwölf kleine Familien enthielt und zu welchem ein Garten mit Obſtbäumen u. ſ. w. gehörte, ſo daß der Werth des Ganzen im J. 1816 auf 16,400 fl. geſchätzt wurde; doch iſt nicht gewiß, ob er dieſes Haus bereits in dem gegenwärtigen Jahre gekauft hatte. So lange er ſeine Wohnung in der Rauhenſteingaſſe behielt, war jenes Haus vollſtändig vermiethet, und brachte ihm nach Abzug der Zinſen und Steuern eine ſehr wünſchenswerthe Zugabe zu ſeinem Gehalte. Wenn Beethoven ſchreibt, daß er „einen unglücklichen kranken Bruder ſammt ſeiner Familie gänzlich unterſtützen“ müſſe, ſo muß dies hiernach cum grano salis verſtanden werden; daß er jedoch eine Zeit lang gezwungen war, der Familie ſehr reichliche Unterſtützungen zukommen zu laſſen, damit ſie auch nur die nöthigen Lebensbedürfniſſe befriedigen konnte, iſt außer der Frage. Grade damals, als ſeine eigenen pecuniären Ausſichten in ſolche Unſicherheit gerathen waren, ſah er ſeine Sorgen vermehrt durch Carl’s traurigen Geſundheitszuſtand, der denſelben zum Theil zur Erfüllung ſeiner amtlichen Pflichten unfähig machte, und ihn, wie es ſcheint, nöthigte, ſich gelegentlich auf eigene Koſten eine Hülfe zu verſchaffen. Im März ſchien er in reißender Schnelligkeit an der Auszehrung hinzuſiechen, und war auch im April ſo hoffnungslos hinſichtlich der Beſſerung, daß er ſich, aus wohlbegründetem Mißtrauen in den Leichtſinn und die Unklugheit ſeiner unglücklichen Frau, zum Erlaſſe folgender Erklärung veranlaßt ſah.

„Erklärung.

Da ich von den offenherzigen Geſinnungen meines Bruders Ludwig van Beethoven überzeugt bin, ſo wünſche ich daß ſelber nach meinem Ableben die Vormundſchaft über meinen rückgelaſſenen minderjährigen Sohn Karl Beethoven übernehme. Ich erſuche daher die löbliche Abhandlungs-Inſtanz meinem gedachten Bruder dieſe Vormundſchaft bei meinem Ableben zu übertragen und bitte meinen lieben Bruder dieſes Amt zu übernehmen und meinem Kinde wie ein Vater mit ſeinem Rathe und That in allen vorkommenden Fällen an die Hand zu geben. — Urkund deſſen meine Fertigung.

Wien den 12. April $\overline{813}$

(L. S.) Ludwig van
Beethoven $^{m}_{r}$

(L. S.) Fr. Oliva $^{m}_{r}$
als erſuchter Zeuge.

(L. S.) Karl v. Beethoven $^{m}_{p}$
k. k. Kaſſier

(L. S.) Joh. Freiherr v.
Pasqualati $^{m}_{r}$
k. k. priv. Großhändler
als erbetener Zeuge

(L. S.) Peter v. Leben $^{m}_{r}$

Zum Glücke für alle betheiligten Parteien brachte der Frühling „Heil unter ſeinen Flügeln"; Carl's Geſundheit beſſerte ſich; er wurde in die Stellung eines „Kaſſirers der Univerſal-Staats-Schuldenkaſſe" befördert, mit einer Vermehrung des Quartiergeldes um 40 Gulden; und jetzt erging endlich auch die Anordnung, alle Beſoldungen öffentlicher Beamten in Silber zu bezahlen. Zwölfhundert Gulden in Silber, mit vernünftiger Sparſamkeit verwendet, genügten reichlich, um Ludwig ſeinerſeits ſeiner Sorgen zu entheben.¹)

---

¹) Carl van Beethoven hatte die 2½procentige Banco-Obligation No. 55962 Serie 64 über 2000 fl. als Dienſt-Caution erlegt. Die Devinculirung derſelben wurde von der K. K. Allg. Hofkammer unterm 23. Oct. 1830 z. 38698 bewilligt.

Beethoven's bittere Worte in dem zuletzt mitgetheilten Briefe an Erzherzog Rudolph: „weder Wort, weder Ehre, weder Schrift ſcheint jemanden binden zu müſſen", beziehen ſich auf die Nichtzahlung der von Kinsky und Lobkowitz gezeichneten Beiträge zu ſeinem Jahrgehalte.

Kinsky war am 2. oder 3. des vorhergegangenen Novembers[1]) beim Reiten zu Weldus in der Nähe von Prag durch den Bruch des Sattelgurts mit ſolcher Gewalt vom Pferde geſchleudert worden, daß er den Schädel brach und nur noch zehn Stunden lebte. Bei der Regelung ſeiner Verhältniſſe erhob ſich die Frage, ob während der Geltung des Finanzpatents Beethoven einen höheren Betrag zu erhalten berechtigt wäre, als den der Subſcription, wie er nach der Scala berechnet wurde: oder richtiger — denn nach dem Geſetze war es allerdings keine Frage — Beethoven erhob eine ſolche, indem er die volle Nominalſumme (1800 G.) in Einlöſungsſcheinen in Anſpruch nahm. Die Curatoren der Maſſe lehnten es, wie es ihre beſchworne Pflicht war, ab, dieſen Anſpruch zuzulaſſen, ſo lange er nicht von zuſtändiger gerichtlicher Autorität beſtätigt wäre, und hielten, ſo lange die Entſcheidung ſchwebte, alle Zahlungen zurück.

Was Lobkowitz betrifft, ſo hatten ſeine verſchwenderiſchen Ausgaben ihn zur Einſtellung ſeiner Zahlungen geführt und ihn der Controle über ſein ausgedehntes Vermögen beraubt; was alſo eben über Kinsky's Subſcription für Beethoven geſagt wurde, gilt wörtlich auch von der ſeinigen. In Folge deſſen wurde von den Kinsky'ſchen Curatoren vom 3. November 1812 bis zum 31. März 1815, von den Lobkowitz'ſchen vom 1. September 1811 bis nach dem 19. April 1815 nichts von dem Jahrgehalte ausgezahlt. Aus der weitläufigen Correſpondenz, welche durch dieſe Meinungsverſchiedenheiten hervorgerufen war, ob nämlich Geſetz oder Billigkeit in dieſem Falle maßgebend ſein müſſe, wählen wir drei Briefe an die verwittwete Fürſtin Kinsky zur Mittheilung aus, welche Beethoven's Anſichten erläutern und auch an ſich ſelbſt von mehr wie gewöhnlichem Intereſſe ſind. Dieſelben wurden dem Verfaſſer ſchon vor vielen Jahren von Dr. Schebek in Prag für dieſes Werk mitgetheilt.

---

[1]) Nach der Wiener Ztg. vom 19. Nov. am 2., nach Wurzbach, Goth. Hofkalender, am 3. Nov.

1.

„Eure Durchlaucht!

Das unglückliche Ereigniß, — welches Seine Durchlaucht den Fürſten von Kinsky, Hochdero ſeeligen Gemahl, dem Vaterlande, Ihren theuern Angehörigen, und ſo Vielen entriß, die Sie großmüthig unterſtützten; welches jedes für das Große und Schöne empfängliche Gemüth mit tiefer Trauer erfüllte, — traf auch mich auf ebenſo ſonderbare als für mich empfindliche Weiſe. Die herbe Pflicht der Selbſterhaltung zwingt mich Eurer Durchlaucht eine gehorſamſte Bitte vorzulegen, welche, wie ich hoffe, in ihrer Billigkeit zugleich die Entſchuldigung mit ſich führen wird, Eure Durchlaucht in einem Augenblicke, wo ſo viele wichtige Gegenſtände Sie beſchäftigen, damit beläſtigt zu haben. — Erlauben Eure Durchlaucht! Ihnen dieſe Angelegenheit vorzutragen.

Es wird Eurer Durchlaucht ohne Zweifel bekannt ſein, daß, als ich im Jahre 1809 den Ruf nach Weſtphalen erhielt, Seine Durchlaucht der Fürſt von Kinsky, Hochdero ſeeliger Gemahl, vereint mit ſeiner kaiſ. Hoheit dem Erzherzog Rudolph, und Seiner Durchlaucht dem Fürſten von Lobcovitz ſich erboten, mir lebenslänglich einen jährlichen Gehalt von Vier Tauſend Gulden zu bewilligen, wenn ich dieſe Anſtellung aufgeben und in Oeſterreich bleiben wollte. Obwohl ſchon damals dieſe Summe in keinem Verhältniſſe mit jener ſtand, welche mir in Weſtphalen zugeſichert war, ſo ließ mich dennoch die Vorliebe für Oeſterreich ſowohl, als die Anerkennung dieſes höchſt großmüthigen Antrags keinen Augenblick anſtehen, denſelben anzunehmen. Der Antheil, welchen Seine Durchlaucht der Fürſt von Kinsky an dieſem Gehalte nahmen, beträgt fl. 1800 — welche ich ſeit 1809 in vierteljährigen Raten aus der Hochfürſtlichen Caſſa erhielt. Die ſpäterhin eingetretenen Zeitumſtände verringerten zwar dieſen Betrag auf eine Kleinigkeit, dennoch beſchied ich mich gerne, bis im vorigen Jahre das Patent in Betreff der Reduktion der B^{co} Zettel in Einl. Scheinen erſchien. Ich wendete mich an Seine kaiſ. Hoheit den Erzherzog Rudolph mit der Bitte mir den Höchſtdieſelben betreffenden Antheil an meinem Gehalt, nehmlich fl. 1500. —, künftig in Einl. Scheinen ausbezahlen zu laſſen. Seine kaiſ. Hoheit geſtanden ſie mir augenblicklich zu, und ließen mir eine ſchriftliche Verſicherung darüber ausſtellen. Daſſelbe bewilligte mir auch der Fürſt von Lobcovitz für ſeinen Antheil v. fl. 700. —

Da Seine Durchlaucht der Fürſt von Kinsky dazumahl in Prag waren, ſo ließ ich Hochdenſelben im Monathe May dieſes Jahres durch den Herrn Varnhagen von Enſe, Offizier im Regiment Vogelſang die gehorſamſte Bitte überreichen, mir den Seine Durchlaucht betreffenden Theil an meinem Gehalte v. fl. 1800. — gleich den andern beiden hohen Theilnehmern in Einl. Scheinen bezahlen zu laſſen. Herr von Varnhagen berichtet folgendes, wie es ſein in Original exiſtirender Brief beweiſt:

„„Geſtern hatte ich mit dem Fürſten v. Kinsky eine gehörige Unterredung. Unter den größten Lobſprüchen für Beethoven geſtand er augenblicklich deſſen Forderung zu und will demſelben von der Zeit an, daß Einlöſungsſcheine aufgekommen ſind, die Rückſtände und die zukünftigen Summen in dieſer Währung auszahlen. Der Kaſſier erhält hier die nöthige Weiſung und Beethoven kann bei ſeiner Durchreiſe hier alles erheben, oder falls es ihm lieber iſt, in Wien, ſobald der Fürſt dorthin zurückgekommen ſein wird. —

Prag, d. 9. Juli 1812.“ “

Da ich einige Wochen darauf, auf meiner Reiſe nach Töplitz, durch Prag kam, ſtellte ich mich dem Fürſten vor und erhielt von demſelben die Beſtättigung dieſer Zuſage in ihrem ganzen Umfange. Seine Durchlaucht erklärten mir überdies, daß Sie die Rechtmäßigkeit meiner Bitte vollkommen einſähen und ſie nicht anders als billig fänden. Da ich mich nicht in Prag aufhalten konnte bis dieſe Angelegenheit ganz abgemacht war, ſo hatte Seine Durchlaucht die Gnade mir als a Conto Zahlung 60 Stücke Ducaten zu geben, welche nach Hochdero Aeußerung mir für fl. 600 Wien. Währ. gelten ſollten. Bey meiner Zurückkunft nach Wien ſollten die Rückſtände in Ordnung gebracht und der Befehl an die Caſſa gegeben werden mir in Zukunft meinen Gehalt in Einl. Scheinen zu bezahlen. So lautete der Wille Seiner Durchlaucht. Meine Kränklichkeit nahm in Töplitz zu und ich war gezwungen länger dazubleiben, als ich mir früher vorgenommen hatte; ich ließ daher Seiner Durchlaucht, welche ſich damals in Wien befand im Monathe December dieſes Jahres durch einen meiner hieſigen Freunde Herrn Oliva eine gehorſamſte ſchriftliche Erinnerung an Ihr Verſprechen überreichen und Seiner Durchlaucht hatten neuerdings die Gnade dieſem Herrn das gegebene Verſprechen zu wiederholen u. zwar mit dem Zuſatze, daß Sie in einigen Tagen das Nöthige deshalb an die Caſſa verfügen wollten.

Einige Zeit darauf reiſten Sie fort. —

Bei meiner Ankunft in Wien ließ ich mich bei dem fürſtlichen Herrn Rath erkundigen, ob mein Gehalt vor der Abreiſe des Fürſten angewieſen worden ſei, und hörte zu meinem Erſtaunen, daß Seine Durchlaucht nichts in dieſer Sache verfügt hätte.

Die Liquidität meiner Bitte beweiſt das Zeugniß der Herren von Varnhagen und Oliva, mit welchen beiden Seine Durchlaucht geſprochen und welchen Sie Ihre Zuſage wiederholten. — Auch bin ich überzeugt, daß die Hohen Erben und Nachkommen dieſes edlen Fürſten gewiß im Geiſte Seiner Humanität u. Großmuth fortwirken und Seine Zuſage in Erfüllung bringen werden.

Ich lege daher meine gehorſamſte Bitte,

> „mir die Rückſtände meines Gehaltes in Einl. Scheinen zu bezahlen, und an die Hochfürſtl. Caſſa die Weiſung zu geben, daß mir die künftigen Beträge in derſelben Währung verabfolgt werden“

getroſt in die Hände Eurer Durchlaucht und erwarte von Ihrer Gerechtigkeit die günſtige Entſcheidung derſelben.

Eurer Durchlaucht

ganz gehorſamſter

Wien den 30. Dec. 1812.

Ludwig van Beethoven.“

(L. S.)

2.

„Verehrte Fürſtin!

Da der fürſtliche Rath erklärte, daß meine Sache erſt nach einer Wahl eines Vormundes könne vorgenommen werden, ich nun aber höre, daß Ihre Durchlaucht ſelbſt die Vormundſchaft in höchſt eigner Perſon übernommen haben, ſie aber Niemanden ſprechen, ſo lege ich hier ſchriftlich meine gehorſamſte Bitte an Sie bei und bitte zugleich um eine ſehr baldige Beförderung, denn leicht werden Sie ſich vorſtellen können, wenn man einmal auf etwas ſicher rechnet, es ſchmerzlich iſt, ſolches ſo lange entbehren zu müſſen, um ſomehr da ich einen unglücklichen kranken Bruder ſammt ſeiner Familie gänzlich unterſtützen muß, und mich ohne Rückſicht meiner ſelbſt ganz ausgegeben, indem ich hoffen konnte, durch die Erhebung meines Gehalts wenigſtens meinen Lebens Unterhalt zu beſtreiten, wie wahrhaftig übrigens meine Forderungen ſind, können Sie daraus ſehen, daß ich die 60 #, welche der hochſeelige Fürſt mir in Prag auf Abſchlag derſelben gegeben, getreulich angegeben, indem der fürſtliche Rath ſelbſt ſagte, daß ich dieſe erhaltene Summe hätte verſchweigen können, da vom hochſeeligen Fürſten weder ihm noch dem Kaſſier etwas darüber zu wiſſen gemacht worden. —

Verzeiben Sie mir ihnen in dieſer Sache beſchwerlich fallen zu müſſen, allein die Noth gebeut es mir, in einigen Tagen werde ich mir die Freiheit nehmen mich deswegen bei dem fürſtlichen Herrn Rath, oder wo Sie mir es ſonſt die Gnade haben werden, mir es anzuzeigen, antragen.

Verehrte
Durchlauchtige Fürſtin
ihr
Ergebener Diener
Ludwig van Beethoven $\frac{m}{p}$“

3.

„Eure Durchlaucht!

Sie hatten die Gnade Sich in Anſehung des mir von Dero höchſtſeeligen Herrn Gemahl zugeſicherten Gehaltes dahin zu äußern, daß Sie wohl die Billigkeit, mir den diesfälligen Betrag in Wiener Währung bezahlen zu laſſen, wohl einſähen, daß aber hiezu die Einwilligung der Obervormundſchaftsbehörde erforderlich wäre.

In der Ueberzeugung, daß die obervormundſchaftliche Behörde, welche nur die Perſon der von ihr vertrettenen Fürſtlichen Pupillen vorſtellt, ſich von eben jenen Grundſätzen müße beſtimmen laſſen, die dem höchſtſeeligen Fürſten ſelbſt zu Gründen ſeiner Handlungsweiſe dienten, in dieſer Ueberzeugung glaube ich an der Ratification dieſer Behörde nicht zweifeln zu dürfen, indem ich das Verſprechen, und die Willensmeinung des Hochſeeligen Fürſten — welche für ſeine Kinder und Erben Geſez iſt — durch bekannte angeſehene und rechtſchaffene Männer erweiſen und dieſelbige ſelbſt beſchwören kann und indem dasjenige was vielleicht der rechtlichen Form dieſes Beweiſes abgeht, durch die hohen Geſinnungen des fürſtlichen Hauſes und durch die eigene Tendenz deſſelben für erhabene Handlungen ganz gewiß ergänzet werden wird.

Eine ganz andere Anſicht wird freilich durch die Verhältniſſe der Verlaſſenſchaft für den gegenwärtigen Zeitpunkt begründet, da durch den ſo traurigen und unvorhergeſehenen Hintritt des Höchſtſeeligen, ja durch die Zeit-Verhältniſſe ſelbſt, dem zurückgelaſſenen Verlaſſenſchaftsvermögen ſo manche Laſt mußte aufgeladen worden ſein, die eine genaue Zuſammenhaltung aller Hilfsquellen für den Augenblick zum höchſten Bedürfniß und Geſetz macht.

Aus dieſem Grunde bin ich auch weit entfernt, dermahl größere Anſprüche geltend zu machen, als wie ſolche durch meine Exiſtenz bedingt, und in dem beſtehenden Contracte gegründet ſind, deſſen Rechtswirkung für die Erben des Höchſtſeeligen Fürſten nicht im Mindeſten in Zweifel gezogen werden kann.

Ich bitte nehmlich, Eure Durchlaucht wollen gnädigſt veranlaſſen, daß mir mein ſeit 1. September 1811 rückſtändiger Gehalt, berechnet in W. W. nach der Scala des Contract Tages mit $^{\text{W. W.}}$ fl. 1088. 42 ausgezahlt, und einſtweilen die Frage ob und in wieferne mir dieſer Gehalt ganz in Wiener Währung gebühre, bis zu einem Zeitpunkte aufgeſchoben werde, wo die Verlaſſenſchaft geordnet und es folglich nützlich ſein wird, der Behörde dieſen Gegenſtand vorzulegen und meine diesfälligen gerechten Anſprüche durch die Genehmigung und durch den Ausſpruch derſelben zu realiſiren.

Da Seine Durchlaucht der Höchſtſeelige Fürſt mir die von mir ſelbſt angegebenen 60 # nur als eine a Conto Zahlung auf den mir für voll in Wiener Währung bewilligten Gehalt gegeben haben, und da, — wie jeder einſichtsvolle Mann Eurer Durchlaucht verſichern muß —, dieſes Einverſtändniß entweder in ſeinem ganzen Umfange angenommen werden muß, oder gar nichts zu meinem Nachtheil beweiſen kann, ſo verſteht es ſich von ſelbſt und Eure Durchlaucht werden erlauben, daß ich dieſe 60 # nur als a Conto desjenigen Betrages nehme, welchen ich an meinen ganz in W. W. verwilligten Gehalt mehr, als den vorläufig flüſſig zu machenden Scalabetrag würde zu fordern haben, ſo daß alſo von meiner Einrechnung in den unſtreitig verfallenen Scalabetrag keine Rede ſein kann.

Eure Durchlaucht werden Ihren erhabenen Geſinnungen gemäß die Gerechtigkeit meines Vorſchlags und mein Beſtreben, die Auseinanderſetzung dieſer Angelegenheit ſo viel es meine Umſtände erlauben, nach Ihrer Bequemlichkeit zu verſchieben, nicht verkennen, und Sie werden mit eben jenen hohen Geſinnungen, durch welche Sie ſich für die Erfüllung des von dem Höchſtſeeligen Fürſten mir gegebenen Verſprechens geſtimmt fühlen auch die Nothwendigkeit würdigen, in welche ich durch meine Lage verſetzt bin, und die mich zwingt, um die unmittelbare Anweiſung und Auszahlung des verfallenen unſtreitigen Betrags, welcher zu meinem Unterhalt höchſt nöthig iſt, noch einmal anzuſuchen.

Indem ich der Gewährung meiner Bitte, mit froher Erwartung entgegenſehe, habe ich die Ehre mit unbegränzter Achtung zu unterzeichnen

Eurer Durchlaucht

Wien den 12. Feb. 1813. ganz ergebener Diener

Ludwig van Beethoven m/p.“

Der erſte und der dritte dieſer Briefe ſind von fremder Hand geſchrieben und von Beethoven blos unterzeichnet; den zweiten hat Beethoven vollſtändig ſelbſt geſchrieben. Die in dem dritten ausgeſprochene Bitte wurde nicht gewährt.

Schindler hat ſich weitläufig verbreitet über Beethoven's Unerfahrenheit und Mangel an Gewandtheit in geſchäftlichen Angelegenheiten, ſowie über ſeine Neigung, durch nutzloſes Wechſeln ſeiner Wohnung ſeine Mittel zu verbrauchen; Wegeler und andere unterrichten uns über ſeine mangelhafte Kenntniß vom Werthe des Geldes; Carl v. B. hatte ihm große Auslagen verurſacht; fünf Achtel ſeines Jahrgehalts waren eine Zeit lang unbezahlt geblieben. Trotz alle dem bleibt es unmöglich, den ſo ſehr ungünſtigen Stand ſeiner Finanzen in jener Zeit genügend zu erklären; er muß in unbegreiflicher Weiſe ungeſchickt geweſen ſein, mit ſeinem Gelde haushälteriſch umzugeben. Vom 1. März 1809 bis zum 1. März 1813 hatte er von Kinsky etwas mehr wie fünf halbjährige Zahlungen erhalten (die „60 Stück Ducaten“ eingeſchloſſen), von Lobkowitz ebenfalls fünf, und vom Erzherzog ſieben, darunter fünf in Einlöſungsſcheinen; im Ganzen alſo 11,500 fl. Thomſon hatte ihm eben 90 Dukaten bezahlt, und Breitkopf und Härtel hatten ihn ebenfalls, wir wiſſen nicht wie hoch, doch jedenfalls reichlich honorirt; außerdem hatte er wenigſtens 1100 fl. von Brentano geborgt. Letzteres folgt daraus, daß er höchſtens zwei oder drei Jahre ſpäter notirt hat: „2300 fl. bin ich den F. A. B. ſchuldig, einmal 1100 und 60 # [Ducaten]“, und daß ſeit dem Anfange des Jahres 1814 ſich keine Zeit angeben läßt, in welcher er in die Nothwendigkeit verſetzt geweſen wäre, um eine Summe von der Höhe der erſtgenannten ſich an jenen edelmüthigen Freund zu wenden. Aber was auch die Urſache war und wer die Schuld tragen mochte, Beethoven erhielt in jener Periode bis zu der Zeit, als ſein Bruder Carl ſeine neue Stelle erhielt, durch bittere Erfahrungen eine Belehrung in ökonomiſchen Angelegenheiten, zum Glück zu ſeinem Nutzen.

Um dieſen Gegenſtand hier mit einem Male zu erledigen, wenden wir uns zu dem folgenden Sommer, welchen der Componiſt in Baden zubrachte. Dort traf er mit ſeinen Freunden Streicher zuſammen. Frau Streicher erzählte ſpäter Schindler, daß ſie Beethoven im Sommer 1813 hinſichtlich ſeiner körperlichen und häuslichen Bedürfniſſe im desolateſten Zuſtande gefunden habe. „Er hatte nicht nur keinen guten Rock, auch kein ganzes Hemd.“ Schindler fügt hinzu: „Ich muß Anſtand nehmen, ſeinen Zuſtand ſo zu beſchreiben wie er wirklich war“. Nach ihrer Rückkehr zur Stadt brachte Frau Streicher ſeine Garderobe und ſeinen ſonſtigen Hausſtand in Ordnung, ſorgte mit Hülfe ihres Gemahls für Herbeiſchaffung des Nöthigen, und, was das Wichtigſte war, ſie überzeugte ihn von der Nothwendigkeit, durch Zurücklegen von Geld für ſeine Zukunft zu ſorgen; „und Beethoven gehorchte in allem“.

Eine kleine Summe, die er von Gratz erhielt, und die 750 fl., die ihm der Erzherzog am 1. September zu zahlen hatte, brachten ihm für den Augenblick Erleichterung; aber vor dem Ende des Jahres war er wiederum, wahrſcheinlich in Folge der nothwendigen von Streichers für ihn gemachten Auslagen, in ſolcher Verlegenheit, daß er bei Mälzel eine Anleihe von 50 Dukaten machen mußte.

Der Ton von Beethoven's Correſpondenz während der erſten Hälfte dieſes Jahres iſt trotzdem weit weniger niedergeſchlagen, wie man unter den eben mitgetheilten widrigen Umſtänden, denen man noch den fortgeſetzt angegriffenen Geſundheitszuſtand hinzufügen kann, hätte erwarten ſollen. Insbeſondere ſind ſeine Billets an Zmeskall von verſchiedenen Blitzen ſeines alten Humors belebt. Indem wir nachſtehend wieder eine Auswahl aus denſelben mittheilen, müſſen wir zur Erläuterung vorausſchicken, daß Graf Brunswick am 21. Februar in Wien ankam;

daß Beethoven zu Kuffner's Tragödie „Tarpeja“, welche am 26. März zum erſten Male im Burgtheater aufgeführt werden ſollte, einen „neu komponirten Triumph-Marſch“ geſchrieben hatte;

daß eine ſeiner Symphonieen in dem Concerte für den Theater-Armenfonds im Kärnthnerthor-Theater am 16. April geſpielt wurde;

daß er die Benutzung jenes Theaters von dem Fürſten Fitzli Putzli (Lobkowitz) zu einem Beneficeoncerte mit Recht beanſpruchen konnte;

daß Varena ſich von neuem an ihn um ein Muſikſtück für ein Wohlthätigkeitsconcert in Gratz gewendet hatte;

daß Louis Bonaparte, Exkönig von Holland, welcher damals in Gratz reſidirte, der „reiche Dritte“ war, auf welchen in einem der Briefe Bezug genommen wird;

daß endlich die pecuniären Verlegenheiten von Lobkowitz in dieſem Sommer ihren Höhepunkt erreichten und Beethoven aus Baden zurückriefen, um die nöthigen Schritte zu thun, ſich wo möglich vor weiteren Verluſten zu ſichern.

Am 24. Januar ſchreibt er an Zmeskall: „Wir melden ihnen, beſter Z. dieſes und jenes, woraus Sie ſich das Beſte wählen können, und ſind Ihnen ganz entſetzlich zugethan. Wir hören daß Sie Briefe von B. an uns haben und bitten Sie uns ſelbe zukommen zu machen — Sind Sie heute frey? ſo finden Sie mich im Schwann — wo nicht ſo werden wir uns ſchon wo anders finden. —

ihr Freund
Autor
Beethoven Bonnensis.“

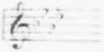
In die Zeit zwiſchen dieſem und dem nächſtfolgenden Billet fällt ein längerer franzöſiſcher Brief an Thomſon vom 19. Februar 1813[1]), welcher von dem Fortgange der Arbeiten für denſelben Nachricht gibt. „Ich habe,“ ſchreibt Beethoven, „Ihre drei werthen Briefe vom 5. Auguſt, 30. October und 21. December erhalten und mit vielem Vergnügen erfahren, daß die 62 Lieder, welche ich für Sie componirt habe, endlich an Sie gelangt und Sie von denſelben befriedigt ſind, mit Ausnahme von 9, welche Sie mir bezeichnen, und von denen Sie die Ritornelle und die Begleitungen von mir geändert ſehen möchten. Es thut mir leid, Ihnen hierin nicht gefällig ſein zu können. Ich bin nicht gewohnt, meine Compoſitionen zu überarbeiten. Ich habe das nie gethan, da ich von der Wahrheit durchdrungen bin, daß jede theilweiſe Aenderung den Charakter der ganzen Compoſition verändert. Es iſt mir leid, daß Sie dadurch Verluſt haben; aber Sie können mir wohl nicht die Schuld davon zuſchieben, da es Ihre Sache geweſen wäre, mich über den Geſchmack Ihres Landes und die geringen Fertigkeiten Ihrer Spieler genauer zu unterrichten.

---

[1]) S. Anh. IV.

Nachdem ich nunmehr mit Ihren desfallſigen Belehrungen verſehen bin, habe ich die Lieder jetzt ganz auf's neue und, wie ich hoffe, ſo componirt, daß ſie Ihrer Erwartung entſprechen werden.

Sie dürfen mir glauben, daß ich mich nur mit großem Widerſtreben entſchloſſen habe, meinen Gedanken Zwang anzuthun, und daß ich mich dazu nie hätte bereit finden laſſen, wenn ich nicht bedacht hätte, daß meine Weigerung einen Ausfall für Sie verurſachen könnte, da Sie in Ihre Sammlung nur Compoſitionen von mir aufnehmen wollen, und daß Sie demnach die große Mühe und die Koſten, um ein vollſtändiges Werk zu erhalten, umſonſt aufgewendet hätten."

Unter den weiteren Bemerkungen dieſes Briefes, die wiederum großentheils auf die geſchäftliche Seite und auf die Vortragsweiſe ſich beziehen, verdienen folgende als charakteriſtiſch hervorgehoben zu werden. „Die beiden letzten Lieder in Ihrem Briefe vom 21. Dec. haben mir ſehr gefallen. Aus dieſem Grunde habe ich ſie con amore componirt, hauptſächlich das zweite der beiden. Sie haben daſſelbe in  geſchrieben, da mir aber dieſe Tonart zu wenig natürlich und ſo wenig der Aufſchrift Amoroso entſprechend erſchienen iſt, daß ſie daſſelbe vielmehr in Barbaresco verwandeln würde, habe ich das Lied in der für daſſelbe paſſenden Tonart geſetzt." Und weiter bittet er, wo ein Lied die Bezeichnung Andantino habe, ihm doch mittheilen zu wollen, ob dieſes langſamer oder ſchneller wie Andante ſein ſolle; „denn dieſer Begriff iſt, wie ſo viele andere in der Muſik, von einer ſo unbeſtimmten Bedeutung, daß Andantino ſich manchmal dem Allegro nähert und manchmal andrerſeits wie Adagio geſpielt wird."

Ende Februar ſchreibt Beethoven wieder an Zmeskall: „Sie haben heute in dem Schwann zu erſcheinen — Brunswick kommt auch, wo nicht, ſo werden Sie von allem, was uns angeht, ausgeſchloſſen — Entſchuldigungen par excellentiam werden nicht angenommen — Gehorſam wird gefordert, wo man weiß daß man ihr beſtes beſorgt, und Sie vor Verführungen und vor ausübenden Treuloſigkeiten par excellentiam bewahren will — dixi —

v. Bthvn."

Ein längerer Brief an denſelben vom 25. Februar, der ſich auf eine Dienſtmagd bezieht und im übrigen der Mittheilung nicht werth erſcheint, beginnt mit den Worten: „Ich bin, mein lieber Z. ſeit der Zeit ich Sie nicht geſehen beinahe immer krank“ und ſchließt, nach der Unterſchrift, mit dem Worte „Miserabilis“. Indem wir auch noch andere von ähnlichem Inhalte übergehen, kommen wir zu folgendem intereſſanten Briefe an Varena.

„Mein werther Herr!

Rode hatte wohl in allem Recht was er von mir ſagte; meine Geſundheit iſt nicht die beſte u. unverſchuldet iſt eben meine ſonſtige Lage wohl die ungünſtigſte meines Lebens; übrigens wird mich das und nichts in der Welt nicht abhalten, ihren eben ſo unſchuldig leidenden Convents-Frauen ſo viel als möglich durch mein geringes Talent zu helfen. — Daher ſtehen ihnen zwei ganz neue Sinfonieen zu Dienſte, eine Arie für Baßſtimme mit Chor, mehrere einzelne kleine Chöre; — brauchen Sie die Ouvertüre von Ungarn's Wohlthäter die Sie ſchon voriges Jahr aufgeführt, ſo ſteht ſie ihnen zu Dienſte.

Die Ouvertüre von den Ruinen von Athen, dieſe obſchon in einem etwas kleinen Styl, ſteht Ihnen auch zu Dienſte. Unter den Chören befindet ſich ein Derwiſch-Chor, für ein gemiſchtes Publikum ein gutes Aushangſchild.

Meines Erachtens würden Sie wohl am beſten thun, einen Tag zu wählen, wo Sie das Oratorium: Chriſtus am Oelberge, geben könnten; es iſt ſeitdem an allen Orten aufgeführt worden; dieſes machte denn die eine Hälfte der Akademie: zur 2ten Hälfte machten Sie eine neue Sinfonie, die Ouvertüre und verſchiedene Chöre, wie auch die obbeſagte Baß-Arie mit Chor; ſo wäre der Abend nicht ohne Mannigfaltigkeit: doch reden Sie dieſes am beſten mit den dortigen muſikal. Rathsherren ab. — Was Sie von einer Belohnung eines Dritten für mich ſagen, ſo glaube ich dieſen wohl errathen zu können; wäre ich in meiner ſonſtigen Lage, nun ich würde geradezu ſagen: „Beethoven nimmt nie etwas wo es für das Beſte der Menſchheit gilt“, doch jetzt, ebenfalls durch meine große Wohlthätigkeit in einen Zuſtand verſetzt, der mich zwar eben durch ſeine Urſache nicht beſchämen kann, wie auch die anderen Umſtände, welche daran Schuld ſind, von Menſchen ohne Ehre, ohne Wort herkommen, ſo ſage ich ihnen gerade: ich würde von einem reichen Dritten ſo etwas nicht ausſchlagen; von Forderungen iſt aber hier die Rede nicht; ſollte auch das alles mit einem Dritten nichts ſein, ſo ſeyn Sie überzeugt, daß ich auch jetzt ohne die mindeſte Belohnung eben ſo willfährig bin, meinen Freundinnen, den ehrwürdigen Frauen etwas gutes erzeigen zu können, als voriges Jahr, und als ich es allzeit ſein werde für die leidende Menſchheit überhaupt, ſo lange ich athme. Und nun leben Sie wohl. Schreiben Sie bald und mit dem größten Eifer werde ich alles Nöthige beſorgen. —

Meine beſten Wünſche für den Convent.

Mit Hochachtung ihr Freund

Ludwig v. Beethoven."

Dieſem Briefe ſchließt ſich nach Zeit und Inhalt der folgende an Zmeskall paſſend an:

„Beſorgen Sie dieſen Brief an Brunswick doch gleich heute, daß er ſo geſchwinde als möglich und richtig ankomme. — Verzeihen Sie die Beſchwerde, die ich Ihnen auflege. Eben werde ich wieder erſucht, Werke nach Gratz in Steiermark zu ſchicken, um damit eine Akademie zum beſten für den Urſulner und Erziehungs Konvent zu geben. Schon voriges Jahr hatten ſie dadurch eine reichliche Einnahme. Mit dieſer Akademie und derjenigen, welche ich in Karlsbad zum beſten der Abgebrannten in Baden gegeben, ſind in einem Jahre 3 Akademieen von mir und durch mich gegeben worden und — für mich hat man überall die Ohren an den Füßen.

Ihr

Beethoven."

Hierauf ſchrieb er wieder an Varena.

„Wien am 5. April 1813.

Mein werther V.!

Ich empfange mit vielem Vergnügen ihren Brief, aber wieder mit vielem Mißvergnügen die mir zugedachten 100 fl. unſerer armen Kloſterfrauen; ſie liegen unterdeſſen bei mir, um zu den Copiaturen angewendet zu werden. Was übrig bleibt, wird den edlen Kloſterfrauen nebſt der Einſicht in die Rechnungen zurückgeſendet werden.

Nie nehme ich etwas in dieſer Rückſicht — ich glaubte, vielleicht die dritte Perſon, derer Sie erwähnten, ſei der ehemalige König von Holland und — nun ja von dieſem, der vielleicht von den Holländern auf weniger rechtmäßige Art genommen, hätte ich kein Bedenken getragen, in meiner jetzigen Lage etwas zu nehmen; nun aber verbitte ich mir freundſchaftlich, nichts mehr davon zu erwähnen; — ſchreiben Sie mir, ob ich vielleicht, wenn ich ſelbſt nach Grätz kommen würde, eine Akademie geben könnte; denn leider wird Wien nicht mehr mein Aufenthalt bleiben können; vielleicht iſt es jezt ſchon zu ſpät, eine Erläuterung hierüber von Ihnen wird mir immer angenehm ſein.

Die Werke werden copirt u. ſo bald als möglich haben Sie ſelbe; — mit dem Oratorium ſchalten Sie und walten Sie wie Sie wollen, wo es zu was gutes taugt, da wird es meinem Endzweck am beſten entſprechen.

Mit Hochachtung
Ihr ergebenſter
Beethoven m. p.

P. S. Alles Schöne an unſere werthen Urſulinerinnen, denen ich mich freue, wieder nützlich ſein zu können."

Der achte und neunte der Briefe an Erzherzog Rudolph und ſeinen Kammerherrn in Köchel's Sammlung enthält die Bitte an den Erzherzog, ſich für ihn bei dem Rector der Univerſität zu verwenden, damit er die Erlaubniß erhalte, in dem Univerſitätsſaale zwei „Akademieen" zu geben. Das Reſultat entnehmen wir aus einem Briefe an Zmeskall vom 19. April:

„Der Univerſitäts S., mein werther Z. iſt — abgeſchlagen — vorgeſtern erhielte ich dieſe Nachricht, ſeit geſtern krank konnte ich nicht zu Ihnen kommen und auch heute nicht, um Sie zu ſprechen — Es bleibt wahrſcheinlich nichts, als das Kärnthnerthortheater, oder das an der Wien, und zwar glaube ich nur eine A. — Geht das alles nicht, ſo müſſen wir zum Augarten unſere Zuflucht nehmen, dort müſſen wir freylich 2 A. — Ueberlegen Sie mein Lieber ein wenig mit, und theilen Sie mir Ihre Meinung mit — Vielleicht werden morgen die Sinfonieen beym Erzherzog probirt, wenn ich ausgehen kann, welches ich Ihnen zu wiſſen machen werde.

Ihr Freund
Beethoven."

Die Probe fand am „Auferſtehungstage", den 18. April ſtatt, wie uns der 48. Brief bei Köchel lehrt, welcher nebſt den beiden vorhergehenden (46. 47.) in das Jahr 1813 (nicht, wie Köchel vermuthungsweiſe ſagt, 1819) gehört. Auf dieſelbe bezieht ſich noch folgendes kleine

Billet an Zmeskall: „Ich danke ihnen derweil, lieber Z. und melde ihnen nur daß Morgen Nachmittag um 3 Uhr die Probe beym Erzherzog ſeyn wird — doch werde ich ſie morgen Vormittag noch genauer davon unterrichten

vor der Hand habe ich ſie ſchon angeſagt —

Ihr

Beethoven.“

An denſelben ſchrieb er wieder am 23. April:

„Lieber Z. Es wird alles gut gehen, der Erzherzog wird dieſen Fürſt Fitzly Putzly gehörig bey den Ohren nehmen — laſſen Sie mir ſagen ob Sie heute oder wann immer im Wirthshauſe eſſen? — Dann bitte ich Sie mir [zu ſagen] ob „Sentivany“ recht geſchrieben iſt, da ich an ihn auch zugleich um den Chor ſchreiben will — Abreden muß ich noch mit Ihnen, welchen Tag wir ausſuchen, übrigens müſſen Sie ſich von der Verwendung des Erzherzogs nichts merken laſſen, denn erſt Sonntags kommt der Fürſt Fitzly Putzly zum Erzherzog. Merkte dieſer böſe Schuldner etwas voraus, ſo würde er ſuchen auszuweichen —

ganz ihr

Beethoven.“

Am 26. April: „Nach dem 15. Mai oder wenn ſolcher vorbei iſt will mir Lobkowitz einen Tag im Theater geben, mir ſcheint, das iſt ſo viel als gar keiner — und faſt bin ich geſonnen an gar keine Akademie mehr zu denken — der oben wird mich wohl nicht gänzlich zu Grunde gehen laſſen.

Ihr

Beethoven.“

Am 10. Mai: „Ich bitte Sie, lieber Z., von dem was ich Ihnen wegen Fürſt L. geſagt gar nichts laut werden zu laſſen, da die Sache nun wirklich für ſich geht, und es auch ohne dieſen Schritt hierin nie zur völligen Gewißheit kommen würde — Ich habe Sie alle Tage im S. geſucht jedoch vergebens.“

Dann folgt wieder ein längerer Brief an Varena.

„Wien am 27. Mai 1813.

Mein werther V.!

Im voraus ihnen zu melden, was ich Ihnen ſchicke, kann wohl nicht ſchaden; vielleicht können Sie mehr oder weniger davon brauchen.

Sie erhalten 3 Chöre, welche eben nicht lang, u. welche Sie in verſchiedenen Intervallen des Konzert's brauchen können, — eine große Szene für einen Baſſiſten mit Chören; ſie iſt aus den Ruinen von Athen und ergreift eben den Augenblick wo das Bildniß unſeres Kaiſers zum Vorſchein kommt, (in Ofen in Ungarn kam dieſes auf dem Theater von unten herauf hervor.) Vielleicht können Sie von ſo etwas Gebrauch machen und die Menge — reizen.

Zur Noth könnte auch die Baßſtimme in eine Altſtimme verändert werden. — Sie erhalten jedoch nur die Partitur von allen dieſen Stücken; hätte ich gewußt, was Sie davon brauchen könnten, ſo hätte ich ſie Ihnen hier abſchreiben laſſen; morgen erhalte ich die Partituren und H. von Rettich wird ſie ihnen gütigſt gleich beſorgen; außerdem erhalten Sie noch einen Marſch für Inſtrumente ſchon ausgeſchrieben. — Statt eine Sinfonie erhalten Sie 2 Sinfonieen, 1te die verlangte ausgeſchriebene u. Duplicat. — 2te eine andere, welche mir ſcheint, daß Sie ſie auch noch nicht in Grätz aufgeführt haben, auch ausgeſchrieben. Da alles andere ausgeſchrieben iſt, werden Sie das, was Sie von den Singſtücken brauchen können, leichtlich u. zeitlich genug abſchreiben laſſen können.

Hr. von Rettich wird ſchon eine außerordentliche Gelegenheit finden ihnen alles geſchwinde zu übermachen, indem zu ſolchem wohlthätigem Zweck jeder gern mitwirkt. — Warum kann ich nicht mehr für die guten Fr. — thun!

Gern hätte ich Ihnen 2 ganz neue Sinfonieen von mir geſchickt, allein meine jetzige Lage heißt mich leider auf mich ſelbſt denken, und nicht wiſſen kann ich, ob ich nicht bald als Landesflüchtiger von hier fort muß, danken Sie es den vortrefflichen Fürſten, die mich in dieſes Unvermögen verſetzt, nicht wie gewöhnlich für alles Gute und Nützliche wirken zu können. Vielen Dank für ihren Wein, ebenfalls danken Sie den würdigen Frauen für ihr mir geſchicktes Zuckerwerk.

Ihr Freund

Beethoven."

An denſelben (ohne Datum). „L. B. In Eil' nur meld' ich ihnen, daß Sie, ſtatt der 4 Horn, wenn ſich die 2 erſten davon ſchwer ausführen ließen, 2 Bratſchen, jedoch Soloſtimmen, nehmen; die anderen 2 in C dur ſind leicht zu blaſen u. können von 2 Horniſten geblaſen werden.

Meiner Geſundheit zu Folge eile ich nach Baden, um ſie einigermaßen zu verbeſſern.

Für die Copiatur der Partituren macht die Auslage 8 fl. 24 *xr.*, wovon ich die Quittung erhalten werde; 3 fl. habe ich für meinen Bedienten um alles nöthige zuſammen zu treiben angerechnet, alſo zuſammen 11 fl. 24 *xr.*; nach Abzug dieſer Summe werde ich Ihnen den Reſt von den 100 fl. in einigen Tagen zuſenden, — in dieſem Augenblick iſt's nicht möglich. —

Im Falle Sie an mich ſchreiben, belieben Sie ihren Brief unter folgender Adreſſe nach W. einzuſchlagen, nehmlich: An Hrn. Oliva, abzugeben bei den Gebrüder Offenheimer auf dem Bauernmarkt.

In größter Eil

Ihr

Beethoven."

In einem Briefe an den Erzherzog, der ſich damals in Baden befand, ebendaſelbſt am 27. Mai geſchrieben, zeigt Beethoven ſeine Ankunft an. Die Antwort, welche Schindler aufbewahrt hat, leſen wir mit Freude.

„Lieber Beethoven!

Mit vielem Vergnügen habe ich aus Ihrem Briefe vom 27. d. v. M., den ich erſt vorgeſtern Abends erhielt, Ihre Ankunft in meinem lieben Baden erfahren, und hoffe Sie, wenn es ihre Zeit erlaubt, morgen Vormittag bei mir zu ſehen, da der Aufenthalt von einigen Tagen, den ich hier gemacht, ſchon ſo vortheilhaft auf meine Geſundheit gewirkt, daß ich ohne Nachtheil für dieſelbe zu befürchten, Muſik hören und ſelbſt ausführen kann. Möchte Ihr Aufenthalt in dieſer geſunden und ſchönen Gegend gleiche Wirkung auf Ihren Zuſtand hervorbringen, ſo wäre mein Zweck, den ich durch Sorge für Ihre Wohnung beabſichtigt, gänzlich erfüllt.

Baden, den 7. Juni 1813.

Ihr Freund

Rudolph."

Von hier aus wurde auch die Correſpondenz mit Varena fortgeſetzt, wie nachſtehender aus Baden datirter Brief vom 4. Juli 1813 zeigt:

„Mein werther Herr!

Verzeihen Sie meine ſo ſpäte Antwort, die Urſache iſt noch immer dieſelbe, meine hieſigen Verdrießlichkeiten, Verfechtungen meiner Rechte, u. alles das geht ſehr langſam, hab' ich es doch mit einem Fürſtlichen Lumpenkerl Fürſt Lobkowitz zu thun; ein anderer edler Fürſt, das Gegentheil von dieſem, ſtarb, allein er ſo wenig als ich dachte an ſeinen Tod, und in Rückſicht meiner hinterließ er nichts ſchriftlich; dieſes muß nun in Prag bei der Landrechte ausgefochten werden, welche Beſchäftigung für einen Künſtler, dem nichts ſo ſehr am Herzen liegt als ſeine Kunſt! und in alle dieſe Verlegenheiten haben mich S. K. H. der Erzherzog Rudolph gebracht.

Was die Werke anbelangt, welche Sie von mir empfingen, ſo bitte ich Sie mir folgende ſogleich zurückzuſenden, indem ſie nicht mir angehören, nehmlich die Sinfonie aus C moll, die Sinfonie aus B dur, den Marſch; die übrigen Stücke können Sie bei ſich behalten, wenn Sie wollen, nur bitte ich Sie, ſelbe nicht weiter zu geben, da nichts von alledem heraus iſt; — ohnehin werden ihnen ja die Unkoſten von den 100 fl. die ich E. W. zurückzuſenden habe abgezogen für die Chöre, was das Oratorium anbelangt, hat's auch noch Zeit, da ich es nicht brauche, alſo nur die oben benannten Werke. —

Nehmen Sie meinen Dank für die 150 fl. von der Holzſchützen-Geſellſchaft, empfehlen Sie mich dieſer angeſehenen Geſellſchaft, jedoch bin ich darüber beſchämt; warum wollen Sie die kleine Gefälligkeit, die ich den guten ehrwürdigen Frauen erzeigt, ſo hoch anſchlagen? Ich hoffe daß meine Verdrießlichkeiten ſich bald endigen werden und ich in völligen Beſitz komme deſſen, was mir zugehört; ſobald dieſes der Fall iſt komme ich im Herbſt nach Gratz und dann ſollen die 150 fl. in Anſchlag gebracht werden, ich werde alsdann zum Beſten der guten Urſulinerinnen oder für ein anderes Inſtitut, welches man mir als das bedürftigſte, nützlichſte vorſchlagen wird, eine große Akademie geben.

Empfehlen Sie mich hierbei Seiner Excellenz dem Herrn Gouverneur Graf Biſſingen, ſagen Sie ihm, daß ich mir es immer zur angenehmſten Pflicht machen werde, wo ich im Stande bin, für Gratz irgendwo nützlich zu ſein. — Dank für ihr Gemälde! wozu das Alles? ich ſehe, Sie wollen mich durchaus zu ihrem großen Schuldner machen, nun denn ich nenne mich ihr

Schuldner und Freund

Beethoven.

P. S. Alles Schöne den ehrwürdigen Frauen insbeſondere der Oberin.

N. B. Mit meiner Geſundheit geht es beſſer u. wird wohl ganz gut gehen, ſobald die moraliſchen Urſachen die darauf wirken ſich verbeſſern.

Da ich noch in Baden bin, bitte ich Sie die Muſikalien unter der nehmlichen Adreſſe ihres vorigen Briefes nach Wien zu ſenden."

Wir erfahren aus dem Gratzer „Aufmerkſamen“, daß am Palmſonntag den 11. April, im zweiten Theile eines Concerts für die Armen, das Oratorium Chriſtus am Oelberge, welches Beethoven im letzten Jahre dorthin geſendet hatte, mit einem Beifalle geſungen wurde, welcher dem guten Geſchmack des muſikaliſchen Publikums der ſteiriſchen Hauptſtadt zur Ehre gereichte. Der Bericht über die Aufführung ſchließt ſo: „Wie wir aus achtungswürdiger Quelle vernehmen, folgt Beethoven den herzlichen Einladungen ſeiner innigſten Verehrer und kommt vielleicht dieſen Frühling noch in unſere Hauptſtadt. Fröhlich ruft unſer gebildetes, entzücktes Publicum dieſem genialen, melodiſchen Mahler der ländlichen Natur und des Hirtenlebens, dieſem tieffühlenden Sänger der Leiden des Erlöſers am Genethſaret ſchon im voraus das freundlichſte Willkommen entgegen.“

Die guten Bewohner von Gratz ſollten aber leider diesmal enttäuſcht werden, und ſie haben überhaupt niemals Gelegenheit gehabt, die Aufrichtigkeit der Verſicherung ihres Wohlwollens dem Künſtler perſönlich zu beweiſen, den ſie ſo bewunderten und würdigten.

Aus anderen Artikeln deſſelben Journales[1]) (vom 1. u. 16. Juni), die von dem Lobe Beethoven's erfüllt ſind, erfahren wir, daß das Concert für die Armen „am Pfingſtentage den 6. Juni“ ſtattfand, und daß von ſeinen Compoſitionen eine Symphonie (die nicht beſtimmt genannt wird), der Derwiſch-Chor aus den Ruinen von Athen, der Triumphmarſch aus Tarpeja, und zum Schluſſe die Ouverture zu Egmont auf dem Programme ſtand.

In Wien eröffnete damals die C moll-Symphonie das erſte der Schuppanzigh'ſchen Mai-Concerte im Augarten, während der neue Marſch aus Tarpeja daſſelbe beſchloß; doch war der Enthuſiasmus des Publikums nicht ſo groß, um Beethoven zu dem Wagniſſe zu beſtimmen, die Sorgen und Auslagen behufs Vorführung ſeiner neuen Symphonieen auf ſich zu nehmen, und die projectirten „Akademieen“ wurden aufgegeben.

Früh im Juli wurde Beethoven nach Wien gerufen und ſchrieb von dort am 24. Juli den nachſtehenden Brief an Erzherzog Rudolph, mit welchem wir die an dieſer Stelle zu gebende Auswahl ſchließen (Köchel No. 7).

---

[1]) Dem Verfaſſer von Herrn Matthias Sirk zu Gratz mitgetheilt.

„Von Tag zu Tag glaubte ich wieder nach Baden zurückkehren zu können, unterdeſſen kann es ſich wohl noch mit dieſen mich hier aufhaltenden Diſſonanzen verziehen bis künftige Woche. — Für mich iſt der Aufenthalt in Sommerszeit in der Stadt Qual, und wenn ich bedenke, daß ich noch dazu verhindert bin, J. K. H. aufwarten zu können, ſo quält er und iſt mir noch mehr zuwider. Unterdeſſen ſind es eigentlich die Lobkowitziſchen und Kinsky'ſchen Sachen, die mich hier halten; ſtatt über eine Anzahl Täkte nachzudenken, muß ich nur immer eine Anzahl Gänge, die ich zu machen habe, vermerken; ohne dieſes würde ich das Ende dorten kaum erleben. — Lobkowitzens Unfälle werden J. K. H. vernommen haben. Es iſt zu bedauern, aber ſo reich zu ſein, iſt wohl kein Glück! Graf Fries ſoll allein 1900 = in Gold an Duport[1]) bezahlt haben, wobei ihm das alte Lobkowitziſche Haus zum Pfand dienen mußte. Die Details ſind über allen Glauben. — Graf Raſumowsky, höre ich, wird nach Baden kommen und ſein Quartett mitbringen, welches ganz hübſch wäre, indem J. K. H. dabei gewiß eine ſchöne Unterhaltung finden werden. Auf dem Lande weiß ich keinen ſchönern Genuß als Quartett-Muſik. Nehmen J. K. H. meine innigſten Wünſche für Ihre Geſundheit gnädig auf, und bedauern Sie mich, in ſo widerwärtigen Verhältniſſen hier zubringen zu müſſen. Unterdeſſen werde ich alles, was Sie ebenfalls dabei verlieren, in Baden doppelt einzuholen mich beſtreben."

Beethoven kehrte bald darauf nach Baden zurück, und hier verlaſſen wir ihn für den Augenblick in dem Genuſſe der ſchönen Natur, der Raſoumowsky'ſchen Quartettaufführungen — ſoweit ihm ſeine Taubheit noch dieſen Genuß ermöglichte — und endlich in Wahrnehmung ſeiner Dienſtgeſchäfte beim Erzherzog, denen er ſich mit aller Geduld, die ihm nur möglich war, unterzog. —

Mälzel hatte in dem vergangenen Winter ſein „Kunſtcabinet" als öffentliche Ausſtellung eröffnet. Dort ſah man Marmorbilder, Bronzen und Gemälde und eine große Mannigfaltigkeit von Gegenſtänden wiſſenſchaftlicher und ſonſt die Neugierde feſſelnder Art, welche verſchiedene Künſtler ihm geliefert hatten; darunter eine große Elektriſirmaſchine mit Einrichtungen zu populären Verſuchen. Die größte Anziehungskraft aber übte der von ihm ſelbſt verfertigte mechaniſche Trompeter und ſein neues Panharmonicon. Der Trompeter ſpielte einen franzöſiſchen Cavalleriemarſch mit Signalen und Melodieen, welche Mälzel ſelbſt auf dem Pianoforte begleitete. Das Panharmonicon vereinigte die gewöhnlichen Inſtrumente, welche damals in den Militärkapellen angewendet wurden; es hatte oben einige Trompeten und eine Trommel, unten Flöten, Clarinetten und Oboen und die dieſen ähnlichen Inſtrumente, vorne ein Paar Becken, noch eine Trommel, ein Triangel u. ſ. w., und hinten einen mächtigen Blaſebalg, das Ganze war in einen Gehäuſe von 7 Fuß Länge, 6 Fuß Breite und 12 Fuß Höhe eingeſchloſſen, weiß und golden bemalt und mit blauer und rother Drapirung geſchmückt. Die bewegende Kraft war automatiſch und die Taſten wurden von Stiften berührt, welche in einem ſich drehenden Cylinder befeſtigt waren, wie bei der gewöhnlichen Drehorgel oder der Spieldoſe. Compoſitionen von beträchtlicher Ausdehnung hatten jede ihren beſondern Cylinder. Die erſten für das Inſtrumment eingerichteten Stücke waren Cherubini's Lodoiska-Ouvertüre, Haydn's Militärſymphonie, die Ouvertüre und ein Chor aus Händel's Timotheus; Ende Januar war Mälzel damit beſchäftigt, ein Echo-Stück für daſſelbe einzurichten, welches einige Jahre vorher von Cherubini für ihn componirt war. Im Laufe des Sommers fügte er ein paar Märſche von dem beliebten jungen Clavierſpieler Moſcheles hinzu, der während des „Stechens" häufig die Werkſtatt beſuchte.

---

[1]) Der berühmte Tänzer und Balletmeiſter.

Beethoven's „meine Reiſe" und „große Handlung" bezog ſich auf eine Reiſe, welche er mit Mälzel nach England zu unternehmen beabſichtigte, und welche in den erſten Monaten dieſes Jahres ernſtlich in's Auge gefaßt wurde.[1] Brunswick's Beſuch in Wien erfolgte gerade zu der Zeit, als die Abſicht zur Ausführung reif zu ſein ſchien; da Schindler auf ſeine Autorität hin von dem Abſchiedsmahle und dem Singen des Canons erzählt, ſo kann dies als glaubwürdig angenommen werden.

Der Geſundheitszuſtand Carl's van Beethoven zwang den Bruder, die Reiſe zu verſchieben. Mälzel fand ebenfalls eine Veranlaſſung, bis zum Ende des Jahres zu warten; der Gedanke ſeiner wirklich ſehr ſchönen und überraſchenden Darſtellung des Brandes von Moskau war ihm aufgegangen, und er blieb gerne in Wien, um dieſelbe auszuführen. Nachdem Carl v. B.'s Geſundheit und Geldverhältniſſe ſich zum Beſſern gewendet, und Mälzel den „Brand" vollendet hatte, waren beide, Beethoven und Mälzel, durch nichts mehr gehindert, an die Abreiſe zu denken. Dies war ſpät im Herbſte.

---

[1] Der Gedanke war nicht neu, wie der Brief vom 29. Febr. 1812 an Thomſon zeigt.

Der Mechanikus war nicht allein ein Mann von unzweifelhaftem Erfindungsgenie, ſondern er kannte auch das Publikum; er wußte gleichſam durch Inſtinct, wie die Neugierde zu erregen und zu befriedigen ſei, ohne daß die Erwartung getäuſcht würde, und er wußte mit richtigem Tacte und mit unermüdlichem Eifer ſeine Darſtellungen ſo einzurichten, daß ſeine Beſucher mit Dank für eine Unterhaltung, für welche ſie bezahlt hatten, weggingen. Perſönlich war er eben ſo geachtet als beliebt. Die wichtigſten Städte des Continents, und insbeſondere London kannte er durch eigene Erfahrung hinlänglich, um vorausſehen zu können, daß die großen Compoſitionen von Händel, Haydn und Cherubini ihm für ſein Panharmonicon einen guten Erfolg ſichern würden; doch erwartete er nicht minder, daß, wenn er ſeinem Repertorium ein neues, feſſelndes und allgemein verſtändliches Stück hinzufügen könnte, welches den großen Namen Beethoven's trug, er ſowohl deſſen Anziehungskraft als auch das Intereſſe des Publikums für den Componiſten vermehren werde.

Kämpfe und Belagerungen waren viele Jahre hindurch beliebte Gegenſtände muſikaliſcher Malerei geweſen, und unter den großen Schlachten der letzten 50 Jahre waren, wie bereits früher einmal bemerkt, nur wenige, welche nicht von Orcheſtern, Kapellen und jeder Art von Inſtrumenten noch einmal durchgefochten wurden. Der unglückliche Kozwara, welcher ſich in London 1791 im Scherze aufhing, war der Componiſt einer „grande bataille“ (in D) für Orcheſter, und der „bataille de Prague“ (in F) für Claviertrio „avec tambour“ oder Clavier allein, zur Erinnerung an den Sieg Friedrich's des Großen. Dies war 40 Jahre lang ein Paradeſtück durch ganz Europa und ſogar in Amerika. Devenue componirte die „Schlacht bei Jemappes“, Neubauer die von Martineſtie, Jadin die bei Auſterlitz, Fuchs die bei Jena u. ſ. w., ſämmtlich für Orcheſter. Das große Schlachtſtück für zwei Flöten, von welchem man gewöhnlich annahm, daß es nur im Scherz exiſtirte, und deſſen Pointe eben in ſeiner Abſurdität beſtand, wurde wirklich veröffentlicht — es war ein Arrangement von Fuchs' Schlacht bei Jena. Für Clavier allein oder mit Begleitung von Inſtrumenten in größerer oder geringerer Zahl finden wir eine Menge von Schlachten in den Anzeigen jener Tage. Unter ihnen befanden ſich die von Fleurus, Würzburg, Marengo, Jena (verſchieden von der von Fuchs) und Wagram, ſowie die Belagerung von Wien. Steibelt componirte zwei Landſchlachten und einen „combat naval“; Kauer „Nelſon's Seeſchlacht“, und ſo unzählige andere.

Als daher die Nachricht von Wellington's großartigem Siege bei Vittoria am 21. Juni 1813 nach Wien gelangte, erkannte Mälzel ſofort, daß dieſelbe den Gegenſtand einer Compoſition für ſein Panharmonicon bilden könne, welche mehr wie irgend eine andere geeignet ſein mußte, den Geſchmack des engliſchen Volkes zu feſſeln. Ein Werk, welches beſtimmt war, ſeinem Helden eine Huldigung darzubringen, dem Nationalgefühl durch Einführung des Rule Britannia und des God save the King zu ſchmeicheln, den Nationalhaß gegen Frankreich zu befriedigen, einen engliſchen Sieg und eine franzöſiſche Niederlage zu feiern, ein ſolches Werk, welches noch dazu den großen Namen Beethoven's trug und durch ſeinen Genius verherrlicht war — was konnte man mehr wünſchen? Mälzel arbeitete den Plan aus und legte ihn dem Componiſten vor, welcher wirklich in dieſem allerdings einzig daſtehenden Falle einwilligte, die Ideen eines Andern auszuführen. In einem Skizzenbuche zu dieſem Werke (in Artaria's Sammlung), welches auf ſeiner erſten Seite Signale für die Schlacht enthält, leſen wir: „Wellington's Victory Vittoria. blos God save the King, aber eine große Sieges-Ouvertüre auf Wellington“; und in dem ſogenannten Tagebuche heißt es: „Ich muß den Engländern ein wenig zeigen, was in dem God save the King für ein Segen iſt.“ Eine andere Bemerkung, welche gerade auf die zuletzt angeführte folgt, war vielleicht ebenfalls durch die bei dieſer Arbeit gemachte Erfahrung veranlaßt: „Daß man gewiß ſchöner ſchreibt, ſobald man für das Publikum ſchreibt, iſt gewiß, ebenſo als wenn man geſchwind ſchreibt.“ Von dem hier Angeführten ſteht nichts mit Moſcheles' beſtimmtem und unanfechtbarem Zeugniſſe über den Urſprung dieſes Werks im Widerſpruche. „Ich war Zeuge von dem Urſprunge und dem Fortſchreiten dieſes Werkes,“ ſchreibt er in einer Anmerkung zu ſeiner engliſchen Ausgabe von Schindler's Biographie, „und erinnere mich, daß Mälzel nicht allein mit Entſchiedenheit Beethoven überredete, daſſelbe zu ſchreiben, ſondern ihm ſogar den ganzen Plan deſſelben vorlegte; er ſelbſt ſchrieb alle Trommelmärſche und Trompeten-Signale der franzöſiſchen und engliſchen Armeen, gab dem Componiſten mancherlei Winke, wie er die engliſche Armee beim Erklingen des „Rule Britannia“ ankündigen, wie er das „Malbrook“ mit ungeheurer Kraft einführen, die Schrecken der Schlacht ſchildern und das „God save the King“ mit Effecten verſehen ſollte, welche die Hurrahs einer großen Menge darſtellten. Sogar der unglückliche Einfall, die Melodie des God save the King zum Thema einer

Fuge in ſchneller Bewegung zu machen, ſtammt von Mälzel. Alles dies ſah ich in Skizzen und Partitur, die von Beethoven in Mälzel's Werkſtatt gebracht wurden, damals dem einzigen angemeſſenen Raume, mit welchem er verſehen war, um jemanden zu empfangen.“

Die Mittheilungen, welche der Verfaſſer von Carl Stein erhielt, ſtimmen mit vorſtehenden Erzählungen ſowohl im Allgemeinen als größtentheils auch in den Einzelnheiten überein. Derſelbe beſuchte täglich Mälzel's Räume, welche ſich, wie früher bemerkt, in ſeines Vaters Pianofortefabrik befanden, und hegte die feſte Ueberzeugung, daß Mälzel ſpäter in der Angelegenheit dieſer Compoſition von Beethoven ſehr unbillig, um nicht zu ſagen ungerecht, behandelt worden ſei.

Der Componiſt ſagt ſelbſt: „Ich hatte ſchon vorher die Idee einer Schlacht gefaßt, die aber auf ſeine Panharmonica nicht anwendbar war;“ dieſe Worte geſtatten entſchieden die Folgerung, daß die wirklich ausgeführte Idee nicht ſeine eigene war. Ueberdies enthält die Abſchrift eines Theiles der Partitur für das Panharmonicon in der Artaria'ſchen Sammlung auf dem Umſchlage von ſeiner eigenen Hand folgende Worte: „Auf Wellington's Sieg bei Vittoria, 1813, geſchrieben für Hrn. Mälzel von Ludwig van Beethoven.“ Dies alles beſtätigt in größerem oder geringerem Maße die Angaben von Moſcheles, wenn dieſelben überhaupt einer Beſtätigung bedürfen. Es ergibt ſich faſt von ſelbſt, und ſcheint kaum noch beſonderer Hervorhebung zu bedürfen, daß Mälzel's Antheil an dem Werke noch größer war, wie oben angegeben; denn wer immer für das Panharmonicon ſchreiben mochte, mußte von Mälzel über die Leiſtungsfähigkeit und die Schranken deſſelben fortgeſetzt belehrt werden, mochte es nun Beethoven oder der junge Moſcheles ſein.

Wir können mit gutem Grunde annehmen, daß während der gelegentlichen Beſuche Beethoven's in der Stadt im Auguſt und September der Plan von „Wellington's Sieg“ im Allgemeinen feſtgeſtellt und diejenigen Aenderungen in der Partitur vorgenommen wurden, welche die Natur des Inſtruments forderte; ſo daß früh im October das Ganze für Mälzel ſo weit fertig war, daß er es auf ſeinen Cylinder übertragen konnte. —

Nach Beethoven's Rückkehr zu ſeiner Wohnung in der Stadt, zwiſchen dem 15. und 20. September, werden wie gewöhnlich ſeine Briefe an Zmeskall wieder zahlreich; der Hauptgegenſtand derſelben war gerade damals das Engagement eines neuen Bedienten. Zwei oder drei derſelben mögen die Erzählung hier einen Augenblick unterbrechen.

(21. September.) „Wohlgebohrenſter wie auch der Violonſcellität Großkreuz!

Sollte Ihr Bedienter brav ſeyn und einen Braven für mich wiſſen, ſo würden Sie mir eine große Gefälligkeit erweiſen mir durch den ihrigen Braven, mir auch einen Braven verſchaffen zu laſſen — einen Verheyratheten wünſche ich auf jeden Fall, wenn auch nicht mehr Ehrlichkeit ſo iſt doch von einem ſolchen mehr Ordnung zu erwarten. Bis Ende dieſes Monaths geht meine jetzige Beſtie von B. fort, der Bediente könnte alſo mit Anfang des künftigen Monaths eintreten — Ich darf ſeit geſtern nicht ausgehen wegen meinem Kathar, und werde wohl noch einige Täge das Zimmer hüten müſſen — Sollten Sie mich beſuchen wollen ſo laſſen Sie mir die Stunde wiſſen voraus. — Da ich keine Livrée gebe, außer einem Mantel, hat mein Bedienter 25 fl. Monathlich — Verzeihen Sie lieber Zmeskall

Ihrem Freund

Beethoven."

Ein Brief vom 8. October ſchließt mit jenem in der ſpäteren Correſpondenz ſo häufigen Wortſpiele, welches hier zum erſtenmal erſcheint: „Befehlen Sie in Nöthen mit Noten, mir Ihrem Freunde."

(9. October.) „Lieber guter Z., werden Sie nicht unwillig wenn ich Sie bitte auf beiliegenden Brief beiliegende Adreſſe zu ſchreiben, derjenige beklagt ſich immer, an welchen der Brief iſt, warum keine Briefe von mir ankommen. Geſtern brachte ich einen Brief auf die Poſt, wo man mich fragte, wo der Brief hin ſoll? — Ich ſehe daher, daß meine Schrift vielleicht eben ſo als ich ſelbſt mißdeutet werde. —

Daher meine Bitte an Sie. —"

So erhielt Beethoven einerſeits unter dem Beiſtande und der Leitung der trefflichen Familie Streicher ſeine Wohnung und ſeine Garderobe in ordentlichen Zuſtand geſetzt, und fand andrerſeits mit Hülfe Zmeskall's jenen Bedienten, von welchem Schindler ſpricht, „der ein Schneider war und im Vorzimmer des Componiſten ſein Handwerk ausgeübt hat. Derſelbe, im Verein mit ſeiner Frau, die jedoch nicht im Hauſe wohnte, pflegte den Meiſter mit rührender Sorgfalt bis in das Jahr 1816, — und dieſe geregelte Lebensweiſe bekam unſerm Freunde ſehr wohl. Hätte ſie nur wenige Jahre noch fortdauern können."

„An dieſe Situation," fährt Schindler fort (I. S. 188), „knüpfen ſich Merkmale von Liebe und Verehrung Seitens des Fürſten Lichnowſky, die wohl einer näheren Erwähnung werth ſind. Der Fürſt war es gewohnt ſeinen Liebling recht oft in ſeiner Werkſtätte zu beſuchen. Nach beiderſeitiger Uebereinkunft ſollte von ſeiner Anweſenheit keine Notiz genommen werden, damit der Meiſter nicht geſtört werde. Der Fürſt pflegte nach einem Morgengruß irgend ein Muſikwerk durchzublättern, den arbeitenden Meiſter eine Weile zu beobachten und dann wieder mit einem freundlichen „Adieu“ die Stube zu verlaſſen. Dennoch fühlte ſich Beethoven durch dieſen Beſuch geſtört und verſchloß zuweilen die Thür. Unverdroſſen ſtieg der Fürſt wieder 3 Stockwerke hinab. Als aber der ſchneidernde Bediente im Vorzimmer ſaß, geſellte ſich die fürſtliche Durchlaucht zu ihm und harrte ſo lange, bis ſich die Thür öffnete und ſie den Fürſten der Tonkunſt freundlich begrüßen konnte. Das Bedürfniß war ſomit geſtillt. — — Es war jedoch dem allverehrten Kunſt-Mäcen beſchieden, nicht lange mehr ſeines Lieblings und deſſen Schöpfungen ſich freuen zu können.“ — Dieſe rührende Erzählung iſt völlig glaubwürdig. —

Wir kehren zu „Wellington's Sieg“ zurück. Schindler bemerkte in der erſten Ausgabe ſeines Buches in der Vorausſetzung, das Panharmonicon habe das Werk bereits geſpielt: „Der Effect dieſes Stückes war ſo unerwartet, daß Mälzel unſern Beethoven aufforderte es für Orcheſter zu inſtrumentiren.“ Hinſichtlich des Grundes befindet er ſich im Irrthum; denn Mälzel hatte, nach Beethoven's Worten, erſt „zu ſtechen angefangen“. In Wahrheit war Mälzel Muſiker genug, um ſchon aus der Partitur zu erkennen, welche Wirkung daſſelbe üben müſſe, wenn es für großes Orcheſter inſtrumentirt würde, und wiederum ſcharfſinnig genug, um einzuſehen, daß die Compoſition in dieſer letzteren Form ſich für ſie in London von weit größerem Vortheil erweiſen, und wenn ſie dann ſpäter auf dem Panharmonicon geſpielt würde, um ſo größere Anziehungskraft üben würde. Doch dies war eine Erwägung von viel geringerer Wichtigkeit.

Vor dem Zeitalter des Dampfes war eine Reiſe von Wien nach London mit den vielen ungeheuern Kiſten, welche ſelbſt ſchon ein Theil von Mälzel's Sammlung in Anſpruch nahm, ein ſehr koſtſpieliges Unternehmen. Es erhob ſich daher nunmehr die Frage, wie die nöthigen Mittel zu beſchaffen ſeien. Die Geldmittel Beethoven's waren erſchöpft, Mälzel's eigene ſehr beſchränkt. Hätte Mälzel die Reiſe allein unternehmen und in den wichtigſten Städten auf dem Wege Vorſtellungen geben wollen, ſo würde ihm das wenig oder keine Gefahr gebracht haben, wie die Erfahrung des nächſten Jahres bewies; aber die Reiſe direct und in Begleitung Beethoven's zu machen war unmöglich, ſo lange nicht auf irgend eine Weiſe eine anſehnliche Summe baaren Geldes herbeigeſchafft war.

Die einzige Hülfsquelle für Beethoven, wenn er nicht das Geld leihen wollte, war natürlich die Aufführung der beiden neuen Symphonieen, von welchen die eine zum Zwecke einer Probe mit kleinem Orcheſter beim Erzherzog abgeſchrieben worden war; ein Umſtand, durch welchen die Ausgaben für ein Concert um ein weniges vermindert wurden. Da ſeit ſeinem letzten Benefiz fünf Jahre verfloſſen waren, ſo konnte mit gegründeter Sicherheit für einen Concertabend auf ein volles Haus gerechnet werden. Aber keins ſeiner Concerte war jemals wiederholt worden, und ein einmaliges volles Haus konnte nur geringe Hoffnung auf Erzielung eines nambaften Vortheils bieten. Ueberdies waren die fruchtloſen Verſuche aus dem Frühjahr, eine „Akademie“ zu arrangiren, entmuthigend für ihn. Wenn nicht die neuen Symphonieen ohne Koſten für ihn ſelbſt aufgeführt werden konnten, und wenn nicht das Intereſſe und die Neugierde des Publikums ſo ſtark erwachte, daß auch von zwei oder drei einander folgenden Concerten ein ſicherer Erfolg zu erwarten war, ſo konnte ein angemeſſener Fonds für die Reiſe nicht beſchafft werden. Konnte jedoch in irgend einer Weiſe ein ſo großes Aufſehen erregt werden, um dieſen Punkt ſicher zu ſtellen, dann war zu erwarten, daß ihnen der Ruf davon vorangehen und ſie in London ehrenvoll einführen werde.

Beethoven war rathlos; Mälzel's Scharfſinn aber war der Sache gewachſen. Er wußte, daß für die gebildeten Klaſſen der Muſikliebhaber, welche fähig und bereit waren, das Beſte zu würdigen, nichts beſſeres gewünſcht werden konnte, wie neue Symphonieen von Beethoven. Aber die Zahl ſolcher Zuhörer iſt immer eine beſchränkte; das Programm mußte auch etwas überraſchendes, Aufſehen erregendes, ad captandum vulgus geeignetes enthalten, um die Maſſen heranzuziehen und ihre Beutel zu öffnen. Sein Trompeter reichte dazu nicht aus; er hatte den Reiz der Neuheit verloren; höchſtens wäre er mit einem Orcheſter anſtatt mit Pianofortebegleitung allenfalls noch etwas geweſen. Beethoven allein war im Stande, wenn er wollte, dasjenige hervorzubringen, was unerläßlich war.

Die Zeit drängte. Mälzel hatte längſt ſeine Ausſtellung geſchloſſen, und jeder Tag des Aufſchubs brachte ihm ernſtlichen Verluſt. Der „Brand von Moskau“, das Modell ſeines Chronometers und die Cylinder für ſein Panharmonicon waren ſämmtlich fertig; es fehlte nur noch der „Sieg“, und auch dieſer ſollte bald fertig ſein. Er konnte daher vor Ende des

Jahres in München ſein, wie ſein Intereſſe gebieteriſch verlangte, vorausgeſetzt, daß Beethoven nicht ſein Begleiter ſein würde. Es gab nichts, was ihn nach Vollendung des „Sieges“ in Wien hätte zurückhalten können, außer ſeinen Beziehungen zum Componiſten. Ihn kannte er freilich zu wohl, als daß er von ihm irgend eine Arbeit hätte hoffen dürfen, welche ausdrücklich mit der Abſicht geſchrieben wäre, der Menge zu gefallen, ſelbſt wenn die Zeit ihm dies geſtattet hätte; und dies war nicht der Fall. —

Im October wurden die Vorbereitungen zu zwei großen Aufführungen von Händel's Timotheus für den 11. und den 14. November in der K. K. Winterreitſchule getroffen, zum Vortheile der Wittwen und Waiſen von Oeſterreichern und Baiern, welche in dem letzten Feldzuge gegen Napoleon gefallen waren.

Auf dieſen Umſtand baute Mälzel ſeinen Plan. Derſelbe beſtand darin, falls Beethoven ſich bereit erklären würde, ſeinen „Sieg“ für Orcheſter zu inſtrumentiren — eine Arbeit, bei welcher er, frei von den Beſchränkungen des Panharmonicons, ſeiner Phantaſie freien Spielraum laſſen konnte — dem Componiſten ſeine Partitur zurückzugeben und es zu wagen, die Benutzung derſelben zu dem urſprünglichen Zwecke zum Opfer zu bringen, in Wien zu bleiben und das Werk in dieſer neuen Bearbeitung in einem großen Wohlthätigkeitsconcerte „zum Beſten der in der Schlacht bei Hanau invalid gewordenen öſterreichiſchen und bairiſchen Krieger“ aufführen zu laſſen. Er erwartete, daß durch daſſelbe auf das große Publikum eine beſondere Anziehungskraft werde ausgeübt werden. Der Erfolg ſollte dann, ſo vertraute er, den Weg zu zwei oder mehreren weiteren Aufführungen bahnen, welche ſie zu ihrem eigenen Benefiz geben wollten. Es iſt ſchwer zu ſagen, ob man unter allen dieſen Umſtänden Mälzel's richtiges Urtheil oder ſein muthiges Vertrauen auf das Werk und auf Beethoven's Genie mehr bewundern ſoll. Er eröffnete ſeinen Plan und ſeine Abſichten dem Componiſten, dieſer billigte ſie, und die Partitur wurde ihm zurückgegeben.

Während Beethoven eifrig bei der Arbeit war, beſchäftigte ſich Mälzel mit den Vorbereitungen zum Concerte. Seine perſönliche Beliebtheit, der wohlthätige Zweck, die Neugierde, Beethoven's neue Erzeugniſſe und insbeſondere das Schlachtſtück kennen zu lernen, ſicherte ihm die Mitwirkung aller namhaften Muſiker, welche damals in Wien waren, von denen einige, wie Dragonetti, Meyerbeer, der Fagottiſt Romberg u. a. ſich nur auf der Durchreiſe oder nur für kurze Zeit dort aufhielten.

Tomaſchek, welcher den „Sieg“ im folgenden Jahre hörte, war, wie er ſagt, „ſehr ſchmerzlich berührt, einen Beethoven, dem die Vorſehung im Tonreiche vielleicht den höchſten Thron angewieſen, unter den gröbſten Materialiſten zu finden. Man erzählte mir zwar, daß er ſelbſt das Werk für eine Dummheit erklärte, und es ihm nur in ſofern lieb war, als er damit die Wiener total ſchlug.“ Es iſt nicht zu bezweifeln, daß dies wirklich ſo war; und eben ſo wenig, daß diejenigen, welche an der Aufführung betheiligt waren, das Werk als einen großartigen muſikaliſchen Scherz betrachteten und ſich an demſelben con amore betheiligten, weil ihnen daſſelbe Quelle einer ungeheuren Erheiterung in ihrem Berufe wurde.

Der Univerſitätsſaal wurde zu dieſer Gelegenheit gewährt und der 8. December als Tag des Concertes beſtimmt. Der junge Glöggl war in Wien, beſuchte Beethoven und erhielt von ihm die Vergünſtigung, den Proben beiwohnen zu dürfen. „Ich erinnere mich in einer Probe,“ ſchreibt er, „daß die Violinſpieler durchaus eine Stelle in der Symphonie nicht ſpielen wollten und ihm den Vorwurf machten, wie man ſo ſchwer ſchreiben kann was nicht zu ſpielen iſt. Beethoven aber bat die Herren die Stimme mit nach Hauſe zu nehmen, wenn ſie es zu Hauſe praktiſiren, wird es gewiß geben. Den andern Tag in der Probe ging dieſe Stelle ausgezeichnet und die Herren hatten darüber ſelbſt ihre Freude, Beethoven das Vergnügen gemacht zu haben.“

Spohr, welcher unter den Violiniſten mitſpielte, „ſah Beethoven zum erſtenmal dirigiren und war überraſcht in hohem Grade, obgleich man ihm erzählt hatte was er jetzt mit Augen ſah. Beethoven hatte ſich angewöhnt, ſagt er, dem Orcheſter die Ausdruckszeichen durch allerlei ſonderbare Körperbewegungen anzudeuten. Bei dem Piano bückte er ſich nieder, und um ſo tiefer, je ſchwächer er es wollte. Trat dann ein crescendo ein, ſo richtete er ſich nach und nach wieder auf und ſprang beim Eintritte des forte hoch in die Höhe. Auch ſchrie er manchmal, um das forte noch zu verſtärken, mit hinein, ohne es zu wiſſen. — — — Daß der arme, taube Meiſter die piano ſeiner Muſik nicht mehr hören konnte, ſah man ganz deutlich. Beſonders auffallend war es aber bei einer Stelle im zweiten Theile des erſten Allegro der Symphonie. Es folgen ſich da zwei Halte gleich nach einander, von denen der zweite pianissimo iſt. Dieſen hatte Beethoven wahrſcheinlich überſehen, denn er fing ſchon wieder an zu taktiren, als das Orcheſter noch nicht einmal dieſen zweiten Halt eingeſetzt hatte. Er war daher, ohne es zu wiſſen, dem Orcheſter bereits zehn bis zwölf Takte vorausgeeilt, als dieſes nun auch, und zwar pianissimo begann. Beethoven, um dieſes nach ſeiner Weiſe anzudeuten, hatte ſich ganz unter dem Pulte verkrochen. Bei dem nun folgenden crescendo wurde er wieder ſichtbar, hob ſich immer mehr und ſprang hoch in die Höhe, als der Moment eintrat, wo, ſeiner Rechnung nach, das forte beginnen mußte. Da dieſes ausblieb, ſah er ſich erſchrocken um, ſtarrte das Orcheſter verwundert an, daß es noch immer pianissimo ſpielte, und fand ſich erſt wieder zurecht, als das längſt erwartete forte endlich eintrat und ihm hörbar wurde. Glücklicher Weiſe fiel dieſe komiſche Scene nicht bei der Aufführung vor."

Die erſten Anſchlagzettel, mit welchen Mälzel das Concert ankündigte, ſprachen von dem Schlachtſtücke als von ſeinem Eigenthum; da aber Beethoven Einwendungen dagegen erhob, wurden andere Worte an die Stelle geſetzt, in welchen geſagt war, daſſelbe ſei componirt „aus Freundſchaft für ſeine Reiſe nach London". Ueber Mälzel's Antheil an der Compoſition wurde keine Andeutung aufgenommen.

Das Programm des Concerts enthielt:

1. „Eine ganz neue Sinfonie", die 7te in A dur, von Beethoven.

2. Zwei Märſche, geſpielt von Mälzel's mechaniſchem Trompeter, mit vollſtändiger Orcheſterbegleitung, der eine von Duſſek, der andere von Pleyel.

3. Wellington's Sieg.

Der Erfolg der Aufführungen war ſo vollſtändig und ſo glänzend, daß Sonntag den 12. um Mittag eine Wiederholung zu denſelben Preiſen (10 u. 5 fl.) veranſtaltet wurde. „Die reine Einnahme von beiden Aufführungen, nach Abzug der unvermeidlichen Koſten betrug 4006 Gulden, welche dem hohen Kriegspräſidio zu der angegebenen Beſtimmung ehrfurchtsvoll überreicht worden ſind" (Wiener Z. 20. Dec.). Die Wiener Zeitung, die Allgemeine Muſikaliſche Zeitung, der Beobachter enthalten im höchſten Grade rühmende Berichte über die Muſik und lebendige Beſchreibungen ihrer Wirkung auf die Zuhörer, deren Beifall „bis zur Entzückung" ſtieg; doch fehlt uns der Raum, dieſelben hier mitzutheilen, und es iſt auch diesmal nicht eine ſo gewichtige Veranlaſſung dazu vorhanden, wie bei dem Concerte von 1808. Die Aeußerungen der gleichzeitigen Preſſe fanden ihre Beſtätigung durch folgende Worte des bejahrten Spohr: „Die neuen Compoſitionen Beethoven's gefielen außerordentlich, beſonders die

Symphonie; der wundervolle zweite Satz wurde da capo verlangt [in beiden Concerten]; er machte auch auf mich einen tiefen, nachhaltigen Eindruck. Die Ausführung war eine ganz meiſterhafte, trotz der unſicheren und dabei oft lächerlichen Direktion Beethoven's."

Franz Glöggl erzählt bei dieſem Anlaſſe einen jener hübſchen kleinen Züge von Beethoven's Liebenswürdigkeit. „Sonntags bei der Aufführung war gar keine Karte mehr zu haben, und Beethoven erlaubte mir ihn in ſeiner Wohnung um $^1/_2$11 Uhr abzuholen. Er nahm ſeine Partituren in den Wagen. Während des Hinfahrens war mit ihm nichts zu reden, denn er war ganz im Geiſte in ſeine Compoſitionen verſunken, und gab mit der Hand mehrere Tempos an. Bei der Ankunft am Saale hieß er mich die Partitur untern Arm zu nehmen und mit ihm in den Saal zu gehen, wo er mir einen Platz anweiſen werde. Ich war nun im Saale und hatte den Hochgenuß, das ganze Concert zu hören. Alles ging vortrefflich, mit ungeheurem Applaus begleitet. Salieri und Joſ. Weigl dirigirten bei der Schlacht auf den Gallerieen rechts und links."

Schindler nennt dieſes Concert mit Recht einen der „wichtigſten Momente im Leben des Meiſters, in welchem alle bisher diſſentirenden Stimmen, mit Ausnahme weniger Fachmänner, ſich endlich dahin geeinigt hatten, ihn des Lorbeers würdig zu halten." Er führt eine längere Stelle aus der Allg. Muſ. Zeitung an, welche ſo endigt: „Was ſodann die Schlacht betrifft: will man nun einmal ſie durch Töne der Muſik auszudrücken verſuchen, ſo wird man wenigſtens es eben auf die Art machen müſſen, wie es hier geſchehen. Einmal in die Idee eingegangen, erſtaunt man freudig über den Reichthum und noch mehr über die genialiſche Verwendung der Kunſtmittel zu jenem Zweck. Der Effect, ja ſelbſt die recht eigentliche Täuſchung iſt ganz außerordentlich; und es läßt ſich wohl ohne alles Bedenken behaupten, es exiſtire gar nichts im Gebiete der malenden Tonkunſt, das dieſem Werke gleichkäme."

Was würde der Berichterſtatter wohl geſagt haben, wenn er gewußt hätte, daß der ganze Plan Mälzel angehörte?

„Ein Werk wie die Schlacht-Sinfonie mußte kommen," fügt Schindler treffend und richtig hinzu, „um die noch immer auseinandergehenden Urtheile zu vereinigen und ſomit den Gegnern jeder Art plötzlich den Mund zu ſtopfen."

Schindler bewahrte auch ein für die Wiener Zeitung geſchriebenes, von Beethoven unterzeichnetes „Dankſchreiben", welches mit einem gerechten und verdienten Lobe Mälzel's endet. Wir theilen daſſelbe hier mit.

(Für das Intelligenz-Blatt der Wiener Zeitung.)

„Ich halte es für meine Pflicht, allen den verehrten mitwirkenden Gliedern der am 8. u. 12. Dec. gegebenen Akademie, zum Beſten der in der Schlacht bei Hanau invalid gewordenen Kaiſ. öſtr. u. Kgl. bayer'ſchen Krieger, für ihren, bei einem ſo erhabenen Zweck dargelegten Eifer zu danken.

Es war ein ſeltener Verein vorzüglicher Tonkünſtler, worin ein jeder einzig durch den Gedanken begeiſtert, mit ſeiner Kunſt auch etwas zum Nutzen des Vaterlandes beitragen zu können, ohne alle Rangordnung auch auf untergeordneten Plätzen, zur vortrefflichen Ausführung des Ganzen mitwirkte.

Wenn Herr Schuppanzigh an der Spitze der erſten Violine, und durch ſeinen feurigen, ausdrucksvollen Vortrag das Orcheſter mit ſich fortriß, ſo ſcheute ſich ein Hr. Ober-Capellmeiſter Salieri nicht, den Takt der Trommeln und Canonaden zu geben; Hr. Spohr und Hr. Mayſeder, jeder durch ſeine Kunſt der oberſten Leitung würdig, wirkten an der zweiten und dritten Stelle mit, und Hr. Siboni und Giuliani ſtanden gleichfalls an untergeordneten Plätzen.

Mir fiel nur darum die Leitung des Ganzen zu, weil die Muſik von meiner Compoſition war; wäre ſie von einem andern geweſen, ſo würde ich mich eben ſo gern, wie Hr. Hummel, an die große Trommel geſtellt haben, da uns Alle nichts als das reine Gefühl der Vaterlandsliebe und des freudigen Opfers unſerer Kräfte für diejenigen, die uns ſo viel geopfert haben, erfüllte.

Den vorzüglichſten Dank verdient indeſſen Hr. Mälzel, inſofern er als Unternehmer die erſte Idee dieſer Akademie faßte, und ihm nachher durch die nöthige Einleitung, Beſorgung und Anordnung der mühſamſte Theil des Ganzen zufiel. Ich muß ihm noch insbeſondere danken, weil er mir durch dieſe veranſtaltete Akademie Gelegenheit gab, durch die Compoſition, einzig für dieſen gemeinnützigen Zweck verfertigt und ihm unentgeltlich übergeben, den ſchon lange gehegten ſehnlichen Wunſch erfüllt zu ſehen, unter den gegenwärtigen Zeitumſtänden auch eine größere Arbeit von mir auf den Altar des Vaterlandes niederlegen zu können.

Ludwig van Beethoven."

Warum wurde dieſe Erklärung nicht gedruckt? Es war zwiſchen Beethoven und Mälzel plötzlich Streit ausgebrochen. —

Die ſicheren Compoſitionen dieſes Jahres waren:

1. Triumphmarſch, C dur, für Kuffner's „Tarpeja“.
2. Wellington's Sieg.
3. Lied: Der Bardengeiſt, „am 3ten November 1813“.
4. Canon: „Kurz iſt der Schmerz“ (erſte Form). „Für Herrn Naue, zum Andenken an L. v. Beethoven. Wien am 23. Novemb. 1813“.[1])
5. Iriſche Geſänge, ganz oder beinahe vollendet.

Publicationen.

In Thomſon's Vorrede zum erſten Bande von „A Select Collection of original Irish Airs“, datirt „Edinburgh Anno 1814“, wird bemerkt: „Nachdem der Band gedruckt und einige Exemplare deſſelben ausgegeben worden waren, fand ſich eine Gelegenheit, denſelben an Beethoven zu ſenden, welcher die wenigen Ungenauigkeiten verbeſſerte, welche der Wahrnehmung des Herausgebers und ſeiner Freunde entgangen waren; und ſo vertraut er, daß man denſelben ohne irgend einen Fehler finden werde.“

Hieraus läßt ſich ſchließen, daß der erſte Band ſpäteſtens im Jahre 1813 veröffentlicht wurde; die Verbeſſerungen aber wurden nicht eher als im September 1814 an Thomſon geſchickt. Die Geſänge wurden urſprünglich in Lieferungen gedruckt; ſo enthielt von dem erſten Bande der ſchottiſchen Lieder, an welchem hauptſächlich Kozeluch und Pleyel betheiligt waren, die erſte, dritte und vierte Sammlung, welche dem Verfaſſer vorliegen, je 25 Lieder. Daraus darf man folgern, daß wenigſtens ein Theil der iriſchen Lieder im Jahre 1813 die Preſſe verließ.

---

[1]) Johann Friedrich Naue, Nachfolger Türk's als Muſikdirector u. ſ. w. zu Halle, geboren 1790, war, wie aus jener Widmung hervorgeht, in dieſem Herbſte in Wien zum Beſuche.

Neuntes Kapitel.

Das Jahr 1814. Neue Erfolge. Wiederaufnahme und neue Bearbeitung des Fidelio. Bekanntſchaft mit Schindler, Moſcheles, Weißenbach; Streit mit Mälzel. Ehren aus Anlaß des Wiener Congreſſes; „der glorreiche Augenblick“.

Am letzten Tage des Jahres 1813 brachte die Wiener Zeitung folgende öffentliche Ankündigung:

„Muſikaliſche Akademie.

Der Wunſch zahlreicher, mir ſehr verehrungswürdiger Freunde der Tonkunſt, meine große Inſtrumental-Compoſition über Wellington's Sieg bei Vittoria noch einmal zu hören, macht es mir zur angenehmen Pflicht, dem ſchätzbaren Publikum hiermit anzukündigen, daß ich Sonntags den 2. Januar die Ehre haben werde, mit dem Beiſtande der vorzüglichſten Tonkünſtler von Wien beſagte Compoſition mit neuen Geſangſtücken und Chören vermehrt, im K. K. großen Redouten-Saale, zu meinem Beſten, aufzuführen.

Die Eintrittsbillete ſind täglich auf dem Kohlmarkt, im Hauſe des Freiherrn v. Haggenmüller im Hofe rechts zu ebener Erde, im Comptoir des Freiherrn v. Pasquallati, für das Parterre zu zwei und für die Gallerie zu drei Gulden W. W. zu haben.

Ludwig van Beethoven.“

Mälzel ſah demnach, daß die Zwecke, denen er die „Schlacht“ geopfert, und für die er ſo viele Zeit, Arbeit und Mühe aufgewendet hatte, in ſofern erreicht waren, als Beethoven's neue Werke jetzt der Gegenſtand lebhaften Intereſſes und allgemeiner Neugierde geworden waren, und eine Wiederholung ihrer Aufführung vor zahlreicher Zuhörerſchaft und ſomit eine weitere gute Einnahme geſichert war. Dieſer Erfolg war durchaus dem Muthe und dem Scharfſinn Mälzel's zu verdanken; es iſt durchaus ungerecht, den Werth ſeiner Dienſte zu leugnen oder zu ignoriren. Deshalb wird man leicht ermeſſen, was er jetzt fühlen mochte, da er ſich allen Antheils an den daraus entſpringenden Wohlthaten beraubt und in Folge deſſen ohne Entſchädigung gelaſſen ſah. Sein mechaniſcher Trompeter war nothwendigerweiſe mit ihm ſelbſt verabſchiedet, und Beethoven mußte etwas finden, welches auf dem Programm den Platz deſſelben einnehmen konnte. Daher nachſtehender Brief an Moritz Lichnowsky aus dem December[1]):

„Wenn Sie werther Graf unſerer Berathſchlagung beiwohnen wollen, ſo zeige ich Ihnen unterdeſſen an, daß Sie heute Nachmittag um halb 4 Uhr im Spielmann'ſchen Hauſe auf dem Graben 1188 im 4ten Stock bei Hr. Weinmüller ſtattfindet — mich würde es ſehr freuen, wenn es ihre Zeit erlaubt, auch beizuwohnen.

ganz ihr Beethoven."

Das Reſultat dieſer Berathung war die Wahl von No. 6, 7 u. 8 aus der Muſik zu den Ruinen von Athen; es waren dies der feierliche Marſch mit Chor und die Baßarie am Schluſſe, geſungen von Weinmüller, nebſt den Chören. Letztere Nummer war in hohem Grade paſſend in einem Concerte im Redoutenſaale, da in derſelben (ähnlich wie in dem ehemaligen Bonner Stücke „Der Blick in die Zukunft") die Büſte des Monarchen plötzlich zum Vorſchein gebracht wurde. Die Wirkung hiervon ſicher zu ſtellen, iſt der Zweck eines längeren, am Neujahrstage geſchriebenen Briefes an Zmeskall.

„Lieber werther Freund! Alles wäre gut, wäre der Vorhang da, ohne dieſen fällt die Arie durch, erſt heute Mittag erfahre ich dies von S***[2]), und mich ſchmerzt's — ſei's nur ein Vorhang, wenn auch ein Bett-Vorhang oder nur eine Art von Schirm, den man im Augenblicke wegnimmt, ein Flor etc. Es muß was ſein, die Arie iſt ohne dem mehr dramatiſch für's Theater geſchrieben, als daß ſie im Concert wirken könnte, alle Deutlichkeit geht ohne Vorhang oder etwas ähnliches verlohren! — verlohren! — verlohren! — Zum Teufel alles! Der Hof kommt wahrſcheinlich, Baron Schweiger bat mich inſtändig hinzugehen, Erzherzog Karl ließ mich vor ſich und verſprach zu kommen. Die Kaiſerin ſagte eben nicht zu aber auch nicht ab.

Vorhang!!! oder die Arie und ich werden morgen gehangen. Leben Sie wohl beim neuen Jahr drücke ich ſie eben ſo ſehr als beim alten ans Herz — Mit Vorhang oder ohne Vorhang?

Ihr Beethoven."

---

[1]) Mitgetheilt von Hrn. Franz Eſpagne.

[2]) Ohne Zweifel Schuppanzigh.

Das Orcheſter war größtentheils aus denſelben Muſikern und Dilettanten zuſammengeſetzt, welche auch an den beiden früheren Concerten Theil genommen hatten; deshalb konnten die Proben verhältnißmäßig ohne großen Aufwand abgehalten werden, da die einzigen neuen Muſikſtücke die aus den Ruinen von Athen ausgewählten waren. Den Platz Salieri's, als Dirigenten der Schlacht, nahm jedoch diesmal Hummel ein, und die große Trommel war in den Händen des jungen Meyerbeer, wie wir von Moſcheles erfahren, welcher aus derſelben geſchriebenen Stimme ſpielte, um den Schall der Becken zu dem Lärm hinzuzufügen. Der Sänger Franz Wild war in dem Concert anweſend, und theilt uns in ſeiner Selbſtbiographie ſeine Erinnerungen an daſſelbe in folgender Weiſe mit:

„Er [Beethoven] betrat das Dirigentenpult, und das Orcheſter, welches ſeine Schwächen kannte, fand ſich dadurch in eine ſorgenvolle Aufregung verſetzt, welche nur zu bald gerechtfertigt wurde; denn kaum hatte die Muſik begonnen, als der Schöpfer derſelben ein ſinnverwirrendes Schauſpiel bot. Bei den Pianoſtellen ſank er in die Kniee, bei den Forti ſchnellte er in die Höhe, ſo daß ſeine Geſtalt bald zu der eines Zwerges einſchrumpfend unter dem Pulte verſchwand, bald zu der eines Rieſen ſich aufreckend weit darüber hinausragte, dabei waren ſeine Arme und Hände in einer Bewegung, als wären mit dem Anheben der Muſik in jedes Glied tauſend Leben gefahren. Anfangs ging das ohne Gefährdung der Wirkung des Werkes, denn vor der Hand blieb das Zuſammenbrechen und Auffahren ſeines Leibes mit dem Verklingen un Anſchwellen der Töne in Uebereinſtimmung, doch mit einem Male eilte der Genius dem Orcheſter voraus, und der Meiſter machte ſich unſichtbar bei den Forteſtellen und erſchien wieder bei den Pianos. Nun war „Gefahr im Verzuge", und im entſcheidenden Moment übernahm Kapellmeiſter Umlauf den Kommandoſtab, während dem Orcheſter bedeutet wurde, nur dieſem zu folgen. Beethoven merkte längere Zeit nichts von dieſer Anordnung, als er ſie endlich gewahr wurde, erblühte auf ſeinen Lippen ein Lächeln, welches wenn je eines, das mich ein freundliches Geſchick ſehen ließ, die Bezeichnung „himmliſch" verdient."

Der Componiſt hatte allen Grund, mit dem Erfolge zufrieden zu ſein; denn nicht allein in pecuniärer Hinſicht war derſelbe bedeutend, ſondern „der Beifall war allgemein und ging bis zur höchſten Entzückung. Viele Theile mußten wiederholt werden, und der Wunſch ſprach ſich einſtimmig aus allen Zuhörern aus, dieſe Compoſitionen noch öfter zu hören und unſeren vaterländiſchen Künſtler in Arbeiten ſeiner geiſtvollen Erfindung noch öfter preiſen und bewundern zu können.“ So ſagt die Wiener Ztg. am 9ten; in derſelben ſtand am 24ten folgende

„Dankſagung.

Ich hatte das Glück, mich in der am 2. Jan. von mir gegebenen Akademie, bei der Aufführung meiner Compoſitionen, durch eine große Zahl der ausgezeichnetſten und berühmteſten hieſigen Künſtler unterſtützt zu ſehen, und dem Publikum meine Werke unter den Händen ſolcher Virtuoſen auf eine ſo glänzende Art bekannt gemacht zu wiſſen. Wenn dieſe Künſtler ſich hiefür durch ihren Kunſteifer und den Genuß, den ſie durch ihre Talente dem Publikum verſchafften, ſchon von ſelbſt belohnt fühlten, ſo iſt es noch meine Pflicht, ihnen für die dabei mir bezeigte Freundſchaft und bereitwillige Unterſtützung öffentlich meinen wärmſten Dank überzutragen.

Ludwig van Beethoven.“

„Erſt in dieſem Raume,“ ſagt Schindler (I. S. 194), „bot ſich Gelegenheit dar, die mancherlei Intentionen bei der Schlacht-Sinfonie in Ausführung zu bringen. Aus langen Corridoren und entgegengeſetzten Gemächern konnte man die feindlichen Heere gegen einander anrücken laſſen, wodurch die erforderliche Täuſchung in ergreifender Weiſe bewerkſtelligt wurde. Der Verfaſſer dieſer Schrift, mit unter den Zuhörern, darf die Verſicherung geben, daß der dadurch hervorgerufene Enthuſiasmus in der Verſammlung, geſteigert noch durch die patriotiſche Stimmung der großen Tage, ein überwältigender geweſen.“

Unter den unmittelbaren Folgen dieſer plötzlichen und uneingeſchränkten Popularität von Beethoven's Muſik, zu welcher Mälzel Gelegenheit und Anregung gegeben hatte, war in jeder Beziehung die erfreulichſte, da ſie ganz unerwartet war, die Wiederbelebung des Fidelio.

„Die Inſpizienten der K. K. Hofoper, Saal, Vogel und Weinmüller, erhielten um dieſe Zeit eine Vorſtellung zu ihrem Vortheile, wobei ihnen die Wahl eines Werkes ohne Koſten überlaſſen blieb.“ Es gab damals in dem Repertoire des Theaters keine Oper, weder eine deutſche, noch franzöſiſche, noch italieniſche, welche man, ſofern man ein volles Haus erwartete, ohne Koſten für das Inſtitut hätte aufführen können. Die durch Beethoven's neue Muſik, unter andern auch durch die von Weinmüller geſungenen Nummern aus den Ruinen hervorgerufene Senſation führte auf Fidelio.

Die drei genannten Künſtler waren ſämmtlich bei der erſten Aufführung dieſer Oper in Wien geweſen und kannten ſie daher hinlänglich, um über ihre Tauglichkeit für ſie als Sänger und die Wahrſcheinlichkeit eines guten Erfolges ihrer Wiederholung urtheilen zu können; jedenfalls war der Name Beethoven's hinreichend, um ihrer Aufführung ein zahlreiches Publikum ſicher zu verbürgen. „Man ging Beethoven," ſagt Treitſchke[1], „um die Herleihung an, der mit größter Uneigennützigkeit ſich bereit erklärte, jedoch zuvor viele Veränderungen ausdrücklich bedingte. Zugleich ſchlug er meine Wenigkeit zu dieſer Arbeit vor. Ich hatte ſeit einiger Zeit ſeine nähere Freundſchaft erlangt, und mein doppeltes Amt als Opern-Dichter und Regiſſeur machte mir ſeinen Wunſch zur theuren Pflicht. Mit Sonnleithner's Erlaubniß nahm ich zuerſt den Dialog vor, ſchrieb ihn faſt neu, möglichſt kurz und beſtimmt, ein bei Singſpielen ſtets nöthiges Erforderniß." Die hauptſächlichſten Aenderungen, welche Treitſchke machte, waren ſeiner eigenen Erzählung nach folgende: „Der ganze erſte Aufzug wurde in einen freien Hofraum verlegt; No. 1 und 2 wechſelten ihre Stelle; ſpäter kam die Wache mit einem neu componirten Marſche; Leonorens Arie erhielt eine andere Einleitung, und nur der letzte Satz: „O Du für den ich alles trug", blieb. Die kommende Scene und ein Duett — nach Seyfried's Ausdruck „ein reizendes Duettino für Sopranſtimmen mit concertirender Violine und Violoncello, C dur $\frac{6}{8}$ Takt" — im alten Buche riß Beethoven aus der Partitur; erſtere ſei unnöthig, letzteres ein Concertſtück; ich mußte ihm beiſtimmen; es galt das Ganze zu retten. Nicht beſſer ging es einem kleinen darauffolgenden Terzette zwiſchen Rocco, Marzelline und Jacquino („ein höchſt melodiſches Terzett in Es", wie Seyfried ſagt). Alles war handlungsleer und hatte kalt gelaſſen. Neuer Dialog ſollte das folgende erſte Finale beſſer motiviren. Auf einen anderen Schluß deſſelben drang mein Freund wieder mit Recht. Ich projektirte manches; am Ende wurden wir einig: die Wiederkehr der Gefangenen auf Pizarro's Befehl und ihre Klage bei der Rückkehr in den Kerker zuſammen zu ſtellen.

Der zweite Aufzug bot gleich anfänglich eine große Schwierigkeit. Beethoven ſeinerſeits wünſchte den armen Floreſtan durch eine Arie auszuzeichnen, ich aber äußerte mein Bedenken, daß ein dem Hungertode faſt Verfallener unmöglich Bravour ſingen dürfe. Wir dichteten dieſes und jenes; zuletzt traf ich nach ſeiner Meinung den Nagel auf den Kopf. Ich ſchrieb Worte, die das letzte Aufflammen des Lebens vor ſeinem Erlöſchen ſchildern.

---

[1] Georg Friedrich Treitſchke war in dieſem Jahre als Regiſſeur und Theaterdichter am Kärnthnerthortheater wieder angeſtellt worden, nachdem er einige Jahre im Theater an der Wien beſchäftigt geweſen war.

„Und ſpür' ich nicht linde, ſanft ſäuſelnde Luft,
Und iſt nicht mein Grab mir erhellet?
Ich ſeh, wie ein Engel, im roſigen Duft,
Sich tröſtend zur Seite mir ſtellet,
Ein Engel, Leonoren, der Gattin ſo gleich!
Der führt mich zur Freiheit, — ins himmliſche Reich!"

Was ich nun erzähle, lebt ewig in meinem Gedächtniſſe. Beethoven kam Abends gegen ſieben Uhr zu mir. Nachdem wir anderes beſprochen hatten, erkundigte er ſich, wie es mit der Arie ſtehe? Sie war eben fertig, ich reichte ſie ihm. Er las, lief im Zimmer auf und ab, murmelte, brummte, wie er gewöhnlich, ſtatt zu ſingen, that — und riß das Fortepiano auf. Meine Frau hatte ihn oft vergeblich gebeten, zu ſpielen; heute legte er den Text vor ſich und begann wunderbare Phantaſieen, die, leider, kein Zaubermittel feſthalten konnte. Aus ihnen ſchien er das Motiv der Arie zu beſchwören. Die Stunden ſchwanden, aber Beethoven phantaſirte fort. Das Nachteſſen, welches er mit uns theilen wollte, wurde aufgetragen, aber — er ließ ſich nicht ſtören. Spät erſt umarmte er mich, und auf das Mahl verzichtend, eilte er nach Hauſe. Tages darauf war das treffliche Muſikſtück fertig."

Hinſichtlich dieſer Arie ſchreibt Röckel: „Um dem Wunſche des neuen Floreſtan [des Italieners Radichi], der nach ſeiner Arie applaudirt werden wollte, was nach der pianissimo und von Seite der Violine con sordini endigenden Arie Floreſtan's nicht möglich und für die Situation weder paſſend noch wünſchenswerth geweſen wäre — doch zum Theil zu genügen, ohne eine neue Arie ſchreiben zu müſſen, durchſchnitt Beethoven das Adagio der Arie und endigte mit einem Allegro für die hohe Stimmlage des Sängers; da aber das Geräuſch des Applauſes, Rocco und Fidelio, die ſoeben eintreten, in dem Vorhaben, für den wahrſcheinlich todten Gefangenen das Grab zu graben, nicht beſtärkt haben würde, ſo beſchloß der Componiſt das lärmende Allegro mit einem neuen pianissimo endigenden kleinen Coda des Orcheſters, wodurch die für die folgende Scene nöthige Stille wieder hergeſtellt wurde."

„Faſt alles übrige im zweiten Akte,“ fährt Treitſchke fort, „beſchränkt ſich auf Abkürzungen und veränderte Verſe. Ich denke, daß eine ſorgſame Vergleichung beider gedruckter Texte meine Gründe rechtfertigen werde. Das grandioſe Quartett: „Er ſterbe“ u. ſ. w. wurde von mir durch eine kurze Pauſe unterbrochen, in der Jacquino mit anderen Leuten die Ankunft des Miniſters meldet, und die Vollführung des Mordes unmöglich macht, indem er Pizarro abruft. Nach dem nächſten Duett holt Rocco Floreſtan und Leonore zum Miniſter ab.“

An dieſer Stelle änderte Treitſchke jene Einrichtung, welche ihm immer als ein großer Uebelſtand erſchienen war, daß nämlich der Kerker die Scene des ganzen zweiten Actes war; er ließ einen Scenenwechſel eintreten, ſo daß der Schluß „in Tageshelle auf einem heitern grünen Platze des Schloſſes“ vor ſich ging.

Vor Mitte Februar waren die vorzunehmenden Aenderungen von dem Muſiker ſowohl wie dem Dichter feſtgeſetzt, und beide begannen ihre Arbeit; doch wurden ſie durch häufige Verhinderungen von derſelben abgezogen und dadurch die Vollendung verzögert.

Beethoven's Gedanken wurden unmittelbar nachher durch ein Concert in Anſpruch genommen, über welches folgende beiden Briefe handeln.

1. **An Brunswick.** „Wien am 13. Februar 1814. Lieber Freund und Bruder! Du haſt mir kürzlich geſchrieben, ich ſchreibe dir jetzt — du freuſt dich wohl über alle Siege — auch über den meinen — den 27ten dieſes Monats gebe ich eine zweite Akademie im großen Redoutenſaale — komm herauf — du weißt's jetzt. — So rette ich mich nach und nach aus meinem Elend, denn von meinen Gehalten habe ich noch keinen Kreuzer erhalten — Schuppanzigh [hat] dem Michalcovics geſchrieben, ob's wohl der Mühe werth wäre, nach Ofen zu kommen; was glaubſt du? Freilich müßte ſo was im Theater vor ſich gehen. — Meine Oper wird auch auf die Bühne gebracht, doch mache ich vieles wieder neu. — Ich hoffe, du lebſt zufrieden, das iſt wohl nicht wenig, was mich angeht, ja du lieber Himmel, mein Reich iſt in der Luft, wie der Wind iſt, ſo wirbeln die Töne, ſo oft wirbelt's auch in der Seele — Ich umarme dich.“ [1])

---

[1]) Unter den „Siegen“ verſteht Beethoven außer ſeinem eignen die der alliirten Armeen. Brunswick konnte natürlich unter den unbezahlten „Gehältern“ nur die von **Lobkowitz** und **Kinsky** zu zahlenden verſtehen.

Johann Alois Mihalovics, Königl. Statthaltereiagent in Ofen, hatte

2. (An Erzherzog Rudolph.)[1] „Ich hoffe Verzeihung zu erhalten wegen meinem Ausbleiben. Ihre Ungnade würde mich unſchuldig treffen; in einigen Tagen werde ich alles wieder einholen. — Man will meine Oper Fidelio wieder geben. Dieſes macht mir viel zu ſchaffen, dabei bin ich trotz meinem guten Ausſehen nicht wohl. — Zu meiner 2. Akademie ſind auch ſchon zum Theil die Anſtalten getroffen, ich muß für die Milder etwas neues hierzu ſchreiben. — Ich höre unterdeſſen, welches mein Troſt iſt, daß ſich I. K. H. wieder beſſer befinden; ich hoffe bald wieder, wenn ich mir nicht zu viel ſchmeichle, dazu beitragen zu können. Unterdeſſen habe ich mir die Freiheit genommen, dem Mylord Falſtaff[2] anzukündigen, daß er bald die Gnade haben werde, vor I. K. H. zu erſcheinen."

Die Wiener Zeitung vom 24. Februar enthält die Ankündigung der Akademie für „künftigen Sonntag den 27. d. M. im großen Redoutenſaale", und nennt als neue Werke für dieſelbe „eine neue noch nie gehörte Symphonie und ein ganz neues noch nie gehörtes Vocal-Terzett". Gleichzeitig ſchrieb Beethoven an Hummel:

„Allerliebſter Hummel! Ich bitte dirigire auch diesmal die Trommelfelle und Kanonaden mit deinem trefflichen Kapellmeiſter- und Feldzeugherrens Stab — thu es, ich bitte dich, falls ich dich einmal kanoniren ſoll, ſtehe ich dir mit Leib und Seel zu Dienſten.

Dein Freund

Beethoven."

Der Bericht in der Allgemeinen Muſik-Zeitung enthält das vollſtändige Programm und einige kurze und treffende Bemerkungen.

„1. Die neue mit ſo vielem Beifalle aufgenommene Symphonie (A dur) abermals. Die Aufnahme derſelben war eben ſo lebhaft, als die erſteren Male; das Andante (A moll), die Krone neuerer Inſtrumentalmuſik, mußte, wie jederzeit, wiederholt werden.

2. Ein ganz neues italieniſches Terzett (B dur), ſchön vorgetragen von Mad. Milder-Hauptmann, Hrn. Siboni und Hrn. Weinmüller, iſt

---

einige Jahre vorher in Wien auf demſelben Büreau mit Zmeskall gearbeitet, und war, wie bereits früher mitgetheilt wurde (vgl. S. 112), Mitglied jenes jovialen muſikaliſchen Kreiſes, in welchem der junge Beethoven die hervorragendſte Figur bildete. Gleich Zmeskall und Brunswick war er ein tüchtiger Violoncelliſt.

[1] Köchel No. 13.

[2] Schuppanzigh.

anfangs ganz im italieniſchen Styl gedacht, endet aber mit einem feurigen Allegro in Beethoven's eigener Manier. Es erhielt Beifall.

3. Eine ganz neue, noch nie gehörte Symphonie (**F dur** 3/4 Takt). Die größte Aufmerkſamkeit der Zuhörer ſchien auf dieß neueſte Product der B.ſchen Muſe gerichtet zu ſein, und alles war in geſpannter Erwartung, doch wurde dieſe, nach einmaligem Anhören, nicht hinlänglich befriedigt, und der Beifall, den es erhielt, nicht von jenem Enthuſiasmus begleitet, wodurch ein Werk ausgezeichnet wird, welches allgemein gefällt; kurz, ſie machte — wie die Italiener ſagen — kein Furore. Referent iſt der Meinung, die Urſache liege keineswegs in einer ſchwächeren oder weniger kunſtvollen Bearbeitung; (denn auch hier, wie in allen B.ſchen Werken dieſer Gattung, athmet jener eigenthümliche Geiſt, wodurch ſich ſeine Originalität ſtets behauptet;) ſondern, theils in der nicht genug überlegten Berechnung, dieſe Symphonie der in A dur nachfolgen zu laſſen, theils in der Ueberſättigung von ſchon ſo vielem genoſſenen Schönen und Trefflichen, wodurch natürlich eine Abſpannung die Folge ſein muß. Wird dieſe Symphonie in Zukunft allein gegeben, ſo zweifeln wir keineswegs an dem günſtigen Erfolge.

4. Zum Schluß wurde nochmals Wellington's Sieg in der Schlacht bei Vittoria gegeben, wovon der erſte Theil: die Schlacht, wiederholt werden mußte. Die Ausführung ließ nichts zu wünſchen übrig; auch war die Verſammlung wieder ſehr zahlreich."

Das Stück, welches Beethoven als „etwas neues für die Milder" bezeichnet, war thatſächlich etwas ziemlich altes; denn das Terzett, in welchem ſie ſang, war „**Tremate, Empi. tremate**", welches ſchon 1801—2 vollſtändig ſkizzirt war[1], aber bei dieſer Gelegenheit zuerſt ausgearbeitet und in ſeine gegenwärtige Form gebracht wurde.

Schindler fand unter Beethoven's Papieren Rechnungen über Auslagen, welche durch dieſes Concert veranlaßt waren, und hat ſie in ſeiner Biographie der Hauptſache nach mitgetheilt. Nur die 8. Symphonie und das Terzett hatten abgeſchrieben werden müſſen; für ſie lautete die Specification „in Summa: 452 geſchriebene Bogen à 12 Kreuzer macht = 90 Gulden 24 kr.; der ſpecificirte Koſtenpunkt das Orcheſter allein betreffend ſtellte ſich bei dieſem Concerte auf 344 Gulden, demnach ſind an der 1ten Violine nur 7, an der 2ten nur 6, mit je 5, theilweiſe mit

---

[1] Vgl. Bd. II. S. 187.

7 Gulden, honorirte Muſiker namentlich angeführt, weil an jeder Stimme zweimal ſo viel Dilettanten mitgewirkt hatten." — Eine von Beethoven's eigenen Notizen gibt die Zahl der Streichinſtrumente genau an: „Bei meiner letzten Muſik im großen Redouten-Saale hatten ſie 18 Violin prim. 18 d. second, 14 Violen, 12 Violoncelle, 7 Contrebäſſe, 2 Contrafagotte."

„Wer ſich eine Verſammlung von 5000[1]) Zuhörern mit erhobener Stimmung in Folge kurz vorhergegangener welterſchütternder Ereigniſſe auf den Schlachtfeldern Leipzigs und Hanaus, aber auch im Gefühle des hohen Werthes der gebotenen Kunſtgenüſſe, zu denken vermag, wird ſich ungefähr eine Vorſtellung von der Begeiſterung dieſer großen Schaar von Kunſtfreunden machen können. Die Jubel-Ausbrüche während der A dur-Symphonie und der Schlacht bei Vittoria, in welch' letzterer alle Theile in Folge wiederholter Aufführungen ſchon präciſe ineinandergriffen, überſtiegen alles, was man bis dahin im Concert-Saale erlebt haben wollte." So Schindler, welcher, wie es ſcheint, anweſend war. Mag die Zahl der Zuhörer nun 3000 oder 5000 betragen haben, jedenfalls war der reine pecuniäre Gewinn dieſer beiden Concerte ein ſehr großer.

Czerny erinnerte ſich, daß bei dieſer Gelegenheit die neue 8te Symphonie gar nicht gefallen wollte, und Beethoven ſich darüber ärgerte: „eben weil ſie viel beſſer iſt," ſagte er. Nach einer andern Erinnerung Czerny's erzählte Beethoven öfters mit vielem Vergnügen, wie er nach der Aufführung der A dur-Symphonie am Kahlenberge ſpazieren ging und ſich von ein paar Mädchen Kirſchen geben ließ, und dieſe ihm, als er die eine nach dem Preiſe fragte, antworteten: „von Ihnen nehmen wir gar nichts. Wir haben Sie wohl geſehen im Redoutenſaale, als wir die ſchöne Muſik von Ihnen hörten."

Die Studirenden der Jurisprudenz an der Univerſität hatten eine Compoſition Beethoven's auf dem Programm ihres Concerts vom 12. Februar; die Studirenden der Medicin eröffneten ihr Concert vom 6. März mit der Egmont-Ouvertüre; und das Regiment Deutſchmeiſter das ihrige vom 25. März mit der zu Coriolan. Mit dieſen Concerten hatte Beethoven nichts zu thun; aber in der jährlichen Frühlingsakademie für den Theater-Armenfonds, die am 25. März im Kärnthnerthor-Theater ſtattfand, dirigirte er die Egmont-Ouvertüre und Wellington's Sieg. —

---

[1]) Sollte nicht 3000 richtiger ſein?

Dichter und Componiſt waren inzwiſchen in ihren Arbeiten für Fidelio von neuem unterbrochen worden. Dies hatte folgenden Grund. Die franzöſiſchen Armeen hatten ſo oft von den Hauptſtädten der verſchiedenen Staaten des Continents Beſitz genommen, daß man die Beweggründe nicht verſtand, aus welchen Schwarzenberg die Annäherung der verbündeten Armeen nach Paris aufhielt, bis endlich Blücher's Beharrlichkeit, beſtärkt durch ſeine Siege, den Oberbefehlshaber veranlaßte, den Einzug zu geſtatten. Als dies in Wien bekannt wurde, beſchloß man, ſobald Nachrichten über denſelben ankommen würden, den Erfolg durch eine entſprechende Aufführung in der Hofoper zu feiern. Zu dieſem Zwecke ſchrieb Treitſchke ein Singſpiel in einem Acte, betitelt „die gute Nachricht". Von den neun Muſikſtücken in demſelben übertrug man Hummel die Ouvertüre, und den Schlußchor: „Germania, wie ſtehſt du jetzt im Glanze da" Beethoven. Dies iſt das „Lied" in dem folgenden und verſchiedenen anderen Briefen an Treitſchke; nur in einem derſelben wird das richtige Wort „Chor" angewendet.

(An Treitſchke). „Lieber werther Tr.! Noch habe ich nicht an ihr Lied gedacht! werde es aber gleich vornehmen; vielleicht beſuche ich ſie deswegen dieſen Nachmittag um Ihnen meine Idee darüber zu ſagen. Ob ſie Montags ſchon werden probiren können kann ich nicht beſtimmt ſagen, doch wohl gewiß einen Tag ſpäter. Was man bei einer ſolchen Akademie zu thun hat, davon haben Sie gar keinen Begriff! Nur die Noth zwingt mich dazu! alles dieſes Läſtige damit verbunden wagen zu müſſen.

In Eile
Ihr Freund
Beethoven."

Der folgende Brief an den Dichter wurde durch die beabſichtigten Aenderungen in der Scenerie des Fidelio veranlaßt.

„Mein werther T. Ihrem Rath zu Folge war ich bei den Architekten und die Sache iſt ſchon auf das vortheilhafteſte für mich berichtiget, beſſer mit Künſtlern als mit den ſogenannten großen (Kleinwinzigen) zu thun zu haben! Ihr Lied werden ſie erhalten können auf jeden Minutenſchlag, welchen ſie mir beſtimmen — für meine Oper wird ihnen mein Dank überall vorauseilen. Bei Gelegenheit denken ſie einmal Egmont grade auf das Wiedener Theater zu bringen.

Die Ankunft der Spanier, welche im Stücke nur angedeutet und nicht ſichtbar wird, könnte zur Eröffnung des großen Lochs des Wiednertheaters für den Pöbel benützt werden und noch manches andere für Augenſpektakel und die Muſik dazu wäre nicht ganz verlohren, und gerne würde ich, was man noch neues dazu fordern würde, leiſten.

Werther Freund! leben ſie wohl! Heute ſprach ich den Ober-Baſſiſten des öſterreichiſchen Kaiſerthums voll Begeiſterung für eine neue Oper von — Girowetz!

Mir lachte das Herz für die neue Künſtlerbahn, welche uns dieſes Werk eröffnen wird.

Ganz ihr

Beethoven."

Gegen Ende März erhielt Beethoven den vollſtändigen neuen Text zum Fidelio. Darauf beziehen ſich wieder mehrere Briefe an Treitſchke, die hier folgen.

1. „Hier lieber werther T. ihr Lied! Mit großem Vergnügen habe ich ihre Verbeſſerungen der Oper geleſen, es beſtimmt mich mehr die verödeten Ruinen eines alten Schloſſes wieder aufzubauen. Ihr Freund Beethoven."

2. „Sieh, ſehr werther Tr.! auf den Datum; daß das Lied ſchon fertig geſchrieben war, ehe ich ihnen begegnete, iſt mir hernach erſt kommen.

Den geſtern geſagten Brief — weswegen ich Sie erſt fragen wollte, erhalten Sie heute; möchte es zu Ihrem Zwecke dienen, ſo wäre ich herzlich erfreut darüber.

Von Palfy höre ich nichts, gebe ich auch nicht anders hin, als was ich ſchon darüber vor Jahr und Tag beſtimmt habe. Ihr Freund Beethoven."

3.[1]) „Lieber Treitſchke! Laſſen Sie für Ehlers — der wenn mir recht — den Liebhaber in ihrer Operette macht, den Part der Sopranſtimme im Tenor-Schlüſſel abſchreiben (in dem Schlußchor)

in Eil ihr Beethoven.

P. S. Wenn Sie von der Arie (Kriegslied) für die verbündeten Heere (von Bernard) in ihrer Operette Gebrauch machen wollen, welches ich in Muſik geſetzt habe, ſteht es ihnen zu Dienſten; ſo wie in Germania Weinmüller vorſingt, würde darin Ehlers verſingen."

---

[1]) In Beſ. von Jähns in Berlin.

Das „Kriegslied" wurde nicht gebraucht. Ehlers ſang den Robert in der „guten Nachricht" am 11. April 1814; im Jahre 1815 war er in Breslau.

4.[1] „Für Seine Wohlgeboren Herrn von Treitſchke. Ich erſuche Sie, lieber T., mir die Partitur des Liedes zu ſchicken, damit die eingeſchaltete Note kann in allen Inſtrumenten ausgeſetzt werden — übrigens nehme ich es ihnen nicht im mindeſten übel, wenn Sie es von Gyrowetz oder wem ſonſt — Weinmüller am liebſten — neu ſetzen laſſen wollen, ich bin ganz ohne Anſprüche hierin, jedoch leide ich nicht, daß mir ein andrer — ſei es wer immer — meine Compoſitionen ändert. Mit Hochachtung Ihr ergebenſter Beethoven." —

Beethoven's Aufmerkſamkeit wurde noch einmal von der Oper durch ein Concert abgezogen, welches in dem Saale des Hotels zum Römiſchen Kaiſer von dem Wirthe und von Schuppanzigh für eine militäriſche Wohlthätigkeitsanſtalt veranſtaltet wurde. Czerny erzählt, daß ein neues großes Trio damals ſchon längere Zeit Gegenſtand der Unterhaltung unter Beethoven's Freunden geweſen war; doch hatte es noch keiner gehört. Dieſes Trio, Op. 97 in B dur, ſollte den zweiten Theil des Concerts eröffnen, und der Componiſt hatte ſich bereit erklärt in demſelben zu ſpielen. Spohr war zufällig in Beethoven's Wohnung bei einer der Proben und hörte ihn ſpielen; es war das einzige Mal. „Ein Genuß war's nicht," ſchreibt er, „denn erſtlich ſtimmte das Pianoforte ſehr ſchlecht, was Beethoven wenig bekümmerte, da er ohnehin nichts davon hörte, und zweitens war von der früher ſo bewunderten Virtuoſität des Künſtlers in Folge ſeiner Taubheit faſt gar nichts übrig geblieben. Im Forte ſchlug der arme Taube ſo darauf, daß die Saiten klirrten, und im piano ſpielte er wieder ſo zart, daß ganze Tongruppen ausblieben, ſo daß man das Verſtändniß verlor, wenn man nicht zugleich in die Clavierſtimme blicken konnte. Ueber ein ſo hartes Geſchick fühlte ich mich von tiefer Wehmuth ergriffen. Iſt es ſchon für Jedermann ein großes Unglück, taub zu ſein, wie ſoll es ein Muſiker ertragen, ohne zu verzweifeln? Beethoven's faſt fortwährender Trübſinn war mir nun kein Räthſel mehr." [1]

---

[1] Nach O. Jahn's Abſchrift.

Das Concert fand Montag den 11. April um Mittag ſtatt; Moſcheles war anweſend und ſchreibt darüber in ſeinem Tagebuche: „Bei wie vielen Compoſitionen ſteht das Wörtchen „neu" am unrechten Platze! Doch bei Beethoven's Compoſitionen nie, und am wenigſten bei dieſer, welche wieder voll Originalität iſt. Sein Spiel, den Geiſt abgerechnet, befriedigte mich weniger, weil es keine Reinheit und Präciſion hat; doch bemerkte ich viele Spuren eines großen Spieles, welches ich in ſeinen Compoſitionen ſchon längſt erkannt hatte."

Der „Sammler" nennt das Trio „in jeder Hinſicht ſchön und originell, für eine Akademie aber zu groß und weitläufig: es folgt Schlag auf Schlag, und wer nicht ganz Kunſtkenner iſt wird beinahe durch die Menge der Schönheiten erdrückt." —

In jenen Tagen verſammelte ein wohlhabender Muſikfreund, Namens Pettenkofer, einen anſehnlichen Kreis von jungen Leuten alle Samſtage in ſeinem Hauſe zur Ausführung von Inſtrumentalmuſik mit vollem Orcheſter. Eines Abends erſuchte ein Schüler Schuppanzigh's ſeinen Nachbarn am Pulte, einen jungen Mann von 18 Jahren, am folgenden Tage einen Brief ſeines Lehrers zu Beethoven zu bringen, in welchem eine Probe für das Trio vorgeſchlagen wurde, und keine andere Antwort wie ja oder nein zu erbitten. „Mit Freuden übernahm ich den Auftrag," erzählt er. „Der Wunſch, dem Manne nur einen Augenblick nahe ſtehen zu können, deſſen Werke mir ſeit einigen Jahren ſchon die höchſte Ehrfurcht für ihren Autor eingeflößt hatten, er ſollte nun ſo unverhofft und in ſo ſeltſamer Weiſe in Erfüllung gehen. Am andern Morgen ſtieg demnach der Billetträger mit klopfendem Herzen die vier Treppen im Pasqualati'ſchen Hauſe hinauf und ward ſogleich durch den ſchneidernden Bedienten zu dem am Schreibtiſch ſitzenden Meiſter geführt. Nachdem dieſer das Blatt eingeſehen, wandte er ſich zu mir und ſagte „ja"; nach einigen raſch noch hinzugefügten Fragen war die Audienz zu Ende.

---

[1] In dieſer Zeit war Moſcheles regelmäßiger Zuhörer bei den Quartettaufführungen Schuppanzigh's. Ueber eine derſelben ſchreibt er (Aus Moſcheles' Leben I. 18): „Ich ſaß neben Spohr, wir tauſchten unſere Meinungen über das Gehörte aus. Spohr ſprach mit vielem Eifer gegen Beethoven und ſeine Nachahmer."

Aber an der Thür erlaubte ich mir ein Weilchen zu verharren, um den Mann, der bereits im Schreiben fortgefahren, ſcharf zu beobachten."

Dieſer junge Mann war Anton Schindler.

Derſelbe fährt fort (I. S. 230): „Dieſem, in dem Lebenslauf des armen Studenten bis dahin faſt wichtigſten Ereigniß folgte bald die Bekanntſchaft mit Schuppanzigh. Er verehrte mir eine Eintrittskarte zu dem von ihm am 11. April veranſtalteten Concerte. ... Bei dieſer Gelegenheit trat ich ſchon mit mehr Zuverſicht dem großen Meiſter nahe, ihn ehrfurchtsvoll grüßend. Er erwiederte freundlich und zeigte, daß er ſich des Billetbringers erinnere." Und damit endete vorläufig der perſönliche Verkehr Schindler's mit Beethoven bis zum Ende des Jahres; eine Thatſache, die zu beachten iſt.

Wenige Wochen ſpäter ſpielte Beethoven noch einmal in dem Trio in einem Morgenconcerte bei Schuppanzigh im Prater, und hiermit nahm er als Klavierſpieler Abſchied vom Publikum. Nur in einem Falle hat er noch einmal ein Lied begleitet.

An demſelben Montage den 11. April Abends wurde die „gute Nachricht" zum erſten Male aufgeführt; denn die Nachricht von dem ſiegreichen Einzug der verbündeten Armeen in Paris (31. März) war, wie Moſcheles in ſeinem Tagebuche erzählt, den Tag vorher nach Wien gekommen. Sie wurde den 12., 14., 17., 24. April und den 3. Mai im Kärnthnerthortheater und am 11. und 14. Juni in der Burg wiederholt.

In dieſelbe Zeit fällt ein Ereigniß, über deſſen Wirkung auf Beethoven wir nirgendwo etwas erfahren; wir wollen hoffen und annehmen, daß es ihn für den Augenblick zur Arbeit unfähig machte. Fürſt Carl Lichnowsky, ſein alter Freund und Beſchützer, und zwar der edelſte unter allen, ſtarb am 15. April. Freuen wir uns, daß die letzte Mittheilung über ihn in dieſem Werke jene rührende Erinnerung Schindler's iſt, welche beweiſt, daß die warme Zuneigung, welche er zwanzig Jahre früher zu dem jungen Bonner Klavierſpieler gefaßt hatte, durch die Zeit weder erkaltet noch vermindert worden war.

In dieſelbe Zeit fällt folgender Brief an Zmeskall. „Lieber Z. ich reiſe nicht, wenigſtens will ich mir hierin keinen Zwang auflegen — die Sache muß reiflicher überlegt werden — Unterdeſſen iſt das Werk dem Prinzen Regenten ſchon überſchickt worden. Will man mich ſo hat man mich, und dann bleibt mir noch die Freiheit ja oder nein zu ſagen. Freiheit!!! Was will man mehr???

Gern möchte ich Sie wegen meiner Wohnung wie ich mich einrichten ſoll beſprechen. —“

Dieſe neue Wohnung, um derentwillen Beethoven jetzt das Pasqualatiſche Haus verließ, lag im erſten Stock des Bartenſtein'ſchen Hauſes, ebenfalls an der Mölker Baſtei (No. 94). Er blieb daher noch in unmittelbarer Nachbarſchaft mit den ihm befreundeten Familien, der Fürſtin Chriſtine Lichnowsky und der Gräfin Erdödy.

Die übrigen Gegenſtände des Briefes richten unſere Aufmerkſamkeit wieder auf Mälzel, welcher trotz der bitteren Enttäuſchung über den Gang, den ſeine Angelegenheiten mit Beethoven genommen hatten, in der Hoffnung, irgend ein freundliches Arrangement mit ihm zu treffen, noch mehrere Wochen in Wien zurückgeblieben war. Da von ſeiner Seite die Sache niemals zur öffentlichen Kenntniß gebracht worden war, ſo können wir zur weiteren Aufklärung darüber nur das Wenige hinzufügen, was in den von Schindler aufbewahrten Papieren Beethoven's enthalten iſt. Aus dieſen ergeben ſich folgende Thatſachen. Beethoven zahlte die geborgten 50 Ducaten zurück; Mälzel und er hatten verſchiedene Unterredungen auf dem Bureau des Advocaten Dr. Adlersberg, „welche die Schlacht von Vittoria und die Reiſe nach England zum Gegenſtand hatten“, und Mälzel machte dabei verſchiedene Vorſchläge, welche Beethoven nicht annehmen wollte, „um das Werk oder wenigſtens das Recht der erſten Aufführung für ſich zu erhalten“, oder aus anderen derartigen Gründen. Erbittert über das Verhalten des Componiſten und ohne Hoffnung, bei einer ferneren Berathung noch etwas zu erreichen, erſchien Mälzel bei der zuletzt anberaumten Beſprechung nicht, brachte aber heimlich von den einzelnen Stimmen der Schlacht ſo viele an ſich, daß er im Stande war, aus denſelben eine ziemlich correcte Partitur des Werkes ausſchreiben zu laſſen. Mit dieſer reiſte er nach München ab und brachte es daſelbſt in zwei Concerten am 16. und 17. März zur Aufführung.

Als letzteres in Wien bekannt wurde[1], gerieth Beethoven in Wuth, und anſtatt die Sache mit verachtungsvollem Stillſchweigen zu behandeln, oder höchſtens in den Tagesblättern an die Meinung des Publikums zu appelliren, beging er die Thorheit, einen Proceß gegen einen Mann anzuſtrengen, der ſchon ſeine Reiſe zu dem anderen Ende Europas angetreten und eine große Strecke derſelben bereits zurückgelegt hatte. Zu gleicher Zeit brachte er in aller Eile eine Abſchrift der „Schlacht" zu Stande und ſchickte ſie an den Prinz-Regenten von England, um wenigſtens dem Verſuche Mälzel's zuvorzukommen, dieſelbe dort als ein neues Werk zur Aufführung zu bringen. Dies war eine koſtſpielige und vollſtändig nutzloſe Maßregel; denn einerſeits fand Mälzel in London keinen Antrieb, Orcheſterconcerte zu unternehmen, und andrerſeits lag die von Beethoven überſendete Partitur begraben in der Bibliothek des Prinzen, welcher weder damals noch zu irgend einer ſpäteren Zeit die geringſte Notiz von derſelben nahm und eben ſo wenig dem Componiſten irgend ein Zeichen der Anerkennung zukommen ließ. Wenn wir alles nicht hierher Gehörige, was in den von Beethoven ausgegangenen Schriftſtücken enthalten iſt, bei Seite laſſen, ſo iſt die wirklich zur Entſcheidung ſtehende Frage völlig klar. Die beiden Hauptthatſachen, von denen die eine ſich durch ſtillſchweigende Folgerung ergibt, die andere ausdrücklich von Beethoven ausgeſprochen iſt, ſind dem Leſer bereits bekannt: erſtens, daß der Plan des Werkes Mälzel gehörte; und zweitens, daß der Componiſt daſſelbe unentgeltlich für deſſen Panharmonicon ausgearbeitet hatte. In dieſer Form war alſo die Compoſition ohne allen Zweifel Mälzel's Eigenthum. Es war demnach nur noch die eine Frage zu entſcheiden: Uebertrug die auf Mälzel's Antrieb und Anſuchen erfolgte Inſtrumentirung des Werkes das Eigenthum auf den Componiſten? Wurde dieſe Frage bejaht, ſo hatte Beethoven eine Grundlage für ſeinen Proceß; im andern Falle nicht. Dieſe Frage iſt nie entſchieden worden; denn nachdem der Proceß mehrere Jahre hindurch geſchwebt hatte, kamen die beiden Männer zuſammen, verſöhnten ſich, Beethoven zog ſeine Klage zurück, und jeder bezahlte die Hälfte aller der Auslagen, welche daraus entſtanden waren.

---

[1] „Im Monat April des Jahres 1814 erhielt Beethoven aus München Kunde von der erfolgten Aufführung der Schlacht-Sinfonie daſelbſt durch Mälzel; ſo wie zugleich, daß dieſer dort ausſage: er müſſe ſich mit dieſem Werke für eine Schuldforderung von 400 Ducaten an Beethoven bezahlt machen.“ Schindler, 3. Ausg. I. S. 236.

Das war eine neue Unterbrechung der Arbeit an Fidelio geweſen.

„Die Benefizianten," ſagt Treitſchke, „trieben an der Beendigung, um die günſtige Jahreszeit zu benutzen; Beethoven aber kam nur langſam vorwärts." Auf einen der Briefe des Dichters, welcher zur Eile trieb, antwortete Beethoven, wahrſcheinlich im April, Folgendes[1]:

---

[1] Den Brief beſitzt Amerling in Wien.

„Lieber werther T. Die verfluchte Akademie, wozu ich zwar zum Theil durch meine ſchlechten Umſtände gezwungen ward ſie zu geben, hat mich in Rückſicht der Oper zurückgeſetzt.

Die Kantate, die ich geben wollte raubte mir auch 5 bis 6 Täge —

Nun muß freilich alles auf einmal geſchehen und geſchwinder würde ich etwas neues ſchreiben, als jetzt das neue zum alten, — wie ich gewohnt bin zu ſchreiben, auch in meiner Inſtrumental Muſik, habe ich immer das Ganze vor Augen, hier iſt aber mein ganzes überall — auf eine gewiſſe Weiſe getheilt worden, und ich muß mich neuerdings hineindenken — in 14 Tägen die Oper zu geben iſt wohl unmöglich, ich glaube immer, daß 4 Wochen dazu gehn können.

Der erſte Akt iſt indeſſen in einigen Tägen vollendet — allein es iſt im 2ten Akt doch viel zu thun auch eine neue Ouvertüre, welches zwar das leichteſte iſt, da ich ſie ganz neu machen kann — Vor meine Akademie war nur hier und da einiges ſkizzirt, ſowohl im erſten als 2ten Akt, erſt vor einigen Tägen konnte ich anfangen auszuarbeiten — Die Partitur von der Oper iſt ſo ſchrecklich geſchrieben als ich je eine geſehen habe, ich müßte Note für Note durchſehn, (ſie iſt wahrſcheinlich geſtohlen) kurzum ich verſichere Sie, Lieber T., die Oper erwirbt mir die Märtirerkrone, hätten Sie ſich nicht ſo viele Mühe damit gegeben, und ſo ſehr vortheilhaft alles bearbeitet, wofür ich ihnen ewig danken werde, ich würde mich kaum überwinden können — Sie haben dadurch noch einige gute Reſte von einem geſtrandeten Schiffe gerettet. —

Unterdeſſen, wenn Sie glauben, daß ihnen der Aufenthalt mit der Oper zu groß wird, ſo ſchieben Sie ſelbe auf eine ſpätere Zeit auf, ich fahre jetzt nun fort bis alles geendigt iſt, und auch ganz wie Sie alles geändert und beſſer gemacht haben, welches ich jeden Augenblick je mehr und mehr einſehe, allein es geht nicht ſo geſchwinde, als wenn ich etwas neues ſchreibe — und in 14 Tägen, das iſt unmöglich — handeln Sie wie es Ihnen am beſten dünkt, jedoch aber als Freund für mich, an meinem Eifer fehlt es nicht.

Ihr Beethoven."

Die „gute Nachricht" hatte die Reihenfolge ihrer Aufführungen am Kärnthnerthortheater am 3. Mai beendigt, und die Benefizianten wurden immer ungeduldiger. Deshalb ſchrieb Treitſchke von neuem an Beethoven, fragte wegen der Verwendung, die von dem Chore „Germania" gemacht werden ſollte, bei ihm an, und trieb zur Beſchleunigung der

der Arbeit am Fidelio. Obgleich noch ſo vieles daran fehlte, hatten doch die Proben ſchon Mitte April begonnen, und die Aufführung wurde nunmehr auf den 23. Mai feſtgeſetzt. Beethoven's Tagebuchnotiz über ſeine Ueberarbeitung der Oper ſagte Folgendes: „Die Oper Fidelio vom März bis 15. Mai neu geſchrieben und verbeſſert." Der 15. Mai war ein Sonntag, der „Dienſtag" in ſeiner Antwort an Treitſchke war demnach der 17te, und das Datum des nachfolgenden Briefes 1) ohne Zweifel ungefähr der 14te.

„Werther T. Mich freuet unendlich Ihre Zufriedenheit mit dem Ober. — Ich habe geglaubt, Sie hätten alle Stücke zu Ihrem Vortheile verwenden ſollen, alſo auch das meinige, wollen Sie dieſes aber nicht, ſo mögte ich daß es irgend zum Vortheile der Armen gänzlich verkauft würde —

Von ihren Copiſten waren bei mir deswegen [unleſerlich] wie auch Braniʒky, ich ſagte, daß Sie Wertheſter gänzlich darüber Herr wären. Daher erwarte ich nun gänzlich ihre Meinung hierüber — ihr Copiſt iſt — ein Eſel! — aber es fehlt ihm gänzlich die bekannte prächtige Eſelshaut 2) — daher hat mein Copiſt die Copiatur übernommen und bis Dienſtag wird wenig mehr übrig ſein, und mein Copiſt alles zur Probe bringen — Uebrigens iſt die ganze Sache mit der Oper die mühſamſte von der Welt, denn ich bin mit dem meiſten unzufrieden — und — Es iſt beinahe kein Stück woran ich nicht hier und da meiner jetzigen Unzufriedenheit nicht einige Zufriedenheit hätte anflicken müſſen — Das iſt nun ein großer Unterſchied zwiſchen dem Falle ſich dem freien Nachdenken oder der Begeiſterung überlaſſen zu können.

Ganz ihr Beethoven."

„Am 22. Mai," erzählt Treitſchke, „war die Hauptprobe, aber die verſprochene neue Ouvertüre befand ſich noch in der Feder des Schöpfers." Es war (wie ſich hieraus ergibt), am 20. oder 21ſten, als Beethoven mit ſeinem Freunde Bartolini im Römiſchen Kaiſer zu Mittag ſpeiſte. Nach dem Eſſen nahm er eine Speiſekarte, zog Linien auf die Rückſeite und fing an zu ſchreiben. „Komm, laß uns gehen," ſagte Bartolini. „Nein warte ein wenig; ich habe die Idee zu meiner Ouvertüre" ant-

---

1) Das Original befindet ſich in New-York.

2) Am 10. März 1814 wurde im Theater an der Wien aufgeführt: „die Eſelshaut", Feenſpiel, Muſik von Hummel.

wortete Beethoven. Er blieb und vollendete dort und in jener Stunde ſeine Skizzen.[1]

„Man beſtellte das Orcheſter“ (fährt Treitſchke fort) „zur Probe am Morgen der Aufführung. B. kam nicht. Nach langem Warten fuhr ich zu ihm, ihn abzuholen, aber — er lag im Bette, feſt ſchlafend, neben ihm ſtand ein Becher mit Wein und Zwieback darin, die Bogen der Ouvertüre waren über das Bett und die Erde geſtreut. Ein ganz ausgebranntes Licht bezeugte, daß er tief in die Nacht gearbeitet hatte. Die Unmöglichkeit der Beendigung war entſchieden; man nahm für diesmal ſeine Ouvertüre aus „Prometheus“ (?), und bei der Ankündigung: wegen eingetretener Hinderniſſe müſſe für heute die neue Ouvertüre wegbleiben, errieth die zahlreiche Verſammlung ohne Mühe den triftigen Grund.“ Nach Schindler wurde eine Ouvertüre zur Leonore, nach Seyfried die Ouvertüre zu den Ruinen von Athen bei dieſer Gelegenheit geſpielt. Der Sammler beſtätigt in ſeiner gleichzeitigen Notiz die Angabe Seyfried's, indem er ſagt: „Die der erſten Darſtellung beigegebene Ouvertüre gehört nicht zur Oper und iſt urſprünglich zur Eröffnung des Peſther Theaters geſchrieben.“

Im Jahre 1823 kam Beethoven bei einer Unterhaltung zufällig auf dieſen Punkt zu ſprechen und bemerkte: „die Leute klatſchten, ich aber ſtand beſchämt; es gehörte nicht zum Ganzen.“

Zum Gebrauche im Theater bei dieſer Gelegenheit wurde ein handſchriftliches Textbuch zuſammengeſtellt. Auf dem Titel deſſelben lauten zu unſerer Ueberraſchung die erſten Worte folgendermaßen:

„Leonore, Fidelio
Eine Oper in zwei Aufzügen“ u. ſ. w.

Das Wort „Leonore“ iſt durchſtrichen, „Fidelio“ mit Rothſtift an die Seite geſchrieben und nachher mit Dinte überſchrieben. Es wurde alſo von einer Seite — wir können nicht ſagen von welcher — beabſichtigt, in dieſer Weiſe den Titel zu ändern, dieſe Abſicht aber ſpäter wieder aufgegeben. Ferner ſteht in dem Verzeichniſſe der „Requiſiten“:

Einen Querſack ⎫
2 Ketten ⎭ Mad. Hönig,

---

[1] Dies erzählte Dr. Bartolini dem Verfaſſer, welcher die Erzählung leider in engliſcher Sprache aufſchrieb. Auch Jahn hatte ſich nach derſelben Quelle eine Notiz darüber gemacht.

und derſelbe Name befindet ſich in dem Verzeichniſſe der

„Perſonen.

Herr Saal	Don Fernando, Miniſter.
„ Vogel	Don Pizarro, Gouverneur eines Staatsgefängniſſes.
„ Radichi	Floreſtan, ein Gefangener.
M. Hönig	Leonore, ſeine Gemahlin, unter dem Namen Fidelio.
Hr. Weinmüller	Rokko, Kerkermeiſter.
Mlle. Bondra	Marzelline, ſeine Tochter.
Hr. Frühwald	Jaquino.

Staatsgefangene“ u. ſ. w. u. ſ. w.

Madame Hönig war eine neue Sopraniſtin, welche erſt engagirt worden war, nachdem das Hoftheatertaſchenbuch für 1814 bereits gedruckt war; ihr Name erſcheint deshalb erſt in dem Taſchenbuche für 1815. Obgleich ſie für die Rolle beſtimmt war, als dieſes Textbuch niedergeſchrieben wurde, machte ſie doch am Tage vor der Aufführung der urſprünglichen Darſtellerin des „Fidelio“, Mad. Milder-Hauptmann, Platz.

„Die Oper war trefflich eingeübt,“ ſagt Treitſchke, „Beethoven dirigirte, ſein Feuer riß ihn oft aus dem Takte, aber Kapellmeiſter Umlauf lenkte hinter ſeinem Rücken Alles zum Beſten mit Blick und Hand.[1] Der Beifall war groß, und ſtieg mit jeder Vorſtellung.“ „Herr v. B.,“ ſagt der Sammler, „wurde bereits nach dem erſten Acte ſtürmiſch vorgerufen und enthuſiaſtiſch begrüßt.“ Ein anderer Zuhörer ſchreibt: „Man hat die meiſten Muſikſtücke lebhaft, ja tumultuariſch beklatſcht, und den Componiſten nach dem erſten und zweiten Act einſtimmig hervorgerufen. Auch unſerer Mad. Milder-Hauptmann wurde dieſe Ehre zu Theil." Am 26ten wurde die Oper zum erſtenmale wiederholt; bei dieſer Aufführung wurde die neue Ouvertüre in E dur „mit rauſchendem Beifall aufgenommen und der Componiſt bei dieſer Wiederholung wieder zweimal hervorgerufen." —

---

[1] Dr. Leopold Sonnleithner, deſſen Tod wir alle beklagen, berichtigt in den Recenſionen 1861 S. 592 ein Mißverſtändniß in einem Nekrologe des Kapellmeiſters Gläſer mit der Bemerkung: „Ich weiß mich recht wohl zu erinnern, daß die Oper [Fidelio] durch Joſef Weigl einſtudirt und dirigirt wurde.“ Dr. Sonnleithner's Autorität gilt in allen Dingen, welche ſich auf die muſikaliſchen Annalen Wiens beziehen, mit Recht für ſo entſcheidend, ja ſelbſt die kleinſten Irrthümer ſind in ſeinen Mittheilungen ſo ſelten, daß, wo ein ſolcher begegnet, er von einer unantaſtbaren Autorität corrigirt werden muß, damit er nicht in die Geſchichte übergehe. Nun iſt in dem oben citirten handſchriftlichen Texte unter dem Verzeichniſſe der „Requiſiten“ geſchrieben: „Herr Umlauf dirigirt“; und gegen das Ende der Handſchrift der Ouvertüre zu Fidelio ſteht von Beethoven's Hand: „Umlauf anzeigen wo die Poſaunen eintreten.“ Die Angabe Treitſchke's wird hierdurch vollſtändig beſtätigt, und es bleibt kein Zweifel, daß in dieſem Falle Dr. Sonnleithner von ſeinem Gedächtniſſe getäuſcht wurde.

Der Chor „Germania" wurde, für Klavier arrangirt, im Juni „im K. K. Hoftheater-Verlag" herausgegeben. Ein charakteriſtiſches Billet Beethoven's an Treitſchke bittet um das Manuſcript, um die Druckbogen zu verbeſſern, und macht uns mit einigen Perſönlichkeiten bekannt, welche uns von hier bis zu Ende oft begegnen werden, und über welche daher hier einige perſönliche Mittheilungen gegeben werden müſſen.

Die K. K. priv. chemiſche Druckerei, das Eigenthum von Rochus Kraſinzky und Sigmund Anton Steiner, ging um das Jahr 1810 ausſchließlich in Steiner's Hände über. In dieſem Jahre kam Tobias Haslinger, aus Zell in Oberöſterreich gebürtig, welcher einer von Kapellmeiſter Glöggl's Sängerknaben in Linz und Gehülfe in deſſen Muſikaliengeſchäft geweſen war, nach Wien, in der Abſicht, ſich dort ein Geſchäft zu gründen, und wurde ſehr bald mit Steiner bekannt. Er theilte ihm ſeine Pläne und Abſichten mit und bewog ihn, ſeine Drucke und ſonſtigen Waaren aus Grund's Buchhandlung in der Singerſtraße zurückzuziehen, in der engen Paſſage, welche ſich damals an der nordöſtlichen Ecke des Grabens befand und unter dem Namen „Paternoſter Gaſſel" bekannt war, einen eigenen Laden zu eröffnen, und ihn dabei als Verkäufer der Bücher und als Geſchäftsführer zu verwenden. Aus dieſer Stellung ſchwang er ſich in kurzer Zeit zu der eines Theilhabers an der Firma „S. A. Steiner und Co." empor. Beethoven faßte ein beſonderes und ungewöhnliches Gefallen an dem jungen Manne, und in wenigen Jahren wurden ſeine Beziehungen zu der Firma vollkommen dieſelben, wie die, welche bisher zwiſchen ihm und dem „Kunſt- und Induſtriecomptoir" beſtanden hatten. Haslinger hatte in Linz verſchiedene Inſtrumente ſpielen gelernt, hatte dort Compoſitionsſtudien begonnen und ſetzte dieſelben in Wien fort. Sein Opus 10 „Ideal einer Schlacht" für das Pianoforte war eben erſchienen — der Gegenſtand eines homeriſchen Gelächters für den Jupiter Beethoven und die andern Götter. Seinem Geſchäftslocale aber wußte er bald eine ſolche Anziehungskraft zu geben, daß es in kurzer Zeit ein beliebter Verſammlungsplatz für Componiſten, Muſiker, Sänger, Schriftſteller für das Theater, für die öffentliche Preſſe und andere wurde. Im Jahre 1860 lebten in Wien noch alte Leute, welche ſich der luſtigen Scherze in dem Paternoſtergäſſel aus ihren jüngeren Jahren wohl erinnerten und noch darüber lachten. In ſeiner Correſpondenz mit der Firma war Beethoven „Generaliſſimus“, Steiner „General-Lieutenant“, Haslinger „Adjutant“ oder vielmehr „Adjutanterl“, ihre Gehülfen „Unteroffiziere“ und der Buchladen das „General-Lieutenant-Amt“. Dieſe Bezeichnungen begegnen gleich in dem hier folgenden (bereits vorher erwähnten) Billet an Treitſchke: „Des Hr. v. Treitſchke Dichten und Trachten iſt in Kenntniß geſetzt, das Manuſcript ſogleich dem Unteroffizier des G—ll—t Amtes mitzugeben, damit das Geſtochene, welches von Fehlern zerſtochen, ſogleich wieder, wie es ſein muß, geſtochen werden kann, und zwar um ſo mehr, weil ſonſt auf das Dichten und Trachten ganz erſchrecklich geſtochen und gehauen wird werden. —

Gegeben im Vater-Unſer Gäſſel des unväterlichſten Verlags aller Verlegender. Den 4ten Juni 1814.“

Eine von Beethoven's kleineren Productionen, die wahrſcheinlich noch nicht veröffentlicht iſt, wurde damals für ſeinen Freund Bartolini componirt. Die Gelegenheit war ein Abendfeſt, welches der Doctor auf ſeine eigenen Koſten am Namenstage (Johannes, 24. Juni) und zu Ehren Malfatti's veranſtaltete. Es war ein kleines Stück für 4 Stimmen mit Clavierbegleitung, auf einen Text von dem Abbate Bondi:

Un lieto Brindisi
Tutti a Giovanni,
Cantiam così, così
Viva longhi anni etc. etc.

Einladungen ergingen nicht allein an Malfatti's Verwandte und perſönliche Freunde, ſondern an eine große Zahl von Künſtlern verſchiedener Art, die dauernd oder nur zeitweiſe in Wien waren; unter den Muſikern befand ſich z. B. Dragonetti. Der Ort war die Villa Malfatti's in Weinhaus. Dort feierten ſie das Feſt, der Wein floß, die Cantate wurde geſungen; Beethoven, „gänzlich aufgeknöpft“, fantaſierte; Scherz und Poſſen füllten die Stunden. „Der Spaß koſtete mich einige Hundert Gulden,“ ſagte der gute Doctor fünfzig Jahre ſpäter lächelnd dem Verfaſſer.

Fidelio wurde wiederholt am 26. Mai, 2. und 4. Juni und Dienſtags den 7. Juni. Hierauf wurde das Theater „wegen Vorbereitungen zu dem bei der Zurückkunft des Kaiſers aufzuführenden Spektakel" geſchloſſen. Dieſes „Spektakel", — die Weihe der Zukunft, Text von Sonnleithner, Muſik von Weigl, — wurde am 18ten aufgeführt; dann blieb das Theater wieder für zwei Tage geſchloſſen. Am 21ſten wurde es mit Fidelio wieder eröffnet. In dieſen Tagen ſchrieb Beethoven an Treitſchke[1]):

„Lieber werther Tr.! Was Sie vom 4ten Theil des Ertrags wegen der Oper vorſchlagen, verſteht ſich von ſelbſt! und nur für dieſen Augenblick muß ich noch übrigens ihr Schuldner bleiben, doch werde ich nicht vergeſſen daß ich's bin — Wegen einer Benefice-Vorſtellung für mich wünſchte ich wohl daß ich den Tag, als geſtern 8 Tage erhielt, d. h. künftigen Donnerſtag —

Ich war heute bei Hrn. Palfy, fand ihn aber nicht. Uebrigens laſſen Sie die Oper nicht zu viel ruhen! Es ſchadet wohl ſicherlich.

Nächſtens beſuche ich Sie, da ich noch viel mit Ihnen zu reden habe.

Arm an Papier muß ich endigen.

Ganz ihr Beethoven."

Der hier vorgeſchlagene Tag für das Benefiz wurde nicht bewilligt. Der erſte Gegenſtand des obigen Briefes erhält ſeine Erläuterung durch eine „Muſikaliſche Anzeige", welche die Wiener Zeitung vom 1. Juli enthielt:

„Der Endesunterzeichnete, aufgefordert von den Herren Artaria u. Co., erklärt hiermit, daß er die Partitur ſeiner Oper: **Fidelio**, gedachter Kunſthandlung überlaſſen habe, um unter ſeiner Leitung dieſelbe in vollſtändigem Clavierauszuge, Quartetten, oder für Harmonie arrangirt, herauszugeben. Die gegenwärtige muſikaliſche Bearbeitung iſt von einer früheren wohl zu unterſcheiden, da beinahe kein Muſikſtück ſich gleich geblieben, und mehr als die Hälfte der Oper ganz neu componirt worden iſt. Partituren, in allein rechtmäßiger Abſchrift ſammt dem Buche in Manuſcript, ſind von mir oder dem Bearbeiter des Buches, Herrn F. Treitſchke, K. K. Hof-Theater-Dichter, zu bekommen. Andere Abſchriften auf unerlaubten Wegen werden durch die Geſetze geahndet werden.

Wien, den 28ſten Juni 1814.

Ludwig van Beethoven."

---

[1]) Der Brief wird nach O. Jahn's Abſchrift mitgetheilt.

Moſcheles, welcher damals 20 Jahre alt war, ſchrieb um dieſe Zeit in ſein Tagebuch: „Es iſt mir der Antrag gemacht, den Clavier-Auszug des Meiſterwerks Fidelio zu bearbeiten. Was kann erwünſchter ſein?“ „Nun finden wir wiederholte Tagebuchnotizen,“ ſchreibt ſeine Wittwe, „wie er zwei und wieder zwei Stücke zu Beethoven brachte, der ſie durchſah; und dazu abwechſelnd die Bemerkung: „er änderte wenig“, oder „er änderte nichts“, auch wieder „er vereinfachte“ oder „er verſtärkte“. Einmal heißt es: „als ich früh zu Beethoven kam, lag er noch im Bette; er war heute beſonders luſtig, ſprang gleich heraus und ſtellte ſich, ſo wie er war, an's Fenſter, das auf die Schottenbaſtei [Mölkerbaſtei] ging, um die arrangirten Stücke durchzuſehen. Natürlich verſammelte ſich die liebe Straßenjugend unter dem Fenſter, bis er ausrief: „die verd.....n Jungen, was ſie nur wollen?“ Ich deutete lächelnd auf ihn. „Ja, ja, Sie haben recht,“ rief er jetzt und warf raſch einen Schlafrock über.[1]) Als wir an das große letzte Duett, „namenloſe Freude“ kamen und ich den Text, „Ret—terin des Gat—ten“ untergelegt hatte, ſtrich er es aus und ſchrieb: „Rett—erin des Gatt—en“; denn auf t könne man nicht ſingen. Unter das letzte Stück hatte ich „fine mit Gottes Hülfe“ geſchrieben. Er war nicht zu Hauſe, als ich es hintrug; und als er es mir zurückſchickte, ſtand darunter: ‚O Menſch hilf dir ſelber.‘“

Ehe wir Moſcheles für die nächſten ſechs Jahre Lebewohl ſagen, wollen wir noch einige Sätze aus der Vorrede ſeiner engliſchen Ueberſetzung von Schindler's Biographie betrachten, theils um der darin enthaltenen Belehrung willen, theils um zu verhindern, daß einige Mißverſtändniſſe auf Grund ſeiner Autorität in die Geſchichte übergehen. Er ſchreibt dort Folgendes:

„Im Jahre 1809 [es müßte heißen 1808] fanden meine Studien bei meinem Lehrer Weber [Dionyſius] ihr Ende; und da ich damals auch vaterlos war, wählte ich Wien zu meinem Aufenthaltsorte, um dort meine künftige muſikaliſche Laufbahn zu begründen. Vor allem anderen trug ich Verlangen, jenen Mann zu ſehen und mit ihm bekannt zu werden, welcher einen ſo mächtigen Einfluß auf mein ganzes Weſen ausgeübt hatte[2]); denn obgleich ich ihn kaum verſtand, hegte ich doch eine blinde Verehrung zu ihm. Ich erfuhr, daß Beethoven äußerſt ſchwer zugänglich ſei und keinen anderen Schüler außer Ries annehmen würde; und meine Sehnſucht, ihn zu ſehen, blieb lange Zeit unbefriedigt.[1] Im Jahre 1810 jedoch bot ſich endlich die erſehnte Gelegenheit. Ich befand mich zufällig eines Vormittags in dem Muſikalien-Geſchäfte von Domenico Artaria, welcher gerade damals einige meiner früheren Verſuche in der Compoſition herausgegeben hatte, als ein Mann mit kurzen und haſtigen Schritten eintrat, durch den Kreis von Damen und Profeſſoren, die eines Geſchäftes wegen, oder um ſich über muſikaliſche Gegenſtände zu unterhalten, dort verſammelt waren, ohne aufzublicken hindurchglitt, als wünſchte er unbemerkt vorbeizukommen, und ſeinen Weg direct zu Artaria's Privatzimmer am Ende des Ladens nahm. Sogleich rief mich Artaria hinein und ſagte: „das iſt Beethoven", und zu dem Componiſten: „das iſt der junge Mann, von welchem ich ſo eben mit Ihnen geſprochen habe." Beethoven nickte mir freundlich zu und ſagte, er habe eben einen günſtigen Bericht über mich gehört. Auf einige beſcheidene und demüthige Aeußerungen, welche ich hervorſtotterte, antwortete er nicht und ſchien nur den Wunſch zu haben die Unterredung abzubrechen;" vermuthlich wegen ſeiner Taubheit; denn Moſcheles fügt hinzu: „ich hatte Artaria ganz dicht zu ſeinem Ohre ſprechen ſehen. — — — Nie verſäumte ich die Schuppanzigh'ſchen Quartette, bei welchen er oft anweſend war, noch die köſtlichen Concerte im Augarten, wo er ſeine eigenen Symphonien dirigirte.[2] Ich hörte ihn auch einige Male ſpielen, was er jedoch nur ſelten that, theils öffentlich, theils im Privatkreiſe. Die von ihm vorgetragenen Stücke, welche auf mich den nachhaltigſten Eindruck machten, waren die Fantaſie mit Orcheſterbegleitung und Chor und ſein Concert in C moll. Ich pflegte ihn auch auf den Zimmern von Zmeskall und Zizius zu treffen, zweien von ſeinen Freunden, durch deren muſikaliſche Zuſammenkünfte Beethovens Werke zuerſt ihren Weg zur Aufmerkſamkeit des Publikums fanden [?]; aber, ſtatt einer näheren Bekanntſchaft, mußte ich mich meiſtentheils mit einem Gruße von weitem von ſeiner Seite begnügen."

---

[1]) Beethoven hatte vergeſſen, daß er nicht mehr im vierten Stock wohnte.

[2]) Vgl. Bd. II. S. 72—73.

„Es war im Jahre 1814, zu der Zeit als Artaria einen Klavierauszug von Beethovens Fidelio zu veröffentlichen unternahm, als er den Componiſten fragte, ob mir die Anfertigung deſſelben übertragen werden dürfe. Beethoven geſtand es unter der Bedingung zu, daß er das Arrangement jeder Nummer ſehen müſſe, ehe es in die Hände des Stechers gelange. Nichts konnte mir erwünſchter ſein, da ich auf dieſe Weiſe die lange erſehnte Gelegenheit vor mir ſah, dem großen Manne näher zu treten und von ſeinen Bemerkungen und Verbeſſerungen Nutzen zu ziehen. Während meiner häufigen Beſuche, deren Zahl ich durch alle möglichen Vorwände zu vermehren ſuchte, behandelte er mich mit der freundlichſten Nachſicht. Obgleich ſeine zunehmende Taubheit ein großes Hinderniß für unſere Unterhaltung war, gab er mir dennoch viele belehrende Winke, und ſpielte mir ſogar ſolche Stellen vor, die er in einer beſonderen Weiſe für das Klavier arrangirt haben wollte. Ich hielt es jedoch für meine Pflicht, ſeine Freundlichkeit nicht dadurch auf die Probe zu ſtellen, daß ich ihm ſeine koſtbare Zeit durch ſpätere Beſuche raubte. Doch ſah ich ihn oft bei Mälzel, wo er die verſchiedenen Vorſchläge und Modelle zu einem Metronom [dem Chronometer], welches der letztere anzufertigen im Begriffe war, zu beſprechen und über die „Schlacht bei Vittoria" zu verhandeln pflegte, welche er auf Mälzels Antrieb ſchrieb. Obgleich ich Herrn Schindler kannte, und wußte, daß er in jener Zeit viel bei Beethoven war (?), ſo machte ich mir doch meine Bekanntſchaft mit ihm nicht in der Abſicht zu Nutze, mich beim Componiſten einzudrängen."

---

[1] Oeffentlich hatte er ihn geſehen — in dem Concert vom 22. Dec. 1808.

[2] Kann nun noch ein Zweifel ſein, daß Beethoven Bettine zu einer der Proben mitnahm?

Hinſichtlich des Fidelio erzählte Moſcheles dem Verfaſſer (22. Febr. 1856), er ſei aus dem Grunde gewählt worden, denſelben zu arrangiren, weil Beethoven mit Hummel auf ſchlechtem Fuße ſtand. Um die Arbeit zu beſchleunigen, habe Hummel eins der Finales arrangirt. Beethoven jedoch daſſelbe, nachdem er es erhalten und durchgeſehen, in Stücke geriſſen, ohne eine Bemerkung oder Erklärung, warum er das thue.

In dieſen Mittheilungen werden dem Leſer zwei Irrthümer ſofort in die Augen fallen: erſtens, daß Schindler damals viel bei Beethoven war, und zweitens, daß Beethoven mit Hummel auf ſchlechtem Fuße ſtand. Dieſe Mißverſtändniſſe erklären ſich leicht aus dem Umſtande, daß Moſcheles Schindler's Buch überſetzte, und aus demſelben unbewußt gewiſſe Vorſtellungen in ſich aufnahm, welche im Laufe der Zeit in ſeiner Erinnerung die Geſtalt wirklicher Thatſachen annahmen; was ja eine uns allen bekannte Erfahrung iſt. Der wahre Grund, weshalb Beethoven Hummel als Verfertiger des Klavierauszugs verwarf, liegt auf der Hand. Hummel war ein Mann von hinlänglichem Talent und Genie, um ſeinen eigenen Styl zu haben; dieſer aber war, wie wohl bekannt, nicht ſehr nach Beethoven's Geſchmack. Ein Arrangement des Fidelio von ſeiner Hand mußte nothwendiger Weiſe in höherem oder geringerem Grade dieſen Styl erkennen laſſen. Ueberdies hatte Beethoven, wenn die Arbeit von Hummel gemacht wurde, nicht dieſelbe Freiheit, Aenderungen und Verbeſſerungen zu machen und Rathſchläge zu ertheilen, welche er einem jungen Manne wie Moſcheles gegenüber in Anſpruch nehmen konnte.

Die Partitur wurde demnach für den Augenblick noch nicht veröffentlicht; wie der Erfolg lehrte, war dies ein Fehler, welchen Beethoven ſelbſt in dem weiter unten mitgetheilten Briefe an Treitſchke eingeſtand. „Auswärtigen Bühnen trug ich, nach ſeinem Willen, unſere Arbeit an," ſagt Treitſchke am Schluſſe des Berichtes, aus welchem wir ſchon ſo vieles mitgetheilt haben.[1] „Mehre beſtellten ſie, andere ſchrieben ab, „da ſie ſchon im Beſitze der Oper von Paer wären". Noch viele andere zogen es vor, auf wohlfeilerem Wege, durch hinterliſtige Abſchreiber ſich zu verſehen, die, wie noch gebräuchlich, Text und Muſik ſtahlen, und mit einigen Gulden Gewinn verſchleuderten. Es brachte uns wenig Nutzen und Dank, daß man Fidelio in mehre Sprachen überſetzte, und große Summen damit gewann. Dem Tondichter blieb kaum mehr, — als ein reicher Lorbeerkranz, mir aber vielleicht ein kleines Blatt davon, und jedenfalls des Unſterblichen innigſte Anhänglichkeit."

Mittlerweile war die Saiſon weit vorgerückt, die Sommerhitze nahte heran, und mit ihr die Abreiſe des Adels und der Reichen nach ihren Landſitzen. Beethoven dachte daher wohl mit Recht, daß dem Fidelio neue Anziehungsmittel gegeben und die öffentlichen Journale veranlaßt werden müßten, ein angemeſſenes Wort zu ſagen, um ihm für ſein ſo lange aufgeſchobenes Benefiz ein volles Haus zu ſichern. Ohne Zweifel mit der Ausſicht auf dieſen letzteren Umſtand überließ er damals den „Friedensblättern" das Lied „An die Geliebte" (Text von Stoll), welches als Anhang zu der Nummer vom 12. Juli geſtochen und von einer Bemerkung des Herausgebers begleitet war, deren Schluß bildete

„Ein Wort ſeinen Verehrern.

Wie oft haben ſie, im Unmuth, daß ſeine Tiefe nicht genügend anerkannt werde, geſagt, van Beethoven dichte nur für die Nachwelt! Von dieſem Irrthum ſind ſie gewiß, wenn auch erſt ſeit der allgemeinen Begeiſterung, welche die unſterbliche Oper Fidelio erweckt hat, zurückgekommen, überzeugt, daß das wahrhaft Große und Schöne auch in der Gegenwart verwandte Geiſter und fühlende Herzen finde, ohne der Nachwelt den geringſten ihrer gerechten Anſprüche zu entziehen.“ Sicherlich waren dieſe Worte dem oben erwähnten Wunſche zu Liebe geſchrieben.

---

[1] In August Schmidt's Muſikaliſchem Taſchenbuch Orpheus für 1841.

Der früheſte Wink darüber, worin die neuen Anziehungsmittel des Fidelio beſtanden, findet ſich wieder in einem Briefe an Treitſchke.[1])

„Um Himmelswillen lieber werther Freund! Sie haben die goldene Ader wie es ſcheint! nicht — Sorgen Sie nur daß man Fidelio nicht vor meiner Einnahme gibt, ſo war es abgeredet mit Schreyvogel — ſeit Sonnabend, wo ſie mich zum letztenmal ſahen aufm Theater, habe ich das Bett und Zimmer gehütet und erſt ſeit geſtern hat ſich etwas von Geſundheit ſpüren laſſen. Heute hätte ich ſie wohl beſuchen mögen, aber ich weiß die Poeten halten mit den Faiaken Sonntag! Wegen der Abſendung der Oper iſt auch zu reden, damit ſie zu ihrem 4ten Theil kommen, und ſie nicht verſtohlen in alle Welt geſchickt werde. Ich verſtehe nichts vom Handel, glaube aber: wenn wir die Partitur hier an einen Verleger verſchacherten und die Partitur geſtochen würde, das Reſultat günſtiger für ſie u. mich ſein würde. Wenn ich ſie recht verſtanden habe, ſo hätte ich das Lied ſchon — ich bitte ſie recht ſchön lieber Freund damit zu eilen! — Sind ſie böſe? Habe ich ſie beleidigt? So kanns nicht anders als unwiſſend geſchehen ſein, ſo vergeben ſie einem Ignoranten und Muſikanten. Leben Sie recht wohl, laſſen ſie mich bald etwas wiſſen.

Ihr dankbarer
Schuldner und Freund
Beethoven.

Die Milder hat ſeit 14 Tägen ihre Arie ob ſie ſelbe kann werde ich heute oder morgen erfahren. Lange wird ſie dazu nicht brauchen.“

Beethoven's Benefizvorſtellung des Fidelio fand Montag Abends den 18. Juli 1814 ſtatt.

Das Lied, welches ſo ungeduldig erwartet wurde, kann kein anderes geweſen ſein, wie Rocco's Goldarie, welche nur in den beiden Aufführungen von 1805 geſungen worden war. Da Beethoven gegenwärtig Weinmüller ein Solo zu geben wünſchte, ſo fügte er daſſelbe der Partitur wieder bei. Otto Jahn gibt in ſeiner Ausgabe der „Leonore“

---

[1]) Wir geben denſelben nach Jahn's Abſchrift.

zwei Texte, den urſprünglichen von Sonnleithner, und einen zweiten, welcher ſeiner Vermuthung nach von Breuning geſchrieben war. Aus dieſen bildete Treitſchke einen neuen Text, — es iſt der, welchen wir jetzt leſen —, indem er Sonnleithner's erſte Strophe in einigen Punkten änderte und verbeſſerte, und ihr die zweite Strophe des andern unverändert hinzufügte; nur den Schluß ließ er weg.

Ueber das neue Stück für die Milder ſagt Treitſchke ausdrücklich, daß es „eine größere Arie für Leonore" war; „da ſie aber den raſchen Gang des Uebrigen hemmte, blieb ſie wieder aus". In der Anzeige ſeines Benefizes ſagt Beethoven nur: „Dieſe Vorſtellung . . iſt mit zwei neuen Stücken vermehrt." Die Bemerkung in den „Friedensblättern" vom folgenden Tage iſt etwas ausführlicher. „Fidelio," heißt es dort, „wird mit zwei neuen Arien von Mad. Milder und Hrn. Weinmüller geſungen zum Vortheil des Componiſten gegeben." Aus dem Sammler endlich erfahren wir, daß bei der Aufführung die neue Arie der Milder „ſehr gute Wirkung machte und die brave Aufführung insbeſondere mit großen Schwierigkeiten verknüpft zu ſein ſchien". Wollen wir den gedruckten Quellen folgen, ſo war dieſe neue Arie in Es dur mit vier obligaten Hörnern geſchrieben; der Text war: „Komm' Hoffnung" u. ſ. w.; es war nicht die Arie, welche die Milder in dieſer Saiſon ſchon ſechsmal geſungen hatte; es war eine Arie, von welcher der Componiſt nicht ſicher weiß, ob ſie dieſelbe nach 14tägigem Studium wird ſingen können; es war nicht die, welche Moſcheles für die neue Ausgabe der Oper arrangirt hatte.

Nun leſen wir in dem Skizzenbuche zu Fidelio, aus der Zeit, als Beethoven an Treitſchke „wegen der Abſendung der Oper" ſchrieb, S. 107: „Hamburg 15 # in Gold, Grätz 12 fl., Frankfurt 15 # in Gold, Stuttgart 12 # in Gold, Carlsruhe 12 # in Gold, Darmſtadt 12 # in Gold", augenſcheinlich der Preis der Oper; und auf der nächſten Seite „Abſcheulicher, wo eilſt Du hin!", d. h. Skizzen zum Recitativ; doch ſind keine derartigen Skizzen zu der Arie bekannt. Sind nicht etwa jene Gewährsmänner im Irrthum, und war nicht die neue Arie am Ende doch wohl die, welche Moſcheles arrangirte, und welche noch jetzt geſungen wird? und wenn nicht, was iſt aus ihr geworden?

Kurz vor der Aufführung ſchrieb Beethoven folgenden Brief an den Erzherzog Rudolph.

„Wien, am 14. Juli 1814.

Ich höre, ſo oft ich mich wegen Ihrem Wohl erkundige, nichts als erfreuliches. — Was mein geringes Weſen anbelangt, ſo war ich bisher immer verbannt, Wien nicht verlaſſen zu können, um mich leider I. K. H. nicht nahen zu können, ſo wie auch des mir ſo nöthigen Genuſſes der ſchönen Natur beraubt. Die Theaterdirektion iſt ſo ehrlich, daß ſie ſchon einmal wider alles gegebene Wort, meine Oper Fidelio, ohne meiner Einnahme zu gedenken, geben ließ. Dieſe liebreiche Ehrlichkeit würde ſie auch zum zweitenmal jetzt ausgeübt haben, wäre ich nicht wie ein ehemaliger franzöſiſcher Douanenwächter auf der Lauer geſtanden. — Endlich mit einigen ziemlich mühſamen Bewerbungen kam es zu Stande, daß meine Einnahme der Oper Fidelio Montags den 18. Juli ſtatt hat. — Dieſe Einnahme iſt wohl mehr eine Ausnahme in dieſer Jahreszeit, allein eine Einnahme für den Autor kann oft, wenn das Werk einigermaßen nicht ohne Glück war, ein kleines Feſt werden. — Zu dieſem Feſte ladet der Meiſter Seinen erhabenen Schüler gehorſamſt ein, und hofft — ja ich hoffe, daß ſie Ihro Kaiſerl. Hoheit gnädig aufnehmen und durch ihre Gegenwart alles verherrlichen. — Schön würde es ſein, wenn I. K. H. noch die andern kaiſerlichen Hoheiten zu bereden ſuchten, dieſer Vorſtellung meiner Oper beizuwohnen. — Ich werde ſelbſt hier, das was die Ehrerbietung hierin gebeut, beobachten. — Durch Vogels Krankheit konnte ich meinem Wunſche, Forti die Rolle des Pizarro zu übergeben, entſprechen, da ſeine Stimme hierzu geeigneter — Allein es ſind daher auch nun täglich Proben, welche zwar ſehr vortheilhaft für die Aufführung wirken werden, mich aber außer Stand ſetzen werden, noch vor meiner Einnahme I. K. H. in Baden aufwarten zu können. — Nehmen Sie mein Schreiben gnädig auf und erinnern ſich I. K. H. gnädigſt meiner mit Huld.“ [1]

Am folgenden Tage, Freitags den 15ten, erſchien mit Beethoven's eigener Unterſchrift die Ankündigung von „Beethoven's Benefiz“ für Montag den 18ten. „Logen und geſperrte Sitze ſind Samſtags und Sonntags in der Wohnung des Unterzeichneten, auf der Mölker Baſtei, im Baron Paſqualatiſchen Hauſe, No. 94, im erſten Stock zu beſtellen.“

---

[1] Köchel a. a. O. No. 14. Die in dieſem Kapitel mitgetheilte Correſpondenz, von welcher Dr. Köchel keine Kenntniß hatte, berichtigt die Reihenfolge von 10—16 incl. ſeiner „83 Briefe“, welche, wie ſich jetzt herausſtellt, folgende ſein mußte: 13, 16, 11, 10, 12, 14, 15.

Man kann ſich ſeine ſcherzhafte Ueberraſchung vorſtellen, als ihm die Wiener Zeitung in die Hand kam und er „im Pasqualati'ſchen“ ſtatt „im Bartenſtein'ſchen“ Hauſe las! Aber die Nummer war richtig, und ſomit waren ſeine Freunde vor dem nutzloſen Steigen von vier Treppen zu ſeiner früheren Wohnung bewahrt.

Die gleichzeitigen Berichte über die Aufführung ſind zahlreich und alle in hohem Grade rühmend. Forti als Pizarro „genügte vollkommen“. Die Goldarie, obgleich von Weinmüller gut geſungen, „machte keine große Wirkung“. „Schön und von vielem Kunſtwerthe war die Arie in Es dur mit vier obligaten Waldhörnern, doch dünkt es Ref. als verlöre nun der erſte Akt am raſchen Fortſchreiten. — Das Haus war ſehr voll; der Beifall außerordentlich. Der Enthuſiasmus für den Componiſten, der nunmehr Liebling des Publikums geworden iſt, beurkundete ſich abermals in dem Vorrufen deſſelben nach jedem Aufzuge.“ — Alle Freibillets waren ungültig; der pecuniäre Erfolg mußte demnach in hohem Grade zufriedenſtellend ſein.

Eine andere Folge von Beethoven's plötzlicher Popularität war die Veröffentlichung eines neuen Kupferſtichs von ihm durch Artaria, deſſen Bleiſtiftſkizze von Latronne gemacht war, einem franzöſiſchen Künſtler, der ſich damals in Wien befand. Blaſius Höfel, ein junger Mann von 22 Jahren, hatte die Aufgabe, denſelben zu ſtechen. Derſelbe ſchilderte dem Verfaſſer[1], mit welchem Eifer er bemüht geweſen ſei, eine vollkommene Aehnlichkeit hervorzubringen, eine Sache, die für den jungen Künſtler von großer Wichtigkeit war; doch erzählte er, daß Latronne's Zeichnung nicht gut geweſen ſei — wahrſcheinlich weil Beethoven zu kurze Zeit geſeſſen hatte. Höfel ſah Beethoven oft bei Artaria, und als ſeine Arbeit ſchon ziemlich vorgerückt war, bat er ihn, ihm ein- oder zweimal zu ſitzen. Das Anſuchen wurde bereitwillig gewährt, und zur beſtimmten Zeit erſchien der Stecher mit ſeiner Platte. Beethoven ſetzte ſich in die erforderliche Poſition und blieb vielleicht 5 Minuten lang ziemlich ruhig; dann ſprang er plötzlich auf, lief zum Klavier und begann zu fantaſiren, zu Höfel's großer Qual. Der Bediente half ihm aus ſeiner Verlegenheit, indem er ihn verſicherte, daß er ſich jetzt nahe an's Inſtrument hinſetzen und mit Muße arbeiten könne; denn ſein Herr habe ihn völlig vergeſſen und wiſſe nicht mehr, daß überhaupt noch jemand im Zimmer ſei. Dies that Höfel; er blieb bei der Arbeit, ſo lange es ihm wünſchenswerth erſchien, und ging dann weg, ohne daß Beethoven die geringſte Notiz davon nahm. Der Erfolg war ſo zufriedenſtellend, daß nur zwei Sitzungen von weniger wie je einer Stunde erforderlich waren. Bekanntlich iſt Höfel's Stich der beſte von allen, die von Beethoven gemacht worden ſind. Im Jahre 1851 zeigte Alois Fuchs dem Verfaſſer ſeine große Sammlung, und als er an dieſes Bild kam, rief er mit großem Nachdruck aus: „So hab' ich ihn kennen gelernt!“ [1])

---

[1] Am 23. Juni 1860 in Salzburg.

Höfel beſtätigte im Laufe der Unterhaltung unbewußt die Erzählungen von Frau Streicher, wie ſie von Schindler berichtet worden, in Bezug auf Beethoven's betrübte Lage in den Jahren 1812—13. Der Einfluß, welchen ſeine Geldverlegenheiten, ſeine mannigfaltigen Enttäuſchungen und ſein gedrückter Gemüthszuſtand auf ihn ausübte, war in ſeinen perſönlichen Gewohnheiten und ſeiner äußeren Erſcheinung in trauriger Weiſe zu erkennen. Er pflegte in jener Zeit ſeine Mittagsmahlzeit meiſt in einem Gaſthauſe zu nehmen, welches ſeitdem niedergeriſſen worden iſt, um dem Bazar Platz zu machen. Dort ſah ihn Höfel oft in einer entfernten Ecke an einem Tiſche ſitzen, welcher, obwohl er groß genug war, wegen der wenig einladenden Gewohnheiten, in die Beethoven verfallen war, von den übrigen Gäſten gemieden wurde; die Einzelheiten dürfen wir wohl übergehen. Nicht ſelten ging er weg, ohne ſeine Rechnung zu bezahlen, oder mit der Bemerkung, daß ſein Bruder ſie in Ordnung bringen werde; was Carl auch that. Er war in ſeinem Aeußeren ſo nachläſſig geworden, daß er zuweilen geradezu „ſchmutzig“ erſchien. — Nachdem ihm aber jetzt die freundliche Sorge der Familie Streicher zu Theil geworden, nachdem der Ruhm und die Erfolge der letzten acht Monate ihn erhoben und begeiſtert hatten, war ſein beſſeres Selbſt wieder erwacht; und obgleich er damals und bis zu ſeinem Ende in rein äußerlichen Dingen ſorglos und gleichgültig blieb, ſo daß er gelegentlich die Empfindlichkeit reizbarer und ſtolzer Leute ſehr verletzte, ſo hielt er nun doch auch wieder „auf ſein Aeußeres," wie wir früher nach Czerny anführten.

---

[1]) Auf dieſes Bild bezieht ſich der nachfolgende kleine Brief

„An ſeiner Wohlgeboren Herrn von Huber

(allhier.)

Hier mein werther Huber erhalten ſie meinen verſprochenen Kupferſtich, da Sie ſelbſt der Mühe werth hielten, ihn von mir zu verlangen, ſo darf ich wohl nicht fürchten einer Eitelkeit hierin beſchuldigt werden zu können.

Leben Sie wohl und denken Sie zuweilen gern Ihres Sie wahrhaft achtenden

Freundes

Ludwig van Beethoven.“

Dies war nicht jener Huber, welcher den Text zum „Chriſtus“ geſchrieben; derſelbe war ſchon 1809 geſtorben.

Aus einem Entſchuldigungsbriefe an den Erzherzog[1], geſchrieben während der Beſchäftigung mit den „Verfügungen wegen meiner Oper", erfahren wir, daß Beethoven einen neuen Aufenthalt in Teplitz ins Auge gefaßt hatte; aber die öffentliche Ankündigung, daß am 1. Auguſt ein Fürſtencongreß in Wien zuſammentreten werde, machte dieſem Plane ein Ende, und Baden wurde wiederum ſein Zufluchtsort für den Sommer, zur Erholung, nicht zum Ausruhen. Skizzen zu dem „Elegiſchen Geſang" (Sanft wie du lebteſt) finden ſich zwiſchen den Studien zu der neuen Bearbeitung des Fidelio; dieſes kurze Muſikſtück wurde wahrſcheinlich damals vollendet, um zur rechten Zeit abgeſchrieben und ſeinem Freunde Pasqualati übergeben werden zu können. Dies geſchah ſpäteſtens am 23. Auguſt: denn dieſer Tag war der dritte Jahrestag des Todes der „verklärten Gemahlin" Pasqualati's, und ihrem Gedächtniſſe zu Ehren war das Stück componirt.

Die Sonate in E moll Op. 90 trägt das Datum des 16. Auguſt. Dann folgt eine Cantate, wie die Benennung in dem Skizzenbuche des Fidelio lautet, in welchem einige Motive für dieſelbe notirt ſind; in Wirklichkeit iſt es nur ein Chor mit Orcheſter, beſtimmt, den königlichen Perſönlichkeiten bei dem bevorſtehenden Congreſſe eine Huldigung darzubringen. Die Worte lauten:

„Ihr weiſen Gründer glücklicher Staaten,
Neigt Euer Ohr dem Jubelſang,
Es iſt die Nachwelt, die Eure Thaten
Mit Segen preiſt Aeonen lang.
Vom Sohn auf Enkel im Herzen hegen
Wir Eures Ruhmes Heiligthum,
Stets fanden in der Nachwelt Segen
Beglückende Fürſten ihren Ruhm."

Da der Congreß aufgeſchoben wurde, ſo hatte die Sache keine Eile, und der Chor wurde nicht vor dem 3. September vollendet.

Zu derſelben Zeit war der Streit mit den Kinskyſchen Erben in ein neues Stadium getreten. Dr. Johann Kanka, Landesadvocat in Prag, der jetzt geſtorben iſt, ſchreibt in einer Mittheilung an den Verfaſſer [1]: „Die Auskünfte (über Beethoven), die ich … zu ertheilen im Stande bin, beziehen ſich im weſentlichen auf Geſchäftsverhältniſſe, aus denen ſich in Folge meiner perſönlichen und offiziellen Stellung der mit Beethoven durch einige Jahre gepflogene freundſchaftliche Verkehr herausgebildet hat.“ Nach einer ziemlich ausgedehnten Erzählung über das Jahrgehalt und die Wirkung, welche das Finanzpatent von 1811 auf daſſelbe hatte, „wodurch Beethovens Subſiſtenz auf das empfindlichſte beeinträchtigt und deſſen ferneres Verbleiben in Wien unmöglich gemacht ſein würde“, fährt er fort: — „In dieſer verhängnißvollen Lage gelang es mir, als gerichtlich aufgeſtelltem fürſtlich Kinskyſchen und ſpäter auch als fürſtlich Lobkowitzſchem Verlaſſenſchaftscurator, den bereits bei den betreffenden Verlaſſenſchafts- und Vormundſchaftsbehörden in Betreff der an Beethoven vertragsmäßig zu bezahlenden jährlichen Rente anhängig gemachten gerichtlichen Verhandlungen, eine, die Strenge des buchſtäblichen Geſetzes mit den gewiſſenhaften Forderungen der Billigkeit verſöhnende, mildere Deutung zu verſchaffen, und durch Anbahnung beiderſeitiger billiger Zugeſtändniſſe einen Beethovens gerechte Anſprüche und die beiderſeitigen Intereſſen befriedigenden Vergleich mit obervormundlicher Beſtätigung zu Stande zu bringen, welchen der ſein ganzes Leben hindurch von den edelſten Gefühlen geleitete Beethoven ſtets im treuen Andenken erhielt und ſeinen wenigen vertrauten Freunden als den feſten Kitt des mit mir gepflogenen freundſchaftlichen Verhältniſſes und ſeines Verbleibens in Wien bezeichnete.“

---

[1] Mitgetheilt von Baron Otto von Schwarzhuber in Trieſt.

Dr. Kanka ſchließt mit dem Verſprechen, die Briefe Beethoven's, „theure Reliquien“, welche in ſeinem Beſitze verblieben ſeien, dem Verfaſſer zum Gebrauche für dieſe Biographie zu überlaſſen; ein Verſprechen, welches er wenige Tage nachher erfüllte. So hat der würdige Doctor in wenigen Zeilen, ja durch die einfache Mittheilung, daß er „Kinskyſcher Verlaſſenſchaftscurator“ war und als ſolcher einen Vergleich zwiſchen den Parteien zu Stande brachte, die Mißverſtändniſſe und Hypotheſen aller der Schriftſteller zu nichte gemacht, welche ſeit Schindler den Gegenſtand ausführlich behandelt haben. Beethoven's Advocat in Wien war Dr. Adlersberg, und ſein „Rechtsfreund“ in Prag Dr. Wolf, welcher ſeines Clienten ſchon herzlich überdrüſſig geworden ſein mußte; denn Beethoven ſchreibt ſelbſt: „mein fortwährendes Betreiben, ſich dieſen Gegenſtand angelegen ſein zu laſſen, ſelbſt auch, ich muß es geſtehen, die ihm gemachten Vorwürfe, als hätte er den Gegenſtand nicht gehörig eingeleitet, weil ſeine an die Vormundſchaft gemachten Schritte fruchtlos blieben, mögen ihn verleitet haben, klagbar zu werden.“ Ob Wolf, wie hier zu verſtehen gegeben wird, den Proceß gegen die Kinsky'ſchen Erben ohne ausdrücklichen Auftrag ſeines Clienten einleitete, iſt zweifelhaft; jedenfalls aber brachte dieſes Verfahren die Sachen zu einer Entſcheidung, und führte im Laufe des Sommers zu einer Zuſammenkunft Beethoven's mit dem Verlaſſenſchaftscurator, welche bei letzterem durch den Wunſch herbeigeführt war, die Angelegenheit durch einen Vergleich zu erledigen. Kanka war ein tüchtiger Muſiker, auch Componiſt, und in Folge deſſen ein alter Freund oder beſſer ein guter Bekannter Beethoven's, mit welchem er in gleichem Alter ſtand. Aber auch ſeine juriſtiſchen Kenntniſſe und Fähigkeiten müſſen einen nicht weniger tiefen wie günſtigen Eindruck auf ihn gemacht haben.[1]

---

[1] Dieſelbe iſt vom 4. Juli 1859. Der ehrwürdige Mann war damals 90 Jahre alt.

Die Briefe, welche Beethoven während der nächſten ſechs Monate an ſeinen neuen Freund ſchrieb, zeigen uns, wie er zuerſt die Vorſtellung, als habe er einen geſetzlichen Anſpruch auf die 1800 Gulden in Einlöſungsſcheinen, aufgab, wie er dann auch auf den Anſpruch nach Billigkeit verzichtete, und wie er endlich zu einer vernünftigen Betrachtung des Gegenſtandes gelangte, die Nothwendigkeit einen Vergleich zu ſchließen einſah, und nur noch darauf bedacht war, dies unter möglichſt guten Bedingungen zu erreichen. Die wichtigſten dieſer Briefe wird man im Anhange (VII) finden; den erſten theilen wir ſchon an dieſer Stelle mit.

„Für Seine Wohlgeboren Herrn Johann von Kanka
D^{r} der Rechte im Königreich Böhmen in
abzugeben auf dem Prag
altſtädter Ring. (in Böhmen)

Wien am 22. Auguſt 1814.

Sie haben mir Gefühl für Harmonie gezeigt — und ſie können wohl eine große Disharmonie, welche mir manches unbequeme verurſacht auflöſen in mehr Wohllaut in mein Leben, wenn ſie — wollen — ich erwarte eheſtens etwas über das, was ſie vernommen, über das was geſchehen wird, da ich mit herzlicher Sehnſucht dieſer **unredlichen** Sache von der Kinsky'ſchen Familie entgegen ſehe — die Fürſtin ſchien mir hier dafür geſtimmt zu ſeyn — allein ich weiß nichts was endlich daraus werde — derweil bin ich in allem beſchränkt, denn mit vollkommenem Recht harre ich auf **das**, was mir **Rechtens zukommt**, und **vertragmäßig** zugeſtanden, und als Zeitereigniſſe hierin Veränderungen hervorbrachten, woran kein Menſch früher denken konnte, mir **neuerdings durch die Zuſage des verſtorbenen Fürſten**, durch zwei Zeugniſſe bewieſen, der mir verſchriebene Gehalt in B. Z. mir auch in **Einlöſungsſchein** in derſelben Summe zugeſagt wurde und mir ſelbſt vom Fürſten 60 = in Gold a Conto darauf gegeben wurden — fällt dieſe Geſchichte durch das Verhalten der K.ſchen Familie ſchlecht aus, ſo laſſe ich dieſe Geſchichte in allen Zeitungen bekannt machen wie ſie iſt — zur Schande der Familie wäre ein Erbe, und ich hätte ihn die Geſchichte **ſo wahrhaft, wie ſie iſt, und wie ich bin, vorgetragen**, ich bin überzeugt, er hätte **Wort und That** ſeines Verfahren auf ſich übergehen laſſen — ich hoffe gemäß ihrer zuvorkommenden freundſchaftlichen Begegnung etwas von Ihnen zu hören — an Dr. Wolf, der gewiß Niemanden wölfiſch begegnet, ſchreibe ich auch eben, um **ihn** nicht aufzubringen, damit er mich nicht **umbringe**, um **etwas bringe** —

---

[1] Vgl. Bd. II. S. 9. Nach dem in der Anm. daſelbſt angegebenen Datum hatte Kanka ein Clavierconcert und Muſik zu Collin's „Kriegsliedern“ veröffentlicht: In ſpäteren Jahren gab er mehrere juriſtiſche Werke heraus.

mit Hochachtung
ihr
Verehrer und Freund
Ludwig van Beethoven.

In dem Augenblick bitte ich Briefe an mich mit folgender Ueberſchrift zu begleiten

abzugeben bei Herrn Johann Wolfmajer
beim rothen Thurm in
Adlergaſſe No. 764. Wien

Hat ſie Dr. Wolf mit den Schriften bekannt gemacht, ſoll ich ſie damit bekannt machen? — — da ich nicht ſicher weiß, ob ihnen dieſer **Brief ſicher zukommt**, ſo habe ich mit dem Klavierauszuge von meiner Oper Fidelio noch gewartet, der bereit liegt, ihnen geſchickt zu werden —[1].

Wir beſitzen einen Brief an **Thomſon**, datirt vom 15. September, und einen andern aus dem October, ohne beſtimmt angegebenen Tag;

beide ſind italieniſch geſchrieben und von Beethoven nur unterzeichnet. Jn dem erſten erneuert er die Forderung von 4 Zecchini für die Melodie und ſendet dem Verfaſſer eines im Edinbourgh Magazine gedruckten Sonnets, welches Thomſon dem Componiſten beigeſchloſſen hatte, mille ringraziamente. Die Veranlaſſung zu dieſem Gedichte war die Aufführung einer Auswahl von Beethoven's Muſik bei einem ländlichen Künſtlerfeſte in England. Die Zeit war ſchon bis gegen Mitternacht vorgerückt, als Grahame, der ſchottiſche Dichter, welcher anweſend war, begeiſtert von der Muſik und der hellen klaren Mondſcheinnacht, die Verſe improviſirte. Aber Beethoven's Dank kam zu ſpät; Grahame war bereits geſtorben.[1]

Der Brief vom October wiederholt noch einmal dringender die Forderung der 4 Zecchini, iſt aber größtentheils der Abſicht gewidmet, Thomſon zu bewegen, „Wellington's Sieg" zum Zwecke der Veröffentlichung zu kaufen, — ein ſicherlich durchaus verfehlter, zu der Abſicht von Thomſon's Veröffentlichungen in keinem Verhältniſſe ſtehender Vorſchlag.

Unſere Erzählung bringt uns zu einem Briefe[2]

„An den Grafen Moritz von Lichnowsky.

Baden am 21. Sept.
1841 (sic)

Werther, verehrter Graf
und Freund

ich erhalte leider erſt geſtern ihren Brief — Herzlichen Dank für ihr Andenken an mich eben ſo alles ſchöne der Verehrungswürdigen Fürſtin

---

[1] Grahame's Sonnet.

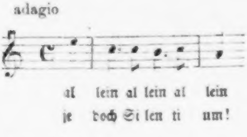
Hark! from Germania's shore how wildly floats
That strain divine upon the dying gale;
O'er Ocean's bosom swell the liquid notes
And soar in triumph to yon crescent pale.
It changes now! and tells of woe and death,
Of deep romantic horror murmurs low;
Now rises with majestic, solemn flow,
While shadowy silence soothes the wind's rude breath.
What magic hand awakes the noon of night
With such unearthly melody, that bears
The raptured soul beyond the tuneful spheres
To stray amid high visions of delight?
Enchanter Beethoven! I feel thy power
Thrill every trembling nerve in this lone witching hour.

[2] Nach dem Abdrucke bei A. B. Marx.

Chriſtine — ich machte geſtern mit einem Freunde einen ſchönen ſpaziergang in die Brühl und unter freundſchaftlichen Geſprächen kamen ſie auch beſonders vor und ſiehe da geſtern Abend bey meiner ankunft finde ich ihren lieben Brief — ich ſehe daß ſie mich immer mit Gefälligkeiten überhäufen, da ich nicht möchte, daß ſie glauben ſollten, daß *ein Schritt*, den ich gemacht, *durch ein neues Intereſſe* oder überhaupt etwas d. g. hervorgebracht worden ſey, ſage ich Ihnen, daß bald eine *Sonate* von mir erſcheinen wird, *die ich ihnen gewidmet*, ich wollte ſie überraſchen, denn längſt war die Dedikation ihnen beſtimmt, aber ihr geſtriger Brief macht mich es ihnen jezt entdecken, keines neuen Anlaſſes brauchte es, um ihnen meine Gefühle für ihre Freundſchaft und Wohlwollen öffentlich darzulegen — aber mit irgend nur etwas, was einem geſchenke ähnlich ſieht, würden ſie mir weh verurſachen, da ſie alsdann meine Abſicht gänzlich mißkennen würden, und alles d. g. kann ich nicht anders als ausſchlagen. —

ich küſſe der Fürſtin die Hände für ihr Andenken und Wohlwollen für mich, nie *habe ich vergeſſen, was ich ihnen überhaupt alle ſchuldig bin*, wenn auch ein unglückſeliges Ereigniß Verhältniſſe hervorbrachte, wo ich es nicht ſo, wie ich wünſchte, zeigen konnte —

was ſie mir wegen was ſie mir von Lord Caſtleregt ſagen, ſo finde die ſache aufs Beſte eingeleitet, ſollte ich eine meynung hiervon haben, ſo glaube ich, daß es am beſten ſeyn würde, daß Lord Caſtleregt nicht eher ſchrieb wegen dem Werk auf Wellington, als bis der Lord es hier gehört — ich komme bald in die ſtadt, wo wir alles überlegen wollen wegen einer großen Akademie — mit dem Hof iſt nichts anzufangen, ich habe mich angetragen — allein



tauſend Hände küſſe
der verehrten Fürſtin C.

leben ſie recht wohl
mein verehrter Freund
und halten ſie mich
immer ihres Wohlwollens werth —
ihr
Beethoven.“

Beethoven's „Lord Caſtleregt“ war **Viscount Caſtlereagh**, damals als Britiſcher Bevollmächtigter für den bevorſtehenden Congreß in Wien; ſeine Abſicht war, durch dieſen irgend eine Anerkennung ſeitens des Prinzregenten für die Dedication von „Wellington's Sieg" zu erlangen. Doch erfolgte daraus nichts.

Die Sonate in E moll Op. 90, welche das Datum „am 16. Auguſt 1814" trägt, iſt der Gegenſtand einer wohl verbürgten und ſehr unterhaltenden Erzählung Schindler's. Lichnowsky hatte ſich, nach dem Tode ſeiner erſten Frau, in Fräulein Stummer verliebt, eine Sängerin, welche damals von dem Theater an der Wien an die Hofoper verſetzt worden war; ihr Talent und ihr tadelloſer Charakter machte ſie der Neigung des Grafen wohl werth. Der Unterſchied der geſellſchaftlichen Stellung ſtand ihrer Vermählung lange Zeit hindurch im Wege; dieſelbe wurde erſt einige Zeit nach dem Tode des Fürſten Carl gefeiert. „Als Graf Lichnowsky jene Sonate mit der Dedication an ihn zu Händen bekam," ſchreibt Schindler, „wollte es ihn bald bedünken, als habe ſein Freund Beethoven in den beiden Sätzen, aus denen ſie beſteht, eine beſtimmte Idee ausſprechen wollen. Er ſäumte nicht, Beethoven darüber zu befragen. Da dieſer aber in keiner Sache etwas Hinterhalteriſches hatte, dies beſonders, wenn es einen Witz oder Scherz gegolten, ſo konnte er auch hier nicht lange zurückhalten. Er äußerte ſich ſofort unter ſchallendem Gelächter zu dem Grafen: er habe ihm die Liebesgeſchichte mit ſeiner Frau in Muſik ſetzen wollen, und bemerkte dabei, wenn er eine Ueberſchrift wolle, ſo möge er über den erſten Satz ſchreiben: „Kampf zwiſchen Kopf und Herz", und über den zweiten „Converſation mit der Geliebten". — Begreifliche Rückſichten hielten Beethoven ab, jene Sonate mit dieſen Ueberſchriften drucken zu laſſen." Er fügt hinzu: „zeigt dieſes Factum doch abermals, daß Beethoven ſeinen Werken eine poetiſche Idee zum Grunde legte, wenn auch nicht immer, ſo doch häufig."

Das einzige für ein großes Concert geeignete neue Werk, welches Beethoven damals zu bieten hatte, war der Chor: „Ihr weiſen Gründer". Ueber dem Titel des Manuſcriptes iſt von ſeiner Hand mit Bleiſtift geſchrieben: „Eben um dieſe Zeit die Ouvertüre in C." Jenes Werk hatte er damals unter Händen; außerdem eine Vocalcompoſition von ziemlicher Ausdehnung. Der Verfaſſer des Textes, wer es auch geweſen ſein mag, muß die Grundſätze der Compoſition, welche Martinus Scriblerus in ſeinem Treatise on the Bathos, or the Art of Sinking in Poetry entwickelt, eingehend ſtudirt und vollſtändig zu den ſeinigen gemacht haben; denn man wird kaum etwas Geſchraubteres im Style, etwas ärger

Proſaiſches, etwas in ſolchem Grade jedes Funkens dichteriſchen Feuers Entbehrendes finden. Er beginnt etwa ſo:

„Nach Frankreichs unheilvollem Sturz, die Gottverlaſſene
Erhob ſich auf den blutigen Trümmern ein düſter Schreckensbild
Gigantiſch hoch empor, die Geieraugen weithin nach Raube drehend
Mit ſtarker Hand ſchwingend die eherne Sklavengeißel!
„„Wer iſt mir gleich?““ erſcholl mit Macht des Frevlers Stimme.
„„Mein feſter Sitz iſt Frankreich; Italien meiner Stirne Schmuck;
Meiner Füße Schemel Hispania; nun, Deutſchland, du biſt mein;
Vertilgen will ich Albion von Grund; zum Knecht ſoll mir Moskwa dienen““

Und furchtbar zog der Rieſe aus
Brach ein ins Deutſche Kaiſerhaus
Griff frevelnd nach Hispaniens Land
Verheerte ſchwer der Moskwa Strand
Und an dem Po und an der Spree
Erſcholl der Völker lautes Weh“

Und ſo bis zum Ueberdruß weiter.

Weder die Ouvertüre noch die Cantate war beendigt, als die Ankunft des Königs von Würtemberg am 22. September, die des Königs von Dänemark am 23. und die Ankündigung der für Sonntag den 25. bevorſtehenden Ankunft des Kaiſers von Rußland und des Königs von Preußen in Wien Beethoven in die Hauptſtadt zurückführte.

In Folge des Bankerotts von Lobkowitz waren die Hoftheater unter die Leitung von Palffy gekommen. Wenn die Behauptung von Palffy's Feindſchaft gegen Beethoven auch nur irgend etwas Wahres enthalten ſollte, dann iſt es in hohem Grade bemerkenswerth, daß die erſte große Oper, welche in Gegenwart der Monarchen Montag den 26. zur Aufführung kam, Fidelio war. Einer der Zuhörer an jenem Abende gibt in ſeiner „Reiſe zum Congreß“ einen Bericht über die Aufführung, welcher mit den Worten beginnt: „Ich ging heute in das Hof-Theater und kam in den Himmel. Man gab die Oper Fidelio von L. v. Beethoven.“ Dann ergeht er ſich auf etwa 15 Seiten in enthuſiaſtiſchem Lobe. Dieſer Zuhörer war Dr. Aloys Weißenbach, K. K. Rath, Profeſſor der Chirurgie und Oberwundarzt des St. Johannes-Spitals in Salzburg, wo er ſich nach 16jährigem Dienſte in den öſterreichiſchen Armeen niedergelaſſen hatte und ſeine freie Zeit der Poeſie und insbeſondere dem Drama widmete. Seine Tragödie „der Brautkranz“, in Jamben und in 5 Acten, war am 14. Jan. 1809 im Kärnthnerthor-Theater aufgeführt worden. Ob ſeine „Barmeciden“ und „Glaube und Liebe“ ebenfalls ſchon in Wien zur Aufführung gelangt waren, vermögen wir nicht zu entſcheiden. Jedenfalls war er ein Mann von großem Rufe.

Franz Gräffer ſchreibt: „Daß Weißenbach ein leidenſchaftlicher Bewunderer Beethovens war, begreift ſich; ihre Naturen waren verwandt, ſogar fiſiſch, da der Tyroler eben ſo ſchwerhörig war. Beide waren mannhaft, unumwunden, frei, biderbe Geſtalten. 1814, als Weißenbach nach Wien kommt, gibt man Fidelio. Eine unbeſchreibliche Sehnſucht erfüllt ihn, den Meiſter des unſterblichen Werkes perſönlich zu kennen. Wie er nach Hauſe kommt, liegt eine Einladungskarte Beethovens auf dem Tiſch. Beethoven ſelbſt war da geweſen. Welch ein geheimnißvolles, magnetiſches Spiel befreundeter Geiſter! Des andern Morgens ward ihm Kuß und Händedruck. Man konnte dann oft mit ihnen zu Tiſche ſein im Römiſchen Kaiſer, in den Zimmern zu ebener Erde. Doch flößte es Wehmuth ein, wenn ſie beide ſo ſchrieen. Genießen konnte man ſie alſo nicht recht. Sonderbar in einer kleinen Stube, wie im Gaſthaus zur Roſe in der Wollzeile, hörte Weißenbach viel beſſer; ſprach er ſich friſcher aus und leichter. Sonſt der ſtoffreichſte, gemüthvollſte, lebhafteſte, liebenswürdigſte Geſellſchafter. Ein blühender, alternder Mann, ſtets reinlich und elegant gekleidet. Welch gelehrter Arzt er war, wird nicht vergeſſen werden.“

Weißenbach ſchreibt ſelbſt: „Ganz von der Herrlichkeit des ſchöpferiſchen Genius dieſer Muſik gefüllt, ging ich mit dem feſten Entſchluß aus dem Theater nach Hauſe, nicht aus Wien wegzugehen, ohne die perſönliche Bekanntſchaft eines alſo ausgezeichneten Menſchen gemacht zu haben; und ſonderbar genug! als ich nach Hauſe kam, fand ich Beethovens Beſuch-Karte auf dem Tiſche mit einer herzlichen Einladung, den Kaffee morgen bei ihm zu nehmen. Und ich trank den Kaffee mit ihm und ſeinen Kuß und Händedruck empfing ich! Ja, ich habe den Stolz öffentlich ſagen zu dürfen, Beethoven hat mich mit dem Zutrauen ſeines Herzens beehrt. Ich weiß nicht ob dieſe Blätter je in ſeine Hände kommen werden: er wird ſie (ich kenn' ihn, und weiß, wie ſehr er auf ſich ſelbſt beruht) ſogar nicht mehr leſen, wenn er erfährt, daß ſie ſeinen Namen, lobend oder tadelnd, ausſprechen; auch hierin die Selbſtändigkeit ſeines Genius bewährend, dem der Herr Wiege und Thron nicht auf dieſe Erde geſtellt. — — — Beethoven's Körper hat eine Rüſtigkeit und Derbheit, wie ſie ſonſt nicht der Segen ausgezeichneter Geiſter ſind. Aus ſeinem Antlitze ſchaut Er heraus. Hat Gall, der Kranioſcop, die Provinzen des

Geiſtes auf dem Schädelbogen und -Boden richtig aufgenommen, ſo iſt das muſikaliſche Genie an Beethovens Kopf mit den Händen zu greifen. Die Rüſtigkeit ſeines Körpers jedoch iſt nur ſeinem Fleiſche und ſeinen Knochen eingegoſſen; ſein Nervenſyſtem iſt reizbar im höchſten Grade und kränkelnd ſogar. Wie wehe hat es mir oft gethan, in dieſem Organismus der Harmonie die Saiten des Geiſtes ſo leicht abſpringen und verſtimmbar zu ſehen. Er hat einmal einen furchtbaren Typhus beſtanden[1]; von dieſer Zeit an datirt ſich der Verfall ſeines Nervenſyſtems und wahrſcheinlich auch der ihm ſo peinliche Verfall des Gehörs. Oft und lange hab' ich darüber mit ihm geſprochen; es iſt mehr ein Unglück für ihn als für die Welt. Bedeutſam iſt es jedoch, daß er vor der Erkrankung unübertrefflich zart und feinhörig war und daß er auch jetzt noch allen Uebellaut ſchmerzlich empfindet; wahrſcheinlich darum, weil er ſelbſt nur der Wohllaut iſt. — — — Sein Charakter entſpricht ganz der Herrlichkeit ſeines Talents. Nie iſt mir in meinem Leben ein kindlicheres Gemüth in Geſellſchaft von ſo kräftigem und trotzigem Willen begegnet; wär ihm auch ſonſt nichts von dem Himmelreich zugefallen, als das Herz, er wäre ſchon dadurch Einer, vor dem gar viele aufſtehen und ſich verneigen müßten. Inniglich hängt es an allem Guten und Schönen durch einen angebornen Trieb, der weit alle Bildung überſpringt. — — Nichts in der Welt, keine irdiſche Hohheit, nicht Reichthum, Rang und Stand beſtechen es; ich könnte hier von Beiſpielen reden, deren Zeuge ich geweſen bin."

Es folgen Bemerkungen über Beethoven's Unkenntniß von dem Werthe des Geldes, von der vollkommenen Reinheit ſeiner Sitten (was unglücklicher Weiſe nicht völlig der Wahrheit entſpricht), und von der Unregelmäßigkeit ſeines Lebens. „Dieſe Regelloſigkeit erreicht den höchſten Grad in der Zeit der Production. Da iſt er oft mehrere Tage abweſend, ohne daß man weiß wohin er gegangen (?)."

Es liegt kein Grund zu der Annahme vor, daß Beethoven das Gedicht Weißenbach's vor dem Verkehr mit ihm erhalten hätte; im Gegentheil ſcheinen die oben gegebenen Mittheilungen aus ſeinem Aufſatze eine ſolche Annahme auszuſchließen. Auch läßt ſich Beethoven's ungeduldige Erwartung, ſo früh wie nur irgend möglich eine Zuſammenkunft mit Weißenbach zu haben, mit viel größerer Wahrſcheinlichkeit daraus erklären, daß er einen Wink erhalten hatte oder ſonſt gegründete Hoffnung hegen konnte, einen Text zu erhalten, welcher beſſer wäre wie der in ſeinen Händen befindliche, als aus dem Wunſche, über einen bereits erhaltenen Text zu ſprechen. Was feſtſteht, iſt dies: Beethoven erhielt von Weißenbach das Gedicht: „Der glorreiche Augenblick", und legte nun den andern unvollendet bei Seite; und unvollendet iſt er bis auf den heutigen Tag geblieben.

---

[1] Vgl. Bd. II. S. 91 u. 181.

„Bezüglich auf dieſe Cantate," ſagt Schindler, „ſei erwähnt, daß Beethoven den Entſchluß, ſelbe in Muſik zu ſetzen, einen heroiſchen genannt, weil die Verſification ſchlechterdings einer muſikaliſchen Bearbeitung entgegen war. Nachdem er ſelber im Vereine mit dem Dichter daran geändert und gefeilt, der letztere aber nur die Verſe „verböſſert" hatte, ward das Gedicht dem Karl Bernard zu gänzlicher Ueberarbeitung gegeben, wodurch ein großer Zeitverluſt herbeigeführt wurde. Dieſe Umſtände erklären deutlich warum der Genius des Componiſten ſich in dieſem Werke nicht zu gewohnter Höhe erhoben hat. Auch waren ihm nur wenige Tage zum Niederſchreiben vergönnt. Ueberdies noch mußten die Chöre, weil von Dilettanten geſungen, ſehr leicht behandelt werden, denn in jenen Tagen allgemeiner Aufregung fehlte es vor allem an Zeit und Muße zu Proben."

Da Schindler's Verkehr mit Beethoven damals noch nicht begonnen hatte, ſo iſt die Frage berechtigt, woher er wohl alle dieſe Einzelheiten wiſſen konnte?

Zunächſt freilich hatte Beethoven ſeine Ouvertüre zu beendigen, deren vorausgeſetzte Tendenz und Beſtimmung uns einen Augenblick beſchäftigen muß.

Walter Scott erzählt, daß, als er „Waverley, oder vor 60 Jahren" ſchrieb, es bereits für die Bevölkerung von England und Schottland in ihrer vollſtändig geänderten und verbeſſerten Lage unmöglich geworden war, ſich eine auch nur annähernd richtige Vorſtellung von dem Zuſtande der öffentlichen Meinung im Jahre 1745 zu machen, als der Prätendent den letzten Verſuch gegen das Haus Braunſchweig machte, jenen Verſuch, welcher der Gegenſtand des Waverley iſt, und deſſen Vereitelung Händel im „Judas Maccabäus" feiert. Eben ſo ſchwer iſt es für uns, von den Empfindungen, welche vor nunmehr 60 Jahren der Sturz Napoleon's hervorrief, uns eine völlig zutreffende Vorſtellung zu machen.

Wenn Monarchen mit Armeen Schach ſpielen, dann bedeutet „Schach dem Könige" den Zuſammenſtoß kämpfender Gegner und alle Schrecken des Krieges. Bei der Beſchäftigung mit der Geſchichte von Bonaparte's Feldzügen gewinnen wir freilich ein ſolches Intereſſe an dem Spiele, daß wir die darauf folgende Vernichtung, Zerſtörung und Verwüſtung, das Blutvergießen und Mordgemetzel, welches ganz Mitteleuropa zwanzig Jahre hindurch zu einem großen Leichenhauſe machte, ganz vergeſſen. Aber nur in dem Verhältniſſe, als unſere Einbildungskraft im Stande iſt, ſich von den Schrecken jener Jahre ein lebendiges Bild zu machen, kann ſie auch jene unbeſchreibliche Empfindung von Erleichterung, von allgemeiner Freude und Jubel begreifen, welche außerhalb Frankreichs alle Klaſſen der Geſellſchaft vom Fürſten bis zum Bauern bei dem Sturze jenes Uſurpators, Eroberers und Tyrannen durchdrang. Und dieſes Gefühl war nicht ſo ſehr in dieſem Ereigniſſe ſelbſt begründet, als in dem überall herrſchenden Vertrauen, daß die menſchlichen Rechte, die politiſchen ſowohl als die religiöſen, und jetzt in doppelter Rückſicht, da ſie mit ſo unendlichen Opfern erkauft waren, ihnen gern und dankbar würden gewährt werden. Herrſcher und Unterthanen hatten Gefahr und Leiden getheilt und jedes Uebel gemeinſam erduldet, und waren durch gemeinſames Unglück in neue und freundlichere Beziehungen zu einander getreten; in Folge davon hatte ſich das Gefühl der Loyalität und einer aufrichtig empfundenen Verehrung des Unterthanen zum Herrſcher zu einer bis dahin nie gekannten Höhe entwickelt. Nichts hätte damals das nahe Bevorſtehen und die dreißigjährige Herrſchaft des Metternichismus vorherverkünden können. Niemand hätte ahnen können, daß, ehe ſechs Jahre verfloſſen waren, die ,,weiſen Herrſcher der (damals) glücklichen Staaten" feierlich erklären würden, daß alle volksmäßigen und conſtitutionellen Rechte lediglich als Geſchenke und Gunſtbezeugungen der gekrönten Häupter zu betrachten ſeien[1]; daß ſie bei jedem Verſuche des Volkes, die Fürſten bei ihrem verpfändeten Worte feſtzuhalten, Verrath wittern würden; und daß ihre Wachſamkeit jedes Eindringen einer Leonore zu den Pellicos, Liebers und Reuters, welche wegen ſolchen Verrathes in ihren Staatsgefängniſſen ſchmachteten, wirkſam verhindern werde. Vor 60 Jahren war dies alles noch im Schooße der Zukunft verborgen; ein Rauſch der Freude und außerordentlicher Loyalität beherrſchte damals die Zeit.

Derartigen Empfindungen muſikaliſchen Ausdruck zu geben, ſcheint Beethoven beabſichtigt zu haben, als er gegenwärtig gewiſſe Themen und

---

[1] S. das Laybacher Circular vom Mai 1821.

Motive wieder aufnahm und ausarbeitete, welche fünf Jahre vorher in Verbindung mit der Bemerkung: „Freude ſchöner Götterfunken Tochter — Overtüre ausarbeiten“ 1) aufgezeichnet worden waren. Die poetiſche Idee des Werkes erlitt dabei keine weſentliche Veränderung; die Freude über die Befreiung Europas nahm einfach den Platz der Freude in Schiller's Gedicht ein. Aber des Componiſten beſondere Abſicht war, daſſelbe als die dankbare Huldigung eines loyalen Unterthanen am Namenstage des Kaiſers zur Aufführung zu bringen. Wie kann anders die von ſeiner eigenen Hand herrührende Aufſchrift auf dem Originalmanuſcript verſtanden werden: „Ouvertüre von L. v. Bthven am erſten Weinmonath 1814 — Abends zum Namenstag unſeres Kaiſers“? In den Künſten ſo wenig wie in der Litteratur gibt es eine nothwendige Verbindung zwiſchen dem, was der Idee zu einem Werke ihre Entſtehung gibt, und der unmittelbaren Veranlaſſung ſeiner Compoſition. Die Veranlaſſung zu dieſer Ouvertüre war offenbar das Namensfeſt von Kaiſer Franz; warum ſoll ſie alſo nicht in Zukunft, wie in der Vergangenheit, bekannt bleiben als die „Namensfeier-Ouvertüre“?

Da der „erſte Weinmonath“ (1. Oct.) den Zeitpunkt der Vollendung des Werkes bezeichnet, ſo blieben drei Tage zur Abſchrift und Probe. Das Theater war am 29. u. 30. September geſchloſſen geweſen, damit zu einer großen Feſtaufführung von Spontini's „Veſtalin“ für Samſtag den 1. October Vorbereitungen getroffen werden konnten. Für den Abend des kaiſerlichen Namenstags, Dienſtag den 4., wurde Fidelio gewählt; es war die 15. Aufführung der Oper. Offenbar hatte Beethoven beabſichtigt, bei dieſer Gelegenheit ſeine neue Ouvertüre als Vorſpiel zu produciren und dadurch dem Kaiſer eine Huldigung darzubringen. Was trat denn dieſer Abſicht in den Weg? Seyfried beantwortet uns dieſe Frage mit folgenden Worten: „Zur diesjährigen hohen Namensfeier Sr. Majeſtät des Kaiſers wurde im Hofoperntheater Kotzebue's allegoriſches Feſtſpiel „die hundertjährigen Eichen“ beſtimmt. Wie es nun zu gehen pflegt, ſo wurde dieſer Entſchluß erſt ſo ſpät gefaßt, daß mir als Componiſten nicht mehr als drei Tage zugemeſſen blieben, und in den zwei folgenden alle Chöre, Tänze, Märſche, Gruppirungen u. dgl. einſtudirt werden mußten.“

---

1) Vgl. S. 89, und Nottebohm's Beethoveniana XIV.

Dieſes Feſtſpiel alſo wurde am 3. gegeben und machte die nothwendige Probe zu Beethoven's Ouvertüre unmöglich.[1])

Fidelio wurde am 9. zum 16. Male aufgeführt. Tomaſchek, einer der Zuhörer an dieſem Abende, gab dem Publikum im Jahre 1846 Mittheilungen über den Eindruck, welchen er damals empfing; ſeine Kritik bildet durch ihre Härte einen ſeltſamen Contraſt zu Weißenbach's Lobpreiſung.[2]) Nachdem er dieſen Gegenſtand beendet hat, fährt er ſo fort:

„Am 10. Vormittags beſuchte ich in Geſellſchaft meines Bruders Beethoven. Der Arme hörte außerordentlich ſchwer an dieſem Tage, ſo daß man mehr ſchreien als ſprechen mußte, um für ihn verſtändlich zu ſein. Das Empfangzimmer, in dem er mich freundlich begrüßte, war nichts weniger als glänzend möblirt, nebſtbei herrſchte auch darin eine eben ſo große Unordnung, als in ſeinem Haare. Ich fand hier ein aufrechtſtehendes Pianoforte, und auf deſſen Pulte den Text zu einer Cantate (der glorreiche Augenblick) von Weißenbach; auf der Claviatur lag ein Bleiſtift, womit er die Skizze ſeiner Arbeiten entwarf; daneben fand ich auf einem ſo eben beſchriebenen Notenblatte die verſchiedenartigſten Ideen ohne allen Zuſammenhang hingeworfen, die heterogenſten Einzelheiten neben einander geſtellt, wie ſie ihm eben in den Sinn gekommen ſein mochten. Es waren die Materialien zu der neuen Kantate. So zuſammengewürfelt, wie dieſe muſikaliſchen Theilchen, war auch ſein Geſpräch, das er, wie es bei Schwerhörenden der Fall zu ſein pflegt, mit ſehr ſtarker Stimme führte, dabei fortwährend mit einer Hand um das Ohr herumſtreichend, gleichſam als wollte er die geſchwächte Gehörkraft aufſuchen. Einiges aus dieſer Unterhaltung, bei welcher er mir manches Zeitwort ſchuldig blieb, theile ich hier mit, gewiſſe Namen jedoch übergehend, deren Bezeichnung mir zweckwidrig ſcheint.

---

[1]) Nachdem dies geſchrieben war, hat uns Herr Nottebohm eine ergänzende Mittheilung über dieſe Ouvertüre freundlich mitgetheilt, welche Theile neu entdeckter Skizzen enthält mit Beethoven's Bemerkung: „Ouvertüre zu jeder Gelegenheit — oder zum Gebrauch im Konzert," und folgendermaßen ſchließt: „Die letzten Skizzen wurden ungefähr im März 1815 geſchrieben. Das ſcheint ein Widerſpruch mit dem zu Anfang des Autographs angegebenen Datum (1. October 1814) zu ſein. Dieſer Widerſpruch iſt zu löſen. Beethoven hat offenbar das Datum beigefügt, als er die Partitur zu ſchreiben anfing, wird aber (weil die Ouvertüre am Namenstag des Kaiſers nicht aufgeführt wurde?) die Reinſchrift unterbrochen und erſt nach einigen Monaten wieder aufgenommen haben, bei welcher Gelegenheit denn auch jene nur auf einzelne ſpäter vorkommende Stellen ſich beziehenden Skizzen oder Andeutungen entſtanden ſein mögen." Sicherlich iſt dies möglich; allein die Verſchiedenheit der Daten, welche dem Petter'ſchen Skizzenbuche angewieſen werden (1809 in unſerer Darſtellung, 1812 in den Beethoveniana), führt nothwendig zu einer unvereinbaren Verſchiedenheit der Anſichten. Eine wiederholte ſorgfältige Betrachtung des Gegenſtandes hat uns zu der Ueberzeugung gebracht, daß die hiſtoriſche Gewißheit, wie ſie gegenwärtig erlangt iſt, eine Aenderung der Darſtellung in unſerem Texte nicht erforderlich macht.

[2]) Libuſſa 1846. Prag. S. 357 fg.

Ich. — Herr van Beethoven, Sie werden vergeben, daß ich Sie ſtöre. Ich bin Tomaſchek aus Prag, Compoſiteur bei dem Grafen Buquoy, und nehme mir die Freiheit, Sie in Geſellſchaft meines Bruders zu beſuchen.

B. — Es freut mich recht ſehr, Sie perſönlich kennen — — Sie ſtören mich nicht im Geringſten.

J. — Herr Doctor R. empfiehlt ſich Ihnen.

B. — Was macht er? — Schon längſt hörte ich nichts von ihm.

J. — Er wünſcht zu wiſſen, wie weit Sie mit Ihrem Proceß vorgerückt ſind.

B. — Vor lauter Umſtändlichkeiten kommt man ja nicht vorwärts

J. — Ich hörte, Sie hätten ein Requiem componirt?

B. — Ich wollte ein Requiem ſchreiben, ſobald die Geſchichte geendigt wäre. Warum ſollte ich eher ſchreiben, als ich meine Sachen habe?

— Nun begann er mir das Ganze zu erzählen. Er ſprach auch hier ohne feſten Zuſammenhang, mehr rhapſodiſch: endlich wandte ſich das Geſpräch wieder auf andere Gegenſtände.

J. — Herr van Beethoven ſcheinen ſehr fleißig zu ſein.

B. — Muß ich nicht? — Was würde mein Ruhm ſagen?

J. — Beſucht Sie mein Schüler Worziſchek öfter?

B. — Er war einigemal bei mir, doch habe ich ihn nicht gehört. Letzthin brachte er mir etwas von ſeiner Compoſition, das für einen jungen Menſchen, wie er, brav gearbeitet iſt. (Beethoven meinte darunter die zwölf Rhapſodien für das Pianoforte, welche mir gewidmet, ſpäter im Druck erſchienen.)

J. — Sie gehen wohl ſelten aus?

B. — Faſt nirgendshin.

J. — Heute wird eine neue Oper von … gegeben; ich habe keine Luſt, eine Muſik dieſer Art anzuhören.[1])

---

[1]) Am 10. Oct 1814 war das Kärnthnerthortheater geſchloſſen. Im Theater an der Wien wurde aufgeführt: „Auf allerhöchſten Befehl als Theatre paré mit feſtlicher Decoration des ganzen Schauplatzes und in Gegenwart Sr. Maj. der

B. — Mein Gott! Solche Componiſten muß es auch geben, was würde ſonſt der gemeine Hauſe thun?

J. — Man erzählte mir auch, daß ſich hier ein junger fremder Künſtler aufhält, der ein außerordentlicher Fortepianoſpieler ſein ſoll.[1]

B. — Ja, auch ich vernahm von ihm, ihn ſelbſt hörte ich nicht. Mein Gott! Er ſoll nur ein Vierteljahr hier bei uns bleiben, dann wollen wir hören, was die Wiener von ſeinem Spiel halten. Ich kenne das, wie alles Neue hier gefällt.

J. — Auch ſind Sie wohl nie mit ihm zuſammengekommen?

B. — Ich lernte ihn bei der Aufführung meiner Schlacht kennen, bei welcher Gelegenheit mehre von den hieſigen Componiſten ein Inſtrument übernahmen. Jenem jungen Manne war die große Trommel zu Theil geworden. Ha! Ha! Ha! — Ich war gar nicht mit ihm zufrieden; er ſchlug ſie nicht recht, und kam immer zu ſpät, ſo daß ich ihn tüchtig heruntermachen mußte. Ha! Ha! Ha! — Das mochte ihn ärgern. Es iſt nichts mit ihm; er hat keinen Muth, zur rechten Zeit darein zu ſchlagen.

— Ueber dieſen Einfall mußte ich und mein Bruder herzlich lachen. Seine Einladung zu Tiſche ablehnend, empfahlen wir uns mit dem Vorbehalt, ihn vor meiner Abreiſe noch einmal zu beſuchen."

Am 20. ſchreibt Tomaſchek: „Wir gingen ins Kärthnerthortheater, wo eine neue Oper zum erſtenmal: „die beiden Kalifen, Wirth und Gaſt"[2], eine komiſche Oper von Wohlbrück, mit Muſik von Meyerbeer, gegeben wurde. ... Die Muſik des damals noch ſehr jungen Tonſetzers ſprach zu entſchieden für deſſen dramatiſches Talent, als daß jemand es ihm ſtreitig machte — doch ſtellte ſich mit jeder Nummer ſo viel heraus, daß Meyerbeer damals noch zu jung, mit der „Scylla" und der „Charibdis"

Kaiſer von Oeſterreich und Rußland, der Könige von Preußen, Bayern, Würtemberg, Dänemark, Höchſtdero Frauen Gemahlinnen, des Großfürſten Conſtantin, aller anweſenden diplomatiſchen und militäriſchen hohen Behörden, Königlichen Prinzen des geſammten Hofſtaates und höchſten Adels:

Moſes, dram. Gedicht von Aug. Klingemann in 5 Acten. Muſik der Ouvertüre, Chöre und Märſche vom Capellm. Ign. Ritter v. Seyfried. Die damit verbundenen Ballets wurden aufgeführt von" u. ſ. w. u. ſ. w.

Dieſes Werk war im Jahre vorher häufig aufgeführt worden.

[1] Meyerbeer.

[2] Sie war vorher in Stuttgart aufgeführt worden, hatte jedoch keinen Erfolg erlangt.

des dramatiſchen Meeres nicht vertraut war, ob er in der Folge ſie kennen lernte, wird ſich wohl ſpäter erweiſen laſſen. ... Daß ſich an dieſem Abende viele Preußen ſowohl im Parterre als auch in den Logen eingefunden, verſteht ſich von ſelbſt. Der König ſelbſt fehlte nicht, denn es handelte ſich ja um die Ehre ihres Landsmannes. Kaum war die Ouvertüre und die Introduction zu Ende, als ſich ſchon ein gewaltiger Applaus hören ließ; doch es währte nicht lange, und die Schlangen, welche anfangs nur ſtille aufhorchten, begannen den ausländiſchen Applaus zu überbieten, ſo zwar, daß die Direction Bedenken trug, die Oper noch einmal wiederholen zu laſſen ......"

„Am 24. November[1]) beſuchte ich Beethoven, denn ich fühlte ein großes Verlangen in mir, ihn vor meiner Abreiſe noch einmal zu ſehen. Ich wurde von ſeinem Diener gemeldet und ſogleich vorgelaſſen. Wenn es ſchon bei meinem erſten Beſuch in ſeiner Wohnung unordentlich ausſah, ſo war dies jetzt noch weit mehr der Fall, denn im mittleren Zimmer traf ich zwei Copiſten an, welche ſeine früher erwähnte, ſo eben fertig gewordene Cantate mit größter Haſt abſchrieben; im zweiten Zimmer lagen auf allen Tiſchen und Stühlen Bruchſtücke von Partituren, die wahrſcheinlich von Umlauf, den mir Beethoven aufführte, corrigirt wurden. Dieſer Herr ſchien ein glückliches Temperament zu haben, denn er war bei unſerem erſten Zuſammentreffen weder kalt, noch warm; der wechſelſeitige Eindruck, den wir auf einander machten, ſtand im Einklang, doch er entfernte ſich und ich — blieb. Beethoven empfing mich ſehr artig, ſchien aber an dieſem Tage ſehr taub zu ſein, weil ich alle meine Kräfte anwenden mußte, mich ihm verſtändlich zu machen. Ich will den Dialog, den wir führten, hierherſetzen:

Ich. — Ich komme, um Sie vor meiner Abreiſe noch einmal zu ſehen.

B. — Ich glaubte Sie ſchon von Wien abgereiſt; — waren Sie die Zeit immer hier?

Ich. — Immer, bis auf einen einzigen Ausflug nach den Gegenden von Aspern und Wagram. Sie waren doch ſtets geſund?

B. — Wie immer, voll Verdruß; es iſt nicht mehr zu leben hier.

Ich. — Ich ſehe, daß Sie mit Ihrer Akademie ſehr beſchäftigt ſind; ich möchte kein Hinderniß ſein.

---

[1]) Libuſſa für 1847. S. 430 fg.

B. — Gar nicht, mich freut es, Sie zu ſehen. Da gibt es ſo viel Unangenehmes bei einer Akademie und Correcturen ohne Ende!

Ich. — Ich las eben die Ankündigung, daß Sie Ihre Akademie aufgeſchoben haben.

B. — Es war alles falſch copirt. Ich ſollte an dem Tage der Aufführung die Probe halten; habe daher die Akademie aufgeſchoben.

Ich. — Es gibt wohl nichts Aergerlicheres und Gemeineres, als die Vorbereitungen zu einer Akademie.

B. — Da haben Sie wohl Recht; man kommt vor lauter Dummheiten gar nicht vorwärts. Und was man für Geld auslegen muß! — Es iſt unverantwortlich, wie man jetzt mit der Kunſt verfährt. — Ich muß ein Drittheil an die Theaterdirection und ein Fünftheil an das Zuchthaus entrichten. Pfui Teufel! — Bis die Geſchichten aus ſind, werde ich dann nachfragen, ob die Tonkunſt eine freie Kunſt ſey oder nicht? — Glauben Sie mir, es iſt nichts mit der Kunſt in gegenwärtiger Zeit. Wie lange bleiben Sie noch in Wien?

Ich. — Montags gedenke ich abzureiſen.

B. — Da muß ich Ihnen doch ein Billet in meine Akademie geben.

Ich dankte ihm und bat ihn, ſich deshalb keine Mühe zu machen; er ging aber in's Vorzimmer und kam ſogleich mit den Worten zurück, daß ſein Diener, welcher die Billets in Verwahrung habe, nicht zu Hauſe ſei, ich ſollte ihm nur meinen Wohnort aufſchreiben, damit er mir ein Billet ſchicken könne. Da er nicht anders wollte, ſo ſchrieb ich ihm meine Adreſſe auf, und wir ſetzten dann unſer Geſpräch weiter fort, wie folgt:

Ich. — Waren Sie in . . . 's Oper?

B. — Nein, ſie ſoll ſehr ſchlecht ausgefallen ſein. Ich habe an Sie gedacht, Sie haben's getroffen, als Sie ſich von ſeiner Compoſition nicht viel verſprachen. — Ich habe den Abend nach der Production mit den Opernſängern[1]) im Weinhauſe geſprochen, wohin ſie gewöhnlich kommen. Ich ſagte ihnen geradezu: Ihr habt Euch wieder einmal ausgezeichnet! — Welchen Eſelsſtreich habt Ihr gemacht? Schämen ſollt Ihr Euch, daß Ihr noch nichts verſteht, nichts zu beurtheilen wißt, einen ſolchen Lärm über dieſe Oper zu ſchlagen! — Iſt es erlaubt ein ſolches Urtheil von alten Sängern zu erleben? — Ich möchte mit euch darüber reden, aber ihr verſteht mich nicht.

---

[1]) Weinmüller und Forti ſangen in den „beiden Kaiſern“.

Ich. — Ich war in dieſer Oper, ſie fing mit Hallelujah an und endete mit Requiem.

B. — Ha, ha, ha, ha, ha! So iſt es auch mit ſeinem Spiele. Man hat mich öfters gefragt, ob ich ihn gehört habe — ich ſagte nein; doch aus den Urtheilen meiner Bekannten, die ſo etwas zu beurtheilen verſtehen, konnte ich abnehmen, daß er zwar Fertigkeit hat, übrigens aber ein oberflächlicher Menſch iſt.

Ich. — Ich hörte, daß er vor ſeiner Abreiſe nach . . . bei Herrn . . . . geſpielt und viel weniger gefallen hat.

B. — Ha, ha, ha, ha! Was habe ich Ihnen geſagt? — Ich kenne das. Er ſoll ſich nur auf ein halbes Jahr herſetzen, dann wollen wir hören, was man über ſein Spiel ſagen wird. Das heißt alles nichts. Es iſt von jeher bekannt, daß die größten Clavierſpieler auch die größten Componiſten waren, aber wie ſpielten ſie? — Nicht ſo wie die heutigen Clavierſpieler, welche nur die Claviatur mit eingelernten Paſſagen auf- und abrennen, putſch — putſch — putſch — was heißt das? Nichts! — Die wahren Claviervirtuoſen, wenn ſie ſpielten, ſo war es etwas Zuſammenhängendes, etwas Ganzes; man konnte es geſchrieben gleich als ein gut durchgeführtes Werk betrachten. Das heißt Clavierſpielen, das Uebrige heißt nichts!

Ich. — Ich finde es ſehr lächerlich, daß ihn . . . ., der ſelbſt über das Inſtrument ſehr beſchränkte Begriffe zu haben ſcheint, für den größten Clavierſpieler erklärt hat.

B. — Er hat gar keine Begriffe von der Inſtrumentalmuſik. Er iſt ein erbärmlicher Menſch; ich will es ihm ins Geſicht ſagen. Er lobte einmal eine Inſtrumentalcompoſition über die Maßen, aus welcher überall Bocks- und Eſelsohren herausſahen; ich mußte über ſeine Unwiſſenheit von Herzen lachen. Den Geſang verſteht er und dabei ſoll er bleiben; außerdem aber verſteht er von der Compoſition blutwenig.

Ich. — Auch ich nehme eine ſehr kleine Idee von . . . .'s Kenntniſſen von hier mit.

B. — Wie geſagt, außer dem Geſang verſteht er gar nichts.

Ich. — Der . . ., wie ich höre, macht hier viel Aufſehen.

B. — Mein Gott! er ſpielt hübſch, hübſch — außerdem iſt er ein — —. Es wird nichts aus ihm. Dieſe Leute haben ihre bekannten Geſellſchaften, wohin ſie öfters kommen; da werden ſie gelobt und immer gelobt, und aus iſt es mit der Kunſt! Ich ſage es Ihnen, es wird nichts aus ihm. Ich war ſonſt in meinen Urtheilen verlaut, und machte mir dadurch Feinde — jetzt urtheile ich über Niemanden, und zwar aus dem Grunde, weil ich Niemanden ſchaden will, und endlich denke ich mir: iſt es etwas ordentliches, ſo wird es ſich trotz alles Anfeindens und Neides aufrecht erhalten; iſt es nichts ſolides, nichts feſtes, ſo fällt es ohnedies zuſammen, man mag es ſtützen, wie man will.

Ich. — Dies iſt auch meine Philoſophie.

Unterdeſſen hatte B. ſich angekleidet und zum Ausgehen fertig gemacht. Ich empfahl mich, wobei er mir eine glückliche Reiſe wünſchte und mich einlud, zu ihm zu kommen, wenn ich noch länger in Wien verweilen ſollte.“

Allgemeine Beſchreibungen von Beethoven's Art und Weiſe, ſich zu unterhalten, ſind zahlreich vorhanden; Verſuche jedoch, dieſelbe wiederzugeben, ſehr ſelten. Deshalb gebührt Tomaſchek herzlicher Dank für dieſe Mittheilungen, in welchen jene Art, wie Beethoven ſeine Zeitgenoſſen beurtheilte, welche für dieſelben ſo verletzend war und ihre dauernde Feindſchaft gegen ihn zur Folge hatte, ſo lebendig vor Augen geführt wird.

Mit Intereſſe erfahren wir, daß ſchon Beethoven bei dem jungen Meyerbeer jenes peinliche Mißtrauen in ſich ſelbſt erkannte, welches den Componiſten des Robert und der Hugenotten bis zu ſeinem Ende quälte. Hätte er gewußt, mit welcher eiſernen Willenskraft und Ausdauer der junge Mann, nachdem er die Ueberlegenheit der Wiener Schule des Klavierſpiels erkannt hatte, „ſich zehn Monate lang von aller Geſellſchaft zurückzog und während dieſer Zeit durch die angeſtrengteſten Uebungen alles das, was ihm noch fehlte, und insbeſondere einen andern Fingerſatz aneignete“, ſo würde er ihn wohl anders beurtheilt und die Möglichkeit zugegeben haben, daß ſelbſt ſeine „Oberflächlichkeit“ als Componiſt überwunden werden könne. Es war doch auch nicht lediglich „durch Gottes Gnade“ geſchehen, daß er ſelbſt ſo groß geworden war.

Jener . . ., welcher Meyerbeer für den größten Klavierſpieler erklärt hatte, war Johann Georg Fuß, der damalige Wiener Correſpondent der Allg. Muſ. Zeitung. Das war der Grund, warum es für Tomaſchek von Wichtigkeit war, des Mannes Fähigkeit, über Muſik und Muſiker zu urtheilen, kennen zu lernen. Jene Zeitung war ohne Zweifel ſchon einige Tage vor ihrem wirklichen Datum gedruckt und vertheilt, und die Nummer vom 23. November konnte bereits nach Wien gelangt ſein. In derſelben ſchreibt Fuß: „Hr. Meyerbeer hat hier in Privatcirkeln (öffentlich ſpielte er nie) ſeinen Ruhm als einen der größten jetzt lebenden Klavierſpieler gegründet, und iſt als ſolcher allgemein geſchätzt und werth geachtet.“

Es würde für unſere Darſtellung zwecklos ſein und vielleicht auch Mißbehagen verurſachen, wenn wir die letzte Lücke in den obigen Mittheilungen hier ausfüllen wollten. Wer Gelegenheit gehabt hat, die Wiener muſikaliſchen Zeitſchriften jener Jahre genau zu ſtudiren, wird in Tomaſchek's Mittheilungen mit Leichtigkeit den Namen eines Künſtlers errathen, welcher ſich beſcheiden auf die ſpecielle Aufgabe, die er ſich in ſeiner Kunſt geſtellt hatte, beſchränkte und in derſelben einen ſoliden und dauernden Ruf erlangte. —

Wir geben noch die Geſchichte einiger kleinerer Compoſitionen, welche in dieſen Herbſt gehören.

Der Secretär des Königs von Preußen, Friedrich Duncker, brachte ein Trauerſpiel: „Leonore Prohaska", „welches die Geſchichte eines Mädchens darſtellt, welche als Soldat den Befreiungskrieg mitmachte," mit nach Wien, in der Hoffnung, daſſelbe dort aufführen zu laſſen. Für dieſes Stück componirte Beethoven einen Kriegerchor für Männerſtimmen ohne Begleitung: „Wir bauen und ſterben", eine Romanze mit Harfe ($^{6}/_{8}$) „Es blüht eine Blume", und ein Melodram mit Harmonica. Auch ſteht feſt, daß er den Marſch aus der Sonate Op. 26 für Orcheſter inſtrumentirte, da Duncker dies einem neuen Trauermarſche vorzog.[1]) Dr. Sonnleithner hatte ſogar von einer Seite, die er freilich nicht für zuverläſſig hielt, die Mittheilung erhalten, Beethoven habe auch eine Ouvertüre und Zwiſchenacte für das Stück geſchrieben. Es iſt aber von der Exiſtenz keines dieſer Stücke etwas näheres bekannt, und ſie haben wohl nie exiſtirt. Die Cenſur ſoll dieſes Stück, wie Sonnleithner angibt, nicht erlaubt haben; richtiger gibt Frl. Giannataſio (Grenzboten 1857 Nº. 14) als Urſache der Nichtaufführung die an, daß der Zeitpunkt, wo es allgemeinen Antheil erregt haben könnte, bereits vorübergegangen war. Im Jahre 1814 war nämlich am Theater in der Leopoldſtadt „das Mädchen von Potsdam“ neu zur Aufführung gelangt, welches denſelben Gegenſtand behandelte. Jedenfalls würde ſich Beethoven, ehe die Aufführung ſichergeſtellt war, ſelbſt wenn er die Zeit dazu gehabt hätte, nicht auf eine Arbeit von ſolcher Ausdehnung eingelaſſen haben. —

---

[1]) Daß Beethoven den Marſch aus Op. 26 inſtrumentirte, wird beſtätigt durch folgenden Brief des Kapellmeiſters Müller vom Theater an der Wien auf eine Anfrage des Verfaſſers.

„Hochgeehrter Herr!

Auf Ihr ſehr geehrtes Schreiben habe ich folgendes zu erwiedern. —

Allerdings beſitze ich in meiner Autographenſammlung die eigenhändig inſtrumentirte Partitur von dem Trauermarſch, welcher in der großen Sonate für Pianoforte, Op. 26., enthalten iſt. — Die Partitur beſteht aus 6 Blättern und 12 Seiten — durchgehends von Beethoven's eigener Hand geſchrieben. — Auf der 1ten, [illegible] und 12ten Seite ſind Randbemerkungen für den Copiſten angegeben. —

Inſtrumentirt iſt das Tonſtück für 2 Flöten, 2 Clarinetten in C, 2 Corni in D, 2 Corni in E, dann noch 4 Zeilen ausgefüllt, von welchen jedoch nicht angegeben iſt für welche Inſtrumente. (Wahrſcheinlich für Trompeten und Poſaunen.) Nach dem Satz zu urtheilen, mehr für Streichquartett. —

Ich erhielt dieſe Partitur des gefeierten Meiſters von dem Kunſt- und Muſikhändler Tobias Haslinger, im Jahre 1829—30, mit der wortgetreuen Bemerkung: Daß er mir dies Manuſcript mit Vergnügen als Andenken verehre, da er dieſe Compoſition in der Form durchaus nicht ſtechen und drucken laſſen wolle. — Dieſe Partitur iſt demnach ein Unicum! — Das Tonſtück iſt hier in H moll. — .....

Ihr ſtets bereitwilliger
Adolph Müller."

(Siegel.)

Ueber die Entſtehung einer anderen Compoſition gibt folgender (undatirte) Brief an den Erzherzog Rudolph Aufſchluß.

„Ich merke es, Euer Kaiſerl. Hoheit wollen meine Wirkungen der Muſik auch noch auf die Pferde verſuchen laſſen. Es ſei, ich will ſehen, ob dadurch die Reitenden einige geſchickte Purzelbäume machen können. — Ei! Ei! ich muß doch lachen, wie Eure Kaiſerl. Hoheit auch bei dieſer Gelegenheit an mich denken; dafür werde auch ich Zeitlebens ſein etc.

Die verlangte Pferde-Muſik wird mit dem ſchnellſten Galopp bei Euer Kaiſerl. Hoheit anlangen.“

Köchel, welcher dieſen Brief mittheilt, vermuthet mit großer Wahrſcheinlichkeit, daß dieſe „Pferdemuſik“ für ein Carrouſſel in der K. K. Reitſchule am 23. November gewünſcht worden war. Wenn dieſelbe wirklich componirt wurde, ſo wird ſie ſich vielleicht noch finden. —

In der Wiener Zeitung leſen wir: „Die auf heute Samſtags (26. November) angeſagte Akademie des Herrn Ludwig v. Beethoven iſt auf hohes Begehren auf Dienſtag den 29. Nov. verſchoben worden;“ und am 30.: „Geſtern um Mittagszeit hat Hr. Ludwig v. Beethoven allen Freunden der Tonkunſt und ſeiner muſikaliſchen Kompoſition einen entzückenden Genuß verſchafft. Er gab im K. K. Redouten-Saale ſeine ſchöne muſikaliſche Darſtellung von Wellington’s Schlacht bei Vittoria und vorher die dazu als Begleitung komponirte Symphonie. Zwiſchen dieſen beiden Stücken eine ganz neue etc. etc. Cantate, der glorreiche Augenblick.“

Man möchte wohl wiſſen, was Beethoven geſagt habe, als er dies las; denn die Symphonie, welche jener Schriftſteller als eine Begleitung zu Wellington's Sieg betrachtete, war die ſiebente, die herrliche A dur!

Die Soliſten in der Cantate „der glorreiche Augenblick“ waren Mad. Milder, Dem. Bondra, Hr. Wild und Herr Forti; ſie ſangen ſämmtlich gut, die Milder wundervoll. „Die beiden Kaiſerinnen, der König von Preußen“ und andere „der höchſten Herrſchaften“ waren anweſend, und „der große Saal war durchaus angefüllt. In dem zahlreichen Orcheſter bemerkte man die erſten Virtuoſen, die durch ihre Theilnahme an Beethoven's Akademien ihre Achtung gegen ihn und die Kunſt zu bezeigen pflegen.“ Alle gleichzeitigen Berichte ſtimmen bezüglich der enthuſiaſtiſchen Aufnahme der Symphonie und der Schlacht überein, ſowie auch darin, daß die Cantate, trotz der Armuth des Textes, im Ganzen genommen des Rufes des Componiſten würdig ſei und einige ſehr ſchöne Nummern enthalte.

Das Concert wurde mit ganz demſelben Programme in dem nämlichen Saale Freitag den 2. December zu Beethoven's Benefiz wiederholt; doch beinahe die Hälfte der Plätze war leer! Eine zweite Wiederholung fand am Abend des 25ſten zum Beſten des S. Markus-Hospitals ſtatt, wo natürlich eine große Zuhörerſchaft anweſend war. So wurde die Cantate innerhalb vier Wochen drei Mal aufgeführt, und wahrſcheinlich hat Spohr, der noch in Wien war, im Orcheſter mitgewirkt. Trotzdem verſichert er mit Beſtimmtheit in ſeiner Selbſtbiographie, das Werk ſei damals nicht zur Aufführung gekommen.

Die Cantate wird noch in folgenden beiden Briefen an den Erzherzog Rudolph erwähnt 1):

„Sie ſind ſo gnädig mit mir, wie ich es auf keine Weiſe je verdienen kann. — Ich ſtatte J. K. H. meinen unterthänigſten Dank ab für Ihre gnädige Verwendung wegen meiner Angelegenheit in Prag. — Die Partitur von der Kantate werde ich auf's pünktlichſte beſorgen. — Wenn ich noch nicht zu J. K. H. gekommen, ſo verzeihen Sie mir ſchon gnädigſt. Nach dieſer Akademie für die Armen kommt eine im Theater, gleichfalls zum Beſten des Impresario in angustia, weil man ſo viel rechtliche Schaam empfunden hat, mir das Drittheil und die Hälfte nachzulaſſen — hiefür habe ich einiges neue im Werke — dann handelt ſich's um eine neue Oper — wo ich mit dem Sujet dieſer Tage zu Stande komme —

---

1) Köchel No. 17.

dabei bin ich auch wieder nicht recht wohl — aber in einigen Tagen frage ich mich bei J. K. H. an. Wenn ich nur auch helfen könnte, ſo wäre einer der erſten und ſehnlichſten Wünſche meines Lebens erfüllt.“

(An denſelben.)

„Meinen größten Dank für Ihr Geſchenk. — Ich bedaure nur, daß Sie nicht an der Muſik Antheil nehmen konnten. — Ich habe die Ehre Ihnen hier die Partitur der Kantate zu übermachen. — Ihro Kaiſerliche Hoheit können ſie mehrere Tage bei ſich behalten, hernach werde ich ſehn, daß ſie ſo geſchwinde als möglich für Sie kopirt werde. — Noch erſchöpft von Strapazen, Verdruß, Vergnügen und Freude! alles auf einmal durcheinander werde ich die Ehre haben J. K. H. in einigen Tägen aufzuwarten — Ich hoffe günſtige Nachrichten von dem Geſundheitszuſtand J. K. H.; wie gerne wollte ich viele Nächte ganz opfern, wenn ich im Stande wäre, Sie gänzlich wiederherzuſtellen! —“

Das in Ausſicht genommene dritte Concert zu Beethoven's Benefiz wurde aufgegeben; es fehlt uns dadurch jeder Fingerzeig über das „einige neue“, welches für daſſelbe in's Auge gefaßt war. Es iſt möglich, daß „Meeresſtille und glückliche Fahrt“ für dieſe Gelegenheit begonnen wurde. Das Bemerkenswertheſte und Erfreulichſte in dieſen Briefen iſt die Wahrnehmung, daß Beethoven einmal wieder von Vergnügen und Freude ſpricht. Woher ihm dieſelbe zu Theil wurde, lernen wir von Schindler. Derſelbe ſpricht zwar nicht auf Grund perſönlicher Beobachtung, was er ja auch mit Bezug auf jene Zeit noch nicht konnte; aber als ſeine bekannten Beziehungen zum Componiſten begannen, war die Erinnerung an jene Tage noch friſch, und was er berichtet, beruht zum größten Theile auf Beethoven's eigener Mittheilung. Freilich hat er, wie gewöhnlich, einige Behauptungen hinzugefügt, welche, wenngleich in gutem Glauben gemacht, dennoch in dieſem Zuſammenhange unrichtig ſind. Wir laſſen jedoch zunächſt einen Abſchnitt aus einem früher erwähnten Artikel folgen.[1])

„Die Rolle, die Raſumowski in Wien [zu dieſer Zeit] ſpielte, war beiſpiellos glänzend. Gleich in den erſten Wochen des Congreſſes hatte er immer ein volles Haus. So notirt Genz unterm 18. Sept. „Beſuch bei Raſumowski; daſelbſt ein unermeßlicher Zulauf, unter andern Lord und Lady Caſtlereagh, Graf Münſter, Graf Weſtphalen, Hr. Coke, der Marquis de Saint-Marſan, Graf Caſtellalfu, alle Preußen u. ſ. w.“ Da aber bald eigentliche Bälle an die Tagesordnung kamen, und Graf Stackelberg am 20. Oct. 1814 den ſeinigen gegeben hatte, wo der Kaiſer und die Kaiſerin von Rußland, der König von Preußen und ſonſtige Größen aller Art erſchienen, veranſtaltete auch er am 6. Dec. einen ſolchen, und Gentz, der den magiſchen Anblick nur einige Minuten lang ſich gönnte und in jener Nacht noch bis zwei Uhr an ſeinen Ausfertigungen zu arbeiten hatte, verſichert uns, dieſes Feſt ſei das ſchönſte von allen denen geweſen, welchen er ſeit der Ankunft des franzöſiſchen Monarchen beigewohnt hatte. Verdunkelt wurde es nur durch diejenigen, welche Kaiſer Alexander ſelbſt in dem nämlichen Palais gab, das er zu dieſem Zwecke ſeinem fürſtlichen Unterthanen entlehnte."

---

[1]) Schnitzler in Raumer's hiſt. Taſchenbuch, 1863.

Wir wenden uns nunmehr zu Schindler.

„Der Ausgang der zweiten Periode [von Beethoven's Leben, wie es Schindler eintheilt] hat uns den Tondichter auf einer Stufe des Ruhmes erblicken laſſen, die wohl als eine der erhabenſten bezeichnet werden darf, die je von einem Muſiker im Verlaufe ſeines Kunſtſtrebens erreicht worden. Vergeſſen wir aber nicht, daß es Frucht zwanzigjährigen raſtloſen Mühens geweſen. Der welthiſtoriſche Moment, mit welchem dieſe Ruhmesfeier zuſammentraf, konnte nicht verfehlen, das Ereigniß zu den glanzvollſten zu geſtalten, welche die Geſchichte der Tonkunſt je zu verzeichnen haben wird. Man vergebe das ſcheinbar Ueberſchwängliche des Ausdrucks, wenn hinzugefügt wird, daß faſt alle am Wiener Congreſſe verſammelten Herrſcher Europa's die Ruhmesurkunde unſeres Meiſters beſiegelt haben."

Da Raſoumowsky nicht vor dem 3. Juni 1815 zum Range eines Fürſten erhoben worden war, ſo iſt Schindler im Irrthum, wenn er in jener Rangerhöhung die Veranlaſſung ſieht „zu den Feſtlichkeiten außerordentlicher Art, zu denen Beethoven ſtets hinzu gezogen worden."

„Dort war der Meiſter (fährt Schindler fort) Gegenſtand allgemeiner Aufmerkſamkeit von Seiten aller Fremden; denn es iſt Eigenſchaft des ſchöpferiſchen, mit einem gewiſſen Heroismus verbundenen Genies, die Aufmerkſamkeit aller Edlen auf ſich zu ziehen. Oder, iſt es nicht Heroismus zu nennen, wenn wir den Tondichter mit Vorurtheilen jeglicher Art, mit Altherkömmlichem in Hinſicht auf ſeine Kunſt, mit Neid, Scheelſucht und Böswilligkeit der Muſiker in Maſſe, über alles dies noch mit dem zu Ausübung ſeiner Kunſt nach verſchiedenen Seiten hin unentbehrlichſten Sinn, dem Gehör, in ſtetem Kampfe gewahren, und dennoch die erhabene Stellung, die er ſich erſtritten? Kein Wunder, daß ein Jeder ſich bemühte, ihm ſeine

Huldigung darzubringen. Von dem Fürſten [Grafen] Raſoumowsky ward er den anweſenden Monarchen vorgeſtellt, die ihm in den ſchmeichelhafteſten Ausdrücken ihre Achtung zu erkennen gegeben. Die Kaiſerin von Rußland wünſchte ihn beſonders zu becomplimentiren.[?] Die Vorſtellung fand in den Gemächern des Erzherzogs Rudolph ſtatt, in denen er auch noch von anderen hohen Perſonen begrüßt worden. Es ſcheint, als habe der Erzherzog den Triumph ſeines erhabenen Lehrers ſtets mitfeiern wollen, indem er die fremden Herrſchaften zu Zuſammenkünften mit Beethoven eingeladen hat. Nicht ohne Rührung gedachte der große Meiſter jener Tage in der kaiſerlichen Burg und im Palaſte des ruſſiſchen Fürſten, und ſagte einſtmals mit einem gewiſſen Stolze, er habe ſich von den hohen Häuptern die Cour machen laſſen und ſich dabei ſtets vornehm benommen."

Wir haben Grund zu glauben, daß dieſe Empfänge in den Gemächern des Erzherzogs nicht früher begannen, als die bei Raſoumowsky ihr unglückliches Ende erreicht hatten. Trotz der ungeheueren Ausdehnung jenes Palaſtes, auf welchen der Graf „beinahe zwanzig Jahre lang ſein ganzes Vermögen verwendet hatte," fehlte es in demſelben dennoch an Raum, um die Maſſe von Menſchen, welche zu den kaiſerlichen Feſtlichkeiten dorthin eingeladen wurden, aufzunehmen. Es wurde daher auf der Seite nach dem Garten zu eine große hölzerne Halle zu vorübergehender Benutzung angebaut, in welcher am Abend des 30. Dec. eine Tafel für 700 Gäſte gedeckt wurde. Am Morgen nach dem Feſte zwiſchen fünf und ſechs Uhr entdeckte man, daß dieſelbe in Flammen ſtand. Der Brand, welcher wahrſcheinlich durch ein ſchadhaftes Kaminrohr entſtanden war, dehnte ſich auf das Hauptgebäude aus und dauerte faſt bis zum Mittage. „In Zeit von wenigen Stunden waren mehrere Zimmer dieſes prächtigen Etabliſſements, an welches ſein Schöpfer ſeit 20 Jahren alles, was Pracht, Kunſtſinn und Liberalität vermögen, verwendete, ein Raub der wüthenden Flammen. Darunter befanden ſich auch die koſtbare Bibliothek und der unſchätzbare Canova-Saal, welcher ganz mit Bildſäulen dieſes Meiſterkünſtlers angefüllt war, die nun durch die einſtürzende Decke des Zimmers zertrümmert wurden."

„Der Verluſt war unberechenbar. Aus eigenen Mitteln den Palais wieder aufzubauen, daran war kaum zu denken; allein Alexander ſäumte nicht ihm ſeine Hülfe anzubieten und den Fürſten Wolkonski zu ihm zu ſchicken, mit dem Auftrage, die Summe zu ermitteln, welche vorerſt nöthig wäre um die Hauptkoſten zu beſtreiten. Der Graf ſchlug ſie auf

400000 Silberrubel an, die er ſich als eine Anleihe erbat, was auch am 24. Jan. 1815 gewährt wurde. Allein dieſe Summe reichte bei weitem nicht aus, und um noch weitere Vorſchüſſe zu erhalten, mußte zuletzt auf das Eigenthum des prächtigen Hauſes verzichtet werden.“

Damit ſcheidet auch Raſoumowsky aus unſerer Geſchichte. —

Ehe wir die Compoſitionen dieſes Jahres aufzählen, geben wir als Einleitung und Erläuterung zur Feſtſtellung derſelben einige Notizen über den Inhalt des Deſſauer'ſchen Skizzenbuchs zu Fidelio, welches unzweifelhaft in das Jahr 1814 gehört. Dieſes Skizzenbuch enthält zuerſt die beiden neuen Finale's der Oper. Seite 72 ſteht die Bemerkung: „Für Milder oben B,“ welche ſich jedenfalls auf den vorletzten Takt der großen Arie der Leonore bezieht. Dann folgt S. 82 fg. Floreſtan's Arie, S. 90 das Melodram, S. 108 das Recitativ „Abſcheulicher, wo eilſt du hin“, S. 112 „Un lieto Brindisi“, S. 123 Skizze zu einer Symphonie „2tes Stück Corni“, S. 133 „Sanſt wie du lebteſt,“ S. 141 „Sinfonie 2tes Stück“, S. 142 „Sanſt wie du lebteſt“, S. 148 „Ihr weiſen Gründer“, S. 160 „Europa ſteht“ mit nur 2 oder 3 Takten Muſik, S. 161—164 wiederum „Ihr weiſen Gründer“. Außerdem erkannte Nottebohm noch die Skizzen zu dem Abſchiedsgeſang für Tuſcher („Die Stunde ſchlägt“), zum erſten Satze der Sonate Op. 90 und zu den Ouvertüren zu Fidelio und zur Namensfeier.

Hiernach und nach den ſonſtigen Nachrichten gehören alſo folgende Compoſitionen in dieſes Jahr:

1. Das Vocal-Terzett Tremate, Empj, tremate. Dieſes war ſeinem weſentlichen Beſtande nach bereits 1801/2 componirt; doch wurde es, ſoviel bekannt iſt, erſt dann vollendet und zum Zwecke der Aufführung niedergeſchrieben, als für das Concert am 27. Februar d. J. „etwas für die Milder“ erfordert wurde.

2. „Germanias Wiedergeburt“, Chor in dem Singſpiele „die gute Nachricht“.

3. Fidelio, durchgeſehen und überarbeitet.

4. „Un lieto brindisi“, Cantata campestre, für 4 Stimmen.

5. Elegiſcher Geſang, für 4 Stimmen („Sanft wie du lebteſt“)

6. Chor: „Ihr weiſen Gründer“.

7. Sonate für Clavier, E moll, Op. 90.

8. Ouvertüre in C. Op. 115.

9. Cantate: „Der glorreiche Augenblick“.

10. Drei Geſangſtücke, und Inſtrumentation des Marſches aus der Sonate Op. 26, für Duncker's Trauerſpiel „Leonore Prohaska".

11. Canon: „Kurz iſt der Schmerz", 2. Form, in welcher er am 3. März 1815 in Spohr's Album geſchrieben wurde.

12. Lied: „Des Kriegers Abſchied".

13. Lied: „Merkenſtein". Op. 100 „am 22. December 1814."

Veröffentlicht wurde in dieſem Jahr:

1. Lied: „Der Bardengeiſt", Text von Franz Rud. Hermann. Beilage zu Joh. Erichſon's „Muſenalmanach".

Die Vorrede zu dieſem Almanach für 1814 trägt das Datum „Wien, den 20. Nov. 1813"; er war daher ohne Zweifel vor dem neuen Jahre veröffentlicht, und ſo ſchließt dieſes Lied eigentlich das Verzeichniß der im J. 1813 veröffentlichten Werke. Der Band enthält außerdem Stoll's Lied „an die Geliebte" (ohne Muſik) und Geſangscompoſitionen von Luiſe Reichardt und Graf Moritz Dietrichſtein.

2. Iriſche Geſänge, Bd. I. vollendet und veröffentlicht durch Thomſon.

3. Chor: „Germanias Wiedergeburt", in Treitſchke's „gute Nachricht". (Juni.)

4. Lied: „An die Geliebte" von J. L. Stoll. Beilage zu den „Friedensblättern" vom 12. Juli.

5. 6 Allemanden für Pianoforte und Violine, angezeigt von Ludwig Maiſch am 30. Juli. Dem Verfaſſer fehlen die Mittel und die Gelegenheit, über die Echtheit dieſer Tänze zu entſcheiden. Es iſt jedoch kaum wahrſcheinlich, daß ein Wiener Verleger es zu jener Zeit gewagt haben würde, Beethoven's Namen in ſolcher Weiſe zu gebrauchen, ohne dazu autoriſirt zu ſein.

6. Fidelio, Klavierauszug von J. Moſcheles. (Auguſt.)

Zehntes Kapitel.

Das Jahr 1815. Neue Opernprojecte. Beethoven vor den Fürſten des Wiener Congreſſes. Neate; Beziehungen zu England. Tod des Bruders und Vormundſchaft über den Neffen.

Wenn Beethoven ſeine eigene Geſchichte im Jahre 1814 hätte ſchreiben wollen, ſo hätte er wohl die Kotzebue'ſche Ueberſchrift: „Das merkwürdigſte Jahr meines Lebens“ auf ſich anwenden und ſich in lebhafter und triumphirender Rede ergehen dürfen. Jetzt aber nimmt das Stück eine gemäßigtere Tonart an.

„Dann handelt ſich's um eine neue Oper,“ ſagt der Brief an den Erzherzog aus dem Anfang des Decembers. Der Sammler vom 13. erklärt dieſe Anſpielung durch folgende Mittheilung: „Mit wahrem Vergnügen melden wir dem muſikliebenden Publikum, daß Herr van Beethoven ſich anheiſchig gemacht hat, eine Oper zu ſchreiben. Die Dichtung iſt von Herrn Treitſchke und führt den Titel: Romulus und Remus.“

Dieſe Mittheilung gründete ſich auf folgendes Billet an Treitſchke:

„Ich ſchreibe Romulus, und werde dieſer Täge anfangen, ich werde ſelbſt zu ihnen kommen, erſtlich einmal, hernach mehrmals, damit wir über das Ganze ſprechen und berathen.

in Eil
mit Achtung
ihr
Freund Beethoven.“

Da war alſo wieder ein viel verſprechendes Opernproject. Aber ehe ſechs Wochen vergangen waren, brachte die Allg. Muſ.-Zeitung aus Johann Fuß' Feder eine muſikaliſche „Ueberſicht des Monats December“, worin unter den Mittheilungen über Wiener Neuigkeiten ſich eine Notiz befand, daß „Hr. Fuß eine Oper in drei Aufz. betitelt Romulus und Remus für das Theater an der Wien geſetzt habe“! Und ſo verhielt es ſich wirklich; Theile dieſer Oper wurden ſpäter von einer muſikaliſchen Geſellſchaft geſungen, zu deren Mitgliedern Dr. L. Sonnleithner gehörte, und in Preßburg wurde ſie unter einem noch ſpäteren Datum auf die Bühne gebracht. Auf den Wiener Theatern iſt ſie niemals zur Aufführung gelangt, vielleicht in Folge von Maßregeln, von denen uns der folgende Brief Beethoven's an Treitſchke[1]) Nachricht gibt.

„Lieber T. ich glaubte die Sache abzukürzen, indem ich Hrn. v. Schreyvogel die Abſchrift dieſes Briefes ſchickte — allein nichts.

Sie ſehen daß dieſer Fuß mich in allen Zeitungen anpacken kann, wenn ich nicht etwas ſchriftliches gegen ihn aufweiſen kann, oder Sie — oder die Theater-Direktion es übernimmt ſich mit ihm abzufinden. Auf der andern Seite iſt die Sache mit meinem Contrakt für die Oper auch noch nicht zu Ende.

Ich erſuche Sie mir eine Antwort zu geben, beſonders was des Fuß Brief betrifft; beim Richterſtuhle der Kunſt wäre die Sache leicht abgemacht, allein dieſes iſt hier nicht der Fall, den man, obſchon man es gern glauben möchte, ganz berückſichtigen kann.

in Eil Ihr Freund Beethoven."

Die Sache wurde mit Fuß in der Weiſe arrangirt, daß der Text in Beethoven's Händen blieb; jedoch wie und unter welchen Bedingungen dieſes Arrangement getroffen wurde, iſt nicht bekannt.

Unter den Skizzen zu dem „glorreichen Augenblick" erſcheint auch das Thema zu der Polonaiſe für Clavier Op. 89, deren Geſchichte folgende iſt. Bartolini gab Beethoven den Rath, da Polonaiſen damals ſehr beliebt waren, eine ſolche zu componiren und ſie der Kaiſerin von Rußland zu widmen; denn vielleicht konnte er hierdurch auch eine Erkenntlichkeit von dem Kaiſer Alexander für die Widmung der Violinſonaten Op. 30 erlangen; eine ſolche war nämlich nie erfolgt. Wie gewöhnlich wies Beethoven dieſen Rath anfänglich mit Geringſchätzung zurück; ſchließlich jedoch gewann er eine beſſere Anſicht von dem Vorſchlage, ſetzte ſich an's Klavier, improviſirte verſchiedene Themen und forderte Bartolini auf, eins derſelben auszuwählen, was dieſer auch that. Als die Polonaiſe fertig war, ſuchten ſie Wolkonski auf, um durch ſeine Vermittlung die Erlaubniß zu der beabſichtigten Widmung nachzuſuchen. Die Erlaubniß wurde ertheilt; Beethoven wurde zu feſtgeſetzter Zeit zur Audienz bei der Kaiſerin zugelaſſen und überreichte die Polonaiſe, für welche er ein Geſchenk von 50 Ducaten erhielt. Bei dieſer Gelegenheit wurde er gefragt, ob er je irgend etwas vom Czaren erhalten habe; und da dies nicht der Fall war, wurden 100 Ducaten für die Sonaten beigefügt.[1])

---

[1]) Nach O. Jahn's Abſchrift.

Ungefähr um dieſe Zeit[2]) entſchloß ſich Beethoven noch einmal, ſeinem Freunde Mähler zu ſitzen, welcher ſein Bild ſeiner Tonkünſtlergallerie beizufügen wünſchte. Dies war das Bild, welches nach dem Tode des Künſtlers von Prof. Karajan gekauft wurde.[3])

Am 25. Januar fand auf der Burg aus Anlaß des Geburtstages der Ruſſiſchen Kaiſerin ein großes Feſt ſtatt, von welchem ein Concert im Ritterſaal einen Theil bildete. Die letzte Nummer des Programmes war der Canon aus Fidelio: „Mir iſt ſo wunderbar"; und durch einen eigenthümlichen Glücksfall erſchien Beethoven ſelbſt, und ſpielte hier zum letzten Male öffentlich vor einer Zuhörerſchaft von Kaiſern und Kaiſerinnen, Königen und Königinnen, ihren Miniſtern und ihrem Gefolge. Wild, welcher das Datum des Concerts einen Monat zu früh anſetzt, berichtet über die näheren Umſtände Folgendes:

„Bei der Wahl der vorzutragenden Stücke ging man zum erſten Male von dem Herkommen, nur Rococo-Muſik im Zopfſtyle vorzutragen, ab, und Kaiſer Franz in höchſt eigener Perſon war es, dem wir dieſe Neuerung zu danken hatten. Ich ſollte eine Arie aus dem „befreiten Jeruſalem" von Abbé Stadler ſingen, Mayſeder ich weiß nicht mehr welche Piecen ſpielen.[4] Der Kaiſer, welcher bei der Probe erſchienen war, erklärte dieſe Sachen für unpaſſend, gab aber ſeine volle Beiſtimmung, als ich darum anſuchte, Beethoven's „Adelaide" ſingen zu dürfen; dies that ich dann mit vielem Beifall. Mayſeder ſpielte, dem Wunſche des Kaiſers gemäß, Variationen von Rode, für die der Kaiſer von Rußland beſonders eingenommen war, mit gleichem Erfolg. Es wäre eben ſo unwahr als abgeſchmackt, wollte ich läugnen, daß die Auszeichnungen, welche die verſammelten Berühmtheiten mir zu Theil werden ließen, meiner Eitelkeit ſchmeichelten; aber dieſer Vortrag der „Adelaide" hatte für mich eine

---

[1]) In Jahn's Notizen ſind doppelt ſo große Summen angegeben. Dieſe Audienz iſt wahrſcheinlich dieſelbe, welche Schindler als von der Kaiſerin vorgeſchlagen erwähnt; andernfalls vielleicht eine Folge von dieſer.

[2]) Mähler erinnerte ſich nicht ganz genau des Zeitpunktes, als er im Jahre 1860 mit dem Verfaſſer über dieſen Punkt ſprach.

[3]) Vgl. A. M. Z. XVII. 570.

[4]) Vgl. daſ. S. 122. Fuß gibt das urſprüngliche Programm vollſtändig, weiß aber nichts von der damit vorgenommenen Abänderung.

Folge, welche mein Künſtlergemüth unendlich mehr befriedigte; es wurde nämlich die Veranlaſſung, daß ich mit dem größten muſikaliſchen Genie aller Zeiten, Beethoven, in nähere Berührung kam. Der Meiſter, erfreut durch die von mir getroffene Wahl ſeines Liedes, ſuchte mich auf und erklärte ſich bereit es mir zu begleiten. Durch meinen Vortrag zufrieden geſtellt, ſprach er mir gegenüber die Abſicht aus, das Lied zu inſtrumentiren. Dazu kam es zwar nicht, doch ſchrieb er für mich die Kantate „An die Hoffnung" (Text von Tiedge) mit Klavierbegleitung, welche ich, von ihm ſelbſt accompagnirt, in einer Matinée vor einer gewählten Geſellſchaft ſang."

Wild ſchließt ſeine wenigen Mittheilungen über Beethoven durch Anführung einiger Verſe „eines gemeinſchaftlichen Freundes, des damaligen Religionsprofeſſors Weintritt an der Wiener Univerſität, welche derſelbe unter des Meiſters Bild ſchrieb, und die in kurzen Worten viel Charakteriſtiſches enthalten.

„Wie in den Klüften der Erd' aus düſtrem Geſteine das Gold lacht,
Strahlet die Geniuskraft Dir aus umſchattetem Aug';
Louis! wie ähnlich dem Bilde Dein Werk, aus den Tiefen des Mißklangs
Dringen, gerufen von Dir, Stimmen der Seraph' hervor!"

Ein Abſchnitt aus den Friedensblättern vom 9. März mag dieſe Reihe kürzerer Mittheilungen ſchließen.

„Um die gewöhnliche Mittagszeit der Concerte hatte Herr Epinger, Adminiſtrator des Hauſes zum Römiſchen Kaiſer, im Saale deſſelben, zum Beſten eines militäriſchen Unterſtützungsfonds, die Aufführung von Beethoven's Oratorium „Chriſtus am Oelberge" veranſtaltet und unternommen. Der wohlthätige Zweck erhöhte den Genuß der ſchon lange nicht mehr gehörten herrlichen Muſik des Oratoriums. Sie wurde faſt ganz von Dilettanten (bei welchem Worte man ſich in Wien ſehr häufig Meiſter zu denken hat) und unter Direktion des Componiſt ſelbſt, in großer Vollkommenheit ausgeführt." —

Bei weitem das wichtigſte Ereigniß in Beethoven's Lebensgeſchichte während dieſer Monate war der durch einen Vergleich herbeigeführte endliche Abſchluß der Gehaltsangelegenheit mit den Kinsky'ſchen Erben. Am 18. Januar erging folgender

„Beſcheid.

In Gemäßheit des hierüber von der fürſtl. Kinskyſchen Vormundſchaft unterm 6ten Januar l. J. eingebrachten Geſuches wird der Obervormundſchaftliche Conſens ertheilt: daß die fürſtliche Vormundſchaft dem Lud. v. B. ſtatt demſelben von dem verſtorbenen H. Ferd. Fürſten Kinsky im Monat März 1809 ſchriftlich zugeſicherten Unterhaltungsbeitrag p. 1800 fl. nominal — einen Beitrag von 1200 Gld. W. W. aus der Ferdinand fürſtlich Kinsky'ſchen Verlaſſenſchaftsmaſſe vom 3. Nov. 1812 anfangend unter nachſtehenden Bedingniſſen ausbezahle": (Folgen die Bedingniſſe der Urkunde), „wovon hiermit die Verſtändigung geſchieht von dem K. K. Landrecht.

Prag, den 18. Jänner 1815."

Sobald die geſetzlichen Formalitäten beendet und Beethoven mitgetheilt ſein konnten, erließ er folgende eigenhändige

„Vollmacht.

Daß Herr Baron Joſef von Pasqualati in Prag die liquide Forderung aus der fürſtl. Kinskyſchen Maſſe für mich erheben, und das dazu Nöthige beſorgen laſſen möge, wird hiermit aufs freundſchaftlichſte gebeten.

(L. S.)

Wien am 1815

Ludwig van Beethoven $^{m}_{p}$."

Die Quittung unter dieſer Urkunde, in welcher die Worte „Wiener Währung" in dem Sinne von „Einlöſungsſcheinen" verſtanden werden müſſen, da die Banco-Zettel ſeit 1812 außer Curs geſetzt waren, läßt uns alle weſentlichen Thatſachen dieſes Compromiſſes erkennen. Dieſelbe lautet ſo:

„Dem Ludwig van Beethoven ſind ſtatt den von dem verſtorbenen Herrn Ferdinand Fürſten Kinsky im Monate Mai, 1809 ſchriftlich zugeſicherten 1800 fl. nominal, und auf 726 fl. in Wiener Währung reducirten Unterhaltungsbeitrag vermöge K. K. landrechtlicher Verſtändigung ddto Prag den 18ten Jänner 1815 jährlich und am 3ten November 1812 anfangend 1200 fl. in Wiener Währung aus der Ferdinand fürſtlich Kinskyſchen Verlaſſenſchaftsmaſſe auszuzahlen bewilligt worden.

Von dieſem landrechtlich bewilligten Unterhaltungsbeitrage pr. 1200 fl. gebührt dem Herrn Ludwig van Beethoven für die Zeit vom 3ten November 1812 bis Ende März 1815 pr. 2 Jahre 4 Monate 27 Tage ein Betrag pr. . . . . 2890 fl.

Nachdem aber derſelbe in Folge der vorgedachten K. K. Landrechtlichen Verſtändigung von dem hochſeeligen Herrn Ferdinand Fürſten Kinsky a Conto dieſes Unterhaltungsbeitrages 60 Stück K. K. Dukaten erhalten hat, und dieſe nach dem zur Zeit des Empfangs im Monate Oktober 1812 beſtandenen Courſe zu 6 f. 51 eine von dem obigen Betrage abzuſchlagen kommende Summe ausmachen von . . . . 411 fl.

ſo bleiben an dem für die obangeführte Zeit verfallenen Unterhaltungsbeitrag dem Herrn Ludwig von Beethoven noch zu bezahlen . . . . 2479 fl.

Dieſe zwei Tauſend vier Hundert Siebzig neun Gulden in Wiener Währung an verfallenem Unterhaltungsbeitrag in Vollmacht und zu Handen des Obgedachten Ludwig van Beethoven aus der fürſtlich Rudolph Kinskyſchen Pupillarhauptkaſſe an heute richtig und baar erhalten zu haben beſtättiget der Gefertigte mit ſeiner eigenhändigen Unterſchrift.

Prag am 26ten März 1815.

Johann Kanka Ju. Dr. m/p.
Wenzl Wezowsky, als Zeuge

Joſ. B. v. Pasqualati m/p."[1])

Die Entſcheidung in der Sache mit Lobkowitz folgte ebenfalls bald nachher. Dr. v. Köchel faßt dieſelbe in einem Privatbriefe nach officiellen Dokumenten klar und in wenigen Worten folgendermaßen zuſammen:

„Der Beitrag des F. Lobkowitz von 700 fl. wurde am 1. Sept. 1811 ſiſtirt und nach mehrjährigen Proceßverhandlungen durch den gerichtlichen Vergleich vom 19. April 1815 dahin „erledigt, daß die Penſion Beethovens künftig voll in Einlöſungsſcheinen mit 700 fl. (= 280 fl. Conv. M. Silber), der Rückſtand von 2508 fl. Einlöſ.-Sch. aber binnen 2 Monaten bezahlt werden ſoll." Auch dieſer Beſtimmung wurde genau entſprochen. Dieſemnach bezog Beethoven vom Jahr 1811 an gerechnet bis an ſeinen Tod jährlich

---

[1]) Dieſe Dokumente in Verbindung mit mehreren Beethoven'ſchen Quittungen über ſeinen halbjährlichen Gehalt von 600 fl. wurden dem Verfaſſer von Dr. Schebek mit folgender Bemerkung mitgetheilt: „Vorſtehende Actenſtücke wurden in der fürſtlich Kinsky'ſchen Regiſtratur zu Prag vom Landtafeldirector Demuth aufgefunden. Die Mittheilung verdanke ich dem K. K. Landesbaudirector Dr. Conrad Schenkl, einem eifrigen und ſelbſt ausübenden Muſikfreunde — gegenwärtig in Brünn.

vom Erzherzog Rudolph = 1500 fl.
„ Fürſten Kinsky = 1200 fl.
„ — Lobkowitz = 700 fl.
zuſammen 3400 fl. Einlöſ.-Sch. = 1360 fl. Conv. M. Silber, das 952 Thalern preuß. Cour. gleichkommt.“

In dem Entwurfe eines langen Briefes an Erzherzog Rudolph vom Fürſten Lobkowitz[1], datirt aus Prag den 29. Dec. 1819, kommen folgende Worte vor:

„Ich hatte mir geſchmeichelt, noch vor Ende dieſes Jahres E. K. Hoheit meine unterthänigſte Aufwartung in Wien machen zu können, allein die Meinung, welche man in Wien hat, es wäre noch nicht ſchicklich, daß ich dahin käme, verſchiebt meine Reiſe, wenn ſie wohl nicht gar dieſen Winter unmöglich macht. E. K. Hoheit kennen meine Geſinnungen überhaupt und meine ehrfurchtsvolle Anhänglichkeit an Ihre Perſon, um überzeugt zu ſein, wie ſchwer mir dieſes Opfer wird; allein vielleicht ändert ſich auch noch dieſer für mich ſo äußerſt unangenehme Umſtand, und dann werde ich nach Wien eilen, um mich S. M. dem Kaiſer zu Füßen zu legen, und Höchſtdenſelben für die Gnaden, welche er für mich und die meinigen hatte, allerunterthänigſt zu danken, E. K. Hoheit und Ihrer ganzen hohen Familie meine unterthänigſte Aufwartung zu machen, und meine Mutter, die ich ſeit July $\overline{813}$ nicht ſah, wieder zu umarmen.

Obgleich ich mit dem Betragen des Bethoven gegen mich nichts weniger als Urſache habe, zufrieden zu ſein, ſo freut es mich doch als leidenſchaftlicher Muſikfreund, daß man ſeine gewiß großen Werke nun wirklich zu würdigen anfängt. Ich habe hier den Fidelio[2] gehört, und war, das Buch abgerechnet, von der Muſik, mit Ausnahme der beiden Finale, die mir nicht ſehr gefallen, außerordentlich zufrieden. Ich finde ſie von einem großen Effect und des Mannes würdig, der ſie geſchrieben hat.“

Mit dieſen, gewiß aus einer edlen Geſinnung hervorgegangenen Worten möge der Leſer folgende Thatſachen vergleichen. Lobkowitz war damals der Controle über ſeine Einkünfte beraubt; dieſe Einkünfte waren, ſoweit ſie auf Contracte gegründet waren, dem Finanzpatent von 1811 unterworfen; die Curatoren ſeines Vermögens waren ebenfalls an daſſelbe gebunden; das Landrecht hatte keine Macht, daſſelbe nach Belieben bei Seite zu ſetzen. Was dieſes Gericht thun konnte und wirklich that, war, daß es einem Abkommen zwiſchen den beiden hauptſächlichſten Parteien, welches die Beſtätigung der Curatoren erhalten hatte, durch ſeine Zuſtimmung und ſeine Entſcheidung bindende Kraft gab, und zwar wahrſcheinlich mit Einwilligung der hauptſächlichſten Gläubiger des Fürſten.

---

[1] Mitgetheilt von Dr. Max Dvořák zu Raudnitz.

[2] Zum erſten Male in Prag aufgeführt den 21. November 1814. Liebich war Theaterdirector, C. M. von Weber Kapellmeiſter.

Daraus folgt, daß die Zulaſſung von Beethoven's vollſtändiger Forderung von 700 Gulden in Einlöſungsſcheinen nur durch den guten Willen und das thätige Eingreifen von Lobkowitz ſelbſt erreicht worden ſein konnte, welcher dabei ſeinen perſönlichen Einfluß auf die übrigen betheiligten Parteien geltend machte. Dies wird beiläufig von Schindler beſtätigt.

Wir bitten nunmehr den Leſer, an dieſer Stelle einen Augenblick inne zu halten und ſich zu erinnern, welchen Eindruck die Schmähungen von Lobkowitz' Charakter in Beethoven's Briefen bei ihm zurückgelaſſen haben. Wie wir fürchten, haben dieſelben ein Vorurtheil erzeugt, welches durch die häufige Wiederholung ſo ſehr verſtärkt worden iſt, daß es jetzt kaum möglich erſcheint, daſſelbe zu überwinden und als unbegründet zu erkennen.

Lobkowitz, jung, freigebig bis zur Verſchwendung, ſorglos gemacht durch die große Ausdehnung ſeiner Beſitzungen, hatte im Verlaufe von etwa 20 Jahren ſeine ungeheuren Einnahmequellen ſo verſchleudert, daß er in zeitweiſe Verlegenheiten gefallen war, welche die Verantwortlichkeit für die Erfüllung ſeiner pecuniären Verpflichtungen auf andere übertragen hatten. Dieſe aber waren durch die Natur ihres Amtes verpflichtet, nichts anderes zu bezahlen, wie ſtreng rechtliche Forderungen. So verlor Beethoven etwas, was urſprünglich eigentlich gar keine Schuld war, ſondern ein Geſchenk, oder wenigſtens ein ſolches geweſen wäre, wenn nicht Lobkowitz ſich eingemiſcht hätte. Dieſer konnte daher in mancher Hinſicht zuverſichtlich mit Othello ſagen

„So weit in ſeinem ganzen Haupt und Anſehn
Reicht mein Vergehn, nicht weiter."

Wir erhalten hier wieder eine Warnung, wie große Vorſicht man bei der Benutzung von Privatcorreſpondenzen für biographiſche Zwecke anzuwenden hat. Wer über Beethoven ſchreibt, hat dieſe Warnung ganz beſonders zu beherzigen. Ein ſehr großer Theil von Beethoven's Correſpondenz beſteht in vertraulichen Briefen und Mittheilungen, welche der Erguß verdrießlicher Augenblicke ſind; nicht ſelten enthalten ſie völlig übereilte Beſchuldigungen und mißverſtändliche Anklagen, welche er gern zurückzog, nachdem er die Wahrheit erfahren hatte. Dieſe alle ohne Prüfung anzunehmen iſt überaus voreilig; wer ſie ohne ſorgfältigſte Unterſuchung als authentiſchen hiſtoriſchen Stoff behandelt, läuft Gefahr, dem Todten großes Unrecht zu thun. Audi alteram partem iſt eine Vorſchrift, welche nirgendwo mit größerem Rechte eingeſchärft wird, wie hier; und die großen Schwierigkeiten, die andere Seite kennen zu lernen, müßte gerade unſere Vorſicht verdoppeln. Parteien, welche in Privatbriefen angeklagt werden, erfahren ſelten etwas von der Anklage und können dies auch nicht; und ſicherlich vertheidigt ſich ſelten jemand gegen Beſchuldigungen, von deren Exiſtenz er nichts weiß. Ihr Stillſchweigen hat dem Ankläger gegenüber kein Gewicht. Eine derartige Correſpondenz drucken zu laſſen, ohne Bemerkungen oder Commentare, welche den Leſer über ihren wirklichen Charakter unterrichten, iſt ſchon an ſich ſelbſt eine Ungerechtigkeit; wenn man aber gar die bitterſten Stellen auswählt, dieſelben aus ihrem Zuſammenhange löſt, ſie dem Publikum als authentiſche Zeugniſſe über Thatſachen vorführt, ſie in das möglichſt hellſte Licht ſetzt, und zur Verſtärkung des durch ſie hervorgebrachten Eindruckes boshafte Conjecturen, trügeriſche Schlüſſe und vollſtändig fernliegende Gegenſtände hinzufügt[1], was iſt das anderes, als eine Verſündigung gegen die gewöhnlichen Vorſchriften der Menſchlichkeit?

Es liegen hinlängliche Beweiſe vor, daß Beethoven ſchon damals die vollſtändige Ueberzeugung gewonnen hatte, daß ſowohl die Fürſtin Kinsky als Lobkowitz von jedem Wunſche, irgendwelchen gerechten Anforderungen ſich zu entziehen, vollſtändig frei waren. Dennoch wird wahrſcheinlich ſo lange, bis der größere Theil unſerer gegenwärtigen Beethovenlitteratur der Vergeſſenheit anheimgefallen ſein wird, die Erinnerung an dieſe edlen und hochherzigen Perſönlichkeiten unter der Autorität von Beethoven's voreiligen Auslaſſungen zu leiden haben. —

---

[1] Ein kürzlich gegebenes Beiſpiel ſolcher Benutzung fernliegender Materien würde lächerlich ſein, wenn es nicht ſo traurig wäre. Es betrifft einen Fall, in welchem die gewöhnlichen Mittel, ein Vorurtheil gegen Beethoven's Brüder zu erregen, erſchöpft waren; um nun dieſelben womöglich durch eine Art von Rückwirkung noch gehäſſiger darzuſtellen, wird ein Ereigniß vorgeführt und mit bitteren Commentaren begleitet, welches mehr wie 50 bezw. 20 Jahre nach dem Tode derſelben ſtattfand! Die logiſche Inconſequenz hiervon iſt vollſtändig lächerlich; aber die Sache hat ein ernſteres Anſehen; es iſt ein Act leichtfertiger Grauſamkeit gegen Lebende. Denn die Sache war im Dunkel alter Zeitungsliſten begraben; dieſelbe ohne Noth und ohne genügenden Zweck hervorzuziehen, diente nur dazu, die friſchen Wunden einer im Herzen gebrochenen und verwittweten Mutter wieder zu öffnen.

Ein engliſch geſchriebener, von Beethoven nur unterſchriebener Brief an Thomſon vom 7. Febr. (ſ. Anh. IV) gibt uns Nachricht über den Fortgang ſeiner Arbeiten für denſelben. Es iſt darin außer den Arrangements auch die Rede von 6 Canzonetten, die er ſelbſtändig componiren ſolle, und einer Ouvertüre. Für beide findet er den ihm angebotenen Preis viel zu gering und verlangt für erſtere 70, für letztere 50 Ducaten; denn, abgeſehen von den ungünſtigen Zeitumſtänden, ſeien, wie er ſagt, eine gute Original-Arie, und eine Ouvertüre vielleicht die ſchwierigſten Unternehmungen unter muſikaliſchen Compoſitionen. Auch dankt er durch Thomſon dem Verfaſſer der geiſtvollen und ſchmeichelhaften Verſe, welche ihm zu Ehren gemacht ſeien.

In der Mendelsſohn'ſchen Sammlung befindet ſich ein Skizzenbuch, welches uns zum Theil erkennen läßt, welche Compoſitionen Beethoven's Gedanken in jener Zeit beſchäftigten. Daſſelbe enthält Skizzen zu Märſchen, zu einer „Sinfonie in H moll,“ einer „Sonate Cello pastorale,“ einem Chore „Meeresſtille,“ und dem Liede „Merkenſtein“. Letzteres beſtätigt eine Mittheilung Czernys: „auf Merkenſtein hat Beethoven 2 kleine Lieder geſchrieben, ich glaube, beide für Almanache.“ Das eine derſelben, welches von Steiner u. Co. herausgegeben wurde, ſcheint jedoch nicht in jener Form veröffentlicht worden zu ſein. Das Datum dieſer Skizzen wird beſtimmt durch eine Bemerkung Beethoven's über Smart's Aufführung von „Wellingtons Sieg“ in London auf dem ſiebenten Blatte: „Im Drurylane Theater am 10ten Februar und auf allgemeines Begehren am 13ten wiederholt worden. Wiener Zeitung vom 2ten März.“ Dieſe Zeitungsnotiz hatte ihn zu näherer Nachforſchung veranlaßt, und dadurch war ihm Sir George Smart's Name als des Leiters der Londoner Faſten-Oratorien bekannt geworden. Deshalb erſuchte er ſeinen Freund Häring, welcher viel in England geweſen und mit Smart genau bekannt war, folgenden Brief in ſeinem Intereſſe zu ſchreiben[1]:

---

[1] Wir geben den engliſch geſchriebenen Brief hier in deutſcher Ueberſetzung.

„An Sir George Smart
Great Portland St.
London.

Mein lieber Sir George,

Ich ſehe aus den Zeitungen, daß Sie Beethovens Schlacht im Theater zur Aufführung gebracht haben und daß dieſelbe mit bedeutendem Beifalle aufgenommen worden iſt. Ich war ſehr erfreut zu erkennen, daß Ihre Theilnahme für Herrn B's Compoſitionen nicht vermindert iſt, und ich nehme mir daher in ſeinem Namen die Freiheit, Ihnen für den Beiſtand, welchen Sie bei der Aufführung dieſes ungewöhnlichen Muſikſtücks geleiſtet haben, Dank zu ſagen. Er hat daſſelbe für Pianoforte arrangirt; da er aber das Original Sr. K. H. dem Prinzregenten angeboten hat, ſo durfte er dieſes Arrangement nicht an einen Verleger verkaufen, ehe er des Prinzen Willensmeinung ſowohl hinſichtlich der Widmung, als auch im Allgemeinen erfahren hätte. Nachdem er nun ſo viele Monate gewartet hat, ohne die geringſte Nachricht über den Empfang zu erhalten, richtete er an mich die Bitte, mich um Rath an Sie wenden. Seine Abſicht iſt, dieſes Arrangement und einige andere Original Compoſitionen an einen Londoner Verleger, oder vielleicht an mehrere gemeinſam, zu verkaufen, wenn ſie ihm ein annehmbares Gebot machen würden; ſie müßten ſich außerdem verpflichten, ihn den Tag der Ausgabe der betreffenden Stücke zum Zwecke des Verkaufes wiſſen zu laſſen, damit der hieſige Verleger nicht eher ein Exemplar herausgebe, als bis der Tag ihm bekannt gemacht wäre. Am Ende dieſes Briefes folgt das Verzeichniß dieſer Compoſitionen, mit dem Preiſe, welchen der Verfaſſer erwartet. — Ich bin überzeugt, Sir George, daß Sie ſich ſelbſt bemühen werden, dieſen großen Genius zu unterſtützen. Er ſpricht fortwährend davon, nach England zu gehen; ich fürchte jedoch, daß ſeine Taubheit, welche zuzunehmen ſcheint, ihm die Ausführung dieſes Lieblingsgedankens nicht geſtatten wird.

Sie ſind ohne Zweifel davon unterrichtet, daß ſeine Oper Fidelio hier den glänzendſten Erfolg gehabt hat; die Ausführung iſt aber ſo ſchwierig, daß ſie für keins der engliſchen Häuſer ſich eignen würde.

Ich laſſe hier das Verzeichniß mit den Preiſen folgen. Keines der folgenden Stücke iſt bisher veröffentlicht, aber Nr. 2, 4 und 9 mit dem größten Beifalle aufgeführt worden.

1.	Ernſtes Quartett für 2 Violin, Tenor und Baß . .	40	Guineen.
2.	Schlacht bei Vittoria — Partitur	70	„
3.	„ „ „ — arrangirt für Pianoforte .	30	„
4.	Eine große Symphonie — Partitur	70	„
5.	„ „ „ — arr. für P. F. . . .	30	„
6.	Eine Symphonie in F — Partitur	40	„
7.	„ „ — arrangirt	20	„
8.	Großes Trio für Pianoforte, Violin und Violoncello	40	„
9.	Drei Ouvertüren für volles Orcheſter, jede	30	„
10.	Die drei Arrangements — jede	15	„
11.	Eine große Sonate für Pianoforte und Violin . .	25	„

Die oben genannten Werke ſind das Erzeugniß vierjähriger Arbeit.

Unſer Freund Neate hat ſeine Erſcheinung hier noch nicht gemacht, und es iſt ganz unbekannt, wo er herumſchwärmt. Wir — ich meine hauptſächlich Liebhaber — ſind jetzt dabei, Händels Meſſias einzuüben — ich ſoll der Führer der zweiten Violine ſein; es werden diesmal 144 Violinen ſein, die erſten und die zweiten zuſammengerechnet, und die Zahl der Sänger und der übrigen ſteht dazu im Verhältniß. — Ich bin ſo unglücklich geweſen, während meines Aufenthalts in Wien, welcher jetzt ſchon beinahe drei Monate währt, aus England auch nicht eine Zeile Antwort erhalten zu haben. Das nimmt mir den Muth zu ſchreiben; denn gleich nach meiner Ankunft habe ich mehrere Briefe abgeſchickt und auch noch fortgeſetzt Briefe geſendet; doch alles vergebens. Unter denen, an welche ich vor ungefähr zwei Monaten ſchrieb, befindet ſich unſer Freund Diſi; wenn Sie ihn und ſeine hochgeſchätzte Familie ſehen, ſo bitte ich ihnen meine beſten Empfehlungen zu ſagen. Ich habe ſo viele glückliche Stunden in ſeinem Hauſe verlebt, daß es in hohem Grade undankbar von mir wäre, eine ſo liebenswürdige Familie zu vergeſſen.

Beethoven ſprach zufällig gerade eben bei mir ein; er wünſcht einige Zeilen an Sie zu richten, welche Sie am Schluſſe dieſes finden. Meine Adreſſe iſt: Monsieur Jean de Häring, No. 298 Kohlmarkt, Vienna.

Der arme B. iſt ſehr in Sorge, ob er etwas von den engliſchen Verlegern hören wird, da er kaum die hieſigen von ſich abwehren kann, welche ihn um ſeine Werke quälen."

(Häring ſchreibt dann folgende Zeilen für Beethoven, um ſie von ihm unterzeichnen zu laſſen):

„„Geſtatten Sie mir, Ihnen für die Mühe zu danken, welcher Sie, wie ich höre, mehrere Male ſich unterzogen haben, um meine Werke unter Ihren Schutz zu nehmen. Ich hoffe, Sie werden es nicht indiscret finden, wenn ich Sie erſuche, den Brief von Herrn Häring ſobald als möglich zu beantworten. Ich würde mich ſehr geſchmeichelt fühlen, wenn Sie mir Ihre Wünſche kundgeben wollten, damit ich dieſelben erfüllen könne; Sie werden mich dazu jederzeit bereit finden, damit ich ihnen ſo meine Erkenntlichkeit für die Gunſt, welche Sie meinen Kindern haben zukommen laſſen, beweiſen könne. —

Wien den 16. März 1815.

Ihr dankbarer

Ludwig van Beethoven.““

„Und nun bitte ich Sie, mein lieber Sir George, dieſen langen Brief nicht übel zu nehmen, und überzeugt zu ſein, daß ich immer mit der größten Hochachtung bin

Ihr unterthänigſter und gehorſamſter Diener

John Häring.

Wien, den 19. März 1815.“

Die in dieſem Briefe aufgezählten Werke ſind, wenn wir die Reihenfolge derſelben beibehalten: Op. 95. 91. 92. 93. 97. 113. 115. 117. und 96.

Häring wußte offenbar nicht, daß alle neuen Werke Beethoven's gerade damals verkauft worden waren, ausgenommen für England. Steiner hatte ſie gekauft.

Die Bedingungen des Contractes zwiſchen dem Componiſten und dieſem Verleger ſind im einzelnen nicht bekannt; denn wiewohl die Vereinbarung zu wichtig war, um einer bloßen mündlichen Abmachung überlaſſen zu werden, ſo iſt doch keine geſchriebene Vertragsurkunde aufgefunden worden. Jahn beſaß keine Abſchrift einer ſolchen, und Nottebohm theilte dem Verfaſſer mit[1], daß auch in dem Comptoir von Haslinger nichts der Art zu finden ſei. Die früheſte Bezugnahme auf das Geſchäft, welche ſich bisher gefunden hat, iſt ein Brief an Steiner, aus welchem hervorzugehen ſcheint, daß Carl van Beethoven in gewiſſer Weiſe dabei betheiligt war; vielleicht arrangirte er unter ſeines Bruders Aufſicht die Klavierauszüge der Orcheſterwerke. Wir theilen den Brief an Steiner hier nach Jahn's Abſchrift mit.

---

[1] In einem Briefe vom 19 Nov. 1875, nachdem er Tags vorher bei Haslinger Nachforſchung gehalten.

„Wien den 1. Februar
1815.

Wohlgebohrenſter
General Leutenant!

Ich habe ihre Zuſchrift an meinen Bruder heute erhalten, und bin damit zufrieden, doch muß ich ſie bitten die Unkoſten der Klavierauszüge noch außerdem zu beſtreiten, da ich erſtlich alles in der Welt bezahlen muß und alles theurer als andre, ſo würde mir das ſchwer fallen; ohnehin glaube ich nicht, daß ſie ſich über das Honorar von 250 # beſchweren können — aber ich möchte mich auch nicht gern beſchweren, daher beſorgen Sie die Auszüge ſelbſt, doch ſollen ſie von mir überſehen, und wo es nöthig, verbeſſert werden, ich hoffe, daß ſie damit zufrieden ſind. —

Nebſtdem könnten ſie wohl meinem Bruder die Sammlungen von Clementis, Mozarts, Haidns Klavierwerke zugeben, er braucht ſie für ſeinen kleinen Sohn, thun ſie das mein allerliebſter Steiner und ſeyn ſie nicht von Stein, ſo ſteinern auch ihr Name iſt — leben ſie wohl vortrefflicher Generalleutenant ich bin wie allezeit

Ihr
ergebenſter
Obergeneral
Ludwig van Beethoven“

Die von Steiner gekauften Werke ſind in einem Verzeichniſſe, welches Nottebohm mit dem oben angeführten Briefe dem Verfaſſer überſchickte, aufgeführt. Es iſt die Abſchrift einer nicht unterzeichneten Quittung, die offenbar von Beethoven herrührt; der Wortlaut derſelben iſt, unter Weglaſſung der in Häring's Brief bereits genannten Werke, folgender:

„Nota.

Ueber folgende Original-Muſik-Werke, welche vom unterzeichneten componirt, und dem priv. Kunſthändler H. J. A. Steiner als Eigenthum abgetretten worden ſind —

1tens Partitur der Oper Fidelio,
2tens detto der Cantate der glorreiche Augenblick,
4tens detto eines großen Terzetts zum Singen mit Clavier-Auszug[1]),
13tens 12 Engliſche Lieder mit Clavier-Begleitung und deutſchen Text.

Für alle dieſe Werke, welche H. Steiner aller Orten, nur das einzige England ausgenommen, als ſein Eigenthum benutzen kann, bin ich von ſelbem vollſtändig befriedigt worden.

Wien den 29. April 1815.“

Worin nun auch der angenommene Antheil Carls van Beethoven an dem Contract beſtehen mochte, jedenfalls machte es ihm die Verſchlimmerung ſeines Geſundheitszuſtandes bald unmöglich, irgend eine aus demſelben übernommene Arbeit auszuführen. Die Correſpondenz mit Steiner u. Co. belehrt uns, daß das Arrangement der Orcheſterwerke für Pianoforte von Haslinger und Anton Diabelli übernommen wurde, mit gelegentlicher Hülfe von Carl Czerny, und unter Beethoven's Oberaufſicht.

Diabelli, geboren 1781 in der Nähe von Salzburg, war damals ſchon ſeit mehreren Jahren als einer der fruchtbareren Componiſten leichter und gefälliger Muſik, und als einer der beſten und beliebteſten Lehrer in Wien bekannt. Er war viel bei Steiner als Copiſt und Corrector beſchäftigt, und in dieſer Thätigkeit genoß er das beſondere Vertrauen Beethoven's, der ihn auch als Menſchen aufrichtig ſchätzte. In dem ſcherzhaften militäriſchen Stabe Beethoven's war er „General-Profoß“, und in der Correſpondenz wurde ſein Name in „Diabolus“ verdreht, da Beethoven der Verſuchung zu Wortſpielen nun einmal nicht widerſtehen konnte.

Die Reihe von Billets und Briefen, welche auf den Verkauf der oben genannten Werke Bezug haben, iſt zu charakteriſtiſch und zu bezeichnend für Beethoven's Humor und ſeinen damaligen Gemüthszuſtand, als daß wir ſie nicht in der Ausdehnung, welche unſer Raum geſtattet, mittheilen müßten. Doch ſind ſie zu zahlreich und in einigen Fällen auch nicht wichtig genug, um in den Text eingefügt zu werden. Außerdem beſitzen ſie einen in gewiſſer Weiſe hiſtoriſchen Werth und ſind deshalb im Anhange im Zuſammenhang abgedruckt.[2])

---

[1]) Tremate, Empi, tremate.
[2]) S. Anhang XI.

Beethoven hatte während des letzten Sommers in Baden die Freude gehabt, ſeinen perſönlichen Verkehr mit Varena zu erneuern; und es gehören zu der Correſpondenz dieſes Jahres Briefe an denſelben vom 3. Februar, 21. März und 23. Juli. Die beiden letzteren beziehen ſich jedoch nur auf den bereits im erſten erwähnten Verkauf eines Klaviers von Schanz, „wovon ich auch eins habe“, zum Preiſe von 400 fl. („ein anderer muß 600 fl. bezahlen“) und dürfen übergangen werden. Der erſte iſt von größerem Intereſſe und folgt hier.

„Wien am 3. Februar 1815.

Ich habe ihnen, mein werther Freund, nicht gleich auf ihr geehrtes Schreiben antworten können, und wieder zugleich danken können für ihr Geſchenk; ſie wollen mich immer beſchämen und zu ihrem Schuldner machen wie ich ſehe. Ich hoffe, daß ſich ihre Geſundheit gebeſſert habe, weswegen ſie mir große Beſorgniſſe in Baden erregten, und mir war es, durch meine eigene Lage gehindert, nicht möglich ihnen ſo viel Antheil äußerlich zu bezeugen, als innerlich mein Gemüth an ſo einem vortrefflichen Mann wie ſie genommen u. nimmt.

Wegen einem Piano für ihre Fräulein Tochter erhalten ſie nächſtens Nachricht, da ich ihnen gern ein recht gutes verſchaffen möchte, ſo kann es nicht die Sache eines Augenblicks ſein, doch bald erhalten ſie völligen Aufſchluß und vielleicht auch Befriedigung hierüber. —

Einer meiner Brüder iſt kränklich und wie ſolche Menſchen gewöhnlich Liebhabereien haben. — Da er hört, daß ich mit ihnen bekannt bin, bittet [er] mich ihnen die Einlage zu ſchicken, vielleicht können unſre guten Urſulinerinnen hierin helfen.

Verzeihen ſie, daß ich ſie mit ſo was beläſtige, ſollten ſie ohne Anſtrengung die beſchriebenen Thiere um ſich haben, ſo bitte ich ſie, mir doch ja ſogleich Auskunft zu geben; alle Koſten werde ich über mich nehmen, um ihm eine Freude zu machen; wie geſagt er iſt kränklich und hängt an dergleichen. In Eile ihr ſie wahrhaft verehrender

Freund
Ludwig van Beethoven.“ —

Um den erſten April erhielt Beethoven ein Packet und fand in demſelben einen Operntext von Rudolph von Berge, der mit einem Briefe ſeines alten Freundes Amenda aus Curland ihm überſandt wurde. Der weſentliche Inhalt des Briefes [1]) iſt folgender:

„Pilſen 20. März 1815.

Mein Beethoven! Nach langem ſchuldvollem Schweigen, nähere ich mich mit einem Opfer deiner herrlichen Muſe, daß ſie dich mit mir verſöhne und du deines faſt entfremdeten Amenda wieder gedenkeſt. O! jene unvergeßlichen Tage! da ich deinem Herzen ſo nahe war, da dies liebevolle Herz und der Zauber deines großen Talentes mich unaufhörlich an dich feſſelten! —

Sie ſtehen in ihrem ſchönſten Lichte noch immer vor meiner Seele, ſind meinem innigſten Gefühle ein Kleinod, das keine Zeit mir rauben ſoll. Aus deinem Munde vernahm ich's damals zuweilen, wie du dir ein würdiges Sujet zu einer großen Oper wünſchteſt. — — — — Könnten wir doch bei dieſer Arbeit zuweilen um dich ſein, und ſo ſchon manches beim Entſtehen mit dir fühlen, mit dir genießen! — Sonſt war ich einer dieſer Glücklichen, der Würdigeren wirſt du auch wohl jetzt nicht entbehren! — Ich kenne das Bedürfniß deines unbefangenen Herzens. — Es iſt Vervollkommnung der Kunſt. — du leideſt am Gehör? — Armer Freund! wie ſehr bedaur ich dich! — Sonſt aber biſt du doch wohl? Du mußt es ſein, der Ruhm, den du noch jüngſt mit Wellington getheilt verkündet es —

Lebt unſer guter Zmeskall noch? Ich zweifle. Grüße gelegentlich unſere gemeinſchaftlichen Freunde die Streichers.

Nachdem ich dich am letzten Abend bei Zmeskall ſpielen hörte, bin ich von keinem Sterblichen wieder ſo gewaltig erſchüttert worden als von Baillot. Er war damals in Wien geweſen, ſprach mit Enthuſiasmus von dir, ſpielte nichts lieber als deine Sachen, und geſtand, daß er nur einmal auch in großer Verlegenheit vor dir geſpielt habe.

Beglücke, lieber Beethoven, uns Violinſpieler doch bald wieder mit Quartetten.

Die Oper hat einen großen Zuſchnitt, iſt aber excentriſch, nicht antik, zu detaillirt, und weit ausgeſponnen. — — — —.“[2])

Beim Herannahen der wärmeren Jahreszeit zogen Erdödys für den Sommer nach Jedlerſee, um niemals zur Schottenbaſtei zurückzukehren; und da Lichnowsky geſtorben war, hatte Beethoven keine Veranlaſſung, länger in jener Nachbarſchaft zu bleiben, und zog daher

---

[1]) Mitgetheilt aus Jahn's Nachlaß.

[2]) Ueber Amenda vergl. Anhang X.

von der Mölkerbaſtei weg — um ebenfalls nie dorthin zurückzukehren. Seine neue Wohnung lag im dritten Stockwerk eines Hauſes, welches damals dem Grafen Lamberti gehörte, in der Sailerſtätte, mit der doppelten Nummer 1055 und 1056, in deſſen Nähe er ein Dutzend Jahre vorher gewohnt hatte. Sie hatte dieſelbe ſonnige Lage und die herrliche Ausſicht über das Glacis von der Carlskirche und den Belvedere-Gärten über die Donau hinweg bis zu den blauen Karpathen in der Ferne.

In dieſem Hauſe führte um den erſten Juni Häring den trefflichen engliſchen Pianiſten und enthuſiaſtiſchen Muſiker Charles Neate bei Beethoven ein, welcher nach einem fünfmonatlichen Unterricht bei Winter in München nach Wien gekommen war, in der Hoffnung, von dem großen Symphoniker weitere Belehrung zu empfangen. Er brachte Beethoven ſein Anliegen vor; derſelbe erwiderte ihm im Weſentlichen, er könne nicht Unterricht geben, aber wolle ihn ſeinem Lehrer Förſter übergeben und bei ihm einführen (er that dies brieflich), und Neate könne ihm dann ſeine Compoſitionen zur Durchſicht bringen; er werde dieſelben prüfen und ihm ſeine Bemerkungen darüber machen.

In Folge dieſer Erlaubniß ſah ihn Neate faſt täglich. Beethoven brachte einen Theil dieſes Sommers in Baden zu, und Neate bezog ein Zimmer ganz in ſeiner Nähe. Dort pflegte der Componiſt den ganzen Vormittag zu arbeiten, aß um 12 oder 1 Uhr zu Mittag, und machte dann gegen Abend mit Neate einen Spaziergang, zuweilen nach dem Helenenthale, öfter durch die Felder. Neate war in ſeinem ganzen Leben (er war beinahe 80jährig, als er dem Verfaſſer dies erzählte[1]) niemals mit einem Menſchen zuſammengekommen, welcher ſich ſo an der Natur erfreute, und eine ſolche Freude an Blumen, an Wolken, kurz an allem und jedem hatte, wie Beethoven; „Natur war gleichſam ſeine Nahrung, er ſchien förmlich darin zu leben“. Bei den Spaziergängen durch die Felder ſetzte er ſich wohl auf irgend eine grüne Bank, die zum Sitzen einlud, und ließ dann ſeinen Gedanken freien Lauf. Er ging damals eifrig mit dem Plane um, nach England zu reiſen; aber der Tod ſeines

---

[1] Die Unterhaltungen des Verfaſſers mit Neate fanden im Januar 1861 ſtatt. Dem verſtorbenen Henry F. Chorley war der Verfaſſer beſonders verpflichtet für Gewährung der Geldmittel, um ſeine werthvollen Unterſuchungen in England anſtellen zu können; eine der traurigen Folgen der unvermeidlichen Verzögerung in der Abfaſſung des Werkes iſt es, daß Chorley daſſelbe nicht mehr leſen kann.

Bruders und die Adoption ſeines Neffen machte dieſem Vorhaben ein Ende. Neate erinnerte ſich des Knaben als eines ſehr hübſchen und geſcheiten Burſchen, wie ihn auch Schindler (in der Unterhaltung) beſchrieben hat.

Beethoven war in jener Zeit, und wie Neate ihn kannte, von bezaubernder Freundlichkeit gegen die, welche er liebte; aber ſeine Abneigungen waren ſo heftig, daß er, wenn er es vermeiden wollte, mit Leuten, die er nicht leiden konnte, zu ſprechen, ſeinen Schritt auf der Straße bis zu förmlichem Laufen beſchleunigte. Seine dunkle Geſichtsfarbe war in jener Zeit ſtark geröthet und in hohem Grade belebt; ſein üppiges Haar war in wunderlicher Unordnung. Er lachte fortwährend, wenn er bei guter Laune war, und dies war er meiſtentheils zu der Zeit, als Neate ihn ſah. Bei ihren Unterhaltungen ſprach Neate deutſch, und fand keine Schwierigkeit, ſich ihm verſtändlich zu machen, wenn er in ſein linkes Ohr ſprach.

Eines Tages ſprach ihm Neate von der Popularität ſeiner Sonaten, Trios u. ſ. w. in England, und fügte hinzu, daß ſein Septett in hohem Grade bewundert würde. „Das iſt verfluchtes Zeug" (oder „ein verfluchtes Ding"), ſagte Beethoven, „ich möchte daß es verbrannt würde", oder Worte ähnlichen Inhalts; zu Neate's großer Beſtürzung.

Ein anderes Mal gingen ſie in den Gefilden bei Baden ſpazieren, und Neate ſprach von der Paſtoralſymphonie, und von Beethoven's Geſchick, muſikaliſche Gemälde zu zeichnen. Beethoven ſagte: „ich habe immer ein Gemälde in meinen Gedanken, wenn ich am componiren bin, und arbeite nach demſelben".

Neate brachte Beethoven einen Auftrag von der philharmonic society in London, drei Concertouvertüren für dieſelbe zu ſchreiben, welchen Ries durch ſeine Bemühungen erwirkt hatte; wir werden weiter unten mehr davon hören. Hier genügt es zu bemerken, daß Beethoven, anſtatt, wie man erwartete, neue Ouvertüren zu ſchreiben, Neate die Ouvertüren zu König Stephan, zu den Ruinen von Athen und die ſogenannte Namensfeier-Ouvertüre gab, und für dieſelben 75 Guineen erhielt. —

Die Zerſtörung von Raſoumowsky's Palaſt unterbrach die Quartettaufführungen bei demſelben; in Folge deſſen brachte Linke, der Violoncelliſt, den Sommer bei Erdödys in Jedlerſee zu. Dies gab Beethoven die Veranlaſſung zur Compoſition ſeines Hauptwerkes von dieſem Jahre: der beiden Sonaten für Klavier und Violoncell Op. 102. Die erſte derſelben trägt das Datum: „gegen Ende Juli"; die zweite: „Anfangs Auguſt". Während er noch an denſelben beſchäftigt war, forderte ihn Treitſchke zur Compoſition eines Schlußchores „Es iſt vollbracht“ für ein kleines Schauſpiel auf, welches der „guten Nachricht“ ähnlich war und den Titel führte: „die Ehrenpforten“; daſſelbe wurde zur Feier der zweiten Capitulation von Paris vorbereitet. Es wurde am 15., 16. und 23. Juli aufgeführt, und zum Namenstage des Kaiſers am 3. und 4. October „mit angemeſſenen Veränderungen“ wiederholt, jedoch nach den Theaterzetteln mit dem Chore „Germania“ an Stelle von „Es iſt vollbracht“. Dies war das letzte Jahr von Beethoven's perſönlichem Verkehr mit der Familie Erdödy. Eine ſehr intereſſante Erinnerung an dieſen Verkehr, beſtehend in einer Reihe von Briefen und Billets, iſt durch Otto Jahn's Ruhe und Entſchloſſenheit erhalten und zur Veröffentlichung gebracht worden. Bei ſeinem Aufenthalte in München im Jahre 1852, oder ungefähr um dieſe Zeit, erfuhr Jahn, daß dieſe Correſpondenz ſich, wenn unſere Erinnerung nicht trügt, in den Händen der Wittwe Brauchle befinde, und es wurde ihm erlaubt, dieſelbe in Gegenwart der Eigenthümerin durchzuleſen. Während des Leſens ſprang er plötzlich auf und rief: „ich werde dies im Gaſthofe abſchreiben“, und ehe noch die Dame in ihrem Schrecken und Staunen zuvorkommen oder es verhindern konnte, war er weg, und beſorgte eine Abſchrift der Briefe — die einzige, von deren Exiſtenz wir wiſſen, abgeſehen von den etwa hiervon genommenen weiteren Abſchriften.[1] Mehrere der Briefe enthalten nur Entſchuldigungen, daß er „heute“ oder „morgen“ nicht nach Jedlerſee kommen könne; einige Theile der Correſpondenz ſind aber wichtig genug, um auch hier eine Stelle zu verdienen. Als Einleitung dazu geben wir eine ſcherzhafte poetiſche Einladung an Beethoven:

„Ich kam von Jedlerſee als Both
Zum erſten Compoſteur nach Gott.
Der Gräfin von Erdödy Gnaden
Läßt Sie zum Punſche laden,
Und was das Land noch ſonſten beut
Der Wagen ſteht zweiſpännig ſchon bereit,
Um Sie mit mir dahin zu fahren.
Bis halb zwei Uhr werd' ich Ihrer harren.

den 20. Juli 1815.
Sperl
Oberamtmann.“

---

[1] Dies Ereigniß erzählte Jahn dem Verfaſſer mit vielem Humor im Herbſte 1860. Im J. 1867 erlaubte er dem Dr. Alfred Schöne, die Correſpondenz bei Breitkopf und Härtel zu veröffentlichen.

Wir laſſen einen undatirten Brief „An die Frau Gräfin Marie Erdödy“ folgen.

„Liebe liebe liebe liebe Gräfin ich gebrauche Bäder mit welchen ich erſt morgen aufhöre, daher konnte ich ſie und alle ihre lieben heute nicht ſehen — ich hoffe ſie genießen einer beſſern Geſundheit, es iſt kein Troſt für beſſere Menſchen, ihnen zu ſagen, daß andere auch leiden, allein Vergleiche muß man wohl immer anſtellen, und da findet ſich wohl, daß wir alle nur auf eine andere Art leiden, irren. — nehmen ſie die beſſere Auflage des Quartetts[1]) und geben ſie ſammt einem ſanften Handſchlag die ſchlechte dem Violoncello, ſobald ich wieder zu Ihnen komme ſoll meine Sorge ſeyn ſelben etwas in die Enge zu treiben. —

Leben ſie wohl, drücken küſſen ſie ihre lieben Kinder in meinem Namen, obſchon es fällt mir ein, ich darf die Töchter ja nicht mehr küſſen, ſie ſind ja ſchon zu groß, hier weiß ich nicht zu helfen, handeln ſie nach ihrer Weisheit, liebe Gräfin.

Ihr
wahrer Freund und Verehrer
Beethoven.“

Ein Brief an Brauchle (bei Schöne S. 23) ſchließt mit den Worten:

„Sobald ich kann, komme ich auf einige Tage zu ihnen, ich werde die beiden Violonzellſonaten[2]) mitbringen. Leben Sie wohl! alle 3 Kinder küſſe und umarme ich in Gedanken; das Aber ſteht ebenfalls mit obenan bei mir.

Leben Sie wohl lieber B.

Alles Schöne und Gute der Gräfin für ihr Heil.

Ihr
Beethoven.“

Ein anderes Mal wird er wieder in ſcherzhafter Weiſe eingeladen durch folgenden, von der Gräfin ſelbſt geſchriebenen poetiſchen Gruß:

---

[1]) Dies muß Op. 74 geweſen ſein, da Op. 95 noch nicht gedruckt war.

[2]) Die Sonaten Op. 102 im Manuſcript.

„An die
die lorbeerbekrönte Majeſtät
der erhabenen Tonkunſt
Ludwig v. Beethoven
ſehnlichſte Bitte der Jedlerſeer
Muſen

daß ihr geliebter Apollo
noch den heutigen Tag
in ihrer Mitte zubringen
möge.

Fiat.

Apollo's erſter Sohn!
Du größter großer Geiſter,
Der Tonkunſt erſter Meiſter,
Den jetzt Europa kennt,
Dem ſelbſt Apollo fröhnt,
Und von dem Muſenthrone
Belohnt mit ſeiner Krone:
Erhöre unſre Bitte,
Bleib heut in unſrer Mitte
Der große Mann Beethoven
Gibt Fiat unſerm Hoffen

Marie die Alte
Marie die Junge.
Fritzi der Einzige
Auguſt detto
Magister ipse
Violoncello das verfluchte
Aller Reichs Baron
Ober=Mann=Amt."

Wir geben noch zwei Briefe an die Gräfin [1]) und verweiſen im übrigen auf Schöne's Sammlung.

„Ich hörte, meine werthe Gräfin, daß Sie eine Apotheke hier haben, wo man ihnen die Briefe zuſchicken kann, indem ich glaubte, daß Sie was ich in Anſehung des Trio [2]) geſchrieben, nicht hätten leſen können — ich ſehe daß die Violin und Violonſchell ſtimmen dorten ſchon geſchrieben, ſchicke ſelbe ihnen mit, welche ſie ſo lange gebrauchen können, als ich's nicht zum Stich gebe. — Ich habe viel Vergnügen an ihrer lieben Tochter M. Schreiben, und wünſche ſie wie ihre liebe Mutter ſammt allen ihren zugehörigen, bald zu ſehen, welches ich auch, ſobaldmir nur immer möglich bewerkſtelligen werde — leben ſie wohl werthe Gräfin

---

[1]) Nach Jahn's Abſchrift. Der erſte Brief iſt in Lachner's Beſitz.

[2]) B dur Op. 97.

Ihr
wahrer
Freund
Beethoven.“

Sobald Bräuchle die Stadt
betritt ſoll er mich beſuchen,
bis 12 Uhr Vormittags bin
ich immer zu finden. —

„An die Frau Gräfin Erdödy
geb. Gräfin Niszky in Jedlerſee.

Meine liebe werthe Gräfin!

Sie beſchenken mich ſchon wieder und das iſt nicht recht, ſie benehmen mir dadurch alles kleine Verdienſt, was ich um ſie haben würde. — Ob ich morgen zu ihnen kommen kann, iſt ungewiß, ſo ſehr auch meine Wünſche dafür, aber in einigen Tägen gewiß, ſollte es auch nur nachmittags ſeyn, meine Lage iſt dermalen ſehr verwickelt, mündlich mehr darüber. — grüßen ſie und drücken ſie alle ihre mir lieben Kinder in meinem Namen an ihr Herz, dem Magiſter eine ſanfte Ohrfeige, dem Oberamtmann ein feierliches Nicken, dem Violoncello iſt aufgetragen, ſich aufs linke Donau-Ufer zu begeben und ſo lange zu ſpielen bis alles vom rechten Donau-Ufer herübergezogen wird, auf dieſe Weiſe würde ihre Bevölkerung bald zunehmen. Ich ſetze übrigens getroſt den Weg wie vorhin über die Donau, mit Muth gewinnt man allenthalben, wenn er gerecht iſt. — Ich küſſe ihnen vielmal die Hände, erinnern ſie ſich gern

ihres Freundes
Beethoven.

Schicken ſie alſo keinen Wagen,
lieber wagen! als einen Wagen!

Die verſprochenen Muſikalien
folgen aus der Stadt.“

Biographiſch wichtig iſt auch noch der folgende undatirte Brief an Brauchle[1]):

---

[1]) Nach Jahn's Abſchrift; der Brief in Lachner's Beſitz

„Lieber Brauchle!

Kaum bin ich bei mir, ſo finde ich meinen Bruder lamentirend fragen nach den Pferden — ich bitte ſie, erzeigen ſie mir die Gefälligkeit, ſich doch nach langen Enzersdorf zu begeben wegen den Pferden, nehmen ſie auf meine Koſten Pferde in Jedlerſee, ich werde es ihnen herzlich gern vergüten — Seine Krankheit (meines Bruders) bringt ſchon eine gewiſſe Unruhe mit, laſſen ſie uns doch helfen wo wir können, ich muß nun einmal ſo und nicht anders handeln! — Ich erwarte eine baldige Erfüllung meiner Bitte und eine freundſchaftliche Antwort deswegen von ihnen — ſcheuen ſie keine Unkoſten, ich trage ſie gern. Es iſt nicht der Mühe werth wegen lumpigen einigen Gulden jemanden leiden zu laſſen.

In Eil
ihr
wahrer Freund
Beethoven.“

alles ſchöne
der lieben Gräfin.

Die Erzählungen über Neate und Gräfin Erdödy haben uns über die genaue Zeitfolge hinausgeführt; wir kehren zu derſelben zurück und beginnen mit einem Briefe an unſern alten Bonner und Londoner Bekannten Johann Peter Salomon.

„Wien am 1. Juni 1815.[1])

Mein geehrter Landsmann!

Immer hoffte ich den Wunſch erfüllt zu ſehen Sie einmal ſelbſt in London zu ſprechen, zu hören, allein immer ſtanden mir, dieſen Wunſch auszuführen, mancherlei Hinderniſſe entgegen — und eben deswegen, da ich nun nicht in dem Falle bin, hoffe ich daß Sie mir meine Bitte nicht abſchlagen werden, die darin beſteht, daß Sie die Gefälligkeit hätten mit einem dortigen Verleger zu ſprechen und ihm folgende Werke von mir anzutragen: „Großes Terzett für Klavier Violine und Violonſchell (80 #). Sonate für Klavier mit einer Violine (60 #), große Sinfonie in A. (eine meiner vorzüglichſten), kleinere Sinfonie in F. — Quartett für 2 Violinen, Viola und Violonſchell in F moll. — Große Oper in Partitur 30 # — Kantate mit Chören und Solo-Stimmen 30 #. Partitur der Schlacht von Vittoria auf Wellingtons Sieg 80 # wie auch der Klavier=Auszug (wenn er, wie man mich hier verſichert, nicht ſchon heraus iſt) — Ich habe nur beiläufig zu einigen Werken das Honorar beigefügt, welches ich glaube für England recht zu ſein, überlaſſe aber bei dieſen wie bei den andern Ihnen ſelbſt, was Sie am beſten finden, daß man dafür giebt. Ich höre zwar Kramer iſt auch Verleger, allein mein Schüler Rieß ſchrieb mir vor kurzem, daß ſelber öffentlich ſich gegen meine Compoſitionen erklärt habe, ich hoffe aus keinem andern Grunde als der Kunſt zu nutzen, und ſo habe ich gar nichts darwider einzuwenden, will jedoch Kramer etwas von dieſen ſchädlichen Kunſtwerken beſitzen, ſo iſt er mir ſo lieb als jeder andere Verleger. — Ich behalte mir blos bevor, daß ich ſelbe Werke auch meinem hieſigen Verleger geben darf, ſo daß dieſe Werke eigentlich nur in London und Wien herauskommen werden und zwar zu gleicher Zeit. —

---

[1]) Nach Jahn's Abſchrift.

Vielleicht iſt es Ihnen auch möglich mir anzuzeigen, auf welche Art ich vom Printzen=Regenten wenigſtens die Copiaturkoſten für die ihm übermachte Schlacht=Simphonie auf Wellingtons Sieg in der Schlacht von Vittoria erhalten kann, denn längſt habe ich den Gedanken aufgegeben, auf ſonſt irgend etwas zu rechnen, nicht einmal einer Antwort bin ich gewürdigt worden, ob ich dem Printzen=Regenten dieſes Werk widmen darf indem ich's herausgebe, ich höre ſogar das Werk ſoll ſchon in London im Klavier=Auszug heraus ſein, welch Geſchick für einen Autor!!! Während die engliſchen und deutſchen Zeitungen voll ſind von dem Erfolge dieſes Werkes im Drurylane Theater aufgeführt, das Theater ſelbſt ein paar gute Einnahmen damit gemacht, hat der Autor nicht einmal eine freundſchaftliche Zeile darüber aufzuweiſen, nicht einmal den Erſatz der Copiaturkoſten, ja noch den Verluſt alles Gewinnſtes, denn wenn es wahr iſt daß der Klavier=Auszug geſtochen, ſo nimmt ihn kein deutſcher Verleger mehr, ja es iſt wahrſcheinlich, daß der Klavier=Auszug wol bald irgendwo von einem deutſchen Verleger dem Londoner nachgeſtochen erſcheint und ich verliere Ehre und Honorar.

Ihr bekannter edler Charakter läßt mich hoffen daß Sie einigen Antheil daran nehmen und ſich thätig für mich beweiſen; das ſchlechte Papiergeld unſeres Staates ward ſchon einmal auf den 5ten Theil ſeines Werthes herabgeſetzt, ich wurde da nach der Scala behandelt, nach vielem Dringen erhielt ich jedoch mit namhaftem Verluſt die volle Währung, allein wir ſind in dem Augenblicke wo die Papiere ſchon jetzt weit über den 5ten Theil geringer ſind und mir ſteht bevor daß mein Gehalt zum

2tenmal zu Nichts werde, und ohne irgend einen Erſatz hoffen zu können. — Mein einziges Verdienſt ſind meine Compoſitionen, könnte ich hierin auf die Abnahme England's rechnen, ſo würde das ſehr vortheilhaft für mich ſein.

Rechnen Sie auf meine unbegrenzteſte Dankbarkeit, ich hoffe eine balde, ſehr baldige Antwort von Ihnen.

Ihr
Verehrer
und Freund
Ludwig van Beethoven."

Zwei Briefe an den Erzherzog Rudolph ſchließen ſich der Zeit nach an den obigen an.[1]

„Wien, am 23. Juli 1815.

Als Sie Sich neulich in der Stadt befanden, fiel mir wieder dieſer Chor ein. Ich eilte nach Hauſe, ſelben nieder zu ſchreiben, allein ich verhielt mich länger hierbei, als ich anfangs ſelbſt glaubte, und ſo verſäumte ich J. K. H. zu meinem größten Leidweſen. — Die üble Gewohnheit von Kindheit an, meine erſten Einfälle gleich niederſchreiben zu müſſen, ohne daß ſie wohl nicht öfters mißriethen, hat mir auch hier geſchadet. — Ich ſende daher J. K. H. meine Anklage und Entſchuldigung, und hoffe Begnadigung zu finden. — Wahrſcheinlich werde ich bald ſelbſt einmal bei J. K. H. mich einſtellen können, um mich nach der uns allen ſo theuren Geſundheit zu erkundigen."

Der in dieſem Briefe erwähnte Chor iſt wahrſcheinlich „Meeresſtille und glückliche Fahrt".

„Nicht Anmaßung," ſchreibt er in dem folgenden, vermuthlich ebenfalls in dieſe Zeit gehörigen Briefe, „nicht als wenn ich der Fürſprecher dürfte irgend jemanden ſein, oder als wenn ich mich einer beſonderen Gunſt E. Kaiſ. Hoheit rühmte, machen mich Ihnen etwas vortragen, ſo einfach als es ſelbſt in ſich iſt. — Geſtern war der alte Kraft bei mir; er glaubte, ob es nicht möglich zu machen, daß man ihm in Ihrem Palaſte eine Wohnung gäbe; er würde dafür E. Kaiſ. H. ſo oft zu Dienſten ſein, als Sie es nur immer verlangten. 20 Jahre ſei er jetzt im Hauſe des Fürſten Lobkowitz, lange Zeit hindurch habe er keinen Gehalt empfangen,

---

[1] Es ſind die Briefe No. 28 und 29 bei Köchel.

jetzt müſſe er auch ſeine Wohnung räumen, ohne irgend eine Entſchädigung dafür zu erhalten. — Die Lage des armen alten verdienten Mannes iſt hart, und ich hätte mich wohl auch gewiß einer Härte ſchuldig gemacht, wenn ich es nicht gewagt hätte, ſie Ihnen vorzutragen. — Gr. Troyer wird J. K. Hoh. um eine Antwort bitten. — Da die Rede von der Erleichterung der Lage eines Menſchen iſt, verzeihen Sie ſchon Ihrem —
(Beethoven)."

Ob der Erzherzog dieſe Bitte gewährte, iſt nicht bekannt.

Wir laſſen einen Brief an Treitſchke folgen.[1])

„Döbling am 24. Septr. 1815.

Lieber werther Freund! Es war mir nicht möglich, ſie dieſe Woche zu ſehen, ſehr beſchäftigt bin ich eben heute hier, um noch etwas von der immer noch abweſenden ſchönen Zeit zu genießen und durch ſchon halbwelkende Wälder zu ſtreichen. Ich würde ſchon lange ihren Romulus angefangen haben, allein die Direktion will mir gar nichts anders für ein ſolches Werk als 1 Einnahme geſtatten; ſo viele Opfer ich ſo gerne meiner Kunſt gebracht und bringe, ſo verliere ich bei einer ſolchen Bedingung doch gar zu viel, man bezahlt mir z. B. für ein Oratorium wie Chriſtus am Oelberge, welches nur einen halben Abend einnimmt, oder nur 1 Stunde 9 Minuten dauern darf, 200 # in Gold. Bedenken Sie daß ich ein ſolches Werk als Akademie geben, hier anderwärts, was gewinne ich noch außerdem? und wirklich, ich bin überzeugt, daß mir ein jeder Ort Deutſchlands oder anderwärts, ſo gut als jeden andern wenigſtens mit Gold honoriren wird. Ich habe von der Theater-Direkzion 200 # in Gold und eine Einnahme verlangt für Romulus — Sehen Sie lieber T. was ſie thun können, um ſelbe zu andern ehrenvollen Bedingungen zu bewegen für mich, als die mit blos einer Einnahme. Wenn ich ihnen noch weiter vorrechnete, was ich für meine übrigen Compoſitionen für ein Honorar erhalte, ich verſichere ſie daß ſie die benannten mir angezeigten und feſtgeſetzten Bedingungen für 1 Oper nicht übertrieben finden könnten. Ich erſuche ſie alſo freundſchaftlich mit N. N. zu reden, meinen Nachtheil können ſie nicht verlangen, ich bin bei meinen angegebenen Bedingungen bereit ſogleich die Oper zu ſchreiben und ſie längſtens bis Februar oder März auf die Bühne zu ſchaffen. Bis Donnerſtag ſind

---

[1]) Nach Jahn's Abſchrift.

4 Täge, wo ich alsdann zu Ihnen komme um die Antwort zu holen. Ich wünſchte nichts als ganz umſonſt ſchreiben zu können! Auf den Standpunkt aber wird es ja ſchwerlich ein deutſcher oder vielmehr öſterreich. Künſtler bringen! Nur London kann einen ſo fett machen, daß einem in Deutſchland oder vielmehr hier hernach die mägerſten Biſſen nicht widerſtehen.

Ganz der Ihrige
Donnerſtag hole ich die Antwort
in Eile Ihr Freund
Beethoven.“

Die Antwort Treitſchke's, wie ſie auch gelautet haben mag, fiel ſo aus, daß Beethoven den Gedanken, die Oper zu componiren, noch nicht aufgab.

Der folgende Brief, den Zmeskall am „16. Oct. 1815“ von Beethoven erhielt, beſtimmt das Datum ſeiner Rückkehr in die Stadt.

„Ich melde Ihnen, daß ich hier und nicht da bin, und wünſche ebenfalls von ihnen zu wiſſen, ob Sie da oder hier ſind. — ich möchte Sie einige Augenblicke ſprechen, wenn ich Sie zu Hauſe allein weiß — Leben Sie wohl aber nicht wohlluſtig — Inhaber Kommandant Paſcha verſchiedener morſcher Feſtungen!!!!! —

in Eil ihr Freund
Beethoven.“

Und nunmehr folgte ein neuer ſchmerzlicher Abſchied! Die Familie Erdödy, begleitet von Brauchle, Oberamtmann Sperl und Linke, reiſte nach Croatien, um zu dauerndem Familien-Aufenthalte überhaupt nicht zurückzukehren. Das war die Veranlaſſung des folgenden Briefes an die Gräfin Erdödy.

„Wien am 19ten Weinmonath 1815.

Meine liebe verehrte Gräfin:

Wie ich ſehe dürfte meine Unruhe für Sie in Anſehung ihrer Reiſe in ihren theilweiſen Leiden auf ihrem Reiſewege ſtattfinden allein der Zweck ſcheint wirklich von ihnen können erreicht werden und ſo tröſte ich mich und zugleich ſpreche ich ihnen nun ſelbſt Troſt zu, wir endliche mit dem unendlichen Geiſt ſind nur zu Leiden und Freuden gebohren u. beinah könnte man ſagen die ausgezeichnetſten erhalten durch Leiden Freude — ich hoffe nun bald wieder Nachrichten von ihnen zu empfangen, viel Tröſtliches müſſen ihnen wohl ihre Kinder ſeyn, deren aufrichtige Liebe und das Streben nach allem guten ihrer lieben Mutter ſchon eine große Belohnung für ihre Leiden ſeyn können. — Dann kommt der ehrenwerthe Magiſter ihr treueſter Schildknab — nun vieles andere Lumpenvolk worunter der Zunftmeiſter Violoncello, die nüchterne Gerechtigkeit im Oberamt — wahrlich ein Gefolge wonach mancher König ſich ſehnen würde. — von mir nichts — das heißt vom nichts nichts — Gott gebe ihnen weitere Kraft, zu ihrem Iſistempel zu gelangen wo das geläuterte Feuer alle ihre übel verſchlingen möge und ſie wie ein neuer Phoenix erwachen mögen.

in Eil
ihr treuer
Freund Beethoven.“

Die Briefe an Smart, Salomon und Ries waren nicht vergeblich geweſen; durch ihre, insbeſondere Salomon's Bemühungen wurde der Muſikverleger Robert Birchall (133 New Bondstr.) bewogen, vier der von Häring aufgezählten Werke zu kaufen, nämlich: den Klavierauszug von Wellington's Sieg und den der A dur-Symphonie Op. 92, das Trio in B. Op. 97 und die Sonate für Klavier und Violine Op. 96, für die Summe von 130 holländiſchen Dukaten in Gold, nach engliſchem Courswerthe 65 Pfund Sterling. Die Correſpondenz zwiſchen dem Componiſten und dem Verleger, wie ſie von Herrn Birchall's Nachfolgern aufbewahrt worden iſt[1]), beginnt mit einem Schriftſtücke in wunderlichem

---

[1]) Herrn Birchall's Nachfolger war C. Lonsdale, früher ſein erſter Gehilfe, der auch die Correſpondenz mit Beethoven geführt hatte; das Geſchäft iſt gegenwärtig in den Händen von Herrn Lonsdale's Sohn Robert. Von dieſen beiden Herren hat der Verfaſſer viele Freundlichkeit und werthvolle Unterſtützung in ſeinen engliſchen Unterſuchungen erfahren. Insbeſondere konnte er die zwiſchen Beethoven und Birchall gewechſelten Briefe ſämmtlich nach den in Lonsdale's Beſitz befindlichen Originalen und Concepten copiren.

Der hier folgende Brief war nicht in ihrem Beſitze, ſondern wurde dem Verfaſſer ſpäter von Herrn A. Ganz für ſeine Biographie mitgetheilt. Mit Ausnahme dieſes Briefes kann man die Correſpondenz in den „Jahrbüchern für muſikaliſche Wiſſenſchaft“, 1. Band, Breitkopf und Härtel 1863, finden. Da unſere Leſung des im Texte erwähnten engliſchen Schriftſtücks von jener in den Jahrbüchern abweicht, laſſen wir daſſelbe hier folgen.

„Mr. Beethoven send word to Mr. Birchall that it is severall days past that he has sent for London Wellington's Battel Simphonie and that Mr. B. may send for it at Thomas Coutts. Mr. Beethoven wish Mr. B[1]

Engliſch, welches bisher als ein aus Wien erhaltener Brief gegolten hat, welches aber erſichtlich nichts anderes iſt, als der Verſuch irgend eines in England wohnenden Deutſchen, den Inhalt des folgenden Briefes Beethoven's wiederzugeben.

An Mr. Birchall.

„Wien, den 28ten Oktober 1815.

Euer Wohlgeboren!

Ich melde ihnen, daß die Schlacht und Siegs Simphonie auf Wellingtons Sieg im Klavierauszuge ſchon vor mehreren Tagen nach London abgeſchickt worden, und zwar an das Hauß Thomas Coutts' in London, wo ſie ſelbe abholen können. — ich bitte ſie ſich ſo viel als möglich zu beeilen, dieſelbe zu ſtechen, und mir den Tag zu beſtimmen, wann ſie ſolche herausgeben wollen, damit ich dieſen dem hieſigen Verleger bey Zeiten anzeigen könne — mit den nachfolgenden 3 werken hat es nicht ſo große Eile nöthig, die ſie ebeſtens erhalten werden und wo ich ihnen den Tag mir die Freiheit nehmen werde, ſelbſt beſtimmen werde. — Hr. Salomon wird die güte haben, ihnen näher auseinander zu ſetzen, warum es mit der Schlacht und Sieges Simphonie mehr eile hat. —

in Erwartung einer ſehr baldigen antwort in rückſicht der Beſtimmung des Tages der Herausgabe des nun erhaltenen werkes

verbleibe
ich
ergebner
Diener
Ludwig van Beethoven." —

---

would make ingrave the sayd Simphonie so soon as possible and send him word in time the day it will be published, that he may prevent in time the publisher at Vienna.

To regard the 3 Sonatas which Mr. B. shall receive afterwards there is not wanted such a g^{t} hurry and Mr. B[eethoven] will take the liberty to fixe the day when the are to be published. Mr. B[eethoven] sayd that Mr. Salomon has a good many things to say concerning the Simphonie in (?): Mr. B[eethoven] wish for an answer so soon as possible concerning the days of publication."

Der Buchſtabe, welcher hier zweifelhaft gelaſſen iſt, ſ, gehört nicht zum engliſchen Alphabet; gemeint iſt die „Schlacht- und Sieges-Simphonie."

Wir kommen nun zu einem der wichtigſten und zugleich traurigſten Ereigniſſe in Beethoven's Leben, einem Ereigniſſe, welches auf ſeine ferneren Lebensjahre von tiefgreifendem Einfluſſe geweſen iſt — dem Tode ſeines Bruders Carl. Wir leiten daſſelbe mit dem Teſtamente Carl's ein.

„In der Gewißheit, daß jeder Menſch ſterben muß und ich mich dieſem Ziele nahe fühle, habe ich jedoch bei vollkommenem Gebrauche meines Verſtandes frei und ungezwungen für gut befunden, folgende letztwillige Anordnung zu treffen.

1. Empfehle ich meine Seele in die Barmherzigkeit Gottes, meinen Leib aber der Erde, aus der er gekommen, und will, daß derſelbe dem chriſtkatholiſchen Gebrauche gemäß auf die einfachſte Art zur Erde beſtattet werde.

2. Sollen alſobald nach meinem Tode 4 h. Meſſen geleſen werden, wozu ich 4 Gulden beſtimme.

3. Haben meine unten eingeſetzten Univerſalerben die geſetzlichen frommen Vermächtniſſe zu entrichten.

4. Da mir meine Ehegattin bei unſerer Verehligung richtig 2000 fl. in B. Obligationen zugebracht und übergeben hat, ich aber dieſelbe hierüber nicht quittirt habe, ſo beſtätige ich hiermit den richtigen Empfang dieſer 2000 fl. B. Obligationen und will alſo, daß dieſe 2000 fl. B. Obligationen, ſo wie die Niederlage in Gemäßheit des vorhandenen Heirathsvertrages berichtigt werden.

5. Beſtimme ich zum Vormunde meinen Bruder Ludwig van Beethoven. Nachdem dieſer mein innigſt geliebter Bruder mich oft mit wahrhaft brüderlicher Liebe auf die großmüthigſte u. edelſte Weiſe unterſtützt hat, ſo erwarte ich auch fernerhin mit voller Zuverſicht und im vollen Vertrauen auf ſein edles Herz, daß er die mir ſo oft bezeigte Liebe und Freundſchaft auch bei meinem Sohn Karl haben und alles anwenden wird, was demſelben nur immer zur geiſtigen Bildung meines Sohnes und zu ſeinem ferneren Fortkommen möglich iſt. Ich weiß er wird mir dieſe meine Bitte nicht abſchlagen.

6. Da ich von der Rechtlichkeit des Hrn. Dr. Schönauer Hof- und Gerichtsadvocaten überzeugt bin ſo ernenne ich denſelben zum Kurator für die Pflegung der Abhandlung ſowohl als auch ſonſten für meinen Sohn Karl mit dem Beiſatze, daß derſelbe bei allen Angelegenheiten, welche das Vermögen meines Sohnes betreffen, zu Rathe gezogen werden ſoll.

7. Da die Erbeinſetzung das weſentliche eines Teſtaments iſt ſo ernenne und ſetze ich zum Univerſalerben meines ſämmtlichen nach Abzug der vorhandenen Schulden, und obigen Vermächtniſſen meine geliebte Gattin Johanna geborne Reiß, und meinen Sohn Karl dergeſtalt ein, daß mein geſammter Nachlaß unter ſie in zwei gleiche Theile getheilt werden ſolle.

8. Muß ich noch bemerken, daß der vorhandene Wagen, Roß, Gaiß, die Pfauen und die in dem Garten in Geſchirren vorfindigen Pflanzen ein Eigenthum meiner Gattin ſind, indem dieſe Gegenſtände ſämmtlich von dem aus der Verlaſſenſchaft ihres Großvaters überkommenen Gelde angeſchafft worden ſind.

Zur wahren Urkunde deſſen habe ich dieſe meine letzte Willenserklärung nicht nur eigenhändig unterſchrieben ſondern zur Mitfertigung auch drei Hrn. Zeugen eigends erſucht.

So geſchehen, Wien den 14. November 1815.

Karl van Beethoven
m. p.

Carl Gaber, m. p.
Hausinhaber am Breitenfeld. No. 9.

Benedikt Gaber, m. p.
Hausinhaber am Breitenfeld No. 25.

Johann Naumann m. p.
Haus No. 5. Breitenfeld."

[„Dieſes Teſtament wurde von dem Karl Scheffer Sollicitater Dr. Schönauer am 17. Nov. 1815 bei dem K. K. N. Oe. Landrecht verſiegelt überbracht" u. ſ. w.]

„Nachtrag zu meinem Teſtamente. —

Da ich bemerkt habe daß mein Bruder Hr. Ludwig van Beethoven meinen Sohn Karl nach meinem allfälligen Hinſcheiden ganz zu ſich nehmen und denſelben der Aufſicht und Erziehung ſeiner Mutter gänzlich entziehen will, da ferner zwiſchen meinem Bruder und meiner Gattin nicht die beſte Einigkeit beſteht, ſo habe ich für nöthig gefunden, nachträglich zu meinem Teſtamente zu verfügen, daß ich durchaus nicht will, daß mein Sohn Karl von ſeiner Mutter entfernt werde, ſondern daß derſelbe immerhin und in ſo lange es ſeine künftige Beſtimmung zuläßt bei ſeiner Mutter zu verbleiben habe, daher denn dieſelbe ſo gut wie mein Bruder die Vormundſchaft über meinen Sohn Karl zu führen hat.

Nur durch Einigkeit kann der Zweck, den ich bei Aufſtellung meines Bruders zum Vormunde über meinen Sohn gehabt habe, erreicht werden, daher empfehle ich zum Wohl meines Kindes meiner Gattin Nachgiebigkeit meinem Bruder aber mehr Mäßigung.

Gott laſſe ſie beide zum Wohl meines Kindes einig ſeyn. Dieß iſt die letzte Bitte des ſterbenden Gatten und Bruders.

Wien den 14. November 1815.

Karl van Beethoven
m. p.

Wir Endesgefertigte beſtätigen der Wahrheit gemäß daß Herr Karl van Beethoven in unſerer Gegenwart erklärt habe, daß er jenſeitige Urkunde geleſen, und ſelbe ſeinem Willen gemäß ſey, endlich beſtätigen wir, daß er dieſelbe in unſerer Gegenwart eigenhändig unterſchrieben und uns zu Zeugen erſucht habe.

So geſchehen den 14. Nov. 1815.

Carl Gaber m. p.
Benedikt Gaber m. p.
Johann Neumann m. p."

[„Dieſes Codicill wurde von dem Karl Scheffer, Sollicitator Dr. Schönauer am 17. Nov. 1815 bei dem K. K. N. Oe. Landrecht verſiegelt überbracht" u. ſ. w.]

Am 20. Nov. 1815 brachte die Wiener Zeitung die Nachricht, daß am 15. November Hr. Karl van Beethoven, Kaſſier bei der K. K. Banks-Hauptkaſſe, alt 38 J.[1] in der Alſervorſtadt No. 121 an der Lungenſucht geſtorben ſei.

So ſtarb Beethoven's Bruder Carl in ſeinem eigenen Hauſe. Seine letzten Augenblicke kamen ſo plötzlich, daß bei Beethoven der Verdacht aufſtieg, ſein Ende ſei durch Gift beſchleunigt worden! Und er ließ ſich darüber nicht eher beruhigen, als bis ſein Freund Bartolini nach dem Tode eine Unterſuchung angeſtellt hatte, „wobei ſich der Ungrund des Verdachts erwies".

Wenige Wochen vor ſeinem Tode hatte Carl auf Grund ſeiner ſchwachen Geſundheit gebeten, ihn von ſeinem Dienſte zu beurlauben; ſein Geſuch aber war in rauher Form abgelehnt worden durch eine Verfügung, auf welche Beethoven ſpäter die Worte ſchrieb: „Dieſes elende Cameralprodukt hat den Tod meines Bruders verurſacht“. Thatſächlich jedoch hat daſſelbe gewiß nur wenig Einfluß ausgeübt; ſein Fall gehörte offenbar zu jenen ſehr häufigen Fällen von Abzehrung, in welchen bei dem Patienten keine Zeichen von unmittelbarer Gefahr zu bemerken ſind, außer für erfahrene Augen. Noch in den letzten Augenblicken finden ſolche Kranke ſich frei von Schmerzen und von einer Lebhaftigkeit des Geiſtes erfüllt, welche in ihnen eine eitle Hoffnung auf längeres Leben erweckt. Es iſt dies das letzte Aufflackern der Flamme, wie dem erfahrenen Arzte wohl bekannt iſt.

---

[1] Dies iſt irrthümlich, da er am 8. April 1774 getauft war.

Wie oben bemerkt, wurde Carl van Beethoven's Teſtament am 17. November bei der betreffenden Behörde niedergelegt, und „vom K. K. N. Oeſt. Landrecht wurde am 22. November 1815 die Wittwe Johanna van Beethoven zur Vormunderin, der Bruder des Erblaſſers Ludwig van Beethoven aber zum Mitvormund des m. Sohnes Karl aufgeſtellt“.

Damit verlaſſen wir für den Augenblick dieſen Gegenſtand.

Und Breuning? warum begegnet uns während dieſer Jahre und insbeſondere in dieſer Zeit des Leidens ſein Name nirgendwo? Sein Sohn beantwortet uns dieſe Frage in der höchſt intereſſanten kleinen Schrift „Aus dem Schwarzſpanierhauſe“.[1]

Jacob Rösgen, ein „Expedits-Adjunct“ im Kriegsminiſterium, in welchem Breuning Secretär war, hatte gewiſſe Thatſachen oder wenigſtens Verdachtsgründe in Erfahrung gebracht, welche Carl van Beethoven's Ehrlichkeit in etwas zweifelhaftes Licht ſtellten. Er glaubte dieſelben zu Ludwig's Kenntniß bringen zu müſſen, als Warnung, „ſich mit ihm nicht in Geldverhältniſſe einzulaſſen“. Zu dieſem Zwecke theilte er Breuning die ganze Sache mit, nachdem er ſich vorher von dieſem das Ehrenwort hatte geben laſſen, die Quelle dieſer Mittheilung nicht zu nennen. Breuning „erfüllte treulich ſeine übernommene Aufgabe. Ludwig aber, in ſeinem niemals ermüdenden Beſtreben, ſeinen Bruder beſſern zu wollen, that nichts eiliger, als denſelben über ſeine Handlungsweiſe zur Rede zu ſtellen, und ihm die vernommenen Klagen über ſein unlauteres Gebahren vorzuhalten; er ging ſo weit, auf deſſen Andringen nach dem Urſprunge jener Nachricht, ſeinem Bruder den Namen ſeines Freundes Steffen zu nennen. Caſpar wendete ſich nun direct an meinen Vater, und begehrte von ihm den weiteren Urheber dieſer „Denunciation“ zu erfahren, und, als mein Vater dieſen Namen (Rösgen) zu nennen, ſtandhaft ſich weigerte, erging ſich Caſpar in den niedrigſten Beſchimpfungen, die ſo weit gingen, daß er Briefe ehrenrührigen Inhalts unverſiegelt an ihn bei dem Portier des Hofkriegsrathes abgab. Mein Vater, durch dieſe Frechheit und durch Ludwig's Wortbrüchigkeit geärgert und verletzt, hielt dieſem eine ſcharfe Strafpredigt, die damit endete, daß er ihm erklärte, ſolcher Unverläßlichkeit wegen mit ihm nicht weiter verkehren zu können“.

---

[1] Von Dr. Gerhard von Breuning. Wien, Rosner, 1874. — Dr. Br. läßt die Verſöhnung, von welcher Bd. II, S. 260 die Rede war, dieſem Ereigniſſe folgen, worin wir ihm nicht beizuſtimmen vermögen.

Es wird lange dauern, bis wir Breuning wieder begegnen. —

Es beſteht ein auffälliger Widerſpruch zwiſchen Beethoven's Berufungen auf ſeine Armuth in den Briefen, welche er während dieſer Periode an engliſche Correſpondenten ſchrieb, und den Thatſachen, welche aus amtlichen und ſonſtigen authentiſchen Quellen bekannt ſind. Wir müſſen einen Augenblick bei dieſem Punkte verweilen.

Beethoven befand ſich in jener Zeit, zu Ende 1815, im regelmäßigen Genuſſe ſeines Jahrgehaltes von 3400 Gulden in Einlöſungsſcheinen. Im März und April waren ihm ſeine Rückſtände im Betrage von 4987 Gulden in Einlöſungsſcheinen ausbezahlt worden. Die Einnahmen aus ſeinen Concerten ſeit dem 1. Januar 1814, nebſt den Geſchenken von gekrönten Häuptern und anderen, waren, wenn wir Schindler, der aus genauer Kenntniß zu ſprechen ſcheint, Glauben ſchenken dürfen, hinreichend, um es ihm nicht lange nachher möglich zu machen, jene ſieben Bankſcheine zu kaufen, welche bei ſeinem Tode „nach dem Courſe des Sterbetags laut Börſezettel“ einen Werth von 7441 Gulden in Conventionsmünze hatten. Neate hatte ihm 75 Guineen bezahlt; für die Werke, die er an Steiner u. Co. verkauft hatte, war er „vollſtändig befriedigt worden“; im März (1816) erhielt er von Mr. Birchall 65 Pfund Sterling: und dazu kamen noch Zahlungen von Thomſon und andern, deren Betrag nicht genau beſtimmt werden kann.

Der Widerſpruch zwiſchen dieſen Thatſachen und Beethoven's Klagen wird weder durch ſeine Steuern — 60 Pfund für 1814, wie er Thomſon erzählte —, noch durch die 10,000 Gulden W. W., welche er zur Unterſtützung ſeines Bruders ausgegeben hatte, weſentlich vermindert, mag man nun die „Wiener Währung“ in dem Briefe an Ries als die alte (5 auf einen), oder als die neue in Einlöſungsſcheinen verſtehen; denn dieſe Unterſtützung des Bruders reichte über eine Reihe von Jahren zurück. In dieſem Briefe an Ries hat der Leſer auch Gelegenheit zu bemerken, wie ſorglos Beethoven mitunter bei ſeinen Behauptungen verfuhr, wo er nämlich von dem „mehrjährigen gänzlichen Verluſte des Gehalts“ ſpricht. Denn um nicht noch einmal den Empfang des Betrages aus Kinsky's und Lobkowitz' Subſcription zu erwähnen, der eine Zeit lang ihm vorenthalten geweſen war, ſo war jedenfalls des Erzherzogs Antheil ununterbrochen pünktlich bezahlt worden. Die Verſchweigung dieſer Thatſachen in dieſem und anderen Briefen erregte bei Ries eine vollſtändig falſche Vorſtellung, und bei ihrer Veröffentlichung im Jahre 1838 auch beim Publikum. Daraus entſtand die allgemeine Annahme, Beethoven wäre damals in ſehr bedrängten Umſtänden geweſen und Carl's Wittwe und Kind wären in der drückendſten Armuth zurückgelaſſen worden. Die Wahrheit hinſichtlich der letzteren iſt die, daß ihnen das hinterlaſſene Vermögen ein jährliches Einkommen einbrachte, welches mit Hinzurechnung der Penſion der Wittwe ſich zu jener Zeit auf ungefähr 1500 Gulden belief.[1] Von dem Tage an, da Beethoven ſein Amt als Vormund übernahm und Beſitz von dem Knaben ergriff, hatte er einen gegründeten Anſpruch an die Mutter auf Tragung eines Theiles der Koſten zu deſſen Unterhaltung; und dieſer Anſpruch wurde bald nachher durch richterliche Entſcheidung beſtätigt. Wenn er es ſpäter vorzog, lieber ſeine eigenen Mittel anzugreifen, als ſeine Schwägerin zu drängen, ſo iſt das keine Rechtfertigung für ſeine unüberlegten Behauptungen in einigen ſeiner Briefe aus jener Zeit; eine Sache, die wir im Gedächtniß behalten müſſen.

Wir geben nunmehr den Brief an Ferdinand Ries.[2]

„Mittwoch am 22. November. Wien 1815.

Lieber Ries! Ich eile Ihnen zu ſchreiben, daß ich heute den Clavier-Auszug der Sinfonie in A auf die Poſt an das Haus Thomas Couts & Comp. abgeſchickt habe. Da der Hof nicht hier iſt, gehen beinahe gar keine oder ſelten Couriere, auch iſt dies überhaupt der ſicherſte Weg. Die Sinfonie müßte gegen März herauskommen, den Tag werde ich beſtimmen. Es iſt diesmal zu lange zugegangen, als daß ich den Termin kürzer beſtimmen könnte. — Mit dem Trio und der Sonate für Violin kann es mehr

---

[1] Vgl. Anhang XI.

[2] Notizen S. 136.

Zeit haben, und beides wird in einigen Wochen auch in London ſein. — Ich bitte Sie recht ſehr, lieber Ries! ſich dieſer Sachen anzunehmen, auch damit ich das Geld erhalte; es koſtet viel, ehe alles hinkommt; ich brauche es.

Ich habe 600 Florin an meinem Gehalte jährlich eingebüßt; zu Zeiten der B. Z. (Bancozettel) war es gar nichts; — dann kamen die Einlöſungsſ. (ſcheine) und hierbei verlor ich dieſe 600 Florin. Mit mehreren Jahren Verdruß und gänzlichem Verluſt des Gehaltes — nun ſind wir auf dem Puncte, daß die E. ſ. (Einlöſungsſcheine) ſchlechter als jemals die B. Z. (Bancozettel) waren; ich bezahle 1000 Florin Hauszins; machen Sie ſich einen Begriff von dem Elende, welches das Papiergeld hervorbringt. Mein armer, unglücklicher Bruder (Carl) iſt eben geſtorben; er hatte ein ſchlechtes Weib; ich kann ſagen, er hatte einige Jahre die Lungenſucht, und um ihm das Leben leichter zu machen, kann ich wohl das, was ich gegeben, auf 10000 Florin W. W. anſchlagen. Das iſt nun freilich für einen Engländer nichts, aber für einen armen Deutſchen oder vielmehr Oeſtreicher ſehr viel. Der Arme hatte ſich in ſeinen letzten Jahren ſehr geändert, und ich kann ſagen, ich bedauere ihn von Herzen, und mich freuet es nunmehr, mir ſelbſt ſagen zu können, daß ich mir in Rückſicht ſeiner Erhaltung nichts zu Schulden kommen ließ. — Sagen Sie dem Herrn Birchall, daß er Herrn Salomon und Ihnen das Briefporto, welches Ihre Briefe an mich und die meinigen an Sie koſten, vergüte; derſelbe kann mir es abziehen an der Summe, die er mir zu bezahlen hat; ich habe gern, daß diejenigen, welche für mich wirken, ſo wenig als möglich leiden.

Wellington's Sieg in der Schlacht bei Vittoria[1]) muß längſt angekommen ſein bei Th. Couts et Comp. Hr. Birchall braucht nicht eher das Honorar zu bezahlen, bis er alle Werke hat. Eilen Sie nur, daß ich die Beſtimmung des Tages, wann Hr. Birchall den Clavier-Auszug herausgibt, erhalte. Für heute nur noch die wärmſte Anempfehlung meiner Angelegenheiten; ich ſtehe Ihnen, in was nur immer, zu Dienſten. Leben Sie herzlich wohl, lieber Ries!

Ihr Freund

Beethoven."

An dem nämlichen Tage ſchrieb er an Birchall:

„Wien den 22. Nov. 1815.

Inliegend erhalten Sie den Clavierauszug der Symphonie in A. Der Clavierauszug der Symph. Wellingtons Sieg in der Schlacht von Vittoria iſt vor 4 Wochen mittelſt des Geſchäftsträgers Herren Neumann, an die H. H. Coutts & Co. nach dorthin abgegangen, welche demnach ſchon längſt in Ihren Händen ſein müſſen.

In 14 Tagen erhalten Sie noch das Trio und die Sonate, wogegen Sie an d. H. Thomas Coutts & Co. die Summe von 130 Geld = bezahlen wollen. Ich bitte Sie ſich mit Herausgabe dieſer Muſikſtücke zu beeilen, und mir alſogleich den Tag der Herausgabe von Wellingtons Symphonie anzuzeigen, um daß ich hier meine Maasregeln darnach nehmen kann. Mit Hochachtung verharre ich

Ergebenſt
Ludwig van Beethoven
m. p.“

Das Trio und die Sonate wurden jedoch nicht vor dem 3. des folgenden Februars abgeſchickt, ſicherlich eine lange Ausdehnung des 14tägigen Zeitraums.

65 Pfund Sterling war in jenen Tagen keine geringe Summe für das bloße Recht, dieſe Klavierwerke und Arrangements in England noch einmal herauszugeben, und Ries verdiente reichlich folgende Worte ſeines alten Lehrers: „Und nun meinen herzlichen Dank, lieber Ries, für alles, was Sie mir Gutes erwieſen, und insbeſondere noch der Correcturen wegen. Der Himmel ſegne Sie und mache Ihre Fortſchritte immer größer, woran ich den herzlichſten Antheil nehme“.

Um den erſten December wurde Beethoven folgende ehrenvolle Urkunde „durch eine Magiſtrats-Deputazion feyerlich überſandt“.

L. S. L. S.

„Von dem Magiſtrate der K. K. Haupt- und Reſidenzſtadt Wien wird dem Herrn Ludwig van Beethoven über Einſchreiten der Bürgerſpitals Wirthſchafts-Kommiſſion, und in Berückſichtigung daß Derſelbe im vorigen Jahre die Aufführung ſeiner muſikaliſchen Inſtrumental-Kompoſition zum Beſten der in dem Hoſpital zu St. Marx befindlichen Bürger, Bürgerſpitals-Armen-Fonds eine ſo reichliche Einnahme verſchafft hat, daß hierdurch den armen von Alter und Gebrechlichkeit gebeugten Bürgern, Bürgerinnen und Bürgerskindern Erquickung und Linderung ihres Schickſales verſchafft werden konnte, das Bürgerrecht dieſer Haupt- und Reſidenzſtadt als ein Beweis der Anerkennung ſeiner Verdienſte und der Werthſchätzung dieſer guten Geſinnungen taxfrey verliehen.

Wien den 16ten November 1815.

Stephan Edler von Wahlleben
K. K. wirkl. n. ö. Reggsrath
und Bürgermeiſter.

Joſ. Karl Gruber
Magiſtratsrath.

Johann Vogelſtätter
Secretair."

(Adreſſe auswärts)
„An
Herrn Ludwig
von Beethoven."

Am 29. September richtete Ries in Vertretung Salomon's, welcher durch einen Sturz vom Pferde ſich die rechte Schulter gebrochen hatte, einen Brief an Beethoven und theilte ihm mit, daß die drei von Neate für die philharmoniſche Geſellſchaft gekauften Ouvertüren in London noch nicht angelangt wären. Beethoven erzählte dies Neate, welcher noch in Wien war, im December, und erklärte ſich bereit, jede verlangte ſchriftliche Erklärung über dieſe Dinge in England abzugeben. „Ich wünſche nicht, daß man annehme, daß ich anders handeln könne, wie ein Mann von Ehre. Es gibt freilich Leute von ſo unbeſtändiger Sinnesart, daß ſie heute ſo und morgen ſo denken, und auch ſich andere ebenſo bereitwillig vorſtellen, ihre Geſinnungen zu ändern; mit ſolchen Naturen kann man nicht beſtimmt und mißtrauiſch genug ſein." 1)

Salomon's unglücklicher Fall hatte ſich im Auguſt ereignet; er lebte nur noch bis zum 25. November. Welches Anſehen er in England genoß, wird mehr wie durch irgend etwas anderes durch die Thatſache dargethan, daß die ſterblichen Ueberreſte dieſes Bonner Violiniſten in der Nähe derer von Händel in der Weſtminſter-Abtey ruhen. —

Schindler tadelt an einer Stelle die Geſellſchaft der Muſikfreunde, daß ſie ſo lange gezögert habe, Beethoven zu ihrem Ehrenmitgliede zu machen. Dieſelbe that etwas beſſeres. Sie war kaum organiſirt, als ihr Vorſtand ſeine Aufmerkſamkeit auf ihn richtete, und im zweiten Jahre ihres geſetzlichen Beſtehens ſchlug ſie ihm durch Zmeskall's Vermittelung die Compoſition eines Oratoriums zu ihrem Gebrauche vor. Am 22. December berichtete Graf Appony, „daß Hr. L. v. Beethoven durch Hrn. v. Zmeskall ſich bereit erklärt habe, ein großes Werk für die Geſellſchaft zu liefern, und daß der leitende Ausſchuß ſeinen Bedingungen entgegen ſehe". Es war lediglich eine Forderung gewöhnlichen Anſtandes und natürlichen Zartgefühls, daß man ihm jede Verpflichtung gegen die Geſellſchaft fern hielt, bis dieſe geſchäftliche Angelegenheit geordnet war; insbeſondere aber bietet uns der Umſtand, daß Streicher einer der hauptſächlichſten Gründer und eins der einflußreichſten Mitglieder der Geſellſchaft war, hinlängliche Gewähr, daß keine Mißachtung, keine Gleichgültigkeit gegen ſeine großen Verdienſte mit der Verzögerung, welche Schindler tadelt, irgend etwas zu ſchaffen hatte. Wir werden ſpäter erfahren, daß, ſobald es feſtſtand, daß Beethoven nicht im Stande war jenen Auftrag zu erfüllen, die Geſellſchaft ihm ihr Ehrendiplom zuſandte. Konnte ſie dieſes wohl früher thun?[1]

Von bemerkenswerthen neuen Freunden und Bekannten Beethoven's mögen hier genannt werden: Peters, der Erzieher der jungen Prinzen Lobkowitz, und Carl Joseph Bernard, ein junger Schriftſteller und Dichter (er überarbeitete Weißenbach's Gedicht) und ein großer Bewunderer von Beethoven's Muſik; er wurde nicht lange nachher als officieller Herausgeber der Wiener Zeitung angeſtellt. Er iſt der Bernardus non sanctus in den Converſationsbüchern; und die Namen der beiden bildeten den Text zu einem muſikaliſchen Scherzo Beethoven's, deſſen Worte lauteten:

„Sanct Petrus war ein Fels!
Bernardus war ein Sanct??"

---

[1] Die bedeutendſte und einflußreichſte muſikaliſche Geſellſchaft in Amerika,

Ein anderer Freund war **Anton Halm**, „ob deſſen friſchen, ſoldatiſchen Weſens Meiſter Ludwig ſich freute“, wie Schindler ſagt. Derſelbe war in Steiermark geboren und damals 26 Jahre alt. Er hatte einige Jahre gegen Napoleon gedient und dann (1812) ſeine Stelle als Lieutenant im 44. Regiment niedergelegt. Er war ein Klavierſpieler von ſehr anerkennenswerther Fertigkeit und vor ſeinem Eintritt in die Armee ſogar öffentlich aufgetreten in Beethoven's C moll-Trio Op. 1 und dem C dur-Concert Op. 15. Er war damals drei Jahre in Ungarn geweſen und hatte während des dritten Jahres bei ſeinem Freunde **Brunswick** gewohnt, welcher ihm bei ſeiner Abreiſe nach Wien einen Brief an Beethoven mitgab; er reiſte nach Wien, um dort Erzieher in einer griechiſchen Familie **Gyike** zu werden. Durch ſeine Vermittelung wurde Beethoven einſt, wie er dem Verfaſſer erzählte, zu jener Familie eingeladen. Halm erinnerte ſich u. a., wie Beethoven ſich auf den Tiſch ſetzte, den Damen zuſchaute und dabei lachte; natürlich konnte er nichts von dem verſtehen, was geſprochen wurde. Auf dem Tiſche lag Halm's Trio Op. 12, ganz neu geſtochen. Beethoven bemerkte es, las den Titel, nahm ſeinen Bleiſtift und ſchrieb zwiſchen die Namen Antoine und Halm das Wort „Stroh“. Dann ſuchte er Halm auf, nahm ihn bei der Hand, führte ihn zum Tiſch und zeigte herzlich lachend mit dem Finger auf das Geſchriebene.

Bei einer andern Gelegenheit brachte ihm Halm, wie **Czerny** erzählt, ſeine Sonate in G moll. Als Beethoven ihn auf ~~auf~~ einige Incorrectheiten aufmerkſam machte und Halm erwiderte: „Er B. habe ſich auch manches gegen die Regel erlaubt,“ ſagte Beethoven: „ich darf das; Sie nicht.“

Des jungen **Schindler** Bekanntſchaft mit Beethoven war ebenfalls einen Schritt vorwärts gekommen. „Gegen Ende Februar 1815,“ ſchreibt er, „folgte ich einem Antrage zur Uebernahme einer Erzieherſtelle nach Brünn. Kaum daſelbſt angekommen erhielt ich eine Vorladung zur Polizei. Ich wurde befragt, in welcher Verbindung ich mit einigen der Tumultuanten an der Wiener Univerſität ſtehe, ich ſollte ferner Auskunft geben über einige Italiener in Wien, mit denen ich öfters zuſammen geſehen worden. Da noch meine Legitimationspapiere, vornehmlich der Ausweis über frequentirte Collegia, nicht in guter Ordnung geweſen, Bürgſchaft zu leiſten ſich erboten hatte. Durch Hin- und Herſchreiben wurde nach einigen Wochen ermittelt, daß ich kein Propagandamacher, ſonach der Freiheit wieder zu geben ſey. Aber ein volles Jahr in meiner akademiſchen Laufbahn war verloren.

Wieder nach Wien zurückgekommen erhielt ich alsbald von einem näheren Bekannten Beethovens die Einladung, mich an einem beſtimmten Orte einzufinden, indem der Meiſter den Vorfall in Brünn aus meinem Munde hören wolle. Bei dieſer Mittheilung offenbarte Beethoven eine ſo wohlwollende Theilnahme an meinem widrigen Erlebniß, daß ich mich der Thränen nicht erwehren konnte. Er forderte mich auf, mich öfters an demſelben Orte und zur ſelben Stunde, 4 Uhr Nachmittags, einfinden zu wollen, wo er faſt täglich zu treffen ſey — um Zeitungen zu leſen. Ein Händedruck beſagte noch weiteres. Dieſer Ort war ein abgelegenes Zimmer in der Bierwirthſchaft zum Blumenſtock im Ballgäßchen. Ich fand mich recht oft ein, und es dauerte nicht lange, ſo lernte ich dieſes Local als eine Quaſi-Krypta einer kleinen Anzahl Joſephiner von reinſtem Waſſer kennen, zu denen unſer Tonmeiſter eben keine Diſſonanz gebildet, denn ſein republikaniſches Glaubensbekenntniß hatte durch nähere, in dieſe Zeit fallende Bekanntſchaft mit der engliſchen Staatsverfaſſung bereits einen empfindlichen Stoß erlitten. Ein Capitain von der Arcieren-Leibgarde des Kaiſers, und der dem muſicaliſchen Wien allgemein bekannte Herr Pinterics, der in Franz Schubert's Künſtlerleben eine wichtige Rolle ſpielt, waren des Meiſters nächſte Geſellſchafter und im Austauſch politiſcher Anſichten ſowohl anregende, wie auch übereinſtimmende Secundanten. Von dieſem Orte aus folgte ich ihm alsbald oft auf ſeinen Spaziergängen.“

Schindler's Vertraulichkeit mit Beethoven hatte jedoch damals noch nicht den Grad erreicht, um ihn da, wo er über dieſe Zeit ſchreibt, vor Irrthümern zu bewahren. So verſichert er uns ernſthaft, ein Concert, welches am 25. December ſtattfand, habe den nächſten Anſtoß gegeben, „daß der Wiener Magiſtrat den Beſchluß gefaßt unſeren Meiſter unter die Ehrenbürger aufzunehmen“; und doch war die Nachricht über die feierliche Ueberſendung des Diplomes ſchon in den Wiener Zeitungen vom 15. December zu leſen geweſen.

1. Eine ganz neue Ouvertüre — die in C Op. 115, als die zur „Namensfeier“ bekannt;

2. Ein neuer Chor über Göthe’s Gedicht: die Meeresſtille. Während der Zwiſchenzeit zwiſchen dieſem und dem folgenden Stücke ſpielte Franz Stauffer, der 12jährige Sohn eines Wiener Bürgers, ein Rondo brilliant von Hummel.

3. Chriſtus am Oelberge.

„Die ungewöhnlich zahlreiche Verſammlung von Zuhörern aus allen Claſſen wurde durch die Gegenwart mehrerer höchſter und hohen Herrſchaften verherrlicht.

Dieſe gelungene Unternehmung dankt die Bürger-Spitals-Verwaltung vorzüglich der menſchenfreundlichen Unterſtützung des Herrn Ludwig van Beethoven, welcher dieſe muſikaliſchen Werke der Bürger-Spitals Anſtalt zur Aufführung unentgeltlich überließ, ſo wie auch der anſpruchsloſen Bereitwilligkeit, mit welcher auf gleiche Weiſe Hr. Wranitzky die Direkzion des Orcheſters, Hr. Umlauf den Platz am Clavier, endlich Madame Campi, nebſt den Herren Radicht und Weinmüller die Ausführung der Solopartieen und Franz Stauffer den Vortrag des Rondo zur Beförderung dieſes wohlthätigen Zweckes übernommen haben.“ So berichtet die Wiener Zeitung vom 6. Januar des folgenden Jahres. —

Die Compoſitionen, welche mit Beſtimmtheit, oder wenigſtens mit guten Gründen in dieſes Jahr geſetzt werden müſſen, ſind:

1. „15 ſchottiſche Lieder im Monath Mai“, für Thomſon arrangirt; dieſelben aber waren in Wirklichkeit nicht alle „ſchottiſch“.

2. Chor: „Es iſt vollbracht“, Text von Treitſchke, aus dem Singſpiel „die Ehrenpforten“.

3. 2 Sonaten für Pianoforte und Violoncell, C dur, D dur, Op. 102; im Juli und Auguſt.

4. Chor: „Meeresſtille und glückliche Fahrt“, Text von Göthe. Op. 112.

5. Lied: „Das Geheimniß“, Text von Weſſenberg.

6. Lied: „An die Hoffnung“, Text von Tiedge. Op. 94 (wahrſcheinlich beendet).

7. Die Canons „das Reden“ und „das Schweigen“ (nach Rette-

Die feſtſtehenden Publikationen dieſes Jahres ſind:

1. Polonaiſe in C dur, Op. 89. Bei Mechetti, im März.
2. Sonate in E moll, Op. 90. Bei Steiner, im Juni.
3. Lied: „des Kriegers Abſchied“, Text von C. L. Reißig. Bei Mechetti, im Juni.
4. Chor: „Es iſt vollbracht“, Klavierauszug. Bei Steiner, im Juli.

Elftes Kapitel.

Das Jahr 1816. Die Vormundſchaft über den Neffen; Giannataſio del Rio. Beethoven's Werke in London; Birchall; Neate. Neue Compoſitionen, Aufführungen, perſönliche Beziehungen.

Das Jahr 1816 war in Beethoven's Leben im Vergleich zu den früheren ziemlich arm an Ereigniſſen; ſeine Geſchichte muß daher in einem noch größeren Maße, wie die der vorhergehenden Jahre, in einer Auswahl aus ſeiner ausgedehnten Correſpondenz beſtehen, nebſt den erforderlichen erläuternden Notizen. Dieſe Briefe, beſonders die an engliſche Correſpondenten gerichteten, werden wahrſcheinlich auf den Leſer einen etwas trüben und inſofern unrichtigen Eindruck machen. Der wirkliche Gemüthszuſtand des Schreibers tritt in den Briefen hervor, welche er an Steiner u. Co. und an Zmeskall ſchrieb; doch geſtattet uns der Raum nur wenige Proben der letzteren zu geben. Dieſe letzteren Briefe fließen ſämmtlich über von Scherz und Humor, und beweiſen, daß der Schreiber meiſtentheils von frohem Muthe erfüllt und jedenfalls in dieſem Jahre eher alles andere, als der melancholiſche Beethoven der novelliſtiſchen Schilderungen war. Sogar die raſche und beunruhigende Zunahme ſeiner Taubheit, die nothwendige Folge der großen Anſtrengung ſeiner Gehörorgane bei der Leitung ſo mancher großer muſikaliſcher Proben und Aufführungen in den beiden letzten Jahren, ſcheint er mit auffallender Geduld und Gelaſſenheit ertragen zu haben. Und warum auch nicht? Seine pecuniären Verhält-

Ein Brief über ein neues Opernproject mag unſere Auswahl eröffnen.

Die acht Gaſtrollen, welche Mad. Milder im vergangenen Sommer in Berlin gegeben, hatten ſolches Entzücken erregt, daß ſie von neuem für eine zweite und viel größere Reihe engagirt worden war. Häusliche Verwirrungen und Leiden, bei welchen ihr Mann, der Juwelier Hauptmann, erſichtlich allein der ſchuldige Theil war, und welche ihr ganzes ſpäteres Leben verbitterten, machten es ihr für den Augenblick vollſtändig unmöglich, auf der Bühne aufzutreten; und „wegen Kränklichkeit und Schwäche" war ſie erſt einige Wochen nach ihrer Rückkehr aus den Pyrmonter Bädern im Stande, ihr neues Engagement zu beginnen. Dies that ſie am 3. October als Thereſe in Weigl's „Waiſenhaus". Zu derſelben Zeit war Fidelio in Berlin auf die Bühne gebracht und „zuerſt mit vielem Beifall am 11ten October gegeben" worden. „Dieſe Oper," ſagte das Berliner dramaturgiſche Wochenblatt in ſeiner Mittheilung über den Erfolg, „trägt den Keim zu einer theatral. muſikaliſchen Reformation in ſich und wird der Aftermuſe den Sturz beeilen." Und doch war an dieſem Abend Leonore von Frau Schultze, Schuppanzigh's Schwägerin, gegeben worden. Als drei Tage nachher Frau Milder die Partie übernahm, da erſt wurde die Größe des Werkes vollſtändig gewürdigt[1]; und an den 24 Abenden, auf welche ihr Engagement ſich erſtreckte, widmete dieſe größte Darſtellerin von Gluck's großartigen Schöpfungen, die damals lebte, nicht weniger wie 11 dem Fidelio. Dieſer Triumph ſeiner Oper in Berlin veranlaßte den Componiſten zu folgendem Briefe an Frau Milder-Hauptmann.

„Wien den 6. Januar 1816.

Meine werthgeſchätzte einzige Milder, meine liebe Freundinn!

Sehr ſpät kommt ein Schreiben von mir Ihnen zu. Wie gern möchte ich dem Enthuſiasmus der Berliner mich perſönlich beifügen können, den Sie in Fidelio erregt! Tauſend Dank von meiner Seite, daß Sie meinem Fidelio ſo getreu geblieben ſind. — Wenn Sie den Baron de la Motte Fouque in meinem Namen bitten wollen, ein großes Opern-Sujet zu erfinden, welches auch zugleich für Sie paſſend wäre, da würden Sie ſich ein großes Verdienſt um mich und um Deutſchlands Theater erwerben; — auch wünſchte ich ſolches ausſchließlich für das Berliner Theater zu ſchreiben, da ich es hier mit dieſer knickerigen Direkzion nie mit einer neuen Oper zu Stande bringen werde. — Antworten Sie mir bald, baldigſt, ſehr geſchwind, ſo geſchwind als möglich, auf's geſchwindeſte — ob ſo was thunlich iſt. — Herr Kapellmeiſter B.[1]) hat Sie himmelhoch bei mir erhoben, und hat Recht; glücklich kann ſich derjenige ſchätzen, dem ſein Loos Ihren Muſen, Ihrem Genius, Ihren herrlichen Eigenſchaften und Vorzügen anheim fällt — ſo auch ich — wie es auch ſei, alles um Sie her darf ſich nur Nebenmann nennen, ich allein nur führe mit recht den ehrerbietigen Namen

---

[1] Der gewöhnlich ſo genaue Ledebur gibt in ſeinen „Tonkünſtlern Berlins" den 8. December als den Tag von Frau Schultze's erſter Darſtellung der Rolle an, und den 8. October als den von Frau Milder. Aber der Correſpondent der Allg. Muſ. Ztg. gibt in einem Berichte vom 4. November folgende Daten:

3. u. 7. October Frau Milder als Thereſe,
8 „ „ „ „ Iphigenie,
11. „ Frau Schultze als Fidelio
die erſte Aufführung.
16. u. 17 „ Frau Milder in derſelben Rolle.

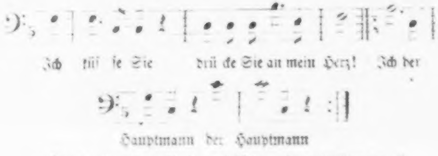
Hauptmann

in mir ganz im Stillen Ihr wahrer Freund und Verehrer

Beethoven.

(Mein armer unglücklicher Bruder iſt geſtorben — dies die Urſache meines lange ausgebliebenen Schreibens.)

Sobald Sie mir geantwortet haben, ſchreibe ich auch an Baron la Motte Fouqué. Gewiß wird Ihr Einfluß in B. es leicht dahin bringen, daß ich für das Berliner Theater und beſonders berückſichtigt für Sie, mit annehmlichen Bedingungen eine große Oper ſchreibe — nur antworten Sie bald, damit ich mich mit meinen übrigen Schreibereien darnach eintheilen kann:



(Fort mit allen übrigen falſchen Hauptmännern.)"

Der folgende Brief[2]) bezieht ſich auf das Oratorium für die Geſellſchaft der Muſikfreunde.

„Mein werther Zmeskall!

Mit Schrecken ſehe ich erſt heute, daß ich den Antrag wegen einem Oratorium für die Geſellſchaft der Muſikf. der Oeſt. Kaiſerſtadt, noch nicht beantwortet habe.

Der Tod meines Bruders vor 2 Monaten, die mir dadurch zugefallene Vormundſchaft über meinen Neffen iſt mit vielerlei andern Verdrießlichkeiten und Ereigniſſen die Urſache meines ſo ſpät kommenden Schreibens. Unterdeſſen iſt das Gedicht von H. von Seyfried ſchon angefangen, und ich werde ebenfalls bald daſſelbe in Muſik ſetzen. Daß mir der Auftrag ſehr ehrenvoll iſt, brauche ich Ihnen wohl nicht zu ſagen; das verſteht ſich von ſelbſt, und werde ich ſuchen, mich deſſelben, ſo ſehr es immer meine ſchwachen Kräfte erlauben, ſo würdig als möglich zu entledigen.

In Rückſicht der Kunſtmittel, was die Ausführung betrifft, werde ich zwar Rückſicht nehmen, wünſche aber nicht, daß es mir nicht vergönnt ſein ſoll, von den hierin bereits eingeführten — abzugehen. Ich hoffe mich hierüber verſtändlich ausgedrückt zu haben. Da man durchaus wiſſen will, welches Honorar ich verlange, ſo frage ich auch an, ob die Geſellſchaft 400 = in Gold wenigſtens einem ſolchen Werke wird angemeſſen finden. Ich bitte die Geſellſchaft noch einmal um Verzeihung wegen Verſpätung meiner Antwort; indeſſen haben Sie wenigſtens, lieber Freund, meine Bereitwilligkeit, dieſes Werk zu ſchreiben, auch gewiß ſchon mündlich berichtet, welches mich einigermaßen beruhigt. Mein werther Z.

Ihr B."

Den folgenden Briefen muß die Feſtſtellung einiger Thatſachen vorhergehen.

Beethoven's Unzufriedenheit mit der am 22. November erfolgten Einſetzung ſeiner Schwägerin als Vormünderin ihres damals neun Jahre alten Sohnes fand ihren Ausdruck in einem Schreiben an das N. Oe. Landrecht vom 28., worin er den Antrag ſtellte, die Vormundſchaft ihm ſelbſt zu übertragen. Am folgenden Tage, den 29., erließ dieſer Gerichtshof einen Befehl an den Bittſteller und Dr. Schönauer, am 2. December um 10 Uhr Vormittags in dieſer Angelegenheit vor ihm zu erſcheinen. In dieſem Termine wurde die Sache auf den 13. zu derſelben Stunde verſchoben. Beethoven erſchien an dieſem Tage und erklärte, er könne

Vormundſchaft" beibringen. In Folge davon wurde ihm unter dem 15. auferlegt, dieſe Gründe innerhalb dreier Tage beizubringen, „widrigenfalls mit Ausfertigung des Vormundſchaftsdecrets an die Wittwe ohne weiteres vorgegangen werden würde". An demſelben Tage richtete Beethoven eine Petition an den Magiſtrat der Hauptſtadt um ein amtliches Atteſt „über die Verurtheilung ſeiner [Carl's] wegen Veruntreuung unterſuchten Mutter, Johanna van Beethoven". Der Magiſtrat antwortete ihm an demſelben Tage durch ſeinen Secretär, daß er ihm nach dem Geſetze eine Abſchrift des gegen ſie erlaſſenen Urtheils nicht gewähren könne, daß er jedoch dem Gerichtshofe „die nöthigen Aufſchlüſſe" mittheilen wolle. Letzteres geſchah am 21. Dann kamen die Weihnachtsfeiertage, und es erfolgten keine weiteren Schritte in der Sache bis zum 9. Januar, an welchem Tage eine Entſcheidung zu Gunſten Beethoven's gefällt und er aufgefordert wurde, „zur Angelobung ſeiner Pflichten" am 19. zu erſcheinen. Auf der Außenſeite dieſer Verfügung iſt geſchrieben:

„Heute hat Ludwig van Beethoven als gerichtlich aufgeſtellter Vormund ſeines Neffen Karl die Pflicht mittelſt Handſchlags in verſammelter Rathsſitzung angelobet.

vom K. K. N. Ö. Landrecht

Wien d. 19. Januar 1816

C. v. Karrel."

Dieſes Actenſtück ermächtigte zugleich den neuen Vormund, Beſitz von dem Knaben zu ergreifen, welcher ſich natürlich noch bei ſeiner Mutter befand. Aber was ſollte mit ihm geſchehen? Beethoven konnte ihn nicht zu ſich in ſeine Wohnung nehmen; ein Kind in dieſem Alter bedarf der liebevollen Sorge einer Frau.

In jener Zeit war ein gewiſſer Cajetan Giannataſio del Rio in Wien Eigenthümer und Vorſteher einer Privatſchule für Knaben, welche einen großen und verdienten Ruf beſaß. Seine Familie beſtand aus ſeiner Frau und zwei Töchtern, jungen Damen von großen Talenten, tüchtiger Bildung und gutem muſikaliſchem Geſchmack, und — insbeſondere die älteſte — enthuſiaſtiſch begeiſtert für Beethoven's Muſik. Der Componiſt ging, begleitet von Bernard und dem Knaben, dorthin, ſah ſich die Schule an, und war von dieſer ſowohl wie von der zu geben. In Erwiderung eines Briefes von Giannataſio ſchrieb er gegen Ende Januar:

„Ich habe Ihren Brief erſt geſtern zu Hauſe recht geleſen: ich bin bereit Karl zu jeder Stunde zu Ihnen zu geben, nur glaube ich bis Montag nach der Prüfung ſollte es erſt geſchehen, jedoch auch früher, ſobald Sie es für gut finden, übrigens wird es ſpäter gewiß am beſten ſeyn, ihn von hier weg nach Mölk oder anderwärts hinzugeben, da hört und ſieht er nichts mehr von ſeiner beſtialiſchen Mutter und wo alles fremd um ihn her, findet er weniger Stütze und kann nur durch ſeinen eigenen Werth ſich Liebe und Achtung erwerben.

In Eile Ihr
Beethoven.“ [1]

Dann ferner am 15. Februar:

„Ew. Wohlgeboren! Ich ſage Ihnen mit großem Vergnügen, daß ich morgen endlich mein mir anvertrautes theures Pfand zu Ihnen bringen werde. — Uebrigens bitte ich Sie noch einmal durchaus der Mutter keinen Einfluß zu geſtatten, wie oder wann ſie ihn ſehen ſoll, alles dieſes werde ich mit Ihnen morgen näher verabreden. — Sie dürfen ſelbſt auf ihren Bedienten einigermaßen merken laſſen, denn der Meinige ward ſchon von ihr, zwar in einer andern Angelegenheit — beſtochen!

Mündlich ausführlicher hierüber, obſchon mir das Stillſchweigen das Liebſte hierüber — allein ihres künftigen Weltbürgers wegen bedarf es dieſer mir traurigen Mittheilung.

Mit Hochachtung
Euer Wohlgeboren
Ergebenſter
Freund
u. Diener
Beethoven.“

[In Carl's Hand]
Ich freue mich
ſehr zu Ihnen zu
kommen.
Und bin
Ihr
Carl van Beethoven.“

---

[1] In den Grenzboten iſt dieſer Brief datirt „wahrſcheinlich 1817“ — was möglicher Weiſe richtig ſein könnte; wir glauben es jedoch nicht. Die Sache iſt nicht von Wichtigkeit. Uebrigens ſind alle in dieſer Biographie mitgetheilten Briefe an Giannataſio Abſchriften aus den Originalen, welche ſich im Beſitze von Witt u. Co.

Am folgenden Tage, den 2. Februar, wurde der Knabe von ſeiner Mutter weggenommen. Die unerträglichen Beläſtigungen, welche ſie von dieſer Zeit an verurſachte, indem ſie täglich entweder in Perſon erſchien oder einen Boten ſandte, um ihn aus der Schule wegzunehmen, veranlaßten Giannataſio am 11. zu einem ſchriftlichen Antrage an den Vormund um „eine förmliche Auktorität in etlichen Zeilen, kraft welcher er es ihr ohne viele Weitläuftigkeit verſagen konnte den Sohn zu ſich zu holen". In ſeiner Antwort ſchreibt Beethoven: „In Anſehung der Mutter erſuche ich Sie ſelbe einige Täge unter dem Vorwand, daß er beſchäftigt ſey, gar nicht zu ihm zu laſſen." Hierauf befragte er Joſeph Edlen von Schmerling, ein Mitglied des Landrechtes, über die Maßregeln, welche er füglich ergreifen könne, und theilte den Rath dieſes Herrn Giannataſio am Morgen des 17. brieflich mit. An demſelben Tage begab er ſich in Begleitung Bernard's in die Schule, traf dort Giannataſio, und die drei ſetzten ein förmliches Geſuch an das Landrecht auf, worin ſie dieſen Gerichtshof baten, dem Vormunde die unbeſchränkte Vollmacht zu ertheilen, die Wittwe und ihre Abgeſandten von allem und jedem unmittelbaren Verkehr mit dem Knaben auszuſchließen. Dieſes Geſuch wurde von Beethoven unterzeichnet und unmittelbar darauf überreicht. Am 20. wurde daſſelbe im Weſentlichen bewilligt; aber die Verfügung enthielt den Vorbehalt, daß die Mutter ihren Sohn immerhin beſuchen dürfe in „freien Stunden, und ohne den Gang der Erziehung oder Hausordnung zu ſtören, in Geſellſchaft des von dem Vormunde oder dem Vorſteher der Erziehungsanſtalt zu beſtimmenden Individuums". Mit dieſer Vollmacht verſehen eröffnete Giannataſio am 8. März ſchriftlich der „Madame Jeanette de Beethoven, Vorſtadt, Alſergaſſe, No. 121", ſie habe ſich in Zukunft „einzig und allein an den Herrn Oheim zu halten ob, wie und wo" ſie ihren Sohn ſehen könne. Und ſo ruhte einſtweilen dieſe traurige Angelegenheit. —

Das ältere Fräulein Giannataſio ſchreibt[1]): „Als Beethovens Bruder, ein Beamter in Wien, geſtorben war, wurde B. zum Mitvormund des Sohnes ernannt, die Mutter lebte, aber ſie wurde nach einem Proceß von der Vormundſchaft ausgeſchloſſen. Der Knabe war, wie ich glaube 9 Jahre alt. Nun brach, wenn ich ſo ſagen darf, ein neues Gemüthsleben bei Beethoven hervor; er ſchien ſich dem Jungen mit

Leib und Seele weihen zu wollen und je nachdem er fröhlich war durch ſeinen Neffen, oder in Verdrießlichkeiten verwickelt wurde, oder wohl gar Kummer erdulden mußte, ſchrieb er oder konnte er nichts ſchreiben. — Es war im Jahre 1816, da kam er zum erſtenmal in unſer Haus, um ſeinen geliebten Karl in das Inſtitut zu geben, welches mein Vater ſchon ſeit dem Jahre 1798 errichtet hatte. Dieſes Begebniß war für die Töchter beſonders erfreulich, und ich ſehe noch, wie Beethoven mit Beweglichkeit hin- und herdrehte, und wie wir auf ſeine dolmetſchende Begleitung, Hrn. Bernard, ſpäter Redacteur der Wiener Zeitung, nicht achtend, uns gleich zu Beethoven's Ohr wandten; denn ſchon damals mußte man ihm ganz nahe ſein, um ſich ihm verſtändlich machen zu können. Von dieſer Zeit an hatten wir das Vergnügen ihn oft zu ſehen, und ſpäter, als mein Vater mit dem Inſtitut in die Vorſtadt zog, Landſtraß Glacis, nahm auch er ſich eine Wohnung in der Nähe und den nächſten Winter war er faſt alle Abend in unſerm häuslichen Kreiſe." —

In derſelben Zeit war Neate nach London abgereiſt. Beethoven ſchrieb ihm die beiden Canons „das Schweigen" und „das Reden" in's Album, und fügte hinzu:

„Wien
am 24. Jänner
1816.

„Mein lieber Engliſcher Landsmann gedenken ſie beym Schweigen und Reden ihres aufrichtigen Freundes.

Ludwig van Beethoven."

Das Document, welches ſich auf den Verkauf der drei Ouvertüren an die philharmoniſche Geſellſchaft bezieht, welche Beethoven Neate zu geben verſprochen hatte, lautet ſo[1]):

„Wien den 5. Februar 1816.

Mr. Neate hat im Juli 1815 von mir drei Ouvertüren für die philharmoniſche Geſellſchaft in London erhalten, und mir für dieſelben die Summe von 75 Guineen bezahlt, für welche Summe ich mich verpflichte dieſe genannten Ouvertüren nirgendwo anders drucken zu laſſen, weder in Stimmen noch in Partitur; doch behalte ich mir das Recht vor, die genannten Werke, wo es mir beliebt, zur Aufführung zu bringen, und ſie im Klavier-Auszuge zu veröffentlichen, ſobald mir Mr. Neate ſchriftlich mitgetheilt haben wird, daß ſie in London aufgeführt ſind; außerdem gibt mir Mr. Neate die Verſicherung, daß er die Verpflichtung auf ſich nimmt, nach Ablauf eines oder zweier Jahre die Einwilligung der Geſellſchaft zu erlangen, daß ich dieſe drei Ouvertüren in Stimmen ſowohl wie in Partitur für mich veröffentlichen darf, da ihre Einwilligung hierzu unerläßlich iſt. Demnach grüße ich ehrerbietigſt die philharmoniſche Geſellſchaft.

Ludwig van Beethoven.“

Zwei kurze, urſprünglich franzöſiſch geſchriebene Billets an Neate 1) müſſen ebenfalls hier Platz finden.

„Mein lieber Landsmann und Freund, heute iſt es mir unmöglich Sie bei mir zu ſehen, doch hoffe ich morgen Mittag das Vergnügen zu haben, Sie zu ſehen

Behalten Sie lieb
Ihren wahren Freund
Beethoven.

Volti subito

[auf der andern Seite des Blattes]

Ich erinnere mich, daß Sie vor Ihrer Abreiſe von hier ihrer Ehre zu Liebe noch eine Akademie geben müſſen, wenn Sie in dieſem Falle meiner bedürfen ſollten, ſo bin ich ganz zu Ihren Dienſten.“

Neate gab jedoch kein Concert, und die angebotenen Dienſte wurden demnach abgelehnt. Die ihm anvertrauten Werke waren, ſoweit ſich Mr. Neate 45 Jahre ſpäter erinnerte: 1. Eine Abſchrift des Violinconcerts Op. 61, mit einem Arrangement der Soloſtimme für Klavier auf denſelben Seiten, von welchem Beethoven ſagte, daß er es ſelbſt geſchrieben und geſpielt habe; 2. die beiden Sonaten für Klavier und Violoncell Op. 102 mit einer Widmung an Neate; 3. die 7. Symphonie in Partitur; 4. Fidelio in Partitur; und 5. das Streichquartett in F moll Op. 95, alle in Manuſcript. Warum das Violinconcert ebenfalls Manuſcript geweſen ſein ſoll, wird nicht klar; es war bereits ſeit 1808 in beiden Geſtalten gedruckt. Außer dieſen Werken erhielt Neate auch noch, wie einige Gründe wahrſcheinlich machen, eine Abſchrift des „glorreichen Augenblicks“.

An dieſer Stelle müſſen gewiſſe Thatſachen feſtgeſtellt werden, theils um zu erklären, warum es Neate nicht glückte, auch nur eins dieſer Werke an die Londoner Verleger zu verkaufen, und dann, um einige der folgenden Briefe verſtändlich zu machen.

Die philharmoniſche Geſellſchaft war eine Vereinigung der erſten Muſiker von London und ſeiner Nachbarſchaft; keine Stadt der Welt konnte zu jener Zeit eine ſolche Reihe großer Namen aufweiſen. Zu denſelben gehörten, um nur einige derſelben (in alphabetiſcher Folge) anzuführen: Atwood, Ayrton, Bridgetower, Clementi, Cramer, Carnaby, Dragonetti, Horsley, Lindley, Mazzinghi, Mori, Naldi, Novello, Ries, Shield, Smart, Spagnoletti, Viotti, Watts, S. Webbe, Yanewicz. Man kann ſich die Enttäuſchung dieſer Männer vorſtellen, als ſie, unter dem friſchen Eindrucke der C moll-Symphonie, die Ouvertüre zu den „Ruinen von Athen“ und zum „König Stephan“ durchſpielten, die zwar für ein ungariſches Publikum als Einleitungen zu einem patriotiſchen Vorſpiele und Nachſpiele auf dem Theater Intereſſe hatten, aber keine jener großen Eigenſchaften beſaßen, welche man von Beethoven erwartete und in einer Concertouvertüre verlangte. Auch hielt man die Ouvertüre zur „Namensfeier“ ihres Verfaſſers nicht für würdig. Ries äußert ſich über dieſe Sache in folgender Weiſe. „Als ich nach vieler Mühe bei der philharmoniſchen Geſellſchaft es dahin gebracht hatte, daß ich drei Ouvertüren bei ihm für dieſe beſtellen konnte, die ihr Eigenthum bleiben ſollten, ſchickte er mir drei, wovon wir, bei Beethovens großem Namen und in dieſen Concerten auch nicht eine aufführen konnten, weil alles geſpannt war und man von Beethoven nichts Gewöhnliches forderte. Er ließ alle drei einige Jahre nachher ſtechen und die Geſellſchaft fand es nicht der Mühe werth ſich darüber zu beklagen. Die Ouvertüre zu den Ruinen von Athen war dabei, die ich ſeiner unwürdig halte.“ Als nun aber bekannt wurde, daß keine der drei Ouvertüren (Op. 115 möglicher Weiſe ausgenommen) neu war, und daß auch nicht eine derſelben zu dem Zwecke componirt war, einem Auftrage der Geſellſchaft zu entſprechen, iſt es da wohl überraſchend, daß dieſe Handlungsweiſe Beethoven's als ſeiner unwürdig beurtheilt wurde, und daß man darin eine Verletzung der Achtung gegen die Geſellſchaft, ja eine Beleidigung derſelben ſah, und ſie dem entſprechend aufnahm?

Eine andere Angelegenheit war eine perſönliche mit Birchall [illegible] endlich (früh im Februar) die [illegible] der von ihm gekauften Werke erhalten hatte, unmittelbar darauf die dafür verſprochene Summe bei Coutts u. Co. für das Conto des Componiſten hinterlegt, und folgende „Declaration“ zur Unterzeichnung nach Wien geſchickt, in welcher nur der Tag des Monats freigelaſſen war — derſelbe fehlt auch jetzt noch in dem Documente —, damit er bei der Unterzeichnung ausgefüllt werde[1]):

„Ich erhielt am März 1816 von Herrn Robert Birchall, Muſikalienhändler, 133 New Bond Street in London, die Summe von ein Hundert und dreißig holländiſchen Dukaten in Gold, im Werthe von 65 Pfund nach engliſchem Gelde, für mein ganzes Verlagsrecht und meine Intereſſen für Gegenwart und Zukunft, die feſtgeſetzten oder zufälligen oder ſonſtigen innerhalb des vereinigten Königreichs von Großbritannien und Irland, für die vier folgenden Compoſitionen oder Muſikſtücke, die von mir componirt oder arrangirt ſind, nämlich:

1. eine große Schlacht-Symphonie, zur Schilderung der Schlacht und des Sieges bei Vittoria, eingerichtet für Klavier und gewidmet ſeiner Königlichen Hoheit dem Prinz-Regenten — 40 Dukaten;
2. Eine große Symphonie in A dur, gewidmet
3. Ein großes Trio für Klavier, Violine und Violoncell in B dur.
4. Eine Sonate für Klavier mit Begleitung der Violine, gewidmet

Und mit Rückſicht auf dieſe Zahlung verſpreche und verpflichte ich mich für mich ſelbſt, meine Vertreter und Verwalter, ihm, ſeinen Vertretern, Verwaltern oder Bevollmächtigten auf ſein oder ihr Verlangen und Koſten eine beſondere Anweiſung auszufertigen, ſo wie er oder ſie es angeben werden. Und ich verſpreche und verpflichte mich in gleicher Weiſe wie oben, daß keins der obigen Werke in irgend einem fremden Lande veröffentlicht werden ſoll, bevor die Zeit und der Tag, der zwiſchen R. Birchall und mir ſelbſt für eine ſolche Veröffentlichung feſtgeſetzt und vereinbart iſt, gekommen ſein wird.

L. van Beethoven.“

Anſtatt dieſes Documentes, welches für ſeine Sicherheit unerläßlich war, erhielt der Verleger eine neue Forderung von Beethoven! und zwar eine Forderung über weitere 5 Pfund, in Form einer Rechnung in folgender Weiſe:

Copiren	1. 10. 0.
Porto nach Amſterdam . . .	1. 0. 0.
Trio	2. 10. 0.
£	5. 0. 0.

Welchen ungünſtigen Eindruck dieſes Verfahren auf Mr. Birchall's Gemüth machte, wird man leicht begreifen.

Dieſe 5 £. ſind die 10 Dukaten, welche in dem folgenden Briefe an Ries erwähnt werden; einzelne Theile dieſes Briefes waren bei ſeiner Veröffentlichung durch Ries unterdrückt worden.

„Wien, den 8. März 1816.

Meine Antwort kommt etwas ſpät; — allein ich war krank und hatte viel zu thun. — — — — Von den 10 # in Gold iſt bis jetzt noch kein Heller angekommen, und ich fange ſchon an zu glauben, daß auch die Engländer nur im Auslande großmüthig ſind; ſo auch mit dem Prinz-Regenten, von dem ich für meine überſchickte Schlacht nicht einmal die Copiatur-Koſten erhalten, ja nicht einmal einen ſchriftlichen oder mündlichen Dank.[1] — — Mein Gehalt beträgt 3400 Florin in Papier, 1100 Hauszins bezahle ich, mein Bedienter mit ſeiner Frau 900 fl., rechnen Sie, was alſo noch bleibt. Dabei habe ich meinen kleinen Neffen ganz zu verſorgen; bis jetzt iſt er im Inſtitute; dies koſtet bis 1100 Fl. und iſt dabei doch ſchlecht, ſo daß ich eine ordentliche Haushaltung einrichten muß, um ihn zu mir zu nehmen. Wie viel man verdienen muß, um hier leben zu können; und doch nimmt's nie ein Ende, denn — denn — denn — Sie wiſſen es ſchon.

Einige Beſtellungen, außer eine Akademie, würden mir auch willkommen ſein von der philharmoniſchen Geſellſchaft.

Uebrigens ſollte ſich mein lieber Schüler Ries hinſetzen und mir was Tüchtiges dediciren; worauf denn der Meiſter auch antworten wird und Gleiches mit Gleichem vergelten. Wie ſoll ich Ihnen mein Portrait ſchicken! — — — — Alles Schöne an Ihre Frau; leider habe ich keine; ich fand nur Eine, die ich wohl nie beſitzen werde; bin aber deswegen kein Weiberfeind.

Ihr wahrer Freund

Beethoven."

---

[1] Der Prinz-Regent hatte nicht allein niemals einen Auftrag zu dieſem Werke gegeben, ſondern es war nicht einmal ſeine Erlaubniß, daſſelbe ihm zu überreichen und zu widmen, vor der Abſendung eingeholt worden.

Unmittelbar nach Empfang dieſes Briefes ſprach Ries mit Birchall, welcher am folgenden Tage (den 15. März) die 5 £ bei Coutts u. Co. niederlegte; aber Monat auf Monat verging, und die Declaration mit Beethoven's Unterſchrift kam nicht an. Ueber die Gerechtigkeit, Schicklichkeit und Delicateſſe dieſer neuen Forderung iſt es nicht nöthig, ein Wort zu ſagen; ihre biographiſche Wichtigkeit beruht lediglich auf dem ſehr ungünſtigen Eindrucke, welchen ſie und die darauf bezügliche Correſpondenz auf die Geſinnung der Londoner Verleger hervorbringen mußte. Neate war auf die Kälte, mit welcher dieſe Herren ſeine Vorſchläge zu Gunſten Beethoven's aufnahmen, einigermaßen vorbereitet, und zwar durch einen Brief, welchen er nach der Probe der Ouvertüren erhalten hatte. Eines Satzes aus demſelben erinnerte er ſich wörtlich: „Kaufen Sie um Gotteswillen ja nichts von Beethoven!“ [1]) Aber er war nicht vorbereitet auf die vollſtändige Weigerung, in irgendwelcher Hinſicht ihm Gehör zu geben. Als er Birchall erſuchte, die Ouvertüren zu kaufen, lautete die Antwort: „Ich würde ſie nicht drucken, wenn Sie mir dieſelben umſonſt gäben.“

Was die Partitur der A dur-Symphonie (No. 7) betrifft, ſo wäre es thöricht geweſen zu erwarten, daß die philharmoniſche Geſellſchaft eine große Summe für das Manuſcript eines Werkes bezahlen ſollte, welches bereits am 6. März in Wien zur Subſcription für den Preis von 25 fl. angezeigt war.

Es war wieder ein Beiſpiel von Beethoven's unglücklicher Neigung, das Verhalten und die Beweggründe anderer mit argwöhniſchen Blicken zu betrachten, daß er, als er in einer Zeitung eine Notiz über die Aufführung einer ſeiner Symphonieen durch die philharmoniſche Geſellſchaft las, ſofort annahm, es ſei die ſiebente geweſen und Neate habe die Benutzung ſeines Manuſcripts geſtattet!

Unter ſolchen Umſtänden konnte Neate für Beethoven nichts thun; eben ſo wenig konnte er ihm die Gründe ſeines Mißerfolges mittheilen. So nahm denn der Componiſt in einer für ihn charakteriſtiſchen Weiſe an, daß er nichts thun wollte, und machte, wie wir ſehen werden, ſeinem Zorn in eben ſo bitteren wie ungerechten Ausdrücken Luft. Die auf dieſe Verhandlungen bezüglichen Briefe werden, ſo weit ſie überhaupt zur Mittheilung gelangen ſollen, eingefügt werden, wenn der betreffende Zeitpunkt gekommen ſein wird. —

Im vorigen Kapitel wurde erzählt, daß Linke mit der Erdödyſchen Familie nach Croatien gereiſt ſei. Im Herbſte war er nach Wien zurückgekehrt, gerade zur rechten Zeit, um Schuppanzigh in den Stand zu ſetzen, ſeine Winterquartette im November zu beginnen. Dieſe fanden in dem Saale des Hotels zum römiſchen Kaiſer ſtatt, und waren jetzt gerade beendet. Zu gleicher Zeit hatte auch das Engagement von Schuppanzigh, Weiß und Linke bei Raſoumowsky ſein Ende gefunden. Die Zerſtörung ſeines Palaſtes, das Herannahen des Alters und die Abnahme ſeines Geſichts veranlaßten denſelben, die Künſtler mit angemeſſener Penſion aus ſeinem Dienſte zu entlaſſen. Schuppanzigh ging nach Rußland; Linke kehrte zu Erdödys zurück; Weiß blieb in Wien.

Vor ihrer Abreiſe gaben die beiden erſten jeder ein Abſchiedsconcert. Das Concert Schuppanzigh's fand in dem Palaſte des Grafen Deym ſtatt, und ſein Programm beſtand lediglich aus Werken Beethoven's, dem Quartett C dur Op. 59, dem Quintett für Blasinſtrumente und Klavier Op. 16, wobei Carl Czerny die Klavierſtimme ſpielte, und dem Septett Op. 20. Beethoven trat zum Anfang des Quartetts ein und nahm Theil an dem betäubenden Beifalle der dichtgedrängten Zuhörerſchaft. Czerny erzählt: „Als ich in Schuppanzigh's Muſik das Quintett mit Blasinſtrumenten vortrug, erlaubte ich mir im jugendlichen Leichtſinn manche Aenderungen, — Erſchwerung der Paſſagen, Benützung der höheren Octave u. ſ. w. — Beethoven warf es mir mit Recht in Gegenwart des Schuppanzigh, Linke und der andern Begleitenden mit Strenge vor. Den andern Tag erhielt ich von ihm folgenden Brief, den ich hier genau nach dem mir vorliegenden Original abſchreibe.

Lieber Czerny!

Heute kann ich Sie nicht ſehen, morgen werde ich ſelbſt zu Ihnen kommen, um mit Ihnen zu ſprechen. Ich platzte geſtern ſo heraus, es war mir ſehr leid, als es geſchehen war, allein das müſſen Sie einem Autor verzeihen, der ſein Werk lieber gehört hätte, gerade, wie es geſchrieben, ſo ſchön Sie auch übrigens ſpielten. — Ich werde das aber ſchon bei der Violoncell-Sonate laut wieder gut machen.

Seien Sie überzeugt, daß ich als Künſtler das größte Wohlwollen für Sie hege, und mich bemühen werde, Ihnen immer zu bezeugen.

Ihr

wahrer Freund

Beethoven."

Zu dieſem Concerte gab Beethoven auch der Familie Giannataſio Billets. Die Tochter ſchreibt darüber: „Czerny ſpielte die Clavierpartie, legte aber ſtatt der darin vorkommenden Fermate von dem Componiſten (?) eine andere ein, wahrſcheinlich von den ſeinigen. Beethoven erzählte es uns und war darüber ganz entrüſtet, ja er ſagte zu Czerny unter andern: „Er ſolle ſich ſchämen; die Leute kennen ja das Stück,“ u. ſ. w. Da fragte ich, was Czerny darauf erwiedert habe? Darauf fing B. ihn nachahmend die Hände über einander zu reiben und etwas zu murmeln an, was ſehr komiſch anzuſehen war; aber Czerny wird wohl etwas geſagt haben, was aber B. nicht verſtehen oder hören konnte.“

Linke's Concert war am 15. im Saale zum „Römiſchen Kaiſer“, und das Programm beſtand ebenfalls, mit Ausnahme eines Rondoletto für Violoncell von Romberg, nur aus Werken Beethoven's. Stainer von Felsburg ſpielte die neue Sonate Op. 101 („für das Hammerclavier“), und Czerny die Klavierpartie einer der Sonaten Op. 102, bei welcher Gelegenheit der Componiſt ſein Verſprechen einlöſte und es „laut“ mit ihm wieder gut machte.

Und ſo verſchwinden, abgeſehen von einem gelegentlichen Beſuch Linke's in Wien, wiederum zwei unſerer alten Bekannten für mehrere Jahre; und außer ihnen auch noch Hummel und Wild. Hummel werden wir an Beethoven's Sterbebett wieder finden; Wild nicht mehr.

Ein Albumblatt, enthaltend einen Canon (C dur): „Ars longa, vita brevis est“, und die Worte:

„Glückliche Reiſe, mein lieber Hummel, Gedenken Sie zuweilen
Wien am 4. April Ihres Freundes
1816. Ludwig van Beethoven.“

war das Lebewohl für den Pianiſten und Componiſten.

Am 20. gab Wild „in der Wohnung eines Kunſtfreundes“ ein kleines muſikaliſches Feſt, bei welchem er die Adelaide und „an die Hoffnung“ (Op. 94) ſang. Beethoven war anweſend und begleitete auf dem Klavier. Dies war ſein Lebewohl für den Sänger.[1])

---

[1]) Es iſt bekannt, daß dieſe zweite Compoſition des Liedes „an die Hoffnung“ im Jahre 1813 ſkizzirt wurde; und ferner, daß Wild das Lied damals nach dem Manuſkript ſang (vgl. Allg. M. Z. 1816 S. 346), welches dasſelbe wenige Tage vorher als gedruckt angekündigt worden war. Unbekannt iſt jedoch, wie lange es

Reichardt's Anſicht über die Leiſtungen der **Baronin von Ertmann** als Klavierſpielerin in den Jahren 1808/9 iſt früher angeführt worden (Bd. II. S. 334); Schindler's Bemerkungen über denſelben Gegenſtand, welche ſich auf häufige Gelegenheiten, ſie in dieſer Periode zu hören, ſtützen, ſind unſerer Meinung nach ebenſo werthvoll und intereſſant. Er ſchreibt von ihr:

„Dieſe Künſtlerin im eigentlichſten Wortſinn excellirte ganz beſonders im Ausdrucke des Anmuthigen, Zarten und Naiven, aber auch im Tiefen und Sentimentalen, demnach ſämmtliche Werke vom Prinzen Louis Ferdinand von Preußen und ein Theil der Beethoven'ſchen ihr Repertoire gebildet haben. Was ſie hierin geleiſtet, war ſchlechterdings unnachahmlich. Selbſt die verborgenſten Intentionen in Beethoven's Werken errieth ſie mit ſolcher Sicherheit, als ſtänden ſelbe geſchrieben vor ihren Augen. Im Gleichen that es dieſe Hochſinnige mit der Nuancirung des Zeitmaßes, das bekanntlich in vielen Fällen ſich mit Worten nicht bezeichnen läßt. Sie verſtand es, dem Geiſte jeglicher Phraſe die angemeſſene Bewegung zu geben und eine mit der anderen künſtleriſch zu vermitteln, darum alles motivirt erſchien. Damit iſt es ihr oft gelungen, unſern Großmeiſter zu hoher Bewunderung zu bringen. Der richtige Begriff von **Tactfreiheit** im Vortrage ſchien ihr angeboren zu ſein. Aber auch mit der Colorirung ſchaltete ſie nach eigenem Gefühle und umging bisweilen die Vorſchrift. Der Selbſtdichterin war diesfalls manches nach eigenem Ermeſſen zu thun geſtattet. Sie brachte in verſchiedenen von Andern verkannten Sätzen kaum geahnte Wirkungen hervor; jeder Satz wurde zum Bilde. Vergaß der Zuhörer das Athmen beim Vortrage des myſteriöſen Largo im Trio D dur, Op. 70, ſo verſetzte ſie ihn wieder im 2. Satz der Sonate in E, Op. 90, in Liebeswonne. Das oft wiederkehrende Hauptmotiv dieſes Satzes nuancirte ſie jedesmal anders, wodurch es bald einen ſchmeichelnden und liebkoſenden, bald wieder einen melancholiſchen Charakter erhielt. In ſolcher Weiſe vermochte dieſe Künſtlerin mit ihrem Auditorium zu ſpielen. Allein dieſe Kundgebungen ſeltener Genialität

---

hatte, es vorzutragen. Unſerer Vermuthung nach arbeitete Beethoven das Lied für Wild nach den Skizzen aus; ſpäter jedoch, dankbar für den günſtigen Vergleich mit der Fürſtin Kinsky in der Angelegenheit des Jahrgehalts, bereitete er es zum Drucke vor mit einer Widmung an die Fürſtin. Auf dieſe Weiſe ſtimmen Wild's Mittheilungen mit dem [illegible] Thatſachen [illegible] und laſſen das Jahr 1815 als das der [illegible] waren keineswegs Reſultate eigenwilliger Subjectivität, fußten vielmehr ganz auf Beethoven's Art und Weiſe im Selbſtvortrage ſeiner Werke, überhaupt auf ſeiner Lehre inhalthabende Compoſitionen zu behandeln, die Niemand in damaliger Zeit ſich mehr angeeignet hatte, als dieſe Dame. Jahre hindurch — bis Oberſt von Ertmann 1818 als General nach Mailand verſetzt worden — verſammelte ſie entweder in ihrer Wohnung oder an andern Orten, auch bei Carl Czerny, einen Kreis von ächten Muſikfreunden um ſich, hatte überhaupt um Erhaltung und Fortbildung des reinſten Geſchmackes in der Elite der Geſellſchaft große Verdienſte. Sie allein war ein Conſervatorium. Ohne Frau von Ertmann wäre Beethoven's Claviermuſik in Wien noch früher vom Repertoire verſchwunden, allein die zugleich ſchöne Frau von hoher Geſtalt und feinen Lebensformen beherrſchte in edelſter Abſicht die Geſinnung der Beſſern und ſtemmte ſich gegen das Herandrängen der neuen Richtung in Compoſition und Spiel durch Hummel und ſeine Epigonen. Beethoven hatte darum doppelten Grund, ſie wie eine Prieſterin der Tonkunſt zu verehren und ſie ſeine „Dorothea-Cäcilia“ zu nennen. Ein anderer Schlüſſel, das künſtleriſche Vermögen in der Reproduction zu ſo hohem Grade zu ſteigern, findet ſich bei Frau von Ertmann noch in der charakteriſtiſchen Eigenheit, alles, was ihrer Individualität nicht entſprach, nicht auf ihr Pult zu legen.“ [1]

Zu jener Zeit wohnte Frau von Ertmann in S. Pölten, und dorthin ſchickte ihr Beethoven ein Exemplar der ihr gewidmeten „Hammerclavierſonate“ Op. 101 mit folgendem Briefe (23. Febr. 1816):

„Meine liebe, werthe Dorothea-Cäcilia!

Oft haben Sie mich verkennen müſſen, indem ich Ihnen zuwider erſcheinen mußte, vieles lag in den Umſtänden, beſonders in den früheren Zeiten, wo meine Weiſe weniger als jetzt anerkannt wurde. — Sie wiſſen die Deutungen der unberufenen Apoſtel, die ſich mit ganz anderen Mitteln als mit dem heil'gen Evangelium forthelfen, hierunter habe ich nicht gerechnet wollen ſeyn. — Empfangen Sie nun, was Ihnen öfters zugedacht war, und was Ihnen ein Beweis meiner Anhänglichkeit an Ihr Kunſttalent, wie an Ihre Perſon, abgeben möge. Daß ich neulich Sie nicht bei Czerny ſpielen hören konnte, iſt meiner Kränklichkeit zuzuſchreiben, die endlich ſcheint vor meiner Geſundheitskraft zurück fliehen zu wollen.

Ich hoffe bald von Ihnen zu hören, wie es in St. Pölten mit den — ſteht, und ob Sie etwas halten auf Ihren

Verehrer u. Freund
L. van Beethoven, m. p.

Alles Schöne an Ihren werthen **Mann und Gemal** von mir.

Wien am 23. Februar 1816.“

Aus dem folgenden Monate beſitzen wir einen Brief Beethoven's an den Theater-Director **Heinrich Schmidt** in Brünn.

„Wien am 11. März 1816.

Euer Wohlgeboren!

Mit vielem Vergnügen habe ich Ihnen die Schlacht Simphonie mit den geſtochenen Stimmen ſammt Partbitur geſchickt, ſobald Sie ſelbe gebraucht haben, ſenden Sie mir ſie gefälligſt zurück. — Da ſie hier vielleicht aufgeführt wird, konnte ich ihnen die geſchriebenen Stimmen nicht übermachen. Da der Titel der Schlachtſimphonie ganz falſch gedruckt iſt ſo theile ich ihnen ſelben mit, wie er iſt und ſein muß nehmlich: „Eine große vollſtimmige Inſtrumental Compoſizion, geſchrieben auf Wellington's Sieg in der Schlacht bei Vittoria, erſter Theil: Schlacht; zweiter Theil: Sieges Simphonie.“ in Betreff der Oper können ſie ſelbe zwar haben, allein für wenigſtens 125 f. ſage: Hundert fünfundzwanzig Gulden alſo 25 fl. mehr als vorher, denn der Copiſt bekommt durch unſern liebenswürdigen Cours (?) im allererwünſchteſten Papier Zuſtand unſeres papierenen Geldes gerade noch einmal ſo viel für die Copiatur als damals, wo ihnen die Oper für 100 fl. angetragen wurde — iſt ihnen dieſes ſo genehm, ſo machen ſie mir darüber wo ſie alsdann die Oper in 14 Tagen haben können — meine Empfehlung an Ihre Frau, wie auch an Kapellmeiſter Strauß (?) — vielleicht beſuche ich einmal Brünn bei andern Umſtänden, ich wünſche ihnen dort alles erſprießliche und

bin ihr
ergebenſter
Ludwig van Beethoven.

NB

wegen der Oper bitte ich gleich zu antworten damit ſie ſelbe zur rechten Zeit erhalten.“

Folgende Zeilen an Halm ſind vom 1. April:

„Recht gerne, mein Herr Anton Halm, werde ich die mir von Ihnen gemachte Zueignung Ihrer Sonate in C moll, auch im Stiche annehmen.“

Aus einem kurz darauf (3. April) geſchriebenen Briefe an Ries wird uns folgender Auszug mitgetheilt[1]):

— — „Neate muß nun wohl in London ſein; ich habe ihm mehrere Compoſitionen von mir mitgegeben; und er hat mir die beſte Verwendung davon für mich verſprochen. — — Erzherzog Rudolph ſpielt auch Ihre Werke mit mir, mein lieber Ries! wovon mir il sogno beſonders wohl gefallen hat.“

Nachſtehendes Billet an Zmeskall vom 7. April:

„Der Unterzeichnete bittet höflichſt um den Weißenbach, da er ihm nicht zugehört u. er deshalb in großer Verlegenheit iſt.

in Eil ihr Beethoven.“

erhält ſeine Erklärung durch den Umſtand, daß „Weißenbachs Reiſe zum Congreß“ kurz vorher veröffentlicht worden war. Man möchte wohl wiſſen, wie Beethoven durch die Lobpreiſungen deſſelben befriedigt war.

Der folgende Brief an die Gräfin Erdödy hatte eine traurige Veranlaſſung: eins ihrer Kinder, „Fritze der einzige“, war geſtorben. Auf dem Familiengute in Croatien ſtürzte er eines Morgens in das Zimmer ſeiner Schweſter — nicht ſeiner Mutter, wie anderswo geſchrieben worden —, klagte über den Kopf, und ſank ihr mit einem Schrei des Schmerzes todt zu Füßen. Beethoven ſchrieb ihr[2]):

„Wien am 15. Mai 1816.

Verehrte liebe Freundin!

Dieſer Brief iſt ſchon geſchrieben, u. heute begegne ich Linke, u. ihr beweinungswürdiges Schickſal den plötzlichen Verluſt ihres lieben Sohnes — wo wäre hier Troſt zu geben, nichts ſchmerzt mehr als das ſchnell unvorhergeſehene Hinſcheiden derjenigen, die uns nahe ſind, ſo kann ich ebenfalls meines armen Bruders Tod nicht vergeſſen, nichts als — daß man denken kann daß die geſchwind hinweg geſchiedenen weniger leiden — ich nehme aber den innigſten Antheil an ihrem unerſetzlichen Verluſt — vielleicht habe ich ihnen noch nicht geſchrieben daß ich ebenfalls mich ſchon lange gar nicht wohl befinde, mit eine Urſache meines langen Stillſchweigens nun noch obendrein die Sorgen für meinen Karl, den ich oft in meinem Sinn gedacht habe an ihren lieben Sohn anzuſchließen. — Wehmuth ergreift mich um ihretwillen u. auch um meinetwillen, da ich ihren Sohn geliebt. — Der Himmel wacht über Sie und wird ihre ſchon ohnedem großen Leiden nicht vermehren wollen, wenn ſie auch in ihren Geſundheitszuſtänden noch mehr wanken ſollten, denken ſie ihr Sohn hätte in die Schlacht gemüßt und hätte dort wie Millionen ſeinen Tod gefunden, dann ſind ſie noch Mutter zweier lieben hoffnungsvollen Kinder — Ich hoffe bald Nachrichten von ihnen, meine hier mit ihnen, geben ſie übrigens allem Geſchwätz, warum ich nicht an ſie geſchrieben habe [kein] Gehör, auch Linke nicht, der ihnen zwar zugethan iſt, aber ſehr gerne ſchwätzt — und ich glaube daß es zwiſchen ihnen liebe Gräfin und mir keinen Zwiſchenträger bedarf

---

[1]) Notizen S. 141.

[2]) Nach Jahn's Abſchrift.

in Eil mit Achtung
ihr Feund
Beethoven.“

An demſelben Tage ſchrieb Beethoven einen franzöſiſchen Brief an Neate, der hier der charakteriſtiſchen Form wegen im Original mitgetheilt wird.[1])

„Vienne, le 15 Maj . 1816
(Adresse Sailerstadt. No. 1055 et 1056, au 3ème étage)

Mon tres cher Ami!

L'Amitié de vous envers moi me pardonnera touts le fauts contre la langue francaises, mais la hâte ou j'ecris la lettre, ce peu d'exercise et dans ce moment méme sans dictionnaire francais tout cela m'attire durement encore moins de critique qu'en ordinairement.

Avanthier on me portait un extrait d'une Gazette anglaise nommée Morning cronigle, ou je lisoit avec grand plasir, que la societé philharmonique à donné ma sinfonie in A #; c'est une grande satisfaction pour moi, mais je souhais bien d'avoir de vous méme des nouvelles, que vous ferez avec tous les compositions, que j'ai vous donnés; vous m'avez promis ici, de donner un concert pour moi, mais ne prenez mal, si je me méfis un peu, quand je pense que le Prince regent d'angleterre ne me dignoit pas ni d'une reponse ni d'une autre reconnaissance pour la Bataile que j'ai envoyé a son Altesse, et lequelle on a donnée si souvent a Londre, et seulement les gazettes annoncoient le reussir de cet oeuvre et rien d'autre chose — comme j'ai deja ecrit une lettre anglaise à vous mon tres cher ami, je trouve bien de finir, je vous ai ici depeignée ma situation fatal ici, pour attendre tout ce de votre amitié, mais hélas, pas une lettre de vous — Ries m'a ecrit, mais vous connoissez bien dans ces entretiens entre lui et moi, ce que je vous ne trouve pas necessaire d'expliquer.

---

[1]) Er iſt in der engliſchen Ueberſetzung der Biographie Schindler's von Moſcheles gedruckt mit ſorgfältiger Beibehaltung der von Beethoven gemachten Fehler.

J'espere donc cher ami bientôt une lettre de vous, ou j'espere de trouver de nouvelles de votre santé et aussi de ce que vous avez fait a Londres pour moi — adieu donc, quant a moi je suis et je serai toujour votre

vrai ami

Beethoven."

Der folgende, nur wenige Tage darauf geſchriebene Brief an Neate war engliſch geſchrieben, ohne Zweifel (gleich den übrigen) von Häring, und von Beethoven nur unterzeichnet. Wir geben denſelben daher hier in Ueberſetzung.

„Wien, den 18. Mai 1816.

Mein lieber Neate,

Durch einen Brief von Herrn Ries habe ich von ihrer glücklichen Ankunft in London Kenntniß erhalten. Ich bin darüber ſehr erfreut, aber noch mehr würde es mich erfreut haben, wenn ich es von Ihnen ſelbſt gehört hätte.

Was unſer Geſchäft angeht, ſo weiß ich gut genug, daß Sie zur Aufführung der größeren Werke, wie der Symphonie, der Cantate, des Chores und der Oper der Hülfe der philharmoniſchen Geſellſchaft bedürfen, und ich hoffe, Ihre für meinen Vortheil aufgewendeten Bemühungen werden von Erfolg ſein.

Herr Ries theilte mir Ihre Abſicht mit, ein Concert zu meinem Benefiz zu geben. Für dieſen Triumph meiner Kunſt in London würde ich nur Ihnen allein verpflichtet ſein; aber es würde noch wohlthätigere Folgen für meine beinahe dürftige Exiſtenz haben, wenn ich den aus dieſem Unternehmen entſpringenden Vortheil für mich erhalten könnte. Sie wiſſen, daß ich jetzt in gewiſſer Hinſicht der Vater des liebenswürdigen Knaben bin, welchen Sie bei mir ſahen; von meinem jährlichen Gehalte von 3400 Gulden in Papier kann ich kaum auch nur drei Monate leben, und nun noch die hinzukommende Laſt, einen armen Waiſenknaben zu unterhalten — Sie begreifen, wie willkommen es für mich ſein müßte, durch rechtliche Mittel meine Umſtände zu verbeſſern. Was das Quartett in F moll betrifft, ſo dürfen Sie es ohne Zögern an einen Verleger verkaufen, und mir den Tag ſeiner Veröffentlichung anzeigen, da ich wünſchen möchte, daß es hier und auswärts an demſelben Tage erſchiene. Daſſelbe belieben Sie mit den beiden Sonaten Op. 102 für Klavier und Violoncell zu thun; doch hat es mit letzteren nicht ſolche Eile.

Ich überlaſſe es ganz Ihrem Ermeſſen, den Zeitpunkt für beide Werke, nämlich das Quartett und die Sonaten, zu beſtimmen; je eher, deſto beſſer.

Haben Sie die Freundlichkeit, mir unverzüglich zu ſchreiben, aus zwei Gründen; erſtens weil ich nicht genöthigt ſein möchte die Achſel zu zucken, wenn man mich fragt, ob ich Briefe von Ihnen erhalten habe; und zweitens, weil ich wiſſen möchte, wie es Ihnen geht, und ob ich bei Ihnen in Gunſt ſtehe. Antworten Sie mir engliſch, wenn Sie mir erfreuliche Nachrichten zu geben haben (zum Beiſpiel über die Veranſtaltung eines Concerts zu meinem Benefiz), franzöſiſch, wenn es ſchlimme ſind.

Vielleicht finden Sie Muſikliebhaber, welchen das Trio und die Sonate mit Violine, die Herr Ries an Herrn Birchall verkauft hat, oder die Symphonie, für Pianoforte arrangirt, gewidmet werden, und von denen man auf Grund deſſen ein Geſchenk erwarten könnte. In Erwartung Ihrer ſchleunigen Antwort, mein theurer Freund und Landsmann, bin ich Ihr aufrichtig ergebener

Ludwig van Beethoven.“

Die Angelegenheit wegen der in London zu veröffentlichenden Werke können wir weiter verfolgen in nachſtehendem Briefe an Ries.

„Wien am 11. Juni 1816.

Mein lieber R.!

Mir iſt es leid, daß Sie durch mich wieder einiges Poſtgeld ausgeben müſſen, ſo gern ich allen Menſchen helfe u. diene, ſo wehe thut es mir Andere meinetwegen in Anſpruch nehmen zu müſſen. Von den 10 # iſt bis dato nichts erſchienen u. es iſt alſo das Reſultat daraus zu ziehen, daß es in England wie bei uns Windbeutel u. nicht worthaltende Menſchen giebt. — Ich lege Ihnen hierbei nichts zur Laſt. Bei alle dem muß ich Sie bitten ſich noch einmal wegen den 10 # an Herrn Birchall zu wenden u. ſich ſolche ſelbſt geben zu laſſen, ich verſichere Sie auf meine Ehre, daß ich für Unkoſten 21 fl. in Conventions Munze bezahlt ohne die Copisten Rechnung u. mehrere Poſtgelder in B. Z. Das Geld war nicht einmal in Ducaten angewieſen, da Sie mir doch ſelbſt geſchrieben, daß es mir in holländiſchen # ſollte angewieſen werden — alſo giebt es auch in England ſolche gewiſſenhafte Menſchen denen Worthalten nichts iſt?!! — Wegen dem Trio hat mich der hieſige Verleger angegangen, daß dieſes in London am letzten August erſcheine, ich bitte Sie alſo deswegen gütigſt mit Hr. B. zu reden. Mit dem Clavierauszuge der Sinfonie in A kann ſich H. B. in Bereitſchaft ſetzen indem, ſobald mir der hieſige Verleger den Tag ſagen wird, ich ſolches gleich Ihnen oder B. zu wiſſen machen werde. —

Da ich von Neate auch keine Silbe erhalten ſeit ſeiner Ankunft in L., ſo bitte ich Sie nur ihm zu ſagen, daß er Ihnen eine Antwort gebe, ob er ſchon das Quartett in F moll angebracht, indem ich es hier auch gleich herausgeben möchte, u. was ich in Rückſicht der Violoncell Sonaten zu erwarten habe? Von allen übrigen Werken, die ich ihm mitgegeben, ſchäme ich mich beinahe zu reden u. zwar vor mir ſelbſt, da ich wieder ſo zutrauensvoll ſo ganz ohne Bedingungen, als die die Freundſchaft u. Fürſorge ſelbſt zu meinem Nutzen erfinden würde ihm ſelbe hingegeben. Man hat mir die Ueberſetzung einer Nachricht aus dem Morning-Chronicle über die Aufführung einer Sinfonie (wahrſcheinlich in A) zu leſen gegeben. Es wird mit dieſem u. allen anderen mitgenommenen Werken von N. wohl ebenſo gehen, wie mit der Schlacht u. ich werde wohl wie von ſelber auch nichts davon haben als in den Zeitungen die Aufführungen zu leſen. — Der Clavierauszug der Sinfonie in A ward geſchwinde abgeſchrieben u. nach genauer Durchſicht habe ich den Ueberſetzer einige Stellen verändern laſſen, welche ich Ihnen mittheilen werde. Alles Schöne an Ihre Frau.

In Eile

Ihr wahrer Freund

Beethoven.

N. B. Haben Sie dem Erzherzoge Rudolf Ihr Concert in Es gewidmet? Warum haben Sie denn ſelbſt nicht an ihn geſchrieben deswegen?"

Um die Einförmigkeit einer ſolchen Reihenfolge von Briefen zu unterbrechen, laſſen wir hier einige Stellen aus dem Tagebuche des Dr. Carl von Burſy folgen, eines Kurländers, welcher Beethoven um dieſe Zeit mit einem Empfehlungsbriefe von ſeinem Freunde Amenda beſuchte. Die enthuſiaſtiſchen Ergüſſe, mit denen der Schreiber ſeine Erzählung ſchmückt, laſſen wir größtentheils weg. Die mitgetheilten Stellen geben wir in ihrer urſprünglichen Geſtalt wieder, welche ſie hatten, ehe das Tagebuch behufs ſeiner Publikation in der St. Petersburger Zeitung im J. 1854 die Hand des Cenſors paſſirte.

„Wien am 1. Juni.

Wie ſollte ich den Tag nicht bemerken und auszeichnen, an dem ich Beethoven kennen gelernt? Schon geſtern ſuchte ich ihn und fand ihn nicht, denn ſein Logis hatte mir H. Riedl falſch angegeben. Er wohnt auf der Seilerſtadt No. 1056 und auch nicht, wie Madame Nannette Streicher mir aufgeſchrieben, 1055. Ich hatte durchaus die Idee, Beethoven müſſe in einem der fürſtlichen Schlöſſer hauſen und im Schutze eines Mäcenaten ſeiner hohen Kunſt leben. Wie ſehr befremdete es mich, als mich ein anwohnender Häringskrämer in das Haus neben ſich wies, mit den Worten: „Ich glaube, der Herr v. Beethoven wohnt hier dicht bei, denn ich habe ihn öfters dahinein gehen ſehen." Parterre fragte ich nach und hörte, Beethoven wohne im dritten Stock, drei Treppen hoch! Alſo ganz wider mein Erwarten! Ein elendes Haus und nun noch drei Treppen hoch! Enge führen die ſteinernen Stiegen hinan in das Zimmer, worin ein Beethoven wirkt und ſchafft. — — — Eine kleine Thür, zu deren Eröffnung ich die Klingel zog, führte mich in ein kleines Vorhaus, das eins war mit der anſtoßenden Küche und Kinderſtube. Da empfing mich der Bediente, der mit ſeiner Familie zu Beethovens Hausgeräthe zu gehören ſcheint. Er wollte mich gleich herein laſſen, allein ich gab ihm meinen Brief von Amenda und wartete nun mit bangem Gemüthe auf Antwort. „Treten Sie gütigſt herein" rief mir endlich der rückkehrende Diener zu, und hinter einer dichten wollenen Thürgardine trat ich in das Heiligthum. Aus dem Nebenzimmer kam mir Beethoven entgegen. — — Wenn Jean Paul meinem Gedankenbilde ganz widerſprach, ſo ſtimmte Beethoven ziemlich gut damit. Klein, etwas ſtark, zurückgeſtrichenes Haar, worunter ſchon vieles graues zu ſehen iſt, ein etwas rothes Geſicht, feurige Augen, die zwar klein aber tiefliegend und voll ungeheuren Lebens ſind. Beethoven hat, beſonders wenn er lacht, ſehr viel Aehnlichkeit mit Amenda. Nach dieſem erkundigte er ſich vor allem, und äußerte Gefühle der wärmſten Freundſchaft für ihn. „Er iſt ein ſehr guter Menſch" ſagte er. „Ich habe das Unglück, daß alle meine Freunde von mir fern ſind und ich nun allein ſtehe in dem häßlichen Wien." Er bat mich laut mit ihm zu ſprechen, weil er gerade jetzt wieder beſonders ſchwer höre, daher er auch im Sommer nach Baden und aufs Land wolle. Ueberhaupt iſt er ſeit lange her nicht geſund und hat nichts Neues componirt. Ich fragte ihn nach dem Operntext von Berge und er ſagte, er ſei recht gut und ſchicke ſich mit einigen Abänderungen wohl zur Compoſition. Bis jetzt habe ſeine Krankheit noch nicht eine ſolche Arbeit erlaubt, und er wolle ſelbſt an Amenda deswegen ſchreiben. Ich ſchrie ihm ins Ohr, man müſſe zu ſolcher Arbeit wohl vollkommen Zeit und Muße haben. „Nein," ſagte er, „ich mache nichts ſo fort und fort, ohne Unterbrechung. Immer arbeite ich an mehrerem zugleich, bald nehme ich dann dies, bald das vor." Er mißverſtand mich ſehr oft, und mußte, wenn ich ſprach, die größte Aufmerkſamkeit anwenden, mich zu verſtehen. Das genirte und ſtörte mich natürlich ſehr. Auch er fühlt das Drückende und ſpricht ſelbſt um deſto mehr, und zwar ſehr laut. Er erzählte mir viel von Wien und ſeinem Leben hier. Gift und Galle wüthet in ihm. Allem trotzt er, mit Allem iſt er unzufrieden, and flucht beſonders über Oeſterreich und namentlich über Wien. Er ſpricht ſchnell und mit großer Lebhaftigkeit. Oft ſchlug er mit der Fauſt auf ſein Klavier ſo heftig, daß es laut im Zimmer wiederhallte. Zurückhaltend iſt er nicht, denn ſchnell führte er mich in ſeine perſönlichen Verhältniſſe ein, und erzählte mir viel über ſich und die Seinigen. — — Ueber die jetzigen Zeiten klagte er und zwar aus mehreren Gründen. Die Kunſt ſteht nicht mehr ſo hoch über das Gemeine, iſt nicht mehr ſo geachtet, und beſonders nicht ſo geſchätzt in Bezug auf die Belohnung. Beethoven klagt über ſchlechte Zeiten auch in pecuniairer Hinſicht. — — — „Warum bleiben Sie in Wien, da jeder ausländiſche Herrſcher Ihnen einen Platz neben ſeinem Throne anweiſen müßte und würde?" „Mich feſſeln Verhältniſſe hier," ſagte er, „aber es geht hier lumpig und ſchmutzig zu. Es kann nicht ärger ſein. Von oben herab bis unten iſt alles Lump. Niemanden kann man trauen. Was man nicht ſchwarz auf weiß hat, das thut und hält kein Menſch, und nicht einmal das Verabredete. Zudem hat man ja im Oeſterreichiſchen nichts, da alles nichts, d. h. Papier iſt." Beethoven hat zur Congreßzeit eine Caſual-Cantate componirt. Der Text, ſagte er, war beſchnitten und beſchoren wie ein franzöſiſcher Garten. Und dennoch kam's nicht einmal zur beſtimmten Aufführung. Nach vielen Kabalen gab er eine Akademie im Redouten-Saal und erhielt vom König von Preußen ein Entréehonorar von 10 Dukaten. Sehr lumpig! Nur der Kaiſer von Rußland bezahlte ſein Billet honnett mit 200 Dukaten. Daß der General-Intendant der Kaiſerlichen Schauſpiele, Graf Palfi, bei dieſer Gelegenheit einen tüchtigen Wiſcher bekommen, freute ihn ſehr. Dieſem will er beſonders nicht wohl. Fürs Geld ſcheint Beethoven ſehr importirt, und ich muß geſtehen, das macht ihn menſchlicher, d. h. es bringt ihn uns näher. — — — Daß ſein Fidelio ſo oft und mit ſolchem Beifall in Berlin gegeben iſt, das erfreut ihn. Den Verluſt der Milder-Hauptmann bedauerte er. „Ihre Stelle iſt uns unerſetzt," ſagte er, „was ſie ſingt, ſingt keine der hieſigen Sängerinnen ihr nach. Wir konnten ſie nicht bezahlen, darum that ſie wohl nach Berlin zu gehen. Die Muſik iſt hier ſehr im Verfall. Der Kaiſer thut nichts für die Kunſt und das übrige Publicum nimmt mit Allem vorlieb." Beethovens Bruder iſt kürzlich geſtorben und die Erziehung des hinterbliebenen Neffen hat er übernommen. Darüber ſprach er viel; tadelte bei der Gelegenheit die hieſigen Schulen, in die er den Kleinen geſchickt, aber aus denen er ihn auch wieder genommen. „Der Knabe muß Künſtler werden oder Gelehrter, um ein höheres Leben zu leben und nicht ganz ins Gemeine zu verſinken. Nur der Künſtler oder der freie Gelehrte tragen ihr Glück im Innern." Er ſprach hier herrliche Anſichten aus über das Leben. Sobald er ſchwieg, ſo runzelte ſich ſeine Stirn und er hat ein düſteres Anſehn, daß man Scheu vor ihm haben könnte, wüßte man nicht, daß der Grund einer ſolchen Künſtler-Seele ſchön ſein muß. Vertrauen einflößend erlaubte er mir, ihn recht oft zu beſuchen, da er nur ab und zu nach Baden reiſen würde; ich möchte mich an ihn wenden, wenn er mir behülflich ſein könnte. Meine Wohnung ſchrieb er ſich auf und ſagte mir beim Abſchiede die herzlichen Worte: „Ich werde Sie ſchon einmal holen laſſen."

„— — — Seine Wohnung iſt freundlich, ſieht nach der grünen Baſtei und iſt ziemlich ordentlich und ſauber eingerichtet. Das Vorzimmer hat auf einer Seite ſein Schlafcabinet, auf der andern ſein Muſikcabinet, worin ein verſchloſſener Flügel ſteht. Noten ſah ich nur wenig, einige Flick Notenpapier lagen auf dem Schreibtiſch. Zwei gute

Oelportraits hängen an der Wand, ein männliches und ein weibliches. Beethoven ſelbſt war nicht, wie Jean Paul, in Lumpen gehüllt, ſondern ganz in Galla. Das beſtätigt mir, was ich ſchon von ihm gehört, daß er eitel ſei, und deswegen auch ſeine Taubheit ihm beſonders läſtig wird. — Uebrigens ſinde ich die Ausſage, er ſei zuweilen wahnſinnig, nicht beſtätigt, nach den Erkundigungen, die ich über ihn einziehe. Herr Riedl verſichert mir, er ſei es durchaus nicht, und habe nur allein den ſogenannten Künſtlerſpleen. Darunter denkt ein jeder was beſonderes. Riedl z. B., als Kunſthändler und Verleger mehrerer Beethovenſchen Werke, hält wahrſcheinlich den theuren Preis, den er auf ſeine Manuſcripte ſetzt, für ſolchen Spleen, denn wirklich ſagte er mir, daß Beethoven ungeheuer theuer mit ſeinen Arbeiten ſei. — — — —“

Am 25. Juli ging Burſy zu Beethoven, um ihn um die Einzeichnung ſeines Namens in ſein Exemplar des Fidelio zu bitten. Er traf ihn nicht zu Hauſe, ſchrieb ſeinen Gruß und ſeine Bitte auf einen Zettel, und konnte — wie er ausführlich ſchildert — der Verſuchung nicht widerſtehen, Beethovens Schreibfeder zur Erinnerung ſich anzueignen.

Am 27. Juli, früh 7 Uhr, ging er wieder zu ihm und „verplauderte eine gute halbe Stunde recht angenehm mit ihm. Vorzüglich ſprach er viel gegen Wien und zwar mit Ingrimm. Er wünſcht ſich aus Wien und ihn hält hier zum Theil auch ſein Bruderſohn, ein Knabe von 10 Jahren, den er gern zur Muſik erziehen will, wenn er nur irgend etwas Eminentes leiſten kann. Er ſoll ſchon recht brav Klavier ſpielen. Jetzt nimmt er ihn zu ſich ins Haus und will ihm einen Erzieher geben. — — Ich fand Beethoven beim Schreibtiſch an einem Notenblatt und vor einem gläſernen Kolben, in dem er ſich ſeinen Kaffee kochte. Seine beiden Pianoforte ſah ich noch nie geöffnet. — Ich fragte ihn nach dem Operntext von Berge. „Es lohnt hier nicht Operncomponiſt zu ſein, denn die Theaterdirection bezahlt uns nicht.“ Auf die Notenhändler ſchimpft er, daß ſie ihm durch ihre Nachſtiche ſolche Verwirrung in ſeinen Werken machen. Sie geben die Nummern nach ihrer Willkühr. So hatte Mollo neulich die Trio-Variationen aus Es dur nachgeſtochen und Op. 82 darauf geſetzt, da für dieſe Nummer 4 Lieder gehören, und jene Variationen eine weit frühere Zahl haben. — —“

Die Sonate für Clavier und Violine Op. 96, welche einige Jahre vorher von Erzherzog Rudolph und Rode bei Lobkowitz geſpielt worden war, iſt der Gegenſtand der folgenden beiden Briefe an Erzherzog Rudolph.[1])

„Wien am 11. Juli 1816.

Ich darf wohl von Ihrer Gnade für mich hoffen, daß Sie der mir etwas freventlich (jedoch bloß um der Ueberraſchung willen) erlaubten hier beigefügten Dedication ſonſt keine Abſicht beilegen. Das Werk war für J. K. H. geſchrieben, oder vielmehr hat es Ihnen ſein Daſein zu danken und die Welt (die muſikaliſche) ſollte dieſe davon wiſſen? — Ich werde bald das Vergnügen haben, J. K. H. in Baden meine Aufwartung machen zu können. Mein Bruſtzuſtand hat es bis hieher trotz allen Anſtrengungen meines Arztes, welcher mich nicht von hier laſſen wollte, noch nicht zugelaſſen, jedoch geht es mir beſſer. Ich hoffe nur Gutes und Erſprießliches von Ihrem uns bekümmernden Geſundheitszuſtand zu hören."

Darauf antwortete der Erzherzog aus Baden am 16. Juli 1816:[2])

„Lieber Beethoven.

Ich danke Ihnen für die mir geſchickte Sonate und nehme Ihre Zueignung mit vielem Vergnügen an. Ich beeifre mich recht ſie zu üben, um der Kunſt des Kompoſiteurs, dem der Verleger, durch die wahrhaft ſchöne Auflage ſeinen verdienten Tribut zollte, auch jene des Spielers beizurücken.

Trachten Sie nur Ihre Geſundheit ſo herzuſtellen, damit ich ſie bald in Ihrer Gegenwart ſpiele und bey dieſer Gelegenheit Ihnen wiederhole, wie ſehr ich bin

Ihr ganz ergebener
Rudolph Erzherzog."

In der peinlichen Angelegenheit des Verkaufs ſeiner Werke an Birchall ſchrieb Beethoven endlich folgende Antwort auf die ihm zur Unterſchrift überſchickte Declaration.

„Vienne. 22. Juillet. 816

Monsieur

J'ai reçu la declaration de proprieté de mes Oeuvres entierement cedé a vous pour y ajoindre ma signature. Je suis tout a fait disposer a seconder vos voeux si tôt, que cette affaire sera entierement en ordre, en egard de la petite somme de 10 # d' le quelle me vient encore pour le fraix de la copiature, de poste de lettre etc. comme j'avois l'honneur de vous expliquier, dans une note detaillé sur ces objectes.

---

[1]) Nach Köchel.

[2]) Nach Jahn's Abſchrift.

Je vous invite donc Monsieur de bien vouloir me remettre ces petites objects, pour me mettre dans l'etat de pouvoir vous envoyer le Document susdit. Aprées Monsieur l'assurance de l'estime la plus parfait avec la quelle j'ai l'honneur de me dire

Louis van Beethoven."

Der in den vorhergehenden Mittheilungen bereits angeführte Entſchluß Beethoven's, ſeinen Neffen aus der Schule Giannataſio's wieder wegzunehmen, erhält ſeine Erläuterung durch nachſtehenden Brief an denſelben vom 28. Juli 1816.

„Werther Freund!

Mehre Umſtände veranlaſſen mich Karl zu mir zu nehmen, in dieſer Rückſicht erlauben Sie, daß ich Ihnen den Betrag für das nun herannahende Vierteljahr ſende, nach Verlauf deſſen Karl austreten wird; — nicht irgend etwas Ihnen oder Ihrem geehrten Inſtitut Nachtheiligem ſchreiben Sie es zu, ſondern vielen andern dringenden Beweggründen für das Wohl Karls. Es iſt ein Verſuch und ich werde Sie ſelbſt bitten, ſobald es einmal daran iſt mich mit Ihrem Rathe zu unterſtützen, ja auch außerdem Karl zuweilen zu erlauben, Ihr Inſtitut beſuchen zu dürfen, ewigen Dank werden wir Ihnen wiſſen, ja nie werden wir Ihre Sorgfalt und die vortreffliche Pflege Ihrer werthen Frau Gemahlin, welche nur jener der beſten Mütter zu vergleichen iſt, vergeſſen. —

Wenigſtens viermal ſo viel würde ich Ihnen ſchicken, als es jetzt geſchieht, wenn es nur meine Lage zulaſſen wollte, unterdeſſen werde ich in einer beſſern Zukunft jede Gelegenheit ergreifen, um auf eine gewiſſe Art das Andenken an Ihre Gründung des phyſiſchen und moraliſchen Wohls meines Karls zu ehren und zu erinnern. — In Anſehung der Königin der Nacht bleibt es wie bisher und ſelbſt dann, wann K. auch bei Ihnen operirt werden ſollte, da er einige Tage kränklich ſein wird, und daher empfindlicher und reizbarer, ſo iſt ſie noch um ſo weniger zuzulaſſen, indem ſich bei K. leicht alle Eindrücke erneuern könnten, welches wir nicht zugeben können; wie viel wir auf ihre Beſſerung rechnen können, zeigt Ihnen dieſes abgeſchmackte Geſchmier, aus dieſer Rückſicht blos theile ich Ihnen ſelbiges mit, damit Sie ſehen, wie recht ich habe auf dem einmal gegen ſie angenommenen Verfahren zu beharren, unterdeſſen habe ich ihr dies Mal nicht wie ein Saraſtro, ſondern wie ein Sultan geantwortet; — Sollte, ſo gern ich Sie damit verſchonen möchte, die Operation Karls bei Ihnen vor ſich gehen, ſo bitte ich Sie mir nur alles das, was Ihnen in Ihrem Hauſe Unruhen und mehr Ausgaben veranlaßt, anzugeben, mit größtem Dank werde ich Ihnen alles erſtatten, und leben Sie wohl, alles ſchöne Ihren lieben Kindern und Ihrer vortrefflichen Gemahlin, deren weiterer Sorgfalt ich auch jetzt meinen Karl empfehle, ich verlaſſe Wien morgen früh 5 Uhr, werde aber öfter von Baden hereinkommen.

Wie immer mit Achtung der Ihrige
L. v. Beethoven."

Des Knaben Krankheit war ein Bruch; die Operation fand in dem Inſtitute mit ſo gutem Erfolge ſtatt, daß er ſchon im September ſeinen Onkel in Baden beſuchen konnte.

Von Baden aus ſchrieb Beethoven am 5. September einen längeren Brief an Zmeskall.

„Werther Z. —

Ich weiß nicht ob Sie ein auf die Thür Schwelle gelegtes Billet neulich empfangen haben. Die Zeit war mir zu kurz Sie ſehen zu können — ich muß daher die Bitte an Sie wegen einem neuen Bedienten widerholen, da ich dieſen ſeiner Aufführung halber nicht halten kann. — Er wurde am 25ten April aufgenommen, es wird alſo am 25 September 5 Monathe, daß er bei mir iſt, er hat 50 fl voraus erhalten, ſein Stiefelgeld wird ihm vom 3ten Monathe (in meinen Dienſten) an gerechnet und von dieſem bis zu einem ganzen Jahr zu 40 fl:, Livrée ebenfalls vom 3ten Monath an, da ich gleich Anfangs willens war ihn nicht zu behalten, immer gern meine 51 fl. gern zurückgehabt hätte, ſo habe ich immer geſäumt, unterdeſſen, wenn ich einen andern haben könnte, würde ich am 25ten dieſes dieſen austreten laſſen, würde ihm 20 fl. für Stiefelgeld und monatlich 5 fl. für Livree (beydes vom 3ten Monath an gerechnet) in meinem Dienſte anrechnen, welches zuſammen 35 fl. macht, ich hätte alſo noch 15 fl. zu empfangen, dieſe müſte man wohl fahren laſſen, unterdeſſen käme ich doch einigermaßen zu meinen 50 fl: — Finden Sie jemand tauglichen, ſo hat er hier in Baden täglich 2 fl. u. kann er etwas kochen, ſo kann er ſich in der Küche mit meinem Holz kochen (ich habe eine Küche, ohne jedoch für mich kochen zu laſſen) könnte er das nicht, ſo würde ich auch wohl noch einige Kreuzer drauflegen; — in Wien ſobald ich wieder für beſtändig da bin, hat er monatlich 40 fl:, das übrige Livrée Stiefelgeld etc vom 3ten Monath in meinen Dienſten angerechnet, wie bei anderen Bedienten — kann er etwas ſchneidern ſo würde es ſehr gut ſein; — hier haben Sie noch einmal mein Anliegen, ich bitte Sie ſpäteſtens bis zum 10ten dieſes Monaths um eine Antwort, damit ich meinem Bedienten am 12ten aufſagen kann mit 14 Tägen wie gebräuchlich. — ſonſt muß ich ihn künftigen Monath wiederbehalten und doch möchte ich ihn jeden Augenblick gern verliehren. — Von dem neu aufzunehmenden wiſſen ſie ohnehin ſchon, wie man ihn ohngefähr wünſcht, ein gutes ordentliches Betragen, gute Empfelungen u. geheirathet, u. nicht mordluſtig, damit ich meines Lebens ſicher bin, indem ich doch wegen verſchiedenem Lumpenvolk in der Welt noch etwas leben möchte. —

Ich erwarte alſo ſpäteſtens bis zum 10ten dieſes von ihnen die Bedienten Relation — werden ſie nicht unwillig, nächſtens ſchicke ich ihnen meine Abhandlung über die 4 Violonſchell Saiten, ſehr gründlich verfaßt, erſtes Kapitel von den Gedärmen überhaupt — 2tes K. von den Darmſaiten — etc.

ich brauche ſie nicht mehr zu warnen, daß Sie ſich vor Verwundungen bei gewiſſen Feſtungen in Acht nehmen, Es iſt ja überall tiefe Ruhe!!!!

Leben Sie wohl beſtes Zmeskälchen —
ich bin wie immer

un povero Musico
u. ihr Freund
Beethoven

(N. B. Es wird vielleicht nur einige Monathe mit dem Bedienten dauern, da ich eine Haushälterin meines Karls wegen annehmen muß. —)"

Beethoven hatte damals die Abſicht, nach ſeiner Rückkehr in die Stadt ſein Wirthshausleben aufzugeben und ſein Hausweſen ſo einzurichten, daß ſein Neffe nach Ablauf des Vierteljahres bei ihm wohnen könne, und daß er dann entweder die Schule beſuche, oder bei Privatlehrern Unterricht nehme, oder vielleicht beides.

Karl's Beſuch bei ſeinem Onkel in Baden erfolgte in Begleitung der Familie Giannataſio. Fräulein Fanny erzählt die Geſchichte deſſelben einfach und anmuthig.

„Als ſein Neffe noch bei uns war," ſchreibt ſie, „lud uns B. einmal zu ſich nach Baden ein, wo er die Sommermonate zubrachte. Meinen Vater und uns zwei Töchter mit Karl. Obwohl unſer Gaſtgeber von unſerem Kommen unterrichtet war, gewahrten wir bald, daß zu unſerer Beherbergung keine Anſtalt getroffen war. B. ging Abends mit uns in einen Gaſthof und da fiel uns ſehr auf, daß er mit dem Kellner um jede Semmel rechnete, doch dies entſprang daher, daß er wegen ſeines ſchlechten Gehöres von Dienſtthuenden vielfach betrogen worden war; denn damals ſchon mußte man ganz nahe am Ohr ſein, um ſich ihm verſtändlich machen zu können, und ich erinnere mich daß ich oft in großer Verlegenheit ſogar durch die graulichen Haare dringen mußte, welche das Ohr verbargen; er ſagte auch oft wohl ſelbſt: ich muß mir die Haare ſchneiden laſſen! Wenn man ihn ſo ſah, glaubte man ſie wären ſteif und ſtruppig, doch waren ſie ſehr fein und wie er hinein fuhr, blieben ſie auch ſtehen, was oft komiſch ausſah. (Einſt kam er, als er den Ueberrock auszog, bemerkten wir ein Loch am Ellbogen, er mußte ſich deſſen erinnert haben und wollte ihn wieder anziehen, ſagte aber lachend, indem er ihn vollends auszog: „jetzt haben Sie's ſchon geſehen!)"

Als wir nun Nachmittags in ſeiner Behauſung angekommen waren, wurde ein Spaziergang vorgeſchlagen; doch unſer Wirth wollte nicht mitgehen und entſchuldigte ſich, daß er ſo viel zu thun habe; jedoch verſprach er nachzukommen, was auch geſchah. Als wir Abends nach Hauſe kamen, war aber auch keine Spur von Beherbergung zu ſehen. B. murrte, ent- und beſchuldigte die damit beauftragten Perſonen und half uns ſelbſt einrichten; o wie intereſſant war es! mit ſeiner Hilfe ein leichtes Sofa weiter zu ſchaffen. Uns Mädchen wurde ein ziemlich großes Zimmer, in welchem ſein Clavier ſtand, zum Schlafzimmer eingeräumt. Doch der Schlaf blieb in dieſem muſikaliſchen Heiligthum uns lang ferne. Ja, und ich muß es zu meiner Beſchämung bekennen, daß unſere Neu- und Wißbegierde einen großen runden Tiſch, welcher ſich darin befand, unſerer Unterſuchung ausſetzte. Namentlich war es ein Notizenbuch, über das wir uns hermachten. Da war aber ein ſolches „Durcheinander" von wirthſchaftlichen Angelegenheiten, auch vieles für uns nicht leſerliche, daß es unſer Staunen erregte; aber, ſiehe da! eine Stelle erinnere mich — da ſtand: „mein Herz ſtrömt über beim Anblick der ſchönen Natur — obſchon ohne ſie!“ — das gab uns vieles zu denken. Des Morgens brachte uns ein ſehr proſaiſcher Lärm aus unſerer poetiſchen Stimmung! B. erſchien auch bald mit zerkratztem Geſicht, und klagte uns, daß er mit ſeinem Bedienten, welcher zum austreten war, einen Auftritt gehabt habe, „ſehen Sie, ſagte er, ſo hatte er mich zugerichtet!“ Er beklagte ſich auch, daß dieſe Menſchen, obwohl ſie wüßten, daß er nicht höre, dennoch nichts thaten, um ſich verſtändlich zu machen. — Es wurde dann ein Spaziergang ins ſchöne Helenenthal gemacht, wir Mädchen wanderten voran, dann B. mit unſerm Vater. Folgendes war es, was wir mit geſpanntem Gehör erhaſchen konnten:

Mein Vater meinte, B. könne ſich von dieſem traurigen Uebelſtand ſeiner häuslichen Verhältniſſe nur durch ein eheliches Band befreien, und ob er niemand kenne u. ſ. w., da war denn unſere langgehabte Ahnung beſtätigt: „er liebe unglücklich! Vor fünf Jahren habe er eine Perſon kennen gelernt, mit welcher ſich näher zu verbinden er für das höchſte Glück ſeines Lebens gehalten hätte. Es ſei nicht daran zu denken, faſt Unmöglichkeit, eine Chimäre, dennoch iſt es jetzt noch wie am erſten Tag. Dieſe Harmonie, ſetzte er hinzu, habe er noch nicht gefunden! Doch es iſt zu keiner Erklärung gekommen, er habe es noch nicht aus dem Gemüth bringen können!“ Dann folgte ein Augenblick, welcher uns für manche Mißverſtändniſſe von ſeiner Seite und kränkendes Betragen entſchädigte: denn er kannte meines Vaters freundſchaftliches Anerbieten, ihm in ſeinen häuslichen Bedrängniſſen womöglich beizuſtehen, und ich glaube er war überzeugt von unſerer Freundſchaft für ihn. — Er ſprach noch von dem unglücklichen Verluſt ſeines Gehörs, von dem elenden Leben, das er viele Zeit in phyſiſcher Rückſicht geführt. Er B. war ſo fröhlich beim Mittagsmahl (im Freien in Helena), ſeine Muſe umſchwebte ihn! Er beugte ſich öfter an die Seite und ſchrieb einige Takte mit der Bemerkung: „Mein Spaziergang mit Ihnen hat mir Noten genommen, doch auch wieder eingetragen.“ Dies geſchah alles im September des Jahres 1816.“

Der hochbegabte Jüngling Alois Jeitteles aus Brünn, damals Studioſus der Medicin in Wien, ſchrieb im Alter von kaum 21 Jahren den ſchönen Liederkreis „An die ferne Geliebte“, den Beethoven in ſo wunderbar ergreifender Weiſe in Muſik ſetzte. Schindler erzählt, daß der Componiſt dem jungen Dichter für dieſe glückliche Eingebung gedankt habe; doch wird nicht klar, ob er (was das Wahrſcheinlichere iſt) die Lieder in einem Taſchenbuche gefunden, oder ſie handſchriftlich vom Verfaſſer erhalten hat. Aber niemand, der ſie mit richtigem Ausdrucke vortragen hört, wird ſich des Gefühles erwehren können, daß in dieſer Muſik noch etwas anderes enthalten iſt, als die bloße Begeiſterung durch die Poeſie. Sie wurden vollendet nicht viele Wochen, bevor er in ſeinem Briefe an Ries (am 8. Mai) die Worte ſchrieb: „Ich fand nur eine, die ich wohl nie beſitzen werde", und nur ſechs Monate vor der obigen Unterhaltung mit Giannataſio. Gerade fünf Jahre waren damals verfloſſen, ſeit er (1811) mit Amalie von Sebald bekannt geworden war. Kann wohl ein Zweifel ſein, daß ſie die eigentliche Quelle der Begeiſterung für die Lieder „an die ferne Geliebte" geweſen ſei?

Bald nach dem oben erzählten Beſuche der Familie Giannataſio's ſchrieb er an denſelben folgenden Brief.

„Sonntag am 22. September 1816.

Gewiſſes läßt ſich nicht ausſprechen. — So als ich die Nachricht von Ihnen wegen Karls glücklich überſtandener Operation erhielt, beſonders meine Gefühle des Dankes — Sie erſparen mir hier Worte hervorzubringen oder kaum zu ſtammeln — Sie würden doch nichts ſagen gegen das was meine Gefühle Ihnen gern zollen möchten, alſo ſtill — — daß ich wünſche zu hören, welchen Fortgang es jetzt mit meinem theuren Sohne nimmt, können Sie ſich wohl denken, vergeſſen Sie dabei nicht Ihre Wohnung mir deutlich anzuzeigen, damit ich ſelbſt unmittelbar an Sie ſchreiben kann.

Ich habe ſeit Sie fort von hier an Bernhard geſchrieben, damit er ſich bei Ihnen erkundigen ſolle, habe aber keine Antwort erhalten, denn am Ende könnten Sie mich für einen halben, ſorgloſen Barbaren halten, indem Herr B. wahrſcheinlich ebenſowenig bei Ihnen geweſen, als er an mich geſchrieben hat. —

Beſorgniſſe kann ich keine bei Ihrer trefflichen Gemahlin haben, rein unmöglich, daß es mir Wehe verurſacht nicht Theil nehmen zu können an den Schmerzen meines Karl und ich wenigſtens öfter von ſeinem Zuſtande zu wiſſen wünſche, dies wird Ihnen ſehr begreiflich ſein, da ich mich nun auf einen ſo gemüthloſen, untheilnehmenden Freund, wie Herr B. verzichtet habe, ſo muß ich Ihre Freundſchaft und Gefälligkeit in dieſer Rückſicht doch in Anſpruch nehmen, ich hoffe bald einige Zeilen von Ihnen und erbitte alles Schöne und tauſend Dank Ihrer verehrten Frau Gemahlin zu ſagen. In Eile Ihr

L. v. Beethoven.

An Smettano bitte ich meine Verehrung und Hochachtung zu bezeigen.“

Giannataſio's Schule war damals zum Landſtraßen-Glacis verlegt worden, und jener heftige Ausfall gegen Bernard hatte keine andere Urſache, als daß derſelbe noch keine Zeit gefunden hatte, dorthin zu gehen, um über den Zuſtand des Knaben Erkundigung einziehen und berichten zu können, welcher wenige Tage vorher in Baden geweſen war, und deſſen vollſtändige Geneſung nur eine Frage der Zeit war. Ueberdies ſtand Beethoven ſelbſt im Begriffe, in die Stadt zurückzukehren, was ſpäteſtens den 27. geſchah.

Der verſtorbene Peter Joſeph Simrock aus Bonn, damals 24 Jahre alt, war zu jener Zeit in Wien. Er war oft bei Beethoven, in Baden, in ſeiner Wohnung in der Sailerſtätte, und in dem Wirthshauſe „zur goldenen Birn“ (Landſtraße, Hauptſtraße 42), wo er oft zum Mittag aß, ſeitdem Giannataſio in jene Gegend gezogen war. Auch Simrock erzählte dem Verfaſſer, daß er ohne Schwierigkeit ſich Beethoven verſtändlich machen konnte, wenn er ihm in's linke Ohr ſprach; aber alles Perſönliche oder Vertrauliche mußte ihm ſchriftlich mitgetheilt werden. Einmal gab ihm der Componiſt Papier und Bleiſtift mit der Bemerkung in die Hand, ſein Bedienter ſei ein Horcher u. dgl. Als ihn Simrock einige Tage ſpäter wieder beſuchte, ſagte Beethoven: „Jetzt können wir ſprechen; denn ich habe meinem Bedienten fünf Gulden gegeben, einen Tritt vor den Hintern, und ihn zum Teufel geſchickt!“

Simrock führte den jungen Conrad Berg zu dem Meiſter, und ſagte ihm, ſein Freund wünſche ihm einige Trios zu dediciren. Beethoven lachte und ſagte: „Nun, wenn er keinen Beſſern hat, ſo kann er die mir dediciren.“ [1]) „Oeffentlich überall ſchimpfte Beethoven auf den Kaiſer Franz wegen der Reduction des Papiergeldes [2]); aber man kannte ihn und ließ ihm alles hingehen. — Im Wirthshauſe verzehrte er viel, weil er auf's Gerathewohl beſtellte und wegſchickte, was ihm nicht ſchmeckte.“

---

[1]) Drei große Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell; dem Herrn Ludwig van Beethoven zugeeignet. 11tes Werk. S. A. Steiner u. Co. — Erſchienen im Frühjahr 1817.

[2]) Die von Simrock gleichfalls mitgetheilten, ſehr ſtarken Ausdrücke übergeben wir.

Als Simrock nach Bonn zurückkehrte, nahm er ſolgenden hübſchen kleinen Brief an **Wegeler** mit.

„Wien, den 29. September 1816.

Ich ergreiſe die Gelegenheit durch J. Simrock Dich an Mich zu erinnern. Ich hoffe du haſt meinen Kupferſtich [1]) und auch das böhmiſche Glas erhalten. Sobald ich einmal wieder Böhmen durchwandere, erhälſt du wieder etwas dergleichen. Leb' wohl, Du biſt Mann, Vater, ich auch, doch ohne Frau. Grüße mir all die Deinigen — die Unſrigen. Dein Freund

L. v. Beethoven."

Simrock nahm auch die beiden Celloſonaten Op. 102 mit, welche unmittelbar darauf geſtochen wurden und wahrſcheinlich im December erſchienen.

Ein anderer von denen, welche Beethoven in jener Zeit beſuchten, war **Alexander Kyd**. Dieſer war ſeit dem 25. Juli 1810 Generalmajor im Ingenieur-Corps der Oſtindiſchen Compagnie geweſen, hatte dort dem Klima ſeinen Tribut bezahlt und war mit zerrütteter Geſundheit nach Wien gekommen, um ſich in **Malfatti's** Behandlung zu geben. Auf dieſe Weiſe machte er die Bekanntſchaft von Dr. **Bertolini**, welcher Jahn und dem Verfaſſer folgende Einzelnheiten mittheilte.

Kyd war ein großer Muſikliebhaber und erfreute ſich, nachdem er ſo lange in Indien geweſen, mit größtem Eifer der ihm gegenwärtig gebotenen Gelegenheiten, gute Muſik zu hören. Bertolini führte ihn zu **Czerny**, und dieſer ſpielte ihm während mehrerer Beſuche alle damals gedruckten Klaviercompoſitionen Beethoven's vor. Hingeriſſen von dieſen Compoſitionen, erbat ſich der General einen vollſtändigen thematiſchen Katalog der Werke dieſes Componiſten, und erſuchte Bertolini, ihn bei demſelben einzuführen. Dies geſchah am 28. September „in dem Hauſe nächſt dem Colorado Palaſt", nach Bertolini's Mittheilung. Er traf ihn beim Raſiren, widerwärtig ausſehend, ſein röthliches, von der Badener Sonne gebräuntes Geſicht buntſcheckig entſtellt durch Schnitte des Raſirmeſſers, Papierſtückchen und Seife. Als Kyd ſich niederſetzte, brach der Stuhl entzwei. Im Laufe der Unterhaltung machte der General, welcher die allgemeine Vorſtellung von Beethoven's Armuth theilte, ihm durch den

---

[1]) Den von Höfel 1814 geſtochenen.

Doctor den Vorſchlag, eine Symphonie zu componiren, für welche er ihm 200 Dukaten (100 £) bezahlen, und deren Aufführung in der philharmoniſchen Geſellſchaft in London er ihm ſichern wollte; er zweifelte nicht, daß der Gewinn aus dem Werke für den Componiſten auf dieſe Weiſe ſich auf 1000 £ belaufen werde. Außerdem bot er ihm an, ihn ſelbſt mit nach London zu nehmen. Wirklich ſcheint damals für Beethoven, abgeſehen von der Erziehung ſeines Neffen, ein ernſtliches Hinderniß, Wien zu verlaſſen, nicht beſtanden zu haben; und der Knabe war ſicherlich in den beſten Händen, ſo lange er bei Giannataſio war. Dennoch nahm er den Vorſchlag nicht an, ja nicht einmal den Auftrag, eine Symphonie zu ſchreiben; letzteres darum, weil er dieſelbe mehr den früheren ähnlich wünſchte, wie den ſpäteren, d. h. etwas kürzer, einfacher und leichter verſtändlich, wie dieſe letzteren. Der Schluß der Erzählung, wie ſie im Fiſchhoff'ſchen Manuſcript enthalten iſt, ſtimmt ganz mit dem Berichte des Doctors überein. „Als Bertolini dies alles ſeinem Freunde mit theilnehmender Freude vortrug, nahm Beethoven es jedoch ganz anders auf. Er äußerte, daß er ſich nichts vorſchreiben laſſe; er brauche kein Geld, verachte ſolches, und werde ſich um die halbe Welt nicht in die Laune eines andern ſchmiegen, um ſo weniger aber etwas ſchreiben, was nicht in ſeinem Sinn, in ſeiner Eigenthümlichkeit liege. Auch war er von derſelben Zeit kalt gegen Bartolini und blieb es.“ Als er ſpäter in Streit mit Malfatti gerieth und denſelben beleidigte, brach er vollſtändig mit Bertolini; aber dieſe beiden Männer waren zu ehrenhaft, um jemals die Einzelheiten dieſes Zwieſpaltes bekannt zu machen.

Simrock erzählt in einem, dem Verfaſſer für ſeine Biographie mitgetheilten handſchriftlichen Beitrage Folgendes:

„Als ich Beethoven am 29. September 1816 in Wien beſuchte, erzählte er mir, daß er geſtern den Beſuch eines Engländers gehabt, der im Auftrage der philharmoniſchen Geſellſchaft in London ihm den Antrag machte, für dieſes Inſtitut eine Sinfonie in der Art wie die erſte und zweite ſeiner Sinfonieen zu ſchreiben, gleichviel um welchen Preis. — — — Er fühlte ſich als Künſtler durch ein ſolches Anſinnen tief verletzt und wies den Antrag mit Entrüſtung zurück, indem er den Antragſteller demgemäß abfertigte. In ſeiner Aufregung äußerte er ſich bei mir ſehr erzürnt und mit tiefem Unwillen über eine Nation, welche damit eine ſo erniedrigende Idee von einem Künſtler und der Kunſt kundgegeben, was er als eine große Beleidigung anſah.

Als wir an demſelben Nachmittage an Haslinger's Verlagshandlung am Graben vorüber gingen, blieb er plötzlich ſtehen und zeigte auf einen dort eingetretenen, großen, ſtarken Mann mit dem Ausrufe: „Da ſteht dieſer Menſch, den ich geſtern bei mir die Treppe hinunter geworfen."

„Die Treppe hinuntergeworfen" meinte er natürlich bildlich. Es erſcheint ziemlich klar, daß Beethoven den Antrag des General Kyd in gewiſſer Hinſicht mißverſtanden hatte, und daß jener Ausbruch des Aergers mehr gegen Neate und die philharmoniſche Geſellſchaft, wie gegen den General gerichtet war.

Es iſt ſehr zu bedauern, daß dieſer Künſtlerſtolz einen ſo wenig mäßigenden Einfluß auf ſeine Correſpondenz ausübte, wenn Geldangelegenheiten den Gegenſtand derſelben bildeten. Dieſe Bemerkung führt uns auf Birchall zurück.

Beethoven hatte endlich die ihm auf ſein Conto zugeſchriebenen 5 £ in der Bank von Fries u. Co. aufgefunden, und am 3. Auguſt eine Quittung über dieſelben ausgeſtellt — zu ſpät, um folgendem von C. Lonsdale in Birchall's Auftrag an ihn geſchriebenen Briefe zuvorzukommen.[1]

„London, den 14. Auguſt 1816.

Mein Herr,

Hr. Birchall erhielt Ihren Brief vom 22. vor. Monats, und war überraſcht zu hören, daß Sie die zuſätzlichen 5 £ als Erſatz Ihrer Auslagen für Copiatur u. ſ. w. noch nicht erhalten hätten. Er verſichert, daß die obige Summe an HH. Coutts u. Co. am 15. des letzten März bezahlt worden ſei, um an HH. Fries und Co. für Sie geſchickt zu werden, und er ſetzte voraus, daß Sie dieſelben ebenſo ſicher erhalten hätten, wie die frühere Summe. In Folge Ihres letzten Briefes iſt mit Rückſicht darauf noch einmal bei HH. Coutts und Co. angefragt worden; dieſelben haben ihre Bücher nachgeſehen und gefunden, daß am 13. Mai an HH. Fries u. Co. geſchrieben worden iſt, und in letzterem Briefe folgende auf Sie bezügliche Stelle enthalten war.

„„London, den 13. Mai 1816.

An HH. Fries u. Co. Wir haben von Hrn. Birchall eine weitere Summe von fünf Pfund (£ 5) für Ihre Rechnung erhalten zur Auszahlung an Hrn. Beethoven. Wollen Sie daher gefälligſt jenem Herrn dieſelbe Summe berechnen und den Betrag in ihre nächſte Rechnung für uns mit aufnehmen.

---

[1] Wir geben den engliſch geſchriebenen Brief in deutſcher Ueberſetzung.

Coutts u. Co.““

Wenn Herr Beethoven ſich an HH. Fries u. Co. wenden und dieſelben veranlaſſen will, dieſen Brief nachzuſehen, ſo wird ihm ohne Zweifel der Betrag unverzüglich ausgezahlt werden, da ſich eine Bilanz von 5 £ zu ihren Gunſten bei HH. Coutts u. Co. findet, welche in ihrer letzten Rechnung für London nicht mit enthalten war.

Herr Birchall bedauert, daß Sie die Summe nicht ſo raſch erhalten haben als Sie dieſelbe fordern konnten, aber er hofft, daß Sie überzeugt ſein werden, daß das Verſehen nicht an ihm liegt, da das Geld den Tag, nachdem Hr. Ries von demſelben geſprochen, bezahlt worden iſt.

Herr Birchall wünſcht namentlich, daß die Declaration ihm ſobald als möglich zurückgeſchickt werde, und in gleicher Weiſe wünſcht er, daß Sie ihm die Dedicationen und Opusnummern mittheilen möchten, welche auf das Trio, die Sonate und die große Symphonie in A geſetzt werden ſollen. Die Herausgabe der Sonate iſt in Folge dieſes Umſtandes lange Zeit verzögert worden, er hofft jedoch, Sie werden nicht zögern ihm *alles beim Empfange dieſes* zu übermitteln. Wenn Sie wieder ſchreiben, würde Hr. Birchall erfreut ſein zu hören, wie Sie darüber dächten, Variationen über die beliebteſten engliſchen, ſchottiſchen und iriſchen Lieder für Klavier mit Begleitung von Violine oder Violoncell — wie es Ihnen am beſten dünkt — zu ſchreiben, ungefähr von der Länge von Mozarts Arien „La dove prende“ und „Colomba o tortorella“ und Händels „See the conquering Hero comes“ mit Ihren Variationen; haben Sie die Güte, wenn Sie ihm Ihre Bedingungen mittheilen, ihm zu ſagen, ob es erforderlich iſt, die Lieder Ihnen zu ſchicken; wenn Sie deren viele haben, wird vielleicht Bezeichnung des Namens hinreichend ſein. Wenn Sie den Preis feſtſetzen, wünſcht Hr. Birchall, daß Sie eine Summe angeben, welche Copiatur und Porto einſchließt.

Im Auftrage von Hr. Birchall
C. Lonsdale.“

Beethoven's engliſche Antwort auf dieſen Brief trägt alle Spuren von *Häring's* Feder, und iſt von Beethoven nur unterzeichnet. Auch ſie folgt hier in deutſcher Ueberſetzung.

„Wien, den 1. October 1816.

Mein werther Herr,

Ich habe die £ 5. richtig empfangen, und dachte ſchon vorher, Sie würden nicht die Zahl der Engländer vermehren, welche Worte und Ehre vernachläſſigen, von welcher Art ich zweien oder dreien zu begegnen das Unglück gehabt habe. In Erwiderung auf die übrigen Gegenſtände Ihres geehrten Schreibens theile ich Ihnen mit, daß ich nichts dagegen einzuwenden habe, Variationen Ihrem Vorſchlage entſprechend zu ſchreiben, und ich hoffe, daß Sie 30 £ nicht zu hoch finden werden; die Begleitung wird in einer Flöte oder einer Violine oder einem Violoncell beſtehen; Sie können dies beſtimmen, wenn Sie mir Ihr Einverſtändniß mit dem Preiſe ſchreiben, oder es auch mir überlaſſen. Ich erwarte, die Geſänge oder die Gedichte zu erhalten — je eher je beſſer, und Sie wollen mir auch die wahrſcheinliche Zahl der Variationenwerke angeben, welche Sie von mir zu übernehmen geneigt ſind.

Die Sonate in G mit Begleitung einer Violine iſt Seiner Kaiſerlichen Hoheit dem Erzherzog Rudolph von Oeſtreich gewidmet; ſie iſt Op. 96. Das Trio in B^b iſt demſelben gewidmet und iſt Op. 97. Das Klavier-Arrangement der Symphonie in A iſt der Kaiſerin von Rußland, nämlich der Gemahlin des Kaiſers Alexander gewidmet — Op. 98.

Was die Auslagen für die Copiatur und Verſendung betrifft, ſo iſt es nicht möglich, dieſelben ſchon vorher zu beſtimmen; ſie ſind aber keinesfalls beträchtlich, und Sie wollen gütigſt erwägen, daß Sie mit einem Manne von Ehre zu theilen haben, welcher Ihnen nicht einen 6^d [Sixpence] mehr anrechnen wird, als ihm ſelbſt angerechnet worden iſt. Die Herren Fries u. Co. werden mit HH. Coutts u. Co. die Sache berechnen. — Das Porto kann möglicherweiſe ermäßigt werden, wie man mir geſagt hat.

Ich biete Ihnen von meinen Werken folgende neue an: Eine große Sonate für Klavier allein, £ 40. Ein Trio für Klavier mit Begleitung von Violine und Violoncell, £ 50. Möglicherweiſe wird Ihnen jemand wohl andere Werke von mir zum Kaufe anbieten, z. B. die Partitur der großen Symphonie in A. — Mit Rückſicht auf das Arrangement dieſer Symphonie für Klavier bitte ich Sie nicht zu vergeſſen, daß Sie daſſelbe nicht veröffentlichen dürfen, bis ich den Tag der Veröffentlichung hier in Wien beſtimmt habe. Ich kann dies nicht anders einrichten, wenn ich mich nicht einer unehrenhaften Handlungsweiſe ſchuldig machen will.

Die Sonate mit Violine und das Trio in B kann jedoch ohne Verzug veröffentlicht werden.

Bei allen neuen Werken, welche Sie von mir erhalten werden, oder welche ich Ihnen anbiete, ſteht es bei Ihnen, den Tag ihrer Herausgabe nach Ihrem eigenen Gutdünken zu beſtimmen. Ich bitte Sie, mich ſo bald als möglich mit einer Antwort zu beehren, da ich viele Aufträge zu Compoſitionen habe, damit Sie nicht aufgehalten werden. Meine Adreſſe iſt

Monsieur Louis van Beethoven
No. 1055 u. 1056 Sailerſtette, 3me Stock.
Wien.

Sie dürfen Ihren Brief, wenn es Ihnen ſo gefällt, direct ſenden
an Ihren
ganz ergebenen Diener
Ludwig van Beethoven.“

Ueber Neate beklagte ſich Beethoven nicht blos bei Ries, ſondern ſchrieb damals auch an Smart über ihn in ſo bitteren Ausdrücken, daß dieſer es andern gegenüber völlig verſchwieg und nur Neate ſelbſt den Brief zeigte, deſſen Schmerz und Staunen über das ihm widerfahrene Unrecht in dem hier folgenden Briefe nur zum Theil zum Ausdrucke gelangt iſt.

(Neate an Beethoven.)

„London den 29. October 1816.

Mein lieber Beethoven,

Nichts hat mir jemals größeren Schmerz bereitet, als Ihr Brief an Herrn George Smart. Ich bekenne, daß ich Ihren Tadel verdiene, daß ich in hohem Grade gefehlt habe; aber ebenſo muß ich ſagen, daß Sie, wie ich glaube, zu voreilig und zu hart über mein Verhalten geurtheilt haben. Der Brief, welchen ich vor längerer Zeit an Sie abgeſchickt, war in einem Augenblicke geſchrieben, in welchem ich mich in einem ſolchen Zuſtande des Geiſtes und Gemüthes befand, daß ich gewiß bin, hätten Sie mich geſehen oder meine Leiden gekannt, Sie würden jede unbefriedigende Stelle in demſelben entſchuldigt haben. Gott ſei Dank! jetzt iſt alles vorüber, und ich war gerade im Begriffe an Sie zu ſchreiben, als Herr George mit Ihrem Briefe zu mir kam. Ich weiß nicht, wie ich eine Antwort auf denſelben beginnen ſoll; ich bin niemals in die Lage gebracht worden, mich ſelbſt rechtfertigen zu müſſen, denn es iſt das erſtemal, daß man mich der Unehrenhaftigkeit beſchuldigt; und was mir dieſes noch ſchmerzlicher macht, iſt, daß ich derſelben beſchuldigt werde von dem Manne, welchen ich unter allen in der Welt am meiſten ehre und ſchätze, einem Manne, deſſen Wohlergehen nie aufgehört hat, Gegenſtand meiner Gedanken und Wünſche zu ſein, ſeit ich ihn kennen gelernt. Da aber der äußere Schein meiner Aufführung in Ihren Augen ſo ungünſtig geweſen iſt, muß ich Ihnen noch einmal von dem Zuſtande erzählen, in welchem ich mich vor meiner Heirath befand.

. . . .

Ich bleibe bei meiner Verſicherung, und meine Liebe zu Beethoven iſt nicht vermindert! Während jener Periode konnte ich ſelbſt nichts öffentlich thun, und in Folge deſſen blieb alle Ihre Muſik ungeſehen und ungehört in meinem Pulte. Ich machte jedoch einen nachdrücklichen Verſuch bei der philharmoniſchen Geſellſchaft, Ihnen das zu verſchaffen, wozu ich Sie vollſtändig berechtigt hielt. Ich bot derſelben Ihre ſämmtliche Muſik an unter der Bedingung, daß man Ihnen ein recht anſehnliches Geſchenk mache. Dies, ſagten die Herren, könnten ſie nicht gewähren, erklärten ſich jedoch bereit, Ihre Muſik zu ſehen und zu hören, und dann einen Preis für dieſelbe zu bieten. Ich widerſprach und ſagte: ich würde mich ſchämen, wenn Ihre Muſik zur Auction geſtellt und ausgeboten würde! Dazu ſei mir Ihr Name und Ihr Ruf zu theuer. Und ſo verließ ich die Verſammlung mit dem Entſchluſſe, ein Concert zu geben und lieber alle Sorgen auf mich ſelbſt zu nehmen, als daß Ihr Gefühl durch die Möglichkeit des Mißfallens jener Männer an Ihren Werken verletzt würde. Meine Beſorgniß in dieſem Punkte war noch vergrößert durch den ungünſtigen Umſtand, daß Ihre Ouvertüren nicht gut aufgenommen worden waren; die Herren ſagten, ſie hätten von Ihren anderen Werken nicht mehr zu erwarten. Ich war in der letzten Saiſon nicht Dirigent, bin es jedoch für die nächſte; alsdann werde ich eine Stimme haben, und werde ſchon Sorge tragen dieſelbe geltend zu machen. Ich habe Ihre Sonaten mehreren Verlegern angeboten, aber ſie hielten ſie für zu ſchwer, und ſagten, ſie würden nicht verkäuflich ſein; in Folge deſſen machten ſie ſolche Offerten, daß ich ſie nicht annehmen konnte. Wenn ich ſie einigen der Profeſſoren werde vorgeſpielt haben, dann wird durch deren Verdienſte natürlich ihr Ruhm ſteigen, und ich hoffe dann beſſere Offerten zu erhalten. Die Symphonie, von welcher Sie im „Morning Chronicle“ geleſen haben, iſt, wie ich glaube, die in C moll; jedenfalls nicht die in A, denn dieſe iſt noch nicht in einem Concert geſpielt worden. Ich werde aber darauf beſtehen, daß ſie in der nächſten Saiſon geſpielt wird, wahrſcheinlich ſchon am erſten Abende. Ich bin außerordentlich erfreut, daß Sie Herrn George Smart gewählt haben, um ihm gegenüber Ihre Klagen über mich auszuſprechen, denn er iſt ein Mann von Ehre und gegen Sie in hohem Grade freundſchaftlich geſinnt; wäre es irgend ein anderer geweſen, ſo würde man auf Ihre Klage gehorcht haben, und mein Ruf würde für mein ganzes ſpäteres Leben befleckt worden ſein. Ich habe aber das Vertrauen, daß ich zu viel Achtung genieße, als daß diejenigen, welche mich kennen, ungünſtig von mir denken könnten. Ich bin jedoch vollſtändig bereit, jedes Blatt, welches ich von Ihnen habe, zurückzugeben, wenn Sie es zurückzuerhalten wünſchen. Herr George wird Ihnen mit der nächſten Poſt ſchreiben und das Geſagte beſtätigen. Ich bin ſehr ſchmerzlich davon berührt, daß Sie ſagen, ich erkenne meine Verpflichtung gegen Sie nicht einmal an, da ich doch in Wien von nichts anderem geſprochen habe, wie mir dort jeder, der mich kennt, bezeugen kann. Ich bot Ihnen ſogar mein Geld an, was Sie jederzeit großmüthig ablehnten. Ich bitte Sie, mein lieber Freund, ſeien Sie überzeugt, daß ich bleibe

Immerdar Ihr aufrichtigſter
C. Neate.“

Zmeskall, deſſen Geduld und Nachſicht unerſchöpflich war, hatte ſeinen Freund ſchon wieder mit Dienſtleuten verſorgt, einem Manne und ſeiner Frau, und Verſchiedenes war geſchehen, um die Wohnung in der Seilerſtätte für das Ende des Quartals zur Aufnahme des Neffen bereit zu machen. Dieſer Plan kam jedoch einſtweilen noch nicht zur Ausführung.

Dieſe Angaben erklären folgenden kleinen Brief an Zmeskall vom 3. November 1816.

„Lieber Z. Ihre Nichtempfehlung der zu mir genommenen Dienſtleute kann ich ebenfalls nicht empfehlen — ich bitte mir ſogleich durch Hr. Schlemmer die Papiere, Zeugniſſe etc. einzuhändigen welche Sie von ihnen haben. — Ich habe Urſache fortan Verdacht wegen eines Diebſtahles von ihnen zu haben. — Seit 14ten des vorigen Monaths bin ich immer krank u. muß das Bette u. Zimmer hüthen. — Alle Projekte wegen meines Neffen ſind geſcheitert, durch dieſe elenden Menſchen.

Wie immer
der Ihrige
L. v. Beethoven.“

Weiteren Aufſchluß über dieſelben Verhältniſſe gewährt der folgende Brief an **Giannataſio**.

„Werther Freund

Meine Haushaltung ſieht einem Schiffbruch beinahe ganz ähnlich oder neigt ſich dazu, kurzum ich bin mit dieſen Leuten von einem ſeynwollenden Kenner d. g. angeſchmiert, dabey ſcheint meine Geſundheit ſich auch nicht in der Eile wieder herſtellen zu wollen, Einen Hofmeiſter bei dieſen Verhältniſſen anzunehmen, deſſen inneres u. äußeres man auch nicht kennt, u. meines Karls Bildung Zufälligkeiten zu überlaſſen, das kann ich nimmermehr, ſo großen Aufopferungen ich auch in mancher Hinſicht auch dadurch wieder ausgeſetzt bin, alſo, bitte ich Sie, daß Sie mein werther G. Karln wieder dieſes Vierteljahr bei ſich behalten, auf ihren Vorſchlag wegen der Kultivirung der Tonkunſt werde ich in ſoweit eingehen, daß Karl 2 auch 3 mal die Woche ſich Abends gegen 6 Uhr von Ihnen entfernt u. alsdann bei mir bleibt bis den kommenden Morgen, wo er gegen 8 Uhr ſich wieder bei ihnen einfinden kann. Täglich würde es wohl zu anſtrengend für K. ſeyn, auch ſelbſt für mich, da es immer um dieſelbe Zeit ſeyn muß, zu ermüdend u. gebunden. — Während dieſes Vierteljahres werden wir uns näher beſprechen, was am Zweckmäßigſten für K. u. wo auch zugleich ich berückſichtigt werden kann, denn ich muß bei dieſen ſich jetzt noch immer verſchlimmernden Zeitverhältniſſen leider dieſes Wort ausſprechen, wäre ihre Wohnung oben im Garten für meinen Geſundheits-Zuſtand paſſend geweſen, ſo wäre alles leicht geſchlichtet geweſen. — Was meine Schuldigkeit für das jetzige 4teljahr betrifft, ſo muß ich ſie ſchon bitten, daß Sie ſich zu mir bemühen, um mich derer zu entledigen, da der Ueberbringer dieſes von Gott das Glück hat, etwas dumm zu ſeyn, welches ihm ſelbſt man wohl gönnen kann, wenn nur andre dabey nicht ins Spiel kommen. — Was die andern Ausgaben für Karl betrifft während ſeiner Krankheit oder was damit verbunden iſt damit bitte ich Sie ſich nur einige Täge ſpäter zu gedulden, indem ich von allen Seiten große Ausgaben jetzt habe — Wegen Smettana möchte ich auch wiſſen, wie ich mich gegen ihn in Anſehung ſeiner glücklich vollbrachten Operation zu verhalten habe, Was ſeine Belohnung betrifft, wäre ich reich oder nicht in dem Zuſtande wie alle (außer den öſterreichiſchen Wucherern) die ihr Schickſaal an dieſes Land gekettet hat, ſo würde ich gar nicht fragen. Es iſt hiermit nur ein ohngefährer Ueberſchlag gemeint. — Leben Sie wohl, ich umarme Sie von Herzen u. werde Sie immer als Freund von mir und meinem Karl anſehen.

Mit Achtung
Ihr
L. v. Beethoven.“

Der von Beethoven für ſeinen Neffen engagirte Muſiklehrer war Carl Czerny, deſſen Aufzeichnungen über dieſen Punkt wir für ein ſpäteres Kapitel aufheben.

Im November ſchrieb derſelbe früher ſchon genannte C. Lonsdale wieder in Birchall's Namen an Beethoven.

„London, den 8. Nov. 1816.

Mein Herr,

Zum Zwecke der Beantwortung Ihres Schreibens vom 1. October hat H. Birchall mich gebeten Ihnen mitzutheilen, daß er erfreut iſt zu erfahren, daß Sie nunmehr wegen ſeines Verſprechens der Zahlung von £ 5 an Sie, außer dem Betrage welchen Sie ſchon vorher der Verabredung zufolge erhalten hatten, befriedigt ſeien. Er hatte jedoch nicht geglaubt, daß Sie die Sendung der Quittung, die nach dem Empfange der 130 Ducaten unterzeichnet war, lediglich aus dem Grunde aufſchieben würden, weil Sie die 5 £ nicht erhalten hatten, welche letztere Summe in jener Quittung nicht enthalten war. Vor ihrem Eintreffen kann Hr. Birchall in keinem Falle ſich in ein neues Arrangement einlaſſen; denn ſeine erſte Sorge muß die ſein, ſich den Beſitz der Stücke ſicher zu ſtellen, für welche er Ihnen den Preis bereits bezahlt hat, und zu ſehen, wie dieſelben ſeinen Abſichten als Muſikhändler entſprechen; ohne die Quittung aber kann er nicht verhindern, daß irgend ein anderer Muſikhändler ſie veröffentlicht. Was die Lieder mit Variationen betrifft, ſo iſt der Preis von 30 £, welchen Sie unſerer Annahme nach für jedes derſelben beſtimmt haben, bedeutend höher, als er zu zahlen ſich erbieten kann, wenn er auch nur einige Hoffnung haben will, ſeine Opfer durch dieſelben erſetzt zu ſehen; ſollte dies Ihr niedrigſter Preis ſein, ſo würde Mr. Birchall ſeine desfallſigen Abſichten vollſtändig aufgeben. Die Symphonie in A wird binnen einer Woche zur Herausgabe vollſtändig fertig liegen; Herr Ries (welcher die Durchſicht Ihrer Werke freundlich übernommen hat) hat dieſelbe gegenwärtig durchgeſehen; aber ſie wird nicht eher erſcheinen, als bis der Tag kommt, welchen Sie beſtimmen werden.

Herr Birchall fürchtet, daß die Sonate in G und das Trio in B^b in Wien bereits vor ſeiner Ausgabe veröffentlicht worden iſt; er würde Ihnen verbunden ſein, wenn Sie ihn in Ihrem nächſten Briefe über den Tag unterrichten wollten, an welchem ſie herausgegeben ſind. Ich bedaure Ihnen mittheilen zu müſſen, daß Herrn Birchalls Geſundheit in den letzten zwei bis drei Jahren ſehr ſchlecht war, was ihm in der Wahrnehmung ſeiner Geſchäfte ſehr hinderlich iſt; und da, wie ich fürchte, nur wenig Hoffnung vorhanden iſt, daß es mit ihm viel beſſer wird, ſo iſt er nicht mehr ſo eifrig darauf bedacht, auf jede Weiſe ſeinen Katalog zu vermehren, wie er dies ſonſt wohl geweſen wäre. Er iſt Ihnen ſehr verbunden für das Anerbieten der Sonate und des Trios, möchte daſſelbe jedoch aus den vorher angegebenen Gründen ablehnen.

In der Hoffnung, bald etwas über das Ihnen zur Unterſchrift überſandte Schriftſtück zu hören,

bin ich, mein Herr im Auftrage von H. Birchall, etc.

C. Lonsdale.

P. S. Die Sonate in G iſt erſchienen und das Trio wird in wenigen Tagen herauskommen. Iſt Hrn. Beethovens Oper Fidelio erſchienen? Wo und bei wem?"

Auf dieſen Brief antwortete Beethoven Herrn Birchall am 14. December 1816.

„Werther Herr,

Ich gebe Ihnen mein Ehrenwort, daß ich an einem Tage des letztvergangenen August die Quittung unterzeichnet und an das Haus Fries u. Co. abgegeben habe, welche es, wie ſie ſagten, an Herrn Coutts u. Co. überſendet haben; wollen Sie alſo die Güte haben, ſich an dieſe zu wenden. Ein Irrthum kann dadurch eingetreten ſein, daß den Herrn C., ſtatt ſie Ihnen zu ſenden, aufgetragen wurde ſie zu behalten, bis ſie abgeholt würde. Verzeihen Sie dieſe Unregelmäßigkeit, aber es iſt nicht meine Schuld, und ich habe niemals die Abſicht gehabt, wegen des Umſtandes, daß die 5 £ nicht darin eingeſchloſſen waren, die Quittung zurückzuhalten. Sollte die Quittung nicht an die Herrn C. gelangt ſein, ſo bin ich bereit eine neue auszuſtellen, und Sie werden ſie ſofort mit umgehender Poſt erhalten.

Wenn Sie für Variationen in meinem Style den Preis von 30 £ zu hoch finden, ſo will ich mit Rückſicht auf Ihre Freundſchaft um ein

Drittel davon abgehen, und biete Ihnen ſolche Variationen, wie ſie in unſern früheren Briefen bezeichnet waren, für 20 £ jedes Lied.

Ich bitte Sie, die Symphonie in A unverzüglich herauszugeben, ebenſo die Sonate und das Trio, da dieſelben hier bereit liegen.

Die große Oper Fidelio iſt mein Werk. Der Klavierauszug iſt hier unter meiner Mitwirkung herausgegeben worden, aber die Partitur der Oper ſelbſt iſt noch nicht erſchienen. Ich habe eine Abſchrift der Partitur Herrn Neate unter dem Siegel der Freundſchaft gegeben; über dieſe werde ich für meine Rechnung verfügen, falls mir ein Anerbieten gemacht werden ſollte.

Ich hoffe ſehnlichſt, daß Ihre Geſundheit ſich beſſern möge. Erlauben Sie, daß ich mich ſelbſt unterzeichne,

werther Herr,
als Ihr ſehr ergebener Diener
(Poſtzeichen 31. Dec. 1816.) Ludwig van Beethoven."

Dieſer Brief beendigte die Correſpondenz; denn nach Hrn. Birchall's Tode hielt ſein Nachfolger Lonsdale es nicht der Mühe werth, die Verbindung mit Beethoven beizubehalten.

Briefe an Zmeskall, G. Smart und Neate in London und Dr. Kanka in Prag erläutern weiter die Geſchichte der letzten Zeit dieſes Jahres.

An Zmeskall (16. Dec.)

„Hier lieber Z.

erhalten Sie meine freundſchaftliche Widmung 1), die ich wünſche daß Ihnen ein liebes Andenken unſerer hier lange waltenden Freundſchaft ſeyn möge, u. als einen Beweis meiner Achtung aufzunehmen, u. nicht als das Ende eines ſchon lange geſponnenen Fadens (denn Sie gehören zu meinen früheſten Freunden in Wien) zu betrachten. Leben Sie wohl — Enthalten Sie ſich der morſchen Feſtungen, der Angriff nimmt mehr mit, als von wohl erhaltenen.

wie immer
Ihr Freund
Beethoven.

NB. Wenn Sie einen Augenblick Zeit haben, bitte ich Sie mir zu

---

1) Das Quartett in F moll Op. 95.

ſagen, wie hoch man wohl jetzt eine Livrée (ohne Mantel) mit Hut u. Stiefelgeld rechnen kann.

Bey mir ſind wunderbare Veränderungen vorgegangen . der Mann, iſt Gott ſei Dank zum Teufel, dafür ſcheint ſich die Frau deſto feſter anſiedeln zu wollen.“

Der Brief an George Smart wurde Häring dictirt, der ihn engliſch niederſchrieb.

„Wien 16. Dec. 1816. 1055 Sailerſtätte 3ten Stock.

Mein werther Herr,

Sie beehren mich mit ſo manchen Lobpreiſungen und Ehrenbezeugungen, daß ich erröthen müßte; ich geſtehe jedoch, daß dieſelben für mich in hohem Grade ſchmeichelhaft ſind, und ich danke Ihnen aufs Herzlichſte für den Antheil, den Sie an meinen Angelegenheiten nehmen. Dieſelben ſind durch die ſonderbare Lage, in welche unſer verlorener, aber glücklich wiedergefundener Freund Mr. Neate ſich verwickelt ſah, ein wenig zurückgegangen. Ihr freundlicher Brief vom 31. Oct. erklärt vieles und in gewiſſer Weiſe auch zu meiner Befriedigung; ich nehme mir die Freiheit eine Antwort an Mr. Neate einzuſchließen, von dem ich ebenfalls einen Brief erhielt, und bitte Sie, ihn bei allen zu meinen Gunſten unternommenen Schritten unterſtützen zu wollen.

Sie ſagen, daß die Cantate für Ihren Plan bezüglich der Oratorien brauchbar ſein werde; ich frage Sie daher, ob Sie 50 £ für dieſelbe zu hoch finden? Ich habe von derſelben bis jetzt noch keinerlei Gewinn gehabt, möchte aber doch nicht wünſchen, von Ihnen einen Preis zu fordern, bei welchem Sie Verluſt haben würden. Deshalb wollen wir ſagen 40 £; ſollte Ihr Erfolg bedeutend ſein, dann werden Sie hoffentlich nichts dagegen haben, die 10 £ hinzuzufügen, um die vorher erwähnte Summe voll zu machen. Das Verlagsrecht würden Sie haben, und ich würde nur die Bedingung machen, dieſelbe hier zu einer Zeit veröffentlichen zu dürfen, welche Sie die Güte haben wollen zu beſtimmen, und nicht früher. Ich habe Herrn Häring Ihre freundlichen Abſichten mitgetheilt und er vereinigt ſich mit mir im Ausdrucke der größten Hochachtung, welche er allezeit für Sie hegte.

Mr. Neate kann die verſchiedenen Werke mit Ausnahme der Cantate erhalten, wenn Sie dieſelben empfangen haben, und ich hoffe, es wird in ſeiner Macht ſtehen, mit Ihrer Hülfe etwas für mich zu thun, was mir in Folge meiner Krankheit und des Standes der öſtreichiſchen Finanzen ſehr willkommen ſein würde.

Erlauben Sie mir, mich zu unterſchreiben
mit der größten Hochachtung und herzlichſten
Freundſchaft
Ludwig van Beethoven."

Den folgenden Brief ſchrieb Häring nach Beethoven's Dictat an Neate.

„Wien, 18. December 1816.

Mein werther Herr,

Ihre beiden Briefe, der an Herrn Beethoven und an mich, ſind angekommen. Ich werde den ſeinigen zuerſt beantworten, da er einige Bemerkungen dazu gemacht hat, und ſelbſt geſchrieben haben würde, wenn er nicht durch ein rheumatiſches Erkaltungsfieber verhindert wäre. Er ſagt: „Was kann ich antworten auf Ihre warm empfundenen Entſchuldigungen? Vergangene Uebel müſſen vergeſſen werden, und ich wünſche Ihnen herzlich Glück, daß Sie den lange erſehnten Hafen der Liebe nun ſicher erreicht haben. Da ich nichts von Ihnen gehört hatte, konnte ich die Herausgabe der Symphonie in A nicht länger aufſchieben; dieſelbe iſt hier vor einigen Wochen erſchienen. Es wird ſicher noch einige Wochen länger dauern, bis ein Exemplar dieſer Ausgabe nach London kommen wird; aber wofern ſie nicht bald in der Philharmonie aufgeführt, und nicht auch ſpäter etwas zu meinem Vortheil dort geſchehen wird, ſo ſehe ich nicht, auf welche Weiſe ich irgend einen Nutzen ernten ſoll. Daß Sie in der letzten Saiſon, als alle meine in Ihren Händen befindlichen Werke noch unveröffentlicht waren, keinen Einfluß auf die Philharmonie ausüben konnten, hat mir viel Kummer bereitet; doch war da nicht zu helfen, und in dieſem Augenblicke weiß ich nicht was ich ſagen ſoll. Ihre Abſichten ſind gut, und es iſt zu hoffen, daß mein geringer Ruhm noch etwas helfen wird. Was die beiden Sonaten Op. 102 für Klavier und Violoncell betrifft, ſo wünſche ich dieſelben recht bald verkauft zu ſehen, da ich in Deutſchland verſchiedene Angebote auf dieſelben habe, deren Annahme vollſtändig von mir abhängt; aber ich möchte nicht wünſchen, während ich dieſelben hier herausgebe, allen und jeden Vortheil aus denſelben in England zu verlieren. Mit den 10 Guineen, welche für die Dedication des Trios geboten worden ſind, bin ich zufrieden, und bitte Sie den Titel unverzüglich Hrn. Birchall einzuhändigen, welcher ſehnlichſt darauf wartet; wollen Sie nur dies gefälligſt in meinem Namen bei ihm beſorgen.

Es würde mir ſchmeicheln, einige neue Werke für die philharmoniſche Geſellſchaft ſchreiben zu dürfen — ich meine Symphonien, ein Oratorium, oder Cantaten u. ſ. w. Hr. Birchall ſchrieb ſo, als wünſchte er meinen Fidelio zu kaufen. Bitte unterhandeln Sie mit ihm, wofern Sie nicht einen Plan mit der Oper für mein Benefizconcert haben; dies überlaſſe ich im Allgemeinen Ihnen und Herrn George Smart, der die Güte haben wird, Ihnen dieſen Brief zu übergeben. Die Partitur der Oper Fidelio iſt in Deutſchland noch nicht publicirt, auch ſonſt noch nirgendwo. Verſuchen Sie, was Sie mit Hrn. Birchall erreichen können, oder wie Sie es am beſten finden. Ich war ſehr betrübt zu hören, daß die drei Ouvertüren in London nicht gefallen haben. Ich rechne dieſelben keineswegs zu meinen beſten Werken (was ich jedoch von der Symphonie in A kühn ſagen kann), aber ſie mißfielen doch hier und in Peſth nicht, wo die Leute nicht leicht zu befriedigen ſind. Lag nicht die Schuld an der Aufführung? oder war nicht vielleicht Partei-Intereſſe dabei?

Und nun will ich ſchließen, mit den beſten Wünſchen für Ihr Wohlergehen, und daß Sie alles mögliche Glück in Ihrem neuen Stande genießen mögen.

Ihr treuer Freund
Louis van Beethoven.“

Einen längeren Brief an Dr. Kanka ſchrieb Beethoven zu Ende des Monats.

„Wien am 28ten Dezember 1816.

Mein ſehr werther
verehrter Freund!

Mit dem morgigen Poſtwagen geht ab für Sie eine Symphonie von mir in Partitur, die berichtigte Schlachtſimphonie in Partitur, Trio u. eine Violin Sonate u. ein Paar Geſangſtücke — ich weiß, daß ſie ſo jedesmal von mir vorausſehen, daß ich ihnen für alles was Sie für mich thun, dankbar bin, ſo denn auch für die mir kürzlich ſo ſchnell erfolgte Verabfolgung meines halben Jahres — Nun aber wieder eine Bitte, ja noch mehr eine Zumuthung noch mehr ſogar einen Auftrag an

Sie. — Die Stadt Retz, beſtehend aus ungefähr 500 Häuſern wird Sie zum Curator eines gewiſſen Johann Hamatsch in Prag aufſtellen, ums Himmelswillen ſchlagen ſie ſo etwas gemein verſtändiges gerichtliches nicht aus, denn dadurch wird meinem armen kleinen Neffen endlich ein kleines Vermögen zukommen, freilich muß die Sache hier hernach erſt von unſerm reſpektiven Magiſtrat abgeſponnen werden, indem auch der Mutter einige Nutznießung davon wahrſcheinlich werden wird, denken ſie nur, wieviel Zeit da noch darauf gehen wird, mein armer unglücklicher Bruder, ſtarb ſchon ohne das Ende erlebt zu haben, denn die Gerichtsſtellen haben ebenfalls Sr. Majeſtät beſondere Vorſorge, ſo daß der Vorfahrer von dem jetzigen Syndicus der Stadt Retz meinem Bruder 5000 f. wollte für 500 f. verabfolgen laſſen#. der jetzige Syndicus brauchte bloß 30 Täge u. beinahe ebenſoviel Nächte, um bloß dieſe Angelegenheit aus der vorigen hinterlaſſenen Verwirrung zu reißen,# ja ſolche Ehrenmänner haben wir um unß herum, o über den gütigen chriſtlichen Monarchen — der jetzige Syndicus iſt nun ein durch ſich ſelbſt ehrlicher und thätiger Mann (denn er könnte auch, wenn er nicht wollte, ebenſo wie der vorige ſeyn), unterdeſſen hat ein obengenannter Hamatsch in Prag (Handelsmann) ſeinen Beytritt noch nicht zu erkennen gegeben, (NB ſeit 4 oder 5 Jahren.)

Der Syndicus Bajer aus Retz wird ihnen alſo das Curatels=Dekret ſammt einer Wechſelabſchrift zuſenden, von dem Retzer Magiſtrat ich weiß viel zu wohl, wie klein und geringfügig d. S. für Sie geiſtreicher Mann ſind, ſollten Sie es gar nicht ſchicklich für ſie finden, ſo bitte ich ſie jemanden dazu auszuſehn, u. ſo ſehr als möglich die Sache befördern zu helfen — doch gewiß wäre es in jeder Rückſicht am beſten von ihnen erfüllt, vielleicht kann eine bloße Rückſprache mit dieſem Manne in (Prag) die Sache zum Ziel bringen. —

Mein mir theuerer Neffe iſt in einem von den beſten Inſtituten in Wien, zeigt ein großes Talent, doch geht das alles auf meine Koſten, und vielleicht eben durch die Beendigung der Retzer Angelegenheit würde ich einige Hundert fl. des Jahres mehr auf den Unterricht meines lieben Waiſen verwenden können. — ich umarme ſie als einen meiner liebſten Freunde

ihr

Beethoven. m/p“

Eine kleine Cantate, zu Ehren des Fürſten Lobkowitz geſchrieben, gehört in dieſen Monat December. Eine Abſchrift von Beethoven's eigener Hand erhielt etwa 40 Jahre ſpäter Dr. Ottokar Zeithammer in Prag von der bejahrten Wittwe von Beethoven's Freunde Peters, welcher über den Urſprung folgende Mittheilung gibt:

„Das Exemplar einer kleinen Cantate, die er [Beethoven] für mich ſchrieb, um ſie zum Geburtsfeſte des nun längſt verſtorbenen Fürſten etwa aufzuführen und die — wie er ſelbſt ſagt — bereits nach deſſen Tod an mich kam, war wirklich von ihm ſelbſt geſchrieben, und aufs zierlichſte mit blauen Bändchen zuſammengeheftet...... Die Cantate beſteht nur aus ein paar wiederholten Worten von ihm ſelbſt gedichtet kann man wohl kaum ſagen, und entſtand da er bei einem Beſuche bei uns von dem nahen Geburtsfeſte des Fürſten hörte. „Und machen Sie da keine Feſtlichkeit?" fragte er mich. Was ich mit „Nein" beantwortete. „Nein, das geht nicht," ſagte er, „da will ich Ihnen ſchnell eine Cantate ſchreiben, die Sie ihm ſingen ſollen." Zum letzteren kam es nicht mehr." [1]

Es kam aus dem Grunde nicht dazu, weil Lobkowitz, geboren am 7. December 1772, am 16. December 1816 ſtarb. Damit verſchwindet auch er aus unſerer Geſchichte.

Das Obige erhält alle erforderliche Beſtätigung in folgendem Briefe an Peters

„am 8. Jenner 1816
[muß heißen 1817]

Euer Wohlgeboren

Ich höre erſt geſtern von Hrn. von Bernard, welcher mir begegnete, daß Sie hier ſind und ſende daher dieſe 2 Exemplare, die leider erſt fertig geworden zu eben der Zeit, da man ſchon von unſerem lieben verſtorbenen Fürſten Lobkowitz Tode ſprach. Haben Sie die Gefälligkeit ſie Sr. Durchlaucht dem Erſtgebohrnen Fürſten Lobkowitz zu übergeben, ſammt dieſem Schreiben, eben heute wollte ich, heute den Hr. Kaſſier darum ausſuchen, die Uebernahme davon nach Böhmen zu übernehmen, indem ich Sie wirklich alle nicht hier geglaubt —

---

[1] Dieſe Cantate, Solo und Chor, Es dur, 4/4, 43 Tacte, hat zum Texte nur folgende Worte:

„Es lebe unſer theurer Fürſt
Er lebe, Er lebe
Edel handeln, ja edel handeln ſei ſein ſchönſter Beruf,
Dann wird ihm nicht entgehen der ſchönſte Lohn.
Es lebe u. ſ. w. — Er lebe u. ſ. w."

Eine Abſchrift derſelben, welche der Verfaſſer vor mehreren Jahren von Dr. Edmund Schebek erhielt, trägt die Aufſchrift: „Abends am 12ten April 1822, vor dem Geburtstage Sr. D. des Fürſten Ferdinand Lobkowitz."

Dieſer junge Fürſt vollendete am 13. April 1822 ſein 25. Jahr. Daraus geht hervor, daß dieſe Aufſchrift ſich auf eine Aufführung, nicht auf die Compoſition dieſes kleinen Werkes bezieht.

Ich, wenn ich von meinem wenigen ich etwas reden darf, befinde mich bald wieder in einem ziemlich geſunden Zuſtande und wünſche ihnen desgleichen — ich darf ſie nicht bitten zu mir zu kommen, denn ich müßte ihnen ſagen warum, das kann ich mir unterdeſſen nicht anmaßen, ebenſowenig als warum ſie nicht kommen oder kommen wollen — ich bitte Sie die Ueberſchrift an den Fürſten auf den Brief zu ſchreiben, da ich ſeinen Vornamen nicht weiß — Das 3te Exemplar behalten Sie gefälligſt für ihre Frau.

Leben Sie wohl
Ihr Freund u. treuer
L. v. Beethoven."

Zu den wenigen Namen, welche während dieſes Jahres in unſerer Erzählung aufgetreten ſind, kommt noch einer hinzu, welcher eine kurze Erwähnung verdient, nämlich der eines reichen jungen Mannes aus Gratz, eines Muſikliebhabers und Componiſten aus der Zahl jener, deren Abgott Beethoven war — Anſelm Hüttenbrenner.¹) Sein Enthuſiasmus war noch nicht vermindert, als der Verfaſſer im J. 1860 das Glück hatte, eine kurze Zeit hindurch ſich eines vertrauten Verkehrs mit ihm zu erfreuen, die großen und edlen Eigenſchaften ſeines Gemüthes und Herzens kennen zu lernen, und ſeine Erinnerungen aus ſeinem eigenen Munde zu hören. Daß dieſe in Bezug auf Beethoven zahlreich geweſen wären, wird niemand erwarten können; denn ein junger Mann von 22 Jahren, und dazu ein Fremder, konnte wohl in der Periode, in welcher wir gerade ſtehen, nicht häufig mit dem Meiſter zuſammenkommen, wenn nicht als Schüler — und ſolche nahm er nicht an — oder in der Stellung, die zuletzt Oliva eingenommen hatte und die bald nachher Schindler bekleiden ſollte; dies aber war natürlich bei Hüttenbrenner vollſtändig außer der Frage.

---

¹) Er kam 1815 nach Wien, um bei Salieri zu ſtudiren, und ſchloß eine innige Freundſchaft mit Franz Schubert.

„Beethoven lernte ich kennen," erzählt er, „durch die Güte des Hrn. Dr. Joſeph Eppinger, Iſraelit.[1] Das erſtemal war Beethoven nicht zu Hauſe; ſeine Haushälterin öffnete uns aber ſein Wohn- und Studierzimmer. Da lag alles durcheinander — Partituren, Hemden, Socken, Bücher. Das zweitemal war er zu Hauſe, eingeſperrt mit zwei Copiſten. Auf die Parole „Eppinger" öffnete er die Thüre und excuſirte ſich, daß er eben viel zu thun habe, und bat uns ein andermal zu kommen. Da er aber in meiner Hand eine Rolle Noten — Ouvertüre zu Schillers Räubern und ein Vokalquartett mit Klavierbegleitung, Text von Schiller — ſah, nahm er ſie, ſetzte ſich ans Klavier und blätterte alles genau durch. Darauf ſprang er auf, klopfte mir mit aller Kraft auf die rechte Schulter und ſagte mir nachfolgende Worte, die mich beſchämten und die ich mir heute noch nicht erklären kann: „Ich bin nicht werth, daß Sie mich beſuchen!" — War das Demuth, ſo war es göttlich; war es Ironie, ſo war es verzeihlich."

Und weiter:

„Beethoven kam wöchentlich ein paarmal in die Verlagshandlung Steiner u. Comp., Vormittags zwiſchen 11 u. 12 Uhr. Da war faſt jedesmal Componiſten-Verſammlung und Austauſch der muſikaliſchen Anſichten. Schubert begleitete mich öfter dahin. Wir weideten uns an den kernigen mitunter ſarkaſtiſchen Bemerkungen Beethoven's, beſonders, wenn es wälſche Muſik galt."

Wie ſich Hüttenbrenner erinnerte, bezeichnete man in jenen Tagen in Wien allgemein als das, was Beethoven bei ſeiner 24 Jahren vorher erfolgten Ankunft zuerſt ſeinen Ruf verſchafft habe, ſeinen ausgezeichneten Vortrag von Bach's „wohltemperirtem Klavier."

Ein paar kleinere Notizen mögen die Geſchichte dieſes Jahres beſchließen.

In dem Concerte des Theater-Armen-Fonds, am 8. September im Theater an der Wien, wurde eins der Finales aus Beethoven's „Prometheus" wieder zur Aufführung gebracht, „ein herrliches, meiſterlich durchgearbeitetes Stück", wie ein Berichterſtatter ſagt. Das Concert für das St. Markus-Hoſpital wurde eröffnet mit Beethoven's „ſchwer zu exequirender Sinfonie aus A dur, welche unter der Leitung dieſes genialen Tonſetzers mit der größten Präciſion vorgetragen wurde“.

---

[1] Dieſer Mann, ein etwas excentriſcher Charakter, ſtand damals in allen muſikaliſchen Kreiſen in hoher Geltung; er war, wie wir glauben, ein Bruder von Heinrich Eppinger, dem Violinſpieler.

Wichtiger war ein Vorſchlag, welcher ihm im Anfange des Jahres von ſeinem alten Freunde Hofmeiſter in Leipzig gemacht wurde, eine vollſtändige Ausgabe ſeiner Klavierwerke zu veranſtalten. Ueber dieſen Vorſchlag, welcher nicht zur Ausführung kam, werden wir in anderem Zuſammenhange weiteres zu berichten haben.

Im Juli empfing er eine neue Serie von Geſängen von Thomſon, welche ſeiner eigenen Angabe zufolge bereits gegen Ende des Monats September beendet waren.[1] —

Die Compoſitionen des Jahres 1816 ſind folgende.

1. Sonate für Klavier, A dur, Op. 101. Dieſelbe wurde nach Nottebohm's Anſicht in dieſem Jahre vollendet. Am 18. Februar wurde ſie von Stainer öffentlich geſpielt.

2. Lied: „Der Mann von Wort“, Op. 99. Wahrſcheinlich in dieſes Jahr gehörig. Text von Kleinſchmid.

3. An die ferne Geliebte, Liederkreis von A. Jeitteles, Op. 98. Auf dem Manuſcript: „1816 im Monath April“.

4. Marſch für Militärmuſik. Auf dem Manuſcript von Beethoven's Hand: „Marſch zur großen Wachtparade von L. v. Beethoven vom 3ten Juni 1816.“

5. Abſchiedsgeſang für 2 Tenor- und Baß-Stimmen, für Herrn von Tuſcher. Skizzen deſſelben finden ſich im Deſſauer'ſchen Skizzenbuche zu Fidelio, weshalb Nottebohm das Stück in's Jahr 1814 ſetzt. Jahn, welcher eine Abſchrift beſaß, nahm 1816 als das Datum an.

6. Cantate, zur Geburtstagsfeier des Fürſten Lobkowitz für Peters componirt.

7. Lied: „Ruf vom Berge“. „13. December 1816.“

Veröffentlicht wurden in dieſem Jahre:

1. Lied: „Das Geheimniß“, als Beilage zur Wiener Modenzeitung, 29. Febr. 1816.

2. Lied: „An die Hoffnung“, Op. 94. Bei Steiner u. Co. Im Februar.

---

[1] Franzöſ. Br. an Thomſon v. 18. Jan. 1817.

3. „Wellingtons-Sieg, oder die Schlacht bei Vittoria, in Muſik geſetzt von Ludwig van Beethoven. 91tes Werk." Wien, Steiner u. Co. Im März.

4. Canon „Glück zum neuen Jahr". J. Riedel, Wien. Im Mai.

5. Lied: „Die Sehnſucht", von Reiſſig. Im Juni. (In einer bei Artaria erſchienenen Sammlung.)

6. Sonate für Klavier und Violine, Op. 96. Dem Erzherzog Rudolph gewidmet. Wien, Steiner u. Co. Im Juli.

7. Trio, Op. 97. Dem Erzherzog Rudolph gewidmet. Wien, Steiner u. Co. Am 16. Juli.

8. Lied: „Merkenſtein", Op. 100. Dem Grafen Dietrichſtein gewidmet. Wien, Steiner u. Co. Im September.

9. Lied: „Der Mann von Wort", Op. 99. Wien, Steiner u. Co. Im November.

10. Liederkreis „An die ferne Geliebte", Op. 98. Dem Fürſten von Lobkowitz gewidmet. Wien, Steiner u. Co. Im December.

11. Siebente Symphonie in A dur, Op. 92. Dem Grafen Moritz von Fries gewidmet. Wien, Steiner und Co. Im December.

12. Achte Symphonie in F dur, Op. 93. Wien, Steiner u. Co. Im December.

13. Quartett in F moll, Op. 95. Zmeskall gewidmet. Wien, Steiner u. Co. Im December.

14. Zwei Sonaten für Klavier und Violoncell, Op. 102. Nach einem Briefe an Zmeskall vom 20. Januar 1817 erſchienen dieſe Sonaten nicht ſpäter, wie die oben genannten Werke, alſo im December 1816. Sie wurden von Simrock ohne Widmung herausgegeben. In der ſpäteren Ausgabe (1819 bei Artaria) ſind ſie der Gräfin Erdödy gewidmet.

Anhang.

I.

Beethoven's Liebesbrief.

(Zu Seite 19.)

„Am 6. Juli, Morgens.

Mein Engel, mein alles, mein Ich — nur einige Worte heute, und zwar mit Bleiſtift (mit deinem) — erſt bis morgen iſt meine Wohnung ſicher beſtimmt, welcher nichtswürdige Zeitverderb in d. g. — Warum dieſer tiefe Gram, wo die Nothwendigkeit ſpricht — kann unſere Liebe anders beſtehen, als durch Aufopferungen, durch nicht Alles verlangen, kannſt du es ändern, daß du nicht ganz mein, ich nicht ganz dein bin. — Ach Gott, blick' in die ſchöne Natur und beruhige dein Gemüth über das Müſſende — die Liebe fordert Alles und ganz mit Recht, ſo iſt es mir mit dir, dir mit mir — nur vergißt du ſo leicht, daß ich für mich und für dich leben muß — wären wir ganz vereinigt, du würdeſt dieſes Schmerzliche ebenſowenig als ich empfinden. — Meine Reiſe war ſchrecklich; ich kam erſt Morgens 4 Uhr geſtern hier an; da es an Pferden mangelte, wählte die Poſt eine andere Reiſeroute, aber welch ſchrecklicher Weg; auf der letzten Station warnte man mich, bei Nacht zu fahren — machte mich einen Wald fürchten, aber das reizte mich nur, und ich hatte Unrecht; der Wagen mußte bei dem ſchrecklichen Wege brechen, grundloß, bloßer Landweg — ohne ſolche Poſtillone, wie ich hatte, wäre ich liegen geblieben unterwegs. Eſterhazy hatte auf dem andern gewöhnlichen Wege hiehin daſſelbe Schickſal mit acht Pferden, was ich mit vier — jedoch hatte ich zum Theil wieder Vergnügen, wie immer, wenn ich was glücklich überſtehe. — Nun geſchwind zum innern vom äußern. Wir werden uns wohl bald ſehen, auch heute kann ich dir meine Bemerkungen nicht mittheilen, welche ich während dieſer einigen Tage über mein Leben machte — wären unſere Herzen immer dicht aneinander, ich machte wohl keine d. g. Die Bruſt iſt voll, dir viel zu ſagen — ach — es gibt Momente, wo ich finde, daß die Sprache noch gar nichts iſt — erheitere dich — bleibe mein treuer, einziger Schatz, mein alles, wie ich dir; das Uebrige müſſen die Götter ſchicken, was für uns ſein muß und ſein ſoll.

Dein treuer Ludwig.

Abends, Montags am 6. Juli.

Du leideſt, du mein theuerſtes Weſen — eben jetzt nehme ich wahr, daß die Briefe in aller Frühe aufgegeben werden müſſen. Montags — Donnerſtags — die einzigen Tage, wo die Poſt von hier nach K. geht. — Du leideſt — ach, wo ich bin, biſt auch du mit mir, mit mir und dir werde ich machen, daß ich mit dir leben kann, welches Leben !!!! ſo !!!! ohne dich — verfolgt von der Güte der Menſchen hier und da, die ich meine ebenſowenig verdienen zu wollen, als ſie zu verdienen — Demuth des Menſchen gegen den Menſchen — ſie ſchmerzt mich — und wenn ich mich im Zuſammenhang des Univerſums betrachte, was bin ich und was iſt der — den man den Größten nennt — und doch — iſt wieder hierin das Göttliche des Menſchen — ich weine, wenn ich denke, daß du erſt wahrſcheinlich Sonnabends die erſte Nachricht von mir erhältſt — wie du mich auch liebſt — ſtärker liebe ich dich doch — doch nie verberge dich vor mir — gute Nacht — als Badender muß ich ſchlafen gehen. Ach Gott — ſo nah'! ſo weit! Iſt es nicht ein wahres Himmelsgebäude unſere Liebe — aber auch ſo feſt, wie die Veſte des Himmels.

Guten Morgen, am 7 Juli.

Schon im Bette drängen ſich die Ideen zu dir, meine unſterbliche Geliebte, hier und da freudig, dann wieder traurig, vom Schickſale abwartend, ob es unß erhört — Leben kann ich entweder nur ganz mit dir oder gar nicht, ja ich habe beſchloſſen, in der Ferne ſo lange herumzuirren, bis ich in deine Arme fliegen kann und mich ganz heimathlich bei dir nennen kann, meine Seele von dir umgeben ins Reich der Geiſter ſchicken kann. — Ja leider muß es ſeyn — du wirſt dich faſſen, umſomehr da du meine Treue gegen dich kennſt, nie kann eine andere mein Herz beſitzen, nie — nie — o Gott, warum ſich entfernen müſſen, was man ſo liebt, und doch iſt mein Leben in W. ſo wie jetzt ein kümmerliches Leben — deine Liebe machte mich zum glücklichſten und zum unglücklichſten zugleich — in meinen Jahren jetzt bedürfte ich einiger Einförmigkeit Gleichheit des Lebens — kann dieſe bei unſerm Verhältniſſe beſtehen? — Engel, eben erfahre ich, daß die Poſt alle Tage abgeht — und ich muß daher ſchließen, damit du den B. gleich erhältſt. — Sei ruhig, nur durch ruhiges Beſchauen unſeres Daſeins können wir unſern Zweck zuſammen zu leben erreichen — ſei ruhig — liebe mich — heute — geſtern — welche Sehnſucht mit Thränen nach dir — dir — dir — mein Leben — mein alles — leb wohl — o liebe mich fort — verkenne nie das treuſte Herz deines geliebten L.

ewig dein
ewig mein
ewig unß."

Lieſt man dieſes Document in Verbindung mit den Thatſachen und Briefen, welche im zweiten Bande der Biographie aus den Jahren 1800 bis 1802 mitgetheilt wurden, ſo tritt mit völliger innerer Klarheit und Gewißheit das Reſultat entgegen, daß daſſelbe in jene drei Jahre nicht gehören kann. Selbſt wenn man auf den allgemeinen Charakter kein Gewicht legen will, ſo finden ſich namentlich zwei Sätze darin, welche in jener glänzenden Periode von Beethoven's Leben nicht geſchrieben ſein können und deshalb ſchon für ſich allein entſcheidend ſind, nämlich erſtens der Satz: „Mein Leben in Wien ſo wie jetzt iſt ein kümmerliches Leben"; und ferner die Worte: „In meinen Jahren jetzt bedürfte ich einiger Einförmigkeit, Gleichheit des Lebens".

In der That, auch der ſorgfältigſten nachträglichen Erwägung des Beweisganges im zweiten Bande (daß nämlich Schindler im Irrthume geweſen ſei), welche ſich all der Vortheile bedienen konnte, die von Seite der gegneriſchen Kritik dargeboten wurden, iſt es nicht gelungen, irgend einen Irrthum in demſelben zu entdecken, ausgenommen etwa die unweſentliche Bemerkung, ein Mißverſtändniß Beethoven's bezüglich des Tages ſei „unbegreiflich“. Zufälliger Weiſe nämlich hat dem Verfaſſer ſeitdem die eigene Erfahrung gezeigt, wie leicht ein derartiger Irrthum, den man Morgens begeht, in Privatbriefen ſich fortſetzt; erſt die Nothwendigkeit abſoluter Genauigkeit in einem officiellen Actenſtücke führte ihn auf das Richtige.

Jeder aufmerkſame und denkende Leſer des fraglichen Briefes wird bemerken, daß derſelbe völlig unvereinbar ſein würde mit der Annahme, Beethoven's leidenſchaftliche Neigung für die Dame, an welche er adreſſirt war, wäre eine neue, plötzlich entſtandene geweſen; ferner, daß Beethoven ſeine Geliebte, wer ſie auch immer ſein mochte, unmittelbar vorher verlaſſen hatte; und endlich, daß er mit der vollen Ueberzeugung ſchreibt, ſeine Liebe werde erwidert, der Wunſch, ihr Geſchick zu verbinden, ſei ein beiderſeitiger, und bei geduldigem Warten und Ausharren würden die Hinderniſſe, welche ſich damals dem „Zwecke, zuſammenzuleben“, entgegenſtellten, verſchwinden oder überwunden werden.

Bei dem Verſuche, zu beſtimmen, wann Beethoven in dieſer Weiſe ſchrieb, können ſeine eigenen ungenauen Daten nicht völlig übergangen werden, ſondern müſſen in einiger Ausdehnung die Unterſuchung leiten. Wenn die Worte: „Abends Montags, am 6. Juli“ als entſcheidend betrachtet werden müſſen, ſo iſt die Unterſuchung beſchränkt auf die beiden Jahre 1807 und 1812, da die Jahre 1801 und 1818 beide außer der Frage ſind. Will man jedoch den Irrthum eines Tages im Datum annehmen, ſo würde ſich die Unterſuchung auf eines der im Folgenden genannten Jahre ausdehnen.

In den drei früheren Jahren war

	1806	1807	1808
der 5. Juli ein	Samſtag	Sonntag	Dienſtag
der 6. Juli ein	Sonntag	Montag	Mittwoch
der 7. Juli ein	Montag	Dienſtag	Donnerſtag.

In den drei ſpäteren Jahren war

	1811	1812	1813
der 5. Juli ein	Freitag	Sonntag	Montag
der 6. Juli ein	Samſtag	Montag	Dienſtag
der 7. Juli ein	Sonntag	Dienſtag	Mittwoch.

Die Jahre 1808 und 1811 ſind, um andere Gründe zu übergehen, darum auszuſchließen, weil ſie einen Irrthum von zwei Tagen vorausſetzen würden. Es bleiben demnach die Jahre 1806, 1807, 1812 und 1813 übrig, welche wir am paſſendſten in umgekehrter Reihenfolge betrachten.

Das Jahr 1813 erſcheint ſofort als unmöglich durch das Datum eines Briefes an Varena: „Baden, den 4. Juli 1813“, ſowie durch andere Umſtände, welche beweiſen, daß Beethoven die Monate Juni und Juli dieſes Jahres in Wien und Baden zubrachte.

In gleicher Weiſe muß das Jahr 1812 zurückgewieſen werden, weil er noch am 28. Juni dieſes Jahres in Wien an Baumeiſter ſchreibt, und Dienſtag den 7. Juli in Teplitz ankommt.

Es bleiben demnach nur die Jahre 1806 und 1807. Bis zu dieſem Punkte war nun die betreffende Frage bereits genügend gefördert, als die bezüglichen Stellen des zweiten Bandes geſchrieben wurden. Will man nun auf die Unwahrſcheinlichkeit eines Irrthums in Beethoven's Daten (6. und 7. Juni) ein übermäßiges Gewicht legen, ſo wäre es freilich unmöglich, ſich für dasjenige Jahr zu entſcheiden, welches andere Betrachtungen beinahe als das ſichere erſcheinen laſſen, nämlich 1806.

Wir beſitzen einen Brief Beethoven's an Brunswick, worin er ihm die Abſicht ausdrückt, ihn in Peſt zu beſuchen, gedruckt mit dem Datum des 14. Mai 1806, welcher einen zwingenden Beweis zu Gunſten dieſes Jahres abgeben würde; leider aber iſt das richtige Datum 1807, und ſo vermehrt der Brief nur unſere Schwierigkeit. Denn es iſt bekannt, daß er am 22. Juli (und wenigſtens einige Tage vorher) in Baden war; und es gibt keinen, auch noch ſo fernliegenden Grund, um zu beweiſen, daß er nicht die vorgenommene Reiſe wirklich machte und aus Ungarn zeitig genug zurückkehrte, um am 6. und 7. dieſes Monats den Brief zu ſchreiben. Allerdings bleibt die Vermuthung eine ſehr unbefriedigende.

Könnte jedoch das Datum einer Correſpondenz mit Simrock in Betreff des Ankaufs gewiſſer Werke mit Sicherheit feſtgeſtellt werden, ſo wäre es kaum zweifelhaft, daß wir dadurch eine genügende Löſung des Problems erhalten würden. Wenn dieſe Correſpondenz in das Jahr 1806 gehörte, dann ſcheint es freilich nicht möglich, jener unbefriedigenden Vermuthung zu entgehen.

Das vor mehreren Jahren verſtorbene Haupt des berühmten Simrock'ſchen Hauſes erzählte dem Verfaſſer vor längerer Zeit, daß die an ſeinen Vater gerichteten Briefe Beethoven's geſtohlen worden ſeien [1]); es blieb alſo nur die Möglichkeit, daß die alten Geſchäftsbücher des Hauſes die gewünſchte Auskunft gäben. Erſt im Juli 1871, als es zu ſpät war, von irgend einer neuen Entdeckung noch für den zweiten Band Gebrauch zu machen, konnte der Verfaſſer Bonn wieder beſuchen und bat die gegenwärtigen Angehörigen der Familie, daß die betreffenden Bücher für ihn unterſucht würden. Seine Bitte wurde mit der größten Freundlichkeit und Herzlichkeit gewährt und die im Texte abgedruckten Auszüge ihm bald nachher überſendet. Zu ſeiner großen Genugthuung trägt der wichtigſte derſelben das Datum vom 31. Mai 1807. Dies und der im Texte folgende Brief liefert den deutlichen Beweis, daß Beethoven im Jahre 1807 die beiden Monate Juni und Juli in Baden zubrachte.

Das Reſultat liegt nahe und iſt unabweislich: in Beethoven's Datirung iſt ein Irrthum von einem Tage. Der Brief wurde in jenem Sommer geſchrieben, welchen er zum Theile in Ungarn, zum Theile in Schleſien zubrachte: im Sommer 1806. Es findet ſich in all den Jahren von 1800 bis 1815 kein anderer Sommer, in welchem der Brief in den erſten zehn Tagen des Juli geſchrieben ſein könnte, ohne daß mit dieſer Annahme den Thatſachen und der Wahrſcheinlichkeit Gewalt angethan würde. —

Dieſe unſere Erörterung hat aber noch einen wichtigeren Geſichtspunkt zu verfolgen, als die bloße Beſtimmung des Datums eines Liebesbriefes. Sie ſoll die Grundlage zu einer ſehr nöthigen Rechtfertigung von Beethoven's Charakter in dieſer Periode ſeines Lebens bieten.

Der Herausgeber von Beethoven's Briefen an Gleichenſtein in Weſtermann's Monatsheften (1865) erfuhr von Gleichenſtein's Wittwe, daß der Componiſt einſt ihrer Schweſter, Thereſe Malfatti, ſeine Hand angeboten habe. Auf dieſe Mittheilung, in Verbindung mit gewiſſen Anſpielungen in jenen Briefen, gründete er eine wunderliche Vermuthung, welche im Verlauſe der vielfachen Verwendungen, die er aus mancherlei Abſichten mit jener Correſpondenz machte, in ſeinem Geiſte die Geſtalt einer unbezweifelten Wahrheit angenommen hat und wiederholt von ihm als ſolche öffentlich ausgeſprochen worden iſt. Wir fürchten nicht, daß irgend ein anderer angeſehener Schriftſteller ſie als ſolche angenommen hat, und eben ſo wenig, daß irgend einer ſie der Widerlegung für werth erachtet hat. Doch iſt ſie gegenwärtig in zu weiter Ausdehnung in Umlauf gekommen, um ſie länger mit Stillſchweigen übergehen zu können. Beethoven, erzählt der betreffende Herausgeber, verliebte ſich „in die ſchwarzbraune Thereſe“, welche „trotz ihres erſt vierzehnjährigen Alters ſchon jetzt, 1807, vollſtändig erwachſen war“. „Seine Herzensneigung zu ihr entwickelte ſich ebenſo raſch wie leidenſchaftlich, ward jedoch von dem jugendlichen Mädchen *weder jetzt noch ſpäter* erwidert.“ Dieſes Verhältniß „war offenbar für die Familie etwas drückend, denn des halbtauben, über ſechsunddreißigjährigen, höchſt eigenartigen Mannes leidenſchaftliche Neigung zu dem vierzehnjährigen Mädchen konnte nicht anders als auf die Dauer mißlich werden“.

---

[1]) Die Briefe haben ſich ſeitdem vorgefunden.

„Nun ſeht ihr wohl! Ich hoffe, *hier* gibt's Wahrheit,“ ſagt der Narr in Shakſpeare's „Maß für Maß“.

Man erwäge, daß dies das Jahr der C dur-Meſſe und der C moll-Symphonie war, und denke ſich nun das Bild: Beethoven, der gewaltige Meiſter, in der Ausarbeitung von Werken begriffen, welche die unergründlichſten Tiefen der Seele aufweckten, und auf der andern Seite „der Liebende — er ſeufzt wie ein Kamin und ſchreibt Balladen, erbärmliche, auf ſeines Schatzes Augen“. Oder, wenn man lieber will, man ſtelle jenem erſten Bilde gegenüber einen ſolchen „halbtauben, über 36jährigen, höchſt eigenartigen“ Corydon, umherwandelnd, wo „am weichen Mooſe rieſelt in heller Fluth der Bach“, vergeblich melancholiſche Weiſen flötend an eine ſolche unbarmherzige, „früh entwickelte und früh verehrte vierzehnjährige“ Phyllis!

Wir wollen einmal für den Augenblick zugeben, daß dies anmuthige Bild von Beethoven im Jahre 1807 das richtige geweſen wäre; aber durch keine nur mögliche Uebertreibung von Vernunft- oder Wahrſcheinlichkeitsgründen kann auch die ungezügeltſte Einbildungkraft oder die unverſtändigſte Ueberlegung behaupten, daß der Brief vom 6. bis 7. Juli im Jahre 1806 an die damals 13jährige Thereſe geſchrieben war.

Noch eine andere Annahme oder Vermuthung muß hier berührt und wo möglich widerlegt werden; dieſelbe könnte ſonſt möglicher Weiſe einmal als Wahrheit angenommen werden von einem Schriftſteller „von einer freien geiſtigen und ſogar eminent künſtleriſchen Thätigkeit",

„dem die tieferen und eigentlichen Quellen deutſcher Anſchauung und Bildung zumal in einer Kunſt, wie die Muſik, nicht fremd geblieben, und der das deutſche Weſen richtig zu erfaſſen weiß",

„der ſich ſelbſt in die Regionen aufzuſchwingen vermöchte, in denen der Geiſt frei aus ſich das Schöne erzeugt und es den Menſchen als ihr eigenes Ideal und Weſen hinſtellt",

„der nicht vergißt, daß eben die ſchöne Art des Künſtlers, ſich der Natur und ihren ebenſo geheimnißvoll mächtigen wie unwillkürlichen Trieben mit innerer Seele nahe zu halten, es iſt, was ihm die Fähigkeit gibt, uns dieſe Triebe und Gewalten in ihrer Kunſt vorzuführen,"

„der kein bornirter Philiſter iſt, der mit dem ſittlichen Ernſt der hiſtoriſchen Forſchung über das feinſte und individuellſte Weben der Menſchennatur zu Gericht ſitzen will",

„der völlig frei iſt von dem ſittlichen Ernſt, welchen man in Jahn's „Mozart" erkennt, vor dem die Muſe der Kunſt ihr holdes Antlitz durchaus birgt — jenem vielgerühmten ſittlichen Ernſt, der den Menſchen aus dem Geſichtspunkte der bloßen Pflicht betrachtet",

„der nie in ſeinen Schriften den Eindruck pedantiſchen Examinirens auf den moraliſchen Werth und einer gewiſſen unangenehmen Sittenrichterei macht, wie das auch in O. Jahn's „Mozart" der Fall iſt,"

„der auch ganz frei iſt von einer gewiſſen hergebracht beſchränkten Anſchauungsweiſe, die ſich des Menſchlichſten am Menſchen, ſeiner natürlichen Schwäche ſchämt und es daher nicht begreifen kann, wie man dazu kommt, von einem großen, d. h. wirklichen Menſchen etwa auch alles Zufällige, Irrthümliche und ſelbſt Gefehlte aufzudecken",

„der ſich fernhält von conventioneller Pedanterie oder gar Prüderie und immer die unumwundenſte Oeffentlichkeit haben will".

Ein Schriftſteller, welcher die hier mitgetheilten ſittlichen Grundſätze zu vertreten bereit iſt, würde am Ende auch behaupten können, daß ſelbſt noch im Jahre 1806 Beethoven's Brief an die Gräfin Guicciardi, damals ſchon Gräfin Gallenberg, gerichtet geweſen wäre. Auch würde eine natürlichere Löſung der Schwierigkeit kaum zu finden ſein, wenn es einmal bewieſen oder als wahr angenommen werden ſollte, daß der Componiſt zu jener Klaſſe hervorragender muſikaliſcher Genies gehörte, welche „dem Gebot der einmal angenommenen Sitten-Paragraphen und gewöhnlichſten Lebenspflichten nicht mehr unterworfen ſind", und bei welchen „ſolche bloße ethiſche Bornirtheit zum wirklichen Geſetze des Lebens nicht erhoben werden konnte". Wenn Beethoven's Charakter von ſolcher Art geweſen wäre, was für Beweisgründe würde man dann noch vermiſſen, um anzunehmen, daß er und die Dame im Sommer 1806 ungeduldig den Augenblick erwarteten, wo ſie ſich von Gatten und Kindern hinwegſtehlen könnte, und daß ſo das glückliche Paar „ihren Zweck, zuſammen zu leben, mit Herzen dicht an einander" hätte erreichen können?

Ein einziger Einwurf genügt hier: Graf Gallenberg und ſeine Frau waren damals längſt in Neapel. Nein! dieſe Schande haftet nicht an dem Namen Beethoven.

Wer unſerer Erörterung bis hierher zu folgen für werth gehalten hat, wird nunmehr begreifen, weshalb ſo viel Zeit und Mühe darauf verwendet werden mußte, die Daten der Briefe vom 29. Juni 1801 und vom 6.—7. Juli 1806 über jeden möglichen Zweifel zu erheben, und dies nach ſo langer Zeit, nachdem in der eigenen Ueberzeugung des Verfaſſers auch nicht der Schatten eines Zweifels aufgeſtiegen war. Denn wenn dieſe Daten einmal feſtſtehen, ſo müſſen die ausgedehnten romanhaften Gebäude, auf dem ſandigen Grunde der Vermuthung aufgeführt, in Trümmer fallen.

Das Reſultat unſerer ganzen Betrachtung erſcheint eben ſo natürlich wie befriedigend und unwiderſprechlich. Der junge Beethoven, im Beſitze eines im hohen Grade empfänglichen und erregbaren Temperaments und dabei nicht allein mit ungewöhnlichem Genie begabt, ſondern auch, abgeſehen von ſeinem phyſiſchen Mißgeſchicke, mit anderen anziehenden Eigenſchaften — der große Pianiſt, der beliebte Lehrer, der vielverſprechende Componiſt, bewundert und wohl aufgenommen in den erſten Kreiſen der Hauptſtadt — Beethoven war, wie Wegeler ſich ausdrückt, „nie ohne Liebe und meiſtens von ihr in hohem Grade ergriffen." Mit zunehmenden Jahren kühlen ſich jedoch die Leidenſchaften ab, und es iſt eine Wahrheit, die man täglich beobachten und erfahren kann, daß ſchließlich eine ſtarke und dauernde Neigung auch den unſteteſten und flatterhafteſten Liebhaber beherrſchen kann. Nach unſerer Ueberzeugung war dies auch bei Beethoven der Fall, und gewiß war der berühmte Liebesbrief an den Gegenſtand einer ſolchen vernünftigen, ihn völlig beherrſchenden und ehrenhaften Zuneigung gerichtet.

War dies der Fall, und liebte er im Jahre 1806 in ſolchem Grade, ſo folgt, daß die Anſpielungen in der Gleichenſtein'ſchen Correſpondenz, welche ihr Herausgeber ausſchließlich auf ein „vollſtändig erwachſenes [1807] vierzehnjähriges Mädchen“ bezieht, eine ganz andere Perſönlichkeit betrafen; und ſo war es auch wirklich nach des Verfaſſers Ueberzeugung.

Die oben angeführten Stellen finden ſich in einem Artikel der Neuen Zeitſchrift für Muſik vom 15. u. 22. December 1871, welchem wir noch folgende Worte entnehmen:

„Wehe unſerer Entwicklung, wenn ſolche bloße ethiſche Bornirtheit zum wirklichen Geſetz des Lebens erhoben werden könnte! Wir würden bald aus freien und guten Menſchen zu jenen traurigen Schuſter- und Schneiderſeelen herabſinken, deren ja unſer theures Vaterland in jedem Winkel ohnehin genug ausgebrütet hat und die heute ebenſo der wahren Weiterentwicklung der Kunſt im Wege ſtehn wie ſie den Genius unſerer großen Künſtler nicht erfaſſen, die eben aus tieferer Menſchenerfaſſung auch eine reinere und höhere Entwicklung der Kunſt ermöglicht haben.“

Jedem Leſer wird ſofort einleuchtend ſein, daß der Verfaſſer jenes Artikels ein damals eben geſchehenes Vorkommniß im Sinne hatte, welches die religiöſen und moraliſchen Empfindungen des Publikums beleidigt und empört hatte, und daß die angeführten Stellen dem Wunſche nach einer allerdings mühſamen Vertheidigung der ſchuldigen Theile ihre Entſtehung verdanken. Ein Künſtler in einer großen deutſchen Hauptſtadt, der zu den erſten ſeines Faches gehörte und verlockende Ausſichten hatte, die höchſte Stellung in ſeiner Kunſt zu erreichen, opferte ſeine gegenwärtigen Vortheile und ſeine zukünftigen Hoffnungen, um ſich ſelbſt mit Leib und Seele dem Dienſte eines andern zu widmen, für deſſen Erzeugniſſe er eine ſeltſam überſpannte Bewunderung hegte. Und jener, für welchen das Opfer gebracht wurde, vergalt dieſe edle und uneigennützige Hochherzigkeit, dieſe ſchrankenloſe Hingabe dadurch — daß er das Weib ſeines Bewunderers verführte und ſie dem Gatten und den Kindern entriß! Wohin kann der Parteigeiſt einen Schriftſteller führen! Weder in dem oben angeführten Artikel, noch an irgend einer andern Stelle hat ſein Verfaſſer ein Wort des Tadels für das Verbrechen gegen die Religion, des Vorwurfes für die Beleidigung der guten Sitten, des Abſcheues gegen den niedrigen Undank des Verführers, der Verachtung oder des Widerwillens gegen das treuloſe Weib, nicht einmal des Mitgefühls oder der Sympathie für den tief gekränkten Gatten.

Es iſt lediglich gerecht, wenn wir annehmen, daß den Schreiber ſein Eifer über die Grenzen der Beſonnenheit hinausgeführt hat; daß er in Folge augenblicklicher Erregung voreilig geſprochen hat; daß, wenn der Fall ſein eigener geweſen, ſein eigener Familienkreis durch einen ſolchen Angriff geſtört, die Heiligkeit ſeines Familienaltars befleckt, er ſelbſt verlaſſen und ſeine Kinder ohne Mutter zurückgelaſſen worden wären — daß er darüber wohl nimmermehr in einer Sprache geſchrieben haben würde, welche durch alle Grundſätze der Religion und der guten Sitte verurtheilt, und welche ſelbſt durch die gewöhnliche Achtung vor den Rechten und dem Wohle des Nachbars unterſagt wird; daß er, trotz aller ausgeſprochenen Verachtung für „ſittlichen Ernſt und ethiſche Bornirtheit“, doch bei der Zerſtörung ſeines eigenen häuslichen Glückes nicht deshalb Freude empfinden würde, weil der Zerſtörer durch dieſe Erfahrung die Fähigkeit erlangen könnte „tiefer mit ſeinem Herzen die Welt und die Menſchheit zu ergreifen“, und auf dieſe Weiſe Lüſternheit und Wolluſt mit aller der Kraft und Beſtimmtheit auszudrücken, mit welcher unſere großen Componiſten die edelſten und erhabenſten Empfindungen der menſchlichen Natur ausgedrückt haben.

II.

Eine Kritik der Sinfonia Eroica.

(Zu Seite 24.)

Wenn man ſich den allgemeinen Charakter der Proben aus gleichzeitigen Kritiken von Beethoven's größten Werken, welche in dieſem Werke mitgetheilt worden ſind, in's Gedächtniß zurückruft, ſo ſcheint es einen beinahe erhabenen Glauben an ſich ſelbſt, ein heroiſches Vertrauen auf ſeinen eigenen künſtleriſchen Geſchmack und Inſtinct, eine vollſtändige Nichtbeachtung oder vielleicht Verachtung der Anſichten anderer zu beweiſen, daß Beethoven ſchon im Jahre 1807 ein Werk unternahm, welches ſo neu, ſo außerordentlich, ſo außerhalb des Bereiches der damaligen Erfahrung des geſammten muſikaliſchen Publikums lag, wie die Symphonie in C moll. Aber es iſt nicht möglich, daß eine wohlbegründete Furcht, ſie möchte ſelbſt das Verſtändniß ſeiner Bewunderer überſteigen, einer der Gründe geweſen wäre, daß er ſie im Jahre 1806 bei Seite legte und zuerſt die Symphonie in B componirte — ein Werk, in Sonnenſchein getaucht, von höchſter Formvollendung, und doch genug von der ihm charakteriſtiſchen Energie und Kühnheit enthaltend, um ſein Publikum zu höherem Fluge vorzubereiten. Wenn wirklich die ihm feindlichen Anſichten, welche in den öffentlichen Blättern jener Tage hinüber- und herüberklangen, ihn in irgend einem Grade niedergedrückt und entmuthigt haben ſollten, dann kann man ſich ſeine Freude und ſeine Genugthuung vorſtellen, als er die einflußreichſte Stimme ſeiner Zeit ſich erheben ſah zu Gunſten jenes Werkes, welches den Kritikern der größte Stein des Anſtoßes geweſen war. Die Allgemeine Muſikaliſche Zeitung brachte am 18. Februar 1807 eine acht Seiten lange, bewundernde und in richtiger Weiſe würdigende Kritik ſeiner heroiſchen Symphonie. Einige Abſchnitte derſelben theilen wir hier mit. Sie beginnt ſo:

„Es iſt über dieſes merkwürdige und koloſſale Werk, das weitläufigſte und kunſtreichſte unter allen, die Beethovens origineller, wunderbarer Geiſt geſchaffen hat, ſchon mehrmals und nach verſchiedenen Anſichten deſſelben in dieſen Blättern geſprochen worden. Zuerſt haben die Leſer von Wien aus Nachrichten von ſeiner Exiſtenz und Beſchaffenheit im Allgemeinen, ſo wie von dem Eindrucke, den es bei verſchiedenen Aufführungen daſelbſt auf das Publikum gemacht, erhalten; einige andere Mitarbeiter haben ſodann, wie erſt neulich der Korreſpondent aus Mannheim, oder vor einiger Zeit der Rec. des Klavierauszugs der zweiten Beethovenſchen Sinfonie — ähnlichen Relationen noch manche in das Einzelne eindringende Bemerkungen beigefügt über ſeinen Zweck, Charakter und die Gründe des Eindrucks, den es macht: jetzt ſcheint es die Eigenheit und der reiche Gehalt des Werkes zu verlangen, daß man auch einmal zunächſt ſeinen techniſchen Theil ernſthaft ins Auge faſſe, und von dieſer, ſo wie von der angrenzenden mechaniſchen Seite her, dem Verf. genau, Schritt vor Schritt folge — ein Verfahren, zu welchem die Gründlichkeit der Ausarbeitung dieſer Kompoſition ſelbſt auffordert, u. welches, wenn es einer Rechtfertigung bedürfte, dieſe in dem Nutzen finden würde, den junge Künſtler aus ſolchen Analyſen ziehen, und in dem erhöheten Vergnügen, das gebildete Liebhaber hernach bey dem Anhören des Werks ſelbſt empfinden können. Vielleicht faſſet dann einmal jemand alles das zuſammen und führet es auf den Mittelpunkt: geſchähe das aber auch nicht, ſo ziehet ſich ſchon von ſelbſt — wenigſtens das jetzt nicht mehr unbeſtimmte, zweifelhafte Gefühl ein genügendes Urtheil ab, das ſodann allmählich in die allgemeine Meynung übergehet und ſo den Stand des Kunſtwerks, ſeinen Einfluß in das Ganze, ſein Schickſal beſtimmt."

Ein Stelle aus der Analyſe des Allegro con brio wird das feine Gefühl und das richtige Urtheil des Verfaſſers zeigen:

„Ganz überraſchend, durchaus neu und ſchön iſt es z. B., daß im Verfolg dieſes 2ten Theils [des erſten Allegro], wo des Ausführens der früheren Idee faſt zu viel zu werden anfängt, plötzlich ein ganz neuer, noch nicht gehörter Geſang von den Blasinſtrumenten aufgefaßt und epiſodiſch behandelt wird — wodurch denn nicht nur die Summe des Angenehmen und ſeine Mannigfaltigkeit vermehrt, ſondern der Zuhörer auch erfriſcht wird, dem Verf. wieder gern zu folgen, wenn er zu der verlaſſenen Heimath zurückkehrt, und mit noch reicherer Kunſt die Hauptgedanken einkleidet und durchführt — und wo nur die Stelle, als zugleich von trefflicher Wirkung, beſonders ausgehoben werden mag, wo die Blasinſtrumente den Hauptgedanken kanoniſch vortragen, die Bäſſe aber in kurzen Noten ſich nachdrücklich u. prächtig dagegen bewegen.

Der Schluß dieſes Theiles der Kritik iſt folgender:

„Schon aus dieſem Wenigen wird man abnehmen, daß dieſes Allegro, ungeachtet ſeiner Länge, mit einer Sorgſamkeit zur Einheit zuſammengehalten iſt, die Bewunderung abnöthigt; daß aber der Reichthum an Mitteln, ſo wie die Kunſterfahrenheit und die Originalität in der Verwendung derſelben zugleich einen Effect herbeyführe, wie er bey Werken dieſer Art höchſt ſelten iſt, u. wie er von denen, die dieſen Styl nur von ferne oder gar nicht kennen, oft genug für unmöglich erklärt wird. Daß aber dies Allegro, wie auch das ganze Werk, um dieſen Effect zu machen, allerdings ein Auditorium vorausſetze, dem nicht etwa eine Partie gewöhnlicher Variatiönchen über alles geht, weil ſie doch artig hinlaufen und alle Augenblicke eine aus iſt; ſondern ein Auditorium, das zum wenigſten ernſtlich aufmerken, und in der ernſtern Aufmerkſamkeit ſich ſelbſt feſt halten kann — das verſtehet ſich von ſelbſt, und verſtehet ſich nicht nur bei dieſem, ſondern bei jedem ſehr weitläuftigen und reich zuſammengeſetzten Werke der Poeſie oder Kunſt.“

Wir laſſen einige Stellen aus der Kritik der Marcia Funebre folgen.

„Kraftvoll und prächtig ſchließt dies Allegro, und nun folgt ein großer Trauermarſch, aus C moll, im Zweiviertel-Takt, den Rec. ohne Bedenklichkeit, wenigſtens von Seiten der Erfindung und des Entwurfs, für B.'s Triumph erklären möchte. Es läßt ſich vielleicht denken, daß Komponiſten von Talent, vielem Studium und unermüdlichem Fleiß, etwas hervorbrächten, das Arbeiten, wie jener erſte Satz, an die Seite geſetzt werden könnte; Stücke, wie dies zweyte aber, empfängt, gebiert und erziehet kein Menſch in ſolcher Vollkommenheit, ohne wahres Genie, und jede, ſelbſt die geſchickteſte Nachahmung, woran es nicht fehlen wird, wird ſicher nicht gehört werden können, ohne an dies Original und deſſen Superiorität zu erinnern. Feyerlich und tief ergreifend iſt das Ganze; edel klagend und düſter das Minore, beruhigend und lieblich das Majore, wo Flöte, Hoboe und Fagott — mit Luther zu reden — in ſüßen Melodieen gleichſam einen himmliſchen Tonreigen führen.“ .....

„Der Schluß des Marſches iſt aber ganz ſo originell, als der Anfang; er ſtirbt hin, wie ein Held.“

Ueber das Scherzo heißt es:

„Dieſer Satz, ſo kunſtvolle Partieen er hat, iſt doch mehr ad hominem, als alles andere, und das iſt gut; er ſtört aber darum doch den Charakter des Ganzen nicht, und das iſt noch beſſer.“

Von den fünf Spalten über das Finale iſt dies der Schluß:

„Uebrigens iſt dies Finale allerdings wieder lang, ſehr lang; künſtlich, ſehr künſtlich; ja mehrere ſeiner Vorzüge liegen etwas verſteckt; ſie ſetzen, um, nicht erſt hinterher auf dem Papiere, ſondern, wie es ſeyn ſoll, gleich im Moment ihres Erſcheinens entdeckt und genoſſen zu werden, viel voraus; manches iſt auch hier ſcharf und ſeltſam; aber darum iſt doch Rec. weit entfernt, es geradezu zu tadeln. Trifft nicht das alles auch eine ſehr reiche maleriſche oder poetiſche Kompoſition? trifft es nicht in der Muſik auch, z. B., die größeren Werke der unaufhörlich (und, wie ſichs verſteht, mit vollem Recht) geprieſenen Bache? Einem gemiſchten Publikum dergleichen Muſik immerfort vorzuführen, wäre unklug, ja unbillig; aber ſie zu ignoriren, wenigſtens ſie nicht öffentlich aufzuführen wäre — etwas ſchlimmeres. So ſicher der Vorwurf zuweilen übertriebener Künſteley, Bizarrerie, geſuchter Schwierigkeiten der Ausführung etc. Beethoven bey kleinern Stücken trifft, die entweder überhaupt nicht eben viel ausſagen, oder doch nichts, was nicht auf weit einfachere, natürlichere, angenehmere, leichtere Weiſe eben ſo gut, wo nicht beſſer geſagt werden könnte: ſo gerecht iſt es, wenn er, bey ſolch einem Werke, wo faſt überall die Sache ſelbſt die Schwierigkeiten für den denkenden Zuhörer oder ausübenden Muſiker herbeyführt, dieſe Vorwürfe abweiſet. Eine Konverſation über gewöhnliche Gegenſtände ſoll nicht dunkel, ſchwer, lang ſeyn; wer aber von der Ausführung hoher, abſtrakter Materien verlangt, ſie ſoll erſchöpfend, und doch ſo leicht, anmuthig, kurz ſeyn, wie jene Konverſation: der verlangt das Unmögliche, und weiß gemeiniglich ſelbſt nicht, was er eigentlich will. Damit ſoll jedoch nicht geſagt ſein, daß es nicht überall ein Nimium gebe, und daß nicht B.'s Genius, auch in dieſem Werke, ſeine Eigenheit zeige, ſo gern an dieſes — wenigſtens zu ſtreifen: aber die Grenze, wo dieſes Nimium (in ſolchen Werken, verſteht ſich!) anfängt, kann nichts beſtimmen, als — den mechaniſchen und techniſchen Theil betreffend, die Unmöglichkeit der gehörigen Ausführung, wie ſie aus der Natur der Inſtrumente oder der Hände erweislich wird; und, den artiſtiſchen und äſthetiſchen Theil betreffend, der Genius ſelbſt, der auch hier nicht durch Herkömmliches beſchränkt, ſondern nur (was denn hiermit geſchehe!) an die unabänderlichen Geſetze des äſthetiſchen Vermögens des Menſchen überhaupt — und wenn er, der Genius, gerade die Eigenheit hat, dieſem gern mehr zuzumuthen, als ſich mit jenen Geſetzen verträgt, auch an dieſe Eigenheit erinnert werden darf, damit er ſich ſelbſt ein Geſetz werde und nicht ſeine Erzeugniſſe in das Blaue hinaus verſprenge.“ —

Sechs Wochen ſpäter (am 1. April) brachte die nämliche Zeitung ein Kritik der Brunswick gewidmeten Sonate Op. 57. Nur eine Stelle aus der Beurtheilung des erſten Allegro möge hier Platz finden.

„In dem erſten Satze dieſer Sonate hat B. einmal wieder viele böſe Geiſter losgelaſſen, wie man dieſe aus andern ſeiner großen Sonaten auch ſchon kennt; aber wahrhaftig, es iſt hier auch der Mühe werth, mit den argen Schwierigkeiten nicht nur, ſondern auch mit mancher Anwandlung des Unwillens über geſuchte Wunderlichkeiten und Bizarrerien zu kämpfen.“ ....

Den folgenden Abſchnitt müſſen wir ganz mittheilen:

„Wahrſcheinlich lächeln gar manche Leute, wenn Rec. geſtehet, daß ſeinem Gefühl, wie ſeinem Verſtande, der höchſt einfache folgende Satz, nur von drei Seiten Länge, lieber iſt [als der erſte Satz] — obgleich freylich weit mehr Kunſt und Gelehrſamkeit dazu gehörte, jenen als dieſen zu ſchreiben! Es iſt dieſer zweyte Satz ein ſehr kurzes Andante con moto mit Variationen. Man ſehe hier das äußerſt anſpruchsloſe, ſchöne, edle Thema, das ſogar auf einer Linie Platz findet.“ [Hier wird das wohlbekannte Thema von 16 Tacten abgedruckt, deſſen großer und doch durch ſo einfache Mittel hervorgebrachter Eindruck von keinem andern wie von Händel erreicht worden iſt.] „Das iſt nicht einmal eigentlich eine Melodie zu nennen? iſt nichts, als eine Folge von einander äußerſt nahe verwandten Accorden? ſiehet nach gar nichts aus? Rec. gibt dir Recht, werther Incroyable! er führt dir auch nicht an, daß es bey der Muſik (wie bey der Moralität) gerade um nichts weniger zu thun ſeyn ſoll, als um das „nach etwas ausſehen“ —: dafür thue du ihm aber auch den Gefallen und gehe an dein gutes Pianoforte, ſpiele dir da dieſe unſcheinbare Zeile — hübſch bedeutend, ohne alle Härte, die Töne gehörig gebunden, getragen, zu- und abnehmend durch, laß dabey ja alles hübſch austönen, ſo lange es austönen ſoll, und wenn du nicht fühlſt, Muſik, wie dies kleine Thema, und die demſelben (bis auf eine) ganz gleich gehaltenen, faſt nur in veränderte Lagen, in ſyncopirte Noten oder getheilte Accorde aufgelöſeten Variationen — wenn du nicht fühlſt, ſag' ich, ſolche Muſik gehe von Herzen zu Herzen, ſo — hat Einer von uns beyden keins! —

Eben ſo ſeelenvoll, aber zugleich mit großer Kraft, gediegener Kunſt und meiſterlicher Sicherheit iſt das herrlich ausgeführte, charakteriſtiſche Finale geſchrieben.“ u. ſ. w.

Von dieſer Zeit an konnte Beethoven mit Vertrauen die unergründlichen Tiefen ſeines Genius vor dem Publikum öffnen, ſicher, daß es edle Seelen gab, welche im Stande waren ihn zu verſtehen und mit ihm zu fühlen.

III.

(Zu Seite 34.)

Stoll's Bericht über dieſes Concert in ſeinem „Prometheus“ enthält einige Einzelnheiten, die man anderswo nicht findet. Er ſchreibt:

„Die muſikaliſche Dilletanten-Geſellſchaft im Univerſitätsgebäude wollte ihre Konzerte auf eine würdige Art mit einer Aufführung von Haydn's Schöpfung beſchließen, zum erſtenmale mit italiäniſchem Texte, der einſt auf beſondere Veranlaſſung von Carpani gedichtet, aber niemals öffentlich gehört worden. Von dem Dichter der Camilla durften die Freunde melodiſchen Geſanges erwarten, daß er den Text jenes Werkes auch der äußern Form nach in eine höhere Region der Poeſie erheben werde, welche man in ſeiner urſprünglichen Geſtalt, beſonders der Arien und Duette ungern vermißt hatte, obgleich in den Rezitationen die einfache Würde der heiligen Urkunde, welche dem deutſchen Originale zu Grunde liegt, beſſer an das Herz ſpricht.

Schon dieſes Neue mußte das Intereſſe für dieſe Darſtellung erhöhen, ehe man noch ahnden konnte, welch ein herrlicher Genuß bevorſtand. Denn ſchon ſeit einigen Jahren hatte Vater Haydn, nur wenigen Auserwählten zugänglich, in ländlicher Abgeſchiedenheit den Abend ſeiner Tage hingelebt. Und nur, als ſeine Freundin, das Fräulein von Kurzbeck — der muſikaliſchen Welt rühmlich bekannt durch eine ſeltene Virtuoſität auf dem Fortepiano — ihn von der bevorſtehenden Aufführung benachrichtigt, und ſeiner Klage: wie ihm die Schwäche des Alters nicht verſtatte, dabey gegenwärtig zu ſeyn, was er doch ſo herzlich wünſche, den kräftigen Zuſpruch und kindliche Sorgfalt entgegengeſetzt hatte, entſchloß er ſich, wohl zum letztenmal ſeine ewigen Harmonien zu hören, und freudig in den Kreis ſeiner Kinder zu treten.

Hiervon benachrichtigt trafen die Direktoren des muſikaliſchen Inſtituts mit Beyfall ihres Protektors, des k. k. Oberſthofmeiſters, Fürſten von Trautmannsdorf, ſchnelle Anſtalt zum würdigen Empfang des Greiſes. Salieri übernahm die Leitung des Ganzen, Kreutzer dirigirte am Klavier, Clement das aus 60 Perſonen verſtärkte Orcheſter, nebſt 32 Choriſten, und die Hauptſtimmen waren durch Mlle. Fiſcher, die Hrn. Weinmüller und Radichi vom k. k. Hoftheater beſetzt. Ein Lehnſtuhl in der Mitte, rings umgeben von den Reihen ſeiner Schüler, ſeiner Freunde, und einiger der vornehmſten Glieder der Geſellſchaft, empfing den Greis, als er, nach kurzer Erquickung im Vorplatz — feſtlich geſchmückt mit der Ehrenmedaille des Liebhaberkonzerts zu Paris — hier das Zeichen ſeiner Achtung für das hieſige

Inſtitut, unter der Leitung der beiden Fräulein von Kurzbeck und v. Spielmann, und des edlen Mitglieds der Direktion, Grafen Moriz Dietrichſtein, dem erwartenden Jubel entgegengetragen ward. Aber nun zu ſchildern, wie der enthuſiaſtiſche Kunſtfreund Fürſt Lobkowitz, wie Salieri, wie Beethoven ihrem Meiſter weinend die Hand küßten — wie der Schöpfer des Azur in Demuth ſtand, und zögerte, den Platz zu betreten, wo er ſo oft geſtanden — nun nicht mehr ſtehen wird — wie die edle Fürſtin Eſterhazy und jene beyden Freundinnen den zitternden Greis in die Mitte nahmen, ihn erquickten, ſeine Füße mit ihren Mänteln und Shawls umhüllten — wie er nun da ſaß, jeden Ausdruck der Muſik mit ſichtbarer Bewegung und ſtrömenden Thränen begleitend, bis er bei dem erſchütternden Lichtgruß die Hände zum Himmel erhob, und ausbrach: Nicht von mir, von dort kommt alles! — wie er endlich am Schluſſe der erſten Abtheilung (er hatte ſich vorgenommen nicht länger zu bleiben) ſtill und weinend Abſchied nahm von den Umgebenden, und mit ſeinem Sitze gegen die Thüre getragen, dort halten ließ, die Verſammlung grüßte, gegen das Orcheſter gewandt die Hände faltete, und nun mit erhobener Rechte ſeinen Kindern Segen und das letzte Lebewohl zuwinkte — dem allen, und was die tieferſchütterte Verſammlung empfand, Worte zu geben, vermochte nur die Poeſie, und dies hat ſie gethan in dem mitgetheilten Gedicht von Collin, von dem auch einige Stanzen, ſo wie auch ein italiäniſches Sonnett von Carpani am Tage der Aufführung ausgetheilt wurden. Hier ſey nichts weiter hinzugefügt, als daß die herzergreifende Szene nicht nachtheilig auf die Geſundheit des guten, kindlichen Greiſes gewirkt hat. Dieſelben Begleiter ſeines Eintritts waren auf dem Rückwege (wo er noch einmal beklemmt fragte: ob man nun wieder fortſpiele?) Zeugen ſeines Dankes, ſeiner herzlichen Zufriedenheit. Ihm dieſe zu gewähren, hatten alle Künſtler ſichtbar gewetteifert."

Die Kritik der vortrefflichen Aufführung und der ausgezeichneten Sänger übergehen wir hier.

Die „Stanzen" Collin's ſind in der Allg. Muſ. Zeitung vom 20. April 1808 zu leſen; das „Sonnett" Carpani's ſteht im Prometheus. Von dem „mitgetheilten Gedichte" geben wir hier einige Zeilen.

„O hätt' ich tauſend Augen nur zu ſchauen! —
Seht, winkend will der Vater Küſſe ſpenden
Den Künſtlern, die er läßt in finſtern Auen,
Indeß er bald ſich wird zum Lichte wenden.
Doch dieſe, von des Tongerüſtes Höhen,
Sieht weinend man ihm Gegenküſſe ſenden.
Beethoven's Kraft denkt liebend zu vergehen
So Haupt als Hand küßt glühend er dem Greiſe: —
Da wogte hoch mein Herz vor Luſt und Wehen.
So fühlten Tauſend auf die gleiche Weiſe,
Als ſie den Meiſter mit dem Sitze hoben
Und weg ihn trugen aus der Freunde Kreiſe."

u. ſ. w.

IV.

Briefwechſel mit Thomſon.

1. Thomſon an Beethoven (S. 94).

(Auf der Rückſeite von Thomſon's Hand: „Copie. Lettre de G. T. à Louis van Beethoven inclosing 43 Welsh and Irish airs, and requesting him to compose ritornellos and accomp^{ts} to them, and making him an offer for 3 Quintettos and for 3 Sonatas, 25. Sept. 1809. Two copies sent: one through the house of Coutts & Co. — the other through Mr. Broughton Sec.^{y} of States Office. Beethoven's answer within.“)

Edinburgh,
25. Septembre 1809.

Monsieur,

Ci-inclus je vous envoye 43 petits airs, pour lesquels je vous prie de composer aussitôt que possible des Ritornelles et des Accompagniments pour le Pianoforte ou la Harpe pedale, comme aussi pour le Violon et le Violoncello. Les 21 premiers de ces airs ont été envoyés, il y a près de trois ans, mais j'ignore encore, si vous les avez reçu; c'est pourquoi je vous envoie une copie correcte dans l'espérance que vous composerez des Ritornelles et des Accompagniments si vous ne les avez déjà composé. En les attendant depuis si longtemps j'ai souffert le plus grand inconvenient — si vous aurez la bonté de composer des Ritornelles et des Accompagniments pour tous les 43 airs, et que vous les remettiez entre les mains de Messieurs Fries dans trois mois, à compter de la reception de celle-ci, je consens par le present que ces Messieurs vous payent alors cent ducats de Vienne en especes, ou cinquante livres Sterling.

Et si vous ne trouvez pas les cent ducats une considération suffisante, je veux même y ajouter quelques ducats de plus. Il faudra en fournir deux ou trois copies pour être expediées par diverses routes.

Si vous voulez bien composer Trois Quintettos concertantes, deux pour deux Violons, Alto, Flauto et Violoncello, et un pour deux Altos sans Flaute; (et si vous l'approuvez une partie ad libitum pour le Basson ou pour le Grand Basse.) — Et Trois Sonates pour le Pianoforte avec un accompagniment pour le Violon, et que vous vouliez envoyer le manuscript de ces six pièces à moi, ou à quelqu'un des Banquiers de ce pays, je payerai en les recevant ici, cent vingt ducats de Vienne en especes ou soixante livres Sterling, c'est à dire, vingt ducats de plus que vous m'avez demandé dans la dernière de vos lettres, que j'ai reçues. Cet offre est fait plutôt pour complaire à mon gout et à ma predilection pour votre musique que dans l'espérance de profiter par la publication. Et je vous permettrai de publier les dites six pieces hors des Isles Brittanniques, mais à une époque qui sera fixée par moi, et dont vous serez averti des que je reçois la musique — bien entendre pourtant qu'il vous sera expressement defendu de les publier ou de permettre à qui que ce soit de les publier, avant la date que j'aurai fixée. — Je souhaiterais que ces six pieces fussent aussi faciles que le peuvent admettre l'elevation et l'originalité qui caracterisent votre composition: il ne faut nullement sacrifier ces qualités à aucune consideration; et je vous laisse en liberté de composer dans le style et la manière qui plait le mieux à votre gout.

Encore je vous supplie avec instance de ne plus differer de composer dans votre style charmant les Ritornelles et les Accompagnements pour les airs Et je me permets la liberté de prier que la composition de l'accompagnement pour le Piano soit la plus simple et facile à jouer, parceque nos jeunes demoiselles en chantant nos airs nationaux n'aiment pas et ne savent guère executer un accompagnement difficile.

Ayez la bonté de me favoriser d'une lettre en duplicato des que vous recevrez celle-ci, afin que je ne reste plus longtemps dans l'incertitude. Il sera necessaire de m'y informer precisement si vous voulez bien composer les Ritornelles et les Accompagnements; ou s'il faut m'addresser à un autre compositeur.

J'ai l'honneur etc.
(gez.) George Thomson.“

2. Beethoven an Thomſon. (Eigenhändig.)

„Vienne le 23. Novembre 1809.

Monsieur!

Je composerai des Ritornelles pour les 43 petits Airs, mais je demande encore 10 livres sterling ou 20 ducats de Vienne en especes, que vous m'avez offert, ainsi au lieu de cinquante livres sterling ou cent ducats de Vienne en especes, je demande 60 livres sterling ou 120 ducats de Vienne en especes — Cette travail est outre cela une chose, qui ne fait pas grand plaisir à l'Artiste, mais pourtant je serai toujours prèt de vous en consentir, sachant qu'il y a quelque chose utile pour le commerce. — Quant à les Quintuors et les trois Sonates, je trouve l'honorar trop petit pour moi — je vous en demande la somme de 120 c'est à dire cent vingt livres sterling ou deux cents quarante ducats de Vienne en especes, vous m'avez offert 60 livres sterling et c'est impossible pour moi de vous satisfaire pour un tel honorar — nous vivons ici dans un tems ou tous les choses s'exigent à un terrible prix, presque on paye ici trois fois si cher comme avant — mais si vous consentiez la somme que je demande, je vous servirai avec plaisir. — Je crois quant à la publication de ces Oeuvres ici en Allemagne, je me voulais engager de ne les publier plutôt, qu'après sept ou huit mois, quand vous trouverez ce tems suffisant pour vous. — Quant a Contre Basse ou Basson je voudrais que vous me laissez libre, peut-être que je trouverai encore quelque chose plus agréable pour vous — aussi on pouvait aussi choisir avec la flute un Basson ou quelques autres instrumens à vent et faire seulement le 3me Quintuor pour deux Violons, deux Viola, Violoncelle, comme le genre sera par ce la plus pur — Enfin soyez assurés Monsieur que vous traitez avec un vrai Artiste qui aime d'être honorablement payé, mais qui pourtant aime encore plus sa gloire et aussi la gloire de l'Art — et qui n'est jamais content de soi même et se tache d'aller toujours plus loin et de faire de progrès encore plus grandes dans son Art —

Quant aux chansons je les ai déjà commencé et je donnera envers huit jours a Fries — donnez moi donc bientôt une reponse, Monsieur, et recevez ici la considération particulière

de
votre
serviteur
Louis van Beethoven."

Une autre fois je vous prie aussi de m'envoyer les paroles des Chansons, comme il est bien necessaire de les avoir pour donner la vrai expression — ici on me les traduira."

3. Beethoven an Thomſon (S. 152).

„Vienne le 17. Juillet 1810.

Monsieur!

Voilà Monsieur, les airs écossais dont j'ai composé la plus grande partie con amore, voulant donner une marque de mon estime à la nation Ecossaise et Anglaise en cultivant leurs chants nationaux. — Pour ce qui regarde les répétitions dans les airs que j'ai composés à deux parties, vous n'avez qu'à les omettre à votre gré, et à faire les airs senza replica. — Comme j'ignorais, si l'un ou l'autre de ces airs avoit plusieurs couplets ou non, il m'a fallu les composer de manière qu'on pût les répeter au besoin; ainsi c'est à vous d'arranger la chose, et de laisser les répétitions dans les airs qui n'en n'ont qu'un seul. — Je voudrais bien avoir les paroles de ces airs écossais [sic], pour en faire usage en Allemagne dès que vous les aurez publié en Ecosse — Vous pourriez même me les faire parvenir dès à présent; je les ferai traduire, et j'attendrais la nouvelle de la publication faite en Ecosse. — —

Je vous prirois de m'envoyer les paroles notées sur la simple mélodie. —

Quant aux trois quintors et trois sonates, j'accepte votre proposition, et j'espère qu'ils seront à votre entière satisfaction. Vous pourrez me faire payer les cent vingt livres sterling ou les deux cent quarante ducats en espèce en deux termes; moitié, lorsque je delivrerai les trois quintors, l'autre moitié lorsque je delivrerai les 8 sonates aut vice versa —

A l'égard des airs avec paroles anglaises, je les ferai a très bas prix, pour vous temoigner, que je suis porté à vous servir, c'est pourquoi je ne demande que vingt livres sterling, ou quarante ducats en espèce pour ces airs — je ne pourrois les composer à moindre prix sans perdre, car on me donne ici d'avantage pour douze airs avec paroles allemandes, qui ne me font point de difficulté par la langue, au lieu qu'il me faut faire traduire les paroles angloises, faire des observations sur la prononciation, et qu'avec tout cela je suis toujours gêné —

Par ce qui regarde enfin le terme après lequel je pourrais disposer de ces ouvrages en Allemagne, je crois que six mois pour les quintors et les sonates, et trois mois pour les airs à compter du jour ou vous les aurez publiés en Ecosse suffiraient.

Je vous prie cependant de m'écrire là dessus —

Agreez, Monsieur, les assurances de la plus parfaite considération avec laquelle j'ai l'honneur d'être,

Monsieur
Votre très-obéissant
serviteur
Louis van Beethoven."

„P.S. Je ne veux pas manquer de vous avertir que je viens de toucher la somme de cent cinquante ducats pour cinquante trois airs Ecossais chez le banquier Fries.

Plusieurs de mes simphonies sont arrangées en quatuors ou quintuors, si ces pièces arrangées vous conviennent, je m'empresserais de vous les envoyer — — —

NB. quand [sic] on prend l'ultima volta dans les airs écossais, on laisse 1 2 3 etc. volta c'est a dire, on ne sonne pas toute la mesure de 1 2 3 etc. volta, si ce n'est pas assez clair pour notre pays, il faut que vous faites à un autre manière."

4. Beethoven an Thomſon (S. 175).[1]

„Messieurs Thomas Coutts et Co pour Mr.
G. Thomson d'Edinbourg.
Strand Londres

Vienne le 20. Juillet 1811.

Monsieur,

Comme les trois exemplares de ces cinquante-trois chansons ecossaises que j'ai vous envoyé il y a longtemps, se sont perdu et avec eux la compostion originale de ma propre main, j'étois forcé de completer mes premières idées qui me restoient encore dans un manuscrit, et de faire pour ainsi dire la même composition deux foix. L'Etat de nos finances a influence sur tous les artistes et ils manquait pour quelqûe temps tous les moyens de les contenter; mais à present ou l'ancient ordre est rétabli, j'ai trouvé un copiste raisonnable et invariable et je suis en Etat de pouvoir servir plus promptement.

---

[1] Der Brief iſt von Beethoven's Hand nur unterzeichnet.

A l'égard de ces cinquante trois chansons Ecossaises il est à observer, que j'ai donné dans ma composition à peu près à chaque chanson deux parties croyant que chaque chanson consistait en deux parties, mais il dépendra de vous, de vous [sic] en servir ou non; il est ad libitum.

Il sera superflu de vous parler de 𝄋 d. s.; mais ou vous trouverez prima et alors seconda volta vous pourez rayer la mésure de prima volta et commencer de suite avec la mesure de seconda volta Dans les cas ou on trouve 1. 2. 3. volta et l'ultima volta ou il fine on est obligé d'executer seulement la mesure ou plusieurs mesures de 1. 2. 3. volta, quand on retourne à dal segno, ou quand on veut commencer de nouveau. En cas contraire si on veut continuer sans commencer de nouveau on peut se dispenser de la mesure 1. 2. 3. volta et on prend d'abord la mesure de l'ultima volta ou noté il fine. J'espère que ces détails suffiront pour vous éclairer de ma composition et que vous l'accueillerez.

Je vous prie d'ajouter dans l'avenir toujours le texte, sans cela on est hors d'etat de satisfaire aux connaisseurs et de composer un accompagnement digne d'une bonne poesie. Vous avez tort de m'exprimer votre mefiance; et je sais de respecter ma parole d'honneur et je vous assure, que je ne confierai pas à personne une de mes compositions jusqu'à que le temps convenu sera échu.

Je reviens encore une fois sur votre lettre du 17 Sept 1810. malgré que la réponse en est partie tout de suite après sa recette. A l'égard de l'offre de cent ducats en or pour les trois sonates je vous déclare que je les accepterai pour vous plaire et je suis aussi prêt de vous composer trois quintettes pour Cent Ducats en or; mais quant aux douze chansons avec le texte en Anglois le prix fixe en est de 60 Ducats en or.× Pour le Cantate sur la bataille dans la mer Baltique[1]) je demande 50 Ducats; mais à condition que le texte original n'est pas invective contre les Danois, dans le cas contraire je ne puis m'en occuper.

Pour l'avenir il me sera agreable de travailler pour vous; mais à l'égard de la crise malheureuse dans laquelle nous vivons et à l'égard des grandes pertes que j'ai déjà soufferte par ma confiance envers vos concitoyens il est une condition essentielle, qu'il vous plaise de donner ordre à la maison de Fries et Compagnie d'accepter mes compositions pour vous contre payement content; sans cela il me sera impossible de satisfaire à vos commissions.

J'attends de vous que vous fixerez l'Epoque à laquelle il vous plaira de publier mes compositions et que vous m'en avertirez pour que je puisse après le terme échu les faire imprimer et ainsi rendre compte au public du continent de mes occupations dans la partie dont je m'occupe.

---

[1]) „The battle of the Baltic", ein Gedicht von Thomas Campbell auf die Zerſtörung der däniſchen Flotte am 2. April 1801.

Je ne manquerai pas de vous communiquer sous peu mes symphonies arrangées, et je m'occuperai avec plaisir d'une composition d'une oratoire, si le texte en sera noble et distingué et si l'honoraire de 600 Ducats en or vous conviendra. Les Derniers cinq chansons écossaises vous recevrez sous peu par la maison de Fries.

En attendant Votre réponse je vous prie d'être assuré de ma plus haute considération avec laquelle j'ai l'honneur d'être

Votre tres humble et très obéissant
Serviteur
Louis van Beethoven.

× pour quatre chansons le prix est de 25 Ducats.

5. Beethoven an Thomſon (S. 199).[1]

Vienne le 29. Febr. 1812.

Monsieur!

En m'assurant que vous ne me refuserez pas de me faire payer chez Messieurs Fries et Comp. au lieu de 3 # en or 4 # en or pour chaque chanson, j'ai rendu les 9 chansons a susdites Messieurs, j'aurais ainsi encore 9 # en or a recevoir.

Haydn même m'assuré qu'il a aussi reçu pour chaque chanson 4 # en or et pourtant il n'ecrivit que pour le clavecin et un violon tout seul sans ritournelles et violoncelle. Quant à monsieur Kozeluch, qui vous livre chaque chanson avec accompagnement pour 2 # je vous félicite beaucoup et aussi aux éditeurs anglois et ecossois quand ils en goutent. Moi je m'estime encore une fois plus supérieur en ce genre que Monsieur Kozeluch (: Miserabilis :) et j'espère croyant que vous possedez quelque distinction, laquelle vous mette en état de me rendre justice.

Je n'ai pas encore reçu la réponse à ma lettre dernière, et je souhaite de savoir a quoi que je suis avec vous. Vous auriez déjà long temps les 3 Sonates pour 100 # en or et les 3 Quintettes pour la même somme, mais je ne peux rien risquer en cette affaire et il faut que je reçoive les sommes fixées des Messrs Fries en presentant les exemplaires.

A ce qui regard les 12 chansons, avec le texte angloise le honoraire est 70 # en or. Pour la Cantate contenant la bataille dans la mer Baltique 60 # en or, pour l'Oratoire je demande 600 # en or, mais il est nécessaire, que le texte soit singulièrement bien fait. Je vous prie instamment d'adjoindre toujours le texte aux chansons ecossaises. Je ne comprends pas comme vous qui ètes connaisseur ne pouvez comprendre, que je produirais des compositions tout à fait autre, si j'aurai le texte à la main, et les chansons ne peuvent jamais devenir des produits parfaits, si vous ne m'envoyez pas le texte et vous m'obligerez à la fin de refuser vos ordres ultérieurs.

---

[1] Nur die Unterſchrift iſt von Beethoven's Hand.

Puis je voudrais savoir si je peux faire la violine et le violoncelle obligé, de sorte que les deux instruments ne peuvent jamais être omis, ou de manière presente, que le Clavecin fait un ensemble pour soi-même; alors notez-moi à chaque chanson s'il y a plusieurs versettes et combien? S'il y a des répétitions :‖: qui sont quelquefois très mal noté par ces deux ‖ lignes.

Je vous prie de répondre bientôt car je retiens plusieurs compositions à cause de vous. Je souhaite aussi de recevoir les 9 # en or, pour les chansons ecossaises, nous avons besoin d'or ici, car notre empire n'est rien qu'une source de papier à présent, et moi sur tout, car je quitterai peut-être ce pays ici et je me rendrai en Angleterre et puis à Edinbourg en Ecosse, ou je me réjouis de faire votre connaissance en personne. Je suis avec l'estime le plus parfait

Monsieur

Votre très humble serviteur

Louis van Beethoven.

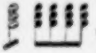
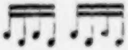
6. Beethoven an Thomſon (S. 240).

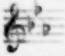
Vienne le 19 Février 1813.

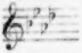
Monsieur George Thomson à Edinbourg.

J'ai reçu vos trois chères lettres du 5 Août, 30 Oct. et 21 Dec. a: p:; j'ai remarqué avec bien du plaisir que les 62 airs, que j'ai composé pour vous, vous sont enfin parvenus, et que vous en êtes satisfait, à l'exception de 9 que vous me marquez et dont vous voulez que je change les ritournelles et les accompagnements Je suis fâché de ne pas pouvoir vous y complaire. Je ne suis pas accoutumé de retoucher mes compositions. Je ne l'ai jamais fait, pénétré de la vérité que tout changement partiel altère le caractère de la composition. Il me fait de la peine que vous y perdez, mais vous ne sauriez m'en imputer la faute, puisque c'est à vous me faire mieux connaitre le goût de votre pays et le peu de facilité de vos éxecuteurs. Maintenant muni de vos renseignements je les ai composé tout de nouveau et comme j'espère de sorte qu'ils répondront à votre attente. Croyez-moi, que c'est avec une grande répugnance, que je me suis résolu de mettre à gêne mes idées et que je ne m'y serais jamais prêté, si je n'avais réfléchi que comme vous ne voulez admettre dans votre collection que de mes compositions mon refus y pourrait causer un manque et fruster par conséquence le beaucoup de peine et de dépenses que vous avez employé pour obtenir une oeuvre complete. J'ai donc remis ces 9 airs à Mrs. Fries et Cie avec les autres 21 et j'en ai touché le montant de 90 # à raison de 3 # par pièce.

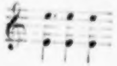
J'ai fait faire trois exemplaires que Mrs Fries et Cie expédieront aux adresses prescrites, l'exemplaire que vous recevrez par la voie de Paris est celui que je trouve le plus correct et le propre à être imprimé parce que dans cet exemplaire les notes sont le plus exactement arrangées.

La plus part des abreviatures n'est pas applicable dans l'imprimerie, il faudrait donc mettre au lieu de , au lieu de  etc. etc., au lieu de simile il faut toujours mettre les notes.

Le trio en  No. 9, des derniers 10 Airs peut être chanté avec la Basse ou le Baritono, mais en ce cas la basse ne chante pas. ÷ J'y ai ajouté encore une Basse pour qu'il puisse être chanté en quatuor. La taille Basse doit être imprimé dans la clef de Taille comme vous apprendrez par la feuille y jointe. J'ai composé deux fois le No. 10, des derniers 10 Airs. Vous pouvez insérer dans votre collection lequel de deux vous plaira le plus.

Les deux derniers airs dans votre lettre du 21. Dec. m'ont beaucoup plût. C'est pourquoi je les ai composé con amore surtout l'autre de ces deux. Vous l'avez écrit en  mais comme ce ton m'a paru peu naturel et si peu analogue à l'inscription Amoroso, qu'au contraire il le changerait en Barbaresio, je l'ai traité dans le ton lui convenant.

Si à l'Avenir entre les airs que vous serez dans le cas de m'envoyer pour etre composé il y avait des Andantino, je vous prierais de me notifier si cet Andantino est entendu plus lent ou plus vite que l'Andante, puisque ce terme comme beaucoup d'autres dans la musique est d'une signification si incertaine, que mainte fois Andantino s'approche du Allegro et mainte fois autre est joué presque comme adagio.

Pour le reste j'approuve fort votre intention de faire adopter les Poésies aux airs, puisque le Poete peut appuyer par le rythme des Vers sur quelques endroits que j'ai élevé dans les ritornelles. p: e: dans l'une des derniers, ou j'ai employé les notes de la Mélodie  au ritornel.

Le Prix que vous dites avoir payé à Haydn est très modéré; mais observe que Haydn n'a composé ni ritournelles, ni cadences à l'ouverture, ni duos et Trios, ni accompagnements de violoncelle.[1] On ne peut donc quant au travail pas du tout paralelliser ses airs aux miens. Pour montrer cependant combien j'aime à composer pour vous je veux harmoniser les 40 airs mentionés dans votre lettre à 140 # en bloc. Si cela vous convient, il vous plaira de remettre les mélodies à Mrs Fries et Co le plus tôt possible. Aussi je suis prêt à composer les 12 Canzonettes et ne vous en demande que 50 #. Pour 3 Sonates avec accompagnement de Violon vous me payerez seulement 100 #. J'y prendrais seulement pour chaque de ces 3 Sonates un theme caractéristique national ou Autrichien, ou Ecossais ou Hongrois; ou si vous souhaitez d'autres, celui qu'il vous plaira de me notifier.

---

[1] Daß Beethoven hier im Irrthume iſt, und Haydn's Arrangements für Thomſon den Beethoven'ſchen in der Form ganz gleich waren, wurde bereits früher bemerkt.

Les Cours des postes étant tout à fait ouvert maintenant de sorte que les lettres de Londres arrivent en 30 jours, vous pouvez me répondre bientôt sur tous ces objets, en quelle attente je suis avec beaucoup d'estime, Monsieur,

Votre très obeis. Serviteur
Louis van Beethoven.

---

7. Beethoven an Thomſon.

Mr. George Thomson, merchant in the musical line
Edingbourgh, Scottland.

Sir,

Many concerns have prevented my answers to your favors, to which I reply only in part. All your songs with the exception of a few are ready to be forwarded, I mean those to which I was to write the accompagnements for with respect to the 6 Canzonettes, which I am to compose. I own that the honorary, you offered is totally inadequate. Circonstances here are much altered and taxes have been so much raised after the English fashion that my share for 1814 was near 60 £s: besides an original good air, — and what you also wish — an Overture, are perhaps the most difficult undertakings in musical compositions. I therefore beg to state that my honoray for 6 songs or airs must be 35 £s or seventy imp^{l} Ducats and for an Overture 20 £s or 50 imp^{l} Ducats. You will please to assigne the payment here as usual, and you may depend that I shall do you justice. No artiste of talent and merit will find my pretentions extravagant.

Concerning the overture you will please to indicate in your reply whether you wish to have it composed for an easy or more difficult execution. I expect your immediate answer having several orders to attend, and I shall in a little time write more copiously in reply to your favors already received. I beg you to thank the author for the very ingenious and flattering verses, which obtained by your means. Allow me to subscribe myself

Sir,
your very obed^{t} & humble serv^{t}
Ludwig van Beethoven.

Vienna
Feb. 7. 1815.

V.

Die Briefe und Mittheilungen von Bettina von Arnim.

(Zu S. 142 u ſ. w.)

Die Glaubwürdigkeit von Frau von Arnim's Beiträgen zur Beethoven-Litteratur iſt in allen Graden von Entſchiedenheit angefochten worden, von einer einfachen Aeußerung des Zweifels an einzelnen Stellen an bis zu vollſtändiger Verwerfung aller ihrer Mittheilungen, als grober Verdrehungen der Wahrheit, ſogar als Erdichtungen der Einbildungskraft. Gebieteriſche Behauptungen ſtehen ſelten in richtigem, ja oft ſogar in umgekehrtem Verhältniſſe zu wirklicher Kenntniß. Die bitterſten Angriffe auf die Glaubwürdigkeit von Frau von Arnim ſind von ſolchen gemacht worden, deren Unkenntniß des Gegenſtandes in die Augen fällt; aber es befinden ſich unter den Zweiflern auch Männer von Redlichkeit, gutem Urtheil und ausgebreiteter Kenntniß von Beethoven's Geſchichte; und die geziemende Achtung vor den Anſichten ſolcher Männer läßt es gerecht und angemeſſen erſcheinen, eine Erklärung dafür zu geben, warum ſo viel von dieſen Beiträgen als im Weſentlichen wahr in unſern Text aufgenommen worden iſt. Indem wir dieſen Gegenſtand in einem beſondern Abſchnitte getrennt von dem Texte behandeln, werden läſtige Unterbrechungen des letzteren vermieden, es wird eine deutlichere Anſchauung der ganzen Frage gewonnen werden, und die Stärke oder Schwäche der gegebenen Gründe wird deutlicher hervortreten.

1.

Gleich zu Anfang begegnet uns eine Behauptung in Schindler's Biographie (Ausg. von 1840), welche, wenn ſie richtig iſt, die Glaubwürdigkeit von Frau von Arnim's erſter Zuſammenkunft mit Beethoven mit einem Schlage zerſtört. Er ſagt: „Beethoven wurde durch ſie

[Bettine] mit dem Hauſe Brentano in Frankfurt bekannt". Ein ſpäterer Schriftſteller unterſtützt ihn in dieſer Behauptung unter Berufung auf die Autorität der „87jährigen Frau Brentano", der Tochter Birkenſtock's.

Nachdem nun aber Schindler lange Zeit in und bei Frankfurt gewohnt hatte, ſchreibt er (1860): „Daſelbſt befindet ſich noch eine der älteſten Freundinnen unſers Meiſters am Leben, welche er bereits bei ſeiner Ankunft in Wien, 1792, im väterlichen Hauſe kennen gelernt". Dieſe war die oben genannte „87jährige Frau". Der andere Schriftſteller zieht ebenfalls ſeine Behauptung wieder zurück in einer ſpäteren Publikation, wo er von der Tochter dieſer bejahrten Dame ſpricht, „Maxe, die als Kind im Jahre 1808 [?] in Wien bei Birkenſtocks oft auf ſeinen [Beethoven's] Knieen geſeſſen".

Jeder mögliche, auch der ſchwächſte Zweifel über dieſen Punkt wird beſeitigt durch eine Mittheilung von Herrn Brentano, dem gegenwärtigen Haupte der Familie, welche der Verfaſſer durch Vermittelung von Herrn W. P. Webſter, dem verſtorbenen amerikaniſchen Generalconſul in Frankfurt, erhielt. Brentano ſchreibt:

„Die freundſchaftlichen Beziehungen Beethovens zu der Familie Brentano in Frankfurt a/M, resp. zu

Frau Antonie Brentano geb. Birkenſtock, geb. in Wien d. 28. May 1780, getraut daſelbſt d. 23. July 1798, geſtorben zu Frankfurt a/M. den 12ten May 1869,

und ihrem Gatten

Herrn Franz Brentano, Kaufmann, dann Schöff und Senator der freyen Stadt Frankfurt, geb. zu F.furt d. 17. Novr. 1765, geſtorben daſelbſt den 28. Juni 1844,

entſprang aus dem freundſchaftlichen Verkehr, in welchem Beethoven zu dem Vater der Frau Brentano, dem Kaiſerlichen

Hofrath Johann Melchior von Birkenſtock in Wien geb. zu Heiligenſtadt im Eichsfeld den 11. Mai 1738, getraut d. 1. März 1778, mit Carolina Joſepha von Hay, Wittwer ſeit dem 18. Mai 1788, geſtorben zu Wien den 30. October 1809,

ſchon zur Zeit geſtanden hatte, in welcher Frau Brentano ihren Vater in Wien beſuchte, wohin ſie ſich im Jahre 1809 mit ihren älteren Kindern für längere Zeit begab, weil ihr Vater, Hofrath von Birkenſtock, ſchon ſeit einiger Zeit in ernſter Weiſe kränkelte. Dieſer freundſchaftliche Umgang wurde auch nach dem am 30. October 1809 in Wien erfolgten Tode des Hofrath von Birkenſtock und während des dreijährigen Verbleibens in Wien der Familie Brentano fortgeſetzt. Beethoven kam oft in das Birkenſtock'ſche, nun Brentano'ſche Haus, wohnte dort den von ausgezeichneten Muſikern Wiens ausgeführten Quartetten bei, und erfreute ſelber öfters ſeine Freunde durch ſein herrliches Spiel. Die Kinder Brentano brachten ihm zuweilen Obſt und Blumen in ſeine Wohnung, er dagegen ſchenkte ihnen Bonbons und zeigte denſelben ſtets große Freundlichkeit."

Herr Webſter ſchrieb außerdem (den 18. October 1872): „Ich erfuhr, daß Hofrath Birkenſtock ein Freund Beethovens war; daß Beethoven ſehr oft im Birkenſtockſchen Hauſe war; und daß die Bekanntſchaft der Tochter mit ihm vor ihrer Heirath mit Hrn. Brentano begann".

2.

Beethoven mußte durch ſeinen vertrauten Verkehr mit Brentanos natürlich Kenntniß von dem erwarteten Beſuche Bettina's und ihren Beziehungen zu Göthe haben. Ihre Erzählung von ihrem erſten Zuſammentreffen mit ihm iſt demnach in jeder Hinſicht glaubwürdig, auch iſt ſie, ſo viel bekannt, nicht angefochten worden. Sie iſt zweimal von ihrer eigenen Feder niedergeſchrieben, einmal in dem Briefwechſel mit Göthe unter dem Datum 1810, und dann in der ſpäter veröffentlichten Pückler-Muskau'ſchen Correſpondenz, als in's Jahr 1832 gehörig. In dieſem letzteren Jahre hatte ſie ihre Briefe an Göthe von dem Kanzler von Müller noch nicht zurückerhalten, und ſchrieb nach dem Gedächtniſſe, indem ſie ihre Erzählung auf die weniger wichtigen Einzelnheiten der Begegnung einſchränkte. Die beiden Erzählungen ſind von einander verſchieden, widerſprechen ſich jedoch nicht, ſondern ergänzen ſich einander.

Der Verfaſſer hatte in den Jahren 1849—50 die Ehre, mit Frau von Arnim einige Male zuſammenzukommen und die Geſchichte aus ihrem eigenen Munde zu hören; in den Jahren 1854/55 hatte er das Glück, ſie öfter in zwei reizenden Familienkreiſen zu treffen, ihrem eigenen und dem der Brüder Grimm. So hatte er nach einem Zwiſchenraum von fünf Jahren Gelegenheit, ihre Mittheilungen zu vergleichen und ſie ungezwungen zu befragen, und ſich, ſo weit es dieſen Punkt betrifft, von ihrer ſchlichten Aufrichtigkeit und Wahrhaftigkeit zu überzeugen.

Hierin liegt jedoch nicht der Stein des Anſtoßes; er liegt in der langen Unterhaltung Beethoven's, welche wir in den Text aufgenommen haben. Schindler erhebt gegen dieſelbe ſowohl hinſichtlich des Inhalts als der Form Einſpruch, aus dem Grunde, weil er „den Meiſter“ niemals in dieſer Weiſe habe ſprechen hören. Der Beethoven jedoch, welchen Schindler in ſeinen letzten Jahren kannte, war nicht der Beethoven von 1810, und Anton Schindler war jedenfalls nicht eine Eliſabeth Brentano. Es läßt ſich zum Glücke beweiſen, daß gerade in der früheren Periode der Componiſt ungezwungen und mit Beredſamkeit zu ſprechen im Stande war. Jahn ſagt: „Beethoven's Perſönlichkeit und Weſen war übrigens geeignet auch auf Frauen einen nicht blos bedeutenden, ſondern gewinnenden Eindruck zu machen“, und führt zum Beweiſe Frau Hummel (Eliſabeth Röckel) an. „Als bejahrte Matrone,“ ſagt er, „auch da noch durch friſche Anmuth gewinnend, ſprach ſie ſich mit wohlthuender Wärme über das Glück aus, von Beethoven beachtet zu ſein, und vertraulich mit ihm verkehrt zu haben. „Wer ihn geſehen hat in guter Laune, geiſtig angeregt, wenn er in ſolcher Stimmung ſich ausgeſprochen hat“, ſagte ſie mit leuchtenden Augen, „der kann den Eindruck nie vergeſſen!““[1]

Es exiſtiren zwei Hypotheſen über die Entſtehung dieſes Briefes an Göthe. Die eine iſt die, daß Frau von Arnim, als ſie den Briefwechſel zur Veröffentlichung vorbereitete, ihre eigenen unreifen und nebelhaften Einfälle niedergeſchrieben und ihnen die Form eines fingirten Berichtes über eine Unterhaltung mit Beethoven gegeben habe. Die andere: ſie habe Beethoven gefunden, friſch von der Compoſition des Egmont kommend, voll Enthuſiasmus für Göthe, und heftig verlangend, daß ſeine — des großen Componiſten — Anſichten über Muſik von dem großen Dichter erkannt und begriffen würden; als dann zufällig bei ihrer erſten Begegnung dieſer Gegenſtand zur Sprache kam, habe er ihr dieſe ſeine Anſichten ausdrücklich in dieſer Abſicht mitgetheilt; und ſie habe, ſo weit ſie im Stande geweſen, dem Sprecher zu folgen und ihn zu verſtehen, und ſo weit ihr Gedächtniß einige Stunden ſpäter ſeine Worte zurückrufen konnte, dieſelben richtig aufgezeichnet und wiedergegeben.

Die erſte Hypotheſe beruht auch jetzt noch ganz auf dem gleichen Grunde, welchen Schindler geltend macht, nämlich auf der Vorausſetzung, daß Beethoven nicht ſo geſprochen haben könne. Aber ein Geſpräch, welches unter ſolchen Umſtänden und in einer ſolchen Abſicht geführt wurde, und welches ſich an das willige Ohr einer ſchönen, hoch gebildeten und in hohem Grade bezaubernden jungen Dame wendete, welche die höheren künſtleriſchen und geiſtigen Eigenſchaften in ungewöhnlichem Grade beſaß: ein ſolches Geſpräch mag ſich wohl reichlich in Gedanken und Ausdrücken bewegt haben, welche der proſaiſche Schindler in der proſaiſchſten Periode von des Meiſters Leben niemals aus ihm hervorlocken konnte.

---

[1] Grenzboten II. 1867, S. 101.

Zwei kleine, jedoch bezeichnende Punkte ſeien hier noch bemerkt.

In der Breuning'ſchen Familie war in den alten Bonner Tagen ein lateiniſches Wort in einer Bedeutung im Gebrauche, welche in den Wörterbüchern nicht angegeben wird. Wir erfahren dies aus Wegeler's Notizen und nur aus ihnen. Frau von Arnim aber legte dieſes Wort raptus ganz in dieſer beſondern Bedeutung Beethoven in den Mund, mehrere Jahre vor Veröffentlichung der Notizen!

Ferner: Als die Entdeckungen von Galvani und Volta noch ein neuer Gegenſtand für das allgemeine Intereſſe waren; als die Phyſiologen, wie es Dubois-Reymond ausdrückt, glaubten, daß ſie durch dieſelben endlich ihre Träume von einer lebendigen Kraft verwirklicht ſehen würden; und als die halbgebildete Welt voll war von den Theorieen Mesmer's und ſeiner Schüler — in jener Zeit, den erſten Jahren unſeres Jahrhunderts, gab die Gewohnheit dem Worte „elektriſch" eine Bedeutung, die es ſeitdem längſt verloren hat, und welche wohl geeignet war, den Gedanken wiederzugeben, den Beethoven in jener Mittheilung hatte ausdrücken wollen. In den Jahren 1834—35 jedoch dieſes Wort, in jenem Sinne zurückblickend, anzuwenden in einer erdichteten Unterhaltung, welche in das Jahr 1810 verlegt werden ſollte, zeigt nicht weniger wie der „raptus" ein ſo ſeltenes und außergewöhnliches feines Gefühl, daß man es wohl als einen beſonders glücklichen Zug des Genies bezeichnen möchte; ein ſolches, worauf ein Romanſchreiber wohl ſtolz ſein dürfte.

3.

Julius Merz druckte in ſeinem „Athenäum für Wiſſenſchaft, Kunſt und Leben, Nürnberg, Januar 1839" als Eröffnungsartikel „Drei Briefe von Beethoven an Bettine" ab. Der dritte dieſer Briefe wurde im folgenden Juli in Schilling's muſikaliſcher Zeitſchrift, den „Jahrbüchern" (Carlsruhe), wieder abgedruckt, mit Anmerkungen des Herausgebers, welche Zweifel an ſeiner Echtheit ausſprachen. Schindler jedoch, deſſen Buch gerade damals zum Drucke vorbereitet wurde, nahm einen großen Theil deſſelben als echt auf; und in ſeiner zweiten Ausgabe (1845) druckte er ſie alle drei vollſtändig ab, ohne ein Wort des Zweifels oder Mißtrauens hinzuzufügen. Sie waren engliſch im J. 1841 erſchienen', nach einer Abſchrift, welche Henry F. Chorley von Frau von Arnim erhalten hatte, und ſeitdem ſind ſie in verſchiedenen Sprachen wahrſcheinlich häufiger herausgegeben und allgemeiner bekannt geworden, als irgend ein anderes Kapitel der Beethoven-Litteratur. Hier und da theilte ein Leſer die Zweifel Schilling's; aber es vergingen 20 Jahre, bis dieſe Zweifel in eine ſolche Form gebracht und von einem Schriftſteller von ſolcher Stellung ausgeſprochen wurden, daß eine vernünftige Selbſtachtung Frau von Arnim geſtatten konnte, Notiz davon zu nehmen, ſelbſt wenn ſie ihr immer bekannt geweſen wären. Und damals war es zu ſpät; ſie lag auf dem Todtenbette. Ihr Schweigen gegenüber den Angriffen auf ihre Wahrhaftigkeit iſt demnach kein Beweis gegen ſie.

A. B. Marx, der Schriftſteller, welchen wir hier im Sinne haben, bringt nur einen Beweisgrund vor, welcher hier Erwähnung verdient, nämlich das Vorkommen gewiſſer „ewiger Wiederholungen . . Liebe, liebſte . . liebe, liebe . . . liebe gute . . . bald, bald,“ welche er für „höchſt frauenzimmerlich und höchſt unbeethoveniſch“ erklärt. Nun, die Darſtellung des gegenwärtigen dritten Bandes gibt reichliche Beweiſe vom Gegentheil, daß nämlich gerade ſolche Ausdrücke höchſt „beethoveniſch“ und charakteriſtiſch für ſeine Briefe an verehrte Damen gerade in der fraglichen Periode ſind.

Richtig iſt, was Marx ſagt, daß, als er ſchrieb, nichts von dieſer Art je veröffentlicht war — richtiger geſagt, nichts in den 20 Jahren vorher; aber dieſer Umſtand, auf welchen er ſolchen Nachdruck legt, zerſtört in der That ſeine Begründung, ſtatt ſie zu ſtützen.

Es war im Herbſt 1838, als Merz die Briefe erhielt. Zu dieſer Zeit waren Proben von Beethoven's Correſpondenz veröffentlicht von Seyfried in den Pſeudo-Studien, von Schumann in der „Neuen Zeitſchrift“, von Gottfried Weber in der „Cäcilia“, von Wegeler in den Notizen, und einige wenige andere waren in Büchern und Zeitſchriften zerſtreut. Nachahmer, Fälſcher, Erdichter falſcher Documente müſſen Proben, Muſter, Modelle haben; aber alle damals bereits gedruckten Briefe Beethoven's waren ſo weit entfernt, Muſter oder Modelle der Bettina-Briefe zu ſein, daß der Contraſt zwiſchen ihnen das Hauptargument gegen die Echtheit der letzteren war. Wenn demnach Frau von Arnim ſo manche Ausdrücke, von denen wir wiſſen (ſie konnte es nicht), daß ſie nicht „höchſt frauenzimmerlich und unbeethoveniſch“ waren, in ihre erdichtete Correſpondenz hineinbrachte, ſo that ſie das nicht allein ohne Muſter oder Modell, ſondern im Gegenſatze zu allen Muſtern und Modellen. Credat Judaeus Apella, non ego.

Es gibt zweifelhafte und ſchwierige Punkte in dem dritten Briefe, welche auch die wärmſten Vertheidiger ſeiner Echtheit bisher zu überwinden nicht im Stande geweſen ſind; da jedoch Marx keine hinlängliche Kenntniß ſeines Gegenſtandes hatte, um ſie zu bemerken, und die Frage über Annahme oder Verwerfung dieſes Briefes auf Gründe ſich ſtützt, welche im Text gegeben werden müſſen, ſo brauchen dieſe Punkte hier nicht erwähnt zu werden. Etwas anderes aber muß erwähnt werden, nämlich: Angenommen, daß jener Brief als gefälſcht nachgewieſen würde, folgt daraus, daß es die anderen auch ſind? Keineswegs; es folgt vielmehr nur, daß ſie die authentiſchen Briefe ſind, deren Manier und Styl nachgeahmt wurde.

Im Jahre 1848 veröffentlichte Frau von Arnim zwei Bände der charakteriſtiſchen Correſpondenz mit Herrn Nathuſius unter dem Titel: „Ilius Pamphilius und die Ambroſia“. In einem ſeiner Briefe bittet „Pamphilius“ um Autographe von Göthe's Mutter und Beethoven für eine Sammlung, welche er anlegen will. Dies gibt ihr Gelegenheit, in verſchiedenen Briefen ihre Bewunderung und Verehrung für den Componiſten in Ausdrücken kundzugeben, welche warm von Herzen kommen. Schließlich ſchreibt ſie (Bd. II. 205): „Hier lege ich die Briefe der Goethe und des Beethoven für deine Autographenſammlung bei“. Auf den folgenden Seiten theilt ſie alle drei Briefe mit; aber eine Vergleichung der verſchiedenen auf ſie bezüglichen Stellen führt zu der Folgerung, daß nur ein Autograph geſchickt wurde. — Iſt dies nun alles Myſtifikation? gab es keinen „Pamphilius“? keine Autographenſammlung? keinen Beitrag eines Briefes von Beethoven's Hand für dieſelbe? Herr Nathuſius weiß es.

Frau von Arnim übergab demnach die Briefe dreimal der Oeffentlichkeit: für das Athenäum im Januar 1839, in engliſcher Ueberſetzung durch Chorley 1841, und in „Pamphilius und Ambroſia“ 1848. Es iſt auch dem ſchwächſten Menſchenverſtande klar, daß, wenn ſie nicht echt wären, entweder dieſelbe Abſchrift, oder Abſchriften, in welchen durch ſorgfältige Vergleichung alle verdächtigen Abweichungen vermieden waren, dem Drucker würden geſchickt worden ſein, und daß die beiden deutſchen

Veröffentlichungen nur durch ſo geringe Irrthümer ſich unterſchieden hätten, wie ſie von Schriftſetzern gemacht und von Correctoren überſehen werden, etwa wie man ſie in Schindler's Abdruck aus dem Athenäum [1]) oder in dem von Marx aus Schindler findet. Aber die Verſchiedenheiten des Abdrucks in „Pamphilius“ von dem im Athenäum ſind der Art, daß ſie nicht Verſehen des Setzers ſein können; ſie ſind gerade ſolche, wie ſie zwei in dieſer Thätigkeit ungeübten Perſonen beim Entziffern von Beethoven's ſehr unleſerlicher Schrift begegnen mußten, von denen außerdem die eine (H. Merz) die Interpunction und die Fehler im Gebrauche der Anfangsbuchſtaben verbeſſerte (wie es offenbar auch Wegeler gethan hat), während die andere (Frau von Arnim) dieſe treffenden charakteriſtiſchen Kennzeichen der Briefe des Componiſten beibehalten hat. Die Aenderung der vertraulichen Bezeichnung „Bettine“, welche Beethoven in ihres Bruders Familie hörte, in das förmlichere „Freundin“ kann wohl kaum als Gegenſtand eines Einwurfes benutzt werden.

Marx' Argument iſt ſo vollſtändig widerlegt worden, daß, als er 1863 ſeinen Angriff gegen die damals verſtorbene Frau von Arnim erneuerte, er ſich veranlaßt ſah, denſelben auf andere Betrachtungen zu ſtützen. Damals geſchah es, daß der Verfaſſer durch Herrn C. Gilbert Wheeler, amerikaniſchen Conſul in Nürnberg, ein Exemplar des Athenäums erhielt. Eine Vergleichung der Briefe, wie ſie dort gedruckt ſind, mit den Abſchriften bei „Pamphilius“ überzeugte ihn aus den oben mitgetheilten Gründen von ihrer Echtheit, wenigſtens zum Theil, und hatte eine Correſpondenz zur Folge, von welcher hier ein Auszug mitgetheilt wird.

Der Verfaſſer erſuchte am 9. Juli 1863 Herrn Wheeler, Herrn Merz zu beſuchen, um von ihm die Umſtände zu erfahren, unter welchen er die Briefe erhalten habe, und ihn zu fragen, ob er ſie nach Beethoven's Originalen abgedruckt habe. Wheeler antwortete am 9. Auguſt: .... „Er [Merz] verſichert, daß er das Glück der perſönlichen Bekanntſchaft mit jener Dame [Frau v. Arnim] gehabt habe, und daß er zu jener Zeit in Berlin zum Beſuche geweſen ſei; und als er bei einer Gelegenheit in ihrer Wohnung geweſen, habe ſie ihm dieſe drei Briefe gegeben mit dem Bemerken: „Hier iſt etwas für das Athenäum“. Nachdem Merz die

---

[1]) Schindler ſagt: „aus dem Supplement der engliſchen Ueberſetzung von Beethovens Biographie“; aber eine Vergleichung zeigt, daß er ſie wirklich dem Athenäum entnahm.

Briefe veröffentlicht, hat er, ſeiner beſtimmten Ueberzeugung nach, die Originale an Frau von Arnim zurückgeſchickt.“ Am 25. Auguſt erſuchte Thayer Hrn. Wheeler, wenn es möglich wäre, von H. Merz eine ſchriftliche Zuſicherung zu erbitten, daß er die Briefe nach dem Original abgedruckt habe. Wheeler antwortete am 24. September: .... „Geſtern war er ſo gefällig, mir die von Ihnen gewünſchte Erklärung zu ſchreiben; ich vertraue, daß Sie dieſelbe Ihrem Wunſche entſprechend finden werden.“ Die in dieſen Brief eingeſchloſſene Erklärung war folgende:

„Ich kann bezeugen, daß ich die im Januarheft des Athenäums von 1849 erwähnten Briefe Beethovens ſeiner Zeit in Händen gehabt, aber wieder zurückgegeben habe.

Nürnberg, den 23. Sept. 1863.

Julius Merz
Verlagsbuchhändler.“

Man könnte ſagen, daß dieſe Erklärung nicht beſtimmt den ganzen Beweis enthält. Jedenfalls iſt es das Zeugniß eines gewiſſenhaften Mannes, welcher nach dem Verlaufe von 25 Jahren ſich erinnerte, gewiſſe Briefe Beethoven's, welche er abdruckte, entziffert zu haben, aber doch nicht wagte zu erklären, daß alles, was er druckte, in der Handſchrift des Meiſters vor ihm gelegen habe.

Noch ein anderer Zeuge iſt vorhanden, von dem berichtet wird, daß er weniger Mißtrauen in ſein Gedächtniß geſetzt habe. Herr Ludwig Nohl ſagt in einer Anmerkung zu dieſen Briefen (Briefe Beethovens 71): „Ihre Echtheit war mir (bis vielleicht auf einige Worte in der Mitte des dritten Briefes) niemals zweifelhaft, und wird es jetzt keinem mehr ſein, nachdem die Briefe Beethovens überhaupt veröffentlicht ſind. Zum Ueberfluß ſei aber auch denen, für die das Gewicht innerer Gründe kein voller Beweis zu ſein pflegt, noch mitgetheilt, daß mir im December 1864 der Herr Profeſſor Moriz Carriere in München im Geſpräch über Beethovens Briefe ausdrücklich verſichert hat, „die drei Briefe an Bettina ſeien echt; er ſelbſt habe dieſelben im Jahre 1839 bei Bettina von Arnim in Berlin geſehen, mit höchſtem Intereſſe aufmerkſam geleſen und eben wegen ihres bedeutenden Inhalts auf die ſofortige Veröffentlichung gedrungen; und als dieſe kurz darauf erfolgte, ſei ihm in dem Abdruck durchaus nichts von Aenderungen im Texte aufgefallen, vielmehr erinnere er ſich noch heute deutlich, daß gerade die viel angefochtenen Wendungen und beſonders die Geſchichte mit Göthe im 3. Briefe genau ſo im Original geſtanden habe“ “. —

Was über dieſen Gegenſtand noch zu ſagen übrig iſt, hat ſeine geeignete Stelle im Texte ſelbſt.[1]

---

[1] Der Ueberſetzer fühlt ſich dem Verfaſſer ſowohl wie dem Leſer gegenüber verpflichtet zu geſtehen, daß er zu denen gehört, welche die fraglichen Briefe nicht für echt halten, und daß er auch durch des Verfaſſers ſorgfältige Erörterung nicht von der Echtheit derſelben überzeugt worden iſt.

VI.

(Zu S. 179 und 212.)

Die Briefe an Amalie von Sebald und der an Tiedge (1811) befinden ſich in einer öffentlichen Bibliothek zu New-York. Unſere Biographie iſt dem Herrn Dr. Julius Friedländer in Berlin für Abſchriften dieſer Briefe zu Dank verpflichtet, nach denen wiederum andere Abſchriften genommen und dem Herrn Prof. Otto Jahn mitgetheilt wurden, der ſie ſpäter in den Grenzboten veröffentlichte.

Jahn ſchrieb aus dieſem Anlaſſe folgenden Brief an den Verfaſſer.

„Verehrter Herr

Ich bin Ihnen außerordentlich dankbar für das gütige Andenken, welches Sie mir bewahrt haben und für den Beweis, welchen Sie mir durch die Ueberſendung der Beethovenſchen Briefe gegeben haben. Dieſe haben mich ſehr erfreut, ſie ſind ſo zart und liebenswürdig, wie wenige Briefe von ihm. Schade daß man über die Dame und die übrigen Verhältniſſe ihres Zuſammenſeins nichts Näheres weiß. Es wäre mir aber ſchon ſehr lieb von Ihnen zu erfahren, wo die Originale dieſer Briefe ſich jetzt befinden und was Ihnen ſonſt über ihr Schickſal bekannt iſt.

Das Buch von Marx hat mir keinen erfreulichen Eindruck gemacht. Das Biographiſche iſt mit ſolcher Leichtfertigkeit, mit ſolchem Mangel an Reſpect vor hiſtoriſcher Forſchung und Genauigkeit behandelt, daß ich kein Vertrauen zu einer Arbeit der Art faſſen kann. Ebenſo wenig behagt mir die philoſophiſch ſein ſollende Conſtruction, zu der der pathetiſche Wortſchwall und die verbitterte Stimmung in keiner Art paßt. Ich fürchte, dies Buch bringt mehr Verwirrung als Aufklärung.

Mit großem Vergnügen habe ich im Atlantic Monthly, durch die Güte eines Freundes mir zur Einſicht mitgetheilt, den Aufſatz über Beethovens Jugend geleſen. Er iſt ſo treu und einfach, daß er ein klares und unpartheyiſches Bild der Verhältniſſe und Perſonen giebt, und darauf ſcheint es mir anzukommen.

Mit dem herzlichſten Dank und Gruß

Ihr ergebenſter

Bonn 27. Dec. 1858.

Otto Jahn."

Der Aufſatz im Atlantic Monthly war betitelt: „Beethoven: his childhood and youth. (From original sources"), und erſchien in der Nummer für May 1858. Etwas abgekürzt erſchien der Artikel in demſelben Jahre in No. 46 u. f. des Beiblatts zur Leipziger Allgemeinen Moden-Zeitung unter dem Titel: „Beethoven's Kindheit und Jugend. (Nach neuen Quellen.)"

Im Jahre 1861 erſchien derſelbe wiederum in Brüſſel in der Revue britannique als „Beethoven, son enfance et sa jeunesse, d'après des documents originaux", und noch ſpäter wurde er Skelett und Rahmen eines deutſchen Bandes, faſt unter demſelben Titel.

Es iſt nicht bekannt, daß der amerikaniſche Urſprung des Artikels jemals bekannt gemacht, oder daß irgend einer ſeiner zahlreichen Irrthümer, welche aus den damals zugänglichen Quellen abgeleitet waren, verbeſſert worden wäre.

Habent sua fata libelli!

VII.

Beethoven'ſche Documente gegen Mälzel. Die erſten Aufführungen von „Chriſtus am Oelberge“ und „Wellington's Sieg“ in London.

1.

Depoſition.

„Ich hatte Maelzel auf eigenen Antrieb ein Stück Schlacht-Sinfonie für ſeine Panharmonica ohne Geld geſchrieben. Als er dieſes eine Weile hatte, brachte er mir die Partitur, wornach er ſchon zu ſtechen angefangen, und wünſchte es bearbeitet für ganzes Orcheſter. Ich hatte ſchon vorher die Idee einer Schlacht (Muſik) gefaßt, die aber auf ſeine Panharmonica nicht anwendbar war. — Wir kamen überein, zum Beſten der Krieger dieſes Werk und noch andere von mir in einem Concert zu geben. Während dieſes geſchah, kam ich in die ſchrecklichſte Geldverlegenheit. Verlaſſen von der ganzen Welt hier in Wien, in Erwartung eines Wechſels u. ſ. w. bot mir Maelzel 50 Ducaten in Gold an. Ich nahm ſie und ſagte ihm, daß ich ſie ihm hier wiedergeben, oder ihm das Werk nach London mitgeben wolle, falls ich nicht ſelbſt mit ihm reiſ'te — wo ich ihn im letzteren Falle bei einem engliſchen Verleger darauf anweiſen werde, der ihm dieſe 50 Ducaten bezahlen ſolle. Nun gingen die Akademien vor ſich. Während dieſem entwickelte ſich erſt Herrn Maelzel's Plan und Charakter. Er ließ ohne meine Einwilligung auf die Anſchlagzettel ſetzen, daß es ſein Eigenthum ſey. Empört hierüber, mußte er dieſe wieder abreißen laſſen. Nun ſetzte er darauf: „aus Freundſchaft zu ſeiner Reiſe nach London“; dieſes ließ ich zu, weil ich mir noch immer die Freiheit, unter was für Bedingungen ich ihm das Werk geben wollte, dachte. Ich erinnere mich während der Zettelabdrücke heftig geſtritten zu haben, allein die zu kurze Zeit — ich ſchrieb noch an dem Werke. Im Feuer der Eingebung ganz in meinem Werke dachte ich kaum an Maelzel. Unterdeſſen gleich nach der erſten Akademie auf dem Univerſitätsſaal wurde mir von allen Seiten, und von glaubwürdigen Menſchen erzählt, daß Maelzel überall ausgeſprengt, er habe mir 400 Ducaten in Gold geliehen. Ich ließ hierauf Folgendes in die Zeitung einrücken, allein der Zeitungsſchreiber rückte es nicht ein, da Maelzel mit allen gut ſteht. — Gleich nach der erſten Akademie gab ich Maelzel ſeine 50 Ducaten wieder, erklärte ihm, daß, nachdem ich ſeinen Charakter hier kennen gelernt, ich nie mit ihm reiſe, empört mit Recht, daß er ohne mich zu fragen auf die Zettel geſetzt, daß alle Anſtalten für die Akademie verkehrt getroffen, und ſelbſt ſein ſchlechter patriotiſcher Charakter ſich in folgenden Ausdrücken zeigt: (ich ſch.... auf L., wenn's nur in London heißt, daß man hier 10 Gulden bezahlt: nicht der Verwundeten habe ich dies gethan, ſondern deswegen —) auch gäbe ich ihm das Werk nach London nicht anders mit als mit Bedingungen, die ich ihm bekannt machen würde. — Er behauptete nun, daß es ein Freundſchaftsgeſchenk ſey, ließ dieſen Ausdruck nach der zweiten Akademie in die Zeitung ſetzen, ohne mich im Mindeſten darum zu fragen. Da Maelzel ein roher Menſch, gänzlich ohne Erziehung, ohne Bildung iſt, ſo kann man denken, wie er ſich während dieſer Zeit gegen mich betragen und mich dadurch immer mehr empörte. Und wer wollte einem ſolchen Menſchen mit Zwang ein freundſchaftliches Geſchenk machen? — Man bot mir nun die Gelegenheit dar, dem Prinzregenten das Werk zu ſchicken. Es war alſo nun ſchon gar nicht möglich, ohne Bedingungen ihm dieſes Werk zu geben. Er kam nun zu Ihnen und machte Vorſchläge. Es ward ihm geſagt, an welchen Tagen er erſcheinen ſoll, um die Antwort abzuholen; allein er kam nicht, reiſ'te fort, und hat in München das Werk hören laſſen. Wie hat er es erhalten? — Stehlen war nicht möglich, — alſo Herr Maelzel hatte einzelne Stimmen einige Tage zu Hauſe, und hieraus ließ er von einem muſicaliſchen Handwerker das Ganze zuſammenſetzen, und hauſirt nun damit in der Welt herum. — Herr Maelzel hatte mir Gehörmaſchinen verſprochen. Um ihn aufzumuntern, ſetzte ich ihm die Siegesſinfonie auf ſeine Panharmonica. Seine Maſchinen kamen endlich zu Stande, aber nicht brauchbar genug für mich. Für dieſe kleine Mühe meinte Herr Maelzel hätte ich ihm, nachdem ich die Siegesſinfonie für großes Orcheſter geſetzt, die Schlacht dazu componirt, zum ausſchließlichen Eigenthümer dieſes Werkes machen ſollen. Wollen wir nun ſetzen, daß ich in Rückſicht der Gehörmaſchinen mich ihm einigermaßen verbindlich fühlte, ſo iſt dieſe getilgt, daß er mit der mir geſtohlenen oder verſtümmelt zuſammen getragenen Schlacht wenigſtens 500 Gulden in Conv. M. machte. Er hat ſich alſo ſelbſt bezahlt gemacht. Er hatte ſelbſt hier die Frechheit zu ſagen, daß er die Schlacht habe; ja er zeigte ſie geſchrieben mehreren Menſchen, — allein ich glaubte es nicht, und hatte auch in ſo ferne Recht, als das Ganze nicht von mir, ſondern von einem andern zuſammengetragen iſt. Auch die Ehre, die er ſich allein zurechnet, könnte ſchon Belohnung ſeyn. Meiner erwähnte der Hofkriegsrath gar nicht, und doch war alles, woraus die beiden Akademien beſtanden, von mir. — Sollte Herr Maelzel, wie er ſich verlauten ließ, wegen der Schlacht ſeine Reiſe nach London verlängert haben, ſo waren dies auch nur Schwänke. Herr Maelzel blieb, bis er ſeine Stückwehr (?) vollendet hatte, nachdem die erſten Verſuche nicht gelungen waren.

Beethoven m. p.“

2.

Erklärung und Aufforderung an die Tonkünſtler zu London von Ludwig van Beethoven.

„Herr Maelzel, der ſich gegenwärtig in London befindet, hat auf ſeiner Reiſe dahin meine Siegesſinfonie und Wellington's Schlacht bei Vittoria in München aufgeführt, und wird dem Vernehmen nach auch zu London Akademien damit geben, ſo wie er es ebenfalls in Frankfurt zu thun Willens geweſen war. Dieſes veranlaßt mich öffentlich zu erklären: daß ich Herrn Maelzel nie und auf keine Weiſe die genannten Werke überlaſſen oder abgetreten habe, daß Niemand eine Abſchrift derſelben beſitzt, und daß ich die einzige, die von mir veräußert worden, an Se. königl. Hoheit den Prinzen-Regenten von England geſendet habe.

Die Aufführung dieſer Werke durch Herrn Maelzel iſt daher entweder ein Betrug gegen das Publicum, indem er, der hier gegebenen Erklärung zufolge, ſie nicht beſitzt, oder, wenn er ſie beſitzt, eine Beeinträchtigung gegen mich, indem er ſich ihrer auf einem widerrechtlichen Wege bemächtigt hat.

Aber auch in dem letztern Falle wird das Publicum hintergangen werden, denn das, was Herr Maelzel unter dem Titel: Wellington's Schlacht bei Vittoria und Siegesſinfonie ihm zu hören gibt, muß offenbar ein unächtes oder verſtümmeltes Werk ſeyn, da er von dieſen meinen beiden Werken, außer einer einzigen Stimme auf ein Paar Tage, nie etwas von mir erhielt.

Dieſer Verdacht wird zur Gewißheit, wenn ich die Verſicherung hieſiger Tonkünſtler, deren Namen ich nöthigenfalls öffentlich zu nennen ermächtigt bin, hier beifüge, daß Herr Maelzel bei ſeiner Abreiſe von Wien gegen ſie geäußert: er beſitze dieſe Werke, und daß er ihnen Stimmen davon gezeigt habe, die aber, wie ich ſchon erwieſen, nicht anders, als verſtümmelt und unächt ſeyn können.

Ob Herr Maelzel einer ſolchen Beeinträchtigung gegen mich fähig ſey? — beantwortet der Umſtand, daß er ſich allein als Unternehmer meiner hier in Wien Statt gehabten Akademien zum Beſten der im Kriege Verwundeten, wo blos meine Werke aufgeführt wurden, in öffentlichen Blättern ohne Erwähnung meines Namens angeben ließ.

Ich fordere daher die Tonkünſtler von London auf, eine ſolche Beeinträchtigung gegen mich, als ihren Kunſtgenoſſen, durch eine von Herrn Maelzel veranſtaltete Aufführung der Schlacht bei Vittoria und der Siegesſinfonie dort nicht zu dulden, und zu verhindern, daß das Londoner Publicum auf die gerügte Weiſe von ihm hintergangen werde.

Wien am 25. Juli 1814."

3.

Zeugniß.

„Wir Endesgefertigte bezeugen zur Steuer der Wahrheit und können es nöthigen Falles beſchwören: daß zwiſchen Herrn Louis van Beethoven und dem Hofmechaniker Herrn Maelzel allhier mehrere Zuſammenkünfte bei dem unterzeichneten Dr. Carl v. Adlersburg ſtatt fanden, welche die von erſterem verfaßte muſicaliſche Compoſition: die Schlacht von Vittoria genannt, und die Reiſe nach England zum Gegenſtand hatten; Herr Maelzel machte hierbei dem Herrn van Beethoven mehrere Vorſchläge, um das oben genannte Werk, oder wenigſtens das Recht der erſten Aufführung für ſich zu erhalten. Da ſich jedoch Herr Maelzel bei der letzten veranſtalteten Zuſammenkunft nicht eingefunden hatte, ſo iſt darüber nichts zu Stande gekommen; da er die erſteren ihm gemachten Vorſchläge nicht angenommen hatte. Urkund deſſen unſere Fertigung.

Wien am 20. October 1814.

(L. S.) Joh. Freiherr v. Pasqualati,
k. k. priv. Großhändler.

(L. S.) Carl Edler von Adlersburg,
Hof- und Gerichts-Advocat, auch
k. k. öffentlicher Notar."

Die ſogenannte „Depoſition“ iſt in Wahrheit nichts anderes als eine einſeitige Darſtellung zum Gebrauche ſeines Advocaten, niedergeſchrieben von einem ſehr zornerfüllten Manne, bei welchem eine Neigung zu Verdacht und Mißtrauen mit zunehmenden Jahren und mit dem Wachsthum eines unheilbaren Leidens immer mehr verſtärkt worden war. Die von Mälzel ſeinem Advocaten gegebene Gegendarſtellung iſt verloren. Er hatte keinen jungen Schüler, welcher mit brennendem Eifer darauf bedacht war, ſie zu bewahren und ſie, mit ſeiner Erklärung des Ereigniſſes, der Nachwelt zu überliefern.

Keiner, welchem Schindler's zwar ehrlich gemeinte, aber durchaus parteiiſch gehaltene Mittheilungen unbekannt ſind, oder welcher, wenn er ſie kennt, doch ſein Gemüth vor jedem daraus entſpringenden Vorurtheile zu bewahren im Stande iſt, kann Beethoven's Darſtellung ohne Bedenken leſen. Dies wird aber noch größer ſein, wenn ihm die durch Moscheles und Stein verbürgten, in dem Documente ſtillſchweigend zugeſtandenen, doch vorſichtig verſchwiegenen Thatſachen bekannt ſind. Ebenſowenig wird ſich trotz aller herber Anſchuldigungen irgend jemand überzeugen, daß Mälzel nicht ehrlich und in gutem Glauben gehandelt hätte, als er den „Sieg“ ſein Eigenthum nannte.

In dem erſten Theile der Depoſition findet ſich nichts, was einer Erläuterung bedürfte; doch mag im Vorübergehen bemerkt werden, daß das Pathos in den Worten: „verlaſſen von der ganzen Welt hier in Wien“ noch vergrößert erſcheinen würde, wenn man den Erzherzog, die Familien Brentano und Streicher, Breitkopf und Härtel, Zmeskall und andere vergeſſen könnte.

Man muß (zu Beethoven's Gunſten) im Gedächtniſſe behalten, daß dieſe Darſtellung mehrere Monate nach den Ereigniſſen, von welchen ſie ſpricht, niedergeſchrieben wurde; daß ſie zu einer Zeit entworfen wurde, als der Schreiber im höchſten Grade beſchäftigt war; daß ſie alle Spuren der Eile und des Mangels an Ueberlegung an ſich trägt; daß ſie offenbar nur für die Augen ſeines Advocaten beſtimmt war; daß hinſichtlich der Zeit und der Ereigniſſe eine offenbare Verwirrung des Gedächtniſſes obwaltet; und daß es, um es zu wiederholen, nur die einſeitige Darſtellung eines zornerfüllten Mannes iſt.

Nehmen wir zuerſt die „400 Ducaten in Gold“, ſo muß Beethoven hier jedenfalls, was die Zeit betrifft, und wahrſcheinlich auch hinſichtlich des Inhaltes deſſen, was er von „glaubwürdigen Menſchen“ gehört hatte, von ſeinem Gedächtniſſe getäuſcht worden ſein. Mälzel konnte kein denkbares Motiv haben, einen ſo erſichtlich falſchen Schein zu erregen; im Gegentheil, er hatte alle Veranlaſſung, dies zu vermeiden. Wenige Wochen ſpäter konnte er verſichern, und that dies auch ſehr wahrſcheinlich, daß der Schaden, welcher ihm durch Verzichtleiſtung auf die Benutzung des „Sieges“ für ſein Panharmonicon, durch die Koſten ſeines verlängerten Aufenthaltes in Wien, durch den Verluſt der Weihnachtsſaiſon in München, durch die Zeit und die Bemühungen, die er auf Beethoven's Gehörmaſchinen verwendet, und endlich durch Ausſchließung von jedem Antheil an jenen einträglichen Concerten, welche er allein möglich gemacht hatte, erwachſen war, — daß dieſer Schaden auf nicht weniger als 400 Ducaten ſich belaufe. Eine ſolche Schätzung ſcheint keineswegs ſehr übertrieben zu ſein.

„Ich ließ hierauf Folgendes in die Zeitungen einrücken“, fährt Beethoven fort. Wenn die Stelle, welche darauf folgt, diejenige iſt, welche er gedruckt zu haben wünſchte, dann ſind die Gründe, aus denen die Herausgeber ſie zurückwieſen, ſehr erklärlich; auch wenn ſie keine Rückſicht auf Mälzel nahmen und ihn im Unrechte glaubten, mußten ſie einen ſolchen Beitrag ſchon um Beethoven's ſelbſt willen unterdrücken.

Der Charakter Mälzel's, in wenigen trüben Strichen von ſeinem Gegner gezeichnet, hat mit dem Gegenſtande dieſer Erörterung nichts zu ſchaffen; es mag jedoch als bemerkenswerth beachtet werden, daß Beethoven allein dieſe Entdeckung gemacht hat, und zwar nicht früher, als bis er nach einigen Jahren innigſter Vertraulichkeit und Freundſchaft einen Streit mit ihm gehabt hatte. Es gibt wohl nur wenige Menſchen, welche, nachdem ſie ſo ſorgſam gepflanzt und dann die Ernte von einem andern eingeſammelt ſehen, leidend unter der Enttäuſchung, und erzürnt über den Verluſt von ſo viel Zeit, Sorgen und Arbeit, ruhig da ſitzen, Hiob's Geduld zeigen und ſich aller Gefühlsausbrüche enthalten, welche vielleicht für das Boudoir einer Dame nicht paſſen würden. Daß Mälzel dieſe chriſtliche Rolle übernahm, können wir nicht annehmen; aber dann war Beethoven wohl kaum der Mann, den erſten Stein auf den Sünder zu werfen.

Der plötzliche Entſchluß, „Wellingtons Sieg“ an den Prinzregenten von England zu ſchicken, war augenſcheinlich ein Theil der von Beethoven gegen Mälzel gethanen Schritte; der Zweck war, jede Aufführung des Werkes durch ihn in England unmöglich zu machen. Doch war Beethoven ſelbſt der einzige, welcher dabei verlor. Der Prinz hat ihm niemals gedankt, und das Werk niemals aufführen laſſen.

In dem Argumente gegen die Correctheit von Mälzel's Exemplar iſt Beethoven, um das Geringſte zu ſagen, unglücklich. Sein Gegner mag von ihm nur einzelne Stimmen (in dem zweiten Schriftſtücke heißt es: „eine einzige Stimme“) gehabt haben; aber die Verhältniſſe lagen ſo, daß es Mälzel nicht ſchwer werden konnte, den zeitweiligen Gebrauch der meiſten, wenn nicht aller Stimmen zu erhalten, und es gab eine Menge „niedriger muſikaliſcher Handwerker“, welche hinlänglich befähigt waren, nach ſo vielen Proben und Aufführungen, ein Exemplar zu Stande zu bringen, welches im Weſentlichen correct war.

Es iſt ſchmerzlich für den, welcher das Andenken Beethoven's liebt und ehrt, die Schlußſtellen dieſes Documents zu leſen. Es iſt zum Glücke nicht nöthig, Inhalt und Charakter derſelben ausführlich zu erläutern.

Es war für Beethoven nicht nöthig, in dem erſten dieſer Schriftſtücke von Mälzel's Antheil an der Compoſition des Werkes zu ſprechen, da der Advocat des Gegners darauf geachtet haben würde. War es aber wohl gerecht und edel, in der Berufung an die Londoner Muſiker von dieſem Antheile vollſtändig zu ſchweigen? Schindler behauptet, durch dieſe Berufung ſei Mälzel verhindert worden, das Werk aufzuführen; ſie konnte jedoch eine ſolche Wirkung nicht gehabt haben. Die einfache Wahrheit iſt die, daß es in jenen Tagen für einen Fremden wie Mälzel eine Tollheit geweſen wäre, in London Orcheſterconcerte zu unternehmen. Die neue philharmoniſche Geſellſchaft, welche aus den beſten der dort wohnenden Muſiker beſtand, hatte damals kaum eine geſicherte Exiſtenz erlangt.

Das dritte Schriftſtück iſt ein Zeugniß über eine einzelne Thatſache, und iſt ſo unparteiiſch gehalten, ſo geſchickt abgefaßt, daß es keinen Aufſchluß für oder gegen eine der beiden Parteien bietet.

Schindler beendigt ſeine Erzählung der Sache folgendermaßen: „Die gerichtliche Einſchreitung aber in Wien blieb erfolglos, indem der Verklagte in weiter Ferne geweſen, und ſein Vertreter den Rechtshandel in ungemeſſene Länge hinaus zu ſchieben verſtand, wodurch dem Kläger namhafte Koſten und immer neue Verdrießlichkeiten erwachſen ſind. Darum ſtand unſer Meiſter von weiterer Verfolgung ab, da mittlerweile die Thatſache ſich verbreitet und den ſchlechten Freund von neuen Verſuchen abgeſchreckt hatte. Die Gerichtskoſten wurden „zu gleichen Theilen aufgehoben“. Maelzel kam niemals mehr nach Wien zurück, ſuchte aber den hintergangenen Freund ſpäterhin noch brieflich auf, als er deſſen Empfehlung für ſeinen Metronom zu bedürfen glaubte. Dieſer Brief vom 19. April 1818 aus Paris befindet ſich hier. Darin ſpiegelt er Beethoven vor, er habe eine Gehörmaſchine behufs des Dirigirens (!) für ihn in Arbeit, ja, er fordert ihn ſogar zu einer mit ihm zu machenden Reiſe nach England auf. Seine Zufriedenheit mit dem Metronom theilte der Meiſter dem Mechaniker mit, von jener Maſchine aber hat er niemals wieder gehört.“

Hierzu iſt Folgendes zu bemerken. Schindler's eigene Erzählung von den beiden erſten Gelegenheiten, in welchen er überhaupt mit Beethoven ſprach — wir haben ſie zum Theil im Hinblicke auf dieſen Punkt im Texte mitgetheilt — zeigt, daß er von der Angelegenheit mit Mälzel keine perſönliche Kenntniß haben konnte, ausgenommen von dem Ausgange derſelben; und eine Prüfung ſeiner Worte beweiſt ferner, daß ſeine Erzählung lediglich eine umſchreibende Wiedergabe von Beethoven's eigener Darlegung iſt. Seine eigenen Worte in einem Converſationsbuche, welche ebenfalls bereits im Texte mitgetheilt ſind, beweiſen, daß der größere Theil der vorher angeführten Stelle Thorheit enthält; denn jene Worte belehren uns, daß Mälzel im Herbſte 1817 nach Wien zurückkehrte, daß bei dieſer Gelegenheit Friede zwiſchen den Parteien geſchloſſen und die alte Freundſchaft wiederhergeſtellt wurde, und daß ſie hierauf einen vergnügten Abend im Kameel zuſammen verlebten, wo Schindler ſelbſt Sopran ſang in dem Canon „ta ta ta“ zu Mälzel's Baß. Was hat wohl eine Erzählung für einen hiſtoriſchen Werth, welche ſo nachläſſig ausgeführt iſt und mit einem ſo erſtaunlichen lapsus memoriae endigt?

Mälzel brachte ſeine letzten Jahre meiſt in Philadelphia und anderen amerikaniſchen Städten zu. Es leben dort noch einzelne Männer in höheren Jahren — wenn ſie nicht inzwiſchen geſtorben ſind —, welche ihm als einem ehrenhaften und gebildeten Manne eine liebevolle und verehrende Erinnerung bewahren; ſie werden ſich gewiß an dieſer wenigſtens theilweiſen Rechtfertigung ihres alten Freundes erfreuen. Redlichkeit und Gerechtigkeit nöthigen zu dem peinlichen Eingeſtändniſſe, daß Beethoven's Verfahren mit Mälzel ein Flecken — einer der wenigen — in ſeinem Charakter war, welchen keine Art von Verdrehung der Thatſachen vollſtändig verwiſchen kann. Auch wer ſich überzeugt glaubt, daß des Componiſten Verhalten geſetzlich und künſtleriſch richtig und gerechtfertigt war, muß doch fühlen, daß es weder edel noch hochherzig geweſen iſt.

!! ! ? [illegible]

Chriſtus am Oelberge, Wellington's Sieg in London.

Der Erfolg des „Chriſtus“ führte zur Aufführung des „Sieges“; eine Erzählung von ſeinen erſten Aufführungen mag daher angemeſſener Weiſe der über das zweite Werk zur Einleitung dienen. Beide Berichte ſind aus Unterhaltungen mit Sir George Smart, die in ſeinem eigenen Hauſe (jenem, in welchem Weber ſtarb) im Februar 1861 ſtattfanden, entnommen.

Im Winter 1812/13 übernahm Smart die Leitung der Faſtenoratorien im Drurylane Theater, und führte in ſeinem erſten Concerte, den 30. Jan. 1813, Händel's Meſſias mit der Begleitung Mozart's auf, ohne jedoch dies letztere auf dem Programm zu bemerken. Die Zuhörer waren entzückt über die neuen Effecte, und Mozart's Name erſchien auf dem nächſten Programme. Während dieſer Saiſon hörte Smart von Chriſtus am Oelberge ſprechen; und da er ein neues Werk für die nächſte Saiſon zu erhalten begierig war, und Beethoven bereits einen großen Namen hatte, bot er die Summe von 50 £ für jeden, welcher ihm die Partitur jenes Werkes, welche von Breitkopf und Härtel veröffentlicht war, verſchaffen würde — eine außerordentlich ſchwer erreichbare Sache in jener Zeit, als Napoleon den Continent gegen England beinahe hermetiſch verſchloſſen hatte. Im folgenden Winter 1813/14 kam Jack Morris, Beſitzer eines Wirthshauſes oder einer Reſtauration beſſerer Klaſſe, welcher freien Eintritt hinter die Couliſſen des Theaters hatte und ſich fortwährend dort befand, zu Smart und legte zu deſſen großem Erſtaunen die Partitur des Oratoriums in ſeine Hand. „Gut,“ ſagte dieſer, „ich werde Ihnen die 50 £ geben.“ „Nein,“ lautete die Antwort, „ich kann nur zwei Guineen dafür annehmen, denn ſoviel habe ich dafür bezahlt.“ „Wie haben Sie dieſelbe denn erhalten?“ fragte Smart. „Ein Freund von mir, welcher Bote des Königs iſt, kaufte ſie für mich in Leipzig.“

Die einzige Erkenntlichkeit, welche Morris außer den zwei Guineen annehmen wollte, war die, daß Smart von ihm eine Einladung annehmen ſolle, einer Vorſtellung von Boxern beizuwohnen und bei dem darauf folgenden Souper gegenwärtig zu ſein. Die Partitur trägt das Empfangsdatum vom 7. Januar 1814.

Nun wurde die Aufführung vorbereitet.

Samuel J. Arnold, der Sohn des Dr. Arnold, welcher Händel's Werke herausgab, überſetzte den Text, indem er alle Rollen in die dritte Perſon umſetzte, ſo daß die Ehrfurchtsgefühle der Engländer nicht dadurch verletzt wurden, daß Chriſtus und die Apoſtel auf der Bühne erſchienen; Smart paßte hierauf die Ueberſetzung der Muſik an. Das Oratorium wurde in ſeinem Hauſe einſtudirt („in dieſem Zimmer," ſagte er), und von den anweſenden Liebhabern ſehr ſchlecht aufgenommen; ſie ſagten zu Smart: wie er ſich doch habe bewegen laſſen, ſolches Zeug aufzuführen. Am 25. Februar fand im Drurylane-Theater ein „Oratorium", d. h. ein geiſtliches Concert ſtatt. Den erſten Theil bildete eine Auswahl aus dem „Meſſias", worin die Catalani ſang; den 2. „The mount of olives", die Soli geſungen von Mrs. Dickens, Mrs. Bland, Mr. Pyne und Mr. Bellany; den 3. eine Auswahl verſchiedener Muſikſtücke. Die beiden erſten Theile ſchloſſen außerdem mit einer Auswahl aus dem verlorenen Paradieſe, geleſen von Miß Smith.

Die zehnte und letzte Aufführung war am 28. Mai. —

Nicht lange nachher erfuhr Smart von Kramer, dem Dirigenten der Kapelle des Prinzregenten, daß der Prinz die Partitur der Schlachtſymphonie beſitze, und daß ſie ihm zum Gebrauche zu Dienſten ſtehe, wenn er ſie aufführen wolle. Smart, ermuthigt durch den Erfolg des Chriſtus, war davon ſehr erfreut, obgleich die Muſiker das Werk als ein Stück muſikaliſcher Quackſalberei bezeichneten. Bei näherer Prüfung erkannte Smart, daß es unmöglich ſei, vor ſeinem Publikum die Fuge über God save the King aufzuführen, und berathſchlagte mit Ferdinand Ries, welche Art vom ~~am~~ Schluß man ~~von~~ machen ſolle. Ries fügte der Partitur eine kurze Uebergangspaſſage hinzu, welche von der Fuge zu dem einfachen, ſchlichten Thema hinüberleitet. Das Werk wurde abgeſchrieben, eingeübt und am 10. Februar 1815 als 2. Theil eines „Oratoriums" im Drurylane aufgeführt.[1])

Nachdem das Orcheſter die Uebergangsſtelle von Ries beendigt, wurde die Hymne geſpielt und von den Hauptſoliſten und dem vollen Chor geſungen. Das Publikum ſtimmte jedesmal mit ein und ließ das alte Theater wiederhallen. Der Erfolg war ein ungeheurer; das Werk wurde in mehreren Saiſons aufgeführt, und Smart hatte von demſelben einen Reingewinn von 1000 £.

---

[1]) Dieſes Wort diente damals zur Bezeichnung eines geiſtlichen Concerts, wie „Akademie" in Wien zu der eines weltlichen.

Er war es auch, welcher Beethoven's C dur Meſſe in England bekannt machte. Am 3. April 1816 ſtand das Kyrie als „erſte Hymne“ mit einem engliſchen Texte von Arnold auf dem Programm; am 17. März 1817 die zweite, und ſchließlich das ganze Werk.

VIII.

Briefe in Bezug auf das Jahrgehalt von Kinsky und Lobkowitz.

1. An Kanka in Prag, ohne Datum (wahrſcheinlich Herbſt 1814.)

„Tauſend Dank mein verehter K— ich ſehe endlich wieder einen Rechtsvertreter und menſchen der ſchreiben und denken kann, ohne die armſeeligen Formeln zu gebrauchen — ſie können ſich kaum denken, wie ich nach dem Ende dieſes Handels ſeufze, da ich dadurch in allem, was meine Oekonomie betrifft unbeſtimmt leben muß — ohne was es mir ſonſt ſchadet, ſie wiſſen ſelbſt, der Geiſt der wirkende darf nicht an die elenden Bedürfniſſe gefeſſelt werden und mir wird dadurch noch manches mich ſelbſt beglückendes für das Leben entzogen, ſelbſt meinem Hange und meiner mir ſelbſt gemachten Pflicht vermittelſt meiner Kunſt für die bedürftige Menſchheit zu handeln, habe ich müßen und muſſ ich noch ſchranken ſetzen — Von unſeren Monarchen etc. der Monarchie etc. ſchreibe ich ihnen nichts, die Zeitungen berichten ihnen alles — mir iſt das geiſtige Reich das liebſte, und die oberſte aller geiſtigen und weltlichen Monarchien — ſchreiben ſie mir doch was ſie wohl für ſich ſelbſt von mir wünſchen von meinen ſchwachen muſikaliſchen Kräften, damit ich ihnen, ſoweit ich damit reiche etwas für ihren eigenen muſikaliſchen Sinn oder Gefühl erſchaffe — Brauchen ſie nicht alle Papiere, die zu der K—ſchen ſache gehören, in dieſem Falle würde ich ſie ihnen ſchicken, da dabei die wichtigſten Zeugniſſe ſind, die ſie auch glaube ich bei mir geleſen — denken ſie an mich, und denken ſie, daß ſie einen uneigennützigen Künſtler gegen eine knickeriſche Familie vertreten, wie gern entziehen die Menſchen wieder dem armen Künſtler, was ſie ihm auf ſonſtige Art zollen — und Zeus iſt nicht mehr, wo man ſich auf Ambrosia einladen konnte — beflügeln ſie lieber Freund die trägen Schritte der Gerechtigkeit. Wenn ich mich noch ſo hoch erhoben finde, wenn ich mich in glücklichen Augenblicken in meiner Kunſtſphäre befinde, ſo ziehen mich die Ereigniſſe wieder herab dazu gehören nun auch die 2 Prozeſſe — auch ſie haben unannehmlichkeiten, obſchon ich bei ihren angewohnten Einſichten und Fähigkeiten und beſonders in ihrem Fache das nicht geglaubt hätte, ſo muſſ ich ſie doch auf mich ſelbſt zurück = einen Kelch des bitteren Leidens habe ich ausgeleert und mir ſchon das Martirerthum in der Kunſt vermittelſt der lieben Kunſtjünger und Kunſtgenoſſen erworben — ich bitte ſie denken ſie alle Tage an mich und denken ſie Es ſey eine ganze Welt, da natürlich es ihnen viel zugemuthet iſt, an ein ſo kleines Individuum zu denken, wie mich — ihr

mit der innigſten
Achtung und Freundſchaft
ergebener
Ludwig van Beethoven m. p.“

2. An Erzherzog Rudolph.[1])

„Da Sie die Gnade hatten, mir ſagen zu laſſen durch Herrn Grafen Troyer[2]), daß Sie einige Zeilen wegen meinen Angelegenheiten in Prag an den Oberſtburggrafen Kolowrat gnädigſt beifügen wollten, ſo nehme ich mir die Freiheit, mein Schreiben an den Grafen K. beizufügen. — Ich glaube nicht, daß es etwas Anſtößiges für J. K. H. (enthält), ohnehin wird es nicht bei den Einlöſungsſcheinen bleiben, wozu trotz allen Beweiſen die Vormundſchaft nicht herbeilaſſen würde. Unterdeſſen läßt ſich hoffen, daß bei den Schritten, die einſtweilen auf die freundſchaftlichſte Art, nicht gerichtlich geſchehen ſind, wenigſtens ein günſtigeres Reſultat ſich herbeiführen läßt, ſo zum Beiſpiel: ein erhöhter Betrag der Scala. — Allein wenn Ihre Kaiſerl. Hoheit mir einige Worte entweder ſelbſt oder in Ihrem Namen ſchreiben laſſen, wird die Sache gewiß mehr beſchleunigt werden; welches die Urſache iſt, weswegen ich J. K. H. gebeten habe und wieder innigſt bitte, dieſem Ihrem mir gnädigſt ertheilten Verſprechen nachzukommen. —

Es ſind nun 3 Jahre, daß dieſe Sache — noch unentſchieden iſt.“[3])

---

[1]) Köchel 20.

[2]) Herr Ferdinand Graf von Troyer, Kammerherr des Erzh. Rudolph. Staatsſchem. 1813.

[3]) 3 Jahre die Lobkowitz'ſche, 2 Jahre die Kinsky'ſche Sache.

3. An Adlersberg (?).[1]

„Verehrter Freund — Es iſt nachzuholen, daß Wolf dem Oberſtburggrafen auch die Beylagen Zeugniſſe hat beygelegt — was iſt da zu machen? — Morgen früh beſuche ich Sie. Es iſt glaube ich noch wohl zu überlegen, ob die Sache ſo geht? — Der Erzherzog glaubt, daß die Schrift bis auf das „der Großmuth zu viel zugemuthet wird“ ſehr gut ſey. — Ich umarme Sie von Herzen — ſeyn Sie nicht unwillig über meine Plagen. Es hat ja nun bald ein Ende.

ihr

Beethoven.“

4. An Pasqualati.

„Lieber werther Freund! Morgen früh ſpäteſtens halb acht Uhr bin ich bei ihnen! werfen ſie mich nicht zur Thür hinaus! Wenn Sie auch um den Brief an Adlersberg ſchicken, wäre es gut. Der Erzherzog iſt nicht zufrieden mit der Schrift, weil man der Großmuth zu viel überläßt.

in Eil

ihr

Beethoven.“

5. An das K. K. Landrecht zu Prag.[2]

„Hochlöblich K. K. Landrecht!

Ganz unbekannt in Rechtsgeſchäften und in der Meinung, daß alle Geſuche gegen eine Nachlaſſenſchaft liquidirt werden müſſen, ſandte ich den mit Sr. K. Hoheit Erzherzog Rudolph, mit Sr. Durchlaucht dem Fürſten von Lobkowitz und Sr. Durchlaucht dem Fürſten von Kinsky geſchloſſenen Vertrag, vermöge welchem dieſe hohen Intereſſenten mir jährlich 4000 fl. zuſicherten, an meinen Rechtsfreund[3]) in Prag. Mein fortwährendes Betreiben, ſich dieſen Gegenſtand angelegen ſein zu laſſen, ſelbſt auch, ich muß es geſtehen, die ihm gemachten Vorwürfe, als hätte er den Gegenſtand nicht gehörig eingeleitet, weil ſeine an die Vormundſchaft gemachten Schritte fruchtlos blieben, mögen ihn verleitet haben, klagbar zu werden. —

---

[1] Im Beſitze von Herrn Anton Widter zu Wien.

[2] Nach dem Fiſchhoff'ſchen Manuſcript.

[3] Dr. Wolf.

Wie ſehr dieſer Schritt meinen Gefühlen widerſpricht, gegen meinen Wohlthäter als Kläger zu erſcheinen, kann nur er entſcheiden, der meine Hochachtung gegen den Hochſeligen Herrn Fürſten von Kinsky kennt.

Bei dieſen Umſtänden wage ich den kürzern Weg, in der Ueberzeugung, daß die Hochfürſtl. Vormundſchaft ebenſo die Kunſt zu ſchätzen, als die Handlung des hochſeel. Hrn. Fürſten von Kinsky aufrecht zu erhalten geneigt ſein wird. Nach dem sub A. beiliegenden Contracte verband ſich K. K. H. Erz. Rudolph ſo wie die Durchl. Fürſten Lobkowitz u. Kinsky, mir in ſo lange 4000 fl. genießen zu laſſen, bis ich nicht einen Gehalt von gleichem Aequivalent erhalten würde, ja ſogar, falls ich durch Unglücksfälle oder Alters halber verhindert wäre, meine Kunſt auszuüben, ſagten mir die hohen Contrahenten dieſen Betrag auf Lebenstage zu, und ich verband mich im Gegentheil, Wien nicht zu verlaſſen.

Groß war das Verſprechen, groß die Erfüllung deſſelben; denn ich hatte nie einen Umſtand, und war ruhig im Genuſſe deſſelben, bis das allerhöchſte Finanz-Patent erſchien. — Bei S. K. H. dem Erzherzoge Rudolph hatte dieſe Münzveränderung keinen Unterſchied gemacht, denn ich erhielt ſeinen Antheil in Einl. Scheinen wie vorhin in Bankzetteln ohne alle Berechnung der Scala, weswegen mir auch S. Durchl. der hochſeelige Fürſt v. Kinsky ſeinen Antheil mit 1800 fl. in Einlöſ.-Scheinen ohne Anſtand erfolgen zu laſſen zuſicherte. Da er aber den Auftrag in die hochfürſtl. Kaſſe zu geben unterließ, ſo wurden mir Umſtände gemacht. Ungeachtet meine Umſtände nicht glänzend ſind, ſo würde ich es doch nicht wagen, an die hochfürſtliche Vormundſchaft dieſen Anſpruch zu ſtellen, wenn nicht ſelbſt rechtſchaffene Männer aus dem Munde des hochſeeligen Fürſten dieſe Zuſicherung vernommen hätten, mir den Beitrag ſowohl für das Verfloſſene, als für das Künftige in W. W. zu leiſten, wie es Beilagen B. C. D. der Klage beweiſen. Bei dieſen Umſtänden überlaſſe ich es der hochfürſtlichen Vormundſchaft zu beurtheilen, ob ich nicht eher die Delicateſſe zu verletzen Urſache hatte, mich mit der hochfürſtl. Zuſage zu beruhigen, daher mir die Einwendung des Hrn. Curators gegen die Zeugen rückſichtlich ihrer nicht gleichzeitigen Gegenwart, als die hochfürſtl. Zuſage geſchah, höchſt kränkend ſein muß. Um daher aus der für mich wahrhaft unangenehmen Lage des Proceſſes zu kommen, wage ich der hochfürſtlichen Vormundſchaft den Antrag und die Zuſicherung zu machen, daß ich mich für die Vergangenheit und die Zukunft mit 1800 fl. W. W. zu begnügen bereit bin und ſchmeichle mir, daß Hochſelbe gnädigſt berückſichtigen wird, daß ich von meiner Seite auch kein kleines Opfer gebracht habe, als ich blos aus Hochachtung gegen dieſe durchlauchtigſten Fürſten Wien zu meinem feſten Wohnſitz wählte, zu einer Zeit, wo mir die vortheilhafteſten Anträge vom Auslande gemacht wurden.

Ich bitte daher ein K. K. hochlöbliches Landrecht, dieſes Geſuch der hochfürſtl. von Kinsky'ſchen Vormundſchaft zur Aeußerung zuzuſtellen, und mich hiervon gefälligſt zu verſtändigen.

Wien. L. v. Beethoven."

6. An Kanka.

„Mein werther einziger K.!

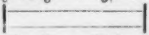
Ich erhalte heute das ſchreiben von Baron Pasqualati, worinn ich erſehe, daß ſie wünſchen, daß man zurückhalte mit neuen Schritten, unterdeſſen ſind ſchon alle dazu nöthigen ſchriften von Pasqualati fort, verſtändigen ſie ihm nur gefälligſt, daß er noch einhalte, irgend einen Schritt zu machen, Morgen iſt Rath hier! und das Reſultat davon geht vieleicht ſchon Morgen abend für ſie und P. ab — Unterdeſſen wünſche ich, daß ſie die neue Schrift # an die Landrechte durchſehen, und die Beilagen recht leſen — ſie werden alsdann erſehn, daß ſie Wolf und andere nicht recht berichtet haben — ſo viel iſt gewiß, daß genug Beweiſe da ſind für den, der will, wie hätte ich bei einem Manne, wie Fürſt K. deſſen Rechtlichkeit, Großmuth überall bekannt war, an gerichtliche Zeugen an etwas ſchriftliches denken ſollen? —

Wien am 11. Jenner
1815

mit wärmſter Liebe und
Achtung in Eil ihr
Freund."

welche ich an Pasqualati geſchickt.

7. An Erzherzog Rudolph. [1]

Mit wahrem Vergnügen ſehe ich, daß ich meine Beſorgniſſe um Ihr höchſtes Wohl verſcheuchen kann. Ich hoffe für mich ſelbſt (indem ich mich immer wohl befinde, wenn ich im Stande bin, J. K. H. Vergnügen zu machen), daß auch meine Geſundheit ſich ganz herſtellt aufs geſchwindeſte, und dann werde ich ſogleich eilen, Ihnen und mir Genugthuung für die Pauſen zu verſchaffen. — Was Fürſt Lobkowitz anbelangt, ſo pauſirt er noch immer gegen mich, und ich fürchte, er wird nie richtig mehr eintreffen — und in Prag (du lieber Himmel, was die Geſchichte von Fürſt Kinsky anbelangt) kennen ſie noch kaum den Figuralgeſang; denn ſie ſingen in ganz langen langſamen Choralnoten, worunter es welche von 16 Täkten  gibt. — Da ſich alle dieſe Diſſonanzen ſcheinen ſehr langſam auflöſen zu wollen, ſo iſt's am beſten, ſolche hervorzubringen, die man ſelbſt auflöſen kann — und das Uebrige dem unvermeidlichen Schickſal anheim zu ſtellen. — Nochmals meine große Freude über die Wiederherſtellung Ihrer Kaiſerlichen Hoheit.“ —

---

[1] Köchel 19.

8. An Kanka.

„Wien den 14. Jenner 1814. [1815]

Mein werther einziger K.!

Der lange Brief, der hier folgt, war geſchrieben, als wir noch der Meynung waren, bei den 1800 fl. zu bleiben — durch das letzte Schreiben der Hrn. Baron Pasqualati ward wieder neuer Rath geflochten und D^{or} Adlersburg rieth, bei den Schritten ſtehen zu bleiben, die ſie ſchon gemacht haben — da aber D^{or} Wolf ſchreibt, daß er in ihrem Namen auf 1500 fl. jähr: angetragen, ſo bitte ich ſie wenigſtens zu verſuchen, dieſes mit den 1500 fl. noch durchzuſetzen — in dieſer Hinſicht ſchicke ich den langen Brief, der geſchrieben war, noch ehe wir den abrathenden Brief des Hrn. B^{on} P erhielten, daß ſie noch manche Motive darinn finden möchten für wenigſtens die 1500 fl. zu erlangen — auch hat der Erzherzog zum 2ten mal an den Oberſtburggrafen geſchrieben, und man kann aus ſeiner vorigen Antwort an den Erzherzog ſchließen, daß er ſich ſicher angreifen werde und wenigſtens die 1500 fl. noch zu erlangen ſind. — Leben ſie wohl ich vermag keinen andern Buchſtaben mehr zu ſchreiben d. h. erſchöpfen mich — möge ihre Freundſchaft das Ende herbeiflügeln, denn ich muß, wenn die Sache ſo ſchlecht ausfällt, Wien verlaſſen — weil ich von dieſem Einkommen nicht werde leben können — denn hier iſt es ſo weit gekommen, daß alles auf's höchſte geſtiegen und bezahlt werden muß, meine 2 letzt gegebenen Academien koſten mich 5108 fl., wäre das großmüthige Geſchenk der Kaiſerin nicht — ich hätte beinah nichts übrig behalten —

in Eil ihr

Verehrer und Freund

Beethoven $\frac{m}{p}$.“

Nun folgt der erwähnte lange Brief:

[9. An Kanka.]

„Mein einziger verehrteſter K.!

Was ſoll ich denken, ſagen, empfinden? Von W. denke ich, daß er nicht allein Blöße gegeben, ſondern ſich gar keine Mühe ſeine Blöße zu bedecken — Es iſt unmöglich, daß er ſeine Schrift mit allen dazu gehörigen ordentlichen Zeugniſſen verſehe — der Befehl an die Kaſſa wegen der Scala iſt früher vom Fürſt Kinsky gegeben als ſeine Einwilligung mir meinen Gehalt in E. S. auszubezahlen # — alſo nichtig iſt der erſte Befehl — das species facti beweiſet, daß ich über ein halb Jahr abweſend war von Wien, da ich eben nicht auf Geld anſtand, ließ ich die ſache gehn, der Fürſt vergaß darauf bei der Kaſſa den vorigen Befehl zu widerrufen, nicht aber auf ſein mir gegebenes Wort auch dem Varnhagen (Offizier) ſein für mich gegebenes Wort, wie das Zeugniß des Hr. von Oliva beweiſt, welchem er kurz vor ſeiner Abreiſe von hier und in die andere Welt ſein Verſprechen widerholte und ihn nach ſeiner Zurückkunft in Wien wieder zu ſich beſtellte, # — die aber durch ſeinen unvorhergeſehenen Tod natürlich nicht erfolgen konnte — das Zeugniß vom Offizier Varnhagen iſt begleitet mit einem Schreiben von der ruſſiſchen Armee, worin er ſich bereitwillig zeigt, die ſache mit einem Eid zu beſchwören — das Zeugniß des Hr. Oliva zeigt, daß auch dieſer bereit iſt, ſeine Ausſage vor Gericht zu beſchwören. — Da ich das Zeugniß des Oberſten Grafen Bentheim fortgeſchickt habe, ſo ſage ich es nicht gewiß, mir ſcheint aber, daß auch dieſer Graf in ſeinem Zeugniß ſagt, daß er allenfalls die ſache bereit ſey, vor Gericht zu beſchwören. — und ich ſelbſt bin bereit, vor Gericht zu beſchwören, daß Fürſt K— mir in Prag ſagte, „daß er es nicht mehr als billig fände mir meinen Gehalt in E. S. ausbezahlen zu laſſen“ dieß ſeine eigne Worte — er gab mir ſelbſt 60 # in Gold in Prag drauf, die mir damals ohngefähr 600 fl. gelten ſollten, indem ich nicht Zeit hatte mich wegen meiner

---

wie die Zeugniſſe ausweiſen — deren datum man nur nachzuſehen braucht.

um die Sache bei der Kaſſa in Ordnung zu bringen.

Geſundheit lange aufzuhalten und nach Teplitz reiſte — da mir des Fürſten Wort heilig war, und ich nie etwas von ihm gehört hatte, was mich hätte verleiten ſollen, zwei Zeugen vor ihn zu führen, oder mir etwas ſchriftliches von ihm geben zu laſſen — ich ſehe aus allem, daß D^{or} Wolf die ſache Miserabel tractirt, und ſie ſelbſt nicht mit den Schriften genug bekannt gemacht hat — nun über den ſchritt, den ich jetzt gemacht habe. — Der Erzherzog Rudolf fragte mich vor einiger Zeit, ob die K—ſche Sache noch nicht geendigt, er muſte etwas davon gehört haben, ich erklärte ihm, daß es ſchlecht ausſehe, da ich nichts gar nichts wiſſe, er erbot ſich ſelbſt zu ſchreiben, doch ſollte ich ein ſchreiben beifügen, ſo wie ihn auch mit allen gehörigen ſchriften zur K—ſchen ſache bekannt machen, nachdem er ſich überzeugt hatte, ſchrieb er dann an den oberſtburggrafen und ſchloß mein ſchreiben bei an ſelben, der oberſtburggraf antwortete ſogleich dem Erzherzog und auch mir, in dem Briefe an mich ſagte er mir „daß ich ein Geſuch an die Landrechte in Prag nebſt allen Beweiſen einreichen möchte, von wo man ihm es zuſchicken würde, und daß er ſein möglichſtes thun würde, meine ſache zu befördern“ dem Erzherzog ſchrieb er auch aufs Verbindlichſte, ja er ſchrieb ausdrücklich „daß er mit den Geſinnungen des ſeeligen Fürſten Kinsky in Betreff meiner vollkommen bekannt ſei in Rückſicht dieſer Sache, und daß ich ein Geſuch einreichen möge etc.“

Nun ließ mich der Erzherzog gleich rufen, ſagte mir, ich ſolle die ſchrift machen laſſen und ihm zeigen, auch glaubte er, daß man auf die Bewilligung in E. S. antragen ſolle, da Beweiſe genug, wenn auch nicht in gerichtlicher Form für die Geſinnungen des Fürſten da wären und kein Menſch zweiflen könnte, daß der Fürſt bei ſeinem Fortleben nicht ſein Wort ſollte gehalten haben — wäre er heute Erbe, er würde keine andre Beweiſe fordern, als diejenigen, die da ſind — hierauf nun ſchickte ich die ſchrift an Baron Pasqualati, der die Güte haben wird ſelbe den Landrechten einzureichen, erſt nachdem dieſe ſache ſchon eingeleitet war, erhielt D^{or} Adlersburg von D^{or} Wolf einen Brief, worin er ihm anzeigte, auf 1500 fl. den Antrag gemacht zu haben, da man bis auf 1500 fl. ſchon gekommen iſt, und bis zum Oberſtburggrafen, ſo wird man wohl auch noch auf die 1800 fl. kommen — Keine Gnade iſt es nicht, der ſeelige Fürſt war einer derjenigen, welche am meiſten in mich drangen, den Gehalt von 600 # in Gold jährlich, den ich in Weſtphalen erhalten konnte, auszuſchlagen, „ich ſollte doch keine Weſtphäliſchen Schinken eſſen“ ſagte er damals etc. — einen andern Ruf nach Neapel ſchlug ich etwas ſpäter ebenfalls aus — ich kann eine gerechte Entſchädigung verlangen für den Verluſt, den ich erlitten, was hatte ich, während der Gehalt in B. Z. bezahlt wurde nicht 400 fl. in Konventions Geld!!! und das für einen ſolchen Gehalt, wie dieſer von 600 # — Beweiſe ſind genug da, für den, der rechtlich handeln will — und was iſt jetzt wieder aus den E. S. geworden??!!! Es iſt noch immer kein aequivalent für das, was ich eingebüßt — in allen Zeitungen wurde dieſe Sache pomphaft ausgeſchrieen, während ich dem Bettelſtab nahe war. — Der Sinn des Fürſten iſt offenbar und meines Erachtens die Familie verpflichtet, wenn ſie ſich nicht herabſetzen will, in dieſem Sinne zu handeln — auch haben ſich die Einkünfte durch den Tod des Fürſten eher vermehrt als vermindert, Es iſt alſo kein hinreichender Grund da, zu ſchmälern. — ihr freundſchaftliches ſchreiben erhielt ich geſtern — nun bin ich aber zu müde, um ihnen das zu ſchreiben, was ich für ſie fühle — ich lege zugleich meine ſache an ihren Geiſt, wie es ſcheint, iſt der Oberſtburggraf die Hauptperſon, laſſen ſie ſich nichts merken von dem, was er an den Erzherzog geſchrieben, es möchte nicht gut ſeyn, möge Niemand als ſie und Baron Paſqualati davon wiſſen — Anlaß haben ſie genug, wenn ſie die Schriften durchſehen, um zu zeigen, wie unrichtig D^{er} W. die ſache aufgefaßt habe. — und man doch anders handeln müße — ich überlaſſe es ihrer Freundſchaft für mich, wie ſie es am beſten finden zu handeln — erwarten ſie meinen höchſten Dank und verzeihen ſie, daß ich heute nicht mehr ſchreiben kann, ſo was ermüdet — lieber die größte muſikaliſche Aufgabe — mein Herz hat ſchon etwas für ſie gefunden, wo das ihrige auch ſchlagen wird. und das werden ſie bald erhalten — vergeſſen ſie nicht auf mich armen Geplagten und Handeln — wirken ſie ſo viel als nur möglich — mit größter Hochachtung

ihr
wahrer
Freund
Beethoven $\frac{m}{p}$.“

für ſeine Wohlgeboren
Herrn von Kanka.

10. An Kanka.

„Wien am 24ten Februar 1815.

Mein innigſt verehrter K.!

Ich habe ihnen mehrmalen durch Baron Pasqualati danken laſſen für ihre freundſchaftlichen Bemühungen für mich, und ſchreibe ihnen jetzt ſelbſt 1000 Dank nieder — die Dazwiſchenkunft des Erzherzogs muß ihnen nicht ſehr geſucht vorkommen, oder gar nachtheilig auf mich bei ihnen zurückwirken — ſie hatten ſchon alles gethan, als die Verwendung des E. kam, wäre dieſes früher geſchehen und wir hätten den einſeitigen oder vielſeitigen oder ſchwachſeitigen D^{or} W. nicht gehabt, ſo hätte die ſache laut den eigenen Verſicherungen des Oberſtburggrafen an den Erzherzog und mich einen noch günſtigeren Erfolg haben können — deswegen bleibt ihr Verdienſt um mich bei mir immer und ewig — 60 # ziehen mir die Landrechte ab, die ich ſelbſt mir angegeben habe, und wovon weder der verſtorbene Fürſt K. das mindeſte an der Kaſſa angegeben noch ſonſt irgendwo — wo die Wahrheit mir ſchaden kann, hat man ſie angenommen, warum denn nicht auch da, wo ſie mir nützen konnte, wie ungerecht! — Baron Pasqualati wird ſich noch wegen mehreren anderen Sachen bei ihnen erkundigen. — heute bin ich ſchon wieder zu müde, denn dem armen K.[1]) habe ich wieder eine menge auftragen müſſen. d. g. ſtrengen mich mehr an, als die größte Kompoſition. Es iſt ein fremdes Feld, worin ich gar nicht ackern ſollte — Viel Thränen ja Wehmuth koſten mich dieſe Geſchichten — nun wird es wohl bald Zeit ſeyn, der Fürſtin K— zu ſchreiben — und nun muß ich aufhören, froh bin ich, wenn ich ihnen aus reinem HertzensErguß einmal ſchreiben kann, und es wird gewiß öfter geſchehen, ſobald ich nur einmal aus dieſen Mühſeeligkeiten heraus bin. — nehmen ſie noch einmal meinen heißeſten Dank für alles, was ſie für mich gethan — und lieben ſie ihren

Verehrer und Freund

Beethoven $\frac{m}{p}$."

[Auf der Rückſeite]

An Seine Wohlgeboren
Hr. Johann von Kanka
in
Prag
(in Böhmen)

wohnhaft auf der
Altſtadt neben
der Theinkirche.

---

[1]) Ohne Zweifel ſein kranker Bruder Karl.

11. An Kanka.

„Wien am 8. April 1815.

Es iſt ſicher nicht Erlaubt — ſo freundſchaftlich zu ſeyn, wie ich glaubte mit ihnen und ſo feindſchaftlich nebeneinander zu wohnen, ohne ſich zu ſehen !!!!!!!! tout a vous ſchrieben ſie, Ei du Windbeutel ſagte ich — nein nein es iſt zu arg — ich möchte ihnen immer gern 9000 mal danken für ihre Bemühungen um mich und 20000 mal ausſchimpfen, daß ſie ſo fort ſind, ſo gekommen — alſo alles iſt Wahn, Freundſchaft, Königreich, Kaiſerthum, alles nur Nebel, den jeder Windhauch vertreibt und anders geſtaltet!! — Vielleicht gehe ich nach Teplitz, doch iſt es nicht ſicher, bei der Gelegenheit könnte ich den Pragern etwas hören laſſen, was meinen Sie, wenn ſie anders noch eine Meinung für mich haben? — Da nun die Geſchichte mit L— auch geendigt, ſo iſt das Finis da, obſchon ſich dabei ein kleines fy, pfui, findet — Baron Pasqualati wird ſie wohl bald wieder beſuchen, auch er hat viele Mühe um mich gehabt — ja ja das Rechte ſagt ſich leicht, iſt aber von andern ſchwer zu erhalten — womit ſoll ich ihnen in meiner Kunſt dienen, ſprechen ſie wollen ſie das ſelbſtgeſpräch eines geflüchteten Königs oder den Meineid eines Usurpators beſungen haben — oder das Nebeneinanderwohnen zweier Freunde, welche ſich nie ſehen — in Hoffnung bald etwas von ihnen zu hören, da ſie jezt ſo weit von mir entfernt, und es ſo viel leichter als näher ſich zu finden bin ich

ihr
ewig
ergebener
Sie achtender
Freund
Ludwig van Beethoven."

(Adreſſe)
An Seine Wohlgeboren
Herrn Johann von
Kanka D^r der Rechte
im Königreich Böhmen
wohnhaft auf in
der Altſtadt Prag
neben der Teinkirche. (in Böhmen)

IX.

Die Correſpondenz mit Steiner und Haslinger.

Die hier folgenden Briefe beginnen mit Februar oder März 1815 und endigen mit denſelben Monaten 1817, erſtrecken ſich alſo über eine Periode von zwei Jahren. Sie beziehen ſich größtentheils auf den Druck und die Herausgabe der Werke, welche Steiner im Anfange d. J. 1815 gekauft hatte, oder auf Verhandlungen über den Preis derſelben. Es iſt unmöglich, dieſelben in chronologiſche Folge zu bringen; wir haben ſie jedoch ſo geordnet, daß dies völlig unnöthig erſcheint. Wir könnten eine noch größere Zahl geben; allein die Auswahl iſt vielleicht ſchon zu zahlreich. Und doch bedauert man, irgend etwas unterdrücken zu müſſen, was zur Lebendigkeit unſerer Vorſtellung von Beethoven in dieſen erſten Jahren ſeiner pecuniären Unabhängigkeit beiträgt.

Eine Aufzeichnung, welche Jahn von einem „großen Bogen mit Bleiſtift geſchrieben“ copirte, gewährt uns eine Vorſtellung von den Preiſen, welche Beethoven in jenen Jahren für ſeine kleineren Werke verlangte. Es finden ſich darunter ein paar unbekannte Lieder, aber die „Romanze für Violin“ iſt wahrſcheinlich der im Auctions-Katalog No. 182 aufgeführte „Satz eines unbekannten Violin-Concerts“.[1]

Dies Schriftſtück enthält Folgendes:

Geſänge. Für jeden fürs Klavier allein 12 #
Haſt du nicht Liebe zugemeſſen und darauf wüßt ich C moll dur
Schwinge dich in meinen Dom
Meine Lebenszeit verſtreicht G moll
E dur Ich der mit flatterndem Sinn bisher
Odorata . . . . O Nice

---

[1] Nach Andeutungen in der Steiner'ſchen und Streicher'ſchen Correſpondenz gehört dieſes Schriftſtück in das Ende des J. 1816.

Duetto Ne giorni tuoi felici m. gantzen Orcheſter in E dur
Elegie zu 4 Singſt.
Germania
Prüfung des Küſſens 16 #
Mit Mädchen ſich vertragen 16 #
Marſch Tarpeia für ganz große Orcheſter 12 #
Romanze für Violin Solo 15 #
Chor der Derwiſche aus den Ruinen von Athen noch nicht das Honorar beſtimmt
Regimentsmärſche
Terzett für 2 Oboi u. Engliſch Horn
Bagatellen
für die neuen Variationen 30 #
Für eine neue Solo Sonate 40 #
— — — Quartett 50 # in 20 Guldenfuß
Bei Chloe war ich ganz allein von Gleim.[1]

Daß mehrere dieſer Stücke von Steiner nicht gekauft worden ſind, iſt durch ihre Aufzeichnung in dem Auctions-Kataloge nach des Componiſten Tode bekannt. —

Die Correſpondenz, welche wir größtentheils aus Jahn's Abſchriften geben, erfordert einige wenige erklärende Bemerkungen, welche wohl zweckmäßig hier zuſammengeſtellt werden.

Der „Diabolus" in No. 1 und anderen Briefen iſt Anton Diabelli, wie bereits im Texte geſagt wurde.

Die Aufführung des Fidelio in ſeiner erſten Geſtalt durch Joſeph Seconda's Truppe in Leipzig während des Winters 1814/15 veranlaßte Prof. A. Wendt zu ſeinem bewunderungswürdigen Artikel über Beethoven's Muſik überhaupt und die beiden Geſtalten des Fidelio insbeſondere, gedruckt in der Allg. Muſ. Ztg. vom 24. Mai 1815 und den fünf folgenden Nummern. Dies iſt das „rochlitzſche Geſchriebene über das B—ſche Geſchriebene" in No. 3.

Die „redlichen Kerls" und „geharniſchten Männer" der „Leibwache" in No. 5 und anderen Briefen ſind einfach #, Dukaten.

---

[1] Nicht zu verwechſeln mit dem Liede von C. F. Weiße, welches Beethoven 1822 componirte.

In No. 8 hat Beethoven „Quartetten“ ſtatt „Quintetten“ geſchrieben. Die Fidelio-Quartette erſchienen etwa 10 Monate vor ſeines Bruders Tode, die Quintette etwa drei Monate nach demſelben.

Der Herr, welcher den in No. 24 erwähnten Brief „über die Verdeutſchung des Pianoforte“ ſchrieb, war Wilhelm Hebenſtreit (geb. zu Eisleben 1774), welcher 1811 nach Wien kam, vom Juni 1816 bis zum April 1818 Herausgeber der Wiener Zeitſchrift war, und mehrere Jahre hindurch häufige und werthvolle Beiträge zu dieſem und anderen Journalen lieferte. Einige Artikel über die Einführung und den Gebrauch deutſcher muſikaliſcher Ausdrücke ſtatt der italieniſchen waren 1815 in der Allg. Muſ. Ztg. erſchienen und intereſſirten Beethoven ſo ſehr, daß er beſchloß, wenigſtens einen Anfang damit zu machen und ein Beiſpiel aufzuſtellen. In Bäuerle's Theaterzeitung von 1858 leſen wir: „(Carl) Holz war es, der, als Beethoven die berühmte Sonate Op. 101 für das Hammerclavier geſchrieben, mit demſelben die Zuſammenſtellung der deutſchen Kunſtausdrücke fertigte“ u. ſ. w. Auf dieſen Unſinn genügt es zu bemerken, daß Holz damals ein Knabe von 16 Jahren war, und vor dem Jahre 1824 überhaupt nicht bei Beethoven eingeführt wurde.

Die Anſpielung in No. 28 bezieht ſich auf einen Artikel in Kanne's Wiener Muſik-Zeitung vom 9. Januar 1817, worin die Worte vorkommen: „Beethovens ſchwer zu exequirende Sinfonie aus A dur.“ Der Titel derſelben wurde in der Nummer vom 24. Januar ſo angegeben: „Siebente große Sinfonie in A dur von Ludwig van Beethoven (92tes Werk), vollſtändige Partitur, dem hochgeborenen Herrn Moritz Reichsgrafen von Fries zugeeignet.“

No. 31 aus den „Studien“ iſt hier nach Jahn's Abſchrift berichtigt, welche lange nach dem Erſcheinen von Seyfried's Buche nach dem Original gemacht wurde.

1.

„Der G—t iſt gebethen ſeinen Diabolum zu ſchicken, damit ich ſelbem meine Meinung in Hinſicht der ins wahrhafte Türkiſche überſetzten Schlacht eröffne. — Es muß viel geändert werden.

Der G—s.“

2. (1815.)

„Lieber Steiner! Es iſt eine polniſche Gräfin hier, welche ſo ſehr für meine Compoſitionen eingenommen iſt wie ſie es nicht verdienen;

ſie wünſchte daß ſie den Clavierauszug der Sinfonie in D ſo ganz nach meinem Sinne ſpiele und da ſie ſich nur heute u. morgen hier aufhält, ſo möchte ſie dieſen bei mir ſpielen, ich bitte ſie daher recht ſehr mir ſelben, wenn es auch des Diabolus Diabelli ſchrift iſt, auf heute oder morgen nur einige Stunden zu leihen; ich gebe Ihnen mein Ehrenwort daß kein Gebrauch davon zu ihrem Nachtheil gemacht werde.

Ihr

ergebenſter

L. v. Beethoven."

3. H. Tobias P. Haſſlinger.[1] (Juni 1815.)

„Sehr beſter!

Seid von der Gütte, ſchickt mir alſo das rochlitziſche geſchriebene über das B—ſche geſchriebene. Wir ſenden euch ſolches alſogleich zurück mit der fliegenden fahrenden reitenden oder gehenden Poſt.

Der gnädigſte

Beethoven."

4. (An Steiner.)

„Wohlgeborenſter, erſtaun- u. verwunderungswürdigſter G—t.

Wir bitten Sie uns nach dem geſtrigen Preiszettel 24 # in Gold, in Bz umzuſetzen; und dieſes unß dieſen Abend oder Morgen Abends zu ſchicken, wo wir ſogleich die 24 # aushändigen und einhändigen werden. Es würde mir ſehr lieb und angenehm ſein, wenn ihr verdienſtvoller Adjutant mir überbrächte, da ich ſehr nothwendig mit ihm zu ſprechen habe er ſoll allen Groll wie ein Chriſt vergeſſen, wir erkennen ſeine Verdienſte und verkennen nicht das was er nicht verdient. Kurz und rundum, wir wünſchen ſelben zu ſehen. Heut Abends wäre es uns am liebſten.

Wir ſind erſtaunlicher G—t dero zugethanſter

G—s."

5. (An Steiner.)

„In der Hofnung den G—ll—t ganz entſühnt ſehen zu können, erwarten wir ihn alsdann wie ſonſt mit offenen Armen, und ſchicken hier einen Theil unſerer Leibwache 25 der redlichſten Kerls, und im Kriegshandwerk die wichtigſten Stützen des Staates. Verbleiben und verhoffen unſern G—ll—t bald ganz mit heitern Augen anzublicken. Man hat den Adjutanten beim linken Ohrläppchen etwas ſtark anzuziehen.

---

[1] Aus der Landsberger'ſchen Sammlung.

Der G—s."

6. (An Steiner.)

„Ich ſende hiemit meinem beſten G—ll—t den verbeſſerten Clav. Auszug, die Verbeſſerungen des Cz. ſind anzunehmen; übrigens hat der Gllt. wieder neuerdings die vielen Verbrechen im Clav. Ausz. des Adjutanten anzuſehen; dieſem gemäß iſt heute am andern Ohr des Adjt. dieſelbe Execution wie geſtern vorzunehmen ſollte derſelbe auch ganz unſchuldig befunden werden, ſo ſoll doch die Execution ſtatt haben, damit demſelben Furcht und Schrecken überhaupt vor allen künftigen Verbrechen eingejagt werde. Es iſt unterdeſſen von der geſtrigen und heutigen Execution Bericht zu erſtatten. Ich umarme meinen beſten Gllt. indem ich den Clav. Auszug der ſchwer zu exequirenden Sinfonie in F ſchicke.

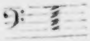
Dero

L. v. B."

7. (An Steiner.)

„Verehrteſter G—ll—t.

Ich brauche noch ihren letzten Rath wegen dem Vergleich, wovon ich ihnen geſprochen, kann unterdeſſen heute nicht ausgehen, und die Sache wünſcht man doch beendigt zu haben, wär es nicht möglich, daß mein geſchätzter Primus des Generalſtabs mich noch heute heimſuchte, damit ich mich mit ihm beſprechen könne, oder Morgen früh; ich bitte recht ſehr, ich werde dafür ſo oft der G—ll—t in Noth iſt, eine Not' machen. Die Unterredung müßte jedoch ein halbes Stündchen dauern. Des Adjut. ſchändliche Aufführung iſt in die Regiſter eingetragen (jedoch nicht in die Orgel-Regiſter) welch ſchlechter Ton würde alsdann heraushallen?



v ————"

8.

„Lieber Steiner! [1])

Ich brauche die Partitur der Oper Fidelio auf einige Täge um einen Quartetten-Auszug darnach zu revidiren, da ich ſie Ihnen alsdann ſogleich wieder einhändige —

---

[1]) Im Beſitze von Herrn George Grove in London.

Auch bitte ich Sie um die Partitur des Trios fürs Klavier nebſt den zwei ausgeſchriebenen Stimmen von Violin u. Violonſchell und die Partitur von der Violin Sonate in G dur — Ich brauche beyde Werke nur auf einen Abend und kann ſie ihnen ſogleich des andern Morgens früh wieder übermachen —

Zweiflen Sie nie an meiner Aufrichtigkeit und Redlichkeit auf dieſe Weiſe werden wir uns hoffentlich, obſchon mein armer unglücklicher Bruder nicht mehr lebt, nie von einander entfernen. —

Ihr Freund
Beethoven."

9. (An Haslinger.)

„Sr. Wohlgeboren! der Herr Adjutant ſind erwartet mit 3 Exemplären von der Schlacht, u. zw. eins für'n .... (ordinär) 2 für illustrissime ſchicken mit Kupfer jedoch nicht von Kupfer. Hiermit werden ſie erſtens gut empfangen, und wieder mit beehrenden Aufträgen an den G—t entlaſſen werden.

Der
G—s."

10. (An Steiner u. Co., Anf. 1816.)

„Wenn nicht morgen abends zwiſchen 6—7 Uhr das Exemplar, welches ich dem Adjutanten des Tobias Haſſlinger corrigirt übergeben, von der Sonate ſammt einem andern, worin keine Fehler mehr ſind (ſo daß man ſieht, daß die Fehler in den Kupferplatten verbeſſert ſind) ſo zu ſagen das korrigirte (von mir) und das Fehlerfreie in meinen Händen ſind, ſo beſchließen wir was folgt: der G. l. wird einſtweil ſuspenſirt. Sein Adjutant T. H. kreuzweis geſchloſſen. Unſer General Profos Diabolus Diabelli wird mit Vollziehung deſſen beauftragt werden.

Nur die Pünktliche Befolgung unſeres oben angegebenen Befehls kann von der ſchon verdienten und anerkannten „Strafe" retten.

Der G—s
in Donner u. Bliz."

11. (An Steiner u. Co.)

„Hier mein lieber G. ſende ich Ihnen die Stimmen der Sinfonie in A, ich war der erſte, der Diabelli es antrug, daß ſie aus dieſen die Sinfonie ſtechen ſollten, folglich kann dieſe Sprache, die ſie deswegen gegen mich führen, auf keinerlei weiſe Statt finden. ich erſuche ſie noch einmal um die Oper, damit ich dem Artaria ihren Quartetten-Auszug davon corrigiren kann, ſie werden wohl keinen Neid hierüber äußern wollen, und deſswegen ſie zurückhalten, das machte Ihnen wenig Ehre, immer war ich bereit ihnen gefällig zu ſein, allein Mißtrauen läßt mein Charakter nicht zu, unſer Contract lautete: Daß ich alle Werke die ſie beſitzen, auch nach England geben kann, und ich kann ihnen beweiſen, daß ich hierin noch lange nicht meinen Vortheil benützt habe, und daß — wenn ich gänzlich Herr meiner Werke geblieben wäre, die Engländer mir ſie ganz anders bezahlt hätten, als ſie! doch habe ich und halte ich ohnerachtet deſſen treu, was im Contrakt beſtimmt iſt; und nun kündige ich ihnen an, daß in einigen Tagen ſchweres Kriegsgericht gehalten werden wird, und ebenſo, und ebenſo aller ſeiner künftigen Ehren, Vortheile etc. verluſtig erklärt wird.

Zum letztenmale der G—s."

12.

„Das G—ll—t—Amt hat mir alle Stimmen heut zurückkommen zu machen; der Ueberbringer dieſes wird ſelbe dieſen Abend abholen, wo ich ſodann übermorgen alle Stimmen ſammt Partitur überſchicken werde und ſodann die Correktur geendigt iſt — Für die Zukunft verbitte ich mir alles Geklebe in meinen Werken, weil ich ſonſt nicht die in der M. Z. beſprochene Langmuth ſondern meinen gerechten Unmuth über Eſelsohren ausſprechen werde.[1])

Dero

B."

13. (An Steiner u. Co.)

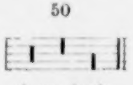
„Ich ſchicke die geſchriebene Partitur erſt mit, angeſehen habe ich ſie nicht, vermuthlich iſt ſie nicht ohne Fehler. Meine Meinung iſt: Wenn noch Auszüge zu machen ſind, man gleich nach der jetzigen Correktur, die mir vollendet wieder zuzuſtellen, dazu die alsdann folgenden Abdrucke wodurch die Auszüge auch vollendet werden, ich bitte mir anzuzeigen, wo man reinen grauen Streuſand erhält, der meinige iſt aus, und meine Asini um mich her können keinen d. g. auftreiben.

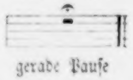
---

[1]) In den „Miſcellen" der A. M. Z. vom 11. Oct. 1815 findet ſich eine kurze, enthuſiaſtiſche Lobpreiſung der Paſtoralſymphonie von „K. B.", und eine Adreſſe „an Sie" (die Muſik) von „Gumlich", worin die Worte Heldenmuth, Sanftmuth, Schwermuth vorkommen.

Ihro

L. v. Beethoven."





14.

„An Haslinger!

Hier überſchicke ich die Correkturſtimmen ſie werden leicht das zuſammenfinden was zuſammen gehört und ich empfehle nochmals die ſtrengſte Gewiſſenhaftigkeit in allem was hierüber abgeredet worden. Die Strafgefälle für den Adjutanten zu entrichten an den G—s beſtehend in geſtern angezeigten Werken noch heute erwartet.

Der

G—s."

15. (An Steiner u. Co.)

„Hier überſende ein kleines Feldſtück, welches ſogleich ins Zeughaus abzuführen als Geſchenk. was den Herrn Diabolum anlangt, ſo iſt dieſer wegen ſeiner übrigen Geſchicklichkeit beizubehalten; was irgendwo anders ſein ſoll, kann wie das vorige Mal, mit der Sinfonie in F geſchehen; was eine neue Sonate für Piano betrifft, ſo haben ſich mir 60 wohlgeharniſchte Männer zu präſentiren, und dieſelben können ſogleich erſcheinen, ich habe auch Variationen [1]) im Sinne, welche auf einen beſonderen Feſttag paßten und dann ſogleich auch da ſein könnten, bei erſcheinen nur 40 wohlgeharniſchte Männer [2]) — denn was die Staatsſchuld von 1300 fl. betrifft, ſo kann ſelbe noch nicht zur Betracht bezogen werden, ohnehin würden ſich die 1300 fl. am beſten in folgender Geſtalt 0000 ausnehmen.

Ich bin erſtaunlich hochachtungsvoll gegen den G—ll—t.

L. v. Beethoven."

---

[1]) „Veränderungen mit einer Einleitung und Anhang von L. v. Beethoven" (Op. 121^{a}). Das Autograph im Beſitze von Jähns in Berlin.

[2]) So in Jahn's Abſchrift. Der Sinn ſcheint zu ſein: „beim Erſcheinen von" u. ſ. w.

16. (An Steiner u. Co.)

„Das G—ll—t=Amt iſt befügt, mir ſogleich 100 fl. W. W. zu ſchicken mit dem überbringer dieſes werden ſodann gleich die Stempelbögen kaufen u. die Quittungen einhändigen. Was unſere Bergwerke betrifft, ſo kann diesmalen nichts verabfolgt werden; doch ſollte das G—ll—ts=Amt die ſeinigen eröffnen wollen, ſo kann dieſes blos vermittelſt Supplicandum geſchehen, indem keine Offerte mehr geleiſtet werden.

Der G—s.“

17.

„Der G—lt wird erſucht dieſe 100 fl. C. M. in Papier heute umzuſetzen u. zw. ohne Debit, wie es ſich für einen ſolchen beharſchten (?)[1] ſeines Ranges gewiß ſchickt.

Zugleich wird derſelbe wegen der neuen 4000 fl. in 20gern, welche dem Schatz zufließen ſollen, aufgefordert, ſowohl vor — als nach — auch hinter zu denken, und uns das Reſultat davon mitzutheilen; für dieſes neue Verdienſt wird demſelben der höchſte Rang zugeſtanden.

Mit der unbeſchreiblichen Schreiblichkeit

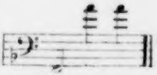
unterzeichne ich mich als

G—s.“

18. (An Steiner u. Co.)

„Wir erſuchen unſer heutiges Anſuchen nicht zu vergeſſen, indem wir nicht ausgehen können, und das Geld für Morgen früh brauchen — was den Adjut. betrift, iſt ſelbiger ſogleich in carcere bringen zu laſſen, und demſelben anzudeuten, ſich zum morgigen Gerichtstag nachmittags halb 4 uhr zu bereiten, große Staatsverbrechen werden demſelben zur Laſt gelegt, unter anderm ſogar hat er die ihm auſerlegte Verſchwiegenheit wichtiger Staatsangelegenheiten nicht beachtet.

Gegeben ohne etwas zu geben am etc. etc.



“

---

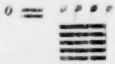
[1] Dies Fragezeichen iſt von Jahn dem Worte beigefügt.

18^{2}. (An Steiner u. Co.)

„Baden am 6. Sept. 1816.

Beiliegender offener Brief iſt an den Hrn. Dr. Kanka in Prag, wovon jedoch von allem Inhalt und beſonders von Br. P.[1]) das größte Stillſchweigen geboten wird (eine gute Uebung für Perſonen eines ſo erhabenen ℌ Ranges) — wird dem Generalſtab empfohlen ſogleich mit morgiger Poſt die ſchon in Wien liegende Quittung beim Hrn. G—l—l—t wird hinzugefügt und um beides ein Umſchlag gemacht. Wie ſiehts aus mit dem Trio?[2]) ich bitte mirs bald zu beſorgen, da ich eine weile hier bleibe, ſo bitte ich mir es nur anzuzeigen ſobald es bereit um dem Erzherzog von Wien aus zu ſchicken. Iſt Bon Pasqualatti ſchon fort nach Mailand? es wird um eine responsio gebeten. Man erwartet baldige Nachrichten vom Genſtab. Man empfiehlt ſich u. läßt ſich wieder empfehlen."

19. (An Tob. Haslinger.)

„H. Adjutant ſowohl ſchuldig als unſchuldig iſt erſucht die Correcturen der Sinfonie in F und der Sonate in A indem ich eben jetzt zu Hauſe bleibe und die Sache eher befördern kann, beſonders giebt es Menſchen die mich wegen der ſchwer zu exequirenden Sonate plagen, wer kann für ſolche ſchwer zu exequirende  Man wünſcht den ſowohl groben als höflichen Adjutanten Beſſerung um endlich vorrücken zu können.

L. v. Beth."

20. (An Steiner.)

„Noch einige Fehler — des Q — ſind zu verbeſſern dann folgt das Verzeichniß der Fehler in der Partitur den Stimmen u. Quartettſtimmen. Man ſchläft — ich werde ſchon zur Beförderung in Donner und Bliz erſcheinen müſſen.

G—s."

21. (An Steiner, um Dec. 1816.)

„Es war ausgemacht, daß in allen fertigen Exemplaren des Quartetts[3]) etc. die Fehler ſollten corrigirt werden; deſſen ungeachtet beſitzt der Adjutant die Unverſchämtheit ſelbes uncorrigirt zu verkaufen. Dieſes werde ich noch heute zu ahnden und zu beſtrafen wiſſen. Mit den Verzeichniſſen wird — wie ich merke nur Spott getrieben, allein ich werde auch hier wiſſen was mir meine Ehre gebiethet, und gewiß nicht nachgeben. Für dieſen Augenblick ſchicke man mir das Lied „A Schüſſerl und a Reinderl“ ich brauche es. Zu wiſſen iſt: daß — wenn ich nicht zwiſchen heute und Morgen von wärmerem Dienſteifer des Adjutanten überzeugt werde, demſelben eine zweite ſchimpfliche Abſetzung droht, obſchon man denſelben bekannter Großmuth getreu lieber befördert hätte.

---

[1]) Vermuthlich Baron Pasqualati.

[2]) Op. 97.

[3]) Op. 95.

Das Lied „ein Schüſſerl und a Reindl“ wird ſich einzeln oder mit Variationen im Catalog finden.

G—s.“

22. (An Steiner u. Co.)

„Die Geſchichte mit dieſer Sinfonie iſt mir ſehr verdrießlich, da haben wir nun das weder die geſtochenen Stimmen, noch die Partitur ſind fehlerfrei; in die ſchon fertigen Exemplare müſſen die Fehler mit Tuſch verbeſſert werden, wozu Schlemmer zu brauchen, übrigens daß ein Verzeichniß aller Fehler ohne Ausnahme zu drucken und zu verſchicken, der robeſte Copiſt hätte gerade die Partitur ſo geſchrieben, wie ſie jetzt geſtochen, ein d. g. Fehlervolles, mangelhaftes Werk, das noch nicht auf dieſe Weiſe von uns in Stich erſchienen — das ſind die Folgen von dem nicht corrigiren wollen, u. von dem mir es nicht früher zur Ueberſicht gegeben haben, oder mich daran zu mahnen. Dieſelbigen Exemplare, welche ich jetzt hier überſchicke ſind uns mit dem danach verbeſſerten baldmöglichſt zuzuſtellen, damit ich die Richtigkeit oder Unrichtigkeit einſehe. So beſtraft ſich der Eigenſinn ſelbſt, und Unſchuldige müſſen mit darunter leiden. Ich mag nichts mehr für mich von dieſer verſtümmelten geradbrechten Sinfonie wiſſen. — Pfui Teufel!

So iſt euch wirklich der Grundſatz zuzuſchreiben, daß Ihr das Publikum achtungslos behandelt und dem Autor gewiſſenlos ſeinen Ruhm ſchmälert!

Da ich krank war, und noch bin, und das Verlangen des Publikums nach dieſem Werk etc. das ſind Entſchuldigungen die Ihr anführen könnt, beim Verkündigen des Verzeichniſſes der Fehler.

Behüt euch Gott — hol euch der Teufel.“

23. (An Steiner u. Co.)

„Ich bitte vor allem, daß das Verzeichniß der Fehler gemacht werde, ſowohl der einzelnen Stimmen als der Partitur, ich werde es dann mit den einzelnen Stimmen und der Partitur vergleichen, dieſes muß dann eiligſt in alle Weltgegenden geſendet werden. Es iſt traurig daß es ſo ſein muß, allein es iſt nun nicht anders; auch ſind dergleichen Fälle in der litterariſchen Welt ſchon oft da geweſen.

Nur weiter keinen Eigen- und Starr-Sinn, ſonſt wird das Uebel immer ärger.

Die Wechſel von meinem Capitale von 10000 x gern brauchte ich nur auf einige Täge, jedoch nicht aus Mißtrauen!!! Sonnabends bedürfte ich wohl wieder 100 fl. C. G. umzuwechſeln. So ſind überall Uebel auf Uebel, der Herr verlaſſe mich nicht.

Euer
B.“

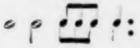
24. [1]

„Beſter Hr. Adjutant.

ich habe nichts von dem röthlichen Unteroffizier geſehen, wahrſcheinlich wird er nicht bei dem Kaſſier Dam gewartet haben, indem er mir von demſelben eine Schrift hätte zurückbringen müſſen, ich bitte alſo noch einmal ihn zu dem Kaſſier deswegen zu ſchicken, indem ich dort Geld zu empfangen habe, der röthliche hat alſo vom Hr. K. Dam ſogleich zu mir zu kommen, es thut mir leid dem General Le—t Amt läſtig werden zu müſſen, ich kann meine Leute zu ſo was nicht gebrauchen. — ich bitte alſo den röthlichen zu H. Kaſſier Dam und von da zu mir zu ſchicken. Den Brief von Hebenſtreit über die Verdeutſchung des piano forte bitte ich nicht zu zeigen ſondern mir ihn zurückzuſchicken, ich bin ſchon gewohnt, da ich weder ein gelehrter noch ungelehrter bin, mich ſeines Rathes zu bedienen. —

Leben's ſein wohl.

H—r H—
2—ten L—nk—lchen
[Lumpenkerlchen]

m. p. 

---

[1] Im Beſitze von Jähns in Berlin.

25. (An Steiner u. Co. Ende 1816.)

„Ich bitte noch heute mir ein Exemplar von der Partitur der Sinfonie in A, jedoch ſchön zu ſenden, indem ich dem Grafen Fries, wie gebräuchlich 2 ſenden muß; wenn es möglich nicht ſpäter als 3 Uhr.

B.“

26. (An Steiner u. Co.)

„Wenn Ihr mir doch auf einige Tage die Dichter: Klopſtock — Gleim — jedoch nach guten neueſten Original-Ausgaben verſchaffen könntet ?!!! ſo würdet — wollte ich ſagen ſo werdet, wollte ich ſagen, ſo ſollt ihr mir ſelbe gefälligſt auf einige Tage borgen.

NB. Tobiaſſerl rupſt
dir einige Federn aus.

L. v. B.“

27.

„— — In Betreff des Titels iſt ein Sprachkundiger zu befragen: ob Hammer o. Hämmer Clavier, oder auch Hammer-Flügel zu ſetzen? Derſelbe Titel iſt mir auch vorzuweiſen.

L. v. B.“

28. (An Steiner.)

„Beſter H. G—ll—t!

Das Poenale iſt hiermit geſchloſſen und zwar zu unſrer Zufriedenheit, welches unſerm lieben getreuen G—ll—t zur angenemen Wiſſenſchaft dient. — Wegen dem Titel der neuen Sonate braucht's gar nichts anders, als den Titel, welchen die Sinfonie in A in der Wiener M. Z. erhalten, überzutragen. Die ſchwer zu exequirende Sonate in A, mein beſter G—ll—t wird zwar ſtuzen u. meinen, ſchwer ſei ein relativer Begriff, was dem einen ſchwer, ſei dem andern leicht, mithin ſei gar nichts geſagt, allein der G—ll—t muß wiſſen, daß mit dem alles geſagt iſt, denn was ſchwer iſt, iſt auch ſchön, gut, groß, etc: jeder Menſch ſieht alſo ein, daß dieſes das fetteſte Lob iſt, was man geben kann, denn das ſchwere macht ſchwitzen. — Da der Adjutant hierbei neulich ſeine verrätheriſchen und aufrühreriſchen Geſinnungen durch Reden wieder gezeigt, ſo iſt ſolcher ſogleich heute beim rechten Ohr derb anzufaſſen und zu zupfen, die weitere Execution behalten wir uns vor um ſelbe in unſerer u. unſers beſten G—ll—t Gegenwart vollziehen zu laſſen. — Wir wünſchen unſerm lieben G—ll—t alles erſprießliche und beſonders einen beſſern Adjudanten.

Beethoven.“

29. [1]

„An den Wohlgebornen G—ll—t von Steiner zu eigenen Händen.

Publicandum.

Wir haben nach eigener Prüfung und nach Anhörung unſers Conſeils beſchloſſen und beſchließen, daß hinführo auf allen unſern Werken, wozu der Titel deutſch, ſtatt Pianoforte Hammerclavier geſetzt werde, wornach ſich unſer beſter G—ll—t ſammt Adjutanten wie alle Andern, die es betrifft, ſogleich zu richten, und ſolches ins Werk zu bringen haben.

Statt Pianoforte Hammerclavier, —

womit es ſein Abkommen einmahl für allemahl hiermit hat. Gegeben etc. etc.

vom
Am 23. Jänner 1817. G—s
— — m. p.“

30.

„Der Zufall macht, daß ich auf folgende Dedication gerathen:

Sonate für das Pianoforte
oder — — Hammerclavier
verfaßt und
Der Frau Baronin Dorothea Ertmann
geborne Graumann
gewidmet von
Ludwig van Beethoven

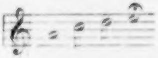
bey der neuen Sonate; ſollte der Titel ſchon fertig ſeyn, ſo habe ich folgende 2 Vorſchläge, nähmlich entweder ich bezahle den neuen Titel, d. h. auf meine Unkoſten, oder man hebt ihn auf für eine andere neue Sonate von mir, wozu ſich nur die Bergwerke des G—ll—ts, inſonderlich pleno titulo G—ll—t und erſten Staatsrathes zu öffnen haben, um ſelbe ans Tageslicht der Welt zu bringen. — —

---

[1] Im Seyfried's Studien.

Der Titel iſt zuvor einem Sprachverſtändigen zu zeigen. Hammerclavier iſt ſicher deutſch, ohnehin iſt die Erfindung auch deutſch; gebt Ehre dem Ehre gebührt. — Wie iſt es denn, mir fehlen die Berichte von den ohne Zweifel erfolgten Executionen? —

wie immer Dero beſter
amicus
ad amicum
de amico



wegen der Dedication bitte ich das größte Stillſchweigen zu beobachten, da ich eine Ueberraſchung damit machen will. —

31. (An Haslinger.)

„Des Adjutanten Unſchuldigkeit und nichts weiter! Wir bitten gefälligſt, uns 2 Partitur Exemplare zu ſenden von der Sinfonie in F, außerdem wünſchen wir zu wiſſen, wann wir 1 Exemplar von der Sonate für die Baronin v. Erdtmann haben könnten? denn ſie geht vielleicht ſchon längſtens übermorgen von hier — No. 3 nämlich beigefügter Zettel iſt von einem Muſikfreund aus Schleſien, jedoch eben nicht reich, dem ich ebenfalls ſchon habe Partituren von mir ſchreiben laſſen, er wünſcht dieſe 2 Werke von Mozart in ſeiner Bibliothek zu haben; da aber mein Bedienter das Glück von Gott hat, einer der erſten Eſel des Kaiſerſtaats (welches viel geſagt iſt) zu ſein, ſo kann ich ihn hiezu ſchon nicht brauchen; ſeid alſo ſo gut und ſchickt zu Herrn Traeg (mit einem Kleinkrämer kann ſich der G—s ebenfalls nicht einlaſſen) und laßt euch aufſchreiben wie viel jedes koſtet? und ſchickt mir dieſes ſammt meinen 2 Partituren in F, und Antwort auf meine Frage wegen der Erdtmann noch heute baldigſt (presto prestissimo) zu; wohlgemerkt im Sturmmarſch am Ende. Uebrigens wird die beſte Aufführung empfohlen, damit meiner Geſundheit weiter kein Hinderniß gelegt werde.

L. v. Bthn. m. p.
Der beſte G—s für die Guten
— Teufel ſelbſt — — Böſen."

32. (An Steiner u. Co.)

„Wertheſte Verlegen—heiten!!!

Ich erſuche höflichſt die Lieder in eine Art von Catalog bringen zu laſſen, wo von jedem nur 3 Takte (die erſten) aufgezogen ſind, jedoch prestissimo, wo ich die Widmung ſogleich beſtimmen werde. — man ſiehts, daß ein engliſcher Verleger, eine ebenſo verlegene Waare wie ein Deutſcher, iſt, ſonſt wäre ſo was nicht nöthig, die dazu gehörigen Papiere habe ich bei mir behalten, da ſie doch noch ſpäter werden mitfolgen müſſen.

Ich bin hochachtend erſtaunend hochachtungsvoll

dero

L. v. B."

Die „12 engliſchen Lieder" ſcheinen von Steiner u. Co. niemals herausgegeben worden zu ſein.

X.

Beethoven's Freund Amenda.

(Zu S. 341.)

Wir geben nachſtehend einen biographiſchen Artikel über Beethoven's Freund Amenda, welcher aus dem Dorpat'ſchen Jahrbuche „Das Inland“, 1836 No. 21. S. 355 fg., entnommen iſt. Wir verdanken denſelben dem Herrn Wickham Hofmann, Secretär der Amerikaniſchen Geſandtſchaft in S. Petersburg, und dem jetzt in Trieſt lebenden Herrn Denis Sienkiewicz, welcher lange Zeit in Rußland gelebt hat; jeder derſelben hat den Artikel zum Gebrauche des Verfaſſers abſchreiben laſſen.

„Der Probſt und Conſiſtorialrath Carl Amenda, Prediger zu Talſen, hatte zwar nur einen kleinen Wirkungskreis, in welchem er ſeine Kraft entfalten konnte, aber die Art, mit welcher er in dieſem kleinen Kreiſe durch eine unbeſchreibliche Sanftmuth und Liebe die Herzen zu gewinnen, die Gemüther an ſich zu ziehen wußte, machen es wünſchenswerth, daß ſeiner nicht nur in dem größeren ſeiner Gemeinde, ſondern öffentlich in den Deutſchen Provinzen Rußlands gedacht werde.

Den 4. October 1771 zu Lippaiken in Curland geboren, beſuchte Amenda zuerſt die Lateiniſche Stadtſchule und das Gymnaſium zu Mitau. Von ſeinem Vater ſchon in der Muſik unterrichtet, konnte er hier unter Leitung des bekannten herzoglichen Kapellmeiſters Veichtner ſein Talent fortbilden, und zugleich im Hauſe der Landhofmeiſterin von Taube, bei den dort veranſtalteten Liebhaberconcerten ſeinen Geſchmack bilden.

1792 bezog er Jena, um Theologie zu ſtudiren. Mit einem Landsmanne[1]), den er ſchon von Kindheit an kannte, und der gleiche Liebe für die Muſik mit ihm theilte, lebte er drei glückliche Jahre in Jena den

---

[1]) Nach Herrn Ludwig Nohl hieß er Gottfried Heinrich Mylich.

Studien und der Muſik, und ein von beiden ſchon lange gefaßter Plan, nach beendigtem Curſus nicht gleich in's Vaterland zurückzukehren, ſondern erſt Frankreich und die Schweiz zu ſehen, kam zur Reiſe. Mit dem erſten Erwachen des Frühlings 1795 zogen die beiden Freunde mit dem Vorſatz, jetzt einzig der Muſik zu leben, aus Jena, begleitet von den Glückwünſchen ihrer Landsleute. So lange das Geld von der Heimath reichte, war gute Zeit, doch erfüllte der Franzöſiſche Krieg wohl manchmal die Bruſt unſerer Wanderer mit Beſorgniß und war wohl die Haupturſache, daß Lauſanne, ſtatt nur auf wenige Tage berührt zu werden, ihr Wohnort für mehr als zwei Jahre wurde. — Durch Unterricht in der Muſik ſicherten ſie ihre Exiſtenz und machten die anziehendſten Bekanntſchaften. Von Lauſanne ging Amenda mit einem Pariſer Virtuoſen nach Frankfurt am Main zur Meſſe, und nahm dort ein Engagement für die Winterconcerte in Conſtanz am Bodenſee an. Dorthin beſchied er nun auch ſeinen Reiſegefährten, und im Frühjahr darauf gingen beide weiter nach Ulm und dann auf der Donau nach Regensburg. Von hier aus fanden ſie Gelegenheit, in dem eigenen Schiffe einer Schwediſchen Familie weiter nach Wien zu zu reiſen. Die Grafen Ruth und Fröhlich, eben dieſelben, in deren Geſellſchaft Amenda und ſein Gefährte die Reiſe auf der Donau nach Wien gemacht hatten, waren auch nun in der alten muſikliebenden Kaiſerſtadt bemüht, unſere beiden Muſiker zu empfehlen. Freundlich öffneten ſich ihnen die angeſehenſten Häuſer und Amenda wurde erſt Vorleſer bei der Fürſtin Lobkowitz, dann aber als Lehrer bei den Kindern Mozart's, die erſt kurz vorher ihren Vater verloren hatten, engagirt. Hier fand er Gelegenheit, den berühmten Beethoven kennen zu lernen, und bald ſeine Freundſchaft zu gewinnen. Während jener Zeit hatte Amenda's Reiſegefährte ein reichliches Auskommen durch Privatſtunden auf der damals noch wenig gekannten Franzöſiſchen Guitarre. Wieder war ein Jahr unter dieſen Umſtänden froh und glücklich entſchwunden. Amenda ſtand im Begriff, mit ſeinem Freunde Beethoven eine Kunſtreiſe durch Europa zu machen, als ihm aus Curland die dringendſten Aufforderungen kamen, in die Heimath zurückzukehren. Wie ſchwer es auch wurde, ein Entſchluß mußte gefaßt werden, und im Herbſt ſegelte ein Schiff von Lübeck nach Riga, das unſere beiden Muſikfreunde in die Heimath trug. — Amenda wurde Privatlehrer, und 1802 den 25. Mai als Kirchſpielsprediger für Talſen ordinirt. — Die Thränen, die an ſeinem Sarge floſſen, der Nachruf ſeiner Gemeinde: „Da tragen ſie unſern lieben Vater hin" ſind die beſten Zeugen für das, was er in dieſem Berufe gethan. Er war 1821 Probſt der Kandau'ſchen Diöceſe und 1830 Conſiſtorialrath geworden, beſaß eine vorzügliche Gabe der Rede, und obgleich ſein Geſicht ſtark von Pocken zerriſſen war, ſo hatte er doch ſo etwas Einnehmendes und Gewinnendes in dem Ton ſeiner Stimme und ſeinem Betragen, daß ſich jeder unwillkürlich zu ihm hingezogen fühlte. Ein Nervenfieber machte ſeinem thätigen Leben den 8. März d. J. ein Ende. —

W. S.“

XI.

Ehe wir in die lange Reihe gerichtlicher Verhandlungen eintreten, welche zwiſchen Beethoven und ſeiner Schwägerin um den Beſitz ihres Sohnes geführt wurden, iſt es zweckmäßig, von der pecuniären Lage, in welcher der verſtorbene Gatte und Vater dieſelben zurückgelaſſen hatte, eine deutliche Anſchauung zu gewinnen. Glücklicher Weiſe fließen hier die officiellen Quellen der Belehrung reichlich.

Ein Auszug aus dem „Inventar, aufgenommen über die Hinterlaſſenſchaft des verſtorbenen C. v. Beethoven“, mitgetheilt von Herrn Dr. August Schmidt, lautet ſo:

„An Baarſchaft — keine
— Beſoldungsrückſtand — keine
— Capitalien — keine
— Realitäten: Das Haus, welches laut Inventar-Schätzung auf 16400 fl. geſchätzt wurde, daher auf jeden Theil der beiden Univerſal-Erben, Johanna und Carl v. B. 8200 fl. entfallen.
— Präcioſen, eine ſilberne Uhr — 25 fl.
— Kleidung und Wäſche — 100 „
— Bücher — 70 „
195 fl.

Die vorgefundenen Effecten nach Heurathsbrief Eigenthum der Frau
an Dienſt Caution des Verſtorbenen — 2200 fl.
in $2\frac{1}{2}$ % Obligationen.

Auf dem Hauſe hafteten:
Heißmann mit 5000 f.
rückſtändige Intereſſen 107 f. 38 kr. u. ſ. w.

Es erwieß ſich nach von der Wittwe überreichtem Ausweiſe
ein Paſſivſtand von — — 8534 fl.
der den Activſtand von — — 8395 fl.
überſtieg, daher das Heurathsgut der Wittwe sine credito eingeantwortet wurde.“

Die Inventar=Schätzung „des dem Karl v. Beethoven gehörigen Hauſes, No. 121 in der Alſervorſtadt zunächſt der Hernalſerlinie“, vom 22. April 1815, beſchreibt daſſelbe (abgekürzt) im Weſentlichen ſo:

„Ein kleiner gemauerter und gewölbter Keller; ein Garten von mittlerer Größe, mit verſchiedenen Obſtbäumen, und ein kleines Glashaus; ein mittlerer Hof; ebener Erde zwei Wohnungen, rückwärts gegen die Adlergaſſe, beſtehend aus zwei Küchen und zwei Zimmern, die übrigen Wohnungen im vorderen Gebäude gegen die Adlergaſſe [? Hauptſtraße] beſtehen in neun Zimmern, vier Kammern, 7 Küchen. Es ſind drei Stiegen bis erſten Stock — zwei von Holz, und eine von Stein.

Im erſten Stock, ein Vorhaus, 5 Zimmer, 5 Kammern, 3 Küchen, eine Stiege auf den Boden von Stein, allda 2 Bodenzimmer.“

Dies war alſo eins jener niedrigen, aber geräumigen Häuſer, wie ſie früher in den Wiener Vorſtädten ſo häufig waren und es vielleicht noch ſind, welche in eine möglichſt große Zahl kleiner Wohnungen (in dieſem Falle 12) getheilt ſind und einen Betrag an Miethzins einbringen, der außer allem Verhältniſſe zu dem Werthe des Beſitzthums ſteht.

Die früher (Bd. II S. 310) über dieſes Haus gemachte Bemerkung ſcheint uns jetzt auf unrichtigem Berichte beruht zu haben; denn da die Verſuche mehrerer Männer, insbeſondere von Dr. Mitſchke und Dr. Schmidt, das Grundbuch aufzufinden, worin der Verkauf eingetragen war, erfolglos geblieben ſind, ſo iſt es bisher noch zweifelhaft, wie und wann daſſelbe Eigenthum Carl's van Beethoven wurde. Sicher iſt, daß er in demſelben nur wenige Monate gewohnt hat; denn in dem Staatsſchematismus von 1812 wird ſeine Wohnung noch als im Eckhauſe der Rauhenſtein= und Ballgaſſe befindlich angegeben; 1813 Lichtenſtieg 166; 1814 ebendaſ. 556. Das letzte „Verzeichniß der .. numerirten Häuſer, derſelben Eigenthümer ... nebſt der Benennung des Grundbuchs u. ſ. w.“ in unſerem Beſitze iſt das von 1805. In dieſem ſind (S. 194) die Nummern 116—119 an der Hernalſerlinie die „Mauth“=Häuſer; dann leſen wir: „Hauptſtraße. 120 Gertr. Edle v. Tannenberg. Sch(ild) 3 Laufer. 120 bis 122 Domk. — 121, 122 Ebendieſelbe.“ Dieſes „Domk.“ wird S. 244, 45 erklärt und angegeben, daß das betreffende „Grundbuch“ das des „Domkapitels der hohen Metropolitankirche bei St. Stephan“ war. „Dieſes Grundbuch,“ heißt es S. 240, „iſt in der Wollzeile im Zwettlehof 919 zu ebener Erde.“ Ein neugieriger Sucher wird daſſelbe vielleicht nach dieſen Winken entdecken, und ſo die Zeit beſtimmen können, wann No. 121 aus dem Beſitze von Gertr. Edlen von Tannenberg in den von Carl van Beethoven überging.

Seine Wittwe, welche im Ausgeben von Geld über die Maßen ſorglos und verſchwenderiſch war, vermehrte im Laufe von zwei Jahren nach dem Tode ihres Gatten die auf dem Hauſe ruhenden Verpflichtungen bis zu einem Betrage, welcher ſeinen veranſchlagten Werth noch überſtieg; ſo daß Beethoven Ende 1817 ſchreiben konnte: „Schulden von ihr und meinem Bruder auf dem Hauſe — Summa 16.852 fl. 20 kr.“ Außerdem ſchreibt er: „Das Haus der Mutter K. wurde um 16400 fl. geſchätzt, alſo den vierten Theil für Karl. Das Haus der Mutter K. trägt 1930 fl. Zins jährlich ohne Inbegriff der Wohnung der Wittwe des Gattens, dieſe beiden letzten ſammt Keller können füglich jährlich auf 600 fl. beim Haus angenommen werden, die Mutter hat ebenfalls den Fruchtgenuß der obigen 1000 fl., welche Karl gehören. — — alsdann die Hälfte der Penſion.“

Dieſe „obigen 1000 fl.“ bezeichneten möglicher Weiſe die Differenz zwiſchen dem „Activſtand“ in dem vorher gegebenen Hinterlaſſenſchafts-Inventar, und den 7000 fl., die in der folgenden Notiz erwähnt werden, welche in dem ſogenannten „Tagebuche“ im Fiſchhoff'ſchen Manuſcript der vorher angeführten vorhergeht: „Der Johanna Beethoven ihr Sohn Karl iſt Univerſalerbe, da die beiden Hamatſchen Schuldſcheine oder Sätze von 7000 fl. gehören gänzlich aus der Diſpoſition des Großvaters meinem Neffen Karl zu und liegen auf dem Hauſe der Mutter — — dieſe jedoch den lebenslänglichen Fruchtgenuß hat.“

Die jährlichen Zinſen der Schulden betrugen Ende 1817 bei 5 % (wobei die 20 kr. wegbleiben) 843 fl. Wird dieſe Summe von den Miethzinſen abgezogen, ſo bleibt ein Ueberſchuß von 1087 fl. Fügt man die Wittwenpenſion von 333 fl. 20 kr., und die Zinſen der Dienſtcaution des Verſtorbenen hinzu, ſo ergibt ſich für Mutter und Sohn ein Einkommen von wenigſtens 1500 fl. jährlich. Zur Zeit des Todes ihres Gatten war dieſes Einkommen um den Betrag der gegenwärtigen Zinſen des Zuwachſes der Schuld größer.

Die Angelegenheit mit Johann Hamatſch in Prag iſt ſehr dunkel; außer jener vorherigen Erwähnung, und der in dem ſpäter mitzutheilenden [1] Brieſe an Kanka (Ende 1816) ſpricht ein Bericht des Magiſtrats in den „Vormundſchafts-Dokumenten“ von derſelben als von einer Forderung „aus der großmütterlichen Verlaſſenſchaft“, „welche zu Retz abgehandelt wird — ein Erbtheil, deſſen Betrag noch nicht [1819] ausgemittelt iſt, und welcher beiläufig 10—12000 fl. betragen dürfte, wovon jedoch der Wittwe der lebenslängliche Fruchtgenuß gebührt.“

Es iſt unbekannt, welches Reſultat dieſer Proceß gehabt hat. Die Sache hat jedoch für den Gegenſtand dieſes Anhangs keine Wichtigkeit.

---

[1] Siehe S. 417—18.

XII.

Berichtigungen und Zuſätze zum zweiten Bande.

Den nachfolgenden Zuſätzen zum 2. Bande, welche durch ſpäter erhaltene Aufſchlüſſe ermöglicht wurden, fügt der Verfaſſer eine Anzahl kürzerer Berichtigungen bei, welche er dem Bande ſelbſt beizufügen durch den Umſtand verhindert worden war, daß er zur Zeit des Erſcheinens deſſelben in Amerika abweſend war.

Zu S. 19. Nottebohm ſchreibt dem Verfaſſer: „Das erwähnte Trio für 2 Oboen und engliſches Horn, welches am 23. Dec. 1817 aufgeführt wurde, iſt nicht das gedruckte Trio Op. 87, ſondern es ſind die ungedruckten Variationen über: Reich' mir die Hand.“

Zu S. 48. Nach C. F. Pohl's Mittheilung war es nicht Wenzel Krumpholz, ſondern ſein Bruder, welcher drei Jahre als Schüler Haydn's ſich in Eſterhaz aufhielt.

Zu S. 60. Der Brief an „Mademoiselle de Gerardi“ wurde veröffentlicht in der Niederrheiniſchen Muſik-Zeitung 1857, No. 39.

Zu S. 61 (Z. 14 v. u.). Statt Keplivecz muß es heißen Keglivecz.

Zu S. 65, Z. 4 iſt zu dem Worte „Gewohnheiten“ hinzuzuſetzen: „in dieſer Periode ſeines Lebens“.

Zu S. 68, Z. 3 v. u. Ueber Beethoven's „etwas hohen Ton“ bemerkte Czerny zu Jahn: „Seit ſeinen Jünglingsjahren in den vornehmſten Kreiſen aufgenommen und geehrt, fühlte Beethoven ſich ſtets heimiſch und völlig ungezwungen (in ihrer Mitte), während er beſonders in ſeinen früheren Jahren gegen jeden andern ſeine Ueberlegenheit fühlen ließ.“

Zu S. 103, Z. 18. Dies war Fürſt Joſeph, nicht Beethoven's Freund Fürſt Karl Lichnowsky, wie im Auskunftsbuche gedruckt.

Zu S. 134, Z. 18 fg. Nottebohm hat Skizzen des Beethoven'ſchen Marſches aufgefunden, welche ein früheres Datum tragen als die

Aufführung von Paer's Achilles. Doch kann Ries' Behauptung immerhin richtig ſein und ſich auf einen Marſch aus einer früheren Oper von Paer beziehen, zumal da ſeine Angabe von Czerny beſtätigt wird.

Zu S. 171, Z. 6—8. Dieſe Worte hat Jahn ſo abgeſchrieben: „Elle est née Guicciardi elle etoit (x?)[1]) qu épouse de lui (avant son voyage) de l'italie (arrivé a Vienne) et elle cherchoit moi pleurant, mais je la méprisois.“ Herr Ludwig Nohl hat kürzlich behauptet, daß die hier in Klammern ſtehenden Worte von Schindler „hinzugefügt“ ſeien. Schindler aber druckte die Stelle ſowohl 1845 als 1860 ſo ab: „Elle étoit l'épouse de lui avant son voyage en Italie….
Arrivée à Vienne elle cherchoit moi pleurant“ etc. In der Ausgabe von 1860 (I. 96) fügt er folgende Anmerkung hinzu: „Eines der Converſationshefte von 1823, die ſämmtlich in der K. Hof=Bibliothek zu Berlin aufbewahrt ſind, enthält dieſe Eröffnungen.“ Wenn Herrn Nohl's Behauptung richtig wäre, ſo würde daraus folgen, daß Schindler in ſeinem Auszuge das Publikum belogen und betrogen; daß er ſich einer Fälſchung ſchuldig gemacht, welche den Augen Jahn's und des Verfaſſers entgangen wäre; und daß er dabei noch die Thorheit gehabt hat, die Aufmerkſamkeit des Leſers gerade auf das Converſationsbuch hinzulenken, mit deſſen Inhalt die Fälſchung geſchehen iſt!

Herr Nohl behauptet weiter, Giulietta habe Beethoven vor ihrer Abreiſe nach Italien aufgeſucht; er gründet alſo auf dieſe Handlung von ihr die Annahme, daß ſie, die junge Frau, erſt wenige Monate verheirathet, bereit war, ſchon damals ihren Gatten zu verlaſſen! Aus Umſtänden, welche Herrn Nohl unbekannt waren, geht mit Beſtimmtheit hervor, daß der Beſuch nach ihrer Rückkehr nach Wien, um 1822, ſtattfand.

S. 176, Z. 9—10 müſſen die Worte „zu einer Zeit, wo er und Breuning zuſammenwohnten“ wegfallen.

S. 186, Z. 19 muß es anſtatt 1802 heißen 1820.

S. 187, Z. 10 v. u. muß es anſtatt Op. 1 heißen Op. II. No. 1.

S. 223, Z. 10 muß es anſtatt 1802 heißen 1803.

S. 249, Z. 10 v. u. muß es anſtatt 1807 heißen 1808.

S. 256. Herr E. Speyer in London hat uns folgenden kleinen Brief an Ries mitgetheilt, welcher ſich auf die Ausführung des hier in Frage ſtehenden Concerts bezieht:

---

[1]) Ein unleſerliches Wort, über welchem „?“ ſteht.

„Meine vielen Geſchäfte machen, daß Sie lieber Ries ihr Konzertſpielen aufſchieben müſſen, ich habe deshalb ſchon mit Schuppanzigh geſprochen und werde auch ſchon ſobald nur einige Tage vorüber ſind, Sorge tragen, daß es ſobald als möglich geſchehen kann.

ganz ihr

L. v. Beethoven.“

S. 258, Z. 2—4. Die Worte „Ries iſt hier wieder im Irrthum“ müſſen wegfallen; der Irrthum war von unſerer Seite begangen.

S. 260, Z. 14. „Mein Portrait“ u. ſ. w.; das Porträt iſt ein Miniaturbild aus Elfenbein mit der Inſchrift: „Horneman. 1802.“

S. 285, Z. 18 muß es ſtatt 1803 heißen 1802.

S. 291. Die Verſe Breuning's wurden bei der zweiten Aufführung der Oper vertheilt. Dr. Henry Reeve aus Norwich in England, einer der früheſten Mitarbeiter des Edinburgh Review, kam als junger Mann von 25 Jahren nach Wien und befand ſich daſelbſt zur Zeit der erſten franzöſiſchen Invaſion. Herr George Grove ſendete uns folgenden Auszug aus ſeinem Tagebuche. „Donnerſtag, den 21. November [1805]. Ich ging ins Wieden Theater in die neue Oper „Fidelio“, Muſik von Beethoven. Die Geſchichte und der Plan des Stückes iſt ein trauriges Gemiſch von ſchlechten Handlungen und romantiſchen Situationen; die Arien, Duette und Chöre verdienen jedes Lob. Die verſchiedenen Ouvertüren, denn es iſt zu jedem Act eine Ouvertüre vorhanden, ſcheinen zu künſtlich gearbeitet zu ſein, um allgemein zu gefallen, namentlich wenn man ſie zum erſtenmale hört. Verwicklung und Schwierigkeit iſt der Charakter von Beethovens Muſik, und es erfordert ein ſehr geübtes Ohr, oder eine häufige Wiederholung deſſelben Stückes, um ſeine Schönheiten zu verſtehen und zu ſchätzen. Dies iſt die erſte Oper, welche er überhaupt componirt hat, und ſie wurde ſtark applaudirt. Exemplare eines Lobgedichtes wurden zu Ende des Stückes von der oberen Gallerie herabgeſtreut.

Beethoven ſaß am Klavier und dirigirte die Aufführung ſelbſt. Er iſt ein kleiner, dunkler, noch jung ausſehender Mann, trägt eine Brille und ſieht Hrn. König ähnlich.

Nur wenig Zuhörer waren anweſend; der gegenwärtige Zuſtand der öffentlichen Angelegenheiten trug die Schuld daran, ſonſt wäre jedenfalls das Haus in allen Theilen gefüllt geweſen.“

S. 293, Z. 16. Röckel ſtarb in Cöthen am 19. September 1870, 87 Jahre alt.

S. 310, Z. 5 v. u. Statt „November“ muß es heißen „September“. Herrn Luib's Datum 1807 wird von Beethoven im Fiſchhoff'ſchen Manuſcripte (wenn es richtig abgeſchrieben iſt) in folgender Weiſe beſtätigt: „Karl van Beethoven geboren den 4. September 1807“. Doch gab Karl's Wittwe dem Verfaſſer als das richtige Datum den 4. September 1806 an, und dies wird wieder beſtätigt durch ein Converſationsbuch aus dem September 1823, worin der Knabe ſchreibt: „Heute iſt mein 17ten Geburtstag“. Die Anzeige von ſeinem Tode, am 13. April 1858, gibt ſein Alter auf 51 Jahre an.

S. 316, Z. 5 v. u. muß es ſtatt „October“ heißen „November“.

S. 321, Z. 17 fg. Herr Philipp Spitta theilte dem Verfaſſer folgenden Auszug aus den alten Correſpondenzbüchern von Hofmeiſter und Kühnel mit, das Klavierconcert Op. 58 betreffend:

„12. April 1806.

L. v. Beethoven in Wien.

In Antwort auf Ihr Schr. v. 27ten v. M. bitte mir nähere Auskunft über Ihr neues Klavier Concert p. Fp. u. deſſen billigſten Preis zu geben; auch über Ihre neue Oper. Bei Beſtimmung des Honorars ſtets darauf Rückſicht, daß ich mehr auf Eleganz u. Korrektheit aufwende als andere. Beſtimmen Sie, wie viel an Baaren, u. an Muſical.? Auf das Oratorium würde ich vielleicht reflectiren, wenn hier die Partitur nicht ſchon gezeigt und bekritikaſſirt worden wäre: ich habe gehört, daß ſie in einer hieſigen Muſikhdlng einige Zeit geweſen u. auch von einem Fürſten Mehreren gezeigt worden ſey. Von Ihren übrigen Mſkripten geben Sie mir Nachricht. Erwarte baldigſt einen ſo freundſchaftl. Brief wie ſonſt.“

S. 323, Z. 5 v. u. hätte es nicht heißen ſollen: „ſpielte ich ſie ihm vor“, ſondern „gab ich den Fingerſatz oder die Applicatur ſchwieriger Stellen an“.

S. 330, Anmerk. muß ſtatt „heißt das Stück“ ſtehen: „loquitur“, ſtatt „welt“: „wilt“.

S. 339, Z. 19 muß es ſtatt 6 Jahre 5 Jahre heißen.

S. 340, Z. 3. Malfatti wurde Beethoven's Arzt nach dem plötzlichen Tode von Schmidt am 19. Febr. 1808.

S. 356, Z. 21 muß es ſtatt Hörner „Harmonie“ heißen; es ſollten damit ſämmtliche Blasinſtrumente bezeichnet ſein.

S. 357, Z. 16 muß es ſtatt „Zeilen" **Blättern** heißen.

S. 386, Z. 4 v. u. muß es ſtatt „Königs" **Prinzen** heißen.

S. 392, Z. 3 v. u. Daß **Lenz** wirklich das hier vermuthete Mißverſtändniß beging, wird als Thatſache feſtgeſtellt durch Herrn L. **Nohl**, der das fragliche Skizzenbuch unterſucht hat.

Z. 393, Z. 9. v. u. Zu den Worten „auf jeder Seite" iſt hinzuzufügen: „von Jahn's Ausgabe".

XIII.

Zuſätze zum gegenwärtigen Bande.

Zu **Seite 19**, Anm. 2. Wenn der Leſer Bd. II aufſchlagen und S. 178 den mit den Worten „Wenn man bedenkt" u. ſ. w. beginnenden Abſchnitt durchleſen will, wird er bemerken, daß unſere Begründung ſich auf die Annahme ſtützt, **Breuning** habe von der Exiſtenz des Liebesbriefes nichts gewußt, ehe er nach ſeines Freundes Tode an's Licht kam. Mag dies nun richtig ſein oder nicht; jedenfalls waren ſeine Beziehungen zu Beethoven in jenen Jahren ſo herzlich und intim, daß man leicht begreift, wie er beim Leſen des Briefes ſofort entſcheiden konnte (wenn er es nicht bereits wußte), wann und an wen er geſchrieben war. Der Eindruck, daß Schindler für ſein Datum „1806" wirklich einen Grund hatte, iſt beim Verfaſſer beim Leſen der Correcturbogen dieſes Bandes erheblich verſtärkt worden, und es hat ſich bei ihm der Gedanke gebildet, ob der in jenem Abſchnitte beſchriebene „geiſtige Proceß" nicht zu weit geſucht geweſen, und die wirkliche Erklärung nicht folgende ſei: Breuning (wie in der Anmerkung S. 19 angenommen wurde) theilte Schindler die Thatſachen mit, daß der Brief 1806 aus einem ungariſchen Badeorte geſchrieben war; er bewahrte jedoch Beethoven's Geheimniß und verſchwieg den Namen der Dame.

Sofern dieſe Hypotheſe annehmbarer erſcheint als die andere, würde ſie unſere Betrachtungen und unſere Vermuthung S. 157 und 158 dieſes Bandes unterſtützen und beſtätigen.

Wir fügen noch Folgendes hinzu. Ein Freund ſchrieb 1865 an den Verfaſſer auf Grund zuverläſſiger Mittheilungen, Beethoven habe „eine

Anzahl Briefe an die Gräfin Thereſe Brunswick geſchrieben, welche indeß von der Empfängerin ſpäter vernichtet worden ſind", daß aber noch eine Menge von Briefen der Gräfin Guicciardi an die Gräfin Brunswick exiſtire, aus denen vielleicht in der Zukunft noch intereſſante Aufſchlüſſe über den Componiſten zu erwarten ſind.

Die Aufrichtigkeit fordert von uns die fernere Mittheilung, daß unſer Freund in demſelben Briefe ſchreibt, Graf Géza, der Sohn von Beethoven's Freund Brunswick, ſei damals der entſchiedenen Meinung geweſen, der Liebesbrief ſei nicht an ſeine Tante Gräfin Thereſe, „ſondern höchſt wahrſcheinlich an die Guicciardi" gerichtet geweſen.

Zu Seite 40—41. Ueber dieſe Aufführungen von Abt Vogler iſt zu bemerken, daß der „Tod des Prinzen von Braunſchweig" ein Arrangement von Juſtin Heinrich Knecht's Symphonie mit der gleichen Ueberſchrift für Orgel war. Knecht ſchreibt (Boßler's Muſ. Real-Zeitung 1790. S. 59): „Ich liebe dergleichen [tragiſche] Sujets zu bloßen Inſtrumentalſtücken vorzüglich, wenngleich manche glauben, Einwendungen dagegen machen zu dürfen. Denn ich rechne dieſe Art von Tonſtücken zur Mimik der Muſik. Man giebt zum erſten und vornehmſten Zwecke der Muſik die Rührung des Herzens, zum zweiten die Ergötzung des Ohrs mit Recht an, glaubt aber mit Unrecht, der erſte und vornehmſte Zweck werde immer durch ſolche characteriſtiſche und maleriſche Tonſtücke verfehlt. Dies mag vielleicht von Tonſtücken dieſer Gattung, die ohne Genie, Geſchmack und Menſchenverſtand hingeſudelt ſind, wahr ſein. Allein ich habe mich bei der auf den Tod Leopold's von Braunſchweig gedichteten Sinfonie bemüht, zu zeigen, daß, wenn Tonſtücke dieſer Art die gehörigen Erforderniſſe beſitzen, jener erſte Zweck allerdings zu erreichen iſt.

Im erſten Stücke kann derſelbe durch die Darſtellung des Brauſens einer Waſſerfluth vermiſcht mit dem Jammergeſchrei vieler in Waſſersnoth befindlichen Menſchen erreicht werden. Ich wählte hierzu die weiche Tonart D, deren Brauſen nicht allein ins Gehör, ſondern auch zum Herzen dringen, und letzteres mit Furcht erfüllen muß, wenn man ſich den Gegenſtand, der in Tönen dargeſtellt wird, der Einbildungskraft recht vergegenwärtigt: geſchweige, daß das darein gemiſchte Jammergeſchrei der Nothleidenden das Herz nicht ohne Rührung laſſen kann, wenn die muſikaliſche Schilderung richtig getroffen iſt. Das zweite und dritte Stück dieſer Sinfonie, welches den heldenmüthig in einen Kahn ſteigenden, mit

Gefühlen des Mitleids erfüllten, den Nothleidenden zu Hülfe eilenden und am Ende den Tod im Strome findenden Prinzen darſtellt, iſt gewiß auch rührend. Das vierte und letzte Stück, worinn der Tod dieſes Edlen beklagt wird, iſt ohnehin fürs Herz.“

Boßler ſchrieb am 15. März 1785 einen Brief an Cramer's Magazin, an deſſen Schluß er ſagt: „Von der ausnehmenden Compoſition des Herrn Knechts iſt auch noch bey mir zu haben: Das Tongemälde der Natur, eine große Simphonie“; und in ſeiner eigenen Real-Zeitung (1790, S. 50): „Welch ein Reichthum von Harmonie, Gedanken und Ausdruck herrſcht nicht in der fünfzehnſtimmigen concertanten Sinfonie, die er [Knecht] unter dem Titel des Tongemäldes der Natur im Verlage und Druck des Herausgebers dieſer Realzeitung ins Publicum ausgehen ließ!“

Es läßt ſich vernünftiger Weiſe nicht bezweifeln, daß L. v. Beethoven, der Violaſpieler des Bonner Orcheſters, auch in dieſen Symphonieen ſeine Stimme geſpielt habe, ſowie daß er die Realzeitung geleſen habe.

„Das vergnügte Hirtenleben, von einem Donnerwetter unterbrochen“, war ohne Zweifel ein Arrangement nach dem „Tongemälde der Natur“, welches Knecht ſelbſt gemacht hatte; beide wurden Vogler gewidmet. Vgl. Biſchoff's Niederrhein. Muſikzeitung 1866, S. 379—80.

Zu Seite 44—45. Wir verdanken dem Herrn Director Schäfer in Ober-Glogau einige weitere intereſſante Aufſchlüſſe hinſichtlich der Beziehungen Beethoven's zu Graf Oppersdorff; dieſelben konnten leider nicht mehr in den Text aufgenommen werden, wo ſie den S. 44 mitgetheilten Brief hinlänglich erläutert haben würden.

Es iſt nicht unwahrſcheinlich, daß Ries, welcher damals in Wien war, unter anderen Werken auch die Oppersdorff verſprochene Symphonie im Sinne hatte, als er in den Notizen (S. 124) ſagt: „Beethoven war immer bis an ſeinen Tod mit beſtellten Arbeiten zurück“. Denn wir wiſſen jetzt, daß der Baron ſpäteſtens im Juni 1807 bei Beethoven eine Symphonie beſtellte und ihm 200 Gulden voraus bezahlte, und daß am 29. März 1808 eine weitere Summe von 150 fl. hinzugefügt wurde. Sieben Monate nachher ſchrieb Beethoven den im Texte mitgetheilten Brief. Nun ſteht feſt, daß die 5. und 6. Symphonie ſchon componirt waren, da ſie für das große Concert, welches wenige Wochen ſpäter ſtattfinden ſollte, in Vorbereitung waren. Doch wurde keins dieſer beiden Werke an Oppersdorff geſchickt; Beethoven zog es vor, ſie „an jemanden anderen zu veräußern“, indem er ſeine Noth als Grund angab, und widmete ihm eine ältere, die B dur Op. 60! Die folgende Quittung mit der beigefügten Notiz iſt entſcheidend.

„Daß ich am 29ten März 1808 Hundert fünfzig *fl:* in Banko Zettel von Grafen Oppersdorf empfangen habe, beſcheinige ich laut meiner Unterſchrift

Ludwig van Beethoven

Wien am 29ten März
1808“

Dazu die Bemerkung: „200 Gulden im Juny 1807 im Baaren dazu erhalten. auf die 5. Sinphoni gegeben aber noch nicht erha[lten].“ [1])
Den 25 Nov. 1808“

Sofern wir dieſe Quittung richtig leſen, ergibt ſich die intereſſante Thatſache, daß die C moll-Symphonie urſprünglich für Oppersdorff beſtimmt war. Wie wir fürchten, iſt es in unerfreulicher Weiſe bezeichnend, daß Graf Oppersdorff von dieſer Zeit an vollſtändig aus Beethoven's Geſchichte verſchwindet.

Im Datum des Briefes ſchrieb Beethoven 1088 ſtatt 1808, wie bei Marx gedruckt iſt; dies geht aus dem von Dir. Schäfer mitgetheilten Facſimile hervor, nach welchem der Brief im Texte gedruckt iſt. [2])

Zu Seite 207. Der Verfaſſer erhielt durch Frau Friederike Bortmann, geb. Schmidt, nach ihrer Rückkehr aus Franzensbad folgenden Auszug aus den alten Kurliſten.

1812. 8. Auguſt.

— № 378. Herr Ludwig van Beethoven, Compoſiteur aus Wien, wohnt zu den 2 goldenen Löwen.

№ 379. Herr Franz Brentano, Banquier. aus Wien, nebſt Gemahlin und Kindern, wohnt zu den 2 goldenen Löwen.

---

[1]) Die Zahl 5 iſt nicht deutlich, aber doch wohl in dem einen *J* ähnlichen Zeichen zu erkennen. Dem Anſcheine nach ſind die Worte bis zu dem erſten „erhalten“ von Beethoven's, die übrigen von Oppersdorff's Hand.

[2]) Das in der Anm. S. 45 erwähnte Bruſtbild Beethoven's, nach der Mittheilung ſolcher, die es geſehen, ein vorzügliches Oelgemälde, befand ſich längere Zeit im Beſitze der Familie Hoichel's, des letzten gräflich Oppersdorff'ſchen Kapellmeiſters, ging dann durch Kauf in andere Hände über, und ſoll auf dieſe Weiſe an den Hof der Herzogin von Sagan gekommen ſein. D. Ueberſ.

Von bekannteren Namen aus derſelben Zeit begegnen in der Kurliſte: Franz Karl v. Zedtwitz; Graf Joſef Colloredo; Fürſt Baratinsky; Frau Chriſtiane v. Goethe; Graf Eſterhazy (der Vorname fehlt); Prediger Nicolai aus Weimar.

Frau Bortmann entdeckte die Kurliſte im Beſitze von Hofrath Cartellieri, einem Sohne von Antonio Cartellieri, deſſen Name in Verbindung mit Beethoven Bd. II, S. 207 vorkam. Der Hofrath ſang bei der Todtenmeſſe Beethoven's in Prag.

Die Frau Hofräthin war Tochter „des jungen“ und Enkelin „des alten“ Kraft, der Violoncelliſten.

Zu Seite 215. Der junge Glöggl kam öfters mit Beethoven in der Steiner'ſchen Muſikhandlung zuſammen und ging eines Tages mit ihm zum „Jägerhorn“ in der Dorotheengaſſe, um dort zu Mittag zu ſpeiſen. Da Beethoven, anſtatt zu eſſen, die Zeit damit zubrachte, bald mit Glöggl, bald mit anderen zu ſprechen, ſo wurden die von ihm beſtellten Speiſen kalt. „Ich erlaubte mir,“ erzählt Glöggl, „ihn einigemal zu erinnern. Da rufte er den Kellner: „Nimm die Speiſe — die iſt kalt — die kann ich nicht eſſen — bring was anders.“ So geſchah es, daß er auf 6 Speiſen kam, wovon er nicht den 4ten Theil genoſſen, und da ich mit meinem Eſſen fertig war, zahlte Beethoven und wir gingen.“ —

„Ein anderesmal lud er mich ein, Abends mit ihm einen Spaziergang zu machen, und wir gingen auf der Mariahilfer Straße. Auf einmal blieb er ſtehen. Ich hörte aus einem Fenſter ein Pianoforte recht hübſch ſpielen. Beethoven nahm ein kleines Heft heraus und notirte darin, mit der Bemerkung: der Gedanke gefällt mir.“ —

Zum Jahre 1814 (Wiederaufnahme des Fidelio):

Fidelio wurde in Prag zum erſten Male am 21. November 1814 aufgeführt. Hierauf haben zwei Zettel Bezug, von denen Dr. Schebek in Prag dem Verfaſſer eine Abſchrift ſandte. Der erſte, auf der Titelſeite des erſten Blattes der Fidelio-Ouvertüre in E dur befindlich, lautet:

„Nro 13
Partitur der Oper Fidelio
geſandt dem königl ſt: Theater
in Prag
am 5. Septbr 1814
von den Verfaßern
(L. S.) F Treitſchke (L. S.) L. van Beethoven.“

Der Name Beethoven's iſt von fremder Hand, derſelben, welche das übrige geſchrieben; der Name Treitſchke's ſcheint eigenhändig. Der zweite Zettel enthält folgende Bemerkungen:

„1. Die Partitur zurückzuſenden.
2. Die Oper weder einzeln noch im Ganzen wegzugeben.
3. Die Ouverture nur dann abzukürzen, wenn ſie zu lang ſchiene.
4. Die Arie mit Obl: Violin und Violoncello auszulaßen.
5. Den Text nach Gefallen abzuändern und zu verkürzen.
6. Den Chor der Gefangenen in beſſere Verbindung mit dem Stück zu bringen.
7. Die Rolle des Fidelio ſo gut als nur möglich zu beſezen, damit ſie auch außer dem Geſang gut geſpielt werde.
8. Das Büchel von Wien mitzunehmen.
9. Den Marſch mit Truppen zu beſezen.
10. Das Erſte Terzett zu verkürzen, nämlich jenes mit dem Klopfen.
11. Den Geſang leiſe accompagniren laßen.
12. Vergleichung des Italieniſchen Büchels mit dem Deutſchen und Verbeſſerung des lezteren."

Dieſe Bemerkungen ſind in zwei verſchiedenen Handſchriften niedergeſchrieben, welche Herrn Dr. Schebek unbekannt waren.

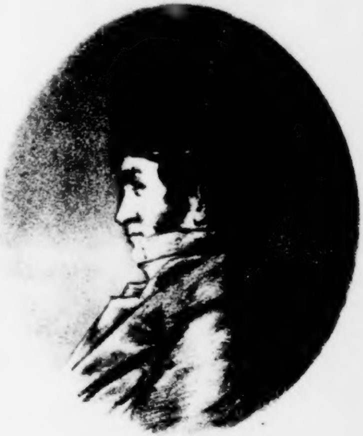
Zu Seite 327. Ein anderes Portrait Beethoven's, für Gleichenſtein gemalt, wird uns von Fräulein Anna von Gleichenſtein in folgender Weiſe beſchrieben:

„Das Bild iſt in Oel gemalt, Bruſtbild u. die Höhe des Kopfes vom Kinn bis zur Haarwurzel beträgt 17 Centimeter. Die Höhe des ganzen Bildes beträgt 63 Cent., 48 Centim. die Breite (ohne den Rahmen). — — — Mein ſeliger Vater, welcher Beethoven ungemein liebte, ließ ſich dies Bild ſelbſt in Wien malen. Die Aufſchrift auf der Rückſeite lautet:

Ludwig van Beethoven
Tondichter
gebohren in Bonn im X^{ber}
1770
gemalt in Wien von Joſeph Maehler
1815."

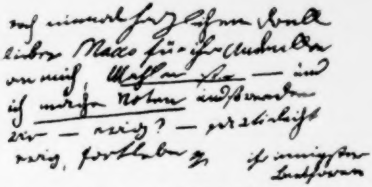
BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

G. Pätz'sche Buchdruckerei (Otto Hauthal) in Naumburg a. S.



LUDWIG VAN BEETHOVEN

Handzeichnung nach dem Leben von Ludwig Schnorr von Carolsfeld in Wien
um das Jahr 1803



noch einmal herzlichen Dank
lieber Macco für ihr Andenken
an mich, Mahlen sie — und
ich mache Noten und so werden
wir — ewig? — ja vielleicht
ewig, fortleben — ihr innigster
Beethowen

Schluss des auf der Münchener Staatsbibliothek befindlichen Briefes vom 2ten November 1803.
An Herrn Herrn Macco sehr berühmten Mahler in Prag.

Die

Beethoven-Feier

und die

Kunſt der Gegenwart.

Eine Erinnerungsgabe

von

Ludwig Nohl.

Mit Beethovens Porträt und Autograph.

Wien, 1871.
Wilhelm Braumüller
k. k. Hof- und Univerſitätsbuchhändler.

Das Recht der Herausgabe von Uebersetzungen behält der Verfaſſer ſich vor.

Der thätigen Freundin der Kunſt und ihrer Genien,

Frau Marie von Muchanoff

gebornen Gräfin Neſſelrode.

Vorwort.

Das Erſcheinen der vorliegenden „Erinnerungsgabe“ hat ſich durch äußere Zufälle um einige Zeit verzögert. Dieſelbe darf aber für ihren Gegenſtand wohl heute ein um ſo ungeſtörteres Intereſſe vorausſetzen, als ja zum guten Glück nicht mehr wie im Jahr der Säcularfeier ſelbſt einzig das äußere Geſchick unſeres Vaterlandes die Herzen bewegt und die Geiſter in Anſpruch nimmt, vielmehr die endlich hergeſtellte Einheit der Nation uns auch von neuem und ſtärker als zuvor auf diejenigen Güter und Aufgaben hinweiſt, durch welche wir ebenſo der übrigen Welt den Gewinn einer reicheren geiſtigen Exiſtenz zu bringen berufen ſcheinen, wie das „Deutſche Reich“ den Nationen den Frieden geben ſoll.

Die Schrift verfolgt den Zweck, ſowohl im allgemeinen die Bedeutung eines jener großen Genien, welche ſolch höhere Bildungsarbeit für die Menſchheit thun, ins rechte Licht zu ſtellen, wie auch im beſondern manche irrige oder doch unvollkommene Vorſtellung über ſein Weſen und ſeinen Werth zu heben und vor allem die wahren Quellen ſeiner Größe in ſeiner Zeit und Umgebung ſogut wie in ſeiner Perſon und Individualität nachzuweiſen. Sie bringt in ihren erſten vier Kapiteln nochmals dasjenige vereinigt, was zur Vorbereitung des Feſtes im vorigen Jahre, auf die verſchiedenartigen Bildungskreiſe der Nation berechnet, in öffentlichen Blättern erſchienen iſt. Die Veröffentlichung von Beethovens Tagebuch aber, die hier, wenn auch nicht ganz vollſtändig, doch zum erſten Mal in vollem Zuſammenhange geſchieht, ſoll einen neuen ſachlichen Beitrag zur Kenntniß von ſeinem Leben und Anſchauen geben, und die Skizze „Beethoven und Oeſtreich“ an eine der entſcheidenden Quellen ſeiner Bildung und Größe erinnern, während der Schluß des Ganzen Beethovens Verhältniß zum künſtleriſchen Schaffen der Gegenwart behandelt.

Und zwar iſt dieſe letztere, faſt die Hälfte der ganzen Publication einnehmende Darlegung zugleich als deren Hauptzweck zu bezeichnen, die eben ohne Beifügung der vorhergehenden Aufſätze zu ſehr des unmittelbar gegenwärtigen Materials zur Entſcheidung der Hauptfrage entbehrt hätte, die nur durch einen genaueren Einblick in des Meiſters ganzes Weſen und Werden, ſowie derſelbe neben ſeinen Werken vor allem aus der Geſchichte ſeiner inneren Entwicklung gewonnen wird, ſicher zu beantworten iſt. Es ward nun wohl dieſe ſeine „geiſtige Entwicklung“ bereits in einer früheren Feſtſchrift („Beethovens Brevier“) nach ihren entſcheidenden Momenten und all den poſitiven Anhaltspuncten, die wir überhaupt von dem Myſterium einer ſolchen Muſikerſeele haben können, darzulegen verſucht. Allein dabei ward der Natur des Gegenſtandes nach vorzugsweiſe nur die Geſchichte ſeines geiſtigen Bewußtſeins ins Auge gefaßt und weniger der ganze tiefe Naturuntergrund, aus dem allein nun alle jene „Ideen“ und „Intentionen“ des Meiſters erſt wahrhaft Fleiſch und Blut der muſikaliſchen Exiſtenz gewannen und der eben eine Welt für ſich und mit jedem fremden Maßſtab völlig incommenſurabel iſt. Und ſelbſt abgeſehen von dieſer eigentlichen Art und Welt Beethovens, die eben eine ganze Welt des wirklichen Seins iſt und nur in ihrem Ausdrucke ſelbſt d. h. in des Meiſters Werken wirklich verſtanden, nie aber mit bloßen Worten völlig wiedergegeben werden kann, geſchah dort nur ganz an äußerſter Spitze Andeutung von dem Puncte, wo nun unſere eigene geiſtige Welt und namentlich unſere heutige Kunſtproduction ſich mit dem Schaffen Beethovens berührt und nothwendig zu berühren hat, wenn ſie überhaupt etwas Dauerndes leiſten will. Die Erſcheinung Beethovens iſt nicht zu ignoriren noch zu umgehen, ebenſowenig wie die Shakſpeares und der Antike. Sie iſt nicht blos in der Kunſt, ſondern überhaupt im höheren geiſtigen Leben ein gewaltiger Eckſtein, an dem alles den Kopf zerſpellt und nichtsleiſtend wird, was auf dem Wege der Kunſt von der Bewegung und Entwicklung der modernen Menſchenſeele Kunde geben und uns auf höhere Bahnen des Daſeins leiten will. Dies ahnte wohl zeither Jeder, der ſich um ſolche Fragen unſerer geiſtigen Entwicklung überhaupt bemühte. Ausgeſprochen aber, deutlich ausgeſprochen mußte es werden, wenn wir dadurch wirklich in der Auffaſſung und Production weiter gefördert werden ſollen, — und dazu hat die Säcularfeier des vorigen Jahres denn auch den mannigfachſten Anſtoß gegeben.

Zweimal nach Beethovens Tode hat unſer deutſches Kunſtleben, das ja allein dazu berufen ſein konnte, die Erbſchaft des großen Magiers der Tonkunſt völlig anzutreten, einen ernſtlichen Anlauf genommen, ſich dieſes Beſitzes auch in der praktiſchen Uebung von Muſik und Theater zu bemächtigen und des Meiſters Geiſt und Meinen unmittelbar in das Schaffen unſerer Tage hineinzuleiten, — das war das ſchöne Jahrzehnt der Fünfziger Jahre in Weimar und das ſchöne Luſtrum der Sechsziger Jahre in

München! Oder ſollte vielleicht jemand — von noch unbedeutenderen Experimenten vor- und nachher ganz zu ſchweigen — im Ernſt auf die kleine Epoche der 30 und 40er Jahre in Düſſeldorf hinweiſen wollen, wo der treffliche Immermann mit Hilfe F. Mendelsſohns und ſpäter auch R. Schumann das beſte Theil ihres Talents und ihrer Einſicht einſetzten, um einem reineren Geſchmack und edleren Sinn in Muſik und Theater Bahn zu brechen? Dafür fehlte doch allzuſehr, ſowie auch ſeiner Zeit bei der beabſichtigten Herſtellung einer „deutſchen Kunſt“ in München, die Omnipotenz der umfaſſenden geiſtigen Bildung und die Souveränetät der wirklichen Schöpferkraft! Franz Liſzts Wirken in Weimar aber und Richard Wagners Vorführungen in München, das waren die Tage, wo der Genius des letzten großen deutſchen Künſtlers ſichtbar herniederſtieg und von neuem die Schwingen des deutſchen Geiſtes zu freier froher Regung beſeelte. Auf ſie alſo ſtets wieder den Sinn der Nation zu lenken und das Schaffen dieſer beiden neuen wirklichen Schöpfer in Muſik und Theater möglichſt zum Gemeingut machen zu helfen, dies ſcheint mir vorerſt das beſte Verdienſt jeder ernſteren hiſtoriſchen Forſchung und freieren äſthetiſchen Anſchauung. Und einen anderen, höheren Zweck als an dieſe Aufgabe, die der Nation aus der Erinnerung an den großen Todten mit erneutem Gewicht erwächſt, kräftig zu gemahnen, konnte auch dieſe ſpäte „Erinnerungsgabe“ nicht haben.

„Wer gern arbeitet, Gutes thut und Böſes läßt, dem iſt Jedermann dort abhold und er wird Schlaraffenlandes verwieſen; aber wer tölpiſch iſt, gar nichts kann und doch voll dummen Dünkels iſt, der iſt dort als ein Edelmann angeſehen!“ — dieſe Stelle des thörichten Märchens erneute uns durch ſonderbaren Zufall in dieſen Tagen lebhaft die Erinnerung an den Zuſtand und die thatſächlichen Ereigniſſe, an denen vorlängſt in München der herrlich begonnene Anlauf zu wirklich ſtylgemäßer Vorführung hoher Werke von jeder Art der Muſik und der Bühne ſcheiterte, ehe es zu einem weiteren Gewinn gekommen war, als daß, wie zehn Jahre vorher in allerdings mäßigerer äußeren Anlage auch in Weimar, wenigſtens einige Muſterbeiſpiele für muſikaliſche und dramatiſche Darſtellung in Deutſchland gegeben wurden. Der jener Schlaraffenſchilderung nur zu ähnliche Zuſtand — nicht des Münchener Publicums oder gar der dortigen Bevölkerung, die im Guten und Schlimmen ihrer Eigenſchaften eben nicht mehr und nicht weniger ſind als all wir Andere im lieben deutſchen Vaterlande — ſondern derjenigen Kreiſe und Kräfte, denen nun die praktiſche Durchführung ſolcher hohen Aufgabe anzuvertrauen war, hat ſchließlich eine wirklich erfolgreiche Ausführung der an ſich ſo ſchönen und hehren Intentionen nothwendig vereiteln müſſen.

Es bleibt alſo fortan der geſammten Nation als eine ihrer edelſten Aufgaben, eine ihrer völlig würdige Production in der muſikaliſchen und dramatiſchen Kunſt zu ermöglichen, wie wir ſie in der That und Wirklichkeit ja weder heute noch ſonſt vorher beſeſſen haben, und vor allem die entſprechende Vorführung des künſtleriſchen Schaffens ihrer großen Söhne, ſei es der Gegenwart oder der Vergangenheit, die beide gleich Hohes darzubieten haben, fortan ſelbſt in die Hand zu nehmen! Und daß auf dieſe ihre jetzt neugeſetzte Aufgabe unſere Zeit und Nation, die im äußeren Daſein ſo ſtolz und glänzend zu ſich ſelbſt erwacht iſt, ſich deutlich beſinne und ihr Werk mit der That beginne, dazu ſollten auch dieſe Blätter ihr Theil der Anregung beitragen.

Mögen die Freunde eines nationalen Daſeins auch in der Kunſt ihnen freundliche Theilnahme ſchenken.

Badenweiler im Breisgau, 22. Juli 1871.

L. Nohl.

I.

Beethovens hundertjähriger Geburtstag.

Ein Neujahrswort auf das Jahr 1870.

Mit dem heutigen Tage treten wir in das Jahr der hundertjährigen Geburtstagsfeier eines Mannes, der gewiß einer der größten aller Zeiten und Völker war. So werden auch wohl ſämmtliche Nationen, die zu den gebildeten zählen, dieſe Feier begehen, aber keine vielleicht in ſo mannichfacher und ſo glänzender Weiſe wie die unſere, die deutſche, und zwar nicht blos, weil dieſer große Mann durch den Zufall der Geburt unſer Landsmann war, ſondern vor allem weil wir fühlen, nur bei uns konnte dieſer Große ſo groß werden wie er war: nur bei uns konnte die allerdings ſeltene Naturbegabung auch zu dieſer überragenden Höhe der Leiſtungen aufwachſen und damit ſelbſt von dieſem ſcheinbar engen und ſo ſehr excluſiven Gebiete der Muſik aus eine mitentſcheidende Bedeutung für unſere geiſtige Geſammtentwicklung gewinnen.

So begehen wir mit der Säcularfeier von Beethovens Geburt zugleich eine Feier unſeres eigenen Weſens und Könnens im geiſtigen Leben der Welt. Ja man wäre bei einem völlig frei und hinreichend weit überſchauenden Blick über die innere Entwicklung der modernen Zeit beinahe verſucht, dieſer Feier von Beethovens Geburt vor der geſammten ſtattlichen Reihe von Säcularfeſtlichkeiten, in welche wir Deutſche jetzt ſeit ungefähr zwanzig Jahren eingetreten ſind, den Vorrang der geiſtigen Bedeutung zu geben, wenn überhaupt unſere Geſammtbildung auch bereits in weiteren Kreiſen jene genügend unbefangene Anſchauung geſtattete, die zur ſicheren Beurtheilung des geiſtigen Werthes und der innern Wirkenskraft einer ſo abſonderlichen Kunſt wie der Muſik erforderlich iſt.

Verſuchen aber wenigſtens wir, die wir freilich zunächſt eben dieſem ſcheinbar engbegränzten Gebiete des bloßen Gefühlslebens angehören, aber von ihm aus vielleicht den Sinn zur Erkenntniß der entſcheidenden Mächte des Lebens und der Kunſt unſerer Zeit ſchärfer bilden konnten, als manche andere ſcheinbar weniger engumgränzte Gebiete des bloßen Verſtandeslebens es geſtatten, weil in ihnen ungleich mehr fremdher Ueberkommenes und vorgebildet Normirtes und daher Bindendes vorhanden iſt als in dieſem Reiche des vollkommen unwillkürlichen und uneingenommenen Erguſſes unſeres innerſten und eigenſten Lebens, in welchem eben nichts entſcheidet, als der zu allen Zeiten und unter allen Umſtänden gleiche ewig lebendige Pulsſchlag des menſchlichen Herzens, — verſuchen wir wenigſtens in den allgemeinſten Grundzügen die Bedeutung hervorzuheben, die nach unſerer Anſicht die Muſik überhaupt und damit namentlich der größte und originellſte Meiſter ihres beſonderen Weſens für unſere allgemeine Entwicklung hat.

Es iſt wohl zunächſt darüber nicht zu ſtreiten, daß die Kunſt der Töne überhaupt weitaus als das reinſte und eigenartigſte Erzeugniß gelten muß, welches der moderne Menſchengeiſt hervorgebracht hat. Ja ſtreng genommen hält nur ſie an ureigenem Weſen in Form und Gehalt den Vergleich mit Plaſtik und Dichtung der Antike völlig aus. So müſſen wir uns ſagen, daß bei der Entſtehung dieſer Kunſt ein Bedürfniß waltend war, welches überhaupt ſeinen Urſprung in der innerſten Geiſtesverfaſſung der geſammten modernen Menſchheit hat. Wenn wir nun ganz im allgemeinen dieſen Prozeß und dieſes Verlangen der modernen Menſchennatur dahin angeben wollen, daß der Menſch eben überall ſtrebt, von jedem fremdaufgedrückten Ideal und Idol ſich zu befreien und zur Wahrheit, das heißt zu ſeinem eigenen Weſen zurückzukehren, ſo mußte bei dieſem Beſtreben auch die innerſte Regung des Herzens ſelbſt ſich nothgedrungen in beſonderem Maße hervordrängen. Das Gefühlsleben, das heißt die unmittelbare Bewegung und Aeußerung des von Welt und Leben innerlich angeregten Herzens mußte von ſelbſt als das Ausſchlaggebende und Herrſchende in den Vordergrund der geiſtigen Erſcheinungen treten. Denn nur von dieſem ewig gleichen und ſicheren Puncte des naiven Gefühlslebens aus war auch zu den höheren und freieren Regionen unſeres Weſens, zu dem Leben des ſeiner ſelbſt bewußten Geiſtes vorzudringen. So blieb das Gefühl, das eben Anfang und Ende all unſeres Geiſteslebens iſt, in der modernen Welt zunächſt ſo ſehr das Herrſchende, wie es überhaupt das Unterſcheidende unſerer Weltepoche von der alten Welt iſt. Und vorerſt einzig von dieſem Gebiete aus und auf dieſem Gebiete des rein innerlichen Lebens geſchah jene wirkliche Wiedervereinigung des Menſchen mit der allewigen Natur, vollzog ſich jene völlige Einheit von Geiſt und Sinnen, die als das zunächſt erſtrebte Ziel der ganzen modernen Entwicklung gelten muß und deren Erreichung wir uns daher immer mehr zu nähern haben.

Nächſt der deutenden Gebärde nun iſt der tönende Laut der natürlichſte und erſchöpfendſte Ausdruck unſerer Gefühlsregungen. Darum mußte eine Weltepoche die vor allem das perſönliche Empfindungsleben betonte, auch vor allem diejenige Kunſt zum beſonderen Ausdruck ihres Weſens und Lebens wählen, die eben dieſes Aeußerungsmittel unſers innern Lebens ſchon von vornherein als natürliches Material ihrer Geſtaltungen beſitzt. So iſt es nicht blos erklärlich, daß die Muſik die geliebteſte und gepflegteſte Kunſt des modernen Weltalters ward, ſondern auch daß ſie als Sonderkunſt überhaupt erſt von dieſem Momente an zur vollen Erſcheinung und Geltung ihres Weſens kam. Es iſt ſogar zu ſagen: je mehr dieſes waltende Prinzip unſeres modernen Lebens zur allgemeinen Realiſirung gelangte und der Menſch, wenn auch zunächſt nur in dem Gebiete des dunklen Gefühlslebens, zum Menſchen ward und die Harmonie ſeines Weſens herſtellte, je mehr nahm die Muſik auch Beſitz von unſern Neigungen und höheren Trieben und drang bald als ſtillgeübte Herzensandacht oder auch blos vergnügend genießende Empfindung des eigenen Weſens bis in die weiteſten Kreiſe. Das vorige Jahrhundert aber, wo namentlich bei uns in Deutſchland all dieſes innere Leben und Streben zur vollen That ward und der jugendliche Goethe ausrief, Ein eigen Herz ſei das köſtlichſte Ding auf Erden, dieſe Epoche der rückhaltsloſeſten Geltung des perſönlichen Empfindungslebens, ſie mußte auch die Muſik erſt völlig aus ſich ſelbſt hervorgebären und ihr die Zunge zum reinſten Ausdruck unſeres individuellen Seins und Fühlens löſen.

Die Periode dieſer erſten vollen Herrſchaft des ſubjectiven inneren Lebens zunächſt in der bloßen Form des Gefühls wird man wohl trotz Goethes unvergleichlicher Lyrik, die übrigens dem völlig gleichen Boden mit der Muſik entſproß, am erſchöpfendſten mit dem Namen Mozart bezeichnen. Denn bei ihm zuerſt beginnt dieſe wirkliche Realiſirung des Weſens der Muſik durch die völlige Geltung und Herrſchaft des unwillkürlichen Gefühlslebens, wenn auch zunächſt nur in den engen Gränzen des von den Gefühlen der Liebe und Freundſchaft bewegten jugendlichen Herzens. Allein eben dieſe erſten und unbefangenſten Regungen der Menſchenbruſt, wenn dieſelbe zuerſt und ganz zu ſich ſelbſt, zum dunklen Gefühlsbewußtſein ihres innern Weſens gelangt, ſie hat trotz Goethe kein Künſtler je ſo ſchön und deutlich ausgeſprochen und ſo zu vollem Beſitz und Bewußtſein der Menſchheit gebracht wie Mozart. Von ihm gilt in voller Wahrheit: er hat uns erſt ganz zum freien Beſitz unſeres Herzens verholfen, er hat uns unſer Herz wahrhaft geſchenkt. Er auch vermochte nach dem himmliſch reinen Weſen ſeiner Kunſt an dieſen innig tiefen Lebensäußerungen des zu ſich ſelbſt erwachten jugendlichen Daſeins erſt völlig jenen leichten Beiſchmack des ſinnlich Erregten zu tilgen, den die aus gleichem Borne quellende Dichtung noch lange an ſich trägt: er löſte dieſe ſeine natürlichen Jugendempfindungen in den reinſten Wohllaut der Seele auf.

Wenn wir uns dann ferner von dieſem ſichern Fundament des wirklichen Daſeins aus beſinnen, was es für den Menſchen und ſein ganzes ferneres Wirken bedeutet, wenn es erſt ein „eigen Herz“ beſitzt, wenn es in der Jugend ihm gelang, ſich dieſes ſein Herz ganz zu eigen zu machen, ſo wiſſen wir auch, welchen Werth für unſere geſammte fernere Entwicklung und für unſere ganze Zukunft nun dasjenige hat, was geſtützt auf dieſen feſten und für die Menſchheit poſitiv erworbenen natürlichen Herzensgrund die unmittelbar folgende Epoche für uns kräftig erſtrebte und ſicher erwarb.

Es galt fortan dieſer neueren Zeit, um im verſtändlichen Bilde zu bleiben, der Liebe ein Haus zu bauen, in dem ſie ihrer natürlichen Neigungen pflegen und ſie zu praktiſchen Tugenden erhöhen, das heißt auch für die wirkliche Welt verwerthen könne. Aus dieſem Herzen, das ſich ſelbſt und in ihm den ewig regen Zeugungspulsſchlag der ganzen Welt gefunden hatte, ſollte nun auch nach jenen ſchöneren Begriffen von Menſchenthum, zu denen die lebendige Berührung des Menſchen mit ſeinesgleichen in Liebe und Freundſchaft ihn geleitet hatte, die Wirklichkeit geſtaltet und die geſammte Menſchenwelt zu Glück und gutem Beſtande eingerichtet werden. So führten uns denn auch die nachfolgenden Genien der Kunſt und des geiſtigen Lebens aus dieſem neuerworbenen Beſitzthum unſers Innern an das Tageslicht des wirklichen Lebens hervor und zeigten, was nun da mit dieſem heilig ſchönen Gute wahren Menſchenthumes zu wirken, wie mit dieſem theuren Pfunde zu wuchern ſei.

Und mag man nun hier ſtets mit begeiſterter Freude namentlich unſeren großen Schiller nennen, — tiefer, weit tiefer ſchöpfte, ſchon weil er aus dem Gebiete kam, wo allein in voller Reinheit dieſe Waſſer des ewigen Lebens fließen, aus dieſem Born unſers innerſten Fühlens Beethoven. Seiner alſo vor Allen haben wir dankbar zu gedenken, wenn wir uns fragen, woher uns denn überhaupt die große Abſicht und die ausdauernde Kraft ſtamme, mit der wir nun ſeit ein paar Menſchenaltern unabläſſig beſtrebt ſind, unſer geſammtes Daſein nach den innern Geſetzen zu geſtalten, die wir als im wahren Menſchenthume begründet aus dem tiefinnern Wogen unſeres Gefühls erkannt haben. Denn tiefer griff bisher Keiner in das Allerheiligſte unſers Innenlebens und rief uns zu, ſtark zu ſein und das heilige Geſetz des Menſchenweſens zu achten und zu verwirklichen, das uns in glücklicher Frühlingszeit in unſerm eigenſten Innern, in unſerm geheimſten Herzensleben aufgegangen. Da waren nicht blos die halb unbewußten naiven Jugendempfindungen, die mannichfach genug noch in dem ganzen Treiben bloßer ſinnlichen Naturart befangen bleiben. Da war ein ſicheres Wiſſen jener Lebenskeime unſeres geſammten Daſeins und ein ſtarkes Wollen ihres Inhaltes zur poſitiven Bethätigung für die praktiſche Außenwelt. Laut hört man es pochen, mit männlicher Energie behaupten und mit der eiſernen Conſequenz des klaren Bewußtſeins wollen in dieſen ſo wahrhaft erhabenen ſymphoniſchen Werken. Und wenn die Epoche vorher und namentlich ihr Glanzſtern Mozart uns das Herz erſt völlig erweckt und zu Beſitz gegeben, ſo hat dieſer Beethoven dasſelbe feſt und ſtark gemacht, nun auch bewußt und beſtimmt zu wollen, was es in wonnigen Ahnungsſchauern und noch unbewußt als das Rechte fühlt und in ſich findet. Ja hier überragt er an Kraft wie an Deutlichkeit — denn im Ausdruck der Empfindung iſt der Laut deutlicher als das Wort und die Muſik eindringlicher als die Poeſie, — ſogar ſeinen hohen Geiſtesbruder Schiller, und man darf kühn ſagen: Beethoven hielt, was Schiller verſprochen.

Dieſer Dinge alſo müſſen wir uns klar bewußt werden, wenn wir erkennen wollen, was eine Säcularfeier von Beethovens Geburt bedeutet. Und wohl dürfen wir ſagen, Beethoven übergab uns als Letzter, der ihn beſaß und hütete, dieſen Geiſtesſchatz der modernen Zeit und zumal unſerer Nation. Er machte uns Nachkommen zu deſſen Hüter, daß wir darüber wachen ſollen, wie nun die heiligen Güter, die ſich die Menſchheit von ihrem innern Weſen bisher erworben und in ihrem geheimſten Herzensſchrein geſammelt hat, praktiſch angewendet und zu tauſendfältiger Frucht für unſer Leben verwerthet werden. Alſo mag es wohl auch an der Zeit ſein uns zu beſinnen, wie wir denn mit dieſem Gute verfahren ſind und was wir von ihm zur Beſſerung unſerer Zuſtände angelegt und verwerthet haben, — ob wir den großen Pfad zur Erreichung reineren Menſchenthumes nach ihm weiter fortgewandelt ſind, ob wir ihn verlaſſen haben?

Allerdings muß ſelbſt ein leichter Blick auf die tagbeherrſchende Kunſt und moraliſche Lebensauffaſſung uns leider ſagen, daß beſchränkt auf ſolches bloße Empfindungsgebiet und dunkle Fühlen unſeres Daſeins und ſeiner Zwecke dieſes unſer heutiges Leben und ſeine künſtleriſche Aeußerung gar viel blos Weibiſch-weibliches und mark- und haltlos Verſchwommenes oder gar zwecklos und frivol Spielendes hervorgebracht hat, das mit der großen Abſicht und ſtarken Mannesart Beethovens wie mit ſeinem klaren Blick in unſer inneres Leben und mit ſeiner ſichern künſtleriſchen Geſtaltung wenig genug gemein hat. Allein ein tieferes Schauen in das wirklich Waltende unſeres Lebens und unſerer Kunſt überzeugt uns doch, daß uns dieſer Große nicht vergebens gelebt hat. Es mögen Andere aufzählen, was in klarer Erkenntniß der Ziele eines menſchenwürdigen Daſeins und an feſterer inneren Haltung unſer äußeres Leben in Sitte und Haus, in Staat und Geſellſchaft fundirt auf die hohe Sittlichkeit und wahre Menſchenart Beethovens zeither gewonnen hat, es werden ſich die Spuren dieſer tiefinnern Erfriſchung unſerer geſellſchaftlichen Zuſtände ſeit Beethoven und vielleicht gar unter unbewußter Mitwirkung ſeiner kräftigeren Empfindungsweiſe und herzensgeſunden Mannesart gar wohl nachweiſen laſſen. Uns gilt es zu unterſuchen, wie viel wir denn überhaupt in der Sache ſelbſt vorgeſchritten ſind und wie weit wir von dem Puncte blos dunkel naiven Empfindens der reinen Menſchlichkeit aus Anſtalt gemacht haben, emporzuſchreiten zum klaren Wiſſen und feſten Wollen dieſer wiedererrungenen Einheit unſeres Weſens und zur Geſtaltung des geſammten Daſeins nach ihren heiligen Geſetzen. Denn einzig in der größeren oder geringeren Bejahung dieſer Frage liegt das Maß des Anſpruches, das wir haben, Beethoven den Unſern zu nennen und in der Feier ſeiner Geburt uns ſelbſt, das heißt die Geburtsſtätte all des Großen zu feiern, welches eine Zeit und eine Nation hervorzubringen vermag.

Allein hier, bei dieſer wichtigſten Frage der Sache, geſtatte man mir dem Einzelnen, vor dem Verſuch der Beantwortung zunächſt beſcheiden zurückzutreten. Denn es wird und ſoll uns eben im Laufe dieſes Säcularjahres die Reihe der verſchiedenen Feſtesäußerungen ſelbſt erſt darthun, was und wie man im großen Ganzen von dieſer Erſcheinung denkt. Uns hier geziemte nur, andeutungsweiſe zu verfahren und gewiſſermaßen vorläufig orientirend die Geſichtspuncte aufzuſtellen, unter denen nach unſerer Anſicht einzig mit wirklicher Ausſicht auf Erfolg die Erſcheinung Beethovens völlig zu erfaſſen und richtig zu beurtheilen iſt.

Nur das Eine ſei wenigſtens in einer muſikaliſchen Zeitſchrift, welche nicht allein das große Gewordene und Vergangene in unſerer Kunſt, ſondern mit völlig gleicher Sicherheit des deutlichen Erkennens auch das werdende und gegenwärtige Große vertreten will, noch beſonders hervorgehoben: wie es ebenfalls einzig das Fortſchreiten auf dem von Beethoven eingeſchlagenen Wege geweſen iſt, was auch uns den wahren Fortſchritt in der Kunſt brachte. Da iſt alſo zunächſt Hector Berlioz, der vom Geiſte des großen deutſchen Künſtlers oder vielmehr der überall waltenden modernen Menſchheit gebannt, es verſtand die aus dem lebendigſten Leben der Zeit und Menſchenſeele gegriffene „poetiſche Idee“ Beethovens zur volleren Wirklichkeit des poetiſchen Gedankens zu verdichten. Und er gewann dadurch zur kenntlicheren Ausprägung ſeiner lebensentnommenen Geſtalten auch dem wirklichen Leben noch in ausgedehnterem Maße jenes zweite Mittel ab, womit der Menſch auf natürliche Weiſe ſeinen inneren Regungen Ausdruck gibt, — die Leibesgebärde und den ſie nachbildenden Rhythmus, der alſo hier erſt den völlig gleichen Sinn und Werth mit Laut und Harmonie erhielt.* Doch war es vor Allen Franz Liſzt, der auch innerhalb der rein inſtrumentalen Kunſt mit dieſer Herrſchaft der „poetiſchen Idee“ entſcheidenden Ernſt machte und es dann auch praktiſch verſtand, in ſeinen Gebilden die allwaltende und allherrſchende Poeſie in voller Gegenwart erſcheinen zu laſſen. Seine „Symphoniſchen Dichtungen“ bedeuten jenen Fortſchritt vom blos dunkel gefühlten und allgemeinhin erfaßten Inhalt der Lebenserſcheinungen zum deutlich erkannten und mit freiem Dichtergeiſt ſcharf umriſſenen Bilde derſelben. Und überall leuchtet aus dieſem Schaffen der helle Lichtſchein des nach ſeinem Weſen erfaßten und mit vollem Bewußtſein ausgeſprochenen Empfindungslebens unſerer Zeit hervor, das bisher durchweg noch in dem Dämmer einer nur halbbewußten Seelenregung ſchwebte und uns ſchon hier, wo es irgend erſchien, mit den ſeltſamen Wonneſchauern der Erkenntniß erfüllte.

Völlig aber ſtellte ſich, begünſtigt durch Naturanlage wie durch den Gang ſeiner geiſtigen Bildung, die ihn erſt von dem innerſten Bedürfniß der Kunſt, das heißt von der Poeſie aus die Muſik finden ließ, von vornherein Richard Wagner auf dieſen Standpunct, „durch Nacht zum Licht“ emporzudringen und aus dem dunkel waltenden Gefühl den klarherrſchenden Gedanken hervorzubilden. Und wenn wir irgend zur überzeugenden und wirklich imponirenden Anſchauung der Macht und geiſtigen Bedeutung Beethovens gelangen wollen, dann müſſen wir eben zu jenen Tiefen des Lebens hinabſteigen, aus denen ſich dieſer Große ſelbſt gebar und die nun ſein Geiſt auch uns wieder gewinnen ließ. Denn dieſe Tiefen, in denen unſer Weſen nach wirklicher Menſchwerdung ringt und die auch die genannten großen Künſtler zu der zeugenden Kraft ihres Schaffens befähigten, ſie ſind es, zu denen mehr als durch irgend einen Andern der Vor- und Mitwelt, durch Beethovens Genius erregt und befruchtet auch Richard Wagner hinabſtieg. In dieſen Abgründen unſeres Empfindungslebens forſchte er mit ſcharfem Blick nach dem Weſen des Menſchen, das es nun heute gilt, in der Plaſtik der lebendigen Erſcheinung und mit dem Licht des klarbewußten Gedankens auf der Stirne an den vollen Tag hervorzubilden.

---

* Auch Robert Schumann machte je länger je mehr den poetiſchen Gedanken zum Begründer und Leiter ſeines Schaffens. Doch fehlte ihm bei allen größeren Conzeptionen die feſte Hand, die Lebensbewegung ſowohl zu faſſen wie ſicher zu geſtalten, und er hat nach dieſer Seite mehr blos theoretiſch als praktiſch gewirkt.

Was nun durch dieſen Neubildungsprozeß die Kunſt ſelbſt gewonnen, — wie ſie erſt durch dieſen ſcheinbaren Tod, durch dieſes Aufgehen in den klaren Gedanken der künſtleriſchen Abſicht neues und wahrhaft ewiges Leben erhält, ſo wie es Beethoven ihr vorbereitet und begründet, darüber iſt hier noch nichts Näheres zu ſagen. Uns konnte es vorerſt einzig gelten, mit möglichſt deutlichem Finger darauf hinzuweiſen, was wir an geiſtigen Errungenſchaften zu feiern haben, wenn wir nun den hundertjährigen Geburtstag dieſes Beethoven feſtlich zu begehen uns anſchicken: — daß die Feier ſeines Weſens mit den größten Fragen der Zeit und den höchſten und heiligſten Intereſſen der Menſchheit zuſammenhängt, — daß wir aber dieſe großen Aufgaben ſelbſt überhaupt nur begriffen und nur dann auch das Recht und die Freiheit haben, ihren erhabenen Vertreter mit vollem Herzen zu feiern und zu begrüßen, wenn wir durch die That beweiſen, daß wir auch verſtehen, was geſtützt auf dieſe große Vergangenheit unſere Gegenwart wünſcht und will; mit einem Worte, wenn wir ſelbſt an dem großen und ewigen Werdensproceſſe theilnehmen, aus welchem dieſer Große ſich gebar und welcher allein uns das Große auch ſtets wiederzugebären vermag.

Den großen Beethoven feiert nur wahrhaft und mit Recht, wer in ihm den ewig fortſchreitenden Geiſt der Menſchheit begrüßt, der ſelbſt ewig wieder nur den Fortſchritt erzeugt. Und dieſer Fortſchritt bedeutet heute: Erlöſung des Menſchen aus bloßer dumpfen Gefühls- oder gleich einſeitigen Verſtandesgebundenheit zur ſchönen harmoniſchen Menſchenart, bedeutet Durchdringung des Lebens mit jenem freien und klaren Geiſte, der von je alle Edlen und Großen aller Zeiten und Länder beſeelte und wie der Grundzug von Beethovens geſammtem Schaffen ſo der eigentliche Lebensnerv der modernen Zeit iſt.

Mit dieſem Gruße alſo werden die Feiernden ſich bei dem bevorſtehenden Säcularfeſt zu begrüßen, in ihm ſich gegenſeitig als die aufrichtigen und lebendigen Verehrer von Beethovens erhabenem Genius zu erkennen haben.

II.

Ludwig van Beethoven.

Biographiſche Charakteriſtik.

Was iſt es, das uns mit einem ſo beſonderen Gefühl der Verehrung und ſogar einer gewiſſen Ehrfurcht ergreift, wenn wir den Namen Beethoven hören? Iſt es der hohe Genius, der ſelbſt dem Laien aus den rein muſikaliſchen Schöpfungen dieſes Meiſters entgegenhallt? Oder iſt es nicht viel mehr noch die ſichre Ahnung, die beim Anhören dieſer wunderbaren Werke Jeden überkommt, daß dieſe Töne aus der innerſten Bruſt des Menſchen ſtammen und zwar eines Menſchen, der alles was wir fühlen und leben, reiner und tiefer fühlte als wir Andern, und alles was wir leiden und lieben, tiefer litt und reiner liebte als es Menſchen ſonſt zu thun pflegen?

Was machte ſelbſt den Fremden, wenn er in Wien auf dem Graben dieſen von Geſtalt eher kleinen als großen Mann mit dem hochaufgerichteten Kopf und dem wallenden ſchwarzgekräuſelten Haar und den faſt ſtechenden ſtahlgrauen Augen einhergehen ſah, ſelbſt in dieſem Gedränge auf ihn aufmerkſam und ließ ihn ehrfurchtsſcheu ausweichen und eine Weile dem Manne nachſchauen? — was jene Kohlenbrenner in Hütteldorf bei Wien, wo Beethoven einmal den Sommeraufenthalt hatte und nach ſeiner Gewohnheit faſt den ganzen Tag über im Freien umherſchwärmte und bienengleich in ſein Notizbuch ſchönſte Blüthen der durch die Natur erregten Phantaſie ſammelte, — was ließ dieſe Männer des Volks mit ihrem ſchweren Fuhrwerk anhalten, als ihnen im Hohlwege die in der ganzen Umgegend wohlbekannte Geſtalt des „kraupeten Muſikanten“, wie man ihn ſeines krauſen Haars wegen nannte, ſinnend und ſummend begegnete, was ließ ſie ruhig abwarten, bis der Mann vorüber war, der faſt träumend daher wandelte und hin und wieder ſtehen blieb, um etwas in ſein Notizbüchlein zu ſchreiben?

Es muß ein ſeltſamer Schein von ſeinem Weſen und namentlich von ſeinem Haupte ausgegangen ſein, da ſeine Erſcheinung ſchon im Leben ſolch feſſelnde Wirkung that, von der leicht noch manche auch ſicherer verbürgte Thatſache beizubringen wäre. Gar ſein Schaffen aber, die innere Geſtalt ſeines Weſens vermag uns dieſen ehrfurchtgebietenden Eindruck ſeiner äußeren Erſcheinung erſt völlig glaubhaft zu machen. Denn hier fühlen wir ganz den Menſchen, der groß ward, indem er alle Aufgaben des Lebens ernſt nahm und es ſich zur Pflicht machte, wie er ſelbſt in einem ſeiner Tagebücher es ausdrückt, „nicht für ſich, nur für Andere Menſch zu ſein." Es iſt der hohe Ernſt ſeines Weſens, der uns an dieſer Erſcheinung eines großen Künſtlers ſo ganz beſonders feſſelt und der auch die hundertjährige Feier ſeiner Geburt zu einem ſo hervorragenden Feſte macht und ſelbſt bei dem mehr excluſiven Weſen der Muſik dasſelbe in ähnlicher Weiſe wie bei unſerm großen Schiller, zu einem faſt allgemeinen und volksthümlichen erhebt.

Wir wollen alſo verſuchen, uns dieſes echte Bild eines deutſchen Mannes und Künſtlers im raſchen Aufriß und allgemein verſtändlich nach den Hauptzügen ſowohl ſeines Lebens wie ſeines Schaffens vorzuführen und ſo zur würdigen Feier dieſes Feſtes nach Kräften vorbereiten helfen.

Was Beethoven von Natur auszeichnete, war nicht blos eine ganz ungewöhnliche phyſiſche und geiſtige Begabung; ſondern auf dieſer Grundlage war ihm ſchon von Haus aus eine ganz beſondere Willenskraft eigen, die ein Erbtheil ſeiner niederdeutſchen Herkunft, freilich in der Jugend manchmal ins Uebermaß ſchoß und gar oft auch in Eigenſinn ausartete und überhaupt erſt durch das Leben, durch die Richtung auf die rechten Ziele unſeres Daſeins von fruchtbringendem Werthe ward, aber eben dasjenige war, was ihn zur wirklichen Ausführung ſeiner hohen Abſichten befähigte. „Das Ausgezeichnete an einem großen Manne: Beharrlichkeit in widrigen harten Zufällen!" ſchreibt er noch im Jahre 1817, alſo in ſeinem 47. Lebensjahre in ſein Tagebuch. Und wirklich, wenn je ein Großer, ſo hatte Beethoven dieſe Charakterkraft nothwendig, um groß zu werden, ja um nur überhaupt im Leben etwas zu werden. Denn abgeſehen von dieſer ſo außerordentlichen Begabung, die ohnehin ſchon ein zweiſchneidiges Geſchenk der Natur iſt, hat ihn weder in ſeiner Entwicklung noch ſonſt in ſeinem Leben das Geſchick beſonders geliebkoſt. Vielmehr häufte es, gleichſam herausgefordert durch dieſe ungewöhnliche Kraft und um ſie zu prüfen und zu ſtählen, von Jugend auf Schwierigkeiten aller Art auf ihn. Und wenn Einer von ſich zu ſagen vermag, daß ſein Leben und ſein Schaffen das Ergebniß ſeiner eigenſten ſauren Arbeit war, ſo durfte dies Beethoven.

Schon ſeiner großen muſikaliſchen Naturanlage ging ein durchaus ungenügender und vielfach wechſelnder Unterricht zur Seite, und er ſelbſt beklagte es ſpäter oft, daß ihm nicht eine ſolch einheitliche Bildung zu Theil geworden, wie Mozart ſie bei ſeinem Vater genoſſen hatte. Jedoch brachte dies wieder den Vortheil für ihn mit, daß er durch ſolche mehr ſelbſtthätige Aneignung der Mittel ſeiner Kunſt dieſelben auch mehr geiſtig durchdringen und ſie eben zu Mitteln des Ausdrucks ſeiner eigenen Lebensanſchauung und ſeiner hohen künſtleriſchen

Ideen machen konnte. Andererſeits war es eine ſcharfe Probe für ſeine Neigung zur Muſik und ſeinen künſtleriſchen Ernſt, daß er nicht blos ſchon als Kind von ſeinem Vater, der mit dem begabten Sohne Geld zu verdienen wünſchte, indem er ihn wie der alte Mozart ſeinen Wolfgang als Wunderkind in der Welt umherführte, mit Strenge ans Klavier gefeſſelt und gar wohl mit Härte zum Ueben angehalten ward, ſondern daß er ſogar bereits in jungen Jahren ſeine höheres Können dazu verwenden mußte, nicht allein für ſich ſelbſt, ſondern gar für Andere den gemeinen Lebensunterhalt zu erwerben. Denn ſein Vater, ohnehin als kurfürſtlicher Hoftenoriſt in Bonn nicht reichlich beſoldet, litt an dem von der Mutter ererbten Laſter des Trunkes und verfiel nach dem Tode ſeiner Frau, die mit der Kraft ihres guten Herzens noch eine gewiſſe ordnende Gewalt über ihn geübt, ſo gänzlich dieſer troſtloſen Schwäche, daß er ſeiner amtlichen Stellung enthoben und in ein Landſtädtchen verbannt ward. Der kaum achtzehnjährige Ludwig hatte alſo jetzt bei geringem Einkommen als Hoforganiſt und als Klavierlehrer obendrein ſeine beiden jüngeren Brüder zu verſorgen und zu erziehen.

Hier ward ihm nun ſogleich nachdrücklichſte Gelegenheit, ſeine ſittliche Kraft zu üben und Pflichten zu erfüllen, die nicht der Periode unſerer phyſiſchen und geiſtigen Entwicklung, ſondern vielmehr dem in ſich erſtarkten Mannesalter angehören. Und er übte ſie treulichſt, die ſittliche Kraft der Selbſtüberwindung, und kam jenen ernſten Lebenspflichten mit allem Eifer nach. Er ging nicht eher wieder ſeinen eigenen Weg, als bis er ſie ganz erfüllt und beide Brüder, den einen als Apotheker, den andern als Muſiklehrer nach beſtem Vermögen verſorgt hatte. Dann erſt beſchritt er mit ſicherer Ruhe den Pfad zu ſeinem eigenen Beruf und Glück, das heißt er ging zunächſt von Bonn nach Wien, um bei Joſeph Haydn, dem Meiſter des Quartettes und der Symphonie, ſeiner höheren Ausbildung zu leben.

Auch in dieſem Unterrichte, der übrigens bald durch den des gelehrten Contrapunktiſten Albrechtsberger erſetzt wurde, zeigt ſich die ganze Kraft ſeiner Pflichttreue. Denn es war nicht eben leicht und erforderte für den bereits ſo weit vorgeſchrittenen Geiſt und Charakter des mehr als 22jährigen Jünglings viel innere Ueberwindung, hier noch einmal gewiſſermaßen das A B C ſeiner Kunſt durchzupauken oder doch ſich ſtets zu Uebungen zu bequemen, wie ſie trockener und verwickelter kaum eine andere Kunſt aufzuweiſen hat. Jedoch ganze dicke Hefte ſolcher Arbeiten, die uns erhalten ſind, zeigen, daß es hier auch mit dem theoretiſchen Studium der Kunſt wie mit dem wirklichen Leben ernſt genommen ward, und wie dort aus der Schule des Lebens gekräftigt an Willen und Charakter, ſo ging er hier aus der Schule der Technik an künſtleriſchem Können gefeſtigt und zur Löſung höherer Aufgaben aufs beſte vorbereitet hervor.

Allein die alte trotzige Titanennatur, die ihm eigen, war noch entfernt nicht gebändigt, d. h. noch nicht in den Dienſt der allgemeinen Lebenszwecke gebannt. Noch ſtürmte er manchmal wild in ſeiner Kraft dahin und war rückſichtslos oder doch gleichgiltig gegen die umgebende Welt, einzig das freie Walten ſeiner in allen Welten umherſchwärmenden Phantaſie im Auge habend. Noch ſtrotzte er namentlich körperlich von Geſundheit und Kraft und: „Nichts von Ruhe! Ich weiß von keiner andern als dem Schlaf und wehe genug thut mir's, daß ich ich ihm jetzt mehr als ſonſt ſchenken muß", ſchreibt er noch 1800 an ſeinen Freund Wegeler. Noch weiß er nicht oder bedenkt es doch nicht, daß auch dieſes körperliche Gut uns nur gegeben iſt, um damit für die geiſtigen Zwecke der Menſchheit zu wirken, und namentlich bei ſolch ſeltenen Geiſtern, wie Beethoven.

So kommt er auch eines Sommers von einem ſeiner raſchen Spaziergänge in der Umgebung Wiens erhitzt in die engen Gaſſen der Stadt zurück und wirft in dem abgekühlten Zimmer nach ſeiner Gewohnheit ungeſtüm die Kleider ab, um durch nichts in der Ausarbeitung der draußen geſammelten Schätze gehemmt zu ſein. Eine Erkältung der heftigſten Art war die unausbleibliche Folge ſolcher Unvorſichtigkeit, und zum Unheil und Schrecken wirft ſie ſich gar auf denjenigen Sinn, den er nach ſeinem eigenen Ausdruck in einer Vollkommenheit beſaß wie wenige von ſeinem Fache zuvor — auf das Gehör.

Und von da an ſaß nun der „Dämon in ſeinen Ohren" und blieb darin für immer. Theils unrichtige oder doch mangelhafte ärztliche Behandlung, theils die fortgeſetzte Unachtſamkeit auf ſich ſelbſt und namentlich auf dieſes Leiden, die allerdings bei dem innern und äußern Drang der Arbeiten ſeines Genius nur zu wohl zu begreifen iſt, ließen das Uebel bald ſich verſchlimmern und ſchließlich unheilbar werden, ſo daß im letzten Jahrzehnt ſeines Lebens faſt nur ſchriftlich mit einem Künſtler zu verkehren war, bei dem doch gerade das Ohr das unentbehrlichſte Organ ſeiner Thätigkeit zu ſein ſchien.

Schreckliches Leiden! Schwerſter Schickſalsſchlag gerade für dieſen Mann! Das innerſte Herz erbebt bei der bloßen Vorſtellung davon. Auch Beethoven ruft in hartbedrängter Stunde jenem Bonner Jugendfreunde zu: „Ich habe ſchon oft — mein Daſein verflucht", und verräth an mehr als einer Stelle ſeiner Briefe, wie oft und wie nahe er in den erſten Jahren dieſes Leidens an dem Abgrund der Selbſtvernichtung vorübergegangen. „Nur ſie, die Kunſt hielt mich zurück. Ach, es dünkte mir unmöglich, die Welt eher zu verlaſſen, bis ich das alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühlte", ſchreibt er in dem ſogenannten „Heiligenſtädter Teſtament", einem Schriftſtück, welches er im Herbſt 1802 in ſeinem geliebten Sommeraufenthalte Heiligenſtadt bei Wien verfaßte, als er von den Schlägen des Schickſals auch körperlich niedergeſchmettert dem baldigen Tode entgegenſehen zu müſſen glaubte.

Und ſie hielt ihn wirklich zurück, die Kunſt, von dieſem traurigen äußerſten Schritte und führte ihn auch noch mehrere Jahre ſpäter, als für einen ſchrecklichen Moment das Elend gänzlich über ihn Herr ward und er wirklich in abgeſchloſſener Stille ſich durch Erhungern den Tod geben wollte, durch die innigen Bitten ſeiner rührend treuen Freundin Gräfin Marie Erdödy von neuem ins thätige Leben. Und wir, wir können, das Leben und das Schaffen des großen

Mannes im ganzen überſchaut, ſelbſt dieſes furchtbare Leid nur preiſen und ſegnen. Denn gewiß, ohne ſolch ſchwerſte aller Prüfungen wäre Beethoven nicht Beethoven, und wir, wir wären um tiefſte Enthüllungen deſſen, was im innerſten Grunde ein Menſchenherz erfreuen und was es leiden kann, ärmer und hätten eines hohen Vorbildes muthiger Kämpfe und treuer Ueberwindung um des Rechten willen zu entbehren.

Zunächſt nun wird die Frage erſtehen: was bedeutete dieſes Gehörleiden für Beethovens muſikaliſches Schaffen? Und man hat wirklich oft ſogenannte unſchön klingende oder vielmehr bisher unverſtandene Dinge in ſeinen Werken mit dieſem phyſiſchen Mangel in Verbindung bringen und daraus erklären oder entſchuldigen wollen. Allein wenn überhaupt nur derjenige wirklich Muſiker iſt, der das Tonleben *innen hört*, das heißt der eine ganz deutliche innere Vorſtellung und Wahrnehmung von der Muſik hat, ſo war ja dieſes äußere muſikaliſche Hören bei Beethoven, als das Leiden eintrat, bereits in ſolchem Maße entwickelt, daß alle Combinationen der Muſik ſeinem inneren Ohre untäuſchbar ſicher vorſtanden. Und wenn je einmal beim Componiren ans Klavier gegangen ward, ſo geſchah dies gewiß niemals, um etwa die Wirkung von Harmonien oder dergleichen zu prüfen, ſondern höchſtens um ſich zu vergewiſſern, ob eine Paſſage ſpielbar ſei, alſo einzig bei Klavierwerken. Vielmehr iſt zu ſagen, daß durch dieſes Abnehmen des phyſiſchen Sinnes ſein innerer Muſikſinn ſich nur noch verfeinerte und das Hören der Töne ſich geradezu verklärte und vergeiſtigte, ſo daß es gerade dieſem Umſtande zuzuſchreiben iſt, daß Beethovens Schreibweiſe einen ſo wahrhaft idealen Klang angenommen hat.

Wichtiger noch aber als dies und uns wie ihm ſelbſt ein tröſtender Erſatz für die Entziehung des äußeren Glückes, die mit dem Gehörleiden über ihn kam, iſt uns die Gewißheit, daß durch dieſe Schickſalsfügung ſein inneres Leben über alles gewöhnliche Maß hinaus geſteigert und vertieft ward. Ja auf dieſem Wege kam ihm überhaupt erſt der hohe Gehalt ſeines Schaffens, der ihn ebenbürtig neben die größten Künſtler und Geiſter aller Zeiten ſtellt und zu einem wahren Tröſter und Förderer unſeres Geſchlechtes macht. Denn namentlich durch die äußeren Folgen, die dieſes Leiden ihm brachte, ward er ſo recht in ſich ſelbſt hineingetrieben und mußte nun, um Troſt und Frieden zu gewinnen, ſtets mehr ſich auf ſich ſelbſt beſinnen und einer höheren Betrachtung des Lebens ſich zuwenden.

Mittelbare Folge dieſes einen ſchweren Schlages war wohl vor allem der andere, der nächſt dem Gehörleiden die ſchwerſte Prüfung ſeines Lebens bildete, die unglückliche Liebe zur ſchönen Gräfin *Giulietta Guicciardi*.

Schon von Natur nicht eigentlich umgänglich, weil ſein Sinn zu vorwiegend auf ernſte Betrachtung gerichtet war, mußte er in ſeiner jetzigen Verfaſſung den Verkehr mit Menſchen ſich umſomehr erſchwert ſehen. Was alſo war natürlicher, als daß er, dem die Welt und Oeffentlichkeit nicht mehr viel zu bieten vermochte, mit innigem Verlangen darnach trachtete, wenigſtens in ſeinem

Privatleben ſich jenes Glück oder doch jenes perſönliche Behagen zu verſchaffen, welches die Welt ihm verſagte? Was natürlicher, als daß eine geradezu unermeßliche Seligkeit über ſein Herz kam, als er ein weibliches Weſen fand, das ſein Weſen und ſeine Kunſt zugleich verſtand und liebte! „O ihr Menſchen, die ihr mich für feindſelig, ſtörriſch oder miſanthropiſch haltet oder erkläret, wie Unrecht thut ihr mir, ihr wißt nicht die geheime Urſache von dem, was euch ſo ſcheinet!" ruft er in jenem Heiligenſtädter Teſtament aus und ſchildert dann das ganze Elend ſeiner Einſamkeit in den weiteren tief ergreifenden Worten:

„Mit einem feurigen lebhaften Temperament geboren, ſelbſt empfänglich für die Zerſtreuungen der Geſellſchaft, mußte ich früh mich abſondern, einſam mein Leben zubringen. Wollte ich auch zuweilen mich einmal über alles das hinausſetzen, o wie hart wurde ich durch die verdoppelte traurige Erfahrung meines ſchlechten Gehörs dann zurückgeſtoßen! Und doch war's mir nicht möglich, den Menſchen zu ſagen: Sprecht lauter, ſchreit, denn ich bin taub. Ach, wie wäre es möglich, daß ich die Schwäche eines Sinnes angeben ſollte, der bei mir in einem vollkommeneren Grade als bei Andern ſein ſollte, einen Sinn, den ich einſt in der größten Vollkommenheit beſaß, in einer Vollkommenheit, wie ihn wenige von meinem Fache gewiß haben, noch gehabt haben! — O ich kann es nicht! — Darum verzeiht, wenn ihr mich da zurückweichen ſehen werdet, wo ich mich gern unter euch miſchte. Für mich darf Erholung in menſchlicher Geſellſchaft, feineren Unterredungen, wechſelſeitigen Ergießungen nicht ſtatthaben. Ganz allein faſt und ſo viel als es die höchſte Nothwendigkeit fordert, darf ich mich in Geſellſchaft einlaſſen, wie ein Verbannter muß ich leben."

So geht es dann in der beredten Sprache des innerſten Erlebens durch mehrere Seiten fort.

Welch innige Beſeligung alſo dieſem Herzen jenes Glück gewähren mußte, welches ſchon jedem natürlichen Gefühl als das höchſte und unentbehrlichſte erſcheint, begreifen wir. Und hätten wir auch nicht jene bekannten Briefäußerungen über das „liebe zauberiſche Mädchen, das mich liebt und das ich liebe", — das der Gräfin Giulietta Guicciardi gewidmete und unter dem Namen „Mondſcheinſonate" allbekannte Gedicht ſeiner Seele, die Phantaſieſonate in Cismoll würde uns ſagen, was ſein Herz in jener Periode höchſten Glücks in wonnevollen Stürmen erlebte. Ebenſo begreifen wir nur zu wohl, wie ſehr ſeine Seele vor Schmerz aufzucken mußte, als plötzlich wie es ſcheint ohne einen anderen äußeren Grund, als den allerdings damals ſehr ins Gewicht fallenden Standesunterſchied zwiſchen einem bloßen Muſiker und einer hochgebornen Gräfin, das ſo wahrhaft ſchöne und beſeligende Herzensverhältniß von dem Mädchen gebrochen und Beethoven von neuem ſeiner ganzen troſtloſen Einſamkeit zurückgegeben wurde. Die Klavierſonate in Dmoll Op. 31 II und faſt mehr noch die ſogenannte „Appaſſionata" Op. 57 ſagen uns deutlich genug, was damals und noch eine Weile ſpäter in Beethovens Herzen vorgegangen iſt.

Letztere Sonate kommt in Entwürfen unter den Skizzen von „Fidelio“ vor. Sie iſt wie das letzte, aber zugleich auch heftigſte Aufwallen des leidenſchaftlich tobenden Liebesſchmerzes. Denn in dieſer Oper ſelbſt, die er nicht lange nachher begann, als ſeine Giulietta dem Grafen Gallenberg die Hand gereicht, und die er zuerſt ſelbſt auch durchaus nicht anders als „Leonore“ genannt haben wollte, — in dieſem ſo idealen Bilde weiblicher Herzenstreue ſchüttete er gewiſſermaßen ſein eigenes Leid aus, und es bezeichnet ganz den überall bewährten hohen Sinn dieſes Mannes, daß er, den unter ſchwerſten Verhältniſſen die weibliche Untreue doppelt ſchwer getroffen, nun erſt recht ein Bild der weiblichen Treue ſchuf, wie es wahrer und ſchöner kaum je geſchaffen worden. Auch ſpäter dachte er noch manches Jahr daran, Penelopes treu ausharrenden Sinn zu feiern. Im Jahre 1813 ſollte ihm ſogar Theodor Körner des „Ulyſſes Wiederkehr“ zu einem Operngedicht ausarbeiten.

Mit dieſem letzten ſo tief einſchneidenden Erlebniß aber glaubte er nun überhaupt allmälig auf äußeres Glück verzichten zu müſſen. Freilich oft genug noch naht ihm gleich einer himmliſchen Erſcheinung die bald fernere bald nähere Ausſicht auf eine glückliche Herzensverbindung. Und wie ſehr dieſelbe noch lange Zeit Gegenſtand ſeiner innigſten Sehnſucht blieb, ſagen uns Worte wie die folgenden, die er auf ein Blatt ſchrieb, „als die M. vorbeifuhr und es ſchien, als blickte ſie auf mich“, jene Worte: „Nur Liebe — ja nur ſie vermag dir ein glücklicheres Leben zu geben. O Gott, laß mich ſie — jene endlich finden, die mich in Tugend beſtärkt, die nur erlaubt mein iſt.“ Selbſt noch als ein Vierziger machte er in vertraulicher Stunde einem älteren Manne das Geſtändniß, daß er „unglücklich liebe, daß er eine Dame kennen gelernt, mit welcher ſich zu verbinden er für das höchſte Glück ſeines Lebens halte, dieſe Harmonie habe er noch nicht gefunden; es ſei freilich nicht daran zu denken, faſt Unmöglichkeit, dennoch ſei es noch wie am erſten Tag und er habe es nicht aus dem Gemüth bringen können.“ Die erſtere dieſer geliebten Damen war aller Vermuthung nach, wie man dies aus „Beethovens Leben“ näher erfahren kann, die braunlockige Thereſe von Malfatti in Wien, die andere Amalie Sebald, ſpäter Frau Juſtizrath Krauſe in Berlin, mit der er im Sommer 1812 in Teplitz zuſammen geweſen war und viel verkehrt hatte.

Allein wie innig, wie leidenſchaftlich dieſes Bedürfniß nach weiblicher Liebe und Zärtlichkeit auch oftmals geweſen ſein mag, es hatte doch nicht weiter Macht über ihn. Schon war er in das Stadium getreten, wo er ſelbſt offen es für ganz in der Ordnung erklärte, daß er ſeine Kunſt mehr lieben würde als ſeine Frau. Und wenn dies auch für ſein künſtleriſches Schaffen wirklich in der Ordnung und von fruchtbringendſter Wirkung geweſen ſein möchte, für die Ehe wäre es eben nicht in der Ordnung geweſen. Dies mochte es daher ſein, was denn doch ſpäter jede auch ernſtlich beabſichtigte eheliche Verbindung mit dem großen Meiſter in letzter Stunde verhinderte. Der liebende Verkehr mit Menſchen aber blieb ſeinem

Herzen ſtets ein untilgbares Bedürfniß, und ſo mußten gute Freunde und ſpäter ſeines jüngſten Bruders John Carl, der wohlbekannte unglückſelige „Neffe“ hier erſetzen, was das Leben an Glück der Liebe und anderen Freuden verſagt hatte.

Und dies war viel, und wir ſehen beſonders nach jenem Ereigniß mit Giulietta ſeinen Geiſt eine ganz beſondere Wendung nehmen, höher und idealer als es ſonſt vielleicht der Fall geweſen wäre. Was die Welt verſagte, ſuchte er fortan in inneren Dingen und höheren Regionen. Wenn er alſo in einem ſeiner Tagebücher im Jahre 1812 ausruft: „Ergebenheit, innigſte Ergebenheit in dein Schickſal! Du darfſt nicht Menſch ſein, für dich nicht, nur für Andere! Für dich gibts kein Glück mehr als in dir ſelbſt, in deiner Kunſt! O Gott, gib mir Kraft mich zu beſiegen, mich darf ja nichts mehr an das Leben feſſeln!“ — ſo haben wir hier den innerſten Beweggrund ſeines Schaffens vor uns: er will ſtets mehr an den Idealen und dem Glück der Menſchheit mit weiter arbeiten.

So vertieft er ſich zunächſt in die großen geſchichtlichen Bewegungen ſeiner Tage und ſetzt in ſeiner dritten Symphonie, in der „Eroica“, dem Helden der Zeit, den er mit aller Welt damals für den Freiheitsbringer und Erneuerer unſerer äußeren Zuſtände anſah, dem großen Napoleon im Jahre 1804 ein Denkmal, das uns den weltbewegenden Gigantenſchritt des kühnen Feldherrn und die Wirkungen und Zuckungen, die ſeine Thaten in die Welt brachten, deutlich genug zu Sinne bringt.

Weiter wandte ſich ſein Sinn den großen geiſtigen Fragen zu, die jene tief lebendige Zeit bewegten, und laut ertönt auch in der C moll-Symphonie der mächtige Ruf Schillers nach innerer Freiheit und jener Kampf, den die neuere Menſchheit um das Recht der perſönlichen Exiſtenz begonnen hat und dem zuerſt Goethe in ſeinem Fauſt einen erhabenen und allverſtandenen Ausdruck lieh. „So klopft das Schickſal an die Pforte!“ hat er ſelbſt 1823 dem Famulus Schindler geantwortet, als dieſer ihn fragte, was denn das ſo vernehmlich pochende Motiv des erſten Satzes dieſes Werkes bedeuten ſolle. Es war der ewige Kampf mit dem Schickſal, mit der ehernen Nothwendigkeit der objectiven Welt, der der Menſch unterworfen iſt, welcher mit dem Eintreten des Gehörleidens bei Beethoven begann und dem jene Symphonie ihr eigentliches Entſtehen verdankt. Denn das Thema des erſten wie des zweiten Satzes ſtammt bereits aus jener frühen Zeit, und kräftig hört man hier wirklich den ſtarken Geiſt Beethovens das unzerſtörbare Recht des freien Menſchengeiſtes gegen die dumpfe Nothwendigkeit behaupten. Es geht uns völlig an Mark und Bein, dieſes Werk, und wir fühlen deutlich, wie männlich kühn hier der Sinn und Wille des Menſchen ſich gegen die Bedrängungen der Welt, gegen das Gebundenſein durch fremde Mächte aufbäumt.

Allein wie er auch kämpft, wie ihn auch „hoher Muth beſeelt“, wie feierlich ſtolz im letzten Satz der Sieg der Freiheit und des Geiſtes verkündet wird, wir hören ihn ſelbſt doch aus tiefſter Seele klagend hinaufflehen: „O Vorſehung, laß einmal einen reinen Tag der Freude mir erſcheinen! So lange iſt der wahren

Freude inniger Widerhall mir fremd!“ Und ſchließlich heißt es ſogar in dieſem Heiligenſtädter Teſtament: „Wann, o wann, o Gottheit! kann ich im Tempel der Natur und des Menſchen ihn wieder fühlen?“ — dieſen Tag und innigen Widerhall der Freude. Bald gibt denn auch die bedürfnißvolle Stimmung der Seele ſich einen ebenſo innigen wie ſchönen Ausdruck in dem Werke, in dem er gewiſſermaßen zugleich den Frieden feiert, den er im Tempel der Natur und einfacher Menſchen wirklich gefunden hat, in der Paſtoral-Symphonie, die die Empfindungen auf dem Lande, die ſtille Ruhe am Bach, den heiteren Tanz der Landleute und das hereinbrechende Gewitter ſchildert, dem zum Schluß das Dankgebet gegen den Ewigen und neues freudiges Gefühl des Daſeins folgt.

Von jetzt an nimmt, zumal da das äußere Leben ſtets drängender und dunkler wird, dieſe Richtung auf das Innerliche und Ueberirdiſche mehr und mehr zu. Und wenn auch in der Siebenten Symphonie nochmals der ganze Glanz und Freudenſchein des äußern Lebens entfaltet wird, ſo wie es in jenen Jahren der franzöſiſchen Kriege von 1809 bunt genug in Kriegs- und Feſtſpiel an ihm vorüberzog, ſo zeigen doch ſeine kleineren Compoſitionen, die Sonaten, die Quartetten überall jene ernſt ſinnende Phyſiognomie, die an die Stelle der kühn ausgreifenden Kraft und Leidenſchaft der früheren Jahre getreten iſt. Ja ſtets nimmt jetzt die Hinwendung der Seele auf das Höhere an Intenſität zu und ſchließt ſich ſein Weſen inniger in ſich ſelbſt zuſammen.

„Alles, was Leben heißt, ſei der Erhabenen geopfert und ein Heiligthum der Kunſt!“ ſchreibt er im Jahre 1814, als die Feſtlichkeiten des Wiener Congreſſes auch ihn auf die volle Höhe ſeines Lebens geführt, in ſein Tagebuch. „Die Ohrenmaſchine zur Reiſe bringen, alsdann reiſen! Dieſes biſt du dir, den Menſchen und ihm, dem Allmächtigen ſchuldig! Nur ſo kannſt du noch einmal alles entwickeln, was in dir alles verſchloſſen bleiben muß. Und eine kleine Kapelle, von mir in ihr der Geſang geſchrieben und vorgeführt, zur Ehre des Allmächtigen, des Ewigen, Unendlichen. So mögen die letzten Tage verfließen. — — —“

Weiter finden ſich in dieſem Tagebuche von 1812 bis 1818 lange Betrachtungen religiöſer und moraliſcher Art und ein damals allgemein beliebtes Andachtsbuch: „Sturms Betrachtungen über die Werke Gottes im Reiche der Natur und der Vorſehung“ wird ein vielgeleſenes und oft ausgeſchriebenes Lieblingswerk von ihm, das beſonders auch ſeinem lebhaften Naturſinn reiche Nahrung bietet und erwünſchteſte Anweiſung gibt „die Natur zu einer Schule für das Herz zu machen“. Neue Drängniſſe des Lebens, vor allem durch den Tod des geliebten jüngſten Bruders und die Annahme des hinterbliebenen Neffen an Sohnes Statt, machen ihm die Seele empfänglicher als zuvor für religiöſe Gefühle und wir hören ihn in der Noth des Herzens einmal den ergreifenden Ausruf thun: „Hart iſt der Zuſtand jetzt für dich! Doch der droben, o er iſt und ohne ihn iſt nichts!“ — ein Beweis, daß ſein Inneres mit der ganzen Gewalt des unabweisbaren Bedürfniſſes einen zuverläſſigen Halt im Sturme des Lebens ſucht.

In dieſer Periode nun wird ihm auf die natürlichſte und willkommenſte Weiſe der Anlaß, auch einmal, was er längſt gewünſcht, im großen Sinn und Style eine religiöſe Compoſition zu ſchaffen. Sein Freund und Schüler, der Erzherzog Rudolph, war zum Erzbiſchof von Ollmütz erwählt worden und ſollte demnächſt feierlich in ſein Amt eingeführt werden. Beethoven faßt den Entſchluß, zu dieſer kirchlichen Handlung eine neue große Meſſe zu ſchreiben und macht ſich ſogleich an die Arbeit. Aber erſt nach ganzen vier Jahren, lange nach der wirklichen Inſtallation des erzbiſchöflichen Freundes ſteht endlich jene Missa solemnis vollendet da, die Beethoven ſelbſt als „l'oeuvre la plus accomplie", als „gelungenſtes Werk" bezeichnet hat und die unſern Geiſt mit hoher Bewunderung erfüllt.

„Gott, Gott, mein Hort, mein Fels, o mein Alles, Du ſiehſt mein Inneres. O höre, ſtets Unausſprechlicher, höre mich, Deinen unglücklichen, unglücklichſten aller Sterblichen!" hatte er kurz vorher in ſein Tagebuch geſchrieben. Und die Worte, mit denen er die Compoſition ſelbſt beim Beginne des erſten Stückes überſchrieb: „Von Herzen kam es, möge es wieder zu Herzen gehen!", beweiſen zur Genüge, daß es ihm perſönliches inneres Bedürfen war, ſelbſt einmal auszuſprechen, was er von Gefühlen des Dankes und der Erhebung gegen den Höchſten empfand. Er gedachte in der That, hier an der Hand eines altüberlieferten Textes ſein eigenſtes Empfinden und inneres Schauen von den Räthſeln des Ewigen auszuſprechen und der Welt zu Troſt und Erbauung darzubieten.

Völlig abgewandt war er aber auch oftmals in jenen Tagen angeſpannteſten Schaffens von der wirklichen Welt. Sein damaliger faſt ſein einziger Umgangsgenoſſe Schindler nennt den Zuſtand, in dem der Meiſter ſich in jener Zeit manchmal befand, den einer „völligen Erdenentrücktheit". Der große Mann ſtrebte mit dieſem Schaffen zugleich in tiefſter Seele ſich ſelbſt mit dem Ewigen zu verſöhnen und ſeinem eigenen Herzen die lang erſehnte Vereinigung mit dem Allumfaſſenden wiederzugeben.

Und dies gelang ihm, jedoch nicht etwa in dem Sinne, daß er ſich nun in bloßer Andachtsſtimmung für immer unthätig von der Welt und ihren Zwecken abgewandt hätte, ſondern indem er die Welt jetzt ganz neu verſtand und reiner und tiefer ergriff. Das Geiſtige und Ewige war ihm fortan nicht mehr blos ein über der Welt Schwebendes, Unerreichbares, Ungreifbares, ſondern es lebt ihm in unmittelbarer Gegenwart lebendig wirkend in der Welt, in allen Dingen und vor allem im menſchlichen Herzen.

Dies ſagen uns die jetzt folgenden letzten Werke ſeines Genius, die Neunte Symphonie mit dem Schlußchor auf Schillers Ode: „An die Freude" und die berühmten Letzten Quartette, mit denen er ſein großes Schaffen beſchloß. Sie vor allem ſind der eigentliche und gehaltvollſte Ausdruck des Beethoven'ſchen Geiſtes und gewiſſermaßen das Endergebniß ſeines geſammten Lebens und Strebens. Darum auch ſie vor allem neben den großen Werken unſerer Dichter, neben Schillers Dramen und Goethes „Fauſt" dem fühlenden

Herzen zur Beſeligung und dem Geiſte zur Erhebung dienen! In ihnen zumeiſt erkennt und verehrt die Nation einen ihrer größten Söhne und die Menſchheit einen Vertreter ihrer heiligſten Rechte und höchſten Aufgaben.

Denn ſie war ihm ein Heiligthum, ſeine Kunſt. Er fühlte ſich als ihren Prieſter und erachtete ihre Offenbarungen „höher als was Worte ſagen können“. Dieſes Bewußtſein war es denn auch, was ihn ſelbſt ſtets wieder über allen Jammer der Erde und namentlich über ſein eigenes Mißgeſchick und ſeine unglücklichen Lebensverhältniſſe erhob und nicht blos „zu den Sternen“ führte, ſondern auch den tieferen Freudenquell im Weben der eigenen Bruſt ſich erſchließen ließ. So iſt kaum je die reine menſchliche Daſeinsfreude herrlicher beſungen worden als in jenen Chören der Neunten Symphonie. Schillers von Lebensgefühl überſchäumende Worte: „Seid umſchlungen Millionen! Dieſen Kuß der ganzen Welt!“ werden in dieſen Tönen zur vollen Wahrheit für unſer Herz, das hier den wahren Born der menſchlichen Freude in der Liebe erkennt und ſeinen ewigen Urquell mit ebenſo tief aufrichtigen wie feierlichen Tönen preiſt.

Und jetzt begreifen wir auch, warum unwillkürlich Verehrung uns erfaßt, wenn wir den Namen dieſes Großen hören: er war einer der Deuter und Löſer unſeres geheimſten Seelenlebens und einer der Befriediger unſerer inneren Noth und Qualen, wie ſie von Zeit zu Zeit zum Troſt der bedürftigen Menſchheit erſtehen. Er lehrte uns neu an uns ſelbſt glauben, indem er uns auf unſer eigenes Innere verwies und zeigte, wie ſich hier die Widerſprüche und Leiden des Lebens löſen können. Und wenn wir ihm in das finſter ernſte Auge ſchauen und ſeinem dämoniſchen Blick faſt mit Scheu begegnen, ſo verräth doch das ſtille Zucken um den Mund jene unerſchöpfliche Herzensgüte, die allen denen eigen iſt, welche die Menſchheit und ihre unerſchöpfliche Bedürftigkeit kennen und an ſich ſelbſt erfahren haben. Wir glauben gern, was uns berichtet wird, daß wenn ein Lächeln über ſein Geſicht gegangen ſei, man den Eindruck des lichten Sonnenſcheins am dunkelumwölkten Himmel gehabt habe.

Der ernſte Kampf mit dem Leben war es, aus dem ſich ihm, nachdem er ihn durchgekämpft, auch die innere Ruhe und die Heiterkeit des Gemüths gebar. Sein ganzes Weſen zeigte, wie uns berichtet wird, zumal in ſpäteren Lebensjahren ein wahrhaft antikes Gleichmaß. Beſonders auf dem langen und ſchmerzlichen letzten Krankenlager bewahrte er ſtets dieſe echt männliche Würde. „Mit wahrhaft ſokratiſcher Weisheit und großer Seelenruhe ſieht er dem Tode entgegen“, ſchreibt aus den allerletzten Lebenstagen Schindler an die theilnehmenden Freunde in London. Er durfte ſich bewußt ſein, wie ſein eigener Ausdruck lautet, „einigen Einfluß auf ſeine Zeit gehabt“ oder vielmehr ſein Geſchlecht um manchen Schatz der innern Erfreuung und Erhebung bereichert zu haben. An uns aber, den Nachlebenden iſt es, uns dieſen Schatz zu eigenem Glück und ſchönerem Fortbeſtehen völlig zu eigen zu machen und fruchtbar zu verwerthen.

III.

Beethoven und Napoleon I.

1. Die Revolutionsideen.

Die Geſchichte hat uns hundert und aber hundert Züge davon überliefert, in welcher tief einſchneidenden Weiſe das phänomenale Weſen Napoleons I. auf ſeine Zeitgenoſſen gewirkt hat. Bald Liebe bald Haß, bald Bewunderung bald Abſcheu, bald hingebende Verſenkung in die Wundererſcheinung, bald ſtraffes trotziges Zuſammenfaſſen der eigenen Kraft —, aber in keinem Falle Gleichgiltigkeit oder Wirkungsloſigkeit brachte dieſe größte perſönliche Erſcheinung der jüngſten Vergangenheit mit ſich. Und wie man auch von ſeinem Werth und Wirken denken mag, Napoleon I. wird ſtets zu jenen gezählt werden müſſen, die ihren Pflugſchar tief in die geſammte Entwicklung unſeres Geſchlechtes hineingetrieben und jahrhundertelange Spuren ihres Daſeins hinterlaſſen haben.

Steins ſtaatsmänniſche Größe entfaltete ſich ſo gut an der jahrelangen bittern Knechtſchaft, die der tyranniſche Kaiſer vor allem dem deutſchen Volke auferlegte, wie Blüchers Heldenthum und Gneiſenaus und Scharnhorſts militäriſche Einſicht an dem überlegenen Feldherrntalente erſtanden, das ſich unter allerdings beſonders günſtigen Verhältniſſen für eine Weile die halbe europäiſche Welt zu unterjochen vermochte. Freilich mögen wir die neue Art der politiſchen Klugheit, die Napoleon I. anwendete, nicht eben gut heißen, weil ſie oft genug mehr verführeriſche Liſt und tückiſche Verſchlagenheit war, als wirklich überlegene Einſicht in den realen Beſtand modernen Staatsweſens. Doch iſt immer dies Eine gewiß, daß in Sachen der Neubegründung unſeres politiſchen Daſeins Napoleon I. perſönlich mehr als alle ſeine Zeitgenoſſen geleiſtet hat und faſt in einer Weiſe wie der große Cäſar ſein Andenken in den verſchiedenartigſten Inſtitutionen zu verewigen wußte. Dies kam vor allem daher, daß er der Sohn und man darf wohl ſagen, die eigenſte Frucht der großen franzöſiſchen Revolution war, jenes erſten praktiſchen Verſuchs, die menſchliche Geſellſchaft nach dem Rechte zu ordnen „das mit uns geboren“ und dem Staate die Grundlage der

Vernunft wieder zu geben, die durch tauſend ſoziale und politiſche „Gerechtigkeiten“ untergraben war und dringend genug der Wiederherſtellung bedurfte.

Auch über die Nothwendigkeit dieſer Umgeſtaltung unſerer öffentlichen Zuſtände aus der Vernunft der Sache heraus oder doch über die Richtigkeit und den Vortheil jener erſten praktiſchen Durchführung derſelben ſind freilich die Meinungen heute wie damals getheilt genug, und man weiß nur ſoviel mit Beſtimmtheit, daß wir uns heute in der That einer Erfriſchung und Neubelebung unſeres öffentlichen Lebens erfreuen und daß überall daran thätig fortgearbeitet wird, unſer äußeres Daſein auch wirklich unſern innern Begriffen von Recht und Glück anzupaſſen. Allein ebenſo gewiß ſteht auch dieſes feſt, daß die idealen Vorſtellungen, nach welchen dieſe politiſche Neugeſtaltung heute angeſtrebt wird, aufs innigſte mit jenen erſten großen Bewegungen der Neuzeit auf dem Gebiete des inneren Staatslebens zuſammenhängen. Ja geradezu haben diejenigen großen Männer, die als die Vertreter unſerer Ideale gelten und uns Antrieb und Richtſchnur unſeres geſammten Denkens und Handelns gaben, das heißt alſo vor Allen unſere Denker und Dichter auch ſelbſt den entſcheidenden Anſtoß ihrer neuen Aufſtellungen über unſer Leben in Staat und Geſellſchaft von jener erſten großen allgemeinen Bewegung hergenommen und durch ſie dieſelben theils erſt wirklich begründet, theils doch berichtigt und man möchte ſagen praktiſch ausführbar gemacht.

Auf dem Gebiete des Staatslebens iſt nicht hier zu unterſuchen, ob und wie weit wir in der „Freiheit“, vor allem in dem Rechte der ſelbſteigenen Geltung und perſönlichen Beſtimmung poſitiv weiter gelangt ſind. Dieſes Recht der individuellen Freiheit aber war es, wofür Alles, was ein höheres Leben in ſich trug, in jenen großen Tagen ſich begeiſterte und aus dem man überhaupt von neuem reinere Vorſtellungen von dem Weſen und der Aufgabe unſeres Geſchlechtes entnahm. Es brachte friſchen Odem in unſer Leben überhaupt und weitete die Begriffe aus, ſodaß man endlich ſich auch einmal wieder ohne Hinzunahme von Herkunft, Stand und Titel etwas vorzuſtellen vermochte, was einem Menſchen gleich ſah. Schon in dem bedeutungsvollen Vorſpiel jener erſten franzöſiſchen Staatsumwälzung, in der Unabhängigkeitserklärung und Conſtituirung der Vereinigten Staaten im Jahre 1774 hatte Klopſtock „die Morgenröthe eines nahenden großen Tages“ geahnt. Und ſpukte nicht der gleiche freie Sinn einer mündig werdenden Zeit ſchon in Goethes oft zitirtem Motto zum erſten Götz von Berlichingen: „Das Herz des Volkes iſt in den Koth getreten und keiner edlen Begierde mehr fähig!“ Ja haben Schillers Räuber, Fiesco und Don Carlos einen anderen Hintergrund, als dieſes allerwachende Streben nach Befreiung und Bethätigung jenes „Rechtes das mit uns geboren“, im politiſchen wie im ſozialen Leben?

Nun aber gar als zuerſt Frankreich ſich anſchickt, dieſes Recht auf die einfachſte Weiſe in den allernächſt liegenden Gebieten des Lebens thatſächlich durchzuführen, wie ertönen da erſt die Stimmen all der Männer, denen an der fruchtbaren Fortentwicklung unſeres Geſchlechtes von wirklichem Herzen etwas liegt! Der greiſe Klopſtock ſegnet ſich, daß er dies Ereigniß noch erlebt, und begrüßt die Revolution als die größte Handlung des Jahrhunderts. Bürger und Voß, Fritz, Jacobi und Stolberg, Wieland, Herder und Knebel, wie freuen ſie ſich des Erſtehens bürgerlicher Freiheit! Ebenſo laſſen Kant und Fichte nicht nach, an die Grundidee und weltgeſchichtliche Berechtigung dieſes Ereigniſſes zu glauben, und die jüngeren Schelling, Hegel, Hölderlin, Kerner werden zunächſt ſelbſt förmlich Jacobiner. Nur Goethe hat bereits, für ſich wie für eine ganze nachfolgende Generation, die „Fühlung“ mit ſolch großen Grundbewegungen des eigentlichen Volksweſens verloren und verharrt in literariſchen Ergötzungen oder angeblich höheren humaniſtiſchen und naturwiſſenſchaftlichen Studien. Und Schiller, unſer großer Schiller und herrlichſter Vertreter der gleichen Ideen, die dort walteten, war für den Moment durch Liebes- und Profeſſorenpflichten allzuſehr anderweit beſchäftigt, um hier ſeine mächtige Stimme noch beſonders ertönen zu laſſen. Oder vielmehr, er hatte ja ſelbſt ſchon, was hier lebendig lebt und ſchafft, in einer gleich mächtigen und jedenfalls ideal gereinigteren Weiſe dichteriſch und prophetiſch zugleich oft genug ausgeſprochen, und ihm gewiß mehr als jener erſten großen praktiſchen Bethätigung dieſer Freiheitsideen verdankt vor allem heute unſere Nation, was ſie an reinern Vorſtellungen vom Weſen und von den Rechten des Menſchen auch im Staatsleben beſitzt und eben heute nach ihrer eigenen Art und Beſtimmung überall zu verwirklichen trachtet.

Ihm aber dicht zur Seite ſteht in der Weiſe ſeiner Kunſt unſer großer Beethoven, neben dem idealen Wort-Dichter der gleich ideale Ton-Dichter. Und faſt mehr noch als ſein dichteriſcher Vorgänger und Mitkämpfer hat er ſich die Seele voll geſogen und die Bruſt geweitet an den großen Bewegungen und dem urmächtig lauten Ruf nach Befreiung von unwürdigem fremdem Formenjoch und nach Herſtellung von Zuſtänden, die der natürlichen Art unſeres Geſchlechtes mehr angemeſſen ſind und ihm freieren Raum zu ihrer Bethätigung und Entwicklung gewähren. Es iſt dies ein eigenthümlicher Zug an Beethovens Schaffen und der Hauptgrund des hohen Tones und langen Athems faſt all ſeiner Werke. Eben jene allgemein ergreifende Begeiſterung für höhere Ziele unſerer Entwicklung haben denn auch ſeine Werke in ſchönſter Weiſe geformt und gefeſtet auf die Nachwelt bringen helfen. Und ſie konnten dies um ſo reiner und wirkſamer, als eben alles noch vorwiegend Gefühl und Stimmung war und noch nicht entfernt ſo genau und beſtimmt der Inhalt und das Ziel dieſer Bewegungen in Worten präziſirt und allgemein begriffen erſchien wie heute, wo es die völlige reale Ausführung dieſer damals zuerſt in ihrer vollen Kraft aufkeimenden Ideen gilt. Uns ſolche Begeiſterungsſtimmung und ihren fruchtbaren Quell in unſerem eigenen inneren Leben aber ſtets lebendig wieder „zu Gemüth“ zu führen, dient ja vor allem die Kunſt. Nicht blos aus Dichtwerken wie Schillers Tell erſteht uns lebendig vor Augen jene große Zeit der beginnenden Erhebung der Nation zu ſich ſelbſt, die ihren erſten weltgeſchichtlichen Ausdruck in den Befreiungskriegen fand, — auch aus Beethovens Symphonien weht uns belebend jener wahre Sturmesathem entgegen, der welthiſtoriſche Thaten ausführte und zunächſt hohle Formen und leere Schalen wegblies, um an ihre Stelle Dinge zu ſetzen, die auf unſerem eigenen Grund und Boden gewachſen, aus unſerem Thon geformt ſind und aus unſerer eigenen Bruſt den Lebensodem genommen haben. Auch hier fühlen wir jenes gleiche Neuerſtehen der eigenen Natur, die ſich zunächſt mächtig aufbäumt gegen den harten Frohndienſt in fremder Art und Form und mit ihrem heftigen Andrängen die ganze alte Welt aus den Fugen reißen zu wollen ſcheint, dann aber in ſeligem Ausſtrömen ihres innerſten Weſens auf dem neugepflügten Boden eine ganze neue Welt von ſchönen und würdigen Erſcheinungen des Menſchenthums erzeugt, die ein wahrhaft ideales Vorbild für die Beſtrebungen des wirklichen Lebens abgeben.

Dieſes Grundweſen und dieſen letzten und höchſten Zweck aller Kunſt, die durchaus nicht, wie falſche Propheten ſagen, ein „Selbſtzweck“ iſt, ſondern ebenſo wie alles Entſtehende und Vergehende einem letzten und höchſten Ziele alles Daſeins dient: der ſteten Veredlung und höheren Beglückung unſeres Geſchlechtes, — dieſe Beſtimmung aller echten Kunſt, ihrer Zeit ein Spiegel und der Nachwelt ein ſegensreicher Schatz tieferer Erkenntniß zu ſein, erfüllt auch Beethovens herrliche Muſik ſo gut wie Schillers Dramen und Goethes Egmont und Fauſt. Nicht blos alſo der Anlaß der Säcularfeier ſeiner Geburt, die uns allerdings lebhafter als je anregt zu fragen was er war und was er uns bedeutet, dieſer große Mann der Töne, — faſt mehr noch die ſich augenblicklich in ſo mächtiger Weiſe vollziehende Erhebung unſerer Nation zu ihrer äußeren Freiheit und inneren Selbſtändigkeit drängt uns die Frage auf, wie ſich dieſer letzte Sohn jener großen geiſtigen und politiſchen Erhebung der Menſchheit und letzte Sproſſe unſerer „claſſiſchen“ Kunſtepoche zu den Bewegungen ſtellt, deren erſte umfaſſende Reſultate wir ſoeben zu ziehen gedenken. Und namentlich erſteht die Frage, ob ſeine Größe wirklichen Beſtand hat, das heißt ob ſie aus demjenigen Grunde ſtammt, der allein der Kunſt wie dem Leben wahrhaft Leben und Dauer gewährt, — aus dem wirklichen Lebensgrunde der Zeit und der Nation, der all ſeinen Erzeugniſſen den kenntlichen Stempel ſeines Weſens aufdrückt und ihnen ſo die allgemein angenommene und ſogar willkommene Geltung verleiht.

Und zwar wollen wir diesmal eines ganz beſonderen Verhältniſſes aus ſeinem Leben näher gedenken, weil eben dieſes uns am meiſten geeignet erſcheint, in concreter hiſtoriſcher Färbung jene allgemeine Frage zu beantworten, — des Verhältniſſes zwiſchen Beethoven und Napoleon I., als dem erſten großen Repräſentanten der bewegenden Ideen unſerer Zeit, der denn auch, wie wir ſehen werden, nicht verfehlt hat, dieſem bloßen Muſiker das Herz lebhafter für die höheren Ziele unſeres Daſeins ſchlagen zu machen und ihm die Töne und

Rhythmen zu einem kühneren Schaffen zu leihen, aber ſpäterhin ihn ebenſo gewaltig gegen den Mißbrauch derſelben zu egoiſtiſchen und vergänglichen Zwecken ſich aufbäumen machte. Zu dem in dieſer Hinſicht bereits allgemeiner Bekannten haben wir zugleich manches Neue ſowohl in den Thatſachen wie in der Beleuchtung hinzuzufügen.

* * *

Daß Beethoven am deutſchen Niederrhein geboren war, muß zunächſt überhaupt als ein Vortheil in den uns hier näher berührenden Dingen gelten. War doch ſchon in einer Zeit, als der politiſche Schlaf der Deutſchen noch ſprichwörtlich war, die Neigung der Rheinländer ſelbſt über politiſche Dinge frei und offen ihre Meinung auszuſprechen ſo allbekannt, daß der alternde Goethe Schillers Sohn Ernſt, der Aſſeſſor beim Landgericht in Köln werden ſollte, auf das ernſtlichſte vor dieſer „wenig rathſamen und vortheilhaften Neigung“ warnen zu müſſen glaubte! Nun aber gar in Beethovens Geburtsſtadt Bonn ſpeziell war die Theilnahme an der großen Revolution in Frankreich die allerlebhafteſte, und öffentlich ertönten im Göttinger „Revolutionskalender“ von 1795 Worte wie: „Die franzöſiſche Revolution ſcheint mir wichtig für die ganze Menſchheit!“ Ein ſpäterer Beurtheiler jener großen Zeit aber klagt: „Unverholen mit einer furchtbaren Macht machten ſich die revolutionären Tendenzen auch am Rhein geltend.“ Ja der gleiche gute Conſerviſt — es iſt der Kölner Profeſſor Dr. Hennes in ſeinem „Andenken an Fiſchenich“ — macht dem letzten Kurfürſten von Köln, dem bekannten vortrefflichen Maximilian Franz, dem jüngſten Bruder Joſephs II., geradezu den Vorwurf, unter dem Einfluß ſchlimmer Räthe, insbeſondere auch des Bonner Univerſitäts Kurators Freiherrn von Spiegel, ſeinen guten Antheil daran gehabt zu haben, daß „ſeine Unterthanen für die neuen Lehren ſo raſch empfänglich wurden“.

Ja wohl hatte Max Franz, unbedingt einer der beſtgeſinnten und aufrichtigſten jener Aufklärungsfürſten, eine edle Saat der Freiſinnigkeit geſät. „Ich könnte Illuminaten brauchen, da es in meinen Landen noch hie und da ſo finſter iſt“, hatte er zu den Illuminaten- und Jacobinerriechern geſagt, und noch mehr bedeutſam iſt der Text der Rede, mit der er ſelbſt die Eröffnung der Bonner Univerſität im Jahre 1786 feierte und die von ihm ſelbſt verfaßt war: daß es die Pflicht ſolcher Hochſchulen ſei, „die Menſchen denken zu lehren“, denn „dies ſei das Entſcheidende im Menſchen!“

So hatte es dem jungen Beethoven in keiner Weiſe gefehlt, die leitenden Ideen der Zeit auch auf dem Gebiete des politiſchen Lebens kennen zu lernen. Er verkehrte auch perſönlich viel in den Kreiſen, wo dieſelben in ſolch lebhafter und draſtiſcher Weiſe diskutirt wurden. Als ein beſonderes Glück für ſeine Anſchauung in dieſen Dingen erſcheint es aber, daß er in dem Momente, als ihre praktiſche Verwirklichung mit ungeſtümem Brauſen und mannichfach zerſtörend über den Rand des Gefäßes überſchwoll, dieſem Anblick, der allerdings gar Manches als bloße

Illuſion erſcheinen ließ, was bisher ſehr ernſt genommen worden, perſönlich entzogen und an eine äußerſte Gränze ihrer Wirkung entrückt ward. Das heißt, in demſelben Herbſte 1792, als die halb traurige halb komiſche Erſcheinung der Sansculotten an den Rhein rückte und ſeine ſchönen Gefilde mit ihrer räuberiſchen und blutigen Freiheitslehre beglückte, war Beethoven ſoeben nach Wien abgereiſt und vernahm hier wie auf einer Felſeninſel im weiten bewegten Meere zunächſt nur mehr den Anprall der Wogen von der großen geſchichtlichen Bewegung ſeiner Tage. Allein ſie wurde durch die Entfernung nur verklärt und verlor ſelbſt dann von ihrem guten Kerne nichts, als die Helden in Paris ihre ſchreckliche Blutarbeit begannen und im Namen der Freiheit die ärgſte Tyrannei übten. Vielmehr mußte ſeinem Sinne die ganze Bewegung jetzt nur einen um ſo idealeren Schein annehmen, als er in dieſer ſeiner neuen Heimat bald ſogar ſelbſt Zeuge von Jacobinerverfolgungen und Hinrichtungen ſein ſollte, die gewiß nicht Leute trafen, die ſo böſe Dinge im Schilde führten, wie die Königsmörder und Septembriſeurs in Paris. „Der junge Mann ſchwärmt; laßt ihn reifer werden, ſo iſt er mehr als ihr!“ hatte Max Franz ſolch ſchlimmen Verfolgern freiheitlicher Geſinnung geſagt, und die gleiche Empfindung hatte ohne Zweifel Beethoven gegen diejenigen, die man in der gemüthlichen Kaiſerſtadt „Jacobiner“ nannte und von denen gewiß noch kein Einziger ſolche ſchlimme Dinge ausgeſprochen hatte, wie ſie in ihren Bonner Geſprächen eben an der Tagesordnung geweſen waren und in Paris gar ihre Verwirklichung erlebten.

Kurzum Beethoven war damals ein Republikaner vom reinſten Waſſer, und kein Menſch hätte ihm beigebracht, daß dieſe Staatsform an ſich noch nicht entfernt die allgewünſchte Freiheit begründet, ſondern eine Form iſt wie andere auch, in der je nach der wirklichen Lage der Sache der Einzelne auch in der größtmöglichen Knechtſchaft ſchmachten kann. Und als gar die hergebrachte Uneinigkeit im deutſchen Reiche und mehr noch die Verſchiedenartigkeit der Intereſſen ſeiner beiden Hauptmächte am Ende jenen Sansculotten die Oberhand auch bei uns gaben, da ſchien für jeden Außenſtehenden der Beweis ſchlagend geliefert, daß die „höhere Idee“ es war, was dieſen Schaaren den Sieg auch über militäriſch geſchulte Feinde gab. Bald brachten es ſogar die Umſtände mit ſich, daß aus dieſen loſe gefügten Schaaren wirklich ebenfalls ein wohlgeſchultes Heer ward. Theils Muße zur Uebung in den Waffen theils der ſtete praktiſche Kriegsdienſt, mehr aber noch die glückliche Fügung einer ganz überaus kräftigen und weit vorausſchauenden praktiſchen jugendlichen Führung machten aus dieſem Volksheer bald die erſte Armee der Welt, und nicht lange, ſo zog dieſelbe unter der rückſichtslos kühnen und klugen Leitung ihres Generals wahrhaft wunderverrichtend einher und ſtürzte, was irgend morſch und hohl war, mit verhältnißmäßig leichtem Tritt um, daß die Trümmer der alten Exiſtenzen weit umherflogen und Raum ward für eine ganz neue Saat.

Und dieſe Saat hieß einſtweilen noch überall Republik. Denn der ſie ſäte, war der Sohn dieſer damals wirklich großen Mutter, und kein Menſch noch ahnte, daß er ſelbſt einſt eben dieſe ſeine große Mutter morden und dann auch anderswo ſtatt der Republiken wieder Kaiſer- und Königreiche einſetzen würde, die freilich näher zugeſehen nicht despotiſcher waren als die Revolutionstribunale, der Convent, das Directorium und die Conſuln der Republik alle miteinander. Vielmehr geradezu blendenden Glanz verbreitete bald dieſer wirklich große „Erſte Conſul“ der franzöſiſchen Republik um ſich. Der Sieg über eine veraltete Kriegsführung, die um ſo mißlicher war, als noch bei Beſetzung entſcheidender Stellen oft genug die Geburt mehr galt als perſönliche Tüchtigkeit, die Entbindung der Maſſen und ihre richtige Verwendung in einer neuen ſiegreichen Taktik, dann hinterher die Abſchaffung ſo vielen hiſtoriſchen Unrechts und wie es ſchien wirkliche Befreiung des geknechteten Volkes in den eroberten Ländern, vor allem aber das ganz Neue und wirklich mächtig Große in der Erſcheinung dieſes Napoleon Bonaparte, mit dem perſönlich in der That zunächſt kein Lebender ſich zu vergleichen vermochte und der erſt ganz allmälig im Lauf der Zeit nach eigenem Vorbild die Ebenbürtigen ſich ſelbſt erziehen laſſen ſehen mußte, — alles dies konnte nicht anders als wirklich imponirend und berauſchend wirken. Denn es geſchah doch einmal wieder etwas in der Welt und zwar etwas Großes und das unendliche Hoffnungen verhieß.

So ergriff die Erſcheinung des großen Generals der Republik damals Jedermann, und nun denke man ſich einer ſolchen Erſcheinung gegenüber einen jungen Künſtler von der Naturanlage und der Charaktereigenthümlichkeit unſeres Beethoven!

Hat ſchon die Jugend überhaupt, und je geiſtbegabter ſie iſt je mehr, eine faſt ſchwärmeriſche Neigung zum phantaſtiſch Großen und träumt vor allem der jugendliche Künſtler nur eitel Götter- und Heldengeſtalten, ſo muß man namentlich von Beethoven wiſſen, daß die Ahnung hoch überragender künftiger Größe von früher Jugend an überaus lebhaft in ihm webte. Er fühlte und erlebte eben das Ungewöhnliche ſeiner geiſtigen Begabung und zwar gewiß nicht einzig in dem begränzten Gebiete ſeiner Kunſt tagtäglich mit eigenen Sinnen. War es doch nur der Wiederhall ſeiner eigenen Anſchauungen und Hoffnungen, wenn ihm bei der Abreiſe nach Wien ſein Freund Graf Waldſtein ſagen durfte, Mozarts des allgefeierten Genius traure noch und harre der Vereinigung mit einem neuen Zögling: er, Beethoven, werde „durch ununterbrochenen Fleiß Mozarts Geiſt aus Haydns Händen erhalten“. Und ſchon kurze Zeit darauf ruft er ſelbſt von Wien aus ſeinem Lehrer Chriſtian Neeſe in der Heimat zu: „Werde ich einſt ein großer Mann“ u. ſ. w.

Er ſah alſo ſeine große Zukunft klar genug ſelbſt voraus, und dies läßt nicht blos, zumal nachdem er erſt die damals einzig würdige Rennbahn ſeiner Kunſt, die öſterreichiſche Kaiſerſtadt, beſchritten und dort die überraſchende Anzahl lendenlahmer Mitſtreiter auf dem Gebiete der Muſik, die alten deutſchen Reichscomponiſten, wie er ſelbſt ſie nannte, gehörig durchgemuſtert hatte, den „etwas hohen Ton“ begreifen, den muſikaliſche Zeitungsreferenten, die allerdings meiſt nur das Gemeingewöhnliche erkennen, damals an ihm tadelten; ſondern ungleich mehr verſtehen wir jetzt, daß ſeine Phantaſie, die ſich ohnehin ſchon ſtets mehr als ſonſt bei Muſikern üblich iſt, „durchs Leſen neue Ideen zu verſchaffen ſuchte“ und nicht gern blos in den Partituren ſeiner Kunſt ſtecken blieb, ſich mit Vorliebe auf die großen geiſtigen und geſchichtlichen Erſcheinungen der Menſchheit richtete. Und ſagen wir es nur ſogleich gerade heraus, eben dieſem Umſtande verdankt Beethoven weſentlich ſeine überragende Größe, ja er verdankt ihm vielleicht überhaupt ſeine phyſiſche Erhaltung, da ihn ſonſt die Fülle des perſönlichen Leids, die der Gewaltige und Stürmiſche im wirklichen Leben zum großen Theil ſelbſt ſich heraufbeſchwor, vielleicht vor der Zeit hätte dahingehen laſſen. „Es fehlte wenig und ich endigte ſelbſt mein Leben“, hörten wir ihn ausrufen, als die Woge der Leiden ihm bis hart an die Lippe geſchwollen war; „nur ſie die Kunſt, ſie hielt mich zurück! Ach es dünkte mir unmöglich die Welt eher zu verlaſſen, bis ich das alles hervorbracht, wozu ich mich aufgelegt fühlte!“

Und dies, wozu er „ſich aufgelegt fühlte“, waren eben die großen Ideen, die er aus dem Leben der Welt und des Geiſtes ſog. Denn es iſt ja das tief Unterſcheidende ſeines Schaffens von aller Muſik vorher und ſetzt eine weltweite Kluft zwiſchen ihn und ſeine Vorgänger, daß er auch der rein inſtrumentalen Kunſt ſtets einen beſtimmteren Vorwurf gab. Und es verſteht ſich von ſelbſt, daß dieſer Vorwurf nicht etwa jenem engen Gebiete blos ſubjectiven Fühlens angehören kann, aus dem die herrliche Lyrik ſeiner Sonaten fließt, ſondern daß er einen allgemeinen Sinn und objectiven Gehalt haben muß und dem Denken und Anſchauen von Jedermann angehören muß. Mit einem Worte, von hier an datirt das monumentale Schaffen der reinen Muſik, und bei Beethoven ſelbſt beginnt dieſes monumentale Schaffen mit ſeiner dritten Symphonie, der Eroica. Dieſe aber verdankt einzig der nahen perſönlichen Berührung mit dem großen geſchichtlichen Leben ſeiner Tage, verdankt ſogar bekanntlich ganz unmittelbar der Erſcheinung des großen Napoleon ihre Entſtehung. Alſo haben wir wohl Urſache zu behaupten, daß dieſer gewaltige Cäſar, der für mehr als zwei Jahrzehnte die ganze alte Welt bewegte, auch in Beethovens Leben etwas bedeutet und ſogar in einer ſo ſcheinbar ungreiflich verſchwimmenden Kunſt wie die Muſik iſt, den entſcheidenden Anſtoß zu einem bisher unerhört Neuen und Großen gegeben hat, deſſen Conſequenzen wir heute auch wirklich gezogen ſehen.

Suchen wir uns dies jetzt an dem Faden der hiſtoriſchen Thatſachen völlig klar zu machen.

2. Die Eroica.

Es war im April 1798, als General Bernadotte, der ſpätere König von Schweden, Geſandter der franzöſiſchen Republik am Kaiſerhofe in Wien wurde. In ſeinen, den Notabilitäten aller Stände geöffneten Salons erſchien auch der damals bereits ſehr angeſehene Beethoven, und hier war es, wo, wie dieſer ſpäter ſelbſt erzählt hat, der geiſtvolle Franzoſe und unbegränzte Verehrer des erſten Generals der Republik, unſerem Meiſter den Gedanken eingab, er möge den größten Helden des Zeitalters in einem Tonwerke feiern.

Ob Beethoven, der bloße Muſiker, wohl von einem ſolchen Gedanken befremdet war?

Schon in jungen Jahren in Bonn, erzählt ſein Freund Wegeler, ward ihm häufig, wenn er phantaſirte, aufgegeben den Charakter irgend einer bekannten Perſon zu ſchildern. Und wenn er auch bei ſolcher Erfaſſung realer Dinge weit davon entfernt war, daraus ein blos äußerliches Spiel zu machen, wie weiland Dittersdorf mit ſeinen zwölf „charakteriſtiſchen Sinfonien Ovid's Metamorphoſen“ und mehr noch der ſchwindelhafte Abt Vogler, der in ſeinen Orgelphantaſien Gott und die Welt abconterfeite, — wenn auch ſein geſunder Sinn von Anfang an ſich ſtreng an die Muſik ſelbſt und ihre Geſetze hielt, ſo lag doch in ſeinem geiſtig erweckteren Weſen ſchon früh die ſichre Ahnung, daß dieſe Geſetze der Kunſt nicht den allgemeinen Geſetzen des Lebens entgegenſtehen und daß die Darſtellung eines wirklichen Vorganges ſich auch in der Muſik mit ihren natürlichen Bedingungen vereinigen laſſen müſſe. Es galt nur den Punct zu finden, wo dieſe reale Welt ſich mit den doch immer abſtracten Geſetzen dieſer Kunſt naturgemäß berührt und mit deutlichen Spuren in das geſammte Tonwerk überführen läßt. Und dieſen Punct hat mit dem ſicheren Inſtincte des Genius Beethoven wirklich gefunden und zwar zuerſt in der Eroica. Aber es iſt ihm auch ſchwer genug geworden, ſich hier zurecht zu finden und die Bahn zu brechen. Zwiſchen der erſten Idee eines muſikaliſchen Denkmals für den General Bonaparte und der wirklichen Ausführung liegen ganze ſechs Jahre und zwar Jahre der mannichfaltigſten Erfahrung des Lebens und ſteten Bereicherung des Geiſtes, überhaupt Jahre einer ſehr energiſchen Entwicklung des eigenen Weſens, die ihn denn auch das Weſen der Dinge, die ihn umgaben, deutlicher erkennen und feſter erfaſſen ließ.

Denn dieſen Bonaparte da, der ſoeben Italien überwunden und die cisalpiniſche Republik gegründet hatte, dieſen erſten General der Republik, der bald auch dem alten deutſchen Reich derb an den Leib ging und überall tiefe Male ſeines gewaltigen Thuns eingrub, dieſen Helden ſeiner Zeit leibhaftig in Tönen abconterfeien zu wollen, konnte ihm natürlich nicht einfallen. Er kannte die Gränzen ſeiner Kunſt, die eben nicht reden noch zeichnen kann und überhaupt, wo ſie mit ihren Mitteln allein zu wirken hat, einzig den allgemeinen Eindruck wiedergibt, den die Erſcheinungen des Lebens auf unſer Inneres machen. Dieſen

Eindruck aber gibt ſie dann auch mit einer Gewalt und Allgemeingiltigkeit wieder wie keine andere Kunſt. Und wenn ſchon die bildende Kunſt auf einen außerordentlich kleinen Raum und den einen entſcheidenden Moment zuſammendrängen muß, was ſie von einer großen Begebenheit als deren eigentlichen Gehalt darſtellen will, ſo iſt die Muſik noch ungleich mehr darauf angewieſen, einzig die wirklichen Hauptſachen und entſcheidenden Eindrücke des realen Vorganges wiederzutönen, den ſie in unſerem Bewußtſein wieder wachrufen und in unſerem Andenken ideal abgeklärt erhalten will.

Nun war aber in der That die Erſcheinung Napoleons in ihrem letzten Eindruck von einer ſolchen allgemein erfaſſenden Wirkung auf Phantaſie und Gemüth der Zeit. Selbſt der gemeine Mann, wenn er von dem wirklichen Zuſammenhang der Thaten dieſes außerordentlichen Mannes auch nicht das Geringſte verſtand, ſah doch das Rieſige des Schlachtenſchrittes dieſes Helden und ahnte aus dem Kampfe der entgegenſtehenden Gewalten das Gewaltige der Begebenheit ſelbſt, erkannte aus der Zertrümmerung ſo manches lange feſt Beſtandenen die Bedeutung der neuen Erſcheinung und ihrer Thaten. Und dies, dieſer Eindruck auf die allgemeine Vorſtellung und Empfindung war es, was auch den poſitiven Kern und Lebenskeim zu einer wirklich verſtändlichen und allgemein intereſſirenden muſikaliſchen Darſtellung geben konnte. Die Macht der ganzen Erſcheinung und ihrer Aeußerungen erzeugte oder erweiterte doch zunächſt die Vorſtellung des Großen und machte den eigenen Odem größer, die eigene Bruſt weiter; wie ja ſeinerzeit Händel dieſe größere Anſchauungsweiſe ſich in dem größeren und weiteren Leben Englands gewonnen hatte, Gluck dieſelbe in der erſten verſtändnißvollen Berührung mit dem damals weltbeherrſchenden franzöſiſchen Weſen bekam und ſie dann an Mozart (man denke an „Idomeneo“) übertrug, endlich ſogar Haydn, der ſchlichte Sohn des Volkes, mit ſeinem engbürgerlichen Geſichtskreiſe ſich zu derjenigen Größe, die ihn uns ebenfalls als einen Claſſiker gelten läßt, erſt dann ausweitete, als er auf der erſten Reiſe nach England zuerſt das Meer, „das gewaltige Thier“ erblickte und dann das noch gewaltigere Thier, das große Londoner Volksleben und ein wirkliches Publicum bei ſeinen muſikaliſchen Productionen!

Allein neben dieſem ganz allgemeinen Gewinn eines wirklich Großen in der eigenen Vorſtellung, den Beethoven mit jedem Andern theilen konnte, war es auch im Concreten der rieſige Schritt dieſes einen beſtimmten Helden der Zeit, was ihm feſten Anhalt zum Bilden bot. Von je leuchtete es daher Jedem ein, daß das berühmte Dreiklanghauptmotiv des erſten Satzes der Eroica nicht einem beliebigen Schuſter oder Schneider gelten könne, ſondern daß hier ein Menſch wandle, der weit mächtigeren Ganges iſt als ſelbſt die bisher als größeſt oder doch als höchſtſtehend bekannten Männer und der zugleich das ganze Gebiet des bisherigen Daſeins bis in ſeine äußerſten Gränzen durchmißt. Ein ſolches Motiv aber enthielt in ſich ſchon die architektoniſche Anlage des ganzen Satzes, die denn eben auch eine vorwiegend breite und erhabene ſein mußte, wenn ſie dem Heldenſchritt des erſten Themas wirklich entſprechen ſollte. Und dafür ſorgte Beethoven, ſorgte durch Jahre mit „ununterbrochenem Fleiß“, daß nun hier in der Ausarbeitung des Ganzen das Richtige und Ebenbürtige wirklich hervortrat.

Noch aber war für dieſe erſte Grundzeichnung des Baues ein Moment ganz feſt und beſtimmt geboten und ebenſo deutlich auch in der Muſik wiederzugeben: das Ringen der entgegenſtehenden Gewalten mit einander und das Beben der ganzen Welt in ihren Fugen wie das ſchließliche krachende Zuſammenſtürzen des Alten und das ſiegreiche Hervortreten des heldiſchen Neuen mit ſeinem Gefolge ſegens- und wonnereicher Gebilde. Wir ſehen denn auch, daß Beethoven im erſten Satze dieſer ſeiner „Symphonie auf Napoleon“ — und die ſymphoniſtiſche Form bietet an ſich zumal in ihrer Durchführungspartie dazu von Natur den erwünſchteſten Anlaß und ſogar eine auffordernde Nothwendigkeit, — jenes weltumgeſtaltende Wogen und Wühlen, Kämpfen und Ringen in einer Weiſe dargeſtellt hat, die in der That des großen Vorwurfs, den er ſich geſetzt, vollkommen würdig und ihm ebenbürtig iſt und gegen welche die bisherigen ſymphoniſtiſchen Kämpfe ſelbſt im Finale von Mozarts Jupiterſymphonie doch nur eitel Spiel und Spaß ſind. Dies aber verdankte er eben dem ganz concreten und beſtimmten realen Anhalt und Inhalt ſeines Stoffes, der ihn in der Ausbildung des Einzelnen niemals im Stiche ließ, ſondern ſtets drängte, das Ringen der Gewalten, überhaupt das Große der Sache ſelbſt anſchaulich zur Darſtellung zu bringen und nicht in ein bloßes Spiel mit techniſchem Können zu verfallen, das, wenn auch noch ſo intereſſant und bewundernswerth, doch gegen das Große der Wirklichkeit ſtets Künſtelei, alſo klein bleibt.

Weiter aber dürfen wir die Auslegung nicht treiben, ohne ſelbſt in Spielerei zu verfallen. Das Uebrige der muſikaliſchen Darſtellung, das heißt die eigentliche Ausgeſtaltung der erfaßten Vorſtellung, gehört auch hier der Muſik als ſpezieller Kunſt an, und obendrein in dieſem Falle einer ganz feſt gegebenen beſonderen Form, der Symphonie oder vielmehr allgemeinen Sonatenform. Dieſelbe paßte jedoch im allgemeinen ſehr gut für dieſen Gegenſtand, der ja nicht ſowohl ein lebendig fortſchreitender geiſtiger oder ſeeliſcher Vorgang iſt, als vielmehr eine einzelne beſtimmte Erſcheinung mit einer einzigen, ganz entſchiedenen Lebensäußerung, ein Held der Freiheit und ſein Sieg über Knechtſchaft. Dies ſchließt übrigens nicht aus, daß manche der hier beſonders zahlreichen und lebendig ſchönen Epiſoden ihre Anregung und Conzeption ebenfalls der Hauptidee des Ganzen verdanken, das ja ſelbſt von Natur reich an Epiſoden iſt. Ein eigentlich geiſtiger Vorgang dagegen würde die alte Symphonieform nicht ertragen haben; wie er dieſelbe denn auch da, wo er wirklich als ſolcher hervortrat, ſchließlich in der That gebrochen hat und in der Nachfolge Beethovens und beſonders der Eroica zur Theilnahme an der freien Bewegung des dichteriſchen Gedankens, der letzten Conſequenz der „poetiſchen Idee“ Beethovens fortbildete. Es wollen dies zwar unſere muſikaliſchen Tagesgelehrten auch heute noch nicht glauben. Allein eben die Eroica gibt uns den deutlichen Fingerzeig über die naturgemäße Weiterentwicklung der Muſik, und es liegt daher in unſerem Gegenſtande, auf dieſe Erſcheinung ganz beſonders aufmerkſam zu machen.

Zwei weitere Momente aber haben wir hier für unſere Betrachtung als entſcheidend hervorzuheben: das iſt einmal die *hochideale Auffaſſung* und Stimmung des ganzen Werkes und dann die eines wahrhaften Dichters würdige *Ausdichtung*, die Beethoven aus eigenem vorausſchauenden Geiſte ſeinem Gegenſtande zu geben gewußt hat.

In erſterer Hinſicht hörten wir ſchon von der hohen Vorſtellung, die Beethoven von Napoleon ſelbſt hatte. Und er wurde darin wohl kaum weſentlich beirrt, als der Erſte Conſul allmälig alle Gewalt an ſich zu bringen wußte und nun auch von neuem mit den beſtehenden Mächten zu paciren begann. Vielmehr wird nicht unglaubwürdig berichtet, daß ſeine Bewunderung ſich nicht blos auf die zahlreichen Siege Napoleons gründete, ſondern mehr noch darauf, daß es dem großen Mann ſchon in wenig Jahren gelang, „das Chaos der gräuelvollſten Revolution wieder in eine ſtaatliche Ordnung zurückzuführen“. Darum will es auch in dieſer Hinſicht nicht viel heißen, was Beethoven ſchreibt, als im Jahre 1802 der Leipziger Verleger Hoffmeiſter eine Art „Revolutionsſonate“ beſtellt hatte, wahrſcheinlich verführt durch die „Pathetique“, die allerdings etwas von dem Aufbäumen des menſchlichen Innern gegen den mancherlei unnatürlichen Zwang von damals wiederhallt. „Reit' euch denn der Teufel insgeſammt, meine Herren, mir vorzuſchlagen, eine ſolche Sonate zu machen?“ ruft er aus. „Zur Zeit des Revolutionsfiebers, nun da wäre das ſo etwas geweſen, aber jetzt, da ſich alles wieder ins alte Geleis zu ſchieben ſucht, Bonaparte mit dem Papſte das Concordat geſchloſſen — ſo eine Sonate? Wär's noch eine Missa pro sancta Maria à tre voci oder eine Vesper u. ſ. w. — nun da wollte ich gleich den Pinſel in die Hand nehmen und mit großen Pfundnoten ein Credo in unum hinſchreiben. Aber du lieber Gott, eine ſolche Sonate zu dieſen neu angehenden chriſtlichen Zeiten — hoho! — da laßt mich aus, da wird nichts daraus.“

Aber gerade zu jenen Zeiten, wo ſich alles wieder ins alte Geleis zu ſchieben ſuchte, war es, wo er nun doch den Pinſel in der Hand hatte und mit großen Pfundnoten ſein Credo an die gewaltige Macht hinſchrieb, die den ſicheren Beſtand der Dinge wiederherzuſtellen oder gar einen neueren und beſſeren Beſtand des Lebens herbeiführen zu wollen ſchien. Denn wenn ihm die fleißige Lectüre des Plutarch ſchon manche aufhellende Analogie über den Helden ſeiner Tage gab, ſo ward die ihm aus ſeiner niederdeutſchen Heimat eigene faſt eigenſinnige Hinneigung zu uneingeſchränkter Freiheit und möglichſt ungehinderter Bethätigung der Individualität noch weſentlich unterſtützt durch die Beſchäftigung mit Platos Republik. Und ſeinem nicht eben praktiſchen Blick in politiſchen Dingen ſchien Napoleon jetzt wirklich ein ſolches ſtaatliches Freiheitsweſen aufzurichten, das ein allgemeines Weltenglück begründen könne und dem Menſchen Menſch zu ſein geſtatte, vor allem aber auch der geiſtigen Thätigkeit und namentlich der Kunſt und dem Künſtler den längſt erſehnten Raum, Reſpect und Lohn zu verſchaffen vermöge!

Ein Heilbringer für die ganze Menſchheit erſchien ihm dieſer Bonaparte, und ſo war es zunächſt auch nicht blos rohe phyſiſche Kraft, was er in dem Bilde walten ließ, das er von ihm entwarf. Vielmehr hat bereits das erſte Thema bei aller Breite und Energie etwas ungemein Vornehmes, und ein idealer Hauch iſt ſelbſt über die am meiſten draſtiſchen Partien dieſes Satzes ausgegoſſen. Dies entſpricht aber hier nicht etwa blos dem ätheriſchen Weſen der Tonkunſt überhaupt, die, wie wir aus der Pariſer Spieloper wiſſen, leider auch wirklich gemein und abſchreckend brutal ſein kann, ſondern es entſpricht dieſe edle ſtolze Haltung eben der Geſammtauffaſſung Beethovens von ſeinem Gegenſtande.

Dies erſieht man mit vollſter Deutlichkeit aus dem zweiten Satz des Werkes, dem wunderbaren Trauermarſch. Denn hier iſt es wirklich wie das Weinen der Menſchheit, die einen ihrer Wohlthäter zu betrauern hat. Es iſt nicht ein bloßer kriegeriſcher Held, was hier zu Grabe geleitet wird. Ueber ſeine äußeren Heldenthaten, an die der Marſchrhythmus des Ganzen allerdings zunächſt gemahnt, gehen die Thaten, die er für unſer menſchliches Theil gethan. Es iſt eine hochideale wahrhaft erhabene Trauer, was hier ertönt. Dieſer Styl iſt zu hoch, zu feierlich, zu würdig, um dem Verluſt anderer Güter zu gelten als der höchſten und heiligſten, der Freiheit nach innen wie nach außen. Mit einem Worte, der Componiſt hatte ſich bei dieſem großen Werke, mit dem ſeine Phantaſie ſich ſo viele Jahre trug, einen wirklich großen Mann gedacht. Ja ſelbſt die Güter, die ſein Tod uns hinterlaſſen und die ſich nun mannichfaltig im wirklichen Daſein ausbreiten, ſelbſt dieſe Güter haben die Erbſchaft des wahrhaft Großen und Guten angetreten. Denn auch das Hauptthema des Finales, das in naturgemäßer Entwicklung des Hauptgedankens nun dieſe Ausbreitung des Guten auf der Erde darſtellt, hat dieſen einfach großen Zuſchnitt, der dem Guten und Dauernden entſpricht. Es legt in der gewählten Variationenform auf die natürlichſte Weiſe, wenn auch nicht mit der vollen Größe und kräftigen Fülle der beiden erſten Sätze, doch ſehr ſchön die Mannichfaltigkeit des gewonnenen Glückes dar, das in dem zweiten Thema, welches zugleich doppelter Contrapunct zum Hauptthema iſt, ſich wahrhaft wonnig ſelig wiegt.

Dieſes Finale mit dem überleitenden Scherzo, das nach dem Trauermarſch nur ſo ganz allgemein die neuerwachte Lebens- und Freudenregung wiedergibt, die dann im Finale ſelbſt ein beſtimmteres Gepräge und mehr individuelle Phyſiognomie annimmt, ſtehen jedoch überhaupt nicht entfernt auf der Höhe des Ganzen und entbehren der überaus plaſtiſchen Darſtellung und des packend Lebendigen der beiden erſten Sätze. Sie entbehren überhaupt der zwingenden Nothwendigkeit und überzeugenden Klarheit, die zumal der Trauermarſch hat. Wie? War des

Meiſters Kraft erlahmt? Oder war ſein Intereſſe an der Sache, ſein eigener Glaube an ihre Wahrheit geſchwunden?

Erſteres kann nicht ſein. Denn der Meiſter ſtand erſt im vollen Aufblühen ſeiner Kraft. Mehr als der eben damals in Angriff genommene Fidelio ſagt uns dies ein Werk wie die Sonate Op. 57, nach ihrem ſtürmiſchen Weſen von ſenſiblen Naturen mit Grund Appassionata genannt. Auch von der Emoll-Symphonie lagen ſchon das urkräftig behauptende Motiv des erſten Satzes und das gleich fruchtbar ſchöne Thema des Adagios vor. Allein wenn wir annehmen, und dazu iſt aller gegründete Anlaß vorhanden, daß Scherzo und Finale zuletzt entſtanden ſind und alſo ins Jahr 1803 und gar 1804 fallen, wo die Symphonie überhaupt beendet ward, — wenn wir ferner bedenken, daß das Doppelthema des Finales nicht wie die Themen der erſten Sätze aus ſpontaner Erregung für die Sache und gewiſſermaßen aus dem Vorwurf des Werkes ſelbſt entſtanden, ſondern einem älteren Werke, dem Ballet Prometheus entnommen ſind, ſo ſcheint wirklich mit Beendigung des Trauermarſches die innre Theilnahme des Meiſters an dem Werke verſiecht und das Ganze eben vorwiegend nur der erforderlichen äußeren Abſchließung wegen fortgeſetzt und beendet worden zu ſein. Daraus erklärt ſich denn auch die Wahl der alten Symphonieform zu vier Sätzen, während der naturgemäße Schlußgedanke, die ſegensvolle Ausbreitung der Hinterlaſſenſchaft des großen Todten, ungleich conciſer und prägnanter zuzugleich in einem bloßen Finalſatz zur Anſchauung gekommen wäre.

Es ſcheint alſo wirklich, daß in ſeinem menſchlich ſo rein fühlenden Innern bereits früher als man gewöhnlich annimmt, die trübe Ahnung von dem Gewaltthätigen und Verwerflichen in der Natur Napoleons aufgegangen war und daß er eben in dem Trauermarſch in der That den Helden oder vielmehr den „großen Mann“ begraben und betrauert hat, den er in dem „Erſten Conſul“ geſehen hatte, daß alſo von einer wirklichen Realiſirung der Segensgüter, für die derſelbe ſcheinbar gekämpft, bei Beethoven auch nicht Rede ſein konnte.

Darüber nun werden uns die weiteren thatſächlichen Berichte Aufklärung geben und zugleich von neuem beſtätigen, daß ſelbſt die reichſte Phantaſie — und kein Künſtler je hatte eine reichere und ſchwungvollere als Beethoven, — nicht im Stande iſt, ein unmittelbar packendes Lebensbild zu erzeugen, wenn nicht das Leben ſelbſt ſie mit ſeinen Keimen befruchtet hat und ihr die Geſtalt ihrer Bildungen deutlich vorzeichnet.

Wir werden dabei manches bisher Unbekannte oder Unbeachtete auch über einige andere Werke des Meiſters anreihen und dadurch nach unſerem Zwecke überhaupt einen neuen fruchtbaren Zuſammenhang zwiſchen Kunſt und Leben aufdecken können.

3. Die Adurſymphonie und einige andere Werke.

Im Jahre 1800 war Ferdinand Ries, der ſpätere Componiſt, nach Wien gekommen und weilte als Beethovens Schützling und Schüler, eine Reihe von Jahren in ſeiner unmittelbaren Nähe. Er berichtet ebenfalls ausdrücklich, bei der Eroica habe ſich Beethoven Bonaparte gedacht, aber dieſen als er noch Erſter Conſul war; Beethoven habe ihn damals außerordentlich hoch geſchätzt und den größten römiſchen Conſuln verglichen. Auch haben ſowohl er, Ries, als mehrere von Beethovens Freunden, dieſe Symphonie bereits in Partitur abgeſchrieben auf ſeinem Tiſche liegen geſehen, wo ganz oben auf dem Titelblatte das Wort „Buonaparte“ und ganz unten „Luigi van Beethoven“ ſtand, aber kein Wort mehr!

Darauf heißt es in den bekannten Biographiſchen Notizen weiter: „Ich war der Erſte, der ihm die Nachricht brachte, Bonaparte habe ſich zum Kaiſer erklärt, worauf er in Wuth gerieth und ausrief: „Iſt der auch nicht anders wie ein gewöhnlicher Menſch! Nun wird er auch alle Menſchenrechte mit Füßen treten, nur ſeinem Ehrgeiz zu fröhnen; er wird ſich nun höher, wie alle Anderen ſtellen, ein Tyrann werden!“ — Beethoven ging an den Tiſch, faßte das Titelblatt oben an, riß es ganz durch und warf es auf die Erde. Die erſte Seite wurde neu geſchrieben und nun erſt erhielt die Symphonie den Titel: „Sinfonia eroica“.

Das Autograph des Werkes hat ſich bis jetzt nicht gefunden. Wohl aber beſitzt der Componiſt Joſeph Deſſauer in Wien eine Abſchrift desſelben mit Correcturen von Beethovens Hand. Das Titelblatt derſelben lautet: „Sinfonia grande dedicata a Bonaparte (das letzte Wort iſt zwar ausgekratzt, aber noch deutlich zu leſen) 1804 im Auguſt.“ Außerdem ſteht mit Bleiſtift von Beethovens Hand da: „Geſchrieben auf Bonaparte.“ Vielleicht war dies die Reinſchrift, die nach Schindlers Bericht „ſoeben dem franzöſiſchen Geſandten zur Abſendung nach Paris übergeben werden ſollte, als Ries und Graf Moriz Lichnowsky die Krönungsnachricht überbrachten.“ Denn nur von dieſer letzteren kann hier die Rede ſein, da das Plebiszit und der Senatsbeſchluß, die das Kaiſerthum ausſprachen, ſchon in den Mai des Jahres 1804 fielen, wo das Werk noch unbeendet war. Zwei Jahre ſpäter erſchien dasſelbe unter dem Titel: Sinfonia eroica per festeggiare il sovvenire di un grand' Uomo (Heroiſche Symphonien, um das Andenken eines großen Mannes zu feiern).

Ja wohl hatte der Meiſter das Andenken eines „großen Mannes“ feiern wollen, und als ſolcher erwies ſich Napoleon jetzt eben nicht. Vielmehr entpuppte ſich aus der „phänomenalen Erſcheinung“ bald genug die ganze Menſchlichkeit und oft genug Unmenſchlichkeit dieſes jetzt allmächtigen Beherrſchers von Europa. Bald auch konnte Beethoven dieſes Weſen aus perſönlicher Erfahrung kennen lernen. Denn Napoleons erſter Aufenthalt in Wien im Winter 1805 brachte ebenfalls genug jener grauſamen Gewaltthaten mit, die von jetzt an den Weg des „corſiſchen Abenteurers“, wie ihn Kaiſer Franz nannte, förmlich mit Blut befleckten. Perſönlicher Haß ſtellte ſich naturgemäß ein, wo bisher nicht blos wie überall Bewunderung, ſondern perſönliche Liebe und Verehrung geherrſcht hatten. Denn man lief ja faſt die gleichen großen Ziele der geiſtigen Erneuung der Menſchheit miteinander ab. Und förmlich wie einen Streit und Ruhmesgenoſſen mußte Beethoven ſich eine Weile gegenüber Napoleon empfunden haben. Denn wie wäre ſonſt die nachfolgende Aeußerung möglich geweſen, deren Mittheilung von „achtbarer Hand eines Zeitgenoſſen“ herrührt.

Nach der Schlacht bei Jena im October 1806 nämlich begegnete Beethoven ſeinem Freunde, dem Violinſpieler Krumpholz und fragte ihn wie gewöhnlich: „Was gibts Neues?“ Krumpholz erwiderte: „Das Neueſte iſt die eben angelangte Nachricht, daß der große Held Napoleon abermals einen vollſtändigen Sieg über die Preußen erfochten hat.“ Ganz ergrimmt bemerkte Beethoven hierauf: „Schade, daß ich die Kriegeskunſt nicht ſo verſtehe wie die Tonkunſt, ich würde ihn doch beſiegen!“

Er fühlte ſich ihm alſo in jeder Weiſe an poſitiver Kraft ebenmächtig. Und wirklich, wer das freie Auge hat, um geiſtige Potenzen zu meſſen, wird von neueren Geiſtern nur bei Beethoven jenes faſt ungemeſſene Maß wiederfinden, das uns bei Napoleons Erſcheinung an die grauſe Gewalt des Elementaren erinnert. Brauſen ſchon in dem Ausdruck von Beethovens Geſicht „die Stürme um die Wette“ und zeigen ſich in der plaſtiſchen Bewegung ſeines Schädels, wie ein Künſtler beim Anblicke der Todtenmaske treffend ausſprach, die ſchaffenden Elementargewalten in Thätigkeit, ſo war es mir perſönlich von geradezu überraſchend beſtätigendem Eindruck, als vor einigen Jahren der berühmte Kraniologe Profeſſor Carus in Dresden in ſeiner ausgezeichneten Schädelſammlung mir einige der Hauptköpfe der neueren Zeit mit dem Zirkel durchging und dabei ſich zeigte, daß Napoleons Schädelhöhe die weitaus größte war und einzig von Beethoven nahezu erreicht ward, während Goethe wie Schiller und ſelbſt der merkwürdig rieſige Cavour weit zurückblieben und auch keiner der berühmten Philoſophen nachkam. Ja bei weiterem Ausmeſſen ergab ſich, daß bei Beethovens Kopf die Breitenausdehnung ſelbſt die von Napoleon übertraf, ſodaß der gelehrte Vorweiſer es dahingeſtellt ſein laſſen wollte, ob nicht gar bei Beethoven die Gehirnmaſſe die größere geweſen. Doch wäre hier zugleich die bekannte Dicke von Beethovens Schädel in Rechnung zu ziehen.

Wie dem auch ſei und was für Gewicht man auch auf ſolche blos phyſiſche Dinge legen möge, wir wiſſen, daß was überhaupt den Menſchen überragend und von dauerndem Einfluß auf die Welt macht, die unausgeſetzte Uebung der Kraft, der „ununterbrochene Fleiß“, Umſicht und Ordnung in Verwendung des von Natur Verliehenen bei Beethoven in gleicher Weiſe vorhanden war wie bei Napoleon. Und eben dieſen einzig wirklichen Tugenden verdankt auch er jene Erfolge, die an

Bedeutung der ſeines Künſtlers und andern unſrer Geiſtesarbeiter nachſtehen und deren Einwirkung auf unſer geſammtes inneres Leben noch weitaus nicht ermeſſen iſt. Denn ſo etwas bleibt nicht der Mitwelt und unmittelbaren Nachwelt, ſondern wie bei allem wahrhaft Großen der ſpäteren Folgezeit zuverläſſig zu beſtimmen vorbehalten.

Beethoven verfolgte alſo den ferneren Lauf jenes welthiſtoriſchen Kometen, man darf ſagen, mit glühenden Blicken und erſehnte wie nur irgend ein Lebender den im Geiſte längſt vorausgeſchauten Fall des jetzt ſchon faſt verbrecheriſchen Gewalthabers. Dabei übertrug ſich mit richtigem Inſtinct jetzt ſein Haß von dem einen Mann auf die ganze Nation, von der ja Napoleon ſelbſt bereits im Jahre 1797 gegen den Mailänder Miot geäußert hatte: „Ruhm brauchen die Franzoſen, Befriedigung ihrer Eitelkeit wollen ſie haben. Aber Freiheit? Bah, ſie wiſſen nicht, was das iſt. Sehen Sie ſich die Armee an! Unſere Siege haben in dem franzöſiſchen Soldaten den wahren franzöſiſchen Charakter wieder hervorgekehrt. Ich bin für dieſen Charakter ganz gemacht.“ An Raubſucht und Grauſamkeit, die neben der „Gloire“ ſo mitherlaufen, fehlte es denn auch von jetzt an ſtets weniger, und gar die Ermordung Enghiens und ſpäter Palms wie der Vandalismus der Soldaten hatten einen erſchreckenden Eindruck auch auf unſeren Meiſter machen müſſen. Er bekam allmälig einen Ingrimm auf die Franzoſen, der ſich bei jedem Anlaß unverholen kundgab.

Da kam der bekannte Ruf nach Kaſſel. Beethoven ſollte Capellmeiſter des Königs von Weſtphalen werden, des ebenſo lächerlichen wie wollüſtigen Jerôme „Morgen wieder luſtik!“ Der ernſte deutſche Meiſter zur Erhöhung des Amüſements an einem franzöſiſchen Hofe in Deutſchland dienen! Und gar Beethoven leichte franzöſiſche Opern und gefällige Hofconzerte ſchreiben und dirigiren! Und doch, die Verſuchung war groß. In Wien hatte er wenig; die ſechshundert Gulden jährlich vom Fürſten Lichnowsky wollten nicht viel ſagen und ſeine Compoſitionen hatten noch immer einen geringen Markt. Jerôme aber bot viel, er wollte überall das Glänzendſte und ſelbſt deutſche Talente ſollten wälſcher Ueppigkeit dienen. „Es könnte wohl ſein, daß ich dieſem Rufe folge“, ſchreibt daher im November 1808 der Meiſter an den Grafen Oppersdorf in Schleſien. Aber zum Glück kamen die äußeren Verhältniſſe diesmal ſeiner inneren Neigung entgegen, er mochte auch wohl niemals ernſtlich an die Nothwendigkeit der Annahme einer ſolchen Stelle geglaubt haben. Ein dauerndes Jahresgehalt öſterreichiſcher Edlen feſſelte den deutſchen Meiſter für immer an Wien.

Kurz nachher ſollte er nun die verhaßten Franzoſen abermals in der ſchönen Kaiſerſtadt ſehen und ſpürte dabei diesmal wohl auch an eigener Haut die contribuirende Gewaltthat der Sieger. Er muß den Sommer 1809 „fatal durchleben“, und „ein gewiſſer trauriger Nachhall des geſunkenen und noch einzig deutſchen Landes, zwar nicht ohne Schuld, verfolgt mich immer“, ſchreibt er im Herbſt dieſes Jahres nach dem Frieden von Wien. Allein auch ganz perſönlich ſollte er in unangenehme Berührung mit dem Feinde des Vaterlandes kommen und ſich dabei mit einem ſeiner beſten und älteſten Freunde auf lange entzweien. Es war auf dem Jagdſchloß Krzcianowitz bei Graz in Schleſien, — Fürſt Eduard wie ſein Sohn Felix Lichnowsky haben es Meiſter Liſzt ſelbſt erzählt, — wo Fürſt Karl Lichnowsky, Beethovens Freund, der franzöſiſche Gäſte bei ſich hatte, ihn nöthigen, ja wie es heißt körperlich zwingen wollte, den Verhaßten vorzuſpielen. Beethoven verließ in wüthendem Zorn nicht blos den Saal, ſondern das Schloß, und obwohl der Fürſt ihm ſogleich nachfuhr und auf einer der nächſten Poſtſtationen ihn am Kragen faſſend, mit öſterreichiſcher Gemüthlichkeit ſagte: „Sei er doch kein Eſel!“ ſo half das nicht und Beethoven kehrte wohl momentan mit ins Schloß zurück, brach aber den Verkehr mit dem Fürſten bald darauf ganz ab und ſah ihn erſt 1814 wieder.

Neben ſolchen kleinen perſönlichen Widrigkeiten der franzöſiſchen Siegeswirthſchaft — auch Rochlitz hörte ihn noch im Sommer 1822 „mancherlei Geſchichten von Franzoſen aus der Zeit der zweimaligen Einnahme Wiens vorbringen“ und bemerkt dazu: „Dieſen war er gar nicht grün“, — neben ſolchen perſönlichen Unannehmlichkeiten aber bereitete ihm der endlich allgemein erwachende Ueberdruß an dieſer ſteten tyranniſchen Vergewaltigung auch einen Anblick, der, wie er wieder einmal alle Welt erfreute, auch ſeiner Phantaſie neuen Stoff und Antrieb zum Schaffen bot. Es war der Krieg von 1809. Oeſterreich erlebte damals ſein Jahr 1813, und das freudig empfundene Schauſpiel einer wirklichen Erhebung der Volkskraft, die faſt heiter anregende Erſcheinung eines „Volkes in Waffen“, das Auf- und Abwogen glänzender Heeresmaſſen und jugendlicher Helden, alles dies erzeugte in ihm jenes glänzend heitere Abbild eines ritterlichen Aufſchwungs und Strebens, das er in der Adurſymphonie niedergelegt hat. Karl Czerny, der viel in Beethovens Nähe weilte und über Abſicht und Entſtehung ſeiner Werke manches hörte, ſetzt dieſe ſo beſonders ſchwunghaft feſtliche Compoſition in die Zeit der Freiheitskriege und iſt dabei nur von ſeinem Zahlengedächtniß, nicht aber von ſeiner Empfindung und Kenntniß des wirklichen Sachverhaltes verlaſſen worden. Ja ein gleich richtiger Inſtinct für Sinn und Weſen dieſes neuen Werkes ließ deſſen Aufführung mit zu den Feſtlichkeiten des Wiener Congreſſes im Herbſt 1814 gehören. Beethoven hatte hier, zumal in Scherzo und Finale des Werkes, auch ſchon dichteriſch vorausſchauend den Siegesjubel gezeichnet, der freilich auch für Oeſterreich vom Jahre 1809 bis auf das Jahr 1813 hatte hinausgeſchoben werden müſſen.

Der „Kaiſerwahnſinn“ des großen Eroberers nahm zu. Gar eine deutſche Kaiſertochter ſaß auf dem franzöſiſchen Thron. „Man ſieht den Menſchen nicht vor all dem Ruhme, der vor ihm ſteht“, hatte ſchon 1811 der edle Tiedge geſagt, mit dem Beethoven im Sommer in Teplitz ſich nach Herzensluſt in Aeußerungen des Grimmes auf dieſen Napoleon ergehen konnte. Dieſer ſelbſt aber ſchaute nach größeren, nach unerhörten, nach unmöglichen Dingen aus: er wollte von dem niedergeworfenen Rußland aus nach Indien, er wollte Herr der Welt ſein! Da ereilte ihn endlich das lang und allſeits erſehnte Geſchick. Die Niederlage in Rußland freilich bot keine paſſenden Anhaltspuncte einer künſtleriſchen Darſtellung. Aber ein halbes Jahr darauf die Schlacht bei Vittoria ward für Beethoven zum erwünſchten Anlaß, ſeine eigene jubelnde Empfindung über den endlichen Sieg des Guten auszuſprechen. Das Werk ſelbſt ward raſch populär durch die Darſtellung des Schlachtenweſens, von dem ja damals Jahrzehnte lang die halbe Welt erzittert war. Beethoven perſönlich aber feierte hier den Beginn des Sturzes des Tyrannen, der denn auch bald genug ſich ganz erfüllen ſollte und nun dem Meiſter Gelegenheit gab, in einem größeren Werke und unverhüllt den endlichen deutſchen Sieg zu feiern. Die Cantate „Der glorreiche Augenblick“ war es, womit die verbündeten Fürſten in dem berühmten Concert vom 29. November 1814 im großen Redoutenſaale begrüßt wurden. Und wie es trotz ſonſt nicht allzugroßer Zuneigung für das patriarchaliſche Regiment der ſpäteren heiligen Allianz doch ganz aus Beethovens Herz gekommen war, womit er hier die Herrſcher von Oeſterreich, Preußen und Rußland als endliche Wiederherſteller der Freiheit und des Rechtes begrüßte, ſo hallte dieſe Empfindung auch in den Herzen von Tauſenden wieder, die bei dieſer Aufführung zugegen waren. Der Eindruck dieſer Feier, wobei alſo auch die Schlacht von Vittoria und die Adurſymphonie mitauftraten, blieb für Jedermann unvergeßlich. Es waltete ja auch hier etwas von dem Gefühle der endlichen Erlöſung von ſchwerem Druck und Leid, das eben damals jedes Herz freudig erfüllte.

Beethoven ſelbſt aber, als Napoleon nun endlich auf St. Helena ſaß, meinte, er habe zu dieſer Kataſtrophe bereits die paſſende Muſik componirt und ging ſogar in der Deutung jenes Trauermarſches der Eroica noch weiter, indem er „in dem Motiv des Mittelſatzes in Cdur das Aufleuchten eines Hoffnungsſternes in den widrigen Schickſalen Napoleons, weiterhin den kräftigen Entſchluß in der Seele des großen Helden, den Geſchicken zu widerſtehen, ſehen wollte, bis der Augenblick der Ergebung kommt, der Held hinſinkt und ſich wie jeder Sterbliche begraben läßt.“ Und mag dieſe detaillirte Auslegung des ſchönen Satzes, wenn ſie Beethoven überhaupt ſo gegeben hat wie ſie von Schindler berichtet wird, das Erzeugniß momentaner Laune geweſen ſein, das ſchließliche Ende der großen Erſcheinung des kaiſerlichen Eroberers ſtimmte doch auch ihn allmälig milder. Zwar hatte er noch im Frühjahre 1815, als die Flucht von Elba und der neue Sturz des Königthums geſchehen war, an einen momentan treuloſen Freund in Prag geſchrieben: „Alſo Alles iſt Wahn, Freundſchaft, Königreich, Kaiſerthum, Alles nur Nebel, den jeder Windhauch vertreibt und anders geſtaltet!!“ und ſcherzend hinzufügt: „Womit ſoll ich Ihnen in meiner Kunſt dienen? Sprechen Sie, wollen Sie das Selbſtgeſpräch eines geflüchteten Königs oder den Meineid eines Uſurpators beſungen haben?“ Als aber dann bald in einer anderen, ſeiner perſönlichen Anſchauung weit erſchreckenderen Weiſe „ſich alles wieder ins alte Geleis zu ſchieben ſuchte“, da ſtieg doch auch ihm allmälig das Bild des gewaltigen Cäſaren in ſeiner ganzen Größe wieder auf, und er mochte das Hinſinken des wirklich Großen und der großen Ideen mit deren Träger tief in der Seele beklagen. Wenigſtens enthalten die auf der Berliner Bibliothek befindlichen Converſationshefte, in die der ſchwerhörige Meiſter in ſpäteren Jahren die Antworten mit Bleiſtift ſich einſchreiben ließ, auch in dieſer Hinſicht manche bemerkenswerthe Dinge, die bisher nicht bekannt waren.

Da iſt zunächſt eines vom Herbſt 1819. Es iſt die Rede davon, daß der bekannte Componiſt Eybler in Wien den Auftrag erhalten habe für Napoleon auf St. Helena eine Meſſe zu ſchreiben und daß Friedrich Auguſt Kanne, eine Art Dichtercomponiſt und zugleich Muſikſchriftſteller, unter den Competenten als Capellmeiſter für eine Capelle ſei, die Hieronymus für Napoleon dort bilden wolle. Dabei bemerkt ein Bekannter Beethovens: „Auf den ſo ſehr verkannten Napoleon ſollten Sie einen Hymnus ſchreiben!“ Und der mit dem Meiſter befreundete Dichterliterat Karl Bernard, derſelbe, der den Text des für die Geſellſchaft der Muſikfreunde in Wien beſtellten, aber unausgeführt gebliebenen Oratoriums „Der Sieg des Kreuzes“ verfaßte, ſchreibt in dieſem offenbar in einem öffentlichen Locale ſtattfindenden Geſpräche auf: „Es iſt ſchade um den N., er war ein guter Kerl.“ Die Antwort Beethovens geſchah natürlich mündlich und darauf endet ein Anderer das Geſpräch mit der Aeußerung: „Napoleon war Mäcen der Künſte und Wiſſenſchaften,“ — eine Bemerkung, der wohl beſonders Beethoven am wenigſten zu widerſprechen geſinnt war, wenn er der gänzlichen Verwahrloſung gedachte, in der zumal der öſterreichiſche Hof damals, „der gute Kaiſer Franz“ nicht blos ihn und ſeine Kunſt, ſondern Künſte und Wiſſenſchaften überhaupt ließ.

Sehr einverſtanden muß er jedoch mit der folgenden, ebenfalls bisher unbekannten Aufzeichnung eines Fremden in einer der Converſationen vom Anfang 1820 geweſen ſein. Denn er läßt in ungewöhnlicher Ausdehnung und mit häufigen (hier durch Gedankenſtriche bezeichneten) offenbar meiſt beſtätigenden Unterbrechungen den Redner Folgendes aufſchreiben: „Wenn jetzt N. wiederkäme, ſo würde derſelbe einen beſſeren Empfang in Europa zu erwarten haben. — Er hat den Zeitgeiſt gekannt und die Zügel zu leiten gewußt. — Unſere Nachkommen werden ihn beſſer zu würdigen wiſſen. — Ich war als Deutſcher ſein größter Feind, habe mich aber durch die Zeitverhältniſſe ausgeſöhnt. — Verſprochene Treu und Glaube ſind dahin, ſein Wort galt weit mehr (man hat dabei wohl an die den Freiheitskämpfern von ihren Fürſten gethanen Verfaſſungsverſprechungen in deutſchen Landen zu denken!). — Er hatte Sinn für Kunſt und Wiſſenſchaft und haßte die Finſterniß. — Er hätte die Deutſchen werthſchätzen und ihre Rechte ſchützen ſollen. — In der letzten Zeit war er mit Verräthern umgeben und der Geiſt war von dem (unleſerlich) gewichen, die beſten Marſchälle hatten ſich zurückgezogen. — Die Kinder der Revolution und der Zeitgeiſt forderten einen ſolchen eiſernen Sinn, doch ſtürzte er überall das Feudalſyſtem und war Beſchützer des Rechtes und der Geſetze. — Die Heirat mit der Prinzeſſin Louiſe war der höchſte Culminationspunkt. Hier galt es, der Welt Friede und gute Geſetze zu geben und keine Eroberung mehr machen zu wollen. — Höchſtes Glück und durch Uebermuth höchſtes Unglück! — Ein altes zerriſſenes Kleid, das ſich nicht mehr flicken läßt (offenbar das jetzt endlich doch wieder geflickte deutſche Reich!). Anſtatt durch die Erfahrung klug, ſind wir noch toller geworden. — Das machen die Privilegien. Wie kann man den Adel des Herzens erben! — Die Privilegirten haben zuerſt den Sozialvertrag gelöſt und ſie ſprechen von Rechten!“

Dazu die weitere Bemerkung in einer der Converſationen vom Sommer deſſelben Jahres: „Vor der franzöſiſchen Revolution herrſchte eine große Denk- und politiſche Freiheit; das durch die Revolution herbeigeführte Mißtrauen der Regierung und des Adels hat die jetzige Unterdrückung nach und nach herbeigeführt!“ Es war die Zeit der traurigſten Reaction gegen jede freie Bewegung im Leben des Geiſtes wie des Staates. Da mußte in der That das Bild Napoleons faſt für Jedermann von neuem eine wahre Glorie bekommen. Und wenn Beethoven in der trüben Zeit von 1809 geſchrieben hatte: „Fort alle höhern Pläne — *unendlich* unſer Streben, *endlich* macht die Gemeinheit Alles! — ſo lautet jetzt, im Jahre 1825, die bittere Klage: „Unſer Zeitalter bedarf kräftiger Geiſter, die dieſe kleinſüchtigen heimtückiſchen elenden Schufte von Menſchenſeelen geißeln!“

Es mag in dieſen Worten gegenüber einem Regimente von Metternich und ſeinem ſeligen Bundestag nebſt den Karlsbader Beſchlüſſen ſogar eine leiſe Sehnſucht an die doch immer wahrhaft großen Zeiten Napoleons mitklingen. Gewiß aber war Beethoven in jenen trüben Tagen ſtets einer der Treueſten und Stärkſten, wo es galt, die Fahne der geiſtigen Freiheit und alles Guten und Großen in der Welt hochzuhalten. Und nicht zu bezweifeln iſt es, dieſen lebendigen Sinn für das wirklich Große und geiſtig Freie, den nach den Zeiten unſerer Claſſiker kein Künſtler wieder in ſolchem Maße und zu ſolcher Kraft der realen Erſcheinung ausprägte, hatte in jungen Jahren eben die Geſtalt Napoleons als des Repräſentanten der erhabenſten politiſchen und Menſchheits-Ideen der Zeit in ihm erweckt oder doch zur vollen Kraft der Bethätigung ausgebildet. Ja mochte es ein Wahn ſein, was Beethoven von der Erſcheinung des Erſten Conſuls ſich dachte und das gemachte Bild jedenfalls der ſpäteren Wirklichkeit nicht ſehr entſprechen, das Bild ſelbſt hatte doch volle Wirklichkeit in Beethovens Anſchauung, und kein Kundiger wird leugnen können, daß namentlich in der Eroica auch mehrere entſcheidende Züge dem Original entſprechen und geradezu von ihm entlehnt ſind.

So bedeutet die epochemachende Erſcheinung des großen Sohnes der franzöſiſchen Revolution in der That auch in einer der Hauptphaſen der Kunſt unſerer Zeit etwas, und es iſt kein Irrlichteliren noch Uebertreiben und Willkürſpiel, wenn wir heute in einer Entfernung, die freieren Ueberblick ermöglicht, die beiden Großen jener Zeit der Neubildung unſeres politiſchen Lebens und unſerer geiſtigen Zuſtände direct nebeneinander ſtellen. Sie waren wirklich, wenn auch in ſehr weit auseinandergehenden Linien und ebenſo abweichender Weiſe des Werthes und der Bedeutung, doch unbedingt perſönlich genommen die beiden größten und am meiſten nachhaltig wirkenden Männer jener Zeit, deren Saaten wir heute zu ſchneiden beginnen. Goethe und Schiller gehören wie Mozart und Haydn einer völlig verſchiedenen Epoche an. Sie halfen die große Bewegung am Ende des vorigen Jahrhundertes vorbereiten, ſie ſtanden nicht mehr darin und waren keinesfalls Söhne derſelben. Von den nachfolgenden Männern der Kunſt und Wiſſenſchaft wie des Staatslebens aber trägt kein Einziger ſo ſehr das beſondere Gepräge jener tief aufwühlenden Bewegung zu einem neuen großen Lebensziele hin, wie die beiden hier zuſammengeſtellten. Es können daher gerade derartige Unterſuchungen über den innern Zuſammenhang ſolcher ſcheinbar weit auseinanderliegenden Lebenserſcheinungen überhaupt neue Anregung zur Erforſchung der eigentlichen Quellen bieten, aus denen alles Leben und alſo auch die Kunſt fließt. Um ein ſolches poſitives Reſultat alſo, nicht um eine der beliebten geiſtreich ſpielenden Parallelen war es uns hier zu thun.

Beethoven gewann in der That ſeine tiefe ſchöpferiſche Kraft vor allem aus der innerlich thätigen Theilnahme an der Bewegung ſeiner Zeit. Die erneute Hinneigung zum wirklichen Leben und ſeinen großen Erſcheinungen war es was zunächſt ihm ſelbſt inneren Gehalt und dann ſeiner Kunſt überhaupt neuen Anhalt und ein höheres geiſtiges Bedeuten gab. Die Muſik bekam erſt ſo den rechten großen Wurf und einen allgemeineren Werth für die geiſtige Entwicklung. Dies erkennen wir deutlich genug an denjenigen Beſtrebungen unſerer Tage, die auf dem gleichen Lebensgrunde mit Beethoven fußen und wie vor allem in R. Wagners muſikdramatiſchem Schaffen ſich von neuem mit offenem Auge und freiem Sinn den großen Fragen der Zeit und den ewigen Ideen der Menſchheit zugewendet haben. Dies allein auch iſt es, was alle kunſthiſtoriſche Forſchung und äſthetiſche Unterſuchung klarzuſtellen hat, und es wird dadurch jedem blos äußerlichen Kunſtgeſchwätz ſo gut ein kräftiger Riegel vorgeſchoben wie dem ſeichten Aburtheilen über die großen Erſcheinungen der Gegenwart. Man erkennt den wahren Keimboden alles künſtleriſchen Schaffens und gewinnt klareren Blick und ruhiges Zutrauen in die Dinge der eigenen künſtleriſchen Gegenwart. Vor allem aber die große Erſcheinung Beethovens, wie ſie ſelbſt auf ſicherem Lebensgrunde ruht und ſtets lebendig quellend iſt, ſoll auch ſtets von neuem lebenzeugend wirken, und dies kann ſie außerhalb der wirklichen Vorführung ſeiner Werke einzig dadurch, daß das reale Fundament dieſes ſeines Schaffens deutlich aufgezeigt wird. In der inneren Berührung mit Napoleon I. aber ſchien uns für Beethoven ganz beſonders etwas Greifbares von dieſem poſitiven Lebensgrunde zu liegen. Sie hat ihn zu wirklich großem Schaffen zuerſt angeregt und ihm dieſen Sinn für das Große und Dauernde in Leben und Kunſt auch dauernd erhalten. Sein ganzes ſpätere Schaffen beruht weſentlich mit auf dieſem erſten entſcheidenden Anſtoß, den ſeine Phantaſie durch die große Erſcheinung des wirklichen Lebens im erſten Napoleon erhielt.*)

---

*) Eine überraſchend großartige Beſtätigung, dies ſei hier noch nachträglich kurz berührt, hat dieſe einzig wirkliche Wahrheit in der Kunſt gerade in den allerjüngſten Tagen in einem allerdings ebenfalls ſehr hervorragenden Falle und zwar auch auf rein inſtrumentalem Wege erhalten: Ich meine R. Wagners Kaiſermarſch, der über all die conventionellen Gelegenheitskompoſitionen zur Feier dieſer großen geſchichtlichen Zeit eben ſo hoch emporragt, wie die Eroica über alle frühere Programmmuſik ſolcher Art und namentlich im Trauermarſch dieſes Werkes allein ein würdiges Gegenſtück beſitzt. Es konnte aber auch nur ein unſere geiſtige Entwicklung und geſchichtliche Bewegung ſo tief verſtehender Sinn, wie dieſer Künſtler ihn überall in ſeinem Schaffen bewährt hat, mit ſolch treffender Sicherheit den Lebensgrund und treibenden Kern dieſer großen Begebenheiten erfaſſen, wie es hier mit der Verwendung des Chorals „Eine feſte Burg iſt unſer Gott" geſchehen iſt, der eben den entſcheidenden Inhalt des ganzen Werkes bildet. Denn wie der ethiſch-religiöſe Gehalt dieſes erhabenſten deutſchen Volksgeſanges den letzten poſitiven Beſtand und Halt dieſes ganzen jugendkräftigen und kühnen Staatsweſens ausgemacht hat, ſo vermochte ſchon ſein bloßes Anklingen in einem künſtleriſchen Werke von der Tendenz, dieſe geiſtige Macht zu feiern, auch ſofort in unſerer Anſchauung die ganze innere Verfaſſung und Gemüthsſtimmung zu erzeugen, die den Grund dieſer ſo ſtaunenswerth mächtigen und ſicher wirkenden Kräfte bildet, und es war dies eben wieder jener ſichere Griff des Genius, der von Jedermann, der überhaupt in dieſer Sache Verſtändniß oder auch nur das richtige Empfinden hat, ſogleich begriffen wird und naturgemäß ſtets mehr eine elektriſirende Wirkung ausüben muß. Und daß nun auf dieſem allgemeinen Lebensgrunde zugleich eine Perſönlichkeit wandelt, in welcher ſich auf allgemein gefeierte Weiſe zu dem nachdrücklich kräftigen Ernſt des Bewußtſeins der guten Sache eine Milde und Verſöhnlichkeit der Geſinnung geſellt, wie ſie eben aus einem treu bewahrten Gefühle des rein Menſchlichen fließt und durch ihren unwillkürlichen ſteten Hinweis auf ein allumfaſſendes Ewiges und eine höhere Quelle all unſeres Thuns und Laſſens bei aller durchgreifenden Energie der That etwas ungemein Erhebendes und Vertrauenerweckendes gewinnt, — dieſe künſtleriſche Darſtellung eines wahrhaft kaiſerlichen Waltens über das neugeſchaffene mächtige Gemeinweſen nahm ebenfalls ihren poſitiven Anhalt allein aus dem wirklichen Verhalten der Sache, und ganz ein Mann und zwar ein deutſcher Mann ſteht in dieſen beiden Grundzügen des Charakters, in ernſt waltendem Herrſcherſinn und menſchlich theilnehmender und Friede bringender Gemüthsart und Abſicht dieſe herrliche Kaiſergeſtalt, die erſte des neuen Reiches vor unſerer Seele. Es iſt ein wirklich erhabenes Denkmal dieſer denkwürdigen Zeit und ihrer entſcheidenden geiſtigen Mächte. Ja dieſer Kaiſermarſch iſt überhaupt der muſikaliſche Ausdruck der Stimmung und Verfaſſung unſerer Zeit und Nation nach dieſer ethiſch-geſchichtlichen Seite hin und bethätigt ſomit von neuem die fruchtbare Wiederbelebung oder vielmehr die dauernde Lebensfähigkeit unſerer Kunſt, ſobald ſie nur den eigentlichen Naturboden ihrer und aller künſtleriſchen Exiſtenz nicht verläßt und blos hohle Formen nachbildet. Darum haben wir uns ſeiner Erſcheinung in jeder Weiſe zu freuen.

IV.

Beethoven und Goethe.*)

Die biographiſche Forſchung über Beethoven hat bereits in mancher Hinſicht auch das Verhältniß des großen Meiſters zum allgemeinen geiſtigen Leben aufzudecken getrachtet. Beſonders bedeutſam iſt in dieſer Hinſicht die Beziehung des größten deutſchen Ton-Dichters zum größten deutſchen Wort-Dichter, das Verhältniß Beethovens zu Goethe. Wir wollen darüber die bisherigen Mittheilungen in chronologiſcher Ordnung zuſammenſtellen und durch manches Unbekannte ergänzen, damit ein klares Bild der Sache entſtehe.

Im Grunde war es das „Kind“ Bettina, das der Welt ein ſolches Verhältniß zuerſt aufgedeckt. Sie hatte ja überhaupt zunächſt die beiden Geiſter ſelbſt recht lebhaft auf einander aufmerkſam gemacht. Nicht als ob durch ihre Briefe vom Jahre 1810 Goethe die erſte Kenntniß von Beethoven erhalten habe, deſſen Ruhm vielmehr ſchon vorher durch ſeine Berufung nach Kaſſel als Capellmeiſter des Königs Jerôme zu den Ohren des Dichters wie zu denen aller Welt in Deutſchland gedrungen ſein mußte, weil eben dieſe Vocation ein gewiſſes Aufſehen machte und durch die Zeitungen lief. Allein ſo recht deutlich empfand der Dichter die geiſtige Bedeutung des Muſikers doch erſt durch das „Kind“ ſchon deshalb, weil er eben an die Unmittelbarkeit und Zuverläſſigkeit der Berichte dieſes überaus feinfühligen und auch ſehr muſikaliſchen Weſens glaubte und durch dieſelben eine Art wirklicher Anſchauung von Beethovens Thun und Weſen bekam. Dieſer ſelbſt aber kannte den größten Dichter ſeiner Nation ſchon lange und ſaß eben damals, als Bettina nach Wien kam, „ſo recht im Feuer“; das heißt er war in das Stadium des begeiſtertſten Goethe-Cultus eingetreten und daher ſeinerſeits faſt noch empfänglicher für Bettinas Berichte über dieſen, als

---

*) Es bietet dieſe ebenfalls beim Anlaß des Feſtes für ein Journal verfaßte kleine Arbeit zwar weder weſentliche neue Thatſachen noch beſondere geiſtige Geſichtspuncte. Allein es war hier aus verſchiedenen Gründen, und namentlich um eine gewiſſe Totalität des geiſtigen Bildes von Beethoven zu erzielen, wünſchenswerth auch das Thatſächliche dieſes Verhältniſſes in überſichtlicher Weiſe wieder zur Anſchauung zu bringen.

Goethe trotz ſeines umfaſſenden Intereſſes für die geiſtigen Beſtrebungen ſeiner Zeit für Beethoven ſein konnte.

Die Jugenddramen Goethes waren der Bonner Bühne nicht fremd geweſen, und aus „Claudine von Villabella“ hatte Beethoven bereits in ſeiner Jugend für die dortige Oper das Lied „Mit Madeln ſich vertragen“ geſchrieben. Ums Jahr 1807 empfiehlt er ſeiner geliebten Freundin Thereſe von Malfatti den „Wilhelm Meiſter“ und ein Jahr ſpäter berichtet gar das Stuttgarter „Morgenblatt“, Beethoven wolle eine Muſik zu Goethes „Fauſt“ componiren! Wirklich wurden aus „Fauſt“ damals zunächſt wenigſtens „Gretels Warnung“ und „Es war einmal ein König“ fertig. Ebenfalls im Jahre 1810 aber ſind Beethovens ſchönſte Lieder entſtanden: „Kennſt Du das Land“, „Herz, mein Herz, was ſoll es geben?“ und „Trocknet nicht, Thränen der ewigen Liebe“. Hören wir zunächſt, was darüber Bettina an Goethe ſchreibt, es wird uns überhaupt das Weſen und Treiben Beethovens recht anſchaulich vor Augen bringen. Denn aus aller Ueberſchwänglichkeit des Ausdrucks leuchtet hier ein tiefes Gefühl und eine gewiſſe innere Erkenntniß für Beethovens Art und Bedeutung heraus, welche namentlich damals noch ſelten genug war.

„Wie ich dieſen ſah, von dem ich Dir jetzt ſprechen will, da vergaß ich die Welt; ſchwindet mir doch auch die Welt, wenn mich Erinnerung ergreift“, ſo berichtet ſie am 28. Mai 1810. „Es iſt Beethoven, von dem ich Dir jetzt ſprechen will und bei dem ich der Welt und Deiner vergeſſen habe. Ich bin zwar unmündig, aber ich irre darum nicht, wenn ich ausſpreche, was jetzt vielleicht Keiner verſteht und glaubt, er ſchreite weit der Bildung der ganzen Menſchheit voran. Das ganze menſchliche Treiben geht wie ein Uhrwerk an ihm auf und nieder. Was ſollte dieſem auch der Verkehr mit der Welt, der ſchon vor Sonnenaufgang am heiligen Tagwerk iſt und nach Sonnenuntergang kaum um ſich ſieht, — der ſeines Leibes Nahrung vergißt und von dem Strom der Begeiſterung im Flug an den Ufern des flachen Alltagslebens vorübergetragen wird.“ (Goethes Briefwechſel mit einem Kinde II. 186 ff.)

Darauf berichtet ſie ihrem vergötterten alten Freunde ausführlich und in vollentzündeter Begeiſterung, was ſie den Lippen ihres neuen Freundes entlauſcht hat, und es kommt oft wunderſam genug heraus, was der in Worten Ungelenke in dem Berichte der im Ausdruck nur zu gewandten jungen Freundin alles hervorſprudelt; darum ſie auch ſelbſt hinzufügt: „Du wirſt wohl herausverſtehen, was ich ſagen will und was wahr iſt.“ Es war das erſte Mal, daß ſie Beethoven ſah, und dennoch ward er gegen ſeine Gewohnheit völlig „aufgeknöpft“, wie ſein gern gebrauchter Goetheſcher Ausdruck lautete.

„Mich durchdrang ein Gefühl von Ehrfurcht, wie er ſich mit ſo freundlicher Offenheit gegen mich äußerte, da ich ihm doch ganz unbedeutend ſein muß. Auch war ich verwundert, denn man hatte mir geſagt, er ſei (vor allem wegen ſeiner ſeit mehr als zehn Jahren eingetretenen Harthörigkeit) ganz menſchenſcheu und laſſe ſich mit niemand in ein Geſpräch ein. Man fürchtete ſich, mich zu ihm zu führen, ich mußte ihn allein aufſuchen. Unangemeldet trat ich ein, er ſaß am Klavier, ich nannte meinen Namen, er war ſehr freundlich und fragte, ob ich ein Lied hören wolle, was er eben componirt habe? Dann ſang er ſcharf und ſchneidend, daß die Wehmuth auf den Hörer zurückwirkte: Kennſt du das Land? — „Nicht wahr, es iſt ſchön?“ ſagte er begeiſtert, „wunderſchön, ich will's noch ein Mal ſingen.“ — Dann ſang er noch ein Lied von Dir, das er auch in dieſen Tagen componirt hatte: Trocknet nicht, Thränen der ewigen Liebe! Er begleitete mich nach Hauſe und unterwegs ſprach er eben das viele Schöne über die Kunſt. Dabei ſprach er ſo laut und blieb auf der Straße ſtehen, daß Muth dazu gehörte, zuzuhören. Er ſprach mit großer Leidenſchaft und viel zu überraſchend, als daß ich nicht auch der Straße vergeſſen hätte. Man war ſehr verwundert, ihn mit mir in eine große Geſellſchaft eintreten zu ſehen. Nach Tiſche ſetzte er ſich unaufgefordert ans Inſtrument und ſpielte lang und wunderbar. Sein Stolz fermentirte zugleich mit ſeinem Genie. In ſolcher Aufregung erzeugt ſein Geiſt das Unbegreifliche und ſeine Finger leiſten das Unmögliche.“

Seitdem war ſie nun „alle Tage mit ihm zuſammen“. Entweder er kam in das Haus des damals berühmten Wiener Gelehrten Birkenſtock, bei dem Bettina wohnte und deſſen Tochter Antonie, die erſt vor zwei Jahren verſtorbene Frau F. A. Brentano in Frankfurt, ihr befreundet war, oder ſie ging zu ihm und über ihren lebhaften Kunſtgeſprächen „vergaßen Beide Geſellſchaften, Galerien, Theater und ſogar den Stephansthurm“. Auf einem ihrer Spaziergänge bei Schönbrunn blieb Beethoven in der drückenden Sonnenhitze ſtehen. „Goethes Gedichte behaupten nicht allein durch den Inhalt, auch durch den Rhythmus eine große Gewalt über mich,“ ſagte er; „ich werde geſtimmt und aufgeregt zum Componiren durch dieſe Sprache, die wie durch Geiſter zu höherer Ordnung ſich aufbaut und das Geheimniß der Harmonien ſchon in ſich trägt.“ Dann folgt in Bettinens Brief ein langer und vielfach intereſſanter Erguß über Muſik, ſo wie eben ſie den Meiſter verſtanden hat, und endlich ſchließt Beethoven: „Ich muß abbrechen mit meiner unerweislichen Weisheit, ſonſt möchte ich die Probe verſäumen. Schreiben Sie an Goethe von mir, wenn Sie mich verſtehen, aber verantworten kann ich nichts und will mich auch gern belehren laſſen von ihm.“

Darauf führte er ſie zu einer Muſikprobe mit großem Orcheſter. „Da ſaß ich in dem weiten unerhellten Raum in einer Loge ganz allein; einzelne Streiflichter ſtahlen ſich durch Ritzen und Aſtlöcher, in denen ein Strom bunter Lichtfunken hin und her tanzte wie Himmelsſtraßen mit ſeligen Geiſtern bevölkert. Da ſah ich denn dieſen ungeheuren Geiſt ſein Regiment führen. O Goethe, kein Kaiſer und kein König hat ſo das Bewußtſein ſeiner Macht und daß alle Kraft von ihm ausgehe wie dieſer Beethoven, der eben noch im Garten nach einem Grund ſuchte, wo ihm denn alles herkomme. Dort ſtand er ſo feſt entſchloſſen, ſeine Bewegungen, ſein Geſicht drückten die Vollendung ſeiner Schöpfungen aus, alles ward durch die großartige Bewegung ſeines Geiſtes in die beſonnenſte Thätigkeit verſetzt. Man möchte weiſſagen, daß ein ſolcher Geiſt in ſpäterer Vollendung als Weltherrſcher wieder auftreten werde."

Goethe, der antike Geiſt und in jenen ſpäteren Lebensjahren zumal von ruhigſter Betrachtung der Dinge, mochte durch ſolche exaltirte Schilderung ſeltſam genug angemuthet werden. Und doch, ſie kam von einer Seite, der er trotz ihrer faſt überſchäumenden Phantaſie im Puncte der Muſik alle Urſache hatte völlig zu glauben. Zudem heißt es in dem Bericht ausdrücklich: „Geſtern ſchrieb ich noch alles auf, heute las ich's ihm vor, er ſagte: „Hab' ich das geſagt? Nun, dann habe ich einen Raptus gehabt"; — welch letzten Ausdruck im Scherz häufig ſeine mütterliche Freundin, Frau von Breuning in Bonn gebraucht hatte, wenn er „wie ein übellauniges Eſelein" nicht zu bewegen war, die regelmäßige Unterrichtsſtunde zu geben. Doch hatte er ſelbſt es noch einmal durchgeleſen und ſogar hineincorrigirt! „Denn es war ihm darum zu thun, daß Du ihn verſtehſt", ſchließt Bettina.

Goethe alſo antwortete auf dieſen Bericht bereits nach acht Tagen: „Dein Brief, herzlich geliebtes Kind, iſt zur glücklichen Stunde an mich gelangt. Du haſt Dich brav zuſammengenommen, um mir eine große und ſchöne Natur in ihren Leiſtungen wie in ihrem Streben, in ihren Bedürfniſſen wie in dem Ueberfluß ihrer Begabtheit darzuſtellen; es hat mir großes Vergnügen gemacht, dies Bild eines wahrhaft genialen Geiſtes in mich aufzunehmen. Ohne ihn claſſificiren zu wollen, gehört doch ein pſychologiſches Rechnungskunſtſtück dazu, um das wahre Facit der Uebereinſtimmung da herauszuziehen, indeſſen fühle ich keinen Widerſpruch gegen das, was ſich von Deiner raſchen Exploſion erfaſſen läßt; im Gegentheil möchte ich Dir für einen inneren Zuſammenhang meiner Natur mit dem, was ſich aus dieſen mannichfaltigen Aeußerungen erkennen läßt, einſtweilen einſtehen. Der gewöhnliche Menſchenverſtand würde vielleicht Widerſprüche darin finden; was aber ein ſolcher vom Dämon Beſeſſener ausſpricht, davor muß ein Laie Ehrfurcht haben und es muß gleich viel gelten, ob er aus Gefühl oder aus Erkenntniß ſpricht, denn hier walten die Götter und ſtreuen Samen zu künftiger Einſicht, von der nur zu wünſchen iſt, daß ſie zu ungeſtörter Ausbildung gedeihen möge; bis ſie indeſſen allgemein werde, da müſſen die Nebel vor dem menſchlichen Geiſte ſich erſt theilen."

Er läßt zugleich Beethoven „das Herzlichſte ſagen" und ladet ihn zu einer Zuſammenkunft nach Carlsbad ein. „Ihn belehren zu wollen", ſchließt er „wäre wohl ſelbſt von einem Einſichtigeren als ich Frevel, da ihm ſein Genie vorleuchtet und ihm oft wie durch einen Blitz Hellung gibt, wo wir im Dunkeln ſitzen und kaum ahnen, von welcher Seite der Tag anbrechen werde."

Beethoven, der in dieſem Sommer nicht Gelegenheit fand, die böhmiſchen Bäder zu beſuchen, gibt im nächſten Winter 1811 der gemeinſchaftlichen Freundin dieſen Auftrag: „An Goethe, wenn Sie ihm von mir ſchreiben, ſuchen Sie alle die Worte aus, die ihm meine innigſte Verehrung und Bewunderung ausdrücken, ich bin eben im Begriffe, ihm ſelbſt zu ſchreiben wegen Egmont, wozu ich die Muſik geſetzt, und zwar blos aus Liebe zu ſeinen Dichtungen, die mich glücklich machen; — wer kann aber auch einem großen Dichter genug danken, dem koſtbarſten Kleinod einer Nation!“

Auch den nachfolgenden Sommer, wo Beethoven allerdings in Teplitz war, fand die beabſichtigte Zuſammenkunft nicht ſtatt, weil Goethe diesmal nicht dort war. Allein der Auguſt 1812 vereinigte die beiden Großen endlich wirklich, und zwar in einem glänzenden Kreiſe von Fürſten, Dichtern und Schriftſtellern, wo jeder von Beiden nach ſeiner Art höchlich gefeiert ward. Die Bewunderung von ihrem beiderſeitigen Genius ſcheint denn auch durch dieſe perſönliche Begegnung nur geſtiegen zu ſein, und namentlich hielt Goethe wenigſtens mit der Aeußerung ſeines Erſtaunens über die Wirkung von Beethovens Spiel nicht zurück. Im Mai 1820 ſchreibt ein Fremder in eines der Converſationshefte des harthörigen Meiſters: „Hummel hat gar keinen Geſang auf dem Inſtrument, er iſt blos ein Paſſagenmacher, das liebt Goethe nicht; — er ſoll ſich über Ihr Spiel erklärt haben, daß er erſt durch Sie gehört habe, was man auf dem Klaviere machen könne.“ Auch waren beide Künſtler, wie Beethoven an ſeinen lieben Schüler Erzherzog Rudolph ſchreibt, „viel zuſammen“. Allein was ihren Umgang erſchwerte und ſogar zum Theil ein Mißverſtehen erzeugte, war einerſeits die Schwerhörigkeit des Meiſters und andererſeits die ſo völlig verſchiedene Lebensauffaſſung und allgemeine Anſchauungsweiſe, die man ſich kaum weiter auseinandergehend denken kann als bei dieſen beiden Männern, und zwar in jeder Hinſicht, politiſch, ſozial, künſtleriſch und allgemein menſchlich.

Goethe, bereits bei Jahren, in ſich abgeſchloſſen, von claſſiſcher Ruhe, — Beethoven in der Fülle ſeiner Kraft, romantiſch überſchäumend, titaniſch ungeſtüm. Goethe in den äußeren Manieren und zum Theil auch innerlich durchaus Ariſtokrat und ſogar Hofmann, — Beethoven ein Sohn des Volkes und nach ſeiner niederrheiniſchen Herkunft obendrein ohne viel „Façon“ und „Genirens“, dabei durchaus demokratiſch geſinnt und zu allem eher geneigt als ſich vor den Mächten dieſer Welt zu beugen.

Da konnte es nun in dieſen Kreiſen „allerhöchſter Herrſchaften“ — denn der Kaiſer und die Kaiſerin von Oeſtreich waren zeitweilig da, der Herzog Carl Auguſt und einige andere ſächſiſche Fürſten, — am allerwenigſten an Gelegenheit fehlen, daß ſich ſolche Gegenſätze aufdeckten, und einmal platzten denn auch, wenngleich nicht die Geiſter, doch die Perſonen der beiden Großen ganz gehörig auf einander, und zwar ſo, daß bei Goethe eine gewiſſe Verſtimmung gegen Beethoven eintrat. Dieſer hat ſelbſt die Scene ſeiner „liebſten guten Freundin“

Bettina berichtet, und wenn dabei vielleicht ein etwas gar zu kräftiges Selbſtgefühl hervortritt und nicht genug Rückſicht auf Beſtehendes genommen wird, ſo müſſen wir das hohe Gefühl männlicher Würde ehren, das ſich auch hier ausſpricht und das uns eben in Beethoven eine ganz neue Erſcheinung ernſten ſchönen Menſchenthums ankündigt.

„Könige und Fürſten können wohl Profeſſoren machen und Geheimräthe, und Titel und Ordensbänder umhängen, aber große Männer können ſie nicht machen, Geiſter, die über das Weltgeſchmeiß hervorragen, das müſſen ſie wohl bleiben laſſen, und damit muß man ſie in Reſpect haben“, ſchreibt Beethoven im Auguſt 1812 offenbar noch in ſehr erregter Stimmung an die Freundin, von der er ſich ſo tief innerlich verſtanden wähnte. „Wenn ſo zwei zuſammenkommen, wie ich und der Goethe, da müſſen dieſe großen Herren merken, was bei unſer einem als groß gelten kann. Wir begegneten geſtern auf dem Heimweg der ganzen kaiſerlichen Familie, wir ſahen ſie von weitem kommen, und der Goethe machte ſich von meinem Arme los, um ſich an die Seite zu ſtellen, ich mochte ſagen, was ich wollte, ich konnte ihn keinen Schritt weiter bringen. Ich drückte meinen Hut auf den Kopf und knöpfte meinen Ueberrock zu und ging mit untergeſchlagenen Armen mitten durch den dickſten Haufen, — Fürſten und Schranzen haben Spalier gemacht, der Herzog hat mir den Hut abgezogen, die Frau Kaiſerin hat gegrüßt zuerſt. Die Herrſchaften kennen mich. Ich ſah zu meinem wahren Spaß die Prozeſſion an Goethe vorbeidefiliren, er ſtand mit abgezogenem Hut tief gebückt an der Seite. Dann habe ich ihm den Kopf gewaſchen, ich gab kein Pardon und hab ihm all ſeine Sünden vorgeworfen, u. ſ. w.“

Am meiſten ſcheint es Beethoven, den übrigens gerade der vertraute Umgang mit dem größten Dichter ſeiner Nation überhaupt in ſeinem künſtleriſchen Selbſtgefühl beſonders gehoben haben mochte, in dem Bedürfniß perſönlicher Selbſtſtändigkeit wie der Würde des Künſtlers verletzt zu haben, daß Goethe ſo bereitwillig ſeinen hohen Geiſt zur bloßen Vergnügung der hohen Herrſchaften herlieh. „Er hat der Kaiſerin die Rolle einſtudirt“, ſchreibt er von einer Aufführung des Hofes dort; „ſein Herzog und Er wollten, ich ſoll was von meiner Muſik aufführen, ich hab's Beiden abgeſchlagen.“ Dann fügt er höchſt charakteriſtiſch hinzu: „Sie ſind Beide verliebt in chineſiſches Porzellan, da iſt Nachſicht vonnöthen, weil der Verſtand die Oberhand verloren hat, aber ich ſpiele zu ihren Verkehrtheiten nicht auf, abſurdes Zeug mache ich nicht auf gemeine Koſten und für Fürſtlichkeiten, die nie aus der Art Schulden kommen.“

Man hat dieſen allerdings merkwürdigen Brief mannigfach bekrittelt und ſogar ſeine Echtheit bezweifelt. Allein wer Beethovens Weſen kennt und namentlich ſeine Briefe geleſen hat, wird bis auf den einzelnen Ausdruck hinab jeden Zug darin echt Beethoveniſch finden, und namentlich ſchaut die ganze innere Würde des Künſtlers und die höhere Menſchenauffaſſung, die ihm eigen war, aus dieſen

Worten deutlich hervor und ehrt ihn trotz allem Verſtoß gegen die „gute Lebensart“ hoch.

Nicht lange nach der Begegnung in Teplitz ſchrieb Goethe von Carlsbad aus ſeinem Berliner Freund Zelter, der ihm in muſikaliſchen Dingen völlig ein Orakel war, und die gewiſſe Verſtimmung, die etwas hat was „zu entſchuldigen“ iſt, leuchtet ſelbſt aus dem olympiſchen Gleichmuth heraus, den ſeine Aeußerungen jetzt wie ſtets damals zeigen. „Beethoven habe ich in Teplitz kennen gelernt“, heißt es; „ſein Talent hat mich in Erſtaunen geſetzt, allein er iſt leider eine ganz ungebändigte Perſönlichkeit, die zwar nicht Unrecht hat, wenn ſie die Welt deteſtabel findet, aber ſie freilich dadurch weder für ſich noch für Andere genußreicher macht. Sehr zu entſchuldigen iſt er hingegen und ſehr zu bedauern, daß ihn ſein Gehör verläßt, das vielleicht dem muſikaliſchen Theil ſeines Weſens weniger als dem geſelligen ſchadet. Er, der ohnehin lakoniſcher Natur iſt, wird es nun doppelt durch dieſen Mangel.“

Zelter, bereitwillig wie immer auf jede Regung des abgöttiſch verehrten Freundes eingehend, antwortet in einer Weiſe, die auch wohl Goethe zu weit gegangen ſcheinen mochte: „Was Sie von Beethoven ſagen, iſt ganz natürlich, auch ich bewundere ihn mit Schrecken. Seine eigenen Werke ſcheinen ihm heimliches Grauen zu verurſachen, eine Empfindung, die in der neueren Cultur viel zu leichtſinnig beſeitigt wird. Mir ſcheinen ſeine Werke wie Kinder, deren Vater ein Weib oder deren Mutter ein Mann wäre.*) Das letzte mir bekannt gewordene Werk (Chriſtus am Oelberge) kommt mir vor wie eine Unkeuſchheit, deren Grund und Ziel ein ewiger Tod iſt. Die muſikaliſchen Kritiker, welche ſich auf alles beſſer zu verſtehen ſcheinen als auf Naturell und Eigenthümlichkeit, haben ſich auf die ſeltſamſte Weiſe in Lob und Tadel über dieſen Componiſten ergoſſen. Ich kenne muſikaliſche Perſonen, die ſich ſonſt bei Anhörung ſeiner Werke allarmirt, ja indignirt fanden und nun von einer Leidenſchaft dafür ergriffen ſind, wie die Anhänger der griechiſchen Liebe. Wie wohl man ſich dabei befinden, und was daraus entſtehen kann, haben Sie in den Wahlverwandſchaften deutlich genug gezeigt.“

Auch ſpätere Berichte des hoch bornirten Zelter, der im Sommer 1819 ſelbſt in Wien war und auch Beethoven beſuchte, zeigen, daß man, wenn auch die geiſtige Macht Beethovens ahnungsvoll empfunden ward, doch von ſeiner eigentlichen Größe und Bedeutung durchaus keinen richtigen Begriff erhalten hatte. So kam es in keiner Weiſe zu einem intimeren perſönlichen Verhältniß zwiſchen den beiden großen Künſtlern. Ja nicht einmal wiedergeſehen haben ſie einander, und aus einer Correſpondenz konnte um ſo weniger etwas werden, als

---

*) Bei Gelegenheit dieſes Zitats ſei ein früherer Irrthum in Betreff deſſelben berichtigt. Es iſt nämlich im Vorwort zu „Gluck und Wagner“ dieſes an ſich für Beethovens Weſen ſo ſehr bezeichnende Bild per lapsum Goethe ſelbſt in den Mund gelegt worden, während es nur von Zelter herrührt.

Beethoven ſogar auf ſeine ſeltenen Briefe keine Antwort von Weimar erhielt, vor allem auf den aus dem Jahre 1823, wo es ſich darum handelte, daß der Weimarer Hof um fünfzig Ducaten ein Exemplar der Missa solemnis kaufe und Goethe um freundliche Intervention bei dieſer Sache angegangen ward. Die Meſſe ward jedoch nicht gekauft, nicht einmal eine Antwort erfolgte. Doch heißt es, der Brief ſei gar nicht in Goethe's Hände gelangt. Es iſt darüber keine beſtimmte Nachricht zu geben, weil die Correſpondenz des Dichters für unſere biographiſche Forſchung noch immer verſchloſſen gehalten wird.

Allein dem mag ſein wie ihm wolle, ſoviel ſteht feſt, daß der Eindruck und Werth Goethe's bei Beethoven im Laufe der folgenden Jahre eher ſtieg als fiel. „Seit dem Carlsbader Sommer leſe ich im Goethe alle Tage, — wenn ich nämlich überhaupt leſe; er hat den Klopſtock bei mir todtgemacht“, äußerte er ſelbſt im Sommer 1822 gegen Friedrich Rochlitz, der ihm von der Verlagshandlung Breitkopf und Härtel den Auftrag gebracht hatte, „eine Muſik zu Goethe's Fauſt zu ſchreiben, in der Art wie die zu Egmont“. Bei Gelegenheit dieſes Beſuches nun, den Beethoven irrig als von Weimar kommend betrachtete, kam er überhaupt auf Goethe und die Bekanntſchaft mit ihm zu reden und ward darüber in einer Weiſe „aufgeknöpft“, die uns noch ganz beſonderen Aufſchluß über dieſes Verhältniß gibt.

„Da kennen Sie alſo auch den großen Goethe, nicht?“ hatte er geſagt, als Rochlitz den Ort ſeiner Herkunft, Leipzig, genannt hatte. Und als dieſer auf jene Frage nickte „und das tüchtig“, fuhr Beethoven fort: „Ich kenne ihn auch“, indem er ſich in die Bruſt warf und helle Freude aus ſeinen Zügen ſprach. „In Carlsbad habe ich ihn kennen gelernt, vor Gott weiß wie langer Zeit. Ich war damals noch nicht ſo taub wie jetzt, aber ſchwer hörte ich ſchon. Was hat der große Mann da für Geduld mit mir gehabt! Was hat er an mir gethan!“ Dabei erzählte er „vielerlei kleine Geſchichtchen und höchſt erfreuliche Details“ über dieſe Zuſammenkunft. „Wie glücklich hat mich das damals gemacht! Todtſchlagen hätte ich mich für ihn laſſen, und zehn Mal“, ſagte er. Doch wenn Rochlitz ihn weiter erzählen hörte: „Damals, als ich ſo recht im Feuer ſaß, hab' ich mir auch meine Muſik zu ſeinem Egmont ausgeſonnen, und ſie iſt gelungen, nicht wahr?“ — ſo iſt das wenigſtens der Zeitangabe nach ein Irrthum, wie ihn das Gedächtniß Beethoven's freilich oft beging. Denn „Partitur von Egmont gleich an Göte“ ſteht bereits im Preſto des Quartetts Op. 74, componirt im Jahre 1809, und die Teplitzer Reiſe war eben erſt 1812.

Nicht lange nachher geſchah es denn auch, daß die Compoſition von „Meeresſtille und glückliche Fahrt“ von Beethoven „hochachtungsvoll dem Verfaſſer der Gedichte, dem unſterblichen Goethe“ gewidmet ward, und zwar mit den ſchönen Verſen aus der Odyſſee, die auch in Beethoven's Handexemplar dieſes von ihm ſo ſehr geliebten Epos angeſtrichen ſtehen:

Alle ſterblichen Menſchen der Erde nehmen die Sänger
Billig mit Achtung auf und Ehrfurcht; ſelber die Muſe
Lehrt ſie den hohen Geſang und waltet über die Sänger.

Im Herbſt 1819 war Goethe's letzte größere lyriſche Arbeit, der Weſt-öſtliche Divan erſchienen. In Beethoven's Nachlaß bei Schindler fand ſich ein Exemplar der Wiener Ausgabe dieſer Gedichte mit ſehr vielen Annotirungen, wie dieſelben kürzlich in „Beethoven's Brevier" mitgetheilt worden ſind. Es muß ihn alſo dieſes poetiſche Werkchen intereſſirt haben. Da ſind, um auch hier wenigſtens einiges anzuführen, die Talismane angeſtrichen: „Du danke Gott, wenn er Dich preßt, Und dank' ihm, wenn er Dich wieder entläßt", dann das „Leſebuch", „Wenig Blätter Freuden, Ganze Hefte Leiden", u. ſ. w., das obendrein eingeſchlagen und bei dem letzten Verſe: „Unauflösliches, wer löſt es? — Liebende ſich wiederfindend" mit ſehr energiſchen „??!!!" verſehen iſt. „Liebe iſt freiwillige Gabe" ſteht angeſtrichen und jener echt Goethe'ſche Vers:

„— — Aus eignem Thun Behagen
Quillt nicht mehr auf. Dir fehlt ein dreiſtes Wagen!
Nun wüßt' ich nicht, was dir Beſondres bliebe?" —
Mir bleibt genug! Es bleibt Idee und Liebe!

Und wie viel aus dem „Buch Suleika" iſt nicht angeſtrichen! Vor allem jenes köſtliche „Ach, um Deine feuchten Schwingen" und „Denn das Leben iſt die Liebe Und des Lebens Leben Geiſt!" Ganz Beethoven's Sinn und Auffaſſungsweiſe nach dieſer Seite aber ſpiegelt das Wort aus „Iſrael in der Wüſte" in den nachfolgenden Erläuterungen der Gedichte wieder: „Wie der Mann, ſo auch ſein Gott." Es iſt von Moſes die Rede.

Und doch ſcheint auf die Dauer auch ihm in dieſen Dichtungen die rechte Kraft gefehlt zu haben. Schon im Winter 1819 auf 1820 ſchreibt ein Bekannter in das Converſationsheft: „Goethe ſollte nicht mehr ſchreiben, es wird ihm wie den Sängern gehen", wobei Beethoven's Zuſtimmung aus den Worten deſſelben Freundes hervorleuchtet: „Doch bleibt er der erſte Dichter Deutſchlands!" Schärfer aber drückt ſich ebendort im März 1820 ein Anderer aus: „Können Sie mir die Farbenlehre auf einige Wochen leihen? Es iſt ein wichtiges Werk. Seine letzten Sachen ſind fad."

Beethoven ſelbſt freilich war eben damals in einer beſonders erhöhten geiſtigen Stimmung. Seit der Compoſition der großen Meſſe befand er ſich in einer innerlich ſehr erregten Thätigkeit und es beſchäftigten ihn nur die höchſten Ideen. Darum war ihm jetzt auch jener Auftrag einer Compoſition zum „Fauſt" ebenſo überraſchend wie willkommen. Seine eigene Seele war in ſolcher Fauſtſtimmung. Das Durchdringen des Lebens mit dem Gedanken, das dieſem unſterblichen Gedichte ſeine Exiſtenz gegeben hat, war auch ſein angebornes Weſen und jetzt, nachdem er in höchſter Erhebung der Seele zum Ewigen aufgeblickt und es zu erfaſſen innerlichſt ſich gemüht hatte, der dauernde Zuſtand ſeines Inneren geworden

„Ha! rief er aus und warf die Hand hoch empor. Das wär' ein Stück Arbeit! Da könnte es was geben!“ ſo erzählt Rochlitz ebenfalls „Für Freunde der Tonkunſt“ IV 356 von dem Eindruck bei dem Vorſchlag einer Muſik zu „Fauſt“. „In dieſer Art fuhr er eine Weile fort, malte den Gedanken ſich ſogleich und gar nicht übel aus und ſah dabei, zurückgebeugten Hauptes, ſtarr an die Decke.“

Doch einſtweilen „trug er ſich noch mit drei anderen großen Werken: zwei großen Symphonien, und jede anders, jede auch anders als ſeine übrigen, und einem Oratorium“. Trotzdem verſicherte er Rochlitz „ein Mal über das andere, den Gedanken, der ihn reizte, nicht außer Acht laſſen zu wollen“. Weit bemerkenswerther noch iſt uns aber die Antwort auf eine Nachfrage um das Oratorium in einem Conſervationshefte des folgenden Jahres 1823: „Ich ſchreibe nur das nicht, was ich am liebſten möchte, ſondern des Geldes wegen, was ich brauche. Es iſt deswegen nicht geſagt, daß ich doch blos ums Geld ſchreibe. Iſt dieſe Periode vorbei, ſo hoffe ich endlich zu ſchreiben, was mir und der Kunſt das Höchſte iſt, — Fauſt!“ Und dieſer Vorſatz verließ ihn nicht bis zum letzten Athemzuge.

Schon im September 1822 nun hatte er unmittelbar hinter die letzten Skizzen der großen Meſſe geſchrieben: „Finale Freude ſchöner Götterfunken, die Symphonie aus vier Stücken“. Bereits im Sommer darauf ſind denn auch alle anderen Pläne bei Seite gelegt und die Compoſition der neuen Symphonie beherrſcht ihn völlig. Es war die Neunte Symphonie, die dieſem „höchſten Stadium geiſtiger Exaltation“ entſprang und wir haben bereits anderswo darzuthun geſucht, daß der Geiſt, der in dieſem Werke, zumal in ſeinen drei erſten Sätzen weht, dem gleichen Quell entſprungen iſt, dem der Goethe'ſche „Fauſt“ ſein Daſein verdankt. Ja es muthet uns dieſe Muſik als die eigentliche Fauſtmuſik Beethoven's an, vom Componiſten ſelbſt lange und tief erſehnt und nun endlich hier aus dem zwingenden Drang des unwillkürlichen Gefühles und der das eigene Innere beherrſchenden Geiſtesſtimmung wie von ſelbſt hervorgegangen. Dieſes Werk erſcheint alſo als das eigentliche Product der Vermälung des Beethovenſchen Geiſtes mit dem Goethe's, der vor allen Andern in dieſer ſeiner größten Dichtung die moderne Geiſtesbewegung darſtellt, und ſolche innerliche Zuſammengehörigkeit der beiden großen Künſtler iſt die Hauptſache, zu der die hier gegebenen hiſtoriſchen Daten den feſten Anhalt oder gar nur eine äußerliche Illuſtration liefern ſollten und die ſelbſt genauer nachzuweiſen ſich ſpäter der entſprechende Anlaß finden wird.

* * *

V.

Beethovens Tagebuch von 1812 bis 1818.

Das Original dieſes für die Kenntniß von Beethovens Leben und Weſen ſo werthvollen Tagebuches, des umfangreichſten, das uns hinterblieben iſt, läuft in einzelne Blätter zerſtückt in der halben Welt umher. Es ſind mir davon trotz aller Nachforſchung im Autograph bis jetzt erſt einzelne kleine Stücke bekannt geworden, und es iſt überhaupt zu bezweifeln, daß jemals das Ganze unverkürzt wieder ans Tageslicht kommt. Es ſei darum bei der Säcularfeier von des Meiſters Geburt daſſelbe hier einſtweilen wenigſtens nach einer alten Wiener Abſchrift veröffentlicht, die bei manchem Mangel im Einzelnen doch in der Hauptſache zuverläſſig erſcheint. Zum beſſeren Verſtändniß ſind an den Stellen, wo es erforderlich ſchien, die hiſtoriſchen Mittheilungen und anderweiten Erläuterungen unter dem Text beigefügt worden.

Ueber die Bedeutung und den Eindruck des Ganzen iſt wenig vorher anzumerken. Man gewinnt auch hier eben wieder, allerdings mit großer Sicherheit und Nachhaltigkeit, den eigenthümlichen Eindruck von des Meiſters ganzem Daſein, das bekanntlich eine gar ſeltſame Miſchung von Trivialität und Größe war. Wenn irgend wo, gilt hier oft genug die Wahrheit, daß vom Erhabenen zum Lächerlichen nur ein Schritt iſt. Gleichwohl wird der letzte und Total-Eindruck für Jeden, der das wirklich Große, nein nur das Rein-Menſchliche verſteht, ohne Zweifel ein rührender und ſogar mannigfach ergreifender ſein.

Wir geben den Text durchweg in ſeiner ganzen Mangelhaftigkeit und mit geringen Verkürzungen.

⁂

1812.

Ergebenheit, innigſte Ergebenheit in dein Schickſal, nur dieſe kann dir die Opfer — — — zu dem Dienſtgeſchäft geben.[1] O harter Kampf! — Alles an wenden, was noch zu thun iſt, um das Nöthige zu der weiten Reiſe zu entwerfen[1] — Alles mußt du — finden, was dein ſeligſter Wunſch gewährt, ſo mußt du es doch abtrotzen — abſolut dieſelbe Geſinnung beobachten.

---

[1] Das „Dienſtgeſchäft“ iſt aller Wahrſcheinlichkeit nach der Unterricht, den er ſeit 1808 dem Erzherzog Rudolph zu ertheilen hatte und der ihm ſtets unleidlicher ward. „Bei ſolchen Lectionen iſt man des andern Tags kaum im Stande zu denken wie viel weniger zu ſchreiben“, klagt er 1823 gegen F. Ries in London. (Br. Beeth. Nr. 256.)

Du darfſt nicht Menſch ſeyn, für dich nicht, nur für Andere, für dich gibt's kein Glück mehr als in dir ſelbſt, in deiner Kunſt — o Gott! gib mir Kraft, mich zu beſiegen, mich darf ja nichts an das Leben feſſeln. Auf dieſe Art mit A geht alles zu Grunde. — —

Die genaue Zuſammenhaltung mehrerer Stimmen hindert im Großen das Fortſchreiten einer zu andern — — — —

Den 13. Mai 1813.

Eine große Handlung, welche ſein kann, zu unterlaſſen und ſo bleiben — o welcher Unterſchied gegen ein unbefliſſenes Leben, welches ſich in mir ſo oft abbildete — o ſchreckliche Umſtände, die mein Gefühl für Häuslichkeit nicht unterdrücken, aber deren Ausübung, o Gott, Gott, ſieh auf den unglücklichen B herab, laß es nicht länger ſo dauern —.[2]

Alle Abends durchſehen —.[3]

Lerne Schweigen, o Freund. Dem Silber gleichet die Rede,
aber zur rechten Zeit ſchweigen iſt lauteres Gold.[4]

Und regneten die Wolken Lebensbäche,
nie wird der Weidenbaum Dir Datteln tragen.
Verſchwende nicht die Zeit mit ſchlechten Menſchen,
gemeines Rohr wird nie Dir Zucker geben.
Kannſt Du ein gutes Schwert aus weichem Thon Dir ſchmieden,
ändert von Menſchen gepflegt ſich je des Wolfes Natur,
iſt's nicht einerlei Regen, der hier auf ſalzigem Boden
Diſtel und Dornen erzieht, Blumen dem Garten verleiht?

---

[1] Die Reiſe ſollte höchſt wahrſcheinlich nach Neapel gehen, wo der Mann ſeiner einſtigen Geliebten Gräfin Giulietta Guicciardi, der Graf Gallenberg, Theaterdirector war und Beethoven, wie zu vermuthen iſt, zur Compoſition einer Oper eingeladen hatte.

[2] Durch das Finanzpatent vom Jahre 1811 war Beethovens von den bekannten drei öſterreichiſchen Großen ſtipulirtes Jahrgehalt plötzlich auf ein Fünftel herabgeſunken, was ihm für eine Weile große materielle Bedrängniß brachte.

[3] Beſonders in ſpäteren Jahren pflegte er von ſeinem Geſinde, namentlich von den Köchinnen, vielfach betrogen zu werden. Vgl. Neue Br. Beeth. Cotta 1867 Nr. 157 ff.

[4] Aus Saadis Roſenthal, in Herders „Zerſtreuten Blättern". Von Beethoven auch mehrfach als Canon behandelt. Fräulein del Rio, Tochter des Vorſtehers von dem Inſtitut, in welchem Beethovens Neffe war, erzählt in ihrem Tagebuche, wie ums Jahr 1816 der Meiſter ihnen auf dieſen Text „einen kleinen Canon, mit Bleiſtift nur, aufgeſchrieben habe". (Grenzboten 1857, I 14.)

Alſo verſchwende Dir nicht Samen und köſtliche Wartung
Böſes dem Guten und Gutes dem Böſen erzeigen iſt eins [1]

Das Beſte an Dein Uebel [die Taubheit] nicht zu denken iſt Beſchäftigung

Seht ſo iſt der Menſch,
d'rum wenn einer iſt gefallen,
mag der andere weinen,
aber nicht zu richten ſich erkühnen. — —[2]

Leben gleicht der Töne Beben
Und der Menſch dem Saitenſpiel:
Wenn es hart zu Boden fiel,
Iſt der rechte Klang verſchwunden
Und es kann nicht mehr geſunden
Kann allein nur Unluſt geben,
Darf mit andern nicht mehr klingen,
Soll es Einigung dem Ohr,
Zu dem rein geſtimmten Chor
Störend nicht den Mißlaut bringen.[3]

— — — — — — —

Fragſt Du nach der Urſach, wenn
Sterne auf- und untergehn?
Hier iſt das geſchieht nur klar,
Das Warum wird offenbar,
Wenn die Todten auferſtehn! —[4]

Trochäen mit Daktilen, wo zuweilen der — ⏑ ⏑ nicht mehr gilt, als der — ⏑, laſſen ſich gut in dem Stücke von Dr. Müllner ſind meiſtens vierfüßige — ⏑ — dieſe laſſen ſich auch gut zur Muſik. — — —

Ueber mehrere Zweifel in der deutſchen Poeſie!

Die Ouverture kann füglich darauf berechnet werden, daß ſie mit einem Pizzicato endet, welches Elvire auf der Harfe noch einige Secunden fortzuſetzen ſcheint.[5]

---

[1] Ebenfalls aus Herders „Zerſtreuten Blättern", mit dem Titel „Verſchwendete Mühe".

[2] Aus dem 7. Auftritt des 4. Acts von Müllners „Schuld", die kurz vorher mit großem Beifall auch in Wien gegeben worden war und zu der, vielleicht auf Beſtellung, Beethoven die Muſik zu ſchreiben vorhaben mochte.

[3] 4. Act 8. Auftritt. Hugo Graf von Oerindur.

[4] Der ſo häufig citirte komiſch pathetiſche Schluß des Dramas. Darauf folgt noch der Eingang desſelben, der bereits im „Brevier" mitgetheilt worden.

[5] Der Dichter hat auch im Textbuch eine derartige „Anmerkung für Bühnenvorſtände" gegeben. Es iſt von einer ſolchen Compoſition Beethovens übrigens nichts bekannt geworden.

Wie muß das Eleison im Griechiſchen ausgeſprochen werden? e-le-ison iſt recht.[1]

Scherza amando la Rondinella.
Scherzet liebend die Schwalbe,
lieto gode la tortorella.
Fröhlich freut ſich Turteltäubchen,
io sola misera non io goder.

Immer im Italieniſchen überſetzen und blos wegen Zweifel hie und da die Woche ein, zweimal den Univerſitätslehrer der italieniſchen Sprache fragen.[2]

Die Schärpe und die Blume.

Der ſtandhafte Prinz von Calderon.

Oſt Morgen — Weſt Abend — Süd Mittag — Nord Mitternacht — —

Alles in Vorrath kaufen, um den Betrügereien des X. X. zu ſteuern. — Frage den X. wegen Lichter, an X. geſchrieben wegen den X.[3]

Ich muß den Engländern ein wenig zeigen, was in dem God save the king für ein Segen iſt[4] — 1 fl. 12 kr. koſtet ein Buch Notenpapier. — Daß man gewiß ſchöner ſchreibt, ſobald man für das Publikum ſchreibt, iſt gewiß, eben ſo, wenn man geſchwind ſchreibt. N. B. immer zwei Linien zu den b — genommen.

Zeig mir die Laufbahn, wo an dem fernen Ziel die Palme ſteht! — Meinen erhabenſten Gedanken leihe Hoheit, führe ihnen Wahrheiten zu, die es ewig bleiben!

---

[1] Im Herbſt vorher war ſein Gönner Fürſt Kinsky in Prag, einer der Spender des oben erwähnten Jahrgehaltes, in Folge eines Sturzes vom Pferde plötzlich geſtorben. Beethoven gedachte ihm ein Requiem zu ſchreiben, es iſt aber auch daraus nichts geworden.

[2] Dieſe Studien im Italieniſchen hängen mit dem Plane jener Jahre zuſammen, eine italieniſche Oper zu ſchreiben. Beethoven hielt nämlich ebenfalls nichts von dem Können der deutſchen Sänger und traute nur den allerdings ungleich mehr ſtylgerecht ausgebildeten Italienern die wahre Kunſt muſikaliſch-dramatiſchen Vortrags zu. Es ward auch wenigſtens eine Reihe italieniſcher Geſangsſtücke für eine oder mehrere Stimmen fertig, eine ganze Oper jedoch bekanntlich nicht.

[3] Er ſcheute ſich die Namen hinzuſchreiben, wenn damit irgend etwas Gravirendes verbunden war, denn er war in keinem Momente der Durchforſchung ſeiner Papiere ſicher, die eben meiſt offen im Zimmer umherlagen.

[4] Es war die Zeit der Compoſition von „Wellington's Sieg oder die Schlacht bei Vittoria“, in welchem bekanntlich die verſchiedenen Nationalweiſen vorkommen.

Bei meiner letzten Muſik im großen Redoutenſaale hatten ſie 18 Violin prim. 18 d secund. 14 Violen, 12 Violoncelle, 7 Contrabäſſe, 2 Contrafagotte.[1]

Schuhbürſten zum Abputzen, wenn Jemand kommt.[2]

Z. B. Beſtimmung der Aerzte über mein Leben — — iſt keine Rettung mehr, ſo muß ich — — — brauchen??? Es gehört nur noch geſchwinder zu vollenden, was früher unmöglich — — Concilium mit * * *[3]

Roſamunde von Alfieri. Ausgabe von Gozzi — Bertoſſi, welche die Theres Malfatti von mir hat, zurück fordern.[4]

Die Oper Fidelio 1814 von [?] März bis 15. Mai neu geſchrieben und verbeſſert.[5]

Beim Quartier den alten Ofen wegräumen, auf den Boden tragen.

Daß die Sache mit K. (M.?) ſich ſo verhält, bin ich bereit, mit einem Eid zu beſchwören an K. und B— G.[6]

Vieles iſt auf Erden zu thun, thue es bald!

Nicht mein jetziges Alltagsleben fortſetzen, — die Kunſt fordert auch dieſes Opfer — — in der Zerſtreuung ruhn, um deſto kräftiger in der Kunſt zu wirken.

Denn ausduldenden Muth verlieh den Menſchen das Schickſal.[7]

1812 war ich in Linz wegen B.

---

[1] Am 2. Januar 1814 war im großen Redoutenſaale in Wien die „Schlacht von Vittoria" und Anderes von Beethoven aufgeführt worden, und jetzt ſtand eine neue Akademie in Ausſicht, weil eben alle Welt die „Schlacht" hören wollte.

[2] Er hatte ſich damals in Folge etwas beſſerer Einnahme auch häuslich etwas reichlicher eingerichtet und ſogar blaudamaſtene Möbel angeſchafft, die aber von ſeinen eigenen Stiefeln am meiſten litten und bald genug ruinirt waren. So erzählte mir im Jahr 1867 Frau Hofcapellmeiſter Hummel in Weimar.

[3] Beethoven traute zeitlebens nicht recht ſeiner Geſundheit und glaubte, weil ſeine Mutter an der Auszehrung geſtorben war, ſelbſt Anlagen zur Schwindſucht zu haben. Er war ja wirklich ſehr viel krank und klagt in den Briefen dieſes Sommers 1814 wieder oft über körperliche Leiden.

[4] Die ſchöne Thereſe von Malfatti in Wien war einmal ſehr von ihm geliebt. Vgl. Beeth. Leben, Leipzig 1864 II 326 f.

[5] Die Oper ward im Frühjahr dieſes Jahres von neuem in Wien aufs Repertoir gebracht und hat ſich in dieſer neuen Bearbeitung auch erſt dort eingebürgert und bald weiter verbreitet.

[6] Bezieht ſich höchſt wahrſcheinlich auf den fatalen Prozeß mit dem Mechaniker Mälzl, dem Erfinder des Metronoms, der Beethoven die erſte Compoſition der „Schlacht" geſtohlen hatte.

[7] Aus ſeinem geliebten Homer, dem wir auch hier noch oft begegnen werden.

Die Ohrenmaſchine könnte ſo ſein, daß Sterne der Oeffnung den Eingang des Schalls ſich der Schall rund um das Ohr fortpflanzte, um auf dieſe Weiſe gegen alle Oeffnungen hören könnte. [1]

Von heute an nie in das Haus — ohne Schande über dich, von einem ſolchen — — — etwas zu verlangen. [2]

Ein gutes Wort findet gut Statt.

Der Haß dehnt ſich ſelbſt zurück auf Diejenigen, die ihn hegen.

Geſetz. Nach keiner abgeſchriebenen Partitur Kopien zulaſſen, die mir wichtig iſt [3] — und immer 20 und 24 liniges Papier. — Keine Zeit vergeht geſchwinder, rollt ſchneller um, als die, wo wir unſern Geiſt oder ich mich mit meiner Muſe beſchäftige.

Sieben Paar Stiefel. [4]

2300 fl. bin ich den F. A. B. ſchuldig, einmal 1100 und 60 #. [5]

Gegen alle Menſchen äußerlich nie die Verachtung merken laſſen, die ſie verdienen. Denn man kann nicht wiſſen, wo man ſie braucht. [6]

Die Schottiſchen Lieder zeigen als (wie?) ungezwungen die unordentliche Melodie vermöge der Harmonie behandelt werden kann. [7]

Nie wird eine Partitur ſo richtig abgeſchrieben, als ſie der Autor ſelbſt ſchreibt. [8]

---

[1] Eines der auf der Berliner Bibliothek aufbewahrten Hörrohre Beethovens hat an der Sprechöffnung Sterne. Die Darſtellung oben iſt ſehr unverſtändlich, vermuthlich in Folge ſchlechter Copiatur.

[2] Die „Fiſchhof'ſche Handſchrift“ auf der Berliner Bibliothek erzählt, daß der Meiſter einmal einen Arzt Bertolini vergeblich um ein Darlehen gebeten habe. Vielleicht war dies um dieſelbe Zeit und die Stelle bezieht ſich auf den knauſernden Italiener.

[3] Vgl. S. 56 Anm. 6.

[4] Im Jahr vorher hatte er einmal mehrere Tage nicht ausgehen können, weil er nur ein Paar beſaß und dies beim Schuhflicker war. (Spohr, Selbſtbiogr. I. 197).

[5] Die Stelle iſt, jedenfalls viel ſpäter, durchſtrichen. Der Kaufmann Franz Anton Brentano in Frankfurt a. M., Gemal der S. 44 erwähnten Antonie Birkenſtock aus Wien, pflegte ihm mancherlei Geldgeſchäfte, namentlich mit Verlegern zu beſorgen und leiſtete auf dieſelben auch Vorauszahlungen. Br. Beeth. Nr. 247 iſt von einer bedeutenden Rückzahlung an denſelben im Jahre 1823 Rede.

[6] Vgl. oben Anm. 2. Daß eine ſolche äußere Klugheitsregel ins Tagebuch notirt werden mußte, beweiſt, wie fremd ſie ſonſt dem Charakter Beethovens war.

[7] Bekanntlich hatte er ſeit 1809 allerlei Volkslieder für Thomſon in Edinburg zu arrangiren.

[8] Wenige Tage vor der berühmten Academie vom 29. November 1814 fand der Prager Componiſt Tomaſchek den Meiſter zu Hauſe auf das dringendſte mit den Correcturen des „Glorreichen Augenblicks“ beſchäftigt. Es war alles falſch copirt worden und die Academie mußte deshalb ſogar aufgeſchoben werden. Beeth. Leben II 422.

Jeden Tag Jemanden zum Eſſen, wie Muſici, wo man dann dieſes und jenes abhandelt, von Inſtrumenten ꝛc., Violin, Violoncell ꝛc.[1]

Den erſten beſten Satz in Canons erfunden, auf Harmonie gebaut. [Folgen ein paar in der Copiatur unverſtändliche kleine Notenaufzeichnungen.]

34 Flaſchen von der Gräfin Erdödy.[2]

Ueberall wird Cortez, die Veſtalin aufgeführt.[3]

— — — — — — — — — — — —

Alles, was Leben heißt, ſey der Erhabenen geopfert und ein Heiligthum der Kunſt,[4] laß mich leben, ſey es auch mit Hilfsmitteln, wenn ſie ſich nur finden[5] — — — —

Die Ohrenmaſchinen womöglich zur Reiſe bringen, alsdann leſen [reiſen] — dieſes biſt du dir, den Menſchen und ihm dem Allmächtigen ſchuldig,

nur ſo kannſt du noch einmal alles entwickeln, was in dir alles verſchloſſen bleiben muß — — und ein kleiner Hof — — eine kleine Kapelle — — von mir in ihr der Geſang geſchrieben, angeführt, zur Ehre des Allmächtigen — des Ewigen, Unendlichen — — —[6]

---

[1] Das ſtete Alleinſein mußte ihm allerdings auf die Dauer zuwider werden und gerne nahm er den einen und andern Muſiker, wie z. B. den Regimentscapellmeiſter Starke, den Horniſten Lewy mit ſich zu Tiſche. Damit aber auch hier keine Zeit verloren werde, weil er ſogar bei der Mahlzeit ſinnend über ſeinem Schaffen hing, ſollte wenigſtens in dem Handwerkszeug der Kunſt weiter gelernt werden. Das war wohlgemerkt nach der 7. Symphonie!

[2] Die ungariſche Gräfin Marie Erdödy war eine ſeiner beſten Freundinnen und hat ihm gar einmal das Leben bewahrt. Gleichwohl war im Jahre 1808 eine heftige Differenz zwiſchen Beiden entſtanden, die ſich eben jetzt erſt, im Jahre 1814, gelöst hatte.

[3] C. M. v. Weber erzählt, daß Beethoven die Veſtalin für das beſte Textbuch gehalten habe. Das Duett zwiſchen Licinius und Cinna hat er ſogar ſelbſt ſich ausgeſchrieben: das Autograph davon beſitzt Herr Hofcapellmeiſter Rietz in Dresden. — Die nachfolgende Stelle hängt ohne Zweifel mit der oben erwähnten Academie vom 29. November 1814 zuſammen, die einen Theil der Wiener Congreßfeierlichkeiten bildete und in der beſonders die Adurſymphonie den tiefſten Eindruck auf das nach Tauſenden zählende Publicum gemacht hatte. Es iſt ein erhebender Zuruf, den der Meiſter an ſich ſelbſt und ſein Schaffen ergehen läßt, als er in ſo ausgedehnter Weiſe und mit ſolcher Erſichtlichkeit die Wirkung ſeiner Kunſt auf das menſchliche Gemüth erfahren hatte, und er bedeutet gewiſſermaßen einen Höhe- und Wendepunct in ſeinem inneren Leben, weßhalb er auch ſo beſonders häufig citirt wird.

[4] Die mir bekannten Copien haben beide der Erhabenen, es ſoll ſich wohl auf das nachfolgende „Kunſt" beziehen.

[5] Die „Hilfsmittel" fanden ſich jetzt wirklich für eine Weile, namentlich durch das „großmüthige Geſchenk der Kaiſerin" von Rußland.

[6] Der kleine Hof bezieht ſich ohne Zweifel auf Olmütz, wo ſein Schüler Erzherzog Rudolph demnächſt Erzbiſchof werden und wohin dann der Meiſter als Kapellmeiſter mitwandern ſollte.

So mögen die letzten Tage verfließen — — und der künftigen Menſchheit — —

Händel, Bach, Gluck, Mozart, Haydn's Portraite in meinem Zimmer — — ſie können mir auf Duldung Anſpruch machen helfen — — — —[1]

Wenn nur nächſt vom vergangenen man was reden wollte, ſo hat das Vergangene doch das Gegenwärtige hervorgebracht — ſie wurden irdiſch — erſchreckliche Weiſſagungen und durch die Dichtungen, durch ihre Bedeutenheit gerettet —[2] — —

Indem ſie in großen Irrthümern lebten über ſich ſelbſt, halte ich es für nöthig, hier meinen Standpunkt einzunehmen Da es ſchon öfters geſchehen iſt, daß ſie, nachdem ſie ihre Tücke an mir ausgelaſſen, ſie dann mit einiger Freundlichkeit wieder gut zu machen ſuchen -- losgeſprochen wurden ſie nicht von ihrer Strafe — eine Ordnung geziemt zur Wichtigkeit in Anſehung ihrer Manen — und meiner — —

15 Bouteillen im Zimmer der Dienſtmagd

18 Hembden —[3]

Wahrſcheinlich glauben ſie, daß ich alles dieſes nicht bemerkte, allein um ſie nur aus dieſem Irrthume zu ziehen, ſo will ich ihnen nur bemerken, daß wenn ihnen vielleicht daran gelegen iſt, einen beſſeren Eindruck auf mich zu machen, dieſes gerade die entgegengeſetzte Methode iſt — eben dadurch ich ungern wieder bedauern muß, daß mein Bruder ſie ihrer verdienten Strafe entriſſen hat, daß ich allein nicht ſo ihre Handlungen —[4]

---

[1] Es iſt von Intereſſe, ſchon hier die großen Meiſter in der ganz gleichen Reihenfolge, wie ſie heute jedermann geläufig iſt, aufgezählt zu ſehen. Und zwar iſt Bach jedenfalls der alte Sebaſtian, „der Urvater der Harmonie", wie Beethoven ihn genannt, nicht aber Johann Philipp Emanuel, den die ganze Zeit vorher den „großen Bach" nannte, weil man eben den wahrhaft großen theils nicht kannte, theils völlig vergeſſen hatte. — Das jetzt im Text Folgende iſt unverſtändlich genug. Der Wortlaut mußte auch theilweiſe corrigirt werden, um nur annähernd Sinn hineinzubringen.

[2] Das Folgende ſcheint ſich auf ſeines Bruders Carl Frau zu beziehen, die nur zu bekannte „Königin der Nacht", mit der der leidige Kampf bald genug angehen ſollte.

[3] Auch dieſe Notizen weiſen auf einige Beſſerung der ökonomiſchen Zuſtände des Meiſters in jener äußeren Glanzzeit ſeines Lebens hin.

[4] Dieſe ganze Stelle klärt ſich auf, wenn man die Acten der Vormundſchaft über Beethovens Neffen Karl im k. k. Landesgericht in Wien zur Hand nimmt und daraus erfährt, daß die Frau Schwägerin im Jahre 1811 wegen einer Veruntreuung gegen ihren Mann zu einem Monat Polizeiarreſt verurtheilt worden, denſelben übrigens auch ausgeſtanden hat. Der Bruder Carl war ſehr kränklich, Beethoven hatte ihm nach eigener Ausſage in den letzten Jahren über 10,000 fl. gegeben, die Frau aber war

immer von halb 6 bis zum Frühſtück ſtudirt.[1]

Illiade 22r Geſang Seite 356

nur aber erhaſcht mich das Schickſal,
daß nicht arbeitlos in den Staub ich ſinke noch ruhmlos,
nein, erſt großes vollende, wovon auch Künftige hören.[2]

Brühl beim Lamm, wie ſchön, meine vaterländiſchen Gegenden zu ſehen, nach England müſſen [reiſen], dann daſelbſt vier Wochen zugebracht.[3]

Zwei Eintheilungen meiner Muſicalien, meiner Skizzen, Bücher — meiner Studien — meiner Partituren — meiner ausgeſchriebenen. —

Die Mälzliſche W. W. M. iſt die ſtärkſte, nächſt dem die — — — Man mußte verſchiedene im Zimmer für die Muſik, Sprechen und nach der Größe des Saals haben.

Bei Staudenheimer gefragt, was die damaligen M. gemacht, mich wegen einer guten — —[4]

Chladni's Buch vom Klang nachgeſchlagen. —[5]

⁂

Es folgen nun längere Citate aus Herders und Z. Werners Schriften, dann ein größerer unbeſchriebener Raum und hierauf eine längere religiöſe Betrachtung. Woher dieſe letztere entnommen, war bisher noch nicht feſtzuſtellen.

ſehr verſchwenderiſch und in jeder Beziehung leichtfertig. Die Todeskrankheit des geliebten Bruders hatte bereits begonnen und ſo mußte der Meiſter ſich offenbar allmälig auch des innern Hausſtandes dieſer Familie mehr annehmen und gerieth damit in Conflict mit der Frau.

[1] Auch Bettina ſchreibt: „der ſchon vor Sonnenaufgang am heiligen Tagwerk iſt."

[2] Die Stelle iſt wie zum Zweck der richtigen rhythmiſchen Verwendung beim Componiren mit Zeichen der Proſodie verſehen. Was den Inhalt derſelben betrifft, ſo ſei an das Wort Beethovens gegen Fräulein del Rio im folgenden Frühjahr 1816 erinnert, als vom Sterben Rede war und der Meiſter ſagte, er habe ſchon als Knabe von fünfzehn Jahren zu ſterben gewußt. „Freilich für die Kunſt habe ich noch wenig gethan!" meinte er dabei und fügte dann auf die Bemerkung der Dame, daß er deswegen keck ſterben könne, „ſo vor ſich hin antwortend" hinzu: „Mir ſchweben ganz andere Dinge vor." Die 9. Symphonie arbeitete bereits in ihm!

[3] Der Aufenthalt in der ſchönen Brühl bei Wien in dieſem Frühjahr 1815 erinnert ihn in Verbindung mit der lang projectirten Reiſe nach London an ſein heimiſches Rheinthal bei Bonn.

[4] Der Mechaniker Mälzl hatte ihm Gehörmaſchinen verſchiedener Art verfertigt, auch ſogar eine für das Dirigiren verſprochen! Staudenheim war damals ſein Arzt. Man ſieht, es wird ernſtlich an die Londoner Reiſe gedacht.

[5] Vielleicht ebenfalls wegen der Gehörmaſchine bekümmert er ſich hier um Akuſtik. Uebrigens hatte Chladni im Jahr vorher ſeine berühmten Vorleſungen über „Akuſtik und Meteormaſſen" in Wien gehalten. Auch die Berliner Converſationshefte von 1819 erwähnen der Werke Chladni's mehrfach.

Beethovens Neigung zu moraliſcher und religiöſer Contemplation war damals ſehr ſtark und endete mit der herrlichen Generalbeichte in der Missa solemnis. Es ſind dieſe Stellen nebſt einer Reihe von anderen aus ſeiner Lecture z. B. aus Shakeſpeare, Homer, Goethe bereits im vorigen Jahre in dem mehrerwähnten „Beethovens Brevier“ dem Druck übergeben worden.[1] Darauf heißt es im Tagebuch weiter:

Ein Bauerngut, dann entfliehſt du deinem Elend![2]

Ihr haltet die Beſchwerlichkeiten für Wegweiſerinnen zu einem angenehmen Leben. Nichts iſt wirkſamer, andere in Gehorſam zu erhalten, als wenn ſie glauben, daß man weit mehr Klugheit beſitze als ſie — — ohne Thränen können weder die Väter ihren Kindern die Tugend einprägen noch die Lehrer ihren Schülern nützliche Dienſte [Dinge ?] in Wiſſenſchaften beibringen, auch die Geſetze nöthigen dadurch die Bürger, daß ſie ihnen Thränen erregen, der Gerechtigkeit nachzuſtreben.

Tapfere und vortreffliche Leute führen zu edlen und rühmlichen Thaten, feige und ſchlechte zu unwürdigen Geſchäften. Denn das Laſter geht durch Wege voll gegenwärtiger Lüſte und beredet dadurch viele, ihm zu folgen. Die Tugend aber führt auf einen ſteilen Pfad, und kann dabei nicht ſo leicht und geſchwind die Menſchen an ſich ziehen, vornämlich, wenn an einem andern Orte noch welche ſind, welche ſie auf einen abhängigen und angenehmen Weg abrufen. Es iſt am mehrſten hinderlich, von anderen zu erlangen, wenn man als ein Lügner erſcheint.[3]

— — — — — — — — — — — — — —

— — — o ſieh herab Bruder, ja ich habe dich beweint und beweine dich noch, o warum warſt du nicht aufrichtiger gegen mich, du lebteſt noch und wärſt gewiß ſo elendiglich nicht umgekommen! hätteſt du dich früher — — entfernt und mir ganz genaht — —

---

[1] Beethovens Brevier. Sammlung der von ihm ſelbſt ausgezogenen oder angemerkten Stellen aus Dichtern und Schriftſtellern alter und neuer Zeit. Leipzig, E. J. Günther 1870. Die dem Tagebuch entnommenen Stellen ſtehen der Reihenfolge nach Seite 101, III, IV, V, VI und VII, S. 94 bis 97, S. 110 bis 113.

[2] Auch in den Converſationsheften kommt manche Notiz über kleine ländliche Beſitzungen in der Umgebung Wiens vor, die Beethoven zu kaufen beabſichtigte, um in der Ruhe der Natur mit mehr Erfolg ſeiner Geſundheit leben zu können. — Woher das unmittelbar Folgende ſtammt, war bisher ebenfalls nicht zu ermitteln. Es ſcheint jedoch aus den geliebten „Alten“ zu ſein.

[3] Das jetzt Folgende bezieht ſich auf den im November 1815 geſtorbenen Bruder Karl, über deſſen gleichnamigen Sohn Beethoven ſeit jener Zeit die Vormundſchaft zu führen hatte.

Wegen einer Bibliothek — große Bücher müſſen aufrecht ſtehen und ſo, daß man ſie gemächlich nehmen kann

— — — — — — — — — — — — — —

Unſere Weltgeſchichte wird 5816

Der mit einem Uebel behaftet wird, welches er nicht ändern kann, ſondern welches nach und nach ihn dem Tode näher bringt, und ohne welches ſein Leben länger gedauert hätte, muß denken, daß er auch ſo durch Mord oder andere Urſachen hätte noch geſchwinder umkommen können, o glücklich, wer nur für — —

Zeige deine Gewalt, Schickſal! Wir ſind nicht Herren über uns ſelbſt, was beſchloſſen iſt, muß ſein, und ſo ſei es denn! — —[1]

Canon aus der Odiſſée 5. Geſang
Und die roſige Frühe entſtieg des
edlen Thitonos Lager und brachte das Licht
den Göttern und ſterblichen Menſchen.[2]

Alle Abends und frühe im Vereine mit R [K Karl?]

Trotz meinem armen n — —

Alle Werke, wie jetzt mit der Violoncell-Sonate behältſt du dir vor, dem Verleger den Tag der Herausgabe zu beſtimmen, ohne daß die Verleger in London und in Deutſchland ſo zu ſagen keiner vom anderen weiß, weil ſie ſonſt weniger geben, es auch nicht nöthig iſt, du kannſt zum Vorwand geben, daß jemand anders die Compoſition bei dir beſtellt hat —[3]

Ertragung — Ergebung — Ergebung, ſo gewinnen wir noch beim höchſten Elend und machen uns würdig, daß Gott unſere Fehler — — — — —

Malheureusement les genies médiocres sont condamnés à imiter les défauts de grands maitres sans s'en approprier les beautés: De-là le mal que Michel Ange fait à la peinture. Shakespeare à l'art dramatique et que Beethoven fait de nos jours à la musique. —[4]

---

[1] Es begannen ſehr bald die wohlbekannten Kämpfe und Prozeſſe um die Vormundſchaft, die Beethoven durch mehrere Jahre die allerunmuthigſten Stimmungen bereiten ſollten. Er hatte dem ſterbenden Bruder das Wort gegeben, für den hinterbliebenen Knaben dauernd zu ſorgen, und die ſchlimme Mutter machte ihm jetzt, wie wir auch hier noch näher ſehen werden, allerhand Schwierigkeiten ſowohl in der Vormundſchaft wie bei der Verwaltung und Theilung des hinterlaſſenen Vermögens.

[2] Unter „entſtieg“ hat Beethoven geſetzt „ſteigt“ und unter „brachte“ ein „bringt“, wohl um es wegen der Componirung zu generaliſiren.

[3] Die Violoncell-Sonate gehört ohne Zweifel zu dem Op. 102, das im Sommer 1815 fertig geworden war. Beethoven hatte ſich auf jede Art vor dem „Raubſchützenweſen“ der Nachdrucker in Paris und London zu ſichern.

[4] Vermuthlich aus einer gleichzeitigen franzöſiſchen Zeitſchrift. — Das weiter Folgende bezieht ſich auf den Neffen Karl.

K. betrachteſt du als dein eignes Kind, alle Schwätzereien, alle Kleinigkeiten achte nicht über dieſen heiligen Zweck. Hart iſt der Zuſtand für dich, doch der droben; er iſt, ohne ihn iſt nichts —

das Kennzeichen iſt ohnedem einmal angenommen.

Diabelli hat die Partitur der drei Quartetten Raſumovsky Nr. 5.[1]

Partitur aus dem „Prometheus“ Herrn Gebauer geliehen auf der Wieden — — —[2]

Weinleſe [?] und alle Muſik im letzten Zimmer geht auf einen kleinen Platz —

Entſchluß zu bleiben, mit H. iſt es nichts. Es iſt aus dem Hauſe, ſondern mit einem Hofmeiſter im Hauſe, Alles gibt ſich mit Feſtigkeit —[3]

Opern und alles ſein laſſen, nur für deine Weiſe ſchreiben — und dann eine Kutte, wo du das unglückliche Leben beſchließeſt —

1814 am 22. Dezember iſt das Lied auf Merkenſtein geſchrieben.

Zum Leben und aushalten ein Haus in der Vorſtadt, auf dem Lande gehts nicht mit Karl.[4]

Wie der Staat eine Conſtitution haben muß, ſo der einzelne Menſch für ſich ſelber eine!

Nur in deiner Kunſt leben, ſo beſchränkt du auch jetzt deiner Sinne halber biſt, ſo iſt dieſes doch das einzige Daſein für dich —

In tauſend Fällen kann dir K. Helfer ſein im gemeinen Leben *** — —

— — — — — — — — — — — — — — —

Staudenheimer ſprechen, wegen B. Beeilung mit dem Trio an Seine K. H. wegen 400 fl alles eiligſt — im Nothfall ſchießt er auch vor. —[5]

---

[1] Die Raſſumovsky-Quartetten Op. 59 waren im Jahre 1808 im Kunſt- und Induſtriecomptoir in Wien erſchienen.

[2] Franz Xaver Gebauer, der ſpätere Begründer der Concerts spirituels in Wien, lieh ſich zu ſeinen Conzerten oftmals Compoſitionen von Beethoven. Dieſer ſchreibt einmal: „Ich erſuche den Geh'-Bauer um einige Billete (2), da einige von meinen Freunden ſich in dieſe Winkelmuſik begeben wollen. — Der Part gehört zu dem Chor, wozu der Bauer die Stimmen hat.“ Briefe Beeth. Nr. 234.

[3] Er hatte den Knaben in das oben (S. 53 Anm. 4) erwähnte Erziehungsinſtitut von Giannataſio del Rio gegeben, war aber mit demſelben ſehr unzufrieden und wollte jetzt Karl mit einem Hofmeiſter zu ſich ins Haus nehmen.

[4] Vergleiche oben S. 61 Anm. 2.

[5] Das dem Erzherzog Rudolph gewidmete Trio Op. 97 war im Sommer 1816 erſchienen. Im November dieſes Jahres ſandte er es ſeinem verehrten Schüler zu. Neue Briefe Beeth. Nr. 147.

Zmeskall, Czerny fragen wegen der Operation, falls ſie nicht bei G. — welches jedoch das beſte — nicht nach P—t, ſondern mit P— abreden, wie es am beſten zu machen ſei — die Reiſekoſten, alles dieſes iſt nichts — Ar—a vorſchießen, kann die Sonate im Trio endigen.[1]

Bei Karl Medizin.

Samſtag oder Sonntags die Pillen wieder nehmen.

Die große Auszeichnung eines vorzüglichen Mannes:

Beharrlichkeit in widrigen harten Zufällen.[2]

Gott iſt immateriel, deswegen geht er über jeden Begriff; da er unſichtbar iſt, ſo kann er keine Geſtalt haben. Aber aus dem, was wir von ſeinen Werken gewahr werden, können wir ſchließen, daß er ewig, allmächtig, allwiſſend, allgegenwärtig iſt.

Aus der indiſchen Literatur.

Man hat Werke der Baukunſt die Pagoden aus umgeſchaffenen Steingebirg in Indien — — — — — — — — — — — — — — — — deren Alter man auf 9000 Jahre ſchätzt.

Indiſche Tonleiter und Töne: sa, ri, ya, ma, pa, da, ni, scha —[3]

Fünfjähriges Stillſchweigen ſind dem künftigen Braminen im Kloſter aufgelegt.

Zeit findet durchaus bei Gott nicht ſtatt.

Einem, dem die Vorſtellung des lingams Aergerniß gab, äußerte der Bramine, ob derſelbe Gott, welcher das Auge geſchaffen hätte, nicht auch der Urheber der übrigen menſchlichen Glieder ſei?[4]

Bei den Hindus einem ihrer Stämme herrſcht Vielmannerey. —

---

[1] Karl hatte damals bei Giannataſio eine Bruchoperation zu beſtehen, die Beethoven viel Sorgen machte und mit den Freunden Zmeskall, k. k. Hofſekretär in Wien, und Joſeph Czerny, dem Clavierlehrer des Knaben, mannigfach beredet wurde. Von welcher Reiſe hier die Rede iſt, geht aus den vorhandenen Quellen nicht hervor. Der „vorſchießende“ Ar—a iſt der Kunſthändler Artaria in Wien, der die Sonaten Op. 102 verlegt hat.

[2] Ohne Zweifel aus den Alten, vielleicht ebenfalls aus dem weiter unten erwähnten Plutarch. — Das Nachfolgende „aus der indiſchen Literatur“ war ſelbſt mit Hilfe ſpezieller Fachgelehrten bis jetzt nicht nach ſeiner Quelle feſtzuſtellen. Vielleicht gibt die vorliegende Veröffentlichung genauen Kennern jener älteſten Literatur Anlaß, dieſe wie einige ſpätern Stellen nach ihrer Herkunft zu beſtimmen.

[3] Die Töne ſind bis auf das letzte scha, das die perſiſche Benennung für das indiſche da oder dha iſt, richtig bezeichnet. Es ſind bekanntlich die Anfangsbuchſtaben der eigentlichen Namen.

[4] Lingam (phallus) Sinnbild der Zeugungskraft der Natur bei den Indern.

Jagd und Ackerbau macht den Körper behende und ſtark.

Alſo geſungen auch vortreffliche Worte ausdrücken:

Bei den nemeiſchen Spielen ſang der Sänger Pilades die Worte aus dem Stücke — — titulirt die Perſer „Ich gebe Griechenlands Söhnen den herrlichen Schmuck der Freiheit“ — und indem er mit ſeiner vortrefflichen Stimme die ganze Würde dieſer Worte ausdrückte, ſo richteten [?] alle Zuhörer.

Aus dem Plutarch.

Du mußt ein Kapital haben, das iſt nicht anders als — — — — — zu verſchaffen.

Das Conzert ſoll aus zwei Theilen beſtehen; erſter Theil eine neue Sinphonie, zweiter Theil eine Cantate. —[1]

Nur in den ſeltenſten Fällen anderer Menſchen Rath folgen, in einer Sache, die ſchon überdacht iſt, wem können alle Umſtände ſo gegenwärtig ſein, als Jemanden ſelbſt?! —

Dieſe Lacedämonier ſtarben nicht Tod, nicht Leben für Ehre achtend — ſondern Tod und Leben mit Ehre bekrönt zu haben. —[2]

Im Falle einer Akademie für die Invaliden iſt die „Wiener Zeitung“ vom 26. Auguſt 1816 nachzuleſen. —

Nur wie vorhin wieder auf dem Clavier in eigenen Phantaſien — trotz allem Gehör.

Man muß nicht durch die Armuth ſich wider den Verluſt des Reichthums ſchützen, noch durch den Mangel an Freundſchaft wider den Verluſt der Freunde, noch durch die Enthaltung vom Kinderzeugen wider den Tod der Kinder, ſondern durch die Vernunft wider alles. —

Wegen T [Carl?] iſt nichts anders als Gott es anheim zu ſtellen, nie dort hinzugehen, wo man Unrecht aus Schwachheit begehen könnte, nur ihm, ihm allein dem Alleswiſſenden Gott ſei dieſes überlaſſen! —

---

[1] Es handelt ſich wohl um die Vorbereitungen zu dem Conzert, das am 25. Dezember 1816 ſtattfand. In Betreff der „neuen Symphonie“ iſt zu bemerken, daß in einem Notirbuch des Herrn P. Mendelsſohn in Berlin, das zum größten Theil die Skizzen zum „Glorreichen Augenblick“ enthält, auch Entwürfe zu einer „Symphonie auf zweierlei Horn“ vorkommen und in einem andern kleinen Notirbuch aus nicht viel ſpäterer Zeit die Worte ſtehen: „Symphonie in H-moll. Pauken, d. h. nur zweimal in ſelbiger.“ Doch ward aus ſolchem ſymphoniſtiſchen Vorhaben erſt im Jahre 1823 wieder etwas, wo eben die „Neunte“ entſtand, deren erſte Conzeptionen aber jedenfalls ſchon vor das Jahr 1817 fallen.

[2] Ohne Zweifel ebenfalls „aus dem Plutarch“, dem wir auch weiter unten wieder begegnen werden.

Nicht der ohngefähre Zuſammenlauf der Atome des Akkords hat die Welt gebildet; eingepflanzte Kräfte und Geſetze, die den weiſeſten Verſtand zur Quelle haben, ſind ein unwandelbarer Urſprung derjenigen Ordnung geweſen, die aus ihnen nicht von ohngefähr, ſondern nothwendig fließen müſſen; wenn in der Verfaſſung der Welt Ordnung und Schönheit wiederleuchten, ſo iſt ein Gott. Allein das Andere iſt nicht weniger gegründet, wenn dieſe Ordnung aus allgemeinen Naturgeſetzen hat herfließen können, ſo iſt die ganze Natur nothwendig eine Wirkung der höchſten Weisheit. —

Der Stoff, woraus die Einwohner verſchiedener Planeten, ja ſogar die Thiere, Gewächſe auf denſelben gebildet ſind, muß überhaupt um deſto leichter und feiner dort und die Elaſticität der Weſen ſammt der vortheilhaften Anlage ihres Baues um deſto vollkommener ſein, nach dem Maße, als ſie weiter von der Sonne abſtehen. —

Daß die Trefflichkeit der denkenden Naturen die Haſtigkeit in ihren Vorſtellungen, die Deutlichkeit und Lebhaftigkeit der Begriffe, die ſie durch äußerlichen Eindruck bekommen, ſammt dem Vermögen ſie zuſammenzuſetzen, endlich auch die Behendigkeit in der wirklichen Ausübung, kurz, der ganze Umfang ihrer Vollkommenheit unter einer gewiſſen Regel ſtehen, nach welcher dieſelben nach dem Verhältniſſe des Abſtandes ihrer Wohnplätze von der Sonne immer trefflicher und vollkommener werden, daß die Vollkommenheit der Geiſterwelt ſowohl als des Materialiſchen in den Planeten von dem Mercur an bis zum Uranus, oder vielleicht noch über ihn (woſern noch andere Planeten ſind) in einer richtigen geraden Folge nach der Proportion ihrer Erfahrungen wachſe und fortſchreite.

Jedoch gegen T. ſo gut als möglich, ihre Anhänglichkeit verdient immer nie vergeſſen zu werden — wenn auch leider nie davon vortheilhafte Folgen für dich entſtehen könnten. —

Zwei Kräfte, welche beide gleich gewiß [groß?], gleich einfach und zugleich gleich urſprünglich im Allgemeinen ſind, nämlich die Anziehungs- und Zurückſtoßungskraft.

Nie mit einem Bedienten mehr allein leben, es iſt und bleibt das Mißliche, ſetzen wir nur den Fall, der Herr wird krank und der Diener vielleicht auch.

Das Kürzeſte, ein beſtimmtes Bierhaus anzuweiſen, um den Betrügereien auszuweichen. [1]

Der Thränen aerndten will, muß Liebe ſäen.

---

[1] Siehe S. 53 Anmerkung 3.

Barmherzige Brüder im Tell, ſchließen einen Halbkreis um den Todten und ſingen im tieſen Ton:

Raſch tritt der Tod den Menſchen an,
Es iſt ihm keine Friſt gegeben
Es ſtürzt ihn mitten in der Bahn,
Es reißt ihn fort vom vollen Leben,
Bereitet oder nicht zu gehn! —
Er muß vor ſeinem Richter ſtehn! —[1]

Vidi malum et accepi
(Plinius.)

Tametsi quid homini potest dari majus quam gloria et laus et aeternitas. (Plinius.)

Wiewohl was kann man einem Menſchen Größeres geben, als Ruhm und Lob und Unſterblichkeit?[2]

Audi multa, loquere pauca.

Etwas muß geſchehen — entweder eine Reiſe und zu dieſer die nöthigen Werke ſchreiben oder eine Oper — ſollteſt du den künftigen Sommer noch hier bleiben, ſo wäre die Oper vorzuziehen, im Falle nur leidlicher Bedingniſſe — iſt der Sommeraufenthalt hier, ſo muß jetzt ſchon beſchloſſen werden, wie, wo? —[3]

Gott helfe, du ſiehſt mich von der ganzen Menſchheit verlaſſen, denn Unrechtes will ich nichts begehen, erhöre mein Flehen, doch für die Zukunft nur, mit meinem Karl zuſammen zu ſein, da nirgends ſich jetzt eine Möglichkeit dahin zeigt, o hartes Geſchick o grauſames Verhängniß, nein, nein, mein unglücklicher Zuſtand endet nie — —[4]

---

[1] Am 3. Mai 1817 war der vortreffliche Violinſpieler Krumpholz, der mit Beethoven ſehr befreundet war und ihm auch in der erſten Wiener Zeit noch Unterricht im Violinſpiel gegeben hatte, plötzlich geſtorben. Beethoven ſchrieb den obenſtehenden „Geſang der Mönche“ für zwei Tenor- und Baßſtimmen in das Stammbuch von Aloys Fuchs in Wien mit der Bemerkung: „Zur Erinnerung an den ſchnellen und unverhofften Tod unſeres Krumpholz.“

[2] Plinius Epiſt. III. 21. 6.

[3] Er ſtand noch fortwährend in Unterhandlungen wegen einer Reiſe nach London, die aber niemals zu Stande gekommen. Sein Sommeraufenthalt war übrigens in dieſem Jahre 1817 anfangs in Heiligenſtadt, dann in Nußdorf bei Wien.

[4] Die Mutter Karls beſtritt ihm das Recht, den Knaben ganz zu ſich zu nehmen und ihr vorzuenthalten. Die gerichtlichen Prozeſſe darüber brachten ihn halb zur Verzweiflung, bis endlich — zu ſeinem eigenen größten Mißgeſchick — wirklich „ſein Flehen“ erhört ward und der Knabe in ſein Haus eintrat. Denn es gab dann erſt recht Verwirrung und Unheil, zum Theil wegen der vielen üblen Eigenſchaften des Jungen, zum Theil wegen Beethovens zur Erziehung völlig ungeeigneten Weſens und ſeiner ganzen künſtlerhaft wechſelreichen Lebensweiſe.

Dieß Eine fühl' ich und erkenn' es klar; das Leben iſt der Güter höchſtes nicht, der Uebel aber größtes iſt die Schuld.[1]

Dich zu retten, iſt kein anderes Mittel als von hier, nur dadurch kannſt du wieder ſo zu den Höhen deiner Kunſt entſchweben, wo du hier in Gemeinheit verſinkſt, nur eine Sinfonie — — — — und dann fort — fort — derweilen die Gehalte aufgenommen, welches ſelbſt auf Jahre geſchehen kann. —

Ueber den Sommer arbeiten zum Reiſen, dadurch nur kannſt du das große Werk für deinen Neffen vollführen, ſpäter Italien, Sizilien durchwandern mit einigen Künſtlern — mache Plane und ſei getroſt für L. — — —[2]

Meines Erachtens zuerſt die Salzwaſſerbäder wie Wiesbaden u. a., als dann die Schwefelbäder wie Aachen (warm) unendlich (kalt).[3]

Abends und Mittags in Geſellſchaft ſein, es erhebt und ermüdet nicht ſo, daher ein anderes Leben [als blos] dieſes im Hauſe zu führen. —[4]

Sinnlicher Genuß ohne Vereinigung der Seelen iſt und bleibt viehiſch, nach ſelbem hat man keine Spur einer edlen Empfindung, vielmehr Reue.[5]

— — — — — — — — — — — — — — — —

Vor einigen Tagen einen Brief ohne Recepiſſe auf die Poſt gegeben
nach Frankfurt — wieder am 22. April Briefe nach F—t ohne R.
Auf die Poſt gegeben — eben ſo am 26. — ebenſo am 29. mit einem Lied. —[6]

Es muß ſich auf einem Stück Papier ſchriftlich finden, daß ich 15 fl. auf die Wohnung auf der Landſtraße darangegeben habe. —[7]

---

[1] Dieſe Schlußverſe aus der „Braut von Meſſina" ſind offenbar ebenfalls in Bezug auf die oben ausgeſp[illegible]henen „Skrupel" ausgeſchrieben.

[2] Das letzte „L" iſt o[illegible] Zweifel falſch copirt und muß „C" (Carl) heißen.

[3] Das „unendlich" iſt jedenfalls wieder unrichtig copirt. Aus ſolchen Badereiſen wurde übrigens diesmal nichts.

[4] Vgl. S. 58 Anm. 1.

[5] Um die gleiche Zeit ſchreibt Beethoven an Zmeskall: „Lieber Z., ſeyn Sie nicht böſe über mein Blättchen — erinnern Sie ſich nicht der Lage, worin ich bin, wie einſt Herkules bei der Königin Omphale??? — — Leben Sie wohl und ſchreiben Sie ja nicht mehr der große Mann über mich — denn nie habe ich die Macht oder die Schwäche der menſchlichen Natur ſo gefühlt als jetzt. Haben Sie mich lieb." Auch die Berliner Converſationshefte enthalten in dieſer Hinſicht manches bisher Ungekannte, das jedoch erſt in der Biographie mitgetheilt werden kann.

[6] Von welchem Lied hier die Rede iſt, war nicht ſicher feſtzuſtellen. Vielleicht iſt es einer der beiden letzten von den bei Simrock in Bonn erſchienenen „Drei Geſängen", entweder das 1816 zuerſt veröffentlichte „Geheimniß" oder das in dieſem Jahre 1817 componirte „So oder ſo!" Denn Brentano in Frankfurt vermittelte Beethovens Geſchäfte mit dieſem Verleger. Siehe S. 57, Anm. 5.

[7] Er wohnte in dieſem Jahre 1817 Landſtraße Nr. 268 in der Nähe von Giannataſio del Rio. Neue Briefe Beeth. Nr. 164.

Verum gutta cavat lapidem.

Wirklich in Wahrheit ein Tropfen höhlet einen Stein aus. Tauſend ſchöne Augenblicke verſchwinden, wenn Kinder in hölzernen Inſtituten ſind, wo ſie bei guten Eltern die ſeelenvollſten Eindrücke, welche bis ins ſpäteſte Alter fortdauern, empfangen können.[1]

Ruhe und Freiheit ſind die größten Güter.[2]

Wahre Freundſchaft kann nur beruhen auf der Verbindung ähnlicher Naturen.

Eibiſchholz — — — — — — — — — — — — — —

Gall bemerkt, dem wachſenden Körper ſei das kalte Bad nicht zuträglich, er will ſogar, man ſoll junge Leute zwiſchen dem 14. und 21. Jahre noch nicht kalt baden laſſen, ſondern nur dann erſt, wenn der Körper völlig ausgewachſen ſei. —

Den 2. Mai die Pulver genommen und die Bruſt einſchmieren — ein Zimmer vermiethen und eine Wohnung auf dem Lande ſogleich nehmen.[3]

Mein letzt ausgetretener Bedienter heißt Wenzel Braun; iſt am 17. Mai 1817 ausgetreten. — — — — — — — — — — — — — —

Am 21. Mai nach Frankfurt.

Karl hatte dort zwei Stunden Latein des Tags — eine Stunde Geographie, Geſchichte, Naturgeſchichte, Religion — Karl iſt ein ganz anderes Kind, wenn er einige Stunden bei dir iſt —

daher bleibe bei dem Plan, ihn zu dir zu nehmen —

auch haſt du weniger Sorgen für dein Gemüth, welche Albernheiten ſind dort in dieſen?! —[4]

---

[1] Bezieht ſich auf das Erziehungsinſtitut von Giannataſio, mit welchem der Meiſter allmälig ſehr unzufrieden ward. Das Zitat iſt aus Ovids Ex ponto IV. 10. 5.

[2] Beides raubten ihm die eklen Streitigkeiten um den bevormundeten Neffen damals freilich nur allzuſehr. Die Vormundſchaftsacten weiſen in dieſer Hinſicht gar ſeltſame Dinge auf, die ebenfalls ſpäter zur Veröffentlichung kommen werden.

[3] Am 10. Juni dieſes Jahres ſchreibt Beethoven von Heiligenſtadt aus einen ausführlichen Krankheitsbericht an die Gräfin Erdödy, worin es unter anderem heißt: „Ich mußte nun den 15. April bis 4. Mai alle Tage ſechs Pulver gebrauchen, ſechs Schalen Thee" u. ſ. w. Er litt ſchon ſeit dem Herbſt an einem „ſtarken Entzundungs-Katarrh", das heißt einer Lungenentzündung.

[4] Vgl. oben Anm. 1 und die Briefe an Frau Streicher in Wien. Dieſe ſeine treue Hausfreundin war ihm diesmal auch wirklich behilflich zur Herſtellung eines eigenen Haushalts, in dem ſich jedoch die Schwierigkeiten nur ſteigerten, weil Beethoven mit den Dienſtboten nicht fertig werden konnte und dieſe immerfort mit dem Knaben gegen den argloſen Meiſter Verſchwörungen ausheckten. Neue Br. Beeth. 213.

Am 9. Mai 203 [Ducaten]
hingegen hievon am 1 Juny 28 genommen
bleiben 172 übrig[1]

Alles Uebel iſt geheimnißvoll und für ſich allein nur größer, je populärer, jemehr man ſich mit andern beſpricht, viel erträglicher und dadurch, daß das was wir fürchten völlig bekannt wird, iſt es, als hätte man irgend ein großes Uebel überwunden.

Das Alleinleben iſt wie Gift für dich bei deinem gehörloſen Zuſtande, Argwohn muß bei einem niederen Menſchen um dich ſtets gehegt werden

Die Schwachheiten der Natur ſind durch die Natur ſelbſt gegeben und die Herrſcherin Vernunft ſoll ſie durch ihre Stärke zu leiten und vermindern ſuchen. —

am 6. December nach F—t geſchrieben.

man würde vielleicht beſſer mit einem Bedienten und Frau auskommen —

den 27. December nach F—t geſchrieben
den 3. Jänner — — — — — — 10 — — — — — —

Das Küchenmädchen erhält 60 fl. Lohn jährlich
und 12 kr. Brodgeld täglich —

Ich muß mich bei dem Superintendenten der Reformirten erkundigen wegen V., die das Trio aus D von mir hatte, das einzige Wichtige

Schlemmer hat noch eine Partitur vom Chriſtus am Oelberg von mir —[2]

Ich habe Bretter genug für noch einen Fenſterladen — was koſten Kotzen? — außen und innen für die Thüre die Strohmatten[3]

Karls Zeugniſſe vom G [Giannataſio] zu verlangen.
ich habe nie das letzte

5818 rechnet man unſer Bewußtſein auf unſern Planeten.[4]

Schulden von ihr und meinem Bruder auf dem Hauſe. Summa 16,852 fl. 20 kr.

---

[1] Ob die falſche Subtraction hier auf Rechnung des Abſchreibers kommt oder auf den in dieſem Puncte bekanntlich etwas ſchwachen Meiſter?

[2] Schlemmer war durch viele Jahre Beethovens Copiſt.

[3] Von den „Kotzen", wie man in Wien wollene Decken nennt, iſt auch in den oben erwähnten Billets an Frau Streicher (Neue Briefe Beeth. Nr. 197 ff.) Rede, woraus ſich als vermuthliches Datum das Jahr 1818 ergibt.

[4] Vgl. oben S. 62.

Der Suſanna Beethoven ihr Sohn Karl iſt Univerſalerbe, da die beiden Slamatſchen Schuldſchein oder Sätze von 7000 fl. gehören gänzlich aus der Dispoſition des Großvaters meinem Neffen Karl zu und liegen auf dem Hauſe der Mutter, dieſe jedoch den lebenlänglichen Fruchtgenuß hat. —

Das Haus der Mutter K. wurde um 16400 fl. geſchätzt, alſo den vierten Theil für Karl, das Haus der Mutter K. trägt 1930 fl. Zins jährlich ohne Inbegrif der Wohnung der Wittwe des Gattens, dieſe beiden letzten ſammt Keller können füglich jährlich auf 600 fl. beim Haus angenommen werden, die Mutter hat ebenfalls den Fruchtgenuß der obigen 1000 fl., welche Karl gehören. — — alsdann die Hälfte der Penſion. —[1]

— — — — — — — — — — — — — — — —

Mittwoch den 15. November 1815 ſtarb mein unglücklicher Bruder, Karl van Beethoven geboren den 4. September 1807 ?

191 § des neuen Geſetzbuches.[2]

Sertorius achtete auf den Schein des Schimpfes, der dabei war, nicht und behauptete, er kaufe nur die Zeit, die das Koſtbarſte für einen Mann ſei, der wichtige Dinge ausführen wolle.[3]

Den 16. Jänner 1818 25 # zum Kurs von 399 gewechſelt für 3—3 fl. W. W., am ſelbigen Tage wieder 10 # noch 10 # Ducaten gewechſelt in allem in dieſem von Gott verliehenen Fond.[4]

Wie Dummheit und Elend auf immer gepaart bleiben.

Auf den Leipziger October ein Nationallied ſchreiben, und dieſes alle Jahr aufführen.

---

[1] Nämlich die ſie und der Sohn vom Staate bezogen, weil der verſtorbene Vater ſich in dem Kriege von 1809 durch Rettung der k. k. niederöſterreichiſchen Landeskaſſe beſonders verdient gemacht hatte. Die obigen Berechnungen erweiſen ſich nach den gerichtlichen Vormundſchaftsacten als im ganzen richtig.

[2] Dieſer §. 191 des Allg. Bürg. Geſetzbuches kommt auch in einer längeren Auseinanderſetzung Beethovens über die Vormundſchaft in den Berliner Converſationsheften vom Jahre 1819 vor. Und zwar handelt derſelbe von der Untauglichkeit zur Vormundſchaft wegen unmoraliſchen Lebenswandels u. ſ. w., ſollte alſo gegen die Witwe im Vormundſchaftsprozeß geltend gemacht werden.

[3] Aus den „Biographien des Plutarchs von Gottlob Benedict von Schirach" 1778 V. 193.

[4] Wahrſcheinlich ſind die S. 58 Anm. 5 erwähnten Geſchenke der Potentaten des Wiener Congreſſes gemeint, die er in Bankactien anlegte. Der Cours der # (Ducaten) wechſelte bei dem ſchlechten Zuſtand der öſterreichiſchen Finanzen ſehr.

In B jedes Volk mit ſeinem Marſch und dem Te deum laudamus.[1]

Solche Einſätze — zu Schriften wie Pasqualati in ſeinem Q gehabt.[2]

Bach's Litaneyen nicht zu vergeſſen —

Frau Baumgarten vom erſten und zweiten Ludwig.[3]

Für Händel ein eigenes Geſtelle — dies Geſtelle muß bei jeder Lücke eine Leiſte haben, welche leicht beweglich zu machen, ſo für größere und kleinere Bücher.[4]

Das Notenpapier wird bei der Stadt Nürnberg gekauft und das Buch koſtet 2 Gulden.

Von 10 bis 16 Linien iſt immer daſſelbe gewiß.[5]

— — — — — — — — — — — — — — — — —

Die Mutter Karls ſuchte ſelbſt den Vergleich, allein die Baſis davon war, daß das Haus verkauft werden ſollte, wo man rechnen konnte, daß alle Schulden bezahlt würden, und nebſt der Hälfte Wittwengehalt nebſt dem übrig bleibenden Theil vom verkauften Hauſe nebſt der Mitgenießung als für Karls Wünſchen ſie einſt alle anſtändig, ſondern ſehr wohl leben konnten da aber das Haus nicht verkauft wird, welches die Hauptbedingung war, worauf der Vergleich geſchloſſen wurde, da man vorgab, daß ſchon die Execution hierauf laſtete, ſo müſſen meine Skrupel nun aufhören und ich kann wohl denken, daß ſich die Wittwe nicht ſchlecht bedachte, welches ich ihr von Herzen wünſche, das meinige, o Herr, habe ich erfüllt.

---

[1] Von einer ſolchen Compoſition auf den Tag der Leipziger Schlacht iſt nichts bekannt geworden. Das „In B" iſt jedenfalls wieder vom Copiſten verleſen für „N. B.", welches Zeichen Beethoven ſehr oft anwendete.

[2] Baron Pasqualati, einer der älteſten Freunde Beethovens in Wien, iſt derjenige, der ſtets in ſeiner Wohnung auf der Mölkerbaſtei ein Quartier für Beethoven bereit hielt.

[3] Beethoven war lange Zeit nicht recht im Klaren über das Jahr ſeiner Geburt und namentlich auch über ſeine Pathen. Weder der „erſte Ludwig", der 1769 geboren war und Ludwig Maria hieß, noch der zweite, unſer Meiſter, hatte übrigens eine Baumgarten zur Pathin, wohl aber der Letztere eine Frau Hofkellerſchreiber Baum.

[4] Beethovens Bibliothek war niemals beſonders groß, auch in muſikaliſcher Hinſicht nicht. Von Bach erwähnt Schindler II. 184 nur Clavierſachen, alſo waren auch die Litaneien wohl wie ſo manches Andere mit der Zeit verloren gegangen. Von Händel weiſt der „Auctionskatalog von Beethovens Nachlaß" außer der Beethoven im Jahre 1826 geſchenkten großen Londoner Ausgabe gar Manches auf, von dem aber keineswegs gewiß iſt, ob es auch wirklich im Beſitz des Meiſters geweſen oder jetzt nur zum Zweck höheren Verkaufs in den Katalog dieſes berühmten Nachlaſſes eingeſchoben worden war.

[5] „Derſelbe Preis" wird es wohl zu heißen haben.

Es ſei möglich geweſen ohne Kränkung der Wittwe, es war aber nicht andem, und du Allmächtiger ſiehſt in mein Herz, weißt, daß ich mein eigenes Beſte um meines theuern Karl willen zurückgeſetzt habe, ſegne mein Werk, ſegne die Wittwe, warum kann ich nicht ganz meinem Herzen folgen und ſie die Wittwe fürder —

Gott Gott mein Hort mein Fels o mein Alles du ſiehſt mein Inneres und weißt wie wehe mir es thut Jemanden leiden machen müſſen bei meinem guten Werke für meinen theuren Karl!!! o höre ſtets Unausſprechlicher, höre mich — deinen unglücklichen unglücklichſten aller Sterblichen.[1]

Am 20. Februar 1818, 12 Stück Ducaten gewechſelt,
für elendes Papier 156 fl., zum Cours von 202 [302?]
ebenſo von — — —

Seit 10. Auguſt ſah die Mutter Karl nicht.

Ein — geſchrieben worin auch Melodramatiſches vorkommt, kurzum Cantate mit Chor — Schauſpiel, ſo daß man ſich in allem zeigen kann.[2]

Nach dem letzten Ausweis ſcheinen die Schulden der Wittwe 23,100
925
24,025 und
145 # zu betragen, ſie ſcheinen freilich noch nach meines Bruders Tod vermehrt worden zu ſein — — —

beklagenswerthes Schickſal warum kann ich euch nicht helfen.[3]

---

[1] Es hat in der That etwas Rührendes zu ſehen, wie der große Mann mit faſt ängſtlicher Gewiſſenhaftigkeit ſich abquält, nach allen Seiten hin das Rechte zu thun und namentlich die Billigkeit nicht zu verletzen. Nach einem Actenſtück vom 6. März 1817 hatte die Mutter ſelbſt um Ueberlaſſung des geſammten verſchuldeten Nachlaſſes gegen Zahlung von 2000 fl. W. W. an ihren Sohn gebeten, und dies war mit Beethovens und des Curators Einverſtändniß von der Vormundſchaftsbehörde genehmigt worden. Beſonders aber drückte es ihn trotz des notoriſch ſchlechten Lebenswandels der „Königin der Nacht", daß er ihr den Sohn ganz entzogen hatte, und es kam darüber auch noch zu den böſeſten Differenzen, die dann in den ſpäteren Converſationen ebenfalls die verzweifeltſten Ausrufe herbeiführten, bis das Gericht endlich ihm die Vormundſchaft endgiltig zuſprach und die untaugliche Mutter von jedem Einfluß auf das Kind entfernte. Beethoven machte von da an ſtets die Beſuche des Knaben bei der Mutter ſelbſt mit oder ſchickte doch einen zuverläſſigen Mann mit dem Knaben, um den üblen Einflüſſen der „ſternflammenden Königin" zu wehren. Leider aber war die Erziehung des Knaben durch dieſe ſteten Schwankungen und Streitigkeiten ſchon ganz verpfuſcht und er ward eben zu dem bekannten ſchlimmen „Neffen", der in des Meiſters letzten Jahren eine ſo unheilvolle Rolle ſpielt und zweifellos Mitſchuld an Beethovens vorzeitigem Tode trägt.

[2] Es handelt ſich von neuem um die Reiſe nach London, wozu neue Compoſitionen geſchrieben werden ſollten. Doch ward weder aus der melodramatiſchen Cantate noch aus der Schauſpielmuſik etwas.

[3] Die ganze Stelle über die Schulden iſt durchſtrichen. Der Mutter war freilich nicht zu helfen. Aus urſprünglich guten Verhältniſſen ſtammend — ſie war die Tochter eines reichen Wiener Tapezierers — verbrachte ſie die ganze ſpätere Lebenszeit in der ſchwankendſten äußeren Lage und ſtarb vor wenig Jahren im Alter von mehr als 80 Jahren in größter Kümmerlichkeit und moraliſchen Verworrenheit.

Am 19. Mai 1818 hier in Mödling eingetroffen,

gebadet vom 21. Mai an das erſtenmal

den 8. Juni 1818 in Mödling iſt die neue Haushälterin eingetreten

Trogloditen Höhlenbewohner

Um wahre Kirchenmuſik zu ſchreiben alte Kirchenchoräle der Mönche ꝛc. durchgehen, wo auch zu ſuchen wie die Abſätze in richtigſten Ueberſetzungen nebſt vollkommener Proſodie alter chriſtkatholiſcher Pſalmen und Geſänge überhaupt.

Opfere noch einmal alle Kleinigkeiten des geſellſchaftlichen Lebens deiner Kunſt, o Gott über alles! denn die ewige Vorſicht lenkt allwiſſend, das Glück oder Unglück ſterblicher Menſchen.[1]

Es ſind ja den Menſchen nur wenige Tage beſchieden
Wer nun grauſam denkt und grauſame Handlungen ausübt,
Dieſem wünſchen Alle, ſo lang er lebet, nur Unglück!
Und noch ſelbſt im Tode wird ſein Gedächtniß verabſcheut
Aber wer edel denkt und edle Handlungen ausübt,
Deſſen würdigen Ruhm verbreiten die Fremdlinge weithin —
Unter die Menſchen auf Erden und jeder ſegnet den Guten.
Homer.[2]

Gelaſſen will ich mich alſo allen Veränderungen unterwerfen und nur auf deine unwandelbare Güte, o Gott! mein ganzes Vertrauen ſetzen.

Dein, Unwandelbarer, deiner,
Soll ſich meine Seele freuen.
Sei mein Fels, mein Licht,
Ewig meine Zuverſicht! —

---

[1] Es iſt jene merkwürdige Zeit, wo er den Entſchluß zur Compoſition einer feierlichen Meſſe faßte, die zur Einführung des Erzherzogs Rudolph in ſein neues Amt in Olmütz dienen ſollte. Die moraliſch contemplative Stimmung, die, wie gerade aus dieſem Tagebuche ſo recht zu erſehen war, ſeit dem Entſcheidungsjahre 1814 ſich allmälig ganz ſeiner bemächtigt hatte, ging jetzt vorwiegend in eine religiöſe über und bereitete ihm einen ganz neuen Boden für ſein Schaffen, das in der Missa solemnis die erſte großartige Blüthe trieb und in der „Neunten Symphonie“ die höchſte Frucht gewann.

[2] Aus der Odyſſee XIX 328 ff. Es ſind übrigens die von Beethoven in ſeinem Handexemplar angemerkten Stellen ebenfalls in der oben Seite 61 erwähnten Sammlung aus ſeiner Lecture bereits mitgetheilt worden. — Die jetzt folgende ebenfalls religiöſe Stelle, die den Schluß des ganzen Tagebuches bildet, ſtammt aus den „Betrachtungen über die Werke Gottes im Reiche der Natur und der Vorſehung“ von Ch. Ch. Sturm, die Beethoven ſehr liebte und Jahre lang ſtets mit ſich führte. Der Abſchnitt, aus dem die obige Stelle entnommen, hat den Titel: „Veränderlichkeit der irdiſchen Dinge“.

VI.

Beethoven und Oeſtreich.

Als im Sommer des Jahres 1807 der übermächtige corſiſche Eroberer den kleinen deutſchen Staat Preußen zur vollen Ohnmacht niedergeworfen hatte, da hielt im Winter darauf der große Mann des tranſcendentalen Idealismus, Johann Gottlieb Fichte, ſelbſt ein Held an ſittlicher Willenskraft, in Berlin jene gewaltigen „Reden an die deutſche Nation“, die in ihrer Art einzig, das deutſche Volk in einen Spiegel ſchauen ließen, wo ihm ſein Antlitz rieſengroß und vom Strahl des Ewigen leuchtend und ſein Muth zu allen Thaten der Erhebung und Befreiung mächtig erſcheinen mußte.

In der That größer und man möchte ſagen ewiger hat kaum je ein Deutſcher von ſeiner Nation gedacht und geredet. Auch kein Römer und Grieche noch auch ein gottbegeiſterter Sohn des alten Iſrael hielten und ſprachen Größeres von der Kraft ihrer Volkes und daß ihm allein die Macht gebühre nnd die Zukunft gehöre. Aus dieſer wahrhaft idealen Anſchauung ſeines Volkes oder ſagen wir lieber aus dieſer heiligen Urkraft des natürlichen Gefühls und Glaubens für den Kern und Inhalt deſſelben war es auch, daß dieſem Manne des abſtracten Denkens nicht blos jene faſt ſacerdotale Weihe und Würde ſowie der tiefe Ernſt der Ueberzeugung floß, ſondern auch die lebendige Art der Veranſchaulichung ſeiner ungewohnt hohen Vorſtellungen, die ſeinem Volke tief ins Innere drang, ihm das Gewiſſen aufregte und das Gefühl ſeine Beſtimmung wieder erzeugte. Er ſelbſt gewann aus ſolch wahrhaft heiligem Gefühle für ſein Volk auch die Kraft, in demſelben jenes innere Leben wiederzuerwecken, das ſeit den großen Zeiten der Reformation faſt eingeſchlummert war oder doch einzig auf Gebiete des Idealen, in Philoſophie, in Dichtung und Muſik blühte. Er ruft ſie auf, dieſe innere Kraft und weiſt ſie auf neue hohe Aufgaben hin, bereitet zu neuen hohen Thaten des Lebens und der Geſchichte vor. Es iſt eine gewaltig packende Zuſammenraffung, die der ſchon durch die ſeltene Kühnheit ſeines Geiſtes hervorragende Mann hier in gleich ſeltener Lebenskühnheit und echt männlicher Willensenergie mit den verrotteten und zerſtreuten Geiſtern ſeiner Nation vornimmt. Er mahnt ſie mit mächtiger Stimme an ihr ewiges Theil und wirft ſie rückſichtslos aufrichtig in ihr inneres Leben zurück, daß ſie nachſchauen, was ſie denn ſind und wozu ſie berufen. Vor allem ſucht er ſeinem Volke die eigene Seele wieder zu erwecken, die theils zu „Ausländerei“ verführt, theils in ſchlaffer Spielerei mit den höheren Gütern des Daſeins verſunken war, jene innere Seele des Volks, die durch tauſenderlei äußeres und inneres Unglück von ihrem eigenen Weſen völlig abgezogen ſchien und über ſcholaſtiſchen oder theologiſch moraliſirenden Zänkereien den Sinn für das wirklich Hohe verloren hatte oder auch in der gefälligen Tändelei mit bloßen „ſchönen Gefühlen“ mattherzig geworden war und eben darum ſtets ſo leicht die Beute fremder Eroberung im Leben des Geiſtes wie der Geſchichte und auch der bloßen Mode wurde. „Was ein Volk ſei in der höheren Bedeutung des Wortes und was Vaterlandsliebe“, zeigt eine dieſer merkwürdigen Reden den „Gebildeten“ der Nation, die namentlich es waren, denen einzig das Fremde noch als das Rechte und Schöne erſchien und die ihre „Gebildetheit“ eben vorzugsweiſe jener „Ausländerei“ verdankten, die hier mit ſo echt männlichem Selbſtbewußtſein bekämpft wird. Dabei ſpricht der hochideale und doch ſo herzenskundige Mann denn auch das heute wieder ſo beſonders bedeutungsvolle Wort aus: „Nicht die Gewalt der Arme noch die Tüchtigkeit der Waffen, ſondern die Kraft des Gemüths iſt es, welche Siege erkämpft!“ Und ſtets und immer wieder kommt er in ſeinen Reden auf dieſes „deutſche Gemüth“ zurück, an dem ſchließlich, wenn es erſt ganz zu ſich erwache und ſich feſt in ſich zuſammenſchließe, die ganze übermüthige „Ausländerei“ mit all ihrem äußerlichen Prunk und ſtolzen Machtſchimmer das Haupt zerſpellen müſſe.

Nun wahrlich, wenn wir heute ſehen, welch geradezu unerhörte Thaten eben dieſe geſchloſſene Gemüthskraft und die ihr entſtammende Willensenergie unſerer Nation vollführte, wie ſie endlich wirklich und in einem Grade, vor dem ſelbſt ein Fichte ſich mit freudigem Gefühl gebeugt haben würde, einzig aus eigener Kraft jene übermächtige „Ausländerei“, die uns ſo lange ſchmerzlich zerfleiſcht und ſchmählich geknechtet, einfach über den Haufen geworfen hat, weil dem Arme der heilige Ernſt der Sache und den Waffen das Bewußtſein des guten Zweckes nicht fehlte, das Bewußtſein des Kampfes um die eigene Exiſtenz nach innen wie nach außen, — wenn wir heute dies ſtaunend ſehen, ſo muß uns wohl ein tieferes Nachſinnen darüber kommen, wo denn die Quellen ſolch außerordentlichen Thuns und ſtets ſichern Gelingens liegen, ein Sinnen über dieſe neuerwachte und ſo unüberwindlich feſt gefugte Gemüthskraft, die von je des Deutſchen beſonderes Erbtheil war, aber jetzt geradezu Wunder zu verrichten ſchien. Und wie es ja überhaupt zunächſt und vor allem die Kunſt iſt, die uns die Bilder unſerer Träume ſichtbar hinſtellt und den Idealen unſerer Bruſt den erſten ſicheren und überzeugenden Ausdruck leiht, — wie die Gebilde des kunſtſchaffenden Geiſtes einer Nation ſogar in den Tagen der Kindheit, wo doch nur Singen und Sagen von Mund zu Munde lebt, ihr ſelbſt ſchon im voraus darſtellen und vorausdeuten, was ſie ſelbſt lebt und was nun bald geſchehen und nach außen wirklich werden wird, was ſie aus ſich machen wird, ſo muß in dieſen Tagen der Säcularfeier eines der größten Söhne unſerer Nation in der Kunſt unwillkürlich der Gedanke in uns aufſteigen, ob nicht auch dieſer große Meiſter der Töne, dem kein Künſtler der unmittelbar folgenden Zeit an innerer Kraft und äußerem Einfluß auch nur das Waſſer reichte, — ob nicht auch er, Ludwig van Beethoven, der ſo beſonders ernſte und herzenskräftige Mann, in einem innern Zuſammenhange mit dieſem alles überragenden Thun ſtehe, das wir ſoeben erlebt, ja ob er nicht gar auch ſelbſt einen gewiſſen Mitantheil an der geheimnißvollen Kraft habe, die dies alles ſo herrlich ſchön gewirkt.

Dies Eine wiſſen wir nun heute beſtimmt und nur der Unverſtändige und Rohe wird es beſtreiten, daß Muſik, wenn ſie die rechte iſt, nicht dem bloßen Sinnenreiz und eitler Spielerei dient. Der alte Leipziger Cantor ſchon, der große Sebaſtian Bach, ſtrebte nach beſten Kräften ſeinem wahrhaftig gläubigen Anſchauen von höheren Dingen jene wohlgefugt erhabenen Tempel zu erbauen, die wir heute mit Stolz bewundern, und wußte ſeinem innigen Fühlen von dem Weſen des von unendlicher Liebe erfüllten Erlöſers der Menſchheit, ſeines „lieben Herrn Jeſulein“ Töne zu leihen, die in alle Fernen der Zukunft den Sinn der Menſchen ergreifen und rühren werden. Und war es etwas anderes als die gleiche Aufrichtigkeit und Innigkeit des deutſchen Empfindens, was dem großen Dramatiker Gluck die Ahnung davon erweckte, daß auch im wirklichen Leben und „auf den Brettern, die die Welt bedeuten“ die Kunſt der Töne, wenn ſie denn einmal mit ihren unvergleichlichen Mitteln zur idealen Lebensfeier herbeigerufen werde, mehr als alle anderen Ausdrucksmittel des menſchlichen Geiſtes eben Ausdruck des innen waltenden Lebens zu ſein, das heißt dasjenige auszuſprechen habe, was das Wort nicht mehr ſagen kann und wo ſelbſt die Gebärde unzureichend bleibt, den vollen inneren Vorgang dem Zuſchauer aufzudecken und zu deuten! Es war dieſe unzerſtörbare Wahrhaftigkeit des natürlichen Gefühles, die wir uns eben durch keinen noch ſo glänzenden Reiz und Pomp ſei es in der Kunſt oder in der Religion rauben laſſen wollen, was dieſen kräftig kühnen und in ſeinem Empfinden untäuſchbaren Sohn der bairiſchen Forſten den gefährlichen Kampf mit der Virtuoſität der überall paradirenden und dominirenden „Wälſchen“ getroſt aufnehmen ließ. Und mit der allerdings nicht zu unterſchätzenden Hilfe der ſo vorwiegend verſtandesklaren Franzoſen führte er dieſen Kampf ſchließlich gar in der Fremde, in Paris, auch zum Heil nicht blos der deutſchen, ſondern aller Kunſt der Welt kräftig zu Ende oder doch ſo weit zum Ziele, daß muthvolle Streiter für Recht und Wahrheit in der Kunſt den Gegner nicht mehr unbeſiegbar und im Beſitz aller feſten Poſitionen im Gebiete unſeres künſtleriſchen Lebens fanden, ſondern ihn endlich völlig aus ſeinen Stellungen herauszuwerfen vermochten.

Seit dieſen beiden Großthaten aber und zwar ungleich mehr als zuvor, wo einzig noch Volkslied und Choral den tieferen Herzenshunger der großen

Maſſe zu ſtillen hatten, ſeit jener Zeit war und blieb die Muſik ein wahrer Seelentroſt und wirkliche Seelennahrung für unſer Volk. Tauſend und Tauſende zitterten nach dieſem unmittelbaren praktiſchen Heilsgenuß mit einer ſehnſuchtsvoll bedürfenden Empfindung, die ungeſtillt geblieben auf die Dauer unfehlbar innerlich Verarmung und Zerſetzung der edleren Theile erzeugt hätte. Und es waren eben nicht die ſchlechteren, nicht die leeren und kalten Gemüther, die hier einen ſtillen, höchſt perſönlichen und durch nichts zu erſetzenden Cultus des Höheren trieben und jene wirkliche Einkehr bei ſich ſelbſt hielten, die jedem Sterblichen nach ſeiner Art und Eigenheit noththut, wofern er nicht den Zuſammenhang mit dem Dauernden und Allumfaſſenden verlieren und innerlich verödend auf die Dauer ſogar zum gemeinſten Tagewerke unvermögend werden will. Denn was die (in Schillers Sinn) ſentimentale dichteriſche Lyrik jener Epoche des erſten Allerwachens der tieferen Gemüthsthätigkeit unſerer Nation an unvergänglich Schönem und Herzerquickendem bot, jener innerlich beglückende Herzenston des deutſchen Liedes hallte dem Weſen der Muſik gemäß unendlich reiner und inniger, unendlich beglückender und befreiender, überhaupt in ſeiner verhältnißmäßigen Einſeitigkeit dennoch unendlich umfaſſender und tiefer eindringend in den Liedchen und Geſängen, nein im Grunde mehr noch in den knappen Inſtrumentalſtückchen wieder, die man an der Hand des Liedes und des lebensentſtammten Tanzes entwickelt und allmälig ſelbſt zu kleinen Lebensbildchen umgeſtaltet hatte. Und ſie, dieſe höchſt unbefangen in die Welt ſchauenden kleinen Stückchen und Bildchen, ſie waren bald genug, als wären ſie ein vorher nie verſpürter und doch allerſehnter zarter Hauch des ewigen Lebensodems ſelbſt, auch in den Händen aller derer zu finden, denen ein lebendiges inneres Antheilnehmen an der Bewegung der Menſchheit und dem freien Entwickeln ihres Weſens ein wirkliches Bedürfen iſt und die das Schlagen des eigenen Herzens am zuckenden Puls der Geſammtheit regeln und ſich von dort her friſche Lebenskraft zuführen wollen.

Joſeph Haydn, ſo ſehr blos gemüthliche Heiterkeit und zum Theil blos Spaß und Luſtigkeit das Grundelement ſeines Lebens und Schaffens ſcheinen, der kindlich unbefangene Sinn, der uns wie die Natur ſo hold umfängt, er deutet auf den Frieden der eigenen Seele hin, auf die tiefere Befreiung und innige Verſöhnung des Herzens in ſich ſelbſt, und löſt auch uns die Seele wieder. Ja manchmal ſchon, in kleinen Adagios ſelbſt der Clavierſonaten, erklingt gar etwas wie ſchluchzend ſelige Nachtigallentöne, als wolle das Herz an der eigenen Ueberfülle liebender Umſchlingung der Menſchheit erſticken und müſſe „Troſt in Thränen“ ſuchen. War ihm ſelbſt ein dunkles Ahnen von jener Löſung aller Räthſel und Nöthe der Erde aufgegangen, die in dieſem einen ſchönſten und reinſten aller Menſchengefühle liegt, und hatte ihn zu dem Frieden der eigenen Seele mit unſagbarer Wonne und Herzensfreudigkeit erfüllt? — Wenigſtens wiſſen wir, daß er immer ſo unendlich froh ward, wenn er an ſeinen Gott dachte, und die lebendige Beſtätigung dieſer einen alles in ſich ſchließenden Empfindung liegt uns in hundert Zügen jener innig gemüthvollen Aufnahme und liebenden Pflege alles deſſen vor, was von Menſchen und Leben in ſeine Nähe kam. Von innen heraus ſchon nahte er ſich dem Leben und ſuchte die Welt zu erfaſſen. So blieb er ſtets bei ſich und behielt die Freiheit und die Friſche des Gemüthslebens bis ins ſpäte Alter. Ja erſt da, in ſeinen ſpäteſten Tagen erklangen die vollen Töne dieſes lieberfüllten Herzens: „Schöpfung“ und „Jahreszeiten“ zeigten erſt, was dieſes Innere alles an Empfindung und Anſchauung in ſich hineingeſammelt. Und ſelbſt ſeine kleine Nationalhymne, das „Gott erhalte Franz den Kaiſer“ iſt ein Zeugniß dieſes lebendig warm quellenden Gemüthslebens, wie es in ſolchen Jahren wenig Künſtler — Haydn war damals bereits ein guter Sechsziger — mit gleicher packenden Kraft und Fülle geboten haben. Der Oeſterreicher weiß denn auch recht wohl, was er an dieſem Haydn und ſeinem Schaffen hat, und labt ſein inneres Leben fortdauernd gern an dieſem lebendigen Naturborne, wie er daraus ſeit manchem Jahrzehnt die Unbefangenheit und Sicherheit ſeines Empfindens ſich wiederherzuſtellen gewußt hat.*

Und Mozart! — Ein bloßer Blick auf ſein Leben, ein Durchblättern ſeiner Briefe, wie ſagt es uns, daß hier völlig und man darf faſt ſagen einzig, zu des Meiſters eigenem und oft ſchmerzlich erfahrenem Nachtheil einzig das Gefühl, das Herz der waltende Trieb und das Maß aller Dinge im Leben iſt, ja ihm ſogar wie er ſelbſt einmal es ausdrückt, „den Menſchen adelt“ (Mozarts Briefe S. 301.) Und wenn es auch zunächſt nur unwillkürlicher Jugendtrieb der Liebe und der Freundſchaft iſt, was hier mit unwiderſtehlichem Drange ſich regt, und noch nicht jene lebensgeprüfte ernſte Charakterkraft, die den ruhig ſicheren Mann macht und uns ſelbſt in ſchweren Lebensſtürmen ſieghaft aufrecht erhält, — wie ſehr ſind doch dieſe lieblich holden Weiſen ſchon im Stande auch in einem hartgearteten unentwickelten Gemüth „die beſſere Seele zu wecken“ und ihm den eigenen Herzſchlag zu geben, der mehr als alles andere gegen die Angriffe des Lebens ſchützt und aushaltende Kraft zur Durchführung des eigenen Wollens gibt! Aber die „Zauberflöte“ mit ihren wahrhaft himmliſch verſöhnenden Melodien gewährt dem innern Menſchen, der im „ſteinernen Gaſtmal“ des Don Juan ſchon mit wahren Donnerſchlägen des Gewiſſens an ſeine höhere Abkunft und die daraus fließenden ernſteren Aufgaben gemahnt worden war, auch eine wahrhaft verſöhnende Ausgleichung aller widerſtreitenden Elemente. Sie führt uns wie kein Shakſpeare noch Goethe es mit mehr Unwiderſtehlichkeit und nachhaltig wirkenden zarten Gewalt es vermochten, auf den tieferen Grund unſerer Exiſtenz zurück und läßt uns auf uns ſelbſt uns beſinnen, um uns dann neugeſtärkt in unſern eigentlichen Lebenstiefen wieder frei und freudig in das wirkliche Leben und ſeine Pflichten zu entlaſſen.

---

* Bekanntlich werden in Wien an ſogenannten Normatagen namentlich zu Oſtern die beiden Oratorien Haydns zu wohlthätigem Zweck jahraus jahrein ein- oder auch mehrmals aufgeführt, und es iſt dabei ſchon eben des außerkünſtleriſchen Zweckes durchaus das große Publicum, das ſich hier ſtets wieder ſeines lieben „Papa Haydn“ freut. Auch in Berlin findet alljährlich zu Oſtern, zum Theil ſogar in Folge frommer Stiftungen, wiederholt eine ſolche populäre muſikaliſche Feier ſtatt, die Aufführung von — Graun's „Tod Jeſu“. Zu einer ganzen Reihe von Betrachtungen, und zwar nicht blos muſikaliſcher Natur, kann dieſe eine Thatſache anregen, — wie denn auch eine ganze Welt von Leben zwiſchen dieſen beiden künſtleriſchen Erſcheinungen zu liegen ſcheint. Hier vollſte Abgeſchiedenheit des wirklichen Daſeins und Empfindens, dürres Laub eines allerdings ehemals herrlich großen Sommers in der Form wie im Inhalt, — dort klingend friſches Jugendleben, ein ganzer Frühling von neuen Anſchauungen und Empfindungen, ſowie die ganze Welt neu aufzuleben ſcheint, wenn die Sonne neu erwacht. Beſonders in dieſer „Schöpfung“ iſt es, als wenn uns die ganze Schöpfung neu entdeckt und ausgelegt würde, und ſelbſt Menſchenlaute, Herzenstöne, „jedem Ohre klingend, keiner Zunge fremd“, hört man hier ſchon mit leiſer Scheu erklingen. Es iſt ein Werk von unvergänglicher Friſche, das ſeinen poſitiven Antheil an der Entfaltung der Muſik zu wirklichem Lebensausdruck hat.

Das ſind Erfahrungen, die täglich jeder ſelbſt macht, der überhaupt in dieſen Gebieten eines höheren geiſtigen Daſeins Erholung vom Widerſtreit des Lebens ſucht und ſich zu neuem friſchem Wirken ſtärken will. Und ihrer ſind Viele, Viele! Denn die Bedürftigkeit des Herzens greift in ungleich weitere Lebenskreiſe als die des Verſtandes, und dies wird ſtets ſo bleiben, ſo lange wir unmittelbar empfindende Weſen, Menſchen ſind und nicht abſtract gedachte „denkende Weſen“, die aus den Reſſourcen einer einſeitigen „Intelligenz“ tränken und nähren wollen, was doch einzig aus dem tiefempfundenen und in voller Unmittelbarkeit wiedergegebenen Ganzen und Vollen unſeres menſchlichen Weſens zu tränken und zu nähren iſt. Und dabei iſt es eben nächſt dem Leben ſelbſt, das Mutter und Nährerin all unſeres Daſeins iſt, vor allem die Kunſt, die hier den holden Dienſt der Erquickung gewährt, und zwar am reinſten und kräftigſten die Muſik, „die blosgelegte Seele aller Künſte“, wie ein neuerer Aeſthetiker in richtiger Ahnung ihres Weſens ſie genannt. Dieſes unwillkürliche Gefühl, daß man ſeiner nicht oder wenigſtens jetzt noch nicht bedürfe, war es denn auch was den doch materiell genugſam bedürftigen liebenswürdigen Maeſtro ſelbſt ſeinerzeit nach der ſchon damals weit über Wien hinaus „intelligenten“ preußiſchen Königsſtadt, wo nicht lange vorher ein Leſſing und Ph. E. Bach gewirkt hatten und bald nicht minder gewichtige Männer des denkenden Thuns, ein Fichte an der Spitze wirken ſollten, trotz ſehr verlockender Darbietungen von Seite des hochgebildeten Friedrich Wilhelms II. nicht überſiedeln ließ und ſogar ohne andern Entgelt als die Hoffnung auf Beſſerung ſeiner Umſtände in der gemüthlicheren Kaiſerſtadt zurückhielt. Denn hier fühlte er, daß unmittelbar drängend und nährend das tiefſte Bedürfniß der eigenen Bruſt aus tauſend andern Herzen ihm entgegenquoll und ihn nicht blos wie wonnig labende Fluth umſpülte, ſondern zugleich das eigene Sein und Können kräftigte, bildete, berichtigte und zu allgemeiner Giltigkeit erhob. Und ſelbſt Beethoven, der ernſt ſinnende Niederdeutſche, den ſchon

Reflexion und Gedankenweſen mächtig ergriff und zu den lichten Höhen der geiſtigen Erkenntniß oft nahe hinanführte, er eilte gleichfalls, als ihn im Sommer 1796 ein momentaner Ueberdruß an dem überſprudelnden Leben des alten Wien, dem er übrigens erſt ſeit wenig Jahren angehörte, aus der „Phäakenſtadt“ in den kühleren und an ſinnlichen Lebenserſcheinungen ärmeren Norden getrieben hatte, bald genug und mit faſt noch größerer Haſt als Mozart nach dem Süden zurück. Denn nur zu bald hatte er trotz aller ehrenden und liebenswürdigen Aufnahme, die auch er am preußiſchen Hofe und zumal bei dem „menſchlichſten Menſchen“ Prinz Louis Ferdinand fand, deutlich erkannt, daß man ſeiner in der Stadt der Intelligenz noch weit weniger bedürfe, als des ſonſt ungleich naiveren und weniger „wiſſenſchaftlich gebildeten“ Schöpfers des „bizarren“ Don Juan. Und nicht wieder verließ er, bei allem Spott den er über dieſelbe ergoß, die geliebte Kaiſerſtadt, bis jene faſt Zwanzigtauſend zählende Menge den mit weihevoller Scheu Verehrten ins Grab legte.

In der That hier muß ein ſeltſames Geheimniß walten, das unſere Kunſt- und Geiſtesgeſchichte nicht entfernt ſchon aufgeklärt und ſogar meiſtens nicht einmal nach ſeinem wirklichen Vorhandenſein conſtatirt hat. Denn in beiden Fällen waren für den genaueren Kenner der Perſönlichkeit dieſer Meiſter nicht ſowohl äußere Motive als innere Gründe entſcheidend, daß ſie Wien und überhaupt den Süden unſeres Vaterlandes für die Dauer nicht verlaſſen mochten. Es drängt vielmehr zu eigenthümlichen Betrachtungen darüber, wie es doch trotz alles Widerſtrebens der bisher giltigen Anſicht im Grunde wunderbar glücklich geführt iſt, daß während der Norden unſeres ſo mannigfach gearteten Vaterlandes mit faſt einſeitiger Energie den forſchenden Sinn und die unterſcheidende Verſtandeskraft ausbildete und mit dieſer ſchneidigen Waffe allerdings Thaten ausführte, ohne welche die Welt heute nicht die Welt wäre und der Menſch nicht in den vollen Beſitz der arbeitenden Hände ſeines Geiſtes gelangt wäre, der ihm jetzt ſo ſchöne und ſtets wachſende Erfolge in der Beherrſchung des irdiſchen Daſeins ſichert, — während, ſagen wir, der Norden wichtigſte Werke der allgemeinen intellectuellen Bildung ausführte, die der ganzen Menſchheit zugute kamen, in der gleichen Zeit der deutſche Süden und namentlich Oeſtreich wie im erwärmenden Schutz eines geſicherten häuslichen Daſeins, fern von dem Streit um die Vorortſchaft des Verſtandes im Reiche des Geiſtes und mehr noch fern von dem ruheloſen Streben nach dem Stolz eines erhöhten Selbſtbewußtſeins, vor allem der Pflege eines natürlich menſchlichen Daſeins lebte und namentlich ein unbefangenes Menſchenweſen ausbildete, dem auf dem Fundament eines vorwiegenden natürlichen Gefühls und reicheren Gemüthslebens eine wahrhaft erquickende Harmonie, Ganzheit und Fülle innewohnt.

Schönere, echt menſchlich anmuthendere Geſtalten als die Joſephs II. und ſeiner engeren und weiteren Umgebung ſah man vorher kaum irgendwo in deutſchen Landen. Namentlich wer die menſchliche Perſönlichkeit Mozarts, unbedingt der reinſten und ſchönſten Blüthe dieſer beſonderen Miſchung menſchlicher Zuſtände und zwar aus der Periode, wo dieſelbe durchaus vollzogen war, genauer betrachtet und mit dem vorurtheilsfreien Blick des Menſchlichen mißt, wird kaum anſtehen zuzugeben, daß die Linien dieſer Menſchengeſtalt alles in allem genommen reiner und anmuthender gezogen ſind als ſelbſt die von Goethe, der uns Deutſchen doch bisher einmüthig als das ſchönſte unſerer Bilder reinmenſchlichen Weſens galt. Denn hier iſt ohne Zweifel die harmoniſche Totalität der Geiſtesgaben, die den Künſtler oder wie man ſagt das „Genie“ macht, völlig in dem gleichen Maße wie bei Goethe vorhanden. In Hinſicht der künſtleriſchen Vollendung, ja ſelbſt des Reichthums des Dargebotenen gibt, das Ganze des Schaffens überblickt, der Ton-Dichter dem Wort-Dichter ebenfalls nichts nach. Nie auch wird hier mit Grund behauptet werden können, daß der Poet mehr Menſchen zu Menſchen erzog, als der Muſiker es gethan und unausgeſetzt thut. Sie ſtehen auch in dieſem Puncte, das Ganze der Wirkung betrachtet, trotz aller Ueberſchätzung, die unſere Literaturgeſchichtsmänner immer noch dem Werth unſerer claſſiſchen Dichtung geben, einander nur gleich. Allein die — wenn man ſo ſagen darf — Lebenslinie Beider iſt nicht ebenſo völlig gleich, und wir glauben nicht zu irren, wenn wir dem kindlich naiven Maeſtro die größere Reinheit der Geſinntheit und die unbedingtere Freiheit von aller Eigenſucht zuſprechen, die den Menſchen wahrhaft liebens- und verehrungswürdig macht. Mozarts Leben iſt in ſelten geſehener Weiſe eine ungebrochene Kette jener wahren Menſchenliebe, die den Menſchen erſt zum Menſchen macht, und in dieſer vollen Reinheit ſeiner Geſinnung und wahren Unſchuld ſeines Herzens liegt das faſt paradieſiſch Anmuthende ſeiner perſönlichen Erſcheinung wie ſeiner ganzen Kunſt. Es iſt eine Heiterkeit und ſichere Geſchloſſenheit des inneren Menſchen in ihm, die überall, wo ſie erkannt und nach ihrer ganzen Fruchtbarkeit ausgebaut wird, nur wieder die reinſten und idealſten Geiſtesfrüchte tragen kann und darum in ihrer Geſammtbedeutung nicht unterſchätzt werden darf.

Nach dieſer kurzen Andeutung des Weſens nur einer, aber allerdings einer reichſten und eigenartigſten Frucht jenes eigenartigen Lebens — freilich „nur eines Muſikers!“ — wird man geſtehen müſſen, daß eben die Art und Bedeutung dieſes Lebens, die zuſammenfaſſende Gemüthskraft und jene das geſammte Sein umſchließende unmittelbare Auffaſſung und Behandlung des Daſeins noch lange nicht ſicher ergründet und nach ihrem Wirken in das Allgemeine gewürdigt iſt. Und wenn einmal die Schlußrechnung gezogen und das poſitive Reſultat unſerer geiſtigen Geſammtentwicklung aufgeſtellt werden wird, was allerdings nicht der nächſten Zeit zufällt, ſondern einer unbefangen freien Ueberſicht ſpäterer Epochen vorbehalten bleibt, ſo werden die Werthe vielleicht ganz anders vertheilt werden als jetzt noch gäng und gäbe iſt. Einer dieſer Hauptwerthe für den katholiſch gebliebenen Süden unſeres Vaterlandes aber wird nun ohne Zweifel ſtets der große Beethoven bleiben, der ſich eben dieſen reichen und ſtill harmoniſchen Naturboden des öſtreichiſchen Geiſtes- und Gemüthslebens aus freien Stücken zu ſeiner Heimat wählte und in ihm denn auch zu ſeiner vollen Größe ſich herangebildet hat.

Ja dieſer Niederrheinländer Beethoven, eine „Vermälung von Fauſt und Helena“, des zeugenden Gedankens mit dem empfangenden Gefühlsleben, wie ſie ſelten ſchöner vorgekommen, er iſt ein wahrer Triumph jenes engumſchloſſenen, von der allgemeinen deutſchen Geiſtesentwicklung ſcheinbar ausgeſchiedenen Lebens und Treibens im Süden unſeres Vaterlandes, — ein Triumph, wie ihn ſich der ſtolze Norden mit ſeiner Aneignung der urſprünglich ſüddeutſchen Goethe und Schiller nicht ſtolzer nachrühmen kann. Denn mehr kühn und mächtig ſich emporraffender Affirmation voll in ſeinem Schaffen iſt kein einziger unſerer Dichter und Denker, auch Schiller und Fichte nicht. Gewaltig packt er uns innen an und treibt uns aus aller ſpielenden Aeußerlichkeit in die Tiefen unſeres Weſens zurück. Es muß eine höchſt ungewöhnliche Conzentration in ſeinem eigenen innern Leben ſtattgefunden haben, kein Körnlein darf verloren gegangen ſein von dieſer Kraft des innern Menſchen, und ſie muß nicht blos im richtigen Momente ſicher gewahrt und dann durchs ganze Leben treu feſtgehalten ſondern auch von einer Lebensſtation zur andern ſtets kräftiger ausgebildet worden ſein. Dazu aber bedarf es der beſonderen Gunſt der äußeren Umſtände. Denn in Hinſicht der fruchttragenden Kraft ſeines Weſens iſt der Menſch abhängig oder wird doch beeinflußt von Sonnenſchein und Regen ſo gut wie die Pflanze des Feldes und alles natürliche Daſein. Nur mit Zuhilfenahme ſolcher beſonderen Umſtände, nicht aus ſeiner perſönlichen Individualität allein iſt die ungemeine und faſt geometriſche Progreſſion ſeiner Potenz und Leiſtungen zu begreifen.

Denn während unſere Dichter und deren größter, Goethe, voran von Station zu Station ihres Schaffens ſichtbarlich erſchlaffen und in ihren Producten je länger je weniger wirklichen Lebensgehalt bieten, — man nehme nur die bekannten beiden „zweiten Theile“, Fauſt und W. Meiſter, und auch bei Schiller iſt der Höhenpunct bereits im Wallenſtein erreicht, — wächſt dieſer Muſiker ſtets rieſenhafter empor, vollendet eine Herkulesarbeit nach der andern, ſodaß die Reihe ſeiner großen Symphonien faſt wie Menſchheitsthaten daſtehen, und thürmt ſchließlich die Felsblöcke, die er aus den Urgründen des Menſchenthums und oft wie in ſchweißvoller Mühe, — man denke an die einzige Missa solemnis! — mit felſenharter Hand ſich herausgebrochen, in ſeiner „Symphonie an die Freude“ zu einem Bau auf, in dem faſt alles menſchliche Sein und Fühlen Platz hat und ſich auch in der That in der liebenden Umſchlingung der Millionen zur lebendigen Berührung mit dem „Ewigen, Allmächtigen, Unendlichen“ emporgehoben fühlt. Und dann noch die „Letzten Quartette“! — Wo in der Kunſt beſitzen wir eine energiſchere Erfaſſung der wirklichen Welt mit ihren unwillkürlichen Trieben und poſitiven Thaten und zugleich vollere Durchdringung derſelben mit dem eigenen Geiſt! Selbſt das kleinſte Sinnendaſein, das gemüthliche Tanzvergnügen des Praters, dem der auf alles Lebendige ſtets wachſamer achtende Meiſter gelauſcht, es wird zu einer poetiſch verklärten Darſtellung der Lebensbewegung ſelbſt, wie ſie in Begehren und Gewähren, Annehmen und Abſtoßen, Fliehen und Beſitz ſich überall gleichgeſtaltet abſpielt. Und gar die unerſchöpflich reiche Welt der eigenen Bruſt, das ſehnende Wogen des ewig bedürftigen Herzens, das dieſer Große mit dem kleinſten Menſchendaſein freudig beſcheiden theilt, es wird bis zu den heißen Qualen des unbefriedigten Ichs durchgekoſtet und ſenkt ſich mit grübleriſchem Aufwühlen in die undurchdringlichen Tiefen unſeres Innern. Gar mancher Satz dieſer letzten Werke gibt ſolche innerſte Seelenvorgänge mit einer Kraft und Anſchaulichkeit wieder, die keinem Hamlet, keinem Fauſt zu weichen hat.

Denn da vor allem iſt Beethoven, wo es gilt die Welt und alle ihre Erſcheinungen in die eigene Bruſt aufzunehmen und ſie geläutert und neugeboren wieder zu entlaſſen. Kaum einer der großen Männer der Kunſt beſaß in höherem Maße jene weltumbildende oder ſagen wir beſſer die Welt neuſchaffende Kraft des Gemüthes, die höchſte und eigentliche Dichterkraft, ſelbſt Shakſpeare nicht. Der große Tragöde kommt in dieſer wie ſo mancher anderen Hinſicht unſtreitig Beethoven am nächſten, wird aber ungleich mehr noch von dem verführeriſchen Spiel des Witzes beherrſcht, als Beethoven von dem gleicherweiſe blos verſtandesartigen Spiel mit den Formen und techniſchen Mitteln ſeiner Kunſt, das heute ebenſo wie vor Zeiten gar manchen tüchtigen Muſiker nasführet und ihn Künſtler zu ſein ſich einbilden läßt, wo er doch nur ein anderer Handwerker iſt. Unſere beiden größten claſſiſchen Dichter aber zeigen in keiner Weiſe dieſes Maß der die Welt neu aus ſich hervorſchaffenden Innenkraft, auch Goethe nicht, wie dies an anderer Stelle einmal des Beſtimmteren darzuthun ſein wird. Beethoven hatte ſich eben nicht auseinanderzerren laſſen, und ſoviel er ſich „durchs Leſen neue Ideen zu verſchaffen ſuchte", ſo verführte ihn all die Herrlichkeit der Welt, die der Verſtand und ſeine Scheinfruchtbarkeit um ihn her ausbreitete, doch nicht nach dieſem Scheinbeſitz zu greifen, ſondern er hielt ſein inneres Gut, ſein unmittelbares Anſchauen und Empfinden der Welt feſt und wußte damit hauszuhalten. Darum empfinden wir aber auch bei Beethoven je länger je mehr, und in dem ſpäteſten Schaffen weitaus am meiſten, das wirklich Subſtanzhaltige ſeiner Werke. Wir fühlen, ſie ſtammen aus einer Bruſt, die das Leben nach ſeinem wirklichen Sein und Gehalt in ſich aufgenommen, es mit ſtarkem Glauben und inniger Liebe am eigenen Herzen neu erwärmt, gereinigt, enträthſelt und in ſeiner Weiſe von dem Druck der Vergänglichkeit befreit hat. Sie erregen denn auch in einer ſtets neu und ſehr nachhaltig wirkenden Weiſe unſere eigene innere Kraft, erwecken die ſchlummernde Seele des guten Willens und einer edlen Leidenſchaft und ſtärken in Wahrheit „Herz und Nieren". Wir fühlen ſo recht eigentlich *das menſchliche Gemüth in ihnen wirken* und wundern uns darum auch gar nicht, den Meiſter ſelbſt einmal, als es eine Sache galt, die ihm ſehr am Herzen lag und um deren rechter Vollführung willen er gar viel litt und viel ſich verſagte, die Erziehung ſeines Neffen, dem Inſtitutsvorſteher Giannataſio zurufen zu hören: „Ich bitte Sie mehr ſein Gefühl und Gemüth in Anſpruch zu nehmen, da beſonders das letztere der Hebel zu allem Tüchtigen iſt; und ſo ſpöttiſch und klein manchmal das Gemüthliche genommen wird, ſo wird es doch von Goethe u. a. als eine vorzügliche Eigenſchaft betrachtet; ja ohne Gemüth behaupten manche, daß gar kein ausgezeichneter Menſch beſtehen könne und keine Tiefe ſchon gar nicht in demſelben vorhanden ſei." (Briefe Beethovens Nr. 180.)

In der That, in dieſen aus den ſpäteren Lebensjahren ſtammenden ſüddeutſch holprigen Worten liegt ein Bekenntniß, das für die Erkennung von Beethovens Weſen von großem Belang iſt und uns einen Schlüſſel zum Verſtändniß ſeiner ganzen Erſcheinung gibt.

Und nun heute, wo wir auch im äußeren Leben ſo wie es kaum je in der Geſchichte da war, geſehen haben, was dieſe deutſche Gemüthskraft auszuführen weiß, wenn ſie in ihrem Grunde erwacht iſt und von der deutſchen Intelligenz geführt wird, — heute haben wir doppelt Urſache, mit verehrender Dankbarkeit zu dem Manne hinaufzuſchauen, der uns dieſe Kraft des Gemüths, ſowie eben in ihrer Art die Kunſt und namentlich die Muſik es vermag, wieder nach ihrem ganzen Gehalt enthüllt und in wahrhaft idealer Verklärung zur Anſchauung gebracht hat. Denn dies iſt vor allen anderen Künſtlern unſerer Zeit das Verdienſt Beethovens: daß er dieſe unſere innerſte Lebenskraft gewiſſermaßen nach ihrem poſitiven Gehalt neu gefeſtet hat und ſo dazu mithalf, daß ſie allgemeines freies Beſitzthum wurde. Dies thut ja überhaupt die wahre Kunſt, ſie gibt uns unſer inneres Weſen, von dem wir ſonſt nur dunkel träumeriſche Vorſtellungen haben, erſt völlig zu eigen und in frei zu verwendenden Beſitz, und man irrt ſehr, wenn man meint, dies ſei mit dieſer eigentlichen Gemüthskraft auch früher bereits allgemein im deutſchen Leben der Fall geweſen. Vielmehr, obgleich es wohl niemanden einfallen wird zu behaupten, der Norddeutſche ſei gemüthlos oder auch nur im Ganzen des wirklichen Lebens von weniger Gemüthskraft als der Süddeutſche und namentlich als der Oeſtreicher, da er ja im Gegentheil für ſich weitaus den humaneren oder doch mehr privatantheilnehmenden Sinn in Anſpruch nimmt, ſo iſt doch mit aller Beſtimmtheit zu ſagen und wäre leicht genug thatſächlich zu erhärten, daß in unſerm Norden die höhere Fähigkeit des Gemüthes nicht ſowohl frei ins Leben entlaſſen, wie vielmehr mit einer gewiſſen ängſtlichen Scheu, als vergäbe man ſich durch die allgemeinere Mittheilung etwas von ſeinem beſonderen Weſen, ins Innere zurückgebannt wird. Daraus vor allem iſt denn auch die eigenthümliche Kahlheit und geſchäftsmäßige Nüchternheit der muſikaliſchen Production in jenen Landen zu erklären, die ſich dann zum Beiſpiel bei dem an ſeinem häuslichen Herd und überhaupt im Privatleben doch ſprichwörtlich gemüthlichen Altengland zu der ausgeſprochenſten Oede und Unfruchtbarkeit geſteigert hat.*)

---

*) Ich kann nicht umhin, hier einer beſonderen Erfahrung zu gedenken, deren Bedeutung freilich mir ſelbſt erſt viel ſpäter und namentlich nachdem ich Oeſterreich ſelbſt kennen gelernt, aufgehen konnte, nämlich die geradezu unvergleichliche und nir-

Eben dieſe fruchtbare Eigenkraft unſeres Gemüthsweſens war es nun alſo, die vor allen neuern Künſtlern Beethoven mit feſter Hand ergriff und in großem Style allgemein zu Geltung und Beſitz brachte. Und wie er ſelbſt dieſe Kraft aus den vollen Tiefen desjenigen Lebens ſog, das nach ſeinem freien Entſchluß das ſeine wurde und bis ans Ende ſeines Lebens blieb, und wie auch er eben hier zu jener ſtets wachſenden inneren Fruchtbarkeit gedieh, die alle großen Künſtler Oeſtreichs, Gluck, Haydn, Mozart und ſpäter den ebenfalls hieher gehörenden C. M. von Weber auszeichnet, da ſie alle in ihren letztgeſchaffenen Werken weitaus ihr Beſtes gaben, ſo haben auch wir und namentlich jetzt, wo nicht allein das Antlitz dieſes großen Mannes lebhaft vor Jedermanns Augen hintritt, ſondern obendrein unſer geſammtes Sein ſich von innen heraus neu gebären will, mit aller Beſtimmtheit daran zu erinnern, was dieſes Gut, das Beethoven aus ſeiner öſtreichiſchen Geiſtesheimat gewann und uns Allen zu Antheil gab, bedeutet und werth iſt. Wir dürfen uns ja ohnehin heute im übrigen Deutſchland aufs gewiſſeſte verſichert halten, daß jedes echten Oeſtreichers inneres Herz mit ſtolzer Hoffnungsfreude bei den nie geſehenen Siegen weilte, die er ſelbſt in jedem dieſer vaterländiſchen Helden miterfocht. Ebenſo hat in den Feſttagen unſeres Meiſters, im Dezember 1870, trotz ſchwerer Kriegsnoth und ſelbſt im Felde das übrige Deutſchland den Mann tapfer mitgefeiert, den uns eben vor allem Oeſtreich geſchenkt

---

gend in ſolchem Maße wiedergefundene Andacht, mit welcher zu meiner Zeit und zum Theil noch heute nicht minder in Berlin von der gebildeteren Claſſe die Aufführung unſerer claſſiſchen Inſtrumentalwerke, beſonders der Symphonien Beethovens aufgenommen wurde. Es war in den bekannten Liebigſchen Symphonie-Conzerten, die kurz vorher, anfangs der Fünfziger Jahre von gebildeten Dilettanten angeregt, jede Woche einmal am Nachmittag eine wahre Gemeinde aus dem Bürger- und Beamtenſtande und ihrer Familien verſammelten und trotz Strickſtrumpf und Kaffee in dem ſtets überfüllten Saale eine ſolch lautlos ſtille und von allen Conzertäußerlichkeiten befreite, man kann faſt ſagen heilige Aufnahme fanden, daß ich mich nicht entſinne, außer ſpäter in den Münchner Aufführungen der Werke R. Wagners, eine ſolche wirkliche Feier der Kunſt erlebt zu haben. Namentlich bei den Symphonien Beethovens war es ſtets, als zöge ein beſeligender und erhebender Geiſtesodem durch den Raum, und er wurde wahrhaft mit lechzendem Gaumen wie nach langer Wüſtenwanderung. das friſche Waſſer aufgenommen. Ich glaube, daß wir während des ganzen Studienjahres ſchwerlich aus freien Stücken auch nur ein einziges Mal fortgeblieben ſind. Denn es war wirklich Seelennahrung was wir dort bekamen, und in der Erinnerung däucht es mir, als hätten alle und alle den wahren Heißhunger nach dieſer Nahrung getheilt, den ich deutlich genug an mir verſpürte und über deſſen tiefere Urſache ich mir heute klar genug bin. Es wurde dem inneren Menſchen hier etwas gereicht, was ihm ein unentbehrliches Bedürfen war und für das all unſer ſonſtiges „geiſtiges Bemühen“ keinen Erſatz bot. Daß dies gerade in Berlin war, iſt wohl ſehr bezeichnend, und die jetzt ſeit mehr als 20 Jahren treu feſtgehaltenen und ſogar vermehrten echt populären Conzerte haben ſicher in tauſend Fällen ihrer Wirkung nicht gefehlt und manchem Bedürftigen die innere Seele dauernd gelabt.

und in dem es ſelbſt eine ſeiner beſten und innerſten Seiten zu hohem Glanz und Werth hervorbildete und durch Verallgemeinerung verewigte.

Ueberhaupt wollen wir es jetzt am wenigſten vergeſſen, was dieſer Mann uns gilt, und dieſes Oeſtreich, das ihn eben nicht durch Zufall ſondern durch die innere Kraft ſeines Weſens, durch ſeine beſondere Cultur und Weltanſchauung zu ſeiner Größe und allgemeinen Bedeutung hinangeführt hat. Auch in Beethoven lebt und bewährt ſich ſchon die Kraft, die wir jetzt auch nach außen hin in ſo wahrhaft weltgeſchichtlicher Bethätigung geſehen haben, „die Kraft des Gemüths, die in Wahrheit Siege erkämpft.“ Es lebt in ihm jene weite und unbefangene Auffaſſung des Daſeins, die in lebendiger Mitwirkung aller Geiſtesfunctionen unmittelbar das Ganze und Volle des Lebens umſchließt und durch Hingabe des ganzen Menſchen auch die tieferen Gründe unſers Daſeins erfaßt, weil ſie eben der bunten Mannichfaltigkeit und bedürftigen Endlichkeit ſeiner Erſcheinungen zunächſt nicht kalt kritiſches Zweifeln und Durchforſchen entgegenſetzt, ſondern freundlich gemüthvolles Hin- und Theilnehmen darbringt. Es lebt eine tiefe Geſchloſſenheit und felſenfeſte Zuverſicht des Gemüthes in dieſem Manne, wir ſahen es oben in ſo manchem Ausruf ſeines Tagebuchs. Wie er ſelbſt keinen Anlaß hat, an ſich irre und untreu zu werden, da der echte treue deutſche Sinn und die Freude am Ganzen in ihm walten, ſo beſitzt er auch einen bergeverſetzenden Glauben an den dauernden Beſtand und die ſtetige Fortentwicklung unſeres Geſchlechts. Beethoven ſelbſt iſt ein Symbol und zugleich ein geiſtiger Hort jener ſchönen freien harmoniſchen Lebensauffaſſung, die das alte Oeſtreich kennzeichnet. Und wie wir wohl ihn ſelbſt nicht werden entbehren wollen, in dem wir ſo reiche Nährquellen unſeres geiſtigen Weſens verſpüren, ſo wird uns die Geiſtescultur und die Geiſtesarbeit dieſes Oeſtreichs, das ja noch nichts von den ſprichwörtlich reichen Mitteln ſeiner Exiſtenz eingebüßt hat und ſtets wieder im Stande war, aus ſeinem beſonderſten Eigendaſein heraus das Tüchtige und das Große zu gebären, auch fortan ein unerſetzliches Gut unſerer geiſtigen Bildung und ein unentbehrliches Glied unſerer allgemeinen Geiſtesentwicklung zu ſein haben.

In der That, ein äußerliches Rivaliſiren und kleinliches Abſchätzen unſerer gegenſeitigen Werthe wäre hier volle Thorheit. Glück genug, daß „wir zwei Paar ſolche Kerle haben“: neben Johann Wolfgang Goethe den Wolfgang Amadeus Mozart, neben dem großen Friedrich Schiller den großen Ludwig van Beethoven! Dort die vorwiegende Ausbildung des Intellects und eine feſte Erfaſſung der äußeren Welt und ihrer Wirkensfactoren, — hier die Ausbildung der Gemüths- und Anſchauungskraft und ein ſicheres Ergreifen und Verwerthen der inneren Welt und ihrer ſchaffenden und bildenden Mächte. Beides in ſeiner Art allgewaltig, keines allumfaſſend! Dort vorzugsweiſe die Hände, die Werkzeuge unſeres Geiſtes zu nie beſeſſener Fertigkeit des Gebrauchs für Jedermann gebracht, hier die unmittelbar erfaſſenden oder doch die Welt innerlichſt empfindenden Organe unſers Weſens ſelbſt zu ſchönſter Fähigkeit ausgebildet, — wahrlich ein Beſitz zu gegenſeitig befruchtendem und bildendem Austauſch, wie ihn keine Nation, keine Epoche vorher reicher und eigenartiger gehabt hat.

Darum aber nun auch empor und nützen wir ihn, dieſen edlen Doppelhort der Nation! Laßt mehr und mehr der nordiſchen Intelligenz und Reflexion die ſüdliche Unmittelbarkeit und Empfänglichkeit von Gefühl und Phantaſie, laßt dem Streben des ſelbſtbewußteren Geiſtes das ſtets in friſcher Unbefangenheit quellende Streben des harmoniſch thätigen Gemüths gegenſeitig bildend und ergänzend zur Seite geben, und „neues Leben blüht aus den Ruinen“! Wahrlich ſie haben einander beide nöthig genug, die „Intelligenz“ und die „Gemüthlichkeit“, denn ſie ſind beide, zumal in der Kunſt, längſt abgenützt und unproductiv geworden. Mögen ſie darum einander aushelfen, die naturgemäß zu einander gehören, und der denkend ſchaffende Geiſt aus dem Leben des unmittelbaren Empfindens eine neue Welt von Gedanken und vor allem von Geſtalten, von hehren Bildern unſerer Geſammtexiſtenz hervorbilden, wie wir ſie trotz allen Geredes davon „wie wir es doch ſo herrlich weit gebracht“ in voller Wahrheit und Kräftigkeit und allumfaſſenden Fülle der Erſcheinung bis heute weder im Leben noch in der dasſelbe wiederſpiegelnden Kunſt beſitzen!

Das ſind die Gedanken und Wünſche, die uns vor allem heute, wo es von neuem ein großes „Deutſches Reich“ gibt und die Zeichen einer neueren größeren Zukunft deutlich genug am Himmel ſtehen, bei der Feier eines Künſtlers entſtehen müſſen, den Oeſtreich mit vollſtem Recht als einen ſeiner größten und eigenſten Söhne nennt und als ein nothwendiges Glied unſerer geiſtigen Geſammtentwicklung darbietet.

VII.

Das Beethoven-Feſt in Wien.

Um in des Meiſters zweiten und eigentlichen Heimat die Säcularfeier würdig zu begehen, waren bereits im Frühjahr Erwählte der verſchiedenſten Körperſchaften Wiens zu einem umfaſſenden „Feſtausſchuß“ zuſammengetreten. Neben den großen muſikaliſchen Körpern wie Hofopernorcheſter, Akademiſchem Geſangverein, Schubertbund, Singakademie waren die beiden kaiſerlichen Theater, der Magiſtrat, die Univerſität, die Kunſtakademie, der Muſikverein, die Preſſe vertreten und dadurch in allen Berufs- und Lebenskreiſen der von Haus aus ſo muſikaliſchen Stadt dem Feſte, das für Wien und Oeſtreich ſo beſonders bedeutungsvoll war, das allgemeine Intereſſe ebenſo erregt wie geſichert. Der Schwerpunkt lag hier den gegebenen Verhältniſſen nach in der muſikaliſchen Feier. Auch die beiden Theaterabende, die Aufführung von „Fidelio“ und „Egmont“ waren durchaus muſikaliſcher und nur nebenbei auch einigermaßen dramatiſcher Natur.

Das Feſt begann am 16. Dezember abends im feſtlich glänzenden und faſt übervollen Hofoperntheater mit der Feſtouvertüre Op. 115. Sie iſt zum Namensfeſte des Kaiſers Franz im Herbſt 1814 geſchrieben, verdankt aber ihre jubelnden Motive einer anfangs beabſichtigten „Ouvertüre Schiller“, wie Beethoven ſelbſt das Werk bezeichnete, das ihm aus der Ode „An die Freude“ zuerſt in die Phantaſie trat. Glanzvoll ausgeführt und mit Freude aufgenommen, leitete dieſes Orcheſtervorſpiel in ein „Sceniſches Vorſpiel“ über, worin zu dem Marſch und Chor aus den „Ruinen von Athen“ die Muſe (Frl. Wolter) den Meiſter declamatoriſch begrüßt und in Geleitſchaft ſeiner ſchönſten dichteriſchen Geſtalten (Leonore, Symphonien ꝛc.) ihm ſchließlich den Lorbeerkranz auf das Haupt ſetzt. Der Chor ſchwillt an in wachſender Begeiſterung, die feiernde Menge auf der Bühne kniet verehrend nieder, die ganze Scene erglänzt in magiſcher Beleuchtung: es geht ein Hauch ſchauernder Entzückung durch das Haus, die unbefangene Empfindung nimmt das wenig bedeutende theatraliſche Geſicht für die wirkliche Erſcheinung des hohen Künſtlers, den mit Recht das innerſte

Herz zu feiern hieher gekommen, und ebenſo ungeſtüm wie ungehemmt braust die allgemeine Begeiſterung auf. Das Feſt und die Herzen waren eröffnet, die lebendigſte Antheilnahme für alles Nachkommende geſichert.

Die Leonoren-Ouvertüre, die große, entfaltete den vollen Glanz und Zug der beſonderen muſikaliſchen Traditionen Wiens. Wie ein Strom ergoß ſich die dramatiſch belebte Muſik, wie ein Strom hinterher der enthuſiaſtiſche Beifall der Tauſende, die feſtlich verſammelt waren. Mehrmals hatte der Dirigent (Herr Hofcapellmeiſter Deſſoff) der ſtürmiſchen Menge ſich dankend zu beugen. Und er war wohlverdient dieſer Beifall. Günſtige Sterne walteten über dem was pflichttreuer Fleiß hier eingeübt und erſtrebt hatte. Die unmittelbar folgende Aufführung des „Fidelio“ nahm Theil an dieſer durch die Feierſtimmung der Zuhörer ins ungewohnte geſteigerten Leiſtung. Es war auf beiden Seiten Hingebung, innerſte Anſpannung. Freilich im Grund allein der ſo tüchtig künſtleriſch angelegten Frau Duſtmann gelang es, trotz der merklich ſich anmeldenden Hemmniſſe der Natur, den Genius dieſes Werkes ſich herbeizuzaubern. Sie gab etwas von jenen tiefen Seelenlauten zu hören, wodurch Beethoven ſelbſt ſich hier zuerſt von dem formal feſſelnden Unweſen der bloßen „Wiſſenſchaft“ ſeiner Kunſt erlöſte, und ſogar wo die Kraft verſagte oder doch hinter dem Geforderten zurückblieb, war Sinn der Sache, edle begeiſterte Auffaſſung des ſo beſonders rührenden dramatiſchen Vorganges vorhanden. Das „Tödt' erſt ſein Weib!“ iſt in Accent, Laut und Gebärde ein ſchöner Beſitz dieſer Künſtlerin und wird ihr beim Auftreten jeder weitern Nachfolgerin ſtets weniger vergeſſen werden. Herr Walter hat kaum eine Ahnung von dem was in Floreſtans Bruſt vorgeht, und Herr Beck (Pizarro) imponirte, alles in allem genommen, auch nur durch die materielle Wucht ſeines Organs. Uebrigens waren gerade bei der gehobenen Art dieſer Vorſtellung die fruchtbarſten Betrachtungen darüber zu machen, daß alle Gehobenheit in der Darſtellung dieſer ſo überaus ſchönen und innerlich anrührenden lyriſchen Ergüſſe doch das ganze Werk noch nicht entfernt in die Sphäre des eigentlich Dramatiſchen und der wirklich plaſtiſchen Erſcheinung erhebt.

Welch andre Wunder enthüllte da der zweite Feſttag mit ſeiner „Neunten“!

Ja dieſe „Neunte Symphonie“ des ſelbſt ſeine beſten Werke nur noch zählenden, nicht benennenden größten Meiſters der Töne, ſie iſt freilich ein Wunderwerk, das die alte Welt unter die berühmte Siebenzahl zu ſtellen gehabt hätte. Hier fühlt man eine der beiden Grundſäulen, auf denen alles künſtleriſche Schaffen der Gegenwart wie der Zukunft ruht, und unwillkürlich wurden auch die wieder Tauſende, die da jetzt im Conzertſaal feierten, von der Weihe des Moments ergriffen, die in dieſer Vorführung lag. Solcher Beifall, ſolcher Jubel, ſolche Andacht vor allem kehrten nicht wieder, ſolange das Feſt auch währte und was es auch ferner Herrliches brachte. Denn Herrlicheres, Geiſterfüllteres oder ſagen wir lieber Wahreres, Gegenwärtigeres, Moderneres konnte es eben nicht bringen. Die andere Säule aber heißt Shakſpeare, oder vielleicht beſſer, wenn wir den vollen Horizont erreichen und die rechte Perſpective gewinnen wollen, das antike Drama. Aus beiden allein geht hervor was mehr ſein kann als das bisherige Schaffen in der Kunſt. Die Symphonie oder vielmehr die Muſik auf dieſer Höhe zeigt die ewige innere Ordnung der Welt, das Drama jene ebenſo ewige Geſtaltung ihres äußern Werdens, die Darlegung ihrer Daſeinsgeſetze. Aber auch elektriſch zündend wirkte dieſe Vorführung des Werks. Es iſt merkwürdig, dieſe Wiener Muſiker, ſie ſind in der That zu elektriſiren, es iſt als ſchwebte die lichte Taube wahrer Kunſt ſtets lebendig über ihnen und als gälte es oft nur einen Moment ernſter andächtiger Erhebung der Seelen zu dem goldenen Ziele des ewig Schönen, daß nun auch wirklich der Genius der Kunſt herniederſchwebe und die Ausführung wie die Zuhörerſchaft beſeele und entzünde.

Freilich jene lichtbringende Individualiſirung, das Auslegen des Geiſtes im Einzelnen, wie ſie beim Weimarer Feſt Franz Liſzt einem ihm genau bekannten und freudig folgenden Orcheſter einzuhauchen wußte, jenes Ausbilden oder vielmehr deutliche Hervorbilden der großen architektoniſchen Maſſen und Gliederungen des ganzen Werks, jenes ſicher kühne Hinwerfen der entſcheidenden Inſtanzen des Ideenganges, jenes freie Spiel mit der Bewegung des Ganzen, die bald gehemmt bald gefördert ſcheint und doch ſtets im Geiſte eins und ungebrochen bleibt, — von ſolcher geiſtig ſich einlebenden Auffaſſung und Darſtellung des wunderreichen Werkes war hier weniger die Rede. Aber jene fleißige deutſche Muſikerart, die ebenfalls ihre Krone nicht allein verdient, ſondern in gunſtvollen Augenblicken zuweilen auch wirklich gewinnt, ſie feierte hier einen ihrer ſchönſten Triumphe. Der Rhythmus und ich möchte ſagen der Lebenstrieb des Ganzen war durchweg gewahrt, es floß durchaus ungehemmt und unverrückt dahin und ließ nicht einen Moment Herz und Sinne aus der einmal angeſchlagenen Art und Bewegung. Auch das Zuſammenſchmelzen des Harmoniſchen war höchſt erquickend, man ward durch keine rauhe kalte Welle im Aufnehmen geſtört, und der Klang der Inſtrumente war diesmal faſt mehr als wieneriſch ſchön. Selbſt meinem getreuen Feſtnachbar, dem geiſtvollen Nationalopercomponiſten Alexander Seroff aus St. Petersburg, der doch auch zur Genüge gehört was die Welt an Klangſchönem bietet, wurde manchmal ganz heiß, ſowohl durch die niederſchmetternde Wucht dieſer Tonmacht wie durch die ſinnliche Schönheitsfülle und die leichtbeſchwingte Zartheit auch der Maſſen, die bei aller Decenz und Discretion doch niemals den Boden geſunder klingenden Exiſtenz verlor. Es war ein wirklich voller, Ohr und Seele erlabender Kunſtgenuß. Dabei wirbelten im Finale „An die Freude“ nicht blos die Soliſten, die allerdings Frau Wilt, Frau Bettelheim-Gomperz, Herr Labatt und Herr Schmid hießen, alſo Stimmen, die wenn es ſein muß, ſelbſt mit virtuoſen Inſtrumenten concurriren können, — es wirbelte auch der Chor der blond- und braunlockigen Wienerinnen wie üppiger Blüthenregen in den Lüften umher, daß dem aufnehmenden Ohr oft ganz — man begreiſe den Ausdruck aus der Beſonderheit der Lage — wonnig bunt und blau vor den Augen ward. Man ſagte ſich mit Recht: ſo etwas iſt nur in Wien möglich, wo das ganze Daſein mehr noch in ungeſtörter Geſundheitsfülle dahinfließt und trotz allem und allem die ſchönen Zeiten der Zauberflöte noch nicht verloren ſind.*)

Die Vortheile ſolch reichen Chors und Orcheſters theilte natürlich am dritten Feſttage Herr Director Hellmesberger in der Missa solemnis mit Herrn Hofcapellmeiſter Deſſoff, welcher die beiden erſten Tage dirigirt hatte. Man weiß was alles der Meiſter in dieſes ſein „Oeuvre le plus accompli“ hinein geheimnißt und hinein experimentirt hat. Es iſt keine Meſſe, es iſt eine Welttragödie, die Tragödie des Chriſtenthums. Kein dramatiſcher Text, kein dichteriſcher Stoff hatte ſeiner großartigen Anſchauung von dem Weſen und Werden des menſchlichen Geſchlechts und von den Gründen dieſer ewigen Bewegung genügt. Nach dem bürgerlich-politiſchen Motiv des „Fidelio“ ward ihm noch mehr als zwanzigmal an Operntexten geboten was zwiſchen Himmel und Erde vorgeht, vom Jupiter Ammon und von der Wiederkehr des Odyſſeus bis zur Gründung von Penſylvanien und dem muntern Pächter der trivialſten Gegenwart. Und oft genug wollte er wirklich zugreifen. Die „Ruinen von Babylon“ hatte er im Kopfe ſchon ausgearbeitet, Grillparzers „ſchöne Meluſine“ ſchien viel ſpäter noch den alternden Mann zu ſpielender Thorheit verführen zu wollen. „Opern und alles ſein laſſen, nur für deine Weiſe ſchreiben!“ heißt es aber ſchon im Tagebuch von 1817, und etwas von dieſer „ſeiner Weiſe“ war eben auch jener chriſtliche

---

*) Nicht lange nachdem dieſer Feſtbericht in der „Allgemeinen Zeitung“ erſchienen, am 1. Februar, hat ein jäher Tod den obenerwähnten Petersburger Künſtler hinweggerafft. Er ſtarb an einem Herzleiden, deſſen Anfänge ihn allerdings bereits vor ſechs Jahren befallen hatten. Mit ihm ging nicht allein eine ungewöhnlich reiche allgemein geiſtige Begabung und hervorragende künſtleriſche Kraft dahin, ſondern Seroff war auch, was hier beſonders intereſſiren wird, einer der genaueſten und feinſten Kenner Beethovens. Und nicht etwa blos „jeden Tact“ in den Werken des wirklich verehrten Meiſters kannte er, viel intimer kannte er den hohen Geiſt, in dem derſelbe geſchaffen, und wußte das Vergängliche von dem Dauernden auszuſcheiden und in dieſem Dauernden zugleich den Keim neuer Fruchtbarkeit zu entdecken. Beſonders hatte er deutlich erkannt, wie auch rein melodiſch genommen die einzelnen Theile der großen Werke Beethovens innerlich zuſammenhängen und in ihrem Gedankengange, in ihrer geiſtig vorgeſtellten Action gerade ſo durch wiederkehrende gleiche oder doch ähnliche Motive verbunden ſind wie die wirkliche Handlung im Muſikdrama durch die ſogenannten Leitmotive. Der genauere Nachweis dieſer Thatſache war von ihm in einer eigenen Schrift niedergelegt, die ſoeben dem Druck übergeben werden ſollte. Hoffentlich wird ſein Tod die Herausgabe nicht verhindern. Wer den geiſtvoll angeregten Mann kannte, wird ſich mit Freude auch des ſichern freien Blicks erinnern, den er über Jedes in ſeiner Kunſt hatte. Rußland aber verliert an ihm ſeinen erſten eigentlichen und zugleich nationalen Muſikdramatiker. Seine beiden Opern „Judith“ und „Rogneda“ wurden mit ſtets wachſendem Beifall in Petersburg aufgenommen. Möchten ſie jüngeren Kräften die Anregung zum Schaffen auf der gleichen Bahn ſein! Denn nur ſolcher wirklich freien Geiſtes und aus dem Kern des Lebens und Empfindens des Volkes ſelbſt ſchaffender Kunſt gehört die Zukunft!

Meſſentext, in dem ein gut Theil Menſchheit ein gutes Stück ihres Weſens und ihrer Entwicklung niedergelegt hat. In ſolcher Weiſe hat man dieſe Meſſencompoſition anzuſchauen, welche dem Meiſter vier der ſchwerſten Jahre ſeines Lebens an äußerer Arbeit wie an innerem Ringen gekoſtet hat. Es iſt eine Art Drama in epiſcher Form, eine Divina commedia, es iſt ein Vorgang aus der Geſchichte des Menſchenthums, wie er ſich ewig neu in jeder Menſchenbruſt wiedererzeugt, und daraus allein iſt die großartig dramatiſche Anlage, der ſo höchſt gewaltig michelangeleske Bau des Ganzen, die oft ſehr eigenmächtige Gruppirung der Theile zu verſtehen, daraus auch die oft ſo unbeſchreiblich ergreifende Auslegung des Einzelnen, die beredte Darlegung der entſcheidenden Momente dieſes ewigen Menſchheitsprozeſſes in ſeiner jüngſten weltgeſchichtlichen Erſcheinungsform, die erſchütternde Ausdichtung ſeines ewig wahren und ewig lebendigen Inhalts. Es iſt ein epiſcher Nothbehelf ſeines nach Wort und That des Drama's unwiderſtehlich drängenden Genius und daher bei aller experimentativen Abſonderlichkeit und faſt willkürlichen Subjectivität des Einzelnen als großes Ganze ein gewaltiges Denkmal gerade des modernen ſtrebenden Geiſtes und vor allem eine mit nichts vorher oder höchſtens mit Sebaſtian Bach zu vergleichende unerſchöpfliche Schule für den dramatiſchen Componiſten und wenn er es verſteht, ſogar für den dramatiſchen Dichter.

Die eigenthümliche Bedeutung dieſes Gehaltes beſtimmte denn auch naturgemäß deſſen Aufnahme von Seite des Publicums, die nicht rauſchend war, aber den Eindruck verrieth, der hier wirklich erzielt war und den bei einer vorwiegend katholiſchen Zuhörerſchaft auch die ſinnliche Außenſeite des Werkes nur erhöhen konnte. Mit großartigerer Eindringlichkeit ſind uns dieſe Chöre noch nirgends entgegengetreten. Die Soliſten waren wieder Frau Wilt und Frau Gomperz mit den Herren Walter und Rokitansky, und wieder ward der hier noch ſchwierigere Wettkampf mit den Inſtrumenten glänzend durchgeführt. Das Orcheſter war ebenfalls das gleiche, doch war daſſelbe mit dem Chor, wohl in Folge unzureichender Proben, nicht ſtets und überall ſo völlig übereins wie in der Symphonie, und überhaupt ſchwebte nicht überall der Geiſt der Vollendung über dieſer Aufführung.

Was ſoll nach dieſen mächtigen und nachhaltigen Eindrücken noch viel von den ergänzenden und ausſchmückenden Nebendingen des Feſtes geſagt werden? Die Feſtouverture Op. 124, brillant geſpielt, iſt nur ein Gelegenheitsſtück, wenn auch von Beethoven. Weilen's Prolog, obwohl nicht ſonderlich an eigenen Ideen reich, ſprach allgemein an. Ja Lewinsky's Vortrag deſſelben entzündete die perſönliche Vorſtellung von dem großen, ſo tief leidensvollen und ſo herrlich ſiegenden Mann in der Menge ſo gewaltig, daß ungeſtümer und lang dauernder Beifall losbrach. Welche Macht iſt doch das Wort, ſelbſt da wo ihm nur der Anſchein wirklicher menſchlichen Empfindung und tieferer poetiſchen Auffaſſung geliehen wird! Leider nur können wir Deutſche noch nicht entfernt uns rühmen, daſſelbe nach ſeiner vollen Kraft zu beſitzen, und namentlich ſolche dichteriſche Prologe laſſen in der Behandlung der Sprache den eigentlichen Genius unſeres unvergleichlichen Idioms meiſt in allem, im Einzelausdruck, im Gefüge der Worte und Sätze, wie in Rhythmus und natürlicher Schönheit vermiſſen.

Der 19. Dezember brachte ein Kammerconzert. Da es ebenfalls in dem großen Muſikvereinsſaale — nebenbei architektoniſch und zum Theil auch noch decorativ jetzt einer der ſchönſten Säle Deutſchlands — ſtattfand, ſo war ſeine Wirkung von vornherein abgeſchnitten oder doch ſehr vermindert. Das „große Trio" in B, von den Herren Epſtein, Grün (der auch das Benedictus-Solo geſpielt) und Popper vorgetragen, mußte ſeines Eindrucks noch mehr verfehlen als am 17. das Esdur-Conzert, das Herr Door vortrug. Auch kam dazu, daß dem nicht monumentalen Style dieſer Compoſitionen der wenig monumentale Vortrag den Reſt der Wirkung vorenthielt, und dieſem Verfehlten im Arrangement der ganzen Feſtmatinée konnte ſogar das Cismollquartett kaum aufhelfen, obwohl es wirklich von Hellmesberger im Verein mit ſeinem Sohn und den Herren Bachrich und Popper ganz außerordentlich gut und ſtellenweiſe ſogar beſeligend ſchön ausgeführt wurde. Es iſt ein ſeltſames Wogen und Schwelgen in dieſem ſpäten Werk des Meiſters, ſeine Seele taucht ſich in ſich ſelbſt wie in die Welt, mit gleich wonnigem Entzücken iſt der Vielgeprüfte und endlich Befreite in ſich wie außer ſich, und ſolche Werke ſind natürlich nur für Eingeweihte oder doch nur für den begränzteren Raum da. „Ach wenn in unſrer engen Zelle," hört man hier es rauſchen und klingen, und wirklich wird es „in unſrem Buſen helle," wenn wir mit der Seele „klammernden Organen" dieſes tiefe Deuten unſers geheimſten Innenlebens in uns aufnehmen.

Da lobe ich mir die kleinen Lieder, die Herr Walter und Frau Gomperz zum Beſten gaben. „Man ſieht doch wo und wie," und ſyrupſüß mit faſt noch ſüßerem Lächeln hauchte, faſt wie mit Sammetpfötchen täſtelnd, Herr Walter die zartſehnenden Klagen „An die ferne Geliebte" an unſer Ohr und ſteigerte gar das entlehnte holdſelige Lächeln ins Ueberüberſüße, als klatſchende ſchöne Hände den „deutſchen" Minneſänger ſtets wieder auf dem Podium ſehen und belohnen wollten. Allein geſtehe nur, verehrtes Wiener-Publikum, hatte die dignitätsvolle ſchöne Frau Altiſtin irgend mehr wirkliches Gefühl von der Reue, die nicht ohne innere Aufrichtigkeit Beethovens „Bußlied" ausſpricht, oder von der wonnigen Blüthenliebe des „Mailieds" und dem ſo überraſchend gekommenen Sommerglück in „Neue Liebe neues Leben", — hatten dieſe ſchönen vollen „ſchwarzbraunen" Töne mehr wirkliche Empfindung von dem unendlich ſchöneren Gehalt der Lieder ſelbſt, als der ſo ſehr geſchätzte Herr Hofopernſänger bei dem lieblich naiven Sehnſuchtsgeflüſter des ſchon alternden und doch ewig jungen Meiſters in jenem „Liederkreis" von 1816? — Wir wollten hier die Thatſache des allgemeinen Gefallens an bloßer äußerlichen Virtuoſität und „ſchönen Tonbildung," an der geſchickten Gefangennehmung des richtigen Gefühls durch bloßen Scheinglanz nur deßhalb conſtatiren, um dem obigen Herrn Prologdichter nicht Unrecht zu thun. Ich glaube in beiden Fällen, hätte er's gehört, wäre dem unſterblichen Meiſter gleicherweiſe ein leiſer Schauer über den Leib gegangen, und er würde mit wehmüthiger Empfindung ſich gefragt haben, ob er denn jemals wirklich gelebt und jemals Wundergedichte des ewig gleichen natürlich menſchlichen Gefühls, der einzigen Quelle wahrer Poeſie gedichtet habe? Die äußerliche Virtuoſität und der Scheinglanz beherrſcht uns ganz, die klingende Münze iſt unſer Abgott auch in der Muſik geworden.

Endlich das Bankett, oder nein vielmehr erſt „Egmont," der am 18. den Abſchluß der künſtleriſchen Solennitäten bildete. Daß wir ihn vergeſſen, iſt Urtheil genug. Die Muſik freilich ward unter Herbecks Leitung überaus zart hingewoben, Klärchens Tod und die nächſte Entreactemuſik vorher waren muſikaliſch ſehr poetiſch. Auch gaben ſich die Darſteller in der That alle Mühe. Allein der Eindruck? — Ja nun, manche meinten, das große Haus — die Vorſtellung fand nämlich ebenfalls im neuen Opernhauſe ſtatt — ſei Schuld; da gehe alles auseinander, nichts zuſammen, alles Trauliche, Lebendige, aller Schmelz ſchwinde. Nein, nein, die Sache ſelbſt iſt karg und leer, oft kleinlich familiär und faſt mädchenſpielartig, ohne tragödiſchen Weltſinn, und auch die inniggefühlte und nicht klein gedachte Muſik hilft derſelben nicht auf. Unwiederbringlich geht der Eindruck der dramatiſchen Kunſt auch ſolcher feinempfundenen und höchſt geiſtvollen dramatiſchen Leſewerke unſeres großen Dichters verloren, wenn ſie an die größere Oeffentlichkeit kommen, ſie vertragen das Licht der Sonne nicht, die im traulichen Dämmerſchein des Zimmers, im kleinen Privatleben ausgedacht ſind. Nicht minder als bei jener Symphonie war alles was von Kunſterkenntniß in uns lebt, in lebendigſter Bewegung, aber mit welch ganz verſchiedenem Reſultate! Beethovens „Neunte" hat ſelbſt der dramatiſchen Beurtheilung einen Maßſtab in die Hand gedrückt, der für das Meiſte unſerer bisherigen dichteriſchen Kunſt höchſt gefährlich iſt und auf ganz neue Ziele, auf neue Welten hinweiſt.

Alſo das Bankett ſchloß am 20. das Feſt ab. Toaſte genug und manch hübſcher, aber das ſind interne Sachen, die in dieſe Blätter nicht gehören. Man blieb bis tief in die Nacht, denn es war ein Feſt abzuſchließen, das viele große und erhebende Momente hatte und ſchwerlich ſo bald an ähnlicher geiſtigen Bedeutung wiederkehrt. Die Theilnahme war eine außerordentliche geweſen. Wien zeigte ſich auch hier als treue Mutter des Meiſters, den ſie im Leben mit ihrem Beſten genährt. Der Feſtausſchuß hatte ſeine Aufgabe, die gewiß ſehr ſchwierig war, in einer Weiſe gelöſt, daß eben alles „gut zuſammenging" und nirgend Störung eintrat. So wird das Feſt jedem Theilnehmer nach ſeiner Weiſe eine unvergeßliche Erinnerung bleiben.

VIII.

Beethoven und die Kunſt der Gegenwart.

Dem aufmerkſamen Leſer kann bei den vorſtehenden Aufſätzen das Eine nicht entgangen ſein, was ſich wie ein rother Faden durch die ſämmtlichen Darlegungen zieht und dieſelben trotz ihres verſchiedenartigen Inhaltes zu einem gewiſſen Ganzen verbindet: die Betonung der Bedeutung Beethovens für unſer geiſtiges Leben überhaupt und beſonders für eine neue und höhere Auffaſſung und Erzeugung in der Kunſt. Ebenſowenig wird man irgend im Unklaren darüber geblieben ſein, daß nach unſerer Auffaſſung der Sache die künſtleriſche Production unſerer Tage, wenigſtens die landläufige und durchweg gepflegte, noch wenig von dem Geiſte und Wollen Beethovens an ſich trägt und gar die allgemein übliche Reproduction in unſerer Kunſt kaum etwas von dem zeigt, was das Unterſcheidende und Weſentliche an Beethovens Schaffen iſt, oder doch mindeſtens geſagt dieſes nicht kräftig betont und als das Unterſcheidende und Weſentliche deutlich hervorhebt. Es ſeien alſo hier zum gehörigen Abſchluß dieſer Erinnerungsgabe und um die Reſultate unſerer Erfahrungen bei der Beethovenfeier in aller Beſtimmtheit zuſammenzufaſſen, auch über jene Dinge, die bereits anderswo ausführlicher beſprochen worden ſind, hier die entſcheidenden Geſichtspuncte noch einmal aufgeſtellt und die Hauptthatſachen überſichtlich berichtet.

1.

Was Beethoven unter den Künſtlern auszeichnet, und zumal über die früheren Meiſter der Tonkunſt hoch erhebt, ſind zwei Eigenſchaften, die ſich in ſeinem Schaffen ſtets kräftiger hervorbildeten und in den letzten Werken in vollſter Reinheit ſtrahlen: *die Richtung auf das Eigene und auf das Geiſtige* in ſeiner Kunſt wie im Leben.

Im Grunde freilich fallen dieſe beiden Eigenſchaften zuſammen oder gehen doch die eine aus der andern hervor. Denn jemehr er eben das Eigene pflegte, das heißt jemehr er eben das Leben der eigenen Bruſt und was ſie von dem allgemeinen Daſein lebendig zu erfaſſen weiß, zum Gegenſtand ſeines Schaffens machte, je mehr wurde daſſelbe auch geiſtiger Natur und warf fremde Feſſeln und unſchöne Krücken fort, um völlig auf den eigenen Füßen zu ſtehen und den freiwandelnden Gang des wirklichen Menſchenthums zu zeigen. Wir können in ſeiner Production ganz deutlich dieſen Entwicklungsgang verfolgen und gewiß ſein, je mehr ihn die Bewegung der eigenen Bruſt beherrſcht und er das lebendige Regen des Geiſtes, ſei es im wirklichen Leben oder auch in Wiſſenſchaft und Poeſie erfaßt, je mehr befreit ſich ſeine Kunſt von überkommenen Formeln und conventionellem Allerweltsweſen und nimmt die individuelle Phyſiognomie des lebendigen Vorwurfs ſeines Schaffens an. Die Sonaten, beſonders die Klavierſonaten zeigen dies ſchon früh. Hier war die freieſte Regung des eigenen Weſens möglich, nichts hemmte den Flug des Genius und die Aeußerung des innern Menſchen. Denn das verhältnißmäßig leicht zu verarbeitende Material fügte ſich willig der ergriffenen Vorſtellung und der natürlichen Gefühlsbewegung. Darum denn auch dieſe Werke ein unvergleichlich geliebtes Gut der Nation oder vielmehr aller tiefer bedürftigen Naturen ſind und ein Quell gleicherweiſe der poetiſchen Anregung wie der wirklichen Kräftigung und Belebung im Leben und im Schaffen. Sie ſind eben wahrhaft Dichtungen: conzentrirte Wiedergabe der objectiven Welt und wie ſich dieſelbe mit tauſend Wechſelſtimmungen in unſerm ſubjectiven Gefühlsleben wiederſpiegelt und werden in dieſem poſitiven Gehalt und ſeiner Ausgiebigkeit für unſer inneres Leben von keinen künſtleriſchen Erzeugniſſen, wie ſie auch Namen haben mögen, übertroffen, ja nur ſelten erreicht.

Schwieriger geſtaltete ſich die Sache ſchon bei den größeren Stylarten. Wie langſam arbeitet der Gewaltige und „ununterbrochen Fleißige" ſich ſchon in der Kammermuſik, in Duos, Trios und gar Quartetten aus dem Hergebrachten und der feſtgeſtellten Form heraus! Op. 97, das große Trio, und Op. 95, das „Quartett serioso", wie haften ſelbſt ſie noch ſozuſagen mit dem Rücken an dem materiellen Daſein oder haben doch wie jene alte Athene der Plaſtik nur halbweg frei ausſchreitende Glieder. Die landläufige und blos techniſch gebildete Auffaſſung wird dies freilich beſtreiten, die freiere und wirklich äſthetiſche Erfaſſung der Kunſt aber, die eben auch das Schöne unter diejenigen Dinge zählt, welche dem ſchaffenden Weltgeiſte zum Ausdruck zu dienen und daher auch deutliche Spuren von ihm aufzuweiſen haben, wird hier nur zuſtimmen.

Wie viel ſchwieriger aber war das Ueberwinden der Materie und das Hervorbilden des freien Daſeins nicht erſt bei der Symphonie. Hier beherrſcht und befängt auch den ſtarken Muth und die echt geiſtige Natur die Wucht des zu verarbeitenden Materiales ſelbſt. Und wenn, wie wir oben bei der „Eroica" ſahen, ſogar ein Beethoven, der doch dem geiſtigen Leben ſeiner Zeit und zwar nicht in theoretiſcher Schulung ſondern mit praktiſchem Ergreifen ſich ſo perſönlich nahe hielt, hier noch nicht völlig ſieghaft daſteht und im erſten Satze noch vielfach vom Stoffe überwältigt erſcheint (man denke nur an die zahlreichen „Epiſoden" die den klaren Bau des Ganzen ſehr trüben und ihm viel von ſeiner durchſchlagenden Kraft und imponirenden Größe nehmen), in den beiden letzten Sätzen aber gar nicht einmal zur vollen Herrſchaft gelangt, — wenn das dem ſchon zur vollen Kraft ausgereiften echt männlichen Beethoven geſchieht, was iſt da viel von den ſymphoniſtiſchen Epigonen zu erwarten, die kaum aus ſich ſelbſt heraus und zum freien Beſitz der Dinge zu gelangen vermochten und nun gar noch dieſe gewaltige und zauberkundige Rieſin, die Symphonieform unter ihre kleine Gewalt bannen wollten! Wie ſichtbar verrinnt und verſchwimmt ſchon dem naturreichen F. Schubert dieſer ſcheinbar ſicher ergriffene Weltbeſitz unter den mit Fleiß und Geſchick arbeitenden Händen! Und wo ſollten gar Spätere, die mit geſchickter Nachahmung nur die Form der Sache erfaßten, weil ſie nur dieſe verſtanden und nicht die Sache ſelbſt, aus der ſie geboren, ein blos bildungerfüllter Mendelsſohn und eine im Grunde nicht eigenartloſe Natur wie R. Schumann hin, wenn ſie hier Neues, das heißt nur das Gleiche ſchaffen wollten, wie Beethoven es mit jeder Symphonie mehr und kräftiger der wirklichen Welt und dem eigenen Buſen entnommen hatte! Die Form dieſer Kunſtart ging wahrhaft erſchreckend mit ihnen um und ſpielte, eine wahre Rieſentochter, — ſie war ja das Kind der ewig zeugenden urmütterlichen Ideenwelt! — mit ihnen, die doch in anmuthigen Liedern und hübſchen Clavierſtückchen gar ſelbſtherrlich ſich zu gebärden gewohnt waren, faſt wie mit Sclaven oder Kindern.

Dieſer Thatſache haben wir in uneingenommen freiem Ueberblick der Kunſt uns klar bewußt zu werden, wenn wir Beethovens Bedeutung für die neuere Production begreifen und ſie nutzbringend machen wollen. Das Entſcheidende ſeines Schaffens gegen das von Mozart und Haydn war, es iſt nicht oft genug zu ſagen, das ſtets energiſchere Aufnehmen der wirklichen Welt in die Kunſt der Töne. Und wenn dieſes Thun ſeinen Werken je länger je mehr ein eigenes Gepräge gab und die Cmoll-Symphonie und die Paſtorale und ſelbſt die „Siebente“, dann aber vor allem die „Neunte“ auch in der immer noch in den weſentlichen Grundlagen feſtgehaltenen ſymphoniſchen Form ſchon ein ganz überaus verſchiedenartiges und genau kenntliches geiſtiges Geſicht zeigen, das ſogar in der letztgenannten Symphonie im Finale auch, man möchte ſagen, das Auge des wirklichen Wortes aufſchlägt, ſo haben uns die „letzten Quartette“ erſt recht auf dieſe Bahn gewieſen, auf welcher der Meiſter zu ſeiner Größe emporſchritt und ſich denjenigen zugeſellen ſollte, die uns nicht blos in der Kunſt, ſondern im ganzen geiſtigen Leben weiter geholfen haben. Denn hier erfährt man völlig und ungleich entſchiedener als ſelbſt in der Neunten Symphonie, daß in der That der Gehalt der Sache Anfang und Ende aller Kunſt iſt: daß die Bewegung des geiſtigen Lebens, das heißt die eigene innere Vorſtellung, das Weltbild, das ich hier geben will, mir auch die Form genau beſtimmt, in welcher ich es zu geben habe, ja mir dieſelbe ſchon ſelbſt gewiſſermaßen fertig in die Hand reicht. Wer alſo hier noch die alt überkommene Sonatenform prätendiren wollte, würde ebenſo in die

Irre gehen, wie jener kluge Rezenſent in der „Leipziger Allgemeinen Muſikaliſchen Zeitung“ kurz nach dem Erſcheinen der Neunten Symphonie, der auf das Beſtimmteſte behauptete und zu erweiſen ſuchte, daß das Motiv des erſten Satzes derſelben kein ſymphoniſtiſches ſei und alſo das Werk ſelbſt keine eigentliche Symphonie! Auch in der Zahl wie in der Reihenfolge und Anordnung der einzelnen Sätze iſt in dieſen Quartetten wieder zu jenem naiven Urgrunde zurückgegriffen, aus dem die Sonate ſich geboren hatte; es iſt wieder jene Reihe der dem Tanz und Singen entnommenen Bildchen, wie ſie die alte Partita oder Suite zeigte, freilich merkbar genug nach dem höhern Geſichtspunct eines das Ganze umſchlingenden inneren Gedankens und Lebensvorganges geordnet, gegliedert und belebt. Es war alſo die nur dem gleichgebornen Genius mögliche Aufnahme des abgeriſſenen Fadens, was in unſeren Tagen einerſeits Franz Lißt an die durch Beethoven befreite Symphonieform die wirkliche „Symphoniſche Dichtung“ anknüpfen und andererſeits Richard Wagner den Faden völlig zu Ende ſpinnen ließ, indem er den mehr nur in den allgemeinſten Zügen erfaßten und mit reinmuſikaliſchen Mitteln allgemein fixirten Lebensvorgang zur greifbaren Darſtellung in Wort und Gebärde brachte, zugleich aber denſelben überall mit dem unentbehrlichen Sprachmittel der Muſik nach ſeinem innerſten Grunde aufdeckte und zu ſicherem Verſtändniß brachte. Hier alſo liegt die wirkliche Fortſetzung von Beethovens Daſein und Schaffen, und ihm hat ſich anzuſchließen, was überhaupt an Reproduction wie im Produziren ſelbſt auf der Höhe der Zeit, nein, nur erſt völlig auf der Höhe des Beethovenſchen Erwerbes ſtehen will.

Darüber haben wir uns alſo jetzt mit näherer Begründung auszulaſſen.

2.

Zunächſt iſt zu conſtatiren, daß die hier angegebene Bedeutung Beethovens für unſer künſtleriſches und allgemein geiſtiges Leben, wie dieſelbe bereits früher in „Gluck und Wagner“ ausgeführt und kürzlich in „Beethovens geiſtige Entwicklung“ (im Vorwort zu „Beethovens Brevier“) ſpezieller nachgewieſen worden iſt, in jenen öffentlichen Anſprachen und Darlegungen, die das Feſt einleiteten und nach ſeinem geiſtigen Gehalt beſtimmen und fruchtbar machen ſollten, ſo viele deren mir bekannt geworden ſind und ſogar da, wo der muſikaliſche Fachmann ſelbſt zum entſcheidenden Wort über den größten Meiſter ſeiner Kunſt verſtattet war, nirgend zu derjenigen Beſtimmtheit des Ausdrucks gelangte, die einerſeits von der eigenen deutlichen Einſicht in die Sache zeugt und andrerſeits dieſelbe für die Allgemeinheit wirkſam macht. Namentlich aber iſt es auch keinem einzigen dieſer ungezählten Schreiber, Dichter und Redner — R. Wagners Feſtrede „Beethoven“ ausgenommen, denn ſie iſt der Natur der Sache nach in dieſer Frage „hors de concours“ und drückt vor allem nicht entfernt die gemeingiltige Auffaſſung der Sache aus, trat auch, um dieſelbe noch irgend zur rechten Zeit richtig zu ſtellen, zu ſpät hervor, — es iſt keinem dieſer Betrachter eingefallen, was doch bei einer ſolchen Künſtlerfeier am Ende die Hauptſache iſt und ihr eine Wirkung für die Gegenwart ſichert, die mit aller Verhimmelung und idealiſirenden Phraſenmacherei nicht erreicht wird: die genaue Feſtſtellung des Punctes zu geben, wo wir nun anzuknüpfen haben, um ſelbſt weiter zu kommen und ich möchte ſagen den Geiſt eines ſolchen Meiſters durch ſtete Fruchtbringung auch praktiſch zu verewigen. Ja es darf um der Sache willen, die jedem heilig ſein muß, der Beethoven mit aufrichtigem Herzen verehrt und Nahrung von ſeinem großen und fruchtbaren Geiſte nehmen will, hier, wo die Bedeutung ſeiner Säcularfeier nach ihren Grundzügen recapitulirt werden ſoll, nicht verſchwiegen werden, welche directe Hinderung ſogar ſolchem deutlichen Ausſprechen der Sache, wie es doch allein wieder allgemeineren Vortheil bringt, gerade an dem Orte gelegt ward, von dem wir bekannten, daß er mit vollem Recht Mutter und Nährerin des großen Todten genannt wird, — in Wien.

Als nämlich beim abſchließenden Feſt Bankett, wo ja überhaupt das deutliche Wort über die Feier zu ſprechen war, das allein deren Gehalt genau zu fixiren vermag, die Reihe der vorbeſtimmten Anſprachen, deren manche durch ihre hübſche Darlegung über die Kunſt und ihren Meiſter den vollſten Widerhall in der gebildeten und geiſtig angeregten Verſammlung gefunden hatte, beendet war und nun auch dem Verfaſſer dieſer Schrift, der ſich wohl mit zu denjenigen zählen darf, welche über Beethoven mit Fleiß geforſcht haben, in freundlicher Weiſe von Mitgliedern des Feſtausſchuſſes die Frage geſtellt wurde, ob er nicht auch noch ein Wort über den Meiſter ſagen möge, und derſelbe um ſo mehr ſich dazu bereit erklärte, als einer der Herrn Feſtredner in liebenswürdiger Begrüßung der Herſteller und Theilnehmer des Feſtes auch der Männer der wiſſenſchaftlichen Arbeit über Beethoven gedacht hatte, die von nah und fern herbeigekommen ſeien, — da fand die Ausführung dieſer Abſicht zunächſt eine Hinderung daran, daß aufs beſtimmteſte erklärt wurde, die Namen Lißts und Wagners könnten beim Wiener Feſte unmöglich genannt werden! Ich hatte nämlich der Natur der Sache gemäß erklärt, die Antwort auf die berührte Anſprache könne von Seite der Vertreter der Wiſſenſchaft und Forſchung hier nicht wohl etwas anderes ſein als die einfache Angabe, was denn Beethoven eigentlich für die Gegenwart bedeute: denn dies allein ſei Ziel der Wiſſenſchaft, ununterbrochen die Kette der geiſtigen Erſcheinungen der Menſchheit zu ſchlingen, und ſpeziell Zweck der hiſtoriſchen Forſchung, die uns unmittelbar umwallende Gegenwart an die Vergangenheit anzuknüpfen und aus ihr uns ſelbſt in unſeren Abſichten und Zielen ſicher zu machen und zu befruchten. Endlich da jeder der beiden Theile die begründete Verpflichtung in ſich zu verſpüren meinte, bei ſeiner Behauptung feſtzuſtehen, ward ein Compromiß hergeſtellt und der Spruch über die Sache ſelbſt, damit dieſelbe doch bei dieſer nicht wiederkehrenden Gelegenheit nicht ganz unausgeſprochen bleibe, kurz und einfach nach ihrem Sinn und Inhalt, aber ohne Nennung der beiden großen Künſtler gethan, die dieſe neue Welt des Schaffens, zu der Beethoven den entſcheidenden Anſtoß gegeben, vor allen Andern auf ihren mächtigen Schultern tragen und unſerer Epoche in der Kunſt ebenſo den Namen leihen werden, wie Beethoven ſeiner Zeit den ſeinen!

Man mag dieſen „Ausgleich“ auffallend finden, vielleicht auch die jetzige Mittheilung. Allein das Ganze iſt als der Ausdruck einer allgemein oder doch weithin getheilten Stimmung zu betrachten, freilich nicht des großen Publicums, aber jener Kreiſe, die als die „gebildeten“ und die „fachmänniſchen“ in der Kaiſerſtadt — und wo wohl nicht? — die Executive in der Kunſtproduction unſerer Tage in Händen haben, und erſcheint inſoweit als eine poſitive und beachtenswerthe Beſtätigung unſerer Darlegungen über die Kunſtauffaſſung unſerer Zeit.

Dem entſpricht ferner durchaus die öffentliche Kritik, namentlich in der großen Preſſe. Auch ihr fällt es mit Ausnahme des weißen Raben nicht ein, beſtimmt zu moniren, was den muſikaliſchen und beſonders den muſikdramatiſchen Aufführungen unſerer Tage faſt durchweg fehlt: jener feſte Halt des künſtleriſchen Gedankens, der ſichere Haft der „poetiſchen Idee“, die ja allem wahren Kunſtſchaffen deutlich ausgeſprochen oder doch im Keime zu Grunde liegt und die eben Beethoven mit ſo hoher Geiſtesgewalt in ſeine Kunſt eingeführt und daher auch jedem ferneren Schaffen förmlich aufgenöthigt hat. Und zwar erkennt man dies ungleich deutlicher als an Beethoveniſchen Aufführungen an der Ausführung der Werke der neueſten claſſiſchen Kunſt, worüber alſo jetzt zunächſt das Erforderliche zu äußern iſt.

Von der Execution der Werke Lißts kann ich perſönlich nicht das Beſtimmte und namentlich nicht das genügend Umfaſſende ausſagen: ich habe ſie gar zu ſelten und vereinzelt aufführen gehört. Dagegen ſind Wagners Werke bereits durch ganz Deutſchland verbreitet und werden meiſt auch mit möglichſtem Aufwand des Könnens dargeſtellt. Dieſe Aufführungen alſo können uns einen zuverläſſigen Aufſchluß darüber geben, wie weit im allgemeinen die Erkenntniß Beethovens und der ſeinem Schaffen das geiſtige Mark leihenden „poetiſchen Idee“ in der Muſik gediehen iſt.

Ueber einzelne Normalaufführungen in München unter des Meiſters directer oder mittelbarer Leitung iſt natürlich nichts zu ſagen. Sie repräſentiren eben nicht den allgemeinen geiſtig künſtleriſchen Zuſtand der Gegenwart, ſondern denjenigen beſſern Geiſt der Sache, der erſt zu erſtreben bleibt. Auch glaube ich mich darüber und namentlich über die in dieſer Hinſicht epochemachende Darſtellung der „Meiſterſinger von Nürnberg“ bereits im „Neuen Skizzenbuch“ (München 1869) deutlich ausgeſprochen zu haben. Diesmal, wo eben die Beethovenfeier uns vorzugsweiſe an Wien feſſelt, möge auch zunächſt vorwiegend von der dortigen Wagnerauffaſſung Rede ſein, und da iſt nun im allgemeinen auszuſprechen, daß der entſcheidende Sinn dieſer Werke dort bisher nicht ſo klar erkannt erſcheint oder in den praktiſchen Aufführungen doch nicht mit derjenigen Sicherheit betont und als Hauptſache hingeſtellt wird, die aus dem wirklichen Erfaſſen der Sache im Grunde von ſelbſt fließt.

Ohne Zweifel iſt der jetzige Hofoperndirector, — ſchon allein wegen ſeiner hervorragenden muſikaliſch künſtleriſchen Befähigung nicht erſt jetzt, ſondern bereits ſeit einer Reihe von Jahren und zwar den entſcheidenden in der Entwicklung der neueren Kunſt in Deutſchland, auch der entſcheidende Leiter in der muſikaliſchen Execution der Kaiſerſtadt, zumal was Orcheſteraufführung und Oper betrifft, — ein Mann von einer natürlich geiſtigen Anlage und reicht mit ſeiner Geſammtanſchauung über die hergebrachte Muſikerſphäre in das Gebiet allgemeinern geiſtigen Lebens hinauf. Wenn nun gleichwohl für den uneingenommenen und mit der Sache vertrauten Zuſchauer ſeine Wagneraufführungen — möge er ſelbſt oder ein Anderer ſie dirigiren, — das Ganze genommen nicht jenen ruhig ſtetigen Gang des wirklich Dramatiſchen und jene unbefangen keuſche Darbietung der Sache ſelbſt aufweiſen, der ſelbſt den unvollkommneren Frühwerken unſers deutſchen Muſikdramatikers eigen iſt, — wenn hier vielmehr und zwar nicht allein bei den Einzeldarſtellern, denen ja nun einmal die Schwäche des Virtuoſenthums wie die leibhaftige Erbſünde ewig anhängen zu ſollen ſcheint, ſondern ſogar im Orcheſter, von dem doch die Haltung und der Gang des Ganzen im Muſikdrama weſentlich abhängt, weil ſein Leiter der ſtets lebendig wachſame Repräſentant und Wahrer der allgemeinen Bewegung ſein muß, die Neigung zur gefälligen Ausmalung des Einzelnen vorkommt und bald hier bald dort mit beſonderer Vorliebe die muſikaliſchen „Pointen“ des Werkes gepflegt erſcheinen oder gar in bloßen „ſchönen Klangwirkungen und Orcheſtereffecten“ geſchwelgt wird, ſo iſt das für einen überlegenden Zuhörer denn doch im Grunde eine verwunderſame Thatſache, weil ja ſolches Gebahren das Unterſcheidende des Muſikdrama's, das eben Drama d. i. Handlung, wirkliches Geſchehen ſein will, einfach aufhebt und dem Ganzen eine weſentlich lyriſche Färbung und gar einen opernhaften Beiſchmack gibt. Dieſes Verfahren verleiht hier der Muſik einen falſchen Werth für ſich und hebt den bloßen Ausdruck auf Koſten der Sache ſelbſt, ſtößt uns alſo von dem ſtets erſtrebten und ſoeben froh gewonnenen Feſtlande des poetiſchen Gedankens ſtets wieder in die Fluth eines halb gedankenloſen Sinnendaſeins zurück. Man fragt ſich demnach unwillkürlich: hat der entſcheidende Leiter des Ganzen noch nicht die Sicherheit gewonnen, ſich ſtets in dem ſtrammen Fortſchreiten des darzuſtellenden poetiſchen Vorgangs zu erhalten und ſelbſt jede verſuchte Störung des Geſammtganges von Seite der launenhaft gefallſüchtigen Virtuoſität auch im Orcheſter mit ſchneidiger Energie abzuwehren, — liebt er ſelbſt noch gar zu ſehr, in dieſem allerdings ſehr verführeriſchen muſikaliſchen Nebenwerk, wie es ja der „Fliegende Holländer“, der „Tannhäuſer“ und ſelbſt der ungleich mehr ſtylgemäß durchgebildete „Lohengrin“ noch an hundert Stellen bieten, mit genießendem Behagen zu verweilen und wenigſtens für Augenblicke Sache Sache und Action Action ſein zu laſſen? — oder waltet hier eine allerdings ebenſo leicht zu erklärende wie zu entſchuldigende Connivenz des einzelnen einſichtsvolleren Künſtlers gegen die allgemeine Auffaſſung und Stimmung, die eben in Wien, auch was die Opernbühne betrifft, noch vorwiegend ſinnlich muſikaliſcher Genießensdrang iſt?

Es iſt dies hier und jetzt natürlich nicht mit Sicherheit zu beſtimmen. Denn die letztentſcheidende Inſtanz befindet ſich ja in voller Wirklichkeit und freier Verwendbarkeit erſt ſeit kurzer Zeit in der Hand dieſer thätigen Leitung. Wir wollen daher im Intereſſe der uns Allen gleicherweiſe am Herzen liegenden Sache der öffentlichen Darſtellung namentlich im Gebiete einer Kunſt, die wie die dramatiſche und gar die muſikdramatiſche alle Höllengeiſter der Nation verderbnißvoll heraufbeſchwören oder auch alle Lebensgeiſter derſelben zur ſchönen Mithilfe an dem Werke unſerer geiſtigen und ſittlichen Erhebung wachrufen kann, — wir wollen im Intereſſe dieſer hehren Kunſt, die uns auf die Dauer ebenſo an die Spitze der höheren Geiſtesproduction der Mitwelt zu führen vermag, wie die kühnen Thaten der praktiſchen Willensenergie und der ſie leitenden Intelligenz unſer Vaterland an die Spitze der geſchichtlichen Action der neueren Zeit führen zu wollen ſcheinen, hier zur vorläufigen Orientirung in dieſer ſchwierigen Sache einige auf eigener Anſchauung beruhende Bemerkungen über die Vorbedingungen der richtigen Erfaſſung der Werke dieſer Kunſt zu geben verſuchen, zu denen ja auch die vorhergehenden Aufſätze bereits mancherlei Material geboten haben.

3

Wir beſitzen in unſerm vielgeſtaltigen Vaterlande zwar eine ganze Reihe von Reſidenzen, die zugleich Mittelpuncte des geiſtigen und künſtleriſchen Lebens ſind und von jeher viel zur allgemeinen Bildung auch des Geſchmackes beigetragen haben. Allein auf die Dauer kann nur von einer eigentlichen Großſtadt eine umfaſſende und überall eindringende Wirkung ausgehen, und ohne Rom hätte auch das Chriſtenthum ſchwerlich die Welt erobert. Deßhalb iſt in den uns hier angehenden Dingen zumal für die Zukunft beſonders der Blick auf die eigentlichen Metropolen zu richten, die allein ſchon durch ihre zahlreiche Bevölkerung und namentlich durch ein genügend ausgiebiges Hinterland im Stande ſind, eine ſo große Anzahl von Geiſtern für eine Sache zu gewinnen und zu bilden, daß durch ſie auch die Nation bis in die fernſten Kreiſe hinein dafür intereſſirt und zu ihrer Aufnahme vorbereitet werden kann. Und was wollen wir mehr, als daß unſer ſchon ohnehin in ſo mancher Hinſicht dem alten griechiſchen ähnliches Daſein auch hier wie Sparta und Athen zwei Mittelpuncte beſitzt, die beide gleicherweiſe im tiefſten Grunde deutſch — denn wer dies bei Wien leugnet, kennt Wien nicht! — dennoch durch Lage und Geſchichte, durch Volksart und geiſtige Richtung eine ſehr beſtimmt unterſchiedene Entwicklung genommen haben, von der bereits oben eine Skizzirung der Hauptzüge gegeben ward.

Dieſe beiden Repräſentantinnen unſeres ſeit drei Jahrhunderten auf ſoſehr verſchiedene Art gemiſchten Weſens und Lebens nun bieten allerdings in dieſem Momente, wo es gilt zunächſt vermittelſt der Kunſt uns das uralte und doch ſo ewig junge Angeſicht unſers ganzen und echten deutſchen Weſens wiederzuzeigen, namentlich für die würdige Ausführung jener erſten erſchöpfenden und friſchkräftigen Idealdarſtellungen unſers Weſens, wie ſie R. Wagners Muſikdramen uns geboten, wennauch ſehr verſchiedenartige doch an Umfang und Schwierigkeit gleich wenig zu unterſchätzende Hinderniſſe. Und zwar liegen dieſelben beiderorts, man muß dies offen geſtehen, vor allem an dem Mangel eines tieferen Ernſtes, wie er auch auf dieſem Gebiete dem geiſtigen Streben der Nation entgegengebracht werden ſollte, und in der Neigung zu einem vergnüglichen Spiel mit den äußern Reizen der Kunſt, wo dieſelbe doch in der That hohe Aufgaben unſers idealen Lebens zu löſen hat. Es fehlt in dieſer Hinſicht an beiden Orten noch gar zu ſehr an der geiſtigen Straffheit und Hingabe, mit der allein ſolche allgemein bedeutende Dinge nach ihrem Gehalt aufgenommen und für die Nation fruchtbringend gemacht werden können.

Darum mußte denn auch, wie einſt, als Wien und Berlin ſich noch um den Beſitz der künſtleriſchen Capazitäten der Nation ſtritten, das kleine Weimar, ſo jetzt das allerdings weit größere und bedeutſamere München für die Sache der nationalen Kunſt in den Riß treten und für Herſtellung einer theatraliſchen Darſtellung ſorgen, die dem Ideal unſeres Weſens, ſo wie es uns innerhalb der Kunſt in jenem aus den tiefſten Quellen des nationalen Daſeins entſprungenen Schaffen Richard Wagners vorerſt am reinſten entgegentritt, auch wirklich entſpricht. Und wenn es dieſer guten Stadt auch wie im Traume kam oder doch wie ein Geſchenk von oben, was ihren Namen wohl bei ſpäteren Generationen mehr im Munde der Nation halten wird als all ihr Experimentiren oder auch wirkliches Schaffen im Gebiete der bildenden Kunſt, — wennauch trotz aller perſönlichen Anfeindung, die die große Sache hier erfahren ſollte, ihr Sinn und Gehalt dennoch tief in das Herz der Kunſtfreunde und ſelbſt der größeren Menge eingedrungen iſt und eine Wagneraufführung in München ſelbſt heute noch, wo dieſelbe in dem Werth ihrer künſtleriſch techniſchen Darſtellung tief unter dem früher Geſehenen ſteht, einen Eindruck hinterläßt, als walte ſtets noch der Genius der Sache ſelbſt über ihr und gäbe ihr Glauben an dieſelbe ins Herz und damit treue Hingebung an die geſtellte Aufgabe und Kraft und Innigkeit zu ihrer Löſung, — wennauch dies alles dort ſelbſt heute noch wenigſtens momentweiſe zu finden iſt und wenn ſelbſt das Münchner Kunſtleben einmal wieder auf den alten Höhepunct des Glanzes und ſeiner unvergeßlichen Eindrücke kommen ſollte, es genügt dies alles dennoch nicht vollſtändig. Denn es iſt hier allein auf die Dauer unmöglich, jene umfaſſende Wirkung auf die Geſammtheit zu erzielen, die nothwendig erſcheint, wenn wir in dieſer Beziehung wirklich zum Ziele gelangen und die ganze Nation an ihren hohen Beſitzthümern in der Kunſt Theil haben laſſen wollen. Selbſt Weimar hat uns ja nicht den Segen einer wahren künſtleriſchen Geſammtbildung gebracht, wie wir ſie beanſpruchen und erwarten dürfen, und doch war es das Wort, das leichtgeflügelte, das dieſer unſerer claſſiſchen Literaturepoche zu Gebote ſtand und ihrer Botſchaft tauſend Boten gab, die bis in die kleinſte fernſte Hütte drangen. Hier aber, im wirklichen Muſikdrama, wo der geſammte Menſch nach all ſeinen entſcheidenden Fähigkeiten perſönlich ſich uns darſtellen und gleichſam ſein geheimſtes Weſen und Werden vor unſeren Augen ſelbſt darlegen ſoll, hier wo auch allein die ſinnliche Vorführung auf der Bühne dem Kunſtwerk volle Wirklichkeit verleiht, genügt eben einzig der eigene Augenſchein, die perſönlich lebendige Erfahrung. Und dazu bieten, ſolange eben nicht auch uns wirkliche olympiſche Spiele erſtehen, wozu unſer geſammtes Thun und Treiben in der Kunſt einſtweilen wenig Ausſicht gibt, zunächſt wenigſtens nur die beiden großen Metropolen unſers Vaterlands die genügende Anzahl von Zuſchauern, jenes Publicum, das ſtets wechſelnd und namentlich ſtets zahlreich genug iſt, um wirklich fürs erſte ſowohl der Vertreter der ganzen Nation in dieſer Hinſicht wie auch der Apoſtel dieſer unſerer ſchönſten idealen Intereſſen in der übrigen Bevölkerung zu ſein.

Zumal heute, nach der ſo ruhmvoll durchgeführten Conſolidirung unſeres Vaterlandes in ſtaatlicher Hinſicht, wo Berlin und Wien ganz anders bedeutſame Mittelpuncte unſeres politiſchen und geiſtigen Lebens geworden ſind als bisher, ſcheint es nothwendig, auch auf dieſe Aufgabe der nationalen Kunſt mit dauernder Achtſamkeit den Blick zu richten, damit nicht am Ende gerade da unſer beſtes künſtleriſches Leben verkümmere oder unechte Blüthen treibe, wo es von dem nachhaltigſten Einfluß zum Guten oder Schlimmen auf unſere geſammte Bildung zu werden vermag. Gilt es doch auch hier, endlich einmal zum Eigenen und Rechten, zum Ganzen und Vollen zu gelangen und überhaupt der Kunſt diejenige würdige Stellung und Thätigkeit zu gewinnen, die ſie im Leben eines ſo geiſtig kräftigen und hochſtrebenden Volkes wie das deutſche iſt, haben muß, wenn irgend die wirkliche Würde und weltgeſchichtliche Bedeutung desſelben gewahrt werden ſoll! Darum ſei hier noch auf einige weitere Puncte aufmerkſam gemacht, die vielleicht dazu dienen können, die Vorurtheile zu klären und einige der Hinderungen wegräumen zu helfen, die uns in unſern beiden Metropolen theils in Folge ihrer eigenartigen Entwicklung theils aus momentanen Urſachen zur Zeit noch einer richtigen Auffaſſung wie der entſprechenden Ausführung jener nationalen Kunſtwerke entgegenzuſtehen ſcheinen. Und zwar ſei zunächſt noch weiter von Wien und Oeſtreich Rede.

4.

Es ward bereits oben betont, daß die treue Bewahrung und Pflege einer mehr naturnahen und harmoniſchen Exiſtenz, wie ſie die beſondere Entwicklung

Oeſtreichs im letzten Jahrhundert zeigt, einem höchſt eigenartigen geiſtigen Weſen Leben gab, das wir in unſerer Geſammtentwicklung nicht vermiſſen und nicht ignoriren dürfen, wennuns jene Totalität der Bildung und jene wirklich menſchenartige Exiſtenz und Erſcheinung erſtehen ſoll, die das Ziel alles geiſtigen Beſtrebens iſt. Allein wenn auch dieſes mehr naturnahe Daſein die natürliche Art unſers menſchlichen Weſens ſchöner ſich hervorkehren ließ und das traute Zuſammenſein von unbefangen nach ihren unwillkürlichen Trieben ſich darlebenden Naturen in edleren Seelen ſogar das höhere Daſein des Menſchen zu ſehr anmuthender Erſcheinung hervorbildete, — wennauch die liebende Pflege der unmittelbaren Gefühlsregung und des tieferen Gemüthslebens, ſowie es vor allem in der Muſik geſchah, uns Künſtler wie Haydn und Mozart gab und ſpäter als die Kammer zum Conzert ſich erweitert hatte, ſogar den echten Mann und Helden Beethoven, der ſein großes Herz ſchon ſehr kräftig an der Sonne des geiſtigen und öffentlichen Lebens der Zeit und der Nation genährt hatte, an ſich zu feſſeln und zu ſeiner vollen Größe zu entwickeln wußte, ſo zeigt doch ſchon der Lebenslauf dieſes geiſtesſtarken Mannes, wieſehr er namentlich in ſpäteren Jahren gegen das Verkümmernde und Erſchlaffende einer ſolch bloßen natürlichen Daſeinsfreude und gemüthlichen Privatexiſtenz ſich zu wehren hatte, um nicht ſein vom niederrheiniſchen Norden mitgebrachtes höheres Erbgut ganz einzubüßen. Eine Weile ſogar drohte ihn die dumpfe religiös romantiſche Gefühlsſchwelgerei, die nach den großen Kriegen mit Napoleon in Oeſtreich einzog und in Wien ein Schlammgerölle wie Friedrich Schlegel und Pater Werner mit ſich führte, in ihren geiſtesöden Sumpf zu ziehen, und es gehörte nicht blos die ganze Kraft ſeiner beſſeren Natur, es gehörte ſogar die ernſteſte Arbeit von innen heraus wie ſie in der Missa solemnis geſchah, für ihn dazu, um wieder zu ſich ſelbſt zu kommen und in der Neunten Symphonie von neuem und höher als je zuvor einen Menſchheitsgeſang anzuſtimmen, der in Wahrheit und mehr als alle Meſſencompoſition zugleich ein Gottesgeſang war.

Wie viel ſchlimmer alſo mußte es andern Naturen gehen, die nicht ſo geiſtgeſtählt waren und nicht einen ſo vorhaltenden geiſtigen Mutterpfennig mitgebracht hatten!

Wir ſehen denn auch in künſtleriſchen und namentlich in muſikaliſchen Dingen fortan alles was in Oeſtreich bleibend lebt, — und Oeſtreich erzeugte nach wie vor die ſchöpferiſchen Kräfte in einer Fülle und Anzahl, die dem übrigen Deutſchland weit eher vorgeht als nachſteht, — auf wirklich auffallende Art verkümmern und nur dasjenige zu ſeiner vollen Bedeutung heranwachſen und überhaupt zum Werth für das Allgemeine ſich erheben, was rechtzeitig ſein ſchönes Vaterland meidet und entweder die Ausbildung ſeiner Fähigkeit auswärts ſucht oder doch in der Fremde weilend treu das Eigene bewahrt. Das kürzlich oft zitirte Wort des Dichters Grillparzer in dem vaterländiſchen Stück: „Ottokars Glück und Ende“:

> s' iſt möglich, daß in Sachſen und am Rhein
> Es Leute gibt, die mehr in Büchern laſen.
> Allein was nöthig iſt und Gott gefällt,
> Der helle Sinn, der richtige Verſtand,
> Da tritt der Oeſterreicher hin vor Jeden,
> Denkt ſich ſein Theil und läßt die Andern reden,

dieſes Wort, das an ſich nicht übertrieben iſt und ein vollberechtigtes Selbſtgefühl ausſpricht, hatte doch bereits im Jahre 1825, wo es geſprochen ward, ſeine Wahrheit gänzlich verloren. Grillparzer ſelbſt iſt das ſchlagendſte Beiſpiel davon. Neben ihm Franz Schubert, mit dem er überhaupt jede Aehnlichkeit hat und im ganzen auch den Rang ſeiner Bedeutung theilt.

Denn daß Oeſtreich damals und ſeitdem überhaupt zunächſt nicht das gethan „was nöthig iſt und Gott gefällt“, darüber belehrt uns eben die politiſche wie die geiſtige Geſchichte dieſes Landes heute zur vollen Evidenz. Man braucht nicht eben peſſimiſtiſch den ausſichtsloſen allmäligen Zerfall Oeſtreichs zu predigen, darf vielmehr ohne allen Optimismus und mit der Sicherheit einer auf Vertrautheit mit der innern Geſchichte dieſes Landes fußenden Ueberzeugung ebenſo unbedingt an die Nothwendigkeit und ſogar Gewißheit des dauernden Beſtandes von Oeſtreich glauben und muß doch zuſtimmen, daß hier wenigſtens bisher in der Regel nicht geſchehen iſt „was nöthig iſt und Gott gefällt“ und daß die Exiſtenz Oeſtreichs ſeit fünfzig Jahren auf durchaus anderen Fundamenten ruht als auf dem willkürlichen Experimentiren ſeiner Leiter, nämlich auf einer inneren Nothwendigkeit, die denn auch zur rechten Zeit ſtets wiedererzeugen wird was wirklich „nöthig iſt“ Allein daß dies wenigſtens im geiſtigen und künſtleriſchen Leben dort ſeit den letzten Menſchenaltern nicht geſchehen, dem verdankt Oeſtreich von einem ſeiner beſten Söhne den Namen eines „Capua der Geiſter“, verdankt ihm jenen Mangel an höherer geiſtigen Production, der mit dem Schaffen der Epochen vorher in einem ſchneidenden Contraſt ſteht. „Der helle Sinn, der richtige Verſtand“, der allerdings durchweg vorhanden iſt und auf der obenerwähnten natürlich harmoniſchen Geiſtesthätigkeit und Weltauffaſſung beruht, gerade er war abhanden gekommen: der Oeſtreicher dachte ſich eben nur „ſein Theil“, dachte nicht was das Weſen der Denkthätigkeit iſt, das Allgemeine, und ließ daher die Andern nicht blos reden ſondern auch — für ſich denken!

Ueber dieſen wirklichen Sachverhalt iſt denn auch der denkende Oeſtreicher ſelbſt wie jeder wahre Freund Oeſtreichs ſich klar, und man darf nicht einen Moment zweifeln, daß es nach ſeinem „hellen Sinn und richtigen Verſtand“ dem Wiener ſelbſt wennnicht wie Ironie doch wie etwas ſtarke Unkenntniß ſeines Seins und Leiſtens vorkommen mußte, wenn beim Grillparzerfeſt im Januar 1871 ein allerdings blos naturaliſirter Oeſtreicher den kühnen Verſuch machte, Oeſtreich neben Schwaben und Franken einen ebenbürtigen deutſchen Dichter zu vindiziren! Nun ein Dichter iſt Grillparzer und zwar „von Gottes Gnaden“, durch die Kraft ſeines die Welt liebend umfaſſenden Gemüthes und die ebenſo bedeutende Gabe der Ausbildung des gewonnenen Bildes in der umſchaffend dichtenden Phantaſie. Allein wenn ſchon unſer Goethe und Schiller nicht mehr die Namen voller dramatiſchen Dichter zu erhalten pflegen, wo bleibt dann Grillparzer? In weit excluſiverem Sinne als ſelbſt Goethe war Grillparzer ein Lyriker, der ſich das dramatiſche Gewand nur lieh, weil es ihm wie Goethe reichere Mittel zur Veranſchaulichung ſeiner inneren Empfindungs- und Anſchauungswelt gewährte, und in ganz hervorſtechender Weiſe fehlt gerade Grillparzer bei aufrichtigſtem und innigſtem Fühlen des Lebens jener höhere Verſtand, der die Welt zu einem objectiven Bilde zu feſten und den wirklichen Weltprozeß plaſtiſch zu geſtalten weiß. Ja der geſunden Kunſt- und Lebensempfindung wird es nicht entgehen, daß ſchon hier und in den eigenſten Ergüſſen des Dichters am meiſten deutlich eine Spur jener trüben Verkümmerung des innern Lebens zu finden iſt, die eine natürliche Folge der von Jahr zu Jahr wachſenden Iſolirung Oeſtreichs war und ſpäter überall in ſeinem Geiſtes- und Kunſtſchaffen jene üppig ſchwammige und doch ungeſund bleiche Phyſiognomie erzeugen mußte, die wir überall an denjenigen beobachten, welche in enger Stube aufgewachſen ſind und ſtets nur die dumpfe Luft des geſchloſſenen Raumes athmeten. Ganz ſo deutlich zeigt ſich denn auch dieſe ſchwammige Ueberfülle der Bildungen bei dem mit allen edlen Gaben des Oeſtreichers ebenfalls reich ausgeſtatteten Franz Schubert. Sie beruht, um bei dem einfachen Bilde des phyſiſchen Daſeins zu bleiben, auf ungeſunder Thätigkeit des ganzen Organismus, auf mangelhafter Ernährung und Verarbeitung im innern Leben, Ablagerung gewonnener reichen Lebenseindrücke an verkehrter Stelle oder in übergroßer Maſſe. Man begreift alſo leicht, warum Schubert, der eine ſo unvergleichlich innig ſchöne Lyrik ſchuf, auch nicht entfernt im Stande war, ſich zu einer dramatiſchen Leiſtung nur der kleinſten Bedeutung zu erheben. Der innere Organismus war ihm nicht friſch thätig genug, um einen offenen Ausblick in die Außenwelt zu geſtatten. Es wurden nicht die großen und freien Lebenstriebe der Zeit gefühlt, ſondern ſtets, obwohl dieſe Zeit eine ganz andere größere und freiere geworden, in dem kleinen traut perſönlichen Privatdaſein fortgewühlt, deſſen dumpf umſchließende Mauern, wennauch noch nicht in Oeſtreich ſelbſt, doch ſonſt überall in der Welt längſt gefallen oder doch im Begriff zu fallen waren. So blieben, weil eben „der helle Sinn, der richtige Verſtand“ fehlte und jeder von dieſen beiden ſo edel angelegten Naturen nur „ſein Theil ſich dachte“, ſowohl Schubert wie Grillparzer bei aller entſchiedenen Dichterkraft auch nur und obendrein befangene Lyriker und wurden nicht entfernt große Sänger ihrer Zeit. Und doch vermag gerade ein Werk wie Schuberts „Winterreiſe“ und zwar faſt mehr als die Dramen Grillparzers uns ungefähr einen Begriff davon geben, was ſolch ein reiches Gemüths- und Phantaſieleben, wie es Oeſterreich ſtets wieder von neuem erzeugt, auch nach Seite des Dramatiſchen d. h. eines umfaſſenden Weltbildes zu leiſten im Stande iſt, wenn ſich eben nun auch das Gemüth zur rechten Zeit kräftig und frei der Außenwelt erſchließt und zur objectiv bildenden Verſtandeskraft erhöht.*)

Ein warnendes Beiſpiel alſo könnten im Grunde gerade dieſe beiden ſo ſehr hervorragenden Menſchen und Künſtler, die doch den großen muſikaliſchen Weltbildgeſtalter Beethoven noch unmittelbar und ſogar perſönlich vor Augen gehabt, dem echten Oeſtreicher ſein, eine kräftige Warnung vor dem bequem gemüthlichen Irrwege der bloßen Empfindung und inneren Phantaſiethätigkeit, der ſeinem ganzen ſchöngearteten Weſen ſo verführeriſch nahe liegt.

Da haben es zwei andere Künſtler Oeſtreichs beſſer gemacht. Sie entwanden ſich rechtzeitig den umſtrickenden Reizen dieſes ſirenenhaften Sangeslebens und eilten aus der behaglichen Privatexiſtenz hinaus in die große freie Welt, ertrugen ihre Stürme, kämpften ihre Kämpfe und ſtählten ſo das angeſtammte Gemüthsleben zur umfaſſenden Charakterkraft, verdichteten das flüſſig zarte Empfindungsleben, das ſie wie nur je einen Oeſtreicher von Anfang an auszeichnete, zur objectivirenden ſchneidig harten Verſtandeskraft, die die Welt feſt zu erfaſſen und kantig zu geſtalten weiß. Das waren Carl Maria von Weber und Franz Liſzt. Ueber ſie haben wir uns alſo jetzt näher zu verſtändigen.

5.

Wie? C. M. von Weber ein Oeſtreicher? — höre ich zunächſt fragen. Wir haben ihn ſchon oben dorthin gerechnet, und wenn je ein Herz innig warm und faſt ſehnſuchtsvoll ſein Leben lang für Oeſtreich ſchlug, ſo war es dieſes. Ja er war, wenn es möglich iſt, ſogar noch beſſer „kaiſerlich“ als ſein angebetetes Vorbild Mozart, und wir brauchten gar nicht der Ueberlieferung, daß die Familie Weber aus Oeſtreich ſtammt und ſtets mit ihrem innern Leben dorthin gravitirte, wie dies ja überhaupt im Anfang dieſes Jahrhunderts noch mit dem ganzen „Reich“ der Fall war, in deſſen weiten Gränzen Weber ſich mit ſeinem Vater die erſten Jahrzehnte von Bühne zu Bühne umhertrieb, — wir brauchten auch nicht ſeiner eigenen Aeußerungen namentlich in den Briefen, die ſeine Sympathie für alles Kaiſerliche oft komiſch rührend bekunden, — der ganze Zug und Ton ſeiner Muſe ſtammt aus dieſem tiefen Grunde und nimmt von daher Charakter und Farbe. „Wiener Schule“ nennts die Muſikgeſchichte. Wir möchten es Lebensgrund, Exiſtenzbedingung ſeiner ſelbſt nennen, was aus der Muſik Webers hervortönt. Allein es iſt eben doch nur der Grund und Boden ſeines ganzen Seins und Fühlens, und gewiß ein kräftiger Humus. Die Sonne aber, die denſelben fähig machte, die herrlichen Sprößlinge ſeiner innern Kraft hervorzutreiben, ſtand höher, ſtand außerhalb des Landes, an dem ſein Herz hing. Darum mied er es dennoch ſtets wieder, in dem er ſo oft und ſo gern gelebt, — man denke nur an ſeine Briefe aus Salzburg, Wien und Prag! — und ging weiter, ging dorthin wo dieſe Sonne ſchien, in die Geiſtesſphäre des norddeutſchen Lebens. Denn hier war bei aller mit Oeſtreich getheilten dumpfen Beſchränktheit der politiſchen Einſicht doch das Eine erhalten, daß der Geiſt in freier Thätigkeit ſich regen durfte. Und die Gedanken waren auch bereits aus der Stube des Gelehrten ans Tageslicht der gebildeten Menge getreten, — die lichten Gedanken, die die großen deutſchen Philoſophen gedacht und die großen deutſchen Dichter ins Allgemeinverſtändliche übertragen hatten. Ja dieſer Geiſt und Gedanke begann bereits in den Maſſen ſich auf ſich ſelbſt und ſeine Herkunft zu beſinnen und merkte, daß er „deutſcher Geiſt“ und „deutſcher Gedanke“ war und daß Deutſchland wirklich ein Recht habe zu exiſtiren, ja daß es ſogar ein „deutſches Volk“ gebe, welches Eigenthümlichkeiten aller Art und eine eigene Geſchichte, eigene Sagen und eigene Rechte, alſo auch das Recht zu Freiſein und Selbſtheit habe!

---

*) Ein hübſches Bild nicht blos „aus“ ſondern „von“ Oeſtreich nach ſeinem politiſchen ſozialen und geiſtigen Leben der letzten beiden Generationen war das kürzlich in der „Allgemeinen Zeitung“ durch Emil Kuh gegebene von Franz Grillparzer. Allein ſoſehr bei aller ſchönen Liebe ſcharf umgränzt die Feſtſtellung von Grillparzers Bedeutung als Dramatiker war, ſo wenig erſcheint hier der Punct getroffen, aus dem ſowohl dieſe ganze Erſcheinung nach ihrem entſcheidenden Werth oder Unwerth wie auch überhaupt Oeſtreichs geiſtige Bedeutung und beſonders ſeine künſtleriſche Zukunft richtig zu ermeſſen iſt. Ja einer ſolchen blos literarhiſtoriſchen Betrachtung, die eine Kunſt wie die Muſik niemals nach ihrem Gehalt und Bedeuten feſtzuſtellen im Stande iſt, muß es naturlich ſchließlich gar begegnen, daß ſie an dem eigenen Vaterlande verzweifelt und von einem Volk und Lande, das hehre Genien wie Gluck und Mozart geſchaffen und Beethoven gebildet hat, meint, es müſſe ſtets „ſeinem Naturgeiſte nach bleiben wie es iſt“! Nein, heraus kann der Oeſtreicher aus ſeinem individuellen „Naturgeiſte“ und zum allgemeinen „Weltgeiſte“ hin ſo gut wie die andern Deutſchen alle mit einander. Er muß es nur wollen, und zu dieſem Wollen müſſen ihm ſeine geiſtigen Leiter die Einſicht geben und den Weg bahnen. Dann wird es auch dort anders werden und von neuem vorwärts gehen.

Dies alſo war die helle Sonne, die Webers Seele zündend traf, dies der Gedanke, der ihm den eigenen Sinn zu Leben und Schaffen erweckte, der deutſche Gedanke. Freilich zunächſt nur in primitivſter Geſtalt, als Land und Leute, als Haus und Heerd, als Lied und Sang, aber doch greifbar, poſitiv, zu Lehen und Recht beſtehend. Ferner völlig objectiv und daher das eigene kleine Privatſein und ſubjective Empfinden bindend und formend und zu Bildungen befruchtend, die für Jedermann exiſtirten, nicht blos für den „Kenner und Liebhaber“, wie doch mehr oder weniger bisher alle Muſik, nein für Jedermann, für Land und Leute, für das Volk, vor allem aber für das eigene, das deutſche Volk. O war das ein Jubeln, ein ſeliges Aufathmen! Die Seele des Volkes jauchzte, und Weber jauchzte mit ihr, in der er ſein eigenes Leben, das lange geträumte Bild ſeiner Sehnſucht gefunden. Und bald war kein Künſtler „populärer“ als Weber. Ja es fragt ſich, ob überhaupt je einer vorher in dieſem Sinne populär bei uns geweſen. Er war im vollſten Sinne volksthümlich. Denn es war das Volksthum, vorab das deutſche Volksthum, das ſeine Schöpfungen, vor allem der „Freiſchütz“ wiederſpiegelten.

Wieder alſo hatten wir in deutſchen Landen eine Vermälung von Fauſt und Helena, und auch diesmal ganz und gar aus eigenem Stoff und mit eigenen Mitteln hergeſtellt. Und man vergeſſe nicht, aus ſeiner öſtreichiſchen Herzensheimat war es, daß Weber die Töne entnahm, die dieſen Zeichnungen des deutſchen Lebens greifbaren Körper und ihrem Ausdruck volle Wahrheit verliehen. Sie waltete freilich über das ganze liebe Vaterland, ſoweit eben deutſches Haus und deutſche Sitte walten, dieſe klingende Weiſe des deutſchen Herzens. Aber wir hier verſtehen recht wohl, daß ſie in dieſer Kraft und Ausgiebigkeit, wie ein „Freiſchütz“ ſie nöthig hatte, eben denn doch damals nur in Oeſtreich zu finden war und Mozart, Mozart die ſtille tiefe Lebensquelle hieß, aus welcher Weber ſich ſehr frühe kräftig getrunken, um ſeinen Weiſen volle Macht, Naturfülle und Herzensgeſundheit zu geben. So ward überhaupt Carl Maria von Weber der Mann, der nach Beethovens Tode, man möchte ſagen, die heiligen Geiſtesgüter Oeſtreichs ergriff und ſie dem ſpäteren Kunſtſchaffen ſeines ganzen Vaterlandes zu fruchtbarer Fortbildung und zur Gewinnung höherer Ziele überlieferte. Denn wie ſchon hier deutlich ausgeſprochen ſei: Richard Wagner war es, der ſich an Weber die Seele zur Begeiſterung für die echte und lebendige deutſche Kunſt entzündete, und zwar in Dresden, wo der Meiſter ſelbſt ſoeben ſeinen „Freiſchütz“ in Scene geſetzt hatte.

Der andere Kernmann Oeſtreichs in der heutigen Kunſt aber und der deſſen Bundeslade ſelbſt unmittelbar gerettet und in unſere Tage hinübergeführt hat, iſt Franz Liſzt, unſer großer deutſcher Meiſter Liſzt. Welche herrlich kraftvolle Schaar von Söhnen hat nicht dieſes Oeſtreich! Und ſtets wird die Kraft dieſes Patriarchen unter den Ländern Europas ſich neu fruchtbar erweiſen.

Liſzt war wie je nur ein Künſtler von der Natur ſelbſt mit all ihren ſchönen Sinnengaben förmlich überſchüttet worden. Er beſaß von Haus aus die ganze Fülle deſſen was Natur dem Menſchen bieten kann, und dieſes obendrein in ſchönſter Harmonie. Phantaſie, Gemüth, Verſtand, die drei entſcheidenden Geiſtesfähigkeiten beſaß er nicht blos in beſonderer Kräftigkeit, ſondern was mehr heißt, in jenem vollen Gleichgewicht, das den Künſtler macht, der eben dadurch das Rein-Menſchliche darſtellt, daß er all ſeine Potenzen kennt, beſitzt und in gleichem Maße übt. So wäre er wohl unter allen Verhältniſſen ein mächtig wirkender Genius geworden. Seine Zeit aber und namentlich ſein Mutterland, als welches denn doch trotz allem wohl Deutſchland und ſpeziell eben Oeſtreich gelten muß, und zwar nicht blos weil ſeine Eltern zufällig Oeſtreicher und Deutſche waren, ſondern vor allem weil es in dem hier entſcheidenden Sinne damals noch ein Ungarn, wo ſein Geburtsort liegt, überhaupt nicht gab, — ſeine öſtreichiſche Heimat alſo lenkte ſeine Neigung von vornherein naturgemäß auf die Muſik, und es iſt uns ein ſchönes Sinnbild des wirklichen geiſtigen Vorgangs, wenn im

Jahr 1822 einmal Beethoven den elfjährigen Knaben am Schluß ſeines Conzerts, das der alternde menſchenſcheue Meiſter aus freien Stücken aufgeſucht, zu ſich emporhob und ihn küßte. Denn ſo küßte ihn der Genius der Muſik, nicht blos Wiens und Oeſtreichs, ſondern damals noch der Muſikgenius der ganzen Welt!

Damit hatte der Knabe aber auch die Erbſchaft der geſammten Muſik angetreten. Und er bezeugte ſein natürliches Anrecht auf dieſes Erbe ſogleich oder doch bald genug auch der ganzen gebildeten Welt durch die Art, wie er das muſikaliſche Schaffen bisher ſelbſt zu reproduziren und ins allgemeine Verſtändniß überzuführen wußte. Der Jugendgenius Liſzt war der wahre Apoſtel der reinen Muſik auf ihrer höchſten Hohe, und es iſt faſt komiſcher Kunſtunverſtand, auch nur einen einzigen der ihm vorauslaufenden oder nachfolgenden „Virtuoſen“ mit ihm vergleichen zu wollen. Er war es, der durch ſein frühes Eindringen in den wirklichen Geiſt ſeiner Kunſt ſich all ihrer Ausführungsmittel nicht blos ſpielend leicht bemächtigte, ſondern auch dieſelben zu einer ſolchen Vollendung entwickelte und ſoſehr in den Dienſt des Geiſtes, das heißt des Ausdrucks der Sache bannte, daß ihre Sonderexiſtenz im Grunde ganz aufhörte. Denn ſie wurden eben ganz und gar Mittel zum Zweck und leben jetzt eigentlich nur als ſolche ſelbſt in den glänzendſten Erſcheinungen unſerer Tage fort. Wer alſo überhaupt hier Luſt zu vergleichen hat, kann neben der Art, wie Liſzt das allgemeinſte und in ſeiner Einzelheit umfaſſendſte Darſtellungsmittel der Muſik, das Klavier, behandelt, als wirklich gleichartig und ebenbürtig nur die Weiſe gelten laſſen, wie nun Wagner das wirklich allgemein umfaſſende Ausführungsmittel unſrer Kunſt, das Orcheſter, beziehungsweiſe den Chor behandelt oder vielmehr ebenfalls „ſpielt“. Dies allein alſo ſchon hätte der muſikaliſchen Welt und ſpeziell Liſzts erſter Heimatſtadt Wien die Augen darüber öffnen können, wohinaus es mit der Muſik gehen muß, wenn es zum Fortſchritt und Ziel führen ſoll. Denn hier herrſchte von Anfang an eben niemals die Technik als ſolche, Alles war Ausdruck, Sinn der Sache, und die ſinnlich wärmſte und an Klang und Empfindung kräftigſte Darſtellung war doch nur Ausdruck eines ſubſtantiellen geiſtigen Lebens. Es war mit dem Inſtincte der geſunden Natur ber „Gedanke“ oder doch jene „poetiſche Idee“ ergriffen worden, mit welcher Beethoven die Muſik völlig in die Sphäre allgemein geiſtigen Bedeutens erhoben hatte, und daraus floß die ſtets ſichere, ſtets klare Darſtellung des Gegebenen, ſelbſt wenn das Gebotene oft ein rein ſinnlich muſikaliſches Spiel war, wie es der Geſchmack der Maſſen ſtets lieben wird und wie es damals ſogar noch als ein Mittel erſcheinen mußte, eben auch die Menge für das Ernſtere vorzubereiten und dem geiſtigen Gehalt der Tonkunſt näher zu bringen.

Liſzt aber ging in der feſten Erfaſſung dieſes Sinnvollen in ſeiner Kunſt ungleich weiter. Er ſtrebte, nachdem ihm ſeine künſtleriſche Jugendheimat geſchenkt was ſie ihm ſchenken konnte, dieſen ernſteren Sinn und Gehalt, den ihr großer Meiſter Beethoven mit aus ſeiner nordiſchen Geburtsſtätte gebracht hatte, an Ort und Stelle ſelbſt zu gewinnen, und dies war, — wir haben es leider zu bekennen, — damals in der Reſtaurationszeit und noch lange nachher die Fremde, war Paris. Hier wo ſeit mehr als hundert Jahren der Mittelpunct aller „Civiliſation“ war, ſollte jetzt ſogar für eine Weile auch die wirkliche Geiſtescultur und jedenfalls die freiere Regung ihr Zelt aufſchlagen. Durch mehr als zwanzig Jahre ſind ſogar die offneren und lebhaft angeregten Geiſter Deutſchlands zum großen Theil in Paris zu finden. Denn hier durfte die individuelle Kraft ſich doch praktiſch, ſei es auch nur in Wort und Schrift bethätigen, während wir daheim, die ſoeben die erſte hohe Blüthe eines eigenen Geiſteslebens geſehen hatten, von neuem in ideologiſches Brüten oder philiſterhafte Privatbeſchränktheit zurückgeſchreckt wurden.

Was dieſe geſegnete „Reſtaurationszeit“ für die Kunſt bedeutete, wiſſen wir zum Glück heute genügend klar, obwohl wir uns lange genug eingebildet haben, die Beſtrebungen der bildenden Künſte im Süden und die der Poeſie und Muſik im Norden unſeres Vaterlands hätten für die allgemeine Entwicklung etwas Poſitives gegolten und wohl gar uns eine „Deutſche Kunſt“ gebracht! Die Verirrungen der Romantik fanden in einem ihrer Anhänger ſelbſt, nachdem er erſt in der Fremde das Tageslicht des wirklichen Lebens wiedergeſehen und zu ſeinem Schreck plötzlich die mittelalterliche Nacht erkannt hatte, in die auch ſein klarer Geiſt zeither hineingezaubert geweſen, in H. Heine ihre vernichtende Aburtheilung. Nur war es Schade, daß dabei das Kind mit dem Bade ausgeſchüttet wurde und der ſchöne Naturtrieb unerkannt und ungewürdigt blieb, der ſelbſt hier freilich in mangelhaften Bildungen und gar zu beſchränkten Zielen mitwirkte, der Trieb zum eignen, zum deutſchen Beſtehen und Weſen. Ungleich weniger ward in der Muſik die eitle Rückverirrung ins „Claſſiſche“ erkannt und gegeißelt, die von dem bei allem glänzenden Witz in ſeinem höheren Sein und namentlich im tieferen Gemüthsleben damals ſoſehr verarmten deutſchen Norden, vor allem von Berlin ausging und nicht blos ihn durch Jahrzehnte in der ödeſten Spielerei erhielt, ſondern ſchließlich auch in den Süden und nach Oeſtreich drang, — jene auf Felix Mendelsſohn-Bartholdy begründete „Leipziger Schule“. Darüber habe ich mich anderswo — in „Gluck und Wagner“ — einſtweilen zur Genüge ausgeſprochen. Jetzt gilt es zunächſt, das Beſſere deutlich zu erkennen und wie der erſchlafften und gehaltloſen Art der Muſik und Muſikausführung wieder abzuhelfen ſei.

Alſo der junge Liſzt kam im vollen Beſitz alles deſſen was ſeine Kunſt ihm bieten konnte, gerade rechtzeitig in die unmittelbare Berührung mit demjenigen was ſeine Kunſt weiter fördern konnte, mit dem Geiſtesleben ſeiner Zeit und zwar an dem Ort, wo es eben damals faſt allein ſpontan und fruchtbringend quoll. Und hier im Verkehr mit Geiſtern aller Art, jeden Berufes und jeder Kunſt erſtarkte auch in ihm der wirkliche Geiſt. Das heißt neben ſeine vorwiegende Gemüths- und Phantaſiethätigkeit, zu der die ſtete Ausübung der Muſik den von Natur harmoniſch angelegten Künſtler doch allmälig führen mußte, trat jetzt zuerſt mit gleicher Intenſität die ſtete Anregung und Thätigkeit ſeines höheren Verſtandeslebens, und was von Ideen und Problemen die damalige Welt bewegte, ergriff auch ſeinen ohnehin überaus lebhaften Geiſt. Was iſt da natürlicher, als daß hier allmälig und anfangs noch unbewußt in ihm dasjenige erſtarken und in den Vordergrund treten mußte, was ſeine Execution in der Kunſt überhaupt von je vorwiegend beherrſcht und ſogar charakteriſirt hatte, der Inhalt, der Geiſt, der Gedanke der Werke, die er vorführte! Dabei bewahrte ihn das köſtliche Gut ſeiner Heimat, der geſunde Zug zum wirklichen Leben, die vollkommen naive Sinnlichkeit, wie ſie nur je ein Künſtler beſeſſen und durchs Leben ſich gerettet hat, vor jener bleichen Reflexion, die vom ſubſtantiellen Daſein abſtrahirt und daher auch ſelbſt blos Scheingeſtalten, körperloſe Erſcheinungen gibt. Vielmehr kräftig gedankenvoll und doch in geſundeſter ſinnlichen Exiſtenz ſtehen auch bald aus eigener Production jene ſchönen künſtleriſchen Gebilde da, die der Muſik einen ganz neuen Lebenskreis eröffneten und doch nur conſequente Fortbildungen ſind, welche der natürliche logiſche Sinn des wahren Künſtlers aus den vorhandenen Keimen zeitigte. Die „Symphoniſche Dichtung“, zu der dieſen ſinnlich unbefangenſten und doch geiſtig kräftigſten und klarſten Muſiker die lebendige Berührung mit dem wirklichen Geiſtesleben ſeiner Zeit und überhaupt das eigene innere Erleben und das perſönliche Theilnehmen an allem geiſtig Großen der Menſchheit geführt hat, dieſe Preludes, Orpheus, Mazeppa, Dante, Fauſt, Hunnenſchlacht und wie ſie weiter heißen, ſie ſind die legitimen Kinder der aus der „poetiſchen Idee“ zu ihrer Höhe entwickelten Symphonie Beethovens. Sie haben daher auch wie dieſe Geiſt und Körper in Einem, und welch jugendfriſch leuchtenden, aufrecht daſtehenden, elaſtiſch wandelnden menſchlichen Körper! Es iſt eine Wonne, dieſer Geſtalt und ihrem Wandel mit dem Auge des innern Hörens zu folgen, denn ſie iſt wieder eine wirkliche Menſchengeſtalt, und jeder Unbefangene begrüßt ſie mit Freuden, weil er ſie wie ſein eigenes Weſen liebt und verſteht. Die „Kenner“ aber, die Fachmänner und Kritiker? Und vor allem unſer liebes Wien, des jüngſten Tonheroen echt mütterliche Mutter?

Nun es war ihr ſchon mit C. M. von Weber, ihrem Pflegkind, etwas übel ergangen. Der „Freiſchütz“ hatte, wenn auch unwillkürliches Gefallen beim Volke, doch nicht dauernd Gnade bei den „Habitués“ der Oper gefunden, und gar die „Kenner“ ſprengten aus, auch Beethoven, trotz allem Horror vor ſeinen „Neuerungen“ doch in ſolchem Nothfalle ihre hochwillkommene höhere Inſtanz, habe das Werk nicht loben können, — was wir freilich heute beſſer wiſſen. „Euryanthe“ aber, in Ausbildung des mit dem „Freiſchütz“ nur inſtinctiv ergriffenen Prinzips, der Erzeugung der Muſik aus Wort und Action, im Einzelnen ein eminenter Vorſchritt ins Volle und Freie des wirklich muſikdramatiſchen Styls, ward ihnen bald eine „Ennuyante“. Natürlich eben den Vorſchritt ins wirklich Dramatiſche, der ſich namentlich im Rezitativ zeigt, verſtand man nicht, und im übrigen war allerdings das Textbuch wenig packend und das Muſikaliſche nicht prickelnd und amuſant genug. So blieb Wien nach dieſer Seite hin den Fortſchritten der Oper ungleich ferner als z. B. das doch weit weniger muſikaliſche Dresden oder Berlin. Es entnahm ſeinen Erſatz für dieſe mehr deutſchen Beſtrebungen und überhaupt ſeinen Bedarf an „Novitäten“ in der Oper fortan, wie ehemals faſt ausſchließlich aus Italien, ſo jetzt aus Frankreich, das heißt aus Paris. Neben Auber, Meyerbeer, Halévy fungirten auf der Wiener Bühne bis in die jüngſte Zeit auch Herold und kleinere Lärm- und Circusfranzoſen bis zu Gounod und Thomas. Weber und der ſo eigenthümlich ſelbſtändig fortſchreitende Marſchner, von dem wir weiter unten noch hören werden, gewannen keine Macht über dieſe ſtets mehr blos ſinnlich ſpielenden Neigungen, zumal dieſelben nach andrer Seite hin von Roſſini, Bellini, Donizetti ebenfalls reichſte Nahrung fanden. Der ganze Muſikton im Theater dort bewies mehr und mehr den ungemeſſenen und faſt ausſchließenden Einfluß ſolcher blos ſcheinbar ins Höhere und Geiſtige gehobenen muſikaliſch-dramatiſchen Production, auf deren Weſen wir in der Folge noch näher zu ſprechen kommen werden, und allmälig ging derſelbe ganz in Fleiſch und Blut des größern Publikums über. Daraus begreift ſich denn, daß auch nicht ſo raſch und leicht von dieſer mehr ſinnlichen Gewöhnung der Theaterbeſucher zur Erfaſſung eines Neuen- und Höheren vorwärts geſchritten werden kann. Liſzt und namentlich Wagner, von der Nation mit Freude, ja mit unverholenem Enthuſiasmus aufgenommen, müſſen einſtweilen noch die ganze Schaar der „Muſikfreunde“ und „Kenner“ gegen ſich ſtehen ſehen, und es mag alſo in Wien wohl bei allem guten Beſtreben Einzelner noch eine gute Weile währen, ehe das Größere und Freiere wirklich ſiegt. Allein es wird ſiegen, und dann auch wird die auserwählte Stadt der Muſik wieder in alter Glorie ſtrahlen und nach ihrem höheren Können tonangebend werden.[*]

---

[*] Ein nicht zu unterſchätzender Gewinn für die Hebung des Dramatiſchen auch in der landläufigen Oper war es, daß unmittelbar auf die jahrelange depravirende rein wälſche Wirthſchaft des Intendanten Salvi ein nach gewöhnlichen Begriffen durchaus unmuſikaliſcher Mann an die Spitze des Wiener Hofoperninſtitutes trat. Denn abgeſehen von der langbewährten dramaturgiſchen Tüchtigkeit, die jetzt auch der Oper zugute kam und eine Neu-Inſcenirung ſchuf, welche ſelbſt altbekannte Werke wie Armida, Zauberflöte, Don Juan, Freiſchütz in friſchem Reiz und erhöhter Bedeutung erſcheinen ließ, verſtand Herr von Dingelſtedt, dem eben ſeine allgemeingeiſtige Bildung und ſeine dramatiſche Einſicht den eigentlichen Lebenspunct auch in der Oper aufgedeckt hatten, von dem was dabei die Muſik zu thun hat, hinreichend genug, um daſſelbe auch in der Darſtellung zu entſprechender Wirkung kommen zu laſſen. Das heißt, er erfaßte nach dem jedem Menſchen und gar dem dichteriſchen Sinn innewohnenden natürlichen Gefühl und geſunden Verſtand, was in der Oper die Muſik als Ausdruck ſowohl der einzelnen Situation wie der Geſammtſtimmung bedeutet, und mag jetzt im blos rezitirten Schauſpiel oft genug mit Sehnen der unvergleichlichen Mittel gedenken, die dieſe Kunſt dem Dichter, beſonders dem Dramatiker gewährt. Allein

6.

Wir haben jetzt, um ſpäter das Endreſultat unſerer Betrachtungen richtig ziehen zu können, zunächſt zu dem andern Gravitationspuncte Deutſchlands in der Kunſt, zu Berlin zu kommen. Denn Dresden und Hannover vermögen in Hinſicht auf Muſik und Theater in keinem andern Maße ins Große und Allgemeine zu wirken wie München und gehören obendrein faſt mehr noch, als dieſes in den öſtreichiſchen gehört, ſo ihrerſeits in den Rayon des norddeutſchen Geiſtes. Die Betrachtung dieſes ſelbſt aber und ſeines Einfluſſes auf die künſtleriſche Production wird uns überhaupt ganz neue Geſichtspuncte für das Geſammturtheil über die Kunſt der Gegenwart bieten.

Wenn oben an Beethovens Schaffen das Eigene und das Geiſtige als das Auszeichnende und als dasjenige genannt ward, von deſſen Betonung alle wahre Fortentwicklung abgehangen hat und fortwährend abhängt, ſo ſollte man alſo zunächſt meinen, hier im deutſchen Norden Beides und obendrein im ausgebildetſten Maße vorzufinden. In der That würde ein Norddeutſcher ſeltſam genug darein ſchauen, wollte man ihm dieſe Ausbildung eines höheren Verſtandeslebens und einer bewußteren Geiſtesthätigkeit abſprechen, da doch eben auf einer ſolchen der Anſtoß unſerer geſammten Entwicklung von Luther über Leibnitz und Kant bis zu Leſſing, Herder und Fichte beruht. Ebenſo das „Eigene“, wenn wir darunter die endliche Rückkehr zu uns ſelbſt und die ſichre Behauptung des deutſchen Weſens verſtehen, iſt nach ſeiner äußeren und namentlich politiſchen Exiſtenz ſoſehr auf dieſes Norddeutſchland und ſpeziell ſogar auf Preußen zurückzuführen, daß wir getroſt ſagen dürfen: es beſtände heute kein ſelbſtändiges Deutſchland, wie viel weniger dieſes neue große und ſtarke „Deutſche Reich“, wenn der preußiſche Adler es nicht auf ſeine kräftig freien Fittige genommen hätte! Und dies iſt nur natürlich. Denn für Preußen hing von der Behauptung der deutſchen Sache die ganze eigene Exiſtenz ab, während Oeſtreich dieſelbe einzig neben anderen und ihm oftmals weſentlicheren Intereſſen nur gelegentlich auf ſein Panier ſchrieb.

---

gerade für Wien kann und zwar in dieſem Momente vielleicht am meiſten auch ein wirklich ſtylgemäßes bloßes Schauſpiel eine wahre Schule für das Publicum wie für die Darſteller werden, und die Oper hat nur dahin zu wirken, daß ihr das ſoeben gewonnene Gut des beſſeren geſunden Menſchenverſtandes bewahrt bleibe und an höheren Kunſtaufgaben zu ſeiner vollen Kraft ſich entwickele. Denn an ſeiner Seele, d. h. an der Muſik, braucht Wien kaum je zu ſorgen, daß es Schaden nehme, es dürfte vielmehr, wie einſt der in ſeinem poetiſchen Naturweſen gerade ſo unerſchütterlich feſte wie unerſchöpflich reiche Goethe ſeinen auf den freien Höhen des Gedankens weilenden Freund Schiller (Briefw. Nro. 187), ſo ebenfalls ſeinen guten Genius, den allwaltenden deutſchen Geiſt und Gedanken bitten: „nicht abzulaſſen, um es ſozuſagen aus ſeinen eigenen Gränzen hinauszutreiben!“ Dann, aber auch nur dann können wir wohl noch manches Schöne und Entſcheidende dort erleben.

Dies fühlte denn auch ganz Deutſchland deutlich genug ſeit den Befreiungskriegen, wo Preußen zuerſt ſeinen deutſchen Beruf praktiſch bewährt hatte, und trug ihm juſt ein Menſchenalter ſpäter als „deutſches Volk" des Reiches Hort und Führung an. Und es hat ſich nicht getäuſcht. Des Vaterlandes Macht und Ehre wird jetzt, ſoweit Menſchenſinne reichen, wohl für alle Zeit gut gewahrt ſein.

Neben ſolchen ſtolzen Erfolgen des deutſchen Armes wären dann gleicherweiſe die des deutſchen Geiſtes zu verzeichnen, auf denen ja im Grunde auch jene nur beruhen. Das erhöhte Bewußtſein von dem Werthe des eigenen Selbſts, jene Rehabilitation des wahren Geiſtes der Lehre Chriſti von der Unendlichkeit des eigenen Weſens, die die Welt einſt wiederhergeſtellt, weil ſie dem Menſchen ſeinen Antheil am Ewigen wiedergab, und die auch vor drei Jahrhunderten unſer Daſein reformirt und die Menſchheit zuerſt im großen und ganzen auf die eigenen Füße zu ſtellen begonnen hatte, — dieſes erhöhte Bewußtſein vom eigenen Weſen und Werthe erzeugte aus ſich ſelbſt auch jene praktiſche Erneuerung des allgemeinen Pflichtbewußtſeins, der zuerſt Kant das ſichre und deutliche Wort lieh. Es verſchließt ſich daher wohl heute kein Vernünftiger vor der Thatſache, daß neben jenem „Gemüth", das Siege erkämpft, der höhere Lebensbegriff und die ſtraffere Geſammtauffaſſung menſchlicher Pflichten es waren, was die letztentſcheidenden Waffen zum Siege reichte. Das heißt, das geſtärkte ethiſche Bewußtſein gewährte eben jene Geſammtenergie der Exiſtenz, jenes feſte Wollen und Behaupten des eigenen Daſeins, dem auch der prüfend forſchende Verſtand zugeboteſteht und die Intelligenz Mittel leiht, welche Anderen ſogar in der Benutzung verſagen. Die beſſere Sache erhöhte hier wie ſtets die geſammte Potenz der Streiter. Das Gemüth ward zu jener ſittlichen Kraft, die überhaupt das praktiſche Leben macht und erhält, und die langgeübte „Intelligenz" bot zum guten Schluß die bereiten Hilfsmittel, die freilich ohne jenen höheren Zweck, ohne jenes Bewußtſein der guten Sache trotz allem eine leere Patrone geblieben wären. Dies iſt ausdrücklich feſtzuſtellen. Sonſt wäre der Sache ihr tieferer Sinn verloren und wenig Hoffnung auf ihren Beſtand.

Allein ſoſehr wir alſo hier das Bewußtſein und Wollen des eigenen Weſens, ſowohl in geiſtiger wie in politiſcher Hinſicht, ebenfalls als die entſcheidende Wirkenskraft auftreten und eine überwältigende Macht ausüben, ja ſogar die geſammte Weltlage zum endlich erreichten geziemenden Vorgewicht des deutſchen Elementes umgeſtalten ſehen, ſo wenig iſt mit dieſer alles entſcheidenden Hochthat im äußeren Daſein auch für das geiſtige und namentlich für das künſtleriſche Schaffen bereits alles entſchieden und das Vorgewicht des norddeutſchen Geiſtes oder gar ſeine ausſchließliche Productionskraft von ſelbſt geſichert. Vielmehr bietet die praktiſche Wirklichkeit des Lebens dort insbeſondere einer freieren und würdigen Kunſtdarſtellung nach ganz anderer Seite hin vorerſt ähnliche Schwierigkeiten wie im Süden, und es ſteht noch lange nicht feſt, wer hier die nächſte Palme des deutſchen Geiſteslebens gewinnen wird.

Freilich wer, — um hier ſofort die Hauptſache deutlich herauszuſagen und über das auch bisher genugſam Betonte keinen Zweifel mehr zu laſſen, — wer das Schaffen und vor allem auch die von ihm ſelbſt aufgeſtellte künſtleriſche Theorie Richard Wagners kennt, wird darüber in keiner Weiſe im unklaren ſein, daß hier der Beginn einer Neuproduction gegeben iſt, die wie bisher in dieſem Maß der wirklichen Realiſirung keine einzige in Deutſchland, unſer geſammtes Sein und Wollen umfaßt und zugleich auf jene Gründe herabgeſtiegen iſt, wo das Eigene und das Geiſtige ſich als ein Gleiches erweiſen. Hier hat alſo in der That der norddeutſche Geiſt den erſten Schritt ins Weitere und Große gethan und die Entwicklung der Kunſt zunächſt an ſeine Ferſen gebannt.

Ich habe mich über dieſen ſtolzen Beſitz unſerer Gegenwart, der keinem der neugewonnenen Güter des deutſchen Lebens irgend etwas nachgibt, bereits anderswo ausführlicher ausgeſprochen und dabei nachzuweiſen geſucht, wie es innerlich zuſammenhängt, daß uns ſcheinbar plötzlich wieder eine ſo gewaltige Künſtlererſcheinung erſtanden. Namentlich aber wiſſen wir beſtimmt, daß hier eben der große Beethoven es geweſen iſt, der das letzte Siegel des Geheimniſſes gehoben, den unfruchtbaren Bann unſeres Lebens gelöst und damit dem Dichter wieder die Zunge zum Reden frei und ſtark gemacht hat. Es ſei alſo hier nur das unumgänglich Erforderliche angezeigt, ohne welches unſere mannigfach vom Gewohnten abweichenden Behauptungen und hochgeſteigerten Anforderungen nicht völlig zu verſtehen wären.

Wie die Religion uns das Weſenhafte und Ganze des allerfüllenden Geiſtes unmittelbar zu Gemüth und Verſtehen führen und vor allem als in unſerm Innern ſelbſt wirkend aufweiſen ſoll und umſomehr ihrem hohen Zweck entſpricht, als ſie uns zum lebendigen Beſitz dieſes in unſerm Gemüthe und allüberall waltenden göttlichen Weſens bringt, ſo hat auch die Kunſt als höchſtes Ziel ihres Bildens die ideale Darſtellung dieſes Alls der geiſtigen Bewegung mit ihrem lebendigen Mittelpunct im Herzen des Menſchen. Das heißt nun zunächſt: nicht ſowohl „nachahmen“ ſoll ſie die Natur und das wirkliche Leben, ſondern „ausbilden“ ſoll ſie dasſelbe nach ſeinem wahren inneren Weſen. Sie ſoll uns im Bilde oder wie es das deutſche Wort „Dichtung“ ſo zutreffend ausdrückt, in verdichteter d. h. conzentrirter Form die Wahrheit und den Gehalt des Lebens wiedergeben und alſo nach ihrem tiefſten Sinne und in ihrer höchſten Vollendung auf ihre Weiſe das Gleiche thun, was die Religion thut: die Subſtanz und Totalität der Welt- und Lebensbewegung zu unſerer deutlichen Erfaſſung bringen und uns in dieſer Erfaſſung auch ihren Sinn und Grund ſelbſt verſtehen laſſen. *)

---

*) Sehr deutlich war ſich auch Beethoven dieſes Zwecks und Weſens ſeiner Kunſt bewußt. Wir beſitzen eine Reihe von Ausſprüchen, die dies beweiſen. Es ſei hier nur des einen Wortes gedacht, das Bettina uns von ihm überliefert hat: „So vertritt die Kunſt allemal die Gottheit, und das menſchliche Verhältniß zu ihr iſt

Es iſt alſo die Darſtellung des Menſchen, dieſes eigentlichen Centrums aller Lebensbewegung, auch der höchſte Zweck aller Kunſt. Je mehr ſeine Totalität oder ſagen wir lieber je mehr ſeine innerſte Lebensbewegung dargeſtellt wird, deſto mehr auch haben wir den Grund der allgemeinen Lebensbewegung ſelbſt gewonnen. Und andrerſeits tritt die allmächtige Potenz und das Alldurchdringende dieſes menſchlichen Herzſchlages, in dem das Göttliche ſelbſt unmittelbar lebendig pulſirt, deſto deutlicher in unſer Verſtändniß, je mehr wir erkennen, daß die ganze Breite und Fülle der Welt ſich doch in letzter Inſtanz auf dieſes kleine, an ſich ſo höchſt unſcheinbare und tauſendfach wechſelnde menſchliche Ich bezieht. Es muß alſo die Kunſt um ſo höher ſtehen, je mehr ſie die Darſtellung dieſes einen und allumfaſſenden man möchte ſagen menſchlichen Weltbildes gewährt. Ja es muß ein Kunſtwerk geben, welches aus dieſem allumfaſſenden Weſen der Menſchennatur ſelbſt heraus uns auch das geſammte Daſein wiederſpiegelt und zwar mit jenem einzig wirkſamen Mittelpuncte, aus dem eben dieſes ganze Daſein ſeine Exiſtenz und ſeine Begründung erhält, aus dem menſchlichen Herzen.

Dieſes höchſte Weſen und letzte Strebensziel aller Kunſt, das in deren tiefſter Natur ſelbſt begründet liegt, war denn auch nicht blos von der unmittelbaren Production der menſchlichen Phantaſiethätigkeit wenigſtens dem Keime nach von je gegeben und liegt uns auch heute — im ſog. Tanzliede — als künſtleriſches Naturproduct bei allen Naturvölkern gegenwärtig vor; ſondern es ward auch von demjenigen Volk, das überhaupt zuerſt der Kunſt ein ſelbſtändiges Exiſtenzrecht auf der Welt bereitet hat, von den Griechen, bereits in einem Grade der Vollendung erreicht, der ſeitdem ſtets Gegenſtand der Bewunderung und ſehnenden Nacheiferung aller Künſtler blieb. Das griechiſche Drama, aus der ſolennen Tanzlyrik der Dionyſosſpiele entſtanden, hatte von daher den entſcheidenden Keim umfaſſender Menſchendarſtellung von Haus aus gewonnen. Zunächſt verſtand ſich ihm von ſelbſt die wirkliche Darſtellung der vorzuführenden Geſchichte und Handlung, ſodann ebenſo, daß ſoweit dieſelbe der erläuternden Rede bedurfte, dieſe des lebendig tönenden Lauts ſich bediente, d. h. geſungen wurde. Und ſelbſt die bloße Rezitation des „Epiſodions“ behielt, um nicht aus der Farbe und Stimmung des Ganzen zu fallen, das erhöhte Weſen der tönenden Rede. Vor allem aber, weil eine natürliche Gefühlsbewegung, wie ſie die Lyrik ausſpricht gibt, die Grundlage der ganzen vorgeführten Handlung war, ſo mußte auch die Sprache an ſich an derſelben theilnehmen und eine erhöhte Schönheit und Eindringlichkeit für das Gefühl gewinnen.

Welche geſteigerte [illegible] und zauberhafte Schwungfülle ſchon die griechiſche Sprache durch dieſes [illegible] an die natürliche Gefühls-

---

Reigens.“ [illegible]

bewegung bekommen hat, davor müſſen wir Heutige und namentlich wir Deutſche umſomehr wie vor einem Wunder ſtehen, als uns ja auch endlich die Ahnung davon aufgegangen iſt, daß wir ſelbſt ein gleich urſprünglich naturkräftiges und unerſchöpflich zeugungsfähiges Idiom beſitzen und uns nur ſeit Jahrhunderten durch fremde Schulung haben hemmen und gängeln und wie im Leben überhaupt ſo auch in der Sprache von unſerer Eigenart abführen laſſen, ſo daß wir kaum ſchon eine ihrer herrlichen Abkunft wirklich würdige Dichtſprache beſitzen! Allein auch die Muſik, d. h. der wirkliche Geſang mußte hier eine Feinbeweglichkeit, einen der Naturlinie unſeres Gefühlslebens entſprechenden unendlich zarten und anmuthigen Umriß bekommen, von dem wenigſtens was ihre innere Lebendigkeit und Wahrheit betrifft, auch die ſchönſte moderne Melodie, und wäre ſie von Mozart, nur wenig hat, weil ſie eben anderen, vor allem mehr architektoniſchen Geſetzen als der Naturbewegung unſeres Gefühlslebens folgt. Erſt Beethoven, wie er faſt überall erlöſend wirkte, vermochte uns auch zu einer Wiederannäherung an dieſes feinſte muſikaliſche Naturleben in der melodiſchen Linie zurückzuführen, eben weil er mehr als jeder vor ihm einzig einer „poetiſchen Idee“ d. h. ſeiner eigenen inneren Erregung und Bewegung folgte und je länger je mehr geradezu rückſichtslos gegen äußerlich ſymmetriſches oder gar blos architektoniſches Weſen in ſeiner Kunſt ward. Und doch mußte er ſich noch mehrfach, beſonders auch in den ſoſehr geiſterfüllten „Letzten Quartetten“, in das Rezitativ retten, in dieſen bloßen Schein perſönlicher Gegenwart des Geiſtes, der aber trotz allem ſelbſt in ſolcher blos theatraliſchen Menſchenerſcheinung noch mehr vom wirklichen Menſchen an ſich hatte als alle übrigen Redeweiſen der Muſik, die für ſeine freie geiſtige Natur ihren ſinn- und formgebundenen Urſprung am wenigſten zu verleugnen vermochten.

Wo nun aber der große Meiſter der Töne das ganze Weſen der Sache ſelbſt ergriff und dasſelbe zu einer Vollendung heranbildete, daß man oft ſchon geiſtentſtammten Menſchen im Moment leibhaftig hervorſpringen zu ſehen meint, das war eben in der Ausbildung des Orcheſters. Denn dieſes allein iſt im Stande, nun auch die ganze allumfaſſende und ſeelennährende innere Welt, die das Wort nicht ausſpricht und auch der einzelne Laut nicht deutet, zu unſerer unmittelbaren Anſchauung zu bringen, und gibt alſo dem Dichter das Mittel in die Hand, ſowohl man möchte ſagen das ganze All und den Urgrund der Dinge ſtets dem Hörer gegenwärtig zu erhalten wie auch die tiefe Beziehung aufzudecken, in welcher der Einzelne zu dieſen Naturgründen unſeres Lebens und zum Leben überhaupt ſteht. Eben darum liegt es auf der Hand, daß auch erſt heute mit voller Klarheit der Gedanke entſtehen konnte, jenes menſchliche Geſammtkunſtwerk, das Natur und Kunſt und Theorie uns längſt vorgezeichnet und auf welches auch faſt alle großen modernen Dichter und Denker hingewieſen, völlig zu verwirklichen. Oder viel- [illegible] in Beethoven gezeigt hatte, führte auch von neuem wie ſeit der Griechen-Zeit nicht wieder auf die tieferen Gründe des Lebens zurück, und dieſe ſind ja ſtets nur im eigenen Weſen zu entdecken. Daher denn die Rückkehr zu uns ſelbſt, die in den letzten Menſchenaltern durch Denker und Dichter, durch Wiſſenſchaft und Kunſt gleicherweiſe kräftig vorbereitet worden, uns auch ſchließlich wie mit Naturnothwendigkeit auf die umfaſſende allmenſchliche Kunſt zurückführen mußte.*)

Wir erkannten, um dies ſofort hier auszuſprechen, als wir nun endlich wieder bei uns ſelbſt einkehrten, auch wieder und zwar auf dem tiefſten Grunde unſeres heimiſchen Lebens, bei uns gerade ſolch reine und allumfaſſende Menſchengeſtalten, wie der Grieche ſie als unvergleichlichen Stoff und Anhalt zu ſeinen erhabenen Tragödien vor ſich hatte. Wir fanden dieſelben auf dem Grunde unſeres eigenſten nationalen Weſens, ſie ſchauten uns mit dem geiſtig freien Auge der echten Menſchennatur an, ſie die ſelbſt die Kinder der in voller Jugendkraft und

---

*) Daß wir eine ſolche in unſerer bisherigen Oper und wie viel mehr in unſerm bloßen Literaturdrama nicht beſaßen, darüber iſt für den Verſtändigen kein Wort weiter zu ſagen. Dagegen hat die einſichtsvolle Kunſtbetrachtung ein ſolches Allkunſtwerk ſeit langem als naturgemäß und nothwendig hingeſtellt und ſich dabei mit vollem Recht auf die griechiſche Tragödie berufen. Nur iſt dabei eines entſchiedenen Irrthums zu gedenken, als wenn nämlich der Grieche ſelbſt ſich dieſer Allheit und Einheit ſeines dramatiſchen Kunſtwerkes in unſerem Sinne auch klar bewußt geweſen wäre oder gar die antike Kunſtphiloſophie eine ſolche in unſerem Verſtande bereits deutlich aufgeſtellt habe. Das iſt in keiner Weiſe der Fall. Der Grieche übte vielmehr nach ſeiner hohen künſtleriſchen Geſammtanlage dieſe Einheit des menſchlichen Ausdrucksvermögens, der in geſungener Rede dargeſtellten Action, in Folge der Herkunft ſeiner tragödiſchen Spiele als unwillkürliches Herkommen. Es iſt daher, was namentlich J. Raff in ſeiner ſonſt vielfach anregenden Schrift „Die Wagnerfrage“ (Braunſchweig 1856) verſucht hat, ein völliger Irrthum, bereits dem Ariſtoteles die Forderung jener Dreieinheit zuzuſchreiben und gar ihm neben der Action und als tieferes Ausdrucksmittel dieſer und der Gebärde ein Orcheſter anzudichten. Er verlangt wohl in der bekannten Stelle über die Tragödie für dieſelbe einen ἡδυσμένον λόγον und charakteriſirt denſelben mit den drei Erforderniſſen des ῥυθμός καὶ ἁρμονία καὶ μέλος. Man muß aber dabei nicht vergeſſen, daß der Aeſthetiker bei der griechiſchen Tragödie, wenn er auf deren Ausführungsmittel zu reden kam, abſolut nur von der *Rede* zu ſprechen hatte. Denn dieſe allein war es, auf welche er zu ſprechen kommen konnte, ſie allein ward von beſonderem Charakter und ſchöner Erſcheinung verlangt, ſie allein ſtand in der Hand deſſen, der überhaupt die Tragödie verfaßte, *alles andere war herkömmliche und gemeingiltige Ausführung*, bei welcher der Dichter höchſtens noch ſo weit mitzureden hatte, daß er die Tonweiſen angab, nach welchen ſeine Chöre vorzutragen ſeien, — wenn nicht ſelbſt dieſe ſich dem Koryphäen bereits aus dem gewählten Versmaß von ſelbſt ergaben. Die muſikaliſche, beziehungsweiſe blos recitativiſche Ausführung der Rede verſtand ſich beim griechiſchen Drama herkömmlich ganz ebenſo von ſelbſt wie das wirkliche Agiren der Handlung und wie z. B. heute im Orcheſtervortrag die Behandlung der Inſtrumente und das Techniſche der geſammten [illegible], das eben eine rein praktiſche Sache für ſich iſt. Wenn alſo Ariſtoteles

Unmittelbarkeit ſchaffenden Volksphantaſie waren. Und ſie erlöſten auch unſere Seele wieder vom Bann des Fremden und wieſen uns die Bahn zu einer künſtleriſchen Production, wie ſie allein der viel gerühmten Univerſalität oder ſagen wir lieber der urentſtammten Totalität deutſchen Weſens entſpricht und den Menſchen ſowohl in dem erhobenen Gang ſeines Geiſteslebens wie in der ganzen Fülle ſeiner Beziehungen zur Welt und Geſchichte darſtellt.

Wir fanden dieſes unſer heimiſches Leben wieder, und jede Regung des praktiſchen Lebens begann dieſe neuentdeckte Spur ſogleich kräftig zu verfolgen.

---

nur, dieſe Rede ſolle erſtens Rhythmus d. h. eine lebendig fließende Bewegung haben, die jener erhöhten Lebensbewegung ſelbſt entſpricht, welche allein Gegenſtand und Inhalt eines Dramas ſein kann, und von ihr Hebung und Senkung, alſo metriſche Bewegtheit nimmt; zweitens Harmonie d. h. jenes ordentlich zuſammengefugte, compacte, nicht verfließende, feſte Haltung habende Weſen, welches der Würde und Concentration der ganzen vorgeführten Handlung entſpricht; und drittens Melos d. h. ſolche natürliche Schönheit, ſolch ſüßen Klang, der ſchon an und für ſich das Ohr und durch daſſelbe unſer Gefühl anregt und für den Gegenſtand gewinnt, — alſo alles Erforderniſſe und Eigenſchaften der dichteriſchen Rede überhaupt, die bei der erhöhten Bedeutung des Gegenſtandes nur geſteigert erſcheinen und um derentwillen Plato die Geſammtſprache des Dramas überhaupt μέλος nennt und von ihr λόγος ἁρμονία und ῥυθμός verlangt. Melos d. h. Geſang als ſolchen zu fordern konnte dem griechiſchen Aeſthetiker gar nicht einfallen; denn der geſungene Vortrag der Rede war eben herkömmliches und natürliches Ingredienz des ganzen tragiſchen Spieles. Nun aber gar bei der ἁρμονία an unſer modernes Orcheſter zu denken iſt ſchon deßhalb unzuläſſig, weil das Orcheſter einzig die ſinnliche Verkörperung der Harmonie iſt, die Griechen aber eine Harmonie überhaupt nicht beſaßen und auch nicht beſitzen konnten, ſchon weil ſie einer practicablen Terz entbehrten und alſo die Grundlage aller harmoniſchen Füllung und Entwicklung, den Dreiklang nicht herſtellen konnten. Damit ſind wir aber überhaupt an dem Puncte angekommen, wo das griechiſche Drama hinkte und namentlich der tieferen Lebensbewegung ſelbſt in der Darſtellung nachhinken mußte. Es fehlte ihnen die Muſik in unſerem Sinne — Harmonie bedeutet ja bei ihnen nur die wohlgeordnete Tonfolge, alſo Melodie, — und wie eine ganze Weltepoche erſt der Menſchheit dieſe natürliche Seelenbewegung wiedererwecken und zum vollen Beſitz bringen mußte, die allerdings als tiefe Ahnung des reinen Menſchenweſens auch in den Mythen und heiligen Geſängen der alten Hellenen lag und ihnen bereits eine ſo herrliche Kunſt gebar, ſo mußte uns auch künſtleriſch erſt das Mittel in die Hand gegeben werden, dieſe Lebensbewegung ſelbſt nach ihrem innerſten Weſen darzuſtellen und den Sinnen ſtets lebendig gegenwärtig zu halten. Das geſchah eben vor allem durch die Muſik, die in weit reinerem und tieferen Sinn als die griechiſche Lyrik den innerſten und ewig gleichen unmittelbaren Laut der erregten Seele und ihrer geheimſten Bewegung, jenen zuckend tönenden Herzſchlag wiedergibt, der Keim und Fundament aller Handlung wie aller Rede und geiſtigen Bewußtſeins iſt. Mit ihr trat denn der Menſch auch wieder zugleich unmittelbarer an die innerſte Bewegung des menſchlichen Lebens heran, und ſo begreift ſich, daß eben erſt unſere Zeit hier wieder den Schritt thun kann, den zuerſt die griechiſche Kunſt verſuchte, als ſie den in den [illegible]

Haben wir alſo in dieſem Augenblick mit der vollen Unwiderſtehlichkeit der gleicherweiſe naturentſproſſenen wie geiſtentſtammten Kraft endlich nach außen hin die wirkliche deutſche Exiſtenz feſt begründet und ſind des Eifers und der Hoffnung voll, daß auch nach innen ſich unſer Daſein unſerm Weſen und Wollen gemäß geſtalten werde, ſo weiſt auch unſer höheres Geiſtesleben bereits manch ſchönen Anſatz und tüchtigen Anſtoß zu eigenem und würdigem Daſein auf, und vor allem in der Kunſt können wir mit allem Stolz darauf hinweiſen, daß die hohe Aufgabe jeder Nation, zugleich ein eigenes und doch ein reinmenſchliches und allumfaſſendes Kunſtleben zu beſitzen, bei uns bereits eine erſte herrliche Löſung gefunden hat.

Es kommt alſo nur darauf an, zu unſerm eigenen Vortheil für eine freiere und höhere geiſtige Entwicklung uns dieſes neuen Hochbeſitzes ganz zu bemächtigen, und zur ſicheren Erreichung dieſes Zieles, ſo weit Worte überhaupt dazu dienen können und nicht eigene Anſchauung ſelbſt erforderlich iſt, wollen wir uns nun über das Weſen und die Entwicklung R. Wagners, der eben dieſen erſten Anſtoß zu einer nationalen und umfaſſenden Kunſt gegeben, näher unterrichten. Es wird dabei von ſelbſt deutlich werden, daß die kurze Abſchweifung, die wir ſoeben ins allgemein Aeſthetiſche gemacht, ganz nahe mit unſerem Gegenſtande zuſammenhängt und daß namentlich Wagner durch die Natur der Sache und die allgemeine Entwicklung gerade zu den künſtleriſchen Anſchauungen und den Kunſtthaten getrieben ward, die nach mancher Meinung etwas ſo Ausſchweifendes und Abſonderliches haben, ja daß die Aufnahme dieſer Schöpfungen auf dem Kunſtgebiete uns allein eine neue Entwicklung und wirkliche Zukunft verheißt. Hängt doch alles wirklich Große auch der Kunſt aufs tiefſte mit der allgemeinen Lebensbewegung zuſammen! Und nur ſo weit es ſelbſt auf dieſem ſichern Lebensgrunde ſteht, hat es poſitiven Werth und dauernden Beſtand. Wir ſahen dies in beſtimmteſten Zügen bei Beethoven, über deſſen Größe und Bedeutung das Urtheil der Welt heute nicht mehr ſchwankt. Wir erkennen es, durch ein ſolch ſicheres Vorbild auf die richtige Spur geleitet, bei den wirklich Großen der Kunſt unſerer Tage, wo wir alſo neben dem muſikaliſchen Epiker Franz Liſzt den Muſik-Dramatiker Richard Wagner ſtehen ſehen.

7.

Man hört oft und von den „Denkenden“ in Oeſtreich ſelbſt am meiſten dieſem Lande den Vorwurf machen, daß es um unſere „claſſiſche“ Literatur ſo wenig ſich bekümmert habe. Allein im Grunde wo ſollte in der großen Maſſe dort ein ſolches Bedürfniß entſtehen, da doch, was die Seele an höherer Schwingung bedurfte, ein Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven in völlig gleichem [illegible] jener Muſiker, und ſie theilen mit dieſen die Einſeitigkeit und ein gewiſſes Suchen und Taſten nach dem Ganzen und Vollen im Inhalt wie in der Form ihres Schaffens durchaus. Darum es denn ſogar eine gewiſſe Wahrheit enthält, wenn ein neuerer öſtreichiſcher Dichter übertrieben genug unſere ganze claſſiſche Literaturepoche für „verfehlt“ erklärt! Jedenfalls empfand man dort in dieſen Schöpfungen nicht das Ganze und Volle unſeres modernen Lebens, das man doch eben in der Kunſt und gar in der Dichtung am meiſten ſucht, und das polizeiliche Verbieten unſerer Claſſiker hat deren Leſerkreis in Oeſtreich unter den Gebildeten eher vermehrt als vermindert. Der Volksinſtinct aber ſuchte ſeine Seelennahrung überhaupt nicht hier, und wer Oeſtreich wirklich kennt, wird dennoch nicht behaupten wollen, daß dort Geiſt und Gemüth und überhaupt die geſammte innere Productionskraft irgend verſiecht ſei. Solche Behauptung könnte raſch genug durch Thatſachen Lügen geſtraft werden und iſt auch bereits durch den bloßen Hinblick auf die großen claſſiſchen Tondichter genügend widerlegt worden. Soviel aber iſt gewiß, daß in dem gleichen Grade wie Oeſtreich an der deutſchen Literatur, das übrige Deutſchland und namentlich der Norden an der deutſchen Muſik einen fruchtbringenden Antheil nicht genommen hat und daß erſt heute auch hier die wirkliche Ausgleichung beginnt.

Der letzte hervorragende Muſiker norddeutſcher Art war Ph. E. Bach, und man weiß, daß ſowohl Haydn wie Mozart ihm kräftige Anregung zum tieferen Ausdruck ihrer Kunſt verdankten. Er gab ihrer naiv aufnehmenden und treu austragenden ſinnlichen Naturart den feſteren Halt, den die klare geiſtige Vorſtellung gewährt. Er ſelbſt hatte durch ſeinen Studien- und Bildungsgang eine lebendige Theilnahme an den literariſchen Beſtrebungen der Nation gewonnen und wennauch ſeine eigene Production bei ſchärferer Charakteriſtik und intereſſanter Ausbildung des Einzelnen vorwiegend den Eindruck des Geſuchten macht, ſo war ſie doch für Haydn der Wink, aus der hier feſtgeſtellten Sonatenform jenen höheren muſikaliſchen Organismus hervorzubilden, der uns mit der Logik des Lebens ſelbſt anmuthet und daher auch die Form zu jenen erhabenen Kunſtbildungen hergab, mit denen Beethoven ſpäter unſere ganze Anſchauung nicht blos weſentlich bereichern, ſondern mit faſt unwiderſtehlicher Gewalt auf andere Füße ſtellen ſollte *). E. Bach ſelbſt freilich blieb durchweg in jener bloßen Reflexion befangen, die zumal in der Muſik nur ein mageres Skelett vom wirklichen Leben zu geben vermag, und gar was ſeiner beſonderen Bahn nur annähernd folgte, ein Reichardt, Zelter u. ſ. w. bedeutet uns gar nichts. Die Muſik hatte ſich in die unbefangene Lebensauffaſſung des Südens geflüchtet, und Menſchenalter lang traute ſich keiner ihrer wirklich großen Meiſter mehr in den Norden. Es war ihnen, als würde ihnen von unſichtbaren Weſen das Herzblut ausgeſogen werden.

---

*) Uebrigens [illegible] ſich Ph. E. Bach überhaupt zuerſt aus der [illegible]

Heute wiſſen wir denn auch, wie richtig dieſes Gefühl war. Sie wären, wie es im Liede heißt, „verdorben geſtorben", und wenn ſie auch Mozart und Beethoven hießen. Und ſogar noch Mendelsſohn, doch in gewiſſer Hinſicht ein echtes „Berlinerkind", wollte von dieſer ſeiner geiſtigen Heimat nichts wiſſen. Alle Muſik dort ſei durch den Egoismus ſo entſetzlich undeutſch und entartet geworden! ſchreibt er im Jahre 1842 an Dr. Becher in Wien. Die gleiche Kraft der „Intelligenz", die als kritiſche Thätigkeit zum Heil der Welt eine ganze Welt des Wahns zerſtört und uns ein neues Daſein begründen geholfen hatte, das wir jetzt endlich auch froh zu erkennen und in Beſitz zu nehmen beginnen, hatte ſich allmälig dem unbefangen blühenden Leben gegenüber vor allem in der Kunſt zu einem blutſaugenden Geſpenſt umgeſtaltet. Schattengleich wandelten die hohen Geiſter unſerer Nation, die in Philoſophie, Leben und Dichtkunſt ſo Bedeutſames geleiſtet, einher und warteten deſſen, der ihnen Blut zu trinken gebe und ſie zu neuem und höherem Daſein erwecke. Und es war Lebensblut, was ſie endlich wirklich zu trinken bekamen und was ſie erlöſte und zu neuem Leben brachte, Blut unſers tiefſten innerſten modernen und namentlich deutſchen Lebens! Wie in der äußern Exiſtenz und Geſchichte, ſo iſt es in der Kunſt geweſen, daß die endlich erwachte Idee dieſes unſers heimiſchen Lebens auch unſern Geiſt wieder zu ſich ſelbſt gebracht und zu einem neuen Streben geführt hat, deſſen Zukunft heute noch nicht zu beſtimmen iſt.*)

---

er auch die Inſtrumentalmelodie an ſich zuerſt auf die Höhe eines „Ausdrucks" gehoben, der wohl im Stande iſt, „das Herz zu rühren." Ein Cantabile e mesto wie das der Dmoll-Sonate (3. Samml. „Clavierſonaten nebſt einigen Rondo's" Leipzig 1781, Edition Peters Nr. 276) iſt für Mozart wie für Haydn geradezu vorbildlich geweſen. Man vergleiche damit nur die Arie der Zauberflöte „Ach ich fühl's" und wird die faſt gleiche ausdrucksvolle Folge von verminderten Septimenaccorden wie ſogar die höchſt eindrucksvolle Verwendung der kleinen (phrygiſchen) Secunde in der Schlußcadenz wiederfinden. Allein um nun ſowohl im Einzelnen den tieferen Gehalt und Ausdruck wie im Ganzen die erhöhte und reichere Lebensbewegung und natürliche Schönheit zu gewinnen, mußte dieſe inſtrumentale Kunſt erſt in das naivere und flüſſigere Leben des deutſchen Südens einkehren. Sie erhielt erſt hier die volle Einheit von Geiſt und Sinnlichkeit, die das wahre Schöne herſtellt. Endlich in erhöhter Reife gewann dieſe Kunſt dann die Fähigkeit, die geiſtige Lebensbewegung der modernen Zeit in ſich aufzunehmen, die eben in Beethovens Zeit und Herkunft in ganz anderer Kraft und Fülle ſich darſtellte als in der doch mehr blos literariſchen und reflectirenden Art und Zeit Ph. E. Bachs, die im allgemeinen dem deutſchen Norden auch in das laufende Jahrhundert gefolgt war und daher ein wirklich neues Schaffen in der Muſik verhinderte.

*) Die bald heitern bald ingrimmigen Ausbrüche der Antipathie unſerer großen Muſiker namentlich gegen Berlin ſind ſehr charakteriſtiſch. Haydn hatte, um nur Einiges anzuführen, „in dem Kammerſtyl außer den Berlinern faſt allen Nationen (!) zu gefallen das Glück gehabt" und wundert ſich nur, „daß die ſonſt ſo vernünftigen Herren Berliner in ihrer Kritik über ſeine Stücke kein Medium haben, da ſie ihn in einer [illegible]

Carl Maria von Weber alſo hieß der Muſiker, der ſich obwohl ein echtes Kind Süddeutſchlands und Oeſtreichs zuerſt mit vollem Muthe in die Höhle des Löwen wagte und durch deſſen Groß- und Wildthun ſich in ſeinen Zielen nicht beirren ließ. Das kam, er ſelbſt hatte von Jugend auf mehr als irgend einer

---

äußerſt alle ſeine Werke zu bekommen", und er ſelbſt wollte im Jahre 1792 von London über Holland und Berlin zum König von Preußen. (Muſikerbriefe S. 77 und 147.) Mozarts und Beethovens Geſinnung in dieſer Sache liegt klar genug in ihrem Handeln gegenüber Berlin. Doch ſei wenigſtens an die eine Aeußerung gegen Bettina erinnert. „Wie Sie ſich in Berlin in Anſehung des Weltgeſchmeiß finden, konnte ich mir denken, auch wenn ichs nicht von Ihnen geleſen hätte. Schwatzen über Kunſt ohne Thaten!!! Die beſte Zeichnung hierüber findet ſich in Schillers Gedicht „Die Flüſſe", wo die Spree ſpricht." Das war im Jahre 1811. Als jedoch im Jahre 1816 die Milder-Hauptmann „in Fidelio den Enthuſiasmus der Berliner erregt hatte", wünſcht er „ausſchließlich für das Berliner Theater ein großes Opern-Sujet zu ſchreiben", das ihm der Baron de la Motte-Fouqué dort erfinden ſollte. Bei dieſem Wunſche wirkte jedoch ſehr weſentlich einerſeits die Ausſicht auf die Mitwirkung jener großen Sängerin, andrerſeits die Hoffnung auf einen materiellen Erfolg eines ſolchen Unternehmens mit, deſſen er namentlich damals kurz nach der Adoption des Neffen dringend bedurfte und der bei „der knickerigen Direction in Wien" nicht zu Stande kommen konnte. Zehn Jahre ſpäter handelt es ſich ebenfalls um die Compoſition einer Oper für Berlin, aus der jedoch wieder nichts wird. In dieſer Zeit war freilich, beſonders durch das energiſche Auftreten von A. B. Marx bereits auch für unſere moderne Muſik einiger Sinn erweckt worden, und mehr als die Dedication der „Neunten Symphonie" an Friedrich Wilhelm III., bei der die Herkunft Beethovens von der neugewonnenen Rheinſtadt Bonn jedenfalls die Hauptſache ausmachte, gilt uns ſeine eigene Nachricht vom Dezember 1826, daß „die erſte Aufführung der Symphonie mit enthuſiaſtiſchem Beifall vor ſich gegangen ſei!" (Br. Beeth. Nr. 67 und 125. Neue Briefe Beeth. Nr. 314.) Auch Haydn war derweilen im deutſchen Norden und namentlich in Berlin durchgedrungen und empfing ſogar die ſchönſten Zeichen verehrender Liebe von dort. So im Jahre 1802 von Rügen, wo man in beſcheidenſter Form die Schöpfung aufgeführt hatte und doch dann ſich innig begeiſtert hatte, und von Berlin, wo ſchon im Jahre 1804 von Zelters Singacademie Haydns kirchliche Chöre „mit Ruhe, Andacht, Reinigkeit und Heiligkeit" geſungen wurden. „Die ſchönſte und beſte Jugend von Berlin ſteht hier mit Vätern und Müttern wie in einem Himmel voller Engel beiſammen, feiert in Lob und Freude die Ehre des höchſten Gottes und übet ſich an den Werken der größten Kunſtmeiſter, die die Welt geſehen hat," fügt Zelter ſelbſt hinzu. „O kommen Sie zu uns, kommen Sie! Sie ſollen wie ein Gott unter Menſchen empfangen werden" u. ſ. w. (Muſikerbr. S. 168 und 173.) Endlich C. M. von Weber iſt im Jahre 1812 noch gar wenig von Berlin erbaut. „Im Ganzen behagt es mir hier nicht, die Menſchen ſind kalt, voller Maul und kein Herz, wahre Rezenſenten-Seelen, alles bekrittelnd", ſchreibt er an Gänsbacher. Als er jedoch erſt einmal den eigentlichen Lebensſtern dort gefunden hatte, iſt er „recht gern" in Berlin, und gar der Erfolg ſeiner eigenen Werke, namentlich des „Freiſchütz" ließ ihn die Spreeſtadt allmälig ſehr lieb gewinnen und oft dort verweilen. „Dieſer lebendige Kunſtenthuſiasmus und der Antheil an meinen Arbeiten thut mir ſehr wohl", ſchreibt er 1814. Doch war er ſelbſt im Jahre 1821 noch einer der bisherigen Tonmeiſter auch an dem literariſchen Schaffen der Zeit Theil genommen. Vor allem aber war es der glückliche Fund eben jenes Lebenstriebes unſrer Tage, die deutſche Idee, was ſelbſt der zerſetzenden Art dieſer norddeutſchen „Intelligenz“ widerſtand und ihre Kühle, wenigſtens in der großen Maſſe, in lebendigſte Wärme verwandelte. Ja dieſer Weber, er vermochte es, was nicht Mozart, nicht Beethoven in ſolchem Maße vermocht hatten, die innere Seele dieſer „Denker“ wieder in Bewegung zu ſetzen und ihnen neues unmittelbares Lebensgefühl zu geben! Nicht Mozart, nicht Beethoven? — Nein! Denn obwohl ſie künſtleriſch die ungleich Höhergearteten waren und Weber niemals ihre claſſiſche Vollendung, ihren Schwung und ihren geiſtigen Adel erreichte, da im Gegentheil bei ihm im Grunde alles blos Naturell, Nobleſſe, Elan blieb, ſie konnten hier das Innere nicht löſen und den Schatz der Volksſeele nicht heben. Es fehlte ihnen dazu die Wünſchelruthe unſerer eigenſten nationalen Art und Exiſtenz, die eben zuerſt dieſem Halbmuſiker, — denn ſo iſt Weber doch trotz all ſeiner Studien und all ſeines wirklichen Leiſtens und trotz ſeines Ueberfluſſes an ſogenannter Melodie im Vergleich mit den eigentlichen Meiſtern unſerer Kunſt in früherer oder heutiger Zeit doch nur zu nennen, — die glückliche Berührung mit den lebendigen Bewegungselementen unſerer Zeit in die Hand ſpielte, als er in Berlin die allergreifende Emporraffung der Maſſen in den Befreiungskriegen erfuhr. Wie Schuppen fiel es da von ſeinen Augen, er erkannte plötzlich den Reichthum der eigenen Art und Exiſtenz, ja ſeines perſönlichen Innern. Denn keiner unſerer größeren Componiſten war ſoſehr wie Weber von Jugend auf in der Weiſe des deutſchen Volkes aufgewachſen, die in der Kunſt zuerſt in unſerm kleinen heimiſchen „Singſpiel“ erklang. Man weiß aus ſeinen Briefen, was dieſe „Jägersbraut“ ihm Tag und Nacht zu ſchaffen machte, als er ihr endlich ganz in das tief anmuthende, innig bekannte Auge geſehen. Und die Nation, ſie „antwortete dem Ruf“. Nicht blos H. Heine, ſondern mit ihm die ganze deutſche „Literatur“ und „Intelligenz“ fühlte ſich durch dieſen thörigen „Jungfernkranz“ förmlich in ihrer Exiſtenz bedroht. In der That, dieſer „Freiſchütz“ bedeutete denn auch den Anfang des Endes ſowohl für dieſe claſſiſche oder auch romantiſche Versmacherei wie für die gleich techniſch-ſpieleriſche Weiſe der Muſik, die wie Waſſersfluthen über uns hereinbrach, ſobald die wirklich Großen dieſer Kunſt die Augen geſchloſſen. Wir erkannten dies bereits bei Grillparzer und Schubert, es wären aber, was hier überflüſſig iſt, die gleichen Erſcheinungen in Norddeutſchland leicht genug aufzuweiſen. Weber aber hatte plötzlich auch in Norddeutſchland das Herz für die Muſik erweckt, das bisher durchweg mit dem „ergetzlichen“ Spiel von allerwelt Sonaten oder gar Fugen wenig oder nichts zu thun gehabt. Das kam eben daher, daß er nicht blos zuerſt überhaupt den Ton der eigenen Heimat erklingen ließ, ſondern daß dieſer Ton durch die Sache ſelbſt motivirt und gegeben war, überhaupt ein natürlicher Ausdruck derſelben war, alſo ebenfalls Antheil an unſerm geiſtigen Leben, wennauch zunächſt nur in der allereinfachſten Form des naiven Sinnen- und Gefühlsdaſeins hatte.

Und wie das Volk, die Maſſe, ſo horchte jetzt allmälig, wenigſtens unter der Jugend, auch der Gebildete auf. Vor allem iſt es ein redender Beweis von der innerlichen Macht dieſer Erſcheinung, wenn der zwölfjährige Gymnaſiaſt R. Wagner, der in Dresden die Kreuzſchule beſuchte und nicht blos mit ſeinem Schiller und Goethe, ſondern ebenſo mit Shakſpeare und Sophokles, überhaupt mit dem ganzen Beſitzthum modernen „höheren Geiſteslebens“ vertraut war und ſchon ſelbſt ſich eifrig an Tragödien im tragiſcheſten Styl ſich verſucht hatte, beim Anhören von „Freiſchütz“ und „Euryanthe“ unter des enthuſiaſtiſch verehrten Meiſters eigener Leitung ſich zurief: „Nicht König und nicht Kaiſer, aber ſo daſtehen und dirigiren!“ Denn wie wenig bedeutet, namentlich auf der gelehrten Schule, gegen den Hochbeſitz der „geiſtigen Bildung“ ein ſolcher bloßer Muſiker, gegen die claſſiſchen Dichter ein romantiſcher Weber! Es bereitete ſich hier bei dem Einzelnen jene innere Umkehr des Bewußtſeins vor, die bald alle Kreiſe unſerer Bildung ergreifen mußte, weil ſie allein nicht blos wirkliche Fruchtbarkeit verheißt, ſondern überhaupt auch jene totale Bildung gewährt, die das Ziel jedes höher Strebenden iſt. Als nun aber gar kurz darauf auch Beethovens mächtige Weiſe, die dem jungen Adepten der Dichtkunſt bisher ganz unbekannt geblieben war, in den Geſichtskreis ſolchen vorwiegend geiſtbeſchäftigten Lebens trat, da geſchah eine völlige Revolution in demſelben, eine Erneuerung oder doch Umgeſtaltung ſeiner innerſten Grundlagen: man wollte das „vollendete Trauerſpiel um keinen Preis anders als mit ſolcher Muſik, wie Beethoven zum Egmont geſchrieben, vom Stapel laſſen“! Man „beſchloß“ Muſiker zu werden! Man ſtudirte emſig die muſikaliſche Theorie, ja was damals, kurz nach Beethovens Tode, außerordentlich viel heißen wollte, man ſchrieb ſich die „Neunte“, die „Letzten Quartette“ eigenhändig ab! Ueberhaupt das ganze innere Leben, das ſich an allen Quellen unſerer „Bildung“ genährt hatte und ein energiſches Bewußtſein ſeiner ſelbſt in ſich trug, wie nur je einer unſerer norddeutſchen „Geiſter“, ſchlug um und ward zunächſt wieder naives Sichhingeben an die unmittelbaren Quellen unſeres Lebens in der Kunſt, an den Laut und Ton, in dem die Seele ihr geheimſtes Geheimleben ausſpricht.

Wahrlich, ſprachen wir von einem Triumph des norddeutſchen Geiſteslebens, das ſich Genien wie Goethe und Schiller herbeigezügelt und dann zu ihrer Höhe herangeführt, und von einem gleichen Triumph des öſtreichiſchen Südens, der ein ſolch ſtolzes Mannesbewußtſein wie Beethoven zu ſich herbannte und zeitlebens bei ſich feſtzuhalten wußte, dann iſt hier ein neuer Kampf von gleicher Energie zwiſchen dieſen beiden gleichbedeutenden Geiſtesgewalten zu verzeichnen. Der erſte wirkliche Sieg aber war wieder auf Seiten Oeſtreichs und der Muſik! Denn von dem Moment, wo er zunächſt Weber und dann Beethoven kennen [illegible] ſchöpferiſchen: ſeine allgemeine geiſtige Anlage ward geniale Begabung, *ſeine Bildung* ward *Potenz*. Ohne die Berührung mit Weber, mit Beethoven, Wagner wäre wohl verſchollen wie hundert und tauſend Andere, die allezeit die ewig fruchtbare Natur zeugt und die ſtets vorſchreitende geiſtige Bildung bildet, wäre „verdorben, geſtorben“ wie Andere vor ihm, mit ihm und nach ihm! Er ſelbſt wird über ſolche Vorgänger und Bildungsgenoſſen belehrende Auskunft geben können. So aber trank er Lebensblut, er trank das Blut unſeres Lebens, er trank es zuerſt aus dem engen Gefäß unſeres heutigen und heimiſchen Daſeins, ſowie C. M. von Weber es darbietet, er trank es dann aus dem mächtigen Becher des modernen und allumfaſſenden Lebens, wie ihn der große Beethoven uns credenzt. Und dieſe letztere Berührung vor allem war es, die ihn bei der jetzt erfolgenden und lange Zeit andauernden innigen Verſenkung in die Muſik nicht auch wie tauſend Andere mit all ſeinem höheren Beſtreben völlig verſinken, ſondern ſelbſt über ihre ſchönſten Sonderbildungen hinaus bei dem wonnigen Wogen und Weben auf hoher freier See noch ſtets an das feſte Land des wirklichen Gedankens denken ließ. Beethoven war es, der dieſen jungen Dichter, ſo ſonderbar dies klingen mag, vor allen Andern und ſelbſt vor ſeinem Shakſpeare und Goethe bei geſundem Verſtande erhielt und daher ſpäter auch jenes feſte Land des wirklichen Gedankens finden ließ, ohne daß er darob wie Andere die Spur der allnährenden Welt unſeres unbewußten inneren Lebens zu verlieren brauchte.*)

Mit dieſem Siege des „dichteriſchen Gedankens“, wozu bei ihm bald von ſelbſt die bloße „poetiſche Idee“ Beethovens werden mußte, war dann aber auch

---

*) Wie Wagner über Beethoven denkt, wiſſen wir aus jeder ſeiner literariſchen Publicationen. Namentlich Berlin hat aber auch in den allerjüngſten Tagen noch bei Aufführung der Emoll-Symphonie durch Wagner mit eigenen Sinnen erfahren können, zu welcher Macht der Darſtellung der Werke des Meiſters es führt, wenn eben ihr Sinn wirklich erfaßt iſt und auf dieſe Weiſe der Geiſt ſelbſt den Geiſt interpretirt. Ebenſo gehört das in „Oper und Drama“ Theil I über C. M. von Weber Geſagte zu dem Schönſten, was je über denſelben geſagt worden iſt. Es ſei aber hier zur Ergänzung des oben ebenfalls von einem zuverläſſigſten Zeugen mitgetheilten Jugendausrufes auch der Worte gedacht, mit denen Wagner in Dresden, wo er nun wirklich ſelbſt an der Stelle ſtand, wo einſt Weber dirigirt hatte, des verehrten Meiſters Leiche empfing. „Nie hat ein deutſcherer Muſiker gelebt als Du!“ lauten „genau nach Wagners Manuſcript“ die bei F. W. Jähns „C. M. von Weber in ſeinen Werken“ mitgetheilten Worte: „der Britte ſchätzt dich, der Franzoſe bewundert dich, aber *lieben* kann dich nur der Deutſche. Du biſt ſein, ein ſchöner Tag aus ſeinem Leben, ein warmer Tropfen ſeines Blutes, ein Stück von ſeinem Herzen!“ Das war im Jahre 1844, als kurz vorher nach langer langer Wüſtenwanderung in der „modernen großen Oper“ Wagner endlich mit perſönlichem Erleben nun jene Welt ergriffen hatte, aus der ihm ſo früh heimatlich anmuthend Webers Töne erklungen waren. Der fliegende Holländer war bereits fertig, ebenſo der Tannhäuſer in der Seele empfangen, und Lohengrin ließ bereits ebenfalls durch das unſelig ſinnenerregte Wirrgewölk der damaligen Exiſtenz und Umgebung Wagners ſeinen erlöſenden Glanz erſchimmern. Da mochte Wagner doppelt dankbar des „deutſcheſten“ Meiſters gedenken.

wieder ein Triumph des norddeutſchen Geiſteslebens gegeben. Oder ſagen wir lieber: wie bei Liſzt der allgemeine Weltinhalt und das moderne Geiſtesleben, ſo löſt ſich jetzt ſpeziell der deutſche Gedanke zum erſten Male in der Kunſt völlig klar von der Beſchränktheit ſowohl der norddeutſchen „Intelligenz“ wie der ſüddeutſch-öſtreichiſchen „Gemüthlichkeit“ los und geht ſeinen eigenen ſtolzen Weg, der ihn ebenfalls zur Weltherrſchaft in ſeiner Sphäre führen ſoll.

Und ſollte nun dieſer Weg ein anderer ſein, als der des deutſchen Lebens überhaupt, deſſen tiefere Hoffnungen ja der deutſche Gedanke erſt erfüllt? Es liegt auch hier in der ſcheinbaren Zufälligkeit einer perſönlichen Bildung und Production die ganze Nothwendigkeit einer allgemeinen Entwicklung und objectiven Zeugung.

Wir können die Thatſachen des Wagner'ſchen Lebens- und Bildungsganges wie bei Liſzt als bekannt vorausſetzen. Es wird alſo hier die Angabe der entſcheidenden Geſichtspuncte und der Hauptmomente völlig genügen, um uns das Bild dieſer künſtleriſchen Erſcheinung deutlich zu vergegenwärtigen und uns mit demſelben den endgiltigen Maßſtab zur Beurtheilung der heutigen Kunſtzuſtände zu geben.*)

8.

Wagner ſelbſt, wie er erſt durch das Abſchreiben der „Neunten Symphonie“ in das Heiligthum der Muſik ſich völlig eingeführt ſah, hat uns auch die Mittheilung gemacht, daß im Grunde überhaupt die Muſik ihn zum Dichter gemacht, das heißt die bewegende Kraft des Lebens empfinden und daraus deſſen mannigfach wechſelnde Erſcheinung begreifen und künſtleriſch darſtellen gelehrt habe.

Wirklich vernimmt das ſich verſenkende Ohr namentlich in dieſer myſteriöſen „Neunten“ die gleichen Seelenlaute der Menſchheit wieder, die zur Dichtung gefeſtet und ſcheinbar allgemeiner verſtändlich in Goethes „Fauſt“ wie in Shakſpeares Tragödien erklungen waren und gegen welche ein Calderon und ſelbſt die „Göttliche Komödie“, ja auch die ganze altrömiſche Welt nur ſchattenhafte Erſcheinungen und matt verklingende Laute ſind, während ſie in dem geiſtigen Werdeprozeß von Aeſchylos' „Prometheia“ und in dem Entſtehen einer reinmenſchlichen Sittlichkeit in Sophokles' „Antigone“ wieder den reinſten Wiederhall finden. Und hier zeigen ſie zugleich deutlich den tiefen Boden ihrer

---

*) Die biographiſchen Notizen ſind in Kürze nach Wagners eigenen Aufzeichnungen und anderweiten Quellen zunächſt in meinem populären Vortrag „Richard Wagner“ und denn ausführlicher in „Gluck und Wagner“ mitgetheilt. Doch iſt in erſterer Schrift Wagners Vater irrthümlich als niederer Polizeibeamter bezeichnet, während derſelbe in der franzöſiſchen Zeit in Leipzig Director der Polizei war. Auch heißt das in „Gluck und Wagner“ S. 308 erwähnte große Drama aus der indiſchen Sage nicht Brahma, ſondern „Buddha“.

Entſtehung oder doch ihre kräftige Reſonanz, da dieſe Dichtungen in jenen Urſagen der Menſchheit fußen, worin der naive Volksgeiſt ſelbſt den eigentlichen Gehalt der allgemeinen Lebensbewegung niedergelegt. Es empfindet ſich alſo auf dem Grunde dieſer Töne, wenn man ohne unverſtändlich zu werden oder übertrieben zu erſcheinen ſo ſagen darf, die Spur der Bewegung der Weltſeele ſelbſt. Auf unendlich inniger Selbſterfahrung, auf dem innern Schauen des tiefbedürftigen wahren Dichtergemüthes beruht es demnach, wenn Wagner ſelbſt ſogar meint, die ganze Exiſtenz der Muſik, dieſer modernſten und originellſten Emanation des ewigen Geiſteslebens ſei hervorgerufen durch die rein conventionelle, natur- und eigenartsloſe Entwicklung unſerer Kultur, ſowie ſie ſich namentlich auch in der Literatur darthue: ſie ſei ein Erſatz für das Unzureichende und Naturloſe, das unſere Wortſprache, und zwar die deutſche weitaus am empfindlichſten, ſeit Einführung der römiſchen Kultur angenommen habe, und alſo im Grunde der unmittelbarſte, reinſte und intenſivſte Ausdruck unſeres inneren Lebens, ſoweit dasſelbe überhaupt ein anderes und mehr iſt, als die alte Welt ſchon geboten. Daraus erklärt ſich denn auch, warum Deutſchland es war, wo dieſe Kunſt erſt zu ihrer ganzen Fülle und Vollendung gedieh. Denn wir hatten ein innigeres Bedürfniß nach einem ſolchen Aſyl für unſer inneres Leben, weil unſere Sprache, von Haus aus ein vollkommen eigenartiger Ausdruck dieſes unſeres Eigenlebens, am ſchwerſten unter dem Drucke fremder Kultur litt und ſelbſt unſere größten Dichter in keiner Epoche es vermochten, ſich dieſem Banne ganz zu entwinden und zum Naturweſen unſeres Idioms zurückzukehren. Es erklärt ſich ferner, warum weitaus die tiefſte Bewegung unſeres inneren Lebens gerade auf dieſem Gebiete vor ſich ging, und warum auch hier, vor allem in der Kunſt, jenes eigentlich Lebenerweckende ſich darſtellte, das uns allmälig wieder zu uns ſelbſt zurückzuführen beſtimmt iſt.

Wir haben für unſeren engbegränzten Zweck hier auf eine nähere Erörterung dieſer Frage nicht einzugehen und wollen das eine Mal nur an die eigenthümliche innere Scheu erinnern, welche ſogar derjenige deutſche Dichter, der doch die Naturart und den Geiſtesprozeß unſeres Lebens am tiefſten verſtand und daher auch unſere Sprache zuerſt mit eben ſolcher Schönheit zu behandeln wußte, wie ſie zuerſt Luther nach ihrer Kraft und Wahrheit erfaßt hatte, — welche Goethe vor der „ganz ungebändigten Perſönlichkeit“ und vor der „Ueberfülle der Begabtheit“ fühlte, die ihm bei dieſem Beethoven entgegentraten, und wie er ſpäter beim Anhören der Emollſymphonie blos auf dem Klavier von einem Gefühle erfaßt ward, als ſei die Exiſtenz um ihn her erſchüttert und das Haus fiele ein.*)

---

*) F. Mendelsſohns Reiſebr. S. 8. — Es ſind oben Kap. IV wenigſtens die hauptſächlichen Daten über dieſes Verhältniß gegeben worden, und wahrhaft hellſeheriſch muß uns heute erſcheinen, was dieſe Bettina ſchrieb, als ſie den „ungeheuren Geiſt ſein Regiment führen geſehen“ und empfunden hatte, daß „kein Kaiſer und kein König ſo das Bewußtſein ſeiner Macht habe und daß alle Kraft von ihm ausgehe als dieſer Beet-

Sodann aber haben wir zu conſtatiren, daß dieſe innere Lebensbewegung, welche uns alſo in unſerer Zeit neben Goethes Fauſt vor allem die Kunſt der Töne und Beethoven an ihrer Spitze zum Gefühlsbewußtſein zu bringen beſtimmt war, einem Geiſte wie Wagner überhaupt das Verſtändniß zunächſt der wahren Lebensbewegung unſerer Zeit und dann jener „Bewegung der Weltſeele“ ſelbſt gab, wie ſie uns in einer bisher nicht gekannten Weiſe, freilich an dem feſten Halt einer dichteriſchen Fixirung, die ſich dieſe ewige Geiſtesbewegung der Menſchheit ſelbſt in den mannigfachen Urmythen unſeres Geſchlechts oder auch in den nationalen Stammesſagen gegeben hatte, ſeine großen Dichtungen, namentlich „der Ring des Nibelungen“ und „Triſtan und Iſolde“ darbieten.

Webers „Freiſchütz“ war das erſte Werk geweſen, wo dieſe innere Bewegung der modernen und ſpeziell der deutſchen Welt bei aller localen und faſt banalen Beſchränktheit zuerſt wahrhaftig und in ihrer Art vollendet erklang und darum auch ſelbſt wieder Leben erweckte. Ja es hatte dieſes Werk bei aller bür-

---

hoven.“ „Man möchte weiſſagen, daß ein ſolcher Geiſt in ſpäterer Vollendung als Weltherrſcher wieder auftreten werde“, hatte ſie geſchrieben. Und wirklich enthält ihre „raſche Exploſion“ gegen den Weimarer Dichterfreund etwas von einer ahnungsvollen Anſchauung jenes eigentlichen Weſens von Beethoven, in dem wir eben in vollſter Geſetzmäßigkeit der Kunſt deutlich etwas von dem freien großen Naturodem des Weltgeiſtes verſpüren, der zu allen Zeiten auch Weltherrſcher iſt. Vor allem aber erfreut uns hier überall die geradezu unerhörte Sicherheit des Selbſtgefühles von Beethoven, die eben nur auf dem ſicheren Bewußtſein beruhen kann, daß dieſes Selbſt in ſeiner Beſchränktheit dennoch zugleich das ewige weite Weltganze mitlebe. Sogar Fichte, der in dieſem geiſtigen Bewußtſein wie auch ſonſt die größte Aehnlichkeit mit Beethoven hat, beſaß nicht dieſes ungemeſſene Maß des Bewußtſeins ſeiner poſitiven Bedeutung und des ſubſtantiellen Werthes ſeiner Gaben. Und wenn ſchon der 31jährige Mann es ausſpricht, daß er durch ſein „Notenmachen“ ewig, ja vielleicht ewig fortleben werde (N. Br. Beeth. 3), ſo geben uns ſeine Aeußerungen gegen Bettina einen deutlichen Commentar zu dieſem ſchon ſo früh erhobenen Anſpruch auf „Ewigkeit“, deſſen Gewicht niemand weniger zu unterſchätzen geeignet war als Beethoven ſelbſt. Sie deuten uns ſogar etwas von dem Poſitiven und Subſtantiellen an, das er in ſeiner künſtleriſchen Thätigkeit verſpürte. Mag es alſo dabei zuweilen, namentlich im einzelnen Ausdruck etwas bunt und unzulänglich zugehen, ſoviel ſchaut man deutlich heraus, einmal daß Beethoven ein ganz außerordentlich beſtimmtes Bewußtſein ſeiner Größe hatte und dann, daß er ſelbſt dieſe auf die Seite des Geiſtigen ſetzte und ſogar von einer directen Theilnahme an dem allgemeinen geiſtigen Sein herleitete. Solche Ausſprüche, wie: „er fühlt ſich als den Begründer einer neuen Baſis im geiſtigen Leben“; „er allein erzeugt frei aus ſich das Ungeahnte, Ungeſchaffene“; „Muſik iſt höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philoſophie“; „wem meine Muſik ſich verſtändlich macht, der muß frei werden von all dem Elend, womit ſich die andern ſchleppen“; „Muſik iſt ſo recht die Vermittlung des geiſtigen Lebens zum Sinnlichen“; „wird nicht der geiſtige Inhalt eines Gedichtes zum ſinnlichen Gefühl durch die Melodie?“ — endlich „Muſik iſt der einzige unverkörperte Eingang in eine höhere Welt des Wiſſens, und was der Geiſt ſinnlich von ihr empfindet, das iſt die Verkörperung geiſtiger Erkenntniß, auch ihr liegen die hohen Zeichen des Moralſinns zu Grunde“, — ſolche gerlichen Engheit ſeines Sujets und bei allem nur Halbfertigen und Halbidealen ſeiner künſtleriſchen Ausführung, wie man ſie nach Seite der Muſik wie der Dichtung gegenüber von Werken wie „Fauſt“ und der „Neunten Symphonie“ faſt unwillig empfindet, doch ein Weſentliches vor beiden dieſen Schöpfungen voraus. Es war weit perſönlicher lebendig und innerlich erwärmender als jenes größte Werk Beethovens und wies noch ſchärfer auf die eigentliche Lebensſpur und ſagen wir Brutſtätte unſrer geſammten Exiſtenz hin als das unſterbliche Meiſterwerk Goethes, mit dem es an Weite des Geiſtes und Adel der Erſcheinung ja nicht entfernt den Vergleich aushält. Es hatte eben in ganz concreter Lebendigkeit den Lebenston unſeres nationalen Daſeins getroffen, und die Frage: Warum und warum in höherem Grade als jene weit größeren Kunſtwerke?

Aeußerungen, die die geiſtig angeregte und zugleich höchſt muſikaliſche junge Freundin Goethes von deſſen begeiſterungsvollem Verehrer damals hörte und *eben weil ſie von Goethe kam*, auch wohl zu erfaſſen und in der Hauptſache wiederzugeben vermochte, ſind uns wahrlich heute von Bedeutung. Auch Goethe ließ ſich ſogar durch ſolch weitgehende Hervorhebung des ihm damals noch unbekannten Muſikers wie: „er ſchreitet weit der Bildung der ganzen Menſchheit voran, und ob wir ihn je einholen?“ — ſowenig beirren, wie er in der That „wohl herausverſtand was ſie ſagen wolle und was wahr ſei“. Er antwortete ſogar auf dieſe „unerweisliche Weisheit“, wie Beethoven ſelbſt dieſe ſeine „Raptus“-Ergüſſe genannt hatte, mit einem Briefe, aus dem durch alle abſichtsvolle Freundlichkeit gegen den neuen Freund ſeiner Freundin, „bei dem ſie der Welt und ſeiner vergeſſen habe“, und durch alles ſachte Abweiſen oder doch nur weltweiſe Geltenlaſſen deutlich genug etwas von jener heiligen Scheu hervorleuchtet, die ſein tiefer Sinn vor dem „Ewigen, Unendlichen, nie ganz zu Umfaſſenden, das in allem Geiſtigen liegt“, umſomehr hier haben mußte, wo es ihm in einer wahrhaft erhabenen Unbegreiflichkeit entgegentrat. Außerordentlich ſchön und zugleich für unſere moderne literariſche Kritik ein ſcharfer Handwink iſt es ſchon, wenn er meint, was ein ſolcher vom Dämon Beſeſſener ausſpreche, davor müſſe ein Laie Ehrfurcht haben, und es müſſe gleich viel gelten, ob er aus Gefühl oder aus Erkenntniß ſpreche: „denn *hier walten die Götter und ſtreuen Samen zu künftiger Einſicht*, von der nur zu wünſchen iſt, daß ſie zu ungeſtörter Ausbildung gedeihen möge!“ Bis ſie indeſſen allgemein werde, „da müſſen die Nebel vor dem menſchlichen Geiſte ſich erſt theilen“, fügt der mephiſtopheliſche Menſchenkenner halb ironiſch hinzu, ſchließt aber mit der innern Beſcheidung des echten Dichterſinns: „Ihn belehren zu wollen, wäre wohl ſelbſt von Einſichtigeren als ich Frevel, da *ihm ſein Genie vorleuchtet und ihm oft durch einen Blitz Hellung gibt, wo wir im Dunkel ſitzen und kaum ahnen, von welcher Seite der Tag anbrechen werde*“! Sähe der herrlich Große heute, woher und wie endlich in der von ihm wie von ſeinem großen Freunde Schiller mit ſolch heißer Sehnſucht erſtrebten dramatiſchen Kunſt der Tag wirklich anzubrechen begonnen hat und wie leider gerade ſeine vermeintlich echteſten und treueſten Anhänger oder Nachbeter am tiefſten im Dunkel ſitzen, er würde mit vollem Rechte klagen, daß er nie verſtanden worden. Seine Aeußerung über Beethoven aber, ſo wenig er deſſen eigentliches Schaffen auch in der Folge verſtand, iſt uns ein theurer Schatz, der den innern Connex dieſer unſerer größten künſtleriſchen Genien deutlich aufweiſt und hell ergänzt, ſo oft ihn der Sonnenſtrahl der richtigen Erkenntniß trifft.

— beantwortet ſich uns hier von ſelbſt klar dahin: weil der Künſtler für den individuellen und beſchränkt heimiſchen Stoff ſeiner Dichtung in der Muſik das Mittel beſaß, den hier angedeuteten Ton unſeres Lebens nach ſeiner ganzen Wahrheit und Fülle auch wirklich wiederzugeben. Der „Freiſchütz“ muthet uns daher um ſo inniger an, je entſchiedener er die beſondere — man ſagt „romantiſche“ — Stimmung ſeines Stoffes ausprägt, je deutlicher er im Ausdruck der intimſten Regungen ſeines Gegenſtandes wird. Selbſt der Teufelſpuk der Wolfsſchlucht gewinnt uns innere Wahrheit, weil eben die Muſik im Stande iſt, die losgebundenen Mächte der Natur fühlbar zu unſerer Empfindung zu bringen. Derweilen im Fauſt einerſeits jene allgemeine Stimmung trotz allem Aufwand dichteriſcher Mittel durchaus unbeſtimmt und ungreifbar bleiben muß oder gar durch zu grelles Hervortreten der fratzenhaften Nebendinge, die eben nicht an das Tageslicht des Verſtandes gehören, unangenehm verzerrt wird, andererſeits aber die concrete Lebensdarſtellung durch das bloße Wort doch gar zu ſehr ins Genrehafte und gar zu intim Häusliche verläuft und ſo durch die Detailmalerei den hohen geiſtigen Ton einbüßt, der in der Geſammterſcheinung dieſes Fauſt liegt! Dieſer war von vornherein allerdings hochideal und ergreifend angeſchlagen worden, und ihn vermag eben, wie man im Freiſchütz ſieht, im Drama nur die Muſik auch in den kleinſten Scenen bloßer Gemüthlichkeit zu ſouteniren, ohne daß damit der concreten Wahrheit irgend Abbruch geſchieht. Für Beethoven aber fehlte in einem Werke wie der „Neunten Symphonie“ der Natur der Sache nach jeder Anlaß, ſo ganz ins Intime unſeres Daſeins herabzuſteigen und in ſolchem Maße volksmäßig und traut heimiſch zu werden, als es im „Freiſchütz“ eben der Text ſelbſt ſchon mit ſich brachte. Er blieb durchaus auf den Höhen des ideal Menſchlichen ſchweben, für die es Raum und Zeit oder doch Ort und Stunde nicht gibt, und vermochte uns daher nach dieſer Seite hin zunächſt ſo wenig wie unſere claſſiſchen Dichter weiter zu leiten.

Es kam demnach jetzt darauf an, jene wahre Lebensſpur unſeres Daſeins ſicher zu verfolgen und auf ihr endlich auch zu der Höhe des allgemeinen Lebens und des weltbewegenden Gedankens vorzudringen, auf denen jene beiden größten deutſchen Künſtler neben Shakſpeare und der Antike thronen. Es kam darauf an, die blos naive und noch halb ſinnenhafte Lebensregung, wie ſie Weber dem dunklen Gefühlsleben ſeines Volkes und ſeiner Zeit im „Volksliede“ zum Theil ſogar entlehnt hatte, zu erweitern und aus Wald und Flur und Familie, wo bis dahin einzig der heutige und heimiſche Lebenston völlig erfaßt worden war, zu den höheren Exiſtenzen und umfaſſenderen Lebensregungen unſerer Zeit vorwärts zu ſchreiten und ſich ſo aus dem Schoß unſeres unmittelbarſten und gegenwärtigſten Daſeins heraus mit den höchſten Potenzen und allbewegenden Ideen der Menſchheit zu berühren. Und dazu war hier der Weg ſehr deutlich gewieſen und wurde auch zunächſt mit Inſtinct von verſchiedenen Zeiten her wirklich weiter verfolgt, bis er ſpäter im Gegenſatz gegen falſche und frivole Beſchreitungen desſelben mit der vollen Energie des Bewußtſeins ergriffen und mit bewundernswerther Kühnheit und Zähigkeit auch bis zu einem erſten Ziele wahrer Vollendung und allgemeiner Bedeutung fortgeſetzt ward. Denn ſo müſſen wir den Gang bezeichnen, den die muſikdramatiſche Kunſt, die einzige wirklich fruchtbare und allgemein umfaſſende unſerer Zeit, jetzt über Marſchner und die franzöſiſchen Operncomponiſten bis zu Richard Wagner nahm.

Nämlich abgeſehen von dem trauten Heimatston des häuslichen Lebens im „Freiſchütz“ war vor allem eben die intime Berührung der von der naiven Volksempfindung nie vergeſſenen allgemeinen Lebensmächte und namentlich der geheimen Mächte der Natur, die ſich der geſunden Phantaſie ſtets im perſönlichen Menſchenbilde darſtellen, das förmlich „Faſcinirende“ an jenem Werke. Jeder empfand hier die volle Wahrheit in der Darſtellung eines mit dem Verſtande unbegreiflichen oder doch mit Worten nie ganz zu bezeichnenden allumgebenden lebendig wirkenden Naturweſens, empfand die Wahrheit eben durch die Macht der Muſik, die allein im Stande iſt, uns die nie mit Augen zu ſehende und doch ſtets lebendig empfundene Welt, die „Schallwelt neben der Lichtwelt“, wie der Philoſoph ſich ausdrückt, wirklich zu ſinnlicher Gegenwart zu bringen. Niemanden vor allem erſchienen hier die gleichen Wunder wunderbar oder gar abſtoßend, die uns trotz allem hohen Dichtergeiſt Goethes im „Fauſt“ nicht eben anders als wie Spielerei erſcheinen und keinesfalls als wirklich höhere Wahrheit anmuthen wollen. Es war ja der Volksgeiſt ſelbſt, der dieſe unmittelbare Empfindung von einer tief wirkenden Wunderwelt neben der alltäglichen in ſeinen Sagen ausgeſprochen hatte. und ſo kamen ſie ihm ſelbſt am allerwenigſten unglaubhaft vor, wenn richtiger Sinn ſie nach ihrem Inhalt ausdichtete und richtige Mittel der Kunſt ſie zur wirklichen Erſcheinung brachten. Es war Wahrheit, was man hier ſah, völlig geglaubte Wahrheit, wenn auch ſcheinbar Aberglaube. Denn es war der Ausdruck der Art, wie das Volk ſelbſt die Welt und das Leben empfindet und ſie in Geſtalten ſeiner Phantaſie ſich ſelbſt verſtändlich zu machen geſucht hatte.

Welch ſicherer Griff der poetiſchen Natur alſo war es, als Heinrich Marſchner den „Hans Heiling“ erfaßte, jene Sage von ſchon ungleich „fauſtiſcherem“ Gepräge, das heißt perſönlich geiſtigerem Geſicht als der Freiſchütz war! Es begann jetzt ſichtbar die unſterbliche Dichtung Goethes ins Breite zu wirken und über die blos literariſch gebildeten Kreiſe hinaus die lebendig ſchaffenden Söhne des Volks zu ergreifen. Man ſuchte die höhere Wahrheit und namentlich die tiefere Begründung und umfaſſendere Fülle ſeiner Exiſtenz. Man kehrte nach aller Aufklärung und Wunderglaubenverfolgung wieder zu dem nie ganz ergründeten Wunder unſeres wirklichen Daſeins zurück, das ſich im bloßen Außenleben und ſei es das der Geſchichte im größten Sinn und Umfange nicht entfernt wirklich wiederſpiegelt. Man ſuchte die Wahrheit dieſer Exiſtenz und die ihr zu Grunde liegenden und innerlich wirkenden Kräfte und Gedanken. Und dieſes allergreifende Streben mußte endlich von ſelbſt auch mit der vollen Energie der Klarheit und des ſichern Erfaſſens zu den Gebieten führen, wo nun das Volk und die Menſchheit ſelbſt ihre inſtinctive Erkenntniß von dieſen tieferen Wirkensmächten in greifbaren Vorſtellungen und plaſtiſch ausgeprägten Geſtalten niedergelegt hat. Hier aber war von allen übrigen Mitſtrebenden R. Wagner derjenige Künſtler, der den entſcheidenden Schritt zuerſt und völlig that. Und er vermochte ihn zu thun. Denn er war wie kaum ein Künſtler vorher dazu ſchon in innerſter Natur vorgebildet durch weltbedeutende Erſcheinungen wie die moderne Muſik und die claſſiſche und antike Dichtung, die er ſchon in früher Jugend nach ihrem vollen Gehalt in ſich aufgenommen, dann als Jüngling zu unwillkürlichem Ergreifen der Sache angeregt durch Zeiterſcheinungen wie Weber und Marſchner und endlich als weltumgetriebener Mann zu ihrer hellen Erkenntniß entzündet und zur ſichern Aufnahme befähigt durch die perſönliche Theilnahme an den entſcheidenden Lebensbewegungen unſrer Tage und durch den Kampf mit den verwirrenden und zerſetzenden Gegenſätzen, die dieſe große Sache im Leben wie in der Kunſt tödtlich bedrohten.

Ueber dieſen ebenſo bedeutſamen wie belehrenden Vorgang alſo, wie der blos dunkle Trieb der Kunſt und des Lebens in dieſem ſeltenen Manne zu beſtimmter Vorſtellung und feſtem Wollen ward und dann durch ein mächtig conzentrirtes Schaffen der bisherige bloße Schein- oder Stückgehalt dieſes Beſtrebens zu wirklichem Ernſt und geiſtigem Gehalt ſich erhob, haben wir uns jetzt in näherer Ausführung auszuſprechen, um durch ſolche Kenntniß zum klaren Verſtändniß der jüngſtvergangenen Entwicklungsepoche in der Kunſt überhaupt zu gelangen.

9.

Auch in Paris, wo alſo überhaupt in den erſten vier Jahrzehnten dieſes Jahrhunderts unſer modernes Geiſtesleben in praktiſcher wie in künſtleriſcher Production am lebhafteſten pulſirte, hatte man keineswegs jenes hohen Kunſtwerks vergeſſen, von dem ſeit zwei Jahrhunderten die Weiſen aller gebildeten Völker prophezeiten und die Dichter träumten und von dem man zum Theil auch ahnte, daß es den poſitiven Lebensgehalt der Zeit ausſprechen müſſe, wenn es neben dem Allumfaſſenden, das ſeinem Weſen zugeſchrieben ward, auch das Allwirkende haben ſolle, das man mit Recht von einer Erſcheinung erwartete, an der alle Künſte und überhaupt alle menſchlichen Facultäten mitarbeiteten. Ebenſo war es mit der entſcheidenden Hilfe der Franzoſen geſchehen, daß der erſte wirklich dramatiſche Muſiker, Gluck, ſeine dunkle Vorſtellung vom Weſen jenes Kunſtwerkes ſoweit zur klaren Einſicht darin, was der Muſik an demſelben als Antheil gebühre, erhoben hatte, um wenigſtens der blos mit der Sache ſpielenden Herrſchaft der Virtuoſen ein Ende zu machen. Seitdem hatte man auch den ernſteren Ton dieſes „Dramma per musica“ dort nicht wieder vergeſſen und ſtets geſtrebt, ſeinem Textbuche möglichſt jenen Antheil an den großen Fragen des Lebens zu bewahren, den ihm in Anlehnung an die franzöſiſche „Tragédie“ Gluck wenigſtens in gewiſſer Hinſicht wirklich gegeben hatte. Glucks unmittelbarer Nachfolger Méhul bewies dieſe höhere ſtoffliche Tendenz noch aufs edelſte in „Joſeph und ſeine Brüder“, bei dem ſogar das blos geſprochene Drama vorherrſchend iſt.

Jetzt aber kam die große Zeit Frankreichs. Frankreich machte Geſchichte und zwar Weltgeſchichte. Das Leben ſelbſt nahm in weiten Dimenſionen wieder einen geſchichtlichen Ton an, Kammer und Kabinet erweiterte ſich zu Tribune und Parlament, und dieſe Theilnahme der Maſſen an den Bewegungen der Geſchichte hat dann weder die Zeit der Napoleoniſchen Kriegsherrſchaft noch auch die Reſtauration und die Julimonarchie wieder zu tilgen vermocht. Sie war einmal erwacht und drang ſelbſt durch die ihr bereiteten Hemmungen ſtets nur in weitere Kreiſe. Sie ward der Ton des geſammten heutigen Lebens, das endlich aus der Enge einer bloßen Privatexiſtenz hervortretend ſich auch um die Bewegung, zunächſt freilich nur um die geſchichtliche unſeres ganzen Daſeins zu bekümmern anfing und dieſelbe ſowohl praktiſch in die Hand zu nehmen wie auch in der idealen Darſtellung der Kunſt ſich vorgeführt zu ſehen ſtrebte. Da kam denn auch in jenes „Muſikdrama“, das trotz all ſeiner Phantaſtik und Verſchwommenheit doch ſtets eben die großen und allgemeinen Thaten der Menſchheit dargeſtellt hatte, während das geſprochene Drama ſich vorwiegend an einzelne concrete Erſcheinungen der Geſchichte zu halten hatte, das erneute Streben nach Theilnahme an jener öffentlichen Lebensbewegung, die jetzt wirklich zu werden, das heißt zu allgemeinem Bewußtſein und Beſitz zu gelangen begann. Cherubini's „Waſſerträger“ (1800) und der nach ihm gebildete „Fidelio“ unſeres Beethoven (1805) ſchlugen zuerſt mit lebendigem Wiederhall in der größeren Menge dieſen Ton des modernen geſchichtlichen Lebens an, das uns von ſo mancher altüberkommenen Feſſel befreien und dem Daſein einen Theil ſeiner natürlichen Rechte zurückerobern will. Und gewiß iſt ſchon hier bei aller kleinbürgerlichen Beſchränktheit des Stoffes an gar mancher Stelle auch der Muſik ein ſchöner und ergreifender Ernſt geliehen, der freilich bei dem innerlich trockenen Cherubini zu nichts weiter führte, aber vor allem Beethovens großes Herz zur Erfaſſung des tieferen Menſchenweſens und derjenigen Güter leitete, um die allein es der Mühe werth iſt, die Alltagsplage unſers Daſeins zu ertragen.

Bald aber ward die Sache auch nach außen weltgeſchichtlich umfaſſend. Napoleons Schritt erſchütterte das halbe Erdenrund, ſeine Thaten ſchlugen wie Poſaunentöne gegen die Mauern all des heimlich gemüthlichen modernen Daſeins, und wo die Politik zum Fatum ward, hörten allerdings zunächſt die kleinen Leiden und Freuden des einzelnen Herzens auf, man wußte in weiteſten Kreiſen lange Zeit gar nichts davon, daß doch auch hier und nur hier am Ende einzig wirklich Geſchichte gemacht d. h. die Entwicklung des menſchlichen Geſchlechts bereitet wird. Man kannte plötzlich nur Geſchichte, Geſchichte, und zwar in dem alleräußerlichſten Sinn des gewaltübenden Vorgehens äußerer Staats- und

Lebensmächte. Denn die inneren Wirkensmächte waren oder ſchienen doch einſtweilen ganz zurückgedrängt. Und wirklich muß man nachtſichtige Augen haben, um ſie in dem Dämmer und Wirbel des damaligen Lebens noch wirkend zu erkennen, ſoſehr blendet der Glanz der „Thatſachen“, die man Geſchichte nennt, ſelbſt den klaren Blick. Wir aber werden ſie wiederfinden, von denen uns ſchon in dieſen Betrachtungen hier wiederholt die lebendigſten und erquickendſten Regungen begegnet ſind.

Alſo Geſchichte ward gemacht, und zwar mit welchem Ernſt und Nachdruck, aber auch mit welchem Ecclat und Pomp! — Da mußte denn auch die Kunſt zur Verherrlichung und Verbreitung dieſer Machtthaten herbei. Und in der That, was iſt alle Bildnerei ſelbſt eines Vernet gegen das deutliche Vorführen der Geſtalten ſelbſt auf der Bühne, und gar wenn man dabei, wie es eben das Muſikdrama geſtattet und ſcheinbar ſogar fordert, die Maſſen ſelbſt mit aufbieten kann, ihren Abgott und ſeine Thaten zu feiern! Spontinis Opern, von der „Veſtalin“ (1807) bis zur „Olympia“ (1816), hallen dieſen modernen Cäſarenſchritt und das Maſſenaufgebot der großen Kriegszeit deutlich wieder. Und wer will leugnen, daß ſchon im Textentwurf, zumal in der ſtofflich wirklich ergreifenden „Veſtalin“ etwas von dem größeren Wurf und Wollen enthalten iſt, mit dem damals die Welt behandelt und unſere äußeren Geſchicke geführt wurden! Es lebt der feſte Schritt und ernſte oder doch ſtreng heiſchende Ton der Zeit darin, in dieſen Opern des hochtoupirten Franco-Italieners, und rückſichtsloſer verfuhr ſelbſt ſein Herr und Vorbild mit den beſtehenden Verhältniſſen des öffentlichen Lebens nicht als bei allem Reſpect und Pactiren dieſer Operncäſar mit den herrſchenden Mächten der Form in ſeiner Kunſt. Die Zeit war feſt und ernſt, wennauch mehr blos in äußerlichen und vergänglichen Dingen als in großen dauernden Zielen. So bekam auch das Muſikdrama, zunächſt freilich nur äußerlich, einen ernſten großen Ton, der ihm nicht mehr verloren gehen und wirklich die tragiſchen Weihen gewinnen konnte, wenn nur erſt der äußere Pomp verlaſſen und an die Stelle „geſchichtlicher“, halb vergänglicher Scheingewalten die wirklichen höheren Lebensgewalten geſetzt wurden. Dazu gab aber dieſe Erſcheinung Spontinis auf die Dauer den kräftigſten Anſtoß, den man ſelbſt in dem ſinnig deutſchen Weber erkennt, wenn man beobachtet, wie er ohne ſein vertrautes und tief wahres heimiſches Eigengebiet zu verlaſſen ſich in der dem Freiſchütz unmittelbar folgenden „Euryanthe“ (1823) aus der Enge einer bloßen Natur- und Privatexiſtenz ins weitere öffentliche Leben, aus dem traulich beſchränkten Singſpielweſen ins offne Meer der „großen Oper“ herauszuarbeiten ſucht. Allein wie es ihm, wennauch nicht im ganzen Wurf des Werkes ſo doch in all den Partien, wo er perſönlich freier Herr des Ganzen iſt und die aufdringliche Art ſeiner Dichtung nicht hemmend zu erleiden hat, wirklich gelingt, den großen Ton des öffentlichen Weltlebens zu treffen, und wie er oft in einer Weiſe wahrhaft muſikdramatiſch iſt, die der innerlich formgebundene und tieferen Fühlens baare Spontini kaum ein einziges Mal erreicht, die Euryanthe wird dennoch nicht „epochemachend“ und muß die Wirkung der neuen Aera in der Oper zunächſt ganz anderen und innerlich weit weniger ſchwerwiegenden Werken wie der „Stummen“, dem „Tell“, dem „Robert“, den „Hugenotten“ überlaſſen. Sie kommt erſt ſpät und auf Umwegen zu einer geziemenden Anerkennung und zu ihrer entſprechenden Einwirkung, die freilich dann diejenige all jener mehr blos ſcheinbar Vorſchritt zeigenden Werke weit übertrifft und in der That einen entſcheidenden Antheil an der Fortbildung unſerer dramatiſchen Kunſt hat. Der Unterrichtete weiß, daß hier vor allem an Wagners „Lohengrin“ gedacht wird, der allerdings ohne eine voraufgegangene Euryanthe kaum vorhanden wäre.

In Paris alſo folgt man zunächſt anderen Spuren oder vielmehr direct den Bahnen des dominirenden modernen Lebens, das eben vorwiegend „geſchichtlich“ war. Wer kennte nicht dieſe Entwicklung, die ja weſentlich nach unſerer Generation, wenigſtens der älteren mitangehört! Und doch wie ſelten und wie wenig beſtimmt iſt ſie namentlich in muſikhiſtoriſchen Werken nach ihrer Einwirkung oder doch ihrem thatſächlichen Hinweiſen auf die bewegenden Kräfte und entſcheidenden Kunſterſcheinungen unſerer Tage, beſonders auf R. Wagner betrachtet und dargeſtellt worden! Erſt Wagners eigene Winke in ſeinen theoretiſchen Werken haben auch hier wenigſtens hin und wieder einem Kunſthiſtoriker die Augen ein wenig geöffnet.

Da iſt zunächſt der kleine Auber mit ſeiner „Stummen von Portici“, deren Lärmerfolge ſelbſt den damals ſo großen Roſſini nicht ruhen ließen, ſodaß er in einem ähnlich zeitgemäßen Werke nochmals all ſein Können zuſammenraffte und in gewiſſer Weiſe ſich ſelbſt übertraf. Die „Stumme“ (1828) und „Wilhelm Tell“ (1829) haben dann ſogar außerhalb der Bühne eine gewiſſe praktiſche Bedeutung gewonnen und am Thun der Zeit mitgearbeitet. Und wirklich waren ſie der Ausdruck deſſen, was damals am allgemeinſten und intenſivſten die Gemüther bewegte, ſie hatten etwas von dem Leben der Zeit an ſich. Und ſoſehr arm jedes von beiden an wirklichem geiſtigen Gehalt auch in der Muſik iſt, ſo darf man doch nicht vergeſſen, daß durch dieſes lebendige Intereſſe und wenn dasſelbe auch nur politiſches Tagesintereſſe war, doch ein lebendigerer und unmittelbar packender Ton auch in die melodiſche Ausdrucksweiſe kam. Und dies muß hier mehr gelten als der beſchränkt muſikaliſche andere Vortheil, den ſolche die erregte Maſſe herbeizitirenden Sujets dadurch hatten, daß ſie eben in natürlicherer Weiſe auch dem Chor und größeren Inſtrumentalſtücken einen wirklichen Antheil am Ganzen der dramatiſchen Handlung gaben. Doch war auch dies letztere immerhin ein ſchätzenswerthes Mittel, die Oper aus der Sphäre des bloßen phantaſtiſchen Spieles zu befreien, weil der geſunde Menſchenverſtand, der freilich mit Grund nicht recht begreift, warum denn in dieſen dem Inhalt nach durchaus unpoetiſchen oder doch unidealen Stoffen alles und jedes geſungen wird, doch wenigſtens an ſolchen Stellen einen vernünftigen Grund erkennt, die Muſik zum

Ausdruck des darzuſtellenden Vorgangs mit herbeizuziehen. Man braucht aber allerdings nur mit einem leiſen Gedanken an das hehre Weſen dieſer Kunſt zu denken, das wahrhaft große Dichter in Tönen ſoeben nach ſeiner ganzen Wunderkraft enthüllt hatten, an ihre Fähigkeit, in unſerer Vorſtellung wie ſchon ein großer Naturhiſtoriker (Oken, Naturphiloſophie 3. Band) es ausdrückt, „die Urbewegung der Materie“ erzittern zu laſſen, ſodaß wir meinen „die Stimme Gottes ſelbſt thue uns ſeine Pläne, ſein Innerſtes kund“, — man darf nur an dieſe hohe Beſtimmung der Muſik zu denken, um ſofort klar darüber zu ſein, daß davon in ſolchen Werken eben alles fehlt. Und doch war es wieder nur dieſe Himmelstochter, die ſelbſt mit ihren geringſten Gaben, deren jede lebenzeugend iſt, auch hier die entſcheidende Bewegung erweckte und neues Leben erzeugte. Dieſe franzöſiſchen Opern, deren Ton dann bald manch kleineres Werk weiter verfolgte oder nachahmte, riefen mehr als alle Literatur, ſelbſt Schiller nicht ausgenommen, in den weiteſten Kreiſen und ſelbſt in der ungebildeten Maſſe eine wirkliche Theilnahme an den öffentlichen Vorgängen der Zeit hervor. Wirkliches Intereſſe am geſchichtlichen Leben der Gegenwart aber kann ſich allmälig zur Theilnahme an der menſchlichen Geſammtentwicklung ſteigern und am Ende gar die Nation, ſowie es einſt bei den Griechen war, auch auf dem Wege der Kunſt an den großen Fragen der Menſchheit verſtehenden Antheil gewinnen laſſen!

Und ſo kam es in der That bei uns, oder doch ſo wird es allem Anſchein nach immer mehr kommen. Das politiſche Freiheitsbedürfniß, das beſonders nach der Julirevolution von Paris aus in ſtets weitere Kreiſe und namentlich nach Deutſchland geleitet wurde, rief vor allem hier zunächſt jene tiefere Betrachtung der geſchichtlichen Bewegung wach, die nach deren Quellen und Gründen fragt, und dieſe führte dann mehr und mehr überhaupt zu der liebenden Nachforſchung nach dem Heimiſchen und Eigenen, die ſich bereits inſtinctiv in der „Romantik“ gerührt und in Werken wie „Freiſchütz“ und „Hans Heiling“ ſelbſtändige und auf Höheres weiſende Kunſtblüthen getrieben hatte. Dabei hatte man dann bald tiefere Quellen unſeres Lebens entdeckt, als die übliche hiſtoriſche Betrachtung ſelbſt in der Geſchichtswiſſenſchaft ſie aufgeſchloſſen, und es galt nur dieſe in gleicher Weiſe ſicher und lebendig zu erfaſſen wie es jene franzöſiſchen Opern mit den bewegenden Intereſſen des Tages gethan hatten, um nun auch eine zugleich tiefer gehende und zugleich weit umfaſſende Einwirkung auf die Maſſe, ſoweit dieſelbe überhaupt durch die Bühne bewegt wird, auszuüben. Und dies, ob im guten oder im üblen Sinne, die Thatſache ſteht feſt, gelang zuerſt und zwar in erſt heute wiedererreichter oder zugleich unendlich übertroffener Weiſe dem Deutſch-Franzoſen Meyerbeer.

Es iſt über dieſen eigentlichen Schöpfer oder doch Ausbilder der „großen Oper“ weitaus genug geſchrieben, als daß hier anders als in den allgemeinſten Zügen von ſeiner unſtreitig epochemachenden Erſcheinung Rede ſein dürfte. Als die Momente, die wir im Verlauf unſerer Betrachtungen [illegible] auf ein merklich lebendiges muſikdramatiſches Kunſtwerk hinweiſend verzeichnen konnten, finden ſich in Meyerbeers Schaffen eben von dem Zeitpunct an, wo daſſelbe von allgemeinerer Wirkung wird, auch deutlich wieder, aber ſämmtlich nicht nach ihrer eigentlichen Natur und Wahrheit, ſondern ſämmtlich man darf ſagen verzerrt und ſtatt zu innerer Wirkung zu äußerem Effect gebraucht. Was iſt alſo natürlicher, daß gerade dieſe Fata morgana auf der Opernbühne endlich mit unwiderſtehlicher Gewalt das Erſcheinen des Rechten hervortreiben mußte! Richard Wagner war die Antwort auf dieſe lautertönende und allgemein intereſſirende Frage, war das wirkliche Abbild der Sache, von der dort nur eine mehr oder minder täuſchende und ſinnlich entzückende Luftſpiegelung gegeben worden war. Weder im deutſchen Oratorienſtyl noch in der italieniſchen Oper war dies echte Kind der norddeutſchen und noch dazu Berliner „Intelligenz“ wirklich zu Streich und Erfolg gekommen: „Gott und Natur“ wie „Emma di Resburgo“ wollten nirgend recht verfangen, es fehlte der lebendige Ton der Vorbilder. „Robert der Teufel“ aber ſteckte ſogleich nach der Julirevolution, wo das Werk hervorgetreten war, die halbe Welt in Brand. Mit unvergleichlichem Nachahmungsgeſchick waren die tieferen Laute, die der deutſche Sinn ſoeben der Natur und dem heimiſchen Leben abgelauſcht, unſerm Weber und Marſchner ebenſo wieder abgelauſcht oder vielmehr entlehnt, und das Vorbild von „Stumme“ und „Tell“ gab für das Textbuch jenen feſteren ſachlichen Kern und den ſogenannten „geſchichtlichen Ernſt“ her, den der geſchichtemachende moderne Menſch namentlich in Paris auch in der Oper nicht mehr entbehren wollte. Es iſt bewunderswerth, mit welcher Fertigkeit man die wirklichen Lebenskräfte unſerer Zeit, die bewegenden Elemente unſerer Entwicklung hier ſich „anempfunden“ hatte, weit bewundernswerther, als daß man mit dem ganzen Eifer eines feſtgewollten Welterfolges bereits vorher alle Mittel der Muſik, die irgend zum Ausdruck dieſer Sache zu gebrauchen waren, ſich „angeeignet“ hatte. In der That dem argloſen Blick mußte hier alles das lebendig gegenwärtig erſcheinen, was das moderne Herz bewegt, ja man glaubte mit lautem Entzücken den wirklichen Pulsſchlag der Zeit zu vernehmen. Hierin liegt das ſo allgemeine und ſo lang andauernde Gefallen der Opern Meyerbeers und nicht in ihrem wunderlichen Aufwand an allerlei Dingen für die triviale Schauluſt. Wie wären ſonſt ernſte und ſcheinbar verſtändige Männer von ihrer Erſcheinung ſo ſehr fascinirt geweſen, daß ſie als nun ſpäter wirklich das lebendig berührende Bild der Sache ſelbſt kam, daſſelbe anfangs völlig verkannten und wohl gar unwillig von demſelben ſich abwandten? Dazu kam, daß in den „Hugenotten“, die wenig Jahre nach dem „Robert“ erſchienen, ſowie noch im „Propheten“, dem Wagners „Rienzi“ zum Vorbild gedient, wirklich bedeutende hiſtoriſche Momente vorgeführt wurden, die mit der geſchichtlichen Bewegung unſerer Tage in einem allgemein gefühlten Zuſammenhang ſtanden, und daß zugleich wenigſtens jedesmal ein Moment erreicht ward, wo das natürliche Gefühl in lebhafte [illegible] geſteigert erſchien. Dadurch kamen die

Muſik doch ein Stück ihres echten und ewigen Weſens enthüllen, das z. B. in der effectartigen Verwendung jener heiligen Choralmelodien nur in ſeiner ganzen Verzerrung und Mißbrauchung aufgetreten war. Dies alles gab der obendrein mit Aplomb in Scene geſetzten Sache neben glänzendſter äußeren Ausſtattung einen Anſtrich von höherem Ernſt und tieferem Gehalt, der eben nicht blos die blöde Menge in lebendigſte Antheilnahme verſetzte, ſondern ſogar den ruhigen Beobachter hier einen wirklichen Fortſchritt in der dramatiſchen Kunſt annotiren ließ. Ja ſelbſt der an den idealſten Idealen herangebildete junge Wagner verſank eine Weile in anſtaunende Befangenheit und ſogar directe Nachbildung eines ſolchen vornehmen und allgefeierten Vorbildes. Denn ohne jene „große Oper“ wäre kein „Rienzi“, wie ohne „Euryanthe“ kein „Lohengrin“. Das kam eben daher, daß Wagner ſchon in jener frühen Jugend und weil er weltunkundig und eigenſuchtslos war, mit ernſter Liebe an den Dingen und Ideen hing, die hier zum Inhalt eines ſcheinbar ernſtgemeinten und bedeutſamen Schaffens genommen waren, und daß ſein Glaube an die großen Bewegungen der Menſchheit und ſei es auch blos in der Geſchichte, ein echt deutſcher inniger großer treuer war. Er konnte es damals ſich nicht vorſtellen, daß hier wenn nicht abſichtliches Täuſchen, ſo doch ein arger Wahn vorlag. Und erſt die Entdeckung dieſes glänzenden Irrganges, wie er ſie in den Jahren 1839 bis 1842 bei dem eigenen Aufenthalt in Paris in der perſönlichen Nähe des weltberühmten Meiſters machte, war es denn auch, was ihm ſelbſt die Augen für das Weſen der Sache, die hier in ſo verführeriſchem Weltglanze erſchien, weit öffnete und ſeinem Herzen feſte Ueberzeugung, ſeinem künſtleriſchen Schaffen volle Schwungkraft verlieh.

Jetzt alſo haben wir zur Betrachtung und Beurtheilung dieſer einzelnen Erſcheinung in dem geiſtigen Streben und dem künſtleriſchen Schaffen unſerer Tage überzugehen, um daraus das letzte Schlußergebniß unſerer Beobachtungen zu gewinnen.

10.

Wagner ſelbſt hat uns in früheren autobiographiſchen Skizzen darüber unterrichtet, daß ihm die wirkliche Erweckung, — nicht ſowohl zum geiſtigen Leben überhaupt, denn dies hatten die beiden eigentlichſten Erzeugniſſe unſeres modernen Geiſteslebens „Fauſt“ und die „Neunte“ gethan, — wohl aber zur Gegenwart und ihrer verſtändnißvollen Aufnahme durch dasjenige Ereigniß geſchehen ſei, welches überhaupt der Stagnation der Reſtaurationszeit ein raſches Ende bereitete und friſche Lebensluft in die dumpfen Räume der modernen Staats- und Sozialverhältniſſe einließ, die franzöſiſche Julirevolution. Dieſer Anſtoß ließ den jungen Muſiker und Poeten dann überhaupt etwas ſchärfer den Mängeln und Bedürfniſſen unſerer Zeit ins Geſicht ſchauen und von den allgemeinen Menſchheitsproblemen, die bisher durch den vertrauten Umgang mit den Genien ſeiner Zeit ſeine nach dem [illegible]

Schwärmerei erfüllt und nahezu die jugendliche Exiſtenz ganz ausgefüllt hatten, zu den eigenſten Aufgaben unſerer Tage herabſteigen und nachſchauen, was hier die Kunſt dem Leben entlehnen und dann dem Leben ſelbſt wieder erlöſend und befreiend zurückgeben könne.

Man weiß von einer Oper „die Feen“ (1833), zu der ſeine näheren Vorbilder Beethoven, Weber und Marſchner ihn angeregt hatten. Sie enthält im Kern ihres Gedichtes das ganze Menſchheitsevangelium der Erlöſung zu Glück und Frieden durch liebende Hingabe ſeiner ſelbſt, — jenes ſonnenklare Myſterium alles irdiſchen Daſeins, das in der Kunſt wie im Leben ſtets von neuem wiedergeboren und wieder aufgezeigt werden muß, um nicht ſtets ein dunkel unfruchtbares und verwirrendes Geheimniß zu bleiben, und das wie von allem wirklich Hohen und Dauernden in der Welt auch von Wagners eigentlichem Kunſtſchaffen den lebendigen und erhebenden Mittelpunct bildet. Später aber ward eben in Nachwirkung der Julirevolution mit dem ungeſtümen Sinnentreiben des von neuem nach „Natur! Natur!“ ſchreienden „Jungen Europa“ jählings dieſe keuſche Bahn des wahrhaft und rein Menſchlichen verlaſſen und in der „Novize von Palermo“, deren Stoff obendrein dem ernſtgemeinten „Maß für Maß“ des großen britiſchen Tragikers entnommen war, mit Keckheit ja mit Uebermuth das einſeitige Recht der Sinnlichkeit gepredigt, wie es nur irgend ein Franzoſe und Italiener oder ein ſie nachahmender innerlich trockner und pedantiſcher „Jungdeutſcher“ gethan hat. Und doch war in dieſem faſt luſtdirnenhaft wälſchen Weſen immer noch mehr aufrichtiges Bedürfniß nach wirklichem Leben und auch wirkliches Empfinden und Leben ſelbſt, als in all dem unſäglich armſelig verkommenen Weſen des damaligen „Deutſchthümlers“ und jenes eigenthümlichen modernen „Staatsphiliſters“, der ein Product des dumpfen Glaubens an das Beſtehende in Staat und Sitte und Kirche war, den die „heilige Allianz“ großgezogen. Es zuckt hier doch wenigſtens etwas von jener ewig lebendigen „Sehnſucht nach dem Lebendigen“ auf, die das Erbtheil jeder unverkümmerten Menſchennatur, das eigentliche Symbol und die Signatur unſerer Zeit iſt und ſchon in der Volksſage vom Dr. Fauſtus einen Ausdruck gefunden hatte, der einen der echteſten und größten Dichter aller Zeiten bewog, in dieſes Naturgefäß hineinzugießen, was er überhaupt von Weſen und Beſtimmung unſeres Geſchlechts erfahren und ergrübelt hatte. Wie denn auch die gleiche Stimmung in jenem dithyrambiſchen Freudengeſange aufjauchzt, der ein Laut des eigenſten, von dem Gefühl der Welt und Gegenwart erfüllten Herzens bei unſerm hochidealen Schiller war und mit dieſer realen Kraft ſeines Inhalts auch den die Gegenwart nach ihrer innerſten Lebensregung erfaſſenden Beethoven zu dem ſchönſten und gehaltreichſten Erguß ſeiner mächtigen Phantaſie entzündete! Es war ſchon hier durchaus ein Mehr und ein Moderneres als in all den todten Nachahmungen, mit denen die deutſchen „Kapellmeiſter“ in dem trüben Waſſer vaterländiſchen Herkommens umherſtapften und ſich überall von dem ſtets lebendig fühlenden Publicum beſchämen laſſen mußten, das ſolch „hölzernen Böcken“ nicht blos das übermüthig ſpielende Weſen Roſſinis und ſelbſt ſeiner ſchwächeren Nachfolger Bellini und Donizetti vorzog, ſondern ſogar dem bloßen Scheine einer ernſten Action und eines höheren Weſens huldigte, wie ihn die große franzöſiſche Oper eines Meyerbeer oder Halevy zeigt.

Allein Wagner ſelbſt erkannte recht bald, daß er hier aus der ihm ſo verhaßten ſtarren Dürre des heimatlichen Kunſtlebens im Grunde in den von ſeltſamen Farben und Blumen ſchillernden Sumpf eines bloßen Trieb- und Sinnenlebens gerathen war, das ihn ſeiner eigenen deutſchen Natur aufs tiefſte entfremdete und alles eher vermochte als uns von dem Unrath zu befreien, mit dem eine dumpfe Vergangenheit und bornirt zurückhaltende Gegenwart unſre angeſtammte Art überkleckſt hatte. Sein ſchon erwähnter „Rienzi“ iſt bei all ſeinen künſtleriſchen Mängeln oder vielmehr bei ſeinem Mangel, überhaupt ein dramatiſches Kunſtwerk zu ſein, für jeden die Entwicklung unſerer Zeit Verſtehenden ein höchſt ehrendes Zeugniß für den mit allen Organen ſehnend ſuchenden Wahrheits- und Freiheitsſinn des damals erſt 24jährigen deutſchen Dichtercomponiſten. Schon jene erſte Anrede des von der Verkommenheit ſeiner Zeit zu höchſter Bethätigung des edleren Menſchenthums erhobenen römiſchen Volkstribunen gibt uns einen Beweis von dem hohen Begriff, der hier von der Aufgabe und der Berechtigung unſeres Geſchlechts und ſpeziell des Volkes überhaupt waltet. Sie zeugt von dem dichteriſchen Vermögen eines ernſten beſſeren Wollens, wie wir es in der ganzen damaligen Literatur und Dichtung nirgendwo in ſolcher Friſche und Kraft und hohen Aeußerungsweiſe finden und überhaupt ſeit Schillers Freiheitsfanfaren im „Tell“ nicht zum zweiten Mal vernommen hatten. Da iſt ein ſehr bemerkenswerthes Rufen der beſſeren Seele des Volkes nach Befreiung von den Banden einer engherzig verkommenen und alles eigene Regen erſtickenden Herrſchaft in Staat und Leben, wie es kaum ein Jahrzehnt ſpäter ganz allgemein wurde und bald auch außerhalb der Literatur und der Bühne laut werden und unſer ganzes Leben für eine kurze Weile zu einer Arena umfaſſender politiſchen Action umgeſtalten ſollte. Schillers „Tell“ hatte nicht energiſcher und allgemein verſtändlicher die bald folgenden Kämpfe um Befreiung von äußerem Tyrannenjoch angekündigt, als in dieſen Worten und der ganzen Erſcheinung des mittelalterlichen Volkstribunen ſchon jener Kampf um unſere innere Selbſtändigkeit vorgeſtaltet iſt, der bald zu einer öffentlichen Wirklichkeit werden ſollte und deſſen weltgeſchichtliche Bedeutung wir erſt heute, nach mehr als dreißig Jahren erkennen, wo es ja Keinem mehr der thörige Traum eines wahnvoll Ueberſpannten iſt, daß mit dem deutſchen Reich auch das deutſche Volk, mit dem deutſchen Staat auch die deutſche Freiheit wieder aufzurichten iſt!

Aber früher erkennen ſollte der Vielumhergeworfene und Vielgeprüfte, daß auch in dieſer Sphäre das wahre Heil nicht liegt, daß hier blos Surrogat und äußerliches Nachhelfen, nicht erneuende Lebensnahrung und wirkliche Hilfe zu finden iſt. Dieſe Art geſchichtlicher Freiheitsſtoffe für die Dichtung verwendet, deuten uns nicht, was die innere Seele der Zeit will und wonach das Herz des Volkes ſchmachtet. Da iſt viel tiefer in unſere Art und unſer Werden zu greifen und nachzuſchauen, wo die Natur unſers Weſens ſelbſt uns auch die Heilmittel der Krankheit, die wahre Art unſerer Freiheit, die Befreiung zu uns ſelbſt gezeigt hat. Politiſche Geſchichte iſt ſtets nur Vergleich und hinkt daher an allen Ecken. Weſen und Gehalt gibt uns nur, was unſer innerſtes Leben ſelbſt als ſeine Art und ſein Werden aufgezeigt und in kenntlicher Weiſe hingeſtellt hat: die mit unwillkürlichem Naturdrange geſchaffenen Bilder der Volksphantaſie, ſowie ſie in geſunden Völkern und ſinnvollen Jugendzeiten die Sagendichtung aufſtellt. Und um dies zu erkennen und nach voller Kraft zu verwerthen, mußte Wagner ſelbſt erſt den ganzen Unwerth jener ſcheinbaren geſchichtlichen Präponderanz und vermeintlichen geiſtig und künſtleriſch höheren Art und freieren Bewegung einſehen, ſowie er ihm nur da aufgeben konnte, wo wie wir ſahen in der neueren Zeit der Kern aller wirklichen Action lag, in Paris. Der „Rienzi“ führte ihn denn auch bald dorthin. Einzig die Grand' Opéra vermochte ein ſolches Werk aufzuführen, es war ſchon rein techniſch auf ein ſolches über alle Mittel verfügendes Kunſtinſtitut angelegt und ſchien auch in ſeinen Grundſätzen den Ideen des Juliregiments zu huldigen. Aber hatte ihm die Ergreifung und Geſtaltung dieſes heroiſchen Stoffes die Augen über den politiſchen und ſozialen Jammer ſeiner Zeit erſchloſſen, wie ſollte erſt das fertige Werk, das ihn an den vermeintlichen Quell aller beſſeren Zuſtände unſerer Tage führte, ihm die Sinne über den bloßen Scheinglanz dieſer ſtolzen Welt, beſonders auch innerhalb ſeiner eigenſten Kunſt öffnen! Er lernte dort die ganze blos zweck- und geſchäftsmäßige Production der berühmten Meiſter der „großen Oper“, den Deutſchen Meyerbeer an der Spitze ſogar kennen, wie die ganze Verwilderung der ſozialen Zuſtände, und Paris war es daher, das ihm ſeine Heimat wieder lieb machte oder vielmehr erſt ihren tieferen Werth und eigentlichen Gehalt erſchloß. Paris war es, das ihm bald auch die Bahn eines wirklich höheren und fruchtbaren Schaffens aufthat, eines Schaffens, das aus dem wahren Pulsſchlag der Zeit ſich die Wirkung auf dieſe Zeit und einen Antheil an aller Zukunft ſicherte. „Mit hellen Thränen im Auge ſchwur ich armer Künſtler meinem deutſchen Vaterlande ewige Treue“, lautet ſein oft zitirtes merkwürdiges Wort, als er im Frühjahr 1842 voll getäuſchter Hoffnungen, aber auch voll perſönlicher und künſtleriſcher Erfahrungen und beſonders mit dem reichen Schatz der ihm eben dort zu vollem Verſtändniß aufgegangenen deutſchen Sagenwelt die gleißende Weltſtadt verließ und zum erſten Mal den Rhein ſah.

Wir haben alſo jetzt zu überblicken, wie der „arme Künſtler“ dieſes ſein Verſprechen hielt.

11.

Es war hier nicht ſowohl die Geſchichte des Muſikdramas oder gar ſpeziell des Wagnerſchen Schaffens zu verfolgen, ſondern die Bedeutung Beethovens für die moderne Kunſt feſtzuſtellen und namentlich zu beſtimmen, inwiefern uns ſeine Erſcheinung auch über die ſo viel ventilirte Frage von dem „Kunſtwerk der Zukunft“ Auskunft gibt.

Die bisher gebrachten Nachweiſe über Beethovens Weſen und Bedeutung werden uns denn auch leicht von ſelbſt den Zuſammenhang haben erkennen laſſen, der hier waltet, und von vornherein darüber vergewiſſert haben, daß es eben nur Beethoven ſein konnte, der nicht blos Wagners Geiſt überhaupt erſt ganz erweckte, ſondern ihn auch diejenigen Gebiete finden ließ, wo unſer tieferes Leben und beſonders das Leben unſerer Tage quillt. Sagt doch er ſelbſt, daß die Muſik ihn als Dichter erhalten habe, wo andere Mitſtrebende nur Literaten oder Kritiker geworden ſeien! Und wer konnte ihm mehr die lebenzeugende Wunderkraft dieſer Kunſt überliefern als Beethoven, der ſie ja ſelbſt erſt nach ihrer ganzen Fülle ergründet und zu einer geiſtbildenden Macht erhöht hatte! Jeder, der Beethoven wirklich kennt, wird dieſe eigenthümliche Wirkung ſeines Schaffens, uns einen neuen, von der gemeingiltigen Auffaſſung innerlichſt verſchiedenen Zuſammenhang der Dinge ahnen zu laſſen, an ſich erprobt haben. Und wenn jemals in der Geſchichte, ſo galt es ja in den letzten Menſchenaltern, dieſen neuen und wahreren Zuſammenhang im Leben wieder aufzudecken und unſer ganzes Daſein auf die richtigen und dauernden Grundlagen zu ſtellen.

Wir berühren alſo hier die äußeren Gränzen eines allgemeinen Menſchheitsprozeſſes, der ſeit Jahrtauſenden ſpielt und eben jetzt wieder überall im Gebiete des Lebens wie des Geiſtes entſcheidende Reſultate ziehen will, — jenes Streben, den Menſchen, der uns nach ſeinem Naturdaſein durch das Erwachen des Geiſtes zu ſich ſelbſt im Ausgang der alten Welt verloren gegangen war, nun nach dem Begriffe, der uns eben durch dieſes innere Erwachen von ſeinem Weſen aufgegangen iſt, wiederherzuſtellen und zunächſt wenigſtens in dem Idealgebiete der Kunſt zur Erſcheinung zu bringen. Es iſt dies der unterſcheidende Zug aller modernen Poeſie, der zuerſt mit voller Klarheit in Shakſpeare auftrat und bald mit dämoniſcher Gewalt in allen wahren Dichternaturen, namentlich bei den germaniſchen Völkern wirkt. Mozarts „Don Juan“ eröffnet halb unbewußt den Reigen. Goethes „Fauſt“ mit ſeinen zahlloſen Affiliationen und Imitationen leiht ihm das erſtemal kräftiges und allergreifendes Bewußtſein. Beethovens Natur iſt völlig auf dieſen Grund gebaut. Und wennauch nicht im klaren Begriff, ſo iſt er doch im ſicheren Ergreifen dieſes Weſens unſeres Geſchlechts durch das Gefühl ſoſehr faſt allen Uebrigen überlegen, daß wir uns jedesmal im innerſten Herzen förmlich auferbaut fühlen, wenn wir mit hingebender Seele ſeinen Offenbarungen lauſchen. Wir gewinnen hier im unmittelbaren Empfindungs- und Anſchauungsleben einen ſichern Grund zum Aufbau in die freieren Höhen der bewußten Erkenntniß. Der gleiche Trieb, das wahre Weſen der Welt und des Menſchen zu erfaſſen, beſeelt aber auch nach dieſer letzten wahrhaft ſchöpferiſchen Künſtlererſcheinung alles, was ſich irgend in höherem Sinne Künſtler oder Dichter nennt, und führt wenigſtens zu ſchneidender Kritik der Gegenwart und jähem Bruch mit dem Beſtehenden. Byron wie Heine werfen erſchreckende Schlaglichter auf die Verworrenheit unſerer gewohnten ſittlichen Begriffe, und neben „Manfred“ und „Ratcliffe“ darf immerhin auch des deutſchen Immermann „Merlin“ genannt werden, wenn man nicht in Jean Paul's thränenlächelnder Ironiſirung unſeres Daſeins eine noch tiefere Empfindung für deſſen innere Zerriſſenheit und Fäulniß erkennen will. Keiner aber von Allen bringt es wieder in dem Maß wie Goethe und Beethoven zu einer wirklichen Zitirung der Geiſter, die dieſe Welt neu ordnen ſollen, und wäre es auch nur in einer ſolchen Skizze wie „Fauſt“ oder in einer bloßen Gefühls- und Phantaſiedarſtellung wie der „Neunten“. Keiner! Jedem fehlt ein Entſcheidendes, um das Ganze zu faſſen! Hier iſt viel kritiſcher Verſtand und ausdenkendes Vermögen, dort ein tief wahres Gefühl für die verlorne Unſchuld und Harmonie unſeres Daſeins, nirgend aber jene volle willkür- und eigenſuchtsloſe Verſenkung, die den letzten Stein hebt und die ganzen Tiefen der unter dem Geröll des Tages rieſelnden Lebensfluthen rauſchen hört! Dieſe bekundete, ſoweit die Kenntniß der Production der Gegenwart heute reichen kann, im Gebiet der Dichtung in vollem Maße einzig wieder der dreißigjährige Wagner. Und welche ſittliche Kraft der Ueberwindung des kleinen Ichs, welche tiefſte Seelenhingabe an die Aufgaben der Menſchheit, welches energiſche Ablaſſen von jenem krittelnden Klugſeinwollen, das die Geiſter unſerer Zeit, ſelbſt die edleren, ſo oft beſchränkend lähmt, welch ſtilles Horchen auf den Pulsſchlag des wirklichen Lebens in kräftiger Abwendung von dem verlockenden Lärm und Glanz des Tages gehörte dazu, um in der erſtaunlichen Verwirrung oder doch Complizirtheit und Mannigfaltigkeit unſeres maſchinenraſſelnden Daſeins wieder jene ewigen Laute zu vernehmen, in denen die Seele der Menſchheit ſelbſt ihr Leben ausſpricht! Es war eben die innige Anlehnung an jene letzten großen Propheten der modernen Zeit, was ihm dieſe Fähigkeit verlieh. Vor allem aber war es die Muſik, war es Beethoven, der ſeine Seele in ſich ſelbſt gewiß gemacht hatte und ihr die Kraft gab, auch in dem verführeriſcheſten Schimmer des modernen Welt- und Kunſtlebens nicht doch noch ſchließlich auf den falſchen Weg zu gerathen.

In Paris alſo war es, wo Wagner das deutſche Volksbuch vom Tannhäuſer in die Hände fiel, dem am Schluß auch das vom Lohengrin anhing. Sein Inneres war vorbereitet, hier den geheimen hohen Sinn zu verſtehen, um den bereits mancher Dichter und Schriftſteller der Zeit vergebens gefreit hatte. Hoffmanns und Tiecks Bearbeitungen ſolcher Volksbücher waren ihm ſeit langem bekannt. Er begriff jetzt, warum ihn dieſelben ſo innerlich angewidert hatten. Sie zeigten in ihrer Darſtellung die gleiche „myſtiſch frivole“ Tendenz, um die eben Tannhäuſer der Welt des Tages entflieht und in die ſinnliche Unſchuld der ſchlummernden Mutter Erde zurückſinkt. Sie hatten jenen ekelhaft lüſternen Ton und jenes Verhöhnen aller wahren Sittlichkeit, das in unſerer modernen prüden Moral liegt und deſſen zerſtörendes Wirken dieſem jungen deutſchen Künſtler ſoeben zu ſeinem Schrecken an jener glänzend üppigen Stelle der Welt aufgegangen war, von der uns alles Geſetz eines geſitteten und gebildeten Lebens oder doch einer „höheren Civiliſation“ kam. Es muß die ganze überwältigende Macht der tiefſten Selbſterfahrung geweſen ſein, was dieſen „armen deutſchen Künſtler“ in der Pariſer Scheinglanzwelt ergriff und ſehnſuchtsvoll der keuſchen treuen Art ſeiner Heimat gedenken ließ, in der doch, wie ihn däuchte, das Menſchliche noch das Geſetz des Lebens war. Denn die Laute, in denen Tannhäuſer ſeine Sehnſucht nach einer menſchlich würdigen Exiſtenz hervorſtöhnt, — dieſe fruchtbaren Schreie des Hohns und der Erbitterung über eine tugendſtolz verdorbene Umgebung, ſie ſind geradezu der Ausdruck der tiefſten Menſchenſehnſucht ſelbſt, wie ſie unſere ganze Zeit als ein poſitives Agens durchzieht, und nur in der Erſcheinung Elſas im „Lohengrin“, man möchte ſagen in dieſem perſonifizirten Hilfeflehen der lebendigen Volksſeele, haben wir ein Gegenſtück zu dieſer Tannhäuſergeſtalt, die aus der Kraft ihres Herzens eine ganz neue Welt gebären will. Daher es denn auch nur natürlich iſt, daß dieſe beiden Dichtwerke Wagners einen geradezu unwiderſtehlichen Eindruck auf Hoch und Niedrig, Gebildet und Ungebildet, Individuum und Maſſe ausüben! Sie ſind der ſichtbar hingeſtellte Ausdruck des eigenen allgemeinen Empfindens und zwar nicht von heute, ſondern des Grundempfindens unſerer geſammten deutſchen und modernen Exiſtenz, das ſeinerſeits wieder auf dem urewig allgemeinen reinen Menſchheitsgefühle beruht, wie es die deutſche Bruſt von je beſonders lebendig zeigte.

Hier haben wir denn auch ſelbſt mit einer ſolch knappen Darlegung eines einzelnen Beiſpiels von Wagners Schaffen den geſammten Grund und Zuſammenhang desſelben und brauchen kaum auf die ſpäteren, ungleich vollkommeneren Werke des Meiſters einzugehen, um hier das Endergebniß unſerer Betrachtungen fertig vor uns zu ſehen.

Der Inhalt dieſes Schaffens iſt der geiſtige Gehalt unſerer Zeit, die Gedanken, die unſere Gegenwart in Wirklichkeit bewegen, und zwar nicht in dem kleinlich realiſtiſchen Sinne, wie z. B. die ſozialen Romane der neueren Zeit angeblich die ſittliche Wiederherſtellung unſerer verworrenen geſellſchaftlichen Zuſtände anſtreben, ſondern in dem großen Sinn und Maßſtabe, wie die ewig gleiche Natur des Menſchen ſelbſt von je und in allen Völkern die Heilmittel ihrer Leiden zu finden wußte.

Da erſchien ſchon die Sage vom „Fliegenden Holländer“, die dem nach den wahren Zielen des Lebens und der Kunſt ſehnend ſuchenden jungen Operncomponiſten im Jahre 1839 auf der Fahrt durch die norwegiſchen Scheeren nach London lebendig vor die Anſchauung trat, als ein Sinnbild und ein Troſt der eigenen Kämpfe wie der Leiden der Gegenwart. Sie zeigte ihm deutlich aus dieſer Welt der Frivolität und Verwirrung aller einfachen Menſchheitsbegriffe den einzig zuverläſſigen Weg, den er denn auch ſchon nach nicht gar zu langem Aufenthalte in der „modernen Babel“ mit jener ſtaunenswerthen Sicherheit ergriff, die nur der in ſich gefeſteten und freien Natur eigen iſt und vor allem das ſchöpferiſch Zuſammenfaſſende und Aufbauende des organiſchen Geiſtes kennzeichnet. Die unauslöſchliche Sehnſucht nach Vernichtung im Tode, die dieſen „Ewigen Juden des Meeres“ erfüllt und den einzigen Inhalt ſeiner Exiſtenz ausmacht, ſie iſt in dieſer einfachen Dichtung eines welthiſtoriſchen Seefahrervolkes, das eben die ganze Wirklichkeit und Wahrheit dieſer Welt zu erkennen vermochte, eine ebenſo erſchütternde wie furchtbare Antwort auf die verkehrten und übertriebenen Anforderungen, die die einſeitig ſupranaturaliſtiſche mittelalterliche Weltanſchauung an das Weſen des Menſchen machte. Solche Verkennung unſeres eigentlichen und unveränderbaren Weſens löſt nur der Tod, nur völlige Vernichtung hebt auch dieſen allen Heils und aller Zukunft baaren, über alles Maß geſunden Daſeins hinausgetriebenen moraliſchen Zuſtand der Geſellſchaft auf, ſo lautet die Antwort der geſunden Volksſeele. Und nur eine dem wirklichen innern Verhalt und natürlichen Gefühl entſprechende tröſtliche Ausdichtung des Stoffes iſt es, wenn hier auch die Erlöſung zum Tode durch das Einzige geſchieht, in dem wahres und dauerndes Leben iſt, durch die eigenſuchtsloſe reine Liebe, wie ſie in Senta ſich darſtellt. Es war daher ſelbſt in ihrer ſo unvollkommenen künſtleriſchen Ausgeſtaltung — denn ſo muß der gebildete Kunſtſinn über dieſes Erſtlingswerk des eigentlichen Genius Wagners urtheilen, — dieſe einfache „dramatiſche Ballade“, wie der Meiſter ſelbſt den Kern ſeiner ganzen Operndichtung nennt, ein ſehr bemerkenswerthes Zeichen, daß hier einmal wieder eine tiefinnerliche und vom reinſten Menſchheitsgefühl erfüllte Seele ahnungsvoll das gefunden und ergriffen hatte was uns noththut. Auch Wagner perſönlich mußte ſich mit der künſtleriſchen Ausgeſtaltung dieſes Werkes ſowohl dem eigenen Jugendweſen, wie es ſich uns oben in ſeiner Entwicklungsgeſchichte dargeſtellt, als auch den waltenden Kräften und dem inneren Leben ſeiner Zeit und ihrer Geiſter erquickend nahe fühlen. Es war der letzte Schritt, um in das tiefere Heiligthum dieſer inneren Bewegungen einzutreten. Und leicht öffneten ſich ihm die ſtreng bewachten Thüren, als er nun mit eben ſo keuſchen Sinnen wie tief ſehnſuchtsvollem Verlangen an die Gebiete herantrat, wo die Seele des Volkes ſelbſt ihre Geheimniſſe und deren Löſung ausgeſprochen hat, an die eigentliche Sagendichtung des deutſchen Volkes und die großen Mythenbilder der Menſchheit.

Freilich jene beiden erwähnten Werke, die aus dieſer innigeren Berührung mit dem Lebensgeiſte ſeiner Zeit und ſeines Volkes hervorgingen, „Tannhäuſer“ (1845) und „Lohengrin“ (1845—47), ſie tragen noch gar ſehr den Stempel dieſer mehr local und temporär beſchränkten Art ihrer Quelle und haben wohl auch daher das verhältnißmäßig raſche Aufnehmen und Verſtehen von Seite unſerer Zeit und unſerer Nation gewonnen, deren herrſchender Neigung und perſönlicher Stimmung ſie beſondere Rechnung trugen. Die Sage vom Tannhäuſer bedeutet den kühnen Angriff und die gottesgerichtliche Verurtheilung einer Weltauffaſſung und Moral, die anſtatt die unſchuldige Verſenkung in die nährende und heilende Sinnennatur als etwas Naturnothwendiges gewähren zu laſſen oder durch eine höhere Auffaſſung ſelbſt zu heiligen, nur den Bannſtrahl mönchiſcher Askeſe zu ſchleudern weiß und daher nicht die Welt, die ſie vernichten möchte, wohl aber ſich ſelbſt und zwar im tiefſten Herzen der Menſchheit vernichtet. Es iſt gewiß ein rührendes Beiſpiel, wie ſich die geſunde Seele unſeres Volkes gegen ſolche falſche Weltauslegung wehrt und rettet. Und wie ſehr zutreffend und tief einwirkend die Vorführung dieſes ſittlichen Volksgerichtes über eine irrthümliche Morallehre noch heute iſt, wo doch ſeit drei Jahrhunderten, man möchte ſagen, derſelben wenigſtens von Seiten des deutſchen Volkes, in der großen Reformationsthat Luthers, ein „offizielles Dementi“ der kräftigſten Art gegeben worden iſt, das erkennen wir eben in der ſtets wachſenden Popularität dieſes Werkes, das der Maſſe wie den Gebildeten mehr wahre und wohlverſtandene Moral predigen zu wollen ſcheint, als alle Kanzelredner und Sittenprediger miteinander. Man muß erlebt haben, was bei einer ſolchen Vorführung in jeder beliebigen deutſchen Stadt oben auf dem „Olymp“ das Volk und da unten im Parterre die ſtudirende Jugend ſagt, um das innerlich Wahre und geradezu Nothwendige dieſer Wiederauslegung des rein Menſchlichen zu empfinden, die nun ſchon vor ſoviel Jahrhunderten das Volk, das deutſche Volk in ſeiner einfach erhabenen Sagenweiſe ſich ſelbſt gegeben hat und heute die dramatiſche Kunſt, wie es ihre ſchönſte Aufgabe iſt, in allgemein verſtändlicher Weiſe wieder vorführt!

Weiter jedoch greift der Lohengrin und geht in leuchtender Rüſtung und mit ſchneidiger Waffe einem geiſtigen Prinzip zur Seite, das ſcheinbar der leidenden Menſchheit oder doch der ſchmachtenden Volksſeele Hilfe und Heil bringen ſollte, in Wahrheit aber auch ihr nicht einen Schritt zu ihrem wahren und ewigen Weſen weiter half und im Gegentheil von anderer Seite her mit gleicher Noth und Vernichtung der wirklichen Exiſtenz drohte. Dieſe merkwürdige Dichtung des blühendſten Mittelalters ſteigert ſich in das Transſcendentale und Spiritualiſtiſche nicht blos ſpeziell des deutſchen Weſens, ſondern der geſammten modernen Weltanſchauung und nimmt von daher ihre höhere geiſtige Bedeutung, theilt aber gleichwohl mit dem Tannhäuſer die verhältnißmäßige Beſchränktheit und Vergänglichkeit ihrer Wirkung. Es iſt ebenfalls nicht das Ewige und Unveränderliche des menſchlichen Weſens, das ſich hier abſpiegelt, ſondern vielmehr wie eine freilich ausgedehntere Zeitperiode und weitere Menſchheitsmenge ſich eben dieſes unſers wahren und ewigen Theiles gegen feindlich bedrängende Mächte mit einer unſere innerſte Theilnahme herausfordernden, ſanft bittenden und doch unwiderſtehlichen Kraft wehrt und lieber ſinnlichen Verluſt und zeitlichen Tod erleidet als ewige Vernichtung und Verdammniß ihres wahren Weſens. Elſa heißt dieſes ſanfte mondesſchön leuchtende reine Menſchenbild, das ſich mit ſeiner Seele wahrheitsmächtigem Sehnen den Retter ſeiner Tagesnoth und Weltbedrängniß wunderartig herbeizieht und durch ihn auch wirklich Errettung von der roh anſtürmenden Tagesgewalt gewinnt. Allein den ſehnend erhofften und ſelig geträumten Himmel ihrer reinmenſchlichen Exiſtenz findet dieſe wahre Menſchenſeele dennoch nicht. Dieſer glänzend hehre Ritter verſteht nicht den in jedem Pulsſchlag hingebungsvoll freudig aufzuckenden Schlag des wirklichen Menſchenherzens. Dieſer Lohengrin ſtammt aus höheren Welten als in denen das Menſchenweſen gedeiht. Sein Aether iſt nicht Lebensluft, ſondern Todesathem für die warme Menſchenbruſt. Und ſo ängſtigt ſich mit todesſchaurigem Zucken von Anbeginn dieſes ſo unendlich liebewarme Frauen- und Menſchenherz an dieſer überirdiſchen Erſcheinung ab, bis ihr innerſtes Weſen, ihre Exiſtenzbedingung ſie treibt, die verbotene Frage nach des Retters Art und Herkunft zu thun und damit all ihr geträumtes Glück und die vermeintliche Herrlichkeit der Welt zu zerſtören, ihn aber, den Unerforſchlichen und ſich ſelbſt Genügenden in ſeine unerforſchlichen, ewig lichten, aber auch ewig kühlen Höhen zu entlaſſen.

Auch dieſe Elſa, die ſich für die ewige Wahrheit der Menſchennatur und deren Bedürfniß opfert, wie nur ein Tannhäuſer je es vermocht, auch ſie lebt unſterblich in dem Herzen unſeres Volkes, das ſie gebar und pflegte. Die Geſtalt Lohengrins aber in ſeiner kühlen geiſtigen Vornehmheit und Selbſtgenügendheit, von den Höhen des Gedankens, des blos gedachten Wahren geſandt, iſt ebenfalls die objective Verurtheilung einer naturwidrigen un- oder doch übermenſchlichen Weltauffaſſung, wie ſie eben die moderne Geiſteslehre in die Welt gebracht hat und wie die Seele des wahren Menſchenthums ſie mit allen Nerven wieder aus der Welt herauszuſchaffen ſich abmüht. Viele Jahrhunderte wandelt dies hehre Bild des „Ritters vom heiligen Gral“, der der Welt das erſehnte Heil bringen ſoll, jetzt durch unſere innere Geſchichte. Eine ganze große Periode der geiſtigen Entwicklung unſerer Nation arbeitete an dieſer ſtolzen Geſtalt eines Erretters aus irdiſcher Noth, wie ihn der Himmel ſtets bereit hält, um dem Guten auf Erden den Sieg zu verſchaffen. Herrlich glänzend ſteht er da, ein ſchönes Sinnbild des nach dem Idealen ſtrebenden und nur den höheren Zwecken ergebenen germaniſchen Geiſtes, und manches Sieges können wir bis in die neueſten Tage in ſeinem Zeichen uns über unwürdiges Weſen und freches oder verkommenes Sinnentreiben im geiſtigen Leben wie in der Geſchichte rühmen. Und doch wie wenig zeigt er ſelbſt uns noch jenen wahren und ganzen Menſchen, den wir heute wie die Menſchheit von je ſehnend ſuchen, um an ſeinem Bilde uns zu laben und geſund und glücklich zu machen! Wie ſehr vielmehr iſt er ſelbſt, wennauch mit reinſter Abſicht, in jener ſtolzen Eigenſucht befangen, die ſich mehr und beſſer weiß als alles übrige Beſtehende und wohl irdiſcher Noth Rettung bringen kann, aber nicht ſich ſelbſt auch in den geheimſten Tiefen ihres Weſens opfernd darbringen will! Es iſt das Element, an dem wir ſticken und ſtarren, wir Modernen und namentlich wir Deutſchen und zumal Norddeutſchen, jener ſtolz an ſich haltende und ſich ſelbſt zurückbehaltende ſpirituelle Idealismus, jenes blos gedankenhafte Wollen des Beſſern, aber nicht jenes wirkliche Thun des Guten, wie es eben einzig in dem rückhaltloſen Hingeben ſeiner ſelbſt „um der Liebe willen“ beruht. Es iſt das falſch oder doch geiſtig einſeitig verſtandene höhere Ideal des Menſchenweſens, das vor allem das Germanenthum aus der reineren Menſchheitslehre Chriſti bildete. Und ſo muß auch dieſer hehre Held und ſtolze Ritter am Ende unbeglückt und unerlöſt in die ſtarre Oede und Gebundenheit des bloßen Gedankens zurückkehren, derweilen die traumſelig thörige „Magd“ da unten im ſinnlichen Tode eine erlöſende Beglückung findet, die in Millionen liebender Herzen wiedertönt und ſtets neues Glück erzeugt!

Auch hier alſo modernſtes Geiſtesleben und Lebensempfinden, das ganze und wirklich „tragiſche Element der Gegenwart,“ das uns ſo ängſtet, ſo verworren und innerlich glückeslos macht, zumal wenn man den Blick tiefer in die ſozialen Zuſtände und gar der Maſſen ſenkt! Aber eben auch nur der Gegenwart, und wenn man ſie ſelbſt bis zu Chriſti Geburt hinausdehnt, nicht aber das tragiſche oder vielmehr das Lebenselement der geſammten Menſchheit und unſerer Erlöſung zu ihrem wahren Weſen, zur vollen Einheit von Geiſt und Sinnen! Die Spur zu dieſer ewigen Bahn fand Wagner erſt ſpäter. Erſt der „Ring des Nibelungen“ (1847—1854) und „Triſtan und Iſolde“ (1859) zeigen uns im Aeußern wie im Innern das wirkliche volle Werden der wahren Menſchennatur. Sie gehören nicht mehr einer beſtimmten Zeit und einem einzelnen Volke, ſondern der Ewigkeit und der Menſchheit an, wenngleich ihr Stoff ebenfalls den Dichtungsbildern der modernen und ſpeziell keltiſch germaniſchen Welt entnommen iſt. Aber wie dieſe letztere ſelbſt ihre tiefſten Keime und feinſten Faſern in die Urgeſchichte der Menſchheit verſenkt, ſo hat auch Wagners Ausdichtung jener erhabenen Mythen wenig oder nichts mit unſerm beſonderen Weſen und unſerer Zeit zu thun. Sie gibt für die Entfaltung unſeres nationalen oder überhaupt modernen Bewußtſeins nur jene allgemeinen und weitweiſenden Geſichtspuncte, die ſich eben auf die geſammte menſchliche Entwicklung zu Harmonie und Frieden beziehen. Dieſer Menſchenheld Siegfried und ſein Erſtehen und Vergehen iſt das Werden der moraliſchen Welt und ihres Mittelpunctes im menſchlichen Herzen überhaupt. Und dieſer Triſtan bedeutet das ganze Werden des eigentlichen und inneren Menſchen, den durch die Liebe zur Wirklichkeit werdenden ewigen Weltgeiſt. Was iſt alſo an dieſer Stelle viel über ſolche Dichtungen zu ſagen, zumal dieſelben ja zunächſt noch höchſtens den genaueren Freunden der Muſe Wagners bekannt, nicht entfernt aber auch bereits der Weite des Volkes oder auch nur der Gebildeten erſchloſſen ſind! Dieſen gehört einſtweilen nur noch „Holländer“, „Tannhäuſer“ und „Lohengrin“, nebſt deren

Vorläufer, der „hiſtoriſchen Oper“ Rienzi. Allein ſelbſt aus dieſen Werken leuchtet ſchon zur Evidenz hervor, welch entſcheidenden Einfluß auf ihre Geſtaltung für den dramatiſchen Dichter der Beſitz der Muſik haben mußte, ja daß überhaupt die lebensvolle Darſtellung ſolcher Dichtungsſtoffe, deren Kern die geheimſte Bewegung der menſchlichen Seele iſt, die Entſtehung des wahren Menſchen durch die das Irdiſche verklärend erhebende Macht der Liebe, einzig auf dieſem Wege, mit Hilfe der Tonkunſt zu bewerkſtelligen war. Aeußert doch Wagner ſelbſt einmal („Drei Operndichtungen“ Leipzig 1851), „er könne den Geiſt der Muſik nicht anders faſſen als in der Liebe!“

Darüber nun iſt noch ein letztes Wort zu ſagen, das uns auch die Einwirkung Beethovens auf die Kunſtentwicklung der Gegenwart mit endgiltiger Beſtimmtheit erſchließen wird.

12.

Daß in Beethovens Werken etwas beſonders Poſitives, Subſtantielles, Urlebendiges vorliege, das alſo fühlte von jeher Jedermann und iſt heute ebenſo allgemein angenommen und unbeſtritten wie bei Shakſpeare und der Antike. Aber daß weiter hier auch etwas ganz Beſonderes vorgehe, ja daß ſich eine neue Welt gebären oder vielmehr die beſtehende Welt ſich neu gebären und auf neue mehr beſtandhabende Grundlagen ſtellen wolle, das erkannten ſtets nur die tieferen und vor allem die dichteriſch angelegten Naturen. Richard Wagner jedoch, nach ſeinem beſonderen geiſtigen Taſtſinn, erfaßte hier ſchon frühe eine wirkliche geiſtige Action, wenn auch nach gewöhnlicher Auffaſſung von ſehr ungreifbarer Art, doch nicht weniger ſicher und beſtimmt, als jedes wahre Drama, als Shakſpeares und Aeſchylos' Tragödien ſie haben. Er behauptete ſogar, als das anfängliche blos ahnende Schauen ſich zum ſcharfen Blick des Erkennens erhöht hatte: wer zu dieſer nur fühlbaren oder doch ſehr ätheriſchen Action die greifbar reale Grundlage finde und eine wirkliche Handlung herſtelle, welche den darin vorliegenden geiſtigen Prozeß völlig decke, der werde ein Drama ſchaffen, vollendeter und tiefer wahr als alles Dramatiſche bisher, er werde mit dieſer „Handlung“ den wirklichen Werdeprozeß unſeres äußern und innern Lebens darſtellen!

Nun, wir wiſſen zur Genüge, welche Lebenskeime jedes der entſcheidenden Werke Beethovens in ſich trägt, ja daß die geradezu wunderbare Art, wie er aus dem kleinſten melodiſchen und gar blos rhythmiſchen oder harmoniſchen Motiv ein wahres Hochgebäude des tiefſten und wahrſten Lebens auferbaut, eben auf dem Umſtande beruht, daß er dieſes Motiv der eigenſten Erfahrung und Erfaſſung des Lebens entnahm und daß dasſelbe alſo ſchon vornherein mit „des Lebens Leben“, wie Goethe uns den „Geiſt“ bezeichnet, förmlich getränkt war. Seine „poetiſche Idee“ war eben nichts anderes als das mehr oder minder ſicher erfaßte Weſen der Erſcheinung, war jener aller äußeren Zufälligkeit entkleidete Kern und Pulsſchlag des Lebens und gab ihm daher die Fähigkeit, in ſeinem Schaffen ſelbſt wieder dieſes Leben fühlbar pulſiren zu laſſen. Zur „Idee“ d. h. zur Anſchauung des Urbildes vom Weſen der Welt ſteigerte ſich bei ihm wie bei dem wahrhaft großen Dichter und Denker aller Zeiten und jedes Volkes, was bei ſeinen Vorgängern in der Muſik anfangs — bei Seb. Bach am größten — nur allgemeines Bewegungsgefühl der Weltverhältniſſe und ſpäter — am reinſten und innigſten bei Mozart — allgemeines Lebensgefühl geweſen war. Daher finden wir bei ihm auch eine ſehr bewußte und abſichtliche Annäherung an die bewußtere Welterfaſſung überhaupt und einen intimen Verkehr mit den Denkern und Dichtern aller Zeiten. Ja er iſt ſich bewußt, dieſes Geiſtigſte des geiſtigen Lebens in ſeiner Kunſt mit überragender Kraft und Sicherheit darzuſtellen, und nannte ſelbſt, was er von den Grundvorgängen unſeres Daſeins erkannte und wiedergibt, geradezu Offenbarung!

Man muß alſo geſtehen, eine feinere Schule für Erfaſſung eben dieſer Grundvorgänge unſeres Lebens war ſelbſt bei Shakſpeare nicht durchzumachen und von der Antike nur noch zu lernen, wie man dieſelben alles Ueberflüſſigen und Zufälligen entledigt zur vollen Energie der Erſcheinung zu bringen vermag. Daraus erklärt ſich die ſonſt nicht leicht zu erklärende Thatſache, warum dieſer verhältnißmäßig junge Dichtercomponiſt Richard Wagner, der eben neben ſeinen Dramatikern und Denkern auch ſeinen Beethoven kannte, mit einer ſo erſtaunlichen Sicherheit den bewegenden Kernpunct jener vom Geiſte der Menſchheit ſelbſt erzeugten Bilder unſers wirklichen Lebensprozeſſes herausfand und darin nicht blos ſeine ſämmtlichen dichteriſchen Zeitgenoſſen überragte oder vielmehr durchaus hinter ſich ließ, — denn ihrer hat auch kein Einziger vermocht von dieſem Leben unſers Lebens den lebendigen Kern und allgiltigen Gehalt wiederzugeben, — ſondern ſogar den gewaltigen Dichtmeiſter Goethe an Glücklichkeit des Griffes und Sicherheit des Wurfes weit übertraf. Denn es wird doch kein Verſtändiger behaupten wollen, daß uns Goethes „Fauſt“ das Problem ſeines wennauch ſehr modernen doch immerhin ſehr tiefſinnigen Sagenſtoffes wirklich gelöſt habe! Wunderſchöne Einzelbilder dieſer geiſtigeren Weltauffaſſung und prometheiſchen Seelenſtimmung gab er, die Stimmung und die Löſung ſelbſt aber nicht entfernt oder doch höchſt künſtlich und gedankenhaft. Da ſteht ſchon Mozarts „Don Juan“ bei ungleich geringerer geiſtigen Tiefe doch als Ganzes und Wirkliches ungleich beſtimmter und unmittelbarer lebenerweckend da. „Tannhäuſer“ aber und ſchon „Holländer“, von „Lohengrin“ nicht zu reden, enthüllen, bei nicht zu leugnenden großen Mängeln des Einzelnen auch der Conſtruction, durch die ganze Anlage und Ausführung des Stoffes deſſen Grund und Kern in ſolchem Maße, daß derſelbe unmöglich unerfaßt bleiben kann und ſogar dem einfachſten Sinnenweſen ſinndeutlich wird. Das kommt, ſein Lebenskeim iſt erfaßt, der bewegende Puls ſeiner Seele iſt erfühlt, ſein Lebenslaut erhorcht, der ja oft wirklich nur erſt *Laut*, noch nicht *Wort* iſt! Und zu ſolch völlig wirklichem Erfaſſen und ſicherem Feſthalten dieſes eigentlichen Lebenskerns des ganzen Sagenbildes hat hier den Künſtler weniger ſeine allgemeine geiſtige Bildung oder gar ſein jedenfalls auch ganz ungewöhnliches Denkvermögen geführt, ſondern eben die *Vertrautheit mit der Muſik und namentlich mit Beethoven und deſſen lebendig ergreifenden Abbildern der innern Lebensbewegung!*

Oder vielmehr dies allein, die Beherrſchung der Muſik, das Wiſſen von ihrer ſeelenenthüllenden Macht gab hier einzig die Fähigkeit, ja überhaupt den Gedanken und die Abſicht, dieſe ſchwer zu faſſenden und noch ſchwerer zu löſenden Menſchheitsprobleme künſtleriſch zu geſtalten. Man hatte durch die innere *Seelengymnaſtik*, wie der geiſtige Einfluß der Muſik vielleicht nicht unrichtig zu bezeichnen wäre, eben auch das Seelenhafte, den tiefſten Kern jedes geiſtigen Vorgangs ſicher in der Hand und vermochte ihn zu geſtalten und Andern verſtändlich mitzutheilen. Das iſt ja Weſen und Beruf der Kunſt, daß ſie uns die Idee der Welt und des Lebens zur anſchauenden Erfaſſung bringt. *Denken* kann dieſen Weltinhalt Jeder, der eben zu denken verſteht, empfinden ebenſo. Allein das Denken wie das Empfinden iſt nur der halbe Menſch oder doch nur eine einſeitige und momentane Thätigkeit unſerer geiſtigen Kraft. *Ganz* ſoll er vor uns ſtehen, Fleiſch und Blut ſoll er haben und doch des Gedankens, des Wiſſens von dem geheimſten Weſen der Welt nicht baar ſein, dieſer Menſch, den uns die Kunſt darſtellt und durch den ſie zur Beglückerin und vor allem zur Bildnerin der Nationen wird. Und dies vermochte Wagner, denn er beſaß die Muſik, jene Bereiterin des tiefſten Lebensuntergrundes, aus dem alles Daſein erſteht und in das es ſchlummernd zurückſinkt, wenn es ſein Daſein erfüllt. Dies machte ihn denn auch ſeinem Stoff gegenüber einerſeits ſo höchſt unbefangen, wie ſelbſt Goethe der Fauſtſage gegenüber nicht daſteht, die vielmehr mit allerhand grauſen Geſichtern und ſcheußlichen Fratzen ihn ſelbſt ſchreckte, und wie frühere und ſpätere blos wortdichteriſche Ausleger jener gewaltigen geiſtigen Urſagen der Menſchheit — man denke nur an Geibel und Hebbel! — auch nicht entfernt zu ſein vermochten. Andererſeits gab es ihm eine Einfachheit und Sicherheit in der Behandlung und Ausführung, ein ruhiges Nehmen und Ausführen der Hauptſache, wie wir es in Hinſicht künſtleriſcher Geſtaltung zu allen Zeiten ſelten geſehen haben und wie es eben nur aus ſolcher unbefangenen Erfaſſung des Kerns der Sache herrühren kann. Er war ſich des Beſitzes dieſes Kerns klar bewußt und ließ daher ſtets, wie ſein eigener treffender Ausdruck beim „Fliegenden Holländer“ lautet, „die ſchöne Sage ſich ſelbſt erzählen“. Ebenſo wußte er ſich in Beſitz und Herrſchaft über die letzten Mittel der Darſtellung auch des innerſten Seelenvorgange, und ſo konnte er ſich getroſt auf das gefährliche Meer der dramatiſchen Ausführung ſolcher Stoffe wagen, das ſo Viele vorher trügeriſch genug behandelt und ihnen gar den ſchwachen Dichterkahn ganz umgeſtürzt hatte. Er erreichte ſtets mehr oder weniger glücklich das feſte Land einer völlig wahrheitsgetreuen und jedermann unwillkürlich ergreifenden dramatiſchen Darſtellung der Probleme, die ſo alt wie die Welt und hundert- und tauſendmal in Wort und Gedanken gelöſt, doch ſelten genug eine künſtleriſche Geſtaltung gefunden haben, die ihrem Sinn und Gehalt wirklich entſpricht und denſelben jedem unverwirrten Gefühl zu Sinn und Verſtändniß bringt.

Und wenn wir nun gar heute des Nibelungenringes gedenken, jenes allumfaſſenden dramatiſchen Welt- und Menſchenbildes, das an unſere ſchönſte nationale Stammesſage anknüpft und an deſſen muſikaliſcher Ausführung der Künſtler noch heute ſchafft, dann muß uns in Wahrheit ein eigener Schauer durch die Seele gehen, daß es unſerer Nation, die nun ſchon ſo manche weltgeſchichtliche That vollendete, welche der ganzen Menſchheit zugute kam, und jetzt eben wieder daran geht, durch eine würdige Einrichtung ihres eigenen Beſtandes überhaupt den Zeiten Ruhe zur Aufrichtung eines würdigen Daſeins zu geben, beſchieden war auch für dieſen letzten und höchſten Zweck des Menſchengeſchlechtes von neuem innerhalb der Kunſt die ſchönen und eindringlichen Vorbilder aufzuſtellen. Denn lief es faſt ſchon, als die gewaltigen geſchichtlichen Thaten des Jahrs 1870 kaum begonnen, von Mund zu Munde, daß dieſe alten Heldengeſtalten, dieſe großen Bilder unſerer Vorwelt jetzt plötzlich in Wirklichkeit wieder aufgeſtanden ſeien und für Recht und Freiheit ſtritten, — wollte man vor allem in dieſem Lohengrin ein herrlich vorgezeichnetes Abbild des rettend helfenden idealgeſtimmten Geiſtes erkennen, der wie mit einem Wunderſchlage in der ganzen Nation erwacht war und auch wirklich unwiderſtehlich ſiegreich daſtand, — wie viel mehr mußte neben den großen Namen unſerer Vergangenheit, neben einem Barbaroſſa jener eigentliche National- und Menſchheitsheld Siegfried daſtehen, der ewig jugendliche Drachentödter, den keine Gefahr ſchreckt und keine Macht überwindet! Das alles iſt hoch und ſchön und erfüllt uns mit gerechtem Stolz. Es ſind die erſten tieferen Lebensäußerungen des allgemein erwachten Geiſtes der Nation, wie ſie ſtets den Ereigniſſen ſelbſt vorangehen und ſich immer den Mund der Dichter zu ihrem erſten Ausdruck leihen.

Allein auch nachſinnen ſoll es uns machen oder vielmehr auf den Grund unſers Weſens ſchauen laſſen, ob nun da, in dem angeſtammt deutſchen auch das ewige und allgemeine reine Menſchenleben waltet? Und hier nun muß uns die neue dichteriſche Deutung, die vor Allen Richard Wagner von der uralten Wahrheit der tiefſinnigſten unſerer Sagen gegeben, als eine wahrhaft herrliche Gabe der höheren Erhebung zum wahren Menſchenthum erſcheinen. „Was hülfe es, wenn du die ganze Welt gewänneſt und nähmeſt Schaden an deiner Seele!“ ſagte die fromme Weisheit des alten Iſrael. Anderes ſagt auch nicht die uralte und faſt allen höher gebildeten Völkern in irgend einer Geſtalt eigene Siegfriedſage als dieſe ewige Wahrheit des Menſchenweſens! Er ergreift die Welt wie die junge Sonne die Erde, dieſer ſiegesfreudige Held des Lichtes. Allein wie er die Nacht erſchlagen, erſchlägt ſie ihn wieder. Denn er hat ſich ihrer geraubten Schätze nicht entledigt. Er hat, der dem Ewigen entſproſſene Menſchengeiſt, ſich Sterblichkeit und Unheil erkauft, da er den goldenen Schatz behielt, der die Herrſchaft der Welt bedeutet und der nicht ihm gebührt, ſondern ſtets nur dem Vergänglichen, dem Irdiſchen eignet. Es iſt die einfachſte und doch zugleich tiefſinnig wahrſte Deutung vom Weſen und Beſtimmung des Menſchen. „Du biſt nur ſoweit glücklich und verklärſt dir die kurze Spanne deines Daſeins zur ſchönen Ewigkeit, als du dein Herz frei erhältſt von der Begierde des Erdenguts und in der Entäußerung deines Weſens, in der Hingabe deiner ſelbſt an das Andere und Allgemeine deine höhere Beſtimmung als Menſch erfüllſt“, — dieſes ewige Evangelium der Liebe in ihrer tauſendfach wechſelnden Geſtalt und doch ſtets gleichen inneren Art, von der naturgegebenen Geſchlechtsliebe bis zur geiſtgeborenen allgemeinen Menſchenliebe, verkündigt nach all ſeinem Gehalt und mit dem vollen Himmelsglanz ſeiner göttlichen Abkunft auch der Kern dieſer Sage vom Hort der Nibelungen und ſeiner Weltmacht gebenden, aber zugleich phyſiſch oder moraliſch vernichtenden Art! Und unſere Zeit und voran Richard Wagner waren es, die zum erſten Male dieſe uralte Dichtung in ihrer ganzen Kraft und Größe zur künſtleriſchen Erſcheinung bringen ſollten und dies auch wirklich vermochten, weil eine ganze Welt des dichteriſchen Denkens und der künſtleriſchen Geſtaltung hinter ihnen lag, die Stoff und Anhalt zu einem ſolchen umfaſſenden und hohen Bilden gab, wie wir es ſeit der Griechen Zeiten nicht geſehen haben.

Nun wir beſitzen jetzt, ein unendlich heiß und allgemein erſehntes Gut, das Deutſche Reich. Wie lange wird es währen und man beſinnt ſich auch endlich einmal ganz ſelbſt zu werden in Leben und Kunſt und fremde Zier und kleinliches Spielen mit idealen Gütern abzuſchütteln! Wie freudig wird die Nation dann aufſchauen, daß ihr auch da ſtill die Bahn bereitet worden und der künſtleriſche Genius unſeres Volkes in aller Ruhe und Fruchtbarkeit weiter geſponnen hat an den hohen Aufgaben der Gegenwart und der Nation! Wahrlich, wir dürfen ſtolz auf unſere Denker ſein. Sie gaben, geſtützt auf die geiſtige Arbeit aller Zeiten und Völker, ihrem Volke die Fähigkeit zum geiſtigen Freiſein und vorurtheilsfreiem Ueberblick über die Dinge dieſer Welt und ihren innern Zuſammenhang. Wir hatten mächtige Dichter, die uns dieſe geiſtigere und freiere Auffaſſung der Welt in fernſte Kreiſe des Lebens hinein vermittelten, erhabene Muſiker, die dem einfachen Gefühl die Schwingen löſten ſich in jene Regionen zu erheben, wo das All der Welt, der innere Zuſammenhang aller Dinge unmittelbar empfunden und ſo gewiſſermaßen des Lebens innerſtes Leben erfaßt wird. Zumal der große Tonheros, mit dem wir uns hier wieder ſo eingehend beſchäftigt haben, um das Streben und Schaffen der Gegenwart in der Kunſt zu verſtehen, Beethoven, bot in ſeiner Muſik ein bisher ungeahntes Vehikel zur unmittelbaren Erfaſſung und Darſtellung dieſer tieferen Weltgeheimniſſe. Er wußte in ſeinen das innerſte Herz anrührenden Tönen uns dieſes Walten des Ewigen nach ſeiner allumfaſſenden Macht und ſeiner Tiefe und Erhabenheit, man darf ſagen unmittelbar zu Sinn und Gefühl zu bringen, wie wir bisher nie in der Kunſt es geſehen.

Wohlan, unſere Zeit hat dieſe Güter auch wirklich zu nutzen gewußt. Selbſt die vorliegenden kurzen Darlegungen über die Kunſt der Gegenwart werden dies klar gemacht und vor allem die Bedeutung des Schaffens der beiden größten lebenden Meiſter dargethan haben, die an das Geiſtige und Dauernde ihrer Vorgänger anknüpfend ſpeziell in der Muſik aus der „poetiſchen Idee“ zum poetiſchen Inhalt und zum vollen dichteriſchen Gedanken, zur freien Dichterthat ſich erhoben. So laßt uns denn auch hier das Echte und dauernd Große freudig erkennen und in wahrer Feier der Geburt des letzten großen Meiſters der jüngſten Vergangenheit und in wahrem Ausbau unſerer höheren menſchlichen Exiſtenz ſtets mehr auch der großen Meiſter der Gegenwart pflegen! Zumal die alleinigende feſtliche Aufführung unſeres erſten wahren dramatiſchen Nationalfeſtſpieles, Richard Wagners Trilogie „der Ring des Nibelungen“ wird der ſchönſte Gruß ſein, mit dem die wiedererwachten und ſich ſtets mehr einigenden beſſeren Geiſter der Nation auch den hohen Geiſt der Vergangenheit begrüßen und ſich ſelbſt in ihren Beſtrebungen auf dem Gebiete des Idealen wieder erkennen und einander willkommen heißen können. Sie wird die wahre Beſiegelung der jüngſt begangenen Beethovenfeier ſein und zugleich die würdige Einführung einer wahrhaft deutſchen, auf die höchſten Güter und Aufgaben der Menſchheit gebauten allumfaſſenden Kunſt!

* * *

Wir ſind zu Ende. Oder ſollte es jetzt noch nothwendig ſein, unſere obengeſtellte Aufgabe ſpeziell auszuführen und die norddeutſchen und namentlich die Berliner Kunſtzuſtände einer näheren Betrachtung zu unterziehen? Selbſt die höchſt allgemeine Umreißung, die wir von dem höheren Beſtreben unſerer Zeit in der Kunſt hier geben konnten, wird jedem Aufmerkſamen ſelbſt einen Maßſtab zur richtigen Beurtheilung der Sache gegeben und namentlich darüber Klarheit verſchafft haben, daß einer wirklich entſprechenden Erfaſſung und ſtylgemäßen Vorführung jener geiſtvollen und im reinſten Styl gedachten Werke im jetzigen Momente die vorwiegend auf verſtandesmäßige Kritik und nüchterne Praktik gerichtete norddeutſche Geiſtesart völlig gleich üble Hinderniſſe in den Weg legt, wie die Gemüths- und Phantaſieart des ſüddeutſchen Elementes in der Kunſt. Auch haben wir bereits oben geſehen, daß die herrſchende Production dort in Muſik und Theater nur dieſer formaliſtiſch verſtandesmäßigen Art entſpricht und ſelbſt in höher begabten Naturen wie Schumann und Hebbel, weitaus den bedeutendſten der dichteriſchen Kräfte Norddeutſchlands im letzten Menſchenalter, nicht zu einem Leiſten gelangte, in dem die Ideen der Gegenwart und die Lebensmächte der Nation ſich lebendig wiederſpiegeln, — wie viel weniger in einem Mendelsſohn und Meyerbeer oder den geſchätzten Lyrikern der Gegenwart! Ueberall ſteht für die Darſtellung der wirklich lebendigen Mächte der Zeit ein kleinlich perſönliches Auslegenwollen und modernes Motiviren im Wege, wo einzig ein ruhig großes Aufnehmen der Sache ſelbſt und jenes ſichere Geſtalten zum Ziele führt, das aus hingebender Verſenkung des eigenen Geiſtes in den lebendigen Weltgeiſt fließt und aus ſeinem Erfaſſen mit dem eigenen Geiſt und Erwärmen mit dem eigenen Herzblut auch wieder jenes individuelle Geſicht des Gegenſtandes gebiert, welches das längſt Gekannte und oft Betrachtete doch in ganz neuem Licht erſcheinen läßt und ſeinen vollen Sinn uns erſt erſchließt.

Eine bloße Vergleichung z. B. der Hebbel'ſchen „Nibelungen", des gewiß geiſtvollſten der mannigfachen Verſuche, dieſes volksthümliche Weltgedicht unſerm Empfinden von neuem nahe zu bringen, mit Wagners mächtiger Trilogie läßt uns ſofort den ungemeſſenen Abſtand des wahren Dichters und Deuters von dem blos äußerlich an dem Sinn der Sache herumdeutenden geſchickten dramatiſchen Macher erkennen. Sie gibt überhaupt Anlaß zu mancher Beobachtung darüber, wie übel es doch um die tiefer angelegte Natur, als welche zunächſt und vor allem doch das zum Dichten und Deuten berufene Gemüth zu gelten hat, beſtellt iſt, wenn ſie der letzten und eigentlichſten Bildungsquellen unſeres inneren Gemüthslebens, als welche wir eben die Muſik mit ihren letzten großen Heroen zu betrachten haben, entbehrt und daher anſtatt jenen Seelenvorgang, der den entſcheidenden Kern jeder Handlung ausmacht, ſelbſt nach ſeiner ganzen Art und Fülle vorführen zu können, an ſeinen äußerlichen Merkmalen und ſeiner blos zufälligen Erſcheinung umhertäſteln und hier deuteln, dort motiviren und überhaupt das Ganze, ſcheinbar unſerer modernen Empfindung ſo Fremde und Fernliegende, derſelben doch durch allerhand äußerliche Mittelchen nahe bringen und überhaupt verſtändlich zu machen ſuchen muß. Einen größeren inneren Gegenſatz als dieſe kleinlich verſtandesmäßige Motivirung des Stoffes zu ſeiner ungeheuren und tief und ewig wahren Natur ſelbſt kann man ſich daher kaum denken. Und ſoweit wie Grillparzer in ſeiner bloßen ſinnigen Gemüthsart ſteht Hebbel, um doch ein ebenbürtiges Beiſpiel dieſer norddeutſchen kritiſchen Verſtandesart anzuführen, in ſeiner blos klug auslegenden äußerlichen Verſtändigkeit von dem eigentlichen inneren Lebensſtrome der Gegenwart, wieviel mehr von dem gewaltigen Ideenwogen der Menſchheit ab, deſſen Gähren und Brauſen doch gerade die letzten Jahrzehnte ſelbſt dem tauberen Ohre näher gebracht zu haben ſchienen als lange zuvor!

Allein wir haben gerade in der jüngſten Zeit erlebt, zu welchen kräftig umgeſtaltenden Reſultaten auf dem Gebiete des äußeren Lebens der Völker die wirklich deutſche Geiſtesart und moderne Lebensbewegung, deren Spuren wir hier auch in der Kunſt verfolgen konnten, da führen mußte, wo ſie nach ihrem Kern und ihrer wirklichen Kraft waltete. Alſo wollen wir auch nicht zweifeln, daß nun bald dieſe geſundere deutſche Sinnesart mit feſter Hand und praktiſcher Intelligenz auch den Gebieten des höheren Geiſteslebens ſich zuwende und daß zumal unſer inneres Leben zu jener Theilnahme an den idealen Gütern der Menſchheit und der reinmenſchlichen Art ſich befreie, wie die Kunſt und vor allem das Drama ſie ſo ſchön bereitet. Denn das waren ja ſtets die Blüthezeiten der Menſchheit, die zugleich ihren befruchtenden Samen über die fernſte Nachwelt ausſchütteten, wo der öffentliche Sinn ſich von den bloßen praktiſchen Lebenszwecken zur rechten Zeit auch ſtets mit gleich kräftiger Energie auf die höheren Ziele des Lebens wandte und namentlich ſich fragte, was denn von all dieſem Treiben und Jagen des Tages als dauerndes Gut zurückbleibe? Wahrhaft ſonnenglänzend ſtehen da die Zeiten eines Perikles und des Cinquecento vor uns. Wohlan, auch wir dürfen jetzt ſolcher ſchönen Befreiung des inneren Menſchen und Verwirklichung unſerer höheren Ideale gedenken, wie die Kunſt ſie gewährt! Auch wir dürfen unſer Gemüth aus der bloßen Zweckthätigkeit zu höheren Erfaſſungen entlaſſen und aus der krampfhaften Anſpannung des praktiſchen Lebens zur Ruhe und inneren Harmonie uns erlöſen. Auch wir dürfen jetzt mit jener die innerſte Seele erweckenden Hingebung, wie der natürliche Sinn ſie ſtets der Beſchäftigung mit dem Idealen entgegenbringt, uns jenem beſeligenden Lebensborn nahen, der in der wahren Kunſt fließt! Und wir konnten ja bereits oben mit Genugthuung verzeichnen, wie ſehr nun ſchon ſeit Jahrzehnten der natürliche Volksſinn auch in norddeutſchen Landen und namentlich in Berlin ſich mit denjenigen inneren Bildungsgütern vertraut zu machen ſtrebt, die in der eigenſten und modernſten aller künſtleriſchen Geiſtesäußerungen, in der Muſik liegen, und namentlich in der ernſten Aufnahme der Schöpfungen unſers großen Beethoven jene Erhebung und Bildung der tieferen Seelenkräfte ſucht, die das Gemüth erſt zu einer wirklich geiſtigen Potenz erhebt. Wie lange kann es alſo währen, daß man dort auch mit der ganzen Energie des wirklichen Bedürfens und des auf tieferer Erkenntniß beruhenden ernſten Willens ſich nun völlig des Beſitzes bemächtigt, der in der neueren, ſo recht eigentlich deutſchen Kunſt ruht? Spürt der erwecktere Lebensſinn ſchon in Beethoven etwas von der wirklichen Bewegung unſers heutigen Lebens und der Mächte, die in Wirklichkeit daſſelbe bewegen, wie viel mehr wird er bald herausfühlen, daß in jenem jüngſten Kunſtſchaffen unſerer Nation und unſerer Zeit, ſoweit daſſelbe namentlich auf Beethoven mitberuht, dieſe wirklichen Lebensmächte und bewegenden Ideen noch ungleich kräftiger ſich regen oder jedenfalls eine ungleich faßlichere Phyſiognomie zeigen und quellendere Lebenswärme beſitzen, als die bisherige Kunſt ſie zu geben vermochte!

Da iſt es denn erfreulich, zum Abſchluß unſerer Ausführungen auch noch mit einem Worte der Regungen gedenken zu können, die ſich hier ſchon in fühlbarer Lebendigkeit zeigen. „Die mißtrauiſcheſte, zum Schlechtfinden aufgelegteſte

Kälte des Berliner Publikums, die den ganzen erſten Act über angehalten hatte, ging im Verlaufe des zweiten Actes in vollſte Wärme und Ergriffenheit über", konnte Wagner ſelbſt ſchon von der erſten Aufführung des „Fliegenden Holländers" im Anfang der Vierzigerjahre aus Berlin berichten. Es wiederholte ſich was zwanzig Jahre vorher beim „Freiſchütz" ſich gezeigt: der geſunde Volksſinn fühlte von ſelbſt den Quell neuen Lebens heraus, der hier erfriſchend ſprudelt, und nur die gleichen ſo höchſt zufälligen und vergänglichen äußerlichen Mächte, deren wir oben auch bei der Betrachtung des Kunſtlebens in Wien zu gedenken hatten, legten dieſer ſchnell aufkeimenden natürlichen Empfindung des Rechten vorübergehende Hemmungen in den Weg. Allein heute, wo ſich ſo vieles dort zu freierem und reinerem Leben zu erlöſen begonnen hat, beginnt auch hier die Eisrinde zu brechen und der Kampf des rein Menſchlichen mit dem blos Hergebrachten und Conventionellen in ein lebhafteres Stadium zu treten. Denn wer, um nur ein Beiſpiel anzuführen, im April 1869 zu Berlin der Aufführung des „Lohengrin" beigewohnt, wo unter Leitung einer verſtändigen und energiſchen Hand (des Hofcapellmeiſter Eckert) eine von Wagner ſelbſt geſchulte zartſinnige Sängerin und echte Künſtlerin (Frau Mallinger) in Gemeinſchaft mit zwei, der Anleitung des Meiſters ſelbſt ebenfalls nicht fremden Bühnenſängern (Hr. Niemann u. Hr. Betz) dem Werke in der That etwas von ſeiner Art zu wahren und allgemein verſtändlich das auszuprägen wußten, was es uns von unſerer tieferen Menſchenart enthüllt, dem mußte das Ganze faſt wie eine Feier erſcheinen und jedenfalls die Ueberzeugung geben, daß hier die innere Seele des überfüllten Hauſes in ungewöhnlicher Erregung antheilnahm. Und iſt nicht die Vorführung der „Meiſterſinger von Nürnberg", jenes erſten echten dramatiſchen Abbildes unſeres heimiſch ſozialen Daſeins, das ſo innig mit dem freieren Geiſte deutſchen Bürgerthums überhaupt zuſammenhängt, faſt jedesmal ein Feſt, wo auch in Deutſchland der ritterliche Schritt Walthers von Stolzing und der würdig ernſte tiefe Gemüthston Hans Sachſens ertönt? Hier haben wir die lebendigſten Zeichen der Wirkung dieſer jüngſten Schöpfungen echt deutſchen Geiſtes auf die große Menge, auf das Volk! Mögen ſie bald in gleicher Weiſe auch die „Gebildeten" ergreifen und erſt recht zur würdigen und harmoniſchen Bildung führen, namentlich aber auch unſerer dramatiſchen Kunſtdarſtellung ſtets mehr jenen ruhigen Adel, jenen hohen Geiſt und jene volle Wahrheit und Schönheit, mit einem Wort jenen wahren Styl bringen, den unſere Kunſt wie unſer Leben bis heute noch gar ſehr zu entbehren hat! Dann wird auch im wirklichen Leben jener moderne „Staatsphiliſter" und bloße Standesmenſch mehr und mehr dem wahren Menſchen weichen, deſſen Idealbild Jeder in ſeiner tiefſten Bruſt trägt und deſſen wirkliches Erſcheinen jede beſſere Seele erſehnt!

Wie dem aber auch ſei und ob die ſinnenfriſche Gemüths- und Phantaſieart des Südens oder die ſcharf klare Verſtandesart unſers Nordens hier den wahren Fortſchritt zuerſt begreiſt und die Reinigung und Weiterentwicklung unſerer Kunſt und die ideale Wiedervereinigung unſeres Weſens kräftig in die Hand nimmt, jedenfalls wollen wir uns Glück wünſchen, daß wir alſo wie jedesmal in unſeren entſcheidenden Lebens- und Schaffensepochen auch heute wieder innerhalb der Kunſt „zwei ſolche Kerle haben"! Erweiſen wir uns ihrer werth, damit nicht unſere Beethovenfeier ein unſer unwürdiges bloßes Scheinfeſt bleibe!

Druck von Adolf Holzhauſen in Wien
k. k. Univerſitäts-Buchdrucker.

Inhalt.

Seite

Vorwort V

I. Beethovens hundertjähriger Geburtstag 1

II. Ludwig van Beethoven. Eine biographiſche Charakteriſtik . . 8

III. Beethoven und Napoleon I.

1. Die Revolutionsideen 19

2. Die Eroica 27

3. Die Kaiſerwahl und einige andere Werke 33

IV. Beethoven und Goethe 42

V. Beethovens Tagebuch von 1812—1818 52

VI. Beethoven und Oeſtreich 75

VII. Das Beethoven-Feſt in Wien 89

VIII. Beethoven und die Kunſt der Gegenwart 96

Ludwig van Beethoven.

Gelegentliche Aufſätze

von

Ferdinand Hiller.

Leipzig.
Verlag von F. E. C. Leuckart
(Conſtantin Sander).
1871.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

Vorwort.

Wir haben die Aufſätze von Ferdinand Hiller, bei verſchiedenen Gelegenheiten in Bezug auf Beethoven geſchrieben, mit ſeiner Autoriſation in einem Bändchen vereinigt und glauben hierdurch einen paſſenden Beitrag geliefert zu haben zu dem Feſte, welches die Geburtsſtadt des großen Meiſters ihrem größten Sohne widmet und welches Hiller zu leiten berufen iſt. Die zahlreichen Künſtler und Muſikfreunde, welche in Bonn zuſammentreffen, finden in dem kleinen Buche ein Erinnerungszeichen an eine Feier, die gewiß des Unſterblichen, dem ſie gilt, würdig ſich geſtalten wird, und an den Meiſter, dem die hohe Aufgabe geworden, an der Spitze der trefflichen Kräfte zu ſtehen, welche ſich am 20. Auguſt 1871 im Namen Ludwig van Beethovens vereinigen.

Mit Bezug auf die vier erſten Artikel der vorliegenden Sammlung ſagt Hiller in der Vorrede zur neuen Folge ſeines „Aus dem Tonleben unſerer Zeit":

„Die Aufſätze entſtanden auf den Wunſch verſchiedener freundlicher Redaktionen, welche bei Gelegenheit der hundertjährigen Geburtsfeier des großen Meiſters einige Zeilen von mir beanſpruchten. Es mag dies entſchuldigen daß ſich Manches in denſelben wiederholt und Allzuvieles mangelt. Man ſollte freilich über einen Mann wie Beethoven nicht nur „gelegentlich" ſprechen — aber wie häufig iſt man ſtumm wo man am innigſten liebt!"

Leipzig, 10. Auguſt 1871.

Conſtantin Sander
(F. E. C. Leuckart).

Inhalt.

Seite
Zum 17. December 1870 1
Zur hundertjährigen Geburtsfeier L. v. Beethoven's . . . 11
Biographiſche Skizze 29
Aus den letzten Tagen L. v. Beethoven's 73
Beethoven's Briefe 84
Prolog am Geburtstage Beethoven's 100
Beethoven's Clavier-Sonaten 102

Zum 17. December 1870.

Vielleicht kommt dereinſt eine Zeit, wo unſere Kalender, ſtatt eine Unzahl Namen heiliger Männer zu enthalten, von deren Leben und Wirken auch der Gläubigſte nur ſchwache Kunde hat — wo unſere Kalender, ſagen wir, die Geburts- oder Todestage der Männer verzeichnen werden, welche auf die Förderung der Cultur im weiteſten Sinne des Wortes von hervorragendem Einfluß geweſen. Dann werden wir, in Deutſchland wenigſtens, zum Datum des 17. December ſchreiben: Ludwig van Beethoven.

An dieſem Tage wurde, heute vor hundert Jahren, unſer großer Tondichter getauft; das weiß man. Man hält für wahrſcheinlich, daß er am vorhergehenden geboren worden.

Wenn ein Volk das Andenken an einen großen Mann feiert, ſo feiert es eigentlich hiedurch nur ſich ſelbſt. Denn es zeigt, daß es einen hohen Geiſt, der aus ſeiner Mitte entſproſſen, zu erkennen und zu würdigen weiß.

Ludwig van Beethoven war ein Genius, wie er in der Kunſtgeſchichte aller Zeiten und Völker nur ſelten erſcheint. Es iſt zuweilen ausgeſprochen worden, daß unter den Millionen, welchen es durch Geburt, Erziehung, Verhältniſſe nicht geſtattet iſt, ſich an einem höheren geiſtigen Leben zu betheiligen, Tauſende zu großen Männern werden würden, wenn das Schickſal ſie begünſtigte. Wir glauben das nicht, aber wäre es der Fall, man würde auch hier die weiſe Oekonomie der Natur wiederfinden. Die Menſchen können nicht allzu viel zu gleicher Zeit bewältigen, und es erfordert ſtets eine geraume Epoche, bis eine bedeutende, vollends eine große Erſcheinung ihre Wirkung vollendet hat.

Das Weſentlichſte aus Beethoven's Erdenwallen iſt ziemlich allgemein bekannt, — Einzelnes bedarf noch näherer Aufklärung. Im großen Ganzen war ſein Lebenslauf einfach und ſtill. Nichts von den wunderbaren Erfolgen, welche Mozart's Jugend umſtrahlen — oder von den leidenſchaftlichen, faſt geſchichtlichen Kämpfen und großartigen Triumphen, wie Gluck und Händel ſie in Paris und London erlebten. Ja, eine Reiſe, wie die nach England, welche Vater Haydn's Alter krönte, fehlt im Leben Beethoven's. Nur dasjenige Johann Sebaſtian Bach's bietet noch weniger Berührungspuncte mit der weiten, großen Welt! Schon in früher Jugendzeit wurde Beethoven ſeine Kunſt Alles: dauernde Beſchäftigung, Freude, Quelle des Erwerbs und der Auszeichnung. Er war erſt zwölf Jahre alt, als er in die Capelle des Kurfürſten Max Franz aufgenommen wurde, in welcher er als Organiſt, Cembaliſt, ſpäter ſogar als Bratſchiſt wirkte. So erwies er ſich ſchon am Eingange des Lebens als Stütze der Seinen, und ein gewiſſes Selbſtbewußtſein durfte ihn erfüllen, der, kaum ein Jüngling, als Künſtler wie als Menſch Anſprüchen genügte, welche man nur an den gereiften Mann zu ſtellen befugt iſt. Die freundſchaftliche Aufnahme, die er in den beſten Kreiſen Bonns, vor Allem in dem Hauſe der Frau v. Breuning fand, erweiterte die Sphäre ſeiner Bildung, und wohl vorbereitet kam er, ein faſt 23jähriger Jüngling, nach der Kaiſerſtadt, in welcher ſein Genie und ſein Ruhm erblühen ſollten.

Durch den Kurfürſten einen Sohn der Kaiſerin Maria Thereſia und deſſen Umgebung beſtanden zahlreiche und intime Verbindungen zwiſchen Bonn und Wien, und Beethoven fand durch Vermittlung ſeiner alten Gönner den Eintritt in die erſten Familien der öſterreichiſchen Ariſtokratie. Die Dedicationen der Beethoven'ſchen Werke zeigen uns, wenn man es ſonſt nicht wüßte, wie vielfach der Künſtler ſich den Cavalieren zu Dank verpflichtet fühlte. Sie erkannten ſein Genie und förderten ihn auf jede Weiſe. Ihrer Vermittlung allein iſt es Wien ſchuldig, daß es den großen Mann vorzugsweiſe den Seinen nennen darf. Zwar hat er in dem langen Zeitraume von 34 Jahren, den er dort verlebt, eine perſönlich-einflußreiche Thätigkeit weder geſucht noch gefunden, weder als Lehrer noch als Leiter, oder gar als Virtuoſe. Er gab dem wiener Publicum die Gelegenheit, ſeine Werke vor allen Anderen zu hören, eine Gelegenheit, welche daſſelbe nicht immer benutzte. Dieſe ſeltenen Concerte, in welchen er auch einige Male als Pianiſt auftrat, waren faſt ſeine einzigen perſönlichen Berührungen mit dem wiener Volke. Anderes und Beſſeres hatte er zu thun, als Orcheſter zu dirigiren oder jugendliche Anfänger mit gutem Rath zu unterſtützen. — Er, der die Tonkunſt auf neue Bahnen lenkte und Hunderttauſende durch die Wirkung ſeiner Werke bildend emporhob.

So weit ein ernſtes Künſtlerleben ein glückliches ſein kann, wäre die Laufbahn Beethoven's, Alles in Allem, eine vorzugsweiſe begünſtigte zu nennen. Er durfte frei ſeinen Arbeiten leben, fand ſchnell die höchſte

Anerkennung, und die Miſeren einer etwas ungeregelten Junggeſellenwirthſchaft, wie die, welche ihm aus ſeiner liebevollen Schwäche für Brüder und Neffen erwuchſen, dürfen ſchließlich nicht allzu hoch angeſchlagen werden. Aber ein grauer Faden zog ſich durch ſein Leben. Schon im 28. Jahre fühlte er eine Abnahme ſeines Gehöres. Durch etwa 20 Jahre ſcheint das Uebel bald zu-, bald abgenommen zu haben, bis es mit abſoluter Taubheit endigte. Neben dem Schmerze, den lebendigen Eindruck ſeiner Schöpfungen nur halb, ſpäter gar nicht mehr zu empfangen, — neben dem Riſſe in dem Verkehr mit der Welt, der ihn von Hauſe aus anzog, war der reizbare Mann nicht allein aufs peinlichſte geplagt von allen den Experimenten, mit welchen die Jünger Aeskulap's ihn heimſuchten, — er ſchämte ſich durch längere Zeit, ſein Uebel einzugeſtehen, verheimlichte es und verſchlimmerte es wahrſcheinlich hierdurch. Man hat manche weniger zugängliche, weniger reizvolle Compoſitionen der letzten Periode durch dieſen Mangel des äußern Gehörſinnes erklären wollen, — aber der Mann, der mit ſeinem inneren Ohre das Adagio der 9. Symphonie, das Benedictus der Miſſa ſolemnis hören konnte, der bedurfte keiner ſinnlichen Anregung. Mit welcher Wehmuth auch die Vorſtellung erfüllen mag von dem großen tauben Tonmeiſter, es iſt ſehr die Frage, ob ſeine Gehörloſigkeit nicht zur Vertiefung ſeines Weſens beitrug. Einem Tonkünſtler als ſolchem bringt das Ohr im Allgemeinen mehr Leid als Luſt — und wie Weniges von dem, was man alles hören muß, der Mühe werth iſt gehört zu werden, weiß Jeder.

Und kann man von Einſamkeit ſprechen bei einem Manne, der eigentlich in einer anderen Welt zu Hauſe war, als in der, die ihn umgab? Jeder, dem es gegeben, in irgend einem Grade künſtleriſch productiv zu ſein, mag es mit einem ſeligen Neide ahnen, welch eine Exiſtenz es ſein muß, die eines ſolchen Genies. Wenn der geringſte Einfall ſchon belebend wirkt, wie ſoll man die Wonne bezeichnen, die es einem Beethoven geweſen ſein muß, wenn der erſte embryoniſche Gedanke einer neuen Tondichtung in ihm aufſtieg, immer feſtere Geſtalt annehmend, allmählich ſein ganzes Weſen erfüllend, und dann Alles in ihm klang, rauſchte, tönte, ſang, in Melodieen, die er ſelbſt kurz vorher nicht geahnt hatte? Und dieſe den ganzen Menſchen erfüllenden Tonbilder, ſie entſchwanden ihm nicht wie leichte Träume, — mit rieſenſtarker Hand wußte er ſie zu erfaſſen, feſtzuhalten, ihnen Form und Geſtalt zu geben, — die ätheriſchſten gleichſam in Erz zu gießen. Und zu den Wunderreizen, die ſeine Phantaſie ihm bot, geſellte ſich nun bei dem hohen Manne das ſtets wachſende, labende Bewußtſein ſeiner geiſtigen Kraft, das Gefühl ſeiner Meiſterſchaft, der einzigen wahrhaftigen Macht und Freiheit auf Erden.

Man ſucht heutigen Tages ein beſonderes Intereſſe darin, die Einzelheiten der Lebensumſtände großer Menſchen aufs genaueſte zu erforſchen. Es iſt dagegen nichts einzuwenden, ſo lange man nicht ihre geiſtigen Werke und Thaten in einen allzu engen Zuſammenhang zu bringen verſucht mit ihren Lebensverhältniſſen, was zu den gewaltthätigſten Irrthümern führt, — oder ſo lange man nicht in verkehrtem Enthuſiasmus die Bedeutendheit ihrer Productionen in dem Geringfügigſten wiederfinden will, was man von ihrem Weſen und Wandel erfährt. Treffliche Eigenſchaften des Herzens und des Charakters im Allgemeinen haben ſicherlich Beethoven geſchmückt und ſeine Schwächen wurden ihm gern verziehen. Der Poeſie, der Geſchichte, den großen Thaten ſeiner Zeit brachte er reges Verſtändniß, ja leidenſchaftliche Theilnahme entgegen. Aber es gab und giebt fortwährend Tauſende von Männern, welche ihm gleichſtehen an Hoheit des Charakters, an bürgerlicher Tugend, an edler Auffaſſung des Lebens, und die nichts hervorzubringen im Stande, was die Menſchheit fördert. Daß Beethoven die hohen Empfindungen und Anſchauungen, die in ihm lebten, in wunderbaren Kunſtwerken ausſprechen konnte, — das macht ihn zum großen Manne.

Anderentheils wollen Viele die weſentlichſte Größe dieſer Werke in gewiſſen Ideen finden, die denſelben zu Grunde liegen ſollen und die dann Jeder auf ſeine Weiſe ſich klar zu machen ſucht. Aber nicht das, was ein Kunſtwerk verbirgt, ſondern das, was es ſagt, und die Art und Weiſe, wie es geſagt wird, das macht ſeine Größe. Und zwar liegt dieſe Größe in den Bedingungen der Kunſt, um die es ſich handelt. Was uns erhebt, begeiſtert, wenn wir Beethoven'ſche Muſik hören, es iſt der Reichthum, die Originalität, die Kühnheit der Erfindung, die unendliche Mannigfaltigkeit der Melodieen, ihr ſinnlicher Reiz, verbunden mit ihrer gemüthsvollen Kraft, ihrer naiven Einfachheit, ihrer leidenſchaftlichen Energie, ihrer ſtolzen Hoheit, — es iſt die logiſche und doch wiederum ſo freie Weiſe ihrer Ausführung, — es iſt die geſunde, ungeſuchte und doch ſo originale Führung der Harmonie, — die farbenreiche, individuelle Anwendung der Klangwerkzeuge — kurz, die Erfüllung aller Bedingungen, die eine Tonſchöpfung erheiſcht, wenn ſie den höchſten Anſprüchen genügen ſoll. Was das heißt, wiſſen die Vielen, die, begabt und talentvoll, vergeblich verſuchten und verſuchen, es zu erreichen.

Iſt Beethoven's Name bedeutungsvoll für die Gebildeten aller Nationen, haben die Wirkung und die Verbreitung ſeiner Werke in allen Landen ſeit Anfang dieſes Jahrhunderts fortwährend zugenommen, ſo dürfen wir Deutſchen ihn doch vor Allen den Unſeren nennen. In politiſchen Dingen mag der Zug unſeres Weſens nach dem Idealen, dem Seeliſchen uns hinderlich geweſen ſein — aber wie viel Herrliches hat er uns auch gebracht! So die Liebe zur Inſtrumentalmuſik, dieſer wunderbaren Blüthe des deutſchen Genius, dieſer wahrhaftigſten Poeſie, ohne ſachlichen Stoff, ohne zweifelhafte Gedanken. Wahrlich, es iſt ein hohes Volk, aus welchem ſich fortwährend Hunderttauſende allerwegen verſammeln, um in weihevoller Andacht den Eingebungen zu lauſchen, welche ſeine harmoniedurchſtrömten Seher ihm geſpendet! In des Wortes allerengſter und hiedurch energiſchſter Bedeutung ſind die Inſtrumentalwerke unſerer großen Meiſter — Tondichtungen — und die Ludwig van Beethoven's ſind die herrlichſten, die erhabenſten von allen. Wie tief und allſeitig es empfunden wird, was wir ihm verdanken, davon zeugen die Feſte, die ſeinem Andenken gerade jetzt geweiht werden. Nicht der Gedanke an alles Große, was gethan und erreicht werden auf blutgetränkten Schlachtfeldern, nicht die Sorge um das, was zu erreichen übrig bleibt, haben die Erinnerung verſcheucht an die Weihe des Tages, der uns vor einem Jahrhunderte den Muſiker Beethoven ſchenkte. Hoffentlich bleibt unſerem Volke in der Fülle ſeiner errungenen Macht dieſer edle Sinn für das Schöne und die ſtolze Freude an allem Herrlichen, was ſeine Dichter in Worten und Tönen ihm geſpendet. Und ſo rufen wir ihm zum Beethoven-Tage die Worte Schiller's zu:

Freue Dich, daß die Gabe des Liedes vom Himmel herabkommt,
Daß der Sänger Dir ſingt, was ihn die Muſe gelehrt!
Weil der Gott ihn beſeelt, ſo wird er dem Hörer zum Gotte,
Weil er der Glückliche iſt, kannſt Du der Selige ſein.

Zur
hundertjährigen Geburtsfeier Ludwig v. Beethoven's.

(quasi fantasia.)

Das Jahr 1749 brachte uns Goethe, 56 Mozart, 59 Schiller und 1770 Beethoven. So wurden innerhalb eines kurzen Zeitraums von einundzwanzig Jahren vier der größten Dichter-Genien geboren, vier Männer, auf welche nicht allein unſer Vaterland, auf deren Beſitz die Menſchheit ſtolz ſein muß.

Und noch glücklicher als ſtolz. Denn das ſchönſte Geſchenk, welches die Gottheit, die Vorſehung, die Natur nenne es Jeder wie er mag der armen Menſchheit von Zeit zu Zeit verleiht, iſt der Genius. Durch ihn erhalten wir das Beſte, deſſen wir theilhaftig werden können — Selbſtvergeſſenheit in einem erhöhten Daſein; er giebt uns, wenn auch nur für kurze Stunden, was der Hoffnungsvoll-Gläubige von einem beſſern Jenſeits erwartet.

Hat es je einen Dichter gegeben, der mit gewaltigerer Kraft unſere Seelen entführt in ſein ideales Reich, als unſer Beethoven? Gewiß nicht. Allgemeinere Wirkungen ſind von Andern erreicht worden — aber weder tiefere noch edlere. Auch darf es ohne Uebertreibung ausgeſprochen werden, daß niemals ein Künſtler gelebt, der mehr wahrhaft Neues geſchaffen — er bewegte ſich im Ungeahnten.

Es iſt unter ſo vielem Gemeinen und Troſtloſen in der Kunſt und im Leben ein ſchönes Zeichen unſerer Zeit, daß die Theilnahme, die Freude an den Schöpfungen des wunderbaren Mannes eine ſo weit verbreitete geworden. Ich ſage nicht das Verſtändniß derſelben; das iſt nicht und kann nicht ſein. Aber kaum mag es Dichtungen geben, in deren Liebe und Bewunderung gegenwärtig ſo viele der Beſten ſich begegnen, als in denen zu den Tondichtungen unſeres Meiſters. Es iſt dem Weſen unſerer Kunſt zuzuſchreiben, welche das Alles verſöhnende Element der Liebe in ſich trägt, daß die ſchroffſten Gegenſätze religiöſer, politiſcher, philoſophiſcher Meinungen ihr gegenüber nicht Stand halten — aber es iſt die Macht des Beethoven'ſchen Genius, welche die ſtolzeſten Geiſter bezwingt, während ſie die einfachſten Herzen lauter ſchlagen macht.

Wenn der Wille des Menſchen ſich irgendwo ſchwach, ja nichtig erzeigt, ſo iſt es bei geiſtiger Production. Ein ſehr ſtarker Wille — iſt dieſer nicht auch ſchon den Meiſten unerreichbar? mag zu bedeutendem Wiſſen, zu glänzenden Fertigkeiten, ja zur Tugend ſelbſt führen können, — einen ſpontanen dichteriſchen Gedanken in Worten, Tönen, Farben wird er nie hervorzubringen vermögen. So ſtehen wir denn eigentlich dem Genie gegenüber wie einem Licht und Wärme verbreitenden Geſtirn — genießend und bewundernd. Aber da dem höhern Menſchen Erkenntniß und Dankbarkeit Bedürfniß ſind — da er ſeiner Bewunderung gern Verſtändniß, Verehrung hinzufügen, dem Gegenſtand derſelben Liebe darbringen möchte, ſo beginnt er zu forſchen. Er fragt, was den göttlichen Keim, der ſchon im lallenden Kinde gelebt, in ſeiner Entwickelung gefördert, was ihn zur Blüthe gebracht — welche Eindrücke befruchtend auf ihn gewirkt — bis zu welchem Grade der ſo herrlich Gebenedeite von ſittlicher Kraft gehalten und gefördert worden — wie er das ihm anvertraute Gut verwaltet — wie er endlich den keinem Sterblichen erſparten Kampf des Lebens durchgekämpft.

Und dann fragt man wieder und weiter: welche ſeiner Eigenſchaften, welche ſeiner Eigenthümlichkeiten wirken am ſtärkſten auf uns? — in welchem Verhältniſſe ſteht er zu der Entwickelung ſeiner Kunſt — in welchem zu der ſeines Volkes? — wie erſcheint er ſeinem Jahrhunderte gegenüber?

Um nur annähernd dieſe Fragen und ſo manche mit denſelben in Verbindung ſtehende zu beantworten, bedürfte es eines ungeheuren Apparates biographiſcher, kunſt- und culturgeſchichtlicher, äſthetiſcher, ja muſikaliſch-techniſcher Art. Es liegt weder in meiner Macht, noch in dem Zwecke dieſer Blätter, einer ſolchen Aufgabe näher zu treten. Einige flüchtige Andeutungen mögen genügen, um inmitten der außerordentlichen, Alles verſchlingenden Begebenheiten der Gegenwart des Tages nicht zu vergeſſen, der uns vor einem Jahrhundert den nicht minder außerordentlichen Menſchen ſendete, welcher, ein Seher im erhabenſten Sinne des Wortes, das Edelſte und Beſte ahnte und ausſprach, wenn auch nur in Tönen, was unſer Volk offenbaren wird, wenn freundliche Sterne ſeiner Zukunft leuchten.

Ein Stück Kaſtengeiſt ſcheint den Menſchen von der Natur eingepflanzt zu ſein: es giebt Familien von Staatsmännern, Kriegern, Theologen, Künſtlern. Man wird jedoch zugeſtehen, daß es bei den Einen öfters die Verhältniſſe, die Traditionen ſind, welche die Söhne den väterlichen Beruf ergreifen laſſen, während bei den Anderen der Beruf den Menſchen erfaßt, im eigentlichſten Sinne zum Beruf wird. So ſind denn Viele unſerer erſten Tonkünſtler Familien entſproſſen, in welchen der Stand des Muſikers vorherrſchte; — Viele freilich auch nicht. Was aber faſt Allen gemeinſam, iſt, daß ſie Wunderkinder geweſen. Wunderkinder! Heutigen Tags ein ominöſes Wort, bei welchem man vor allem an induſtriöſe Väter denkt, welche Concerte erzwingen — und an muſikaliſche Leiſtungen, welche nicht durch ihre Reife erquicken, ſondern durch die Frühreife Derer, von welchen ſie geboten werden, in Verwunderung ſetzen. Der Mißbrauch der Erſcheinung hat dieſe ſelbſt in ein falſches Licht geſtellt. Eine muſikaliſche Treibhauspflanze, durch Eitelkeit oder Geldſpeculation zu vorzeitiger Blüthe gebracht, mag auch ſchnell wieder verkümmern, — aber es ſteht deßhalb nicht weniger feſt, daß keine geiſtige Begabung ſich früher zeigt und entwickelt, als die muſikaliſche. Bach, Händel, Mozart, Hummel, Roſſini, Mendelsſohn, Clara Schumann, Liſzt, Joachim waren Wunderkinder. Die Natur weiß, was ſie zu thun hat. Nur der, dem dieſe wunderbare Tonſprache zur zweiten Mutterſprache geworden, wird ſich mit Freiheit darin ausdrücken können — wie früh fangen wir aber an, uns in unſerer Mutterſprache zu verſuchen! Und wie Wenige gelangen dahin reden zu lernen!

Es wäre unerklärlich, wäre unſer Beethoven nicht auch ein Wunderkind geweſen — er war es. Aber in ſo geſunder kräftiger Weiſe, daß die ihm Naheſtehenden mehr von dem Gedanken an ſeine große Zukunft ergriffen wurden, als ſie ſich für ſeine damaligen Leiſtungen enthuſiasmirten. Die Compoſitionen, die uns aus ſeiner Knabenzeit erhalten ſind, zeigen ſchon jene offene, redliche Ausdrucksweiſe, die ihm bis zum Schluſſe ſeiner Laufbahn zu eigen blieb — mithin iſt ihr Inhalt gering — was hat ein zwölfjähriger Knabe der Welt mitzutheilen, wenn ſein inneres Leben ſich naturgemäß entwickelt? Getragen von ſeiner Kunſtfertigkeit erreichte er jedoch der Außenwelt gegenüber frühe eine ehrenvolle ſelbſtändige Stellung. Noch kaum am Beginn des Jünglingsalters wurde er Organiſt am kurfürſtlichen Hofe in Bonn. Später ſaß er auch durch mehrere Jahre als Bratſchiſt in der Capelle. Die Bratſche war damals im Orcheſter noch eines der vernachläſſigteſten Inſtrumente, und man darf ſich von Beethoven's Virtuoſität auf derſelben nur eine geringe Vorſtellung machen. Unſchätzbar war es aber für ihn, den künftigen Beherrſcher der Inſtrumental-Tonwelt, in der Linie gedient zu haben. Eigentlich müßte es jedem ſtrebſamen jungen Componiſten zur Pflicht gemacht werden, ein Jahr mindeſtens als Mitglied einer Capelle zu fungiren, und wäre es auch nur an der großen Trommel. Es iſt der ſicherſte Weg, die Individualitäten der verſchiedenen Tonorgane auf unauslöſchliche Weiſe in ſich aufzunehmen. Sind dieſelben, wie es in der erzbiſchöflichen Capelle der Fall geweſen, von tüchtigen Ausübenden vertreten, ſo tritt zur Eigenthümlichkeit des Klangwerkzeuges die Vorſtellung einer beſtimmten Perſönlichkeit, was durchaus nicht vom Uebel. Wie oft mag dem Meiſter, wenn er in ſpäteren Jahren ſinnend vor einer Partitur ſaß, das Bild des Einen oder Andern ſeiner früheren Collegen lebhaft und fördernd vor die Seele getreten ſein und er eine ausdrucksvolle Soloſtelle von einem derſelben im Geiſte vorgetragen gehört haben.

Die Anregungen, die Beethoven in ſeiner Bonner Jugendzeit von Geſangeskünſtlern empfangen, waren keinesfalls ſo tiefgehend. Zwar war ſein eigener Vater Sänger beim Kurfürſten und wirkte in der Kirche und auf der Bühne. Aber es war ein troſtloſer Geſelle, der in des Knaben Begabung nur ein Mittel ſah ſeinen traurigen Geldverhältniſſen etwas aufzuhelfen, und ſicherlich nicht der Mann ihn zu begeiſtern für die Vermählung von Rede und Ton, die edelſte Ehe, die je geſchloſſen worden.

Auch den herrlichſten Vocalwerken Beethoven's wohnt eine gewiſſe Sprödigkeit an in der Behandlung der

Stimme — das Wort beherrſcht die Melodie oder dieſe das Gedicht. — Jenes vollkommene Ineinanderaufgehen der beiden Factoren, wie es Mozart und Händel ſtets eigen, findet ſich bei ihm nur vereinzelt. Würde ein Jugendleben inmitten einer glänzenderen Sängerwelt unſern Meiſter auf andere Pfade geführt haben?

Bedeutſam für ſeine Entwickelung war ſicherlich, daß er an den ſchönen Ufern unſers heitern alten Rheines geboren werden. Hört man es nicht zuweilen wie Wogen des mächtigen Stromes durch die Beethoven'ſchen Harmonieen rauſchen? Fühlt man ſich durch dieſelben nicht oft angeweht wie von friſcher Bergesluft? Und die traulichen treuherzigen Melodieen, welche der Meiſter ſo oft erklingen läßt, athmen ſie nicht den Zauber eines gemüthreichen Abends, den man verplaudert und verträumt am Ufer des deutſcheſten Stromes? Der Sinn für den Aufenthalt im Freien, wie es unſere Sprache ſo herrlich ausdrückt, blieb Beethoven durch's ganze Leben treu, und man mag ſich ihn auch kaum lieber vorſtellen, als in Wäldern und Thälern wandelnd und den Quellen lauſchend, die in ſeinem Innern ſprudelten.

Wiſſenſchaftliche Dinge waren, auch in der elementarſten Geſtalt, dem jungen Muſiker kaum zugeführt worden, und hätte ſich ſpäter ein Intereſſe dafür bei ihm eingeſtellt, er würde genöthigt geweſen ſein es abzuweiſen. Hingegen vertiefte er ſich mit ganzer Seele in die erhabenſten Werke der Poeſie, — jener zweiten höhern Welt — und immer wieder kehrte er zurück zu den Dichtungen Homer's, Shakeſpeare's, Goethe's, Schiller's. Mannigfache Anregungen mögen ihm aus denſelben geworden ſein. Sie waren ihm „geiſtiger Wein“, wie Bettina einſt ſeine Muſik nannte. Aber man geht gänzlich irre, wenn man dort oder irgend anderswo poſitive Erklärungen, Erläuterungen Beethoven'ſcher Compoſitionen zu finden glaubt, wie man es zuweilen, ſich theilweiſe auf Aeußerungen des Meiſters ſtützend, verſucht hat. Wenn derſelbe den ſtets fragenden Famulus Schindler, ich weiß nicht bei welcher Gelegenheit, auf den „Sturm“ von Shakeſpeare verweiſt, ſo war das eben eine Antwort, nichts weiter. Die rein muſikaliſche Phantaſie wird auf eben ſo unerklärliche Weiſe geweckt, wie ſie unerklärlich in ihren Wirkungen iſt. Das Eine nur ſteht feſt, daß aus dem Herzen kam, was zu dem Herzen ſpricht; — das Seelenblut aber, welches das Herz des wahrhaftigen Künſtlers pulſiren macht, iſt tauſendmal reicher zuſammengeſetzt als dasjenige, welches ſich in unſeren Adern verbreitet — kein äſthetiſcher Phyſiolog wird je vermögen es vollſtändig zu analyſiren. Und ſind es denn im

Leben nur die tieſen Gedanken, die außerordentlichen Begebenheiten, welche alle die Empfindungen hervorruſen, aus welchen ſchließlich unſer Glück und unſer Leid zuſammengeſetzt ſind? Genügt nicht ein reiner milder Herbſttag, um unſer Inneres zu verklären? — ein einzelner Vers, um uns aufzurichten? der holde Blick eines Märchens, um uns in die ſüßeſte Träumerei zu verſetzen? Welch geringe Einflüſſe wirken auf das ewig ſteigende und fallende Queckſilber unſerer Hoffnungen! Und ſo mögen denn oft die geringſten Anläſſe hingereicht haben, um eine ſo reich beſaitete Seele wie die Beethoven's erklingen zu machen. Am ſtärkſten aber wirkte bei einem ſolchen Genius der reine Schaffenstrieb, das im tiefſten Innern ewig lodernde Feuer mit ſeinen vulkanartigen, aber hier ſegensvollen Eruptionen.

Man weiß, daß Beethoven als junger Mann nach Wien zog und daß er es nie wieder verließ. Er fand dort, namentlich während der erſten Hälfte ſeines Aufenthaltes, enthuſiaſtiſche Verehrer, verſtändnißvolle Freunde, Aufnahme in bedeutenden Kreiſen — endlich das dumme unerläßliche Geld, deſſen kein Nabadöb, wenn er auf Erden verkleidet umher wandelt, entrathen kann. Niemand wird der heitern liebenswürdigen Kaiſerſtadt den Ruhm mißgönnen, eine glänzende Reihe unſerer größten Tondichter als die Ihren bezeichnen zu dürfen. Aber übel nehmen dürfte ſie es doch nicht, wenn man ſich verwunderte, daß gerade innerhalb ihrer Mauern zu jener Zeit eine ſo grandioſe künſtleriſche Entwickelung wie die Beethoven's ſich vollbrachte. Soll man ſagen nicht weil, ſondern obſchon? oder ſoll man die Vermuthung ausſprechen, daß es überhaupt keine Agglomeration von Menſchen giebt, welche einem Genie adäquat ſei? Es wandelt eben Wege, die keine Straßennamen führen. — Kommt jedoch das Verhältniß eines großen Componiſten zu dem Publicum, auf welches er zunächſt angewieſen, in Rede, ſo iſt nicht zu leugnen, daß man eher begreift, daß ein Händel in dem als unmuſikaliſch verſchrieenen London ſeine Oratorien, als daß Beethoven im damaligen ſo muſikaliſchen Wien ſeine Symphonieen ſchuf. Erſterer befand ſich dort in der Mitte eines großartigen Staatslebens — großartig waren die Kräfte, über die er verfügte, wie die ſtets wachſenden Schaaren der Zuhörer, die ſeinen Aufführungen zuſtrömten. Wenn man hingegen erfährt, mit welchen Nöthen Beethoven im Verlaufe eines Vierteljahrhunderts etwa ein Dutzend Concerte zuſammenbrachte, in welchen ſeine titanenhaften Orcheſterdichtungen zum erſtenmale zur Aufführung gelangten, ſo wird Einem bange um's Herz. Und ich kann nicht anders, als die Ueberzeugung ausſprechen, daß unter anderen Verhältniſſen ein nicht geringer Theil ſeiner Werke, die, nach einem Ausdrucke Schumann's, verſchleierte Symphonieen ſind, offenkundige geworden wären. Die Welt des Muſikers wäre hierdurch kaum reicher — aber die muſikaliſche Welt würde es geworden ſein. Denn Millionen hätten ſich erbaut, wo ſich jetzt Hunderte an Sonaten und Quartetten meiſtentheils vergeblich abquälen.

Ja, dieſe Symphonieen und Ouverturen mit ihren prunkloſen Bezeichnungen, ſie ſind die erſten Dichtungen unſerer Zeit, und es ſind National-Dichtungen in einem viel wahrhafteren Sinne, als die Geſänge der Edda, und was damit zuſammenhängt, es trotz künſtleriſcher und literariſcher Anſtrengungen für uns je zu ſein oder zu werden vermögen. Ja, in der Seele dieſes Rheinländers, der tagtäglich auf die Stadt und den Staat ſchimpfte in welchem er lebte, der für die franzöſiſche Republik ſchwärmte und auch wieder bereit war bei König Jerôme Capellmeiſter zu werden — in dieſer Seele war das idealſte Deutſchthum, wie es die Beſten erſchauen, condenſirt. „Denn er war unſer!“ dürfen wir mit dem Dichter ausrufen. Unſer durch das was er ausſprach — unſer durch die Form in der er es ausſprach — unſer — denn wir haben ihn gehörig mißhandelt und mißverſtanden.

„Fleiß und Liebe“ nimmt Goethe für ſeine Landsleute in Anſpruch. Kein Künſtler hat dieſe Eigenſchaften in einem höhern Grade ſeiner Kunſt gegenüber bethätigt als Beethoven. Sie war ihm das Höchſte — keine Sorge, keine Freude des Lebens konnte ihn von ihr entfernen. Weder Güter noch Ehren machten ihn abwendig den Idealen, die er erſchaute und nach welchen er rang ſolange er athmete. Nie that er ſich genug, im Einzelnen wie im Ganzen. Keine Mühe war ihm zu viel, um ſeinen Gedanken die vollſte Reife, die leuchtendſte Klarheit zu geben. An die kleinſten Tonbilder wendete er die vollſte Kraft. Seine erſten Skizzen wie die Autographen ſeiner Partituren zeigen auf's Anſchaulichſte jene zähe Nachhaltigkeit, jene geduldige Unverdroſſenheit, die man bei dem wiſſenſchaftlichen Forſcher vorausſetzt, die Einen aber bei dem begeiſterten Sänger mit Staunen und Bewunderung erfüllt. In allen Kämpfen und jede künſtleriſche Production iſt ein Kampf bleibt das Ausharren das Schwerſte.

Wahrhaftigkeit war ein Grundzug in Beethoven's Charakter. Was er ſang kam ihm aus tiefſter Seele. Nie hat er ſich zu Conceſſionen herabgelaſſen, weder dem großen Haufen und ſeiner Frivolität, noch den Ausübenden und ihrer Eitelkeit zu Gefallen. Die Darſerkeit, die hiermit verbunden iſt, gleicht der beſcheidenen, bürgerlichen — ſie feiert aber noch weniger Triumphe als dieſe.

Beethoven war ſtolz, nicht eitel. Er hatte das Bewußtſein ſeiner geiſtigen Kraft — er freute ſich ſie anerkannt zu ſehen — aber er verſchmähte das Kleingeld des alltäglichen Lobes. Mißtrauiſch, jähzornig, gab er ſeinen Freunden zu mancher Klage Veranlaſſung, aber nirgends findet ſich eine Spur von Pretentionen der Beräucherung. Er ſtand zu hoch, um ſich durch dergleichen geehrt zu fühlen — aber er hatte auch zu viel Achtung vor der freien Männlichkeit Anderer, um Huldigungen, die mit dieſer in Widerſpruch ſtehen, ſich gefallen zu laſſen.

Welch eine Fülle edelſter Empfindung, hehrſter Anſchauung mußte in dem herrlichen Manne leben und weben, um ſich zu den Melodieen zu kryſtalliſiren, die uns hinreißen. Weichheit ohne Schwäche, Schwärmerei ohne Leere, Sehnſucht ohne Sentimentalität, Leidenſchaft ohne Raſerei. Er iſt tief, aber nie ſchwülſtig, anmuthig, aber nie fad, erhaben, aber nie großſprecheriſch. In dem Ausdruck der Liebe innig, zärtlich, überfluthend im Glück wie in der Wehmuth, aber nie von unedler Sinnlichkeit. Er kann gemüthlich, heiter, freudig bis zum Uebermuthe, bis zur Ausgelaſſenheit ſein, niemals bis zur Gemeinheit. Im tiefſten Schmerz verliert er ſich ſelbſt nicht, er ſteht über ihm. Man hat ihn oft humoriſtiſch genannt — es iſt die Frage, ob die Muſik überhaupt in der Unmittelbarkeit und Wahrheit ihres Ausdrucks zum Humor gelangen kann — doch mag es ſein, daß er zuweilen „unter Thränen lächelt“. Wahrhaft imponirend wirkt er in ſeiner Kraft, in ſeiner Hoheit, in der Kühnheit ſeiner Bewegung, die ſich bis zum Trotze ſteigert — aber nie bis zur unverſtändigen Ungebundenheit. Ein wenig Eigenſinn findet ſich wohl hie und da, aber er ſteht ihm gut, denn es iſt nicht der Eigenſinn des Beharrens, ſondern des Ringens. Er kann fromm ſein, nie frömmelnd; — ſeine hohe Seele erhebt ſich der Unendlichkeit gegenüber — er ſinkt demuthsvoll auf die Kniee, aber nicht zerknirſcht, denn er fühlt den Gott in ſeinem Buſen. Ein Zug heldenhafter Freiheit durchweht alle ſeine Schöpfungen und ſo wirken ſie auch befreiend. Der Ausdruck „im Freien“ könnte als Inſchrift dienen einem Tempel, der ſeinem Genius geweiht.

Gleich der Natur iſt er mannigfaltig in ſeinen Formen, ohne je eine planvoll gegliederte Baſis aufzugeben — er iſt reich in den Melodieen, die er verbringt, aber nicht verſchwenderiſch, ja er verfährt dabei mit einer weiſen Oekonomie. In der Ausführung ſeiner

Gedanken verbindet er die feſteſte muſikaliſche Logik mit erfindungsreichſter Kühnheit. Selten nur vergißt er des Schiller'ſchen Wortes:

„Was er verſchweigt, zeigt mir den Meiſter des Styls."

Jene weiſe Oekonomie verläßt ihn auch nicht bei der Auswahl und der Anzahl der Organe, deren er ſich bedient. Er vermeidet jedes Ueberflüſſige, aber die Klanggeiſter, die er aufruft, müſſen ihm dienen. Jedoch nicht zu Sclavendienſten erniedrigt er ſie, nein, er erhöht ſie vor ſich ſelbſt durch Das, was er ihnen zumuthet. Was man ihm vorwerfen könnte, wäre vielleicht, daß er zuweilen Zumuthungen an ſie ſtellt, denen ſie nicht gewachſen, daß ſeine ideale Auffaſſung derſelben hinausgeht über ihre Leiſtungsfähigkeit.

Faſt ausſchließlich hat er ſich in den höchſten Formen der Inſtrumentalmuſik ausgeſprochen. Wo er das Wort in einer oder der andern Weiſe zugeſellt, ſind es immer hohe Motive, die ihn anregen. Er beſingt mit Goethe die Liebe und die Freiheit, mit Schiller die Freude, im Fidelio den Heldenmuth ehelicher Liebe, in der feierlichen Meſſe läßt er alle Empfindungen ausſtrömen, die die Menſchheit der Gottheit gegenüber durchdringen.

Genug, genug, man würde nie enden, wollte man Alles ſagen, was über einen ſolchen Geiſt zu ſagen iſt. — Dürfen wir nun wirklich jene Schöpfungen, welche das höchſte Menſchenthum athmen, als vorzugsweiſe deutſche in Anſpruch nehmen? Ich denke, es wird uns vergönnt ſein, wenn wir die Betrachtung daran knüpfen, daß unſere größten Dichter und Denker in ähnlicher Weiſe, in ihrer Nationalität wurzelnd, hoch hinauf wuchſen in jene Regionen, von welchen aus der Blick nur noch eine nach dem Edelſten ringende Menſchheit überſchaut.

Es iſt oft ausgeſprochen worden, daß wir unſere nationale Einheit durch lange Zeiten nur durch die Werke unſerer Dichter, Künſtler und Philoſophen fühlten und erkannten. „Wie es aber vorzugsweiſe unſere erſten Tondichter waren, die dem Auslande gegenüber deutſches Weſen zur Geltung gebracht, iſt lange nicht gebührend gewürdigt. Kaum mag es zwei deutſche Namen geben, die ſich bei den verſchiedenartigſten Völkern einer Popularität erfreuen gleich denen Mozart's und Beethoven's. Und Haydn und Weber und Schubert und Mendelsſohn, welch eine Propaganda haben ſie für ihr Vaterland gemacht! Daß ſie eine allgemeine Sprache ſprechen, ſchloß nicht aus, daß ſie das Beſte, was wir als Deutſche beſitzen, darin ausſprachen. Jedoch, wie die Menſchen einmal ſind, läßt es ſich nicht leugnen, daß Das, was ſie entzückt, ihnen deßhalb noch nicht imponirt; — ſie achten das Schöne, — aber nur die Kraft und die Macht, und wirkten ſie auch zerſtörend, flößen ihnen Reſpect ein. Wohlan, Deutſchland hat jetzt gezeigt, was es auch nach dieſer Seite hin vermag, es wird neu aufblühen und ſeine hohen Ziele nach allen Richtungen hin verfolgen. Die Achtung, welche unſer Volk längſt in Anſpruch nehmen durfte, ſie wird dann auch dem deutſchen Staate zu Theil. Als Muſiker weiß ich ihm nichts Beſſeres zu wünſchen als einer Beethoven'ſchen Symphonie ähnlich zu werden, — ſchwungvoll und kräftig, einheitlich und mannigfaltig, gedankenreich und rhythmiſch geſtaltet, hoheitsvoll und mächtig. Und den Beethoven'ſchen Symphonieen wünſche ich Dirigenten und Executanten, wie die, von welchen die Weltgeſchichte erzählen wird, wenn ſie des neunzehnten Jahrhunderts gedenkt. Aber die Geſchichte, wenn ſie ihrer Aufgabe entſpricht, wird auch den Namen des Mannes aufbewahren müſſen, der vor nunmehr beinahe ſiebenzig Jahren die Eroica ſchuf, eine That im Leben des Geiſtes, welche ſich kühn jeder Schlacht an die Seite ſetzen darf, die kräftigend und geſtaltend ihre Spuren zurückließ in den Schickſalen der Menſchheit.

Biographiſche Skizze.

Vor hundert Jahren, am 17. December 1770, wurde **Ludwig van Beethoven** in Bonn — getauft. Es iſt ſehr wahrſcheinlich, daß er am vorhergehenden Tage das Licht der Welt erblickte, in der er ſo wunderbar leuchten ſollte — aber es ſteht nicht feſt. Begnügen wir uns mit obigen Daten, in welchen die harmoniſche heilige Zahl Sieben eine ſo dominirende Stellung einnimmt.

Bonn war zu jener Zeit, und zwar ſchon ſeit Mitte des 13. Jahrhunderts, die Reſidenz der Erzbiſchöfe von Köln, welchen die rheiniſche Metropole während des Mittelalters keinen ſo behaglich-ruhigen Aufenthalt innerhalb ihrer Mauern gönnte, als dies heutigen Tages der Fall. Das Schloß, in welchem zu unſern Zeiten die ernſte deutſche Wiſſenſchaft thront, war im vorigen Jahrhundert die Reſidenz geiſtlicher Fürſten und —

weltlichen, vielfach *ſehr* weltlichen Lebens. Wir entnehmen den hierüber veröffentlichten Aufzeichnungen nur was im Zuſammenhang ſteht mit den Familienverhältniſſen Beethoven's und mit den Zuſtänden, unter welchen er aufgewachſen.

Der Erzbiſchof Joſeph Clemens, ein bairiſcher Prinz, welcher im Jahre 1689 zur Regierung gelangte, hielt ſich nicht allein eine Capelle, welche er mit höchſt tugendhaften Verordnungen bedachte — er componirte auch — *eigenhändig* könnte man ſagen, da er ſelbſt erzählte, daß er es mache „wie die Imben, die aus denen ſchönſten Blumen das Hönig herausziehen und ſolches zuſammentragen“. Sein Neffe und Nachfolger Clemens Auguſt, welcher den erzbiſchöflichen Stuhl vom Jahre 1724 bis 1761 inne hatte, war ein kleiner Louis XIV in Beziehung auf ſeine Verſchwendung. Er liebte alles was viel Geld koſtete, und ſo wendete er denn auch bedeutende Summen an ſein Theater und vorzugsweiſe auf die Oper. Miniſter Belderbuſch, welcher unter der Regierung des Erzbiſchofs Maximilian Friedrich (1761 bis 1784) das Land eigentlich regierte und den „Plaiſiranſchaffungen“ einigen Einhalt that, ſcheint ſein Sparſyſtem nicht auf die Hofcapelle ausgedehnt zu haben. Das deutſche Schauſpiel und die größtentheils von deutſchen und franzöſiſchen Componiſten angebaute Operette verdrängten die bis dahin in Bonn, wie in ganz Deutſchland faſt ausſchließlich herrſchende italieniſche Oper. Max Franz, der jüngſte Bruder des Kaiſers Joſeph II brachte 1784 die Grundſätze der Humanität und Toleranz, die Liebe zu den Künſten und Wiſſenſchaften in ſeinem Kreiſe zu friedlicherer Geltung, als dies dem wohlmeinenden kaiſerlichen Herrſcher in ſeinem großen Reiche möglich geworden. Er gründete eine in den Revolutionszeiten wieder zu Grunde gegangene Univerſität — und die Oper gelangte unter ſeiner Pflege zu einer bedeutenden Stellung, wenigſtens was die Auswahl der aufzuführenden Werke betrifft. Von den beſten Componiſten Italiens, Frankreichs und Deutſchlands wurden wiederholt die beſten Werke gegeben, und die Mozart'ſchen Meiſteropern Entführung, Don Juan, Figaro hatten ſich enthuſiaſtiſcher Aufnahme zu erfreuen. Der ganze Niederrhein genoß zu jenen Zeiten eines behaglichen Friedens, und bedeutende Männer, welche ihre Jugendzeit im damaligen Bonn verlebt, gedachten ſpäter inmitten der großen Kaiſerſtadt mit Sehnſucht jenes höfiſch-idylliſchen Treibens, welchem Pichegru 1794 mit ſeinen Sansculottes ein jähes Ende bereitete.

Beethoven's Voreltern waren, wie der Name es ſchon zeigt, Niederländer — ſein Großvater, Ludwig van Beethoven, war in Antwerpen im Jahre 1712 geboren. Vom elterlichen Hauſe früh entfernt, muß er eine tüchtige muſikaliſche Ausbildung erhalten haben. Schon im 18. Jahre fand er eine Anſtellung als ſtellvertretender Kirchenſänger in Löven, und im Monate März 1733 ward das Decret ausgefertigt, welches ihn zum churfürſtlichen Hofmuſiker in Bonn ſtempelt. Er erhielt 400 Gulden jährlich, was ſowohl für die damaligen Verhältniſſe, als für ſeine 21 Jahre viel war. Faſt dreißig Jahre ſpäter reicht er, zu Anfang der Regierung Max Friedrich's, ein Geſuch ein, um die vacante Capellmeiſterſtelle zu erhalten, deren Functionen er ſtellvertretend vielfach ausgeübt hatte. Indeß war er vor allem Sänger, „Baſſiſt“, und ſowohl auf der Bühne, wie in der Kirche tüchtig. Sein Enkel, unſer Beethoven, erinnerte ſich gern ſeiner, obwohl er bei ſeinem Tode erſt drei Jahre alt geweſen, und hatte ſtets ſeine große Freude an einem Bildniß des „kleinen kräftigen Mannes mit äußerſt lebhaften Augen“, als welchen ihn Wegeler ſchildert. Vielleicht ſprach er auch vorzugsweiſe gern von ihm, da er ſeines Vaters nicht mit gleicher Achtung gedenken konnte.

Dieſer, Johann van Beethoven, um das Jahr 1740 geboren, ſcheint weder durch Naturgaben, noch durch Bildung ſonderlich ausgezeichnet geweſen zu ſein.

Wenn auch jene Zeiten bis in die höchſten Stände hinauf in Deutſchland durch eine Orthographieloſigkeit glänzen, welche heutigen Tages einem Quintaner Entſetzen einflößen würde, geht es doch über alle Erlaubniß, ſeinen eigenen Namen mit ſolcher Fahrläſſigkeit zu behandeln, wie Johann van Beethoven es gethan. In den von ihm erhaltenen Eingaben an den Fürſten unterſchreibt er ſich Biethoffen, Bet hof, Betthoffen, wie es gerade kommt, worauf der Herr Kammermuſikdirector ihm freilich auch unter der abermals neuen Form Piethoffen antwortet. Johann alſo, zur Muſik erzogen, verrichtete von ſeinem zwölften Jahre an Dienſte als Chorknabe, ſpäter als Tenoriſt bei der churfürſtlichen Capelle — „auch vor die Violin war er capabel“ — aber erſt als 24jährigem Manne wurde ihm ein Gehalt von 100 Thaler jährlich zugeſprochen. In dieſer precären Stellung, welche durch Privatunterricht einigermaßen verbeſſert worden ſein mag, unternahm er es, ſich im Jahre 1767 mit einer jungen Wittwe aus Ehrenbreitſtein zu verheirathen. Man muß vorausſetzen, daß der Vater-Capellmeiſter die jungen Leute (Johann war das einzige ihm gebliebene Kind) nach Kräften unterſtützte; indeß wurde ihre Lage um ſo mehr eine ſchwierige, als ſich von Zeit zu Zeit Kinder einſtellten. Einige derſelben ſtarben in jugendlichſtem Alter —

von den drei der Zukunft erhaltenen Söhnen war unſer Ludwig der älteſte.

Die Erziehung deſſelben begann mit der Muſik, und obgleich man kaum Sagen hat von wunderbaren Aeußerungen ſeines Genies in den erſten Lebensjahren, ſtand er doch viel früher am Clavier, als er auf der Schulbank ſaß. Der Vater ſelbſt leitete ſeinen Muſikunterricht, vielleicht mit mehr Strenge als Einſicht, bis 1779, wo ſich ein College, Hausgenoſſe und Trinkbruder Johann's, J. F. Pfeiffer, ein tüchtiger Pianiſt, des Knaben annahm. Ein alter Organiſt, van den Eeden, der ſchon ein halbes Jahrhundert im Dienſte der Churfürſten, gab ihm Anleitung zum Orgelſpiel, vielleicht in ganz praktiſcher Weiſe, aber jedenfalls ohne tieferen Gehalt. Wäre dem Knaben die Herrlichkeit des hehren Inſtruments irgend wie zur Anſchauung gebracht worden, der Mann würde nicht eine ſo gänzliche Intereſſeloſigkeit für daſſelbe an den Tag gelegt haben, wenn auch die Natur ſeines Genius ihn an ein nicht allein vielſtimmiges, ſondern auch vielſeeliſches Organum wies, an das Orcheſter.

Der bedeutendſte derjenigen Tonkünſtler, von welchen der Knabe Unterricht erhielt, war Chriſtian Gottlieb Neefe, als Componiſt, Dirigent und muſikaliſcher Referent zu jener Zeit hoch angeſehen. Der Nachwelt gegenüber bleibt ihm vor allem das Verdienſt, Beethoven erkannt und gefördert zu haben. Der folgende Auszug eines der Briefe, die er in „Cramers Magazin“ lieferte, darf in keiner Biographie des Meiſters fehlen.

„Louis van Beethoven,“ ſchreibt er, „Sohn des oben angeführten Tenoriſten, ein Knabe von zehn Jahren, von vielverſprechendem Talent. Er ſpielt ſehr fertig und mit Kraft das Clavier, lieſt ſehr gut vom Blatt, und um alles in einem zu ſagen: Er ſpielt größtentheils das wohltemperirte Clavier von Sebaſtian Bach, welches ihm Herr Neefe unter die Hände gegeben. Wer dieſe Sammlung von Präludien und Fugen durch alle Töne kennt, welche man faſt das non plus ultra nennen könnte, wird wiſſen, was das bedeute. Herr Neefe hat ihm auch, ſofern es ſeine übrigen Geſchäfte erlaubten, einige Anleitung zum Generalbaß gegeben. Jetzt übt er ihn in der Compoſition, und zu ſeiner Ermunterung hat er neun Variationen von ihm für's Clavier über einen Marſch in Mannheim ſtechen laſſen. Dieſes junge Genie verdiente Unterſtützung, daß er reiſen könnte. Er würde gewiß ein zweiter Wolfgang Amadeus Mozart werden, wenn er ſo fortſchritte, wie er angefangen.“

Um dieſe Zeit erſchienen die erſten Compoſitionen des Knaben. Das bedeutendſte Werk, welches man damals von ihm veröffentlichte, waren drei Sonaten für Pianoforte. Sie ſind dem Churfürſten zugeeignet, und folgende überſchwängliche Dedication iſt denſelben vorgeſetzt:

„Erhabendſter!

„Seit meinem vierten Jahre begann die Muſik die erſte meiner jugendlichen Beſchäftigungen zu werden. So frühe mit der holden Muſe bekannt, die meine Seele zu reinen Harmonien ſtimmte, gewann ich ſie, und wie mir's oft wohl däuchte, ſie mich wieder lieb. Ich habe nun ſchon mein eilftes Jahr erreicht; und ſeitdem flüſterte mir oft meine Muſe in den Stunden der Weihe zu: „Verſuch's und ſchreib einmal deiner Seele Harmonien nieder!“ — Eilf Jahre — dachte ich — und wie wird mir die Autormiene laſſen? Und was würden dazu die Männer in der Kunſt wohl ſagen? Faſt ward ich ſchüchtern. Doch meine Muſe wollt's — ich gehorchte und ſchrieb.

„Und darf ich's nun, Erlauchteſter! wohl wagen, die Erſtlinge meiner jugendlichen Arbeiten zu Deines Thrones Stufen zu legen? Und darf ich hoffen, daß Du ihnen Deines ermunternden Beifalls milden Vaterblick wohl ſchenken werdeſt? — O ja! Fanden doch von jeher Wiſſenſchaften und Künſte in Dir ihren weiſen Schützer, großmüthigen Beförderer, und aufſprießendes Talent unter Deiner holden Vaterpflege Gedeihen.

„Voll dieſer ermunternden Zuverſicht wag' ich es, mit dieſen jugendlichen Verſuchen mich Dir zu nahen. Nimm ſie als ein reines Opfer kindlicher Ehrfurcht auf und ſieh mit Huld,

Erhabenſter,

auf ſie herab und ihren jungen Verfaſſer

Ludwig van Beethoven.“

Dieſe Compoſitionen, welche man den vollſtändigen Sammlungen der Sonaten des Meiſters beigegeben, ſind fließend und claviermäßig geſchrieben und glücklicher Weiſe eben ſo geſund, natürlich und einfach, als der blühende Unſinn, welchen man dem armen Knaben in den Mund legte, das Gegentheil von alle dem iſt.

Neefe, welchem zu ſeinen vielfachen Beſchäftigungen auch die Organiſtenſtelle nach dem Tode van den Eeden's zugefallen war, benutzte, wohl im gegenſeitigen Intereſſe, den noch nicht zwölfjährigen Knaben als Stellvertreter ſowohl in der Hofkirche an der Orgel, wie am Cembalo im Orcheſter. So wird denn bei einem Berichte, welchen ſich Max Franz bei ſeinem Regierungsantritte 1784 über die Mitglieder der Hofcapelle und der Oper anfertigen läßt, der Thätigkeit des jugendlichen Organiſten Erwähnung gethan mit dem Beiſatze:

„iſt von guter Fähigkeit, von guter ſtiller Aufführung und arm.“ Unmittelbar hieran ſchließt ſich die Anſtellung deſſelben als Organiſt mit einem Gehalte von 150 Gulden.

Die Schulbildung Beethoven's war äußerſt dürftig, wie ſie es beim unregelmäßigen Beſuch einer damaligen Elementarſchule nicht anders werden konnte. Eine bizarre Handſchrift und eine konfuſe Schreibweiſe blieben ihm ſtets eigen. Schlimmer als dies waren für ihn die Eindrücke, die ihm im väterlichen Hauſe wurden. Die Mutter zwar war eine ſanfte verſtändige Frau; der Vater aber, dem Trunke ergeben und theilweiſe durch eigene Schuld ſtets in ungeſicherter Lage, mag dem Sohne oft genug Veranlaſſung zu trübſinnigem Brüten gegeben haben. Doch brachte das frühreife Talent des Knaben Leben in's Haus, und anderntheils machten Vater und Sohn vergnügliche Rundreiſen zu muſikaliſchen Gutsbeſitzern, Paſtoren, Bürgermeiſtern u. dgl. mehr im fröhlichen Rheinlande.

Wir geben hier nach dem von Dr. Deiters mitgetheilten und redigirten ſogenannten Fiſcher'ſchen Manuſcript Einzelnheiten über eine ſolche luſtige Fahrt. (Die Familie Fiſcher war durch lange Jahre, vielleicht über ein Jahrhundert im Beſitze des Hauſes, in welchem zwei Generationen der Familie Beethoven gewohnt hatten und welches früher fälſchlich als das Geburtshaus Ludwig's gegolten. Aufzeichnungen des vor wenigen Jahren in hohem Alter verſtorbenen Gottfried Fiſcher enthalten neben unbedeutenden Redſeligkeiten eines alten wenig gebildeten Mannes Züge, deren Wahrheit in die Augen ſpringt. Gottfried Fiſcher erzählt:

„Der Churfürſt mußte ein Vierteljahr in Münſter reſidiren, dann hatten die Muſiker Vacanz. Um dieſe Zeit gingen Beethoven, Vater und Sohn, und Franz Rovantine (ein Geiger der Capelle) meiſt zum Beſuche zu Muſikliebhabern, welche ſie eingeladen hatten; das thaten ſie aber nicht für Geld, „„denn das litt Hr. Beethoven ſein Karakter nicht““, ſondern zu beiderſeitigem Vergnügen. In ſolcher Zeit ging Cäcilia Fiſcher (eine Schweſter des Erzählers) viel zu Madame van Beethoven, welcher es ganz recht war, eine Zeit lang der großen Unruhe ledig zu ſein; ſie beſchäftigte ſich dann viel mit Handarbeit, Einkäufen u. ſ. w.

„Nun waren jene ſchon früher eingeladen zu Herrn von Dalwigk nach Flamersheim, zu welchem ſie in einer ſolchen Vacanz reiſten. Er war am Bonner Hofe „„einer der ſchönſten Cavaliere““; er hatte eine Tochter, beide waren Muſikfreunde. Von da reiſten ſie weiter und beſuchten einen Paſtor Oleſ in der Sürſt, einen Jugendfreund Johann van Beethoven's, einen muntern

Herrn und großen Muſikfreund, der ihnen Krammetsvögel vorſetzte, Johann's Lieblingsſpeiſe. Von da gingen ſie zum Herrn Paſtor Deck in der Pfarre Oendorf, der der Schwager von Frau Fiſcher und auch großer Muſikfreund war; und von da zu dem Gutsbeſitzer Deck in Oberdrees, ebenfalls Schwager der Frau Fiſcher. Dann kamen ſie nach Ahrweiler, wo ſie den Bürgermeiſter Schepp und ſeinen Bruder, den Apotheker Schepp, beides Muſikfreunde, beſuchten. Von dort kamen ſie nach Ersdorf zu Herrn Rheindorf, Bruder der Frau Fiſcher; der Sohn deſſelben war ſpäter Paſtor in Ersdorf und großer Muſikfreund. Von da auf's Röttgen zum Oberförſter Oſtler, deſſen Sohn Muſikfreund war. Von da kamen ſie dann über Poppelsdorf, wo ſie in der Porzellanfabrik bei Herrn Klütſch anriefen und wohl aufgenommen wurden, nach Bonn zurück. Von da gingen ſie auf die andere Seite, nach Honnef zu den Gerichtsherren, nach Bensberg zu dem Herrn, der auf dem Schloſſe wohnte, nach Sinzburg zu dem Herrn Prälaten; alle waren Muſikfreunde. — Kaum waren ſie zurückgekehrt, als ſich eine briefliche Einladung des Herrn von Menizer in Niederkaſſel vorfand; dort blieben ſie wieder vierzehn Tage. Dort fanden ſich auch Officiere vom Bonner Regiment. Herr von Menizer war großer Muſikkenner; er beſuchte

Beethovens oft und hatte ſeine Freude an Ludwig's Talent; er prophezeite ſeine Größe."

Eine weitere Reiſe machte der heranreifende Jüngling in der erſten Hälfte des Jahres 1787, und zwar nach Wien. Er ſoll dort einige Clavierſtunden von Mozart bekommen haben — es mögen nur wenige geweſen ſein. Aber ſicher iſt, daß Mozart, während Beethoven über ein von ihm gegebenes Motiv phantaſirte, zu den ihn umgebenden Freunden ſagte: „auf den gebt Acht, der wird einmal in der Welt von ſich reden machen!"

Die Rückreiſe des jungen Künſtlers wurde beſchleunigt durch die trüben Nachrichten, welche er in Beziehung auf den Geſundheitszuſtand ſeiner vielgeliebten Mutter erhielt. Sie wurde ihm am 17. Juli 1787 nach ſchwerer Krankheit entriſſen. Im Laufe des Winters ſtarb eine kleine Schweſter. Alle dieſe Mißfälle wirkten um ſo niederſchlagender auf den Jüngling, als ſie die Dürftigkeit des Hauſes vergrößerten und mit der Armuth die gemeinen Neigungen des Vaters wuchſen. Gar früh hat Beethoven den Ernſt des Lebens in der ſchlimmſten Geſtalt kennen lernen. Aber was beſiegte nicht der Genius? Gerade die letzten Jahre, welche Beethoven noch in ſeiner Vaterſtadt verlebte, wurden für ihn eine Zeit herrlichſten Strebens, nachhaltigſter geiſtiger und ſittlicher Anregungen. — Eine glückliche Fügung brachte ihn in das Haus der verwittweten Frau Helene von Breuning, als Clavierlehrer des jüngſten Sohnes. Wie viel Beethoven der liebevollen Aufnahme verdankt, welche ihm hier zu Theil wurde, iſt unberechenbar. In den gleich ihm noch jugendlichen Söhnen fand er heitere Genoſſen, in der äußerſt muſikaliſchen Tochter eine Schweſter, in der gemüth- und geiſtvollen Mutter endlich eine lenkende, leitende Freundin, der er gern gehorchte. Der auserleſene Kreis, den ſie um ſich verſammelte, reifte ſeine natürlichen Fähigkeiten — der Sinn für Poeſie wurde in ihm geweckt und mit ihr das Verſtändniß für die höchſten geiſtigen Güter der Menſchheit. Da man offenbar auch ſeinem künſtleriſchen Talente die gebührende Anerkennung und Aufmunterung zu Theil werden ließ, ſo läßt ſich leicht denken, wie gehoben ſich hier der Jüngling gefühlt, wie herrlich alle die wunderbaren Keime aufgehen und wachſen mußten, welche die Natur in ſeine Seele gepflanzt. Dem Schwiegerſohne der Frau von Breuning, Dr. Wegeler, verdankt man vor allen die hier wiedergegebenen Nachrichten über Beethoven's erſte Jugendjahre. So iſt denn der Name von Breuning für alle Zeit dem des großen Meiſters, wie nur wenige andere verbunden, und man gedenkt dabei des Goethe'ſchen Verſes:

Und es iſt vortheilhaft, den Genius
Bewirthen: giebſt du ihm ein Gaſtgeſchenk,
So läßt er dir ein ſchöneres zurück.

Einen fördernden Gönner fand Beethoven auch an dem Deutſch-Ordens-Ritter Graf Waldſtein. Dieſer ahnte Beethoven's große Zukunft, unterſtützte ihn in zarter Weiſe und regte ihn, muſikaliſch begabt, vielfach künſtleriſch an. Zu einem Ballet, welches Waldſtein am Hofe des Churfürſten aufführen ließ, ſchrieb Beethoven die Muſik. Sein Name wurde jedoch bei dieſer Gelegenheit nicht genannt, und die Compoſition galt als eine gräfliche — warum? iſt dunkel geblieben. Die berühmte C-dur Sonate Op. 53 iſt bekanntlich Waldſtein zugeeignet.

Es darf nicht übergangen werden, daß Beethoven neben ſeiner Organiſtenſtelle auch die eines zweiten Bratſchiſten bekleidete während der letzten vier Jahre ſeines Bonner Aufenthaltes. Nach allem, was er ſelbſt über ſein Violinſpiel geäußert, war dieſe Mitwirkung in der damals berühmten Capelle vortheilhafter für ihn, als für letztere. Unter ſeinen Collegen finden ſich bedeutende muſikaliſche Namen verzeichnet, vor allen der des Andreas und des Bernhard Romberg. Haydn's und Mozart's Symphonieen wurden vortrefflich aufgeführt, talentvolle Virtuoſen von auswärts bei Hofe gut aufgenommen und Haydn auf ſeiner Reiſe nach London dort ganz beſonders gefeiert. Auch auf der Rückreiſe (1792) ſprach letzterer wieder vor und zollte einer Cantate von Beethoven, welche ihm vorgelegt wurde, aufmunternde Anerkennung. Ueber Beethoven's Clavierſpiel und ſein freies Phantaſiren ergeben ſich muſikaliſche Referenten jener Zeit in enthuſiaſtiſcher Bewunderung.

Karl Ludwig Junker, Caplan zu Kirchberg, drückt ſich in einem Briefe über das Churkölniſche Orcheſter im Jahre 1791 folgendermaßen über ihn aus:

„Noch hörte ich einen der größten Spieler auf dem Clavier, den lieben guten Beethoven; von welchem in der ſpeier'ſchen Blumenleſe vom Jahre 1783 Sachen erſchienen, die er ſchon im elften Jahre geſetzt hat. Zwar ließ er ſich nicht im öffentlichen Concerte hören; weil vielleicht das Inſtrument ſeinen Wünſchen nicht entſprach; es war ein ſpathiſcher Flügel und er iſt in Bonn gewohnt, nur auf einem Steiniſchen zu ſpielen.“ (Junker hörte Beethoven in Mergentheim, wohin die Capelle dem Churfürſten gefolgt war.) „Indeſſen, was mir unendlich lieber war, hörte ich ihn phantaſiren. Ja, ich wurde ſogar ſelbſt aufgefordert, ihm ein Thema zu Veränderungen aufzugeben. Man kann die Virtuoſengröße dieſes lieben, leiſegeſtimmten Mannes, wie ich glaube, ſicher berechnen, nach dem beinahe unerſchöpflichen Reichthum ſeiner Ideen, nach der ganz eigenen Manier des Ausdrucks ſeines Spiels, und nach der Fertigkeit, mit welcher er ſpielt. Ich wüßte alſo nicht, was ihm zur Größe des Künſtlers noch fehlen ſollte. Ich habe Voglern (der bekannte Abt Vogler, Lehrer Weber's und Meyerbeer's) auf dem Pianoforte (von ſeinem Orgelſpiel urtheile ich nicht, weil ich ihn nie auf der Orgel hörte) gehört, oft gehört, und Stunden lang gehört, und immer ſeine außerordentliche Fertigkeit bewundert, aber Beethoven iſt außer der Fertigkeit ſprechender, bedeutender, ausdrucksvoller, kurz mehr für das Herz; alſo ein ſo guter Adagio- als Allegroſpieler. Selbſt die ſämmtlichen vortrefflichen Spieler dieſer Capelle ſind ſeine Bewunderer und ganz Ohr, wenn er ſpielt. Nur er iſt der Beſcheidene, ohne alle Anſprüche. Jedoch geſtand er, daß er auf ſeinen Reiſen, die ihn ſein Churfürſt machen ließ, bei den bekannteſten guten Clavierſpielern ſelten das gefunden habe, was er zu erwarten ſich berechtigt geglaubt hätte; ſein Spiel unterſcheidet ſich auch ſo ſehr von der gewöhnlichen Art das Clavier zu behandeln, daß es ſcheint, als habe er ſich einen ganz eigenen Weg bahnen wollen, um zu dem Ziel der Vollendung zu kommen, an welchem er jetzt ſteht."

Die Zahl der Compoſitionen, welche man mit

Sicherheit als der Bonner Periode zugehörig verzeichnen kann, iſt nicht groß — keine derſelben iſt von anderer als kunſtgeſchichtlicher Bedeutung. Das Mißverhältniß dieſes Productionstriebes in der erſten Jugend zu dem anderer großer und kleiner Componiſten, und namentlich zu der Eruption von Meiſterwerken, welche wenige Jahre ſpäter begann, um erſt nach einem Zeitraume von 16 bis 17 Jahren einen Stillſtand zu erleiden, hat den Biographen Beethoven's viel zu denken und ihnen Veranlaſſung zu mancherlei Auslegung gegeben. Daß Beethoven aus den Verſuchen ſeiner Knabenzeit werthvollere Gedanken für ſpätere Werke benutzt, iſt nur in wenigen Fällen nachweisbar; aber wenn auch einige Compoſitionen mehr ſich auf die Bonner Zeit zurückführen ließen, das Mißverhältniß würde kaum geringer erſcheinen. Es ſei mir erlaubt, einige kurze Betrachtungen hieran zu knüpfen.

Kein Componiſt hat der forſchenden Nachwelt erlaubt, ſo tiefe Blicke in ſeine geiſtige Werkſtätte zu thun, als Beethoven. Es war ihm Bedürfniß, alles zu notiren. Und ſo enthalten die zahlreichen Skizzenbücher, die er hinterlaſſen, die oft unſcheinbaren Embryos ſeiner wunderbaren Melodieen, der zahlreichen Umgeſtaltungen die ſie erfuhren bis ſie den Meiſter befriedigten, die verſchiedenartigſten Verſuche zu ihrer

Durchführung u. dgl. mehr. So ſchnell nun alles dies geſchrieben worden ſein mag, geſchrieben worden ſein muß, ſo beweiſt dies ſowohl als die Einſicht in viele Autographen ſeiner Partituren, daß die Compoſition eines größeren Werkes ihm, mit ſeinen hohen Zielen, eine ſchwerere Arbeit wurde, als den meiſten ſeiner berühmten Genoſſen. Andererſeits aber wiſſen wir, daß es ihm ſchon in früheſter Jugend leicht wurde zu phantaſiren, das heißt, ſeinem muſikaliſchen Erfindungstriebe auf dem Claviere unmittelbare Befriedigung zu geſtatten, eine *für den Moment* viel größere Befriedigung, als die, welche die peinliche mühſelige Ausarbeitung und Aufſchreibung einer Compoſition gewährt. Sollte nun der junge Mann, der am Piano alle Welt intereſſirte, ja entzückte, der aber beim Componiren ſowohl in der Beherrſchung der Kunſtmittel, als in der kühnen Hingabe an ſich ſelbſt ſich noch beengt fühlen mußte — ſollte er es nicht vorgezogen haben, ſich muſikaliſch *auszuſpielen*, als *auszuſchreiben*? Hierzu kommt noch, daß er vielfach und verſchiedenartig durch Kirche, Theater, Concert, Privatunterricht in Anſpruch genommen war, daß niemand nach ſeinen Compoſitionen Verlangen trug, und endlich daß man ſich, bei allzu vielem Phantaſiren, leicht, ſo zu ſagen, verpufft und ſich der Kraft zum Componiren *momentan* verluſtig macht.

Denn auch dem Gott-begnadetſten werden die „guten Stunden“ nicht im Uebermaß zu Theil. So mag man ſich die ſcheinbare Unproductivität der Bonner Zeit leicht erklären. Aber welche Maſſe des herrlichſten muſikaliſchen Stoffes muß ſich während dieſes fortwährenden Lebens und Webens in Tönen aufgeſpeichert haben im Geiſte des Jünglings! Welche Edelſteine, die nur der Schleifung und der Fäſſung bedurften, um wunderbar zu glänzen und zu ſtrahlen. Beethoven ſtand nun im 22. Jahre und mochte ſich nach einem größeren Wirkungskreiſe ſehnen. Auch eine geordnete Lehre, das fühlte er, war ihm bis dahin nicht zu Theil geworden. Seine Gönner beſtärkten und unterſtützten ihn in ſeinen Wünſchen; und ſo reiſte er gegen Ende des Jahres 1792 nach Wien ab. Es war nur ein Urlaub, den der Churfürſt ihm gegeben, aber Beethoven ſollte Bonn nie wiederſehen.

Die Kaiſerſtadt, in welcher man noch den Tod Mozart's betrauerte, und wo Haydn, von England zurückgekehrt, auf dem höchſten Gipfel des Ruhmes ſtand, war ſicherlich damals der Ort, der am meiſten dazu angethan, Beethoven's Genie zur Entwickelung und, wenigſtens in den Kreiſen der Kunſtverſtändigen, zur Anerkennung zu bringen. Es war der hohe und höchſte Adel, welcher zu jener Zeit ſich am meiſten für die

Tonkunſt, und zwar vorzugsweiſe für die Inſtrumentalmuſik und deren Meiſter intereſſirte, eigene Capellen hielt und deren Leiter ſtets zu neuen Schöpfungen antrieb. **Beethoven**, von Graf Waldſtein empfohlen, durch ſein großes Talent imponirend, vielleicht auch durch das „van“ in ſeinem Namen als Adeliger betrachtet, war bald in dieſen excluſiven Kreiſen ſehr zu Hauſe und fand — was die Hauptſache — innerhalb derſelben aufrichtige, ja leidenſchaftliche Freunde. Die Fürſten Kinsky, Lichnowsky, Lobkowitz, die Grafen Browne und Brunswik, die Gräfinnen Erdödy, Odescalchi, Baron von Gleichenſtein und andere mehr, folgten jubelnd und bewundernd den Schöpfungen des jungen Meiſters, und zeigten ſich auf alle Weiſe dankbar für die hohen Freuden, die ſein Genius ihnen ſpendete. Bewundernswerth war es aber auch, wie ſchnell dieſer zur geſundeſten Reife ſich entwickelte. Haben die Schulübungen, die er in den Jahren 1793 und 1794 bei Haydn, bei Albrechtsberger und im Geheimen bei Schenk, dem Componiſten des Dorfbarbier, ausarbeitete, viel dazu beigetragen? Man möchte es bezweifeln. Sicher iſt aber, daß im Mai 1795 die drei Trios erſchienen, welche der Autor mit Op. I bezeichnete, und welche, trotz allem, was er ſpäter ſchuf, noch immer zu den größten Meiſterwerken der Kammermuſik gehören.

Wir ſchalten hier einen Brief Beethoven's an Eleonore von Breuning aus der erſten Zeit des Wiener Aufenthaltes ein, weil er nach den verſchiedenſten Seiten hin Intereſſe darbietet. Er legt Zeugniß ab von der zarten, tiefen Anhänglichkeit an die Bonner Freunde und Freundinnen, von ſtattgehabten Zerwürfniſſen, die in keinem ſeiner Freundſchaftsverhältniſſe ausblieben, und die er dann oft mit übertriebener Selbſtanklage auszugleichen pflegte; ferner von den Anfängen ſeiner Wiener Erfolge, bei welchen das virtuoſe Element die hervorragende Rolle ſpielte. Ich muß hiebei meine Ueberzeugung ausſprechen, daß Wegeler, dem wir dieſen Brief an ſeine ſpätere Gattin, ſowie eine Anzahl anderer an ihn ſelbſt verdanken, dieſen Schreiben eine *ſprachlich* verbeſſernde Redaction hat angedeihen laſſen. Der Unterſchied mit der Mehrzahl der anderen Briefe Beethoven's ſpringt in die Augen, abgeſehen von denen, welche Beethoven durchaus untergeſchoben worden ſind.

„Wien, den 2. November 1793.

„Verehrungswürdige Eleonore!

„Meine theuerſte Freundin!

„Erſt nachdem ich nun hier in der Hauptſtadt bald ein ganzes Jahr verlebt habe, erhalten Sie von mir einen Brief, und doch waren Sie gewiß in einem immerwährenden lebhaften Andenken bei mir. Schon oft unterhielt ich mich mit Ihnen und Ihrer lieben Familie, nur öfters nicht mit der Ruhe, die ich dabei gewünſcht hätte. Da war's, wo mir der fatale Zwiſt noch vorſchwebte, wobei mir mein damaliges Betragen ſo verabſcheuungswerth vorkam. Aber es war geſchehen, und wieviel gäbe ich dafür, wäre ich im Stande, meine damalige, mich ſo ſehr entehrende, ſonſt meinem Charakter zuwiderlaufende Art zu handeln, ganz aus meinem Leben tilgen zu können! Freilich waren mancherlei Umſtände, die uns immer von einander entfernten, und wie ich vermuthe, war das Zuflüſtern von den wechſelweiſe gegen einander gehaltenen Reden hauptſächlich dasjenige, was alle Uebereinſtimmung verhinderte. Jeder von uns glaubte hier, er ſpreche mit wahrer Ueberzeugung, und doch war es nur angefachter Zorn, und wir waren beide getäuſcht. Ihr guter und edler Charakter, meine liebe Freundin, bürgt mir zwar dafür, daß Sie mir längſt vergeben haben. Aber man ſagt, die aufrichtigſte Reue ſei dieſe, wo man ſein Vergehen ſelbſt geſteht; dieſes habe ich gewollt. — Und laſſen Sie uns nun den Vorhang vor dieſe ganze Geſchichte ziehen, und uns noch die Lehre daraus nehmen, daß, wenn Freunde in Streit gerathen, es immer beſſer ſei, keinen Vermittler dazu zu brauchen, ſondern daß der Freund ſich an den Freund unmittelbar wende.

„Sie erhalten hier eine Dedication von mir an Sie, wobei ich nur wünſchte, das Werk*) wäre größer und Ihrer würdiger. Man plagte mich hier um die Herausgabe dieſes Werkchens, und ich benutze dieſe Gelegenheit, um Ihnen, meine verehrungswürdige Eleonore, einen Beweis meiner Hochachtung und Freundſchaft gegen Sie und eines immerwährenden Andenkens an Ihr Haus zu geben. Nehmen Sie dieſe Kleinigkeit hin, und denken Sie dabei, ſie kömmt von einem Sie ſehr verehrenden Freunde. O, wenn ſie Ihnen nur Vergnügen macht, ſo ſind meine Wünſche ganz befriedigt. Es ſei eine kleine Wiedererweckung jener Zeit, wo ich ſo viele und ſo ſelige Stunden in Ihrem Hauſe zubrachte; vielleicht erhält es mich im Andenken bei Ihnen, bis ich einſt wiederkomme, was nun freilich ſobald nicht ſein wird. O, wie wollen wir uns dann, meine liebe Freundin, freuen; Sie werden dann einen fröhlicheren Menſchen an Ihrem Freunde finden, dem die Zeit und ſein beſſeres Schickſal die Furchen ſeines vorhergegangenen, widerwärtigen ausgeglichen hat. — Sollten Sie die B. Koch**) ſehen, ſo bitte ich Sie, ihr zu ſagen, daß es nicht ſchön ſei von ihr, mir gar nicht einmal zu ſchreiben. Ich habe doch zweimal geſchrieben; an Malchus ſchrieb ich dreimal, und — keine Antwort. Sagen Sie ihr, wenn ſie nicht ſchreiben wollte, ſie wenigſtens Malchus dazu antreiben ſollte. Zum Schluſſe meines Briefes wage ich noch eine Bitte; ſie iſt: daß ich wieder gerne ſo glücklich ſein möchte, eine von Haſenhaaren geſtrickte Weſte von Ihrer Hand, meine liebe Freundin, zu beſitzen. Verzeihen Sie die unbeſcheidene Bitte Ihrem Freunde. Sie entſteht aus großer Vorliebe für alles, was von Ihren Händen iſt, und heimlich kann ich Ihnen wohl ſagen, eine kleine Eitelkeit liegt dabei mit zum Grunde, nämlich: um ſagen zu können, daß ich etwas von einem der beſten, verehrungswürdigſten Mädchen in Bonn beſitze. Ich habe zwar noch die erſte, womit Sie ſo gütig waren, mich in Bonn zu beſchenken, aber ſie iſt durch die Mode ſo unmodiſch geworden, daß ich ſie nur als etwas von Ihnen mir ſehr Theures im Kleiderſchrank aufbewahren kann. Vieles Vergnügen würden Sie mir machen, wenn Sie mich bald mit einem lieben Briefe erfreuten. Sollten Ihnen meine Briefe Vergnügen verurſachen, ſo verſpreche ich Ihnen gewiß, ſo viel mir möglich iſt, hierin willig zu ſein, ſo wie mir alles willkommen iſt, wobei ich Ihnen zeigen kann, wie ſehr ich bin

---

*) Variationen über Il vuol ballare.

**) Barbara, nachherige Gräfin Belderbuſch.

Ihr Sie verehrender
wahrer Freund L. v. Beethoven."

„P. S. Die Variationen werden etwas ſchwer zum Spielen ſein, beſonders der Triller in der Coda. Das darf Sie aber nicht abſchrecken. Es iſt ſo veranſtaltet, daß Sie nichts als den Triller zu machen brauchen; die übrigen Noten laſſen Sie aus, weil ſie in der Violinſtimme auch vorkommen. Nie würde ich ſo etwas geſetzt haben, aber ich hatte ſchon öfter bemerkt, daß hier und da einer in Wien war, welcher meiſtens, wenn ich des Abends fantaſirt hatte, des andern Tages viele von meinen Eigenheiten aufſchrieb und ſich damit brüſtete. Weil ich nun voraus ſah, daß bald ſolche Sachen erſcheinen würden, ſo nahm ich mir vor, ihnen zuvorzukommen. Eine andere Urſache war auch dabei, die hieſigen Claviermeiſter in Verlegenheit zu ſetzen, nämlich: manche davon ſind meine Todfeinde, und ſo wollte ich mich auf dieſe Art an ihnen rächen, weil ich vorauswußte, daß man ihnen die Variationen hier und da vorlegen würde, wo die Herren ſich dann übel dabei produciren würden. B."

In demſelben Jahre 1795, in welchem General Bonaparte ſein Debüt in den Straßen von Paris machte, ſpielte Beethoven zum erſten Male in Wien öffentlich. Das verehrungswürdige Publicum mochte auf den von der Ariſtokratie verhätſchelten Pianiſten nicht wenig neugierig ſein. Und abermals in demſelben Jahre folgten Beethoven's jüngere Brüder ihm nach in die Kaiſerſtadt. Der Vater war einige Jahre vorher, ziemlich verkommen, geſtorben. Johann hatte ſich zum Apotheker, Karl ſo weit ausgebildet, daß er eine kleine Stelle in Wien bekleiden konnte. Ludwig ſorgte brüderlich für ſie, und ſie ließen es an — Undank nicht fehlen. —

Die nun folgende Periode bis zum Jahre 1814 iſt die reichſte und hellſte in Beethoven's Leben. Die letzten bedeutenden, derſelben angehörenden Werke ſind das Trio in B-dur Op. 97 und die 8. Symphonie; ſie enthält mithin alle die Prachtſtücke, welche das Eigenthum der ganzen muſikaliſchen Welt, welche im beſten und höchſten Sinne populär geworden ſind, den größten Theil der Clavierſonaten und der Streichquartette, alle Symphonieen mit Ausnahme der neunten, die Muſik zu Egmont, den Fidelio u. ſ. w. Ferdinand Ries erzählt, daß Beethoven nie den Beſtellungen Genüge leiſten konnte, die von allen Seiten ihm gemacht wurden. Sein Ruhm war in ſteter Zunahme begriffen. Als im Jahre 1809 König Jerôme von Weſtfalen ihm eine Stelle als Capellmeiſter anbieten ließ, vereinigten ſich Erzherzog Rudolph und die Fürſten Lobkowitz und Kinsky, und ſicherten ihm einen lebenslänglichen Gehalt von 4000 Gulden zu, woran nur die Bedingung geknüpft war. Wien, oder vielmehr die Erbländer der kaiſerlichen Monarchie nicht mit einem dauernden Aufenthalt außerhalb derſelben zu vertauſchen. In den Jahren 1813 und 1814, wo er in großen Concerten die A-dur-Symphonie, und namentlich die Gelegenheitsſtücke „die Schlacht bei Vittoria“ und die Cantate „der glorreiche Augenblick“ aufführte, empfing er ſo zu ſagen die Huldigungen des verſammelten Europa's. Um dieſelbe Zeit gab die treffliche Aufführung der Oper Fidelio dem Wiener Publicum Gelegenheit, zu zeigen, daß die frühere wenig enthuſiaſtiſche Aufnahme des Werkes zum größten Theile in ungünſtigen Verhältniſſen begründet geweſen. — Um dieſe Zeit ganz beſonders trug ſich Beethoven mit Plänen zu einer größeren Kunſtreiſe, deren Hauptziel London ſein ſollte. Die engliſchen Muſikfreunde bezeigten ihm damals und bis an ſein Ende außerordentliches Intereſſe. Aber es wurde nichts daraus, und Beethoven hat nur einmal, in den 90er Jahren, mit Fürſt Lichnowsky einen Ausflug nach Berlin gemacht, welchem man die erſten Sonaten für Piano und Violoncell, Friedrich Wilhelm II zugeeignet, zu verdanken hat. Sorge um ſeine Geſundheit trieb ihn einigemal in die böhmiſchen Bäder, wo er bekanntlich Goethe perſönlich kennen lernte. Mancherlei Gründe mögen den Meiſter bewogen haben, ſich nicht auf Reiſen zu begeben; hauptſächlich aber möchte es ihm gehen wie Jean Paul, der erzählt, er habe Italien nicht beſuchen können, weil er es zu beſchreiben hatte. Beethoven fehlte die Zeit, die Welt zu ſehen — er hatte eine aufzubauen.

Weniger als irgend einer unſerer großen Meiſter wurde Beethoven durch muſikaliſche Beſchäftigungen ſeinem künſtleriſchen Schaffen entzogen. Nur ausnahmsweiſe gab er einigen Unterricht (durch einige Jahre an Ferdinand Ries, bis an ſein Lebensende an Erzherzog Rudolph); er ſtand in keiner dauernden Verbindung weder mit dem Theater, noch mit der Kirche. In einer verhältnißmäßig geringen Anzahl von ihm gegebener Concerte trat er als Dirigent ſeiner Symphonieen auf und trug ſeine größeren Claviercompoſitionen vor. Zu keiner muſikaliſchen Inſtitution der Geſellſchaft ſtand er in einem näheren Verhältniß, wenn man etwa das Raſumovsky'ſche Quartett ausnimmt. Ueber dieſes einige Worte.

Der während mehr als 20 Jahren in Wien als ruſſiſcher Geſandte weilende Graf Raſumovsky hatte ein treffliches Streichquartett engagirt, beſtehend aus den Künſtlern Schuppanzigh, Sina, Weiß und Linke. Der Graf ſowohl als ſeine auserleſenen Spieler, welche bis dahin in den Vorgängern Beethoven's, beſonders in Haydn gelebt, folgten dem neu aufgehenden Geſtirn mit wahrhafter Ehrfurcht. Die wunderbaren Gebilde des kühnen Meiſters wurden bis in ihre feinſten Züge durchforſcht und zur Klarheit gebracht; und wenn der Name des Grafen und ſeiner „Fiedler" mit dem des Meiſters verknüpft bleibt, ſo war der tiefe Antheil, den dieſer bei jenen fand, vom größten Einfluſſe auf ſeine wunderbaren Productionen. Drei der größten dieſer Gattung, Op. 59, ſind dem Grafen zugeeignet.

Hatte die Liebe ſich keinen Platz erobert inmitten alles begeiſterten Schaffens und begeiſternden Ruhmes? Wenn ein Freund Beethoven's behauptet: derſelbe habe nie geliebt, und ein anderer: er habe ihn nie ohne eine Liebe gekannt, ſo ſieht ſich dies ähnlicher, als es den Anſchein hat. Daß er alles durchlebt was die Liebe bringt, vom ſchüchternſten Sehnen bis zur verzweiflungsvollſten Leidenſchaft, das erzählen uns ſeine Werke. Aber man weiß von keinem Verhältniſſe Beethoven's zu einem weiblichen Weſen, welches einen dauernden Einfluß auf ihn oder ſeine Thätigkeit geübt hätte. Keine Laura oder Beatrice oder Vittoria Colonna begleitet ſeinen Namen durch künftige Jahrhunderte.

Freundſchaftliche Verbindungen mit Männern und Frauen ſpielen jedoch eine große Rolle in Beethoven's Leben. Beethoven war treu und herzensgut, aber empfindlich, mißtrauiſch und äußerſt heftig — und ſo war es denn kein dornenloſer Pfad, den man an ſeiner Seite wandelte. Aber wer die Ausſicht auf dem Veſuv genießen will, der darf ſich nicht ſcheuen, in Aſche und Lava zu treten. — Das entſetzliche Uebel, welches ihn durch die zweite Hälfte ſeines Lebens verfolgte, iſt ſeine unglückſelige Taubheit. Schon um das Jahr 1800 ſchreibt er ſeinem „guten, lieben Wegeler“ in verzweiflungsvollen Ausdrücken von einer ſeit drei Jahren zunehmenden Schwäche ſeines Gehörorganes. Das Uebel nahm ab und wieder zu, er war nicht im Stande, irgend eine Cur ſtetig durchzuführen. Ein ſogenanntes „Teſtament“ für ſeine Brüder, aus Heiligenſtadt am 10. October 1802 datirt, das intereſſanteſte Schriftſtück, welches man überhaupt von Beethoven beſitzt, iſt rührend in ſeiner Klage um den Verluſt ſeines Organs, welchen einzugeſtehen er ſich ſcheut, und erhebend durch die männliche Kraft, die ſich darin ausſpricht.

Es iſt zu bedeutſam, um nicht auch hier ſeine Stelle zu finden.

„Für meine Brüder Karl und Johann v. Beethoven.

„O ihr Menſchen, die ihr mich für feindſelig, ſtörriſch oder miſanthropiſch haltet oder erkläret, wie unrecht thut ihr mir, ihr wißt nicht die geheime Urſache von dem, was euch ſo ſcheinet! Mein Herz und mein Sinn waren von Kindheit an für das zarte Gefühl des Wohlwollens. Selbſt große Handlungen zu verrichten, dazu war ich immer aufgelegt. Aber bedenket nur, daß ſeit ſechs Jahren ein heilloſer Zuſtand mich befallen, durch unvernünftige Aerzte verſchlimmert, von Jahr zu Jahr in der Hoffnung gebeſſert zu werden, betrogen, endlich zu dem Ueberblick eines dauernden Uebels deſſen Heilung vielleicht Jahre dauern oder gar unmöglich iſt gezwungen. Mit einem feurigen, lebhaften Temperamente geboren, ſelbſt empfänglich für die Zerſtreuungen der Geſellſchaft, mußte ich früh mich abſondern, einſam mein Leben zubringen; wollte ich auch zuweilen mich einmal über alles das hinausſetzen, o wie hart wurde ich durch die verdoppelte traurige Erfahrung meines ſchlechten Gehörs dann zurückgeſtoßen, und doch war's mir noch nicht möglich, den Menſchen zu ſagen: ſprecht lauter, ſchreit, denn ich bin taub! Ach, wie wäre es möglich, daß ich die Schwäche eines Sinnes angeben ſollte, der bei mir in einem vollkommenern Grade als bei Andern ſein ſollte, einen Sinn, den ich einſt in der größten Vollkommenheit beſaß, in einer Vollkommenheit, wie ihn wenige von meinem Fach gewiß haben, noch gehabt haben! — O ich kann es nicht! — Drum verzeiht, wenn ihr mich da zurückweichen ſehen werdet, wo ich mich gern unter euch miſchte. Doppelt wehe thut mir mein Unglück, indem ich dabei verkannt werden muß. Für mich darf Erholung in menſchlicher Geſellſchaft, feineren Unterredungen, wechſelſeitigen Ergießungen nicht Statt haben. Ganz allein faſt und ſo viel als es die höchſte Nothwendigkeit fordert, darf ich mich in Geſellſchaft einlaſſen. Wie ein Verbannter muß ich leben. Nahe ich mich einer Geſellſchaft, ſo überfällt mich eine heiße Aengſtlichkeit, indem ich befürchte, in Gefahr geſetzt zu werden, meinen Zuſtand merken zu laſſen. — So war es denn auch dieſes halbe Jahr, was ich auf dem Lande zubrachte. Von meinem vernünftigen Arzte aufgefordert, ſo viel als möglich mein Gehör zu ſchonen, kam er faſt meiner jetzigen natürlichen Dispoſition entgegen, obſchon, vom Triebe zur Geſellſchaft manchmal hingeriſſen, ich mich dazu verleiten ließ. Aber welche Demüthigung, wenn Jemand neben mir ſtand, und von weitem eine Flöte hörte und ich nichts hörte, oder Jemand den Hirten ſingen hörte, und ich auch nichts hörte! Solche Ereigniſſe brachten mich nahe an Verzweiflung, es fehlte wenig und ich endigte ſelbſt mein Leben. — Nur ſie, die Kunſt, ſie hielt mich zurück! Ach es dünkte mir unmöglich, die Welt eher zu verlaſſen, bis ich das alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühlte. Und ſo friſtete ich dieſes elende Leben, ſo wahrhaft elend, daß mich eine etwas ſchnelle Veränderung aus dem beſten Zuſtande in den ſchlechteſten verſetzen kann. Geduld — ſo heißt es, ſie muß ich nun zur Führerin wählen! Ich habe es. — Dauernd, hoffe ich, ſoll mein Entſchluß ſein, auszuharren, bis es den unerbittlichen Parzen gefällt, den Faden zu brechen. Vielleicht geht es beſſer, vielleicht nicht. Ich bin gefaßt. — Schon in meinem 28. Jahre gezwungen, Philoſoph zu werden! Es iſt nicht leicht, für den Künſtler ſchwerer als für irgend Jemand. — Gottheit, du ſiehſt herab auf mein Inneres, du kennſt es, du weißt, daß Menſchenliebe und Neigung zum Wohlthun darin hauſen! O Menſchen, wenn ihr einſt dieſes leſet, ſo denkt, daß ihr mir unrecht gethan, und der Unglückliche, er tröſte ſich einen ſeines Gleichen zu finden, der trotz allen Hinderniſſen der Natur doch noch Alles gethan, was in ſeinem Vermögen ſtand, um in der Reihe würdiger Künſtler und Menſchen aufgenommen zu werden. — Ihr meine Brüder Karl und Johann — ſobald ich todt bin, und Profeſſor Schmidt lebt noch, ſo bittet ihn in meinem Namen, daß er meine Krankheit beſchreibe, und dieſes hier geſchriebene Blatt füget ihr dieſer meiner Krankengeſchichte bei, damit wenigſtens ſo viel als möglich die Welt nach meinem Tode mit mir verſöhnt werde. — Zugleich erkläre ich euch beide hier für die Erben des kleinen Vermögens (wenn man es ſo nennen kann) von mir. Theilet es redlich und vertragt und helft euch einander. Was ihr mir zuwider gethan, das wißt ihr, war euch ſchon längſt verziehen. Dir, Bruder Karl, danke ich noch insbeſondere für deine in dieſer letzten Zeit mir bewieſene Anhänglichkeit. Mein Wunſch iſt, daß euch ein beſſeres ſorgenloſeres Leben als mir werde. Empfehlt euren Kindern Tugend; ſie nur allein kann glücklich machen, nicht Geld. Ich ſpreche aus Erfahrung. Sie war es, die mich ſelbſt im Elende gehoben; ihr danke ich nebſt meiner Kunſt, daß ich durch keinen Selbſtmord mein Leben endigte. — Lebt wohl und liebet euch! — Allen Freunden danke ich, beſonders Fürſt Lichnowsky und Profeſſor Schmidt. — Die Inſtrumente von Fürſt Lichnowsky wünſche ich, daß ſie doch mögen aufbewahrt werden bei einem von euch; doch entſtehe deswegen kein Streit unter euch. Sobald ſie euch aber zu etwas Nützlicherem dienen können, ſo verkauft ſie nur. Wie froh bin ich, wenn ich auch noch im Grabe euch nützen kann. So wär's geſchehen: Mit Freuden eile ich dem Tode entgegen. Kommt er früher, als ich Gelegenheit gehabt habe, noch alle meine Kunſtfähigkeiten zu entfalten, ſo wird er mir, trotz meinem harten Schickſale, doch noch zu früh kommen, und ich würde ihn wohl ſpäter wünſchen; — doch auch dann bin ich zufrieden, befreit er mich nicht von meinem endloſen, leidenden Zuſtande? — Komm wenn du willſt, ich gehe dir muthig entgegen. Lebt wohl und vergeßt mich nicht ganz im Tode, ich habe es um euch verdient, indem ich in meinem Leben oft an euch gedacht, euch glücklich zu machen, ſeid es!

Heiligenſtadt, am 6. October 1802."

Auf die äußere Seite geſchrieben:

„So nehme ich denn Abſchied von dir — und zwar traurig. — Ja die geliebte Hoffnung, die ich mit hieher nahm, wenigſtens bis zu einem gewiſſen Punct geheilet zu ſein, ſie muß mich nun gänzlich verlaſſen. Wie die Blätter des Herbſtes herabfallen, gewelkt ſind, ſo iſt auch ſie für mich dürre geworden. Faſt wie ich hieher kam, gehe ich fort; ſelbſt der hohe Muth, der mich oft in den ſchönen Sommertagen beſeelte, er iſt verſchwunden. O Vorſehung, laß einmal einen reinen Tag der Freude mir erſcheinen! So lange ſchon iſt der wahren Freude inniger Wiederhall mir fremd. Wenn, o wenn, o Gottheit, kann ich im Tempel der Natur und des Menſchen ihn wieder fühlen? — Nie? — nein, es wäre zu hart!"

Die unendliche Traurigkeit dieſes rührenden Schriftſtückes beruht doch zum großen Theile auf momentanen leiden. Der bedeutendſte Theil ſeines Lebens und Schaffens gehört der folgenden Zeit, und die trüben Todesahnungen verſchwinden in den friſchen kühnen Producten der nächſten Periode. Noch im Jahre 1814 (im Monat März) finden wir ſogar den Meiſter ſein B-dur-Trio öffentlich ſpielend — es war ſein letztes Auftreten als Pianiſt — ein Beweis, daß die Zunahme des Uebels nicht ſo ſchnell erfolgte, als er offenbar gefürchtet hatte. Es iſt bekannt, daß in der letzten Lebensepoche gänzliche Taubheit ſich bei ihm einſtellte, daß man nur ſchriftlich mit dem beklagenswerthen Manne verkehren konnte, und daß er bei der erſten Aufführung der 9. Symphonie auf den Beifallsſturm des Publicums aufmerkſam gemacht werden mußte, da er, den Zuhörern den Rücken kehrend, nichts davon gewahr wurde.

Die letzten zwölf Lebensjahre ſollten dem großen Meiſter viel Ungemach bringen. Daß ihn nicht alles unverſchuldet traf, kann nicht geleugnet werden; aber wenn ſeine Heftigkeit, ſeine Wetterwendiſchkeit, ſeine Ungeſchicklichkeit in praktiſchen Dingen gar vieles verdarb, ſo brachten ihm auch gerade ſeine beſten Intentionen außerordentlich viel Leid und Kummer. Sein Freundeskreis ſchmolz zuſammen und ſeine Einkünfte verringerten ſich. Den ihm gewährten Gehalt verminderten die öſterreichiſchen Finanzverhältniſſe, und wenn auch Erzherzog Rudolph, der ihm ſtets als Mann und als Schüler treu ergeben blieb, hiebei ſich ehrenwerth benahm, ſcheint er doch die Mühen, die er dem Meiſter auferlegt, nicht hinreichend belohnt zu haben. Graf Moritz Lichnowsky ſtarb; mit dem hilfreichſten ſeiner Jugendfreunde, Stephan von Breuning, der kurz nach ihm nach Wien gekommen, entzweite er ſich, andere Freunde verließen Wien, ſein jüngſter Bruder Karl ſtarb gleichfalls und ernannte ihn zum Vormund ſeines Sohnes. Die Verpflichtungen, welche ihm das auferlegte, erhöhte er, offenbar getrieben von dem Liebesbedürfniß ſeines vereinſamten Herzens: er nahm den Knaben an Kindesſtatt an. Die Experimente, die er nun als Erzieher begann, die fruchtloſen Verſuche, den Neffen den Einflüſſen ſeiner nicht eben achtbaren Mutter zu entziehen, die nicht minder unglücklichen Verſuche, ein regelmäßiges Hausweſen zu gründen, bilden eine Reihe trüber Bilder, welchen vielleicht eine Art Jean Paul'ſchen Humors nicht fehlen würde, könnte man ſie mit anderen als thränenvollen Augen anſehn. Langwierige Proceſſe knüpften ſich an, übermäßig vermehrte Ausgaben und hierdurch veranlaßt Feilſchen mit Verlegern, Herausgabe geringfügiger Compoſitionen, leere Projectenmacherei und Klagen ohne Ende.

Man ſtaunt über die Kraft des Geiſtes, der inmitten alles dieſes Jammers fähig war, die Missa solemnis (in den Jahren 1818 bis 1822), die 9. Symphonie (1822 bis 1823), und die letzten Quartette (1824 bis 1826) zu ſchreiben. Nicht leicht mögen bedeutendere Schöpfungen unter unſeligeren Verhältniſſen entſtanden ſein.

Mehr noch als in früheren Jahren mochte der Meiſter während dieſer Zeit ſich Erquickung, Troſt und Kraft in ſeinen Lieblingsſchriftſtellern ſuchen. Er hatte den vortrefflichen Grundſatz, nur wenige Autoren, aber dieſe wiederholt zu leſen. Stellen, welche ihn beſonders anſprachen, ſtrich er an oder er ſchrieb ſie auch wohl ab, und derartige Auszüge laſſen tiefe Blicke thun in die Gedankenſphäre, in welche er ſich am liebſten vertiefte. Die Odyſſee, die Lebensbeſchreibungen des Plutarch, einige Werke Plato's, Shakeſpeare, unſere deutſchen Claſſiker ſcheinen ihn immer wieder angezogen zu haben. Ein Buch, welches er gänzlich zerleſen hinterlaſſen, heißt „Betrachtungen der Werke Gottes" von Sturm. Ein ungeſchmälerter Gottesglaube wohnte Beethoven inne, und jene Excerpte, ſo wie manche ſeiner mündlichen und ſchriftlichen Aeußerungen beſtätigen ſein inneres Leben in den höchſten Anſchauungen, von welchen ſeine Werke ſo erhabene Kunde geben.

Folgende Inſchrift aus einem Aegyptiſchen Tempel (von Champollion mitgetheilt) hatte er ſich mit großen Buchſtaben abgeſchrieben und unter Glas und Rahmen auf ſeinen Schreibtiſch geſtellt. „Ich bin, was da iſt. Ich bin Alles, was iſt, was war, was ſein wird, kein ſterblicher Menſch hat meinen Schleier aufgehoben.“

So trübe Stunden, ſo bittere Erfahrungen unſerem Meiſter beſchieden waren, ſo blieb ihm doch ſtets ein Stück rheinländiſchen Humors. Noch ſein letzter Brief gab davon Kunde. Seine Freunde, Verleger, Gehilfen mußten ſich mancherlei Späße gefallen laſſen, welche im allgemeinen ſich mehr durch Derbheit, als durch Witz auszeichnen und hinter welchen man den Componiſten der wunderbaren humoriſtiſchen Scherzos ſelten ahnen mag.

Eine andauernde Quelle der Freude und Erfriſchung bot ihm der Aufenthalt auf dem Lande, und die ſchöne Umgegend Wiens zog ihn jeden Sommer unwiderſtehlich an. Ueberhaupt ſcheint ihm ſein ewig bewegtes Geiſtesleben auch häufige körperliche Bewegung zum Bedürfniß gemacht zu haben. Daß er es aber liebte, die Wohnung häufig zu wechſeln, hat mit dieſer Unruhe nichts zu ſchaffen. Eine paſſende Wohnung für einen ſchaffenden Tonkünſtler inmitten unſerer Culturſtädte iſt eigentlich ein Ding der Unmöglichkeit.

Beethoven hatte eine ſtattliche Geſtalt, dichtes ſchwarzes Haar, einen tiefen feurigen Blick; die Naſe war etwas platt, aber Mund und Kinn zeugten von ungemeiner Energie. Auch an ihn, wie an Goethe, hätte Napoleon die Worte richten können: »vous êtes un homme!« Er war ſtark blatternarbig, von dunkler Hautfarbe, ſtolz und dabei träumeriſch in ſeinem Auftreten. In Wien kannte ihn der Bürger, grüßte ihn und machte ihm ehrerbietig Platz. Im Weſen bewahrte Beethoven ſtets eine gewiſſe, mit Brusquerie untermiſchte Würde, die ihn nur in Zornesanfällen verließ. Dann ließ er ſich freilich zuweilen in einer Weiſe hinreißen, die man zu beklagen hat.

Folgender Brief an ſeine aufopfernde Freundin Nanette Streicher (Gattin des bekannten Jugendfreundes von Schiller), welche ſich die unendlichſte Mühe gab, den häuslichen Einrichtungen des Meiſters etwas nachzuhelfen, zeigen uns denſelben in ſeinen allerſchlimmſten Verhältniſſen, in denjenigen zu ſeinen Dienern und Dienerinnen, welche offenbar nur den trüben, heftigen Hageſtolzen in ihm ſahen.

„Es freut mich, daß Sie Sich noch ferner um das Hausweſen annehmen wollen, ohne das alles andere vergebens wäre, beim hier folgenden Küchenbuch liegt ein Brief, welchen ich Ihnen noch, ehe Sie nach K. N.

gingen, geſchrieben — mit der R. geht es jetzt, was ihr Betragen angeht, beſſer und ich denke gar nicht, daß ſie den Willen dazu hat, vielleicht iſt es möglich mit andern Mädchen für *unſere Haushaltung vortheilhafter* zu wirken, doch dürfen Sie Sich nicht entziehen, leicht können Sie am Küchenbuch ſehn, ob ich allein oder zu mehreren oder gar nicht zu Hauſe gegeſſen habe. — Ganz *ehrlich* halt ich die R. nicht, außerdem, daß ſie noch obendrein ein ſchreckliches Vieh iſt, nicht durch Liebe, ſondern durch Furcht müſſen dergleichen Leute gehandhabt werden, ich ſehe das jetzt ganz klar ein. — Es verſteht ſich, daß das Dienſtmädchen Sonnabends früh eintreten kann, nur bitte ich Sie mir gütigſt anzuzeigen, ob die Bebert Freitags früh oder nach Tiſche ſich zu entfernen hat? — Das Küchenbuch allein kann Ihnen nicht Alles klar anzeigen, Sie müſſen manchmal beim Eſſen als ein richtender Engel *unverhofft* erſcheinen, um auch in Augenſchein zu nehmen *was wir* haben. — Ich ſpeiſe nun niemals zu Hauſe, als wenn jemand *bei mir* zu Gaſte iſt, denn ich will nicht ſo viel für eine Perſon bezahlen, daß 3 oder 4 davon eſſen könnten. — — —

in Eil Ihr L. v. B."

Rührend ſind manche Herzensergießungen des Meiſters Freunden gegenüber, denen er fühlte Unrecht gethan zu haben — ſie ſtrömen über von Weichheit, Beſcheidenheit und Güte.

Trotz ſeines kräftigen Körperbaues war Beethoven doch oft körperlich leidend, wenn er auch während ſeiner männlichen Jahre von bedeutenden Krankheiten verſchont blieb. Zu Ende des Jahres 1826 aber wurde er von einer Lungenentzündung befallen, welche bald in Waſſerſucht ausartete. Aerztliche Hilfe erwies ſich auf die Dauer als unzulänglich — der Zuſtand verſchlimmerte ſich zuſehends. Gerade in den letzten Wochen, bis wenige Tage vor ſeinem Ende, war es dem Verfaſſer dieſer Skizze vergönnt, ſeinen Meiſter Hummel nach Wien begleitend, den großen Mann einigemal zu ſehen und zu ſprechen. Die Lithographie nach dem Bilde Stieler's (Beethoven unter einem Baume ſitzend, die **Missa solemnis** in der Hand) giebt eine getreue Anſchauung von ſeinem damaligen leidenden Ausſehen. Am 26. März 1827 nachmittags zwiſchen 5 und 6 Uhr, während eines heftigen Gewitters, verſchied er und wurde am 29ſten mit den höchſten künſtleriſchen Ehren und unter dem Antheil der ganzen Wiener Bevölkerung auf dem Wehringer Kirchhofe beſtattet.

Daß Beethoven zu den größten ſchaffenden Geiſtern gehört, welche die Menſchheit beglückt und geehrt, daran zweifelt heutigen Tages kein Gebildeter mehr. Das außerordentliche Jahrhundert, in welchem wir leben, was hat es nicht alles geſehn, erlebt, hervorgebracht! Welch eine Reihe von Heerführern, Staatslenkern, von Gelehrten und Schriftſtellern, von Künſtlern, Erfindern! Aber auf keinem Felde menſchlichen Strebens hat ſich bisher im 19. Jahrhundert ein Mann erhoben, es ſei denn Napoleon der Erſte, ſo hoch über allen andern Bewerbern um die Unſterblichkeit ſtehend, als Ludwig van Beethoven.

Aus den letzten Tagen Ludwig van Beethoven's.

Bin ich gleich kein Greis, ſo mögen doch Wenige leben, die gleich mir das Glück gehabt haben, den größten Künſtler dieſes Jahrhunderts zu ſehen und zu ſprechen. Ein etwas frühreifer Knabe, wie es die meiſten Muſiker ſind, genoß ich während der Jahre 1825—27 den Unterricht des trefflichen Hummel in Weimar und durfte den Meiſter auf einer Kunſtreiſe begleiten, welche derſelbe im März des Jahres 1827 über Leipzig und Dresden nach Wien machte. Es war ein kalter, ſchneereicher Winter und wir hatten unterwegs viel Ungemach auszuſtehen. Mit Freude gedenke ich aber noch der Fahrt von Dresden nach Prag, die bei hellem Himmel im Schlitten vor ſich ging, und ein wohlthuendes Gefühl jugendlicher Heiterkeit überkommt mich, wenn ich mir vergegenwärtige, wie ich an der Seite meines geliebten Lehrers zwiſchen den weißen böhmiſchen Bergen hinfuhr, die von den Strahlen der kalten Sonne hell erglühten. Dienstag, den 6. März 1827, kamen wir ermüdet und zerrüttelt in der Kaiſerſtadt an. Schon am 8ten machten wir Beethoven einen Beſuch.

Obſchon man damals weniger über die größten Männer zu hören bekam, als man heutigen Tages allwöchentlich über die geringſten erfahren kann, war die Kunde von Beethoven's Krankheit doch bis nach Weimar gedrungen. Er litt an der Waſſerſucht. In Wien wurde uns von den Künſtlern, die Hummel aufſuchten, das Schlimmſte über ſeinen Zuſtand berichtet. Derſelbe ſei einestheils hoffnungslos, anderntheils unendlich traurig. Gänzliche Gehörloſigkeit, ſtets wachſendes Mißtrauen aller Welt gegenüber, dazu jetzt körperliches Leiden — erfolgloſe Operationen — Unmuth und Einſamkeit — ja, faſt ſchreckenerregendes Aeußeres. So vorbereitet fuhren wir in die Vorſtadt hinaus. Durch ein geräumiges Vorzimmer, in welchem hohe Schränke dicke, zuſammengeſchnürte Maſſen von Muſikalien trugen, kamen wir (wie pochte mir das Herz!) in Beethoven's Wohnzimmer und waren nicht wenig erſtaunt, den Meiſter, dem Anſcheine nach ganz behaglich am Fenſter ſitzend zu finden. Er trug einen langen, grauen, im Momente gänzlich geöffneten Schlafrock und hohe, bis an die Kniee reichende Stiefel. Abgemagert von der böſen Krankheit, erſchien er mir, als er aufſtand, von hoher Statur, er war nicht raſirt, ſein volles, halb graues Haar fiel ungeordnet über die Schläfen. Der Ausdruck ſeiner Züge wurde ſehr freundlich und hell, als er Hummel's anſichtig wurde, und er ſchien ſich außerordentlich mit ihm zu freuen. Die beiden Männer umarmten einander auf's herzlichſte; Hummel ſtellte mich vor. Beethoven bezeigte ſich durchaus gütig und ich durfte mich an's Fenſter ihm gegenüber ſetzen.

Es iſt bekannt, daß die mündliche Unterhaltung mit Beethoven zum Theil ſchriftlich geführt wurde, er ſprach, aber diejenigen, mit welchen er ſprach, mußten ihre Fragen und Antworten aufſchreiben. Zu dieſem Ende lagen dicke Hefte gewöhnlichen Schreibpapiers in Quartformat und Bleiſtifte ſtets in ſeiner Nähe. Wie peinvoll mag es für den lebhaften, ſogar leicht ungeduldigen Mann geweſen ſein, jegliche Antwort abwarten zu müſſen, in jeder Minute des Geſpräches eine Pauſe eintreten zu laſſen, während welcher ſeine Denkthätigkeit gleichſam zum Stillſtand verdammt war! Auch verfolgte er die Hand des Schreibenden mit begierigem Auge und überſah das Geſchriebene mehr mit einem Blicke, als daß er es las. Der Lebhaftigkeit des Geſpräches that die fortwährende ſchriftliche Arbeit der Beſuchenden natürlich großen Eintrag.

Ich darf mir es ſelbſt kaum übel nehmen, wie ſehr ich es auch beklage, alle Aeußerungen Beethoven's damals nicht ausführlicher niedergeſchrieben zu haben, als es geſchehen, ja, ich muß mich ſogar freuen, daß der 15jährige Knabe, der zum erſten Male ſich in einer großen Stadt befand, Ruhe genug behielt, um ſich überhaupt Einzelheiten zu notiren. Für die vollkommenſte Genauigkeit alles deſſen jedoch, was ich wiederzugeben im Stande bin, darf ich mit beſtem Gewiſſen einſtehen.

Das Geſpräch drehte ſich zu Anfang, wie üblich, um Haus und Hof, Reiſe und Aufenthalt, mein Verhältniß zu Hummel und was dergleichen mehr. Nach Goethe's Befinden erkundigte ſich Beethoven mit außerordentlicher Theilnahme, und wir durften das Beſte melden. Hatte mir doch vor wenigen Tagen noch der große Dichter einige freundliche, auf die Reiſe bezügliche Verſe in mein Stammbuch geſchrieben. Ueber ſein Befinden klagte der arme Beethoven gar ſehr. „Da liege ich nun ſchon vier Monate,“ rief er aus, „man verliert zuletzt die Geduld!“ Auch ſonſt ſchien Vieles in Wien nicht nach ſeinem Sinne und er äußerte ſich in der ſchärfſten Weiſe über den „jetzigen Kunſtgeſchmack“ und über den „hier Alles verderbenden Dilettantismus“. Auch die Regierung, bis in die höchſten Regionen hinauf, wurde nicht verſchont. „Schreibe ein Heft Bußlieder und dedicire es der Kaiſerin," ſagte er unmuthig lachend zu Hummel, welcher aber von dem wohlgemeinten Rathe keinen Gebrauch machte.

Hummel, der ein praktiſcher Mann war, benutzte den momentan günſtigen Zuſtand Beethoven's zu einer Mittheilung, welche aber längere Zeit erforderte. Der Nachdruck ſtand damals in Deutſchland in der höchſten Blüthe. Bei der Herausgabe eines Concertes meines Lehrers (ich glaube, es war das in E-dur) hatte es ſich ereignet, daß das Stück, von welchem ein Exemplar aus der Officin des rechtmäßigen Verlegers entwendet worden war, nicht allein nach-, ſondern vorgeſtochen wurde — der Dieb veröffentlichte es nämlich früher, als es dem Eigenthümer geſtattet geweſen. An den hohen Bundestag wollte nun Hummel ſich mit einer Bittſchrift wenden, damit dem Unfuge geſetzlich geſteuert werde, und die Unterſchrift Beethoven's erſchien ihm dabei von der größten Wichtigkeit. Er ſetzte ſich hin, den Gegenſtand ſchriftlich zu erörtern, und mir wurde unterdeſſen die Ehre zu Theil, das Geſpräch mit Beethoven fortſetzen zu dürfen. Ich that mein Beſtes und der Meiſter ließ auch weiterhin ſeinen wehmüthig-leidenſchaftlichen Ergießungen in zutraulichſter Weiſe ihren Lauf. Sie betrafen zum großen Theil ſeinen Neffen, den er ſehr liebte, der ihm bekanntlich viel Ungemach bereitet und zu jener Zeit wegen einiger Lappalien — ſo ſchien es Beethoven wenigſtens anzuſehen — mit den Behörden in Verdrießlichkeiten gerathen war. „Die kleinen Diebe hängt man, die großen läßt man laufen!“ rief er verdrießlich aus. — Nach meinen Studien ſich erkundigend und mich ermunternd ſagte er: „Man muß die Kunſt immer fortpflanzen.“ und als ich von dem ausſchließlichen Intereſſe ſprach, welches damals die italieniſche Oper in Wien in Anſpruch nahm, brach er in die denkwürdigen Worte aus: „Man ſagt vox populi, vox dei, — ich habe nie daran geglaubt.“

Am 13. März nahm mich Hummel zum zweiten Male mit zu Beethoven. Wir fanden ſeinen Zuſtand weſentlich verſchlimmert. Er lag zu Bette, ſchien ſtarke Schmerzen zu haben und ſtöhnte zuweilen tief auf, trotzdem ſprach er viel und lebhaft. Nicht geheirathet zu haben, ſchien er ſich jetzt ſehr zu Herzen zu nehmen. Schon bei unſerem erſten Beſuche ſcherzte er mit Hummel hierüber, deſſen Gattin er als junges, ſchönes Mädchen gekannt hatte. „Du,“ ſagte er diesmal lächelnd zu ihm, „du biſt ein glücklicher Menſch; du haſt eine Frau, die pflegt dich, die iſt verliebt in dich — aber ich Armer!“ — und er ſeufzte ſchwer. Auch bat er Hummel, ihm doch ſeine Frau zu bringen, die ſich nicht hatte entſchließen können, den Mann, den ſie auf der

Höhe ſeiner Kraft gekannt, ſo wiederzuſehen. Man hatte ihm kurz vorher ein Bild des Hauſes geſchenkt, in welchem Haydn geboren worden — er hatte es in der Nähe des Bettes und zeigte es uns. „Es hat mir eine kindiſche Freude gemacht,“ ſagte er, — „die Wiege eines ſo großen Mannes!“ Ferner wendete er ſich mit einem Anliegen an Hummel, den ſpäter ſo viel genannten Schindler betreffend. „Es iſt ein braver Menſch,“ ſagte er, „der ſich viel um mich bemühte. Da ſoll er nächſtens ein Concert geben, zu welchem ich ihm meine Mitwirkung verſprochen habe. Aber daraus wird nun wohl nichts werden. Nun möchte ich, daß du mir den Gefallen thäteſt, darin zu ſpielen. Man muß armen Künſtlern immer forthelfen.“ Hummel gab ſelbſtverſtändlich ſeine Zuſage. Das Concert hatte denn auch — zehn Tage nach Beethoven's Tode — in dem Joſephſtädter Theater Statt. Hummel phantaſirte in offenbar ſehr gehobener Stimmung auf das Allegretto der A-dur-Symphonie — das Publicum kannte die Veranlaſſung ſeines Auftretens, und Leiſtung und Aufnahme bildeten ein wahrhaft begeiſterndes Ganzes.

Kurz nach unſerem zweiten Beſuche verbreitete ſich in Wien die Nachricht, daß die Philharmoniſche Geſellſchaft in London Beethoven hundert Pfund Sterling geſandt habe, um ihm ſein Krankenlager zu erleichtern.

Man fügte hinzu, daß dieſe Ueberraſchung auf den großen armen Mann einen ſolchen Eindruck gemacht, daß er ſich auch körperlich überaus erleichtert fühle. Als wir am 20ſten wieder an ſeinem Bette ſtanden, ging zwar aus ſeinen Aeußerungen hervor, wie ſehr jene Aufmerkſamkeit ihn erfreut, aber er war überaus ſchwach und ſprach nur leiſe und in abgebrochenen Sätzen. „Ich werde wohl bald nach oben machen,“ flüſterte er nach unſerer Begrüßung. Aehnliche Ausrufungen kamen öfters wieder; — dazwiſchen aber ſprach er von Entwürfen und Hoffnungen, die ſich freilich leider nicht realiſiren ſollten. Von dem edlen Gebahren der Philharmoniſchen Geſellſchaft redend und die Engländer preiſend meinte er, ſobald es beſſer mit ihm ſtehe, die Reiſe nach London anzutreten. „Ich will ihnen eine große Ouverture componiren und eine große Symphonie.“ Und dann wolle er Frau Hummel auch beſuchen ſie war mitgekommen und ſich, ich weiß nicht mehr wo überall, aufhalten. Ihm etwas aufzuſchreiben kam uns nicht in den Sinn. Sein Auge, welches das letzte Mal, als wir ihn geſehen, noch ziemlich lebendig geweſen, fiel heute zuſammen und es wurde ihm ſchwer, ſich von Zeit zu Zeit aufzurichten. Man konnte ſich keiner Täuſchung mehr hingeben — das Schlimmſte ſtand zu befürchten.

Troſtlos war der Anblick des außerordentlichen Mannes, als wir ihn am 23. März wieder aufſuchten — es ſollte das letzte Mal ſein. Matt und elend lag er da, zuweilen leiſe ſeufzend. Kein Wort mehr entfiel ſeinen Lippen — der Schweiß ſtand ihm auf der Stirn. Als er zufällig ſein Schnupftuch nicht gleich zur Hand hatte, nahm Hummel's Gattin ihr feines Batiſtläppchen und trocknete ihm mehrmals das Antlitz damit. Nie werde ich den dankbaren Blick vergeſſen, mit welchem ſein gebrochenes Auge dann zu ihr hinan ſah. — Während wir am 26. März im kunſtliebenden Hauſe des Herrn von Liebenberg (der früher Schüler von Hummel geweſen) in heiterer Geſellſchaft weilten, wurden wir zwiſchen 5 und 6 Uhr durch ein ſtarkes Gewitter überraſcht. Ein dickes Schneegeſtöber wurde von heftigen Donnerſchlägen und den Saal durchleuchtenden Blitzen begleitet. Wenige Stunden ſpäter kamen Gäſte an mit der Nachricht, Ludwig van Beethoven ſei nicht mehr — er war um 5¾ Uhr verſchieden. Das eigenthümliche Zuſammentreffen jenes Phänomens mit dem Tode eines ſo großen Menſchen würde in frömmern oder heidniſcheren Zeiten gewiß als kein zufälliges angeſehen worden ſein.

Am Donnerstag den 29. März hatte das Begräbniß Statt. Man verſammelte ſich in der Wohnung des

Verſtorbenen im Schwarzſpanier-Hauſe Nr. 200, am Glacis vor dem Schottenthore. Von da ſetzte ſich der Zug um 3 Uhr in Bewegung und begab ſich nach der Dreifaltigkeitskirche. Acht Capellmeiſter unblutige Marſchälle der Kunſt, Eibler, Hummel, Seyfried, Kreutzer, Weigl, Gyrowetz, Würfel und Gänsbacher, hielten den Zipfel des Leichentuches. Der Sarg war mit Kränzen bedeckt — Orden lagen keine darauf — Beethoven hatte nie einen erhalten. Eine große Anzahl von Tonkünſtlern umgaben den Sarg, Kerzen tragend die mächtige Geſtalt Lablache's unter ihnen iſt mir noch gegenwärtig. Der Zug war endlos, die Volksmaſſen, die ſich in Bewegung geſetzt hatten, zählten nach Tauſenden — ganz Wien ſchien auf den Straßen zu ſein. Seyfried hatte einigen Beethoven'ſchen Poſaunenſätzen Männerchor hinzugefügt — es klang ergreifend. In das Innere der Kirche gelangte ich nicht, fuhr aber von dort mit Hummel nach dem Währinger Kirchhofe, der wie überſäet von Menſchen war. Wir ſtellten uns am Grabe auf und erwarteten daſelbſt die Ankunft des Leichenwagens. Bis zum letzten Momente war es nicht entſchieden geweſen, ob Anſchütz, der berühmte Schauſpieler, eine Rede vortragen dürfe, welche Grillparzer abgefaßt hatte — ſchließlich ſprach Anſchütz draußen vor dem Eingange zum Kirchhofe, und ſo ging uns dieſer Moment der

Feier verloren. Nach ziemlich langer Zeit kam der Zug an. Der Sarg ward in die Erde geſenkt — tief bewegt warf Hummel einige Lorbeerkränze darauf — andere folgten. Es wurde weder geſprochen noch geſungen, ſoviel ich mich erinnere, aber Jeder ſchien den Ernſt des Augenblickes tief zu fühlen, und durch die ganze große Volksmaſſe zog es wie ein Weben von Ehrfurcht und Trauer.

Nicht Viele mögen noch leben, welche an jener königlichen Beſtattung Theil genommen haben im vollen Bewußtſein der Größe des Mannes, welchen die Erde barg. Aber Millionen ſind ſeitdem herangewachſen, in deren geiſtigem Leben Beethoven eine Stelle ausfüllt, welche durch Nichts und Niemanden zu erſetzen ſein würde. Wenn die Hülle zu Staub geworden, dann erſt ſteht der wahre Genius in vollendeter Weſenheit da und die unendlichſte Liebe umgiebt den, der ſelbſt keine mehr zu ſpenden hat.

Beethoven's Briefe.

Dr. Ludwig Nohl, Profeſſor für Geſchichte und Aeſthetik an der Univerſität München, hat einen Band „Briefe Beethoven's" geſammelt und herausgegeben. Neben vielem Schönen und Erhebenden iſt darin eine wahre Blumenleſe von Miſeren aus dem Leben eines großen Menſchen enthalten, und man würde ſchließlich das Buch mit einem moraliſchen Katzenjammer aus der Hand legen, wenn Einem beim Leſen deſſelben nicht fortwährend die unſterblichen Symphonien, Sonaten und Quartette des Meiſters durch den Kopf zögen. Was man als Deutſcher, als Componiſt, als deutſcher Componiſt, als tauber, kranker Junggeſelle, als Erzieher, als Liebhaber, ja, als Geſchäftsmann Unangenehmes erleben kann, das ſpringt bald hier, bald dort aus dieſen Briefen hervor, und ſpringt Einem in die Augen, daß ſie naß davon werden. Aber man muß erwägen, daß das Schickſal in ſeinem Rechte iſt, wenn es ſich ein Genie, wie das, welches Beethoven zu Theil ward, ſo theuer wie möglich bezahlen läßt. Der höchſte Preis bleibt immer noch eine Bagatelle.

Der Herausgeber hat die Brieſe eingetheilt in drei Abtheilungen, von welchen die erſte (1783 bis 1815) „Lebens Freud' und Leid“ und die letzte (1823 bis 1827) „Lebens Müh' und Ende“ (ein wenig liedercyklusartig benannt) die zweite (1815 bis 1823) einſchließen, welche den Titel trägt: „Lebens Aufgaben“. Warum dieſe mittlere gerade ſo bezeichnet wird, iſt nicht recht verſtändlich; vielleicht, weil mit dem Jahre 1815 Beethoven die Vormundſchaft ſeines Neffen zufällt. Man kann aber nicht wohl läugnen, daß es für Beethoven gewiß auch unter die „Lebens-Aufgaben“ gehört habe, die C-moll-Symphonie und den Fidelio zu ſchreiben. Gleichviel! man darf Herrn Nohl für ſeinen Sammlerfleiß nur dankbar ſein, wenn auch die bedeutendſten Stücke dieſer Sammlung längſt bekannt waren.

Es iſt nicht ſchwer, von dem Inhalte der Brieſe eine überſichtliche Zuſammenſtellung zu geben. Die bei Weitem geringſte Anzahl bilden freundſchaftliche Brieſe — auch ein Liebesbrief findet ſich vor. Die anderen ſind faſt alle ſachlichen Inhalts: Brieſe an die verſchiedenen Verleger ſeiner Werke, Brieſe und Documente, die Vormundſchaft und Erziehung ſeines jungen Neffen betreffend, ferner dergleichen in Bezug auf ſein ihm von einigen fürſtlichen Perſonen zugeſichertes Gehalt, endlich Billets und Zettelchen, in welchen es ſich von allem Möglichen handelt, von der Aufführung des Fidelio und von ſeinen Zänkereien mit ſeinen Dienſtboten, von Dedicationen und von Aerzten, von Wohnungsveränderungen und Concerten und — ach — gar häufig vom Gelde, vom Gelde! Einen beſonderen Platz muß man dem oft abgedruckten Teſtamente einräumen, deſſen Original ſich in den Händen des berühmten Violinſpielers Ernſt befindet, geſchrieben in Heiligenſtadt 1802, eine trauervolle Lamentation, in welcher der Meiſter auf die tiefergreifendſte Weiſe um den Verluſt ſeines Gehörs klagt. Nichts Anderes, was in Worten aus der Feder Beethoven's gefloſſen, reicht an das Intereſſe, welches dieſe Elegie immer wieder von Neuem einzuflößen vermag.

Eröffnet wird der Band durch die Dedication an den Kurfürſten Maximilian Friedrich von Köln, welche den erſten von Beethoven in ſeinem 12. Jahre „verfertigten" Clavier-Sonaten vorgedruckt iſt. Der Herausgeber bemerkt etwas naiv dazu, ſie ſei „zwar ſchwerlich von dem Knaben ſelbſt verfaßt, möge aber als erheiternder Gegenſatz gegen ſeine eigene ſpätere Aeußerungsweiſe gegen Hohe hier ebenfalls Platz finden“. Beethoven wurde ſicherlich in ſeinem ganzen Leben nicht fähig, ſo correctes Deutſch zu ſchreiben, wie es in dieſer Zueignung enthalten, und noch viel weniger würde er ſolch zopfigen Schwulſt je haben erdenken können. Was aber die „Aeußerungsweiſe gegen Hohe“ betrifft, ſo iſt der Brief an den König von Preußen (381 der Sammlung) wegen Zueignung der neunten Symphonie nur in ſo weit in einem anderen Tone geſchrieben, als ſich dieſes nach Verlauf eines halben Jahrhunderts von ſelbſt ergab. Eben ſo beweiſen die Schreiben an den Grafen Hatzfeldt, an den Fürſten Lichnowsky, an die Gräfin Kinsky und vollends die kürzlich erſchienenen Briefe an den Erzherzog Rudolf, daß Beethoven ſich den Großen dieſer Erde gegenüber eben ſo benahm, wie andere Erdenkinder, die etwas von ihnen wollen oder ihnen etwas ſchulden. Daß er ſeine Heftigkeit im Verkehr mit Fürſten eben ſo wenig zu zügeln wußte, als mit Dienſtboten, iſt ein anderes Capitel.

Die Briefe an die Freunde und Freundinnen ſeiner erſten Jugend, Wegeler und v. Breuning (ſchon aus Wegeler's Mittheilungen bekannt), ſind nicht gar zahlreich — aber ſie wirken wohlthuend, wenn ſie zuerſt im Jahre 1793 und ſchließlich wenige Wochen vor dem Ende des Meiſters 1827 erſcheinen. Wie Beethoven ſelbſt zugeſteht, muß er ſich Manches gegen ſie haben zu Schulden kommen laſſen; aber die tief herzliche Treue, die er ihnen nach allen inneren und äußeren Trennungen trotz alledem und alledem bewahrt, berührt Einen um ſo wärmer, als man auch die nie erloſchene Liebe zur rheiniſchen Heimath und die dankbare Erinnerung an die erſten Jugendjahre herauszuleſen vermeint. Beethoven's Verhältniß zu Ries und die an letzteren gerichteten Briefe ſind ebenfalls bekannt. Man hat Ries zuweilen den etwas unfreundlichen Ton, der in ſeinen „Mittheilungen“ hier und da durchbricht, verübeln wollen. Aber man muß eingeſtehen, daß, wenn Beethoven Ries ſeine erſten Schritte in Wien erleichterte und ihm den Ruhm verlieh, ſich ſeinen Schüler nennen zu dürfen, Ries bis an das Ende mit aufopferndſter Thätigkeit ſeinem Meiſter alles leiſtete, was in ſeinen Kräften ſtand. Vom erſten Briefe an, in welchem Ries Stimmen zu corrigiren befohlen wird (1801), bis zum letzten hier mitgetheilten vom Jahre 1823, iſt der Schüler ſtets in den Geſchäften des Meiſters thätig, verſchafft Beſtellungen, Honorare, unternimmt Aufführungen mit raſtloſer Gefälligkeit und Betriebſamkeit. Hier und da werden ihm dafür ein paar freundliche Bemerkungen über ſeine Compoſitionen gnädiglich zugeworfen, aber nicht einmal zur mehrfach in Ausſicht geſtellten Dedication eines Werkes an Ries' Gattin kommt es von Seiten des Meiſters. Es iſt in der Ordnung, aber doch hervorzuheben, daß Beethoven von ſeinen Freunden ſehr viel verlangt — ein gewiſſer heroiſcher, wohl auch herriſcher Egoismus ſcheint in der Natur großer und zuweilen wohl auch kleiner Genies zu liegen.

Eine Reihe von Billets an einen tüchtigen Dilettanten, Zmeskall von Domanowecz, zieht ſich auch durch den ganzen Aufenthalt Beethoven's in Wien. Der gute Mann muß zu allen möglichen Beſorgungen herhalten und wird ſtets humoriſtiſch tractirt. Der Humor des Meiſters in ſeinen Briefen und einigen ſich vorfindenden muſikaliſchen Späßen giebt freilich keine Ahnung von dem, der aus ſeinen Compoſitionen hervorſprudelt. Es ſind unendlich wohlfeile Witze, die im Moment des Entſtehens und Verbrauchens heiter genug geweſen ſein mögen, die aber die Unſterblichkeit ſchlecht vertragen. Gerade um deßhalb mögen ſie um ſo charakteriſtiſcher ſein.

Hier mag denn auch wohl der zahlreichen Zettel, die an Schindler adreſſirt ſind, Erwähnung gethan werden. Schindler war zwar ex professo »l'ami de Beethoven«, aber er war doch eigentlich nur ein buireich beſchütztes Factotum deſſelben. Die verſchiedenſten Aufträge aller Art werden ihm octrovirt und dazwiſchen wird ihm dann auch noch der Text geleſen: „Wo iſt Ihre Beurtheilung?! Wo ſie immer iſt“ u. dergl. Daß Beethoven dem Unermüdlichen im Laufe der Jahre eine Art von dankbarer Zuneigung ſchenkte, wenn er auch zeitweiſe mit der Himmel weiß welchen Namen von ihm ſpricht, ſoll eben ſo wenig geläugnet werden, als daß es dem unſterblichen ami vergönnt geweſen, ſehr tiefe Einblicke in die äußeren Verhältniſſe und Zuſtände Beethoven's zu gewinnen. Ob mehr? In einem Briefe an den Pfarrer Amenda, den Beethoven wirklich geliebt zu haben ſcheint, lieſt man folgende Worte, die freilich keinen Bezug auf Schindler haben, aber doch ſehr bezeichnend ſind: „Ich betrachte ihn und . . . . als bloße Inſtrumente, worauf ich, wenns mir gefällt, ſpiele; ich taxire ſie nur nach dem, was ſie mir leiſten.“ Das iſt wenigſtens ſehr offenherzig!

Von der Freundſchaft zur Liebe iſt nur ein Schritt — les extrêmes se touchent. Der an zwei auf einander folgenden Tagen an die Gräfin Giulietta Guicciardi geſchriebene Brief wird hier, wie der Herausgeber verſichert, „diplomatiſch genau“ wiedergegeben — hoffentlich doch ſehr genau? Er ſchließt mit den Worten: „Ewig dein, ewig mein, ewig unß“, als Poſtſcriptum, und enthält das ewige „Himmelhochjauchzen, zum Tode betrübt“ verliebter Seelen, freilich nicht in Goethe'ſchem Deutſch. Dieſe Gräfin Guicciardi war ein Jahr nach dieſen Ewigkeiten die Gemahlin des Grafen Gallenberg geworden. Beethoven hat ihr die berühmte Cis-moll-Sonate zugeeignet — «quasi fantasia».

„Gott, wie liebe ich Sie“, heißt es auch am Ende des letzten der drei von Bettina ſelbſt mitgetheilten und an ſie gerichteten Briefe. Die Echtheit derſelben iſt mehrfach angezweifelt worden — Herr Nohl meint, nach Herausgabe der anderen Beethoven'ſchen Briefe werde dies nicht mehr möglich ſein. Ich geſtehe in aller Demuth, daß die ſprachliche Form derſelben mir gerade inmitten jener Schreiben zum vollſtändigen Räthſel wird. Der kurze Umgang mit Bettina müßte auf Beethoven einen linguiſtiſchen Einfluß ausgeübt haben, der noch auf ihn einwirkte, während er ihr ſchrieb, aber auch nur während dieſer kurzen Momente. Was den Inhalt betrifft, ſo iſt derſelbe auch oft kraus genug. „Ihr Beifall iſt mir am liebſten auf der ganzen Welt“, ſagt Beethoven zu Bettina. Ferner: „Wenn ſo zwei zuſammenkommen, wie ich und der Goethe.“ Hieße es noch wenigſtens: wie der Goethe und ich! Jener oft citirten Geſchichte aber, wie Beethoven, der, als er in Teplitz mit Goethe ſpazieren ging, ſich „mit untergeſchlagenen Armen, den Hut auf dem Kopfe, durch den dickſten Haufen" der kaiſerlichen Familie einen Weg bahnte und „zu ſeinem wahren Spaß Goethe, mit abgezogenem Hute, tief gebückt, zur Seite ſtehen ſieht". — jener Rodomontade hat man denn doch zu viel Ehre angethan, wenn man ſie als den Beweis von Beethoven's republikaniſchem* und Goethe's ſervilem Weſen anſehen wollte. Denn in demſelben Momente rühmt ſich Beethoven: „Der Herzog Rudolph hat mir den Hut abgezogen, die Frau Kaiſerin hat gegrüßt zuerſt, — die Herrſchaften kennen mich"; er legt alſo hierauf doch offenbar einen nicht geringen Werth. Und das ſollte wahr ſein, daß er nachher „Goethe'n (dem großen Goethe, dem zweiundſechzigjährigen Staats-Miniſter von Goethe Excellenz) den Kopf gewaſchen und ihm ſeine Sünden, und zwar am meiſten die gegen Bettina, vorgeworfen"? Vielleicht, und deſto ſchlimmer! Aber was verzeiht man nicht einem Beethoven — und einer Bettina!?

Die erſte Hälfte von dem Leben des Meiſters in

---

[*] Als ſpäter vor Gericht dargethan wurde, daß Beethoven trotz des van in ſeinem Namen nicht vom Adel ſei, äußerte er ſich: „Abgeſchloſſen ſoll der Bürger vom höheren Menſchen ſein, und ich bin unter ihn gerathen."

Wien iſt nach außen hin verhältnißmäßig eine glückliche zu nennen. Er fand, wie auch aus ſeinen Briefen überall hervorgeht, aufrichtige Verehrer, warme Freunde, thatkräftige Gönner. Die Verleger reißen ſich um ſeine Compoſitionen, die Künſtler ſeiner Umgebung beeifern ſich, ſie würdig aufzuführen. Das größere Publikum verhielt ſich freilich oft lau genug und die Akademien (Concerte) des Meiſters trugen ihm zuweilen kaum die Koſten ein. Einer der bedeutendſten ruſſiſchen Muſikfreunde, Graf Wilbourski, erzählte mir noch neulich, wie einſam er in den Sperrſitzen bei der erſten Aufführung der Paſtoral-Symphonie dageſeſſen, und wie Beethoven ihm, als er gerufen worden, einen ſo zu ſagen perſönlichen, halb freundlichen, halb ironiſchen Bückling gemacht. Jedoch er bezog eine ziemlich anſehnliche Penſion von mehreren Großen (vom Staate erhielt er weder Unterſtützung, noch Auszeichnung*) und konnte ſeiner Kunſt ſo leben, wie es ſeine zahlreichen Werke aus jener Zeit verkünden. Merkwürdig bleibt das Anerbieten, welches er der Wiener Theater-Direction machte, gegen ein beſtimmtes Gehalt jährlich eine große Oper und daneben noch kleinere dramatiſche Werke zu ſchreiben. Man ging natürlich nicht darauf ein — hatte Beethoven doch nur den „Fidelio“ für die Bühne componirt gehabt! Auch in „wirkliche kaiſerliche Dienſte zu kommen“, machte er den vergeblichen Verſuch und meinte, „einſtweilen würde ihn ſchon der Titel eines kaiſerlichen Capellmeiſters ſehr glücklich machen; könnte ihm dieſer erwirkt werden, ſo wäre ihm der hieſige Aufenthalt noch viel werther“. Ein brillanter Antrag Seitens des Königs von Weſtfalen nach Kaſſel brachte ſeine Gönner dazu, ihm jene ſchon erwähnte Penſion zu geben; ſie wurde ihm ſpäter bedeutend geſchmälert, um ihn für Wien ? zu erhalten. Der Plan einer großen Kunſtreiſe beſchäftigte den Meiſter auch, man könnte faſt ſagen: ſein Leben lang, — und doch hat er, vorübergehende Ausflüge nach Bädern abgerechnet, Wien nie verlaſſen. Seine unglückſelige Taubheit mag, bewußt oder unbewußt, ihn von allem Derartigen abgehalten haben. Das Herz blutet Einem, wenn man in einem Briefe an Wegeler vom 2. Mai 1810 lieſt: „Doch ich wäre glücklich, vielleicht einer der glücklichſten Menſchen, wenn nicht der Dämon in meinen Ohren ſeinen Aufenthalt aufgeſchlagen. Hätte ich nicht irgendwo geleſen, der Menſch dürfe nicht freiwillig ſcheiden von ſeinem Leben, ſo lange er noch eine gute That verrichten kann, längſt wär' ich nicht mehr — und zwar durch mich ſelbſt. O, ſo ſchön iſt das Leben, aber bei mir iſt es für immer vergiftet!"

---

*) „indem mir Oeſterreich nichts als Verdruß und nichts zu leben giebt.“ S. 236.

Wohl hatte Freund Breuning Recht, von der Adoptirung des Neffen abzurathen. Dieſer unſelige, in der edelſten Abſicht gethane Schritt brachte Beethoven vielleicht noch mehr Kummer, als Krankheit und Taubheit, und zog ihn jedenfalls in einen Wirrwarr troſtloſer Verhältniſſe. Er übergiebt den Knaben verſchiedenen Lehrern und Inſtituten, denen er traut und auch wieder nicht traut, er ſoll ſeine Mutter die der Meiſter verachtet * ehren, aber ſo wenig, wie möglich, und nie unter vier Augen ſehen, verſucht, in ſein eigenes Leben allerlei Zwang einzuführen um des Neffen halber, und erreicht damit meiſtentheils nur, jenen aus ſeiner Ordnung zu bringen, und legt ſich bis zum Lebensende Verpflichtungen auf, die offenbar über ſeine Kräfte gehen. Dazu kommen Verhandlungen mit den Gerichten, Proceſſe, Widerwärtigkeiten aller Art. Und doch fühlt man heraus, daß es ihm wohlthuend war, ſich als Vater fühlen, ein Weſen ſein und Sohn nennen zu dürfen. Einem ſo tiefen Ge-

---

* Der Herausgeber verzeihe die Bemerkung, daß es gewiß unnöthig war, durch die ſchmutzigen Geſchichten S. 253 eine Sammlung B.'ſcher Briefe zu beflecken

müthe mußte es mit der Zeit ein grauſamer Mangel ſein, nur in den leichten, oberflächlichen Verhältniſſen mit den Menſchen zu verkehren, wie die Abweſenheit einer Familie ſie mit ſich bringt. Er durfte darüber klagen, und wir ſollen Antheil an ſeiner Wehmuth nehmen. Aber würde ihm, wenn er Familienvater geworden, die volle Kraft zu ſo unausgeſetztem reinen künſtleriſchen Schaffen geblieben ſein? Man darf es bezweifeln.

Wie gern Beethoven ſich hülfreich und wohlthätig bewieſen, geht aus gar manchen der vorliegenden Briefe hervor. Er ergreift einzelne Gelegenheiten, die ſich ihm dazu bieten, mit wahrem Feuereifer, und war gewiß ſo aufrichtig wie möglich, wenn er dem Kammer-Procurator Varenna in Graz ſchreibt: „Nie, von meiner erſten Kindheit an, ließ ſich mein Eifer, der armen, leidenden Menſchheit wo mit meiner Kunſt zu dienen, mit etwas Anderem abfinden, und es braucht nichts Anderes, als das innere Wohlgefühl, das d. G. immer begleitet.“ Oft meint man herauszufühlen, daß er Verlangen trägt, trotz der ihn ſo vollſtändig ausfüllenden Kunſt, auch noch nach anderen Seiten thätig und wirkend in Welt und Leben einzugreifen. Aber einer ſo koloſſalen Organiſation wie der ſeinen mußten, ich weiß nicht, welche Verhältniſſe noch eng und dürftig erſcheinen, und wohl konnte es ihm nur werden, wenn er, über alles Irdiſche erhaben, ſich in der Welt befand, welche die einzige wahrhaft freie iſt.

Wenn nun unſer hoher Meiſter Näher- und Fernerſtehenden gern die helfende Hand bot und ſich freundlich und gefällig erzeigte, ſo brachten ſeine Heftigkeit und ſein Mißtrauen in allen ſeinen freundſchaftlichen Verhältniſſen wahrhaft vulkaniſche Erſchütterungen hervor. Auch hiefür finden ſich in ſeinen Briefen hinreichende Belege — über jeden der ihm aufs intimſte Vertrauten wird gelegentlich der Stab gänzlich gebrochen — da aber keine Exekution zu vollführen iſt, kommt die Gnadenbotſchaft früher oder ſpäter, und ſtets noch zeitig genug.

Immer trüber wird es in dieſen Briefen gegen das Ende zu. Ewige Wirrniſſe durch den Neffen, dabei finanzielle Verhältniſſe, die B. zu einem Diplomatiſiren mit Verlegern, zu einem Aufſuchen von Dedicationshelden, zu einem Preisgeben ſeiner Werke an unzureichende Muſik-Geſellſchaften, ja, ſogar zum Herausgeben allzu geringer Produkte nöthigen, daß Einem ganz bange werden könnte, wüßte man nicht, mit wem man zu thun hat. Dabei eine Häuslichkeit, wenn man ſie ſo nennen darf, in welcher er ſich gedrungen oder gezwungen fühlt, heute ſeiner Haushälterin

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK

„ein halb Dutzend Bücher an den Kopf", morgen ſeinen „ſchweren Bettſeſſel auf den Leib zu werfen", um einen Tag Ruhe zu haben. Die gute Frau Streicher, an welche die lamentabeln Ergüſſe über ſeine wirthſchaftlichen Zerwürfniſſe gerichtet ſind, mag zuweilen mit Mühe ein Lächeln unterdrückt haben, wenn der große Beethoven ihr ſchreibt: „Die N. hat außer ihren zwölf Kr. Brodgeld auch einen Semmel Morgens; iſt das mit der Küchenmagd auch der Fall? Ein Semmel macht für ein Jahr achtzehn Gulden." Aber ſie nahm ſich des armen, geplagten Mannes mit ſchweſterlicher Liebe und Aufmerkſamkeit an — und ſo knüpft ſich ihr Alter an die Erinnerungen an einen Beethoven, während die Jugend ihres Gatten mit der Schiller's verknüpft iſt.

In dieſen jammervollen Zeiten entſtanden die neunte Symphonie und die Missa solemnis! — Siege des Geiſtes über den elendeſten irdiſchen Plunder, die an Kraft und Größe keiner der weltgeſchichtlichſten Schlachten nachſtehen.

Aeußerungen Beethoven's über componirende Zeitgenoſſen kommen in dieſen Briefen nicht vor, mit Ausnahme eines Schreibens an Cherubini, welches zwar geſchäftlicher Natur iſt, aber für den pariſer Meiſter vollſte Anerkennung athmet. B. mag ſich auch wenig genug um ſeine Zeitgenoſſen bekümmert haben. Was fragt ſolch ein Leviathan nach allem dem Gethiere, das um ihn herumſchwimmt, ohne ihn je in ſeinem Wege ſtören zu können?!

Von den dreihundertneunundneunzig Stücken der Sammlung datiren nur etwa zehn aus dem vorigen Jahrhundert. Ueber die mächtigſte Entwickelungszeit des wunderbaren Menſchen erfährt man aus dieſem Buche nichts Neues, wie denn auch aus den ſpäteren Jahren ſo Vieles der Aufklärung bedarf und ſo viel Anderes ganz unbekannt iſt. Möchte doch Otto Jahn ſein der muſikaliſchen Welt gegebenes Verſprechen, Beethoven's Biographie zu ſchreiben, nicht länger zu erfüllen anſtehen laſſen! Er iſt dazu berufen. Seiner archäologiſchen Spürkraft, Sammlerluſt, ſeinem ſcharfen Urtheile, ſeiner künſtleriſchen Einſicht verdanken wir es, von Mozart's Leben und Weſen eine wahre Anſchauung gewonnen zu haben und wer hätte nicht den ſehnlichſten Wunſch, daß ihm dies auch von ſeinem vielgeliebten Beethoven zu Theil werde?

Unſerem herrlichen Rheinſtrome möchte man den titanenhaften Meiſter vergleichen, der ſich durch Felſen und Berge ſeinen Weg bahnt, immer mächtiger dahinfließt, Glück und Segen verbreitend. Und wie unſcheinbar werden die Steinblöcke, die ihn hier und da in ſeinem Laufe aufſchäumen machen, die Sandbänke, die da und dort auftauchen, wenn man den Blick in ihn verſenkt und ſich dem Anſchauen ſeiner reinen Größe mit ganzer Seele hingiebt! Und wie viele Geſchlechter werden ſich noch an ihm erlaben, erkräftigen und erheben!

Prolog

am Geburtstage Beethoven's.

Geſprochen im Geſellſchafts-Concert den 17. Dec. 1850.

Erhaben über der irdiſchen Macht,
Der Mächtigſten, thronet der Genius,
Mächtiger denn ſie alle!
Er allein entzündet die Herzen,
Er allein beherrſchet die Seelen,
Er iſt der König der Geiſter!
Weit über Land und Meer
Dringt ſein Wort,
Durch Jahrtauſende tönt ſein Lied,
Begeiſternd wirkt der Klang ſeines Namens;
Die beſcheidene Stätte, wo er geweilt,
Betreten mit Ehrfurcht ferne Geſchlechter,
Und erſcheint in dem Wechſel der Zeiten
Dem ewig gleichen, mühſam gezählten,
Der Tag, welchem die Sterne leuchten,
Die ihm beim Eintritt in's Leben geblinkt,
Begrüßen wir ihn als einen Geweihten.
So thun wir heute des Mannes gedenkend,
Des Auserkorenen, göttlich Begabten,
Deß Sang uns irdiſcher Schranke entrückt,
Die Seelen erfaßt und hinaufzieht
Zu Regionen höheren Sein's.
Ein Prieſter war er voll heiligen Geiſtes,
Sein Lied war Gebet!

Ein Held, voll Stärke und Thatkraft
Kämpfte er den ſchweren Kampf,
Den Kampf gegen flache Gemeinheit,
Und blieb Sieger!
Prophetenhaft ſchaut' er die Zukunft,
Mißverſtanden, unerkannt,
Unſägliches duldend,
Aber getreu der Wahrheit
Bis an ſein Ende.
Die Freiheit ſang er, die Liebe,
Den Schöpfer in ſeinen Werken,
Und die Freude, wenn ſie die Seelen
Mit ſympathiſcher Macht verbindet
Und ſie hinführt zu dem,
Der hinter den Sternen wohnt!
Dank ſei ihm und Verehrung,
Ihm, der uns über den Jammer der Zeiten,
Ueber ſchnöder Selbſtſucht Streit,
Ueber den Schein und über die Lüge emporhebt
Und in unſere Seelen gießt
Heilige Klänge, Verkünderinnen
Deſſen, was ewig edel und ſchön, wahr und rein
Unſere Herzen ahnungsvoll erbeben macht,
Und ſie erfüllt mit Hoffnungen
Ewigen Strebens, ewigen Lebens,
Gottheitgleicher Unſterblichkeit.

Ludwig van Beethoven's Clavierſonaten.*)

Von Domenico Scarlatti bis zu Friedrich Chopin iſt durch eine Folge talent-, kunſt-, geniereicher Cembaliſten, Claveciniſten und Pianiſten eine Reihe auserleſener Werke geſchaffen worden, deren Gleichen in ſolcher Anzahl, Mannigfaltigkeit und Dauerhaftigkeit vielleicht kein Zweig der muſikaliſchen Literatur aufzuweiſen hat. Zwei Sammlungen aber beherrſchen dieſe Fülle reichſter Tongeſtaltungen: es ſind die Fugen und Präludien das wohltemperirte Clavier von Johann Sebaſtian Bach und die Sonaten von Ludwig van Beethoven. Beide Werke ſind ſo viel beſprochen worden, man hat ſie ſo vielfach zerlegt, ihnen ſo vielerlei unterlegt, ſie von ſo mannichfachen Standpuncten aus gerühmt und geprieſen, daß jedem Betrachtenden hieraus die Ueberzeugung erſtehen muß — ſie ſeien unerſchöpflich. Sie ſind es, ſind eine unverſiegliche Quelle des Studiums für den Componiſten und Pianiſten, des Genuſſes für den gebildeten Hörer. Wir haben es indeß hier nur mit den Sonaten Beethoven's zu thun und wollen uns denſelben zuwenden.

---

*) Vorwort zu den ſämmtlichen Clavierſonaten. Neue billige Ausgabe. Leipzig, Verlag v. F. E. C. Leuckart.

Die meiſten unſerer deutſchen Componiſten ſind am Clavier groß geworden. Sie lernten dieſes Compendium von Klang, Sang, Harmonie, Polyphonie techniſch beherrſchen und es wurde ihnen zum Organ, zu einer zweiten Zunge, zu einem Stücke ihrer ſelbſt. Jeder leiſeſten muſikaliſchen Regung konnten ſie auf demſelben gerecht werden, jeder momentanen Stimmung ihrer tönenden Seele — man möchte ſagen Worte verleihen; — das, was Bach, Mozart und Beethoven in einſamer Stunde auf dem Clavier ausgeſprochen, ging vielleicht an Inhalt, wenn auch nicht an vollendeter Form, über Alles hinaus, was ſie aufgezeichnet. Dieſes vertraute Verhältniß zwiſchen dem Tondichter und ſeinem Inſtrumente tritt aber bei keinem Meiſter in ſolch wunderbarer Klarheit vor unſere Seele, als bei Beethoven. Wenn er in ſeinen mächtigen Symphonieen, gleichſam ein idealer Volksredner, zur Menge ſpricht, ſie zu den höchſten Empfindungen geläuterten Menſchenthums erhebend, wenn er in ſeinen Streichquartetten darnach ſtrebt, eine faſt dramatiſche Vielgeſtaltigkeit zu erreichen, ſo ſpricht er in ſeinen Clavierſonaten mit ſich ſelbſt oder, wenn man will, mit dem Inſtrumente als dem geliebteſten Freunde. Er erzählt ſeine geheimſten Freuden und Schmerzen, ſeine Sehnſucht und ſeine Liebe, ſein Hoffen und Verzagen. Ein ganzes, volles, ächtes, inneres Menſchenleben wird uns offenbart — geſund, kernig, männlich. Mag er ſich leidenſchaftlichen Ergießungen hingeben oder wehmüthigen Klagen, mag er ſcherzen, ſpielen, träumen, lachen oder weinen, er bleibt ſtets einfach und wahr. Da iſt nichts Geſuchtes, nichts Verſchrobenes, nichts Coquettes oder Sentimentales zu finden; das Tiefſte erſcheint ungeſchminkt und anſpruchslos. Es giebt ſeltene große Menſchen, die das Bedeutendſte ausſprechen, ohne zu wünſchen, daß es gehört werde und für das Geringſte, was ſie ſagen, keine Zuhörer zu ſcheuen haben — ſo Beethoven in ſeinen Clavierſonaten.

Man begegnet häufig der Anſicht, daß Beethoven, im Gegenſatze zu den andern höchſten Tondichtern, vorzugsweiſe der Sänger der Wehmuth und Trauer, des heftigſten, leidenſchaftlichſten Seelenſchmerzes ſei. Nichts iſt weniger wahr. Allerdings hat er den Nachtſeiten des Gemüthes Töne verliehen, wie Niemand vor ihm. Aber überſchaut man die Totalität ſeiner Compoſitionen, ſo ſpricht aus denſelben, bis ſogar aus ſeinen letzten tiefdurchfurchtetſten, durchaus vorwiegend kräftige Heiterkeit, gemüthvolle Freude, liebevolles Sinnen, ernſtes, entſchloſſenes, friſches Leben. Wie oft verſenkt er ſich in ſelige Träume, wie oft ergiebt er ſich der kindlichſten Luſt! Ein reifer Mann, ergreift ihn oft noch der Uebermuth des Jünglings und der Kampf des Lebens macht ihn ernſt, zuweilen finſter, aber nie mattherzig oder gar weltſchmerzlich. „Es war ein Mann, nehmt alles nur in allem" — wir haben ſeines Gleichen nicht geſehen.

Die Ausführung des Geſagten auf die einzelnen Sonaten würde zu Nichts führen. So unbeſtreitbar ein unendlich weiter Kreis menſchlicher Empfindungen und Stimmungen in denſelben durchlaufen wird, ſo ſchwer wäre es, bei jedem einzelnen Stücke dieſelben mit Worten bezeichnen zu wollen, deren anmaaßliche Beſtimmtheit ſich ſchließlich doch als unzulänglich erweiſen würde. Es iſt keine leere Phraſe, ſo oft ſie auch wiederholt worden, daß die Muſik da beginnt, wo die Sprache aufhört — natürlich unter der Bedingung, daß Erſtere ſich mit der Herrſchaft in dem ihr zugewieſenen Reiche begnüge. Den Charakter wie vieler Tonſtücke hätte man, auch wenn Einem Goethe'ſche Sprachfülle zu Gebote ſtände, durch ähnliche, ja gleichlautende Worte zu bezeichnen — und welche Verſchiedenheit der Tongeſtaltungen würde doch dem laienhafteſten Zuhörer entgegen treten!

Viel wichtiger, als Stimmung-bezeichnende Ausdrücke zu erfinden oder zu empfangen, dürfte es für diejenigen ſein, welche ſich dem Studium Beethoven'ſcher Clavierſonaten widmen wollen, ſich den Bau derſelben in ſeinen Umriſſen wie in ſeinen Einzelheiten klar zu machen. Ein leichteres Verſtändniß erſteht hieraus und mithin ein höherer geiſtiger Genuß. Iſt es nicht erhebend, zu ſehen, wie die kühnſte Phantaſie, nachdem ſie im tiefen Gemüthe ſich Nahrung geholt, dem ordnenden Geiſte willige Unterthanpflicht erfüllt! Beethoven hat nie, auch nicht in dem anſcheinend wildeſten Ritte ſeines Genius, den Zügel verloren; ſein Pegaſus mag ſich in die höchſten Räume erheben, er weiß ihn zu lenken und zu leiten.

Kein ernſter, gewiſſenhafter Lehrer ſollte verſäumen, den ihm Anvertrauten Aufſchlüſſe zu geben über das Weſen der Geſetze, wie ſie ſich in den Formen der Inſtrumentalmuſik ſeit Jahrhunderten mit einer Art von Naturnothwendigkeit entwickelt haben. Sie ſind ſo einfach, daß ſie in ihren Grundzügen auch dem kindlichſten Verſtande klar gemacht werden können — jeder weitere Fortſchritt wird ein tieferes Eingehen von ſelbſt mit ſich bringen. Daß Beethoven, im engſten Anſchluß an ſeine großen Vorgänger, ſich dieſen Geſetzen unterwarf, macht ſeine Erſcheinung doppelt groß; er war nicht gekommen, das Geſetz aufzulöſen, ſondern es zu erfüllen.

Wäre doch unſere Kunſt, die ſeeliſchſte von allen, nicht mit ſo vielfachen ſtrengen Banden an die Materie gebunden! Wären doch Beethoven's Sonaten einem jeden Gebildeten zugänglich, wie es die Gedichte unſerer großen Lyriker ſind! Aber nicht allein dies verbietet die Natur unſerer Kunſt — ſie entzieht ſogar der Mehrzahl der muſikaliſch und pianiſtiſch Strebenden den Vollgenuß jener hohen Werke, wenigſtens in ihrer Geſammtheit. Denn dieſelben ſtellen Anforderungen an den Ausübenden, welchen zu entſprechen nicht eben leicht iſt. Die nöthige Begabung findet ſich hie und da; ſtünden ihr nur ſtets der unerläßliche Ernſt und Fleiß zur Seite!

Beethoven's Claviermuſik verlangt, auch wenn wir von ſeinen ſchwierigſten Sonaten und Concerten abſehen, eine tüchtige, ſolide Technik; die erſten Bedingungen einer ſolchen ſind aber auch faſt die ſeltenſten — kräftiger und doch weicher Anſchlag, möglichſte Unabhängigkeit der Finger. Nie ſchreibt Beethoven Schwierigkeiten, um durch deren Ueberwindung dem Ausübenden Lorbeeren zu bereiten, aber er ſchreckt auch vor keiner techniſchen Unbequemlichkeit zurück, wenn es gilt ſeine Idee feſt und klar zum Ausdruck zu bringen. So begegnet man denn in Werken, die zu den leichteren gezählt werden, einzelnen Stellen, welche einen ziemlich hohen Grad von Fingerfertigkeit vorausſetzen, und wenn eine ſchöne muſikaliſche Vortragsweiſe eigentlich immer verlangt, daß dem Spielenden das, was er ſpielt, halb und halb Spiel ſei, ſo iſt dies bei Compoſitionen von der geiſtigen Tiefe der Beethoven'ſchen eine faſt unerläßliche Bedingung. Es iſt daher durchaus nicht rathſam, die Sonaten unſeres Meiſters in Hände zu nehmen oder zu geben, welche zu deren Empfang nicht gehörig vorgebildet ſind. Iſt man ſo weit, ſie techniſch überwinden zu können, ſo wird man doppelte Freude und doppelten Vortheil aus ihrem eingehenden Studium gewinnen und ſich ungehindert geiſtig an ihnen emporarbeiten dürfen.

Die weſentlichſten Figuren, deren ſich Beethoven bedient, beruhen auf der Tonleiter und auf dem gebrochenen Accorde. Sie gehören jener Spielweiſe an, welche man vorzüglich als die Clementi-Cramer'ſche Schule bezeichnet. Die Studien dieſer edlen Repräſentanten gediegenen Clavierſpiels werden ſtets die beſte Grundlage für die Ausführung der Beethoven'ſchen Werke ſein und die Uebung der Erſteren ſollte das Studium der Letzteren unausgeſetzt begleiten.

Glücklicherweiſe bieten die reichen Erzeugniſſe Beethoven'ſcher Schöpfungskraft Früchte für alle Epochen des Lebens und — des Clavierſpielens. Schon den Eifer des lernbegierigen Kindes kann man belohnen, indem man ihm die beiden nach dem Tode des Meiſters erſchienenen kleinen Sonaten zu ſpielen giebt, welche uns mehr klingen, als ſeien ſie für Anfänger, als von einem Anfänger geſchrieben. Nur ſollte man ſich hüten, allzu unreifen jungen Geiſtern Stücke zu bieten, welche, in techniſcher Beziehung theilweiſe nur anſcheinend leicht, ein Auffaſſungs- und Ausführungs-Vermögen erfordern, weit hinausgehend über die Anſprüche, die an die Finger gemacht werden. Wer im muſikaliſchen Leben Geprüfte erinnert ſich nicht, beiſpielsweiſe, die pathetiſche Sonate gehört zu haben mit einer Naivität des Vortrags, welche zeigen konnte, wie nahe das Erhabene und das Lächerliche an einander gränzen. Aehnlichen Mißgriffen begegnet man täglich.

Wir haben verſucht, am Ende dieſer Zeilen eine Reihenfolge der Beethoven'ſchen Sonaten aufzuſtellen, geordnet im Hinblicke auf die Anſprüche, welche ſie ſowohl an die Hände und Finger, wie an Herz und Geiſt des Vortragenden machen. Es iſt ſelbſtverſtändlich, daß hierbei nicht mit mathematiſcher Genauigkeit verfahren werden konnte und daß überdies perſönliche Anſchauung, vielleicht mehr als billig, hervortreten muß. Was ſchwerer, was leichter zu bewältigen oder aufzufaſſen, hängt ja bei jedem Einzelnen von andern Vorausſetzungen ab. Wenn indeß unſer wohlgemeinter Verſuch auch nur zum Ergebniß hätte, dem Einen oder Andern die Auswahl zu erleichtern, oder ihn vor allzu großen Mißgriffen zu bewahren, ſo würden wir die darauf verwandte Mühe nicht als eine vergebliche zu betrachten haben.

Die muſikalienhändleriſchen Verhältniſſe unſerer Tage haben die Anſchaffung unſerer claſſiſchen Meiſterwerke in früher ungeahnter Weiſe erleichtert. Ueberall treten neue Ausgaben derſelben und ganz beſonders derjenigen Beethoven's zu Tage. Die hier von uns bevorwortete und befürwortete wird keine unrühmliche Stellung unter denſelben einnehmen. Anſchaffen kann ſich jetzt Jeder ſeinen Beethoven um ein Geringes — es bleibt nur zu wünſchen, daß er ſo viel geſpielt werde, als gekauft, und ſo ſchön vorgetragen, als geſtochen — dann wird er nicht allein in alle Häuſer, ſondern auch in alle Herzen einziehen.

Köln, Auguſt 1869.

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

Reihenfolge für das Studium der Clavierſonaten.

1 Op. 49, Nr. 2, in G-dur.
2 Op. 49, Nr. 1, in G-moll.
3 Op. 14, Nr. 2, in G-dur.
4 Op. 14, Nr. 1, in E-dur.
5 Op. 79, in G-dur.
6 Op. 2, Nr. 1, in F-moll.
7 Op. 10, Nr. 1, in C-moll.
8 Op. 10, Nr. 2, in F-dur.
9 Op. 10, Nr. 3, in D-dur.
10 Op. 13, in C-moll pathétique.
11 Op. 22, in B-dur.
12 Op. 28, in D-dur.
13 Op. 2, Nr. 2, in A-dur.
14 Op. 2, Nr. 3, in C-dur.
15 Op. 78, in Fis-dur.
16 Op. 7, in Es-dur.
17 Op. 26, in As-dur.
18 Op. 31, Nr. 3, in Es-dur.
19 Op. 31, Nr. 1, in G-dur.
20 Op. 90, in E-moll.
21 Op. 54, in F-dur.
22 Op. 27, Nr. 2, in Cis-moll.
23 Op. 31, Nr. 2, in D-moll.
24 Op. 53, in C-dur.
25 Op. 27, Nr. 1, in Es-dur.
26 Op. 81, in Es-dur les Adieux.
27 Op. 57, in F-moll.
28 Op. 110, in As-dur.
29 Op. 109, in E-dur.
30 Op. 101, in A-dur.
31 Op. 111, in C-moll.
32 Op. 106, in B-dur.

Im Verlage von **Hermann Mendelsſohn** in Leipzig ſind folgende **Ausgaben** erſchienen von:

Felix Mendelsſohn Bartholdy.

Briefe aus den Jahren 1830—1847.

1. Band: **Reiſebriefe aus den Jahren 1830—1832.** Herausgegeben von **Paul Mendelsſohn Bartholdy.** 8. Auflage.

Preis:	**geh.**	2 Thlr. — Sgr.
„	**geb.** in dunkelgrüne Leinwand	2 „ 10 „
„	eleg. **geb.** in violette Leinwand mit Goldſchnitt und Mendelsſohn's Photographie	3 „ 15 „

2. Band: **Briefe aus den Jahren 1833—1847.** Herausgegeben von **Paul Mendelsſohn Bartholdy** und Profeſſor Dr. **Carl Mendelsſohn Bartholdy** in Freiburg i. Br. Nebſt einem chronologiſchen Verzeichniſſe der ſämmtlichen Compoſitionen Mendelsſohn's, zuſammengeſtellt von Dr. **Julius Rietz.** 5. Auflage.

Preis:	**geh.**	2 Thlr. 15 Sgr.
„	**geb.** in dunkelgrüne Leinwand	2 „ 25 „
„	eleg. **geb.** in violette Leinwand mit Goldſchnitt	3 „ — „

3. **Billige Ausgabe der Briefe aus den Jahren 1830—1847 von Felix Mendelsſohn Bartholdy.** Herausgegeben von **Paul Mendelsſohn Bartholdy** und Profeſſor Dr. **Carl Mendelsſohn Bartholdy.**

Preis:	**geh.** in 1 Band	2 Thlr. — Sgr.
„	**geb.** in 1 Band	2 „ 10 „

Verlag von **Hermann Mendelsſohn** in Leipzig:

Aus dem Tonleben unserer Zeit.

Gelegentliches

von

Ferdinand Hiller.

2 Bände. geh. Preis 2 Thlr.; geb. in 1 Bd. Preis 2 Thlr. 10 Sgr.

Inhalt des erſten Bandes.

Vierzehn Tage in Paris. — Briefe aus Paris. — Zwiſchenacts-Muſik. — Die Muſik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege. Von A. B. Marx. — Zur Mozartfeier. — Die Kammermuſik und das Publikum. — Zukunftsmuſik. — Mendelsſohn's Briefe. — Beethoven's Briefe. — Die Preisaufgaben des Rheiniſchen Sängervereins.

Inhalt des zweiten Bandes.

Plaudereien mit Roſſini. — Nachruf an Robert Schumann. — Nach der Beſtattung Grunwald's. — Karl Klingemann. — Erinnerungen an den Abbate Baini. — Joſephine Lang, die Liedercomponiſtin. — Das Muſikfeſt in Aachen. — Die Muſik und das Publikum. (Freundlichſt überlaſſen von der DuMont-Schauberg'ſchen Buchhandlung in Köln.) — Chopinfeier. — Prolog an Beethoven's Geburtstag.

Verlag von **F. E. C. Leuckart** in Leipzig:

Aus dem Tonleben unſerer Zeit.

Gelegentliches

von

Ferdinand Hiller.

Neue Folge.

Mit dem Portrait des Verfaſſers nach einer Originalzeichnung von Adolf Neumann.

Inhalt: Zu viel Muſik. — Muſikaliſche Briefe. — Erinnerungsfeier an Johann Sebaſtian Bach. — Nachruf an Moritz Hauptmann. — Nachruf an Roſſini. — Ludwig van Beethoven. — Zum 17. December 1870. Zur hundertjährigen Geburtsfeier L. v. Beethoven's. — Biographiſche Skizze. — Aus den letzten Tagen L. v. Beethoven's. — Beethoven's Clavierſonaten.

Geh. Preis 1 Thlr.; gebunden Preis 1⅓ Thlr.

Mus. Th 4595

BEETHOVENIANA.

G

108 G

BEETHOVENIANA.

AUFSÄTZE UND MITTHEILUNGEN

VON

GUSTAV NOTTEBOHM.

LEIPZIG UND WINTERTHUR.
VERLAG VON J. RIETER-BIEDERMANN
1872.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Das Uebersetzungsrecht ist vorbehalten.

6

VORBEMERKUNG.

Die folgenden Aufsätze und Mittheilungen sind grösstentheils ein Ergebniss längerer Beschäftigung mit Handschriften Beethoven's und betreffen zum grössten Theil einzelne Werke Beethoven's oder darin vorkommende Stellen, zum Theil auch gewisse von Beethoven angewendete Vortragszeichen, Studien Beethoven's u. a. m. Sie erschienen mit einer Ausnahme (XXIII) zuerst in Zeitungen (I bis XXII und XXIV bis XXVII in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung von 1869, 1870 und 1871; XXVIII in der »Presse« vom 13. Februar 1868; XXIX in der Allg. Musik. Zeitung von 1863 und 1864), sind aber hier durchgesehen und zum Theil durchaus umgearbeitet worden. Mehrere Artikel (VI, VIII, XI u. s. w.) und Bemerkungen hätten, da sie einen gemeinsamen Gegenstand, nämlich die Berichtigung falscher Stellen in gewissen Ausgaben von Werken Beethoven's im Auge haben, in einen Artikel zusammengezogen werden können; allein da die Zusammenziehung und die damit verbundene Zurückführung unter einen gemeinsamen Gesichtspunkt zu einer längeren

Abhandlung und zu schon anderwärts (in O. Jahn's Aufsätzen über Musik S. 305 ff.) gemachten allgemeinen Bemerkungen geführt haben würde, so war es vorzuziehen, die Artikel in ihrer Kürze und Getrenntheit zu lassen.

G. Nottebohm.

INHALT.

Seite

I. Ein Satz im Septett Op. 20 und die Sonate Op. 49 Nr. 2 . . . 1

II. Zur Geschichte einer alten Ausgabe Op. 29 . . . 3

III. Die Variationen Op. 44 . . . 7

IV. Die einundfünfzigste Sonate Op. 54 . . . 8

V. Skizzen zum Pianoforte-Concert in G-dur Op. 58 und zur Symphonie in C-moll Op. 67 . . . 10

VI. Die ausgeschossenen zwei Takte im dritten Satz der C-moll-Symphonie . . . 17

VII. Das Tempo des zweiten Satzes der siebenten Symphonie Op. 92 . . . 21

VIII. Eine Stelle im ersten Satz der achten Symphonie Op. 93 . . . 23

IX. Die Coda des ersten Satzes der achten Symphonie . . . 25

X. Die Sonate Op. 96 . . . 26

XI. Eine Stelle in der Sonate Op. 102 Nr. 2 . . . 31

XII. Eine andere Stelle in der Sonate Op. 102 Nr. 2 . . . 33

XIII. Eine Stelle in der Sonate Op. 109 . . . 35

XIV. Die Ouverture Op. 115 . . . 37

XV. Die Bagatelle Op. 119 Nr. 12 . . . 45

XVI. Eine gefälschte Stelle in den Variationen Op. 120 . . . 47

XVII. Das Opferlied Op. 121^{b} . . . 50

XVIII. Der vierte Satz des grossen B-dur-Quartetts Op. 130 . . . 53

XIX. Arbeiten zum Quartett in Cis-moll (Op. 131) . . . 54

XX. Die Ouverture Op. 138 / [illegible] / . . . 60

XXI. Beethoven's letzte Composition . . . 79

XXII. Ein Stück aus einer unvollendeten Oper . . . 82

Seite
XXIII. Skizze zu Goethe's Erlkönig 100
XXIV. cresc. - - - - 104
XXV. Punkte und Striche 107
XXVI. Metronomische Bezeichnungen 126
XXVII. Ein Stammbuch Beethoven's 138
XXVIII. Beethoven und Weissenbach 145
XXIX. Generalbass und Compositionslehre betreffende Handschriften Beethoven's und J. R. v. Seyfried's Buch »Ludwig van Beethoven's Studien im Generalbasse, Contrapuncte« u. s. w. 154

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

I.

Ein Satz im Septett Op. 20 und die Sonate Op. 49 Nr. 2.

Der Hauptgedanke des dritten Satzes (Tempo di Menuetto) im Septett Op. 20 ist in anderer Form auch dem zweiten Satz der Sonate in G-dur Op. 49 Nr. 2 zu Grunde gelegt. Es fragt sich nun: Welche von beiden Formen ist die ältere? Hat Beethoven das Stück aus dem Septett in die Sonate, oder umgekehrt aus der Sonate in das Septett hinüber genommen? Das Septett wurde öffentlich aufgeführt am 2. April 1800 und kann nicht viel früher fertig geworden sein. Die Sonate wurde erst bei ihrem Erscheinen im Januar 1805 bekannt. Dass ihre Entstehung aber in eine frühere Zeit zurückfällt, geht aus einem Skizzenblatt hervor, welches auf den oberen Notenzeilen einer Seite den Anfang des dritten Satzes aus dem Septett für Blasinstrumente in Es-dur Op. 71 *), dann Arbeiten zur Scene und Arie »Ah! perfido« Op. 65, endlich Entwürfe zu beiden Sätzen der Sonate Op. 49 Nr. 2 enthält. Die Entwürfe zur Scene und Arie und zur Sonate sind so geschrieben, dass daraus nur auf ein gleichzeitiges Arbeiten an beiden Werken geschlossen werden kann. Die Scene und Arie wurde im Jahre 1796 componirt **). Folglich ist die Sonate auch dem Jahre 1796 zuzuschreiben. Das »Tempo di Menuetto« in der Sonate Op. 49 Nr. 2 ist also älter als das im Septett Op. 20.

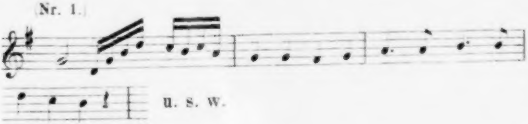
---

*) Das Vorkommen des in Partitur geschriebenen Bruchstücks aus dem Septett Op. 71 ist ein Beweis, dass es früher entstand, als die beiden anderen Werke.

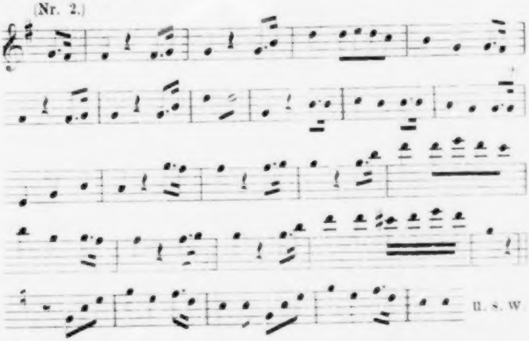
**) Eine revidirte Abschrift hat die Ueberschrift von Beethoven's Hand: »*Une grande Scene mise en Musique par L. v. Beethoven à Prague 1796.*«

Dem erwähnten Skizzenblatte entnehmen wir folgende zu beiden Sätzen der Sonate gehörende Bruchstücke:

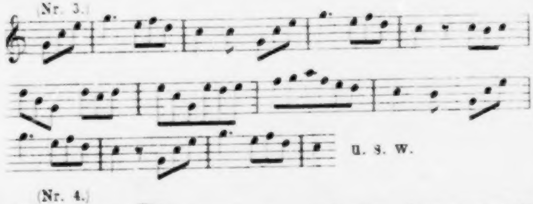
(Nr. 1.)



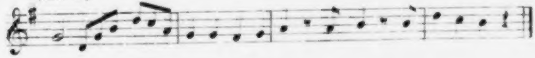
(Nr. 2.)



(Nr. 3.)



(Nr. 4.)



II.

Zur Geschichte einer alten Ausgabe.

Ferdinand Ries erzählt (Biogr. Not. S. 120): »Beethoven's Violin-Quintett (Op. 29) in C-dur war an einen Verleger nach Leipzig verkauft worden, wurde aber in Wien gestohlen und erschien plötzlich bei A. und Comp. Da es in einer Nacht abgeschrieben worden war, so fanden sich unzählige Fehler darin; es fehlten sogar ganze Takte. Beethoven benahm sich hierbei auf eine feine Art, von der man nach einem zweiten Beispiel sich vergebens umsieht. Er begehrte nämlich, A. sollte die fünfzig bereits gedruckten Exemplare mir nach Haus zum Verbessern schicken, gab mir aber zugleich den Auftrag, so grob mit Tinte auf das schlechte Papier zu corrigiren und mehrere Linien so zu durchstreichen, dass es unmöglich sei, ein Exemplar zu gebrauchen oder zu verkaufen. Dieses Durchstreichen betraf vorzüglich das Scherzo. Seinen Auftrag befolgte ich treu, und A. musste, um einem Processe vorzubeugen, die Platten einschmelzen.«

Diese Mittheilung ist zum Theil nicht richtig. Es ist richtig, dass das an Breitkopf und Härtel in Leipzig verkaufte Quintett Op. 29 ziemlich gleichzeitig bei Artaria und Comp. in Wien gedruckt wurde. Dass Beethoven an dieser Ausgabe nicht betheiligt war, geht hervor aus zwei Erklärungen, die er in der Wiener Zeitung vom 22. Januar 1803 und vom 31. März 1804 veröffentlichte und von denen die erste lautet:

An die Musikliebhaber.

Indem ich das Publikum benachrichtige, dass das von mir längst angezeigte Originalquintett in C-dur bey Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen ist, erkläre ich zugleich, dass ich an der von dem Herrn Artaria und Mollo in Wien zu gleicher Zeit veranstalteten Auflage dieses Quintetts gar keinen Antheil habe. Ich bin zu dieser Erklärung vorzüglich auch darum gezwungen, weil diese Auflage höchst fehlerhaft, unrichtig, und für den Spieler ganz unbrauchbar ist, wogegen die Herren Breitkopf und Härtel, die rechtmässigen Eigenthümer dieses Quintetts, alles angewendet haben, das Werk so schön als möglich zu liefern. Ludwig van Beethoven.

Die andere Erklärung lautet

Nachricht an das Publikum

Nachdem ich Endesunterzeichneter den 22. Jänner 1803 in die Wienerzeitung eine Nachricht einrücken liess, in welcher ich öffentlich erklärte, dass die bey Hr. Mollo veranstaltete Auflage meines Original-Quintetts in C-dur nicht unter meiner Aufsicht erschienen, höchst fehlerhaft, und für den Spieler unbrauchbar sey, so widerrufe ich hiermit öffentlich diese Nachricht dahin, dass Herr Mollo u. Comp. an dieser Auflage gar keinen Antheil haben, welches dem verehrungswürdigen Publico zur Ehrenerklärung des Hrn. Mollo u. Comp. anzuzeigen ich mich verbunden finde. Ludwig van Bethofen.

Es ist aber nun nicht wahr, dass, wie Ries sagt, die Platten umgeschmolzen wurden. Im Gegentheil, gedruckte Exemplare kamen in den Handel, und die Platten gingen später von Artaria an Mollo über, dem Beethoven die Ehrenerklärung gethan hatte, und Mollo verkaufte nach Whistling's Verzeichnissen seine Ausgabe noch im Jahre 1828*. Es liegen vier Exemplare aus verschiedener Zeit vor. Der Titel des ältesten von diesen Exemplaren lautet:

> *Gran Quintetto pour deux Violons, deux Altes, et Violoncelle composé et dedié à Monsieur le Comte Mce de Fries par Louis van Beethoven. Nr. 3. à Vienne chez Artaria Comp. à Münich chez F. Halm, à Francfort chez Gayl et Hädler.*

---

* Eine dieser Wiener Ausgaben wird auch angeführt im Intelligenz-Blatt zur Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom Januar 1805.

Eine Verlagsnummer fehlt. Der Stich ist schlecht. Auch ist, nach Beethoven's Worten, die Ausgabe »für den Spieler ganz unbrauchbar«, weil bei einigen Stellen auf das Umwenden der Blätter gar keine Rücksicht genommen ist. Dass ganze Takte fehlen, wie Ries behauptet, kann nicht bestätigt werden. — Das zweite Exemplar unterscheidet sich von dem vorigen dadurch, dass mit Rücksicht auf das Umwenden der Blätter einige Seiten in allen Stimmen neu gestochen sind, und dass auf dem Titel nach dem Worte »*Beethoven*« noch steht »*Revû et corigé par lui même*«. — Das dritte Exemplar ist mit dem vorigen übereinstimmend, nur hat es eine Verlagsnummer 1591 bekommen. — Das vierte Exemplar endlich ist mit den beiden vorigen übereinstimmend, nur hat es eine andere Firma statt Artaria Comp. T. Mollo und eine andere Verlagsnummer 1302 bekommen.

Das Vorhandensein dieser Drucke und dann der Beisatz auf dem Titel »*Revû et corigé par lui même*« macht es wohl unzweifelhaft, dass Beethoven später sich der Ausgabe annahm und sie corrigirte, denn es ist nicht denkbar, dass Artaria den Beisatz ohne Grund und ohne Beethoven's Einwilligung hätte machen können [*].

Die ganze Geschichte wirft ein Licht auf das damalige Verhältniss zwischen Componisten und Verlegern. Bei Beethoven's Lebzeit scheinen sich diese Zustände nicht viel gebessert zu haben. Thatsache ist, dass wenigstens bis zum Jahre 1823 die meisten und namentlich die nicht sehr umfangreichen Werke (Sonaten u. s. w.), deren rechtmässigen Betrieb Beethoven einem Verleger im »Auslande« übergeben hatte, auch in Wien gedruckt wurden. Es lässt sich hier ein Nachdruck namhaft machen, an dessen Herstellung Beethoven selbst nicht unbetheiligt war. Der Verleger Schlesinger in Berlin hatte das Eigenthumsrecht der Sonate in C-moll Op. 111 erworben und den Druck in Paris besorgen lassen. Wie den Sonaten Op. 109 und Op. 110, so stand es ihr bevor, bei ihrem Erscheinen auch in Wien gedruckt zu werden. Schlesinger's Ausgabe war spätestens im Mai 1823 in Wien angekommen eine Anzeige steht in der Wiener Zeitung vom 27. Mai 1823 und Beethoven übernahm es nun selbst, den von der Handlung Cappi und Diabelli in Wien unternommenen Druck nach seinem Manuscript und nach der in Paris gedruckten Originalausgabe zu corrigiren*. Dies geht aus folgenden Briefstellen hervor. Beethoven schreibt an Diabelli »Ich habe gestern statt der französischen Ausgabe der Sonate in C-moll mein Manuscript in Zerstreuung geschickt und bitte mir dasselbe zurückzustellen«. In einem anderen Briefe heisst es »Ich rathe Ihnen die Sonate in C-moll noch einmal selbst anzusehen, denn der Stecher ist nicht musikalisch und die Geschwindigkeit entschuldigt Euch. Zu dem Ende erhalten Sie noch einmal mein Manuscript« etc. In einem dritten Briefe schreibt Beethoven »Sobald die Correctur von der Sonate vollendet, senden Sie mir selbe sammt französischen Exemplar wieder zu« etc. An Schindler wird geschrieben »Erkundigen Sie sich bei dem Erzflegel Diabelli wann das französische Exemplar der Sonate in C-moll abgedruckt. Zugleich habe ich mir 4 Exemplare für mich ausbedungen davon, wovon eins auf schönem Papier für den Cardinal«. Als Beethoven dem Cardinal am 1. Juni 1823 ein Exemplar schickt, bemerkt er »Die Sonate in C-moll ward in Paris gestochen sehr fehlerhaft, und da sie hier nachgestochen wurde, so sorgte ich so viel wie möglich für Correctheit« etc.

---

[*] Beethoven schreibt am 1. Juni 1805 an Artaria und Comp.: »Ich melde Ihnen hiermit, dass die Sache wegen des neuen Quintetts schon zwischen mir und Gr. Fries ausgemacht ist, der Herr Graf hat mir heute die Versicherung gegeben, dass er Ihnen hiermit ein Geschenk machen will« u. s. w. Unter dem »neuen Quintett« kann schwerlich das nachgedruckte Quintett Op. 29 gemeint sein. Vgl. Thayer's »L. v. Beethoven's Leben«, Bd. 2, S. 276 f.

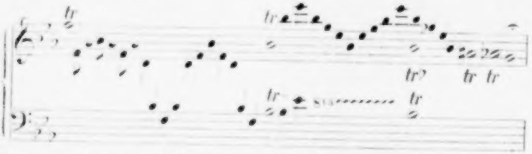
---

* Im Jahre 1847 liess man die Ausgabe eingehen.

III.

Die Variationen Op. 44.

Die 14 Variationen in Es-dur für Pianoforte, Violine und Violoncell erschienen im Jahre 1804. Innere Gründe sprechen dafür, dass sie eine geraume Zeit früher entstanden und dass sie vor den drei Trios Op. 1, deren Vollendung frühestens in das Jahr 1794 zu setzen ist, componirt wurden. Diese Vermuthung wird durch Folgendes bestätigt. Auf der ersten Seite eines von Beethoven's Hand beschriebenen Bogens kommt eine auf die genannten Variationen zu beziehende Stelle vor, welche so anfängt:



Dann erscheint auf derselben Seite ein zu dem Liede »Feuerfarb« (Op. 52 Nr. 2) gehörender Entwurf. Die zweite und dritte Seite bringen das Lied »Feuerfarb« vollständig. Aus der Stellung, welche jene Entwürfe unter sich und zum Liede haben, geht hervor, dass die Variationen ziemlich gleichzeitig mit dem Liede componirt wurden. »Feuerfarb« war um Neujahr 1793 fertig*). Man wird also der Wahrheit nahe sein, wenn man sagt, die Variationen Op. 44 seien im Jahre 1792 oder 1793 componirt.

---

*) Das Lied war in Bonn bekannt am 26. Januar 1793. Vgl. »Charlotte von Schiller und ihre Freunde«, 3. Band, S. 100. — Fast in allen Ausgaben des Liedes ist im zweiten Takt ein Druckfehler. Die Note auf dem fünften Achtel muss nicht *h*, sondern (eine Terz höher) *d* heissen.

IV.

Die einundfünfzigste Sonate.

Die Sonate in F-dur Op. 54 wurde bei ihrem Erscheinen auf dem Titel als die einundfünfzigste,* und die in F-moll Op. 57 als die vierundfünfzigste »Sonate« bezeichnet. Carl Czerny bemerkt in seiner Pianoforte-Schule I. Theil, S. 60 in Betreff dieser Bezeichnung, dass Beethoven alle Werke eingerechnet habe, welche bis dahin 1806 und 1807 in Sonaten-Form erschienen waren, also auch die Trios, Quartette u. s. w. Nur auf diese Weise ist jene Bezeichnung erklärbar. Beethoven hätte nach der 51. Sonate Op. 54 die Sonate Op. 57 nicht als die vierundfünfzigste bezeichnen können, wenn er nicht auch die Symphonie Op. 55 und das Concert Op. 56 als Sonaten im weiteren Sinne angesehen hätte. Andererseits kann Beethoven nicht alle Werke eingerechnet haben, welche den Titel »Sonate« führten. Er würde dann eine grössere Zahl als die angegebene erlangt haben. Ausgeschlossen mag er zunächst diejenigen »Sonaten« haben, welche aus irgend einem Grunde nicht ganz der Sonaten-Form angehören, z. B. die Sonate Op. 26 mit den Variationen zu Anfang; die Sonaten Op. 27, welche auch als Phantasien bezeichnet sind; die »*Deux Sonates faciles*« Op. 49, welche als Sonatinen zu betrachten sind u. s. w. Andere Erörterungen und einige Zweifel bei Seite lassend, folge hier eine von einem unserer Freunde versuchte Zusammenstellung derjenigen 50 Werke, welche Beethoven bei Abfassung des Titels der Sonate Op. 54 als »Sonaten« angesehen haben mag.

Die Symphonien in C-dur und D-dur .	2 Werke
Das Septett Op. 20 .	1 -
Die Streichquintette Op. 4 und 29 .	2 -

Die Streichquartette Op. 18	6	Werke
Die Streichtrios Op. 9	3	-
Die Pianoforte-Concerte in C-dur, B-dur und C-moll	3	-
Das Quintett für Pianoforte u. s. w. Op. 16	1	
Die Trios Op. 1 und 11	4	-
Die Sonaten für Pianoforte und Violine Op. 12, 23, 24, 30 und 47	9	-
Die Sonaten für Pianoforte und Violoncell Op. 5	2	-
Sonate für Pianoforte und Horn Op. 17	1	-
Die Pianoforte-Sonaten Op. 2, 7, 10, 13, 14, 22, 28, 31 und 53	16	-

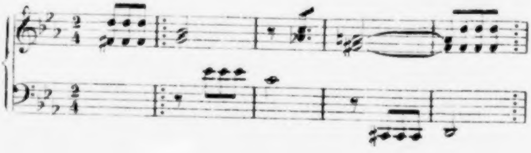
Das sind zusammen 50 Werke oder Sonaten. Die nächste Sonate, die in F-dur Op. 54, konnte also füglich als die einundfünfzigste bezeichnet werden.

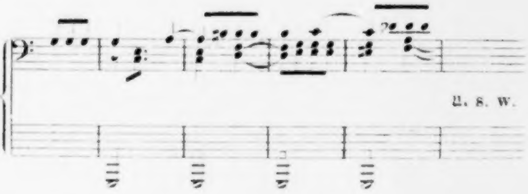
V.

Skizzen zum Pianoforte-Concert in G-dur und zur Symphonie in C-moll.

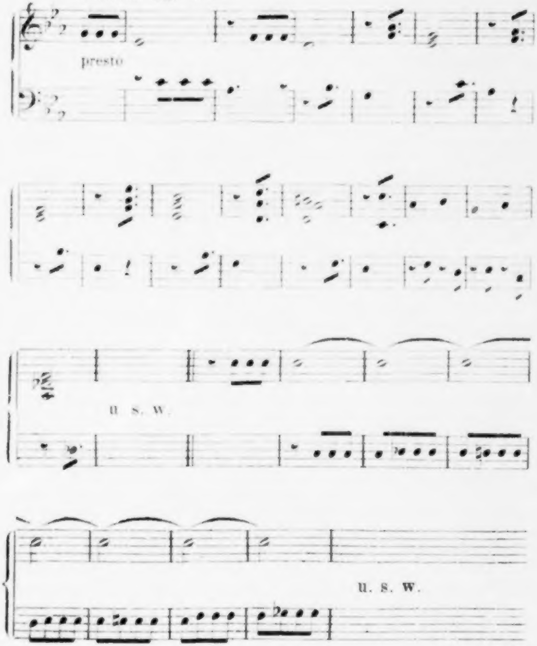
Einige zusammengehörende Blätter, welche auf acht beschriebenen Seiten verschiedene Arbeiten und Entwürfe enthalten, geben Gelegenheit zu beobachten, wie verschiedene, gleichzeitig entstandene Compositionen an gewissen Zügen Theil nehmen; wie das Entstehen und Werden eines Werkes von dem eines anderen abhängig ist.

Das aus vier Noten bestehende Hauptmotiv des ersten Satzes der Symphonie in C-moll ist, seiner rhythmischen Form nach, auch in dem Hauptthema des ersten Satzes des Pianoforte-Concertes in G-dur enthalten. Dort erscheint es als Motiv in sich abgeschlossen, in einer primitiven Fassung; hier als Glied eines grösseren melodischen Ganzen. Dass nun jene primitive Fassung die frühere war und der anderen, zusammengesetzteren vorherging, das zeigen uns die Skizzen. Auf der zweiten Seite der erwähnten Blätter stehen folgende Anfänge und Evolutionen:

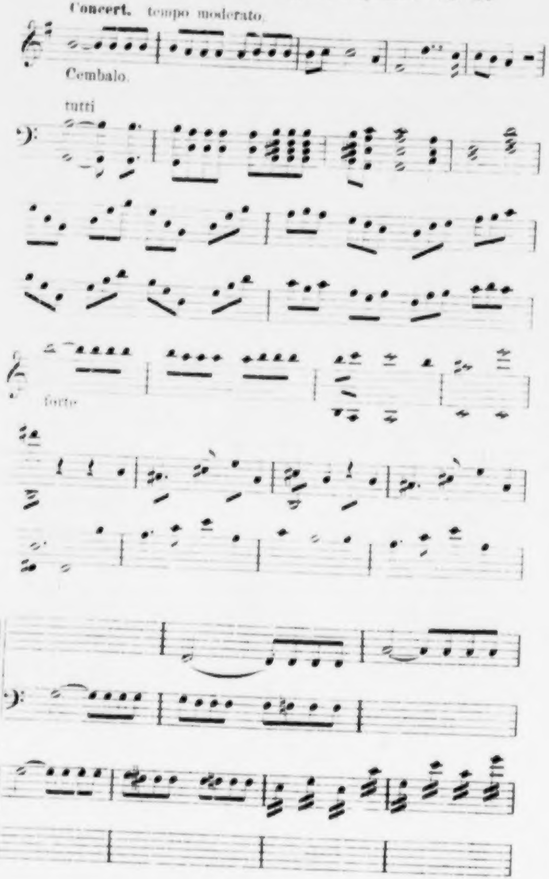


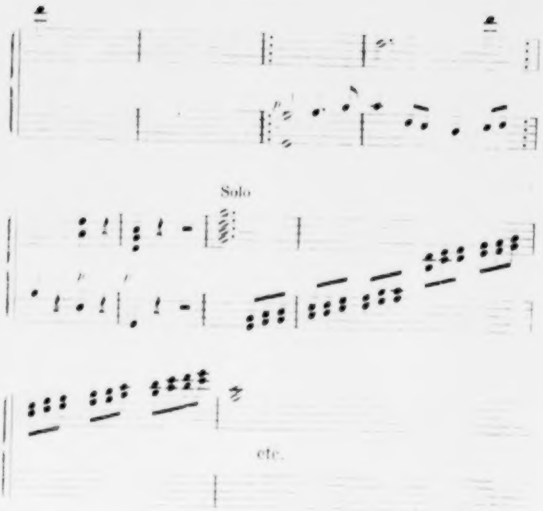


Sinfonia. All° 1mo


presto
u. s. w.
u. s. w.

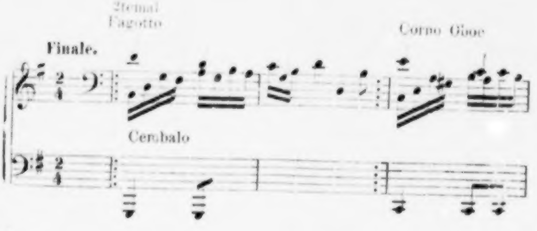
und auf der Seite gegenüber beginnt folgender Entwurf

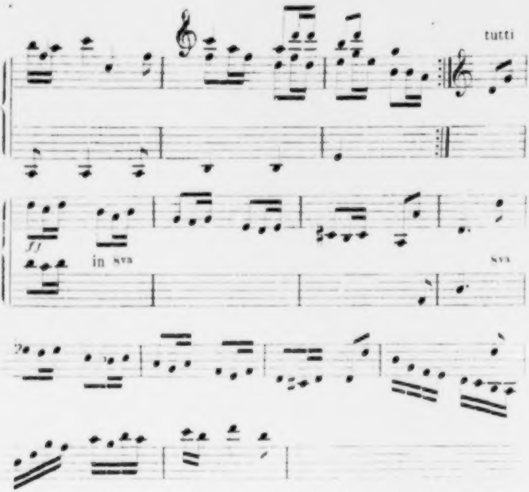

Concert. tempo moderato.
Cembalo.
tutti
forte


Solo
p
p
p
etc.

Man kann hier wohl fragen: Hätte Beethoven den ersten Satz des G-dur Concertes, so wie er ist, geschrieben, wenn er nicht auch die C-moll-Symphonie geschrieben hätte?

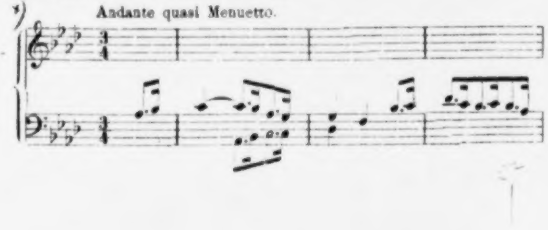
In dem S. 4 der Blätter folgenden Entwurf berühren sich zwei verschiedene Sätze.

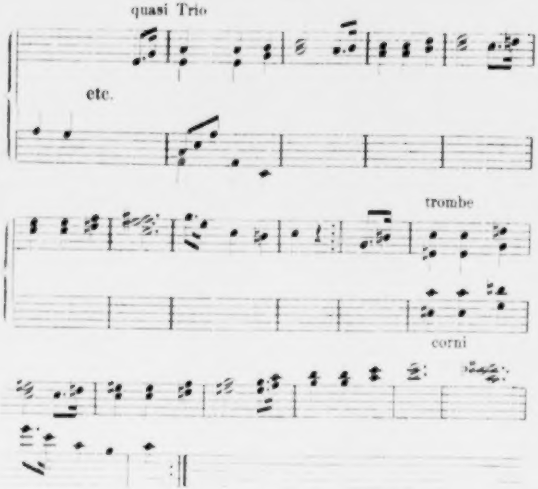

2temal
Fagotto
Corno Oboe
Finale.
Cembalo



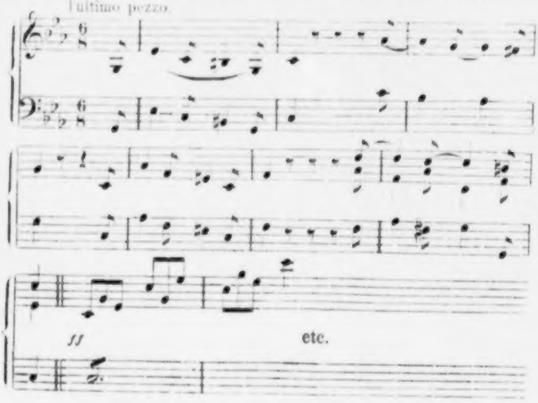
Dieser Entwurf liefert den Beweis, dass die instrumentale Figur, welche dem Chore der Gefangenen im ersten Finale der Leonore zu Grunde liegt, ursprünglich für den letzten Satz des G-dur-Concertes bestimmt war. Und hier kann man fragen: Hätte Beethoven den Chor der Gefangenen, so wie er ist, geschrieben, wenn er nicht auch das G-dur-Concert geschrieben hätte?

Unmittelbar nach den zum ersten Satz der C-moll-Symphonie gehörenden Skizzen erscheinen zwei andere abgebrochene Sätzchen, von welchen das erste




quasi Trio
etc.
trombe
corni

zum zweiten Satz der Symphonie gehört, und das andere


l'ultimo pezzo.
ff
etc.

offenbar zum Finale des nämlichen Werkes bestimmt war. Das Vorkommen des letzteren ist wohl ein Beweis, dass von dem letzten Satze der Symphonie, wie wir ihn kennen, damals noch keine Note geschrieben war.

Die Blätter liefern noch ein anderes chronologisches Ergebniss. Seite 5 erscheint eine zum Terzett in F-dur »Gut, Söhnchen, gut« im ersten Act der »Leonore« gehörende Stelle. Die Composition der »Leonore« wurde begonnen frühestens gegen Ende 1804*); beendigt war sie spätestens im November 1805. Nach der Beschaffenheit jener zur »Leonore« gehörenden Stelle sind die auf den Blättern befindlichen Arbeiten in die erste Hälfte des Jahres 1805 zu verlegen. Ist das richtig, so kann man sagen: Beethoven begann die Composition der fünften Symphonie und des Concertes in G-dur im Jahre 1805. Erstere, zu welcher damals nur die ersten Züge geschahen, war fertig im Jahre 1808 (vielleicht schon Ende 1807), letzteres im April 1807 (vielleicht schon 1806).

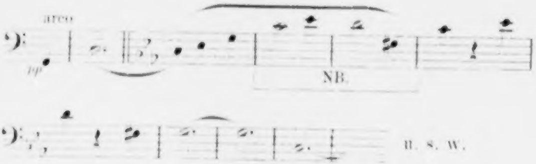
---

*) Vgl. Thayer's »L. v. Beethoven's Leben« Bd. 2, S. 263 ff.

VI.

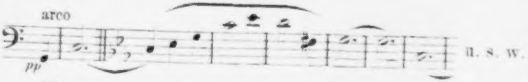
Die ausgeschossenen zwei Takte im dritten Satz der C-moll-Symphonie.

Es ist bekannt, dass die zwei überschüssigen Takte, welche in der alten Leipziger Ausgabe der fünften Symphonie Partitur S. 108 in folgender Stelle

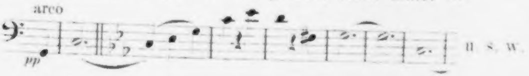


vorkommen und welche wir hier mit NB. bezeichnet haben, dadurch hineingekommen waren, dass in der zum Stich gegebenen Abschrift nach jenen zwei Takten ursprünglich ein Wiederholungszeichen gestanden hatte, welches aber später beseitigt worden, und dass die zwei Takte, als zur erst beabsichtigten Wiederholung gehörend und mit der Ziffer 1 prima volta bezeichnet, aus Versehen stehen geblieben waren. Dass nun wirklich das später beseitigte Wiederholungszeichen früher gültig war, und dass bei der ersten Aufführung der Symphonie am 22. December 1808 Haupttheil und Trio des dritten Satzes nicht einmal, sondern zweimal gespielt wurden, bevor der verkürzte und zum Finale überleitende Haupttheil wiederkehrte, das geht aus den vorhandenen geschriebenen Orchester-Stimmen, welche damals gebraucht wurden, hervor. In diesen

Stimmen[*] sind Hauptheil und Trio zweimal der erste Theil des Trios jedesmal mit Wiederholungszeichen[**] vollständig ausgeschrieben. Die Stelle, wo zur ersten Wiederholung von Anfang an übergeleitet wird, lautet in der Violoncell- und Bass-Stimme so:



Die Stelle, wo zur zweiten Wiederholung des veränderten und gekürzten Hauptheils übergeleitet wird, lautet so:



Später wurde die vollständige Wiederholung des Haupttheils und Trios beseitigt. Die ungültigen Stellen wurden durchstrichen oder mit Papier überklebt. Auf der Rückseite eines dieser aufgeklebten Papiere findet sich eine Stelle aus einem Arrangement der Symphonie in A-dur. Daraus ist zu entnehmen, dass die Kürzung des Satzes in den geschriebenen Stimmen nämlich frühestens 1812, dem Compositions-Jahre der siebenten Symphonie, vorgenommen wurde. Der Satz erhielt damit ganz die jetzige Form. Von einem Vorkommen der eingangs erwähnten zwei überschüssigen Takte kann keine Rede sein.

---

[*] Die Stimmen befinden sich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Ebenda befinden sich auch Stimmen zu den meisten anderen Symphonien und zu anderen Werken. Ein Theil der Stimmen ist von Beethoven revidirt worden. Sämmtliche Stimmen sind geschrieben und älter, als die gedruckten. Die ganze Sammlung war in Beethoven's Besitz und wurde bei der Versteigerung seines Nachlasses von der Gesellschaft der Musikfreunde angekauft. Im Auctions-Verzeichniss sind sie unter Nr. 190 ff. eingetragen. Einen Bericht über die Sammlung findet man in der »Deutschen Musikzeitung« vom 7. Juli 1862.

[**] Wenn man die Partitur der Breitkopf und Härtel'schen Gesammt-Ausgabe zur Hand nimmt, so kann man sich nach dem 21. Takt auf Seite 46 ein Wiederholungszeichen denken, welches auf ein nach dem ersten Takte auf Seite 37 stehendes Wiederholungszeichen zurückweist.

Man hätte erwarten sollen, dass, als in die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung vom Jahre 1846 (S. 462) eine Stelle aus einem Briefe eingerückt wurde, in welchem Beethoven jene zwei Takte als ungültig erklärt, ihre Ungültigkeit allgemein anerkannt worden wäre. Anders dachte Schindler; er opponirte. Es sind aber noch Andere gekommen (z. B. Marx in seinem »Beethoven«) und es werden voraussichtlich noch Andere kommen, die sich auf Schindler's Angaben stützen und für die ausgeschossenen Takte ihre Lanze einlegen. Derentwegen greifen wir hier aus Schindler's grösstentheils aus leeren Einwendungen bestehender Gegenschrift einige Behauptungen, die durch bisherige Erörterungen noch nicht beseitigt sind, zur Widerlegung heraus.

Schindler erzählt (Biogr., 3. Aufl., II, 339), Beethoven habe mit ihm im Jahre 1823 die C-moll-Symphonie durchgenommen und keine Bemerkung über die zwei Takte gemacht. Schindler bemerkt dabei: »Wie hätte vollends sein scharfes Auge diesen grossen Bock in der erst um jene Zeit (Anfangs der 20er Jahre) erschienenen Partitur übersehen und ungerügt lassen können?« (Dieser Umstand ist besonders wohl zu beachten.) Nun erschien aber die Partitur, und das ist die erste und einzige, in welcher die zwei Takte vorkommen, erst im Januar 1826*). Schindler's Erzählung kann also nicht wahr sein.

Schindler appellirt schliesslich an die Wiener Tradition. Er beruft sich (S. 341) auf Musiker aus Beethoven's Zeit, die im Jahre 1846 noch in Wien lebten, sagt, dass Umfrage bei ihnen gehalten und dass ein »Ergebniss«, dahin lautend, dass kein einziger der in den Concerts Spirituels thätig gewesenen Musiker einer Aenderung in den gedruckten Orchester-Stimmen sich habe erinnern können, in der »Wiener Zeitschrift 1846« bekannt gemacht sei. Wir haben ein solches »Ergebniss« in genannter »Wiener Zeitschrift« vom Jahre 1846 nicht finden können. Was aber die Wiener Tradition im Jahre 1846 anbetrifft, so lässt sich Folgendes entgegen halten. Die C-moll-Symphonie wurde am 7. und 11. November 1841 bei einem von der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien abgehaltenen Musikfest aufgeführt. Die dabei gebrauchten und eigens dafür geschriebenen Stimmen werden in zwei Päcken im Archiv genannter Gesellschaft aufbewahrt, und in diesen Stimmen stehen die zwei Takte nicht und haben auch von Anfang an nicht darin gestanden. Das sind zwei Päcke Beweise gegen Schindler. Sie beweisen, dass in Wien die zwei Takte wenigstens fünf Jahre früher als anderwärts ausgeschossen waren. Die Umfrage, welche Schindler bei den Wiener Musikern halten liess, kann also keine genaue gewesen sein. Das Ergebniss würde sonst gegen ihn ausgefallen sein.

---

*) Eine Anzeige von dem bevorstehenden Erscheinen der Partitur findet man im Intelligenzblatt zur Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom December 1825. Als erschienen wird sie in dem Blatte vom Januar 1826 angezeigt.

VII.

Das Tempo des zweiten Satzes der siebenten Symphonie.

Eine Berichtigung.

Beethoven hat dem zweiten Satz der Symphonie in A-dur die Bezeichnung »Allegretto ♩ = 76« gegeben. Schindler erzählt nun Seite 210 der ersten Ausgabe seiner Biographie: »Bei einer der Aufführungen dieser Symphonie in den letzten Lebensjahren Beethoven's bemerkte dieser mit Unwillen, dass dieser Satz Allegretto ungemein rasch genommen, daher dessen Charakter ganz zerstört wurde. Er glaubte dem Vergreifen dieses Tempo dadurch abzuhelfen, wenn er es in Zukunft mit Andante quasi Allegretto bezeichne, mit Beifügung des Metronoms ♩ = 80, wie ich es in seinem Notaten-Buche angezeigt besitze«. Schindler widerspricht sich hier selbst. Offenbar bedeutet »Andante quasi Allegretto« ein langsameres Zeitmass, als »Allegretto«; umgekehrt schlägt aber ein Metronom, wenn er auf 80 gestellt wird, schneller, als wenn er auf 76 gestellt wird. Schindler scheint den Widerspruch später bemerkt zu haben; denn in der dritten Ausgabe seiner Biographie hat er die Sache anders dargestellt. Er sagt hier I. S. 192 nämlich: »Auf die ursprüngliche Benennung des zweiten Satzes dieser siebenten Symphonie mit Andante ist besonders aufmerksam zu machen. Erst in den gedruckten Stimmen erschien dessen Vertauschung mit Allegretto, das aller Orten Missverständnisse zum Nachtheil des Charakteristischen erzeugt hat. In späteren Jahren empfahl darum der Meister wieder die erstere Benennung«. Aber auch die Behauptung, erst in den gedruckten Stimmen habe der Satz die Bezeichnung »Allegretto« erhalten, ist nicht richtig; denn in den vorhandenen geschriebenen Stimmen, welche älter sind als die gedruckten und welche am 8. und 12. December 1813 bei den unter Beethoven's Leitung stattgefundenen ersten Aufführungen der Symphonie gebraucht wurden*), steht und hat von Anfang an über dem zweiten Satze kein anderes Wort gestanden als »Allegretto«.

Wahr an der Sache mag sein, dass Beethoven sich den Satz langsamer dachte, als er ihn in späteren Jahren aufführen hörte, und dass er sich in diesem Sinne aussprach. Dass Beethoven selbst den Satz in einem relativ langsamen Tempo nahm, geht aus einigen Mittheilungen hervor. Die Wiener »Friedensblätter« vom 6. December 1814 berichten über ein von Beethoven gegebenes Concert, in welchem die Symphonie in A-dur zur Aufführung kam; und in diesem Bericht ist von dem zweiten Satze genannter Symphonie als von »einem einfachen Adagio aus A-moll« die Rede, was nicht zu erklären wäre, wenn das Stück auf den Berichterstatter nicht den Eindruck eines Adagios gemacht hätte. In einem Bericht in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung, Bd. XVI, Nr. 4, wird der Satz als »Andante« erwähnt. Auch nahm L. Spohr, der bei den ersten Aufführungen der Symphonie unter Beethoven's Leitung mitwirkte, den Satz in einem ziemlich langsamen Tempo. In der »Neuen Zeitschrift für Musik« vom Jahre 1840 wird (S. 180) das von ihm genommene Tempo mit »M. M. ♩ = 72« angegeben. Das ist die langsamste von allen vorhandenen metronomischen Bezeichnungen. Die schnellste Bezeichnung (M. M. ♩ = 88) aber ist die in der Ende 1831 bei T. Haslinger in Wien erschienenen Partitur, von welcher Schindler (Biogr., 3. Aufl., II, 250) irrig behauptet, die darin enthaltenen metronomischen Tempo-Bestimmungen rührten von Beethoven her.

Was Schindler fälschlicher Weise von dem zweiten Satz der siebenten Symphonie behauptet, trifft einigermassen bei dem zweiten Satz der sechsten Symphonie zu. Dieser Satz hatte nämlich anfangs die Bezeichnung: »Andante molto moto, quasi Allegretto«. Später jedoch wurde das »quasi Allegretto« beseitigt.

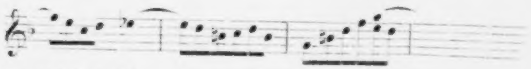
---

*) Vorhanden sind im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien 24 Stimmen. Auf einer Stimme liest man noch das von der Hand eines Mitwirkenden bemerkte Datum: »Wien den 12. Decbr. 1813«.

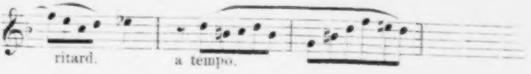
VIII.

Eine Stelle im ersten Satz der achten Symphonie.

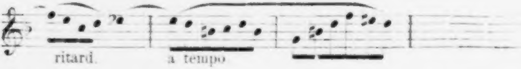
Die Original-Manuscripte der Werke Beethoven's zeigen die vielen Aenderungen, welche Beethoven bei einzelnen Stellen vornahm, wenn auch ein Werk fertig oder im Ganzen abgeschlossen war. Es kommt aber auch vor, dass derartige nachträgliche Aenderungen nicht im Original-Manuscript, sondern anderwärts vorgenommen wurden, z. B. in einer zum Druck oder zu einer Aufführung bestimmten Abschrift. Dieser Umstand lässt nicht immer das Original-Manuscript als entscheidend erscheinen und erschwert nicht selten die Herstellung einer endgültigen Lesart. Ein einschlägiger Fall lässt sich hier vorlegen. Derselbe betrifft eine im ersten Satz der Symphonie in F-dur Op. 93, Takt 43 bis 45 vom Anfang vorkommende Stelle. Diese Stelle lautet in einem Skizzenbuche so:



Im Original-Manuscript ist sie der ersten Violine so vorgeschrieben:



Die zweite Violine geht in der Unteroctave mit. Beethoven hat also hier eine in der Skizze vorkommende gebundene Achtel-Note in eine Pause verwandelt. In den bei den ersten Aufführungen gebrauchten geschriebenen und von Beethoven durchgesehenen Orchester-Stimmen* erscheint die Stelle nun wieder, wie im Skizzenbuch, mit der gebundenen Achtel-Note, nämlich so:



Eben so findet sich die Stelle in der im Jahre 1816 bei S. A. Steiner und Comp. in Wien erschienenen, von Beethoven corrigirten Partitur. Uebereinstimmend damit ist auch eine geschriebene, von Beethoven verbesserte und später zum Druck beförderte Bearbeitung der Symphonie für Pianoforte zu zwei Händen. Man kann sich diese Uebereinstimmung nur durch die Annahme erklären, dass besagte geschriebene und gedruckte Exemplare nicht das Original-Manuscript, sondern eine Abschrift, in welcher Beethoven die Stelle wieder so geändert hatte, wie sie in der Skizze vorkommt, zur Vorlage gehabt haben. Dass nun die Lesart der geschriebenen Orchester-Stimmen u. s. w. und nicht die des Original-Manuscripts als die endgültige zu betrachten ist, kann keine Frage sein. Bei der gegen Ende des Symphoniesatzes in anderer Tonart und etwas anders vorkommenden Parallelstelle stimmen Original-Manuscript, geschriebene Stimmen, gedruckte Partitur u. s. w. überein.

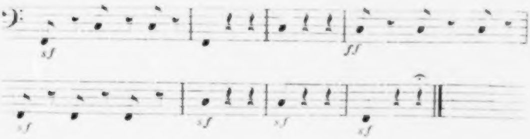
---

* Sie werden im Archiv der Gesellschaft der Musik-Freunde in Wien aufbewahrt. Vgl. Seite 18.

IX.

Die Coda des ersten Satzes der achten Symphonie.

Der erste Satz der Symphonie in F-dur Op. 93 war ursprünglich um 34 Takte kürzer, und es ist sehr wahrscheinlich, dass er in dieser kürzeren Fassung zur ersten Aufführung gelangte. Beethoven's spätere und vermuthlich in der ersten Hälfte des Jahres 1814 vorgenommene Aenderung und Verlängerung beginnt mit dem neunten Takt auf Seite 22 der bei Breitkopf und Härtel erschienenen Partitur. Von dem früheren, kürzeren Schluss kann uns augenblicklich nur eine alte geschriebene Pauken-Stimme eine annähernde Vorstellung geben. Von dem bezeichneten Takte an (es ist der Takt mit der Fermate) waren den Pauken noch folgende acht Takte vorgeschrieben:

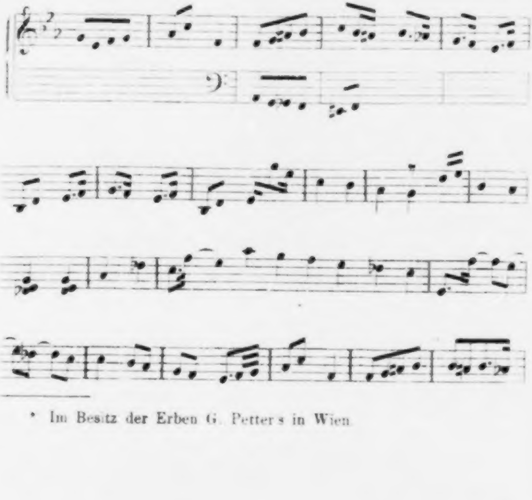


X.

Die Sonate Op. 96.

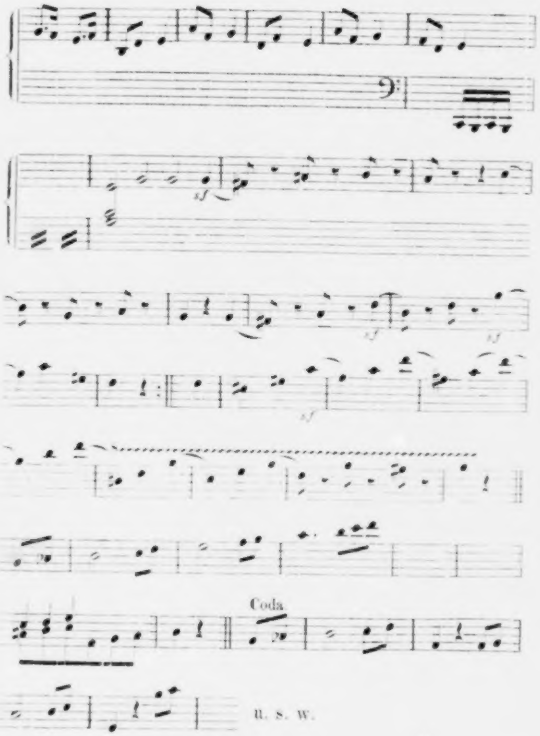
Die Compositionszeit der Sonate für Pianoforte und Violine in G-dur Op. 96 wird verschieden und zum Theil nicht richtig angegeben. Sie wird aber durch folgende Erscheinungen sichergestellt.

Auf den letzten Blättern eines Skizzenbuches[*], welches grösstentheils mit Arbeiten und Entwürfen zur siebenten und achten Symphonie angefüllt ist, kommen Entwürfe zum zweiten, dritten und vierten Satz der genannten Sonate vor. Ein Entwurf beginnt so:

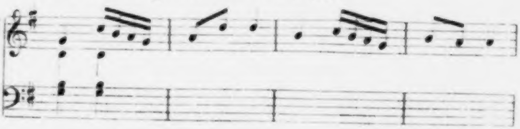


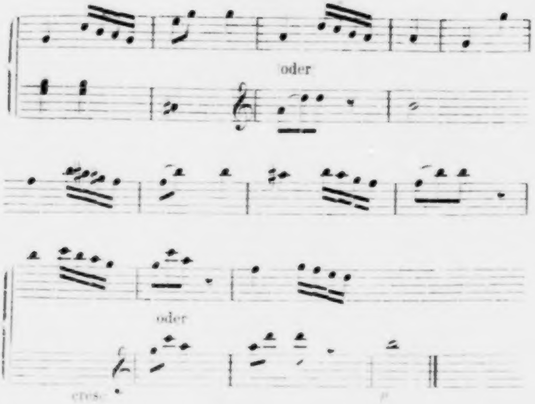
---

[*] Im Besitz der Erben G. Petter's in Wien.


sf
sf
sf
sf
Coda
u. s. w.

Ein darauf folgender Entwurf lautet:





Aus der Stellung dieser Entwürfe geht hervor, dass sie später geschrieben wurden, als die zu den zwei Symphonien. Das Original-Manuscript der siebenten Symphonie hat das Datum «1812. 13ten Mai»; das der achten Symphonie ist datirt «Linz im Monath October 1812». Folglich kann die Sonate Op. 96 (mit Ausnahme des ersten Satzes, von dem wir nicht beweisen können, ob er früher oder gleichzeitig oder etwas später geschrieben wurde) nicht vor October 1812 geschrieben oder fertig geworden sein*).

Nun steht in der Linzer «Musikalischen Zeitung» vom

---

*) Nach den Entwürfen zur Sonate erscheinen auf der letzten Seite des Skizzenbuches Entwürfe zu dem Liede «An die Geliebte» mit dem Text: «O dass ich dir vom stillen Auge» u. s. w. (vgl. Thematisches Verzeichniss der im Druck erschienenen Werke Beethoven's, 2. Auflage, S. 183) und zwar zu derjenigen Bearbeitung dieses Liedes, bei welcher die begleitende Pianofortestimme Triolenbewegung hat. Aus den Daten, die oben weiter mitgetheilt werden, geht hervor, dass diese Bearbeitung frühestens im December 1812 entstanden sein kann, und dass sie also nicht, wie irgendwo angegeben, von den zwei Bearbeitungen des Liedes die frühere oder erste, sondern die zweite oder spätere ist.

28. Januar 1813 ein Bericht aus Wien (geschrieben am 4. Januar 1813), welcher lautet: »Der grosse Violinspieler Herr Rode* hat dieser Tage ein neues Duett für Pianoforte und Violin mit Sr. k. Hoheit dem Erzherzog Rudolph bei Sr. Durchl. dem Fürsten Lobkowitz gespielt. Die Composition dieses neuen Duetts ist von Hrn. Ludwig van Beethoven; es lässt sich von diesem Werke weiter nichts sagen, als dass es alle seine übrigen Werke in dieser Art zurück lässt, denn es übertrifft sie fast alle an Popularität, Witz und Laune«.

Dass das in diesem Bericht erwähnte Duett nichts Anderes sein kann, als die Sonate in G-dur (Op. 96), wird durch Heranziehung einiger Stellen aus dem Briefwechsel Beethoven's mit Erzherzog Rudolph ausser Zweifel gestellt. Beethoven schreibt einmal (Köchel's 83 Briefe Nr. 4): »Morgen in der frühesten Frühe wird der Copist an dem letzten Stücke anfangen können, da ich selbst unterdessen noch an mehreren anderen Werken schreibe, so habe ich um der blossen Pünktlichkeit willen mich nicht so sehr mit dem letzten Stücke beeilt, um so mehr, da ich dieses mit mehr Ueberlegung in Hinsicht des Spiels von Rode schreiben musste; wir haben in unseren Finales gern rauschendere Passagen, doch sagt dieses R. nicht zu und — schenirte mich doch etwas. — Uebrigens wird Dienstags alles gut gehen können«. — In einem anderen Briefe (83 Briefe Nr. 5) schreibt Beethoven: »Roden anbelangend haben I. Kais. H. die Gnade, mir die Stimme durch Ueberbringer dieses übermachen zu lassen, wo ich sie ihm sodann mit einem *billet doux* von mir schicken werde. Er wird das die Stimme schicken gewiss nicht übel aufnehmen« u. s. w. — Ferner schreibt der Erzherzog an Beethoven** u. a. »Uebermorgen Donnerstags ist um ½6 Uhr abends wieder

---

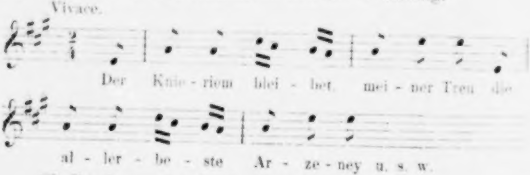
* Rode war im December 1812 nach Wien gekommen. Sein erstes Concert gab er am 6. Januar 1813. Vergl. die Linzer musikalische Zeitung vom 21. Januar 1813, die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung vom 20. Januar und 17. Februar 1813.

** Das Original des Briefes ist im Besitz von Friedrich Amerling in Wien.

Musik bei dem Fürsten Lobkowitz, und ich soll daselbst die Sonate mit dem Rhode wiederholen« u. s. w.

Aus allen diesen Mittheilungen geht hervor erstens, dass die Sonate Op. 96 gegen Ende des Jahres 1812 componirt und wahrscheinlich zum ersten Mal am Dinstag den 29. December 1812 in einer Gesellschaft bei Fürst Lobkowitz gespielt wurde; zweitens, dass sie mit Rücksicht auf Rode's Spiel geschrieben wurde*). So hat denn Carl Czerny Recht, wenn er S. 87 des vierten Theils seiner Pianoforte-Schule sagt: »Diese Sonate Op. 96 wurde um 1812 für den berühmten Violinkünstler Rode geschrieben«.

Auffallend ist die Aehnlichkeit des Anfangs des letzten Satzes der Sonate mit dem Lied des Jobsen in J. A. Hiller's Operette »Der lustige Schuster«, welches so anfängt


Vivace.
Der Knie-riem blei-bet mei-ner Treu die
al-ler-be-ste Ar-ze-ney u. s. w.

Ob Beethoven das Lied gekannt hat? —

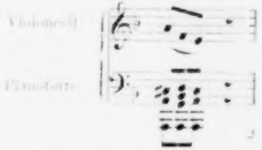
---

*) In der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom Jahre 1801 III, 558 wird gesagt, dass Rode's Spiel sich durch Grazie und Delicatesse auszeichne, dass es immer angenehm, immer rein bleibe, aber zuweilen etwas kalt werde u. s. w. Näheres über Rode's Spiel findet man auch in L. Spohr's Selbstbiographie I, 68, 177 u. s. w. — Was irgendwo mitgetheilt wird, Beethoven habe für Rode eine Romanze (*une délicieuse romance*) geschrieben, kann nur auf einer Verwechslung beruhen.

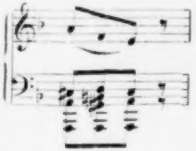
XI.

Eine Stelle in der Sonate Op. 102 Nr. 2.

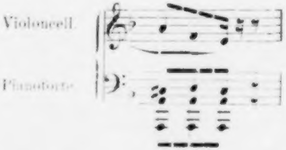
In der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom Jahre 1866 Seite 128 wird auf eine Stelle in der Sonate für Pianoforte und Violoncell in D-dur aufmerksam gemacht, welche in der Breitkopf und Härtel'schen Gesammt-Ausgabe anders lautet, als in anderen Ausgaben. Es lässt sich darüber Folgendes mittheilen. Die Stelle es ist der vierte Takt des zweiten Satzes lautet in dem bei Artaria in Wien befindlichen Original-Manuscript genau so, wie in der Gesammt-Ausgabe, nämlich



Jedoch stand früher vor dem ♭ ein ♮ und vor dem *g* ein ♮. Beide Zeichen sind wegradirt, und hiess die Stelle also ursprünglich so



Keine von diesen Lesarten ist aber die endgültige. Ueberhaupt kann das Autograph im vorliegenden Falle nicht massgebend sein. Beethoven hat, namentlich in späterer Zeit, bei den meisten Werken nicht das Original-Manuscript, sondern eine von ihm durchgesehene Abschrift zum Druck gegeben. Die revidirte Abschrift, welche der alten Artaria'schen Ausgabe als Vorlage diente und auf welcher sich noch die Verlagsnummer 2580 befindet, hat sich, nachdem die Breitkopf und Härtel'sche Gesammt-Ausgabe vollendet war, vorgefunden, und hierin heisst und hiess die Stelle von Anfang an denn Spuren einer Aenderung sind nicht bemerkbar, — ein Beweis, dass die Abschrift nach einer anderen Vorlage als nach dem Autograph gemacht ist so:

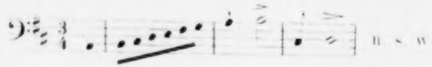


Eben so lautet die Stelle in der Simrock'schen Ausgabe, welche älter ist als die Artaria'sche, und welche wieder eine andere Vorlage hatte. Dass nun die übereinstimmende Lesart der ersterwähnten Abschrift und der beiden alten Ausgaben als die endgültige zu betrachten ist, kann keinem Zweifel unterliegen. Die gegenwärtige Lesart des Autographs lässt sich dadurch erklären, dass Beethoven die Aenderung später eintragen wollte, sie aber nicht ganz ausführte.

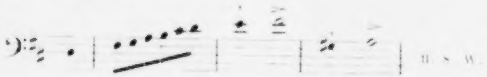
XII.

Eine andere Stelle in der Sonate Op. 102 Nr. 2.

Das Fugenthema, welches dem letzten Satz der Sonate Op. 102 Nr. 2 zu Grunde liegt, ist nicht den strengen Regeln der Fuge gemäss beantwortet. Das Thema, welches so anfängt:

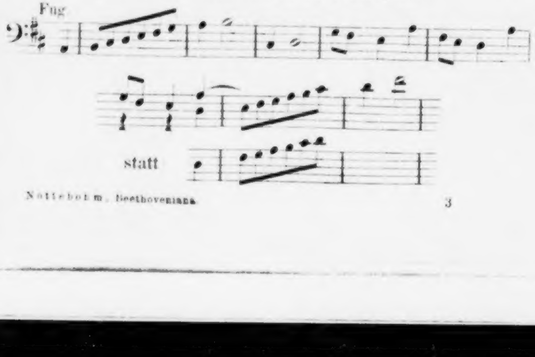


wird folgendermassen beantwortet



Beethoven hat später an eine andere Beantwortung, an eine regelmässigere Einrichtung des Gefährten gedacht. Der Gedanke ist aber nicht zur Ausführung gekommen. In einem Skizzenheft, welches grösstentheils Arbeiten zum letzten Satz der neunten Symphonie enthält und etwa vier Jahre nach dem Erscheinen der Artaria'schen Ausgabe jener Sonate geschrieben wurde, findet sich folgende Bemerkung

— in den Violonschellsonaten zu verbessern



Es lässt sich von dieser Andeutung, wenn man wollte, nicht Gebrauch machen, da Beethoven die nöthigen weiteren Aenderungen in den Gegenstimmen Takt 7, 8, 19, 20 u. s. w. nicht angegeben hat.

Unmittelbar nach obiger Andeutung findet sich noch Folgendes bemerkt

> in der Sonate in As ist auch etwas welches in der geschriebenen vom Erzherzog anders ist.

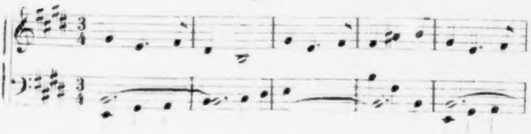
Das hier gemeinte Werk ist die Pianoforte-Sonate Op. 110, von welcher der Erzherzog eine von Beethoven durchgesehene Abschrift besass, die aber in Verlust gerathen ist, so dass sich nicht angeben lässt, welche Stelle Beethoven meinte und welche Aenderung oder Abweichung er im Sinne hatte. Vermuthlich ist die Stelle im letzten Satz gemeint, wo das in G-dur und in entgegengesetzter Bewegung eintretende Fugenthema zum ersten Mal beantwortet wird.

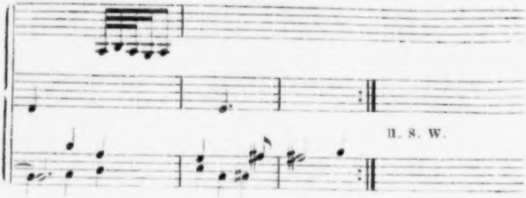
XIII.

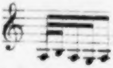
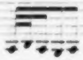
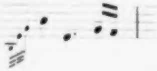
Eine Stelle in der Sonate Op. 109.

Das Variationen-Thema in der Sonate in E-dur Op. 109 enthält im sechsten Takt einige verzierende Noten, bei denen man in Zweifel sein kann, wie Beethoven sich die Ausführung dachte, ob sie zwischen dem zweiten und dritten Taktviertel, oder erst mit dem Eintritt des dritten Viertels gespielt werden sollen. Es lässt sich eine Erscheinung vorlegen, die darüber Aufschluss giebt.

In einem Skizzenbuch, welches unter anderen Entwürfen auch Arbeiten zum zweiten und dritten Satz der Sonate enthält, kommt das Variationen-Thema zuerst in etwas anderer Gestalt und ohne jene verzierende Noten vor. Später hat dann Beethoven genau über dem dritten Viertel des sechsten Taktes eine Verzierung dieses Taktviertels in ordentlichen Noten angebracht, so dass der erste Theil des Themas ungefähr so aussieht:





Die hinzugefügten Noten sind etwas undeutlich geschrieben, so dass man sie auch so  oder so  oder vielleicht noch anders lesen kann. Jedenfalls lässt ihre Stellung und Schreibweise keinen Zweifel übrig, dass sie nur auf das dritte Taktviertel zu beziehen und mit dem Eintritt desselben auszuführen sind. Den fünften Takt hat Beethoven später mit Bleistift so geändert 

XIV.

Die Ouverture Op. 115.

In Verzeichnissen und auf Concert-Programmen findet man die Ouverture Op. 115 zuweilen als »Ouverture zur Namensfeier« angegeben. Es lässt sich hier die Frage aufwerfen: hat die Ouverture auf den Beinamen »zur Namensfeier« Anspruch?

Das in der Hofbibliothek in Wien befindliche Original-Manuscript hat die Ueberschrift: »Ouverture von LvBthven am ersten Weinmonath 1814 — Abends zum Namenstag unsers Kaisers.« Hiernach scheint es, dass die Ouverture zur Feier des Namenstages geschrieben wurde und aufgeführt werden sollte. Sie wurde aber nicht am 4. oder 3. October 1814, dem Namenstag des Kaisers Franz II. und seinem Vorabend, sondern erst am 25. December 1815 aufgeführt in einem zum Besten des Bürgerspitals zu St. Marx im grossen Redouten-Saale gegebenen Concerte. Auf dem Zettel war sie nur als »Ouverture« bezeichnet, also ohne jeden Beisatz, der eine Deutung auf ein Namensfest zuliesse*). Die zweite und dritte Aufführung fand Statt am 16. und 23. April 1818 in zwei von Moscheles, Giuliani und Mayseder gegebenen »musikalischen

---

*) In der Anzeige der »Akademie« heisst es u. a.: »Die dabei vorkommenden Musikstücke sind sämmtlich von der Composition des Herrn Ludwig van Beethoven und bestehen 1) aus einer neuen Ouverture, 2) aus einem neuen Chor über Goethe's Gedicht: die Meeresstille, und 3) aus dem grossen Oratorium: Christus am Oelberge.« Die Wiener Zeitung vom 6. Januar 1816 berichtet u. a. über die Aufführung: »Wranizky dirigirte, Umlauf hatte den Platz am Klavier«. (Warum

Unterhaltungen«*). Schindler erzählt (Biogr. 3. Aufl., I. 248; vgl. auch II. 153): »Am 10. Mai 1818**) erschien diese Ouverture (Op. 115) in zweiter Aufführung im Concerte der Herren Mayseder, Moscheles und Giuliani mit dem Beisatze: *»à la Chasse«*. Beethoven frug nach dem Grund solcher Benennung, und wer sich dies erlaubt. Es war jedoch nichts zu ermitteln, weil ein Theil die Schuld auf den andern geschoben. Der Breitkopf und Härtel'sche Katalog benennt diese Ouverture »Namensfeier«, vielleicht, weil sie am Christtag zur erstmaligen Aufführung gekommen«. Aus letzterer Bemerkung ist zu entnehmen, dass Schindler von der Ueberschrift des Autographs keine Kenntniss hatte. Dann wurde die Ouverture aufgeführt am 6. December 1818 in einem Concerte der Gebrüder Wranizky. In den Berichten über dieses Concert wird sie »Jagdouverture« genannt†). Endlich gab Beethoven das Werk heraus unter dem Titel: »Grosse Ouverture in C-dur gedichtet für grosses Orchester und seiner Durchlaucht dem Fürsten und Herrn Anton Heinrich Radzivil ...... gewidmet« u. s. w.††).

---

hatte Umlauf den Platz am Clavier? Schindler erzählt (I. 248), dass Op. 112 und Op. 115 (nebst Christus am Oelberg) am 25. December 1815 »unter Leitung des Meisters zum ersten Mal aufgeführt wurden«. Ueber die Aufführung berichtet auch die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung vom Jahre 1816, S. 78.

*) Die Wiener Allgemeine Musikalische Zeitung vom Jahre 1818 berichtet (S. 150) über das Concert vom 16. April: »Zum Anfang hörten wir eine neue Ouverture von Herrn L. van Beethoven, welche nur einmal bisher öffentlich gegeben wurde«. Später (S. 174) wird über beide Concerte u. a. berichtet: »Die sehr schöne geistvolle neue Ouverture des Herrn L. v. Beethoven ...... entzückte die Kenner«.

**) Jedenfalls eine Verwechslung des Datums.

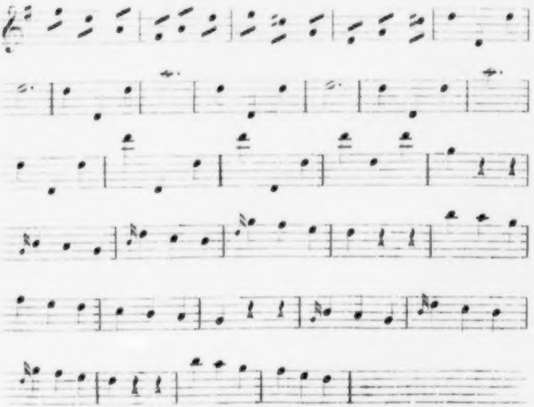
†) Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung vom Jahre 1819 lässt sich (Seite 72) aus Wien berichten: »Beethoven's sogenannte Jagd-Ouverture entzückte, wie immer, seine zahlreichen Verehrer«. — In Paris soll die Ouverture erschienen sein unter dem Titel: *»La Chasse, grande Ouverture en Ut«* u. s. w.

††) Die Ouverture erschien im Jahre 1825. Eine Besprechung findet man im 17. Heft der »Cäcilia«, ausgegeben im Juli 1826. Dies als Beweis, dass die Ouverture nicht, wie Schindler (Biogr. II. 153) sagt, nach Beethoven's Tode erschienen ist.

Aus allen diesen Daten geht hervor, dass, wenn Beethoven die Ouverture auch ursprünglich für ein Namensfest geschrieben, er doch später jede Hindeutung auf eine solche Bestimmung vermieden hat. Die Ouverture an und für sich kann also auf den Beinamen »zur Namensfeier« keinen Anspruch machen.

Es bleibt nun noch die Frage übrig: kann die Ouverture ihrer Entstehung nach auf den Beinamen »zur Namensfeier« Anspruch machen? Ist sie eine Gelegenheits-Composition, oder nicht?

Auf einigen zerstreuten Blättern, welche, wie sich später zeigen wird, wenigstens drei Jahre vor der Composition der Ouverture Op. 115 beschrieben wurden, finden sich Ansätze zu einer Arbeit, in welcher ein Thema vorkommt, welches uns als das Thema der Mittelpartie der Ouverture Op. 115 bekannt ist. Beethoven hat die Arbeit ausführen wollen and angefangen, sie in Partitur zu schreiben. Was für ein Werk es werden sollte, ist zweifelhaft. In der angefangenen Partitur ist nur die oberste Zeile, welche die erste Violin-Stimme enthält, ausgeschrieben. Hierin kommt folgende Stelle vor:



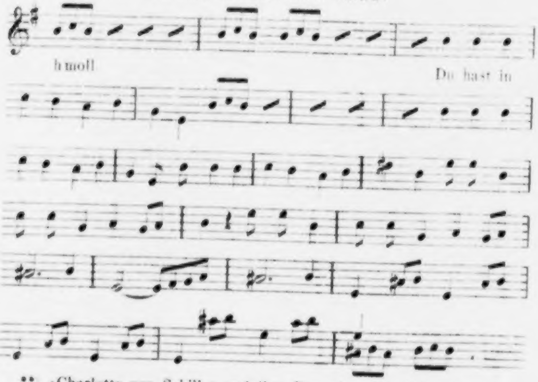
Beet.
144

Die unteren, leer gebliebenen Zeilen hat Beethoven später zu anderen Arbeiten benutzt. Es finden sich da Entwürfe zum Schlusschor aus »König Stephan«, dann zu der Ouverture und, mit Ausnahme des türkischen Marsches und der Harmonie-Musik hinter der Scene,+ zu allen Sätzen der »Ruinen von Athen«*. Aus dem Vorkommen dieser Entwürfe ist zu schliessen, dass die Arbeit, zu welcher die mitgetheilte Stelle gehört, spätestens im Jahre 1811, der Compositionszeit des »König Stephan« und der »Ruinen von Athen«, unternommen wurde. In welch anderer Weise Beethoven die liegengebliebene Arbeit später wieder aufgenommen hat, werden wir gleich sehen.

Fischenich schreibt am 26. Januar 1793 aus Bonn an Charlotte von Schiller über Beethoven: »Er wird auch Schiller's Freude und zwar jede Strophe bearbeiten«**. Beethoven ging also schon früh mit dem Gedanken um, Schiller's Hymne an die Freude in Musik zu setzen. In Skizzenbüchern aus verschiedener Zeit finden sich wiederholt Ansätze zur Composition. In einem Skizzenbuche†), welches grösstentheils Arbeiten zur

---

* Ein Bruchstück mag hier eine Stelle finden:



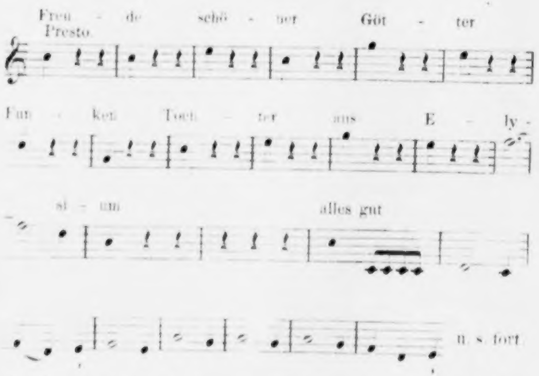
**) »Charlotte von Schiller und ihre Freunde« Bd. III, S. 100.

†) Das Skizzenbuch ist schon Seite 26 erwähnt.

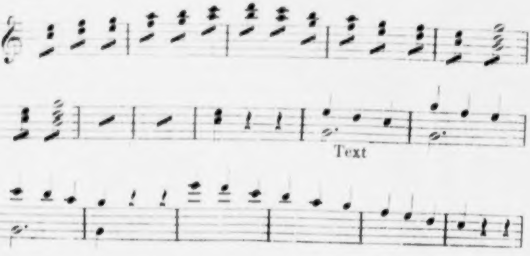
siebenten und achten Symphonie enthält und welches Beethoven mit sich herumführte, als er im Sommer 1812 in den böhmischen Bädern war, findet sich umgeben von Arbeiten zum ersten und vierten Satz der Symphonie in F-dur Op. 93 die Bemerkung

»Freude schöner Götterfunken Tochter
Overture ausarbeiten« —

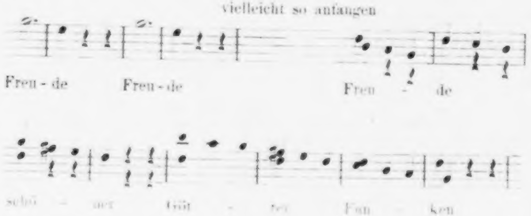
und zwei Seiten später folgender Entwurf:


Freu - de schö - ner Göt - ter
Presto
Fun - ken Toch - ter aus E - ly -
si - um
alles gut
u. s. fort

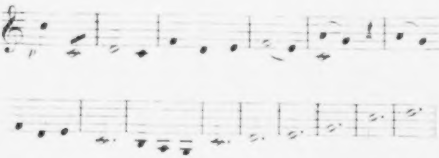
abgerissene Sätze wie Fürsten sind Bettler u. s. w. nicht das ganze



abgerissene Sätze aus Schillers Freude zu einem ganzen gebracht

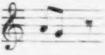


In diesem Entwurf finden wir die zwei Themata, welche uns als die Themata der Haupt- und Mittelpartie der Ouverture Op. 115 bekannt sind. Es ist also kein Zweifel, dass Beethoven jene Themata (die Grundbestandtheile der Ouverture Op. 115) mit dem Text des Schiller'schen Gedichtes zu einem Ganzen verweben wollte, und dass das Ganze die Form einer Ouverture erhalten sollte. Aus einigen innerhalb des Entwurfs stehenden Bemerkungen geht hervor, dass Beethoven nicht das ganze Gedicht in Musik setzen wollte. Es ist aber nun einerseits nicht einzusehen, wie Beethoven diejenigen Strophen, in denen der Dichter den Ton des Erhabenen anschlägt (z. B. „Ihr stürzt nieder, Millionen?“ „Ahndest du den Schöpfer, Welt?“), mit den anderen, welche einen rein dithyrambischen Zug haben, einheitlich verbinden und in den Rahmen einer Ouverture bringen wollte; andererseits ist nicht einzusehen, wie er, ohne dem Gedicht zu schaden, jene, dem engen Rahmen der Ouverture widerstrebenden, gewichtigeren Strophen hätte weglassen können. Dann ist nicht klar, wie bei dem überwiegend instrumentalen Charakter der beiden Themata das vocale Element und damit der Text zur Geltung gebracht werden sollte. Ob nun Beethoven solche oder ähnliche Bedenken hatte, wissen wir nicht. Genug, das Stück wurde nicht so ausgeführt, wie es entworfen war. Der Entwurf löste sich gleichsam in zwei Theile auf. Der Text fand ungefähr zehn Jahre später im Finale der neunten Symphonie die cyklische Form, welche auf einfachen, breiten Grundlagen eine ausgedehnte Anwendung der Variationen-Form und des doppelten Contrapunktes gestattete und dadurch eine Herbeiführung der durch den Text bedingten Gegensätzlichkeit und Mannigfaltigkeit ermöglichte. Die dem instrumentalen Theil eingeborene »Freude« zur Entfaltung zu bringen, bedurfte es, so scheint es, einer äusseren Anregung. Diese Anregung scheint der am 1. September 1814 eröffnete Wiener Congress gebracht zu haben. Beethoven nahm die liegengebliebene Arbeit in anderer Form auf im September 1814. In einem Skizzenbuch aus dieser Zeit erscheint das Hauptthema des Allegro-Satzes der Ouverture anfänglich, wie in der Skizze vom Jahr 1812, im 3/4-Takt, nämlich so:



u. s. w.

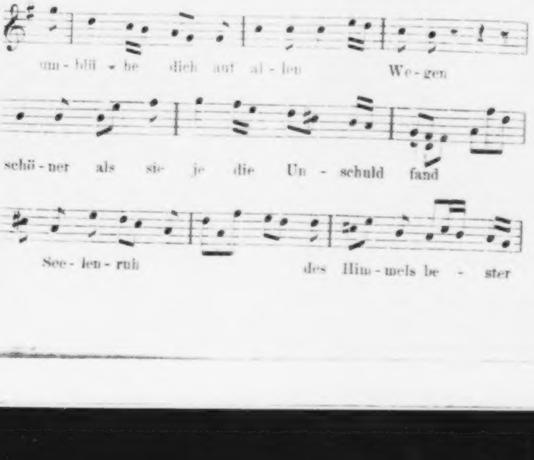
Später hat Beethoven den 6/8-Takt angenommen. Unmittelbar vor der Ouverture hatte er zur Feier der Anwesenheit der beim Congress versammelten Monarchen einen ungedruckten Chor »Ihr weisen Gründer glücklicher Staaten« etc. geschrieben. Unmittelbar nach der Ouverture entstand die Congress-Cantate »Der glorreiche Augenblick«. Das sind zwei Gelegenheits-Compositionen. Die Ouverture Op. 115 aber, mögen auch die Festlichkeiten des Congresses, das herannahende Namensfest des österreichischen Kaisers, die Aussicht auf eine Aufführung u. a. m. das Werk gezeitigt oder die Arbeit beschleunigt haben, ist darum doch keine Gelegenheits-Composition. Sie wurzelt in ihrem thematischen Bestand in einem anderen Boden. Sie ist die Ausführung eines Entwurfs aus früherer Zeit, und dieser Entwurf hätte eben so gut früher oder später und bei einer anderen Gelegenheit zur Ausführung kommen können. Die Ouverture Op. 115 kann ihrem Ursprung und ihrer Conception nach auf den Beinamen »zur Namensfeier« keinen Anspruch machen. Sie ist der Ausfluss einer Vorarbeit zum Finale der neunten Symphonie.

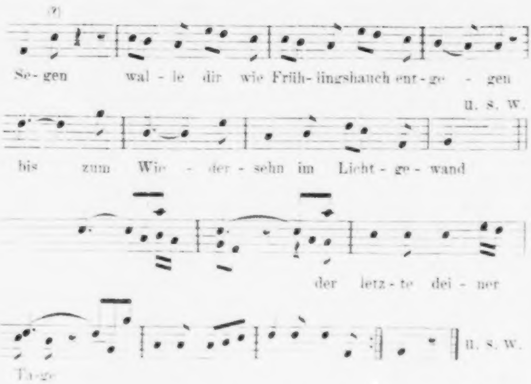
In sich selbst zerfällt nun auch eine Wiener Tradition, nach welcher Beethoven in dem oft wiederkehrenden Motiv  mit Beziehung auf den Namenstag des Kaisers das Wort »*viva!*« habe ausdrücken wollen.

XV.

Die Bagatelle Op. 119 Nr. 12.

Die letzte oder zwölfte Nummer der jetzigen mit der Firma Ant. Diabelli et Comp. versehenen Wiener Ausgabe der Bagatellen für Pianoforte Op. 119 oder Op. 112 fehlt in den älteren Original-Ausgaben. Erwiesen ist, dass das Stück erst nach Beethoven's Tode frühestens 1828 in die Sammlung kam. Es lässt sich also nicht annehmen und es ist auch nicht zu beweisen, dass Beethoven selbst die nachträgliche Aufnahme und Veröffentlichung veranlasst habe. Man würde nun das eingeschobene Stück auch für ein untergeschobenes halten können, wenn nicht ein vorhandenes Skizzenblatt für die Echtheit einträte. Es erscheint aber hier nicht als Clavierstück, sondern als Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Folgende Stellen, welche einen Theil des zu Grunde liegenden Textes am zusammenhängendsten wiedergeben, kommen auf dem Skizzenblatte vor.


um - blü - he dich auf al - len We - gen
schö - ner als sie je die Un - schuld fand
See - len - ruh des Him - mels be - ster

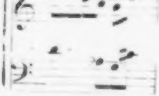

(?)
Se - gen wal - le dir wie Früh - lingshauch ent - ge - gen
u. s. w.
bis zum Wie - der - sehn im Licht - ge - wand
der letz - te dei - ner
Ta - ge
u. s. w.

Der Entwurf ist nicht vollständig. Der Anfang des Liedes fehlt. Näheres lässt sich also nicht angeben. Der Handschrift nach gehört der Entwurf spätestens dem Jahre 1800 an. Ob nun Beethoven selbst oder ein Anderer (z. B. der Verleger Anton Diabelli) das Lied als Clavierstück bearbeitet und wer es so der Sammlung beigefügt hat, muss dahingestellt bleiben.

XVI.

Eine gefälschte Stelle in den Variationen Op. 120.

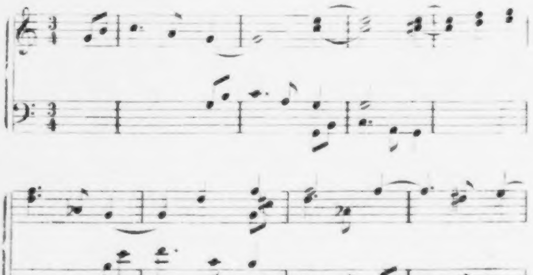
Die Variationen über Diabelli's Walzer erschienen im Juni 1823 bei »Cappi und Diabelli« in Wien. Ungefähr ein Jahr später änderte die Verlagshandlung ihre Firma, und es erhielten die Exemplare, die dann gedruckt wurden, die Firma »A. Diabelli u. Comp.«. In sehr vielen Exemplaren nun, welche mit dieser neuen Firma versehen sind, zählt der erste Theil der 4. Variation 16 Takte, während derselbe Theil in den älteren, mit der Firma »Cappi und Diabelli« versehenen Exemplaren nur 15 Takte zählt. Der hier fehlende und dort stehende sechste Takt lautet:

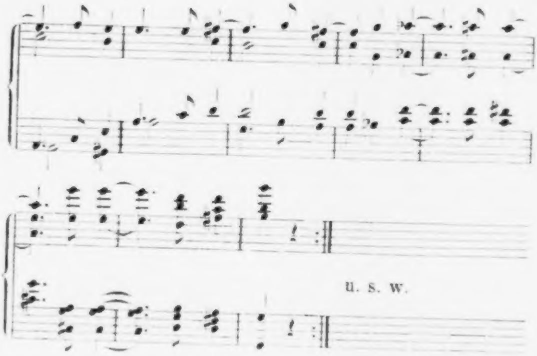


Dieser Takt, welcher also später eingeschoben wurde, fehlt auch im Original-Manuscript. Es fragt sich nun: Wer hat den Takt eingeschoben? Kann nicht Beethoven, der, wie wir aus dem Briefwechsel mit Diabelli wissen*), die Original-Ausgabe selbst corrigirt hat, nachträglich eine Aenderung vorgenommen haben? Ein geringscheinender Umstand hat über letzteren Punkt Gewissheit verschafft. Es hat sich ein mit der Firma »A. Diabelli u. Comp.« versehenes Exemplar vorgefunden, in welchem jener Takt nicht steht, und nach Untersuchung des dazu benutzten Papieres hat sich herausgestellt, dass dasselbe nicht vor dem Jahre 1830 aus der Papierfabrik gekommen sein kann. Die Aenderung wurde also erst nach dem Jahre 1830 vorgenommen. Das ist aber eine zu lange Zeit nach Beethoven's Tode, als dass man annehmen könnte, die Aenderung sei vom Componisten ausgegangen. Man wird ihren Urheber vielmehr anderwärts und näher zu suchen haben. Wenn man nun weiss, wie Anton Diabelli, der Mitbesitzer der genannten Verlagshandlung und selbst Componist, Werke von Franz Schubert geändert und in welch unverantwortlicher Weise er sie mit Kürzungen und Zuthaten zum Stich gegeben hat, so kann man gar nicht zweifeln, dass er auch fähig war, in einer Composition Beethoven's eine vermeintliche Verbesserung vorzunehmen, zumal wenn der Composition, wie es hier der Fall ist, ein Thema von ihm zu Grunde liegt. Offenbar hat Beethoven wissentlich dem ersten Theil der Variation eine ungerade Anzahl von Takten gegeben. Wir erklären uns diese Ungleichheit durch Zusammenziehung zweier Takte in einen. Dass man aber solche Zusammenziehung sich nicht da, wo in der Diabelli'schen Ausgabe die Aenderung vorgenommen ist, sondern zwei Takte früher zu denken hat, mag folgender Auszug aus einem Skizzenbuch beweisen, wo der erste Theil in einer regelmässigen Bildung von 16 Takten vorkommt.

---

*) In einem Briefe an A. Diabelli aus dem Jahre 1823 heisst es u. a. »Die noch die Variationen betreffende Correctur ersuche mitzuschicken«. In einem anderen Briefe, ebenfalls aus dem Jahre 1823, schreibt Beethoven: »Der Rest der Correctur der Variationen wird wohl vollendet sein, nur bitte ich Sie mir selben zu meiner Ueberzeugung gefälligst mitzusenden« u. s. w.





In der Breitkopf und Härtel'schen Gesammt-Ausgabe hat die Stelle ihre ursprüngliche und echte Lesart wiedererhalten.

XVII.

Das Opferlied Op. 121b.

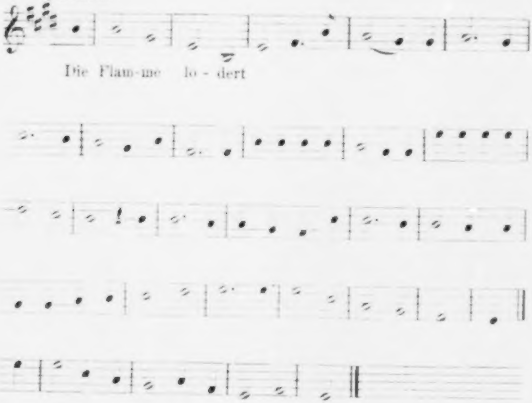
Man kann die Bemerkung machen, wenn man manche Skizzenbücher Beethoven's durchsieht, dass gewisse Gedichte wiederholt und zu ganz verschiedenen Zeiten zur Composition vorgenommen wurden. In früher Zeit begegnen wir wiederholten Ansätzen zu W. Ueltzen's Liedchen von der Ruhe (»Im Arm der Liebe ruht sich's wohl«), welche um 1795 in der durch den Druck bekannt gewordenen Composition (Op. 52 Nr. 3) ihren Abschluss gefunden zu haben scheinen. Einem wahrscheinlich im Anfang des Jahres 1795 bei Albrechtsberger geschriebenen Kanon sind auch Worte jenes Gedichts zu Grunde gelegt. Der früh gefasste Vorsatz, Schiller's Hymne an die Freude in Musik zu setzen, der erst im Finale der neunten Symphonie zur Ausführung kam, hat auch auf die Composition der Ouverture Op. 115 gewirkt*). Matthisson's Opferlied (»Die Flamme lodert«) ist in zwei Bearbeitungen bekannt (die eine für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte ohne Opuszahl, die andere für eine Singstimme mit Chor und Orchester-Begleitung Op. 121b). Ein anderes Lied Matthisson's, »Wunsch« (»Noch einmal möcht' ich, eh' in die Schattenwelt« u. s. w.), ist zu verschiedenen Malen in Angriff genommen, aber nicht fertig geworden. Eben so ging es mit Goethe's »Heidenröslein« (»Sah' ein Knab' ein Röslein stehn«). Ein Gedicht von Tiedge an die Hoffnung ist zweimal componirt worden (Op. 32 und Op. 94).

---

*) Vgl. S. 40 ff.

Auf keines dieser Gedichte ist Beethoven so oft zurückgekommen, wie auf das Opferlied. Es muss ihn dauernd interessirt haben, und es scheint für ihn ein Gebet zu allen Zeiten gewesen zu sein. Beethoven hat das Gedicht wenigstens zu vier verschiedenen Zeiten zur Composition vorgenommen. Der erste Entwurf, welcher in's Jahr 1794 zu setzen ist*, lautet mit einer Variante:

Opferlied.



Im Jahre 1801 oder 1802 wurde das Lied zum zweiten Male**, und wiederum einige Jahre später wahrscheinlich um 1807, frühestens 1805 zum dritten Male vorgenommen.

---

* Dem Entwurfe folgen Arbeiten zum ersten Satze des Trios in G-dur Op. 1 Nr. 2. Danach lässt sich die Zeit, welcher jener Entwurf angehört, ziemlich sicher bestimmen. Das Trio wurde frühestens gegen Ende 1794 fertig.

** Näheres darüber findet man in des Verfassers »Ein Skizzenbuch von Beethoven«. Einige darin angegebene Data sind nach den obigen zu berichtigen. Als der Verfasser die Schrift herausgab, war ihm die Skizze vom Jahre 1794 nicht bekannt.

Die letzten Entwürfe fallen in die Jahre 1822 und 1823*). Aus diesen ist Op. 121^{b} hervorgegangen**).

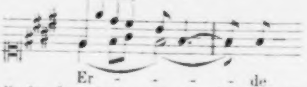
Zwischen den ersten und letzten Entwürfen liegt ein Zeitraum von beinahe 30 Jahren. Merkwürdig ist, dass Beethoven jedesmal, bei jeder neuen Vornahme des Liedes, auf den allerersten Entwurf zurückkam, während alle anderen oben genannten Gedichte bei wiederholter Vornahme eine von Grund aus neue Weise erhielten. Dort finden wir verschiedene Bearbeitungen einer Composition; hier verschiedene Compositionen eines Gedichtes. Die erste Skizze zum Opferlied vom Jahre 1794 lässt sich auch als die erste Skizze zu der beinahe 30 Jahre später fertig gewordenen Composition Op. 121^{b} betrachten. Aber die erste Skizze gehört dem jüngeren, das letztere Werk dem älteren Beethoven an. Man erkennt den älteren Beethoven an der sorgsameren grammatischen Betonung, an dem Eingehen auf den Sinn einzelner Wörter, an der Neigung zum Charakterisiren (z. B. bei dem Worte »wallen«) und an anderen Zügen, welche den letzten Vocal-Compositionen Beethoven's überhaupt eigen sind, nicht aber den früheren, zu welchen die erste Bearbeitung des Opferliedes gehört.

---

*) Beethoven pflegte um und nach dieser Zeit die letzten Worte des Gedichtes («Das Schöne zu dem Guten»!, eigentlich ein vorchristlicher Spruch, den Matthisson aufnahm) auch auf Gedenkblättern anzubringen.

**) Skizzen der vierten Vornahme befinden sich an fünf verschiedenen Orten; ein Beweis, dass sie nicht gleichzeitig geschrieben wurden. Solche Erscheinungen erschweren eine genaue chronologische Bestimmung. Jedenfalls ist Schindler's Angabe, Op. 121^{b} sei 1822 componirt, nicht aufrecht zu halten. Das Werk wurde, wie es gedruckt vorliegt, nicht vor 1823 geschrieben; es ist auch möglich, dass es erst zu Anfang des Jahres 1824 fertig wurde.

In den gedruckten Ausgaben des Opferliedes Op. 121^{b} fehlen an einer Stelle einige Noten. Der siebente Takt der zweiten Strophe (Takt 44 von Anfang) muss in der Solostimme so heissen:

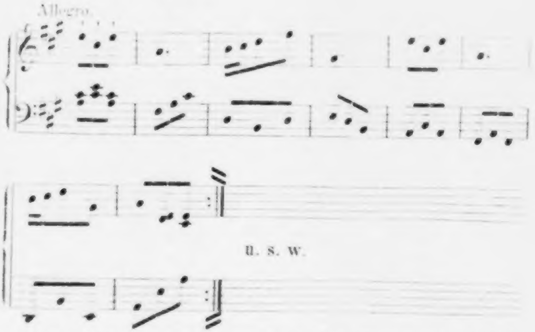


So steht die Stelle im Autograph. Zu verweisen ist auch auf einen in der Cäcilia (v. J. 1828, Bd. 8, S. 66 f.) veröffentlichten Brief Beethoven's.

XVIII.

Der vierte Satz des grossen B-dur-Quartetts.

Der »*Alla danza tedesca*« überschriebene Satz im grossen B-dur-Quartett Op. 130 sollte ursprünglich in anderer Tonart dem Quartett in A-moll Op. 132 angehören. In einem kleinen Skizzenheft, welches in eine Zeit fällt, wo das Quartett in B-dur noch nicht in Angriff genommen war, und welches auf den ersten Seiten Arbeiten zum dritten Satz des Quartetts in A-moll enthält, kommt gleich nach diesen Arbeiten ein in A-dur stehender und auf den genannten Satz zu beziehender Entwurf vor, welcher so beginnt



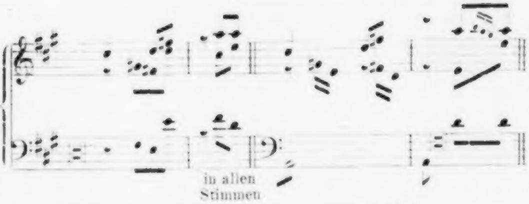
Schindler, welcher in seiner Biographie Beethoven's (3. Aufl. II, 116) eine übereinstimmende Ansicht ausspricht, scheint den in A-dur ausgeführten Satz besessen zu haben.

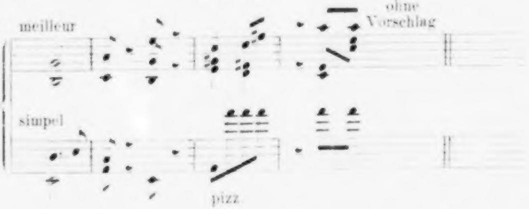
XIX.

Arbeiten zum Quartett in Cis-moll.

Dass Beethoven während der Conception eines Werkes vielfach Umwandlungen eines durchzuführenden Themas vorgenommen hat, ist etwas Bekanntes. Aber noch wenig bemerkt mag es sein, dass er, nachdem ein Werk der Conception nach fertig und in seinen Grundzügen festgestellt war, einzelne Stellen in Bezug auf Klangwirkung, Stimmenführung, Vertheilung der Instrumente u. s. w. wiederholt umgestaltet hat, bevor sie die endgültige Form erhielten. Besonders reich an derartigen Umarbeitungen und Versuchen neuer Gestaltung sind einige der letzten Streichquartette.

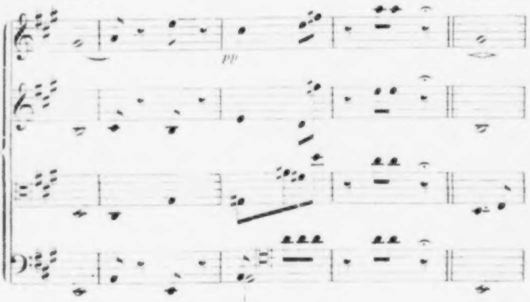
Von allen Quartetten macht am meisten das in Cis-moll (Op. 131) seiner Form nach den Eindruck einer Improvisation. Dass es aber der Arbeit nach keine Improvisation ist, das zeigen, ausser den zur Conception gehörenden Skizzen, die Arbeiten, welche zwischen Conception und Reinschrift fallen. Thatsache ist, dass diese Vorarbeiten wenigstens dreimal mehr Raum einnehmen, als die Reinschrift, nämlich als die autographe Partitur. Besonders fein und oft ausgemeisselt sind die letzten Takte der Variationen. In den ersten Entwürfen erscheinen sie in drei verschiedenen Gestalten:

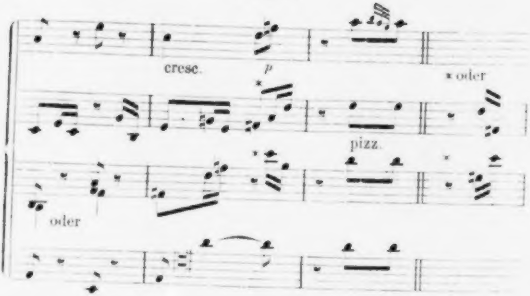

in allen
Stimmen


meilleur
ohne
Vorschlag
simpel
pizz

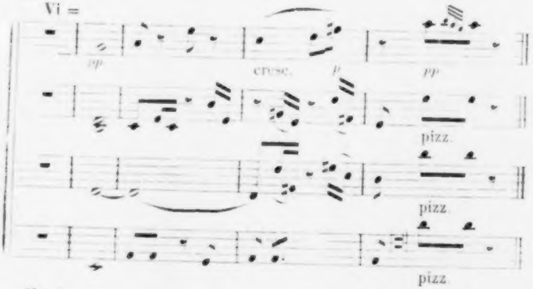
Von den späteren, hier und da zerstreuten und meistens auf einzelnen losen Blättern und Bogen vorkommenden Umarbeitungen derselben Stelle ist eine ziemliche Anzahl zusammengestellt worden, die wir hier folgen lassen. Die Stellen sind, so gut es ging, chronologisch geordnet und der Uebersichtlichkeit wegen numerirt.

Nr. 1. Nr. 2

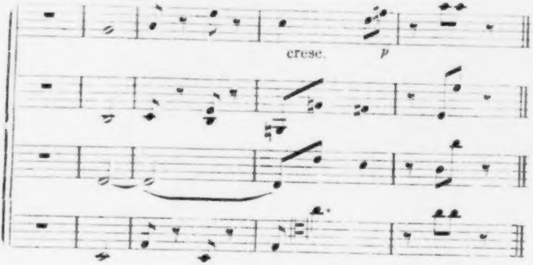



cresc.
p
* oder
pizz.
oder

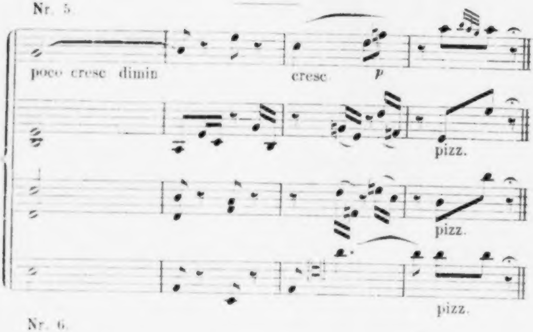
Nr. 3.
Vi =


pp
cresc.
p
pp
pizz.
pizz.
pizz.

Nr. 4.
= de Meilleur.

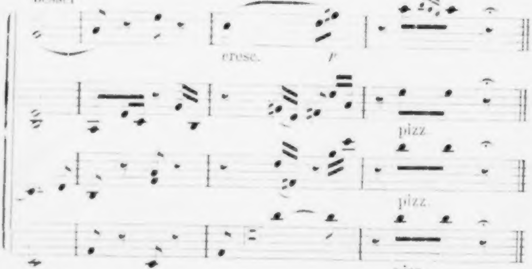


Nr. 5

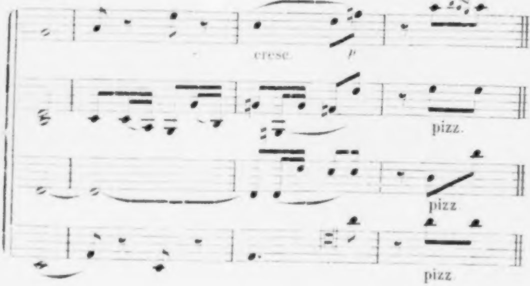

poco cresc dimin
cresc
p
pizz.
pizz.
pizz.

Nr. 6.

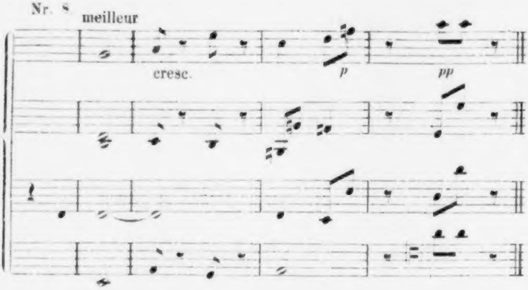
besser


cresc.
p
pizz
pizz.
pizz.

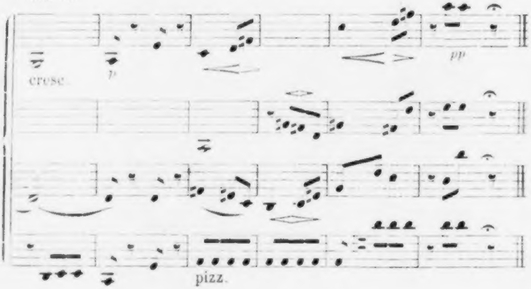
Nr. 7.


cresc
p
pizz.
pizz
pizz.

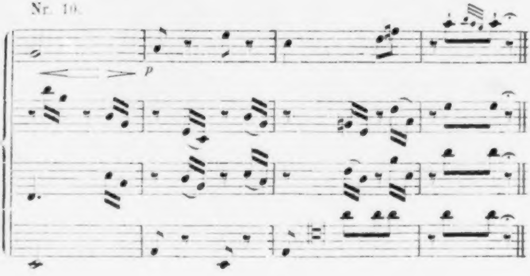
Nr. 8


meilleur
cresc.
p
pp

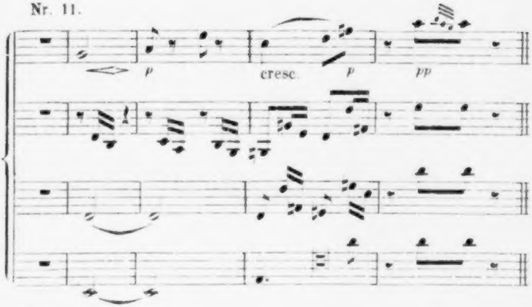
Nr. 9.


cresc.
p
pp
pizz.

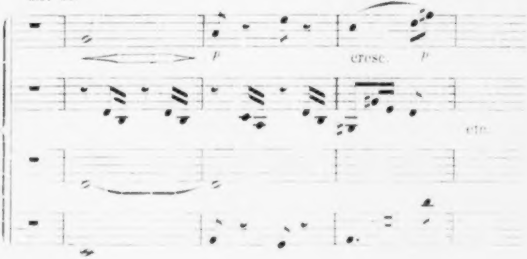
Nr. 10.



Nr. 11.



Nr. 12.


p
cresc.
p
etc.

XX.

Die Ouverture Op. 138.

Es wird angenommen, dass die Ouverture zu »Leonore« in C-dur, welche die Opuszahl 138 bekommen hat, im Jahre 1805 geschrieben und von den Leonore-Ouverturen der Reihenfolge der Entstehung nach die erste sei. Sehen wir zu, worauf sich diese Annahme gründet.

Eine autographe Partitur der Ouverture ist nicht vorhanden. Vorhanden sind eine alte Partitur-Abschrift und einzelne geschriebene Orchester-Stimmen. Partitur und Stimmen sind von Beethoven durchgesehen und corrigirt worden. Eine Zeit der Composition ist nirgends angegeben. Die erste Violin-Stimme war vom Copisten überschrieben:

Ouvertura
Violino I^{mo}.

Später hat Beethoven einige Wörter (in C Charakteristische Overture) hinzugefügt, so dass die Ueberschrift jetzt lautet:

Ouvertura in C
Charakteristische
Overture
Violino I^{mo}.

Partitur und Stimmen wurden bei der Versteigerung des musikalischen Nachlasses Beethoven's im November 1827 von Tobias Haslinger gekauft und sind gegenwärtig im Besitz der Kunsthandlung Carl Haslinger qm. Tobias in Wien. Der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom Jahre 1828 wird (S. 111) über den Ankauf berichtet, dass Tobias Haslinger »unter andern für einen Spottpreis ein Päkchen Tänze, Märsche u. dgl.) erstand und darin fand »die Partitur nebst ausgezogenen Orchesterstimmen einer ganz unbekannten, grossen charakteristischen Ouverture, welche der Meister, wie sich Schuppanzigh erinnert, wohl vor einigen Jahren probiren liess, was auch die eigenhändig mit Rothstift verbesserten Schreibfehler bezeugen. Der glückliche Finder wird davon Auflagen in 10 verschiedenen Arrangements veranstalten«. Zu Anfang des Jahres 1828 zeigt Tobias Haslinger in der Münchener Musikzeitung vom Jahre 1827—1828 das bevorstehende Erscheinen des Werkes unter dem Titel an: »Grosse charakteristische Ouverture, 138. Werk«. Dieser Titel stimmt im Wesentlichen überein mit der Aufschrift, welche Beethoven der erwähnten Violin-Stimme gegeben hat. Die Ouverture erschien aber, wie wir sehen werden, unter einem anderen Titel.

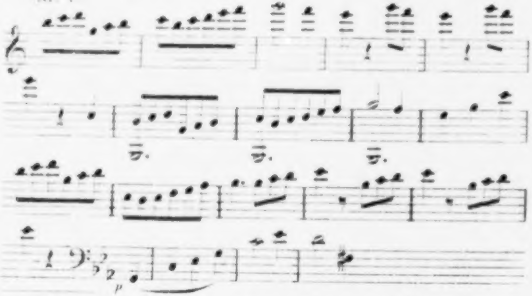
Die Ouverture wurde nach ihrer Auffindung zum ersten Mal aufgeführt in einem von Bernhard Romberg am 7. Februar 1828 in Wien gegebenen Concerte. Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung vom Jahre 1828 berichtet (Seite 225) u. a. über das Concert: »Grosses Interesse erregte Beethoven's letzte Ouverture, welche die Haslinger'sche Handlung aus der Verlassenschaft im Manuscripte an sich brachte« u. s. w. Ungefähr dasselbe sagt die Wiener »Theater-Zeitung« vom Jahre 1828, Seite 68 und 82. »Der Sammler« vom 28. Februar 1828 berichtet u. a. »In dem Concerte wurde eine Ouverture aus Beethoven's Nachlass gegeben; ein Werk, das in der früheren Periode des verewigten Meisters geschaffen sein mag, wie aus dem ruhigeren Gange zu erhellen scheint —« u. s. w. Ein zweites Mal wurde die Ouverture aufgeführt in Wien am 13. März 1828 in einem *Concert spirituel.* Auf dem Programm stand: »Grosse charakteristische Ouverture von Beethoven (Manuscript)«. Berichte, die aber nichts Näheres sagen, findet man in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom Jahre 1828, S. 296; in der Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom Jahre 1828, S. 215; in der Wiener Theater-Zeitung vom Jahre 1828, S. 151 u. a. a. O.

Aus allen diesen Mittheilungen und Daten geht hervor, dass man bis zum März 1828 nicht wusste, wann die aufgefundene Ouverture geschrieben wurde. Es fehlt auch jede Andeutung, aus der sich entnehmen liesse, dass man in ihr eine Leonore-Ouverture erkannt habe.

Nun erschien das Werk im Jahre 1832 bei Tob. Haslinger unter dem Titel »Ouverture in C, componirt im Jahr 1805 zur Oper Leonore« u. s. w. Ferner bezeichnet A. Schindler in der im Jahre 1840 erschienenen ersten Ausgabe seiner »Biographie von L. v. Beethoven« (S. 58) die Ouverture als die erste von den vier Leonore-Ouverturen und bemerkt, sie sei früher geschrieben als die sogenannte zweite Ouverture, mit welcher die Oper zuerst im Jahre 1805 in Scene ging. Auf diese Angaben, welche darin übereinstimmen, dass die Ouverture im Jahre 1805 componirt worden, lassen sich alle späteren Angaben und die eingangs erwähnte Annahme zurückführen. Es lässt sich aber nun diesen Angaben ein Ergebniss entgegenstellen, welches aus der Betrachtung eines Skizzenblattes und einer grösseren Skizzensammlung hervorgehen wird.

Auf der ersten Seite eines Skizzenblattes*) kommen folgende sechs, zum zweiten und dritten Satz der Symphonie in C-moll gehörende Stellen vor:

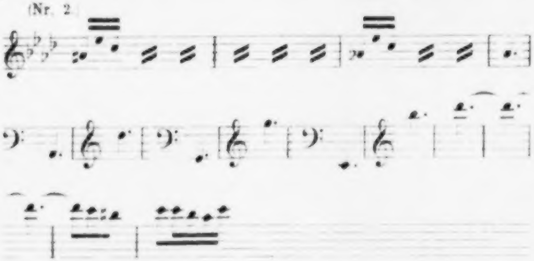
Nr. 1



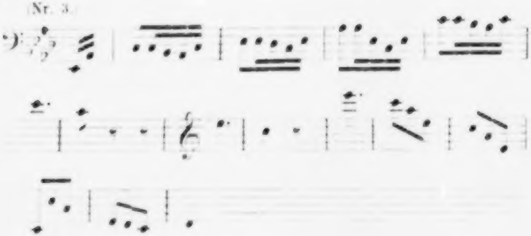
---

*) Das jetzt lose Blatt war früher mit anderen Blättern zusammengeheftet. Das zeigen die von der Heftung an der linken Seite zurückgebliebenen Löcher. Eben diese Löcher geben den Beweis, dass die Seite, welche wir als die erste bezeichnen, auch die erste oder Vorder-, und nicht die Rückseite des Blattes ist.

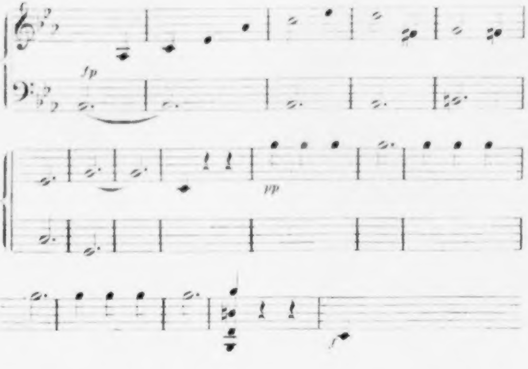
(Nr. 2.)



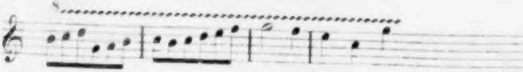
(Nr. 3.)



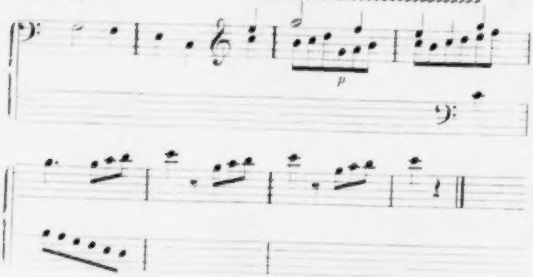
(Nr. 4.)



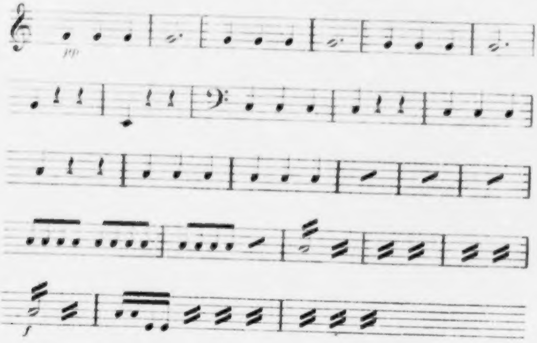
(Nr. 5.)



(Nr. 6.)

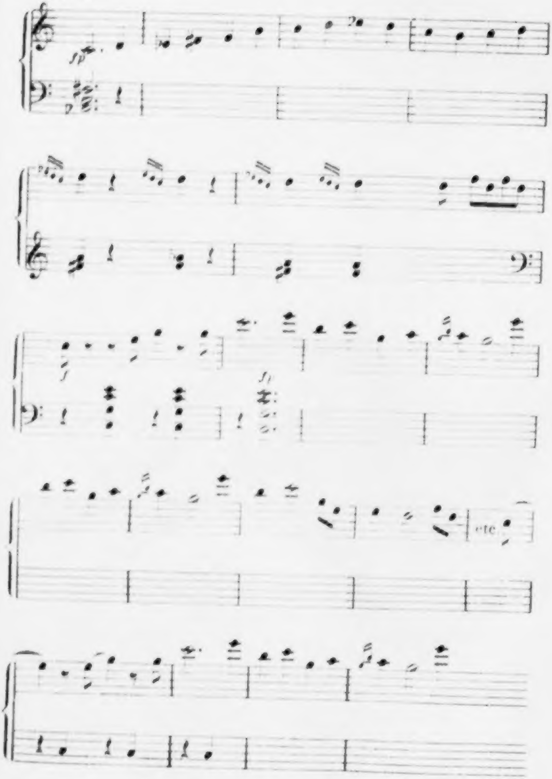


Auf den obersten Zeilen der Rückseite desselben Blattes steht rechts ein auf den Uebergang zum Finale der Symphonie zu beziehendes Bruchstück, welches so lautet:

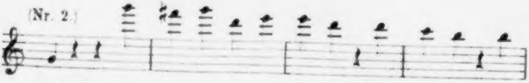


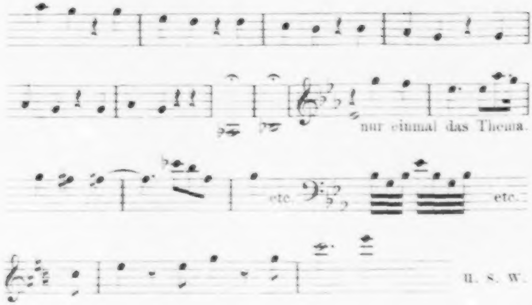
und weiter unten erscheinen folgende, zur Ouverture Op. 138 gehörende Entwürfe:

(Nr. 1.)

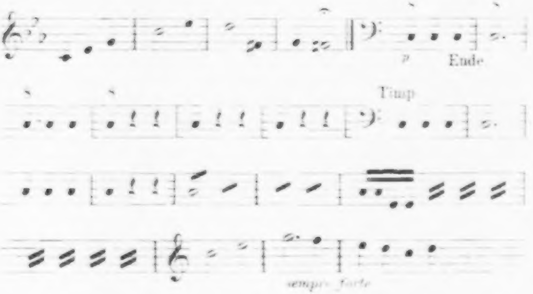


(Nr. 2.)




nur einmal das Thema.
etc.
etc.
u. s. w.

Wir nehmen nun eine grössere, aus vier zusammengehörenden Bogen bestehende und 16 Seiten umfassende Skizzensammlung vor*). Auf der ersten Seite erscheinen unter anderen folgende zur Symphonie in C-moll gehörende Stellen

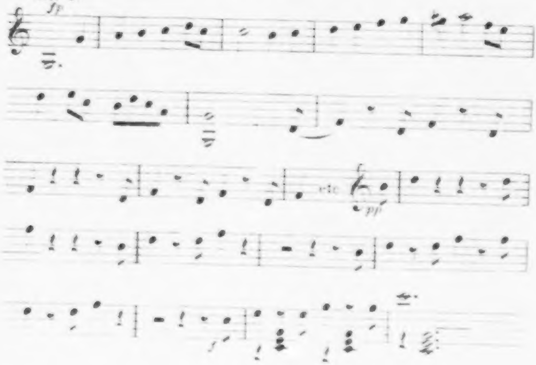

p
Ende
Timp
sempre forte

Auf der zweiten Seite beginnt eine 12 Seiten fortlaufende Arbeit zur Ouverture Op. 138, welcher wir folgende, auf den Anfang und auf die Hauptthemata zu beziehende Stellen entnehmen

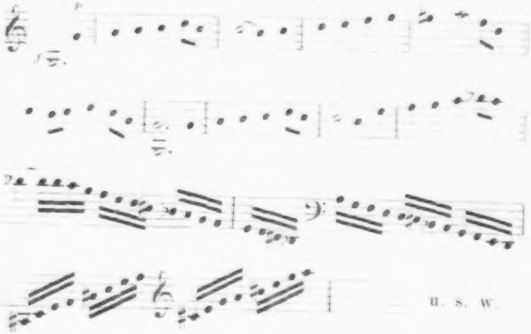
---

*) Sie wird im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrt

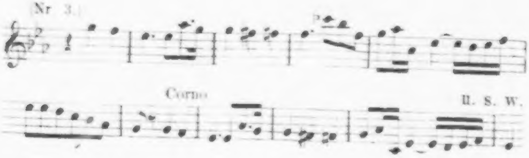
(Nr. 1.)

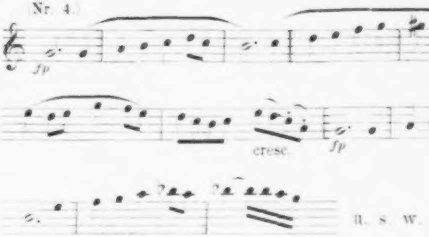


Nr. 2.

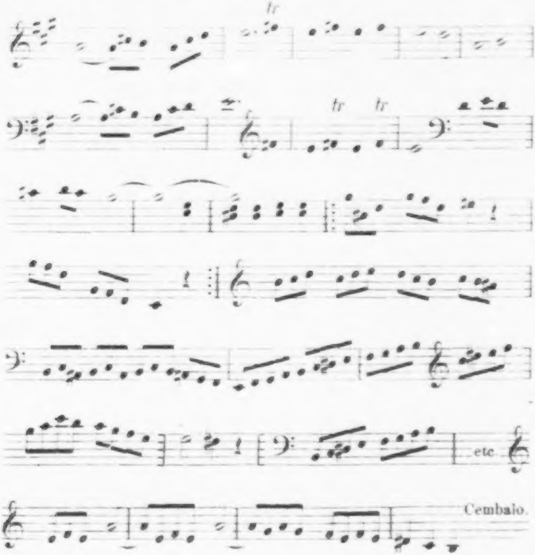


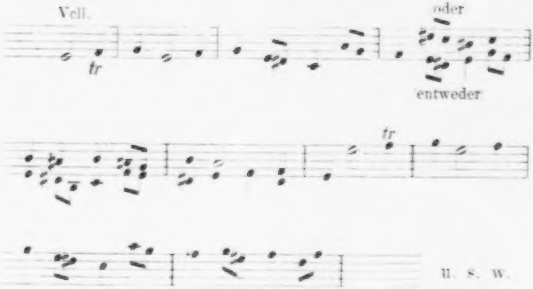
(Nr. 3.)




(Nr. 4.)
fp
cresc.
fp
u. s. w.

Nach den Arbeiten zur Ouverture erscheint ein zum ersten Satz der Sonate für Pianoforte und Violoncell Op. 69 gehörender Entwurf, welcher beginnt wie folgt.


tr
tr
tr
etc.
Cembalo.



u. s. w.

Aus der Stellung und Beschaffenheit der erwähnten und mitgetheilten Skizzen geht hervor, dass die Ouverture Op. 138 begonnen wurde, als die Symphonie in C-moll ihrem Abschluss ziemlich nahe war, und dass sie im Entwurf fertig da stand, als die Sonate Op. 69 noch im Entstehen begriffen war.

Man würde die Zeit, in welcher die Ouverture begonnen wurde, annähernd bestimmen können, wenn man wüsste, wann die Symphonie beendigt wurde oder ihrem Abschluss nahe war. Davon ist man jedoch nicht genau unterrichtet. Auf dem Original-Manuscript der Symphonie ist die Zeit der Composition nicht angegeben. Schindler sagt S. 69 der ersten Ausgabe seiner Biographie, die vierte, fünfte und sechste Symphonie seien in den Jahren 1806, 1807 und 1808 geschrieben; Seite 153 des ersten Bandes der dritten Ausgabe sagt er, die C-moll-Symphonie sei in Heiligenstadt geschrieben, wo Beethoven im Jahre 1808 wohnte. Wir können uns aber auf Schindler's Angaben nicht immer verlassen. Thayer (Chronol. Verz. S. 74) nimmt, übereinstimmend mit der letzten Angabe Schindler's, 1808 als das Jahr der Composition an, macht aber ein Fragezeichen dazu. In dem am 20. April 1807 mit M. Clementi abgeschlossenen Verlagsvertrag[*] ist die Symphonie nicht angeführt, was zu der Vermuthung berechtigt, dass sie damals noch nicht fertig war. Aufgeführt wurde sie zum ersten Mal am 22. December 1808. Das ist das erste Datum, welches einen sicheren Anhaltspunkt bietet und, wenigstens nach einer Seite hin, die Zeit der Composition abgrenzt. Aber auch nach der anderen Seite hin lässt sich die Zeit der Composition abgrenzen. Ganz gewiss wurde die fünfte Symphonie später componirt, als die vierte. Nun wurde die vierte Symphonie, nach Angabe des Original-Manuscripts, im Jahre 1806 componirt; folglich kann die fünfte Symphonie und mit ihr die Ouverture Op. 138 nicht vor 1806 geschrieben sein*). Es steht also fest, dass die Ouverture Op. 138 nur in den Jahren 1806 bis 1808 entstanden sein kann. Will man nun noch das Datum des mit Clementi abgeschlossenen Vertrags berücksichtigen, und lässt man die darauf gebaute Vermuthung gelten, so kann man sagen: die Symphonie in C-moll und die Ouverture Op. 138 wurden componirt in der Zeit zwischen April 1807 und December 1808.

---

[*] S. Schindler's Biogr. I, 142.

Die Sonate Op. 69 kann weniger einen Anhaltspunkt bieten, weil sie später geschrieben wurde, als die Ouverture. Sie erschien im April 1809, war aber (aus Gründen, deren Anführung hier zu weitläufig sein würde) wahrscheinlich schon im Januar 1808 fertig. Diese Daten stehen mit den vorhin angegebenen nicht im Widerspruch.

Das aus den Skizzen gewonnene Ergebniss wird nun durch folgende Mittheilungen bestätigt und genauer bestimmt. Das in Weimar erschienene »Journal des Luxus und der Moden« bringt im Januarheft vom Jahre 1808 einen Auszug aus einem Briefe aus Wien, in welchem es u. a. heisst: »Mit dem grössten Vergnügen gebe ich Ihnen die Nachricht, dass unser Beethoven so eben eine Messe vollendet hat, welche am Feste Mariä bei dem Fürsten Esterhazy aufgeführt werden soll. Beethoven's Oper Fidelio, welche trotz aller Widerrede ausserordentliche Schönheiten enthält, soll nächstens in Prag mit einer neuen Ouverture aufgeführt werden. Die Symphonie von ihm ist im Stiche« u. s. w. Die erwähnte Messe ist die in C-dur Op. 86, welche zum ersten Mal in Eisenstadt, dem Wohnsitz des Fürsten Esterhazy, am 13. September 1807, dem Namensfest Mariä, aufgeführt wurde. Aus diesem Datum ergiebt sich, dass der Wiener Brief im August oder anfangs September 1807 geschrieben wurde. Dass unter der für die Prager Bühne bestimmten neuen Ouverture zum »Fidelio« keine andere, als die mit der Opuszahl 138 versehene, gemeint sein kann, geht aus Folgendem hervor. J. R. v. Seyfried sagt Seite 9 im Anhang seines Buches »L. van Beethoven's Studien«, nachdem er von dem Erfolge des im Jahre 1806 wieder aufgeführten Fidelio gesprochen, u. a.: »Für die Prager Bühne entwarf Beethoven eine neue, minder schwierige Ouverture, welche Haslinger in der Auction erstand und wahrscheinlich bald der Publizität überliefern wird«. Der Verleger Haslinger macht hierzu die Anmerkung: »Diese Ouverture ist bereits in Partitur und Orchesterstimmen gestochen und wird nebst andern Arrangirungen hiervon noch im Laufe dieses Jahrs (1832) erscheinen«.

---

*) Ich beziehe das Wort »geschrieben« auf die autographe Partitur, verbinde also damit den Begriff der Vollendung. Dass die Symphonie in C-moll schon im Jahr 1805 begonnen wurde, ist früher (Seite 16) bemerkt worden.

Das Verhältniss ist nun klar. Beethoven schrieb für die in Prag zu Anfang Mai 1807 eröffnete deutsche Oper*), wo Fidelio (oder Leonore) aufgeführt werden sollte, statt der grossen und schwer auszuführenden Ouverture, mit welcher die Oper im Jahre 1806 in Wien gegeben worden war, eine andere, kürzere und leichtere Ouverture. Und diese Ouverture ist die mit der Opuszahl 138 erschienene. Sie wurde im

---

*) Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung vom 2. September 1807 enthält einen Bericht aus Prag, worin es u. a. heisst: »Mit dem Monat April endete hier die italienische Oper und eine Gesellschaft deutscher Sänger trat an ihre Stelle. Die erstere war in den letzten Jahren so sehr gesunken, dass es« u. s. w. Liebich war Director der Gesellschaft, Wenzel Müller Kapellmeister. Die erste Oper, welche »in den ersten Tagen des Mays« gegeben wurde, war Cherubini's »Faniska«. Später folgten »Fanchon«, »Das unterbrochene Opferfest«, »Der Wasserträger«, »Die beiden Füchse« u. a. m. Beethoven's »Fidelio« scheint aber nicht zur Aufführung gekommen zu sein, wird wenigstens bis Ende 1810 nicht erwähnt.

Jahre 1807 componirt, ist also der Reihenfolge nach nicht die erste, sondern die dritte von den Leonore-Ouverturen: die bisherige oder sogenannte zweite vom Jahre 1805 ist die erste, und die sogenannte dritte vom Jahre 1806 ist die zweite. Die vierte in E-dur vom Jahre 1814 bleibt an ihrer Stelle, wäre aber, was sich später zeigen wird, beinahe zur fünften geworden*).

Unerklärlich bleibt es, wie Tob. Haslinger, dem doch Seyfried's Mittheilung bekannt war, dazu kommen konnte, auf dem Titel seiner Ausgabe das Jahr 1805 als die Zeit der Composition anzugeben. Man kann darüber nur eine Vermuthung haben. In dem bei T. Haslinger in Wien erschienenen »Allgemeinen Musikalischen Anzeiger« vom 17. März 1831 heisst es: »Am 10. d. M. wurde im dritten *Concert spirituel* Beethoven's lange nicht gehörte Ouverture zur Oper Leonore später Fidelio benannt aufgeführt. Bekanntlich hat Beethoven diese Ouverture später selbst mit einer neuen vertauscht, weil sie für den dramatischen Effect zu lang und für ein gewöhnliches Orchester zu schwer ist«. Die Wiener Theaterzeitung vom Jahre 1831 berichtet (S. 135) über dasselbe Concert und lobt bei der Ouverture die Ausführung des letzten »*Presto*, ein Satz, der wohl schwerlich den Violinen oft so gelingen möchte« u. s. w. Der »Allgemeine Musikalische Anzeiger« vom 21. April 1831 berichtet: »Dem Vernehmen nach wird im Hofoperntheater bei den künftigen Aufführungen des Fidelio mit den beiden von dem Tondichter zu dieser Oper geschriebenen Ouverturen abgewechselt werden«. Ferner berichtet dasselbe Blatt vom 12. April 1832: »Bei Gelegenheit, als die Oper Fidelio zum Benefice der Mad. Fischer-Achten auf dem Hofoperntheater wieder aufgeführt wurde, wählte man dazu die erste ursprünglich zu dieser Oper von dem Tonsetzer componirte, aber später von demselben ihrer grossen Schwierigkeiten wegen wieder bei Seite gelegte Ouverture«. Aus diesen Berichten geht hervor, dass in Wien zur Zeit, als die Ouverture Op. 138 veröffentlicht werden sollte, nur zwei Leonore-Ouverturen bekannt waren; diese waren: die eigentliche zweite (in den Drucken mit Nr. 3 bezeichnete) aus dem Jahre 1806, und die vierte in E-dur aus dem Jahre 1814. Nun konnte es nicht unbekannt sein, dass Beethoven mehr als zwei Leonore-Ouverturen geschrieben hatte, und dass bei der Aufführung der Oper im Jahre 1805 eine andere Ouverture gespielt worden war, als im Jahre 1806. Von der wirklichen ersten, dem Jahre 1805 angehörenden Ouverture hatte man jedoch keine nähere Kenntniss; denn diese wurde erst in Folge der Aufführungen im Leipziger Gewandhause im Jahre 1840 bekannt*) und im Jahre 1842 als die zweite veröffentlicht. Da nun das blosse Vorkommen einer Stelle aus Florestan's Arie in der aufgefundenen und mit Op. 138 bezeichneten Ouverture keinen Zweifel übrig lassen konnte, dass sie eine von den Leonore-Ouverturen sei; so konnte man leicht zu der Meinung verleitet werden, man habe in eben dieser aufgefundenen Ouverture die erste vom Jahre 1805 vor sich. Auf diese Weise mag die Entstehung des Beisatzes »componirt im Jahre 1805 zur Oper Leonore« auf dem Titel der Haslinger'schen Ausgabe zu erklären sein. Schindler, der von dem Vorhandensein dieser Ouverture keine Kenntniss hatte, hat dann das von Haslinger angesetzte Datum als richtig hingenommen, und unseres Wissens zuerst (in der ersten Ausgabe seiner Biographie) die vier Ouverturen in die bisher angenommene chronologische Ordnung gebracht. Es ist aber nun zu bemerken, dass Haslinger und Schindler ihre Angaben in Betreff der Compositionszeit der Ouverture nicht begründet haben. Es ist auch nicht gelungen, die Quellen, aus denen sie geschöpft haben können, ausfindig zu machen, oder irgend eine Mittheilung zu finden, welche einigermassen für die Richtigkeit ihrer Angaben einstände. Wir haben in ihren Angaben ein Datum vor uns, welches weder begründet, noch zu begründen ist. Solche Angaben kann man nur auf sich beruhen lassen.

---

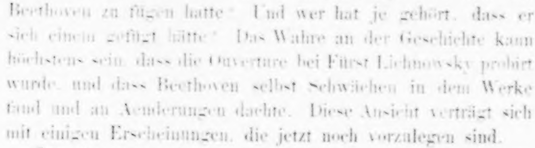
*) In dem bei Breitkopf und Härtel in Leipzig herausgekommenen thematischen Verzeichniss der im Druck erschienenen Werke Beethoven's musste selbstverständlich, auch wenn damals das hier mitgetheilte chronologische Ergebniss eben so sichergestellt gewesen wäre wie jetzt, die übliche Numerirung der Ouverturen beibehalten werden.

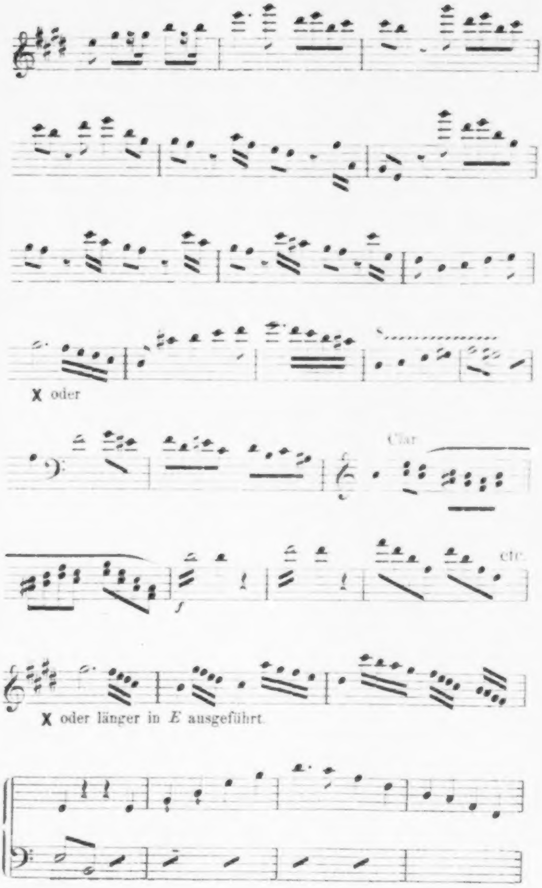
---

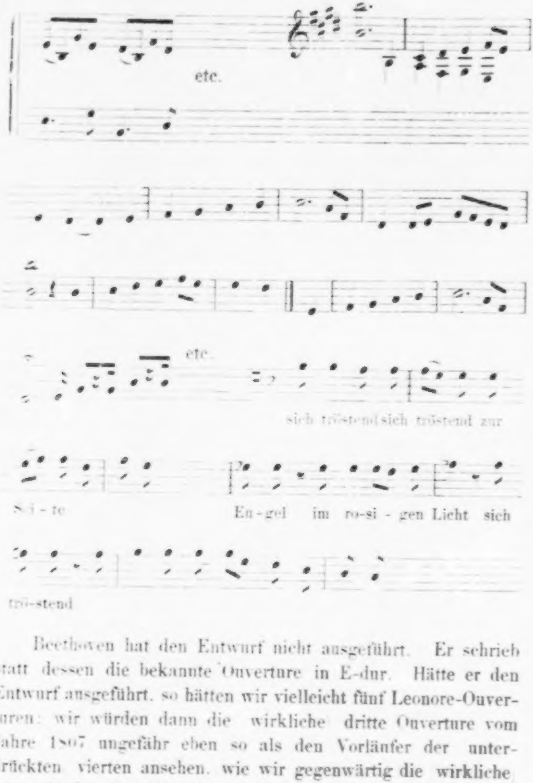
*) S. Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung vom Jahre 1840, Seite 54 und 975; Neue Zeitschrift für Musik vom November 1840, Seite 160.

Was Schindler weiter erzählt, klingt geradezu unglaublich. Er sagt nämlich Biogr., 3. Ausg., I. 127 über die Ouverture Op. 138: »Kaum beendigt hatte der Componist selber kein rechtes Vertrauen in diese Arbeit. Gleiches meinten seine Freunde. Man veranstaltete demnach bei Fürst Liehnowsky eine Probe davon mit kleinem Orchester. Da ward sie ihrem Gesammtinhalte nach für nicht entsprechend befunden, dem Werke als Einleitung voranszugehen. Idee, Styl und Charakter wollten dem darüber zu Gericht sitzenden Areopag nicht gefallen. Sie ward also beseitigt«. Da kann man doch fragen: wer hatte den musikalischen Gerichtshof eingesetzt, dem sich Beethoven zu fügen hatte? Und wer hat je gehört, dass er sich einem gefügt hätte? Das Wahre an der Geschichte kann höchstens sein, dass die Ouverture bei Fürst Lichnowsky probirt wurde, und dass Beethoven selbst Schwächen in dem Werke fand und an Aenderungen dachte. Diese Ansicht verträgt sich mit einigen Erscheinungen, die jetzt noch vorzulegen sind.

Als Beethoven i. J. 1814 seine Oper einer dritten Bearbeitung unterzog, sollte die Ouverture aus dem Jahre 1807 von Grund aus umgearbeitet werden. Ihre Hauptthemata sollten beibehalten, das Ganze in eine andere Tonart E-dur gesetzt werden u. s. w. Dass die Ouverture auch in dieser Umarbeitung für den »Fidelio« bestimmt war, kann nicht bezweifelt werden. In den auf diese Arbeit bezüglichen Skizzen kommen die Hauptmotive der Ouverture untermischt mit Stellen aus der Arie Florestan's zu Anfang des zweiten Acts vor. Auf einem losen Bogen finden sich folgende Stellen:




X oder
Clar
f
etc.
X oder länger in E ausgeführt.

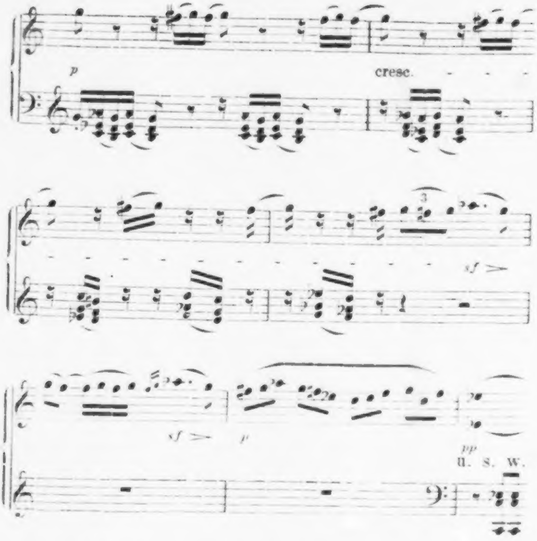

etc.
etc.
sich tröstend sich tröstend zur
Sei - te
En - gel im ro-si - gen Licht sich
trö-stend

Beethoven hat den Entwurf nicht ausgeführt. Er schrieb statt dessen die bekannte Ouverture in E-dur. Hätte er den Entwurf ausgeführt, so hätten wir vielleicht fünf Leonore-Ouverturen; wir würden dann die (wirkliche) dritte Ouverture vom Jahre 1807 ungefähr eben so als den Vorläufer der (unterdrückten) vierten ansehen, wie wir gegenwärtig die (wirkliche) erste als den Vorläufer der zweiten Ouverture ansehen. Man kann nun noch fragen: hätte Beethoven i. J. 1814, bei der letzten Bearbeitung seiner Oper, an die Umarbeitung der Ouverture Op. 138 denken können, wenn diese Ouverture i. J. 1805 geschrieben und die erste der Leonore-Ouverturen wäre?

In der eingangs erwähnten geschriebenen Partitur hat Beethoven nachträglich bei vielen Stellen Aenderungen vorgenommen und versucht. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass diese Aenderungen in's Jahr 1814 und in die Zeit fallen, in welcher Beethoven seine Oper zur gänzlichen Umgestaltung vornahm. Als er von der Ausführung der vorhin erwähnten und zum Theil mitgetheilten Entwürfe zu einer Ouverture in E-dur abgestanden war, mag er auch dem Werke die eingangs angeführte Ueberschrift: »Charakteristische« Ouverture gegeben haben. Besagte Aenderungen sind zum Theil nur angedeutet und nicht ausgeführt, zum Theil sehr eingreifend. Dabei ist überall die ursprüngliche Lesart stehen geblieben. Das Manuscript kann seiner Beschaffenheit nach keineswegs als eine Druckvorlage, und das Werk selbst nach dieser Vorlage keineswegs als druckfertig betrachtet werden[*]. Einige Aenderungen lassen sich verschieden auslegen und konnten bei der Herausgabe des Werkes wohl Schwierigkeiten bereiten und Zweifel erregen. In den bei Haslinger in Wien und bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienenen Ausgaben sind die ausgeführten und brauchbaren Aenderungen berücksichtigt worden. Zur Vergleichung mit diesen Ausgaben folge hier auf zwei Notenzeilen zusammengedrängt eine Stelle aus der Einleitung (Takt 23 ff. von Anfang) in ihrer ursprünglichen Fassung.

---

[*] Schindler behauptet (Biogr., 3. Ausg., II, 42), Beethoven habe im Jahre 1823 von der Handlung Steiner u. Comp. (später Tob. Haslinger) die unverzügliche Herausgabe der seit Jahren im Besitze dieser Handlung befindlichen Ouverture Op. 138 gefordert. Diese Behauptung ist unrichtig. Wie konnte Beethoven die Herausgabe eines nicht druckfertigen Werkes fordern? Unrichtig ist auch die Angabe Schindler's (Biogr., I, 127), die Verlagshandlung Steiner u. Comp. habe »alsbald« (nach 1805?) das Eigenthumsrecht der Ouverture erworben. Die Firma »Steiner u. Comp.« entstand erst im Jahre 1815. In dem im Jahre 1815 mit Steiner abgeschlossenen Vertrage, in welchem Beethoven das Eigenthumsrecht von 13 grösseren und kleineren Werken abtritt, ist die Ouverture Op. 138 nicht angeführt. Beiläufig kann man bemerken, dass in diesem Artikel fast allem entgegen getreten wird, was Schindler in Betreff der Ouverture Op. 138 mittheilt.


p
cresc.
3
sf >
sf >
p
pp
u. s. w.

welche Beethoven später auf verschiedene Weise geändert und um einen Takt gekürzt hat.

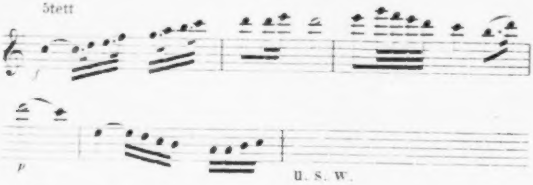
XXI.

Beethoven's letzte Composition.

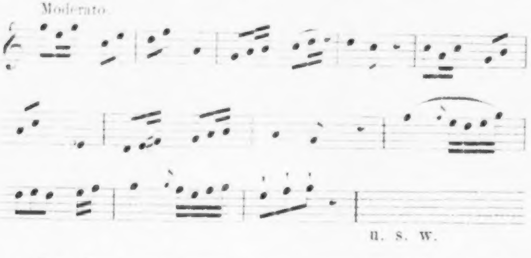
Drei verschiedene Compositionen Beethoven's werden als die letzten bezeichnet. Zuerst ist zu nennen ein kleines Stück für Pianoforte in B-dur (vergl. Thematisches Verzeichniss der im Druck erschienenen Werke Beethoven's. 2. Auflage. S. 152), welches im Jahre 1840 mit der Ueberschrift (»*Dernière pensée musicale*«) bei Schlesinger in Berlin erschien. Beethoven schrieb es für ein Stammbuch im August 1818, gleichzeitig mit dem letzten Satz der Sonate in B-dur Op. 106. Selbstverständlich kann es nicht als (»letzter Gedanke«) gelten. Anders verhält es sich mit dem letzten Satz des Quartettes für Streichinstrumente in B-dur Op. 130. Dieser Satz wurde nach glaubwürdigen Angaben fertig im November 1826, also ungefähr vier Monate vor Beethoven's Tode. Jedenfalls ist dieser Satz von den in ihrer Original-Gestalt bekannt gewordenen Compositionen die zuletzt entstandene. Die dritte zu erwähnende Composition ist ein Stück in C-dur für Pianoforte zu zwei und vier Händen (vergl. Thematisches Verzeichniss S. 152 und 153), welches um 1838 bei A. Diabelli u. Comp. in Wien erschien mit der Ueberschrift und Bemerkung: »Ludwig van Beethoven's letzter musikalischer Gedanke, aus dem Original-Manuscript im November 1826. Skizze des Quintetts, welches die Verlagshandlung A. Diabelli u. Comp. bei Beethoven bestellt, und aus dessen Nachlasse käuflich mit Eigenthumsrecht an sich gebracht hat«[*]. Das von der Verlagshandlung erstandene Manuscript ist im Licitations-Verzeichniss so angeführt: »Nr. 173. Bruchstück eines neuen Violinquintetts vom November 1826, letzte Arbeit des Compositeurs«. Seite 28 der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom Jahre 1828 wird u. a. über den Ankauf berichtet: »Der Compagnon des Hrn. Diabelli kaufte Beethoven's letzte Arbeit, ein im November 1826 angefangenes Quintett, von welchem jedoch leider kaum 20 bis 30 Takte im Entwurfe zu Papier gebracht sind«. Diese Angaben widersprechen sich in einem Punkte: denn nach einer Angabe soll das Stück ein Bruchstück, also bis zu einem gewissen Punkte ausgeführt, nach den anderen aber nur im Entwurfe vorhanden gewesen sein. Darüber lässt sich jetzt nichts entscheiden, da das Original-Manuscript nicht vorhanden ist. Jedenfalls ist uns das Stück nicht in seiner ursprünglichen Form als Quintett-Satz, sondern nur in zwei Uebertragungen bekannt. Alle Angaben stimmen aber darin überein, dass das Stück im November 1826 componirt wurde. Nun wurde das Finale des Quartetts in B-dur Op. 130 aber auch im November 1826 componirt. Man kann also fragen: welches von den beiden Stücken wurde zuletzt componirt? Antwort giebt uns ein Blatt, welches anfänglich zur Partiturschrift des Finales des Quartetts in B-dur bestimmt war, dann aber von Beethoven zu anderen Arbeiten benutzt wurde. Die zum Finale gehörenden Stellen sind mit Tinte geschrieben, und auf mehreren leer gebliebenen Zeilen finden sich mit Blei geschriebene Entwürfe zu jenem Quintettsatz in C-dur, von denen der erste so anfängt:

---

[*] Dass Beethoven versprochen hatte, ein Quintett zu schreiben, geht aus seinen Briefen an Diabelli hervor. In einem frühestens i. J. 1824 geschriebenen Briefe heisst es: »Ich konnte nicht eher antworten, da ich noch keine Zeit bestimmen konnte, jetzt unterdessen verspreche ich ihnen, das *quintett* etwas über 6 Wochen einhändigen zu können — ihre Wünsche werde ich beachten, ohne aber meiner künstelrischen Freiheit Eintracht zu thun — Mit dem Honorar von 100 Dukat. in Gold bin zufrieden« u. s. w. In einem anderen Briefe, ebenfalls frühestens 1824 geschrieben, heisst es u. a.: »auch das *quintett* für Flöte bringe ich ihnen Montags alles aufgeschrieben«. Ob dieses »Quintett für Flöte« mit dem obigen »Quintett« identisch ist, lässt sich jetzt nicht entscheiden.



Es ist also der Quintettsatz in C-dur später geschrieben, als der letzte Satz des Quartetts in B-dur. Auf dem nämlichen Blatte finden sich weiterhin Entwürfe zu einem andern Satze, welcher wahrscheinlich auch zu jenem Quintett bestimmt war. Ein Entwurf lautet, so weit er leserlich und mittheilbar ist:



Dass Beethoven diesen Entwurf ausgeführt habe, ist nicht bekannt. Vielleicht ist er nur durch den Tod an der Ausführung verhindert worden.

XXII.

Ein Stück aus einer unvollendeten Oper.

Es soll jetzt berichtet werden über eine (ungedruckte) Composition Beethoven's, welche schon deswegen merkwürdig ist, weil sie eine Stelle enthält, welche fast eben so und nur mit anderen Worten in der Oper »Leonore« (Fidelio) vorkommt. Die anklingende Stelle ist geeignet, Betrachtungen und Vergleichungen anzuregen.

Gedachte Composition befindet sich autograph im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*). Eine Ueberschrift, welche Aufklärung gäbe über Zweck, Bestimmung, Zeit der Entstehung des Werkes u. a. m., fehlt. Dem Text und der Anlage nach kann das Stück kaum etwas anderes sein, als das Finale einer Oper oder eines Singspiels. Geschrieben ist es für vier Singstimmen und Orchester. Die singenden Personen sind

Porus (Bass),

Volivia, dessen Tochter (Sopran),

Sartagones, Liebhaber der Volivia (Tenor), und ein

Ungenannter, Nebenbuhler des Sartagones (Tenor).

Die Stimmen des begleitenden Orchesters sind in der Partitur nicht vollständig ausgeführt; namentlich zeigen die Blasinstrumente manche Lücken. In den Singstimmen ist keine

---

*) Das Manuscript zählt 81 beschriebene, im Ganzen 84 Seiten. Im Verzeichniss des musikalischen Nachlasses Beethoven's ist es unter Nr. 67 angeführt als »Gesangstück mit Orchester, vollständig, aber nicht gänzlich instrumentirt«.

Lücke bemerkbar. Wo die Singstimmen schweigen, sind immer einige Orchesterstimmen hinreichend angedeutet, so dass nirgends eine Unterbrechung eintritt und sich der Gang des ganzen Stückes wohl überblicken lässt.

Das ganze Stück theilt sich, was Form, Takt- und Tonart betrifft, in vier verschiedene, aber modulatorisch mit einander verbundene Sätze. Den Anfang macht ein rascher Satz (ein Tempo ist nirgends angegeben) in G-moll und im C-Takt. Der Text ist folgender:

Ungenannter. Blick o Herr durch diese Bäume.
Sieh die Tochter Hand in Hand
Mit Sartagones dort stehen.
Porus. Ist es Wahrheit? Sind es Träume?
Hast du sie genau erkannt?
Ungenannter. Hab' erkannt und hab' gesehen
Beide Arm in Armen gehen.
Porus. Ha! Verflucht sei diese Stunde!
Wenn die Tochter sich vergisst!
Kann sie hörn aus meinem Munde
Dass verstossen sie nun ist.
Ungenannter. Still! Sie kommen näher an.
Porus. Ja! Sie kommen näher an.
Beide. Lauren wollen wir im Stillen,
Und dann sollen beide fühlen
Dass der Vater strafen kann.

Nun folgt ein langsamer Satz in Es-dur, $\frac{6}{8}$-Takt, mit folgendem Text:

Sartagones. Liebe Freundin, lebe wohl!
Sieh, schon fängt es an zu tagen.
Volivia. Ach! wie ist mein Herz so voll,
Voll von Ahndung, voll von Zagen.
Sartagones. Zagheit kennt die Liebe nicht,
Treu zu sein ist uns're Pflicht.
Volivia. Dies schwörst du mir?
Sartagones. Dies schwör ich dir.
Volivia. Nun zum Vater, meinem Freund,
Um seinen Segen lass uns flehen.
Sartagones. Ach, er hasst mich, ist mein Feind,
Mit welchem Aug' wird er mich sehen?

Volivia. Er hasst niemand, glaube mir,
Theilt mit jedem Freud und Schmerz.
Bürgen will ich dir dafür,
Dass uns beiden schlägt sein Herz.
Sartagones. Das schwörst du mir?
Volivia. Das schwör ich dir.
Beide. Lass uns zum Vater eilen,
Lass länger uns nicht weilen.
Komm, wir wollen gehen.

Ein kurzes Nachspiel führt zu folgendem Recitativ:

Porus. Dein Vater war mein Feind,
Schwur Hass und Fluch mir ewig.
Sartagones. Ach sei dem Sohne Freund!
Mit ihr fühl' ich mich selig.
Volivia und Sartagones. Ach, trenn uns beide nicht,
Wir lieben uns zu sehr.
Porus. Und du vergisst die Pflicht.
Ich kenne dich nicht mehr.
Du aber weich von hier,
Denn ich verachte dich.
Sartagones. Wie, du verachtest mich?
Porus. Ja, ich verachte dich.
Sartagones. Wenn du mir nicht vergibst,
So strafe mich dein Schwert.
Sag an, wird sie nicht mein?
Porus. Nein, niemals wird sie dein.
Sartagones. Nicht mein?
Volivia und Porus. Halt ein!
Porus. Warum soll Vaters Schuld er büssen,
Da er das Licht der Welt nicht kannte?
Volivia und Sartagones. Hier liegen wir zu deinen Füssen,
Reich uns des Vaters Segenshand.
Porus. Weil du sie wahrhaft liebst,
So sei sie dir beschert.
Steh auf, ich bin dein Freund.
Sartagones. Und so sind wir vereint.
Ungenannter. Weh mir, sie ist dahin,
Für mich ist sie ewig hin.

Hieran schliesst sich der letzte und ausgeführteste Satz, ein Terzett, von mehr als 120 Takten, in G-dur. Die Worte lauten:

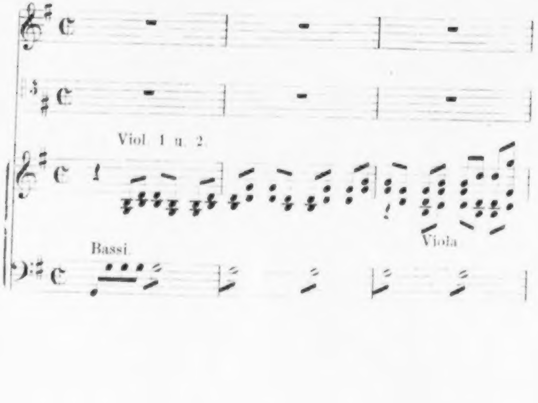
Volivia und Sartagones. Nie war ich so froh wie heute,
Niemals fühlt' ich diese Freude.
Porus. Gute Götter blickt herab,
Segnet ihre reinen Triebe,
Ewig treu sei ihre Liebe,
Ewig treu bis in das Grab.
Volivia und Sartagones. Gute Götter, blickt herab,
Segnet unsre reinen Triebe,
Ewig treu sei unsre Liebe,
Ewig treu bis in das Grab.

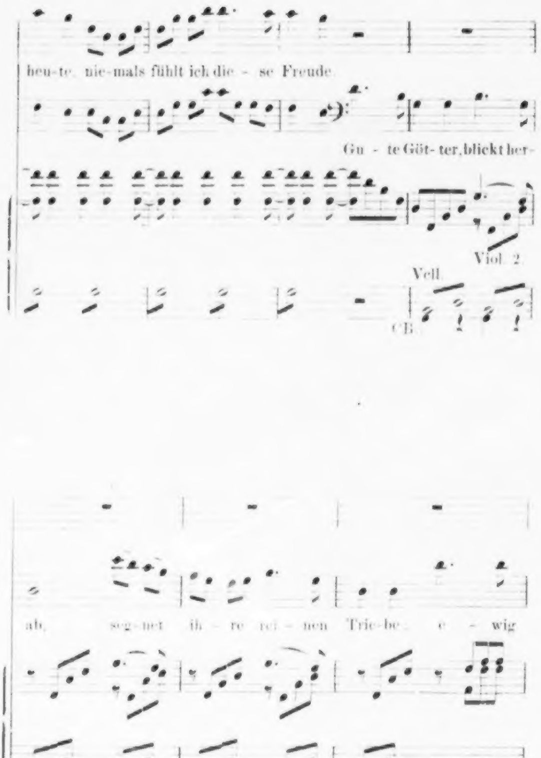
Das ist der ganze, von Beethoven componirte Text. Der Verfasser des Textes ist nicht genannt. Vielleicht bringt uns folgende Notiz auf die richtige Spur. Die »Zeitung für die elegante Welt« vom 2. August 1803 enthält einen am 29. Juni geschriebenen Bericht aus Wien, in welchem es u. a. heisst: »Aber woran liegt es, dass wir Deutschen gar so wenige gute Operntexte haben, und uns immer mit Uebersetzungen begnügen, oder dass unsere Kompositeurs sehr mittelmässige Bücher komponiren müssen? So schreibt jetzt der Abbé Vogler eine Oper von H., und Beethoven eine von Schikaneder.«*) Dass nun das vorliegende Quartett zu der von Schikaneder gedichteten Oper gehöre und im Jahre 1803 componirt worden sei, ist nicht unwahrscheinlich. Die letztere Annahme verträgt sich mit der Beschaffenheit der Handschrift, nach welcher das Stück ganz gut im Jahre 1803 geschrieben sein kann.

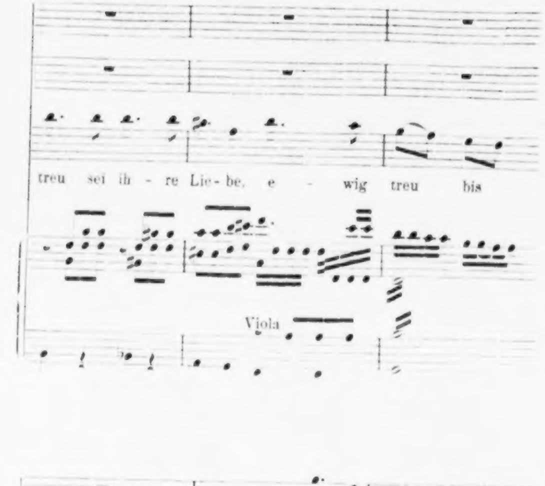
Wir legen nun den Anfang des Schlusssatzes mit den auf zwei Notenzeilen zusammengedrängten Orchesterstimmen vor.

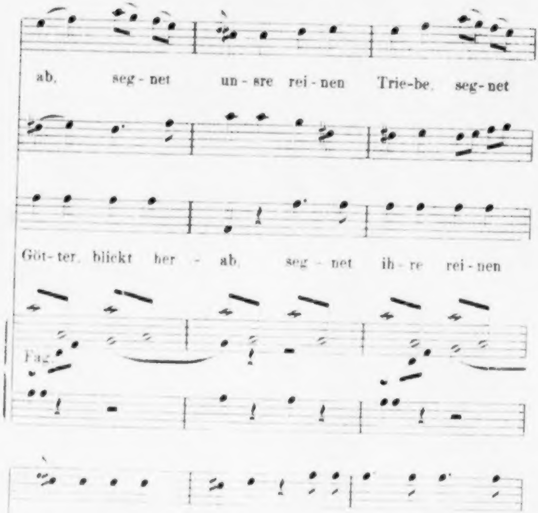
---

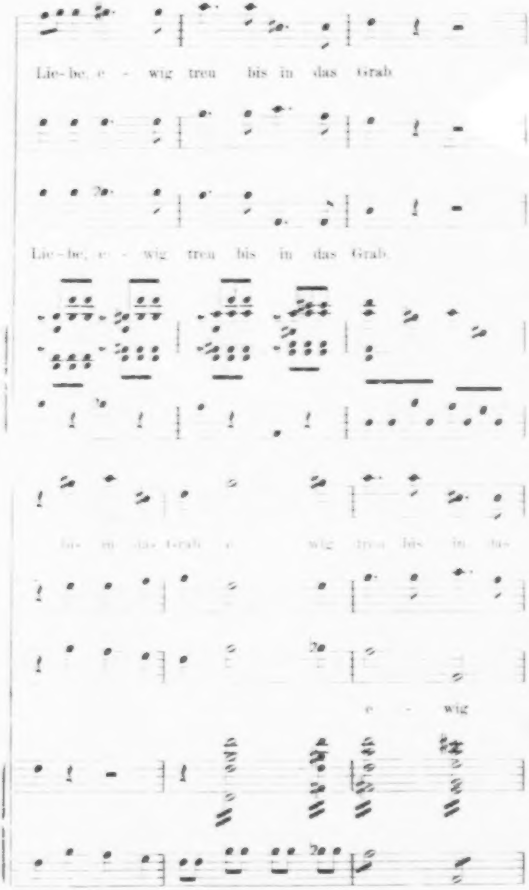
*) Herr A. W. Thayer hat mich auf diese Stelle aufmerksam gemacht. Hier lässt sich noch Folgendes anführen. Der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom 30. März 1803 wird aus Wien Ende Februar berichtet: »Beethoven und Abt Vogler componiren jeder eine Oper für das Theater an der Wien.« Beethoven schreibt am 2. November 1803 an Macco in Prag, dass er jetzt erst an seiner Oper anfange u. s. w. Damit kann nur die Schikaneder'sche Oper gemeint sein, nicht »Fidelio«, welcher später entstand. Schikaneder war 1803 Director des Theaters an der Wien. Vogler's Oper war wahrscheinlich »Samori«, gedichtet von F. X. Huber. Vergl. Thayer's Biogr. II, 220, 241, 245, 263 f.

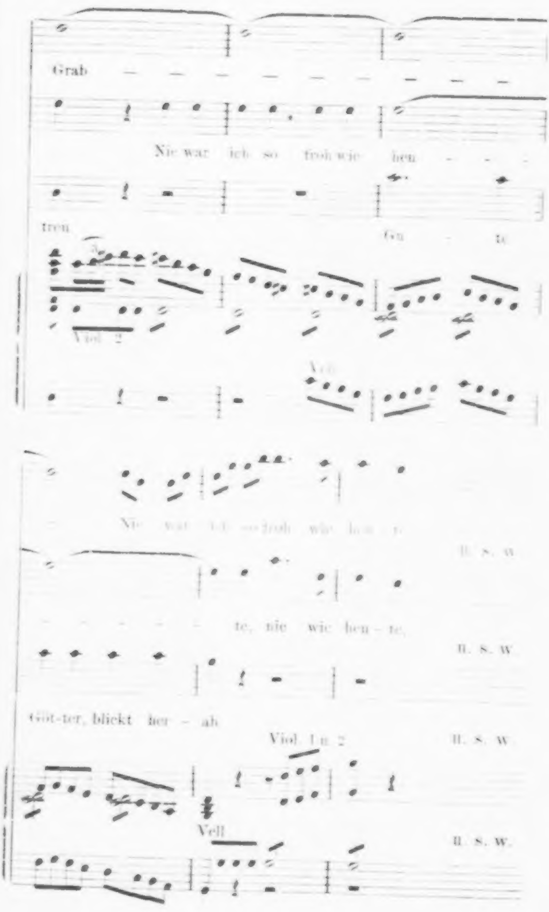

Viol. 1 u. 2.
Bassi.
Viola
Nie war ich so froh wie
Nie war
Viol. 1
Vell.


heu-te, nie-mals fühlt ich die - se Freude.
Gu - te Göt- ter, blickt her-
Viol. 2.
Vell.
CB.
ab, seg-net ih - re rei - nen Trie-be, e - wig

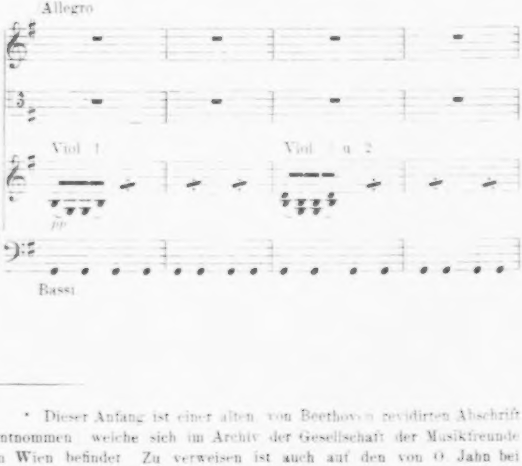

treu sei ih - re Lie - be, e - wig treu bis
Viola
Gu - te Göt - ter, blickt her-
Gu - te Göt - ter
in das Grab.
Gu - te
Fag.


ab, seg - net un - sre rei - nen Trie - be, seg - net
Göt - ter, blickt her - ab, seg - net ih - re rei - nen
Fag.
un - sre rei - nen Trie - be e - wig treu sei un - sre
Trie - be, e - wig, e - wig treu sei eu - re


Lie-be, e - wig treu bis in das Grab.
Lie-be, e - wig treu bis in das Grab.
bis in das Grab e - wig treu bis in das
e - wig

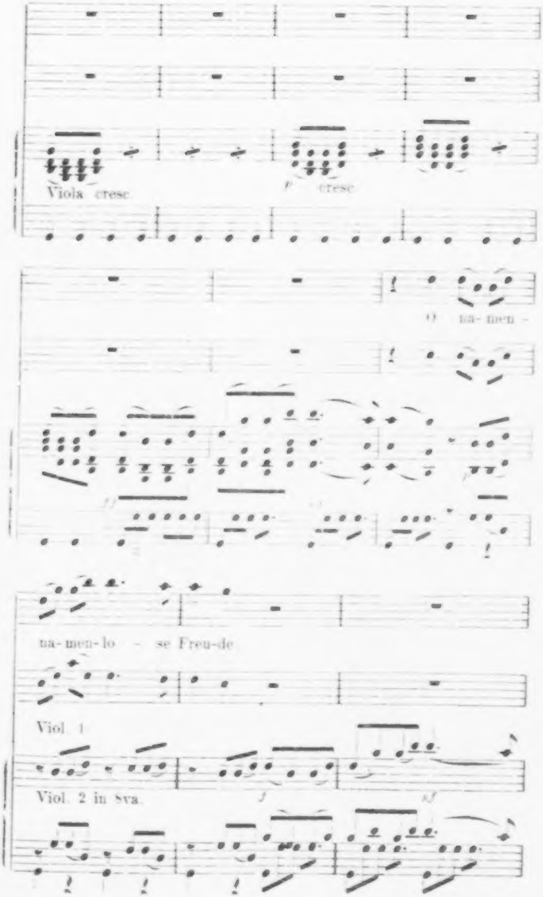

Grab
Nie war ich so froh wie heu
treu
Gu - te
Viol. 2
Vell.
Nie war ich so froh wie heu - te
u. s. w.
te, nie wie heu - te,
u. s. w.
Göt-ter, blickt her - ab
Viol. 1 u. 2
u. s. w.
Vell.
u. s. w.

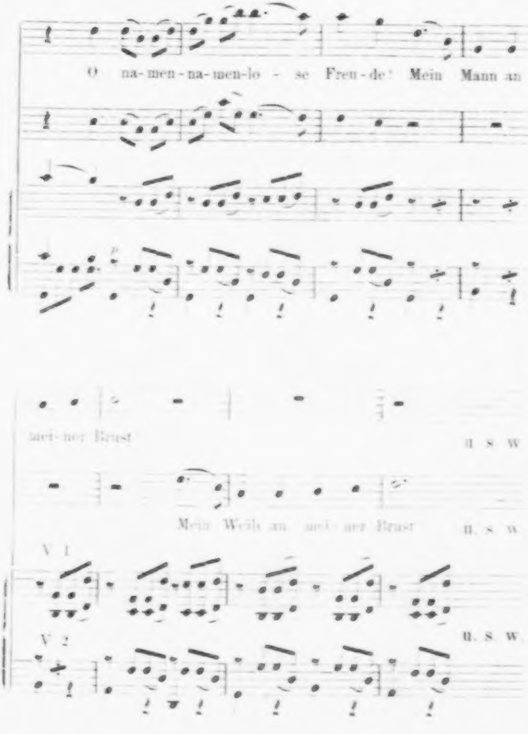
Die Aehnlichkeit des Anfangs dieses Terzetts mit dem Anfang des Duetts »O namenlose Freude!« zwischen Leonore und Florestan in der ersten Bearbeitung der »Leonore« vom Jahre 1805 springt in die Augen. Erwähntes Duett beginnt in dieser Bearbeitung so*:



---

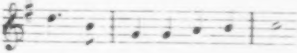
* Dieser Anfang ist einer alten, von Beethoven revidirten Abschrift entnommen, welche sich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindet. Zu verweisen ist auch auf den von O. Jahn bei Breitkopf und Härtel in Leipzig herausgegebenen Clavierauszug der »Leonore«. Ein ebenda im Jahre 1810 erschienener vergriffener Clavierauszug ist nach der zweiten Bearbeitung vom Jahre 1806 gemacht. Hier ist das Duett bedeutend (von 213 auf 121 Takte) gekürzt und geändert; die Hauptpartie, die in der ersten Bearbeitung dreimal vorkommt, kommt hier nur zweimal vor; im Anfang, etwa bei den ersten 50 Takten, stimmen beide Bearbeitungen ziemlich überein. In der dritten, unter dem Namen »Fidelio« bekannten Bearbeitung erstrecken sich die Aenderungen auch auf den Anfang des Duetts und auf das Hauptthema, so dass diese Bearbeitung am wenigsten zu einer Vergleichung geeignet ist.


Viola cresc.
p
cresc.
O na-men-
ff
na-men-lo - se Freu-de
Viol. 1
Viol. 2 in 8va.
f
sf


O na-men-na-men-lo - se Freu-de: Mein Mann an
mei-ner Brust
u. s. w.
Mein Weib an mei-ner Brust
u. s. w.
V. 1
V. 2
u. s. w.

Die Hauptthemata beider Stücke stimmen, eine Note ausgenommen und abgesehen von der Begleitung, in allen Theilen und in allen Elementen, die als wesentlich zu betrachten sind (Takt- und Tonart, zu Grunde liegende Figuren und Motive, melodische Tonfolge u. s. w.), überein. Der einzige Unterschied betrifft die im Duett auf die kurze Silbe »O« fallende Note *d*, welche das Terzett nicht hat. Doch ist dieser Unterschied nicht so bedeutend, dass dadurch die Melodie eine andere würde. Es ist eine metrische Verschiedenheit, die sich lediglich durch die äussere Beschaffenheit des Textes erklärt und die im rhythmischen Zusammenhange schwindet.

Auch im weiteren Verlauf zeigt sich Uebereinstimmendes. So finden wir das Motiv,



welches Leonore und Florestan singen, erst zur Hälfte, dann aber vollständig, jedoch in anderer Lage und durch Wechselnoten etwas verändert, im Terzett bei den Worten »Gute Götter, blickt herab« u. s. w. wieder.

Vergleicht man die Hauptthemata beider Stücke, wie sie sich zu den ihnen unterliegenden Worten, diese nur nach ihrer äusseren Beschaffenheit betrachtet, verhalten: so kann man bemerken, wie natürlich und wie von selbst im Terzett die Worte »Nie war ich so froh wie heute« u. s. w. sich ihrer Melodie unterlegen; dass aber die ungewöhnliche Wiederholung einer Worthälfte »namen-namenlose« und die Hervorhebung einer nebentonigen Silbe (die dritte Silbe im Worte »namenlose«) im Duett nicht für eine ursprüngliche Zusammengehörigkeit von Melodie und Wort sprechen. Diese Erscheinung bekräftigt die Annahme, dass das Terzett (oder Quartett) früher geschrieben wurde, als das Duett; denn dass Beethoven die Stelle aus der »Leonore« in ein anderes Werk hinübergenommen habe, ist nicht denkbar*).

Andere Unterschiede betreffen die rhythmische Ordnung und das Verhältniss zum Text in seinem Zusammenhange.

Im Terzett wird das Thema nur von den Singstimmen gebracht und einmal wiederholt. Im Duett aber wechseln wiederschlagartig Orchester und Singstimmen in der Wiederholung des Themas ab, so dass letzteres viermal vorkommt und den Singstimmen, nachdem sie es einmal gehabt und bevor sie es wiederholen, eine Pause zufällt. Im Terzett ist die Pause nicht. Die Liebenden singen hier ohne Unterbrechung zwei ihrem Inhalte nach zusammengehörende Verse; dann schweigen sie. Im Duett wiederholen Leonore und Florestan mit dem Hauptthema auch die erst gesungenen Worte (»O namenlose Freude«); dann theilen sie sich im Text; dann vereinigen sie sich wieder.

---

*) Zu verweisen ist auch auf Thayer's Biographie II, 281, 298 f.

Die beiden Stücken gemeinsame Form ist die Rondoform. Das Terzett ist im Ganzen primitiver und einfacher gestaltet, als das Duett. Im ersten Theil des Terzetts entwickelt sich alles, was dem ersten Solo des Porus bis zum Wiedereintritt des Themas folgt, hauptsächlich aus vorhergegangenen Motiven und Sätzen. Im Duett treten neue Zwischensätze und Motive ein. In den folgenden Theilen beider Stücke ist hauptsächlich der thematische Inhalt ihrer ersten Theile verwendet; wesentlich Neues tritt weder hier noch dort hinzu. Das Duett ist in Folge der grösseren Ausdehnung seines ersten Theils auch länger, als das Terzett.

Betrachtet man nun die Stücke im Ganzen, vergleicht man sie nicht nur nach ihrem äusseren Wesen, sondern auch nach ihrem musikalischen Inhalte, so wird man nicht anstehen, dem Duett den Vorzug zu geben. Beiden Stücken liegt eine Empfindung zu Grunde: die Freude. Aber diese Empfindung hat im Duett einen leidenschaftlicheren Ton und stärkere Ausdrucksmittel gefunden, als im Terzett[*]. Die Ausdrucksmittel des Duetts sind derart, sie sind der Lage der Singenden und dem Inhalt der Worte so angemessen, dass wir uns nicht denken können, wie sie in gleicher Weise im Terzett hätten zur Anwendung kommen können. So mag man die Pause bedeutsam finden, welche eintritt, nachdem Leonore und Florestan die Worte »O namenlose Freude« einmal gesungen haben. Soll man darin den Ausdruck einer die Gatten bis zur Athemlosigkeit überwältigenden Freude erkennen? Der Lage angemessen erscheint es ferner, dass Leonore und Florestan wenig Worte singen und die einmal gesungenen Worte wiederholen. Wahre Freude braucht wenig Worte, denn — Gedanken stehen zu fern. Die im weiteren Verlauf bei dem Worte »Lust« eintretende Fermate und dann das Uebergehen in ein langsames Zeitmass können als Ruhe- und Sammelpunkte der die Gatten beherrschenden Empfindung betrachtet werden. Alle diese Ausdrucksmittel hat das Terzett nicht. Die Liebenden wiederholen keins von den Worten, mit denen sie ihre erste Freude kundgeben. Nach ihrem Gesang bittet Porus die Götter um ihren Segen, worüber die Liebenden, indem sie in Porus' Worte einstimmen, ihre Freude vergessen. Ein Ruhepunkt tritt nirgends ein; die einmal eingeschlagene Bewegung geht gleichmässig fort.

---

[*] Lesenswerth ist, was einige ältere Schriftsteller über den Ausdruck der Freude durch musikalische Mittel geschrieben haben. Die Stellen, an die wir hier denken, sind geschrieben, als wenn ihre Verfasser das Duett aus Beethoven's »Leonore« vor Augen gehabt hätten. Mattheson schreibt S. 16 seines Vollkommenen Capellmeisters: »Die Natur-Kündiger wissen zu sagen, wie es mit unsern Gemüths-Bewegungen eigentlich, und so zu reden cörperlich zugehe, und es ist einem Componisten ein grosser Vortheil, wenn er auch darin nicht unerfahren ist. Da z. E. die Freude durch Ausbreitung unsrer Lebens-Geister empfunden wird, so folget vernünfftiger und natürlicher Weise, dass ich diesen Affect am besten durch weite und erweiterte Intervalle aus-

Zeichnet sich nun das Duett vor dem Terzett durch einen höheren Schwung im Ausdruck der Empfindung aus, so folgt von selbst, dass das Duett anders gesungen und vorgetragen werden muss, als das Terzett. Die Verschiedenheit des Vor-

---

drücken könne. Weiss man hergegen, dass die Traurigkeit eine Zusammenziehung solcher subtilen Theile unsers Leibes ist, so stehet leicht zu ermessen, dass sich zu dieser Leidenschaft die engen und engesten Klang-Stuffen am füglichsten schicken«. In Marpurg's Kritischen Briefen (Band 2, S. 273) steht: »Es kommen alle Tonlehrer, von welchen besonders der braunschweigische Patriot nachgelesen werden kann, in der Vorschrift der Art des musikalischen Ausdrucks darinnen überein, dass . . . die Freude eine geschwinde Bewegung, eine lebhafte und triumphirende Melodie, in welcher die weitern Klangstuffen vorzüglich gebraucht werden, und einen herrschenden consonirenden Grund der Harmonie erfordert«.

trags muss sich nun auch auf das beiden Stücken gemeinsame Hauptthema erstrecken. Man wird für das Hauptthema des Duetts einen leidenschaftlicheren, einen mehr, accentuirten, anschwellenden, für das des Terzetts, bei gleich schnellem Tempo, einen mehr gleichmässigen Vortrag verlangen. Wodurch wird aber die Verschiedenheit des Vortrages und der Auffassung bewirkt? Die verschiedene Wirkung kann nicht ausgehen von den Eigenschaften, welche den Anfängen beider Stücke gemeinsam sind; sie kann nur ausgehen von den Besonderheiten, welche das eine Stück hat, das andere nicht hat. Die Anfänge der Stücke unterscheiden sich aber nur in zwei Dingen: 1) in den erwähnten musikalischen Ausdrucksmitteln, und 2) im Text. Nun sind aber erstere, nämlich die Ausdrucksmittel, welche das Duett vor dem Terzett auszeichnen, nicht so beschaffen, dass sie der im Duett zur Darstellung gelangenden höheren Freude ausschliesslich eigen wären, sondern es sind musikalische Ausdrucksmittel überhaupt. Eben dieselben Mittel sind zur Symbolik anderer und anderartiger Empfindungen berechtigt. Leonore und Florestan wiederholen die einmal gesungenen Worte und theilen sich dann im Text; das thun Papageno und Papagena auch. Leonore und Florestan wiederholen nach einer Pause ein Thema in gleicher Lage und mit gleichen Worten; das kommt in komischen Singduetten häufig vor*) u. s. w. Der besondere Vortrag, den wir für das Hauptthema des Duetts verlangen, kann also nicht von jenen Mitteln der musikalischen Gestaltung, sondern nur von dem andern, übrigbleibenden Factor ausgehen. Dieser Factor ist der Text; die Worte sind es, deren Inhalt und die Vorstellungen, welche sie hervorrufen. Im Terzett sehen wir ein Pärchen, das ohne viele Mühe zum Heirathen gelangt und uns ziemlich gleichgültig lässt. Im Duett sehen wir vor einem tragischen Hintergrunde ein Ehepaar, welches nach langer

---

*) Von andern Beispielen können genannt werden: die letzte Arie der gläubigen Seele in J. S. Bach's Matthäus-Passion, »Mache dich mein Herze rein«; der Chor der Priester Dagon's in Händel's Samson, »Erschallt Trompeten hehr und laut«, die dritte Arie der Constanze in Mozart's Entführung u. s. w.

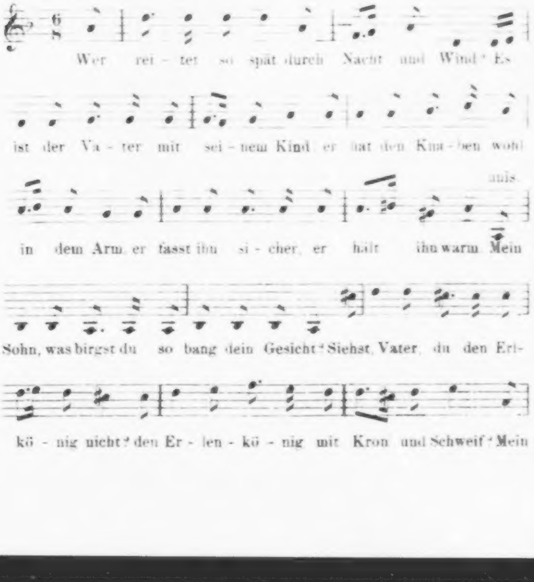
Trennung sich wiederfindet und unsere Theilnahme an seiner Freude erregt. Die Freude, gehoben durch den Gegensatz der Leiden Florestan's und durch die aufopfernde Liebe Leonorens, ist hier ihrem Grade nach eine höhere, ihrer Art nach eine reinere, als dort im Terzett. Die Vorstellung von der Lage, in welcher sich Leonore und Florestan befinden, wirkt ein auf unser Auffassungsvermögen und bestimmt uns, der Melodie den jener Lage gemässen Ausdruck zu geben. Und so hat uns die Parallelstelle Gelegenheit gegeben, die Abhängigkeit des musikalischen Ausdrucks von dem Inhalt eines Textes zu beobachten.

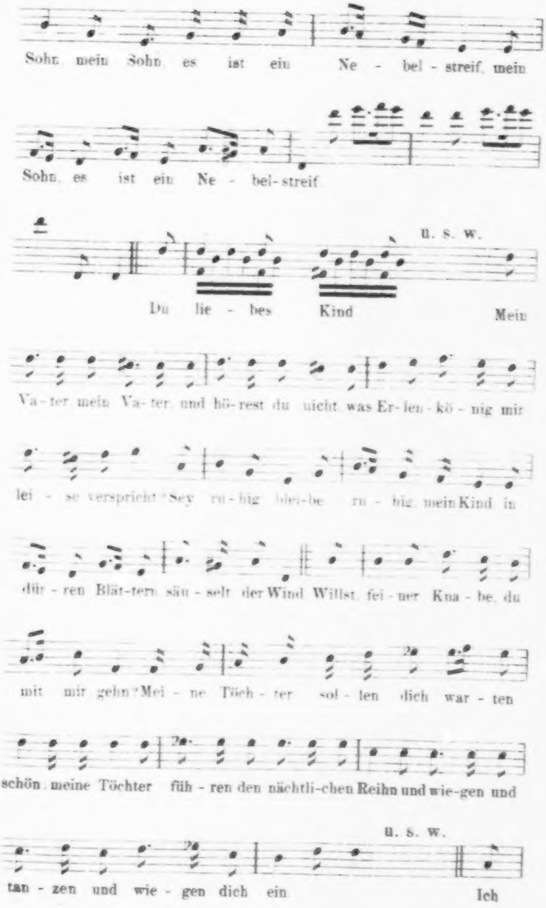
XXIII.

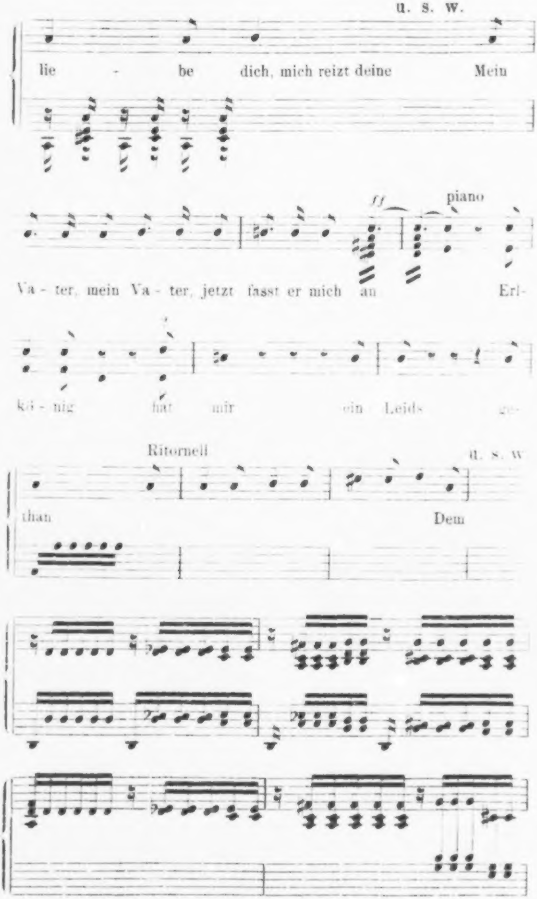
Skizze zu Goethe's Erlkönig.

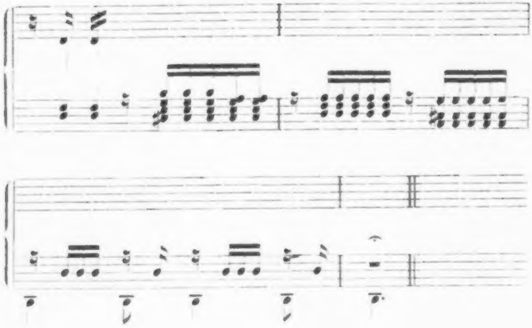
Der folgende Entwurf befand sich früher im Besitz des Componisten Dessauer und ist jetzt im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Der Handschrift nach mag er der Zeit zwischen 1800 und 1810 angehören.

Erlkönig.


Wer rei - tet so spät durch Nacht und Wind? Es
ist der Va - ter mit sei - nem Kind; er hat den Kna - ben wohl
unis.
in dem Arm, er fasst ihn si - cher, er hält ihn warm. Mein
Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht? Siehst, Vater, du den Erl-
kö - nig nicht? den Er - len - kö - nig mit Kron und Schweif? Mein


Sohn, mein Sohn, es ist ein Ne - bel - streif, mein
Sohn, es ist ein Ne - bel- streif
u. s. w.
Du lie - bes Kind
Mein
Va - ter, mein Va - ter, und hö - rest du nicht, was Er - len - kö - nig mir
lei - se verspricht? Sey ru - hig, blei - be ru - hig, mein Kind in
dür - ren Blät - tern säu - selt der Wind Willst, fei - ner Kna - be, du
mit mir gehn? Mei - ne Töch - ter sol - len dich war - ten
schön, meine Töchter füh - ren den nächtli - chen Reihn und wie - gen und
u. s. w.
tan - zen und wie - gen dich ein
Ich


u. s. w.
lie - be dich, mich reizt deine
Mein
ff
piano
Va - ter, mein Va - ter, jetzt fasst er mich an
Erl-
kö - nig hat mir ein Leids ge-
Ritornell
u. s. w.
than
Dem

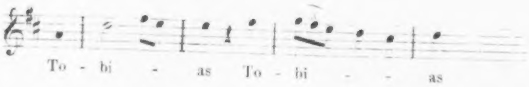


XXIV.

cresc. - - - -.

Beethoven schreibt um 1816 an den Verleger T. Haslinger:

Bester!



Füllet den Zwischenraum aus, wenn ihr mich aber schändlich loben werdet, so werd ich mit der Wahrheit herausrücken — Beifolgend die *Correct*. Ich bitte gefälligst nachdem die Fehler corrigirt sind mir noch morgen zuzuschicken. Ich bitte allzeit nach *cres* = = = diese Art Strichelchen nicht zu vergessen. Gehabt euch wohl

Euer etc. etc. etc.
Beethoven.

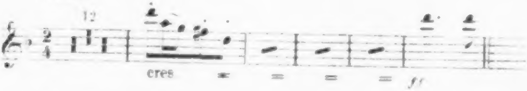
Adresse:
An des Herrn Tobias
Hass u. die Herren lin
wie auch ger
wohl u. übel gebohren
allhier.

Dieser Brief liefert den Beweis, dass die nach einem *cresc.* stehenden kurzen Striche, wie man sie häufig in Beethoven's

Compositionen ungefähr vom Jahre 1806 oder von Op. 59 an*) findet, mit Absicht gemacht sind. Es scheint, dass Beethoven von den Strichlein Gebrauch machte, um bei längeren Stellen theils ein allmähliges und gleichmässiges Schwellen des Tones anzudeuten, theils das Ende des Stärkerwerdens genau zu bezeichnen. Sehr oft mündet das *cresc.* - - - - in einem *f* oder *ff*. Dann ist die Bezeichnung gleichbedeutend mit einem *crescendo poco a poco sin al forte* u. s. w. Zur Veranschaulichung folgen hier aus den früher S. 18 erwähnten geschriebenen Orchester-Stimmen einige Stellen, wo Beethoven die vom Abschreiber weggelassenen einfachen oder Doppel-Striche selbst hinzugefügt hat.

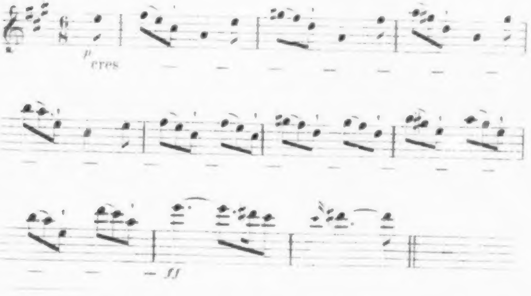
Aus der 6. Symphonie.

1. Flöte



Aus der 7. Symphonie.

1. Violine

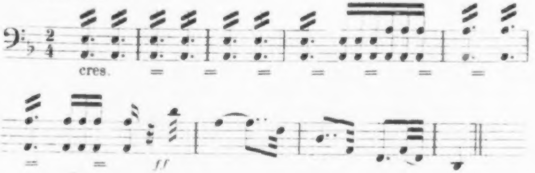


---

*) In den zwei ersten, bisher mit Nr. 2 und 3 bezeichneten Leonore-Ouverturen v. J. 1805 und 1806 finden wir die Striche noch nicht, wohl aber in der dritten, mit Op. 138 bezeichneten, von der früher S. 60 f. nachgewiesen wurde, dass sie nicht, wie bisher angenommen, im Jahre 1805, sondern im Jahre 1807 geschrieben wurde.

Aus der 9. Symphonie.

Violoncell.



Zuweilen geht das *cresc.* - - - - in ein plötzliches *p* über, z. B. ganz am Schluss der Sonate Op. 90. Das blosse *cresc.* (ohne Striche) kommt meistens bei kürzeren Stellen vor und bezieht sich dann oft nur auf einige Noten, so dass es einem *rf* (*rinforzando*) gleich kommt. Man kann aber bemerken, dass sowohl in früheren als in späteren Compositionen die blosse Bezeichnung »*cresc.*« es oft zweifelhaft lässt, bis zu welcher Note das Crescendo gehen soll. Beispielsweise kann verwiesen werden auf einige Stellen im Trauermarsch der Sonate Op. 26, im Adagio der Sonate Op. 106 u. a. m.

Dass die Strichlein, wenn auch seltener, auch nach einem *diminuendo* vorkommen, ist selbstverständlich. Im 3. Satz der 7. Symphonie vermitteln sie z. B. den Uebergang von einem *p* zu einem *ppp*.

XXV.

Punkte und Striche.

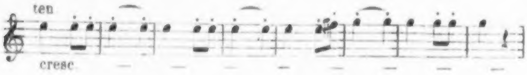
Wenn man ältere Original-Ausgaben Beethoven'scher Werke durchsieht und sie mit neueren Ausgaben vergleicht, so wird man bemerken, dass in der Regel dort zwei verschiedene Zeichen des kürzeren Abstossens der Töne, nämlich durchgehends sowohl Punkte (. . . .) als Striche (ˈ ˈ ˈ ˈ), hier aber durchgehends entweder nur Punkte oder nur Striche vorkommen. Dieser Erscheinung, dass in den neueren Ausgaben jene Verschiedenartigkeit in der Bezeichnung aufgehoben ist, mag die Ansicht zu Grunde liegen, es sei eine Unterscheidung der Punkte und Striche zum Verständniss oder zur genauen Ausführung Beethoven'scher Musik nicht nöthig. Diese Ansicht steht und fällt mit dem Beweise, dass Beethoven einen Unterschied machte zwischen Punkt und Strich, und dass er damit eine verschiedene Spiel- oder Vortragsweise andeuten wollte. Zur Führung dieses Beweises ist zunächst Folgendes mitzutheilen.

In den im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindlichen geschriebenen, von Beethoven durchgesehenen und corrigirten Orchester-Stimmen zur Symphonie in A-dur finden sich nicht wenige Correcturen, welche Spielart, Bogenbezeichnung und dergl. betreffen *). In einer ersten Violin-

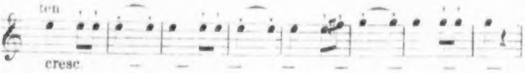
---

*) Beethoven hatte ein wachsames Auge auf die Stimmen. In einer ersten Violin-Stimme hatte Jemand bei zwei Stellen Zeichen (× ×) gemacht. Beethoven bemerkt mit Rothstift und in grosser Schrift das erste Mal: »*NB.* Dies sind × von einem Esel, wo man jedoch die Spuhr von hat«. Das andere Mal bemerkt er: »Dieses × hat wieder ein Esel gemacht«. Wem Beethoven die langen Ohren zutraute, ist nicht bekannt. Die Stimmen wurden bei den ersten Aufführungen der Symphonie im December 1813 gebraucht. Vgl. S. 21.

Stimme hatte der Copist eine Stelle des zweiten Satzes so geschrieben:

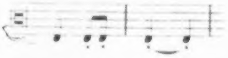


Beethoven ändert mit Bleistift die über den Achtel-Noten stehenden Punkte in Striche um, so dass die Stelle nun so aussieht:



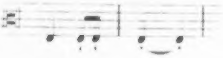
Dann macht er, wahrscheinlich zur Notiz für seine collationirenden Gehülfen, durch einige Zeichen am Rande + ' ' auf die Aenderung aufmerksam. In einer Viola-Stimme kommt derselbe Fall vor.

Der Copist hatte Takt 5 ff. geschrieben:



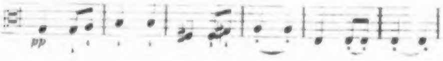
u. s. w.

Beethoven ändert:



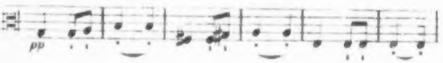
u. s. w.

und macht am Rande die Zeichen + ' '. Später Takt 19 ff. schreibt der Copist:



u. s. w.

Beethoven ändert die Stelle so:



u. s. w.

Am Rande bemerkt er:

und

+ weg den

. .

Aehnliche Aenderungen finden sich bei andern Stellen und in andern Stimmen.

Nun ist Folgendes zu erwähnen. Beethoven schreibt im Jahr 1825 an Carl Holz, welcher die Durchsicht einer Abschrift des eben vollendeten Quartettes in A-moll übernommen hatte, u. a.:

»Wo über der Note · (ein Punkt), darf kein ' (Strich) statt dessen stehen und so umgekehrt — es ist nicht gleichgültig und — « u. s. w.[*]

Aus jenen Correcturen und aus dieser Briefstelle geht hervor, dass Beethoven, wenigstens vom Jahre 1813 an, einen Werth auf die Unterscheidung der Punkte und Striche legte. Gleich authentische Beweise, dass das schon früher geschehen, lassen sich jetzt nicht beibringen. Wenn man nach einigen alten Drucken urtheilen darf, so kann man nicht zweifeln, dass Beethoven schon um 1800 die Zeichen unterschied.

Nun ist zu fragen: welchen Unterschied in der Ausführung verband Beethoven mit der verschiedenen Bezeichnung? Beethoven konnte die Zeichen nicht anders nehmen, als sie ihm geboten wurden; seine Deutung konnte keine andere sein, als die zu seiner Zeit in Wien und anderwärts übliche. Um diese zu erfahren, wird es rathsam sein, solche Schriften zu Rathe zu ziehen, welche entweder damals ein allgemeines Ansehen hatten, oder deren Verfasser in Wien lebten und in einem näheren Verhältniss zu Beethoven standen.

Wir lassen zuerst einige Clavierspieler sprechen. Clementi sagt in seiner im Jahre 1801 erschienenen »*Introduction à l'art de toucher le Piano-Forte*«, dass man die Noten, die mit

---

[*] Der Brief ist im Besitz der Erben Gustav Petter's in Wien. Zuerst veröffentlicht wurde er in Gassner's »Zeitschrift für Deutschlands Musik-Vereine« Bd. 4, S. 361.

Strichen oder mit Punkten bezeichnet sind, abstossen solle *qu'il faut les pointer ou piquer*, jedoch die letzteren weniger als die ersteren. In der von Friedrich Starke um 1820 herausgegebenen »Wiener Pianoforte-Schule«, zu welcher auch Beethoven Beiträge lieferte[*], werden dreierlei Arten des »Stossens oder Staccatos« unterschieden 1 der kurze scharfe Stoss, welcher mit Strichen bezeichnet wird, und wo jede Note den vierten Theil ihrer Geltung erhalten soll; 2 der halbscharfe Stoss, wo die Noten mit Punkten bezeichnet werden und die Hälfte ihrer Geltung erhalten sollen 3 der tragende Stoss *appoggiato*, welcher mit Punkten unter oder über einem Bogen $\overset{\frown}{.\;.\;.\;.}$, bezeichnet wird, und wo jede Note den dreivierten Theil ihrer Geltung erhält. Carl Czerny, der mit Beethoven von 1801 an in musikalischen Dingen viel verkehrte, sagt mit andern Worten ganz dasselbe wie Fr. Starke. Ein Citat aus seiner Pianoforte-Schule wird nicht nöthig sein.

Anders wie die Clavierspieler, welche Punkt und Strich direct auf die Dauer oder Kürzung der Noten beziehen, nehmen die Spieler von Streichinstrumenten Punkt und Strich zunächst als Zeichen einer gewissen Strichart, und die Spieler von Blasinstrumenten sie als Zeichen eines gewissen Zungenstosses, woraus sich dann der Grad der Kürzung der Noten abnehmen lässt. So schreibt z. B. Johann Adam Hiller Seite 41 seiner im Jahre 1793 erschienenen »Anweisung zum Violinspielen«: »Soll dieses Abstreichen mit einem raschern, mehr getrennten Bogenstriche geschehen, so werden Striche · · · · über die Noten, oder das Wort *staccato* das man insgemein durch gestossen verdeutscht unter dieselben gesetzt. Eine andere Bezeichnung über den Noten mit Punkten · · · · fordert, wenn nicht etwann diese Punkte Striche bedeuten sollen, einen ganz anderen Vortrag, der in der Kunstsprache *punto d'arco* Stoss mit dem Bogen heisst. In diesem Falle werden mehrere so bezeichnete Noten auf einen Bogenstrich genommen, und durch einen Ruck mit dem Bogen kurz herausgebracht. Mit diesem *a punto d'arco* kommt überein, wenn über den Punkten noch ein Bogen steht $\overset{\frown}{.\;.\;.\;.}$: da dann der Unterschied darinne steckt, dass jene Noten mehr getrennt, mit hüpfendem Bogen, diese aber mehr gebunden, mit festem Bogen, und einem gelinden Drucke desselben vorgetragen werden«. In ähnlicher Weise, wenn auch nicht gleichlautend, werden die Zeichen in fast allen andern Schulen erklärt*). Solche Erklärungsweise kann Zweifel erregen, wenn man weiss, dass die Spiel- oder Strichart in den letzten achtzig Jahren sich nicht gleich geblieben ist**), und dass, abgesehen von der verschiedenen Spielart, die Schulen in der Bezeichnung nicht übereinstimmen. Jedes Bedenken schwindet aber, wenn man eine andere, einfachere Erklärungsart gelten lässt und der Wiener Tradition Glauben schenkt, welche dahin lautet, dass Beethoven, ohne Rücksicht zu nehmen auf Bogenstrich und Zungenstoss, Punkte und Striche in Stücken, die für Streich- oder Blasinstrumente geschrieben sind, nur zur Bezeichnung der Dauer der Töne gebraucht habe, und dass ferner der Strich (') als Zeichen für ein scharfes, kurzes Abstossen, der Punkt (·) als Zeichen für ein weniger kurzes Abstossen zu nehmen sei. Auf Traditionen ist allerdings nicht viel zu geben, allein jene Mittheilung erscheint in doppelter Beziehung glaubwürdig. Erstlich glauben wir gern, dass Beethoven nie ein Blasinstrument im Munde gehabt und sich wenig um Zungenstoss bekümmert habe; dann wird von anderen Seiten versichert, dass er es im Violinspielen nie sonderlich weit gebracht, und dass er bei den Aufführungen seiner letzten Streich-Quartette sich gar nicht um Bogenführung und Strichart der Spieler bekümmert habe.

---

[*] Es sind 5 kleine Stücke mit Fingersatz, welche später mit 6 andern Stücken von Beethoven unter dem Titel: »*Nouvelles Bagatelles*« u. s. w. und mit der Opuszahl 112 auch 119 herauskamen.

---

*) Z. B. Leopold Mozart's »Violinschule« (1770) Seite 39 ff.; J. J. Quantz »Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen« S. 64 ff., 193 ff. u. s. w.

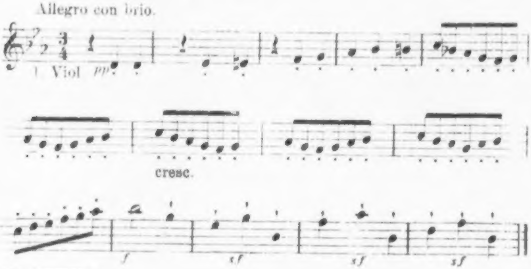
**) So bemerkt z. B. die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung v. J. 1804, S. 730, dass man »früher das Staccato (den scharfen Strich ') mit der Seite des Bogens« ausgeführt habe und »jetzt die Mitte des Bogens« brauche.

Nach allen Mittheilungen ist nicht zu zweifeln, dass eine in Compositionen Beethoven's mit einem Strich bezeichnete Note spitzer oder kürzer gespielt werden soll, als eine mit einem Punkt bezeichnete.

Man kann nun an keine Ausgabe der Werke Beethoven's die Forderung stellen, die Bezeichnung mit Punkten und Strichen überall genau so wiederzugeben, wie sie Beethoven gewollt oder vorgeschrieben hat. Diese Forderung wäre aus verschiedenen Gründen nur zum Theil und nur annäherungsweise erfüllbar*). Ob nun erfüllbar oder nicht, zur Erhaltung der Echtheit der Werke Beethoven's gehört die Beachtung alles dessen, was Beethoven beachtet hat, und sei das auch so geringfügig, wie der Unterschied zwischen Punkten und Strichen.

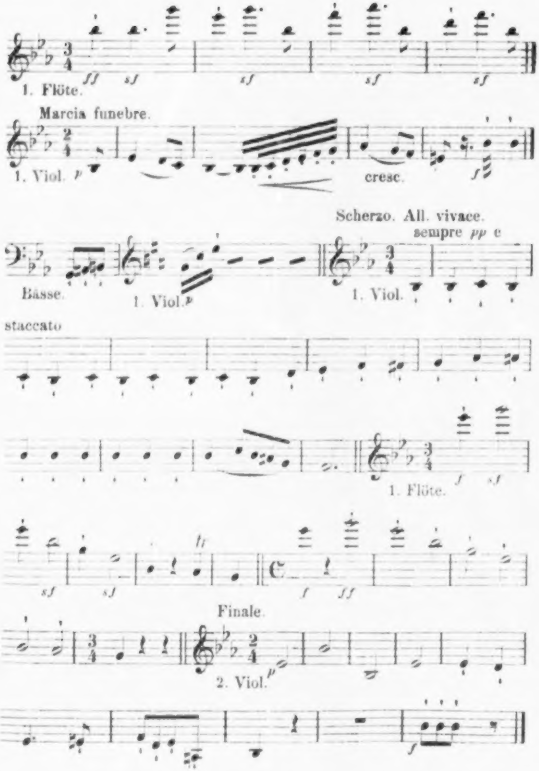
Man hat versucht, Stellen aus verschiedenen Werken Beethoven's mit der ursprünglichen Bezeichnung, wie sie in Handschriften, alten Ausgaben u. s. w. vorkommt, zu sammeln. Aus dieser Sammlung lassen sich folgende Stellen mittheilen.

Aus der dritten Symphonie.

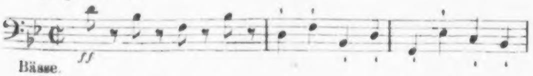


---

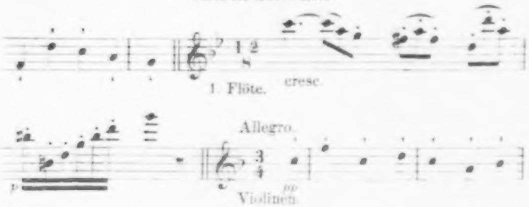
*) Wir rechnen zu diesen Gründen die Unzugänglichkeit vieler Original-Handschriften, die Ungenauigkeit und Ungleichheit der Bezeichnung in vielen alten Drucken u. a. m. — Von den alten (vergriffenen) Wiener Ausgaben, welche Beethoven selbst corrigirt, sind am sorgfältigsten in Betreff der Bezeichnung die vom *Bureau d'arts*, weniger genau sind die von J. Cappi und Eder; am wenigsten die von Artaria, Mollo und Steiner.


ff
sf
sf
sf
sf
1. Flöte.
Marcia funebre.
1. Viol.
p
cresc.
f
Scherzo. All. vivace.
sempre pp e
Bässe.
1. Viol.
p
1. Viol.
staccato
1. Flöte.
f
sf
sf
sf
f
ff
Finale.
2. Viol.
p
f

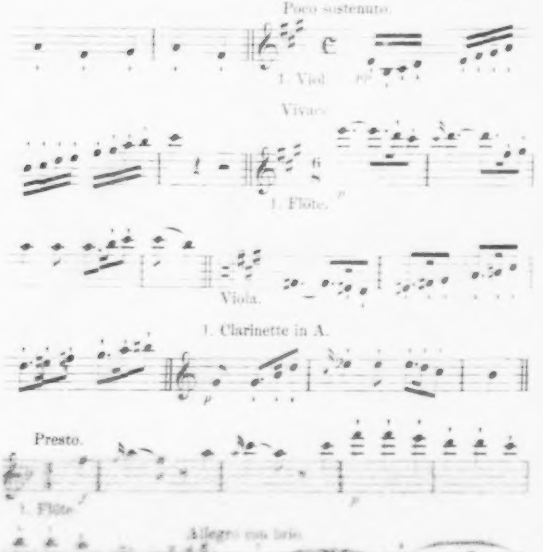
Aus der vierten Symphonie.


Allegro vivace.
ff
Bässe.

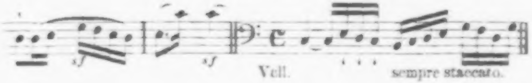
Aus der sechsten Symphonie.


Andante molto moto.
1. Flöte.
cresc.
p
Allegro.
pp
Violinen.

Aus der siebenten Symphonie.

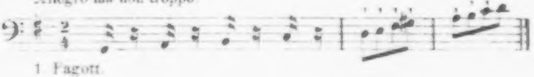

Poco sostenuto.
1. Viol.
pp
Vivace
1. Flöte.
p
Viola.
1. Clarinette in A.
p
Presto.
1. Flöte
f
p
Allegro con brio.

Aus der Ouverture Op. 124.

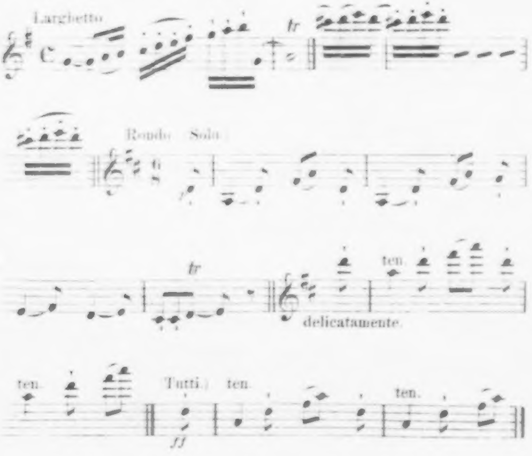

sf
sf
Vcll.
sempre staccato.

Aus »Fidelio«. (Part. S. 131.)

Allegro ma non troppo.

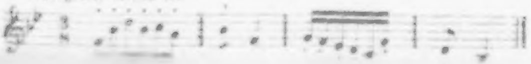


Aus dem Violin-Concert.

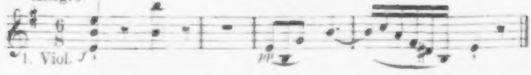

Larghetto
tr
Rondo. (Solo.)
tr
ten.
delicatamente.
ten.
(Tutti.)
ten.
ten.
ff

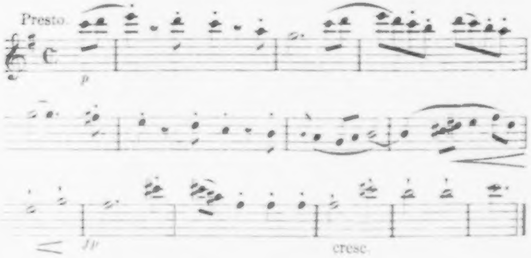
Aus dem Streichquartett Op. 59, Nr. 1.

Allegretto vivace etc.

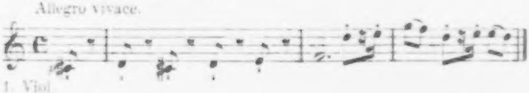


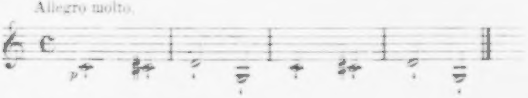
Aus dem Quartett Op. 59, Nr. 2.


Allegro.
1. Viol.
f
pp

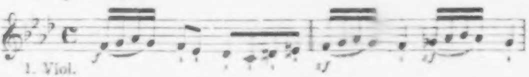

Presto.
p
fp
cresc.

Aus dem Quartett Op. 59, Nr. 3.


Allegro vivace.
p
1. Viol.

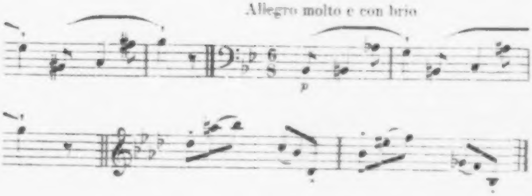

Allegro molto.
p

Aus dem Quartett Op. 95.

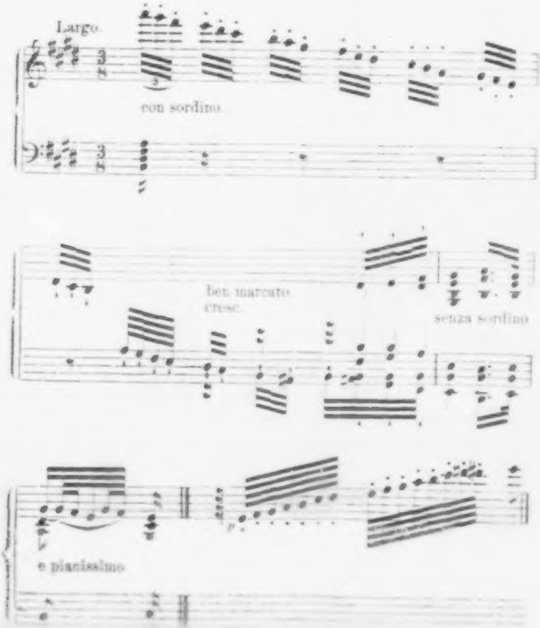

Allegro con brio.
f
sf
sf
1. Viol.

Aus der Fuge Op. 133.

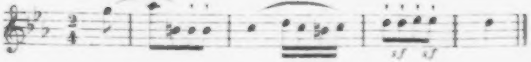
non ligato
Allegro.


Allegro molto e con brio
p

Aus dem Pianoforte-Concert in C-moll.

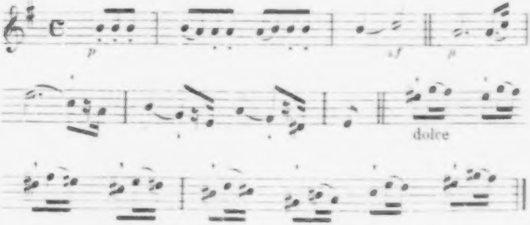

Largo.
con sordino.
ben marcato
cresc.
senza sordino
p
e pianissimo

Rondo. Allegro.



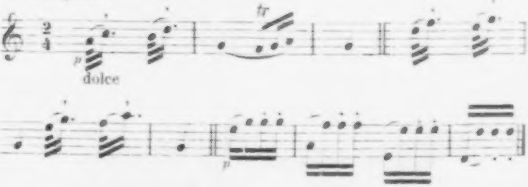
Aus dem Pianoforte-Concert in G-dur.

Allegro moderato.



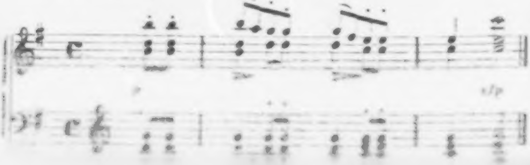
Aus dem Trio Op. 70, Nr. 2.

Allegretto.

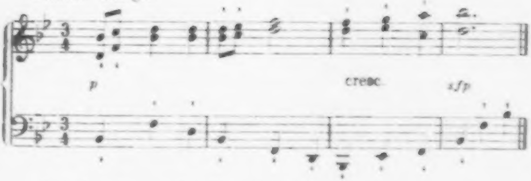


Aus dem Trio Op. 97.

Allegro moderato.

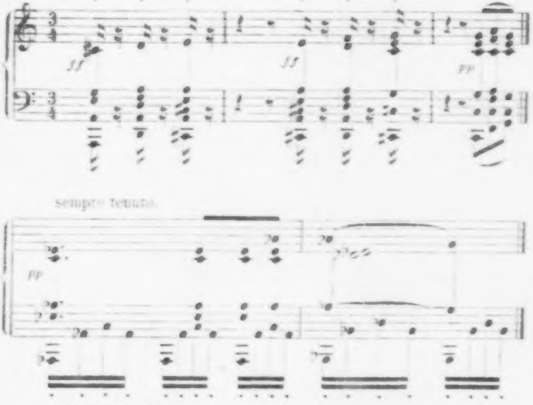


Scherzo. Allegro



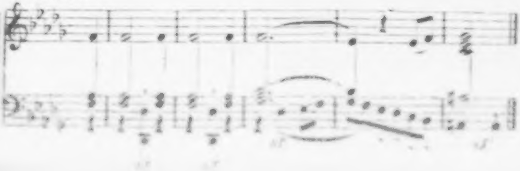
Aus der Sonate für Pianoforte Op. 7.

Largo.

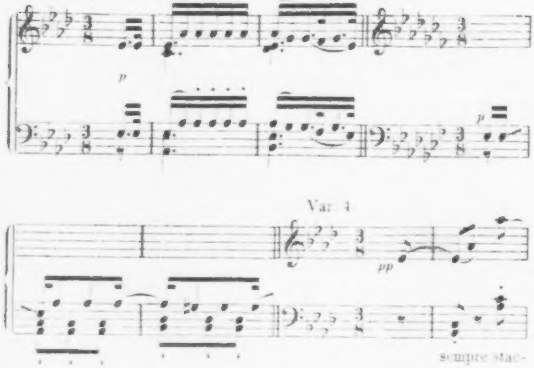

ff
ff
pp
sempre tenuto
pp
sempre staccato

Aus der Sonate Op. 10. Nr. 2.

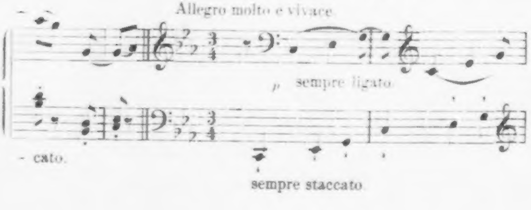
Allegretto.



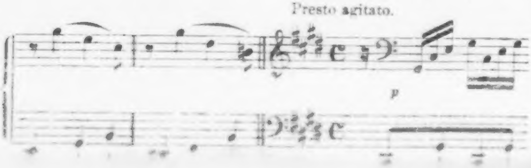
Aus der Sonate Op. 26.

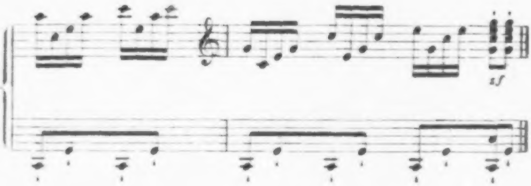

Andante.
Var. 3
p
p
Var. 4
pp
sempre stac-

Aus der Sonate Op. 27. Nr. 1.

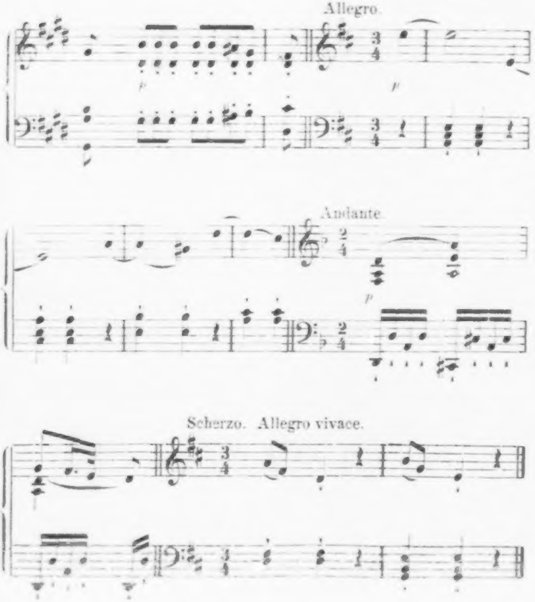

Allegro molto e vivace.
- cato.
p
sempre ligato.
sempre staccato.

Aus der Sonate Op. 27. Nr. 2.


Presto agitato.
p

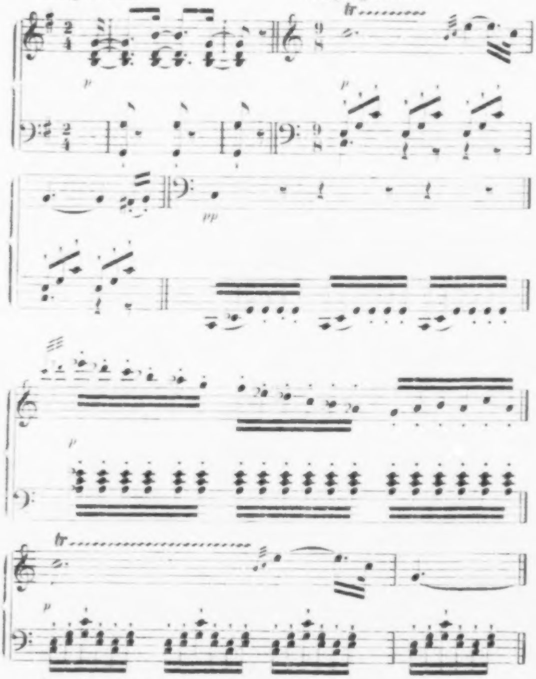


Aus der Sonate Op. 28.


Allegro.
p
p
Andante.
p
Scherzo. Allegro vivace.

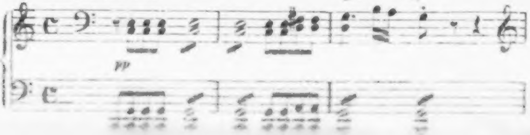
Aus der Sonate Op. 31, Nr. 1.

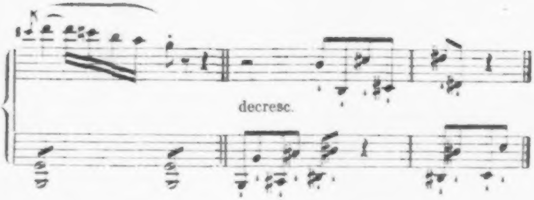
Allegro vivace. Adagio grazioso.


tr
p
p
pp
p
tr
p

Aus der Sonate Op. 53.

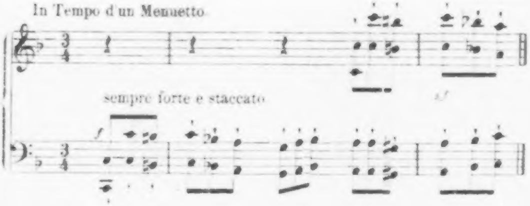
Allegro con brio.





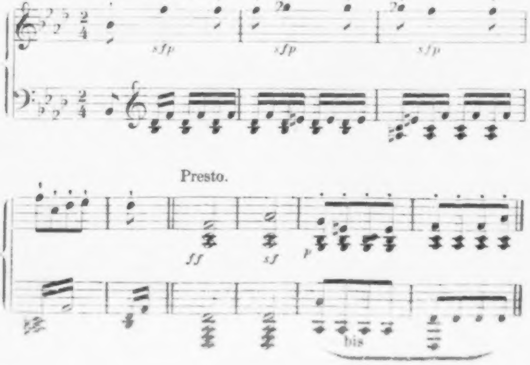
Aus der Sonate Op. 54.

In Tempo d'un Menuetto.


sempre forte e staccato
f
sf

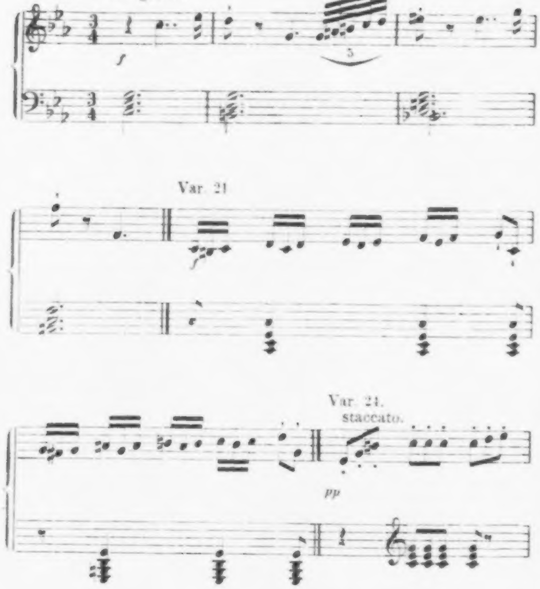
Aus der Sonate Op. 57.

Allegro ma non troppo.


sfp
sfp
sfp
Presto.
ff
sf
p
bis

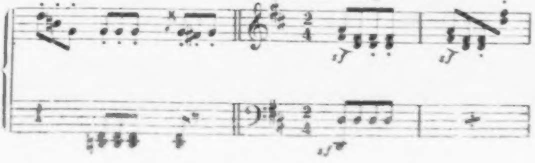
Aus den 32 Variationen in C-moll.

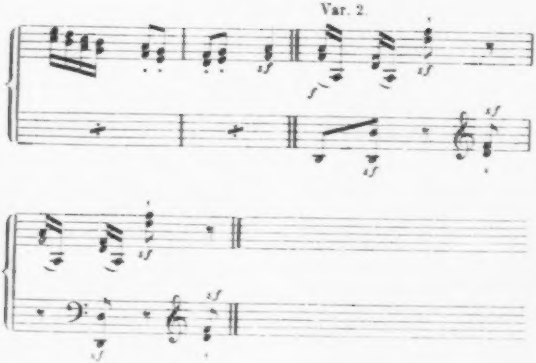
Thema. Allegretto.


f
5
Var. 21
f
Var. 24.
staccato.
pp

Aus den Variationen Op. 76.

Thema. Allegro risoluto.




Var. 2.
sf
f
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf

XXVI.

Metronomische Bezeichnungen.

Als im Jahre 1815 der Mechaniker Johann Nepomuk Mälzel mit seinem verbesserten Taktmesser, dem Metronom, hervortrat, war Beethoven für dessen Einführung und Verbreitung thätig. Er erklärte sich nicht nur bereit, fortan das Zeitmass seiner Compositionen nach Mälzel's metronomischer Scala zu bestimmen[*], und versah auch wirklich einen Theil der bis dahin erschienenen Werke und fast alle in den Jahren 1817 und 1818 geschriebene Compositionen mit metronomischen Bezeichnungen, sondern er empfahl den Metronom sogar zum Gebrauch beim Unterricht[**]. Dass Beethoven noch in den letzten Jahren seines Lebens Werth auf eine metronomische Tempobezeichnung legte, kann man aus einem Briefe sehen.

---

[*] In der Wiener Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom 6. Februar 1817 finden wir Beethoven's Namen unter den Namen anderer »berühmter Meister, welche diese Erfindung gutgeheissen« und sich »verpflichtet« haben, »ihre künftigen Compositionen nach der Scala des Mälzel'schen Metronoms zu bezeichnen«.

[**] Die Wiener Allgemeine Musikalische Zeitung vom 14. Februar 1818 enthält eine von Ludwig van Beethoven und Anton Salieri unterschriebene Erklärung, welche beginnt: »Mälzels Metronom ist da! — Die Nützlichkeit dieser seiner Erfindung wird sich immer mehr bewähren; auch haben alle Autoren Deutschlands, Englands und Frankreichs ihn angenommen; wir haben aber nicht für unnöthig erachtet, ihn zufolge unserer Ueberzeugung auch allen Anfängern und Schülern, sey es im Gesange, dem Pianoforte oder irgend einem andern Instrumente, als nützlich, ja unentbehrlich anzuempfehlen. Sie werden durch den Gebrauch desselben auf die leichteste Weise den Werth der Note einsehen« u. s. w.

den er im December 1826 an den Verleger Schott schrieb, und worin es u. a. heisst: »Die Metronomisirung (der Messe) folgt nächstens. Warten Sie ja darauf. In unserm Jahrhundert ist dergleichen sicher nöthig; auch habe ich Briefe aus Berlin, dass die erste Aufführung der (neunten) Symphonie mit enthusiastischem Beifall vor sich gegangen ist, welches ich grossentheils der Metronomisirung zuschreibe«.

Beethoven's Bemühungen um eine metronomische Tempo-Bezeichnung seiner Werke sind nun namentlich durch Schindler in ein falsches Licht gebracht worden. Von dem, was Schindler vorbringt, kann Einiges wahr sein; aber auch nur Einiges. Das Meiste davon ist unwahr und auf so lockerem Grunde gebaut, dass man veranlasst wird, das Wenige, das wahr sein kann, nur mit Vorsicht aufzunehmen. Schindler sagt (Biographie 3. Aufl., Th. II, S. 249), dass Mälzel zweierlei verschieden construirte Metronome angefertigt habe, welche bei gleichen Zahlen verschiedene Tempi angeben; dass ein Metronom von der ersten oder grösseren Construction, welcher z. B. auf 60 gestellt werde, langsamer schwinge, als ein auf die gleiche Zahl gestellter Metronom von der zweiten oder kleineren Construction. Diese Behauptung ist unrichtig. Die Mälzel'schen Metronome, mögen sie nun klein oder gross oder wie immer sein, sind alle nach einem und demselben System gebaut. Dieses System besteht darin, dass die Eintheilung der metronomischen Scala auf die Theilung einer Minute begründet ist, d. h. dass die Maschine in einer Minute genau so viel Schläge macht, als die Zahl angiebt, auf welche der Pendel gestellt wird[*]. Macht er mehr oder weniger Schläge, so geht er nicht richtig, oder es ist kein Mälzel'scher Metronom. Wenn also nun Schindler weiter sagt, die metronomischen

---

[*] »Die metronomische Scale ist auf die Eintheilung der Zeit in Minuten gegründet. Alle diese Nummern (50, 52, 54 u. s. w. bis 160) beziehen sich auf eine Zeitminute; befindet sich das Gewicht bei der Zahl 50, so wird man in einer Minute 50 Schläge erhalten, wenn bei 60, 60 Schläge« u. s. w. (Wiener Allgemeine Musikalische Zeitung vom Jahre 1817, S. 42, 50). — »*Ces numéros indiquent le nombre de vibrations du balancier dans une minute. Conséquemment les numéros 50, 60, 80, 100 etc.*

Tempo-Bestimmungen bei Beethoven'schen Werken seien theils nach der »langsamer«, theils nach der »schneller« schlagenden Maschine gemacht, und dass in Folge dessen »die Tempi sich nicht mehr genau bestimmen liessen ohne Beisatz, nach welcher der beiden Constructionen die Metronomisirung stattgefunden«: so zerfällt eine solche Behauptung ganz in sich selbst. Schindler führt als Beispiel »die im 3. Jahrzehend bei Steiner u. Comp. erschienene Partitur von der A-dur-Symphonie« an, welche »metronomische Tempo-Bestimmungen von des Autors Hand« enthalte, die »durchweg langsamer« seien, als andere aus früherer Zeit. Nun, eine solche Partitur hat es nicht gegeben. Bei Steiner u. Comp. erschien von der A-dur-Symphonie nur eine Partitur. Sie erschien im Jahre 1816, und hat keine metronomische Bezeichnungen. Als diese Partitur vergriffen war, veranstaltete T. Haslinger eine neue oder zweite Ausgabe. Diese erschien im Jahre 1831*); sie hat metronomische Bezeichnungen, die aber nicht von Beethoven herrühren und, nach Schindler's Worten, desshalb nicht von ihm herrühren können, weil sie nicht durchweg langsamer, sondern zum Theil schneller sind, als die anderen aus früherer Zeit. Zu solchen Unrichtigkeiten gesellt sich noch ein Widerspruch. S. 250 sagt Schindler: »In der That finden sich nur zwei Werke von ihm (Beethoven) selber metronomisirt, und zwar die grosse Sonate Op. 106, dann noch die neunte Symphonie« — und eine Seite früher heisst es, die metronomische Bezeichnung der ersten acht Symphonien sei von Beethoven gemacht**). Schindler erzählt nun, wie Beethoven veranlasst

---

indiquent que si le contre-poids est mis au niveau d'un de ces numéros, le Métronome donne 50, 60, 80, 100 *etc. vibrations ou coups par minute*«. (*Notice sur le Métronome de J. Maelzel. Mai* 1818, *P.* 5.) — Uebrigens meinen wir überall den laut schlagenden Metronom, den von der besseren Art. Einen solchen besass auch Beethoven.

*) Angeführt ist sie in Hofmeister's Monatsbericht vom November und December 1831.

**) In der ersten Ausgabe seiner Biographie nennt Schindler (S. 213) wieder andere Werke, darunter die Sonaten Op. 109, 110 und 111, welche aber nicht von Beethoven bezeichnet sind. Jedenfalls haben wir hier wieder einen Beweis von Schindler's Unsicherheit.

worden, die schon einmal metronomisirte neunte Symphonie ein zweites Mal zu metronomisiren, und dass er, als er Abweichungen zwischen beiden Aufnahmen bemerkt, voll Unwillen ausgerufen habe: »Gar kein Metronom! Wer richtiges Gefühl hat, braucht ihn nicht, und wer das nicht hat, dem nützt er nichts, der läuft doch mit dem ganzen Orchester davon!« Dass das Resultat der zweiten Metronomisirung ein anderes war, als das der ersten, ist glaublich und wahrscheinlich; jedoch kann bei sorgsamer Aufnahme der Unterschied nicht gross gewesen sein. Auch den Beethoven in den Mund gelegten Worten, in ihrem Zusammenhang genommen, lässt sich wenig oder nichts entgegensetzen. Wenn man aber daraus den Schluss ziehen wollte, Beethoven habe sich damit gegen jede Metronomisirung erklärt, so würde man durch die blosse Thatsache widerlegt werden, dass Beethoven noch acht Tage vor seinem Tode, also jedenfalls eine ziemliche Zeit später, als jene Aeusserung geschehen sein kann, eine metronomische Bezeichnung der neunten Symphonie nach London schickte*).

Gewiss, wer kein Gefühl hat, dem hilft kein Metronom, und dem hilft auch manches Andere nicht. Der Metronom hat es nicht mit dem Gefühl zu thun. Der Metronom ist nur ein Hülfsmittel zur Sicherstellung eines vom Componisten gedachten Tempos. Subjective und geistige Auffassung eines Tonstücks, Nüancirungen in der Bewegung, auf den rhythmischen Bau eines Tonstücks begründete Abweichungen vom absoluten oder normalen Zeitmass u. dgl. können nicht von einem seelenlosen Schlagwerk abhängig gemacht, noch weniger dadurch bestimmt werden. Beethoven hat sich selbst über die begrenzte Sphäre des Metronoms ausgesprochen. In einem im Jahre 1817 an Mosel geschriebenen Briefe heisst es u. a.: »Was mich angeht, so habe ich schon lange darauf gedacht, diese widersinnigen Benennungen Allegro, Andante, Adagio, Presto aufzugeben;

---

*) In einem am 18. März 1827 dictirten Briefe an Moscheles heisst es: »Die metronomisirte neunte Symphonie bitte ich der philharmonischen Gesellschaft zu übergeben. Hier liegt die Bezeichnung bei«. Vergl. Schindler's »Biographie« II, 141.

Mälzel's Metronom giebt uns hiezu die beste Gelegenheit. Ein Anderes ist es mit den den Charakter des Stückes bezeichnenden Wörtern: solche können wir nicht aufgeben, da der Takt eigentlich mehr der Körper ist, diese aber schon selbst Bezug auf den Geist des Stückes haben«*). Was man gegen den Metronom geltend machen kann, das ist die Unverträglichkeit seiner gleichen Schläge mit eigentlich musikalischem Takt, und die daraus erwachsende Schwierigkeit, das Tempo einer Composition nach einer gleichmässig fortschlagenden Maschine zu bestimmen. Es sind bekannte Erscheinungen, dass es schwer ist, ein Stück durchweg nach einem schlagenden Metronom im Takte zu spielen, und dass wiederholt und zu verschiedener Zeit vorgenommene Metronomisirungen eines Stückes selten ganz übereinstimmen. In diesen Erscheinungen mögen manche Einwendungen, die man gegen den Metronom machen kann und die zum Theil auch Schindler macht, begründet sein. Alle Einwendungen können uns aber nicht so weit führen, dass wir mit Schindler von »des Meisters geringer Werthschätzung des Metronoms« überzeugt werden und uns »vor allen Metronomisirungen warnen« lassen**). Im Gegentheil, wir lassen uns die Meinung nicht nehmen, dass Beethoven den Metronom nicht unter-, aber auch nicht überschätzte, und dass die von ihm herrührenden metronomischen Bezeichnungen der Erhaltung und einiger Beachtung werth sind.

Wir wollen nun die Werke namhaft machen, welche Beethoven mit metronomischer Bezeichnung versehen hat.

Im Jahre 1817 erschien bei S. A. Steiner u. Comp. in Wien ein kleines Heft unter dem Titel: »Bestimmung des musikalischen Zeitmasses nach Mälzel's Metronom. Erste Lieferung. Beethoven. Sinfonien Nr. 1—8 und Septett von dem Autor selbst bezeichnet«. Verlagsnummer 2811. Das Heft enthält die Bezeichnung aller Sätze der Werke Op. 20, 21, 36, 55, 60, 67, 68, 92 und 93. Sämmtliche Bezeichnungen sind in die Breitkopf und Härtel'sche Gesammt-Ausgabe der Werke

---

*) Vgl. Schindler a. a. O. II, 247.

**) Schindler a. a. O. II, 250 ff.

Beethoven's aufgenommen worden. Die Tempo-Bezeichnungen der ersten acht Symphonien sind auch abgedruckt in einer Beilage zur Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom 17. December 1817 mit der Ueberschrift: »Die Tempo's sämmtlicher Sätze aller Symphonien des Herrn L. v. Beethoven, vom Verfasser selbst nach Maelzels Metronom bestimmt«. Eine Angabe der Tempi ist also hier überflüssig.

Bald darauf (spätestens 1819) erschien als Fortsetzung ein zweites Heft. Ein Exemplar davon war nicht zu erlangen. Wir haben davon nur Kenntniss durch ein von Steiner u. Comp. im Jahre 1823 ausgegebenes Verlags-Verzeichniss, und dann durch Andeutungen, die sich an verschiedenen Orten zerstreut finden. In erwähntem Verlags-Verzeichniss sind beide Hefte unter der Rubrik »Zeitmass-Verzeichnisse nach Mälzel's Metronome« angeführt wie folgt:

»Beethoven, L. v., Sinfonien Nr. 1—8,
1. Lieferung . . . 10 x.
Quartetten u. Quintetten Nr. 1—11,
2. Lieferung . . . 10 x.«

Das zweite Heft enthielt demnach die metronomische Bezeichnung der Streichquartette Op. 18, 59, 74 und 95, wahrscheinlich auch die der beiden Quintette Op. 4 und 29. Einiges aus beiden Heften wurde aufgenommen in ein »Thematisches Verzeichniss« der Instrumental-Compositionen Beethoven's, welches im Jahre 1819 bei Friedr. Hofmeister in Leipzig erschien mit dem Beisatz: »Mit dessen eigenen Tempobezeichnungen nach Mälzl's Metronome«. Die metronomischen Bezeichnungen, die sich hieraus und aus andern, zum Theil geschriebenen Vorlagen gewinnen liessen, stellen wir, wenn auch unvollständig und mit Zweifeln an der Richtigkeit einiger Angaben, hier zusammen.

1) Quartett in F-dur, Op. 18, Nr. 1. Erster Satz: Allegro con brio. 𝅗𝅥. = 54.

2) Quartett in G-dur. Op. 18, Nr. 2. Erster Satz: Allegro. ♩ = 96.

3) **Quartett in D-dur, Op. 18, Nr. 3. Erster Satz** Allegro, 𝅗𝅥 = 120.

4) Quartett in C-moll, Op. 18, Nr. 4. Erster Satz Allegro ma non tanto, 𝅗𝅥 = 84.

5) Quartett in A-dur, Op. 18, Nr. 5. Erster Satz Allegro, ♩. = 104.

6) Quartett in B-dur, Op. 18, Nr. 6. Erster Satz Allegro con brio, 𝅗𝅥 = 80.

7) Quartett in F-dur, Op. 59, Nr. 1. Erster Satz Allegro, 𝅗𝅥 = 88. Zweiter Satz Allegretto vivace e sempre scherzando, ♩. = 56. Dritter Satz Adagio molto e mesto, 𝅘𝅥𝅯 = 88. Vierter Satz Allegro (beim Thème russe) ♩ = 126; Adagio ma non troppo (Takt 19 vor Schluss) ♪ = 69; Presto (Takt 9 vor Schluss) ♩ = 92.

8) Quartett in E-moll, Op. 59, Nr. 2. Erster Satz Allegro, ♩. = 84. Zweiter Satz Molto Adagio, ♩ = 60. Dritter Satz Allegretto, 𝅗𝅥. = 69. Vierter Satz Finale Presto, 𝅗𝅥 = 88.

9) Quartett in C-dur, Op. 59, Nr. 3. Erster Satz (Introduzione) Andante con moto, ♩ = 69. Allegro vivace, 𝅗𝅥 = 88.

10) Quartett in Es-dur, Op. 74. Erster Satz Poco Adagio, ♩ = 60; Allegro, 𝅗𝅥 = 84. Zweiter Satz Adagio ma non troppo, ♪ = 72. Dritter Satz Presto, 𝅗𝅥. = 100; Più presto quasi prestissimo, 𝅗𝅥. = 100. Vierter Satz Allegretto con Variazioni, ♩ = 100; Un poco più vivace (zu Anfang der letzten Variation) 𝅗𝅥 = 76; Allegro (die letzten 11 Takte) 𝅗𝅥 = 84.

11) **Quartett in F-moll, Op. 95. Erster Satz Allegro con brio**, 𝅗𝅥 = 92.

Von andern gedruckten Werken lassen sich nun noch folgende namhaft machen.

1) Neunte Symphonie, Op. 125. Beethoven schickte dem Verleger die metronomische Bezeichnung, als die Partitur schon erschienen war, am 13. October 1826. Veröffentlicht wurden die Tempi in der »Cäcilia« vom December 1826 (Bd. 6, S. 158).

2) Fuge für fünf Streichinstrumente. Op. 137. Das Autograph hat die metronomische Bezeichnung: ♩. = 63.

3) Sonate für Pianoforte in B-dur. Op. 106. Beethoven versah die 1819 bei Artaria in Wien erschienene Ausgabe mit metronomischer Bezeichnung. Auch theilt er sie F. Ries mit in einem Briefe vom 16. April 1819. (S. Wegeler's und Ries' »Biographische Notizen« Seite 148.)

4) Meeresstille und glückliche Fahrt. Op. 112. Eine revidirte Abschrift hat metronomische Bezeichnungen von Beethoven's Hand. (Beim Sostenuto: ♩ = 84; beim Allegro vivace: ♩. = 138.)

5) Opferlied. Op. 121b. In einer im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindlichen geschriebenen Partitur findet sich zu Anfang von fremder Hand die Bemerkung: »M. M. ♩ = 66 nach des Verfassers Angabe«.

6) Gesang der Mönche (»Rasch tritt der Tod« u. s. w.) für drei Männerstimmen. Das Autograph hat angeblich die Bezeichnung: M. M. ♪ = 126.

7) Resignation (»Lisch aus, mein Licht« u. s. w.), Lied für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Der erste Druck hat die metronomische Bezeichnung: ♪ = 76.

8) Abendlied unter'm gestirnten Himmel (»Wenn die Sonne niedersinket« u. s. w.) für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Das Original-Manuscript ist bezeichnet: »Mälzel's Metronom ♩ = 76«.

9) Kanon auf Mälzel (»Ta ta ta ta« u. s. w.). Schindler hat (vgl. seine »Biographie«, 3. Aufl. I. 195) diesen Kanon mit der Bezeichnung »M. M. 72 = ♪« und mit der Bemerkung veröffentlicht, Beethoven habe ihn im Frühjahr 1812 »improvisirt«. Das kann nicht ganz richtig sein. Im Text des Kanons kommt das Wort »Metronom« wiederholt vor; auch kann jene Tempo-Bezeichnung nur auf Mälzel's Metronom gedeutet werden. Nun gab es aber im Jahre 1812 noch keinen »Metronom«; wenigstens hiess der Taktmesser, mit dem sich Mälzel damals beschäftigte, nicht so. Der Taktmesser, mit dem er sich damals beschäftigte, hiess »Chronometer«. Der

Metronom und sein Name kam erst im Jahre 1815 auf*). Nun ist es wohl möglich, dass der Kanon i. J. 1812 entstand; dann kann aber das Wort »Metronom« nicht darin vorgekommen sein. So, wie wir den Kanon kennen, kann ihn Beethoven frühestens 1815 geschrieben haben. Damit lässt sich Schindler's Angabe (S. 197), er sei um 1818 durch Abschrift in den Besitz des Kanons gekommen, in Einklang bringen. Die angegebene metronomische Bezeichnung aber scheint Schindler dem zweiten Satz der achten Symphonie entnommen zu haben.

Beethoven wollte auch die zweite Messe metronomisch bezeichnen. Er schreibt wiederholt davon an den Verleger Schott in Briefen vom October 1826 bis Februar 1827, scheint aber nicht zur Ausführung seines Vorhabens gekommen zu sein. Auch einige andere Werke, z. B. einige der letzten Pianoforte-Sonaten, sollten eine metronomische Bezeichnung erhalten. Es scheint aber auch daraus nichts geworden zu sein.

Die Anzahl der von Beethoven metronomisirten Werke ist, wie unsere Zusammenstellung zeigt, an sich nicht unbeträchtlich. Dass bei weitem nicht alle Werke bezeichnet sind, ist wohl zum Theil aus der besonderen Beschaffenheit mancher Compositionen, bei denen des oft wechselnden Tempos wegen eine Metronomisirung nicht gut durchführbar ist, zum Theil aus der ganzen künstlerischen Natur Beethoven's zu erklären. Es wird berichtet, dass Beethoven seine Compositionen mit einer gewissen Taktfreiheit vortrug und vorgetragen haben wollte**). Da ist es denn wohl denkbar, dass es ihm nicht

---

*) In der Wiener Modenzeitung vom October 1816 findet sich S. 566 eine Correspondenz aus Paris, worin es heisst: »Herr Mälzel arbeitet an einem neuen Instrument, welches er *Métronome* nennt«. In der Wiener Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom 23. October 1817 werden »Mälzel'sche Metronome« als eine »neue Erfindung« zum Verkauf angezeigt. In der früher angeführten kleinen Schrift »*Notice sur le Métronome*« heisst es S. 4: »*Le Métronome est connu depuis* 1815«. Auch ist auf allen Mälzel'schen Metronomen, die wir gesehen haben, die Jahreszahl 1815 angebracht.

**) Schindler erzählt (Biogr., 1. Ausg. S. 228): »Was ich selbst von Beethoven vortragen hörte, war mit wenig Ausnahme stets frei immer zusagte, für etwas Schwankendes eine feste Formel zu suchen, und dass er auch mit Absicht bei manchen Werken eine metronomische Bezeichnung wegliess.

Man wird einen Theil der metronomischen Tempo-Bestimmungen Beethoven's dem Charakter der bezeichneten Stücke nicht ganz angemessen finden. So erscheinen uns namentlich einige symphonische Sätze zu schnell metronomisirt*). Vielleicht ist die Erscheinung durch die Annahme erklärbar, Beethoven habe die Metronomisirung am Claviere vorgenommen und sei hier zu Angaben gekommen, die er im Concertsaal schwerlich vertreten würde. Immerhin können die vorhandenen Bezeichnungen vor Missgriffen schützen und in zweifelhaften oder streitigen Fällen einen Anhaltspunkt bieten. Wenn wir z. B. über das Tempo des zweiten und dritten Satzes der achten Symphonie in Zweifel sind und meinen, der zweite Satz müsse, als eigentliches Scherzo der Symphonie, verhältnissmässig rasch, der dritte Satz aber, als Gegensatz des Scherzos, langsam genommen werden, so verschafft uns der Metronom den schlagenden Beweis, dass Beethoven sich die Viertelnoten im zweiten Satz (Allegretto scherzando ♪ = 88) beinahe dreimal langsamer dachte, als die Viertelnoten im dritten Satz (Tempo di Menuetto ♩ = 126), dass also der zweite Satz der langsamere ist. Beethoven's Bezeichnung des ersten Satzes der Symphonie in C-moll (Allegro con brio 𝅗𝅥 = 108) entkräftet auch eine Mittheilung Schindler's (Biogr., 1. Ausg., S. 241), nach welcher Beethoven für die ersten fünf Takte ein langsameres, nämlich »dieses Tempo (♩ = 126), ungefähr ein Andante con moto«, festgesetzt habe. Beethoven würde

---

alles Zwanges im Zeitmasse; ein Tempo rubato im eigentlichsten Sinn des Worts«. Seine älteren Freunde versicherten, dass er diese Vortragsweise erst in den ersten Jahren seiner dritten Lebensperiode (also in der Zeit nach Erfindung des Metronoms) angenommen«. Vergl. auch 3. Ausgabe von Schindler's »Biographie« II, 226 f.; Ries' »Notizen« S. 106.

*) Bei der gar schnellen Bezeichnung des letzten Satzes der vierten Symphonie (Allegro ma non troppo 𝅗𝅥 = 80) ist wohl ein Fehler anzunehmen.

gewiss das wechselnde Tempo, wenn er es gewollt, bei der Metronomisirung angegeben haben.

Von den von Beethoven metronomisirten Clavier-Compositionen lässt sich nur die Sonate Op. 106 namhaft machen. Wenn dieser Mangel fühlbar sein sollte, so kann die von C. Czerny im vierten Theil seiner Pianoforte-Schule unternommene Bezeichnung der Werke für Pianoforte mit und ohne Begleitung einigermassen Ersatz bieten. Wenn auch nicht auf authentische Gültigkeit, so kann diese Bezeichnung doch Anspruch auf einiges Vertrauen machen, namentlich bei denjenigen Werken, von denen wir wissen, dass Czerny sie entweder von Beethoven spielen hörte oder unter seiner Leitung studirte*). Czerny sagt (S. 35 u. 121), er habe sich bestrebt, nach seiner besten Erinnerung überall durch den Mälzel'schen Metronom »das Zeitmass zu bezeichnen, welches Beethoven selber zu nehmen pflegte«. Wer C. Czerny persönlich gekannt hat, wer seine vorzüglich auf das Praktische gerichtete Natur zu beobachten Gelegenheit hatte, der wird ihm die Fähigkeit, sich ein gehörtes Tempo fest einzuprägen, zugetraut, und die Sicherheit bemerkt haben, die er in derartigen, von aussen fassbaren musikalischen Dingen hatte.

Auch der Erfinder des Metronoms kann als Bezeichner herangezogen werden. Beethoven hat bekanntlich im Jahre 1813 für Mälzel's Panharmonikon (ein mechanisches Orchester, aus 720 Pfeifen bestehend u. s. w.) ein Stück Schlacht-Symphonie (genauer Sieges-Symphonie) geschrieben**). Später hat er das Stück für Orchester bearbeitet und in seine »Schlacht bei Vittoria« Op. 91 aufgenommen, wo es mit einer vorgesetzten kurzen Einleitung von acht Takten die zweite Abtheilung oder Sieges-Symphonie bildet. In dem Manuscript, welches die für Mälzel bestimmte Bearbeitung enthält, finden sich von fremder, aber ohne Zweifel von Mälzel's Hand folgende, auch auf die Bearbeitung für Orchester anwendbare metronomische oder vielmehr chronometrische*) Bezeichnungen

---

*) Zu diesen Werken gehören die Sonaten Op. 13, Op. 14 Nr. 1 und 2, Op. 31 Nr. 2, Op. 101, das Andante der Sonate Op. 28; das Trio Op. 97; die Concerte in C-dur, C-moll, G-dur und Es-dur; die Phantasie mit Chor u. a. m.

**) Vgl. Schindler's »Biographie«, 3. Aufl. I, 235; II, 341, »Thematisches Verzeichniss der im Druck erschienenen Werke Beethoven's«, 2. Aufl. S. 89.

beim Allegro con brio (Breitkopf und Härtel'sche Partitur der »Schlacht bei Vittoria« S. 49) 𝅗𝅥 = 128.
- Andante grazioso (Partitur S. 56) ♩ = 92.
- Tempo di Menuetto moderato (Part. S. 65) ♩ = 96.
- Allegro (Part. S. 68) ♩. = 120.

Unwahrscheinlich ist es nicht, dass diese Tempi nach Beethoven's Angabe beigefügt wurden.

---

*) Zur Zeit der Bezeichnung (1813) hiess, was schon oben bemerkt wurde, Mälzel's Taktmesser noch Chronometer. Die Scala des Chronometers war aber ebenso wie die des spätern Metronoms auf die Theilung einer Minute begründet. Eine Bezeichnung nach der einen oder andern Maschine ist also gleichbedeutend. Eine Beschreibung des Mälzel'schen Chronometers findet man in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom Jahre 1813 S. 785 und in der Wiener Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom Jahre 1813 S. 623.

XXVII

Ein Stammbuch Beethoven's.

Vor einiger Zeit ist ein Stammbuch zum Vorschein gekommen*), in welches sich Freunde und Freundinnen Beethoven's kurz vor dessen Abreise von Bonn nach Wien im Jahre 1792 eingeschrieben haben. Wir entnehmen ihm, dass Beethoven am 1. November 1792 noch in Bonn war, und dass an diesem Tage seine Abreise ganz nahe bevorstand. Bestätigt wird, dass Beethoven die Absicht hatte, nach Bonn zurück zu kehren. Dagegen sind in einigen der eingeschriebenen Denksprüche Dinge berührt, die der Aufklärung bedürfen, vielleicht aber auch anderwärts Aufschluss geben können. Die eingezeichneten Namen sind grösstentheils bekannt, zum Theil nicht. Dagegen vermissen wir mehrere bekannte Namen.

Freund Koch hat das Buch vorn mit einer Zeichnung geziert. In der Mitte stehen die Worte: »meinen Freunden«. Am untern Rande steht: »Ludwig Beethoven«, und an andern Orten finden sich die Namen »Degenhardt« und »Koch«.

Um den Inhalt des Buches zu vergegenwärtigen, genügt eine annähernd vollständige Wiedergabe der Sprüche, d. h. eine Wiedergabe mit Weglassung einiger ganz gleichgültiger Stellen, wie solche als Ballast auch in andern Stammbüchern vorkommen. Ich werde solche Stellen mit Punkten (. . . . . .) bezeichnen. Ich numerire ferner die Blätter und beginne

I.

— — — Wer alles was er kann
Erlaubt sich hält, und auch, wenn kein Gesetz ihn bindet.

---

*) Gegenwärtig befindet es sich in der Wiener Hofbibliothek.

Der Güte grosses Gesetz in seinem Herzen nicht findet
Und wär er Herr der Welt — mir ist er ein Tirann.

Der Himmel, mein Inniggeliebter,
knüpfte mit unauflöslichem Band
unsere Herzen — und nur der Tod
kann es trennen. — Reich mir Deine
Hand, mein Trauter, und so zum
Lebensziel.

Bonn den 24t 8br 1792.

Dein Malchus*).

II.

Gehört die süsse Harmonie, die in
Dem Saitenspiele schlummert, seinem Käufer,
Der es mit taubem Ohr bewacht?

Bonn den 1ten 9br
1792.
Am Abend unseres
Abschiedes

Ihre wahre Freundin
Wittib Koch**).

III.

Ach! der Sterblichen Freuden, sie gleichen den Blüthen des
Lenzes,
Die ein spielender West sanft in den Wiesenbach weht

. . . .

Bonn den 24ten Oktober
1792.

Ihre Freundin Mariane Koch.

---

*) Karl August Freiherr von Malchus (später Graf von Marienstadt), Privat-Secretair des österreichischen Gesandten am churfürstlichen Hofe, Verfasser eines Werkes über Finanzwissenschaft. Vgl. Wegeler's »Notizen« S. 56, 59, Nachtrag S. 13; Thayer's Beethoven-Biographie I, 218.

**) Wittwe Koch, Besitzerin eines Wirthshauses am Markte in Bonn. Sie hatte zwei Töchter und einen Sohn. Eine Tochter hiess Barbara (später Gräfin Belderbusch), ihr Name kommt im Stammbuch nicht vor. Die andere Tochter hiess Mariane, sie ist die Schreiberin des nächsten Blattes und soll später an einen Universitäts-Professor verheirathet gewesen sein. Vielleicht ist der Schreiber des drittfolgenden Blattes, der auch das Titelblatt gezeichnet hat, der Sohn. Vgl. Wegeler a. a. O. S. 56, 58; Thayer a. a. O. S. 218; »Allgemeine Musikalische Zeitung« 1871, S. 266. Thayer nennt I, 157 auch einen Organisten Willibald Koch.

IV.

Prüfe und wähle

Bonn den 24ten im 8ber
1792

Dein ewig treuer
Richter[*]

V.

— — — Die Unsterblichkeit
Ist ein grosser Gedanke,
Ist des Schweisses der Edlern werth!

Die Wahrheit ist vorhanden für den Weisen,
Die Schönheit für ein fühlend Herz.

Mit einer Zeichnung.

Bonn den 24ten im Oktober
1792

Dein Freund Koch.

VI.

Prüfe Alles und das Gute behalte.

So wandle hin du guter Junge
Und Gottes Segen gehe dir voran!

Nun ziehe hin! Sey bieder stets
Und gut und wahr! —
Dann sollst du mich (und bräch' auch alles dir)
Und unsern trauten Kreis
Mit offnen Armen, wahrer Liebe
Auf deine Rückkunft harren sehn!

Bonn am 25ten
8br 1792

**Meinem lieben Betthoven zur
glücklichen Reise von seinem
ihn liebenden Freunde
Joh. Jos. Eichhoff**[**].

---

[*] Wahrscheinlich der Hofchirurg Joh. Heinrich Richter. Vgl. Allgemeine Musikalische Zeitung 1871, S. 266.

[**] Joh. Joseph Eichhof, churfürstlicher Mundkoch, später Rheinschifffahrts-Director. Vgl. Allgemeine Musikalische Zeitung a. a. O. u. Thayer II, 410. In Deiters' Beiträgen zu Thayer's Beethoven wird (I, 356) erwähnt »Eichhof, früher Beisitzer in Paris« u. s. w.

VII.

Schattenriss eines schönen männlichen Kopfes, wahrscheinlich der des Grafen Waldstein, welcher das gegenüberstehende, folgende Blatt geschrieben hat.

VIII.

Lieber Beethoven.

Sie reisen itzt nach Wien zur Erfüllung Ihrer so lange bestrittenen Wünsche. Mozart's Genius trauert noch und beweinet den Tod seines Zöglinges. Bei dem unerschöpflichem Haydn fand er Zufucht, aber keine Beschäftigung; durch ihn wünscht er noch einmal mit jemanden vereinigt zu werden. Durch ununterbrochenen Fleiss erhalten Sie: Mozart's Geist aus Haydn's Händen.

Bonn den 29^{t} Octbr Ihr wahrer Freund Waldstein[*].
1792

IX.

Es bedarf nicht der Inschrift,
Dass wir, einer des andern, in Liebe gedenken
Freundschaft grube mit Feurschrift
Dich mir tief unauslöschlich in's Herz; und wie würd ich dich kränken,
Dächt ich anders von deinem gleichfühlendem Herze!
Ja, stäts denk' ich mit Innbrunst
An dich Theurster! bald, wie du die Liebe, den Zorn und die feinern Scherze,
Mächtiger Meister der Tonkunst!
Leidenschaften nach Willkühr
Und mit Wahrheit der Saite entlockest, dass Feinde
Selbst dich schätzen; ich denk' mir
Bald, wie du vom berauschenden Beifall im traulichen Kreise der Freunde
Aufschnaufst. — Bringst du ein Thränchen dem nahen uns heiligen Tage,

---

[*] Ferdinand Graf Waldstein, der bekannte Beschützer Beethoven's. Vgl. Wegeler a. a. O. S. 13 f. Thayer I. S. 229. Obiges Schreiben ist auch veröffentlicht in Schindler's Biographie I. 18.

Dann gar denk ich mich mit dir
Am Arm wandelnd zum Hügel, der bisher den Edlen barge
Unbesuchet vom Freund. Hier
Seufz' ich mit dir bis K— hört
Und erhörend im lichtnen Gewande hernieder sich schwinget,
Er kömmt schwebend daher: stört
Das Todblümchen auf, das hingebücket ein Opfer der Trauer
ihm bringet. —
Sieh, es richtet sich auf. Das Epheu . . . . . .

. . . .

Bonn den 30^{n} 8ber 1792.
Degenhart*).

X.

Bestimmung des Menschen.

Weisheit erkennen, Schönheit lieben,
Gutes wollen, das Beste thun.

Bonn den 30ten October 1792.
(Mit einer Zeichnung nebst Symbol.)

Denk, auch ferne, zuweilen Deines
wahren aufrichtigen Freundes Heinr.
Struve aus Regensburg, in Russisch
Kaiserl. Diensten.

XI.

Freundschaft mit dem Guten
Wächset wie der Abendschatten,
Bis des Lebens Sonne sinkt.
(Herder.)

Bonn den 1. November 1792.

Ihre wahre Freundin Eleonore
Breuning**).

---

*) Vielleicht Joh. Anton Degenhard, Wachtschreiber am Gouvernement zu Bonn. Beethoven schrieb am 23. August 1792 für »Freund Degenharth« ein (ungedrucktes) Stück für zwei Flöten. Vgl. Allgemeine Musikalische Zeitung a. a. O.; Thayer I, 233. — Wer mag der gestorbene Freund Beethoven's und Degenhart's sein? (Kügelgen? — Vgl. Wegeler S. 59; Thayer S. 137, 140, 219, 227.)

**) Eleonore von Breuning wurde später die Gattin Wegeler's. Beethoven schickte ihr Briefe und Musikalien von Wien aus, widmete ihr auch ein Heft Variationen. Vgl. Wegeler a. a. O. S. 10, 54 ff.

XII.

Sieh! es winket, o Freund, lange dir Albion.
Sieh den schattigen Hain, den es dem Sänger beut.
Eile denn ungesäumet
Ueber die flutende See,
Wo ein schönerer Hain beut seine Schatten dir,
Und so freundlich die Hand reichet ein Barde dar,
Der von unsren Gefilden
Floh' auch in Albions Schutz.
Dort ertöne dein Lied stark und des Sieges voll
Halle wild durch den Hain, über das Seegewühl
Hin in jene Gefilde,
Denen du freudig entflohst.

Bonn 1 9bre 1792 — Denk an deinen Freund
Ed. Breuning*)

XIII.

Handle, die Wissenschaft, sie nur, machte nie Glückliche.
Bonn, den 1ten 9^{ber} 1792 — Dein Freund P. J. Eilender**)

---

*) Die Unterschrift ist hinsichtlich des Vornamens zweifelhaft. Statt »Ed.« kann man auch »E. v.« lesen. Räthselhaft ist der Inhalt des Gedichtes. Wollte denn Beethoven nach England reisen? Und wer war der »Barde«, der vom Rhein nach »Albion« zog? Vielleicht dachte der Schreiber an den Geiger J. P. Salomon, ein geborner Bonner, der damals in London lebte und der auch J. Haydn zur Reise nach England veranlasst hatte. Neefe theilt in der Berliner Musikalischen Zeitung vom 26. Octbr. 1793 mit, dass Haydn bei seiner zweiten Reise nach London Beethoven mitnehmen wollte. Vielleicht war das schon eine beschlossene Sache, als Beethoven noch in Bonn war.

**) P. J. Eiländer hiess ein Sacristan an der churfürstlichen Hofkapelle. Vgl. Allgemeine Musikalische Zeitung 1871, S. 266. Deiters erwähnt in Thayer's Beethoven I, 356 einen »Eilender, nachher Notar«.

XIV.

Freund, wenn einst bei stiller Mitternacht,
Fern von uns, der Tonkunst Zaubermacht
Dich in sanfte Phantasien senkt,
Hochgefühl dein Wesen ganz durchbebt,
Mozart's Genius dich überschwebt
Und dir lächelnd seinen Beifall schenkt.

Wenn der Einklang schön gewählter Töne
Dann dein Herz erfreut — o lass das schöne
Einst so gut gestimmter Freundschaft dich noch freun.
Denk der Fernen, Guten — Kömmst du einst zurücke,
(Froh sehn wir entgegen diesem Augenblicke)
O wie wollen wir uns Herz an Herz dann wieder freun.

Bonn den 1ten Oct
1792.

J. J. Crevelt
Arzt.
Ihr Verehrer und Freund*)

XV.

Sagen Sie ihm, dass er für die Träume seiner Jugend
Soll Achtung tragen, wenn er Mann sein wird,
Nicht öffnen soll dem tödtenden Insekte
Gerühmter besserer Vernunft das Herz
Der zarten Götterblume — dass er nicht

. . . .

Bonn den 1ten 9vembre
1792.

Dein Freund Klemmer**)

---

*) Crevelt, der Arzt, wird erwähnt bei Wegeler a. a. O. S. 59. Thayer a. a. O. S. 219. Das Datum (1. Octbr.) ist wohl ein Schreibfehler. Man kann nicht annehmen, dass das Stammbuch lange vor dem 24. October, an welchem Tage sich Freund Koch einschrieb, fertig geworden sei.

**) Jakob Klemmer hiess ein Unter-Bereiter in der churfürstlichen Reitbahn. Vgl. Allgemeine Musikalische Zeitung a. a. O.

XXVIII.

Beethoven und Weissenbach.

Alois Weissenbach (der Verfasser des Textes zu der von Beethoven für den Wiener Congress i. J. 1814 componirten Cantate »Der glorreiche Augenblick« Op. 136), machte sich im August oder September 1814 von seinem Wohnorte Salzburg auf »nach Wien aus reiner Lust — wie er sagt — zu schauen vor allem die kronentragenden Häupter alle, die sich hier zusammenfinden«, und die Festlichkeiten, die ihnen beim Congress bereitet würden. In Wien machte er die persönliche Bekanntschaft Beethoven's. Weissenbach hat die Erlebnisse und Erinnerungen seiner Reise in einem Buche niedergelegt, welches i. J. 1816 in Wien herauskam unter dem Titel: »Meine Reise zum Congress. Wahrheit und Dichtung. Von Dr. A. Weissenbach«. In diesem Buche kommt ein über Beethoven handelnder Abschnitt vor, der der Aufbewahrung werth ist.

Was dieser Abschnitt bietet, ist nicht geeignet, das Material zu einer Biographie Beethoven's um bisher unbekannte Data sonderlich zu bereichern. Weissenbach schreibt auch nicht über Beethoven den Componisten; er schreibt hauptsächlich über Beethoven den Menschen. Er schildert seine Persönlichkeit; er giebt, wie er es nennt, »charakteristische Züge Beethoven's«; darunter sind aber Züge, die porträtartig wirken und die unwillkürlich an gewisse, ziemlich aus gleicher Zeit stammende Bildnisse Beethoven's erinnern. Wir denken dabei gerne an den Kupferstich nach Letronne's Zeichnung aus dem Jahre 1814 und an Schimon's Oelgemälde aus dem Jahre 1819. Fordern wir nun bei solchen Schilderungen vor allen Dingen Wahrheit in Bezug auf den Gegenstand, so räumen wir doch gerne ein, dass wir überall, wo das Aeussere eines Menschen nicht nur an sich, sondern auch als Ausdruck eines Inneren aufzufassen ist, angewiesen sind auf das Auffassungsvermögen des Darstellenden, und dass wir da, nicht nur bildlich, sondern auch wirklich, das Auge eines Andern brauchen, um selbst zu sehen. Wie bei andern Zeitgenossen Beethoven's, die mit ihm verkehrt und über ihn geschrieben haben, so werden wir auch bei dem Verfasser der »charakteristischen Züge« die Schranken zu berücksichtigen haben, über welche hinaus das leibliche und geistige menschliche Auge nicht reicht. Um nun einen Standpunkt zu gewinnen, von dem aus die erwähnte Mittheilung aufzufassen ist, muss Einiges zur Biographie und Charakteristik ihres Verfassers vorgebracht werden, wobei wir denn so viel als möglich dessen eigene Worte und das oben genannte Buch gebrauchen werden.

Alois Weissenbach, geboren 1766 zu Telfs im Ober-Innthal in Tyrol, begann »seine Studien in Klöstern«, widmete sich der Chirurgie und erhielt seine Ausbildung in der medicinisch-chirurgischen Josephs-Akademie in Wien, wo unter Anderen Johann Adam Schmidt (der Arzt Beethoven's, dem das Trio Op. 38 gewidmet ist) sein Lehrer war. Im Jahre 1788 trat er als Unterarzt in die k. k. österreichische Armee, war im Türkenkriege und später im Franzosenkriege bei der Belagerung von Schabacz, bei Belgrad, Novi, Berbir, Valenciennes, Mastricht u. s. w. Im Jahre 1804 verliess er als Oberarzt die österreichische Armee und ging nach Salzburg, wo er 1821 als Doctor der Medicin, Professor der Chirurgie und Ober-Wundarzt des St. Johannes-Spitals starb. Nebenbei beschäftigte er sich mit schriftstellerischen Arbeiten. Namhaft lassen sich machen einige dramatische Werke und eine Anzahl Gedichte, die theils patriotischen Inhalts sind, theils dem Gebiet der beschreibenden Poesie angehören. Sehen wir nun, dass Weissenbach bei einem nicht unbewegten Leben wohl in der Lage war, fremde Bildungs-Elemente in sich aufzunehmen, so können wir auf der anderen Seite doch wahrnehmen, dass er die Scholle, die ihn geboren, nirgends verleugnet. Er ist ein Lobredner der tyrolischen Mundart, hebt die Bedeutsamkeit des Johltons hervor und spricht mit Vorliebe von der Volkspoesie seines Heimathlandes, von den Passions- und weltlichen Spielen herab bis zu den kurzen Liedern, die man im Salzburgischen Schnatter- oder Steghüpfer nennt. Die Erziehung in den Klöstern hat auch nachgewirkt. »In den herrlichen Stiftern Oesterreichs — sagt er — haben sich Welt und Kloster wechselseitig nicht aufgehoben, sondern einander organisch eingebildet. Wissenschaft, Literatur und Kunst grüssen uns von den Altären, von den Wänden und Gewölben der Kirche, Bibliotheken herab, und aus dem Gemüthe und Worte der Religiosen. Züchtigkeit der Sitte, der Rede und Geberde hat sich in diese geweihten Hallen geflüchtet. Und wo fände das beschauliche Leben, das die Wissenschaft in der höchsten Potenz fordert, eine heimathlichere Stätte? Wo das junge, überhaupt das menschliche Gemüth, das sich der Weihe der höheren Bildung hinzugeben bestimmt wird, eine gedeihlichere Abgeschiedenheit von den irdischen Berührungen, als in der Mitte dieser Kreise? Und ich möchte es gerade jetzt in die Welt hineinrufen, und in die hohe Versammlung, welche die umgeworfene Weltkugel wieder auf ihren Ruhepunkt zu stellen zusammentritt: der alte heilige Glaube muss wieder erstehen in dem Menschengeschlechte, wenn es selig werden soll hier und dort«. Wir entnehmen diesen Zeilen, dass Weissenbach eines der theuersten Güter, welches die deutsche Geschichte kennt, nicht theilhaftig geworden war. Andererseits geht aus andern Aeusserungen hervor, dass er ein starker Patriot, ein Feind alles fremdländischen Wesens und seiner Gesinnung nach ganz der Mann war, den Text zu einer Congress-Cantate zu schreiben. Napoleon nennt er den »Leichentreter«, den »Wütherich«. Als der Kaiser von Russland und der König von Preussen 25. September 1814 in Wien einziehen und der Kaiser von Oesterreich ihnen entgegen fährt, schreibt er: »Die Sonne geht den Dioskuren entgegen. Weit hinab verfolgten alle Blicke den schimmernden Zug. Mein Herz ging noch weiter mit, als der Blick Aller; es war dabei, als die sechs Arme, die den Weltball aus dem Blutmeer herausgezogen hatten, die drei Polarsterne Europas durch ihren Ring gehen liessen. Der Kanonenschuss verkündigte die senhehren Augenblick; mein Herz feierte ihn mit diesem Gebete: Gott der Welt! sieh und höre die Völker alle, die jetzt auf die drei Herzen schauen, die da aneinander schlagen! Alle haben sie ihr Gut und Blut auf diesen Dreier eingesetzt; sie hoffen Alle« u. s. w.

Mit diesen Auszügen mag es genug sein. Wir sehen in Weissenbach einen Mann, der mit einem lebhaften Gefühl für Natur und Kunst begabt, durch äussere Einflüsse aber in die Schranken einer engherzigen Weltanschauung gebannt ist, und der die unversöhnbaren Gegensätze, welche ihm das Leben zuführt, mit Zähigkeit festhält und pflegt. Es ist also begreiflich, dass, wenn er von seiner ärztlichen Thätigkeit zur Poesie und zu schriftstellerischen Arbeiten flüchtet, er leicht in einen falschen Enthusiasmus, in eine gewaltsame Ausdrucksweise geräth und schwülstig oder gespreizt wird. Da ist es nun merkwürdig, dass das, was er über Beethoven schreibt, von solchen Eigenschaften ziemlich frei ist und, den meisten andern Abschnitten seines Buches gegenüber, sich durch grössere Klarheit, durch mehr Ruhe und Objectivität in der Darstellung auszeichnet. Es scheint, dass Beethoven ihn ganz in Anspruch nahm, und dass es ihm ging wie manchen Menschen, die, wenn sie sich selbst überlassen sind, gar leicht dem Verstande den Laufpass geben, kommen sie aber in Gesellschaft oder tritt ihnen etwas Reales, Bedeutendes entgegen, sofort ihre fünf Sinne beisammen haben. Sollte sich dennoch in dem nun folgenden Auszuge irgend eine selbstgefällige Gespreiztheit zeigen, so möge man sie nicht dem Menschen, sondern dem Autor zuschreiben.

Weissenbach hörte am 20. oder 26. September 1814) im

Kärntnerthortheater Beethoven's »Fidelio« und schreibt nach einer Schilderung der empfangenen Eindrücke weiter*):

»Ganz von der Herrlichkeit des schöpferischen Genius dieser Musik erfüllt, ging ich mit dem festen Entschluss aus dem Theater nach Hause, nicht aus Wien wegzugehen, ohne die persönliche Bekanntschaft eines also ausgezeichneten Menschen gemacht zu haben; und sonderbar genug! als ich nach Hause kam, fand ich Beethoven's Besuch-Karte auf dem Tische mit einer herzlichen Einladung, den Kaffee morgen bei ihm zu nehmen. Und ich trank den Kaffee mit ihm, und seinen Kuss und Händedruck empfing ich! Ja, ich habe den Stolz, öffentlich sagen zu dürfen: Beethoven hat mich mit dem Zutrauen seines Herzens beehrt. Ich weiss nicht, ob diese Blätter je in seine Hände kommen werden; er wird sie (ich kenn' ihn und weiss, wie sehr er auf sich selbst beruht) sogar nicht mehr lesen, wenn er erfährt, dass sie seinen Namen lobend oder tadelnd aussprechen. Aber sein Name gehört nicht ihm allein mehr, er gehört dem Jahrhundert an, und die Nachwelt fordert von der Mitwelt das Bild ihrer Herrlichen. Ich glaube in die

---

*) In dem folgenden Auszuge sind einige Stellen, die nur Abschweifungen sind und nicht zur Sache gehören, weggelassen worden. Aus demselben Grunde konnte das Gedicht am Schluss verkürzt gegeben und das, was Weissenbach über den aufgeführten »Fidelio« schreibt, übergangen werden. Als Ersatz möge hier des Urtheils eines Anderen gedacht werden. Wenzel Johann Tomaschek aus Prag, welcher 1814 (ziemlich gleichzeitig mit Weissenbach) im Kärntnerthortheater den »Fidelio« hörte, hat über die aufgeführte Oper geschrieben und sein Urtheil ungefähr 30 Jahre später in der »Libussa« (v. J. 1846) drucken lassen. Darin kommt folgende sonderbare Stelle vor: »Würde Beethoven als Jüngling noch mehr über sich gewacht, und sich von jeder Ueberschätzung fern gehalten haben, so wäre er des Mangelhaften an seiner Bildung bald inne geworden, er hätte gewiss ernstlich daran gedacht, durch Nachholung des bis dahin Versäumten seinem übergrossen Genie einen feineren Schliff zu geben, wodurch seine Werke bei ihrem oft riesigen Bau mancher Unzier entgangen wären. Er hätte das wunderschöne Duett zwischen dem Kerkermeister und Fidelio im Beisein des vor Schwäche in Schlaf gesunkenen Florestan, wo Alles geräuschlos, damit er nicht aufgeweckt werde, vor sich gehen muss, gewiss ganz anders aufgefasst« u. s. w.

Natur meines Geweihten geschaut und charakteristische Züge erfasst zu haben.

Beethoven's Körper hat eine Rüstigkeit und Derbheit, wie sie sonst nicht der Segen ausgezeichneter Geister sind. Aus seinem Antlitze schaut Er heraus. Hat Gall, der Kranioskop, die Provinzen des Geistes auf dem Schädelbogen und -Boden richtig aufgenommen, so ist das musikalische Genie an Beethoven's Kopf mit den Händen zu greifen*). Die Rüstigkeit seines Körpers jedoch ist nur seinem Fleische und seinen Knochen eingegossen; sein Nervensystem ist reizbar im höchsten Grade und kränkelnd sogar. Wie wehe hat es mir oft gethan, in diesem Organismus der Harmonie die Saiten des Geistes so leicht abspringen und verstimmbar zu sehen. Er hat einmal einen furchtbaren Typhus bestanden; von dieser Zeit an datirt sich der Verfall seines Nervensystems, und wahrscheinlich auch der ihm so peinliche Verfall des Gehörs**). Oft und lange hab' ich darüber mit ihm gesprochen; es ist mehr ein Unglück für ihn als für die Welt. Bedeutsam ist es jedoch, dass er vor der Erkrankung unübertrefflich zart- und feinhörig war und dass er auch jetzt noch allen Uebellaut schmerzlich empfindet; wahrscheinlich darum, weil er selbst nur der Wohllaut ist. Uebrigens ist die Ertödtung dieses hohen Sinnes von einer andern Seite kläglich für ihn. Die Natur hat ihn ohnehin nur durch zarte und sparsame Fäden mit der Welt in Berührung gesetzt; der Mangel des Gehörsinns isolirt ihn noch mehr, wodurch dann er auch noch mehr auf sich zurückgewiesen und in die Nothwendigkeit gedrängt

---

*) An einer anderen Stelle (S. 233) bemerkt Weissenbach, dass Gall in seinen ersten Vorlesungen über Schädellehre, die er in Wien gehalten, Mozart's Schädel mit dem Kopf der Nachtigall verglichen habe. »Beethoven möchte ich — sagt Weissenbach — den *Passer solitarius* nennen, nicht nur weil er allein zieht, sondern auch weil er einzig ist (mithin *solus et solitarius*). Die Lerche ist Joseph Haydn. Sie singt nur desto mächtiger und süsser, je näher sie dem Himmel kommt.«

**) In welche Zeit diese Krankheit fällt, ist ungewiss. Beethoven war mehrmals krank. Vgl. Thayer's Biographie, Bd. II, S. 18, 91, 251, und Schindler's Biographie, Bd. I, S. 85.

wird, den ewig heitern Genius der Kunst von dem hypochondrischen Hunde anbellen zu lassen. Sein Charakter entspricht ganz der Herrlichkeit seines Talents. Nie ist mir in meinem Leben ein kindlicheres Gemüth in Gesellschaft von so kräftigem und trotzigem Willen begegnet. Inniglich hängt es an allem Guten und Schönen durch einen angebornen Trieb, der weit alle Bildung überspringt. In dieser Hinsicht haben mich oft Aeusserungen dieses Gemüths wahrhaft entzückt. Entheiligung dessen, was es liebt und ehrt, durch Gesinnung, Wort und Werk kann es zu Zorn, Wehre und auch Thränen bringen. Darum ist es mit der gemeinen Welt auf ewig zerfallen. Für das moralische Recht ist es so heiss erglüht, dass es sich dem nicht freundlich mehr zuzuwenden vermag, an dem es eine böse Befleckung erschauen hat müssen. Nichts in der Welt, keine irdische Hoheit, nicht Reichthum, Rang und Stand bestechen es; ich könnte hier von Beispielen reden, deren Zeuge ich gewesen bin. Diese hohe Reizbarkeit des Gemüths und der mächtige Trieb des Kunstgenius in ihm machen sein Glück und sein Unglück aus. Ich brauche wohl nicht zu bemerken, dass das Geld keinen andern Werth für ihn hat, als den der Nothwendigkeit. Nie weiss er, wieviel er bedarf und wieviel er hingiebt. Er könnte reich sein oder reich werden, umgäb ihn nur ein Aug' und ein Herz, das liebend auf ihn sähe und redlich mit ihm theilte. So sehr ihn also sein Humor vor der Welt warnt und davon wegtreibt, so giebt ihn doch in vielen Fällen die Unschuld des Gemüthes bösen Streichen preis. Er hat mit seinem Lose durch bittere Erfahrungen hindurch müssen, aber so sehr ist seine Natur abgewendet von allem Getriebe der Welt, unerfahren darin und aller Sorge ledig, dass er in alle Tücke derselben wie ein Kind arglos und unbefangen hineinlächelt.

Dieses Gemüth hat jedoch nicht weniger Tiefe als Kindlichkeit. Seine Ansichten von dem Wesen, den Formen, den Gesetzen der Musik, ihren Beziehungen zu der Dichtkunst, zum Herzen u. s. w. haben nicht weniger das Gepräge der

Originalität, als sein Tonsatz*). Sie sind bei ihm im wahrsten Sinne eingeborne Ideen, nicht einstudirte Aphorismen. Ich weiss, dass Goethe, dessen persönliche Bekanntschaft er in Karlsbad (Teplitz?) machte, ihn auch von dieser Seite schätzen gelernt hat.

In Hinsicht auf die Sünde der Lust ist er unbefleckt, dass er wohl Bürger's Lied von der Manneskraft allen Männern der Haupt- und Residenzstadt zurufen kann. Seine sogenannte Weltsitte hat man als roh ausgeschrien, wahrscheinlich darum, weil er seinen Genius nicht beim Tanzmeister geholt und ihn nicht den Grossen in die Vorzimmer schickt, weil — er sein will, der er ist. — Uebrigens wird es wohl auf die Nachwelt kommen, dass diesen Meister die Zeit erkannt, und die Besten geehrt haben. Ich nenne einen seiner Schüler, der für alle gelten mag: Erzherzog Rudolph von Oesterreich. Immer spricht Beethoven diesen Namen mit kindlicher Verehrung, wie keinen anderen aus. — Von den Grossen, in deren Kreisen er in früheren Jahren mehr gewesen, nahm er einen Vertrauten in seine Zurückgezogenheit mit: den Grafen Lichnowsky (Moritz Graf Lichnowsky), einen Edlen in der edelsten Bedeutung. Sie lieben sich und erwärmen sich beide an dem ewig heissen Busen der Kunst.

Seine Lebensweise, insoferne dabei auf die Eintheilung der Tagesstunden, an die Abfertigung der Bedürfnisse und

---

*) Ohne Zweifel war zwischen Beethoven und Weissenbach die Rede über den Text zur Cantate »Der glorreiche Augenblick«, mit deren Composition Beethoven zu jener Zeit beschäftigt war. Schindler, der Augenzeuge sein konnte, erzählt (Biogr. I, 199): Beethoven habe den Entschluss, die Cantate in Musik zu setzen, »einen heroischen genannt, weil die Versification schlechterdings einer musikalischen Bearbeitung entgegen war. Nachdem er selber (Beethoven) im Vereine mit dem Dichter daran geändert und gefeilt, der letztere aber nur die Verse »verbössert« hatte, ward das Gedicht dem Karl Bernard zu gänzlicher Ueberarbeitung gegeben«. (Vielleicht sind in Folge dieser Ueberarbeitung die im Autograph und in den Ausgaben stehenden fehlerhaften Worte im Schlusschor der Cantate: »Vindobona! Dir und Glück« entstanden.) Die Worte müssen nach dem bei der ersten Aufführung ausgegebenen Textblatt lauten: »Vindobona! Heil und Glück«.

Geschäfte gedacht wird, ist allerdings etwas regellos. Von der Zeit scheint er kaum eine andere Notiz zu nehmen, als die ihm die Sonne oder die Sterne mittheilen. Diese Regellosigkeit erreicht den höchsten Grad in der Zeit der Production. Da ist er oft mehrere Tage abwesend vom Hause, ohne dass man weiss, wohin er gegangen. Ich schrieb ihm bei solcher Gelegenheit folgendes Lied auf die Thüre:

Wo ist er, sagt mir, hingegangen,
Der Meister hoher Tön' und Lieder?
Die Thür ist zu drei Tage schon,
Ich höre nicht der Saiten Ton,
Der sonst die Kommenden empfangen.
Er ist nicht da! er ist davon!
Die Stiege ruf' ich auf und nieder:
Wo ist der Meister hin der Lieder?

Schon dreimal komm' ich anzufragen:
Wo ist er hin? Wann kommt er wieder?
Ach! ist er zu den Sternen hin,
In's Reich der ew'gen Harmonien?
Der Diener weiss nur das zu sagen:
O seiet nicht besorgt um ihn,
Er gehet fort, und kehret wieder,
Und bringet süsse Tön' und Lieder.

Wo ist das schöne Land gelegen? u. s. w.

XXIX.

Generalbass und Compositionslehre betreffende Handschriften Beethoven's und J. R. v. Seyfried's Buch »Ludwig van Beethoven's Studien im Generalbasse, Contrapuncte« u. s. w.

Das genannte, i. J. 1832 bei Tobias Haslinger in Wien erschienene Buch hat sehr verschiedene Ansichten und Urtheile hervorgerufen. Auf der einen Seite wurde es als ein authentisches Werk gläubig hingenommen; auf der andern aber für ein untergeschobenes, jeder authentischen Vorlage entbehrendes Werk erklärt. Beide Ansichten sind falsch. Sicher kann das Buch keinen Anspruch auf Authenticität machen; aber eben so sicher ist, dass bei der Abfassung authentische Vorlagen benutzt wurden. Wie nun die Authenticität der Vorlagen mit der Unauthenticität des Buches zusammenhängt, das soll hier gezeigt werden.

Bei der Versteigerung des musikalischen Nachlasses Beethoven's im November 1827 kamen unter Nr. 149 des Licitations-Verzeichnisses zum Verkauf: »Contrapunktische Aufsätze, 3 Pakete«. Käufer derselben war Tobias Haslinger in Wien, der sie für 74 Gulden erstand. Diese »contrapunktischen Aufsätze« wurden Seyfried zur Bearbeitung übergeben, und das Ergebniss seiner Bearbeitung war das von ihm herausgegebene, oben angeführte Buch. Dies geht nicht nur aus einigen Notizen in dem bei T. Haslinger erschienenen allgemeinen musikalischen Anzeiger (v. J. 1829 und 1830)[1], aus Berichten in der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung (Bd. XXX, S. 27, Bd. XXXII, S. 297, Bd. XXXV, S. 101), aus der vom 1. Juli 1830 datirten Subscriptions-Anzeige des Verlegers T. Haslinger u. s. w. hervor, sondern Seyfried sagt es auch selbst. Zu verweisen ist deshalb auf Seite 5 und 43 des Anhangs der »Studien«, auf Seyfried's Vorwort, Titel u. s. w.[1]). Als Tobias Haslinger starb, erbte dessen Sohn, Carl Haslinger, die »contrapunktischen Aufsätze«. Jetzt sind sie im Besitz der Wittwe des Letztgenannten, Frau Josephine Haslinger. Die Handschriften, aus denen Seyfried sein Buch zusammenstellte, sind also noch vorhanden. Es sind sogar noch die fünf Umschlagbogen von der Auction her vorhanden[2]). Der einzige Unterschied gegen früher besteht darin, dass die Sammlung gegenwärtig etwas weniger vollständig ist, als vor 40 Jahren. Es fehlen hier und da Blätter, die früher vorhanden waren. Dieser Abgang kann jedoch auf das Ergebniss unserer Arbeit keinen wesentlichen Einfluss haben. Ich werde nun über die vorhandenen Handschriften, deren genaue Durchsicht die Besitzer in entgegenkommendster Weise ermöglichten, eingehend berichten und, wo es nöthig oder rathsam ist, Auszüge daraus bringen. Es wird sich dann zeigen, wie Seyfried bei seiner Bearbeitung zu Werke ging.

---

[1] Der allgemeine musikalische Anzeiger vom 11. April 1829 berichtet: »Die aus Beethoven's Nachlass käuflich an sich gebrachten reich-

---

haltigen Materialien zum Studium der Composition und des Contrapunktes bestehend in 5 Päcken Handschriften Beethoven's und seines Lehrers Albrechtsberger hatte der hiesige Musikverleger Haslinger bereits vor geraumer Zeit dem Hrn. Capellmeister Ritter von Seyfried zur Ausarbeitung zum Behufe der öffentlichen Herausgabe derselben übergeben« u. s. w. — Am 9. Januar 1830 wird mitgetheilt, »dass das Unternehmen ziemlich weit vorgerückt, und die gänzliche Vollendung noch im gegenwärtigen Jahre zu hoffen sei« u. s. w. — Spätere Notizen sprechen von einer Verzögerung des Druckes.

[1]) »Selbstverständlich kann bei den Citaten und Verweisungen auf Seyfried's Buch nur die Wiener Ausgabe gebraucht werden.

[2]) Die fünf Umschlagbogen haben folgende fünf Aufschriften: »Contrapunktische Aufsätze, manches wahrscheinlich Original. Nr. 149«. — »Uebungen im Contrapunkt mit eigenhändigen Zusätzen von Beethoven.« — »Beethoven's Materialien zum Contrapunkt.« — »Fugirte und contrapunktische Aufsätze.« — »Aufsätze über Fuge.«

Die vorliegende Sammlung »contrapunktischer Aufsätze« ist grösstentheils von Beethoven's, kleinstentheils von anderer Hand geschrieben. Sie besteht aus mehreren Heften, aus vielen losen, theils zusammengehörenden Bogen und Blättern, und umfasst zusammen ungefähr 600 Seiten in Folio.

Ihr Inhalt betrifft aber nicht nur Contrapunkt, sondern auch andere Gegenstände der Compositionslehre, z. B. Generalbass, Fuge u. s. w. Um überall eine Vergleichung mit Seyfried's Buch zu ermöglichen oder zu erleichtern, ist es nöthig, die Schriften nach Fächern zu ordnen, und sie in der Reihenfolge, wie sie die Sache und die Eintheilung der Compositionslehre mit sich bringt, zu betrachten. Wir nehmen also zuerst den Generalbass vor.

Ueber Generalbass oder Harmonielehre handeln drei Hefte. Sie sind durchgängig von Beethoven's Hand auf linirtem Notenpapier in Querformat mit 16 Systemen auf der Seite geschrieben. Nach ihrer ganzen äusseren Beschaffenheit (Papier, Heftung, Einfassung u. s. w.) zu beurtheilen, wurden sie ziemlich zu einer und derselben Zeit geschrieben. Ein Heft, welches 14 nicht paginirte Seiten umfasst, ist überschrieben: »Materialien zum Generalbass«. Eine ähnliche oder entsprechende Ueberschrift fehlt bei den andern Heften. Man ist daher geneigt, jenes für das zuerst geschriebene Heft und für dasjenige zu halten, welches von den dreien den Anfang machen sollte. Das andere Heft umfasst 20 Seiten und ist paginirt von 1 bis 20. Das dritte Heft zählt 22 Seiten, von welchen nur die beiden ersten mit 23 und 24 beziffert sind. Diese beiden Hefte gehören zusammen. Wir nehmen nun das ersterwähnte Heft vor und schreiben die ersten Seiten der Handschrift Beethoven's wörtlich nach, jedoch mit Ausnahme der Notenbeispiele, welche, wie sich später zeigen wird, übergangen werden können. Beethoven schreibt:

Materialien zum Generalbass.

Alle vorkommende Zeichen, welche die Begleitung angehen, heissen Signaturen. Intervallen. [Folgt eine Tabelle derselben von der reinen Prime bis zur übermässigen None.] Die Decimen, Undecimen und Terzdecimen sind in Absicht auf ihren Standort nichts anders als Octaven von der 3., 4te und 6te. Sie werden durch 10, 11, 12[1] angedeutet und kommen mehr der Melodie wegen als der Harmonie zum Vorschein. [Folgen 5 Beispiele.] Wenn bei den Intervallen Versetzungszeichen vorkommen, welche beim System nicht vorgezeichnet sind, so wird's besonders angedeutet. Das Intervall ist natürlich gross, wenn es so ist, wie anfangs beim System vorgezeichnet, zufällig gross aber wird's durch die neu hinzugefügten Versetzungen. Ein Strich durch die Ziffer, oder ein ♯ darneben erhöht um einen halben Ton. [Folgen 2 Beispiele.] Ein ♭ durch die Ziffer oder dabei erniedrigt das Intervall um einen halben Ton. [Folgen 2 Beispiele.] Ein ♮ durch die Ziffer oder darneben setzt das Intervall in seinen natürlichen Platz. [Folgen 2 Beispiele.] Zwei Striche, zwei ♯ oder ein einfaches × durch die Ziffer oder dabei erhöhen um einen ganzen Ton. [Folgen 3 Beispiele.] Bei den Been um einen ganzen Ton tiefer das Intervall zu erniedrigen zwei ♭♭ oder ein grosses ♭. [Folgen 2 Beispiele.] Die Zeichen der Wiederherstellung sind ♮♭ ♮♯ nach der doppelten Versetzung. Einige setzen auch in der Zerstreuung zuweilen Bee und Striche durch die Ziffern, statt des Bequadrats oder viereckichten Be ♮ z. B. [Folgen 5 Beispiele.] Von der falschen 5te auch von der kleinen und verminderten Septime ist man es eher gewohnt, dass sie mehrentheils mit einem Be erscheinen. — NB. Das Versetzungszeichen wird am gewöhnlichsten und besten durch die Ziffer gezogen. [Folgen Beispiele.] Statt des ♮ bedient man sich des Striches durch die Ziffern. [Folgen Beispiele.] — Die Terz kann durch blosse Versetzungs- und Wiederherstellungszeichen angedeutet werden. [Folgen 5 Beispiele.] Man pflegt überhaupt das erforderliche Versetzungszeichen dicht vor die Ziffer zu setzen, z. B. ♭2 ♭4 ♭5 oder ♮2 ♮4 ♮5 ♮7, desgleichen ♯2 ♯4 auch wohl so 2♭ 4♭ 2♯ 4♯ etc. Doch noch besser durch die Ziffer gezogen. [Folgen Beispiele.] Statt des ♮[2] eines Strichs durch die Ziffer. [Folgen Beispiele.] Bei der 1 8 9 kommt der Strich seltener vor, man schreibt gewöhnlich ♯1 ♯8 ♯9 oder auch das ♯ neben der Note rechts. Bei zwiefachen Erhöhungen ×4 u. s. w. Steht ein Versetzungszeichen allein ohne dass es zu einer Ziffer gehört über einer Note so bezieht's sich auf die 3, also ♯ ♭ × ♭♭[1]) kann die 3 mit angedeutet werden. Immer setzt man die Ziffern über[2] die Noten, weil dahin die Zeichen des *forte* und *piano* gehören, doch manchmal, wenn zum Beispiel zwei Stimmen übereinander stehen, eine für das Violonschell, die andere für das Klavier. Bei Fugen, wo der Eintritt der Thematum in der Grundstimme vorkommt, so spielt man nach der Vorschrift und schlägt nicht eher Akkorde an bis Ziffern kommen. Auch wo die rechte Hand etwas obligates hat, welches man in kleinen Noten ausdrückt. [Folgt ein Beispiel.] Die Akkorde oder einzeinen Intervalle, deren Ziffern nicht gerade über der Note, sondern etwas rechts stehen, werden nicht mit dem Tone des Basses zugleich sondern nach Umständen erst bei der zweiten Hälfte der Note oder noch später angeschlagen. [Folgen einige Beispiele mit kurzen Bemerkungen.] Jede bezeichnete Harmonie gilt so lange, als die Bassnote unverändert dieselbe bleibt. Folglich behält man bei a) auch noch im zweiten Takte den Sextenakkord so lange bis über Fis der Quintsextenakkord eintritt. Auch wenn die Bassnote eine Oktave tiefer oder höher versetzt worden b) und wenn durchgehende c) oder harmonische Nebennoten eingeschaltet sind d). [Folgen mit a), b), c) und d) bezeichnete Beispiele.] Stehen 2 Ziffern über einer Note, welche in zwei gleiche Theile getheilet werden kann, neben einander, so bekommt jede dadurch bezeichnete Harmonie die Hälfte der Dauer der Note. [Folgt ein Beispiel.] Bei 3 nebeneinander stehenden Ziffern über einer solchen Note erhält die dadurch bezeichnete erstere Harmonie den halben Werth, die übrigen beiden Akkorde aber bekommen zusammen nur die zweite Hälfte von der Geltung der Note. [Folgt ein Beispiel.] Durch 4 nebeneinander stehende Ziffern wird angedeutet, dass jede bezeichnete Harmonie den vierten Theil von dem Werthe der Note bekommen soll. [Folgt ein Beispiel.] Fünf Ziffern werden so eingetheilt [folgt ein Beispiel]. Von zwei neben einander stehenden Ziffern über einer dreitheiligen (punktirten) Note bekommt die bemerkte erstere Harmonie zwei Theile, für die zweite Ziffer bleibt also bloss der noch übrige Theil von dem Werthe der Note übrig. [Folgt ein Beispiel.] Nur in triplirten Takten ($\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$) bekommt jede Ziffer die Hälfte. [Folgt ein Beispiel.] Stehen 3 Ziffern über einer solchen Note so erhält jeder Akkord ein Drittel von dem Werthe derselben. [Folgt ein Beispiel.] Bei 4 Ziffern kommt auf jede der beiden erstern ein Drittel, so dass für die folgenden beiden Ziffern zusammen nur ein Drittel übrig bleibt. [Folgt ein Beispiel.] Fünf Ziffern setzen diese Eintheilung voraus. [Folgt ein Beispiel.] Die Punkte nach Ziffern könnte man mehr brauchen, [folgen 3 Beispiele] doch thut der Querstrich — beinahe die selbigen Dienste. Stehen über einem Punkte Ziffern, so gibt man die dadurch bezeichnete Harmonie während des Punktes an, und zählt die Intervalle von der vorhergehenden Note ab. [Folgen 5 Beispiele.] Eben dies gilt auch von den längeren Pausen. [Folgt ein Beispiel.] Die Ziffern, welche über einer kurzen Pause stehen, werden zur Pause angeschlagen und beziehen sich auf die folgende Note. [Folgen 2 Beispiele.] Die Ziffern über langen Pausen werden zwar auch zur Pause angeschlagen, sie beziehen sich aber auf die vorhergehende Note. [Folgen 2 Beispiele.] Alle Wechselnoten, die der unregelmässige Durchgang heissen, bekommen einen Querstrich /. — Die Noten aber, welche der reguläre Durchgang heissen, bekommen einen geraden Querstrich — oder keinen. [Folgen Beispiele.] Ein Querstrich — zeigt an, dass man in den begleitenden Stimmen den vorhergehenden Akkord oder ein einzelnes Intervall desselben unverändert beibehalten soll. Dessen ungeachtet kann der Akkord oder das Intervall nach Umständen aufs neue angeschlagen werden. [Folgen Beispiele.] Sind zwei übereinander stehende Ziffern vorhergegangen, so folgen gewöhnlich zwei Querstriche, wenn nämlich beide vorhergehende Töne unverändert beibehalten werden sollen. [Folgt ein Beispiel.] Nach 3 Ziffern bedient man sich ähnlicher ≡ ≡. Wenn man in Rücksicht der gegebenen Regeln der Eintheilung der Ziffern abweichen soll, so wird dieses auch durch Querstriche bestimmt. [Folgen Beispiele.] Durch einen schrägen Strich / wird angedeutet, dass man beim Eintritt derjenigen Note, über welcher dieser Strich stehet, den jedesmal bezeichneten Akkord der folgenden Note im voraus anschlagen soll. [Folgen Beispiele.] Vermittelst eines ⌒ bezeichnen manche Componisten den verminderten Dreiklang, gewisse unvollständige Akkorde, Vorhalte, durchgehende Harmonien und andere nur zweistimmig zu begleitende Stellen. [Dazu 5 Beispiele.] Bei den mit *unisono* (*un.*, *all' unisono*, *all' ottava*) bezeichneten Stellen spielt man in der rechten Hand und zwar die nächstliegende höhere Oktave mit; wo der Begleiter wieder ganze Akkorde angeben soll, setzt man wieder

---

[1] Schreibfehler Beethoven's. Statt 12 muss es 13 heissen.

[2] Hier fehlen im Manuscript ungefähr die Worte »bedienen sich die Franzosen«.

---

[1]) Hier scheint ein Komma und das Wort »auch« zu fehlen.

[2]) Beethoven hat hier die Worte »und nicht unter« vergessen. Andere Ungenauigkeiten übergehen wir.

Ziffern hin. [Folgen 2 Beispiele.] Auch vermittelst der Zahl 8 8 8 oder abgekürzt 8 —. [Folgen Beispiele.] *T. S.* zeigt an, dass man nur die vorgeschriebene Taste ohne alle weitere Begleitung anschlagen solle, bis wieder Ziffern kommen. [Folgt ein Beispiel.] Wo die begleitenden Stimmen pausiren, könnte man solches wie hier bezeichnen, nämlich durch ○, wodurch der Generalbassspieler gezwungen würde, so lange mit der rechten Hand zu pausiren, bis wieder Ziffern eintreten. [Folgen mehrere Beispiele.]

Das ist oder war die Vorlage zu Seyfried's erstem Capitel. Eine Eintheilung in Capitel hat Beethoven nicht. Doch das wäre das Wenigste. Wenn der Leser unsern Auszug mit dem Text Seyfried's von Wort zu Wort vergleicht, so wird er finden, dass Seyfried keinen Satz ungeändert gelassen hat. Und wie den Text, so hat Seyfried auch die Notenbeispiele geändert. Er hat aus Viertelnoten Achtelnoten gemacht, hat Noten weggelassen, hinzugefügt u. s. w.

Bevor wir in dem Text der Handschrift fortfahren, haben wir von einigen Randbemerkungen Kenntniss zu nehmen.

Auf der ersten Seite des Heftes, welchem der obige Auszug entnommen ist, stehen am äussersten linken Rande folgende Worte von Beethoven's Hand:

> »Von 101 bis 1000 fl. ein Viertheil — alle Einwohner oder Miethparteien ohne Unterschied«.

Diese Randbemerkung lässt sich auf folgende Weise deuten. Am 28. Juni 1809, als die Franzosen Wien besetzt hatten, erschien nach Gensau's »Geschichte der Haupt- und Residenzstadt Wien«, VI. S. 243 ein »Circulare, wodurch ein Zwangsdarlehen auf die Häuser in der Stadt und den Vorstädten, und zwar für die Hausinhaber durchaus der vierte Theil des Zinsertrages, für die Einwohner oder Miethpartheien aber a) von 101 bis 1000 Gulden Zins ein Viertheil, b) von 1001 bis 2000 Gulden Zins ein Drittheil« u. s. w. ausgeschrieben wurde. Beethoven, als ein Mitbetroffener, konnte sich leicht veranlasst sehen, jene Stelle abzuschreiben. Seine Randbemerkung ist uns nicht unwichtig. Es ist aus ihrem Erscheinen und aus ihrer Stellung zu schliessen, dass wenigstens die erste Seite des Heftes geschrieben sein musste, als die Bemerkung gemacht wurde. Also musste die erste Seite, wenn nicht mehr, Ende Juni 1809 oder spätestens Anfang Juli 1809 geschrieben sein.

Eine zweite Bemerkung steht auf der 17. Seite desselben Heftes mitten in einer Abhandlung über den Dreiklang, auf welche wir später kommen werden. An dem obern Rande dieser Seite, mit welcher zugleich ein neuer Bogen beginnt, stehen folgende Worte:

> »Druckfehler in der Sonate für Klavier mit obligatem Violonschell —«

Erst nach und unter dieser Stelle beginnt die Fortsetzung des Textes der Abhandlung über den Dreiklang. Beethoven hatte also das Blatt ursprünglich zur Aufnahme von Druckfehlern bestimmt, und es ist selbstverständlich, dass die Sonate, in welcher die Druckfehler vorkommen, schon gestochen sein musste, als Beethoven dem Blatte eine andere Bestimmung gab. Welche Sonate kann Beethoven gemeint haben? Wenn man die Worte »in der Sonate« beachtet und wörtlich nimmt, so kann man nicht zweifeln, dass er die Sonate in A-dur Op. 69 gemeint habe. Beethoven hat fünf Sonaten für Clavier und Violoncell drucken lassen: die zwei Sonaten Op. 5, die zwei Sonaten Op. 102, und die eine Sonate Op. 69. Die ersten Anzeigen von dem Erscheinen der Sonate Op. 69 finden wir in der Wiener Zeitung vom 29. April 1809 und in dem Intelligenzblatt der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom Monat April 1809. Wenn, was sich mit Sicherheit annehmen lässt, die Sonate kurze Zeit nach ihrem Druck angezeigt wurde, so kann Beethoven die erst zu Druckfehlern bestimmte Seite nicht vor April 1809 zu einer theoretischen Abhandlung gebraucht haben. Stellt man dieses Ergebniss mit dem aus der ersten Randbemerkung gewonnenen zusammen, so lässt sich das zweite Viertel des Jahres 1809 als die Zeit bezeichnen, in welcher die ersten 16 Seiten der »Materialien zum Generalbass« geschrieben wurden. Hieraus folgt, dass die Schriften über Generalbass u. s. w. nicht in Zusammenhang mit Beethoven's Unterricht bei J. Haydn oder Albrechtsberger gebracht werden können. Albrechtsberger starb am 7. März 1809, erlebte also nicht das Erscheinen der Sonate Op. 69. Ueberdies weiss man, dass Beethoven's Unterricht bei Albrechtsberger 15 Jahre früher fällt.

Damit eröffnen sich nun neue Fragen. Es sind die Fragen: Welche Bestimmung hatten die Schriften? War Beethoven vielleicht der Verfasser?

In Betreff der ersten Frage ist nicht zu zweifeln, dass die »Materialien« für den Unterricht bestimmt waren. Wir werden hierauf später zurückkommen.

Leicht ist die andere Frage zu beantworten. Um es kurz zu sagen: bis auf einige wenige Stellen, welche Beethoven hinzufügte, ist alles Abschrift; es sind Auszüge aus gedruckten Werken, und Beethoven eigenthümlich bleibt nur die Zusammenstellung der ausgezogenen Stellen, die Art der Zusammentragung. Auch hat Beethoven sich nicht selten verschrieben und oft Wörter und Wortfolgen geändert. Die Aenderungen sind zum Theil charakteristisch. Er vermied z. B. einigemal das Wort »galant« und wählte einen andern Ausdruck dafür.

Es ist gelungen, wenige Zeilen ausgenommen, überall die von Beethoven benutzten Vorlagen aufzufinden. Diese sind bei den Schriften über Generalbass oder Harmonielehre folgende: C. Ph. E. Bach's »Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen«, 2. Theil, 2. Auflage; D. G. Türk's »Kurze Anweisung zum Generalbassspielen«, 1. Ausgabe v. J. 1791; J. G. Albrechtsberger's »Gründliche Anweisung zur Composition«, 1. Ausgabe v. J. 1790; Kirnberger's »Kunst des reinen Satzes«[1].

---

[1] Von C. Ph. E. Bach's »Versuch«, 2. Theil, liegen zwei verschiedene Ausgaben vor: die erste vom Jahre 1762 (Berlin) und eine »zweite verbesserte Auflage« vom Jahre 1797 (Leipzig). Beethoven kann nur die zweite Ausgabe gebraucht haben. Das ist zu erkennen an mehreren von Beethoven ausgezogenen Stellen, welche sich in der ersten Ausgabe nicht finden, wohl aber in der zweiten. Man vergleiche Seite 161 der 1. Ausgabe mit Seite 130 der 2. Ausgabe u. s. w.

Von Türk's »Anweisung« liegen sechs Ausgaben vor. Die älteste vom Jahre 1791 mit dem Titel »Kurze Anweisung« u. s. w.; die »zweite

Die Stellen nun in diesen Werken, welche Beethoven bei den »Materialien zum Generalbass« von Anfang an bis zu dem Punkte, wo der früher mitgetheilte Auszug abbrach, als Vorlagen gebraucht und abgeschrieben oder ausgezogen hat, sind der Reihe nach folgende: Bach's »Versuch«, 2. Theil, 1. Capitel, §. 8; die Intervallen-Tabelle ist auch nach Bach §. 10, nur hat Beethoven die Primen hinzugefügt; Türk's »Kurze Anweisung« §. 7; Bach, wie vorhin, §. 22, 27 bis 35; Türk §. 14; Bach §. 36; Türk §. 14, 15; Bach §. 41, 42; Türk §. 17 bis 22; Bach §. 44, 45; Albrechtsberger's »Anweisung« Seite 187; Türk §. 23 bis 27.

Indem wir nun den Faden in Beethoven's Handschrift da, wo wir ihn verliessen, wieder aufnehmen, wird es nicht nöthig sein, den Text immer vollständig mitzutheilen. Es wird genügen, wenn da, wo ein neuer Abschnitt oder eine neue Vorlage beginnt, die Anfangsworte oder die ersten Sätze hergesetzt

---

verbesserte und sehr vermehrte Auflage« vom Jahre 1800 mit dem Titel „Anweisung« u. s. w.; die dritte, nach dem Tode Türk's erschienene, verschlechterte (auf dem Titel steht »verbesserte«) Ausgabe vom Jahre 1816 u. s. w. Die von Beethoven gebrauchte Ausgabe ist keine andere, als die vom Jahre 1791. Dies kann nachgewiesen werden an vielen Stellen, welche in der ersten Ausgabe anders lauten, als in allen späteren Ausgaben. Man vergleiche §. 7 der 1. Ausgabe mit §. 5 der 2. Ausgabe u. s. w.

Von Albrechtsberger's »Anweisung« liegen die drei ältesten Ausgaben vor: die älteste, in Grossquart, vom Jahre 1790; eine spätere, in Grossoctav, ohne Jahreszahl; die dritte, »verbesserte und vermehrte«, auch ohne Jahreszahl. Nur an einigen verschiedenen Wortschreibungen (z. B. »hervorbringen« statt »vorbringen«) und verschieden stilisirten Stellen ist zu erkennen, dass Beethoven die Ausgabe vom Jahre 1790 gebraucht hat.

Beethoven besass Kirnberger's Schriften in der Ausgabe von der chemischen Druckerei in Wien. Sein Exemplar ist vorhanden. Es enthält einige Bemerkungen von seiner Hand. Zu einem Beispiel im 5. Abschnitt des 2. Theiles der »Kunst des reinen Satzes«, wo vom doppelten Contrapunkt die Rede ist (in der Wiener Ausgabe ist es das mit Fig. 10 bezeichnete Beispiel; in der Berliner Ausgabe steht es mit seiner Versetzung Seite 17 oben), wird, Kirnberger beistimmend, bemerkt: »versteht sich von selbst sehr miserabel«. Andere Bemerkungen sind ähnlicher Art.

und dabei die von Beethoven benutzten Vorlagen angegeben werden. Beethoven fährt fort wie folgt:

Man vorbereitet und löset die Dissonanzen auf, d. h. dass sie vorher als Konsonanzen schon da sind, und nachher wieder zu Konsonanzen werden. [Folgen 2 Beispiele.] Ueber liegenden oder in einem Tone bleibenden Bassnoten können alle Dissonanzen unvorbereitet angeschlagen werden . . . . . u. s. w.[1].

Vorausnahme der obern Stimmen. [Folgt ein Beispiel.] Vorausnahme des Basses. [Folgt ein Beispiel.] Bei der Vorausnahme der obern Stimmen pflegt man auch den Querstrich — so wie bei den anschlagenden Wechselnoten zu machen . . . . . u. s. w.[2].

Wenn man vor der Resolution den Ton der Grundstimme mit einem andern in der rechten Hand verwechselt, so ist dieses eine Verwechselung der Harmonie . . . . . u. s. w.

Bei gewissen Gelegenheiten, welche an ihrem Orte vorkommen, pflegt man . . . . . u. s. w.

Wenn das Accompagnement bloss auf die dem innerlichen Werthe nach lange Noten fällt, so ist der Durchgang regulär . . . . . u. s. w.

Die Dissonanzen, welche in beiderlei Durchgängen vorkommen . . . . . u. s. w.[3].

Ungetheilt heisst die Begleitung, wenn man, ausser dem Basse, alle Stimmen mit der rechten Hand spielt . . . . . u. s. w.

Grundakkorde sind diejenigen, von welchen andere abstammen. Solcher Grundakkorde sind nur 2, der Dreiklang und Septimen-Akkord. Alle die übrigen von diesen hergeleiteten Akkorde heissen Versetzungen oder Nebenakkorde . . . . u. s. w.

Die Dissonanz resolvirt gewöhnlich eine diatonische Stufe abwärts . . . . . u. s. w.

Bei den durchgehenden Noten sind noch harmonische Nebennoten zu bemerken . . . . . u. s. w.[4].

Vom Dreiklang. Dieser Akkord wird zwar ohne Andeutung gegriffen. Wenn man aber die Ziffern, welche seine Intervallen anzeigen, einzeln oder zusammen über Noten antrifft, so hat es seine guten Ursachen. Bald sind Dissonanzen . . . . u. s. w. [1].

---

[1] Beethoven's Vorlage: Ph. E. Bach's »Versuch«, 2. Theil, 1. Cap., §. 58, 59, 61 bis 65.

[2] Albrechtsberger's »Anweisung« (Ausg. v. J. 1790), S. 188 u. 189.

[3] Bach, wie vorhin, § 66 bis 69, 71, 73—79.

[4] Türk's »Kurze Anweisung«, §. 30, 31, 33, 35—37 und 56.

Der Sexten-Akkord. Die gewöhnliche Bezeichnung dieses A. ist eine 6 allein; ausserdem findet man zuweilen die übrigen Intervallen aus gewissen Ursachen mit angedeutet. Die unmelodischen Fortschreitungen werden durch Verdoppelung vermieden . . . . u. s. w. [2].

Von dem uneigentlichen verminderten harmonischen Dreiklange. Er wird entweder gar nicht oder durch die gewöhnliche Signatur der falschen Quinte ($5^{\flat}$) angedeutet . . . . u. s. w. [3].

Weil aber auch der $\substack{6\\5}$-Akkord mit der falschen 5. häufig nur durch $5^{\flat}$ oder $5^{\natural}$ bezeichnet wird, so fügen manche . . . . u. s. w. [4].

Vom uneigentlichen vergrösserten harmonischen Dreiklange. Dieser hat ausser der übermässigen oder vergrösserten 5te bei der 4stimmigen Begleitung noch die grosse 3. und 8ve bei sich . . . . u. s. w. [5].

Vom Sextquarten-Akkord. Die Signatur $\substack{6\\4}$ ist hinlänglich, diesen A. anzudeuten. Die verminderte 4te hat eine Vorbereitung nöthig . . . . u. s. w.

Wenn bei dem Sexten-Akkord die 3. durch die 4. aufgehalten wird . . . . u. s. w.

Wenn man die Auflösung der falschen 5te durch eine Verwechselung dem Basse überlässt, und bei dem $\substack{6\\4}$-Akkord die 6. verdoppelt, so ist es besser, als wenn man so verfährt, wie es eigentlich sein sollte, dass nemlich die falsche Quinte bei der zweiten Note in die 8. ginge . . . . u. s. w. [6].

Vom $\substack{6\text{ten}\\4\\3}$-Akkord. Er wird durch die Signatur $\substack{4\\3}$ angedeutet . . . . u. s. w. [7].

Vom $\substack{6\text{ten}\\5}$-Akkord. Dieser Akkord besteht aus 6., 5. und 3. Er wird durch die Signatur $\substack{6\\5}$ . . . . u. s. w. [8].

---

[1] Bach, 2. Cap., 2. Abschnitt, §. 8, 5 und 6.

[2] Bach, 3. Cap., 1. Abschnitt, §. 2, 13, 14, 16, 17, 20—22, 2. Abschnitt, §. 3, 7, 12—14.

[3] Bach, 4. Cap., §. 2 und 3.

[4] Türk, a. a. O., §. 109.

[5] Bach, 5. Cap., §. 1 bis 6.

[6] Bach, 6. Cap., 1. Abschnitt, §. 2, 4, 7—11, 13 und 2. Abschnitt, §. 1, 4—6.

[7] Bach, 7. Cap., 1. Abschnitt, § 2, 3, 6, 8—12 und 2. Abschn. §. 3—5.

[8] Bach, 8. Cap., 1. Abschn., §. 1—3, 5, 7—9 u. 2. Abschn., §. 1—7.

Vom 2^{den}-Akkord. Dieser A. besteht aus 2., 4. und 6. Die Signaturen davon sind . . . . u. s. w. 1).

Vom Sekundquinten-Akkord. Dieser A. besteht aus der 2. und 5. Zur 4ten Stimme wird eines von beiden Intervallen verdoppelt . . . . u. s. w. 2).

Vom Secundquintquarten-Akkord. Dieser Akkord besteht aus 2., 5., 4. Seine Signatur ist . . . . u. s. w. 3).

Vom Secundterz-Akkord. Dieser Akkord besteht aus der kleinen 2., grossen 3. und reinen 5. Seine Signatur . . . . u. s. w. 4).

Der Septimen-Akkord ist dreierlei: er besteht 1) aus der 7., 5. und 3.; 2) aus der 7., 3. und 8.; 3) aus der 7. und doppelten 3. Er wird durch 7 oder $^{7}_{5}$ angedeutet . . . . u. s. w. 5).

Vom Sextseptimen-Akkord. Dieser A. ist zweierlei. Er besteht . . . . u. s. w. 6).

Vom Quartseptimen-Akkord. Seine Signatur ist $^{7}_{4}$. Er ist zweierlei . . . . u. s. w. 7).

Vom Akkord der grossen Septime. Er besteht aus der grossen 7., der reinen 4., der grossen 2. Seine Sign. . . . . u. s. w. 8).

Vom Nonen-Akkord. Dieser A. besteht aus der 9., 5., 3. Seine Signatur . . . . u. s. w. 9).

Vom Sextnonen-Akkord. Dieser A. besteht aus 9., 6., 3. Die Signatur . . . . u. s. w. 10).

Vom Quartnonen-Akkord. Dieser A. besteht aus der 9., 5. und 4te. Die Signatur . . . . u. s. w. 11).

---

1) Bach, 9. Cap., 1. Abschnitt, §. 1—7. 10. 12. 13 und 2. Abschnitt §. 1—3.

2) Bach, 10. Cap., §. 1—4. 7.

3) Bach, 11. Cap., §. 1—3.

4) Bach, 12. Cap., §. 1—3, 5.

5) Bach, 13. Cap., 1. Abschnitt, §. 1—4, 11—13, 15, 18—20 und 2. Abschnitt, §. 2—6.

6) Bach, 14. Cap., §. 1—5, 8.

7) Bach, 15. Cap., §. 3, 4, 8—12, 15.

8) Bach, 16. Cap., 1. Abschnitt, §. 1—3, 9, 10 und 2. Abschnitt §. 2.

9) Bach, 17. Cap., 1. Abschnitt, §. 1—4, 7, 8 und 2. Abschn. §. 2 u. 3.

10) Bach, 18. Cap., §. 1—3.

11) Bach, 19. Cap., §. 1—5, 7.

Vom Septimennonen-Akkord. Dieser A. besteht aus 9., 7., 3. Seine Signatur . . . . u. s. w.1).

Vom Quintquarten-Akkord. Der $\frac{5}{4}$tes A. besteht aus 4., 5., 8. Seine Signatur ist 4 3 oder $\frac{5}{4}$ 3, wenn die 4. gleich aufgelöset wird; geschieht diese erst in der Folge, so ist 4 oder $\frac{5}{4}$ genug. Die reine, falsche 5., reine 4. und 8. sind die vorkommenden Intervalle unseres A. Die 4. ist allzeit vorbereitet und tritt bei der Auflösung herunter. [Folgen Beispiele.]2)

Dies war die Vorlage zu Seite 14 bis 51 des Seyfried'schen Buches. Seyfried hat überall geändert. Was bei ihm Seite 51 unten und S. 52 folgt, lässt sich handschriftlich nicht belegen. Es mag das letzte Blatt des Manuscripts verloren gegangen sein, was, nach der Vorlage zu schliessen, sehr wahrscheinlich ist. Beethoven's Vorlage wäre wiederum gewesen: Bach's »Versuch«, 2. Theil, 21. Capitel, §. 7.

Nun ist Einiges zu sagen über das andere, 20 Seiten umfassende Heft. Es handelt hauptsächlich von der Bezifferung der Accorde, und ist wiederum ein Auszug aus dem 2. Theil von Ph. E. Bach's »Versuch«, Cap. 2 bis Cap. 21. Der Inhalt ist zum Theil mit dem in den »Materialien zum Generalbass« übereinstimmend; zum Theil ist er, was Bezifferung angeht, vollständiger. Es ist nicht nöthig, Auszüge zu bringen. Bach's zwanzig Accorde werden der Reihe nach vorgeführt; auf der linken Seitenhälfte sind die Namen und Bestandtheile der Accorde angegeben, auf der rechten steht ihre Bezifferung. Das letzte Blatt des Heftes ist abgerissen. Nach einer näheren Mittheilung, welche wir Herrn L. Nohl verdanken, befindet es sich in Zürich3). Es ist paginirt mit 21 und 22. Auf Seite 21 steht die Fortsetzung des auf der letzten Seite des Heftes abgebrochenen Auszugs aus Ph. E. Bach's »Versuch« (2. Theil, 21. Cap., §. 7) über den Quintquarten-Akkord. Auf Seite 22 schreibt Beethoven:

---

1) Bach, 20. Cap., §. 1—7.

2) Bach, 21. Cap., §. 1—4.

3) Vgl. Briefe Beethoven's Nr. 71.

Lieben Freunde ich gab mir die Mühe bloss hiermit, um recht beziffern zu können, und dereinst andere anzuführen. Was Fehler angeht, so brauchte ich wegen mir selbst beinahe dieses nie zu lernen, ich hatte von Kindheit an ein solches zartes Gefühl, dass ich es ausübte, ohne zu wissen dass es so sein müsse oder anders sein könne.

Seyfried hat diese Zeilen seinem Buche (Seite 74) in Facsimile beigegeben. Sonst hat er das Heft nicht benutzt.

Das dritte Heft verdient mehr Beachtung und eine Mittheilung des Inhaltes in kurzen Auszügen (mit Angabe der Anfangsworte u. s. w.) wie früher. Beethoven schreibt:

Orgelpunkt. Wenn über langen aushaltenden Noten im Basse allerhand harmonische Veränderungen, welche mehrentheils aus Bindungen zu bestehen pflegen, vorkommen, so nennt man dieses Orgelpunkt (*point d'orgue*). Die Harmonie darüber ist oft auch ohne den aushaltenden Bass vollständig. Wenn man . . . . u. s. w.

Diese Beispiele, wobei die Ziffern gesetzt sind, sollen einen deutlichen Begriff von der Einrichtung der Harmonie geben[1]. [Folgen Beispiele von Eberlin und Ph. E. Bach aus Türk's »Kurze Anweisung« §. 195.] Lässt man den Bass weg, und beziffert dafür die in der zweiten Notenreihe tiefste Mittelstimme . . . . u. s. w.[2].

Das ganze System der Akkorde. Zwei Grundakkorde: der Dreiklang und Septimen-Akkord. Tabelle der konsonirenden Akkorde[3]. [Folgt die 1. und 2. Tabelle aus Kirnberger's »Kunst des reinen Satzes« I. S. 33.]

Die jetzt hergestellten dissonirenden Akkorde heissen wesentliche oder nothwendige Dissonanzen, weil sie nehmlich jedesmal ihre Stelle behaupten . . . . u. s. w.[4].

Akkorde mit einem Intervalle, wodurch der Dreiklang aufgehalten wird. Der Nonen-Akkord . . . . u. s. w.[5].

Akkorde mit einem Intervalle, wodurch der Sexten-Akkord aufgehalten wird. Der Nonsexten- oder Sextnonen-Akkord . . . . u. s. w.[6].

---

[1] Beethoven's Vorlage: Bach's »Versuch«, 2. Theil, 24. Cap., §. 1, 3, 4, 6.

[2] Türk's »Kurze Anweisung« §. 195.

[3] Türk, §. 69.

[4] Türk, §. 72—74.

[5] Türk, §. 144, 145, 148—151.

[6] Türk, §. 153—156.

Akkorde mit einem Intervalle, wodurch der $^{6}_{4}$ Akkord aufgehalten wird. Der Sextquartnonen-Akkord oder Nonquartsexten-Akkord . . . . u. s. w. 1).

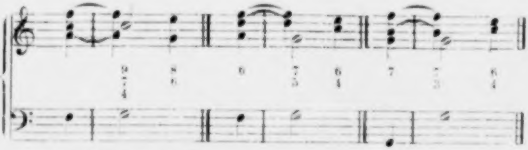
Akkorde mit einem Intervalle, durch welches der Septimen-Akkord aufgehalten wird. Der Sextseptimen-Akkord . . . . u. s. w. 2).

Akkorde mit einem Intervalle, wodurch der $^{6}_{5}$ten, $^{3}_{4}$ten und 2den Akkord aufgehalten wird. Die 6. durch die 7. aufgehalten im $^{6}_{5}$ten Akkord . . . . u. s. w. 3).

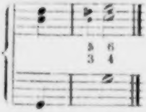
Akkorde, welche durch Aufhaltung zweier Intervalle entstehen. Der Dreiklang mit 2 Intervallen aufgehalten. Der Quartnonen- oder Nonquarten-Akkord . . . . u. s. w. 4).

Sexten-Akkord durch 2 Intervalle aufgehalten. Nonseptimen-Akkord . . . . u. s. w. 5).

Der $^{6}_{4}$-Akkord durch 2 Intervalle aufgehalten, durch die 9 und 7, durch die 7 und 5, durch die 7 und 3.



galante Schreibart 6).



Lachet Freunde über diese Galanterie.

Der 7-Akkord durch 2 Intervalle aufgehalten, durch die 9 und 4, durch die 6 und 4, durch die 9 und 6 . . . . u. s. w. 7).

---

1) Türk, §. 158—162.
2) Türk, §. 164—167.
3) Türk, §. 169—171.
4) Türk, §. 173—175.
5) Türk, §. 176.
6) Türk, §. 177.
7) Türk, §. 179—182.

Der Dreiklang aufgehalten durch 3 oder 4 Intervalle. Der Akkord der grossen Septime . . . . u. s. w.[1]).

Akkorde, durch die Verzögerung des Basses entstehend. Schlechthin werden diese auch Vorausnahmen (Anticipationen) genannt. Vorausgenommener Dreiklang . . . . u. s. w.[2]).

Andere nehmen den Dreiklang und Septimen-Akkord als Grundakkorde vom ersten Rang, folgende aber als Grundakkorde vom zweiten Rang.

Der Nonen-Akkord entsteht durch das Hinzufügen der Terz unter den Grundton eines Septimen-Akkordes . . . . u. s. w.

Der Undecimen-Akkord entsteht durch . . . . u. s. w.

Der Terzdecimen-Akkord entsteht durch das Hinzufügen . . . . [u. s. w. bis:] in der weichen Tonart auf der Tonika selbst wie hier [Beispiel] gebraucht[3]).

Das war die Vorlage zu Seyfried's Buch von Seite 53 bis Seite 73 Zeile 3.

In vorstehendem Auszuge ist eine den $\frac{6}{4}$-Akkord betreffende Stelle der Handschrift vollständig nachgeschrieben worden, weil sie eine Bemerkung Beethoven's »Lachet Freunde über diese Galanterie« enthält, welche zu verschiedenen Deutungen Anlass geben kann. Nach unserer Ansicht bezieht sie sich nicht auf das Beispiel, sondern auf das Wort »galant«. (Türk versteht unter der galanten Schreibart die freie) im Gegensatz zur strengen oder gebundenen Schreibart. Wenn man Seyfried's Buch zur Hand nimmt und seine Vorrede nachliest, so glaubt man, sie gelte einem Beispiel von Albrechtsberger. Das Falsche einer solchen Deutung liegt auf der Hand. Das ist übrigens die einzige ironische Bemerkung Beethoven's, welche in den vorliegenden Schriften vorkommt.

Ferner hat Seyfried (S. 70) mit Unrecht die letzten Stellen des Auszugs, die doch dem Inhalte nach zusammengehören, getrennt. Beethoven will (mit Türk) nichts Anderes sagen, als dass es ausser dem einen, zuerst vorgetragenen

---

[1]) Türk, §. 184—189.

[2]) Türk, §. 191—194.

[3]) Türk, Anmerkung zu §. 80.

System noch ein anderes giebt, welches vom ersten darin abweicht, dass es die Nonen-, Undecimen- und Terzdecimen-Accorde nicht als Vorhaltsbildungen erklärt, sondern durch Terzenzusätze unter den Grundton eines Septimen-Accordes bildet.

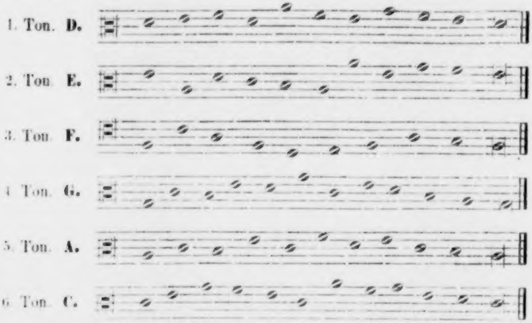
Was Seyfried Seite 73 Zeile 4 bis Seite 74 bringt, fehlt im Manuscript. An letzterem ist aber ein Blatt abgerissen. Es ist daher wohl möglich, dass die betreffende Stelle ursprünglich vorhanden war. Beethoven's Vorlage wäre gewesen: Kirnberger's »Kunst des reinen Satzes«, I. S. 129—132.

Es folgen nun die Schriften, welche den einfachen Contrapunkt betreffen. Diese müssen nach zwei und mehr Seiten unterschieden werden. Anders wie beim Generalbass, wo die Schriften einer und derselben Zeit angehören, gehört ein Theil der contrapunktischen Schriften dem Cursus Beethoven's bei J. Haydn und Albrechtsberger an; der andere Theil aber reiht sich nach seiner ganzen äusseren Erscheinung, nach Handschrift, Papier, Einfassung u. s. w. an die Schriften über Generalbass aus dem Jahre 1809.

Der Unterricht Beethoven's bei Joseph Haydn mag bald nach Beethoven's Ankunft in Wien im November 1792 begonnen und bis kurz vor Haydn's Abreise von Wien nach England am 19. Januar 1794 gedauert haben. Dann begann der Unterricht bei Albrechtsberger. Der Unterricht bei J. Haydn kommt also zuerst.

Dem Unterrichte Beethoven's bei J. Haydn gehört an eine Anzahl loser, aber zusammengehörender Bogen und Blätter, welche zusammen 54 Seiten in Querfolio ausmachen. Das Manuscript ist nicht mehr ganz vollständig; es mögen ungefähr 10 Blätter verloren gegangen sein. Auf der ersten Seite steht von Beethoven's Hand: »Uebungen im Contrapunkt«. Vorhanden sind 245 Uebungen in fast allen fünf Gattungen des zwei-, drei- und vierstimmigen strengen Contrapunkts. Die Uebungen bewegen sich sämmtlich innerhalb der Grenzen der sechs alten Tonarten, wie solche von Fux in seinem »*Gradus ad Parnassum*« erklärt und angenommen werden. Die den

Uebungen zu Grunde liegenden sechs Cantus firmi sind folgende:



Die Uebungen sind, wenn auch ohne Taktzeichen, im alten oder grossen Allabreve-Takt geschrieben. Von Beethoven's Hand findet sich, ausser den Uebungen selbst und den dazu gehörenden Ueberschriften (z. B. »2stimmiger Contrapunkt. *Nota contra Notam*« — »2te Gattung des zweistimmigen C.« — »3te Gattung des zweistimmigen C.« u. s. w.), nirgends eine Bemerkung vor. Haydn hat hier und da Noten geändert, manche Stellen mit einem Kreuz (+) oder mit einem »NB.« bezeichnet, jedoch nirgends ein erklärendes Wort beigefügt[1].

Seyfried hat von diesen Uebungen manche aufgenommen. Sie stehen bei ihm

Seite 107 und 108: sieben Uebungen. Die Zwischenbemerkungen Seyfried's Seite 107 unten und S. 108 stehen jedoch nicht im Manuscript. Auch hat Seyfried hier und in allen folgenden Uebungen Taktzeichen und Wörter (»Ausfüllung« u. s. w.) vorgesetzt und Ziffern eingefügt, die nicht in der Handschrift stehen.

---

[1] Dass, wie in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom 4. November 1863 gesagt wurde, die vorliegenden Uebungen mit dem Unterrichte Beethoven's bei Schenk zusammenhängen können, ist nicht wahrscheinlich.

Seite 111 unten bis S. 113 oben: 3 Uebungen. Im vorletzten Takt der 2. Uebung muss das untere *A* im Bass wegfallen.

Seite 116 bis S. 118 oben: 4 Uebungen. Im 5. Takt der ersten Uebung muss im Alt die erste Note *h* statt *d* heissen. Die Bemerkung S. 117 vor der letzten Uebung steht nicht im Manuscript.

Seite 120 und 121: 3 Uebungen. Die Bemerkungen, welche Seyfried S. 120 und S. 121 bis 122 oben bringt, stehen nicht im Manuscript.

Seite 124 bis 125 oben: 4 Uebungen.

Seite 127 bis 128 oben: 4 Uebungen. In der ersten Uebung muss die zweite Note im Bass (*a*) eine Octave tiefer stehen. Die Bemerkung zwischen der 2. und 3. Uebung steht nicht im Manuscript.

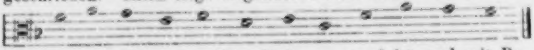
Seite 132 bis 134: 4 Uebungen. In der letzten Uebung muss im Sopran, statt der ersten Note, eine Pause stehen.

Seite 138 bis 139 oben: 4 Uebungen. In der letzten Uebung muss die 8. Note im Bass eine Octave höher stehen. Die Bemerkung S. 138 (*Nova Cadenza*) steht nicht im Manuscript.

Seite 142 bis 145 oben: 4 Uebungen. In der ersten Uebung muss die 13. Note im Sopran *d* statt *g* heissen. In der 2. Uebung muss die 8. Note im Tenor eine Octave tiefer stehen, so dass ein Septimen-Sprung darauf folgt. In der 3. Uebung muss die letzte Note im Tenor eine Quinte tiefer (*e* statt *h*) stehen. Die Bemerkungen vor der ersten und nach der letzten Uebung (S. 142 und 145) stehen nicht im Manuscript.

Beethoven's Uebungen im einfachen Contrapunkt bei Albrechtsberger sind in zwei Gruppen zu sondern. Zuerst kommen Uebungen in allen Gattungen des zwei-, drei- und vierstimmigen strengen Contrapunkts. Sie nehmen einen Raum von 16 enggeschriebenen Seiten ein. Das Manuscript ist aber nicht vollständig und es mögen 4 Seiten fehlen. Den Uebungen liegen zwei feste Gesänge zu Grunde, der eine in F dur, der andere in D moll. Von Albrechtsberger's Hand sind geschrieben einige allgemeine Regeln und verschiedene auf Beethoven's Uebungen sich beziehende Bemerkungen. Regeln, welche auf die einzelnen Gattungen eingehen, sind nicht vorhanden. Es ist daher wahrscheinlich, dass ein gedrucktes Lehrbuch gebraucht wurde. Dies konnte, nach einer später mitzutheilenden Bemerkung, kein anderes sein, als Albrechtsberger's »Anweisung zur Composition« in der Ausgabe vom Jahre 1790. Von Beethoven's Hand finden sich einige Bemerkungen vor. Bei einer Uebung der zweiten Gattung des dreistimmigen Contrapunkts bemerkt Beethoven: »Der Niederstreich soll vollstimmige Akkorde haben, der Aufstreich kann leere haben«. Beim vierstimmigen Satz findet sich zu Anfang die Bemerkung: »Die Licenzen (nämlich erlaubte verdeckte Quinten und Octaven) abwärts sind besser als aufwärts. Die Licenzen dürfen in der obern Stimme höchstens einen Quintensprung, im Basse und in den Mittelstimmen können sie auch einen 4ten, 6ten und 8ten-sprung haben. Bei dem 4ten sprunge hinauf und bei dem 6tensprunge hinauf sind in der geraden Bewegung verdeckte Quinten und 8ven zu machen«. Bei einer unvorbereiteten Septime, welche Beethoven nicht in einer Uebung sondern am Rande anbringt, fragt er: »ist es erlaubt?« Andere und anderartige Bemerkungen finden sich nicht vor. Bemerkt kann noch werden, dass, ähnlich wie in Albrechtsberger's »Anweisung«, auch Uebungen in andern Taktarten, als im gewöhnlichen C-Takt, vorgenommen wurden. Seyfried hat von allen Uebungen keine aufgenommen.

Nun ist die zweite Gruppe der contrapunktischen Uebungen zu erwähnen. Sie füllen 8 Seiten. Das Manuscript kann aber unvollständig sein, und es mag etwa ein Blatt fehlen. Die Uebungen sind theils im strengen, theils im freien Satze geschrieben. Allen liegt folgender Cantus firmus zu Grunde:



Die Uebungen sind von Albrechtsberger corrigirt und mit Bemerkungen versehen. Eine Bemerkung lautet: »Nebst der wesentlichen Septime sind noch im freyen Satze frey anzuschlagen erlaubt die kleine über dem 4. grossen Ton, die verminderte auf dem 4. und 7. grossen Ton«. Von Beethoven's

Hand findet sich ausser Ueberschriften u. dgl. keine Bemerkung vor. Seyfried hat aus dieser Sammlung das Material zu seinem 15. Capitel genommen. Alle Beispiele oder Uebungen, welche darin von Seite 146 bis 154 vorkommen, sind von Beethoven gesetzt und geschrieben. Jedoch ist zu bemerken, dass Seyfried mehrere Stellen in den Uebungen geändert hat, und dass die Bemerkungen, welche bei ihm von Seite 146 Zeile 7 bis Seite 149 unten vorkommen, nicht in der Handschrift stehen. Mit dem letzten Beispiel Seite 154 bricht das Manuscript ab. Ueber das Folgende lässt sich also nichts sagen.

Das wären nun Beethoven's contrapunktische Uebungen bei Haydn und Albrechtsberger. Es ist aber noch eine vierte Sammlung zu erwähnen, welche sich unter Beethoven's Nachlass vorfand. Sie besteht aus einigen Heften, umfasst über 120 Seiten und enthält Uebungen in allen Gattungen des zwei-, drei- und vierstimmigen Contrapunkts von fremder Hand, und Regeln, Anmerkungen u. dgl. von Albrechtsberger's Hand[1] geschrieben. Allem Anschein nach sind es Uebungen eines andern, unbekannten Schülers Albrechtsberger's. Von Beethoven sind sie gewiss nicht. Beethoven's Handschrift ist nirgends zu finden[2]. Gleichwohl hat Seyfried die Sammlung benutzt. Doppelt schlimm aber für ihn, dass er sich gleich an einigen Beispielen, welche dem »*Gradus ad Parnassum*« von Fux entnommen sind und welche dem Schüler nur als Muster dienen konnten, vergriff und sie änderte. Es sind die bei ihm Seite 87 bis 91 stehenden Beispiele des zweistimmigen Contrapunkts. Im Manuscript sind sie von der Hand des Schülers genau so geschrieben, wie sie in der lateinischen Ausgabe des »*Gradus*«, Seite 53—55, 59 und 60, gedruckt sind. Auch die dabei stehenden, meistens in lateinischer Sprache geschriebenen und mit Fux übereinstimmenden Bemerkungen hat Seyfried geändert. Dass Seyfried hier die vorliegende Sammlung und nicht eine andere, später zu erwähnende benutzt hat, geht u. a. auch daraus hervor, dass die Beispiele, welche er Seite 89 bringt und fälschlich auf den Leitton bezieht, welche aber eigentlich nur die mit einem verminderten Septimen-Accord vorzunehmenden enharmonischen Verwechselungen zeigen sollen, in derselben Folge auch in der Handschrift zwischen dem letzten Beispiel der ersten Gattung und dem ersten Beispiel der zweiten Gattung vorkommen. Jedoch stehen sie hier, ohne Zusammenhang mit dem Vorhergehenden, am untern Ende einer Seite, wo sie von Albrechtsberger hingeschrieben wurden, augenscheinlich, weil er hier zur Anbringung einer spätern, beiläufigen Bemerkung eine leere Stelle fand.

---

[1] Albrechtsberger bemerkt bei einer Uebung: »*Nova Cadenza*«. Am Schluss eines Heftes steht von des Schülers Hand: »*Finis. Omnia ad majorem Dei Gloriam*«. Diese Worte kommen bei Seyfried S. 138 und 155 vor.

[2] Schindler erzählt (Biogr. II, 309) von einem Heft, welches er bei Beethoven gesehen, und welches contrapunktische Arbeiten Albrechtsberger's für seine Schüler enthalten habe. Könnte das nicht ein Heft von der obigen Sammlung gewesen sein?

Ausser den angeführten Beispielen sind folgende Uebungen bei Seyfried der Sammlung entnommen

Seite 94, 2 Uebungen.
Seite 95 unten bis S. 99 oben, 8 Uebungen
Seite 101, 2 Uebungen.
Seite 110—111, 3 Uebungen.
Seite 114—116 oben, 3 Uebungen.
Seite 118 und 119, 3 Uebungen.
Seite 129—131, 4 Uebungen.

Dem theoretischen Theil der Sammlung sind folgende Stellen bei Seyfried entnommen: Seite 95 Zeile 1 ff.; Seite 104 unten bis Seite 106 oben; Seite 109, 113 und 114 oben. Sowohl in den Uebungen als bei diesen Stellen hat Seyfried geändert. Folgende Textstellen bei Seyfried kommen nicht im Manuscript vor: Seite 91 Zeile 4; Seite 96 mitten; Seite 99 Zeile 1—14; Seite 99 unten bis Seite 101 oben; Seite 105 Zeile 3 und 4; Seite 114 unten; Seite 115 mitten; Seite 131 bis 132 oben. Dies mag genug sein, um Seyfried's Verfahren bei der Benutzung einer unechten Handschrift an's Licht zu stellen.

Es sind nun die contrapunktischen Schriften vorzunehmen, welche sich den Schriften über Generalbass aus dem Jahre 1809 anschliessen. Beethoven's Auszüge stehen in einem (62 Seiten in Querfolio umfassenden) Heft, welches überschrieben ist: »Materialien zum Kontrapunkt«. Zuerst erscheint ein Auszug aus Kirnberger's »Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition«. Seyfried hat diesem Auszug nur eine Stelle entnommen, deren Anfang nach Beethoven's Handschrift lautet:

Zwei Noten gegen eine werden auf eine zweifache Art behandelt. Einmal kann die erste Note eine Konsonanz und die zweite eine Dissonanz sein, das heisst bekanntermaassen der reguläre Durchgang. Zum andern kann die erste Note dissoniren und die zweite konsoniren. . . . . u. s. w.[1]).

Seyfried bezieht (Seite 93—94 oben) die Stelle unpassender Weise auf die freie Schreibart. Ueberdies hat er durchweg Wörter geändert.

Nach dem Auszug aus Kirnberger's »Gedanken« schreibt Beethoven: »Von hier geht man zu dem Blatte wo die Lehre von dem Fuxischen Kontrapunkt anfängt«. Diese Lehre beginnt mit einer Einleitung, überschrieben: »Einleitung zur Fuxischen Lehre vom Kontrapunkt«. Beethoven's Auszug ist sehr eingehend, enthält auch einige eigene Bemerkungen. Er füllt, so weit er vorhanden ist (denn im Manuscript fehlen einige Blätter), wenigstens 36 Seiten. Eine gekürzte Wiedergabe des Auszugs (wie bei den Schriften über Generalbass) mag hier genügen. Beethoven schreibt:

Einleitung zur Fuxischen Lehre vom Kontrapunkt.

Die Bewegung ist die Fortschreitung von einer Stimme zur andern. Sie ist dreierlei: gerade Bewegung (motus rectus), wenn zwei Stimmen zugleich fallen oder steigen . . . . u. s. w.[2]).

---

[1]) Beethoven's Vorlage bei dieser Stelle: Kirnberger's »Gedanken«, Seite 7 Zeile 9 v. u. bis Seite 8.

[2]) Beethoven's Vorlage: Türk's »Kurze Anweisung zum Generalbassspielen«, §. 28.

Der Gebrauch dieser Bewegungen ist in folgenden 4 Regeln enthalten. 1) Von einer vollkommenen Konsonanz zu einer andern vollkommenen geht man entweder durch die widrige oder Seitenbewegung . . . . u. s. w.[1]).

Eigentlich nur 2 Regeln: 1) von einer vollkommenen K. zu einer andern kann man nur durch die widrige oder Seitenbewegung gehen. . . . u. s. w.[2]).

Hierbei wird die widrige oder Seitenbewegung deswegen angerathen, weil sonst verdeckte 5ten und 8^{ven} entstehen . . . . u. s. w.[3]).

Der Querstand (unharmonischer böser Querstand), *relatio non harmonica*, bedeutet . . . . u. s. w.[4]).

Jedoch in dieser Fortschreitung dürfte man die 8^{ve} nicht verdoppeln . . . . u. s. w.[5]).

Von den Gattungen des Kontrapunkts.

Erste Gattung. Note gegen Note (*de nota contra notam*). Hierbei sind erstens die 4 Regeln zu beobachten, dann soll man mehr unvollkommene als vollkommene Konsonanzen anbringen . . . . u. s. w.[6]).

Die alten Tonlehrer verbieten diese 8^{ve}, (*Ottava battuta*) . . . . u. s. w.[7]).

Diese 8^{ve} ist erlaubt . . . . u. s. w.[8]).

Zweite Gattung des Kontrapunkts. 2 Noten gegen eine. Hierbei das Niederschlagen (*thesis*) und das Aufschlagen (*arsis*) zu betrachten . . . . u. s. w.[9]).

---

[1] Fux »*Gradus ad Parnassum*« in Mizler's deutscher Uebersetzung, S. 60 und 61.

[2] Kirnberger's »Kunst des reinen Satzes«, erster Band, S. 143.

[3] Ph. E. Bach's »Versuch«, 2. Theil, 2. Capitel, 1. Abschnitt, §. 18—23.

[4] Türk, a. a. O., §. 40. Dazu Beispiele aus Kirnberger's »Kunst des reinen Satzes«, I, S. 139 und 140.

[5] Ph. E. Bach, a. a. O., 2. Capitel, 1. Abschnitt, §. 35.

[6] Fux, a. a. O., S. 64—72. Dazu die Beispiele Tab. II, Fig. 3—6 und 9—15.

[7] Albrechtsberger's »Anweisung zur Composition«, Ausgabe vom Jahre 1790, Seite 28.

[8] Fux, a. a. O., S. 72 und 73. Dazu die Beispiele Tab. II, Fig. 16 und 17 und Tab. III, Fig. 1.

[9] Fux, a. a. O., S. 74 bis 77; Tab. II, Fig. 21; Tab. III, Fig. 2—17; Tab. IV, Fig. 1—6.

Der Tropfen Wasser durchlöchert endlich einen Stein . . . . u. s. w. [1]).

Unter dem strengen Satze versteht man überhaupt alle 5 Gattungen des Kontrapunkts. Zu ihm gehören . . . . u. s. w. [2]).

Dritte Gattung des Kontrapunkts. 4 Noten gegen eine. Von diesen 4 Noten muss die erste eine Konsonanz . . . . u. s. w. [3]).

Vierte Gattung des Kontrapunkts besteht aus zwei halben Schlägen gegen einen ganzen . . . . u. s. w. [4]).

Von der Auflösung der Dissonanzen. *De Dissonantiarum Resolutione.* Eine gebundene Note ist nichts anders, als eine Verzögerung der folgenden Note . . . . u. s. w. [5]).

Fünfte Gattung des Kontrapunkts. (*Contrapunctum floridum.*) Der verblümte K., da schon nach damaliger Zeit allerlei Zierrathen, fliessende Bewegungen, verschiedene Veränderungen des Gesangs statt finden . . . . u. s. w. [6]).

Von der Note gegen Note in 3 Stimmen. Bei dieser Komposition ist in acht zu nehmen, dass bei jedem Takt der harmonische Dreiklang anzubringen sei . . . . u. s. w. [7]).

Vom Kontrapunkt mit zwei halben Noten gegen eine ganze. Es gilt hier alles was im 2stimmigen S. gelehrt worden . . . . u. s. w. [8]).

Mit vier Noten in 3 Stimmen. Alles gilt was vom zweistimmigen in dieser Gattung ———. Hauptsächlich muss auf die Noten gesehen werden, die in Thesi stehen . . . . u. s. w. [9]).

In 3 Stimmen mit Bindungen. . . . . Vieles ist durch die Regeln in der Höhe verboten, was in der Tiefe erlaubt ist . . . . u. s. w. [10]).

---

[1] Fux, S. 77. Vgl. Seyfried S. 92.

[2] Albrechtsberger's »Anweisung«, S. 18, 17 und 67.

[3] Fux, S. 78 und 79; Tab. IV, Fig. 7—17; Tab. V, Fig. 1—3.

[4] Fux, S. 80; Tab. V, Fig. 4 und 5.

[5] Fux, S. 80—83; Tab. V, Fig. 6 bis 20; Tab. VI, Fig. 1.

[6] Fux, S. 83—85; Tab. V, Fig. 21; Tab. VI, Fig. 2—16.

[7] Fux, S. 86—94; Tab. VII, Fig. 2, 3, 6—11, 14—23; Tab. VIII, Fig. 1—9.

[8] Fux, S. 96, 97; Tab. VIII, Fig. 10—12; Tab. IX, Fig. 1—7.

[9] Fux, S. 98; Tab. X, Fig. 1—5.

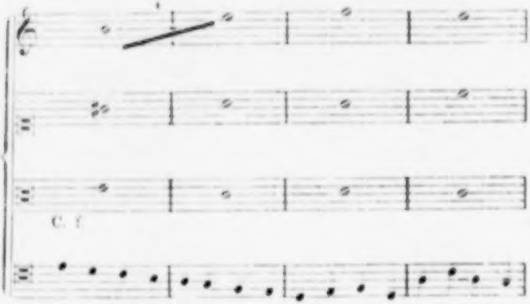
[10] Fux, S. 99—104; Tab. XI, Fig. 1—10; Tab. XII, Fig. 1—7; Tab. XIII, Fig. 1 und 2.

Der bunte Kontrapunkt. *De contrapuncto florido* in 3 Stimmen. Dieser ist eine Zusammensetzung aller 5 Gattungen . . . . u. s. w.[1].

Vom Kontrapunkt mit 4 Stimmen. Wo man wegen fehlerhafter Gänge, welches öfters geschieht, die 8. nicht haben kann, wird die 3., sparsamer aber die 6. verdoppelt . . . . u. s. w.[2].

Zwei Schläge auf einen ganzen Takt, 4 Stimmen. [Folgen ohne Weiteres Beispiele[3].]

Von Vierteln gegen einen ganzen Schlag. [Folgen Beispiele mit den dazu gehörenden Bemerkungen[4]. Bei einem dieser Beispiele, welches an zwei Stellen verdeckte Quintenfortschreitungen enthält, findet sich eine Bemerkung Beethoven's. Beethoven schreibt:]



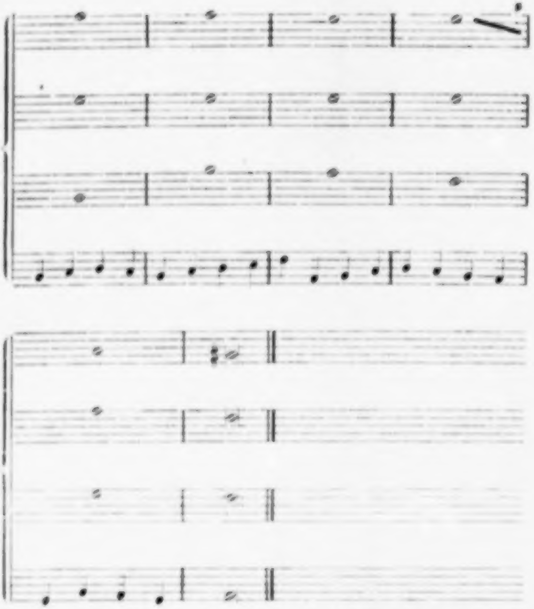
---

[1] Fux, S. 105, Tab. XIII, Fig. 3—7; Tab. XIV, Fig. 1.

[2] Fux, S. 107, 108; Tab. XIV, Fig. 2, 3, 5—7; Tab. XV, Fig. 1—6; Tab. XVI, Fig. 1.

[3] Es sind die Beispiele bei Fux Tab. XVI, Fig. 2—5.

[4] Fux, S. 112—114; Tab. XVII, Fig. 1—5; Tab. XVIII, Fig. 1—4; Tab. XIX, Fig. 1.



Fux entschuldigt ♮ ♯ dieses sehr und scheint auch manchmal mit Fleiss solche Beispiele gewählt zu haben, wo der Schüler solche Fehler machen musste. ♯ Das letztere würde jedoch für mein Ohr nie zu entschuldigen sein. Es lassen sich schon Choräle streng rein setzen[1].

Von dem Kontrapunkt mit Bindungen in 4 Stimmen. Die Regel, dass die Harmonie zu den Bindungen beständig aus 3 Schlagen bestehen soll, kann nicht so genau beobachtet werden .... u. s. w. bis: —— Daher ist diese Fortschreitung so anzusehen, als wenn man von einer vollkommenen Konsonanz zu einer unvollkommenen in der geraden Bewegung fortgehe[2].

---

[1] Vgl. Seyfried, S. 128.

[2] Fux, S. 115, 116; Tab. XIX, Fig. 2—7.

Mit diesen Worten bricht das Manuscript ab. Seyfried hat dem Auszug entnommen

Seite 103—104, 4 Beispiele;
- 106, 2 Beispiele;
- 122—123, 4 Beispiele;
- 125 unten und S. 126, 4 Beispiele;

ferner mit Aenderungen die Textstellen: Seite 92 Zeile 6 v. o.; S. 96 Z. 13 v. u.; S. 101 u. f.; S. 104; S. 109 oben; S. 113 Z. 8 v. u.; S. 122 u. s. w.

Albrechtsberger lässt in seiner »Anweisung« auf die Lehre vom einfachen Contrapunkt die von der Nachahmung folgen. Es ist zu vermuthen, dass bei dem Unterrichte Beethoven's Albrechtsberger denselben Weg nahm. Jedoch findet sich unter den Papieren aus Beethoven's Nachlass nichts, das näheren Aufschluss und Gewissheit geben könnte. Ausser einer der späteren Zeit angehörenden Abschrift der in Albrechtsberger's »Anweisung« S. 163 bis 167 enthaltenen Beispiele der Nachahmung vom Einklang bis zur Unteroctave sind drei länger ausgeführte Stücke namhaft zu machen, welche zur Form der Nachahmung gerechnet werden können. Diese drei Stücke hat Beethoven bei Albrechtsberger componirt.

Das erste Stück, E-moll, 3/4-Takt, liegt dreimal in Beethoven's Handschrift vor: einmal entwurfartig, ein andermal in Reinschrift u. s. w. Seyfried hat es aufgenommen S. 167—171. Er hat aber Stellen geändert und am Schluss 6 Takte hinzugefügt. Beethoven lässt das Stück um so viel Takte früher auf der Dominante schliessen. In der erwähnten Reinschrift, welche übrigens Seyfried nicht kannte, ist es für zwei Violinen und Violoncell bestimmt. Es hat hier die Ueberschrift: »Adagio. Quasi Preludio a tre voci«. Am Schlusse steht: »attacca Fuga«. Die Fuge, welche folgen sollte, hat Seyfried S. 197—203 aufgenommen.

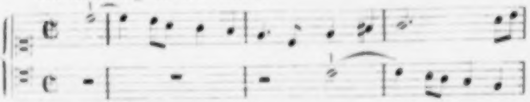
Das zweite Stück, F-dur, 3/4-Takt, liegt in einer unvollständigen, viel geänderten Handschrift vor. Es ist für Streichquartett geschrieben. Bei Seyfried steht es S. 172—181.

Das dritte Stück, C-dur, 3/4-Takt, hat Seyfried nicht gekannt.

Die bei Seyfried S. 160—167 abgedruckten Stücke liegen auch in Beethoven's Handschrift vor. Die Stücke sind aber nicht von Beethoven. Beethoven hat sie nur abgeschrieben. Sie sind von Ph. E. Bach und stehen in dessen »*Sei Sonate per Cembalo*. Op. 2«. Das Stück in G-moll ist der 2. Satz der 4., das in Es-moll der 2. Satz der 5. Sonate. Zu bemerken ist, dass Beethoven die Stücke nicht, wie Ph. E. Bach, auf zwei, sondern auf drei Linien-Systeme geschrieben hat.

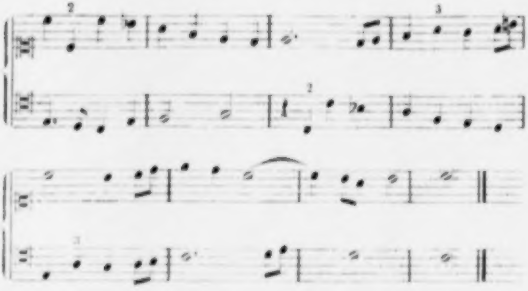
Die bei Seyfried Seite 156 bis 159 stehenden acht Nachahmungssätze sind handschriftlich nicht vorhanden, lassen sich aber gedruckt nachweisen. Sie finden sich nämlich der Reihe nach und nur in anderer Form in andern Ton- und Taktarten u. s. w. in der von Seyfried herausgegebenen »Wiener Tonschule« von Joseph Preindl 2. Theil, S. 36 f.[1]. Das dritte Stück steht auch in Albrechtsberger's »Anweisung« S. 164. Eine Vergleichung der Stücke, wie sie in der »Wiener Tonschule« und wie sie in den »Studien« erscheinen, ergiebt, dass ihre Form in ersterem Buch die ursprüngliche ist. Es hat allen Anschein, dass Seyfried die Stücke aus dem einen Buch in das andere hinübergenommen und, um sie unkenntlich zu machen, verändert habe. Wir theilen aus Preindl's Buch, welches wenigen Lesern zur Hand sein wird, das letzte oder achte Stück zur Vergleichung mit Seyfried S. 159 mit.

Nachahmung in der Octave.



---

[1] Schindler sagt (Biogr. I, S. 79 f.) in Bezug auf Preindl's »Wiener Tonschule«: »Wie viele Geisselhiebe hat nicht dieses Tonsetzlehrbuch des alten Reichs-Componisten von Beethoven auszuhalten gehabt!« Nun erschien aber die »Wiener Tonschule« erst im Jahre 1827 um die Zeit, als Beethoven schon todt war. Eine andere Ausgabe, als die von Seyfried nach dem Tode Preindl's herausgegebene, hat es nicht gegeben. (Seite 126 im Anhang (der Wiener Ausgabe) von Seyfried's »Studien« findet man eine Anzeige des Werkes. Recensirt ist es in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom 19. März 1828 und in der Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom 4. Juni 1828.)



Was Theoretisches über die Fuge vorhanden ist, gehört, mit einer kleinen Ausnahme, der spätern Zeit an. Der früheren Zeit gehört an ein von Albrechtsberger geschriebenes Verzeichniss von 30 Fugenthemas, welches die Ueberschrift hat: »*Fugarum Themata ad Semirestrictionem et Restrictionem apta*«. Seyfried hat das Verzeichniss ziemlich genau aufgenommen S. 204 unten bis 206, nur das 17. Thema muss nicht in Es-dur, sondern in D-moll stehen.

Vorhanden sind 29 vollständige einfache Fugen, welche Beethoven bei Albrechtsberger componirt hat und deren Themas sämmtlich jenem Verzeichniss entnommen sind. Seyfried hat mehrere aufgenommen. Diese sind:

Seite 185 bis 188. 3 zweistimmige Fugen in B-dur, C-dur und G-dur. Alle Anmerkungen bei Seyfried innerhalb der Systeme und unmittelbar vor, zwischen und nach diesen Fugen stehen nicht im Manuscript. Nur das »Lic.« (Licenz) im 14. Takt der ersten Fuge ist echt und eine Anmerkung Albrechtsberger's.

Seite 192—197. 3 dreistimmige Fugen in D-moll, B-dur und G-dur. Auch hier findet sich von den Anmerkungen, welche Seyfried innerhalb der Systeme und zwischen den Fugen bringt, keine Spur im Manuscript. Die Bemerkungen, welche Albrechtsberger hier und da gemacht hat, hat Seyfried weggelassen.

Seite 206—217, 3 vierstimmige Fugen in A-moll, C-dur und B-dur. Bei Seyfried finden sich Aenderungen. Die zweite Fuge z. B., welche zweimal handschriftlich vorliegt, soll vier Takte früher mit einem Dreiklang auf C, und die dritte Fuge einen Takt früher mit einem Dreiklang auf B schliessen.

Ausser diesen Fugen über gegebene Themas gehören dem Unterrichte bei Albrechtsberger an die zwei bei Seyfried S. 197 bis 203 und S. 217 bis 227 stehenden Fugen in E-moll und F-dur. Die letztere ist jedoch schon mit Benutzung des doppelten Contrapunkts in der Octave geschrieben.

Albrechtsberger lässt in seinem Lehrbuch auf die einfache Fuge die Umkehrung (Nachahmung in der Gegenbewegung) folgen. Es ist denkbar, dass dieser Gegenstand in gleicher Folge auch beim Unterrichte Beethoven's berührt wurde. Theoretisches darüber und Uebungen von Beethoven finden sich jedoch nicht vor. Das Stück, welches Seyfried S. 302—307 bringt, liegt zwar in einer Handschrift Beethoven's vor; es ist aber nicht von ihm componirt, sondern es gehört zu einer Composition von Händel, zu welcher auch die bei Seyfried Seite 349—352 und Seite 348 unten vorkommenden und ebenfalls in Beethoven's Handschrift vorliegenden Stücke gehören[1].

Nach der Umkehrung wird in Albrechtsberger's »Anweisung« die Fuge mit einem Choral (der fugirte Choral) gelehrt. Unter Beethoven's Arbeiten finden sich drei Fugen, die hier zu nennen sind. Sie stehen theils zwischen einfachen Fugen, theils zwischen Arbeiten zum doppelten Contrapunkt in der Octave, mögen also den Uebergang gebildet haben von der einen Form zur andern. Zwei davon hat Seyfried aufgenommen Seite 233—245, jedoch sind wieder Stellen geändert und Albrechtsberger's Anmerkungen weggelassen. Die Fugen liegen zwei-, zum Theil dreimal in Beethoven's Handschrift vor.

---

[1] In Betreff der verschiedenen Bearbeitungen, in welchen die Stücke in Händel's Ouverture zu Esther und in dessen »*Six Sonatas for Two Violins, Two Hautboys*« u. s. w. vorkommen, lässt sich verweisen auf die Leipziger »Allgemeine Musikalische Zeitung« vom 3. Februar 1869.

Das wären also die Fugenarbeiten Beethoven's bei Albrechtsberger. Jetzt sind die Schriften aus der späteren Zeit zu nennen, zunächst diejenigen, welche sich den früher angeführten Schriften aus dem Jahre 1809 anschliessen.

In dem Heft, welches die Ueberschrift »Materialien zum Kontrapunkt« hat, beginnen zwei getrennte Auszüge wie folgt:

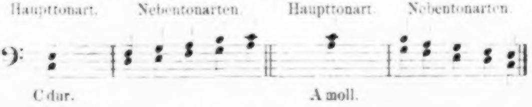
Von der Fuge.

Die Tonart wird durch den Umfang der Quarte und 5te, die innerhalb der 8. liegen, bestimmt, nach welchen Gränzen sich die Sätze der Fuge richten müssen. Nemlich wenn die erste den Bezirk der 5te einnimmt, so darf die folgende die Gränze der Tonart oder der 8. nicht überschreiten, sondern muss im Bezirk der Quarte bleiben und so auch im Gegentheil . . . . u. s. w. (Dazu Beispiele und Fugen.)[1]

Bei zweistimmigen Fugen wenn die zweite Stimme mit dem Thema eintritt, macht die erste einen Gegensatz (Contrathema) darzu, jedoch nicht mit gleichlangen Noten nach der ersten Gattung, sondern mit andern, die einen contrapunctischen (meistentheils nach der fünften Gattung verfertigten) Schwung führen . . . u. s. w. (Folgen Beispiele und Fugen.)[2]

Auf einigen losen Blättern und Bogen zusammen 10 Seiten, welche auch dem Jahre 1809 angehören und wahrscheinlich ursprünglich mit andern, verlorenen Blättern zusammen ein Heft bildeten, finden sich folgende Stellen:

Für die gewöhnliche Modulation —



---

[1] Vorlage: Fux »Gradus ad Parnassum« in der Uebersetzung von Mizler, S. 123—126. Dazu die Beispiele Tab. XXII, Fig. 12—14, Tab. XXIII, Fig. 1—4, Tab. XXIV, Fig. 1—3; ferner die zweistimmige Fuge in Albrechtsberger's »Anweisung« Ausg. v. J. 1790 Seite 176 und 177.

[2] Albrechtsberger a. a. O. Seite 175 und 176. Dazu die zweistimmigen Fugen bei Albrechtsberger S. 178 bis 180, die Beispiele und Fugen bei Fux, Tab. XXV, Fig. 1, 2, 4—7 und Tab. XXVI, Fig. 1 bis Tab. XXIX, Fig. 1.

nur fünf Nebentonarten welche in Durtönen hinauf in Molltönen herab, sammt ihren natürlichen Terzen sich hier befinden. Dienlich zu einer langen Fuge, Konzert, Sinfonie. Die angezeigte Ordnung wie diese T. aufeinander folgen, ist nicht immer zu beobachten. C-dur und A-moll haben gleiche Verwandte, eben so G-dur und E-moll und so fort alle Durtöne mit ihren kleinen Unterterzen . . . . u. s. w. [1].

Von der Fuge.

Die antwortende Stimme ahmt in der Oberquinte oder Unterquarte oder auch in der Ober- oder Unteroktave das Thema nach. Bleibt sich der Gegensatz in allen Stimmen gleich, so kann er auch das zweite Thema heissen, dann ist's eine Doppelfuge. Behält er nicht den nehmlichen Gesang eine einfache Fuge. Geht der Satz vom Hauptton in seine Ober 5, so geht die Antwort von der 5 in den Hauptton . . . . u. s. w. (Folgen Beispiele.) [2].

Nach altem Gebrauch hat eine regelmässige Fuge 5 Tonarten zu verwandten, die schon oben angegeben. Da man bald dieser, bald jener Stimme den Hauptsatz, oder den Gegensatz, oder bald diesem, bald jenem Paar Stimmen eine Nachahmung in den verwandten Tonarten gibt . . . . u. s. w. [3].

Die Eintritte sind die schönsten zu Anfange sowohl 3- als mehrstimmiger Fugen, wo die Stimmen in der Ordnung hinauf oder herab sich beantworten . . . . u. s. w. [4].

Es gibt auch Fugensätze welche in der 2, 3, 4, 6, 7 der Tonica anfangen . . . . u. s. w. (Mit Beispielen.) [5].

Was dem Hauptsatze (*thema*) wenn die zweite Stimme damit eintritt, entgegen gestellt wird, heisst der Gegensatz . . . . u. s. w. [6].

Seyfried hat diese Auszüge benutzt, aber sehr verändert in seinem Buche Seite 181 bis 185 und Seite 189 Zeile 8 von unten bis Seite 192. Was er übrigens Seite 185 Zeile

---

[1] Albrechtsberger Seite 9 bis 10 oben.

[2] Albrechtsberger Seite 171–175 und 189–194 (mit Beispielen der Beantwortung, Vergrösserung, Verkleinerung u. s. w.).

[3] Ebenda Seite 195, 196.

[4] Ebenda Seite 197.

[5] Ebenda Seite 197–199.

[6] Ebenda Seite 171.

4 bis 7, 13 und 14) und Seite 192 (Zeile 6 ff.) sagt, davon steht kein Wort im Manuscript.

Ausser einem Blatte, welches die 5 Bestandtheile der Fuge kurz erklärt und welches von Seyfried S. 189 benutzt wurde, sind noch vier Auszüge zu erwähnen, welche verschiedenen Zeiten, überhaupt aber einer spätern Zeit als 1809 angehören. Jeder Auszug zeigt eine Mischung von Stellen aus Albrechtsberger's »Anweisung« und aus Marpurg's »Abhandlung von der Fuge«, 1. Theil. Der Inhalt bezieht sich meistens auf Beantwortung der Themata und auf Durchführung, und in dieser Gemeinsamkeit des Inhalts kommt es vor, dass Stellen, welche den beiden genannten Werken entlehnt sind, wiederholt vorkommen. Um ein Bild zu geben, theilen wir den Inhalt zweier Auszüge mit. Zuerst folgende Stelle:

Alb—r u. Ma—g[1], zusammen schreiben. Die zweite angefangene Durchführung entweder durch alle oder nur einige Stimmen (die alsdenn in der 3. Durchführung den Satz zuerst nehmen soll), lässt man vermittelst einiger Pausen vorhero schweigen. Bei der zweiten Durchführung, wenn es möglich ist, nimmt die 2. eintretende Stimme den Satz ehe die erste selben vollendet hat (halbe Engführung). Dies gilt wohl mehr von zweistimmigen Fugen. Bei der ersten Durchführung macht man nach einigen Zwischensätzen eine Cadenz im Hauptton oder Quinte, oder man macht keinen Zwischensatz und gleich die Cadenz, bei welcher der Führer oder Gefährte in der Stimme eintritt, wo er nicht zuletzt war.

Nun die andere Stelle:

Nach der ersten Durchführung macht man nach einigen Zwischensätzen eine Cadenz im Hauptton oder Quinte, oder man macht keinen Zwischensatz und gleich die Cadenz, bei welcher der Führer oder Gefährte in der Stimme (es braucht dieselbe Stimme, womit die Fuge angefangen, nicht zu sein) eintritt, wo er nicht zuletzt war (ausgenommen wenn Abkürzungen vorher in andern u. derselben Stimme geschehen). Bei der zweiten Durchführung, wenn es möglich ist, oder wenn man will, die Antwort etwas näher oder eigentlich zu sagen auf die zweite eintretende Stimme (wenn es nöthig oder wenn man will) den Satz ehe die erste selben vollendet hat (halbe Engführung) wenn viele Arten der engen Nachahmung bei dem Satze möglich sind oder sonst die Fuge nicht zu lange werden soll. Die zweite angefangene Durchführung entweder durch alle oder nur einige Stimmen, die Stimme welche alsdenn in der dritten Durchführung den Satz zuerst nehmen soll lässt man vermittelst einiger Pausen vorhero schweigen.

---

[1] Albrechtsberger und Marpurg. Vgl. des Letzteren »Abhandlung« 4. Hptst. 3. Abschn. (Ausgabe v. J. 1753 S. 122 f.) und des Ersteren »Anweisung« (1790) S. 175 f. Eine Vergleichung der verschiedenen Ausgaben von Marpurg's Abhandlung ergiebt, dass Beethoven die Ausgabe v. J. 1753 gebraucht hat.

In einem dritten Auszug wird derselbe Gegenstand nach denselben Vorlagen vorgenommen. Seyfried scheint einen von diesen Auszügen Seite 203 unten bis S. 204 benutzt zu haben.

Von den doppelten und mehrfachen Contrapunkten hat Beethoven bei Albrechtsberger folgende Arten durchgenommen den doppelten Contrapunkt in der Octave, den in der Decime oder Terz, den in der Duodecime oder Quint, und den dreifachen Contrapunkt in der Octave. Die darauf bezüglichen Blätter geben ein ziemlich klares Bild von dem Gange und von der Art des Unterrichts. Zuerst erscheinen die beim doppelten Contrapunkt in der Octave üblichen Ziffern- und Noten-Schemata mit Erklärungen und Bemerkungen, dann Beispiele, alles von Albrechtsberger geschrieben. Aus einer Bemerkung geht hervor, dass Albrechtsberger's »Anweisung« in der Ausgabe v. J. 1790 benutzt wurde. Albrechtsberger schreibt nämlich: »Das Uebersetzen taugt hier nicht, weil lauter zu grosse Intervalle in beiden Verkehrungen entstehen, wie im 2. Beispiele S. 279 zu ersehen ist«. Das gemeinte Beispiel findet sich nur auf der bezeichneten Seite in der erwähnten Ausgabe. Dann erscheint von Beethoven's Hand ein Auszug aus Kirnberger's »Kunst des reinen Satzes« (2. Theil, 5. Abschnitt, S. 11—20), welcher beginnt wie folgt: »Ueber den Gebrauch der Quinte und Quarte in dem doppelten Contrapunkt der Octave. 1 Die Quartenfortschreitungen suche man zu vermeiden, weil in der Umkehrung Quinten entstehen. 2 Weder kann man mit der Quinte endigen noch anfangen. 3 Auch mitten in einem Satz ist sie überall zu vermeiden« . . . . u. s. w. Später schreibt Beethoven Uebungen. — Was Albrechtsberger über den doppelten Contrapunkt in der Decime und über die folgenden Contrapunkte schreibt, stimmt der Sache nach mit dem überein, was in seinem gedruckten Lehrbuch steht. Nur ist alles gedrängter gefasst.

Was Seyfried aus dem theoretischen Theil des Unterrichts in sein Buch aufgenommen hat, erscheint mit Stellen aus andern, noch zu erwähnenden Schriften durcheinander gemischt. Die Stelle Seite 247 Zeile 7 von unten bis S. 248 unten ist mit den Beispielen dem erwähnten Auszug aus Kirnberger's »Kunst des reinen Satzes« entnommen. Die Seite 247 oben, Seite 270 bis Seite 271 oben und Seite 308 bis 311 stehenden Beispiele sind von Albrechtsberger geschriebene Beispiele. Auch die Textstelle Seite 258, Zeile 1—21, ist von Albrechtsberger geschrieben. Jedoch hat Seyfried wiederum Wörter und Noten geändert.

Beethoven's Uebungen im doppelten und mehrfachen Contrapunkt füllen ungefähr 70 Seiten in Querfolio. Vorhanden sind 34 kleinere Uebungen mit ihren Versetzungen und mit Ausschluss der früher erwähnten vierstimmigen Fuge in F-dur — bei Seyfried Seite 217 ff. — 8 Fugen. Ueberall ist Albrechtsberger's verbessernde und erläuternde Hand bemerkbar. Seyfried hat einen Theil davon aufgenommen Seite 276 (von Nr. 1 an) bis 299 und Seite 312 bis 325; das sind zusammen drei kleine Sätze und fünf Fugen.

Jetzt sind die Schriften aus der späteren Zeit zu erwähnen. Das Meiste über doppelten Contrapunkt findet sich in einem Heft, welches seiner äusseren Beschaffenheit nach sich den Schriften aus dem Jahre 1809 anschliesst. Das Heft umfasst 46 Seiten, ist aber jetzt nicht mehr so vollständig, wie es vor 40 Jahren war. Im Anfang sind zwei Blätter abgerissen. Auch mag in der Mitte ein Blatt fehlen. Zuerst erscheinen Beispiele aus Albrechtsberger's »Anweisung« Ausg. v. J. 1790 S. 281 und 282. Dann schreibt Beethoven in Bezug auf den doppelten Contrapunkt in der Octave weiter:

Wegen der reinen 5 ist noch anzumerken, dass [man][1] sie nicht sprungweise, auch nicht wenn beide Stimmen stufenweise einhergehen, anbringen darf . . . . u. s. w. [Folgen Beispiele.][1]

---

[1] Beethoven hat das eingeklammerte Wort vergessen.

Wenn jede Thesis oder jeder Anfang des Takts entweder die widrige . . . . u. s. w. [Folgt ein Beispiel.][2]

Wenn in der Komposizion eines zweistimmigen kontrapunktischen Satzes von dieser Gattung nur die 3, 6te und 8^{ve} . . . . u. s. w. [Mit Beispielen.][3]

In dieser Fuge wird gezeigt, wie durch Hülfe des doppelten Kontrapunkts in der 8^{ve} der Gegensatz eingeführt wird. [Dabei eine Fuge von Fux. Dann kommen Beispiele mit Bemerkungen[4] und zuletzt eine Fuge von Albrechtsberger[5]. Beethoven schreibt dann weiter:]

Vom K. der 10me.

Hier kann eine von beiden Stimmen in die Decime, nach Weglassung einiger Konsonanzen oder Dissonanzen, entweder in die Höhe oder Tiefe versetzt werden.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Regeln. 2 Terzen und zwei 10^{mer} können in der geraden Bewegung nicht aufeinander folgen, weil aus jenen zwei 8^{ven} aus diesen zwei Einklänge durch die Verkehrung entspringen würden . . . u. s. w.[6]

Dieser K. heisst *Contrapunctum duplex in decima acuta*, wenn . . . u. s. w. [Mit Beispielen.][7]

Es ist hier wie im vorigen Kontrapunkt, wenn jede Thesis entweder die Gegenbewegung oder die Seitenbewegung hat, so kann . . . u. s. w. [Mit Beispielen.][8]

Hier oder da muss man des Gesanges wegen ein Intervall erniedrigen oder erhöhen, welches erlaubt ist. In der wirklichen Ausarbeitung braucht[1] die Verkehrung nicht gleich von Anfang angebracht werden, und bis zu Ende fortgeführt werden, sondern . . . . u. s. w.[2].

---

[1] Vorlage: Albrechtsberger's »Anweisung« (Ausg. v. J. 1790), S. 283 bis 285.

[2] Fux' »*Gradus*« deutsch Seite 142 und Tab. XXXI, Fig. 8.

[3] Albrechtsberger S. 287—290.

[4] Fux, S. 142, 143 und Tab. XXXII, Fig. 1—3.

[5] »Anweisung« S. 293—297.

[6] Fux, S. 144.

[7] Albrechtsberger S. 297—301.

[8] Fux, S. 145; Tab. XXXIII, Fig. 6, 7 und Tab. XXXIV, Fig. 1.

Fängt man aber im Hauptton an, so kann man bei der Versetzung . . . . u. s. w. [Mit Beispielen.][3]

Soll der Kontrap. in 4 Stimmen angebracht werden, so kann diese . . . . u. s. w. [Folgt ein Beispiel.][4]

Nun wird gezeigt, wie dieser K. in der Komposition zu brauchen . . . . u. s. w. [Folgen Beispiele und eine Fuge von Fux[5], ferner zwei Fugen von Albrechtsberger[6]. Beethoven schreibt weiter.]

Doppelter K. in der Duodecime.

Hier kann die eine unter zweien oder mehreren Stimmen in der Duodecime entweder in die Höhe oder Tiefe versetzt werden.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Alle Intervalle, wie die Reihe von Zahlen zeigt . . . . u. s. w.[7].

Schon in den andern Kontrapunkten haben wir gesehen, dass auch die Linienreihen müssen versetzt werden . . . . u. s. w. [Folgen Beispiele.][8]

6te Regel. Will man aus einem zweistimmigen Satze einen 4stimmigen machen, welcher durchaus in 12^{men}[9] einhergehen soll . . . . u. s. w. [Folgen Beispiele.][10]

---

[1] Schreibfehler Beethoven's für »muss«. Seyfried hat S. 261 auch »braucht«.

[2] Vorlage: Fux, S. 146.

[3] Albrechtsberger, S. 308—310.

[4] Fux, S. 146; Tab. XXXIV, Fig. 4.

[5] Fux, S. 146, 147; Tab. XXXIII, Fig. 8; Tab. XXXIV, Fig. 2, 3, 5, 7, 8; Tab. XXXV, Fig. 1.

[6] »Anweisung«, S. 316 ff. und 320.

[7] Fux, S. 148, 149.

[8] Albrechtsberger, S. 326—334.

[9] Beethoven hat hier einen Druckfehler mitabgeschrieben. Statt »12^{men}« (Duodecimen) muss es heissen: Decimen. In der 3. Auflage von Albrechtsberger's »Anweisung« ist die Stelle geändert. Seyfried hat (S. 269) auch »Duodecimen« geschrieben.

[10] Albrechtsberger, S. 327, 334—337 und 344.

Kontrapunkt zu zwei Stimmen in der 12. Die 6te und 7 in die 6te aufgelöset sollen hier nicht gebraucht werden . . . . u. s. w. [Folgen Beispiele.] 1)

Von der Umkehrung oder Verkehrung.

Die Komposition, die keine Bindungen von Dissonanzen hat, kann auf zweierlei Art im Gegentheil verkehrt werden — erstlich durch das Gegentheil schlechtweg, hernach durch das verkehrte Gegentheil — beim Gegentheil schlechtweg steigen die Noten so zuvor hinuntergestiegen 2) nun herunter . . . . u. s. w. [Folgen Beispiele und Fugen.] 3)

Die Umkehrung ist vierfach. Die erste heisst die platte (*simplex*) wenn man nemlich alle Noten eines Fugensatzes also verkehrt, dass die Noten, welche in dem ersten Satze hinauf gehen oder springen, herabgehen oder springend hervorgebracht werden . . . . u. s. w. [Folgen Beispiele.] 4)

Doppelfuge.

Die Doppelfugen mit zweien Hauptsätzen (*subjectis*), wenn sie auch 3, 4 oder mehrstimmig sind, haben fast keinen Unterschied von einer Fuge des doppelten Kontrap. in der 8^{ve} — man mag hernach den Gegensatz mit dem Hauptsatze zu gleicher Zeit oder etwas später, wenn die Repercussion vollendet ist, antworten lassen. Die meisten Doppelfugen . . . . u. s. w. 5).

Mit den zwei Beispielen, welche in Albrechtsberger's »Anweisung« Seite 353 vorkommen, bricht das Manuscript ab.

In Seyfried's Buch sind diesem Heft entnommen die Notenbeispiele: Seite 251 mitten bis 257, S. 259 bis 268, S. 271 mitten bis 276 oben, S. 300 und 301; die Textstellen: S. 258 Zeile 11 von unten bis S. 259, S. 261 unten bis S. 262, S. 267

---

1) Fux, S. 149—151; Tab. XXXIV, Fig. 6 und 9—11; Tab. XXXV, Fig. 2—4; Tab. XXXVI, Fig. 1—7; Tab. XXXVII, Fig. 1, 2, 5; Tab. XXXVIII, Fig. 1 und 2.

2) Schreibfehler Beethoven's.

3) Vorlage: Fux, Seite 152—156; Tab. XXXVI, Fig. 8—10; Tab. XXXVII, Fig. 6; Tab. XXXVIII, Fig. 3 bis Tab. XXXX, Fig. 4.

4) Albrechtsberger, S. 212—214.

5) Albrechtsberger, S. 351—353.

bis 270, S. 300, 301, 307, 308, 311 mitten bis S. 312. Jedoch sind wiederum durchgehends Wörter und hin und wieder Noten geändert. Die Seite 301 Zeile 11 und 12 von unten in Parenthese stehenden Worte kommen nicht im Manuscript vor und können nur eine Zuthat Seyfried's sein. Was Seyfried S. 246 bis 251 bringt, ist grösstentheils nicht zu belegen, würde aber ohne Zweifel zu belegen sein, wenn das Manuscript vollständig wäre. Die in jener Stelle erkennbaren Vorlagen schliessen sich den früher angegebenen an und sind zum Theil: Fux' »*Gradus*«, deutsch, S. 139—141, Tab. XXXI, Fig. 4—6, und Albrechtsberger's »Anweisung«, S. 280.

Der Kanon ist bei Albrechtsberger etwas kurz abgefertigt worden. Theoretisches darüber findet sich nicht vor. Beethoven's Arbeit beschränkte sich auf das Abschreiben einiger in Albrechtsberger's »Anweisung« Seite 397 und 399 vorkommenden Kanons und auf das Umsetzen derselben aus der verschlossenen Form in die offene und in die Entwurf-Form, ferner auf die Composition einiger drei- und vierstimmigen Kanons im Einklange. Von Räthsel-Kanons u. dgl. zeigt sich keine Spur. Die bei Seyfried Seite 327 bis 333 oben stehenden drei Kanons sind von Beethoven bei Albrechtsberger geschrieben. Seyfried hat aber geändert. Der zweite Kanon z. B. steht bei Beethoven im Sopran-Schlüssel und eine Octave höher.

Aus späterer Zeit und den Schriften v. J. 1809 sich anschliessend liegen auf 16 Seiten Auszüge über Kanon vor. Beethoven schreibt:

Vom Canon.

Canon ist eine Art Fuge, in welcher aber die strengste Nachahmung herrschen muss — im Kanon muss die strengste Nachahmung von Anfang bis zu Ende sein. Er kann endlich oder unendlich sein — rückgängig *cancrizans* — *per figuram augmentationis*, *diminutionis* wie die künstlichen Fugen — ein doppelter, ... u. s. w. [Mit Beispielen.][1]

---

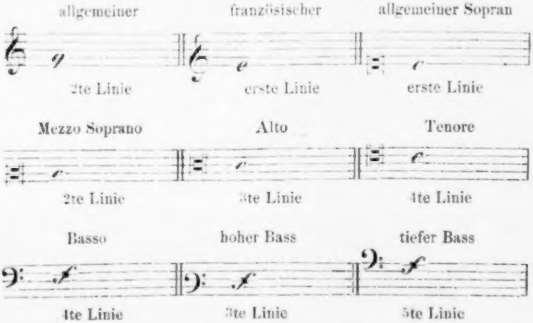
[1] Vorlage: Albrechtsberger, a. a. O., S. 380—383.

Die *canones* in der 2 3 4 5 6 7 9 sind *a due* härter zu erfinden als die des 1 oder 8 — . . . . u. s. w. [Folgen Beispiele.][1]

Soll der Canon nicht im 1, sondern in der Ober5 und Ober8 oder in der Unter5 und Unter8 beantwortet werden, so pflegt man die Schlüssel der Stimmen, die sich in der Ordnung folgen werden, vor dem Schlüssel, welcher den Canon anfängt, hinaus vor dem Taktzeichen zu setzen . . . . u. s. w. [Folgen Beispiele.][2]

Räthselcanones.

Dieser hat weder Zeichen noch Zahlen noch Buchstaben der 4 Singstimmen, und oftmal auch keinen Schlüssel vorgezeichnet. Wenn ein solcher C. wobei höchstens *a tre a quattro* geschrieben steht, vorkommt, so muss man ihn durch allerlei Intervalle suchen aufzulösen, entweder durch die obern oder untern d. i. ober2, oder unter2, ober3, unter3 etc. bis er die ächten Antworten trifft; oftmals auch die Umkehrungen, durch die Gegenbewegung, auch sogar zuweilen durch die rückgängig verkehrte Bewegung, auch durch die 3 Schlüssel nemlich: deren Versetzungen, welche sich neunmal versetzen lassen —


allgemeiner
französischer
allgemeiner Sopran
2te Linie
erste Linie
erste Linie
Mezzo Soprano
Alto
Tenore
2te Linie
3te Linie
4te Linie
Basso
hoher Bass
tiefer Bass
4te Linie
3te Linie
5te Linie

Auch muss man durch ganze und halbe Pausen, durch Suspiren, durch ganze oder halbe Takte, auch durch anderthalb oder mehrere, durch Vergrösserung oder Verkleinerung die Auflösung suchen — Wir irren allesammt nur jeder irret anders — Kirnberger[1].

---

[1] Ebenda, S. 383—397.

[2] Ebenda, S. 398 u. 399.

Mit diesen Worten hören die Schriften aus dem Jahre 1809 auf. Seyfried hat den letzten Abschnitten entnommen die Stellen in seinem Buch: Seite 326 bis 327 oben und S. 333 mitten bis 335 oben. Was er Seite 336 über den Räthsel-Kanon bringt, lässt sich mit Ausnahme der wenigen Stellen, welche in Beethoven's letztem, vorhin vollständig mitgetheiltem Auszug vorkommen, nicht belegen. Offenbar hat Seyfried jenen Auszug benutzt, aber Aenderungen darin vorgenommen und Eigenes hinzugefügt. Die zwei Beispiele, welche Seyfried Seite 335 und 336 bringt, sind in Beethoven's Handschrift nicht vorhanden. Es ist aber möglich, dass Seyfried eine geschriebene Vorlage hatte. Gedruckt findet man die Stücke in Marpurg's »Abhandlung von der Fuge«, 1. Theil, Tab. VIII, Fig. 3 und Tab. IX, Fig. 6.

Jetzt ist noch ein einzelnes Blatt anzuführen, welches keiner der bisher genannten Schriften angehört. Es enthält Bemerkungen über den Umfang der Singstimmen, über deren Register u. dgl. Beethoven's Vorlage dabei war das 6. und 7. Kapitel in der ersten Abtheilung der bei Breitkopf und Härtel in Leipzig um 1804 erschienenen Singeschule des Conservatoriums in Paris. Seyfried hat es benutzt in seinem Buche Seite 338. Von dem, was Seyfried Seite 338 unten bis Seite 348 mitten über das Recitativ bringt, ist handschriftlich nichts vorhanden. Es ist aber möglich, dass geschriebene Vorlagen ursprünglich da waren. Beethoven's Vorlagen mit Einschluss der Beispiele wären dann gewesen: Fux' »*Gradus ad Parnassum*« in Mizler's deutscher Uebersetzung Seite 193 bis 195, und Sulzer's »Allgemeine Theorie der Schönen Künste«, Artikel: Recitativ.

Ich bin nun mit den Handschriften zu Ende.

---

[1] Albrechtsberger, S. 415. Bei dem französischen Violinschlüssel hat sich Beethoven verschrieben; statt *e* muss der Buchstabe *g* auf der ersten Linie stehen.

Seyfried's Buch, wenn man es stückweise auseinanderlegt und wenn man absieht von den Aenderungen und Zuthaten, lässt sich bis auf einen Bruchtheil durch die vorhandenen Handschriften belegen. Von den ersten 336 Seiten des Buches lassen sich etwa 34 Seiten nicht belegen[1]. Von diesen 34 Seiten würden sicher die meisten belegbar sein, wenn die handschriftliche Sammlung so vollständig wäre, wie sie es vor 40 Jahren war.

In meinen Mittheilungen bin ich, ohne auf die chronologische Folge der Handschriften besondere Rücksicht zu nehmen, nach Fächern vorgegangen, nämlich so, wie die einzelnen Theile der Compositionslehre auf einander folgen. Eine solche Darlegung mag der Uebersichtlichkeit wohl einigen Eintrag gethan haben; sie geschah aber nicht ohne Grund und hauptsächlich deswegen, um mit dem Buche Seyfried's so viel als möglich parallel zu bleiben. Es erübrigt nun, um eine andere Betrachtungsweise anzunehmen, die Handschriften so zu sondern, wie sie nach Grund und Zeit ihrer Entstehung zusammengehören.

Die Handschriften lassen sich in fünf Gruppen theilen. Zuerst kommen die Schriften, welche dem Unterricht bei Joseph Haydn angehören. Vorhanden sind 245 Uebungen im einfachen Contrapunkt über sechs feste Gesänge in den alten Tonarten. Diese Uebungen können den für den Unterricht anzunehmenden Zeitraum von einem Jahre von Ende 1792 bis Ende 1793 oder Januar 1794 schwerlich ausfüllen. Es ist mit Sicherheit anzunehmen, dass den contrapunktischen Uebungen als Einleitung eine gedrängte Lehre vom Contrapunkt überhaupt, von der Natur der Consonanzen und Dissonanzen, von deren Behandlung in den verschiedenen contrapunktischen Gattungen u. dgl. vorherging. Es ist ferner wahrscheinlich, dass Haydn, wie er es bei andern Schülern pflegte, auch seinem Schüler Beethoven ein geschriebenes Compendium in die Hand gab, welches jene einleitenden contrapunktischen Elemente enthielt. Dieses Compendium oder Elementarbuch mag, als Seyfried sein Buch zusammenstellte, noch vorhanden gewesen sein und den Stoff geliefert haben zum Anfang seines zweiten Abschnittes Seite 75 bis 87 oben, welcher sonst nicht zu belegen ist. Allein auch hiermit ist jener Zeitraum noch nicht ausgefüllt. Will man noch weiter zurückgehen, so kann man die Vermuthung aufstellen, der Unterricht bei J. Haydn habe mit der Harmonielehre und mit Generalbass-Uebungen begonnen, wobei dann wohl das von Haydn geschätzte Lehrbuch Ph. E. Bach's zu Grunde gelegt werden konnte[1].

---

[1] Folgende Stellen waren handschriftlich nicht zu belegen: Seite 51 unten bis 52, Text und Beispiele (Vorlage: Ph. E. Bach's »Versuch«); Seite 73—74, Text und Beispiele (Vorlage: Kirnberger's »Kunst des reinen Satzes«); Seite 75—87 oben, 12 Seiten (wahrscheinlich dem Unterricht bei J. Haydn angehörend); Seite 100—101 oben, eine Seite Text (Seyfried's Zuthat?); Seite 134 unten bis 137, 3 Seiten Text und Beispiele (Vorlage: Fux' »*Gradus ad Parnassum*«); Seite 139 unten bis 142 oben, 4 Beispiele (von Fux); Seite 145, ein Beispiel (von Fux); Seite 155, ein Beispiel (Product Seyfried's?); Seite 156—159, Text und 8 Beispiele (Zuthat Seyfried's aus Preindl's »Wiener Tonschule«?); Seite 227 bis 232, eine vierstimmige Fuge (von?); Seite 335 und 336, 2 Kanons (aus Marpurg's »Abhandlung von der Fuge«).

Auf den Unterricht bei Joseph Haydn folgte der bei Albrechtsberger. Er mag im Januar 1794 begonnen und etwas über ein Jahr gedauert haben. Die vorhandenen Uebungen betreffen einfachen Contrapunkt, Nachahmung, einfache Fuge, fugirten Choral, die doppelten Contrapunkte in der Octave, Decime und Duodecime, Doppelfuge, dreifache Fuge und Kanon, theils in strenger, theils in freier Schreibart. Seyfried stellt die von ihm herausgegebenen »Studien« so dar, als ob alles, was darin vorkommt, dem Unterrichte Beethoven's bei Albrechtsberger angehörte[2]. Man braucht wohl weiter keine

---

[1] A. C. Dies sagt Seite 38 seiner »biographischen Nachrichten« »Nach seinem (J. Haydn's Urtheile sind (Ph. E.) Bach's Schriften das beste, gründlichste und nützlichste Werk, welches als Lehrbuch je erschien«.

[2] Zu verweisen ist auf das Vorwort und auf S. 5 im Anhang der »Studien«.

Worte zu verlieren, um die Unverträglichkeit einer solchen Darstellung mit dem Ergebniss unserer Untersuchungen nachzuweisen. In Wahrheit kann nur der kleinste Theil der »Studien« auf den Unterricht Beethoven's bei Albrechtsberger zurückgeführt werden. Das Meiste, was darin vorkommt, liegt ausserhalb dieses Unterrichtes und gehört, abgesehen von allen Aenderungen, andern Arbeiten an. Bei jenem kleinsten Theil hat es sich Seyfried nun gar bequem gemacht. Er hat nämlich von den von Beethoven geschriebenen Uebungen nur solche aufgenommen, welche ihm in Reinschrift oder deutlich geschrieben vorlagen. Diejenigen Uebungen, welche in Folge mancher Aenderungen schwer zu lesen sind, hat er weggelassen. So ist es zu erklären, wenn Seyfried von den Uebungen im strengen einfachen Contrapunkt keine einzige aufgenommen hat. Wollte man aus seinem Buche die dem Cursus bei Albrechtsberger angehörenden Stellen zusammenstellen, und könnte man hierbei absehen von allen Unrichtigkeiten: so würde man doch ein lückenhaftes und falsches Bild bekommen. Auch auf die Beethoven beigelegten Randglossen, mit denen das Buch Seyfried's so reich gewürzt ist, brauchen wir nicht näher einzugehen. Thatsache ist, dass in allen Handschriften, welche dem Unterrichte bei Albrechtsberger angehören oder irgendwie in Verbindung damit gebracht werden können, keine einzige von jenen »sarkastisch hingeworfenen Randglossen« zu finden ist. Beethoven's Randbemerkungen, welche darin vorkommen und welche wir überall, wo es thunlich war, angeführt oder mitgetheilt haben, sind ganz anderer Art, als die von Seyfried gebrachten. Sie zeigen, dass Beethoven bei der Sache war und darauf einging. Es wäre auch unerklärlich, was Beethoven hätte vermögen können, den Unterricht bei einem Lehrer fortzusetzen, mit dem er sich, nach Seyfried's Darstellung, schon beim einfachen Contrapunkt im Widerspruch befand. Stand es doch in seiner Macht, jeden Augenblick abzubrechen.

Als dritte Gruppe erscheinen die wenigstens 200 Querfolio-Seiten füllenden Auszüge Beethoven's aus verschiedenen gedruckten Lehrbüchern über Generalbass, Contrapunkt, Fuge doppelten Contrapunkt und Kanon. Ueber die Zusammengehörigkeit dieser Handschriften lässt ihre äussere Beschaffenheit keinen Zweifel übrig. In welcher Folge sie geschrieben wurden, kann nicht bestimmt werden: doch macht die Natur der Sache es wahrscheinlich, dass sie so niedergeschrieben wurden, wie die Gegenstände, die sie behandeln, in der Compositionslehre auf einander folgen. Es mögen also die Schriften über Generalbass den Anfang gemacht haben. Aus früheren Ermittelungen wissen wir, dass die »Materialien zum Generalbass« im zweiten Viertel des Jahres 1809 in Angriff genommen wurden. Besondere Merkmale, aus welchen man Schlüsse ziehen könnte auf die Entstehungszeit der andern, über Contrapunkt, Fuge u. s. w. handelnden Schriften, haben sich nicht gefunden. Es ist aber mit Sicherheit aus der Beschaffenheit der Handschrift, aus der Gleichheit des Papieres und aus andern äusseren Erscheinungen zu entnehmen, dass sämmtliche hierher gehörige Schriften, so [illegible] sagen, in einem Zuge niedergeschrieben wurden. Man wird also schwerlich irren, wenn man sie sämmtlich in das Jahr 1809 versetzt. Eine Heftung und Sonderung der Schriften je nach ihrem Inhalt scheint etwas später vorgenommen zu sein, wobei dann ein Theil in Unordnung gerathen sein mag, so dass man hier und da über den Gang, den Beethoven gewollt, zweifelhaft werden kann.

Dass die Schriften, wie früher bemerkt, für den Unterricht bestimmt waren, dafür lässt sich Folgendes geltend machen. Erstens sagt es Beethoven selbst in der früher mitgetheilten Bemerkung: »ich gab mir die Mühe bloss hiermit, um recht beziffern zu können, und dereinst andere anzuführen« u. s. w. Zweitens ist ein wahrscheinlich i. J. 1817 geschriebener Brief[1] anzuführen, in welchem Beethoven sich von T. Haslinger den »Kirnberger« erbittet und dann sagt: »Ich unterrichte Jemanden eben im Contrapunkt, und mein eigenes Manuscript hierüber habe ich unter meinem Wust von Papieren noch nicht herausfinden können«. Unter dem eigenen Manuscript kann Beethoven nur die in Rede stehenden

---

[1] Der Brief steht S. 37 im Anhang von Seyfried's »Studien«.

Auszüge über Contrapunkt verstanden haben. Drittens lässt die Beschaffenheit einiger vorgenommenen Gegenstände z. B. Bezifferung keine andere Erklärungsweise, als die obige, zu.

Es ist nun ferner sehr wahrscheinlich, dass die Auszüge durch den Unterricht des Erzherzogs Rudolf veranlasst wurden. Diese Vermuthung gründet sich hauptsächlich darauf, dass der Erzherzog der einzige Schüler Beethoven's war, für den sich die Herstellung eines so über- vollständigen theoretischen Apparates lohnen konnte. Wann dieser Unterricht begann, lässt sich nicht genau bestimmen. Es lassen sich aber die vorhandenen Angaben mit dem Datum der Handschriften in Einklang bringen. Schindler sagt Biogr. I. 165, im Jahre 1808 sei die musikalische Fortbildung des Erzherzogs den Händen Beethoven's anvertraut worden. Schindler sagt aber nicht, ob der Unterricht im Clavierspiel oder in der Composition bestanden habe. Auch giebt er keine nähere Quelle an. Aus späteren Jahren sind Briefe und andere Handschriften vorhanden, welche mit Sicherheit auf einen Unterricht in der Composition schliessen lassen[1]. Dass Beethoven zur Zeit, als er seine Auszüge machte, in ein gewisses näheres Verhältniss zum Erzherzog getreten war, geht aus der Widmung des im August 1808 erschienenen G-dur-Concertes und daraus hervor, dass der Erzherzog sich am 1. März 1809 an der Aussetzung eines Gehaltes für Beethoven betheiligt hatte. Wenn, was wir annehmen wollen, der Unterricht im Jahre 1808 begann, dann musste er im folgenden Jahre eine längere Unterbrechung erleiden: denn der Erzherzog war, wahrscheinlich durch die Annäherung der Franzosen und durch die Besetzung Wiens veranlasst, ungefähr neun Monate von Wien abwesend. Man weiss das aus den Widmungen der Sätze der Claviersonate in Es-dur Op. 81a. Das Original-Manuscript des ersten Satzes dieser Sonate hat die Aufschrift: »Das Lebewohl. Wien am 4ten Mai 1809 bei der Abreise S. Kaiserl. Hoheit des Verehrten Erzherzogs Rudolf«; und das Autograph des letzten Satzes war überschrieben: »Die Ankunft S. Kais. Hoheit des Verehrten Erzh. Rudolf den 30. Januar 1810«. Stellt man diese Data mit den früheren zusammen, so kann man sagen: Beethoven habe die Abwesenheit des Erzherzogs benutzt, um seine Auszüge zu machen und um sich für den wieder aufzunehmenden und voraussichtlich langdauernden Unterricht theoretisch sicher zu stellen. Dass nun Beethoven, statt sich bei jedem oder bei mehreren Gegenständen an ein oder zwei übereinstimmende Lehrbücher, z. B. beim Generalbass nur an Türk's Anweisung zu halten, aus sieben Büchern einen Ballast zusammenbrachte, in welchem verschiedene, zum Theil sich widersprechende Systeme sich berühren, das ist eine Erscheinung, welche uns merkwürdig dünkt und welche wohl an einem andern Orte einer Betrachtung werth ist.

---

[1] Als eine Frucht des Unterrichtes lassen sich die i. J. 1819 bei Steiner in Wien herausgekommenen Variationen des Erzherzogs über ein von Beethoven gegebenes Thema in G-dur bezeichnen.

Als vierte Gruppe der Handschriften, und geschieden von den zusammengehörenden Schriften aus dem Jahre 1809, sind die zu verschiedenen Zeiten entstandenen, nicht zusammengehörenden Aufzeichnungen Beethoven's zu betrachten. Sie umfassen 16 Seiten in Quer- und 16 Seiten in Hochfolio und betreffen grösstentheils die Fuge. Auch die von Beethoven abgeschriebenen Stücke anderer Componisten (Nachahmungssätze von Albrechtsberger, Stücke von Händel, Ph. E. Bach u. a. m.) können dazu gerechnet werden.

Endlich dürfen nicht unerwähnt bleiben die apokryphen Schriften, nämlich die von einer fremden und von Albrechtsberger's Hand geschriebenen contrapunktischen Uebungen und Beispiele.

Seyfried hat nun diese fünf Gruppen durcheinander geworfen. Uebungen, welche dem Unterricht bei J. Haydn oder Albrechtsberger angehören, stehen zwischen Stellen, welche Kirnberger's Schriften oder dem *Gradus ad Parnassum* von Fux entlehnt sind u. s. w. Dass bei einem solchen Verfahren von einem System, von der Einheit irgend eines Studiums nicht die Rede sein kann und dass eine wunderliche Arbeit zu Tage kommen musste, liegt auf der Hand.

Seyfried sagt in seinem Vorwort: »Ich habe mich mit der gewissenhaftesten Treue bemüht, alles genau, und also geordnet zu geben, wie ich es vorfand; ja selbst des Autors eigene Worte und Ausdrücke grösstentheils beybehalten« u. s. w. Man wird sich in seinem Urtheile durch diesen Knoten, den Seyfried seinem Buche vorgeschürzt, nicht irre machen lassen. Man wird ihn einfach zerhauen. Gerade das Gegentheil von dem, was Seyfried sagt, ist wahr. Seyfried hat sich um eine genaue Wiedergabe seiner Vorlagen gar nicht bemüht; er hat sie weder genau noch vollständig wiedergegeben; er hat »des Autors eigene Worte und Ausdrücke« grösstentheils verändert u. s. w.[1]. Seyfried's Sündenregister liegt offen vor. Die Handschriften, welche ihm von T. Haslinger zur Bearbeitung übergeben wurden, waren bis auf einen kleinen Theil echt und authentisch. Seyfried aber ist mit masslosem Leichtsinn an die Arbeit gegangen. Das Buch, welches er zu Stande brachte, giebt weder ein Bild von den Studien Beethoven's bei J. Haydn, noch von denen bei Albrechtsberger, noch von Beethoven's eigenen Studien. Es ist also, als Ganzes genommen, falsch. Seyfried hat ferner den ursprünglichen Text und Notenbeispiele geändert, er hat Falsches aufgenommen, Randglossen hinzugefügt und Wichtiges weggelassen. Sein Buch kann also, im Einzelnen betrachtet, keinen Anspruch auf Authenticität machen. Die »Studien« sind kein authentisches, auch kein untergeschobenes, sondern ein gefälschtes Werk.

---

[1] Hier mag einer jetzt leicht zu erklärenden Erscheinung gedacht werden. Zur Zeit des Streites um die Echtheit des Seyfried'schen Buches erklärte sich der Hauptangreifer Schindler (vgl. Biographie Beethoven's, II, 308 ff.) zum Widerruf bereit, falls nachgewiesen würde, dass »sämmtliche Bestandtheile der Studien von Beethoven's eigener Hand geschrieben seien«. Diese Forderung wurde nicht erfüllt, und wäre es namentlich an Seyfried, als Herausgeber des Buches, gewesen, seine Sache zu vertreten und seinen Gegner durch Erfüllung seiner Forderung zum Schweigen zu bringen. Seyfried aber schwieg. Er schwieg, weil er schweigen musste. War doch zu befürchten, dass seine Fälschungen an's Licht kommen würden.

* * *

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig

ZWEITE

BEETHOVENIANA.

NACHGELASSENE AUFSÄTZE

VON

GUSTAV NOTTEBOHM.

LEIPZIG,
VERLAG VON J. RIETER-BIEDERMANN.
1887.

Alle Rechte vorbehalten.

Die folgenden Aufsätze haben sich im Nachlasse Nottebohm's vorgefunden. Ein Theil davon wurde seinem wesentlichsten Inhalte nach bereits in Zeitschriften mitgetheilt (I—XLII und theilweise auch LVI im »Musikalischen Wochenblatt« der Jahre 1875—1879, XLIII in der »Allgemeinen musikalischen Zeitung« vom Jahre 1873), erscheint aber hier vielfach umgearbeitet und erweitert. Die Einleitung musste nach vorhandenen Andeutungen zusammengestellt werden. Der letzte Aufsatz ist Fragment; er wird aber hier mitgetheilt, weil er doch zu einem Ergebniss führt. Bezüglich XLIII ist die Notiz Nottebohm's erwähnenswerth: »Wenn sich nachweisen lässt, dass der türkische Marsch und der Derwisch-Chor in der Musik zur „Weihe des Hauses“ vorkamen, so muss der Aufsatz geändert werden. Es giebt dann keinen Zweifel mehr: Alle Nummern der „Ruinen von Athen“ kamen in der „Weihe des Hauses“ vor«.

E. Mandyczewski.

INHALT.

Seite

Einleitung VII
I. Sechs Skizzenhefte aus den Jahren 1825 und 1826 . . . 1
II. Skizzen zur Ouverture Op 115 14
III. Skizzen zu den Trios Op. 1 Nr. 2 und 3 21
IV. Skizzen zu den Sonaten Op. 10 29
V. Das Rondo der Sonate Op. 13 42
VI. Skizzen zur Sonate Op. 14 Nr. 1 45
VII. Skizzen zu den letzten Sätzen der Quartette Op. 18 Nr. 1 und Nr. 6 60
VIII. Skizzen zum Clavierconcert in C dur (Op. 15) . . . 64
IX. Skizzen zum Clavierconcert in B dur (Op. 19) . . . 69
X. Aenderungen zum Clavierconcert in G dur 74
XI. Skizzen zu den Quartetten Op. 59 79
XII. Skizzen zum Quartett Op. 74 91
XIII. Skizzen zur Sonate Op. 81a 96
XIV. Skizzen zur 7. und 8. Symphonie 101
XV. Das Lied »An die Hoffnung« Op. 94 119
XVI. Skizzen zur Sonate Op. 106 123
XVII. Skizzen zu den »Ruinen von Athen« 138
XVIII. Die Bagatellen Op. 119 146
XIX. Skizzen zur zweiten Messe 148
XX. Skizzen zur neunten Symphonie 157
XXI. Die Bagatellen Op. 126 193
XXII. Skizzen zum zweiten Satz des Quartetts Op. 127 . . . 210
XXIII. Vergriffene Allemanden 221
XXIV. Ein unvollendetes Clavierconcert 223
XXV. Aufzeichnungen zu einer Oper »Macbeth« 225
XXVI. Eine unvollendete Symphonie 228
XXVII. Ein Skizzenbuch aus dem Jahre 1800 230
XXVIII. Ein Skizzenbuch aus dem Jahre 1808 252
XXIX. Skizzen aus dem Jahre 1809 256
XXX. Ein Skizzenheft aus dem Jahre 1810 276
XXXI. Ein Skizzenbuch aus dem Jahre 1812 288
XXXII. Ein Skizzenbuch aus dem Jahre 1814 293

Seite

XXXIII. Ein anderes Skizzenbuch aus dem Jahre 1814 307
XXXIV. Ein Skizzenheft aus dem Jahre 1815 314
XXXV. Ein Skizzenbuch aus den Jahren 1815 und 1816 . . . 321
XXXVI. Ein Skizzenbuch aus dem Jahre 1817 349
XXXVII. Clavierspiel 356
XXXVIII. Ein Spesenbuch 364
XXXIX. Eine Skizze zum letzten Satz der Sonate Op. 90 . . . 366
XL. Skizzen zur Pastoral-Symphonie 369
XLI. Skizzen zur Sonate Op. 22 379
XLII. Skizzen zu den Claviervariationen über ein Originalthema in G dur 382
XLIII. Die Musik zur »Weihe des Hauses« 385
XLIV. Ein Skizzenbuch aus dem Jahre 1804 409
XLV. Drei Skizzenhefte aus den Jahren 1819 bis 1822 . . . 460
XLVI. Zwei Skizzenbücher aus den Jahren 1798 und 1799 . . 476
XLVII. Ein anderes Skizzenbuch aus dem Jahre 1808 495
XLVIII. Der dritte Satz der Sonate in Es dur Op. 7 508
XLIX. Einige Entwürfe zum Quintett Op. 16 513
L. Entwürfe zum Trio Op. 11 und zu unbekannten Stücken 515
LI. Skizzen zum Octett Op. 103 517
LII. Metronomische Bezeichnung der ersten elf Streichquartette 519
LIII. Ein unvollendetes Quintett 522
x LIV. Der erste Entwurf zum Finale des Quartetts Op. 130 . 524
LV. Eine Bagatelle in A moll 526
LVI. Skizzen zur Symphonie in C moll und zu einigen anderen Werken (Op. 61, 69) 528
LVII. Skizzen zur »Adelaide« und zu einigen andern Stücken 535
LVIII. Ein Skizzenheft aus dem Jahre 1824 540
LIX. Ein Skizzenheft aus dem Jahre 1816 552
LX. Entwürfe zu Clärchens Liedern 556
LXI. Frühe Compositionen 561
LXII. Skizzen zu den Variationen Op. 120 568
LXIII. Liegengebliebene Arbeiten 573
LXIV. Ein Brief-Concept 581
LXV. Die Clavierstimme zu Op. 61 586

* * *

Einleitung.

Was diese Aufsätze sollen? Um es kurz zu sagen, es sollen (mit Ausnahme einiger, die ein anderes Ziel verfolgen) biographische Beiträge sein, das Wort „biographisch“ nur auf den schaffenden Künstler bezogen, und „Beiträge“, beinahe ausschliesslich aus Arbeitsbüchern und Skizzenblättern Beethoven's geschöpft.

Dass diese Arbeitsbücher und Blätter zu einer Kenntniss der Kunst Beethoven's und zur Geschichte seiner Werke in bedeutendem Grade beitragen können, darf als bekannt angenommen werden. Ihre Beitragsfähigkeit lässt sich, wenn man von Nebendingen absieht, als eine dreifache bezeichnen. Erstlich kann mit ihrer Hilfe die genaue Compositionszeit sehr vieler Werke, die Zeit, in der sie begonnen und beendigt wurden, bestimmt werden; dann machen sie uns in nicht ausgeführten Skizzen, in liegengebliebenen Arbeiten und in allerhand Bemerkungen mit künstlerischen Absichten Beethoven's bekannt, von denen wir auf einem anderen Wege nichts erfahren; endlich gewähren sie bis auf einen gewissen Punkt einen Blick in Beethoven's Werkstätte.

Beethoven ist der einzige von unseren grossen Componisten, bei dem man den Vortheil hat, zur Erlangung solcher Ergebnisse Skizzenbücher benutzen zu können. Von allen unseren anderen grossen Componisten ist es nicht bekannt, dass sie so skizzirt und so Skizzenbücher geführt haben, wie es Beethoven that. Man kann mit Sicherheit behaupten, dass sie gar nicht oder im Vergleich mit Beethoven sehr wenig skizzirt haben. Dass Beethoven Skizzenbücher brauchte, hängt mit der Art seines

Schaffens zusammen. Beethoven hat langsam und mühsam gearbeitet. Die Gedanken kamen eruptionsweise zum Vorschein und mussten vielfach gewendet werden, bevor sie die endgiltige Form erhielten. Berücksichtigt man nun noch, dass Beethoven immer oder fast immer an einigen Werken zugleich arbeitete, so wird man es begreiflich finden, dass das Gedächtniss dem im Inneren unablässig vor sich gehenden Bildungs- und Umbildungsprocess nicht immer folgen konnte, und dass die Nöthigung eintrat, das Gefundene schriftlich festzuhalten. Das Skizziren, das Führen von Skizzenbüchern wurde zur Gewohnheit, zum Bedürfniss, das kleinste Stück musste entworfen sein, bevor es in's Reine geschrieben wurde. Beethoven hat seine Skizzenbücher überwacht, d. h. er hat früher geschriebene später durchgesehen. Stellen, die ihn anzogen, wurden dann abgeschrieben, und Compositionsarbeiten, die früher liegen gelassen wurden, wieder aufgenommen und zum Theil beendigt. Auf diese Weise sind das „Opferlied“ op. 121b, die Ouverture op. 115 und ein Theil der Bagatellen op. 119 fertig geworden. Bei der Composition grösserer Werke wurde die meiste Zeit auf's Skizziren verwendet. Erklärlich ist es, wenn Beethoven verhältnissmässig wenig Werke geschrieben hat. Er war wenigstens dreissig Jahre lang unablässig thätig, hat aber in dieser Zeit nicht so viel Werke hervorgebracht, als irgend einer von unseren anderen grossen Meistern in einer kürzeren Zeit. Hätte Beethoven so leicht und schnell gearbeitet, als beispielsweise Haydn und Mozart, so müsste die Anzahl seiner Compositionen wenigstens um die Hälfte grösser sein, als sie es wirklich ist.

Ohne das Geheimniss des Genius zu verrathen, geben die Skizzen Beethoven's eine Vorstellung von seinem Produciren. Sie veranschaulichen das bruchstückweise Entstehen und langsame Heranwachsen einer Composition. Für uns nun hat diese Art des Schaffens etwas Räthselhaftes. Das Räthselhafte liegt in erster und letzter Instanz in dem Kampf Beethoven's mit seinem Dämon, in dem Ringen mit seinem Genius. In diesen Skizzenbüchern hat der Dämon gehaust. Der Dämon aber ist entwichen. Der Geist, der ein Werk dictirte, erscheint nicht in den Skizzen. Die Skizzen offenbaren nicht das Gesetz, von dem sich Beethoven beim Schaffen leiten liess. Von der Idee, die nur im Kunstwerk selbst zur Erscheinung kommt, können sie keine Vorstellung geben. Nicht den ganzen Process des Schaffens, sondern nur einzelne, unzusammenhängende Vorgänge daraus können sie vor Augen legen. Was man organische Entwicklung eines Kunstwerkes nennt, liegt den Skizzen fern. Damit ist gesagt, dass sie zum Verständniss und rechten Genuss eines Kunstwerkes nicht beitragen. Gewiss, zum Verständniss eines Kunstwerkes sind sie überflüssig, aber nicht zum Verständniss des Künstlers, wenn dieses ein vollständiges, umfassendes sein soll; denn sie sagen etwas aus, was das fertige Kunstwerk, in dem jede an die Vergangenheit erinnernde Spur abgestreift ist, verschweigt. Und dieses Etwas, dieser Ueberschuss, den die Skizzen bieten, fällt der Biographie des Künstlers Beethoven, der Geschichte seines künstlerischen Entwicklungsganges anheim.

Der Verfasser war bei seiner Arbeit von der Beschaffenheit und Ergibigkeit seiner Vorlagen abhängig. Das vorhandene Material war je nach seiner Ergibigkeit verschieden anzufassen. An einer Stelle gab es ein chronologisches Ergebniss zu verzeichnen, an einer anderen war ein kurzer Ueberblick über Beethoven's Thätigkeit innerhalb eines gewissen Zeitraumes, und an einer dritten ein Einblick in die Gedankenwerkstatt Beethoven's vergönnt. Bei den zu beschreibenden Skizzenbüchern war nirgends eine vollständige Wiedergabe der darin vorkommenden Skizzen geboten; überall genügte eine Auswahl, eine Wiedergabe der hervortretendsten Themen und Anfänge eines Satzes. Die Natur des Gegenstandes verlangte überall eine möglichst kurze und sachliche Darstellung. Bei der Darlegung der Skizzen waren weitläufige Erklärungen, ästhetisirende Bemerkungen u. dgl. möglichst fern zu halten. In der Meinung, dass vieles Erklären zur Klarheit kaum beitragen würde, lässt der Verfasser den Leser bei den Skizzen oft allein, ohne eine Bemerkung über deren Bedeutung, Beziehung u. dgl. zu machen. Die Erscheinungen, welche die Skizzenbücher Beethoven's bieten, wiederholen sich, und es würde eine überflüssige Mühe sein, bei jeder nach dieser oder nach jener Richtung einschlagenden

Skizze immer die eine oder die andere Bemerkung oder Erklärung zu wiederholen. Ueberdies sprechen die Skizzen so deutlich, dass Jeder, der Augen für solche Dinge hat, sehen muss, was da vorgeht.

In allen Skizzenbüchern Beethoven's kommen unbenutzte Entwürfe vor. Es wurde dies nicht jedesmal bemerkt, sondern oft nur darauf aufmerksam gemacht, wenn etwas Besonderes mit den liegengebliebenen Skizzen verbunden war, wenn ihrer sehr viele waren, oder wenn sie beachtenswerthe Ueberschriften hatten.

Kürzungen in der Schreibweise wurden getreu beibehalten, auch solche wie Seite 232 Takt 26, wo die ersten zwei Viertelnoten zusammengehören und zugleich angeschlagen werden sollen. Beethoven hat in seinen Skizzen manche Noten eine Stufe zu hoch oder zu tief geschrieben; Stellen, bei denen kein Zweifel oblag, sind geändert worden. Es war aber nicht rathsam, dies überall zu thun. Der Leser muss die Sache nicht überall streng nehmen, er muss sich an die Flüchtigkeit und Schnelligkeit erinnnern, mit der die Skizzen geschrieben wurden. Stellen, die in unserer Wiedergabe zweifelhaft sind oder unrichtig sein können, sind mit (?) bezeichnet. Eintritte der Varianten wurden theils mit +, theils mit „oder“ angedeutet. Das „etc.“ rührt jedesmal von Beethoven her; mit „u. s. w.“ bezeichnen wir unsere Kürzung.

I.

Sechs Skizzenhefte aus den Jahren 1825 u. 1826,

früher im Besitz von Anton Schindler, jetzt in der königl. Bibliothek zu Berlin befindlich, gewähren einen Einblick in die Entstehung einiger der letzten Quartette. Die Hefte haben Kleinquerformat und gehören chronologisch zusammen; eins schliesst sich dem andern unmittelbar an*). Wir verzeichnen hier die fertig gewordenen Compositionen, die in den Heften der Reihe nach berührt werden.

Im 1. Heft: 3., 4. und 5. Satz des Quartetts Op. 130 (in B-dur) und Fuge Op. 133.

Im 2. Heft: 4. und 5. Satz des Quartetts Op. 130; Fuge Op. 133; Kanon »Si non per portas« und Kanon »Freu dich des Lebens« (früherer Entwurf). Der erste Kanon ist gedruckt, der zweite nicht.

Im 3. Heft: 5. Satz des Quartetts Op. 130; Fuge Op. 133; fugirtes Adagio, Allegro in $\frac{6}{8}$-Takt (D-dur), Variationen und Finale des Quartetts Op. 131 (in Cis-moll); Kanon »Freu dich des Lebens« (späterer Entwurf).

Im 4. Heft: Variationen, Presto (E-dur) und Finale des Quartetts Op. 131.

Im 5. Heft: Variationen, Presto und Finale des Quartetts Op. 131.

---

*) Die Hefte sind nicht in der richtigen Reihenfolge gebunden. Fünf stehen in unrichtiger Reihenfolge (5, 2, 1, 3, 4) in einem Bande, und das sechste ist mit einem Heft aus etwas späterer Zeit zusammen gebunden. Oben nehmen wir die richtige Ordnung an.

Im 6. Heft: fugirtes Adagio, Variationen, Presto, Adagio in $\frac{3}{4}$-Takt (Gis-moll) und Finale des Quartetts Op. 131.

Aus Daten, welche sich an die vorkommenden Kanons knüpfen, und aus Briefen geht hervor, dass das 2. Heft spätestens im September 1825, das 3. spätestens im December 1825 gebraucht wurde und dass alle sechs Hefte der Zeit von frühestens März 1825 bis spätestens Mai 1826 angehören*). Aus der Stellung der Skizzen geht hervor, dass Beethoven gleichzeitig an den letzten vier Sätzen des Quartetts Op. 130 und an der Fuge Op. 133, ferner gleichzeitig an allen grösseren Sätzen des Quartetts Op. 131 arbeitete und dass letzteres erst begonnen wurde, als das in B-dur in den Skizzen fertig war. Da das Quartett in B-dur zwischen September und November 1825 in Partitur geschrieben wurde, so kann das in Cis-moll in der nämlichen Zeit oder etwas früher begonnen worden sein. Spätestens im September 1826 war letzteres fertig.

---

*) Der Kanon »Si non per portas« wurde am 26. September 1825 und der Kanon »Freu dich des Lebens« am 16. December 1825 ins Reine geschrieben. Hierauf gründet sich die Angabe, dass das 2. Heft, in dem der erste Kanon vorkommt, spätestens im September 1825, und das 3. Heft, in dem der andere Kanon vorkommt, spätestens im December 1825 benutzt wurde.

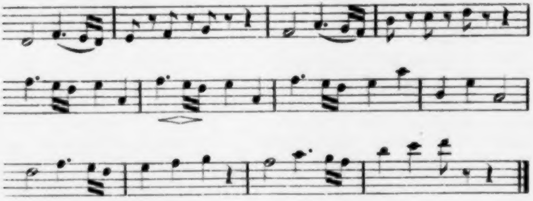
Die entscheidenden Briefstellen stellen wir hier zusammen.

Beethoven schreibt am 19. März 1825 an Neate: »*Quant aux Quatuors .... j'en ai achevé le premier, et je suis à present à composer le second, qui, comme le troisième, sera achevé dans peu de temps.*« Das hier gemeinte erste Quartett ist das aus Es-dur (Op. 127), das zweite das in A-moll, das dritte das in B-dur. Da in den vorliegenden Heften keine Skizzen zum Quartett in A-moll vorkommen, so kann das 1. Heft nicht vor März 1825 in Angriff genommen worden sein.

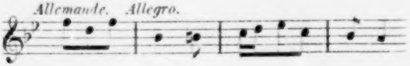
In einem Briefe vom 29. August 1825 an den Neffen heisst es: »Das 3te Quartett enthält auch 6 Stücke und wirklich wird es in 10 höchstens 12 Tagen ganz vollendet sein.«

Am 20. Mai 1826 schreibt Beethoven an den Verleger Schott in Betreff des Quartetts in Cis-moll: »Auch war damals (am 6. April 1826) das Quartett noch nicht vollendet, welches jetzt beendigt ist.« Druckfertig wurde das Quartett nicht vor Juli, und erst am 29. September 1826 konnte Beethoven an Schott schreiben: »Das Quartett aus Cis-moll werden Sie hoffentlich schon haben.«

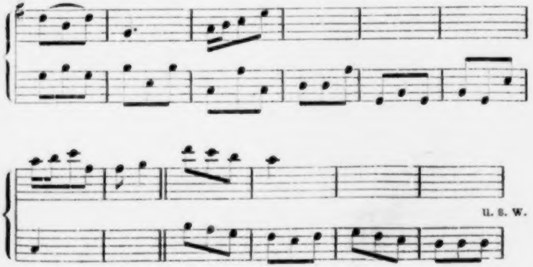
Von den Skizzen zum Quartett in B-dur heben wir zunächst eine zum dritten Satz



und eine zum vierten Satz aus.



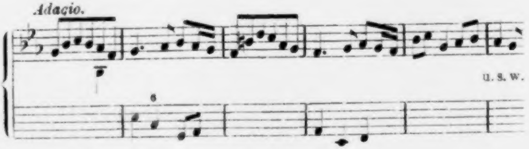
Der Satz, dessen Anfang wir hier in B-dur sehen, war ursprünglich für das Quartett in A-moll bestimmt. In einem Skizzenheft aus etwas früherer Zeit ist er in A-dur concipirt.*) In den vorliegenden Heften erscheint er, bald nach obigem Entwurf, in G-dur



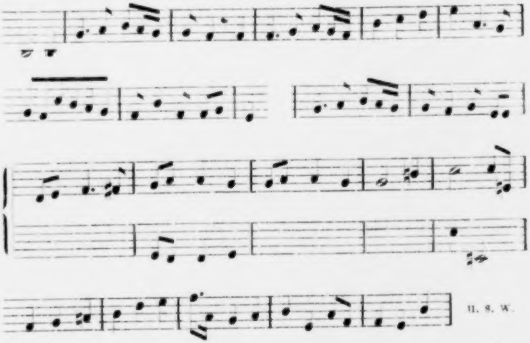
---

*) Vgl. »Beethoveniana«, S. 58.

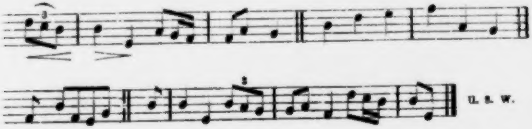
Die Melodie der Cavatine ist, wie so manche andere, erst nach wiederholten Ansätzen und stückweise entstanden. Wir verzeichnen hier den Anfang einer der ersten grösseren Skizzen



und hier den einer etwas später geschriebenen Skizze.

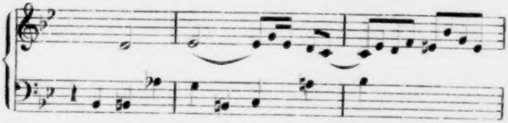


In kleinen Skizzen

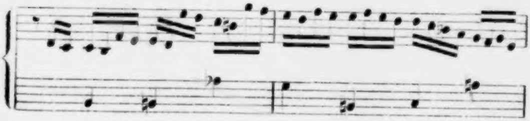


werden einzelne Stellen der endgiltigen Form näher gebracht.

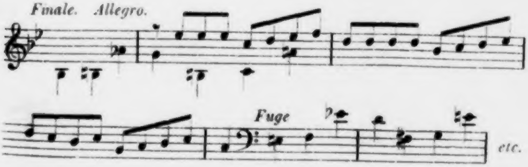
Die Fuge Op. 133, die bekanntlich ursprünglich zum Quartett in B-dur gehörte, hat, wie man sich denken kann, viel Arbeit gekostet. Das Thema gehört einer etwas früheren Zeit an. Es hat in seinen ersten vier Noten Aehnlichkeit mit dem in der Einleitung des Quartetts in A-moll auftretenden Durchführungsmotiv und ist gleichzeitig mit dem ersten Satz jenes Quartetts entstanden. Skizzen dazu werden anderwärts vorgelegt*). In den vorliegenden Skizzenheften ist die Arbeit zunächst auf die Gewinnung von Gegenthemen gerichtet. Beethoven stellt deren viele auf, und eines lautet anders, als das andere. Man sehe hier.



hier.



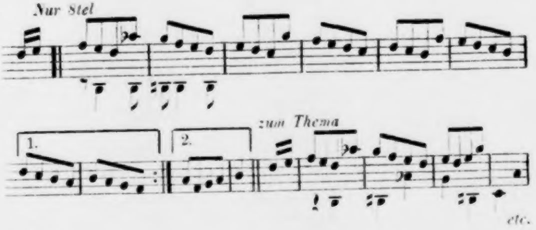
hier.



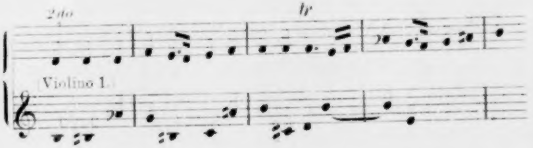
---

*) Siehe den Artikel LVIII.

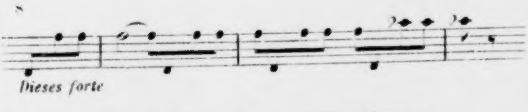
hier (wo es auf Achtelnoten abgesehen ist)


Nur Stel
1.
2.
zum Thema
etc.

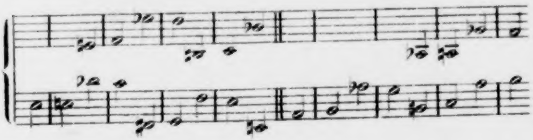
und hier.


2do
tr
Violino I.

Das jetzige erste Gegenthema erscheint erst nach längerer Arbeit.

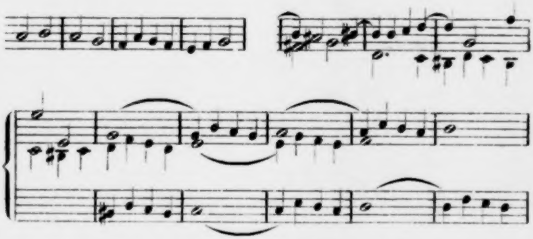

Dieses forte

Während dieser Arbeit wurden auch Engführungen

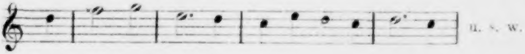


und andere Künstlichkeiten gesucht und Durchführungen ins Auge gefasst.

Das Fugenthema zu Anfang des Quartetts in Cis-moll hat erst nach einigen Ansätzen feste Gestalt und seine endgiltige Fassung angenommen. Die erste Skizze

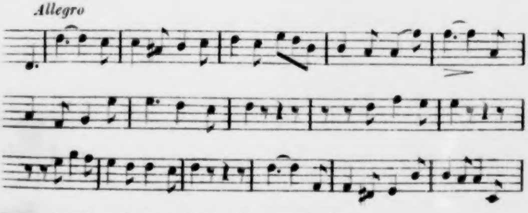


beweist, auch wenn Schreibfehler bei einigen Noten darin anzunehmen sind, dass, als sie geschrieben wurde, das Thema noch nicht festgestellt war. Unter den etwas später geschriebenen Skizzen, welche mit der gedruckten Fassung ziemlich oder ganz übereinstimmen, machen sich reale Beantwortungen



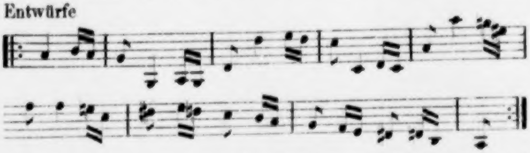
des Themas (in der Oberquinte oder Unterquarte von der ersten Note an) bemerkbar.

Die Melodie zu Anfang des folgenden Satzes ist in der ersten Skizze



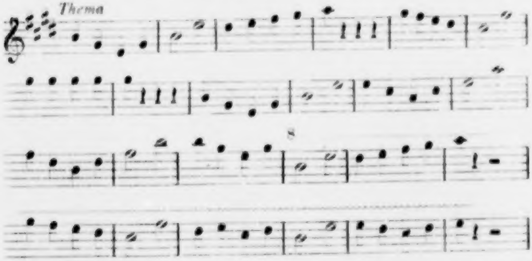
kürzer und anders gefasst, als im Druck.

Das Thema zu den Variationen stimmt in einem der ersten Entwürfe

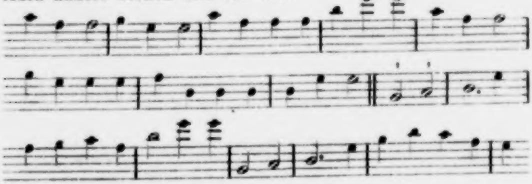


im Wesentlichen mit der gedruckten Form überein, nur lautet eine Note anders, und dann sind die Motive, aus denen es besteht, zum Theil anders, in eine andere Octave gelegt. Der zweite Theil des Themas entstand später.

Der Hauptsatz des Prestos lautet in der ersten grösseren Skizze

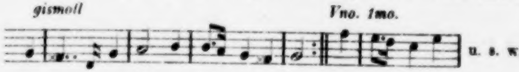


einfacher und kürzer, als im Druck. Das im zweiten Theil vorkommende Spiel mit den aus den ersten Takten des Themas gewonnenen Motiven entstand erst bei fortgesetzter Arbeit. Auch andere Stellen und Melodien

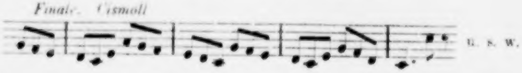


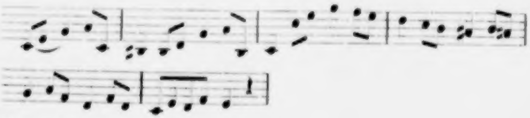
lauteten ursprünglich anders, als jetzt.

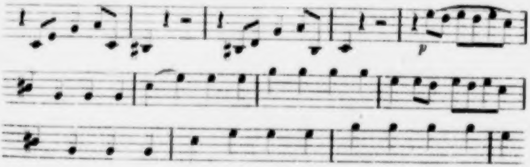
Die Skizzen zum nächstfolgenden Adagio, von denen eine so anfängt, entkräften die Behauptung von Fétis, die Hauptmelodie sei einem alten französischen Liede entnommen.*) Beethoven würde, nachdem er jene Skizze geschrieben hatte, nicht zwei Noten geändert haben und, wie er es in den Quartetten Op. 59 gethan hat, es gewiss hinzu geschrieben haben, wenn er eine fremde Melodie benutzt hätte.



Die Hauptthemen des letzten Satzes des Quartetts in Cismoll mussten einige Wandlungen durchmachen, bis sie so wurden, wie wir sie kennen. Der erste Entwurf zeigt noch gar keine Aehnlichkeit mit der gedruckten Form. In zwei später und unmittelbar nacheinander geschriebenen Skizzen, von denen die erste so, die andere so lautet,



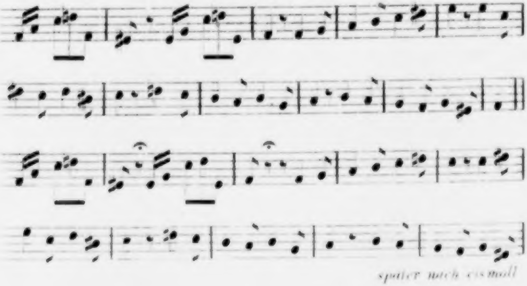




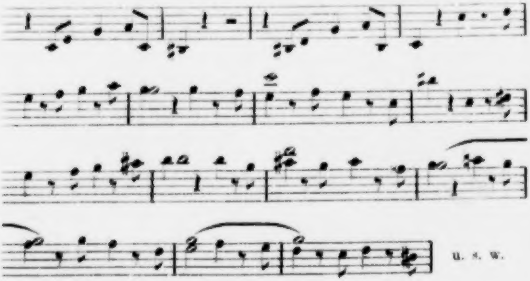
---

*) »Celui-ci, dont la phrase mélodique principale est tirée d'une ancienne chanson française, est« . . . . (»Revue musicale«, 1830, 2. Serie, Tome I, 351.)

ist die kleine Periode, mit der der Satz beginnt, gefunden, nicht aber die darauf folgende Melodie. Die beiden Skizzen bringen hier verschiedene Melodien. Beethoven ändert nun die Takt- und Tonart, und da erscheint jene Melodie in ihrer ursprünglichen Fassung.



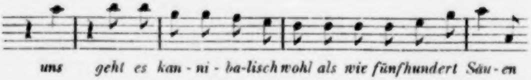
Beethoven versucht den Anfang auch im $\frac{3}{4}$-Takt und kehrt dann zur früheren Taktart zurück. Jene Melodie erhielt, wie eine zum Durchführungstheil gehörende Skizze beweist,



ihre endgiltige Form nach und nach und erst im weitern Verlauf der Arbeit.

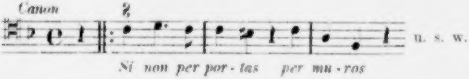
Nun sind noch andere in den Heften vorkommende Skizzen anzuführen.

Zwischen Arbeiten zur Fuge Op. 130 erscheint folgende Stelle.

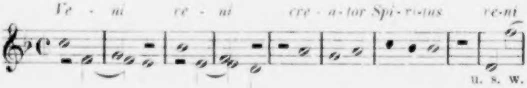

uns geht es kan - ni - ba-lisch wohl als wie fünfhundert Säu - en

Wenn man diese Noten nicht alle so genau nimmt, wie sie da stehen, und sich eine kleine Aenderung erlaubt, so gewinnt man einen zweistimmigen Kanon im Einklang. Vielleicht war es auch auf einen solchen abgesehen.

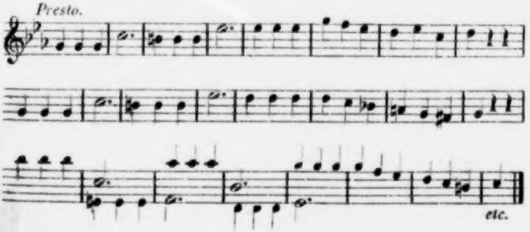
Bald darauf erscheint ein früher erwähnter Kanon

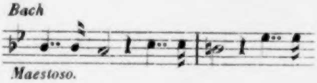

Canon
Si non per por - tas per mu - ros
u. s. w.

und ein Ansatz zu einem grösseren Gesangstück.

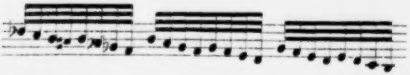

Ve - ni ve - ni cre - a - tor Spi - ri - tus ve - ni
u. s. w.

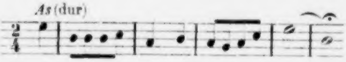
Zu Anfang des 3. Heftes finden sich andere liegengebliebene Entwürfe, von denen einige so anfangen:





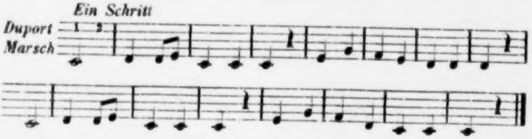
Diese Ouverture mit der neuen Sinfonie so haben wir eine Akademie im Kärntnerthorth.





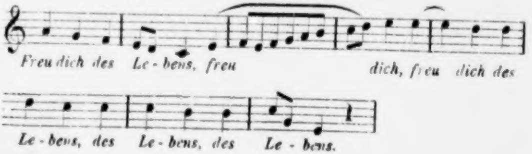
Sämmtliche Entwürfe füllen ungefähr acht (kleine) Seiten, und da nehmen die zu der Ouverture über den Namen »Bach« den meisten Raum (etwa 6 Seiten) ein. Bei der ersten Skizze ist von Schindler's Hand bemerkt: »Scherzo zur 10ten Symphonie«. Bei der letzten Skizze steht: »Andante zur 10. Symphonie (in As)«. Das sind also die Skizzen, welche zur Entstehung der Fabel von der zehnten Symphonie Anlass gegeben haben. Man hat in den Skizzen das entwickelungsfähige Embryo einer neuen Symphonie sehen wollen und die Sache so dargestellt, als wenn, falls Beethoven eine zehnte Symphonie geschrieben haben würde, er von jenen Notirungen ausgegangen wäre. Man braucht nicht viel in den Skizzenbüchern Beethoven's zu blättern, um eine solche Ansicht unhaltbar, wenigstens aller Wahrscheinlichkeit entbehrend zu finden. Wir sehen in jenen Skizzen nur augenblickliche Einfälle, wie sie bei Beethoven zu Tausenden vorkommen, und die eben so dazu bestimmt waren, liegen zu bleiben, wie die vielen unausgeführt gebliebenen Skizzen, die in andern Skizzenbüchern zu finden sind. Was Marx (L. v. Beethoven's Leben und Schaffen, II, 290) sagt, Beethoven habe sich mit einer zehnten Symphonie getragen, ist zu viel gesagt. Das Tragen mit einer Composition ist mit einer anhaltenden Beschäftigung damit verbunden. Davon kann man aber hier nicht sprechen. Jene Skizzen sind nicht fortgesetzt worden. In den folgenden Heften zeigt sich keine Spur mehr davon. Hätte Beethoven so viel Symphonien geschrieben, als er angefangen hat, so besässen wir ihrer wenigstens fünfzig. Skizzen zu einer Ouverture über den Namen »Bach« sind schon in den Jahren 1823 und 1824 aufgeschrieben worden. Hätte Beethoven sie alle ausgeführt, so hätten wir drei verschiedene Bach-Ouverturen. Dass Beethoven wiederholt auf den Gedanken zurückkam, eine solche Ouverture zu schreiben, beweist, dass es damit ernstlicher gemeint war, als mit jener Symphonie.

Bald nach jenen Skizzen schreibt Beethoven:



Schindler bezeichnet (Hirschbach's »Repertorium« v. J. 1844, S. 2) das Stück als einen Scherz auf Duport, den damaligen Administrator des Kärnthnerthortheaters, und bemerkt: »Mit diesem Marsch wollte sich Beethoven bei diesem Administrator wegen Ueberlassung des Kärnthnerthortheaters bestens empfehlen, damit er ihm nicht wieder so grosse Schwierigkeiten mache, als das Jahr vorher, wo die 9. Symphonie und die grosse Messe zur Aufführung gebracht werden sollten.« Uns ist der Scherz nicht verständlich.

Noch ist ein früher erwähnter zweistimmiger Kanon im Einklange anzuführen.


Freu dich des Le-bens, freu
dich, freu dich des
Le-bens, des Le-bens, des Le-bens.

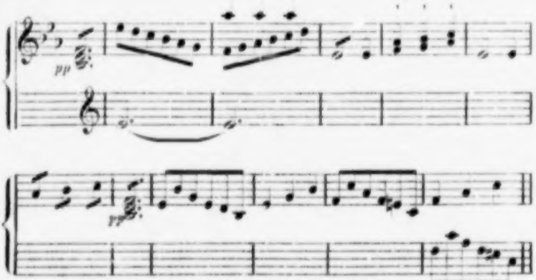
Dieser Kanon (in seiner letzten Fassung) bildet die Scheide zwischen den Skizzen zum Quartett in B-dur (mit der Fuge Op. 133) und zu dem in Cis-moll.

II.

Skizzen zur Ouverture Op. 115.

Es haben sich in den letzten Jahren an verschiedenen Orten Entwürfe gefunden, welche geeignet sind, das in einem früheren Artikel über die Ouverture Op. 115 Gesagte zu vervollständigen.*) Wir fassen das gesammte Material, wie es nun vorliegt, hier zusammen und nehmen es in chronologischer Ordnung vor.

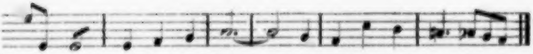
Die ersten Würfe geschahen um die Mitte des Jahres 1809, zur Zeit, als die Franzosen in Wien waren.**) Hier beginnt die Geschichte der Ouverture. Wir legen den Anfang der nur aus abgebrochenen Skizzen bestehenden Arbeit hier vor.



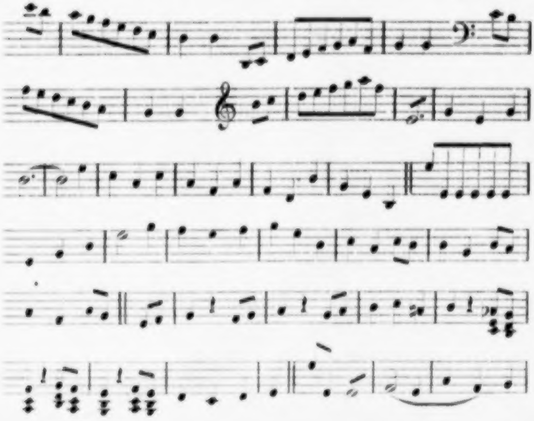
---

*) S. Beethoveniana, S. 37.

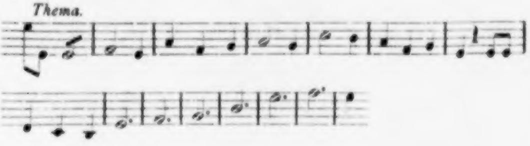
**) Vgl. den Artikel XXIX.



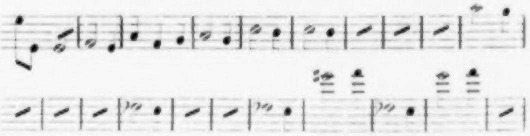
Overture zu jeder Gelegenheit — oder zum Gebrauch im Konzert.



Später erscheint diese

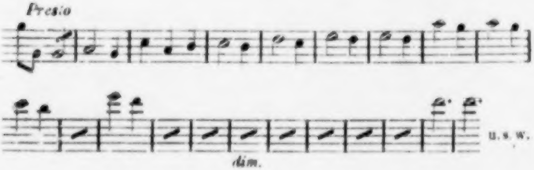


und diese Skizze.

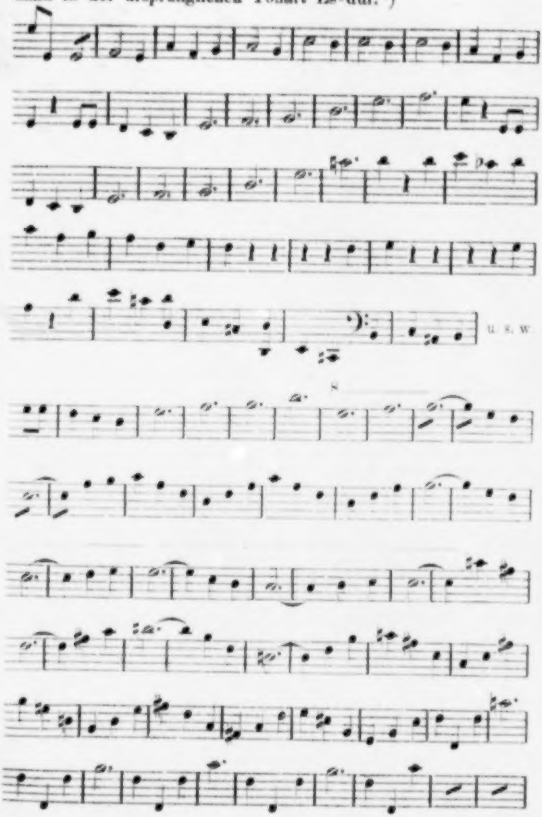


Die vorgelegten Skizzen beweisen, dass, bevor sie geschrieben wurden, das Thema der Ouverture noch nicht gefunden war. Man kann in ihnen beobachten, wie einige Motive sich nach und nach vordrängen, wie andere zurücktreten und wie das Thema langsam, aber immer deutlicher zum Vorschein kommt. Die zwischen den Skizzen vorkommende Bemerkung lässt über deren Bestimmung keinen Zweifel und auch darüber nicht, dass Beethoven nicht daran dachte, für den Namenstag unsers Kaisers, wie es im Autograph heisst, eine Ouverture zu schreiben.

Die Arbeit blieb nun liegen. Spätestens im Jahre 1811 wurde sie wieder aufgenommen, zuerst in G-dur.

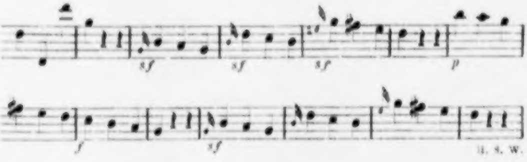


dann in der ursprünglichen Tonart Es-dur.*)

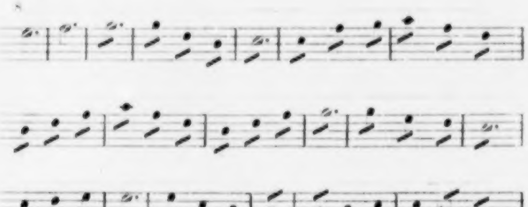


---

*) Diese zwei Skizzen stehen auf zwei in der königl. Bibliothek zu Berlin befindlichen Bogen.



Diese letzte Skizze, von der wir nur den Anfang und auch diesen nicht vollständig hergesetzt haben (weggelassen sind Takt 38 bis 67 der Skizze), zieht sich ohne Unterbrechung lange fort. Die Modulation wendet sich im ersten Theil nach G-dur, in welcher Tonart dann das Seitenthema eintritt. Man sieht, die Grundbestandtheile der Ouverture Op. 115, wie sie gedruckt ist, sind gefunden. Beethoven hat angefangen, die Skizze auszuführen. Bruchstücke der angefangenen Partitur sind vorhanden.*) Ein Bruchstück ist anderwärts (Beethoveniana S. 39) mitgetheilt. Ein anderes (für die 1. Violine) stehe hier.



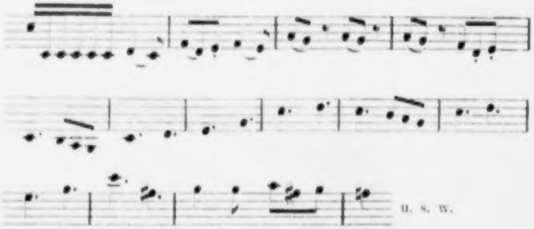
---

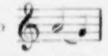
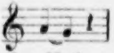
*) Vgl. den Artikel XVII.

Was in diesen Bruchstücken steht, kommt mit einigen Abweichungen auch in der zuletzt angeführten Skizze vor. Dass das Ganze eine Ouverture werden sollte, kann nun nicht bezweifelt werden.

Zum dritten Mal wurde die Arbeit vorgenommen im Jahre 1812. Hier sollte Schiller's Hymne an die Freude eingewoben werden.*) Auch wird die Tonart C-dur gewählt. Ueber diese Arbeit ist an einem andern Orte (Beethoveniana S. 40) berichtet worden.

Aus der vierten Vornahme endlich ist die gedruckte Ouverture hervorgegangen. Skizzen dazu finden sich in drei Skizzenbüchern, von denen zwei dem Jahre 1814, eines dem Jahre 1815 angehört**). Die ersten Skizzen, die dieser Vornahme angehören, haben noch den $\frac{3}{4}$-Takt. Einige Zeit später geschriebene



nicht mehr. Eine andere Aenderung betrifft das im Thema wiederkehrende, in den bis zum Jahre 1812 geschriebenen Skizzen so  lautende Motiv, das in den ersten im Jahr 1814 geschriebenen Skizzen so  umgebildet ist. Wir vermuthen, dass Beethoven das Motiv nur aus dem Grunde änderte, um eine Aehnlichkeit mit Stellen im dritten

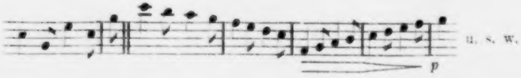
---

*) Vgl. den Artikel XXXI.

**) Vgl. die Artikel XXXII—XXXIV.

Satz der inzwischen fertig gewordenen siebenten Symphonie zu vermeiden.*)

Die letzten Stellen.



die der Arbeit zur Ouverture angehören, wurden ungefähr im März 1815 geschrieben.**) Dieses Datum steht mit dem zu Anfang des Autographs angegebenen Datum (1. October 1814) im Widerspruch. Dieser Widerspruch ist zu lösen. Beethoven hat das Datum beigefügt, als er die Partitur zu schreiben anfing, hat aber, weil die Aufführung der Ouverture am Namenstag des Kaisers unterblieb, die Reinschrift unterbrochen und erst nach einigen oder mehreren Monaten wieder aufgenommen, bei welcher Arbei dann jene Stellen, die sämmtlich nur gegen den Schluss der Ouverture vorkommen oder da verwendet wurden, versuchsweise hingeschrieben wurden.

Das kurze Ergebniss der Skizzen ist: Beethoven hat dreimal zur Arbeit angesetzt und wieder abgesetzt, und erst beim vierten Male ist der ursprüngliche Gedanke, eine Ouverture zu schreiben, zur Ausführung gekommen. Zwischen der ersten und der letzten Note, die geschrieben wurde, liegen gegen sechs Jahre.

---

*) Vgl. den Artikel XIV.

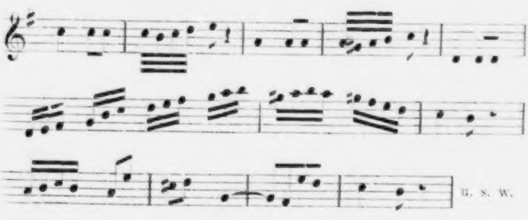
**) Mehr Stellen im Artikel XXXIV.

III.

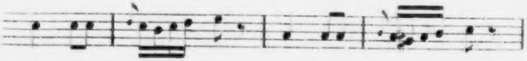
Skizzen zu den Trios Op. 1 Nr. 2 und 3.

Die zu den genannten Trios vorhandenen Skizzen sind nur geeignet, uns einzelne Themen und einige längere Stellen in einer früheren Fassung zu zeigen.*)

Das Hauptthema des ersten Allegros des Trios in G-dur hatte anfangs eine weniger ruhige Führung, als es jetzt hat. Ursprünglich lautete es so

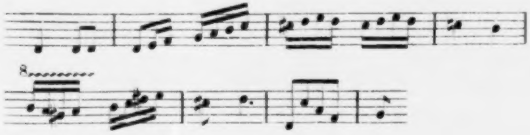


und etwas später so.

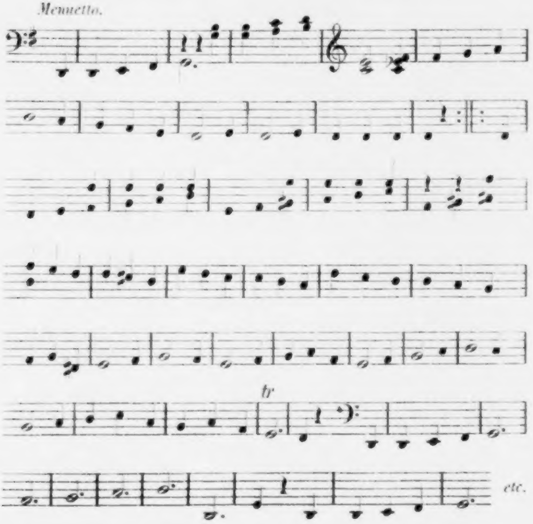


---

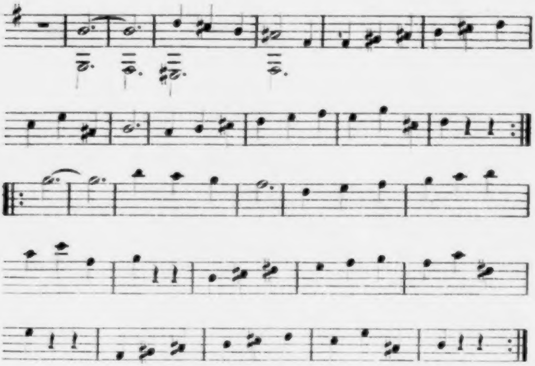
*) Die vorzulegenden Skizzen stehen theils auf in der königl. Bibliothek zu Berlin befindlichen losen Bogen und Blättern, theils in einem im britischen Museum befindlichen, aus vielen einzelnen Bogen und Blättern zusammengehefteten Skizzenheft. Letzteres hat auch bei mehreren andern Werken als Grundlage gedient und wird in den folgenden Artikeln wiederholt erwähnt werden.



Der dritte Satz desselben Trios war ursprünglich anders und zum Theil kürzer gefasst, als jetzt. Wie man sieht, hat Beethoven hier dem Satz die Ueberschrift »Menuetto« gegeben. In der ältesten Ausgabe ist der Satz in zwei Stimmen als »Scherzo«, in einer als »Menuetto« bezeichnet. In jenen scheint ursprünglich auch »Menuetto« gestanden zu haben. Jedenfalls rührt die spätere Bezeichnung »Scherzo« von Beethoven her.

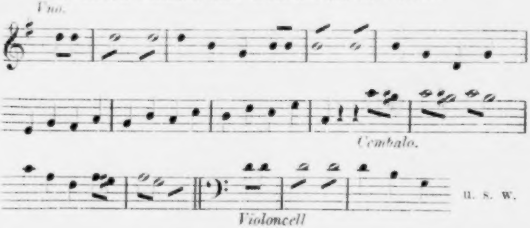


Das Trio zum dritten Satz lautete ursprünglich



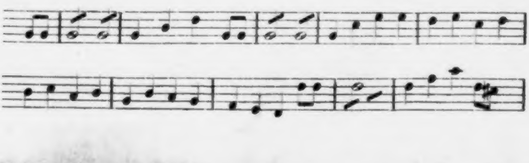
anders und einfacher, als es jetzt lautet.

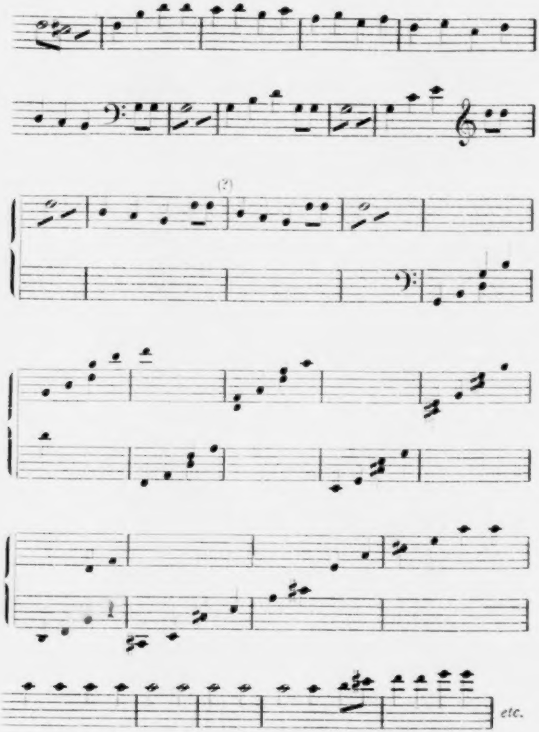
Die ersten Skizzen zum letzten Satz des Trios



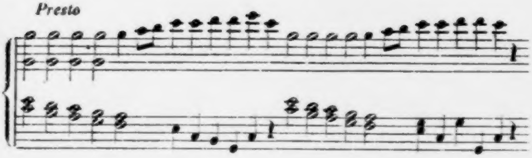
u. s. w.

bringen das Motiv, mit dem der Satz jetzt anfängt, in entgegengesetzter Bewegung. Eine später geschriebene Skizze



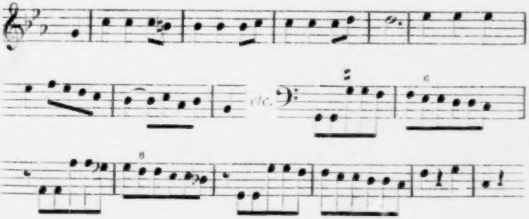


entspricht im Anfang der gedruckten Form und bringt bald die Melodie, die im Druck kurz vor dem Schluss des ersten Theils vorkommt. Mit dieser Melodie sollte, wie aus einer auf einem andern Blatte befindlichen, spätestens im Jahre 1793 geschriebenen Skizze

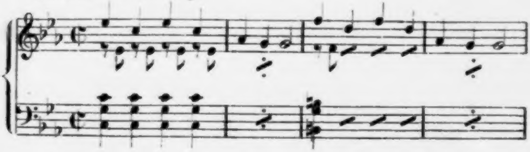


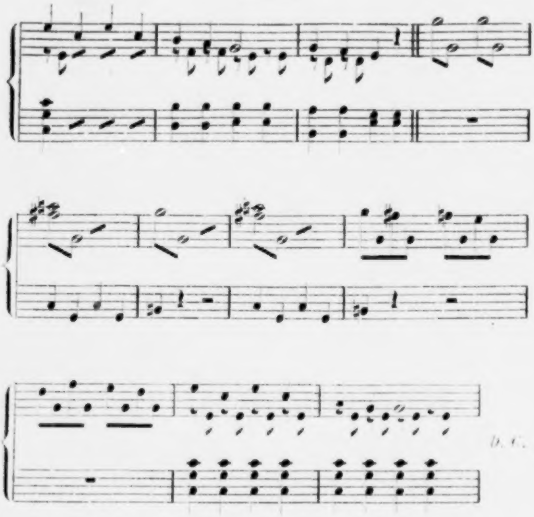
hervorgeht, ursprünglich ein anderes Stück begonnen werden. Sämmtliche Skizzen zum letzten Satz sind im C-Takt geschrieben. Damit wird die Mittheilung Wegeler's (Biogr. Not. S. 29), Beethoven habe statt des ursprünglichen $\frac{4}{4}$-Taktes später den $\frac{2}{4}$-Takt gewählt, bestätigt.

Eine der ersten Skizzen zum dritten Satz des Trios in C-moll lautet so:

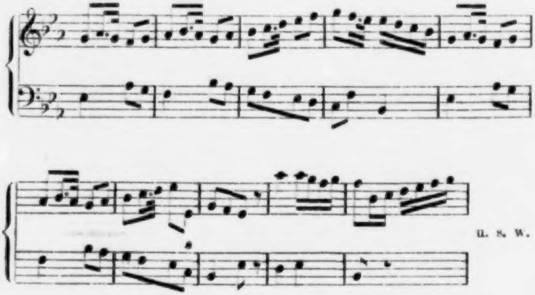


Eine im Anfang des letzten Satzes desselben Trios vorkommende Melodie war ursprünglich in langsamerem Tempo als Anfang eines Clavierstückes gedacht.





Eine im nämlichen Satz später vorkommende Melodie war ursprünglich



in einer andern Taktart, als sie gedruckt ist, gedacht. Jedenfalls hat Beethoven in diesem Satz und auch im letzten Satz des Trios in G-dur Melodien vereinigt, die ursprünglich nicht zusammen gehören.

Die chronologische Ausbeute, welche die Skizzen liefern, ist ziemlich gering. Gleichzeitig mit der zuerst mitgetheilten Skizze zum Trio in G-dur entstand eine Skizze zum »Opferlied«, und dürften beide Skizzen dem Jahre 1794 angehören. (Vgl. des Verfassers »Beethoveniana«, S. 51.) Die zuletzt mitgetheilten zwei Skizzen zum Trio in C-moll wurden spätestens 1793 geschrieben. Auf der zweiten Seite eines Blattes, welches auf der ersten Seite Entwürfe zum letzten Satz des Trios in G-dur enthält, stehen Entwürfe zum ersten und dritten Satz des Trios in C-moll. Von diesen Entwürfen, von denen wir nur einen zum dritten Satz des letztgenannten Trios gehörenden mitgetheilt haben, kommen die zum Trio in G-dur der gedruckten Fassung sehr nahe, die zum Trio in C-moll aber nicht. Diese Erscheinung ist geeignet, die schon an sich unwahrscheinliche Angabe Schindler's (Biogr. I. 50), das Trio in C-moll sei von den drei Trios op. 1 das zu allererst vollendete, zu entkräften. Gegen die Annahme Thayer's (Biogr. I. 239 f.), die Trios op. 1 seien spätestens im Jahre 1793 oder noch in Bonn fertig geworden, kann eine andere Erscheinung geltend gemacht werden. Die zuerst mitgetheilten zwei Skizzen zum 3. und 4. Satz des Trios in G-dur stehen auf den ersten zwei Seiten eines Bogens, der auf den folgenden zwei Seiten Arbeiten enthält, die dem Unterricht Beethoven's bei Albrechtsberger angehören, und welche in zwei zweistimmigen Fugen und in dem Anfang einer dreistimmigen Fuge bestehen. Letztere müssen also später geschrieben sein, als die vorhergehenden Skizzen. Dass eine lange Zeit zwischen der Beschreibung der ersten und letzten Seite des Bogens hingegangen sei oder dass Beethoven den halbbeschriebenen Bogen von Bonn nach Wien mitgebracht habe, ist nicht wahrscheinlich. Wahrscheinlich ist, dass eine Arbeit durch die andere unterbrochen wurde und dass der Bogen zur Hand lag, als die Fugen geschrieben wurden. Letztere wurden im Jahre 1794 geschrieben. (Vgl.

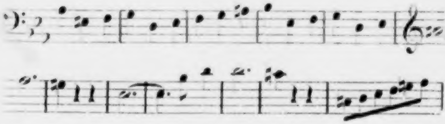
des Verfassers (Beethoven's Studien«, I, 202 f.) Berücksichtigt man nun, dass jene Skizzen noch weit von der endgiltigen Form sind, so kann man nicht annehmen, das Trio sei lange vor der Zeit, in der die Fugen geschrieben wurden, fertig geworden; man muss im Gegentheil annehmen, es sei nach jener Zeit fertig geworden. Damit lässt sich das an dem zuletzt erwähnten Orte gewonnene Datum, nach welchem das Trio in G-dur Ende 1794 noch nicht fertig sein konnte, in Einklang bringen. In der chronologischen Bestimmung der Trios op. 1 wird immerhin einiges unsicher bleiben, namentlich in Betreff des Trios in Es-dur. Skizzen zu diesem Trio haben sich nicht gefunden.

IV.

Skizzen zu den Sonaten Op. 10

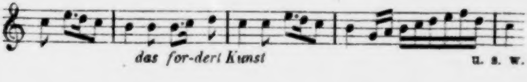
finden sich auf einer ziemlichen Anzahl loser Bogen und Blätter. die theils in der königl. Bibliothek zu Berlin, theils im britischen Museum aufbewahrt werden. Alle Sätze der Sonaten werden mehr oder weniger in den Skizzen berührt. Aus der Stellung der Skizzen geht hervor, dass die drei Sonaten in der Reihenfolge componirt wurden, in der sie gedruckt sind. Ausserdem liefern die Skizzen einige andere chronologische Ergebnisse.

Skizzen zum dritten Theil des ersten Satzes der Sonate in C-moll.

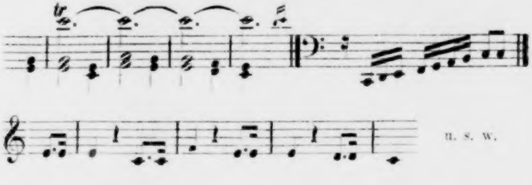


u. s. w.

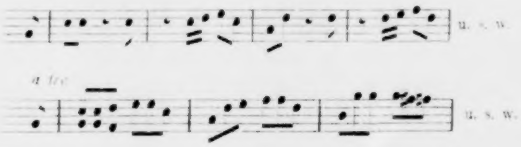
aus denen hervorgeht, dass, als sie geschrieben wurden, der Satz bald fertig war, finden sich auf den oberen Zeilen der ersten Seite eines Bogens, der auf den unteren Zeilen der ersten Seite und auf den folgenden drei Seiten Entwürfe zu andern Compositionen enthält. Die berührten Compositionen sind der Reihe nach: die ungedruckte Arie »Soll ein Schuh nicht drücken«



die im November 1798 erschienenen Variationen für Clavier über das Thema »Mich brennt ein heisses Fieber«.



die ungedruckten Variationen für zwei Oboen und ein englisches Horn über das Thema »Là ci darem la mano«

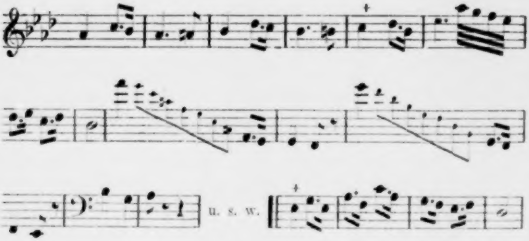


und wieder die genannte Arie.*) Ohne Zweifel wurden diese Skizzen ziemlich zu einer und derselben Zeit und in der Folge geschrieben, in der sie erscheinen. Den sichersten Anhaltspunkt zur Bestimmung der Zeit, in der sie geschrieben wurden, bieten die Variationen über das Thema aus Mozart's »Don Juan«. Diese wurden am 23. December 1797 in einer Akademie der Wiener Tonkünstlergesellschaft gespielt.*) Dass die Variationen mehrere Jahre vor der Aufführung componirt worden seien, ist nicht anzunehmen. Wahrscheinlich wurden sie eigens für die Akademie geschrieben, konnten also nicht lange fertig sein, als sie gespielt wurden. Demnach lässt sich die Zeit von etwa Mitte 1796 bis Ende 1797 als diejenige annehmen, der die erwähnten Skizzen angehören.

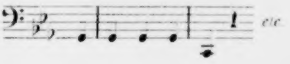
---

*) Der Text der Arie ist dem von Ignaz Umlauf componirten und zum ersten Mal am 22. Juni 1779 im Wiener Hoftheater aufgeführten Singspiel »Die pucefarbenen Schuhe oder die schöne Schusterin« entnommen. Das Singspiel war lange beliebt und wurde noch in den Jahren 1795 und 1796 in Wien wiederholt gegeben. Ob Beethoven's Composition bei einer Aufführung gesungen wurde, ist nicht festgestellt. Die Tonart der Arie ist B-dur. Die Skizzen stehen in C-dur. Beethoven hat also transponirt. Die Annahme (z. B. in Thayer's chronol. Verz. Nr. 14), die Arie sei um 1791 componirt, ist mit dem Ergebniss der Skizzen nicht zu vereinigen.

Arbeiten zum zweiten Satz der ersten Sonate



treffen zusammen mit Entwürfen zu einem ungedruckten Stück für Clavier in C-moll.



---

*) Auf dem Concertzettel, der an jenem Tage von der Wiener Tonkünstlergesellschaft im k. k. National-Hoftheater gegebenen Akademie, ist als achte Nummer angegeben:

> »Terzett mit Variationen aus der Oper Don Juan auf zwey Hautboen und dem englischen Horn, von der Composition des Herrn van Bethofen, ausgeführt von den Herren Czerwenka, Reuter und Teimer, beyde letztere in wirkl. Diensten Sr. fürstl. Durchlaucht des regierenden Fürsten von Schwarzenberg.«

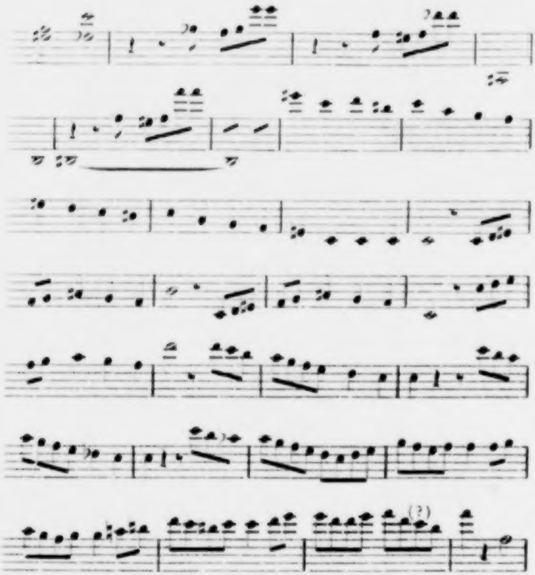
Die an einigen Orten (z. B. in Thayer's chronol. Verz. Nr. 52) zu findende Angabe, es sei damals das Blastrio Op. 87 zur Aufführung gekommen, beruht auf einer Verwechselung.

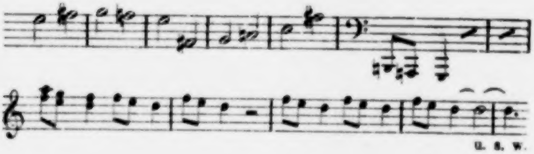
und hat Beethoven an beiden Stücken abwechselnd gearbeitet. Das ungedruckte Stück ist später von Beethoven als »Bagatelle« bezeichnet worden. Es scheint zweifellos zu sein, dass es ursprünglich zum Intermezzo der Sonate bestimmt war, und gewiss ist es in einer Bemerkung:

> *Zu den neuen Sonaten ganze kurze Menuetten. Zu der aus dem c moll bleibt das presto auch.*

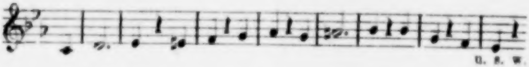
gemeint, die an einem andern Orte steht und spätestens im April 1797 (gleichzeitig mit dem zweiten Satz des Quintetts Op. 16) geschrieben wurde.

Anderwärts treffen Arbeiten zum letzten Satz der Sonate

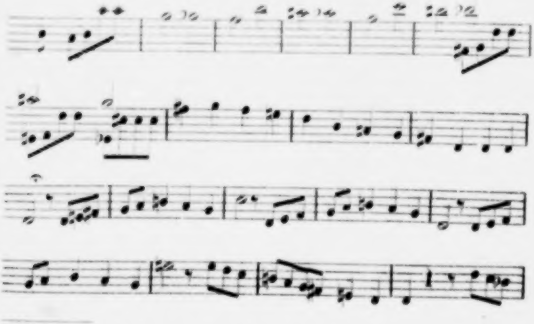




zusammen mit Entwürfen zu einem unbekannten Stück, ebenfalls in C-moll.

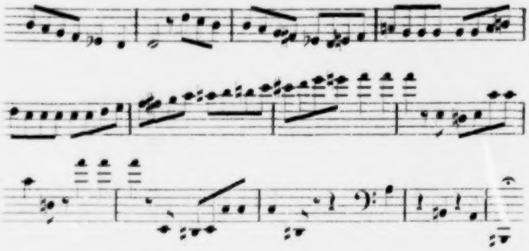


Es ist möglich, dass dieses Stück ursprünglich dieselbe Bestimmung hatte, wie jene Bagatelle.*) Die Skizze zum Sonatensatz beweist, dass die Arbeit schon ziemlich vorgerückt war. Sie gilt dem zweiten Theil, der aber nach der Skizze viel länger werden sollte, als ihn der Druck bringt. Auch nach einer andern Skizze



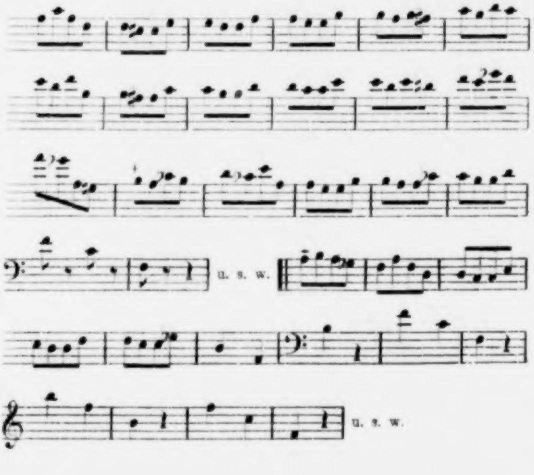
---

*) Beethoven hat später noch ein anderes »Intermezzo zur Sonate aus C-moll« angefangen. Wir werden demselben an einem anderen Orte begegnen. (Siehe Artikel XLVI.)

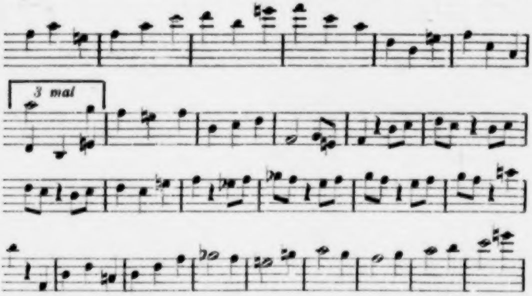


sollte der zweite Theil ursprünglich länger ausgeführt werden. Beethoven muss wohl seine guten Gründe gehabt haben, dass er dem Theil schliesslich eine kurze Fassung gab.

An den drei Sätzen der Sonate in F-dur hat Beethoven gleichzeitig gearbeitet. Hervorzuheben ist eine auf eine Stelle im zweiten Theil des ersten Satzes sich beziehende Skizze mit einer Variante



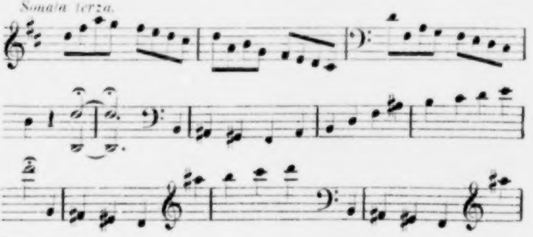
und eine der ersten Skizzen zum Anfang des zweiten Satzes,



die ein Motiv enthält, das Beethoven erst nach wiederholten Versuchen fallen gelassen hat.*) Bei einer andern Skizze zum zweiten Satz steht die Bemerkung:

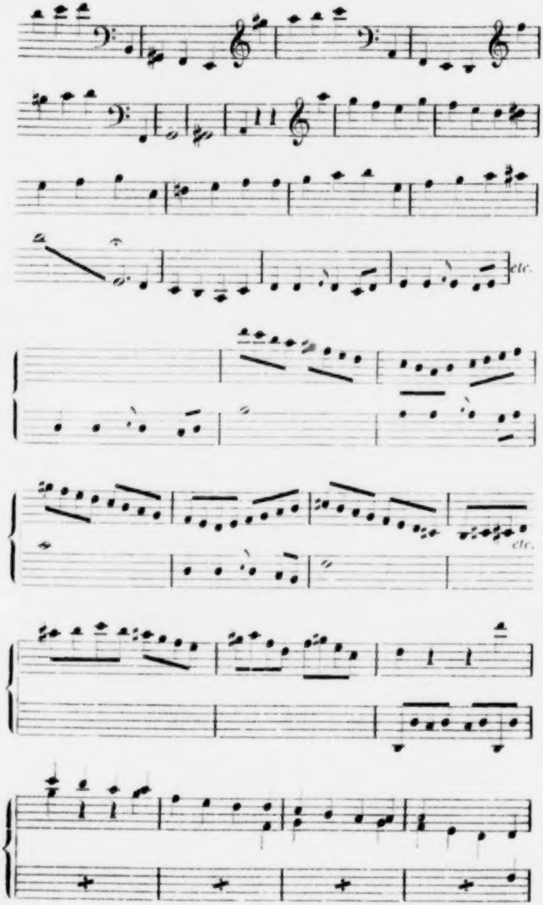
> *Die Menuetten zu den Sonaten ins künftige nicht länger als von 16 bis 24 T. —*

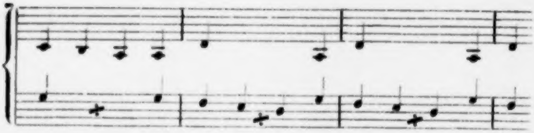
Die erste grössere Skizze zum ersten Satz der dritten Sonate



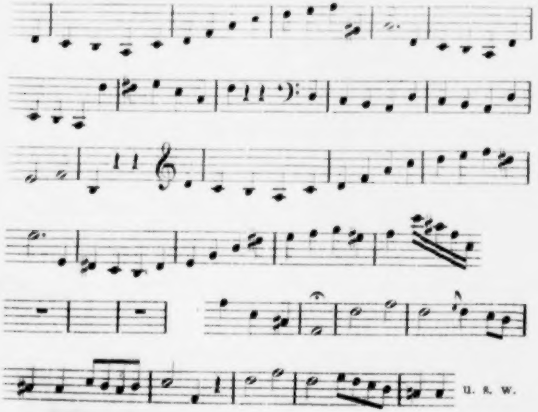
---

*) Dieses Motiv benutzte Beethoven bei der Ausarbeitung des oben (S. 33) erwähnten Clavierstücks in C-moll. Die ausgeführte Composition (autograph in der königl. Bibliothek in Berlin) ist erst in neuester Zeit bekannt geworden und erscheint zugleich mit mehreren anderen in den folgenden Artikeln als ungedruckt bezeichneten Compositionen im Supplementband der Breitkopf & Härtel'schen Gesammtausgabe der Werke von L. v. Beethoven. — Anm. d. Herausgebers.


etc.
etc.

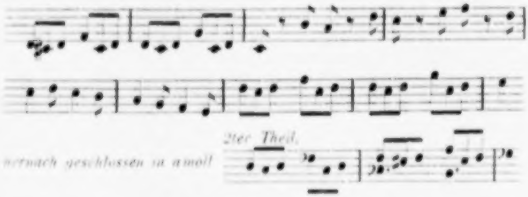


ist von der endgiltigen Fassung noch sehr entfernt. Der Schluss der Skizze gilt dem Schluss des Satzes. Worauf aber das Ganze gerichtet ist, ob die ersten Takte dem Anfang des Satzes oder einer späteren Stelle gelten, wird sich, wenn man berücksichtigt, dass Beethoven der Skizze eine Ueberschrift und Vorzeichnung gegeben hat und dass einige Unterbrechungen (durch etc.) darin vorkommen, mit Bestimmtheit nicht sagen lassen. Ausser dem Hauptmotiv und einigen daraus gebildeten Gängen und Abschnitten enthält die Skizze wenig Stellen (z. B. das Takt 29 erscheinende Motiv und der Takt 32 eintretende Lauf), die an Stellen des gedruckten Stückes erinnern können. Nahe dem Druck kommt eine an einem andern Orte sich befindende Skizze.

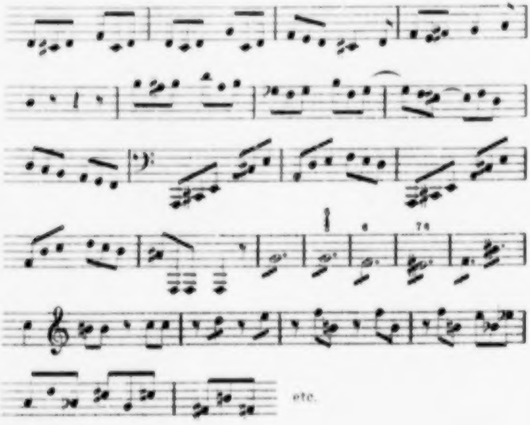


Sie weicht vom Druck am meisten an der Stelle (Takt 13 bis 20) ab, wo sich die Modulation nach der Dominante von H-moll wendet. Man wird finden, dass im Druck das Ziel auf kürzerem Wege und wirksamer erreicht wird. In der Skizze braucht Beethoven zwei Abschnitte, im Druck nur einen.

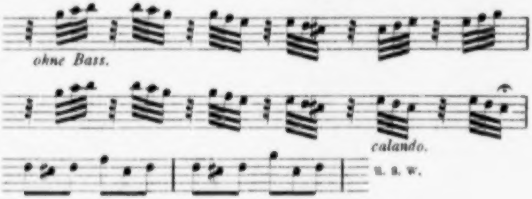
Gleichzeitig mit dieser Skizze erscheint ein Entwurf zum zweiten Satz der Sonate.



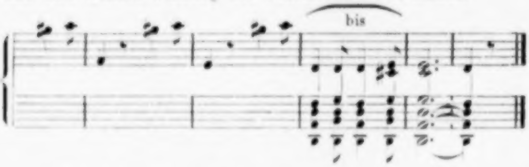
Beethoven hat von der Skizze kaum mehr als das Hauptmotiv beibehalten. In einer später geschriebenen Skizze zum Anfang des Satzes



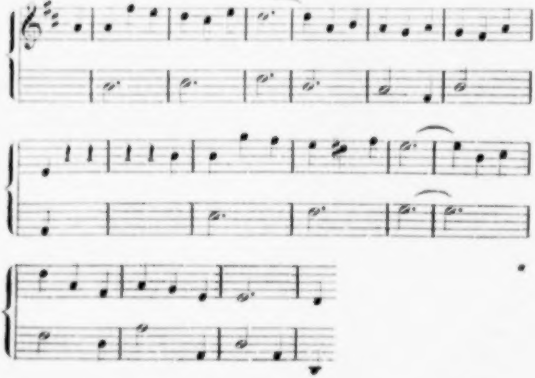
ist das Hauptmotiv in einer der endgiltigen Form entsprechenden Weise melodisch weiter geführt. Bemerkenswerth ist noch eine frühere Fassung des Ueberganges zum dritten Theil



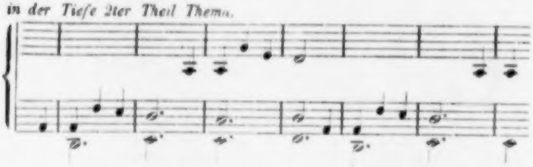
und eine frühere Fassung der Schlusstakte des Satzes.



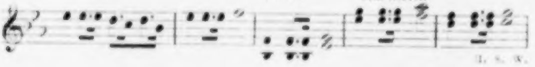
Von den noch übrigen Skizzen setzen wir eine zum Anfang



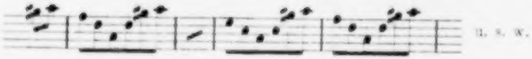
und eine zum Schluss des dritten Satzes her.



Während Beethoven an der Sonate in D-dur arbeitete, hat er sich, ausser mit der vorhergehenden Sonate in F-dur, noch mit andern Stücken beschäftigt. Zu erwähnen sind der Reihe nach: Entwürfe zum letzten Satz des Sextetts Op. 71:



Entwürfe von mehreren Ländlern, von denen einer den sechsten von den »7 ländlerischen Tänzen« betrifft: ein Entwurf zum ersten Satz des Clavierconcertes in C-moll, der zwar nicht benutzt ist, aber doch beweist, dass Beethoven schon damals mit genanntem Werke beschäftigt war;*) eine nicht bekannte Cadenz zum ersten Satz des Clavierconcertes in C-dur.



Die Sonaten Op. 10 müssen zu Anfang Juli 1798 fertig gewesen sein, weil zu dieser Zeit eine Subscription darauf eröffnet wurde. Hiernach und nach den früher mitgetheilten Ergebnissen ist im weitesten Umfange die Zeit von Mitte 1796 bis Mitte 1798 als die Zeit ihrer Composition anzunehmen. In dieselbe Zeit ist auch die Entstehung der andern Stücke zu setzen, zu denen sich Skizzen vorfanden und die damals fertig werden konnten. Diese Stücke sind der Reihe nach:

---

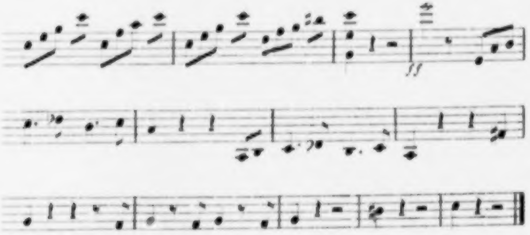
*) Das Autograph trägt die Jahreszahl »1800«.

Variationen für Pianoforte über das Thema »Mich brennt ein heisses Fieber«,
Variationen für 2 Oboen und englisches Horn (ungedruckt),
Arie »Soll ein Schuh nicht drücken« (ungedruckt),
Bagatelle in C-moll für Clavier (ungedruckt),
Letzter Satz des Sextetts Op. 71 und
Nr. 6 der 7ländlerischen Tänze.

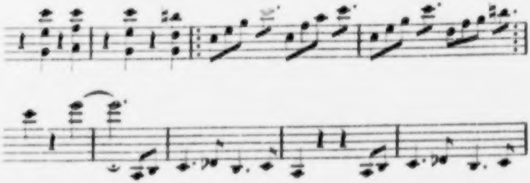
V.

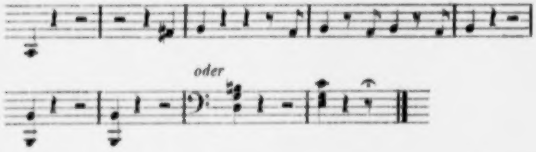
Das Rondo der Sonate Op. 13

war ursprünglich nicht für Clavier, sondern für verschiedene Instrumente, dem Anschein nach für Clavier und Violine gedacht. Dies geht aus zwei an verschiedenen Orten sich befindenden Skizzen hervor, von denen eine so:

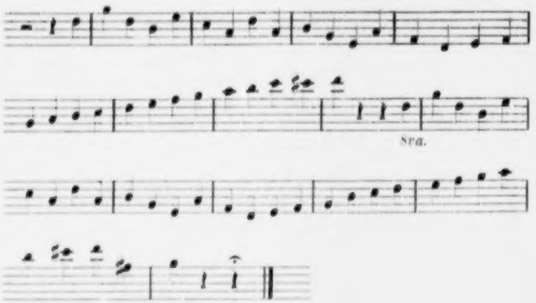


die andere so schliesst:

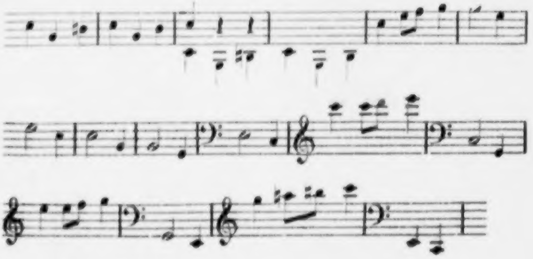




Die erste Skizze findet sich zwischen Arbeiten zum Schluss des letzten Satzes des Streichtrios in G-dur Op. 9 Nr. 1.



und zum Scherzo des Trios in C-moll Op. 9 Nr. 3.



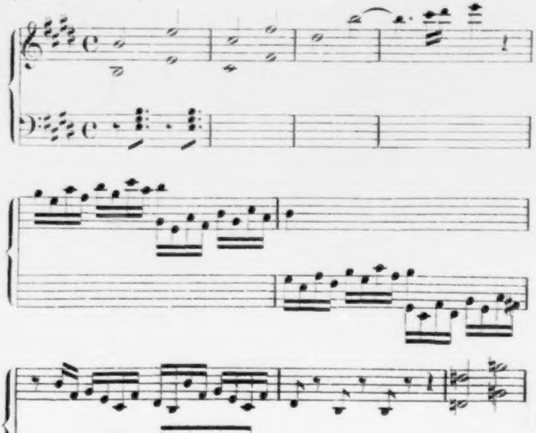
Diese Umgebung kann die Ansicht aufkommen lassen, das Rondo sei ursprünglich zum Finale des Streichtrios in C-moll bestimmt gewesen, welcher Ansicht jedoch aus andern Gründen nicht beizutreten ist. Die andere zum Rondo gehörende Skizze wurde später oder etwas später geschrieben, als der erste Satz der Sonatine für Clavier in G-moll Op. 49 Nr. 1. Dies geht daraus hervor, dass die Skizze auf den unteren Zeilen eines Blattes vorkommt, das auf den oberen Zeilen mit der Ueberschrift (Sonatine par L. v. Bthvn) die ersten 7 Takte jenes Sonatinensatzes enthält und ursprünglich zur Reinschrift der Sonatine dienen sollte. Alle angeführten Skizzen fallen spätestens in das Jahr 1798, wurden also wenigstens ein Jahr vor dem Erscheinen der Sonate Op. 13 geschrieben.

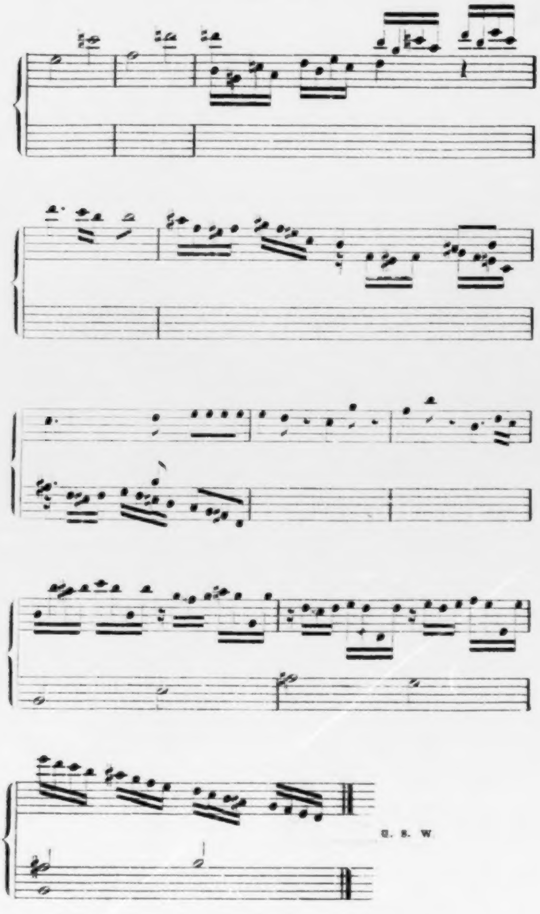
Man kann noch bemerken, dass die Noten, welche die Skizzen zu den Sätzen der Streichtrios haben, in der Ausgabe um die Hälfte verringert sind.

VI.

Skizzen zur Sonate Op. 14 Nr. 1

finden sich an zwei verschiedenen Orten. Auf der ersten Seite von zwei zusammengehörenden Bogen, die in der königl. Bibliothek zu Berlin aufbewahrt werden und die auf den folgenden 7 Seiten Arbeiten zu den drei Sätzen der Sonate Op. 12 Nr. 2 und zu unbekannten Stücken enthalten, steht eine grössere Skizze.

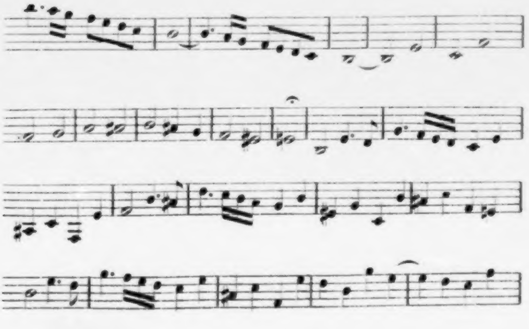


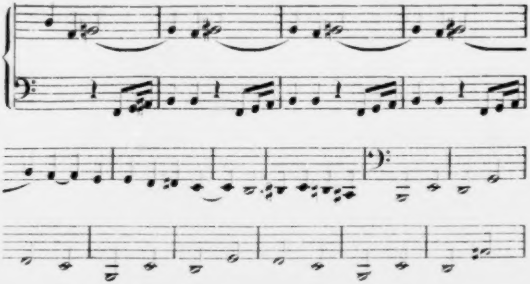


G. S. W.

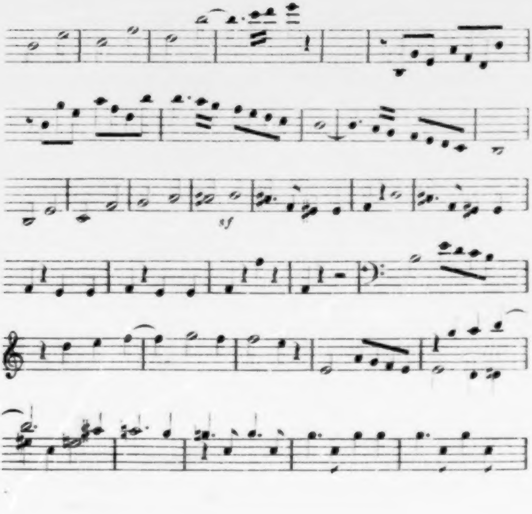
die von der Sonate Op. 14 Nr. 1, wie wir sie kennen, nur den Anfang des ersten Satzes bringt, im weitern Verlauf aber von der gedruckten Fassung abweicht. Das Hauptthema ist, abgesehen von einigen unwesentlichen Abweichungen, vollständig ausgeprägt. Der Bindebogen, der von der letzten Note des 3. Taktes zur folgenden Note gezogen ist und den die Ausgabe nicht hat, findet sich auch in einer späteren Skizze. Wenn man einzelne Stellen des skizzirten Stückes ins Auge fasst, so kann es fraglich erscheinen, ob es für Clavier oder für mehrere Instrumente gedacht ist. Beethoven hat die Sonate später für vier Streichinstrumente gesetzt, und es ist nicht unmöglich, dass eine solche Verwendbarkeit schon bei der Conception ins Auge gefasst war.

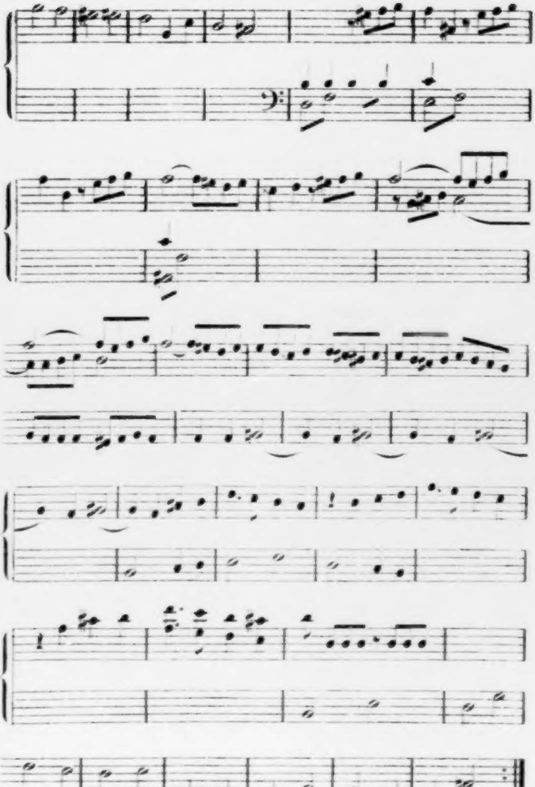
Von den vorhandenen Skizzen ist die mitgetheilte die früheste. Später geschriebene Skizzen stehen in einem im britischen Museum befindlichen Skizzenbuch. Auf der letzten Seite eines Bogens, der auf den vorhergehenden Seiten Arbeiten zum 2. und 3. Satz des Concertes in B-dur enthält, kommen Skizzen zu allen Sätzen der Sonate vor. Die Skizzen beweisen, dass einige Stellen erst zuletzt gefunden wurden und dass andere wiederholt umgewandelt werden mussten, bis sie die endgiltige Form erhielten. Von der ersten Skizze, die in der Mitte der Hauptpartie des ersten Satzes beginnt,



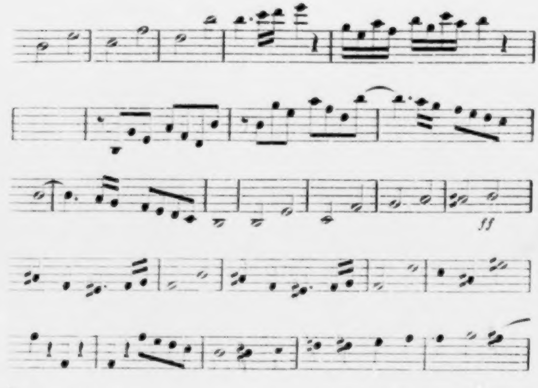


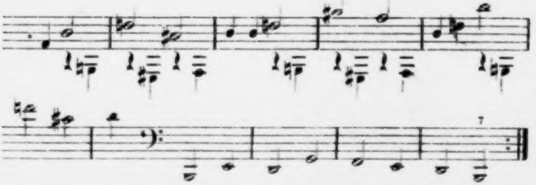
hat Beethoven nur die ersten sechs Takte und zwei gegen Schluss vorkommende Stellen beibehalten. Die Seitenpartie und der Uebergang dazu ist noch nicht gefunden. In der folgenden Skizze





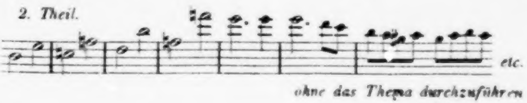
lautet die Seitenpartie wieder anders. Jedoch enthält die Melodie, mit der sie eröffnet wird, einige Züge, die entfernt an die jetzige Fassung erinnern. Sonst ist eine Annäherung an die gedruckte Form nur beim Uebergang zur Seitenpartie und bei einer gegen den Schluss auftretenden Melodie bemerkbar. Die nächste Skizze



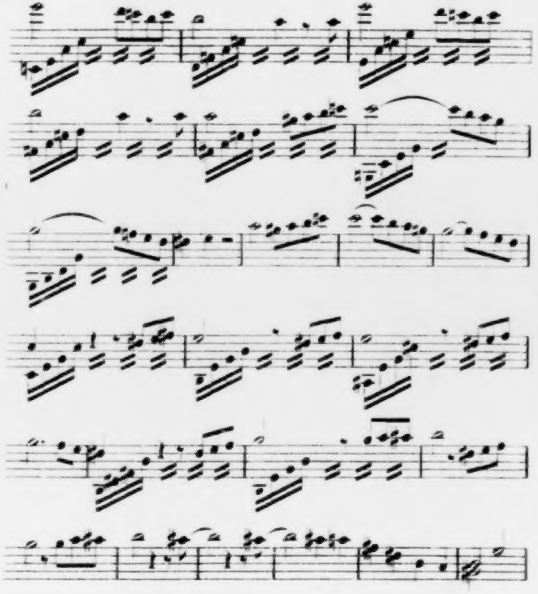


bringt die zwei Melodien der Seitenpartie im Wesentlichen so, wie wir sie kennen. Nur bei der zweiten Melodie zeigt sich eine Verschiedenheit zwischen Skizze und Druck, eine Verschiedenheit, die, wenn man nur die Bildung der Melodie im Auge hat, unbedeutend erscheint, die aber, wenn dabei eine andere Stelle in Betracht gezogen wird, der Beachtung werth ist. Das in der Melodie verwendete eintaktige Motiv ist nämlich in der Skizze dasselbe, das im 4. Takt des Hauptthemas aufgestellt ist, im Druck aber und in den noch folgenden Skizzen erscheint es verändert und ist jene Uebereinstimmung aufgehoben. Warum Beethoven geändert hat, lässt sich mit Gewissheit nicht sagen. Es ist möglich, dass er, um dem Satze ein vorwaltend anmuthiges und leichtes Gepräge zu geben, um in der Reihe der vorzuführenden Bilder für jedes derselben Verschiedenheit zu gewinnen, jene thematische Uebereinstimmung fallen liess. In der dann folgenden Schlusspartie wird eine früher gefundene Melodie verlassen. Die letzten vier Takte der Skizze entsprechen der endgiltigen Form. Bemerken lässt sich noch, dass in der zweiten Melodie der Seitenpartie das dreigestrichene Fis vermieden ist. In der ältesten Ausgabe der Sonate steht es. Daraus kann man schliessen, dass die Instrumente inzwischen damit versehen worden waren.

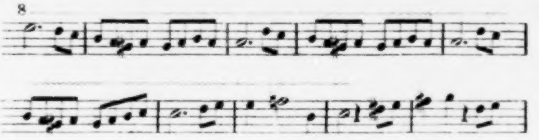
Der zweite Theil des ersten Satzes ist so ziemlich nach diesem Entwurf

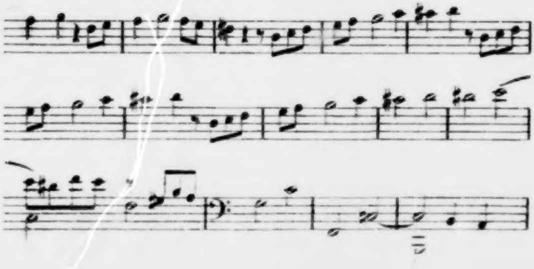


ausgeführt worden. Nur ist im Druck ein Takt weggeblieben. Möglicherweise war dieser eine Takt Schuld, dass Beethoven später ein anderes melodisches Motiv zur Durchführung versuchte.



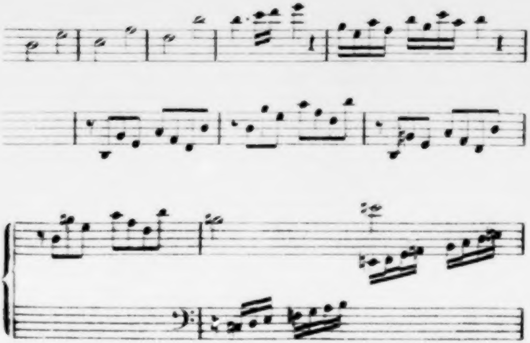
Später ist Beethoven auf das zuerst angedeutete Motiv zurückgekommen. Diese Skizze

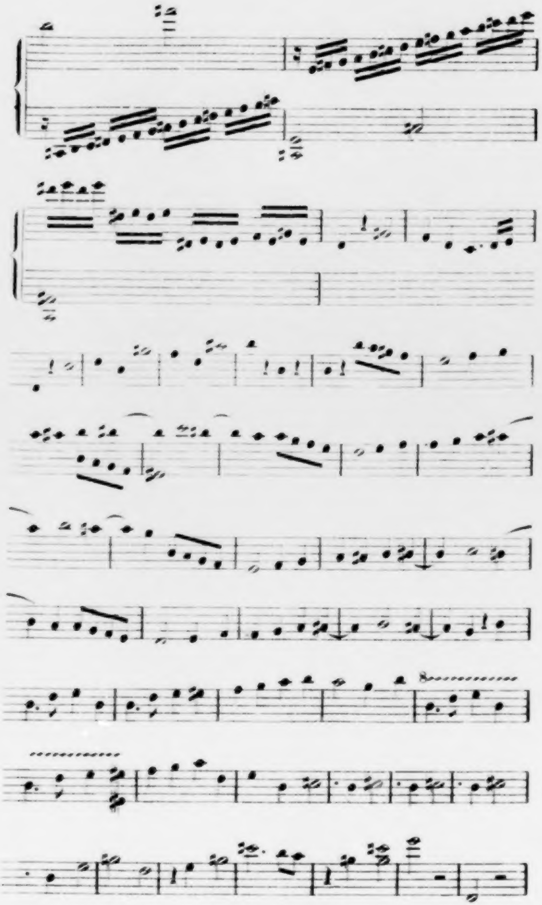


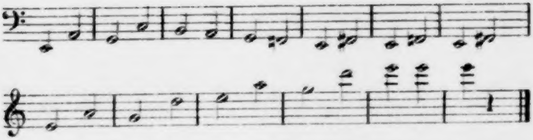


stimmt im Anfang mit der gedrukten Form überein, nicht aber im weitern Verlauf. In der zweiten Hälfte wird das ursprüngliche Motiv ganz verlassen.

Der dritte Theil sollte, wie aus einigen hier zu übergehenden Skizzen hervorgeht, ursprünglich eben so beginnen, wie der erste Theil, nämlich mit dem Hauptthema in der rechten und mit begleitenden Achtelnoten in der linken Hand; bald darauf sollte das Hauptmotiv in C-dur gebracht und mit aufwärts steigenden Tonleitern in der linken Hand begleitet werden. In dieser Skizze,



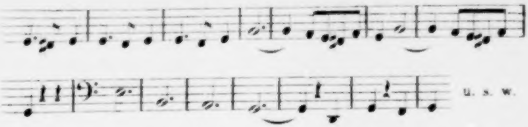




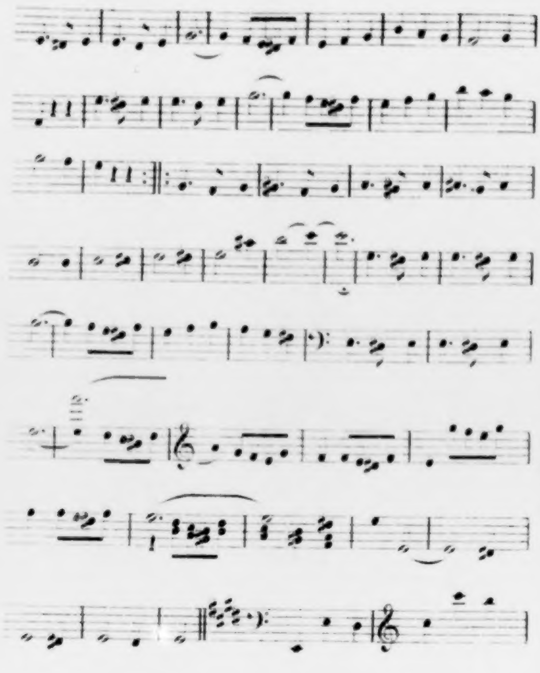
die sich auf den ganzen dritten Theil erstreckt, geschieht der Uebergang nach C-dur auf anderem Wege, als im Druck. Die durch zwei Octaven gehenden Tonleitern, welche in der Skizze im 11. Takt in der linken Hand eintreten, hat Beethoven, wie aus dem Druck zu ersehen, später beim Anfang des dritten Theils benutzt und sie dagegen an der Stelle, wo sie ursprünglich standen, auf eine Octave beschränkt. Im weitern Verlauf kommt die Skizze auf frühere Fassungen zurück. Später geschriebene Skizzen bringen den ersten Satz in allen Theilen der endgiltigen Form nahe oder stimmen damit überein.

Man wird aus den mitgetheilten Skizzen ersehen, dass die meisten Bestandtheile des Satzes von Grund aus neu geschaffen oder umgewandelt werden mussten, bis das Ganze zur Reife gediehen war. Bei den folgenden Sätzen ist die Zahl der Stellen, die Schwierigkeiten machten, geringer, und scheint die Arbeit im Ganzen rascher und leichter von Statten gegangen sein.

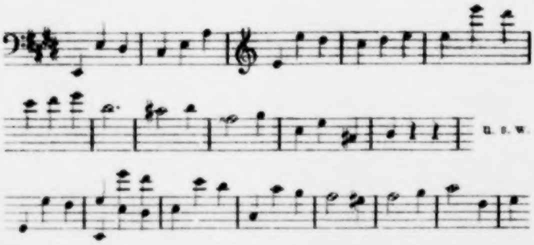
Der zweite Satz ist in der ersten Skizze



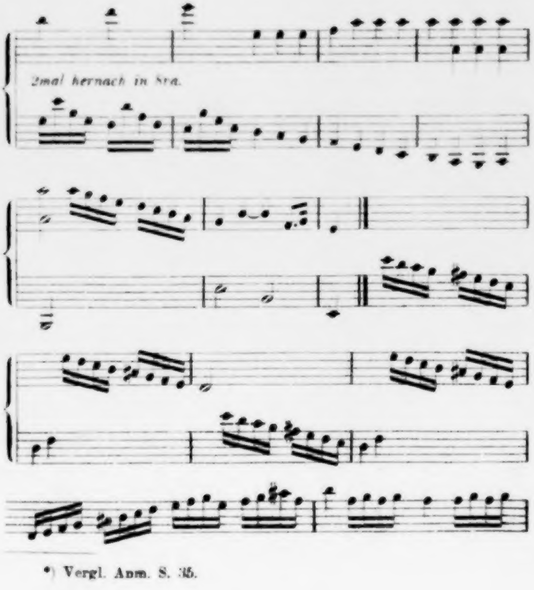
von der endgiltigen Form noch weit entfernt. Man glaubt, die Skizze zu einem gewöhnlichen Menuett vor sich zu haben. Die Anfangsmotive sind kenntlich angedeutet, aber von den sinnigen Wendungen und elegischen Zügen des gedruckten Stückes zeigt sich keine Spur. Gleich darauf setzt Beethoven wieder an,



und hier ist der erste Theil gefunden. Nur fehlt in der Mitte ein Auftakt. Dagegen zeigt der zweite Theil eine von der gedruckten fast ganz abweichende Fassung. Sein Anfang hat etwas Mattes. Wir suchen den Grund hauptsächlich darin, dass er wie der erste Theil aus langen rhythmischen Gliedern besteht. Später hat Beethoven den zweiten Theil mit zweitaktigen rhythmischen Abschnitten begonnen und dadurch jene Einförmigkeit vermieden. Das am Schluss der Skizze angedeutete Trio hat Beethoven in andern Skizzen

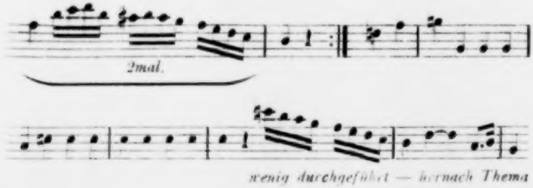


weiter ausgeführt und umgebildet, bis er es fallen liess.*) Von den zum letzten Satz gehörenden Skizzen sind diese

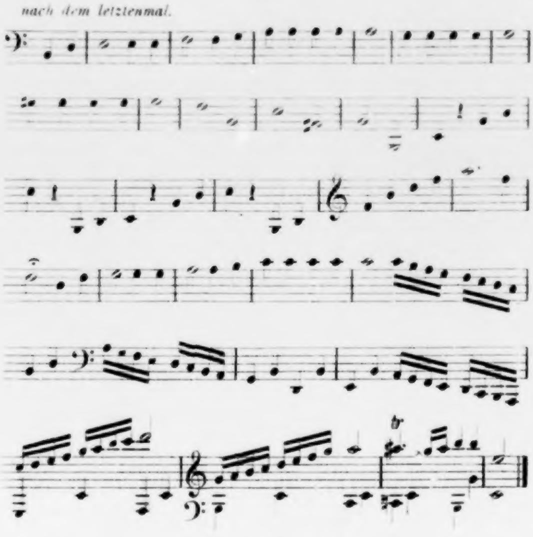

2mal hernach in 8va.

---

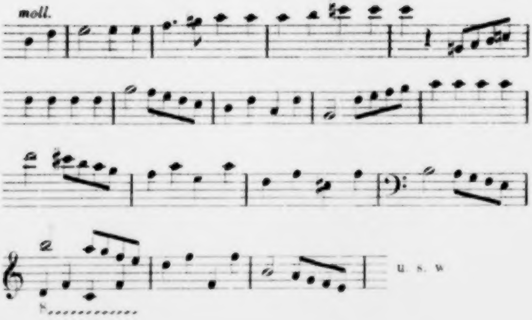
*) Vergl. Anm. S. 35.


2mal.
wenig durchgeführt — hernach Thema

und diese, die sich nur auf den Schluss des Satzes bezieht.


nach dem letztenmal.
tr

die frühesten. In beiden zeigt das Hauptthema noch nicht seine endgiltige Form. Von den später geschriebenen Skizzen macht sich diese zum zweiten Theil gehörende



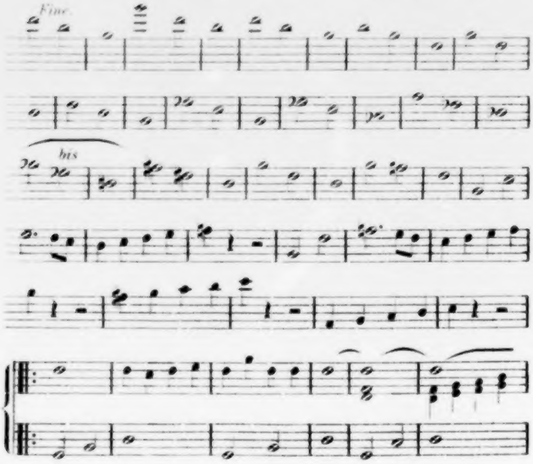
bemerkbar. Hier ist der in G-dur beginnenden Mittelpartie ein ganz anderes Motiv zu Grunde gelegt, als im Druck. Andere später geschriebene Skizzen nähern sich schnell der endgiltigen Form.

Aus der Stellung aller im Bisherigen berührten Skizzen ergiebt sich, dass Beethoven an den drei Sätzen der Sonate gleichzeitig gearbeitet hat. Gleichzeitig oder nicht lange vorher wurde auch an den letzten Sätzen des Concertes in B-dur gearbeitet, und die Sonate Op. 12 Nr. 2 (in A-dur) war fertig oder der Beendigung nahe, als die Claviersonate in E-dur angefangen wurde. Das Concert war (in erster Fassung) fertig im März 1795 und kann nicht viel früher fertig geworden sein. Demnach lässt sich als die Zeit, der sämmtliche Skizzen angehören, spätestens das Jahr 1795 annehmen.

VII.

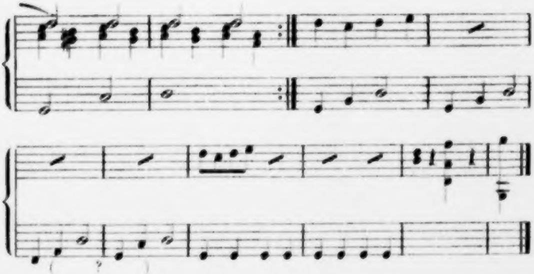
Skizzen zu den letzten Sätzen der Quartette Op. 18 Nr. 1 und Nr. 6.

Auf mehreren Bogen und Blättern, die theils zusammengehören, theils nicht, finden sich Arbeiten zu den genannten Quartettsätzen und zu andern Compositionen.*) Wir verzeichnen hier einen Entwurf zum letzten Satz des Quartetts in G-dur.

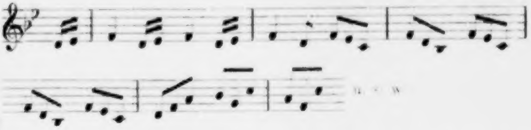


---

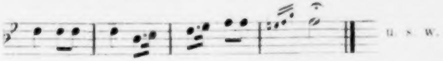
*) Die Manuscripte waren früher bei G. Petter in Wien.



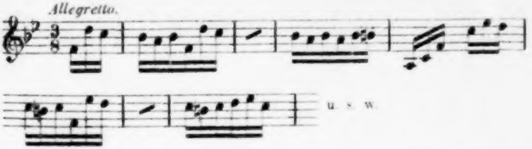
in dem man sieht, dass dem Stücke ursprünglich eine andere Taktart zugedacht war, als es jetzt hat, den Anfang einer Skizze zu einem Allegro,



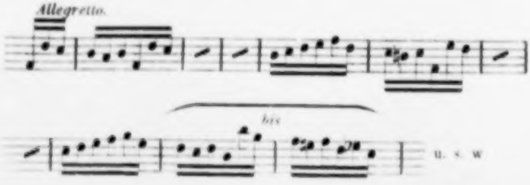
das ursprünglich zum letzten Satz des Quartetts in B-dur bestimmt war und in dem, ähnlich wie im gedruckten Stück, das Thema der Malinconia



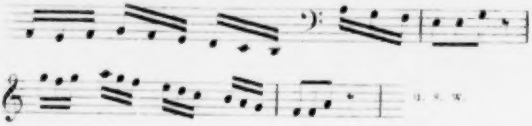
angebracht werden sollte, das jetzige Thema des genannten Satzes in einer früheren



und in einer etwas späteren Fassung.



Die andern Compositionen, die von diesen und andern Quartett-Skizzen berührt werden, sind: die Sonate für Clavier in B-dur Op. 22, der dritte und letzte Satz des Quartetts in F-dur Op. 18 Nr. 1, die Variationen für Clavier über ein Originalthema in G-dur. Ein Theil der diese Compositionen betreffenden Skizzen wird an geeigneter Stelle vorgelegt werden.*) Zu bemerken ist hier noch, dass die Entwürfe zum letzten Satz des Quartetts in F-dur



von Anfang an der endgiltigen Form ziemlich nahe kommen und später geschrieben wurden, als andere Skizzen, denen wir später in einem Skizzenbuch begegnen werden.**)

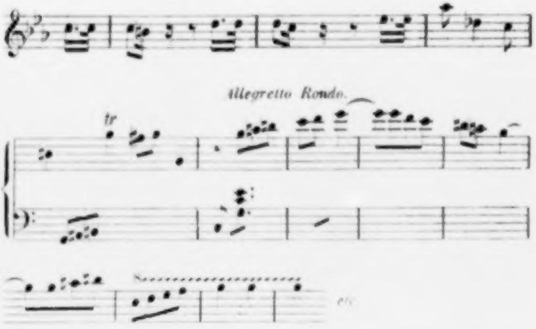
Das chronologische Ergebniss der Quartett-Skizzen ist bei ihrer Lückenhaftigkeit gering. Mit Sicherheit lässt sich nur so viel sagen, dass gleichzeitig am Scherzo des ersten Quartetts und am ersten Satz der Sonate Op. 22 gearbeitet wurde, dass während der Arbeit zum letzten Satz des zweiten Quartetts die Variationen für Clavier in G-dur, während der Arbeit zum letzten Satz des sechsten Quartetts das Rondo der Sonate Op. 22 angefangen wurden. Vermuthlich gehört ein Theil der Skizzen dem Jahre 1799, ein anderer dem Jahre 1800 an.

---

*) Siehe die Artikel XLI und XLII.

**) Siehe den Artikel XLVI.

Ausser den bisher erwähnten Skizzen findet sich an einem andern Orte eine dem Anschein nach für Clavier gedachte, unausgeführt gebliebene Skizze,

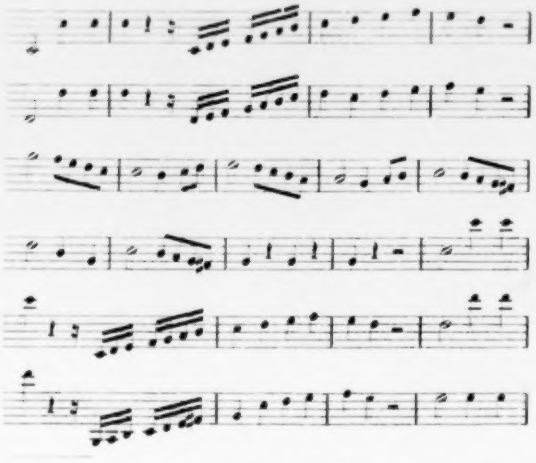


in der ein Rondothema vorkommt, dass Beethoven später in anderer Takt- und Tonart im fünften Quartett in der Coda der Variationen als Gegenthema verwendet hat. Die Skizze wurde 1794 oder 1795 geschrieben.

VIII.

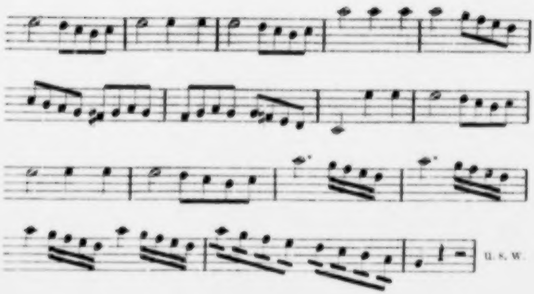
Skizzen zum Clavierconcert in C-dur (Op. 15)

sind nur in geringer Anzahl und auf einzelnen Bogen und Blättern vorhanden.*) Hervorzuheben ist eine die endgiltige Fassung noch nicht erreichende Skizze zum Anfang des ersten Satzes.

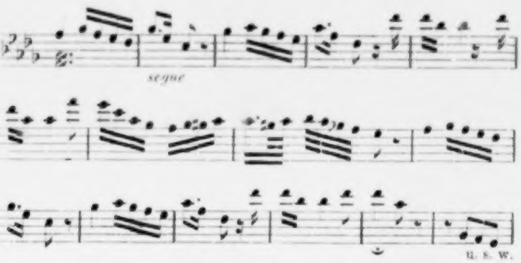


---

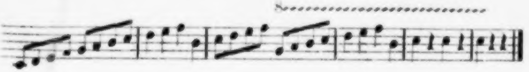
*) Die vorzulegenden Skizzen befinden sich meistens in dem bei Op. 1 erwähnten Skizzenbuch im britischen Museum.



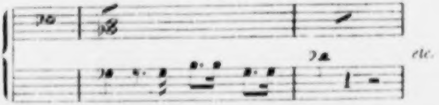
einer der ersten Entwürfe zum zweiten Satz,



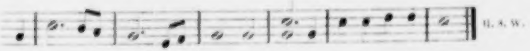
in welchem das nur in seinem Anfangsmotiv mit der endgiltigen Form übereinstimmende Thema in Des-dur aufgestellt ist, und eine auf den letzten Satz zu beziehende Stelle,



aus der hervorgeht, dass das Stück ursprünglich in einer andern Taktart concipirt war. Die letzte Skizze steht mit einigen andern Stellen, die die Arbeiten zum Concert ebenfalls noch in ihrem ersten Stadium zeigen, auf der zweiten Seite eines Bogens, der auf der früher geschriebenen ersten Seite Arbeiten



zu einer Cadenz zum ersten Satz des Concertes in B-dur und dann Entwürfe



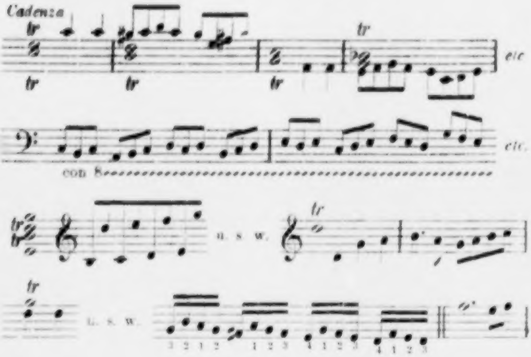
Da das Lied alle Jahr nur einmal gemacht wird, so darf es schon etwas schwer sein.

zu einem unbekannten Liede mit einer Bemerkung enthält. Aus dem Vorkommen jener Arbeiten zu einer Cadenz ergiebt sich, dass das Concert in B-dur fertig war, als das in C-dur componirt wurde. Das ist das einzige chronologische Ergebniss, dass sich aus den Skizzen gewinnen lässt, ein Ergebniss, das schon auf anderm Wege bekannt ist.*)

Das Jahr der Composition des Concertes lässt sich mit Sicherheit nicht angeben. Will man einer Mittheilung Wegeler's folgen, so muss man annehmen, das Concert sei während dessen Anwesenheit in Wien (Ende 1794 bis Mitte 1796) componirt und gespielt worden. Doch ist diese Mittheilung mit Vorsicht aufzunehmen. Wegeler kann das Concert in B-dur mit dem in C-dur verwechselt haben.*) Einen nach einer Seite hin sicheren Anhaltspunkt bietet ein Skizzenblatt, das auf der ersten Seite und auf der oberen Hälfte der zweiten Seite, einen Entwurf zu einer Cadenz zum ersten Satz des Concertes in C-dur der hier im Auszuge folgt.

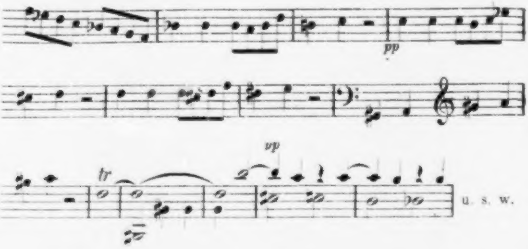
---

*) Dass das Concert in C-dur später componirt wurde, als das in B-dur, sagt Beethoven selbst. In einem am 22. April 1801 an Breitkopf & Härtel geschriebenen Briefe heisst es: »ich merke dabei bloss an, dass bei Hofmeister eines von meinen ersten Konzerten herauskommt und folglich nicht zu den besten von meinen Arbeiten gehört, bei Mollo ebenfalls ein zwar später verfertigtes Konzert« u. s. w. — Das Concert in B-dur erschien gegen Ende 1801 bei Hoffmeister und Kühnel in Leipzig, das in C-dur im März 1801 bei T. Mollo & Comp. in Wien.



---

*) Wegeler erzählt (Biogr. Notizen S. 36): »Erst am Nachmittag des zweiten Tages vor der Aufführung seines ersten Concertes (C-dur schrieb er das Rondo und zwar unter ziemlich heftigen Kolikschmerzen woran er häufig litt. Ich half durch kleine Mittel, so viel ich konnte. Im Vorzimmer sassen vier Copisten, denen er jedes fertige Blatt einzeln übergab. — Bei der ersten Probe, die am Tage darauf in Beethoven's Zimmer statt hatte, stand das Klavier für die Blaseinstrumente einen halben Ton zu tief. Beethoven liess auf der Stelle diese und so auch die übrigen, statt nach a, nach b stimmen und spielte seine Stimme aus Cis.« Wie eine Probe mit ganzem Orchester, d. i. mit Trompeten und Pauken, in einem »Zimmer« gehalten werden konnte, kann man sich nicht gut vorstellen. Eine solche Oertlichkeit war zu einer Probe des B-dur-Concertes eher geeignet. In diesem kommen keine Trompeten und Pauken und auch keine Clarinetten vor. Auch ist nicht zu übersehen, dass mehr als 40 Jahre vergangen waren, als Wegeler jene Worte aus der Erinnerung niederschrieb. Wegeler, der, wie er selbst (Vorrede S. XIII) sagt, »in Hinsicht auf Musik nur ein schwacher Dilettant «war und der, wie es O. Jahn erwiesen hat, die Namen »Leonore« und »Fidelio« miteinander verwechseln konnte, konnte auch leicht das zuerst erschienene Concert mit dem zuerst componirten verwechseln.



u. s. w.

und auf der untern Hälfte der zweiten Seite Entwürfe zum letzten Satz der Sonate in D-dur Op. 10 Nr. 3 enthält.*) Aus dem Zusammentreffen dieser Arbeiten ergiebt sich, dass das Concert im Juli 1798, als Beethoven zur Herausgabe der Sonaten Op. 10 schritt, fertig war.

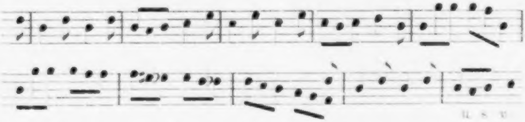
---

*) Das in der königl. Bibliothek zu Berlin befindliche Skizzenblatt ist schon bei den Sonaten Op. 10 benutzt worden.

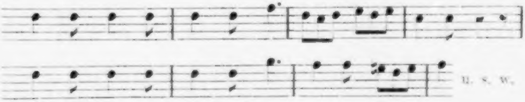
IX.

Skizzen zum Clavierconcert in B-dur (Op. 19).

Auf den ersten drei Seiten und auf den oberen Zeilen der 4. Seite eines Bogens, der auf den unteren Zeilen der 4. Seite Arbeiten zu allen Sätzen der Sonate in E-dur Op. 14 Nr. 1 enthält, stehen Entwürfe zum 2. und 3. Satz des Concerts in B-dur. Ein ziemlich lang ausgeführter Entwurf zum Rondo des Concerts, dem wir den Anfang

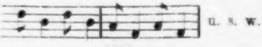


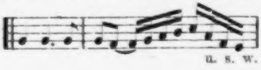
und eine später vorkommende Stelle entnehmen,

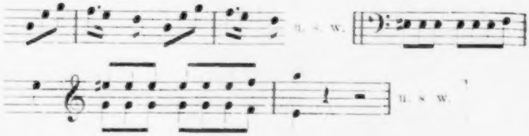


ist von der endgiltigen Form noch ziemlich weit entfernt und gehört zu den frühesten von den vorhandenen Skizzen. Aus dem Zusammentreffen der Sätze des Concerts mit den Sätzen der Sonate ergiebt sich, dass das Concert begonnen wurde, bevor die Sonate fertig war.

Ein anderer Bogen enthält auf allen vier Seiten Entwürfe



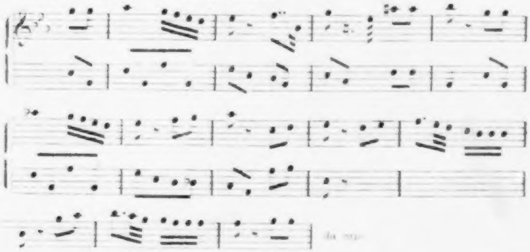




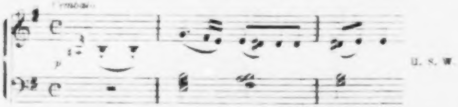
zu allen drei Sätzen des Concerts. Diese Erscheinung beweist, dass die drei Sätze des Concerts ursprünglich zusammengehören und dass nicht, wie man vermuthen könnte, das nach Beethoven's Tode erschienene Rondo in B-dur für Pianoforte und Orchester ursprünglich zum Concert gehört hat.*) Der-

---

*) Skizzen zu erwähntem Rondo



finden sich auf leer gebliebenen Zeilen unter einer in Partitur und der Handschrift nach noch in Bonn geschriebenen Romanze in E-moll für Clavier, Flöte und Fagott concertant mit Begleitung von 2 Violinen, 2 Violen, Basso und 2 Oboen. Die *»Romance cantabile«*, die so anhebt,



ist das mittlere Fragment eines grösseren Stückes. Im Auctions-Katalog des Nachlasses Beethoven's ist unter Nr. 179 verzeichnet:

Unbekanntes Trio für Pianoforte, Flöte und Fagott.
Frühere Arbeit noch in Cöln.

Ob dies das vollständige Stück war, muss dahingestellt bleiben. Die Skizzen zum Rondo gehören ihrer Handschrift nach einer späteren Zeit an. Wir möchten sie spätestens in das Jahr 1795 setzen.

selbe Bogen enthält auf den oberen sechs Systemen der dritten Seite zwei kleine, dem Unterricht bei Albrechtsberger angehörende Nachahmungssätze, die, wie die Stellung und die verschiedene Tinte beweist, früher geschrieben wurden, als die sie umgebenden Skizzen.*) Die Nachahmungssätze können frühestens zu Anfang des Jahres 1794 geschrieben sein. Die Skizzen zum Concert entstanden also später. Dass viel Zeit zwischen der Niederschrift der Nachahmungssätze und der Skizzen vergangen sei, ist nicht anzunehmen. Am 29. März 1795 muss das Concert fertig gewesen sein, weil, so viel bis jetzt bekannt ist, Beethoven an diesem Tage (in Wien) zum ersten Mal ein Concert von seiner Composition öffentlich spielte und dann, weil von den (in Wien) componirten Concerten das in B-dur das erste ist und Beethoven damals schwerlich ein anderes Concert spielen konnte.**)

Die Akademie, in der Beethoven am 29. März 1795 spielte, war von der Wiener Tonkünstlergesellschaft veranstaltet worden. Der gedruckte Zettel ist vorhanden, und da wird als zweite Nummer angeführt:

> Ein neues Konzert auf dem Piano-Forte gespielt von dem Meister Herrn Ludwig von Beethoven, und von seiner Erfindung.

In den Sitzungs-Protokollen der genannten Gesellschaft heisst es:

> . . . . wobei den ersten Abend (Sonntags den 29. März 1795) Hr. Betthoven ein Concert auf dem Pianoforte spielte, den 2ten Abend Hr. Matouschek ein Concert auf dem Fagott producirte und Hr. Betthoven auf dem Pianoforte phantasirte.

---

*) Ich paginire die Seiten des Bogens vom Beginn der Skizzen an. Die Seite 2 stehenden Skizzen werden auf den unteren Systemen der 3. Seite fortgesetzt.

**) Es ist noch ein ungedrucktes Concert vorhanden, das Beethoven »im Alter von 12 Jahren« (1784) schrieb. Von diesem muss abgesehen werden. Es ist gar unwahrscheinlich, dass Beethoven es noch in Wien gespielt habe.

Ferner wird in der Wiener Zeitung vom 1. April 1795 über jene Akademie u. A. berichtet:

> »Zum Zwischenspiel hat am ersten Abend der berühmte Herr Ludwig van Beethoven mit einem von ihm selbst verfassten ganz neuen Konzerte auf dem Pianoforte den ungetheilten Beifall des Publikums geärndtet.«

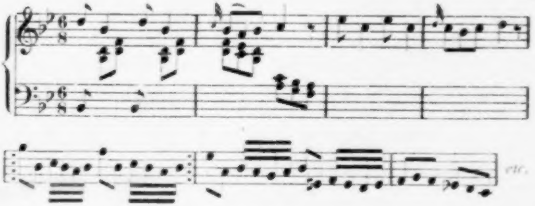
Damit sind die zuverlässigen Nachrichten aus jener Zeit über Beethoven's Antheil an der stattgefundenen Akademie erschöpft. Nun ist in Thayer's Biographie (I. 238 f., 286, 294) zu lesen, das am 29. März 1795 gespielte Concert sei das in C-dur gewesen. Diese Angabe lässt sich nicht begründen. Wie man sieht, ist in jenen Mittheilungen nirgends die Tonart des gespielten Concertes angegeben. Will man entscheiden, welches Concert Beethoven gespielt haben könne, so kann die Vermuthung nur auf das in B-dur fallen. Dieses war damals fertig, wenigstens konnte es fertig sein. Dass aber das Concert in C-dur damals fertig war oder fertig sein konnte, lässt sich nicht beweisen.

So viel sich aus vorhandenen Concertzetteln und aus überlieferten Nachrichten mit Sicherheit entnehmen lässt, spielte Beethoven (in Wien) wieder ein Concert von seiner Composition am 18. December 1795 und am 27. October 1798. Bei keiner dieser Aufführungen wird gesagt, dass die vorgetragene Composition neu war. Man kann also vermuthen, dass wiederum das B-dur-Concert zum Vortrag kam. Ein am 8. Januar 1796 gespieltes Concert war, wie wir aus anderwärts vorzulegenden Gründen vermuthen, von Mozart. Erst am 2. April 1800, so wird berichtet, trug Beethoven in einer Akademie im Burgtheater wieder ein neues Concert von seiner Composition vor. Dies kann das C-dur-Concert gewesen sein. Wenigstens lässt sich damit die Angabe Schindler's (Biogr. I. 57), die erste Aufführung des Concertes Op. 15 habe zur Frühlingszeit 1800 im Kärnthnerthortheater stattgefunden, in Uebereinstimmung bringen.

W. J. Tomaschek berichtet (Libussa v. J. 1845, S. 374), Beethoven habe das B-dur-Concert 1798 in Prag componirt.

Diese Angabe kann nicht ganz ohne Grund sein. Richtig ist, dass Beethoven i. J. 1798 mit einer Umarbeitung des Concertes beschäftigt war.*) Tomaschek kann Beethoven bei dieser Arbeit angetroffen haben und verleitet worden sein, das Werk, dem die Arbeit galt, für neu zu halten.

Von den noch übrigen, auf einzelnen Blättern vorkommenden Skizzen zum B-dur-Concert mag eine hier Platz finden.**)



---

*) Vgl. den Artikel über die Skizzenbücher aus den Jahren 1798 und 1799.

**) Die in diesem Artikel benutzten Skizzen stehen einschliesslich des Fragments der Romanze, sämmtlich in dem wiederholt erwähnten Skizzenbuch im brittischen Museum.

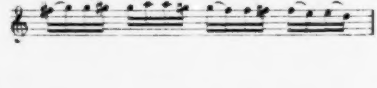
X.

Aenderungen zum Clavierconcert in G-dur.

Als Beethoven sein Pianoforteconcert in G-dur schrieb, reichten die Claviere in der Höhe bis zum viergestrichenen C.*) Bald nach dem Erscheinen des Concerts und schon Ende 1808 hatte sich der Umfang bis zum viergestrichenen F erweitert. Beethoven hat von dieser Erweiterung Gebrauch gemacht. In einer geschriebenen Partitur des Concerts finden sich bei manchen Stellen Varianten und Andeutungen, bei denen theils der erweiterte Umfang, theils, ohne Rücksicht auf solche Erweiterung, eine andere Fassung, theils der Vortrag ins Auge gefasst ist. Die meisten Stellen sind flüchtig geschrieben, was den Gedanken, sie seien zum Druck, etwa für eine neue Ausgabe bestimmt gewesen, nicht aufkommen lässt. Es scheint vielmehr, dass Beethoven, am Claviere sitzend, sie entweder für sich selbst und behufs einer öffentlichen Aufführung, oder, was wahrscheinlicher ist, für einen Clavierspieler,

---

*) Man darf hierbei nicht nach den neueren Ausgaben des Concerts urtheilen, wo auf Grund der Analogie mehrere Stellen höher gelegt sind, als sie von Beethoven geschrieben wurden. In der im August 1808 im Kunst- und Industrie-Comptoir in Wien erschienenen Originalausgabe des Concerts ist das viergestrichene C nicht überschritten. Eine andere Ausgabe hat Beethoven nicht veranstaltet. Zur Vergleichung mit den neueren Ausgaben mag hier die ursprüngliche Fassung der von der rechten Hand zu spielenden Stelle im 53. Takt vor Schluss des ersten Satzes stehen.

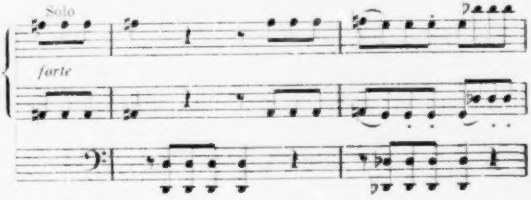


dem er das Concert behufs des öffentlichen Vortrags einstudirte aufschrieb. Ist das Erste der Fall, so kann die mündliche Mittheilung Carl Czerny's, Beethoven habe das G-dur-Concert öffentlich sehr »muthwillig« gespielt und bei Passagen viel mehr Noten angebracht, als da standen, eine Erklärung finden. Im andern Falle fällt die Vermuthung auf den Clavierspieler Friedrich Stein, der das Concert im Januar 1809 öffentlich spielen sollte, damit aber, wie Ferd. Ries (Biogr. Notizen S. 114) erzählt, nicht fertig wurde. Dass das Concert ausser der Aufführung am 22. December 1808, wo Beethoven es selbst spielte, ein zweites Mal während seiner Lebenszeit in Wien öffentlich gespielt wurde, ist nicht bekannt.*)

Wenn auch zu bezweifeln ist, dass Beethoven alle notirten Aenderungen und Vortragszeichen bei einer neuen Ausgabe benutzt haben würde, so sind sie doch der Beachtung werth und sind wenigstens einige von ihnen zur Benutzung geeignet. Wir stellen von den lesbaren Aenderungen und Zuthaten hier die wichtigsten zusammen und bezeichnen nach der Breitkopf u. Härtel'schen Partitur die Stellen, zu denen sie gehören. Einige Aenderungen, bei denen nur der Anfang einer Stelle angegeben ist, gelten auch für die Fortsetzung, und andere, die sich nur auf die rechte Hand beziehen, sind auch auf die linke Hand auszudehnen.

Seite 16, Takt 7 und 8. Vortragsbezeichnung: *ri-tar-dan-do.*

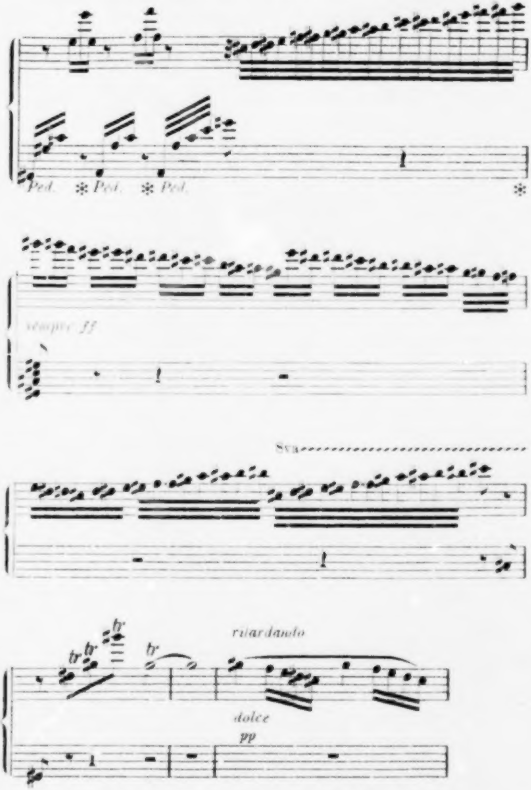
Seite 18, Takt 5 und 6. Beigefügte Noten für die linke Hand und geänderte Vortragsbezeichnung:



---

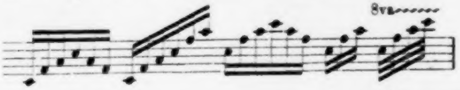
*) So viel sich ermitteln liess, ist das Concert in Wien erst am 1. April 1830 wieder öffentlich gespielt worden.

Seite 22. Takt 3 bis 8. Variante und Vortragsbezeichnung:

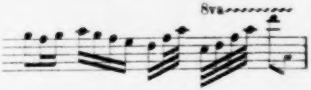

Ped.
Ped.
Ped.
sempre ff
8va
tr
tr
tr
tr
ritardando
dolce
pp

Seite 23. Takt 1. Das 4 Takte vorher vorgeschriebene »ritardando« wird aufgehoben durch: *a tempo*.

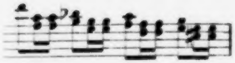
Seite 25, Takt 2. Variante für die rechte Hand:



Seite 25, Takt 8.
Variante:

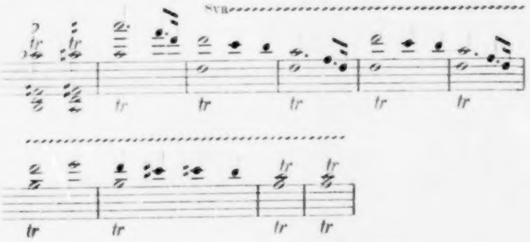


Seite 28, Takt 1. Variante:

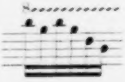


Seite 34, Takt 3. Beim 2. Viertel des Taktes steht: *rit.*

Seite 34, letzter Takt bis Seite 36, Takt 1. Variante, mit den letzten Noten einer Cadenz beginnend:

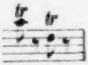


Seite 37, Takt 4. Variante:

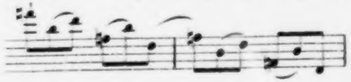


u. s. w.

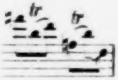
Seite 41, Takt 19. Triller über den Noten:



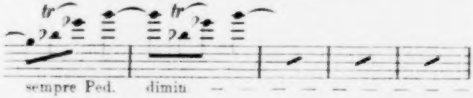
Seite 47, Takt 5 und 6. Beigefügte Bogenbezeichnung:



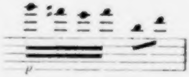
Seite 47, Takt 9 ff. Bogen und Triller hinzu:



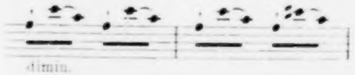
Seite 57, Takt 14 bis 18. Beigefügte Triller:


tr
tr
sempre Ped.
dimin

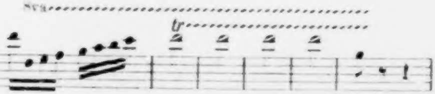
Seite 59, Takt 18. Variante:



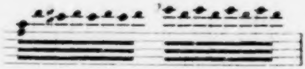
Seite 62, Takt 2 und 3. Staccatostriche und Bogen hinzu:



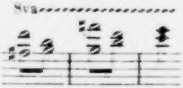
Seite 63, Takt 8 bis 13. Variante:



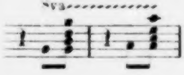
Seite 66, Takt 18.
Variante:



Seite 67, Takt 9 bis 11. Variante:



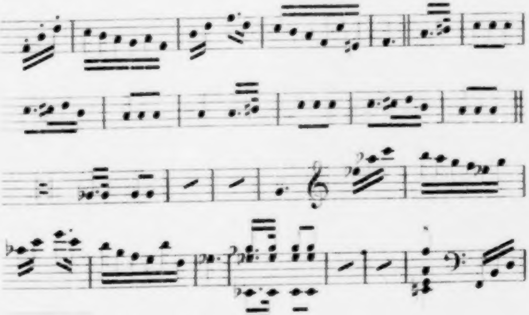
Seite 68, Takt 1 und 2. Variante:



XI.

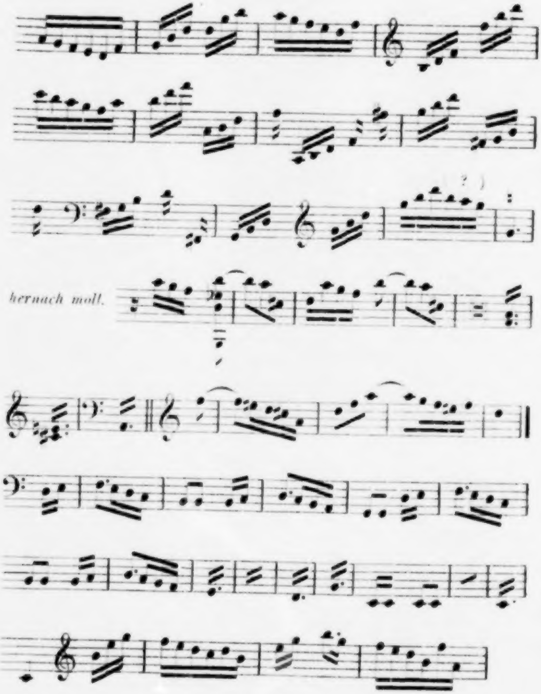
Skizzen zu den Quartetten Op. 59.

In einem (bei Ernst Mendelssohn-Bartholdy in Berlin befindlichen) Skizzenbuch, das fast durchweg mit Arbeiten zur Oper (Leonore) angefüllt ist, findet sich auf zwei Blättern, die aber ausser dem Zusammenhang dieses Skizzenbuches stehen*) und durch Zufall oder aus Versehen hineingerathen sind, die Fortsetzung einer anderwärts begonnenen Arbeit zu den letzten drei Sätzen des Quartetts in F-dur. Die meisten von diesen Skizzen beziehen sich auf den zweiten Satz und betreffen die Durch- und Weiterführung der zu Grunde liegenden Motive und Themen, wobei denn einige dieser Motive, wie folgende Auswahl zeigt,

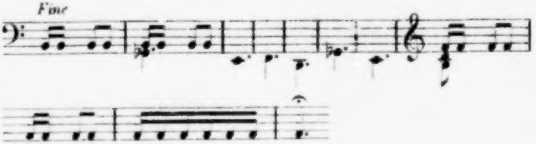


---

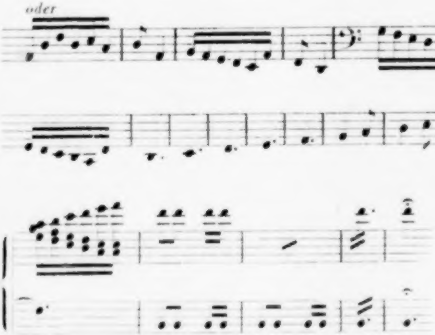
*) Vgl. den Artikel XLIV.



noch nicht in der Gestalt erscheinen, in der wir sie kennen. Der Satz zeigt schon in den Skizzen das Musivische, das er im Druck hat; doch wird man bemerken, dass gewisse Eigenthümlichkeiten des Beethoven'schen Styls (rhythmische Verrückungen, plötzliche Ausweichungen u. s. w.) weniger darin ausgeprägt sind, als im Druck. Den Schluss des Satzes hat Beethoven zweimal entworfen, einmal so



und gleich darauf so.

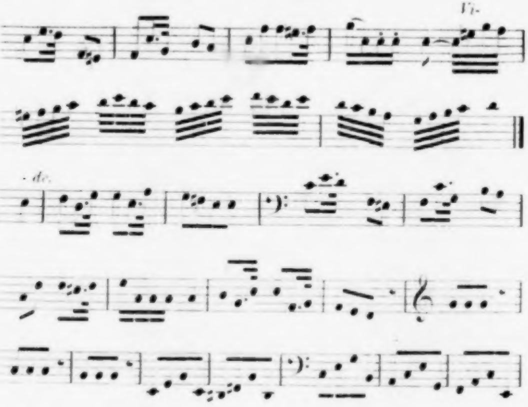


Beide Entwürfe sind von Grund aus verschieden, und die gedruckte Fassung lautet wieder anders. Dass das Anfangsmotiv des Satzes in den vorletzten Takten der letzten Skizze anders lautet als früher, beruht wohl auf einem Schreibfehler. Am obern Rande eines Blattes finden sich die Worte: »Schrann Mantel«, und bald darauf, neben einer Skizze auf derselben Seite, schreibt Beethoven, das erste Wort verbessernd: »Schramm«. Hiess ein Schneider so, dem Beethoven seinen Mantel gegeben hatte?*)

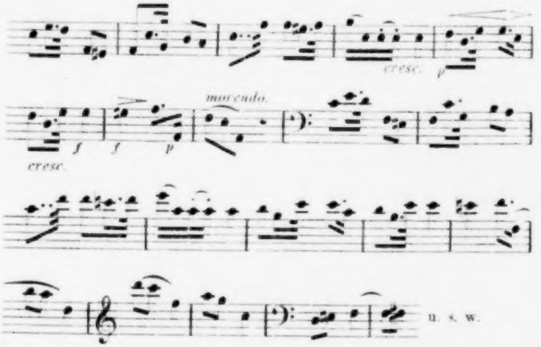
---

*) Der Name »Schramm« kommt in Wien ziemlich häufig vor, nicht aber »Schrann«. Thayer (Biogr. II, 398) liest: »Schwann Mantel« und versteht unter ersterem Worte ein Gasthaus (»Schwan«), das Beethoven öfters besuchte.

Wir nehmen nun andere (im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindliche) Skizzenblätter vor. Hier zeigt uns ein Entwurf mit einer Variante



und gleich darauf ein anderer Entwurf


cresc.
p
cresc.
f
f
p
morendo.

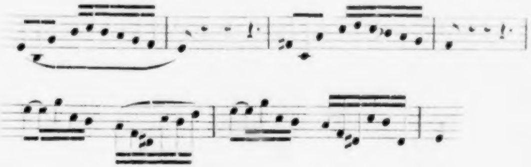
u. s. w.

den Anfang des dritten Satzes des ersten Quartetts in früheren Fassungen. Man sieht, dass die Gestaltung des Hauptthemas von seinem Anfang ausgegangen ist, dass die ersten Takte früher ihre endgiltige Form erreichten, als die späteren, und dass die Schlussformeln des Vorder- und Nachsatzes einige Mühe gemacht haben. Auf der letzten Seite des Bogens, der diese und andere nur zum Adagio des Quartetts gehörende Entwürfe enthält, stehen die Worte:

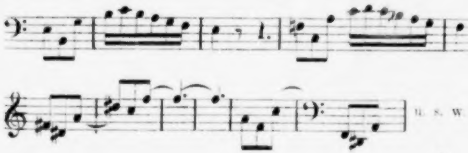
> *Einen Trauerweiden oder Akazien-Baum aufs Grab meines Bruders.*

Carl Czerny erzählt (Pianoforte-Schule, 4. Theil, S. 62), Beethoven sei auf die Idee des Adagios des Quartetts in E-moll (Op. 59 Nr. 2) gekommen, als er einmal Nachts lange den gestirnten Himmel betrachtete und an die Harmonie der Sphären dachte. Lassen sich nicht mit eben so viel Recht die obigen Worte auf das Adagio des Quartetts in F-dur anwenden?

Das Hauptmotiv des ersten Satzes des Quartetts in E-moll war ursprünglich kürzer. Man sehe diese früher

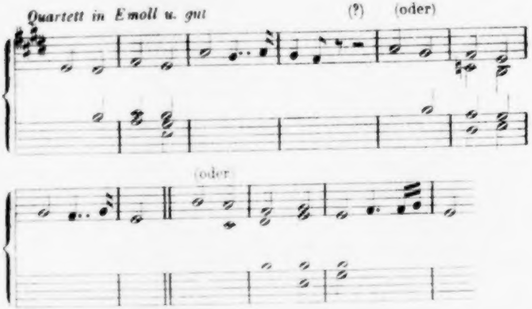


und diese etwas später geschriebene Skizze.

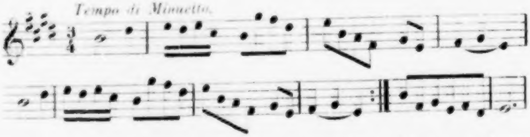


u. s. w.

Zwischen Skizzen zum ersten Satz erscheinen auch die ersten Ansätze zum Adagio

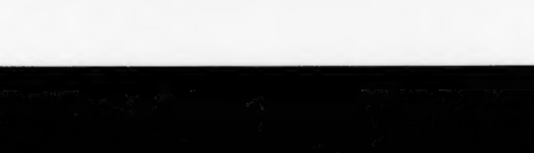


und der Entwurf zu einem Stück.

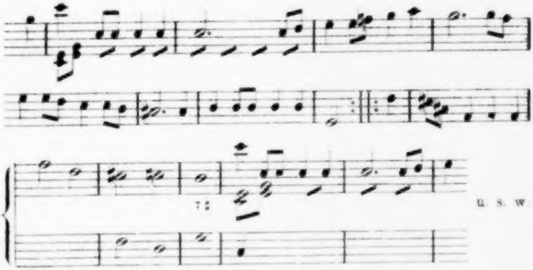


das wahrscheinlich ursprünglich zum dritten Satz des Quartetts bestimmt war. Der jetzige dritte Satz entstand später und wird in den vorhandenen Skizzen nicht berührt.

Das Thema des letzten Satzes des zweiten Quartetts ist in den ersten Entwürfen noch sehr entfernt von der endgiltigen Form und hat diese und seine einzelnen Bestandtheile erst nach wiederholten Ansätzen gefunden. Man muss die Skizzen sehen, wie sie nacheinander geschrieben wurden, zuerst diese,

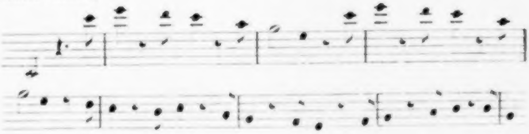


dann diese,

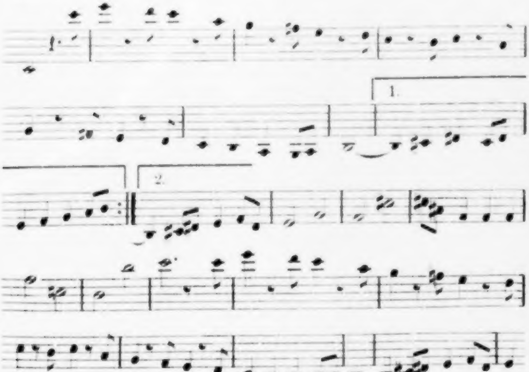


u. s. w.

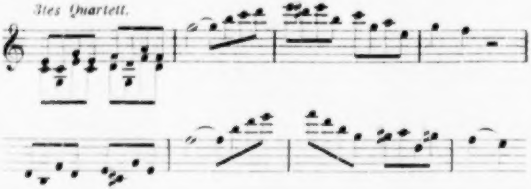
dann diese.



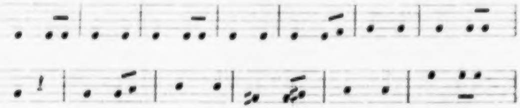
endlich diese Skizze.



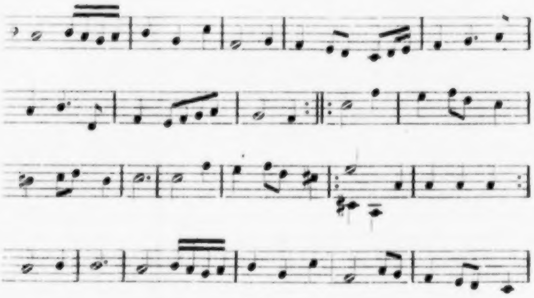
Der erste Satz des dritten Quartetts sollte ursprünglich so beginnen:



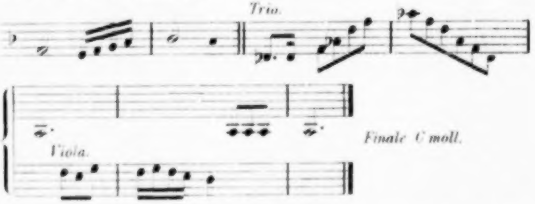
Während der Arbeit am zweiten und dritten Satz des Quartetts in C-dur entstand auch das Thema des zweiten Satzes der Symphonie in A-dur.



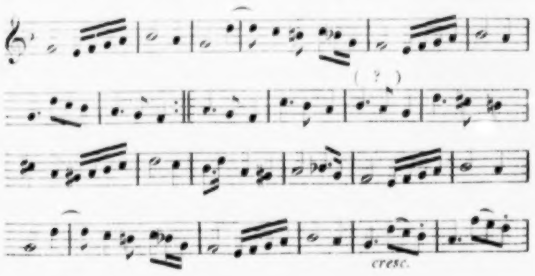
Interessant sind die Skizzen zum dritten Satz des Quartetts. Beethoven fängt so an:

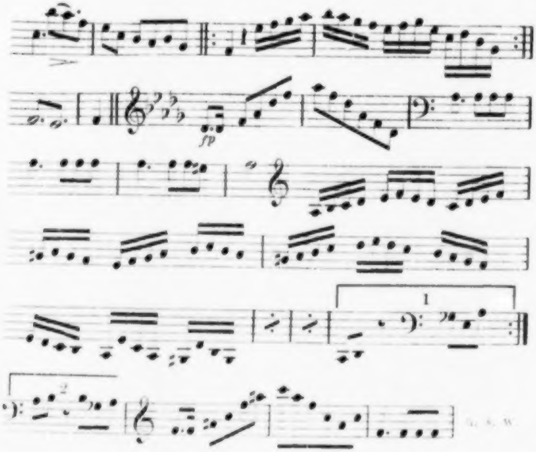


Gleich darauf schreibt er:



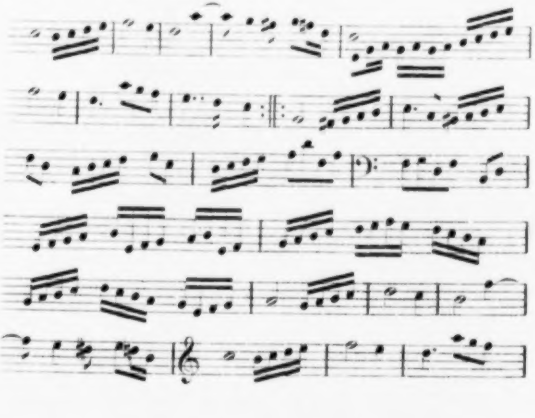
In dieser letzten Skizze haben wir die ersten Takte des Menuetts und des dazu gehörenden Trios. Nur sind die Tonarten andere, als im Druck. Aus der am Schluss beigefügten Notiz geht hervor, dass der letzte Satz des Quartetts, von dem jedoch damals noch nichts fertig war, in C-moll stehen sollte. Beide Skizzen sind mit Bleistift geschrieben und stehen auf einem Blatte, das, wie man aus den noch jetzt sichtbaren Falten schliessen kann, Beethoven in der Tasche mit sich herumgetragen hat. Die erste Idee zum dritten Satz ist also wohl ausser dem Hause gefasst worden. Beethoven hat dann, wie wir nach der Beschaffenheit der Skizzen annehmen müssen, zu Hause angekommen, die gefundenen ersten Takte auf demselben Blatte mit Tinte etwas weiter geführt, andere Stellen angedeutet und dann die so entstandenen Stellen auf einem andern Blatte in eine grössere Skizze

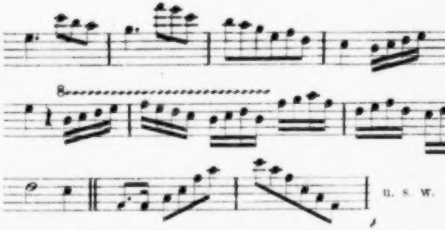




u. s. w.

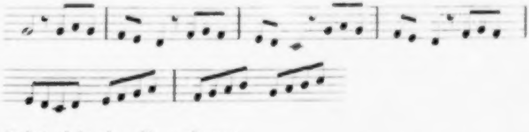
zusammengefasst. Bald darauf erscheint das Stück in einer zum Theil andern Fassung





und, mit Ausnahme des zweiten Theils des Trios, welcher in der Skizze in As-dur anfängt, in den Tonarten, welche es im Druck hat. Ob diese später im Trio vorgenommene Aenderung der Tonart mit Rücksicht auf die Spielbarkeit oder aus einem formellen Grunde geschah, muss dahingestellt bleiben. Der Grund, warum die Haupttonart geändert wurde, ist klar.

Das dem letzten Satz des dritten Quartetts zu Grunde liegende Thema hat ursprünglich vom vierten Takt an anders gelautet, als es jetzt lautet. Es ist aber schwer, diese ursprüngliche Fassung festzustellen. Ueber einer abgebrochenen Skizze

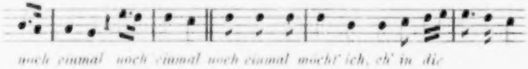


findet sich eine Bemerkung:

> *Eben so wie du dich hier in den Strudel der Gesellschaft stürzest, eben so möglich ist's Opern trotz allen gesellschaftlichen Hindernissen zu schreiben — Kein Geheimniss sey dein Nichthören mehr — auch bey der Kunst.*

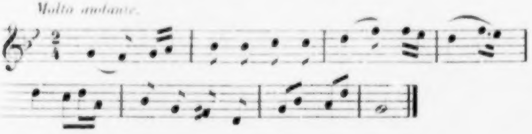
Skizze und Bemerkung sind mit Bleistift geschrieben und stehen auf einem Bogen, der, nach den vorhandenen Falten zu schliessen, ebenfalls in der Tasche getragen worden ist. Man meint es der Bemerkung ohnedies anzusehen, dass sie ausser dem Arbeitszimmer geschrieben wurde.

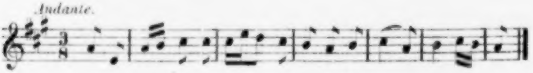
Aus der Stellung der vorhandenen Skizzen geht hervor, dass das Quartett in F-dur zuerst entstand und dass Beethoven gleichzeitig an den letzten Sätzen des ersten Quartetts und am zweiten Quartett, ferner gleichzeitig am zweiten und dritten Quartett arbeitete. Zwischen Skizzen zum zweiten Quartett erscheinen Ansätze



zur Composition des Matthisson'schen Liedes „Wunsch". Beethoven hat das Lied auch zu anderer Zeit und wiederholt vorgenommen, aber nie beendigt. Zwischen Skizzen zum Finale des dritten Quartetts, aus denen zu entnehmen ist, dass der Satz bald fertig war, erscheinen Entwürfe zu den 32 Variationen für Clavier in C-moll. Wir werden dieselben an einem andern Orte vorlegen.

Noch gedenken wir der zwei russischen Melodien, die Beethoven in den Quartetten verwendet hat. Dieselben lauten in einer von Iwan Pratsch herausgegebenen Sammlung russischer Volkslieder, die, wie aus einer in einem Exemplar vorkommenden, von Beethoven geschriebenen Randbemerkung hervorgeht, Beethoven gekannt hat, wie folgt:





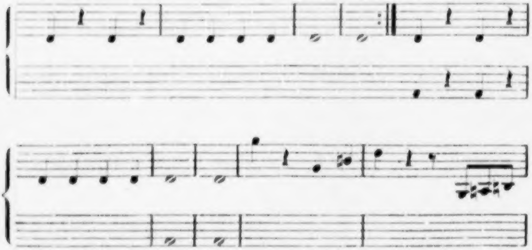
Dass Beethoven die Melodien gerade der genannten und keiner andern Sammlung entnommen habe, lässt sich nicht behaupten.

XII.

Skizzen zum Quartett Op. 74.

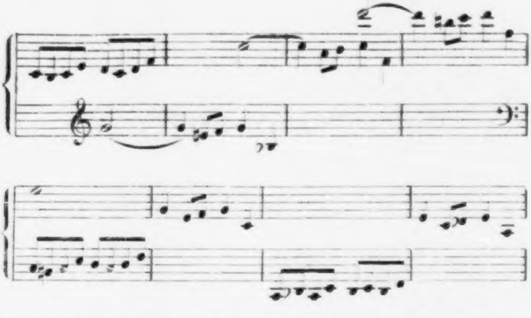
Aus den vorhandenen Skizzen geht hervor, dass die vier Sätze des Quartetts in der Folge angefangen und fertig wurden, in der sie im Druck erscheinen. Sämmtliche Skizzen wurden im Jahr 1809 geschrieben. Während der Arbeit entstanden auch die zwei letzten Sätze der Sonate in Es-dur Op. 81a.*)

In den vorhandenen Skizzen zeigt sich die Arbeit zum ersten und zweiten Satz des Quartetts ziemlich vorgeschritten. Die Arbeit muss also anderwärts begonnen worden sein. Die Skizzen zum ersten Satz betreffen meistens den zweiten Theil desselben, erreichen aber nicht überall die endgiltige Fassung. So enthält z. B. diese abgebrochene Skizze



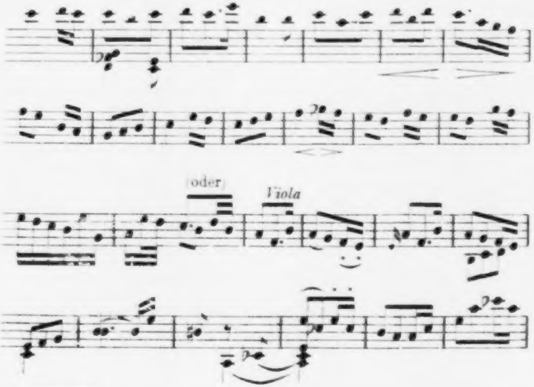
---

*) Siehe den Artikel XXIX.



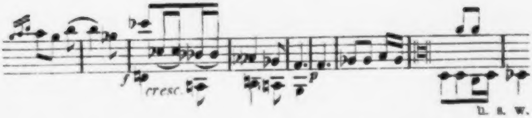
zu Anfang des zweiten Theils vier Takte, welche später ausgeschieden wurden. Am Rande einer Seite, welche Arbeiten zum ersten Satz enthält, steht die Bemerkung: „Beim goldnen Kreutz“.*)

In einer der ersten Skizzen zum zweiten Satz

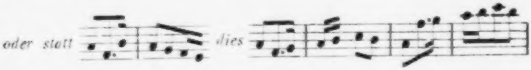


---

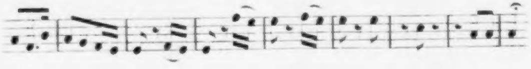
*) Name eines Gasthauses, der in den Vorstädten Wiens wiederholt vorkommt.



wird der Anfang desselben in einer bei den meisten Stellen mit dem Druck übereinstimmenden Fassung aufgestellt.*) Auffallend ist, wie Beethoven bei einer schönen Stelle, deren endgiltige Fassung in der Skizze (Takt 17 bis 20) gefunden ist, schwanken konnte. Er bemerkt nämlich, nachdem jene Skizze geschrieben war:

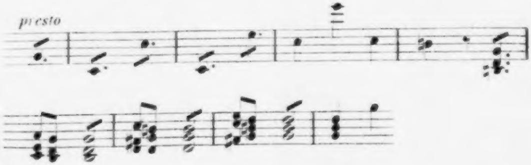


Bemerkenswerth ist auch eine Skizze,



nach welcher der Schluss des Satzes 16 Takte früher erfolgen sollte, als im Druck.

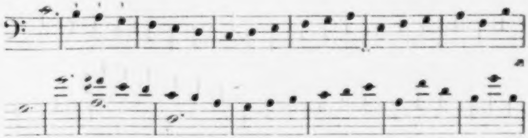
Der dritte Satz sollte ursprünglich so



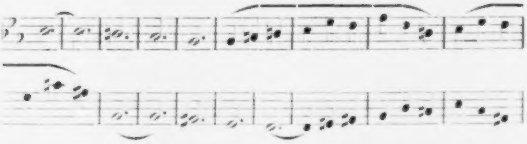
---

*) Beethoven hat sich in Skizzen nicht selten verschrieben. Auch in obiger Skizze ist an der Richtigkeit mehrerer Noten, die in der Vorlage sehr deutlich geschrieben sind, zu zweifeln. So meinen wir, dass Takt 13 die 1. und 2. Note und Takt 14 die 3. und 4. Note in der Skizze so lauten müssen, wie im Druck. Zweifelhaft sind auch die untern Noten im 29. und 30. Takt.

anfangen. Für den Mittelsatz werden zwei Themen aufgestellt, eins hier.

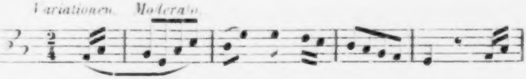


das andere hier.

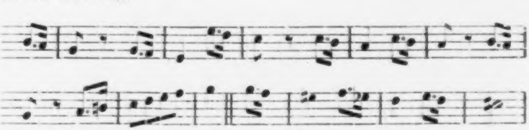


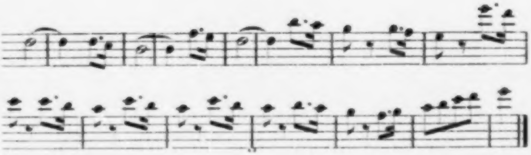
die, ungeachtet ihrer Verschiedenheit von den in der Partitur vorkommenden Themen, doch in Betreff der gewählten Notengattung eine Aehnlichkeit damit zeigen. Man kann auch bemerken, dass Beethoven den Anfang der letzten Skizze in entgegengesetzter Bewegung benutzt hat.

Auch das aus so einfachen Elementen bestehende Variationenthema musste einige Wandlungen durchmachen, bis es seine endgiltige Form fand. Zuerst sollte das Thema

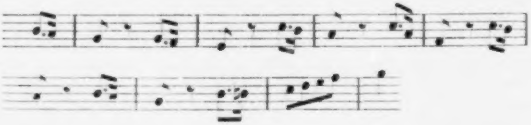


ganz anders lauten, als jetzt. Dieser Anfang wird verworfen. Bald darauf erscheint das jetzige Thema in seiner ursprünglichen Fassung.

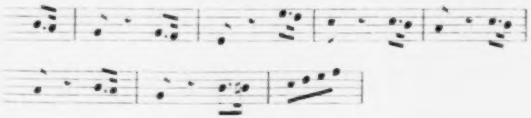




dann wird mit Beibehaltung des zu Grunde liegenden Motivs eine andere Fassung versucht,



und dann wird wieder der Anfang der zuerst gefundenen Fassung hingeschrieben.



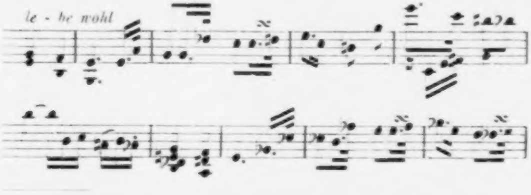
Die dann folgenden Skizzen beschäftigen sich grösstentheils mit den Variationen und nähern sich immer mehr der gedruckten Lesart.

XIII.

Skizzen zur Sonate Op. 81^{a}.

Aus den Skizzen geht hervor, dass zuerst der erste Satz und nach einer Unterbrechung von ungefähr einem halben Jahre die andern Sätze entstanden. Sämmtliche Skizzen fallen ins Jahr 1809, und müssen die zu den zwei letzten Sätzen eine ziemlich geraume Zeit vor dem auf dem Originalmanuscript angegebenen Tage geschrieben sein.*)

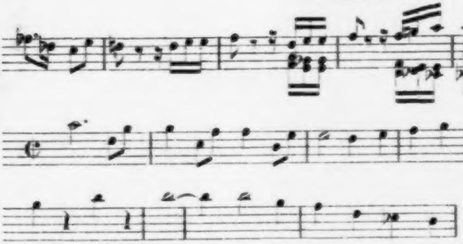
Ein Entwurf zum Anfang des ersten Satzes



---

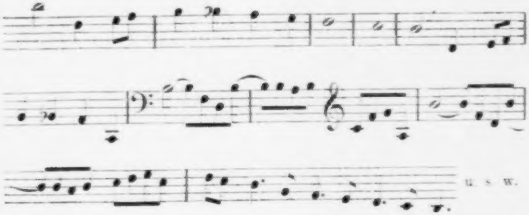
*) Der erste Satz trägt im Autograph die Ueberschrift: »Das Lebewohl. Wien am 4ten Mai 1809 bei der Abreise S. Kaiserl. Hoheit des Verehrten Erzherzogs Rudolf«. Die Ueberschrift der andern Sätze lautet: »Die Ankunft S. Kais. Hoheit des verehrten Erzh. Rudolf den 30. Januar 1810«. Die angegebenen Daten sind nur als die der Abreise und der Rückkunft des Erzherzogs zu nehmen. Die Reise des Erzherzogs wurde durch die Annäherung des französischen Heeres veranlasst. Die Franzosen langten in den Vorstädten Wiens an am 9. Mai 1809 und verliessen Wien am 20. November 1809. Die Familie des österreichischen Kaisers flüchtete Anfang Mai 1809 nach Ofen und kehrte von da Ende Januar 1810 nach Wien zurück. (Vgl. Wiener Zeitung vom 31. Januar 1810.) Vgl. den Artikel XXIX.

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS



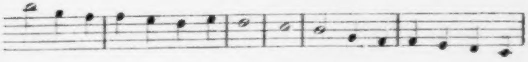
u. s. w.

zeigt eine wesentliche Abweichung vom Druck nur beim Schluss der Einleitung. Der Druck hat hier einen Takt mehr. Der Anfang der Schlusspartie des ersten Theils hat in einer der ersten Skizzen

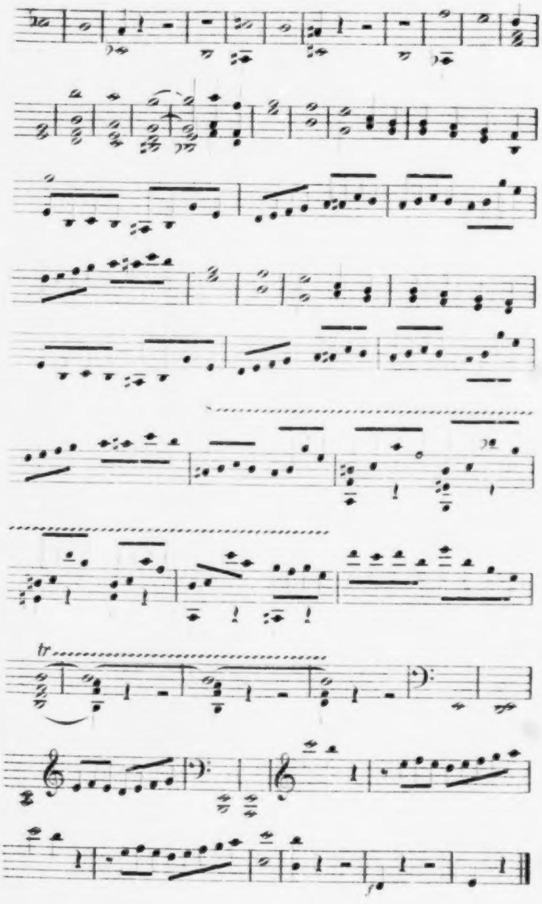


u. s. w.

noch nicht die endgiltige Fassung. Letztere ist aber gleich darauf

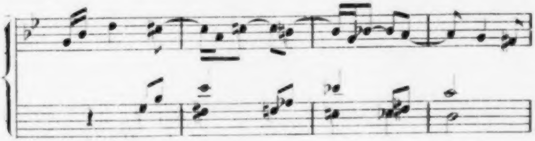


gefunden. Die gegen den Schluss des ersten Satzes vorkommende dissonirende Stelle, wo Theile der Dominant- und Tonika-Harmonie zusammentreten, findet sich in den Skizzen nicht. Sie entstand also später, möglicherweise erst bei der Reinschrift. Hier eine Skizze,

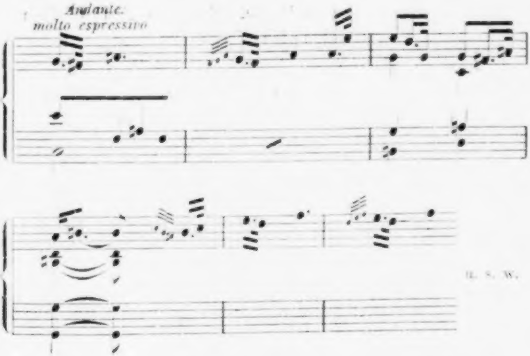

tr
f

die fast an allen andern Stellen mit der gedruckten Form übereinstimmt.

Die Arbeit zum zweiten Satz beginnt mit einem Ansatz,

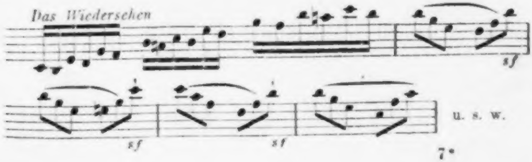


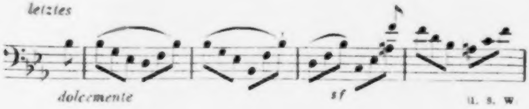
der verworfen wird, und gleich darauf erscheint ein längerer Entwurf,


Andante.
molto espressivo
u. s. w.

in dem die endgiltige Form im Wesentlichen gefunden ist.

Aus den Skizzen zum dritten Satz sind ihrer Vortragsbezeichnung wegen einige Stellen hervorzuheben.


Das Wiedersehen
sf
sf
sf
u. s. w.



Zwischen den Arbeiten zum ersten Satz findet sich die Bemerkung:

> *Der Abschied* (durchstrichen: *Das Lebewohl*) — *am 4ten Mai — gewidmet und aus dem Herzen geschrieben S. K. H.*

Ohne Zweifel ist das die Ueberschrift, die Beethoven dem ersten Satz zu geben gedachte. Zwischen den Arbeiten zu den letzten Sätzen finden sich die Worte:

Abschied — Abwesenheit — Ankunft

Beethoven gedachte die drei Sätze so zu überschreiben.

XIV.

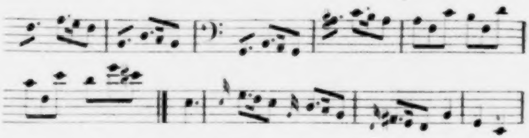
Skizzen zur 7. und 8. Symphonie

füllen den grössten Theil eines früher bei G. Petter in Wien befindlichen Skizzenbuchs. Das Skizzenbuch ist nicht vollständig. Hin und wieder fehlen Blätter. Einige Skizzen finden keine Fortsetzung u. s. w. Mit voller Sicherheit lässt sich also der Gang der Arbeit nicht verfolgen. Betrachtet man die Skizzen, wie sie vorliegen, im Ganzen und sieht man ab von einzelnen Kreuzungen, so gelangt man zu dem Ergebniss, dass die 8. Symphonie gleich nach der 7. in Angriff genommen wurde und dass die einzelnen Sätze dieser Symphonie ziemlich in der Folge, wenn auch nicht begonnen, so doch heranwuchsen und fertig wurden, in der wir sie kennen.*)

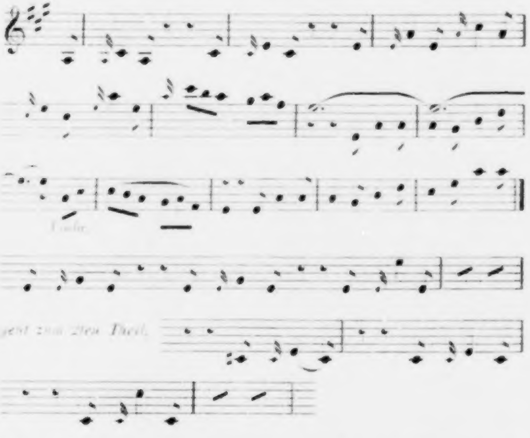
Es ist schwer, genau zu bestimmen, wo die Skizzen zur 7. Symphonie anfangen. Bevor die ersten Skizzen zum Vorschein kommen, in denen wir eine ausgesprochene Aehnlichkeit mit Stellen im ersten Satz dieser Symphonie erkennen, erscheinen Versuche mit verschiedenen rhythmischen Motiven, die im Verlauf der Arbeit theils beibehalten und umgebildet, theils nach und nach fallen gelassen werden, so dass man jene Versuche, je nachdem man sie betrachtet, zu den Vorarbeiten zur Symphonie rechnen kann oder nicht. Von jenen Motiven macht sich z. B. in diesen Skizzen

---

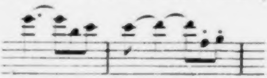
*) Zur Bestimmung der Zeit, in welcher die Skizzen geschrieben wurden, können die zu Anfang der Original-Manuscripte der Symphonien angegebenen Daten dienen. Die 7. Symphonie ist überschrieben: »1812, 13ten Mai«; die 8.: »Linz im Monath October 1812«.



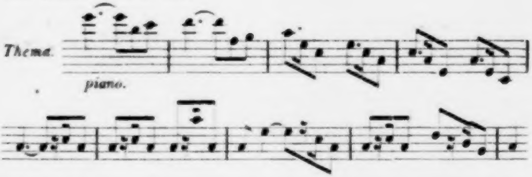
der im ersten Satz herrschende Daktylus bemerkbar. In einer bald darauf erscheinenden Skizze (S. 7).



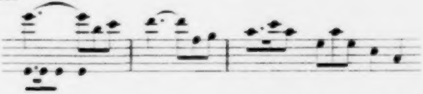
die, nach den vorausgegangenen Versuchen zu schliessen, als ein verworfener Ansatz zum ersten Satz der 7. Symphonie betrachtet werden kann, macht sich ein anderes Motiv geltend, das nicht in gedachtem ersten Satz, sondern, unwesentlich verändert, im dritten Satz derselben Symphonie verwendet ist. Nach diesen und andern sämmtlich im $\frac{6}{8}$-Takt stehenden Skizzen und Anläufen erscheinen zuerst hier (S. 8)



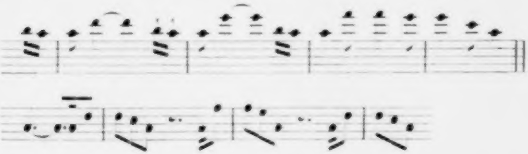
und gleich darauf hier



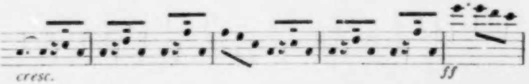
und hier



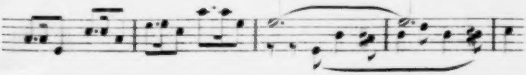
die ersten bestimmten Anklänge an die ersten zwei Takte des Hauptthemas des ersten Satzes. Nach und neben diesem Anfangsmotiv taucht, erst weniger kenntlich,



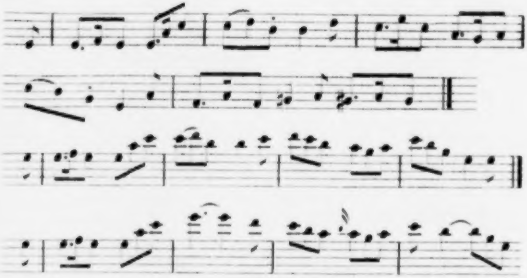
dann deutlicher,



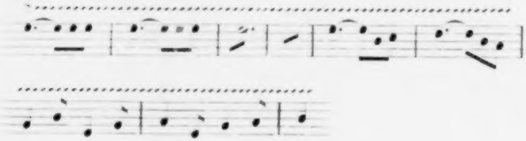
ein im zweiten Theil des Hauptthemas vorkommendes Motiv auf. Die meisten der nun folgenden Skizzen sind auf die Aus- und Weiterbildung der gefundenen Motive gerichtet. Man sehe hier.



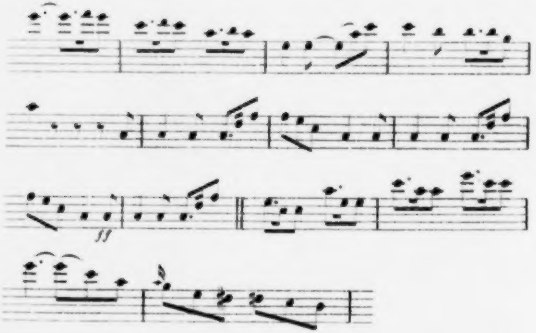
hier.



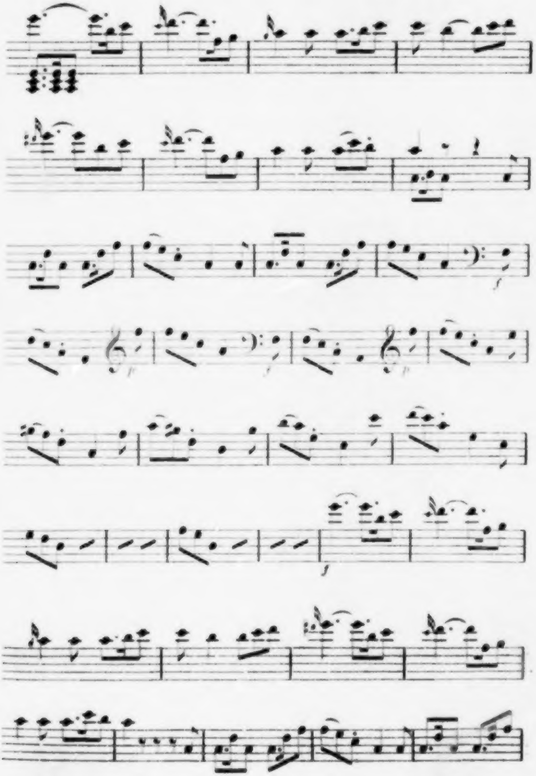
hier.



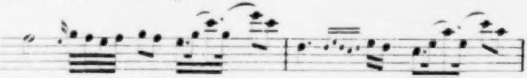
und hier.



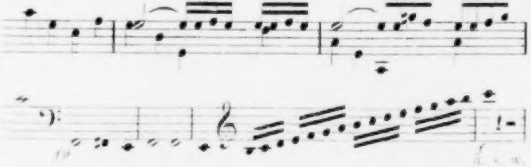
Das Hauptthema schält sich nur langsam heraus. Vollständig, jedoch mit einzelnen Abweichungen von der gedruckten Fassung, erscheint es erst nach einer Arbeit von ungefähr sechs Seiten.



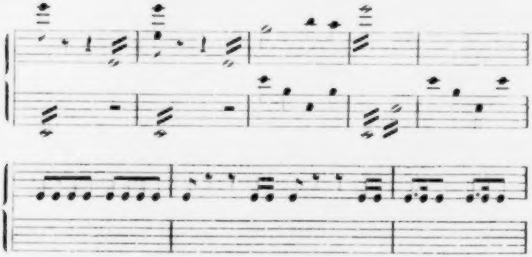
Von jetzt an klärt sich die Arbeit immer mehr. Mit dem ersten Satz wächst auch die Introduction heran. Wir verzeichnen: ein darin vorkommendes melodisches Sätzchen in seiner ersten Fassung,



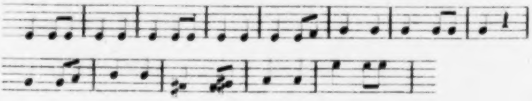
den Anfang einer auf die ganze Introduction sich erstreckenden Skizze



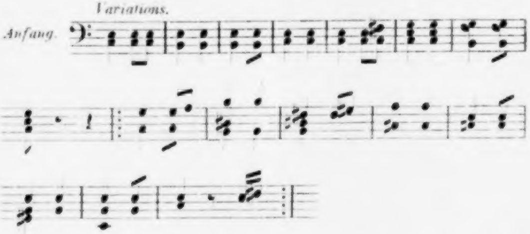
und die erste Skizze zum Uebergang von der Introduction zum Hauptsatz.



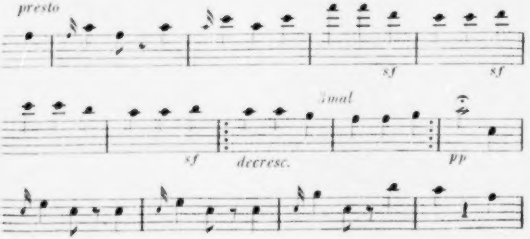
Das Thema des zweiten Satzes der 7. Symphonie gehört einer früheren Zeit an. Es findet sich in dieser Gestalt



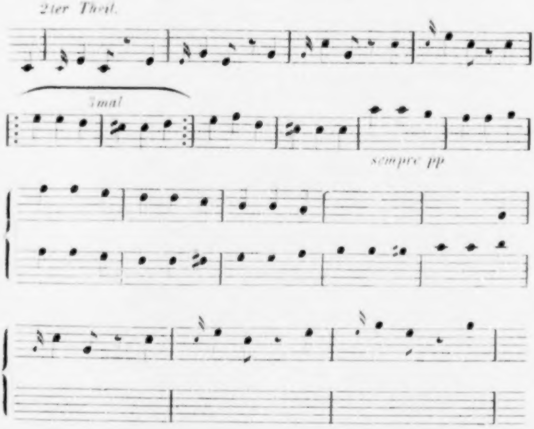
zwischen Arbeiten zum zweiten und dritten Satz des Quartetts in C-dur (Op. 59 Nr. 3), entstand also ungefähr sechs Jahre vor der Composition der 7. Symphonie. Die Vermuthung liegt nahe, Beethoven habe es ursprünglich in jenem Quartett an Stelle des jetzigen zweiten Satzes verwenden wollen. Noch während der Arbeit am ersten Satz der Symphonie hat Beethoven das Thema wieder aufgenommen. Hier der Anfang einer der ersten grösseren Skizzen (S. 23).



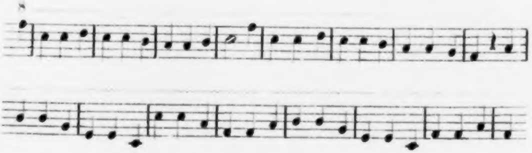
Die ersten Skizzen zum dritten Satz der Symphonie wurden noch während der Arbeit an den vorhergehenden Sätzen geschrieben. Sie kommen der gedruckten Form wenig nahe. Diese Skizze (S. 26) zeigt eine Uebereinstimmung mit dem Druck nur in den ersten Takten, wo das aus den Vorarbeiten zur Symphonie bekannte Motiv aufgegriffen ist. Das aus drei Viertelnoten bestehende

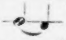


Motiv, das in der Partitur eine wichtige Rolle spielt, kommt zwar auch in der Skizze vor; nur ist es hier nicht, wie dort, einige Takte hindurch beständig abwärts, sondern abwechselnd ab- und aufwärts geführt. Diese Skizze

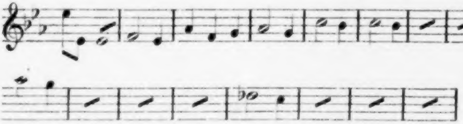


ist gleicher Art. Beethoven versucht das Motiv noch auf andere Weise.



Ausser den erwähnten zwei Motiven macht sich in der Partitur noch ein drittes, ein aus einer Halb- und einer Viertelnote bestehendes Motiv () geltend. Beethoven hat es namentlich zu Anfang des zweiten Theiles, wo es mehrere

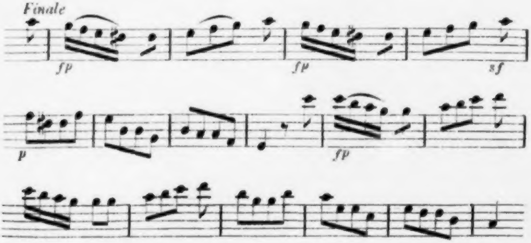
Takte hindurch in gleicher Lage und auf verschiedenen Stufen wiederholt wird, auf charakteristische Weise verwendet. Dasselbe Motiv und eine ähnliche Verwendung findet sich in einer im Jahre 1809, also einige Jahre vor der Composition der Symphonie in A-dur entworfenen Ouverture, die aber nicht so ausgeführt wurde, wie sie damals entworfen war.*) Es genügt hier, den Anfang einer dazu gehörenden Skizze herzusetzen.



u. s. w.

Auf diese liegengebliebene Arbeit aus dem Jahre 1809 ist Beethoven in vorliegendem Skizzenbuch und bevor der dritte Satz der 7. Symphonie in allen Theilen fertig skizzirt war, zurückgekommen. Die Vermuthung liegt nahe, die Erinnerung an jene Arbeit und an jene Verwendung des Motivs sei bei der Composition des dritten Satzes der 7. Symphonie mitbetheiligt gewesen.

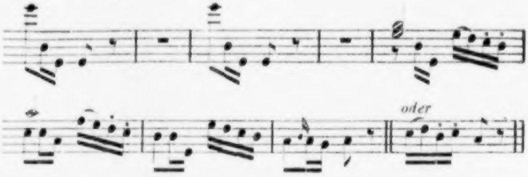
Zum letzten Satz der Symphonie entwirft Beethoven zuerst folgendes Thema (S. 9).



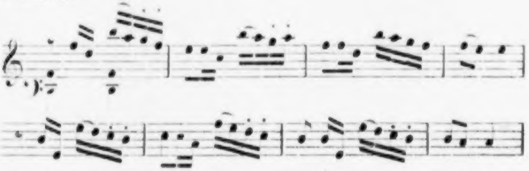
---

*) Zu verweisen ist auf den Artikel »Skizzen zur Ouverture Op. 115«. S. 14.

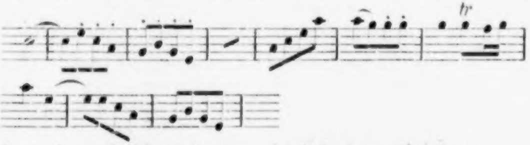
Später erscheint das jetzige Hauptthema in seiner ursprünglichen Fassung.



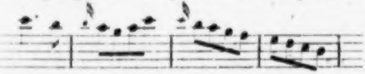
Diese zwei Skizzen finden sich noch zwischen Arbeiten zu den ersten drei Sätzen der Symphonie. Nach deren Beendigung wird, mit geringen Unterbrechungen, der vierte Satz allein vorgenommen. Zunächst wird der zweite Theil des Themas gefunden.



Die dem Hauptthema folgende Partie sollte ursprünglich so,



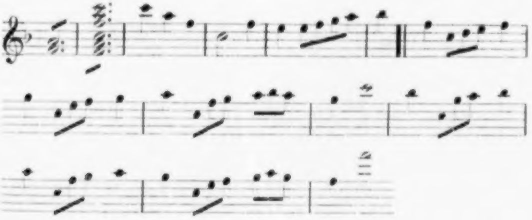
dann, der endgiltigen Fassung ziemlich entsprechend, so



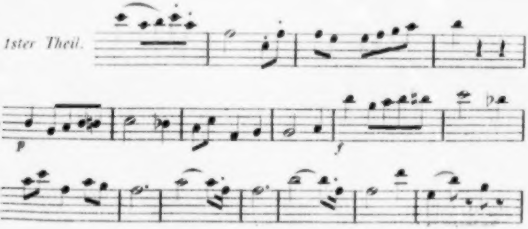
anfangen. Der bei dieser Skizze angedeutete Modulationsgang ist in der Partitur innegehalten, aber nicht mit der skizzirten Melodie, sondern mit andern Themen.

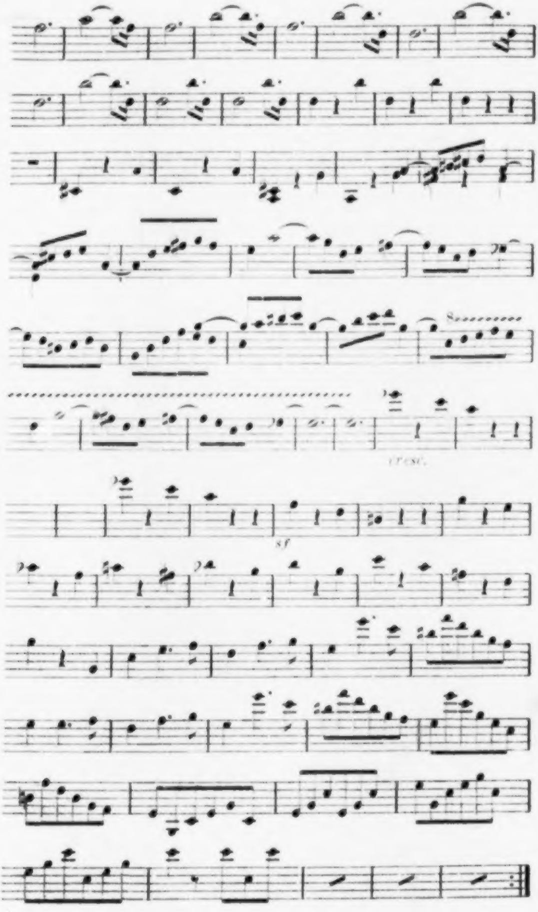
Wir haben nun die Arbeiten zur 8. Symphonie vorzunehmen. Dass während der Skizzirungen zur 7. Symphonie wenig oder nichts von der achten feststand und dass Beethoven während jener Arbeit doch daran dachte, der Symphonie in A-dur eine neue folgen zu lassen, geht aus einer Andeutung hervor, welche zwischen Skizzen zum zweiten Satz der 7. Symphonie vorkommt und welche lautet: »2te Sinfonie Dmoll«. Prophetischer klingen die zwischen den Skizzen zur 8. Symphonie vorkommenden Bemerkungen: »Sinfonia in Dmoll — 3te Sinf.«

Die ersten Skizzen zum ersten Satz der 8. Symphonie (S. 70 f.) sind meistens klein und grösstentheils auf die Gestaltung der Themen gerichtet. Wie weit sie von der endgiltigen Fassung waren, kann man an diesen sehen (S. 71 f.).

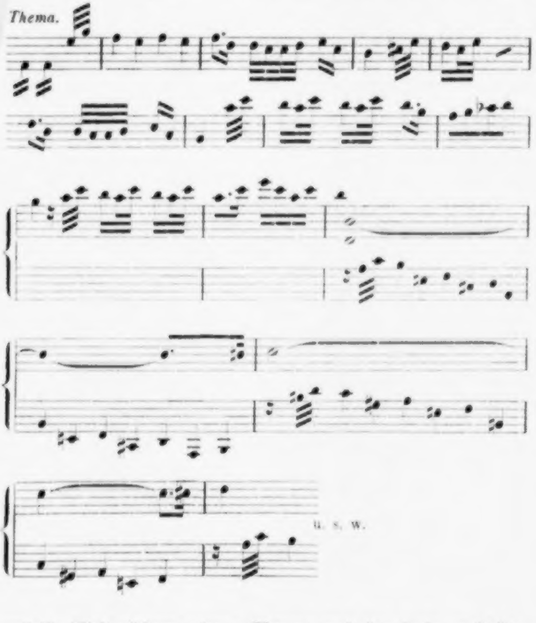


Später erscheinen grössere Skizzen. Zur Vergleichung mit der Partitur geeignet ist diese Skizze (S. 97).



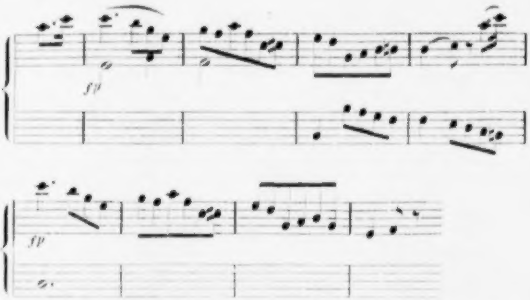

8
cresc.
sf

Das Hauptthema des zweiten Satzes der Symphonie kommt bekanntlich in einem auf den Mechaniker Mälzel und seinen Taktmesser geschriebenen Kanon vor. Dieser Kanon soll im Frühjahr 1812, also vor der Composition der 8. Symphonie entstanden sein. Das Skizzenbuch widerspricht dieser Angabe nicht. Die vorkommenden Skizzen (S. 104 bis 110) sind nirgends auf die Bildung jenes Themas, sondern, wie man z. B. an dieser flüchtig geschriebenen Skizze (S. 104) sehen kann,

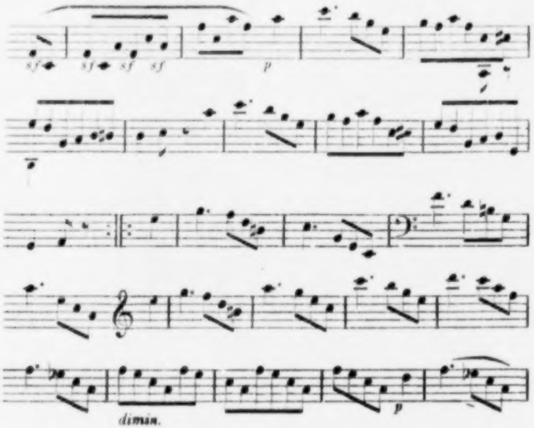


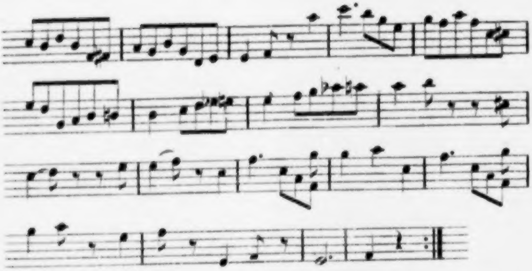
auf die Weiterführung jenes Themas und der darin enthaltenen Motive gerichtet, lassen also eine frühere Entstehung des Themas wohl annehmen.

Die schöne Melodie zu Anfang des dritten Satzes scheint schnell gefunden zu sein. In den ersten Skizzen, z. B. in dieser (S. 106),

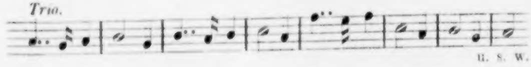


erscheint sie ohne die in der Partitur stehenden einleitenden zwei Takte. Spätere Skizzen, z. B. diese (S. 108),

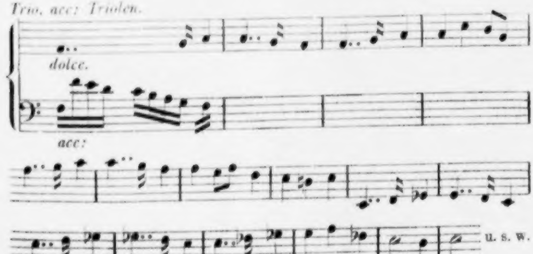




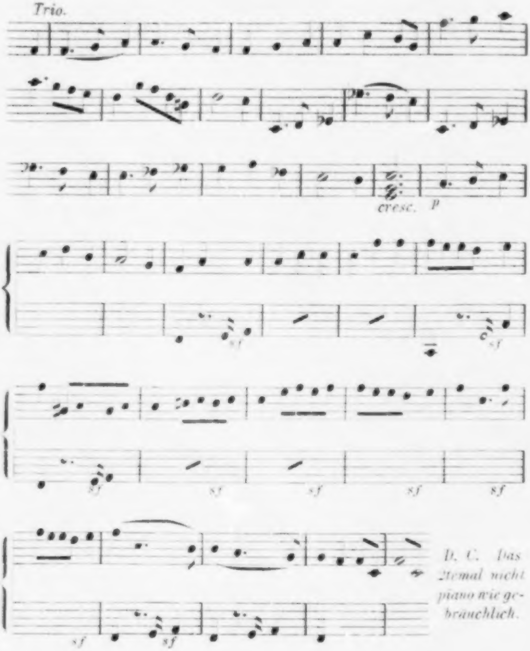
haben eine Einleitung von zwei Takten, jedoch in einer mit der gedruckten nicht übereinstimmenden Fassung. Der Anfang des Trios wird zuerst so (S. 105)



entworfen. Nach einer etwas später geschriebenen Skizze (S. 108)



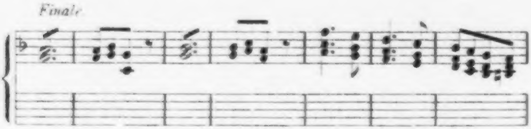
sollte die Figuralstimme ursprünglich Sechzehntelnoten bekommen. Bald darauf entschied sich Beethoven, wie aus der nachträglich beigefügten Bemerkung »acc: Triolen« hervorgeht, für eine ruhigere Begleitung. Noch in der letzten Skizze

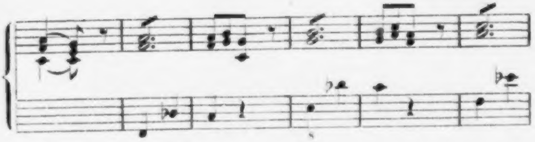

Trio.
cresc.
p
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf

D. C. Das 2temal nicht piano wie gebräuchlich.

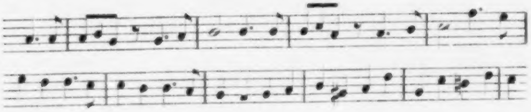
zeigt das Trio Abweichungen von der letztwilligen Fassung.

Zum Hauptthema des letzten Satzes wird wiederholt angesetzt. Beethoven schreibt zuerst (S. 82) so.

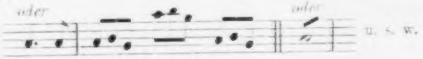




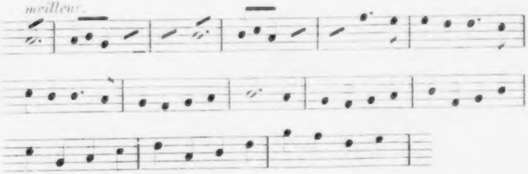
später (S. 113) so.



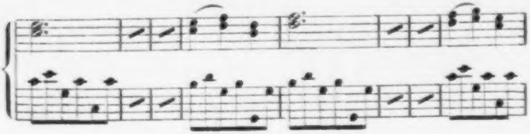
dann so



und zuletzt (S. 115) so.



Interessant ist es zu sehen, wie die kleine Periode zu Anfang des Satzes sich bei wiederholter Vornahme zu der doppelten Anzahl von Takttheilen erweitert. Noch wollen wir Kenntniss nehmen von einem zwischen diesen Skizzen vorkommenden, für Clavier gedachten Entwurf (S. 104).



in dem Beethoven durch das im Werden begriffene Anfangsmotiv jenes Symphoniesatzes zu einer Abschweifung veranlasst wird.

Nicht alle Sätze der beiden Symphonien haben im Skizzenbuch ihre endgiltige Fassung gefunden. Namentlich zum 3. Satz der siebenten und zu den drei letzten Sätzen der achten Symphonie mag die Arbeit auf andern Blättern fortgesetzt worden sein.

Auf den übrigen Inhalt und auf andere Ergebnisse des Skizzenbuchs braucht hier nicht eingegangen zu werden. Wir verweisen deshalb auf einen andern Artikel.*) Hier mag die Bemerkung genügen, dass die achte Symphonie zum grossen Theil in den böhmischen Bädern, wo sich Beethoven im Sommer 1812 aufhielt, skizzirt wurde. In Linz kam das Werk zum Abschluss.**)

---

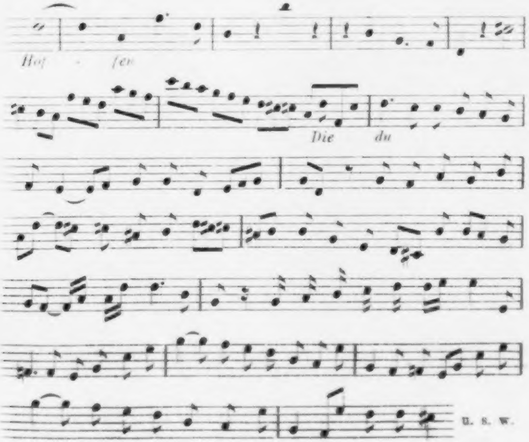
*) S. den Artikel XXXI.

**) Die Leipziger Allg. Musik. Zeitung vom 2. September 1812 schreibt: »L. v. Beethoven, welcher zur Bade- und Brunnen-Cur erst in Töplitz, dann in Carlsbad sich aufhielt und nun in Eger ist, hat . . . . . wieder zwei neue Symphonien geschrieben.« Diese Angabe ist in Betreff der 8. Symphonie, wie das auf dem Autograph derselben stehende Datum zeigt, verfrüht.

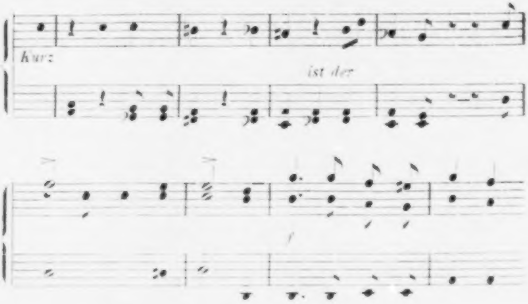
XV.

Das Lied »An die Hoffnung« Op. 94.

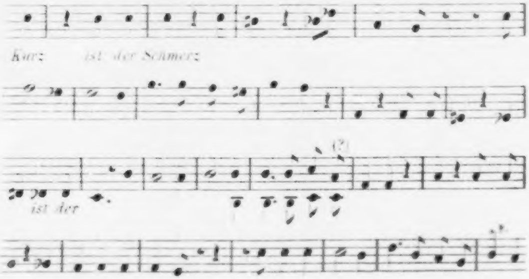
Ein Bogen, den Beethoven, wie aus der Faltung hervorgeht, in der Tasche mit sich herum getragen und also ausser dem Hause benutzt hat, enthält auf der 1. Seite Andeutungen zur ersten Abtheilung der »Schlacht bei Vittoria« (Op. 91), auf der 2. bis 4. Seite mit Bleistift geschriebene Entwürfe zu erwähntem Liede, von welchen wir nur einen Theil der lesbaren hersetzen.



und zwischen diesen Liedskizzen und ebenfalls auf der 4. Seite drei theils in geschlossener Form, theils in Partitur geschriebene Entwürfe zu dem Kanon »Kurz ist der Schmerz« in F-moll. Hier der zweite



und hier der dritte dieser Entwürfe.



Aus der Stellung der Skizzen geht hervor, dass das Lied begonnen wurde, als die »Schlacht bei Vittoria« bereits angefangen, möglicherweise schon fertig war, und dass am Liede und am Kanon ziemlich gleichzeitig gearbeitet wurde. Die

»Schlacht bei Vittoria« wurde zwischen August und November 1813 componirt. Der Kanon war am 23. November 1813 fertig, weil er an diesem Tage in ein Stammbuch geschrieben wurde. Die Skizzen zum Liede erstrecken sich auf den ganzen Text und kommen der gedruckten Form theils so nahe, theils stimmen sie so sehr damit überein, dass Beethoven gleich zur Reinschrift schreiten konnte. Nach Allem ist als die Compositionszeit des Liedes die Zeit zwischen August und Ende 1813 anzunehmen.

Franz Wild, früher Sänger am Hoftheater in Wien, erzählte, Beethoven habe das Lied für ihn geschrieben.*) Das ist nicht zu glauben.**) Beethoven war nicht der Mann, Sängern von Beruf derartige Aufmerksamkeiten zu erweisen. Gegen Wild's Behauptung spricht vor Allem der Umstand, dass das Lied nicht nur, wie die Skizzen zeigen, für Sopran gedacht ist, sondern dass auch die Singstimme im Sopranschlüssel gedruckt wurde. Wahr ist, dass Wild das Lied am 25. April 1816 öffentlich sang. Es war aber schon kurz vorher erschienen. Wäre jene Behauptung wahr, so müsste das Lied erst 1816 oder 1815 componirt sein. Und diese Compositionszeit verträgt sich nicht mit dem aus den Skizzen gewonnenen Datum. Wir suchen die Anregung zur Composition anderswo und näher.

Das Lied ist der Fürstin Karoline Kinsky gewidmet, deren Gemahl Ferdinand am 3. November 1812 in Folge eines Sturzes vom Pferde starb. Fürst Ferdinand Kinsky war einer von den Dreien, welche im Jahre 1809 für Beethoven einen jährlichen Gehalt von 4000 Gulden aussetzten, und hieran hatte er sich mit der grössten Summe (1800 Gulden jährlich) betheiligt. Vergegenwärtigt man sich das Verhältniss, das nach dem Tode des Fürsten zwischen Beethoven und der Wittwe seines Gönners eintreten musste; berücksichtigt man den Inhalt des zur Composition gewählten Textes; lässt man Beethoven's zur Mitempfindung geneigte Natur und endlich die Widmung nicht ausser Augen: so kann man kaum zweifeln, dass das Lied eine durch jenen Todesfall hervorgerufene Gelegenheitscomposition ist. Man würde Beethoven wenig Edelmuth zutrauen, wollte man glauben, die Schwierigkeiten, welche er nach dem Tode des Fürsten wegen der Fortbeziehung seines Gehaltes hatte, hätten ihn abhalten können, eine solche Composition zu schreiben. Mit dem Datum, das sich an den Todesfall knüpft, lässt sich das aus den Skizzen gewonnene Ergebniss, das Lied sei in der zweiten Hälfte des Jahres 1813 componirt, in Einklang bringen.

---

*) S. Thayer's Chronolog. Verz. S. 132.

**) Dass die Aussagen des genannten Sängers mit Vorsicht, ja mit Unglauben aufzunehmen sind, beweist seine mit der obigen verbundene Aeusserung, Beethoven habe ihm gegenüber die Absicht ausgesprochen, die »Adelaide« zu instrumentiren. Das glaube, wer will.

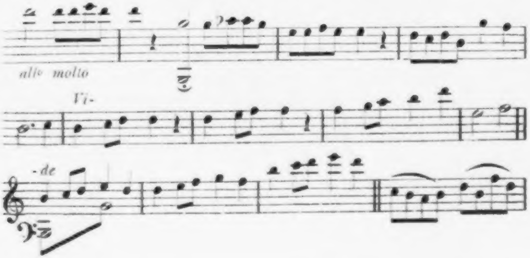
[illegible] nicht!

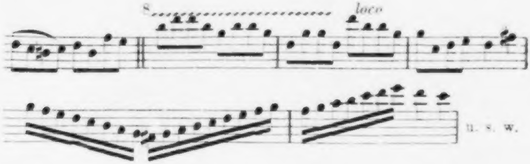
XVI.

Skizzen zur Sonate Op. 106

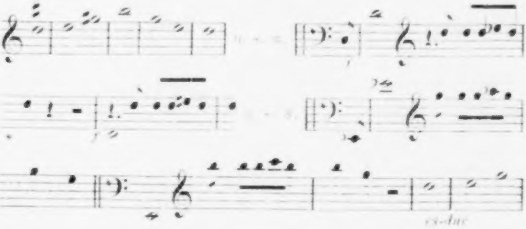
finden sich in einem Skizzenbuch aus dem Jahre 1817, in zwei nicht ganz vollständigen, beim Verfasser befindlichen Taschenskizzenheften aus dem Jahre 1818 und auf mehreren an verschiedenen Orten befindlichen Bogen und Blättern. Die erstgenannten Vorlagen enthalten die ersten Entwürfe zu allen Sätzen der Sonate. Von den später und zuletzt geschriebenen Entwürfen müssen welche verloren gegangen sein. Namentlich fehlen Entwürfe zum Adagio. Die vier Sätze der Sonate wurden in der Folge begonnen, in der sie im Druck aufeinander folgen. Während der Composition des ersten Satzes wurde der zweite, dann der dritte, und während der Composition des zweiten und dritten Satzes der letzte Satz (Introduction und Fuge) begonnen. Grössere, zusammenhängende Skizzen kommen nur in geringer Anzahl vor. Meistens sieht man abgebrochene Stellen von höchstens acht Takten.

Die ersten Skizzen zum ersten Satz der Sonate

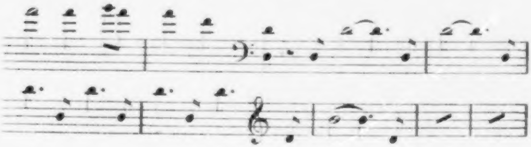


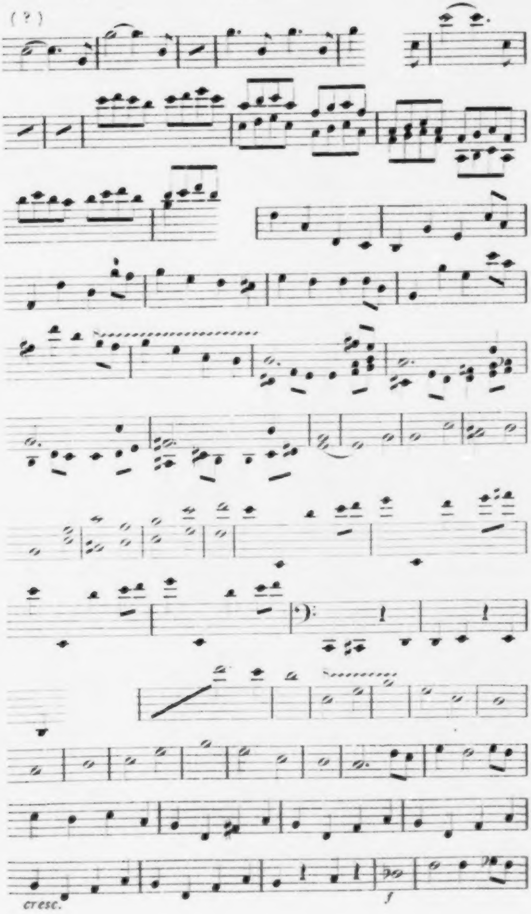


enthalten wenig, was an die gedruckte Form erinnern könnte. Wir sehen meistens unbekannte, unbenutzte Motive, und nur ein Motiv macht sich bemerkbar, in dem das jetzige Hauptmotiv versteckt erscheint und das in später geschriebenen Skizzen,

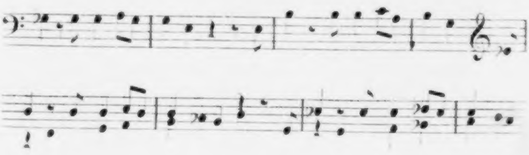


aber auch hier nur allmählich, durch rhythmische Umgestaltung, durch Beifügung eines Octavensprungs u. s. w. seine endgiltige Form erlangt. Nach und nach kommen auch andere Themen und Bestandtheile des Satzes zum Vorschein. Am ersten bemerkbar macht sich eine in den Schlusspartien verwendete Melodie. Die zuletzt mitgetheilten Skizzen bringen Anfangsnoten derselben. In dieser auf die ganze zweite Hälfte des ersten Theils sich erstreckenden Skizze

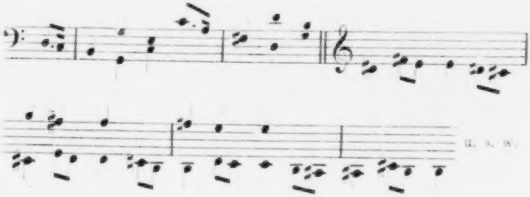



(?)
cresc.
f

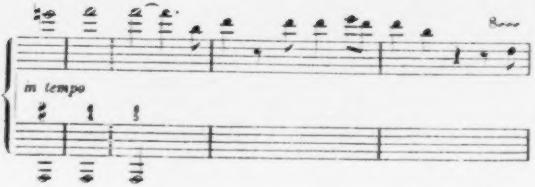
sind die meisten Motive und Themen, zum Theil in ihrer ursprünglichen Gestalt, vereinigt. (Bei dem Takt 36 eintretenden Motiv hat man sich den Bassschlüssel vorgesetzt zu denken. Später ist wieder der G-Schlüssel anzuwenden. Die Stelle ist, wie andere, zweifelhaft.) Die Arbeit zieht sich nun noch ungefähr 70 Seiten lang fort. Wir entnehmen ihr eine ursprünglich zum Fugato im zweiten Theil gehörende Stelle.

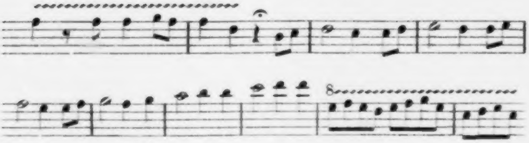


eine Skizze

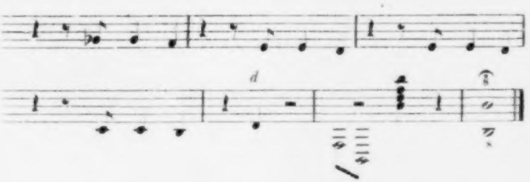


zu zwei Stellen im ersten Theil, eine Skizze



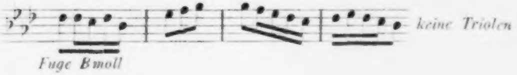


zum Anfang des dritten Theils und einen Entwurf

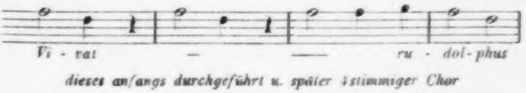


zum Schluss des Satzes. In jener Skizze zum Anfang des dritten Theils sind die ersten drei Takte aus dem Grunde beachtenswerth, weil sie dazu beitragen, einen an eine im Druck vorkommende Stelle sich knüpfenden Zweifel zu heben.

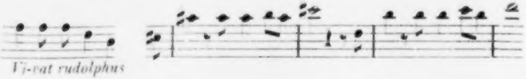
Zwischen diesen Entwürfen finden sich verschiedene Andeutungen und Entwürfe, die eine Beziehung zur Sonate Op. 106 zulassen. Zunächst zu verzeichnen sind: ein Ansatz,


keine Triolen
Fuge Bmoll

der möglicherweise zu einem der folgenden Sätze der Sonate bestimmt war, und ein Ansatz.


Vi - vat — —— ru - dol-phus
dieses anfangs durchgeführt u. später 4stimmiger Chor

dem bald ein zweiter folgt.

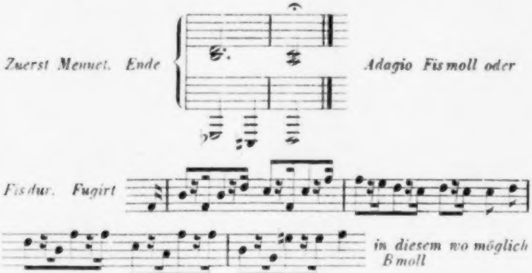


welch beide letztere Ansätze höchstwahrscheinlich einer für den Namenstag des Erzherzogs Rudolf (17. April) zu schreibenden Composition gelten. Dass Beethoven eine von den Skizzen ausgeführt habe, ist nicht bekannt und nicht wahrscheinlich. Beide Ansätze kommen, wie man es etwas bei der zuletzt mitgetheilten Skizze sehen kann, zwischen Arbeiten zum zweiten Theil des ersten Satzes der Sonate vor. Diese Umgebung, die theilweise Aehnlichkeit der Ansätze mit dem Hauptmotiv des ersten Satzes der Sonate, die Gleichheit der Ton- und Taktart und dann der Umstand, dass, wie es in einem Briefe Beethoven's an den Erzherzog heisst, die ersten zwei Sätze der Sonate an dem Namenstag des Erzherzogs geschrieben sind, können uns veranlassen, in jenen Ansätzen eine Anticipation der Widmung der Sonate zu erblicken und zu glauben, dass jener Glückwunsch bei der Composition des ersten Satzes der Sonate mit im Spiele war und die Arbeit zeitigen half.*)

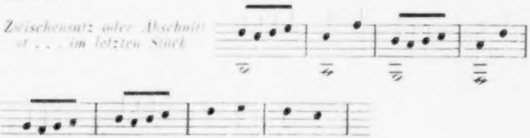
---

*) Erwähnte Briefstelle lautet: »Zu den zwei Stücken von meiner Handschrift an J. K. H. Namenstag geschrieben sind noch zwei andere gekommen, wovon das letztere ein grosses Fugato, so dass es eine grosse Sonate ausmacht, welche nun bald erscheinen wird, und schon lange aus meinem Herzen J. K. H. ganz zugedacht ist; hieran ist das neueste Ereigniss J. K. H. nicht im mindesten Schuld.« Der Brief ist ohne Datum. Die Zeit, in der er geschrieben, lässt sich aber annähernd bestimmen. Unter dem erwähnten »neuesten Ereigniss« kann nur die am 4. Juni 1819 erfolgte Ernennung des Erzherzogs zum Erzbischof von Olmütz gemeint sein. Mit diesem Datum lassen sich die Daten, welche sich an andere, hier übergangene Briefstellen knüpfen, in Einklang bringen. Der Brief muss also bald nach dem 4. Juni 1819 geschrieben sein. Da es nun ferner sicher ist, dass die zwei ersten Sätze der Sonate — denn keine andern können zu Anfang der angeführten Briefstelle gemeint sein — am 17. April, dem Namenstag des Jahres 1818 noch nicht fertig sein konnten, so bleibt nur der Namenstag des Jahres 1819 übrig, an dem, wie Beethoven sagt, die Stücke geschrieben wurden.

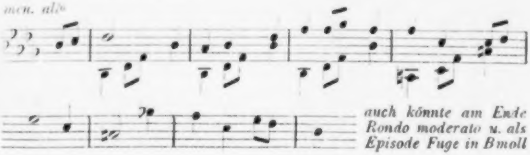
Zwischen den Ansätzen und zwischen den fortgesetzten Arbeiten zum Sonatensatz erscheint ein Entwurf


Zuerst Menuet. Ende
Adagio Fis moll oder
Fis dur. Fugirt
in diesem wo möglich B moll

zur Fortsetzung der Sonate, der, wenn auch nicht den Noten, so doch den Worten nach fast ganz zur Ausführung gekommen ist. Später folgt ein auf den letzten Satz zu beziehender Entwurf

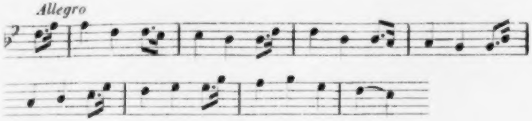

Zwischensatz oder Abschnitt
st . . . im letzten Stück

und eine Aufzeichnung

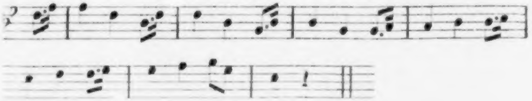

men. all°
auch könnte am Ende Rondo moderato u. als Episode Fuge in B moll

mit dem Anfang eines zum zweiten Satz bestimmten Menuetts in B-moll und mit einer Bemerkung, in der Beethoven von dem früheren Plane in Betreff der Einrichtung des Finales abgeht.

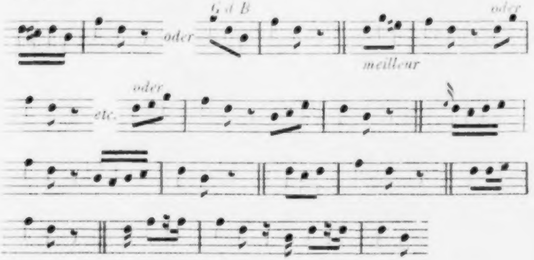
Noch bevor der erste Satz im Entwurfe fertig war, geschahen hier



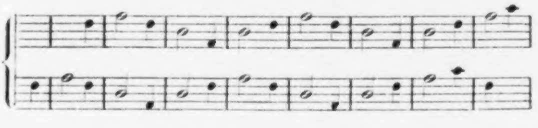
und hier



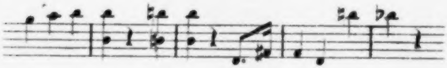
die ersten, die endgiltige Form anbahnenden und sie erreichenden Züge zum Thema des zweiten Satzes der Sonate. Nach spätern Aufzeichnungen


oder
G d B
oder
meilleur
etc.
oder

sollte das Hauptmotiv auf verschiedene Weise geändert oder variirt werden. Beim Trio

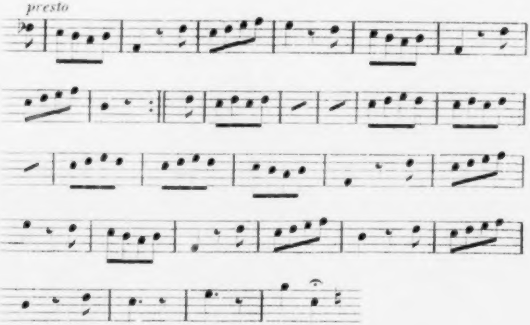


war es gleich auf einen Kanon abgesehen. Auch stand es bald fest, dass am Schluss

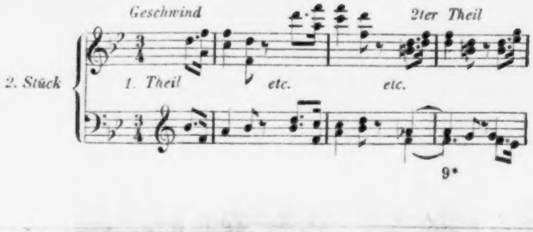


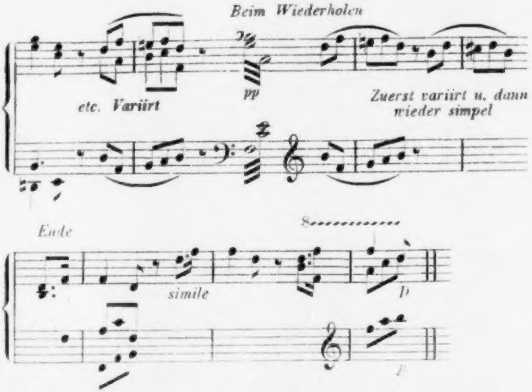
u. s. w.

die Tonart H-moll, jedoch nur kurz und vorübergehend berührt werden sollte. Auf den Gedanken, dem kanonischen Trio in B-moll ein rascheres Sätzchen in gleicher Tonart folgen zu lassen, ist Beethoven später gekommen. Verschiedene Ansätze finden sich dazu, die sich aber alle im $\frac{2}{4}$-Takt und in Achtelnoten bewegen. Hier ist ein Entwurf.



Eine der zuletzt geschriebenen Skizzen ist diese.





Sie bringt fast nur die Anfangstakte des ersten und zweiten Theils und das Ende des Satzes. Beachtenswerth ist das bei der Tremolo-Stelle stehende *pp*. Der Druck hat da kein Vortragszeichen. Vielleicht wollte Beethoven die Auffassung dem Spieler überlassen. Bemerkenswerth ist auch die Verdoppelung der Note *D* im letzten Takt. Beethoven hat da den Noten noch Buchstaben beigefügt. Es scheint, dass er Bedenken trug, hier, wie im Druck, den $^{6}_{4}$-Accord zu nehmen. Die Skizze ist ursprünglich mit Bleistift geschrieben, ist dann mit Tinte überzogen worden und befindet sich, zwischen Arbeiten zum letzten Satz, in einem der eingangs erwähnten Taschenskizzenhefte, welches Beethoven im Sommer 1818 bei seinem Aufenthalt in Mödling brauchte.*) Innerhalb der Skizze finden sich folgende Bemerkungen:

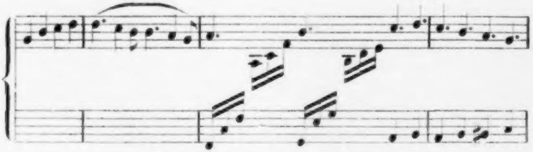
> *Ein kleines Haus allda so klein, dass man allein nur ein wenig Raum hat —*
> *Nur einige Täge in dieser göttl. Briel —*
> *Sehnsucht oder Verlangen — Befreiung od. Erfüllung*

---

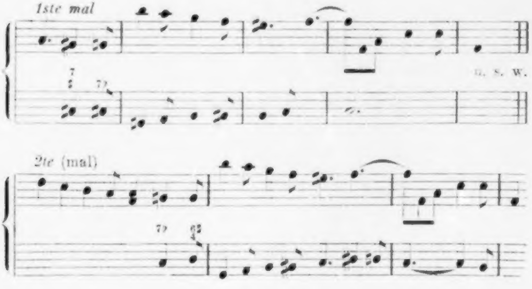
*) In einem Tagebuch Beethoven's aus dem Jahre 1818 steht: »Am 19. Mai in Mödling eingetroffen.«

Diese Worte wurden gleichzeitig mit der Skizze geschrieben. Aus diesem Zusammentreffen geht hervor, dass die Skizze bei den Wanderungen in der Briel niedergeschrieben wurde.*)

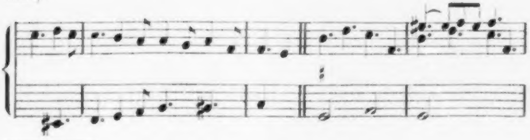
Die ersten Skizzen zum dritten Satz der Sonate sind kurz und sehen ziemlich chaotisch aus. Es dauert lange, bis aus dem Chaos feste Gestalten heraustreten, bis sich aus den immer anders lautenden und abgerissenen Stellen rhythmisch gegliederte und ausgebildete Themen entwickeln. Man sehe hier,



dann hier,



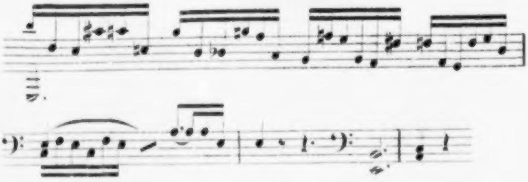
hier,



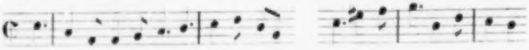
---

*) Briel (oder Brühl) heisst ein Thal bei Mödling.

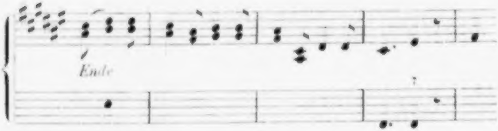
ferner hier



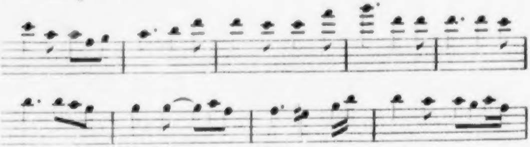
und hier.

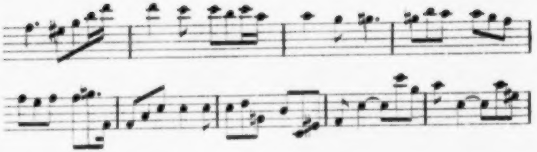


Die letzte Skizze ist eine der ersten, welche bestimmte Anklänge an die jetzige Anfangsmelodie enthält. Aber noch bevor sie geschrieben wurde, war 2 Seiten früher

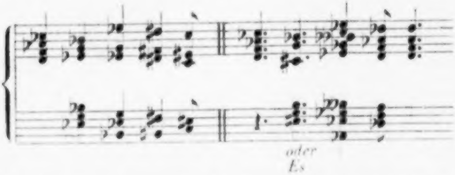


schon der Schluss des Satzes (in Fis-dur) ins Auge gefasst. Man sieht, Beethoven hat aus dem Ganzen heraus gearbeitet und die Sache an allen Ecken und Enden angefasst. In später geschriebenen Skizzen klärt sich die Arbeit immer mehr und mehr. Wir setzen die zuerst vorkommende grössere Skizze zum Hauptthema



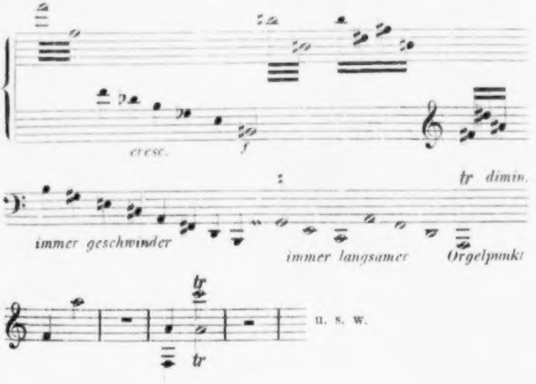


und eine Aufzeichnung her,



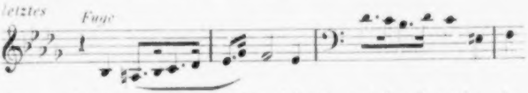
in der Beethoven verschiedene Fassungen einer gegen den Schluss des Satzes vorkommenden Stelle versucht. Im Druck hat Beethoven die erste Fassung gewählt.

Die Einleitung zur Fuge wurde, jedoch mit Uebergehung der Zwischenspiele, in einem Zuge entworfen.

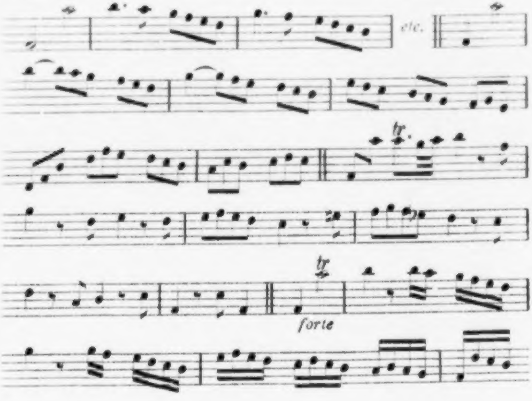

cresc.
f
tr
dimin.
immer geschwinder
immer langsamer
Orgelpunkt
tr
tr
u. s. w.

Man stelle sich diese Skizze mit grossen und weit auseinander stehenden Noten geschrieben vor, so dass der abwärts gehende Terzenzirkel, nämlich die vom hohen *F* bis zum tiefen *D* immer abwechselnd eine grosse und eine kleine Terz abwärts schreitende Unterstimme recht vor Augen tritt. In Beethoven's Handschrift füllt die Skizze mehr als eine halbe Seite.

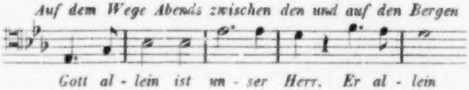
Zur Fuge, die natürlich früher begonnen wurde, als die ihr vorhergehende Einleitung, hat Beethoven die verschiedensten Themen aufgestellt. Die zuerst aufgestellten Themen, z. B. dieses,

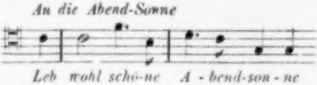


das geschrieben wurde, als das Adagio erst im Entstehen begriffen war, und das wir uns in einem langsamen Tempo und nur zum Eingang des letzten Satzes bestimmt denken, enthalten nichts, was an das jetzige Thema erinnern könnte, und beweisen höchstens, dass beim letzten Satz die Fugenform angewendet werden sollte. Das jetzige Thema entstand erst, als der dritte Satz bald fertig war. Wir legen einige Entwürfe vor, die es in einer früheren Gestalt zeigen.

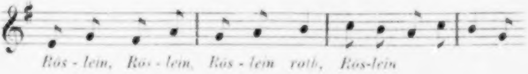


In den früher erwähnten Taschenskizzenheften, welche Beethoven bei seinem Aufenthalt in Mödling im Sommer 1818 brauchte, finden sich zwischen Arbeiten zum letzten Satz der Sonate, der Reihe nach einige auf den Wanderungen um Mödling entstandene Stellen,

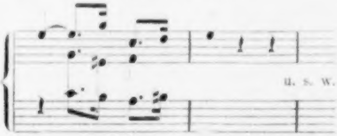

Auf dem Wege Abends zwischen den und auf den Bergen
Gott al - lein ist un - ser Herr. Er al - lein


An die Abend-Sonne
Leb wohl schö-ne A - bend-son - ne

ein Ansatz zur Composition von Goethe's »Haidenröslein«


Rös - lein, Rös - lein, Rös - lein roth, Ros-lein

und ein ziemlich vollständiger Entwurf



zu dem kleinen Clavierstück in B-dur, welches Beethoven (vgl. Thematisches Verzeichniss S. 152) am 14. August 1818 auf Aufforderung schrieb.

Aus den hier und anderwärts*) gewonnenen Daten ergiebt sich, dass die Sonate Op. 106 frühestens im November 1817 begonnen wurde, dass die zwei ersten Sätze im Sommer 1818 und die zwei letzten spätestens im März 1819 fertig waren.

---

*) Zu verweisen ist auf den Artikel XXXVI und auf die Briefe Beethoven's an Ries aus dem Jahre 1819. (Biogr. Notizen S. 147—152.)

XVII.

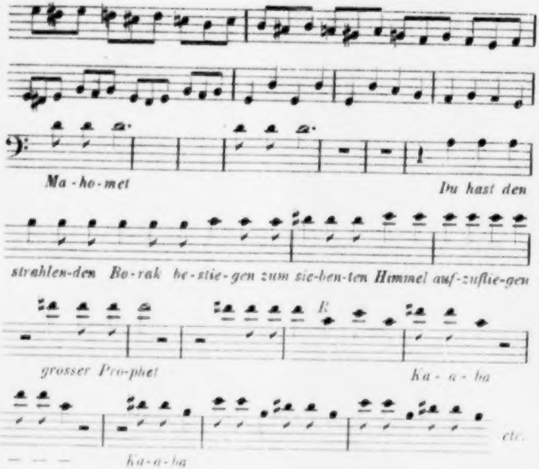
Skizzen zu den »Ruinen von Athen«

stehen theils in einem im britischen Museum aufbewahrten Skizzenheft von 80 Seiten in Querformat, theils auf einem Blatte, das sich in einem Skizzenbuch befindet, zu dem es nicht gehört.*) Das Skizzenheft enthält, mit Ausnahme des türkischen Marsches und der darauf folgenden »Musik hinter der Scene«, Entwürfe zu allen Nummern der »Ruinen von Athen«. Die Folge, in der diese Stücke vorgenommen wurden, ist schwer zu bestimmen. Die Blätter, Bogen und Lagen, aus denen das Heft besteht, sind erst nach dem Gebrauch zusammengefädelt worden und liegen nicht durchweg in der Ordnung, in der sie beschrieben wurden. Auch auf Vollständigkeit kann das Heft keinen Anspruch machen. Einige Skizzen finden keine Fortsetzung, andern fehlt der Anfang u. s. w. Nur so viel lässt sich sagen, dass die Stücke nicht in der Folge, in der sie in der Partitur stehen, vorgenommen wurden und dass von allen Stücken die Ouverture zuletzt in Angriff genommen wurde. Sämmtliche Skizzen entstanden in der Zeit von frühestens Mai bis spätestens Ende 1811. Unsere Aufmerksamkeit richtet sich am meisten auf die Skizzen zum Chor der Derwische und zum Marsch mit Chor.

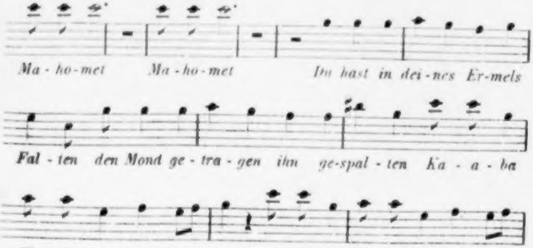
Auf den Derwisch-Chor beziehen sich vier abgebrochene Skizzen, jede mit nachträglichen Aenderungen und Varianten versehen. Die zuerst erscheinende Skizze

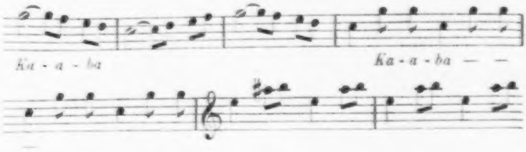
---

*) Siehe den Artikel XXXI.

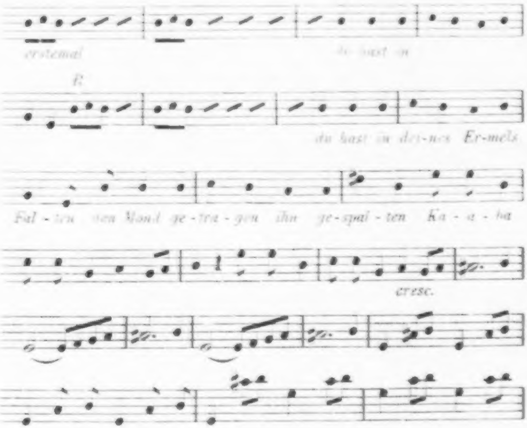

Ma-ho-met
Du hast den
strahlen-den Bo-rak be-stie-gen zum sie-ben-ten Himmel auf-zuflie-gen
grosser Pro-phet
Ka-a-ba
Ka-a-ba
etc.

befasst sich mit der zweiten Hälfte des Textes und nähert sich nur bei der begleitenden Triolenfigur im Anfang und bei einigen Stellen im weiteren Verlauf der gedruckten Form. Damit sind aber einige der hervortretendsten Züge festgestellt. In der nächsten Skizze


Ma-ho-met
Ma-ho-met
Du hast in dei-nes Er-mels
Fal-ten den Mond ge-tra-gen ihn ge-spal-ten Ka-a-ba

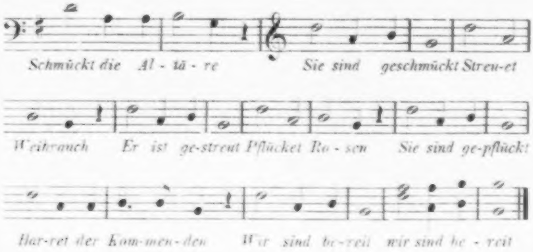

Ka - a - ba
Ka - a - ba — —

nimmt Beethoven die erste Hälfte des Textes vor. Die Skizze beginnt, dem Text, wie ihn Kotzebue gedichtet, entsprechend, mit dem Worte »Mahomet«. Beethoven hat dies Wort später im Anfang weggelassen und dafür in der Mitte angebracht. Ausserdem weicht die Skizze bei dem Worte »Kaaba« (Takt 13 f.) von der gedruckten Form ab. Es fehlt hier das charakteristische Ais. Im Nachspiel steht es und in der dritten Skizze

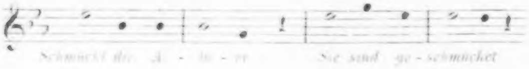

erstemal
du hast in
E
du hast in dei-nes Er-mels
Fal - ten den Mond ge - tra - gen ihn ge-spal - ten Ka - a - ba
cresc.

hat es auch die Singstimme. Die vierte Skizze beschäftigt sich mit der zweiten Hälfte des Textes und kommt der gedruckten Form sehr nahe.

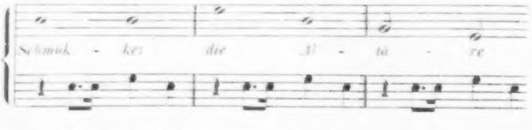
Der Marsch mit Chor ist aus unscheinbaren Anfängen hervorgewachsen. Beethoven nimmt zuerst die Worte vor. Der Ueberschrift des Kotzebue'schen Textes folgend und ohne Rücksicht auf das Orchester zu nehmen, denkt er sich die Worte im Wechselgesange von den Priestern und Jungfrauen vorgegetragen.*)


Schmückt die Al - tä - re
Sie sind geschmückt Streu-et
Weihrauch Er ist ge-streut Pflücket Ro - sen Sie sind ge-pflückt
Har-ret der Kom-men-den Wir sind be-reit wir sind be - reit

Jetzt wird eine andere Tonart gewählt.


Schmückt die Al - tä - re
Sie sind ge - schmücket

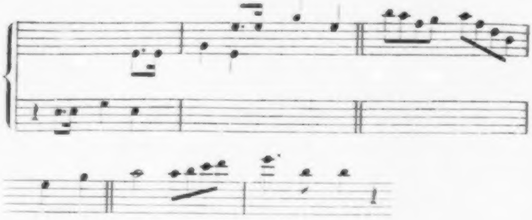
und gleich darauf


Schmük - ket die Al - tä - re

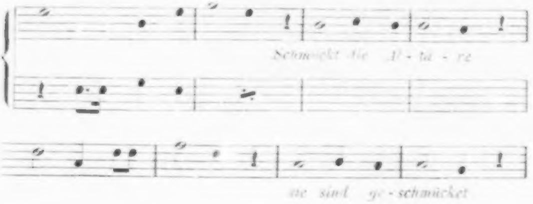
stellt sich das Begleitungsmotiv ein. Nach einem Versuch mit jenem Motiv und nach einigen Ansätzen zu einer Instrumentalmelodie

---

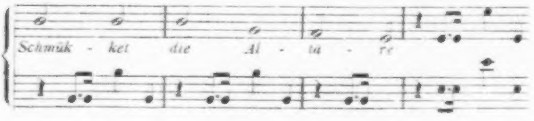
*) Kotzebue überschreibt den Text: »Wechselgesang der Priester und Jungfrauen«.



erscheint eine vom Orchester und von den Chören abwechselnd vorgetragene Melodie,


Schmückt die Al - ta - re
sie sind ge - schmücket

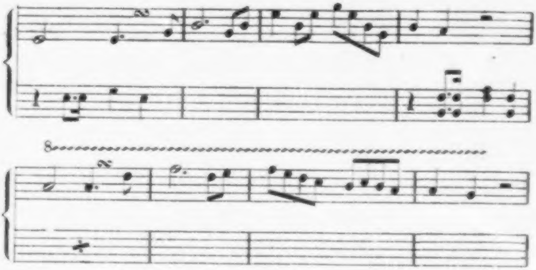
in der, da sie dieselben Harmonieschritte zur Grundlage hat, die bekannte Instrumentalmelodie verborgen liegt. Nach noch einem kurzen Ansatze


Schmük - ket die Al - ta - re

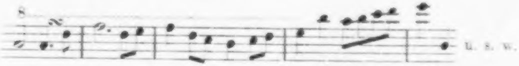
und nach einer Bemerkung,

Auch im Trio könnten die Priester singen

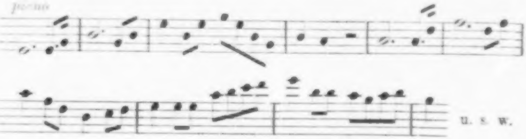
aus der man entnehmen kann, dass Beethoven über die Form im Ganzen noch nicht im Klaren war, erscheint die jetzige Instrumentalmelodie in ihrer ursprünglichen Gestalt.



Beethoven ändert später die letzten Takte der Melodie

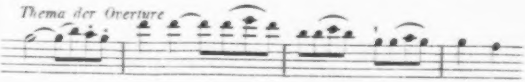


und schreibt dann die ganze Melodie in einer etwas andern Fassung auf.



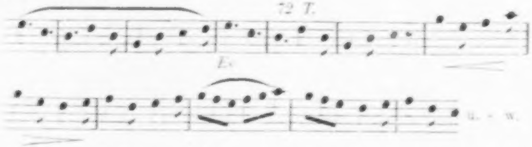
Jedenfalls ist der Anfang des Marsches auf einem Umwege gefunden. Die noch folgenden Skizzen erstrecken sich auf das ganze Stück und nähern sich immer mehr der endgiltigen Form.

Von den zu den übrigen Stücken gehörenden Entwürfen mag noch der erste Entwurf zur Ouverture hier eingerückt werden.



Ausser den genannten Arbeiten enthält das Skizzenheft noch Entwürfe zu den letzten zwei Nummern von »König Stephan« und einige Bemerkungen und liegengebliebene Entwürfe. Ausserdem enthält es auf der obersten Notenzeile von mehreren Blättern einen Theil der ersten Violinstimme zu der Ouverture, die Seite 39 f. der »Beethoveniana« als eine Vorarbeit zu der Ouverture Op. 115 bezeichnet wird. Jene Blätter waren also ursprünglich zu einer Partitur-Reinschrift jener Ouverture bestimmt.*)

Wir nehmen nun das eingangs erwähnte Blatt vor. Es enthält zunächst einen ungefähr 70 Takte langen Entwurf zur 4. Nummer (Musik hinter der Scene) der »Ruinen von Athen«. Der Entwurf stimmt im Anfang und bei mehreren Stellen im weitern Verlauf mit der gedruckten Fassung überein. Beim 4. Takt hat Beethoven das erste Wort des Kotzebue'schen Textes (»Es wandelt schon das Volk im Feierkleide« u. s. w.) beigefügt. Man muss sich erinnern, dass zu dieser Musik gesprochen wird. Kotzebue hat dem Abschnitt die Ueberschrift gegeben: »Eine sanfte Musik von Blasinstrumenten hinter der Scene. Ein Greis tritt auf und spricht während der Musik«. Der gesprochene Text besteht aus drei Strophen und jede Strophe



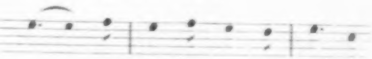
---

*) Der Verfasser der »Beethoveniana«, dem damals nur Auszüge und nicht das Skizzenheft selbst vorlag, hat sich am angeführten Orte zu einigen Unrichtigkeiten verleiten lassen, die hier zu berichtigen sind. Auf den unter der Violinstimme leer gebliebenen Zeilen finden sich nicht, wie dort gesagt wird, Entwürfe zu fast allen Nummern der »Ruinen von Athen« u. s. w., sondern nur zur Ouverture, zu Op. 113 Nr. 1, 2 und 7 und zu Op. 117 Nr. 8 und 9. Die dort in der Anmerkung mitgetheilte Skizze zum Derwisch-Chor steht also auf einer von der Violinstimme nicht berührten Seite. Auch sind einige Stellen darin nach der oben mitgetheilten dritten Skizze zu berichtigen.

aus acht fünffüssigen jambischen Versen. Beethoven hat mit Rücksicht auf den Bau der Verse durchgängig den ungewöhnlichen dreitaktigen Rhythmus gewählt und jedem Vers drei Takte gegeben. Bei den ersten drei Takten ist diese Vertheilung durch einen darüber gezogenen Bogen angedeutet. Rechnet man die erwähnten Zahlen zusammen, so erhält man (3×24) 72 Takte. Diese Zahl ist über dem 5. Takt angegeben. Dieselbe Zahl findet sich auch am Schluss der Skizze. Im Verlauf der Skizze steht an drei Stellen und jedesmal nach einem Abschnitt von 12 oder 24 Takten die Ziffer 3. Man sieht, dass Beethoven gezählt und gerechnet hat. Sieht man die Skizze an, so wird man der Ansicht, dass Beethoven sich den Text gleichmässig auf die Musik vertheilt dachte. In den gedruckten Partituren ist der Text ungleichmässig vertheilt. Nach der Skizze steht eine Bemerkung,

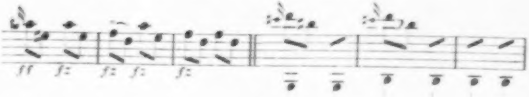
Coda von einigen T.

und weiter unten stehen die Takte,



mit denen jetzt das Stück anfängt.

Dieser Arbeit folgen zwei abgebrochene Stellen,



die zum Mittelsatz des türkischen Marsches gehören. Bekanntlich hat Beethoven zu diesem Marsch das Thema der Variationen Op. 76 benutzt, und nur jener Mittelsatz und die Coda sind später hinzugekommen.

Auf der Rückseite des Blattes steht die Bemerkung:

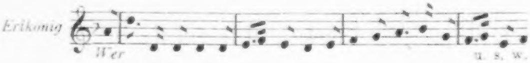
Overture Macbeth fällt gleich in den Chor der Hexen ein

Hierüber an einem andern Orte.

XVIII.

Die Bagatellen Op. 119,

die uns hier nur in historischer oder chronologischer Hinsicht beschäftigen, gehören verschiedenen Zeiten an. Das Originalmanuscript der ersten sechs Nummern zeigt das Datum: 1822 November. Nr. 2 bis 5 fallen jedoch der Conception nach in die Zeit zwischen 1800 und 1804. Beethoven kann sie später nur umgearbeitet haben. Auch Nr. 1 wird einer früheren Zeit angehören, da anzunehmen ist, dass Beethoven bei der Zusammenstellung der Stücke auf die chronologische Folge gesehen hat. Die ersten Entwürfe zu Nr. 2 und 4 finden sich auf einem Blatte, das gleich nach ihnen einen Entwurf



zur Composition von Goethe's (Erlkönig) bringt. Dieser Entwurf hat im Verlauf einige Aehnlichkeit mit einem später geschriebenen und anderwärts mitgetheilten Entwurf.*) Nr. 6 der Bagatellen scheint erst 1820 oder 1821 entstanden zu sein. Wir schliessen das daraus, weil der erste uns bekannte Entwurf dazu auf einem Blatte steht, das auf der andern Seite nachträglich angestellte Versuche zu einer Stelle im Credo der zweiten Messe enthält. Nr. 7 bis 11 waren ursprünglich ein Beitrag zu der im Jahre 1821 erschienenen dritten Abtheilung von Friedrich Starke's »Wiener Pianoforte-Schule«.*) Beethoven war zu Anfang des Jahres 1820 um einen solchen Beitrag ersucht worden. Die vorhandenen Skizzen widersprechen diesem Datum (1820) nicht.**) Fr. Starke begleitet in seiner Schule die Stücke mit folgender anpreisenden Bemerkung:

---

*) S. Beethoveniana S. 100.

> Dieser dem Herausgeber von dem grossen Tonsetzer freundschaftlich mitgetheilte Beytrag führt zwar die Ueberschrift »Kleinigkeiten«; der Kundige wird aber bald wahrnehmen, dass nicht nur der eigenthümliche Genius des berühmten Meisters sich in jedem Satze glänzend offenbart, sondern dass auch diese von Beethoven mit so eigener Bescheidenheit »Kleinigkeiten« genannte Tonstücke für den Spieler eben so lehrreich sind, als sie das vollkommendste Eindringen in den Geist der Composition erfordern.

Gegen Ende des Jahres 1822 wurden die Bagatellen Op. 119 (ob alle oder nur ein Theil derselben, ist nicht bekannt) dem Verleger Peters in Leipzig zugeschickt. Peters aber schickte sie sofort zurück mit dem Bemerken, Beethoven solle es unter seiner Würde halten, die Zeit mit solchen Kleinigkeiten, wie sie Jeder machen könne, zu verbringen. Schindler (Biogr. II. 44) erzählt die Geschichte, bezieht sie aber fälschlich auf die Bagatellen Op. 126. Letztere waren damals noch nicht fertig. Auch würde Peters wohl angestanden haben, sie, wenn er sie zurückschickte, mit einer solchen Bemerkung zu begleiten. Im Originalmanuscript der Bagatellen Op. 119 Nr. 1 bis 6 kommen mehrere Nachlässigkeiten vor, die nur durch die Annahme zu erklären sind, dass Beethoven bei der Reinschrift wenig Sorgsamkeit verwendet hat. Daraus lässt sich folgern, dass er nicht viel auf das Opus gehalten hat.

---

*) Das Vorwort zu dieser Abtheilung der Schule ist geschrieben im Januar 1821. Die erste Anzeige ihres Erscheinens findet sich in der Wiener Zeitung vom 24. Juni 1821. Dies zur Berichtigung anderer Angaben, welche das Erscheinen ins Jahr 1820 setzen.

**) Vgl. den Artikel XLV. — Das lang ausgehaltene, getrillerte C gegen Schluss der Bagatelle Nr. 7 ist in der Skizze als »point d'orgue« bezeichnet. In den Skizzen zu Nr. 7–11 kommt kein Fingersatz vor; der in Starke's Pianoforte-Schule vorkommende Fingersatz mag daher von Starke herrühren.

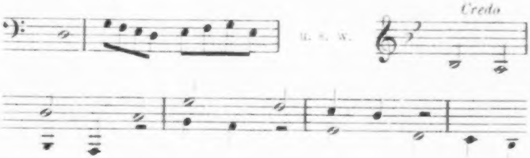
XIX.

Skizzen zur zweiten Messe

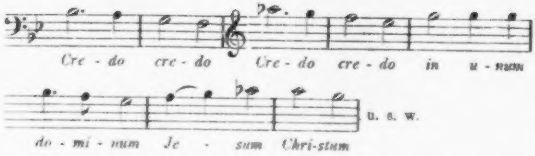
sind vollständig nicht vorhanden, und die vorhandenen stehen theils in einigen Skizzenheften, theils auf einer ziemlich bedeutenden Anzahl meistens nicht zusammengehörender Blätter. Es würde zur Geschichte des Werkes wenig gewonnen sein, wollte man der Arbeit, so weit sie vorliegt und so weit es geschehen kann, auf Schritt und Tritt folgen. Wir begnügen uns, die wichtigsten Erscheinungen und die hervorstechendsten Stellen herauszugreifen und verweisen zur Vervollständigung des hier Gebotenen auf den Artikel XLV.

Zum Kyrie sind keine Skizzen vorhanden.

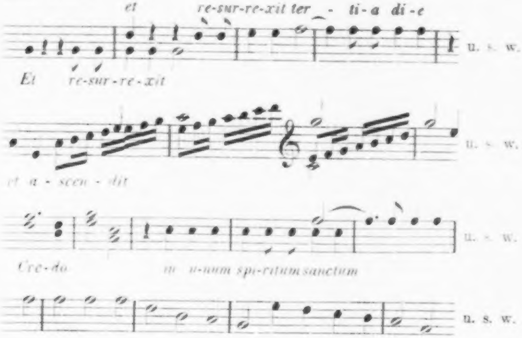
Als das Gloria in den Skizzen bald fertig war, war das Thema des Credo noch nicht gefunden. Man sieht das an zwei Skizzen,



die auf einem und demselben Blatte vorkommen. Beethoven hat das Thema, das hier das Credo bekommen sollte, nicht so bald fallen lassen. Es kommt auf andern Blättern, die nur dem Credo gewidmet sind, in etwas anderer Gestalt wieder zum Vorschein.


Cre - do cre - do Cre - do cre - do in u - num
do - mi - num Je - sum Chri-stum
u. s. w.

Die letzten Sätze der Messe wurden erst ins Auge gefasst, als die Arbeit zum Credo ziemlich vorgerückt war. Man kann das in einem Skizzenheft sehen, wo mitten zwischen Arbeiten zum Credo

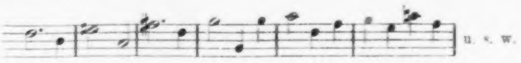

et re-sur-re-xit ter - ti - a di - e
Et re-sur-re-xit
u. s. w.
et a - scen - dit
u. s. w.
Cre-do in u-num spi-ritum sanctum
u. s. w.
u. s. w.

diese Bemerkung:

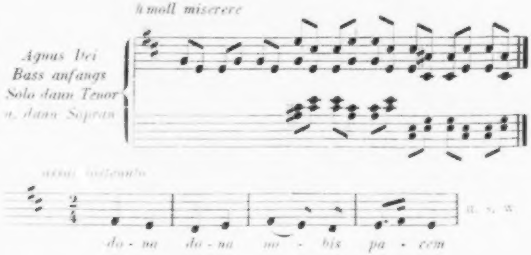
Benedictus in C Vno solo
Corno s.
Fagotto s.
Violoncello

vorkommt. Aus der Bemerkung geht hervor, dass vom Benedictus, wie wir es kennen, damals noch keine Note gefunden war. Sogar die Tonart war noch nicht bestimmt, und sollten, nach jener Bemerkung, nicht ein, sondern vier Solo-Instrumente mitwirken.

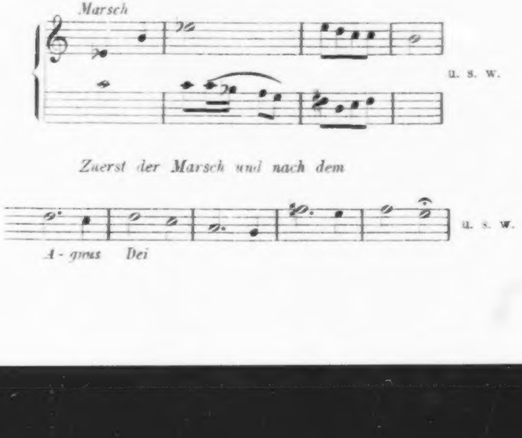
Als das Credo in den Skizzen bald fertig war, wurde auch ans Agnus Dei gedacht. Hier erscheinen nach Arbeiten zum Credo



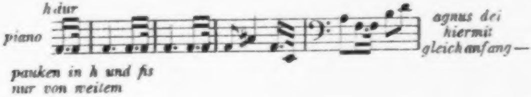
die ersten Andeutungen zum Agnus Dei.


h moll miserere
Agnus Dei
Bass anfangs
Solo dann Tenor
u. dann Sopran
u. s. w.
do - na do - na no - bis pa - cem

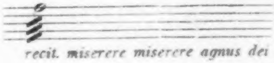
Eine thematische Aehnlichkeit mit dem Druck ist nicht vorhanden. Bald nach dieser Aufzeichnung beginnt, veranlasst durch das Wort »pacem«, eine realistische Auffassung des Textes. Ein Marsch sollte angebracht werden. Beethoven schreibt:


Marsch
u. s. w.
Zuerst der Marsch und nach dem
A - gnus Dei
u. s. w.

Die Idee, den Marschrhythmus anzuwenden, wird festgehalten. Letzterer nimmt aber bei fortgesetzter Arbeit eine andere Gestalt an, als anfangs concipirt war. An später geschriebenen Skizzen, von denen wir diese,

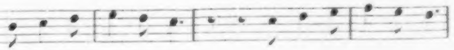

h dur
piano
agnus dei
hiermit
gleich anfang —
pauken in h und fis
nur von weitem

diese,


recit. miserere miserere agnus dei

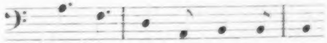
diese

Stärke der Gesinnungen des innern Friedens über alles . . . . Sieg!



und diese

Das Tempo von D. N. P. ja nur Andante



vorlegen, kann man sehen, wie Beethoven auf die »Darstellung des inneren und äusseren Friedens« geführt wird. Dass Beethoven eine solche Darstellung im Auge hatte, ist aus einer gegen Ende der Arbeit vorkommenden Bemerkung zu entnehmen, welche lautet:

> *dona nobis pacem darstellend den innern u. äussern Frieden.*)*

---

*) Im Autograph hat Beethoven zu Anfang des ersten Allegretto vivace im Agnus Dei mit Bleistift bemerkt: »Darstellend den innern und äussern Frieden«. Später sind die Worte in »Bitte um innern und äussern Frieden« umgeändert worden.

In einer andern, in der Nähe vorkommenden Bemerkung:

> *Das Kyrie in der Neuen Messe bloss mit blasenden Instrumenten u. Orgel*

meint Beethoven das Kyrie einer noch zu schreibenden Messe.

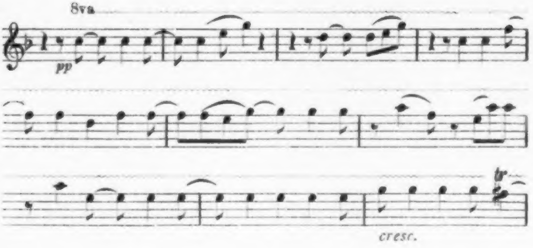
Aus den Skizzen ergiebt sich, dass die einzelnen Sätze der Messe in der Reihe vorgenommen wurden und heranwuchsen, in der sie im Text aufeinander folgen, und dass an einigen Sätzen gleichzeitig gearbeitet wurde. Das Kyrie kann frühestens um die Mitte des Jahres 1818 begonnen worden sein, da um diese Zeit die bevorstehende Ernennung des Erzherzogs Rudolf zum Erzbischof von Olmütz bekannt war.*) Jedenfalls war die Arbeit vor Ende des genannten Jahres begonnen. Das Gloria war 1819, das Credo 1820, die ganze Messe Anfang 1822 in den Skizzen fertig.**) Während Beethoven an der Messe skizzirte, entstanden die Claviersonaten Op. 109, 110 und 111, die Variationen Op. 107 Nr. 8, die Bagatellen Op. 119 Nr. 7 bis 11 und mehrere andere kleine Stücke, darunter die Kanons »O Tobias«, »Gehabt euch wohl«, »Tugend ist kein leerer Name« und »Gedenket heute an Baden«. Die autographische Partitur der Messe war vor Ende 1822 fertig geschrieben. Damit war aber die Messe, wie wir sie kennen, noch nicht fertig; denn Beethoven hat nachträglich noch viele Aenderungen vorgenommen.

In der autrographischen Partitur lautet die im Credo bei den Worten »Et incarnatus est« (Partitur der Gesammtausgabe S. 112, T. 4 f.) eintretende Flötenstelle einfacher.

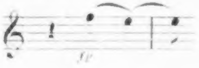
---

*) Dass Beethoven die Messe für den Erzherzog Rudolf schrieb, mit seiner Arbeit aber bei der Einsetzung des Erzherzogs als Erzbischof nicht fertig war, ist bekannt. Rudolf wurde zum Cardinal erwählt am 24. April 1819, zum Erzbischof am 4. Juni 1819. Die Feier der Einsetzung als Erzbischof fand Statt am 20. März 1820.

**) Schindler sagt (Biogr. I. 269; Cäcilia VII, 90), Beethoven habe im Sommer (August) 1819 an der Fuge im Credo gearbeitet und im October 1819 sei das Credo fertig gewesen. Die letztere Angabe ist wohl verfrüht.



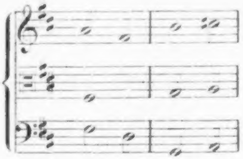
als im Druck. Es war wohl das Bild der flatternden Taube, das Beethoven vorschwebte und ihn zur Aenderung veranlasste. Die Aenderung wurde in einer Abschrift vorgenommen, die jetzt im Besitz von Johannes Brahms ist. — Im 2. Takt des Adagio espressivo im Credo (Part. S. 116, T. 2) hatte das erste Horn ursprünglich die Noten *F E* (statt *E E*).



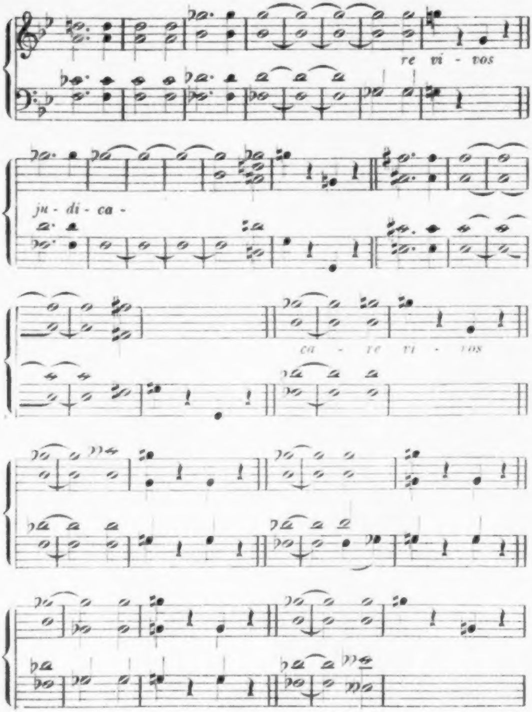
Auch diese Stelle ist in erwähnter Abschrift geändert worden. — Das im Credo bei den Worten »et ascendit« beginnende Allegro molto ist im Autograph kürzer, als im Druck. Beim Eintritt der Worte »et iterum« (Part. S. 124, T. 1 u. 2) und »cujas regni« (Part. S. 127, T. 7 u. 8) hat das Autograph jedesmal zwei Takte weniger, als der Druck. — Im Autograph und noch in der schön geschriebenen, im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrten Abschrift, welche Beethoven dem Erzherzog Rudolf am 19. März 1823 persönlich überreichte, treten die Posaunen erst bei den Worten »judicare vivos et mortuos« (Part. S. 125, T. 8) ein. Das Gloria ist ohne Posaunen. (Was in der gedruckten Partitur [S. 125, Takt 4 bis 7] jetzt die Posaunen unmittelbar vor dem von allen Chorstimmen gesungenen »judicare« haben, hatten früher die Hörner.) Nach den Worten »et mortuos« schweigen im Autograph die Posaunen wieder bis zu Ende des Credo. Erst im Anfang des Sanctus treten sie wieder ein, schweigen aber wieder beim nächsten Allegro. Im Benedictus sind sie angegeben. Im Agnus Dei fehlen sie wieder gänzlich.

Aus der Beschaffenheit der nachträglich vorgenommenen Aenderungen, von denen wir hier nur einen Theil angeführt haben, ist zu entnehmen, dass einige Zeit vergehen musste, bis sie alle vorgenommen werden konnten und bis die Messe ihre endgiltige Form erhielt. Wenn man sich an das Datum (19. März 1823) hält, das mit der dem Erzherzog überreichten Abschrift verbunden ist, so wird man frühestens die Mitte des Jahres 1823 als die Zeit annehmen, in der die Messe die Gestalt erhielt, in der wir sie kennen. Beethoven hätte dann ungefähr fünf Jahre zur Composition der Messe gebraucht.

Beethoven hat an einigen Stellen viel gemeisselt. Im Kyrie kommen einige Stellen vor, die eine möglichst einfache Stimmführung verlangen, bei denen aber, wenn Selbständigkeit der Stimmen angestrebt wird, Octav- oder Primfortschreitungen kaum zu vermeiden sind. Beethoven hat versucht, solche zu vermeiden. Eine Stelle, von der wir nur die Stimmen der 1. Violine, der Viola und des Basses hersetzen, lautet im Druck (Part. S. 14, T. 11 f.) so:



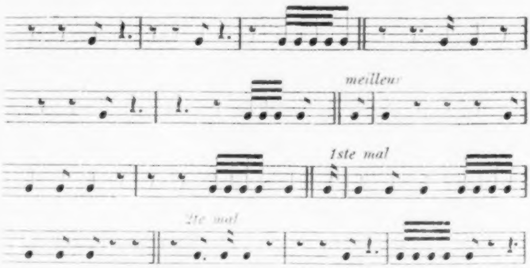
Hier sind Octaven zwischen Viola und Bass. In einer früheren Abschrift hatte die Viola zu Anfang des 2. Taktes die eine Terz höher stehende Note *H*. Da waren aber Octaven zwischen 1. Violine und Viola. Ursprünglich lautete die Stelle wieder anders. Eine andere Stelle ist die Seite 14, Takt 10, wo die 2. Violine als zweite Note nach einer Lesart *G*, nach einer andern *H* hat und Quinten-Parallelen macht. — Ueber die bei dem Worte »judicare« im Credo zu wählenden Accorde, vielleicht auch über deren Schreibart war Beethoven einige Zeit ungewiss. Er hat dazu zu verschiedener Zeit Versuche angestellt, von denen hier ein Theil vorgelegt wird.*)



---

*) Mehrere von diesen Versuchen stehen auf einem Blatte, das auf der andern Seite einen ausgeführten Entwurf zur Bagatelle in G-dur Op. 119 Nr. 6 enthält. Dieser Umstand kann zur Bestimmung der Compositionszeit jener Bagatelle dienen.

Eine dritte Stelle, an der viel gemodelt wurde, ist die der Pauken kurz vor Ende des Agnus Dei (Part. S. 256 u. 257). Beethoven hat noch im Autograph so viel daran geändert und radirt, dass in dem sehr dicken Papier ein Loch entstanden ist. Hier einige von den versuchten Fassungen,

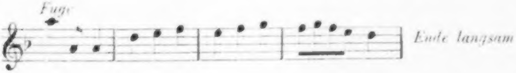


wie sie von verschiedenen Blättern dargeboten werden. Die meiste Mühe hat Beethoven auf die zweite Hälfte, auf die letzten vier Takte der Stelle verwendet, auf welche sich auch die meisten der eben mitgetheilten Entwürfe beziehen. Seine Absicht war offenbar, ihr einen verschwommenen Rhythmus zu geben, um auf diese Weise die grössere Entfernung der Friedensstörer anzudeuten.

XX.

Skizzen zur neunten Symphonie.

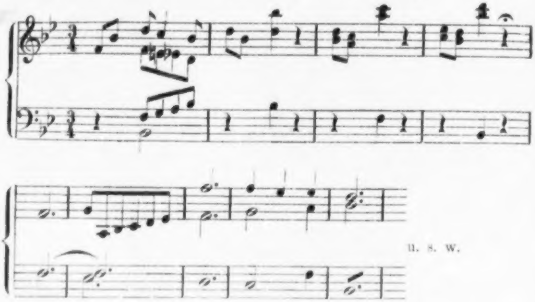
Man kann in Beethoven's Skizzenbüchern die Beobachtung machen, dass, wenn eine grössere Composition beendigt oder ihrer Beendigung nahe war, in der Regel Ansätze zu mehreren neuen Compositionen gemacht wurden, die dann grösstentheils unausgeführt liegen blieben, kleinstentheils fortgesetzt oder weitergeführt wurden. So erscheint in einem dem Jahre 1815 angehörenden Skizzenbuche nach den letzen Entwürfen zu der Sonate Op. 102 Nr. 2, zwischen andern theils liegen gebliebenen, theils benutzten Entwürfen, ein Ansatz zu einer Fuge,



der den Kern des Themas des zweiten Satzes der neunten Symphonie enthält,*) der aber, da er unausgeführt liegen blieb und da in ihm der springende Punkt zur neunten Symphonie nicht zu finden ist, den wirklichen Beginn der Composition nicht bezeichnen kann. Beethoven dachte wohl zur Zeit, als jener Entwurf entstand, wie aus einer bald darauf geschriebenen, auf derselben Seite vorkommenden, zu einer ebenfalls liegengebliebenen Skizze gehörenden Bemerkung

---

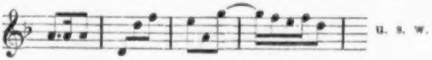
*) Nach einer Mittheilung von Carl Czerny soll Beethoven auf das Thema zum Scherzo der neunten Symphonie gekommen sein, als er einst in einem Garten das Gezwitscher der Spatzen hörte. Nach einer andern Mittheilung sollen ihm, nachdem er lange im Finstern im Freien gesessen, von allen Seiten aufglitzernde Lichter das Motiv zum Scherzo eingegeben haben. Nun, wenn dem so ist, so haben wir in obigem Entwurf das Product der einen oder andern Anregung.



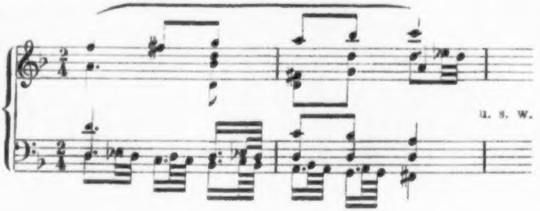
Sinfonie erster Anfang in bloss 4 Stimmen 2 Viol. Viola Basso dazwischen forte mit andern Stimmen u. wenn möglich jedes andere Instrument nach u. nach eintreten lassen —

hervorgeht, an die Composition einer neuen Symphonie. Auf die neunte Symphonie aber kann die Bemerkung nicht bezogen werden.

Im Jahre 1817 arbeitete Beethoven an einem fugirten Satze

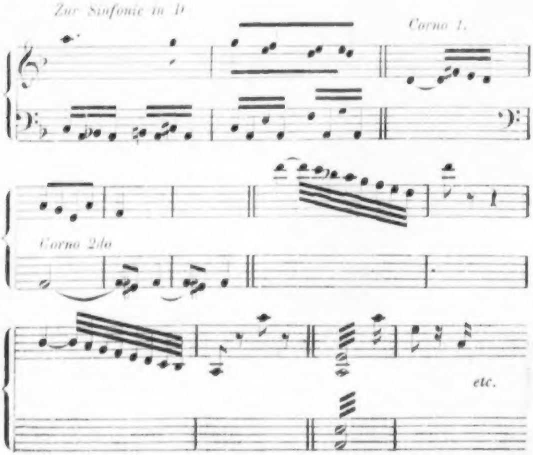


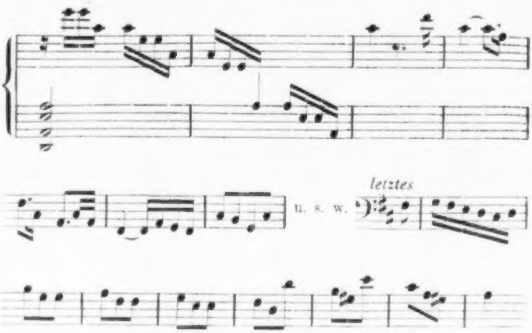
mit einem Vorspiel



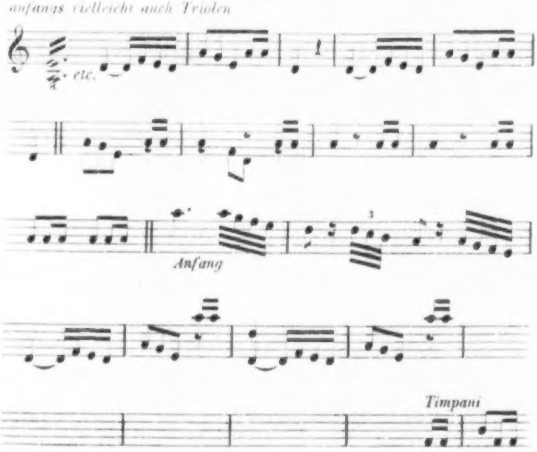
für zwei Violinen, zwei Violen und Violoncell. Es hat allen Anschein, dass das Stück, an Stelle der bald darauf entstandenen, unter der Opuszahl 137 erschienenen fünfstimmigen Fuge, ursprünglich für die von Tobias Haslinger veranstaltete geschriebene Sammlung der Werke Beethoven's bestimmt war. Die Arbeit blieb, nachdem ungefähr vier Seiten ins Reine geschrieben waren, liegen; das Fugenthema aber nicht. Wir werden es in den Arbeiten zur neunten Symphonie wiederholt auftauchen sehen.

Der Beginn der Composition der neunten Symphonie ist an den Beginn des ersten Satzes gebunden. Die ersten Skizzen zu diesem Satze zeigen, dass Beethoven sich mit der Absicht trug, eine Symphonie zu schreiben. Sie finden sich auf einzelnen zerstreuten Blättern aus dem Jahre 1817. Wie weit die Arbeit Ende 1817 oder Anfang 1818 gediehen war und dass Beethoven schon an die andern Sätze dachte, kann man aus einem Skizzenbuche aus jener Zeit ersehen. Beethoven schreibt da zuerst:



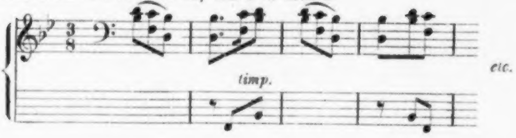

letztes
u. s. w.

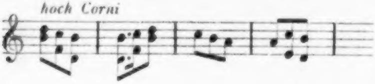
dann (einige Seiten später):


anfangs vielleicht auch Triolen
etc.
3
Anfang
Timpani

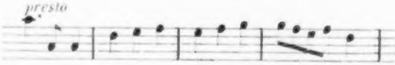
dann:

2tes Stück. 4 Horn 2 in tief und 2 in hoch B



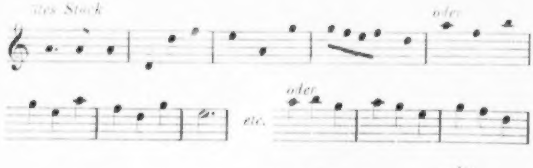


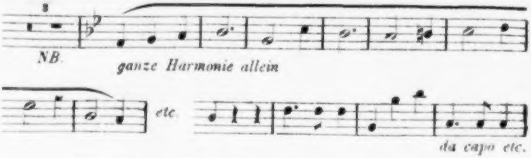
dann:



darin das Allo maestoso

dann:

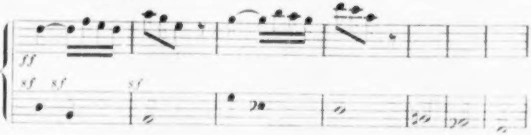

3tes Stück
oder
etc.
oder
oder
etc.
oder
Schluss



NB. Hier muss es scheinen als wolle man das Trio in D machen jedoch geht es hernach überraschend in B.

dann:

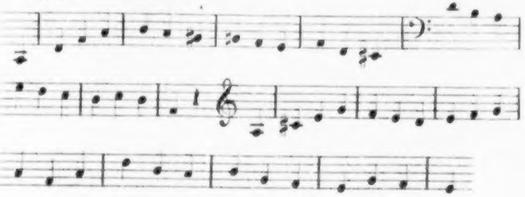
Diese Sinfonie in einem Stück 3 Horn. in anderm St. 4 Horn.



Am Ende vom 1sten Allegro 3 Posaunen

und dann:

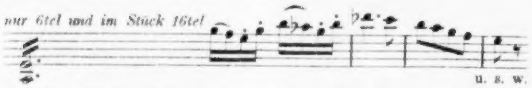
2tes St.



Wir haben hier lauter abgerissene Skizzen vor uns. Bekanntes und Unbekanntes tritt uns entgegen. Die nach oben gestrichenen Noten im 2. Takt der ersten Skizze sind später hingeschrieben worden. Die Bemerkung bei der sechsten Skizze betrifft die Behandlung der Geigen. Beethoven war in Zweifel, ob statt der angedeuteten Sextolen nicht Triolen zu nehmen seien. Die ganze Arbeit zeigt sich noch in ihrem ersten Stadium.

Die meisten Skizzen betreffen den ersten Satz. Das Hauptthema, die Hauptmotive desselben sind festgestellt. Von den andern thematischen Bestandtheilen des Satzes ist aber gar wenig bemerkbar. Als Thema zum Scherzo wird erst das Fugenthema aus dem Jahre 1815, dann das aus dem Jahre 1817, dann ein neues aufgestellt. Vom jetzigen dritten und vierten Satz ist noch keine Note gefunden. Die Skizzen beweisen, dass der letzte Satz ein Instrumentalsatz werden sollte und dass Beethoven noch nicht an die Verwebung mit Schiller's Hymne »An die Freude« dachte.

Nun sind einige Blätter vorzunehmen. Auf einem Blatte, das entweder gleichzeitig mit jenem Skizzenbuch oder etwas später benutzt wurde, entscheidet sich Beethoven für die Sextolen-Bewegung zu Anfang des ersten Satzes, über die er im Skizzenbuch noch in Zweifel war. Ein anderes Blatt, das in die zweite Hälfte des Jahres 1818 zu setzen ist und später beschrieben wurde, als das vorige Blatt, bringt eine Bemerkung,



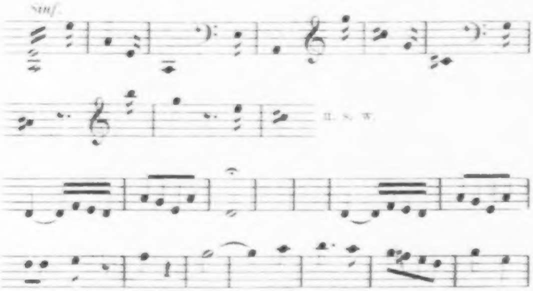
> *Adagio Cantique —*
>
> *Frommer Gesang in einer Sinfonie in den alten Tonarten — Herr Gott dich loben wir — alleluja — entweder für sich allein oder als Einleitung in eine Fuge. Vielleicht auf diese Weise die ganze 2te Sinfonie charakterisirt, wo alsdenn im letzten Stück oder schon im Adagio die Singstimmen eintreten. Die Orchester Violinen etc. werden beim letzten Stück verzehnfacht. Oder das Adagio wird auf gewisse Weise im letzten Stücke wiederholt wobei alsdenn erst die Singstimmen nach u. nach eintreten — im Adagio Text griechischer Mithos Cantique Eclesiastique — im Allegro Feier des Bachus*

aus der hervorgeht, dass Beethoven zwei Symphonien, eine davon mit eintretenden Singstimmen, componiren wollte. An Schiller's Lied wird aber auch da noch nicht gedacht.

Die bisher erwähnten Entwürfe zum ersten Satz der Symphonie und zur Symphonie überhaupt wurden während der Composition der Sonate Op. 106 geschrieben. Zwei der grössten Instrumentalwerke Beethoven's fallen also der ersten Entstehung nach so ziemlich in eine und dieselbe Zeit.

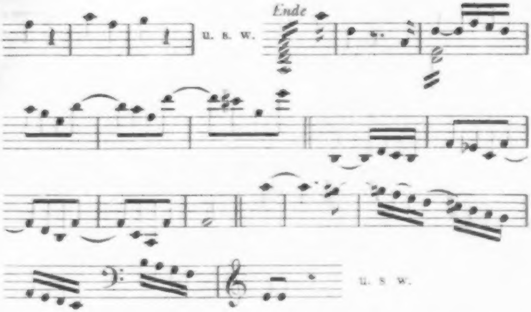
In den nächsten vier Jahren lässt sich die Arbeit nicht gut verfolgen. Sie wurde durch die zu andern Compositionen unterbrochen. Von grösseren Werken entstanden in dieser Zeit die drei Claviersonaten Op. 109, 110 und 111, die zweite Messe und die Ouverture Op. 124. Am meisten war Beethoven mit der Messe beschäftigt. Erst als diese und die Ouverture und der Chor zur »Weihe des Hauses« in den Skizzen fertig waren, richtete sich seine Aufmerksamkeit fast ausschliesslich auf die Symphonie.*)

Ueber den Stand der Arbeit, wie sie im Sommer oder Herbst 1822 wieder aufgenommen und weitergeführt wurde, giebt ein Skizzenheft Aufschluss. Die Arbeit zum ersten Satz ist, wie diese Auszüge zeigen,

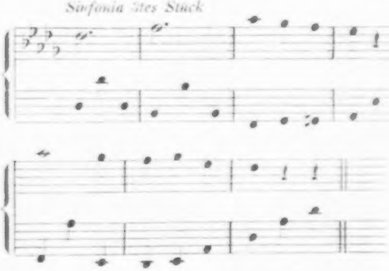


---

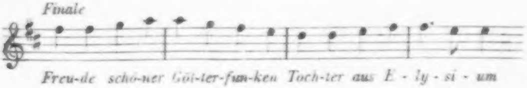
*) Mit dem Gesagten lässt sich eine in der Leipziger Allg. Musik. Zeitung vom 22. Januar 1823 stehende Nachricht aus Wien in Uebereinstimmung bringen, welche lautet: »Beethoven hat nun auch seine zweyte grosse Messe vollendet, und wird sie kommende Fastenzeit in einem Concerte aufführen. Gegenwärtig soll er sich mit der Composition einer neuen Symphonie beschäftigen«.


u. s. w.
Ende
u. s. w.

etwas vorgerückt. Dagegen steht die Arbeit zum zweiten Satz, wenn man von dieser Skizze


Sinfonia 3tes Stück

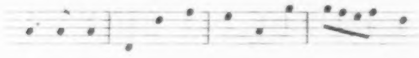
absieht, deren Zugehörigkeit jedoch zweifelhaft ist, noch ganz auf dem Standpunkte des Jahres 1818. Die Fugenthemen aus den Jahren 1815 und 1817 finden sich fast unverändert wieder. Vom dritten Satz ist noch nichts da. Das Wichtigste ist, dass, wie aus dieser Skizze


Finale
Freu-de schö-ner Göt-ter-fun-ken Toch-ter aus E - ly - si - um

hervorgeht, Beethoven inzwischen auf den Gedanken gekommen war, Schiller's Hymne zum Finale heranzuziehen. Unabänderlich fest stand, wie wir sehen werden, der Gedanke darum noch nicht.

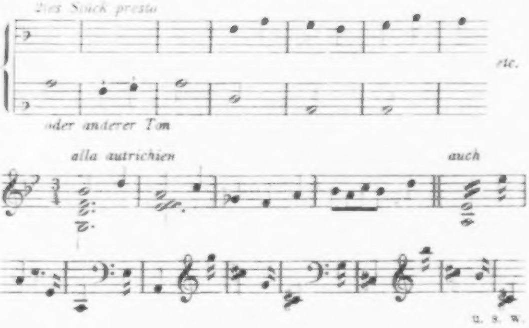
Bemerkenswerth sind einige in demselben Skizzenheft vorkommende Aufzeichnungen, die sich auf die Einrichtung der Symphonie im Ganzen beziehen. Die erste Aufzeichnung erscheint gleich nach jener Melodie zu Schiller's Worten, gehört aber, nach Handschrift und Inhalt, nicht dazu und lautet, so weit sie leserlich ist, wie folgt:

> *Die Sinfonie aus 4 Stücken darin das 2te Stück im $\frac{2}{4}$ Takt wie in d . . . . die . . könnte in $\frac{6}{8}$tel dur sein u. das 4te Stück*



Nach dieser Aufzeichnung sollte dem letzten Satz das Fugenthema aus dem Jahre 1817 zu Grunde gelegt werden. Zum nicht erwähnten ersten Satz war, so müssen wir annehmen, der in Arbeit stehende bestimmt.

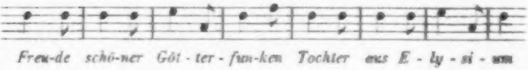
Die nächste Aufzeichnung



bringt zwei neue Themen und lässt es dahingestellt, was für ein Thema zum Finale genommen werden sollte.

Die dritte Aufzeichnung

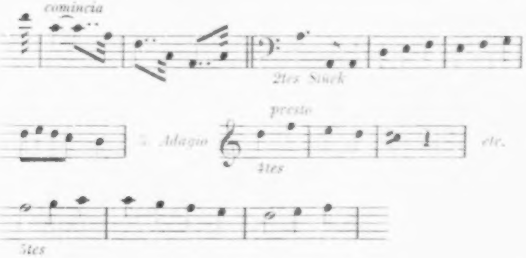
Sinfonie allemand entweder mit Variation nach der (?) Chor


Freu-de schö-ner Göt - ter - fun-ken Tochter aus E - ly - si - um

alsdenn eintritt oder auch ohne Variation. Ende der Sinfonie mit türkischer Musik und Singchor

bringt die Schiller'schen Worte mit einer neuen Melodie. Es ist möglich, dass diese Melodie früher entstand, als die zuerst mitgetheilte.

In der letzten Aufzeichnung


cominciа
2tes Stück
presto
3. Adagio
4tes
etc.
5tes

ist dem zweiten Satz das Fugenthema aus dem Jahre 1815, dem vorletzten Satz ein in der zweiten Aufzeichnung aufgestelltes Thema und dem letzten Satz die früher verzeichnete Melodie zu Schiller's Worten zugetheilt.

Erwähnenswerth ist noch eine zwischen den angeführten Aufzeichnungen vorkommende Bemerkung, welche so lautet:

auch statt einer neuen Sinfonie eine neue Overture auf Bach sehr fugirt mit 3 (Posaunen? Subjekten?)

Unter der »neuen« Symphonie kann schwerlich unsere neunte, mit andern Worten, diejenige Symphonie gemeint sein, zu der der angefangene erste Satz gehören sollte.

Die Verschiedenheit obiger Aufzeichnungen und einige darin vorkommende Erscheinungen (so z. B. die, dass bei der ersten Aufzeichnung das Fugenthema aus dem Jahre 1817, kurz vorher und bei den letzten Aufzeichnungen aber eine Melodie zu Schiller's Worten dem Finale zu Grunde gelegt werden sollte; ferner die Ueberschrift bei der dritten Aufzeichnung (»*Sinfonie allemand*« u. s. w.) können wir uns nicht anders als durch die Annahme erklären, Beethoven habe, wie er im Jahre 1812 die siebente und achte Symphonie gleichsam als Zwillinge zur Welt gebracht hatte, auch diesmal zwei Symphonien schreiben wollen, habe also seinen vor vier Jahren gefassten Vorsatz nicht aufgegeben. Wir werden in dieser Annahme bestärkt durch eine Aeusserung Beethoven's, welche Friedrich Rochlitz,*) der im Sommer 1822 in Wien war und Beethoven kennen lernte, mittheilt und welche lautet: »Ich trage mich schon eine Zeit her mit drei andern grossen Werken. Viel dazu ist schon ausgeheckt, im Kopfe nämlich. Diese muss ich erst vom Halse haben: zwei grosse Symphonien, und jede anders, jede auch anders als meine übrigen, und ein Oratorium.«**)

Beethoven muss die Absicht, zwei Symphonien zu componiren, bald aufgegeben haben. Wenigstens findet sich keine Andeutung mehr, aus der sich das Gegentheil entnehmen liesse. Schon in der zuletzt angeführten Bemerkung, nach welcher Beethoven »statt einer neuen Sinfonie« eine Ouverture auf den Namen »Bach« zu schreiben gedachte, lässt sich eine Einschränkung seines Vorsatzes erblicken. Längere Skizzen zu einem Satz, der zu der aufgegebenen Symphonie gehören könnte, sind nicht vorhanden. Wir sind lediglich auf jene Aufzeichnungen angewiesen, und diese sagen uns über das

---

*) »Für Freunde der Tonkunst«, 4. Band, S. 357. Rochlitz' Brief, der die Mittheilung enthält, ist am 9. Juli 1822 geschrieben.

**) Beethoven hatte der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien die Composition eines Oratoriums versprochen.

Verhältniss, welches die projectirten Symphonien haben könnten, nichts. Lag doch nach den Aufzeichnungen und nach den bisherigen Entwürfen unsere neunte Symphonie, höchstens mit Ausnahme eines Theils des ersten Satzes, noch ganz im Chaos. Von anderer Seite jedoch kommen uns einige aufklärende Andeutungen zu.

Am 10. November 1822 beschloss die Direction der Philharmonischen Gesellschaft in London, Beethoven zur Composition einer Symphonie aufzufordern.*) Beethoven nahm den Antrag, auf den er vorbereitet war, an. Am 6. April 1822 hatte er an Ferd. Ries geschrieben: »Was würde mir wohl die philharmonische Gesellschaft für eine Sinfonie antragen?« Und am 20. December 1822 schrieb er: »Mit Vergnügen nehme ich den Antrag an, eine neue Sinfonie für die philharmonische Gesellschaft zu schreiben.« Die Symphonie, welche Beethoven nach London schickte, war bekanntlich die neunte. Bei der ersten Aufführung durch die Philharmonische Gesellschaft (am 21. März 1825) war sie auf dem Programm angezeigt mit dem Beisatz: »*composed expressly for this Society*«. Die Anwendung, welche sich nun auf die Aufzeichnungen machen lässt, liegt nahe. Letztere fallen in die Zeit, in der der Antrag nahe bevorstand oder eben geschehen war. Von den zwei Symphonien, welche Beethoven zu schreiben gedachte, war eine für England bestimmt, die andere nicht. Bei der für England bestimmten, musste Beethoven, wenigstens anfangs, Bedenken tragen, einen Vocalsatz mit deutschem Text anzubringen. Die Symphonie musste ganz instrumental sein. Eine solche Symphonie ist in der ersten Aufzeichnung ins Auge gefasst. Bei der andern Symphonie fiel jenes Bedenken weg. Hier sollte Schiller's Gedicht herangezogen werden. Die Worte in der dritten Aufzeichnung »*Sinfonie allemand*« sagen es deutlich, dass sie nicht für England bestimmt war.

---

*) »The composition of this symphony (the ninth or choral symphony) was the result of a meeting of the Directors on the 10th of November, 1822, at which it was resolved to offer Beethoven fifty pounds for a MS. symphony.« The Philharmonic Society of London . . . . by George Hogarth. London, 1862. Pag. 31.

Die Arbeit wurde, zunächst nur unterbrochen durch die zu den Variationen Op. 120, nun fortgesetzt. Zunächst wuchs der erste Satz heran. Die Arbeit dazu zieht sich bis in die zweite Hälfte des Jahres 1823 hinein. Themen und Motive, Bestandtheile und Stellen kommen zum Vorschein, die sich in den früheren Skizzen nicht finden. Erst als der erste Satz in den Skizzen fast ganz fertig und gesichert war, erscheinen, abgesehen von den wenigen früher aufgefundenen Motiven oder Themen, nach und nach einzelne kürzere und längere Stellen, die den übrigen Sätzen gelten. Die Erscheinung, dass Beethoven an zwei oder drei Sätzen gleichzeitig arbeitete, wiederholt sich. Das Heranwachsen, die Vollendung des ersten Satzes war, wie es sich auch bei andern Werken, z. B. bei der Sinfonia eroica, nachweisen lässt, für die Entstehung und Gestaltung der folgenden Sätze entscheidend. Es sollte Beethoven nicht gelingen, die Grundlinien zu den folgenden Sätzen und zum ganzen Werke zu ziehen, bevor der grossartige Unterbau des ersten Satzes gelegt war. Die Idee der neunten Symphonie erwuchs während des Schaffens.*)

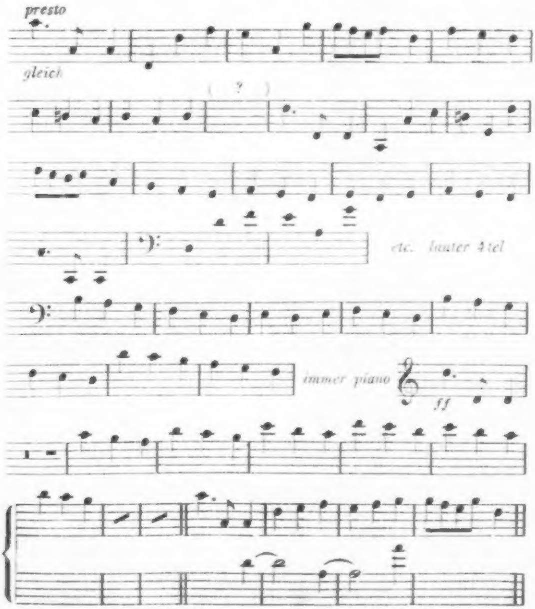
Das Jahr 1823 ist vorzugsweise der neunten Symphonie gewidmet. Wie die Vollendung des ersten Satzes, so gehört, den instrumentalen Eingang zum letzten Satz und vielleicht andere bedeutende Stellen ausgenommen, auch die Entstehung und Composition der letzten drei Sätze dem Jahre 1823 an. Man kann dieses Jahr, wenn auch nicht als das der Empfängniss, so doch als das der Geburt der neunten Symphonie in ihrer Ganzheit bezeichnen.

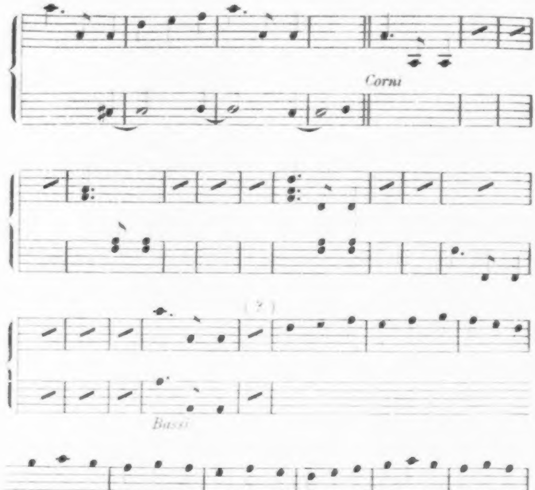
Der zweite Satz wurde früher als der dritte und dieser früher als der vierte fertig. Der zweite Satz war ungefähr im August 1823 im Entwurfe fertig. Ein in die Monate Mai bis Juli 1823 zu setzendes Taschen-Skizzenbuch**) enthält, ausser der endgiltigen Form sehr nahe kommenden Entwürfen zum ersten Satz, Entwürfe zum zweiten und dritten Satz der neunten Symphonie. Interessant ist es zu sehen, wie hier Beethoven die zwei Fugenthemen aus den Jahren 1815 und 1817 heranzieht, wie er durch Verlängerung derselben nahezu das jetzige Thema gewinnt und wie er dabei auf andere Stellen, auf den dreitaktigen Rhythmus u. s. w. kommt. Wir setzen einen Theil der Skizzen her, können jedoch nicht durchweg für die Richtigkeit der Aufeinanderfolge einstehen, da das Skizzenbuch, als zum Gebrauch ausser dem Hause bestimmt, eines von denen ist, welche vorne und hinten anfangen, also keinen Anfang haben. (Das Wort »gleich« bei der ersten Skizze bedeutet: gleich, ohne Vorspiel anfangen.)

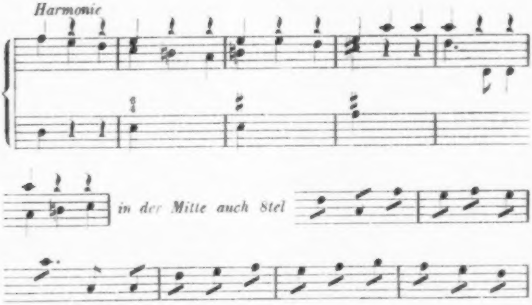
---

*) Die bisher in diesem Artikel benutzten Vorlagen sind in den Artikeln XXXV, XXXVI und XLV näher bezeichnet. Die einzelnen Blätter, welche benutzt wurden, befinden sich an verschiedenen Orten.

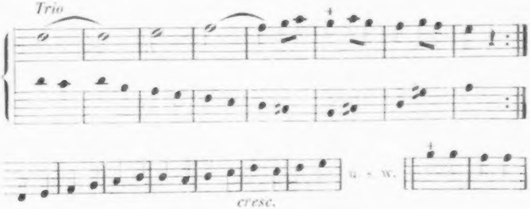
**) Im Besitz von A. Artaria in Wien.




Corni
(?)
Bassi
u. s. w.



Mehrere zusammengehörende, etwas später benutzte Blätter*) bringen den Anfang des Trios in dieser Gestalt.

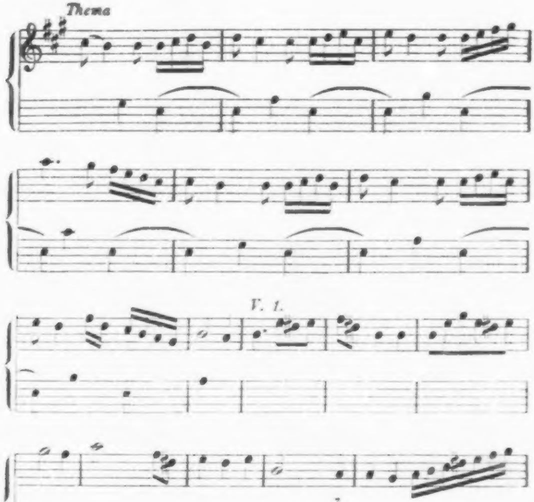


Die obern Noten des 6. und 7. Taktes hat Beethoven später so geändert, wie in der angehängten Variante angegeben ist. In einer etwas später entstandenen Skizze ist das Trio ebenfalls im $\frac{2}{4}$-Takt geschrieben.

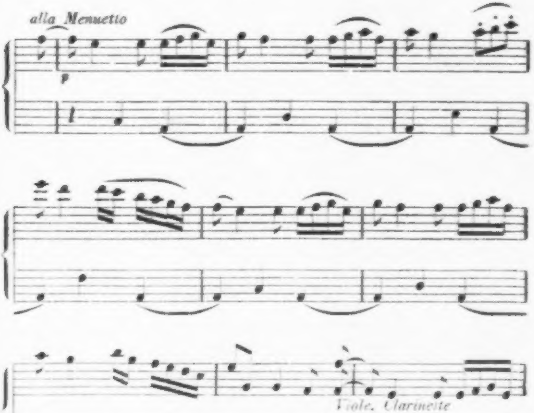
Das Adagio wurde ungefähr im October 1823 im Entwurfe fertig. Zuerst entstand die Melodie des Mittelsatzes. Sie wurde geschrieben, bevor der erste Satz in den Skizzen fertig war. In ihrer ursprünglichen Fassung

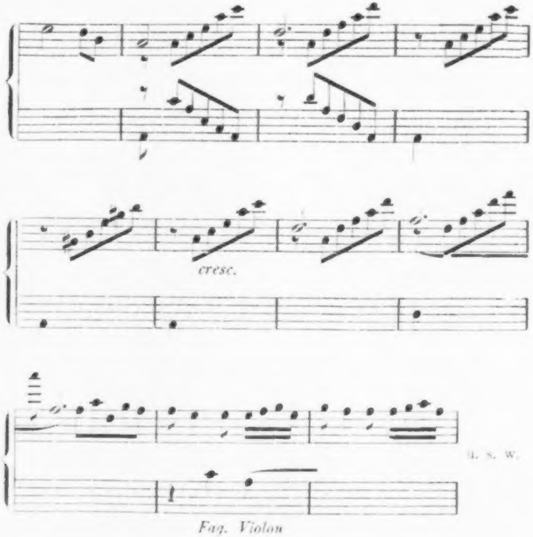
---

*) Die von hier an benutzten Vorlagen befinden sich grösstentheils in der königl. Bibliothek zu Berlin.

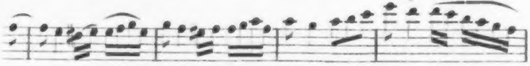

Thema
V. 1.

erscheint sie in anderer Tonart und mit einer unbedeutenden Melodie, von der sie sich, auch nachdem sie nahezu ihre endgiltige Fassung gefunden,


alla Menuetto
p
Viole. Clarinette
tr

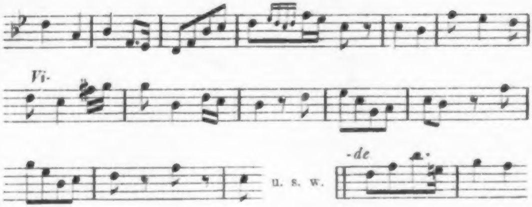


nicht frei gemacht hat. Hier

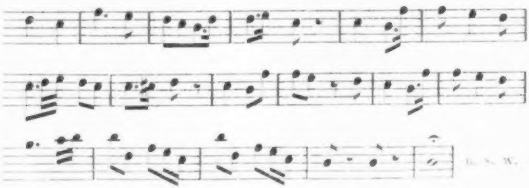


wird ein anderer Anfang versucht. Ohne Zweifel ist diese Melodie in einem Conversationsheft aus dem Herbst 1823 gemeint, wo der Neffe schreibt: »Mich freut nur, dass Du das schöne Andante hinein gebracht hast.«

Von den übrigen Skizzen zum Adagio sind die zum Hauptthema die beachtenswerthesten. Sie beweisen, dass die Melodie, wie wir sie kennen, kein Werk des ersten Augenblicks war. Einer der ersten Entwürfe scheint dieser

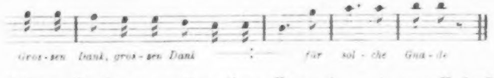


zu sein. Er entstand, nach unserer Annahme, zwischen Mai und Juli 1823. Eine etwas später geschriebene, in den Juli 1823 zu setzende Skizze bringt diese Fassung.*)



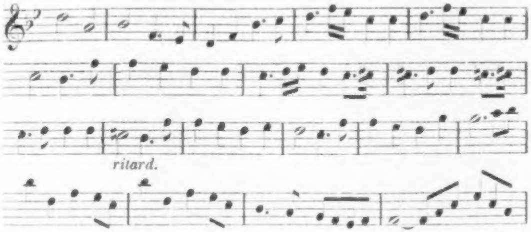
---

*) Diese Skizze steht auf der 7. Seite von zwei zusammengehörenden Bogen, die auf den vorhergehenden Seiten der endgiltigen Form nahe kommende Entwürfe zum zweiten Satz der neunten Symphonie und auf der letzten Seite einen zweistimmigen Kanon

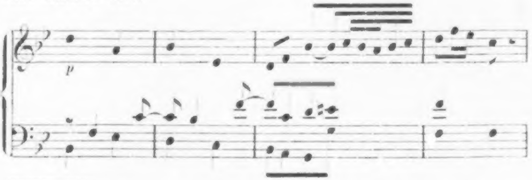


enthalten. Beethoven erwähnt diesen Kanon in zwei gegen Ende Juli 1823 an den Erzherzog Rudolf geschriebenen Briefen. In einem Briefe schreibt er: »Eben in einem kleinen Spaziergange begriffen und stammelnd einen Canon „Grossen Dank!" : : ÷ und nach Hause kommend und ihn aufschreiben wollend für J. K. H . . . . . Morgen folgt mein Canon« Im nächsten Briefe heisst es: »Grossen Dank ÷ : ÷ überbringe ich selbst.« Am 31. Juli 1823 schreibt der Erzherzog: »Ich hoffe, Sie haben doch Ihren Canon aufgeschrieben.« Auf das an diesen Briefwechsel sich knüpfende Datum gründen sich hauptsächlich unsere Angaben, die obige Skizze sei um Juli 1823 geschrieben und der zweite

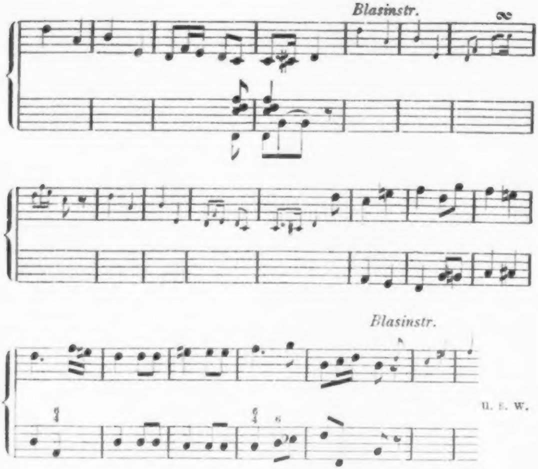
Beethoven dachte hier noch nicht daran, den letzten Takt jedes Abschnittes, wie es in der Partitur geschieht, von den Blasinstrumenten wiederholen zu lassen. Höchstens könnte man im 15. Takt der letzten Skizze eine solche Wiederholung finden. In dieser Skizze



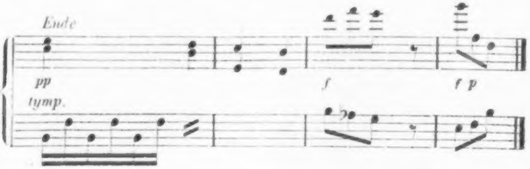
sind die Reprisen gefunden. Beethoven versucht nun noch eine andere Art.



Satz sei ungefähr im August 1823 in den Skizzen fertig geworden. Diese Daten stehen zwar mit andern Worten Beethoven's im Widerspruch. Er schreibt am 1. Juli 1823 an Erzherzog Rudolf: »Ich schreibe jetzt eine neue Sinfonie für England für die philharmonische Gesellschaft, und hoffe selbe in Zeit von 14 Tagen gänzlich vollendet zu haben.« Man darf aber solche Aeusserungen nicht ganz wörtlich nehmen. Beethoven brauchte mehr Zeit. Schon am 25. April 1823 hatte er an F. Ries geschrieben: »Sie erhalten die Sinfonie nächstens.« Und am 5. September 1823 schrieb er an Ries: »Unterdessen können Sie sicher darauf rechnen, dass sie (die Symphonie) bald in London ist.« Die Symphonie kam aber erst nach London, als sie in Wien (7. Mai 1824) aufgeführt worden war. Und was den versprochenen Kanon betrifft, so scheint der Erzherzog denselben nie bekommen zu haben. Wenigstens ist er in dessen Nachlass nicht gefunden worden.



wo die Blasinstrumente jedesmal einen ganzen Theil wiederholen. Bemerkenswerth ist noch eine Skizze

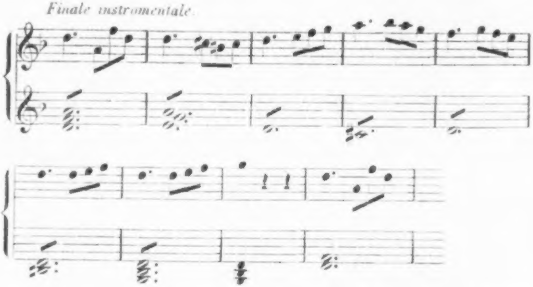


zum Schluss des Satzes. Die Skizze, von der höchstens das Motiv der Pauken, aber anders verwendet, in die Partitur übergegangen ist, sticht in ihrer Einfachheit von der kunstvollen gedruckten Fassung sehr ab.

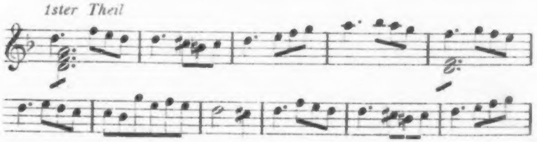
Aus den Skizzen zum Finale ergiebt sich zunächst, dass Beethoven, als die Composition des Schiller'schen Liedes schon begonnen und vorgeschritten war, schwankte, ob er der Symphonie ein vocales oder ein instrumentales Finale geben sollte. Auf einigen zusammengehörenden Bogen, welche grösstentheils der endgiltigen Form nahe kommende Entwürfe zum zweiten Satz enthalten, findet sich die Bemerkung:

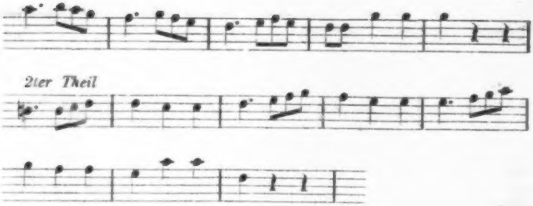
Vielleicht doch den Chor Freude schöner —

Diese Worte, welche ungefähr im Juni oder Juli 1823 geschrieben wurden, drücken offenbar eine Unentschiedenheit im Entschluss aus. Das instrumentale Finale sollte eine Melodie bekommen.

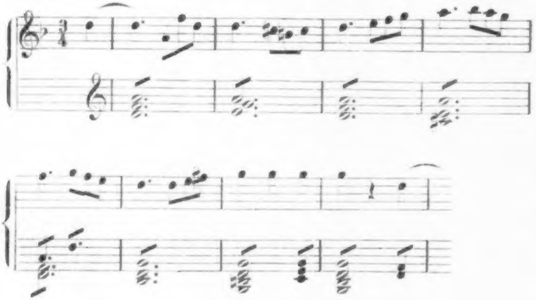


die, mit einigen Aenderungen und mit Versetzung in eine andere Tonart, später im Quartett in A-moll (Op. 132) verwendet wurde. Die Skizze, über deren Bestimmung die Ueberschrift keinen Zweifel lässt, findet sich in einem Skizzenheft, das vor- und nachher fast nur Entwürfe zur Composition des Schiller'schen Textes enthält. Die nämliche Melodie findet sich gegen Ende desselben Skizzenheftes vollständiger und in einer etwas andern Version.





Im Herbst 1823 ist Beethoven wieder auf das Thema zurückgekommen. Hier hat es wieder eine etwas andere Fassung.*)



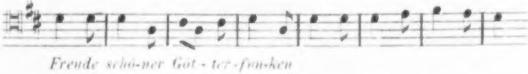
Was daraus geworden wäre, wenn Beethoven diese Arbeit fortgesetzt und statt des vocalen ein instrumentales Finale geschrieben hätte, ist bei der Eigenthümlichkeit seines Schaffens, wo nichts auf vorausgegangener bloss verstandesmässiger Berechnung, sondern alles auf einer gleichsam organischen, an das Vorhergehende. Vorhandene anknüpfenden Entwickelung beruht, schwer zu sagen.*)

---

*) Der folgende Entwurf findet sich nebst Arbeiten zum Schlusschor der Symphonie auf mehreren zusammengehörenden, im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrten Bogen. Unmittelbar nach ihm beginnen Arbeiten zu den sechs Bagatellen Op. 126.

Vom Finale, wie es gedruckt ist, entstand zuerst der chorische Theil und die diesem vorangehenden Instrumentalvariationen über die Freudenmelodie; dann wurde die instrumentale und recitativische Einleitung in Angriff genommen. Wir folgen dieser Ordnung.

Ausser den bereits mitgetheilten Melodien zu den ersten Worten des Schiller'schen Gedichtes hat Beethoven noch andere gesucht. Hier ein Beispiel.

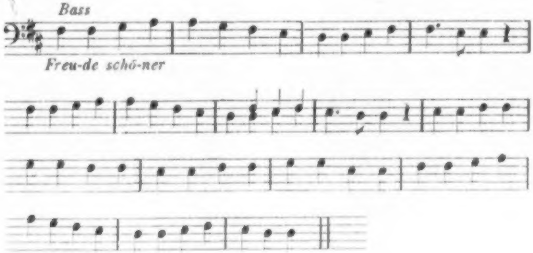


Dieser Entwurf fällt noch in die letzten Monate des Jahres 1822. Von da an scheint Beethoven bei der jetzigen Melodie, wie sie in den im Sommer oder Herbst 1822 gefundenen ersten vier Takten angedeutet ist, geblieben zu sein. Die Melodie musste manche Wandlungen durchmachen, bis sie die endgiltige Form fand. Namentlich gilt das vom zweiten Theil. Dieser musste noch gefunden werden. Ungefähr im Juli 1823 lautet die Melodie so:

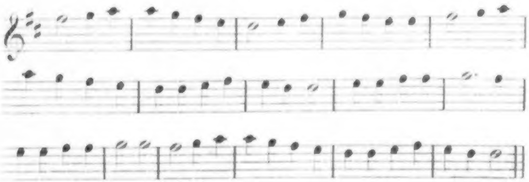
---

*) L. Sonnleithner, auf eine Mittheilung von C. Czerny sich stützend, berichtet in der Leipziger »Allg. musik. Zeitung« vom 6. April 1864: »Einige Zeit nach der ersten Aufführung der 9. Symphonie soll Beethoven in einem kleinen Kreise seiner vertrautesten Freunde, worunter auch Czerny war, sich bestimmt ausgesprochen haben, er sehe ein, mit dem letzten Satze dieser Symphonie einen Missgriff begangen zu haben; er wolle denselben daher verwerfen und dafür einen Instrumentalsatz ohne Singstimmen schreiben, wozu er auch schon eine Idee im Kopfe habe.« Dasselbe hat Czerny mit andern Worten auch dem Schreiber dieser Zeilen gesagt. Was für eine »Idee« Beethoven hatte, glauben wir zu wissen. Dass aber Beethoven entweder von seinem dort geäusserten Vorsatz zurückkam oder dass es ihm mit der Aenderung nicht Ernst war, ist sicher. Er würde sonst das Manuscript, das er wenigstens noch sechs Monate nach der ersten Aufführung in Händen hatte, nicht so, wie es war, dem Verleger übergeben haben.

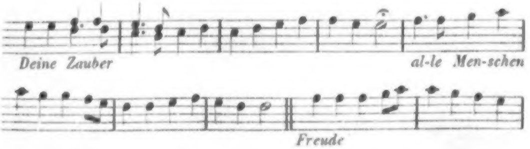
In einem andern Tone spricht sich Seyfried aus. Er schreibt (»Cäcilia«, Bd. 9, S. 236): »Soviel ist ausgemacht, dass Beethoven gewiss zweckmässiger verfahren wäre, wenn er wohlgemeintem, bewährtem Freundes-Rath gefolgt und auf dieselbe Weise, wie zu dem letzten Quatuor (in B-dur, Op. 130), auch hier ein anderes, zweites Schluss-Stück ohne Singstimmen gesetzt hätte.« Seyfried ist wohl selbst der bewährte Freund gewesen.

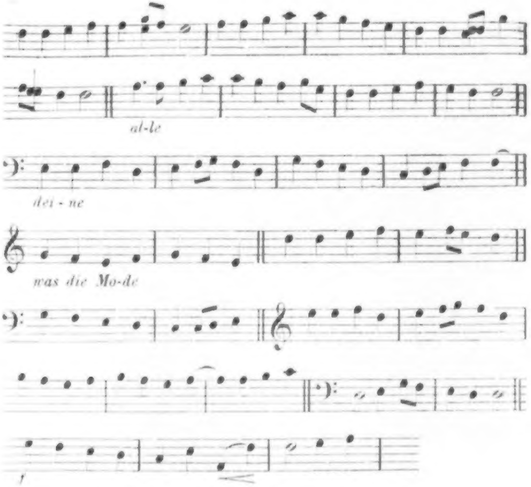


Etwas später entstand diese Fassung:

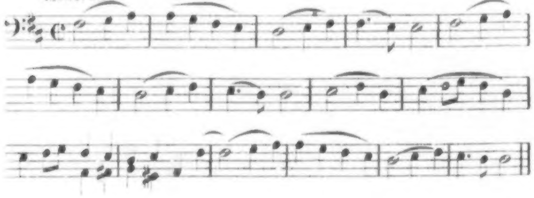


Hier ist die Melodie den Instrumenten zugetheilt. Diese abgerissenen Entwürfe



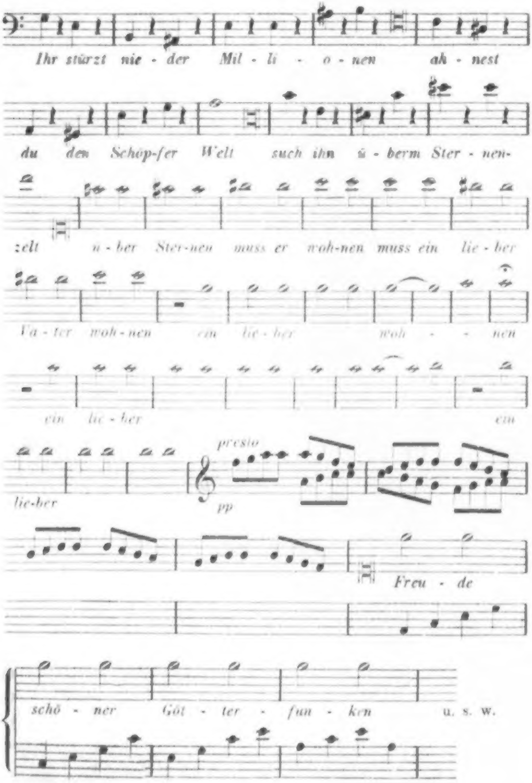

al-le
dei - ne
was die Mo-de
f

sind meistens auf die Ausbildung des zweiten Theils gerichtet. In einer später geschriebenen, instrumental gedachten Skizze



stimmt die Melodie, mit Ausnahme des Taktzeichens und des angegebenen Tempos, mit der endgiltigen Form fast ganz überein.

In den vielen übrigen Skizzen zum chorischen Theil hat Beethoven Versionen des Hauptthemas und für spätere Strophen des Gedichtes Weisen und Fassungen versucht, die in der Partitur nicht angewendet sind. Diese Skizze


Ihr stürzt nie - der Mil - li - o - nen ah - nest
du den Schöp-fer Welt such ihn ü - berm Ster - nen-
zelt ü - ber Ster-nen muss er woh-nen muss ein lie - ber
Va - ter woh - nen ein lie - ber woh - - nen
ein lie - ber ein
lie-ber
presto
pp
Freu - de
schö - ner Göt - ter - fun - ken u. s. w.

zeigt in ihrem Anfang eine von Grund aus von der gedruckten Form verschiedene Auffassung des Textes. Nur in den rhetorischen Accenten, mit denen einzelne Wörter belegt sind, lässt sich eine Aehnlichkeit mit der spätern Behandlung der Worte erkennen.

Zwischen diesen und andern Skizzen kommen mehrere Bemerkungen vor, die hier anzuführen sind. Eine Bemerkung lautet:

türkische Musik in Wer das nie gekonnt, stehle —

eine andere, bei Skizzen zum Allegro alla marcia in B-dur stehend:

türkische Musik — erst pianissimo — einige laute ppmo — einige Pausen — dann die vollständige Stärke

und eine dritte:

auf Welt Sternenzelt forte Posaunenstösse

Nur bei zwei von den hier gemeinten Stellen hat Beethoven sein Vorhaben ausgeführt. Eine vierte, bei Arbeiten zum Schlusschor vorkommende Bemerkung

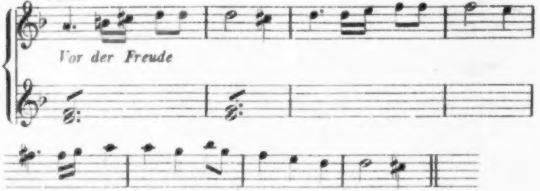
die Höhe der Stimmen mehr durch Instrumente

lässt sich dahin deuten, dass die hochgehenden Singstimmen durch Instrumente unterstützt werden sollten. Ist diese Auslegung richtig, so wäre das ein Beweis, dass Beethoven sich der ihm so oft vorgeworfenen Nichtbeachtung des Umfangs, der zu hohen Führung der Singstimmen bewusst war. Eine ebenfalls bei Arbeiten zum Schlusschor vorkommende Bemerkung

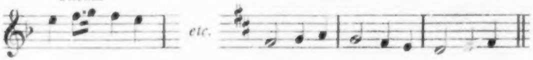
Anfang einer Overtur

kann zu einer jetzt zu berührenden Erscheinung gehören und darin ihre Erklärung finden.

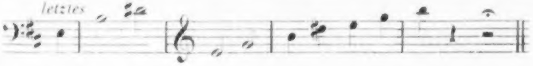
Aus andern Skizzen geht hervor, dass Beethoven längere Zeit hindurch im Sinne hatte, das Finale mit einem thematisch für sich bestehenden Instrumentalvorspiel zu beginnen und dann entweder unmittelbar, oder nach der vorher vom Orchester erst einfach und dann variirt vorgetragenen Freudenmelodie den Chor eintreten zu lassen. Zu einer solchen instrumentalen Einleitung finden sich die verschiedensten Entwürfe. Wir setzen die meisten der vorkommenden Entwürfe her, *Finale.*


Vor der Freude

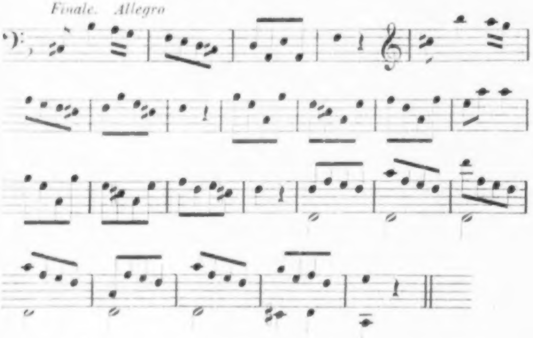
Letztes Thema



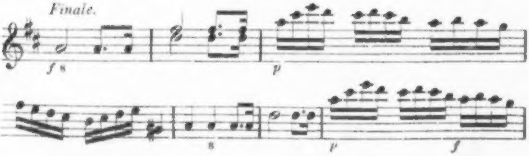
letztes

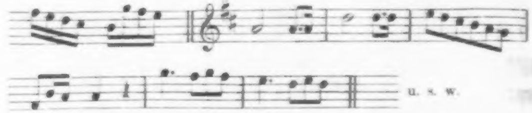


Finale. Allegro

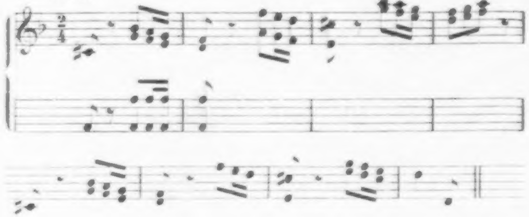


Finale.



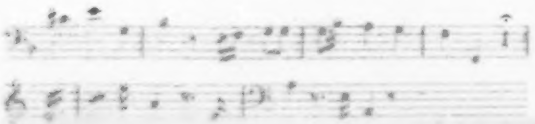


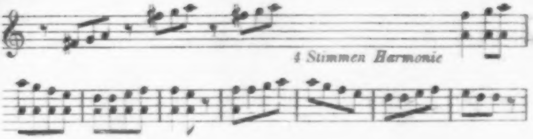
Finale



müssen es jedoch dahingestellt sein lassen, ob nicht einer oder einige derselben zu dem früher erwähnten instrumentalen Finale bestimmt waren. Der erste von diesen Entwürfen, der spätestens im Juli 1823 geschrieben wurde und noch zwischen Arbeiten zum ersten Satz vorkommt, lässt durch die beigefügten Worte »Vor der Freude« keinen Zweifel über seine Bestimmung aufkommen. Dasselbe ist vom zweiten Entwurf zu sagen. Dieser kommt auch zwischen Arbeiten zum ersten Satz vor. Die dann folgenden Entwürfe wurden später geschrieben. Von einer vocalen und instrumentalen Ein- oder Ueberleitung zum chorischen Theil, wie wir sie kennen, findet sich in den Skizzen aus der Zeit vor Juli 1823 keine Spur.

Erst in der zweiten Hälfte des Jahres 1823 und während der fortgesetzten Arbeit zur Composition des Schiller'schen Textes kam Beethoven, wie diese Skizze zeigt,

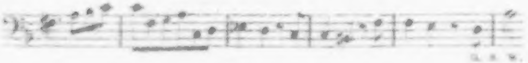




auf den Gedanken, die zuerst von den Blasinstrumenten vorgetragene Hauptmelodie mit einem recitativartigen Vorspiel, ferner mit einem Anklang an den ersten Satz der Symphonie und mit einem jene Melodie ankündigenden Motiv einzuleiten. Damit war der erste Schritt zur jetzigen Einleitung geschehen. Es fehlte zunächst noch die Motivirung des Eintritts der Singstimmen durch Worte. Diese zu finden, hat Mühe gekostet. Schindler weiss davon zu erzählen. Auch sagen es die Skizzen. Schindler sagt (Biogr. II, 55): »An die Ausarbeitung des vierten Satzes gekommen, begann ein selten bemerkter Kampf. Es handelte sich um Auffindung eines geschickten Modus zu Einführung der Schiller'schen Ode. Eines Tages in's Zimmer tretend, rief er mir entgegen: Ich hab's, ich hab's! Damit hielt er mir das Skizzenheft vor, wo notirt stand: »Lasst uns das Lied des unsterblichen Schiller singen« u. s. w. In den Skizzen, die nun vorzulegen sind und von denen die ersten, nach einer Angabe Schindler's, frühestens Ende October 1823 geschrieben wurden, hat Beethoven, um die geeigneten Worte zu finden und um überhaupt den Eintritt des Chors zu begründen, umständliche Versuche angestellt. Er holt weit aus und spricht sich mit voller Unbefangenheit aus. Man muss seine Worte auch so nehmen und darf nicht daran mäkeln. Sind sie doch nicht für uns geschrieben. An mehreren Stellen ist wegen Unleserlichkeit der Wortlaut nicht herzustellen. Solche Stellen müssen offen bleiben.

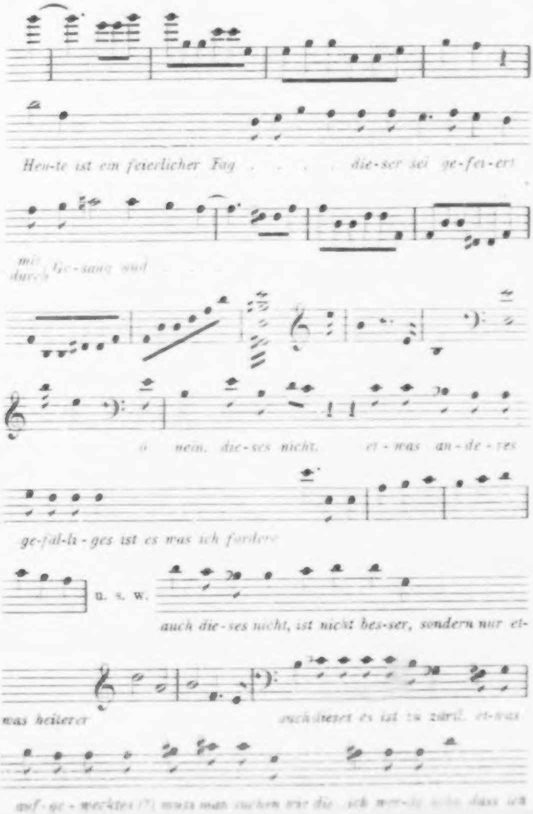
Die ersten Worte, die vorkommen.

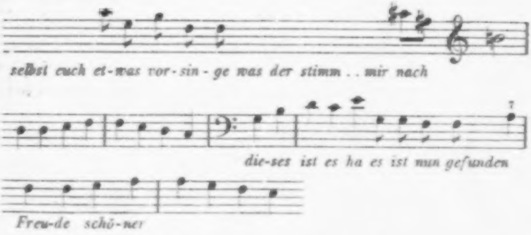
Nein diese . . . . erinnern an unsre Verzweifl.



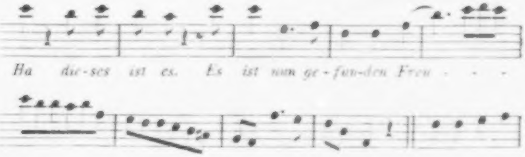
u. s. w.

stehen über einem recitativischen Vorspiel, zu dem sie wahrscheinlich gehören. In einem bald darauf erscheinenden Entwurf


Heu-te ist ein feierlicher Tag . . . . die-ser sei ge-fei-ert
mit
durch Ge-sang und
o nein, die-ses nicht, et-was an-de-res
ge-fäl-li-ges ist es was ich fordere
u. s. w.
auch die-ses nicht, ist nicht bes-ser, sondern nur et-
was heiterer
auch dieses es ist zu zärtl. et-was
auf-ge-wecktes (?) muss man suchen wie die . ich mer-ke [illegible] dass ich

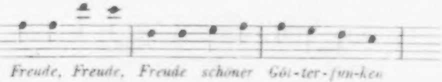

selbst euch et-was vor-sin-ge was der stimm .. mir nach
7
die-ses ist es ha es ist nun gefunden
Freu-de schö-ner

werden die der Reihe nach vorgeführten Hauptthemen der ersten drei Symphoniesätze apostrophirt. Hier

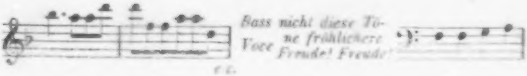

Ha die-ses ist es. Es ist nun ge-fun-den Freu - - -

wird die Schluss-Stelle des vorigen Entwurfs anders gefasst und weiter ausgeführt, wobei ein Gang zu Tage kommt, der mit einiger Aenderung in die Partitur übergegangen ist. Nach kürzerer oder längerer Unterbrechung wird eine kürzere Fassung des Recitativtextes gesucht. Beethoven schreibt erst:

Lasst uns das Lied des unsterblichen Schillers singen


Freude, Freude, Freude schöner Göt-ter-fun-ken

und dann:


Bass nicht diese Töne fröhlichere
Voce
Freude! Freude!
e c.

Damit war der Weg zur endgiltigen Fassung gebahnt.

Ende 1823 oder ganz zu Anfang 1824 war die Symphonie in den Skizzen, ungefähr im Februar 1824 in Partitur fertig. Die Dauer der Composition lässt sich verschieden bestimmen. Wollte man die allerersten Entwürfe einrechnen, die in der Symphonie benutzt sind, so müsste man wenigstens 8 Jahre zählen. Diese Entwürfe sind jedoch von der Rechnung auszuschliessen. Den Beginn der Composition können sie nicht bezeichnen. Dieser kann erst mit dem Beginn des ersten Satzes bezeichnet werden, und von da an sind ungefähr $6^1/_2$ Jahre bis zur Vollendung des Werkes hingegangen. Will man die sich lang hinziehende, längere Zeit unterbrochene Arbeit zum ersten Satz zum Theil als Vorarbeit ansehen und fasst man nur die Zeit in's Auge, in der die Grundlinien zur ganzen Symphonie gezogen wurden und der Bau aufgeführt wurde, so hat man ungefähr ein Jahr als die Dauer der Composition anzunehmen.

XXI.

Die Bagatellen Op. 126

liegen in einer Art Brouillon vor, in einer Schrift, welche die Mitte hält zwischen Skizze und Reinschrift und welche in den Erscheinungen, die sie bietet, darauf schliessen lässt, dass die Stücke, wenigstens die ersten fünf von ihnen, früher entworfen waren und dass Beethoven hier zur Fortsetzung einer früher begonnenen Arbeit, zu einer Ausführung früherer Skizzen schritt. Aus den vorliegenden Entwürfen — sie mögen immerhin so genannt werden — ist ein anderer, einer Reinschrift sich nähernder Brouillon und aus diesem die eigentliche Reinschrift hervorgegangen. Man kann in dieser drei- oder vierfachen Arbeit den Beweis finden, dass die Bagatellen mit grosser Sorgsamkeit componirt wurden, und daraus kann man folgern, dass Beethoven Werth auf sie legte.*)

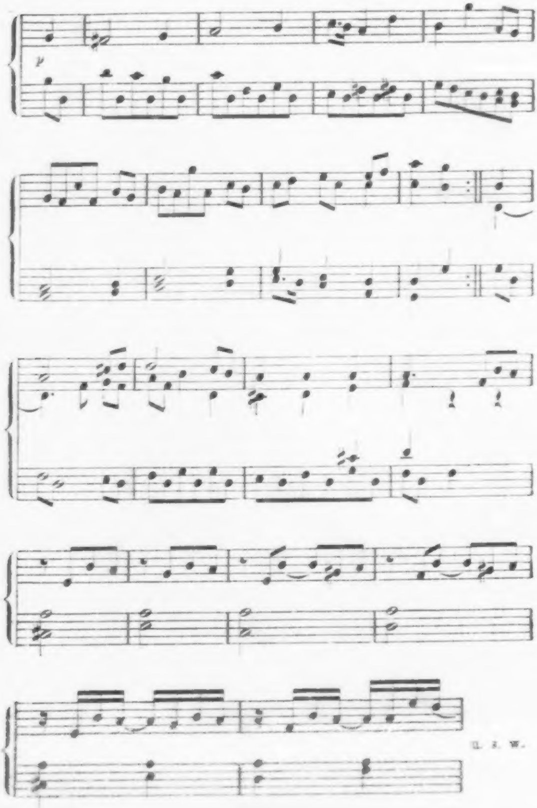
Die Stücke erscheinen in der Folge, in der sie gedruckt sind. Die ersten zwei wurden, abgesehen von späteren Zusätzen und Aenderungen, in einem Zuge, die andern mehr oder weniger bruchstückweise hingeschrieben. Die Entwürfe bringen manche Abweichungen von der gedruckten Form, die unser Interesse in Anspruch nehmen. Bei den herauszugreifenden

---

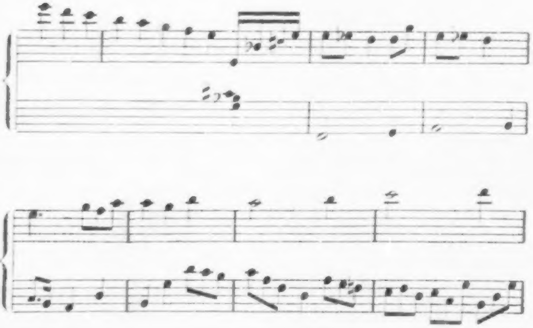
*) Die Entwürfe stehen in einem aus drei Bogen und einem Bogen bestehenden, im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrten Convolut. Zwei Autographe sind vorhanden, von denen jedoch eines nicht vollständig und nicht ganz Reinschrift ist, sondern die Mitte hält zwischen dem oben erwähnten Brouillon und der eigentlichen Reinschrift.

Stellen hat sich der Leser hier und da ein Versetzungszeichen hinzuzudenken.

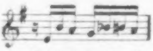
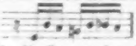
Bei der ersten Bagatelle

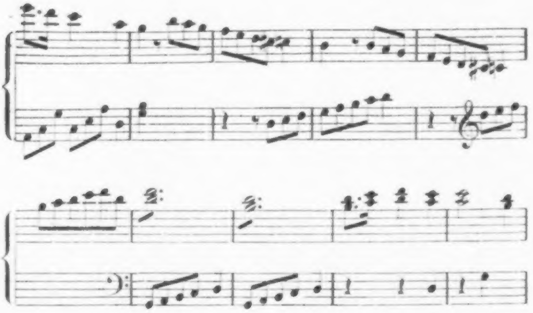


wählt Beethoven von Anfang an eine Begleitung in Achtelnoten, die auch auf den Anfang des zweiten Theiles übergeht. Im Druck wird jene Begleitung in Achtelnoten erst bei der Wiederholung des ersten Theils angewendet. Damit ist eine Variirung dieses Theils gewonnen. Eine andere Abweichung vom Druck zeigt sich im 9. Takt des zweiten Theils bei der Variirung einer aus dem ersten Theil herübergenommenen und schon im 4. bis 6. Takt des zweiten Theils verwendeten Figur. Im Druck ist die der Variirung zu Grunde liegende Figur weniger kenntlich, als in der Skizze.*) Warum Beethoven hier änderte, ist nicht einzusehen. Wenn man auf Consequenz in der Behandlung einer Figur Werth legt, so wird man der unterdrückten Lesart des Entwurfs den Vorzug geben. Nach der Cadenz tritt im Entwurf



---

*) Man hat die Richtigkeit der gedruckten Lesart  bezweifelt. Zwei Autographe treten aber für deren Richtigkeit ein. Ein Schreibfehler ist da nicht anzunehmen. Auch ist darauf hinzuweisen, dass die vorgeschlagene Aenderung  sich mehr von der ursprünglichen Lesart entfernt, als die Lesart der Autographe und des Originaldrucks.



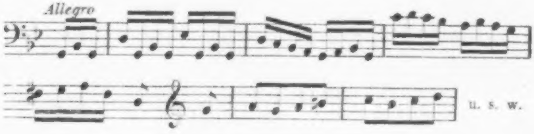
das der linken Hand übergebene Thema unmittelbar, ohne Zwischentakt ein, und vier Takte später bekommt es denselben Sextensprung aufwärts, den es anfangs (im 4. Takt des ersten Theils) hatte. Beethoven hat später die letzte Stelle wahrscheinlich aus dem Grunde geändert und den Bass cadenzmässig gleich von der Dominante zur Tonika schreiten lassen, weil er jenen Sextensprung für zu wenig bassmässig hielt. Das dann der rechten Hand übergebene Thema hat im Entwurf, abweichend vom Druck, eine in Achteltriolen sich bewegende Gegenstimme. (Statt der Viertelnoten im 2. und 4. Takt dieser Stelle denken wir uns auch Triolen.) Im sich gleich anschliessenden Nachspiel geschieht die Nachahmung des Motivs ganz in entgegengesetzter Bewegung. Im Druck ist die Nachahmung nicht streng. Es scheint, dass Beethoven diese freiere Fassung des Wohlklangs, der besseren Intervalle wegen vorgezogen hat. Der Schluss, die letzten vier Takte des Stückes sind im Entwurf schwach und fallen gegen das Vorhergehende ab. Die Bewegung stockt. Wir suchen den Grund in der drei Takte hindurch auf einem Stammtone liegenbleibenden Harmonie.

Am obern Rande der zweiten Seite des Entwurfs zur ersten Bagatelle findet sich eine Bemerkung,

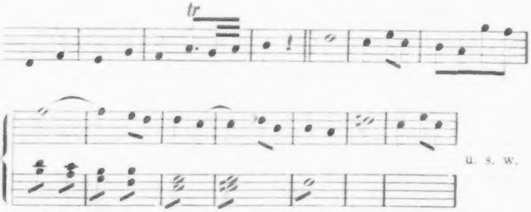
Ciclus von Kleinigkeiten

welche während der Arbeit an der ersten Bagatelle hingeschrieben wurde und welche beweist, dass, wenn es nicht schon früher in der Absicht lag, es von vornherein auf die Composition einer Reihe von Stücken abgesehen war.

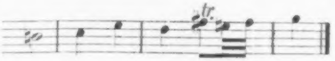
Der Anfang der zweiten Bagatelle



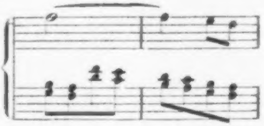
sollte ursprünglich nicht mit abwechselnden Händen, sondern, wie es scheint, mit beiden Händen in Oktaven gespielt werden. Die letzten Takte des ersten Theils



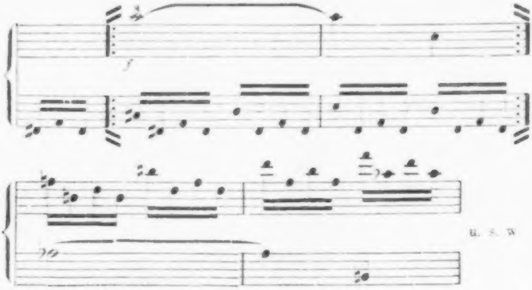
erscheinen im Entwurf mit einer von der gedruckten abweichenden Schlussformel, welche Formel, anders gelegt,



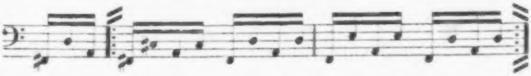
auch am Schluss der Bagatelle (im Druck vor den letzten 8 Takten) zur Verwendung kommt. Die der Schlussformel des ersten Theils sich anschliessende, den zweiten Theil eröffnende Melodie ist in jenem Entwurf an einer Stelle mit einer etwas primitiven Begleitung bedacht. Später schreibt Beethoven eine andere, der endgiltigen Fassung sich nähernde Begleitung.



Eine wegen ihrer Nichtbenutzung auffallende Abweichung betrifft eine ungefähr in der Mitte des zweiten Theils vorkommende Stelle, wo im Entwurf

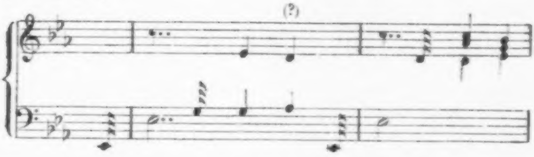


die zuerst von der linken Hand übernommene Begleitung nur aus der zu Anfang der Bagatelle vorkommenden, aus vier Noten bestehenden Figur gebildet ist. Später versucht Beethoven



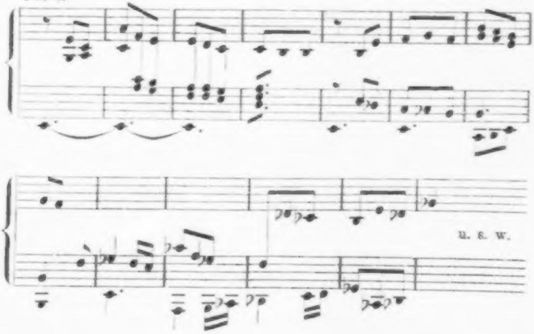
die Figur in entgegengesetzter Richtung zu verwenden. Der Schluss der Bagatelle erfolgt im Entwurf acht Takte früher, als im Druck. Das hauptsächlich aus der Schlussformel gebildete Nachspiel, wie es der Druck bringt, ist also später angefügt worden.

Dem ersten Entwurf zur dritten Bagatelle geht ein Ansatz vorher,

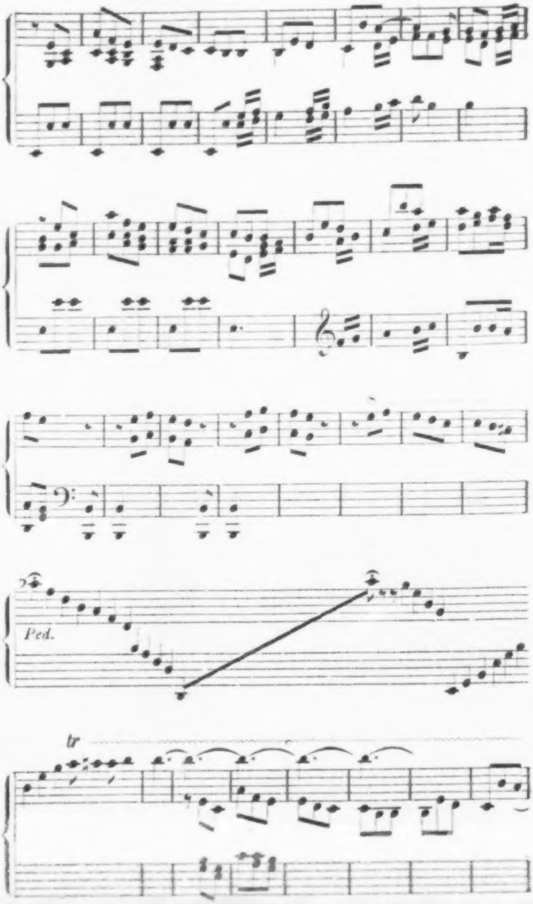


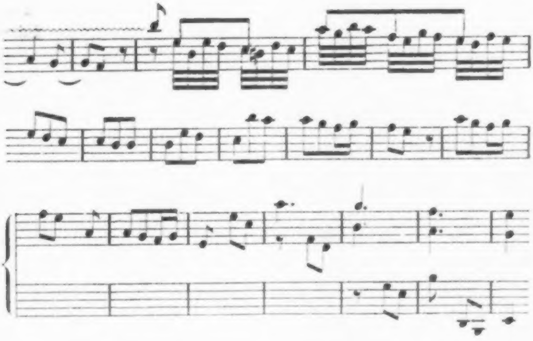
der vielleicht zu einem Vorspiel bestimmt war und der einen Anklang enthält an die ersten Noten des jetzigen Themas, namentlich wie dieselben im jetzigen Nachspiel verwendet sind. Gleich darauf erscheint ein Entwurf.

No. 3.



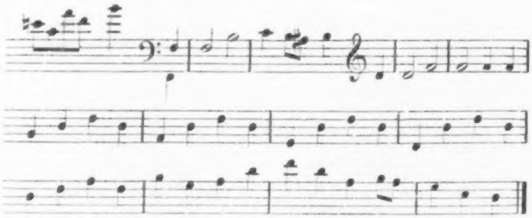
der nur in seinen ersten vier Takten eine Aehnlichkeit oder Uebereinstimmung mit der gedruckten Fassung zeigt. Nach kurzem Verweilen in Ges-dur kommt Beethoven im Entwurf auf das aus den ersten acht Takten bestehende Thema zurück, wiederholt die erste Hälfte desselben, und dann bricht der Entwurf bald ab. Die hier unternommene Weiterführung des Themas mochte also Beethoven nicht genügen. Später wird das Stück vollständig entworfen.


Ped.
tr

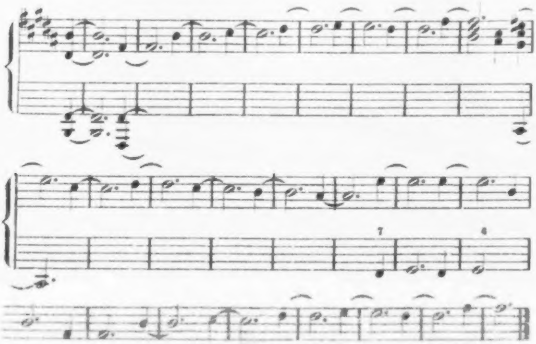


Hier ist im Wesentlichen, abgesehen von einzelnen Zügen, die endgiltige Form erreicht. Auffallend ist, dass Beethoven in diesem Entwurf den ruhenden Basston zu Anfang, wie er ihn früher hatte, aufgegeben und dafür eine der Melodie weniger zusagende Begleitung in Achtelnoten gewählt hat. Der 3. und 4. Takt des zweiten Theils (in der eben vorgelegten Skizze Takt 19 und 20) ist matt. Am meisten Schuld daran ist, dass derselbe Tonfall der Melodie (F Es) vier Takte früher vorkommt und zu cadenzmässig, zu abschliessend ist, also weniger einen Fortgang erwarten lässt und weniger Zusammenhang und Fluss in die Melodie bringt, als die halbcadenzmässige Wendung der gedruckten Lesart. Die wiedereintretende Hauptmelodie wird im Entwurf (Takt 26 f.) zuerst ganz der linken Hand gegeben. Der Triller darüber dauert fort. Dann erst bekommt die rechte Hand das Thema, und zwar ursprünglich einfach, in Achtelnoten. Die im Entwurf angedeutete Figurirung der Melodienoten, nämlich die Auflösung der Achtel- in Zweiunddreissigstel-Noten entstand später. Der Druck bringt die Stelle zum Theil anders und künstlicher. Bemerkenswerth im Entwurf ist noch der Schluss. Hier werden die ersten drei Noten der Hauptmelodie unverändert, ohne Vornote, zur Nachahmung verwendet.

Der erste Entwurf zur vierten Bagatelle ist mit »No. 4« bezeichnet und nicht vollständig. Wir bemerken darin einige bedeutende Abweichungen von der gedruckten Form. Der zweite Theil war, wie diese mit dem 12. Takt des Theils beginnende Stelle zeigt,

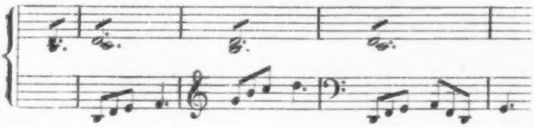


früher um 19 Takte kürzer. Die Episode mit ihren eigenthümlichen Wendungen, welche jetzt (vom 13. Takt des zweiten Theils an) da steht, fehlte ursprünglich, ist also später eingefügt worden. Die in den letzten zwei Takten des zweiten Theils im Entwurf vorkommende Abweichung vom Druck kommt ähnlich auch am Schluss des ersten Theils vor. Bemerkenswerth ist auch die frühere Fassung der Alternative.

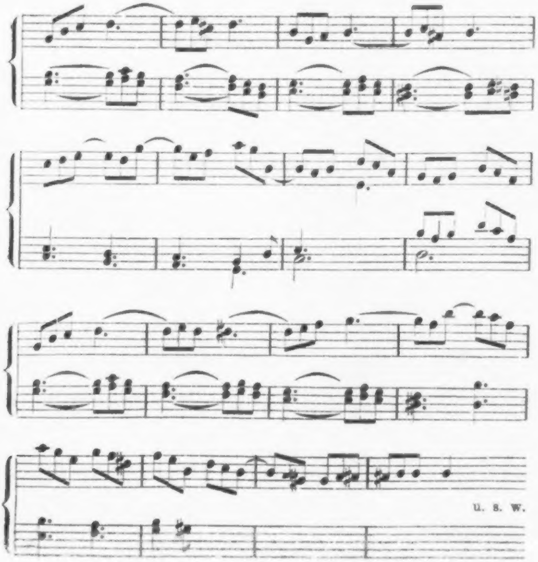


Hier ist, ausser den Synkopen und dem durchscheinenden orgelpunktartigen Wesen, nichts so geblieben, wie es war.

Den anmuthigen Charakter der fünften Bagatelle andeutend erscheint nun ein Ansatz,

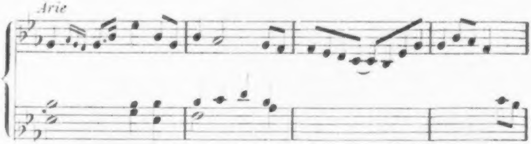


der dem Anschein nach zu einem Vorspiel der genannten Bagatelle bestimmt war. Der dann folgende Entwurf zur Bagatelle



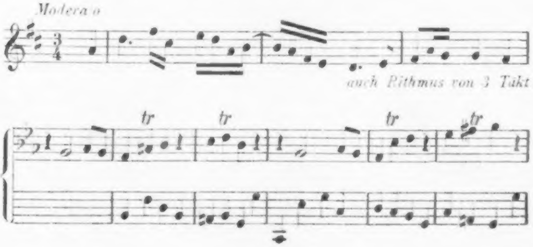
unterscheidet sich darin am meisten von der gedruckten Form, dass ein im Verlauf (Takt 5 bis 8 und 12 bis 15) auftauchendes melodisches Motiv länger und consequenter zur Verwendung kommt.

Es folgt nun ein Fragment,



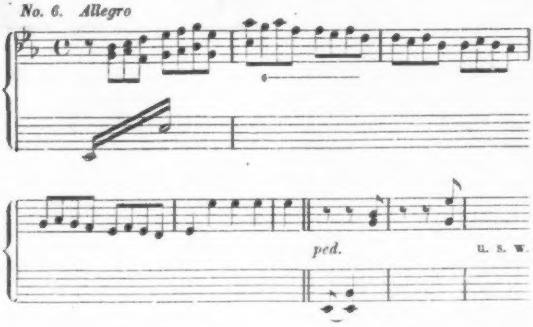
das möglicherweise zur letzten Bagatelle bestimmt war und derselben als Vorspiel dienen sollte, das aber, wenn die letztere Vermuthung richtig ist, später durch das jetzt da stehende Vorspiel verdrängt wurde.

Dann erscheinen einige Ansätze

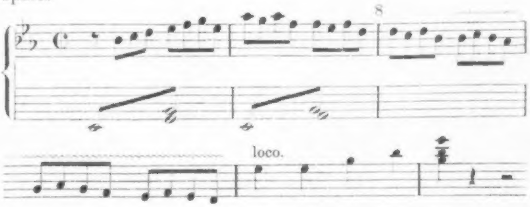


zu Stücken mit dreitaktiger rhythmischer Gliederung. Dass diese Gliederung in der Absicht Beethoven's lag, geht aus der bei den Stellen vorkommenden Bemerkung hervor. Diese rhythmischen Versuche oder Studien haben zu einem Ergebniss geführt, das in der sechsten Bagatelle zu finden ist, die, mit Ausnahme des Vor- und Nachspiels, fast ausschliesslich aus dreitaktigen Rhythmen zusammengesetzt ist.

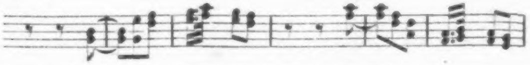
Die Entwürfe zur sechsten Bagatelle bieten wenig Bemerkenswerthes. Das Vorspiel, das in seiner ersten Fassung



der Doppelgriffe wegen etwas schwer zu spielen ist, erscheint später



erleichtert und anders gewendet. Das Zeichen der erhöhten Octave im letzteren Entwurf ist nachträglich beigefügt worden. Beethoven scheint sich während des Schreibens oder nach demselben eines Andern besonnen zu haben. Im Druck geschieht die Höherlegung an einer andern Stelle. Eine einzeln stehende Skizze



bringt eine nicht benutzte Veränderung des Hauptthemas.

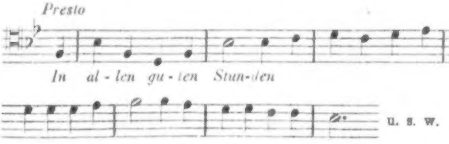
Wir lassen die noch folgenden Arbeiten zu den Bagatellen auf sich beruhen und machen einen Rückblick.

Beethoven hat bei der Composition aneinander zu reihender Stücke und auch im Verlauf einzelner Sätze, wo verschiedene Tonarten ohne Ueberleitung nacheinander berührt werden, auf die Folge der Tonarten gesehen. Hin und wieder hat er die Ordnung beobachtet, dass je zwei aufeinander folgende Tonarten abwechselnd eine kleine und eine grosse Terz zwischen sich haben. Bei den Bagatellen Op. 126 ist, mit enharmonischer Umdeutung einer Stufe (Ces = H) und mit Ausnahme der ersten zwei Stücke, wo das naheliegende Verhältniss des gleichstufigen Dur und Moll besteht, der Unterschied jedesmal eine grosse Terz. Dass diese Ordnung eine absichtliche war kann nicht bezweifelt werden. Das von Beethoven in der früher verzeichneten Ueberschrift gebrauchte Wort Cyklus sagt es deutlich, dass es auf eine Zusammengehörigkeit der Stücke abgesehen war, und bei einer solchen Zusammengehörigkeit kann das Verhältniss der Tonarten, in welchem die Stücke stehen, nicht ausser Acht gelassen werden. Die Bagatellen Op. 126 sind nicht, wie die Bagatellen Op. 33 oder Op. 119, eine Zusammenstellung innerlich und äusserlich nicht zusammenhängender, zu verschiedenen Zeiten entstandener Stücke, sondern bilden eine in sich geschlossene Sammlung. Zur Einheit dieser cyklischen Composition trägt die Einheit des Styles bei.

Wenn man die Stelle Takt 12 bis 9 vor Schluss der ersten Bagatelle, wie sie im Entwurf lautet, mit der Fassung vergleicht, die sie im Druck bekommen hat, so stellt sich heraus, dass dort, im Entwurf, die von der linken Hand zu spielende Gegenstimme sich in ihrer Bewegung der Melodie anschmiegt, dabei regelmässig behandelte Intervalle bringt und fliessend ist, hingegen hier, im Druck, die Stimmführung wohl selbständiger und ausgeprägter, dabei aber nicht frei ist von unregelmässig behandelten Intervallen und von auf einem letzten schlechten Taktglied eintretenden, die Bewegung aufhaltenden Synkopen. Bei einer Vergleichung der Stelle Takt 17 ff. vor Schluss der dritten Bagatelle, wie sie im Entwurf und wie sie im Druck lautet, stellt sich heraus, dass dort die Melodie einfacher figurirt ist, als hier, wo jede Melodienote durch Wechselnoten aufgehalten wird. Bei der vierten Bagatelle ergiebt sich aus einer Vergleichung des Entwurfs mit dem Druck, dass die hier im zweiten Theil Takt 13 bis 31 vorkommende Stelle ursprünglich fehlte und später eingefügt wurde. Nun sind diese Stellen und noch manche andere wie sie im Druck erscheinen, als solche zu bezeichnen, in denen sich Eigenthümlichkeiten des späteren Styles Beethovens ausprägen. Das Ergebniss ist also, dass diese Eigenthümlichkeiten nicht der ersten Conception angehören, sondern aus späterer Umbildung hervorgegangen sind. Das Originelle im Sinne des Eigenthümlichen ist hier nicht das Originelle im Sinne des Ursprünglichen.

In Betreff der Chronologie ist Folgendes zu bemerken. Die ersten Entwürfe zu den Bagatellen erscheinen bald nach Entwürfen zum Schlusschor der neunten Symphonie. Hieraus ist zu schliessen, dass die Bagatellen erst vorgenommen wurden, als die Symphonie in den Skizzen fertig war. Als die Zeit, in der Beethoven an den Bagatellen arbeitete, ist frühestens die gegen Ende des Jahres 1823 anzunehmen. Spätestens in der ersten Hälfte des Jahres 1824 waren sie fertig.*)

Die Arbeit an den sechs Bagatellen wurde, als sie ungefähr so weit geführt war, wie sie im Verlauf dieses Artikels dargelegt wurde, durch die zu einigen andern kleinen Stücken unterbrochen. Diese Stücke sind: das Bundeslied Op. 122, zu dem sich eine so anfangende Skizze



u. s. w.

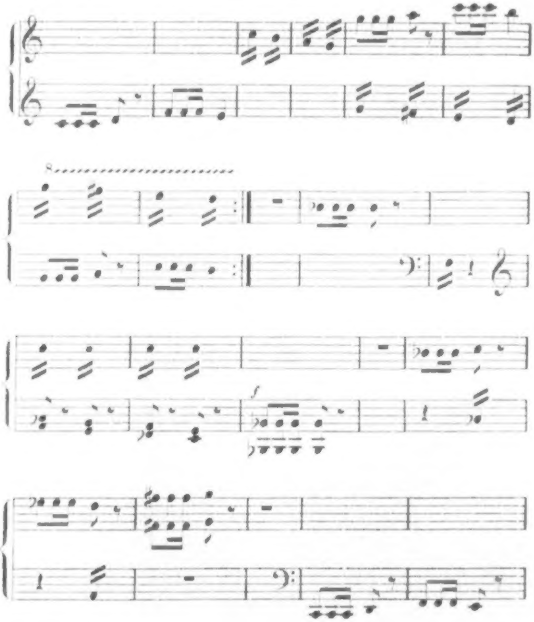
---

*) Hiernach ist die Angabe des thematischen Verzeichnisses, die Bagatellen seien im Anfang d. J. 1823 componirt, zu berichtigen. Schindler (Biogr. II, 44) lässt Op. 126 während der Composition der zweiten Messe entstehen. Er verwechselt Op. 126 mit Op. 119, wie denn die Verwechslung dieser beiden Hefte in chronologischer Beziehung beinahe stehend geworden ist.

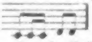
mit einer Bemerkung

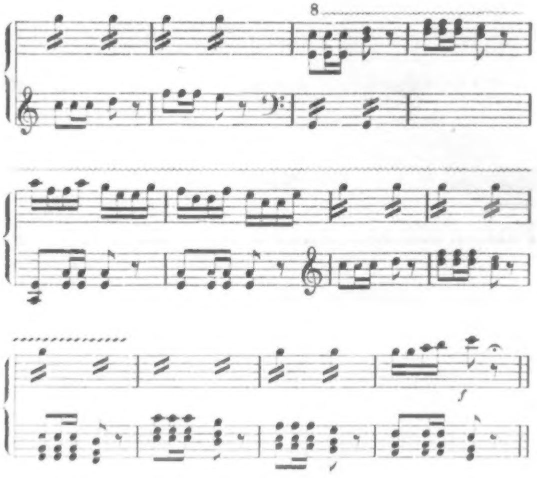
„*nur 2 Stimmen solo — lebhaft u. geschwind*"

findet, ein zweistimmiger Kanon »Te solo adoro« und ein flüchtig hingeworfenes, wenn auch nicht schönes oder musikalisch bedeutendes, so doch launiges Stück mit echt Beethoven'schen Zügen.*)



---

*) Wir geben das Stück nach seiner ursprünglichen Fassung. Später hat Beethoven den 1. Takt so  und ähnlich die Oberstimme des 5. und die Unterstimme des 7. Taktes geändert. Diese Variante lässt sich durchführen.



Nach diesen Entwürfen kommen noch drei Bemerkungen, von denen eine

> *Zapfenstreich mit einer blossen Trommel angefangen und indem alles rennt dazwischen die Trommel immer stärker. Dies Stück allein.*

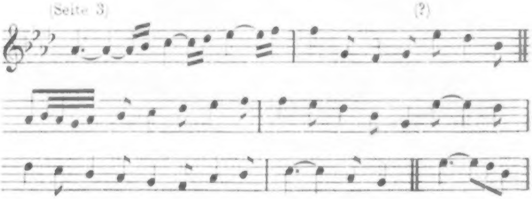
auf eine dramatische Scene gerichtet zu sein scheint. Die zwei andern Bemerkungen sind anderwärts («Beethoveniana» S. 33 f.) mitgetheilt. Nach diesen Bemerkungen werden wieder einzelne Stellen aus der 3. und 6. Bagatelle vorgenommen.

XXII.

Skizzen zum zweiten Satz des Quartetts Op. 127.

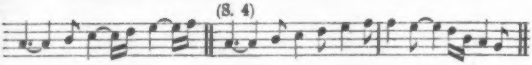
Eine merkwürdige Erscheinung bieten die Skizzen zum Adagio des letzten Es-dur-Quartetts. Wollte man behaupten, die dem Adagio zu Grunde liegende Melodie spreche in ihren schönen Verhältnissen, in ihrer Ruhe die Befriedigung künstlerischen Schaffens aus, sie sei ein unmittelbarer Herzenserguss und müsse das Werk eines Augenblickes sein: so würde man durch die Skizzen widerlegt werden. Die Melodie war eine langsame Geburt, gewiss auch eine schwere; erst nach wiederholten und gleichsam stossweise erfolgten Ansätzen konnte sie sich der nächtlichen Umhüllung entwinden.

Wir stellen die wichtigsten Skizzen hier zusammen und geben, um den Fortschritt der Arbeit beobachten zu können, die Seiten des Skizzenheftes an, in dem sie vorkommen. Sämmtliche Skizzen fallen ins Jahr 1824*).

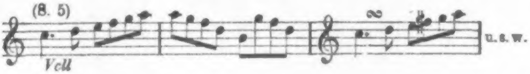


---

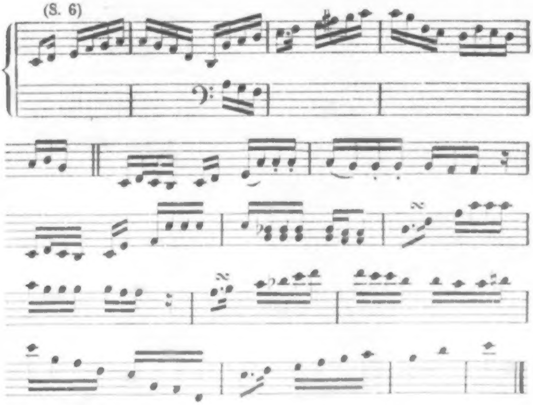
*) Vgl. den Artikel LVIII.



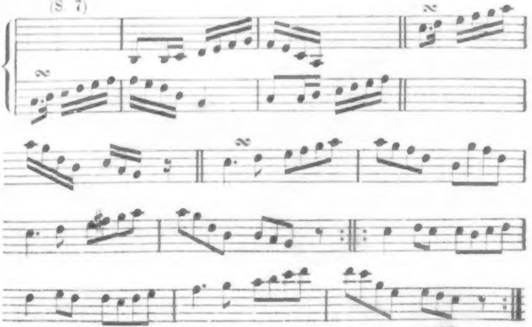
(S. 5)

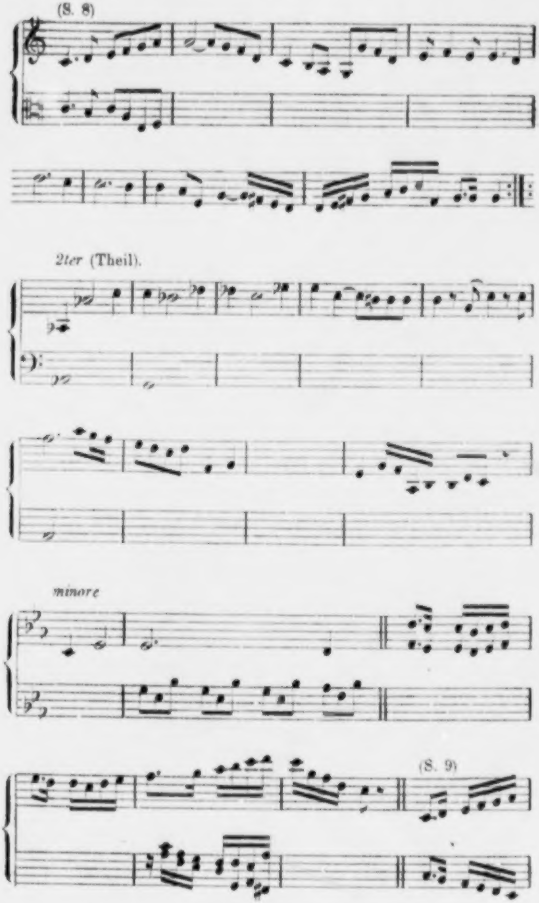


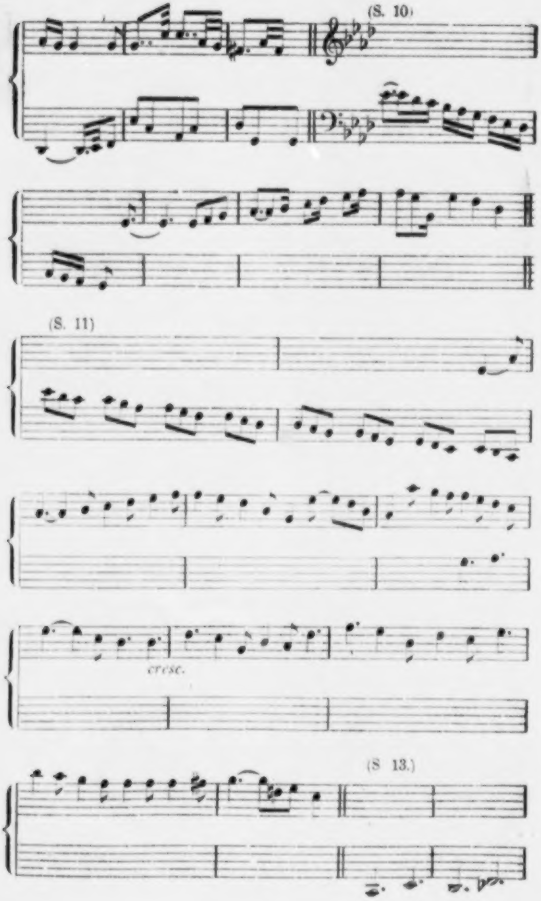
(S. 6)

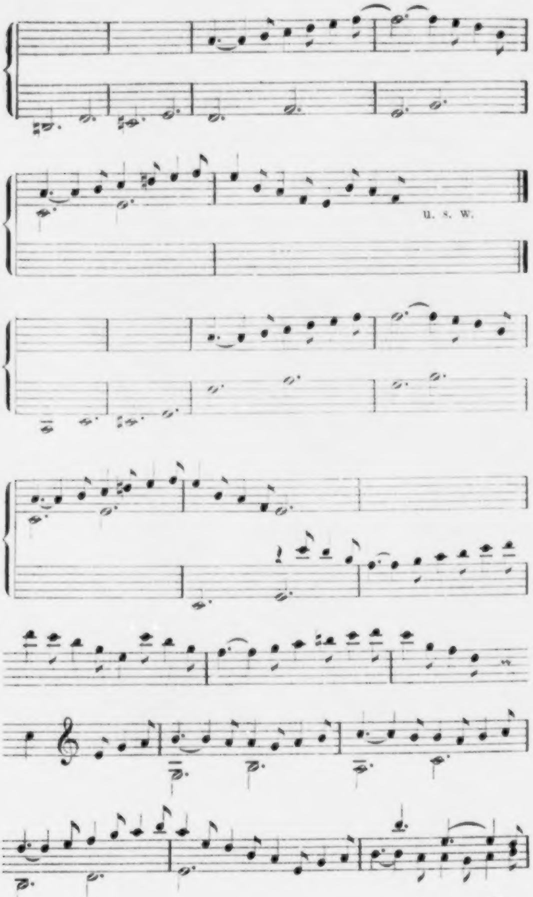


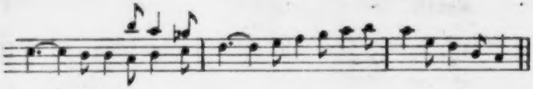
(S. 7)



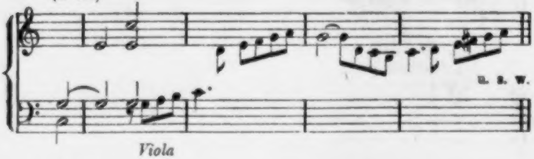

(S. 8)
2ter (Theil).
minore
(S. 9)


(S. 10)
(S. 11)
cresc.
(S 13.)

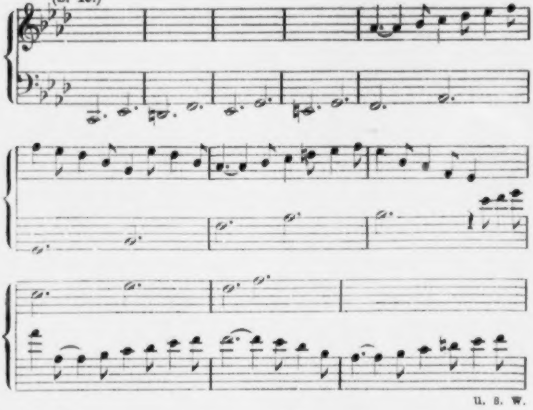

u. s. w.



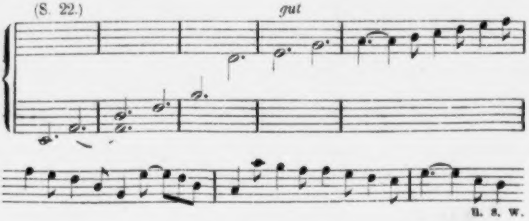
(S. 15.)



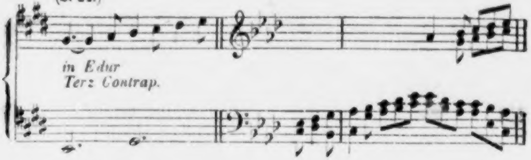
(S. 19.)



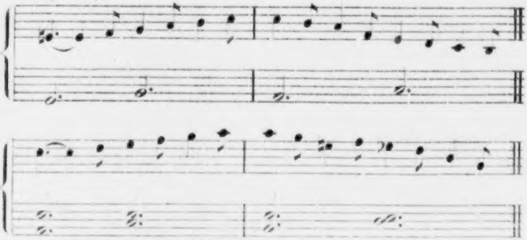
(S. 22.)



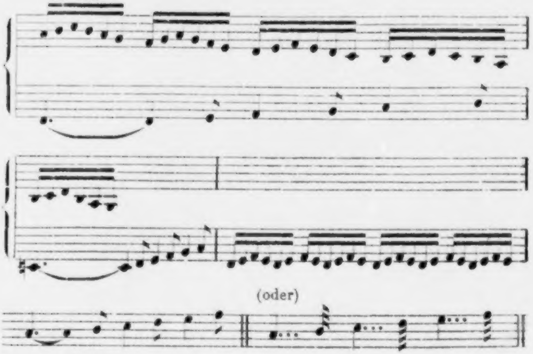
(S. 24.)


in Edur
Terz Contrap.

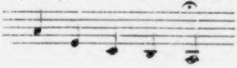
(S. 28.)



(S. 30.)

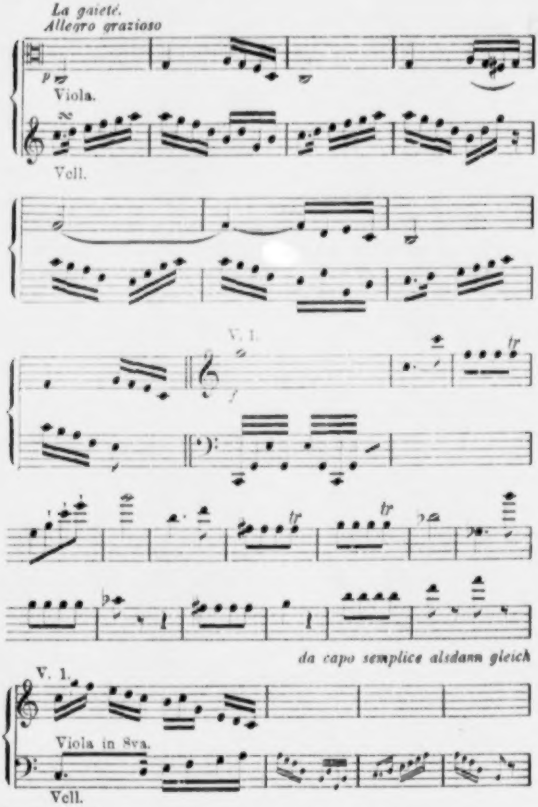


(S. 43.) *Schluss des Adagio varie.*

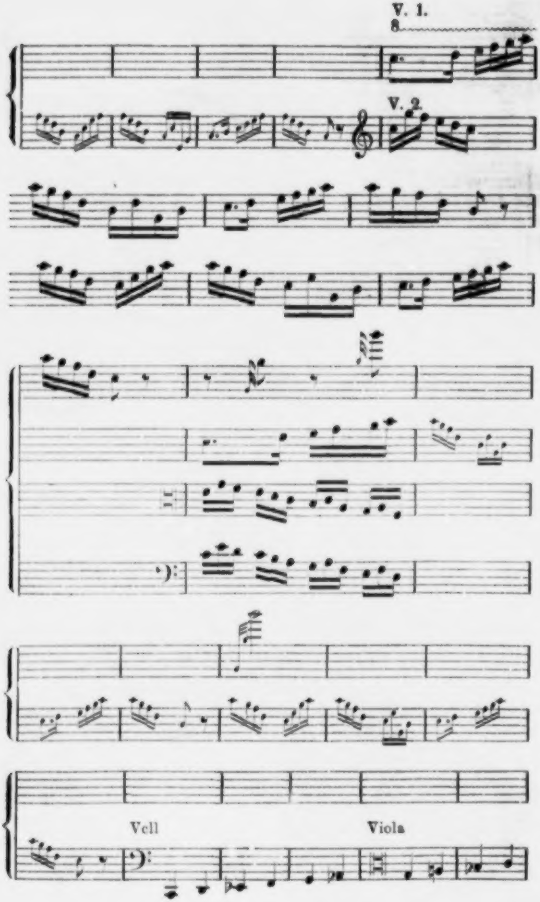


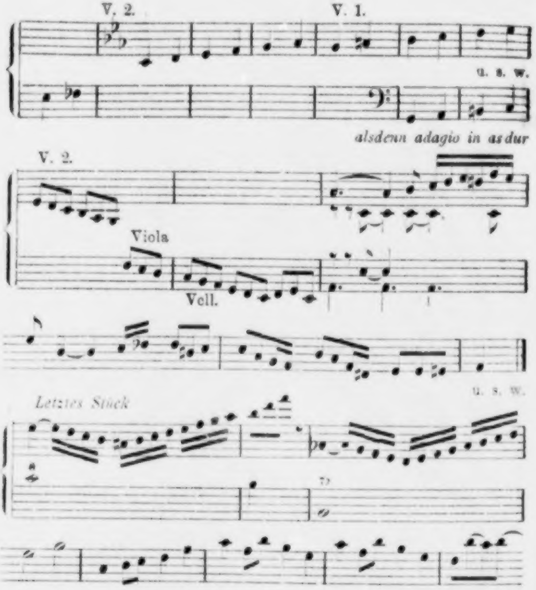
Man sieht an diesen Entwürfen, dass die aus höchstens 18 Takten bestehende Melodie stückweise entstand, dass ihre Glieder einzeln und nach und nach gefunden wurden. Der Anfang des Themas war, mit Ausnahme des Auftakts, bald gefunden. Beethoven wiederholt ihn, gleichsam wiederkäuend, in immer neuen Wendungen. Er versetzt ihn (Seite 5) in eine andere Takt- und Tonart, sucht Nachahmungen, versucht das gefundene Anfangsmotiv weiter zu führen, und bei einer dieser versuchten Weiterführungen (S. 7) kommen (in anderer Takt- und Tonart) einige Stellen aus dem zweiten Theil des Themas zum Vorschein. Die Fortsetzung des Anfangs des ersten Theils aber ist noch nicht gefunden. Beethoven setzt wieder neu an, entfernt sich, wie das auch früher geschehen, von dem Gefundenen, findet (S. 8) eine andere Fortsetzung des Anfangs des ersten Theils, einen neuen zweiten Theil, den Anfang eines dritten Theils (Minore) und dann, mit Ausnahme des Auftakts (und in anderer Takt- und Tonart) den jetzigen zweiten Theil des Themas. Nach noch einigen Versuchen wird zur ursprünglichen Tonart zurückgekehrt, und erst hier (S. 11) kommt der dritte und vierte Takt des ersten Theils zum Vorschein. Die folgenden Arbeiten sind zum Theil contrapunktischer Art. Beethoven sucht oder versucht eine Gegenstimme mit obstinaten Terzenschritten, Variationen u. s. w., bei welchen Versuchen dann auch das Thema vollständig erscheint.

Wenn in den Skizzen eine Stelle eine Ueberraschung bieten kann, so wird es die Stelle sein, wo das anfangs in As-dur aufgestellte Motiv zum ersten Mal in C-dur und in einer andern Taktart auftritt. Man weiss nicht, was Beethoven da wollte. Er folgt auf einmal einer andern Spur. Mit der Takt- und Tonart ist auch der Charakter ein anderer geworden. Die mit dem Motiv angestellten Versuche würden unerklärlich bleiben, wenn nicht Beethoven, wie man mit Sicherheit annehmen kann, um dieselbe Zeit ein Stück begonnen hätte, in dem jenes Motiv den Vordergrund bildet und dessen Ursprung wir in jenen C-dur-Skizzen suchen. Das nicht in allen Stimmen ausgeführte und unvollendet gebliebene Stück ist für vier Streichinstrumente und auf vier Systemen geschrieben*) und lautet im Auszuge und auf weniger Systeme zusammengedrängt wie folgt:


La gaieté.
Allegro grazioso
p
Viola.
Vell.
V. 1.
tr
tr
tr
da capo semplice alsdann gleich
V. 1.
Viola in 8va.
Vell.

Das Manuscript befindet sich bei A. Artaria in Wien.


V. 1.
8
V. 2.
Vell
Viola



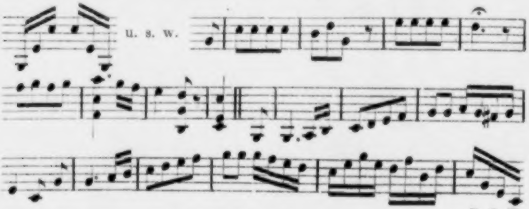
Das Fragment mag in einem Anflug von muthwilliger Laune entstanden sein. Beethoven hat es schnell hingeworfen und manche Noten undeutlich geschrieben. Für die Richtigkeit unserer Wiedergabe kann daher nicht durchweg eingestanden werden. Das Stück füllt im Manuscript beinahe fünf Seiten. Zwei vorhergehende Seiten enthalten Arbeiten zum ersten Satz des Quartetts Op. 127. Das Fragment kann also erst nach Beginn dieses Satzes geschrieben sein. Dass es erst nach Beendigung des zweiten Satzes, der später entstand als der erste, geschrieben wurde, ist unwahrscheinlich. Mit dem Quartett in Es-dur hat das Fragment keinen innern Zusammenhang, gehört aber zur Geschichte desselben.

XXIII.

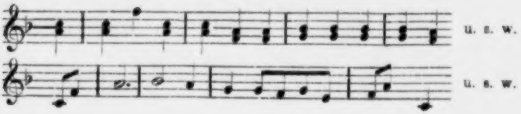
Vergriffene Allemanden.

Spätestens i. J. 1814 erschien bei L. Maisch in Wien ein Werk unter dem Titel: »6 Allemandes pour le Pianoforte avec accompagnement d'un Violon par Louis van Beethoven«. Die Ausgabe ist vergriffen, das Werk nicht mehr zu haben. Die Stücke sind unbedeutend; den Beethoven'schen Stempel tragen sie nicht. Man könnte sie für unecht halten, wenn nicht Skizzen vorhanden wären, die für die Echtheit einiger von ihnen eintreten; und wenn einige echt sind, so sind es alle.

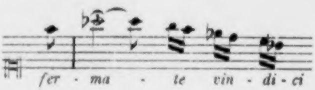
Auf einem in der königl. Bibliothek zu Berlin befindlichen Blatte begegnen wir mitten zwischen Entwürfen zu einem unbekannten Stück für Clavier und Geige



Entwürfen zur 1. und 3. Allemande



und einigen Stellen aus der Scene und Arie »Ah perfido!«, von denen eine



mit der gedruckten Form nicht übereinstimmt. Am untern Rande der ersten Seite ist bemerkt:

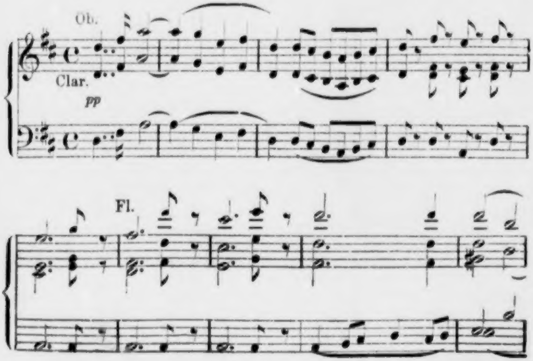
pour Mademoiselle la Comtesse de Cari.

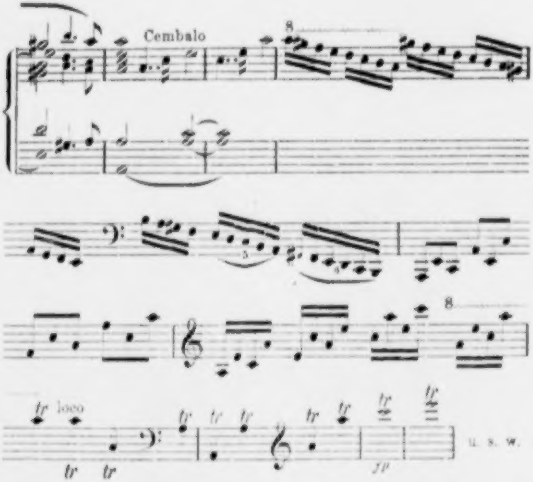
Beethoven meint die Gräfin von Clary, der die Scene und Arie gewidmet ist. Letztere wurde nach Angabe einer Abschrift 1796 in Prag, wahrscheinlich aber schon 1795 in Wien componirt. Aus dem Zusammentreffen der Stellen und Skizzen geht hervor, dass die Allemanden um die nämliche Zeit, also 1795 oder 1796 componirt wurden. Man wird schwerlich irren, wenn man annimmt, Beethoven habe die Allemanden und auch das unbekannte Stück für Clavier und Geige, vorausgesetzt, dass es fertig wurde, nicht aus eigenem Antriebe, sondern aus Gefälligkeit für irgend Jemanden geschrieben. Bemerken lässt sich noch, dass der zuletzt mitgetheilte Entwurf zu jenem unbekannten Stück einige Aehnlichkeit mit einem im ersten Satz des Quartetts in B-dur Op. 18 Nr. 6 vorkommenden Thema hat.

XXIV.

Ein unvollendetes Clavierconcert.

Beethoven hat, als sein Clavierconcert in Es-dur geschrieben und gedruckt war, noch ein Clavierconcert schreiben wollen. Nicht nur sind zahlreiche Skizzen dazu vorhanden, sondern Beethoven hat auch angefangen, den ersten Satz in Partitur zu schreiben und hat denselben ziemlich weit fortgeführt. Die vorhandenen Skizzen füllen wenigstens 50 Seiten und fallen in die Zeit zwischen Mitte 1814 und ungefähr Mai 1815. Die Partitur, von der ungefähr 30 Blätter vorhanden sind, wurde spätestens im Juni 1815 angefangen. Das Concert sollte so beginnen:




Cembalo
8
8
tr
loco
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
fp
u. s. w.

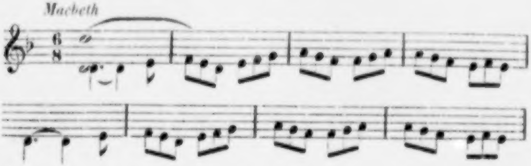
Man kann bedauern, dass das Concert nicht vollendet wurde. Es ist aber die Frage, ob wir die Sonate Op. 102 Nr. 2 oder ein anderes Werk, das Beethoven nach Weglegung des Concertes vornahm, besitzen würden, wenn er es vollendet hätte.

XXV.

Aufzeichnungen zu einer Oper »Macbeth«.

Im Jahre 1808, wenn nicht schon früher, trat Beethoven mit dem Dichter H. J. von Collin wegen Abfassung eines Operntextes »Macbeth« in Unterhandlung. Collin schrieb den ersten Aufzug und liess ihn im »Wiener-Hof-Theater-Taschenbuch auf das Jahr 1809« drucken. Da in der Regel solche Taschenbücher vor Eintritt des Jahres, auf welches sie lauten, ausgegeben werden, so muss der Aufzug einige oder mehrere Monate vor Ende des Jahres 1808 fertig gewesen sein, und Beethoven konnte ihn spätestens um dieselbe Zeit geschrieben in Händen haben.

Dass Beethoven sich mit dem Gedanken beschäftigt hat, die Musik zu »Macbeth« zu schreiben, geht aus zwei auf verschiedenen Blättern vorkommenden Aufzeichnungen hervor. Auf einem in der königl. Bibliothek zu Berlin befindlichen Blatte steht eine abgebrochene Skizze,



die wohl nur auf den Chor der Hexen bezogen werden kann, mit dem Collin's erster Aufzug beginnt. Die Worte des Chors und die Ueberschrift lauten bei Collin so:

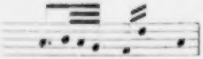
Erster Auftritt.

Hekate. Chor der Hexen.

Chor.

Wo die wilden Stürme toben,
Erst nach oben;
Jetzt schon unten
In dem bunten
Erdgewühl!
Nimmer still!
Huhuhuhu!
Rund herum,
Um und um!
Blitze leuchten, Donner krachen;
Offen gähnt der Höllenrachen!
Rund herum,
Um und um!
Huhuhuhu!

Jener Skizze folgen unmittelbar Entwürfe


u. s. w.

zum Largo des Trios in D-dur Op. 70 Nr. 1. Diese Nachbarschaft und Gleichzeitigkeit, verbunden mit der Gleichheit der Tonart, legen die Annahme einer Association der Stimmungen nahe. Ob nun Beethoven durch eine vorhergegangene Lesung des Operntextes und durch den Gedanken an das grausenhafte Drama Shaspeare's auf den geisterhaften Ton des Largos geführt werden konnte, oder ob das Umgekehrte der Fall sein möchte, mag schwer zu entscheiden sein. Das Trio in D-dur wurde angefangen und beendigt im Jahre 1808. Jene Aufzeichnung gehört also demselben Jahre an.

Die andere Aufzeichnung

Overture Macbeth fällt gleich in den Chor der Hexen ein

findet sich auf einer Seite eines Blattes, das auf der andern Seite Entwürfe zu zwei Nummern der »Ruinen von Athen«

enthält*). Die »Ruinen von Athen« wurden im Jahre 1811 componirt. Ob jene Aufzeichnung früher oder später geschrieben wurde, lässt sich aus der Stellung der Skizzen nicht erkennen. Viel Zeit kann nicht zwischen der Beschreibung der einen und der andern Seite des Blattes hingegangen sein. Berücksichtigt man, dass Collin, der im Juli 1811 starb und den Text unvollendet hinterliess**), denselben wohl fertig gemacht haben würde, wenn Beethoven auf die Vollendung gedrungen hätte, dass demnach das Project der Operncomposition nicht lange Bestand haben konnte, so darf man wohl annehmen, dass die Aufzeichnung in eine Zeit fällt, in der das Interesse für die Oper noch rege war. Und diese Zeit kann derjenigen, welcher die erste Aufzeichnung angehört, nicht fern gewesen sein.

---

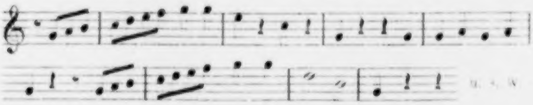
*) Vgl. den Artikel XVII.

**) In einem Aufsatz über Collin und seine Werke, geschrieben von dem Bruder Matth. v. Collin (H. J. von Collin's sämmtliche Werke, 6. Band, S. 422, Wien 1814) heisst es: »Macbeth, den er gleichfalls für Beethoven nach Shakspeare zu dichten übernahm, ward in der Mitte des zweiten Actes unvollendet liegen gelassen, weil er zu düster zu werden drohte«.

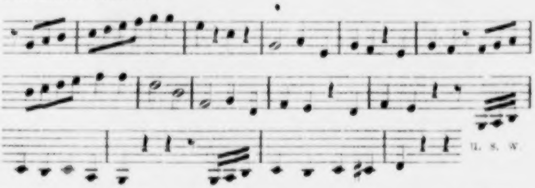
XXVI.

Eine unvollendete Symphonie.

Beethoven hat, bevor er seine Symphonie in C-dur schrieb, viel an einer andern Symphonie in C-dur gearbeitet. Namentlich finden sich viel Skizzen zum ersten Satz derselben. Gewiss waren auch andere Sätze ins Auge gefasst. Es ist aber schwer, aus den vielen, meistens auf einzelnen Blättern und Bogen vorkommenden unbekannten und unausgeführt gebliebenen Skizzen die dazu bestimmten auszulesen. Die Skizzen zum ersten Satz bieten an sich wenig Interesse. Das Bemerkenswertheste ist, dass Beethoven auch hier ein gefundenes Thema wiederholt verändert. Der erste Satz sollte einmal so



ein ander Mal so



beginnen. Aehnlich geht es bei später vorkommenden Stellen zu. Eine grössere Skizze ist überschrieben: »Zur Simfonie«, was über die Bestimmung keinen Zweifel lässt.

In chronologischer Hinsicht ist Folgendes zu bemerken. Die verschiedenen Bogen und Blätter, welche Arbeiten zum Symphoniesatz enthalten, enthalten vorher: eine dem Unterricht bei Albrechtsberger angehörende Doppelfuge*); den für Clavier geschriebenen Anfang des dritten Satzes des Trios in G-dur Op. 1 Nr. 2; Entwürfe zu Contretänzen, von denen zwei gedruckt sind (12 Contretänze, No. 3 und 4); eine Bemerkung,

Hausknecht abends Wasser holen

aus der hervorgeht, dass die Skizzen nicht in die Bonner Zeit fallen; einen Entwurf zu einem Rondo mit einem Anklang an eine Stelle im Quartett in A-dur Op. 18 Nr. 5; eine Bemerkung,

Concerto in B dur Adagio in D dur

aus der zu entnehmen ist, dass das Concert Op. 19 damals noch nicht fertig war: zwischen und nach den Skizzen kommen vor: eine Briefstelle,

> *ich habe die Ehre schicke ihnen das Quintett, und sie werden mich sehr verbinden, wenn sie es als ein unbedeutendes Geschenk von mir betrachten, die einzige Bedingung, die ich ihnen machen muss, ist, es ja niemanden sonst zu geben — — —*

die wahrscheinlich das Quintett in Es-dur Op. 4 betrifft; bei Albrechtsberger geschriebene Uebungen im doppelten Contrapunkt; Entwürfe zur »Adelaide« und ein abgerissener Entwurf zum zweiten Satz des Trios in G-dur Op. 1 Nr. 2.

Aus den Daten, welche sich an einige dieser getrennt vorkommenden Stellen knüpfen, ergiebt sich, dass Beethoven im Jahre 1794 und zu Anfang des Jahres 1795 an der Symphonie gearbeitet hat. Dann hat er die Arbeit liegen lassen und ist zur Composition der ersten Symphonie geschritten. Wahrscheinlich war das Eine die Folge des Andern.

---

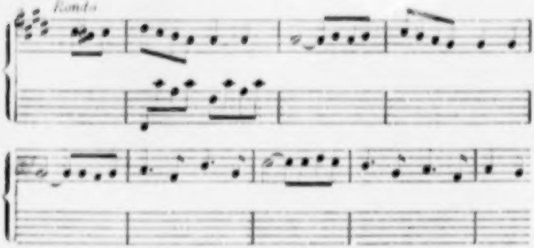
*) Vgl. »Beethoven's Studien« (Leipzig, Rieter-Biedermann) I, S. 202. Der Verfasser hat hier einen Irrthum zu berichtigen. Er hat sich damals durch die Aehnlichkeit der Anfangsthemen und einiger im Verlauf vorkommenden Stellen verleiten lassen, die Skizzen am angeführten Orte auf den letzten Satz der ersten Symphonie zu beziehen.

XXVII.

Ein Skizzenbuch aus dem Jahre 1800.

Dieses in der königl. Bibliothek zu Berlin befindliche Skizzenbuch besteht aus 93 Blättern in Querfolio mit 10 Notenzeilen auf der Seite. Wie andere Skizzenbücher aus der früheren Zeit Beethoven's ist es buchbindermässig gebunden, hat einen festen Umschlag und ist, leere Stellen ausgenommen, durchgängig mit Tinte beschrieben. Es ist vollständig erhalten und befindet sich in dem Zustande, in dem es von Beethoven zurückgelegt wurde, gestattet also eine ununterbrochene Betrachtung der Skizzen. Als die Zeit, in der es benutzt wurde, lässt sich im weitesten Umfange die von Ende 1799 bis Anfang 1801 annehmen.

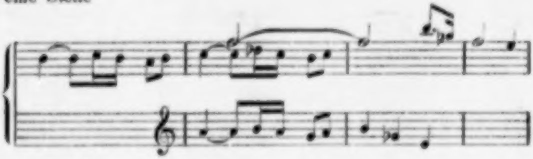
Zuerst (S. 1) erscheinen einige kleine, nicht zusammengehörende Stellen: eine Melodie*).



---

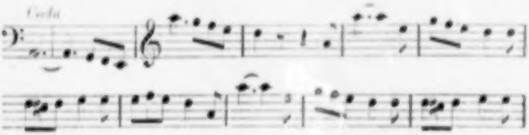
*) Die Tonart der Skizze ist Fis-dur. Beethoven's Vorzeichnung ist nicht vollständig. Man hat sich zwei Kreuze hinzuzudenken.

die später in anderer Tonart im letzten Satz der Sonate für Clavier und Violine in F-dur Op. 24 verwendet wurde, und eine Stelle



aus dem Anfang des dritten Theils des ersten Satzes des Streichquartetts in F-dur Op. 18 Nr. 1, die wahrscheinlich hingeschrieben wurde, als Beethoven mit der Ausarbeitung in Partitur beschäftigt war*).

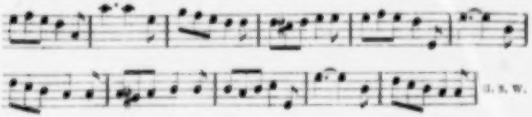
Nun erscheinen Entwürfe, die sich länger fortspinnen. Zuerst kommt die Fortsetzung der an einem anderen Orte begonnenen Arbeit zur Sonate für Clavier und Violine in A-moll Op. 23.**) Die Skizzen beziehen sich auf alle drei Sätze und kommen schliesslich der gedruckten Form nahe, so dass die Arbeit des Skizzirens hier als beendet zu betrachten ist. Eine zum Schluss des ersten Satzes gehörende Skizze (S. 4)



---

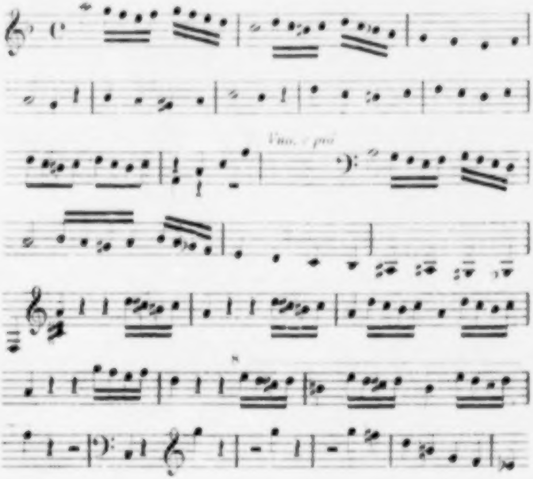
*) Beethoven schreibt am 1. Juni 1800 an seinen Freund Amenda: »Dein Quartett gib ja nicht weiter, weil ich es sehr umgearbeitet habe, indem ich erst jetzt recht Quartetten zu schreiben weiss«. Herr Ludwig Nohl hat das in der Briefstelle gemeinte Exemplar in Russland entdeckt, und nach seiner Angabe (»Neue Zeitschrift für Musik« vom 19. Januar 1872) war das Quartett, welches Amenda erhalten hatte und welches also einer Umarbeitung unterzogen wurde, das in F-dur. Die geschriebenen Stimmen zeigen die Ueberschrift »Quartetto No. II« und das Datum »25ten Juni 1799«. Wahrscheinlich gehört die im Skizzenbuch vorkommende Stelle jener Umarbeitung an.

**) Vgl. den Artikel XLI.

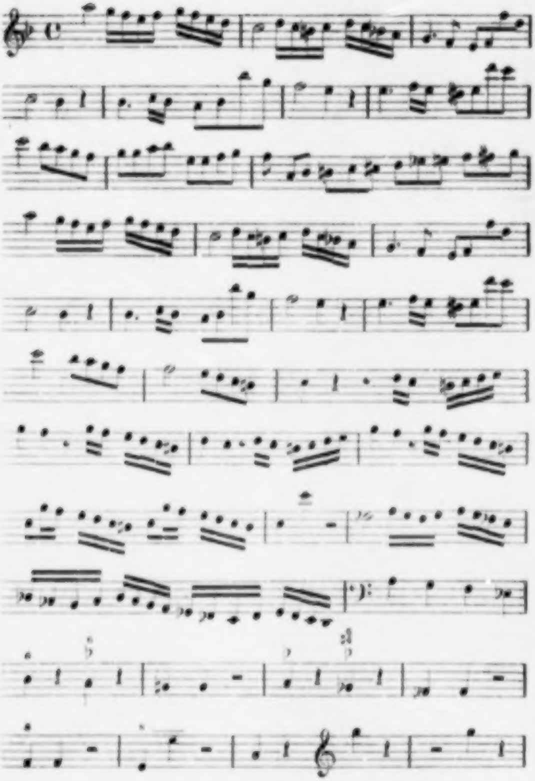


bringt eines der Themen (abwechselnd für Clavier und Violine) dreimal nacheinander in gleicher Lage und Tonart. In der später gewählten Fassung ist diese Einförmigkeit vermieden.

Dann (S. 14) kommen Entwürfe zur Sonate für Clavier und Violine in F-dur Op. 24. Zuerst erscheinen die zwei mittleren, später die andern Sätze. In einer abgebrochenen Skizze (S. 17) zum ersten Satz

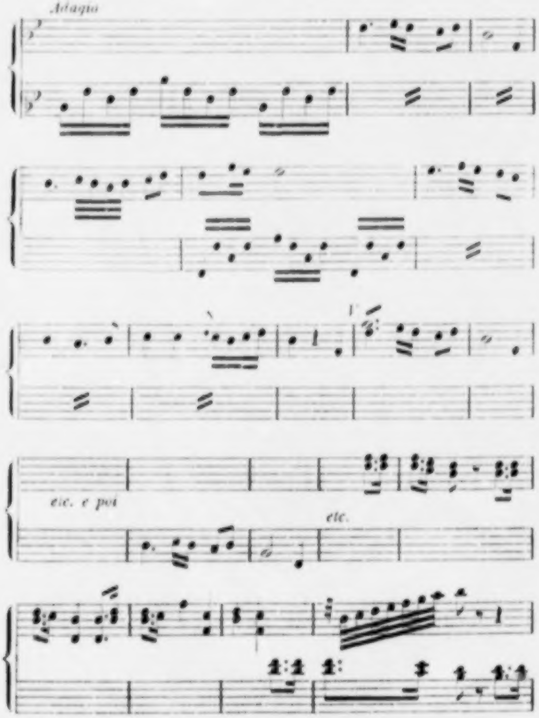


sieht die Anfangsmelodie, wie sie vom 3. Takte an geführt ist, noch unbedeutend aus. Gleich darauf wird der Anfang nochmals entworfen,



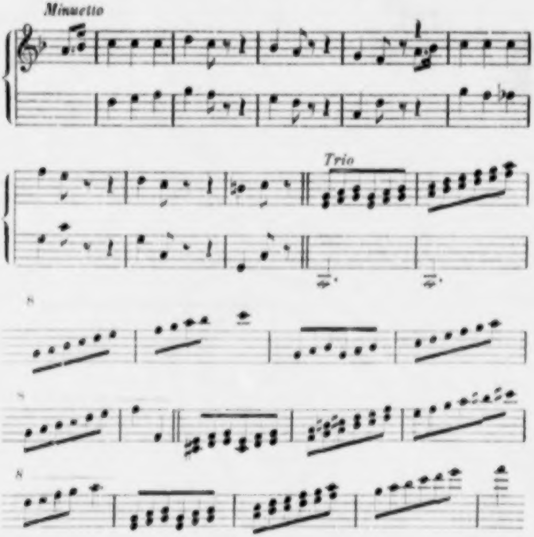
und hier hat die Melodie die schlanke Gestalt gefunden, in der wir sie kennen. Die letzte Skizze zeigt aber der ersten gegenüber in modulatorischer Hinsicht eine Schwäche. Die Tonart des später eintretenden Seitensatzes wird darin zu früh und zu viel, die Dominante dieser Tonart zu flüchtig berührt, so dass das frische Eintreten des Seitensatzes darunter leidet. In der gedruckten Form ist der Uebergang zum Seitensatz geändert. Entlegenere Stufen werden aufgesucht, und wird kurz vor Eintritt des Seitensatzes länger auf dessen Dominante verweilt.

Die Melodie des zweiten Satzes ist (S. 14)



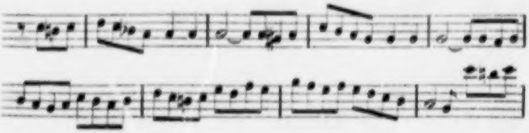
in ihren Hauptzügen bald gefunden. Die in der Skizze angedeutete Basslage der Melodie und den angehängten zweiten Theil hat Beethoven verworfen, erstere wohl deswegen, weil die Melodie zu einer solchen Lage nicht geeignet erschien.

Der dritte Satz, das Scherzo, ist ursprünglich (S. 14)

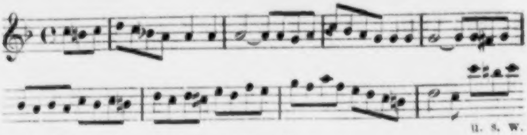


als Menuett gedacht. Erst nach einigen rhythmischen Aenderungen hat das Stück seinen neckischen Charakter erhalten.

Bald (S. 35) erscheint auch das Thema des letzten Satzes



in seiner endgiltigen Tonart und in einer der gedruckten nahe kommenden Fassung. Dennoch hat Beethoven (S. 168)



noch eine andere Fassung versucht.

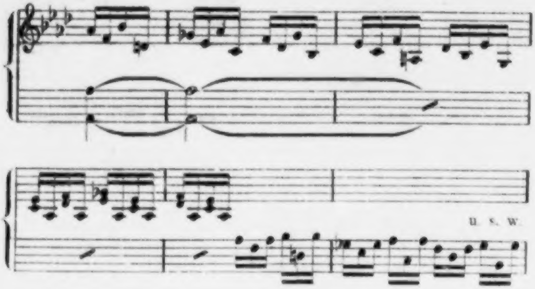
Aus der Stellung der bisher angeführten Skizzen geht hervor, dass die Sonaten für Clavier und Violine in A-moll und F-dur zum Theil gleichzeitig componirt wurden und dass die in A-moll früher angefangen und eher fertig wurde, als die in F-dur. Es lag also nahe, dass, wie der Titel der ältesten Originalausgabe zeigt, Beethoven sie unter einer Opuszahl herausgab. Jetzt haben sie verschiedene Opuszahlen.*)

An den vier Sätzen der Sonate Op. 24 wurde gleichzeitig gearbeitet. Die Skizzen dazu ziehen sich fast bis zu Ende (bis Seite 179) des Skizzenbuches fort und werden unterbrochen durch Arbeiten zu andern Compositionen und durch einige unbekannte, ganz unbenutzt gebliebene Entwürfe. Letztere können übergangen werden. Es kommen deren im ganzen Skizzenbuche wenig vor. Die gleichzeitig mit der Sonate vorgenommenen Compositionen sind: die Sonate für Clavier in As-dur Op. 26, der erste Satz der zweiten Symphonie, das Ballet »Die Geschöpfe des Prometheus« und der 2. und 4. Satz der Sonate für Clavier in Es-dur Op. 27 Nr. 1. Diese Compositionen sind der Reihe nach vorzunehmen.

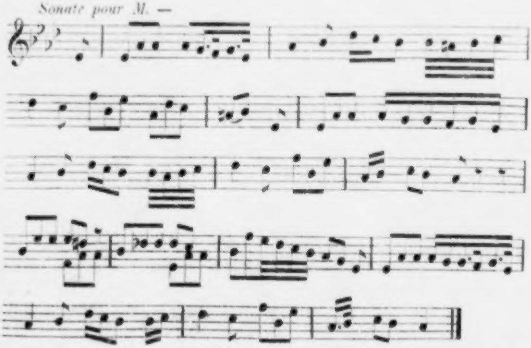
---

*) Die Sonaten Op. 23 und 24 erschienen im October 1801 bei T. Mollo u. Comp. in Wien unter dem Titel: »Deux Sonates pour le Piano-Forte avec un Violon« u. s. w. und unter der gemeinsamen Opuszahl »23«. Bald darauf wurden sie getrennt. Die Sonate in A-moll behielt die alte Opuszahl, und die in F-dur erhielt die Opuszahl »24«, welche Opuszahl der im nämlichen Jahre erschienene Clavierauszug des Ballets »Die Geschöpfe des Prometheus« abtreten musste. Der Grund der Trennung war wohl der, dass die beiliegenden Violinstimmen in verschiedenem Format gestochen waren und dass die Verleger die Kosten scheuten, eine von den Stimmen umstechen zu lassen.

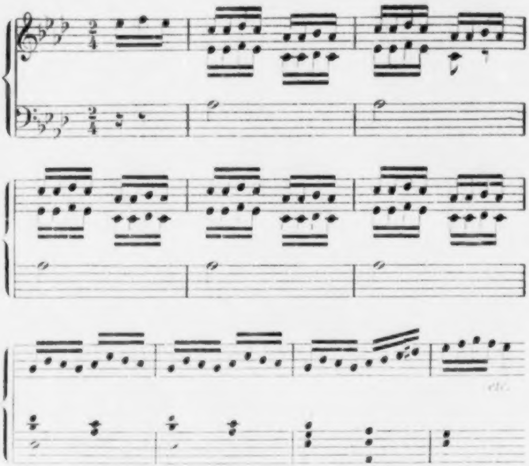
Die ersten zur Sonate in As-dur gehörenden Skizzen betreffen den letzten Satz. Die erste Skizze (S. 21)



bringt, ausser dem in anderer Lage dem Satze zu Grunde liegenden Motiv und dem daraus gebildeten Gang, nichts, was der gedruckten Form nahe käme. Ein etwas später (S. 54) folgender Entwurf stimmt im Anfang mit der gedruckten Form überein. Nun (S. 56) kommt eine Aufzeichnung,



variée tutt a fatto — poi ***Menuetto*** *o qualche altro pezzo characteristica come p. E. una Marcia in as moll e poi questo*



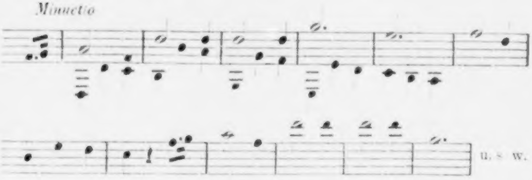
wo die andern Sätze der Sonate ins Spiel gebracht werden, jener angefangene letzte Satz aber nicht, woraus zu schliessen ist, dass dieser letzte Satz anfänglich nicht als Sonatensatz gedacht war, sondern erst später seine Bestimmung fand. Die Aufzeichnung giebt zu rathen auf. Was bedeutet die Ueberschrift? Und wie soll man die Gegenüberstellung zweier so verschiedenartiger Stücke deuten, wie es der projectirte Trauermarsch — denn als etwas Anderes kann man den Marsch in As-moll nicht nehmen — und das skizzirte bärenleierische Schlussstück sind? Man ist geneigt, der geplanten Sonate eine äussere Veranlassung beizulegen. Die Ueberschrift »sulla morte d'un eroe«, welche der in der Sonate Op. 26 stehende Trauermarsch bekommen hat, kann uns nicht verleiten, in dem Entwurf ein Subject zu suchen, das zu jener Ueberschrift stimmte; denn jener Marsch mit seiner Ueberschrift war damals noch nicht geschrieben. Mit dem Buchstaben »M« in der Ueberschrift der Skizze kann schwerlich ein Ding, ein Instrument u. dgl. gemeint sein.

Beethoven kann dabei eher an eine Person, etwa an Moritz Graf von Fries gedacht haben, dem die Sonaten Op. 23 und 24 gewidmet sind, und in diesem Falle kann das entworfene Stück für die am 15. October 1800 stattgefundene Vermählung des Grafen bestimmt gewesen sein.*) Doch ist das eine schiere Vermuthung, eine Vermuthung, bei der jede Sicherheit fehlt.

Jetzt werden die in der Aufzeichnung angedeuteten Stücke, mit Ausnahme des letzten Stückes, das liegen bleibt, und mit Einschluss der mittleren Sätze, die nun bald zum Vorschein kommen, einzeln vorgenommen. Damit beginnt eigentlich erst die Composition der Sonate.

Das Variationenthema findet bald seine endgiltige Form. Nur der zweite Theil, der im Entwurf noch sehr kurz erscheint und hauptsächlich aus dem Anfangsmotiv gebildet ist, scheint einige Mühe gekostet zu haben. Später kommen Variationen.

Zum zweiten Satz scheint anfangs ein (S. 65) so

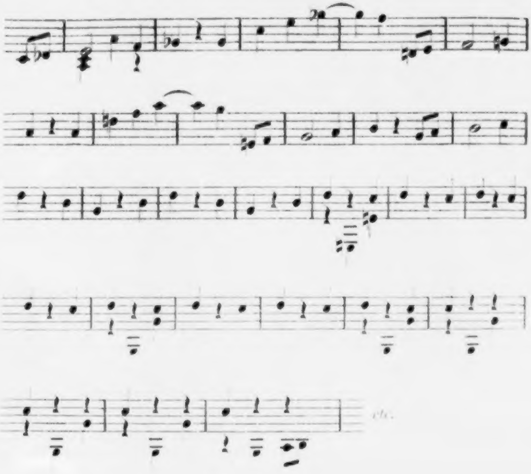


beginnendes Stück bestimmt gewesen zu sein. Die Tonart (Des-dur) spricht nicht gegen eine solche Bestimmung. Beethoven würde hier dasselbe Verhältniss der Tonarten beobachtet haben, das auch andere Compositionen aufweisen (z. B. das Quartett in F-dur Op. 59 Nr. 1), wo ebenfalls, statt der üblichen Haupttonart, die Tonart der Unterdominante für das Intermezzo gewählt ist. Später (S. 158) erscheint der jetzige zweite Satz in einer der gedruckten ziemlich nahe kommenden Fassung.

---

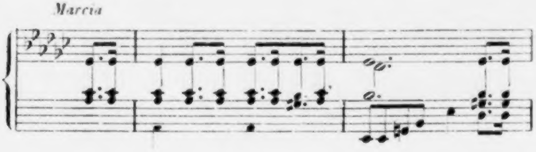
*) Ferdinand Paer schrieb für die Vermählung eine Cantate, welche bei der Feier »mit vielem Beifall aufgeführt« wurde. (Vgl. Leipziger Allg. Musik Zeitung vom 17. December 1800; Gerber's Neues Lexikon, III. 635.) Konnte Beethoven gut zurückbleiben?

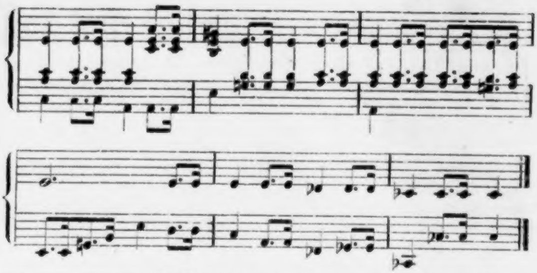
Die noch in den letzten Skizzen vom Druck am meisten abweichende Stelle ist die vom 10. bis 12. Takt des zweiten Theils.



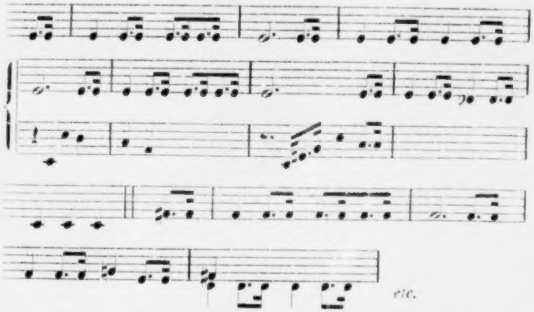
welcher gegenüber die jetzige Fassung als eine verbessernde Variante erscheint, zu der ein in der Skizze fehlender Takt Veranlassung gegeben haben mag.

Der Trauermarsch hat erst nach wiederholten Ansätzen seine endgiltige Form erhalten. Am langsamsten ist der zweite Theil zum Vorschein gekommen. Man sieht das an dieser ersten Skizze (S. 57).

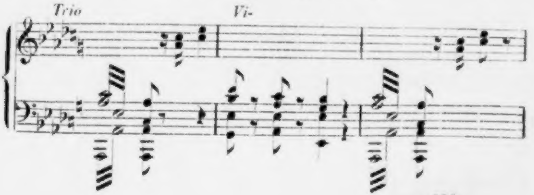


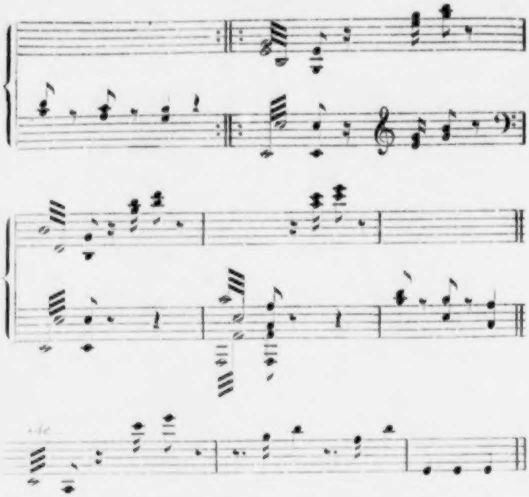


wo vom zweiten Theil noch gar nichts, und dann an dieser eine ziemlich geraume Zeit später geschriebenen Skizze (S. 132).



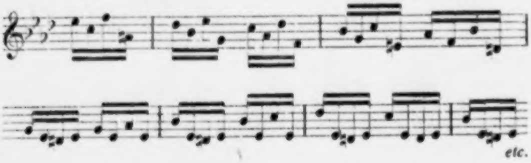
wo vom zweiten Theil nur die ersten Takte da sind. Der erste Theil des Trios lautete anfangs (S. 56)





in Folge der Gleichheit der Abschnitte aus denen er besteht, etwas trivial. In der angehängten Variante ist der zweitaktige Rhythmus zu einem viertaktigen erweitert, und ist damit jene Eigenschaft beseitigt worden.

Beim letzten Satz, dessen Anfangstakte längst fest standen, ist die Weiterführung dieser Takte auf verschiedene Art versucht worden, bevor die jetzige Fassung fest gestellt war. Einer der abweichendsten späteren Entwürfe ist dieser (S. 159).

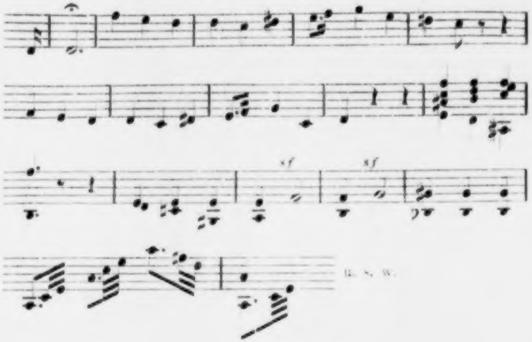


Die Arbeit zur Sonate zieht sich bis (S. 180) gegen Ende des Skizzenbuchs fort, ist aber nicht ganz zum Abschluss gebracht worden. Sie wird also an einem andern Orte fortgesetzt und beendigt worden sein. Aus der Stellung der Skizzen ergiebt sich, dass Beethoven auch hier an allen vier Sätzen zugleich und durcheinander gearbeitet hat.

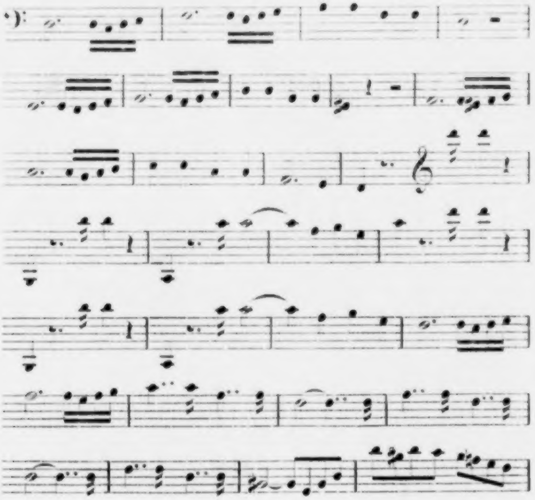
Nach einer Mittheilung Carl Czerny's soll Beethoven durch J. B. Cramer's drei Claviersonaten Op. 23 (As-dur, C-dur, A-moll), die spätestens zu Anfang des Jahres 1800 erschienen und damals Aufsehen erregten, zur Composition des Finale der Sonate in As-dur angeregt worden sein. Diese Mittheilung ist glaublich. Man darf jedoch den Einfluss nicht zu hoch anschlagen. Es handelt sich nur um die freie Auffassung und Annahme der Manier Cramer's, um die rastlose Beweglichkeit und Fortführung einer kleinen Figur, welch figurative Manier in kleinerer Form auch in manchen Etüden Cramer's wahrzunehmen ist. In den genannten Sonaten Cramer's ist diese Manier am meisten im letzten Satz der dritten Sonate ausgeprägt. Der Satz steht, wie der Beethoven'sche, im $\frac{3}{4}$-Takt und bewegt sich, theils in der rechten, theils in der linken Hand, immer in Sechzehntelnoten.

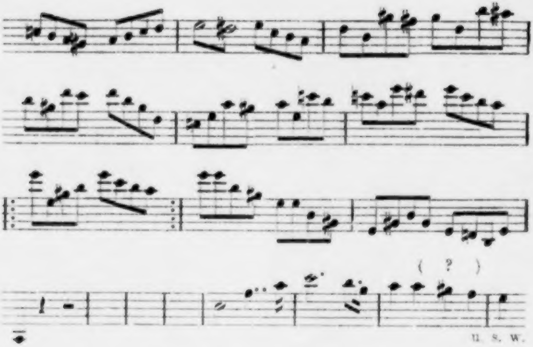
Anders verhält es sich mit einer andern Mittheilung. Ferd. Ries sagt (Biogr. Notizen, S. 80): »Der Trauermarsch in As-moll entstand aus den grossen Lobsprüchen, womit der Trauermarsch Paer's in dessen Oper Achilles von den Freunden Beethoven's aufgenommen wurde«. (Von anderer Seite wird hinzugefügt, Beethoven sei durch einen in Paer's Marsch vorkommenden Paukenwirbel zur Nachbildung angeregt worden.) Diese Mittheilung kann nicht wahr sein, weil Beethoven's Trauermarsch schon vor Mitte 1800 angefangen war und Paer's »Achilles« erst am 6. Juni 1801 zum ersten Mal in Wien aufgeführt wurde.

Die Skizzen zum ersten Satz der Symphonie in D-dur erreichen die endgiltige Form nicht, kommen derselben jedoch im Ganzen so nahe, dass daraus auf vorhergegangene Arbeiten zu schliessen ist. Hier (S. 44)



ist der Anfang einer Skizze zur Einleitung und hier (S. 45)





der Anfang einer Skizze zum ersten Allegro. Bei einer Vergleichung mit der gedruckten Fassung wird man der letzteren den Vorzug geben müssen. Man braucht nur einige Stellen zu betrachten. In der letzten Skizze wird das aus vier Takten bestehende Hauptthema in verschiedenen Lagen dreimal nacheinander gebracht. Im Druck erscheint das Thema vollständig nur zweimal, und dann wird das letzte Glied desselben zur Weiterführung benutzt. Diese Vermeidung einer Wiederholung trägt zur Mannigfaltigkeit bei. Vom 28. Takt an bringt die Skizze ein aus Achtelnoten bestehendes Figurenwerk. Im Druck wird da ein rhythmisch ausgeprägter Gedanke verwendet, und damit tritt an die Stelle jener Lockerheit eine einheitliche, übersichtliche Gliederung. Bei der später (Takt 39 f.) in der Skizze vorkommenden leeren Stelle hat man sich das von den Blasinstrumenten gebrachte und in A-dur eintretende Seitenthema hinzu zu denken, das aber, wie aus den folgenden vier Takten zu entnehmen ist, hier noch nicht die endgiltige Fassung erlangt haben wird.

Inmitten dieser Symphonie-Skizzen finden sich auf den oberen Zeilen einer Seite (S. 49) in Reinschrift die ersten vier Takte der Sonate pathétique. Ein Ergebniss ist daraus nicht zu ziehen.

Bei Skizzirung der Prometheus-Musik (S. 73 bis 186) muss Beethoven zwei Programme des Ballets, ein deutsches und ein italienisches, in Händen gehabt haben. Man sieht das an mehreren längeren und kürzeren Bemerkungen, die nur solchen Vorlagen entnommen sein können. Da das Programm des Ballets verloren gegangen und bis auf den heutigen Tag nicht wieder zum Vorschein gekommen ist, so erscheint es rathsam, diejenigen jener Bemerkungen hier aufzunehmen, welche zur Kenntniss der Beziehungen, welche die Musikstücke zum Programm haben, beitragen können. Im Ganzen ist freilich wenig damit gewonnen, und erfahren wir aus ihnen nur, auf welche Bühnenvorgänge sich drei oder vier Stellen der Beethoven'schen Musik beziehen. Mit Hülfe anderer Mittel mag sich diese Zahl steigern lassen.[*]

---

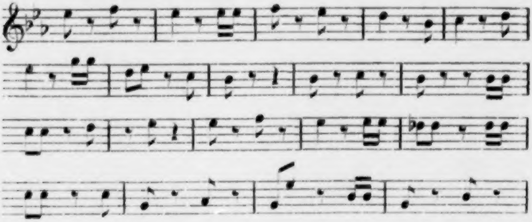
[*] Die Handlung (nicht das Programm) des Ballets ist nach einem Werke über S. Vigano (Commentarii della vita e delle opere coreodrammatiche di Salvatore di Vigano — da Carlo Ritorni Reggiano — Milano 1838) von Grandaur im Morgenblatt der »Bayerischen Zeitung« vom 27. März 1867 veröffentlicht worden. Einen Abdruck findet man in der Leipziger Allg. Musik. Zeitung vom 29. Mai 1867. Beethoven's Musik und die veröffentlichte Handlung decken sich nur zum Theil. In letzterer folgt die tragische Scene Melpomenens dem Schäfertanz (Pastorale) Terpsichorens und dem heroischen Tanz des Bacchus und seiner Schaar; in jener und nach dem alten Theaterzettel geht die Scene Melpomenens (in der Partitur ohne Zweifel Nr. 9) den genannten Tänzen (Partitur Nr. 10 bis 12) vorher. In der Handlung kommt Euterpe vor: auf dem Theaterzettel ist sie nicht genannt u. s. w. Ungeachtet dieser Abweichungen bietet die Handlung manche sichere Anhaltspunkte.

Die scenische Bestimmung einiger der letzten Musikstücke ist durch Ueberschriften, welche in einer in der Hofbibliothek zu Wien aufbewahrten alten Partitur-Abschrift vorkommen, sichergestellt. Nr. 11 ist überschrieben: »Coro di Gioja« (Darsteller des Bacchus); Nr. 12: »Solo di Gioja«; Nr. 13: »Groteski. Terzettino«; Nr. 14. »Solo della Sigra Casentini« (Darstellerin der Tochter des Prometheus); Nr. 15: »Coro di Vigano« (Darsteller des Sohnes des Prometheus). Im alten gedruckten Clavierauszug ist die Introduction (Part. S. 31) überschrieben: »La Tempesta«.

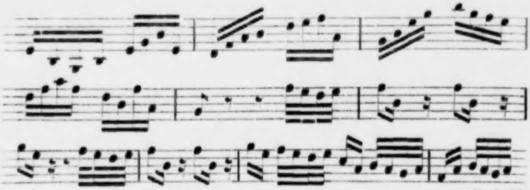
Das Ballet sollte (vgl. Leipziger Allg. Musik. Zeitung vom 15. September 1869) zuerst unter dem Titel »Die Menschen des Prometheus« am 21. März 1801 in Wien aufgeführt werden. Der Aufführung scheinen sich aber Hindernisse entgegengestellt zu haben, denn die erste Aufführung

Beethoven entwirft (S. 73) die Scene zu Anfang des Ballets, wo die Kinder (»Statuen«) des Prometheus nach ihrer Berührung mit der ätherischen Flamme Leben und Bewegung bekommen und Prometheus dieses sieht, wie folgt.

1. Die zwei S. gehn langsam über die Bühne aus dem Hintergrund.



2. P. kommt allmählich zu sich, den Kopf gegen das Feld, und geräth in Entzücken, wie er seinen Plan so gut gelingen sieht, und freut sich hierüber unaussprechlich, steht auf und winkt den Kindern, stille zu stehen.



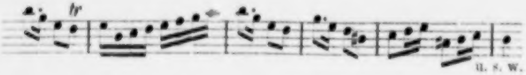
u. s. w.

---

fand erst am 28. März 1801 statt. Der Theaterzettel dieser Aufführung ist in Thayer's Chronologischem Verzeichniss (S. 39) abgedruckt zu finden. Beachtenswerthe Berichte über die Aufführung bringt die »Zeitung für die elegante Welt« vom 19. Mai 1801 und das »Journal des Luxus und der Moden«, Bd. 16, S. 303. Im Jahre 1801 wurde das Ballet noch 15 Mal gegeben.

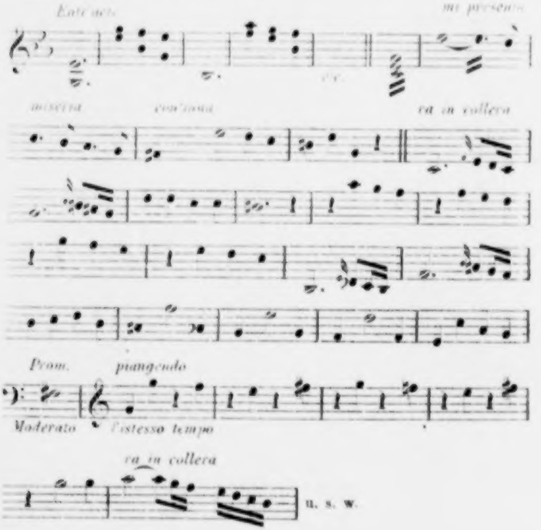
Im Jahre 1813 kam in Mailand und später in Wien ein grösseres Ballet »Prometeo«, ebenfalls von Vigano und mit theilweiser Musik von Beethoven zur Aufführung. Die gedruckten Programme sind vorhanden, sind aber auf Beethoven's Prometheus-Musik nicht anzuwenden.

Beethoven hat später beide Stellen geändert. Die erste hat in ihrer spätern Fassung (Breitkopf u. Härtel'sche Partitur, S. 35, Takt 1 ff.) etwas von ihrem früheren Rhythmus behalten. Die andere wird später (S. 186) so (in Es-dur)

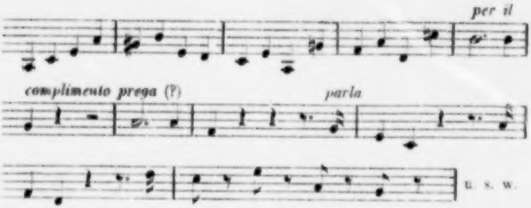


entworfen, und diese Fassung ist in anderer Tonart und mit einigen andern Aenderungen in die Partitur (S. 35, Takt 16 ff.) übergegangen.

Auf die nächste Nummer, wo Prometheus über die Stumpfheit seiner Geschöpfe betrübt und aufgebracht wird, beziehen sich folgende mit der Partitur (S. 40 bis 43) nicht übereinstimmende Entwürfe.

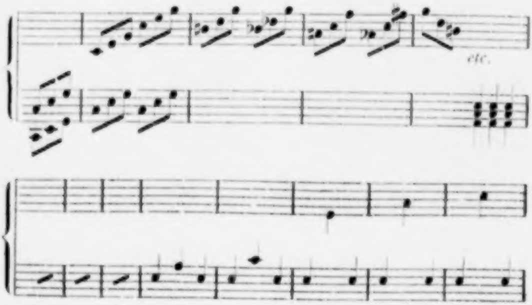

miseria
con'suoi
ra in collera
Prom.
piangendo
Moderato
l'istesso tempo
ra in collera
u. s. w.

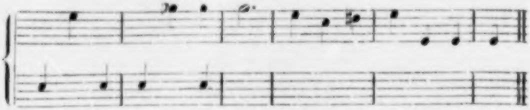
In einem Entwurf zur ersten Scene des zweiten Actes, wo Prometheus auf dem Parnass seine Kinder vorführt, kommt folgende mit der gedruckten Fassung (Part. S. 48) übereinstimmende Stelle vor.



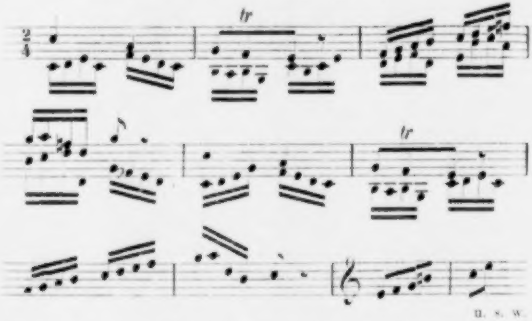
Die Skizzen zum Ballet erstrecken sich auf die meisten Nummern, erreichen aber nicht überall die endgiltige Form. Die Ouvertare fehlt. Daraus ist zu schliessen, dass die Arbeit an einem andern Orte fortgesetzt und beendigt wurde.

Während Beethoven am Ballet arbeitete, wurden früher begonnene Arbeiten fortgesetzt, neue angefangen. Fortgesetzt wurde die Arbeit zu den Sonaten in F-dur Op. 24 und in As-dur Op. 26. Angefangen wurde der 2. und 4. Satz der Sonate in Es-dur Op. 27 Nr. 1 und die Bagatelle Op. 33 Nr. 7. Hier (S. 138)

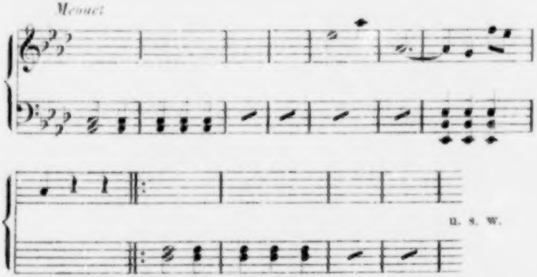




der erste Entwurf zum zweiten, hier (S. 138)



der Anfang des ersten Entwurfs zum letzten Satz der Sonate in Es-dur, und hier (S. 183)



der Anfang des Entwurfs zur erwähnten Bagatelle, die hier als Menuett concipirt ist.

Die im Skizzenbuch berührten und in der angenommenen Zeit von Ende 1799 bis Anfang 1801 ganz oder zum Theil fertig gewordenen und angefangenen Compositionen sind der Reihe nach:

Sonate für Clavier und Violine in A-moll Op. 23,
„ „ „ „ „ „ F-dur Op. 24,
erster Satz der zweiten Symphonie (nicht ganz beendigt),
Ballet »Die Geschöpfe des Prometheus« (nicht vollständig),
zweiter und letzter Satz der Sonate für Clavier in Es-dur Op. 27 Nr. 1 (nicht beendigt) und
Bagatelle für Clavier Op. 33 Nr. 9 (erster Entwurf).

XXVIII.

Ein Skizzenbuch aus dem Jahre 1808.

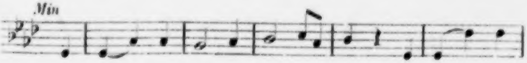
Dasselbe war vor dem Gebrauch buchbindermässig gebunden, hat einen alten blauen Umschlag und ist in Querformat. Der frühere Besitzer war Gassner in Carlsruhe, der es, nach einer auf dem Umschlag stehenden Bemerkung, 1842 von Anton Gräffer in Wien erworben hatte. Es enthält grösstentheils Arbeiten zur Pastoral-Symphonie; alle Sätze des Werkes werden darin berührt. Es besteht gegenwärtig aus 59 mit Tinte beschriebenen Blättern mit 16 Notenzeilen auf jeder Seite, hatte aber ursprünglich 87 oder 88 Blätter. An 15 verschiedenen Stellen sind 28 oder 29 Blätter, also ungefähr ein Drittel des ursprünglichen Bestandes, herausgeschnitten worden. Wer den Vandalismus verübte, ist nicht bekannt. Dass Beethoven die Blätter nicht herausgeschnitten habe, geht aus einer später von fremder Hand unternommenen, jetzt unrichtigen Foliirung hervor. Selbstverständlich lässt sich bei solcher Beschaffenheit das Entstehen und allmähliche Heranwachsen eines Satzes mit Sicherheit nicht beobachten.

Die ersten vier Blätter sind vollständig erhalten. Dann kommt die erste Unterbrechung. In der Mitte des oberen Randes der ersten Seite steht die Jahreszahl »1808«. Das Skizzenbuch wurde also i. J. 1808 in Angriff genommen. Es kann aber nicht das ganze Jahr hindurch gebraucht worden sein. Da es noch ein anderes Skizzenbuch giebt, welches ganz oder grösstentheils der zweiten Hälfte des Jahres 1808 angehört, so lässt sich das vorliegende entweder ganz oder seinem grössten Theil nach der ersten Hälfte des genannten

Jahres zuweisen. Die Skizzen widersprechen dieser Annahme nicht.

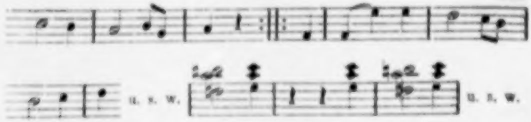
Zuerst erscheinen Skizzen zum ersten Satz der Pastoral-Symphonie. Der Anfang des Satzes, wie er gedruckt ist, ist gefunden. Ueberhaupt zeigt sich die Arbeit zu diesem Satz sehr vorgeschritten und theils der gedruckten Form nahe kommend, theils damit übereinstimmend. Sie muss also an einem andern Orte begonnen worden sein. Der zweite Satz erscheint in den ersten Skizzen noch auf der ersten Stufe seines Werdens, nähert sich aber bei fortgesetzter Arbeit der endgiltigen Form und stimmt schliesslich damit überein. Dasselbe ist von allen folgenden Sätzen zu sagen. Ob von diesen Sätzen der zweite und dritte im Skizzenbuche begonnen wurden, muss dahingestellt bleiben. Bei den zwei letzten Sätzen scheint das der Fall zu sein. Ein Theil der vorkommenden Skizzen und Bemerkungen wird anderwärts mitgetheilt.*)

Zwischen den ersten Entwürfen zum letzten Satz der Symphonie finden sich zwei mit dem Druck übereinstimmende Stellen aus dem ersten Satz der Sonate für Pianoforte und Violoncell in A-dur Op. 69. In der Breitkopf u. Härtel'schen Ausgabe (Gesammtausgabe) sind es die Stellen Seite 2 Takt 13 bis 21, und Seite 7 Takt 18 bis Seite 8 Takt 3. Jedoch steht nur die Clavierstimme da. Ohne Zweifel wurden die Stellen während der Anfertigung der Reinschrift der Sonate hingeschrieben. Zwischen späteren Skizzen zum letzten Satz der Symphonie erscheinen, ausser einem liegengebliebenen Entwurf zu einem »Concerto« in F-moll, Ansätze zum Finale des Trios in Es-dur Op. 70 Nr. 2. Es scheint, dass von den zwei Trios Op. 70 dieser Satz zuerst angefangen wurde. Nach Beendigung der Symphonie wurden die Trios allein vorgenommen. Zuerst wachsen der Reihe nach die drei Sätze des Trios in D-dur (Op. 70 Nr. 1) heran. Dann kommt ein Entwurf



---

*) Siehe den Artikel XL.



zum dritten Satz des Trios in Es-dur. Wie man sieht, ist dieser Satz als Menuett bezeichnet. Mit Entwürfen zum letzten Satz in D-dur schliesst das Skizzenbuch. Ob auch die ersten zwei Sätze des Trios in Es-dur im Skizzenbuche angefangen wurden, lässt sich nicht sagen, da zwischen den ausschliesslich die beiden Trios betreffenden Entwürfen an drei Stellen Blätter, welche über jenen Punkt Auskunft geben könnten, herausgeschnitten sind.

Aus allen vorkommenden Skizzen ergiebt sich, dass Beethoven gleichzeitig an den vier ersten Sätzen und gleichzeitig an den zwei letzten Sätzen der Pastoral-Symphonie gearbeitet hat, dass jedoch alle Sätze der Symphonie in der Reihe heranwuchsen und fertig wurden, in der sie gedruckt sind. Ferner ergiebt sich, dass während der Composition der Pastoral-Symphonie die Sonate Op. 69 (wenigstens der erste Satz) beendigt und die Trios Op. 70 angefangen wurden. Letztere, die Trios, waren im December 1808 in Reinschrift fertig. Die im Skizzenbuch berührten, theils der Vollendung, theils der Skizzirung nach in die angenommene Zeit (1. Hälfte des Jahres 1808) zu setzenden Compositionen sind also der Reihe nach:

die Sonate für Pianoforte und Violoncell in A-dur Op. 69,
die Pastoral-Symphonie (Op. 68) und
die zwei Trios in D-dur und Es-dur Op. 70 Nr. 1 und 2.

XXIX.

Skizzen aus dem Jahre 1809.

Wir benutzen hier eine an verschiedenen Orten sich befindende Anzahl von Skizzenblättern, welche sämmtlich dem Jahre 1809 angehören und die sich mit Sicherheit in eine chronologische Ordnung bringen lassen, bei welcher Ordnung jedoch von chronologischer Vollständigkeit abgesehen werden muss, da hier oder dort Blätter fehlen können und wirklich fehlen. Ihrer Beschaffenheit nach sind die vorhandenen Blätter in zwei Abtheilungen vorzulegen. Die erste Abtheilung besteht aus 8 Bogen und 2 losen Blättern in Querformat, die ursprünglich zu einem Skizzenbuch gehört haben, also als Ueberbleibsel eines solchen zu betrachten sind.*) Die andere Abtheilung besteht aus 27 ineinander liegenden, zusammengehörenden Bogen in Querformat.**) Man kann diese Abtheilung als ein für sich bestehendes Skizzenheft betrachten, das nur an den äusseren Enden Spuren einer Lückenhaftigkeit oder Unvollständigkeit zeigt. Als die genauere Zeit, welcher das gesammte Material angehört, lässt sich die von ungefähr Februar bis October 1809 bestimmen. Wir nehmen die Blätter in ihrer chronologischen Folge vor.

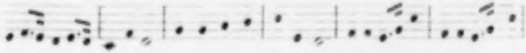
Erste Abtheilung. Die meisten Skizzen betreffen den ersten Satz des Concertes in Es-dur Op. 73. Sie kommen theils der gedruckten Form nahe, theils stimmen sie damit überein. Zwischen diesen Skizzen kommen ausser einigen unbekannten Stücken vor: Entwürfe zum zweiten Satz desselben Concertes, ein auf den dritten Satz des Concertes zu beziehender Ansatz und Entwürfe zu einem Marsch in F-dur. Aus der Stellung und Beschaffenheit der Skizzen ergiebt sich, dass die zwei letzten Sätze des Concertes angefangen wurden, als die Arbeit zum ersten Satz schon weit gediehen war, und dass der Marsch während der Composition des ersten Satzes des Concertes entstand.

---

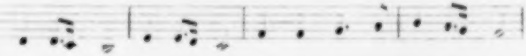
*) Besitzer der Sammlung ist Carl Meinert in Dessau.

**) In Wirklichkeit liegen die Bogen anders. Ein Bogen war früher bei G. Petter in Wien, und 26 Bogen befinden sich, in zwei Lagen von 2 und 24 Bogen getrennt, in der königl. Bibliothek zu Berlin.

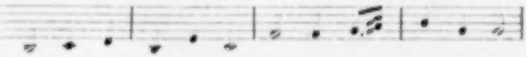
Die Entwürfe zum zweiten Satz des Concertes sind nur auf die Bildung des Themas gerichtet. Ohne Zweifel haben wir hier die ersten Entwürfe zu genanntem Satz vor uns. Die Arbeit beginnt mit einigen abgebrochenen Skizzen, die von einander verschieden und von der endgiltigen Fassung gleich weit entfernt sind. Hier ist der erste Entwurf (in C-dur):



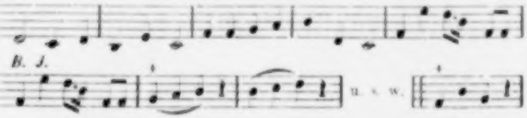
hier der zweite (in H-dur):

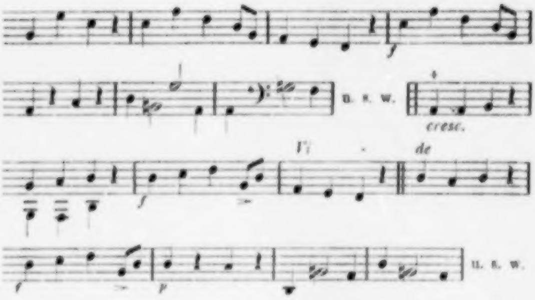


und hier der dritte Entwurf.



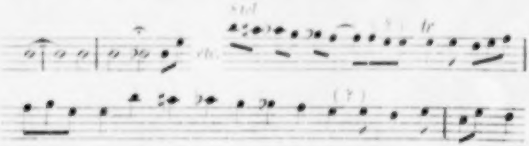
Man wird bemerken, dass in diesen Skizzen ein oder zwei an die endgiltige Fassung erinnernde Motive verändert wiederkehren. Bald nach diesen Ansätzen erscheint ein Entwurf mit drei Varianten.





in dem die bekannte Melodie stückweise und nach drei- oder viermaligem Ansetzen vollständig zum Vorschein kommt. Bei einer Vergleichung mit dem Druck macht sich in der zweiten Variante dieses Entwurfs die richtige Schreibung der 2. Note im 7. Takt des Themas (fisis statt g) bemerkbar.

Der an den Schluss des zweiten Satzes anknüpfende Ansatz zum Anfang des dritten Satzes des Concertes

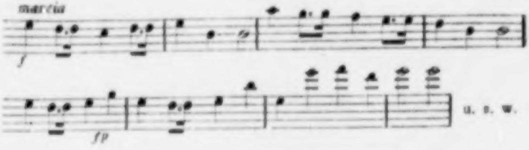


ist undeutlich geschrieben und nicht ganz lesbar, mag aber in seiner Zweifelhaftigkeit doch zum Beweise dienen, dass das Thema des Satzes erst im Werden begriffen war.

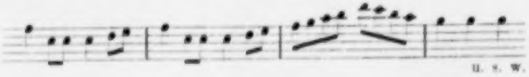
Beim Marsch wiederholt sich die Erscheinung, dass auch bei kleinen Gelegenheitscompositionen die schliesslich gewählte Form nicht im ersten Anlauf gefunden wurde.*) Zuerst wird ein Thema (in Es-dur) aufgestellt,

---

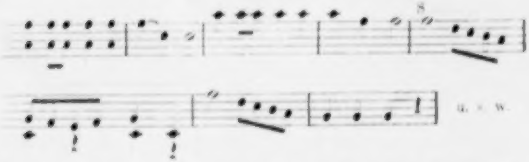
*) In einer schwerlich von Beethoven herrührenden Bearbeitung und mit der Bezeichnung »York'schen Corps 1813« ist der Marsch gedruckt erschienen bei Schlesinger in Berlin.



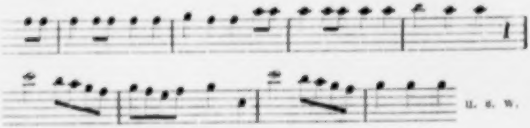
das gar keine Aehnlichkeit mit dem letztwillig gewählten hat. Dasselbe ist von diesem Thema (in F-dur)



zu sagen. Bei einem dann folgenden Entwurf



kann man eine Annäherung an die endgiltige Fassung beobachten. Erst nach diesen und andern Ansätzen erscheint



ein mit jener Fassung im Wesentlichen übereinstimmender Entwurf.

Besagter Marsch hat seine kurze Geschichte. Geschrieben wurde er ursprünglich für Erzherzog Anton. Dann bekam ihn die böhmische Landwehr. Das ist aus dem Autograph zu ersehen. Dasselbe hatte anfangs die Ueberschrift: »Marcia — Da Beethoven — Für S. K. Hoheit den Erzherzog Anton 1809.«

Später hat Beethoven einige von diesen Wörtern ausradirt, so dass jetzt zu lesen ist: »Marcia (No. I) — Da Beethoven — Für die böhmische Landwehr 1809«.*) Im Jahre 1810 wurde Beethoven ersucht, zu einem Carroussel die Musik zu schreiben.**) Dazu wurde, ausser einem andern, ebenfalls früher componirten, der obige Marsch gewählt, und nur die Instrumentirung wurde geändert. Eine Abschrift zeigt die Ueberschrift: »Zwei Märsche, für Militair-Musik, verfasst zum Carroussel an dem glorreichen Namens-Feste I. k. k. Maj. Maria Ludovika in dem k. k. Schlossgarten zu Laxenburg, von L. van Beethoven«. Später (wahrscheinlich 1822) hat Beethoven dem Marsch ein Trio beigefügt, die Instrumentirung wieder geändert und die Ueberschrift: »Zapfenstreich No. 1« gewählt. In dieser Gestalt sollte er herauskommen. Im Jahre 1822 wurde er mit andern Märschen einigen Verlegern angeboten.***) Da sieht man doch, dass es Beethoven verstand, seine Werke nutzbar zu machen.

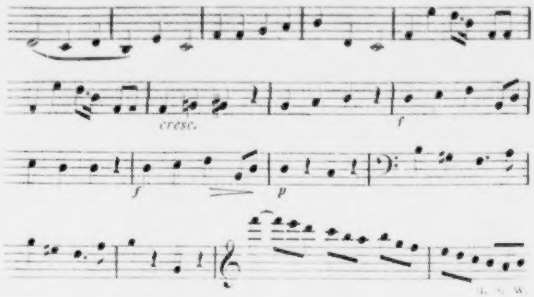
---

*) Das in der mitgetheilten Ueberschrift »No. I« hat Beethoven später (wahrscheinlich 1822) beigefügt. — Eine Abschrift zeigt die Ueberschrift: »Marsch für S. K. Hoheit den Erzherzog Anton von Ludwig van Beethoven 1809.« — Dass, wie irgend wo behauptet wird, der Erzherzog Anton die böhmische Landwehr befehligte, ist falsch. Erzherzog Anton hatte mit der böhmischen Landwehr nichts zu thun. Die zwei verschiedenen Ueberschriften des Marsches sind also nicht identisch. Erzherzog Anton, geboren 1779 und ein jüngerer Bruder des Erzherzogs Rudolf, war seit 1804 Hochmeister des deutschen Ordens und als solcher auch Inhaber des Hoch- und Deutschmeister-Regiments. Im Sommer wohnte er meistens in Baden bei Wien. Ob nun der Marsch für das Regiment, dessen Inhaber er war, oder für die Badener Curcapelle bestimmt war, muss dahingestellt bleiben.

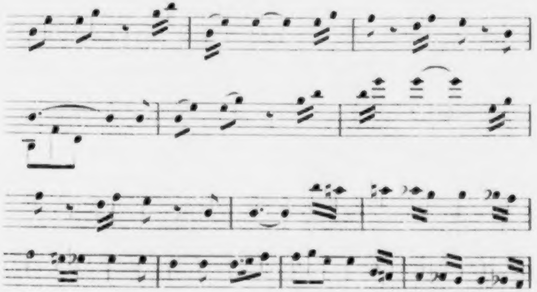
**) Beethoven schreibt einmal an Erzherzog Rudolf: »Die verlangte Pferde-Musik wird mit dem schnellsten Galopp bei Euer Kaiserl. Hoheit anlangen.« Damit ist obige Musik gemeint. Der Brief, in dem die Stelle vorkommt, fällt ins Jahr 1810, nicht, wie Köchel (83 Briefe, Nr. 15) meint, ins Jahr 1814.

***) Beethoven schreibt am 5. Juni 1822 an Peters in Leipzig u. A.: »Von Instrumentalmusik wäre noch Folgendes: . . . . 4 militärische Märsche mit türkischer Musik.« Am 13. September 1822 schreibt er: »Ich würde Ihnen diese kleinen Sachen schon geschickt haben, jedoch sind unter den Märschen einige, zu welchen ich neue Trios bestimmt habe.« Im Februar 1823 schreibt er: »Ich melde Ihnen, dass vorigen

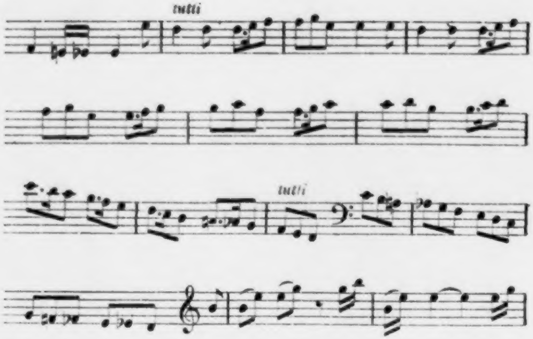
Wir nehmen nun die andere Abtheilung der Skizzen vor. Zuerst erscheinen der Reihe nach (S. 1 bis 34) Entwürfe zum ersten, zweiten



und dritten Satz des Concertes in Es-dur.



Sonnabend . . . . ein Zapfenstreich (türkische Musik) statt Marsch abgegangen ist. Ich hielt für besser, Ihnen statt 4 Märschen 3 Zapfenstreiche und einen Marsch zu geben.« An Schott in Mainz wird am 7. Mai 1825 geschrieben: »Von geringern Werken hätte ich 4 gelegentlich geschriebene Märsche für ganze türkische Musik nebst einem Gratulationsmenuett. Das Honorar wäre 25 # in Gold.«



Die Skizzen zum ersten und zweiten Satz zeigen von Anfang an eine vorgeschrittene Arbeit. Die meisten Skizzen betreffen den letzten Satz, der hier allmählich seine endgiltige Form erlangt. Die eben mitgetheilte Skizze ist eine der ersten und mag den Standpunkt der Arbeit bei ihrem Anfang bezeichnen.

Zwischen den Skizzen zum Concert finden sich (S. 1 und 13) zwei Briefstellen und (S. 13) Ansätze zur Composition eines patriotischen Liedes.

Die zwei Briefstellen, von denen die erste so,

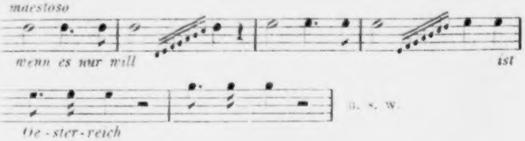
> *Was können sie noch mehr verlangen — sie haben von mir den Bedienten für den Herrn erhalten* — [durchstrichen: *sind sie noch nicht schadlos*] *Welcher Ersatz!!!!! Welch herrlicher Tausch!!!!*

die andere so lautet,

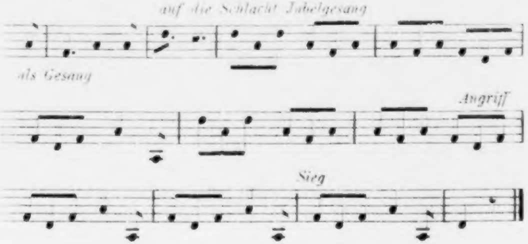
> *Beethoven ist kein Bedienter — Sie wollten einen Bedienten den haben sie nun —*

sind auf einen Streit zu beziehen, den Beethoven mit der Gräfin Erdödy wegen seines Bedienten hatte, den die Gräfin, bei der Beethoven damals (in den ersten Monaten des Jahres 1809 und früher) wohnte, durch Geschenke verwöhnt hatte.*)

Das erwähnte patriotische Lied ist das Collin'sche Wehrmannslied »Oesterreich über Alles« (Wenn es nur will, ist immer Oesterreich über Alles! u. s. w.). Die Skizzen dazu,


maestoso
wenn es nur will
ist
Oe - ster - reich
u. s. w.

denen bald (S. 35) Entwürfe zu einem andern Gelegenheitsstück folgen,


auf die Schlacht Jubelgesang
als Gesang
Angriff
Sieg

fallen in eine bewegte Zeit, in die Zeit der Kriegserklärung Oesterreichs an Frankreich. Auf Grund der Daten, welche sich an einige Ereignisse knüpfen, können jene Skizzen nur im März oder April 1809 geschrieben worden sein.*)

---

*) Dass Beethoven einen Brief solchen Inhalts geschrieben und abgeschickt habe, ist nicht bekannt. An Zmeskall schreibt er in einem Briefe ohne Datum: »Ich überlasse Ihnen ganz, die Sache mit meinem Bedienten auszumachen, nur muss die Gräfin Erdödy auch nicht den mindesten Einfluss auf ihn haben. Sie hat ihm, wie sie sagt, 25 fl. geschenkt und monatlich 5 fl. gegeben, bloss damit er bei mir bleiben soll.« Am 7. März 1809 schreibt Beethoven u. A. an Zmeskall: »Diese Geschichte [mit dem Bedienten] ist wenigstens 3 Monathe alt.« Dass Beethoven schon im November 1808 bei der Gräfin Erdödy wohnte, erfahren wir aus Reichardt's Briefen (I. 167).

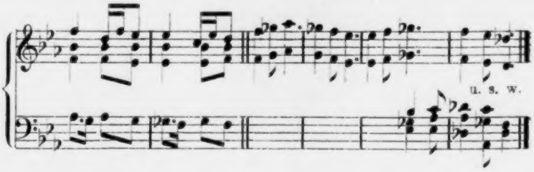
Beethoven, der während der österreichischen Rüstungen, während der Niederlage Oesterreichs und der Besetzung Wiens durch die Franzosen in Wien war, konnte sich den Eindrücken der Ereignisse und der Bewegung, welche sie hervorbrachten, nicht entziehen.**) Er wurde von anhaltendem, auf ein festes Ziel gerichteten Arbeiten und Schaffen abgelenkt. Jene Skizzen sind unter dem unmittelbaren Einfluss der Umgebung entstanden, und die Erscheinungen, welche die nun folgenden Blätter bieten, legen Zeugniss dafür ab, dass Beethoven nicht die Sammlung und innere Ruhe zur Fortsetzung der gewohnten Thätigkeit und zur Ausführung grösserer Werke fand. Die folgenden Blätter zeigen, mit Ausnahme der Arbeit zu einem Sonatensatz, der, nach der Anzahl und Beschaffenheit der Skizzen zu urtheilen, schnell zu Stande kam, keine fortlaufenden grösseren Entwürfe, sondern sind angefüllt theils mit unausgeführt liegengebliebenen Entwürfen, theils mit theoretischen Beispielen und Uebungen, theils mit Bemerkungen verschiedener Art. Als die Zeit, in der diese Stockung der Compositionsthätigkeit am meisten zu bemerken ist, lassen sich die mittleren zwei oder drei Monate des genannten Jahres bezeichnen. Beethoven hat diese Zeit grösstentheils zu einer andern Arbeit benutzt.*)

---

*) H. J. von Collin's Lieder Oesterreichischer Wehrmänner wurden bei Beginn des Krieges mit Musik von Joseph Weigl und Gyrowetz an öffentlichen Orten in Wien gesungen. Bei dem Liede »Oesterreich über Alles«, das mit andern von Weigl componirten Liedern am 28. März 1809 im grossen Redouten-Saal gesungen wurde, stieg, wie Reichardt (Vertraute Briefe, II. 85) mittheilt, »der Enthusiasm aufs höchste«. Collin sagt im Anhang seiner Gedichte, dass die Landwehrlieder kurz vor Ausbruch des Krieges i. J. 1809 gedichtet worden seien.

**) Ferd. Ries (Biogr. Not. S. 121): »Bei der kurzen Beschiessung Wiens durch die Franzosen im Jahre 1809 war Beethoven sehr ängstlich; er brachte die meiste Zeit in einem Keller bei seinem Bruder Caspar zu.« Das war in der Nacht vom 11. zum 12. Mai 1809. Es ist vielleicht nicht unnöthig, hier zu bemerken, dass die Kriegserklärung Oesterreichs am 9. April erfolgte, dass nach den für Oesterreich unglücklichen Schlachten bei Abensberg, Eckmühl u. s. w. die Franzosen Ende April in Oesterreich und am 9. Mai in die Vorstädte Wiens eindrangen, dass die Schlacht bei Aspern und Esslingen am 21. und 22. Mai und die bei Wagram am 5. und 6. Juli geschlagen wurde. Am 14. October 1809 wurde der Wiener Friede geschlossen.

Es folgen nun (S. 36 bis 40) Entwürfe zum ersten Satz der Sonate in Es-dur Op. 81ᵃ, die wir übergehen, weil sie bereits an einem andern Orte beschrieben sind.**) Dann ererscheinen (S. 41 u. 42) liegengebliebene Entwürfe



und (S. 42) einige Bemerkungen. Aus einer dieser Bemerkungen

> *gleich nach der Arie im Oratorium von Jesus muss ein neues Chor einfallen — Treitschke — kann Bernhard Musik*

geht hervor, dass Beethoven vorhatte, in das damals noch nicht erschienene Oratorium »Christus am Oelberg« nach der ersten Arie einen Chor einzulegen. Friedrich Treitschke oder Carl Bernhard sollte den Text dazu machen. Es ist nicht dazu gekommen. Es folgen weiter: (S. 42) zwei Kanons von Friedemann Bach aus Kirnberger's »Kunst des reinen Satzes« (II. 2, S. 226 f.) mit versuchter Auflösung des ersten Kanons und (S. 43) Notizen zu einem Briefe an Breitkopf & Härtel in Leipzig, betreffend das damals im Erscheinen begriffene Trio in Es-dur Op. 70 Nr. 2.***) Beethoven schreibt:

> *ich erinnere mich nicht, dass ich* [zu Anfang des Trios] *den ₵ wollte sondern C — nach dem 2hundertsten Takt muss im Violoncell und Violin so heissen wie hier* [es

---

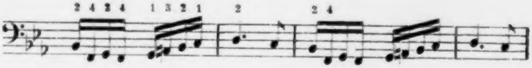
*) Siehe des Verfassers »Beethoveniana« S. 160 f.

**) Siehe den Artikel XIII.

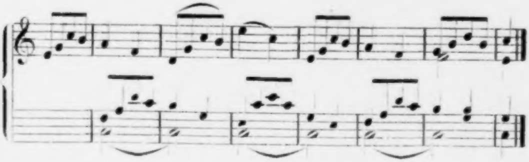
***) Der Brief, den Beethoven gewiss geschrieben und nach Leipzig geschickt hat, scheint verloren gegangen zu sein. Das Trio erschien im August 1809. Am 4. März 1809 gab Beethoven den Verlegern Titel und Widmung an.

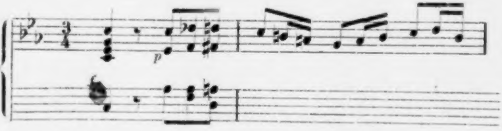
folgen zwei Takte aus dem letzten Satz des Trios*)] *nicht aber wie hier* [folgen dieselben zwei Takte, aber mit andern Noten für Violoncell und Violine] *wenn es so wie hier stände war es nicht recht, sondern — Ich erinnere mich nicht ob sich dieser Fehler nicht in die Partitur die sie haben eingeschlichen hat wenigstens war er in den abgeschriebenen Stimmen — sollte sich ein ritardando befinden, so lassen sie solches gleich ausstreichen**)*

Zuletzt kommt eine Stelle aus dem letzten Satz mit sonderbarem Fingersatz.



Dann kommen (S. 45 f.) wieder unbenutzte Ansätze.





eine Bemerkung

> *die beste Art sich im P. (?) zu üben, ist das worüber man spricht oder denken kann, dass gesprochen wird, aufzusuchen*

---

*) Die Takte stehen gleichlautend in der Breitkopf & Härtel'schen Gesammtausgabe Seite 31, Takt 5 und 6.

**) Welche Stelle Beethoven hier meint, ist ungewiss.

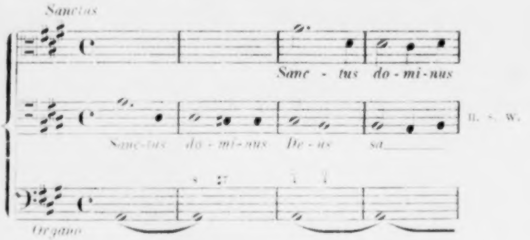
deren Grund wir in Beethovens Schwerhörigkeit suchen, eine Notiz.

Tomaselli — quartett alle Wochen

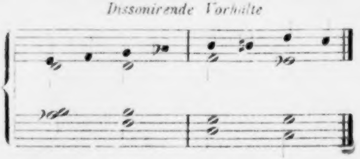
eine andere Bemerkung

die meiste Fertigkeit in die linke Hand versagt (?)
Gesang in der rechten

ein abgeschriebenes unbekanntes Sanctus für 4 Stimmen mit Begleitung der Orgel.


Sanctus
Sanc - tus do - mi - nus
Sanc-tus do - mi - nus De - us sa
u. s. w.
Organo

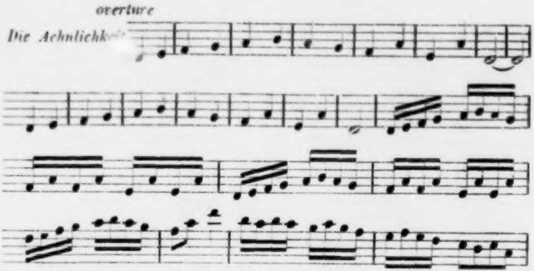
(S. 48 bis 52) ein Beispiel.


Dissonirende Vorhalte

das seiner Ueberschrift nicht ganz entspricht, darauf wieder unbekannte Stellen und aus Albrechtsberger's »Anweisung zur Composition« (Ausg. v. J. 1790, S. 100 f.) abgeschriebene »Beispiele der verzögerten 6ten Akkorde«. Hierauf erscheinen (S. 53 bis 58) Entwürfe zu einer »Overture zu jeder Gelegenheit — oder zum Gebrauch im Konzert«, welche bereits an einem andern Orte angeführt sind*), und dazwischen stehen liegengebliebene Entwürfe zu Liedern und Andeutungen zu einer andern Ouverture. Beethoven schreibt:

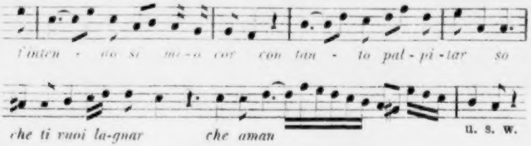
---

*) Siehe Artikel II.

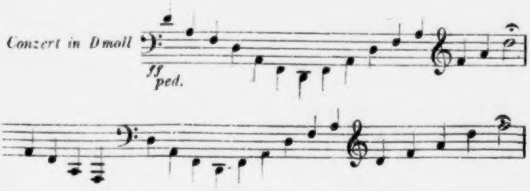

overture
Die Aehnlichkeit

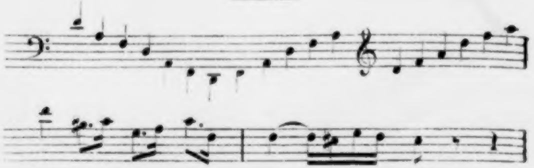
in der Mitte solo abwechselnd zwischen andern Stimmen wo immer eine und die andere dasselbe macht

Es folgen (S. 59 bis 64) wieder unbenutzte Ansätze, Entwürfe zu dem italienischen Liede Op. 82 Nr. 2.

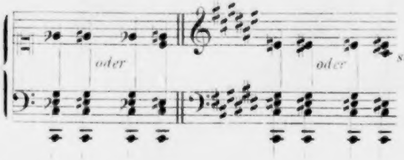

T'inten - do si mi - o cor con tan - to pal - pi - tar so
che ti vuoi la-gnar che aman
u. s. w.

welche jedoch die endgiltige Form nur annähernd und in anderer Taktart erreichen, und ein liegengebliebener Anfang zu einem Clavierconcert.


Conzert in Dmoll
ff
ped.



Nun erscheinen (S. 65 bis 75) Entwürfe zum ersten Satz des Quartetts in Es-dur Op. 74, denen bald (S. 76 bis 96) Entwürfe zu den andern Sätzen des Quartetts folgen. Diese Arbeit ist bereits anderswo vorgelegt worden.*) Es ist hier der Ort, die Vermuthung auszusprechen, dass die Arbeit zum ersten Satz des Quartetts, welche in den vorliegenden Skizzen schon ziemlich weit gediehen ist, schon vor der Kriegszeit begonnen war und dass Beethoven erst jetzt die Ruhe und Stimmung fand, sie wieder aufzunehmen und fortzusetzen. Unterbrochen werden die vorliegenden Arbeiten zum Quartett durch eine Ausweichungsformel.

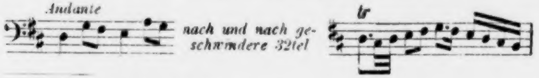


durch eine Notiz.

Vom 4ten an wird des Bedienten Kostgeld wieder bezahlt

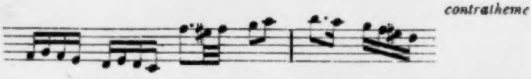
durch eine Fortsetzung der Entwürfe zu dem Liede Op. 82 Nr. 2, durch Ansätze zu einem figurirten Stück mit einer Ueberschrift.

Denkmal Johan Sebastian Bachs Quintett

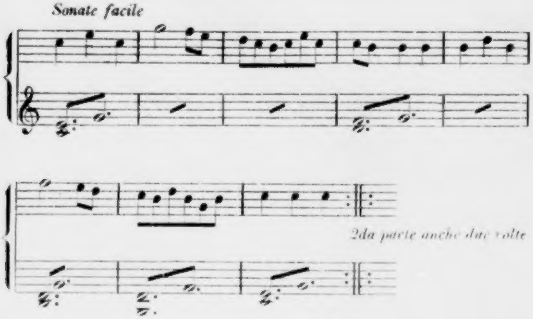


---

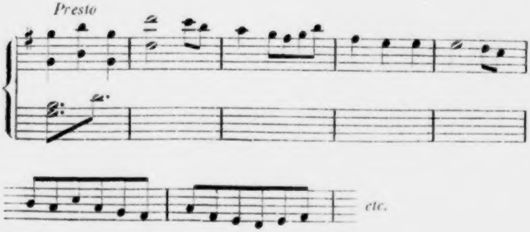
*) Siehe den Artikel XII.


contratheme

aus der hervorzugehen scheint, dass Beethoven die Absicht hatte, ein Quintett zur Huldigung Bach's zu schreiben, durch den ersten Entwurf zum ersten Satz der Sonatine in G-dur Op. 79.

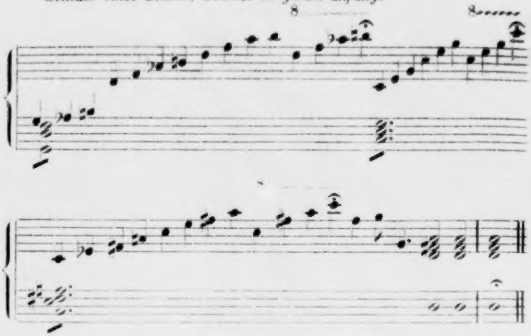

Sonate facile
2da parte anche due volte

der den Anfang des Stückes in einer andern Tonart zeigt und dem bald (S. 91) ein anderer, der gedruckten Form näher kommender Entwurf folgt.



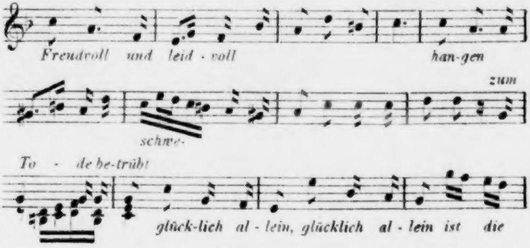
durch Andeutungen zu einem Concertstück.

Schluss eines Stücks, welches in gmoll anfängt



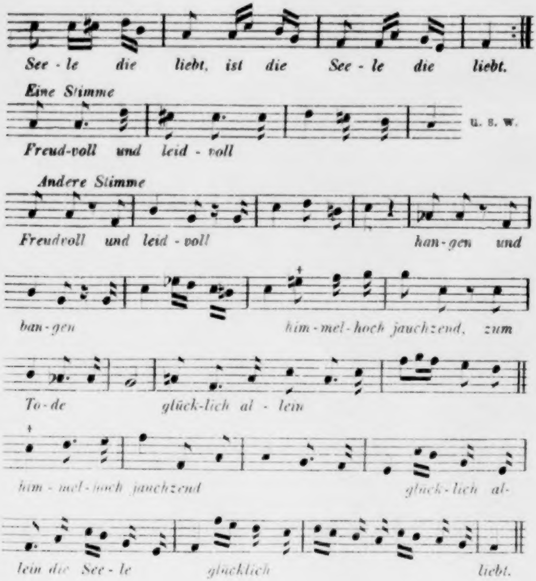
Vielleicht das erste Allegro eines Stücks in einem Conzert so schliessen und nicht in der Tonart selbst, endlich dann das letzte Stück im eigentlichen Ton, worin das erste angefangen.

durch verschiedene andere liegengebliebene Ansätze, durch Entwürfe zum zweiten und dritten Satz der Sonate in Es-dur Op. 81 a*). (S. 82 f.) durch Entwürfe zur Composition des Goethe'schen Liedes »Freudvoll und leidvoll«.


Freudvoll und leid - voll
han-gen
zum
schwe-
To - de be-trübt
glück-lich al - lein, glücklich al - lein ist die

---

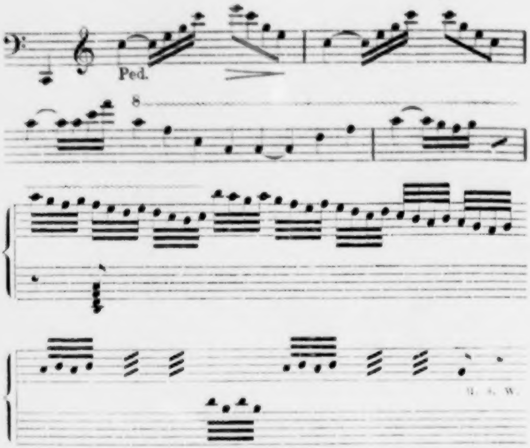
*) Siehe den bereits erwähnten Artikel über die Sonate Op. 81a.


See - le die liebt, ist die See - le die liebt.
Eine Stimme
Freud-voll und leid - voll
u. s. w.
Andere Stimme
Freudvoll und leid - voll
han-gen und
ban-gen
him-mel-hoch jauchzend, zum
To-de
glück-lich al - lein
him - mel-hoch jauchzend
glück-lich al-
lein die See - le
glücklich
liebt.

die jedoch, weil sie mit Clavierbegleitung und zum Theil für zwei Singstimmen gedacht sind, keine Beziehung zur Egmont-Musik (Op. 84) haben*), endlich (S. 92 f.) durch Entwürfe zur Einleitung der Phantasie mit Chor Op. 80.

---

*) Die Musik zu »Egmont« wurde im Jahr 1810 componirt. Nun findet sich in dem vorne mit der Jahreszahl »1809« versehenen Original-Manuscript des Quartetts Op. 74 beim dritten Satz die Bemerkung: »Partitur von Egmont gleich an Goethe.« Das scheint ein Widerspruch zu sein. Man darf aber daran erinnern, dass die Jahreszahl »1809« nur auf den Beginn der Reinschrift zu beziehen ist und dass, als die obigen Liedskizzen geschrieben wurden, der zweite und dritte Satz des Quartetts in den Skizzen noch nicht fertig, der letzte Satz noch nicht angefangen war.

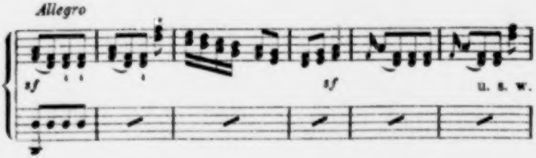


Die letzteren Entwürfe, denen bald andere folgen werden, bringen, indem sie ein früher gewonnenes Ergebniss bestätigen*), den Beweis, dass bei der ersten Aufführung der Phantasie mit Chor (am 22. December 1808) die Einleitung für Clavier allein, wie wir sie kennen, noch nicht fertig war und dass sie später und erst in der zweiten Hälfte des Jahres 1809 beigefügt wurde. Die vorliegenden Blätter bringen nun zunächst (S. 96 f.) Arbeiten zu den Variationen für Pianoforte in D-dur Op. 76. Voran steht das Thema, das in einer mit dem Druck im Wesentlichen ganz übereinstimmenden Fassung, ohne vorhergehende Skizzen und ohne jede Correctur erscheint, was es wahrscheinlich macht, dass es schon früher fertig war.*) Wir setzen nur den Anfang her.

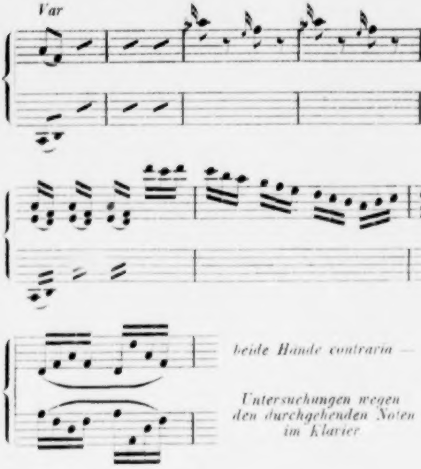
---

*) Siehe den Artikel XXVIII.

**) Das Thema soll einer Tradition zufolge eine russische Melodie sein. Das ist unwahrscheinlich, lässt sich auch nicht beweisen. In keiner der uns bekannten Sammlungen russischer Melodien ist das Thema zu finden. Beethoven würde, wie er das ja immer gethan, es


Allegro
sf
sf
u. s. w.

Von den Variationen giebt Beethoven meistens nur die Anfänge an, z. B.


Var
beide Hände contraria —
Untersuchungen wegen den durchgehenden Noten im Klavier

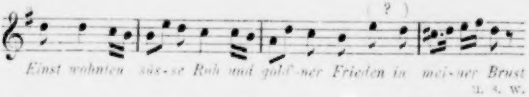
---

in den Variationen und in den »Ruinen von Athen«, wo er das Thema auch verwendet hat (sonderbare Idee, eine russische Melodie zu einem türkischen Marsch zu benutzen!), bemerkt haben, wenn es ein entlehntes wäre. Vielleicht hat eine zwischen 1810 und 1820 in Wien beliebte russische Volksmelodie, die einige Aehnlichkeit mit jener hat und über die, ausser Gelinek und andern Componisten, auch Beethoven Variationen geschrieben hat (Op. 107 Nr. 3) Anlass zu einer Verwechslung gegeben.

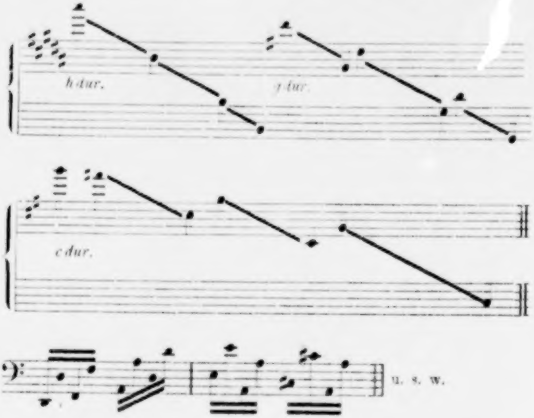
Dann kommt eine nicht ganz lesbare, in ihrem Zusammenhang unverständliche Bemerkung.

> *Auf . . . . . sieht wenn man gar so viel ✕ tragen muss wie wir die ganze Zeit hindurch, sich in die Musik einschleicht und zuletzt jeder andere mit tragen muss*

aus der nur so viel herauszulesen ist, dass Beethoven während der Kriegszeit manches Ungemach zu dulden hatte. Es folgen nun noch (S. 101) Entwürfe zu den Liedern »Der Zufriedene« und »An den fernen Geliebten« (Op. 75 Nr. 6 und 5)


(?)
Einst wohnten süs-se Ruh und gold-ner Frieden in mei-ner Brust
u. s. w.

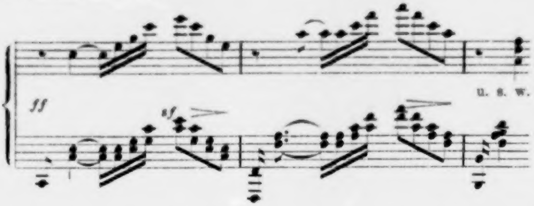
und (S. 103 bis 108) Entwürfe zur Phantasie Op. 77*)


h dur.
g dur.
c dur.
u. s. w.

---

*) Die Phantasie Op. 77 wurde nach Angabe des Erzherzogs Rudolf componirt im October 1809.

in welchen allen die endgiltige Fassung theils ganz, theils annähernd erreicht wird. Die letztgenannten Entwürfe werden unterbrochen durch abermalige Entwürfe zur Einleitung der Phantasie mit Chor



und eine Stelle aus dem ersten Satz der Sonatine Op. 79, deren Vorkommen beweist, dass der Satz inzwischen fertig geworden war. Damit sind wir zu Ende.

Die auf sämmtlichen hier vorgenommenen Skizzenblättern berührten, in der angenommenen Zeit von Februar bis October 1809 theils angefangenen, theils fertig gewordenen gedruckten Stücke sind der Reihe nach:

Marsch in F-dur,
Clavierconcert in Es-dur Op. 73,
erster Satz der Sonate Op. 81^a,
Ouverture Op. 115 (Vorarbeit),
Das Lied Op. 82 Nr. 2 (Vorarbeit),
zweiter und dritter Satz der Sonate Op. 81^a,
Quartett in Es-dur Op. 74,
Variationen in D-dur Op. 76,
die zwei Lieder Op. 75 Nr. 6 und 5
Einleitung für Clavier allein zur Phantasie mit Chor Op. 80,
erster Satz der Sonatine Op. 79 und
die Phantasie Op. 77.

XXX.

Ein Skizzenheft aus dem Jahre 1810,

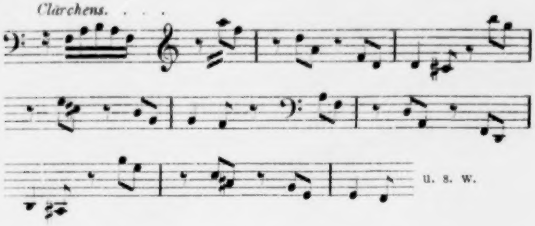
genauer: aus der Zeit zwischen frühestens Januar bis spätestens September 1810, befindet sich in der königl. Bibliothek zu Berlin. Es besteht aus 24 ineinanderliegenden, zum Theil durch einen Faden zusammengehaltenen Bogen und 2 losen Blättern und umfasst im Ganzen 100 grösstentheils mit Tinte, zum Theil mit Bleistift beschriebene Seiten in Querformat. Das Heft ist wahrscheinlich nicht mehr so vollständig, als es früher war. Es können Blätter fehlen. Ohne Zweifel liegen aber die vorhandenen Blätter in der Folge, in der sie beschrieben wurden, so dass das chronologische Ergebniss vielleicht hinsichtlich der Vollständigkeit, sonst aber nicht beeinträchtigt werden kann.

Beethoven hat sich in der angegebenen Zeit bei Skizzirungen nicht auf das vorliegende Heft beschränkt. Er hat auch einzelne Blätter und Bogen dazu benutzt. Diese sind meistens mit Bleistift beschrieben und mögen ausser dem Hause oder bei Spaziergängen gebraucht worden sein. Die da vorkommenden Notirungen werden beiläufig zu erwähnen sein.

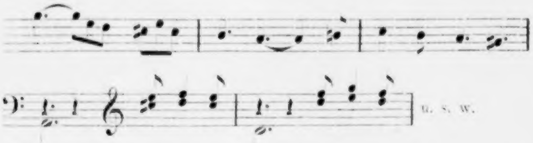
Zuerst erscheinen (S. 1 bis 29) Entwürfe zu fast allen Nummern (der Reihe nach Nr. 7, 1, 8, 9, 2, 3, 6) der Musik zu Goethe's »Egmont«.*) Die ersten Entwürfe zu einigen Nummern kommen der endgiltigen Form wenig, die letzten meistens sehr nahe. Ohne Zweifel ist hier die Arbeit zu einigen Nummern begonnen, zu andern fortgesetzt worden. Die erste Skizze, die im Heft erscheint,

---

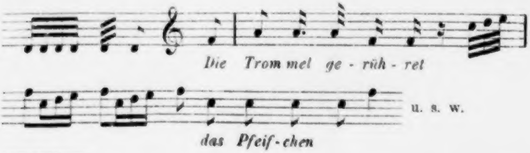
*) Die Musik zu »Egmont« wurde zum ersten Mal aufgeführt am 24. Mai 1810.



bezieht sich auf die Clärchens Tod bezeichnende Scene und zeigt keine Aehnlichkeit mit der gedruckten Form. Noch auf derselben Seite



wird die endgiltige Form angebahnt und gefunden.*) Die Entwürfe zu Clärchens erstem Lied kommen von Anfang an

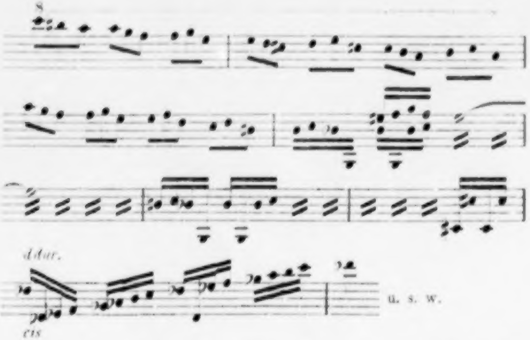


---

*) Auf einem Bogen, der Entwürfe zu einem Clavierstück in A-moll und zu einem ungedruckten (am 3. Juni 1810 componirten) Marsch enthält, findet sich die Bemerkung: »Der Tod könnte ausgedrückt werden durch eine Pause.«

der gedruckten Form nahe und nähern sich derselben immer mehr.*) Die Ouverture kommt nicht vor.**)

Es kommen nun (S. 30 bis 47) Arbeiten zu allen Sätzen des Quartetts in F-moll.***) Zunächst ergiebt sich, dass die Sätze in der Reihenfolge angefangen wurden, in der sie gedruckt sind. Aus der Beschaffenheit der Skizzen zum ersten Satz geht hervor, dass hier eine an einem andern Orte angefangene Arbeit wieder aufgenommen wurde. Vielleicht haben wir hier meistens nur nachträgliche Aenderungen einzelner Stellen vor uns und war der Satz in seinen Hauptzügen vorher im Entwurfe fertig. In dieser Skizze



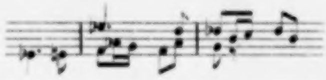
hat die erste Violine im 4. bis 7. Takt eine aus vier Sechzehntelnoten bestehende Figur, die eben so im Autograph vorkommt, nicht aber in der alten Originalausgabe.*) Für eine andere Stelle (Takt 8) wählte Beethoven eine andere Tonart. Vielleicht will man da auch ein Schwanken in Betreff der zu wählenden Tonart (ob Des-, Cis- oder D-dur) sehen. Beim zweiten Satz hat Beethoven auch Engführungen versucht,

---

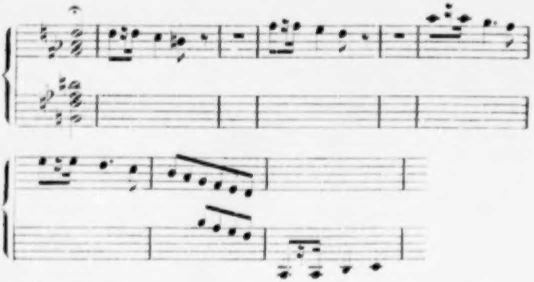
*) Früher geschriebene und auf andern Blättern vorkommende Skizzen sind in dem Artikel »Entwürfe zu Clärchens Liedern« verzeichnet.

**) Auf anderwärts befindlichen Blättern erscheinen zuerst Skizzen zur Egmont-Ouverture und dann Skizzen zu den ersten drei Sätzen des Trios Op. 97. Daraus geht hervor, dass die Ouverture früher geschrieben wurde, als das Trio. Dem Trio werden wir auch im vorliegenden Heft begegnen.

***) Das Autograph des Quartetts zeigt das Datum: »1810 im Monath October«.

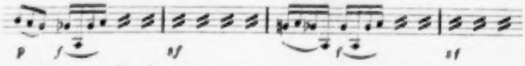


die im Druck nicht vorkommen. Von den übrigen Entwürfen setzen wir einen abgebrochenen Entwurf zum Anfang des dritten Satzes.

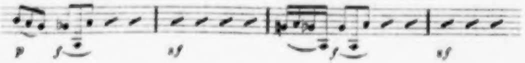


---

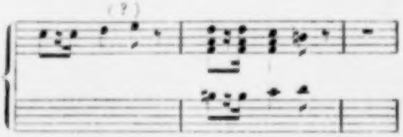
*) In den neuen Ausgaben lautet die Stelle eben so, wie in den alten gedruckten Stimmen. Dieselbe Stelle kommt in anderer Lage auch früher vor. Auffallend ist es, dass diese Stelle (Takt 34 f. von Anfang), welche im Autograph ursprünglich so lautete:



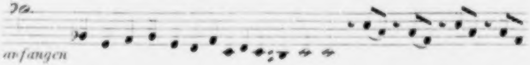
und später von Beethoven im Autograph so geändert wurde:



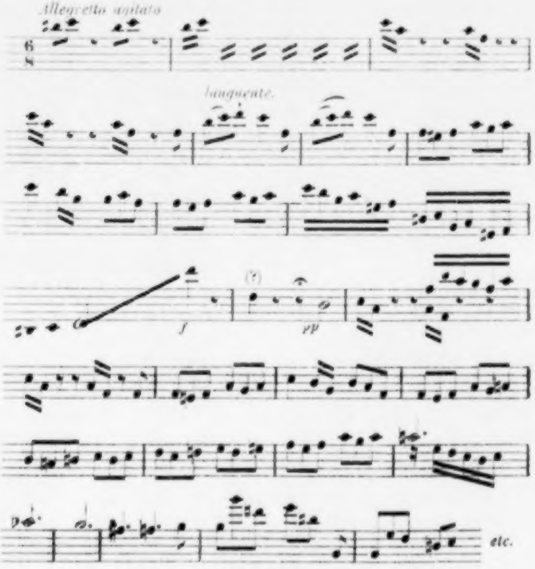
im alten Druck doch so stehen geblieben ist, wie sie ursprünglich im Autograph lautete. Die Breitkopf & Härtel'sche Ausgabe hat hier die jetzige Lesart des Autographs angenommen.



den ersten Ansatz zum Anfang des letzten Satzes



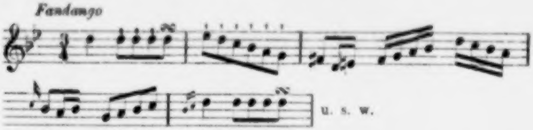
und einen bald darauf folgenden abgebrochenen Entwurf zum Anfang des letzten Satzes selbst her.


Allegretto agitato
languente.
f
(?)
pp
etc.

Zwischen den Entwürfen zum Quartett begegnen wir (S. 34 f.) Notizen zu einem Briefe an Breitkopf u. Härtel, einer Bemerkung

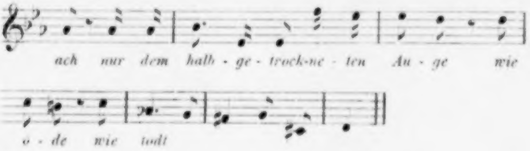
> *Sich zu gewöhnen gleich das ganze alle Stimmen wie es sich zeigt im Kopfe zu entwerfen*

und einem abgeschriebenen Fandango.



In jenen Notizen zu einem Briefe giebt Beethoven die Ueberschriften von fünf Liedern an, verzeichnet aus dem Sanctus der Messe in C-dur die ersten 4 Takte des Chors, giebt einen Fehler im Sanctus an u. s. w.*)

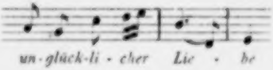
Es folgen nun (S. 48 bis 58) Entwürfe zu den zwei Goethe'schen Liedern »Wonne der Wehmuth« und »Sehnsucht« (Op. 83 Nr. 1 und 2).**) Beethoven nimmt zuerst einzelne Stellen.



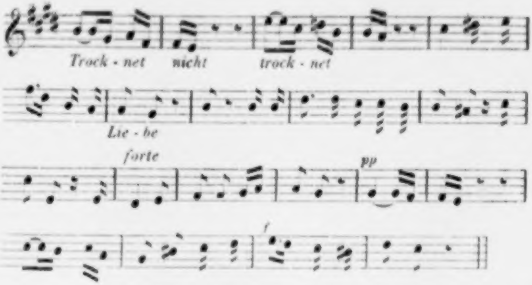
---

*) Der Brief selbst ist nicht bekannt. Die verzeichneten Lieder stehen der Reihe nach in einer von C. L. Reissig herausgegebenen, im Juli 1810 erschienenen Sammlung. Die Ueberschriften lauten: Lied aus der Ferne, Der Liebende, Der Jüngling in der Fremde, An den fernen Geliebten, Der Zufriedene. Siehe »Thematisches Verzeichniss« der Werke Beethoven's, 2. Aufl., S. 74, 181 u. 182.

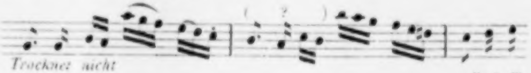
**) Bettina von Arnim schreibt (Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde, II, 194) am 28. Mai 1810 an Goethe: »Dann sang er [Beethoven] noch ein Lied von Dir, das er auch in diesen Tagen componirt hatte: Trocknet nicht, Thränen der ewigen Liebe.«


un-glück-li - cher Lie - be

dann das ganze erste Lied vor.


Trock - net nicht trock - net
Lie - be
forte
pp
f

Nach einer Arbeit von einigen Seiten wird die endgiltige Fassung erst annähernd.

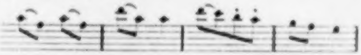

(?)
Trocknet nicht

u. s. w.

dann ganz gefunden. Das andere Lied hat Beethoven auch an einem andern Orte vorgenommen.*) In vorliegendem Heft erscheint es zuerst in dieser Fassung.

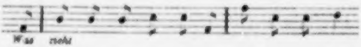
---

*) Es ist ein einzelnes Blatt mit einem Entwurf zu einer ungedruckten Ecossaise in D-dur,



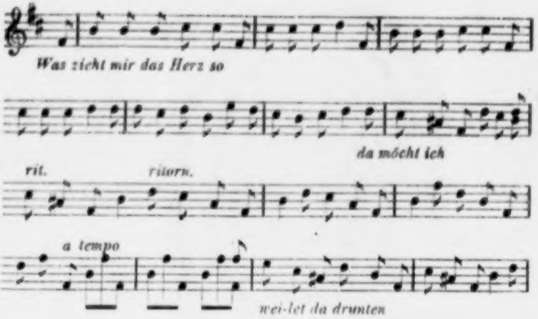
u. s. w.

mit einem Ansatz zur Composition des Schiller'schen Liedes »In einem Thal bei armen Hirten« und mit Entwürfen zu Goethe's »Sehnsucht«.



u. s. w.

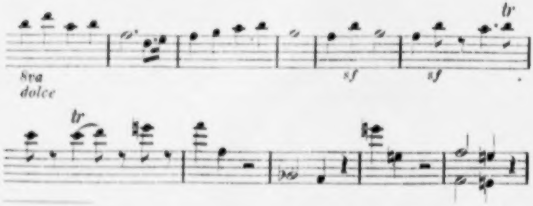
Die Ecossaise (für Blasinstrumente, Triangel u. s. w.) wurde 1810 in Baden componirt.


Was zieht mir das Herz so
da möcht ich
rit.
ritorn.
a tempo
wei-let da drunten

Später wird auch bei diesem Liede die endgiltige Fassung gefunden.

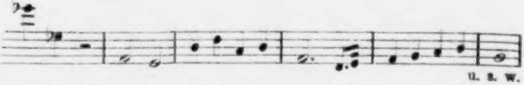
Nach diesen Liederskizzen erscheinen (S. 59 bis 93) Entwürfe zu allen Sätzen des Trios in B-dur Op. 97. Allem Anschein nach wurden die letzten drei Sätze hier begonnen, nicht aber der erste Satz, der frühere Skizzen voraussetzt. Die gedruckte Lesart wird nicht überall erreicht. Beethoven muss also die Arbeit auf andern Blättern fortgesetzt haben. Jedenfalls findet die Tradition, Beethoven habe zur Composition des Trios neun Jahre gebraucht, nicht ihre Bestätigung.*)

Wir verzeichnen aus den Arbeiten zum ersten Satz den Anfang einer grösseren Skizze

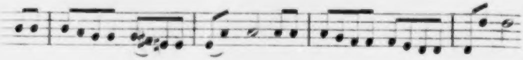

tr
8va
dolce
sf
sf
tr

---

*) Das Trio hat zu Anfang das autographe Datum »am 3ten März 1811«.

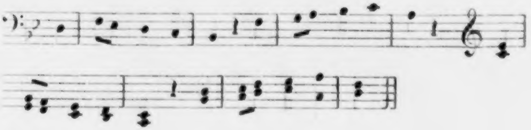


und eine abgebrochene Skizze zu der in der Mitte des ersten Theils vorkommenden Melodie in G-dur.

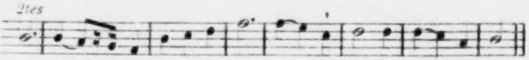


Diese Skizze, in der eine aus zwei rhythmisch correspondirenden Abschnitten bestehende Melodie oder, wenn man anders will, der Vordersatz einer Melodie aufgestellt ist, liefert wieder einen Beleg, wie Beethoven es verstanden hat (und das ist im Druck zu sehen), durch Umgestaltung des einen oder andern Abschnittes jene Gleichförmigkeit aufzuheben, Mannigfaltigkeit herbeizuführen und die einander gegenüber stehenden Theile zu einem Ganzen höherer rhythmischer Ordnung zu vereinigen. Dass solche Umgestaltungen mit Wissen und Willen geschehen sind, ist uns kein Zweifel.

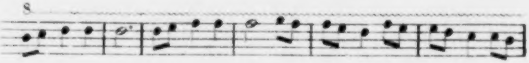
Zum Thema des Scherzos werden verschiedene Ansätze gemacht. Man sehe hier,

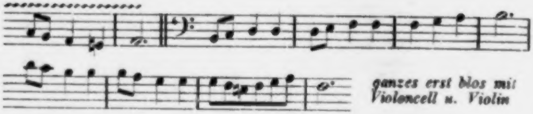


gleich darauf hier



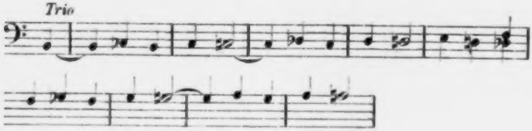
und später hier.



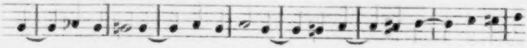


ganzes erst blos mit Violoncell u. Violin

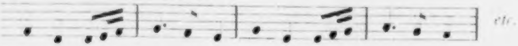
Der Anfang des Trios wird zuerst so:



gleich darauf (in einer Variante) so angedeutet:

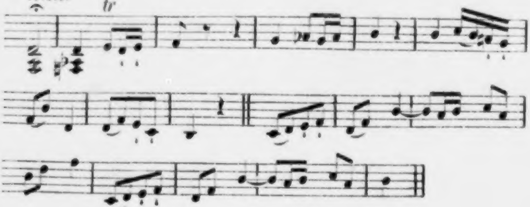


Eine der ersten Skizzen zum dritten Satz lautet so:

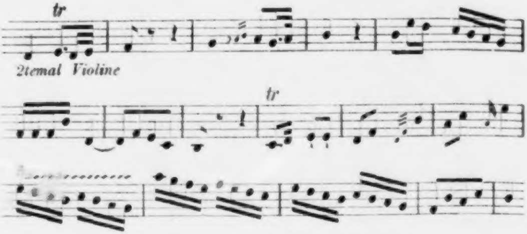


Später erscheint die Hauptmelodie in ihrer endgiltigen Gestalt und folgen Arbeiten zu den Variationen.

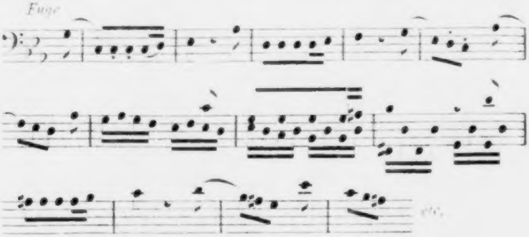
Das Thema des letzten Satzes musste einige Wandlungen durchmachen, bis es so wurde, wie wir es kennen. Man sehe diese



und dann diese Skizze.

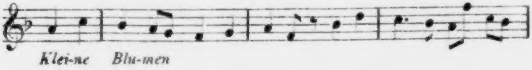


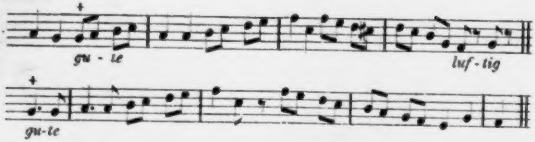
Inmitten der Arbeiten zum Trio begegnen wir, ausser andern liegengebliebenen Entwürfen, fugirten Arbeiten



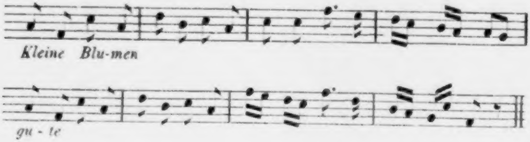
und längeren und kürzeren Stellen aus J. S. Bach's chromatischer Phantasie und Fuge. Beethoven hat beim Abschreiben die Kühnel'sche Ausgabe gebraucht. Aus der Phantasie sind 21 Takte, aus den Fuge die ersten 26 Takte und dann einzelne Takte abgeschrieben.

Es kommen nun (S. 94 ff.) Entwürfe zu Goethe's Lied »Mit einem gemalten Band« (Op. 83 Nr. 3). Gleich der erste Entwurf (mit einer Variante)





kommt der gedruckten Form sehr nahe. Dennoch werden noch andere Weisen gesucht. Eine derselben lautet so:



Mit Entwürfen zu diesem Liede schliesst das Heft.

Das chronologische Ergebniss der Skizzen ist: in der angenommenen Zeit von frühestens Januar bis spätestens September 1810 sind der Reihe nach beendigt oder ihrer Beendigung nahe geführt worden:

die Musik zu »Egmont« Op. 84 (ohne Ouverture),
das Quartett in F-moll Op. 95,
die Lieder »Wonne der Wehmuth« und »Sehnsucht« (von Goethe) Op. 83 Nr. 1 und 2,
das Trio in B-dur Op. 97 (zum Theil Vorarbeit) und
das Lied »Mit einem gemalten Band« Op. 83 Nr. 3.

Diesem Verzeichniss lassen sich einfügen die auf den beiläufig erwähnten Blättern vorkommenden Stücke:

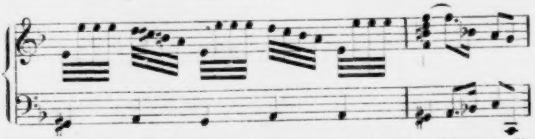
Ouverture zu »Egmont«,
Clavierstück (Bagatelle) in A-moll,
Marsch in F-dur (ungedruckt) und
Ecossaise in D-dur (ungedruckt).

XXXI.

Ein Skizzenbuch aus dem Jahre 1812.

Die wichtigsten der in diesem Buche vorkommenden Skizzen sind bereits in andern Artikeln vorgeführt worden, und kann es hier nur die Aufgabe sein, das Buch in seinem Zusammenhang vorzunehmen und einige früher liegengebliebene Skizzen und Bemerkungen aufzunehmen. Besagtes Skizzenbuch besteht, wie es vorliegt, aus 74 Blättern in Querformat mit 16 Notenzeilen auf der Seite und hat einen neuen (nicht aus Beethoven's Zeit stammenden) Umschlag. Auf Vollständigkeit kann es keinen Anspruch machen. An wenigstens sechs Stellen fehlen Blätter. Ferner ist beim Einbinden ein Blatt hineingekommen, das nicht dazu gehört. Es gehört, mit Ausnahme jenes Blattes, im weitesten Umfange der Zeit von Ende 1811 bis Anfang 1813 an und machte im Sommer 1812 die Reise Beethoven's nach den böhmischen Bädern mit. Der frühere Besitzer des Buches war Gustav Petter in Wien.

Es beginnt (S. 1 bis 3) mit einigen Bemerkungen und mit einer ziemlichen Anzahl verschiedener unbenutzter Skizzen. In der ersten jener Bemerkungen



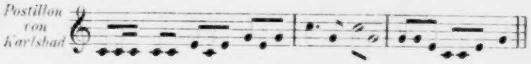
d. gl. sollten anders als die miserablen enharmonischen Ausweichungen, die jeder Schulmiserabili machen kann, sie sollen — wirklich eine Veränderung in jedem Hörenden (ausgestrichen: Wahrnehmenden) *hervorbringen.*

kritisirt Beethoven eine Stelle, welche ohne Zweifel einem Werke eines andern Componisten entnommen ist. Einige Zeilen später schreibt Beethoven:

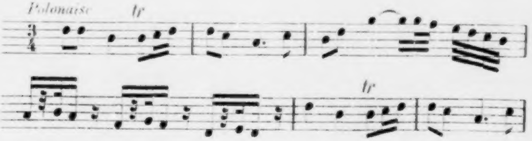
> *Baumwolle in den Ohren am Klavier benimmt meinem Gehör das unangenehm rauschende —*

Es folgen nun (S. 4 bis 70) Entwürfe zu allen Sätzen der Symphonie in A-dur.*) Dazwischen befindet sich (S. 17 u. 18) das nicht zum Skizzenbuche gehörende Blatt (mit Entwürfen zu einigen Nummern der »Ruinen von Athen«, mit einer Bemerkung u. a. m.).**)

Nun kommen (S. 70 bis 142) Arbeiten zu allen Sätzen der achten Symphonie.†) Dazwischen erscheinen (S. 83 und 85) einige auf die Ouverture Op. 115 (mit dem Text »Freude, schöner Götterfunken« u. s. w.) zu beziehende Aufzeichnungen.††) (S. 87) ein Posthornstückchen



und gleich darauf ein Entwurf (in G-dur)



---

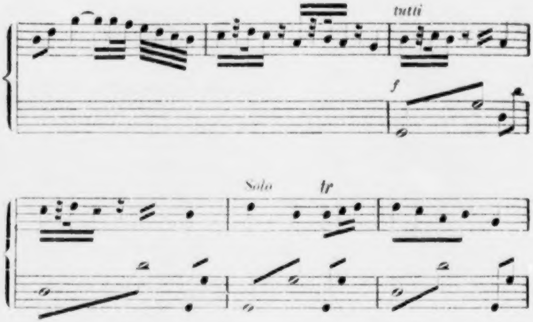
*) Siehe den Artikel XIV.

**) Siehe die Artikel XVII und XXV.

†) Siehe den in der vorvorigen Note erwähnten Artikel.

Bekanntlich hat Beethoven beim 2. Satz der 8. Symphonie einen früher componirten Kanon benutzt. Nach Thayer's Meinung fallen die Skizzen zu jenem Satz, weil sie in der zweiten Hälfte des Skizzenbuches stehen und welche nach unserer Annahme frühestens im August 1812 geschrieben wurden, ins Jahr 1811. Thayer geräth hier mit Schindler ins Gedränge, der (Biogr. I, 196) als Ohren- und Augenzeuge berichtet, dass der Kanon im Frühjahr 1812 entstand.

††) Siehe Beethoveniana S. 37 f. und den Artikel II.

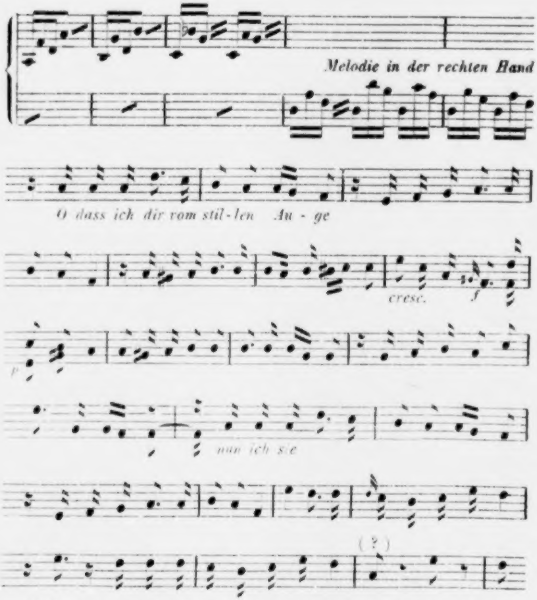


zum Anfang einer Polonaise für Clavier mit Begleitung des Orchesters. Jenes Posthornstückchen muss, nach der davor stehenden Bemerkung, Beethoven dem Postillon abgelauscht haben, mit dem er, sei es in der Richtung nach Franzensbrunn oder nach Teplitz, im August oder September 1812 von Karlsbad wegfuhr.*) Daraus ergiebt sich weiter, dass Beethoven um dieselbe Zeit mit der achten Symphonie, insbesondere mit dem ersten Satz derselben, auf den sich die meisten der umgebenden Skizzen beziehen, beschäftigt gewesen sein muss.

---

*) Beethoven schreibt am 12. August 1812 aus Franzensbrunn (Franzensbad) an Erzherzog Rudolph: »Von Töplitz beorderte mich mein Arzt nach Karlsbad, von da hierhin, und vermuthlich dürfte ich von hier noch einmal nach Töplitz zurück.« Nach andern Briefen war Beethoven am 4. Juli 1812 noch in Wien; am 19. Juli und 8. August war er in Teplitz. Demnach war er zwischen dem 8. und 12. August in Karlsbad. Da der Weg von Franzensbrunn nach Teplitz über Karlsbad geht, so muss Beethoven auf der Rückreise nach Teplitz, wo er am 16. September war, wieder in Karlsbad gewesen sein. Auf diesen Ermittelungen, bei denen einer der zweifelhaften Briefe an Bettina von Arnim, nach welchem Beethoven schon am 15. August in Teplitz gewesen sein soll, nicht berücksichtigt wurde, beruht die Annahme, Beethoven sei im August und wahrscheinlich auch im September 1812 in Karlsbad gewesen.

Zuletzt (S. 144 f.) erscheinen Entwürfe zu den letzten drei Sätzen der Sonate für Clavier und Violine in G-dur Op. 96*) und (S. 148) ein Entwurf


Melodie in der rechten Hand
O dass ich dir vom stil-len Au - ge
cresc.
f
p
nun ich sie
(?)

N. B. Wenn noch 2 Strophen dazu waren würde es schöner sein.

zu dem Liede »An die Geliebte« in der zweiten Bearbeitung (mit Triolen in der Begleitung). Wie man sieht, deutet Beethoven hier zuerst die Begleitung an, und dann schreibt er die Melodie des Liedes, ohne eine Note zu ändern, nieder. Daraus

---

*) S. **Beethoveniana**, S. 26.

ist zu ersehen, dass Beethoven, als er die Begleitung suchte, die Melodie im Gedächtniss hatte, dass dieselbe also schon früher componirt war.*)

Die im Skizzenbuch berührten Compositionen sind der Reihe nach:

die 7. Symphonie,
die 8. Symphonie,
die Ouverture Op. 115 (Vorarbeit),
die drei letzten Sätze der Sonate Op. 96 und
das Lied »An die Geliebte« in der zweiten Bearbeitung.

---

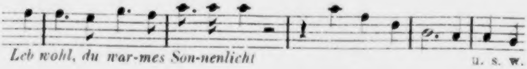
*) Das Autograph der ersten Bearbeitung des Liedes zeigt das Datum: »1811 im December«. Die oben entworfene Bearbeitung war für ein Stammbuch bestimmt.

XXXII.

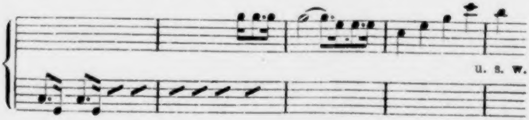
Ein Skizzenbuch aus dem Jahre 1814.

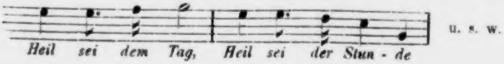
Das vorliegende, im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrte Skizzenbuch ist in Querformat und besteht aus 164 Seiten mit 16 Notenzeilen auf der Seite. Es ist, mit Ausnahme späterer Hinzufügungen und Aenderungen, die meistens mit Bleistift geschrieben sind, fast durchgehends mit Tinte beschrieben. Nach den Daten, welche sich an einige der berührten Compositionen knüpfen, ist als die Zeit, in der es benutzt wurde, die von Februar bis September 1814 anzunehmen.

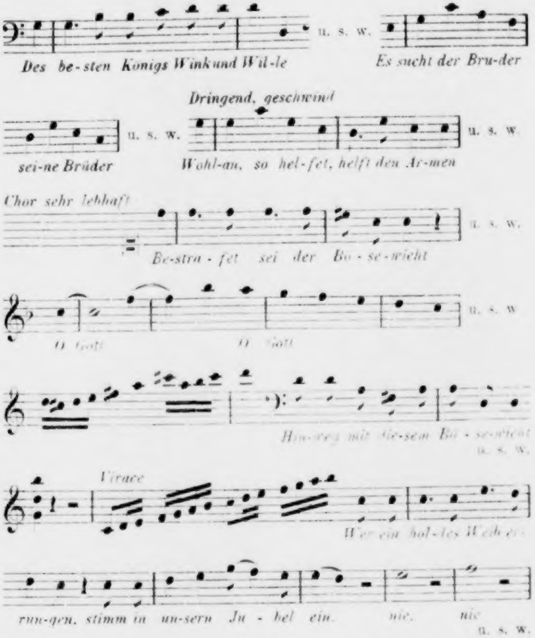
Die erste grössere Hälfte (S. 1 bis 111) gehört beinahe ausschliesslich der letzten Umarbeitung der Oper »Leonore« oder »Fidelio« an. Von dieser Oper erscheint zuerst (S. 1 bis 31) der Schluss des ersten Finales.



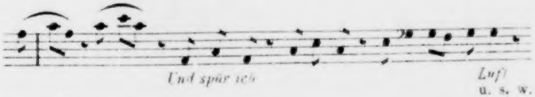
dann (S. 32 bis 82) das ganze zweite Finale,






Des be-sten Konigs Wink und Wil-le
u. s. w.
Es sucht der Bru-der
sei-ne Brüder
u. s. w.
Dringend, geschwind
Wohl-an, so hel-fet, helft den Ar-men
u. s. w.
Chor sehr lebhaft
Be-stra-fet sei der Bo-se-wicht
u. s. w.
O Gott
O Gott
u. s. w
Hin-weg mit die-sem Bö-se-wicht
u. s. w.
Vivace
Wer ein hol-des Weib er-
run-gen, stimm in un-sern Ju-bel ein.
nie,
nie
u. s. w.

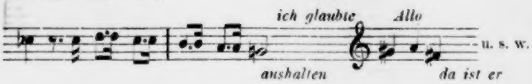
dann (S. 83 bis 90) der letzte Theil der Arie Florestan's*)


Und spür ich
Luft
u. s. w.

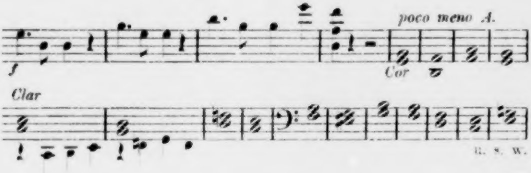
---

*) Mit Bleistift, also wahrscheinlich ausser dem Hause geschriebene Entwürfe zu Florestan's Arie und zu andern Stücken der Oper kommen auch auf anderwärts befindlichen losen Blättern und Bogen vor. Vgl. »Beethoveniana« S. 74.

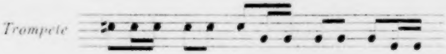
und das Melodram.


ich glaubte
Allo
u. s. w.
aushalten
da ist er

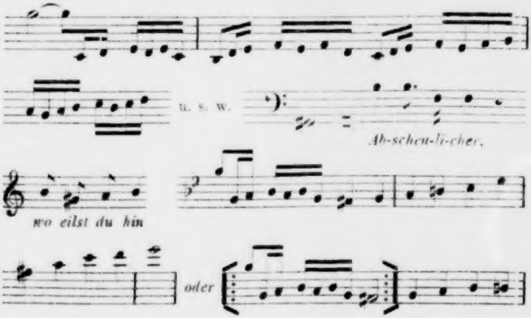
hierauf (S. 91 bis 106) die Ouverture in E-dur

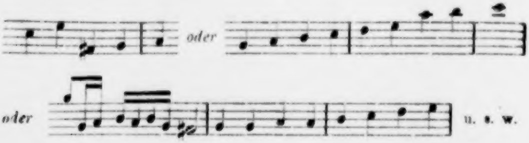

f
poco meno A.
Cor
Clar
u. s. w.

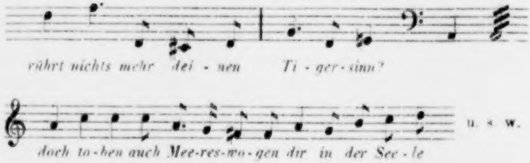
und dazwischen (S. 91) eine Stelle.



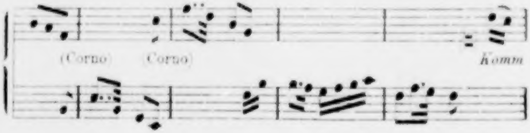
nach der es scheint, dass Beethoven vorhatte, das Trompeten-Signal in der Ouverture anzubringen, endlich (S. 108 bis 111) das Recitativ


u. s. w.
Ab-scheu-li-cher.
wo eilst du hin
oder


oder
oder
u. s. w.


rührt nichts mehr dei - nen Ti - ger - sinn?
u. s. w.
doch to - ben auch Mee - res - wo - gen dir in der See - le

und das erste Vorspiel der Arie Leonorens.

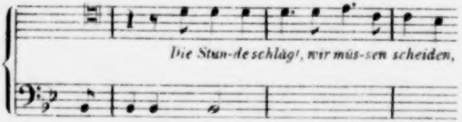

(Corno)
(Corno)
Komm

Damit ist die Arbeit zu »Fidelio« zu Ende.*) Die bisher mitgetheilten Skizzen gehören zu den zuerst geschriebenen und zeigen nur zum Theil eine Annäherung an die gedruckte Form. Die zuletzt geschriebenen, oben übergangenen Skizzen stimmen im Wesentlichen mit der gedruckten oder endgiltigen Lesart überein. Fehler im Text, wie z. B. in den mitgetheilten Entwürfen zu Leonorens Recitativ, wo an einer Stelle (vor »Meereswogen«) das Wort »wie« vergessen ist, kommen öfters vor.

---

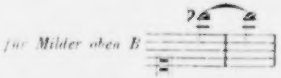
*) Beethoven schreibt am 13. Februar 1814 an Brunswick: »Meine Oper wird auch auf die Bühne gebracht, doch mache ich vieles wieder neu.« Ferner findet sich in einem Tagebuch Beethoven's aus dem Jahre 1814 die Notiz: »Die Oper Fidelio vom März bis 15. Mai neu geschrieben und verbessert.« Hiernach lässt sich die Zeit, der die Skizzen angehören, ungefähr ermessen.

Die Arbeit zum zweiten Finale wurde (S. 70 bis 72) unterbrochen durch die zu einer ungedruckten Gelegenheitscantate (für den Magistratsrath Tuscher).*)

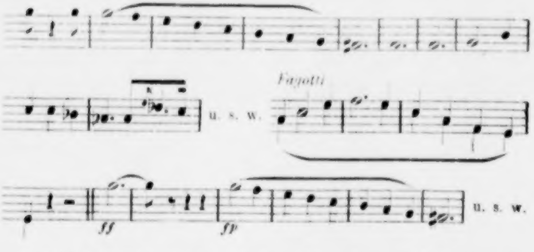

Die Stun-de schlägt, wir müs-sen scheiden.

u. s. w.

Erwähnenswerth sind ferner eine zwischen den Skizzen zum zweiten Finale (S. 72) stehende Bemerkung


für Milder oben B

und einige (S. 107) nach Beendigung der Ouverture in E-dur geschriebene, zur Leonoren-Ouverture aus dem Jahre 1806 gehörende Stellen.

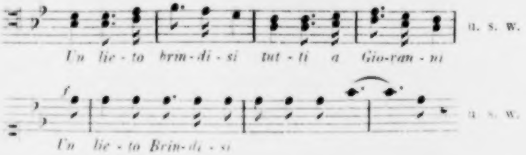

u. s. w.
Fagotti
ff
fp
u. s. w.

Jene Bemerkung ist nach ihrer Umgebung auf eine gegen Ende des Sostenuto assai im zweiten Finale (beim Worte »verlässt«) und in der für die Sängerin Milder bestimmten Partie der Leonore vorkommende Stelle zu beziehen, und geht aus ihr hervor, dass Beethoven das hohe B geflissentlich angebracht hat. Uebrigens kommt das zweigestrichene B auch an andern Stellen der Oper und sogar in der Partie der Marzelline vor. Bei den zur Ouverture in C-dur gehörenden Stellen dachte Beethoven, so scheint es, an einzelne Aenderungen. Die Fagotte sollten beim ersten Eintritt des Hauptthemas mitgehen u. s. w.

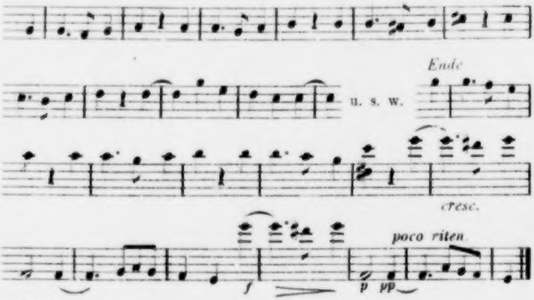
---

*) Die bisher angenommene Compositionszeit der Cantate (1816) erweist sich hiernach als irrig.

Den Entwürfen zur Oper folgen (S. 112 bis 121) Entwürfe zu einer ungedruckten italienischen Gelegenheitscantate (für den Arzt Johann Malfatti).*)


u. s. w.
Un lie - to brin - di - si tut - ti a Gio-van - ni
f
u. s. w.
Un lie - to Brin - di - si

(S. 128 bis 131 und S. 137) Entwürfe zum ersten Satz der Sonate für Pianoforte in E-moll Op. 90**)

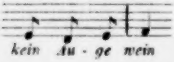


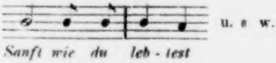
---

*) Die Cantate wurde in engerem Kreise am 24. Juni 1814 in Weinhaus bei Wien aufgeführt.

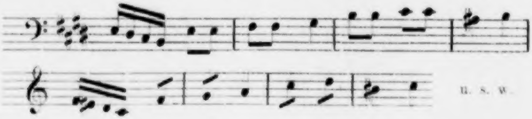
**) Das Autograph der Sonate zeigt das Datum: »Wien. Am 16. August 1814.«

und (S. 133 bis 136 und S. 142 bis 144) Entwürfe zum Elegischen Gesang Op. 118.

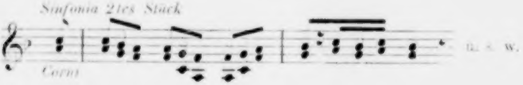

kein Au - ge wein


Sanft wie du leb - test
u. s. w.

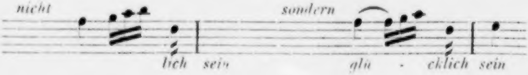
An den zuletzt erwähnten zwei Stücken hat Beethoven gleichzeitig gearbeitet. Bei beiden wird die endgiltige Form erreicht. Zwischen den zu ihnen gehörenden Entwürfen finden sich manche liegengebliebene Entwürfe, darunter Stellen,



die vielleicht ursprünglich zum letzten Satz der Sonate Op. 90 bestimmt waren, und Ansätze zu einer Symphonie.


Sinfonia 2tes Stück
Corni
u. s. w.

Ausserdem erscheint eine Aufzeichnung,

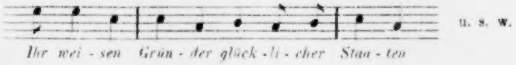

nicht
lich sein
sondern
glü - cklich sein

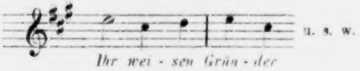
mit der die bisher zweifelhafte oder schwankende Lesart einer in Marzellinens Arie vorkommenden Stelle (Takt 6 vor Schluss) endgiltig entschieden ist, und eine Zusammenstellung von Summen.

Hamburg	*15 #*	*in Gold*
Frankfurt	*15 #*	*in Gold*
Carlsruhe	*12 #*	*in Gold*
Grätz	*120 fl.*	
Darmstadt	*12 #*	*in Gold*
Stuttgard	*12 #*	*in Gold*

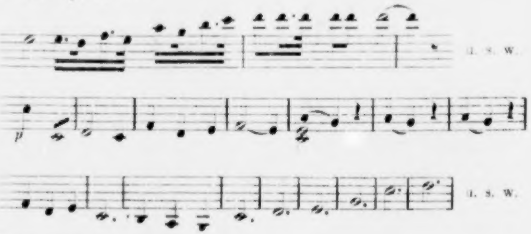
welche, so müssen wir annehmen, Beethoven von den Aufführungen seiner Oper in den angegebenen Städten als Honorar für sich und den Dichter Treitschke zu bekommen hoffte.*)

Nun erscheinen noch (S. 148, 149, 161, 162) Entwürfe zu einem ungedruckten »Chor auf die verbündeten Fürsten«,**)





und dazwischen stehen (S. 150 ff.) Arbeiten zur Ouverture in C-dur Op. 115***)



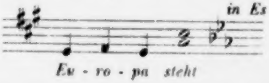
---

*) Mit obigem Ueberschlag der zu erwartenden Einnahmen lässt sich ein Brief (ohne Datum) Beethoven's an Treitschke in Zusammenhang bringen, der kurz vor Beethoven's Benefiz-Vorstellung (18. Juli 1814) geschrieben sein muss und in dem es u. A. heisst: »Wegen der Absendung der Oper ist auch zu reden, damit sie [Treitschke] zu ihrem 4ten Theil kommen und sie nicht verstohlen in alle Welt geschickt werde. Ich verstehe nichts vom Handel, glaube aber .... Die Milder hat seit 14 Tägen ihre Arie.« Beethoven's Erwartungen scheinen gänzlich unerfüllt geblieben zu sein. In keiner der genannten Städte ist (nach Angabe der musikalischen Zeitungen u. s. w.) seine Oper vor dem Jahre 1831 zur ersten Aufführung gekommen.

**) Das Autograph zeigt das Datum: »1814 am 31ten September.«

***) Vgl. den Artikel II.

und (S. 160) ein kurzer Ansatz zum ersten Chor der Cantate »Der glorreiche Augenblick«,



der höchstens beweist, dass Beethoven das Textbuch in Händen hatte. Mit Entwürfen zur Ouverture Op. 115 schliesst das Buch.

Die im Skizzenbuch berührten, in der angenommenen Zeit von Februar bis September 1814 bis auf zwei fertig gewordenen Compositionen sind der Reihe nach:

Gelegenheitscantate »Die Stunde schlägt«,
die Oper »Fidelio« in der letzten Bearbeitung,
Gelegenheitscantate »Un lieto brindisi«,
erster Satz der Sonate für Pianoforte Op. 90,
Elegischer Gesang Op. 118,
Chor »Ihr weisen Gründer«,
Ouverture Op. 115 (nicht beendet) und
erster Chor der Cantate »Der glorreiche Augenblick«
(nur ein Ansatz).

Die Arbeit zum »Glorreichen Augenblick« ist in einem sich anschliessenden Skizzenbuch fortgesetzt worden.

Wir kommen nun auf »Fidelio« zurück. Mit Ausnahme der ungefähr 50 Takte, welche dem Chor, mit dem das Skizzenbuch beginnt, vorhergehen, sind in letzterem alle Nummern und längeren Abschnitte der Oper vertreten, welche im Jahre 1814 neu componirt wurden. Jene fehlende Stelle ist ohne Zweifel früher auf andern Blättern entworfen worden. Die kleineren Stellen, welche in der letzten Bearbeitung der Oper geändert erscheinen, mag Beethoven theils auf einzelnen Blättern entworfen haben, theils hat er die Aenderung derselben gleich in Manuscripten der früheren Bearbeitungen vorgenommen.*)

---

*) Aus einer Vergleichung der älteren Bearbeitung der Oper (»Leonore«) mit der letzten (»Fidelio«) ergiebt sich Folgendes. Neu componirt wurden i. J. 1814: die Ouverture, das Recitativ der Leonore, der Schluss des ersten Finales ungefähr vom Eintritt Pizzaro's an (Breitkopf & Härtel'sche Partitur S. 154 Takt 4 bis S. 170), das Recitativ

Wie das Skizzenbuch zeigt, wurden die Ouverture und das Recitativ Leonorens zuletzt vorgenommen. Mit diesem Ergebniss lassen sich einige Angaben in Einklang bringen. Die Ouverture wurde nicht bei der ersten Aufführung der Oper (am 23. Mai 1814), sondern erst bei der zweiten (am 26. Mai) gespielt. Auf dem Zettel dieser zweiten Aufführung stand: „Die das vorigemal wegen Hindernissen weggebliebene neue Ouverture dieser Oper wird heute zum ersten Mal vorgetragen werden". Was das für Hindernisse waren, ist leicht zu errathen. Die Ouverture war noch nicht fertig. Dasselbe sagt auch Treitschke („Orpheus" v. J. 1841 S. 258).*) War die Ouverture bei der ersten Aufführung noch nicht fertig, so war es noch weniger das Recitativ Leonorens. Es kam erst am 18. Juli 1814 zur Aufführung. Hier stossen wir nun auf Widersprüche.

Die Aufführung am 18. Juli 1814, die zum Benefiz Beethoven's Statt fand, wurde von Beethoven in der „Wiener Zeitung" mit der Bemerkung angezeigt, dass dieselbe „mit zwey neuen Stücken vermehrt" sei. Die „Leipziger Allg. Musik. Zeitung" sagt in ihrem Bericht über die Aufführung, Beethoven habe dazu „noch zwey Arien neu componirt" und in den ersten Act eingeschaltet. „Die erste Arie [fährt der Bericht fort] ward

---

und der letzte Theil der Arie Florestans (S. 174 Takt 1 bis S. 175 Takt 8, S. 176 T. 9 bis S. 182), das Melodram und das zweite Finale. Eingelegt in die Arie Pizzaro's mit Chor wurden 16 Takte (S. 95 T. 7 ff.), in die Introduction zu Anfang des zweiten Actes 2 Tacte (S. 173 T. 4 u. 5) u. s. w. In der ersten Hälfte des ersten Finales wurde eine Stelle (S. 151 T. 14 ff.) um einige Takte erweitert. Im Adagio der Arie Florestans wurden einige Stellen geändert und andere wiederholt. Geändert und gekürzt wurde in der Arie Marzellinens (S. 56 u. 58), im Terzett in A-dur (Nr. 13), im darauf folgenden Quartett (Nr. 14) und Duett (Nr. 15). Im Adagio der Arie Leonorens wurden das Vorspiel und die Singstimme geändert. Gekürzt wurde das Terzett in F-dur (Nr. 5) an mehreren Stellen (S. 73, 76, 77, 79, 80) u. s. w. In mehreren Nummern wurde der Text geändert und die Musik blieb. Einige Nummern der älteren Bearbeitungen fielen bei der neuen ganz weg. Damit wären die wichtigsten und meisten Abweichungen zwischen den früheren Bearbeitungen und der späteren angedeutet.

*) Man findet die Stelle in Schindler's Biographie I. 124.

Hrn. Weinmüller (Rocco) zugetheilt. Schön und von vielem Kunstwerth ist die zweyte Arie, mit vier obligaten Waldhörnern (E-dur), welche Mad. Milder-Hauptmann (Leonore) mit Kraft und Gefühl vortrug«. Treitschke sagt (a. a. O.): »Die siebente [Aufführung der Oper] am 18. Juli wurde Beethoven zum Vortheile statt eines Honorares überlassen. In diese legte er, zu grösserer Zugkraft, zwei Musikstücke, ein Lied für Rocco und eine grössere Arie für Leonore; da sie aber den raschen Gang des Uebrigen hemmten, blieben sie wieder aus«. Das in diesen Berichten erwähnte erste Stück ist die aus den früheren Bearbeitungen herüber genommene Arie Rocco's: »Hat man auch nicht Geld beineben«. Sie kann, wenn Treitschke's Bericht in dieser Beziehung richtig ist, bei einigen späteren Aufführungen, dann aber nicht mehr weggeblieben sein. Was die andere Arie betrifft, so haben die Angaben, sie sei mit vier Waldhörnern begleitet gewesen und sie sei später wieder weggeblieben, zu der Vermuthung Anlass gegeben, die nachträglich componirte und bei jener Aufführung von der Leonore gesungene Arie sei verloren gegangen, wie denn z. B. Otto Jahn im Vorwort zum Clavierauszug der »Leonore« sagt: »Von dieser neuen Arie habe ich keine nähere Kunde«. Das Skizzenbuch giebt uns nun die Gewissheit, dass die »neue« Arie Leonorens keine andere ist, als die uns bekannte, in allen Clavierauszügen des »Fidelio« stehende, und dass die Angaben jener Berichterstatter zum Theil unrichtig sind. Dieses Ergebniss wird unterstützt durch das geschriebene Textbuch, das bei den ersten Aufführungen der Oper und auch später im Wiener Hofopernthеater (Kärnthnerthor-Theater) gebraucht wurde.*) In diesem Textbuch sind nachträglich und, nach der Handschrift zu urtheilen, gleichzeitig an zwei Stellen Aenderungen vorgenommen worden, zuerst bei der Arie Rocco's und dann bei der Arie Leonorens, also bei den zwei Stücken, die am 18. Juli 1814 als neu aufgeführt wurden. Der Text zu Rocco's Arie stand anfangs nicht darin, sondern ist später eingetragen worden, und die Worte zu Leonorens Arie, die anfangs theilweise anders lauteten, sind später so geändert worden, wie sie jetzt lauten.

---

*) Das Textbuch wird im Archiv des Hofopernthеaters aufbewahrt und hat den Titel:

Leonore.
Eine Oper in zwey Aufzügen.
Nach dem Französischen neu bearbeitet.
In Musik gesetzt
von Ludwig van Beethoven.
Für das k. k. Hofopernthеater
1814
Druck und Aufführung.

In erwähntem Textbuch lautete der Text der Arie Leonorens ursprünglich so:

Recitativ.

Abscheulicher! Wo eilst du hin?
Was hast du vor in deinem Grimme?
Des Mitleids Ruf, — der Menschheit Stimme, —
Rührt nichts mehr deinen Tigersinn?
Wohlan, Gefahren rasch entgegen!
Mein Gatte lebt, die Liebe ruft!
Verein uns Qual und Kerkergruft!
Sein Loos zu theilen, sei mein Segen.

Arie.

O du, für den ich alles trug,
Könnt ich zur Stelle dringen.

Das Wort »Leonore« wurde später durchstrichen, und wurde dafür mit Rothstift hingeschrieben: »Fidelio«, ein Beweis, dass die umgearbeitete Oper ursprünglich den früheren Namen behalten sollte. Auf der zweiten Seite steht u. A.: »Hr. Umlauf dirigirt.« Beethoven ist als Dirigent nicht genannt. Am Schluss des ersten Actes steht: »Spielt eine Stunde — $^1/_4$ Stunde zum Sitzen.« Am Schluss des zweiten Aufzugs steht: »Spielt im Ganzen $1^3/_4$ Stunde.« Bei dieser Zeitmessung ist wohl auf Rocco's Arie keine Rücksicht genommen. Auf der letzten Seite stehen die Bemerkungen:

Die Aufführung wird gestattet.
P. Hofstelle, Wien d. 12. May 1814.
N. N. [Name unleserlich.]

Die Wiederaufführung wird gestattet.
Von der k. k. Polizey-Hofstelle.
Wien, den 25. October 1822.
Zettler.

u. s. w.

Wo Bosheit dich in Fesseln schlug,
Und süssen Trost dir bringen!
Ich folg dem innern Triebe,
Ich wanke nicht,
Mich stärkt die Pflicht
Der treuen Gattenliebe.

Hier kann nun die Frage aufgeworfen werden: hat Beethoven diesen Text componirt? Mit dem Text der Bearbeitungen aus den Jahren 1805 und 1806 stimmt er nicht überein. Die Worte des Recitativs lauten in den früheren Bearbeitungen ganz anders, als oben, und in der Arie fehlen die in der Bearbeitung aus dem Jahre 1806 vorkommenden, dem obigen Text vorhergehenden Verse:

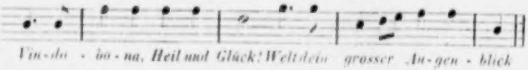
Komm, Hoffnung, lass den letzten Stern
Der Müden nicht erbleichen!
Erhell ihr Ziel! Sei's noch so fern,
Die Liebe wirds erreichen.

Fast eben so wenig, wie mit dem Text der früheren Bearbeitungen, stimmt der mitgetheilte Text mit dem der Fidelio-Partitur überein. Letztere hat Worte und Zeilen, die im Textbuch fehlen, und umgekehrt. Es ist klar, eine Composition jenes Textes ist nicht vorhanden. Hier ist nun zweierlei möglich. Entweder hat Beethoven den Text componirt und ist die Composition verloren gegangen, oder Beethoven hat den Text nicht componirt. Das Letzere ist das Wahrscheinlichere. Man kann dafür folgenden Grund geltend machen. Wie das Skizzenbuch zeigt und wie es die Sache gebot, hat Beethoven, als er zur Umarbeitung der Oper schritt, zuerst die wichtigsten Stücke vorgenommen, nämlich diejenigen Nummern, in denen der Gang der Handlung am meisten geändert worden war. Diese Nummern sind die beiden Finale. Später wurden die kleineren und diejenigen Stücke und grösseren Abschnitte in Angriff genommen, bei denen Gründe anderer und verschiedener Art (Beachtung des musikalischen Ausdrucks zur wirksamen Hervorhebung einzelner Stellen, Gedrängtheit der Form, Rücksichten auf Sänger u. dgl.) massgebend waren. Dass nun Beethoven das in Bezug auf die Handlung unwichtigere Recitativ und die Arie Leonorens mit dem angeführten Text früher vorgenommen habe, als die beiden Finale, ist nicht anzunehmen. Und dass das nicht später geschah, dafür bürgt das Skizzenbuch. Wenn nun der Text nicht componirt war, so ist es selbstverständlich, dass bei den ersten sechs Aufführungen der Oper im Jahre 1814 keine andere Bearbeitung des Recitativs und der Arie Leonorens gesungen werden konnte, als die vorhandene, nämlich die aus dem Jahre 1806. Sprach doch nichts gegen den alten Text. —

XXXIII.

Ein anderes Skizzenbuch aus dem Jahre 1814,

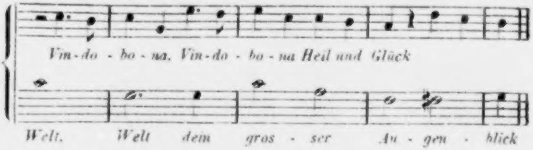
bestehend aus 140 Seiten in Querfolio mit 16 Systemen auf der Seite, gehört der Zeit von ungefähr August bis December 1814 an. Besitzer desselben ist Ernst Mendelssohn Bartholdy in Berlin. Die erste grössere Hälfte (S. 1 bis 97) ist beinahe ausschliesslich mit Arbeiten zu allen Nummern der Cantate »Der glorreiche Augenblick« (Op. 136) angefüllt.*) Nur fehlt der Anfang des ersten Chors. Die ersten Textworte, die erscheinen, sind die im ersten Chor: »Wer muss die hehre sein« (Breitkopf & Härtel'sche Partitur Seite 7). Fast jede Textstelle kommt mehrmals vor und hat erst nach wiederholter Vornahme ihren endgiltigen musikalischen Ausdruck gefunden. Der Anfang des Schlusschors z. B. kommt wenigstens viermal vor. Hier


Vin-do - bo-na, Heil und Glück! Welt dein grosser Au-gen - blick

eine der ersten Fassungen. Später

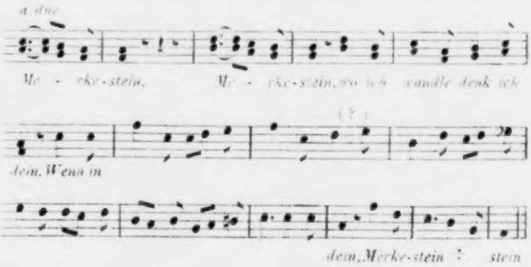
---

*) Die Cantate wurde zum ersten Mal aufgeführt am 29. November 1814. In dem Vorwort der bei T. Haslinger in Wien erschienenen Partitur wird u. A. bemerkt: »Beethoven, von den Umständen gedrängt, schrieb dieses grosse Werk in äusserst kurzer Zeit.« Wenzel Tomaschek, der Beethoven im Jahre 1814 besuchte, fand ihn am 10. October mit der Skizzirung der Cantate beschäftigt. Am 24. November wurde copirt. S. »Libussa« 1846 S. 359, 1847 S. 430.


Vin-do - bo - na, Vin-do - bo - na Heil und Glück
Welt, Welt dem gros - ser Au - gen - blick

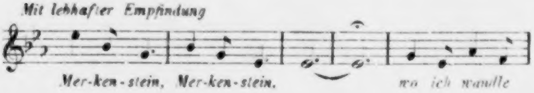
wird ein Doppelthema für den Chor aufgestellt. Das mit den Worten »Dem die erste Zähre« beginnende Stück (Part. S. 60) ist einmal als »Gebeth« bezeichnet. Bei einer andern Skizze ist bemerkt: »Schuppanzig 300 fl. voraus«.

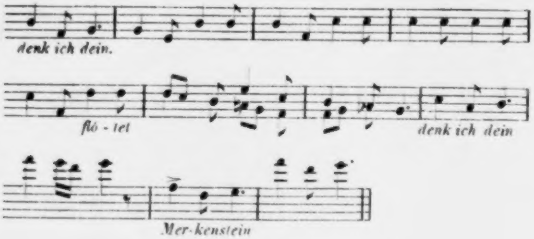
Die Arbeit zur Cantate wird unterbrochen durch liegengebliebene Entwürfe, darunter Entwürfe zur Composition des Liedes »Merkenstein«. Dieser Entwurf (S. 91)


a due
Me - rke-stein, Me - rke-stein, wo ich wandle denk ich
dein. Wenn m
(?)
dein, Merke-stein - stein

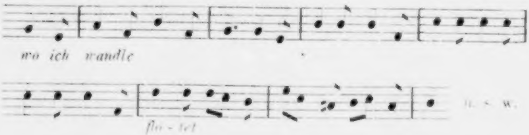
erstreckt sich auf das ganze Lied. Die ersten Takte haben einige Aehnlichkeit mit dem Anfang des unter der Opuszahl 100 gedruckten Liedes.

Bald darauf und noch am Schluss des Skizzenbuches (S. 92, 96 f., 138 bis 140) erscheinen Entwürfe zu der ersten, einstimmigen Bearbeitung desselben Liedes. Hier (S. 96)


Mit lebhafter Empfindung
Mer-ken-stein, Mer-ken-stein, wo ich wandle

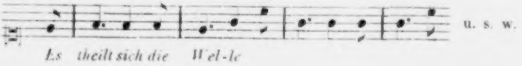

denk ich dein.
flö - tet
denk ich dein
Mer-kenstein

der erste grössere Entwurf. (Die Takt 11 und 12 nach oben gestrichenen Noten sind später hinzugeschrieben worden, bilden also eine Variante.) Gleich darauf


wo ich wandle
flö - tet
u. s. w.

giebt Beethoven Worten, die in jener Skizze einen guten Takttheil haben, einen schlechten, und umgekehrt. Als er das Lied zum Stich gab, ist er zur ersten Fassung zurückgekehrt.*)

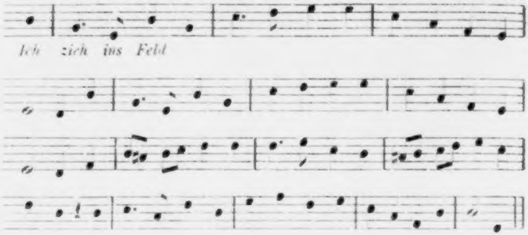
Den Entwürfen zur Cantate folgen ferner, ausser liegengebliebenen Entwürfen, von denen einer die Ueberschrift »Sonate« zeigt, (S. 99) Ansätze


Es theilt sich die Wel-le
u. s. w.

---

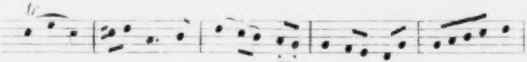
*) Das Lied erschien in dieser Bearbeitung 1815 als Beilage zu einem Almanach. Im Musikalienhandel ist es nicht erschienen. In einem Tagebuch Beethoven's aus dem Jahre 1814 ist bemerkt: »am 22. December ist das Lied auf Merkenstein geschrieben.« Damit ist die obige Bearbeitung gemeint. Das die Opuszahl 100 tragende zweistimmige Lied, dem man fälschlich jenes Datum beigelegt hat, entstand später.

zur Composition von Goethe's »Meeresstille und glückliche Fahrt«, dann (S. 99) Vorarbeiten zu der Polonaise Op. 89 und (S. 101) mehrere Entwürfe zu dem Liede »Des Kriegers Abschied«, von denen wir einen der ersten hersetzen.

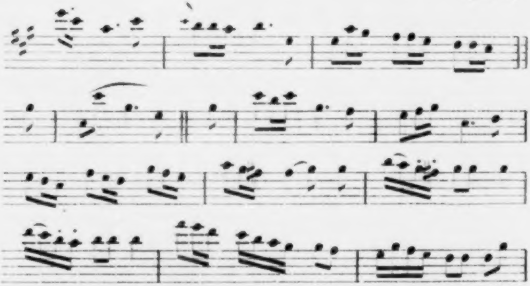


Aus den Entwürfen zu Goethe's Lied geht höchstens hervor, dass Beethoven schon jetzt an die Composition des Textes dachte.

Das Thema zur Polonaise Op. 89 hat Beethoven nicht gleich gefunden. Die ersten Ansätze

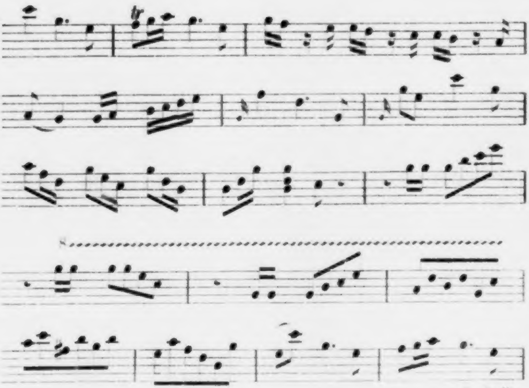


u. s. w.



u. s. w.

lauten ganz anders und sehr verschieden. In seiner endgiltigen Gestalt erscheint das Thema zuerst hier (S. 106).*)

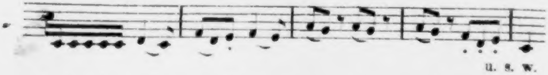


u. s. w.

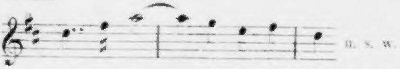
Die Entwürfe zur Polonaise laufen ziemlich lange fort (bis S. 113) und werden, ausser durch die erwähnten Skizzen zu dem Liede »Des Kriegers Abschied« und durch liegengebliebene Entwürfe, durch eine zur Ouverture Op. 115 gehörende Stelle

---

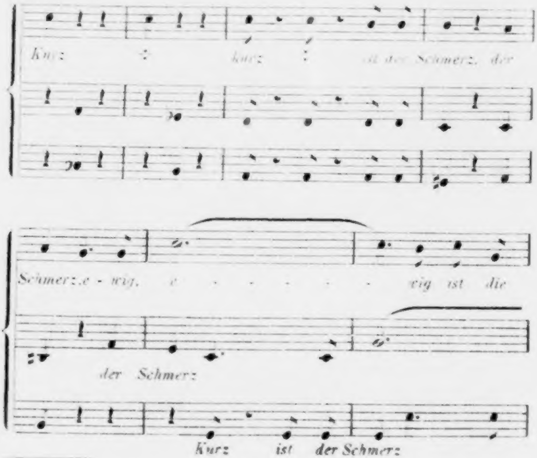
*) Die Polonaise ist der Kaiserin von Russland Elisabeth Alexiewna gewidmet. Es ist möglich, dass ein unerwartetes Geschenk der Kaiserin, welche zur Congresszeit 1814 in Wien war, wenn nicht den ersten, so doch einigen Anlass zur Composition und Widmung gab. Die Wiener »Friedensblätter« vom 24. December 1814 erwähnen die von Beethoven am 29. November und 2. December 1814 gegebenen Akademien und bemerken dabei: »Die Kosten seiner letzten beyden Akademien betrugen nach genauer und zuverlässiger Rechnung: 5108 fl. W. W. Man kann, nach Abzug der zahlreichen Freibillets, leicht berechnen, was unter solchen Umständen für den Unternehmer übrig bleiben möge. Es hätte sich auf ein Minimum reducirt, wenn das grossmüthige Geschenk der russischen Kaiserin, von 200 Dukaten, nicht eingetreten wäre. Von seinen früheren Akademien ist es bekannt, dass er davon keinen Gewinn gehabt, sondern sie aus reinem Kunsteifer unternommen habe« u. s. w.



unterbrochen. Dann erscheinen, ausser den erwähnten Skizzen zu dem Liede »Merkenstein« (in Es-dur) und ausser unbekannten Skizzen (S. 114 bis 133), Entwürfe zu dem in einem andern Artikel*) erwähnten unvollendeten Concert für Pianoforte in D-dur



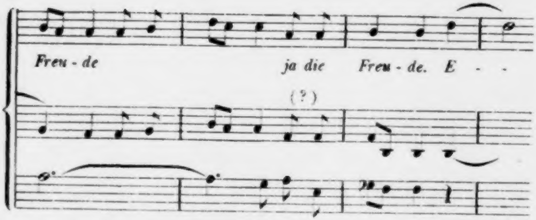
und (S. 140) die in Partitur geschriebenen, von der gedruckten Fassung etwas abweichenden ersten zehn Takte des Kanons »Kurz ist der Schmerz« in F-dur.**)


Kurz kurz ist der Schmerz, der
Schmerz, e - wig, e - - - - - - wig ist die
der Schmerz
Kurz ist der Schmerz

---

*) XXIV.

**) Es ist derselbe Kanon, den Beethoven am 3. März 1815 in Spohr's Stammbuch schrieb.



Damit schliesst das Skizzenbuch.

Eingangs wurde gesagt, dass das Skizzenbuch der Zeit von ungefähr August bis December 1814 angehöre. Abgesehen von den nur beiläufig berührten Werken sind also in jenem Zeitraum der Reihe nach entstanden:

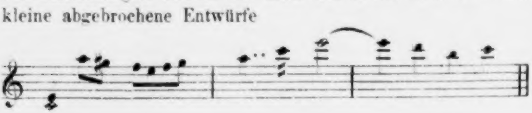
die Cantate »Der glorreiche Augenblick«,
das Lied »Des Kriegers Abschied«,
die Polonaise für Pianoforte in C-dur (Op. 89),
das Lied »Merkenstein« in seiner ersten Bearbeitung in Es-dur und
der Kanon »Kurz ist der Schmerz« in F-dur (nicht vollständig).

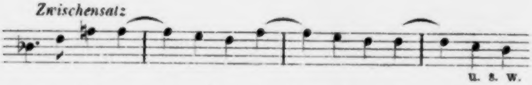
XXXIV.

Ein Skizzenheft aus dem Jahre 1815.

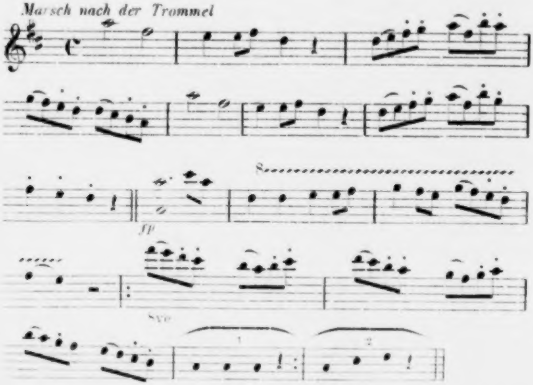
Dasselbe ist im Besitz von Ernst Mendelssohn Bartholdy in Berlin und ist eines von den Heften, welche Beethoven in der Tasche bei sich zu tragen pflegte. Es besteht, wie andere Hefte dieser Art, aus in der Mitte zusammengelegten, durch einen Bindfaden zusammengehaltenen Querfolio-Blättern und zählt 60 grösstentheils mit Bleistift beschriebene Seiten. Ein Theil der Skizzen ist mit Tinte nachgezogen. Als die Zeit, in der es von Beethoven gebraucht wurde, lässt sich die von Februar 1815 bis August desselben Jahres annehmen. Es läuft eine Strecke mit dem im nächsten Artikel zu beschreibenden Skizzenbuche parallel. Einige in diesem Buche berührte Compositionen werden auch in vorliegendem Hefte berührt. Das Verhältniss des Skizzenbuches zum Skizzenheft ist klar. Das Skizzenbuch wurde zu Hause, das Skizzenheft ausser dem Hause gebraucht. Lange fortlaufende Skizzen zu einem grösseren Satz sind im Skizzenheft nicht zu erwarten. Wir begegnen fast durchgehend nur kleinen Skizzen, augenblicklichen Einfällen und Aufzeichnungen anderer und verschiedener Art.

Ausser mehreren unbekannten, zu übergehenden Entwürfen und Andeutungen enthält das Heft der Reihe nach zunächst: kleine abgebrochene Entwürfe

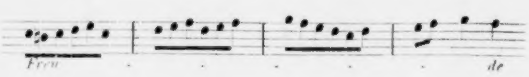




zum unvollendeten Clavierconcert in D-dur; eine Skizze,



die möglicherweise in Folge der im Jahre 1815 an Beethoven gerichteten Aufforderung entstand, für das bürgerliche Artillerie-Corps in Wien einen Marsch zu schreiben*); eine Stelle

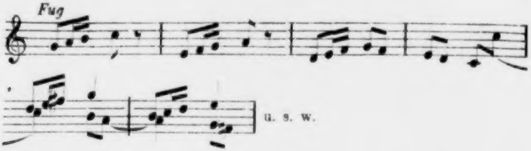


aus dem Kanon »Kurz ist der Schmerz« in F-dur, aus der zu entnehmen ist, dass der Kanon damals beinahe oder ganz fertig war**); Skizzen

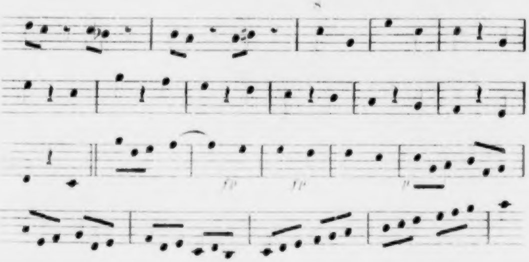
---

*) In Folge dieser Aufforderung entstand schliesslich der im Druck erschienene Militärmarsch in D-dur.

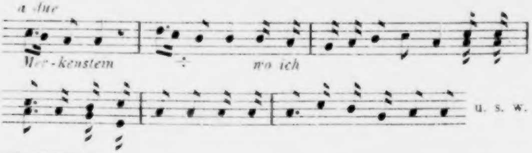
**) Es ist derselbe Kanon, der am Schluss des im vorigen Artikel beschriebenen Skizzenbuches vorkam.



zum letzten Satz der Sonate Op. 102 Nr. 1*) und mehrere zur letzten Hälfte der Ouverture Op. 115 gehörende Stellen,



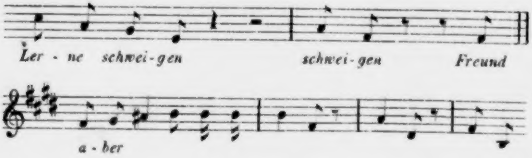
die wahrscheinlich während der Anfertigung der Partitur geschrieben wurden. Bei der ersten Stelle (Takt 2) ist Beethoven in die frühere Taktart der Ouverture hinein gerathen. Die vorstehenden Stellen liefern den Beweis, dass die Ouverture an dem zu Anfang des Autographs angegebenen Tage (1. October 1814) noch nicht fertig war. Zwischen und nach ihnen erscheinen Entwürfe zu dem Liede »Merkenstein« Op. 100, von denen der erste so anfängt



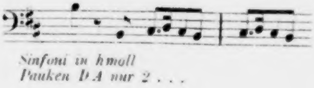
---

*) Das Autograph der Sonate zeigt das Datum: »1815 gegen Ende Juli.«

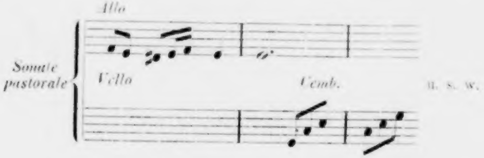
und der letzte der Melodie nach mit dem Druck ganz übereinstimmt. Es folgen nun: Ansätze


Ler - ne schwei-gen
schwei-gen
Freund
a - ber

zum Kanon »Lerne schweigen«, die jedoch die gedruckte Form nicht erreichen; liegengebliebene Ansätze


Sinfoni in hmoll
Pauken D A nur 2 . . .

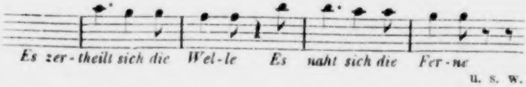
zu einer Symphonie und


Allo
Sonate pastorale
Vello
Cemb.
u. s. w.

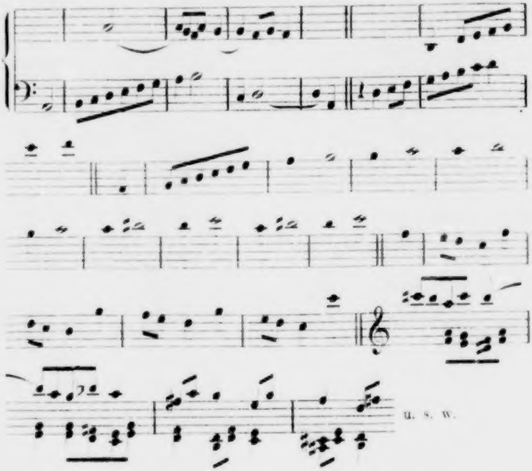
zu einer Sonate für Pianoforte und Violoncell; ein Ansatz zu einem Marsch für »Horn in G« u. s. w.; doppelcontrapunktische Uebungen mit einer unverständlichen Bemerkung;

> *Der C—pt der 5. und 3. ist leicht zu finden da er innerhalb der Grenzen bleibt* .

ein Ansatz zu einer »Sonate in C-moll«; Entwürfe


Es zer - theilt sich die Wel - le Es naht sich die Fer - ne
u. s. w.

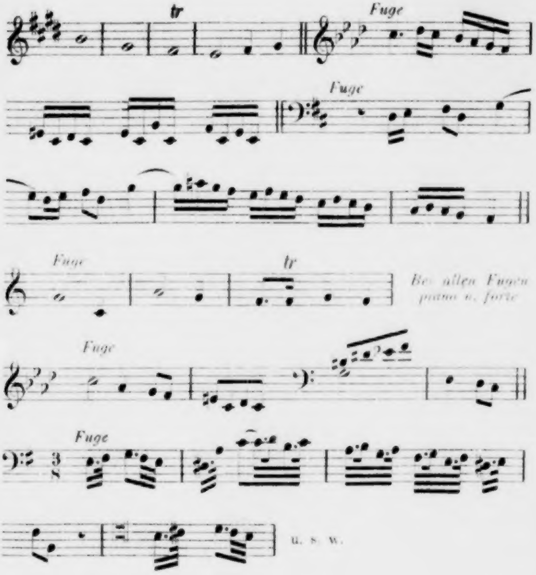
zum zweiten Theil von »Meeresstille und glückliche Fahrt«, aus denen hervorgeht, dass das Werk ziemlich vorgeschritten war; endlich Arbeiten zum letzten Satz der Sonate für Pianoforte und Violoncell in D-dur.*) Das Fugenthema dieses Satzes ist endgiltig festgestellt, erscheint aber immer bruchstückweise. Beethoven sucht Engführungen, aus Motiven des Themas gebildete Zwischensätze u. dgl.



Die Skizzen zu genanntem Satz nehmen den meisten Raum und ungefähr 22 Seiten des Heftes ein. Zwischen ihnen finden sich u. A. Ansätze zu einem »Andante« in H-moll für »Bassi pizzicati« u. s. w. mit einem »Trio« in H-dur für »Clarinetti«, »Corni in D« u. s. w., wahrscheinlich für die früher angedeutete Symphonie in H-moll bestimmt, und ein Ansatz zu einem Stück »alla Polacca« in Es-dur mit der Bemerkung: »Ein Konzertant oder Sinfonie mit allen B. I. [Blasinstrumenten] solo auch anderes. Die vielen im Skizzenheft liegengebliebenen Entwürfe sind ein Beweis, dass Beethoven während der Arbeit an den Sonaten Op. 102 u. s. w. sich noch mit manchen andern Compositionen trug. Auch Ansätze zu fugirten Sätzen kommen zerstreut und in ziemlicher Anzahl im Skizzenheft vor. Hier eine Zusammenstellung

---

*) Das Autograph der Sonate zeigt das Datum: »Anfang August 1815.«



Erwähnenswerth sind auch zwei Notizen, zuerst (Seite 3) der Titel eines Buches

Gemälde der merkwürdigen Revolutionen von Samuel Baur Ulm 1811 in der Stettinischen Buchhandlung —

und dann (Seite 13) eine Nachricht über die Aufführung von Beethoven's »Schlacht bei Vittoria« in London.

> (*im Durylane-Theater am 10ten Februar und auf allgemeines Begehren am 13ten wiederhohlt worden — Wiener Zeitung vom zweiten März —**)

welche beiden Notizen wahrscheinlich in einem Gast- oder Kaffeehause beim Lesen der Zeitungen niedergeschrieben wurden.

Die im Skizzenheft berührten und in der angenommenen Zeit von Februar bis August 1815 ganz oder nahezu fertig gewordenen Compositionen sind der Reihe nach:

der Kanon »Kurz ist der Schmerz« in F-dur,
das Lied »Merkenstein« Op. 100,
die Ouverture Op. 115,
»Meeresstille und glückliche Fahrt« Op. 112,
der letzte Satz der Sonate Op. 102 Nr. 1 und
der letzte Satz der Sonate Op. 102 Nr. 2 (Vorarbeit).

---

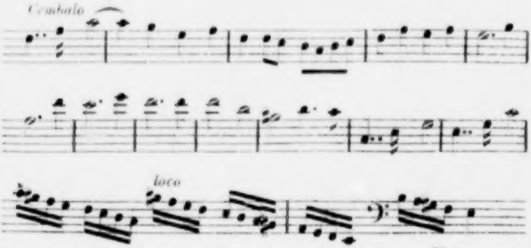
*) In der »Wiener Zeitung« vom 2. März 1815 steht: »Die Schlacht-Symphonie, komponirt von Hrn. van Beethoven in Wien, und von demselben Sr. königl. Hoheit dem Prinzen-Regenten gewidmet und übersendet, ist im Durylane-Theater am 10. Februar aufgeführt, und auf allgemeines Begehren am 13. wiederhohlt worden. Sie hat sehr starken Zulauf und lauten Beyfall erhalten.«

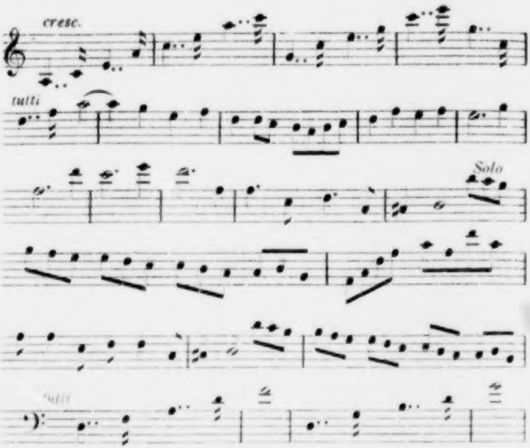
XXXV.

Ein Skizzenbuch aus den Jahren 1815 und 1816.

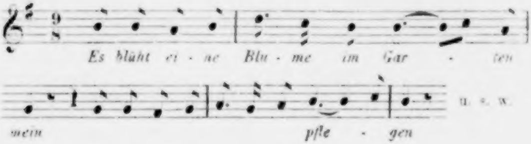
Das hier zu beschreibende Skizzenbuch ist im Besitz von Eugen von Miller in Wien und besteht aus 56 Blättern in Querformat mit 16 Notenzeilen auf jeder Seite. Es ist, mit andern Skizzenbüchern von gleicher Grösse verglichen, weniger reich an fortlaufenden Entwürfen zu grossen bekannten Werken, als an Aufzeichnungen verschiedener Art. Wir gewinnen bei der Betrachtung den Eindruck, dass die darin vorgenommenen Arbeiten wenig drängten und dass Beethoven's Beschäftigung mehr eine vielseitige, als eine auf ein bestimmtes Ziel gerichtete war.

Zuerst erscheinen (S. 1 bis 32) Arbeiten zu dem an einem andern Orte angefangenen, unvollendet gebliebenen Clavierconcert in D-dur. Wir setzen eine der grösseren Skizzen zum Anfang des Stückes her.



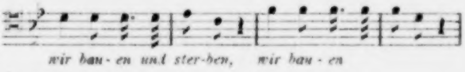

cresc.
tutti
Solo
tutti

Diese Arbeit wird unterbrochen (S. 1 bis 3) durch Entwürfe zu einer Romanze

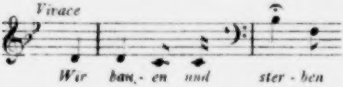

Es blüht ei - ne Blu - me im Gar - ten
mein pfle - gen

u. s. w.

und zu einem Chor für Männerstimmen.


wir bau - en und ster - ben, wir bau - en

u. s. w.


Vivace
Wir bau - en und ster - ben

u. s. w.

welche beide Stücke als Einlagen zu dem Schauspiel »Eleonore Prohaska« von Friedrich Duncker bestimmt waren.*)

Das Skizzenbuch zeigt nun eine Lücke. Siebzehn Blätter sind herausgeschnitten und ein Blatt ist halb abgerissen. Vermuthlich befanden sich auf den fehlenden Blättern Arbeiten zum ersten Satz der Sonate Op. 101 und zu dem Liede »Das Geheimniss«.

---

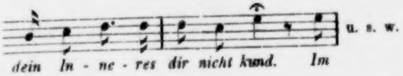
*) Die Stücke sind nicht gedruckt.

Eine Mittheilung von Leopold Sonnleithner lautet wie folgt: »Der geheime Cabinetsrath Duncker aus Berlin (Joh. Friedr. Leop. Duncker, erster Cabinetssecretär des Königs von Preussen und Geh. Ober-Regierungsrath, † 1842) soll zur Zeit des Wiener Congresses das benannte Schauspiel gedichtet, und Beethoven die Ouverture, Entr'acte, Chöre und eine Traumscene dazu componirt haben. Die Censur (in Wien) soll das Stück, das die Geschichte eines Mädchens darstellt, welches als Soldat den Befreiungskrieg mitmachte, nicht erlaubt haben, und Herr Duncker soll mit Beethoven's Original-Partitur nach Berlin zurückgekehrt sein, wo er angeblich einen gleichfalls vergeblichen Versuch machte, das Stück zur Aufführung zu bringen.« Dass Beethoven eine Ouverture und Entr'acte dazu geschrieben habe, ist zu bezweifeln. Richtiger und übereinstimmend mit den vorhandenen Arbeiten erscheint folgende, der »Neuen Zeitschrift für Musik« vom 20. August 1858 entnommene Notiz: »Die dazu gehörenden Stücke waren: Chor, Romanze, Melodram und der auf Wunsch des Dichters arrangirte Trauermarsch. Letzterer wurde in Berlin wiederholt gespielt.« Vgl. auch die »Grenzboten« vom April 1857.

Eleonore Probaska (Prochaska?), die Heldin des Stücks, geboren in Potsdam am 4. März 1785, machte als freiwilliger Jäger unter dem Namen Renz den Befreiungskrieg mit, fiel tödtlich verwundet am 16. September 1813 im Treffen bei Görde und starb am 5. October 1813 in Dannenberg.

Im Leopoldstädter Theater zu Wien wurde zum ersten Mal am 1. März 1814 aufgeführt: »Das Mädchen von Potsdam (Eleonore Prohaska), ein Schauspiel mit Chören in vier Aufzügen von Piwald. Ouverture und Chöre von verschiedenen Componisten.« Das Stück wurde wiederholt gegeben. Mit dem obigen Stück hat es keinen Zusammenhang. Die Aufführung desselben macht aber die durch Sonnleithner überlieferte Angabe, die Censur in Wien habe die Aufführung des Duncker'schen Stückes nicht erlaubt, unwahrscheinlich, da sie doch die Aufführung eines andern Stückes, das dieselbe Geschichte behandelt, erlaubt haben muss. Wahrscheinlich gelangte das Duncker'sche Stück deshalb nicht zur Aufführung, weil das Sujet schon vorweggenommen war.

Die nächsten Skizzen (S. 33 bis 35)



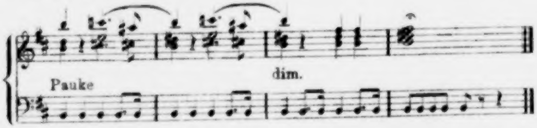
betreffen das eben erwähnte Lied »Das Geheimniss«.*) Eine dazu gehörende, den Vortrag betreffende Bemerkung

> *Innig vorgetragen — die Bewegung ja nicht schleppend, doch auch nicht geschwind*

ist im Druck etwas verändert worden. Zwischen den Skizzen beginnt, als theoretische Studie im doppelten Contrapunkt, eine Zusammenstellung von Intervallen. Eine darin vorkommende Bemerkung

> *Falsche oder verminderte Terz in der Umkehrung die übermässige 6.*

Ausser den im Skizzenbuch vorkommenden zwei Stücken hatte Beethoven, wie die »Neue Zeitschrift für Musik« richtig bemerkt, noch zwei andere für das Duncker'sche Drama geschrieben. Diese Stücke waren ein kurzes Melodram mit Begleitung der Harmonika und der für Orchester gesetzte Trauermarsch aus der Sonate in As-dur Op. 26. Das Autograph des übertragenen Marsches befindet sich in Wien. Der Marsch ist nach H-moll versetzt und gesetzt für Streichinstrumente, 2 Flöten, 2 Clarinetten in A, 2 Fagotte, 2 Hörner in D, 2 Hörner in E und Pauken. Er ist überschrieben: »Trauermarsch«. Am Schluss ist mit Bleistift bemerkt: »In gehender annehmlicher Bewegung.« Die zwei Theile des Trios werden nicht wiederholt. Die Coda ist um 3 Takte gekürzt und lautet (im Auszug) so:

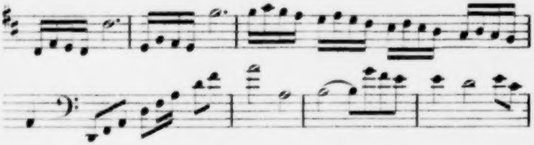


Die Vortragszeichen stimmen meistens mit denen des Claviersatzes (in der ältesten Original-Ausgabe) überein. Bemerkbar macht sich, wie dort, das wiederholte plötzliche Eintreten des p auf gutem Takttheil nach vorhergehendem crescendo.

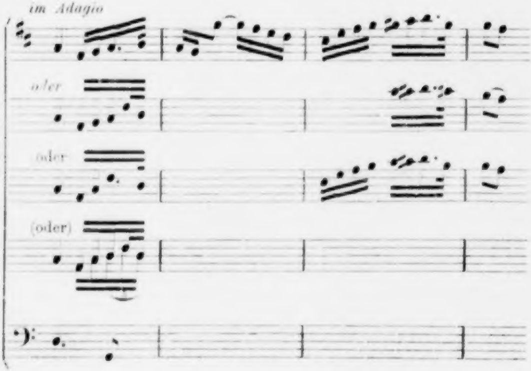
*) Das Lied erschien am 29. Februar 1816.

wird Beethoven schwerlich einem Lehrbuch nachgeschrieben haben. Kein Lehrbuch spricht von falschen Terzen.

Es kommen nun (S. 37 bis 47) Arbeiten zur Sonate für Pianoforte und Violoncell in D-dur (Op. 102 Nr. 2).*) Hier eine abgebrochene Skizze zum Anfang des ersten Satzes.



Unter den Arbeiten zum zweiten Satz macht sich eine Aufzeichnung bemerkbar.

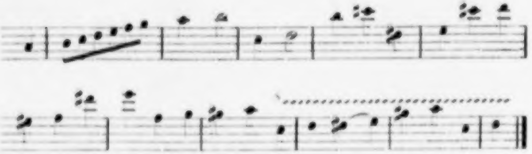


Sie zeigt, dass Beethoven über die zu wählende Version einer Stelle in Zweifel war. Im Druck lautet die Stelle wieder anders. Die meisten Skizzen gelten dem letzten Satz. Das Fugenthema erscheint vollständig und in seiner endgiltigen

---

*) Das Autograph der Sonate zeigt das Datum: »Anfang August 1815.«

Gestalt. Wie in dem im vorigen Artikel beschriebenen Skizzenheft, so sucht Beethoven auch hier Engführungen, Verkleinerungen des Themas, aus Motiven des Themas gebildete Zwischensätze u. dgl. Hier eine Skizze zum Schluss des Satzes.



Aus der Beschaffenheit sämmtlicher Skizzen geht hervor, dass die Sonate ihrer Beendigung nahe war.

Bevor wir weiter gehen, ist noch von einer Erscheinung Kenntniss zu nehmen. Neben einer auf den letzten Satz der genannten Sonate zu beziehenden Skizze, die sich meistens in H-moll bewegt, im Druck aber nicht verwendet ist, findet sich die Randbemerkung:

h moll schwarze Tonart.

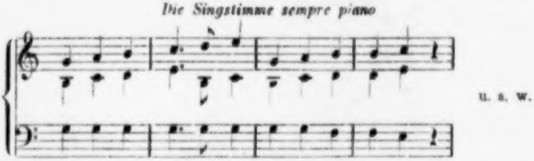
Das ist ein Beitrag zur Charakteristik der Tonarten, den Beethoven gewiss nicht aus fremder Quelle geschöpft hat.*)

---

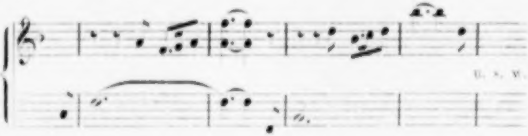
*) Schindler berichtet (Biogr. II, 164), Beethoven sei ein Anhänger der Theorie Chr. Friedr. Dan. Schubart's über den verschiedenen Charakter der Tonarten gewesen, habe aber dessen Ansichten nicht alle getheilt. Schubart spricht in seinen »Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst« nirgends von einer schwarzen Tonart, wohl aber von gefärbten und ungefärbten Tönen, von stark colorirten Tönen, von einem finstern Ton u. s. w. Die Tonart H-moll ist nach ihm »gleichsam der Ton der Geduld, der stillen Erwartung seines Schicksals« u. s. w.

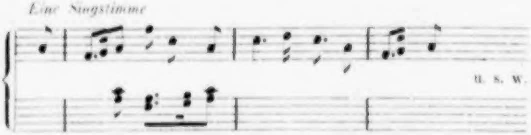
Dass die Tonarten für Beethoven eine symbolische Bedeutung hatten, dass er ihnen einen verschiedenen Charakter zuerkannte, geht auch aus andern Mittheilungen hervor. So hat uns Friedr. Rochlitz (»Für Freunde der Tonkunst« IV, 356) eine Aeusserung Beethoven's über Klopstock aufbewahrt, in der folgende Worte vorkommen: »Er fängt auch immer gar zu weit von oben herunter an; immer Maestoso! Des dur! Nicht?«

Die Arbeiten zur Sonate werden (S. 42) unterbrochen durch Entwürfe zu dem irischen Volksliede »Robin Adair«.*)



Dann, nach Beendigung der Sonate, kommen eine ziemlich lange Strecke hindurch andere kleine Entwürfe und Bemerkungen oder Aufzeichnungen verschiedener Art. Mehrere beziehungslose Skizzen können übergangen werden. Anzuführen sind zunächst: (S. 48 f.) Entwürfe zu einem ungedruckten schottischen Liede:**)



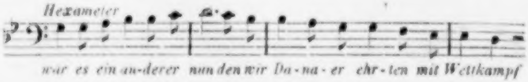


---

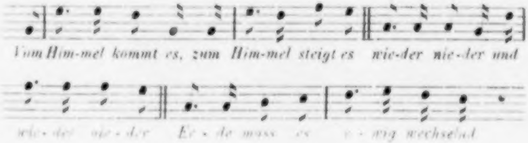
*) Das Lied steht mit andern Liedern in einem in der königl. Bibliothek zu Berlin befindlichen Autograph, das das Datum hat: »1815 den 23ten Weinmonath.« Gedruckt ist es in »12 verschiedene Volkslieder« Nr. 7.

**) Das Lied findet sich in dem in der vorigen Anmerkung angeführten Autograph, wo es gleich auf das vorhin genannte Lied folgt. Eine andere, zweistimmige Bearbeitung des Liedes ist als Op. 108 Nr. 11 gedruckt.

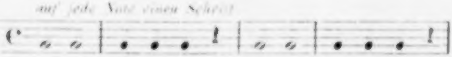
eine dazwischen vorkommende prosodische Studie über Homerische Worte:


Hexameter
war es ein an-derer nun den wir Da-na-er ehr-ten mit Wettkampf

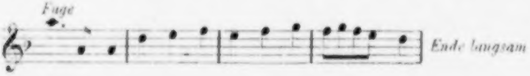
Ansätze zur Composition von Goethe's »Gesang der Geister über den Wassern« *):


Vom Him-mel kommt es, zum Him-mel steigt es wie-der nie-der und
wie-der nie-der Er-de muss es e-wig wechselnd

(S. 51) eine Andeutung,


auf jede Note einen Schritt

die wahrscheinlich auf einen später im Skizzenbuche vorkommenden Parademarsch zu beziehen ist und den dabei zu beobachtenden Rhythmus angeben soll; gleich darauf ein Entwurf


Fuge
Ende langsam

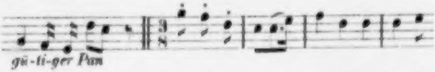
---

*) Beethoven schreibt am 23. Juli 1815 an Erzherzog Rudolf: »Als Sie sich neulich in der Stadt befanden, fiel mir wieder dieser Chor ein. Ich eilte nach Hause, selben niederzuschreiben, allein ich verhielt mich länger hierbei, als ich anfangs selbst glaubte, und so versäumte ich I. K. H. zu meinem grössten Leidwesen.« Ob mit dem Chor der obige Gesang oder »Meeresstille und glückliche Fahrt« gemeint ist, ist zweifelhaft. Will man auf das in der Briefstelle vorkommende Wort »wieder« Gewicht legen, so muss man es für wahrscheinlich halten, dass Beethoven den letztgenannten Chor gemeint hat. Er würde jenes Wort schwerlich von dem andern Chor, zu dem sich nur die obigen Skizzen vorfinden, gebraucht haben.

mit einem Anklang an das Thema des zweiten Satzes der neunten Symphonie; und eine bei einer liegengebliebenen Skizze vorkommende Bemerkung.

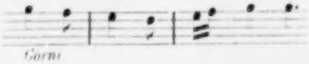
> *Sinfonie erster Anfang in bloss 4 Stimmen 2 Viol. Viola Basso dazwischen forte mit andern Stimmen u. wenn möglich jedes andere Instrument nach u. nach eintreten lassen —*

Dann erscheinen (S. 52) Andeutungen und Ansätze zur Composition einer Oper.*)

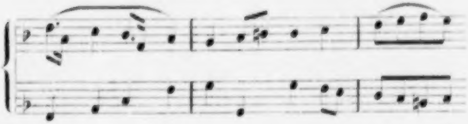


nicht ganz so bezeichnet

> *es muss abge . . tet werden aus dem B. M. — wo der Tanz nur absatzweis —*

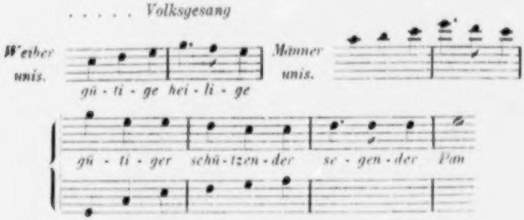


> *Dissonanzen vielleicht in der ganzen Oper nicht aufgelöst oder ganz anders da sich in diesen wüsten Zeiten unsere verfeinerte Musik nicht denken lässt. — muss das sujet durchaus als schäfermässig behandelt werden*



---

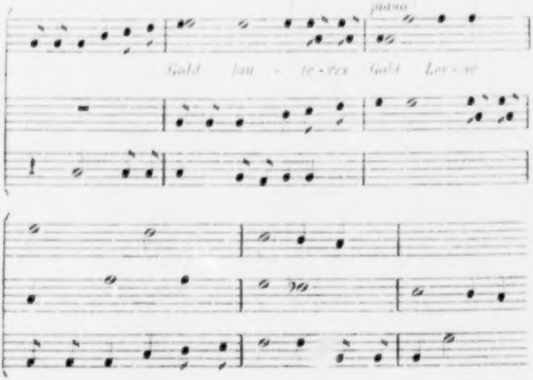
*) Beethoven hatte damals zwei neue Operntextbücher in Händen, eines »Romulus« von Friedr. Treitschke, das andere »Bacchus«, das er im März 1815 erhielt. Ob das Sujet, das er im Skizzenbuche vorhatte, einem dieser Bücher oder einem andern Libretto angehört, muss dahingestellt bleiben. — Die Leipziger Allg. Musik. Zeitung v. J. 1815 berichtet (S. 854) in einer »Uebersicht der Monate October und November«: »Unser genialer Beethoven soll, dem Vernehmen nach, an einer neuen Oper: Romulus, gedichtet von Treitschke, arbeiten.« Es scheint aber nicht, dass Beethoven die Composition begonnen habe, da er am 24. September 1815 an Treitschke schreibt: »Ich würde schon lange ihren Romulus angefangen haben« u. s. w.


. . . . . Volksgesang
Weiber unis.
gü - ti - ge hei - li - ge
Männer unis.
gü - ti - ger schü - tzen - der se - gen - der Pan

Diesen Notirungen folgen: (S. 55) eine Randbemerkung:

Bücher — für Karl)*

(S. 55) ein in Partitur gesetzter Theil des Räthsel-Kanons »Lerne schweigen«**).

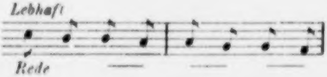

piano
Gold lau - te - res Gold Ler - ne

---

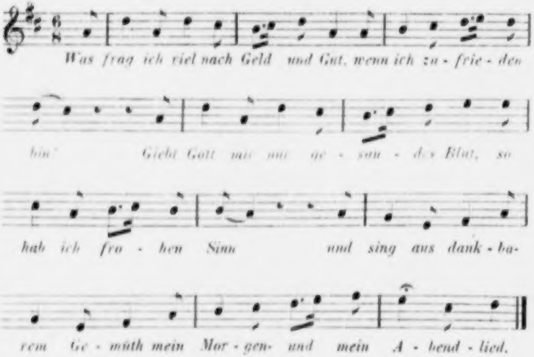
*) Karl van Beethoven, geboren am 4. September 1807, der Sohn von Beethoven's Bruder Karl. Letzterer starb am 15. November 1815. Am Tage vorher hatte er sein Testament gemacht. Obige Bemerkung kann schwerlich vor diesem Tage geschrieben sein. Vgl. Schindler's Biogr. I. 252; Thayer's Biogr. III. 355.

**) Am 24. Januar 1816 war der Kanon fertig. Beethoven schrieb ihn an diesem Tage mit dem gleich zu erwähnenden Kanon »Rede, rede« in ein Stammbuch.

aus dem hervorgeht, dass der Kanon noch nicht fertig war und dass die Zusammensetzung der Stimmen einige Mühe gemacht hat (die hinauf gestrichenen Noten im 2. und 3. Takt der Ober- und Mittelstimme sind später geschrieben); (S. 55) der offen geschriebene, mit der gedruckten Form übereinstimmende Kanon »Rede, rede«;


Lebhaft
Rede
u. s. w.

die erste Strophe des J. M. Miller'schen Liedes »Die Zufriedenheit« mit einer von Beethoven gesetzten Melodie*);

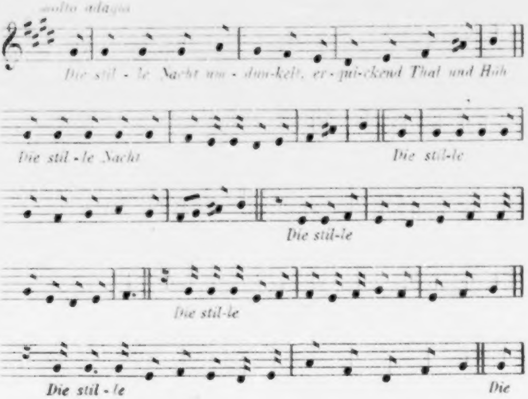

Was frag ich viel nach Geld und Gut, wenn ich zu - frie - den
hin! Giebt Gott mir nur ge - sun - des Blut, so
hab ich fro - hen Sinn und sing aus dank - ba-
rem Ge - müth mein Mor - gen- und mein A - bend - lied.

---

*) Bekannt sind die Melodien von Mozart und Chr. G. Neefe. Dass die obige Melodie von Beethoven gesetzt ist, geht aus dazu gehörenden Varianten und darin vorgenommenen Aenderungen hervor. Beethoven hat auch ein Vorspiel dazu und eine zweite, etwas abweichende Melodie angefangen, aber nicht beendigt. Die Vermuthung liegt nahe, dass das Lied für den damals ungefähr acht Jahre alten Neffen Karl bestimmt war. Dieselbe Bestimmung mag auch ein später erscheinendes Volkslied gehabt haben.

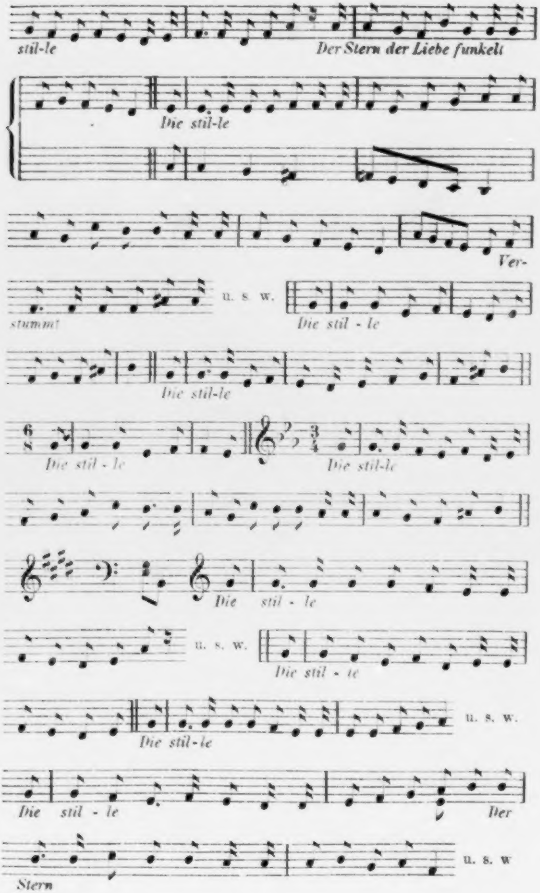
und endlich (S. 60 bis 65) wieder eine längere Arbeit, nämlich Entwürfe zu dem von C. L. Reissig gedichteten Liede „Sehnsucht“.*)

Hier wiederholt sich die Erscheinung, die man bei der Entstehung aller andern gedruckten Lieder, und seien es auch sogenannte Gelegenheitslieder, beobachten kann. Das Lied „Sehnsucht“ ist keineswegs ein Product des ersten Augenblicks, sondern das Ergebniss anhaltender, fortgesetzter Arbeit. Die Melodie wird stückweise zusammengesucht und ist in einer beständigen Metamorphose begriffen. Erst bei fortgesetzter Arbeit und allmählich fügen sich die gefundenen Theile an einander und gruppiren sich erst zu einem kleineren, dann zu einem grösseren Bilde. Beethoven versucht das Lied in verschiedenen Taktarten, trifft aber gleich die richtige, d. h. die am Ende beibehaltene Tonart, von der er im Verlauf der Arbeit nur einmal abweicht. Wie oft er das Lied angefangen hat, mögen folgende Auszüge aus dem Skizzenbuch veranschaulichen.


molto adagio
Die stil - le Nacht um - dun-kelt, er - qui-ckend Thal und Höh
Die stil - le Nacht
Die stil-le
Die stil-le
Die stil-le
Die stil - le
Die

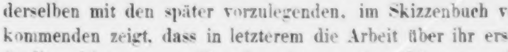
---

*) Das Lied erschien im Juni 1816.


stil-le
Der Stern der Liebe funkelt
Die stil-le
Ver-
stummt
u. s. w.
Die stil - le
Die stil-le
6
8
Die stil - le
3
4
Die stil-le
Die stil - le
u. s. w.
Die stil - le
Die stil-le
u. s. w.
Die stil - le
Der
Stern
u. s. w

Bald nach dieser Skizzengruppe erscheint (S. 68 bis 73) eine andere, die ihrer Beziehung wegen noch mehr geeignet ist, unsere Aufmerksamkeit in Anspruch zu nehmen. Es sind Skizzen zum Liederkreis »An die ferne Geliebte«.[*] Man betrachtet dieses Liederwerk als den Urquell, aus dem spätere Liedercomponisten, vor allen Schubert, schöpften. Die Skizzen — wir haben hier auch die ausser dem Skizzenbuch vorkommenden Skizzen im Auge — beweisen, dass dieser Quell mühsam aus der Tiefe herauf geleitet werden musste. Der innige, überall treffende und doch so einfache Ausdruck, der dem Liederkreis eigen ist und weswegen er als ein bleibendes Muster hingestellt wird, sollte gleichsam nur durch die Zudringlichkeit erreicht werden, mit der Beethoven dem Texte, jedem einzelnen wichtigen Worte, seinem Klange und seiner Bedeutung nach, zusetzte. Wie bei andern grösseren Gesangcompositionen hat Beethoven auch hier die Worte des Textes nicht immer in der Reihe, in der sie gedichtet sind, vorgenommen, sondern meistens den Text an mehreren Stellen zugleich angefasst. Im Uebrigen wiederholen sich die Erscheinungen, die sich bei Skizzen zu kleineren Liedcompositionen beobachten lassen.

Der Liederkreis ist nicht, wie das Lied »Sehnsucht«, in vorliegendem Skizzenbuche angefangen und beendigt worden. Die ersten Skizzen dazu finden sich auf einzelnen Blättern. Sie sind mit Bleistift flüchtig hingeschrieben. Eine Vergleichung derselben mit den später vorzulegenden, im Skizzenbuch vorkommenden zeigt, dass in letzterem die Arbeit über ihr erstes Stadium hinaus war. Man braucht nur eine Skizze zum Anfang des Liederkreises,



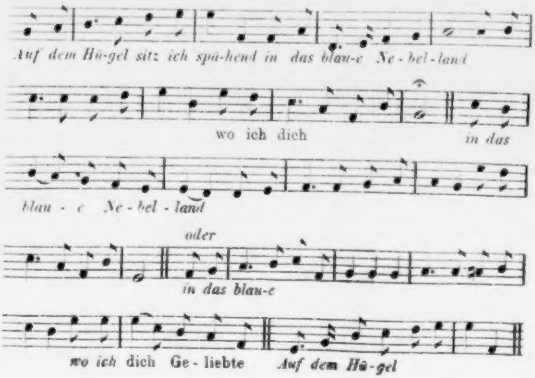
wie sie eines jener Blätter bringt, anzusehen, um darnach den Weg ermessen zu können, der noch durchzumachen war, um für die ersten Worte den treffenden Ausdruck, wie wir ihn kennen und wie ihn sehr annähernd schon das Skizzenbuch bringt, zu finden. In obiger Skizze bewegt sich die Melodie bei den Worten »sitz ich spähend« abwärts; im Skizzenbuche und im Druck wird sie aufwärts geführt, und erst bei der zweiten Silbe des Wortes »spähend« erfolgt ein Sprung abwärts. Dieser Sprung, der für das Wort »spähend« so charakteristisch ist, umfasst im Skizzenbuche im Anfang meistens eine Septime; erst zuletzt bekommt der Sextensprung den Vorzug.

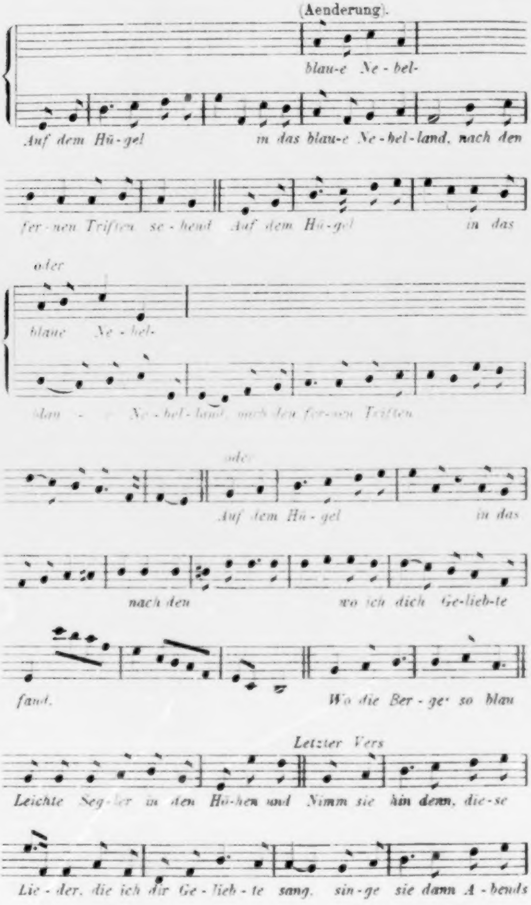
---

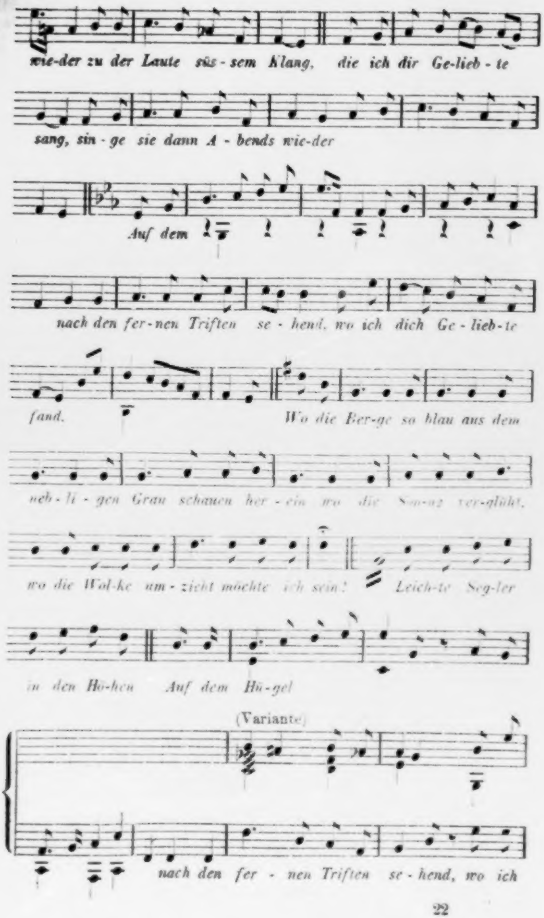
[*] Das Autograph zeigt das Datum: »1816 im Monath April.«

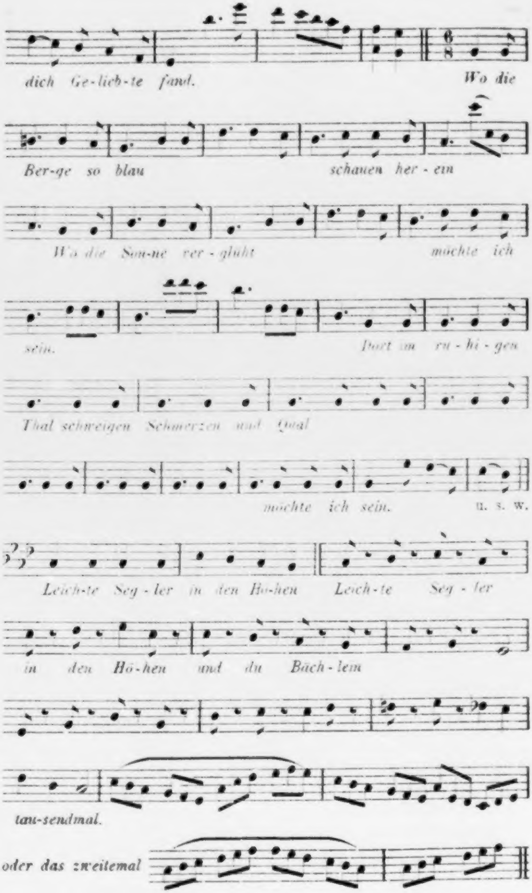
Im Druck hat das letzte Gedicht zu Anfang seine eigene Weise, und erst bei der letzten Strophe desselben wird auf die Melodie des ersten Liedes zurückgeleitet. Im Skizzenbuch aber erscheint das letzte Gedicht von Anfang an nur mit der Melodie des ersten Gedichtes. Daraus ist zu schliessen, dass der Liederkreis im Skizzenbuche nicht beendigt wurde und dass einige Zeit vergehen musste, bevor ihn Beethoven ins Reine schrieb.

Wir bringen hier einen Auszug der Skizzen in der Folge, in der sie im Skizzenbuch erscheinen und wahrscheinlich auch geschrieben sind.

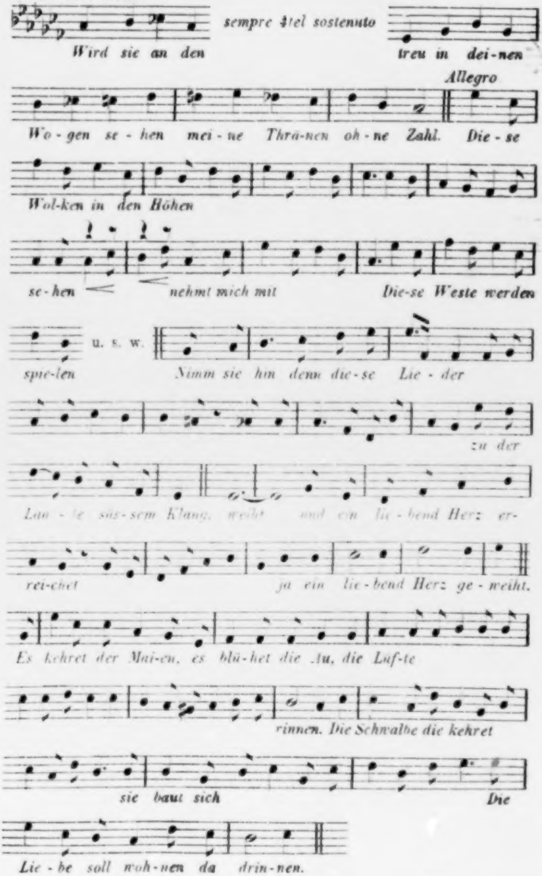

Auf dem Hü-gel sitz ich spä-hend in das blau-e Ne-bel-land
wo ich dich
in das
blau-e Ne-bel-land
oder
in das blau-e
wo ich dich Ge-liebte
Auf dem Hü-gel


(Aenderung).
blau-e Ne-bel-
Auf dem Hü-gel in das blau-e Ne-bel-land, nach den
fer-nen Triften se-hend Auf dem Hü-gel in das
oder
blaue Ne-bel-
blau - Ne-bel-land, nach den fer-nen Triften
oder
Auf dem Hü-gel in das
nach den wo ich dich Ge-lieb-te
fand. Wo die Ber-ge so blau
Letzter Vers
Leichte Seg-ler in den Hö-hen und Nimm sie hin denn, die-se
Lie-der, die ich dir Ge-lieb-te sang, sin-ge sie dann A-bends

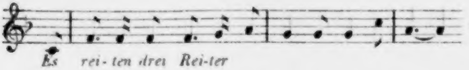

wie-der zu der Laute süs - sem Klang, die ich dir Ge-lieb - te
sang, sin - ge sie dann A - bends wie-der
Auf dem
nach den fer - nen Triften se - hend, wo ich dich Ge - lieb-te
fand. Wo die Ber-ge so blau aus dem
neb - li - gen Grau schauen her - ein wo die Son-ne ver-glüht,
wo die Wol-ke um - zieht möchte ich sein! Leich-te Seg-ler
in den Hö-hen Auf dem Hü-gel
(Variante)
nach den fer - nen Triften se - hend, wo ich


dich Ge-lieb-te fand. Wo die
Ber-ge so blau schauen her-ein
Wo die Son-ne ver-glüht möchte ich
sein. Dort im ru-hi-gen
Thal schweigen Schmerzen und Qual
möchte ich sein. u. s. w.
Leich-te Seg-ler in den Hö-hen Leich-te Seg-ler
in den Hö-hen und du Bäch-lein
tau-sendmal.
oder das zweitemal

3ter Vers moll


sempre 4tel sostenuto
Wird sie an den
treu in dei-nen
Allegro
Wo-gen se-hen mei-ne Thrä-nen oh-ne Zahl. Die-se
Wol-ken in den Höhen
se-hen nehmt mich mit Die-se Weste werden
spie-len
u. s. w.
Nimm sie hin denn die-se Lie-der
zu der
Lau-te süs-sem Klang, weiht und ein lie-bend Herz er-
rei-chet ja ein lie-bend Herz ge-weiht.
Es kehret der Mai-en, es blü-het die Au, die Lüf-te
rinnen. Die Schwalbe die kehret
sie baut sich
Die
Lie-be soll woh-nen da drin-nen.

Zwischen diesen Skizzen erscheint ein bekanntes Volkslied.



Beethoven hat es wahrscheinlich aus Reichardt's »Kunstmagazin« (I. 155) abgeschrieben.

Später (S. 76 bis 85) kommen Arbeiten zum zweiten Satz der Sonate in A-dur Op. 101. Auf einen grossen Theil des Satzes sich erstreckende Skizzen kommen, ausgenommen zum Kanon, nicht vor. Man sieht fast nur Bröckelwerk. Jede Skizze bricht ab. Es würde schwer sein, zwischen den einzelnen Skizzen einen Zusammenhang herzustellen, alle ihre Beziehungen zu finden, wenn man das gedruckte Stück nicht kennte. Dennoch hatte Beethoven bei solcher Arbeit in Bezug auf die ganze Anlage, auf den Modulationsgang u. dgl., wenn auch nicht gleich zu Anfang, so doch bald, einen Plan im Auge.

Die zuerst erscheinende Skizze, die wegen theilweiser Unleserlichkeit nicht gut wiederzugeben ist, die aber eine unverkennbare Aehnlichkeit mit den ersten 3 oder 4 Takten des gedruckten Satzes zeigt, ist überschrieben:

2tes Stück Allegro marcia

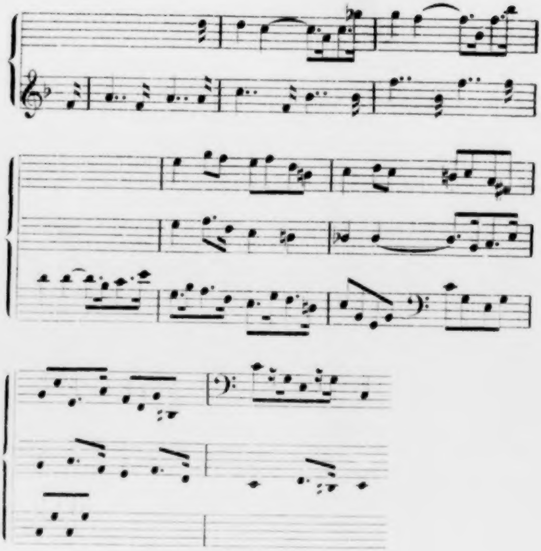
Aus dieser Ueberschrift erhellt, dass der erste Satz bereits früher angefangen oder schon fertig war. Skizzen zu diesem Satz haben sich nirgends gefunden. Hierauf gründet sich die früher ausgesprochene Vermuthung, die ziemlich zu Anfang des Skizzenbuches abgängigen Blätter könnten Skizzen dazu enthalten haben.

Nach einer bei einer andern Skizze stehenden Bemerkung

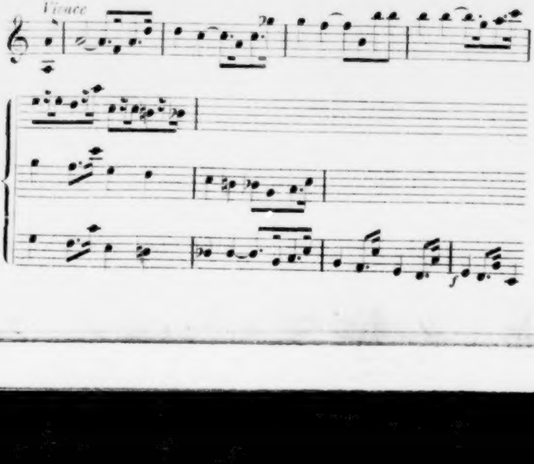
Erster Theil in A ohne : : repet.

sollte der erste Theil des Satzes in A-dur schliessen und nicht wiederholt werden. Beethoven wurde später andern Sinnes.

Die Fortführung der ersten Takte des ersten Theils zu finden, hat Mühe gekostet. Manche Versuche sind dazu angestellt worden. Wir legen zwei Skizzen, in denen viel geändert wurde, vor, zuerst diese (S. 80).



dann diese (S. 84).

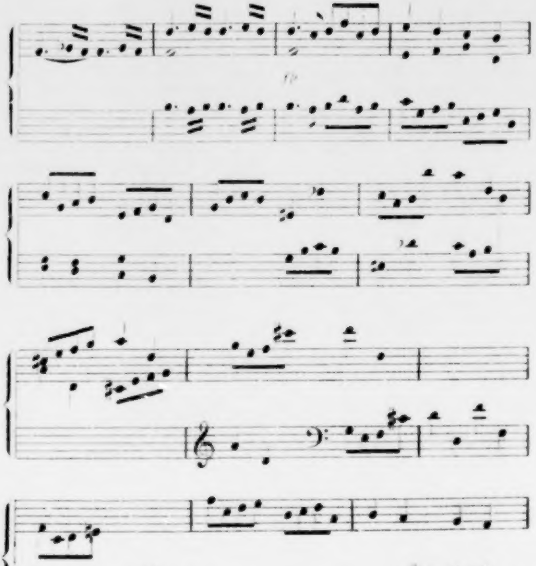


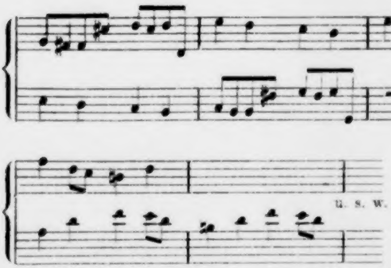
(Der ursprüngliche Entwurf steht unten; die später geänderten Stellen stehen darüber.) Am Schluss der letzten Skizze ist bemerkt:

Hernach in A dur them.

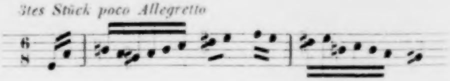
Hier wurde also auch die Tonart A-dur zum Zielpunkte genommen. Offenbar legte Beethoven auf die Anbringung der Tonart Werth. Auch im Druck ist sie angebracht, jedoch an einer andern Stelle, als bei den Skizzen angegeben ist.

Auch der Kanon hat einige Mühe gekostet. Hier (S. 85) der Anfang einer Skizze.

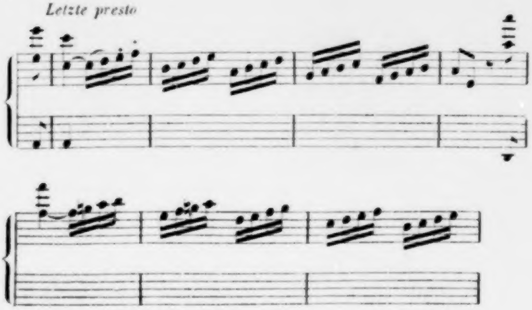




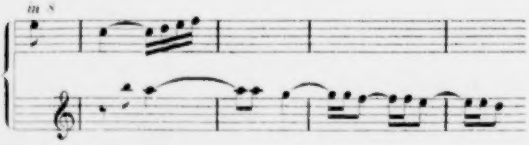
Während der Arbeit am zweiten Satz entstanden Andeutungen und Ansätze zu den letzten Sätzen der Sonate. Der dritte Satz sollte ursprünglich so


3tes Stück poco Allegretto
6
8

beginnen. Zum letzten Satz finden sich nur zwei abgebrochene Skizzen, zuerst diese (S. 77).


Letzte presto

bald darauf (S. 78) diese.



Man sieht, nur das Hauptmotiv ist gefunden, das aber nicht, wie im Druck, als ein für sich bestehendes Glied, sondern als Bestandtheil eines längeren Abschnittes erscheint. Beethoven hat die Arbeit zum letzten Satz in einem andern Skizzenbuche fortgesetzt.*)

---

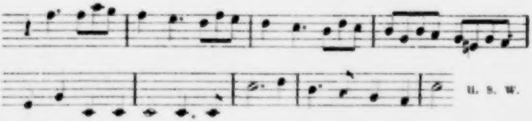
*) Das Autograph der Sonate hat die Ueberschrift: »Neue Sonate für Ham——— 1816 im Monath November«. Beethoven hat das Wort: »Hammer-Klavier« nicht ausgeschrieben. Gewiss war er in Zweifel, wie er es schreiben sollte. Man wird in dieser Ansicht bestärkt, wenn man einen Brief liest, der sich auf die Sonate bezieht und geschrieben wurde, als sie schon im Stich war. Der Brief ist an den Verleger Tob. Haslinger gerichtet und lautet:

> *Die nun noch zu machende Korrektur ist mir sogleich zu übersenden — was Seite 15 im letzten Stück betrifft, so dürfte es gut seyn bey den Takten 18 19 20 21 die Buchstaben zu setzen. — Es ist solches dem Hr. Adjutanten überlassen — in Betreff des Titels ist ein sprachkundiger zu befragen, ob Hammer oder Hämmer Klavier oder auch Hammer-Flügel zu setzen. — Derselbe Titel ist mir auch vorzuweisen. —*
>
> *L. v. Beethoven.*
>
> [Aussen:] *an den Adjutanten.*

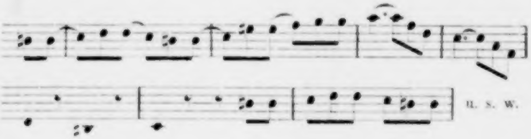
Die »Buchstaben«, die Beethoven meint, sollten zur deutlicheren Bezeichnung des Contra-E im zweiten Theil des letzten Satzes (Takt 109 ff. des zweiten Theils) angebracht werden. Das Original des mitgetheilten Briefes war früher im Besitz der Wittwe Haslinger in Wien und ist dem spätern Besitzer entwendet worden.

Schindler sagt (Biogr. I. 240, 243), die Sonate sei im Februar 1816 in Wien öffentlich gespielt worden und Beethoven habe das gedruckte Widmungsexemplar der Sonate am 23. Februar 1816 versandt. Diese Angaben sind falsch, wie sich theils aus dem im Autograph angegebenen Datum, theils aus dem Datum des Erscheinens der Sonate (Februar 1817) ergiebt. Thayer hat (Biogr. III, 382, 384) Schindler's Angaben beibehalten.

Es kommen nun (S. 86 bis 107) Arbeiten zum ersten und dritten Satz eines unvollendeten Trios in F-moll für Pianoforte, Violine und Violoncell. Der Anfang des ersten Satzes erscheint zuletzt in dieser,



das Hauptthema des letzten Satzes einmal in dieser Fassung.



Beethoven hat später angefangen, den ersten Satz in Partitur zu schreiben und denselben ziemlich zu Ende geführt. Dann blieb die Arbeit liegen.*)

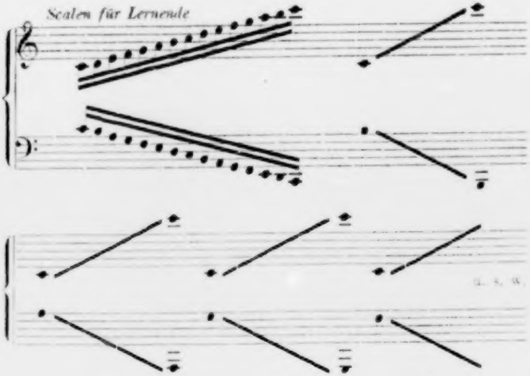
Zwischen den Skizzen zum Trio erscheinen: (S. 87) eine Randbemerkung.

Variationen aus meinem Jünglingsalter

die wir, in Ermangelung einer andern oder besseren Deutung, mit der Veranstaltung einer neuen Ausgabe der Variationen über das Thema ›Venni Amore‹ oder eines andern Variationen-Cyklus aus Beethoven's früherer Zeit in Zusammenhang bringen möchten: (S. 93) eine Tonleiter-Uebung:

---

*) Von den zur Reinschrift verwendeten Blättern sind nur wenige vorhanden, und unter diesen fehlt das erste Blatt, welches den Anfang des Trios enthalten muss und nach dem sich Genaueres angeben liesse. Das Trio ist in einem Briefe gemeint, den Beethoven am 1. October 1816 an den Verleger Birchall in London schreibt und in dem es heisst: »I offer you of my Works the following new ones. A Grand Sonata for the Pianoforte alone £ 40. A Trio for the Piano with accomp^{t} of Violin and Violoncell for £ 50.« Die erwähnte Sonate kann nur die in A-dur Op. 101 sein. Das Trio in B-dur Op. 97 kann in dem Briefe nicht gemeint sein, denn Birchall hatte es schon. (Vgl. Chrysander's Jahrbücher, I. 429 ff.)

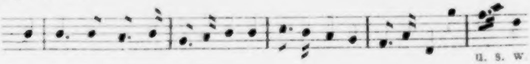


so auch hinauf, u. umgekehrt die rechte Hand eben so hinauf u. hinunter wie die linke

(S. 95) eine mit Bleistift geschriebene Briefstelle*):

> *Ich nahm die Wohnung indem ich dachte, dass Ew. K. Hoheit mir einen kleinen Theil erstatten würden ohne dieses hätte ich sie nicht genommen —*

und (99 f.) Entwürfe zu dem Liede ›Der Mann von Wort‹ Op. 99.**)

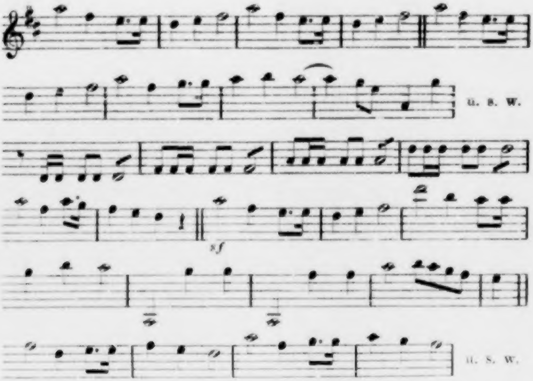


---

*) Beethoven's Wohnung im Mai 1816 war: Seilerstätte Nr. 1055 und 1056. Im März 1816 bezahlte er, so schreibt er an Ferd. Ries, 1100 Gulden Hauszins. Ob eines dieser Daten mit obiger Stelle in Verbindung zu bringen ist und ob Beethoven einen Brief geschrieben hat, in dem die Stelle vorkommt, muss dahingestellt bleiben.

**) Das Lied erschien im November 1816.

Dann (S. 108 bis 112) kommen Entwürfe zu dem früher erwähnten Parade- oder Militairmarsch.*) Hier eine Zusammenstellung von mehreren auf das Anfangsthema sich beziehenden Skizzen.



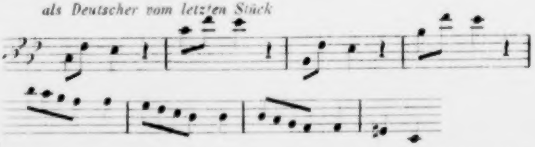
Die Skizzen bestätigen die wiederholt anderwärts gemachte Bemerkung, dass Beethoven's Verfahren, ein gefundenes Thema wiederholt umzuändern, sich auch auf Gelegenheitscompositionen erstreckt. Der Marsch erreicht die endgiltige Form nicht. Beethoven hat die Arbeit dazu an einem andern Orte fortgesetzt. Mit Skizzen zum Marsch schliesst das Skizzenbuch.

In unserer Darstellung sind manche unausgeführt gebliebene Skizzen und einige Stellen, die abgeschrieben sein mögen, unerwähnt geblieben. Als die hervortretendsten von solchen Skizzen und Stellen sind zu verzeichnen: (S. 9) Anfang einer Doppelfuge in A-moll; (S. 33) »Sinfonia« in D-dur; (S. 37) Anfang eines Vocalsatzes »Ehre sei dir«; (S. 39) zwei fugirte Stellen, wahrscheinlich abgeschrieben; (S. 41) Anfang einer Doppelfuge in D-dur; (S. 43) »Allemande« und »3tes Stück«;

---

*) Das Autograph ist überschrieben: »Marsch zur grossen Wachparade — am 3ten Juni 1816.«

(S. 47) »Pastorale« in C-dur; (S. 50) »Sonate in Des dur«; (S. 51) drei instrumentale Anfänge in B-dur und D-dur; (S. 53 f.) mehrere verschiedene Ansätze zu Instrumentalcompositionen; (S. 67) ein Anfang in F-moll,



wahrscheinlich zum unvollendeten Trio bestimmt; (S. 105) der nämliche Anfang mit derselben Ueberschrift; (S. 106) »Sinfonie« in Es-dur und »Sonate« in E-dur.

Die im Skizzenbuch berührten und in der anzunehmenden Zeit von Mai 1815 bis Mai 1816*) ganz oder nahezu fertig gewordenen Compositionen sind der Reihe nach:

zwei Stücke zu »Eleonore Prohaska« (ungedruckt),
(dem Vermuthen nach: erster Satz der Sonate Op. 101.)
das Lied »Geheimniss«,
Sonate Op. 102 Nr. 2,
irisches Lied »Robin Adair«,
schottisches Lied (ungedruckt — andere Bearbeitung:
  Op. 108 Nr. 11),
Kanon »Lerne schweigen« (Vorarbeit),
Kanon »Rede, rede«,
Lied »Sehnsucht« (»Die stille Nacht umdunkelt«),
Liederkreis Op. 98 (nicht beendigt),
zweiter Satz der Sonate Op. 101,
Lied »Der Mann von Wort« Op. 99 und
Marsch in D-dur für Militairmusik (nicht beendigt).

---

*) Offenbar ist die hier angenommene Zeit etwas zu weit gemessen. Das Skizzenbuch kann ganz oder fast ganz dem Jahre 1815 angehören. Der Umstand jedoch, dass die letzten im Skizzenbuch berührten Compositionen alle ins Jahr 1816 hinüber spielen, liess es rathsam erscheinen, die Zeit nach dieser Seite hin nicht zu früh abzugrenzen.

XXXVI.

Ein Skizzenbuch aus dem Jahre 1817.

Dieses Skizzenbuch ist in andern Artikeln wiederholt erwähnt worden, und es kommt hier nur darauf an, dasselbe in seinem Zusammenhang zu betrachten und von einer Anzahl Skizzen und Bemerkungen, welche früher übergangen wurden, Kenntniss zu nehmen.

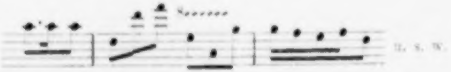
Das Skizzenbuch ist buchbindermässig gebunden, hat einen alten bunten Umschlag, ist beschnitten, ist ungefähr 16 Centimeter hoch, 13 Centimeter breit und besteht aus 128 grösstentheils beschriebenen Seiten. Das kleine Format und der Umstand, dass fast alle Skizzen und Aufzeichnungen ursprünglich mit Bleistift geschrieben und zum kleinen Theil später mit Tinte nachgezogen sind, lassen darauf schliessen, dass es zum Tragen in der Tasche bestimmt war und meistens ausser dem Hause gebraucht wurde. Hier und da vorkommende Wachsflecken können zu Hause bei dem Nachziehen mit Tinte oder bei dem Aussetzen der skizzirten Compositionen entstanden sein. Der Besitzer des Skizzenbuchs ist A. Artaria in Wien.

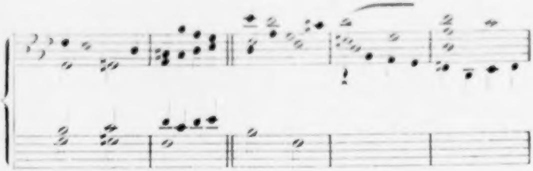
Auf der Rückseite des vorderen Umschlagblattes steht:

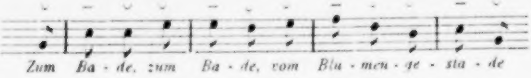
Poldrini
1817
Mit inniger Empfindung, doch entschlossen, wohl
accentuirt u. sprechend vorgetr.

»Poldrini« hiess der damalige Geschäftsführer der Handlung Artaria u. Comp. Hatte er Beethoven das Buch zum Geschenk gemacht? Aus der angeführten Jahreszahl ist zu entnehmen, dass das Skizzenbuch im Jahre 1817 in Angriff genommen wurde. Die dann folgende Bemerkung, welche später hingeschrieben wurde und in der das Wort »inniger« nachträglich eingefügt wurde, war zur Ueberschrift oder Vortragsbezeichnung des Liedes »Resignation«, zu dem Arbeiten im Skizzenbuch vorkommen, bestimmt. Im Druck des Liedes ist das eingefügte Wort »inniger« weggeblieben.

Die zuerst erscheinenden Skizzen (S. 1, 2 u. 7) betreffen die bereits an einem andern Orte erwähnte unvollendete Fuge für fünf Streichinstrumente in D-moll*). Dazwischen finden sich (S. 4) zwei Stellen aus der Fuge in B-moll im ersten Theil von Bach's Wohltemperirtem Clavier, ein Ansatz zur Composition von Matthisson's Badelied mit metrischer Bezeichnung, (S. 5) die in Partitur und auf fünf Systemen geschriebenen letzten vier Takte der Quintettfuge Op. 137 und (S. 7)

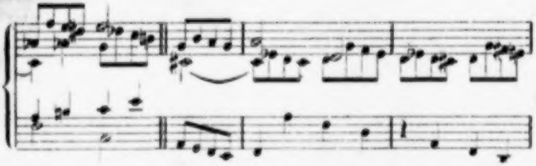






---

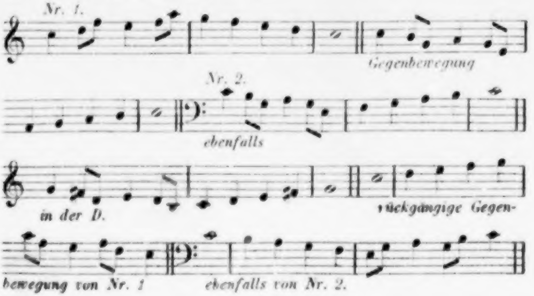
*) Siehe den Artikel XX.



zwei Stellen aus Bach's »Kunst der Fuge« (Contrapunctus 4). Die Schlusstakte der Fuge Op. 137 wurden aller Wahrscheinlichkeit nach während der Reinschrift, bei Anfertigung der Partitur versuchsweise hingeschrieben und geht aus ihrem Vorkommen hervor, dass das Stück damals eben fertig war oder fertig wurde. Die abgeschriebenen Stellen aus den Bach'schen Fugen finden in der damaligen Neigung Beethoven's zur Fugencomposition ihre Erklärung; doch wird es schwer sein, eine besondere oder nähere Beziehung derselben zu den im Skizzenbuche berührten Fugen Beethoven's aufzufinden. Mit der Richtung Beethoven's zur Fugencomposition hängen auch zwei den letzten Entwürfen zur unvollendeten Fuge unmittelbar folgende Aufzeichnungen zusammen. Die erste derselben (S. 7) lautet so:

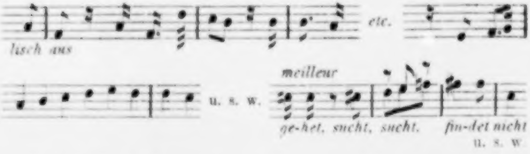
> *alle 3tte Stücke eine wahre Fuge zum B. das Trio neues Sujett welches alsdenn beim Wiederholen dem ersten Thema zum Kontrasubject dient*

Die andere Aufzeichnung (S. 8)



ist Marpurg's »Abhandlung von der Fuge« (2. Theil, Tab. XVI Fig. 1 bis 6) entnommen.

Es folgen nun (S. 10 bis 16) Entwürfe


lisch aus
etc.
u. s. w.
meilleur
ge-het, sucht, sucht. fin-det nicht
u. s. w.

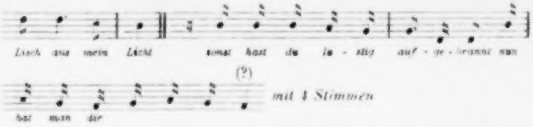
zu dem Liede »Resignation«, aus deren allmählicher Annäherung und schliesslicher Uebereinstimmung mit der gedruckten Form hervorgeht, dass das wahrscheinlich an einem andern Orte angefangene Lied in diesem Skizzenbuche fertig wurde.*)

Gleich darauf (S. 18 bis 88) erscheinen Entwürfe zum ersten Satz der Sonate in B-dur Op. 106, und diesen folgen später (S. 75 bis 128) Entwürfe zum zweiten und (S. 116 bis 127) zum dritten Satz derselben Sonate. Diese Arbeit ist in ihren Hauptzügen bereits anderwärts dargelegt worden.**) Hier ist nur zu bemerken, dass, als das vorliegende Skizzenbuch zurückgelegt wurde, der erste Satz der Sonate im Entwurfe fertig war, dass die Arbeit zum zweiten Satz sehr vor-

---

*) Das Lied erschien am 31. März 1818 als Beilage zu einer Zeitschrift.

In einem in der königl. Bibliothek zu Berlin aufbewahrten Skizzenheft finden sich Entwürfe


Lisch aus mein Licht
sonst hast du lu - stig auf - ge - brannt nun
hat man dir
(?)
mit 4 Stimmen

zur Composition desselben Textes für 4 Stimmen und in G-dur. Vorher gehen Arbeiten zum letzten Satz der Sonate in A-dur Op. 101 und zu andern Stücken. Jene Liedskizzen können spätestens zu Anfang des Jahres 1817 geschrieben sein.

**) Siehe den Artikel XVI.

geschritten, dass der dritte Satz erst angefangen und vom letzten Satz noch keine Note gefunden war.

Inmitten der Arbeit zu den Sonatensätzen finden sich (S. 92 bis 109) Entwürfe zum ersten Satz der neunten Symphonie und Andeutungen und nicht benutzte Entwürfe zu den folgenden Sätzen derselben Symphonie. Auch über diese Entwürfe ist anderwärts berichtet worden*), und braucht hier nur bemerkt zu werden, dass im vorliegenden Skizzenbuch nur die Arbeit zum ersten Satz der Symphonie ziemlich vorgerückt erscheint.

Eine zwischen den Skizzen zum ersten Satz der Sonate Op. 106 vorkommende Bemerkung (S. 75)

preludien zu meiner Messe

kann nur auf Beethoven's erste Messe bezogen werden. Die Composition der zweiten Messe stand damals noch nicht in Aussicht.

Nun sind noch einige Notizen anzuführen, welche sich auf der innern Seite des hintern Umschlags (Seite 128 gegenüber) mit Bleistift geschrieben finden. Selbige lauten, so weit sie lesbar sind, wie folgt.

Der neueste deutsche Jugendfreund für Knaben Leipz. 1816
brosch. 1 fl. 30 xr.
34 xr. am Lusthaus
Bei Müller . . . . . ansehen —
In der Leopoldstadt Nr. 575 in der Allee gegen die Franzensbrücke 6 leichte Reisewägen zu verkaufen —
Wohnung Alstervorstadt Haus Nr. 115 von 8 Zimmern etc. mit Obstgarten um billigen Preis zu vermiethen von künftigem Georgi an und beim Hausinspektor erkundigen

Die erste von diesen Notizen, die ohne Zweifel in einem Gast- oder Kaffeehause niedergeschrieben wurden, ist dem Intelligenzblatt der Wiener Zeitung vom 9. December 1817 (S. 1291) entnommen und lautet da so:

---

*) Siehe den Artikel XX.

»Bey Carl Haas, Buchhändler (Tuchlauben, beym Kühfuss) ist ganz neu zu haben:

Der neueste deutsche Jugendfreund, oder Erzählungen für Knaben und Mädchen zur Bildung des Verstandes und Herzens. Von H. Müller. Zwey Bände 8. Leipzig 1816. Brosch. 4 fl. 30 kr.«

Die letzten zwei Notizen finden sich in den Intelligenzblättern zur Wiener Zeitung vom 12., 15. und 17. December 1817 (S. 1315 ff.), und lautet die erste derselben hier so:

»Ueberführte Reisewägen.

In der Leopoldstadt Nr. 575 in der Allee gegen die Franzensbrücke sind 6 leichte Reisewägen zu verkaufen.«

Die andere lautet so:

»Wohnung zu vermiethen.

In der Alservorstadt Haus No. 115 ist eine Wohnung, bestehend in 8 Zimmern, Vorhaus, Speis, Keller, Holzgewölb, Boden, nebst einem Obstgarten um billigen Preis zu vermiethen, und auf künftigen Georgi 1818[*] zu beziehen. Das Nähere ist im nemlichen Hause beym Hausinspektor zu erfragen.«

Zur Erklärung dieser abgeschriebenen Anzeigen möge Folgendes erinnert werden. Beethoven hatte im Jahre 1817 von der Philharmonischen Gesellschaft in London den Antrag erhalten, nach England zu kommen. Am 9. Juli 1817 theilt er Ferd. Ries die Bedingungen mit, die dieser der Gesellschaft vorlegen soll. In diesem Briefe heisst es u. A.: »Ich werde in der ersten Hälfte des Monats Januar 1818 spätestens in London sein. Da ich gleich . . . . anfange, so weiset mir die Gesellschaft die Summe von 150 Guineen hier an, damit ich mich mit Wagen und andern Vorrichtungen zur Reise ohne Aufschub versehen kann.« Warum Beethoven »Reisewägen« suchte, ist also klar. Wozu brauchte er aber eine so grosse Wohnung von 8 Zimmern, einen Obstgarten u. s. w.? Er ging Ende 1817 und schon früher mit der Absicht um, seinen Neffen aus dem Institut Giannatasio del Rio's zu sich zu nehmen und nahm denselben auch wirklich Ende Januar 1818 zu sich.

---

[*] Georgi fällt auf den 24. April.

Am 12. November 1817 schreibt Beethoven an Giannatasio: »Veränderte Verhältnisse könnten wohl machen, dass ich Karl nicht länger als bis zum Ende dieses Vierteljahres bei Ihnen lassen kann.« Und am 24. Januar 1818 schreibt er: »Ich komme nicht selbst — übrigens wünsche ich der Mutter wegen, dass es eben nicht zu sehr bekannt werde, dass mein Neffe jetzt bei mir ist.« Für den Neffen war auch das notirte Buch bestimmt.

Aus den Daten, welche sich an die Anzeigen knüpfen, geht hervor, dass das Skizzenbuch im December 1817 gebraucht wurde. Von den im Skizzenbuch berührten Compositionen giebt nur eine einen sicheren chronologischen Anhaltspunkt. Es ist die Fuge Op. 137. Sie war nach dem auf dem Autograph stehenden Datum am 28. November 1817 fertig und wird zu Anfang (Seite 5) des Skizzenbuchs berührt. Demnach kann das Skizzenbuch spätestens im November 1817 in Angriff genommen worden sein. Nimmt man ferner an, Beethoven habe das Skizzenbuch ungefähr ein halbes Jahr gebraucht, so ergiebt sich als die Zeit, der es im weitesten Umfang angehören kann, die von ungefähr September 1817 bis Mai 1818. Dieses Ergebniss verträgt sich nicht nur mit der auf dem vorderen Umschlagblatte eingezeichneten Jahreszahl 1817, sondern es lässt sich damit auch die Zeit in Uebereinstimmung bringen, der ein sich anschliessendes Skizzenheft, das Beethoven im Frühjahr und Sommer 1818 in Mödling brauchte, angehört.

Von den im Skizzenbuch berührten Compositionen sind also in der angenommenen Zeit von September 1817 bis Mai 1818 der Reihe nach fertig geworden:

die Quintettfuge Op. 137,
das Lied »Resignation« und
der erste Satz der Sonate in B-dur Op. 106.

XXXVII.

Clavierspiel.

Carl Czerny erzählte mancherlei über Beethoven's Clavierspiel, das wohl der Aufbewahrung werth ist. Er sagte fast wörtlich Folgendes.

Beethoven besass eine ungeheure Fertigkeit, die sogar in unserer Zeit alles übertreffen würde. Beim Spielen zeigte er eine ausgezeichnet ruhige Haltung und ein würdiges Benehmen. Der Oberkörper war immer gerade und ruhig. Nur als er taub wurde, fing er an, um den Ton deutlicher zu hören, den Kopf nach vorne zu neigen, so dass die Nase manchmal der Claviatur ziemlich nahe kam.*) Er verstand es ausserordentlich, volle Accorde, ohne Anwendung des Pedals, an einander zu binden. Das Legatospiel, das ich hier meine, war ein anderes, als das zum Fugenspiel gehörende; letzteres ist mehr Fingerspiel. Ueber Cramer's Uebungen, die Beethoven, als ich (von 1815 an) seinen Neffen im Clavierspiel unterrichtete, durch mich kennen lernte, äusserte er: »Sie machen das Spiel pappig (klebrig); der Spieler lernt kein Staccato- und kein leichtes Spiel daran«.**) — Das G-dur-Concert spielte er öffentlich (1808) sehr muthwillig; bei Passagen nahm er manchmal andere und viel mehr Noten, als auf dem Papier standen. — Als ich einst Beethoven auf dem Glacis begegnete, lud er mich ein, ihn zu begleiten; er wolle mir etwas zeigen. In seiner Wohnung angelangt, spielte er die zwei Sonaten für Pianoforte und Violoncell Op. 102. Das Instrument war aber in so schlechtem Zustande, bei mehreren Tasten waren alle Saiten gesprungen, dass ich aus dem Spiel nichts verstand und mich ans Geschriebene halten musste. — Einst spielte Beethoven in einer Gesellschaft seine Sonate in A-dur Op. 101. Er spielte sie sehr schön, äusserte aber später, er selbst habe von seinem Spiel nichts gehört.

---

*) Nach Czerny's Annahme begann Beethoven's Taubheit später, als gewöhnlich angenommen wird. Man darf aber wohl zwischen Schwerhörigkeit und Taubheit, zwischen beginnender und hochgradiger Taubheit einen Unterschied machen. Czerny meinte den letzteren Zustand.

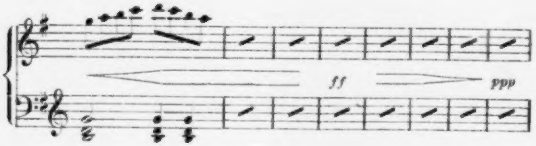
**) Schindler spricht sich anders aus. Er sagt (Biogr. II. 182): »Diese Etuden (von Cramer) erklärte unser Meister als die Hauptbasis zum gediegenen Spiel.«

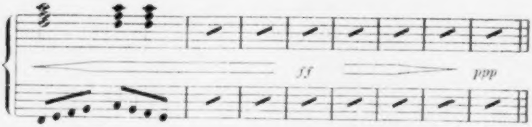
In seiner Pianoforte-Schule und in schriftlichen Aufzeichnungen (gedruckt im »Jahresbericht des Conservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien« v. J. 1870) äussert sich Czerny in gleichem Sinne. Er sagt, Beethoven's Spiel habe sich durch eine ungeheure Kraft, durch Charakteristik, unerhörte Bravour und Geläufigkeit ausgezeichnet; Beethoven habe das Legato, das zu jener Zeit alle andern Spieler auf dem Fortepiano für unausführbar hielten, in einer unübertrefflichen Art in seiner Macht gehabt; jedoch sei er bei seinem Spiel von seinen stets wechselnden Launen abhängig gewesen.

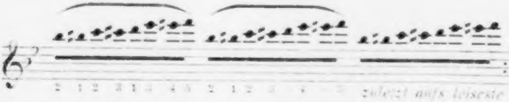
Dieses Urtheil müssen wir für voll annehmen. Czerny hatte nicht nur einige Zeit (1801 und später) bei Beethoven Unterricht im Clavierspielen gehabt, hatte Beethoven oft spielen hören, sondern er wusste auch, was Clavierspiel war, und kannte es, wie es zu seiner Zeit war, gewiss nach allen Seiten. Er unterscheidet das Legatospiel Beethoven's von gebundenem Fugenspiel. Dass er letzteres kannte, beweist, um nur ein Beispiel anzuführen, sein Fingersatz zur fünfstimmigen Fuge in Cis-moll in Bach's Wohltemperirtem Clavier.

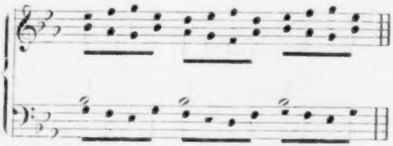
Hat nun Beethoven's Clavierspiel die Eigenschaften besessen, die Czerny hervorhebt, so müssen sie auch gepflegt worden sein, namentlich diejenigen, die einer Pflege und fortwährenden Uebung bedürfen. Ohne Uebung kein Meister. Jenes wird durch Aufzeichnungen Beethoven's bestätigt. In den Skizzenbüchern Beethoven's finden sich Uebungen, die auf die Entwickelung eines fertigen, geläufigen, kräftigen, gebundenen oder abgestossenen Spiels gerichtet sind und die beweisen, dass Beethoven die Technik des Clavierspiels nicht vernachlässigt hat. Die Uebungen sind meistens kurz und bieten nichts Absonderliches. Auf den Markt gebracht, würde es Marktwaare sein, wie jede andere. Es sind meistens Tonleiterübungen, Tonleitern für beide Hände auf und ab in Octaven, Terzen, Sexten, Decimen, in entgegengesetzter Richtung u. s. w. Bei andern ist es auf Doppelgriffe abgesehen, auf Terzen- und Sextengänge, auf Triller, Doppeltriller, Sprünge, Ineinandergreifen und Ueberschlagen der Hände u. s. w. Manche haben ganz die Art und Form der täglichen Uebungen von C. Czerny, so dass man Beethoven die Priorität in dieser Art Uebungen zuschreiben kann. Einige Uebungen sind technisch schwer. Vergleicht man sie, in Bezug auf Schwierigkeit, mit manchen schweren Stellen in Beethoven's Claviercompositionen, so wird man, der oft gehörten Behauptung entgegen, Beethoven habe keine Rücksicht auf den Spieler genommen, der Ansicht, dass er grundsätzlich bestrebt war, möglichst leicht und spielbar zu schreiben.

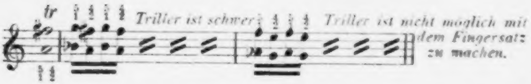
Am meisten Interesse von den vorhandenen Uebungen bieten die aus der Jugendzeit Beethoven's. Beethoven folgt hier mehr seinen Launen und Eingebungen, als es später geschah. Zugleich geben sie den Beweis, dass die Eigenschaften, welche Czerny in Beethoven's Spiel hervorhebt, namentlich Kraft, Fertigkeit und Legatospiel, schon in Bonn gepflegt wurden. Wir stellen hier eine Auswahl aus der Zeit von ungefähr 1782 bis 1793 zusammen, sehen jedoch dabei weniger auf schwere, als auf solche Uebungen und Aufzeichnungen, die aus irgend einem Grunde bemerkenswerth erscheinen. Die Auswahl wird meistens auf Stücke fallen, die eine Bemerkung enthalten. Ob nicht einige von den Stücken von Beethoven nur abgeschrieben sind, muss dahingestellt bleiben. Einige Uebungen haben absonderliche Fingersätze. Bei andern Aufzeichnungen kann man sehen, wie Beethoven über Klangwirkungen speculirt, welche Versuche er mit nachklingenden Tönen gemacht hat und dass ihm schon der von Andern gern gebrauchte Effect bekannt war, wo bei einem Accord ein Finger nach dem andern von unten nach oben die Taste verlässt und so ein allmähliches Verklingen des Accords bewirkt wird. Doch genug des Commentars.

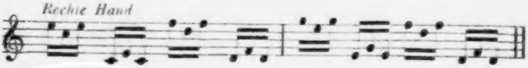


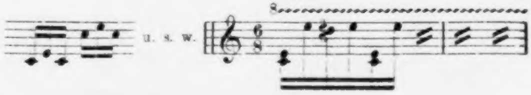


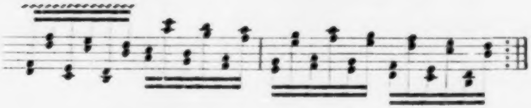

zuletzt aufs leiseste

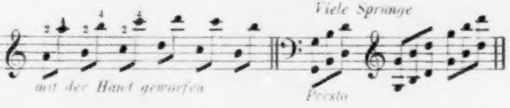


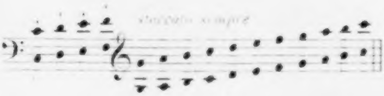

tr
Triller ist schwer
Triller ist nicht möglich mit dem Fingersatz zu machen.


Rechte Hand

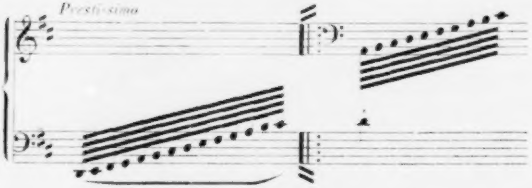


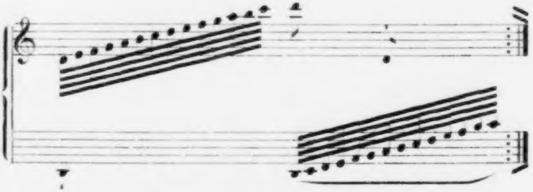


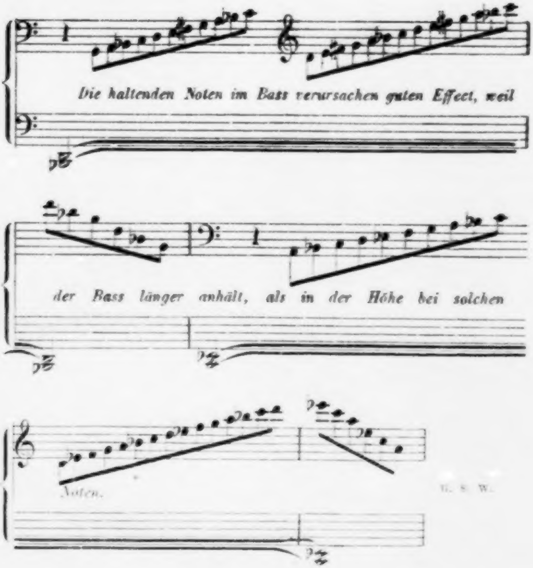

Viele Sprünge
2
2
4
2
4
mit der Hand geworfen
Presto


staccato sempre

durch alle Tonarten moll und dur sowohl herauf als herunter in so geschwindem Zeitmasse als möglich.

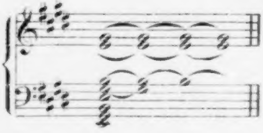

Prestissimo



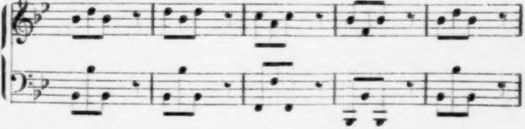


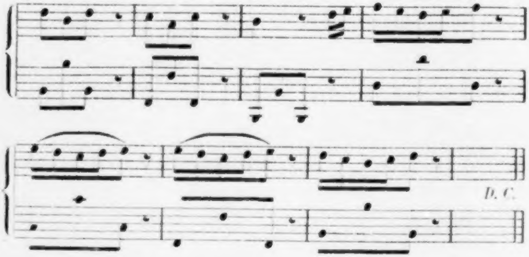
Die haltenden Noten im Bass verursachen guten Effect, weil der Bass länger anhält, als in der Höhe bei solchen Noten.

G. S. W.

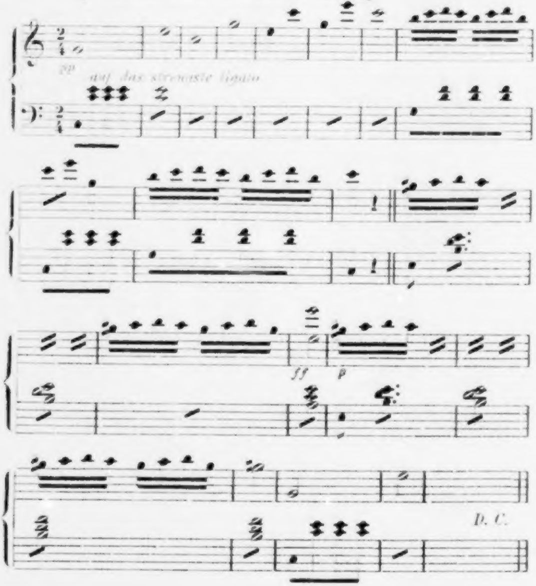


Zur Übung der Faust.

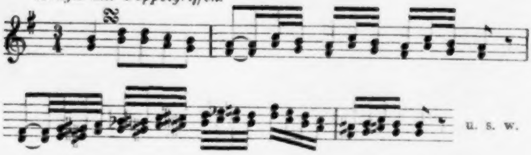




Die Hand so sehr als möglich zusammen gehalten.

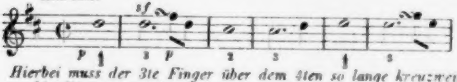

pp
auf das strengste ligato
ff
p
D. C.

Adagio mit Doppelgriffen.



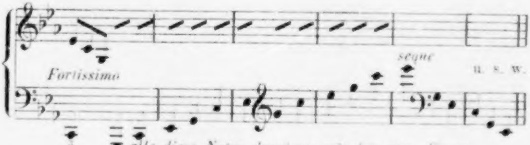
u. s. w.

Andante.



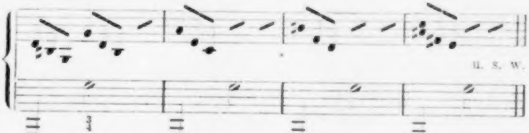
u. s. w.

Hierbei muss der 3te Finger über dem 4ten so lange kreuzweis liegen, bis dieser wegzieht und alsdann der 3te an seine Stelle kömmt.



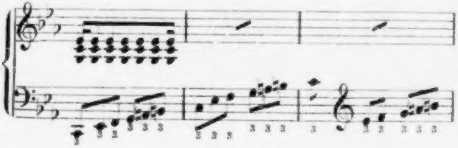
u. s. w.

alle diese Noten durchaus mit dem 5ten Finger.



u. s. w.

¾ alle diese Noten mit dem 3ten und 4ten Finger zusammen gehalten.



u. s. w.

XXXVIII.

Ein Spesenbuch.

Vorhanden ist ein »Handlungs-Spesen-Buch« des Verlegers Matthias Artaria in Wien, das vom Jahre 1824 bis zum Jahre 1831 reicht und einen Einblick in den geschäftlichen Verkehr mit mehreren Componisten der damaligen Zeit gewährt. Auch Beethoven ist darin vertreten. Das Wichtigste, was wir in Bezug auf Beethoven's Werke daraus erfahren, ist, dass Artaria zwei vierhändige Bearbeitungen der Fuge Op. 133 bezahlt hat, erst eine an Anton Halm und dann eine an Beethoven, womit denn die Behauptung Schindler's (Biogr. II. 118), das unter der Opuszahl 134 erschienene Arrangement der Fuge rühre von Halm her, eine neue Widerlegung erfährt und die in Thayer's chronologischem Verzeichniss (S. 157) aufgenommene und auch dem Schreiber dieser Zeilen gethane Aeusserung Halm's, er sei von Beethoven ersucht worden, die Fuge vierhändig zu setzen, Beethoven habe aber seine Arbeit verworfen und die Fuge selbst vierhändig gesetzt und sie so herausgegeben, bestätigt wird. Ausserdem erfahren wir, dass das Quartett in B-dur Op. 130 mit der Fuge Op. 133 als Finale am 9. Januar 1826 mit 80 Ducaten, das jetzige Finale desselben Quartetts am 25. November 1826 mit 15 Ducaten honorirt wurde, dass das von Dürck nach Stieler's Gemälde gezeichnete Portrait (Beethoven in der Laube die Missa solennis componirend) nicht, wie in der Wiener »Allg. Musikzeitung« vom 14. August 1845 angegeben ist, im Jahre 1824, sondern erst 1826 erschien u. s. w.

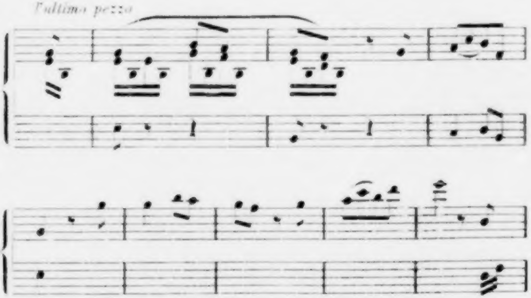
Wir stellen hier die auf Beethoven zu beziehenden Posten zusammen.

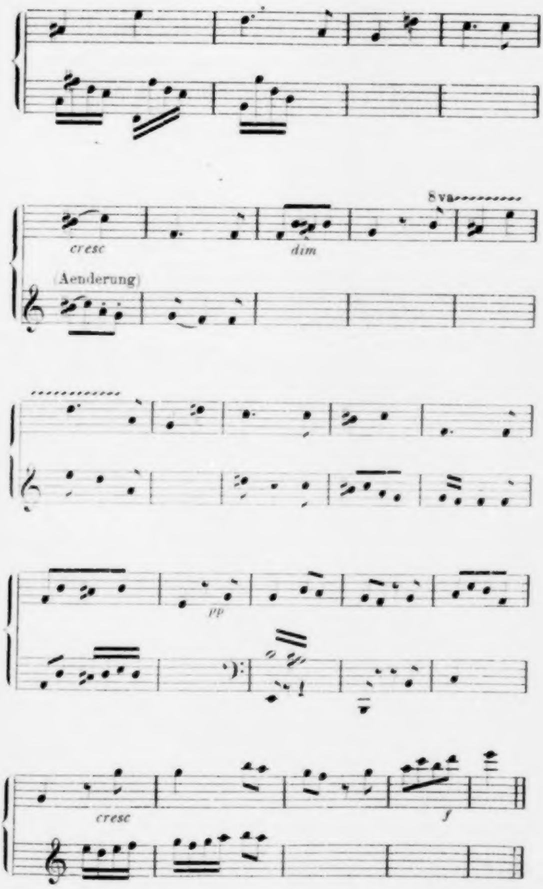
		ct	
9. Januar 1826	an Beethoven für Manuscript seines Quartetts für 2 Viol. A & B. 80 #	381	36
12. May „	an Compositeur Halm fürs Arrangement der Beethoven'schen Fuge	40	—
19. August „	Hodick für die Partitur v. Beethoven 79 Platten	63	12
25. „ „	Kurka für den Titel zu No. 835. Beeth.-Quart.	25	—
5. Septbr. „	zahle an Beethoven für den Klavierauszug der Fuge 12 # in Gold à 4 f. 47	57	24
16. Novbr. „	Die Ankündigung von Beethoven's Portrait	2	—
25. „ „	zahle an Haslinger für Beethoven 15 # in Gold oder	70	45
8. Januar 1827	Fracht für 1 Paq. mit Portraite von Beethoven von Dürck . .	3	—
30. „ „	An Kurka für 1 Titel zur Beethoven'schen Fuge	25	—
15. Februar „	An Kurka für 2 Titel zu den Beethoven'schen Partituren . . .	30	—
26. „ „	An Kurka die 2 Part. Titel von Beethoven zu ändern	2	—
31. März „	Beytrag zum Requiem für Beethoven	12	—
3. May „	Zwey Ankündigungen in der Wiener Zeitung von Beeth. Werk 2 fl. (Wiener Währung?) . . .	4	40

XXXIX.

Eine Skizze zum letzten Satz der Sonate Op. 90.

In Skizzenbüchern Beethoven's kann man oft genug beobachten, wie durch Umgestaltung eine Melodie zu einer Bedeutung erhoben wird, die sie ursprünglich nicht hatte. Solche Umgestaltung wird dann meistens durch Aenderung einiger oder mehrerer Noten, durch Aenderung des Rhythmus u. dgl. bewirkt. Seltener tritt der Fall ein, dass durch eine einzige Note eine eingreifende Umgestaltung herbeigeführt wird. Ein solcher Fall liegt vor. Wer die schöne, wie aus einem Guss hervorgegangene Melodie betrachtet, die dem letzten Satz der Claviersonate in E-moll zu Grunde liegt, wird schwerlich vermuthen, dass die Note auf dem 3. Achtel des 2. Taktes ursprünglich, wie diese Skizze zeigt,




cresc
dim
8va
(Aenderung)
pp
cresc
f

nicht da war. Durch die an Stelle einer Pause eingefügte Note, durch Ausfüllung eines Einschnittes und durch Verbindung der Abschnitte hat die Melodie einen zu ihrer Schönheit wesentlich beitragenden Zug bekommen. Die Skizze zeigt auch in den Auftakten der Melodie eine Abweichung von der gedruckten Form. Allein die da vorgenommene Aenderung, äusserlich betrachtet nicht unbedeutender als die andere, war nicht so eingreifend wie diese.

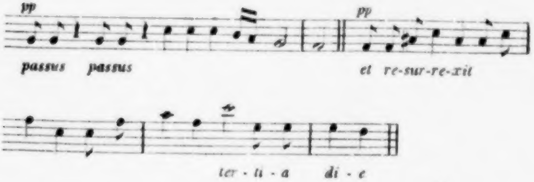
Die Skizze steht auf einem Bogen, der vorher Arbeiten zum zweiten Finale des Fidelio enthält. Als die Zeit der Schrift ergiebt sich das Jahr 1814. Aus der Ueberschrift der Skizze geht hervor, dass, als sie geschrieben wurde, der erste Satz der Sonate angefangen oder fertig war.

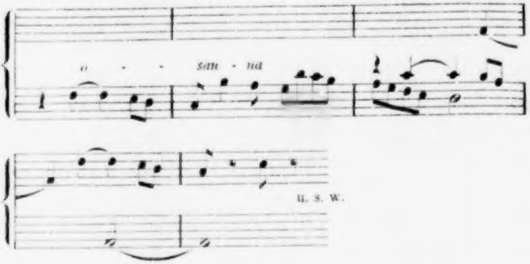
XL.

Skizzen zur Pastoral-Symphonie

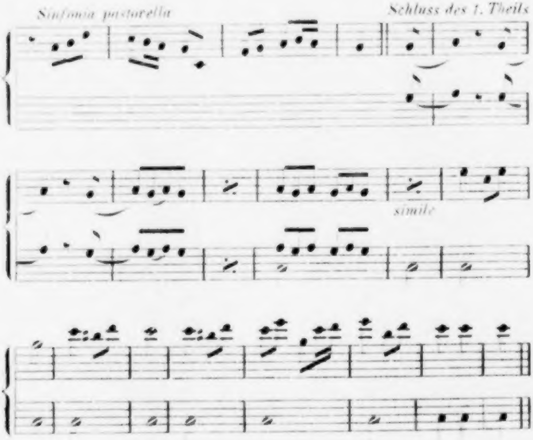
kommen vor in einem unvollständigen Skizzenbuch aus dem Jahre 1808 und auf einzelnen Bogen und Blättern, die in der königl. Bibliothek zu Berlin aufbewahrt werden. Diese Vorlagen sind in ihrer Lückenhaftigkeit wenig geeignet, die Entstehung und das allmähliche Heranwachsen der Symphonie zu zeigen. Eben so wenig verrathen sie, wie die aus der Natur oder, um das bezeichnende Wort Beethoven's zu gebrauchen, dem Landleben geschöpften Bilder und Empfindungen sich zu Tonbildern und zu einem Seelengemälde erhoben.

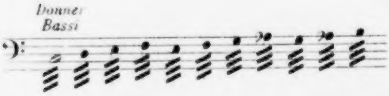
Ein Theil der Skizzen steht auf Blättern, die anfangs zur Partitur der Symphonie in B-dur bestimmt waren. Auf den obersten drei Systemen der ersten Seite eines Blattes stehen ursprünglich den Violinen und der Viola (jetzt den Blasinstrumenten) zugetheilte acht Takte aus dem dritten Satz der vierten Symphonie, und darunter und auf der folgenden Seite erscheinen Entwürfe zur ersten Messe



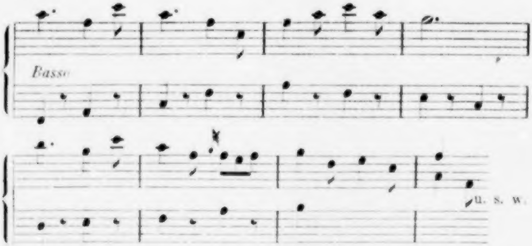


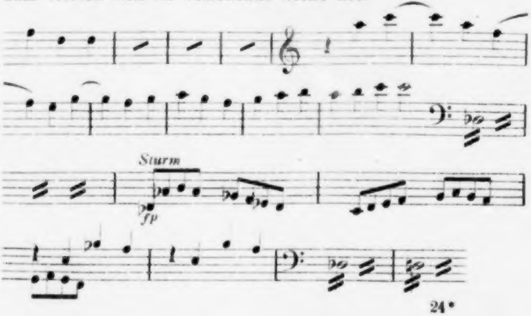
und zur sechsten Symphonie.


Sinfonia pastorella
Schluss des 1. Theils
simile


Donner
Bassi

Die Entwürfe zur Messe und zur Symphonie stehen durch- und nacheinander, ein Beweis, dass Beethoven gleichzeitig an beiden Werken gearbeitet hat. Zugleich zeigen sie, dass damals die Arbeit zur Messe ungefähr bis zu ihrer Mitte gediehen, die zur Symphonie aber noch in ihrem ersten Stadium begriffen war. Ferner steht auf dem obersten System jeder Seite eines Bogens eine der ersten Violine zugetheilte Stelle aus dem ersten Satz der vierten Symphonie, und darunter erscheinen Entwürfe zu den letzten vier Sätzen der Pastoral-Symphonie. Wir setzen den Anfang eines Entwurfs zum Anfang des letzten Satzes, der hier, wie man sieht, ohne die im Druck vorhergehenden acht Takte erscheint, und eine auf den Uebergang vom dritten zum vierten Satz zu beziehende Stelle her.

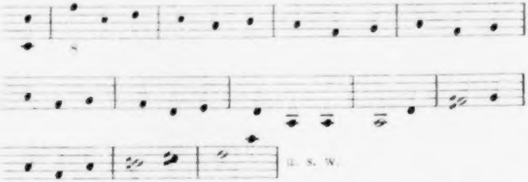




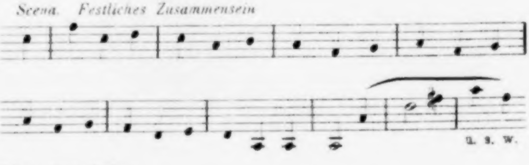
Die vierte Symphonie wurde, nach Angabe des Original-Manuscriptes, 1806 componirt. Die Messe war am 13. September 1807 fertig, weil sie an diesem Tage zum ersten Mal aufgeführt wurde. Aus dem Zusammentreffen der angeführten Stellen ergiebt sich, dass die Arbeit zur Pastoral-Symphonie möglicherweise schon im Jahre 1806, jedenfalls aber vor September 1807 begonnen war. Am 22. December 1808 war die Symphonie fertig, weil sie an diesem Tage zur ersten Aufführung gelangte. In den Skizzen fertig war sie vermuthlich schon um die Mitte desselben Jahres.

Wir wählen nun von den auf den übrigen Blättern und in erwähntem Skizzenbuch vorkommenden Skizzen mehrere aus.

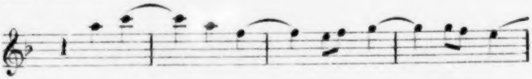
Der dritte Satz wird in einer der früheren Skizzen so begonnen:

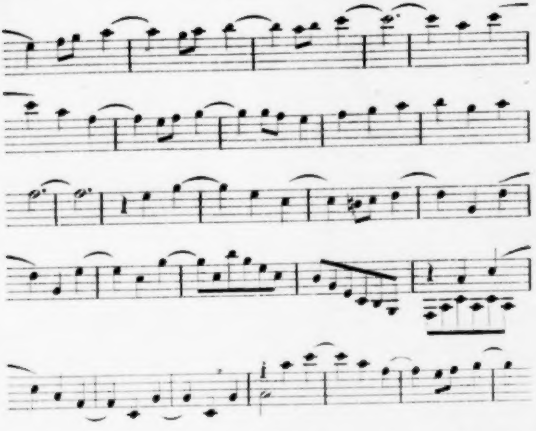


Eine später geschriebene Skizze, mit dem Druck übereinstimmend, beginnt so:

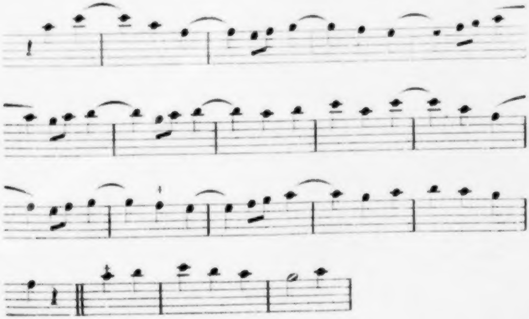


Hier eine früher

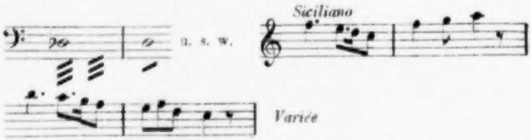




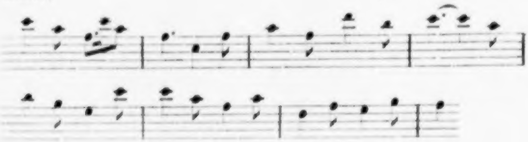
und eine etwas später geschriebene Skizze (mit einer Variante)



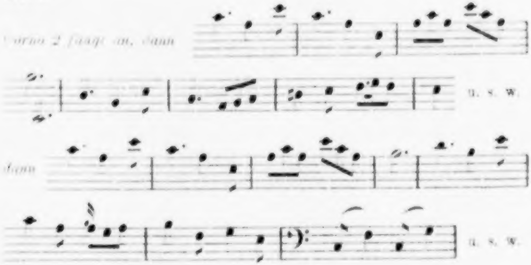
zu der rhythmisch verschobenen Tanzmelodie im dritten Satz. Einer der früheren Entwürfe zum letzten Satz, der sich einem Entwurf zum vorletzten Satz anschliesst, ist hier



zu sehen. In späteren Entwürfen, zu denen der Reihe nach dieser,



dieser



und der früher mitgetheilte Entwurf gehört, wird das jetzige Hauptthema des Satzes allmählich gefunden.

Zwischen den Skizzen zur Symphonie finden sich mehrere Bemerkungen, die theils auf die Fassung der Ueberschriften gerichtet, theils allgemeiner Art sind. Wir erfahren daraus nicht viel mehr, als was die gedruckten Ueberschriften sagen. Immerhin beweisen sie, dass Beethoven bei der Abfassung der Ueberschriften mit Ueberlegung zu Werke ging. Wir setzen die Bemerkungen her.

man überlässt es dem Zuhörer die Situationen auszufinden

Sinfonia caracteristica — oder Erinnerung an das Landleben

eine Erinnerung an das Landleben

Jede Mahlerei, nachdem sie in der Instrumentalmusik zu weit getrieben, verliehrt —

Sinfonia pastorella. Wer auch nur je eine Idee vom Landleben erhalten, kann sich ohne viele Ueberschriften selbst denken, was der Autor will —

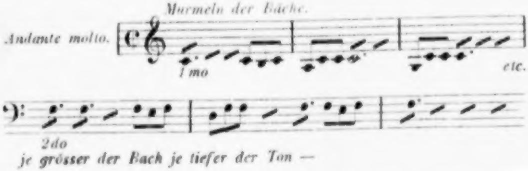
Auch ohne Beschreibung wird man das Ganze welches mehr Empfindung als Tongemählde erkennen.

Bei einer Skizze zum letzten Satz ist bemerkt:

Ausdruck des Dankes. Herr, wir danken dir.

Die letzten vier Worte sind nicht so zu nehmen, als wenn sie gesungen werden sollten. Sie sagen in anderer Form dasselbe, was die ersten drei Worte sagen.

Wenn die Beobachtung von gewissen, in das Gebiet der Töne hinüberspielenden Naturerscheinungen als im weitern Sinne zur Geschichte der Pastoral-Symphonie gehörend angesehen werden kann, so kann auch dieser i. J. 1803 gemachten Aufzeichnung Beethoven's gedacht werden.

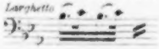


Eine Aehnlichkeit mit der vorherrschenden rhythmischen Bewegung der Scene am Bach ist nicht zu verkennen. Man kann sogar sagen, in der Aufzeichnung sei der Conception jenes Stückes vorgearbeitet. Man würde aber zu weit gehen, wollte man in der Aufzeichnung das Embryo zu jenem Satze sehen und aus ihrem Vorkommen die Ansicht schöpfen, die

Idee, ein pastorales Instrumentalwerk zu schreiben, habe schon zu jener Zeit in Beethoven geschlummert. Der Natur abgelauschte und der menschlichen Seele entströmte Töne — das sind von Grund aus verschiedene Dinge. Jene Aufzeichnung beweist, dass Beethoven ein aufmerksamer Beobachter des Tonlebens der Natur war. Sie beweist auch, dass er bei der Composition des zweiten Satzes der Pastoral-Symphonie nicht realistisch verfuhr, denn er hat da eine andere Tonart und Tonhöhe gewählt, als er oben verzeichnet hat. Die Frage kann aufgeworfen werden, ob seine Beobachtung der Wirklichkeit entspricht. Hat ein murmelnder Bach jenen Rhythmus und jene Tonhöhe? In Betreff des Rhythmus kann nur eine subjective Bestätigung erwartet werden.*) In Betreff der Tonhöhe lässt sich auf Untersuchungen verweisen, die vor mehreren Jahren in der Schweiz bei Wasserfällen angestellt wurden und bei denen die von Beethoven verzeichneten Töne C und F sich als zwei der hörbarsten herausstellten.**)

Nach einer Wiener Tradition und nach einer Mittheilung Schindler's (Biogr. I. 154) soll die »Scene am Bach« an einem Bache nahe bei Heiligenstadt entstanden sein. Die Tradition verlegt die Scene in das von einem Bach durchflossene, durch eine Anhöhe von Heiligenstadt getrennte, jetzt sogenannte

---

*) Hier kann an das bei der »murmelnden Quelle« in Händel's »Acis und Galatea« herrschende Motiv 

erinnert werden.

**) Nach den Verhandlungen der naturforschenden Gesellschaft in Schaffhausen hat Albert Heim wiederholt durch sachverständige Musiker die Töne bestimmen lassen, welche die Wasserfälle durch das Aufschlagen auf Steine u. s. w. hervorbringen. Die Angaben, so wird berichtet, seien stets die gleichen gewesen. Stets wurde der C-dur-Dreiklang (C, E, G) und daneben das tiefere, nicht zum Accord gehörende F gehört. Dieses F hörte man sehr stark. »Es ist ein tiefer, dumpfer, brummender, wie aus grosser Ferne klingender Ton, der um so stärker wird, je grösser die stürzende Wassermasse ist. Man hört ihn noch hinter einer Bergecke oder hinter dichtem Walde, wo die andern Töne nicht mehr wahrnehmbar sind. Neben dem F werden am meisten C und G gehört. Das E ist sehr schwach und verschwindet dem Ohre

Beethoven-Thal, Schindler hingegen an den Bach, der von Grinzing nach Heiligenstadt fliesst. In Schindler's Bericht ist ein Widerspruch, zu dem Schindler, der hier als Begleiter Beethoven's bei einem Spaziergange berichtet, bei seiner langen Abwesenheit von Wien wohl verleitet werden konnte. Die von ihm beschriebene Gegend ist eine andere, als die von ihm genannte. Seine Beschreibung passt auf das Beethoven-Thal. Beethoven wird zu ungestörtem Aufenthalte nicht eine Stelle in der Nähe des die Ortschaften Grinzing und Heiligenstadt verbindenden Fahrweges, sondern das abgelegene, nur von einem Fusspfad durchzogene, fast nur von Winzern besuchte Beethoven-Thal gewählt haben. In jener Ueberlieferung kann nur das wahr sein, dass nur ein Theil des zweiten Satzes, darunter wahrscheinlich die Scene am Bach im engeren Sinne, die Stelle nämlich, wo Nachtigall, Wachtel und Kuckuck sich vernehmen lassen, an jenem Orte concipirt wurde. Wäre der ganze zweite Satz da entstanden, so müsste, da Beethoven, wie die Skizzen beweisen, an allen Sätzen der Symphonie gleichzeitig arbeitete, fast die ganze Symphonie da componirt worden sein.

Nun mag noch Folgendes zur Mittheilung kommen. Im Autograph der Symphonie findet sich für den Copisten die Bemerkung:

> *NB. Die deutschen Ueberschriften schreiben Sie alle in die erste Violine.*

---

bei kleinen Wasserfällen fast ganz. Diese Töne C, E, G und F wiederholen sich bei allem rauschenden Wasser, bei grossen Wasserfällen oftmals in verschiedenen Octaven. Bei kleinen Wässern hört man die gleichen Töne, nur 1, 2, manchmal 3 Octaven höher, als bei starken Wässern. Andere Töne sind nicht zu finden. Bei ganz starken Wässern ist F am leichtesten zu hören, bei allen schwächeren C. Diejenigen, die zum ersten Mal Töne herauszufinden streben, erkennen meistens zuerst C. Dass Wasser immer den C-dur-Akkord mit dem untern F giebt, muss wohl tief in der Natur des Wassers begründet sein — und wohl zugleich in der Luft, die das Aufschlagen der Tropfen mildert — kann aber jedenfalls nicht im Gestein liegen, da die Töne dann am reinsten und deutlichsten sind, wenn ein freier Wasserstrahl in ein grosses Wasserbecken stürzt.«

Diese geschriebene Violinstimme ist erhalten. Sie wird im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrt. Der da stehende Titel lautet:

Sinfonia Pastorella.
Pastoral-Sinfonie
oder
Erinnerung an das Landleben.
|: *Mehr Ausdruck der Empfindung als Mahlerei* :|

Der 1. Satz ist überschrieben:

Angenehme heitre Empfindungen, welche bey der Ankunft auf dem Lande im Menschen erwachen. Allegro ma non troppo.

Der 2. Satz:

Scene am Bach. Andante molto moto quasi Allegretto.

Der 3. Satz:

Lustiges Zusammenseyn der Landleute. Allegro.

Der 4. Satz:

Donner, Sturm. Allegro.

Der letzte Satz:

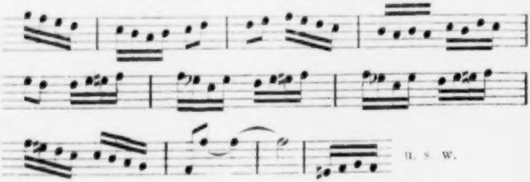
Hirtengesang. Wohlthätige mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm. Allegretto.

Das waren also die ursprünglichen Ueberschriften. Die bei der Herausgabe gewählten weichen davon etwas ab. Reichardt, der bei der ersten Aufführung zugegen war, theilt (Vertraute Briefe, I, 256) ein mit dem obigen im Wesentlichen übereinstimmendes Programm mit.

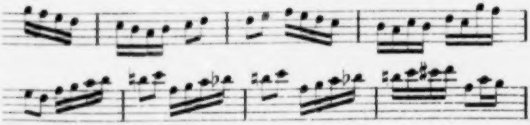
XLI.

Skizzen zur Sonate Op. 22

treffen zusammen mit Arbeiten zu einigen Quartettsätzen.*) Sie betreffen den ersten, zweiten und vierten Satz der Sonate. Die zu den zwei ersten Sätzen können übergangen werden. Sie kommen theils der gedruckten Form nahe, theils gewähren sie in ihrer Abgerissenheit kein zusammenhängendes Bild. Interesse bieten einige Skizzen zum letzten Satz. Das Thema des Rondo hat einige Wandlungen durchmachen müssen, bis es seine endgiltige Form und den ihm eigenthümlichen graziösen Zug fand. Anfangs lautete es so:

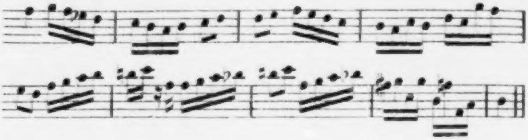


dann so:

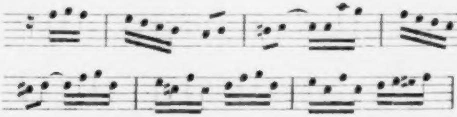


---

*) Vgl. den Artikel VII.

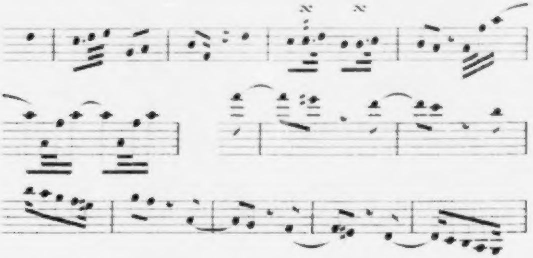


und später so:



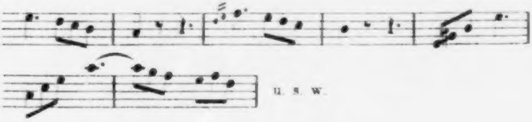
u. s. w.

In einer Skizze zum Anfang des Zwischensatzes



macht sich im dritten Takt bei den Doppelschlägen eine ungenaue Bezeichnung bemerkbar, die auch in den Druck übergegangen ist.

Zwischen Entwürfen zum Rondo (in der Nähe der zuletzt mitgetheilten Skizzen) erscheinen Entwürfe



u. s. w.

zum ersten und zweiten Satz der Sonate für Pianoforte und Violine in A-moll Op. 23. Es scheint, dass wir hier die ersten Entwürfe zur genannten Sonate vor uns haben und, da sie sich bald der endgiltigen Form nähern, dass Beethoven zur Composition der zwei Sätze wenig Zeit gebraucht hat.

Auf der ersten Seite des Bogens, der die erwähnten spätern Entwürfe zum Rondo in B-dur und die ersten Entwürfe zur Sonate Op. 23 enthält, findet sich eine Stelle von 6 Takten aus dem Adagio der Sonate für Pianoforte und Horn Op. 17. Aus der Beschaffenheit dieser Stelle und aus der Handschrift ist zu entnehmen, dass Beethoven den Bogen ursprünglich zur Reinschrift der Sonate Op. 17 bestimmt hatte. Die Sonate wurde zum ersten Mal öffentlich gespielt am 18. April 1800 und kann, nach einer Mittheilung von Ferd. Ries (Notizen S. 82) nicht lange vor diesem Tage fertig gewesen sein. Daraus ergiebt sich, dass die Sonaten Op. 22 und Op. 23 im April 1800 noch nicht fertig waren. Die ersten Arbeiten zur Sonate Op. 22 treffen, wie anderwärts bemerkt, mit Arbeiten zu Sätzen der Quartette Op. 18 Nr. 1 und 6 zusammen, gehören also wahrscheinlich dem Jahre 1799 an. Ende 1800 war die Sonate druckfertig. Die Jahre 1799 und 1800 sind also als ihre Compositionszeit anzunehmen. Die Sonate Op. 23 mag ganz dem Jahre 1800 angehören.*)

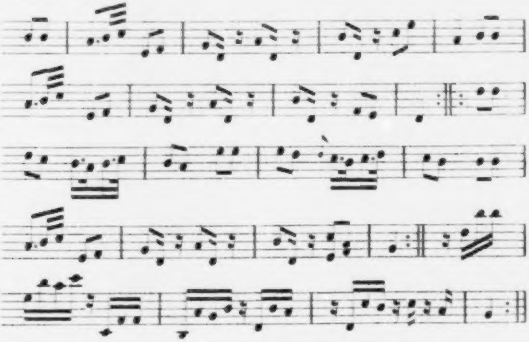
---

*) Zu verweisen ist auf den Artikel XXVII.

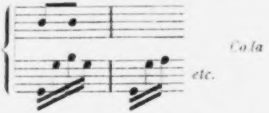
XLII.

Skizzen zu den Claviervariationen über ein Originalthema in G-dur.

Die vorhandenen Skizzen sind ganz in der Art, wie die zu andern ähnlichen Variationen. Beethoven schreibt das Thema nieder und deutet von den Variationen, theils in Noten, theils in Worten, nur die Anfänge oder die Art der Bewegung an.

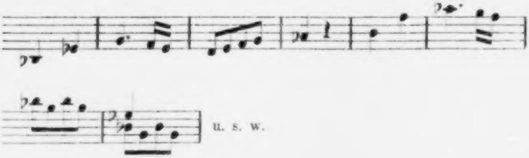


Triolen — Basso 16tel — Minore — rechte Hand 32tel —



Wie überall, so ist Beethoven bei der Ausführung auch diesem Entwurfe nicht ganz nachgekommen.

Der Anfang des Variationenthemas stimmt, was die Melodie betrifft, nicht in Betreff der Tonart, mit dem Anfang des ersten Zwischensatzes im Rondo der Sonate Op. 22 überein. Diese Uebereinstimmung führt uns auf eine Erscheinung, welche die Skizzen zu beiden Compositionen bieten. Die Skizzen zu den Variationen finden sich bei Entwürfen zum letzten Satz des Streichquartetts in G-dur (Op. 18 Nr. 2),



welche der endgiltigen Form ziemlich nahe kommen und also die Arbeit zu diesem Quartettsatz ihrem Ende ziemlich nahe zeigen. Einige der ersten Skizzen zum Rondo finden sich zwischen Entwürfen zum letzten Satz des Streichquartetts in B-dur (Op. 18 Nr. 6), in welchen die Arbeit zu diesem Quartettsatz noch in ihrem ersten Stadium begriffen erscheint.*) Das Quartett in G-dur ist von den sechs Quartetten Op. 18 der Entstehung, d. h. den ersten Entwürfen nach das dritte, das in B-dur entweder das fünfte oder das sechste. Vergegenwärtigt man sich nun noch, dass es Beethoven's Art war, an verschiedenen Stücken gleichzeitig oder abwechselnd zu arbeiten, dass mit dem Anfang einer Arbeit meistens die Fortsetzung oder Beendigung einer früher begonnenen Arbeit verbunden war, so kann man nicht zweifeln, dass zwischen der Niederschrift jener Skizzen zu den zwei Quartettsätzen, also auch zwischen der Entstehung jener zwei Clavierstücke nicht viel Zeit verfloss, dass hier eine Entlehnung Statt fand und dass die Entlehnung wissentlich geschah. Von welcher Seite die Entlehnung ausging, ob von dem Variationenthema oder vom Rondo, ist schwer zu entscheiden. Beachtenswerth ist auch das Verhältniss der Tonarten der betheiligten Stücke. Die Skizzen zu den Variationen haben die Tonart der ihnen benachbarten Skizzen zum Quartett in G-dur, die zum Rondo die der sie umgebenden Skizzen zum Quartett in B-dur. Nach der Umgebung in der die Skizzen zu den Variationen erscheinen, ist das Jahr 1800 als die Compositionszeit derselben anzunehmen.

---

*) Vgl. die Artikel VII und XLI.

XLIII.

Die Musik zur »Weihe des Hauses«.

Bekanntlich hat Beethoven zu dem von Carl Meisl gedichteten Festspiel »Die Weihe des Hauses«, mit welchem am 3. October 1822 das Josephstädter Theater in Wien eröffnet wurde, ausser zwei neuen Stücken einen Theil der ungefähr 11 Jahre früher componirten Musik zu Kotzebue's »Die Ruinen von Athen« benutzt. Die zwei eigens zur Eröffnung des Theaters in der Josephstadt componirten Stücke waren die Ouverture in C-dur Op. 124 und ein ungedruckter Chor in B-dur (»Wo sich die Pulse« u. s. w.). Mit Hilfe der bisher bekannten Berichte, Briefe u. dgl. aus der damaligen Zeit lassen sich höchstens drei Stücke bezeichnen, welche aus den »Ruinen von Athen« hinüber genommen wurden. Welche Stücke aber sonst den »Ruinen von Athen« entnommen waren und in welcher Folge sämmtliche Stücke gebracht wurden, das ist noch nicht festgestellt worden. Die meiste Hoffnung, hierüber Aufschluss zu erhalten, war an die Erlangung des Textbuches geknüpft. Dieses ausfindig zu machen, ist gelungen, und es lassen sich nun mit dessen Hilfe bis auf einige Punkte, welche zweifelhaft bleiben, die Stücke der Reihe nach angeben, welche in der »Weihe des Hauses« vorkamen. Der Text findet sich gedruckt in dem von Carl Meisl herausgegebenen »Taschenbuch vom K. K. priv. Theater in der Leopoldstadt. Zwölfter Jahrgang. Wien 1825.«

In den vorhandenen, zur »Weihe des Hauses« gehörenden Gesangstücken, nämlich im ersten Chor (»Folge dem mächtigen Rufe«), im Chor mit Tanz (»Wo sich die Pulse«) und dann in dem unter der Opuszahl 114 gedruckten Marsch mit Chor (»Schmückt die Altäre«), stimmt der Text, wie ihn Beethoven componirt hat, nicht ganz mit dem im Textbuch befindlichen überein. Ferner wird in einigen Berichten über die Aufführungen der »Weihe des Hauses«, statt des im Textbuch auftretenden Apollo, die Pallas oder Minerva genannt.*) Hieraus ist zu schliessen, dass Meisl den Text so hat drucken lassen, wie er ihn geschrieben hat und wie er ihn der Theaterdirection übergab, ohne die anlässlich der Aufführung vorgenommenen Aenderungen zu berücksichtigen. Dass jedoch die Textänderungen auf Beethoven's Musik im Ganzen, auf die Wahl und Zusammenstellung der Stücke Einfluss gehabt habe, lässt sich nicht voraussetzen. Wir lassen nun den Text, wie er in erwähntem Taschenbuch gedruckt ist, mit Anmerkungen begleitet, folgen.

Die Weihe des Hauses.

Gelegenheitsstück in einem Aufzuge von Meisl.

Zum erstenmale aufgeführt den 3ten October 1823**), bei Eröffnung des
K. K. priv. Josephstädter Theaters.

---

*) Die »Wiener Zeitschrift für Kunst« vom 10. October 1822 berichtet u. A.: »Der Inhalt ist allegorisch .... In dieser Hinsicht erscheint Pallas dem vom Genius der Kunst begeisterten Mimen Thespis, ermuntert ihn .... Der Schutzgeist Oesterreichs führt sie zur Weihe .... Mlle. Kaiser wirkte als Pallas durch imposante Haltung.« Vgl. auch Schindler's Biogr. II. 6.

Die »Weihe des Hauses« wurde an vier aufeinander folgenden Abenden gegeben.

**) Schreib- oder Druckfehler. Es muss 1822 heissen.

Personen.

Apollo.
Thespis.
Ein Jüngling.
Ein Mädchen.
Die Grazie, } personifizirt.
Der Tanz, } personifizirt.
Das Lustspiel, } personifizirt.
Die Satire, } personifizirt.
Die Posse, } personifizirt.
Die Parodie, } personifizirt.
Das Melodram, } personifizirt.
Priester.
Jungfrauen.

Erste Scene.

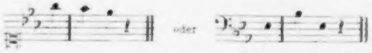
(Eine rauhe Gegend.)

Unsichtbarer Chor.*)

Folge dem mächtigen Rufe getrost!
Hieher! hieher!
Hier winket dir Friede, es winkt dir Trost.
Hieher! hieher!

---

*) Eine von Beethoven revidirte Abschrift des folgenden Chors befindet sich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Der Text lautet, abweichend von dem obigen: »Folge dem mächtigen Rufe der Ehre! Hieher, hieher! Geschwunden sind die Jahre der Rache. Er ist versöhnt. Auf! Folge! Hieher, hieher!« Die Musik ist, abgesehen vom Text, von Note zu Note ganz dieselbe, wie die zum ersten Chor in den »Ruinen von Athen« (Tochter des mächtigen Zeus!). Dass der Chor in dieser Fassung nicht zu den »Ruinen von Athen« gehört, zeigen die Anfangsworte »Folge dem mächtigen Rufe der Ehre!«, welche nicht an die in letzterem Stück auftretende Minerva gerichtet sein können. Die im Meisl'schen Text vorgenommenen Aenderungen sind zum grossen Theil aus musikalischen Gründen zu erklären. So eignen sich z. B. zu den drei Noten



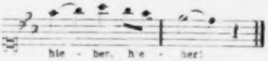
Thespis

(kommt mit einem Karren, auf dem die Attribute des Lustspiels, des Schauspiels, des Gesanges und des Tanzes sichtbar sind).

Hieher rufen mich die Stimmen;
Ja — ich folg' euch wohlgemuth. —
Müsst' ich Ströme auch durchschwimmen,
Müsst' ich Felsen auch erklimmen,
Sucht' ich doch mein höchstes Gut, —
Eine heit're Ruhestätte,
Einen Tempel für die Kunst, —
Wo die Grossmuth und die Gunst
Sie zu ihren Schützern hätte.
Lang' irr' ich von Land zu Land;
Ueber unermess'ne Wogen
Bin ich bis an diesen Strand
Aus der Ferne hergezogen. —
Unsichtbare Führer schritten
Mir ermunternd stets voran:
Und der Hoffnung gold'ne Leuchte
Goss ein Licht auf meine Bahn.
Hier bin ich. — Doch was ich schaue,
Zeigt mir nicht der Reise Ziel.
Diese Gegend — diese rauhe —
Sah wohl nie der Künste Spiel.

---

die Worte »der Ehre« besser, als das Meisl'sche Wort »getrost«. Wo Beethoven den Meisl'schen Text beibehalten hat, da ist mitunter die Textunterlegung nicht glücklich, so z. B. bei folgender Stelle:



Diese Beispiele zeigen, dass Meisl bei Verfassung des Textes auf die vorhandene Musik Beethoven's nicht die gehörige Rücksicht genommen, oder, was auf Eins hinaus kommt, den vorliegenden Kotzebue'schen Text nicht genau genug nachgebildet hat. Die von Schindler (II, 7) mitgetheilte Aeusserung Beethoven's über Meisl: »Zum Meissel ist er gut, aber zum Bildner?!« — ist begreiflich. Erwähnte Abschrift ist zu Anfang mit »Nr. 2« bezeichnet. Nr. 1 war die Ouverture.

Nimmer weiss ich's mir zu deuten:
Meine Stimmen sind verhallt!
Soll ich bleiben? Vorwärts schreiten?

(Akkord.)

Zweite Scene.

Voriger. Ein blonder Götterjüngling aus einer lichten Wolke.

Thespis.

Welche göttliche Gestalt!
Kommst du, unbekanntes Wesen,
Meine Zweifel mir zu lösen?

Apollo.

Muthig kommst du hergezogen
Wohl aus einem fernen Haus,
Hast gekämpft mit Meer und Wogen,
Hast bestanden manchen Strauss.
Das Gefühl der Kunst im Busen
Trieb dich vorwärts immerdar;
Und dein Streben ward den Musen,
Den du huldigst, offenbar,
Und der Hoffnungssterne Schimmer
Leuchteten dir hell voran.
Und ich schützte dich ja immer
Bis zum Ziele deiner Bahn.

Thespis.

Find ich's hier?

Apollo.

Du willst verzagen? —
Wenig kennst du deine Kunst.
Diese Kunst aus grauen Tagen
Ist geschützt durch Göttergunst.
Gleich der Sonne dringt belebend
Sie durch jede Finsterniss,
Allerquickend — allerhebend —
Zaubert sie ein Paradies

Aus der unwirthbaren Wüste.
Aus der unbewohnten Küste.
Aus den Felsen lockt sie Blumen,
Melodie aus dem Gestein.
Selbst den Sturm macht sie verstummen.
Nachtigallen flöten d'rein. —

(Unter diesen von einer fernen Harmonika begleiteten Worten erhellt sich die Bühne mit einem rosigen Licht. Die rauhe Gegend verwandelt sich in eine reizende Landschaft, die Felsen in Rosenbüsche etc.)

Thespis.

Welche Wunder — nie geahnet —
Seh ich rings um mich erstehn?
Welch ein Gott hat mich gemahnet,
Muthig auf zu ihm zu sehn? —
Wer bist du, verklärtes Wesen, —
Selbst die Kunst?

Apollo.

— — *Ich bin Apoll!*

Thespis.

Tief in meiner Seele lesen (beugt die Knie)
Kannst du meiner Ehrfurcht Zoll.

Apollo.

Nicht sollst du die Kniee beugen,
Dieses ziemt dem Künstler nicht.
Freisinn — Kunstsinn sei ihm eigen:
Dann gelanget er an's Licht. —
Zwar bescheiden fühl' er immer
Seine Mängel in der Brust:
Stille stehen soll er nimmer, —
Vorwärts dringen stets mit Lust.
Nach dem Bessern muss er streben,
Bleibt sein Ziel gleich unerreicht.
Menschen ohne Seele kleben
Nur an dem, was nicht entweicht.

Wenn er dann mit regem Eifer
Nur das Bess're hat gesucht,
Wird des Neides gelber Geifer
Nie vergiften seine Frucht. —

Thespis.

Jedes Wort sei dem Gemüthe
Unzerstörbar eingeprägt. —
Und des Kunstsinns zarte Blüte
Werde treu von uns gepflegt. —
Doch vergieb die Frage immer:
Soll im menschenleeren Hain
Wohl die Kunst mit ihrem Schimmer
Dieses todte Land erfreu'n? —
Herzen will die Kunst bewegen,
Freude zaubern in die Brust;
Mitgefühl muss Künste pflegen. —
Dann gewähren Künste Lust.
Unbewohnt scheint diese Gegend,
Nenne mir den stolzen Strom,
Der, in Ruh sich fortbewegend,
Fest umgürtet diesen Dom?

Apollo.

Kennst du das Land,
Auf dem des Himmels Segen
Vom Anbeginne herrlich ruht?
Wo unter Traubenlast und Blüthenregen
Gedeihet Lust und Muth? —
Und das dem Adler gleich, der schützend es beschirmet,
Den Flug zur Sonne nahm, wenn auch die Hölle stürmet?
Kennst du den Strom, entsprungen deutschen Gauen,
Der deutschen Fleiss nach Stambul trägt,
Der dieses Landes blumenreiche Auen
Mit Muttersorge tränkt und pflegt. —
Der Ströme erster — der Nationen mild bewirthet —
Und der mein Oesterreich, wie seine Braut, umgürtet?

Kennst du die Stadt, an diesem Strom erbauet,
Die alte grosse Kaiserstadt,
Die einem Riesen gleich nach West und Süden schauet,
In der die Kunst noch Tempel hat? —
Die Donau ist der Strom, das Land mein Oesterreich,
Die Stadt das treue Wien — an jedem Vorzug reich!
Dahin — dahin —
Wo alle Künste blüh'n,
Sollst du, mein Zweifler, ziehen! —

Thespis.

Wohl erkenn ich die Aegide,
Unter der die Kunst gedeiht,
Wo der Kunstsinn, wo der Friede
Ihrer Zartheit Stützen beut,
Wo so manche zarte Pflanze
Sich zum Riesenbaum erstreckt,
Der jetzt in dem höchsten Glanze
Nur Bewunderung erweckt.
Doch, das eben macht mich zagen: —
Wie soll ich mit solchem Glanz
Unbescheid'nen Wettstreit wagen?
Ringen nach dem Ehrenkranz?
Unter Tempeln hehr und prächtig
Bauen ein bescheid'nes Haus?
Unter Künstlern stolz und mächtig
Wagen mich zum Kampf heraus?

Apollo.

Nicht mit Grossen sich zu messen,
Doch das Niedere zu verschmäh'n,
Magst du immer unvergessen
Eine Mittelstrasse gehn.
Ich will dir die Bahn bereiten,
Du betrete sie mit Muth!
Wo die Götter selbst dich leiten
Winket dir ein hohes Gut.

Deine Kräfte lass mich zählen,
Deine Mittel lass mich schau'n,
Dann will ich das Bess're wählen,
Selbst dir deinen Tempel bau'n.

Thespis.

Ernst sei der Weihgesang,
Den ich dir zur Prob' erkoren.

Dritte Scene.

Ein Jüngling und ein Mädchen (idealisch gekleidet, kommen klagend).*)
(Ruinen von Tempeln werden sichtbar.)

Thespis.

Denn in Fesseln liegt seit lang
Dort die Kunst, wo sie geboren,
Wo sie blühend heimisch war.
Seufzt sie nur noch aus Ruinen,
Eingestürzt ist ihr Altar,
Muss zum Götzenopfer dienen.
Bei den Galliern, bei Germanen
Fand sie gastliches Asyl.
Dieses Bild vor uns zu bauen,
Zeigt das kurze Zwischenspiel.

Apollo.

Mit beredten wahren Bildern
Zeigtest du mir den Verfall,
Doch nicht alles sollst du schildern
Aus der Zeiten Wogenschwall.

---

*) Hier wurde offenbar das Duett (Ohne Verschulden) aus den »Ruinen von Athen« eingelegt. Dass solches vorkam, geht aus den Berichten der Zeitungen hervor. Die »Wiener Zeitschrift für Kunst« vom 10. October 1822 sagt: »Wir können das treffliche Duett nicht übergehen, das von dem jungen griechischen Paar (Mad. Ney und Hrn. Kreiner) vorgetragen wurde.« Die Wiener allg. musik. Zeitung vom Jahre 1822 nennt (S. 660) »ein Duett in G-moll«. Auch Schindler spricht (II. 9) von einem »Duett zwischen Sopran und Tenor«.

Ewig wird die Kunst doch blühen,
Weil kein Schwert ihr Inn'res würgt.
Muss sie einen Schauplatz fliehen,
Ist's ein neuer, der sie birgt.
Bleiben wir in diesem Lande,
Das die Sonne mild erfreut,
Dem zum Segensunterpfande
Gott die reichsten Gaben leiht,
Wo so manches Edlen Wohnung
Gastlich sich den Künsten weiht,
Jedes Gute der Belohnung
Sich im reichen Maass erfreut,
Wo die Sittlichkeit die Weihe,
Tugend 's Bürgerrecht erwirbt,
Bei dem Volk, in dem die Treue
Für das Herrscherhaus nie stirbt.
Dieses Volk mit frohem Herzen, —
Frohsinn wohnt bei Sitte nur —
Dies vergnüg' mit Spiel und Scherzen.
Heimisch sei dir diese Flur.
Kommt herbei, Thaliens Sprossen,
Breitet eure Schwingen aus,
Zieht als freundliche Genossen
Ein in dieses neue Haus — (winkt).

Vierte Scene.

(Das Aeussere des Hauses.)

Vorige. Der Tanz und die Grazie (begleitet von ihrem Gefolge erscheinen tanzend.)

(Tanz, an dessen Ende sich alles gruppirt.)

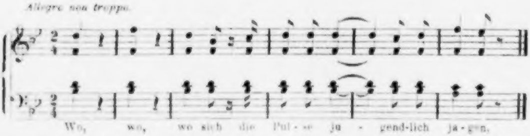
Der Tanz.*)

Wo sich die Pulse
Jugendlich jagen,
Schwebet im Tanze
Das Leben dahin.

---

*) Eine revidirte Abschrift des folgenden Chores befindet sich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Der Anfang der Singstimmen lautet:

Leicht ist die Freude,
Hüpfend die Jugend;
Frohsinn heisst tanzen,
Kriechen heisst Schuld.
Lasst uns im Tanze,
Das fliehende Leben
Neckend erhaschend,
Dem Drucke entschweben.
Ist es im Herzen
Arglos und jung,
Ist selbst das Streben
Zur Ruhe ein Sprung.



Der Text stimmt nicht ganz mit dem obigen überein. Zeile 4 bis 7 sind weggeblieben. Zwischen Zeile 22 und 23 sind die Verse eingefügt:

Lasset im Tanze
Glühendes Leben
Fröhlich entfalten
Mit heiteren Sinnen.
Jugend und Liebe —
Göttergefühle.
Jugend muss tanzen,
Ihr winket Freude.
Mögen die Alten,
Mögen sie schleichen,
Uns rufet Freude
Zu fröhlichen Tänzen.
Jugend und Frohsinn
Pflücken die Blumen,
Winden sie alle
Zu festlichen Kränzen.

Aufgeführt wurde der Chor, wohl zum erstenmal seit 50 Jahren, am 23. März 1873 in einem Gesellschafts-Concert in Wien.

Grazie.

Paart sich dem Tanze
Die Anmuth im Blicke,
In den Geberden
Die Grazie mild,
Wird es ein Bild
Des verschönerten Lebens.
Lasset uns tanzend
Blumen hier pflücken
Und mit Entzücken
Gönnern sie streu'n.

(Kurzes Solo, nachdem sich alles rechts gruppirt.)

Apollo.

Du Lustspiel sollst uns jetzt erscheinen,
Zu scherzen ist ja deine Pflicht.
Wenn Tanz und Grazie sich vereinen,
Verschmäh' auch die Posse nicht.

In einigen neueren Schriften wird der Chor als »Schlusschor« bezeichnet. Diese fälschliche Bezeichnung scheint von einer geschriebenen Notiz Leop. Sonnleithner's ausgegangen zu sein.

Beethoven schreibt am 27. Februar 1823 an Erzherzog Rudolph u. a.: »Dass E. K. H. mir aber allzeit gegenwärtig, beweisen die hier folgenden Abschriften einiger Novitäten, welche schon mehrere Monate für E. K. H. bereit gelegen.« Die übersandten Novitäten waren: der obige Chor, die Ouverture Op. 124 und der für Hensler, den Director des neuen Josephstädter Theaters, componirte Gratulations-Menuet (gedruckt bei Artaria und später bei Breitkopf & Härtel). Wir bemerken dieses, weil in den Briefsammlungen, welche den Brief Beethoven's aufgenommen haben, die Vermuthung auf andere Compositionen Beethoven's gelenkt wird und der Brief nicht die richtige Jahreszahl bekommen hat. — Die Abschrift der Ouverture ist von Beethoven's Hand überschrieben: »Ouverture zur Eröffnung des Josephstädter Theaters am 3ten Oktober 1823«, die des Chors: »Geschrieben gegen Ende September 1823 — aufgeführt am 3ten Oktob. im Josephstädt. Theater«, die der Menuett: »Gratulations Menuett von L. v. Beethoven im November 1823«. Beethoven hat allen drei Stücken eine falsche Jahreszahl (1823 statt 1822) beigesetzt. Der Schreibfehler ist zu erklären, wenn man annimmt, dass er die Abschriften um die Zeit überschrieb, als er sie dem Erzherzog schickte.

Fünfte Scene.

Vorige. Das Lustspiel (Arm in Arm) mit der Satire, mit der Posse und mit der Parodie (die halb einen ernsthaften, halb komischen Charakter darstellt).*)

Seht Thaliens Erstgebornen,
Fröhlich jauchzend steht er hier.
Ihre Liebe wird ihn spornen:
Streben wird er für und für.
Ihre Liebe zu erheitern,
Ihre Herzen zu erweitern.
Jeder Gram soll da entweichen,
Wo er seinen Zepter hebt.
Stirnen furchen, Haare bleichen
Soll kein Gram, da wo er lebt.

Satire.

Diese Geissel in der Hand
Will ich, die Satire, schwingen. —
Nicht verwunden, bessern nur,
Mit der Thorheit will ich ringen.
Mein Gebiet ist jede Flur,
Auf der irgend Menschen wohnen;
Sachen wohl, doch nie Personen,
Geisselt meine Laune nur.

Parodie.

Auch die ernsten Gestalten
Wandle ich zu Frohsinn um.
Lasst mich arglos immer walten,
Ich entweih' kein Heiligthum.
Scherzen will ich, verletzen nie,
Eure Sclavin Parodie.

---

*) Die folgenden Worte werden wohl vom »Lustspiel« gesprochen und mag solche Ueberschrift beim Druck vergessen sein.

Sechste Scene.

Das Melodram und der Gesang.

Apollo.

Melpomenens Hochgestalten
Wohnen zwar in Herrlichkeit
Dort, wo diese Kunst der Alten
Ihr den schönsten Tempel weiht.
Polyhymniens Gesänge
Wiegen, wie mit Zauberei'n,
In dem Dome süsser Klänge
Aller Hörer Herzen ein.
Doch das weiche Herz zu rühren
Durch der Wahrheit ernsten Schein,
Ist auch dir vergönnt. — Drum führen
Sie sich schwesterlich hier ein.
Von den Alpen tönen Lieder,
Aus der Hütte tönt der Sang.
Diese schallen hier auch wieder; —
Ohne Anspruch sei ihr Klang.
In des Busches grünen Grüften
Klagt die Nachtigall und flieht.
Doch in Gottes freien Lüften
Singt die Lerche auch ihr Lied.
Lass Gesang und Tanz sich einen,
Ernst paar' mit Frohsinn sich —
Und dein Tempel soll erscheinen.
Folge und erkenne mich!

(Akkord.)

Siebente Scene.

(Ein prächtiger Tempel mit 4 Altären, in deren Fussgestell zu lesen ist: Lustspiel — Tanz — Melodram — Gesang, — mit Thaliens, Melpomenens, Terpsichorens und Polyhymniens Bildnissen geschmückt.)
Priester und Jungfrauen treten ein.

Priester.[*)]

Schmückt die Altäre!

Jungfrauen.

— — — *Sie sind geschmückt.*

Priester.

Pflücket Rosen!

Jungfrauen.

— — — *Sie sind gepflückt.*

Priester.

Harret der Kommenden!

Jungfrauen.

— — — *Wir sind bereit.*

Alle

Wir sind bereit.

Oberpriester.[**)]

Es wandelt schon das Volk im Feierkleide
Und füllt die Strassen und frohlockt.
Auch mich, den Greis, in dessen Eingeweide
Nun lange schon das träge Blut gestockt,

[*)] Der Text zum folgenden Chor ist bis auf zwei Zeilen, welche Meisl übersehen haben mag, dem Kotzebue'schen nachgeschrieben. In Beethoven's Composition, unter der Opuszahl 114 gedruckt, ist der Text weiter ausgeführt.

[**)] Die folgenden 16 Zeilen finden sich, wenige Wörter ausgenommen, gleichlautend bei Kotzebue. Selbstverständlich trat dazu auch das in den »Ruinen von Athen« (Partitur S. 59) unter der Ueberschrift »Musik hinter der Scene« vorkommende begleitende Instrumentalstück.

Auch mich hat heut die seltne hohe Freude
Dem nie verlass'nen Sorgenstuhl entlockt:
Und in dem schönen, frohen Augenblicke
Griff ich noch einmal nach bestaubter Krücke.
Und sieh! Wie mich der Kindheit Träume wiegen,
Erkenn' ich kaum die alte Vaterstadt;
Palläste sind mit Pracht emporgestiegen,
Wo einst der Knabe öden Sand betrat.
Das Gute musste sich zum Schönen fügen.
Es keimte überall die reiche Saat:
Sie schoss empor in tausend üppigen Halmen,
Sie steht beschattet von den Friedenspalmen.

Recitativ.*)

Mit reger Freude, die nie erkaltet,
Wird uns die Zukunft offenbar:
Denn wo mit hohem Ernst die Muse sittlich waltet,
Da opfert auch der Weise gern auf ihrem Altar.
Was, mit dem Schicksal kämpfend, grosse Seelen litten,
Das hat Melpomene uns warnend aufgestellt,
Indess Thalia, wachend über die Sitten,
Zu ernsten Lehren muntern Spott gesellt.
Wohlthätig wirkt der Musen geistig Spiel;
Der Sterblichen Verehrung ist ihr Ziel.

Chor.

Wir tragen empfängliche Herzen im Busen,
Wir geben uns willig der Täuschung hin.
Drum weilet gern, ihr holden Musen,
Bei einem Volke mit offenem Sinn.

---

*) Von hier an bis zu den Worten »Er ist's, wir sind erhört« ist der Text, einige Zeilen ausgenommen, welche verändert sind, gleichlautend bei Kotzebue. Das dazu gehörende Musikstück war also das in den »Ruinen von Athen« (Part. S. 82 bis 104) unter Nr. 7 vorkommende Recitativ mit Arie und Chören.

Oberpriester.

Will unser Genius noch einen Wunsch gewähren,
Durch eines Volkes fromme Bitten bewegt,
O, so erhebt sich zwischen diesen Altären
Sich noch ein dritter, der sein Bildniss trägt.
Der Schutzgeist dieses Reiches zeige,
Uns schirmend, sich — mit seiner Huld!

Apollo.

O Vater Zeus! gewähre ihre Bitte!

(Donnerschlag. In der Mitte steigt auf einem Prachtaltare Oesterreichs Genius empor, kennbar an den Farben und an der Aufschrift des Altars — Oesterreichs Schutzgeist, sich stützend auf das Wappenschild von — — —. Dieses ist von grünen Lorbeerzweigen umwunden. Zu seinen Füssen ruht ein schlummernder Löwe, auf dem ein Adler seine Fittige ausbreitet. Der ganze Tempel wird plötzlich transparent. Opferflammen entzünden sich.)

Chor.

Er ist's! Wir sind erhört!

Apollo.

Beschirmt von der mächtigen Aegide,
Die wir vor uns mit süsser Liebe schaun,
Komm in das tiefbewegte Herz der Friede!
Ihm und der Gönner Huld kannst du vertraun.
Das Gute zu erringen, niemals müde,
Musst du mit Kraft an der Vollendung bau'n,
Und Schwächen, die sich in dem Baue finden,
Mit festem Sinn, mit Starkmuth überwinden.
Ihr alle aber, die ihr hier im Stillen
Den Weihaltar der Künste treu umsteht,
Vernehmt durch mich der Götter festen Willen
Und den Beschluss, der hier an euch ergeht:
Sie wollen eure Wünsche all' erfüllen,
Erhören euer inneres Gebet,
Den Ruhm des Vaterlandes euch erhalten;
Die Künste werden dann wohl nie veralten.

Chor.[*]

Heil unserm Kaiser! Heil! Heil!
Vernimm uns, o Gott!
Dankend schwören wir auf's Neue
Alte österreichische Treue
Bis in den Tod!

(Grosses Tableau.)

Die zur »Weihe des Hauses« gehörenden Stücke waren auf Grund des Textbuches und mit Einschluss der Ouverture, welche unmittelbar vor dem Vorspiel gespielt wurde, der Reihe nach folgende:

1) Ouverture in C-dur Op. 124.
2) erster Chor aus den »Ruinen von Athen« mit verändertem Text.
3) Duett aus den »Ruinen von Athen« (Part. S. 32).
4) Chor »Wo sich die Pulse« (ungedruckt).
5) Marsch mit Chor Op. 114 (Umarbeitung der 6. Nummer der »Ruinen von Athen«).
6) Musik hinter der Scene aus den »Ruinen von Athen« (Part. S. 59).
7) Recitativ, Chor und Arie mit Chor aus den »Ruinen von Athen« (Part. S. 82 bis 104) und
8) Schlusschor aus den »Ruinen von Athen«.

Von diesen 8 Nummern sind 6 den »Ruinen von Athen« entnommen. Von den zur letzteren Musik gehörenden Nummern fehlen, ausser der Ouverture, zwei: der Derwischchor und der türkische Marsch. Wären diese dabei, so bestände die Musik zur »Weihe des Hauses« aus 10 Nummern. Nun giebt Beethoven selbst 10 Nummern als Bestand dieser Musik an. Er schreibt am 6. October 1822 an seinen Bruder Johann in einem die »Weihe des Hauses« betreffenden Briefe: »Ausser den

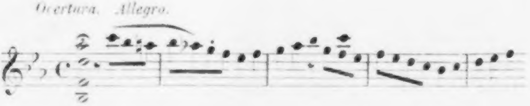
---

[*] Die folgenden Schlusszeilen sind denen Kotzebue's nachgebildet. Die dazu tretende Musik war also der Schlusschor aus Beethoven's »Ruinen von Athen«.

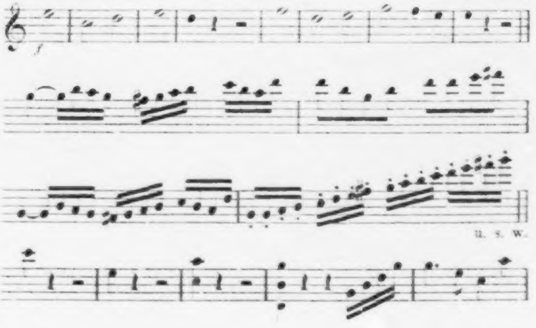
2 Nummern die sie (die Verleger Steiner u. Comp.) schon haben, sind noch 8 Nummern: die Ouverture und 7 andere Nummern«. Später bemerkt er, dass in der »Weihe des Hauses« ausser der Ouverture »2 Nummern bloss Instrumentalmusik« vorkommen. Diese Zahl 10 kann nur durch Heranziehung des Derwischchores und des türkischen Marsches voll gemacht werden. Andere Stücke sind nicht vorhanden. Durch den türkischen Marsch würden auch die »2 Nummern blos Instrumentalmusik« vollständig werden. Das Textbuch kann uns wegen der Einfügung der Stücke keine Schwierigkeiten machen. Sie würden, ähnlich wie in den »Ruinen von Athen«, nach dem Duett zwischen dem Griechen und der Griechin einzulegen sein. Wo Griechen sind, durften Türken nicht fehlen. Das Bild von dem gedrückten Zustande der Griechen, das Thespis dem Apollo vorführt, würde, ohne einen Einblick in die türkische Wirthschaft zu geben, nicht vollständig. So weit hat unsere Vermuthung einen sichern Boden, ja, sie steigert sich zur Gewissheit. Es machen sich aber einige andere Dinge geltend, die das Eine oder Andere in Frage stellen. Wir rechnen hierzu den im Textbuch am Schluss der 1. Scene vorgeschriebenen »Akkord« und die in der 2. Scene geforderte »Begleitung einer fernen Harmonika«. Ob Beethoven diese Begleitung componirte und ob sie verloren gegangen ist, ob sie vom Theaterdirector besorgt wurde, ob sie wegfiel u. s. w. — das muss dahingestellt bleiben. Bedenken kann auch eine alte Abschrift des Chors »Wo sich die Pulse« machen, in welcher dieses Stück mit No. 4 bezeichnet ist, eine Bezeichnung, welche nur passt, wenn Derwischchor und türkischer Marsch, aber auch jener vorgeschriebene »Akkord« und die Begleitung der Harmonika wegfallen. Alle Bedenken könnten vielleicht gehoben werden, wenn sich der alte Theaterzettel vorfände.

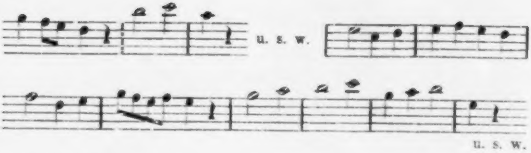
Schindler erzählt (Biogr. II. 7), Beethoven habe im September 1822, als der neue Chor (»Wo sich die Pulse«) vollendet und nun eine Ouverture zur »Weihe des Hauses« zu schreiben war, auf einem Spaziergange zwei Motive zu einer Ouverture notirt, von denen das eine im freien, das andere, ein Fugen-Motiv, im strengen und zwar im Händel'schen Styl auszuführen sei; auf Beethoven's Frage habe er (Schindler) den Wunsch geäussert, das letztere Motiv ausgeführt zu sehen, und Beethoven habe auch dieses Motiv der Ouverture zu Grunde gelegt. Diese Erzählung ist glaublich. Sie findet, was das Wesentliche betrifft, ihre Bestätigung in den Skizzen.

Das erste Stück von der Musik zur »Weihe des Hauses«, das Beethoven in Angriff nahm, war der Chor »Wo sich die Pulse«. Zwischen den Skizzen zu diesem Chor erscheinen Ansätze zu einer Ouverture, welche Beethoven verworfen hat und von denen einer so

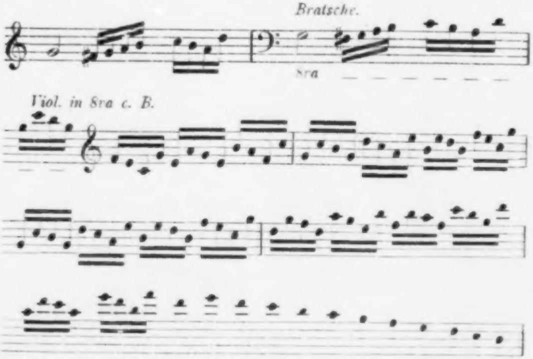


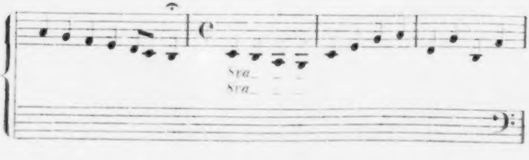
lautet; ferner Andeutungen verschiedener Art, welche auf eine Beschäftigung mit dem Text zur »Weihe des Hauses« schliessen lassen. Nach Beendigung des Chors kommen Arbeiten zu einer Ouverture in C-dur. Zwischen einer Anzahl von unzusammenhängenden Stellen, zu denen folgende nur auf den Einleitungssatz der Ouverture zu beziehende Entwürfe gehören.

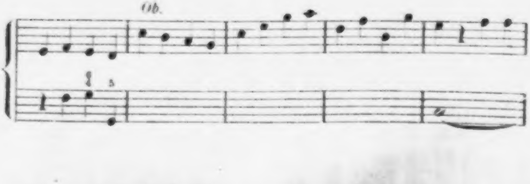


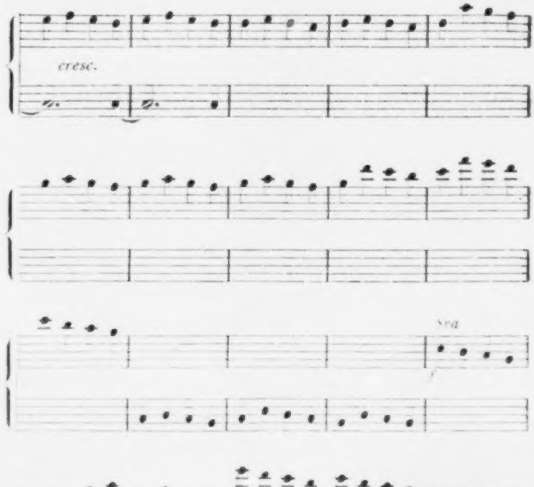


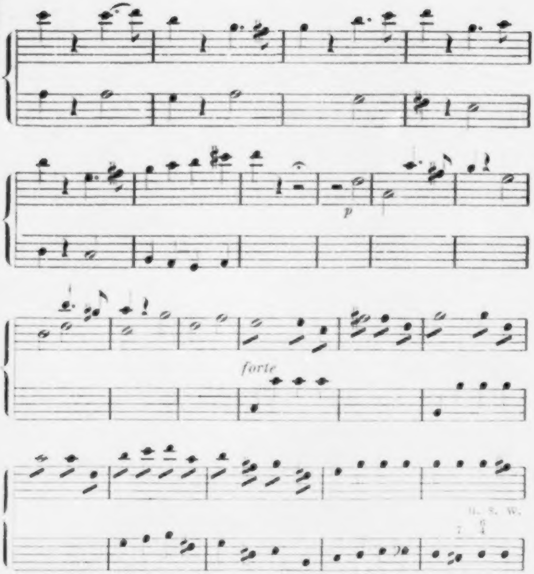
erscheint ein längerer Entwurf,


Bratsche.
8va
Viol. in 8va c. B.

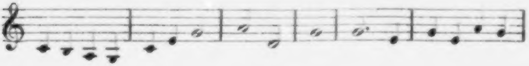




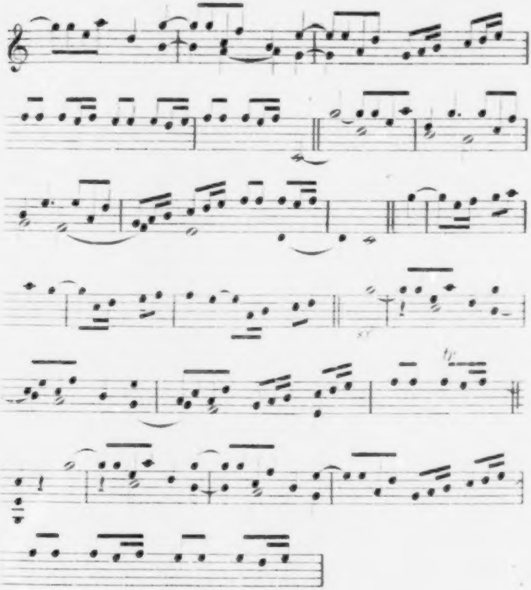

cresc.
8va



aus welchem zu ersehen ist, dass der jetzige Einleitungssatz der Ouverture Op. 124 mit einem uns unbekannten Hauptsatz verbunden werden sollte. Das war also die zuerst geplante Ouverture. Das dem Hauptsatz zu Grunde liegende Thema hatte anfangs, in einer abgebrochenen Skizze eine etwas andere Fassung.



Beethoven lässt nun die Arbeit zu diesem Hauptsatz liegen, nicht aber die zu jenem Einleitungssatz. Eine neue Arbeit macht sich bemerkbar. Es wird ein neues Thema aufgestellt, in dem wir alsbald das Thema des Allegro-Satzes der Ouverture Op. 124 erkennen. Einige von den ersten Versuchen, welche Beethoven mit diesem Thema angestellt hat, mögen hier stehen.



Später zeigen sich Andeutungen zur Durchführung des Themas. Der Einleitungssatz zur früheren Ouverture wurde mit hinüber genommen zur neuen Arbeit, und so hat die Ouverture Op. 124 einen Einleitungssatz bekommen, der ursprünglich für ein anderes Werk bestimmt war.

XLIV.

Ein Skizzenbuch aus dem Jahre 1804.

Das hier vorzunehmende Skizzenbuch ist für die Geschichte der Oper »Leonore« in ihrer ersten Bearbeitung (vom Jahre 1805) von Wichtigkeit. Der erste, der diese Wichtigkeit erkannt und in diesem Sinne, wenn auch kürzer, als es hier geschehen soll, darüber berichtet hat, ist Otto Jahn.*) Das Skizzenbuch ist zum grössten Theil angefüllt mit Arbeiten zu den letzten Stücken des ersten und zu allen Stücken des zweiten Aktes jener Oper. Es bildet, wie es vorliegt, einen starken Band in Querformat mit 346 Seiten und mit 16 Notenzeilen auf der Seite. Ursprünglich bestand es aus zwei, genauer gesagt: aus dem zweiten und dritten von vier ihrem Inhalt nach zusammengehörenden Skizzenbüchern, von denen das erste, das Arbeiten zum ersten Drittel der »Leonore« enthalten haben muss, und das vierte, in dem die in dem vorliegenden Buch nicht beendigte Arbeit zum zweiten Finale und zur Ouverture fortgesetzt sein muss, verloren gegangen sind. Beim Binden des Buches sind Blätter verbunden worden und sind Blätter hinein gerathen, die nicht dazu gehören. Richtig gebunden und mit Auschluss der nicht dazu gehörenden Blätter würden die Seiten so aufeinander folgen: Seite 23—26, 1—22, 27—182, 187—198, 203—338. Zwischen Seite 26 und 1 fehlen Blätter. Die zwischen S. 182 und 187, ferner die zwischen S. 198 und 203 liegenden Blätter gehören nicht zum Skizzenbuch und sind hier von einer Betrachtung ganz auszuscheiden. Auch die letzten vier Blätter (S. 339 bis 346) gehören nicht zum eigentlichen Bestande des Skizzenbuches. Da sie jedoch Aufzeichnungen und Andeutungen zu Aenderungen enthalten, die nachträglich an mehreren Stücken der »Leonore« vorgenommen wurden, so können sie in unserer Betrachtung nicht übergangen werden. Das eigentliche Skizzenbuch, das also mit Seite 23 beginnt und mit Seite 338 aufhört und in dem die bezeichneten Blätter als nicht vorhanden zu betrachten sind, ist auf Grund einiger Erscheinungen, die theils bei der Beschreibung eines andern Skizzenbuches zur Sprache gebracht sind*) und denen wir theils hier begegnen werden, zum grössten Theil in das Jahr 1804 zu setzen.

---

*) »Gesammelte Aufsätze über Musik«, S. 242 f.

Der Besitzer des Skizzenbuches ist Ernst Mendelssohn Bartholdy in Berlin.

Aus einigen Skizzen geht hervor, dass die Oper nach dem Textbuch, welches Beethoven bei seiner Arbeit in Händen hatte, aus 2 Akten bestand. Aufgeführt wurde sie zuerst in 3 Akten. Wir folgen der Eintheilung in 2 Akte, und das ist dieselbe Eintheilung, welche bei der Aufführung der Oper in ihrer zweiten Bearbeitung (im Jahre 1806) gemacht wurde.

Abgesehen von nachträglichen Aenderungen u. dgl. hat Beethoven die Gesangstücke der Oper in der Reihenfolge vorgenommen, in der sie im Textbuch v. J. 1805 stehen.

Bei Skizzen, welche sich auf ganze Abschnitte des Textes oder auf ganze Stücke erstrecken und welche sich oft lange fortspinnen, hat Beethoven in der Regel nur die obere Hälfte einer Seite benutzt. Diese Art des Skizzirens hatte ihren guten Grund. Die leer gebliebene untere Hälfte war zur Aufnahme späterer Aenderungen bestimmt.

Erinnert kann noch daran werden, dass eine vollständige Partitur der ersten Bearbeitung der Oper nicht vorhanden ist. Wir sind auf die zwei vergriffenen, von Beethoven selbst herausgegebenen Clavierauszüge der zweiten Bearbeitung, auf den von O. Jahn herausgegebenen Clavierauszug und auf einige zerstreute Ueberlieferungen und Schriftstücke beschränkt.

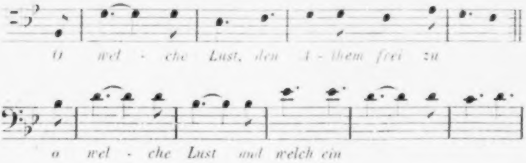
---

*) »Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803.« Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1880.

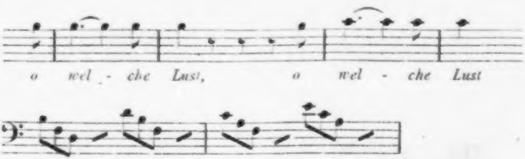
Wir nehmen die Skizzen so viel als möglich in chronologischer Ordnung vor, beginnen also mit Seite 23.

Zuerst erscheinen (S. 23) Entwürfe zum Duett zwischen Leonore und Marzelline im ersten Akt der »Leonore« (»Um in der Ehe froh zu leben«). Die Entwürfe gelten nur einzelnen Stellen des Textes und kommen der gedruckten Fassung wenig nahe. Eine grössere Skizze kommt nicht vor. Beethoven muss die Arbeit an einem andern Orte und wahrscheinlich auf im Skizzenbuche fehlenden Blättern fortgesetzt haben. Später (S. 68) erscheint eine Skizze, aus der hervorgeht, dass das Duett (in seiner ursprünglichen Gestalt) inzwischen fertig geworden war. Die Skizze ist »fine« überschrieben und bezieht sich auf den von der letzten Wiederholung des Hauptthemas beginnenden Schluss.

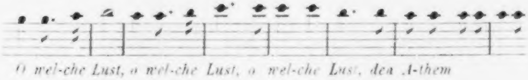
Es folgen nun Arbeiten zum ersten Finale. Zuerst kommen (S. 24) einige abgebrochene Entwürfe


O wel - che Lust, den A - them frei zu
o wel - che Lust und welch ein

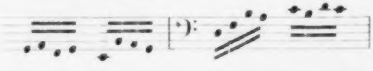
zum Anfang des Gefangenen-Chors. Eine Aehnlichkeit mit der gedruckten Fassung haben sie nicht. Ein darauf folgender Entwurf



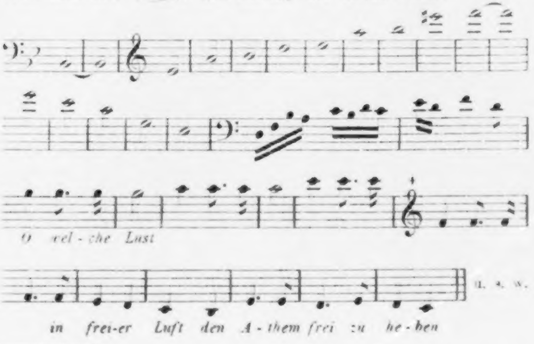
kommt derselben insofern näher, als die Anfangsworte eine Secunde höher wiederholt werden. Die daneben angedeutete Begleitung beweist, dass Beethoven noch nicht an das jetzige Begleitungsmotiv dachte, von dem bekannt ist, dass es früher zum Anfang des letzten Satzes des Clavierconcertes in G-dur verwendet werden sollte.*) Die nun folgenden Skizzen bringen es. Beethoven schreibt (S. 25) folgenden Anfang.


O wel-che Lust, o wel-che Lust, o wel-che Lust, den A-them

und nicht weit davon ist das Begleitungsmotiv



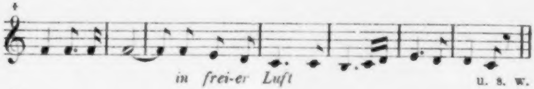
angedeutet. Es folgen einige grössere Skizzen, die sich der gedruckten Fassung immer mehr nähern. Einige Schwierigkeit scheinen die Worte »in freier Luft« u. s. w. gemacht zu haben. Man sehe hier (S. 26) den Anfang der ersten Skizze

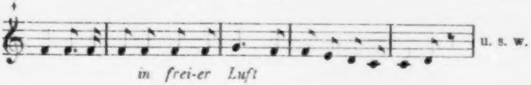

O wel - che Lust
in frei-er Luft den A - them frei zu he - ben
u. s. w.

---

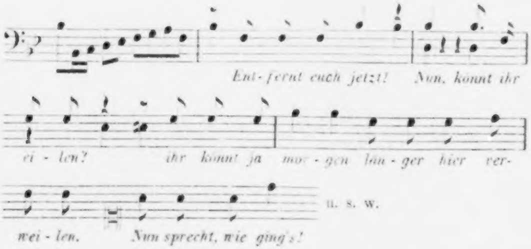
*) Siehe »Beethoveniana« S. 13.

und dann (S. 4 und 22) diese Stellen aus der zweiten und dritten Skizze.*)


in frei-er Luft
u. s. w.


in frei-er Luft
u. s. w.

Bevor der Gefangenen-Chor in den Skizzen fertig war, wurden auch die folgenden Auftritte des Finale angefangen. Zuerst erscheinen (S. 32 bis 37) der Reihe nach kleine, zusammenhangslose Entwürfe zu den Worten: Erst hat er mich gelobet — Ich bin es nur noch nicht gewohnt — Wir müssen gleich zum Werke schreiten — Ich soll das Grab des Gatten graben — Heute, noch heute? — So säumen wir nun länger nicht — Dann gehen wir schon beide — Entfernt euch jetzt u. s. w. Beethoven hat einen Theil dieser Bröckel in eine grosse Skizze (S. 38 bis 44) aufgenommen, welche so anfängt

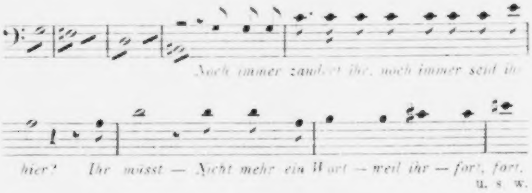

Ent-fernt euch jetzt! Nun, könnt ihr
ei - len? ihr könnt ja mor - gen län - ger hier ver-
wei - len. Nun sprecht, wie ging's!
u. s. w.

und bei den Worten »Ja wir gehorchen schon« abbricht. Eine Uebereinstimmung mit dem Druck zeigt sich nur bei einzelnen Stellen in der ersten Hälfte der Skizze. Die zweite Hälfte hat das Auffallende, dass in ihr im Ganzen derselbe Modulationsgang beobachtet ist, wie im Druck. Sowohl Skizze als Druck bringen die ersten Worte des zweiten Auftritts »Wir müssen gleich zum Werke schreiten« in Es-dur, die letzten Worte »Wir folgen unsrer strengen Pflicht« ebenfalls in Es-dur, die ersten Worte des folgenden Auftritts »O Vater, eilt!« in C-moll, und die letzten Worte »Ja wir gehorchen schon« auf der Dominante von D-moll. Die Themen oder Melodien aber, welche diesen Worten gegeben sind, lauten in der Skizze ganz anders als im Druck. Da nun die Hauptpunkte jenes Modulationsganges auch in den nächstliegenden Skizzen beibehalten werden, so kann man wohl fragen, ob das absichtlich und mit Rücksicht auf den verschiedenen Charakter der Tonarten geschah, oder nicht.

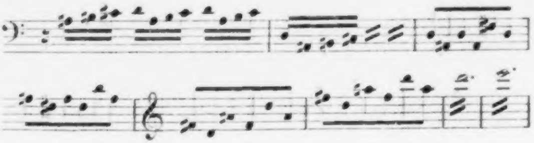
---

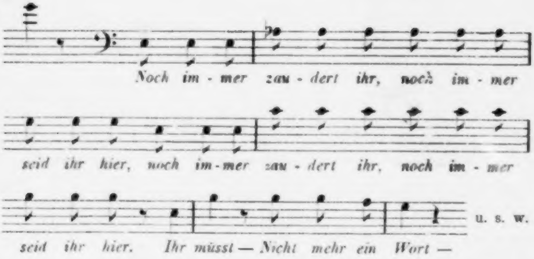
*) Die in obiger Wiedergabe beigefügten Kreuze zeigen den Ort des Eintritts der ausgezogenen Stellen an.

Es hat etwas Mühe gekostet, für die Worte »Noch immer zaudert ihr« u. s. w., mit denen Pizarro den letzten Auftritt des Finale eröffnet, den geeigneten Ausdruck zu treffen. Die verschiedensten Ansätze finden sich dazu. In der vorhin erwähnten grossen Skizze lautet die Stelle

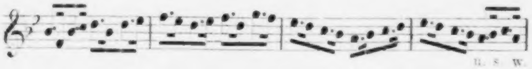

Noch immer zaudert ihr, noch immer seid ihr
hier? Ihr müsst — Nicht mehr ein Wort — weil ihr — fort, fort.
u. s. w.

anders, als in einigen später folgenden Skizzen, z. B. in dieser (S. 78):

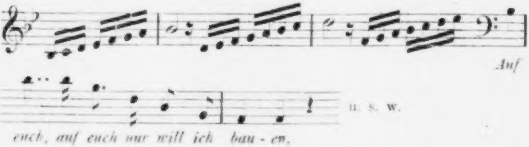



Noch im - mer zau - dert ihr, noch im - mer
seid ihr hier, noch im - mer zau - dert ihr, noch im - mer
seid ihr hier. Ihr müsst — Nicht mehr ein Wort —
u. s. w.

wo die den ersten Worten gegebene Melodie sich mehr für einen plaudernden Buffo eignet, als für einen Gebieter und Wütherich, wie Pizarro es ist. Auch zu den Vorspielen, welche Pizarros Kommen begleiten, und zu den Worten, mit denen er sich etwas später an die Soldaten wendet, finden sich die verschiedensten Ansätze. Einmal (S. 56)

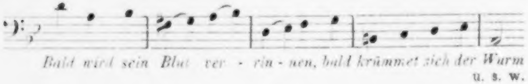


wird Pizarros Solo durch ein marschartiges Vorspiel und gleich darauf, zwei Zeilen später,


Auf
euch, auf euch nur will ich bau - en.
u. s. w.

mit abgebrochenen Läufen eingeleitet.

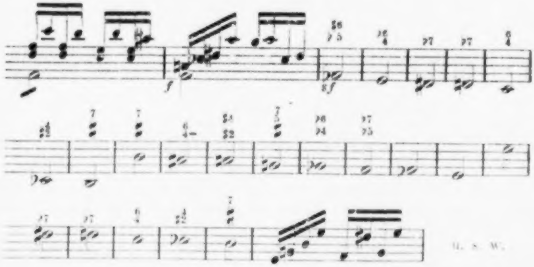
Viele Stellen des Finale haben im Skizzenbuch ihre gedruckte Fassung gefunden. Zu den Ausnahmen gehört eine Stelle, bei der wir an eine Erzählung Schindler's erinnert werden. Derselbe berichtet (Biogr. I. S. 132), Beethoven habe, um den Sänger Meier, der 1805 den Pizarro gab, von seinem grossen Selbstvertrauen zu curiren, eine Stelle in seiner Rolle angebracht, die an sich leicht, aber deshalb schwer zu singen war, weil jede zu singende Note von den mitgehenden Streichinstrumenten mit einem langen Vorschlag der Secunde begleitet war, und es sei denn auch der Sänger durch diese »spanischen Reiter« aus dem Sattel gehoben worden. Schindler giebt seine Quelle nicht an. Augenzeuge konnte er nicht sein. So wie die Stelle im Skizzenbuch (S. 56) lautet,

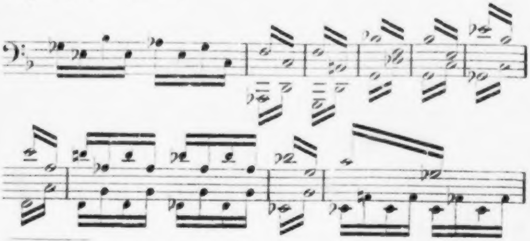

Bald wird sein Blut ver - rin - nen, bald krümmet sich der Wurm
u. s. w.

konnte der Sänger nicht irre geführt werden, denn da hat auch die Singstimme die Wechselnoten, die im Druck nur die Begleitung hat. Da nun die gedruckte Version nicht im Skizzenbuche vorkommt, so beruht sie offenbar auf einer spätern Aenderung, und insofern kann Schindler's Erzählung glaublich erscheinen. Wir glauben aber, dass Beethoven einen andern und zwar einen künstlerischen Grund zur Aenderung gehabt hat und dass er die widerhaarigen Noten für den unbeugsamen Charakter Pizarros geeignet hielt; denn wie wäre es sonst zu erklären, dass er die Stelle so drucken liess, wie er sie angeblich des Sängers wegen änderte.

Zwischen den Skizzen zum Finale kommen vor: Arbeiten zum zweiten Satz der Sonate in F-dur Op. 54, zum Tripelconcert Op. 56, zur ersten Hälfte des letzten Aufzugs der »Leonore« von der Introduction an bis zum Quartett, ferner zur Arie Marzellinens und zu Rocco's Arie im ersten Aufzug der »Leonore«. Wir nehmen diese Stücke der Reihe nach vor.

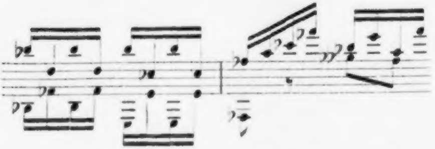
Zum letzten Satz der Sonate Op. 54 entwirft Beethoven (S. 8 bis 10) eine ziemlich grosse Anzahl zusammenhangsloser Stellen, in deren Reihe das Hauptmotiv und andere benutzte Motive zum Vorschein kommen. Dann folgt (S. 12, 13 und 18 bis 21) eine auf den ganzen Satz sich erstreckende Skizze, in welche jene einzelnen Stellen grösstentheils aufgenommen sind. Die Skizze entspricht bis auf einige Stellen der gedruckten Form. Zu Anfang ist als Tempo: »Moderato«, später (da wo jetzt »Più allegro« steht): »Presto« angegeben. Der zweite Theil wird nicht wiederholt. Andere bemerkenswerthe Abweichungen von der gedruckten Form finden sich bei zwei Stellen. Die erste Abweichung betrifft den ziemlich im Anfang des zweiten Theils vorkommenden chromatischen Bassgang. Derselbe ist in der Skizze*) länger als im Druck. Vielleicht ist der Grund der Kürzung eben in jener Länge und der damit verbundenen Einförmigkeit zu suchen. Die zweite Abweichung betrifft einen gegen die Mitte des zweiten Theils vorkommenden Gang, dessen ursprüngliche Fassung





---

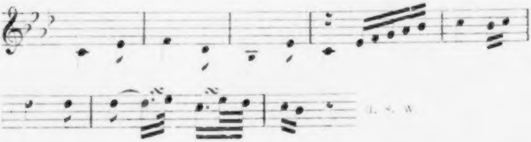
*) In obiger Wiedergabe ist die fortgehende Figuration der rechten Hand gekürzt und deren harmonischer Kern, so weit er anzugeben ist, durch Ziffern angedeutet.



u. s. w.

zwar im Druck nicht gekürzt, aber doch zu Gunsten einer grösseren Reichhaltigkeit seines figurativen Inhalts geändert wurde. Beethoven hat dadurch, dass er ein aus dem Hauptthema gewonnenes, etwas später deutlicher auftretendes Motiv heranzog, die Stelle mehr in Verbindung mit ihrer Umgebung gebracht. Aus der Stellung, welche die Skizzen zum Sonatensatz haben, geht hervor, dass der Satz begonnen und beendigt wurde, bevor der Gefangenen-Chor fertig war.

Bevor der Sonatensatz in den Skizzen fertig war, wurde auch am zweiten Satz des Tripelconcertes Op. 56 gearbeitet. Auch diese Arbeit beginnt (S. 14) mit der Aufzeichnung kleiner, unzusammenhängender Stellen. Die meisten derselben sind auf die Bildung des Themas, einige auf die Ueberleitung zum dritten Satz gerichtet. In einer bald darauf (S. 15) erscheinenden grösseren, auf den ganzen Satz sich beziehenden Skizze

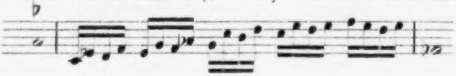


u. s. w.

finden wir die meisten von jenen durcheinander stehenden Stellen in richtiger Folge und etwas verändert wieder. Beethoven hat in der Skizze dem Satze vier einleitende Takte gegeben, die im Druck weggeblieben sind. Die Melodie weicht an mehreren Stellen von der gedruckten Form etwas ab. In später (S. 140, 199, 206, 306) vorkommenden Skizzen, von denen eine mit (Adagio) bezeichnet ist, wird die gedruckte Form nahezu erreicht.

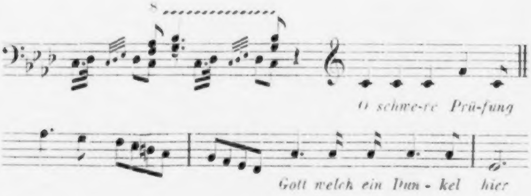
Ueber die Skizzen zu den zwei andern Sätzen des Tripelconcertes, die das Skizzenbuch (S. 17, 69, 97, 214 u. s. w.) bringt, ist wenig zu sagen. Bemerkenswerth ist nur, dass Beethoven daran dachte, eine Cadenz eigener Art im letzten Satz anzubringen. Nach einer Skizze (S. 142) sollte es eine »Cadenza fugato« über oder mit einem »Point d'orgue« werden. Eine andere Aufzeichnung (S. 214), die uns aber nicht ganz verständlich ist, lautet:

Cadenza im Rondo colli stromenti di fiatto sempre sostenendo come una fantasia.



Aus der Stellung sämmtlicher Skizzen zum Concert geht hervor, dass es noch nicht fertig war, als Beethoven am zweiten Finale der »Leonore« arbeitete.*)

Aus den Skizzen zum Anfang des zweiten Aufzugs der Oper ergiebt sich, dass ursprünglich gleich mit dem Recitative Florestans begonnen werden sollte. Erst später kam Beethoven auf den Gedanken, demselben eine kurze Introduction vorhergehen zu lassen. Einige der ersten Skizzen zum Recitativ finden sich hier (S. 87).



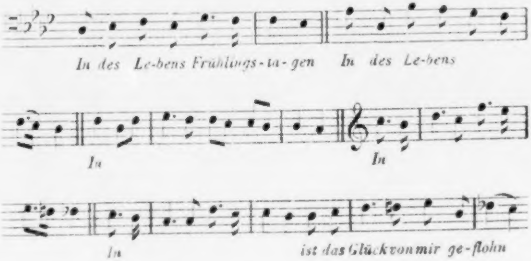
Wie man hier sieht, sollte ein jetzt nur in der Introduction verwendetes Motiv ursprünglich im Recitativ vorkommen. Aus sämmtlichen Skizzen, sowohl zum Recitativ als zur Introduction, lässt sich kein Ganzes herstellen, und in ihnen wird, abgesehen von zwei Instrumental-Motiven, von denen eines in der vorhin gebrachten Skizze zu finden ist, keine Uebereinstimmung mit den gedruckten oder überhaupt bekannten Bearbeitungen erreicht. Wenn aus den vorkommenden Skizzen eine Bearbeitung hervorging, so ist letztere verloren gegangen. Als sicher müssen wir annehmen, dass die Bearbeitung, welche als die älteste gilt und aus der O. Jahn in seinen Aufsätzen über Musik (S. 252) ein Stück mittheilt, später und nicht vor 1805 entstand.

---

*) Das Concert wurde begonnen 1803 und erschien 1807.

Sehr zahlreich sind die Skizzen zur Arie Florestans. Diese Arie sollte, wie sich aus dem Skizzenbuche ergiebt, ursprünglich aus drei Theilen bestehen.

Der erste Theil der Arie ist in etwas kürzerer Gestalt, als er im Skizzenbuch erscheint, in die Clavierauszüge übergegangen. Er hat viel Mühe gekostet. Die Arbeit wird mit einer grossen Anzahl kleiner, abgebrochener Skizzen begonnen und in grösseren, zusammenhängenden Skizzen fortgesetzt. Von den kleinen und sich nur auf die Anfangsworte beziehenden Skizzen sind diese (S. 82 und 86)

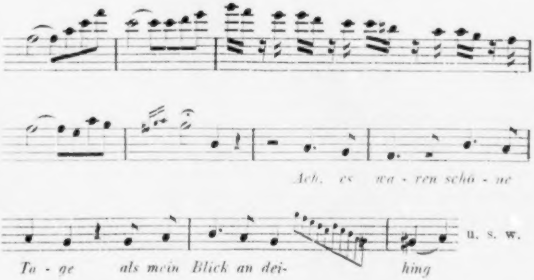

In des Le-bens Frühlings-ta-gen
In des Le-bens
In
In
In
ist das Glück von mir ge-flohn

einige der ersten. In der letzten von diesen Skizzen scheint der Anfang der gedruckten Melodie nahezu gefunden zu sein. In Wirklichkeit ist er es aber noch lange nicht; denn Beethoven fängt an zu schwanken und kommt bei seinen Versuchen auf ganz andere und unbekannte Fassungen. Dem Anfang einer solchen fremden Melodie werden wir später begegnen.

Der zweite Theil sollte ein »Moderato« in F-dur mit obligater Flöte werden und diese Textworte

> Ach, es waren schöne Tage,
> Als mein Blick an deinem hing,
> Als ich dich mit frohem Schlage
> Meines Herzens fest umfing!

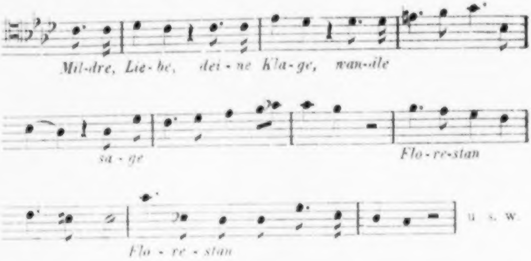
bekommen. Er ist nicht in den Druck übergegangen. Wir setzen den Anfang einer Skizze (S. 107) her.


Ach, es wa - ren schö - ne
Ta - ge als mein Blick an dei- hing
u. s. w.

Der dritte Theil, wie er im Skizzenbuche vorkommt, stimmt den Noten nach im Ganzen genommen mit dem zweiten Theil der Arie in der Bearbeitung vom Jahre 1806 überein, nicht aber dem Text nach, denn dieser beschränkt sich im Skizzenbuch auf die Worte:

> Mildre, Liebe, deine Klage,
> Wandle ruhig deine Bahn,
> Sage deinem Herzen, sage:
> Florestan hat recht gethan.

Eine Skizze (S. 158) beginnt so:



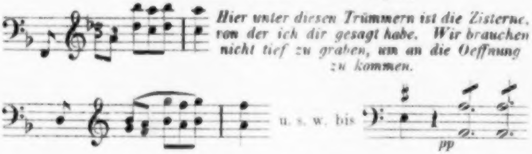
u. s. w.

Auf den ersten Blick muss man der Ansicht werden, dass die Melodie sich für den Text, zu dem sie erfunden ist, mehr eignet, als für den, den sie im Druck bekommen hat.

Von dem Vorhandensein eines Manuscriptes, in dem die Arie in der projectirten dreitheiligen Gestalt ausgeführt ist, ist nichts bekannt worden. Dass dieselbe in den Skizzen ganz liegen geblieben sei, ist nicht gut denkbar. Wenn Beethoven später durch Gründe zu einer andern, kürzeren Fassung veranlasst wurde, so können das nur solche gewesen sein, die mit der Darstellung oder Aufführung zusammenhingen. Es konnte geltend gemacht werden, dass ein aus einem Recitativ und einer so langen Arie bestehender Sologesang der Rolle des bis auf den Tod geschwächten Florestan nicht gemäss sei und die Handlung unnöthig aufhalte. Andeutungen zu einer Kürzung und zu einer andern, als zu jener dreitheiligen Fassung der Arie finden wir im Skizzenbuche, so weit wir es hier zu betrachten haben, nicht. Die von Ferd. Ries (Biogr. Nachrichten S. 105) mitgetheilte Erzählung Röckel's, der 1806 den Florestan gab, die Arie hätte (bei der ersten Bearbeitung mit dem Adagio im $\frac{3}{4}$-Takt aufgehört), der Sänger habe vier Takte hindurch das hohe F auszuhalten gehabt u. s. w., bestätigt sich nicht. Wenn an dieser Geschichte etwas Wahres ist, so kann dasselbe nur auf eine spätere Bearbeitung bezogen werden.

Der Arie Florestans sollte ein Melodram folgen. Dasselbe findet sich (S. 320) vollständig entworfen vor. Hier der Anfang.

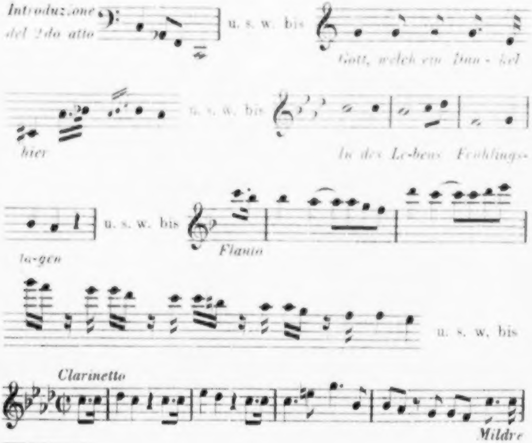
Rocco: (setzt seine Laterne auf die Höhe des Vorsprungs, und das Theater erhellt sich zur Hälfte.)



Hier unter diesen Trümmern ist die Zisterne, von der ich dir gesagt habe. Wir brauchen nicht tief zu graben, um an die Oeffnung zu kommen.

Das darin verwendete Instrumental-Motiv ist dem Duett im ersten Finale (Wir müssen gleich zum Werke schreiten) entnommen.*)

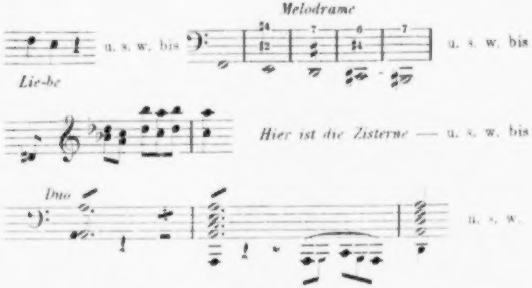
Von Interesse ist auch ein Entwurf (S. 311).**)


Introduzione del 2do atto
u. s. w. bis
Gott, welch ein Dun - kel
hier
u. s. w. bis
In des Le-bens Frühlings-
ta-gen
u. s. w. bis
Flauto
u. s. w. bis
Clarinetto
Mildre

---

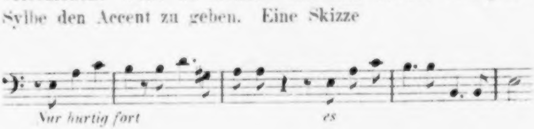
*) Die Clavierauszüge haben das Melodram nicht.

**) In obiger Wiedergabe ist der Entwurf an mehreren Stellen gekürzt.

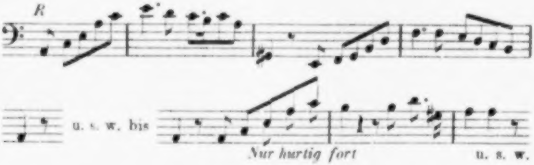


der alle Stücke vom Anfang des Aktes an bis zum Duett zwischen Leonore und Rocco im Zusammenhang zeigt. Die Introduction, welche die Skizze zu Anfang bringt, ist sehr kurz und lautet anders als in früheren Skizzen. Florestans Arie hat die dreitheilige Form. Die fremde Melodie, welche die ersten Worte des ersten Theils der Arie bekommen haben, ist auch in andern Skizzen gepflegt worden.

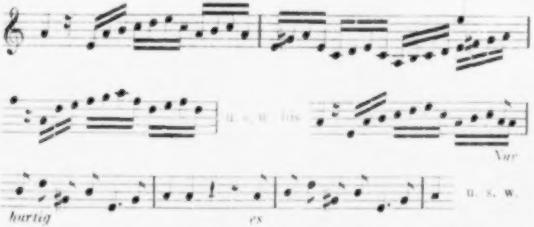
Beim Duett zwischen Leonore und Rocco hat Beethoven einen ziemlich langen Weg machen müssen, um einen den Worten und der Situation gemässen Ausdruck zu finden. Zuerst werden (S. 82 f.) in kleinen Skizzen einzelne Stellen des Textes vorgenommen. Die meisten von diesen Skizzen sehen aus wie prosodische Uebungen, wo es gilt, die Satztheile auf verschiedene Weise zu trennen und bald dieser, bald jener Sylbe den Accent zu geben. Eine Skizze



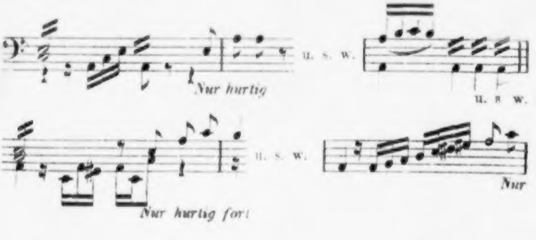
bringt zu den ersten Worten Roccos eine Melodie, welche mit geringer Aenderung später Leonore zu den Worten »Ihr sollt ja nicht zu klagen haben« bekommen hat. Anklänge an diese Melodie kommen auch in andern Skizzen vor. Hier und da taucht in den Skizzen ein Begleitungsmotiv auf. Eines der vorkommenden Motive wird (S. 114 f.) zu einer grossen, beinahe auf das ganze Duett sich erstreckenden Skizze verwendet.

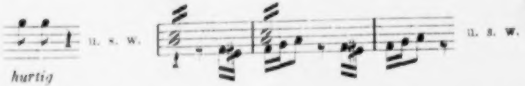

R
u. s. w. bis
Nur hurtig fort
u. s. w.

Dann kommen wieder metrische Versuche, und ein bei dieser Arbeit gefundenes Begleitungsmotiv giebt (S. 118) ebenfalls Anlass zu einer grossen Skizze.


u. s. w. bis
Nur
hurtig
es
u. s. w.

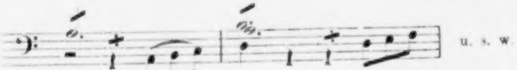
Von den vielen kleinen, nicht weiter benutzten Skizzen sind einige (S. 83, 113, 116)

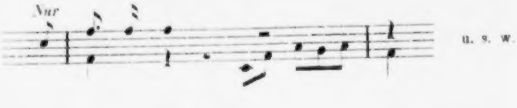

u. s. w.
Nur hurtig
u. s. w.
u. s. w.
Nur hurtig fort
Nur

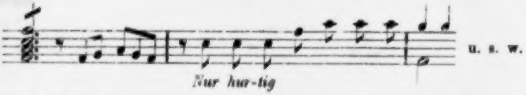


wegen der in ihnen aufgestellten Begleitungsmotive bemerkenswerth.

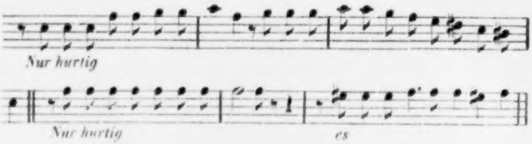
Wir betrachten die bisherige Arbeit zum Duett als eine noch in ihrem ersten Stadium stehende. Unser Augenmerk ist dabei besonders auf zweierlei Dinge gerichtet: auf die Begleitungsmotive, denen hauptsächlich die Charakterisirung der Situation übertragen war, und auf die Behandlung der Textworte. Von den zu grösseren Skizzen benutzten Begleitungsmotiven wird man nicht behaupten können, dass der unheimliche Ton, den das Stück verlangt, in ihnen getroffen sei, und eine mehr oder mindere Geeignetheit zu solcher Charakterisirung wird man höchstens bei zweien oder dreien der in den zuletzt angeführten kleinen Skizzen vorkommenden Motive finden. Was den Text betrifft, so hat Beethoven in den bisherigen Skizzen die Worte Leonorens eben so behandelt, wie die Roccos, d. h. er hat beide im Ausdruck nicht unterschieden. Es ist aber klar, dass Leonore und Rocco mit verschiedenen Gedanken und Empfindungen bei der Arbeit beschäftigt waren, dass die innerlich erregte, mit ihrem Plan der Rettung beschäftigte Leonore anders singen musste, als der nur mit der aufgetragenen Arbeit beschäftigte Rocco. In den nun folgenden Skizzen ist eine Schwenkung bemerkbar. Das Begleitungsmotiv wird fortan (S. 119 f.)







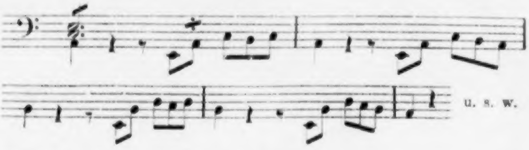
in Triolen aufgestellt, und allmählich bildet sich auch das kurzathmige Motiv des Contrabasses so, wie wir es kennen. Damit waren für die Begleitung die geeigneten Ausdrucksmittel gefunden. Fortan wird auch der Text anders behandelt. Die Rollen werden verschieden aufgefasst. Die Worte Roccos nehmen, so z. B. hier (S. 122),



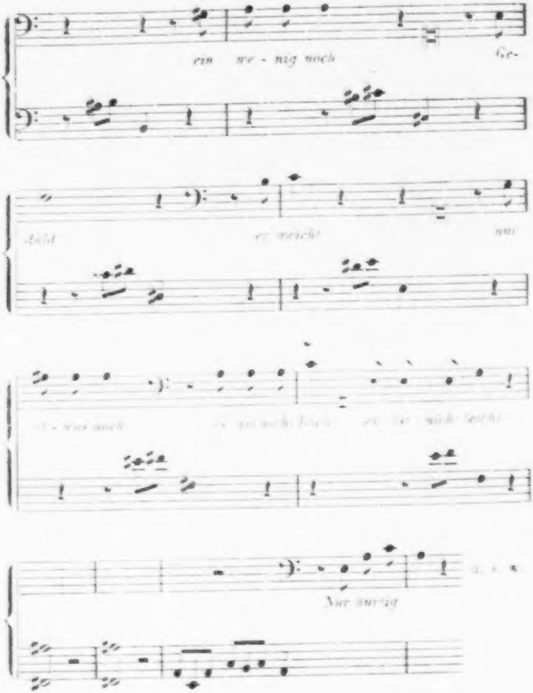
den Gesprächston an, und die Rolle Leonorens wird überwiegend melodisch gehalten.

Die Arbeit wird nun in vielen Skizzen fortgesetzt, in denen jedoch die gedruckte Lesart nicht an allen Stellen erreicht wird. In letzterer Beziehung lassen sich die ersten zwei Takte des Duettes anführen, welche Rocco zu singen hat und welche an keiner Stelle des Skizzenbuches so lauten wie im Druck.

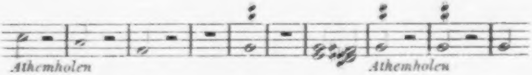
Aus den vorkommenden Skizzen ist noch Einiges herauszuheben. Ein bereits mitgetheiltes Begleitungsmotiv wird (S. 122) zu einer grossen, auf das ganze Duett sich erstreckenden Skizze benutzt, welche so



anfängt und in der einige Stellen


ein we - nig noch Ge-
duld er weicht nur
we - nig noch
Nur hurtig
u. s. w.

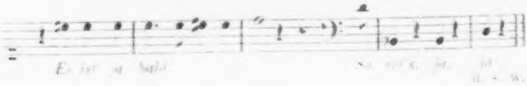
wegen der in ihnen angebrachten Tonmalerei bemerkenswerth sind: zuerst die Stelle mit dem steigenden Bassgang, der sechs Takte hindurch das Heben des Steines begleitet, und dann die gleich darauf folgenden, durch Halbpausen unterbrochenen Accorde, die ebenfalls ihre symbolische Bedeutung haben. Was das für eine Bedeutung ist, darüber giebt eine andere Skizze Aufschluss. Im Textbuch ist nach den Worten »Es ist nicht leicht«, wo Leonore und Rocco vom Heben des Steines ermüdet scheinen, bemerkt: »Sie holen Athem«. Beethoven hat, realistisch genug, dieses Athemholen auszudrücken versucht. Er schreibt (S. 162):

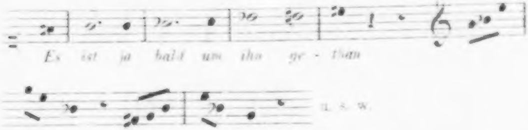


Und damit erklärt sich auch die frühere Stelle. Im Druck ist weder von dieser, noch von der früher vorkommenden Malerei etwas zu sehen.

Die ersten Skizzen zu dem dann folgenden Terzett (S. 85) stehen in F-dur und zeigen keine Aehnlichkeit mit der gedruckten Form. Die eigentliche Arbeit beginnt später (S. 156 f.). Die hier gewählte Tonart ist A-dur. Die Skizzen weisen bald bekannte Züge auf und kommen schliesslich von den gedruckten Bearbeitungen der in Jahn's Clavierauszug S. 183 f. stehenden am nächsten. In dieser Arbeit haben wir den Fall vor uns, dass überall nur einzelne, aus dem Zusammenhang des Textes gerissene Stellen durcheinander und jede wiederholt vorgenommen werden. Eine auf das ganze Duett oder auf einen beträchtlichen Theil des Textes sich erstreckende Skizze kommt nicht vor. Dazu kommt, dass, abgesehen von einzelnen Abweichungen, sich beinahe das ganze Terzett durch die vorkommenden Skizzen belegen lässt. Diese Erscheinung ist der Beantwortung einer Frage günstig, welche sich bei andern abgerissenen Skizzen mit weniger Sicherheit beantworten lässt, nämlich der Frage: hat Beethoven bei solcher Methode des stückweisen Arbeitens einen Modulationsplan vor Augen gehabt? Das Skizzenbuch bejaht diese Frage, wie sie denn auch, wenn sie apriorisch gestellt würde, zu bejahen wäre. Es würde zu umständlich sein, das Gesagte durch Beispiele zu beweisen. Dabei ist nicht ausgeschlossen, dass Beethoven bei einzelnen Stellen geschwankt hat und später von seinem ursprünglichen Plan abgegangen ist. Ein solcher Fall kann vorgelegt werden.

Im Druck geht die Modulation an der Stelle, wo Leonore von Rocco die Erlaubniss erwirkt, Florestan ein Stückchen Brot geben zu dürfen, von F-moll über Cis-moll (eigentlich Des-moll) mit enharmonischer Verwechslung nach C-dur. Das ist ein gewaltsamer, gezwungener Uebergang, der aber hier, wo Leonore mit Rocco's eigenen Worten »Es ist ja bald um ihn gethan« auf den gutmüthigen Mann eindringt und ihn zur Nachgiebigkeit bewegt, an rechter Stelle ist. Der Zug würde seine symbolische Bedeutung verlieren, wenn z. B. die Modulation von F-moll gleich nach C-dur geführt würde. Im Skizzenbuch kommt die Stelle viermal vor. In den zwei ersten Fassungen (S. 174 u. 176)

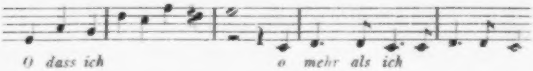




hat sie nichts Herbes, und erst in den zwei späteren Skizzen (S. 204) hat sie in ihrem mit der gedruckten Fassung übereinstimmenden Modulationsgang auch das Scharfe bekommen. Beethoven ist also auch auf diesen Zug nicht gleich anfangs gekommen. Wir nehmen an, er habe sich die im Text vorgezeichnete Situation immer mehr vergegenwärtigt und sei dann durch das Unnatürliche, das jene Worte in Leonorens Munde haben und das nur aus ihrer Zudringlichkeit zu erklären ist, bewogen worden, ihnen jenen scharfen Ausdruck zu geben.

Erwähnenswerth ist, dass die Worte Florestans »O dass ich euch nicht lohnen kann«, welche im Druck (wo z. B. das unwichtige Wort »dass« einen guten Taktheil und die längste

Note bekommen hat) prosodisch nicht gut ausgedrückt sind, im Skizzenbuch (S. 172) in einer Fassung vorkommen,


O dass ich
o mehr als ich

in der jener Fehler vermieden ist.

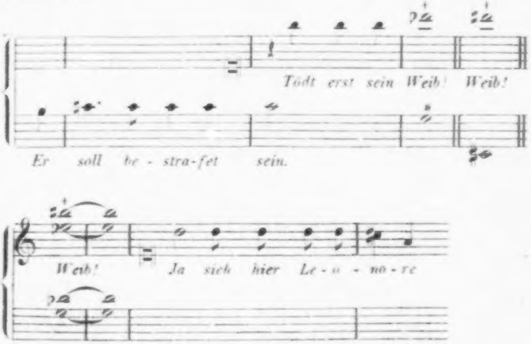
Dem Schluss des Terzettes gilt eine Bemerkung (S. 188),

Nel terzetto gegen das Ende immer mehr pianissimo

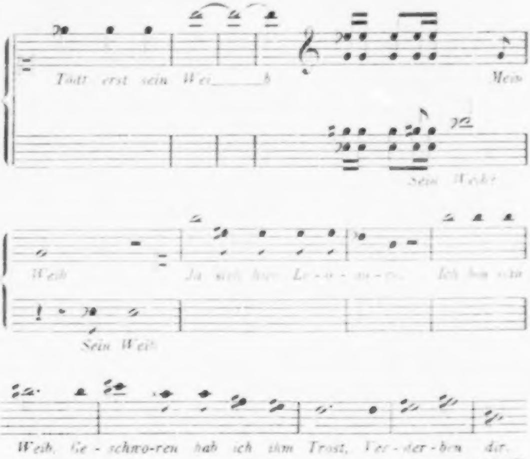
welche auch befolgt worden ist.

Zu dem nun folgenden Quartett wird (S. 84, 133 u. s. w.) in verschiedenen Tonarten angesetzt, in Es-dur, G-moll und A-moll. Erst dann (S. 208) wird die Tonart D-dur aufgestellt und wird in kleinen und grossen Skizzen (S. 208 bis 297) die gedruckte Form bei den meisten Stellen ganz oder annähernd erreicht. Betrachtenswerth sind die Skizzen zu zwei Stellen, nämlich zu der Stelle, wo Leonore sich als Florestans Weib zu erkennen giebt, und zu der, wo sie Pizarro die Pistole vorhält.

Die erste Stelle erscheint zuerst (S. 209) in diesen Fassungen.

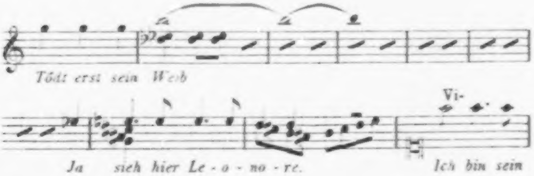

Tödt erst sein Weib! Weib!
Er soll be - stra - fet sein.
Weib! Ja sieh hier Le - o - no - re

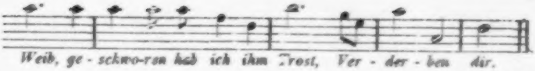
Man sieht, Beethoven ist (bei dem Worte »Weib«) mit wenig Schritten von einer milden Dissonanz zu einem scharf dissonirenden Accord gekommen, und dieser Accord wird, mit enharmonischer Verwechslung zweier Töne, nach H-moll geführt. Nun werden andere Behandlungen des gefundenen Accords versucht. Hier (S. 215)

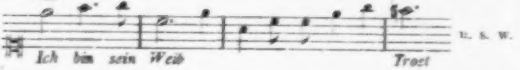

Tödt erst sein Wei___b
Mein
Sein Weib!
Weib
Ja sieh hier Le-o-no-re.
Ich bin sein
Sein Weib
Weib. Ge-schwo-ren hab ich ihm Trost, Ver-der-ben dir.

u. s. w.

wendet sich die Modulation bei der Auflösung nach Gis-moll (eigentlich As-moll), und hier (S. 220)

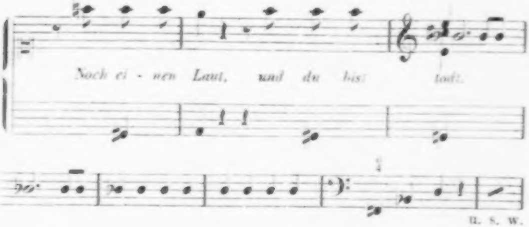

Tödt erst sein Weib
Vi-
Ja sieh hier Le-o-no-re.
Ich bin sein


Weib, ge - schwo-ren hab ich ihm Trost, Ver - der - ben dir.
u. s. w.

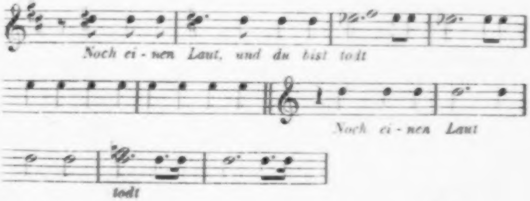

-de
Ich bin sein Weib
Trost
u. s. w.

zunächst wieder nach H-moll, dann (in der Variante) nach D-moll. Wir können uns die verschiedenen Versuche nicht ohne die Annahme erklären, dass Beethoven über die nächstliegenden zulässigen Auflösungen des Accords reflectirt hat.

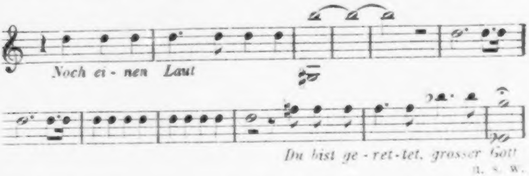
Bei der andern Stelle ist Beethoven nicht gleich, sondern allmählich auf das Ausdrucksmittel des rhetorischen Accents gekommen. In der ersten Skizze (S. 210)


Noch ei - nen Laut, und du bist todt.
u. s. w.

behandelt er das wichtige Wort »todt« gleichgiltig, indem er ihm einen Secundenschritt abwärts giebt. Später (S. 210 und 219)

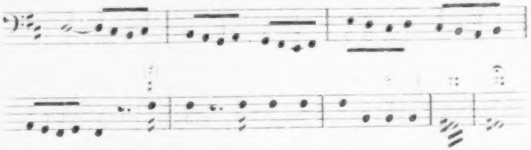

Noch ei - nen Laut, und du bist todt
Noch ei - nen Laut
todt

wird das Wort durch einen Terzen- und zuletzt (S. 223)



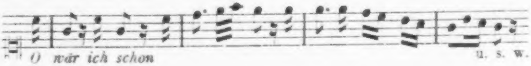
durch einen Sextensprung aufwärts hervorgehoben.

Der Schluss des Quartetts ist im Skizzenbuch verschieden angegeben. Ein Schluss erfolgt in der Haupttonart. Eine später geschriebene Version (S. 224)



dient zur Ueberleitung in das folgende Recitativ. Bemerkenswerth ist noch, dass die schöne Melodie in B-dur, welche in den vorhandenen Bearbeitungen die Flöten nach dem ersten Trompetensignal haben, im Skizzenbuch nicht vorkommt. Sie muss später und vermuthlich während oder nach der Composition der zweiten Ouverture eingelegt worden sein.

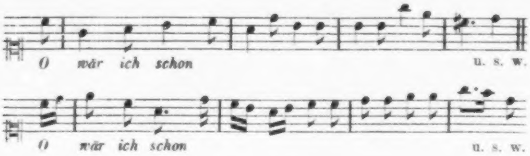
Dass Beethoven die schon im Jahre 1803 entworfene Arie Marzellinens hier nochmals vornahm, lässt schliessen, dass er mit der früheren Arbeit nicht zufrieden war.*) Die hier vorkommenden Entwürfe sind verschieden. Zuerst erscheint (S. 89) ein Ansatz, aus dem (S. 90) eine grössere Skizze hervorgeht, die mit Benutzung einer Variante so anfängt



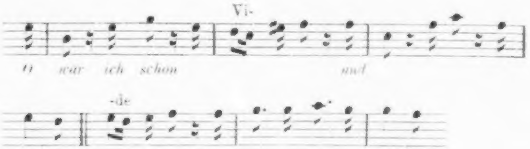
---

*) Siehe »Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803«, S. 67.

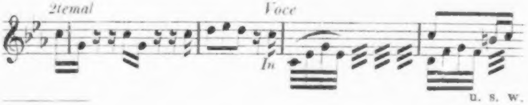
und die der in Jahn's Clavierauszug S. 173 f. stehenden Bearbeitung so nahe kommt, dass man von den gedruckten Bearbeitungen die genannte der Entstehung nach für die zweite halten muss.*) Später (S. 146 und 147) erscheinen zwei vollständige Entwürfe,



von denen es nicht bekannt ist, ob Beethoven sie ausgeführt hat. Man muss das Gegentheil vermuthen, wenn man sieht, dass er gleich darauf (S. 147)



auf eine frühere Bearbeitung zurückkommt.**) Später (S. 149) erscheinen Andeutungen



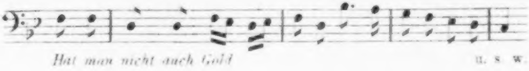
---

*) Die erste von den gedruckten Bearbeitungen ist die in Jahn's Clavierauszug S. 178 f. vorkommende.

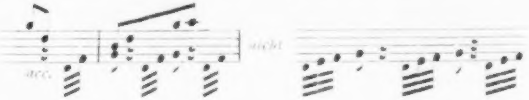
**) Es ist die in der vorigen Randnote angeführte Bearbeitung. Nur ist die Tonart geändert. Obige Skizze steht in C-dur, und die gedruckte Bearbeitung fängt in C-moll an und geht später nach C-dur.

zur Begleitung der Arie, welche von den vorhandenen Bearbeitungen am ehesten derjenigen angehören können, welche in einer in der königl. Bibliothek zu Berlin befindlichen, in Jahn's Clavierauszug S. 16 f. benutzten Abschrift erhalten ist.

Zur Arie Rocco's findet sich (S. 92) ein Entwurf.



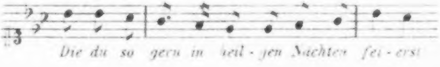
von dem nicht bekannt ist, ob Beethoven ihn ausgeführt hat. Bald darauf (S. 95) erscheint eine Aufzeichnung,



aus der sich entnehmen lässt, dass die Arie, wie sie gedruckt ist, nahezu oder ganz fertig war. Hat Beethoven bei der Begleitungsfigur, auf deren Aenderung die Skizze abzielt, an die Bewegung der Finger beim Geldzählen gedacht?

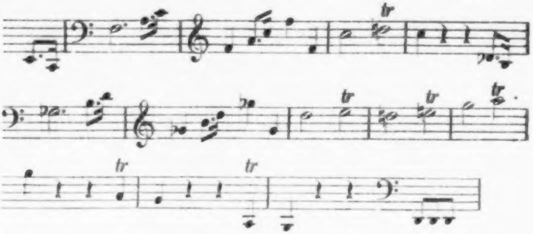
Zwischen den Arbeiten zur ersten Hälfte des zweiten Aktes der »Leonore« erscheinen auch Entwürfe zu dem Liede »An die Hoffnung« Op. 32, zur Sonate für Pianoforte in F-moll Op. 57 und (S. 205) zu einem unbekannten Marsch.

Auf das Lied »An die Hoffnung« beziehen sich (S. 151 bis 157) fünf grosse, meistens vollständige und eine ziemlich grosse Anzahl kleiner, abgebrochener Skizzen, von welch letzteren diese

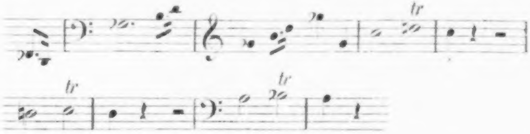


die erste ist. Eine Uebereinstimmung mit der gedruckten Form wird nur an einigen hervortretenden Stellen erreicht. Wir halten die Skizzen für eine Vorarbeit. Einige Zeit musste noch vergehen, bis die endgiltige Fassung gefunden wurde. Die Skizzen wurden während der Arbeit am Terzett im zweiten Akt der »Leonore« geschrieben.*)

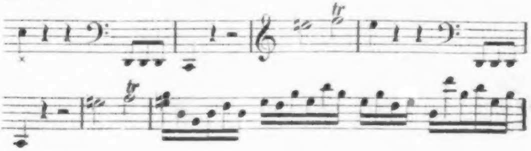
Von der Sonate in F-moll erscheint (S. 182, 187 bis 198 und 203) zuerst der erste Satz. Das Hauptthema ist (S. 182) gleich gefunden.



Die Stelle mit den Trillern scheint Bedenken erregt zu haben. Beethoven schreibt sie anders.

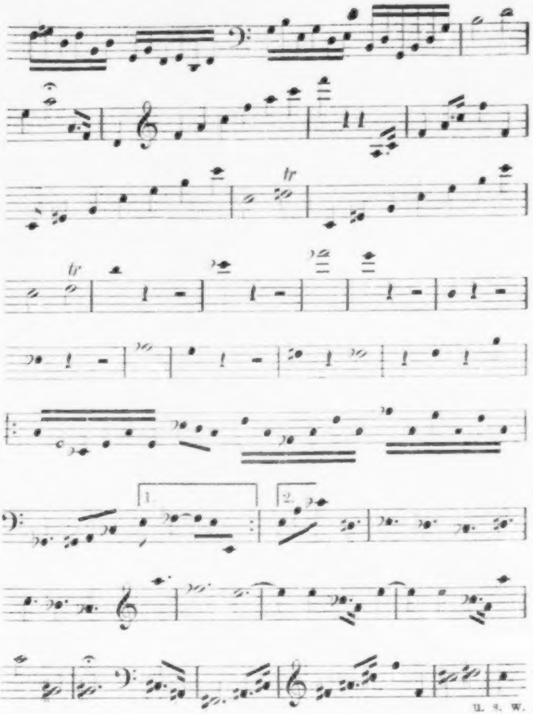


An den vierten Takt dieser Skizze anknüpfend wird nun (S. 182) die Arbeit bis zum Anfang des zweiten Theils fortgesetzt.



---

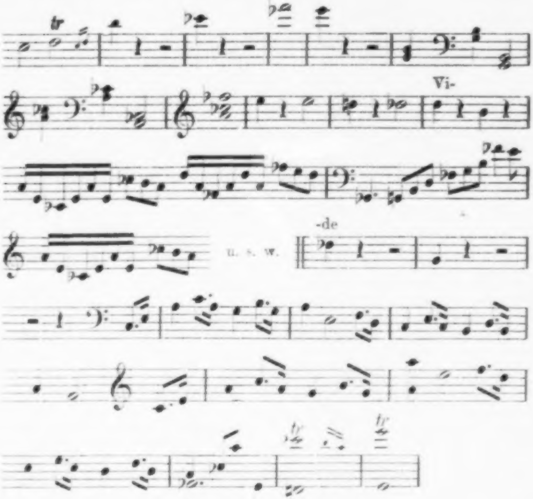
*) Das Lied erschien im September 1805.



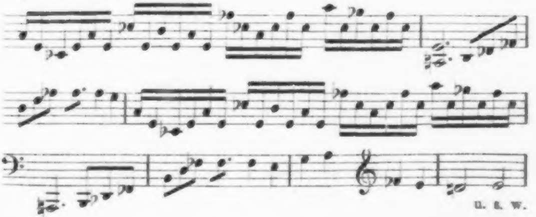
u. s. w.

Ein wichtiger Bestandtheil, der Mittelsatz in As-dur, ist noch nicht gefunden. Ueberhaupt wird die parallele Dur-Tonart nicht berührt. Die Skizze kommt aus dem Moll nicht heraus. Das Stürmische und Düstere herrscht. Das Milde fehlt und mit ihm der Contrast. Zunächst wird nun in einer Skizze, die wir übergehen, der Anfang der vorigen Skizze geändert und wird damit der Hauptsatz seiner endgiltigen

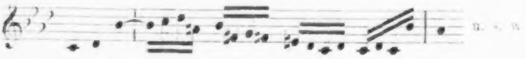
Form näher geführt. Eine dann folgende grosse, bis zum Anfang des zweiten Theils reichende Skizze (S. 192), von der wir den 22. bis 34. Takt hersetzen.

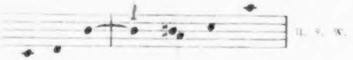


bringt in einer Variante den Mittelsatz in seiner ursprünglichen Fassung. In einer später geschriebenen Skizze (S. 190)



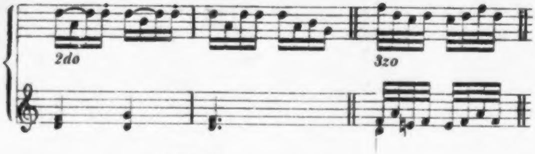
klärt sich auch der Schlusssatz, jedoch mit Ausnahme seines Anfangsmotives, das auch hier noch nicht, wie im Druck, wiederholt wird. Von der Wiederholung dieses Motives auf gleicher Stufe hing die Ausbildung des Anfangs des Schlusssatzes ab. In allen früheren Skizzen wird der Schlusssatz mit zwei zweitaktigen, in der zuletzt angeführten mit zwei dreitaktigen und im Druck mit zwei viertaktigen Abschnitten eröffnet. Die gedruckte Fassung kommt im Skizzenbuch nicht vor. Das ist auch eine von den vielen Stellen, von der man meinen sollte, sie könnte von Anfang an nicht anders gewesen sein, als sie jetzt ist. Die übrigen Skizzen gelten meistens dem zweiten Theil und dem Schluss. Sie kommen der endgiltigen Fassung noch weniger nahe, als die zum ersten Theil. Der zweite Theil scheint einige Mühe gemacht zu haben. Dies lässt sich schon daraus schliessen, dass Beethoven einige Zeit (S. 187 bis 197) Versuche mit einem Nachahmungsmotiv

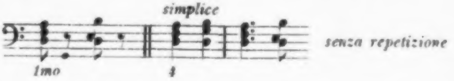




angestellt hat, das im zweiten Theil verwendet werden sollte, aber nicht zur Verwendung kam. Bei der Gedrungenheit und Einheitlichkeit, die der zweite Theil im Druck zeigt, ist schwer einzusehen, wie und wo das Motiv angebracht werden sollte. Der Schluss des Satzes ist verschieden angegeben und jedesmal kürzer gehalten, als im Druck.

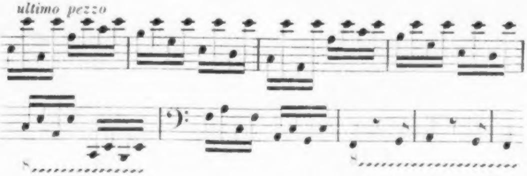
Die Arbeit zum zweiten Satz der Sonate (S. 190 bis 195) beschränkt sich fast nur auf die Andeutung einiger Reihen Variationen. Von jeder Variation ist, wie man z. B. in der zuletzt vorkommenden Reihe (S. 195)



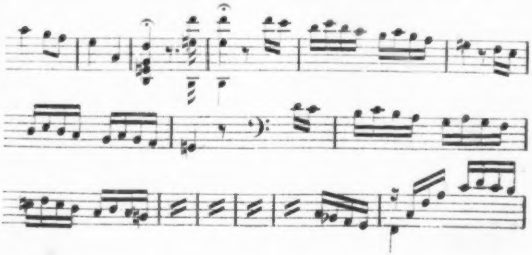

simplice
1mo
4
senza repetizione

sehen kann, nur der Anfang und das zu Grunde liegende Figuralmotiv angegeben. Das Thema selbst kommt vollständig nicht vor, kann also früher fertig gewesen sein. Auch dieser Satz hat seine endgiltige Form im Skizzenbuch nicht gefunden.

Der letzte Satz sollte (S. 191) ursprünglich so


ultimo pezzo
8
8

anfangen. Bald darauf (S. 191 bis 197) erscheinen einige abgebrochene Entwürfe, welche nur der Ueberleitung vom zweiten zum dritten Satz gelten und von denen einer (S. 191)



an die letzten Takte der letzten Variation anknüpft und inmitten des zweitaktigen Hauptmotivs des letzten Satzes abbricht, ein anderer jenes Hauptmotiv ungekürzt bringt u. s. w. Skizzen, die über dies Hauptmotiv hinausreichen, eigentliche Skizzen zum Finale kommen nicht vor. Zu beachten ist die Stellung der angeführten Skizzen. Jene verworfene Skizze (»ultimo pezzo«) zum Anfang des letzten Satzes steht auf den zwei obersten Systemen derselben Seite, auf deren unteren Systemen Entwürfe zum zweiten Satz und zur Ueberleitung in den dritten Satz durcheinander eingetragen sind. Es ist also unzweifelhaft, dass jener verworfene Anfang früher geschrieben wurde, als die darunter vorkommenden Skizzen. Hieraus ergiebt sich, dass das Finale während der Arbeit an den Variationen und an einem andern Orte, wenn nicht fertig, so doch angefangen worden war.*)

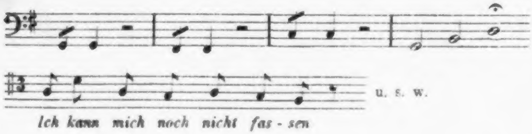
Eine andere Nachbarschaft giebt Anlass zu einer Vermuthung. Als die Sonate in F-moll angefangen wurde, war das Duett »Nur hurtig fort, nur frisch gegraben« noch in der Arbeit begriffen. Das Begleitungsmotiv war ungefähr 50 Seiten früher gefunden. Eben jene pochende Triolenbewegung mit ihren wiederholten Achtelnoten spielt auch im ersten Satz der Sonate eine Rolle, und da ist die Möglichkeit nicht auszuschliessen, dass ein Einfluss der einen Arbeit auf die andere stattgefunden und die Beschäftigung mit der einen zur Entstehung der andern beigetragen hat.

Wir gelangen nun zu den zwei letzten Nummern der Oper, nämlich zum Recitativ und Duett zwischen Leonore und Florestan und zum zweiten Finale.

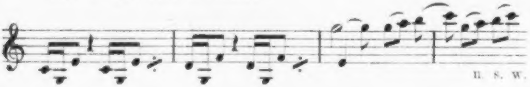
---

*) Nach einer Erzählung von Ferd. Ries (Biogr. Not. S. 99) wurde das Finale in Döbling concipirt. Beethoven wohnte in Döbling im Sommer 1803 und 1804; 1805 wohnte er in Hetzendorf. Das demnach zu wählende Jahr der Composition kann nur 1804 sein. In Thayer's Biographie (Bd. 3 S. 158) steht, Beethoven habe die Sonate Op. 57 im Herbst 1806 componirt. Dass das nicht richtig sein kann, geht, abgesehen von dem Ergebniss, das sich an Ries' Mittheilung knüpft, sowohl aus der Nähe der (25 Seiten früher vorkommenden) Skizzen zu dem i. J. 1805 erschienenen Liede »An die Hoffnung«, als aus der Nähe der (S. 187 bis 189 und 204 ff. vorkommenden) Skizzen zu Stücken aus der Oper »Leonore« hervor.

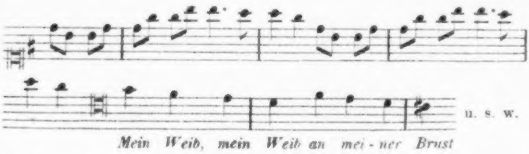
Jenes Recitativ hat Beethoven (S. 230 bis 236) viermal vollständig und einmal unvollständig entworfen. Jeder Entwurf lautet anders. Der erste Entwurf beginnt so:



Erst in der letzten Skizze ist eine theilweise Uebereinstimmung mit dem Druck bemerkbar.



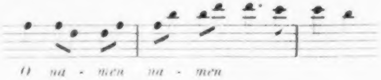
Beim Duett selbst nimmt Beethoven (S. 227 bis 242) zuerst einzelne Stellen des Textes vor. Später erscheinen grössere Skizzen, die das Stück der in Jahn's Clavierauszug S. 194 stehenden Bearbeitung ziemlich nahe bringen. Bekanntlich hat Beethoven zum Hauptthema eine ursprünglich für die i. J. 1803 begonnene Schikaneder'sche Oper bestimmte Melodie gewählt.*) Sehen wir, wie diese Melodie in die neue Oper eingeführt wird. In vorliegendem Skizzenbuch kommt die Melodie bald zum Vorschein, und ausser ihr wird kein anderes Hauptthema aufgestellt. Sie erscheint zuerst (S. 227)



---

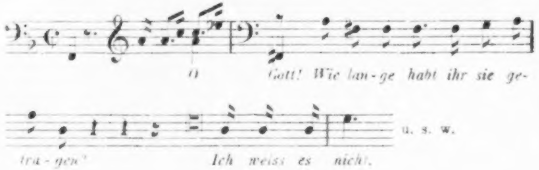
*) Vgl. »Beethoveniana« S. 82.

genau so, wie sie in der früheren Arbeit lautet. Jedoch ist ihr kein Text beigegeben, was nicht ohne Grund geschehen sein kann und deswegen auffallend ist, weil die folgenden, von Florestan zu singenden Takte mit Text versehen sind. Der Grund war: die ersten Worte des neuen Textes (»O namenlose«) liessen sich den ersten Noten der Melodie nicht unterlegen. Was geschieht nun? Beethoven fügt der Melodie

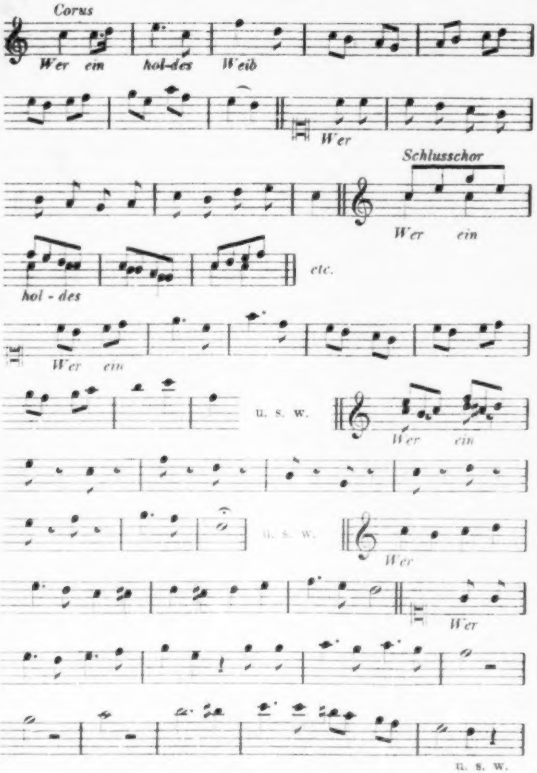


vorne eine Note hinzu und wiederholt zwei Sylben.

Die Arbeit zum zweiten Finale (S. 244 bis 333) beginnt mit der Vornahme einzelner Textstellen. Später werden in grösseren Skizzen die einzelnen Abtheilungen des Textes ziemlich in der Reihenfolge vorgenommen, in der sie im Textbuch vorkommen. Dabei wird die Vornahme einzelner Textstellen fortgesetzt. Eine Aehnlichkeit oder Uebereinstimmung mit der gedruckten Form wird nur an einzelnen Stellen erreicht. Die Arbeit muss an einem andern Ort fortgesetzt worden sein. An sich bieten die Skizzen wenig Bemerkenswerthes. Am auffallendsten ist ihre Verschiedenheit unter sich. Wir beschränken uns bei der Aushebung auf den Anfang einer Skizze (S. 284)

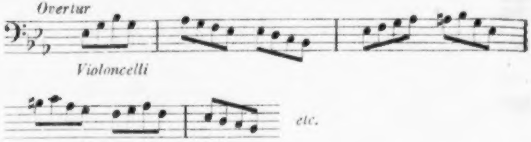


zu einem gegen Ende des Finale und nur in der ersten Bearbeitung der Oper vorkommenden Recitativ und auf einen Theil der Skizzen


Corus
Wer ein hol-des Weib
Wer
Schlusschor
Wer ein
hol - des
etc.
Wer ein
u. s. w.
Wer ein
u. s. w.
Wer
Wer
u. s. w.

zum Anfang des Schlusschors. Diese letzte Auswahl mag in ihrer Verschiedenheit eine Vorstellung von der Arbeit zu andern Stellen geben.

Zwischen den Arbeiten zum zweiten Finale findet sich (S. 263) ein Ansatz



zu einer Ouverture, die wahrscheinlich für die Oper bestimmt war, (S. 291) eine Bemerkung.*)

> *Am 2ten Juni — Finale immer simpler — alle Klavier-Musik ebenfalls — Gott weiss es — warum auf mich noch meine Klavier-Musik immer den schlechtesten Eindruck [macht,] besonders wenn sie schlecht gespielt wird.*

und dann (S. 333 bis 337) kommen Skizzen zum Recitativ und zur Arie Leonorens.

Es muss auf den ersten Blick auffallen, dass, der sonst von Beethoven befolgten Ordnung entgegen, von dem vocalen Theil der Oper die Arie Leonorens nach dem zweiten Finale.

---

*) Nach unserer Annahme fällt diese Bemerkung ins Jahr 1804. Gegen die anderwärts aufgestellte Annahme, die Bemerkung sei im Jahr 1805 geschrieben, spricht schon die Kürze der Zeit, die Beethoven zur Vollendung der Oper übrig blieb. Die Ouverture war noch nicht angefangen, die Arbeit zum zweiten Finale war kaum über ihr erstes Stadium hinaus, andere Stücke des zweiten Aktes waren noch nicht vollendet, als die Bemerkung geschrieben wurde, und dass in der kurzen Zeit vom 2. Juni 1805 bis zum Tage der ersten Aufführung (20. November 1805) jene Stücke fertig wurden, die Stimmen abgeschrieben, die nöthigen Proben gehalten werden konnten u. s. w., ist unwahrscheinlich. Ueberdies ist als sicher anzunehmen, dass die Oper eine ziemlich geraume Zeit vor der ersten Aufführung fertig war. Dies geht aus folgenden Mittheilungen hervor. Der Wiener Correspondent der Leipziger Allg. musik. Zeitung vom Januar 1806 (S. 237) sagt in seinem Bericht über die erste Aufführung: »Das merkwürdigste unter den musikalischen Produkten war wol die schon lange erwartete Beethoven'sche Oper.« Ferdinand Ries erzählt (Biogr. Not. S. 102): »Eines Tages, wo eine kleine Gesellschaft nach dem Concerte im Augarten mit dem Fürsten (Lichnowsky) frühstückte, worunter auch Beethoven und ich waren, wurde vorgeschlagen, nach Beethoven's Haus zu fahren, um seine dazumal noch nicht aufgeführte Oper Leonore zu hören.« Was Ries erzählt, kann natürlich erst 1805 geschehen sein.

also zuletzt vorgenommen wurde. Hier ist zweierlei möglich. Entweder wurde Leonore erst im letzten Augenblick mit einer Arie bedacht, oder es kam hier auf die Composition einer neuen Arie oder auf die Umarbeitung einer früher geschriebenen an. Das Erstere ist unwahrscheinlich. Sollte der Verfasser des Textes, der sogar Rocco und Marzelline je mit einer Arie bedacht hatte, der wichtigsten Person der Oper keine Arie gegeben haben? Wir können also nur das Andere annehmen, und hierüber werden die Skizzen hinreichenden Aufschluss geben.

Zunächst zeigt sich, dass der zur Composition vorgenommene Text nicht der im Textbuch v. J. 1805, sondern der im Textbuch v. J. 1806 und in den Clavierauszügen stehende ist. Jedoch kommen nicht alle Worte dieses Textes vor; fünf Zeilen aus dem zweiten Theil der Arie fehlen.*) Die Skizzen sind meistens kurz und betreffen mit geringer Ausnahme nur einzelne aus dem Zusammenhang gerissene Stellen des Textes. Skizzen zum Recitativ stehen zwischen Skizzen zum zweiten Theil der Arie u. s. w. Begonnen wird die Arbeit mit dem Recitativ (S. 333)

---

*) Um das Verhältniss auch von einer andern Seite und genauer beobachten zu können, setzen wir die frühere und die spätere Fassung des Textes her und machen in letzterem die in Beethoven's Skizzen vorkommenden Wörter durch einen stärkeren Druck kenntlich.

Früherer Text.

(Nach dem Textbuch v. J. 1805.)

Arie.

O brich noch nicht, du mattes Herz!
Du hast in Schreckenstagen
Mit jeder Stunde neuen Schmerz
Und neue Furcht ertragen.
O folge deinem Triebe!
Erliege nicht
Der hohen Pflicht
Der treuen Gattenliebe.

O du, für den ich alles trug,
Könnt ich zur Stelle dringen,
Wo man dich in die Ketten schlug,
Und süssen Trost dir bringen!
Dass dieser Sieg mir bliebe!
Ich wanke nicht,
Mich ruft die Pflicht
Der treuen Gattenliebe.

Späterer Text.

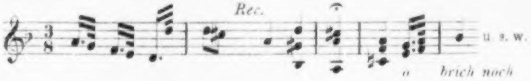
(Nach den Clavierauszügen; nicht ganz übereinstimmend mit dem im Textbuch v. J. 1806 vorkommenden Text.)

Recitativ.

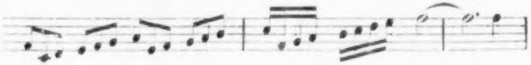
Ach brich noch nicht, du mattes Herz!
Du hast in Schreckenstagen
Mit jedem Schlag ja neuen Schmerz
Und bange Angst ertragen.

Arie.

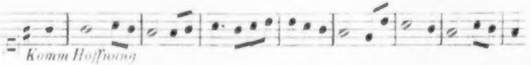
Komm Hoffnung! lass den letzten Stern
Der Müden nicht erbleichen!
Erhell' ihr Ziel! Sey's noch so fern,
Die Liebe wird's erreichen.
O du, für den ich alles trug,
Könnt ich zur Stelle dringen,
Wo Bosheit dich in Fesseln schlug,
Und süssen Trost dir bringen.
Ich folg' dem innern Triebe,
Ich wanke nicht,
Mich stärkt die Pflicht
Der treuen Gattenliebe.



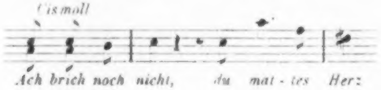
und mit abgebrochenen Stellen zum zweiten Theil der Arie, von denen diese (S. 333)



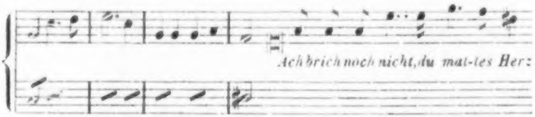
für Horn bestimmt zu sein scheint. Die Tonart dieser ersten Skizzen ist theils D-moll, theils F-dur. Dann wird für den ersten Theil der Arie (S. 333)



die Tonart E-moll, für deren zweiten Theil die Tonart E-dur gewählt, und diese letztere Tonart wird nun als Haupttonart der Arie nicht mehr verlassen. Das Recitativ wird fortan in Cis-moll aufgestellt, so hier (S. 334)

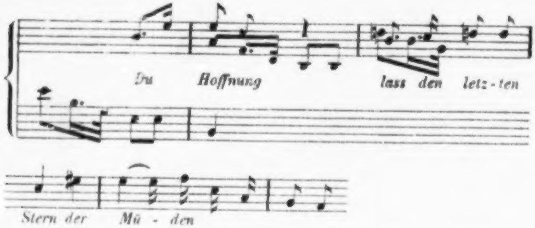


und hier (S. 336).

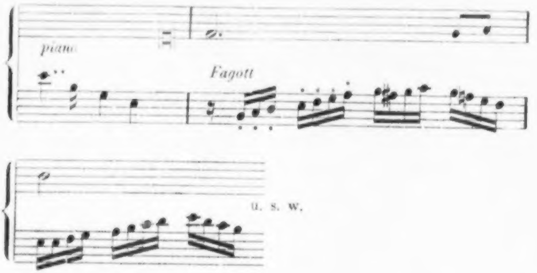


u. s. w.

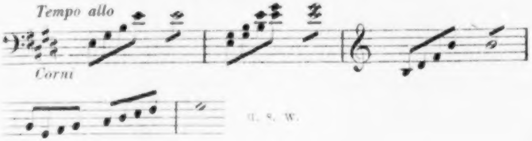
Von allen vorkommenden Skizzen ist die zuletzt erwähnte die längste; sie erstreckt sich auf das ganze Recitativ. Von den in E-dur stehenden Skizzen zum ersten Theil der Arie ist diese (S. 335)



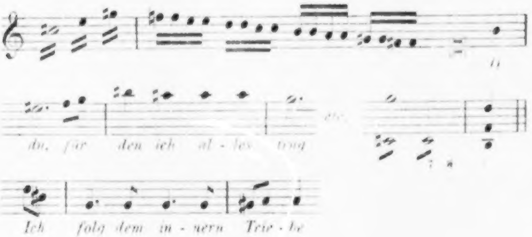
die erste. Die Skizze bringt ein Begleitungsmotiv, das nun weiter gepflegt wird. Bei den Skizzen zu diesem Theil schwankt Beethoven in Betreff der Taktart. Ein Theil der Skizzen steht im $\frac{3}{4}$-, ein anderer, zu dem diese Skizze (S. 336)



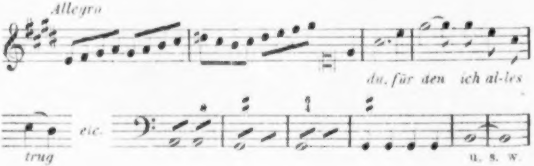
gehört, im $\frac{4}{4}$-Takt. Die Beziehung der zuletzt angeführten zwei Skizzen ist klar. Sie bringen den Beweis, dass der erste Theil der Arie, wie er gedruckt ist, noch nicht componirt war. Bei den Skizzen zum zweiten Theil der Arie kann man von dem Augenblicke an, wo dafür die Tonart E-dur gewählt wurde. zwei Arten unterscheiden. Die Skizzen betreffen hauptsächlich zwei auseinander liegende Stellen des Textes. Die Skizzen der ersten Art, z. B. diese (S. 333),


Tempo allo
Corni
u. s. w.

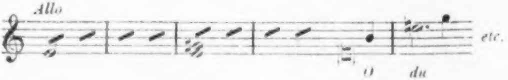
diese,


O
du, für den ich al - les trug
etc.
Ich folg dem in - nern Trie - be

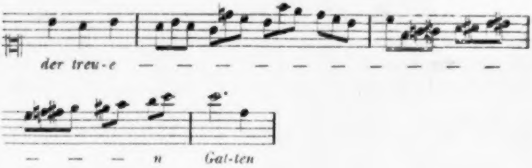
diese


Allegro
du, für den ich al-les
trug
etc.
u. s. w.

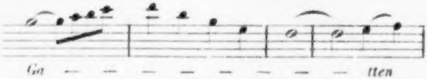
und diese,


Allo
O du
etc.

beschränken sich auf die Anfangsworte, überhaupt auf den Anfang des Theils und unterscheiden sich in ihrer Art nicht von den Skizzen zu andern Gesangcompositionen. Die der andern Art, z. B. diese (S. 333)



und diese,



befassen sich nur mit den Schlussworten der Arie und sind nur auf den melismatischen Ausdruck der Worte gerichtet. Themen oder Motive, welche den Grundstock einer Composition bilden könnten, werden nicht gesucht, und von einer thematischen Verschiedenheit, wie wir sie z. B. bei den zum Recitativ und zum ersten Theil der Arie gehörenden Skizzen beobachten können, kann hier nicht die Rede sein.

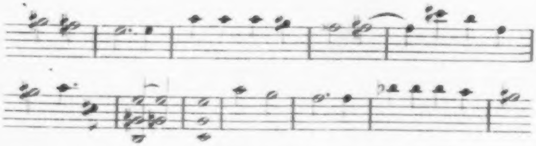
Das Ergebniss der Skizzen ist Folgendes. Die Skizzen zum Recitativ und zum ersten Theil der Arie sind auf eine neue Composition gerichtet; die zum zweiten Theil der Arie gelten, mit Ausnahme des Anfangs, mit Rücksicht auf die Musik genauer gesagt: mit Ausnahme der Ueberleitung vom ersten zum zweiten Theil, der Umarbeitung einer früher geschriebenen Arie. Abgesehen ist es in den Skizzen auf eine Arie in E-dur mit obligater Begleitung von drei Hörnern und einem Fagott, und die Bearbeitung, welche schliesslich aus ihnen hervorgegangen ist, wenigstens darin angebahnt wurde, ist die in den Clavierauszügen stehende. Jene früher geschriebene Arie, als deren Haupttonart wir auf Grund der ersten auf ihre Umarbeitung gerichteten Skizzen F-dur anzunehmen haben und deren Text ohne Zweifel der im Textbuch v. J. 1805 vorkommende war, ist verloren gegangen.

Ein grösseres, genaueres Ergebniss lässt sich aus den Skizzen schwerlich gewinnen. Nach welcher Seite wir uns auch wenden, überall gerathen wir auf einen unsicheren Boden. Wir wollen nur einen Punkt berühren. Die ersten Skizzen zur Arie stehen auf derselben Seite (S. 333), auf der die zum zweiten Finale aufhören, und die Blätter mit den Seitenzahlen 331, 332, 335 und 336, welche theils Skizzen zum Finale enthalten und auf welchen theils die Arbeit zur Arie fortgesetzt wird, hängen am hintern Rande zusammen und bilden einen Bogen. An der chronologischen Zusammengehörigkeit der auf den Blättern vorkommenden Skizzen lässt sich also nicht zweifeln, und der Gedanke, die in Angriff genommene Arie könne von Anfang an nur für die i. J. 1806 veranstalteten Aufführungen, also nur für die zweite Bearbeitung der Oper bestimmt gewesen sein, kann nicht aufkommen. Nun ist es nicht zu beweisen, dass die Arie bei der ersten Aufführung i. J. 1805 fertig war und gesungen wurde, und es ist im Gegentheil wahrscheinlich, dass die verloren gegangene Arie zur Aufführung kam. Für diese Ansicht kann man geltend machen, 1) dass es bei der zweiten Bearbeitung der Oper auf Kürzung abgesehen war und die neue Arie jener Forderung nicht nachkommt, 2) dass das Textbuch v. J. 1805 den Text der verloren gegangenen Arie enthält und 3) dass in der Leipziger Allg. Musik. Zeitung (VIII, 236) in dem Bericht über die erste Aufführung der Oper als Tonart der von Leonore gesungenen Arie F-dur angegeben wird. Soll man bei dieser Ungewissheit nun noch annehmen, die Arie sei vorläufig in den Skizzen liegen geblieben und Beethoven habe später die Arbeit wieder aufgenommen und zu Ende geführt?

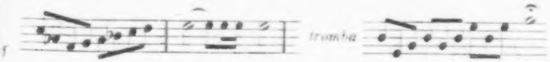
Auf der letzten Seite des Skizzenbuches (S. 338) stehen Entwürfe zur ersten Leonore-Ouverture.*) Ihrer Beschaffenheit nach müssen sie zu den zuerst geschriebenen gehören. Sie sind klein. Ein zusammenhängendes Bild lässt sich aus ihnen nicht gewinnen. Florestans Melodie

---

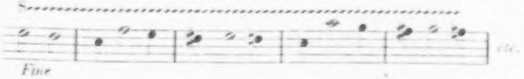
*) Es ist wohl unnöthig, zu bemerken, dass von der Ouverture Op. 138, welche in den Ausgaben fälschlich als die erste von den Leonore-Ouverturen bezeichnet ist, sich keine Spur im Skizzenbuche findet.



sollte angebracht werden; nach einem kurzen Lauf der Violinen sollte ein Trompetensignal



eintreten; ein aus den Anfangsnoten der Melodie Florestans hervorgegangener Schluss



ist angegeben u. s. w. Auch eine ziemliche Anzahl verworfener Skizzen kommt vor. Viel mehr lässt sich den Skizzen nicht entnehmen. Damit sind wir mit dem Skizzenbuch in seinem engeren Bestande zu Ende.

Die auf Grund des Skizzenbuches i. J. 1804 theils angefangenen, theils fortgesetzten Compositionen sind der Reihe nach:

- Duett in C-dur (»Um in der Ehe«) im 1. Akt der Oper »Leonore«,
- erstes Finale der Oper,
- zweiter Satz der Sonate in F-dur Op. 54,
- zweiter und dritter Satz des Tripelconcertes Op. 56,
- die ersten Nummern des zweiten Aktes der »Leonore« bis zum Quartett in D-dur.

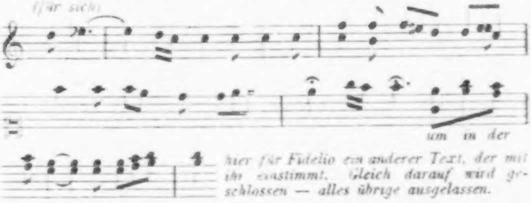
Marzellinens Arie und Roccos Lied im 1. Akt der Oper,
Lied »An die Hoffnung« Op. 32,
erster und zweiter Satz der Sonate in F-moll Op. 57,
Recitativ und Duett in G-dur im 2. Akt der Oper,
letztes Finale der Oper,
Leonorens Arie im 1. Akt der Oper (zweite Bearbeitung) und
die erste Leonore-Ouverture.

Unbekannte Entwürfe, d. h. Entwürfe zu liegen gebliebenen Compositionen kommen im Skizzenbuch wenig vor — ein Beweis, dass Beethoven's Aufmerksamkeit vorherrschend auf die Oper gerichtet war.

Noch sind die vom eigentlichen Bestande des Skizzenbuches auszuschliessenden letzten Blätter zu berücksichtigen. Es sind vier einzelne, nicht zusammenhängende, in keiner chronologischen Folge stehende Blätter. Beachtenswerth sind sie uns am meisten wegen der auf ihnen vorkommenden Andeutungen zu Kürzungen und andern Aenderungen, welche ohne Zweifel durch die im Winter 1805/6 unternommene Umarbeitung der Oper veranlasst wurden, welche jedoch nicht alle so, wie es beabsichtigt war, zur Ausführung kamen. Bevor Beethoven die Blätter zu dem angeführten Zweck bestimmte, wurden sie zu Skizzen und andern Aufzeichnungen benutzt.

In einer Aufzeichnung (S. 344)

Duetto mit Müller) und Fidelio*



hier für Fidelio ein anderer Text, der mit ihr einstimmt. Gleich darauf wird geschlossen — alles übrige ausgelassen.

---

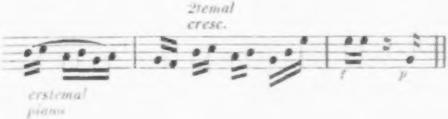
*) Louise Müller, engagirt in der zweiten Hälfte des Jahres 1803 als Sängerin im Theater an der Wien, gab 1805 und 1806 die Marzelline.

wird für den Schluss des Duettes in C-dur ein anderer Text gesucht und sollte das Duett früher schliessen. Die gefundenen »einstimmenden« Worte der Leonore, welche an die Stelle der wiederholten Anfangsworte (»Um in der Ehe« u. s. w.) traten, lauten auf Grund der Clavierauszüge:*)

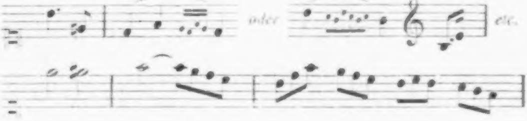
Das Leben soll dir sanft verfliessen,
Voll Blumen deine Wege sein.

Diese der Leonore zugedachten Zeilen fehlen im Textbuch v. J. 1805 und müssen auch in der verloren gegangenen ersten Bearbeitung des Duettes gefehlt haben.

Der Arie Leonorens gehören an (S. 340 und 343), ausser einer zu übergehenden Skizze, nachträgliche Aenderungen zu neun Stellen, welche theils, wie hier



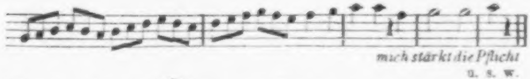
der Begleitung, theils, wie hier,

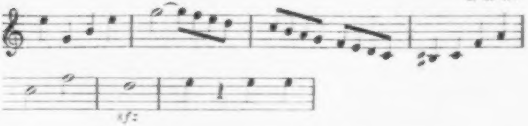


---

*) Vgl. Jahn's Clavierauszug S. 78 f. — Im Textbuch v. J. 1806 lauten die Worte etwas anders und zwar mit Einschluss der vorhergehenden Worte Marzellinens so:

Marzelline.
Die Tage werden sanft verfliessen,
Voll Blumen unsre Wege seyn.
Leonore.
Die Tage sollen sanft Dir fliessen,
Voll Blumen deine Wege seyn.

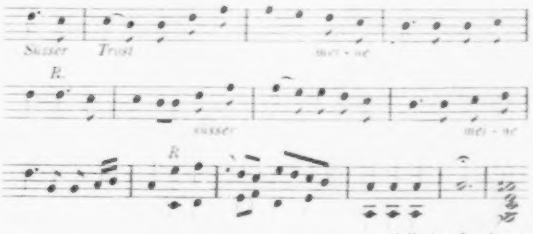




der Singstimme und vorherrschend der Colorirung der letzten Worte der Arie gelten.*) Aus der Beschaffenheit der vorkommenden Stellen geht hervor, dass die früher begonnene Arbeit der Reinschrift nahe war.

Florestans Arie sollte bedeutend gekürzt werden. Nach einer Aufzeichnung (S. 344)

Recitativ kurz und in f moll schliessen
Gleich die Singstimme

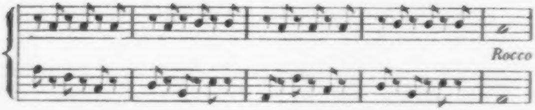


sollte auf den ersten Theil der Arie gleich das Melodram folgen.**) In einer andern Aufzeichnung (S. 346)

---

*) Man vergleiche mit den mitgetheilten Stellen Jahn's Clavierauszug S. 82 T. 1. S. 85 T. 14. S. 86 T. 6 f. der Variante. S. 84 T. 1 f. und S. 85 T. 23. Berührt werden auch die Stellen bei Jahn S. 81 T. 20 und 21. S. 82 T. 3, 8 und 16.

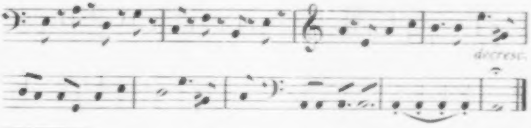
**) Das Melodram sollte also bei der zweiten Bearbeitung der Oper nicht ausfallen. Daraus ist mit Sicherheit zu schliessen, dass es bei den ersten Aufführungen i. J. 1805 auch gemacht wurde.



sehen wir ein Nachspiel zum ersten Theil der Arie, bei dessen letzter Note schon Rocco eintritt.*) Ohne Zweifel sollte auch hier das Melodram sich anschliessen. Die Verwandtschaft der zusammentreffenden Tonarten spricht dafür. Wenn das Melodram wegfiel, so konnte nur das Duett zwischen Leonore und Rocco folgen, und dass die nicht verwandten Tonarten As-dur und A-moll unmittelbar aufeinander folgen sollten, kann nicht die Absicht Beethoven's gewesen sein.

Im Duett in A-moll sollten nach einer Aufzeichnung (S. 344)

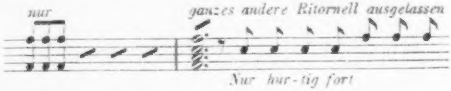
Beim Ende des Duetts vom Graben die Posaunen auszulassen



---

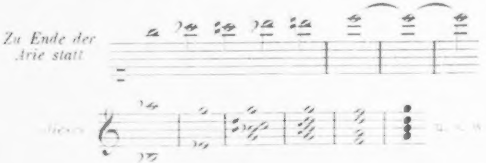
*) In einer jedenfalls der zweiten Bearbeitung der Oper angehörenden autographen Partitur ist es ebenfalls auf eine bedeutende Kürzung der Arie abgesehen. Das Manuscript beginnt mit Angabe der Instrumente und des Tempos »adagio« und bringt mit einigen Abweichungen den ersten Theil der Arie vom zweiten bis zum letzten (oder 22.) Takt so, wie er im Clavierauszug gedruckt ist. Im letzten Takt, unmittelbar nach der mit einem Ruhezeichen versehenen Achtelpause, steht in jedem System ein Doppelstrich, also ein Schlusszeichen. Dann sind mit Bleistift, ebenfalls von Beethoven's Hand, in allen Systemen das Taktzeichen C, darauf in einer Stimme die *pp* eintretenden ersten zwei Noten des im Druck folgenden Andante un poco agitato und in den andern Stimmen Viertelpausen angegeben. Nach diesem Manuscript sollte also Florestan's Arie ohne Recitativ beginnen und nur aus ihrem jetzigen ersten Theil bestehen. Ferner ist nach besagtem Manuscript der im Druck stehende zweite Theil später angehängt worden. Mit der im Skizzenbuche ins Auge gefassten dreitheiligen Form der Arie kann das Manuscript schon deswegen nicht zusammenhängen, weil keine Flöte angegeben ist.

die in der Bearbeitung v. J. 1805 verwendeten Posaunen wegbleiben und sollte nach einer andern Aufzeichnung (S. 346)



das Vorspiel gekürzt und auf seinen ersten Takt beschränkt werden.

Eine zum Duett in G-dur gehörende Bemerkung (S. 340)



geht hauptsächlich auf die Tieferlegung einer in der früheren Bearbeitung vorkommenden Stelle der Leonore aus*) und giebt am Schluss die Vorschrift:

Das Duett nicht zu gross.

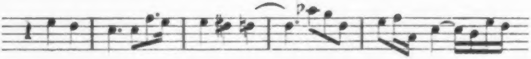
Ferner sollte das Recitativ das Tempo (un poco adagio) bekommen. Nur eine dieser angedeuteten Aenderungen wird man in den Clavierauszügen ausgeführt finden. Das Duett ist nämlich um ein Drittel gekürzt worden. Die Stelle der Leonore ist zwar geändert worden, aber anders, als oben angegeben ist.

Die auf den letzten Blättern vorkommenden Skizzen, die jedoch, wie bereits bemerkt wurde, einer früheren Zeit angehören, betreffen den 2. und 3. Satz des Tripelconcertes Op. 56 und die erste Leonore-Ouverture. Die Arbeit zu letzterer (S. 345 f.) ist im Vergleich zu der früher erwähnten etwas vorgerückt.

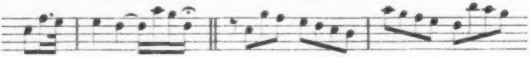
---

*) Siehe Jahn's Clavierauszug S. 200 T. 28 f. und S. 201 T. 24 bis 30.

Florestans Melodie



wird auch im $\frac{3}{4}$-Takt aufgestellt, der einer Klausel dieser Melodie sich anschliessende Lauf der Violinen*)



ist angedeutet u. s. w. Dann haben wir noch zu bemerken, dass auf den untersten Zeilen der letzten Seite (S. 346) die thematischen Anfänge des ersten und zweiten Satzes des Quartettes in F-dur Op. 59 Nr. 1 angegeben sind. Eine Folgerung ist daraus nicht zu ziehen, es sei denn die, dass die Sätze damals fertig waren.

Ueber die wichtigeren Skizzen welche auf den übrigen nicht zum Skizzenbuche gehörenden Blättern (S. 183 bis 186 u. s. w.) vorkommen, ist an andern Orten berichtet worden.

---

*) Eine kleine Abweichung macht sich bemerkbar. Die erste Note des Laufs lautet in der Skizze: C, in der Partitur der ersten Ouverture: D, in der Partitur der zweiten Ouverture wieder: C. Man bezweifelt die Richtigkeit dieses C.

XLV.

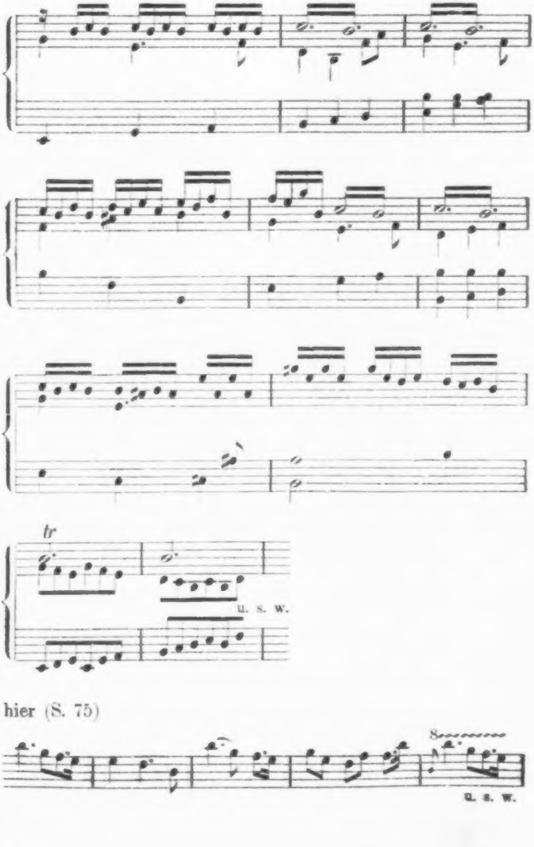
Drei Skizzenhefte aus den Jahren 1819 bis 1822.

Die hier zusammengestellten Hefte schliessen sich zwar nicht unmittelbar aneinander an; jedoch ist die Zeit, welche zwischen ihnen liegt, eine so kurze und dann besteht vermittelst einiger in ihnen berührten Compositionen ein solcher Zusammenhang zwischen ihnen, dass sie wohl in einer Folge betrachtet werden können. Besitzer der Hefte ist A. Artaria in Wien. Sie sind in Querformat und bestehen aus zusammengenähten Bogen.

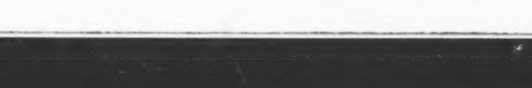
Das erste Heft zählt gegenwärtig 50 Blätter mit 16 Notenzeilen auf jeder Seite. Ursprünglich hatte es ungefähr 8 Blätter mehr. Zwischen Seite 80 und 81 sind 4, und zwischen Seite 98 und 99 ungefähr eben so viel Blätter herausgerissen. Die dort und hier fehlenden Blätter können Entwürfe zum Sanctus und Benedictus der zweiten Messe enthalten haben. Das Heft beginnt (S. 1 bis 34) mit Entwürfen zum Credo genannter Messe. Aus der Beschaffenheit der Entwürfe ergiebt sich, dass die Arbeit zum Credo der Beendigung ziemlich nahe war. Zwischen den Skizzen findet sich (S. 7) eine das Benedictus betreffende Bemerkung.*) Dann (S. 36 bis 78) kommen Entwürfe zum zweiten und dritten Satz der Sonate in E-dur Op. 109. Die Entwürfe zum zweiten Satz (hier »Presto« überschrieben) kommen von Anfang an der gedruckten Fassung sehr nahe, woraus zu schliessen ist, dass die Arbeit dazu in einem früheren Skizzenheft begonnen war. Weniger vorgeschritten zeigt sich die Arbeit zu den Variationen. Man sehe hier (S. 67),

---

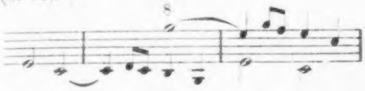
*) Siehe Artikel XIX.



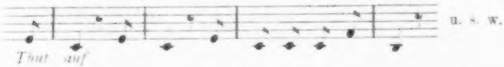
hier (S. 75)



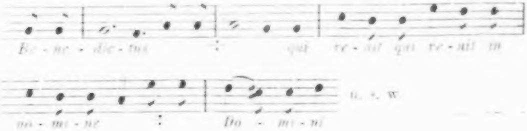
und hier (S. 78).*)



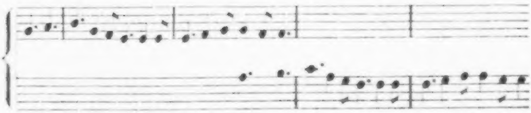
Inmitten dieser Skizzen erscheint (S. 75) ein Ansatz



zu einem Kanon, und nach denselben (S. 76 bis 79) kommen Entwürfe zu den fünf Bagatellen Op. 119 Nr. 7 bis 11.**) Zuletzt erscheinen (S. 81 bis 100) Entwürfe zum Benedictus der Messe, in denen die endgiltige Fassung allmählich angebahnt, aber nicht erreicht wird. Man sehe hier (S. 81).



hier (S. 88)

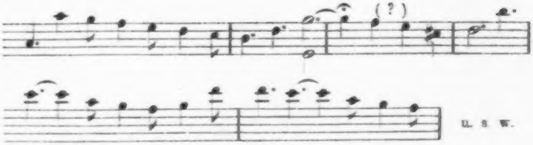


---

*) Siehe auch »Beethoveniana« S. 35. Die Sonate Op. 109 erschien im November 1821.

**) Vgl. den Artikel XVIII. Es kann auch auf Grund eines Conversationsheftes bemerkt werden, dass Beethoven Anfang 1820 um einen Beitrag zu Starke's Pianoforteschule ersucht wurde. Demnach scheint Schindler's Angabe (Biogr. I. 270), das Credo der Messe sei Ende October 1819 fertig gewesen, etwas verfrüht zu sein.

und hier (S. 98).



Mit Arbeiten zum Benedictus schliesst das Heft.

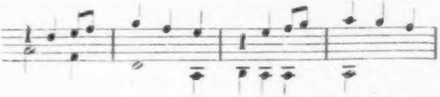
Das zweite Heft zählt mit Einrechnung eines halb abgerissenen Blattes, 88 theils 16-, theils 20zeilige Seiten. Mehrere von den Blättern, aus denen es besteht, waren vor der Heftung zu andern Aufzeichnungen benutzt worden. Wir rechnen zu solchen früher geschriebenen Stellen: (S. 9) eine Stelle aus einem ungedruckten schottischen Volksliede in B-dur und im $\frac{2}{4}$-Takt; (S. 10) zwei Stellen aus den Variationen Op. 107 Nr. 8; (S. 13) einige Skizzen zur ersten Abtheilung von Wellington's Sieg, Op. 91, mit einer auf die Einrichtung des Ganzen und auf die Ueberschriften abzielenden Bemerkung:

fällt in 2 Theile jedoch
ohne gänzlich abzusetzen —
Schlachtgemälde — Siegssimphonie

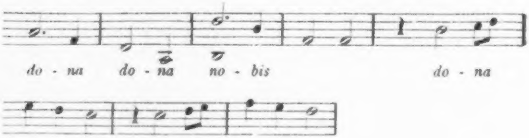
ferner (S. 63) einen wahrscheinlich ursprünglich zur Sonate Op. 109 bestimmten Entwurf in Cis-moll mit der Ueberschrift:

nächste Sonate
adagio molto sentimento moltissimo espressivo.

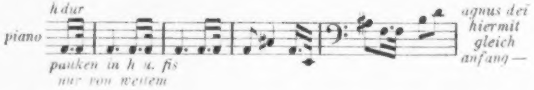
Abgesehen von diesen und mehreren andern Aufzeichnungen, welche also von dem chronologischen Gange auszuschliessen sind, bringt das Heft zu Anfang und weiterhin (S. 1 bis 62) Skizzen zum Agnus Dei der Messe. Dieselben stimmen anfangs mit der endgiltigen Fassung gar nicht oder wenig überein, nähern sich derselben aber allmählich. Man sehe hier (S. 9),



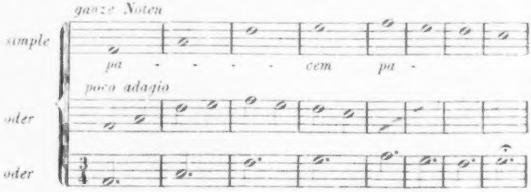
hier (S. 14),


do - na do - na no - bis do - na

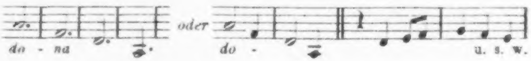
hier (S. 14),


h dur
piano
pauken in h u. fis
nur von weitem
agnus dei hiermit gleich anfang —

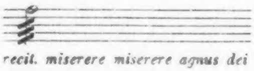
ferner hier (S. 15), wo ein cantus-firmus-artiger Gang in verschiedenen Taktarten aufgestellt wird.


ganze Noten
simple
pa - - - - cem pa -
poco adagio
oder
oder

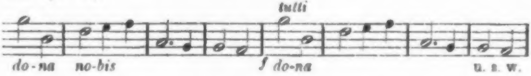
dann hier (S. 17),


do - na
oder
do -
u. s. w.

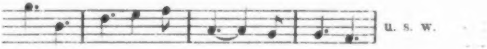
hier (S. 18),


recit. miserere miserere agnus dei

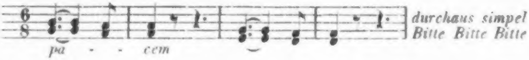
hier (S. 20).


tutti
do-na no-bis
f do-na
u. s. w.

hier (S. 57)

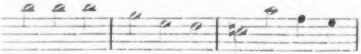


und hier (S. 61).*)

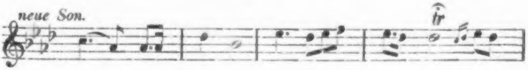

pa - - cem
durchaus simpel
Bitte Bitte Bitte

Zwischen diesen Skizzen finden sich: (S. 5) das Ende eines Recitativs aus Händels »Messias« überschrieben: *Ausgang aus dem Recit.*, und der Anfang des darauf folgenden Chores (Er trauete Gott u. s. w.); (S. 26 u. s. w.) einige Ansätze zu Fugen, von denen einer überschrieben ist: *Fuga per il cembalo o organo*; (S. 60) eine Bemerkung,

bloss mit blasenden Instrumenten die Fuge bis zu



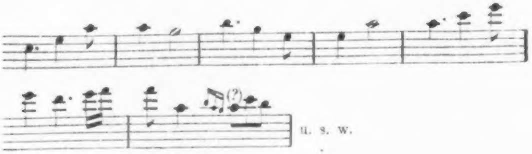
welcher Beethoven im Wesentlichen nachgekommen ist (vgl. Gesammtausgabe, Part. S. 136 bis 147) u. a. m. Dann erscheint eine neue Arbeit. Es folgen (S. 64 bis 88) Entwürfe zur Sonate in As-dur Op. 110.**) Zuerst wird der erste Satz vorgenommen, dessen Anfang bald (S. 65)



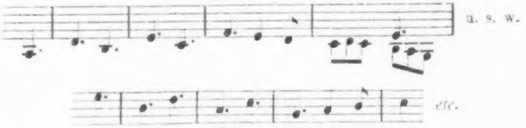
---

*) Vgl. den Artikel XIX.

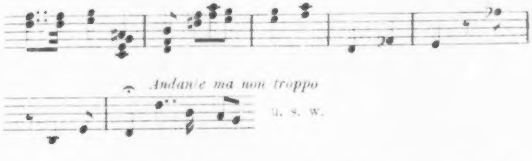
**) Das Autograph der Sonate zeigt das Datum: »am 25sten Dezbr. 1821.«



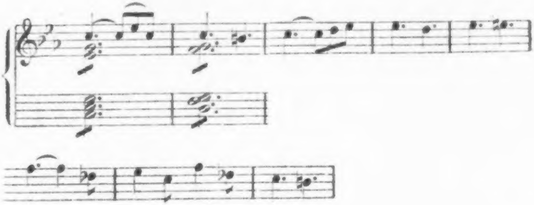
gefunden ist. Dann erscheinen der Reihe nach die Fuge.



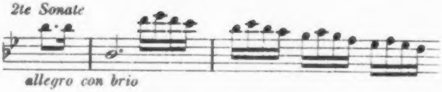
der zweite Satz und das Adagio, das nach einer späteren Skizze (S. 88) so


Andante ma non troppo
u. s. w.

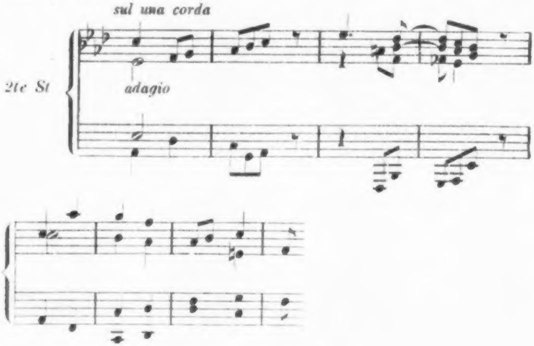
beginnen sollte. Inmitten dieser Entwürfe finden sich Entwürfe zu andern Sonatensätzen, so hier (S. 63),



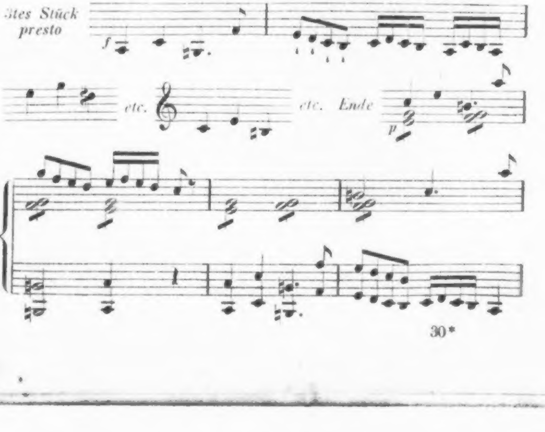
hier (S. 75),

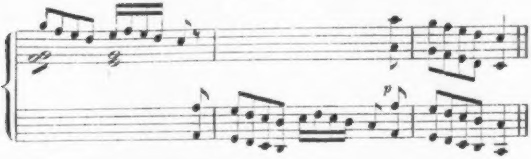

2te Sonate
allegro con brio

hier (S. 76)


sul una corda
2te St
adagio

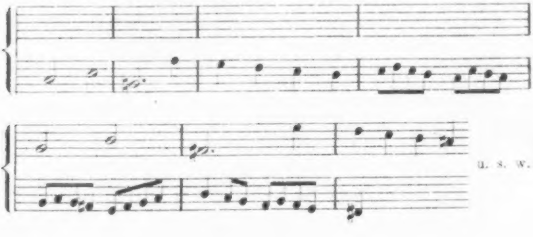
und hier (S. 76).

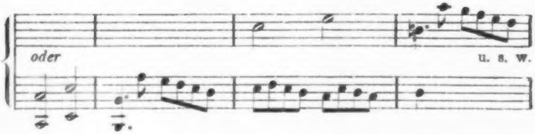

3tes Stück
presto
f
etc.
etc.
Ende
p



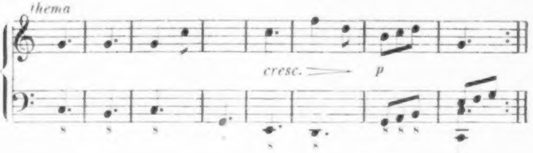
Aus diesen Ansätzen ist zu ersehen. dass Beethoven, als er an der Sonate Op. 110 arbeitete, sich mit der Composition einer andern, neuen Sonate trug. Füglich können die erste, dritte und vierte von den mitgetheilten Skizzen als zu einer Sonate gehörend gedacht werden. Aus der Ueberschrift der zweiten Skizze »2te Sonate« geht hervor, dass, als sie geschrieben wurde, die Sonate in E-dur Op. 109 fertig war, denn sonst würde Beethoven diese mitgezählt und dort »dritte Sonate« geschrieben haben. Am merkwürdigsten ist wegen ihrer Ueberschrift die letzte Skizze, weil hier das Thema des ersten Satzes der Sonate Op. 111 zum Thema eines dritten Sonatensatzes bestimmt ist. Mit Entwürfen zur Sonate Op. 110, deren endgiltige Fassung jedoch nicht ganz erreicht wird, schliesst das Heft.

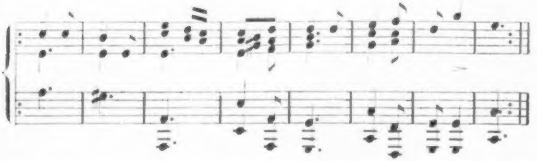
Das dritte Heft zählt 128 16zeilige Seiten. Beethoven hat ihm mit Rücksicht auf die Messe, welche hier fertig skizzirt wurde, die Ueberschrift »letztes Buch« gegeben. Es beginnt (S. 2, 3, 65 bis 78) mit Entwürfen zum Agnus Dei der Messe und (S. 3 bis 64) zur Sonate Op. 111. Von letzterer wird zuerst der erste Satz vorgenommen. Die ersten Skizzen



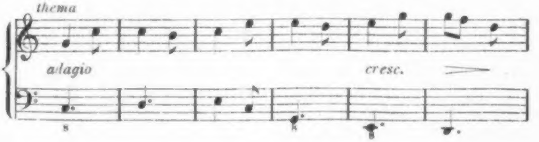


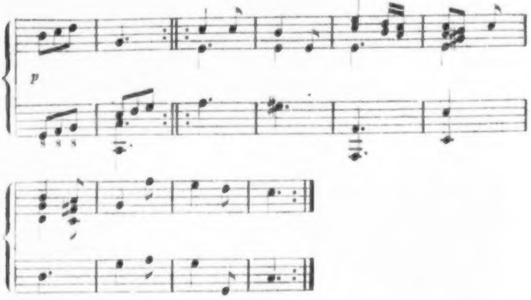
befassen sich mit einer fugenmässigen Behandlung des aus dem vorigen Skizzenbuch herüber genommenen Themas. Bald erscheinen auch andere Bestandtheile des Satzes und (S. 12) die Introduction. Aus den Vorkommen der letzteren lässt sich der Schluss ziehen, dass jenes Thema nun nicht mehr einem dritten, sondern einem ersten Sonatensatz zu Grunde liegen sollte. Die erste auf den zweiten Satz zu beziehende Skizze (S. 24)

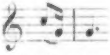


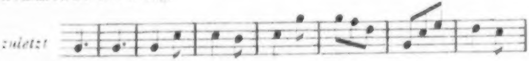


gilt dem Thema. Später hat Beethoven in dieser mit Tinte geschriebenen Skizze mehrere Stellen mit Bleistift geändert und so dem Thema eine Fassung gegeben,





welche der endgiltigen nur wenig näher kommt, als die erste. Nach dieser Doppelskizze kommen Entwürfe zu den Variationen (S. 25 bis 64). Betrachtet man diese fortlaufende Arbeit, so wird man der Ansicht, dass Beethoven erst mit dem Heranwachsen der Variationen auf das im Thema verwendete und auch in den Variationen in verschiedenen Formen durchschimmernde Motiv  geführt wurde. Unterstützt wird diese Ansicht durch eine etwas später (S. 28) vorkommende Notirung.



in welcher jenes Motiv sich noch nicht zeigt. Aus dieser letzten Aufzeichnung und aus einer kurz vorher (S. 27) vorkommenden Bemerkung

zuletzt das Thema

ist zu entnehmen, dass der zweite Satz, wie es im letzten Satz der Sonate Op. 109 geschieht, mit dem einfachen Thema geschlossen werden sollte. Zu verzeichnen ist noch eine (S. 23) bei den letzten Skizzen zum ersten Satz der Sonate in C-moll vorkommende Bemerkung.

am 13ten die neue Sonate

welche allem Anschein nach behufs des der Reinschrift jener Sonate zu gebenden Datums niedergeschrieben wurde,*) und eine zwischen den Skizzen zu den Variationen (S. 25) vorkommende Bemerkung.

> *im 2ten Theil zuweilen das was im ersten Theil die rechte Hand und umgekehrt.*

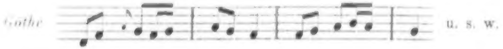
Die den bisher erwähnten Arbeiten folgenden Seiten (78 bis 82) hat Beethoven zu verschiedenen Aufzeichnungen benutzt. Zu erwähnen sind: der Anfang eines unbekannten, mit Streichinstrumenten begleiteten Recitativs und eine darüber stehende, nicht richtige Erklärung.

> *Recitativo accompagnato*
> *nemlich nach dem Takt*

beides vielleicht, eben so wie die im zweiten Skizzenheft vorkommende Recitativstelle aus Händel's Messias, anlässlich des im Agnus Dei anzubringenden Recitativs niedergeschrieben; eine Bemerkung;

> *Das Kyrie in der Neuen Messe bloss mit blasenden Instrumenten u. Orgel*

ein Ansatz



zu einem Liede, wahrscheinlich zu Goethe's »Heidenröslein«; eine kleine Skizze zu dem Liede »Der Kuss« Op. 128; die Arbeit zu einer nachträglich in der Sonate Op. 110 vorgenommenen Aenderung;**) endlich mehrere Bemerkungen.

> *Stücke aus allen Tonarten für 3 u. 4 Horn —*
>
> *alle künftige Partituren mit Bleistift geschrieben und vorher Linien ziehen lassen —*

---

*) Das Autograph der Sonate Op. 111 hat zu Anfang das Datum: »am 13. Jänner 1822«.

**) Die Aenderung betrifft eine Stelle in der Alternative des zweiten Satzes. Die Stelle von 12 Takten, welche jetzt (von der Vorzeichnung *nicht mehr als 3 Täkte auf jede Seite —*

in die Violin Partitur Stimme die kleinen Noten —

Bassi e Violoncelli muss in die Partitur gesetzt werden zum Stechen. —

dona nobis pacem darstellend den innern u. äussern Frieden

den Triller in den Var. C dur mit 1 2 bezeichnen)*

als declamatorisch . . . . (?)

Blosse rithmische Übungen —

Posaunen u. Pauken durchsehen —

Posaunen —

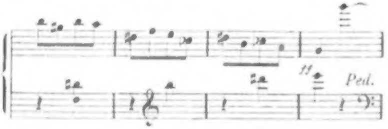
agnus beim alla — (? allegro)

Bezifferung —

Pauken —

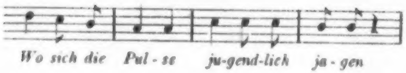
Aus diesen Bemerkungen ist u. a. zu ersehen, dass, als sie geschrieben wurden, die Sonate Op. 111 fertig und Beethoven mit der Reinschrift des letzten Stückes der Messe beschäftigt war. Nun beginnt eine neue Arbeit. Es folgen (S. 83 bis 113) Entwürfe zu den für die Eröffnung des Josephstädter Theaters geschriebenen Stücken, zuerst zu einem Chor aus Meisl's »Die Weihe des Hauses«.

Des-dur an gezählt) vom 21. bis zum 32. Takt da steht, bestand ursprünglich nur aus diesen 4 Takten.

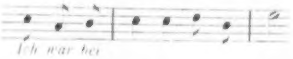


So war die Stelle früher skizzirt und so lautete sie anfangs in der autographen Reinschrift. Im vorliegenden Skizzenheft ist dann die Stelle so geändert worden, wie wir sie kennen.

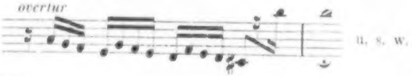
*) Nämlich im letzten Satz der Sonate Op. 111. Man kann aus der Bemerkung entnehmen, dass der Triller mit der Hauptnote angefangen werden sollte.



dann zur Ouverture Op. 124 und zu noch einer Ouverture, welche letztere aber in den Skizzen liegen blieb.*) Dazwischen findet sich (S. 111) eine das Judicare im Credo**) und (S. 112) eine das Gloria der Messe betreffende Stelle, nach welch letzterer der Schluss des Gloria drei Takte später eintreten sollte, als es jetzt der Fall ist. Die meisten der noch folgenden Blätter enthalten (S. 113 bis 125) Arbeiten zu allen Sätzen der neunten Symphonie.***) Dazwischen und später erscheint eine Anzahl verschiedener Aufzeichnungen. Zu erwähnen sind folgende: (S. 114 bis 117) Uebungen im Beziffern, angestellt auf Grundlage des 2. Theils von Ph. E. Bach's »Versuch« (2. Ausg. S. 89—138) und ohne Zweifel anlässlich der in der Messe anzubringenden Bezifferung unternommen;†) (S. 115) wiederum eine kleine Skizze



zu dem Liede »Der Kuss« Op. 128;††) (S. 117) ein Ansatz



---

*) Näheres über die Skizzen im Artikel XLIII. Das Josephstädter Theater wurde eröffnet am 3. October 1822.

**) Siehe den Artikel XIX.

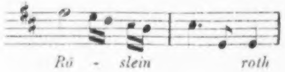
***) Die wichtigsten Skizzen sind mitgetheilt im Artikel XX.

†) Später hat Beethoven die Orgelstimme ausgesetzt, und dadurch wurde die Bezifferung unnöthig.

††) Das Lied wurde schon i. J. 1798 componirt. Bei der späteren Bearbeitung, deren Autograph das Datum »1822 im Dezbr.« zeigt, sind nur einige Stellen geändert worden.

zu einer Ouverture; ein Ansatz

kommt mitten vor



u. s. w.

zu einer Stelle aus Goethe's »Heidenröslein«; (S. 120) eine Bemerkung,

> *Quintett in C moll wie das in Es mit den blasenden Instrumenten*

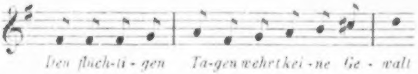
deren Beziehung zweifelhaft ist; (S. 121) eine Andeutung

> *auch statt einer neuen Sinfonie eine neue Overture auf B a c h sehr fugirt mit 3 (Posaunen? Subjekten?)*)*

zu einer neuen Composition; (S. 121) eine die Messe betreffende Bemerkung,

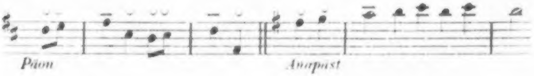
> *den Rithmus von 3 Täkte im Gloria anzeigen —*

bei der man fragen kann, welche Stelle Beethoven gemeint hat; (S. 122 u. 123) wiederum Versuche, den Accorden beim Judicare im Credo der Messe eine andere Lage und Fassung zu geben;**) (S. 125—127) Entwürfe zu einigen in Op. 120 vorkommenden Variationen; (S. 126) ein Ansatz



u. s. w.

zu Gleim's Lied »Flüchtigkeit der Zeit«; (S. 127) die Notation zweier Versfüsse;

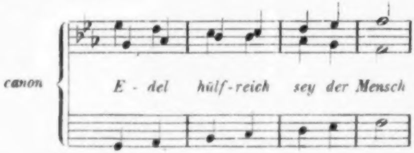


---

*) Das letzte Wort ist zweifelhaft.

**) Siehe den Artikel XIX.

endlich der Entwurf eines Kanons.



Damit schliesst das Skizzenheft.

Die in den drei Heften berührten und in der angenommenen Zeit von 1819 bis 1822 in ihren Hauptzügen oder ganz fertig gewordenen Compositionen sind der Reihe nach:

(im 1. Heft:)

Credo der Messe Op. 123,
2. und 3. Satz der Sonate Op. 109,
5 Bagatellen Op. 119 Nr. 7 bis 11,
Benedictus der Messe (in den Skizzen nicht vollständig).

(im 2. Heft:)

Sonate Op. 110.

(im 3. Heft:)

Sonate Op. 111,
Agnus Dei der Messe,
Chor zur »Weihe des Hauses«,
Ouverture Op. 124 und
Lied »Der Kuss« Op. 128 (Umarbeitung).

Der früher erwähnten Lücken wegen, welche den Skizzenheften anhaften, kann jedoch diese Zusammenstellung nicht als ein vollständiges Verzeichniss der in jener Zeit entstandenen Compositionen gelten. So fehlt z. B. das Sanctus der Messe.

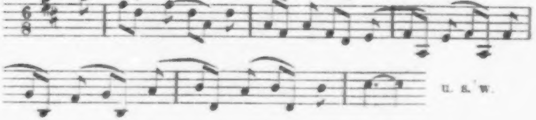
XLVI.

Zwei Skizzenbücher aus den Jahren 1798 und 1799.

Vor Kurzem sind zwei Skizzenbücher zugänglich geworden, welche besonders für die Geschichte der Quartette Op. 18 von Wichtigkeit sind und welche geeignet sind, die bisherigen Mittheilungen über jenes Quartettwerk zu vervollständigen und zum Theil zu berichtigen. Beide Skizzenbücher gehören zusammen. Die im ersten Buche abgebrochene Arbeit ist im andern fortgesetzt worden. Dies der Grund, warum sie hier zusammengestellt werden.

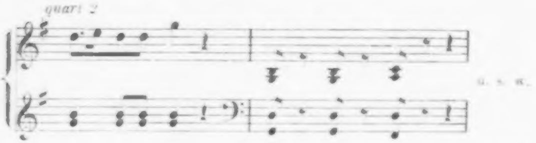
Das erste Skizzenbuch war früher im Besitz F. A. Grasnick's in Berlin. Es ist in Querformat, hat einen alten Einband, einen bunten Umschlag, ist (vielleicht mit Ausnahme eines Blattes, welches herausgenommen sein kann) so beschaffen, wie es von Beethoven zurückgelegt wurde, besteht aus 39 Blättern und hat auf jeder Seite 16 Notenzeilen.

Das Buch beginnt mit nicht benutzten Entwürfen. Dann folgen (S. 1 bis 58) Arbeiten zu allen Sätzen des Quartetts in D-dur Op. 18 Nr. 3. Aus der Beschaffenheit der Skizzen ist zu ersehen, dass die Arbeit zu den drei ersten Sätzen des Quartetts [illegible]



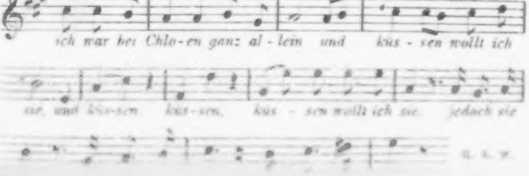
zeigt die Fassung eines früher für den letzten Satz bestimmten Anfangsthemas. Alle Sätze des Quartetts erreichen im Wesentlichen, abgesehen von nachträglich vorgenommenen Aenderungen im Skizzenbuche ihre endgiltige Form.

Zwischen den Arbeiten zum Quartett in D-dur findet sich, ausser vielen nicht benutzten Entwürfen, eine Anzahl von Aufzeichnungen, welche zum Theil von Interesse sind. Aus der Ueberschrift eines nicht benutzten Entwurfes zu einem Quartett (S. 9)



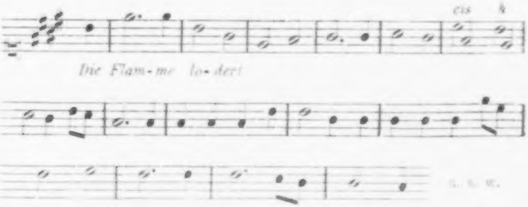
ist zu entnehmen, dass, als am Quartett in D-dur gearbeitet wurde, ein »zweites« Quartett noch nicht geschrieben war; und hieraus ist zu folgern, dass von den sechs Quartetten Op. 18 das dritte der Entstehung nach das erste ist.

Bald darauf (S. 11) erscheint ein Entwurf zu Chr. F. Weisse's Lied »Der Kuss«.


ich war bei Chlo-en ganz al-lein und küs-sen wollt ich
sie, und küs-sen küs-sen, küs - sen wollt ich sie. jedoch sie
u. s. w.

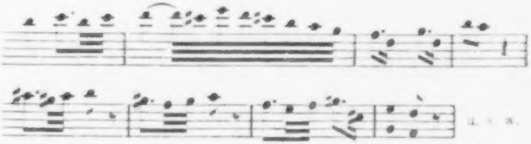
Der Entwurf beweist, dass das unter der Opuszahl 121 (jetzt Op. 128) erschienene Lied eine frühe Composition ist, die im Jahre 1822 nur etwas umgearbeitet wurde. Ein wesentlicher Unterschied zwischen Skizze und Druck zeigt sich in der Singstimme nur in den ersten zwei Takten.*)

Dem vorigen Entwurf folgt (S. 12, 13) einer



zu Matthisson's »Opferlied«. Entwürfe zum nämlichen Liede kommen auch früher und später in andern Skizzenbüchern vor.

Später (S. 23) begegnen uns Entwürfe zum Rondo für Clavier in G-dur, Op. 51 Nr. 2. In ihrer ursprünglichen Fassung hatte die Melodie

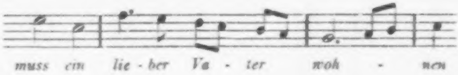


noch nicht das graciöse Wesen, welches sie im Druck hat. Spätere Skizzen decken sich mit dem Druck.

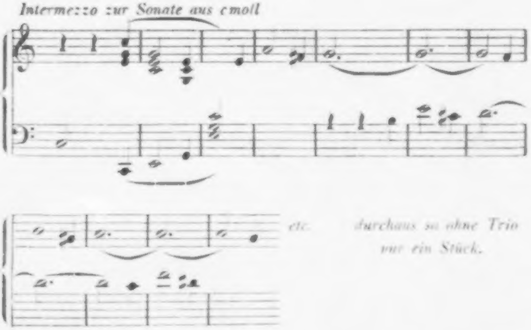
---

*) In einem angeblich im Jahre 1816 aufgesetzten Verzeichniss von Compositionen Beethoven's (siehe: Thayer's »Beethovens Leben« III. 487) ist angeführt: »Bei Chloe war ich ganz allein, von Gleim.« Damit muss [illegible]

Dann erscheinen (S. 25) einige Worte


muss ein lie - ber Va - ter woh - nen

aus Schiller's Hymne an die Freude, ferner ein vollständiger Entwurf (D-moll, $\frac{3}{4}$) zu Gellert's Lied »Meine Lebenszeit verstreicht«, welcher jedoch eine Beziehung auf das gedruckte Lied (Op. 48 Nr. 3) nicht zulässt,*) und (S. 34) ein Entwurf


Intermezzo zur Sonate aus cmoll
etc.
durchaus so ohne Trio nur ein Stück.

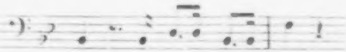
zu einem für die Sonate Op. 10 Nr. 1 bestimmten Intermezzo.**)

Dann kommen (S. 37 bis 42) Arbeiten zum ersten und zweiten Satz des Clavierconcertes in B-dur Op. 19. Was das Skizzenbuch da bringt, sind aber nicht eigentliche erste Entwürfe, denn das Concert (in seiner uns unbekannten ursprünglichen Gestalt) war längst fertig, sondern gilt einer Umarbeitung. Dies geht aus einigen Bemerkungen hervor, welche zwischen den auf den ersten Satz zu beziehenden Skizzen vorkommen und welche lauten: »bleibt wie es war« — »von hier an bleibt alles wie es war« — »etc. bleibt«. Worauf aber die Umarbeitung gerichtet war, ist in Bezug auf den ersten Satz aus den Skizzen nicht zu ersehen und lässt sich mit Sicherheit nicht sagen. Die Skizzen zu diesem Satz betreffen sowohl Tutti- als Solostellen, sind meistens lang und erreichen schliesslich die endgiltige Form. Jedenfalls war die Umarbeitung eine durchgreifende. Will man einer Vermuthung Raum geben, so lautete das Hauptthema des Satzes ursprünglich anders, als jetzt, und hat dessen Aenderung die Aenderung eines grossen Theiles des Satzes nöthig gemacht. Diese Vermuthung gründet sich darauf, dass nach einer anderwärts befindlichen, früher geschriebenen Skizze das Anfangsmotiv so,

---

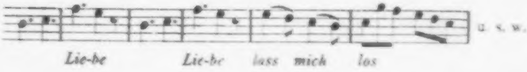
*) In dem in der vorigen Anmerkung erwähnten Verzeichniss ist auch angeführt: »Meine Lebenszeit verstreicht — G-moll.« Damit kann die im Skizzenbuch vorkommende Bearbeitung gemeint sein und ist dann in jenem Verzeichniss in Betreff der Tonart ein Schreibfehler anzunehmen.

**) Beethoven hatte schon früher [illegible]



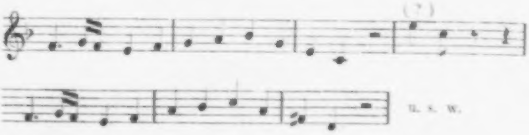
also anders lautete als jetzt. Noch jetzt sind einige Stellen in der Partitur zu finden (man sehe den 17. Takt vor Schluss des Satzes u. s. w.), welche das Motiv in der Fassung jener Skizze bringen und welche vielleicht mit Absicht nicht geändert worden sind. In zweiter Linie lässt sich auch die gedruckte Cadenz zum ersten Satze des Concertes in Betracht ziehen, nach welcher, wenn sie zur ersten Bearbeitung gehörte, das Motiv ebenfalls anders als in der gedruckten Partitur gelautet haben muss. Mit mehr Sicherheit lässt sich angeben, worauf es beim zweiten Satz abgesehen war. Diese Arbeit gilt beinahe ausschliesslich dem jetzigen 61. bis 68. Takt des Satzes. Diese Stelle, welche schon an sich wie eine Art eingelegter Cadenz erscheint, muss in der früheren Fassung entweder viel kürzer oder gar nicht dagewesen sein; so dass bald oder gleich nach dem jetzigen 60. Takt in das Takt 69 bekannten) Cadenz zum ersten Satz hin, und dann kommt noch eine Stelle von 6 Takten (Takt 207 bis 212) aus dem letzten Satz des Concertes. Das Vorkommen jener angefangenen Cadenz macht es wahrscheinlich, dass dieselbe und mit ihr die ganze Arbeit durch eine in Aussicht stehende Aufführung veranlasst wurde.

Nach den Arbeiten zum Concert erscheinen (S. 42)



einige zur Composition vorgenommene Worte aus Goethe's Gedicht »Neue Liebe neues Leben« und Entwürfe zu Liedern mit englischem und französischem Text. Jene Skizze zu Goethe's Worten lässt keine Beziehung auf die gedruckte Composition (Op. 75 Nr. 2) zu.

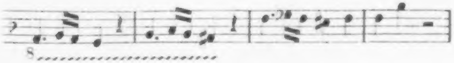
Nach allen bisher erwähnten Arbeiten erscheinen (S. 59 bis 72) Entwürfe zu den Variationen für Clavier über Salieri's Thema (La stessa, la stessissima)*) und dann (S. 73 bis 78) Entwürfe zum ersten und zweiten Satz des Quartettes in F-dur Op. 18 Nr. 1. Von den Quartettskizzen nehmen die zum ersten Satz bei Weitem den meisten Raum ein. Das Hauptthema des Satzes musste manche Wandlung durchmachen, ehe es seine endgiltige Form fand. Man sehe hier (S. 73).



---

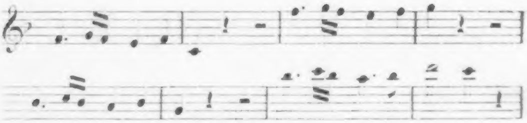
*) Salieri's Oper »Falstaff«, in der das Thema vorkommt, wurde zum ersten Mal aufgeführt in Wien am 3. Januar 1799, und Beethoven's Variationen über das Thema wurden als erschienen angezeigt am 2. März 1799. Diese Daten geben einen sicheren Anhaltspunkt, um die Zeit zu bestimmen, welcher die Skizzen zu den Variationen und die ihnen vorhergehenden und folgenden Arbeiten angehören.

dann hier.

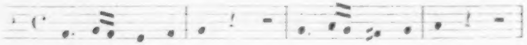


u. s. w.

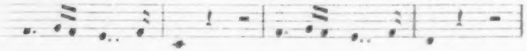
dann hier.



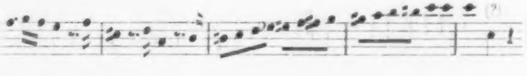
dann hier (S. 74).



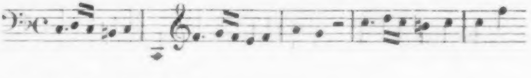
dann hier.



dann hier.

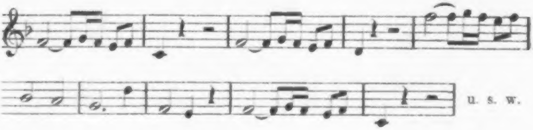


dann hier.

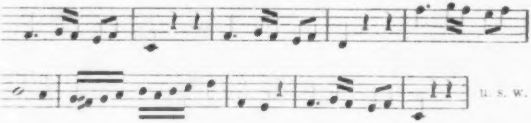


dann gleich darauf hier.

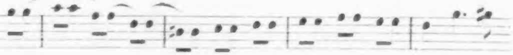
dann diesen Anfang einer etwas längeren Skizze (S. 75)



und zuletzt hier (S. 76) diesen Anfang einer längeren Skizze.



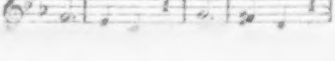
Das Thema des Mittelsatzes erscheint (S. 77) einmal in dieser Form:



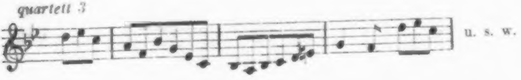
Die letzte Skizze des Skizzenbuches betrifft die (Coda) des ersten Satzes, stimmt aber nur zum Theil mit der gedruckten Fassung überein. Sie bringt aber mit andern Skizzen den Beweis, dass, als das Skizzenbuch zurückgelegt wurde, die Arbeit zum ersten Satz ziemlich vorgerückt war.

Dagegen ist die Arbeit zum Adagio wenig vorgerückt. Die vorkommenden Skizzen, in D-moll und im $\frac{9}{8}$-Takt geschrieben, lassen kein festes Thema und kaum mehr als die in den Druck übergegangene Begleitungsfigur in Achtelnoten erkennen.

Zwischen den Skizzen zu den beiden Sätzen des Quartettes in F-dur stehen (S. 74



und S. 77)



zwei liegengebliebene Entwürfe, die mit ihren Ueberschriften beweisen, dass, als das Quartett in F-dur angefangen war, von dem der Entstehung nach dritten Quartett noch keine Note geschrieben war. Das Quartett Op. 18 Nr. 1 ist also der Entstehung nach das zweite.*)

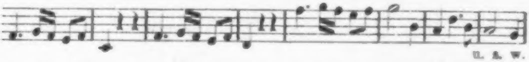
Wir nehmen nun das andere Skizzenbuch vor. Dasselbe war ebenfalls im Besitz F. A. Grasnick's in Berlin. Der frühere Besitzer war Aloys Fuchs in Wien, der es, wie von seiner Hand auf einem vorne eingebundenen Blatte angegeben ist, (in der Verlassenschafts-Lizitation Beethoven's am 5. November 1827) gekauft hatte.**) Das Skizzenbuch ist in Querformat, hat einen neuen Einband, besteht aus 42 Blättern, von denen jedoch das letzte und vielleicht auch das vorletzte nicht dazu gehören, und hat (von S. 1 bis 82) auf jeder Seite 16 Notenzeilen. An einigen Stellen sind Blätter herausgenommen. Zwischen Seite 30 und 31 und zwischen S. 58 und 59 sind je 2 Blätter und zwischen S. 62 und 63 ist 1 Blatt herausgenommen. Abgesehen von diesen Lücken und jenen von der Betrachtung auszuschliessenden Blättern kann man mit Sicherheit dem Gange des Skizzenbuches folgen.

---

*) Vgl. den Artikel XXVII. 2. Anmerk. — Ferd. Ries sagt (Biogr. Not. S. 103): »Von seinen Violin-Quartetten, Opus 18, hat er das dritte in D-dur von allen Quartetten zuerst componirt; das jetzt voranstehende in F-dur war ursprünglich das dritte.« Ries' erste Angabe bestätigt sich, die andere nicht.

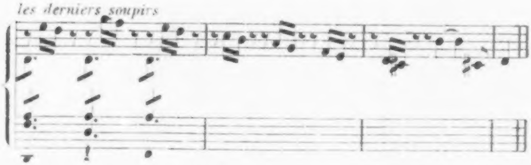
**) A. Fuchs giebt im Stuttgarter Beethoven-Album (S. 123) eine kurze, nicht ganz richtige Beschreibung des Skizzenbuches. Noch unrichtiger ist eine angeblich auf einer Aufzeichnung O. Jahn's beruhende kurze Darlegung in Thayer's »Beethovens Leben«, Bd. 2, S. 115. So [illegible] Op. 41, welche nach dieser

Das Skizzenbuch beginnt (S. 1 bis 11) mit der im vorigen Skizzenbuch abgebrochenen Arbeit zum ersten Satz des Quartettes in F-dur Op. 18 Nr. 1. Die erste Skizze, die im Buche vorkommt, ist ziemlich lang und beginnt so:

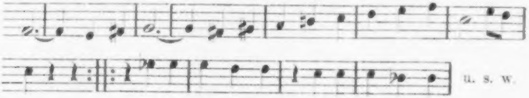


u. s. w.

Inmitten der Arbeiten zum ersten Satz erscheinen Entwürfe zu den andern Sätzen des Quartettes. Aus diesen Entwürfen, die sich lange (bis S. 44) fortziehen, sind einige auszuwählen. Eine nicht benutzte Skizze zum Schluss des Adagios (S. 9)

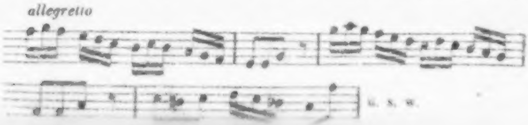


ist wegen ihrer Ueberschrift merkwürdig. Letztere ist geeignet, die auf einer Erzählung Amenda's beruhende Mittheilung, Beethoven habe bei der Composition des Adagios die Grabesscene aus Romeo und Julie vorgeschwebt, zu unterstützen. Der dritte Satz sollte anfangs (S. 10) so



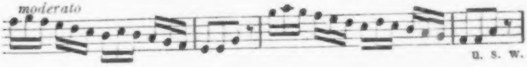
u. s. w.

beginnen. Das Hauptmotiv des letzten Satzes hat anfangs (S. 4)



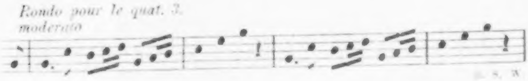
u. s. w.

und auch späterhin (S. 22).

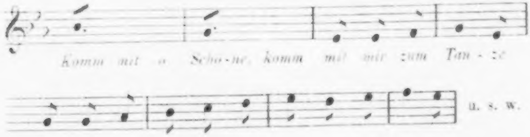

moderato
u. s. w.

mit der gedruckten Fassung verglichen, etwas Eckiges in der Bewegung. Beide Skizzen unterscheiden sich vom Druck auch durch die angegebenen Tempi.

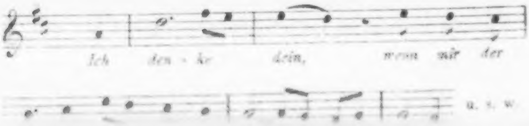
Zwischen diesen Quartettskizzen finden sich Aufzeichnungen zu andern Compositionen. Ein Entwurf (S. 26)


Rondo pour le quat. 3.
moderato
u. s. w.

beweist mit seiner Ueberschrift, dass das der Entstehung nach dritte Quartett auch jetzt noch nicht angefangen war. Später (S. 31) begegnen wir einem Ansatz zu Goethe's Wechsellied zum Tanze

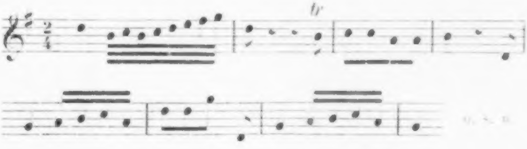

Komm mit o Schö-ne, komm mit mir zum Tan-ze
u. s. w.

und (S. 37 bis 42) Entwürfen zur Composition des Goethe'schen Liedes »Nähe des Geliebten«, von denen der erste (S. 37) so beginnt:

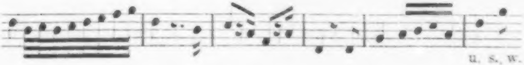

Ich den-ke dein, wenn mir der
u. s. w.

Beethoven hat alle vier Strophen des Gedichtes vorgenommen und giebt ihnen verschiedene Melodien. Die Strophen sind durch Zwischenspiele getrennt; die dritte Strophe tritt in G-dur ein u. s. w. Es sollte demnach ein durchcomponirtes Lied mit Clavierbegleitung werden. In einem später geschriebenen Entwurfe (S. 41), der ebenfalls einem durchcomponirten Liede mit Clavierbegleitung gilt, hat die der ersten Strophe des Gedichtes zugetheilte Melodie diejenige Fassung bekommen, in der sie Beethoven als Thema zu den vierhändigen Variationen in D-dur verwendet hat. Einem Theil dieses Variationenwerkes werden wir später begegnen.

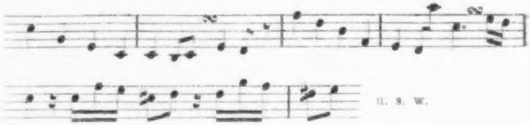
Ausserdem erscheinen zwischen den Entwürfen zum Quartett in F-dur die ersten Entwürfe zum Quartett in G-dur Op. 18 Nr. 2. Dieses Quartett ist also der Entstehung nach das dritte. Die Arbeit dazu (S. 31 bis 63) zieht sich ziemlich lange fort. Wir heben einige Skizzen aus. Der erste Satz zeigt erst (S. 31) diesen,



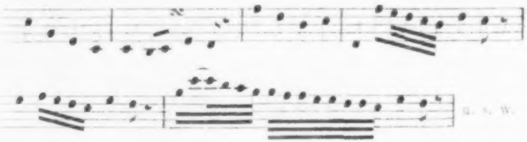
später (S. 33) diesen Anfang.



Die Entwürfe zum zweiten Satz (S. 45 bis 63) sind alle im C-Takt geschrieben. Eine mit der im $\frac{3}{4}$-Takt stehenden gedruckten Fassung übereinstimmende Skizze kommt nicht vor. Auch findet sich keine Skizze zu dem im $\frac{2}{4}$-Takt stehenden Intermezzo. Letzteres muss also später entstanden sein. Dass aber die gedruckte Fassung des Hauptthemas aus der skizzirten hervorgegangen ist und auf einer allerdings durchgreifenden Umarbeitung beruht, zeigt ein Blick auf einige der zuerst vorkommenden Skizzen. Man sehe hier (S. 48)

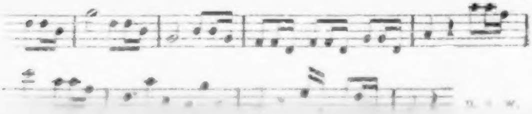


und hier (S. 49),

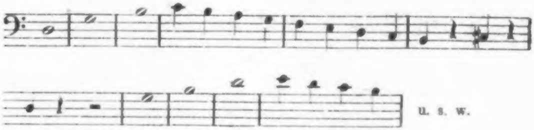


Vergleicht man die letzte Skizze mit dem Anfang der gedruckten Melodie, so sieht man, dass die Noten rhythmisch geändert sind und dass bei dieser Aenderung die ursprünglich zweitaktige Gliederung der ersten Abschnitte des Anfangsthemas in eine dreitaktige umgewandelt worden ist. Auch haben die Skizzen im Allgemeinen mit dem Druck das auf eine Variirung des Hauptthemas abzielende, aus Zweiunddreissigstel-Noten und andern kurzen Notengattungen bestehende Passagenwerk gemeinsam.

Der Anfang des dritten Satzes erscheint zuerst (S. 41) in dieser Gestalt.

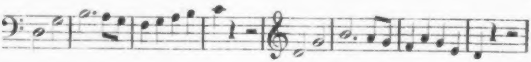


der des letzten Satzes zuerst (S. 53) in dieser,



u. s. w.

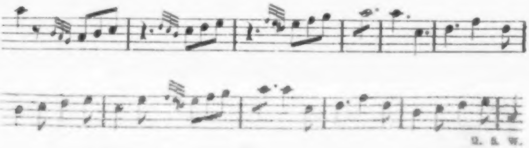
später (S. 56) in dieser Gestalt.



u. s. w.

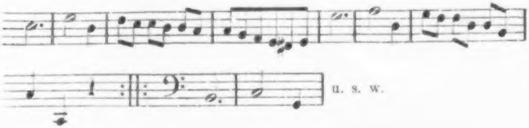
Alle Skizzen zum letzten Satz sind im C-Takt geschrieben.

Während der Arbeit am G-dur-Quartett geschahen die ersten Striche zum Quartett in A-dur und entstanden die vierhändigen Variationen in D-dur, zu deren Thema die früher erwähnte Melodie des Liedes „Nähe des Geliebten" gewählt ist. Vor dem Blatte, auf dem zuerst Skizzen zu den Variationen vorkommen (S. 59), sind einige Blätter, auf denen ohne Zweifel die ersten Entwürfe standen, herausgenommen, so dass sich über den Beginn dieser Arbeit nichts Näheres angeben lässt. Die Skizzen, die vorkommen, befassen sich nur mit der letzten Variation. Das vorhin erwähnte Quartett in A-dur, Op. 18 Nr. 5, ist also in der chronologischen Reihenfolge der Quartette das vierte. Aus den dazu gehörenden Skizzen (S. 55 bis 74) lassen sich auswählen: eine der ersten Skizzen zum Anfang des ersten Satzes (S. 65),



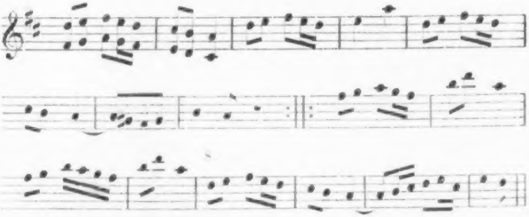
u. s. w.

eine Skizze zum Anfang des zweiten Satzes (S. 69)

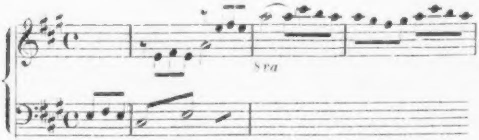


u. s. w.

und ein Entwurf (S. 67),



der das Thema der Variationen in seiner ersten Gestalt zeigt. Der Entwurf hat eine schwer lesbare Ueberschrift. Man möchte *Pastorale* lesen. Bei Entwürfen zum letzten Satz

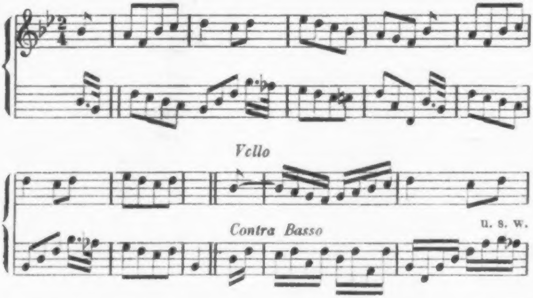


u. s. w.

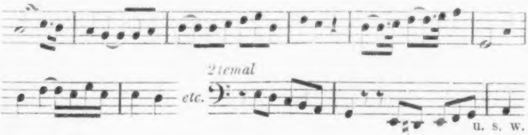
ist der C-, nirgends der ₵-Takt vorgezeichnet.

Zwischen den zum Quartett in A-dur gehörenden Skizzen finden sich auch (S. 63 bis 80) Entwürfe zum zweiten, dritten und vierten Satz des Septetts Op. 20 und (S. 63) einige nachträglich geschriebene, zum Andante des Quartetts in D-dur gehörende Stellen. Vom Septett wird zuerst der vierte, dann der zweite und dann der dritte Satz vorgenommen.

In der ersten Skizze zum vierten Satz des Septetts (S. 63)



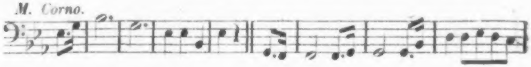
erscheint vom Thema nur der erste Theil, und gleich darauf wird mit Variirung desselben begonnen. Man darf daraus nicht den Schluss ziehen, dass es die ursprüngliche Intention Beethoven's war, das Thema nur aus jenem ersten Theil bestehen zu lassen.*) Vom zweiten Satz ist (S. 79)



---

*) In A. Kretzschmer's »Deutsche Volkslieder mit ihren Original-Weisen«, Berlin 1838 (S. 181), steht die an einigen Stellen abweichende Melodie des Variationen-Themas mit der Bezeichnung: »Niederrheinisches Volkslied« und mit der Bemerkung: »Von Beethoven in seinem Septett zu Variationen benutzt.« Die Melodie soll also nicht von Beethoven componirt sein. Worauf sich die Angabe gründet, ist nicht gesagt. Das Skizzenbuch widerspricht ihr nicht. Dennoch muss ihre Richtigkeit bezweifelt werden: erstens, weil der Anfang des zweiten Theils der Melodie mit seinen gleichstufigen Noten einer Volksweise nicht gemäss ist; zweitens, weil die Richtigkeit der Angabe durch nichts bewiesen und von keiner Seite bestätigt wird, weil z. B. Ries und Wegeler als Rheinländer etwas davon gewusst haben müssten und ein Wort darüber gesagt haben würden.

nicht viel mehr, als die Anfangsmelodie angegeben. Wenn man die erste Skizze zum dritten Satz (S. 79) sieht,



so kann man der Meinung werden, Beethoven habe demselben ursprünglich ein eigenes Thema geben wollen und er sei erst dann auf den Gedanken gekommen, das Thema des zweiten Satzes der Claviersonate Op. 49 Nr. 2 dazu zu verwenden. Beethoven schreibt dieses Thema, wie die obige Skizze zeigt, nur bis zum Ende des dritten Taktes und (in seinen Halbnoten zu Anfang des 1. und 2. Taktes u. s. w.) rhythmisch übereinstimmend mit der Form hin, die es in jenem Sonatensatz hat. Wir sehen darin eine Bestätigung des durch andere Skizzen gelieferten Ergebnisses, dass das im Septett vorkommende Thema jenem Sonatensatze entlehnt wurde und dass nicht das Umgekehrte der Fall ist.*)

Die Entwürfe zu den Variationen des Septetts ziehen sich mit Unterbrechungen beinahe bis zu Ende des Skizzenbuches fort. Unterbrochen wird die Arbeit u. A. durch die bereits erwähnten drei letzten Sätze des Quartetts Op. 18 Nr. 5 und (S. 75 bis 79) durch die Variationen für Clavier über P. Winter's Thema »Kind, willst du ruhig schlafen«. Ausserdem findet sich auf den ersten zwei Systemen zweier gegenüber liegender Seiten (S. 70 und 71) eine die Tonart Es-dur oder C-moll und den $\frac{3}{4}$-Takt andeutende Vorzeichnung, und darüber stehen die Worte: »*des Bagatelles par L. v. Beethoven*«. Sonst sind die Seiten leer geblieben; Beethoven hat keine Note hingeschrieben. Die Seiten waren also zur Aufnahme von Bagatellen bestimmt. Unter den kleinen Stücken, die damals fertig sein konnten, findet sich nur eines, auf welches jene Vorzeichnung bezogen werden könnte. Dieses ist die ungedruckte Bagatelle in C-moll, welche gleichzeitig mit der Sonate in C-moll Op. 10 Nr. 1 entstand.**)

---

*) Vgl. »Beethoveniana« S. 1.

**) Vgl. Artikel IV.

Aus der Stellung, welche die Skizzen zu den Variationen über Winter's Thema einnehmen, ergiebt sich, dass die Variationen geschrieben wurden, als das Quartett in A-dur in den Skizzen (d. h. dem Skizzenbuche nach) fertig, die Sätze des Septetts aber noch in Arbeit waren.*)

Wir sind am Ende. Zu erwähnen ist noch, dass in beiden Skizzenbüchern sehr viele nicht benutzte, meistens für Streichquartett, kleinerentheils für Clavier oder andere Instrumente gedachte Entwürfe vorkommen, von denen in unserer Darlegung nur die wichtigsten erwähnt sind.

Aus den in einigen Anmerkungen niedergelegten chronologischen Ergebnissen ist zu folgern, dass alle Skizzen, welche von der 59. Seite des ersten Skizzenbuches bis zur 79. Seite des zweiten vorkommen, in der Zeit von frühestens Januar 1799 bis spätestens December 1799 geschrieben wurden. Das zweite Skizzenbuch gehört demnach ganz dem Jahre 1799 an, und beide Skizzenbücher zusammen genommen sind in die Zeit von ungefähr Mitte 1798 bis Ende 1799 zu setzen. Die in beiden Skizzenbüchern berührten Compositionen sind, mit Berücksichtigung des Umstandes, dass die kleineren eher fertig werden mussten, als die grösseren, der Reihe nach:

Lied: »Der Kuss«, Op. 128. Frühere Bearbeitung.
Opferlied. Vom Druck etwas abweichende Bearbeitung.
Rondo für Clavier in G-dur, Op. 51 Nr. 2.
Gellert's Lied: »Vom Tode«. D-moll. Nur aus der Skizze bekannt.
(Clavierconcert in B-dur, Op. 19. Umarbeitung.)
Quartett in D-dur, Op. 18 Nr. 3.
Variationen für Clavier über das Thema »La stessa, la stessissima«.
Lied: »Nähe des Geliebten«. Vollständig nur aus den Skizzen bekannt.
Quartett in F-dur, Op. 18 Nr. 1.

---

*) Die Variationen über »Kind, willst du ruhig schlafen« wurden am 21. December 1799 als erschienen angezeigt. Die Skizzen dazu müssen also spätestens gegen Ende 1799 geschrieben worden sein.

Vierhändige Variationen in D-dur.
Quartett in G-dur, Op. 18 Nr. 2. Mit Ausnahme des später umgearbeiteten zweiten Satzes.
Quartett in A-dur, Op. 18 Nr. 5.
Variationen für Clavier über das Thema »Kind, willst du ruhig schlafen«.
Zweiter, dritter und vierter Satz des Septetts Op. 20.
Angefangene Arbeit.

Diese Compositionen gehören also alle der Entstehung nach der Zeit von ungefähr Mitte 1798 bis Ende 1799 an, und sind die in den letzten acht Zeilen angeführten mit Sicherheit ins Jahr 1799 zu setzen.

In Betreff der sechs Quartette Op. 18 ist festgestellt, welche vier zuerst und in welcher Reihenfolge sie componirt wurden, nämlich: Nr. 3, 1, 2, 5. Von dem Versuch, auch die Reihenfolge der noch übrigen zu bestimmen, stehen wir ab. Skizzen dazu sind zwar vorhanden. Es würde aber schwer oder bedenklich sein, daraus ein chronologisches Ergebniss gewinnen zu wollen.

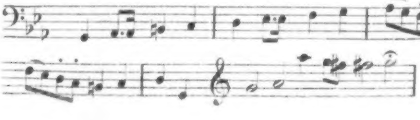
XLVII.

Ein anderes Skizzenbuch aus dem Jahre 1808.

Das hier vorzunehmende Skizzenbuch, früher im Besitz von F. A. Grasnick in Berlin, ist in Querformat, war vor dem Gebrauch buchbindermässig gebunden, hat einen alten bunten Umschlag und besteht, zwei vorn und hinten beigebundene weisse Blätter ausgenommen, aus 86 Seiten mit 16 Notenzeilen auf jeder Seite. An drei Stellen sind Blätter herausgenommen worden, und muss das Buch ursprünglich aus 48 Notenblättern bestanden haben. Zwischen Seite 2 und 3 ist 1 Blatt, zwischen S. 74 und 75 ebenfalls 1 Blatt, und nach S. 86 sind 3 Blätter herausgenommen. Nach chronologischer Schätzung ist das Skizzenbuch in die Zeit von frühestens Mitte 1808 bis spätestens Anfang 1809 zu setzen.

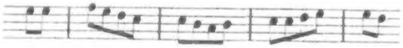
Beethoven hat sich im Skizzenbuch eingehend nur mit zwei Compositionen beschäftigt. Die erste derselben ist die Phantasie für Pianoforte, Chor und Orchester, Op. 80. Der grösste Theil des Skizzenbuches (S. 1 bis 75) ist ihr gewidmet.

Im Ganzen genommen ist der Gang der Skizzen der der gedruckten Form. Zuerst wird der instrumentale, dann der vocale Theil vorgenommen. Auszunehmen ist die Einleitung für Clavier allein, über welche später einige Worte zu sagen sein werden. Die zuerst erscheinende Skizze



u. s. w.

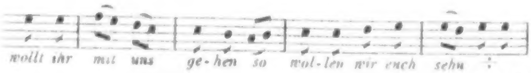
betrifft die Stelle, mit der das Orchester einsetzt, und gleich darauf kommt



u. s. w.

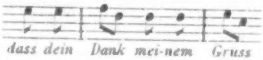
die zu Grunde gelegte, bekanntlich dem früh componirten Bürger'schen Liede »Gegenliebe« entnommene Melodie zum Vorschein. Nun folgt (S. 1 bis 52) eine lange Arbeit zu Variationen über jenes Thema. Letztere werden so ziemlich in der Reihe vorgenommen, in der sie im Druck erscheinen, und ein paralleles Verhältniss zwischen Skizze und Druck lässt sich auch im Einzelnen bei vielen Stellen beobachten.

Bei den Skizzen zum vocalen Theil lässt sich ein solches Verhältniss weniger beobachten, und das ist nicht nur zu verstehen von der darin erreichten Lesart, sondern auch vom Text. Die Skizzen bringen manches Fremde, nicht in die Partitur Uebergegangene, und die endgiltige Form wird nicht ganz und weniger erreicht, als beim instrumentalen Theil. Letzteres ist ein Beweis, dass die Arbeit anderwärts fortgesetzt und beendigt wurde. In Betreff des Textes ist Folgendes anzuführen. Hier (S. 26)



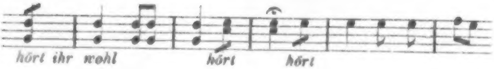
u. s. w.

findet sich zum ersten Mal Text bei einer Skizze, der aber für die Composition, die Beethoven in Arbeit hatte, nicht bestimmt gewesen sein kann und ohne irgend eine Beziehung untergelegt zu sein scheint. Gleich darauf erscheint eine Stelle



u. s. w.

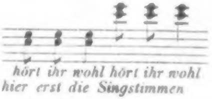
aus dem früheren Liede, die, weil Noten und Worte von der ursprünglichen Fassung etwas abweichen, aus dem Gedächtniss niedergeschrieben zu sein scheint. Hier (S. 37)



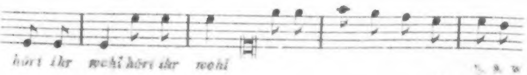
hat zum ersten Mal eine Skizze Worte erhalten, die eine Beziehung zur Phantasie mit Chor zulassen. Die Skizze betrifft die Stelle, wo zum ersten Mal die Singstimmen einsetzen. Nun erst kommen in meistens kurzen, abgebrochenen Skizzen (S. 54, 57 u. s. w.) einzelne Stellen aus dem uns bekannten Gedicht zum Vorschein. Die bruchstückweise vorkommenden Worte, die wir in der Reihenfolge, in der sie im gedruckten Text erscheinen, hier zusammenstellen,

Blüht dann neu und schön empor
Hat ein Geist sich aufgeschwungen
Nehmt denn hin ihr schönen Seelen
Froh die Gaben schöner Kunst
Wenn sich Lieb und Kraft vermählen
Lohnt dem Menschen Göttergunst

gehören nur der letzten von den drei achtzeiligen Strophen an, aus denen das Gedicht besteht. Aus den vorhergehenden Strophen kommt kein Wort vor. Man kann hieraus nicht den Schluss ziehen, der Text habe ursprünglich nur aus der letzten Strophe bestanden, denn nach dem Inhalt dieser Strophe mussten nothwendig Verse vorhergehen. Auffallender Weise tauchen zwischen Skizzen, welche Worte aus den eben angeführten sechs Verszeilen, also aus dem jetzigen Text haben, wiederholt, so hier (S. 56)



und hier (S. 62),



jene anrufenden Worte wieder auf, welche die Singstimmen auch nach einer früher geschriebenen und mitgetheilten Skizze bei ihrem Eintritt bekommen sollten. Aus allen diesen Erscheinungen geht zunächst hervor, dass Beethoven die Composition anfing, ohne einen Text in Händen zu haben; denn hätte er von Anfang an einen geeigneten Text vor sich gehabt, so würde er schwerlich den ersten Skizzen Worte beigefügt haben, die mit der Idee des Werkes nicht verträglich sind. Ferner ist daraus die Möglichkeit abzuleiten, dass die Anfangsworte des Gedichtes ursprünglich anders lauteten, als jetzt; denn Beethoven würde schwerlich bei den Worten »Hört ihr wohl« geblieben sein, wenn ihm die geeigneteren Worte »Schmeichelnd hold« vorgelegen hätten.

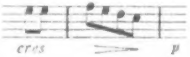
Von den übrigen Skizzen und Bemerkungen bietet nur eine kleine Anzahl einiges Interesse. Bei einer Skizze (S. 7) zum Schluss der dritten Variation für Orchester steht die Bemerkung:

schon beim letzten Anfang der Contra Bass crescendo.

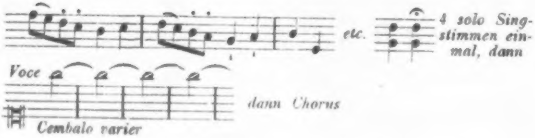
Man erinnere sich, dass die ersten drei Variationen mit p oder dolce bezeichnet sind und dass kurz vor Schluss der dritten Variation ein Crescendo vorgeschrieben ist. Jene Bemerkung beweist, dass diese Steigerung eine von Anfang an beabsichtigte ist. Einige andere Bemerkungen sind dagegen wenig oder gar nicht benutzt worden. Nach einer Skizze (S. 4) zu dem gleich nach jener Crescendo-Stelle vom ganzen Orchester gebrachten Thema steht:

dann cemb: Variazioni

Diese Bemerkung ist nicht genau befolgt worden. Unmittelbar folgen keine Clavier-Variationen. Ferner sind die ersten Noten des Themas an einer für den vocalen Theil bestimmten Stelle (S. 63)



mit einer Vortragsbezeichnung versehen, welche nicht in die Partitur übergegangen ist. Endlich ist dieser Entwurf (S. 24)

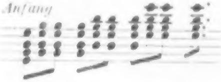

etc.
4 solo Singstimmen einmal, dann
Voce
Cembalo varier
dann Chorus

zum Anfang des vocalen Theils nicht genau und wörtlich zur Ausführung gekommen.

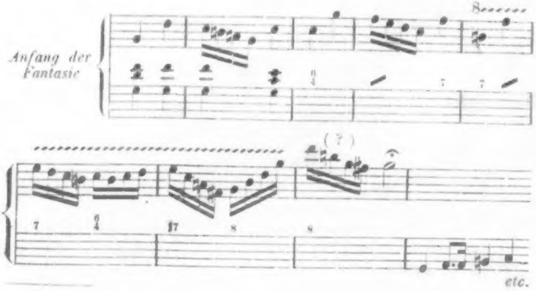
Von der gedruckten Einleitung für Clavier allein kommt im Skizzenbuch keine Note vor. Dieselbe entstand, wie anderwärts nachgewiesen ist, später und erst im Jahre 1809.*) Das Skizzenbuch enthält drei Aufzeichnungen, welche einer Einleitung gelten. Sie beweisen, dass Beethoven auf den Gedanken, das Werk mit einer längeren Einleitung nach Art einer freien Phantasie für Clavier allein beginnen zu lassen, erst später gekommen ist. Nach der ersten Aufzeichnung (S. 11)

vielleicht mit einem Quartett anfangen —

finale welches sich mit einem quartett in Es anfängt —



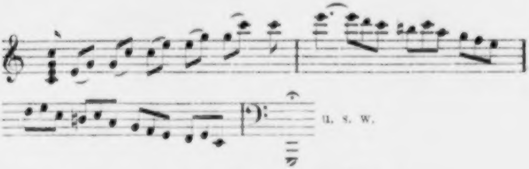
sollte das Streichquartett anfangen. Dieser kurze Anfang (S. 53)

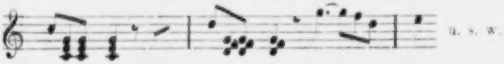

Anfang der Fantasie
8
(?)
etc.

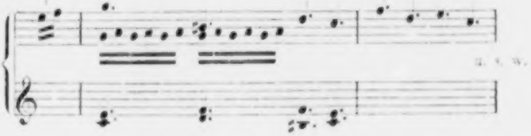
---

*) Vgl. Artikel XXIX.

scheint für Clavier gedacht zu sein. Auf eine unzweifelhaft dem Clavier zugedachte Einleitung (in C-moll) ist es hier (S. 75)

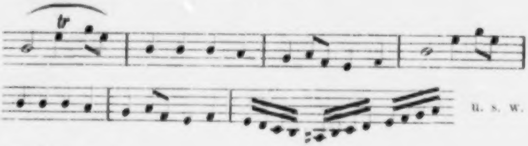




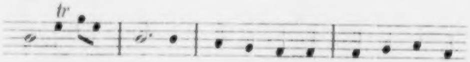


abgesehen. Die Skizze, von der unsere Wiedergabe die Hauptmotive und nur den Anfang, eine etwas später und eine gegen Ende vorkommende Stelle bringt, füllt im Skizzenbuch beinahe eine Seite, enthält aber in ihrer fragmentarischen Fassung Andeutungen, die auf eine längere Ausführung schliessen lassen. Die ersten Takte sollten später in andern Tonarten (G-moll, F-moll u. s. w.) wiederkehren u. s. w.

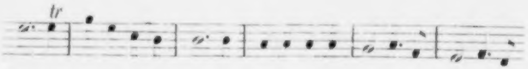
Damit sind die auf die Phantasie mit Chor zu beziehenden Skizzen zu Ende. Gleich nach jener Skizze zu einer Einleitung kommen (S. 76 bis 86) Entwürfe zum ersten Satz des Clavierconcertes in Es-dur. Ohne Zweifel sind die Skizzen, die wir hier vor uns haben, die ersten zu diesem Werke. Die Tonart Es-dur stand von Anfang an fest. Die meisten der zuerst erscheinenden Skizzen sind auf die Bildung des Hauptthemas gerichtet. Ein Motiv, ein Thema nach dem andern wird verworfen. Erst nach mehreren Ansätzen, die nichts enthalten, was an das gedruckte Hauptthema erinnern könnte, werden einige Fassungen aufgestellt, die zwar von der endgiltigen Form noch weit entfernt sind, die aber einen unscheinbaren Keim enthalten, der in andern, wieder etwas später geschriebenen Skizzen umgebildet erscheint und nach dessen Umgestaltung bald die endgiltige Form gewonnen wird. Man sehe zuerst hier (S. 78)



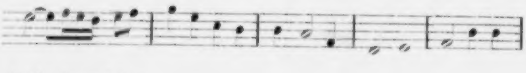
und hier (S. 78),



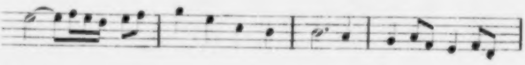
— in welchen beiden Skizzen man sich die erste Note entfernt, die zweite verlängert denken möge u. s. w. — später hier (S. 80),



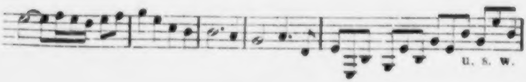
dann hier (S. 80),



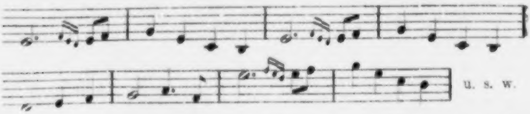
gleich darauf hier,



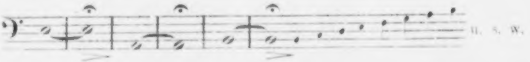
dann hier (S. 80)



und endlich hier (S. 80).

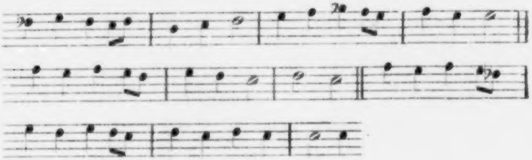


Einigen der mitgetheilten und nicht mitgetheilten Skizzen geht ein Vorspiel für Clavier allein vorher, und aus diesen Ansätzen ist die Einleitung, welche der erste Satz endgiltig bekommen hat, allmählich hervorgegangen. In einer für sich allein stehenden Skizze (S. 81)

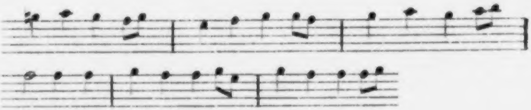


ist der erste Schritt zur gedruckten Form geschehen. Ob nicht Beethoven auf den Gedanken, dem Concertsatz ein Vorspiel zu geben, in dem nichts auf später eintretende Themen deutet, durch die kurz vorher geschriebene Einleitung zur Phantasie mit Chor geführt wurde?

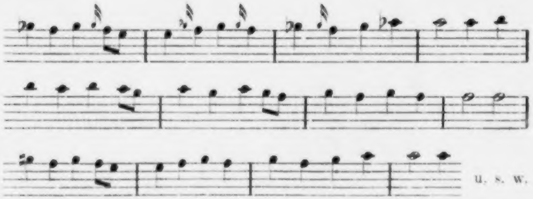
Auch ein anderes Thema des Satzes musste merkwürdige Wandlungen durchmachen, ehe es seine endgiltige Form fand. Man sehe hier (S. 84).



dann hier (S. 86)



und bald darauf hier (S. 86).



u. s. w.

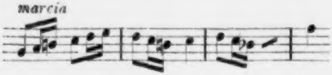
Die Arbeit zum ersten Satz des Concertes ist im Skizzenbuch nicht weit gediehen. Von den andern Sätzen kommt keine Note vor.

Zwischen den Skizzen zur Phantasie und zum Concert finden sich, ausser einigen Bemerkungen, nur zwei kleine Skizzen (S. 38 und 85), die nicht auf jene Werke bezogen werden können. Aus dieser Erscheinung, die in wenig andern Skizzenbüchern vorkommt, ist zu schliessen, dass namentlich die Arbeit zur Phantasie so gut wie gar nicht durch Anderes unterbrochen wurde und dass es Beethoven um eine rasche Vollendung des angefangenen Werkes zu thun war.*)

---

*) Carl Czerny erzählte: Kurz vor der am 22. December 1808 gegebenen Akademie kam ihm »die Idee, ein glänzendes Schlussstück für diese Akademie zu schreiben. Er wählte ein schon viele Jahre früher componirtes Lied, entwarf die Variationen, den Chor etc., und der Dichter Kuffner musste dann schnell die Worte (nach Beethoven's Angabe) dazu dichten. So entstand die Phantasie mit Chor Op. 80. Sie wurde so spät fertig, dass sie kaum gehörig probirt werden konnte. Beethoven erzählte Dieses in meiner Gegenwart.« (S. Thayer's Biographie, Bd. 3, S. 59.) Was den Hergang und die Sache betrifft, so lässt sich Czerny's Erzählung mit den Erscheinungen, welche die Skizzen bieten, in Einklang bringen. Nur bezweifeln wir die Richtigkeit der Angabe in Betreff des Verfassers des Textes. Dieser Zweifel gründet sich vor Allem darauf, dass in den im Jahre 1845 in 20 Bänden erschienenen Werken Christoph Kuffner's, welche sogar die unbedeutendsten, kleinsten Gedichte enthalten, der erwähnte Text nicht zu finden ist und dass in der im letzten Bande beigegebenen Biographie Kuffner's, wo u. A. von dem Verhältniss zu Joseph Haydn und Beethoven, von dem

Von den erwähnten zwei Skizzen kann nur die erste (in C-moll)



u. s. w. *im requiem lässt sich der Todten Marsch anbringen*

wegen einer dabei stehenden Bemerkung beachtenswerth erscheinen. Die Bestimmung ist klar.

Zwischen den Skizzen zur Phantasie finden sich auf einer sonst leer gebliebenen Seite (S. 32) die mit Bleistift geschriebenen Worte:

> *pastoral Sinfonie keine Malerey sondern worin die Empfindungen ausgedrückt sind*
> *welche der genuss des Landes im Menschen hervorbringt*
> *wobei einige gefühle des Landlebens geschildert werden —*
>
> *Ruhm sey Gott in der höh*
> *im Kirchenstyl*
>
> *heilig im Kirchenstyl*
>
> *Flauto piccolo Sch . . .*
>
> *statt pleni sunt coeli Es jauchzen die Himmel die Erde*
>
> *statt osanna amen*
>
> *gellerts Lieder könnten dabei gute Dienste thun.*

»auf dringendes Verlangen Beethoven's« gedichteten Oratorium »Saul« und von andern zur Composition bestimmten Dichtungen die Rede ist, von jenem Text nichts erwähnt wird. Auch sprechen innere Gründe gegen die Autorschaft Kuffner's. Man muss sich vergegenwärtigen, dass es hier galt, zu einer gegebenen Melodie Worte zu finden, deren Inhalt im Allgemeinen gewiss von Beethoven vorher angedeutet war. Die Worte, die gefunden wurden, sind gewiss von keinem unserer grössten Dichter, aber sie zeigen in der Lösung jener Aufgabe ein Verständniss für die Musik, eine Geschmeidigkeit in der Sprache und einen Schwung, den man in Kuffner's Gedichten schwerlich finden wird. Eher kann Friedrich Treitschke der Dichter sein. Und diese Vermuthung wird dadurch unterstützt, dass Beethoven, als er im Jahre 1809 und ungefähr ein halbes Jahr später den Text zu einem in »Christus am Oelberg« einzulegenden neuen Chor haben wollte, gleich an Treitschke denkt.

Zur Erläuterung Folgendes.

Am 22. December 1808 gab Beethoven ein Concert, in dem u. A. die Pastoral-Symphonie und das Gloria und Sanctus aus der Messe in C-dur zum ersten Mal in Wien aufgeführt wurden. In jenen Bemerkungen ist es theils auf die Abfassung eines kurzen erklärenden Titels zur Pastoral-Symphonie, theils auf die Verdeutschung einiger Stellen aus dem Messtext abgesehen, und die ganze Aufzeichnung gilt hauptsächlich dem bei jenem Concert auszugebenden Programm*). In jenem Concert gelangte auch die Phantasie mit Chor zur ersten Aufführung. Hieran knüpft sich das Ergebniss, dass nicht nur sämmtliche Skizzen zur Phantasie mit Chor vor dem Tage jener Aufführung geschrieben worden sein müssen, sondern dass auch das Concert in Es-dur vor jenem Tage begonnen wurde; denn hätte Beethoven die letzten Seiten des Skizzenbuches nicht mit Entwürfen zum Concert angefüllt gefunden, so würde er die Arbeit zur Phantasie mit Chor in demselben Skizzenbuche fortgesetzt haben.

Ferner sind auf dem dem Skizzenbuch am Schluss beigebundenen weissen Blatte die Worte zu lesen:

> *Geht es nicht mit den Liebhaber Konzerten so reise ich*
> *gleich anfangs in der Fasten*
> *Es gegen Ende der Fasten*

Die letzte Zeile ist nicht verständlich. Bei dem Worte „Fasten" kann Beethoven nicht an die Fastenzeit des Jahres 1808, zu welcher Zeit das Skizzenbuch noch nicht in Angriff genommen worden sein kann, sondern nur an die des Jahres 1809 gedacht haben. Die Reise, die Beethoven anzutreten gedachte, kann nur mit dem Ruf nach Cassel in Zusammenhang gebracht werden. Beethoven erhielt den Antrag, nach Cassel zu kommen, angeblich vor dem 1. November 1808; abgelehnt wurde der Antrag vor dem 1. März 1809*). Auf Grund dieser Daten muss jene Bemerkung zwischen October 1808 und März 1809 geschrieben worden sein. Zweifelhafter ist, was für Liebhaber-Concerte Beethoven gemeint hat. Um die Zeit, von der hier überhaupt die Rede sein kann, gab es in Wien zwei Gesellschaften, welche Concerte jenes Namens gaben. Eine dieser Gesellschaften gab ihr erstes Concert im November 1807, und ihr letztes (im Universitätssaale) am 27. März 1808. Das Orchester stand anfangs unter der Leitung eines Dilettanten, später unter der des Violinspielers Clement**). Die andern Liebhaber-Concerte, bei denen Fürst Lobkowitz mit seinem Orchester betheiligt war, fanden im Winter 1808/9 Statt; ob auch früher oder später, ist nicht bekannt***). Der Zeit nach kann Beethoven diese letzteren Liebhaber-Concerte, und die ersteren kann er nur in der Voraussetzung gemeint haben, dass sie auch im Winter 1808/9 Statt finden würden.

---

*) Die Stücke aus der Messe wurden zwar mit lateinischem Text gesungen, durften aber im Programm nicht mit lateinischen Worten angeführt werden. In Ankündigungen des Concerts sind sie so angeführt:

> »Hymne mit lateinischem Text im Kirchenstyl geschrieben mit Chor und Solos.«
>
> »Heilig mit lateinischem Text im Kirchenstyl geschrieben mit Chor und Solos.«

Vgl. Schindler's Biographie, I. 147 f., Reichardt's Briefe (1810), I. 256 f. u. s. w.

---

*) In einem in Wien am 1. März 1809 geschriebenen, in der Leipziger Allg. Musik. Zeitung v. J. 1809 (S. 383) abgedruckten Berichte heisst es: »Dass Beethoven hier bleibt und nicht nach Cassel geht, ist jetzt bestimmt.« Vgl. auch Thayer's Biographie, Bd. 3, S. 47.

**) Unter Beethoven's Leitung kamen dessen zweite und vierte Symphonie, die Coriolan-Ouverture (diese zum ersten Mal) und andere Werke zur Aufführung. Vgl. Wiener »Vaterländische Blätter« v. J. 1808, Hanslick's »Geschichte des Concertwesens in Wien« (S. 75).

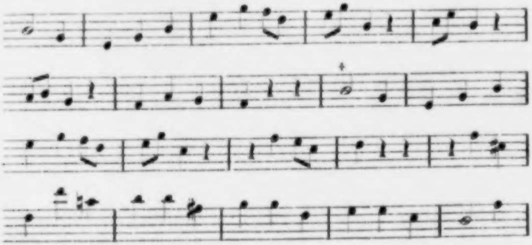
***) Reichardt (»Vertraute Briefe« I. 218, 465; II. 1) nennt sie die »Liebhaber-Concerte bei der Frau von Rittersburg«. Aufgeführt wurden ausser Orchester-Compositionen, darunter in Beethoven's Gegenwart dessen Ouverture zu »Coriolan«, italienische Arien, Guitarre-Compositionen (von Giuliani gespielt) u. a. m. Mitwirkende und Zuhörer waren auf drei kleine Zimmer beschränkt. Nach diesen und andern Andeutungen, die Reichardt giebt, können die Concerte schwerlich von der Bedeutung gewesen sein, dass Beethoven sich hätte bewogen finden können, eigene Compositionen darin zur Aufführung zu bringen oder in einer andern Art mitzuwirken. Man muss aber berücksichtigen, dass Beethoven, als er die obige Bemerkung schrieb, möglicherweise abwarten wollte, ob die Concerte zu einer Mitwirkung oder Betheiligung sich geeignet zeigen würden und dass die andern Concerte auch nicht gerühmt werden.

Das chronologische Ergebniss des Skizzenbuches ist kurz: das Concert in Es-dur wurde begonnen in der zweiten Hälfte des Jahres 1808 und bevor die Phantasie mit Chor fertig war.

XLVIII.

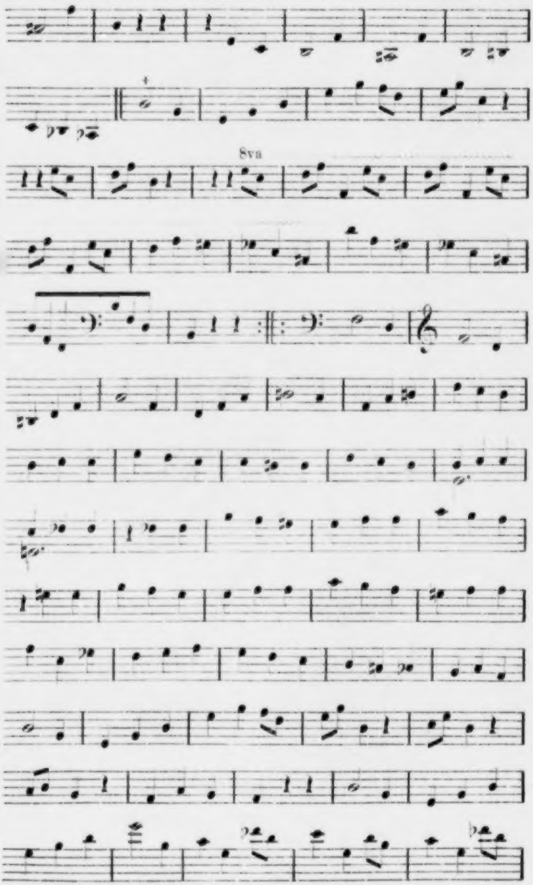
Der dritte Satz der Sonate in Es-dur Op. 7

ist eines von den vielen Stücken, die nicht in einem Zuge, sondern stückweise entstanden. Man kann das auf einem einzelnen Bogen sehen, der augenscheinlich die Fortsetzung einer anderwärts begonnenen Arbeit enthält und auf dessen erster Seite zu allen Theilen jenes Satzes gehörende abgerissene Stellen durcheinander stehen*). Es würde schwer sein, von diesem Abgebrochenen der Entstehung etwas in der gedruckten Composition, wo alles im Fluss erscheint, zu finden. Erst später erscheinen einige grössere Skizzen, in denen die früher gefundenen kurzen Stellen zusammengefasst werden. Nach einer dieser Skizzen, zu der eine (mit + bezeichnete) Variante gehört.



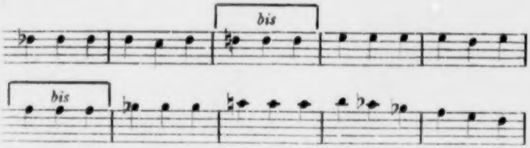
---

*) Der Bogen befindet sich im brittischen Museum.

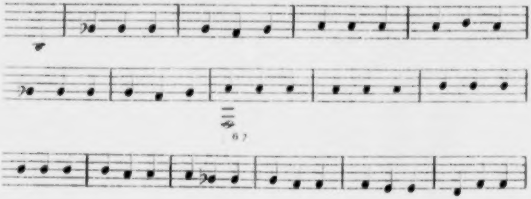


U. S. W.

sollte der zweite Theil des Hauptsatzes anfänglich eine Quarte tiefer beginnen, als er jetzt beginnt. Die Skizzen zum Minore, von denen eine so,

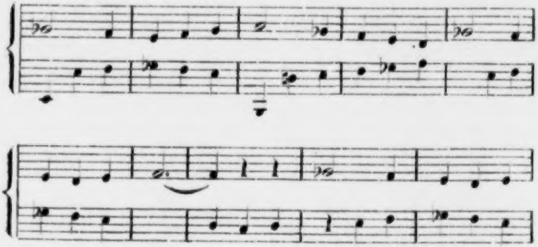


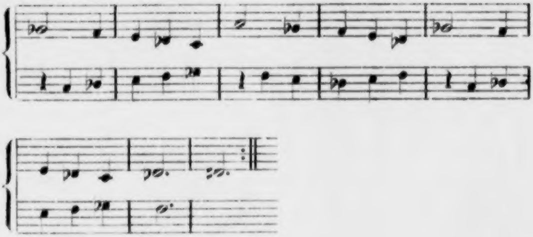
eine andere so lautet,



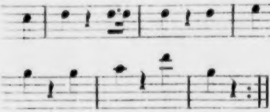
machen sich wegen ihrer Schreibweise (in lauter Viertelnoten) bemerkbar.

Auf erwähntem Bogen erscheinen später unbekannte Entwürfe, z. B. dieser





und dieser,



u. s. w.

die alle, wie aus ihrer Beschaffenheit hervorgeht, zu kleinen Stücken bestimmt waren. Ohne Zweifel sind diese Stücke in einer Bemerkung gemeint, die am Rande der letzten Seite des Bogens steht und die so lautet:

diverse 4 bagatelles de B.
inglese ländler u. s. w.

Der Umstand, dass der Bogen keine Skizze enthält, die auf den ersten, zweiten und letzten Satz der Sonate Op. 7 bezogen werden kann, legt die Vermuthung nahe, dass der dritte Satz der Sonate ursprünglich zu den in jener Bemerkung gemeinten Bagatellen gehören sollte und er erst später der Sonate eingefügt wurde.

Mehrdeutig ist eine andere Bemerkung, die auf der vorletzten Seite des Bogens bei der zuletzt mitgetheilten unbekannten Skizze vorkommt und welche so lautet:

geschrieben und gewidmet das Con. B. C. (?) als Andenken seines Aufenthalts in P.

Der mit einem Fragezeichen bezeichnete Buchstabe erscheint als ein lateinisches C mit einem unten angefügten, nach Art einer Cedille nach vorne gezogenen Häkchen, so dass man ihn auch für ein G halten kann. Thayer (Biographie II, 9) deutet die letzten Worte auf eine Gräfin Clam Gallas und auf Prag, wo Beethoven 1796 war. Vielleicht sind die letzten Worte auch so zu lesen: das Concert Babette Ceglevich (richtig: Keglevich) als Andenken seines Aufenthalts in Pressburg*). Keine von diesen Lesungen ist wohl als unzweifelhaft richtig zu betrachten. Immerhin zeigt die Bemerkung, durch was für ein Motiv Beethoven zu einer Widmung veranlasst werden konnte.

---

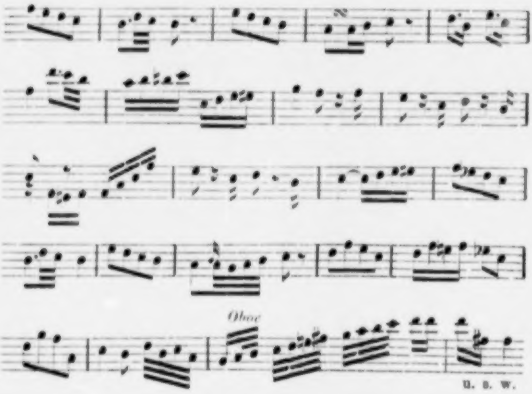
*) Gewidmet sind der Gräfin B. Keglevich die Sonate Op. 7 und das Concert in C-dur Op. 15. Pressburg war der Wohnsitz des Fürsten G. Odescalchi, mit dem sich B. Keglevich im Februar 1801 vermählte.

Es mag gestattet sein, hier eine Stelle aus dem Briefe eines Neffen der Gräfin B. Keglevich einzurücken. Die Stelle lautet: »Die Sonate wurde von Beethoven für sie, als sie noch Mädchen und er ihr Lehrer war, componirt. Er hatte die Marotte — eine von den vielen — dass er, da er vis-à-vis von ihr wohnte, in Schlafrock, Pantoffeln und Zipfelmütze zu ihr ging und ihr Lectionen gab.«

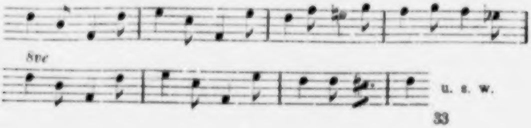
XLIX.

Einige Entwürfe zum Quintett Op. 16.

Von Interesse ist ein Entwurf



zum Anfang des zweiten Satzes und ein Entwurf

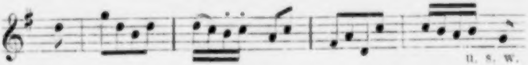


zum Thema des Mittelsatzes im Rondo des Quintetts für Clavier und Blasinstrumente in Es-dur. Beachtenswerth ist die Stellung des Doppelschlagzeichens im 4. Takt der ersten Skizze. Das Zeichen ist hier so geschrieben, dass dessen Ausführung nicht zweifelhaft sein kann. Bei manchen ähnlichen Stellen, wo der Doppelschlag eben so auszuführen ist, ist das Zeichen später und erst über der nächstfolgenden Note angegeben.

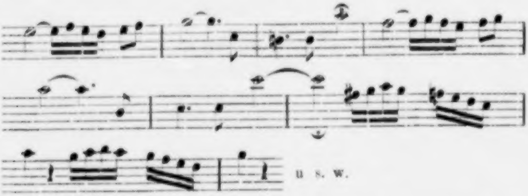
I.

Entwürfe zum Trio Op. 11 und zu unbekannten Stücken.

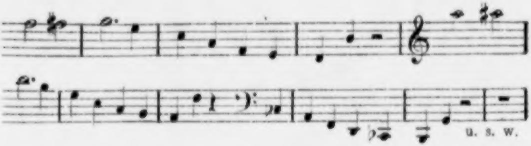
Zwei im brittischen Museum befindliche Bogen enthalten zu Anfang unbekannte Skizzen und dann Entwürfe zum ersten und zweiten Satz des Trios für Clavier, Clarinette und Violoncell in B-dur Op. 11. Die unbekannten Skizzen nehmen den meisten Raum ein. Sie betreffen zwei Stücke. Das erste Stück



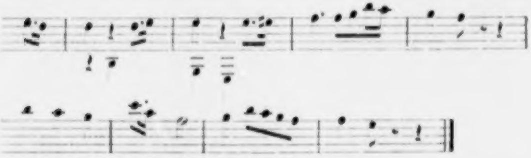
scheint in den Skizzen fertig geworden zu sein. Es ist ein lang ausgeführtes, rondoartiges Stück in G-dur für Clavier und Violoncell. Das zweite Stück (in C-moll)



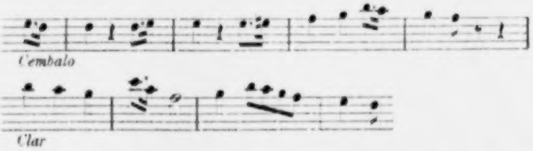
hat die Form eines Sonatensatzes. Welche Instrumente Beethoven dabei im Sinne hatte, ist zweifelhaft. Immerhin können diese Arbeiten zum Beweise dienen, dass manche Compositionen unfertig in den Skizzen liegen blieben. In einer Skizze



* zum ersten Satz des Trios in B-dur ist die Notation auffallend. Hat Beethoven beim 5. bis 8. Takt den Sopranschlüssel im Sinne gehabt oder an eine As-Clarinette gedacht? Und hat er im 8. Takt, als er den Bassschlüssel hinschrieb, an das Violoncell gedacht und bei den dann folgenden Noten den Violinschlüssel im Sinne gehabt? Die ersten Entwürfe zum Thema des Adagios des Trios, von denen einer so,



ein anderer so lautet,



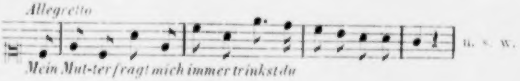
kommen in den ersten Takten der gedruckten Form wenig nahe. Man wird hier etwas an den Anfang des Menuettes in der Sonate Op. 49 Nr. 2 (und im Septett) erinnert. Man würde wohl zu weit gehen, wollte man vermuthen, Beethoven habe den Anfang später nur deshalb geändert, um die Aehnlichkeit mit jenem Menuett zu vermeiden.

LI.

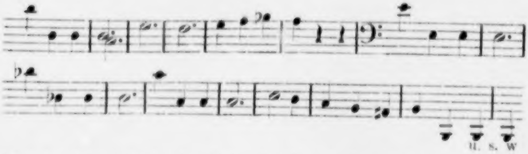
Skizzen zum Octett Op. 103.

Die anzuführenden Skizzen interessiren uns weniger an sich, als wegen eines chronologischen Ergebnisses, das sie mit sich führen.

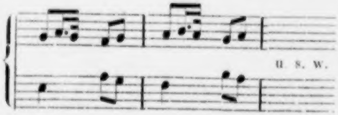
Zwei in der königl. Bibliothek zu Berlin befindliche zusammengehörende Bogen enthalten der Reihe nach: ein unbekanntes Lied,


Allegretto
Mein Mut-ter fragt mich immer trinkst du
u. s. w.

Entwürfe zum Menuett des Octetts für Blasinstrumente in Es-dur,



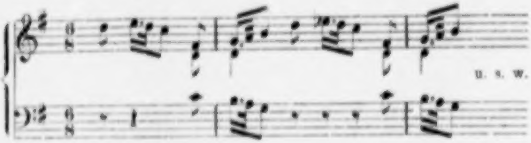
eine im letzten Satz des Trios in C-moll Op. 1 Nr. 3 benutzte Melodie *)



---

*) Vollständiger ist die Stelle mitgetheilt S. 26.

und das Nachspiel des Liedes »Feuerfarb'« Op. 52 Nr. 2.



Dieses Nachspiel giebt einen Anhalt. Das Lied »Feuerfarb'« war um Neujahr 1793 fertig, ob in der ersten Fassung, wo das Nachspiel anders lautet, oder mit obigem, offenbar später entstandenen Nachspiel, ist nicht gewiss.*) Jedenfalls kann nicht viel Zeit zwischen der einen und andern Fassung liegen. Da die Skizzen zum Octett früher geschrieben wurden, als jenes Nachspiel, so lässt sich als die Compositionszeit des Octetts frühestens das Jahr 1792, spätestens 1793 annehmen. Für das nach dem Octett bearbeitete, 1796 erschienene Quintett für Streichinstrumente Op. 4 bleiben also die Jahre 1793 bis 1796 übrig.

---

*) Fischenich schreibt am 26. Januar 1793 aus Bonn an Charlotte von Schiller (Charlotte von Schiller und ihre Freunde, 3. Bd. S. 100): »Ich lege Ihnen eine Composition der Feuerfarbe bei . . . . Sie ist von einem hiesigen jungen Manne, den nun der Kurfürst nach Wien zu Haydn geschickt hat.«

In seiner ersten Fassung ist das Lied erwähnt in »Beethoveniana« Seite 7.

LII.

Metronomische Bezeichnung der ersten elf Streichquartette.

Bei einer früher (Beethoveniana S. 131 f.) unternommenen Zusammenstellung der von Beethoven selbst metronomisirten Werke musste die Bezeichnung der ersten elf Streichquartette unvollständig bleiben, weil ein Exemplar des Heftchens, welches diese Bezeichnung enthält, damals nicht aufzufinden war. Dieses Heftchen ist inzwischen zum Vorschein gekommen. Es ist in Sedezformat und hat den Titel:

Bestimmung
des
musikalischen Zeitmasses
nach
Mälzel's
Metronom

Zweite Lieferung

Beethoven
sämmtliche Quartetten
von dem Author selbst bezeichnet

Wien
bei S. A. Steiner u. Comp.
No. 2812.

Das Heftchen besteht aus 12 Seiten. Jedem Quartett ist eine Seite gewidmet. Rechts stehen die thematischen Anfänge, und links die Tempi mit den metronomischen Bezeichnungen. Wir lassen die metronomischen Angaben hier folgen und verweisen in Betreff des Näheren auf das oben angeführte Buch.

Quartett in F-dur, Op. 18 Nr. 1. Erster Satz: Allegro con brio, 𝅗𝅥. = 54. Zweiter Satz: Adagio, ♪ = 138. Dritter Satz: Allegro molto, 𝅗𝅥. = 112. Vierter Satz: Allegro, ♩ = 120.

Quartett in G-dur. Op. 18 Nr. 2. Erster Satz: Allegro, ♩ = 96. Zweiter Satz: Adagio, ♪ = 72. Allegro ($\frac{2}{4}$-Takt), 𝅗𝅥 = 69. Dritter Satz: Allegro, 𝅗𝅥. = 52. Vierter Satz: Allegro molto, quasi presto, 𝅗𝅥 = 92.

Quartett in D-dur. Op. 18 Nr. 3. Erster Satz: Allegro, 𝅗𝅥 = 120. Zweiter Satz: Andante, ♪ = 92. Dritter Satz: Allegro, 𝅗𝅥. = 100. Vierter Satz: Presto, 𝅗𝅥. = 96.

Quartett in C-moll. Op. 18 Nr. 4. Erster Satz: Allegro, 𝅗𝅥 = 84. Zweiter Satz: Andante scherzoso, ♩. = 56. Dritter Satz: Menuetto, Allegretto, 𝅗𝅥. = 84. Vierter Satz: Allegro, 𝅗𝅥 = 66. Prestissimo, 𝅗𝅥 = 84.

Quartett in A-dur. Op. 18 Nr. 5. Erster Satz: Allegro, ♩. = 104. Zweiter Satz: Menuetto, 𝅗𝅥. = 76. Dritter Satz: Andante cantabile, ♪ = 100. Poco Adagio (Takt 10 vor Schluss), ♪ = 88. Vierter Satz: Allegro, 𝅗𝅥 = 76.

Quartett in B-dur. Op. 18 Nr. 6. Erster Satz: Allegro con brio, 𝅗𝅥 = 80. Zweiter Satz: Adagio ma non troppo, 𝅘𝅥𝅯 = 80. Dritter Satz: Scherzo, Allegro, 𝅗𝅥. = 63. Vierter Satz: Adagio (La Malinconia, $\frac{2}{4}$-Takt), ♪ = 58. Allegretto quasi allegro ($\frac{3}{8}$-Takt), ♩. = 88. Prestissimo (Takt 21 vor Schluss), ♩. = 112.

Quartett in F-dur. Op. 59 Nr. 1. Erster Satz: Allegro, 𝅗𝅥 = 88. Zweiter Satz: Allegretto vivace, ♩. = 56. Dritter Satz: Adagio molto, 𝅘𝅥𝅯 = 88. Molto cantabile (Takt 72 von Anfang), 𝅘𝅥𝅯 = 88. Vierter Satz: Allegro (Thème russe), ♩ = 126. Adagio ma non troppo (Takt 19 vor Schluss), ♪ = 69. Presto (Takt 9 vor Schluss), ♩ = 92.

Quartett in E-moll, Op. 59 Nr. 2. Erster Satz: Allegro, ♩. = 84. Zweiter Satz: Molto adagio, ♩ = 60. Dritter Satz: Allegretto, 𝅗𝅥. = 69. Vierter Satz: Presto, 𝅝 = 88. Più presto (26 Takte vor Schluss), 𝅝 = 112.

Quartett in C-dur, Op. 59 Nr. 3. Erster Satz: Andante con moto, ♩ = 69. Allegro vivace, 𝅗𝅥 = 88. Zweiter Satz: Andante con moto, ♩. = 56. Dritter Satz: Menuetto grazioso, ♩ = 116. Vierter Satz: Allegro molto, 𝅝 = 84.

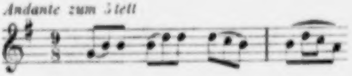
Quartett in Es-dur. Op. 74. Erster Satz: Poco adagio, ♩ = 60. Allegro, 𝅗𝅥 = 84. Zweiter Satz: Adagio ma non troppo, ♪ = 72. Dritter Satz: Presto, 𝅗𝅥. = 100. Più presto quasi prestissimo (Alternative in C-dur), 𝅝. = 100. Letzter Satz: Allegretto con Variazioni, ♩ = 100. Un poco più vivace (zu Anfang der 6. oder letzten Variation), 𝅗𝅥 = 76. Allegro (Takt 11 vor Schluss), 𝅗𝅥 = 84.

Quartett in F-moll, Op. 95. Erster Satz: Allegro con brio, 𝅗𝅥 = 92. Zweiter Satz: Allegretto ma non troppo, ♩ = 66. Dritter Satz: Allegro assai vivace, 𝅗𝅥. = 69. Più allegro (24 Takte vor Schluss), 𝅗𝅥. = 80. Letzter Satz: Larghetto, ♪ = 56. Allegretto agitato, ♩. = 92. Allegro (Takt 43 vor Schluss — im Verzeichniss steht das Tempo: Allegro molto), 𝅝 = 92.

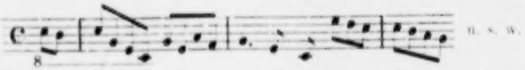
LIII.

Ein unvollendetes Quintett.

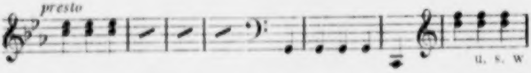
Im Jahre 1826 erhielt Beethoven von dem Verleger Diabelli den Antrag, ein Quintett zu schreiben. Ob es, wie man nach dem Verzeichniss des musikalischen Nachlasses Beethoven's (Nr. 173) schliessen muss, ein (Violinquintett), oder, wie es im Briefwechsel mit Diabelli heisst, ein (Quintett für Flöte) werden sollte, ist zweifelhaft. Beethoven ging auf den Antrag ein und hat die Arbeit ziemlich weit geführt. Ein Satz (Andante maestoso in C-dur) ist sogar fertig und, leider nicht in der ursprünglichen Gestalt, bei Diabelli u. Comp. gedruckt worden. (Vgl. Thematisches Verzeichniss S. 152 und Beethoveniana S. 79.) Die übrigen Sätze waren in den Skizzen angefangen. Eine der ersten dazu gehörenden Skizzen



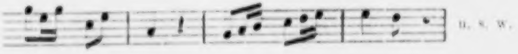
findet sich in einem im Sommer 1826 gebrauchten Taschenskizzenheft, das ausserdem Arbeiten zu den letzten Sätzen der Quartette Op. 135 und 130 enthält. Später geschriebene und zahlreichere Skizzen finden sich in einem früher bei A. Schindler, jetzt in der königl. Bibliothek zu Berlin befindlichen kleinen Skizzenbuch. Die ersten 12 Seiten desselben sind beinahe ausschliesslich dem Quintett gewidmet. Dieser Anfang (Seite 6)



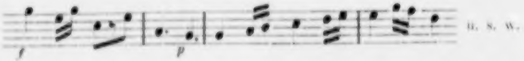
scheint für den ersten Satz, dieser (S. 12)



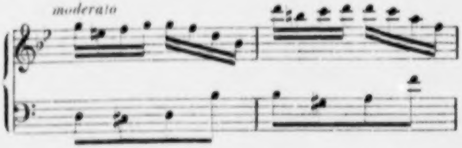
für das Scherzo und dieser (S. 5),



der später (S. 8) so



geändert erscheint, für den letzten Satz bestimmt gewesen zu sein. Von einer Verwendung der Flöte ist in den Skizzen nichts zu sehen. Es scheint demnach, dass es auf ein Streichquintett abgesehen war. Beethoven ist über der Arbeit gestorben. Das zuletzt erwähnte Skizzenbuch ist von Seite 13 an leer. Nach der letzten Skizze (S. 12),

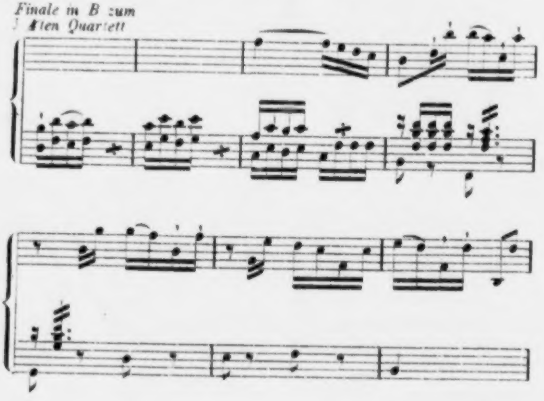


die jedoch nicht zum Quintett zu gehören scheint, ist von Schindler's Hand bemerkt: »Dies hier auf dieser Seite sind die letzten Noten, die Beethoven ungefähr 10 bis 12 Tage vor seinem Tode in meinem Beisein geschrieben.«

LIV.

Der erste Entwurf zum Finale des Quartetts Op. 130.

Bekanntlich wurde Beethoven in Folge der ungünstigen Aufnahme, welche die ursprünglich das Finale des Quartetts in B-dur Op. 130 bildenden Fuge Op. 133 bei der ersten Aufführung (am 21. März 1826) fand, bewogen, ein anderes Finale zu schreiben. Diese Arbeit wurde begonnen, als er im Sommer 1826 mit dem Quartett in F-dur Op. 135 beschäftigt war. Das zuerst dazu bestimmte Thema



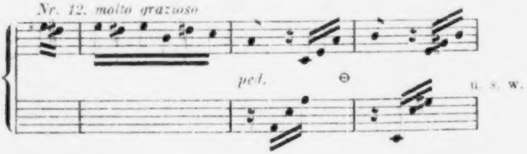
zeigt gar keine Aehnlichkeit mit dem uns bekannten. Ob es zu bedauern ist, dass jener Ansatz verworfen wurde und einer andern Arbeit Platz machte? Wenigstens ist ein Keim zu dem Humor, der sich im jetzigen Finale entfaltet und durch den es so einzig da steht, darin nicht zu finden. In der Ueberschrift hat sich Beethoven verschrieben. Das Quartett in B-dur ist von den letzten sechs Quartetten der Entstehung nach das dritte.

LV.

Eine Bagatelle in A-moll.

Vor mehreren Jahren ist ein Clavierstück in A-moll erschienen, das im Autograph überschrieben ist: „Für Elise am 27. April zur Erinnerung von L. v. Bthvn." In einer Ausgabe ist 1808 als das Jahr der Composition angegeben. Worauf sich diese letztere Angabe gründet, ist nicht gesagt. Haltbar ist sie nicht.

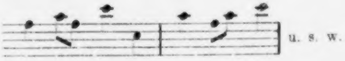
Ein Bogen enthält auf der ersten Seite und auf den obersten Systemen der vierten Seite den mit der gedruckten Form ziemlich übereinstimmenden Anfang und Schluss jenes Clavierstücks.



auf der zweiten Seite eine Bemerkung

Der Tod könnte ausgedrückt werden durch eine Pause

und Entwürfe zu einem ungedruckten Marsch in F-dur.



auf der dritten Seite und auf den unteren Systemen der vierten Seite wieder Entwürfe zu jenem Marsch. Dass viel Zeit zwischen dem Niederschreiben der angeführten verschiedenen Stellen vergangen sei, ist nicht anzunehmen. Die zum Clavierstück gehörenden Stellen können höchstens einige Monate vor den Entwürfen zum Marsch geschrieben sein. Letzterer hat in einer Abschrift aus dem Nachlass des Erzherzogs Rudolf die Aufschrift: »Marsch für S. K. Hoheit den Erzherzog Anton von Ludwig van Beethoven 1810 Baaden am 3ten Sommermonath« (Juni). Die auf der zweiten Seite vorkommende Bemerkung bezieht sich auf Egmont (vgl. Partitur S. 71), mit welchem Werke Beethoven im Frühjahr 1810 beschäftigt war. Hieraus ergiebt sich als die Compositionszeit des Clavierstücks die erste Hälfte, genauer (mit Heranziehung des auf dem Autograph angegebenen Datums): der 27. April des Jahres 1810.

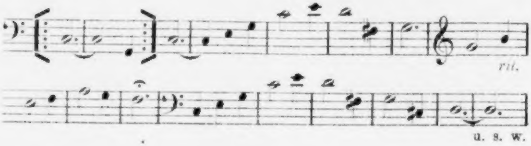
Besagter Bogen ist von Beethoven mit andern Bogen, die ebenfalls Arbeiten zu kleinen Stücken enthalten, zusammengelegt worden, und hat der erste davon die Ueberschrift »Bagatellen« erhalten. Die vorkommenden Stücke sind zum Theil als Bagatellen (in Op. 119 und 126) gedruckt worden. Die Bezeichnung des Stückes in A moll als »Bagatelle« ist also zu vertreten.

LVI.

Skizzen zur Symphonie in C-moll und zu einigen anderen Werken (Op. 61, 69).

Von den auf vorhandenen losen Bogen und Blättern vorkommenden Skizzen zur Symphonie in C-moll sind, ausser den bereits an einem andern Orte mitgetheilten,*) einige des Heraushebens und der Beachtung werth.**)

Eine in ihrem weitern Verlauf der gedruckten Form nahe kommende Skizze zum Anfang des dritten Satzes



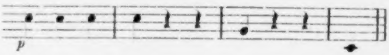
zeigt in ihrem Anfang eine auffallende Abweichung von der gedruckten Form. Der Anfang des Themas ist nach vorne verlängert. In Folge dieser Verlängerung macht sich das Taktgewicht, welches das Thema mit seinem zu zweitaktiger Gliederung geneigten Rhythmus verlangt, gleich beim Eintritt fühlbarer, als es im Druck der Fall ist. Im Druck erscheinen die ersten vier Noten des Themas im Auftakt. Beethoven hat später die in der Skizze stehenden Vortakte vielleicht aus dem Grunde entfernt, weil sie, als ein unnöthiger Ballast, als nicht wesentlich zum Thema gehörend und ausser ihm stehend, dasselbe in seiner melodischen Bildung beeinträchtigt haben würden. Bei der ersten Wiederholung des Themas nach dem Trio lag die Sache anders. Hier ist einer von jenen Vortakten stehen geblieben.

---

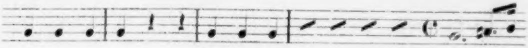
*) S. Beethoveniana S. 10 f. und 62 f.

**) Die meisten von den in diesem Artikel benutzten Blättern befinden sich in der königl. Bibliothek zu Berlin.

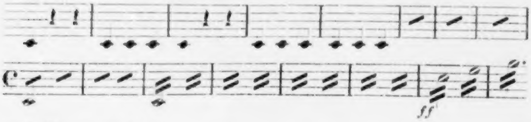
Ursprünglich sollte der dritte Satz so



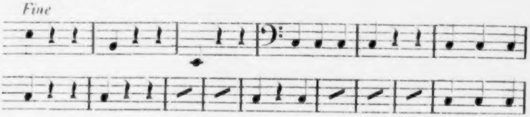
schliessen, und sollte der vierte Satz ohne Ueberleitung eintreten. Diese Ueberleitung, welche also später ins Auge gefasst wurde, ist wiederholt und verschieden entworfen worden. Hier einer der ersten Entwürfe dazu.



Von den später versuchten Fassungen legen wir diese

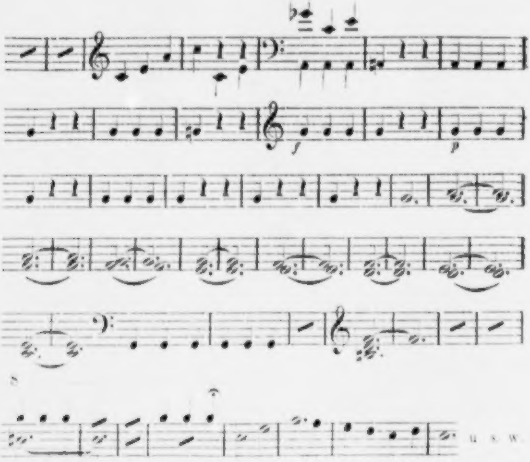


und diese vor.*)

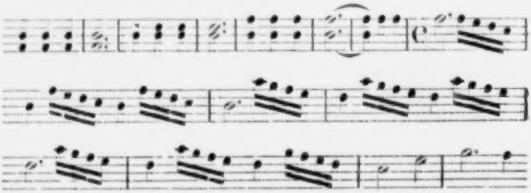


---

*) Die letzte von diesen Stellen ist einer Skizze entnommen, welche vom 2. Theil des Trios des 3. Satzes bis weit in den 4. Satz hinein reicht und, mit Ausnahme eines Theils der oben ausgezogenen Stelle, fast ganz und im Wesentlichen mit der gedruckten Fassung übereinstimmt. Daraus ist zu schliessen, dass, als die Skizze geschrieben wurde, die ganze Symphonie in ihren Hauptzügen fertig skizzirt war.

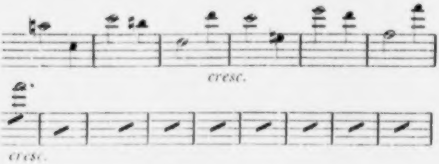


Dieser Entwurf scheint zur zweiten Ueberleitung (inmitten des letzten Satzes) zu gehören. In allen diesen Skizzen ist von dem Orgelpunkt auf Quint und Octav, den Beethoven in der Partitur vor dem Finale angebracht hat, nichts zu sehen. Erst ganz zuletzt ist Beethoven auf die jetzige Fassung gekommen, und es ist möglich, dass er, als er das Werk in Partitur schrieb, noch an

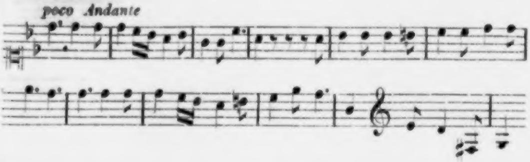


der Stelle änderte. Diese Möglichkeit wird aus dem zunächst Mitzutheilenden von selbst hervorgehen. Damit haben wir den Beweis, dass die mehr eigenartig als schön zu nennende Ueberleitung zum letzten Satz nicht ein Werk der ersten Conception, vielleicht das Ergebniss späterer Reflexion war.

Auf dem obersten und untersten System der ersten zwei Seiten eines ursprünglich zur Partitur der C-moll-Symphonie bestimmten Bogens steht eine der 1. Violine



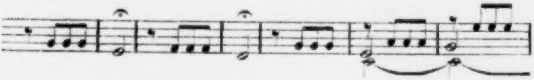
und eine dem Contrabass zugedachte Stelle aus der Ueberleitung vom dritten zum vierten Satz der Symphonie. Die Stelle des Contrabasses stimmt mit dem Druck überein, die der 1. Violine aber nicht. Warum Beethoven den Bogen verwarf, wissen wir nicht. Man kann vermuthen, er habe sich verschrieben, oder es sei ihm eine andere Fassung der Stelle eingefallen. Wir nehmen das Letztere an. Später fand der Bogen eine andere Verwendung. Auf der dritten Seite desselben stehen 29 Takte aus dem letzten Satz der G-moll-Symphonie von Mozart. Diese Nachbarschaft ist eine Verrätherin. Sie verräth, dass die ersten neun Noten des Themas des dritten Satzes von Beethoven's C-moll-Symphonie, der Tonfolge (nicht dem Rhythmus und der Tonart) nach, ganz dieselben sind, wie die ersten neun Noten des Themas des letzten Satzes von Mozart's G-moll-Symphonie. Ob Beethoven die Aehnlichkeit bemerkt hat? — Ferner finden sich auf den mittleren Systemen der 2. Seite jenes Bogens, also zwischen den zur Ueberleitung vom dritten zum vierten Satz der C-moll-Symphonie gehörenden Stellen, Entwürfe zur Composition des Goethe'schen Liedes »Sehnsucht« (»Nur wer die Sehnsucht kennt«). Einer dieser Entwürfe

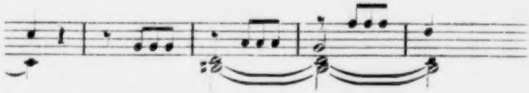


betrifft die zweite von den vier zu jenem Liede componirten und herausgekommenen Melodien. Dieses Zusammentreffen trägt zu einer genaueren Bestimmung der Compositionszeit der C-moll-Symphonie bei. Die vier Melodien waren nach dem dem Originalmanuscript beigefügten Datum, am 3. März 1808 fertig. Jener Entwurf muss früher geschrieben sein, da inzwischen noch die dritte und vierte Melodie des Liedes geschrieben werden mussten. Als der Entwurf geschrieben wurde, war, wie aus jenem Zusammentreffen hervorgeht, die Symphonie in den Skizzen ganz, in der Reinschrift bis zu Ende des dritten Satzes fertig. Berücksichtigt man nun, dass einige Zeit zwischen der Ausscheidung jenes Bogens und der Reinschrift der vier Melodien vergehen musste und dass nicht sehr viel Zeit vergehen konnte, bis das Finale der Symphonie in Partitur fertig geschrieben war: so wird man nicht anstehen, die Beendigung der C-moll-Symphonie spätestens in den März 1808 zu setzen. Die Möglichkeit, dass sie schon 1807 fertig wurde, ist damit nicht ausgeschlossen. Das Ergebniss, zu welchem andere Skizzen geführt haben (vgl. »Beethoveniana« S. 16 u. 69), lässt sich mit dem hier gewonnenen in Einklang bringen.

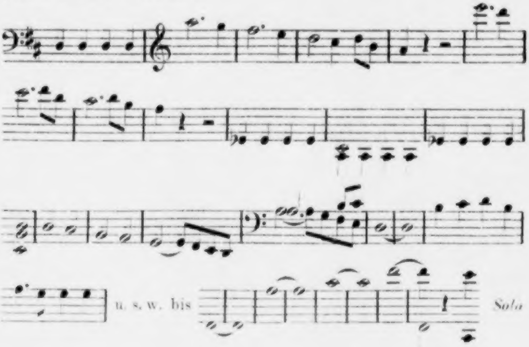
Skizzen zur Symphonie in C-moll treffen einerseits zusammen mit Skizzen zum Violinconcert, andererseits mit Arbeiten zur Sonate für Pianoforte und Violoncell in A-dur.

Einige zusammengehörende Bogen bringen auf einer Seite zuerst einen abgebrochenen Entwurf

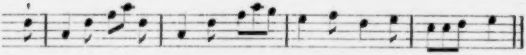




zum Anfang des ersten Satzes der Symphonie in C-moll und gleich darauf Entwürfe

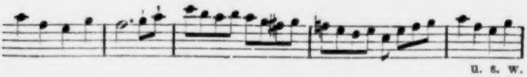


zum ersten Satz des Violinconcertes, zwischen denen auch das Thema

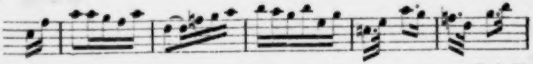


des letzten Satzes desselben Werkes zum Vorschein kommt.

Auf zwei andern zusammengehörenden Bogen erscheinen zuerst Entwürfe



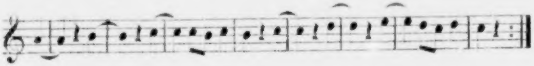
zum letzten Satz der Sonate für Pianoforte und Violoncell in A-dur und dann der gedruckten Form nahe kommende Entwürfe



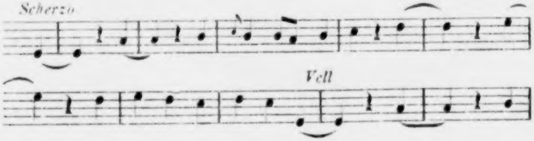
zum zweiten Satz der Symphonie in C-moll.

Das Violinconcert, das, wie die Skizze zeigt, damals noch nicht weit gediehen war, war, nach der Ueberschrift des Autographs, im Jahre 1806 fertig und soll, nach einer Angabe C. Czerny's,*) »in sehr kurzer Zeit« componirt worden sein. Die Sonate Op. 69 wurde begonnen 1807 und war im Anfange des Jahres 1808 fertig. Die ersten Züge zur Symphonie in C-moll geschahen, so viel bekannt ist, im Jahre 1803. Fertig war sie, wie vorhin angegeben, spätestens im März 1808. Beethoven hat also mehrere Jahre und, wie die Skizzen ergeben, mit Unterbrechungen daran gearbeitet.

Als beachtenswerth ist noch anzuführen ein früherer



und ein späterer Entwurf



zum Scherzo der Sonate Op. 69. Beide abgebrochene Entwürfe kommen wieder auf andern Blättern vor.

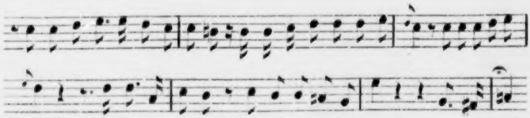
---

*) Pianoforte-Schule. 4 Theil. S. 117. Bei der von Czerny angegebenen Jahreszahl (1808) ist wohl ein Druckfehler anzunehmen.

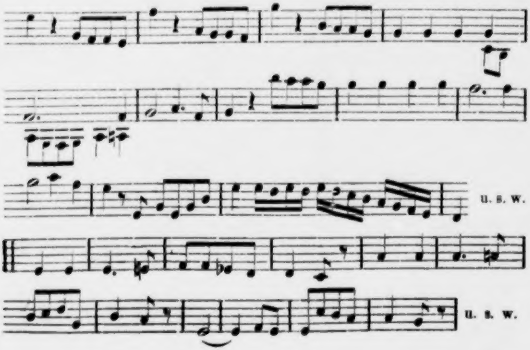
LVII.

Skizzen zur »Adelaide« und zu einigen andern Stücken.

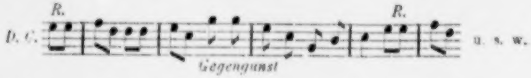
Auf einem in der königl. Bibliothek zu Berlin befindlichen Blatte finden sich Entwürfe zum Recitativ des Bürger'schen Liedes »Seufzer eines Ungeliebten«



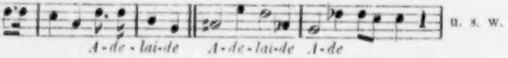
und zu den ersten zwei Sätzen des Sextetts für Streichinstrumente und Hörner in Es-dur Op. 81b.



Erstere Entwürfe kommen der gedruckten Form wenig, letztere sehr nahe. Ferner finden sich auf einem im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrten Blatte Entwürfe zu dem Schluss des zu jenem Bürger'schen Liede gehörenden Liedes »Gegenliebe«

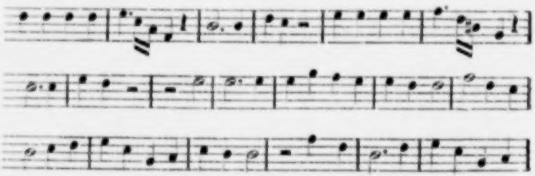


und zur »Adelaide«.



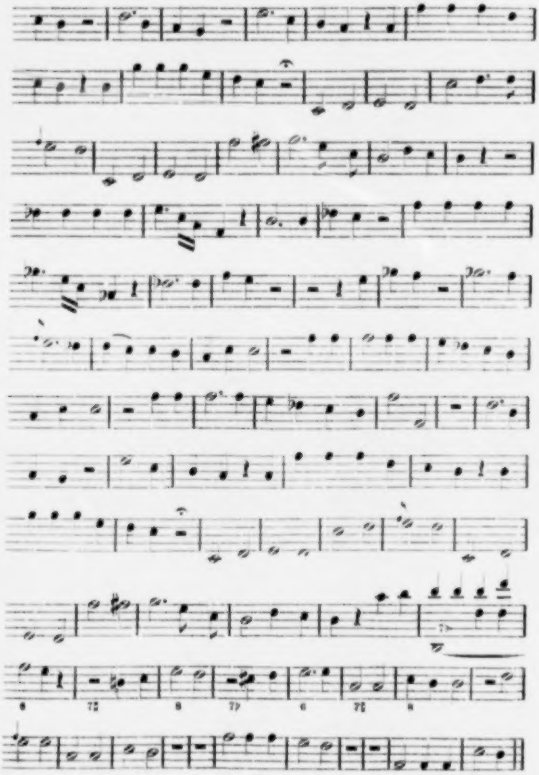
Aus der Beschaffenheit dieser Skizzen geht hervor, dass das Lied »Gegenliebe« damals bald fertig, die »Adelaide« jedoch erst im Entstehen begriffen war. Da nach andern Ermittelungen die Composition, d. i. die Vollendung der »Adelaide« in die erste Hälfte des Jahres 1795 zu setzen ist, so ist als die wahrscheinliche Compositionszeit der andern in den Skizzen berührten Stücke, nämlich des Sextetts Op. 81^b und des Doppelliedes »Seufzer eines Ungeliebten und Gegenliebe«, eine etwas frühere Zeit, also 1794 oder Anfang 1795 anzunehmen.

Skizzen zur »Adelaide« finden sich nur auf einzelnen zerstreuten Blättern. Die meisten Skizzen sind kurz. Von den grösseren ist eine auf den ganzen zweiten Theil sich beziehende die anziehendste*).



---

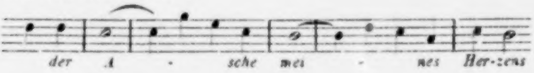
*) Die Skizze befindet sich im brittischen Museum.



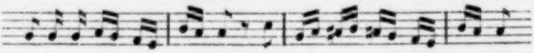
Die Skizze ist eine von den zuletzt geschriebenen und ohne Text. Letzterer lässt sich aber leicht unterlegen. Skizze und Druck treffen bei den Hauptpunkten zusammen und gehen dann wieder auseinander. Man wird bemerken, dass in der

Skizze das Vorspiel ohne Auftakt erscheint. Von den andern Abweichungen lassen sich folgende hervorheben. Die gleich nach dem Vorspiel eintretende Melodie ist im Druck um einige Takte verlängert worden und hat dadurch mehr Schwung bekommen. Am Schluss dieser Melodie und im weiteren Verlauf leidet die Skizze an einigen Wiederholungen, die im Druck vermieden sind. Die in der Skizze im 13. Takt eintretende Phrase wird nach vier Takten mit unwesentlicher Aenderung auf gleicher Stufe wiederholt; im Druck erfährt sie bei der Wiederholung eine eingreifende Aenderung. Im 33. und 34. Takt der Skizze wird eine Stelle vom Pianoforte in derselben Lage gebracht, in der sie vorher vorkommt; im Druck wird sie bei ihrer Wiederholung eine Quarte höher gelegt. In der Stelle in B-moll werden in der Skizze (Takt 52 f.) einige Schritte unverändert, im Druck variirt wiederholt. In Folge dieser und anderer kleinen, feinen Aenderungen, welche der Druck aufweist, sind die Mittelpartien mehr herausgehoben worden und hat das Ganze mehr Colorit bekommen. Der Schluss ist im Druck neu componirt, und nur die letzten Noten der Skizze sind beibehalten. Die Aenderungen sind ein Beweis, wie streng Beethoven bei der Arbeit war. Sie sind von der Art, dass man der Ansicht wird, Beethoven habe sich dabei weniger von der freien schöpferischen Phantasie, als von dem, was man im engeren aesthetischen Sinne Geschmack nennt, leiten lassen.

Erwähnenswerth sind auch zwei Stellen, welche auf einer leer gebliebenen Seite des Manuscriptes der ungedruckten, spätestens 1797 entstandenen Variationen für Blasinstrumente über ein Thema aus »Don Giovanni« sich verzeichnet finden und von denen eine



auf die »Adelaide«, die andere



auf das Lied »La partenza« zu beziehen ist. Für eigentliche Skizzen kann man die Stellen nicht nehmen. Dafür sind sie zu kurz; auch spricht ihr vereinzeltes Vorkommen dagegen. Die erste Aufzeichnung lässt sich als die nachträglich versuchte Aenderung einer früher anders lautenden Stelle betrachten. In den Druck ist die Aenderung nicht übergegangen. Wenn man der andern Stelle, wie sie oben notirt ist, die dazu gehörenden Worte

Io vivrò sempre in pene,
io non avrò più bene,

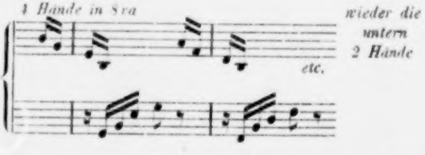
unterlegt, so kommen zwei Fehler zum Vorschein. Der erste Fehler ist, dass die zweite Sylbe des Wortes vivrò ein schlechtes Taktglied bekommt; der andere, dass das Wort non auf eine gute Taktzeit fällt und daher, den andern Worten gegenüber, zu sehr betont ist. Beide Fehler sind im Druck vermieden, und gewiss war Salieri an deren Beseitigung betheiligt. Vgl. »Beethoven's Studien«, I. 227.

LVIII.

Ein Skizzenheft aus dem Jahre 1824.

Dasselbe befindet sich, einem andern Hefte beigebunden, in der königl. Bibliothek zu Berlin und besteht aus 30 Blättern in Querformat mit theils 12, theils 16, theils 8 Notenzeilen auf der Seite. Die nicht nur in der Rastrirung, sondern auch in der Farbe des Papiers verschiedenen Blätter waren, bevor sie, ohne Zweifel von Beethoven selbst, zu einem Hefte vereinigt wurden, an mehreren Stellen beschrieben. Dieser Umstand macht es rathsam, die vor der Heftung und zu verschiedener Zeit geschriebenen Skizzen und Aufzeichnungen von den nach der Heftung und in chronologischer Folge geschriebenen in der Betrachtung zu trennen.

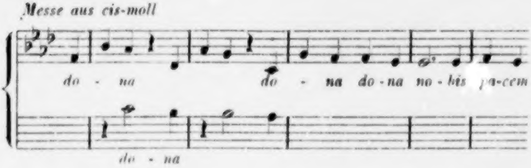
Als der früheren Zeit angehörend sind zu erwähnen: ein Entwurf zum ersten Satz der neunten Symphonie; Andeutungen zu einem vierhändigen Clavierstück;*) Reihen von Sext- und Quartsext-Accorden u. dgl. und (auf der andern Seite) eine



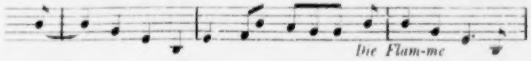
---

*) Die Arbeit, zu der Beethoven hier ansetzt, ist nicht zur Ausführung gekommen, wenn auch in Briefen wiederholt von einer solchen die Rede ist. L. Nohl (Biogr. III, 855) erwähnt eines am 7. August 1819 von Beethoven geschriebenen Briefes, in dem es sich

von fremder, anscheinlich von eines Knaben Hand geschriebene, den Quintsext-Accord betreffende Uebung aus Türk's »Kurze Anweisung zum Generalbassspielen« (1. Ausg., § 132, S. 181)*); ein Ansatz

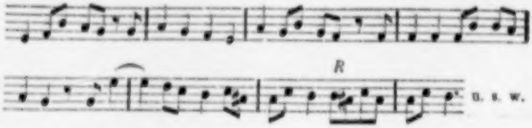


zu einer dritten Messe; ein mit der gedruckten Form nicht ganz übereinstimmender Entwurf

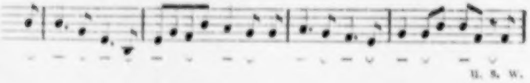


um eine vierhändige Sonate in F handelt. Dass die obige Skizze nicht dieser Sonate gelten kann, geht aus der Verschiedenheit der Tonarten hervor. Die Tonart der Skizze ist entweder Es-dur oder E-dur. Schindler theilt mit (Biogr. II. 95), Beethoven habe i. J. 1824 von dem Verleger Diabelli den Antrag erhalten, eine vierhändige Sonate zu schreiben und Beethoven habe diesen Antrag angenommen. Am 24. August 1824 schreibt Beethoven an Diabelli u. Comp.: »Es war mir nicht möglich, Ihnen eher zu schreiben. Sie wünschen eine grosse 4händige Sonate. Es liegt zwar nicht in meinem Wege d. g. zu schreiben, aber ich will Ihnen gern meine Bereitwilligkeit hierin zeigen, und werde sie schreiben.« In einem späteren Briefe an die Verlagshandlung schreibt Beethoven, sie würde »die 4händigen Sonaten ganz gewiss« von ihm erhalten. Dem Verleger Schlesinger schreibt Beethoven am 15. Juli 1824 von einer vierhändigen Claviersonate. Dass Beethoven im Sinne hatte, ein solches Werk zu componiren, kann demnach nicht bezweifelt werden. Ausser der oben mitgetheilten Skizze findet sich aber in den uns bekannten Skizzenbüchern aus der späteren Zeit nichts, was auf eine solche Composition bezogen werden könnte.

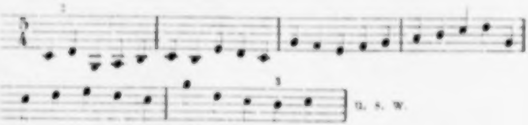
*) Das Blatt, das diese Aufzeichnungen enthält, war offenbar ursprünglich für den Unterricht bestimmt. Der Schüler war Beethoven's Neffe, Karl, und der Lehrer war der Oheim selber. Die Seite, auf der die von Beethoven geschriebenen Accorde stehen, erscheint verkehrt eingeheftet, so dass man, wenn man sie lesen will, das Heft umwenden muss.



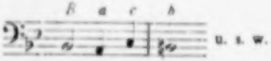
zum Opferlied Op. 121b; ein Entwurf



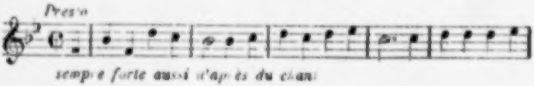
zum Anfang desselben Liedes, aber ohne Text und mit metrischer Bezeichnung, wobei zu bemerken ist, dass letztere zuerst hingeschrieben wurde und dass es diesem Umstande zuzuschreiben ist, wenn, wie man es an einigen Stellen in dem mitgetheilten Bruchstück sehen kann, das Zeichen der Kürze nicht immer an der richtigen Stelle angebracht ist; einige Versuche

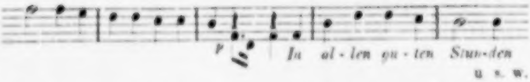


im Fünfvierteltakt; Entwürfe

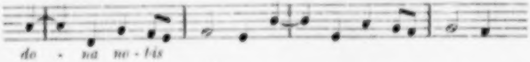


zu einer Bach-Ouverture; ein mit der gedruckten Fassung nicht ganz übereinstimmender Entwurf


Presto
sempre forte aussi d'après du chant

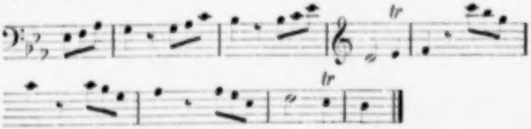


zum Bundeslied Op. 122; endlich wieder ein Ansatz (in Des-dur)

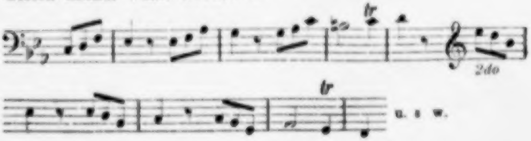


zu einem für die dritte Messe bestimmten Dona nobis pacem.

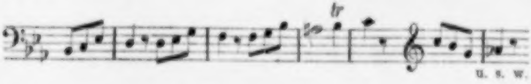
Die nach der Heftung geschriebenen und ins Jahr 1824 zu setzenden Skizzen betreffen ausschliesslich Compositionen für Streichquartett. Zuerst (S. 1 bis 42) erscheinen Skizzen zum dritten Satz des Quartetts in Es-dur Op. 127. Die ersten Skizzen sind auf die Bildung des Hauptthemas gerichtet. Sie sind kurz, sind flüchtig geschrieben und geben kein deutliches Bild. Das in ihnen gewählte Motiv zeigt wohl hin und wieder eine Aehnlichkeit mit dem in der gedruckten Partitur vorkommenden, jedoch erscheint es auch anders. Der Vordersatz des achttaktigen Themas bewegt sich zwar ungefähr eine Octave aufwärts, der Nachsatz abwärts, und ist letzterer wenigstens in einer Skizze einer andern Stimme übergeben als ersterer, jedoch wird der Nachsatz nicht, wie es in der Partitur der Fall ist, durch Umkehrung des Vordersatzes gewonnen. Dieser Schritt geschieht erst später (S. 32).



Gleich darauf wählt Beethoven

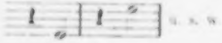


die Tonart der Parallele zur Aufstellung des Themas, und hier (S. 34)

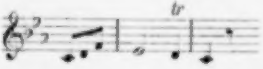


erscheint letzteres in der Lage, in der es im Druck gebracht wird. Es scheint also, dass Beethoven erst im Verlauf der Arbeit auf den Gedanken kam, das Mittel der Umkehrung zur Bildung des Nachsatzes anzuwenden und letzteren einer andern Stimme zu übergeben.

Einige der später geschriebenen Skizzen bringen Erscheinungen, die über das in der Partitur erreichte Ziel hinausgehen. So ist z. B. in einer auf vier Systemen geschriebenen Skizze (S. 42) jedem der vier Instrumente theils ein eigenes Motiv, theils eine besondere Notengattung übergeben, die es acht Takte hindurch beibehalten und fortführen soll. Die erste Violine bekommt in jedem Takt



eine Viertelpause und eine Halbnote, die zweite Violine hat

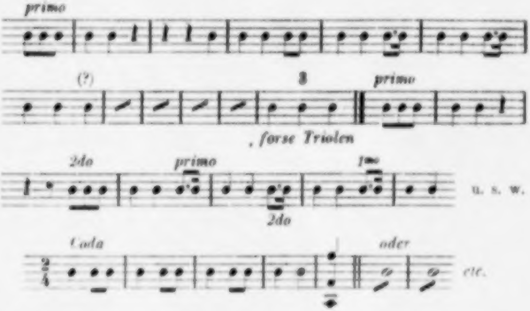


eine aus dem Hauptmotiv entstandene Klausel, die Viola bekommt durchweg Viertel- und das Violoncell Achtelnoten. Dabei stehen folgende Bemerkungen:

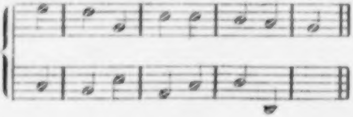
> *alle 4 Stimmen auf eine jede un altrum cantum —*
> *bei jeder Wiederholung alle 4 St. umgewandt.*

Wenn Beethoven unter dem letzten Worte, wie wir annehmen, verstand: versetzt oder verwechselt (nicht: mit oder ohne Verwechslung der Stimmen in Gegenbewegung aufgestellt), so hatte er es auf den vierfachen Contrapunkt abgesehen.

Etwas räthselhaft sind die rhythmischen Versuche, welche Beethoven (S. 42) in vier abgebrochenen Skizzen mit einem Motiv anstellt. Sie können nur der Stelle kurz vor Eintritt des Trios (Presto) und der Coda gelten. Jedoch ist anzunehmen, dass die Umgebung, in der sie sich Beethoven dachte, damals eine andere war, als auf die wir sie jetzt beziehen.



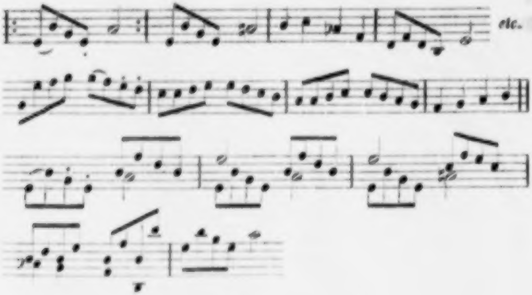
Inmitten der Entwürfe zum Quartettsatz finden sich (S. 3 bis 43) Entwürfe zum zweiten Satz desselben Quartetts, über welche bereits anderwärts berichtet ist*), und (S. 9) zwei Choralzeilen, von denen eine nicht figurirt, die andere etwas figurirt ist. Der Gedanke, mit dem sich Beethoven in diesen letzten Ansätzen beschäftigt, ist bald darauf in anderer Weise zur Ausführung gekommen.



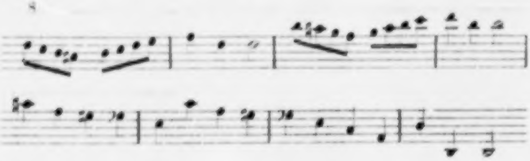
---

*) Siehe den Artikel XXII.

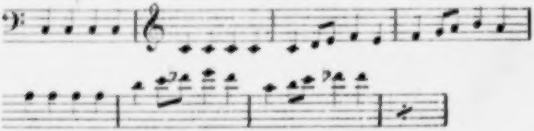
Später (S. 43 bis 55) erscheinen Entwürfe zum letzten Satz des Quartetts Op. 127. Das Thema hatte anfangs, wie diese zwei Skizzen zeigen,



eine kürzere Fassung, als es jetzt hat. Anführen lässt sich noch eine verworfene, ursprünglich zur Mittelpartie desselben Satzes bestimmte Skizze (S. 53)

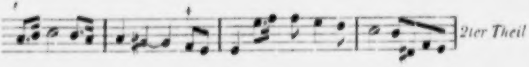


und ein Entwurf (S. 54),

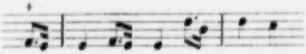


dessen Fassung mit einigen Aenderungen beibehalten wurde.

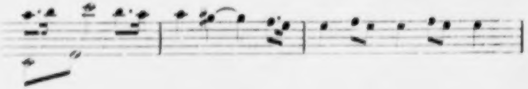
Bald nach Beginn dieser Arbeit geschahen auch die ersten Züge zum ersten Satz des Quartetts in A-moll Op. 132. Zuerst wird zum Hauptthema angesetzt. Auf die Bildung desselben sind mehrere, meistens abgebrochene Skizzen gerichtet, z. B. diese



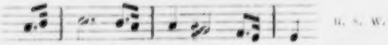
mit einer später geschriebenen Variante,



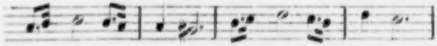
dann diese (S. 46),



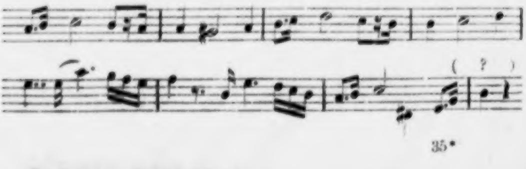
diese (S. 46)



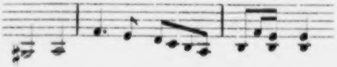
diese (S. 47)



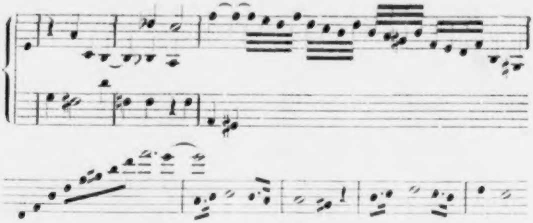
und diese (S. 57).



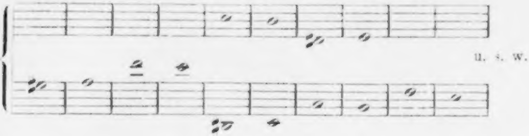
Ansätze, die auf die Einleitung bezogen werden können, finden sich hier (S. 52).



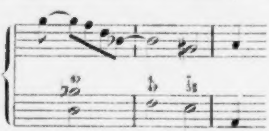
hier (S. 56)



und hier (S. 57).

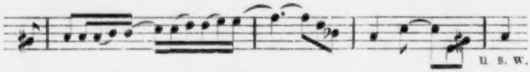


wo das gesuchte Motiv gefunden ist. Zur Auffindung desselben können andere Skizzen beigetragen haben. Hiervon später. Aus den übrigen Skizzen heben wir eine (S. 57) aus

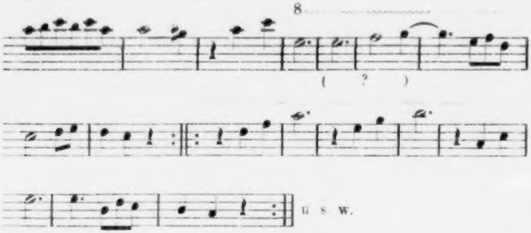


wegen ihres Beethoven'schen Zuges und weil man in ihr das Embryo zu einer in der Partitur ganz anders gefassten Stelle (Takt 10 bis 12) des Allegros sehen kann.

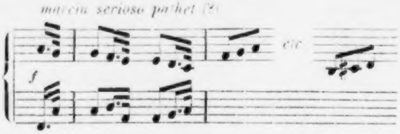
Nun wird auch bald zu andern Sätzen desselben Quartetts angesetzt. Der letzte Satz sollte ursprünglich diesen Anfang (S. 49)



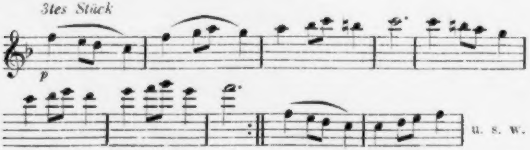
bekommen. Gleich darauf (S. 49)



erscheint das wirklich gewählte Thema, jedoch mit merklichen Abweichungen von der gedruckten Form.*) Dieser Anfang (S. 50)


marcia seriosa pathet (?)
f
etc

war dem zweiten und dieser (S. 51)

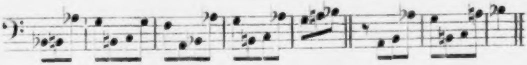

3tes Stück
p
u. s. w.

---

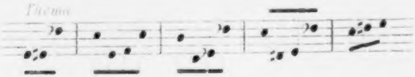
*) Eine früher geschriebene Skizze, welche Anklänge an das Thema enthält, ist S. 180 angeführt.

dem dritten Satz zugedacht. Der ersten Intention nach sollte also, so ist aus den Skizzen zu entnehmen, das Quartett aus vier Sätzen bestehen.

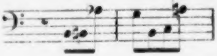
Noch ist von einer Erscheinung Kenntniss zu nehmen. Unmittelbar vor und nach der zuerst mitgetheilten Skizze zur Einleitung des Quartetts in A-moll ist (S. 52)



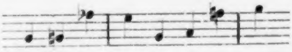
ein Fugenthema in zwei verschiedenen Fassungen verzeichnet, und zwar stehen diese drei erwähnten Skizzen im Raume dreier Notenzeilen übereinander. Dasselbe Fugenthema wird bald darauf (S. 53)



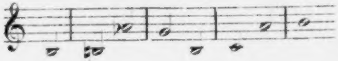
nochmals in anderer Lage aufgestellt. Das skizzirte Fugenthema kann für keine der Arbeiten, die Beethoven damals vorhatte oder an die er denken konnte, bestimmt gewesen sein. Wir müssen also jene Skizzen, wie so manche andere, für Aufzeichnungen halten, die vor der Hand keine Bestimmung hatten. Unbenutzt liegen geblieben sind sie aber nicht. Es ist aus ihnen später das Thema der Quartettfuge Op. 133 hervorgegangen. In den diese Fuge betreffenden Skizzen wird das Thema zuerst in einer Fassung



aufgestellt, die über dessen Abstammung und über die Herübernahme aus dem vorliegenden Heft keinen Zweifel lässt. Später wird es so



und so



u. s. w.

und noch anders verändert, bis die endgiltige Form gefunden ist*). Aber auch aus der Nähe, in welcher in vorliegendem Heft die Skizzen zum Fugenthema zu der Skizze zur Einleitung des A-moll-Quartetts stehen, lässt sich ein Ergebniss ziehen. Es ist wahrscheinlich und wird fast zur Gewissheit, dass Beethoven aus den Skizzen zum Fugenthema das aus vier Ganznoten bestehende Motiv geschöpft hat, mit dem der erste Satz des Quartetts in A-moll eingeleitet wird und das auch später darin zur Verwendung kommt. Von jenen Fugenskizzen wäre also eine zweifache Wirkung ausgegangen.

Keiner der im Skizzenheft berührten Quartettsätze hat darin seine endgiltige Fassung gefunden; sogar deren Hauptthemen sind nicht alle endgiltig festgestellt; länger fortgesponnene Skizzen kommen wenig vor; und unter den nach der Heftung geschriebenen Skizzen findet sich keine, die nicht als eine Quartettarbeit gedeutet werden könnte. Mit diesen Erscheinungen macht das Heft den Eindruck, dass es Beethoven vor Allem auf rasche Conception, auf das Hinwerfen einer Anzahl Skizzen ankam, die nöthig waren, um den Grundstock zu mehreren Quartettsätzen zu bilden, und deren weitere Ausführung einer späteren Zeit überlassen wurde.

---

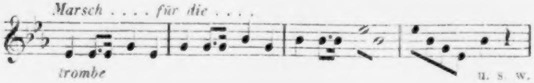
*) Siehe Artikel I.

LIX.

Ein Skizzenheft aus dem Jahre 1816.

Dasselbe befindet sich, einem andern Hefte beigebunden, in der königl. Bibliothek zu Berlin, ist in Querformat, besteht aus 16 Blättern und hat auf jeder Seite 16 Notenzeilen. Ursprünglich war das Heft grösser: es fehlen Blätter. Auch mögen die zwei ersten Blätter ursprünglich nicht dazu gehört haben. Ein chronologisches Ergebniss ist aus dem Hefte nicht zu ziehen.

Zuerst (S. 1) erscheinen Skizzen

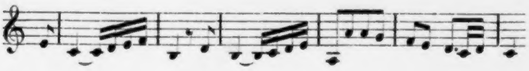


zu einem Marsch, dessen Bestimmung unbekannt ist. Die dann folgende Arbeit (S. 5 bis 31) betrifft fast ausschliesslich den zweiten und dritten Theil des letzten Satzes der Sonate für Clavier in A-dur Op. 101. Angefangen wurde dieser Satz in einem an anderer Stelle beschriebenen Skizzenbuche.*)

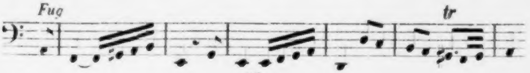
---

*) Siehe Artikel XXXV. Die Sonate Op. 101 zeigt im Autograph das Datum »1816 im Monath November« und erschien im Stich im Februar 1817. Diese Daten können hier wiederholt werden, weil Thayer im dritten Bande von »Beethoven's Leben« (S. 382) die unrichtige Angabe, die Sonate sei am 15. (18. Februar? — Thayer giebt den Monat nicht an) 1816 öffentlich gespielt worden, aufrecht hält. Urheber dieser Angabe scheint Schindler (Biogr. I. 240) zu sein.

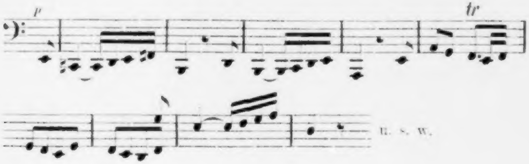
Jedoch schliessen sich die hier und dort vorkommenden Skizzen nicht aneinander an. Zwischen beiden Heften muss eines liegen, das zur Ausbildung des ersten Theils jenes Satzes gedient hat. Ein grosser Theil der im vorliegenden Heft vorkommenden Skizzen gilt dem Fugato. Das zu Grunde liegende Thema erscheint in verschiedenen Fassungen, z. B. hier (S. 5) so,



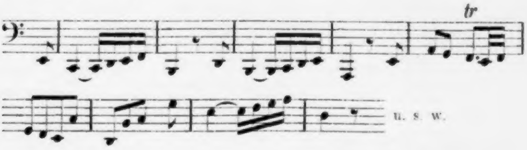
hier (S. 5) so,



hier (S. 5) so

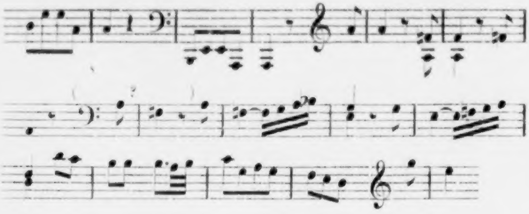


und hier (S. 11) so.

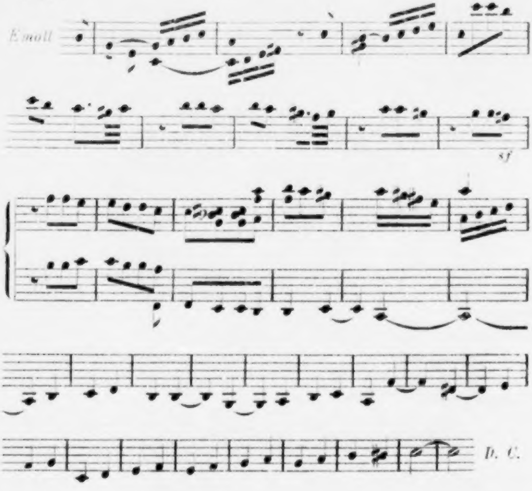


Nach der ersten der hier mitgetheilten Skizzen scheint es, dass das Fugato ursprünglich in einer der Oberstimmen (also zwei Octaven höher, als im Druck) begonnen werden sollte. In Betreff der zweiten Skizze, wo das Thema in einer andern

Tonart (D-dur) auftritt, ist zu bemerken, dass Beethoven anfangs daran dachte, auch in der Coda des Satzes ein Fugato anzubringen. Wo dieses Fugato beginnen sollte, kann man bei dieser Skizze (S. 6) sehen.

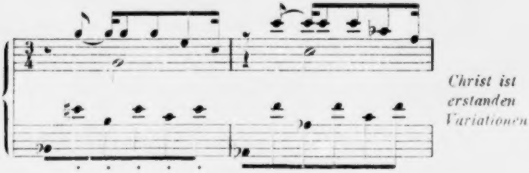


In andern Skizzen werden Engführungen gesucht, und am Schluss dieser zum Ende des zweiten Theils gehörenden Skizze (S. 27)

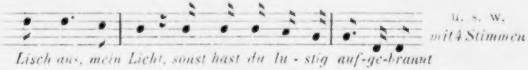


ist es auf eine Vergrösserung des Hauptmotives abgesehen, von der wenig in den Druck übergegangen ist. Auf andere Stellen sich beziehende Skizzen können wir übergehen. Die Skizzen nähern sich allmählich der endgiltigen Form, und es scheint, dass die Arbeit zu dem Satze im vorliegenden Hefte ganz zu Ende geführt wurde.

Anzuführen ist noch ein zwischen den Skizzen zum Sonatensatz (S. 32) vorkommender Ansatz mit einer Bemerkung,


Christ ist
erstanden
Variationen

bei der Beethoven an eine Form dachte, die ungefähr 8 Jahre später im Quartett in A-moll zur Anwendung kam, und (S. 32) ein Ansatz


Lisch aus, mein Licht, sonst hast du lu - stig auf-ge-brannt
u. s. w.
mit 4 Stimmen

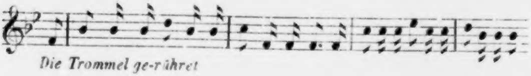
zu dem Liede „Resignation“, aus dem hervorgeht, dass Beethoven dasselbe anfangs mehrstimmig behandeln wollte.

LX.

Entwürfe zu Clärchens Liedern.

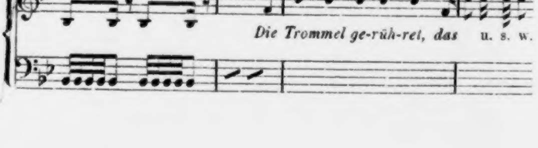
Eine ziemlich beträchtliche Anzahl meistens auf einzelnen Blättern vorkommender Skizzen giebt Gelegenheit, den Weg zu beobachten, den Beethoven bei Composition der Lieder Clärchens nahm. Am meisten nimmt das erste Lied unser Interesse in Anspruch.

Die Arbeit beginnt mit der Vornahme einzelner Textabschnitte und kommt in den ersten Skizzen, z. B. in dieser,

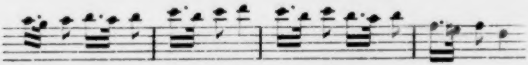


über eine prosodische Behandlung des Textes nicht hinaus. Eine Wortmelodie wird gesucht, und ein Streben nach volksthümlicher Fassung, nicht nach Charakterisirung ist bemerkbar.

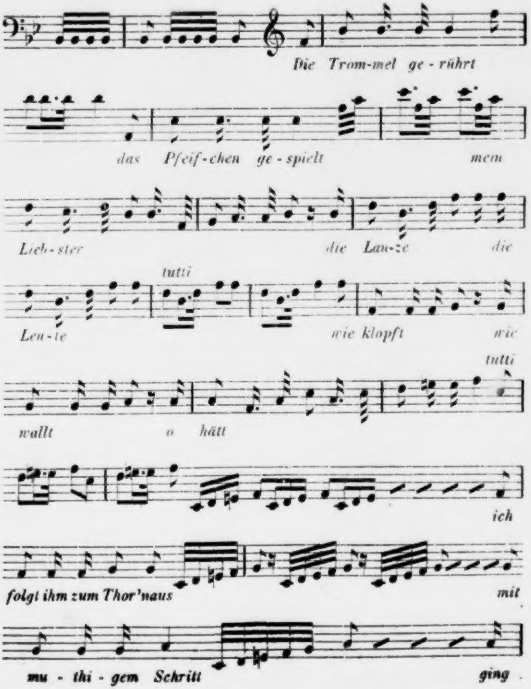
Diese declamatorische, die einfachste Liedform anstrebende Behandlung des Textes wird aufgegeben. Beethoven tritt dem Inhalt des Gedichtes und damit der Situation näher. Er geht auf den Sinn einzelner Wörter und auf ein Ausmalen derselben ein. Die Trommel

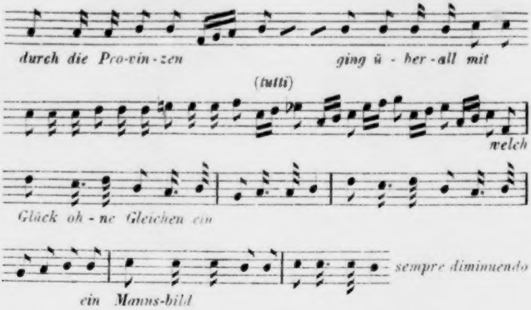


wird ins Spiel gebracht, ein marschartiger Zwischensatz



wird aufgestellt und bald gesellt sich auch das Soldatenpfeifchen hinzu. Diese in kurzen und abgebrochenen Skizzen niedergelegten Vorbereitungen führen zu einer grossen Skizze,


Die Trom-mel ge - rührt
das Pfeif-chen ge - spielt
mem
Lieb-ster
die Lan-ze
die
tutti
Leu-te
wie klopft
wie
tutti
wallt
o hätt
ich
folgt ihm zum Thor'naus
mit
mu - thi - gem Schritt
ging



in der alle Elemente der Tonmalerei, die das Gedicht bieten konnte, vereinigt sind. Beethoven hat des Dichters Worte wörtlich genommen. Das unschuldige Bürgermädchen hat sich emancipirt. Man sieht sie schreiten, marschiren, und sie singt ein mit allem Zubehör ausgestattetes munteres Soldatenlied.

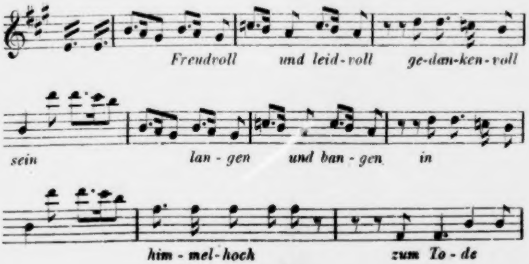
Diese realistische Auffassung macht einer idealistischen Platz. Beethoven fasst das Bild Clärchens in den weitesten Rahmen und, von der nächsten Umgebung absehend und den dunkeln Hintergrund der Dichtung im Auge, giebt er ihm einen düstern Zug. Clärchen, das Schicksal ihres Geliebten ahnend, singt kein munteres Lied mehr. An die Stelle der bisher vorherrschenden Durtonarten (B-, G- und D-dur, — nur eine kleine Skizze hat H-moll) tritt eine Molltonart (F-moll), und bei dieser wird geblieben. Aus den dieser Auffassung angehörenden Skizzen ist die gedruckte Fassung hervorgegangen*).

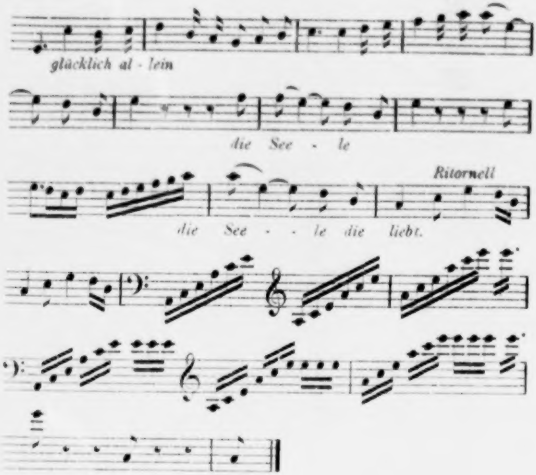
Die Composition des Liedes hat also drei Stadien durchlaufen. Beethoven ist von einer lyrischen Behandlung der einfachsten Art ausgegangen, hat dann ein dramatisch ausgestattetes Charakterlied aufgestellt und ist schliesslich auf eine symbolische Darstellung geführt worden. Man hat die Auffassung, zu der Beethoven gelangt ist, getadelt und gesagt, das Lied sei nicht einfach genug, sei zu opernmässig behandelt, sei für das Schauspiel viel zu sehr geschmückt u. s. w. Wie dem nun auch sein mag: aus den Skizzen ergiebt sich, dass die getadelte Auffassung das Resultat verschiedener Versuche war und dass zu den von Beethoven verworfenen Auffassungen eben diejenige gehört, auf welche in jenen Einwürfen als die richtige hingedeutet wird. Nach diesem Ergebniss kann nicht bezweifelt werden, dass Beethoven das Lied mit Absicht so componirt hat und dass er die von ihm gewählte Auffassung für die geeignetste hielt. Man muss das Lied nehmen, wie es ist. Es ist ein echt Beethoven'sches Produkt. Ist das Lied fehlerhaft aufgefasst, so ist der Fehler in der subjectiven Natur Beethoven's, in seiner Neigung zu charakterisiren und zu symbolisiren zu suchen.

---

*) Später geschriebene, der gedruckten Form entsprechende Skizzen finden sich in einem Skizzenheft aus dem Jahre 1810. Siehe den Artikel XXX.

Die Skizzen zum andern Liede Clärchens bieten eine Erscheinung, die der bei dem ersten Liede beobachteten fast entgegengesetzt ist. Beethoven hat sich gleichzeitig mit zwei verschiedenen Bearbeitungen getragen, und scheint ihm die Wahl zwischen beiden nicht leicht geworden zu sein. Skizzen zur einen Bearbeitung stehen zwischen Skizzen zur andern. Eine von diesen Bearbeitungen ist in den Druck übergegangen. Von der andern Bearbeitung giebt folgende Skizze eine Vorstellung.


Freudvoll und leid-voll ge-dan-ken-voll
sein lan - gen und ban - gen in
him - mel-hoch zum To - de


glücklich al - lein
die See - le
Ritornell
die See - - le die liebt.

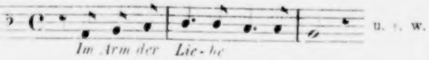
Wie man sieht, ist der darin vorkommende Refrain in anderer Taktart derselbe, den das Lied im Druck hat. Möglich, dass Beethoven der Bearbeitung im $\frac{3}{4}$-Takt zuletzt deswegen den Vorzug gegeben hat, weil sie einfacher ist und die Worte in ihr nicht so oft unterbrochen werden.

LXI.

Frühe Compositionen.

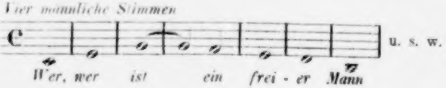
Unter dieser Ueberschrift mag von den der frühen und frühesten Zeit Beethoven's angehörenden, bisher nicht erwähnten Skizzen zu Compositionen eine kleine Anzahl vorgeführt werden.

Um 1790 wurde nach einer Skizze, welche so



anfängt, das Liedchen von der Ruhe (Op. 52 Nr. 3) concipirt*).

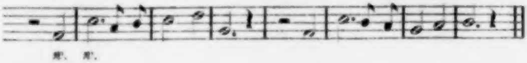
Dass das Lied „Wer ist ein freier Mann?" sehr früh componirt wurde, sagt schon Wegeler (Biogr. Not. S. 47). Wir dürfen jedoch das Wort „sehr früh" nicht im engsten Sinne nehmen. Auf einigen der Bonner Zeit angehörenden Blättern finden sich Skizzen, von denen eine, deren Oberstimme so



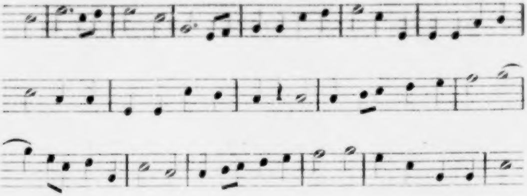
beginnt, mit der gedruckten Bearbeitung nichts gemein hat. Eine Annäherung an die gedruckte Form ist bei dieser abgebrochenen

---

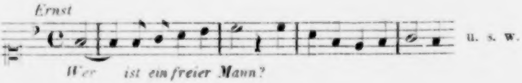
*) Ueltzen's Gedicht erschien zuerst im Göttinger Musenalmanach für das Jahr 1788.



und bei dieser Skizze

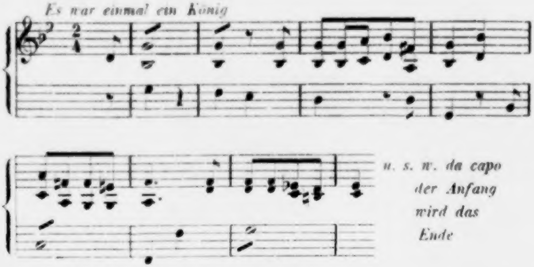


sichtbar. Pfeffel's Gedicht erschien zuerst mit einer Composition von C. F. G. Schwenke im Vossischen Musenalmanach für 1792. Seinem Inhalte nach kann das Gedicht durch die französische Revolution hervorgerufen worden sein. Auf Grund jener Jahreszahl und des früher Erwähnten können obige Skizzen nur in die Zeit zwischen Ende 1791 und November 1792 fallen. Auffallend ist die Aehnlichkeit einiger Stellen in Beethoven's Composition mit einigen Stellen in Schwenke's Composition, so dass man nicht umhin kann, einen Einfluss der letzteren auf die erstere anzunehmen. So beginnt z. B. Schwenke's Composition

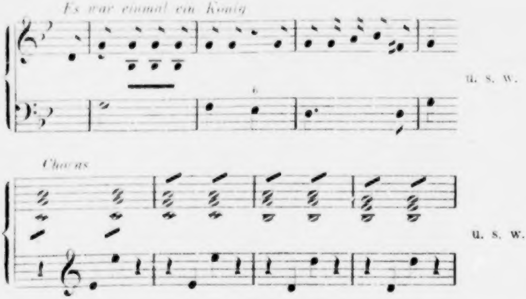


mit einer Wendung, die Beethoven ganz ähnlich später anbringt. Beethoven's Composition ist in zwei autographen Bearbeitungen vollständig vorhanden. Beide weichen etwas von einander ab und gehören der ersten Wiener Zeit an. Eine Bearbeitung stimmt mit der gedruckten Form überein.

Früh concipirt wurde ferner das Flohlied (Op. 75 Nr. 3). Der früheste Entwurf dazu


Es war einmal ein König
u. s. w. da capo
der Anfang
wird das
Ende

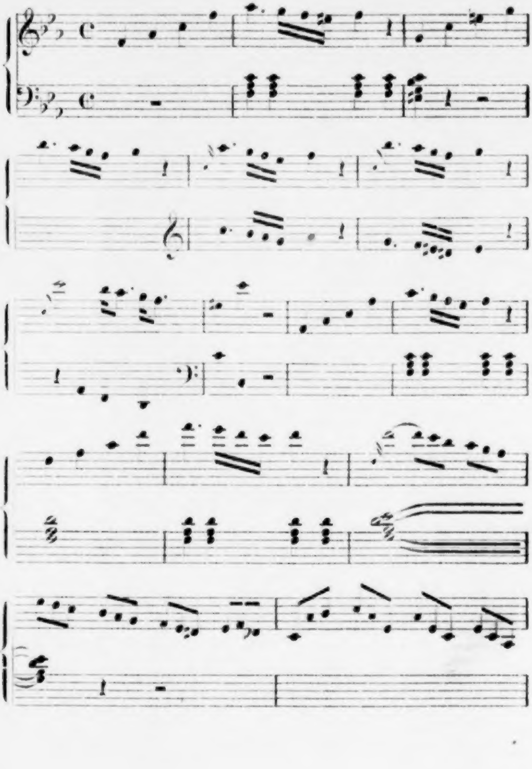
kann der Handschrift nach 1790 oder später, aber aus dem Grunde nicht vor 1790 geschrieben worden sein, weil der Text (in Goethe's »Faust. Ein Fragment«) erst in jenem Jahre gedruckt wurde. Ein später, der Handschrift nach gegen 1800 geschriebener Entwurf

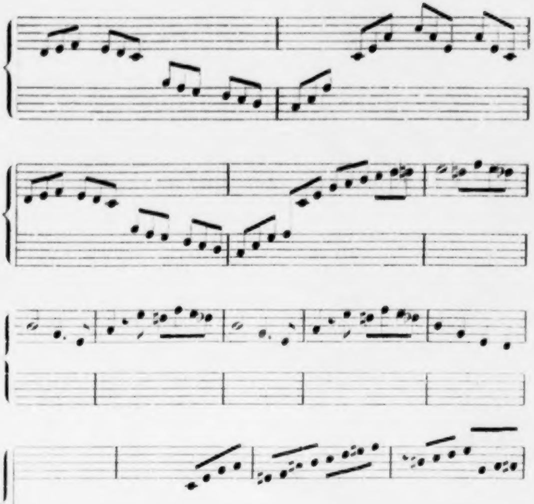

Es war einmal ein König
u. s. w.
Chorus
u. s. w.

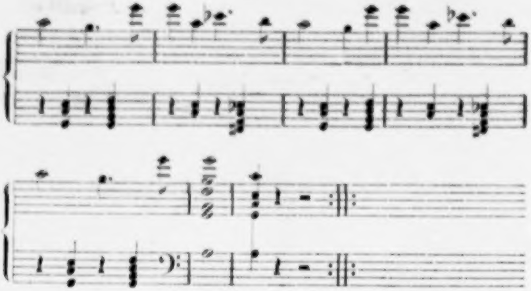
knüpft an jenen Entwurf an und stimmt an einigen Stellen mit der gedruckten Bearbeitung überein. Wie man sieht, ist ein »Chorus« darin angebracht, jedoch fehlt die Spielerei des Knickens, wie sie der Druck bringt.

Als frühe, längst vor dem Jahre 1800 entstandene Compositionen nennen wir nach vorhandenen Skizzen noch die Melodien des achten und zwölften von den i. J. 1803 erschienenen zwölf Contretänzen.

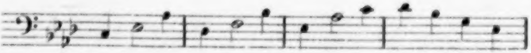
Eine Skizze zum Anfang der ersten der mit Opuszahlen versehenen Claviersonaten darf wohl als eine Merkwürdigkeit betrachtet werden. Hier ist sie.







Uebereinstimmendes mit der gedruckten Form bietet die Skizze genug. Anfang und Ende des ersten Theils des Sonatensatzes sind im Wesentlichen festgestellt. Aber auch Abweichendes kommt vor. (In der Vorzeichnung hat man sich ein ♭ hinzuzudenken.) Das Hauptmotiv und die im 2. Takt eintretenden begleitenden Accorde setzen in der Skizze auf guten Takttheilen ein, correspondiren also insofern rhythmisch miteinander. Im Druck hingegen hat das Hauptmotiv bei seinem ersten Eintritt einen Auftakt, die Begleitungsfigur eine Vorpause bekommen. Die Mitte fällt auf den ersten Blick durch ihre Verschiedenheit vom Druck auf. Im Druck herrscht das melodische Wesen, in der Skizze Passagenwerk vor. Wenn man jedoch die harmonische Grundlage dieses Passagenwerks aufsucht, so wird man finden, dass dieser im Druck verwendete Bassgang



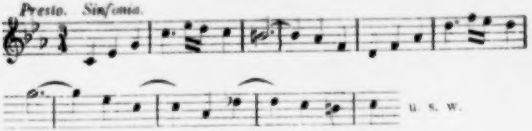
darin versteckt ist.

Das Blatt, auf dem die Skizze vorkommt, enthält eine Randbemerkung

> *noch ein halbes Jahr in dem C.* — [Contrapunkt] *und er kann arbeiten was er will*

und ausserdem Entwürfe zu dem ungedruckten Liede »Dein Silber schien durch Eichengrün«. Letztere entstanden früher, als die Sonatenskizze. Jene Bemerkung klingt, als wenn sie aus Joseph Haydn's Munde käme. Gewiss sind es Worte eines Andern, die Beethoven angeben.

Hier mag denn auch des Verhältnisses gedacht werden, welches sich zwischen den ersten sechs oder sieben Takten einer der frühesten Bonner Zeit angehörenden Skizze



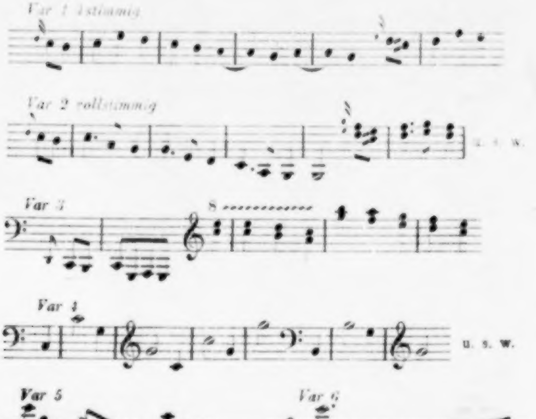
und dem Anfang des ersten Allegro's (in Es-moll) in dem zweiten der i. J. 1785 componirten drei Clavierquartette beobachten lässt. Beide Stücke haben in verschiedener Tonart im Wesentlichen dasselbe Anfangsthema. Wahrscheinlich hat Beethoven jenes ursprünglich für einen Symphoniesatz bestimmte Thema später eben so wissentlich benutzt, wie es bei einigen aus jenen Clavierquartetten in die Claviersonaten Op. 2 Nr. 1 und 3 hinübergenommenen Themen und Gängen geschehen ist. An einer Stelle des Blattes, welches die obige Skizze enthält, macht Beethoven die Notiz: »macht zusammen 4 r. und 3 g.« Ueber den Ort, wo das geschrieben wurde, ist nicht zu zweifeln.

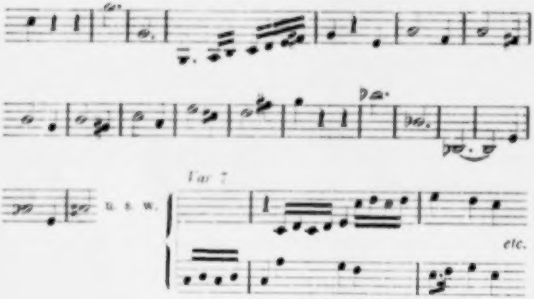
LXII.

Skizzen zu den Variationen Op. 120

finden sich an verschiedenen Orten und meistens auf losen Bogen und Blättern, und was diese Vorlagen enthalten, ist nur geeignet, Einzelheiten aus dem Verlauf der Arbeit vor Augen zu legen.

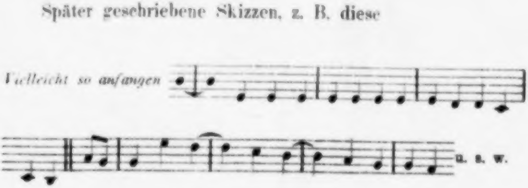
Die ältesten von den vorhandenen Skizzen


Var 1 1stimmig
Var 2 vollstimmig
u. s. w.
Var 3
8
Var 4
u. s. w.
Var 5
etc.
Var 6

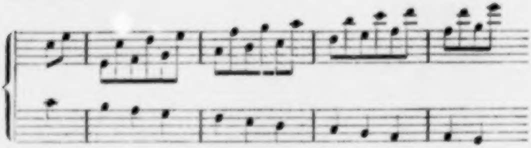


sind mit Bleistift geschrieben und flüchtig hingeworfen. Man sieht die Arbeit noch in ihrem ersten Stadium begriffen. Meistens ist nur der Anfang und das festzuhaltende Motiv einer Variation angegeben. In der skizzirten 1., 2. und 6. Variation lassen sich die Embryonen der gedruckten 3., 4. und 7. Variation erkennen. Bemerkenswerth ist, dass Beethoven in jenen Skizzen, dem Grundbass des Themas folgend, im ersten Abschnitt (nämlich in den ersten vier Takten, vom ersten Auftakt bis zum zweiten Viertel des vierten Taktes gezählt) die tonische Basis nicht verlässt und sich erst beim Eintritt des zweiten Abschnittes zur Dominante wendet, und dass hingegen in später geschriebenen Skizzen und im Druck (bei der 3. und 4. Variation) die Wendung zur Dominante früher und noch vor Schluss des ersten Abschnittes geschieht. Diese »Licenz« war also anfangs nicht da.

Später geschriebene Skizzen, z. B. diese

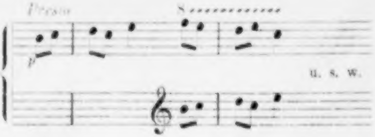


und diese

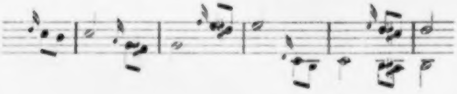


zeigen die Arbeit vorgeschritten. Beethoven sucht schon das zu fugirende Thema der 32. Variation, und in einer Skizze zur 3. Variation ist (zu Anfang des 4. Taktes) die vorhin erwähnte Wendung zur Dominante schon erfolgt. Vorstehende Skizzen wurden gegen Ende 1822 geschrieben.

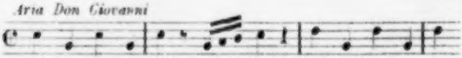
Eine in ziemlich dieselbe Zeit fallende Gruppe von Skizzen betrifft die 10. bis 22. Variation. Die Skizze zur 18. Variation



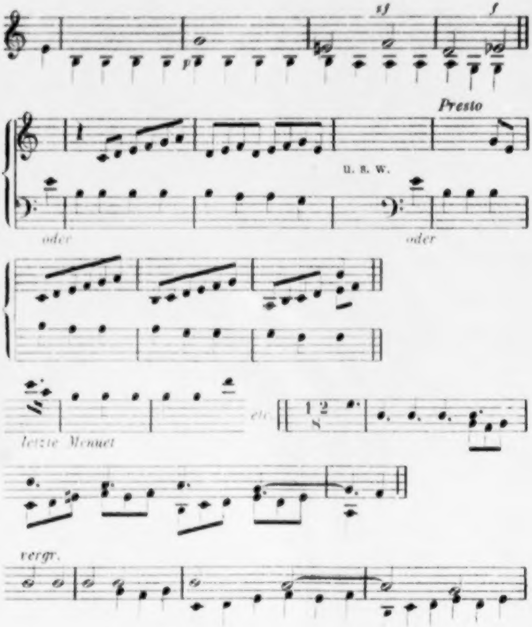
ist zu Anfang mit »Presto« bezeichnet. Im Autograph hat Beethoven das Tempo: »Poco moderato« und im Druck ein noch langsameres Tempo (Moderato) gewählt. Von den übrigen Skizzen ist eine zur 11.



und eine zur 22. Variation hervorzuheben.



Eine Skizze zur 20. Variation ist mit der Zahl 17 versehen. Hieraus lässt sich der Schluss ziehen, dass von den ersten 20 Variationen drei noch nicht angefangen waren.



Wieder andere Blätter zeigen die Arbeit der Beendigung nahe. Beethoven arbeitet an den letzten Variationen. In den Skizzen zur 32. Variation wird das zu fugirende Thema vergrössert und in verschiedenen Taktarten aufgestellt. Man wird dabei an eine Form der alten Canzone erinnert, der man bei Frescobaldi, A. Poglietti und noch bei J. S. Bach begegnen kann.

Zu den zuletzt geschriebenen, wieder auf andern Blättern befindlichen Skizzen gehören auch einige zur 3., 4., 9. und 10. Variation. Der Anfang einer derselben ist in den »Beethoveniana« mitgetheilt.

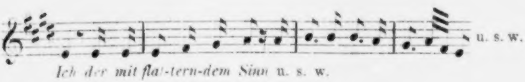
Aus der Umgebung, in welcher mehrere der erwähnten und angegebenen Skizzen erscheinen, ist zu schliessen, dass Beethoven mit Unterbrechungen an den Variationen arbeitete. Die unterbrechende Arbeit war meistens die zum ersten Satz der neunten Symphonie. Beendigt wurde die Arbeit zu den Variationen spätestens im Frühjahr 1823. Wann sie begonnen wurde, ist aus den Skizzen nicht zu ersehen. Die Angabe Schindler's (Biogr., II. 34), die Verlagshandlung Diabelli u. Comp. habe »in der Winterzeit von 1822 auf 1823 einer grossen Anzahl Componisten den Plan zur Herausgabe eines Collectiv-Werkes von Variationen für Pianoforte vorgelegt« u. s. w., ist, was das Datum betrifft, unrichtig. Dass jene Verlagshandlung ihren Plan viel früher ausgeheckt hatte, lässt sich durch den von Franz Schubert gelieferten Beitrag beweisen. Dieser Beitrag zeigt im Autograph das Datum: »März 1821«. Man wird sich aber damit auch noch nicht zufrieden geben wollen, wenn man einen Brief liest, den Beethoven am 10. Februar 1820 an Simrock schrieb und in dem Beethoven eine Composition mit den Worten erwähnt: »Grosse Veränderungen über einen bekannten Deutschen — welche ich Ihnen unterdess nicht zusagen kann«. Beethoven kann damit nur die Variationen Op. 120, die aber noch lange nicht fertig waren, gemeint haben. An das von ihm gebrauchte Wort »Deutschen« darf man sich nicht stossen. Die Benennungen Deutscher, Deutscher Tanz und Walzer waren damals bei den Componisten in Wien gleichbedeutend. In dieser Hinsicht lässt sich auf einige Compositionen Fr. Schubert's verweisen, welche einmal diesen, ein ander Mal jenen Namen tragen. Man sehe im Thematischen Verzeichniss der Werke Schubert's z. B. (S. 23 ff.) die verschiedenen Ueberschriften der Tänze Op. 18 Nr. 1, 2 und 3.

LXIII.

Liegengebliebene Arbeiten.

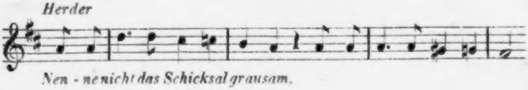
Wir unternehmen hier eine Zusammenstellung derjenigen unbenutzt liegengebliebenen Compositionsentwürfe, welche, meistens aus dem Grunde, weil sie auf einzelnen Blättern vorkommen, bisher nicht erwähnt werden konnten und die uns am meisten der Beachtung werth erscheinen und zur Erweiterung der Kenntniss von Beethoven's Thätigkeit beitragen können. Alle vorhandenen nicht zur Ausführung gekommenen Entwürfe vorzuführen würde überflüssig und auch wohl unthunlich sein. Bei der zu treffenden Auswahl wird sich unser Augenmerk zuerst und vorherrschend auf Entwürfe zu Gesangcompositionen richten. Man wird aus solchen einen Schluss auf die Bekanntschaft Beethoven's mit unserer Litteratur machen können.

Ein Blatt enthält den Entwurf

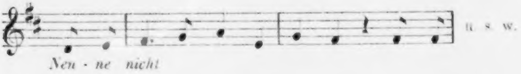


zu einem Liede. An einer andern Stelle des Blattes stehen Entwürfe zu den Variationen für Clavier und Violine über das Thema »Se vuol ballare«. Demnach ist jener Entwurf in das Jahr 1792 zu setzen.

Ein anderes Blatt enthält hier

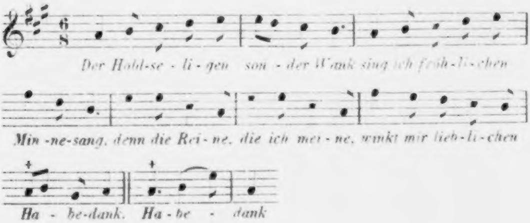

Herder
Nen - ne nicht das Schicksal grausam.

und hier

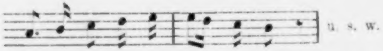

Nen - ne nicht
u. s. w.

Ansätze zur Composition eines Gedichtes aus Herder's »Nacht und Träume«. Auf demselben Blatte steht die von Beethoven seinen vierhändigen Variationen in C-dur zu Grunde gelegte Melodie von Graf Waldstein. Demnach können jene Entwürfe ungefähr dem Jahre 1793 angehören.

Auf einem der Handschrift nach der Zeit vor 1800 angehörenden Blatte steht eine Melodie

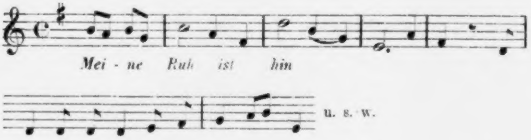

Der Hold-se - li - gen son - der Wank sing ich fröh-li-chen
Min -ne-sang, denn die Rei - ne, die ich mei - ne, winkt mir lieb-li-chen
Ha - be-dank. Ha - be - dank

zu Voss' »Minnelied«. Beethoven schreibt die Melodie nochmals

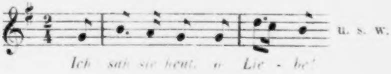


in anderer Taktart hin, streicht diese Fassung aber durch. Nebenan ist bemerkt: »Titel — leichte Lieder«. Beethoven dachte also an eine Zusammenstellung solcher Lieder.

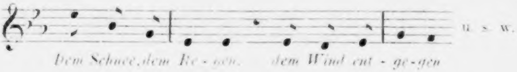
Ungefähr zur selben Zeit entstanden Entwürfe


Mei - ne Ruh ist hin
u. s. w.

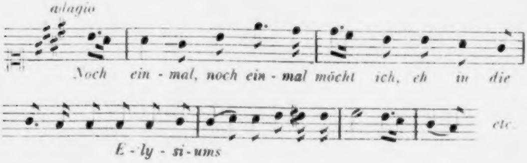
zur Composition eines Gedichtes aus Goethe's »Faust« und ein im Entwurf vollständiges Lied mit diesem Anfang.


u. s. w.
Ich sah sie heut, o Lie - be!

Goethe's »Rastlose Liebe« wurde als durchcomponirtes Lied entworfen. Der Entwurf füllt drei Seiten, wurde wahrscheinlich zwischen 1800 und 1804 geschrieben und fängt so an.

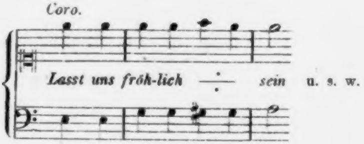

u. s. w.
Dem Schnee, dem Re - gen, dem Wind ent - ge - gen

Matthisson's »Wunsch« wurde wiederholt und zu verschiedenen Zeiten zur Composition vorgenommen. Hier stehe ein Ansatz.


adagio
Noch ein - mal, noch ein - mal möcht ich, eh in die
E - ly - si - ums
etc.

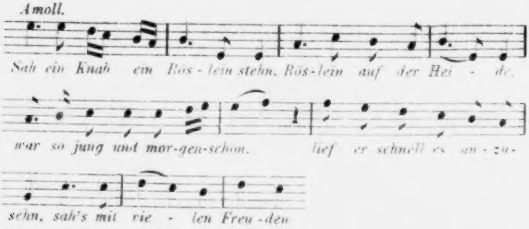
der im Jahre 1804 geschrieben wurde, als Beethoven mit der Oper »Leonore« beschäftigt war.

Aus dem Jahre 1808 ist ein Entwurf


Coro.
Lasst uns fröh-lich sein
u. s. w.

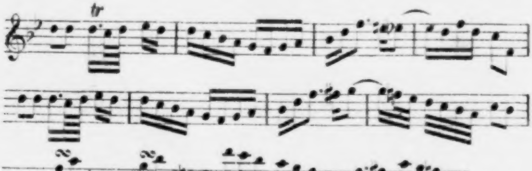
zu einem kurzen Chor zu verzeichnen.

Ungefähr im Jahre 1820 entstand ein Entwurf


Amoll.
Sah ein Knab ein Rös - lein stehn. Rös-lein auf der Hei - de.
war so jung und mor-gen-schön. lief er schnell es an - zu-
sehn. sah's mit vie - len Freu -den

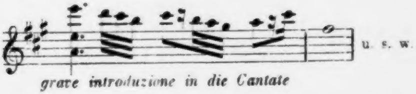
zu Goethe's »Heidenröslein«. Beethoven nahm das Lied später nochmals vor.

Unter den der Zeit vor 1800 angehörenden Entwürfen zu Instrumental-Compositionen findet sich eine hübsche Melodie.



Beethoven hat sich in den letzten Takten verschrieben, und muss der Werth einiger Noten geändert werden.

Gegen Anfang 1823 machte Beethoven einen Ansatz

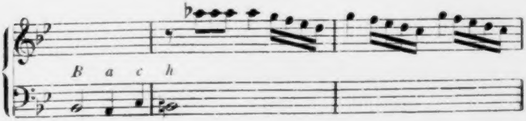


zur Composition einer Einleitung für die Cantate »Der glorreiche Augenblick«. Dass er das Vorhaben, eine solche Einleitung zu schreiben, einige Jahre später noch nicht aufgegeben hatte, geht aus einem Briefe vom 12. Juni 1825 an den Verleger Haslinger hervor, in dem Beethoven schreibt: »Die Partitur der Cantate brauche ich einige Tage, da ich eine Art Ouverture dazu schreiben möchte«.

Beethoven ist auf keines der in seine späteren Jahre fallenden und nicht zur Ausführung gekommenen Vorhaben so oft zurückgekommen und bei keinem hat er so lange beharrt, als bei dem, eine Ouverture über den Namen Bach zu schreiben. Einzelne Skizzen zu dieser Arbeit sind bereits anderwärts mitgetheilt worden und kommt es hier nur auf eine Zusammenstellung der vorhandenen Entwürfe an. Letztere finden sich an vier Orten vertheilt. Die erste Andeutung zur Composition einer Bach-Ouverture ist in einer Bemerkung

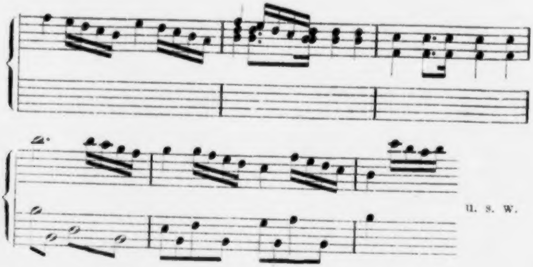
> *auch statt einer neuen Sinfonie eine neue Overture auf Bach sehr fugirt mit 3* (Posaunen? Subjekten?)

enthalten, welche zwischen Skizzen zur neunten Symphonie vorkommt und ihrer Umgebung nach in das Jahr 1822 zu setzen ist*). Ungefähr derselben, vielleicht einer etwas späteren Zeit gehören einige Entwürfe an, von denen der erste so.

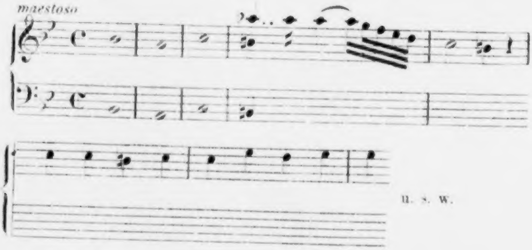


---

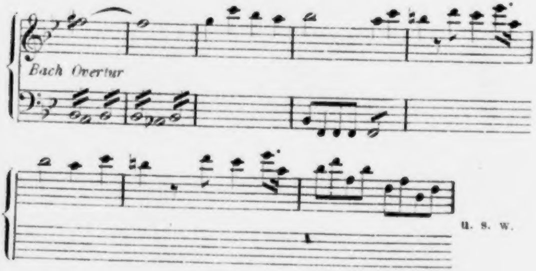
*) Vgl. den Artikel XX.



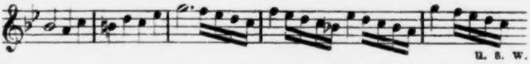
der zweite so


maestoso
u. s. w.

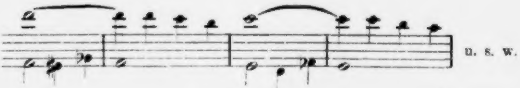
und ein dritter so anfängt.


Bach Overtur
u. s. w.

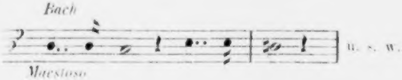
Dann kommt Beethoven auf sein Vorhaben zurück in einigen Ansätzen, von denen einer



sich mit dem Thema, andere



sich mit der Durchführung des Hauptmotives befassen. Diese Ansätze wurden nach ihrer Umgebung (Skizzen zum Opferlied Op. 121ᵇ und zu dem Kanon »Schwenke dich«) wahrscheinlich im Jahre 1823 geschrieben. Der letzte Ansatz*)



geschah im Jahre 1825.

Mit Ausnahme der vier Noten, welche der Name »Bach« bietet und an welche überall angeknüpft wird, sind die in den Skizzen zur Bach-Ouverture aufgestellten Themen so verschieden, dass bei ihnen nicht, wie bei Skizzen zu andern Werken, von Umbildungen eines frei concipirten Themas, sondern nur von dem Festhalten eines entlehnten Motives die Rede sein kann. Jenes Motiv sollte den Kern der Composition bilden. Aber nicht die Günstigkeit des Motives allein gab die Anregung zu dem Vorhaben, sondern der Erklärungsgrund ist hauptsächlich darin zu suchen, dass Beethoven sich zu jener Zeit viel mit Fugencomposition beschäftigte und dass ihm J. S. Bach als das höchste Muster in jener Compositionsform erschien. In der Ouverture über den Namen Bach und in deren ausgesprochenem fugirtem Wesen sollte der Kunst Bach's eine Huldigung dargebracht werden.

---

*) Bereits angeführt im Artikel I. Zu verweisen ist auch auf Marx' »Beethoven«, 2. Aufl. II. 291, und auf Schindler's Mittheilung in Hirschbach's »Repertorium« v. J. 1844 S. 1. Einige der am letzteren Orte gebrachten Skizzen (in C-moll) gehören jedoch nicht, wie Schindler angiebt, zur Bach-Ouverture.

LXIV.

Ein Brief-Concept.

Die Briefe Beethoven's, welche an Verleger gerichtet und geschäftlicher Art sind, sind in der Regel von fremder Hand geschrieben und von Beethoven nur unterschrieben. Beethoven begleitet einmal (in einem Schreiben an den Verleger Schott vom 20. Mai 1824) einen solchen Brief mit den Worten: »Ich habe durch einen Geschäftsmann diesen Brief schreiben lassen, da ich wenig bewandert in dergleichen«. Da nun aber zu einigen von diesen Briefen sich die von Beethoven's Hand geschriebenen Concepte aufgefunden haben, in denen mit fast kaufmännischer Vorsicht die bei einer Rechtsabtretung zu berücksichtigenden Punkte (Bestimmung des Honorars, Angabe der Zeit und Art der Bezahlung u. s. w.) angegeben sind: so kann man wohl der Meinung werden, es könnten dabei auch andere Motive mit im Spiele gewesen sein, als die blosse Unbewandertheit in geschäftlichen Dingen. Man kann darüber aber jetzt nicht urtheilen, weil die dazu nöthigen, beweiskräftigen Briefschaften noch nicht in genügender Anzahl gesammelt sind. Es mag hier genügen, zur Vervollständigung des vorhandenen Materials durch Mittheilung eines einschlägigen Schriftstückes beizutragen. Das Schriftstück ist der von Beethoven aufgesetzte Entwurf zu einem Briefe an den Verleger Schlesinger in Berlin.*) Wir theilen es mit allen Schreibfehlern

---

*) Das Original ist im Besitz des Mittheilers.

(mit Einrechnung der vergessenen Wörter), Aenderungen, Randbemerkungen u. dgl. so genau als möglich mit. Die Randbemerkungen Beethoven's stehen in der folgenden Wiedergabe neben den Stellen, zu welchen sie gehören, und verweist jedesmal, wie im Original, ein Zeichen (X, †, Vi-de) darauf hin. Die von Beethoven durchstrichenen Stellen, welche sich theils im Texte, theils am Rande des Conceptes befinden, haben wir mit eckigen Klammern [ ] eingefasst. Beethoven schreibt:

Baden am
15ten Juli.

Euer Wohlgebohren!

Mit grossem Vergnügen erhielt ich ihre allgemeine Berl. Musik. Zeitung, u. bitte sie mir selber immer theilhaftig zu machen, durch Zufall geriethen mir einige Blätter davon in die Hände worin ich den geistreichen Hr. Redakteur Hr. Marx sogleich erkannte, u. wünsche dass er fortfahre das Höhere und wahre Gebiet der Kunst immer mehr aufzudecken, welches gewinn für dieselbe sein wird, u. das blosse Silbenzählen etwas in abnahme bringen dürfte. — auf ihr Verlangen zeige ich ihnen an, dass ich ihnen 2 grosse neue Violin Quartetten überlassen könnte, das Honorar für eines wäre 80 ⩨. [X] denn Seit einiger Zeit sucht man von allen Seiten sehr meine werke u. so ist mir auch schon auf die 4tetten dieses gebothen, ebenso Z. B. auf eine 4händige Klavier Sonate dasselbige.

[X welches mir auch schon dafür gebothen, jedoch aus andern Rücksichten]

Vi- ich glaube aber, dass da Sie diese quartetten nach Paris London schicken können † eher noch mehr geben könnten jedoch bin ich damit zufrieden, nach London schicke ich selbst nichts mehr, seit mein Freund u. Schüler Ries nicht mehr da ist, da die correspond. u. das Besorgen zu viel Zeit wegnimmt. und ein Priester des Apoll ohnehin mit d. d. verschont sein müste, leider fordern unterdessen die Umstände, dass der blick von oben auch sich [in die Tiefe verlieren muss, dahin, wo die bösen Unterirdischen Mächte hausen] auf die Erde verlieren muss. — um ihnen übrigens einen Beweiss zu geben, wie ich auf sie rücksicht können sie mir einen wechsel auf ein gutes Hauss hier auf 3 auch 4 Monathe anweisen, auf Erhaltung dieses erhalten sogleich die quartetten. doch erwarte ich jetzt erst ihre geneigte Antwort, worauf ich ihnen dann schreiben werde, wann sie den wechsel schicken sollen, gegen welchen alsdenn die 4tetten dort sogleich abgegeb. werden, denn es ist nicht Ehrenvoll u. zu Umständl. erst zu warten bis diese werke erst in Berl. ankommen, — ich halte es überall so, sie können sich drauf verlassen, dass die 4tetten sogleich als ich den wechsel erhalte gegen selben abgeg. werden — gern werde ich ihnen auch zuweilen einen Beitrag einen Kanon oder d. g. zur B. allg. Z. liefern, wenn man es wünschen wird — eilen sie nun mit der ant-

-de. ich würde ihnen aber gern den Vorzug geben.

† wie ich denn von Ries weiss, dass ihr Sohn in Paris auch schon früher meine Kompositionen dahin gegeb.

> *wort, damit ich gerade diese 4tetten [X] welche ich wünschte, dass H. Marx zuerst zu gesichte bekäme, bei ihnen in Berlin [heraus] erschienen.*
>
> *Euer wohlgebohren*
> *mit [aller] Achtung*
> *[Ergebenster]*
> *Beethoven*
>
> *schicken sie ihren Brief gefälligst gleich durch die Briefpost, denn lange kann ich nicht warten. Es braucht gar nichts als an Ludwig van Beethoven in Wien.*
>
> *[X niemanden andern gebe]*

Eine Jahreszahl hat Beethoven nicht angegeben. Seinem Inhalt nach kann das Schreiben nur dem Jahre 1825 angehören. Die zwei Quartette, welche Beethoven anbietet, sind das in A-moll (Op. 132) und das in B-dur (Op. 130). Beide wurden im Jahre 1825 componirt; jedoch war zur Zeit, da Beethoven den Brief aufsetzte, das in B-dur noch nicht fertig. Die vierhändige Clavier-Sonate taucht auch in der Correspondenz mit Diabelli auf. In einem Briefe vom 24. August 1824 an Diabelli macht sich Beethoven anheischig, eine vierhändige Sonate gegen ein Honorar von 80 Dukaten zu schreiben; in einem andern Briefe schreibt er sogar von vierhändigen »Sonaten«, welche Diabelli »ganz gewiss« von ihm erhalten würde. Dass Beethoven im Sinne hatte, solche zu schreiben, kann nicht bezweifelt werden; man kann aber mit Grund zweifeln, dass etwas davon fertig wurde. Beethoven erwähnt ferner die von Marx redigirte Berliner allgemeine musikalische Zeitung. Die erste Nummer derselben erschien am 7. Januar 1824. Was endlich Ferdinand Ries, den »Freund und Schüler« Beethoven's betrifft, so kann man bemerken, dass derselbe London nach zwölfjährigem Aufenthalte im Sommer 1824 verliess und nach Godesberg bei Bonn zog.

Was mit dem mitgetheilten Entwurf geschehen sollte erfahren wir aus einigen Briefen Beethoven's an seinen Neffen.

in welchen auf jenen Entwurf Bezug genommen wird. In einem Briefe (ohne Datum) heisst es u. a.: »Lieber Sohn! Du siehst aus den Beilagen alles — schreibe diesen Brief an Schlesinger .... Fasse manches besser, ich glaube, dass man auf 80 # wohl rechnen könnte. — Wenn es nöthig?! warte mit dem Brief an Galitzin, jedoch den an Schlesinger besorge Samstags«. In einem andern Briefe (geschrieben in »Baden am 15ten Juli« also an demselben Tage, wie der vorliegende) heisst es u. a.: »Lieber Sohn! In dem Briefe an Schlesinger ist noch nachzufragen, ob Fürst Radziwil in Berlin ist. — Wegen den 80 # kannst du auch schreiben, dass selbe nur in C. Gulden, der # zu 4 fl. 30 kr. brauchen gezahlt zu werden, jedoch überlasse ich dir das selbst, denn zu viel ist es nicht für den, da er England und Frankreich mit hat. — Wegen dem Wechsel von 4 Monathen musst du dich auch recht ausdrücken« u. s. w. Der Neffe sollte also den Brief ins Reine schreiben und die Reinschrift befördern. Ob es geschehen, wissen wir nicht. Es ist aber nicht zu bezweifeln, da Schlesinger bald darauf (nach Schindler im August 1825, vgl. dessen »Biographie« II. S. 113 u. 118) eins der angebotenen Werke, das Quartett in A-moll, übernahm.

LXV.

Die Clavierstimme zu Op. 61.

nur Fragment cf Vorwort der Klavier, über [illegible]

Die autographe Partitur des Violin-Concerts Op. 61 enthält auf dem untersten, leer gebliebenen System manche Andeutungen von Beethoven's Hand, welche sich auf die Bearbeitung der concertanten Violinstimme dieses Werkes zu einer Clavierstimme beziehen. Sie kommen nur bei den zwei ersten Sätzen, und auch hier nicht überall, vor; ferner geben sie selten die ganze Clavierstimme, sondern meist nur die Partie der linken Hand. Ungeachtet dieser Unvollständigkeit und Lückenhaftigkeit sind sie dennoch geeignet, auf die Betheiligung Beethoven's an jener Bearbeitung ein Licht zu werfen.

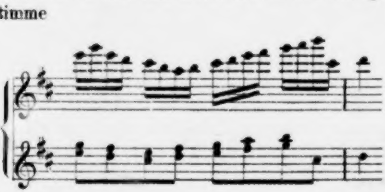
Beim ersten Anblick kann es scheinen, Beethoven habe die Andeutungen für sich selbst gemacht, um sie später bei einem von ihm selbst unternommenen Arrangement zu benutzen. Bei näherer Betrachtung wird man jedoch von dieser Ansicht zu einer andern gedrängt, welche sich dahin ausspricht, Beethoven habe jene Andeutungen nicht für sich selbst, sondern für einen Abschreiber gemacht, der dann aus ihnen und der dazu gehörenden concertanten Violinstimme die Clavierstimme zusammenzusetzen hatte. Wer dieser Mitarbeiter Beethoven's war, wird wohl schwer zu ermitteln sein. Es ist aber nur zu wahrscheinlich, dass derselbe auch nach einer gewissen mündlichen Anweisung verfahren musste und dass Beethoven später seine Arbeit durchsah, änderte und hinzufügte.

Hier ist nun, in Betreff der für die rechte Hand hinzuzusetzenden Solostimme, auf eine eigenthümliche Erscheinung aufmerksam zu machen, welche in dem Bericht über das

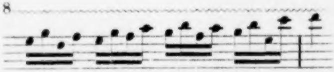
Violin-Concert in originaler Gestalt näher zur Sprache kommt. Die autographe Partitur enthält innerhalb ihres Partitur-Systems eine Lesart der concertanten Violinstimme, welche man wohl als die ursprüngliche bezeichnen muss, und unterhalb des Partitur-Systems auf leer gebliebenen Notenzeilen viele Varianten zu einzelnen Takten und grösseren oder kleineren Gruppen der erwähnten Solostimme. Veranlasst wurden diese Varianten offenbar durch die Schwierigkeit, welche die ursprüngliche Lesart dem ausführenden Violinspieler bot; und man kann wohl sagen, dass wenn auch manche Stellen durch solche Veränderung an Ausführbarkeit gewannen, sie doch an musikalischer Bedeutung einbüssten. Dies geht hervor aus einer Vergleichung der gedruckten und endgiltigen mit der ursprünglich geschriebenen Lesart der Violinstimme. Nun ist aber klar, dass alle Bedenken wegen der technischen Unausführbarkeit oder Schwierigkeit der Violinstimme bei einer Uebertragung auf das Clavier wegfallen mussten und hier die ursprüngliche Lesart, soweit sie mit dem Charakter des Claviers zu vereinen war, wieder in ihr Recht treten konnte. Ein Blick auf die gedruckte Clavierstimme, namentlich im ersten und letzten Satz, wird es zur Genüge zeigen, dass hier häufig die ursprüngliche, in der gedruckten Violinstimme verlassene Lesart beibehalten ist. Ist es doch auch denkbar, dass lediglich der Wunsch und die Absicht, soviel als möglich die ursprüngliche Lesart zu retten und zu erhalten, die Clavier-Bearbeitung veranlasste.

Hier ist nun die Frage aufzuwerfen, ob in der Clavierstimme, wie sie gedruckt ist, die ursprüngliche Lesart so viel als möglich mit Rücksicht auf den Charakter des Claviers beibehalten ist, und ob nicht Verwechslungen mit Varianten u. s. w. vorgefallen sein können. Die innerhalb des Partitur-Systems des Autographs stehende Violinstimme, welche wir im Allgemeinen als die ursprüngliche bezeichnen, zeigt hier und da manche Aenderungen, welche Beethoven mit einzelnen Noten und Figuren oder mit längeren Stellen vorgenommen hat. Sie sind zum grössten Theil der Art, dass man sie als Verbesserungen ansehen muss, und dann hat Beethoven in der Regel das, was früher da stand, so durchstrichen oder so unkenntlich gemacht, dass über die Ungiltigkeit desselben kein Zweifel sein kann. Derartige Verbesserungen kommen namentlich im letzten Satz vor, welcher sichtlich flüchtiger und schneller als die beiden ersten Sätze niedergeschrieben wurde. Hier und überhaupt in solchen Fällen muss nicht das, was zuerst, sondern das, was darauf zunächst geschrieben war, als giltige Lesart verstanden werden. Abgesehen von solchen Veränderungen finden sich, namentlich im ersten Satz, auch einige oder mehrere Stellen, welche Beethoven leicht durchstrichen hat, so dass sie sehr gut zu lesen sind, welche aber den Varianten gegenüber als zur ursprünglichen Lesart gehörend betrachtet werden müssen. Ein bestimmter Grund, warum Beethoven solche Stellen durchstrichen, und fast alle andern, auch wenn sie Varianten haben, nicht durchstrichen hat, ist nicht anzugeben. Am besten mag solche Unregelmässigkeit in der Bezeichnung aus dem Entstehen der Varianten zu erklären sein; denn diese entstanden, wie sich aus der Handschrift ergiebt, zu ganz verschiedenen Zeiten, zum Theil sogar, worauf wir noch zurückkommen werden, später als die Andeutungen für die Clavierbearbeitung; jene durchstrichene Stellen aber mögen die ersten gewesen sein, welche aus technischen Gründen Varianten erhielten und bedurften.

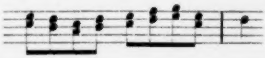
Nach diesen Auseinandersetzungen sind wir so weit gekommen, um behaupten zu können, dass in der Clavierstimme, wie sie gedruckt ist, Verwechslungen der ursprünglichen Lesart mit Varianten vorgefallen sein müssen. Dies möge an der ersten betreffenden Stelle, welche vorkommt, gezeigt werden. Der 12. Takt im 1. Solo des 1. Satzes heisst in der gedruckten Clavierstimme



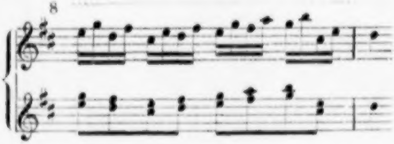
Jede dieser Stimmen, für sich betrachtet, ist authentisch, denn jede findet sich von Beethoven's Hand geschrieben vor. Die Stimme der rechten Hand ist eine Variante der Violinstimme und was die linke Hand hat, ist dafür besonders angedeutet. Wie beide Stimmen aber zusammenpassen und wie die ganze Stelle in Zusammenhang und als Folge der in den drei vorhergehenden Takten in beiden Händen gleichmässig fortschreitenden Terzengänge erscheint, darüber werden wohl schwerlich die Ansichten weit auseinander gehen. Die ursprüngliche Lesart der Violinstimme ist



Diese Stelle ist durchstrichen, aber dennoch leicht zu lesen, und führt ein »Vi-de« auf die erwähnte Variante. Statt der zweitvorletzten Note hatte Beethoven anfangs, eine Quart höher, a geschrieben; das e ist eine unwesentliche Aenderung. Auf den damaligen Clavieren, welche nur bis ins viergestrichene c gingen, konnte die Stelle nicht gespielt werden. Dieser Umstand machte eine Aenderung nöthig und hat auch Beethoven in seiner Andeutung für die linke Hand darauf Rücksicht genommen. Es ist aber darauf aufmerksam zu machen, dass in dieser der in den vorhergehenden Takten begonnene oder angedeutete Terzengang fortgesetzt wird und dass ebenso eine früher und zuerst geschriebene, aber später gestrichene Andeutung für die linke Hand, welche so hiess



nur als eine Fortsetzung jenes Terzenganges erscheinen kann. Es kann nun wohl kein Zweifel sein, dass Beethoven, als er diese Andeutungen schrieb, auch für die rechte Hand, analog der ursprünglichen Lesart der Violinstimme und mit Rücksicht auf den Umfang des Claviers, ein gleichmässiges Fortgehen in gebrochenen Terzen im Auge hatte. Der die vorliegende Stelle betreffende Fall wird dann zu lösen sein in folgender Weise:



Druck von C. G. Röder in Leipzig.

Beethoven's Studien.

Erster Band.

4° [illegible]

Beethoven's Studien.

Erster Band.

Beethoven's Unterricht

bei

J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri.

Nach den Original-Manuscripten
dargestellt
von

Gustav Nottebohm.

Leipzig und Winterthur.
Verlag von J. Rieter-Biedermann.
1873.

Das Uebersetzungsrecht ist vorbehalten

Vorwort.

Ein in dem Entwicklungsgange Beethoven's wichtiges Glied sind die die Compositionslehre betreffenden Studien Beethoven's. Wir verstehen darunter die bei seinen Lehrern gemachten Arbeiten und seine eigenen Studien. Beethoven's Thätigkeit in dieser Richtung zu verfolgen, überhaupt sein Verhältniss zur Theorie in's Klare zu bringen, ist der Zweck dieses Werkes.

Bei vorliegendem Bande, der sich mit den unter fremder Anleitung geschriebenen Compositions-Uebungen befasst, war das vorhandene Material so zu benutzen und wiederzugeben, dass jeder Cursus vollständig repräsentirt ist und das Ganze auf den Namen eines Quellenwerks Anspruch machen kann. Der Uebersichtlichkeit wegen konnte jedoch manches Unwesentliche und ganz Unbedeutende bei Seite gelassen werden. Eine ziemliche Anzahl von Uebungen, die kein Interesse boten und zu einem Ergebniss nichts beigetragen hätten, konnte wegbleiben. Sogar eine diplomatisch genaue Wiedergabe der Vorlagen musste hin und wieder der Uebersichtlichkeit geopfert werden. In dieser Beziehung kann die erste Choralfuge S. 113 ff. angeführt werden, wo, wenn man jede geänderte Note hätte berücksichtigen wollen, die Hauptsache durch Nebensächliches in den Hintergrund gedrängt worden wäre.

Dem Herausgeber lag es ob, die in Beethoven's Uebungen vorkommenden, von den Lehrern gemachten Aenderungen oder Verbesserungen zu erklären. Die Aenderungen sind, was hier vielleicht zum Ueberfluss bemerkt wird, mit dem Anfangsbuchstaben der Namen ihrer Urheber bezeichnet, theils im Anhang der Uebungen, theils über den Stellen, zu denen sie gehören, angebracht. Hier galt es, sich möglichst auf den Standpunkt der Lehrer zu stellen. Zur Erklärung der von Haydn gemachten Aenderungen konnten solche Lehrbücher herangezogen werden, von denen erwiesen oder sicher anzunehmen ist, dass sie Haydn bekannt waren. In erster Linie stand hier Fux' »*Gradus ad Parnassum*«, von dem uns durch die freundliche Mittheilung des Herrn C. F. Pohl ein mit Haydn's Randbemerkungen versehenes Exemplar zu Gebote stand. Bei Albrechtsberger's Aenderungen kam dessen eigenes Lehrbuch zu Statten. Eine ähnliche Handhabe fehlte bei den von Salieri vorgenommenen Aenderungen. Dass der Herausgeber überall den wirklichen Grund der Aenderung getroffen, kann er nicht behaupten. Es kommen Stellen vor, wo der Grund der Aenderung zweifelhaft ist oder ein verschiedener sein kann; und dann giebt es gewisse Punkte, in Betreff deren die Theoretiker nicht nur von einander abweichen, sondern sich auch selbst widersprechen. In letzterer Beziehung kann Albrechtsberger genannt werden, der an einer Stelle gewisse Schritte und Intervalle erlaubt, die er an einer andern verbietet. Vgl. z. B. S. 34, 41, 53 und 177 seiner »Anweisung« v. J. 1790, wo erst alle Sprünge in eine Dissonanz verboten werden, dann aber gesagt wird: dass man jetziger Zeit in die wesentliche Septime und ihre Verkehrungen im strengen und freien Satze im Durchgange springen dürfe. Diese Unbestimmtheit hat zur Folge und hängt damit zusammen, dass bei ihm die Ausdrücke »strenger« und »freier« Satz eine etwas dehnbare Bedeutung haben. In Betreff des letzteren Punktes konnte der Herausgeber nur der freien Terminologie Albrechtsberger's folgen, wenn er sich auch sagen muss, dass dessen strenger Satz nicht immer der strenge und sein freier Satz zuweilen etwas zu streng ist. Die Widersprüche in Albrechtsberger's Regeln können wohl Zweifel erregen und machen sich insofern auch an mehreren Stellen bemerkbar; sie sind aber zu geringfügig, als dass sie das Ergebniss, welches sich an das Ganze knüpft, beeinträchtigen könnten.

Eine fernere Aufgabe bestand darin, am Schlusse jedes Cursus die hervortretenden Erscheinungen und die Betrachtungen, zu denen sie in Bezug auf Art, Beschaffenheit und Erfolg des Unterrichts Anlass geben, in ein Ergebniss zusammenzufassen. Erfolge des Unterrichts konnten nur an Compositionen Beethoven's ermessen werden. Bei solcher Betrachtung war natürlich abzusehen von dem, was dem Genius und der subjectiven Natur Beethoven's angehört, und war nur das Verhältniss zu Dingen in's Auge zu fassen, welche Gegenstand der Lehre waren und auf deren Erlangung und Pflege der Unterricht gerichtet war.

Es schien wichtig, zu wissen, wie Beethoven vorbereitet war, als er in Haydn's Schule trat. Dies annähernd zu bestimmen, ist in den einleitenden »Bonner Studien« versucht worden.

In Betreff der handschriftlichen Vorlagen verweist der Herausgeber auf den letzten Artikel seiner »Beethoveniana«. Mehrere Stücke, die dort nicht angegeben sind, finden sich an verschiedenen Orten zerstreut. In erwähntem Artikel wird auch der Unwerth des Seyfried'schen Buches »Ludwig van Beethoven's Studien« dargethan.

Der zweite Band wird sich mit Beethoven's eigenen Studien befassen.

Inhalt.

Seite
Bonner Studien 1
Unterricht bei Joseph Haydn 19
Einfacher Contrapunkt 21
Ueber die Beschaffenheit des Unterrichts 41
Unterricht bei J. G. Albrechtsberger 45
I. Einfacher Contrapunkt 47
II. Contrapunktische Uebungen im freien Satz 57
III. Nachahmung 63
IV. Zweistimmige Fuge 70
V. Dreistimmige Fuge 89
VI. Vierstimmige Fuge 94
VII. Choralfuge 112
VIII. Doppelter Contrapunkt in der Octave 125
IX. Doppelter Contrapunkt in der Decime oder Terz 142
X. Doppelter Contrapunkt in der Duodecime oder Quinte 148
XI. Doppelfuge 151
XII. Dreifacher Contrapunkt in der Octave und dreifache Fuge 176
XIII. Kanon 191
Ueber Beschaffenheit und Erfolg des Unterrichts 193
Zur Chronologie 202
Unterricht bei A. Salieri 205
Gesangcomposition 207
Zur Chronologie 226
Ueber Art und Erfolg des Unterrichts 228

Bonner Studien.

Eine hypothetische Untersuchung.

Ueber den Unterricht in der Composition, den Beethoven in Bonn genossen, sind wir gar wenig unterrichtet. Die diesen Gegenstand betreffenden Mittheilungen und Ueberlieferungen sind uns so karg zugemessen, dass sich schwerlich daraus ein klares und zusammenhängendes Bild von der Art des Unterrichts und von den vorgenommenen Compositions-Uebungen gewinnen lässt. Dennoch wird es gelingen, einige nicht unwichtige Punkte sicher zu stellen, und auch einige theoretische Gegenstände, mit denen sich Beethoven in Bonn beschäftigt oder nicht beschäftigt haben kann, genauer zu bezeichnen, wenn man die vorhandenen zuverlässigen Daten zusammenstellt und einer genauen Betrachtung unterzieht.

Unter den Lehrern, welche Beethoven in Bonn hatte, lässt sich nur einer namhaft machen, bei dem er einen einigermassen eingehenden Unterricht in der Composition haben konnte. Dieser war **Christian Gottlob Neefe**, damals Musikdirector am Bonner Theater und Organist am kurfürstlichen Hofe[*]. Beachtenswerth in Betreff des Unterrichts ist die bekannte, Beethoven betreffende Stelle, welche in dem von Neefe am 2. März 1783 über die Bonner Tonkünstler geschriebenen, in Cramer's »Magazin der Musik« vom Jahre 1783 (Seite 377 ff. veröffentlichten Bericht vorkommt. Besagte Stelle lautet wörtlich und vollständig:

---

[*] Neefe's und der andern Lehrer Beethoven's wegen ist zu verweisen auf die in der Leipziger Allgem. Musik. Zeitung vom Januar 1799 erschienene Selbstbiographie Neefe's und auf Thayer's »Beethoven's Leben« Bd. I, S. 81 f., 110 f. und 117 f. Einige Bekanntschaft mit jener Selbstbiographie wird hier vorausgesetzt. Der Leser wegen, denen sie nicht zugänglich ist, folgt hier ein Auszug, der das Wichtigste enthält und ein Bild des Mannes geben kann. Neefe schreibt:

»Ich bin im Jahr 1748 den 5. Februar zu Chemnitz im Erzgebirge Sachsens geboren. Ohnerachtet meine Aeltern arm sind, so hielten sie mich doch früh zur öffentlichen Stadtschule an. Eine ungemein gute Diskantstimme bahnte mir bald den Weg in das grosse Singechor, allwo ich den Anfang zur Erlernung der Singkunst machte. Den Anfang im Klavierspielen machte ich bey dem Stadtorganisten **Wilhelmi**, und nachher bey einem gemeinen preussischen Soldaten, der im siebenjährigen Kriege bey uns im Winterquartier stand. Bessere Meister konnt' ich nicht haben und auch nicht bezahlen. Das meiste hab' ich in der Folge aus **Marpurg**'s Anleitungen und aus C. P. E. **Bach**'s Versuch gelernt.

In meinem zwölften Jahre ward der Hang zur musikalischen Komposition in mir rege. Ich setzte allerlei Kleinigkeiten auf und besudelte manchen schönen Bogen Papier, bis meine Ueberlegung reifer geworden, und ich mich, noch als Chemnitzer Schüler, mit meinen schriftlichen Anfragen über die Komposition an meinen nachher so verehrungswürdigen Freund **Hiller** in Leipzig wendete.

In meinem 14. Jahre verlor ich meinen geraden Körper. Von der Zeit an ward ich kränklich. Doch hatte auch wohl mein Vater mir den Keim zur Hipochondrie mitgetheilt.

In meinem 15. Jahre wollte mich mein Vater seiner Profession, dem Schneiderhandwerke widmen. Ich sträubte mich dagegen, sagte ihm frey heraus, dass nichts vermögend sey, mich von den Studien abzuwenden, ... und ich ging meinen angetretenen Weg getrost fort. 1767 reiste ich nach Leipzig und wurde ein Bürger der Akademie.

»Louis van Betthoven, Sohn des obenangeführten Tenoristen [Johann v. B.], ein Knabe von 11 Jahren, und von vielversprechendem Talent. Er spielt sehr fertig und mit Kraft das Clavier, liesst sehr gut vom Blatt, und um alles in einem zu sagen: Er spielt grösstentheils das wohltemperirte Clavier von Sebastian

---

Nach meiner Zurückkunft unterrichtete ich wie vorher in Musik und andern Wissenschaften, theils um dadurch selbst noch zu lernen, theils Mittel zu erwerben zur Anschaffung nützlicher und angenehmer Bücher. Unter den letzteren waren vorzüglich Gellerts, Rabners und Gessners Schriften; doch fand ich an den Gessnerischen den meisten Geschmack.

Zu Ostern 1769 bezog ich mit schwacher Gesundheit und noch schwächerm Geldbeutel die Universität zu Leipzig. Meine Lehrer waren vornehmlich: Gellert, Seydlitz, Sammet, Breuning, Tobias Richter, und Kleemann. Ewig segnet mein Herz besonders des Erstern Andenken. Das Studium der Logik, Moralphilosophie und des Natur- und Völkerrechts gewährte meinem Geiste eine angenehme Nahrung. Auch zur bürgerlichen Rechtsgelehrsamkeit spürte ich anfänglich viel Neigung, bis ich zu den Pandekten und der Processordnung kam. Hier verlor ich alle Lust, ein Rechtsgelehrter zu werden. Dies, mein geringes Gedächtniss, welches zur Rechtsgelahrtheit untauglich war, der überwiegende Hang zur Musik, das Gefühl vorzüglicher Fähigkeiten darzu, das Zureden meiner musikalischen und ästhetischen Freunde, Hillers, Engels, und andrer, auch meine Hipochondrie bewog mich, die Themis zu verlassen und mich ganz Euterpen zu widmen. Doch absolvirte ich zuvor meine juristischen Studien.

Die Hipochondrie hat mir viele Leiden gemacht. Doch habe ich dieser Krankheit auch vieles zu verdanken. 1) Leitete sie mich wieder näher zur Religion. Der Hipochondrist bildet sich immer einen nahen Tod ein. Ich trachtete also nach bessern und gründlichern Einsichten in der Religion; ich suchte Gefühl für sie in meinem Herzen zu erwecken, um mit Freudigkeit und Hoffnung sterben zu können. Es gelang mir, vornehmlich durch die Schriften von Bonnet, Moses Mendelssohn, Spalding, Jerusalem und Nösselt. Die Religion wurde mir verehrungswürdig, und ich spürte die herrlichen Früchte derselben im Herzen und Leben. 2) Hielt sie mich von den gewöhnlichen Ausschweifungen der Jünglinge auf Universitäten ab. 3) Ward ich durch sie in den Stand gesetzt, meinem Vater, der einen harten Anfall von ihr bekam, Rath zu ertheilen. 4) Veranlasste sie eine genauere Freundschaft zwischen Hillern und mir. Er hatte selbst viel von ihr gelitten. Und gleiche Schicksale bringen die Menschen gemeiniglich näher zusammen.

Ich bin nun wieder auf Hillern gekommen. Dieser Mann nun ist es, der vorzüglichen Anspruch auf meine Dankbarkeit zu machen hat. Er ist die Quelle, woraus ich meine bessern musikalischen Kenntnisse geschöpft. So oft ich zu ihm kam, empfing er mich mit freundlichen Augen. Eine ziemlich lange Zeit war ich um ein geringes Geld sein Kostgänger. Dadurch bekam ich Gelegenheit, mit vielen andern Tonkünstlern bekannt zu werden. Er verschaffte mir auch Bekanntschaft mit andern Gelehrten, schönen Geistern und Künstlern. Die Gesellschaft eines Weisse, Garve, Engel, Oeser, Bause etc., ihre Werke, ihre Unterredungen und Urtheile klärten meinen Verstand immer mehr und mehr auf, bildeten meinen Geschmack und meine Empfindung. Solches Umgangs mit solchen Personen suchte ich mich nun täglich würdiger zu machen. Ich glaubte, jede unedle Empfindung, jeden unanständigen Gedanken könnten sie deutlich an meiner Stirne lesen. Und so ward ich immer mehr im Guten durch Beyspiele und eignes Bestreben befestigt.

Hiller sorgte auch für die Verbesserung meiner Glücksumstände u. s. w.

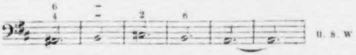
Wir fügen diesem Auszug Folgendes hinzu.

Im Jahre 1776 kam Neefe als Musikdirector einer Schauspielergesellschaft nach Dresden, 1777 in gleicher Eigenschaft nach Frankfurt am Main, dann nach Mainz und andern rheinischen Städten. Im October 1779 kam er nach Bonn, wo er mit kurzen Unterbrechungen bis zum Jahre 1796 blieb.

Bach, welches ihm Herr Neefe unter die Hände gegeben. Wer diese Sammlung von Präludien und Fugen durch alle Töne kennt, welche man fast das *non plus ultra* nennen könnte, wird wissen, was das bedeute. Herr Neefe hat ihm auch, sofern es seine übrige Geschäfte erlaubten, einige Anleitung zum Generalbass gegeben. Jetzt übt er ihn in der Composition, und zu seiner Ermunterung hat er 9 Variationen von ihm fürs Clavier über einen Marsch in Mannheim stechen lassen. Dieses junge Genie verdiente Unterstützung, dass er reisen könnte. Er würde gewiss ein zweyter Wolfgang Amadeus Mozart werden, wenn er so fortschritte, wie er angefangen«.

Also hat Beethoven vor dem 2. März 1783 von Neefe »einige Anleitung zum Generalbass« bekommen. Das Wort »Generalbass«, als Bezeichnung eines Lehrgegenstandes genommen, hat zu verschiedenen Zeiten eine verschiedene Bedeutung gehabt. Man kann zweierlei darunter verstehen: 1) den Inbegriff der Regeln zur Begleitung eines bezifferten Basses; 2) die Lehre von der Zusammensetzung und Verbindung der Intervalle und Accorde, ohne oder mit Rücksicht auf das Generalbass-Spielen. Man kann aber das Wort »Generalbass« hier nur in dem Sinne nehmen, in welchem es zur Zeit Neefe's genommen wurde. Damals verstand man darunter sowohl die Lehre von der Bezifferung (Signaturen), als die Lehre von der Harmonie[*].

Dass Beethoven frühzeitig die Signaturen kannte, ist nicht zu bezweifeln. Musste er sie doch kennen, als er im Juni 1782 Neefe's Stellvertreter als Organist in der Hofkapelle wurde und als er im Jahre 1783 die Stelle eines Cembalisten im Orchester des Theaters annahm[**]. Ueberdies wird eine Kenntniss der Signaturen ausser Zweifel gestellt durch das Vorkommen bezifferter Bass-Stellen auf einigen Blättern, welche mit Compositions-Versuchen aus der frühesten Zeit Beethoven's angefüllt sind, und denen wir folgende Stelle entnehmen:



Was nun die eigentliche Harmonielehre betrifft, so interessirt es uns am meisten, zu wissen, mit welchem System Neefe seinen Schüler bekannt machte: ob mit dem System der älteren Generalbass-Schulen, welches den Bass als Basis der Harmonie annimmt; oder mit dem von Rameau begründeten, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts auf deutschen Boden verpflanzten Fundamental-System, welches jede Harmonie auf einen Stamm- oder Fundamental-Ton bezieht. Man kann mit Recht annehmen, dass Neefe, der, wie er selbst sagt[***], »unter Hillern in Leipzig die Musik studirt« hatte, in derartigen theoretischen Dingen derselben Ansicht war, wie Hiller. Hiller aber war ein entschiedener Anhänger des Fundamental-Systems[†]. Die Annahme nun, dass Beethoven sich in Bonn mit der Fundamental-Theorie beschäftigte und damit bekannt war, wird durch Folgendes bestätigt. Auf einem Blatte, welches ein ungedrucktes Lied (»Die Klage« von Hölty) enthält und welches der Handschrift nach einer frühen Zeit (etwa 1785 bis 1790) angehört, kommt folgende Bemerkung von Beethoven's Hand vor:

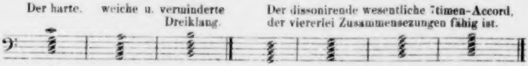
---

[*] Vgl. Sulzer's »Allgemeine Theorie der schönen Künste«, Artikel »Generalbass«.

[**] W. C. Müller schreibt in der Leipziger Allg. Musik. Zeitung vom Jahre 1827: »Beethoven ward im 14. Jahre Cembalist im Orchester, d. i. der bei Symphonien den Generalbass begleitet«. Ver[illegible]ch Thayer a. a. O. S. 118 f., 122, 148.

[***] [illegible]ramer's »Magazin« v. J. 1783, S. 381.

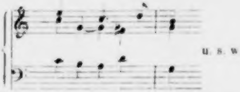
[†] Vgl. »Wöchentliche Nachrichten«, 2. Jahrgang, S. 57, 248; 3. Jahrgang, S. 17.


Der harte,
weiche u. verminderte Dreiklang.
Der dissonirende wesentliche 7timen-Accord, der viererlei Zusammensezungen fähig ist.

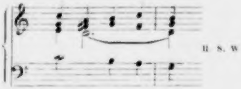
Diese Stelle, welche die zwei Fundamental-Accorde (Dreiklang und Septimen-Accord) mit ihren verschiedenen Intervall-Zusammensetzungen zeigt, ist dem 1773 erschienenen Buche Kirnberger's »Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie«, Seite 5, entnommen. Auf dem genannten Blatte finden sich auch Bemerkungen über den Einfluss der verschiedenen Notengattungen auf das Tempo und dgl., bei denen Kirnberger's »Kunst des reinen Satzes« (2. Theil, S. 106 f.) benutzt ist. Das Vorkommen dieser Stellen ist zugleich ein Beweis, dass die wichtigsten Schriften Kirnberger's in Bonn zur Hand waren, mögen sie nun beim Unterricht gebraucht worden sein, oder nicht.

Hier kann einer besondern Uebereinstimmung zwischen Theorie und Praxis gedacht werden. Beethoven verdoppelt in seinen Compositionen oft einen Vorhalt durch seinen in einer andern Stimme angebrachten Auflösungston, ohne viel Rücksicht darauf zu nehmen, welches Verhältniss der Vorhalt zum Basston hat. Beethoven's Vorgänger, Haydn und Mozart, sind in Betreff der Begleitung eines Vorhalts sehr sorgsam, und der strenge Satz gestattet einen mit seinem Auflösungston begleiteten Vorhalt nur, wenn er als None gegen den Bass erscheint. Beethoven aber begleitet die Undecime mit der Terz, die Terzdecime mit der Quint, die Quartdecime oder Septime mit der Sext u. s. w. Gerade so lehrt es Kirnberger in dem angeführten Buche »Die wahren Grundsätze« Seite 27. Es kann aus dieser Erscheinung nicht gefolgert werden, dass Beethoven durch Kirnberger auf die ungenirte Verdoppelung geführt worden sei, wohl aber, dass ihm diese Eigenthümlichkeit durch Kirnberger nicht benommen wurde und er darin nur bestärkt werden konnte.

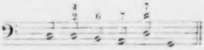
Zur Harmonielehre gehört die Lehre von der Ausweichung. Dass die Ausweichung ein Gegenstand besonderen Studiums war, wird man behaupten können, wenn Arbeiten vorliegen, deren Beschaffenheit auf eine vorhergegangene theoretische Erörterung schliessen lässt. Solche Arbeiten sind vorhanden. Zu nennen sind die im Jahre 1789 geschriebenen, mit der Opuszahl 39 herausgekommenen zwei Präludien durch alle Dur-Tonarten für Pianoforte oder Orgel. Beethoven geht im ersten Präludium von C-dur quintaufwärts nach Cis-dur, dann, ohne eine enharmonische Verwechselung vorzunehmen, durch zwischenliegende, vermittelnde Tonarten (Cis-moll, D-dur, H-moll, G-dur, C-moll, B-moll) nach Des-dur und von Des-dur quintaufwärts nach C-dur zurück. Im zweiten Präludium geht er im Quinten-Zirkel und mit enharmonischer Verwechselung der Tonarten Cis- und Des-dur zweimal durch alle Dur-Tonarten. Der Uebergang in eine nächste Tonart wird bewirkt im ersten Präludium meistens durch chromatische, im zweiten meistens durch diatonische Einführung des Leittons der zu erreichenden Tonart. Betrachtet man die Stücke genau und bemerkt man, wie bestimmt und beschränkt die darin zur Anwendung kommenden Mittel und Wege der Ausweichung sind, so kann man nicht zweifeln, dass eine Aufgabe dabei gestellt war, mögen sie nun unter Neefe's Leitung geschrieben sein, oder nicht. Wir halten beide Stücke für Uebungsstücke. Ob nach einem Lehrbuch gearbeitet wurde, wird sich schwerlich entscheiden lassen, besonders da vorauszusetzen ist, dass der zu einem Kreisgang durch die Tonarten nöthige theoretische Apparat auch damals jedem tüchtigen Musiker bekannt war*). Theoretische Hülfsmittel, die möglicherweise gebraucht werden konnten, lassen sich namhaft machen. Das Formular eines Zirkelganges, wie er bei Beethoven vorkommt, findet man in Adlung's (in zweiter Auflage von J. A. Hiller im Jahr 1783 herausgegebener) »Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit«, § 103, Fig. 16; in Petri's »Anleitung zur praktischen Musik« (Leipzig 1782), Seite 220 u. a. a. O. Die Einführung des Leittons einer zu erreichenden Tonart auf verschiedenen Wegen lehrt Kirnberger in seiner »Kunst des reinen Satzes«, 7. Abschnitt; ferner Petri in seiner »Anleitung«, Seite 218, 220 u. s. w. Eine Uebergangsformel, welche der im zweiten Präludium Beethoven's häufig gebrauchten



etwas ähnlich ist, findet man in Abt Vogler's »Kurpfälzischen Tonschule« (Mannheim 1778),



und in Petri's »Anleitung« Seite 257



Nachdem Neefe seinem Schüler »einige Anleitung zum Generalbass gegeben«, so heisst es in dem oben mitgetheilten Bericht weiter, »übt er ihn in der Composition«. Hier ist nun zu fragen: was ist unter dem Ausdruck »in der Composition üben« zu verstehen? An selbständige Compositionen kann dabei nicht gedacht werden. Die Compositionen, welche Beethoven in Bonn geschrieben, gehören, so weit sie uns bekannt sind, den verschiedensten Formen an; sie lassen im Ganzen keinen Lehrgang erkennen, und einzeln betrachtet wird man ihnen, mit Ausnahme der erwähnten zwei Präludien und einiger andern kleinen Stücke, keinen didaktischen Ursprung beilegen können. Man wird überhaupt den Ausdruck »in der Composition üben« nicht gleichbedeutend mit »componiren« oder »componiren lassen«, sondern wörtlich und in dem Sinne zu nehmen haben, in welchem er zu damaliger Zeit genommen wurde. Unter dem Worte »Composition«, als Lehrgegenstand oder als Sache der Uebung genommen, verstand man damals im engeren Sinne den einfachen Contrapunkt, im weiteren Sinne die Setzkunst überhaupt. Zu letzterer gehörten ausser dem einfachen Contrapunkt auch die Lehre von der Nachahmung, Fuge u. s. w. *). Es ist nun zu untersuchen, welcher Art die contrapunktischen Uebungen Beethoven's gewesen sein können.

---

*) C. Ph. E. Bach spricht im 2. Theil seines Versuchs (Ausgabe v. J. 1762, S. 331) von den »bekannten musicalischen Cirkeln«. Ein fleissiger Zirkelgänger war damals G. A. Sorge.

Manche Lehrer nehmen oder haben die Uebungen im Contrapunkt nur vorgenommen in der von der älteren italienischen Schule ausgegangenen Satzart, welche in der Schulsprache unter dem Namen des strengen Satzes bekannt geworden ist. Hier ist nun die Frage aufzuwerfen: hat Beethoven in Bonn den strengen Satz kennen gelernt? Die Frage wird sich beantworten lassen, wenn man den damaligen Zustand der Theorie ins Auge fasst.

Der strenge Satz war zu Neefe's Zeit im nördlichen Deutschland, Berlin vielleicht ausgenommen, vollständig ausser Curs gesetzt **). Das einzige Lehrbuch, welches den strengen Satz behandelte und welches (in Mizler's deutscher Uebersetzung) auch in Norddeutschland bekannt war, war Fux' (*»Gradus ad Parnassum«*). Das Studium dieses Werkes wurde jedoch als ein Special-Studium betrachtet. Seinem allgemeinen Gebrauch stand entgegen, dass Fux die alten pythagoräischen Rechnungen (die Kanonik) zur Grundlage seines Systems gemacht und sowohl die Solmisation, als die alten Kirchentonarten beibehalten hatte: alles Dinge, die damals in Norddeutschland längst abgethan waren und von welchen, den Uebersetzer Mizler und seine Anhänger vielleicht ausgenommen, keiner von den Männern, die das theoretische und kritische Ruder führten, etwas wissen wollte ***). Erst mit dem Bekannt- und Bekannterwerden der Werke Palestrina's und anderer alter

---

*) In Sulzer's »Theorie« (Artikel: Contrapunkt) wird bemerkt, dass »man gegenwärtig (1771) von diesem (einfachen) Contrapunkt meistentheils unter dem Namen der Uebungen in der Composition spricht«. Man kann sich auch wegen der obigen Erklärung des Wortes »Composition« auf Inhalt und Titel einiger Lehrbücher berufen, z. B. auf Marpurg's »Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition« (1755), Albrechtsberger's »Anweisung zur Composition« (1790) u. s. w.

**) Es wäre die Aufgabe einer besondern geschichtlichen Abhandlung, diese kurz ausgesprochene Behauptung zu beweisen. In Ermangelung einer solchen verweisen wir auf einen Aufsatz (über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im 18. Jahrhundert) in der Leipziger Allg. Musik. Zeitung vom Jahre 1801 (3. Jahrgang), Seite 302—306, 437; ferner auf Mattheson's »Vollkommenen Capellmeister«, S. 74, § 37 und 38; Kirnberger's »Gedanken über die verschiedenen Lehrarten«, S. 4 und 8; Abt Vogler's »Choral-System«, S. 6, 60 u. s. w. — Zu bemerken ist, dass der Ausdruck »strenge Schreibart« von den damaligen norddeutschen Theoretikern immerfort gebraucht wurde; jedoch verstanden sie darunter nicht den oben gemeinten strengen Satz, sondern diejenige Schreibart, in welcher Bindungen und wenig Verzierungen vorkommen. Vergl. Kirnberger's »Kunst des reinen Satzes«, Th. I, S. 80; Koch's »Lexikon« vom Jahre 1802, S. 384 u. s. w.

***) J. A. Hiller sagt in den »Wöchentlichen Nachrichten« vom Jahre 1768, S. 2 und 10: »Dass diese Wissenschaft (die arithmetische und mathematische Theorie der Musik) nöthig sey, um glückliche Componisten zu machen, läugnen wir im ganzen Ernst. — Man nehme immer das Ohr zum Richter musikalischer Schönheiten an«. In seiner »Anweisung zum Violinspielen« nennt er (S. 82) die Solmisation »ein gar armseeliges und gebrechliches Ding«, und den alten Kirchentonarten ruft er (S. 76) nach: *»Requiescant in pace!«* — Bekannt ist der Kampf Mattheson's wider die Solmisation und die alten Tonarten.

Meister, gegen Ende des vorigen und zu Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts, kam der strenge Satz allmählich zu Ehren, und erkannte man seine Brauchbarkeit für die Schule[*]. Das erste Lehrbuch, welches den strengen Satz dem neuen Tonart-System gemäss behandelte, war Albrechtsberger's «Anweisung zur Composition». Sie erschien 1790 in Leipzig.

Vergegenwärtigt man sich nun Neefe's Lebensgang, seine Abhängigkeit von den zu seiner Zeit herrschenden Kunstansichten, seine hauptsächlich auf eigenen Studien und auf Einflüssen J. A. Hiller's beruhende musikalische Bildung[**], seine vorwiegende Thätigkeit als Theater-Componist, betrachtet man seine Compositionen ernster und religiöser Texte: so kann man nicht annehmen, dass er sich je eingehend mit dem strengen Satz befasst habe. Es ist nicht denkbar, dass er mit Beethoven Uebungen im strengen Satz vorgenommen habe. Es ist im Gegentheil nichts anderes von ihm zu erwarten, als dass er nach derjenigen Lehr- und Satzart vorging, welche damals an der Tagesordnung war und welche unter dem Namen des reinen Satzes bekannt geworden ist. Als die besten Lehrbücher des reinen Satzes galten: Marpurg's «Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition» (1755—1760), J. Riepel's Schriften in sieben Capiteln (1752—1786) und Kirnberger's «Kunst des reinen Satzes» (1774 und 1776)[***]. Ob nun Neefe eines von diesen Büchern und welches er gebraucht habe, wissen wir nicht. Eben so wenig ist etwas darüber zu sagen, in welcher Folge und Form die Uebungen vorgenommen wurden. Das ist im Grunde auch ziemlich einerlei; denn die Bücher stimmen in einigen Dingen, die uns als die wichtigsten erscheinen und in denen sie sich zum Theil von den Lehrbüchern des strengen Satzes unterscheiden, überein. Sie stimmen darin überein, dass die Theorie sich im Einklang mit der Praxis und herrschenden Richtung befinden müsse, eine Forderung, welcher Neefe, auch wenn er nach keinem Lehrbuche vorging und sich ein eigenes System zusammen stellte, sich nicht entziehen konnte. Sie stimmen ferner überein in einigen an einen contrapunktisch reinen Satz zu stellenden Forderungen. Die Lehrbücher des reinen Satzes theilen den Contrapunkt nach alter Weise ein in zwei Gattungen: in den gleichen und ungleichen oder verzierten Contrapunkt. Bei beiden Gattungen wird im Allgemeinen gefordert (denn von den besonderen Regeln müssen wir hier absehen), dass eine gegen einen gegebenen Gesang (Subject) contrapunktirende Stimme selbständig geführt werde. Beim ungleichen Contrapunkt wird verlangt, dass eine Figur oder ein Motiv festgehalten werde und dass die contrapunktirende Stimme zu einer selbständigen Figuralstimme ausgebildet werde. Ferner wird gelehrt, dass durch Regelung der Rhythmen, durch Beobachtung des Ebenmasses und der Cäsur eine contrapunktirende Stimme zu einer rhythmisch gegliederten selbständigen Melodie auszubilden sei.

---

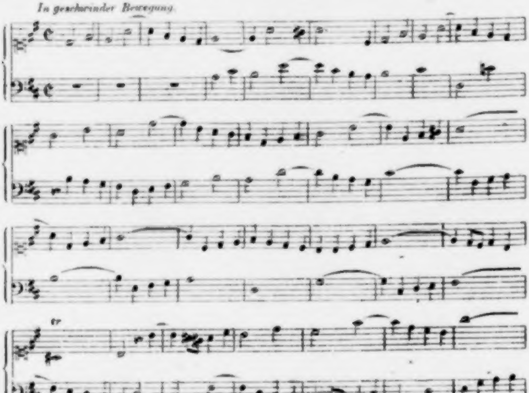
[*] Förderud war eine von Burney im J. 1771 in London herausgegebene, später in Deutschland bekannt gewordene Sammlung von Compositionen Palestrina's und anderer alter Meister. Vergl. Gerber's altes Lexikon, Bd. II, S. 68. — Die Leipziger Allg. Musik. Zeitg. vom 13. Juni 1810 bringt als Beilage ein Stück von Palestrina und bemerkt dabei, dass «die Aufmerksamkeit der Freunde der Tonkunst jetzt wieder mehr als seit langer Zeit auf die ältesten herrlichen Werke italienischer und deutscher Meister gerichtet» sei.

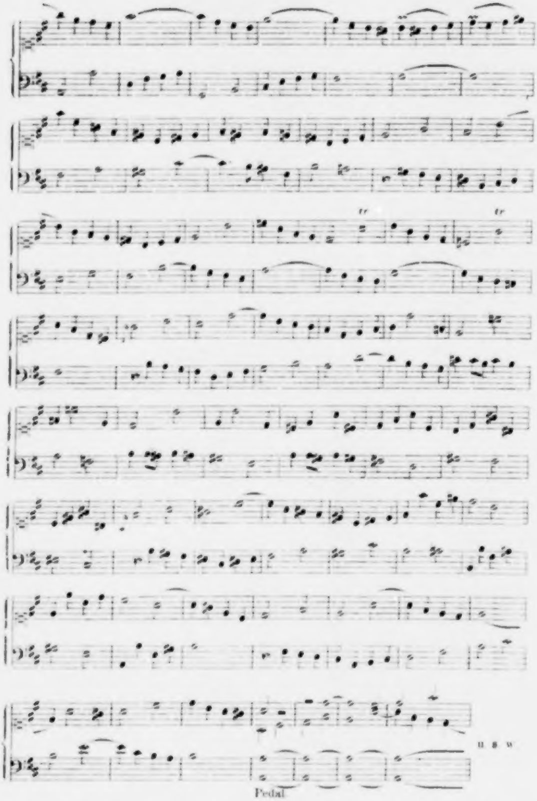
[**] Hiller war ein entschiedener Anhänger der neuen und ein Gegner der alten Schule, ein Verehrer Hasse's, dann aber auch Haydn's und Mozart's. Dass ihm ein gründliches contrapunktisches Wissen und eine Kenntniss des strengen Satzes abging, beweisen seine Compositionen und die Aenderungen, die er in von ihm herausgegebenen Werken früherer Jahrhunderte vornahm.

[***] Hiller bezeichnet in den «Wöchentlichen Nachrichten» vom 11. Juli 1768 Marpurg's «Handbuch» und Riepel's Lehrbücher, von denen bis dahin 5 Capitel erschienen waren, als die zwei besten Werke, welche «verdienen in den Händen aller zu seyn, welche gründliche Einsichten in das Wesentliche der Musik und der guten reinen Composition zu erlangen trachten». Kirnberger's «Kunst des reinen Satzes» war, als Hiller das schrieb, noch nicht erschienen.

Die Vermuthung nun, dass Beethoven auf diese und andere Forderungen des reinen Satzes abzielende Uebungen gemacht habe, gewinnt an Gewissheit, wenn sich nachweisen lässt, dass jene Forderungen in denjenigen Compositionen, welche der Zeit vor dem Unterrichte angehören, wenig oder gar nicht erfüllt sind, in denjenigen aber, welche nach Beginn des Unterrichtes geschrieben wurden, immer mehr in Erfüllung gehen. Dies lässt sich nun nachweisen.

In den Variationen über einen Marsch von Dressler, welche Neefe in seinem Bericht vom 2. März 1783 als erschienen erwähnt und welche also der Zeit vor dem Unterricht in der Composition angehören, zeigt sich keine Spur von contrapunktisch selbständiger Stimmenführung. Es sind Figural-Variationen der einfachsten Art. Man sieht überall nur eine harmonisch oder melodisch figurirte Oberstimme mit Begleitung, eine begleitete Einstimmigkeit. Die drei dem Kurfürsten von Cöln gewidmeten, im Jahr 1783 erschienenen Clavier-Sonaten zeigen wohl hier und da Keime einer selbständigen Stimmenführung, erheben sich aber im Ganzen und was Gegensätzlichkeit der Stimmen anbetrifft gar wenig über die Stufe, welche die Variationen einnehmen. Eine im Jahre 1783 (im Alter von 11 Jahren) geschriebene zweistimmige Fuge für Orgel, deren grössere Hälfte hier folgt.





zeigt zwar in den gegeneinander auftretenden Stimmen eine gewisse Selbständigkeit, eine wirkliche Zweistimmigkeit, jedoch zeigt sich diese Selbständigkeit gar gliedermännisch abhängig und beeinflusst von Vorbildern, und dann ist die Behandlung der Intervalle (z. B. der Quarte zu Anfang des 5. Takts) zum Theil so wider alle Regeln, dass man daraus nur den Beweis einer mangelnden systematischen Uebung im reinen Satz schöpfen kann. Ein Fortschritt ist in den im Jahre 1785, zwei bis drei Jahre nach Beginn des Unterrichts bei Neefe geschriebenen drei Quartetten für Clavier und Streichinstrumente bemerkbar. Die theils harmonische, theils melodische Figuration hat an Mannigfaltigkeit, und die Führung der oft selbständig gegeneinander auftretenden Stimmen hat, im Vergleich mit der Fuge, an Reinheit und Freiheit in der Benutzung der Intervalle gewonnen. Immer selbständiger wird die Stimmführung, immer mannigfaltiger die Figuration in den nun folgenden, später geschriebenen Werken, namentlich in dem angeblich im Jahre 1787 geschriebenen Präludium für Pianoforte in F-moll*, in den 1789 geschriebenen zwei Präludien Op. 39 und in den spätestens 1790 geschriebenen Variationen über Righini's Ariette »*Venni Amore*«. Allerdings darf man mit mehreren in diesen Werken hier und da vorkommenden schlechten Gängen, Octaven-Parallelen, Querständen und dergl. nicht rechten.

In den Lehrbüchern des reinen Satzes schliesst sich an den einfachen Contrapunkt die Lehre von der Nachahmung. In Betreff der freien Nachahmung kann man in den frühesten Compositionen Beethoven's fast denselben Stufengang beobachten, wie bei dem Contrapunkt oder der Figuration. In den Variationen über Dressler's Marsch zeigt sich keine Spur einer Nachahmung. Ansätze dazu finden sich in den drei Clavier-Sonaten. In der zweistimmigen Fuge ist, abgesehen von der Durchführung des Themas, das den Zwischensätzen zugewiesene Nachahmungswesen gar nicht wohl gerathen; die Zwischensätze bestehen meistens aus Sequenzen, wie man sie häufig bei einigen schlechten Componisten gegen Ende des vorigen Jahrhunderts antrifft. Immer entschiedener, aber doch nur bis zu einem gewissen Grade, tritt die Nachahmung hervor in den drei Quartetten für Clavier und Streichinstrumente, in dem Präludium in F-moll, in den zwei Präludien Op. 39 und in den Variationen über Righini's Ariette. In letzterem Werk findet man auch (zu Anfang der 19. Variation) eine kurze kanonische Nachahmung in der Unterquinte.

Wenn sich nun diese mit der chronologischen Entstehung der Werke Schritt haltende Steigerung in der Anwendung der Mittel der Figuration und der Nachahmung nicht ohne irgend einen theoretischen Beistand und nicht ohne vorhergegangene Uebungen erklären lässt, so darf dabei doch nicht übersehen werden, dass sich auch andere Einflüsse, die nicht theoretischer Art sind und die einen tieferen Grund haben, geltend gemacht haben. Neefe sagt in seinem Bericht über Beethoven: »Er spielt grösstentheils das wohltemperirte Clavier von S. Bach«. Dass dieses Werk anregend gewirkt hat, kann man sich denken. Dass es aber auch zur

---

* Auf einem alten gedruckten Exemplar des Präludiums ist von fremder Hand bemerkt: »à l'âge de 15 ans«. Auf dieser Angabe beruht die Annahme, dass es im Jahre 1787 componirt sei. Auf einem ebenfalls alten Exemplar des später zu erwähnenden Menuets für Pianoforte in Es-dur ist von derselben Hand bemerkt: »dans l'âge de 13 ans«. Demnach muss der Menuet 1785 geschrieben sein. Sehr wahrscheinlich sind die Data den verloren gegangenen Original-Manuscripten entnommen. Man würde keinen Grund haben, den Angaben Glauben zu schenken, wenn nicht dieselbe Hand sich an einem dritten Orte als zuverlässig erwiesen hätte.

Nachbildung angeregt hat, kann man daraus sehen, dass etwas von dem in einigen Präludien (z. B. im Präludium in F-dur im zweiten Theil) herrschenden freien polyphonen Wesen, wo alle Stimmen in theils freier, theils nachahmender Weise sich an der Figuration betheiligen, übergegangen ist auf Beethoven's Präludium in F-moll. Das ist nun ein einzelnstehendes Beispiel fremder Einwirkung. Nachhaltiger zeigt sich ein anderer Einfluss. Die allerfrühesten, vor 1784 geschriebenen Compositionen Beethoven's die Variationen über den Marsch, einige Lieder, ein Rondo für Clavier in A-dur, die drei Claviersonaten u. a. m. gehören derjenigen Richtung an, welche damals in C. Ph. E. Bach culminirte [*]. Die Form ist, wenn auch oft weit und ausgesponnen, doch klein und nicht gedrungen; eigentliche Durchführungstheile fehlen oder sind karg bedacht; der zweite Theil eines Sonaten-Satzes beginnt in der Regel wie der erste Theil mit dem Hauptthema; meistens herrscht die Oberstimme vor und verhalten sich die andern Stimmen begleitend. In den später geschriebenen Compositionen und ungefähr vom Jahre 1785 an eignet sich Beethoven aber immer mehr die Schreibart Mozart's an, wie sich solche in den ungefähr bis zum Jahre 1782 geschriebenen Werken zeigt, nämlich die Art Mozart's zu figuriren, Motive zu bilden, Nachahmungen einzuweben und die begleitenden Stimmen durch irgend ein Mittel der Figuration zu einer gewissen Wesenheit und zu einem für sich bestehenden Antheil an dem Ganzen der Darstellung zu verhelfen. Der beginnende Einfluss Mozart's ist ersichtlich in den 1785 geschriebenen drei Clavier-Quartetten. Entschieden mozartisch ist das im Jahre 1792 geschriebene Trio für Streichinstrumente Op. 3. Von kleineren Sachen sind zu nennen: der wahrscheinlich im Jahre 1785 geschriebene Menuet in Es-dur für Pianofore, das Rondino in Es-dur für acht Blasinstrumente u. a. m. In diesen Stücken ist ein bedeutender Fortschritt in der Entwickelung Beethoven's geschehen. Beethoven schreibt nun nicht mehr die Stimmen immer von oben nach unten, sondern er beginnt so zu schreiben, dass die oberen Stimmen wie aus den unteren herausgewachsen erscheinen; ausser der Oberstimme nehmen auch die andern Stimmen, jedoch nur beiläufig und auf kurze Zeit, an der Melodieführung Theil, und die begleitenden Stimmen geben die untergeordnete Rolle auf, die sie früher zu spielen hatten. Mozart wurde und war nun längere Zeit das Vorbild, um eine Schreibart zu erlangen, welche grössere Formen auszufüllen vermag, und welche wohl Beethoven meint, wenn er 1800 an Hoffmeister schreibt: «Ich kann gar nichts unobligates schreiben, weil ich schon mit einem obligaten Accompagnement auf die Welt gekommen bin» [**].

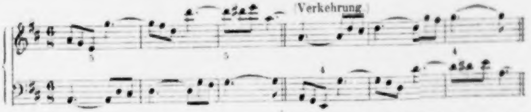
---

[*] Dass Beethoven in Bonn Compositionen von C. Ph. E. Bach kannte, kann nicht bezweifelt werden. Im Nachlass Beethoven's fand sich eine von seinem Vater († 1792) geschriebene Partitur von C. Ph. E. Bach's Morgengesang am Schöpfungstage. C. Czerny berichtet, dass sein Unterricht im Clavierspielen bei Beethoven im Jahre 1801 mit dem Studium der Clavierschule und der Clavierwerke C. Ph. E. Bach's begonnen habe. Es wird auch erzählt, dass Beethoven noch in späteren Jahren auf Bach's Claviersonaten grosse Stücke gehalten habe.

[**] Dass der Stern Mozart's für Beethoven zur oben angegebenen Zeit aufgehen konnte, geht aus folgenden Mittheilungen hervor. «Die Entführung aus dem Serail» wurde in Bonn aufgeführt im Winter 1782—1783, «Don Giovanni» und «Die Hochzeit des Figaro» 1789—1790. (Vergl. Thayer's Biographie, I. S. 73. 193.) Die sechs Haydn gewidmeten Streichquartette waren 1786

Dass Beethoven, wenn er auch in Bonn viel Bach'sche Fugen gespielt, doch die Fugenform nicht gründlich kennen gelernt hat, das beweisen die Fehler, die in den später unter Albrechtsberger's Leitung geschriebenen Fugen vorkommen. Die im Alter von 11 Jahren geschriebene Fuge ist nicht probehaltig. Sie ist nur ein Beweis des Talents. Sie beweist, dass Beethoven sich frühzeitig das allgemeine Wesen der Fuge angeeignet hatte und dass er die Gabe hatte, ein Thema fest zu halten, in seine Bestandtheile zu zerlegen und frei durchzuführen.

Auch beim doppelten Contrapunkt liefern die später bei Albrechtsberger geschriebenen Uebungen den Beweis, dass Beethoven denselben in Bonn nicht gründlich, d. h. nicht nach Regeln kennen gelernt hat. Einige doppelcontrapunktische Stellen, welche hier und da vorkommen, z. B. im zweiten Theil der 19. Variation über Righini's Ariette



und im letzten Satz des Trios Op. 3, zeigen eine regelwidrige Behandlung der Intervalle (z. B. in der mitgetheilten Stelle die Quinten, welche in der Verkehrung zu Quarten werden) und können höchstens als Beweis dienen, dass er einen allgemeinen Begriff von der Sache hatte und die Erscheinung kannte.

Was nun noch die übrigen Gegenstände der Compositionslehre betrifft, z. B. Behandlung des Textes bei Singcompositionen, Gestaltung der Tonstücke u. s. w., so schweben unsere Annahmen darüber fast ganz in der Luft. Beispielsweise lässt sich erwähnen, dass Neefe bei seinen eigenen Gesangcompositionen auf richtige Declamation der Worte und auf Erfassen der in den Worten liegenden Empfindung sah*). Dass aber in dieser Hinsicht eine Einwirkung Neefe's Statt gefunden habe, lässt sich schwerlich aus den von Beethoven in Bonn geschriebenen Liedern erkennen. Es lässt sich nur mit Gewissheit sagen, dass das musikalische Leben Bonns Gelegenheit genug bot, die meisten und wichtigsten Formen der Instrumental- und Vocal-Musik in den Werken der bedeutendsten Componisten der damaligen Zeit (Ph. E. Bach, Gluck, J. Haydn, Mozart, Georg Benda, Philidor, Monsigny, Gretry, Piccini, Salieri, Sacchini u. s. w.) kennen zu lernen.

Wir müssen nun auf Neefe genauer zurückkommen. Neefe wird von seinen

---

in Bonn bekannt. (Vergl. Cramer's »Magazin« vom Jahre 1786, S. 1383.) Simrock, Waldhornist an der Bonner Kapelle, hatte (nach Cramer's »Magazin« v. Jahre 1783, S. 385) ein Lager von Musikalien der Verleger Götz in Mannheim und Artaria in Wien. Beethoven hatte also 1783 und später Gelegenheit, die Compositionen Mozart's, welche bei jenen Verlegern erschienen, gleich kennen zu lernen.

*) Neefe äussert sich in dem Vorbericht zu seinen i. J. 1776 erschienenen »Oden von Klopstock mit Melodien«, er schmeichle sich, »die Empfindungen getreu ausgedrückt und die Worte richtig deklamirt zu haben. Denn keine Melodie ist von mir eher aufgeschrieben worden, als ich den Text ganz verstanden und empfunden, mir ihn zwey- bis dreymal laut vordeklamirt, und die Melodie nach allen Strophen untersucht hatte«.

Zeitgenossen als ein rechtschaffener, gewissenhafter Mann geschildert*. Man kann daher mit gutem Grund annehmen, dass er nach bestem Willen und Gewissen beim Unterricht zu Werke ging. Ferner lernt man ihn in seinen schriftstellerischen Arbeiten als einen Mann kennen, der mit einer unbefangenen, aber ernsten Auffassung der Dinge die Gabe einer klaren Darstellung verbindet und dabei eine nicht geringe Kenntniss der Literatur zeigt**. Daraus ist zu folgern, dass er beim Unterricht nicht planlos, sondern überlegt und, so gut er konnte, methodisch vorging. Ist es doch ganz folgerichtig, dass er Beethoven erst »zum Generalbass« anleitet und ihn dann »in der Composition« übt. Es ist aber nun nicht zu übersehen, dass Neefe, wie er selbst sagt, keine eigentliche Schule in der Composition durchgemacht hatte. Er sagt nämlich in seiner Selbstbiographie (Leipz. Allg. Musik. Ztg. I, 259): »Zwar kann ich nicht sagen, dass ich so eigentlich Schule bey ihm (J. A. Hiller) gemacht habe. Aber seine Gespräche über musikalische Dinge, seine Erinnerungen über meine Arbeiten, seine Bereitwilligkeit, mir die besten Muster in die Hände zu geben, und mich auf ihre vorzüglichsten Schönheiten aufmerksam zu machen, dieselben zu entwickeln, das Vorschlagen solcher Bücher, worinnen die Kunst auf psychologische Gründe gebaut war, z. B. Homes Grundsätze der Kritik, Sulzers Theorie u. a. m. — nützten mir mehr, als ein förmlicher Unterricht«. Uebereinstimmend mit diesem Geständniss lassen Neefe's Compositionen eine Vertrautheit mit allem, was die Schule bietet, vermissen.

Neefe lebte und bildete sich in einem Kreise und zu einer Zeit, wo einerseits Händel und J. S. Bach, wenn auch oft genannt, doch in den Hintergrund gedrängt und in ihrer Grösse und Bedeutsamkeit nur von gar Wenigen (und wir rechnen zu diesen Wenigen einen der treuesten Wächter des reinen Satzes, Kirnberger) erkannt waren, und wo andererseits Haydn und Mozart ihre Mission noch nicht erfüllt hatten. Es war eine Zeit, wo in dem Suchen nach neuen Bahnen man nichts Besseres wusste, als die Formen der gleichzeitigen französischen und italienischen Musik anzunehmen, überall auf Einfachheit zu dringen, die künstlichere polyphone Schreibart zu vermeiden und die Melodie zur Herrin über die Harmonie zu machen. In diesem Streben nach Simplicität lassen sich zwei, in gewisser Hinsicht entgegengesetzte Richtungen unterscheiden. Bei der einen Richtung wurde der ideale und eigentliche Zweck der Tonkunst nicht aus den Augen verloren. Ihr gehören an: Georg Benda in seinen späteren Werken, Ph. E. Bach in seinen meisten Werken, Joseph Haydn in seinen früheren Werken, Naumann und, mit gewisser

---

* Rochlitz sagt (Leipz. Allg. Musik. Ztg. I, 241) über ihn: »Sein Charakter hatte Redlichkeit, Gefälligkeit, Offenherzigkeit und Freundschaftlichkeit zu Grundzügen«. Ein ungenannter Freund nennt ihn (ebenda S. 355) »einen Mann, der nur für die Kunst, für das Edle und Schöne, für seine Familie und seine Freunde lebte«.

** C. F. D. Schubart sagt in seinen »Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst«: »Neefe zeichnet sich auch dadurch vor vielen Musikern aus, dass er sehr gut deutsch schreibt. Man hat im deutschen Museum und in andern deutschen Monatschriften einige Abhandlungen über musikalische Gegenstände von ihm, die ungemein gut und gründlich geschrieben sind«. Gerber sagt (Neues Lexikon der Tonkünstler, III, 564) über einen Aufsatz von Neefe (im 38. Stück der Berliner mus. Ztg.): »Diesen Aufsatz nebst dem im 1sten Jahrg. des Cramerischen Magazins mögen die Hrn. Einsender ähnlicher Aufsätze als Muster ansehen, wie man von musikalischen Gegenständen urtheilen und handeln soll«.

Einschränkung, auch Gluck und Mozart. Die andere Richtung, vertreten meistens durch Männer, welche von der Seite der allgemeinen geistigen Bildung her in die Tonkunst gekommen waren, ging, mit oder ohne Absicht, auf eine Verallgemeinerung der Kunst aus. Ein Vertreter dieser Richtung ist J. A. Hiller. Wenn man dieser Richtung das zweifelhafte Lob, das allgemeine Kunstbedürfniss im Auge gehabt und die Musik zum Gemeingut des Volkes gemacht zu haben, auch nicht nehmen kann, und wenn man auch sagen muss, dass die ihr angehörenden Compositionen innerhalb der Grenzen, welche ihnen auf ihrem engen und vorwiegend heiteren Gebiet gestellt sind, ihre Aufgabe vollkommen erfüllen und insofern ganz stylgemäss sind: so muss man doch bekennen, dass das Streben nach Vereinfachung und allgemeiner Verständlichkeit zur Verflachung führen musste, und dass eine Kunstrichtung, in welcher das Gemüthsleben den höchsten Grad seines Ausdrucks in der Sentimentalität findet, den idealen Zweck der Kunst verfehlen muss. Nun, Neefe ist als Componist ein Opfer dieser Richtung. Er wurde ein Opfer der Richtung in Folge seines Berufes, weil die Arbeiten für die Bühne ihn nicht zu einer mehrseitigen Ausbildung seiner Anlagen und zur Lösung einer im eigentlichen Sinne künstlerischen Aufgabe kommen liessen, vielleicht auch weil der angeborene Hang zur Speculation ihn abhielt, die Kunst so viel als möglich von allen Seiten praktisch anzufassen. Gewiss lag in ihm ein edler Keim. Das sieht man an einigen Liedern und Opern-Arien, in denen sich ein warmes und reines Gefühl ausspricht[*]. Neefe's Compositionen sind grösstentheils für die Bühne bestimmt; ein kleinerer Theil besteht aus Clavierstücken, aus Gesängen mit Clavier-Begleitung, aus Compositionen über geistliche Texte u. s. w. Sie haben im Ganzen genommen die damals übliche Schreibart, wie wir sie, theils leicht und gefällig, theils etwas gekünstelt aber durchsichtig, bei Hasse, Hiller, Gretry, Ph. E. Bach, G. Benda und Andern finden, erreichen jedoch weder die Gedrungenheit noch die feine Harmonik des einen oder andern genannten Componisten. Die Melodie liegt fast immer in der Oberstimme. Die Figuration ist nicht reich. Nachahmungen kommen selten vor und auch dann meistens nur bei kurzen Gliedern. Wo sich Neefe in einem Satze für vierstimmigen Chor auf Nachahmung eines längeren Gliedes, z. B. eines zwei Takte langen Motivs, einlässt, da wird, indem die Stimmen, welche die Nachahmung begonnen, noch vor Eintritt der letzten Stimme, also vor der Durchführung des Motivs durch alle Stimmen, die einmal angetretene Selbständigkeit wieder aufgeben, das Gewebe gar bald fadenscheinig und locker. Ueberhaupt ist, abgesehen von jenen kleinen und misslungenen Nachahmungen, zu bemerken, dass Neefe nirgends, auch wo es angebracht wäre, z. B. bei der Composition eines geistlichen Textes, zu den ausgebildeteren Formen der polyphonen Schreibart greift. Das ist die Stufe des höheren Dilettantismus*). Die letzterwähnten Erscheinungen sind uns wichtig. Sie liefern den Beweis, dass Neefe in der Stimmführung bei fugirten Sätzen nicht handfest und mit der polyphonen Schreibart wenig vertraut war. Daraus ergiebt sich weiter, dass sein Unterricht lückenhaft war; denn zum Unterricht in der Composition genügt nicht eine praktische Gewandtheit in dieser oder jener Compositions-Art, sondern es gehört dazu, ausser einer theoretischen Vielseitigkeit, eine gewisse praktische Gewandtheit in allen zur Compositionslehre gehörenden Gegenständen.

---

[*] C. F. D. Schubart sagt über die von ihm in Musik gesetzten Klopstock'schen Oden: »Die Melodien sind meist dem grossen Geiste Klopstock's angemessen und drücken seine tiefe, schwermüthige Empfindung ganz vortrefflich aus«. Schubart bemerkt auch: »Mir däucht, Neefe würde als Kirchen-Componist am meisten glänzen. Leider ist aber seine jetzige Bestimmung seinem Geiste nicht angemessen. Er hält sich als Musikmeister bei der Seiler'schen Schauspielergesellschaft auf«. Neefe hatte diese Stellung 1776—1779.

Mängel können aber auch ihre Kehrseite und ihr Gutes haben. Neefe sagt in einer bereits angeführten Stelle, dass «Bücher, worinnen die Kunst auf psychologische Gründe gebaut war», ihm mehr genutzt hätten, als ein förmlicher Unterricht in der Composition. Dass nun Neefe's Ansichten von der Kunst eine Richtung zur Psychologie und Aesthetik genommen hatten und welcher Art seine Ansichten waren, das mag folgende Stelle zeigen, welche einem Aufsatz «Ueber die musikalische Wiederholung» (im deutschen Museum v. J. 1776, S. 745) entnommen ist. Neefe schreibt: «Das Genie soll zwar nicht durch die Regel unterdrückt werden, es soll nur durch sie, besonders wenn sie aus der Natur der menschlichen Seele, aus dem natürlichen Gange unserer Empfindungen abgezogen ist (wie eigentlich die Regel seyn muss), geleitet werden, dass es sich nicht ganz vom geraden Wege entferne. Es behält immer noch Gelegenheit genug, sich als Genie zu zeigen, in der Neuheit der Ideen, in der eignen Einkleidung derselben, in der verschiedenen Modification der Melodie und Harmonie, in den besondern Verzierungen der unvollkommenen Schlüsse und Einschnitte, in Verschmelzung der Abschnitte u. s. w. Es kann mannigfaltig seyn, ohne die Einheit und Ordnung zu stören» u. s. w. Neefe's Ansicht ging also dahin, dass die Gesetze und Erscheinungen der Musik auf das seelische Leben des Menschen zu beziehen seien und eigentlich darin begründet sein müssen. Man kann nach dieser Ansicht nicht zweifeln, dass Neefe der Philosoph nicht selten Neefe den Compositions-Lehrer vertreten und ergänzen musste, dass, wo technische Regeln nicht ausreichten und auch da, wo solche ausreichten, Neefe mit ästhetischen Bemerkungen bei der Hand war und Regeln des Geschmacks zu Hülfe nahm. Stellt man sich nun diesen trefflichen Mann vor, wie wir ihn namentlich aus seiner Selbstbiographie kennen, diesen Mann ohne alle Flunkerei, der mit offenem Blick für das Sachliche und Gegenwärtige doch stets das Niedere auf ein Höheres, das Aeussere auf ein Inneres bezog: so kann man es wohl ein Glück nennen, dass Beethoven, dessen Natur auf die Darstellung eines so reichen Gemüthslebens angelegt war, in seiner Jugend einen Mann zur Seite hatte, der an Beispielen und in Bemerkungen auf die Verwandtschaft zwischen den Bewegungen der menschlichen Seele und dem Element der Töne aufmerksam machen und dadurch zur Aufklärung Beethoven's über seine Bestimmung und zur Entwickelung seiner Subjectivität beitragen konnte. Vielleicht lässt sich der Einfluss Neefe's noch höher anschlagen. Es ist nämlich möglich, dass Neefe, indem er, was man aus der oben mitgetheilten Stelle schliessen kann, auf geschmackvolle Wendungen, auf Mannigfaltigkeit bei der Wiederholung eines Gedankens u. s. w. drang, den kritischen Sinn, den wir in seiner Thätigkeit so oft in Beethoven's Skizzenbüchern zu beobachten Gelegenheit haben, wecken oder stärken half. Dann ist es denkbar, dass Neefe, indem er auf die Unzertrennlichkeit des Schönen, Wahren und Guten hinwies, zur Bildung des sittlichen Charakters Beethoven's und zur Hebung seines künstlerischen Selbstbewusstseins beitrug. Alles zusammengenommen kann man also sagen: Neefe's Unterricht war in technischer Hinsicht ungenügend, in Hinsicht auf Bildung des Geschmacks und Entwickelung des musikalischen Gefühls aber konnte er nur fördernd und nachhaltig sein. Dass überhaupt der Unterricht nicht ohne Wirkung sein konnte, beweist der Inhalt eines an Neefe geschriebenen Briefes, worin Beethoven seinen Dank in den Worten ausspricht: »Ich danke Ihnen für Ihren Rath, den Sie mir sehr oft bei dem Weiterkommen in meiner göttlichen Kunst ertheilten. Werde ich einst ein grosser Mann, so haben auch Sie Theil daran« u. s. w. *).

---

*) Der Verfasser urtheilt nur nach den ihm bekannt gewordenen Compositionen Neefe's. Bekannt sind ihm die in Hiller's «Wöchentlichen Nachrichten» v. J. 1767—1769 und die in den «Musikalischen Nachrichten» v. J. 1770 erschienenen Stücke (Sonatinen, Variationen und kleinere Sätze für Clavier, eine geistliche Ode für drei Singstimmen u. s. w.), eine Anzahl Lieder mit Clavierbegleitung, das Singspiel «Heinrich und Lyda» und die Oper «Adelheid von Veltheim» (in Bonn aufgeführt um 1781). Das letztere Werk war als das zuletzt geschriebene und als das umfangreichste und bedeutendste hauptsächlich bei obigem Urtheil massgebend.

Beethoven war im Jahre 1787 in Wien und erhielt, wie Ries (Biogr. Not. S. 86) mittheilt, »einigen Unterricht« von Mozart. Ueber diesen Unterricht fehlen nähere Mittheilungen. Beethoven war zu kurze Zeit in Wien, als dass er hätte einen vollständigen Cursus im Contrapunkt oder in einem andern Gegenstande durchmachen können.

Im Juli 1792 kam Joseph Haydn auf der Rückreise von England nach Bonn. Wegeler erzählt (Biogr. Notizen S. 15): »Als Haydn zuerst aus England zurückkam . . . . legte ihm Beethoven eine Cantate vor**), welche von Haydn besonders beachtet und ihr Verfasser zu fortdauerndem Studium aufgemuntert wurde«. Wir vermuthen, dass bei dieser Gelegenheit Haydn das Studium des strengen Satzes empfahl. Beethoven hat sich dann längere Zeit und wiederholt damit beschäftigt, zuerst unter J. Haydn's Leitung in Wien. Hierüber im nächsten Buch.

---

*) Berlinische musikalische Zeitung vom 26. October 1793.

**) Wahrscheinlich eine Cantate auf den Kaiser Leopold II., welche verloren gegangen ist.

Unterricht bei Joseph Haydn.

Beethoven traf im November 1792 in Wien ein, und bald darauf begann der Unterricht bei Joseph Haydn. Der Unterricht kann ein Jahr oder etwas darüber gedauert haben. Vorgenommen wurde der einfache Contrapunkt. Das war die erste Schule des strengen Satzes, die Beethoven durchmachte.

Haydn hielt grosse Stücke auf Fux' »*Gradus ad Parnassum*«*. Er schätzte das Buch seiner Methode wegen, war aber nicht in allen Punkten mit Fux einverstanden, sondern folgte auch seiner eigenen Ansicht und den Ansichten Anderer (z. B. C. Ph. E. B[illegible]h's, Kirnberger's). Haydn hatte sich, mit Benutzung einiger andern Lehrbücher, einen Auszug aus Fux' »*Gradus ad Parnassum*« gemacht, den er seinen Schülern in die Hand gab. Auch Beethoven hatte einen. Wir lassen den Inhalt eines solchen Elementarbuchs (so nannte Haydn den Auszug) mit Uebergehung einiger überflüssiger Stellen und ohne den Wortlaut zu berücksichtigen, hier folgen**.

Regeln des Contrapunkts.

Die Intervalle sind theils consonirend, theils dissonirend. Consonanzen sind: Einklang (*unisonus*), Terz, Quinte, Sexte und Octave. Diese Consonanzen sind theils vollkommen, theils unvollkommen. Vollkommene Consonanzen sind: Einklang, Quinte und Octave. Unvollkommene Consonanzen sind: Terz und Sext. Alle übrige Intervalle sind Dissonanzen, nämlich: Secunde, Quarte, Tritonus, falsche Quinte, Septime und None.

Die Bewegung ist dreierlei:

1) die gerade Bewegung (*motus rectus*), wenn zwei oder mehr Stimmen zugleich steigen oder fallen;

2) die Gegenbewegung (*motus contrarius*), wenn eine Stimme steigt und eine andere fällt;

3) die Seitenbewegung (*motus obliquus*), wenn eine Stimme auf- oder abwärts geht und eine andere auf einem Tone liegen bleibt.

---

* A. C. Dies (biogr. Nachr. S. 39) berichtet: »Haydn vermehrte seine Bibliothek mit dem Lehrbuche von Fux. Er fand nichts darin, was seinem Wissen mehreren Umfang hätte geben können, doch gefiel ihm die Methode oder Lehrart, und er bediente sich derselben bei seinen damaligen Schülern«. Griesinger (biogr. Not. S. 10) sagt: »Er lernte auch Fuxens *Gradus ad Parnassum* in deutscher und lateinischer Sprache kennen, ein Buch, das er noch im späten Alter als klassisch rühmte« u. s. w.

** Das Elementarbuch, welches Beethoven besass, ist verloren gegangen. Obige Zusammenstellung ist nach zwei Vorlagen gemacht, von denen eine unvollständig, die andere unzuverlässig war. Auf Genauigkeit und Vollständigkeit der Wiedergabe des Elementarbuchs musste also von vornherein verzichtet werden.

Hinsichtlich des Gebrauchs dieser drei Bewegungen giebt es vier Hauptregeln:

1) Von einer vollkommenen Consonanz zu einer andern vollkommenen schreitet man entweder durch die Gegen- oder durch die Seitenbewegung.

2) Von einer vollkommenen Consonanz zu einer unvollkommenen schreitet man durch alle drei Bewegungen.

3) Von einer unvollkommenen Consonanz zu einer vollkommenen schreitet man entweder durch die Gegen- oder durch die Seitenbewegung.

4) Von einer unvollkommenen Consonanz zu einer unvollkommenen schreitet man durch alle drei Bewegungen.

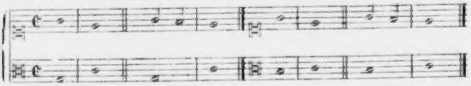
An der Kenntniss und dem rechten Gebrauch dieser Regeln hänget, wie man zu sagen pflegt, das Gesetz und die Propheten.

Das Wort Contrapunkt kommt her von *punctum contra punctum*, d. i. Punkt gegen Punkt. In früheren Zeiten nannte man die Noten auch »Punkte«. Wenn man nun gegen eine Reihe von Punkten oder Noten eine andere Reihe von Punkten oder Noten setzte, so nannte man das: Punkt gegen Punkt (*punctum contra punctum*) setzen.

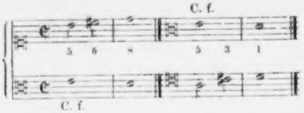
Der Contrapunkt wird in fünf Gattungen eingetheilt.

In der ersten Gattung wird Note gegen Note (*nota contra notam*) gesetzt. Jede Note des Choralgesanges (*cantus firmus*) erhält eine vollkommene oder unvollkommene Consonanz. Die erste und letzte Note erhalten vollkommene Consonanzen. Die vorletzte Note erhält, wenn der Cantus firmus unten steht, eine grosse Sexte; steht der Cantus firmus oben, so ist unten eine kleine Terz zu nehmen. In der Mitte sind viele Einklänge und Octaven zu vermeiden. Die vier Hauptregeln sind wohl zu beachten. Am meisten ist die Gegen- und Seitenbewegung anzuwenden. Bei der geraden Bewegung können leicht Fehler (verdeckte Quinten und Octaven) entstehen.

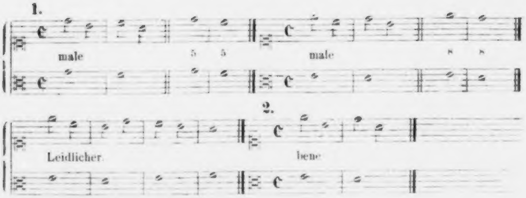
In der zweiten Gattung des Contrapunkts werden zwei Noten gegen eine gesetzt. Die erste Note fällt auf den Niederschlag (*thesis*), die andere auf den Aufschlag (*arsis*). Die Note, welche in Thesi zu stehen kommt, muss eine Consonanz sein. Die andere Note, in Arsi, kann eine Dissonanz sein, wenn sie stufenweise angebracht ist, mit andern Worten: wenn sie einen Terzensprung ausfüllt; z. B.



Wenn der Cantus firmus unten steht, so muss im vorletzten Takt die erste Note eine Quinte, die zweite eine grosse Sexte sein. Steht aber der Cantus firmus oben, so muss die erste Note eine Quinte, die zweite eine kleine Terz sein; z. B.

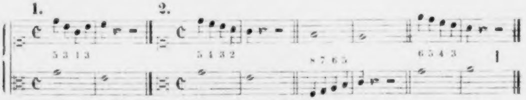


Es ist erlaubt, den Contrapunkt mit einer Pause anstatt der ersten Note zu beginnen. Wenn beide Stimmen zu eng aneinander kommen, so können sie vermittelst eines Sexten- oder Octaven-Sprungs wieder auseinander geführt werden. Zwei in Thesi aufeinander folgende Quinten oder Octaven, welche in Arsi eine Note mit einem Terzen-Sprung zwischen sich haben, sind verboten (Beisp. 1); denn die in Arsi stehende Note wird so angesehen, als wäre sie nicht vorhanden. Anders ist es, wenn der Sprung einen grössern Raum ausfüllt, z. B. eine Quarte, Quinte oder Sexte (2); hier wird der Fehler durch den grössern Sprung ausgeglichen.

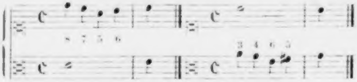


Die vier Hauptregeln müssen sowohl bei dieser als bei den folgenden Gattungen genau beachtet werden.

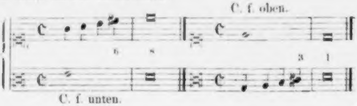
In der dritten Gattung des Contrapunkts werden vier Noten gegen eine gesetzt. Die erste Note muss eine Consonanz sein. Die übrigen Noten können auch Consonanzen (1), zum Theil aber auch Dissonanzen sein (2).



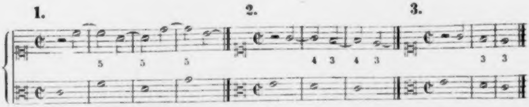
Eine Consonanz kann sprungweise eintreten. Eine Dissonanz darf nur stufenweise im Durchgange angebracht werden. Eine Ausnahme macht die Wechselnote (*nota cambiata*), welche entsteht, wenn man aus einer auf einem zweiten Viertel stehenden Dissonanz (Septime oder Quarte), statt eine Stufe abwärts zu gehen, eine Terz abwärts in eine Consonanz (Quinte oder Sexte) springt und dann eine Stufe aufwärts geht. Z. B.



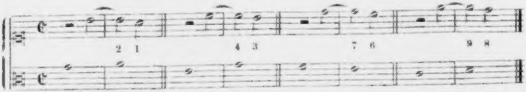
Die letzten Takte sind so einzurichten:



In der vierten Gattung des Contrapunkts werden zwei aneinander gebundene Noten, von welchen die erste in Arsi und die andere in Thesi steht, gegen eine gesetzt. Die Bindung (*ligatura, syncope*) ist zweierlei: 1) die Bindung der Consonanzen, 2) die Bindung der Dissonanzen. Die Bindung der Consonanzen findet Statt, wenn beide gebundene Noten Consonanzen sind (Beisp. 1). Die Bindung der Dissonanzen findet Statt, wenn die Note, welche in Thesi steht, eine Dissonanz ist; die andere Note muss immer eine Consonanz sein (2). Hier ist die gebundene Note, welche in Thesi steht, nichts anderes, als eine Verzögerung der folgenden Note; denn wenn die Verzögerung aufgehoben wird, so erscheinen alle Noten als Consonanzen (3).

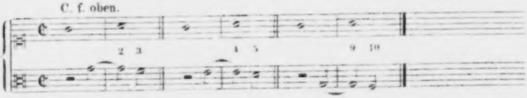


Die gebundene Dissonanz ist immer eine Stufe abwärts in die nächste Consonanz aufzulösen. Die gebundene Consonanz aber kann sprungweise fortschreiten. Steht der Cantus firmus unten, so geht die Secunde in den Einklang, die Quarte in die Terz, die Septime in die Sexte, die None in die Octave. Steht der Cantus firmus oben, so geht die Secunde in die Terz, die Quarte in die Quinte, die None in die Decime. Z. B.

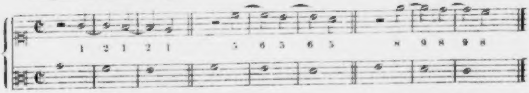


C. f. unten.

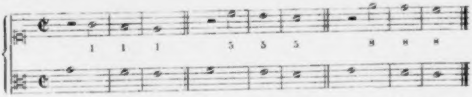
C. f. oben.



Folgende Fortschreitungen:

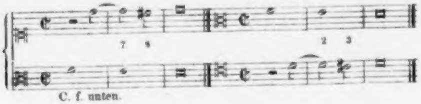


sind verboten: denn wenn man die Bindungen wegnimmt, werden Einklänge, Quinten und Octaven daraus:



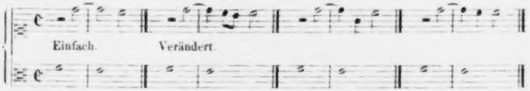
Wenn in einem Takte eine Bindung nicht Statt finden kann, so darf derselbe mit zwei ungebundenen Noten ausgefüllt werden. Der vorletzte Takt bekommt, wenn der Cantus firmus unten steht, die gebundene Septime mit der Auflösung in die Sexte; steht der Cantus firmus oben, so ist unten die Secunde mit der Auflösung in die Terz anzubringen; z. B.

C. f. oben.

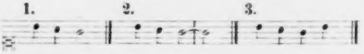


C. f. unten.

Die fünfte Gattung heisst die zierliche oder verblümte (*Contrappunto fiorito*), weil ausser den vier ersten Gattungen auch andere Veränderungen und Ausschmückungen darin vorkommen dürfen. Gebundene Noten der vierten Gattung können auf verschiedene Weise verziert oder verändert werden; z. B.



Achtelnoten können auf dem zweiten und vierten, nicht aber auf dem ersten und dritten Takt-Viertel vorkommen. Wenn im Anfang eines Taktes zwei Viertelnoten vorkommen, so soll im Aufschlag keine ungebundene Halbenote stehen, weil es scheinet, als ob der Gesang da schliessen wollte (1). Besser ist es, da eine gebundene Halbenote (2) oder wieder Viertelnoten (3) anzubringen.



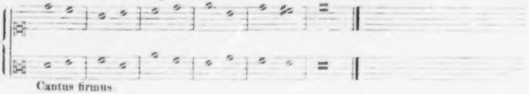
Man muss öfters auf Bindungen sehen. Die zwei letzten Takte sind wie in der vierten Gattung einzurichten.

Wir nehmen nun die von Beethoven geschriebenen »Uebungen im Contrapunkt« vor. Vorhanden sind 245 Uebungen*). Nach Fux'schem Vorbild liegen ihnen sechs, den sechs alten (authentischen Figural-) Tonarten in *D, E, F, G, A* und *C* angehörende feste Gesänge zu Grunde. Haydn hat in 42 Uebungen Stellen geändert oder als fehlerhaft bezeichnet. Ein Grund der Aenderung, eine Regel und dgl. ist nirgends angegeben. Dem Herausgeber liegt es ob, eine Auswahl der Uebungen zu treffen und die vorkommenden Aenderungen zu erklären. In der nun folgenden Zusammenstellung sind die von Haydn geänderten Stellen, mit **H** bezeichnet, den Uebungen, zu denen sie gehören, angehängt, und weisen Sternchen auf die Stellen in den Uebungen hin, zu denen sie gehören.

Uebungen im Contrapunkt.

Zweistimmiger Contrapunkt.

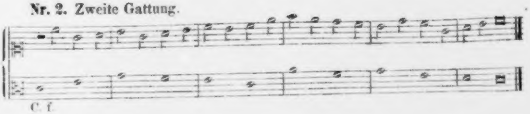
Nr. 1. Erste Gattung.



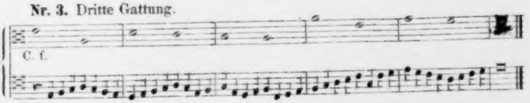
---

*) Das Manuscript ist nicht vollständig. Vollständig würde es ungefähr 300 Uebungen enthalten.

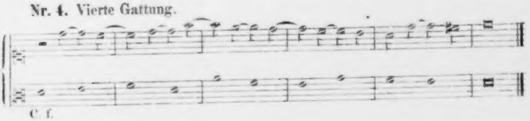
Nr. 2. Zweite Gattung.



Nr. 3. Dritte Gattung.

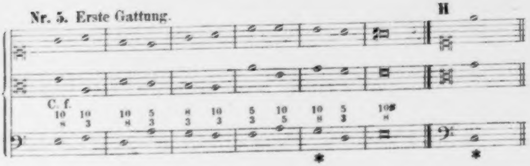


Nr. 4. Vierte Gattung.



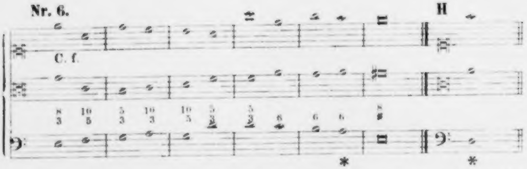
Dreistimmiger Contrapunkt.

Nr. 5. Erste Gattung.



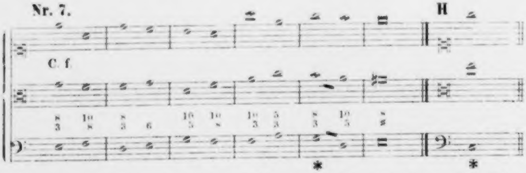
Haydn's Aenderung gilt den verdeckten Quinten zwischen den äusseren Stimmen im vorletzten Takt. Dass sie nicht dem Querstande *h-f* zwischen Sopran und Alt gelten kann, zeigen u. a. die Uebungen Nr. 6, 17 und 20, wo Haydn bei der Aenderung ähnliche Querstände nicht berücksichtigt. Haydn folgt in Betreff der Behandlung verdeckter Quinten und Octaven der Ansicht von Fux, welcher, auf Grund seiner ersten und dritten Hauptregel (siehe Seite 22 oben), alle derartige Fortschreitungen verbietet und sie nur dann zulässt, wenn sie nicht zu vermeiden sind, oder wenn durch deren Vermeidung ein anderer, grösserer Fehler entstehen würde. Wir verweisen auf mehrere Stellen des »*Gradus ad Parnassum*« (S. 61, 90—93, 104, 107, 113 f. der Uebersetzung von Mizler), wo Fux theils die Beobachtung der Regeln fordert, theils eine Uebertretung derselben »um wichtiger Ursachen willen«, oder »weil es nicht anders hat sein können«, oder »weil diese Gattung etwas schwer ist«, oder aus andern Gründen entschuldigt.

Nr. 6.



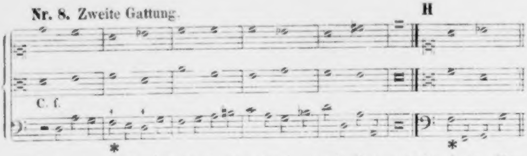
Vom vorletzten zum letzten Accord sind verdeckte Octaven zwischen den äusseren Stimmen. Vgl. Nr. 5.

Nr. 7.



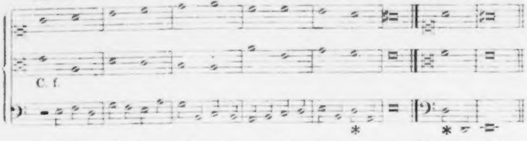
Im vorletzten Takt sind verdeckte Quinten zwischen Alt und Bass. Vgl. Nr. 5.

Nr. 8. Zweite Gattung.



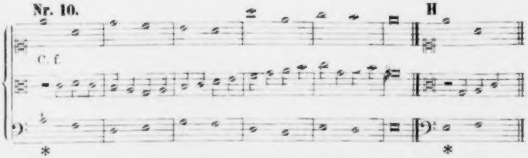
Im zweiten Takt sind durch eine durchgehende Note unterbrochene offene Octaven zwischen Alt und Bass. Haydn hat hier und in manchen folgenden Uebungen die fehlerhaften Noten mit Kreuzen (++) bezeichnet.

Nr. 9.



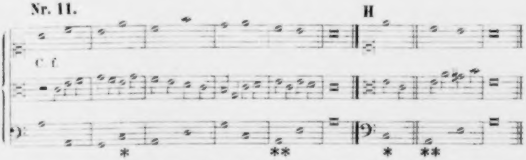
Die Cadenz ist der zweiten oder sogenannten phrygischen Tonart nicht gemäss. Der vorletzte Ton des Basses soll eine Stufe tiefer als der Finalton sein. Vgl. Fux a. a. O. S. 76 und 95.

Nr. 10.



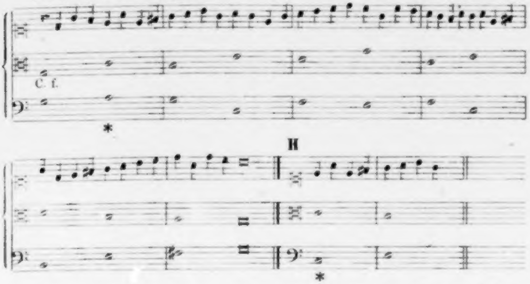
Der Anfang ist der phrygischen Tonart nicht gemäss. Die erste Note des Cantus firmus muss im Bass mit dem Grundton der Tonart (*e*), und in der Füllstimme mit dessen kleiner Terz oder Quinte begleitet werden.

Nr. 11.



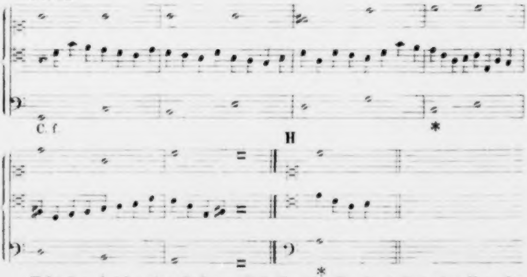
Vom zweiten zum dritten Takt sind verdeckte Quinten zwischen Sopran und Alt, und im vorletzten Takt verdeckte Octaven zwischen Alt und Bass. Auch fehlt bei der vorletzten Note des Cantus firmus die zur Harmonie nöthige Terz. Beethoven's und Haydn's Cadenzen sind nicht vorschriftsmässig. Die Mittelstimme musste als vorletzte Note den Leitton *gis* bekommen.

Nr. 12. Dritte Gattung.



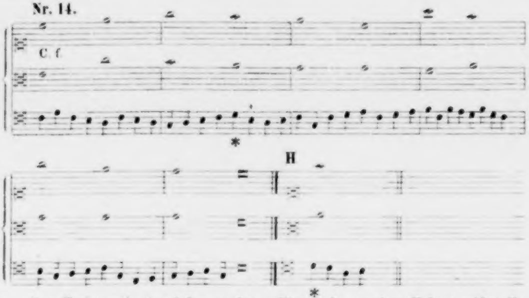
Haydn's Aenderung gilt der in den ersten Takten vorkommenden Cadenz. Fux macht Cadenzen in der Mitte (*Grad. ad Parn.*, lat. Ausg., Pag. 89, 91, 95, 100). Andere Theoretiker gestatten sie nicht.

Nr. 13.



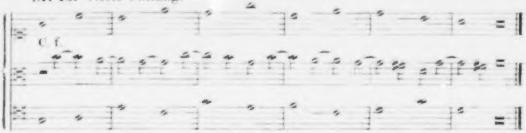
Takt 3 und 4 ist eine Cadenz. Vgl. Nr. 12. Haydn ändert eine Note des Cantus firmus. Die freie Quarte *a* über der 8. Note des Cantus firmus hat er stehen lassen.

Nr. 14.

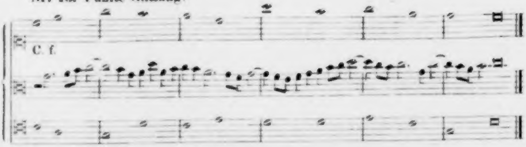


Der Tenor springt auf dem sechsten Viertel des zweiten Taktes wider die Regel in eine Dissonanz. Haydn bringt dafür eine Wechselnote (*Nota cambiata*) an. Die freie Quarte auf dem zweiten Viertel des vierten Taktes hat er stehen lassen. Auch musste zur Cadenz eine Stimme (am besten die Mittelstimme) als vorletzte Note den Leitton *h* bekommen.

Nr. 15. Vierte Gattung.

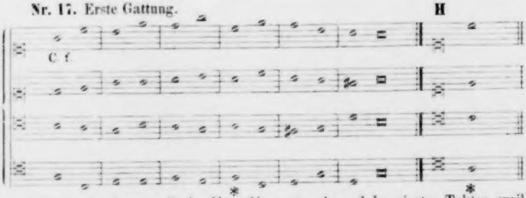


Nr. 16. Fünfte Gattung.



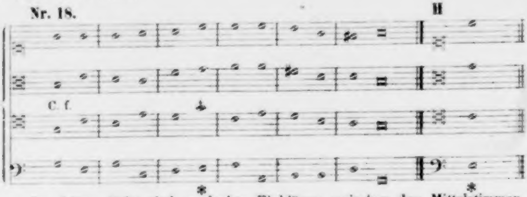
Vierstimmiger Contrapunkt.

Nr. 17. Erste Gattung.



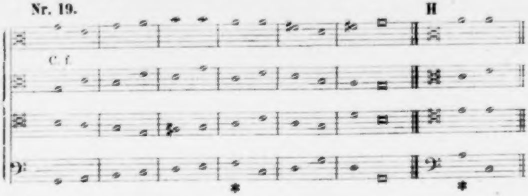
Haydn's Aenderung gilt der Note *f* im ersten Accord des vierten Taktes, weil sie mit der Note *fis* im zweitfolgenden Accord ein widriges Verhältniss bildet und die Tonalität verletzt.

Nr. 18.



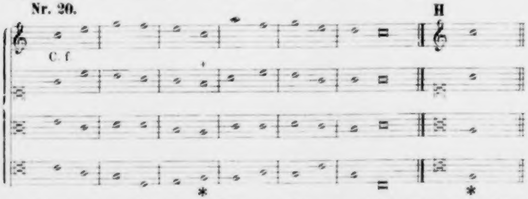
Im dritten Takt sind verdeckte Einklänge zwischen den Mittelstimmen. Vgl. Nr. 5. Haydn ändert eine Note des Cantus firmus.

Nr. 19.



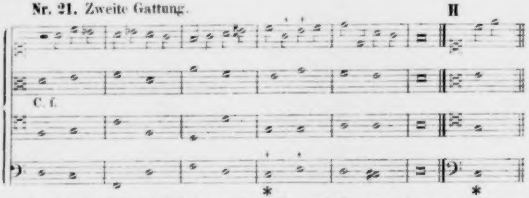
Haydn's Aenderung gilt ähnlich wie bei Nr. 17 der Entfernung der Note *f* im ersten Accord des vierten Taktes, welche der Tonart G-dur, welcher die vorhergehenden und nächstfolgenden Accorde angehören, nicht eigen ist.

Nr. 20.



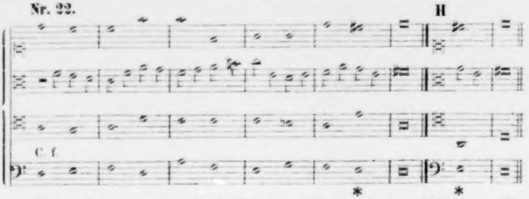
Takt 3 und 4 sind verdeckte Quinten und Octaven zwischen den beiden Oberstimmen. Vgl. Nr. 5.

Nr. 21. Zweite Gattung.



Im vierten Takt sind Quinten-Parallelen zwischen den äusseren Stimmen. Die Wendenote *h* über der dritten Note des Cantus firmus ist stehen geblieben*.

Nr. 22.

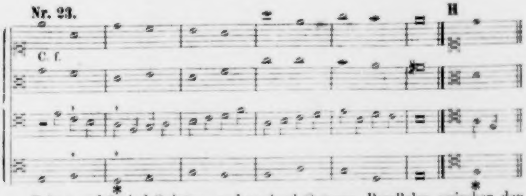


Haydn's Aenderung ist auf die Entfernung der verdeckten Quinten von der vorletzten zur letzten Note in den unteren Stimmen gerichtet. Bei der Aenderung entsteht eine „verbotene“ freie Septime.

---

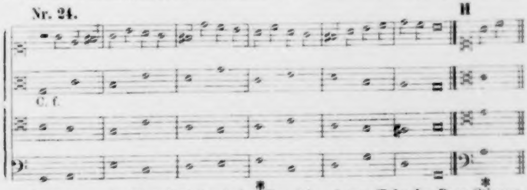
* Ich verstehe unter **Wendenote** das, was die Italiener *Volta* nennen, nämlich eine Nebennote, welche, anstatt in der Richtung, in der sie gekommen, stufenweise weiter zu schreiten und also einen Terzensprung zu füllen, sich wieder zur vorhergehenden Stufe zurückwendet. Vgl. Fux *Gradus* deutsch S. 74, 78.

Nr. 23.



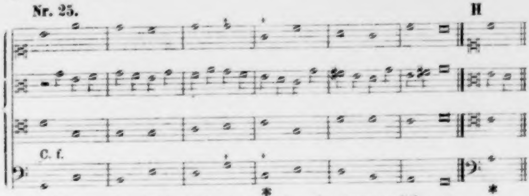
Takt 1 und 2 sind Quinten- und zweimal Octaven-Parallelen zwischen den drei unteren Stimmen. Ohne Zweifel liegt hier ein Schreibfehler Beethoven's vor und sollte die dritte Note in der Unterstimme so heissen, wie sie Haydn geändert hat.

Nr. 24.



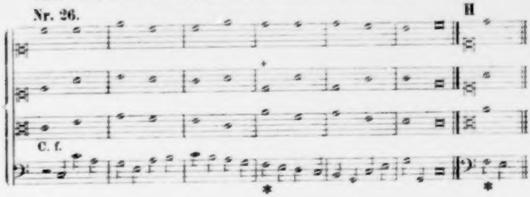
Verletzung der Tonalität durch den Ton *f* im vierten Takt der Bass-Stimme. Vgl. Nr. 17 und 19.

Nr. 25.



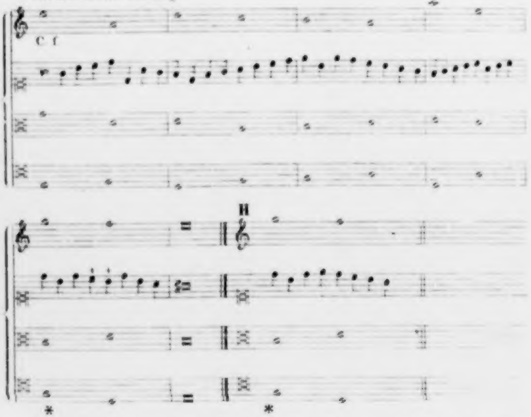
Takt 3 und 4 sind offene Quinten zwischen den äusseren Stimmen.

Nr. 26.



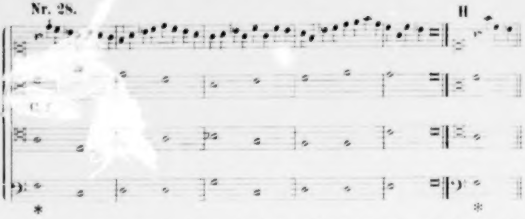
Vom dritten zum vierten Takt sind verdeckte Octaven zwischen den beiden Oberstimmen. Die offenen Quinten im fünften Takt zwischen zweitem Sopran und Bass sind nicht bezeichnet noch geändert worden.

Nr. 27. Dritte Gattung.



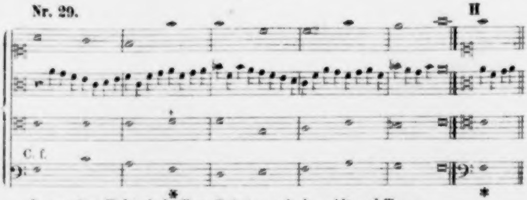
Im fünften Takt schreiten die beiden Oberstimmen von einer reinen Quinte zu einer falschen. Fux bezeichnet *Grad. ad Parn.*, deutsche Uebers., S. 89 eine ähnliche Fortschreitung als fehlerhaft.

Nr. 28.



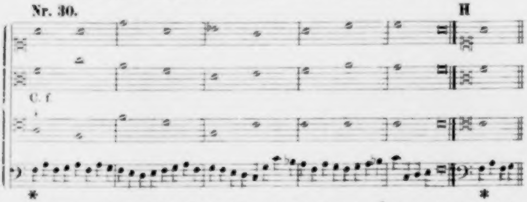
Die contrapunktirende Stimme beginnt, wider die Regel, mit einem nicht zum tonischen Dreiklang gehörenden Intervall.

Nr. 29.



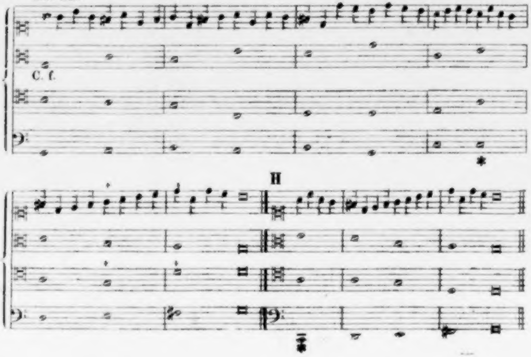
Im zweiten Takt sind offene Quinten zwischen Alt und Tenor.

Nr. 30.



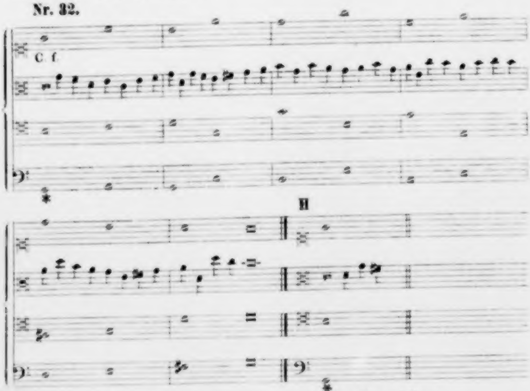
Im ersten Accord fehlt die Quinte und ist die Terz verdoppelt. Fux lehrt schon beim dreistimmigen Contrapunkt (a. a. O., S. 87, 92), dass in jedem Takt der harmonische Dreiklang anzubringen sei, wenn solches nicht andere Umstände verhindern. Die fehlerhafte Quarte $\binom{d}{a}$ auf dem vorletzten Viertel des zweiten Taktes ist nicht beseitigt worden.

Nr. 31.



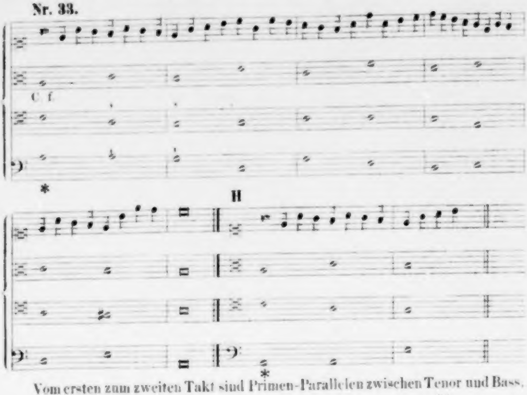
Bei der zehnten und elften Note des Cantus firmus ist eine octaven-artige Fortschreitung zwischen Sopran und Tenor. Die freie Septime ($\frac{fis}{g}$) im zweiten Takt ist nicht beseitigt worden.

Nr. 32.



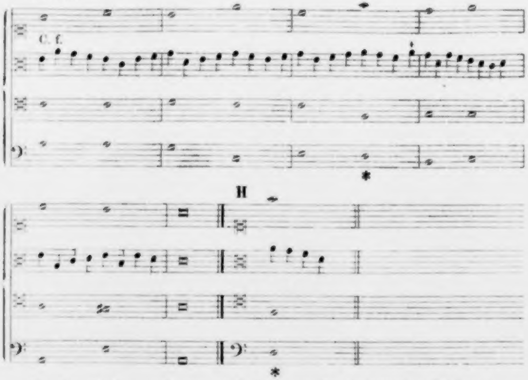
Im ersten Takt sind Quinten-Parallelen zwischen Alt und Bass.

Nr. 33.



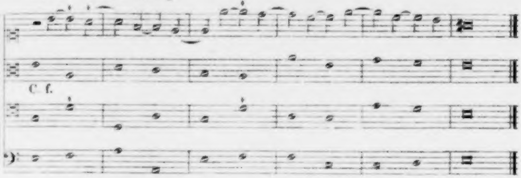
Vom ersten zum zweiten Takt sind Primen-Parallelen zwischen Tenor und Bass.

Nr. 34.



Haydn's Aenderung kann, nach dem von ihm beigefügten Zeichen (*) zu schliessen, nur den vom dritten zum vierten Takt zwischen Sopran und Alt vorkommenden verdeckten Quinten gelten. Es entstehen aber bei der Aenderung schlechtere verdeckte Octaven zwischen Alt und Tenor. Die offenen Quinten vom vierten zum fünften Takt zwischen Alt und Tenor hat Haydn nicht geändert.

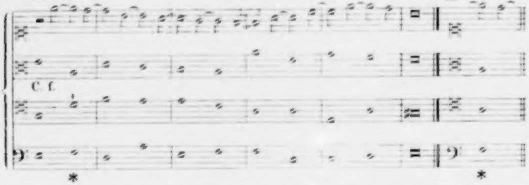
Nr. 35. Vierte Gattung.



Die von Haydn beigefügten Kreuze (+) beziehen sich auf die falsche Behandlung der Vorhalte. Im ersten Takt ist der Quarten-Vorhalt mit der Terz und Sexte begleitet. Die Regel will, dass eine solche Dissonanz mit der reinen Quinte (und im vierstimmigen Satz mit der Octave u. s. w.) begleitet werde. Pater Martini sagt (*Esemplare, Parte prima, pag. XXVIII*): man solle die Quarten-Ligatur (*la legatura di Quarta*) mit der Quinte, die Septimen-Ligatur mit der Terz u. s. w. begleiten. Fux hat keine besondere Regel über die Begleitung des Quarten-Vorhalts. Es geht aber aus seinem System und aus seinen Beispielen hervor, dass bei ihm die gebundene dissonirende Quarte nur als Vorhalt der Terz eines harmonischen Dreiklangs, nicht aber als Vorhalt der Terz eines Sexten-Accordes vorkommen kann. Derjenige Vorhalt, welcher dem Sexten-Accorde eigenthümlich ist und ihm allein angehört, ist der Septimen-Vorhalt. Kommt die Sexte als Begleitung der Quarte vor, so erscheint sie als Vorhalt der Quinte und löst sich gleichzeitig mit der Quarte eine Stufe abwärts auf.

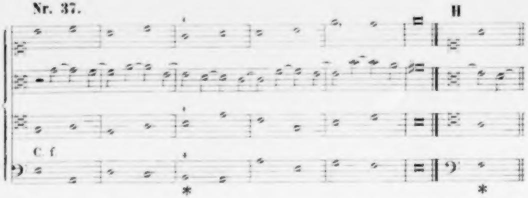
Im dritten Takt begleitet Beethoven den Septimen-Vorhalt mit der Terz und Sexte, also mit seinem Auflösungston. Die Regel will, dass mit Ausnahme der None, wo der Name schon eine solche Gleichzeitigkeit andeutet, kein Vorhalt mit seinem Auflösungston in einer andern Stimme begleitet werde. Martini sagt *Esemplare, P. I pag.* 143 : man solle gleichzeitig weder die Quarte mit der Terz, noch die Septime mit der Sexte, noch die None mit der Octave anbringen. Fux sagt *Gradus*, deutsch, S. 103, dass die Septime zur Begleitung die Terz haben soll u. s. w. Haydn selbst war in Betreff der Verdoppelung des Auflösungstons eines Vorhalts in seinen spätern Compositionen sorgsam. In Compositionen aus früherer Zeit, welche vielfach Ph. E. Bach'sche Einflüsse zeigen, kommen derartige Verdoppelungen häufiger vor.

Nr. 36.



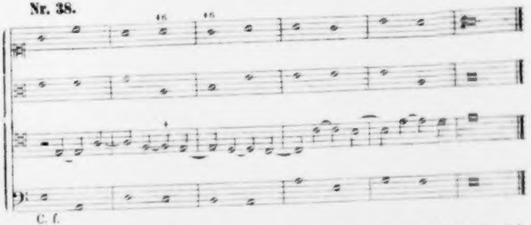
Die Begleitung des Septimen-Vorhalts mit der Sexte im ersten Takt ist fehlerhaft. Vgl. Nr. 35.

Nr. 37.



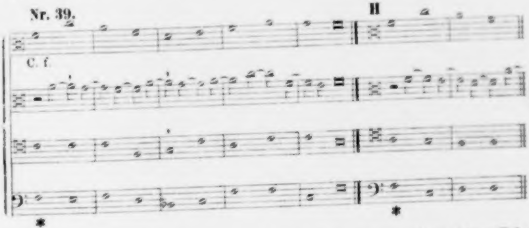
Im dritten Takt ist die gebundene Quarte mit der Sexte, statt mit der Quinte begleitet. Vgl. Nr. 35. Die Kreuze im nämlichen Takt im Tenor und Bass deuten die unstatthafte Verdoppelung des Tones *h*, welcher hier als Leitton *mi* angenommen wird, an. Haydn ändert eine Note des Cantus firmus.

Nr. 38.



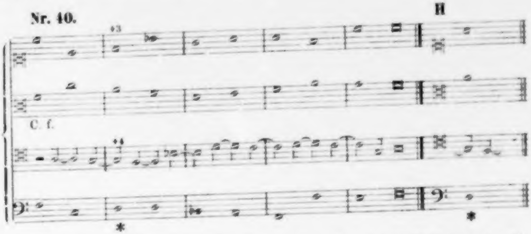
Die von Haydn beigefügten Zeichen +6 beziehen sich auf die falsche Begleitung der zwei gebundenen Quarten mit der Sexte. Vgl. Nr. 35 und 37.

Nr. 39.



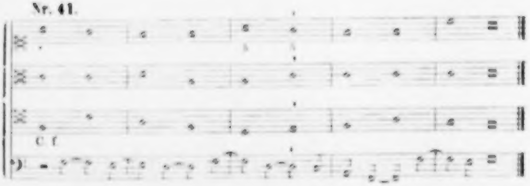
Im ersten Takt ist eine gebundene Quarte mit der Sexte, und im dritten Takt ein Septimen-Vorhalt mit seinem Auflösungston begleitet. Haydn bezeichnet beide Stellen, ändert aber nur die erste. Vgl. Nr. 35 ff.

Nr. 40.



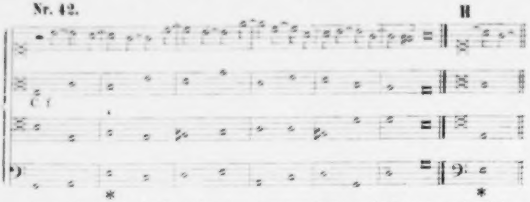
Im zweiten Takt ist der Auflösungston der gebundenen Quarte verdoppelt. Haydn bezeichnet und beseitigt den Fehler.

Nr. 41.



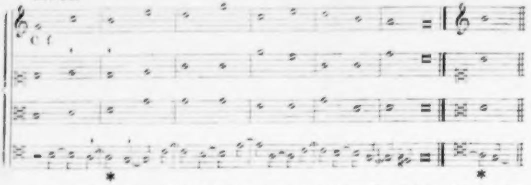
Die von Haydn im dritten Takt beigefügten Kreuze und Ziffern beziehen sich 1) auf den durch den Alt verdoppelten Auflösungston des im Bass liegenden Secunden-Vorhalts; 2) auf die verzögerten Quinten-Parallelen zwischen Sopran und Bass. Die Secunde ist in dieser Gattung des Contrapunkts nur mit der Quarte oder Quinte zu begleiten. Vgl. Nr. 35. In Betreff des andern Falles scheint Haydn der Ansicht von Fux, die Beschaffenheit der Consonanzen werde durch Bindungen nicht geändert, zu folgen und daraus den Schluss zu ziehen, verzögerte Quinten seien so schlecht wie nicht-verzögerte. Fux indess duldet verzögerte Quinten, wie sie Beethoven macht, und macht sie auch. Vgl. sein Lehrbuch S. 100 ff. Andere Theoretiker, z. B. Kirnberger, dulden sie nicht.

Nr. 42.



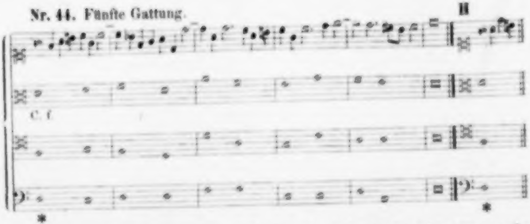
Im zweiten Takt ist die gebundene Quarte mit ihrem Auflösungston begleitet.

Nr. 43.



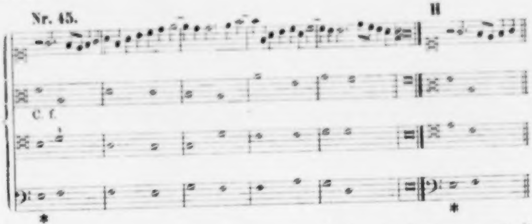
Im ersten und zweiten Takt sind verzögerte Quinten-Parallelen zwischen Sopran und Tenor. Vgl. Nr. 41.

Nr. 44. Fünfte Gattung.



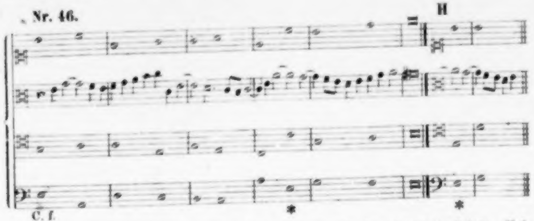
Haydn's Aenderung gilt der Entfernung der beim Eintritt der contrapunktirenden Stimme verdoppelten Terz. Zur Vollstimmigkeit gehört die Quinte. Vgl. Nr. 30. Die Octaven-Parallelen im zweiten Takt zwischen Alt und Tenor mag Haydn übersehen haben; wahrscheinlich liegt ein Schreibfehler Beethoven's vor.

Nr. 45.



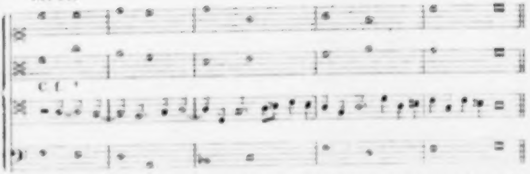
Bei der zweiten Note des Cantus firmus ist die None mit der Sexte, statt mit der Quinte begleitet. Vgl. Nr. 30.

Nr. 46.



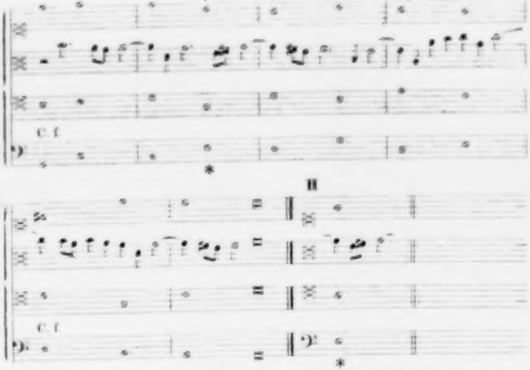
Im vierten Takt ist die gebundene Quarte mit der Sexte begleitet. Vgl. Nr. 35.

Nr. 47.



Das im ersten Takt von Haydn beigefügte Zeichen (+) bezieht sich auf die falsche Begleitung der Quarte mit der Sexte.

Nr. 48.



Vom zweiten zum dritten Takt sind Quinten-Parallelen zwischen den äusseren Stimmen.

Ueber die Beschaffenheit des Unterrichts.

Haydn's Aenderungen betreffen zum grössten Theil die Begleitung der Vorhalte (12 Stellen) und verdeckte Quint- oder Octav-Parallelen (10 Stellen), dann offene Quinten oder Octaven (6 Stellen) und unterbrochene oder verzögerte Quint- oder Octav-Parallelen (6 Stellen). Die übrigen Aenderungen (11 an der Zahl) vertheilen sich auf sieben andere Fehler.

Die die Begleitung der Vorhalte betreffenden Aenderungen (in den Uebungen Nr. 35 ff.) beruhen auf festen Regeln, und es kann die Feinheit und Strenge überraschen, mit welcher Haydn da zu Werke ging.

Das Nämliche lässt sich von den Aenderungen, welche verdeckte Quint- und Octav-Parallelen betreffen (in Nr. 5, 6, 7, 11 u. s. w.), nicht sagen. Das Verbot solcher Fortschreitungen lässt sich im zweistimmigen Satz wohl befolgen; im mehrstimmigen Satz aber ist es nicht durchführbar. Entweder muss hier, wie es z. B. Albrechtsberger thut, ein Unterschied gemacht werden zwischen guten und schlechten Fortschreitungen; oder es müssen, wie es bei Fux geschieht, verdeckte Fortschreitungen ausnahmsweise zugelassen werden, wenn sie nicht zu vermeiden sind, oder wenn durch ihre Vermeidung ein grösserer Fehler entstehen würde. Haydn folgt weder der einen, noch der andern Ansicht. Er folgt der Regel, dass man in eine vollkommene Consonanz nur in Gegenbewegung schreiten dürfe, handhabt aber diese Regel willkürlich. Er handhabt sie und handhabt sie wieder nicht. In der Uebung Nr. 22 beseitigt er verdeckte Quinten, welche genau so, wie sie Beethoven geschrieben, in Fux' »*Gradus ad Parnassum*« (Pag. 123; deutsche Ausg. Tab. XVI. Fig. 5) vorkommen, nach diesem Lehrbuch also zulässig sind; und bei den Aenderungen in Nr. 17, 19, 24, 34 und 46 macht er selbst verdeckte Quinten und Octaven, und darunter einmal welche (in Nr. 34), um von Beethoven gemachte zu beseitigen. Offenbar ist ein solches Vorgehen nicht folgerecht und nicht systematisch. Der Schüler musste irre werden, wenn er sah, wie der Lehrer an einer Stelle auf die Beachtung der Regel dringt, an einer andern aber sie selbst übertritt.

Bei der Aenderung in Nr. 11 bringt Haydn den Leitton nicht als vorletzte Note einer Stimme an. In Nr. 22 entsteht in Folge seiner Aenderung eine freie Septime, und in Nr. 46 ein Septimensprung. Das sind Fehler wider den strengen Satz. Sie beweisen, dass Haydn mit den Forderungen und Eigenthümlichkeiten des strengen Satzes nicht vollständig vertraut war.

Haydn übersieht in der Uebung Nr. 9, bei der 2. und 3. Note des Cantus firmus, offene Quinten zwischen Alt und Bass; in Nr. 13, bei der 8. Note des C. f., eine im Tenor sprungweis angebrachte Quarte; in Nr. 14 eine freie Quarte im Bass zur 7. Note des C. f., ferner den bei der Cadenz nicht richtig angebrachten Leitton; in Nr. 26, bei der 9. und 10. Note des C. f., offene Quinten zwischen Alt und Bass; in Nr. 30, bei der 15. Note des Basses, einen Sprung aus einer Quarte; in Nr. 31, bei der 10. Note des Soprans, eine nicht stufenweis eingeführte Dissonanz; in Nr. 34, bei der 8. und 9. Note des C. f., offene Quinten zwischen Alt und Tenor; in Nr. 44, bei der 3. und 4. Note des C. f., offene Octaven zwischen Alt und Tenor u. s. w. Das ist ein Theil der Fehler, welche Haydn in Uebungen hat stehen lassen, die von ihm an einer Stelle geändert sind. Dass solche Fehler stehen geblieben sind, lässt auf Flüchtigkeit bei der Durchsicht schliessen.

Verhältnissmässig eben so viel Fehler, wie in den von Haydn durchgesehenen Uebungen, sind in den Uebungen stehen geblieben, die keine Spur der Aenderung oder Durchsicht zeigen. Und die Zahl dieser Uebungen ist die bei weitem grössere, denn sie verhält sich zur Zahl jener ungefähr wie 5 zu 1. Diese Erscheinung ist nur zu erklären, wenn man annimmt, Haydn habe sich nicht die Zeit genommen, Beethoven's Arbeiten genau durchzusehen. Dies Ergebniss stimmt im Grunde mit dem vorhin erlangten überein.

Aus dem bisher Bemerkten ist zu folgern, dass Haydn's Unterricht im Contrapunkt mangelhaft war. Haydn war kein systematischer, kein gründlicher und kein genauer Lehrer. Bestätigt wird und glaublich ist, was Seyfried[*] mittheilt: Beethoven habe sich beklagt, bei Haydn nicht vorwärts kommen zu können, weil Dieser, zu sehr beschäftigt, nicht im Stande sei, den ihm vorgelegten Arbeiten die gehörige Aufmerksamkeit zu schenken. Der von Ries (Biogr. Notizen S. 86) mitgetheilten Aeusserung Beethoven's, er habe von Haydn nie etwas gelernt, ist nicht beizustimmen. Gewiss hat Beethoven von Haydn etwas gelernt, mag auch dieses Etwas weniger dem Lehrer, als der ihm überkommenen Lehre und Methode zuzuschreiben sein. Der Lehrer ist aber von seiner Methode nicht ganz zu trennen. Die Uebungen im strengen Satz sind ein radicales Mittel, den Schüler, indem sie ihn nöthigen, die Stimmen ohne harmonischen Stützpunkt von innen heraus zu schreiben, an eine selbständige Stimmführung zu gewöhnen. Hierzu werden die Uebungen auch bei Beethoven beigetragen haben.

Die vorhandenen Uebungen können den für den Unterricht anzunehmenden Zeitraum von ungefähr einem Jahre nicht ausfüllen. Beethoven muss mehr geschrieben haben. Vermuthlich gingen andere contrapunktische Uebungen vorher. Diese Vermuthung stützt sich auf die Vertrautheit mit gewissen Besonderheiten des strengen Satzes, welche Beethoven gleich bei den ersten Uebungen jeder Gattung zeigt. Zu solchen Besonderheiten gehören die Anwendung der sogenannten Fux'schen Wechselnote (in der Uebung Nr. 3), die Vermeidung der Wendenote in der zweiten Gattung, die Vertheilung der verschiedenen Notengattungen in der fünften Gattung u. s. w. Dass Beethoven bei Haydn noch die Fuge oder gar, wie Schenk sagt[**], den doppelten Contrapunkt vorgenommen habe, ist nach der Beschaffenheit der bei Albrechtsberger geschriebenen Uebungen undenkbar.

Haydn verliess Wien, um nach England zu reisen, am 19. Jan. 1794. Beethoven wurde nun Albrechtsberger's Schüler. Ueber diesen Unterricht im nächsten Buch.

---

[*] Schilling's Univ.-Lexikon, Artikel Schenk. Vgl. Thayer's Biographie, I. 261, 380 f.

[**] Vgl. Thayer's Biogr. II. 413.

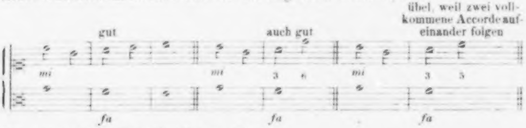
Unterricht bei J. G. Albrechtsberger.

Der Unterricht mag um Neujahr 1794 begonnen haben. Er erstreckte sich auf folgende Gegenstände: einfacher strenger Contrapunkt, freier Satz in Form des einfachen Contrapunkts, Nachahmung, einfache Fuge, fugirter Choral, die drei doppelten Contrapunkte in der 8., 10. und 12. nebst Doppelfuge, dreifacher Contrapunkt nebst dreifacher Fuge und Kanon. Benutzt wurde Albrechtsberger's »Anweisung zur Composition« in der Ausgabe vom Jahr 1790. Gelegentlich wurden auch andere Bücher zur Hand genommen.

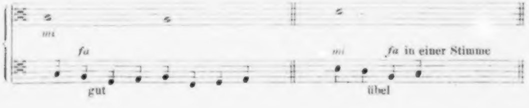
I. Einfacher Contrapunkt.

Das System, nach dem Albrechtsberger vorging, ist auf das von Fux gebaut; es unterscheidet sich von diesem hauptsächlich darin, dass statt der alten Tonarten das Dur und Moll der neueren Musik angenommen ist, dass einige Theile des Systems erweitert, andere durch Regeln genauer bestimmt sind.

Dass der Unterricht mit einem Gegenstand begann, den Beethoven eben bei Haydn durchgenommen, erklärt sich aus der Mangelhaftigkeit des früheren Unterrichts. Albrechtsberger geht gleich auf einen bei Haydn vernachlässigten Gegenstand ein. Haydn hat den auf einem Triton beruhenden Querstand nicht berücksichtigt. Albrechtsberger aber berücksichtigt ihn und lehrt seine Behandlung. Albrechtsberger, dem Beethoven das bei Haydn geschriebene Uebungsheft vorgelegt haben mag, damit er den Stand des abgebrochenen Unterrichts kennen lerne, bemerkt zum zweiten Takt der Uebung Nr. 2 (Seite 26):

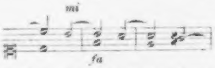


ferner zum dritten Takt der Uebung Nr. 3:



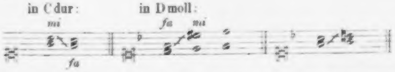
und zum fünften Takt der Uebung Nr. 4:

h a
f – | ist ein erlaubtes *mi contra fa* in A moll und E plagal, z. B.



Haydn ist ferner, wie früher bemerkt, bei verdeckten Quinten und Octaven nicht nach festen Regeln zu Werke gegangen: auch hat er die *Ottava battuta* geduldet z. B. in der Uebung Nr. 3 bei der zweiten Note des Cantus firmus, Septimen-Sprünge gemacht z. B. in Nr. 46 u. s. w. Auf Dieses und Anderes beziehen sich folgende von Albrechtsberger geschriebene:

Regulae universales. Nebst den verbotenen Quinten und Octaven sind auch die *Ottava battuta*, wie auch harte und Dissonanz-Sprünge verboten. Ferner ist zu beachten, dass in Dur-Tonarten der vierte natürliche Ton gern um einen halben Ton zurück geht, der siebente grosse aber hinauf rückt. Das *mi contra fa* steckt in Dur-Tonarten zwischen dem vierten und siebenten, in Moll-Tonarten zwischen dem dritten und siebenten oder (erhöhten) sechsten Ton: z. B.



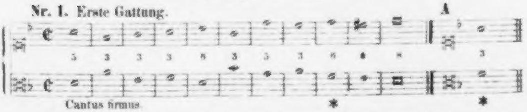
Beethoven schreibt nun, zum Theil in Albrechtsberger's Gegenwart, ungefähr 125 Uebungen, denen zwei feste Gesänge zu Grunde liegen, einer in F dur, der andere in D moll.

Wir lassen, in ähnlicher Weise wie im vorigen Buch, eine Auswahl der Uebungen folgen und fügen die nöthigen Erklärungen der Aenderungen und die hier und da von Albrechtsberger oder Beethoven gemachten Bemerkungen bei. **A** bedeutet: Albrechtsberger's Aenderung; **B**: Aenderung von Beethoven.

Uebungen im Contrapunkt.

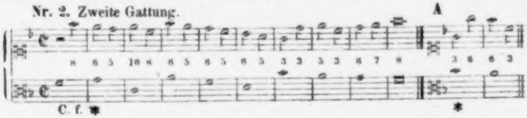
Zweistimmiger Contrapunkt.

Nr. 1. Erste Gattung.



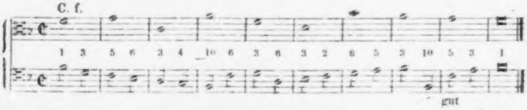
Albrechtsberger ändert aus keinem andern Grunde, als um die Monotonie des in der Oberstimme dreimal vorkommenden *d* zu beseitigen.

Nr. 2. Zweite Gattung.

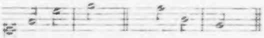


Takt 7 und 8 ist ein unharmonischer Querstand *b—e*. Takt 8 und 9 stehen reine Quinten auf nächstliegenden guten Takttheilen. Beide Stellen sind nach Albrechtsberger's »Anweisung« in der Ausgabe v. J. 1790 S. 36 u. 105 fehlerhaft.

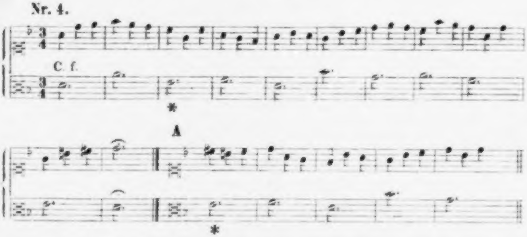
Nr. 3.



Albrechtsberger bezeichnet die beiden Sprünge im achten und neunten Takt, welche zusammen eine sonst verbotene Septime bilden, als »gut«, und bemerkt: »Fehlerhaft ist es, wenn die zwei Noten, welche die Septime ausmachen, auf Niederstreichen zu stehen kommen; z. B.

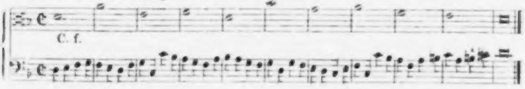


Nr. 4.



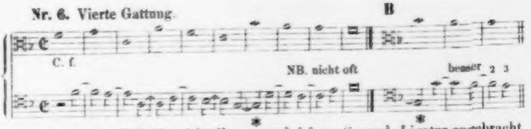
Albrechtsberger's Aenderung gilt: 1) dem zu frühen Verlassen der Haupttonart; 2) der unmelodischen Fortschreitung Takt 6 und 7, nämlich der Folge von drei grossen Secunden, welche zusammen einen Triton *b—e* bilden. Die Fortschreitung würde gut sein, wenn die abgrenzende Note des Tritons (*e*) eine Stufe weiter (nach *f*) geführt würde. Vgl. Kirnberger's »Kunst des reinen Satzes«, 1. Theil, S. 136.

Nr. 5. Dritte Gattung.



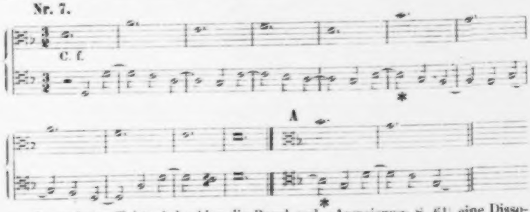
Albrechtsberger bemerkt zum vorletzten Takt: »Das *h* unten ist eine gute erlaubte Dissonanz. Auch die 2., 7. und 9. sind in Aufstreichen stufenweise erlaubt«.

Nr. 6. Vierte Gattung.



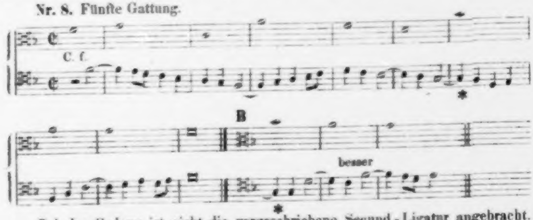
Im vorletzten Takt ist nicht die vorgeschriebene Secund-Ligatur angebracht. (Vgl. Albrechtsberger's »Anweisung« S. 62.) Albrechtsberger bemerkt dazu: »nicht oft«. Beethoven verbessert die Stelle.

Nr. 7.



Im sechsten Takt wird wider die Regel (vgl. »Anweisung« S. 61) eine Dissonanz, die Quarte, zur Vorbereitung eines Vorhalts gebraucht.

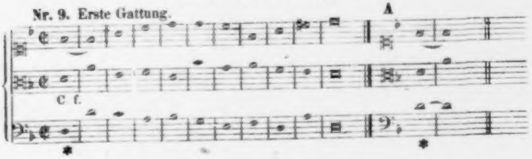
Nr. 8. Fünfte Gattung.



Bei der Cadenz ist nicht die vorgeschriebene Secund-Ligatur angebracht. (Vgl. Albrechtsberger's »Anweisung« S. 67.) Beethoven verbessert die Stelle.

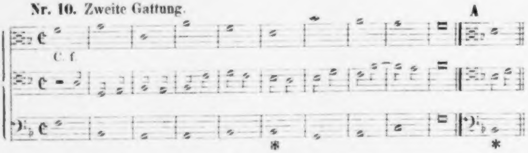
Dreistimmiger Contrapunkt.

Nr. 9. Erste Gattung.



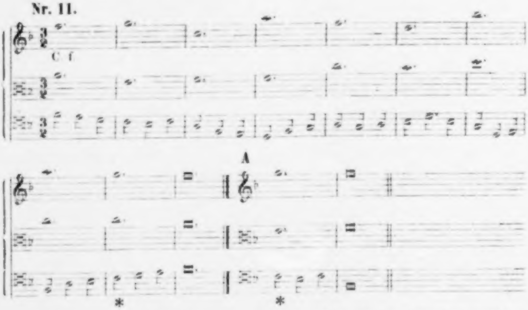
Vom ersten zum zweiten Takt sind verbotene verdeckte Quinten zwischen Alt und Bass. Albrechtsberger (Anw. S. 80. 85) gestattet im dreistimmigen Satz verdeckte Quinten, Octaven und Primen nur, wenn die obere der zwei Stimmen, zwischen welchen eine verdeckte Fortschreitung vorkommt, stufenweise geht, und wenn dabei entweder die dritte Stimme Gegenbewegung hat, oder die Unterstimme (der Bass) einen Quarten-Sprung macht.

Nr. 10. Zweite Gattung.



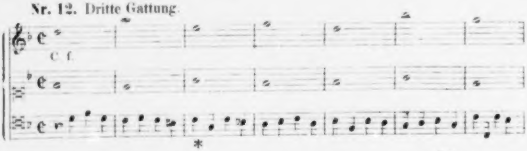
Vom sechsten zum siebenten Takt sind verdeckte Octaven zwischen den beiden Oberstimmen. Sie sind unstatthaft, weil die oberste Stimme nicht stufenweise fortschreitet. Vgl. Nr. 9.

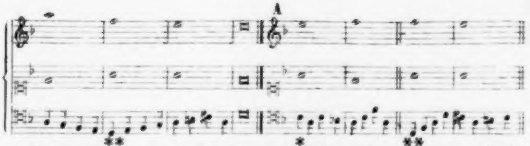
Nr. 11.



Auf dem Niederschlag des vorletzten Taktes fehlt die zur Vollständigkeit der Harmonie nöthige Terz. Vgl. Nr. 12.

Nr. 12. Dritte Gattung.





Vom zweiten zum dritten Takt kommen zwischen Alt und Tenor unstatthafte verdeckte Quinten vor. Vgl. Nr. 9 und 10. — Im vierten Takt springt die Unterstimme aus einer stufenweise eingeführten Quarte, statt in gleicher Richtung stufenweise weiter nach *d* zu schreiten. Zulässig ist ein Sprung aus der Quarte, wenn sie, wie es Albrechtsberger's Aenderung zeigt, als Bestandtheil eines durchsprungenen vollkommenen Dreiklangs oder Sextaccordes erscheint. Vgl. »Anweisung« S. 43, 53, 55 und 113 f. — Auf dem Niederschlag des vorletzten Taktes fehlt die zur Harmonie gehörende Terz. Beethoven bemerkt dabei: »Der Niederstreich soll vollstimmige Accorde haben; der Aufstreich kann leere haben«. — Endlich ist bei der Cadenz der Leitton nicht vorschriftsmässig als vorletzte Note einer Stimme angebracht. Vgl. »Anweisung« S. 93 f.

Albrechtsberger schreibt:

Regeln zur vierten Gattung des dreistimmigen Contrapunkts.

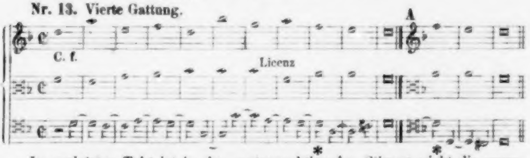
Zur	2	3	43	5	6	76	8	98
gehört	4	5	5	3	3	3	3	3
oder	5	6	6	6	8	8	6	6
		8	8		6			
		3						

Erste Hauptregel. Die Aufstreiche müssen alle Consonanz-Accorde haben; die Niederstreiche aber können gebundene Dissonanz- oder Consonanz-Accorde haben.

Zweite Hauptregel. Die Dissonanz-Ligaturen, die übermässige Quinte ausgenommen, müssen im strengen Satze alle herab in den nächsten halben oder ganzen Ton aufgelöst werden.

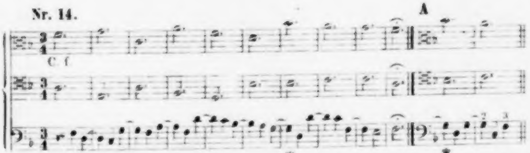
Die leeren Accorde $\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{1}\ \genfrac{}{}{0pt}{}{8}{5}\ \genfrac{}{}{0pt}{}{5}{5}\ \genfrac{}{}{0pt}{}{8}{8}\ \genfrac{}{}{0pt}{}{9}{5}$ sind in Niederstreichen verboten.

Nr. 13. Vierte Gattung.



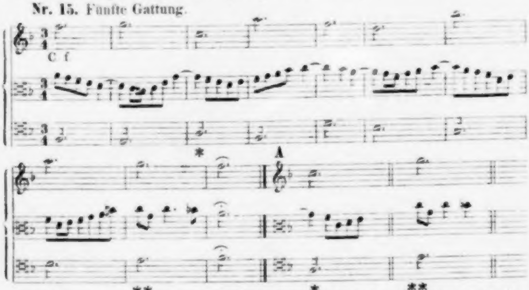
Im vorletzten Takt ist in der contrapunktirenden Stimme nicht die vorgeschriebene Secund-Ligatur angebracht. Vgl. Nr. 6 und Albrechtsberger's »Anweisung« S. 103. — Das von Albrechtsberger dem siebenten Takt beigefügte Wort »Licenz« bezieht sich auf die frei eingeführte und in einer andern Stimme aufgelöste falsche Quinte.

Nr. 14.



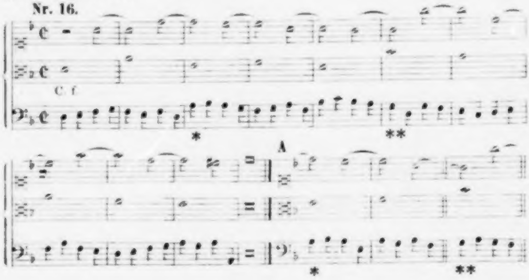
Im achten Takt ist der Auflösungston des Vorhalts verdoppelt. Albrechtsberger bemerkt zu seiner Aenderung: »Die Secund- und Septimen-Ligatur kann vor der Auflösung einen Quinten-Sprung hinab machen«.

Nr. 15. Fünfte Gattung.



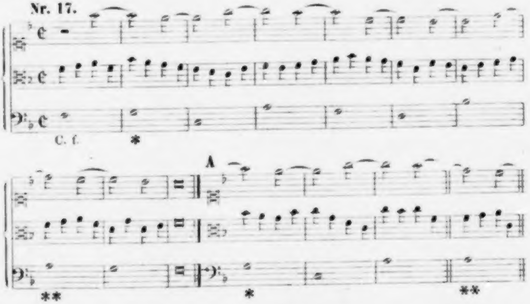
Auf dem dritten Viertel des dritten Taktes erscheint eine Wendenote *d*, eine Quarte, welche keinen Terzensprung ausfüllt. Vgl. S. 31. — Im vorletzten Takt wird durch die punktirte Note die Bewegung unterbrochen. Jeder Takttheil soll in dieser Gattung eine »anschlagende« Note bekommen. Vgl. Albrechtsberger's »Anweisung« S. 199.

Nr. 16.



Auf dem Niederschlag des vierten Taktes ist kein vollstimmiger Accord; es fehlt die Terz. Vgl. Nr. 12. — Im sechsten Takt sind verdeckte Octaven zwischen Sopran und Bass. Vgl. Nr. 9.

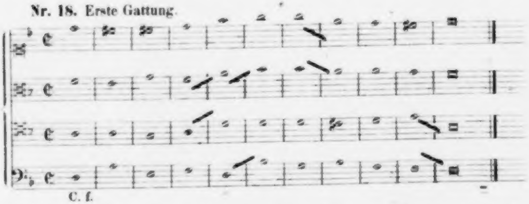
Nr. 17.



Auf guter Zeit des dritten Taktes ist der Leitton der Tonart verdoppelt, was Albrechtsberger (Anw. S. 84, 105, 362) nicht gestattet. — Im vierten Takt ist die gebundene Septime mit ihrem Auflösungston, der Sexte, statt mit der Terz oder Octave begleitet. Vgl. die vorhergehenden Regeln zur vierten Gattung (S. 52) und Albrechtsberger's »Anweisung« S. 75. — Takt 8 und 9 sind schlechte verdeckte Quinten zwischen Alt und Bass. Vgl. die Uebung Nr. 9.

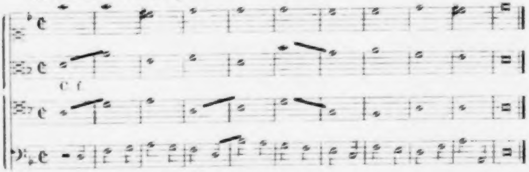
Vierstimmiger Contrapunkt.

Nr. 18. Erste Gattung.



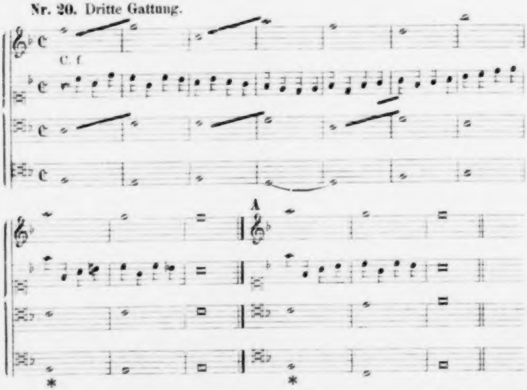
Die Querstriche, von Beethoven beigefügt, dienen zur Bezeichnung der im vierstimmigen Satz erlaubten verdeckten Quinten und Octaven (Licenzen). Auf denselben Gegenstand bezieht sich folgende von Beethoven geschriebene, offenbar Albrechtsberger's »Anweisung« (S. 122) entnommene Bemerkung: »Die Licenzen abwärts sind besser als aufwärts. Die Licenzen dürfen in der obern Stimme höchstens einen Quinten-Sprung, im Basse und in den Mittelstimmen können sie auch einen Quarten-, Sexten- und Octaven-Sprung haben. Bei dem Quarten-Sprunge hinauf und hinab, wie bei dem Sexten-Sprunge hinauf, sind in der geraden Bewegung verdeckte Quinten und Octaven zu machen«.

Nr. 19. Zweite Gattung.



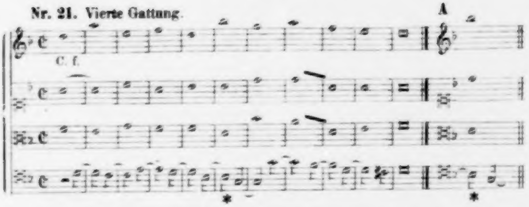
Die Uebung beginnt mit einem Quart-Sext-Accord. Vom zweiten zum dritten Takt sind offene Quinten zwischen Tenor und Bass. Beide Fehler mag Albrechtsberger übersehen haben.

Nr. 20. Dritte Gattung.



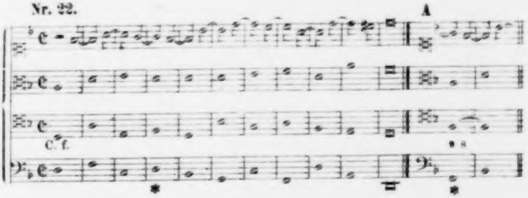
Die Cadenz ist nicht vorschriftsmässig eingerichtet. Albrechtsberger will (Anw. S. 120 f.), dass der Bass im vorletzten Takt, wenn der Cantus firmus in einer der obern Stimmen liegt, die Dominante der Tonart bekommt. Albrechtsberger ändert auch ein kurz vor der Cadenz von der Haupttonart wegleitendes Intervall.

Nr. 21. Vierte Gattung.



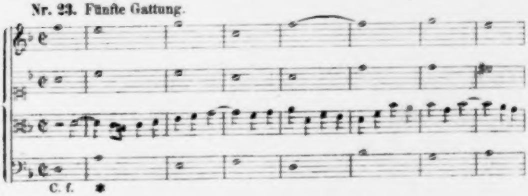
Auf dem guten Theil des sechsten Taktes ist die Octave zweimal verdoppelt. Albrechtsberger macht dazu die Bemerkung: »In allen Gattungen (des vierstimmigen Satzes), auch in der vierten und fünften Gattung, wenn keine Dissonanz-Ligatur gemacht wird, müssen die Niederstreiche oder die guten Takttheile volle Accorde haben. Nur in Aufstreichen oder schlechten Takttheilen sind die leeren Accorde erlaubt. Zu den leeren Accorden gehört auch, wenn drei Stimmen einen gleichen Ton bekommen, wenn sie auch octavenweise stehen«.

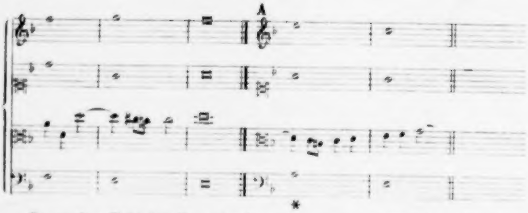
Nr. 22.



Im vierten Takt ist der Quarten-Vorhalt mit seinem Auflösungston, der Terz, begleitet. Albrechtsberger bemerkt bei der Aenderung: »Zur Quart-Ligatur kann keine Terz, zur Septimen-Ligatur keine Sext gemacht werden. Zu 9 8 kann in der Ferne unten aus Noth $^{4}_{3}$ genommen werden; besser aber ist $^{5}_{3}$ oder $^{6}_{3}$«.

Nr. 23. Fünfte Gattung.





Im zweiten Takt ist die gebundene Quarte mit der Terz in einer obern Stimme begleitet. Vgl. Nr. 22.

II. Contrapunktische Uebungen im freien Satz.

Unter dem freien Satze versteht Albrechtsberger die zu seiner Zeit in Kirche, Kammer und Theater übliche Schreibart. In den Uebungen, die er darin machen lässt, schliesst die von den Forderungen des strengen Satzes befreite neuere Musik eine Art Compromiss mit dem alten Contrapunkt und seinem Cantus firmus. Die fünf contrapunktischen Gattungen werden der Form nach beibehalten, aber mit neuen Elementen versetzt. Die Regeln des strengen Contrapunkts werden theils fallen gelassen, theils aufrecht erhalten.

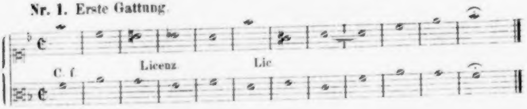
Im freien Satze werden geduldet und als Licenzen betrachtet: Sprünge, welche ein übermässiges oder dissonirendes Intervall bilden; chromatische Fortschreitungen; Querstände bei gewissen chromatischen Schritten; auf der 5., 7. und erhöhten 4. Stufe einer Tonart frei eintretende Septimen-Accorde; falsche oder verminderte Dreiklänge in allen Lagen oder Versetzungen; sprungweis eingeführte zufällige Dissonanzen, Wechselnoten u. dgl.; durch wesentliche Septimen vorbereitete dissonirende Vorhalte; verzögerte oder von einer andern Stimme übernommene Auflösungen einer wesentlichen Dissonanz, wobei dann eine Note des Cantus firmus in ein dissonirendes Verhältniss gebracht werden kann; aufwärts erfolgende Auflösung eines Vorhalts; Uebergehung des Leittons bei der Cadenz u. s. w.

Aufrecht bleiben die Bestimmungen, welche die Form der fünf Gattungen, die Anbringung und Vertheilung der verschiedenen Notengattungen betreffen; die Regeln in Betreff verdeckter Quinten und Octaven; das Verbot der Verdoppelung einer wesentlichen Dissonanz, des Auflösungstons einer gebundenen Dissonanz, des Leittons einer Tonart u. s. w.

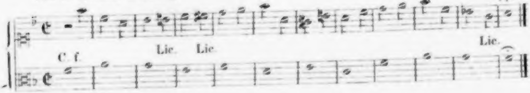
Vorhanden sind 26 von Beethoven geschriebene Uebungen. Albrechtsberger hat über den Cantus firmus, der ihnen zu Grunde liegt, auch Uebungen im strengen Satz schreiben lassen. Aus welchem Grunde, ist nicht ganz klar. Wir übergehen diese. Von ersteren folgt hier in bisheriger Weise eine Auswahl.

Zweistimmiger Contrapunkt.

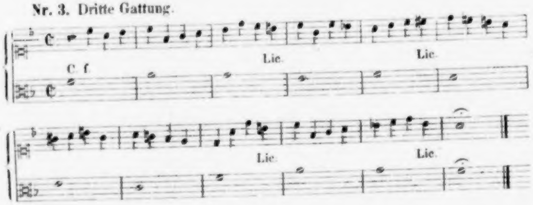
Nr. 1. Erste Gattung.


C. f.
Licenz
Lic.

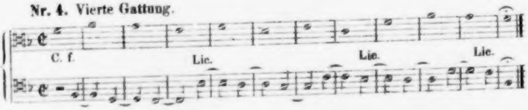
Nr. 2. Zweite Gattung.


C. f.
Lic.
Lic.
Lic.

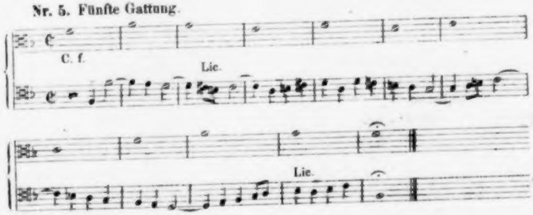
Nr. 3. Dritte Gattung.


C. f.
Lic.
Lic.
Lic.
Lic.

Nr. 4. Vierte Gattung.

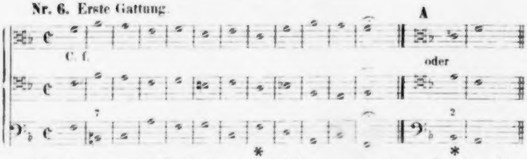

C. f.
Lic.
Lic.
Lic.

Nr. 5. Fünfte Gattung.



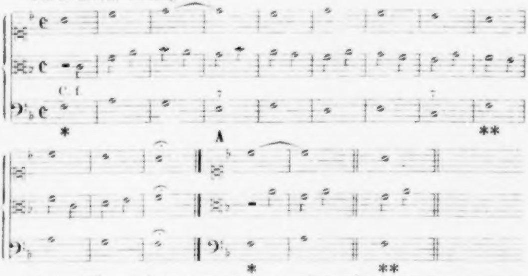
Dreistimmiger Contrapunkt.

Nr. 6. Erste Gattung.



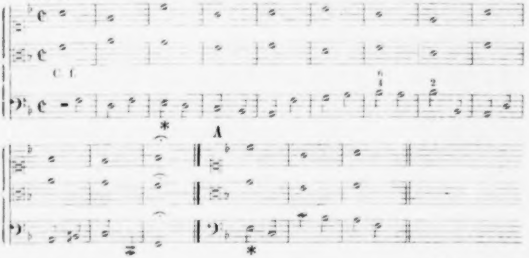
Albrechtsberger hat die Variante geschrieben, um zu zeigen, dass im achten Takt eine frei eintretende Dissonanz angebracht werden könne. Die verdeckten Quinten Takt 8 und 9 zwischen Alt und Tenor sind gut.

Nr. 7. Zweite Gattung.



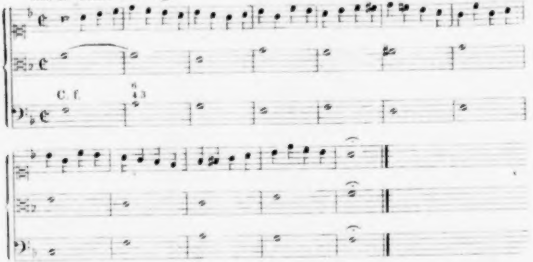
Die verdeckten Quinten vom ersten zum zweiten und vom neunten zum zehnten Takt zwischen den Oberstimmen sind nicht gut, weil keine Stimme Gegenbewegung hat und die Oberstimme springt. Vgl. S. 50 Nr. 9.

Nr. 8.

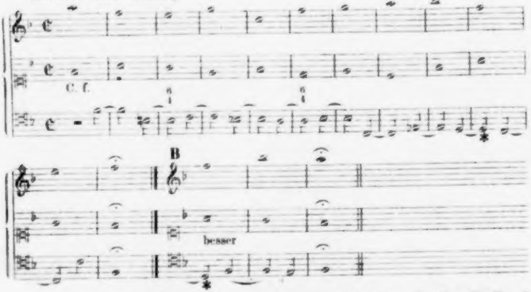


Takt 3 und 4 sind schlechte verdeckte Quinten zwischen den äusseren Stimmen. Vgl. die vorige Uebung.

Nr. 9. Dritte Gattung.

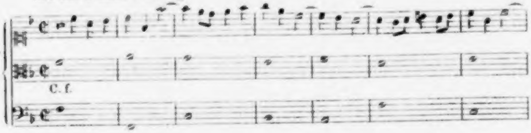


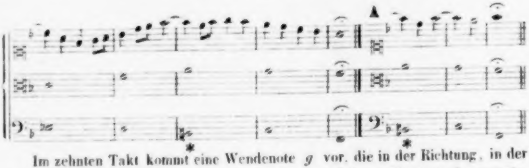
Nr. 10. Vierte Gattung.



Im zehnten Takt wird ein dissonirender Quart-Sext-Accord wider die Regel auf schlechter Zeit eingeführt und auf nächster guter Zeit aufgelöst. Vgl. Albrechtsberger's »Anweisung« S. 100. Beethoven schreibt zu den letzten Takten einen andern Contrapunkt.

Nr. 11. Fünfte Gattung.

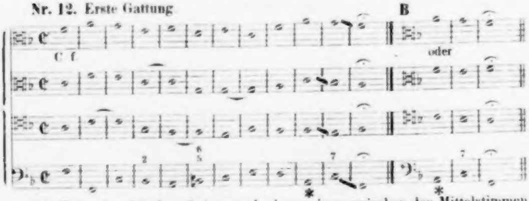




Im zehnten Takt kommt eine Wendenote *g* vor, die in der Richtung, in der sie gekommen, nicht weiter geführt werden konnte, daher entfernt werden musste. Vgl. S. 31 und 53.

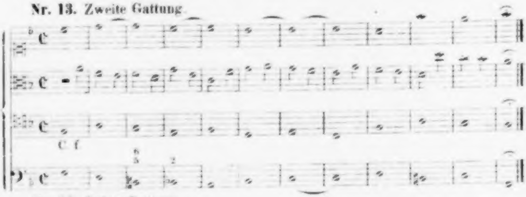
Vierstimmiger Contrapunkt.

Nr. 12. Erste Gattung.

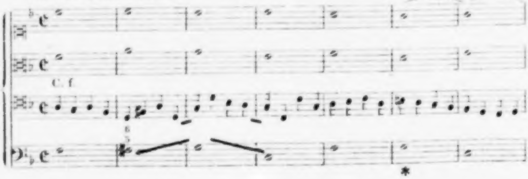


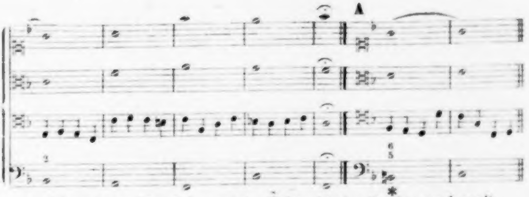
Die Folge der falschen Quinte nach einer reinen zwischen den Mittelstimmen Takt 10 und 11 ist gut. Vgl. Anw. S. 140, 218.

Nr. 13. Zweite Gattung.



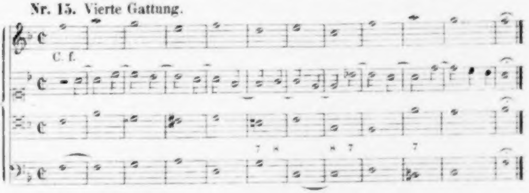
Nr. 14. Dritte Gattung.



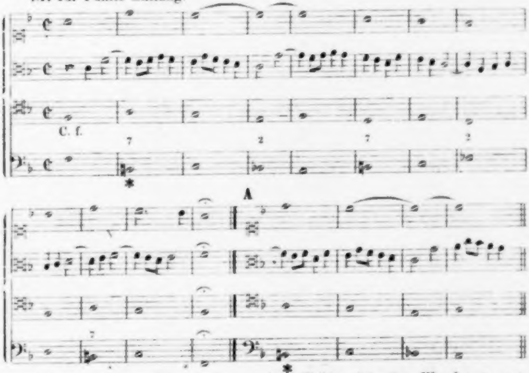


Auf dem vierten Viertel des sechsten Taktes ist eine Septime verdoppelt.

Nr. 15. Vierte Gattung.



Nr. 16. Fünfte Gattung.



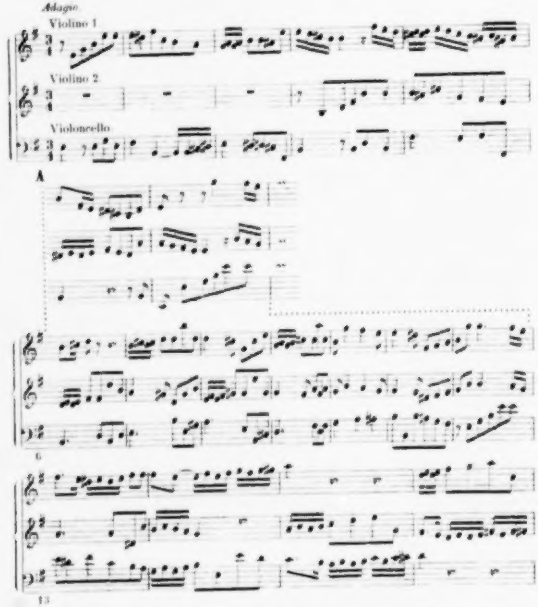
Auf dem dritten Viertel des zweiten Taktes ist eine Wendenote (*g*). Vgl. Nr. 11. — Im fünften Takt ist eine gebundene Septime mit ihrem Auflösungston, der Sexte, begleitet. Vgl. S. 52 und 54. — Die offenen Quinten Takt 5 und 6 zwischen Sopran und Tenor mögen übersehen worden sein.

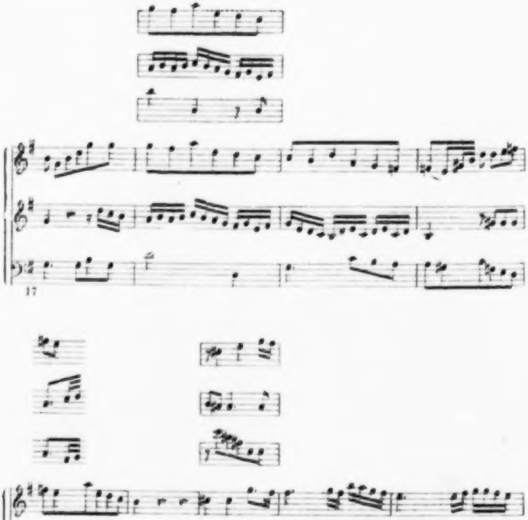
III. Nachahmung.

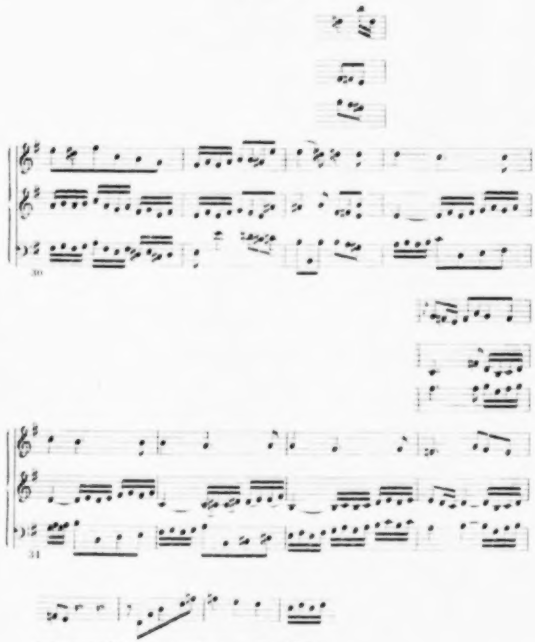
Kleinere Nachahmungssätze, welche den Uebergang bilden könnten vom Contrapunkt zur einfachen Fuge, sind nicht vorhanden. Vorhanden sind drei grössere Nachahmungssätze, nämlich:

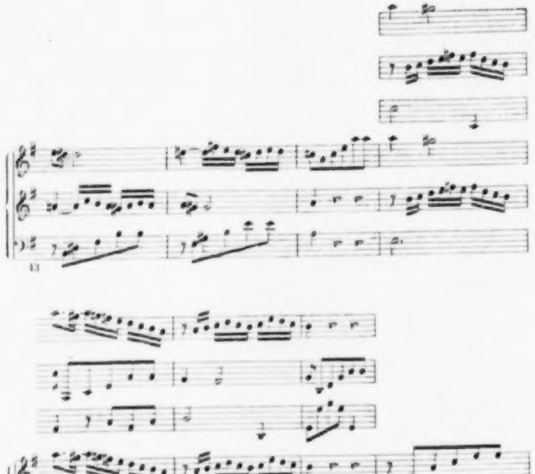
1. ein Vorspiel zu einer einfachen Fuge in E moll für drei Streichinstrumente,
2. ein Vorspiel zu einer Fuge *all' ottava* in F dur für vier Streichinstrumente,
3. ein Vorspiel zu einer Fuge *alla decima* in C dur für vier Streichinstrumente.

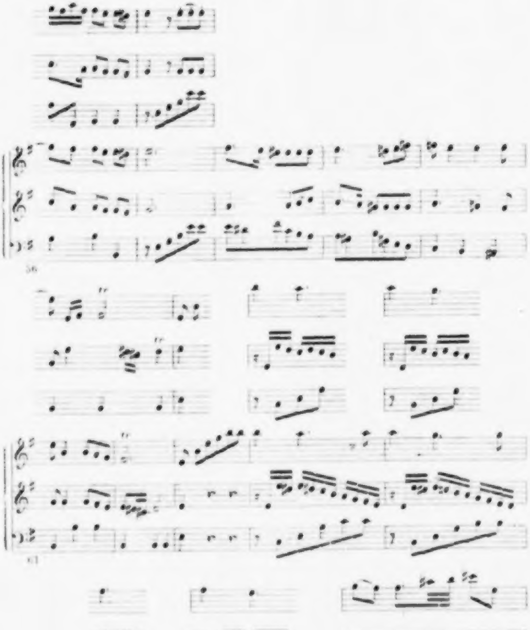
Diese Stücke sind im freien Satz, gleichzeitig mit den Fugen, zu denen sie gehören, geschrieben. Dem Gange des Unterrichts vorgreifend führen wir sie hier an, weil sie später nicht gut einzureihen sind. In dem aufzunehmenden ersten Stück sind Albrechtsberger's Aenderungen über den Stellen angebracht, zu denen sie gehören.

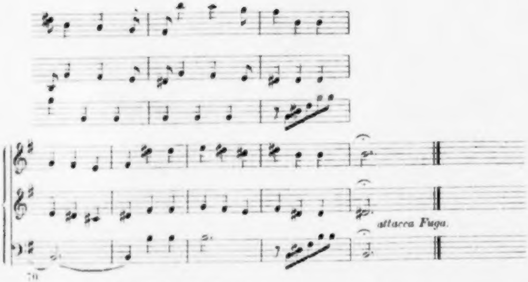




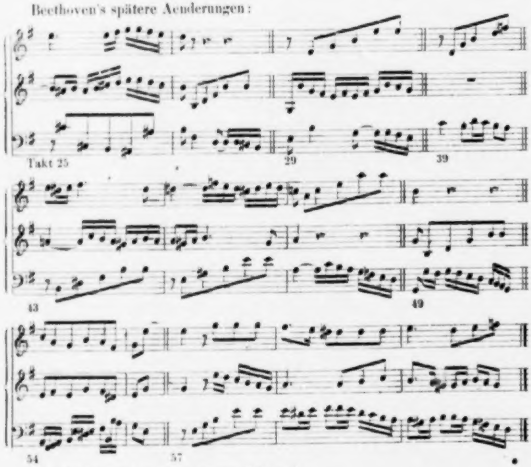








Beethoven's spätere Aenderungen:

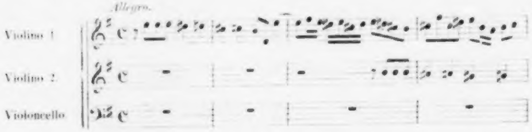


Zur Erklärung der Aenderungen Folgendes:

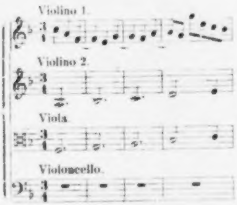
Die erste Violine bringt das Thema (Takt 1 bis 4); die zweite Violine übernimmt (Takt 4) die Nachahmung, verändert aber (Takt 6 und 7) das Ende des Themas so sehr, dass eine Aehnlichkeit damit nicht mehr besteht. Albrechtsberger verbessert die Stelle und streicht einen Zwischensatz von fünf Takten, so dass unmittelbar nach der zweiten Violine das Violoncell mit dem Thema vernehmlicher einsetzt. — Im 18. Takt sind schlechte verdeckte Octaven zwischen den äusseren Stimmen. (Vgl. S. 51.) — Im 21. Takt sind (nach Kirnberger's »Kunst des reinen Satzes«, Th. 1, S. 76) schlechte verdeckte Quinten zwischen den äusseren Stimmen. — Im 23. Takt bringt die Oberstimme nach einer Pause und auf gutem Takttheil ein nicht zur Durchführung gehörendes Motiv. Albrechtsberger folgt der Regel, dass ein neues Motiv, welches nicht zur Nachahmung gelangt, nur auf einem schlechten Takttheile oder Taktgliede eintreten könne. — Im 32. Takt wird der Satz durch einen Doppelgriff in der zweiten Violine vierstimmig. Albrechtsberger ändert so, dass der Satz dreistimmig bleibt. — Zu Anfang des 37. Taktes unterbleibt die vier Takte lang in der Oberstimme fortgesetzte Vorhaltsbildung, und wird dadurch das Ebenmass gestört. Albrechtsberger stellt Symmetrie her. — Die Aenderung im 39. Takt scheint geschehen zu sein wegen der Veränderung des hier als Nachahmungsmotiv benutzten Anfangs des Hauptthemas. — Im 40. Takt hat das Violoncell eine Dreiviertel-Note. Diese Notengattung ist hier, in der Mitte des Stückes, verboten; denn sie vertritt die Ganze-Takt-Note, die Note der ersten Gattung des Contrapunkts, welche in figurirten und fugirten Sätzen, wo nur die fünfte Gattung des Contrapunkts anzuwenden ist, »bis zum letzten Takte keinen Platz hat«. Vgl. Albrechtsberger's »Anweisung« S. 64 und 175. — Takt 46 bis 48 hat das Violoncell nur Dreiviertel-Noten. Vgl. Takt 40. — Im 49. Takt setzt die zweite Violine ohne Begleitung einer andern Stimme mit dem Anfang des Themas ein. Albrechtsberger folgt der Regel (vgl. Anw. S. 196 und 215), dass in der Mitte wenigstens eine Stimme das Thema begleiten müsse. — Takt 55 und 56 unterscheidet sich die Oberstimme, welche hier die Hauptstimme ist, hinsichtlich der Notengattung nicht genug von den andern, begleitenden Stimmen. — Im 57. Takt haben die Violinen Dreiviertel-Noten. Vgl. Takt 40. — Auf den Niederschlag des 61. Taktes fällt ein dissonirender Quartsext-Accord, der erst im folgenden Takte aufgelöst wird. Die Regel schreibt vor (vgl. Albrechtsberger a. a. O. S. 100; Kirnberger a. a. O. S. 72), dass ein solcher Accord auf der schlechten Zeit desjenigen Taktes, in welchem er eintritt, aufgelöst werden soll. Albrechtsberger zieht beide Takte in einen zusammen. — Auf das zweite Viertel des 64. Taktes fällt ein leeres Intervall, die blosse Quarte. Auch sind da verdeckte Octaven. Die Fehler wiederholen sich in den drei folgenden Takten. — Takt 68 wird die vorher vier Takte lang fortgesetzte Vorhaltsbildung unterbrochen. Vgl. Takt 37. — In den letzten sechs oder sieben Takten haben die Stimmen vorherrschend Viertel-Noten. Das ist wider eine Regel der anzuwendenden fünften Gattung des Contrapunktes, in welcher die zweite Gattung (denn zu dieser müssen wir jene Viertel-Noten, von denen drei auf einen Schlag kommen, zählen) höchstens zwei Takte hindurch angewendet werden darf. Vgl. Takt 40 und Albrechtsberger's »Anweisung« S. 64.

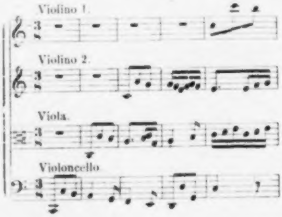
Beethoven hat das Stück, wie es Albrechtsberger geändert hat, in's Reine geschrieben: ein Beweis, dass er die Aenderungen anerkannte. Später hat er in der Reinschrift Aenderungen vorgenommen, die jedoch zum Theil nur angedeutet und nicht ausgeführt sind. Eine Zusammenstellung der brauch- und lesbaren Aenderungen findet man im Anhang des mitgetheilten Stückes. Man kann an einigen von ihnen sehen, dass und wie Beethoven sich Albrechtsberger's Lehren zu eigen gemacht hat. Wir wollen hier nur Einiges bemerken. Bei den Aenderungen des 26. und 45. Taktes[*] hat Beethoven Albrechtsberger's Regel, das Thema in der Mitte nicht ohne Begleitung eintreten zu lassen, befolgt. Beim 49. Takt aber, den Albrechtsberger auf Grund derselben Regel geändert hatte, hat der Schüler den Meister gemeistert. Albrechtsberger hatte nämlich hier dem Violoncell eine Formel gegeben, welche sonst im Stücke nicht vorkommt, daher nicht begründet ist. Beethoven ersetzt sie durch einen dem folgenden Takt entnommenen Gang und begründet auf diese Weise den Eintritt seiner Formel.

In der Reinschrift ist das Stück überschrieben: »*quasi preludio a tre voci*«; am Schlusse steht: »*attacca Fuga*«, und weiter unten: »mit einem Presto endigen«. Beethoven wollte also drei Sätze zu einem Ganzen vereinigen. Er scheint nicht dazu gekommen zu sein. Die Fuge ist vorhanden; von dem Presto aber haben wir keine Spur. Die Fuge beginnt:



Die zwei andern oben erwähnten Nachahmungssätze oder Vorspiele beginnen:





IV. Zweistimmige Fuge.

Wir haben Einiges über die Einrichtung der zweistimmigen einfachen Fuge, wie sie Albrechtsberger haben will, vorauszuschicken.

Die Fuge besteht aus drei Theilen oder Durchführungen. In jeder Durchführung hat jede Stimme das Thema wenigstens einmal vorzutragen.

---

[*] Die Takte sind hier, um sie leichter finden zu können, nach ihrer Stellung in der ersten Bearbeitung bezeichnet. Nach der Reinschrift, in welcher Takte weggeblieben sind, müssten sie anders numerirt werden.

Das Thema erscheint überall, je nach seiner Lage, entweder als Führer (*dux*) oder als Gefährte (*comes*)*. Führer und Gefährte verhalten sich, allgemein gesprochen, wie Tonika und Dominante zu einander, oder umgekehrt. Hebt der Führer auf der Tonika an, so folgt der Gefährte auf der Dominante u. s. w.

Jedes Fugenthema soll zweier Engführungen fähig sein: einer weitern oder halben (*semirestrictio*), und einer nähern oder ganzen (*restrictio*). Der zweite Theil der Fuge ist der Sitz der weitern, der dritte Theil der der nähern Engführung.

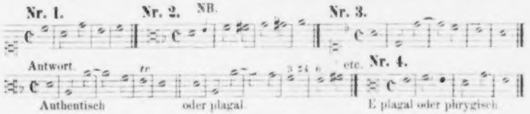
Jeder Theil wird mit einer nach der vierten oder fünften contrapunktischen Gattung eingerichteten Cadenz geschlossen. Die erste Cadenz findet auf der Quinte, die zweite auf der Terz, die dritte auf dem Grundton der Tonart Statt. Bei Fugen in phrygischer Tonart wird ausnahmsweise der erste Theilschluss auf der Sexte, statt auf der Quinte der Tonart gemacht. Im letzten Takt der ersten Cadenz beginnt wo möglich diejenige Stimme, welche in der ersten Durchführung den Gefährten hatte, einen Zwischensatz (freie Modulation nennt es Albrechtsberger) von einigen Takten, zu dem die andere Stimme anfangs pausirt und dann mit dem Gefährten einsetzt. Dann folgt die Stimme, welche den Zwischensatz hatte, nach einer Pause mit dem Führer in halber Engführung. Es bekommt also diejenige Stimme, welche in der ersten Durchführung den Führer hatte, in der zweiten den Gefährten; und umgekehrt. Wir nennen diese Verkehrung des Wiederschlags das Rivolto der Fuge (*il rivolto della fuga*). Nach der zweiten Cadenz setzt diejenige Stimme, welche in der zweiten Durchführung den Gefährten hatte, mit dem Führer ein. Dann folgt die andere Stimme mit dem Gefährten in ganzer Engführung. Es kehrt also, bis auf die Engführung, in der dritten Durchführung die Stimm- und Tonordnung der ersten Durchführung wieder.

Begründete und unwesentliche Abweichungen von dieser Schablone werden nicht als Fehler, sondern höchstens als Licenzen betrachtet. So dürfen z. B. die Stimmen mit dem Thema in einer andern, als in der vorgeschriebenen Ordnung eintreten. Es kann die Stimme, welche in der ersten Durchführung den Gefährten hatte, die zweite Durchführung mit dem Führer beginnen u. s. w.

Die Gegenharmonie (Gegensatz) ist der fünften Gattung des strengen Contrapunkts gemäss einzurichten. Dabei werden dissonirende Bindungen empfohlen.

Albrechtsberger giebt Beethoven folgendes Verzeichniss in die Hand:

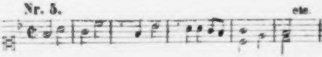
Fugarum Themata ad Semirestrictionem et Restrictionem apta.



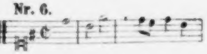
---

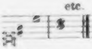
* Unter Thema verstehe ich das Object der Durchführung, den zu Grunde liegenden melodischen Satz, einerlei auf welcher Stufe er erscheint. Führer ist das Thema in der Lage seines ersten Eintritts, Gefährte in der Lage seiner ersten Beantwortung.

Nr. 5.

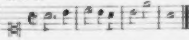


Nr. 6.

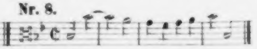




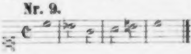
Nr. 7.



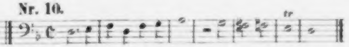
Nr. 8.



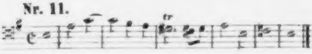
Nr. 9.



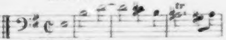
Nr. 10.



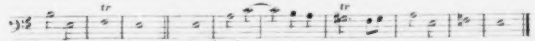
Nr. 11.



Antwort.

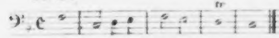


Authentisch

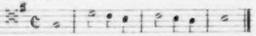


oder plagal

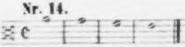
Nr. 12.



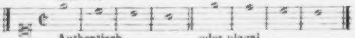
Nr. 13.



Nr. 14.

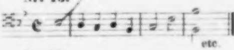


Antwort.

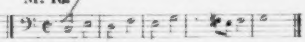


Authentisch oder plagal

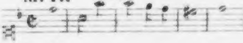
Nr. 15.



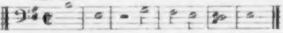
Nr. 16.



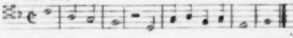
Nr. 17.



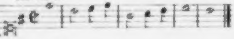
Nr. 18.



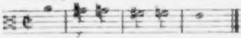
Nr. 19.



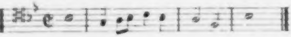
Nr. 20.



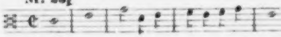
Nr. 21.



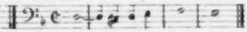
Nr. 22.



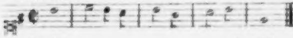
Nr. 23.



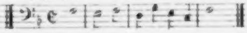
Nr. 24.



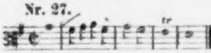
Nr. 25.



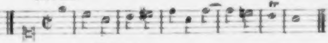
Nr. 26.



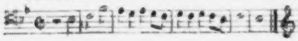
Nr. 27.



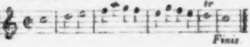
Nr. 28.



Nr. 29.



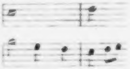
Nr. 30.



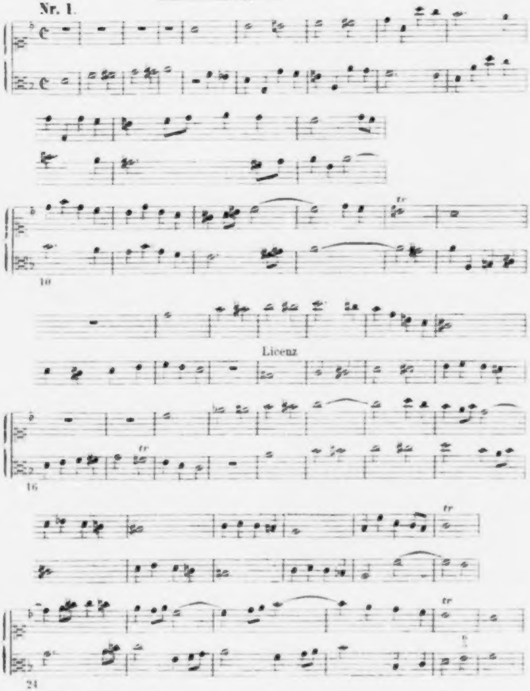
Finis

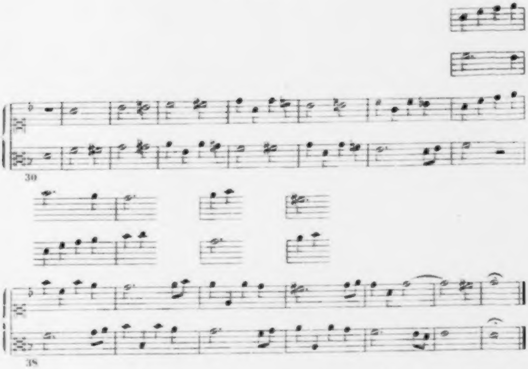
Beethoven hat das Verzeichniss bis zu Ende des Unterrichts benutzt. Vorhanden sind 38 Fugen verschiedener Art, deren Themata diesem Verzeichniss entnommen sind. Darunter befinden sich 18 zweistimmige. Wir bringen von diesen folgende Auswahl. Die Aenderungen sind über den Stellen angebracht, zu denen sie gehören.

A

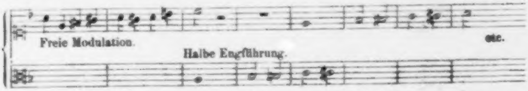


Nr. 1.





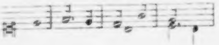
Beethoven lässt den Gefährten, statt im 4. Takt auf der letzten Note des Führers, erst im 5. Takt eintreten. Albrechtsberger giebt (Anw. S. 183) die Regel: »Man fängt gleich über oder unter der letzten Note der vollendeten ersten Stimme mit der zweiten das Thema an; wenn es aber nicht möglich ist, so kann und muss man die letzte Note noch leer ausgehen lassen«. — Takt 9 und 10 folgen zwei grosse Terzen $\begin{pmatrix} e & d \\ c & b \end{pmatrix}$ aufeinander. Albrechtsberger sagt (Anw. S. 21): »Zwei grosse Terzen sind in der Fortschreitung eines ganzen Tones hinauf und herab verboten, ... weil dadurch ein unharmonischer Querstand, ein *Mi contra Fa* entsteht«. — Im 18. Takt tritt das Thema nicht auf der vorgeschriebenen Tonstufe ein. Die Oberstimme soll hier, in der zweiten Durchführung, mit dem Thema auf der Tonika eintreten, weil sie es in der ersten Durchführung (Takt 5) auf der Dominante gebracht hat. Dann ist die vorgeschriebene Stimmordnung nicht beobachtet. Die Oberstimme sollte Takt 15 den Zwischensatz bringen, und darauf sollte die Unterstimme, weil sie in der ersten Durchführung zuerst das Thema gebracht hat, es auch in der zweiten Durchführung zuerst bringen. Albrechtsberger giebt zur Erklärung dieser Vorschrift folgendes Beispiel:

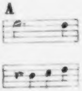


Takt 28 und 29 ist die Cadenz nicht vorschriftsmässig gebildet. Letztere soll (vgl. Anw. S. 175 f.) entweder aus einer zu einem Einklang führenden Secund-Ligatur (**23 | 1**), oder aus einer zu einer Octave führenden Septimen-Ligatur (**76 | 8**) bestehen. — Im 38. Takt bringt der Alt nach einer Pause und auf guter

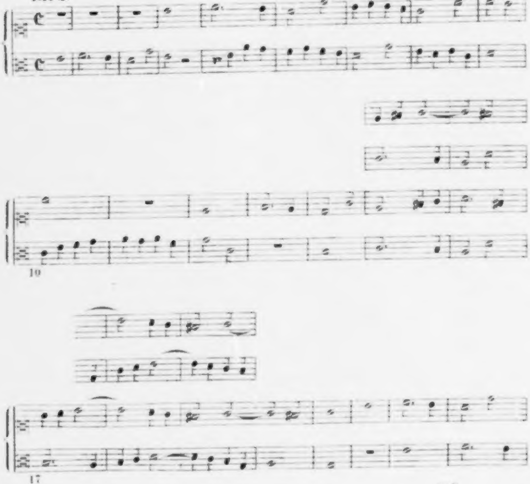
Zeit ein nicht zur Durchführung gehörendes Motiv. Ein solches Motiv wird nur zugelassen, wenn es auf einem andern, als auf einem ersten Taktgliede eintritt. Fux sagt (*Gradus ad Parnassum*, deutsche Uebersetzung, S. 135): »Entweder muss der alte Satz (das Thema, *subjectum*), oder ein neuer, welcher alsdenn in den übrigen Stimmen auch durchzuführen ist, nach einer Pause angefangen werden, wenn man den Vorwurf des Evangelisten nicht haben will, da es Matth. 22. Cap. heisst: Mein Freund, wie bist du hereingekommen, und hast kein hochzeitlich Kleid an«.

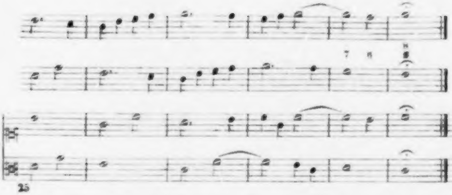
Die folgende Fuge gehört der phrygischen Tonart (»E plagal« schreibt Albrechtsberger) an. Vor der Arbeit deutet Beethoven die erste Engführung an wie folgt:





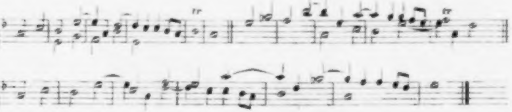
Nr. 2.



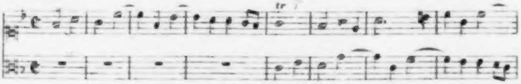


Im 5. und 6. Takt sind zwei aufeinander folgende grosse Terzen $\left(\begin{smallmatrix} h & a \\ g & f \end{smallmatrix}\right)$. Vgl. die vorige Fuge Takt 9 und 10. — Takt 16 und 18 sind leere Octaven auf guter Zeit. Leere Intervalle Einklang, reine Quinte und Octave auf guter Taktzeit sind in der Mitte eines zweistimmigen Satzes zu vermeiden. Vgl. Fux, a. a. O., S. 65 f.; Albrechtsberger, a. a. O., S. 21 u. s. w. Albrechtsberger bringt dissonirende Bindungen an. — Takt 25 und 26 kommen ganze Noten vor; das sind Noten der ersten contrapunktischen Gattung, welche nur bei Schlüssen Cadenzen und im Thema selbst gestattet sind. Vgl. S. 69 Takt 40. — Die Fuge schliesst Takt 30 nicht in der phrygischen Tonart, in der sie begonnen. Albrechtsberger ändert auch den Schluss.

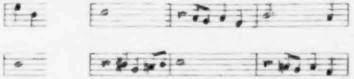
Zu folgender Fuge entwirft Beethoven einige Engführungen:

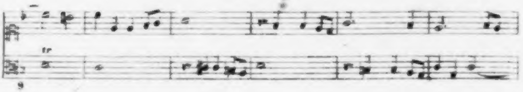


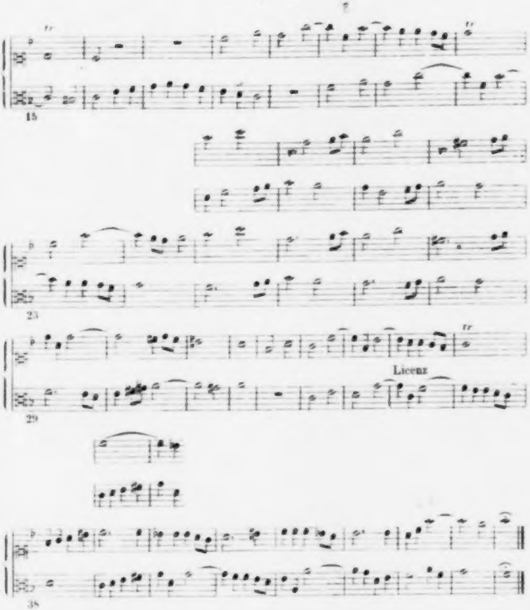
Nr. 3.



A



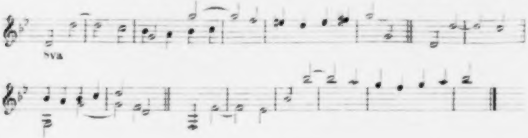




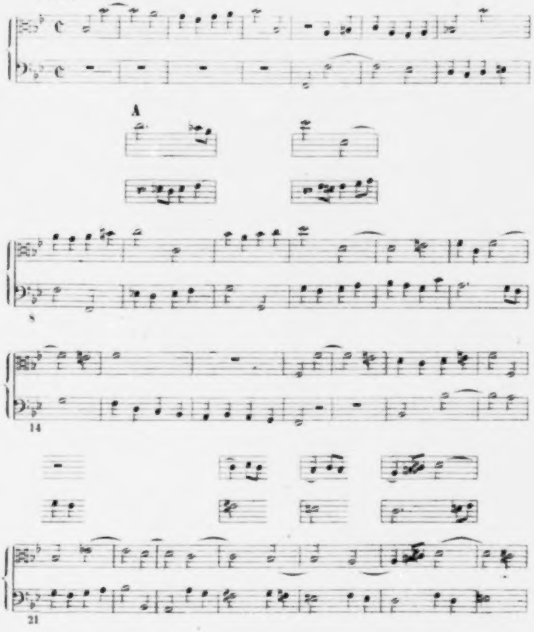
Im 10. Takt, wo nach einer Cadenz ein Zwischensatz beginnt, setzt die Oberstimme mit einem Motiv ein, welches im folgenden Takt nicht genau nachgeahmt wird und dessen Eintritt daher nicht begründet ist. Albrechtsberger macht die Stimmen einander ähnlich. — Im 10. und 25. Takt sind überflüssige Cadenzen. In einer zweistimmigen Fuge sollen nur drei Cadenzen vorkommen. Beethoven aber macht ihrer fünfe, von denen Albrechtsberger eine (Takt 25) entfernt. Die Aenderung der Takte 26 bis 28 erklärt sich aus der im 25. Takt vorgenommenen Aenderung des Nachahmungsmotivs. — Das im 36. Takt von Albrechtsberger beigefügte Wort »Licenz« bedeutet, dass hier wider die Regel in keiner Stimme eine »anschlagende« Note angebracht ist. Albrechtsberger giebt (Anw. S. 199) die Regel: »dass auf einem jeden Streiche in allen Taktarten eine anschlagende Note wenigstens in einer Stimme sein müsse, damit kein matter Gesang, sondern immer der zierliche Contrapunkt (die fünfte Gattung) vernommen werde«. — Im 40. Takt verändert Beethoven ohne Grund in der Oberstimme eine Note des dem Thema

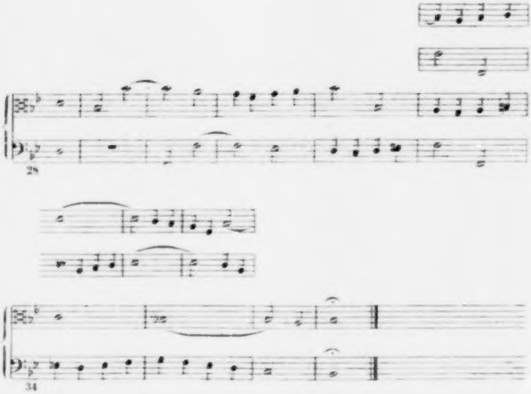
entnommenen Nachahmungsmotivs. Albrechtsberger bringt bei der Aenderung eine Dissonanz - Ligatur an.

Zur folgenden Fuge gehören einige von Beethoven versuchte Engführungen:



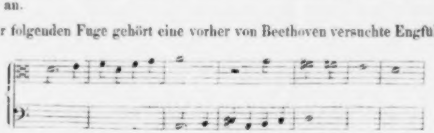
Nr. 4.



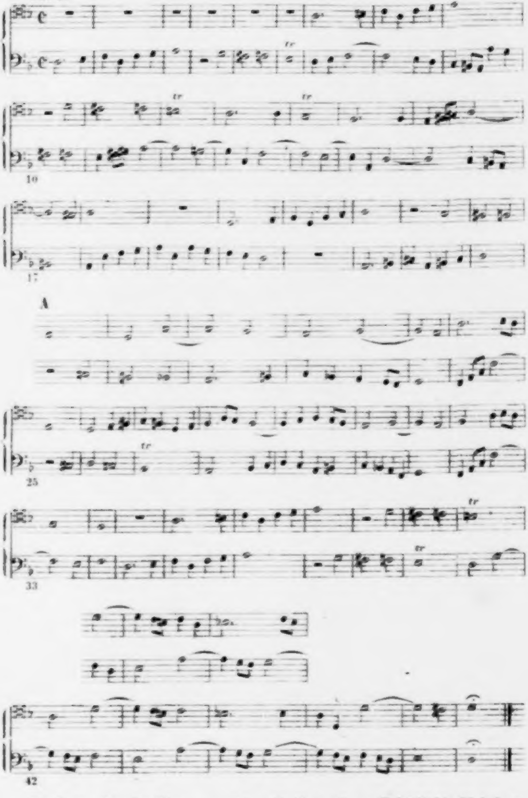


Die Beantwortung des Themas ist nicht richtig. Beethoven beantwortet die vierte Note des Führers *a* mit *es*. Albrechtsberger ändert nicht. — Takt 8 bis 10 kommen Septimen-Sprünge vor. Solche Sprünge sind im strengen Satz verboten. Albrechtsberger sagt (Anw. S. 23): »Alle übermässigen, auch die meisten verminderten und die drei Septimen-Sprünge sind sowohl herab- als hinauf verboten«. — Vom 10. zum 11. Takt sind schlechte verdeckte und leere Quinten. Verdeckte Quinten und Octaven dürfen im zweistimmigen Satze nicht vorkommen. Vgl. »Anweisung« S. 20. — Takt 20 und 21 kommen in der Oberstimme zwei Quarten-Sprünge in gleicher Richtung vor. Zwei oder mehr Sprünge, welche zusammen ein grösseres dissonirendes Intervall, wie z. B. hier eine Septime bilden, sind im strengen Satz verboten. Vgl. »Anweisung« S. 38 f. — Vom 21. Takt an ist in der Oberstimme vier Takte hindurch ausschliesslich die vierte contrapunktische Gattung angewandt. Albrechtsberger nennt das einen »matten Gesang«. Er sagt (vgl. Anw. S. 64 f., 109), der Contrapunkt solle nicht zu lange in einer Gattung herumschweifen. — Takt 33 und 34 ist in der Unterstimme ein Septimen-Sprung. Vgl. Takt 8 bis 10. Albrechtsberger bringt bei der Aenderung dissonirende Bindungen an.

Zur folgenden Fuge gehört eine vorher von Beethoven versuchte Engführung:

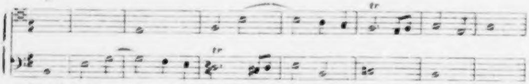


Nr. 5.



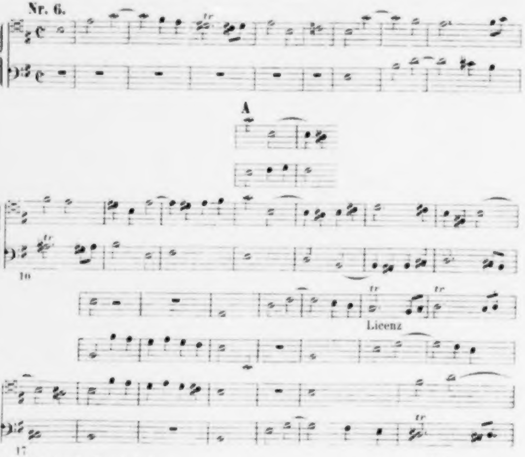
Beethoven hat das Thema, welches die Unterstimme Takt 22 bis 28 bringt, ohne Grund an mehreren Stellen verändert. Zuerst Takt 22 bis 24, wo er, die oben mitgetheilte Engführung benutzend, eine kleine Secunde *e f* mit einer grossen *h cis*) beantwortet; später Takt 25 bis 27, wo er mit einem unrichtigen Intervall (*cis* statt *c*) einsetzt und dann, statt eine Stufe abwärts zu gehen, einen Secunden-Schritt aufwärts macht u. s. w. Albrechtsberger ändert nur die letzterwähnte Stelle. — Im 31. und 32. Takt ist eine überflüssige Formal-Cadenz. Albrechtsberger macht eine Trug-Cadenz daraus. Vgl. die zweistimmige Fuge Nr. 3, Takt 10 und 25. — Im 42. Takt entsteht durch die ungebundene Halbnote *f* in der untern Stimme, und ebenso im 43. Takt durch die blosse Halbnote *c* in der obern Stimme ein »Einschnitt«. Das ist ein Fehler wider die fünfte Gattung des Contrapunktes. Vgl. »Anw.« S. 68, 109. Die Regel lautet: Wenn im Niederschlag eines Taktes Viertel- oder andere Noten von kürzerer Geltung stehen, so soll im Aufschlag entweder eine in den folgenden Takt hinüber gebundene Note, oder es sollen wieder Viertel-Noten u. dgl. angebracht werden, damit es nicht scheinet, wie Fux (a. a. O. S. 85) sagt, als ob der Gesang schliessen wollte.

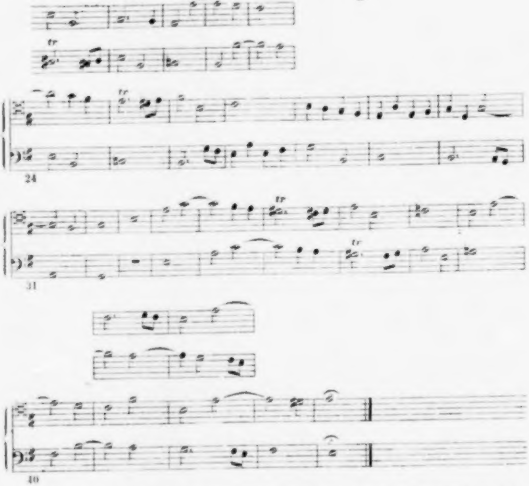
Bevor Beethoven die nächste Fuge anfängt, versucht er eine Engführung wie folgt:



Die Engführung ist wegen der Veränderung des Themas in der Oberstimme unrichtig. Beethoven hat sie auch nicht benutzt.

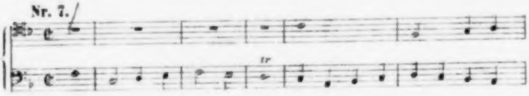
Nr. 6.



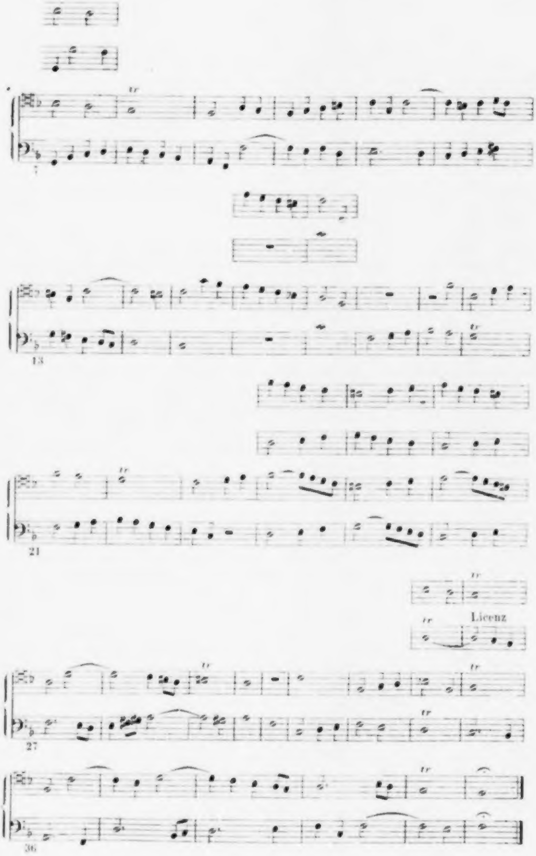


Die unrichtige Beantwortung der letzten Noten des Themas (Takt 12 f. im Bass) ist von Albrechtsberger in dem S. 72 mitgetheilten Verzeichniss angegeben. — Albrechtsberger entfernt im 13. Takt eine Note der ersten contrapunktischen Gattung und bringt darauf, statt einer consonirenden, eine dissonirende Bindung an. Vgl. Nr. 2, Takt 16 und 25. — In der zweiten, Takt 20 beginnenden Durchführung ist die Tonordnung nicht beobachtet. Die Oberstimme hätte im 22. Takt, nachdem die Unterstimme vorher mit dem Thema auf der Dominante eingesetzt, mit dem Thema auf der Tonika, statt wieder auf der Dominante, folgen sollen. Das war aber ohne Veränderung des Themas nicht möglich. Albrechtsberger bringt die Sache dadurch in Ordnung, dass er, das Rivolto beobachtend, zuerst der Oberstimme das Thema giebt und dann die Unterstimme folgen lässt. — Im 41. Takt ist in der Oberstimme ein im strengen Satz verbotener übermässiger Quarten-Sprung. Vgl. Nr. 4 Takt 8 ff. Albrechtsberger bringt im 42. Takt eine dissonirende Bindung an.

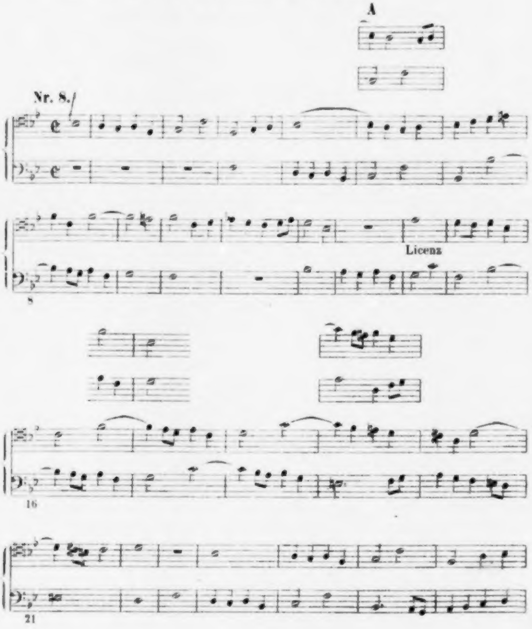
Nr. 7.

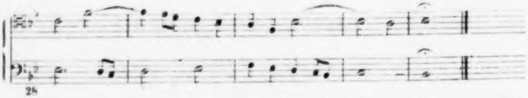


A


tr
7
13
21
tr
tr
Licenz
27
tr
tr
tr
tr
36
tr

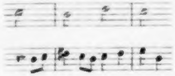
Takt 7 und 8 ist in der Unterstimme ein unmelodischer Gang, eine Folge von drei grossen Secunden. Albrechtsberger bemerkt dazu: »übel«. — Im 16. Takt führt der Zwischensatz ohne Grund nach der Haupttonart zurück, statt in der durch die unmittelbar vorhergegangene Cadenz bestimmten Tonart C dur zu bleiben. — Takt 24 bis 26 kommen wiederholt vier Achtelnoten auf einem Schlage vor. Solche sind im strengen Satz verboten. Der strenge Satz duldet Achtelnoten nur auf einem schlechten Taktgliede, nämlich auf einem zweiten und vierten Taktviertel. Vgl. »Anw.« S. 64 und 67 f. — Takt 34 und 35 ist das Thema in der Oberstimme wesentlich verändert. Statt zwei Secunden-Schritte abwärts zu machen, macht Beethoven, um offene Quinten zu vermeiden, erst einen Quarten-Sprung abwärts und dann einen Secunden-Schritt aufwärts. Albrechtsberger hilft durch Verlängerung einer Note des Themas in der Unterstimme.



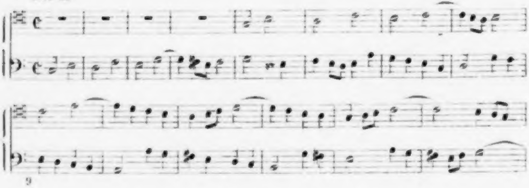


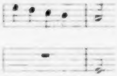
Auf dem 3. Viertel des 6. Taktes ist eine Wendenote. Vgl. S. 61. — Das Wort »Licenz« im 14. Takt deutet den unregelmässigen Eintritt des Gefährten (mit *es* statt *f*) an. — Im 17. Takt verändert Beethoven das Thema ohne Grund. Statt in der Oberstimme von der letzten Note des 16. Taktes eine Quinte abwärts zu springen, macht er eine Bindung. — Im 19. Takt bringt Albrechtsberger, statt der consonirenden, eine dissonirende Bindung an.

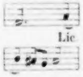
A

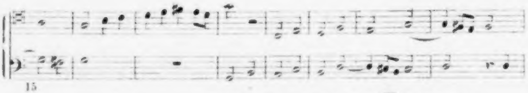


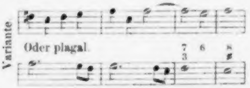
Nr. 9.

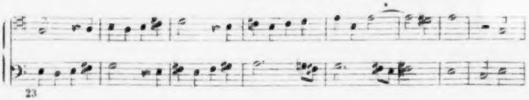


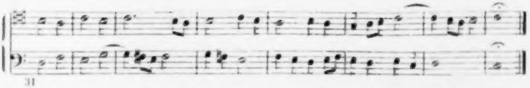






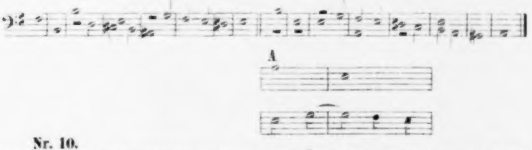




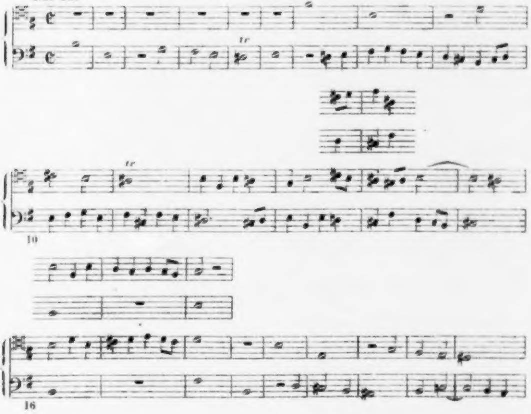


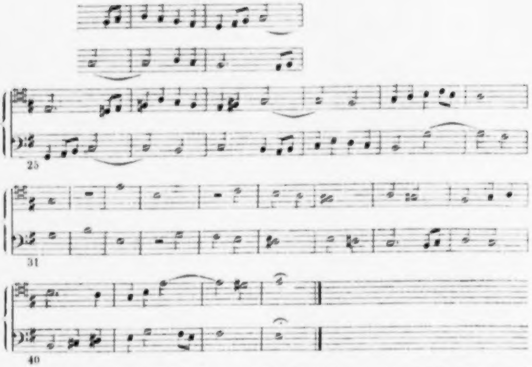
Takt 5 und 6 ist ein unharmonischer Querstand *h—f*. Vgl. »Anweisung« S. 40 f. — Takt 18 und 19 macht die Oberstimme einen Duodecimen-Sprung. Der strenge Satz duldet keinen höhern Sprung, als den reinen Octaven-Sprung. Vgl. »Anw.« S. 23, 40, 181. — Im Aufschlag des 21. Taktes ist eine sprungweis angebrachte verminderte Quinte. Albrechtsberger (»Anw.« S. 40 f., 177) duldet eine solche freie Dissonanz, wie es seine Aenderung zeigt, höchstens auf einem schlechten Taktgliede, z. B. auf einem zweiten oder vierten Taktviertel. — Albrechtsberger will mit seiner Variante zu den letzten Takten der zweiten Durchführung zeigen, dass da auch eine phrygische (oder plagale) Cadenz angebracht werden kann.

Zur folgenden Fuge entwirft Beethoven diese Engführungen:



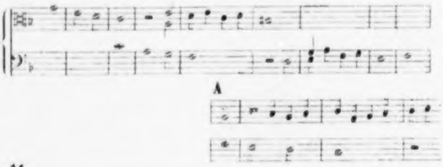
Nr. 10.



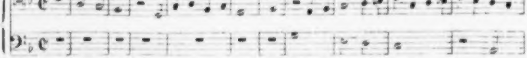


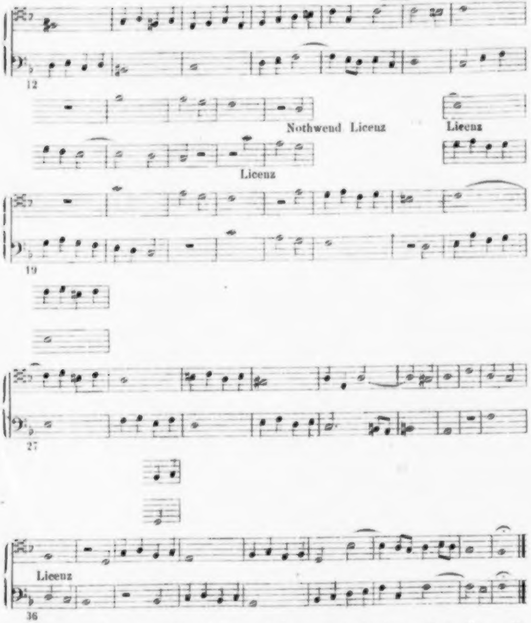
Beethoven beantwortet die erste Note des Führers, die Dominante (*h*), mit der Secunde der Tonart (*fis*). Die Regel lautet: Hebt der Führer auf der Quinte des递Hauptons an, so soll der Gefährte mit der Tonika oder Octave des Haupttones anfangen. Vgl. »Anweisung« S. 172; Marpurg's »Abhandlung von der Fuge« (Berlin, 1753) S. 35 u. s. w. Richtig beantwortet konnte und musste der Gefährte einen Takt früher eintreten. — Im 13. Takt ist in der Oberstimme ein unmelodischer Gang, eine abgegrenzte übermässige Quarte (*g—cis*). Vgl. S. 49 Nr. 4 und S. 83 Takt 7. — Im 18. Takt setzt die Unterstimme mit dem Thema auf der zweiten, statt auf der ersten Stufe der Tonart ein. — Takt 25 bis 27 wendet sich die Modulation ohne Grund nach C dur. Ebenda hat die Unterstimme in Folge eines wiederholten Secunden-Schrittes (*c h*) einen einförmigen Gang. Albrechtsberger nennt das (Anw. S. 38, 53 f.): Monotonie. Vgl. S. 48 Nr. 1.

Beethoven versucht zur nächsten Fuge eine Engführung wie folgt:



Nr. 11.





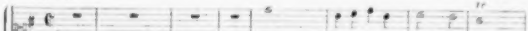
Beethoven beantwortet im 8. Takt wiederum, wie in der vorigen Fuge, die erste Note des Führers, die Dominante, mit der zweiten Stufe der Tonart, statt mit der Tonika. — Im 20. Takt, beim Rivolto, setzt die Oberstimme wiederum, wie in der vorigen Fuge, mit dem Thema auf der zweiten, statt auf der ersten Stufe der Tonart ein. — Takt 23 und 24 ist das Thema in der Oberstimme, und zwei Takte später in der Unterstimme verändert. Beethoven, dem oben mitgetheilten Entwurf folgend, schreibt das erste Mal die fünfte Note des Themas eine Quinte zu hoch, das andere Mal die sechste Note des Themas eine Terz zu tief. Albrechtsberger bringt bei der Aenderung eine durchgehende Septime an und bezeichnet das als eine »nothwendige Licenz«. Die andern »Licenzen«, Takt 22 und 26, bestehen in der Verkürzung und Verlängerung einiger Noten des Themas. — Takt 38 ist in der Unterstimme wieder eine Note des Themas verändert und eine Terz zu hoch gesetzt.

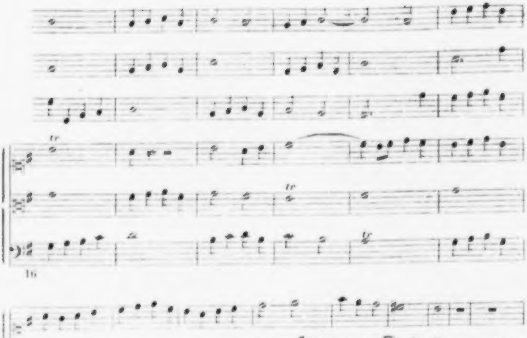
V. Dreistimmige Fuge.

Bei der drei- und vierstimmigen Fuge bleiben die Regeln der zweistimmigen Fuge, insofern sie nicht in Folge der Mehrstimmigkeit erweitert oder beschränkt werden müssen, aufrecht. Eine Ausnahme bilden die Cadenzen. Die zweite Durchführung kann mit einer ganzen oder förmlichen, nach der 5. Gattung des drei- oder vierstimmigen Contrapunkts eingerichteten Cadenz geschlossen werden. Sonst dürfen förmliche Cadenzen nur dann angebracht werden, wenn vor oder auf ihrem Schlussaccord eine Stimme mit dem Thema eintritt. Am Schluss der ersten Durchführung und anderwärts, z. B. beim Eintritt der dritten Stimme in der ersten Durchführung, können Trugcadenzen angebracht werden. In jeder Durchführung folgt die dritt-eintretende Stimme der ersten; hat die erste Stimme den Führer, so bekommt die dritte Stimme auch den Führer u. s. w. Das Thema kann in jeder Durchführung, namentlich in der zweiten, mehr als einmal von jeder Stimme und dann in andern, als in den normalen Lagen des Führers und Gefährten vorgetragen werden. Auch können durch Nachahmungen gebildete Zwischensätze eingewebt werden. Wir werden in den kommenden Arbeiten Beethoven's solche Zwischensätze mehr und mehr anwachsen sehen.

Vorhanden sind 7 im strengen Satz geschriebene dreistimmige Fugen und eine früher (Seite 70) erwähnte Fuge in freier Schreibart. Von ersteren sind folgende hier aufzunehmen:

Nr. 1.

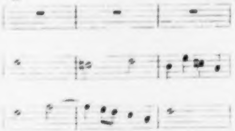




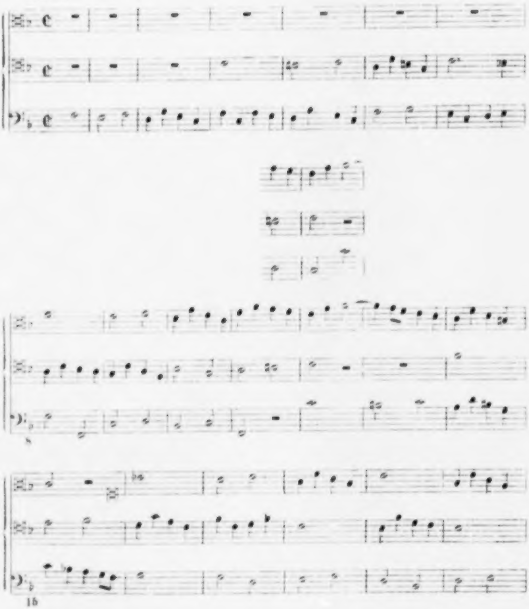
Sopran und Alt bringen im 13. und 16. Takt **das Thema nicht auf der vorgeschriebenen Tonstufe.** Diejenige Stimme, welche **in der ersten Durchführung** den Führer hatte, soll in der **zweiten Durchführung den Gefährten bekommen;** und umgekehrt. Demnach musste Takt 13 **der Alt mit dem Gefährten eintreten,** und der Sopran mit dem Führer folgen. — **Im 17. Takt** hat die Oberstimme eine **Pause, welche hier nicht zulässig ist, weil nicht das Thema oder ein Nachahmungsmotiv darauf folgt.** Vgl. die zweistimmige Fuge Nr. 1 **Takt 38.** — **Im**

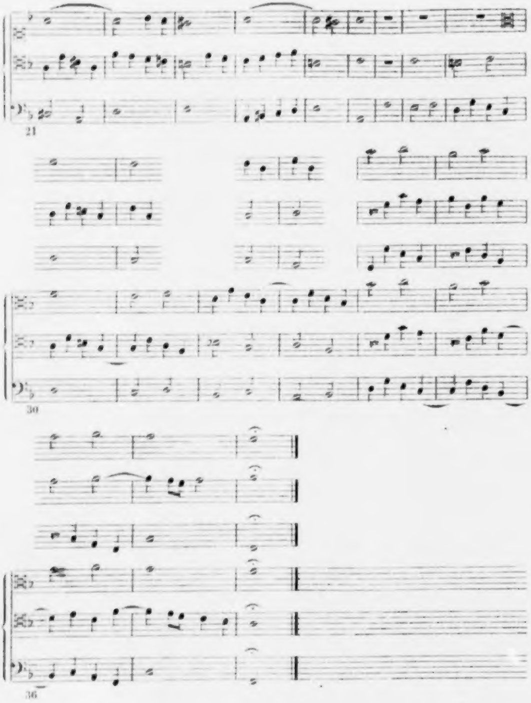
18. und 19. Takt sind Octaven-Parallelen zwischen den äusseren Stimmen. — Takt 31 bis 33 ist das Thema in der Oberstimme wesentlich verändert. Beethoven macht aus einem Terzen- einen Quinten-Sprung, und aus einem Secunden-Schritt einen Quarten-Sprung.

A



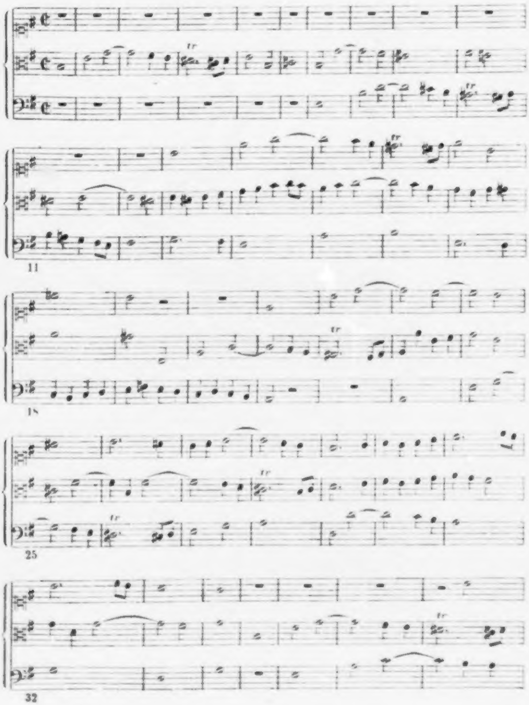
Nr. 2.



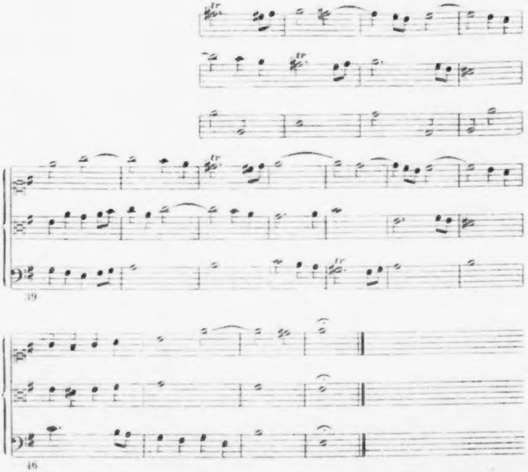


Takt 3 bis 5 hat die Unterstimme lauter Viertelnoten. Das ist ein Fehler wider die anzuwendende fünfte Gattung des Contrapunktes, in welcher gleiche Noten von der zweiten, dritten oder vierten contrapunktischen Gattung höchstens vier oder fünf Streiche (halbe Takte) hindurch vorkommen dürfen. Vgl. »Anweisung« S. 64, 67. — Takt 11 und 12 macht der Bass einen im strengen Satz verbotenen Duodecimen-Sprung. Vgl. die zweistimmige Fuge Nr. 9 Takt 18 f. — Im 30. und 31. Takt ist in der Mittelstimme, und zwei Takte später in der Oberstimme das Thema verändert. Beethoven lässt die vorletzte Note des Themas liegen, statt sie eine Quarte aufwärts zu führen. Albrechtsberger macht bei der Aenderung im 31. Takt offene Quinten zwischen Tenor und Bass. — Die Takt 34 bis 36 vorgenommenen Aenderungen ergeben sich aus den vorher (Takt 30 ff.) vorgenommenen. — Bei der Cadenz, Takt 37 f., ist der Leitton *e* nicht vorschriftsmässig angebracht. Die Regel will, dass der Leitton als vorletzte Note einer Stimme vorkomme und dann eine Stufe aufwärts geführt werde. Vgl. Albrechtsberger's »Anweisung« S. 109, 126, 183.

Nr. 3.



A

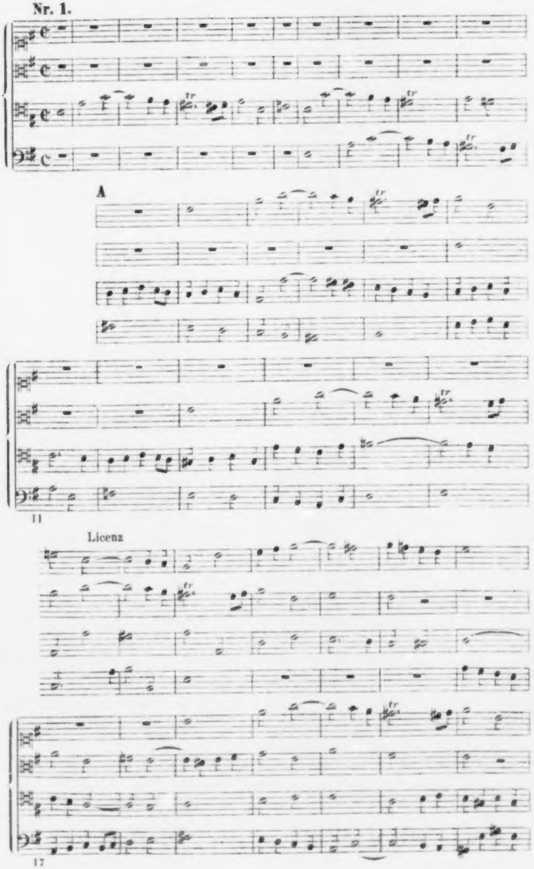


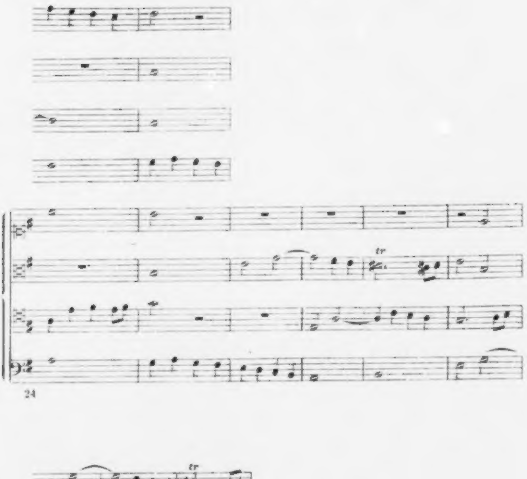
Takt 11 bis 13 ist das Thema im Bass verändert. Im 19. Takt macht die Mittelstimme einen Decimen-Sprung. Im 23. Takt ist das Thema in der Oberstimme und im 27. Takt in der Unterstimme verändert. In der letzten Engführung, Takt 39 ff., ist das Thema in keiner Stimme ungeändert geblieben. Von allen diesen Regelwidrigkeiten hat Albrechtsberger keine entfernt. Dass er sie übersehen habe, ist bei seiner Genauigkeit nicht anzunehmen. Albrechtsberger beseitigt nur einige der ersten contrapunktischen Gattung angehörende Noten und einen Querstand *g—gis* im 42. und 43. Takt zwischen Alt und Bass. Dabei kürzt er die Stelle um einen Takt. In Betreff der Beantwortung des Themas kann man die zweistimmige Fuge Nr. 6 vergleichen, welcher dasselbe Thema zu Grunde liegt.

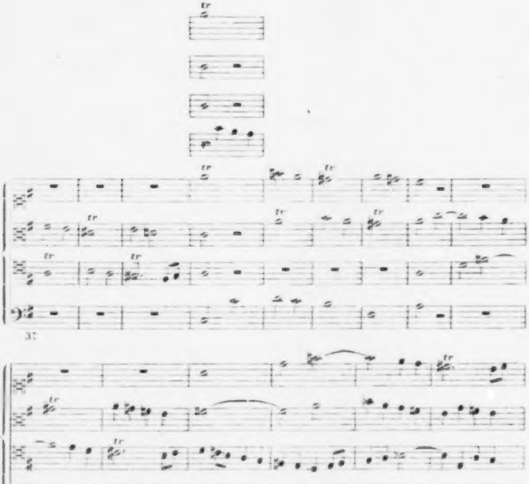
VI. Vierstimmige Fuge.

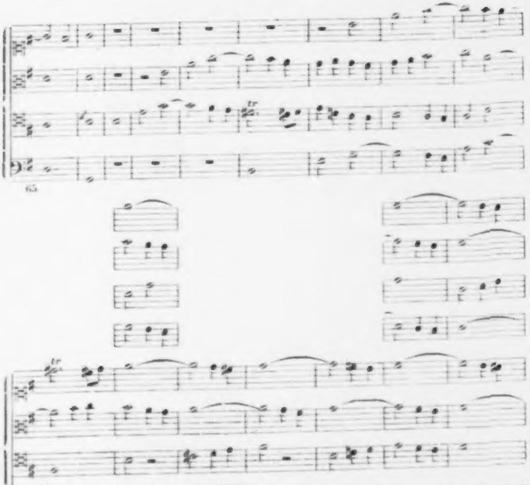
Vorhanden sind neun im strengen Satz geschriebene vierstimmige Fugen. Dazu kommt eine mit Benutzung des doppelten Contrapunkts in der Octave geschriebene Fuge, welche später mitgetheilt werden wird. Von ersteren folgt hier eine Auswahl.

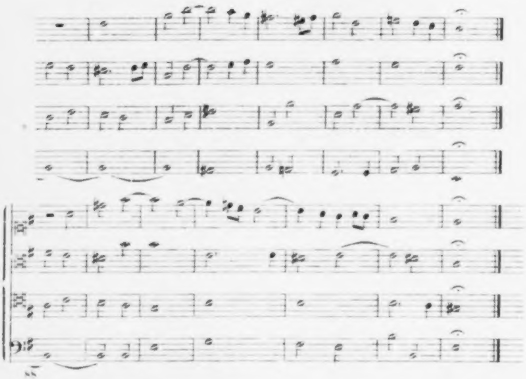
Nr. 1.


tr
A
11
Licenz
17


tr
24
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
30



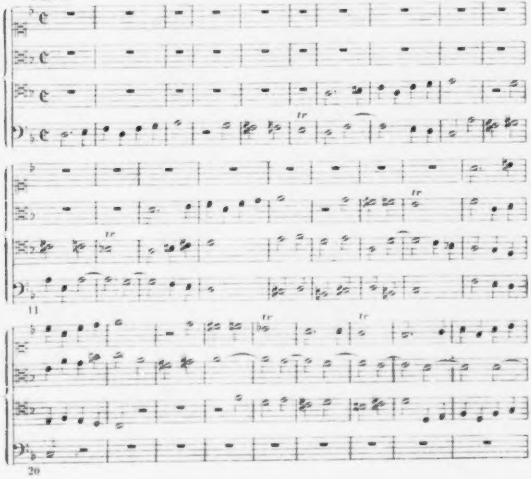

tr
tr

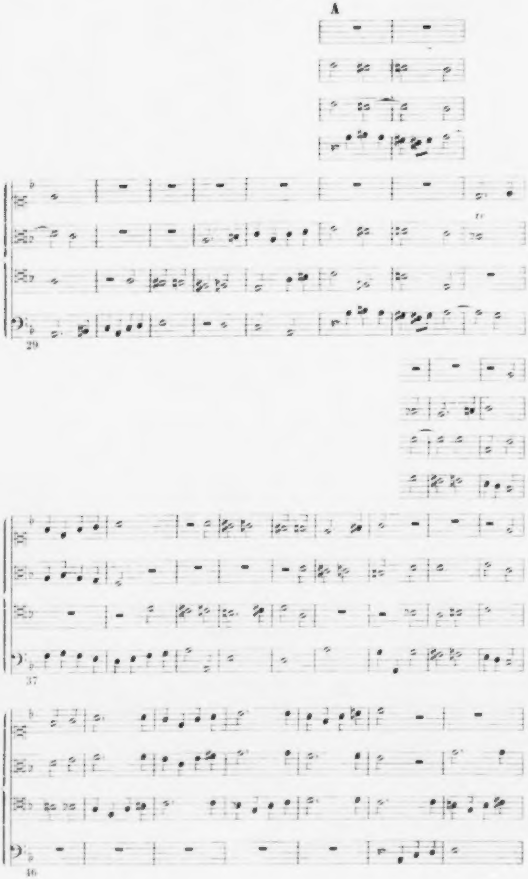


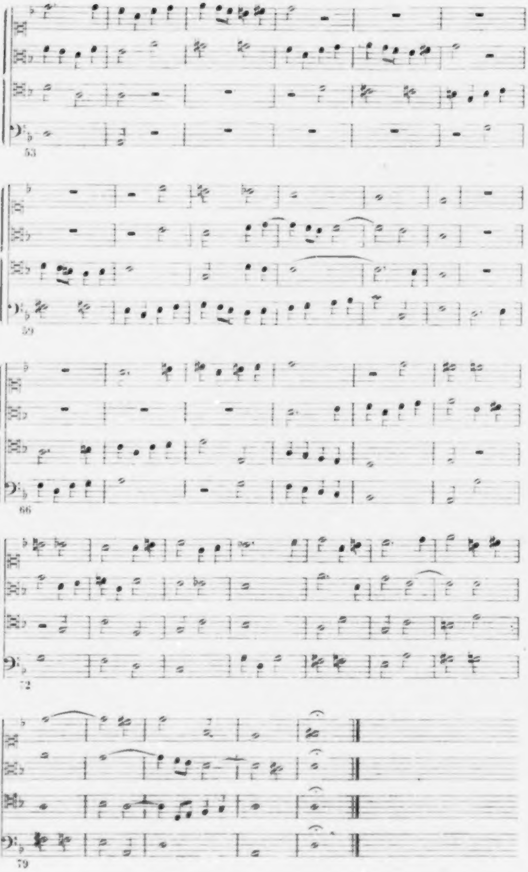
Beethoven giebt dem Bass Takt 7 bis 13 die früher S. 72 von Albrechtsberger angegebene »plagale« Antwort. Dennoch ändert Albrechtsberger die Note *f* im 12. Takt, wahrscheinlich nur, um den Uebergang in die Tonart der Unterdominante zu beseitigen und den nächsten Eintritt des Themas in der Haupttonart zu ermöglichen. — Im 13. Takt bringt der Alt den »plagalen« Gefährten, nachdem ihn unmittelbar vorher der Bass gehabt hat. Das ist wider eine Regel des Wiederschlags. Albrechtsberger's Regel »Anw.« S. 197 lautet: Wenn die ihrem Eintritt nach erste Stimme in der Quinte des Hauptttons anfängt, so antwortet die zweite in dem Hauptttone, die dritte wiederum in der Quinte, die vierte abermal im Hauptttone. Vgl. auch Marpurg's »Abhandlung von der Fuge« Berlin, 1753 S. 95. Albrechtsberger ändert der Regel gemäss. — Im 30. und 31. Takt kommen drei Fehler vor. Im Aufschlag des 30. Taktes ist eine verdoppelte falsche Quinte. Takt 30 und 31 macht der Alt einen übermässigen Quarten-Sprung. Zu Anfang des 31. Taktes ist die gebundene Septime *c* mit ihrem Auflösungston *h* begleitet. Vgl. die Uebungen im Contrapunkt Nr. 17, 22 u. s. w. — Im 40. Takt bringt der Bass ein Motiv, dessen Eintritt nicht begründet ist. Vgl. die zweistimmige Fuge Nr. 1, Takt 38. — Im 73. Takt sind offene Primen zwischen Tenor und Bass. Albrechtsberger hat sie nicht beseitigt. — Takt 75 und 76 sind zwischen Tenor und Bass durch eine Pause unterbrochene Quinten-Parallelen. Solche Parallelen werden behandelt, als wenn die Pause nicht da wäre. Sie können aber durch einen Quarten-Sprung, wie ihn Albrechtsberger bei der Aenderung anbringt, beseitigt werden. Vgl. »Anweisung« S. 37. — Takt 81 tritt das Durchführungsmotiv im Bass nicht vollständig ein. Es fehlt eine Note zu Anfang. Das Motiv sollte einen Takt früher mit einer gebundenen Ganznote *d* beginnen. — Takt 81 und 82 ist eine unmelodische Fortschreitung im Bass, und ein Querstand (*cis—c*) zwischen Tenor und Bass. — Vom

84. zum 85. Takt sind Quinten-Parallelen zwischen Sopran und Bass. Auch sind die im Aufschlag des 84. Taktes eintretenden zwei Quarten, man mag sie nun als durchgehende, als vorbereitende, oder als vorhaltende Noten ansehen, nicht richtig behandelt. Vgl. Albrechtsberger's »Anweisung« S. 99 f.; Kirnberger's »Kunst des reinen Satzes«, 1. Theil, S. 50, 82. — Takt 88 ff. bringt die Oberstimme das Thema nicht in der vorgeschriebenen Lage. Nach den Vorschriften der strengen Schule soll wo möglich in der letzten Durchführung jede Stimme mit dem Thema auf derselben Tonstufe einsetzen, auf der sie es in der ersten Durchführung gebracht hat. Demnach musste die Oberstimme das Thema eine Stufe höher bringen, als es in Beethoven's Arbeit geschehen ist. — Von andern Fehlern der letzten Engführung ist hervorzuheben, dass keine Stimme das Thema vollständig und genau bringt. Albrechtsberger sagt »Anw.« S. 181 : »Bei vollstimmigen Fugen können mehrere Stimmen in der Engführung eine kleine Abänderung bekommen, wenn nur die zuletzt eintretende Stimme das Thema ganz vorträgt und wie das erstemal vollendet«. Albrechtsberger sieht bei der Aenderung darauf, dass die zuletzt eintretende Stimme, der Sopran, das Thema, bis auf eine erlaubte Veränderung am Schluss, vollständig und in derselben Lage bringt, wie zu Anfang der Fuge. — In den zwei letzten Takten lässt Beethoven den Leitton, statt ihn eine Stufe aufwärts zu führen, eine Terz fallen. Albrechtsberger tadelt eine solche Führung in seiner »Anweisung« S. 126.

Nr. 2.

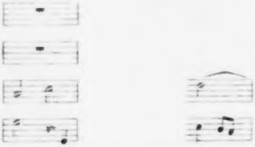



A

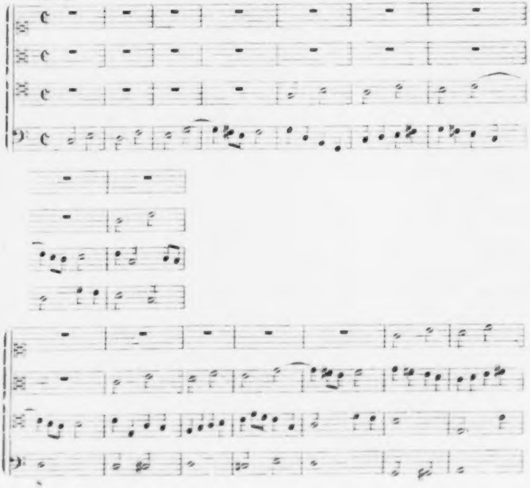


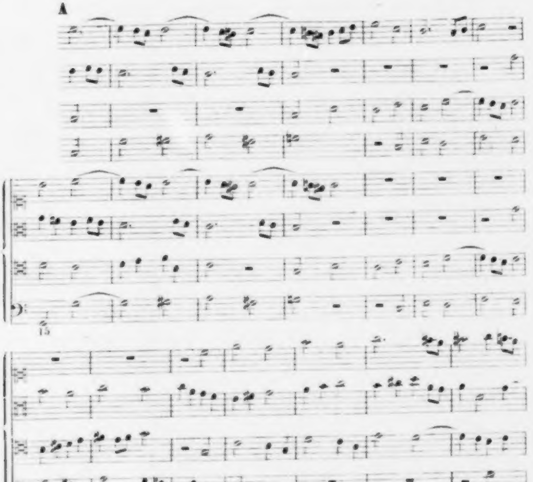
Im 34. Takt entsteht durch Kreuzung der zwei unteren Stimmen eine »untersetzte« Quarte. Vgl. Albrechtsberger's »Anweisung« S. 41, 113, 148. — Im 35. Takt ist wieder eine untersetzte Quarte. — Im 43. Takt ist zwischen Alt und Tenor ein unharmonischer Querstand (*h*—*b*). — Im 45. Takt ist eine schlechte Octaven-Fortschreitung zwischen Alt und Bass.

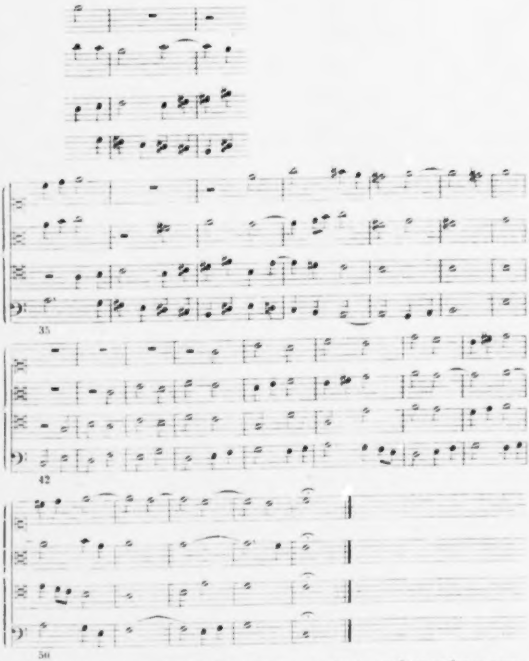
Albrechtsberger hat diese Fehler geändert. Andere hat er stehen lassen. Dahin gehören die falsche Beantwortung einer Note des Themas (*b* statt *h*) im 12. und 24. Takt; die Veränderung des Themas Takt 19 (*f* statt *d*) im Alt, Takt 32 und 33 im Bass, Takt 34 im Alt; die Veränderung und Unvollständigkeit des Themas in allen Stimmen in der letzten Engführung von Takt 68 an.



Nr. 3.

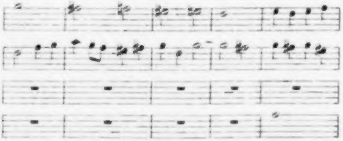



A

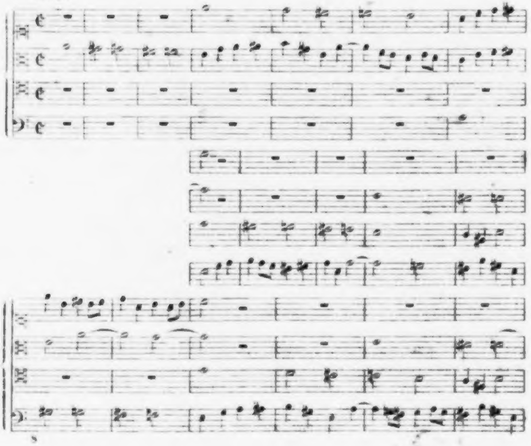


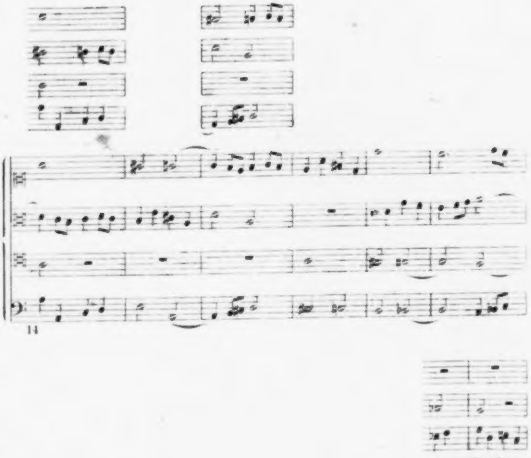
Takt 5 bis 7 ist im Bass die dritte Gattung des Contrapunktes zu lange angewendet. Vgl. die dreistimmige Fuge Nr. 2 Takt 3 ff. — Im Niederschlag des neunten Taktes ist eine »leere« Octave. Vgl. die zweistimmige Fuge Nr. 2 Takt 16. — Im nämlichen Takt ist ein unharmonischer Querstand (*c—cis*) zwischen Alt und Bass. Albrechtsberger bezeichnet S. 104 f. seiner »Anweisung« einen ganz ähnlichen Gang als fehlerhaft. Derselbe Querstand kommt im 13. Takt vor, ist aber da nicht geändert. — Im 15. Takt entsteht durch das Springen des Basses eine freie Quarte $\binom{c}{g}$. Eine solche Dissonanz darf nur stufenweise eingeführt werden. Vgl. »Anweisung« S. 34, 79. — Im 16. Takt springt der Tenor aus einer Septime (*f*). Eine solche Dissonanz kann nur stufenweise weiter geführt werden. Vgl. »Anw.« S. 50 und 53 f. — Im 19. Takt erscheint das Thema im Tenor ohne eine begleitende Stimme. Albrechtsberger sagt (»Anw.« S. 196): »Auch ist es ein Fehler, wenn man mit dem Thema, da man schon in einer verwandten Tonart ist, wiederum eine Stimme allein anfangen lässt, wie anfangs, z. B. die Fuge wäre aus C dur und man ginge in das A moll u. s. w., so müsste wenigstens eine Nebenstimme das Thema begleiten«. — Takt 28 und 29 sind im Alt zwei aneinander gebundene Noten, von denen die erste, die bindende, kürzer ist als die andere, die gebundene Note. Derartige Bindungen sind, wie Albrechtsberger (»Anw.« S. 109) sagt, »allezeit fehlerhaft und wider den guten Gesang«. — Auf der guten Zeit des 36. Taktes erscheint eine unvorbereitete falsche Quinte ohne Terz. Das ist ein »leerer Accord«. Ueberdies ist eine freie falsche Quinte auf guter Taktzeit im strengen Satz verboten. Vgl. »Anw.« S. 30, 75 f., 87. — Zu Anfang des 37. Taktes erscheint eine freie Septime. Eine freie Septime auf guter Taktzeit ist ebenfalls im strengen Satz verboten. Vgl. »Anw.« S. 78 f., 119 f., 177.

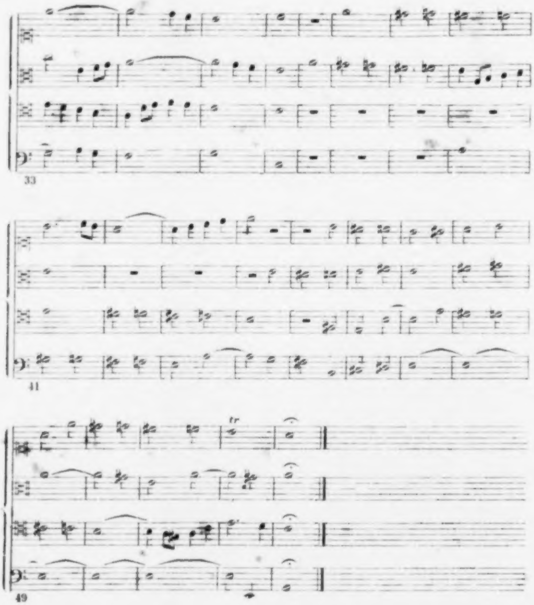
A



Nr. 4.

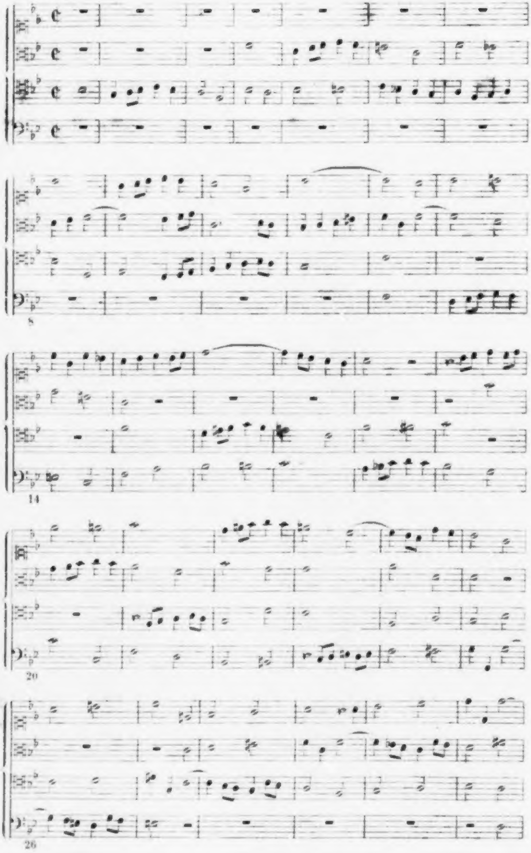


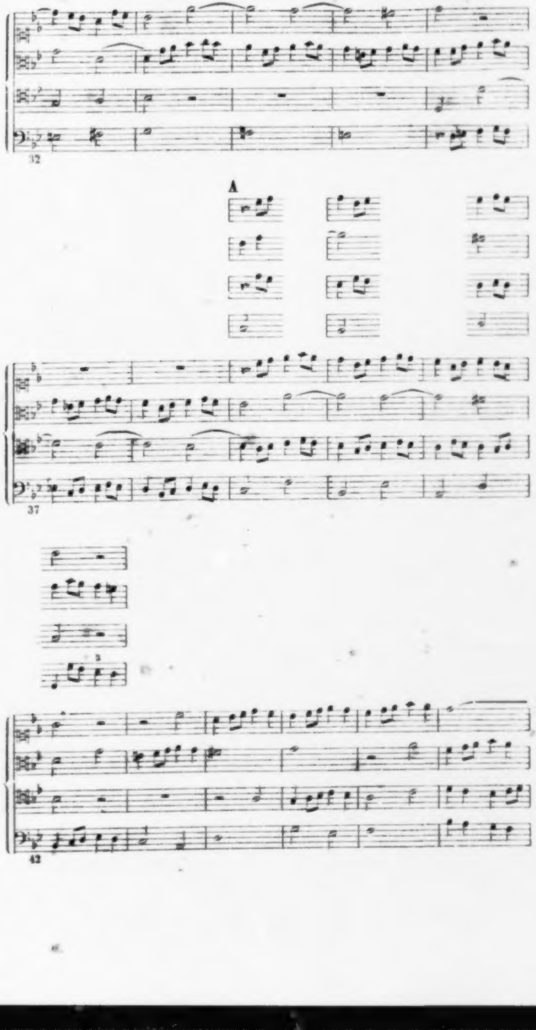


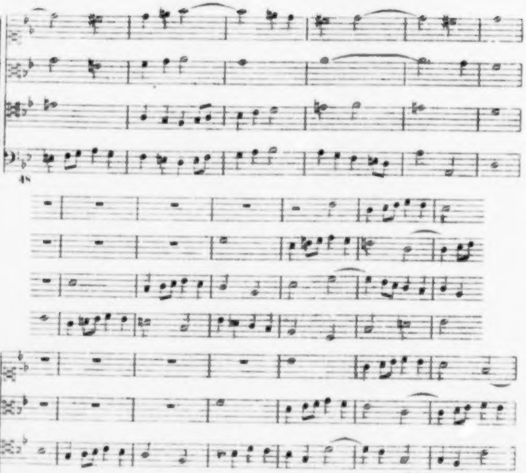


Takt 4 bis 7 ist der Gefährte durchaus falsch eingerichtet. Beethoven beantwortet eine kleine Secunde mit einer grossen, chromatische Schritte mit diatonischen u. s. w. Dieselbe fehlerhafte Beantwortung kommt sechs Takte später im Tenor vor. — Takt 14, bei Beginn der zweiten Durchführung, ist das Thema im Alt, und Takt 16 im Sopran verändert. — Im 14. Takt sind offene Octaven zwischen Alt und Bass. Albrechtsberger hat sie nicht beseitigt. — Die im 25. und 26. Takt vorgenommene Aenderung kann zwei Gründe haben. Erstens wird durch das Abbrechen des vorher im Alt eingetretenen Themas eine Engführung verhindert. Zweitens entsteht dadurch, dass nach dem gleichzeitigen Aufhören zweier Stimmen zwei andere eintreten, eine Art Einschnitt. Wenn auch hierüber eine besondere Regel nicht besteht, so ist doch zu sagen, dass es besser und der fugirten Schreibart gemässer ist, wenn inmitten einer Durchführung die Stimmen allmählig verschwinden und nacheinander eintreten.

Nr. 5.




A



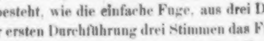
Im 39. Takt wird die gebundene Septime, *b* im Tenor, nicht vorschriftsmässig aufgelöst. — Takt 39 und 40 sind verdeckte Quinten zwischen Tenor und Bass. — Auf dem zweiten Viertel des 40. Taktes wird im Tenor der Auflösungston der im Alt gebundenen Septime verdoppelt. Eine solche Begleitung der Septime ist fehlerhaft. Vgl. Nr. 1 Takt 31. — Im 41. und 42. Takt wird die Septime *c* im Sopran nicht vorschriftsmässig aufgelöst. Beethoven macht von einer nur im freien Satze gestatteten Verwechselung der Auflösung Gebrauch. — In der letzten Durchführung (Takt 55) setzt der Bass mit dem Thema auf der vierten, statt, wie in der ersten Durchführung, auf der fünften Stufe der Tonart ein. Vgl. Nr. 1 Takt 88. — Zu Anfang des 60. Taktes ist im Tenor eine vorgehaltene None, welche gegen den gleichzeitigen Basston als Secunde erscheint. Eine solche Lage der None ist zu vermeiden. — Takt 61 und 62 sind verdeckte Quinten zwischen Alt und Tenor.

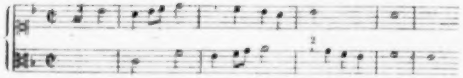
VII. Choralfuge.

Die Choralfuge (fugirter Choral), wie sie Albrechtsberger lehrt, ist eine Abart der vierstimmigen einfachen Fuge und unterscheidet sich von dieser hauptsächlich dadurch, dass in ihr ausser einem Fugenthema noch ein Choral (eine kurze Choralmelodie, ein Cantus firmus), aus welchem jenes Fugenthema durch Verkleinerung, Verzierung u. s. w. gebildet ist, zur Durchführung gelangt.

Die Choralfuge besteht, wie die einfache Fuge, aus drei Durchführungen oder Theilen. Wenn in der ersten Durchführung drei Stimmen das Fugenthema gebracht haben, setzt die vierte oder letzte Stimme, statt mit dem Fugenthema, mit dem Choral auf derjenigen Tonstufe ein, auf der sie in der einfachen Fuge mit dem Fugenthema eingesetzt haben würde. Die andern Stimmen arbeiten dagegen, indem sie ein schon dagewesenes oder ein neues Motiv unter sich nachahmen. Die zweite Durchführung beginnt wieder mit dem Fugenthema. Wenn es, mit oder ohne Engführung, von einigen oder von allen Stimmen gebracht worden ist, tritt eine Stimme, jedoch eine andere als in der ersten Durchführung, mit dem Choral ein, der dann in ähnlicher Weise, wie in der ersten Durchführung, von den andern Stimmen zu begleiten ist. Dann bringen die andern Stimmen nacheinander, mit oder ohne Zwischensätze, den Choral in verschiedenen Lagen und mit Berührung verwandter Tonarten, so dass am Ende der zweiten Durchführung jede Stimme den Choral wenigstens einmal gehabt hat. Die zweite Durchführung wird mit einer Cadenz auf der Mediante geschlossen. Dann beginnt eine Engführung des Fugenthemas durch alle Stimmen, nach welcher wo möglich diejenige Stimme, welche die Engführung begann, noch den Choral vorträgt.

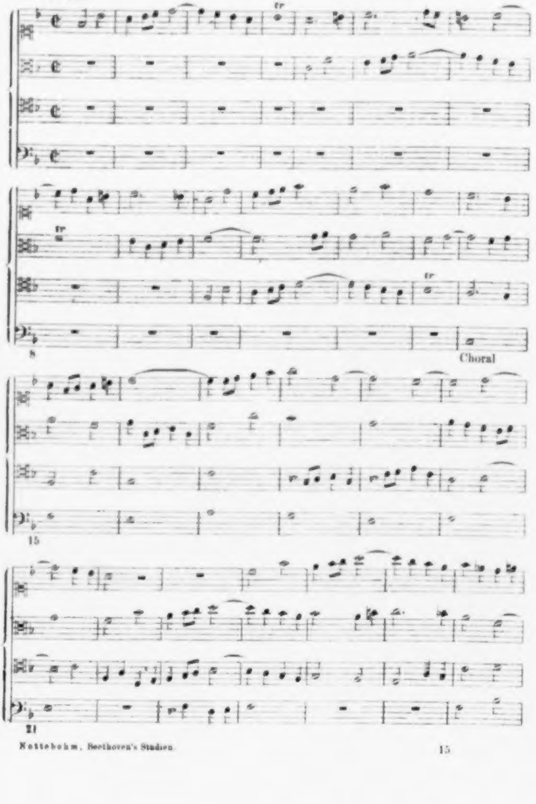
Beethoven hat drei Choralfugen bei Albrechtsberger geschrieben. Wir theilen zwei davon mit. Zu der ersten schreibt Albrechtsberger den Choral und das daraus gebildete Fugenthema, letzteres in einer Engführung, vor wie folgt:

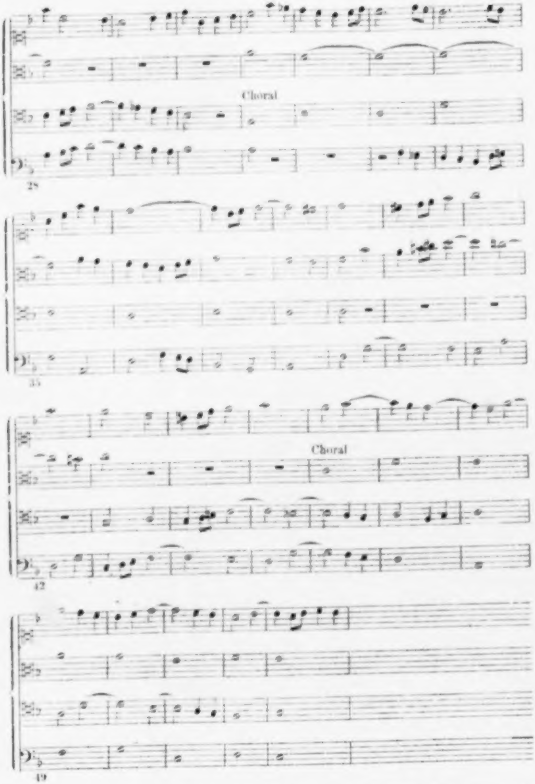




Beethoven beginnt die Arbeit wie folgt:

Nr. 1 a.


tr
tr
tr
8
Choral
15
21

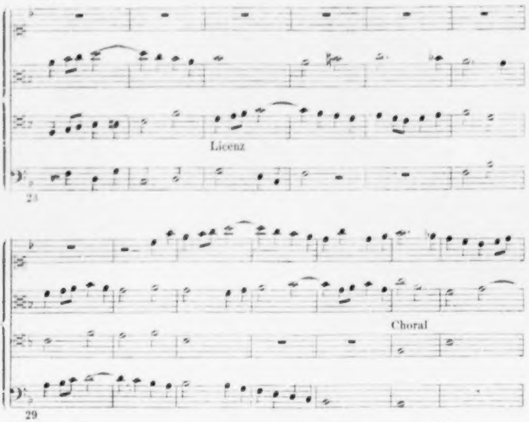


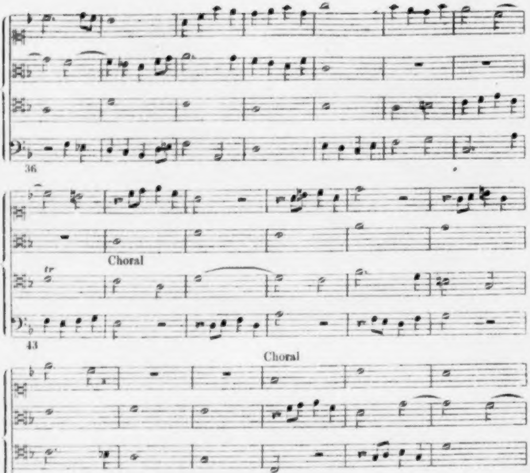
Hier bricht Beethoven's Arbeit ab. Es finden sich Fehler darin, wovon wir folgende erwähnen.

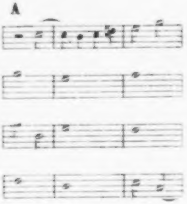
Im 24. Takt ist die gebundene Sexte (*d* im Alt) mit ihrem Auflösungston (*c* im Sopran) begleitet. — Im 31. Takt tritt der Alt unmotivirt nach vorhergehenden Pausen ein und bleibt dann auf Noten der »matten« ersten contrapunktischen Gattung liegen. Vgl. S. 74 Takt 38 und S. 76 Takt 25. — Takt 41 bis 45 ist das im Alt, Bass und Tenor liegende Fugenthema wiederholt verändert. — Takt 46 bis 53, wo der Alt den Choral vorträgt, bringen die andern Stimmen keine Nachahmungen und sinken, in Folge dessen, zur Unselbständigkeit herab.

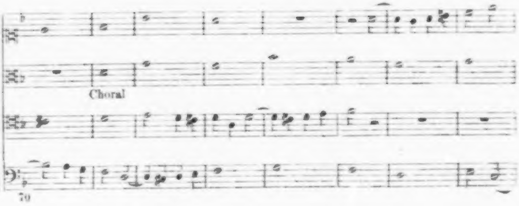
Albrechtsberger fängt an zu ändern. Seine Aenderung wird aber immer eingreifender, so dass er schliesslich die Arbeit allein in die Hand nimmt und sie ein gut Stück ungefähr bis Takt 80 von Anfang weiter führt. Sein Zweck dabei war offenbar, zu zeigen, wie ein Nachahmungsmotiv mit dem Choral zu verbinden und wie der Choral durch alle Stimmen durchzuführen sei. So bringt er z. B. in der zweiten Durchführung Takt 46 f., wo der Alt den Choral vorträgt, Nachahmungen zwischen den andern Stimmen an, giebt darauf den Choral nach dem Sopran, dann dem Bass, dem Alt u. s. w. Dann setzt Beethoven, ohne Zweifel in Albrechtsberger's Gegenwart und nach seiner Angabe, die Arbeit fort und führt sie zu Ende. Beethoven hat dann das ganze Stück, mit Albrechtsberger's Aenderungen und Zuthaten, ins Reine geschrieben, einige Stellen jedoch dabei geändert, und Albrechtsberger hat auch diese Abschrift durchgesehen und Aenderungen darin vorgenommen. Wir legen diese Arbeit, in welcher also die oben bemerkten Fehler beseitigt und die angedeuteten Verbesserungen aufgenommen sind, vom 23. Takt d. i. von der Stelle an vor, wo sie anfängt, von dem mitgetheilten Bruchstück sehr abzuweichen.

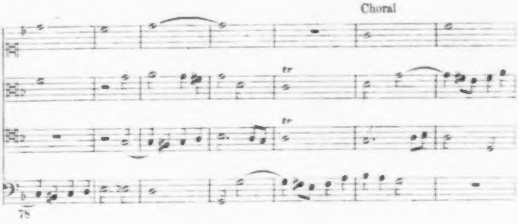
Nr. 1 b.

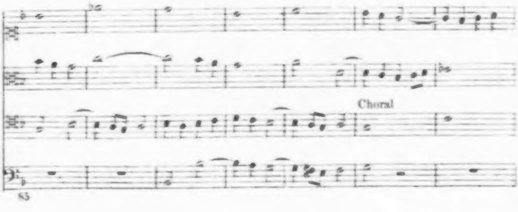


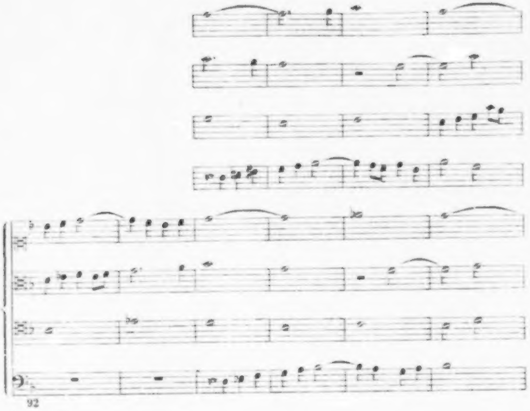

Choral
Choral
Choral

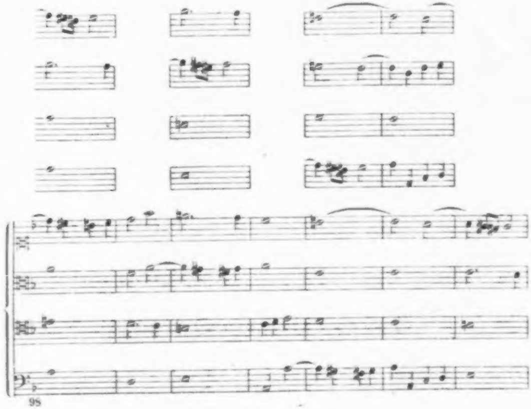

A

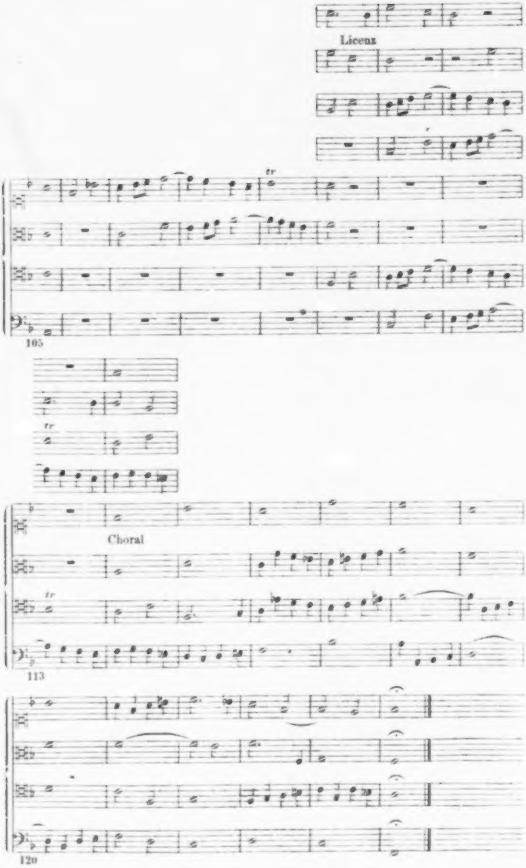

Choral
70


Choral
tr
tr
78


Choral
85

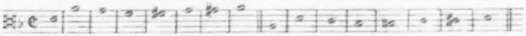

92

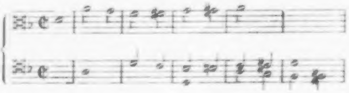

98


Licenz
tr
105
tr
Choral
tr
113
120

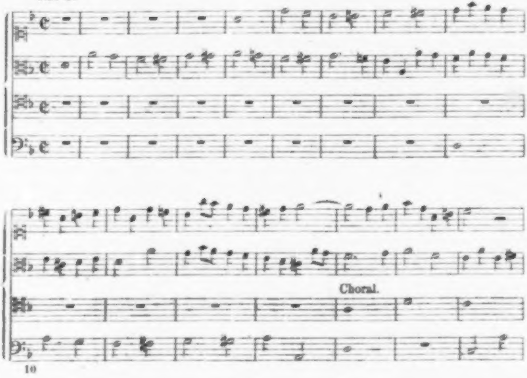
Der Tenor hört im 75. Takte mit *f* auf und fängt vier Takte später eine Septime tiefer wieder an. Albrechtsberger macht hierzu die Bemerkung: »Es ist übel, wenn die aufhörende Note zur anfangenden eine Septime oder None austrägt«. — Takt 94 und 95 haben Sopran und Alt nur Noten von der ersten contrapunktischen Gattung. Vgl. S. 114 Takt 31. — Auf dem 3. Viertel des 96. Taktes ist im Bass eine Wendenote. Derselbe Fehler kommt Takt 98, 100 und 102 vor. Vgl. S. 53 Nr. 15. — Takt 97 und 98 ist im Tenor eine unmelodische Fortschreitung, ein Tritonus (*b*—*e*). Vgl. S. 49 Nr. 4. — Takt 102 und 103 sind im Alt Ganznoten. Ueberdies tritt zu Anfang des 102. Taktes eine wesentliche Septime frei ein. Eine solche ist verboten. Vgl. Albrechtsberger's »Anweisung« S. 78, 119, 136, 142. — Takt 110 wird das Fugenthema vom Alt nicht vollständig gebracht und erscheint das vom Tenor vorgetragene Thema ohne eine begleitende Stimme. Vgl. S. 104 Takt 19. — Im 114. Takt tritt der Alt unmotivirt ein. Vgl. S. 74 Takt 38.

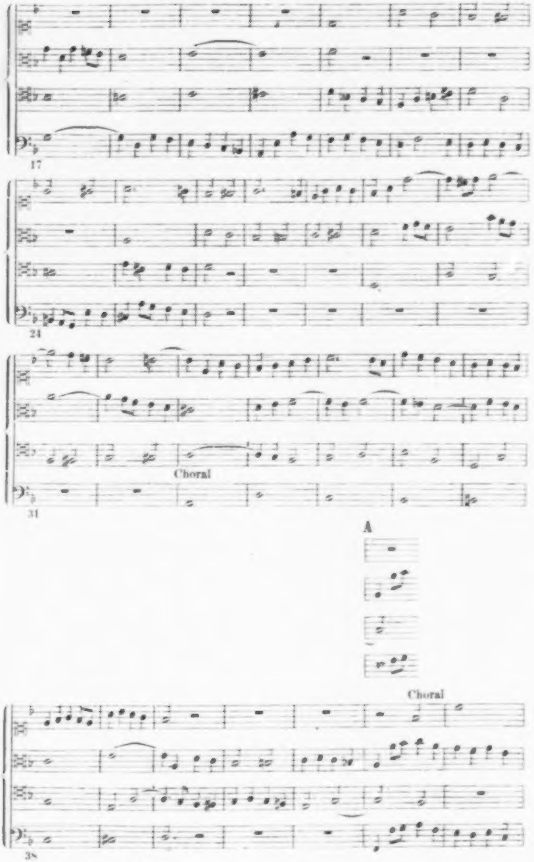
Zur nächsten Fuge schreibt wieder Albrechtsberger den Choral und das enggeführte Thema vor:

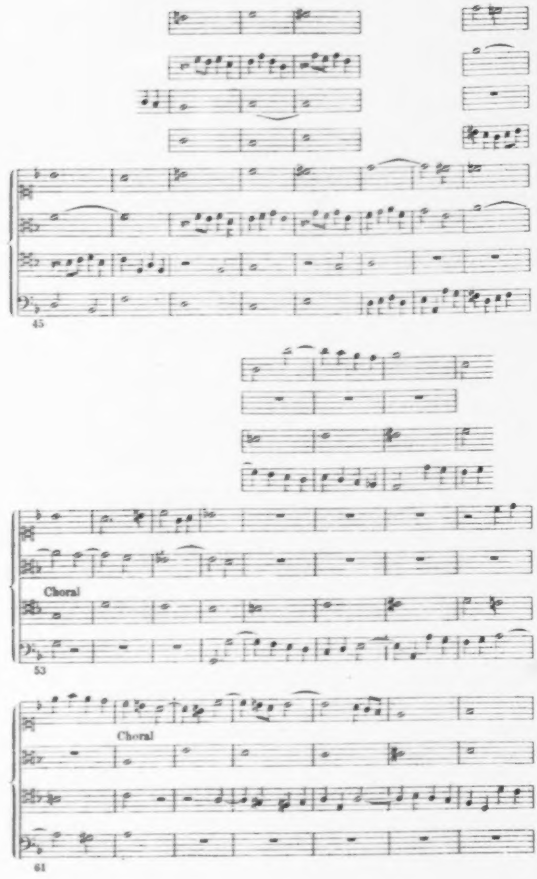


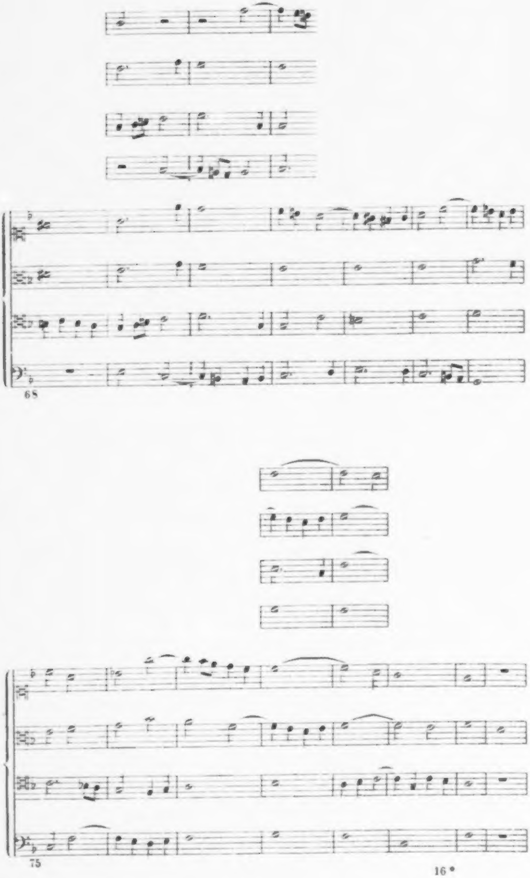


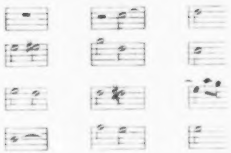
Nr. 2.

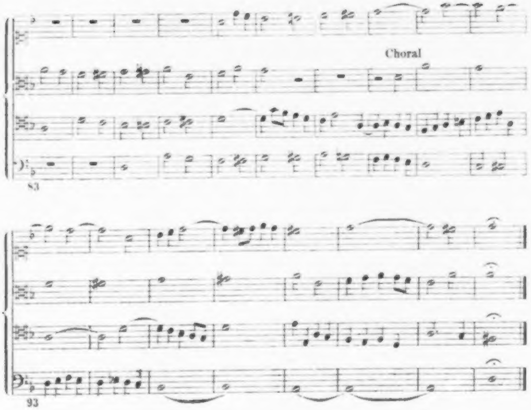



17
24
Choral
31
A
Choral
38


Choral
Choral


68
75



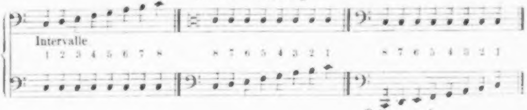


Albrechtsberger streicht Takt 43 die erste Note der Bassstimme und bemerkt dabei: »Ohne Thema, oder Contrathema, oder Nachahmung darf keine Stimme ohne Suspir (Viertel-Pause) oder halbe Pause anfangen«. Vgl. die zweistimmige Fuge Nr. 1 Takt 38. — Takt 47 und 49 entsteht durch das gleichzeitige Pausiren zweier Stimmen eine Leerheit in der Harmonie. Auch wird durch die Pause Takt 47 im Tenor die in den Alt übergehende Nachahmung unterbrochen. — Auf dem Niederschlag des 52. Taktes erscheint eine freie falsche Quinte. Eine solche Dissonanz darf im strengen Satze nur auf schlechter Taktzeit oder im Durchgange eintreten. Vgl. die vierstimmige Fuge Nr. 3 Takt 36. — Takt 56 bringt der Bass auf guter Zeit ein fremdes Motiv. Vgl. Takt 43. Albrechtsberger rechtfertigt den Eintritt desselben, indem er es einen Takt später dem Sopran zur Nachahmung übergiebt. — Takt 69 setzt der Bass wieder mit einem fremden Motiv auf guter Taktzeit ein. Albrechtsberger ändert es und macht es zu einem Nachahmungsmotiv. — Auf dem dritten Viertel des 70. Taktes ist im Bass eine Wendenote. Derselbe Fehler kommt vor, ohne von Albrechtsberger beseitigt zu werden, Takt 64, 72, 74, 76 und 96. Vgl. S. 118 Takt 96. — Auf dem Niederschlag des 78. Taktes erscheint zwischen Sopran und Bass eine freie Quarte (*Quarta fundata*). Sie ist im strengen Satz verboten. Vgl. »Anweisung« S. 120. — Im 85. Takt tritt das Thema im Bass auf einer unregelmässig durchgehenden (oder freien) Quarte ein. Albrechtsberger bereitet die Quarte unten durch eine hinzugefügte Note vor und macht, in Bezug auf die dadurch entstandene Veränderung des Themas, dabei die Bemerkung: »Die erste, und auch manche andere Note des Themas kann verlängert oder abgekürzt werden«. Vgl. seine »Anweisung« S. 202 und 211, wo ähnliche Licenzen zur Sprache kommen. — Takt 88 ist ein Querstand zwischen Alt und Bass. Albrechtsberger bemerkt dabei: »Solche Töne, die übel nachklingen, wie hier *g* zum folgenden *gis*, muss man bei Ausgängen vermeiden«. — Takt 91 und 92 sind offene Quinten zwischen Alt und Bass. Albrechtsberger hat sie nicht beseitigt.

VIII. Doppelter Contrapunkt in der Octave.

Ein zweistimmiger Satz ist bekanntlich im doppelten Contrapunkt geschrieben, wenn seine Stimmen sich so verkehren lassen, dass die untere zur oberen, die obere zur untern wird. Im doppelten Contrapunkt in der Octave ist er geschrieben, wenn, um solche Verkehrung zu erlangen, eine von beiden Stimmen um eine Octave zu versetzen ist. In der Decime ist er geschrieben, wenn das zur Versetzung nöthige Intervall eine Decime ist u. s. w. Um die im doppelten Contrapunkt in der Octave üblichen Versetzungen und die dabei entstehenden Intervalle zu zeigen, schreibt Albrechtsberger folgende Schemata mit einer Bemerkung und mit einem Beispiel.

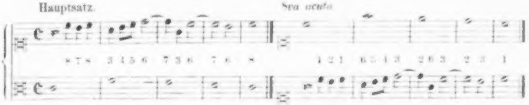
Octava acuta.
Die hohe Versetzung.



Octava gravis.
Die tiefe Versetzung.

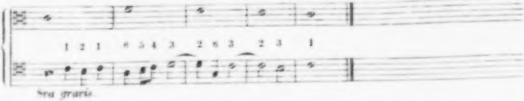
Aus	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
wird	8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.

NB. Das Uebersetzen (Ueberschreiten der Stimmen) taugt hier nicht, weil lauter zu grosse Intervalle in beiden Verkehrungen entstehen, wie im zweiten Beispiel Seite 279*) zu ersehen ist.



---

*) Seite 279 in Albrechtsberger's »Anweisung«, Ausgabe vom Jahre 1790.



So weit Albrechtsberger.

Das einzige Intervall, welches beim doppelten Contrapunkt in der Octave einige Schwierigkeiten macht, ist die Quinte, weil daraus in der Verkehrung eine Quarte entsteht. Albrechtsberger sagt in seiner »Anweisung« nicht viel darüber. Mehr darüber sagt Kirnberger in seiner »Kunst des reinen Satzes«, 2. Theil, 2. Abth., S. 11 ff. Beethoven nimmt letzteres Werk vor und macht daraus folgenden Auszug.

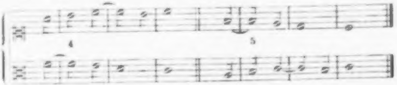
Ueber den Gebrauch der Quinte und Quarte in dem doppelten Contrapunkt der Octave.

1. Die Quartenfortschreitungen suche man zu vermeiden, weil in der Umkehrung Quinten entstehen.

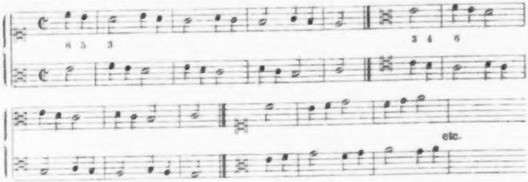
2. Weder kann man mit der Quinte endigen noch anfangen.

3. Auch mitten in einem Satz ist sie überall zu vermeiden.

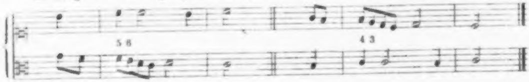
Die übermässige Quarte und die durch die Umkehrung entstehende kleine Quinte können gesetzt werden:



Die perfecte Quinte kann im Auf- und Absteigen als durchgehend gebraucht werden:

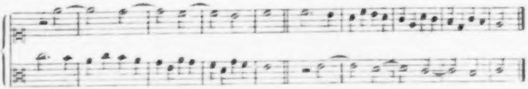


Im irregulären Durchgang kann die Quinte vor die Sexte gesetzt werden*):

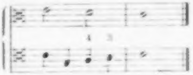


---

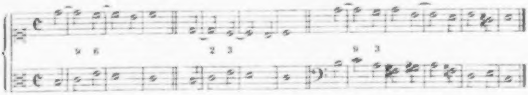
*) Nur die zwei ersten der folgenden Beispiele gehören hierher. Die zwei letzten sollen zeigen, dass im zweistimmigen Satz eine leere reine Quinte auf guter Taktzeit statthaft ist, wenn darauf ein anderes, die Harmonie vervollständigendes Intervall folgt.



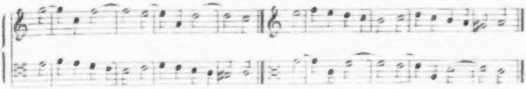
Auch kann im irregulären Durchgang die Quinte vor der Sexte vorkommen*), welches in der Umkehrung die Quarte vor der Terz ist.



Die None, die sich in die Octave auflöset, muss vermieden werden, weil sie nach der Umkehrung in die Prime oder den Einklang über [-geht]**). Um das zu vermeiden, darf man bei der Auflösung [nur] im Bass fortschreiten, entweder lässt man bei der Resolution den Bass eine Terz über sich oder unter sich treten.



Die durch die Umkehrung [der None] entstehende Septime setzt man ohne Bedenken, doch nimmt man bei der Auflösung ein anderes Intervall [dazu], damit nicht die leere Octave zu stehen kommt.



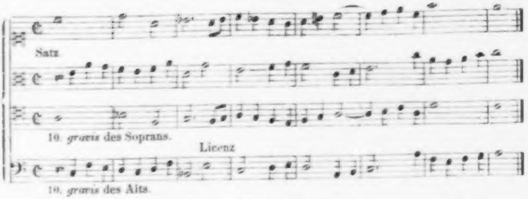
So weit Beethoven's Auszug.

Wenn in einem nach den Regeln des doppelten Contrapunktes in der Octave eingerichteten zweistimmigen Satze nur Primen, Terzen, Sexten oder Octaven abwechselnd auf guter und schlechter Taktzeit vorkommen, Dissonanzen nur durchgehend gebraucht werden und durchweg die gerade Bewegung vermieden wird, so lässt sich ein solcher Satz durch ober- oder unterwärts hinzugefügte Decimen-Parallelen drei- und vierstimmig machen. Um diese Anwendbarkeit des doppelten Contrapunktes zu zeigen, schreibt Albrechtsberger folgendes Beispiel:

---

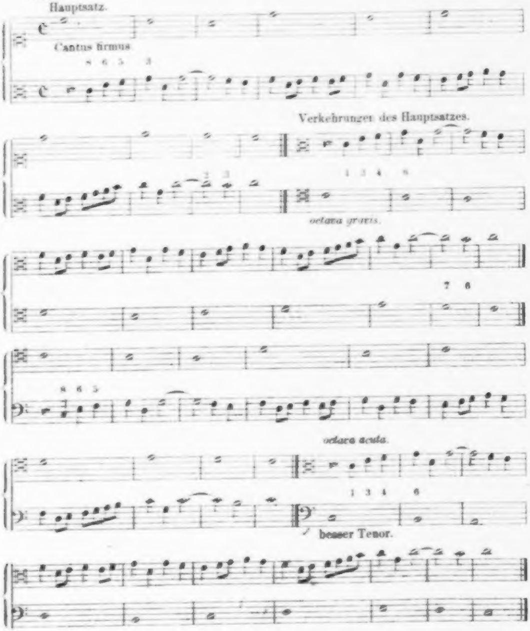
*) Kirnberger wiederholt sich hier.

**) Die eingeklammerten Wörter hat Beethoven vergessen.


Satz
10. gravis des Soprans.
Licenz
10. gravis des Alts.

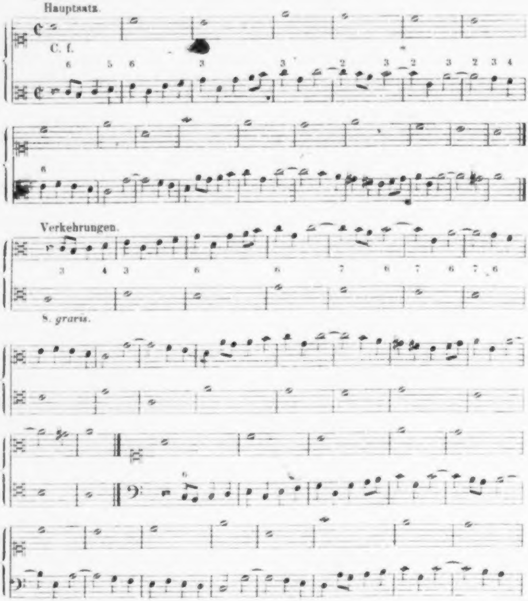
Beethoven schreibt nun folgende Uebungen:

Nr. 1.


Hauptsatz.
Cantus firmus
8 6 5 3
Verkehrungen des Hauptsatzes.
2 3
1 3 4 6
octava gravis.
7 8
8 6 5
octava acuta.
1 3 4 6
besser Tenor.

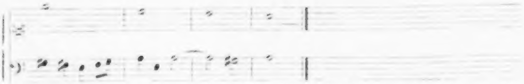
Die zweite Verkehrung, welche Beethoven schreibt, ist keine eigentliche Verkehrung. Statt den Hauptsatz zu verkehren, nimmt er dessen erste Verkehrung zur Verkehrung vor, wobei denn natürlich wieder der Hauptsatz, allerdings in einer tieferen Lage, zum Vorschein kommt. Albrechtsberger durchstreicht die Verkehrung. Beethoven's dritte Verkehrung ist auch keine eigentliche Verkehrung. Als eigentliche zweite Verkehrung müsste die Oberstimme eine Octave, und die Unterstimme zwei Octaven höher stehen*). Deshalb schreibt Albrechtsberger dazu: »besser Tenor«.

Nr. 2.



---

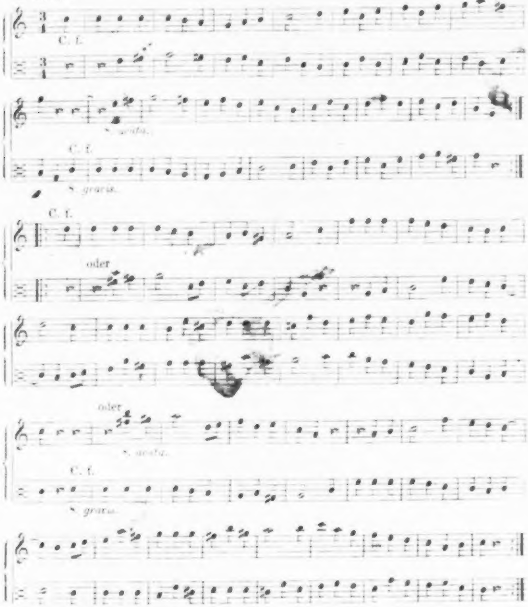
*) Es giebt zwei eigentliche oder Haupt-Verkehrungen. Bei der ersten (*evolutio in octavam gravem*) wird die Oberstimme des Hauptsatzes eine Octave tiefer geschrieben und so zur Unterstimme gemacht. Bei der zweiten Verkehrung (*evolutio in octavam acutam*) wird die Unterstimme eine Octave höher geschrieben und so zur Oberstimme gemacht.



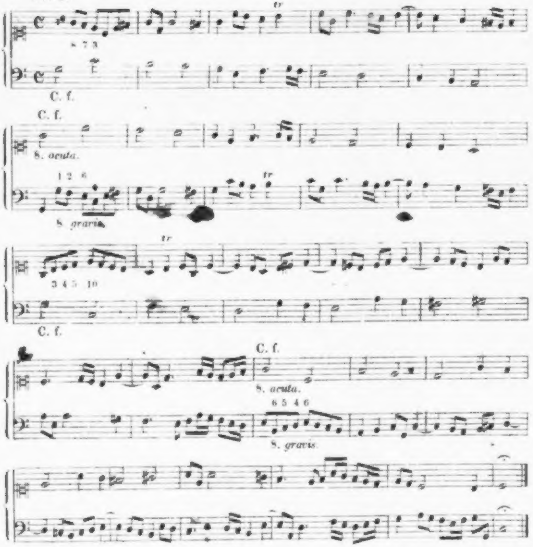
Auch hier hat Beethoven die richtige zweite Verkehrung (die *octava acuta*) nicht getroffen. Statt die Unterstimme des Hauptsatzes eine Octave höher zu schreiben, schreibt er sie eine Octave tiefer. Solche Erscheinungen, wie hier und in der vorigen Uebung, sind ein Beweis, dass ihm die Theorie des doppelten Contrapunktes, wie sie in den Lehrbüchern gehandhabt wird, neu war. Albrechtsberger durchstreicht Beethoven's zweite Verkehrung.

In den folgenden zwei Uebungen sind die Stimmen im doppelten Contrapunkt in der Quint-Decime (Doppel-Octave) versetzt.

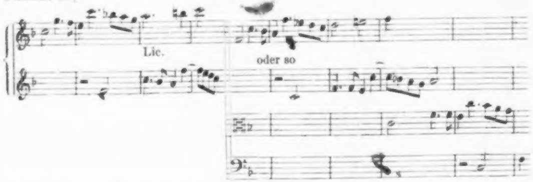
Nr. 3.



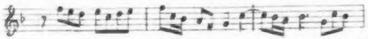
Nr. 4.


8 7 3
C. f.
C. f.
8. acuta.
1 2 6
tr
8. gravis.
tr
3 4 5 10
C. f.
C. f.
8. acuta.
6 5 4 6
8. gravis.

Jetzt wird eine Fuge geschrieben. Albrechtsberger deutet Engführungen des Themas an.

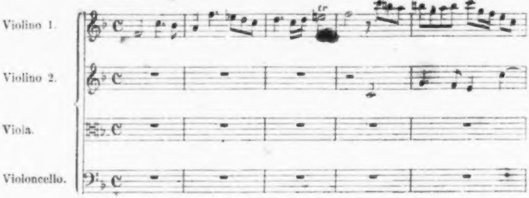


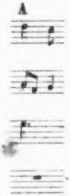
und Beethoven schreibt einen verkehrbaren Gegensatz (Contrapunkt).

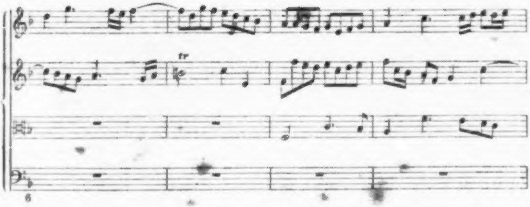


Die nun vorzulegende Fuge ist im freien Satz geschrieben und ist von allen bisher geschriebenen Fugen die umfangreichste*). Namentlich ist der zweite Theil sehr ausgeführt. Er ist mit Engführungen, mit Zergliederungen des Themas und reichlich mit Zwischensätzen versehen, die grösstentheils aus Abschnitten des Themas und der verschiedenen Gegensätze gebildet sind. Auch begegnen wir hier (Takt 85) dem ersten längeren Orgelpunkt. Man darf wohl diese Erscheinungen zum Theil dem Einflusse Albrechtsberger's zuschreiben, besonders da in dessen »Anweisung« (S. 196, 212) derartige Mittel »zur Verlängerung der Fuge« empfohlen werden.

Nr. 5. Fuge.

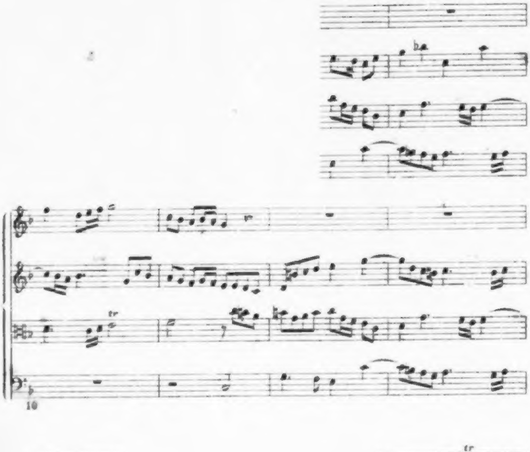


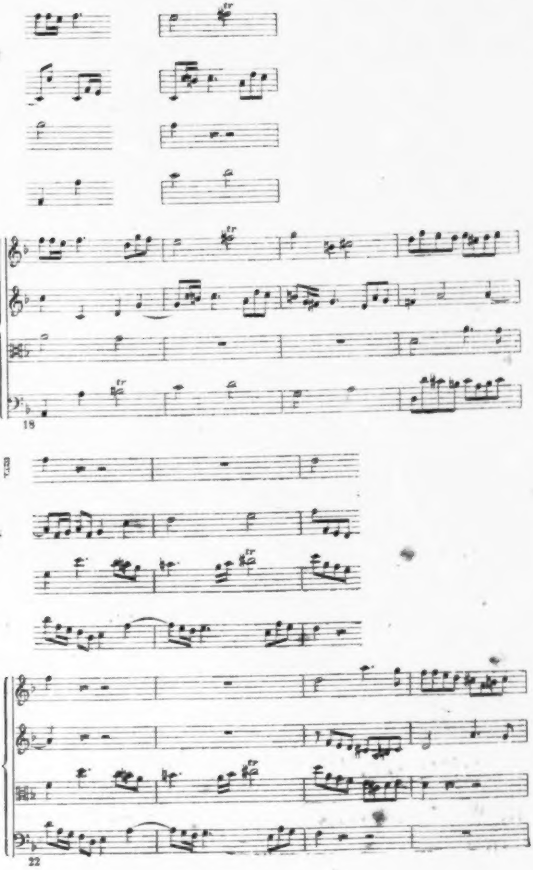


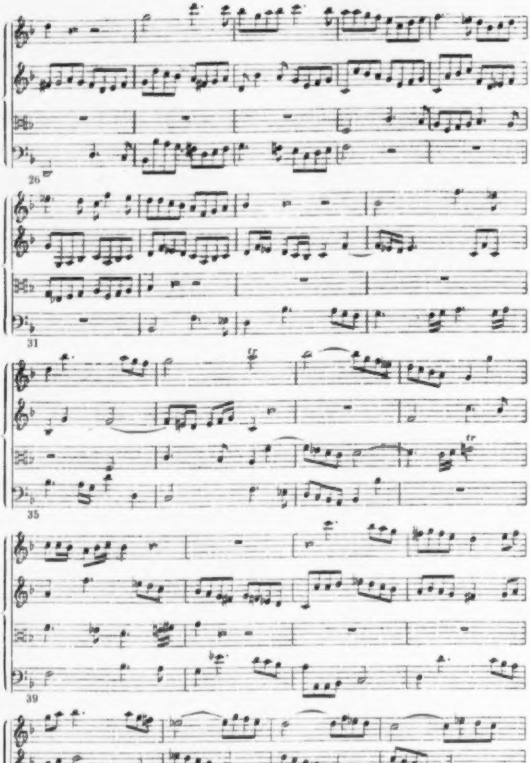


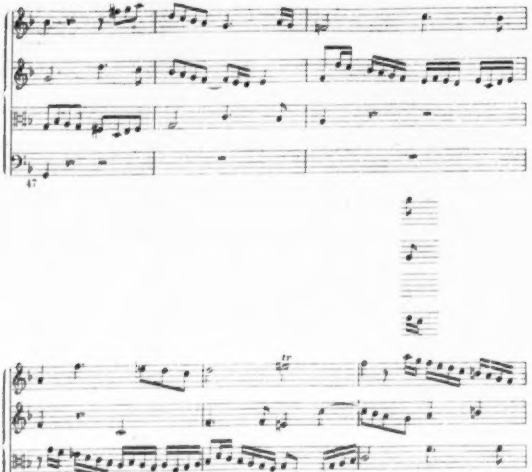
---

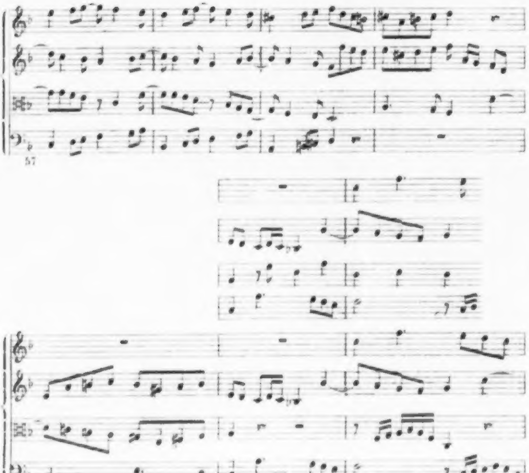
*) Ein zur Fuge gehörendes Vorspiel wurde früher (S. 63 und 70) erwähnt.

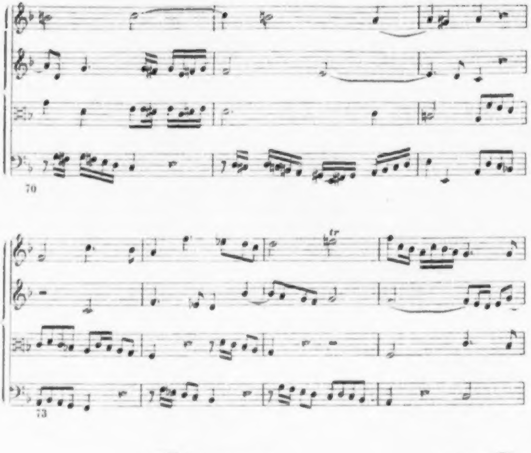

tr
10
tr
tr
tr
14

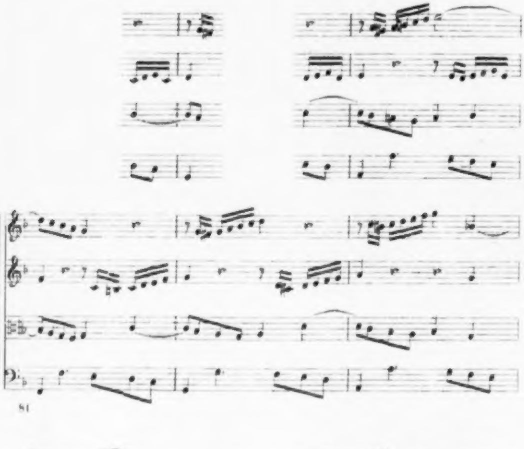

tr
tr
tr
18
tr
tr
22

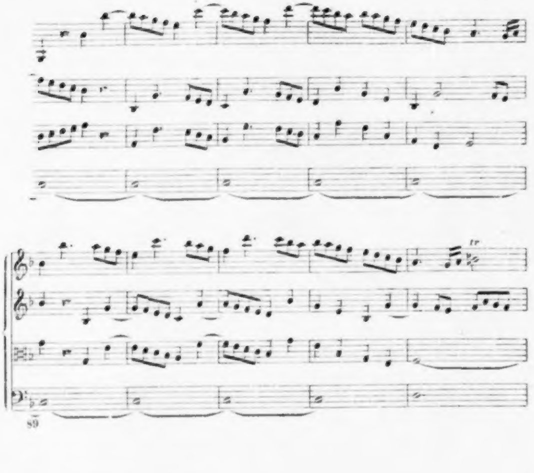

tr

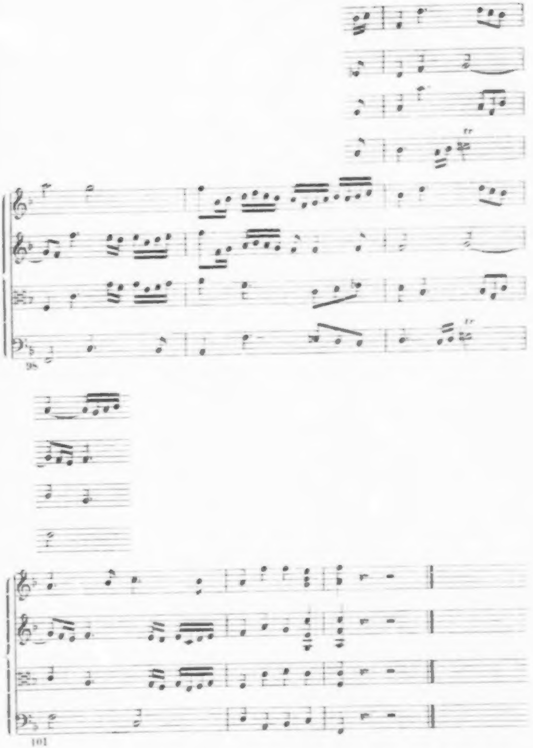





tr


81
84


tr
89
tr
94



Vom 1. zum 2. Viertel des 9. Taktes sind verdeckte Quinten zwischen erster Violine und Viola. Sie sind schlecht, weil beide Stimmen springen. Vgl. Uebung im Contrapunkt Nr. 9. — Vom 3. zum 4. Viertel des 12. Taktes sind wieder verdeckte Quinten zwischen zweiter Violine und Violoncell. — Die sechste Note des Themas ist Takt 13 im Violoncell nicht richtig (mit *h*, statt mit *b*) beantwortet. Die unrichtige Note *e* (statt *es*) vier Takte früher in der Viola ist nicht geändert

werden. — Zu Anfang des 17. Taktes ist der vom Violoncell gebrachte Vorhalt (e) mit seinem Auflösungston (*b* in der zweiten Violine) begleitet. Albrechtsberger verbietet (»Anw.« S. 300) solche »Ligatur der Septime in der Unterstimme«. Vgl. auch Kirnberger's »Kunst des reinen Satzes« Th. I S. 75 f. — Takt 17 und 18 führen die Mittelstimmen, weil sie nur Halb- und Viertelnoten haben (das sind hier, im C-Takt, Noten von der ersten und zweiten Gattung des Contrapunkts), einen »matten« Gesang. Vgl. die dreistimmige Fuge Nr. 2 Takt 3 ff., und die Choralfuge Nr. 1 Takt 31. Der Bass verträgt eher Halbnoten, z. B. Takt 19 f. — Vom 3. zum 4. Viertel des 18. Taktes sind offene Octaven zwischen erster und zweiter Violine. Albrechtsberger hat sie nicht beseitigt. — Takt 22 hören zwei Stimmen zugleich auf. Vgl. die vierstimmige Fuge Nr. 4 Takt 25. — Takt 52 tritt die erste Violine mit einer (zur zweiten Violine dissonirenden) Wechselnote (*a* zu *g*) frei ein. Eine solche Wechselnote darf nur stufenweise eingeführt werden. — Takt 52 und 53 sind Primen-Parallelen zwischen erster Violine und Viola. Albrechtsberger mag sie übersehen haben. — Takt 53 erscheint ein Theil des Themas ohne eine begleitende Stimme. Vgl. die vierstimmige Fuge Nr. 3 Takt 19. — Warum Albrechtsberger den 62. Takt ändert, ist zweifelhaft. Gilt seine Aenderung der leeren Quarte auf dem vierten Viertel, welche gern mit der Secunde begleitet sein will? Oder will er den Satz im folgenden Takt, wo zwei Nachahmungs-Motive zusammen treten, durchsichtiger machen? — Auf dem vierten Viertel des 77. Taktes haben die Violinen einen Einschnitt. Nach einer Regel der 5. Gattung des Contrapunkts (vgl. »Anweisung« S. 68 und 109) darf, wenn auf dem dritten Viertel Achtelnoten stehen, auf dem vierten Viertel eine Viertelnote nur dann vorkommen, wenn sie (wie es Albrechtsberger in der ersten Violine ändert) in den folgenden Takt hinüber gebunden ist. — Eine Regel zur Begründung der Takt 80 vorgenommenen Aenderung können wir nicht angeben. — Auf dem ersten Viertel des 82. und 83. Taktes ist eine leere Harmonie. Die gebundene Quarte verlangt im mehrstimmigen Satze die Quinte oder Sexte zur Be[illegible]ung. Vgl. »Anw.« S. 75 und 136. — Viola und Violoncell bringen auf dem zweiten Viertel des 83. Taktes das scharfe Intervall einer kleinen Secunde. Albrechtsberger tadelt (»Anw.« S. 51) stufenweise in den Einklang gehende Secunden, weil sie »dem Gehör wehe thun«. — Auf dem dritten Viertel des nämlichen Taktes wird von der ersten Violine der Auflösungston des im Violoncell liegenden Vorhalts verdoppelt. Vgl. oben Takt 17. — In Folge der von Albrechtsberger Takt 83 und 84 vorgenommenen Aenderung wird in den folgenden neun Takten das Taktgewicht von einer ersten auf eine dritte Zeit verlegt und dadurch verschoben. — Takt 99 sind Quinten-Parallelen $\left(\begin{smallmatrix} a & b \\ d & es \end{smallmatrix}\right)$ zwischen erster Violine und Viola.

IX. Doppelter Contrapunkt in der Decime oder Terz.

Albrechtsberger schreibt:

Aus	1.	2.	$\overset{+}{3}$.	4.	5.	$\overset{+}{6}$.	7.	8.	9.	$\overset{+}{10}$.
wird	10.	9.	8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.

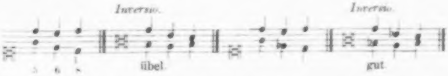
1. Zwei Terzen, zwei Sexten, zwei Decimen bleiben in der geraden Bewegung verboten, weil zwei Octaven, zwei Quinten, zwei Einklänge daraus entstehen.

2. Bei der Secund-Ligatur darf die Vorbereitung nicht mit der Terz gemacht werden, weil in den Versetzungen $\frac{8}{d}\Big|\frac{9\;8}{c\;-}$ entstünde.

3. Die Quart-Ligatur ist oben nicht zu gebrauchen, weil unten 7 8 daraus wird. Unten aber in die 5. aufgelöst, ist sie gut, weil 7 6 oben daraus wird.

4. Die Quinte wird zur Sexte. Sie ist im strengen Satz zwar in der geraden Bewegung (nämlich als verdeckte Quinte) verboten, doch nicht im freien, deswegen kann man sie zuweilen machen.

5. Die 6. wird zur 5. Deswegen sind solche Sexten in der geraden Bewegung verboten, die zu reinen Quinten werden; z. B.



6. Die Septime ist zum *a due* sowohl als Ligatur, als auch im regelmässigen oder unregelmässigen Durchgang zu gebrauchen. Zum *a tre* jedoch nur in der 10. *acuta*. Die Fuxische Wechselnote ist auch zum *a due* gut.

7. Die 9. ist auch zum *a due* gut, besonders wenn sie von der 10. vorbereitet wird. Zum *a tre* ist nur die 10. *acuta* brauchbar; beim *a quattro* muss die vierte Stimme frei dazu gemacht werden.

8. Wenn man in der Haupttonart schliessen will, so muss die Oberstimme den Satz in der 3. oder 5. endigen.

NB. Wenn man die Unterstimme nur um eine 3. statt 10. hinauf versetzen will (welches wohl in Singsachen geschehen muss), so wird die Oberstimme hinab in die *octavam gravem* versetzt.

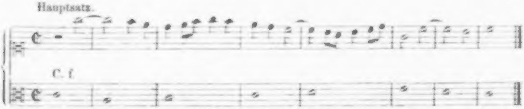
Regel zum *a tre* und *a quattro*: Hier müssen alle Streiche in der Gegen- oder Seitenbewegung und keine Dissonanz-Ligaturen gemacht werden, sondern nur 3., 6., 8.

NB. Bei Doppelfugen muss das Contrathema zugleich im doppelten Contrapunkt der 8. gemacht werden; sodann schreibt man die Decime bald zum Hauptthema, bald zum Contrathema; beim *a quattro* zu allen beiden.

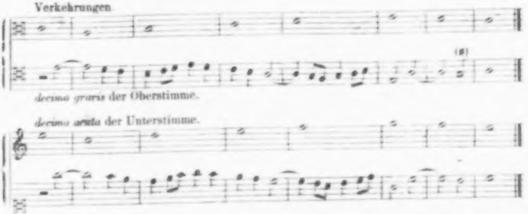
So weit Albrechtsberger.

Beethoven hat 24 Uebungen mit den üblichen Verkehrungen geschrieben. Davon sind die ersten zweistimmig und haben einen Cantus firmus; dann folgen zweistimmige Uebungen ohne Cantus firmus; endlich drei- und vierstimmige, zum Theil mit, zum Theil ohne freie Stimmen. Es genügt, von jeder Art eine oder einige Uebungen mitzutheilen. In der folgenden Auswahl sind die mit Nr. 2 bis 6 bezeichneten Uebungen so geschrieben, dass die zwei obern Notenzeilen zusammen genommen den Hauptsatz, und die zwei untern Notenzeilen die erste Verkehrung des Hauptsatzes darstellen.

Nr. 1.

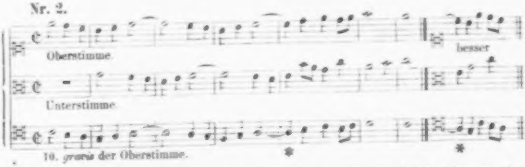


Verkehrungen.


(#)
decima gravis der Oberstimme.
decima acuta der Unterstimme.

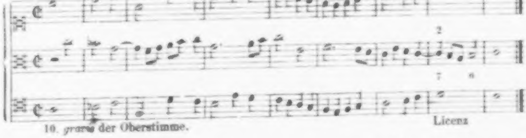
Beethoven überschreitet in den ersten Takten die zwischen den Hauptstimmen zu beobachtende Grenze der Decime und verhindert dadurch eine echte oder eigentliche Verkehrung. Ferner ist auf dem Niederschlag des 3. Taktes der Leitton der Tonart (*h*) mit der Decime (*d*) begleitet; daraus entsteht bei der ersten Verkehrung eine Verdoppelung des Leittons. Beethoven macht hierzu die Bemerkung: »Der 7. grosse Ton ist im Niederstreiche zu vermeiden, auch die Decimen als erste Noten«. Albrechtsberger ändert nicht.

Nr. 2.


Oberstimme.
besser
Unterstimme.
10. gravis der Oberstimme.
*
*

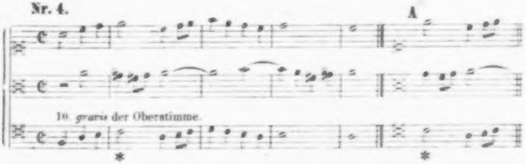
Vom ersten zum zweiten Viertel des 5. Taktes schreiten beide Stimmen (des Hauptsatzes) in gleicher Richtung in eine Terz; daraus entstehen bei der Verkehrung verdeckte Octaven. Beethoven ändert die Stelle.

Nr. 3.


2
7 6
10. gravis der Oberstimme.
Licenz

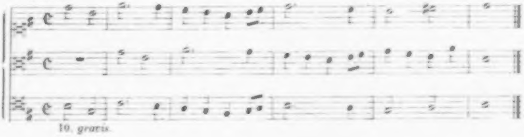
Takt 3 und 5 schreiten beide Stimmen (des Hauptsatzes) in gerader Bewegung in eine Sexte; daraus entstehen bei der Verkehrung verdeckte Quinten. Beethoven bemerkt dazu: »Wenn man streng componirt, soll man keine 3., keine 6. und keine 10. in der geraden Bewegung machen«. — Im vorletzten Takt entfernen sich die Stimmen weiter als eine Decime voneinander, so dass aus der dort angebrachten Quart-Ligatur bei der Verkehrung nicht die erwartete Septimen-, sondern eine Secund-Ligatur entsteht. Beethoven fügt eine Bezifferung und das Wort »Licenz« hinzu und bemerkt dabei: »Statt der Secund-Ligatur ist 76 zur Bezifferung gut; zur ächten Versetzung aber nicht«.

Nr. 4.

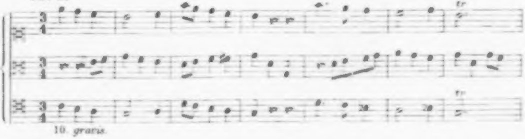


Auf dem Niederschlag des zweiten Taktes erscheint eine kleine Sexte über dem Leitton der Tonart; daraus entsteht bei der ersten Verkehrung eine freie übermässige Quinte. Hierauf bezieht sich eine von Lehrer und Schüler gemeinschaftlich aufgesetzte Bemerkung. [Beethoven beginnt:] »Der siebente grosse Ton ist als Grundton*) mit der 6. *minor* oben zur [Albrechtsberger fährt fort:] Versetzung der 10. *gravis* nicht zu gebrauchen, weil die übermässige 5. daraus wird. Mit der 3. *minor* gebraucht wird die scharfe 8. daraus, das ist der siebente grosse Ton, mithin auch nicht zu gebrauchen. [Beethoven schreibt weiter:] Wenn aber ein Thema aus der 3. *major* geht, so ist der siebente grosse Ton unten mit der 6. *minor* oben zu gebrauchen, weil die reine Quint daraus wird.« Albrechtsberger ändert.

Nr. 5.

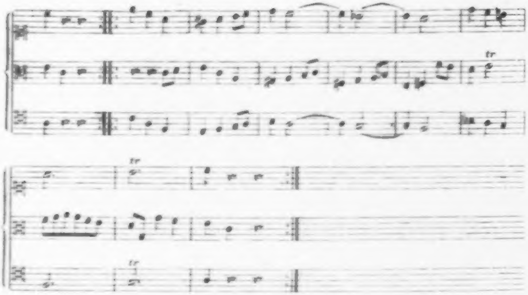


Nr. 6.



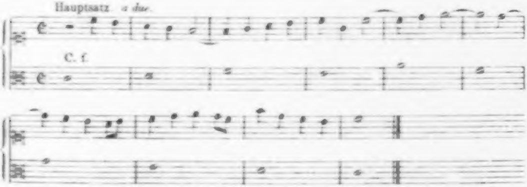
---

*) Nämlich als Ton der Unterstimme.

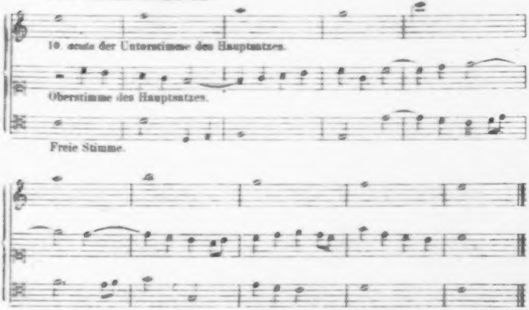


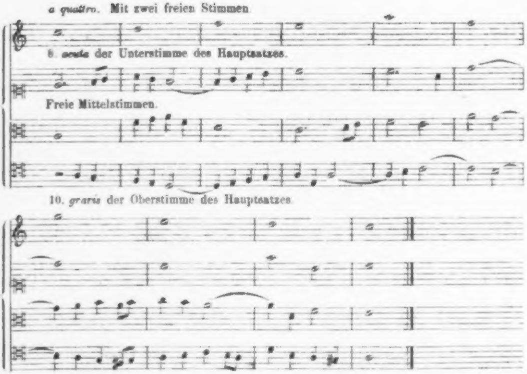
Nr. 7.

Hauptsatz. *a due.*



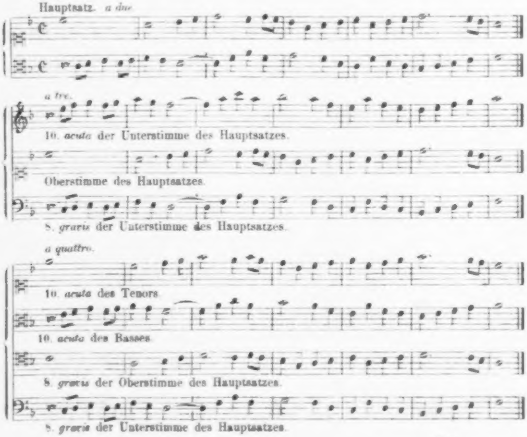
a tre. **Mit einer freien Stimme.**


10. acuta der Unterstimme des Hauptsatzes.
Oberstimme des Hauptsatzes.
Freie Stimme.


a quattro. Mit zwei freien Stimmen.
8. acuta der Unterstimme des Hauptsatzes.
Freie Mittelstimmen.
10. gravis der Oberstimme des Hauptsatzes.

Die folgende Uebung ist nach der S. 143 angeführten Regel geschrieben, nach welcher sich ein zweistimmiger Satz drei- und vierstimmig machen lässt.

Nr. 8.


Hauptsatz. a due
a tre.
10. acuta der Unterstimme des Hauptsatzes.
Oberstimme des Hauptsatzes.
8. gravis der Unterstimme des Hauptsatzes.
a quattro.
10. acuta des Tenors.
10. acuta des Basses.
8. gravis der Oberstimme des Hauptsatzes.
8. gravis der Unterstimme des Hauptsatzes.

X. Doppelter Contrapunkt in der Duodecime oder Quinte.

Albrechtsberger schreibt:

Aus	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.
wird	12.	11.	10.	9.	8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.

1. Wenn man, statt in die echte Duodecime, nur in die Quinte versetzen will, so muss die andere Stimme in die Octave versetzt werden, weil der Contrapunkt in der Quinte andere Intervalle auswirft, wie folgendes Schema zeigt:

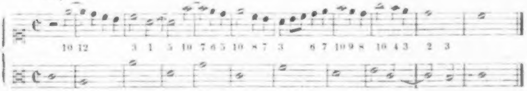
Aus	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.
wird	5.	4.	3.	2.	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.

2. Die Sexte darf nicht sprung-, sondern nur stufenweise angebracht werden. Sie kann in der Unterstimme gebunden, im Aufstreich aber nicht ausgehalten werden.

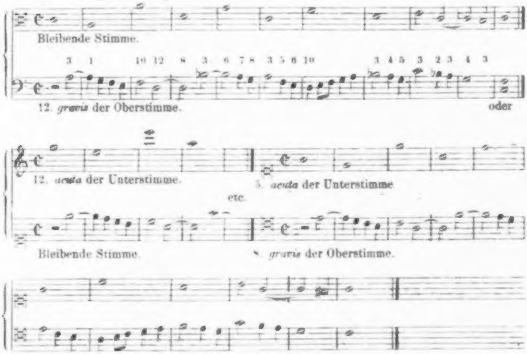
3. Die Septimen-Ligatur darf nicht mit der Sexte vorbereitet werden, wohl aber mit den andern Consonanzen.

Zum zweistimmigen Satz können alle Ligaturen und die gerade Bewegung gebraucht werden. Hier sind 11. und 4., eben so 2. und 9. oft einerlei. Die Secund-Ligatur ist die beste Cadenz.

Hauptsatz.


10 12 3 1 5 10 7 6 5 10 8 7 3 6 7 10 9 8 10 4 3 2 3

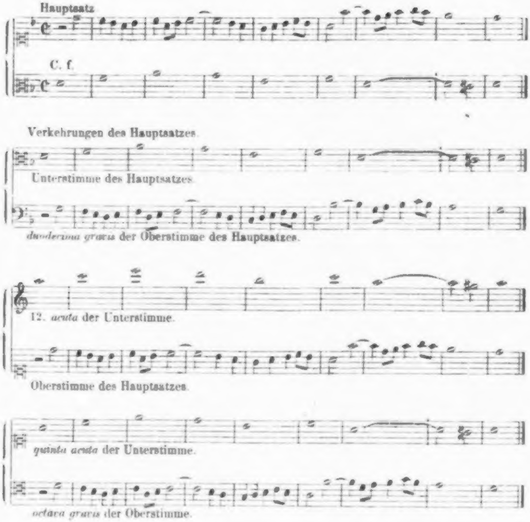
Verkehrungen des Hauptsatzes.


Bleibende Stimme.
3 1 10 12 8 3 6 7 8 3 5 6 10 3 4 5 3 2 3 4 3
12. *gravis* der Oberstimme.
oder
12. *acuta* der Unterstimme.
5. *acuta* der Unterstimme
etc.
Bleibende Stimme.
8. *gravis* der Oberstimme.

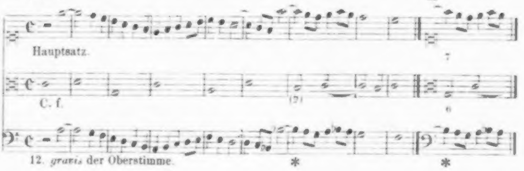
So weit Albrechtsberger.

Beethoven schreibt sechs Uebungen mit Verkehrungen. Wir wählen folgende aus.

Nr. 1.

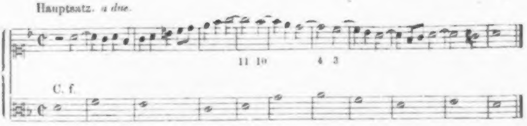

Hauptsatz
C. f.
Verkehrungen des Hauptsatzes.
Unterstimme des Hauptsatzes.
duodecima gravis der Oberstimme des Hauptsatzes.
12. acuta der Unterstimme.
Oberstimme des Hauptsatzes.
quinta acuta der Unterstimme.
octava gravis der Oberstimme.

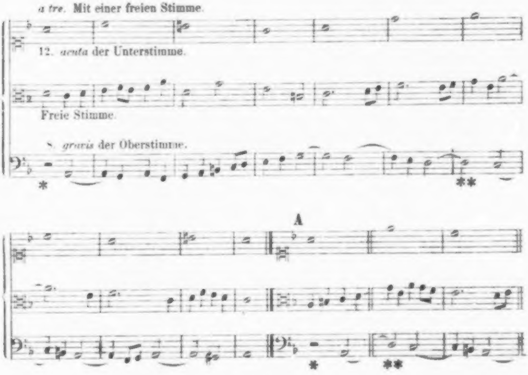
Nr. 2.


A
Hauptsatz.
7
C. f.
(2)
6
12. gravis der Oberstimme.
*
*

Auf dem Niederschlag des 7. Taktes haben die Stimmen des von den zwei obern Notenzeilen dargestellten Hauptsatzes das Intervall einer Duodecime. Bei der Verkehrung entsteht eine Prime daraus, ein Intervall, welches seiner Leerheit wegen in der Mitte eines zweistimmigen Satzes zu vermeiden ist. Vgl. »Anweisung« S. 21, 57. Albrechtsberger ändert.

Nr. 3.

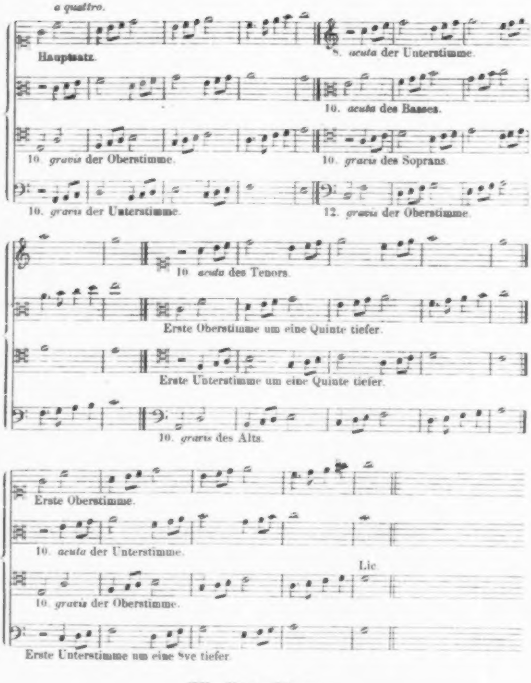



a tre. Mit einer freien Stimme.
12. acuta der Unterstimme.
Freie Stimme.
8. gravis der Oberstimme.
*
**
A
*
**

Das *a tre* beginnt in einer andern Tonart, als es aufhört. Albrechtsberger ändert und bemerkt: »Wenn man bei dieser Versetzung (der Unterstimme des Hauptsatzes in die Ober-Duodecime) im Hauptton, welcher hier *D* war, schliessen will: so muss in der freien Stimme zu Anfang der *D*-Accord gebracht, und die letzte Note der 12. *acuta* verlängert werden, gleichsam als ein *tasto solo* (orgelpunktartig), worunter eine *D*-Cadenz mit der $\frac{5}{2}$ = Ligatur gemacht wird«. Vgl. Albrechtsberger's »Anweisung« S. 334, wo derartige Verlängerungen oder Orgelpunkte vorkommen. — Takt 7 und 8 ist in der freien Stimme die bindende Note kürzer als die gebundene. Vgl. (S. 104) die vierstimmige Fuge Nr. 3 Takt 28.

Die folgende Uebung ist mit Hülfe der Regel (»Anw.« S. 327) geschrieben, nach welcher ein zweistimmiger Satz sich durch hinzugefügte Parallel-Stimmen drei- und vierstimmig machen lässt, wenn auf allen Takttheilen abwechselnd nur Terzen, Quinten und Octaven vorkommen, Dissonanzen nur durchgehend angebracht sind, und durchweg die gerade Bewegung vermieden ist. Aehnliche Regeln wurden früher (S. 127 und 143) angeführt.

Nr. 4.

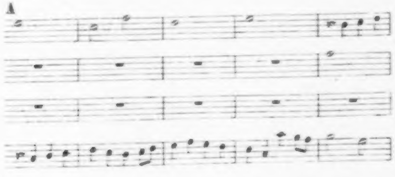

a quattro.
Hauptsatz.
8. acuta der Unterstimme.
10. acuta des Basses.
10. gravis der Oberstimme.
10. gravis des Soprans.
10. gravis der Unterstimme.
12. gravis der Oberstimme.
10. acuta des Tenors.
Erste Oberstimme um eine Quinte tiefer.
Erste Unterstimme um eine Quinte tiefer.
10. gravis des Alts.
Erste Oberstimme.
10. acuta der Unterstimme.
Lic.
10. gravis der Oberstimme.
Erste Unterstimme um eine 8ve tiefer.

XI. Doppelfuge.

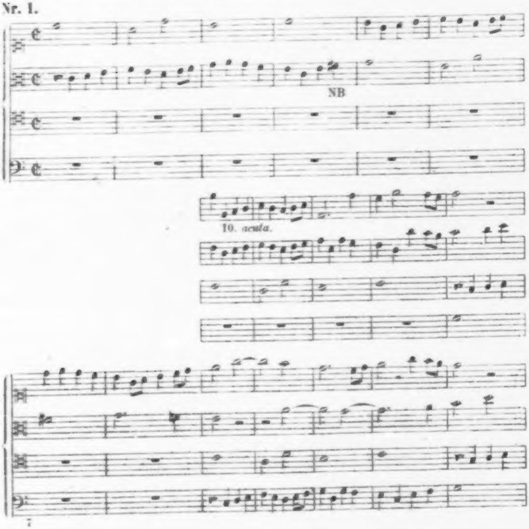
Albrechtsberger nimmt (beim Unterrichte Beethoven's) zwei Arten der Doppelfuge an. Bei der ersten Art treten die zwei Themata (Thema und Contrasubject) vereint in verschiedenen Stimmen ein; bei der andern werden sie unmittelbar nacheinander von einer und derselben Stimme eingeführt. Dieser Unterschied betrifft aber nur die Exposition, die erste Durchführung. In allem Uebrigen sind sich beide Arten gleich. In jeder Durchführung soll jede Stimme jedes Thema (wenigstens) einmal, und in der Regel das zweite nach dem ersten vortragen. Engführungen des ersten Themas sind zu Anfang der zweiten und dritten Durchführung anzubringen, worauf dann beide Themata vereint in verschiedenen doppel-contrapunktischen Verkehrungen oder Versetzungen folgen. Die künstlicheren, durch Verdoppelung der Stimmen entstehenden Versetzungen werden bis zuletzt aufgespart. Sonst sind die Regeln der einfachen Fuge so viel als möglich beizubehalten.

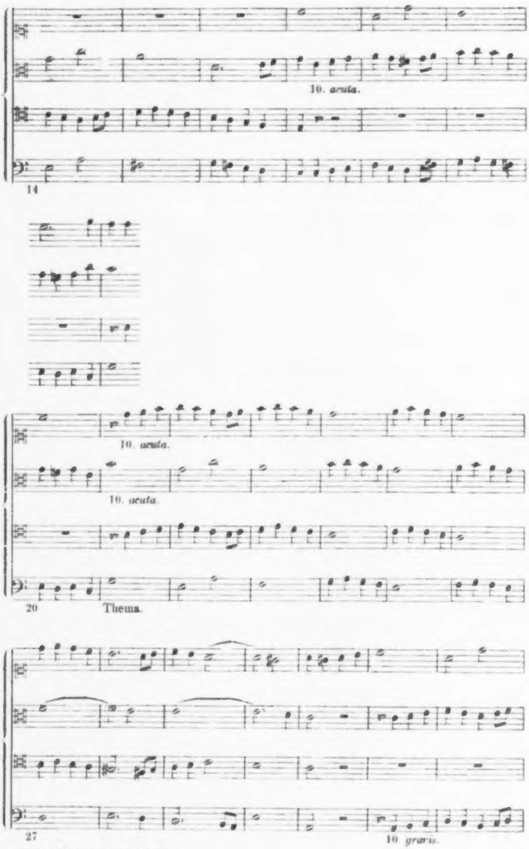
Beethoven hat bei Albrechtsberger sechs Doppelfugen mit Anwendung des doppelten Contrapunkts in der Decime und Duodecime geschrieben. Wir lassen fünf davon folgen.

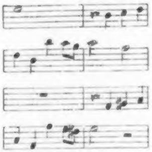
A

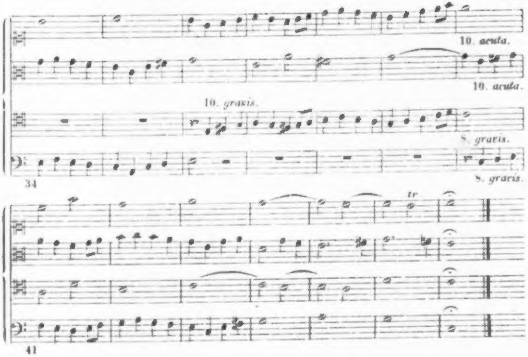


Nr. 1.




10. acuta.
14
10. acuta.
10. acuta.
20
Thema.
27
10 gravis.

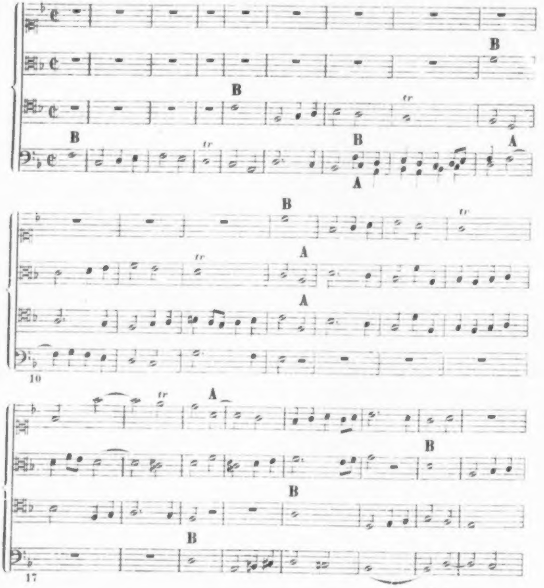


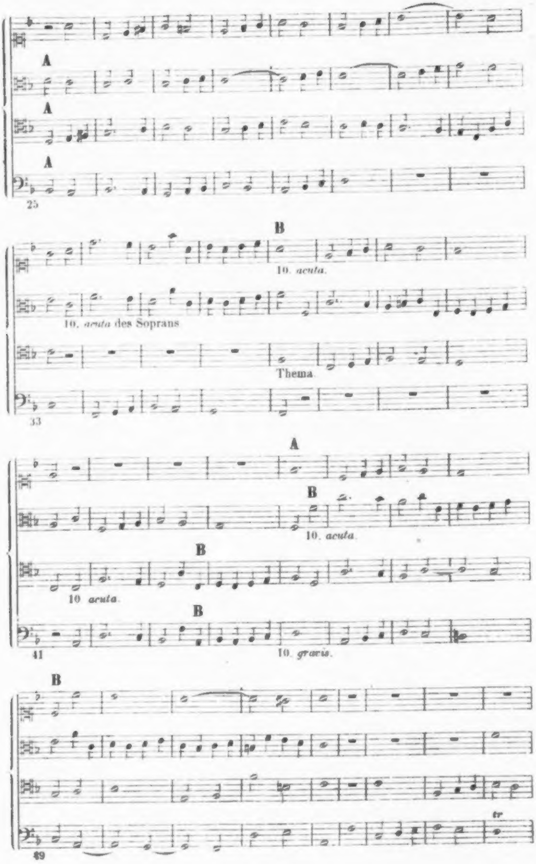


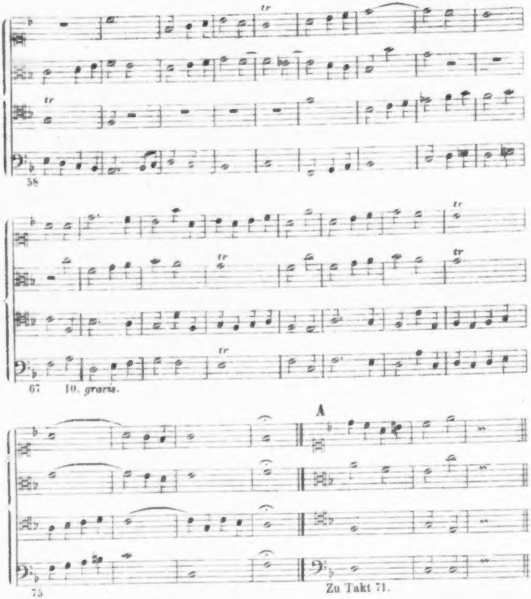
Beethoven giebt der Stimme, welche zuerst das zweite Thema bringt, unmittelbar darauf die erste Beantwortung des ersten Themas. Die Folge davon ist, dass diese Stimme, der Alt, ohne in Wiederholung zu gerathen, im 9. Takt das zweite Thema nicht bringen kann, und dass die in der Exposition zuletzt mit dem ersten Thema eintretende Stimme, der Bass, zweimal (Takt 9 f. und 17 f.) das zweite Thema in gleicher Lage bekommt. Diese Wiederholung ist nur zu vermeiden, wenn der Bass, als die in der Exposition zuletzt mit dem ersten Thema eintretende Stimme, zuerst das zweite Thema bekommt. Dann kann der Alt im 9. Takt mit dem zweiten Thema folgen. — Beethoven giebt im 4. Takt dem zweiten Thema einen Anhang (Coda) von einigen Noten (*c e fis*), welche von der Tonika zur Dominante leitend, zweites und erstes Thema mit einander verbinden. Dieser Anhang wäre gut, wenn er einen Bestandtheil des folgenden Themas ausmachte. Als eine für sich bestehende Formel ist er fehlerhaft. Albrechtsberger bemerkt zu der Stelle: »Die Einleitung aufwärts in die 5. oder in die 8. ist nicht mehr üblich und schlecht; in die 3. aber der Dominante oder der Tonika ist erlaubt«. — Takt 20 und 21 macht der Alt einen Quinten-Sprung aufwärts in den Leitton (*e h*). Albrechtsberger bemerkt dabei: »Vom dritten Ton in den siebenten, nämlich vom *Mi* ins *Mi* springt man nicht, wegen des harten Gesangs«. — Im 35. Takt kommt wieder eine »Einleitung« (Coda) vor. — Albrechtsberger hat alle diese Stellen geändert.

Die Fuge hat aber nun noch zwei bedeutende Mängel. Erstens ist nirgends eine Engführung angebracht. Zweitens ist von der Verdoppelung der Stimmen durch Parallel-Stimmen ein beschränkter Gebrauch gemacht. Beethoven koppelt immer nur Sopran und Tenor, Alt und Bass, nirgends aber Sopran und Alt, Alt und Tenor u. s. w.; dabei lässt er Haupt- und Parallel-Stimmen immer nur in eigentlichen Decimen, nirgends aber in verkehrten und verengerten Decimen, in Sexten und Terzen zusammen gehen. Was geschah nun? Die nächste Fuge wurde während des Unterrichtes geschrieben, wobei denn Albrechtsberger helfen und rathen konnte. In der folgenden Wiedergabe dieser von Schüler und Lehrer gemeinschaftlich geschriebenen Arbeit sind die von Albrechtsberger geschriebenen Stellen zu Anfang mit **A**, die von Beethoven herrührenden zu Anfang mit **B** bezeichnet.

Nr. 2.




A
A
A
25
B
10. acuta.
10. acuta des Soprans
Thema
33
A
B
10. acuta.
B
10 acuta.
B
10. gravis.
41
B
tr
49

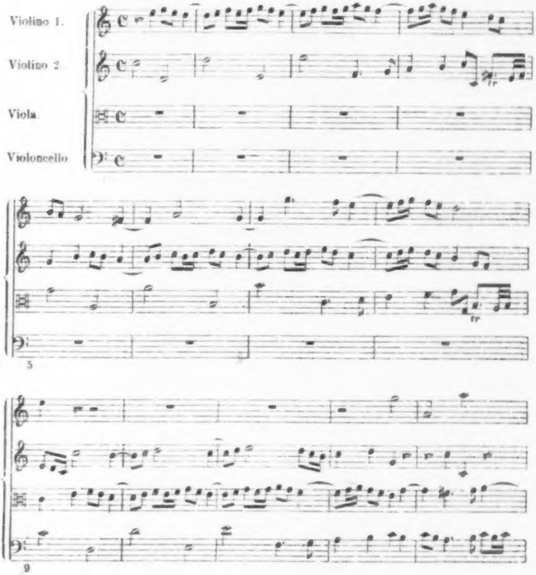


Dass diese Fuge von den bei der vorigen Fuge bemerkten Mängeln (der Engführung und der Verdoppelung der Stimmen bei den Versetzungen) frei ist, ist nur der Hülfe Albrechtsberger's zuzuschreiben. Engführungen des ersten Themas haben zu Anfang der zweiten und dritten Durchführung (Takt 19 ff. und 54 ff.) ihre Stelle gefunden. Die Versetzungen *a tre* und *a quattro*, zum Theil von Albrechtsberger geschrieben oder von ihm angedeutet, sind mannigfaltig eingerichtet. Die Verdoppelung der Stimmen geschieht nicht immer in eigentlichen Decimen, sondern auch in Terzen (Takt 13, 41, 72 ff.) und Sexten (Takt 33 ff.). Der Sopran geht bei den Verdoppelungen nicht immer mit dem Tenor, sondern auch mit dem Alt und mit dem Bass (Takt 33, 45, 72 ff.); der Alt nicht immer mit dem Bass, sondern auch mit dem Sopran und mit dem Tenor (Takt 13, 45 ff.) u. s. w. — Im achten Takt hatte Beethoven zwischen erstem und zweitem Thema eine nicht durchgehende Quinte $\binom{g}{c}$ angebracht. In der Octaven-Verkehrung wäre eine schlechte Quarte daraus geworden. Albrechtsberger bringt dafür eine Sexte $\binom{g}{b}$ an. — Takt 70 und 71 war eine octaven-artige Fortschreitung $\binom{g-f}{g-f}$ zwischen Alt und Tenor, und ein verbotener Quinten-Sprung in den Leitton (*a e* im Sopran). Albrechtsberger ändert auch diese Stelle und verlängert sie um einen Takt.

Die nächste Fuge wurde wieder mit Hülfe Albrechtsberger's geschrieben. Albrechtsberger sorgt gleich anfangs für richtige Einführung der Themata, später für Anbringung des ersten Themas in Gegenbewegung u. a. m. Wir können das Stück übergehen.

Die nun folgende Fuge ist im freien Satz geschrieben*). Albrechtsberger giebt die ersten Stimmeintritte an.

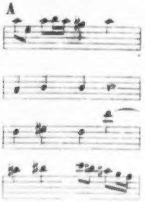
Nr. 3.

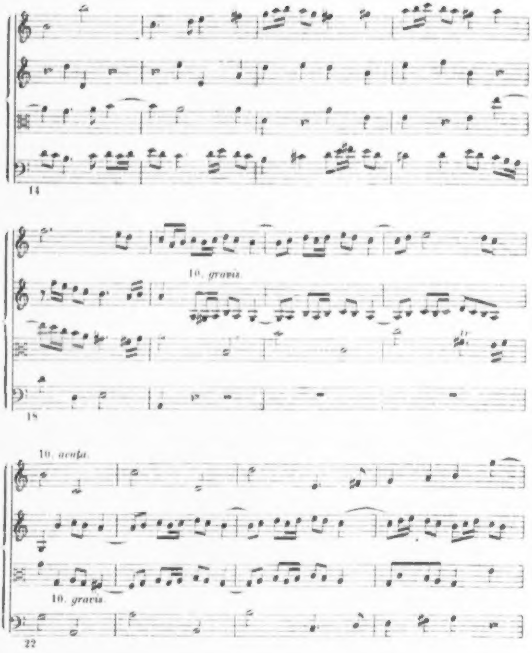


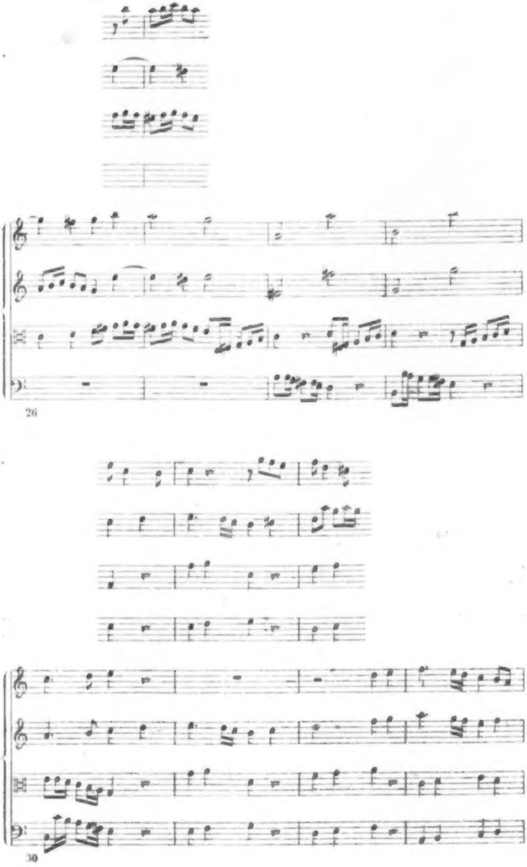
---

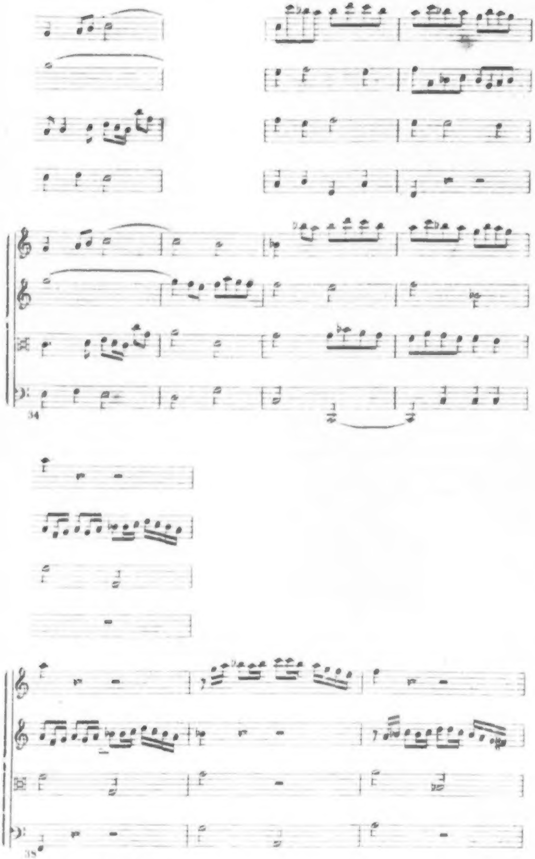
*) Zu dieser Fuge gehört ein früher (S. 63 und 70) erwähntes Vorspiel.

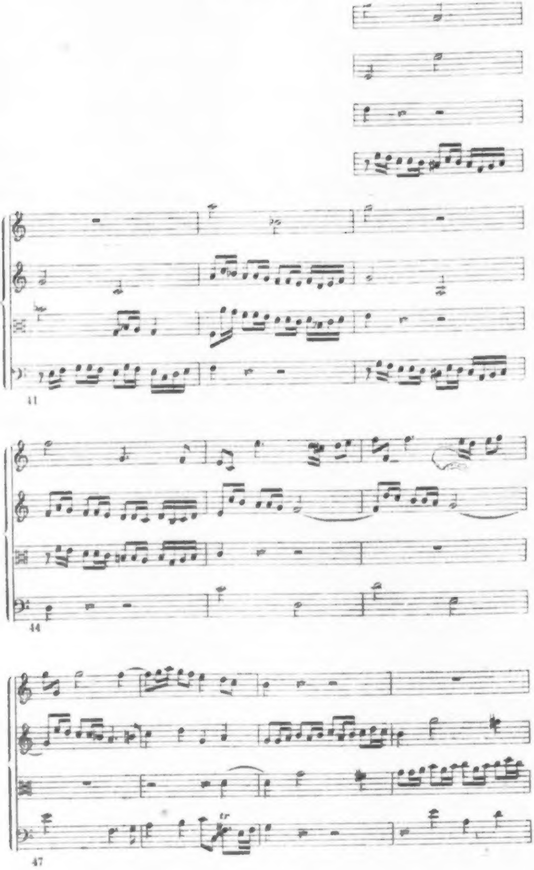
A

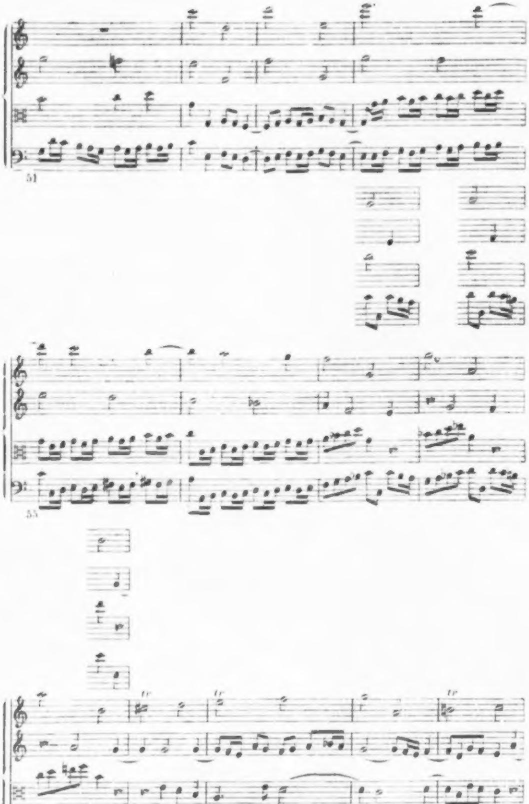


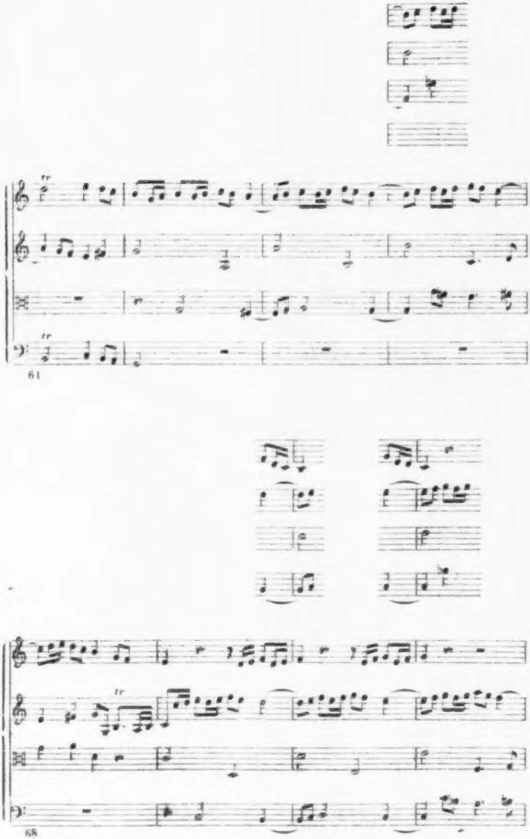

14
10. gravis.
18
10. acuta.
10. gravis.
22

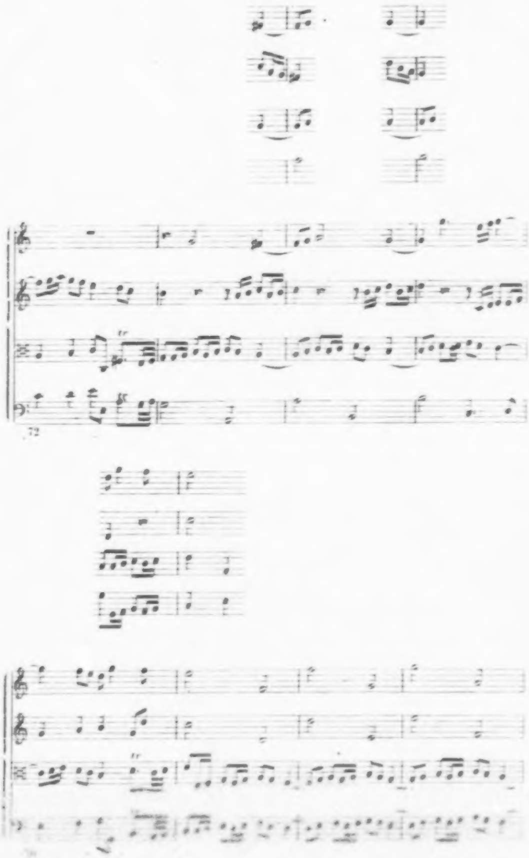

26
30

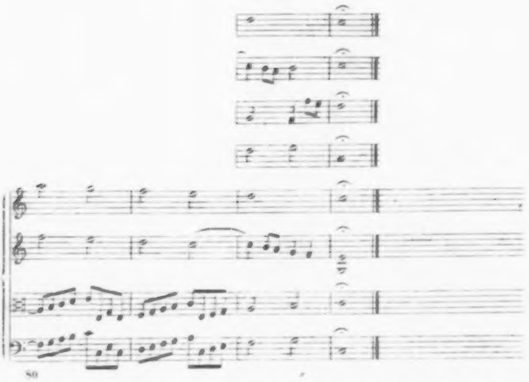

34
38


tr


51
55
tr
tr
tr
tr
tr
59


tr
tr
61
tr
68


tr
72
tr

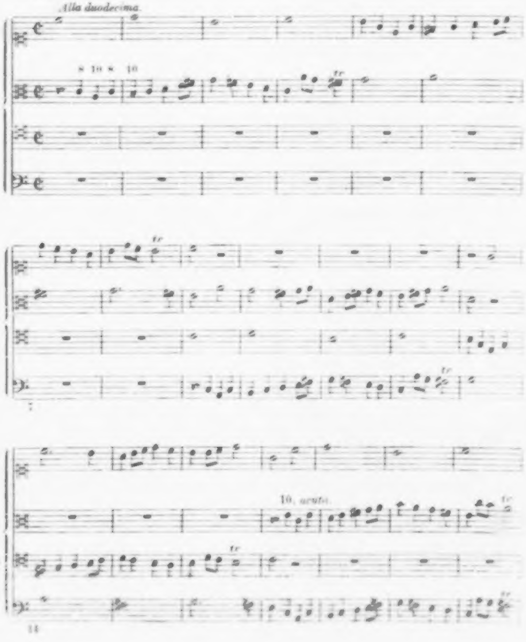


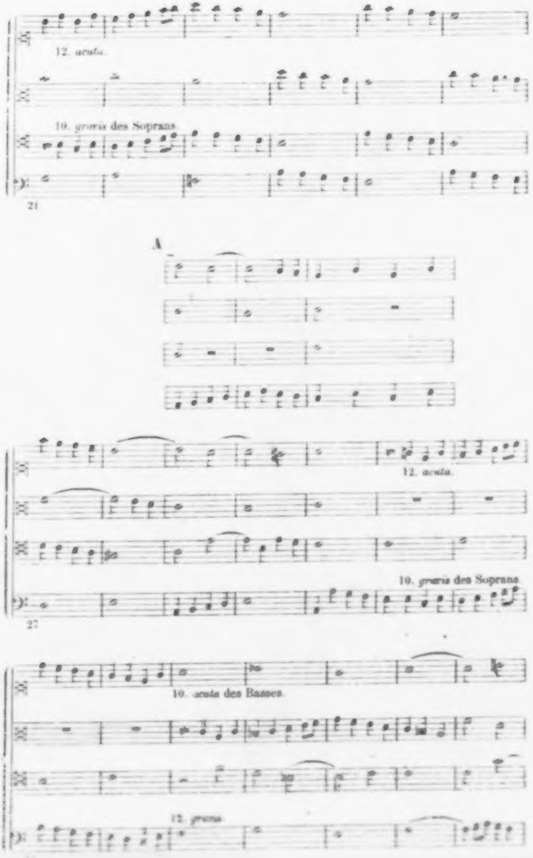
Das Violoncell hat Takt 16 und 17 einen unmelodischen Gang, eine stufenweise Folge von drei grossen Secunden (*fis e d c*). Vgl. die Uebung im Contrapunkt Nr. 4. — Vom 3. zum 4. Viertel des 26. Taktes sind verdeckte Quinten zwischen erster und zweiter Violine. Vgl. die Uebung im Contrapunkt Nr. 9. — Im 27. Takt wird der Eintritt des ersten Themas im Sopran durch eine der ersten Note des Themas gleichwährende vorhergehende Note geschwächt. — Takt 30 und 31 erscheint die zweite Violine, welche ein aus den letzten Noten des ersten Themas gebildetes Nachahmungsmotiv bringt, zweimal ohne eine begleitende Stimme. Ebenda pausiren einige Stimmen gleichzeitig. Vgl. die vierstimmigen Fugen Nr. 3 Takt 19, und Nr. 4 Takt 25. — Von der ersten zur zweiten Hälfte des 32. Taktes sind unterbrochene Octaven-Parallelen zwischen zweiter Violine und Violoncell. Vgl. die Uebung im Contrapunkt Nr. 2. — Vom 33. zum 34. Takt sind Quinten-Parallelen zwischen erster Violine und Viola. — Die auf dem Niederschlag des 36. Taktes eintretende dissonirende Quarte (*f*) in der zweiten Violine wird, statt auf dem nächsten schlechten Taktheil (und das ist hier, im zusammengesetzten C-Takt, das zweite Viertel des Taktes), erst auf dem nächsten guten Tacttheil (dem dritten Viertel) aufgelöst. Aehnlich verhält es sich mit der auf demselben Niederschlag erscheinenden Septime (*b*) in der ersten Violine, welche, statt auf dem nächsten schlechten oder guten Taktheil, erst im folgenden Takt aufgelöst wird. Vgl. S. 67 Takt 61 und Albrechtsberger's »Anweisung« S. 46, 136, 142 f. — Vom 42. zum 43. Takt sind verdeckte Octaven zwischen erster und zweiter Violine. — Takt 57 bis 59 kommen dreimal verdeckte Primen zwischen erster Violine und Viola vor. — Vom 3. zum 4. Achtel des 67. Taktes sind Quinten-Parallelen zwischen erster Violine und Viola. Takt 71 kommt derselbe Fall vor. Albrechtsberger springt bei seinen Aenderungen in eine (»Anw.« S. 177) erlaubte

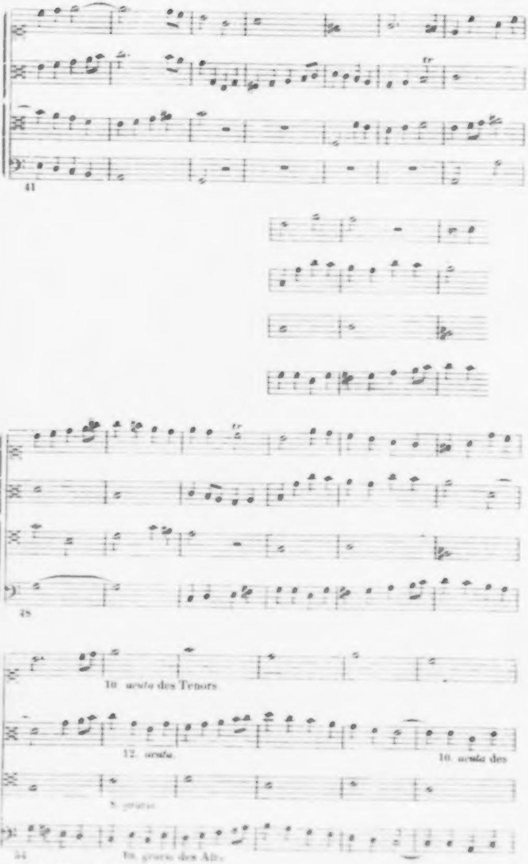
Dissonanz. — Die erste Violine wiederholt Takt 69 bis 71 zweimal eine Figur von drei Noten auf gleichen Stufen. Takt 73 bis 75 kommt derselbe Fall in der zweiten Violine vor. Albrechtsberger nennt das Monotonie. Vgl. S. 87 Takt 35. — Takt 77 treten die Themata nicht vernehmlich genug ein. Albrechtsberger bringt vor dem ersten Thema (in der zweiten Violine) eine Pause an und vereinfacht die von Beethoven figurirte erste Note des zweiten Themas. — Im vorletzten Takt ist die gebundene wesentliche Septime (c) in der zweiten Violine nicht regelmässig aufgelöst.

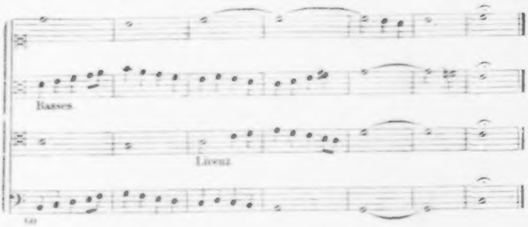
Zur folgenden Fuge giebt Albrechtsberger das Hauptthema an. Beethoven schreibt das zweite Thema.

Nr. 4.

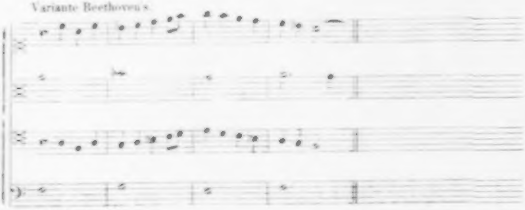



12. acuta.
10. gravis des Soprans.
21
A
12. acuta.
10. gravis des Soprans.
27
10. acuta des Basses.
12. gravis.


41
48
10. acuta des Tenors
12. acuta.
10. acuta des
8. gravis
54
10. gravis des Alts



Variante Beethoven's.

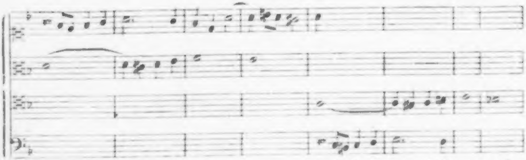


Zu Takt 36—40.

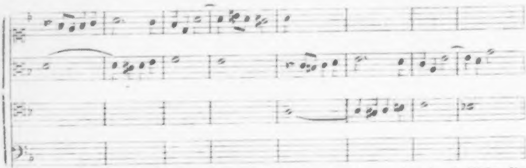
Die Zahlen in den ersten zwei Takten sind von Albrechtsberger beigefügt, um anzudeuten, dass da bei der Decimen-Versetzung Octaven auf nächsten Takttheilen entstehen müssen, wie denn auch solche Parallelen (Takt 17—18, 21—22 u. s. w.) entstanden sind. Albrechtsberger ändert die Stellen nicht. Er beseitigt nur folgende Fehler: die nicht berechtigte Cadenz im 30. und 31. Takt; die falsche Quinte auf dem Niederschlag des 52. Taktes (vgl. Seite 122 Takt 52); die Octaven zwischen Sopran und Tenor vom 52. zum 53. Takt.

Die Fuge hat aber nun wieder einige bedeutende Mängel und zwar dieselben, die wir bei der ersten Doppelfuge bemerken konnten. Erstens hat Beethoven derjenigen Stimme zuerst das zweite Thema gegeben, welche zuerst das erste Thema beantwortet, was zur Folge hat, dass die zuletzt eintretende Stimme, der Bass, zweimal (Takt 9—12 und Takt 17—20) das zweite Thema in gleicher Lage bekommt. Zweitens ist in der ganzen Fuge keine Engführung angebracht. Drittens geschieht bei den drei- und vierstimmigen Versetzungen die Verdoppelung der Stimmen oder Themata immer nur in parallelen Decimen, nicht aber in Terzen und Sexten.

Es geschah nun wieder das, was früher geschah: die nächste Arbeit wurde in Albrechtsberger's Gegenwart vorgenommen. Zur Arbeit gewählt wurde eine Doppelfuge, welche, wie die vorige, mit dem Doppelthema beginnt. Beethoven fängt so an:

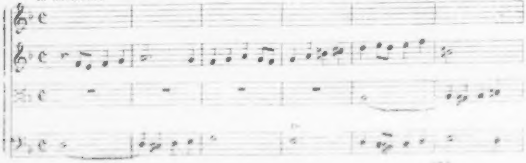


Beethoven giebt hier einer andern Stimme, als derjenigen, welche zuerst das erste Thema beantwortet, das zweite Thema. Einer Wiederholung des zweiten Themas in gleicher Lage ist also vorgebeugt. Bedenklich ist jedoch, dass, nach den Regeln des Wiederschlags, der Bass im 9. oder 10. Takt das erste Thema bringen soll, hieran jedoch durch das vorher gebrachte zweite Thema gehindert wird. Beethoven giebt daher einer andern Stimme, dem Alt, das zweite Thema:



Die Sache ist aber noch nicht in Ordnung. Beethoven hat im 5. Takt die letzte Note des ersten Themas *d* weggelassen, weil sie mit der ersten Note der vom Tenor gebrachten Antwort ein schlechtes Intervall bilden würde. Ferner haben die Themata auf dem 2. Viertel des 5. Taktes das Intervall einer untersetzten Terz eigentliche Sexte zwischen sich, woraus bei der Verkehrung in die Duodecime eine nicht brauchbare Septime entsteht. Albrechtsberger versucht zu ändern; es gelingt aber nicht. Das erste Thema kann nur dann vollständig und seine Endnote mit der Anfangsnote der Antwort zusammen gebracht werden, wenn die antwortende Stimme höher ist als die führende, so dass beide bei ihrem Zusammentreffen das Intervall einer Quinte zwischen sich haben. Albrechtsberger streicht Beethoven's Anfang durch und fängt von Neuem an. Er giebt das erste Thema dem Bass, und nun kann auf der Endnote des Themas *d* eine höhere Stimme mit der Antwort einsetzen.

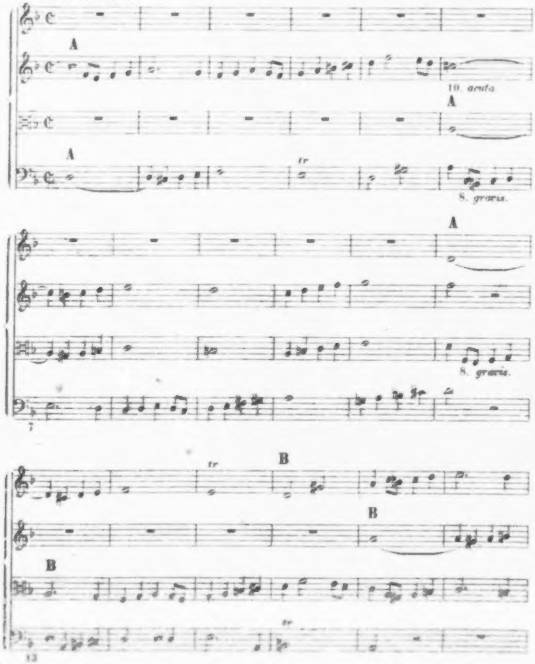
in duodecima

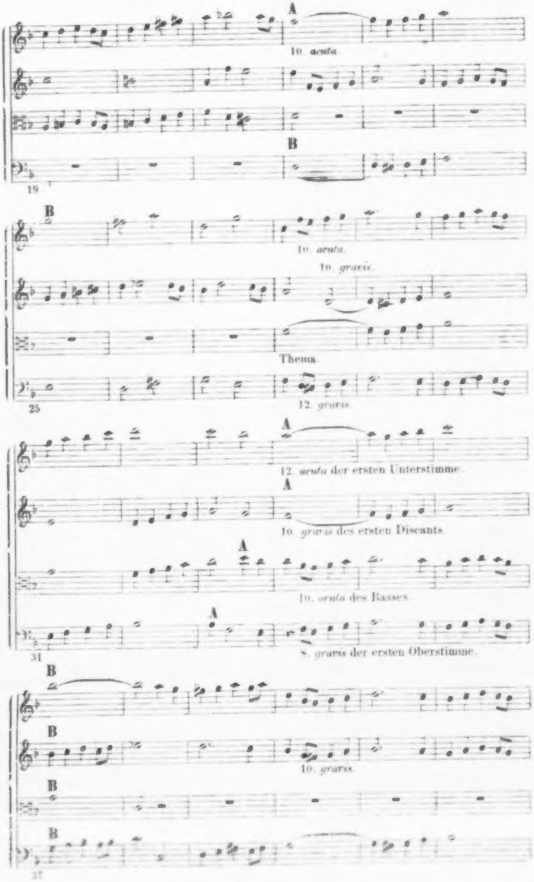


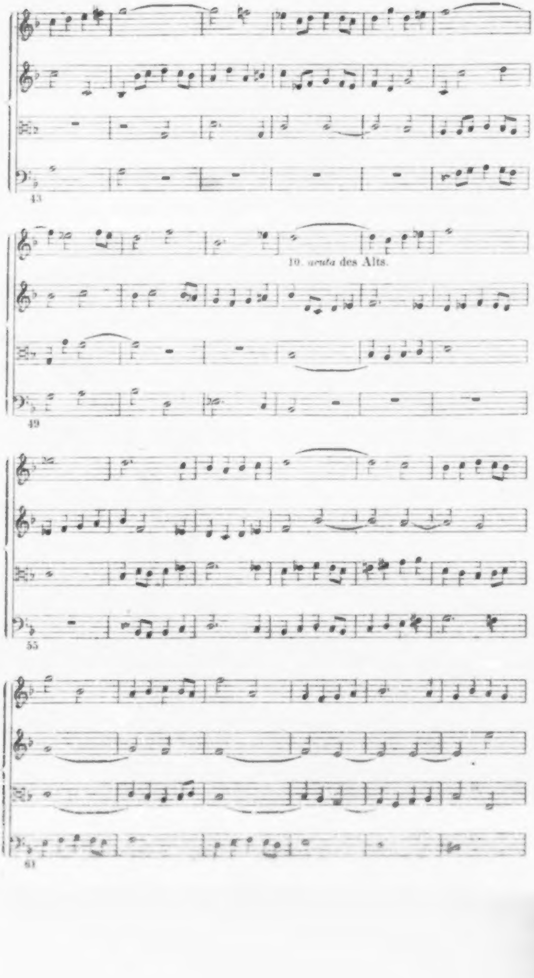
Nun zeigt sich auf dem Niederschlag des 5. Taktes ein terzenloser Accord, den Albrechtsberger selber »Anw.« S. 79, 81 nicht erlaubt. Albrechtsberger fugt einen Takt ein, so dass die Antwort erst im 6. Takt erfolgt. Jetzt ist die Arbeit im Fluss. Albrechtsberger schreibt auch die nächsten Takte, giebt die ersten Stimmeintritte an, und erst vom 13. Takt an betheiligt sich Beethoven immer mehr und mehr an der Arbeit. In der nun folgenden Wiedergabe dieser Arbeit sind, wie früher, die von Albrechtsberger oder Beethoven geschriebenen Stellen mit den Anfangsbuchstaben ihrer Namen bezeichnet.

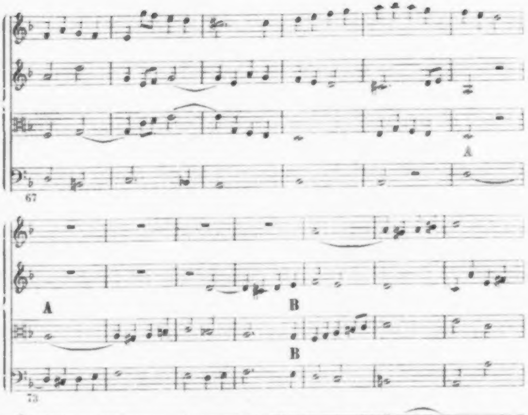
Nr. 5.

Alla duodecima.

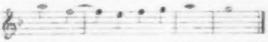



A
10. acuta
B
19
B
10. acuta.
10. gravis.
Thema.
25
12. gravis
A
12. acuta der ersten Unterstimme.
A
10. gravis des ersten Discants.
A
10. acuta des Basses.
A
8. gravis der ersten Oberstimme.
31
B
B
10. gravis
B
B
37


10. acuta des Alts.


67
A
A
B
B
73
80
Thema.
10. acuta.
Contrathema
86
10. gravis.

Beethoven wurde während der Arbeit zweimal von Albrechtsberger unterbrochen. Das erste Mal inmitten der zweiten Durchführung, wo er der Oberstimme Takt 34 bis 37 das Hauptthema in derselben Lage geben wollte, in welcher dieselbe Stimme es zwölf Takte früher gehabt hatte, nämlich so:



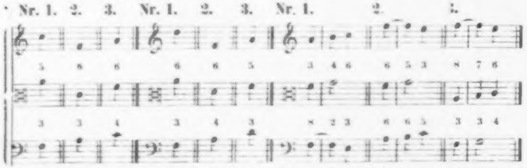
Albrechtsberger verhindert die Wiederholung. Die zweite Unterbrechung fand zu Anfang der dritten Durchführung (Takt 72 ff.) statt, wo Beethoven wegen der anzubringenden Engführung in Zweifel sein mochte. Albrechtsberger war auch hier behülflich, und man kann bemerken, dass die Eintritte der Stimmen durchaus regelmässig, nämlich, wie zu Anfang der ersten Durchführung, von unten nach oben und abwechselnd auf Tonika und Dominante erfolgen. Dass überhaupt in dieser Fuge die bei der ersten und vierten Doppelfuge bemerkten grösseren Fehler (nämlich: die unrichtige erste Einführung des zweiten Themas, der Mangel der Engführung, die primitive Verdoppelung der Stimmen beim *a tre* und *a quattro*) vermieden sind, ist wieder nur der Hülfe Albrechtsberger's zuzuschreiben.

Später hat Beethoven die Fuge in's Reine geschrieben. Es is die letzte Doppelfuge, welche dem Unterricht bei Albrechtsberger angehört. Nach ihr wurde der dreifache Contrapunkt vorgenommen.

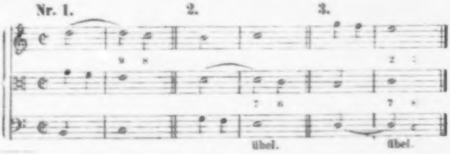
XII. Dreifacher Contrapunkt in der Octave und dreifache Fuge.

Albrechtsberger schreibt:

Beim dreifachen Contrapunkt lassen sich drei Stimmen nach den Regeln des Contrapunkts in der 8. verkehren; z. B.



Die erste Regel**) verbietet die Non-Ligatur, weil einmal $\substack{7\\2}\ \substack{8\\1}$, das andere Mal $\substack{7\\6}\ \substack{8\\-}$ daraus wird; z. B.

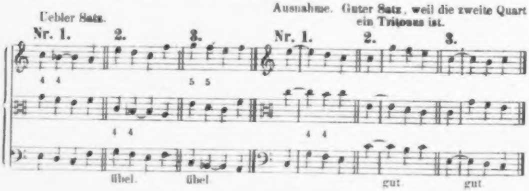


---

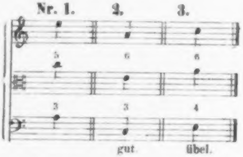
*) Nr. 1 zeigt die ursprüngliche Lage, den Hauptsatz; Nr. 2 die erste Verkehrung; Nr. 3 die zweite Verkehrung.

**) Nämlich die erste Regel in Albrechtsberger's «Anweisung» 1790, Seite 351.

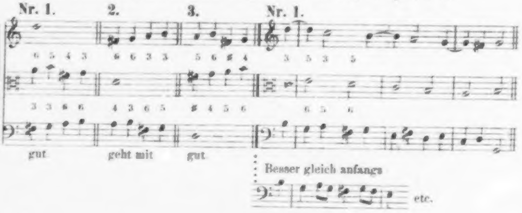
Die zweite Regel verbietet zwei reine Quarten; z. B.

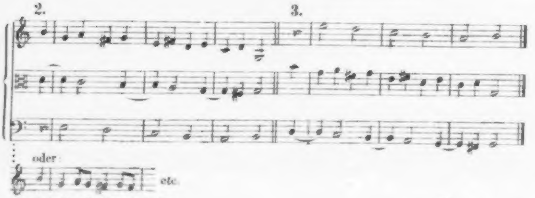

Uebler Satz.
Ausnahme. Guter Satz, weil die zweite Quart ein Tritonus ist.
Nr. 1.
2.
3.
Nr. 1.
2.
3.
übel.
übel
gut
gut

Die dritte Regel verbietet die frei angeschlagene Quint, weil in einer Verkehrung der frei angeschlagene $\frac{6}{4}$-Accord entsteht; z. B.

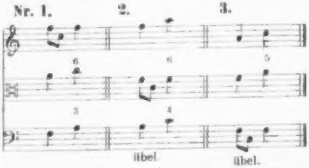

Nr. 1.
2.
3.
gut.
übel.

Folglich ist die Versetzung mit $\frac{6}{4}$ auszulassen, oder $\frac{3}{1}$ oder $\frac{8}{3}$ statt $\frac{5}{3}$ im ersten Satz zu nehmen. Im Durchgang oder mit der Sext gebunden ist die Quinte gut; z. B.

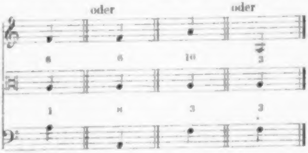

Nr. 1.
2.
3.
Nr. 1.
gut
geht mit
gut
Besser gleich anfangs
etc.



Die vierte Regel verbietet die mit der Terz in der geraden Bewegung und auf guten Takttheilen frei angeschlagene Sext; z. B.



Besser also ist im *a tre* zur Sext die Octave oder der Einklang; z. B.



Auch in der widrigen Bewegung ist der $\frac{6}{3}$-Accord nicht gut, weil einmal $\frac{6}{4}$ daraus entsteht. Der *Motus obliquus* ist also in dieser Kunst der beste.

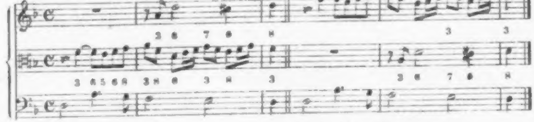
So weit Albrechtsberger.

Beethoven, Albrechtsberger's Regeln kurz zusammenfassend, bemerkt:

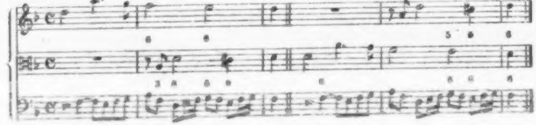
Hauptregel: Die 2-, die 7- und die $\frac{6}{5}$-Ligatur sind zu gebrauchen. Die 4 3- und die 9 8-Ligatur nicht. Gute Consonanz-Accorde sind $\frac{3}{1}$, $\frac{8}{3}$ und $\frac{6}{1}$, $\frac{8}{8}$ und $\frac{8}{6}$.

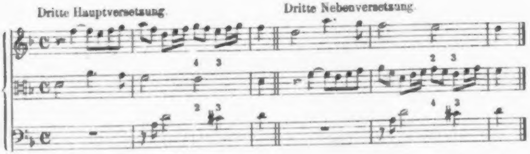
Es folgen die Vorarbeiten zu einer dreifachen Fuge. Die darin zur Verwendung kommenden drei Themata werden gemeinschaftlich von Beethoven und Albrechtsberger entworfen. Letzterer giebt die üblichen sechs Versetzungen an wie folgt:

Erste Hauptversetzung. (Hauptsatz.) **Erste Nebenversetzung.**

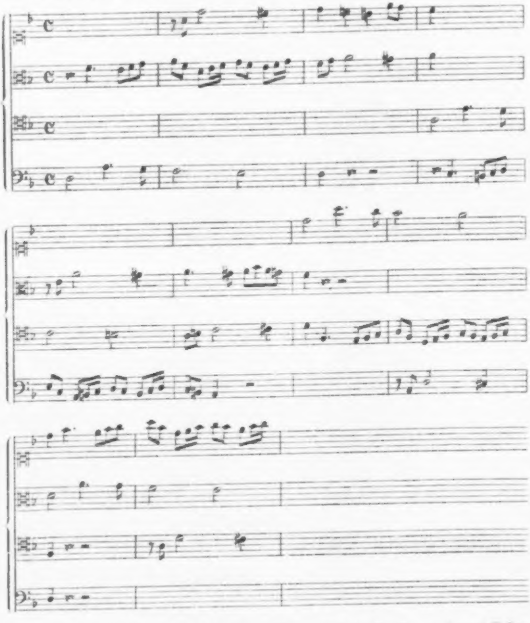


Zweite Hauptversetzung. **Zweite Nebenversetzung.**



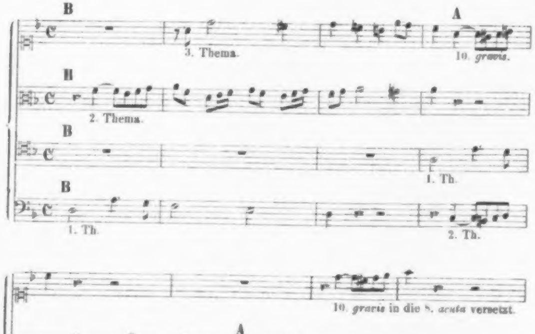

Dritte Hauptversetzung.
Dritte Nebenversetzung.
4 3
2 3
2 3
4 3

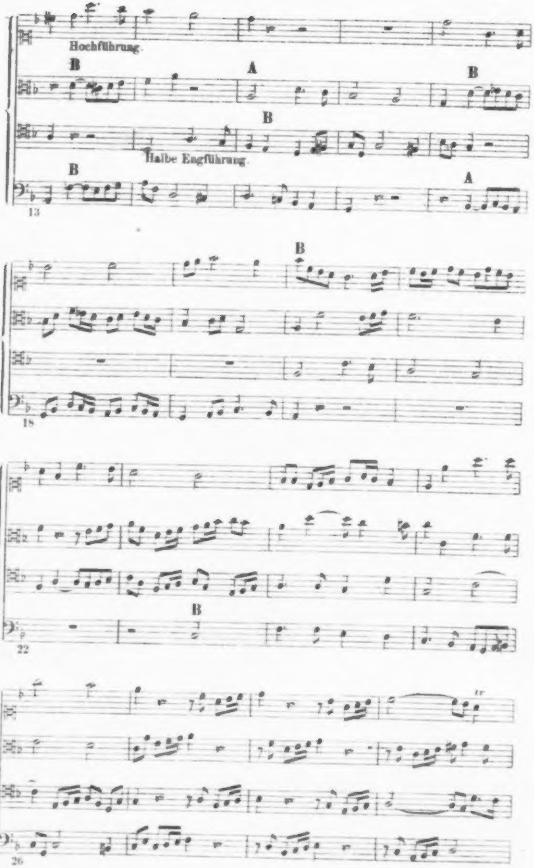
Beethoven beginnt in Albrechtsberger's Gegenwart die Arbeit wie folgt:

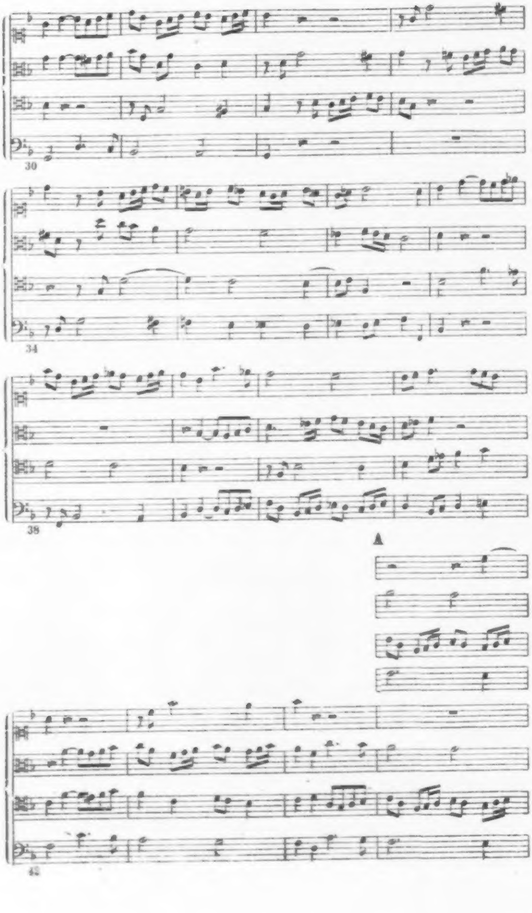


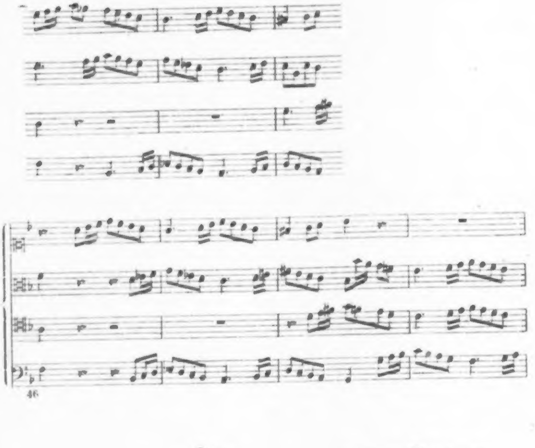
Der Sopran hat im 7. Takt das erste Thema auf der Tonika, und zwei Takte später hat es der Alt auch auf der Tonika bekommen. Das ist wider eine Regel des Wiederschlags, nach welcher der Alt mit dem Thema auf der Dominante folgen sollte. Vgl. S. 95 Takt 13. Albrechtsberger ändert die Stelle, giebt auch die nächsten fünf Eintritte des ersten Themas (das letzte Mal in Gegenbewegung) und einige andere Eintritte an, und dann übernimmt Beethoven wieder die Arbeit und führt sie zu Ende. Wir lassen die so entstandene Fuge mit dem geänderten Anfang und mit Bezeichnung der von Beethoven und Albrechtsberger herrührenden Stellen (durch die Anfangsbuchstaben ihrer Namen) folgen.

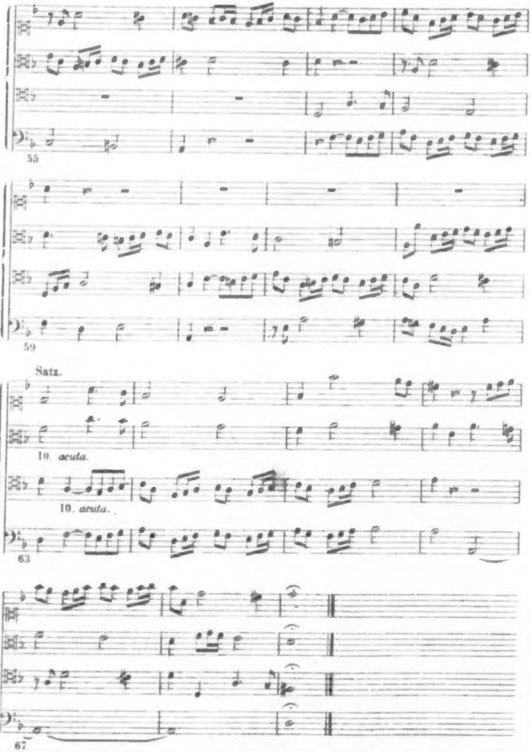
Nr. 1.


B
A
3. Thema.
10. *gravis.*
B
2. Thema.
B
1. Th.
B
1. Th.
2. Th.
10. *gravis* in die 8. *acuta* versetzt.
A
3. Th.
1. Th.
A
2. Th.
A
5
3. Th.
Licenz.
10. *gravis.*
9
10. *gravis.*
Tiefführung.


Hochführung.
B
A
B
B
Halbe Engführung.
B
A
13
B
18
B
22
tr
26


A


46
50



Im 46. Takt setzt der Sopran mit einem Nachahmungsmotiv ohne Begleitung einer andern Stimme ein. Vgl. die einfachen vierstimmigen Fugen Nr. 3 Takt 19, und Nr. 4 Takt 25. — Zu Anfang des 48. Taktes ist der Leitton von G moll verdoppelt. Vgl. Uebung im Contrapunkt Nr. 17. — Die Aenderung Takt 51 erklärt sich aus der Takt 45 f. vorgenommenen. — Der Alt macht Takt 53 und 54 einen übermässigen Quinten-Sprung. Vgl. die Choralfuge Nr. 1 (S. 117) Takt 75. —

Albrechtsberger hat diese Fehler beseitigt; andere (z. B. die unterbrochenen Octaven Takt 41 zwischen Sopran und Tenor, die Quinten-Parallelen Takt 58 und 59 zwischen Sopran und Tenor) hat er stehen lassen.

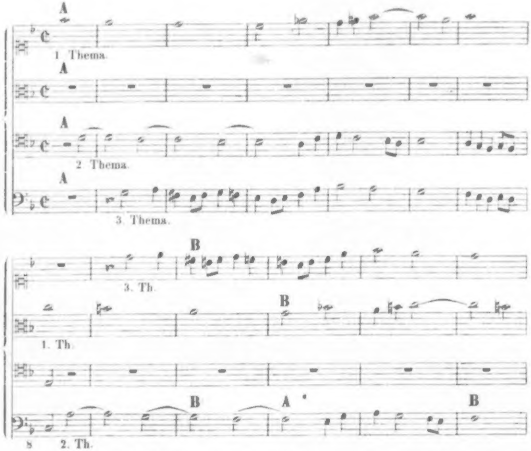
Albrechtsberger sagt Seite 353 seiner »Anweisung«, wo von den drei Haupt- und drei Nebenversetzungen des dreifachen Contrapunkts die Rede ist: »Es ist nicht nothwendig, dass alle Nebenversetzungen in einer einzigen Doppel- (oder dreifachen) Fuge auch angebracht werden. Einem Anfänger aber muss man bei dieser Uebung nichts schenken«. In obiger Fuge sind denn auch wirklich alle sechs Versetzungen angebracht. Angebracht ist die

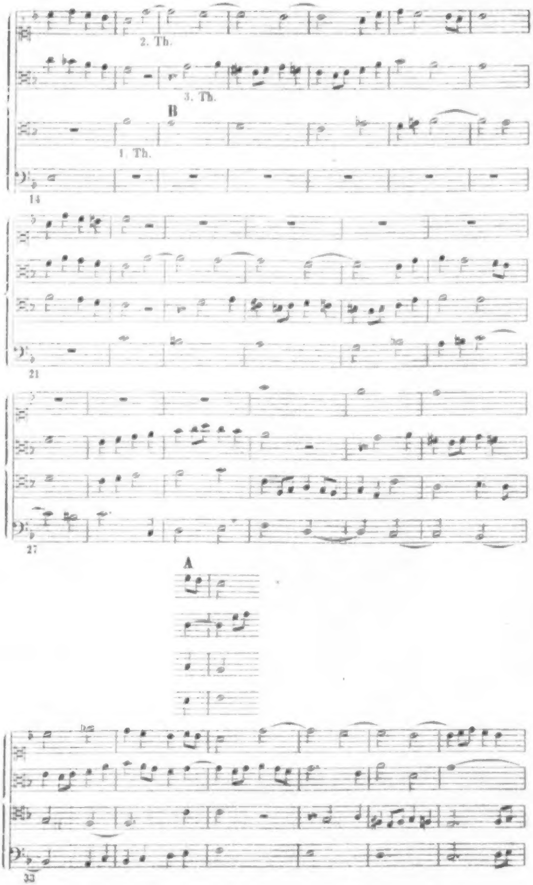
1. Hauptversetzung: Takt 1, 42, 54;
2. ,, ,, 39;
3. ,, ,, 37, 66;
1. Nebenversetzung: ,, 30;
2. ,, ,, 4, 57;
3. ,, ,, 7, 60.

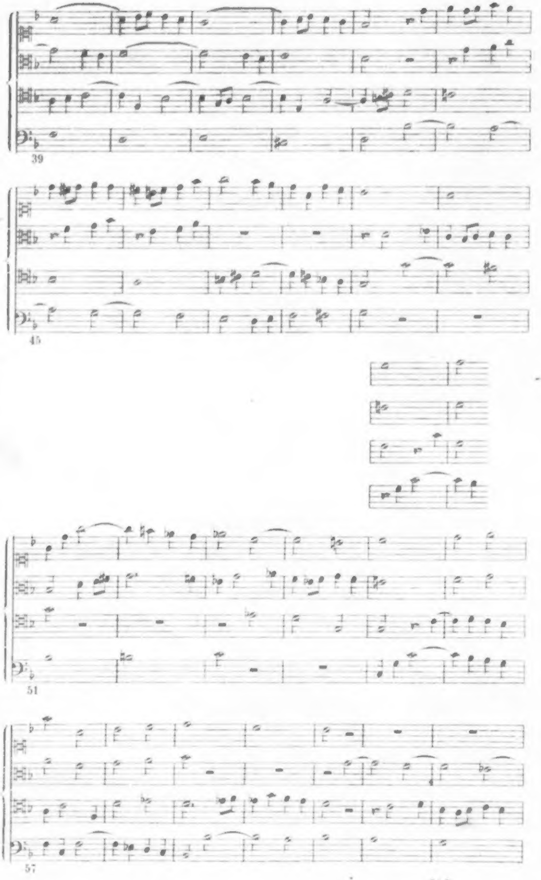
Jetzt wissen wir auch, warum Albrechtsberger früher (S. 178) die sechs Versetzungen schrieb.

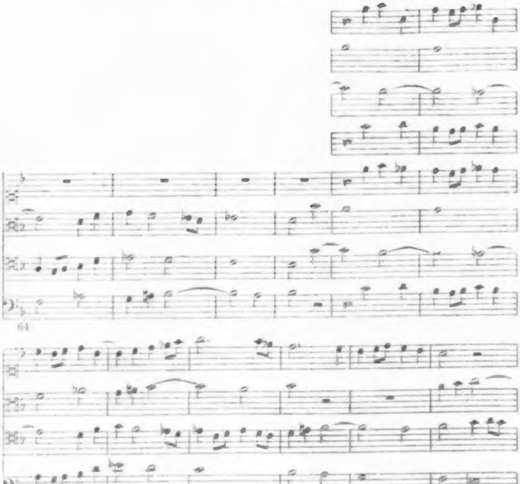
Bei der folgenden Fuge hat Albrechtsberger wieder geholfen. Er schreibt den Anfang, giebt die ersten Eintritte der Themata an, dann übernimmt Beethoven die Arbeit und führt sie zu Ende.

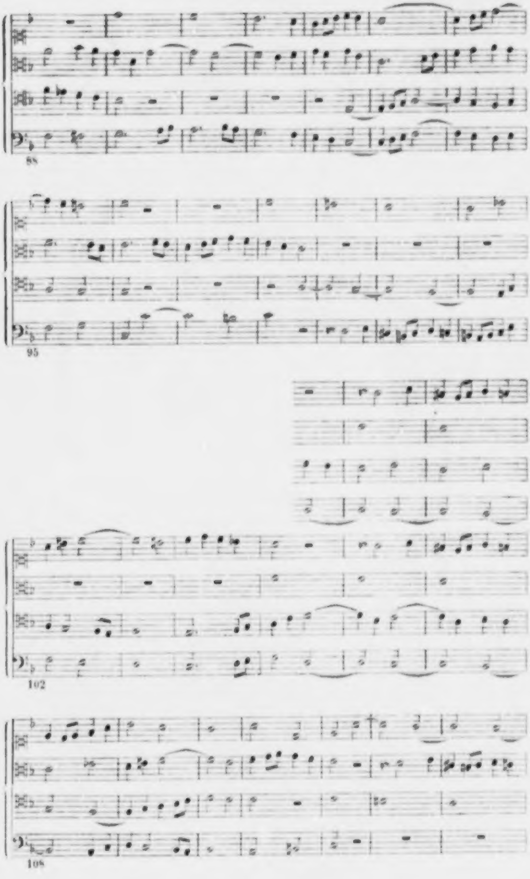
Nr. 2.

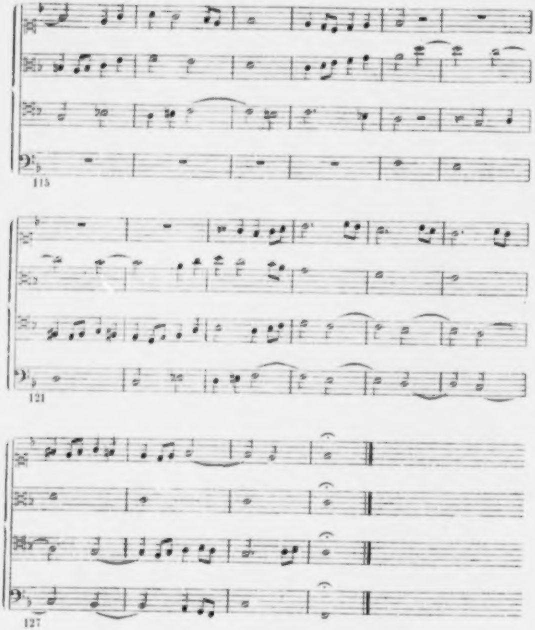



2. Th.
3. Th.
B
1. Th.
14
21
27
A
33









Albrechtsberger hat einige Stellen geändert. Darüber lässt sich Folgendes bemerken.

Vom 3. zum 4. Viertel des 34. Taktes sind verdeckte Quinten und Octaven zwischen den drei obern Stimmen. Vgl. die Uebungen im Contrapunkt Nr. 9 und 18. — Takt 55 tritt der Bass nach Pausen und auf guter Zeit mit einem nicht zur Nachahmung gelangenden Motiv ein. Vgl. die Choralfuge Nr. 2, Takt 43. — Auf dem 1. Viertel des 56. Taktes ist eine Dissonanz, die gebundene Secunde (c), verdoppelt. — Takt 68 bis 70 sind zweimal Quinten-Parallelen zwischen Sopran und Alt. — Takt 105 bis 107 sind Dissonanz-Verdoppelungen (gebundene Secunden), zugleich verzögerte Octaven-Parallelen zwischen Tenor und Bass. Vgl. Takt 56, ferner S. 48 Nr. 2 und Albrechtsberger's »Anweisung« S. 60 f., 127, 131.

Von den üblichen Versetzungen kommen die drei Hauptversetzungen (Takt 1, 8, 15) und eine Nebenversetzung (Takt 30) vor. Dass sie zu Stande gekommen sind, ist grösstentheils der Hülfe Albrechtsbergers zuzuschreiben.

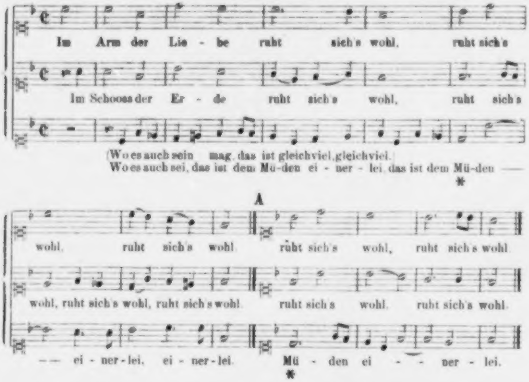
Nach dieser Fuge, der letzten, welche dem Unterrichte bei Albrechtsberger angehört, wurde der Kanon vorgenommen.

XIII. Kanon.

Der Unterricht beschränkt sich auf die Composition einiger drei- und vierstimmigen Zirkel- oder Lieder-Kanons im Einklange und auf das Umschreiben einiger Kanons aus einer Form in eine andere.

Die Composition eines dreistimmigen Zirkel-Kanons im Einklange bietet wenig Schwierigkeiten. Ausser, dass die drei Stimmen, aus denen der Kanon besteht, zusammen genommen harmonisch rein gesetzt sind, müssen auch die zwei Stimmen, welche nacheinander eintretend den Kanon eröffnen, einen reinen zweistimmigen Satz bilden. Ist der Kanon vierstimmig, so müssen auch die zuerst zusammentretenden drei Stimmen rein dreistimmig gesetzt sein.

Beethoven schreibt gleich einen dreistimmigen Kanon im Einklange*):


Im Arm der Lie - be ruht sich's wohl, ruht sich's
Im Schooss der Er - de ruht sich's wohl, ruht sich's
(Wo es auch sein mag, das ist gleichviel, gleichviel.)
Wo es auch sei, das ist dem Mü-den ei - ner - lei, das ist dem Mü-den —
*
A
wohl, ruht sich's wohl
wohl, ruht sich's wohl, ruht sich's wohl
—— ei - ner - lei, ei - ner - lei.
ruht sich's wohl, ruht sich's wohl
ruht sich's wohl, ruht sich's wohl.
Mü - den ei - - ner - lei.
*

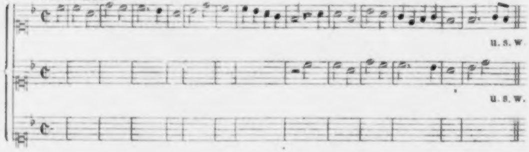
Albrechtsberger ändert (siehe A) wohl aus keinem andern Grunde, als um die zu Anfang des vorletzten Taktes vorkommende Begleitung der Septime mit der Sext und die vom vorletzten zum letzten Takt zwischen der Ober- und Unterstimme vorkommenden verdeckten Primen zu beseitigen. Vgl. S. 50 f. die Uebungen im Contrapunkt Nr. 9, 17 und 22.

---

*) Der Text ist Ueltzens Liedchen von der Ruhe entnommen. Vgl. Op. 52 Nr. 3. Die eingeklammerten Worte bei der Unterstimme gehören der ersten Fassung an.

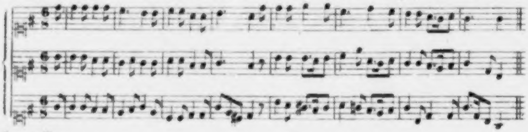
Beethoven setzt seinen (noch ungeänderten) Kanon vollständig in Partitur[*]):

Offener Kanon.

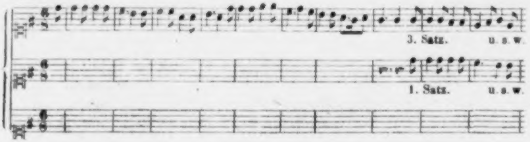


Takt 11 und 13 erscheinen schlechte freie Quarten ($\overset{c}{g}$ und $\overset{b}{f}$). Dieser Fehler wäre vermieden worden, wenn, statt der Mittelstimme, die Unterstimme des Entwurfs zur ersten Folgestimme gemacht worden wäre; allein dann wären an andern Stellen (z. B. Takt 10) leere Quinten und Octaven zum Vorschein gekommen. Etwas besser wäre es gewesen, mit den beiden untern Stimmen zu beginnen und die Oberstimme zuletzt zu bringen. Das ging aber des Textes wegen nicht an, denn diesem nach musste die Unterstimme zuletzt kommen. Entwurf und Ausschreibung des Kanons sind also missglückt. Albrechtsberger streicht Beethoven's offenen Kanon durch.

Es werden nun fremde Kanons zur Uebung in der richtigen Vertheilung der Stimmen vorgenommen. Beethoven löst einen Seite 399 in Albrechtsberger's »Anweisung« in einzeiliger Notirung stehenden vierstimmigen Kanon auf und schreibt ihn in Partitur. Dann bringt er einen Seite 397 des nämlichen Werks in einzeiliger Notirung stehenden dreistimmigen Kanon in die Entwurf- und in die offene Form. Albrechtsberger bemerkt dann: »Zum Herausschreiben genug«. Beethoven schreibt nun wieder selbst einen Kanon im Einklange, erst im Entwurf:



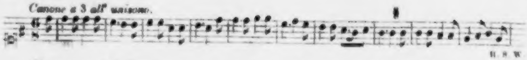
dann offen:



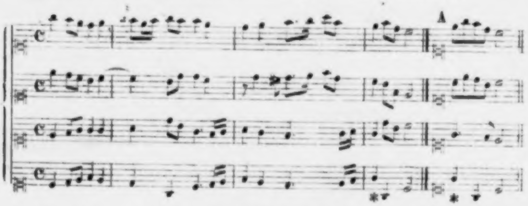
---

[*] Wir geben hier und später bei ähnlichen Aus- und Umschreibungen nur den Anfang wieder.

dann geschlossen:

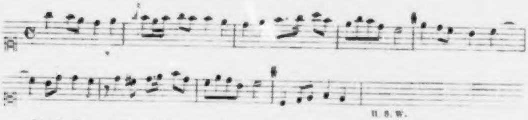


Dann entwirft Beethoven einen vierstimmigen Kanon im Einklange:



Albrechtsberger ändert den letzten Takt entweder wegen des in der zweiten Stimme vorkommenden Triton-Sprungs *h f*, oder weil die zwei obern Stimmen, welche den Kanon eröffnen, auf dem 2. Viertel eine im zweistimmigen Satz nicht zulässige leere falsche Quinte haben.

Beethoven giebt dem Kanon die geschlossene Form:



Noch fängt Albrechtsberger einen vierstimmigen Kanon in ungleichen Intervallen an, führt ihn aber nicht aus. Damit ist der Unterricht zu Ende.

Ueber Beschaffenheit und Erfolg des Unterrichts.

Man kann Albrechtsberger das Prädicat eines gewissenhaften und genauen Lehrers nicht versagen. Er ist wachsam auf jeden Fehler, umsichtig bei der Aenderung, immer zu helfen bereit, auf die Entfernung von Lücken bedacht. Gleich zu Anfang des Unterrichts werden von Haydn übersehene Punkte erörtert; in vierstimmigen Fugen wird auf Anbringung des Themas in verschiedenen Lagen gedrungen: es wird gesehen auf Zergliederung des Themas, auf Bildung der Zwischensätze durch Abschnitte des Themas und freie Motive; und gegen Ende des Unterrichts, bei der Doppelfuge, wird für Engführungen und mannigfaltige Verdoppelungen gesorgt. Dass dem Regelwesen Albrechtsberger's eine gewisse Umständlichkeit anklebt[*], dass einige Vorschriften schablonenhaft sind[**], kann man im Ganzen genommen nicht tadeln. Auch kann kein grosses Gewicht darauf gelegt werden, dass Albrechtsberger in der Erweiterung seines Systems nicht immer glücklich war[***] und dass er zuweilen Fehler übersah[†]. Unebenheiten beim Unterricht sind nicht zu vermeiden. Man muss bedenken, dass einige Gegenstände schwer zu lehren sind, dass Bestimmtheit der Regeln Noth thut und zur Sicherheit führt, dass eine blosse Formel, und sei es eine Schablone, dem Schüler einige Hülfe gewährt und ihm eine Richtschnur an die Hand giebt.

Der einfache Contrapunkt wurde, abgesehen von einigen Dingen, die wir für unwesentlich halten, gründlich durchgenommen. Dasselbe kann man auch von den doppelten Contrapunkten sagen, nicht aber von der Fuge. Hier zeigen sich Mängel.

In Albrechtsberger's Verzeichniss der Fugen-Themata (S. 71) ist die »authentische« Antwort bei Nr. 3 falsch, zunächst deswegen, weil sie einen grossen Secunden-Schritt (*c b*) in einen kleinen (*f e*) verwandelt, und umgekehrt. Ganz ähnlich, wie hier, verhält es sich mit den Ausgängen der »authentischen« Antworten der Themata Nr. 11 und 14. Die »plagale« Antwort des Themas Nr. 11 ist falsch, weil darin die Tonart der Quarte der Haupttonart entgegen gestellt wird[††]. In der vierstimmigen Fuge Nr. 1, welcher das Thema Nr. 11 zu Grunde liegt und wo Beethoven Albrechtsberger's »plagalen« Gefährten anbringt, ändert Albrechtsberger eine Note des Gefährten, so dass zwei kleine Secunden-Schritte des Themas *h c h* mit zwei grossen Secunden-Schritten beantwortet werden. Ferner hat Albrechtsberger mehrere falsche Antworten Beethoven's stehen lassen, z. B. in der zweistimmigen Fuge Nr. 4, Takt 6 f., wo die dritte Note des Führers (*a*) mit *es* beantwortet ist; in der vierstimmigen Fuge Nr. 2, Takt 12 und 24, wo beidemal *h* statt *b* stehen sollte; in der vierstimmigen Fuge Nr. 5, Takt 5 und 13, wo eine grosse Secunde mit einer kleinen beantwortet ist, und umgekehrt; in der Fuge *all' ottava* (S. 132), Takt 9, wo die 3. Note in der Viola-Stimme *es* statt *e* heissen sollte u. s. w.

In den angeführten Stellen sind zwei Regeln der thematischen Beantwortung nicht beachtet worden: 1) die Regel, dass, wenn der Führer in der Haupttonart schliesst, der Gefährte sich nach der Tonart der Ober-, nicht der Unter-Dominante zu wenden hat; 2) die Regel, dass die eine Tonart charakterisirenden kleinen Secunden-Schritte (das *mi fa*) im Gefährten an derselben Stelle anzubringen sind, wo sie der Führer hat. Albrechtsberger hat also, in Betreff dieser Regeln, eine richtige Beantwortung nicht gelehrt. Daraus folgt, dass Beethoven bei ihm eine richtige Beantwortung nicht gelernt hat.

---

[*] Z. B. bei den ihrer Vielheit wegen schwer zu merkenden Regeln über verdeckte Quinten und Octaven.

[**] Z. B. die Erfordernisse der zweistimmigen Fuge: Dreitheiligkeit, zwei Engführungen, drei Cadenzen u. a. m.

[***] Z. B. in den contrapunktischen Uebungen im freien Satz, die den Zweck, mit der neueren Schreibart bekannt zu machen, doch nur annähernd erreichen können, weil sie ein wichtiges Element, die Rhythmik der neueren Musik, ausser Acht lassen.

[†] Z. B. (Seite 51) in der Uebung im Contrapunkt Nr. 11, wo Albrechtsberger (Takt 2, 5 und 9) Wendenoten stehen lässt und selbst macht.

[††] Albrechtsberger scheint, abweichend von andern Theoretikern, eine Antwort authentisch zu nennen, wenn sie mit einem Schritt von der zweiten zur ersten Stufe einer Tonart schliesst, so dass da eine authentische (ganze) Cadenz angebracht werden kann; plagal, wenn ihr Ausgang eine plagale (halbe) Cadenz zulässt. Vgl. seine »Anweisung« (v. J. 1790) S. 7.–

Wie nun hier das Gesetz der strengen, so ist anderorts das Gesetz der freien Nachahmung verletzt worden.

Eine Forderung der freien Nachahmung ist Aehnlichkeit. Die Aehnlichkeit wird durch unwesentliche Aenderungen oder Abweichungen nicht aufgehoben, z. B. wenn eine kleine Secunde mit einer grossen beantwortet wird; wohl aber, wenn ein charakteristischer Zug des Nachahmungsmotivs zerstört, wenn z. B. ein Sprung weggelassen oder verkehrt wird. Albrechtsberger hat zwar in den Zwischensätzen der vierstimmigen Fugen und in den Choralfugen, da wo der Choral zur Durchführung kommt, darauf gesehen, dass Nachahmungen angebracht werden; allein er hat das Gesetz der Aehnlichkeit, theils bei eigner Arbeit, theils bei der Aenderung von Beethoven geschriebener Stellen, verletzt. In ersterer Hinsicht ist zu verweisen auf die von ihm geschriebene Stelle in der Choralfuge Nr. 1 Takt 44 ff.; in anderer Hinsicht auf seine Aenderungen in den vierstimmigen Fugen Nr. 3 Takt 29 und 30, und Nr. 4 Takt 25 und 26, in der Choralfuge Nr. 1 Takt 31, in der Fuge *all' ottava* (S. 138) Takt 80, in der Doppelfuge Nr. 3 Takt 17 u. s. w. Sollte Beethoven, der, wie die Fuge aus der Knabenzeit zeigt, von Haus aus einen so feinen Sinn für Thematik hatte, es nicht bemerkt haben, wenn Albrechtsberger seine Nachahmungsmotive veränderte und das Gesetz der Aehnlichkeit verletzte?

Ein anderes Gesetz der Nachahmung verlangt contrapunktische Selbständigkeit der begleitenden Stimmen. Hier ist nun zu bemerken, dass bei manchen in Beethoven's Fugen vorkommenden Nachahmungen die begleitenden Stimmen theils an einer gewissen Dürftigkeit, theils an Ueberladung leiden. Zur Erklärung dieser Erscheinung werden wir auf ein Missverhältniss geführt, welches nicht nur die Nachahmung, sondern auch die Fuge betrifft. Dieses Missverhältniss besteht in einem Ueberwiegen des contrapunktischen Regelwesens auf Kosten wesentlicher Bestandtheile der Fuge.

Albrechtsberger betrachtet die Fuge als eine Fortsetzung des Contrapunkts, als eine Art *Contrappunto fugato*. In der zweistimmigen Fuge sollen die Regeln des zweistimmigen strengen Satzes beobachtet werden, in der dreistimmigen Fuge die des dreistimmigen Satzes u. s. w. Dann soll die Gegenharmonie (der Gegensatz) der fünften Gattung des Contrapunkts gemäss eingerichtet sein*). Hiergegen wäre nichts einzuwenden, wenn Albrechtsberger sonst folgerecht zu Werke gegangen wäre. Er hat aber Themata zur Bearbeitung gegeben, welche selbst theils dem strengen Satze nicht gemäss sind, theils mehr oder weniger nach Art der fünften contrapunktischen Gattung eingerichtet sind**). In den contrapunktischen Uebungen im freien Satz macht er es umgekehrt, aber eben so verkehrt. Er schreibt einen dem strengen Satz angehörenden Cantus firmus vor und verlangt dazu Contrapunkte im freien Satz. Die unmittelbare Folge davon war eine Beschränkung der Gegenharmonie und eine Vernachlässigung der Zwischensätze. Denn was für Noten soll eine auf die fünfte Gattung angewiesene Gegenharmonie wählen, wenn sie sich vom Thema unterscheiden soll und ihr von diesem die fünfte Gattung mehr oder weniger vorweg genommen ist? Die fünfte Gattung ist keine Zauberbüchse, aus welcher Thema, Gegensatz und Zwischensatz mitsammen hervorgehen könnten. Eine andere Folge davon war, dass dem Schüler die Arbeit erschwert, vielleicht verleidet wurde. Das Letztere scheint sich nun zu bestätigen.

---

*) Z. B. Septimen- und andere dissonirende Sprünge werden nicht geduldet in den zweistimmigen Fugen Nr. 4 und 6, Sprünge über eine Octave nicht in der zweistimmigen Fuge Nr. 9 und in der dreistimmigen Fuge Nr. 2, vier Achtelnoten auf einen Schlag nicht in der zweistimmigen Fuge Nr. 7 u. s. w. Vgl. auch Albrechtsberger's »Anweisung« S. 18, 175.

**) Z. B. die Themata Nr. 2, 5, 6, 8, 10, 11 und 21. — Die sechs Themata, welche Fux bei der einfachen Fuge giebt, lassen sich wohl mit einer der 5. Gattung gemässen Gegenharmonie verbinden. Sie sind alle diatonisch und bestehen meistens aus Ganz- und Halbnoten. Erst nach Beendigung des doppelten Contrapunkts kommt Fux zu den »ausserordentlichen« Fugen, wo der »verdriessliche Choralgesang« fallen gelassen, aber auch die Gegenharmonie frei gegeben wird.

Beethoven hat die contrapunktischen Uebungen mit vieler Aufmerksamkeit geschrieben. Er ist sichtlich bestrebt, der Regel gerecht zu werden und Fehler zu vermeiden. Er macht Fehler, aber sie sind nicht aus Flüchtigkeit oder Nachlässigkeit entstanden. Beethoven liess sich die Sache angelegen sein. Als ein Beweis seiner Willigkeit und des guten Einverständnisses zwischen Lehrer und Schüler kann angeführt werden, dass er bei einer Uebung in der 4. contrapunktischen Gattung einen unvorbereiteten Septimen-Accord mit einem Vorhalt $\left(\begin{smallmatrix}7 & -\\ 4 & 3\\ 6 & -\end{smallmatrix}\right)$ an den Rand schreibt und dabei fragt: »ist es erlaubt?«. Bei der einfachen Fuge beginnt Beethoven flüchtiger zu arbeiten. Die meisten zweistimmigen Fugen sind noch mit Aufmerksamkeit geschrieben. Fast in allen drei- und vierstimmigen im strengen Satz geschriebenen Fugen aber wird schlechter contrapunktirt, als in den contrapunktischen Uebungen. Beethoven macht Fehler der gewöhnlichsten Art (offene Quinten u. dgl.), welche nur aus Nachlässigkeit entstanden sein können und welche beweisen, dass Beethoven hier weniger bei der Sache war, als früher*). Wenn wir nun andererseits bemerken, dass anderartige, zum Theil gleichzeitig und inzwischen geschriebene Stücke, z. B. der Nachahmungssatz in *E*-moll, die Uebungen in den doppelten Contrapunkten und die Fuge für vier Streichinstrumente in *F*-dur, wieder mit vieler Sorgsamkeit gearbeitet und frei von groben Fehlern sind: so können wir den Grund zu jener Erscheinung nur in der Art der dort gestellten Aufgabe suchen. Da bleibt denn zur Erklärung nur die Annahme übrig, Beethoven habe jene Fugen im strengen Satz ungern geschrieben. Er befand sich in dem Alter, in dem man gemeiniglich lieber angeregt als unterrichtet sein will. Die ihm vorgelegte Schablone und die einschränkenden Regeln Albrechtsberger's konnten ihm nicht zusagen, und er wurde der »Kunst, musikalische Gerippe zu schaffen«**), überdrüssig. Dass dabei seine eigensinnige Natur mit im Spiele war und dass er nicht Willens war, seinem gutmeinenden Lehrer zu folgen, dafür ist eine nun zu berührende Erscheinung geltend zu machen.

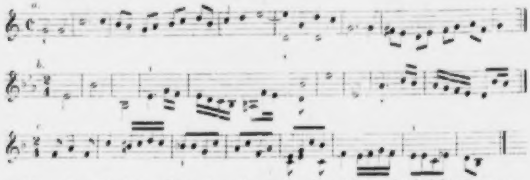
---

*) Manch anderer Lehrer würde wohl eine Arbeit wie die vierstimmige Fuge Nr. 2 einfach zurückgewiesen haben, statt sich, wie es Albrechtsberger geduldig thut, mit der Beseitigung der darin vorkommenden Querstände, untersetzten Quarten u. dgl. zu befassen. In der ersten Choralfuge macht Beethoven wiederholt Wendenoten (anschlagende Quarten). Albrechtsberger beseitigt sie zum Theil. Dennoch macht Beethoven in der zweiten Choralfuge denselben Fehler nochmal. Noch in der letzten Fuge des Cursus, in der dreifachen Fuge in *F*-dur (S. 185), kommen grobe Fehler, z. B. Quinten-Parallelen und Dissonanz-Verdoppelungen vor.

**) Auf Albrechtsberger gehender ironischer Ausdruck Beethoven's in einem Briefe vom 22. Januar 1825. Siehe »Cäcilia« v. J. 1825 S. 205.

Beethoven hat bei keiner Doppelfuge von derjenigen Art, wo gleich mit dem Doppelthema in verschiedenen Stimmen begonnen wird, die richtige Exposition getroffen. Es ist ihm auch bei keiner Doppelfuge gelungen, mannigfaltige Verdoppelungen für die zweite oder dritte Durchführung zu finden. Ueberall hat Albrechtsberger helfen müssen. Auch bei den dreifachen Fugen musste Albrechtsberger die erste Einführung der Themata und die verschiedenen künstlicheren Versetzungen angeben*). Der Kanon endlich wurde nicht vollständig und gleichsam nur für den Hausbedarf durchgenommen. Künstlichere Kanons, z. B. solche, wo die Stimmen nicht immer in gleichen Noten zusammen gehen, sind nicht geschrieben worden. Hieraus geht unzweifelhaft hervor, dass der Unterricht gegen Ende überstürzt und nicht eigentlich beschlossen wurde. Nur Beethoven kann der Dränger gewesen sein. Um den Cursus zu absolviren, hätte Beethoven, ohne Albrechtsberger's Hülfe, wenigstens noch eine fehlerfreie Fuge von jeder bezeichneten Art schreiben müssen.

Bemerkenswerth sind ihrer Unrichtigkeit wegen mehrere Antworten Beethoven's. In den zweistimmigen Fugen Nr. 10 und 11 verletzt er die Regel, dass, wenn der Führer auf der fünften Stufe der Haupttonart eintritt, der Gefährte auf deren erster Stufe einzutreten habe. In der dreistimmigen Fuge Nr. 3 wird ein Theil des Themas bei der Antwort willkürlich verändert. In der vierstimmigen Fuge Nr. 4 werden chromatische Schritte mit diatonischen beantwortet, und umgekehrt. Dass Beethoven noch in der letzten Doppelfuge (S. 171, Takt 8) anfangs *e* mit *b*, statt mit *h* beantwortet, ist ein Beweis, dass er, als der Unterricht zu Ende ging, eine in jeder Beziehung richtige Beantwortung der Fugenthemata nicht inne hatte. Früher wurde bemerkt, dass er bei Albrechtsberger, in Betreff zweier Regeln, eine richtige Beantwortung nicht gelernt habe. Kann man sich nun wundern, wenn Beethoven im Christus am Oelberge (s. Beispiel *a*), im Finale »*alla Fuga*« der Variationen Op. 35 (*b*), in den Variationen über »Tändeln und Scherzen« (*c*)**)



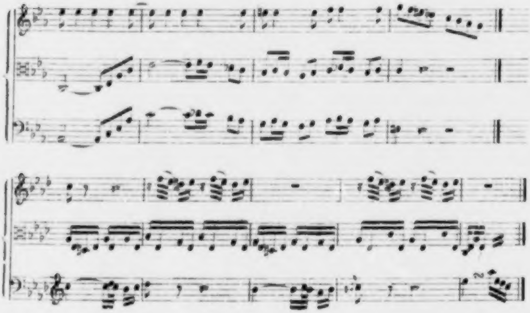
und in andern Werken auf die eine oder andere Regel keine Rücksicht nimmt?

---

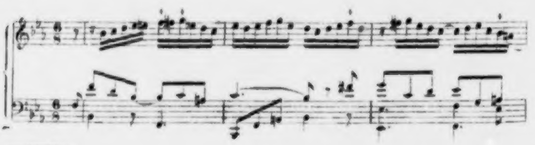
*) Beethoven hat zwar derartige Versetzungen angebracht in der letzten dreifachen Fuge (S. 189 Takt 98 bis 123). Allein es sind der Reihe nach dieselben Versetzungen, welche Albrechtsberger zu Anfang der Fuge (Takt 1 bis 26) angebracht hat; nur hat ihnen Beethoven eine andere Lage gegeben. Man kann also das Auffinden derselben nicht Beethoven zuschreiben.

**) Die angeführten Stellen, wenn sie auch nicht eigentlichen Fugen angehören, können wohl als Beispiele der Beantwortung herangezogen werden. Gewiss würde jedes Stück gewonnen haben, wenn der Gefährte der Regel gemäss eingerichtet worden wäre. In Betreff der Beantwortung des Themas aus den Variationen Op. 35 sind vielleicht nicht alle Leser mit dem Verfasser, der das *as* statt *b* im 9. Takt beanstandet, einverstanden.

Die Uebungen im Contrapunkt, wozu auch die bei Haydn geschriebenen zu rechnen sind, haben eine gute Wirkung gehabt. Beethoven ist von einer überwiegend figurativen zu einer mehr contrapunktischen Schreibart geführt worden. Wo sich in den vor dem Unterricht geschriebenen Werken eine auf Verschiedenheit der Notengattungen und der Bewegung beruhende Selbständigkeit und Gegensätzlichkeit der Stimmen zeigt, da ist solche meistentheils auf dem Wege der Figuration erlangt, durch Fortspinnung eines Motivs, durch Ausschmückung an sich einfacher Noten u. s. w., wobei Hülfsnoten aller Art, arpeggienartige Gänge, Läufe, Terzen-Parallelen u. dgl. eine grosse Rolle spielen. Zur Veranschaulichung der früheren Schreibart können einige Stellen aus dem Trio für Streichinstrumente Op. 3 dienen[*]



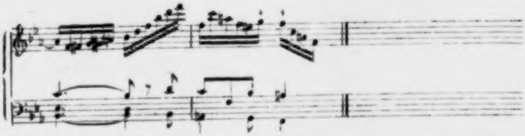
Wo dennoch in früheren Werken Stellen contrapunktischer Art vorkommen, da sind sie meistentheils entweder sehr kurz, z. B. in den Variationen über »*Venni Amore*« Var. 3, 13, 14 und in den zwei Präludien Op. 39; oder sie sind nicht rein gesetzt, z. B. folgende Stelle aus dem nachgelassenen Trio in *Es*-dur für Pianoforte und Streichinstrumente**):



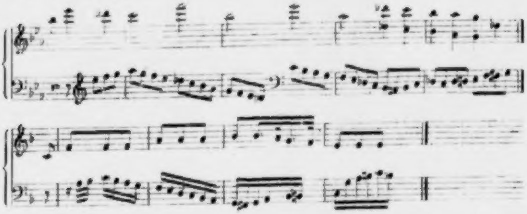
---

[*] Andere Stellen Variationen über »*Venni Amore*«, Var. 20, Op. 44, die meisten Variationen. Op. 44 entstand 1792 oder 1793. Vgl. des Verfassers »Beethoveniana« S. 7.)

**) Siehe auch Op. 3 Breitkopf u. Härtel'sche Gesammt-Ausgabe, S. 19 T. 4.



In den gegen Ende des Unterrichts und bald nach demselben geschriebenen Werken hingegen finden sich viele Stellen, die ein entschieden contrapunktisches Gepräge haben, Stellen, die nicht mehr aus harmonischer Combination hervorgegangen sind, sondern die in der Anwendung der Consonanzen und Dissonanzen und in ihrer Ausgeführtheit eine bewusste Handhabung der contrapunktischen Mittel erkennen lassen[*]. Einige zweistimmige Stellen aus Op. 13 und 21 mögen diese Schreibart veranschaulichen.



Bei der Nachahmung lässt sich ein ähnlicher Erfolg nachweisen. In den vor dem Unterricht geschriebenen Werken erstreckt sich die Nachahmung meistens auf kleine Gruppen. Wo längere Motive oder Sätze zur Nachahmung verwendet werden, da giebt meistens die zuerst eingetretene Stimme nach Eintritt der zweiten entweder ihre Selbständigkeit auf, oder sie lässt, wenn sie solche behauptet, an Reinheit der Führung zu wünschen übrig. In den später geschriebenen Werken hingegen werden sowohl grössere als kleinere Motive zur Nachahmung verwendet, und es behauptet an geeigneter Stelle die anhebende Stimme nach Eintritt der andern in contrapunktisch reiner Führung in der Regel ihre Selbständigkeit. Ueberdies kommen in den späteren Werken viel mehr Nachahmungsstellen vor, als in den früheren. Zur Vergleichung kann verwiesen werden einerseits auf das Trio Op. 3, andererseits auf die Trios Op. 9[**], wie denn überhaupt diese Werke den Unterschied der früheren und späteren Schreibart anschaulich machen können.

---

[*] Es ist wohl überflüssig, zu bemerken, dass man nicht mit dem Massstabe des strengen Satzes an Beethoven's Werke treten kann. Keine eigentliche Composition Beethoven's ist im strengen Satz geschrieben. Wir betrachten das Studium des strengen Satzes als eine Disciplin und urtheilen nur nach den Wirkungen, welche die Uebungen darin gehabt haben können.

[**] Z. B. die Stellen: Op. 3 Seite 4 Takt 22 f., S. 9 T. 1—6, S. 10 T. 16—23, S. 19 T. 1 f. und T. 48 f.; Op. 9 Nr. 1 S. 4 T. 8—21 u. s. w.

Bei der Fuge zeigt sich kein guter Erfolg. Früher wurde bemerkt, dass Albrechtsberger's Unterricht in Betreff einiger wichtigen Bestandtheile der Fuge mangelhaft und nicht gründlich war. Ferner wurde bemerkt, dass Beethoven einen grossen Theil der ihm von Albrechtsberger aufgegebenen Fugen nachlässig gearbeitet habe und dass durch seine Schuld der Unterricht nicht eigentlich zu Ende geführt worden sei. Es läuft darauf hinaus, dass der Eine nicht konnte, der Andere nicht wollte. So viel steht fest, dass Beethoven bei Albrechtsberger keine Durchbildung in der Fugenform gewonnen hat. Nach diesem ungünstigen Ergebniss ist es zu erklären, wenn Beethoven, in der nächsten Zeit nach dem Unterricht, sich an der eigentlichen Fugenform nicht versucht und nur einen sehr beschränkten Gebrauch davon gemacht hat. Er hat in den nächsten zehn Jahren kein Stück geschrieben, das man im eigentlichen Sinne eine Fuge nennen könnte. Wir finden bei ihm meistens nur Anläufe zu einer Fuge, Fugatos, kurze fugirte Stellen oder blosse Durchführungen im Anfang oder in der Mitte eines grösseren Satzes. In den fugirten Sätzen, die eine längere Ausführung zeigen und die in ihrem Anfang oder auch weiterhin einer eigentlichen Fuge am nächsten kommen (z. B. im Finale der Variationen Op. 35 und im Schlusschor des Christus am Oelberg), wird, theils durch unbegründet eintretende, nicht weiter geführte neue Gegensätze, theils durch freie oder ungefüge Zwischensätze, theils dadurch, dass das Ganze in einen freien Schluss ausläuft, der angeschlagene Ton aufgegeben und die fugirte Schreibart verlassen. Dabei kommen willkürliche Veränderungen des Themas vor, und wie frei Beethoven Themata beantwortet hat, haben wir früher gesehen. Es würde wenig ergiebig sein, wollte man genauer untersuchen, wie Beethoven die Bestandtheile der Fuge im Einzelnen behandelte. Es verdient noch bemerkt zu werden, dass, in Betreff der Bildung der Gegen- und Zwischensätze, das wohltemperirte Clavier von J. S. Bach, welches Beethoven doch von Jugend an kannte, gar nicht eingewirkt zu haben scheint, dass aber unwesentliche Eigenthümlichkeiten der fugirten Schreibart aus der Schule Albrechtsberger's haften geblieben sind. Albrechtsberger empfiehlt Umkehrungen, Verkleinerungen und andere Veränderungen des Themas. Beethoven bringt solche an im Finale der Variationen Op. 35 und im letzten Satz der dritten Symphonie (Part. S. 78, 84). Albrechtsberger lehrt Engführungen. Beethoven bringt solche in seiner freien Weise an im Schlusschor des Christus am Oelberg (S. 109 f.), in der ersten Messe beim »*Cum sancto spiritu*« (S. 42) und beim »*Et vitam venturi*« (S. 86). Albrechtsberger lehrt (vgl. S. 125), dass die erste Note eines Themas durch Anticipation verlängert werden könne. Beethoven bringt solche Verlängerungen an im zweiten und vierten Satz der dritten Symphonie (S. 45 Takt 11 im Bass, S. 87 Takt 3 in den Blasinstrumenten), in der ersten Messe beim »*Cum sancto spiritu*« (S. 41 Takt 8) u. s. w. Nach Allem kann man sagen: der Unterricht in der Fuge hat nur das Gute gehabt, dass Beethoven fortan die Bestandtheile der Fuge und die Mittel der fugirten Schreibart, so wie er sie kennen gelernt hatte, einzeln anwenden konnte und in freier Weise auch angewandt hat.

Das Letztere lässt sich, jedoch in einem bessern Sinn und entsprechend der bessern Beschaffenheit des Unterrichts, auch von den nächstfolgenden Gegenständen der Compositionslehre sagen. Doppelcontrapunktische Stellen finden sich, mit Ausnahme einiger unrein gesetzten, von denen eine früher (S. 14) angeführt wurde, in den vor dem Unterricht geschriebenen Werken nicht, wohl aber in später geschriebenen, und diese sind alle rein gesetzt. Stellen anzuführen, wird überflüssig sein. Doppelfugenartige Stellen kommen vor im zweiten Satz der dritten Symphonie (S. 41, Takt 1 f., 2. Violine und Viola oder Fagott) und im letzten Satz des Quartetts Op. 59 Nr. 3 (S. 23, T. 17 f.). Der dreifache Contrapunkt ist angewendet im zweiten Satz des Quartetts Op. 18 Nr. 4 (S. 9, Syst. 5, T. 2 f.) und hier sogar mit vier Versetzungen $\left(\begin{array}{c|c|c|c}1&2&3&1\\3&3&2&2\\2&1&1&3\end{array}\right)$, ferner im letzten Satz des Quintetts Op. 29 (S. 23, T. 9 f.), welche Stellen jedoch, da der dreifache Contrapunkt nicht genau durchgenommen wurde, nicht ohne einiges Selbststudium zu erklären sind.

Beim Kanon können wir uns kurz fassen. Beethoven hat unsers Wissens in der nächsten Zeit nach dem Unterricht keinen Kanon von der bei Albrechtsberger vorgenommenen Art geschrieben. Die von ihm geschriebenen Kanons (Op. 35 Var. 7; Quartett im 1. Act der Leonore) sind anderer Art; sie deuten auf zugängliche Vorbilder hin, sind aber auch aus dem polyphonen Princip, das Beethoven sich angeeignet hatte, zu erklären.

Wir haben Seite 13 gesagt, Beethoven habe um 1785 die Schreibart Mozart's angenommen und sich dieselbe bis ungefähr zum Jahre 1792, also bis kurz vor Beginn des Unterrichts bei Haydn, immer mehr zu eigen gemacht. Der Unterricht bei Haydn und Albrechtsberger hat ihm dann neue Formen und Ausdrucksmittel zugeführt, und diese haben eine Umwandelung seiner Schreibart bewirkt. Die Stimmen haben an melodischer Ausbildung und an selbständiger Führung gewonnen. An die Stelle der früheren Durchsichtigkeit ist eine gewisse Dichtigkeit des Stimmgewebes getreten. Aus einer homophonen Zwei- und Mehrstimmigkeit ist eine reale geworden. Das frühere blosse »obligate Accompagnement« ist einer mehr auf Contrapunktik beruhenden obligaten Schreibart gewichen. Beethoven hat das Princip der Polyphonie angenommen. Dabei ist der Satz reiner geworden, und es ist beachtenswerth, dass die bald nach dem Unterricht geschriebenen Werke zu den reinsten gehören, die Beethoven geschrieben hat[*]. Wir rechnen dazu in erster Reihe die (im J. 1798 erschienenen) Trios Op. 9. Wohl leuchtet auch jetzt noch das Vorbild Mozart's durch. Wir suchen es aber jetzt weniger in der Art zu figuriren oder zu contrapunktiren, als in der Form und in andern Dingen, welche mit der contrapunktisch obligaten Schreibart nur mittelbar zusammenhängen. In ähnlicher Weise kann von andern Einflüssen gesprochen werden, so von dem Joseph Haydn's. Auch dieser Einfluss ist nicht contrapunktischer Art. Beethoven hat auf dem Grunde seines erworbenen und ererbten Besitzes weiter gebaut. Er hat die überkommenen Formen und Ausdrucksmittel in sich verarbeitet, fremde Einflüsse allmählich ausgeschieden und, dem Drange seiner subjectiven, auf's Ideale gerichteten Natur folgend, sich einen eigenthümlichen Styl geschaffen. Ueber die Erscheinungen, welche mit dieser Umwandlung verbunden waren, ist an einem andern Orte zu sprechen.

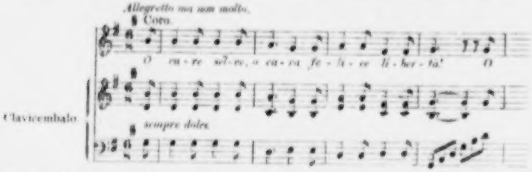
---

[*] So unreine Stellen, wie sie in früheren Werken vorkommen, z. B. in den Variationen über »*Venni Amore*« (Var. 3 Takt 6—8, Var. 4 Takt 5, Var. 19 Takt 4 f.), in den Variationen Op. 44 u. s. w., sind in den bald nach dem Unterricht geschriebenen Werken nicht zu finden.

Zur Chronologie.

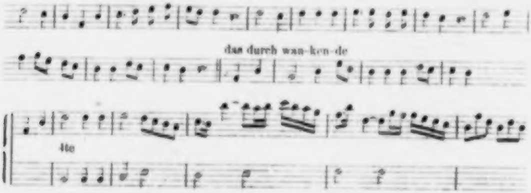
Noch ist Kenntniss zu nehmen von einigen andern Arbeiten Beethoven's, welche sich zwischen seinen Uebungen vorfinden.

Auf den letzten Zeilen eines Bogens, welcher zwei Choralfugen enthält, steht folgender Anfang eines Liedes über einen Text aus Metastasio's »Olimpiade«:


Allegretto ma non molto.
Coro.
O ca - re sel - ve, o ca - ra fe - li - ce li - ber - tà! O
Clavicembalo
sempre dolce

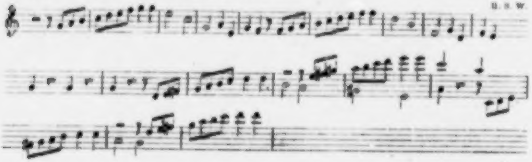
Das Stück ist überschrieben: »Nr. 10. Wird hintenan geschrieben«. Es war also für eine Sammlung bestimmt. Was das für eine Sammlung war, ist nicht bekannt.

Zwischen den Uebungen im doppelten Contrapunkt der Decime findet sich folgender Entwurf zur »Adelaide«:


das durch wan-ken-de
lte

und bald darauf ein Entwurf zum Anfang des zweiten Satzes des Trios in G dur Op. 1 Nr. 2. Das Blatt, auf welchem der letztere Entwurf vorkommt, ist an einer Seite abgerissen, so dass nur das Anfangs-Motiv und eine davon getrennte spätere Stelle sichtbar sind und das Ganze nicht mittheilbar ist.

Nach einer Fuge *alla duodecima* findet sich ein zum letzten Satz der ersten Symphonie gehörender Entwurf, der so lautet:



Beethoven muss sich also mit diesen Compositionen während des Unterrichts beschäftigt haben. Einen Anhaltspunkt zur Bestimmung der Zeit, da der Unterricht zu Ende ging, kann annähernd nur die auf das Trio in G dur bezügliche Skizze geben. Die Skizze muss vor dem 9. Mai 1795 geschrieben sein, weil an diesem Tage die »binnen 6 Wochen zu erscheinenden« drei Trios Op. 1 zuerst in der Wiener Zeitung auf Pränumeration angezeigt wurden, also fertig waren. Mithin musste der Unterricht an jenem Tage schon beendigt, oder seinem Ende sehr nahe sein[*].

Es giebt noch ein anderes Mittel, das Ende des Unterrichts annähernd zu bestimmen. Dies besteht darin, dass man nach der Seitenzahl, welche die Uebungen einnehmen, die Zeit, in welcher sie geschrieben, zu bemessen, und hiernach die Dauer des Unterrichts zu bestimmen sucht. Hierbei wäre zu bemerken, dass nach Abzug der Ab- und Reinschriften, 160 eng beschriebene Seiten in Querfolio vorhanden sind, und dass Beethoven wöchentlich dreimal Unterricht hatte. Nach solcher Messung scheint uns der Unterricht ungefähr 15 Monate gedauert zu haben, und wäre er demnach, wenn er um Neujahr 1794 begann, ungefähr im März 1795 zu Ende gegangen. Dies Ergebniss lässt sich mit dem obigen leicht vereinbaren.

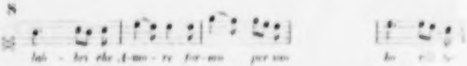
---

[*] Unverträglich mit dem an die Skizze sich knüpfenden Ergebniss ist die auf eine Mittheilung von Ries (Not. S. 84) sich stützende Annahme (vgl. Thayer's Biogr. I. S. 239), die Trios seien schon vor dem 19. Januar 1794, an welchem Tage Haydn Wien verliess, fertig gewesen, während das Vorkommen der Skizze beweist, dass die Trios Ende 1794 noch nicht fertig waren.

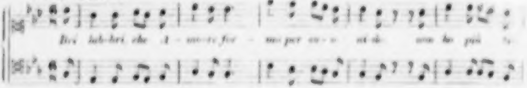
Unterricht bei A. Salieri.

Der Unterricht betrifft italienische Gesang-Composition. Vorhanden sind ungefähr 20 Gesangstücke mit italienischem Text, welche Beethoven componirt, Salieri durchgesehen und zum Theil verbessert hat. Sie wurden zwischen den Jahren 1793 und 1802 geschrieben. Das ist eine zu lange Zeit, um einen fortlaufenden, an bestimmte Lehrstunden gebundenen Unterricht annehmen zu können. Auch lassen die Stücke keinen Lehrgang, nach dem sie geschrieben sein könnten, erkennen. Es hat allen Anschein, dass Beethoven von der Zugänglichkeit und Willfährigkeit Salieri's, wenig bemittelten Musikern zu gewissen Stunden unentgeltlich Unterricht zu ertheilen*, Gebrauch machte, und dass er ihn von Zeit zu Zeit besuchte, um sich betreffs der Gesang-Composition Raths zu erholen.

Ein Theil der Stücke findet sich zwei- oder dreimal und auch mit vorhergehenden Entwürfen in Beethoven's Handschrift vor, woraus zu schliessen, dass Beethoven mit einiger Sorgsamkeit gearbeitet hat. Salieri ändert in den mehrstimmigen Stücken oft nur die Oberstimme. Es ist aber selbstverständlich, dass seine Aenderungen auch auf die andern Stimmen auszudehnen sind, wenn diese mit der Oberstimme zusammengehen. In der nun folgenden Auswahl sind die Stücke, so viel wie möglich, chronologisch zusammengestellt. Einige Stücke sind aus irgend einem Grunde, z. B. weil keine Aenderungen oder bemerkenswerthe Aenderungen nur im Anfang vorkommen, unvollständig mitgetheilt. Salieri's Aenderungen, mit S bezeichnet, sind über den Stellen angebracht, zu denen sie gehören. Der Text zum ersten Stück ist aus Metastasio's Cantate: «La Gelosia»

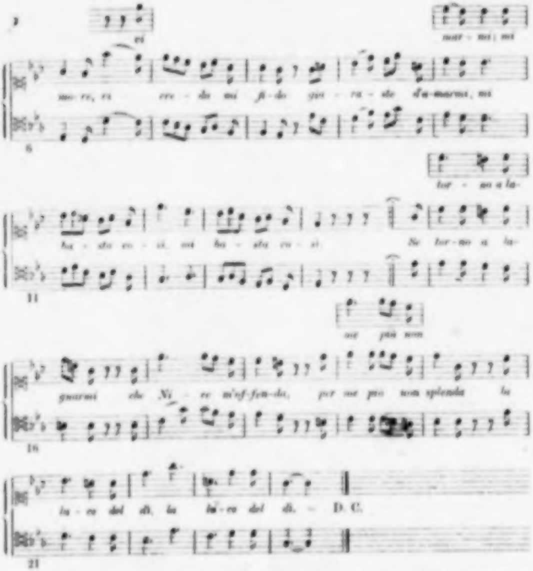


Nr. 1. Duetto.



---

* Vgl. Mosel's «Ueber das Leben und die Werke des Anton Salieri», S. 180, 208.


ei
mor - mi; mi
mo - re, ei cre - da mi fi - do gi - ra - do d'a-mar-mi, mi
6
tor - no a la-
ba - sta co - sì, mi ba - sta co - sì. Se tor - no a la-
11
mi più non
guar-mi che Ni - ce m'of-fen-da, per me più non splenda la
16
lu - ce del dì, la lu - ce del dì. - D. C.
21

Die von Beethoven gemachten Fehler betreffen einige der wichtigeren Regeln der italienischen Prosodie. Erstens ist zwischen den zusammentreffenden Vocalen der Wörter *che* und *Amore* im ersten Takt und der Wörter *torno* und *a* im 15. Takt keine Elision angebracht*). Zweitens sind die Takt 3, 5 und 19 vorkommenden einsilbigen Wörter *suo* und *più* als zweisilbige behandelt**).

---

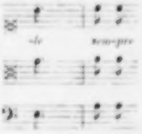
*) Wenn im Innern eines italienischen Verses auf ein mit einem Vocal ausgehendes Wort ein mit einem Vocal beginnendes Wort folgt, so werden die Silben, denen die zusammentreffenden Vocale angehören, zu einer Silbe vereinigt. Bei der Scansion wird die erste Silbe nicht mitgezählt, und beim Declamiren oder Singen wird der erste Vocal nur flüchtig berührt und auf den zweiten gleichsam hinübergezogen. Ein solches Zusammenziehen der Silben oder Vocale wird Elision (*elisione*) genannt. Die Elision ist auch vorzunehmen, wenn das erste Wort mit einem Doppellaut aufhört, oder wenn das zweite mit einem *h* anfängt. Beim Ausgange eines Verses, bei einer Cäsur, überhaupt bei Wörtern, welche durch ihre Stellung oder durch ihren Inhalt eine Trennung bedingen, unterbleibt die Elision.

**) Der Doppellaut *uo* in *suo* ist im Innern eines Verses einsilbig und kann nur beim Ausgang eines Verses und bei Einschnitten zweisilbig gesprochen werden. Das Wort *più* ist, wie alle ähnliche Wörter mit der Gravis auf dem zweiten Vocal, immer einsilbig.

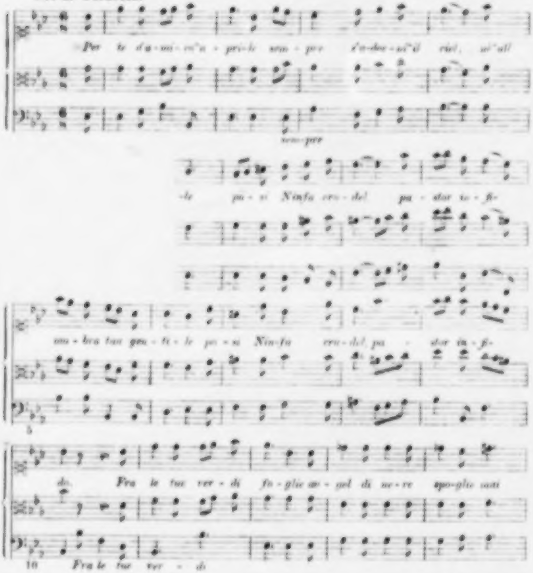
Drittens ist durch das Hinüberziehen der ersten Silbe des zweiten Verses *for-* auf das zum Raum des ersten Verses gehörende vierte Achtel des zweiten Taktes die metrische Cäsur verschoben und die Eurhythmie gestört. Wie der erste und dritte Vers, so sollte auch der zweite Vers auf einem letzten Takt-Achtel beginnen. Salieri folgt in seiner Aenderung der metrischen Gliederung des Textes. Aehnlich wie im 2. Takt verhält es sich im 6. und 10. Takt.

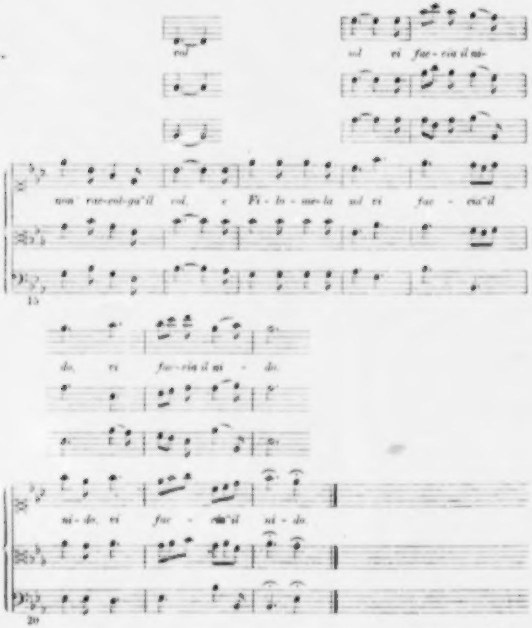
Der Text zum folgenden Stück ist aus Metastasio's Cantate: *»Il Nome*

8



Nr. 2. Terzetto.


Per te d'a-mi-ca a-pri-le sem-pre s'a-dor-ni il ciel, all'
sem-pre
-le pa-si Ninfa cru-del pa-stor in-fe-
om-bra tua gen-ti-le pa-si Nin-fa cru-del pa-stor in-fe-
5
-de. Fra le tue ver-di fo-glie ac-col di ne-re spo-glie mai
10
Fra le tue ver-di


col
sol vi fac - cia il ni-
non rac-col-ga'il vol, e Fi - lo - me-la sol vi fac - cia'il
15
ni- do, vi fac - cia il ni - do.
ni- do, vi fac - cia'il ni - do.
20

Am Rande des Manuscripts steht von Beethovens Hand die Bemerkung: »NB. *U, I, O sono vocali ingrati, dove evita di fare molte note o colorature*«. (U, I, O sind unbequeme Vocale, wo viel Noten oder Coloraturen zu vermeiden sind.) Diese Bemerkung ist allgemein gehalten, kann aber zunächst auf die Behandlung des Wortes *infido* im 9. Takt bezogen werden, wo die drei Noten, welche Beethoven der zweiten Silbe giebt, unbequem zu singen sind.

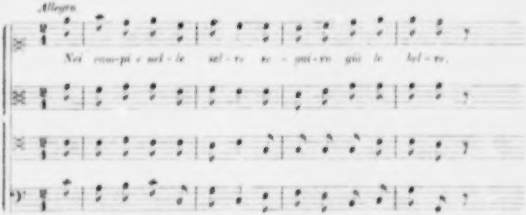
Im 2., 3., 6. und 7. Takt sind die Wörter *sempre*, *posi* und *Ninfa* nicht richtig betont. Bei allen muss der Ton auf die erste Silbe fallen. — Im 8. und 18. Takt sind metrische und logische Einschnitte, die Beethoven nicht berücksichtigt hat und die regelmässig auf das fünfte Taktachtel fallen müssen. Vgl. Nr. 1 Takt 2. — Im 16. Takt behandelt Beethoven das Wort *col solo*, indem er die Melodie aufwärts führt, als wenn es mit den folgenden Worten logisch zusammenhienge, oder als wenn ihm ein Fragezeichen folgte. Das Wort schliesst aber einen beigeordneten Satz. Es folgt ihm ein Absatz, der am besten durch fallende Noten auszudrücken ist. Ueberdies ist der Vocal *o* (*o chiuso* oder *stretto*) in jenem Worte, wegen der zu seiner Aussprache erforderlichen gekniffenen Mundöffnung, in tiefer Lage besser zu singen als in hoher. — In den letzten Takten ist die Regel nicht beobachtet, dass bei Schlusspunkten der weibliche Ausgang eines Verses, also hier die zweite Silbe des Wortes *nido*, einen guten Takttheil erhalten soll. Auch ist Beethoven's Melodie in den letzten Takten, wegen des wiederkehrenden Schrittes *f es*, monoton.

Der Text zum nächsten Stück, von dem wir nur den Anfang hersetzen, ist aus einer Cantate (*Cantata IX*) von Metastasio, und lautet vollständig:

Ne' campi e nelle selve
Seguivo già le belve,
Pascevo il gregge ancor
Libero pastorello,
Libero cacciator;
Ora non son più quello:
Perdei la libertà.

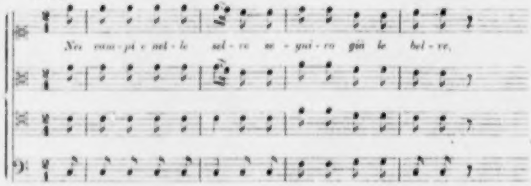
E quel ch'è peggio, oh Dei!
Come se il mio tormento
Colpa non sia di lei,
Mostrare al mio lamento
Clori non vuol pietà.

Nr. 3. Coro.

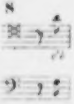


Die unruhige Melodie mit ihren springenden Intervallen und die wechselnde, unstete Harmonie, welche Beethoven den Worten giebt, sind dem Inhalt des Gedichtes, in welchem ein verlassener Schäfer um die Hartherzigkeit seiner Geliebten klagt, nicht angemessen. Zu solchem Inhalt eignet sich mehr eine gleichsam matte, einförmige, in engeren Intervallen sich bewegende Melodie. Beethoven streicht, ohne Zweifel auf Veranlassung Salieri's, der eine unbedeutende Stelle ändert, das Stück durch und nimmt die Worte nochmals zur Composition vor. In dieser Bearbeitung ist der Inhalt des Gedichtes besser getroffen. Sie beginnt:

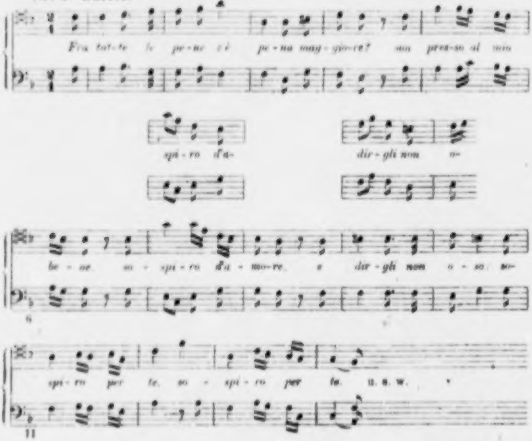
Nr. 4.


Ne cam-pi e nel-le sel-ve se-gui-rò già le bel-ve,

Der Text zu den folgenden Stücken ist aus Metastasio's »*Zenobia*«. *Atto III. Scena IX.*



Nr. 5 Duetto.

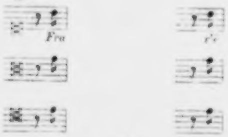

Fra tut-te le pe-ne c'è pe-na mag-gio-re? son pres-so al mio
spi-ro d'a-
dir-gli non o-
be-ne so-spi-ro d'a-mo-re, e dir-gli non o-so: so-
6
spi-ro per te, so-spi-ro per te. u. s. w.
11

Im 2. Takt wird durch das zu frühe Eintreten des Wortes *c'è* die diesem Worte vorhergehende metrische Cäsur unterdrückt, die Gleichheit mit den vor- und nachher eintretenden Rhythmen verhindert und das Athemholen erschwert.

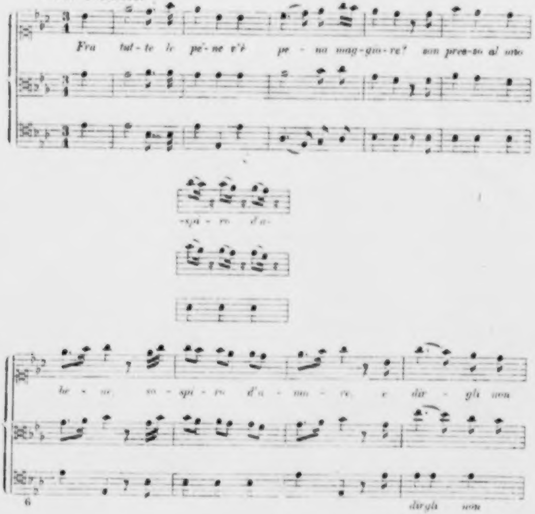
Jene Cäsur ist, wie es Salieri thut, am besten durch eine Pause deutlich zu machen. — Takt 7 und 9 sind die Worte *»sospiro d'amore«* u. s. w. ich seufze vor Liebe und wage nicht, ihm zu sagen: ich seufze um dich nicht ihrem Inhalt gemäss behandelt. Verhaltene, schüchterne Liebe spricht aus den Worten, und diesen Gemüthszustand soll die Musik aufnehmen. Beethoven aber giebt ihnen, durch Anbringung punktirter und ungleicher Noten, einen beinah trotzigen, herausfordernden Ausdruck.

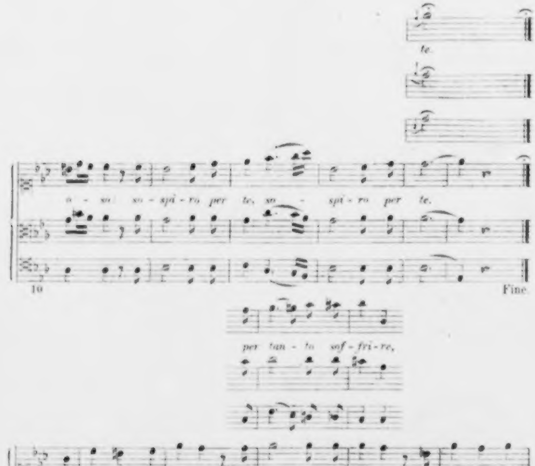
In der folgenden Composition hat Beethoven jene Worte besser ausgedrückt.

8



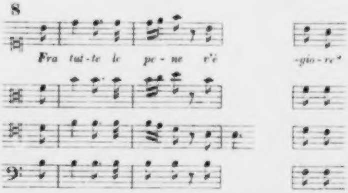
Nr. 6. Terzetto.


Fra tut-te le pe-ne v'è pe - na mag-gio-re? non pres-so al mio
-spi - ro d'a-
be - ne, so - spi - ro d'a - mo - re, e dir - gli non
6
dirgli non

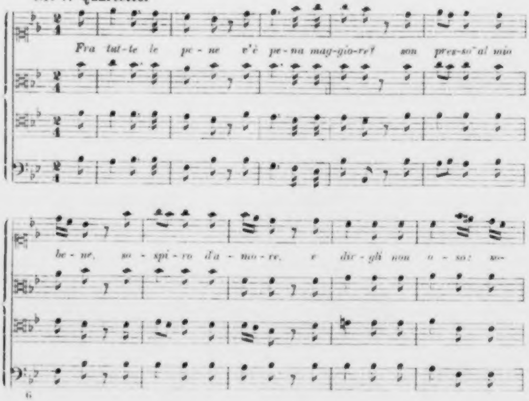

te.
o - ra: so - spi - ro per te, so - spi - ro per te.
10
Fine
per tan - to sof - fri - re,
Mi man - ca il va - lo - re per tan - to sof - fri - re, mi man - ca l'ar-
16
-cè, per chie - der mer-
di - re per chie - der mer - cè, per chie - der mer - cè.
per chie-der
21
D. C.

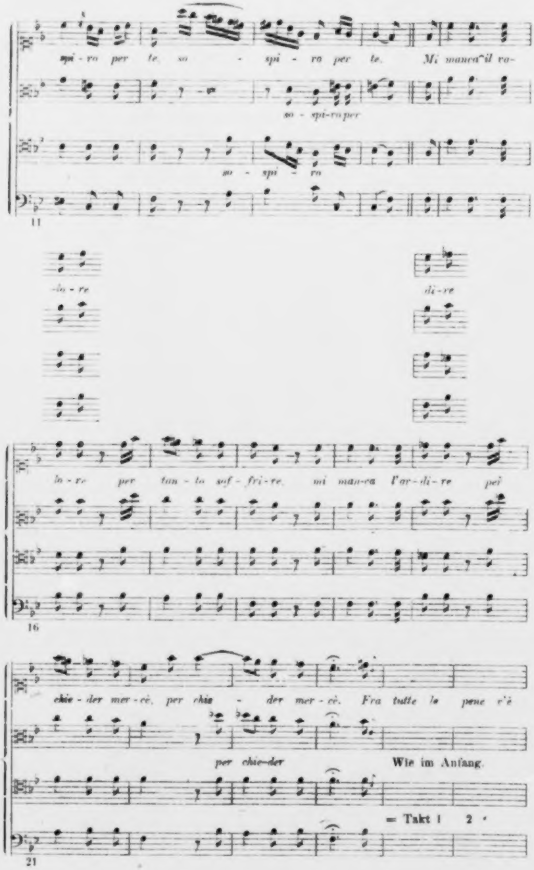
Im 2. Takt lässt Beethoven, ähnlich wie im vorigen Stück, die metrische Cäsur nicht zur Geltung kommen. Die Aenderung des Auftaktes (ganz zu Anfang) erklärt sich aus der rhythmischen Uebereinstimmung mit dem geänderten zweiten Takt. — Im 7. Takt bringt Salieri eine das Seufzen charakterisirende Manier an. — Im 14. und 15. Takt hat das Wort *te*, hier eine männliche Ausgangssilbe, zwei erste Takttheile und dadurch eine unnatürliche Länge bekommen. Salieri hilft durch Anbringung der bei solchen Endungen üblichen langen Vorschlagsnote. — Beethoven hat Takt 17 bis 19 die Worte »*per tanto soffrire*« (um so viel zu leiden) gleichgültig behandelt. Das Wort *soffrire* eignet sich, wie es Salieri's Aenderung zeigt, zu einem erhöhten Ausdruck. — Takt 23 und 24 ist im Sopran das Wort *chieder* falsch betont. Der Ton muss auf die erste Silbe (*chièdere*) fallen.

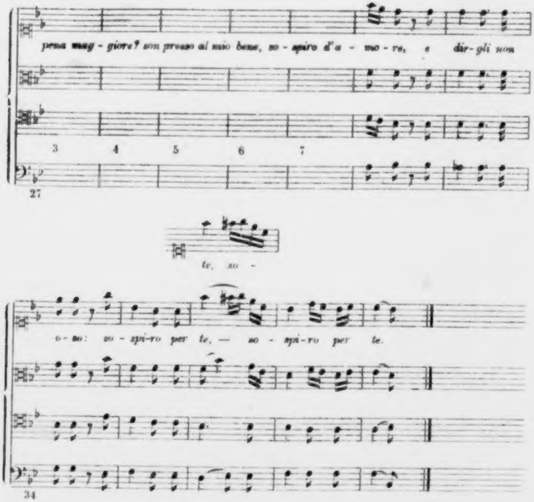
8


Fra tut-te le pe - ne v'è
-gio - re?

Nr. 7. Quartetto.


Fra tut-te le pe - ne v'è pe-na mag-gio-re? son pres-so al mio
be - ne, so - spi - ro d'a - mo - re, e dir - gli non o - so:

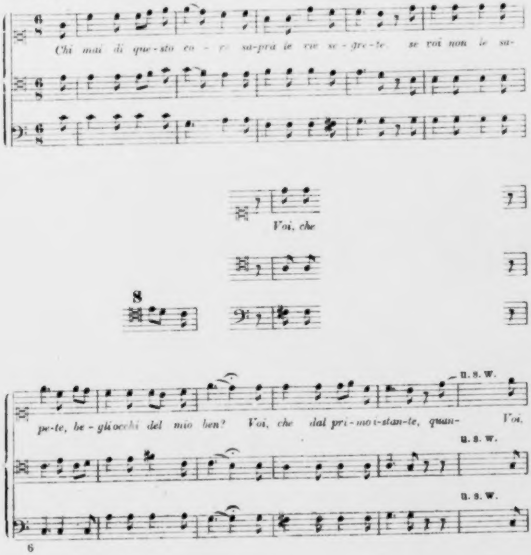

spi - ro per te, so - spi - ro per te. Mi manca il va-
so - spi-ro per
so - spi - ro
11
-lo - re
di-re
lo - re per tan - to sof - fri - re, mi man-ca l'ar - di - re per
16
chie - der mer - cè, per chie - der mer - cè. Fra tutte le pene v'è
per chie-der
Wie im Anfang.
= Takt 1 2
21

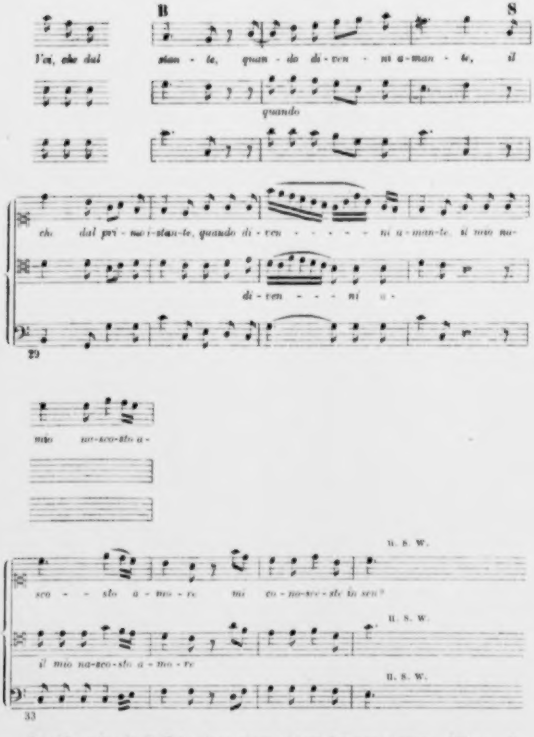

pena mag - giore? son presso al mio bene, so - spiro d'a - mo - re, e dir- gli non
3
4
5
6
7
27
te, so -
o - so: so - spi-ro per te, — so - spi-ro per te.
34

Die ersten Worte sind in rhetorischer Hinsicht nicht gut ausgedrückt. Beethoven zeichnet die erste Silbe des Wortes *tutte* vor dem wichtigeren Worte *pene* durch eine dissonirende Harmonie und durch einen höhern Ton in der Melodie aus. Dann giebt er dem Worte *pene* zur Tonica absteigende Noten und eine aus der ganzen Cadenz gebildete Formel, welche den Eindruck machen, als wenn da ein Satz schlösse, oder als wenn im Text ein Komma stände. Es findet aber da nur ein metrischer Einschnitt Statt. Die Worte *Fra tutte le pene* hängen mit den folgenden logisch zusammen. Um diesen Zusammenhang und jenen Einschnitt in der Musik deutlich zu machen, muss eine Formel gewählt werden, welche auf einen Fortgang deutet, welche die Melodie nur aufhält, nicht endigt. Dazu eignen sich steigende Noten, wie sie Salieri anbringt. Ferner drückt Beethoven das im 4. Takt stehende Fragezeichen durch eine Wendung zum tonischen Dreiklang, durch eine der Plagalcadenz entnommene Formel aus. Diese Wendung ist für einen Fragesatz zu bestimmt. Besser ist eine Wendung zur Dominant-Harmonie, wie sie Salieri anbringt. Salieri wird bei der Aenderung auch berücksichtigt haben, dass die mittlere Silbe des Wortes *maggiore* in der Höhe nicht gut auszusprechen ist. — Im 16. und 20. Takt hat Beethoven den letzten Silben der Wörter *valore* und *ardire* Noten auf gleicher Stufe gegeben. Diese klingen etwas lahm. Die vorletzte Silbe jener Wörter ist betont, die letzte tonlos. Solche Silben wird man, wenn man sie natürlich ausspricht, nicht in gleicher Höhe aussprechen. Man wird die Stimme gern etwas steigen lassen, wenn die Silben, wie es hier der Fall ist, in der Mitte eines Textabschnittes vorkommen; umgekehrt wird man die Stimme etwas sinken lassen, wenn die Silben, wie es im 18. Takt bei dem Worte *soffrire* der Fall ist, am Ende eines beigeordneten Satzes vorkommen. Salieri ist der Ansicht, dass im Gesange die Worte auf eine der Sprache ähnliche Art behandelt werden müssen, und ändert danach. Er macht bei den erwähnten Silben den Sprachton geltend. Dadurch bekommt der Gesang einen gewissen Schwung und mehr Zusammenhang. — Im 36. Takt ist in der Oberstimme der melodische Einschnitt verschoben und das Athemholen des Sängers nicht gehörig berücksichtigt. Die Athemstelle muss mit dem Einschnitt der Melodie zusammenfallen.

Der Text zu folgendem Stück ist aus Metastasio's Cantate *»Il Ritorno«*.

Nr. 8. Terzetto.

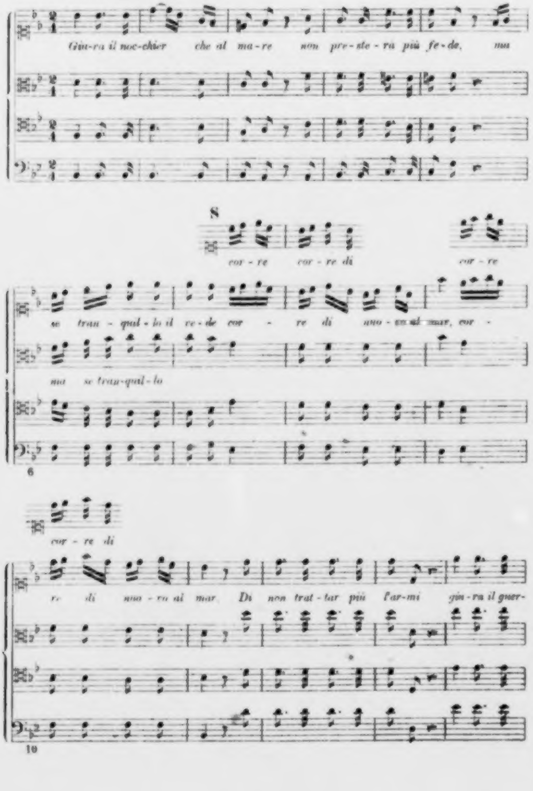

6/8
Chi mai di que-sto co - re sa-prà le vie se-gre-te, se voi non le sa-
Voi, che
8
pe-te, be - gliocchi del mio ben? Voi, che dal pri-mo i-stan-te, quan-
u. s. w.
Voi,
u. s. w.
u. s. w.
6

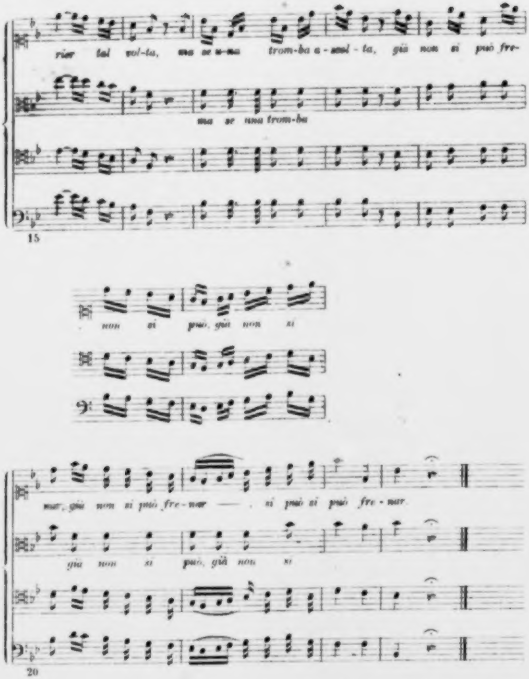

B
8
Voi, che dal
stan - te, quan - do di - ven - ni a-man - te, il
quando
che dal pri - mo i-stan-te, quando di - ven - - - - - - ni a-man-te, il mio na-
di - ven - - - ni a -
29
mio na-sco-sto a -
u. s. w.
sco - - sto a - mo - re mi co - no-sce - ste in sen?
u. s. w.
il mio na-sco-sto a - mo - re
u. s. w.
33

Der Tenor hat im 7. Takt einen übermässigen Quarten-Sprung abwärts, ein etwas unsangbares Intervall. — Im 8. und 9. Takt hat sich Beethoven durch den Versaccent zu einer falschen Betonung der Wörter *voi che* verleiten lassen. Der Versaccent muss hier dem Wortaccent weichen. Das Wort *voi* ist dem Sinne nach das bedeutendere, muss also hervorgehoben und betont werden. Takt 28 und 29 kommt derselbe Fall vor. — Im 31. Takt giebt Beethoven der zweiten Silbe des Wortes *divenni* eine Coloratur. Das Wort eignet sich dazu nicht, weil es von untergeordneter Bedeutung ist. Beethoven ändert die Stelle. — Die Worte *il mio nascosto* Takt 32 und 33 im Sopran sind nicht gut declamirt. Die letzten Silben des Wortes *nascosto* sind unnatürlich gedehnt.

Der Text zum folgenden Stück ist aus Metastasio's Cantate »*La Gelosia*«.

Nr. 9. Quartetto.

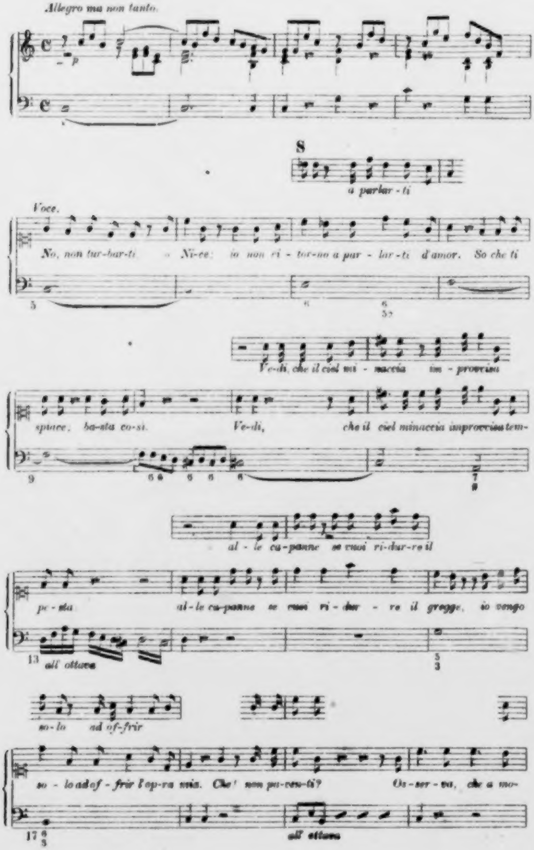

Giu-ra il noc-chier che al ma-re non pre-ste-ra più fe-de, ma
S
cor-re cor-re di cor-re
se tran-quil-lo il ve-de cor-re di uno-va al mar, cor-
ma se tran-quil-lo
6
cor-re di
re di uno-va al mar. Di non trat-tar più l'ar-mi giu-ra il guer-
10

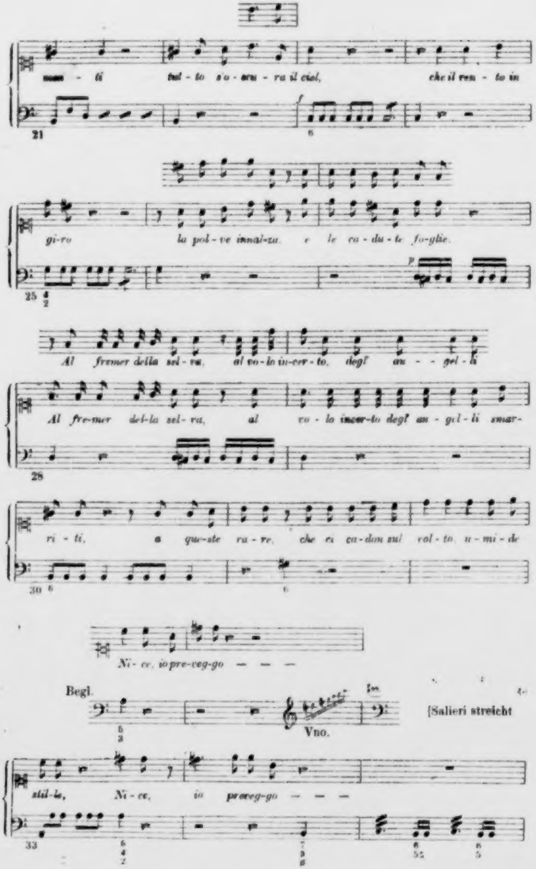

rier tal vol-ta, ma se u-na trom-ba a-scol-ta, già non si può fre-
ma se una trom-ba
15
non si può, già non si
nar, già non si può fre-nar ——, si può si può fre-nar
già non si può, già non si
20

Im 7. bis 10. Takt ist das Wort *corre* nicht richtig betont. Die zweite Silbe ist tonlos und muss der ersten Silbe gegenüber den schlechtern Touttheil bekommen. — Im 21. Takt hat Beethoven in drei Stimmen das Wort *non* weggelassen, was zur Folge hat, dass die Stimmen das Gegentheil von dem singen, was sie singen sollen. Ueberdies ist das Athemholen nach dem Worte *frenar* und das Aussprechen der Worte *si può* erschwert.

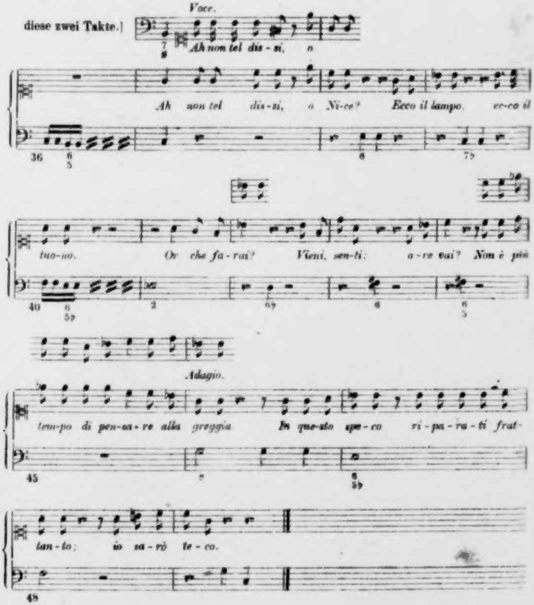
Das folgende Recitativ bildet die Einleitung zu einer Arie für Sopran mit Begleitung von Streichinstrumenten. Der Text ist aus Metastasio's Cantate »*La Tempesta*«. Wir setzen ausser der Singstimme nur den begleitenden Bass (*Basso e Violoncello*) her und deuten die übrige Begleitung durch Bezifferung u. dgl. an.

Nr. 10. Recitativo.


Allegro ma non tanto.
p
S
a parlar-ti
Voce.
No, non tur-bar-ti o Ni-ce: io non ri - tor-no a par - lar-ti d'amor. So che ti
5
Ve-di, che il ciel mi - naccia im - provvisa
spiace; ba-sta co-sì. Ve-di, che il ciel minaccia improvvisa tem-
9
al - le ca-panne se vuoi ri-dur-re il
pe - sta al-le ca-panne se vuoi ri - dur - re il gregge, io vengo
13
all' ottava
so - lo ad of-frir
so - lo ad of - frir l'op-ra mia. Che? non pa-ven-ti? Os - ser - va, che a mo-
17
all' ottava


men - ti tut - to s'o - scu - ra il ciel, che il ven - to in
21
gi-ro la pol - ve innal-za, e le ca - du - te fo-glie.
25
Al fremer della sel - va, al vo - lo in-cer - to, degl' au - - gel - li
Al fre-mer del-la sel - va, al vo - lo incer-to degl' au - gel - li smar-
28
ri - ti, a que-ste ra - re, che ci ca-don sul vol - to u - mi - de
30
Ni - ce, io pre-veg-go — — —
Begl.
Vno.
(Salieri streicht
stil-le, Ni - ce, io preveg-go — — —
33

diese zwei Takte.]


Voce.
Ah non tel dis - si, o
Ah non tel dis-si, o Ni-ce? Ecco il lampo, ec-co il
36
tuo-no. Or che fa - rai? Vieni, sen-ti: o-ve vai? Non è più
40
Adagio.
tem-po di pen-sa-re alla greggia. In que-sto spe-co ri-pa-ra-ti frat-
45
tan-to; io sa-rò te-co.
48

Beethoven nimmt im 7. Takt eine Elision vor. Sie ist nicht zulässig, weil zwischen den Wörtern *ritorno* und *a* eine Cäsur, eine metrische Trennung Statt findet. Ebenso verhält es sich Takt 12 bei den Wörtern *minaccia* und *improvvisa*, und Takt 17 bei den Wörtern *solo* und *ad*. Dagegen ist Takt 33 zwischen den Wörtern *Nice* und *io*, wo Beethoven nicht elidirt, eine Elision vorzunehmen, weil das Wort *io* im Zusammenhang des Textes gleichgültig ist und daher keiner Trennung bedarf. — Takt 28 sind die Worte *al fremer* nicht richtig betont. Bei letzterem Worte *frèmere* muss die erste Silbe den Ton bekommen. — Takt 42 hat die zweite Hälfte des Wortes *farai* nur eine Note bekommen. Der Doppellaut *ai* wird aber bei Absätzen, wie hier beim Ausgang eines Fragesatzes, zweisilbig gesprochen, muss also zwei Noten erhalten.

Die bisher erwähnten Fehler betreffen die prosodische Beschaffenheit des Textes. Jetzt sind die Fehler wider den rhetorischen Ausdruck zu erwähnen.

Die recitativische Schreibart verlangt, mehr als die ariose es thut, dass die Worte, welche im Zusammenhang eines Textes die wichtigsten und wichtigeren sind, mit einem ihrer Bedeutung entsprechenden Nachdruck (Emphase) belegt werden. Das natürlichste, der rednerischen Declamation entnommene, damit übereinstimmende Mittel der Hervorhebung eines Wortes oder Wortgliedes ist, ihm eine höhere Tonstufe, einen Emporschritt in der Melodie zu geben. Dies Mittel wird angewendet, auch wenn das hervorzuhebende Wort nur aus einer Silbe besteht und keine metrische Betonung hat. Ist es metrisch betont, so erhält es, andern metrisch betonten aber bedeutungsloseren Worten gegenüber, auch einen besseren Takttheil. Beethoven hat in ersterer Beziehung gefehlt: Takt 26 und 27, wo das Zeitwort *innalza*, als das wichtigste Wort im Zusammenhang, den nächstfolgenden Worten gegenüber eine höhere Tonstufe verlangt; Takt 37 und 38, wo eine richtige Declamation den Empfindungslaut *o* auf den höchsten Ton tragen und dann, bei *Nice*, in ein tieferes Intervall herabsteigen wird; Takt 44 und 45, wo das Wort *più* und die zweite Silbe des Worts *pensare* den Accent bekommen müssen. In anderer Beziehung ist gefehlt im 12. Takt, wo das Zeitwort *minaccia* wichtiger ist als das Substantiv *ciel* und einen bessern Takttheil bekommen muss. Aehnliche Fehler kommen vor: Takt 14 bei den Worten *alle capanne*, Takt 29 bei *volo incerto*, Takt 34 bei den schon erwähnten Worte *io*.

An mehreren Stellen ist die Interpunction nicht gehörig beobachtet. Beethoven giebt Takt 7 und 8 dem Worte *d'amor* steigende Noten, welche den Eindruck machen, als wenn noch etwas folgen sollte. Jenes Wort beschliesst aber einen für sich bestehenden Gedanken, einen Satz. Es findet also nach ihm ein Ruhepunkt Statt. Ein solcher Ruhepunkt kann, ähnlich wie man beim Reden vor einem Punkt die Stimme fallen lässt, nur durch fallende Noten ausgedrückt werden. Ganz ähnlich, wie hier, verhält es sich Takt 17 und 18 bei den Worten *l'opra mia*, Takt 22 und 23 bei den Worten *s'oscura il ciel*, und Takt 27 bei *cadute foglie*. — Beethoven giebt im 11. Takt der Singstimme eine Pause. Sie ist nicht zulässig, weil sie grammatisch zusammengehörende Wörter trennt. — Die Worte *non parenti*, Takt 18 und 19, enthalten eine Frage. Beethoven drückt sie nicht gut aus, indem er der letzten Silbe eine tiefere Note giebt, als der vorletzten. Die Frage kann, ähnlich wie es in der Rede durch Erhebung der Stimme geschieht, nur mit einer steigenden Melodie ausgedrückt werden. — Den Worten *io proteggo*, Takt 33 und 34, folgen Zeichen der abgebrochenen Rede. Beethoven behandelt sie, als wenn ein Schlusspunkt da stände. Das Abbrechen in der Rede kann kaum anders, als durch eine Dissonanz, deren Auflösung entweder verzögert oder der Begleitung überlassen wird, ausgedrückt werden. Salieri deutet bei der Aenderung eine andere Begleitung an und kürzt die Stelle um zwei Takte, so dass der Gesang in derselben Tonart wieder eintritt, in welcher er abbrach.

Noch ist die Takt 26 vorgenommene Aenderung zu bemerken. Beethoven giebt den Worten *la polve innalza* dieselben Töne, welche die vorhergehenden Worte haben. Diese Wiederholung würde gerechtfertigt sein, wenn die unterliegenden Worte ihrem Inhalte nach in einem Verhältniss der Wiederholung oder Beiordnung ständen. Sie stehen aber in einem Verhältniss der Einheit. Die letzten

Worte bringen zu dem in den ersten Worten enthaltenen Subject ein Prädicat hinzu. Diese Zusammengehörigkeit verlangt auch einen Fortgang in der Melodie, eine Verschiedenheit in der Führung der recitirenden Stimme, ähnlich wie in der Rede das logische Verhältniss zwischen den Bestandtheilen eines Satzes durch Hebung oder Senkung der Stimme fühlbar gemacht wird.

Salieri hat auch in der dem Recitativ sich anschliessenden Arie (*Ma tu tremi*) manche Aenderungen vorgenommen. Sie haben meistens eine Erleichterung der Singstimme, eine Verminderung der vorkommenden Coloraturen im Auge. Zur Nutzanwendung hat Beethoven am Rande des Manuscripts bemerkt: »leichter Gesänge«. Später hat er dem Manuscript die Ueberschrift gegeben: »*Esercizi — da Beethoven*«. Er hat also das Stück seinen Uebungen beigezählt.

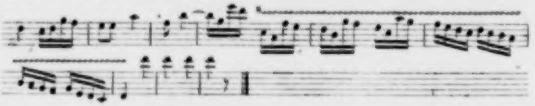
Ausser den mitgetheilten Stücken sind noch andere vorhanden, die auch dem Unterricht bei Salieri angehören. Sie konnten übergangen werden, weil sie gleicher Art sind und bemerkenswerthe Aenderungen darin nicht vorkommen. Näheres über sie im folgenden Abschnitt.

Zur Chronologie.

Gleichzeitig mit dem Duett »*Bei labbri*« (Nr. 1) wurden geschrieben: ein Terzett in C dur »*Giura il nocchier*« und ein Terzett in G dur »*Ma tu tremi*«. Das Duett »*Bei labbri*« liefert den Beweis, dass Beethoven, als er es schrieb, mit der Elision nicht bekannt war. Dagegen zeigt das Stück »*O care selve*«, dessen Anfang unter den bei Albrechtsberger geschriebenen Uebungen (s. S. 202) aufgefunden wurde, dass Beethoven, als er es schrieb, mit der Elision bekannt war. Letzteres Stück war fertig Ende 1794. Jene drei Stücke können also nur in der Zeit zwischen Ende 1792, da Beethoven nach Wien kam, und Ende 1794 geschrieben sein.

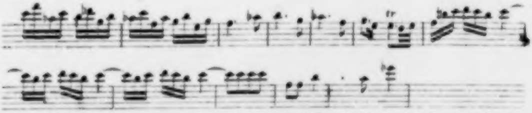
Gleichzeitig mit dem Terzett »*Per te d'amico*« (Nr. 2) und den zwei Quartetten »*Nei campi*« (Nr. 3 und 4) entstand ein Duett in D dur »*Scrivo in te*«. Aus der Beschaffenheit der in diesen vier Stücken vorkommenden Fehler wider die Prosodie u. a. m. darf man folgern, dass sie später geschrieben wurden, als die zuerst genannten drei Stücke, jedoch früher, als die jetzt zu erwähnenden.

Ziemlich gleichzeitig mit den drei Bearbeitungen des Textes »*Fra tutte le pene*« (Nr. 5, 6 und 7) wurden geschrieben: ein Duett in C dur »*Salvo tu vuoi lo sposo*«, ein Terzett in A dur und zwei Quartette in F- und G dur mit dem Text »*Quella cetra ah pur tu sei*«. Auf einem Bogen, welcher Arbeiten zu einigen von diesen Stücken enthält, findet sich ganz zu Anfang ein zum letzten Satz der Serenade Op. 25 gehörender Entwurf:



Die Serenade muss also vor oder ziemlich gleichzeitig mit den genannten italienischen Gesängen geschrieben sein. Sie erschien im J. 1802, ist aber gewiss einige, wenn nicht mehrere Jahre früher, vielleicht ziemlich gleichzeitig mit der (1797 erschienenen) Serenade Op. 8 componirt worden. Wir nehmen spätestens das Jahr 1797 als die Entstehungszeit jener Vocalsätze an.

Zur Bestimmung der Entstehungszeit des Terzetts *»Chi mai di questo core«* (Nr. 8) kann folgende zum letzten Satz des Quartetts Op. 18 Nr. 1 gehörende Stelle dienen:



welche sich auf der von unten nach oben gezählten 1., 5. und 9. Notenzeile der letzten Seite des Bogens, welcher auf seinen ersten drei Seiten jenes Terzett enthält, vorfindet. Es scheint, dass Beethoven, als er mit der Reinschrift des Quartetts beschäftigt war, aus Versehen den zum Theil schon beschriebenen Bogen ergriff, dessen Rückseite für die Vorderseite hielt, und das Versehen erst bemerkte, als er das Blatt umwandte, um die Violinstimme weiter einzutragen. Dies kann nicht später als 1799 geschehen sein. Demnach lässt sich spätestens das Jahr 1799 als die Compositionszeit des Terzetts *»Chi mai di questo core«* annehmen.

Die Compositionszeit des Quartetts *»Giura il nocchier«* (Nr. 9) lässt sich nicht bestimmen. Es scheint aber seiner Beschaffenheit nach eins von den zuletzt geschriebenen Stücken zu sein.

Die Scene und Arie *»No, non turbarti«* (Nr. 10) entstand Ende 1801 oder Anfang 1802. Vgl. des Herausgebers »Ein Skizzenbuch von Beethoven« S. 37.

Es ist sehr wahrscheinlich, dass Beethoven, ausser den bisher angeführten, auch alle seine andern italienischen Vocal-Compositionen, und nicht nur diejenigen, welche dem oben abgegrenzten Zeitraum von 1793 bis 1802 angehören, sondern auch die später entstandenen, Salieri zur Durchsicht vorgelegt hat. Denn sollte Beethoven, dem Salieri's Haus jederzeit offen stand*), nicht ganz besonders bei den Werken, die zur Veröffentlichung bestimmt waren, die Gelegenheit benutzt haben, Salieri zu Rathe zu ziehen? Wir rechnen zu diesen Werken: die Scene und Arie *»Ah! perfido«* (Op. 65)**), das 1802 componirte Terzett *»Tre-*

---

*) Dass Beethoven mit Salieri noch um 1809 in Verbindung stand, geht aus Folgendem hervor. Moscheles, der 1808 zu längerem Aufenthalt nach Wien kam, erzählt (»Aus Moscheles' Leben« I. S. 11), er habe eines Tages bei Salieri, den er nicht zu Hause getroffen, einen Zettel auf dem Tische liegen gesehen, auf dem in Lapidarschrift zu lesen war: »Der Schüler Beethoven war da!« Dass Moscheles im Februar 1809 bei Salieri Unterricht hatte, berichtet Reichardt (»Vertraute Briefe« I. S. 388). Sollte es sich bei Beethoven's Besuch nicht um die »Vier Ariette und ein Duett« (Op. 82) gehandelt haben? Das Autograph eines dieser Stücke hat die Jahreszahl 1809.

**) Eine revidirte Abschrift trägt das Datum: Prag 1796. Dass das Stück aber in Wien componirt, in Prag höchstens abgeschrieben und mit jener Ueberschrift versehen worden, darf wohl ohne Weiteres behauptet werden.

mate, empj« (Op. 116), die (1807 componirte) Ariette »*In questa tomba*«, die mit der Opuszahl 82 erschienenen Stücke u. a. m.

Ueber Art und Erfolg des Unterrichts.

Wir stellen uns den Unterricht bei Salieri nicht so mit den Regeln behaftet vor, wie er nach den vom Herausgeber versuchten Erklärungen erscheinen mag. Diesem stand nur das geschriebene Wort zu Gebote. Salieri hat gewiss anders gesprochen. Er war kein Theorist. Ihm stand das gesprochene und gesungene Wort zu Gebote, und sein Unterricht war auf Anschaulichkeit gerichtet. Salieri war der Ansicht, dass es bei einer Vocal-Composition vornehmlich auf den richtigen Ausdruck der Worte ankomme, und dass nichts geeigneter sei, die innere und äussere Beschaffenheit eines Textes dem innern und äussern Sinn vorzuführen, als die Declamation*).

Salieri's Standpunkt hat seine Berechtigung, seine Methode ihren Werth. Gut gesprochen ist halb gesungen, lautet ein alter Spruch. Wer beim Lesen mit der Stimme den Gedanken und Empfindungen des Dichters und dem Eindruck folgt, den die Worte auf ihn machen, wird sein Gefühl gleichsam ausser sich setzen, es sich anschaulich machen; er wird nicht dem Ungefähr, dem blossen Gefühl überlassen sein, sondern in der Declamation ein Vorbild zur Composition finden. Dass dabei auch das musikalische Element zu seinem Rechte kommen kann und muss, ist selbstverständlich. Aus der natürlichen Declamation und ohne die Regeln, deren wir bedurften, sind auch die meisten Aenderungen Salieri's zu erklären.

Es fragt sich nun: hat Beethoven die declamatorische Methode angenommen, und ist er durch sie oder durch den Unterricht auf eine genaue oder genauere Behandlung des Textes geführt worden? Das sind zwei Fragen, welche wohl zusammenhängen, aber getrennt zu beantworten sind. Die erste Frage kann nur beantwortet werden, wenn die Gesang-Compositionen Beethoven's in ihrer Gesammtheit zur Betrachtung herangezogen werden. Die andere Frage lässt sich beantworten, wenn die vor und bald nach Beginn des Unterrichts geschriebenen Gesang-Compositionen zur Vergleichung vorgenommen werden. Bei solcher Vergleichung sind jedoch die Stücke mit italienischem Text auszuscheiden; denn nach einer früher ausgesprochenen Vermuthung wäre Gefahr, hier in fremdes Gehege zu gerathen. In den vor dem Unterricht geschriebenen deutschen Liedern hat Beethoven auf den Text nicht gehörig Rücksicht genommen. Zu verweisen ist

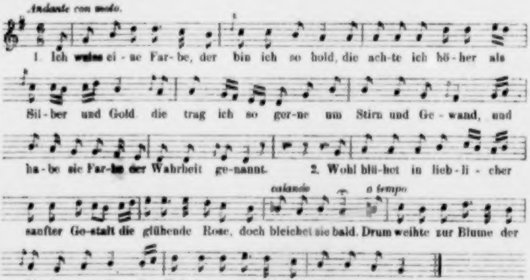
---

*) Mosel erzählt S. 26 seiner Biographie Salieri's: »Metastasio (den Salieri um 1768 kennen lernte) liess ihn, wenn sie allein waren, öfters ganze Scenen aus seinen Opern und Oratorien declamirend lesen, welches, sagt Salieri, mir zu einer überaus nützlichen Schule in der Declamation gedient hat, eine Schule, die, wie Metastasio meinte, jedem, welcher sich zum Gesang-Componisten bilden will, unumgänglich nöthig ist«. S. 148 sagt Mosel: »Salieri's grösstes Lob einer fremden Vocal-Composition lautete: *esprime assai bene le parole* — sie drückt die Worte sehr gut aus«. Ein Schüler Salieri's, A. Hüttenbrenner, erzählt (Leipz. Allg. Musik. Zeitung vom J. 1825, S. 796): »Bei Singstücken, die ihm gebracht wurden, überlas er zuerst die Worte mit vieler Aufmerksamkeit, dann prüfte er die Musik, ob sie dem Charakter des Gedichtes getreu verfasst sei«.

auf die Liedersammlung Op. 52, besonders auf das Lied »Feuerfarb'«*). Die Worte sind silbenweise in Musik gesetzt, mehr syllabirt als declamirt. Manche

---

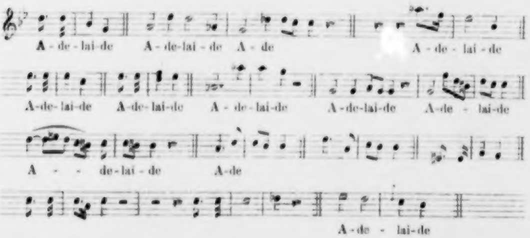
*) Das Lied »Feuerfarb'« wurde Ende 1792 oder Anfang 1793 componirt. Vgl. des Herausgebers »Beethoveniana« S. 7. Es ist zur Betrachtung besonders geeignet, weil es, als das aller Wahrscheinlichkeit nach letzte Lied, welches vor Beginn des Unterrichts geschrieben wurde, den damaligen Standpunkt Beethoven's am sichersten kennzeichnet. Beethoven hat, wie das Autograph zeigt, bei der Composition nur auf die zusammengezogenen zwei ersten Strophen Rücksicht genommen. Die Musik kann also nur nach diesen Strophen beurtheilt werden. Wir setzen Melodie und Text her


Andante con moto.
1. Ich weiss ei - ne Far - be, der bin ich so hold, die ach - te ich hö - her als
Sil - ber und Gold die trag ich so ger - ne um Stirn und Ge - wand, und
ha - be sie Far - be der Wahrheit ge - nannt. 2. Wohl blü - het in lieb - li - cher
calando
a tempo
sanfter Ge - stalt die glühende Rose, doch bleichet sie bald. Drum weihte zur Blume der
Lie - be man sie; ihr Reiz ist un - endlich, doch wel - ket er früh.

und bemerken folgende Stellen, wo der Text mangelhaft ausgedrückt ist.

Beethoven schliesst (Takt 8) die erste Strophe in der Dominante, und (Takt 17) die zweite Strophe in der Haupttonart. Nach der Musik scheinen also die Strophen in einem abhängigen Verhältniss, etwa wie Vorder- und Nachsatz, zu einander zu stehen. Im Gedicht aber sind sie logisch getrennt. Jede Strophe spricht einen Gedanken vollständig aus. Um die Trennung deutlich zu machen, hätte die erste Strophe in der Haupttonart schliessen müssen, dann konnte die zweite Strophe in einer andern Tonart, z. B. in der Parallele, anfangen. — Beethoven giebt fälschlich dem Worte »bin« (Takt 2) einen höhern Ton, als dem Worte »hold«. Das letztere Wort ist das wichtigere. — Beethoven macht bei »hold« eine halbe Cadenz. Diese macht den Eindruck, als wenn die bis dahin ausgesprochenen Worte ihrem Inhalte nach nicht vollständig wären, oder, mit andern Worten, als wenn die Satztheile, welche durch das jenem Worte folgende Komma getrennt sind, in einem Verhältniss der Unterordnung zu einander ständen. Die Satztheile stehen aber in einem Verhältniss der Beiordnung. Jenes Komma konnte in der Musik nur durch einen merklichen Absatz, am besten durch eine aus der ganzen Cadenz gebildete Formel ausgedrückt werden. — Im 5. Takt ist das Wort »gerne« nicht gut wiedergegeben. Die erste Silbe musste eine höhere Note bekommen, als das vorhergehende »so«. — Im 7. Takt ist fälschlich das unbedeutsame Hülfszeitwort »habe« hervorgehoben. Das Wort »Wahrheit« musste, als das wichtigste in der Verbindung, den Worten »habe« und »Farbe« gegenüber, durch einen Emporschritt ausgezeichnet werden. — Im 12. Takt musste das Wort »Rose«, als das wichtigere, dem Worte »glühende« gegenüber hervorgehoben werden. — Nach dem Worte »Rose« ist ein Einschnitt (Komma). Beethoven hat ihn nicht kenntlich gemacht und behandelt die Stelle, als wenn kein Trennungszeichen da stände. Allerdings ist der Text hier unbequem, und ist der Einschnitt des Gedichts in der Musik schwer wiederzugeben. — Im 13. Takt musste »bald«, als das wichtigste Wort, hervorgehoben werden. — Bei den Worten »Blume der Liebe« legt Beethoven, ähnlich wie früher bei »Farbe der Wahrheit«, den Ton auf das erste Wort. Das letzte Wort ist das wichtigere und musste auch in der Musik hervorgehoben werden. — Im vorletzten

Fehler wider Einzelheiten und den Zusammenhang des Textes kommen darin vor, die grösstentheils nicht entstanden sein würden, wenn Beethoven vorher die Worte aufmerksam gelesen hätte. In den nach Beginn des Unterrichts geschriebenen Liedern zeigt sich nun ein bedeutender Fortschritt, und mehr als das: ein Durchbruch ist in ihnen vollzogen. Der Text ist in jeder Beziehung, sowohl in Betreff seiner prosodischen Beschaffenheit, als in Betreff seines Inhalts und der vorgezeichneten Situation, ungleich sorgsamer behandelt, als in den früheren Liedern. Am nächsten steht uns von den späteren Liedern die »Adelaide«*). Wir machen nur darauf aufmerksam, wie gut die nicht ganz leicht in Musik zu setzenden langen, fünffüssigen Verse (Einsam wandelt dein Freund im Frühlingsgarten etc.) behandelt sind. Ferner setzen wir mehrere aus den Skizzen zusammengelesene Stellen her:



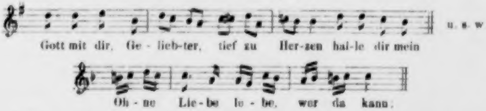
an denen man sehen kann, welche Versuche Beethoven mit dem einen Wort Adelaide gemacht und wie er dem Sprachkörper dieses Wortes nachgespürt hat. Von andern Liedern sind zu nennen: der (1803 componirte) Wachtelschlag, Gellert's Lieder (Op. 48) u. a. m.

Die andere oben gestellte Frage, ob Beethoven sich die Methode des Declamirens angeeignet habe, ist unbedingt zu bejahen. Ohne solche Gewöhnung wäre

---

Takt hätte die erste Silbe des Wortes »unendlich« einen rhetorischen Accent verdient. — Bei dem mehr lehrenden als lyrischen Inhalt des Gedichtes wäre wohl ein enges Anschliessen an die Sprachmelodie geboten gewesen.

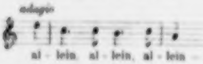
Als Beispiele schlechter Textbehandlung und der Wortverzerrung lassen sich auch aus andern Liedern Stellen anführen, z. B. folgende aus Op. 52 Nr. 5 und 6:


Gott mit dir, Ge - lieb-ter, tief zu Her-zen hal-le dir mein
u. s. w.
Oh - ne Lie - be le - be, wer da kann;

*) Die unter den Uebungen bei Albrechtsberger aufgefundene Skizze (S. 202) zeigt, dass damals die Composition des Liedes noch nicht weit vorgeschritten war. Demnach lässt sich Anfang 1795 als die Compositionszeit der Adelaide annehmen.

manche Erscheinung in Beethoven's Gesang-Compositionen nicht zu erklären. Dabei ist jedoch zu bemerken, dass das declamatorische Wesen in früheren Werken weniger zum Vorschein kommt, als in späteren, in rein lyrischen Liedern weniger, als in Gesängen erhabenen Inhalts oder pathetischen Charakters. Nicht selten geht es in Emphatik über. Als ein Beispiel des aus der Declamation hervorgegangenen Styls lässt sich der 1817 geschriebene kurze Chor »Rasch tritt der Tod den Menschen an« anführen. Ohne die Gewohnheit, den sprachlichen Körper eines Wortes musikalisch einzufassen, lassen sich auch Stellen in Briefen nicht erklären, wo Beethoven, vom Sprach- in den Gesangton übergehend, ein im Zusammenhang vorkommendes Wort in Noten ausdrückt. So z. B. folgende Stelle aus einem Briefe an Lichnowsky aus dem Jahre 1814:

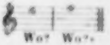
». . . mit dem Hof ist nichts anzufangen, ich habe mich angetragen — allein



— jedoch Silentium !!!«

Ferner folgende Stelle aus einem um 1817 an Frau Streicher geschriebenen Briefe:

»Wo sind die Bettdecken?

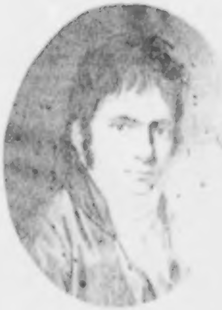


Man hat nach solchen Erscheinungen wohl Ursache, eine Einwirkung des Unterrichts anzunehmen. Die Wirkung war aber nicht in allen Punkten nachhaltig. In Betreff einer sorgfältigen Textbehandlung im Sinne Salieri's lässt sich der Einfluss kaum über die Zeit hinaus verfolgen, in welcher Beethoven in seinen Compositionen überhaupt sich noch an seine nächsten Vorgänger und Zeitgenossen lehnt. Als er anfing, sich in der Instrumental-Musik auf eigene Füsse zu stellen, schlug er auch in der Vocal-Musik seinen eigenen Weg ein. Seine eigene Natur machte sich geltend. Seine Natur war von der Salieri's zu verschieden, als dass er sich dessen Anschauungsweise hätte ganz zu eigen machen können, und Salieri's Lehren waren nicht tief genug in Fleisch und Blut gedrungen, als dass sie den Umwandlungsprocess, der in der künstlerischen Natur Beethoven's vor sich ging, hätten mitmachen können. Die Wandlungen, die Beethoven dann durchmachte, sind anderwärts zu erörtern.

Ein wichtiger Punkt ist noch nicht berührt worden: die Sangbarkeit. Dass dieser Punkt zur Sprache gekommen, geht aus einer Aenderung zu Nr. 8 und aus den Aenderungen zu der S. 226 erwähnten Arie hervor. Salieri's Einfluss ist aber hier, wider Erwarten, nicht hoch anzuschlagen. Die vor dem Unterricht geschriebenen Lieder sind, wenn sie auch einer silbenmässig gesprochenen Rede ähneln, doch sangbar; nur fehlt ihnen das auf cantilenenartiger Führung und auf der Anbringung gehaltener Töne beruhende Sangliche, welches die späteren Lieder haben. Und dieser Fortschritt, den die späteren Lieder zeigen, kann zum Theil auch durch andere Einflüsse, durch Einflüsse, die so zu sagen in der Luft liegen, herbeigeführt worden sein. Was für Klagen die Sänger bei der Aufführung des »Fidelio« i. J. 1805 führten, und wie wenig Rücksicht Beethoven in spätern Compositionen auf die Singstimmen nahm, ist bekannt.

Noch ist zu erwähnen, dass Beethoven, offenbar zum Studium, eine Anzahl italienischer Vocalsätze von andern Componisten abgeschrieben hat. Davon sind 6 (eigentlich 7) Stücke (Duetto und Quartetto »*Nel mirarvi*«, Terzetto »*Quanto è bella la campagna*«, Terzetto »*O care selve antiche*« u. s. w.) von einem andern Schüler Salieri's, Freiherr Carl Doblhoff; sie sind gedruckt unter dem Titel: »*Sei divertimenti campestri a due, tre, e quattro Voci*« u. s. w. Zwei Stücke (»*Su questo colle erboso*« u. s. w.) sind von A. Cornet, einem um 1796 in Wien lebenden Gesanglehrer, und finden sich in dessen »*Sei Duettini Con Accomp^{to} di Cembalo, o Forte Piano*«. Man hat diese Stücke bisher für Compositionen von Beethoven gehalten.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig



Aus dem

Schwarzſpanierhauſe.

Erinnerungen
an
L. van Beethoven aus meiner Jugendzeit.

Von

Dr. Gerhard von Breuning.

Mit einem bisher unveröffentlichten Portrait-Medaillon Beethoven's nach Hornemann
vom Jahre 1802 und einer Ansicht des Schwarzſpanierhauſes.

Wien 1874.
Verlag von L. Rosner.

Meinen Kindern

Gerhard, Conſtanze und Emma

in treuer Erinnerung

erzählt und zugeeignet.

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

— — —, ach, es dünkte mir unmöglich, die Welt eher zu verlaſſen, bis ich das Alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühlte.

Beethoven: Heiligenſtädter Teſtament,
6. October 1802.

Natur will Leben nur! Was lebt, gleichviel!
Sie rechnet nur mit großen runden Zahlen
Und ſtreicht uns, ob's als Ziffer ihr gefiel,
Ob nur als leere Null, uns hinzumalen.
Dahin, vorbei! —

Friedrich Halm: „Dahin"!

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

Vorwort.

Im Laufe der Jahre hatte ich zu verſchiedenen Malen begonnen, meine Erinnerungen aus der mit Beethoven verlebten Zeit und das von meinem kurz nach Beethoven verſtorbenen Vater über ihn Vernommene aufzuzeichnen; die Zuſammenſtellung dieſer Bruchſtücke aber zu einem Ganzen unterblieb immer wieder.

So nahte das Jubeljahr 1870 heran, und es drängte mehr denn je, mein Vorhaben auszuführen; doch auch dies Mal war ich an deſſen Ausführung verhindert. — Der Tod entriß mir am 11. März deſſelben Jahres meinen jüngeren Sohn, im Beginne des 19. Lebensjahres und geiſtvollſter Entfaltung! — —

Seitdem ward das 100-jährige Geburtsfeſt in Wien großartig begangen; und Jahres darauf in Bonn, zur gleichen Feier, Beethoven's mit Begeiſterung aufgeführten Meiſterwerken von den aus allen Gauen hinzugeſtrömten Verehrern des Titanen zugejubelt.

Zu dieſem Bonner Feſte hatte ich folgende Einladung erhalten:

Bonn, den 8. Juli 1871.

„Hochgeehrter Herr!

„Im vergangenen Jahre hatte ſich das ergebenſt
„unterzeichnete Comité die Ehre gegeben, Sie zu dem
„beabſichtigten hundertjährigen Geburtsfeſte Beethoven's
„einzuladen. Leider war die Abhaltung des Feſtes durch
„den plötzlich hereinbrechenden Krieg unmöglich. Wir
„haben aber unter Beibehaltung des vorigjährigen Pro-
„grammes jetzt nach glorreich erlangtem Frieden die Ab-
„haltung des Beethovenfeſtes an den in dem beiliegenden
„Programme näher angegebenen Tagen beſchloſſen und be-
„ehren uns, unſere Einladung vom vorigen Jahre hier-
„durch zu erneuern. Wir würden großen Werth darauf
„legen, wenn Sie unſere Einladung anzunehmen die Güte
„haben wollten, da es bei einem Beethovenfeſte einen
„eigenen Reiz ausüben wird, unter den Ehrengäſten
„Perſonen zu ſehen, die ſelbſt unmittelbar oder mittelbar
„dem großen Heros, zu deſſen Ehre das Feſt Statt finden
„wird, auch perſönlich nahe geſtanden haben. Doppelt
„erfreulich wäre dies aber gerade für uns, da in dem
„Hauſe Ihrer geehrten Familie hier in Bonn dem jungen
„Beethoven die erſten Lichtpunkte die trübe Jugendzeit
„erhellten.

„Wir verbleiben mit vorzüglichſter Hochachtung, in „der Hoffnung auf eine gütige Zuſage,

Das ergebenſte Feſtcomité

a a

Der Vorſitzende:

Kaufmann,

Oberbürgermeiſter.“

Dieſe mir speciell gewordene ſchmeichelhafte Einladung und zuvorkommendſte Aufnahme von Seiten des Bonner Feſtcomité's verfehlten nicht, mich zu überzeugen, daß die Verbindung meiner Voreltern und meiner ſelbſt mit Beethoven, wenn ich davon nähere Mittheilung machen würde, für Manchen nicht ohne Intereſſe ſein dürfte, ja die Veröffentlichung meiner Berührungen mit Beethoven nunmehr eine Art Verpflichtung für mich ſei, die ich dem ſeltenen Glücke, jenem Genius ſo nahe geſtanden zu haben, und dem freundlichen Entgegenkommen des Bonner Feſtcomité's ſchulde. Dennoch verzögerte ſich die Vollendung und Herausgabe der Schrift bis heute, da anderweitige Beſchäftigungen vielfach hinderlich dazwiſchentraten.

Wenn dieſe hier veröffentlichten Mittheilungen im Stande wären, das Intereſſe der Leſer rege zu erhalten, ſo iſt ihr Zweck erreicht, und ich werde mich freuen;

jedenfalls aber werden dieſe Zeilen Zeugniß davon ablegen, daß Wegeler in ſeinem „Nachtrag“ Wahres geſprochen, als er ſchrieb: „das Andenken Beethoven's lebt in der Familie (Breuning) fort.“

Wien, im Sommer 1874.

Dr. von Breuning.

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

Im Auguſt 1825 hatte ich das Glück, bei einem nachmittägigen Spaziergange mit meinen Eltern Beethoven kennen zu lernen. — Wir durchſchritten die um die innere Stadt Wien laufende, deſſen Glacis durchſchneidende, Allee und befanden uns eben zwiſchen dem Kärnthner- und Karolinenthore, durch welches mein Vater nach ſeinem Bureau einzubiegen gedachte, als wir einen einzeln gehenden Mann ſtramm auf uns zukommen ſahen; welcher Begegnung, kaum wir einander anſichtig geworden, ungewöhnlich freudigſte Begrüßung von beiden Seiten folgte.

Sein Ausſehen war kräftig, die Statur mittelgroß, ſein Gang energiſch, wie ſeine lebhaften Bewegungen; der Anzug ſo wenig elegant als eben bürgerlich, und doch lag ein Etwas in ſeiner Geſammtheit, das in keine Rangordnung paßte.

Er ſprach faſt ohne Unterbrechung, nach unſerem Befinden, unſerer jetzigen Lebensweiſe, nach den Verwandten am Rheine und vielem Anderen ſich erkundigend, erzählte —, ohne erſt viel auf Antwort zu warten, warum ihn mein Vater ſo lange nicht beſucht habe, u. a. m. —: daß er vor Längerem in der Kothgaſſe, kürzlich in der Krugerſtraße gewohnt, Sommers über aber jetzt in Baden weile; mit beſonders freudiger Haſt aber theilte er mit, daß er bald — Ende Septembers — in unſere unmittelbare Nachbarſchaft: das Schwarzſpanierhaus (wir wohnten in dem rechtwinkelig gegenüberſtehenden fürſtlich Eszterházy'ſchen Rothen Hauſe) ziehen werde, welche Mittheilung geſteigertes Intereſſe hervorrief; daß er dann recht oft und viel mit uns wieder zu verkehren gedenke; erſuchte gleich meine Mutter, dann ſeine ſehr ſchlecht beſtellte Hauswirthſchaft endlich einmal zu ordnen und dann fortan überwachen zu wollen, u. ſ. f. — Mein Vater, wenn auch ſeltener zu Wort kommend, ſprach dann immer auffallend laut und deutlich, dabei lebhaft geſticulirend, und unter herzlichſten Verſicherungen, nun bald recht oft mit ihm zuſammen kommen zu können und zu wollen, ward für heute Abſchied genommen.

Der gegen meine Eltern oft ausgeſprochene Wunſch: Beethoven kennen zu lernen, war endlich erfüllt, und mit jugendlichem Ungeſtüm zählte ich die Tage, die mich in erſehnte nahe Berührung mit dem mir ſo häufig genannten berühmten Jugendfreunde meines Vaters bringen ſollten. —

Beethoven und mein Vater waren ſeit mehreren Jahren ſeltener zuſammengekommen; anfangs in Folge eines Zerwürfniſſes ernſterer Art (ſiehe ſpäter), nach erfolgter Ausſöhnung aber ließen die vielfachen wechſelſeitigen Beſchäftigungen den früheren lebhaften Verkehr nicht ſo leicht wieder aufkommen, um ſo mehr als Beethoven's häufiger Wohnungswechſel und vielfach unſtäte Lebensweiſe mitunter ein oft beabſichtigtes Aufſuchen und Finden erſchwerten. Trotz dieſer Unterbrechungen waren aber die wechſelſeitigen Beziehungen dieſelben geblieben, wie ſie aus früheſter Jugend innig beſtanden hatten*), und — ſo greife ich nun weiter zurück, um den

---

*) Beethoven ſchreibt an Wegeler am 7. Oct. 1826 (ſ. Wegeler und Ries's biographiſche Notizen, Coblenz 1838, bei Bädeker, S. 49): „— — — Ich erinnere mich aller Liebe, die Du mir ſtets bewieſen haſt; — — —. Ebenſo von der Familie Breuning.

Leſer ſo viel als zum beſſeren Verſtändniſſe erforderlich, mit dem für Beethoven ſo einflußreichen Familienleben im elterlichen Hauſe meines Vaters vertrauter zu machen.

In mein großelterliches Haus in Bonn kam als ſo zu ſagen täglicher Gaſt ein älterer General, ein vertrauter Freund der Familie. Es war dieß Baron Ignaz de Cler, Gouverneur der Stadt. War es nun zur Frühſtückszeit oder des Abends; er kam ſtets als mündliche Zeitung der vorgefallenen Stadtgeſchichten und Neuigkeiten überhaupt. Einſtens, es war am 13. Januar 1777, trat er mit auffallend verſtörter Miene in das Zimmer, und mehr als ſonſt in ſich gekehrt ſetzte er ſich, nachſinnend, beide Hände über den Krückenſtock kreuzend. Sein Ausſehen ließ auf eine ungewöhnliche Begebenheit ſchließen, und ſelbſtverſtändlich fehlte es nicht an Drängen von Seiten der Anweſenden, die Urſache ſeiner Verſtimmung angeben zu mögen.

„Eine ſonderbare Meldung“, begann er endlich zu erzählen, „wurde heute mir gemacht. Die Schildwache, welche in der Nacht von 12 bis 1 Uhr im Hofe von Buenretiro auf Poſten geweſen, mußte in's Lazareth gebracht werden. Die Ablöſung hatte den armen Menſchen ohnmächtig gefunden. Auf der Wachſtube und heute morgens vor meinem Adjutanten gab er an: auf Poſten kaum geſtellt, habe er bemerkt, wie der bis dahin trübe Himmel ſich aufheitere. Immer klarer ſei es an einer Stelle des Firmamentes oberhalb des Schloſſes geworden, bis aus der entſtandenen Wol-

---

Kam man von einander, ſo lag das im Kreislauf der Dinge; jeder mußte den Zweck ſeiner Beſtimmung verfolgen und zu erreichen ſuchen. Allein die ewig unerſchütterlichen Grundſätze des Guten hielten uns dennoch immer feſt zuſammen verbunden — — —.“ —

kenlücke endlich ein feueriger Regen auf das Schloß herab ſich ergoß. Ohne übrigens zu zünden, habe dieſer Feuerregen wohl zehn Minuten angehalten. Darnach aber wurde es wieder dunkel um ihn, und die Wolkenlücke ſchloß ſich. Aber es zertheilten ſich die Wolken gleich darauf zum anderen Mal, und deutlich habe er nun auf des Himmels blauem Hintergrunde einen größeren eleganten Sarg und um dieſen rundum ſieben kleinere ärmlicher ausgeſtattete erblickt. Ob dieſer Erſcheinung ſei er, von Schrecken übermannt, in Ohnmacht gefallen.“ — „„Das iſt mein Sarg““, ſagte Emanuel Joſef v. Breuning (mein Großvater) höchſt befremdender Weiſe, als der General ſeine Erzählung geendet hatte. — Die Anweſenden ſahen ſich ob dieſer ſo unerwarteten als eigenthümlichen Aeußerung erſtaunt an, und, obgleich man bemüht war, ſowol meinem Großvater als ſich ſelbſt die Gehaltloſigkeit ſolcher Bemerkung darzulegen, vermochte die Geſellſchaft doch nicht mehr ſich einer gewiſſen Verſtimmung zu entäußern, und man ging minder heiter als gewöhnlich auseinander.

Zwei Tage darnach, am 15. Januar, brach in dem der Stadt zugewandten Theile des churfürſtlichen Schloſſes, das außer vielen Kunſtſchätzen auch Archive und Bureaux barg, ein verheerendes Feuer aus. Auf die Kunde von demſelben eilte mein am nahen Münſterplatze wohnender Großvater hinzu, um — als churfürſtlicher Hofrath — aus ſeiner Kanzlei von den Akten das Wichtigſte zu retten. Zwei Mal war es ihm gelungen, Stöße jener Schriften aus den brennenden Räumen eigenhändig heraus zu fördern, und ein drittes Mal hatte er mit gleicher Laſt bereits des Schloſſes Thor erreicht, als dem faſt ſchon wieder Geborgenen ein brennend einſtürzendes Gebälke das Rückgrath zerſchmetterte. Er ſtarb anderen Tages nach noch einigen qualvoll vollbrachten Stunden. Geboren am 11. October 1740, zählte er erſt 36 Jahre. Außer ihm waren noch ſieben Arbeiter bei dem Brande umgekommen. — Die Viſion der Schildwache und die Ahnung meines Großvaters hatten ſich erfüllt. An St. Florian's Kapelle aber hatte ſich, wie 1689, die Flamme gewendet, und iſt der durch ſie geſchützte Buenretiro auch 1777 unverſehrt geblieben.

Dieſe „eigenthümliche, durch das zuverläſſigſte Zeugniß bewährte Geſchichte“ wird im Rheiniſchen Antiquarius (Mittelrhein, I. Abtheilung, 4. Band, Coblenz, 1856, bei Hergt) durch Chr. v. Stramberg — in vielleicht etwas ausgeſchmückter Weiſe — erzählt bei Gelegenheit der Erwähnung eines Bildes der heil. Agathe, welche man in den Rheingegenden als Fürbitterin gegen Feuersgefahr beſonders verehrt, aus demſelben Grunde, wie „St. Florian's Namen hoch in Ehren gehalten wird, zumal derſelbe nicht nur 1689, ſondern zum anderen Mal 1777 in der Erhaltung der St. Florian's-Kapelle und des ihr anſtoßenden Theiles des Schloſſes zu Bonn ſeine Wirkſamkeit bewährt hat.“ —

Nun, die Kapelle und Buenretiro blieben erhalten und vor ihnen hatte ſich des Feuers zerſtörende Gewalt abgewandt, mein Großvater und die ſieben thätigen Arbeiter hingegen waren dem über ſie hereingebrochenen Unglücke erlegen.

Wie ich dieſe Begebenheit hier erzählt habe, ſo habe ich ſie wiederholt aus dem Munde meiner Angehörigen vernommen. Auch erinnerte ſich noch in weit ſpäteren Jahren ein Graf Hatzfeld bei einer zufälligen Begegnung mit meinem Vater im Vorzimmer des Reichskanzlers Fürſten Metternich jener Kataſtrophe, nach welcher er die acht aufgebahrten Leichen ſelbſt geſehen, gleichwie des außergewöhnlichen Aufſehens, das damals dieſes Ereigniß in Bonn verurſacht hatte.

Daß der unerwartete Verluſt eines erſt 36 Jahre alten Vaters für eine Familie überhaupt, und ſo auch im gegebenen Falle einen gänzlichen Umſchwung der Verhältniſſe, trotz ihrer Wohlhabenheit*), erzeugen mußte, iſt begreiflich.

Die nunmehr verwitwete Hofräthin Helene v. Breuning, Tochter des churfürſtlichen Leibarztes Stefan Kerich, zählte erſt 26 Jahre; von ihren Kindern war

Chriſtof am 13. Mai 1771 in Bonn geboren,

Eleonora Brigitte am 23. April 1772 daſelbſt,

Stefan (mein Vater) — üblicherweiſe „Steffen“ genannt — auch daſelbſt, am 17. Auguſt 1774**), welchem

Lorenz — kurzweg „Lenz“ — erſt nach ſeines Vaters Tode, demnach gar als posthumus, folgte.

Die Witwe blieb fortan, vorbehaltlich zeitweiligen längeren oder kürzeren Aufenthaltes bei ihrem Schwager in Kerpen (einem Dorfe zwiſchen Cöln und Aachen) oder bei ihrer Schweſter Margarethe von Stockhauſen in Beul an der Ahr (jetzt Mineralbad Neuenahr), bis zum Jahr 1815 in dem Familienhauſe zu Bonn. Es iſt daſſelbe, das, mit ſeinen Vorgittern und dem von ſeinem Erbauer Cardinal Barmann über der Eingangsthüre herſtammenden Cardinalshute, noch dermalen ſteht: am Münſterplatze, zur Linken jener kalten Statue aus hartem Metalle, deſſen kräftiges Original mit warm ſchlagendem Herzen und weichem Gemüthe einſt täglich in jenem ihm heimiſch gewordenen Hauſe ein- und ausging.

---

*) Ich betone dieß abſichtlich, da unrichtiger- und unnöthigerweiſe der „Bonner“ Verfaſſer der Jubelſchrift „Ludwig van Beethoven, ein Schauſpiel“ u. ſ. w. die Tochter Eleonore wiederholt von Mittelloſigkeit im elterlichen Hauſe ſprechen läßt.

**) Heribert Rau (in ſeinem Roman: Beethoven) und Wolfgang Müller von Königswinter („Furioſo“ aus Weſtermann's Monatsheften) geben irrthümlich Steffen als den älteren, Chriſtof als den jüngeren der Brüder an. G. Menſch (in ſ. Charakterbild: L. v. Beethoven, Leipzig, bei Leuckart, 1871) nennt Chriſtof fälſchlich Chriſtian.

Ein Bruder meines ſeligen Großvaters, Johann **Lorenz v. Breuning**, Canonicus in Neuß (in der Familie durchwegs „Öhm von Neuß“ genannt) überſiedelte ſofort nach Bonn, die Erziehung der unmündigen vier Kinder und — als Vorſtand der Familie ſeines verſtorbenen Bruders — die Familienangelegenheiten zu leiten, bis zu ſeinem Tode, der 1796 in Bonn im Alter von 58 Jahren erfolgte.

Außer dieſem nahm noch ein anderer Bruder des Verſtorbenen eine einflußreiche Familienſtelle ein; es war dieß der eben erwähnte Schwager in Kerpen: Johann **Philipp v. Breuning**, welcher, geboren zu Mergentheim 1742 und ſeit 1769 Geiſtlicher, früh als Canonicus nach Kerpen gekommen war, wo er erſt am 12. Juni 1832 ſtarb. Er war ein ſehr geſcheidter und äußerſt liebenswürdiger Mann, deſſen Haus durch ſeine unvergleichliche Gaſtfreundlichkeit zum erkohrenen allſommerlichen Tummelplatze der geſammten Familie und ihrer Freunde — darunter auch ſeiner Zeit **Beethoven**, der dann in der Kirche dort oftmals die Orgel ſpielte — bis an ſein Lebensende ward.

Unter dieſer pſeudo-väterlichen Leitung und gepflegt von verwandtſchaftlicher Liebe zahlreicher Onkel und Tanten u. A., kurz unter ſolchen Verhältniſſen verſtrichen die erſten Kinder- und Schuljahre. —

Dieß war der — ſkizzirte — Beſtand der **Breuning**ſchen Familie in Bonn.

Kinder ziehen Geſpielen, Schuljungen Freunde aus der Schule an ſich. So ſollte denn auch der bisher enger beſtandene Familienkreis im Hauſe meiner Großmutter mit den Jahren Zuwachs von außen her gewinnen, der veredelnde Einfluß dieſer tugendhaften Frau nicht allein auf ihre Kinder, ſondern auch auf andere Jünglinge ſich erſtrecken. — Sind das kindliche Herz und der Geiſt im elterlichen Hauſe einmal feſt und gut gebildet, ſo knüpfen ſie auch — Täuſchungen vorbehalten — nur mit gleichgearteten Gemüthern Freundſchaft an.

Der liebenswürdige ſtrebſame Charakter eines armen Studenten machte dieſen bald zum täglichen Genoſſen im Hauſe. Es war dieß Franz Gerhard Wegeler, welcher, eines Elſaſſer Bürgers Sohn, ſchon früh den mächtigen Wiſſensdrang in ſich fühlte, die Bande ſeiner ärmlichen Herkunft zu ſprengen, um das zu werden, was er ſich, den Seinen, und der Mitwelt dann wurde.

Bereits im Hauſe eingebürgert, hatte er 1782 die Bekanntſchaft des Sohnes eines Muſikers der churfürſtlichen Hofkapelle gemacht*), welcher, noch mehr Knabe als Jüngling, wie jener für Wiſſenſchaft und Kunſt, bereits lebhaft für die Muſe der Tonkunſt glühte, und ſchon trefflich das Klavier handhabte.

Eleonore und Lenz bedurften eines Klavierlehrers, Wegeler's junger Freund zu ſeiner und ſeiner Eltern Unterſtützung der Unterrichtsſtunden. So ward der junge Ludwig van Beethoven in das gaſtliche Haus meiner Großmutter eingeführt. Die ihn ſchnell liebgewinnende Frau wurde ihm bald eine zweite Mutter, die mannigfach mildernd auf das mitunter aufbrauſend Störriſche ſeines Charakters einwirkte**). Die Kinder gewannen an ihm einen ewigen Freund, er an ihnen ihn nie vergeſſende Freunde. —

---

*) Das Bekanntwerden Wegeler's mit Beethoven auf der Spitze des Drachenfels, wie dieß Wolfg. Müller in ſeinem „Furioſo" erzählt, dürfte wohl romantiſche Erfindung ſein.

**) „Sie verſtand es, die Inſekten von den Blüthen abzuhalten" ſchrieb Beethoven noch ſpäterer Zeit in dankbarer Anerkennung. —

So wurde mit dem Heranwachſen der Kinder und der Vergrößerung des häuslichen Kreiſes durch aufgeweckte Jünglinge von Außen her das Leben und Treiben im Hauſe ein wachſend regeres, und dieß um ſo mehr, als ein allgemeiner Drang nach Wiſſen bei dem lebhaften Einfluſſe, den die damals ſich verbreitende reformatoriſche Literaturepoche ſo anregend übte, die geſammte Jugend des Hauſes mächtig beſeelte.

Wegeler, der älteſte der jugendlichen Freunde (geboren in Bonn am 22. Auguſt 1765 und ſomit Beethoven, welcher in Bonn am 17. December 1770 getauft*), — dem Alter nach am nächſten ſtehend —) und die drei Söhne der verwitweten Hofräthin ſtudirten; Wegeler und Lenz ſpäter der Medizin ſich widmend, Chriſtof und Steffen dem Studium der Juriſprudenz. Eleonore und zumal Lenz aber ſpielten bereits ziemlich gut Klavier, während Steffen mit Beethoven gemeinſchaftlichen Geigenunterricht genoß bei Franz Ries, dem Vater des ſpäteren Beethoven'ſchen Schülers und Compoſiteurs Ferdinand Ries, des vieljährigen Conzertmeiſters Hubert Ries in Berlin, welchen ich auch als Ehrengaſt bei dem Bonner Jubelfeſte getroffen,

---

Ludwig's Charakter- und Bildungs-Entwicklung, ausſchließlich den vielfach ſtörenden Verhältniſſen und Einflüſſen im väterlichen Hauſe anheimgeſtellt, hätte ſonſt wohl leicht gefährdet werden mögen.

*) Ich ſage getauft, nicht geboren; denn, wie durch Wegeler das richtige Geburtshaus Beethoven's zuerſt bekannt gemacht, wie durch A. W. Thayer das wahre Geburtsjahr feſtgeſtellt worden; ſo bleibt noch immer Beethoven's Geburtstag zu ermitteln.

Bei meinem letzten Beſuche in Bonn (Auguſt 1871) fand ich die Bezeichnung des Geburtshauſes verändert; nämlich: Bonngaſſe 515 in Kölngaſſe 20; doch nur die Bezeichnung iſt geändert, die Dachſtube, in welcher Beethoven zur Welt gekommen, hingegen beſteht noch, im 1. Stockwerke des Hoftraktes links, in ihrer beengenden Kleine.

Joſef's Ries in London, des Klavierfabrikanten weiland Joſef Franz Ries in Wien, u. ſ. w.

Von einer Spinnenanekdote, nämlich jenem in früheren Biographieen angezogenen vortrefflichen Violinſpiele des jugendlichen Ludwig in Bonn, an welches eine ſein Zimmer mitbewohnende Spinne ſich derart anheimelnd gewöhnt haben ſollte, daß ſie zu demſelben allemal herbeigekrochen, bis ſie durch einen mißliebigen Zufall von fremder Hand erſchlagen worden ſei, habe ich weder von meinem Vater noch von Wegeler oder Anderen je gehört; auch hat dieß A. Schindler bereits in ſeiner Beethoven-Biographie als Erfindung bezeichnet. Wohl aber hat mein Vater, der die Geige bis an ſein Lebensende correct, wenn auch nicht mit Vollendung geſpielt, und Geigenſpiel zu beurtheilen verſtand, wiederholt geäußert: daß Ludwig in jenen Jugendzeiten, ſo groß er als Pianiſt bald geworden, auf der Geige es nie zu beſonderer Reinheit des Tones oder ſonſt hervorragender Fertigkeit gebracht hätte, und immerhin oftmals falſch gegriffen habe, noch bevor er von ſeiner Gehörkrankheit befallen worden, nach deren Eintritt ſelbſtverſtändlich das Violinſpiel allgemach falſcher wurde, bis es der leidigen Taubheit wegen ganz aufgegeben werden mußte (ſ. auch Wegeler und Ries's biogr. Notizen, S. 119).

Beethoven hatte während des gemeinſchaftlichen Unterrichtes mit meinem Vater bei Franz Ries auf einer „Schwarzwälder"-Geige geſpielt, welche er am Schluſſe dieſes Unterrichtes meinem Vater zum Andenken an jenen vereinten Unterricht ſchenkte, und welche ich, nebſt einem altmodiſchen Geigenkäſtchen, das mein Vater von Meiſter Ries auch damals erhalten, als theuere Erinnerung verwahre. — Unter verſchiedenen Violinnoten aus jener Zeit beſaß mein Vater Fiorillo's Capricen. Auf dem Titelblatte war ein kleines Männchen, Violine ſpielend, abgebildet. Späterer Zeit, bereits in Wien, bemerkte Beethoven gegen meinen Vater in ſeiner humoresken Weiſe: „Dieß Männchen iſt doch viel zu klein, um dieſe ſchwierigen Uebungsſtücke bewältigen zu können.“ —

Doch noch eine Kunſt ſollte im Bonner Hauſe vertreten, der Familien- und Freundeskreis durch ein doppelt intereſſantes Brüderpaar bereichert werden. Es waren dieß die ſpäter berühmt gewordenen Maler v. Kügelgen*), ein Paar reizender Zwillingsbrüder, welche bald als neue Freunde auch in dem traulichen Familienverein Platz griffen. Dieſe Jünglinge ſahen ſich — nach meines Vaters Erzählung — längere Zeit hindurch in ſo hohem Grade ähnlich oder wohl richtiger geſagt gleich, daß ſie von einander nicht zu unterſcheiden waren, und meine Großmutter, bei welcher ſie doch nunmehr tägliche Gäſte geweſen, ihnen als Erkennungszeichen durch geraume Zeit verſchiedenfarbige Bänder anſteckte. Erſt in ſpäterer Zeit machte ſich mehr und mehr ein Unterſchied in ihrer Perſönlichkeit bemerkbar.

Carl von Kügelgen ward Landſchaftsmaler**) und kam im Verlaufe der Zeit nach St. Petersburg. Gerhard von Kügelgen, mit großem Talente für die Antike und Porträtmalerei begabt, ging in nicht ferner Zeit (27. März 1820) einem mit Winkelmann's tragiſchem Ende verwandten Schickſale entgegen. Er wurde in ſeinem 48. Lebensjahre bei Dresden auf der Landſtraße ermordet. — Von dieſem beſitze ich aus meines Vaters Nachlaſſe die höchſt ähnlichen und meiſterhaft ausgeführten Medaillonporträts meiner Großmutter, meines Vaters aus dem Jahre 1790, u. a. m.

---

*) „Das Leben Gerhard's v. Kügelgen“, von F. Ch. A. Haße. Nebſt einigen Nachrichten aus dem Leben des k. ruſſiſchen Cabinetsmalers Carl v. Kügelgen. Leipzig (F. A. Brockhaus) 1824. — Weiters die in einnehmender Weiſe geſchriebenen „Jugenderinnerungen eines alten Mannes (Wilhelm v. Kügelgen).“ 3. Aufl. Berlin (Hertz) 1871.

**) Sein Name iſt in der k. k. Gemäldegallerie in Wien vertreten.

So vergingen denn niemals wiederkehrende Jugendjahre in heiterem Austauſche und bei gediegener Pflege der Wiſſenſchaft und Kunſt, und in fröhlich geſelligem Leben, das durch ſo manchen lieben Beſuch verwandter und nachbarlicher Freunde häufig noch angeregter wurde, und wie es an den reizenden Ufern des Rheines, am Fuße des Siebengebirges, unterſtützt durch ſo mancherlei zufällige Verhältniſſe der damaligen Zeit, mehr als vielleicht anderswo geſchaffen ward. Denn Zeit und Ort beeinfluſſen wohl vielfach die Stimmung der Menſchen, und nicht immer und überall finden ſich leicht ſo begabte und ſtrebſame Jünglinge zuſammen, wie es in dem ſo behäbigen als unbefangenen Hauſe meiner Großmutter der Fall geweſen ſein mußte.

Gewiß aber den Mittelpunkt des belebenden Intereſſes hat ſchon damals der junge Beethoven gegeben, deſſen Phantaſieen bereits zu jener Zeit halbe Nächte auf dem Klavier des Hauſes*) dahinſchwärmten.

Dennoch ſollte der dunkle Faden, den die Parze in Beethoven's Leben eingeſponnen, ſchon jetzt mitunter bemerkbar hervortreten. Wahrhaft rührend für die der Theilnahme ſo empfänglichen jungen Freunde, erzählte mir mein Vater, ſoll der Kummer und das Benehmen des jungen Ludwig geweſen ſein, wenn ſein dem Weine allzuſehr zuſprechender Vater nächtliche Straßenſkandale veranlaßte und hierdurch in Conflicte mit der Bonner Polizeiwache gerieth. Mit kindlicher Liebe und Hingebung, die zwar vorzugsweiſe ſeiner duldenden Mutter gegolten, hat er ſich im wettſtreitenden Gefühle von Kindesliebe und Bürgerspflicht zwiſchen Vater und Wache vermittelnd geworfen. Er vertheidigte dann ſeinen Vater in verzweifelnder Weiſe, um ihn vor der Schande gefänglichen Einziehens zu bewahren; wenn er ſich auch dabei der Widerſetzlichkeit gegen die Patrouille ſchuldig machte. Wenn ſeine Freunde hierbei beſchwichtigend, tröſtend, abwehrend, als überwiegendere Vermittler durch ihre geſellſchaftlich geachtete Familienſtellung ſich in's Mittel legten; das mußte von bleibendem Eindruck ſein, und war und blieb es auch für's Leben; denn nie und nimmer hat es Beethoven vergeſſen, was jene ihm von jeher waren, jene nie, mit welchem Geiſte ſie das günſtige Schickſal in ſo enge Berührung für's Leben gebracht.

---

*) Das Muſikzimmer ebener Erde links iſt gegenwärtig noch im ehemaligen Raumbeſtande verblieben; nur die hölzernen grünen Vorgitter des Hauſes hat deſſen jetziger Beſitzer Herr Gerhards durch eiſerne erſetzen, und einige der Fenſter des Hauſes vergrößern laſſen.

Aber, gaben die Beziehungen zu ſeiner Familie ihm, mit Ausnahme ſeiner Mutter und des Großvaters, die warm in ſeinem Herzen ſtanden, nur mehrentheils Widerwärtiges von Anfang bis Ende ſeines Lebens: ſo lieferte ſeine Jugend denn doch auch des Heiteren und Angenehmen.

So bekannt als mehrfach erzählt ſind: ſeine frühe Vorſtellung bei dem kunſtliebenden Churfürſten Max Friedrich, dem würdigen Bruder Kaiſer Joſef's II., — ſeine frühzeitige Ernennung zum churfürſtlichen Hoforganiſten durch Vermittlung ſeines erſten Gönners Graf Waldſtein, — die wiederholten zarten Gaben des letzteren an ihn, — die muthwillige Begebenheit mit dem churfürſtlichen Tenoriſten Heller, mit welchem er die Wette einging, ihn während des Gottesdienſtes in der Schloßkapelle aus dem Tone zu werfen, was ihm zu ſeiner freudigen Genugthuung auch gelang, freilich auch hinterher einen „ſehr gnädigen Verweis" des Churfürſten eintrug, — ſein fröhliches Zuſammenwohnen während der Sommerszeit mit der Familie Breuning beim „Öhm" in Kerpen, wo er dann gerne die Orgel in der Dorfkirche ſpielte, — ſeine luſtige Reiſe mit dem churfürſtlichen Hofe von Bonn nach Mergentheim, — ſeine Herzensneigungen zu Fräulein Babette Koch (ſpäteren Gräfin Belderbuſch) und — gemeinſchaftlich mit Steffen — zu Jeannette d'Honrath, der ſpäteren Gattin des öſtreich. Feldmarſchalllieutenant v. Greth, welche ich als ältere Frau in den 20er Jahren in Wien ſah, — (zwiſchen Eleonore und Beethoven beſtand ſtets nur ein warmes unvergängliches Freundſchaftsbündniß, welches auch auf die erſte Taufe ſeiner Oper als „Leonore" Einfluß ausgeübt), — dann ſein Begegnen mit dem aus England rückkehrenden Joſef Haydn, u. ſ. w., und läßt ſich dieß für Denjenigen, der derlei etwas poetiſch ausgeſchmückt zu leſen liebt, nicht anmuthiger erzählen, als in Wolfgang Müller's „Furioſo", ganz wahrheitsgetreu aber in Wegeler und Ries's „biograph. Notizen" und in Schindler's Beethoven-Biographie, gleichwie, zugleich mit weiteſter Umſchau auf die damaligen Zeitverhältniſſe, in A. W. Thayer's „L. v. Beethoven's Leben" (Berlin, 1866).

Doch die Zeit hatte Flügel, nicht allein bei den Alten, ſondern immerdar, und die ſchönen Tage vergingen leider noch allerorts und Jedermann. Mit den Jahren beginnt der Ernſt des Lebens allgemach anzupochen.

So erging es auch unſerem jugendlich heiteren Völkchen: Wegeler reiſte im September 1787 nach Wien, um ſich als werdender Arzt in ſeinem gewählten Fache an der unter Joſef II. dort glänzenden Arzneiſchule für das bevorſtehende practiſche Leben vollends auszubilden. Die älteren Söhne Chriſtof und Steffen gingen zur Vollendung ihrer juridiſchen Studien nach Göttingen. Beethoven ward von ſeinem Churfürſten nach Wien geſchickt, nach der ſchon damals ſo blühenden Muſikſtadt, in welcher Haydn und Mozart Ungehörtes ſchufen und aufführten. Freilich ſollte der Abſchied Aller von ihrer lieben Heimat und von einander nur für einige Zeit dauern. Aber es war eine Trennung, und zwar die erſte in all der Jungen Leben, inmitten ſich drängender Kriegsereigniſſe, während welcher der geregelte Lauf brieflicher Nachrichten in ihren ſchon in Friedenszeiten damals gar träge einherhumpelnden Poſtcarriolen gar oft vollends unterbrochen ward.

Dennoch aber pochte Allen feurig das Herz, und muthiger, je mehr es der Erfüllung ihrer genährten Lebenswünſche entgegenging.

Beethoven war im Winter 1786 auf 87 in Wien angekommen, und hatte bald allenthalben offene Arme, zumal zuvorkommendſte Aufnahme bei den allbekannten kunſtliebenden ariſtokratiſchen Familien jener Wiener Zeit gefunden. Auch Wegeler war bald — noch 1787 — dort angelangt, und, mit vorzüglicher Empfehlung und Unterſtützung von Seiten des Churfürſten ausgeſtattet, öffneten ſich ihm, wie Beethoven, die Kreiſe der berühmten Joſefiniſchen Profeſſoren und Aerzte: Brambilla, Gerhard v. Vering, Gottfried van Swieten, Hunczovsky, Adam Schmidt, und vieler Anderen, und wer hätte es an zufriedener Ueberraſchung fehlen laſſen, wenn er das herrliche Talent des überſprudelnd heranſtürmenden Beethoven einmal erfahren hat, von dem ſchon damals der größte Genius der Töne die prophetiſch erfüllten Worte ſagte: „Auf den gebt Acht, der wird einmal in der Welt von ſich reden machen.“ —

Noch einmal kehrte Beethoven nach Bonn heim. Es war dieß wegen der Erkrankung ſeiner Mutter, welche kurz darauf, am 17. Juli 1787, im 49. Lebensjahre der Schwindſucht erlag. — Bald aber ſollte der ſo eng geſchloſſene Freundeskreis wieder getrennt werden und ſich auch nie gleichzeitig wieder zuſammenfinden; denn der verſchiedenen Jünglinge Berufsſtreben warf ſie in das bewegte Weltleben.

Die beiden Kügelgen wurden vom Churfürſten auf Reiſen geſandt (4. Mai 1791) mit einem „Jahrgehalt von 200 Ducaten auf 3 Jahre, womit ſie in Rom verſuchen ſollten, ihre ſchöne Naturgabe weiter auszubilden.“

Es kam auch die zweite Reiſe Beethoven's nach Wien — Anfangs November 1792*) —, an welche ſich ſein bleibender Aufenthalt daſelbſt unmittelbar anknüpfte, ohne daß er, trotz ſeines ſtets lebhaft genährten und in ſeinen Briefen an Wegeler und Eleonore ausgeſprochenen Wunſches, ſeinen heimathlichen Rhein je wiederſah, — nicht einmal, als letztere am 28. März 1802 Wegeler heirathete. —

F. G. Wegeler, am 1. September 1789 in Wien zum Doctor promovirt, war gleich darauf nach Bonn zurückgekehrt, und begann ſeine ärztliche Laufbahn als practiſcher Arzt und Profeſſor. Er ward bald ein in Bonn und ſeiner Umgebung vielgeſuchter Arzt, genoß von October 1794 bis Juni 1796 in Wien nochmals ein glückliches Zuſammenleben mit ſeinem Ludwig, erlangte, nach Bonn abermals heimgekehrt, durch ſeine geachtete Stellung nunmehr die Hand Eleonoren's, überſiedelte 1807 nach Coblenz, wo er als Geheimer Regierungs- und Medicinalrath bis zu ſeinem Tode (7. Mai 1848; — Eleonore war ihm vorausgegangen: 13. Juni 1841 —) thätig wirkte, ſtets ein gaſtliches Haus führend und in engſter Verbindung mit Vater und Söhnen — zumal Ferdinand — Ries und vielen anderen intereſſanten Perſönlichkeiten*), in vertraut brieflichem Verkehr aber mit Beethoven bleibend.

---

*) In dem durch G. Nottebohm („Beethoviana, Aufſätze und Mittheilungen,“ Leipzig und Winterthur, bei Rieter-Biedermann, 1872) veröffentlichten Stammbuche Beethoven's (derzeit Eigenthum der k. k. Hofbibliothek in Wien), in welches ſeine Jugendfreunde in den letzten Tagen ſeines Bonner Aufenthaltes — vom 24. October 1792 an — ſich eingeſchrieben finden, ſetzt die „Wittib Koch“ auf das von ihr beſchriebene Blatt zum Datum: „Bonn den 1. Nov. 1792“ folgenden für den Abreiſetag bezeichnenden Zuſatz: „— am letzten Abende vor unſerem Abſchiede“

Chriſtof von Breuning ward Profeſſor des Rechtes in Bonn, dann Beamter in Cöln, in ſpäteren Jahren Geheimer Ober-Appellationsrath am oberſten Gerichtshofe in Berlin, in welcher Eigenſchaft ich ihn im Jahre 1838 in Berlin getroffen. Er ſtarb nach kurzer Penſion auf ſeinem Landſitze in Beul an der Ahr, wo er auch begraben liegt.

Die Hofräthin Helene von Breuning überſiedelte um 1823/1824 nach Cöln zu ihrem Sohne Chriſtof und ſpäter zu ihrem Schwiegerſohne Wegeler nach Coblenz, wo ich ſie im Herbſte 1838 noch ſah. In den letzten Paar Jahren aber war ihr Gedächtnißvermögen bereits derart altersſchwach**), daß ſie alltäglich ihren gegenwärtigen Wohnort

---

*) Zelter hat es in ſeinen Briefen Göthe'n erzählt (ſ. Briefwechſel zwiſchen Göthe und Zelter, 3. Band, S. 335), wie behaglich er — 1823 — in dem Reiſewagen neben dem „luſtigen Mediciner aus Coblenz" geſeſſen, der an der Elbe (zu Magdeburg) „ein Oxhoft Anekdoten anzapfte, das gar nicht zu laufen aufhörte, als er ſchon in Hildesheim angekommen war." — So der Sohn Dr. Julius Wegeler in der Biographie ſeines Vaters bei Gelegenheit deſſen 50-jähriger Dr.-Jubelfeier (Coblenz, bei Kehr, 1839).

**) Wenn mein Freund Thayer in ſeinem „L. van Beethoven's Leben" (I. Band, S. 170) darauf ſich bezieht, daß „Dr. Wegeler, Frau von Breuning und Franz Ries, alle gleich ehrwürdig an Alter wie an Charakter, in den Jahren 1837/1838 ge-

und die ſie umgebenden Perſonen mit ſolchen aus früherer Zeit verwechſelte. Sie ſtarb wenige Wochen nach meinem Beſuche, am 9. Dezember 1838, nach 61 jährigem Witwenſtande.

Lenz von Breuning ſtudirte Medizin, war mit Wegeler 1794 nach Wien gereiſt, wo er abermals Beethoven's Unterricht genoß und mit ihm auch bei den Muſikabenden meines Vaters, welchen auch die Familie Hunczovsky anwohnte, vielfach Muſik trieb. Von dieſer ſeiner Ausbildungsreiſe heimgekehrt, ſtarb er, erſt 21 Jahre alt, in Bonn am 10. April 1798 am — damals in der Medizin modern geweſenen Brownianismus. — Er war, wie mir mein Vater wiederholt erzählte, mit Beethoven faſt „am innigſten“ befreundet. In Lenz'ens Album fand ſich folgendes Blatt vor:

„Die Wahrheit iſt vorhanden für den Weiſen,
Die Schönheit für ein fühlend Herz!
Sie beide gehören für einander.

Lieber, guter Breuning!

Nie werde ich die Zeit, die ich ſowohl ſchon in Bonn, als wie auch hier, mit Dir zubrachte, vergeſſen. Erhalte mir die Freundſchaft, ſo wie Du auch mich immer gleich finden wirſt.

Wien, 1797 am 1. Oktober.

Dein wahrer Freund
L. v. Beethoven.“

(Das Stammbuch iſt in Dr. Jul. Wegeler's Beſitze.) Zu dem Worte: Bonn — aber ſetzte F. G. Wegeler (ſ. Nachtrag zu den biographiſchen Notizen über L. van Beethoven.

ſammenfaßen und die Ereigniſſe von 1785—1788 beſprachen“; ſo muß Großmama Breuning aus dieſen Berathungen, oberwähnten Umſtandes wegen, wenigſtens für die letzteren Jahre ihres Lebens, ausgelaſſen werden.

Coblenz, bei Bädeker, 1845) allzu flüchtigerweiſe eine ganz irrige Bemerkung hinzu, indem er (S. 21) ſagt: „Lenz von Breuning, als der jüngſte der drei Brüder, ſtand Beethoven im Alter der Nächſte.“ Gerade aber das Gegentheil iſt das richtige: denn Beethoven war fünf Monate älter als der älteſte, nahezu ſieben Jahre aber älter, als der jüngſte der drei Brüder Breuning. — Ungeachtet nun Lenz der jüngſte und alſo Beethoven im Alter der entfernteſte geweſen, findet aber gerade Lenz Urſache, an Wegeler im Januar 1796 zu ſchreiben: „Ueberhaupt hält er (Beethoven) jetzt äußerſt viel auf mich“ — und ſchwächt ſich aus dieſem und dem mehr oben Angeführten, zumal aus meines Vaters mir beſtimmt erinnerlicher eben angezogener Aeußerung, Thayer's Annahme wohl ab, wenn er (S. 174) von meinem Vater (als dem zwiſchen ſeinen zwei Brüdern geborenen) und Beethoven ſagt: „Die Beiden — — — — mögen wohl 1785 oder 1786 mit einander bekannt geworden ſein, aber es war einer ganz innigen Verbindung nicht günſtig, daß zwiſchen ihnen ein Altersunterſchied von vier Jahren beſtand, und daß der Eine noch ein Schulknabe war, ein Kind unter Kindern, während der Andere ſchon Organiſt und Autor war, und gewohnt ſich unter Männern zu bewegen.“ — Zum mindeſten beruht dieſe Annahme auf ſubjectiver Schlußfolgerung. — Wegeler (biogr. Not. S. 45) ſagt von meinem Vater, daß „er der Einzige war, in dem alle Eigenſchaften ſich fanden, Beethoven's Biograph zu werden. Hatte er doch mit kurzen Unterbrechungen, von ſeinem 10. Jahre bis zu ſeinem Tode in der innigſten Verbindung mit ihm gelebt.“ —

Lenz war alſo gar bald und früh aus dem Bunde und für immer geſchieden; — aber auch alle Genannten ſah Beethoven darnach niemals wieder.

Steffen von Breuning war der einzige, dem davon eine Ausnahme beſchieden geweſen. Er theilte überhaupt in vielem ein verwandtes Geſchick mit ſeinem Ludwig: In derſelben Stadt, kaum vier Jahre ſpäter, geboren, — nach Wien gleich ihm zu bleibendem Aufenthalte gekommen, — daſelbſt längere Zeit mit dieſem dieſelbe Wohnung theilend, — beide dann vielfach wenngleich ſehr heterogen beſchäftigt und im Drängen der Lebens- und Zeitverhältniſſe mitunter ſich verlierend, — fügte es das Spiel des Zufalles, daß beide, nahe ihrem durch Kränkungen — bei Beethoven von verwandtſchaftlicher, bei Steffen von amtlicher Seite ausgehend — verfrüht herbeigeführten Lebensende nochmals in nächſter Nachbarſchaft (Schwarzſpanier- und Rothes Haus) vereint ſich wiederfinden ſollten, um ſich nochmals ſo recht herzinniglich eine Spanne Zeit zu genießen, aber auch binnen zweier Monate und neun Tage einander in's Grab zu folgen, — in welchem ſie auch wieder nur wenige Schritte von einander entfernt*) auf demſelben Friedhofe ruhen; — der eine betrauert von der Welt, der andere von den Seinen und geſchätzt von Jenen, die ihn gekannt.

Steffen ward im Beginne ſeiner amtlichen Laufbahn in Mergentheim bei dem deutſchen Orden angeſtellt, nach ſieben Jahren aber, wie damals viele Rheinländer, unter ihres Landsmannes Faßbender's Präſidium an den Hofkriegsrath nach Wien gezogen**), wo er durch außergewöhnlich thätige Arbeit ſchnell Carrière machte, ſo daß er bereits 1818 — im 44. Lebensjahre — Hofrath geworden, ſolch anſtrengendem

---

*) Steffen liegt mit ſeiner zweiten Frau, meiner Mutter, in der Familiengruft v. Bering auf dem Währinger Ortsfriedhofe, in derſelben Reihe, in welcher einige Gräber weiter aufwärts Beethoven liegt.

**) Steffen hat öſtreichiſche Dienſte nicht geſucht, wie Menſch S. 96 irrthümlich, auch anbetrachts der Jahresangabe, ſagt.

Eifer und — unter des Prinzen Hohenzollern Präſidium — perſönlich kränkenden Widerwärtigkeiten bei reizbarer Nervenbeſchaffenheit aber allzufrüh unterlag, am 4. Juni 1827, noch nicht 53 Jahre alt.

Durch Wegeler's Empfehlungsbrief bei dem dirigirenden Stabsfeldarzte Gerhard v. Bering in Wien eingeführt, traf Steffen — um 1800 — Beethoven bei dieſem durch Wegeler's Empfehlung ſchon heimiſch, und noch heimiſcher ward es letzterem nunmehr bald wieder in ſeines Steffen Wohnung im Rothen Hauſe. In dieſem nämlich finden wir ſie zu gemeinſchaftlicher Behauſung vereint, und nach erfolgtem Wohnungswechſel Beethoven's beide wenigſtens noch am gemeinſchaftlichen Mittagstiſche. Ein Brief Steffen's an Wegeler aus Wien vom 13. November 1804 ſpricht dieß aus, giebt aber auch Kunde von der ſchon ſeit vier Jahren begonnenen und erſchreckend zunehmenden Schwerhörigkeit Beethoven's. Da dieſer Brief ſehr bezeichnend iſt, möge er (aus Wegeler's „Nachtrag“, S. 10) hier wiederholt werden. Um ſein langes Schweigen zu entſchuldigen, ſchreibt Stephan: „Der Freund, der mir von den Jugendjahren hier blieb, trägt noch oft und viel dazu bei, daß ich gezwungen werde, die Abweſenden zu vernachläſſigen. Sie glauben nicht, lieber Wegeler, welchen unbeſchreiblichen und ich möchte ſagen ſchrecklichen Eindruck die Abnahme des Gehörs auf ihn gemacht hat. Denken Sie ſich das Gefühl unglücklich zu ſein, bei ſeinem heftigen Charakter, hierbei Verſchloſſenheit, Mißtrauen, oft gegen ſeine beſten Freunde, in vielen Dingen Unentſchloſſenheit! Größtentheils, nur mit einigen Ausnahmen, wo ſich ſein urſprüngliches Gefühl ganz frei äußert, iſt Umgang mit ihm eine wirkliche Anſtrengung, wo man ſich nie ſich ſelbſt überlaſſen kann. Seit dem Mai bis zu Anfang dieſes Monats haben wir in dem nämlichen Hauſe gewohnt, und gleich in den erſten Tagen nahm ich ihn in mein Zimmer. Kaum bei mir, verfiel er in eine heftige, am Rande der Gefahr vorübergehende Krankheit, die zuletzt in ein anhaltendes Wechſelfieber überging.“ (Seine vorherrſchende Anlage zu Störungen der Leberthätigkeit iſt alſo ſchon aus jener Zeit erſichtlich. —) „Beſorgniß und Pflege haben mich da ziemlich mitgenommen. Jetzt iſt er wieder ganz wohl. Er wohnt auf der Baſtei*), ich in einem vom Fürſten Eſzterházy neuerbauten Hauſe vor der Alſer-Kaſerne, und da ich meine eigene Haushaltung führe, ſo ißt er täglich bei mir.“ — So weit aus dem Briefe meines Vaters.

---

*) Im Baron Pasqualati'ſchen Hauſe: Mölkerbaſtei, jetzt No. 8. — Wie mir mein Vater erzählte, bewohnte Beethoven dieß Haus ſeiner freien Ausſicht und Luft wegen mit beſonderer Vorliebe und deßhalb auch zu verſchiedenen Malen. Daß er es dennoch zeitweilig verlaſſen, hatte die gewöhnliche Bewandtniß: ſeine Zerſtreutheit und Nichtbeachtung der äußerlichen Rückſichten, welche ihn allerorts in Conflikte mit Nachbaren, Hausmeiſtern und ſchließlich Hausherrn brachte. Unter anderen ereignete ſich in dieſem Hauſe z. B. folgender Vorfall: Beethoven bewohnte eine Wohnung im dritten Stockwerke und genoß die weiteſte Ausſicht über das Glacis, mehrere Vorſtädte, bis auf den Leopolds- und Kahlenberg, nach rechts aber weit über den Prater hinaus. Um aber dieſe letztere Parthie ſehen zu können, mußte er ſich über die Fenſterbrüſtung hinauslehnen und den Kopf nach rechts wenden. Sein Zimmer war das letzte (öſtlichſte) an der Feuermauer, das Nachbarhaus damals nur zwei Stockwerke hoch, die Hauptmauer des Hauſes ſomit frei. Ein Fenſter durch dieſe Mauer, dachte Beethoven, und das Zimmer wäre zu einem Eckzimmer, mit freier Ausſicht auch nach dieſer Seite hin, umgeſchaffen! Solches auszuführen dünkte ihn ganz einfach, und — er ließ einen Maurer rufen. Ob dieſer, der Hausmeiſter oder der Hauseigenthümer ſich ſofort von vorne herein dem beabſichtigten Durchbruche widerſetzt hatten oder ob der Maurer wirklich bereits durchzuklopfen begonnen (doch dünkt mich, letzteres von meinem Vater vernommen zu haben), weiß ich nicht genau; — aber Beethoven kündigte, als ihm dieſe Arbeit eingeſtellt worden, hocherzürnt über die Ungefälligkeit des ihm doch befreundeten Hausherrn, augenblicklich die Wohnung. — Doch die herrliche Fernſicht und die freundliche Einladung ſeines Freundes Pasqualati zogen ihn

Die muſikaliſch wie überhaupt künſtleriſch ſich entfaltende Tochter Vering's begann Steffen mehr und mehr zu feſſeln, und, ungeachtet er noch im Jahre 1807, auf Beſuch in Bonn, ſich nur ſchwer wieder von dort trennte, finden wir ihn, nach Wien zurückgekehrt, bald als beglückten Bräutigam derſelben, Julien's Tugenden und Reize in mehrfachen Gedichten beſingend (welche ich beſitze). —

Da Julie — eine Schülerin Joh. Schenk's, des Componiſten des „Dorfbarbiers“, der „Weinleſe“ u. a. m. (deſſen Perſönlichkeit, in Stiefelhoſen und Spencer über dem Frack, mir noch vorſchwebt) — eine gute Pianiſtin war, ja ſelbſt in kleinen Compoſitionen (die ich verwahre) ſich verſuchte; ſo war es natürlich, daß Beethoven an der talentvollen 18-jährigen Frau Steffen's bald doppeltes Intereſſe nahm, und wir ſehen ihn, wie noch vor wenigen Jahren mit Lenz, nicht allein zu vierhändigem Klavierſpiel mit Julien vereint, ſondern ihrem künſtleriſchen Streben überdieß ganz beſonders huldigend, indem er das — Stephan bereits dedicirte — Violinconcert (nicht Sonate, wie Menſch ſagt), Op. 61, — zum erſten Mal durch Clement aufgeführt am 23. December 1806, — für Klavier allein und zwar ſelbſt bearbeitete und es „Julien von Breuning, geborenen von Wering“ (richtig Vering) widmete.

---

nach einiger Zeit wieder zurück in dieß Haus; neuerlich vermeintlich erlittene Unbilden ließen es ihn wieder verlaſſen, um nach erfolgter Ausſöhnung es neuerdings zu beziehen. Ja, Paſqualati ſoll endlich in der ahnenden Vorausſetzung, daß Beethoven doch wieder zurückkehren werde, die Wohnung für alle Fälle eine Zeit lang für ihn frei gehalten haben.

Oftmals, ſo erzählte mir mein Vater, hat Beethoven vor dem jungen Ehepaare bis tief in die Nacht hinein phantaſirt*).

---

*) Wenn man den noch in meinem Beſitze befindlichen Brodmann'ſchen Flügel, der damals zu den vorzüglichſten zählte, mit ſeinem kleinlichen Tone und nur 5½ Octaven Umfang erwägt, ſo begreift man nicht, wie er zu Beethoven's ſtürmiſchem Phantaſieenſtrome ausreichen konnte, wohl aber, daß es unabweisbare Anforderung und Folge wurde, daß durch Beethoven's Sonaten das Klavier zu ſeiner jetzigen Umgeſtaltung und Stärke reformirt, ja gleichſam neu geſchaffen werden mußte. Die Schöpfungen ſeiner gigantiſchen Klavierſonaten müſſen nachgerade als doppelte Erfindungen angeſehen werden; denn ſelbſt das Inſtrument mußte er ſich im Geiſte bereits in ſeiner jetzigen Vervollkommnung — ein Zukunftsklavier — gedacht haben, und mit vollem Rechte wäre das Klavier der Neuzeit, wie ich es irgendwo einmal geleſen zu haben mich entſinne, das Beethoven'ſche Klavier zu nennen. — Sehr intereſſant und in künſtleriſcher Beziehung bezeichnend iſt, was C. F. Pohl in dem „Jahresbericht des Conſervatoriums der Geſellſchaft der Muſikfreunde in Wien", Schuljahr 1869—1870, aus Carl Czerny's Selbſtbiographie (im Archive der Geſellſchaft befindlich und „ein bisher noch unbekanntes Manuſcript") über Beethoven's Klavierſpiel veröffentlicht. Pohl ſagt: Ueber die Spielweiſe Hummel's im Vergleiche zu der Beethoven'ſchen äußert ſich Czerny: „Wenn ſich Beethoven's Spiel durch eine ungeheuere Kraft, Charakteriſtik, unerhörte Bravour und Geläufigkeit auszeichnete, ſo war dagegen Hummel's Vortrag das Muſter der höchſten Reinheit und Deutlichkeit, der anmuthigſten Eleganz und Zartheit, und die Schwierigkeiten waren ſtets auf den höchſten, Bewunderung erregenden, Effekt berechnet, indem er die Mozart'ſche Manier mit der für das Inſtrument ſo weiſe berechneten Clementi'ſchen Schule vereinigte. — — — — Hummel's Anhänger warfen dem Beethoven vor, daß er das Fortepiano malträtire, daß ihm alle Reinheit und Deutlichkeit mangle, daß er durch den Gebrauch des Pedals nur confuſen Lärm hervorbringe und daß ſeine Compoſitionen geſucht, unnatürlich, melodielos und überdieß unregelmäßig ſeien. Dagegen behaupteten die Beethoveniſten, Hummel ermangele aller ächten Phantaſie, ſein

Doch bald: am 21. März 1809, nach erſt eilfmonatlicher Ehe, ward ein unerwarteter Schmerz von dem grauſen Schickſale neuerdings bereitet: Wir ſehen Steffen die Grabſchrift für ſeine geliebte Julie*) ſchreiben:

Der
beſten Gattin,
Julie, geborenen von Vering,
ſetzte
Stephan von Breuning,
k. k. Hofkriegsſekretär,
tief trauernd,
dieſes Denkmal
der
ehelichen Liebe.

Sie ward geboren den 26. November 1791, erblühte zu holder Schönheit, vereinte mit dem ſeltenſten Ernſte des Gemüthes den liebens-

---

Spiel ſei monoton wie ein Leierkaſten, die Haltung ſeiner Finger ſei kreuzſpinnenartig und ſeine Compoſitionen ſeien bloße Bearbeitungen Mozart'ſcher und Haydn'ſcher Motive." — — Und Pohl fügt hinzu, wie über Beethoven's Spiel ein Correſpondent aus Wien im April 1799 (Allg. muſ. Zeitung, Nr. 33) ſchreibt: „Beethoven's Spiel iſt äußerſt brillant, doch weniger delicat und ſchlägt zuweilen in das Undeutliche über. Er zeigt ſich am allervortheilhafteſten in der freien Phantaſie. Und hier iſt es wirklich ganz außerordentlich, mit welcher Leichtigkeit und zugleich Fertigkeit in der Ideenfolge Beethoven auf der Stelle jedes ihm gegebene Thema nicht etwa in den Figuren variirt (womit mancher Virtuos Glück und Wind macht), ſondern wirklich ausführt. Seit Mozart's Tode, der mir hier noch immer das non plus ultra bleibt, habe ich dieſe Art des Genuſſes nirgends in dem Maße gefunden, in welchem ſie mir bei Beethoven zu Theil ward." — —

*) Julie ruht in dem Währinger Ortsfriedhofe, rechts, genau gegenüber der „Grabſtätte der Familie Vering." In ihrem Grabe ruht ſeit 14. März 1870 nunmehr auch mein am 11. März ſo früh mir entriſſener Sohn Franz.

würdigſten Sinn für Reinheit und Wahrheit, alle Tugenden ſanfter Weiblichkeit, veredelte Empfindungen für Natur und Kunſt, und die unverfälſchteſte, der weiblichen Beſtimmung durchaus getreue, Geiſtesbildung. —

Sie ſtarb den 21. März 1809,
im elften Monate der glücklichſten Ehe,
in der Minute des Frühlings-Eintrittes. —

„Der Frühling erwachte ſo blühend ſo hehr,
Doch ach! Ihr erblühte der Frühling nicht mehr:
Momente Glück, dann tödtende Beſchwerde,
Das iſt das Loos des Schönen auf der Erde!"

Mein Vater blieb fortan und bis an ſein Lebensende im Rothen Hauſe und Beethoven ſtets mit ihm in vielfachem Verkehre. So ſchreibt Steffen 1811 an ſeine Mutter: „daß ich ſeit Anfang dieſes Jahres meine eigene Haushaltung mit einer 66-jährigen Köchin führe, habe ich an Wegeler geſchrieben. Beethoven ißt jetzt bei mir. Wenn er nicht hier iſt, wie es den Sommer hindurch der Fall war, und wahrſcheinlich, da er nach Italien reiſen ſoll, bald wieder ſein wird, eſſe ich allein." — Es kam aber nicht zu dieſer Reiſe. Dagegen hatte Beethoven, ungeachtet ſeines ſchon vorgeſchrittenen Gehörleidens, auch wieder bei Steffen an dem an beſtimmten Wochentagen wieder aufgenommenen Quartettſpiel Theil genommen, wie denn überhaupt beide Freunde von jeher in muſikaliſchen Angelegenheiten oftmal ſich beſprachen. So namentlich damals, als Beethoven die vielen Plackereien mit den Inſcenirungen ſeiner Oper durchzumachen hatte, und bei vielen anderen Gelegenheiten.

Mein Vater ſchreibt (ſ. Wegeler und Ries's biogr. Not., S. 62) an ſeine Schweſter Eleonore und deren Gatten:

„Wien, den 2. Juni 1806.

Liebe Schweſter und lieber Wegeler!

— — — — — — Ueber Beethoven's Oper habe ich Euch in meinem letzten Briefe, ſo viel ich mich erinnere, zu ſchreiben verſprochen. Da es Euch gewiß intereſſirt, ſo will ich dieſes Verſprechen erfüllen. Die Muſik iſt eine der ſchönſten und vollkommenſten, die man hören kann, das Sujet iſt intereſſant; denn es ſtellt die Befreiung eines Gefangenen durch die Treue und den Muth ſeiner Gattin vor; aber bei dem Allen hat Nichts wohl Beethoven ſo viel Verdruß gemacht, als dieſes Werk, deſſen Werth man in der Zukunft erſt vollkommen ſchätzen wird. Zuerſt wurde ſie ſieben Tage nach dem Einmarſche der franzöſiſchen Truppen, alſo im allerungünſtigſten Zeitpunkte, gegeben. Natürlich waren die Theater leer und Beethoven, der zugleich einige Unvollkommenheiten in der Behandlung des Textes bemerkte, zog die Oper nach dreimaliger Aufführung zurück. Nach der Rückkehr der Ordnung nahmen er und ich*) ſie wieder vor. Ich arbeitete ihm das ganze Buch um**), wodurch die Handlung lebhafter und ſchneller

---

*) Ries erzählt (ſ. „Notizen", S. 103 u. ff.) nach einer ihm gewordenen Mittheilung des Tenoriſten Röckel: wie „Beethoven's Freunde nach dem Mißerfolge 1805 beſchloſſen, die Oper zu verkürzen, zu welchem Zwecke eine Zuſammenkunſt beim Fürſten Lichnowsky diente, beſtehend aus dem Fürſten, der Fürſtin (die das Klavier übernahm und bekanntlich eine ausgezeichnete Spielerin war), dem (Dichter) Hofrath von Collin, dem Stephan von Breuning, welche beide letztere ſich über die Abkürzung ſchon beſprochen hatten, — dann dem Herrn Meyer, erſtem Baſſiſten, Herrn Röckel und Beethoven."

**) Auch der Text zu „Lydien's Untreue" iſt von meinem Vater „aus dem Franzöſiſchen" überſetzt und fand ich das hierzu von Beethoven componirte Lied durchgehends von Vaters Hand wurde; er verkürzte viele Stücke, und ſie ward hierauf dreimal mit dem größten Beifall aufgeführt. Nun ſtanden aber ſeine Feinde bei dem Theater auf und da er mehrere, beſonders bei der zweiten Vorſtellung beleidigte, ſo haben dieſe es dahin gebracht, daß ſie ſeitdem nicht weiter mehr gegeben worden iſt. Schon vorher hatte man ihm viele Schwierigkeiten in den Weg gelegt und der einzige Umſtand mag Euch zum Beweiſe der übrigen dienen, daß er bei der zweiten Aufführung nicht einmal erhalten konnte, daß die Ankündigung der Oper unter dem veränderten Titel: „Fidelio“ wie ſie auch in dem franzöſiſchen Original heißt und unter dem ſie nach den gemachten Aenderungen gedruckt worden iſt, geſchah. Gegen Wort und Verſprechen fand ſich bei den Vorſtellungen der erſte Titel: „Leonore“ auf dem Anſchlagezettel. Die Kabale iſt für Beethoven um ſo unangenehmer, da er durch die Nichtaufführung der Oper, auf deren Ertrag er nach Procenten mit ſeiner Bezahlung angewieſen war, in ſeinen ökonomiſchen Verhältniſſen ziemlich zurückgeworfen iſt und ſich um ſo langſamer wieder erholen wird, da er einen großen Theil ſeiner Luſt und Liebe zur Arbeit durch die erlittene Behandlung verloren hat. Die meiſte Freude habe ich vielleicht ihm gemacht, da ich, ohne daß er etwas davon wußte, ſowohl im November, als bei der Aufführung am Ende März, ein kleines Gedicht drucken und in dem Theater austheilen ließ. Für Wegeler will ich beide hier abſchreiben, weil ich von alten Zeiten weiß, daß er etwas auf dergleichen Dinge hält: und da ich einſt Verſe auf ſeine Erhebung

---

geſchrieben unter ſeinen Schriften vor. — Ich beſitze dieß Original und habe ſeiner Zeit meinem Oheim Wegeler deſſen Benützung für ſeinen „Nachtrag“ zugeſtanden.

zum Rector magnificus celeberrimae universitatis Bonnensis machte, ſo kann er nun durch Vergleichung ſehen, ob ich in meinem poetiſchen Gelegenheits-Genie Fortſchritte gemacht habe. Das erſte kleine Gedicht war in reimloſen Jamben:

Sei uns gegrüßt auf einer größern Bahn,
Worauf der Kenner Stimme laut Dich rief,
Da Schüchternheit zu lang zurück Dich hielt!
Du gehſt ſie kaum, und ſchon blüht Dir der Kranz,
Und ältre Kämpfer öffnen froh den Kreis.

Wie mächtig wirkt nicht Deiner Töne Kraft;
Die Fülle ſtrömt, gleich einem reichen Fluß;
Im ſchönen Bund ſchlingt Kunſt und Anmuth ſich,
Und eigne Rührung lehrt Dich Herzen rühren.

Es hob, es regten wechſelnd unſre Bruſt
Lenorens Muth, ihr Lieben, ihre Thränen;
Laut ſchallt nun Jubel ihrer ſeltnen Treu,
Und ſüßer Wonne weichet bange Angſt.
Fahr' muthig fort; dem ſpäten Enkel ſcheint
Ergriffen wunderbar von Deinen Tönen,
Selbſt Thebens Bau dann keine Fabel mehr.

Das zweite*) beſteht aus zwei Stanzen und enthält eine Anſpielung auf die Anweſenheit der franzöſiſchen Truppen zur Zeit der erſten Aufführung der Oper:

---

*) Das erſte Gedicht war auf Oktavformat gedruckt. Das zweite auf einem zur Quartform gebogenen halben Bogen und überſchrieben: „An Herrn Ludwig van Beethoven, als die von ihm in Muſik geſetzte, und am 20. November 1805 das erſtemal gegebene Oper, jetzt unter der veränderten Benennung Leonore wieder aufgeführt wurde." Mit Gerold'ſchen Schriften.

Noch einmal ſei gegrüßt auf dieſer Bahn,
Die Du betratſt in bangen Schreckenstagen
Wo trübe Wirklichkeit von ſüßem Wahn
Die Zauberbinde riß und furchtbar Zagen
Nun All' ergriff, wie wenn den ſchwachen Kahn
Des wilden Sturm's gewalt'ge Wellen ſchlagen;
Die Kunſt floh ſcheu vor rohen Krieges-Scenen,
Der Rührung nicht, aus Jammer floſſen Thränen.

Dein Gang voll eigner Kraft muß hoch uns freu'n,
Dein Blick, der ſich auf's höchſte Ziel nur wendet,
Wo Kunſt ſich und Empfindung innig reih'n.
Ja, ſchaue hin! Der Muſen ſchönſte ſpendet
Dort Kränze Dir, indeß vom Lorbeerhain
Apollo ſelbſt den Strahl der Weihung ſendet.
Die ruh' noch ſpät auf Dir! in Deinen Tönen
Zeig' immer ſich die Macht des wahren Schönen!

Dieſe Abſchrift hat mich aber wirklich ganz ermüdet; ich kann daher wohl dieſen ohnehin langen Brief ſchließen. Ich will Euch mir noch die Nachricht ſchreiben, daß Lichnowsky die Oper jetzt an die Königin von Preußen geſchickt hat und daß ich hoffe, die Vorſtellungen in Berlin werden den Wienern erſt zeigen, was ſie hier haben."

Trotz aller Bemühungen aber hatte dieß Opern-Prachtwerk nie bleibend auf der Bühne ſich erhalten, und, man kann es geradezu ſagen, erſt im Sommer 1859 allgemein eingehenderes Verſtändniß und bleibenden Aufenthalt auf dem Theater in Wien gefunden, als mit Aloys Ander als Floreſtan die deutſche Opernſaiſon damit geſchloſſen und unter der gleichen Beſetzung die neue deutſche Saiſon damit wieder eröffnet worden.

„Hofrath Stephan von Breuning's vor 45 Jahren geſtellte Prophezeiung iſt aber" (wie der Londoner Muſik-Referent ſeinen ausführlichen Bericht beginnt) „in glänzende

Erfüllung gegangen durch die wahrhaft vollendete Aufführung dieſer Oper“ im Jahre 1851 in London. Er ſchreibt hierüber (in den „Illustrated London News“ und „Wiener Theaterzeitung“, Juni 1851): „Die kunſtliebende Welt Londons hat in den letzten Tagen einen doppelten Genuß gefeiert. Es wurde Beethoven's Fidelio zum erſten Male in italieniſcher Sprache, und zwar in zwei Theatern zugleich gegeben. Privat- wie Zeitungsberichte wetteifern über die glänzenden Erfolge beider Vorſtellungen dieſer „deutſcheſten aller deutſchen Opern“, welche die beſten der Saiſon genannt werden. Von den vier Ouvertüren wurde jene aus E vor Beginn der Vorſtellung, die große „Leonore“-(C)-Ouvertüre aber vor dem dritten Akte geſpielt, und die ſtürmiſchen Evviva's forderten beider wie ſo vieler anderer Muſiktheile Wiederholung. Im Theater Ihrer Majeſtät dirigirte **Balfe**, welcher auch ſtatt der zu ſprechenden Texte Recitative ſetzte, im königlich italieniſchen Opernhauſe **Coſta**, und Hervorrufen krönte auch das Streben der Dirigenten. Man kann ſich von der Schönheit der Vorſtellung dadurch einen Begriff machen, wenn man erwägt, daß der Chor der Gefangenen durch Sänger wie **Gardoni**, **Calzolari**, **Bardini**, **Poultier**, **Scotti**, **Ferranti**, **F. Lablache**, **Lorenzo** und **Maßol** unterſtützt wurde und die Soloparthieen in dem einen Theater durch Mlle. **Cruvelli**, Mr. **Sims Reevers**, **Balanchi**, **Coletti** u. ſ. w., in letzterem durch Mad. **Caſtellar**, Signor **Tamberlik**, **Formes**, **Tagliafico**, **Stighelli** u. ſ. w. beſetzt waren. Ein Meiſterwerk wie dieſes“, fährt Referent fort, „kann aber auch nur vollendet durch ſolche Meiſterkräfte gegeben werden, und ſo geſchah es auch in wahrer Vollendung.“ —

Mein Vater verband ſich in zweiter Ehe mit Conſtanze **Ruſchowitz**, meiner Mutter. — Auch gegen ſie war Beethoven ſtets ſehr freundſchaftlich zuvorkommend, wie er es überhaupt gegen Frauen war und ſich gerne zu ihnen hingezogen fühlte. Eine Zeitlang glaubte ſie ſelbſt wahrzunehmen, daß Beethoven geneigt geweſen, ihr etwas den Hof zu machen. Er ſuchte ihr auffallend öfter zu begegnen, begleitete ſie alsdann ein Stück Weges, ſo z. B. einmal zum „Kaiſerbade“ an der Donau, wo ſie ein Bad zu nehmen beabſichtigte, und nicht wenig war ſie überraſcht, nach genommenem Bade, alſo nach mehr als einer Stunde, Beethoven auf der Bank vor dem Badhauſe ihrer harrend noch zu finden, um ſie wieder nach dem Rothen Hauſe heim zu begleiten, u. dgl. m. — Oft wiederholend und bis noch kurz vor ſeinem Ende hatte er gegen meine Mutter es ausgeſprochen: daß er es ſehr bedauere, nicht geheirathet zu haben. — Aber wahrhaftig nur eine Frau von ganz beſonderer Herzens- und Geiſtesbefähigung, wie ſie nur ſelten, aber — doch zu finden, hätte einen Beethoven glücklich machen können. Eine Frau hätte es ſein müſſen, welche ſeinen genialen Flug verſtanden, und, ohne ſeine oft ſinkenden Schwingen mit Alltags-Ballaſt mehr noch zu gewichtigen, ihn weiblich leitend — in des Wortes weiblich anziehendſter Bedeutung — gegen die ihn ſtörende rückſichtsloſe Außenwelt zu wahren verſtanden hätte; etwa: „ein Engel Leonore“. — Aber, war er auch Einer von Jenen: „wem der kühne Wurf gelungen, eines Freundes Freund zu ſein;“ ſo wäre es doch ſehr in Frage geſtellt geweſen, ob er zu Jenen gezählt hätte: „wer ein holdes Weib errungen, der miſche ſich in dieſen Jubel ein,“ obgleich er es ſo groß zu beſingen gewußt. —

Zu wiederholten Malen iſt Beethoven's Herz zu Liebesflammen aufgelodert, doch mit dem treuen Grundgedanken: „bis ich Dich erlaubt mein nennen darf“.

Mein Vater antwortete meiner Mutter, als ſie gelegentlich einmal gegen ihn äußerte, daß ſie es nicht wohl einſähe, wie Beethoven, da er weder ſchön noch elegant, ja ſtruppig, eher verwildert ausſehe, Frauen gefallen könne: „Und doch hat er bei Frauen immer Glück gehabt.“ — Es war bei Beethoven ſtets eine edle, gehobene Empfindung, die ſich bei ihm gegenüber den Frauen, ſei es in freundſchaftlichem oder Liebesverhältniſſe geweſen, kund gegeben. —

Der Lebenszeitraum Beethoven's von ſeiner beginnenden Berühmtheit bis zu ſeinem Lebensende hat bei der ausgeprägten Eigenthümlichkeit ſeines Charakters zu ungemein viel Mittheilungen der verſchiedenartigſten Anekdoten und Begebenheiten mehrfach unwahrer oder doch ſehr entſtellter Art Veranlaſſung gegeben. So z. B. ſind geradezu abgeſchmackt die romantiſch klingen-ſollenden Anekdoten im Jugend-Album (Jahrgang 1859, Stuttgart, bei Hallberger, S. 145): Vier Bilder aus L. van Beethoven's Knabenjahren von Emil Ohly: der Pomadenkopf; das Vergißmeinnicht; Muſik und Rheinwein; der kleine Improviſator.“ — In gleicher Weiſe ſind vollſtändig aus der Luft gegriffen: „Beethoven's letzter Ausgang“ (Preſſe, Wien, 9. März 1866), „Beethoven's zerriſſener Schuh“ von Cl. Jäger in „Haus“ (Fremdenblatt, Wien, 24. Juni 1870), und ebenſo Alles erdichtet, was in der „Illuſtrirten Welt“ (Stuttgart, Hallberger, 1871, 19. Jahrg.) bei Gelegenheit des oft citirten Satzes: „Beethoven war nie ohne Liebe“ — in beliebt exaltirter Art zu leſen ſteht. In dem ganzen Aufſatze iſt platterdings nichts richtig, als die Perſonsbeſchreibung Beethoven's, wo es heißt: „Es iſt eine ſtämmige, gedrungene Figur von ſtarkem Körperbau“, und ſelbſt hierbei muß der weitere Nachſatz: „das unſchöne, rothe und von Pockennarben zerriſſene runde Geſicht von dichtem ſchwarzen Haar umzottelt“ dahin berichtigt werden, daß ſein Geſicht keineswegs roth und von Pockennarben zerriſſen, ſondern nur von braunen Pockenvertiefungen gefleckt war, wie dieß deutlich die bei ſeinen Lebzeiten — 1812 — abgenommene Geſichtslarve zeigt. — Gerne aber will ich das beſtätigen, was „von einem Zeitgenoſſen" in demſelben Aufſatze über Beethoven behauptet wird: „Sobald ſich ſein Geſicht zur Freundlichkeit aufheiterte, ſo verbreitete es alle Reize der kindlichen Unſchuld; wenn er lächelte, ſo glaubte man nicht blos an ihn, ſondern an die Menſchheit: ſo innig und wahr war er in Wort, Bewegung und Blick." —

Die Wirklichkeit geht immer darauf hinaus: daß größter Edelmuth, Gemüthszartheit, bei leicht aufbrauſendem Temperamente, Mißtrauen, Abgezogenheit von der ihn umgebenden Außenwelt, ſonſt aber gerne ſarkaſtiſche Witzelei Beethoven's Charakter-Eigenſchaften waren. Es bedarf hier keiner beweiſenden Thatſachen für die Erhabenheit ſeines Gemüthes; denn ein Blick in ſein zu Heiligenſtadt im Jahre 1802 verfaßtes Teſtament, ein Blick in ſeine vielfach veröffentlichten Briefe, zumal jene an ſeinen Neffen, ſeine Handlungsweiſen überhaupt zeugen zur Genüge, welchen edlen Sinnes er war. Sein Mißtrauen gründete auf ſeiner unglückſeligen Taubheit, die leicht auftauchenden Zornesausbrüche*) wurden durch die allzeit baldige Selbſterkenntniß und Selbſtüberſchätzung ſeines etwa begangenen Fehlers gegen Andere gar bald und in liebevollſter Weiſe wieder gut gemacht.**)

---

*) Siehe: Wegeler und Ries's biogr. Notizen S. 129 und 132: Briefe Beethoven's an Ferd. Ries über Stephan von Breuning, u. a. m.

**) Siehe ſpäter (S. 47) Beethoven's Verzeihungsbrief an Stephan von Breuning. —

In ganz beſonders prägnant bezeichnender Weiſe giebt Dr. Alois Weißenbach „Charakteriſtiſche Züge" Beethoven's (ſiehe „Beethoviana", Aufſ. und Mittheilungen von Guſtav Nottebohm).

Seine Abgezogenheit von der Außenwelt bekundete ſich mitunter in wahrhaft außergewöhnlichen Eigenthümlichkeiten. So z. B. ließ er es ſich nicht anfechten, faſt ſeiner ſämmtlichen Bekleidung ſich zu entledigen und dieſe dann über dem Stocke auf der Achſel zu tragen, wenn er die Sommerhitze auf ſeinen Spaziergängen in einſamen Wäldern zu drückend fühlte. Namentlich ſoll er dieß in den von ihm mit Vorliebe beſuchten Waldungen zwiſchen Baden und Gaden ſich erlaubt haben; ſo daß mein Vater wiederholt die Beſorgniß ausſprach, es könnten gelegentlich deßhalb ihm Unannehmlichkeiten von Seiten ihm Begegnender widerfahren.

Seiner Zerſtreutheit hätte er einſtens auch nahezu den Verluſt der ganzen Einnahme der zu ſeinem Vortheile veranſtalteten Aufführung ſeiner „Schlacht bei Vittoria“ in Wien zu beklagen gehabt. Er hatte die an der Kaſſe eingegangene Summe leichtfertig unter den Rock geſteckt, ſie aber am Joſefſtädter Glacis verloren. Glücklicherweiſe händigte ein Nachgehender ſie ihm wieder ein; er aber, das Packet lakoniſch übernehmend (— Ehrlichkeit war ihm ja ſelbſtverſtändlich —) machte nicht viel Federleſens aus dem Umſtande, und ging ſeines Weges weiter.

Bekannt iſt das Begebniß mit dem Manuſcripte ſeines Kyrie aus der D-Meſſe, das ihm bei dem Umzuge aus der Stadt in die Döblinger Landwohnung für einige Zeit abhanden gekommen war. Beſtürzt über den Verluſt fand er es durch Zufall als Einwicklungspapier von Butter u. dgl. in ſeiner Küche wieder, wozu es ſeine Köchin als vermeintliche Makulatur verwendet hatte.

Von Schindler bereits erzählt iſt der Umſtand, wie er während der Compoſition des Credo zu derſelben Meſſe in Mödling ein Paar Tage zu keiner Nahrung gelangt und, ohne es gewahr zu werden, ohne Hut, den ihm der Sturm entführt, nach Hauſe gekommen.

Zu ſolchen Zerſtreutheiten zählt ferner jene Thatſache: daß er in das damals neben der „Mehlgrube“ (jetzt Hôtel Munſch) beſtandene Gaſthaus zum „Schwan“ eingetreten, in der Abſicht, dort zu Mittag eſſen zu wollen. Er klopft dem Kellner, dieſer kömmt nicht gleich, klopft abermals, zieht mittlerweile ſein Notenheft aus der Taſche und beginnt darin zu componiren. Endlich frägt ſich der Kellner an, wird aber von dem tauben Meiſter nun nicht mehr wahrgenommen. Da er dem Kellner ein bekannter Gaſt, entfernt ſich dieſer wieder bis auf weiteres, und Beethoven ſchreibt eine längere Weile in Gedanken vertieft fort, klopft mit einemmal wieder, und — begehrt zu zahlen, obgleich er nichts gegeſſen hatte.

Dagegen gehört wohl wieder zu den geſuchten Uebertreibungen, wenn erzählt wird: daß Beethoven zur Zeit, als er in der Vorſtadt „Landſtraße“ gewohnt und in das dort befindliche Gaſthaus „zum Rothen Hahn“ gegangen, wenn die beſtellten weich-zu-kochenden Eier zu hart geſotten ihm vorgeſetzt worden, dieſelben dem Kellner nachgeworfen hätte. (Eine von Beethoven eine Zeit lang öfter beſuchte Weinhandlung iſt u. a. jene in dem linken Eckhauſe der Himmelpfort- zur Rauhenſteingaſſe befindliche: „zur Stadt Trieſt“; auch das „Jägerhorn“ in der Dorotheengaſſe. Den Erfolg ſeiner von dem Schuppanzigh-Quartette aufgeführten Kammer-Muſik-Compoſitionen aber wartete er gerne in einer Ecke des Bierhauſes zum „Igel“ am Wildpretmarkte ab, dem Hinterhauſe des bis zum J. 1869 beſtandenen Saales der Geſellſchaft der Muſikfreunde).

Zeugen die oben erzählten Vorkommniſſe, deren ähnliche noch eine Menge mitzutheilen wären, von Beethoven's oftmals völliger Abgezogenheit von der materiellen Umgebung, ſo fehlte es überhaupt nicht an bezeichnenden Eigenthümlichkeiten ſeines ſarkaſtiſch-humoriſtiſchen Charakters.

So äußerte Grillparzer ſich gegen mich (es war bei Gelegenheit eines Beſuches im März 1860): „Beethoven machte gerne und oft Späße, die ſo ganz aus der Art des geſellſchaftlichen Lebens hinausſchlugen. Seine Launen arteten mitunter geradezu in Widerwärtigkeiten aus, und doch lag bei all dieſen Extravaganzen etwas ſo unausſprechlich Rührendes und Erhebendes in ihm, daß man ihn hochſchätzen mußte, und ſich an ihn gezogen fühlte. Nur zum näheren Umgange war er eigentlich nur für Freunde geeignet, die ihn von der wahren Seite nahe kannten und Beweiſe der Achtbarkeit von ihm hatten. Dazu kam noch, daß die Converſation mit ihm im Allgemeinen ſehr beſchwerlich war; denn, abgeſehen davon, daß man ſtets ſchreiben mußte, ſprang er im Sprechen oft auf einen anderen Gegenſtand über, während man noch ſchrieb; da mußte man ihn dann, bis man fertig war, erſt an das vorhergegangene Geſpräch wieder erinnern, und da gab es leicht Verwirrung, u. ſ. w. So kam es, daß er, da er bei ſeiner Unbehülflichkeit im geſelligen Leben doch immer Leute um ſich brauchte, nur wahre Freunde, die ihm ganz ergeben waren, oder ſolche Leute um ſich haben konnte, welche ſeinen Umgang um des Intereſſes wegen ſuchten.“

Indem ich bei dieſer Aeußerung darauf anſpielte, daß die Feinde Schindler's dieſen häufig der letzteren Abſicht beſchuldigten, eben um — bei meiner Wohlmeinung für Schindler gegenüber jener einiger meiner Bekannten — Grillparzer's Urtheil hierüber zu erfahren, fuhr er fort: „Anbetrachts Schindler's werde ich übrigens nie vergeſſen, wie ſchmerzhaft durchdrungen er war, als er mir Beethoven's nahe bevorſtehendes Ende mittheilte.“ Und dann weiter: „Da er ſchon nach ein Paar Tagen mir Beethoven's Ende anzeigte, geſchah es, daß meine für Beethoven verfaßte Grabrede, wenigſtens im letzteren Drittheile nicht mehr ſo gut ausfiel, als ich ſie gemacht hätte, wenn ich, ſtatt ſie ſo unvorbereitet ſchreiben zu müſſen, noch mehr Zeit dazu gehabt hätte; denn ich war zu ſehr von der Nachricht erſchüttert, und, wenn ich von einer Sache ergriffen bin, kann ich nicht mehr gut arbeiten. So erging es mir z. B. auch dabei, als ich die Klage Ottokar's über der Leiche ſeiner Frau machte, daß ich mit Einem Male zu ſehr gerührt wurde und mir die Thränen in die Augen kamen. Das iſt bei uns: man ſoll zwar in der Situation ſich fühlen, empfinden, aber doch über derſelben ſtehen.“

Als bezeichnende Erlebniſſe mit Beethoven erzählte Grillparzer mir weiters: „Ich beſuchte Beethoven einſt in ſeiner Wohnung: Ungargaſſe zunächſt dem Glacis. Er ſtand eben am Klavier und hielt die Hände auf den Taſten. Als er mich ſah, ſchlug er lachend mit beiden Händen kräftig in die Taſten, und ging vom Klavier weg. — Wahrſcheinlich wollte er mir damit anzeigen: Du meinſt wohl, ich würde Dir etwas vorſpielen, aber ich thue es doch nicht. — Ich bat ihn auch nicht.“

Daß Grillparzer dieß Benehmen in ſolcher Weiſe auffaßte, dazu gab ihm wohl folgendes Erlebniß Vermuthung: „Er und wir, d. h. auch meine Mutter“, (erzählte er mir) „wohnten in demſelben Hauſe in Heiligenſtadt; er nach der Gaſſe, wir nach dem Garten zu, hatten aber eine gemeinſchaftliche Stiege und Hausflur. Wenn er ſpielte, hörte man es im ganzen Hauſe. Um es aber beſſer zu vernehmen, öffnete meine Mutter oft die Küchenthüre, die mehr an ſeine Wohnung anſtieß. Einſtens trat ſie vor dieſelbe hinaus auf den Flur, und zwar nur auf jenen Theil, der vor der Küchenthüre, alſo füglich noch zu unſerem Wohnungsantheile gehörte. Beethoven hörte zufällig eben dann auf, und trat vor ſeine Thüre, auch auf den Gang. Als er meine Mutter bemerkte, ging er raſch zurück, kam mit aufgeſetztem Hute wieder heraus und ſtürzte fort, und — niemals ſpielte er mehr den ganzen Sommer über. Vergebens ließ meine Mutter durch ſeinen Bedienten ihm, der damals noch hörte, ſagen: ſie wäre bloß zufällig auf dem Gange geweſen, gar nicht in der Abſicht, auf ihn zu hören. Auch ließ ſie die Küchenthüre ſperren. Niemand durfte von ihr aus mehr über dieſe Stiege gehen, ſondern Alles ging fürder bei'm Garten hinab und durch den Hof aus. — Er ſpielte doch nicht mehr.“

Und weiters fuhr Grillparzer in ſeinen Mittheilungen gegen mich fort: „In Hetzendorf war es, wohl um das Jahr 1823 oder 1824, wo ich ſo recht, am meiſten, mit Beethoven verkehrte. Einſtmals beſuchte ich ihn. Stellwagen gingen damals noch nicht; ich hatte alſo einen Fiaker genommen. Als ich wieder nach Wien zurück wollte, ſagte er mir, er wolle mich begleiten. Ich meinte, er würde bloß allenfalls ein Stück Weges mit mir fahren wollen; doch er fuhr bis zum Burgthore mit. Da ließ er anhalten, ſtieg aus, lief wie toll davon, und in einiger Entfernung lachte er laut auf und ſah ſich fortan nach mir um. Ich wußte nicht, was es zu bedeuten hätte, — als ich neben mir auf dem Wagenſitze ein zuſammengefaltetes Papier gewahrte. Es waren ſechs Gulden Wiener Währung, der Lohn für den Fiaker, und — das war es alſo: daß er ſich gefreut, mich überliſtet zu haben. — Von einem anderen hätte ich einen ſolchen Vorgang wohl als Beleidigung aufgenommen.“ — —

(Dieſe beiden Erzählungen ſind ſeitdem in Grillparzer's geſammelten Werken mitgetheilt erſchienen.)

„Eben ſo ſpeiſte ich“ — ſetzte Grillparzer noch hinzu — „nebſt Schindler einſtmals bei ihm in Hetzendorf; da brachte er aus dem Nebenzimmer fünf Flaſchen Rothwein: eine ſtellte er vor Schindler, eine vor ſich, und drei vor mich, mit der Bedeutung: da möge ich mich jetzt ſatt trinken!“

Uebel zu ſprechen aber war Grillparzer über Beethoven betreffs der ihm in ſeinen letzten Lebenstagen aus England zugekommenen („vorläufigen“) Geldſendung von 100 Pfund Sterling. Als ich im Geſpräche mit Grillparzer dieſen Umſtand berührte, ſprach ſich ganz und gar deſſen vorherrſchend patriotiſche Geſinnung in ſeiner gewohnten unverhohlenen Meinungsäußerung folgendermaßen aus: „Auch in Wien hat man ihm ja Unterſtützung genug gegeben, ſo daß er das Almoſen (anderes waren die 100 Pfunde nichts, denn man hätte ihm ja eine Penſion auswerfen können) nicht brauchte. Erzherzog Rudolf, Lichnowsky, Lobkowitz hatten ihm ja die Penſion zugeſichert, und nichts dafür verlangt, nicht einmal gefordert, daß er ſich dafür bedanke oder ſie anſähe, und — er hat es auch wahrhaftig oft getreu darnach gethan. — Und doch“, fügte Grillparzer gleich wieder hinzu, „lag bei allen ſeinen Launen, die, wie geſagt, oft an Widerwärtigkeiten gränzten, etwas ſo unausſprechlich Rührendes und Erhabenes in ihm, daß man ihn hochſchätzen mußte und ſich an ihn gezogen fühlte“ u. ſ. w.

Katharina Fröhlich, die jüngſte der drei Schweſtern dieſes Namens, überdieß vielfach bekannt als Jugendfreundinnen Franz Schubert's, bei welchen (in der Spiegelgaſſe 21) Grillparzer ſeit 1848 in traulicher Behauſung bis an ſein Lebensende wohnte, erzählte mir (es war auch im März 1860): „Beethoven wohnte in unſerem väterlichen Hauſe in Döbling (links, ſchlöſſelähnliches Haus nach jenem Prof. v. Jäger's, jenſeits des Baches, im Hoftrakte, erſter Stock). Wenn er eben mürriſcher Laune war und ſich Niemand zu ihm getraut, wurde ich, damals war ich ein Kind, oftmals mit der Augsburger Allg. Zeitung — ſeiner bevorzugten Lectüre — zu ihm geſendet. Er lächelte alsdann meiſt mir zu, ſetzte ſich wohl auch bisweilen an das Klavier und phantaſirte. Er liebte es dabei, mit der linken Hand F-Accorde zu greifen und mit der rechten auf und ab über die Taſten zu wiſchen, mit phantaſtiſchen Geberden. Einmal ward er dabei ſo wilden Ausdruckes, daß ich mich zu fürchten anfing und fortgehen wollte. Er aber winkte mir dann zu bleiben. gebieteriſch mit dem Finger mich gleichſam anweiſend, mich nieder zu ſetzen, und ſpielte dann gemäßigter." —

Intereſſant iſt jene Epiſode, welche, mir ſeit mehreren Jahren bereits bekannt, Ed. Hanslick (Neue freie Preſſe, 1870) zum erſten Male veröffentlichte: „Beethoven als Liebesbote". Ludwig Löwe war 1811 in Töplitz (Böhmen) und hatte mit der Wirthstochter Thereſe ein Liebesverhältniß. Er kam deßhalb immer erſt, wenn die anderen Gäſte fort waren. Beethoven, zur ſelben Zeit in dieſem Badeorte, kam, da er ſchon ſchwerhörig und darob hypochondriſch war, deßhalb ſpäter, um Niemand zu treffen. Der Vater des Mädchens entdeckte das Verhältniß, ſtellte Löwe zur Rede, und dieſer blieb freiwillig aus, um das Mädchen zu ſchonen, welches er ſehr liebte. Nach einiger Zeit begegnete er Beethoven im Curgarten, und dieſer, welcher ihm immer ſehr zugethan geweſen, frug Löwe, warum er nicht mehr zum „Stern" komme. Löwe vertraute ihm ſein Geheimniß, und bittet nunmehr Beethoven, ob er ihm nicht ein Briefchen an Thereſen beſorgen wolle. Beethoven ſagte ihm dieß nicht nur freundlich zu, ſondern erbot ſich auch, die Rückantwort zu beſorgen. Die Correſpondenz wurde auf ſolche Weiſe eine Zeit lang beſtellt. — Löwe weiß nicht, wann Beethoven abgereiſt, kam dann nach Prag, nachdem ſich die Liebenden Treue gelobt; doch wenige Wochen darnach erhielt Löwe die Todesnachricht ſeiner Thereſe. — Im J. 1823 kam Löwe nach Wien, um Gaſtrollen zu geben, und beſuchte Beethoven, der ſich aber an die Töplitzer Ereigniſſe nicht mehr erinnerte. Da ihm Löwe davon wieder Näheres erzählte, nahm er innigen Antheil an ſeinem Geſchicke, und, als er ihm weiters mittheilte, er werde gaſtiren, erwiderte Beethoven, er wolle, da er ſchon taub, Löwe in einem ihm ſchon bekannten Stücke ſpielen ſehen kommen. — Später ſahen ſich Beide nicht wieder. —

Sehr authentiſche Beſtätigungen oder theilweiſe Berichtigungen meiner Erinnerungen aus meinem Zuſammenleben mit Beethoven gewann ich durch ein letztliches Zuſammentreffen mit Anton Schindler am 9. und 11. Juli 1863 in Bockenheim bei Frankfurt a. M., wo (28, Haſengaſſe) dieſer in ſeinen letzten Lebensjahren wohnte. — Aus dieſen wiederholt mehrſtündigen, für uns Beide gar wehmüthig traulichen Zwiſchengeſprächen aus und über längſtverfloſſene Zeit folgendes:

„Es ſchien, als ob Beethoven mit manchen Perſonen kaum anders als witzelnd verkehren zu können vermochte. So nannte er z. B. Tobias Haslinger (früher Muſikalien-Handlung Steiner & Comp.) ſtets Adjutanterl, mit beſonderer Betonung des — wieneriſchen — erl, als Anſpielung auf ſeine ſecundäre Stellung zu Steiner.“ (Siehe ſpäter auch Beethoven's Brief an Haslinger wegen der Clementi'ſchen Klavierſchule und einen ähnlichen in Rottebohm's „Beethoviana“.) Ich ſah bei Schindler einen Canon, den Beethoven auf Graf Moritz Lichnowsky componirt hat (im Manuſcript natürlich), weil ihm dieſer einen ungünſtig ausgefallenen Rathſchlag — entſinne ich mich recht: betreffs einer zu veranſtaltenden Akademie — gegeben hatte. Der Text dieſes Canons lautet: „Lieber Herr Graf, Sie ſind ein Schaf“. —

Dieſe Vorliebe, Späße, ſelbſt abſonderlichſter Art, bei jeder möglichen Gelegenheit anzubringen, begegnet man ſehr häufig bei Beethoven. So fand ich ein Blatt (Brief) von Beethoven's Hand, mit einem lakoniſchen Auftrage in ſeiner oftmals beliebten Lapidarſchrift — mit Tinte — beſchrieben. Darunter: „Datum, ohne zu geben.“ —

A. W. Thayer zeigte mir einen Brief Beethoven's, überſchrieben: „Lieber Holz, vom Kreuze Chriſti!“ u. dgl. m.

Ich beſitze auch ein eigenthümliches Schreiben Beethoven's. Auf einem ganzen, auf meines Vaters Schreibepulte vorgefundenen, ungefalteten Bogen Conceptpapiers ſteht der ganzen Ausdehnung und Quere des Papiers nach — mit Bleiſtift — geſchrieben:

„Für Herrn
Hof-Sekretär von Breuning.“

Auf der Kehrſeite derſelben Bogenhälfte:

„Wenn Du vielleicht
über die Glacis heute
ſpazieren gehſt findeſt
Du mich zwiſchen 4
und 5 Uhr. —“

Und weiters Schindler: „Im Winter 1822—23 wohnte Beethoven in der Rothgaſſe 61 (jetzt Gumperdorferſtraße 14), im zweiten Stocke, mit der Ausſicht auf die Pfarr- (jetzt Leimgruben)gaſſe 20“. In dieſem Hauſe hatte er zu ſeinem großen Mißbehagen viel von der Grobheit des

Hausmeiſters zu leiden. Auch erhielt er daſelbſt die bekannte Neujahrsgratulation ſeines Bruders Johann als „Gutsbeſitzer“, die er ſofort mit Ludwig van Beethoven „Hirnbeſitzer“ auf der Kehrſeite der ihm geſendeten Viſitenkarte umgehend erwidernd berichtigte. „Es war zur Zeit, als er an der neunten Symphonie dichtete. Von da zog er mit beginnendem Sommer nach Penzing in das jetzt noch ſtehende ſchlöſſelähnliche Haus (dermalen 62, Parkgaſſe) zunächſt des — damaligen hölzernen — Steges für Fußgeher über den Wienfluß, welches Haus einem Schneider gehörte. Er pflegte ſich des Morgens am Fenſter zu raſiren, und, da ſein Aufenthalt bald bekannt wurde, benutzten die den Steg Paſſirenden die Gelegenheit, bei dieſem Morgengeſchäft am Fenſter ihn zu betrachten. Dieß begann Beethoven allgemach zu verdrießen, und, als die Leute fortan im Vorübergehen auf dem Stege ſtehen blieben, um ihn anzuſehen, beſchloß er, die Wohnung im Stich zu laſſen. — Er miethete ſofort in Hetzendorf in der ſchönen Villa (jetzt 32, Hauptſtraße) des Baron Pronay vier Zimmer für 100 Gulden Wiener Währung. Der Baron, welcher für Beethoven die größte Hochachtung und Verehrung hegte, hatte ihm den großen Park zur freien Benutzung geſtellt, und ſich einzig und allein ausbedungen, daß Beethoven nur in dem einen ſeiner Zimmer, welches dem Garten zugekehrt war, des Abends keinen Lärm machen ſolle, weil er unter demſelben ſelbſt und zwar ſehr leiſe ſchliefe. Es ging anfänglich Alles ſehr gut. Als aber der Baron aus überſchwenglicher Ehrerbietung vor Beethoven dieſem, ſo oft er ihn begegnete, tiefe Verbeugungen machte, und Beethoven dies gewahr wurde, begann er ſich unheimlich im Hauſe zu fühlen. Um dieß den Baron geradezu merken zu machen, ſuchte er ſich demſelben ſo unangenehm als möglich zu erweiſen: Er ſoupirte von nun an abſichtlich über ſeinem Schlafzimmer, und als Schindler, der für einen mehrtägigen Beſuch zu ihm gekommen war, ihn auf die geſtellte Bedingung wegen dieſes Zimmers aufmerkſam machte, begann er erſt recht ſich hörbar zu machen, mit den Fäuſten auf den Tiſch zu trommeln, denſelben hin und her zu ſtoßen, u. ſ. w. Schindler mißbilligte dieß Benehmen und verließ endlich das Zimmer. Folgenden Morgens erklärte er Beethoven, nach Wien zurückkehren zu wollen, und dieſer erwiderte nur darauf: „Sie werden doch vorher noch Kaffee nehmen?!“ — — — Beethoven waren die fortgeſetzten Complimente ſeines ihn ſo hochverehrenden Hausherrn nichts deſto weniger einmal unangenehm, und er vertauſchte dieſe reizende Wohnung mit einer anderen in Baden (Rathhausgaſſe 94), obgleich dort ein Schloſſer*) wohnte. — So geſchah es, daß Beethoven in dieſem Jahre vier Wohnungen zu gleicher Zeit beſaß, und in dieſer ſelben Zeit hatte er, wie ſchon geſagt, die neunte Symphonie eben begonnen!“ —

Für kommenden Winter 1823—24 zog er in die Ungargaſſe in das linke Eckhaus zur Bock- (jetzt Beatrix-) Gaſſe 5, mit der Ausſicht in letztere;

im Sommer 1824 wieder nach Baden;

im Winter 1824—25 in die Krugerſtraße 1009 (neu: 13), rechts die Stiege, zweiter Stock;

im Sommer 1825 wieder nach Baden, von wo er dann im Herbſte in das Schwarzſpanierhaus (Alſervorſtadt, alt 200, neu 5) — zum letzten Male — umzog. —

---

*) Dr. Hermann Rollett hat in ſeinem Schriftchen: „Beethoven in Baden“. Mitgetheilt zur Feier des 17. December 1870. (Aus dem Wochenblatt: „Badener Bote“.) Druck von J. Gräß in Baden bei Wien. Verlag des Verfaſſers —, Alles zuſammengeſtellt, was eine Beziehung Beethoven's zu Baden enthält oder andeutet, und ſagt (S. 7), es ſoll heißen: ſtatt Schloſſer- Kupferſchmiedemeiſter.

Beethoven's Bruder hieß eigentlich Caspar Carl, ließ ſich aber mit Vorliebe Carl, des ſchöneren Klanges wegen, nennen. — Hierbei will ich das Zerwürfniß erwähnen (ſiehe S. 2), welches Beethoven und meinen Vater wieder einmal, wie zeitweilig, und zwar diesmal für längere Zeit ernſtlicher entzweit hat. Caspar Carl war in Wien Beamter, Kaſſier; ſein Charakter nicht von gutem Rufe. Ein Freund meines Vaters, dem davon Kunde geworden, fand ſich veranlaßt, meinem Vater darüber Nachricht zu geben, in der Abſicht, daß dieſer, ohne die Quelle zu nennen, wofür er ſein Ehrenwort zu verpfänden hatte, Ludwig vor ſeinem Bruder warne: ſich mit ihm nicht in Geldverhältniſſe einzulaſſen. Mein Vater erfüllte treulich ſeine übernommene Aufgabe. Ludwig aber, in ſeinem niemals ermüdenden Beſtreben, ſeinen Bruder beſſern zu wollen, that nichts eiliger, als denſelben über ſeine Handlungsweiſe zur Rede zu ſtellen, und ihm die vernommenen Klagen über ſein unlauteres Gebahren vorzuhalten; er ging ſo weit, auf deſſen Andringen nach dem Urſprunge jener Nachricht, ſeinem Bruder den Namen ſeines Freundes Steffen zu nennen. Caspar wendete ſich nun direct an meinen Vater, und begehrte von ihm den weiteren Urheber dieſer „Denunciation“ zu erfahren, und, als mein Vater dieſen Namen (Rösgen) zu nennen, ſtandhaft ſich weigerte; erging ſich Caspar in den niedrigſten Beſchimpfungen, die ſo weit gingen, daß er Briefe ehrenrührigen Inhaltes unverſiegelt an ihn bei dem Portier des Hofkriegsrathes abgab. Mein Vater, durch dieſe Frechheit und durch Ludwig's Wortbrüchigkeit geärgert und verletzt, hielt dieſem eine ſcharfe Strafpredigt, die damit endete, daß er ihm erklärte, ſolcher Unverläßligkeit wegen mit ihm nicht weiter verkehren zu können. Die Spannung zwiſchen den beiden Freunden hielt längere Zeit an, — bis Ludwig jenen unvergleichlichen Verſöhnungsbrief geſchrieben:

„Hinter dieſem Gemählde*) mein guter, lieber St. ſey auf ewig verborgen, was eine Zeitlang zwiſchen unß vorgegangen — ich weiß es, ich habe Dein Herz zerriſſen, meine Bewegung in mir, die Du an mir gewiß bemerken mußteſt, hatte mich genug dafür geſtraft, Boßheit war's nicht, was in mir gegen Dich vorging, nein ich wäre Deiner Freundſchaft nie mehr würdig, Leidenſchaft bei Dir und bei mir — aber Mißtrauen gegen Dich ward in mir rege. — Es ſtellten ſich Menſchen zwiſchen unß — die Deiner und meiner nie würdig ſind; — mein Portrait war Dir ſchon lange beſtimmt, Du weißt es ja, daß ich es immer Jemand beſtimmt hatte, wem könnte ich es wohl mit dem wärmſten Herzen geben, als Dir treuer, guter, edler Steffen — Verzeih mir, wenn ich Dir wehe that; ich litte ſelbſt nicht weniger, als ich Dich ſo lange nicht um mich ſah, empfand ich es erſt recht lebhaft, wie theuer Du meinem Herzen biſt, und ewig ſeyn wirſt. Dein

(Ohne Datum.) (die Unterſchrift fehlt)

— Du wirſt wohl auch wieder ſo zutraulich in meine Arme fliehen, als ſonſt. —“

(Von Außen: „Pour Mr. de Breuning.“)

Daß ſolch herzlichem Entgegenkommen die aufrichtigſte Verſöhnung der beiden gerade ob ihrer zartfühlenden Freundſchaft wegen entzweit geweſenen Freunde auf dem Fuße folgte, verſteht ſich aus der Natur der Sachlage. —

---

*) Es iſt dieß das wohlgetroffene Miniatur-Portrait Beethoven's von Horneman 1802, das in meinem Beſitze und als Beigabe zu dieſem Buche zum erſten Male veröffentlicht erſcheint.

Doch ſeines Bruders Geldverlegenheiten hatten Ludwig leider ſchon veranlaßt gehabt, bei Frau von Brentano in Frankfurt a. M. 2300 Gulden zu leihen zu nehmen, beiläufig in dem Jahre 1810 oder ſpäter, welche Schuld Ludwig aber erſt um 1823 zurückſtellte. Um dieſer ihm gewordenen Gefälligkeit wegen habe Beethoven damals (ſo Schindler) längere Zeit hindurch wiederholt geäußert: daß er nur wahre Freunde in Frankfurt habe. —

Von anderweitigen Beziehungen auf Beethoven theile ich aus dieſen meinen Beſprechungen mit Schindler noch mit:

„1803 componirte ich auf einem dieſer Baumſättel den „Chriſtus am Oelberge““ — ſagte Beethoven zu Schindler —, auf einen aus der Wurzel doppelſtämmig ſich entfaltenden Baum hinweiſend, an der Stelle, wenn man von dem Hetzendorfer Thore des Schönbrunner Gartens nach dem Gloriette hingeht, zur Linken. Er wußte aber ſelbſt nicht mehr genau denſelben Baum herauszufinden, da deren mehrere gleich geformte dort ſtehen. Es mag um 1817—1825 geweſen ſein, als er mit Schindler dort war.

Als Beethoven mit demſelben ein andermal längs des Nußbaches bei Heiligenſtadt ſpazieren ging, ſagte er ihm auf einen (jetzt durch die ſeit 1863 dort aufgeſtellte Bronze-Büſte aus Fernkorn's Atelier bezeichneten*)) Baum hinweiſend: „Hier habe ich die „„Scene am Bach““ (Paſtoralſymphonie) componirt.“ (Ausführlicheres über dieſen Spaziergang: Schindler I., p. 154.)

---

*) Beethoven-Monument in Heiligenſtadt bei Wien. Wien (Zamarski und Ditmarſch) 1863.

Von der bereits in Angriff genommenen 10. Symphonie beſtehen einzelne Skizzen und zwar das Thema des erſten Satzes und jenes des Scherzo's, welch letzteres (nach der Art, wie mir es Schindler vorſang) dem Thema des erſten Satzes der fünften Symphonie ähnlich ſein dürfte. Beethoven hatte vor dieſe Skizzen einfach geſchrieben: „X. Symphonie“. Schindler veröffentlichte dieſelben im Muſikaliſch-kritiſchen Repertorium für Muſik. Leipzig 1824, bei Whiſtling.

Beethoven's Copiſt durch 30 Jahre war Schlemmer. Es war das Copiren ſeiner Manuſcripte eine ſchwierige Arbeit, und nur wenige konnten ihr gerecht werden. Schlemmer wohnte am Graben, unweit des Kohlmarktes, in dem Hintertracte eines Hauſes. Er hatte geſchulte Unterarbeiter, und namentlich unter dieſen einen langjährigen, welcher im Fiſchhofe (dann Galvagnihofe) am Hohen Markte, wie meine Mutter mir erzählte, in einem düſteren Nagelſchmiedgewölbe unter dem Durchgangsthore ſeine Copien gemacht haben ſoll. —

Unter Anderen frug ich auch: wie ſich die Geſchichte verhielt, daß Hummel in ſeinem (Schindler's) Concerte geſpielt, nachdem er ſeine Mitwirkung dem bereits todtkranken Beethoven zwar zugeſagt, nach deſſen inzwiſchen eingetretenem Ableben aber — meines Entſinnens — wortbrüchig von ſich abweiſen wollte.

Ganz eigenthümlich überraſchte es Schindler, daß ich mich dieſes in ſeiner Beethoven-Biographie (dritte Auflage, S. 198) abſichtlich verſchwiegenen Zwiſchenfalles erinnerte, und er erzählte mir hierauf folgendes: „Nun, da Sie ſich deſſen wirklich noch erinnern, will ich Ihnen den Sachverhalt mittheilen. Ja, es iſt wahr, daß Hummel, obgleich er Beethoven auf ſeinem Sterbebette Mitte März zugeſagt hatte, ſtatt ſeiner in meinem Concerte am 7. April 1827 im Joſefſtädter Theater zu ſpielen, nach deſſen Tode ſein Wort zurücknehmen wollte. Doch Hummel's Frau, geb. Röckel, die noch in Weimar als Witwe lebt, ward einſt von Beethoven geliebt, — er wollte ſie heirathen; aber Hummel hatte ſie ihm weggefiſcht. Als dieſe von mir den geänderten Entſchluß ihres Mannes hörte, antwortete ſie mir: „„Ich bewahre fortan ſo viel Zuneigung für Beethoven's Andenken, daß ich dieß nicht zulaſſen werde. Machen Sie keinen Schritt bei meinem Manne; ich verſpreche Ihnen, daß er Ihnen ſpielen wird.““ — Und Hummel ſpielte wirklich, und zwar phantaſirte er über ein Thema Beethoven's in unvergleichlich ſchöner Weiſe.“

Ich entſinne mich noch des enthuſiaſtiſchen Beifalls, den Hummel an jenem Abende von dem durch Beethoven's vor wenig Tagen erfolgten Tod noch durchſchütterten Publikum erfahren; da ich mit meinem Vater dem Concerte beigewohnt habe.

Schindler zeigte mir bei dieſer Gelegenheit auch eine nahmhafte Anzahl Briefe Beethoven's an ihn, ebenſo auch von Meyerbeer, Humboldt, der Ungher u. a.; — auch ein Packet noch, wie es Beethoven mit Bindfaden zuſammengebunden und hinterlaſſen, worin mehrere gedruckte Operntextbücher und Operntext-Manuſcripte behufs Compoſitionswahl ſich befanden.*)

Ferner ſah ich in Schindler's Beſitz aus dem Nachlaſſe Beethoven's: Die Odyſſee und Sturm's Betrachtungen über die Worte Gottes (Reutlingen 1811, 2 Bände) — mit mehrfachen eigenhändigen Rand-Anſtrichen und -Bemerkungen Beethoven's, welche aber theilweiſe vom Buchbinder — noch bei ſeinen Lebzeiten — beim Einbinden durchſchnitten worden waren.

---

*) Grillparzer's Meluſine, die, für Beethoven eigentlich geſchrieben, auch darunter war, aber mit welcher es auch nicht zur Ausführung gekommen, hat dann bekanntlich Conradin Kreutzer in Muſik geſetzt.

Auch einen Brief meiner Mutter an Schindler fand ich vor, worin ſie ſchreibt: daß Hotſcheva (des Neffen Carl Vormund nach meines Vaters Tode) Papiere herausgefolgt haben will, und — daß ſie in die Lage verſetzt worden, Schindler gegen jenen zu vertheidigen.

Einen gar eigenthümlich wehmüthigen und dabei doch freudigen Eindruck auf mich machte das Wiederfinden ſo mancher Gegenſtände, welche ich in jener längſt vergangenen Zeit ſo oft, ja täglich geſehen: ſein Spazierſtock aus Zuckerrohr, ſeine plumpe ſilberne Brille, das altmodiſche Monocle ſammt Schnur, zwei Petſchafte aus Meſſing, von denen der Stiel des einen gebrochen, LvB verſchlungen gebend, zwei als Schwerſteine von ihm verwendete Koſakenſtatuetten, die er einmal gekauft hatte und die auf ſeinem Arbeitstiſche ſtanden, eine auf drei Füßen ſtehende Handglocke aus Metall u. dgl. m.

All dies beabſichtigte Schindler an die königliche Bibliothek in Berlin nach ſeinem Tode zu beſtimmen, „nachdem dieſelbe bereits den größten Theil der Converſationshefte u. m. a. käuflich an ſich gebracht, und daſelbſt eine Art Beethoven-Muſeum errichtet werden ſollte.“ — Dabei bemerkte mir Schindler, daß es im Zuge ſei, auf zehn Jahre hinaus die Einſicht in dieſe in der königlichen Bibliothek zu Berlin befindlichen Beethoveniana für Jedermann zu unterſagen. — (Als ich dieß erfuhr, fühlte ich mich gedrungen, ihn zu erſuchen: er möge bei weiterer Uebergabe der noch in ſeinem Beſitze befindlichen Gegenſtände für mich — aus ſelbſtverſtändlichem Beweggrunde — in dieſer Hinſicht eine Ausnahme bedingen, was Schindler mir auch ohne weiters verſprach.)

Schindler ſchenkte mir während meines letzten Beſuches bei ihm ein copirtes Notenheft: Fragment aus dem Terzette in A-dur aus Fidelio mit eigenhändigen Correcturen Beethoven's: „Ich labt' ihn gern, den armen Mann ....“ — Noch einige Male nach dieſem meinem letzten Beſuche in Bockenheim wechſelte ich Briefe mit Schindler von Wien aus. Bevor ich das mir geſchenkte Notenheft aus Fidelio verſprochenermaßen zugeſendet erhalten hatte, — ſtarb Schindler (geb. 1796 in Medl in Mähren) am 16. Januar 1864. Seiner Schweſter Sohn Eglow aber übergab mir bald darauf, in treuer Befolgung der Beſtimmung ſeines Oheims, daſſelbe in Wien. Ich fand auf demſelben von Schindler's Hand geſchrieben: „A. Schindler Herrn Dr. Gerhard von Breuning als augenſcheinlichen Beweis, wie Beethoven ſeine Manuſcripte zu corrigiren pflegte. Vgl. Biographie v. Beethoven, II. 340.“

Nach ſo vielfältigem Wohnungswechſel alſo ſollte, ſo hatte es das mißgünſtige Geſchick gewollt, der große Mann nun ſeine letzte Wohnung — zu traulich nachbarlichem Familienverbande voll lieber Jugenderinnerungen — im Schwarzſpanierhauſe finden, und zwar um die, Eingangs erwähnte, Michaeli-Umziehzeit. Es war in der Zeit zwiſchen dem 29. September und 12. October 1825, als Beethoven dieß Haus am Alſervorſtädter Glacis, alt: 200, neu: Schwarzſpaniergaſſe, 5, bezog.

Wenn man von der Innigkeit unſerer Freude ob dieſes Ereigniſſes auf deren Dauer zu ſchließen berechtigt geweſen wäre, ſo hätte dieſe wahrſcheinlich zu längerer Ausdehnung ſich geſtalten müſſen. Doch es war leider anders im räthſelvollen Buche des Schickſals verzeichnet. Das durch dieſe unſere enge Nachbarſchaft ſofort angebahnte, ja im wahren Sinne des Begriffes für meine Eltern verjüngte freundſchaftliche Zuſammenleben ſollte nur zu einer überaus erhebenden, aber deſto kürzeren Epiſode für meine Jugendzeit werden, um deſto unerwarteter und empfindlicher für mein ganzes Leben faſt mit einem Male zu enden. — So kurz aber dieſe Epiſode, ſo tief haben ſich die Begebenheiten während derſelben in dem Gemüthe des damals überglücklichen zwölfjährigen Knaben eingeprägt, und, wenn derſelbe nach den ſie endenden ſchweren Schickſalsſchlägen auch in ganz andere Lebensverhältniſſe geworfen wurde, einer ganz verſchiedenartigen Lebensrichtung zugewendet worden, ſo blieben doch die innerhalb jener ſchönen Zeit erlebten Eindrücke unauslöſchlich in ſeinem Gedächtniſſe.

Biographieen, Mittheilungen und ſelbſt Anekdoten über dieſe letzte Lebensepoche Beethoven's ſind ſeitdem in Fülle erſchienen, und Manches iſt erzählt und in die Oeffentlichkeit geſchleudert worden, was mehr der Erfindung als der Wahrheit angehört. Dieß ſagt mir meine Erinnerung an jene unvergeßliche Zeit, dieß beſtätigt mir der theilweiſe Einblick in die mir von daher noch wohlbekannten Converſationshefte, dieß erwieſen mir meine letztlichen Beſprechungen mit Schindler, u. a. m. — So will ich denn verſuchen, das mir Erinnerliche aus jener Zeit wiederzugeben. Ich fühle mich hierzu auch um ſo mehr berufen, als gerade über Beethoven's letzte Lebenszeit unverhältnißmäßig mehr Unrichtiges und überhaupt nur Spärlicheres bekannt geworden, ich aber der einzige noch Lebende bin von jenen Wenigen, welche Beethoven in dieſer letzten Lebensepoche, zumal in ſeinen letzten drei Lebensmonaten, d. i. während ſeiner Krankheit, täglich mehrſtündig umgeben haben.

Der Zufall, daß Beethoven ſo nahe bei uns die Wohnung gefunden, war auch ihm gar ſehr willkommen, und höchſt ungeduldig hatte er ſich nach der Umziehzeit geſehnt; denn die gleich bei jenem erſten Begegnen (S. 2) an meine Mutter geſtellte Bitte um ſofortige Regelung ſeines niemals geordneten Hausweſens wiederholte er nunmehr bei jedem ſeiner einſtweilen durch die Herſtellung der neuen Wohnung häufig veranlaßten Beſuche.

Die Wohnung war auch allerliebſt. Das Schwarzſpanierhaus, am Alſervorſtädter Glacis, mit ſeiner Fronte gegen Süden, damals noch von keinen der ſeitdem erſtandenen Neubauten umgeben, gewährte weite Ausſicht über das Glacis und die gerade gegenüber liegende innere Stadt mit ihren Baſteien und Kirchenthürmen, links nach der Leopoldsvorſtadt und darüber hinaus nach den überragenden Bäumen des Praters und der Brigittenau, nach vorne über den ausgedehnten Exercierplatz der Joſefſtadt, die kaiſerlichen Stallungen, Mariahilfer- und anderen Vorſtädte und nur rechts war die Fernſicht durch das Rothe Haus, in deſſen zweitem Stockwerke die von uns bewohnten 10 Fenſter vom Hausthore herwärts ſich befanden, abgeſchloſſen. Das Haus, ſammt der anſtoßenden Kirche, — welche zu jener Zeit als Militair-Betten-Magazin benützt worden —, einſt von den aus Spanien abgeſtammten Benedictinern gebaut, weiſt eine auf ſeine damalige Beſtimmung abzielende Eigenthümlichkeit in der Anordnung ſeiner Fenſter:

Um die Zimmer der Prälatenwohnung nämlich höher halten zu können, zeigt der Mitteltract des Hauſes nur zwei Stockwerke in einer Reihe von neun Fenſtern, während zu beiden Seiten drei Stockwerke mit je vier Fenſtern die Fronte abſchließen. Dieſe Fenſteranordnung iſt aber derart vertheilt, daß ſämmtliche Fenſter des oberſten Stockwerkes in einer ununterbrochenen Reihe fortlaufen. Von dieſen fangen Beethoven's Fenſter im oberſten (zweiten) Stockwerke mit dem fünften, von der Kirche aus gerechnet, an und hören mit dem neunten (jenem jenſeits des Hausthores) auf.

Zur Wohnung gelangte man über die ſchöne Haupttreppe. Im zweiten Stockwerke links durch eine einfache etwas niedere Thüre eintretend, befand man ſich in einem geräumigen Vorzimmer mit einem Fenſter (jenem über dem Hauptthore) nach dem Hofe. Aus dieſem Vorzimmer geradeaus kam man in die Küche und in ein großes Dienſtbotenzimmer; ſämmtlich, Alles in Allem mit vier Fenſtern, nach dem Hofe ſehend. Der ſehr geräumige viereckige Hof des Hauſes iſt von drei Seiten durch das Gebäude ſelbſt gebildet, und war zur damaligen Zeit nach rückwärts von dem großen Hausgarten begränzt. Dieſer letztere iſt ſeitdem längſt für Bauplätze verkauft worden und wurde durch die darauf gebauten Häuſer eine Gaſſe gebildet, welche in gerader Richtung von dem Lackirergäßchen gegen jene obenangegebenen Vorzimmerfenſter läuft, um dann im rechten Winkel in die Garniſonsgaſſe gegen den auch erſt in ſpäterer Zeit erbauten Neutract des Allgemeinen Krankenhauſes einzumünden. Sie entſtand ſolcherweiſe im Jahre 1845, ihr Name aber dadurch, daß Buchhändler Dirnböck als bedeutendſter Häuſerbeſitzer daſelbſt, als man ihm vorgeſchlagen hatte, dieſe Gaſſe nach ſeinem Namen benennen zu laſſen, in anerkennenswerther Selbſtverläugnung ſie Beethoven-Gaſſe taufte.

Wenn Wegeler (Nachtrag, S. 11) bei dem Worte: Alſer-Kaſerne als Anmerkung die Erläuterung hinzufügt: „Die in den letzten Jahren neu errichtete Gaſſe, die Beethoven'ſche, läuft hinter dieſem Hauſe und dem zu den

Schwarz-Spaniern genannten, Beethoven's Sterbehaus, gerade her“, ſo muß dieſe der Wirklichkeit nicht deutlich entſprechende irrthümliche Erläuterung der 49jährigen Abweſenheit Wegeler's von Wien zu Gute gehalten werden.

Aus dem Vorzimmer links aber tritt man in ein ſehr geräumiges Kabinet mit einem Fenſter auf die Straße hinaus (es iſt dieß jenes über dem Hausthore), aus dieſem links in ein gleiches mit einem Fenſter, nach rechts aber aus dem Eintrittskabinet in ein großes Zimmer mit zwei Fenſtern, und aus dieſem endlich abermals in ein großes Kabinet mit einem Fenſter (es iſt dieß das fünfte Fenſter von der Kirche ab), aus welchem Kabinet eine kleine Verbindungsthüre nach dem Dienſtbotenzimmer führt. Dieſe fünf Fenſter ſehen nach dem Glacis. — Licht, Wärme, Geräumigkeit, meines Vaters Nachbarſchaft u. A. m. geſtalteten dieſe Wohnung dem nach ſolchen Verhältniſſen verlangenden Beethoven zu höchſt angenehmer Behauſung. Die Wohnung war mir aus früherer Zeit bereits bekannt; denn dieſelben Räumlichkeiten mit Einbeziehung des nunmehr davon getrennten Theiles der weiteren vier Fenſter bis zur Kirche, zu welcher anderen Wohnung eine beſondere Schneckentreppe führt, waren zu Anfang der 1820er Jahre von dem Feldmarſchall-Lieutenant Baron Minutillo bewohnt geweſen, deſſen Söhne meine Geſpielen waren; (dieß zur Widerlegung, daß die Wohnung eine ärmliche war). Die Wohnung beſteht noch dermalen in gleicher Eintheilung, wie zu Beethoven's Zeit; nur mit der Küche war eben eine Verlegung vorgenommen worden, als ich am 29. März 1860, zufälligerweiſe dem 33. Begräbnißjahrestage des großen Todten mit mehreren Freunden (A. W. Thayer, Prof. Linzbauer ſammt Frau und Herrn Sectionsrath Walther und Frau) zum erſten Male wieder und wenige Tage darnach mit meiner Familie die zu der Zeit leere Wohnung abermals betrat.

Die Wohnung, Beethoven's cyniſche Lebensart genugſam beurkundend, ward folgendermaßen eingerichtet:

Im einfenſterigen Eintrittszimmer ſtanden, außer einigen Seſſeln an den Wänden, ein einfacher Speiſetiſch, rechts an der Wand ein Credenzkaſten (meines Erinnerns), oberhalb deſſelben hing das Oel-Bruſtbild des — von Beethoven ſo ſehr geliebten — väterlichen Großvaters Ludwig (jetzt im Beſitze der Witwe des Neffen Carl). Es ſtellt den Großvater in grünem Pelzcoſtume, ein Notenheft in der Hand haltend, vor. Es war daſſelbe, welches ſeiner Zeit in Bonn bei dem Wirthe im Verſatz geweſen und das einzige Stück, das Beethoven in ſpäterer Zeit aus der elterlichen Verlaſſenſchaft nach Wien ſich nachkommen ließ. — Das einfenſterige Zimmer links entbehrte, — außer jenem damals außer Gebrauch geſetzten Schreibpulte (der nunmehr in meinem Beſitze) rechts neben dem Fenſter —, aller Meubeleinrichtung. (Nur im Fond deſſelben hing inmitten der Mauer Beethoven's eigenes großes Bild (das mit der Lyra und dem Tempel des Galitzinberges), (jetzt im Beſitze der Witwe des Neffen Carl und in ziemlich gleichzeitiger Copie bei A. W. Thayer).) Rundum am Boden aber lagen in ungeſichteter Unordnung Stöße geſtochener wie geſchriebener Noten, fremder wie eigener Compoſition. Selten ward dies Kabinet von irgend Jemand betreten und, wenn ich manchmal — aus Neugierde oder Zeitweile, auch wohl mitunter, weil Beethoven mich nach etwas zu ſuchen dahin ſandte — in daſſelbe kam; ſo wandelte ich zwiſchen dem anſcheinend alten, jedenfalls über einander geworfenen Plunder — bei meinem damals noch ſo jugendlichen Alter wenig bewußt jener Schätze, welche ein halbes Jahr nach

Beethoven's Tode bündelweiſe, viele Manuſcripte, theilweiſe noch unedirtes enthaltend, zu wenigen Gulden in alle Welt geſchleudert werden ſollten!

Die beiden Gemächer rechts vom Eintrittszimmer waren nun erſt eigentlich Beethoven's Aufenthalt, und zwar das erſte ſein Schlaf- und Clavierzimmer, das letzte, das Kabinet, die Schöpfungsſtätte ſeiner letzten Werke (zumal der Gallitzin-Quartette), d. i. ſein Compoſitionszimmer.

In Mitten des erſten (zweifenſterigen) Zimmers ſtanden in einander, Bauch an Bauch geſetzt, zwei Claviere. Mit der Claviatur gegen den Eintritt zu jener engliſche Flügel, welcher ihm einſt von den Philharmonikern aus England zum Geſchenke gemacht worden war. Die Namen der Geber, von denen ich mich auf jenen Kalkbrenner's, Moſcheles's Broadwood's, genau erinnere, ſtanden eigenhändig mit Tinte geſchrieben auf dem Reſonnanzboden unterhalb der Primſaiten. Dies Clavier, aus der Fabrik Broadwood's, reichte nach oben nur bis zum C. Nach der anderen Seite — mit der Claviatur gegen die Thüre des Compoſitionszimmers ſehend — ſtand ein Flügel des Clavierfabrikanten Graf in Wien, Beethoven zur Benutzung überlaſſen, oben bis F reichend.*) Ueber deſſen Claviatur und Hammerwerk befand ſich ein, gleich einem gebogenen Reſonnanzbrette aus weichem dünnen Holze conſtruirter, einem Souffleurkaſten ähnlicher Schallfänger aufgeſtellt, ein Verſuch, die Tonwellen des Inſtrumentes dem Ohre des Spielenden concentrirter zuzuwenden. Doch, wie ſelbſt dieß in der letzten Zeit gänzlich vergebliche Mühe geweſen, beobachtete ich auf unzweifelhafte Weiſe eines Tages im Sommer 1826, wovon ſpäter noch die Rede ſein wird. An dem Pfeiler zwiſchen beiden Fenſtern dieſes Zimmers ſtand ein Schubladkaſten, und auf demſelben die Wand hinan eine vierfächerige, ſchwarz angeſtrichene Bücherſtellage*) mit Büchern und Schriften, vor derſelben auf dem Kaſten aber lagen mehrere Hörrohre und zwei (fälſchlich als Amati bezeichnete) Geigen; all dieß in Unordnung und arg beſtäubt. Beethoven's Bett, Nachtkäſtchen, ein Tiſch und Kleiderſtock nächſt des Ofens machten den Reſt dieſer Zimmereinrichtung aus.

---

*) Im Mai 1866 brachte die Beilage zur „Preſſe" die Genealogie eines „Claviers Beethoven's", von dem Claviermacher S. A. Vogel in Peſth herſtammend, welches Samuel Gyulai in Klauſenburg (Belső-Farkas-utcza 81) beſitze. Gerade der Umſtand, daß in demſelben „das meiſterhaft gearbeitete Wappen und deutlich erkennbare Portrait aus der Jugendzeit des L. van Beethoven angebracht" ſeien, läßt eher auf die Annahme ſchließen, daß irgend ein Beethovenverehrer dieß Clavier in ſolcher Ausſchmückung für ſich ſelbſt habe verfertigen laſſen.

Das letzte (wieder einfenſtrige) Zimmer war Beethoven's Arbeitsſtube. Hier ſaß er an einem, etwas ab vom Fenſter, gerade vor die Eingangsthüre geſtellten Tiſche, mit dem Geſichte nach der Thüre zum großen Zimmer gewendet, die rechte Körperſeite dem Fenſter zugekehrt. In dieſem Kabinete befand ſich unter anderen Käſten jener ſchmale hohe, ſehr einfache Bibliothek- oder Kleiderchiffonier, den A. W. Thayer dermalen — nach Fräulein Annacker — beſitzt. —

Meine Mutter alſo hatte es übernommen, die Einrichtung der Wirthſchaft zu leiten. Ihr erſtes Geſchäft war: ihm brauchbare Dienſtleute aufzunehmen: Eine Köchin („Sali") ward gefunden, und in der That, wie es die Folge erwies, in ihr eine ſo ergebene verläßliche Perſon, daß ſie als treue Wirthſchafterin und ſpäter nebſtbei Pflegerin Beethoven's Haus ſofort bis zu ſeinem Ende wohnlich machte. Dieſer „Beethoven-Sali“ ward eine Küchenmagd beigegeben, und die erforderliche Kücheneinrichtung eingekauft.

---

*) Dieſelbe, jedoch um zwei Fächer vermindert, iſt jetzt in meinem Beſitze. — Auf der nach Beethoven's Todestage gemachten Zeichnung dieſes Zimmers (unrichtig als: Beethoven's Studierzimmer unterſchrieben) findet ſich dieſe Stellage noch mit vier Fächern vor, von den beiden Clavieren aber nur mehr der engliſche Flügel, und überdieß bereits gewendet geſtellt. Die Büſte Beethoven's auf dem Fenſter iſt des Zeichners Zugabe.

In dieſer Periode der Wirthſchaftsbeſtellung nahm er ſich vor, uns zu Tiſche zu ſich zu laden, — ein Vorhaben, welches er uns ſchon lange zuvor in Ausſicht geſtellt hatte, — und mein Vater erhielt jenen humoriſtiſch-rhapſodiſchen Brief, welcher in meinem Beſitze, und durch Wegeler (Nachtrag Seite 21) mit meiner Gutheißung veröffentlicht, dort aber fälſchlich als im Jahre „wahrſcheinlich 1820“ geſchrieben von ihm angegeben wurde:

„Du biſt, mein verehrter Freund, überhäuft, und ich auch. Dabei befinde ich mich noch immer nicht ganz wohl. — Ich würde Dich jetzt ſchon zum Speiſen eingeladen haben, allein bis jetzt brauche ich mehrere Menſchen, deren geiſtreichſter Autor der Koch, und deren geiſtreiche Werke ſich zwar nicht in ihrem Keller befinden, die ſolchen jedoch in fremden Küchen und Kellern nachgehen; — mit deren Geſellſchaft Dir wenig gedient ſein würde. Es wird ſich jedoch bald ändern. Czerny's Clavierſchule nehme einſtweilen nicht, ich erhalte dieſer Tage nähere Auskunft über eine andere.

Hier das Deiner Gattin verſprochene Modejournal und etwas für Deine Kinder. Das Journal kann Euch von mir immer wieder zugeſtellt werden, ſo wie Du über alles Andere, was Du von mir wünſcheſt, zu gebieten haſt.

Mit Liebe und Verehrung

Dein Freund Beethoven.

Ich hoffe, uns bald zuſammen zu ſehn.“

(Das Journal-Heft enthielt Schweizer-Anſichten: Luzern u. a. m. — Später hat er es für kurze Zeit wieder zurückbegehrt; doch durch die dazwiſchen tretende Krankheit und Tod iſt es für uns abhanden gekommen, da er es vermuthlich jemand Anderem geliehen hatte.)

Aus obigem Schreiben leuchtet ſeine faſt idylliſche Anhoffung bevorſtehender lange entbehrter Behäbigkeit in ſeiner neuen Behauſung hervor, nicht minder der Wunſch nach geſelligem Umgange; wie er denn überhaupt nicht menſchenſcheu war, hingegen — aus eigener leidiger Erfahrung — fremde oder verwandtſchaftliche unangenehme Umgebung keineswegs zu lieben Urſache hatte und nicht darnach verlangte.

So geordnet übrigens jetzt ſeine Hauswirthſchaft ſich bald beſtellt fand, ſo unordentlich blieb jedoch fortan ſeine Zimmereinrichtung, ſtaubig und unter einander geworfen ſeine Papiere und Habſeligkeiten, unausgebürſtet ſeine Kleider bei allem blendenden Weiß und Reinheit ſeiner Wäſche und trotz des vielfachen Waſchens ſeines Körpers. Dieß überreichliche Waſchen mag wohl einſtens auch die urſprüngliche Gelegenheitsurſache zum Entſtehen ſeiner Gehörkrankheit — etwa durch rheumatiſche Entzündung — abgegeben haben; mehr, als „ſeine Anlage zu Unterleibsleiden“, wie mehrfältig angenommen wird. Er hatte ſtets die Gewohnheit gehabt, wenn er längere Zeit am Tiſche componirend geſeſſen und hiervon den Kopf erhitzt fühlte, zum Waſchtiſche zu eilen, Kannen Waſſers über den erhitzten Kopf zu ſtürzen, und nach ſolcherweiſe bewirkter Abkühlung, nur flüchtig abgetrocknet, wieder zur Arbeit zurückzukehren oder wohl gar noch inzwiſchen einen Spazierlauf ins Freie zu unternehmen. Wie ſehr dieß Alles in flüchtiger Haſt geſchah, um hierbei nicht aus ſeinem Phantaſieenfluge geriſſen zu werden, und wie wenig hierbei an ein erforderliches Abtrocknen ſeiner durchnäßten Haaresfülle gedacht worden, beweiſt ſchon die Thatſache, daß es dabei vorkam, daß das über den Kopf geſchüttete Waſſer, von ihm unbemerkt, reichlich über den Fußboden ſich ergoß, ja denſelben auch durchdrang, an der Zimmerdecke der unterhalb wohnenden Partei zum Vorſchein kam, und ſeinerzeit mitunter zu unliebſamen Behelligungen von Seite dieſer, des Hausmeiſters und ſchließlich des Hauseigenthümers, ja ſelbſt zur Wohnungskündigung geführt hatte. —

Meine Mutter, aus jener, ordnungsliebenden Hausfrauen ſo gerne anhaftenden Scheu vor beſtaubten Tellern und Beſtecken u. dgl. m. mit Mittags-Einladungs-Gelüſten unter ſolchen Verhältniſſen nicht eben ſehr einverſtanden, ſuchte ſeinem nunmehr öfter wiederholten Anſinnen, uns zum Mittagsmahle zu laden, allemal auszuweichen, es vorziehend, ihn dagegen lieber zu Tiſche zu uns herüber zu bitten. Leider erfuhr ich dieſermaßen niemals das intereſſante Vergnügen, ein Mittagsmahl bei ihm beobachtet zu haben. Dafür nahm er wohl gerne die Einladungen zu uns an, oder ſandte uns gar oft ein Stück Fiſch, wenn er ſolchen ſich auf dem Markte hatte kaufen laſſen; denn Fiſche zählten zu ſeinen Lieblingsgerichten, und, was er liebte, wollte er ſo gerne mit ſeinen Freunden theilen.

Wenn er nun bei uns Mittags gegeſſen, und häufig auch ſonſt, ging er Nachmittags mit uns ſpazieren, zumal an Sonntagen, da an Wochentagen mein Vater nur zu ſelten einen freien Nachmittag ſich gönnte. Gar einfach waren damals die Spaziergänge, und höchlichſt zufriedengeſtellt waren wir Alle, wenn wir einmal, ſtatt über das allzugewohnte Glacis, über den Linienwall oder nach Hernals und Ottakring, oder gar einmal nach Schönbrunn gingen. — Da er hierbei bald meine große Anhänglichkeit an meinen Vater wahrnahm und bemerkte, daß ich gleichſam unzertrennlich mich immer um ihn bewege, gab er mir ſofort den Spitznamen „Hoſenknopf", weil ich „wie der Knopf an der Hoſe an ihm hafte." — Da ich aber auch bei dieſen Spaziergängen außerdem vielfach voraus und wieder zurück zur Geſellſchaft lief und überhaupt ſehr beweglich war, änderte er ſpäter dieſen Namen in „Ariel" um, weil dieſer behend hin und wieder laufende Bote in Shakeſpeare's „Sturm" ſo heißt. Dieſe beiden Namen behielt er für mich fortan ſo beharrlich bei, daß er im Verlaufe dieſer Zeit, und noch während ſeiner Krankheit, wenn er mir nach unſerer Wohnung im Rothen Hauſe Briefchen ſchrieb, alle dieſe mit dem einen oder dem anderen dieſer Namen begann. Ich hatte in Allem zwölf ſolcher, in Knotenform zuſammengefalteter Briefchen mit Beſtellungen für mich oder meine Eltern zugeſchickt erhalten, von welchen drei mit: „Lieber Hoſenknopf!", neun mit: „Lieber Ariel!" überſchrieben waren. Eilf davon waren mit Bleiſtift, nur einer mit Dinte geſchrieben. Zu meinem untilgbaren Leidweſen wurden mir dieſelben beim Ausziehen aus unſerer Wohnung nach meines Vaters Tode — als vermeintliche Papilotten — von unkundiger Hand weggeworfen. —

Beethoven's äußere Erſcheinung hatte, der ihm ganz eigenthümlichen Nonchalance in der Bekleidung wegen, auf der Straße etwas ungewöhnlich Auffälliges an ſich. Meiſt in Gedanken vertieft und dieſe vor ſich hinbrummend, geſtikulirte er, wenn er allein ging, nicht ſelten mit den Armen dazu. Ging er in Geſellſchaft, ſo ſprach er ſehr lebhaft und laut, und, da der ihn Begleitende dann immer die Antwort in das Converſationsheft ſchreiben mußte, wurde im Gehen wieder häufig inne gehalten, was an ſich ſchon auffällig und durch allenfalls noch mimiſch geäußerte Antworten noch auffälliger wurde.

So kam es, daß die meiſten der ihm Begegnenden ſich nach ihm umwandten, die Straßenjungen auch wohl ihre Gloſſen über ihn machten, und ihm nachriefen. Neffe Carl verſchmähte deßhalb mit ihm auszugehen, und hatte ihm auch geradezu einmal geſagt, daß er ſich ſchäme, ihn ſeines „narrenhaften Ausſehens“ wegen auf der Straße zu begleiten, worüber er ſehr gekränkt und verletzt uns gegenüber ſich äußerte. Ich dagegen war ſtolz darauf, mit dieſem bedeutenden Manne mich zeigen zu können.

Der damals übliche Filzhut, den er beim Nachhauſekommen, wenn auch von Regen triefend, nur nach leichtem Ausſchwenken (eine Gewohnheit, die er auch wohl bei uns, unbekümmert um alle Zimmereinrichtung, übte) über die oberſte Spitze des Kleiderſtockes ſchlug, hatte in Folge deſſen in ſeinem Deckel die Ebene verloren und war davon gewölbt nach oben ausgedehnt. Vor wie nach dem Regen nur ſelten oder gar nicht gebürſtet und dann wieder einmal beſtaubt, hatte der Hut ein bleibend verfilztes Ausſehen. Dazu trug er denſelben nach Thunlichkeit aus dem Geſichte hinaus, um die Stirne frei zu haben, während beiderſeits die grauen wirren Haare, wie Rellſtab bezeichnend ſagt: „nicht kraus, nicht ſtarr, ſondern ein Gemiſch von Allem“, nach Außen flogen. Durch das Aufſetzen und Tragen des Hutes weit aus dem Geſichte nach hinten bei hochgetragenem Kopfe aber kam die rückwärtige Krempe in Colliſion mit dem damals ſehr hoch zum Hinterhaupte ragenden Rockkragen, was der Krempe eine nach aufwärts geſtülpte Form gab, den Rockkragen aber durch die beſtändige Berührung mit der Krempe abgeſchabt erſcheinen ließ. Die beiden ungeknöpften Rockflügel, zumal jene des blauen Frackes mit

[illegible]

Meſſingknöpfen, ſchlugen ſich nach Außen, beſonders beim Gehen gegen den Wind, um die Arme um; ebenſo flogen die beiden langen Zipfel des um den breit umgeſchlagenen Hemdkragen geknüpften weißen Halstuches je nach Außen. Die Doppellorgnette, die er ſeiner Kurzſichtigkeit wegen trug, hing loſe herab. Die Schöße des Rockes aber waren ziemlich ſchwer beladen; denn außer dem oftmals hervorhängenden Taſchentuche einerſeits ſtack andererſeits darin ein durchaus nicht dünnes zuſammengefaltetes Quart-Notennotizheft, dann noch ein Octav-Converſationsheft nebſt dickem Zimmermannsbleiſtift*), dieß zum Verkehr mit den zu begegnenden Freunden und Bekannten, und in früherer Zeit, ſo lange es noch half, ein Hörrohr. Das Gewicht des Notenheftes verlängerte den einen Schoß bedeutend und außerdem zeigte ſich die Taſche deſſelben in Folge des häufigen Herausziehens deſſelben und des Converſationsheftes, mit der Hand derſelben Seite, nach Außen gekehrt. — Die bekannte Federzeichnung giebt einigermaßen die Geſtalt Beethoven's wieder, wenn auch der Hut niemals ſeitlich eingedrückt geweſen, wie es dieſelbe — in üblicher Uebertreibung — darſtellt. — Die hier ſkizzirte Aeußerlichkeit Beethoven's hat ſich meinem Gedächtniſſe unauslöſchlich eingeprägt. Gar oft ſah ich ihn ſo, von unſeren Fenſtern aus, gegen zwei Uhr — ſeiner Eſſensſtunde — vom Schottenthore her über den Glacistheil, wo jetzt die Votivkirche ſteht, in ſeiner gewohnten vorhängender

---

*) Wie Beethoven von einer ihm eigenthümlichen Unbeholfenheit geweſen: die Schreibfedern ſich zurechtzuſchneiden, ebenſo erwieſen ſich ſeine mehr plumpen Finger auch wenig geeignet, die Bleiſtifte, ohne ſie bald zu brechen, zuzuſpitzen. Dieß mag die Veranlaſſung gegeben haben, daß er es liebte, Bleiſtifte dicken Kalibers, ähnlich jenen, wie ſie die Zimmerleute zu gebrauchen pflegen, ſich anzuſchaffen.

(nicht aber gebeugten) Körper- und gehobener Kopfhaltung, ſeiner Wohnung zuſegeln, oder ich ging wohl ſelbſt mit ihm.

Auf der Straße, wo man nicht immer Zeit genug hatte zu ſchreiben, war die Converſation mit ihm am beſchwerlichſten, und, wie er überhaupt vollkommen taub war, dafür gab mir Folgendes ſchlagenden Beweis, wenn es eines ſolchen noch bedurft hätte: Er wurde einſtens bei uns zu Tiſche erwartet, es ging ſchon nahe auf 2 Uhr (unſere Eßſtunde). Meine Eltern, in beſtätigtem Argwohne, er dürfte, im Componiren vertieft, der Zeit nicht gedenken, ſandten mich zu ihm hinüber, ihn abzuholen. Ich traf ihn am Arbeitstiſche, das Geſicht der offenen Thüre zum Clavierzimmer zugewandt, an einem der letzten (Gallitzin'ſchen) Quartette ſchreibend. Er hieß mich, kurz aufblickend, etwas warten, bis er den eben feſtgehaltenen Gedanken zu Papier gebracht haben werde. Kurze Zeit verhielt ich mich ruhig, dann rückte ich dem zunächſt ſtehenden Graf'ſchen Clavier (mit dem aufgeſetzten Schallfänger) nahe und fing, von Beethoven's Taubheit für Töne*) nicht überzeugt, an, leiſe auf den Taſten zu klimpern. Ich blickte dabei öfter nach ihm, prüfend, ob er ſich dadurch behindert fühlen möchte. Als ich aber ſah, daß er es gar nicht wahrnehme, ſpielte ich ſtärker und abſichtlich ganz laut —; ich hatte keinen Zweifel mehr. Er hörte es gar nicht, ſchrieb unbekümmert weiter, bis er, endlich fertig, mich zum Fortgehen aufforderte. Auf der Straße frug er mich etwas: ich ſchrie ihm die Antwort knapp in das Ohr; doch mehr meine Zeichen verſtand er. Nur bei Tiſche ſtieß einmal eine meiner Schweſtern einen gellenden hohen Schrei aus und dieſen doch noch vernommen zu haben, machte ihn ſo glücklich, daß er hell und freudig auflachte, wobei ſeine blendend weißen vollen Zahnreihen weitaus ſichtbar wurden.

---

*) Es war von manchen Leuten damals mitunter überklügelnd behauptet und erzählt worden: des großen Tondichters Gehörorgane ſeien nur zur Vernehmung der Sprache und des allgemeinen Geräuſches, nicht aber für Auffaſſung der Muſiktöne taub. —

Charakteriſtiſch war auch die Lebhaftigkeit, mit der er ihn intereſſirende Gegenſtände beſprach, wobei es auch vorkam, daß er, mit meinem Vater im Zimmer auf- und abgehend, während ſolchen Geſpräches, ſtatt zum Fenſter hinaus, in den Spiegel ſpuckte, ohne es zu beachten.

Sein Leben wäre jetzt ein ſehr angenehmes geweſen, wenn nicht, abgeſehen von ſeiner Taubheit, in die er übrigens wohl ſchon ergeben, ſein Bruder Johann und hauptſächlich Neffe Carl fortgefahren hätten, ihn zu quälen. Es wäre ein Leichtes geweſen und hätte ganz in ſeiner Willkühr gelegen, ſich beider zu entledigen. Der Bruder war ein wohlhabender Mann, er hatte ſich als Beſitzer einer Apotheke in Linz, bei deren Antritt mein Vater, ſeiner Zeit, für ihn gut geſtanden, mit Armeelieferungen u. dgl. m. ein ausreichendes Vermögen erworben, und lebte von ſeinen Renten; ebenſo verdiente der Neffe keine ſo eingehende Berückſichtigung, als ſie ihm ſein Oheim theils aus Liebe, theils aus vermeintlichem Pflichtgefühl gegen ſeinen verſtorbenen Bruder in aufopferndſter Weiſe angedeihen ließ. Solch eine Natur, wie jene Carl's, macht beſſer, ſich ſelbſt überlaſſen, den nöthigen Gährungsproceß durch. Nachdem ſein ihn ſo nachſichtig behandelnder Oheim geſtorben, er auch das Militär verlaſſen hatte, ward er ein ruhiger ordentlicher Menſch und ausreichend guter Familienvater. Er ſtarb in Wien am 13. April 1858.

Aber Beethoven's geradezu blinde Liebe, mit der er doch ſo gerne die ganze Welt umſchlungen hätte (— „Seid umſchlungen Millionen, dieſen Kuß der ganzen Welt“ —), hatte ſich hier zu arg geſteigert. Er erlahmte nicht, ſo hinderlich und in allem guten Einfluſſe auf deſſen Erziehung ihm auch Carl's leichtſinnige Mutter jederzeit zuwider handelte. Hatte ihn dieſe doch einſt, des Knaben wegen, in einen jahrelangen Proceß mit den Behörden verwickelt. Daß ſeine Schöpfungen rückſichtlich der Maſſe des Geſchaffenen gar ſehr in jener Zeit beeinträchtigt wurden, läßt ſich ſo leicht begreifen, als es thatſächlich ſich erwieſen hat.

Mit beſorgter Liebe berieth er ſich bei jedem Zuſammentreffen mit meinem Vater über den Neffen: welche Befürchtungen er über das Ergebniß ſeiner Schulprüfungen hege; wie Bruder Johann und Carl's Mutter ihm hinderlich in allen Angelegenheiten entgegen träten, ſein Leben erſchwerten, u. ſ. w. — Dieß, dann Beſprechungen der künſtleriſchen und pekuniären Erfolge ſeiner letzten zwei großen Werke: der neunten Symphonie und der D-Meſſe, oder Pläne für nächſte Tondichtungen, namentlich welche Geſtaltung er der beabſichtigten zehnten Symphonie geben wolle oder ſolle, „um ihr neue Anziehungskraft zu erwirken“, und zwar dieſe wieder ohne Chor; nebenbei auch, daß er bereue, niemals nach England gegangen zu ſein, gleichwie, daß er nicht geheirathet habe, waren Lieblingsthema's der Converſation mit meinem Vater. Aber auch ſehr oft ergingen die beiden Freunde ſich in Erinnerungen aus ihrer gemeinſchaftlich verlebten Jugend.

Kurz, unſer Leben war nunmehr ein eng nachbarliches, von nie verſiegter Freundſchaft und Hochſchätzung durchdrungenes.

Ich war noch ſehr ſchüchtern und wagte es daher nicht, ihm, deſſen Größe ich, obwohl nicht verſtehend, doch empfand und mehr noch ahnte, nach Wunſche täglich Beſuche zu machen. Wie froh war ich daher jedes Mal, als er zu uns kam. Er erkundigte ſich bald um meinen Klavierunterricht, frug nach dem Namen meines Lehrers, der Anton Heller hieß und ihm unbekannt war. Er erwiderte: „hm, hm; nun gut.“ —

Auf Verſicherung meines Vaters, daß er brav ſei, ich aber noch nicht fleißig genug übe, ſagte er: „Nun ſo ſpiele mir Mal etwas vor“. Ich that es, wobei er — nichts hörend — ſehr aufmerkſam auf meine Hände ſah, und, meine Handhaltung bekrittelnd, mir ſofort einen Lauf vorſpielte. Es war auf demſelben Flügel Brodmann's, auf dem er in längſt verfloſſenen Zeiten mit Julien oft geſpielt und — damals hörend — phantaſirt hatte. — „Welche Clavierſchule hat Gerhard denn?“ — Die Pleyel'ſche. — „Ich werde ihm die Clementi'ſche verſchaffen; dieſe iſt am Ende noch die beſte. Darnach ſoll er ſich halten, und darnach werde ich ſchon das Weitere anrathen.“ — Sie war auf dem Wiener Platze nicht vorräthig; folglich nicht gleich zu bekommen. Er mußte ſie verſchreiben laſſen. —

Bei Schindler in Bockenheim fand ich im Jahre 1863 in dem Packete mit den Operntexten einen Adnotationszettel, auf welchem von Beethoven's Hand — in bereits ſtark verwiſchter Bleiſtiftſchrift — notirt ſteht:

† Spiegel
† Ducaten
† Flanell
† Schneider
† Seiſe Zinn
waſchen
† Breuning
Klavierschule
† Zum Bruder
Büsten handeln
† Obladen
† Mehl

† Soolen
Koffer
heu beſorgen.

(Schindler ſchenkte mir dieſen Zettel, wie auch Beethoven's letzten Wäſchezettel.) — Im October 1870 fand ich bei A. W. Thayer in Trieſt die Copie, nach Jahn, eines — auch auf die Clavierſchul-Angelegenheit bezüglichen — Briefes*) Beethoven's:

„An des Herrn Tobias Haslinger
Wohlgeboren
ehemaliger B. r. o. t. nunmehriger Kunſtfabricant,
Beſter Herr nordamerikaniſcher Notenhändler wie auch
Kleinhandelnder!

Nur auf einen halben Tag hier, frage ich Sie, was die Clementi'ſche Clavierſchule koſtet ins Deutſche überſetzt; ich bitte mir darüber gefälligſt ſogleich Auskunft zu geben, und ob Sie ſelbe haben, oder wo ſie ſonſt zu finden?

Beſter Hr., Hr., Hr. Hr. leben Sie recht wohl in Ihrer friſch lakirten Handelsſtube, ſorgen Sie, daß nun das vorige Neſt ein Bierhaus werde, da alle Biertrinker gute Muſikanten ſind und bei Ihnen auch vorſprechen müſſen. Ihr ergebenſter

Beethoven."

Nachdem dieſe Clementi'ſche Clavierſchule überlange ausgeblieben, endlich aber doch angekommen war, ſandte er ſie aus dem Schwarzſpanierhauſe meinem Vater herüber mit jenem Briefe, den ich Wegeler für ſeinen „Nachtrag" zur Veröffentlichung mitgetheilt. Er lautet:

„Lieber Werther!

Endlich kann ich mich meiner Windbeutelei entwinden. Hier folgt die verſprochene Clementi'ſche Clavierſchule für

---

*) Die Veröffentlichung deſſelben hat mir Freund Thayer in gewohnter Gefälligkeit zugeſtanden.

Gerhard. Wenn er ſie ſo gebraucht, wie ich ihm ſchon zeigen werde, ſo wird ſie gewiß guten Erfolg leiſten. Ich ſehe Dich ſchon eheſtens, und umarme Dich innigſt.

Der Deinige

Beethoven."

Damit dieſer Brief ja nicht verloren gehe, ſondern mir zu bleibendem Andenken geſichert ſei, nähte ihn mein Vater inmitten der Clavierſchule ein.

Bei Gelegenheit als Beethoven den obenerwähnten Fingerlauf auf dem Claviere mir vorgezeigt, wünſchten meine Mutter und ich ſehr, daß er uns etwas vorſpielen oder vielmehr phantaſiren möchte. Meine Mutter und ich hatten ihn nie ſpielen gehört. Wir gingen deßhalb Vater an; doch dieſen dauerte es zu ſehr, daß Beethoven, gleichſam wie ein Automat, ohne das, was er thäte, ſelbſt hören zu können, ſpielen ſollte, und konnte es nicht über ſich gewinnen, ihm dieſe Erinnerung an ſein Gehörunvermögen ſo fühlbar zu machen. So blieb dieſer Clavierlauf das einzige, was ich je von ihm gehört. Er hielt hierbei die Finger ſehr gekrümmt, ſo, daß ſie von der Hand ganz verdeckt waren; kurz, er ſchien die ſogenannte ältere, gegen die jetzige mit mehr verflachten Fingern geübte Handhaltung eigen zu haben.

Die Erhabenheit ſeiner Phantaſieen iſt bekannt und es ſoll dieſelben nicht beeinträcht haben, wenn er bei Sprüngen zuweilen fehlgegriffen. (Julien's Bruder Dr. Joſ. von Bering, erzählte mir, daß Beethoven in der letzteren Zeit ſeines öffentlichen Auftretens, zumal einmal im Theater an der Wien, bei Selbſtaufführung eines ſeiner Clavierconcerte, da er bereits ſchwer an ſeinem Gehöre litt, noch fortgeſpielt habe, nachdem bereits viele Saiten geriſſen, ohne es wahrgenommen zu haben.) —

Für den 28. Auguſt 1826 war die erſte Luftfahrt der

Mad. Garnerin in Wien angekündigt. Sie ſollte aus der ſchwindelnden Höhe mittelſt Fallſchirmes ſich zurück zur Erde herablaſſen; ein in Wien noch nie geſehenes Schauſpiel. Dieß gab ſomit allgemeines Intereſſe. Es war an dieſem Tage aber auch mein 13. Geburtstag, und Beethoven ward ſowohl zu deſſen Mitfeier zu uns zu Tiſche geladen, als auch um Nachmittags von unſeren Fenſtern aus, welche die Ausſicht bis über die Bäume des Praters hin gewährten, der Garnerin neues Experiment zu betrachten. Er brachte ein Exemplar ſeines kürzlich in lithographiſchem Abdruck bei M. Artaria erſchienenen Stieler'ſchen Portraits „mit der Missa solennis“ mit, damit es mein Vater an Wegeler nach Coblenz ſende.*) Nun wurden während der Zeit des Wartens auf die aëronautiſche Production Vergleiche hinſichtlich der Aehnlichkeit dieſes Portraits mit dem Originale gemacht, wobei mein Vater das Urtheil abgab: daß, obgleich keines aller Portraits Beethoven vollkommen gleich ſähe, dieß unter den neueren doch das ähnlichſte ſei, zumal wenn man nicht in deſſen Einzelnheiten eingehe und es durch das Fenſter von der Rückſeite aus betrachte, wodurch deſſen ſcharfe Umriſſe ſich milderten, welche Bemerkung Beethoven ſehr gefiel.**)

---

*) Siehe: Wegeler und Ries's biograph. Notiz. S. 53: Beethoven's Brief an Wegeler vom 17. Febr. 1827.

**) Wenn die allzu ſcharfen Umriſſe dieſes erſten Abdruckes Veranlaſſung zu obiger Bemerkung gaben, ſo muß ich hinwiederum mit Schindler II. S. 290 den ſpäteren durch Spina veranſtalteten Abdruck als allzu abgeblaßt matt bezeichnen und auch beſtätigen, daß die geſenkte Stellung des Kopfes Beethoven nicht eigen war.

Von den anderweitigen Portraits Beethoven's ſind die ähnlichſten: Das Medaillon-Portrait aus dem Jahre 1814 von Letronne, nur mit etwas vorwiegendem Mulatten-artigen Geſichtsausdrucke —, die Portraits von Jäger, Chimon, Schiman (dieſes in Schindler's Biographie), und — nach meines Vaters wiederholt ausge-

Am 24. September 1826, als meinem Namenstage, war Beethoven abermals unſer Tiſchgenoſſe, ebenſo mein Privatlehrer **Waniek**. Vor dem Speiſen zeigte uns Beethoven die goldene Medaille, die er von **Ludwig** XVIII. erhalten hatte (jetzt im Archiv der Geſellſchaft der Muſikfreunde in Wien). Während des Eſſens erzählte er uns, daß ihn der Wiener Magiſtrat zum Bürger von Wien er-

---

ſprochener Aeußerung — vor Allen ähnlich das Miniatur-Medaillon-Portrait aus dem Jahre 1802 von **Horneman**, welches in meinem Beſitze und hiermit zum erſten Mal veröffentlicht wird. — Ganz beſonders naturgetreu ſtellt die im Jahre 1812 durch **Joh. Klein** an dem Lebenden geformte **Larve Beethoven's** Geſicht dar. (Die Form ging an den Sohn des Malers **Danhauſer** über, und kam dann in Beſitz des am 27. April 1872 in Wien verſtorbenen Bildhauers **Ant. Dietrich**. — Ich beſitze von derſelben eine ſehr gelungene Copie.) — Eine gute Büſte beſitzt **Streicher**. — **Schaller's** Büſte, nicht vervielfältigt und unter Vermittlung **Carl Holz's** nach Beethoven's Tode verfertigt, durch die Med. Prof. Gattin Frau **Fanni Linzbauer**, geborne **Ponſing**, käuflich erworben, ward zur Zeit der 100-jährigen Geburtsjubelfeier von dieſer warmen Beethovenverehrerin in dankender Anerkennung für die einſtens dem todtkranken Beethoven gewidmete Geldſendung der Philharmonical Society in **London** geſchenkt und durch den königl. Concertmeiſter Mr. **Cuſins**, welcher eigens deßhalb von London nach Ofen geſendet worden war, bereits nach London gebracht. (Ich beſitze von derſelben eine photographiſche Copie.) — Alle übrigen Portraits geben mehr oder weniger Verzerrungen oder doch Verzeichnungen.

Das vor nicht langer Zeit als „Beethoven" in ganzer Figur, mit engen Beinkleidern, Quaſten-Stiefeln und Petſchaftgehänge, veröffentlichte Portrait aber iſt — jenes eines einſtigen Malers **Wittich** in Berlin.

Treffend ſagt **Schindler**, daß die ſicherſte Richtſchnur bei der Wahl eines Portraits die getreue Schilderung der Perſönlichkeit Beethoven's von Friedrich **Rochlitz** abgibt (ſiehe deſſen Werk: „Für Freunde der Tonkunſt" Band IV. S. 350 u. ff. und **Schindler** II. S. 291).

nannt, man ihm dabei bemerkt habe, daß er kein wirklicher, ſondern ein Ehrenbürger geworden ſei, worauf er entgegnet hatte: „Ich habe nicht gewußt, daß es auch Schandbürger in Wien gibt.“

Nachmittags gingen wir insgeſammt nach Schönbrunn zu Fuße. Meine Mutter hatte einen Beſuch in Meidling (angränzend an Schönbrunn) zu machen. Ich begleitete ſie. Mein Vater, Beethoven und mein Lehrer erwarteten uns im Parterre des Schönbrunner Gartens auf einer der Bänke. Als wir hierauf im Garten ſpazieren gingen, ſagte Beethoven, auf die nach franzöſiſchem Geſchmacke wandartig geſchnittenen Alleen weiſend: „Lauter Kunſt, zugeſtutzt wie die alten Reifrocke. Mir geſchieht nur dann wohl, wenn ich in der freien Natur bin.“ — Es ging ein Infanterie-Soldat an uns vorüber. Gleich war er mit der ſarkaſtiſchen Bemerkung fertig: „Ein Sklave, der um tägliche fünf Kreuzer ſeine Freiheit verkauft hat.“

Als wir nach Hauſe gingen, ſchoben mehrere Jungen in der Mitte der rechtsſeitigen Allee vor der Schönbrunner Brücke Kegel mit einer kleinen Kugel, und dieſe traf Beethoven zufällig an den Fuß. Wähnend, es ſei dieß aus muthwilliger Abſicht geſchehen, ihn zu necken, wandte er ſich unmittelbar heftig gegen ſie, ausrufend: „Wer hat Euch erlaubt hier zu ſpielen? Müßt Ihr gerade hier Euer Unweſen treiben?! —“, und wollte auf ſie losſtürzen, ſie wegzutreiben. Mein Vater, die Rohheit der Gaſſenjungen fürchtend, beruhigte ihn aber bald wieder, und überdieß hatte ihm das Streifen der Kugel nur flüchtigen Schmerz verurſacht.

Es war ſchon dunkel, als wir beim Rückwege über die „Schmelz“ den Weg verfehlten und gezwungen waren, quer über die geackerten Felder zu gehen. Beethoven brummte Melodieen vor ſich her, indem er von einer Scholle zur anderen ziemlich unbehülflich wankte und bei ſeiner Kurzſichtigkeit zeitweilig Geleitung gerne annahm. Angelangt am Rothen Hauſe, verabſchiedeten wir uns. Mein Lehrer aber ging noch mit ihm nach ſeiner Wohnung und ward von ihm eingeladen, bei ihm Suppe und Eierſpeiſe zu nachtmalen. Hierbei ſprach er wieder, wie ſchon den Tag über, viel über ſeinen Neffen Carl, der eben wenige Tage vorher den verhängnißvollen Streich begangen hatte, ſich erſchießen zu wollen, — und bemerkte dabei unter anderem: „Mein Carl war in einem Inſtitute, die Erziehungsinſtitute liefern nur Treibhauspflanzen.“ —

Als einmal — es mag dieß wohl gegen Beginn der Frühlingszeit 1826 geweſen ſein — Beethoven und mein Vater, wie ſo häufig wieder über Muſik ſprachen, frug er letzteren, ob er auch die Concerte beſuche, worauf mein Vater erwiderte: daß er dazu eben keine Zeit erübrigen könne. „Aber Gerhard? Geht denn der Hoſenknopf? Ich werde ihm Eintrittskarten hierzu ſenden, ich bekomme ſolche ſchon, wenn ich ſie verlange. Wenn er auch noch nichts davon verſteht, ſo lernt er dabei doch hören, und das hilft ihm.“ In den nächſten Tagen erhielt mein Vater für mich Abonnementsbillette für die (damals im Landhausſaale gegebenen) Concerts spirituels von Beethoven zugeſandt und, dabei liegend, ein kleines viereckiges hartes Papierſtück (ähnlich einem Garderobezeichen), auf welchem lediglich „Nr. 6“ verzeichnet war. — Vater verſtand dieß nicht, und, es zweifelhaft betrachtend, erachtete es als aus Zerſtreutheit zufällig mit in den Umſchlag hinein gerathen; fand es daher keiner Beachtung werth. Als wir einige Tage ſpäter in der großen Allee des Schönbrunner Gartens mitſammen ſpazieren gingen, erinnerte ſich mein Vater der erhaltenen Billette, und, ihm dafür dankend, frug er auch, ob das Nr. 6 irgend eine Bedeutung hatte.

„Ja, das iſt ja das Billet für die ſechſte Quartettaufführung Schuppanzigh's, mit welcher der Cyclus ſchließt. Und gerade jetzt iſt die Aufführung. Das iſt doch ſchade, ſo etwas zu verſäumen! Wie konnteſt Du das nicht verſtehen? Das iſt doch ſelbſtverſtändlich, oder hätteſt mich doch darüber fragen ſollen“ u. ſ. f. Kurz, er ſprach länger noch hin und her darüber und ſchien ärgerlich und faſt mißtrauiſch: ob wir die Verſäumniß etwa abſichtlich um dieſes Spazierganges willen begangen hätten. Erſt auf meine und meines Vaters wiederholte Verſicherung, daß er und ich es ſehr bedaueren, beruhigte er ſich und empfahl mir, die folgenden Concerte recht fleißig zu beſuchen. — Ich machte denn auch redlich Gebrauch davon: denn fortan erhielt ich von ihm die Eintrittskarten zu dieſen Muſikaufführungen bis zu ſeinem Lebensende, und danke dieſem Umſtande in der That nicht allein meine beſten erſten, ſondern auch bleibenden Eindrücke für edle Muſik; außerdem auch noch, daß ich die beiden Czerny, Linke, Schuppanzigh, Holz, Lutz und den allein noch lebenden C. M. v. Bocklet in ihren beſten Zeiten hörte, dann daß ich unter den Zuhörern Schubert, Weigl, Eybler u. a. muſikaliſche Berühmtheiten kennen lernte. Sehr lebhaft u. A. erinnere ich mich, wie die beiden Letzteren und ſelbſt Schindler damals im Landhausſaale bei Aufführung des Chorſatzes der neunten Symphonie gar bedenklich die Köpfe wiegten und meinten, daß ſich hier „Beethoven doch zu weit verſtiegen“ hätte.*) Von Abbé Stadler und manchen Muſikfreunden nicht zu reden, die ſelbſt noch bis in den 40er Jahren, noch unter Nicolai's unübertroffenen Leiſtungen, nach Mozart, Haydn u. A. bei Beginn von Beethoven's Tondichtungen den Saal verließen. — Wie ſchwierig es Muſikern, die einmal ihre Bahn feſtgehalten, ſein mag, zum vollſtändigen Bewußtſein ſo rieſiger, neuer Schöpfungen ſich hinanzuſchwingen, lehrte mich eine Aeußerung Schindler's noch im Jahre 1863, der doch ſo vielfache Gelegenheit hatte, gründlich in Beethoven's Werke einzugehen. Ich frug ihn, was er zur D-Meſſe ſage? Worauf er erwiderte: „Ein Prachtwerk, das Genialſte, das je geſchrieben worden; u. ſ. w., nur ſchade, daß Beethoven die Trompetenſtelle bei Eintritt des Agnus Dei nicht geſtrichen, denn dieſe paßt nicht hinein und wirkt ſtörend." Und als ich ihn, in ſeine Meinung ſcheinbar eingehend, frug, ob er denn mit Beethoven über deren Weglaſſung nicht geſprochen, antwortete er wieder: „Nun, Sie wiſſen ja, daß er ſich in ſeinen Compoſitionen niemals hat etwas ſagen laſſen, ja, daß er ſogar alle Einſicht in dieſelben, bevor ein Werk nicht ganz fertig war, jedermann und auch mir hartnäckig verweigerte." — Und gerade dieſe ſonderbare Stelle, wie groß und erhaben iſt dieſelbe!

---

*) Wie vielleicht Manchem bekannt, ſtieß noch im Jahre 1846 in Dresden Richard Wagner auf derartig vorgefaßte Gegenanſichten anbetrachts der Aufführung der neunten Symphonie, daß er dafür manche Lanze brechen mußte und zur Anbahnung einigen Verſtändniſſes derſelben ſich gedrängt ſah, ein erläuterndes „Programm“ vorauszuſchicken. (S. Richard Wagner's geſammelte Schriften. Bd. II.)

Wie nun Beethoven für meinen Muſikgeſchmack zu ſorgen begann, ebenſo hatte er es ſich von allem Anfange an um ſeinen Neffen Carl angelegen ſein laſſen. Derſelbe ſoll auch wirklich, wie Schindler mir ſagte*), Muſikverſtändniß in feinerem Maße erhalten haben und Beethoven ihm ſelbſt neu erſonnene Thema's gelegentlich zur Beurtheilung und Wahl für ein [illegible]tirtes Tonwerk vorgeſungen oder vorgeſpielt haben. — Deſto weniger ging es aber fortan mit deſſen Studien, von denen ihn nicht zu beſiegende Vorliebe für Kaffeehausleben und Schuldenmachen allzugewaltig abhielten. Die eindringlichſten Ermahnungen und rührendſten Briefe von Seite des liebenden Onkels blieben erfolglos, um ſo mehr als alle Drohungen ſchließlich doch wieder durch die Verſicherungen zärtlichſter Liebe annullirt wurden, und die bodenlos liederliche, gemein fühlende und ſo handelnde Mutter Carl's unausgeſetzt ſchädlich abziehenden Einfluß auf dieſen übte. —

---

*) Siehe auch Schindler's „Biographie von Beethoven", 3. Aufl. II. S. 7.

Es kam die Zeit der Prüfungen in der Technik, und Schulden waren neuerdings zu berichtigen. Die Zeit drängte und Carl, der weder in ſeinem Wiſſen noch in ſeiner Taſche ſich vorbereitet wußte, mehr und mehr ſeines Oheims Vorwürfe fürchtend, die ihn „ſchon längſt ermüdet hatten und die er abgeſchmackt fand“, faßte den Entſchluß, dieß Leben zu ändern, nicht aber zu ſeines Oheimes erſehnter Freude zu beſſerem Wandel, ſondern ſich zu tödten. Er kaufte zwei Piſtolen, fuhr nach Baden, beſtieg den Thurm der Ruine Rauhenſtein und, auf deſſen Höhe beide Piſtolen an beide Schläfen anlegend und losdrückend, verletzte er ſich — nur oberflächlich die Knochenhaut, doch ſo, daß er nach Wien in das Allgemeine Krankenhaus zu überführen war.

Erſchütternd traf Beethoven dieſe Kunde. Der Schmerz, den er über dieß Ereigniß empfand, war unbeſchreiblich: er war niedergeſchlagen wie ein Vater, der ſeinen vielgeliebten Sohn verloren. Ganz verſtört begegnete ihn meine Mutter auf dem Glacis. „Wiſſen Sie, was mir geſchehen iſt? Mein Carl hat ſich erſchoſſen!“ — „„Und — iſt er todt?““ „Nein, er hat ſich nur geſtreift, er lebt noch, es iſt Hoffnung vorhanden, ihn retten zu können; — aber die Schande, die er mir angethan; ich habe ihn doch ſo ſehr geliebt!“ ...... —

Der noch lebende Chirurg Ignaz Seng erzählte mir ſolgende Begegnung mit Beethoven: „Ich war Secundarius im Wiener Allgemeinen Krankenhauſe auf der chirurgiſchen Abtheilung des Primarius Gaßner, wozu auch ein Theil des ſogenannten Drei-Gulden-Zahlſtockes gehörte, und wohnte links im großen Hofe gegenüber dem Mittelhauſe, worin ſich die Direction zu ebener Erde befand. Im Spätſommer 1826 kam eines Tages, als ich eben Inſpection hatte, ein Mann in grauem Rocke zu mir, den ich im erſten Augenblicke für einen ſchlichten Bürger hielt. Er fragte trocken: „„Sind Sie Herr Secundarius Seng? Man hat mich in der Aufnahmskanzlei an Sie gewieſen? Liegt bei Ihnen mein Neffe, der liederliche Menſch, der Lump, ꝛc.?““ Nach Erkundigung um den Namen des Geſuchten, bejahte ich die Frage und erwiderte, daß er in einem Zimmer des Drei-Gulden-Zahlſtockes liege, an einer Schußwunde verbunden ſei, und ob er ihn ſehen wolle? worauf er ſagte: „„Ich bin Beethoven““. Und während ich ihn nun zu Jenem führte, ſprach er weiter: „„Ich wollte ihn eigentlich nicht beſuchen; denn er verdient es nicht, er hat mir zu viel Verdruß gemacht, aber . . . .““ und da fuhr er fort, über die Kataſtrophe zu ſprechen und über des Neffen Lebenswandel und, wie er ihn allzuſehr verwöhnt habe, u. ſ. w. Ich aber war ganz erſtaunt, unter dieſem Aeußeren den großen Beethoven vor mir zu haben, ihm verſprechend, auf's beſte für ſeinen Neffen ſorgen zu wollen.“

Auf der einen Seite war der Schuß ganz fehlgegangen, die Streifwunde an der anderen Schläfe hinterließ nach ihrer Heilung nur eine geringfügige Narbe, die Carl darnach durch Vorkämmen der Haare gut bergen konnte.

Der weit tiefer verwundete Oheim berieth ſofort mit meinem Vater, was mit dem unglückſeligen Neffen nunmehr am beſten anzufangen wäre. Die beiden Freunde kamen nach vielfacher Ueberlegung überein, denſelben zu fragen, ob er in Militairdienſte treten wolle. Nachdem er damit einverſtanden ſich erklärte, beſorgte mein Vater ohne Säumen die dazu nothwendigen Vorbereitungen. Beethoven übernahm es, für alle erforderlichen Koſten, für vollſtändige Equipirung ꝛc. des als Ex-propriis-Kadeten zu aſſentirenden ſorgen zu wollen, „er möge nur in ſeinem neuen Stande ein brauchbarer Menſch werden.“ Meinem Vater, als Hofrathe am Hofkriegsrathe, erwies der Feldmarſchalllieutenant Baron Stutterheim gerne die Gefälligkeit, die Angelegenheit zu fördern und Carl in das Regiment, deſſen Inhaber er war, als Ex-propriis aufzunehmen; auch ſagte er ihm zu, daß, falls jener gute Conduite zeigen würde, er ſeinerzeit meinem Vater eine Officiersſtelle frei halten wolle.

Beethoven lebte ſich allgemach in dieſe Ausſicht hinein, noch immer auf Carl's Beſſerung hoffend, wie ſehr es ihm auch leid that, ſeine früher angebahnten Pläne mit dem geliebten Neffen aufgeben zu müſſen. Doch es ſollte bei den bereits erlittenen Kümmerniſſen nicht allein bleiben, wenngleich ſie Beethoven's edles Gemüth ohnehin ſchon übermäßig gequält hatten. Es mengte ſich überdieß noch die Polizei in die Angelegenheit. Sie klügelte heraus, daß — unzureichender Religionsunterricht die Quelle jenes Unheiles geweſen ſein müſſe. Carl ſollte ſofort von Polizeiwegen religiöſer belehrt werden, da es ſein väterlicher Obſorger „ſo wenig verſtanden, ihm hinlänglich moraliſche Grundſätze beizubringen.“ Beethoven's Briefe an Carl, die von Moralpredigten geradezu überſchäumten, hätten ſolche Zumuthung fürwahr kaum möglich erachten laſſen! Er, der einſt gelegentlich einer behördlichen Anfrage nach den Beweiſen ſeines Adels kurzweg auf Kopf und Herz als dem Sitze ſeines

Adels gewieſen, war über jene Zumuthung der Polizei wie in Folge all des Vorangegangenen ſo ſehr ergriffen und im Innerſten verletzt, daß ſeine Geſundheit zu wanken begann. —

Mein Vater und Schindler riethen Beethoven einen zerſtreuenden Ausflug an, und Bruder Johann lud ihn — leider zu ſich auf ſeinen bei Krems gelegenen Beſitz in Gneixendorf ein. — Ludwig, wie immer geneigt, ſeinem Bruder zu trauen, ließ ſich alsbald verleiten, der Einladung Folge zu leiſten. Kaum aber war er dort angekommen, als ſchon nach wenig Tagen Briefe an meinen Vater gelangten, die wieder einmal bezeugten, wie neuerdings der leichtgläubige Ludwig in ſeines ſchnöden, gewinnſüchtigen, geizigen, herz- und gemüthloſen Bruders Falle gegangen, — und meinen Vater für Ludwig's Geſundheit Bedenkliches fürchten ließen. Auf Johann's Beſitzung angelangt, wo der Arg-Mitgenommene, den Verſprechungen gemäß, hoffte, einige Zeit ſorglos ſeiner Erholung leben zu können, hatte der Bruder ihm dort ein ſchlechtes, zum Bewohnen in der naßkalten Novemberzeit nur wenig geeignetes Gemach angewieſen, mit Heizung gekargt, auch ſelbe ganz verweigert, elendes unzulängliches Eſſen gegeben, nach drei Tagen Aufenthaltes ihm angekündigt, daß er ihm für ſeinen Aufenthalt Koſt- und Wohnungsgeld zu zahlen habe*), — worüber Ludwig in einem Briefe aus Gneixendorf an meinen Vater ſich ſchwer beklagt, und er hatte doch eine brüderliche liebevolle Behandlung erwartet! Dazu geſellte ſich noch die anwidernde Gemeinſchaft mit Johann's Frau und Ziehtochter. Und dennoch, unter derartigen Geiſt und Körper untergrabenden häuslichen und geſellſchaftlichen Verhältniſſen, brach keineswegs ſein Geiſt zuſammen. Noch eine Compoſition, freilich ſeine letzte, ſein Schwanenlied, ward dort in Gneixendorf gedichtet: eine Schöpfung, die friſch und phantaſiereich von heiterer Begeiſterung ſtrotzt. Es iſt dieß das Finale zum Quartett Opus 130, in B-dur*) (ſtatt des bekanntlich urſprünglichen vierten Satzes: der als Opus 133 bei Artaria ſeparat erſchienenen Streich-Fuge) — Schindler, 3. Aufl., II., S. 115 und Thayer's Chronologiſches Verzeichniß der Werke Beethoven's, Berlin 1865, S. 165 — und Beweiſes genug, daß Beethoven im Componiren nicht von ſeinen momentan ſocialen Umſtänden beeinflußt, d. h. der Erfindungsborn und Charakter ſeiner Dichtungen nicht von ſeiner jeweiligen Gemüthsſtimmung abhängig war, wie dieß geſchäftige Ausleger in ſelbſtgeſchaffenen Schlußfolgerungen herausklügeln wollen. — Auch Ferd. Hiller ſpricht ſich in dieſem Sinne aus: „Zum 17. December 1870“, Kölniſche Zeitung, indem er ſagt: „— — Man ſucht heutigen Tages ein beſonderes Intereſſe darin, die Einzelnheiten der Lebensumſtände großer Männer auf das Genaueſte zu erforſchen. Es iſt dagegen nichts einzuwenden, ſo lange man nicht ihre geiſtigen Werke und Thaten in einen all zu engen Zuſammenhang zu bringen verſucht mit ihren Lebensverhältniſſen, was zu den gewaltthätigſten Irrthümern führt, — oder ſo lange man nicht in verkehrtem Enthuſiasmus die Bedeutendheit ihrer Productionen in dem Geringfügigſten wiederfinden will, was man von ihrem Weſen und Wandel erfährt — — —.“

---

*) In den Converſationsheften aus Gneixendorf vom Herbſt 1826 (dermalen in der k. Bibliothek in Berlin) iſt, von Johann geſchrieben, zu leſen: „Wenn Du willſt bei uns leben, ſo kannſt Du Alles monatlich für 40 Gulden C. M., das macht das ganze Jahr 500 Gulden C. M.“

---

*) Auf denſelben Notenblättern, auf welche dieſer vierte Quartettſatz in Gneixendorf von Beethoven geſchrieben worden war, fanden ſich (ſ. Nottebohm's „Beethoviana“ S. 81) noch mit Bleiſtift geſchriebene Entwürfe zu einem Quintettſatze E-dur mit Angabe des Motives. Auch ſpricht Nottebohm von weiters auf denſelben Notenblättern vorgefundenen ſkizzirten Aufzeichnungen zu einer vierhändigen Klavierſonate. — Ich weiß mich genau zu erinnern, daß Diabelli, der dieſe Compoſition beſtellt hatte, bei ſeinem Beſuche im Verlaufe der Krankheit Beethoven wiederholt in meiner Gegenwart eindringlich angegangen: dieſe vierhändige Klavierſonate doch noch zu vollenden, was dieſer jedoch allemal rundweg abſchlug. Jedesmal, ſobald Diabelli fortgegangen war, äußerte Beethoven gegen mich: „Diabelli will durchaus, daß ich an dieſer Sonate arbeite, er glaubt mich dazu drängen zu können; ſo lange ich aber krank bin, arbeite ich nichts.“

Deſto nachtheiligeren Einfluß aber hatten die leidigen Zuſtände in Gneixendorf auf ſeinen durch die erlittenen Kränkungen bereits arg herabgeſtimmten und für ſchädliche äußere Einflüſſe ſomit deſto empfänglicheren Körper.

Beethoven, der unwürdigen Aufnahme und Behandlung in Gneixendorf endlich müde und ſich unwohl fühlend, begehrte nach Wien zurückzukehren. Johann verweigerte ihm ſeinen guten, geſchloſſenen Wagen und gab ihm, um dieſen zu ſchonen, einen ſchlechten offenen, ungeachtet des naßkalten Decembertages. Eine Bauchfellentzündung war die Folge dieſer durch ſeinen Bruder veranſtalteten elenden Heimreiſe. Wenn Gemüth und Körper durch Kränkung oder ſchlechte Pflege herabgeſtimmt ſind, wirkt ein von Außen hinzu tretender ſchädlicher Einfluß um ſo leichter gefährlich ein. — Daß die Krankheit, von welcher Beethoven befallen worden, eine Bauchfell- und nicht Lungenentzündung, wie in den Biographien irrthümlich zu leſen*), geweſen, läßt ſich ärztlich beweiſen und zwar aus folgenden Gründen: Einmal weil nur eine Bauchfell-, nicht aber eine Lungenentzündung eine Bauchwaſſerſucht ſchaffen kann und dann, weil er, mag auch im Beginne der Erkrankung immerhin gleichzeitig eine katarrhaliſche Reizung der Athmungsorgane beſtanden haben, während des Verlaufes ſeiner Krankheit nicht huſtete, die kräftigſte Stimme, nie Athmungsbeſchwerden hatte, außer in ſo weit ſpäter die übergroßen Waſſeranſammlungen im Unterleibe beängſtigend nach aufwärts drückten, und endlich weil die Lungen ſchließlich während ſeines faſt dreitägigen Todeskampfes ſich ſo vollkommen geſund und überaus kräftig erwieſen, daß von einer vorhergegangenen Lungenerkrankung keine Rede ſein konnte. —

---

*) Schindler, Biographie, 3. Aufl. II. p. 134, ſagt und von ihm haben es die ſpäteren Biographen entnommen —: „Die Krankheit, an welcher Beethoven darnieder lag, war anfänglich eine aus der Erkältung des Unterleibes ſich entwickelte Lungenentzündung, und

Kurz Beethoven kam krank nach Wien. — In Folge ſeiner Unbeholfenheit in practiſchen Dingen geſchah es, daß mein Vater nicht unmittelbar nach ſeiner Ankunft von ſeiner erfolgten Rückkehr benachrichtigt worden war; obgleich ein früherer Brief Ludwig's an meinen Vater dieſen bereits in ſchwere Beſorgniß um deſſen Geſundheit verſetzt hatte. Bei Empfang deſſelben hatte er ſich geäußert: „Ich fürchte, Beethoven ſteht in Gefahr ſehr krank, wenn nicht gar waſſerſüchtig zu werden.“ Der Inhalt des Briefes, den ich in den hinterlaſſenen Papieren meines Vaters nicht wiedergefunden habe, mußte geradezu auf Symptome ſolcher Erkrankung ſchon von vorne herein hingedeutet haben, und mein Vater, ſelbſt kein Arzt, wenngleich häufiger in ärztlicher Geſellſchaft, hatte das Uebel richtig erkannt. Der Neffe hatte ſich inzwiſchen wieder in ſeiner gewohnten rückſichtsloſen Weiſe benommen,

---

fügt hinzu: „Dieſe wurde aber von Dr. Wawruch viel zu ſpät erkannt und, als die richtige Erkenntniß da war, war bereits das Stadium der Bauchwaſſerſucht eingetreten.

indem er ſeines Oheims Auftrag: ihm einen Arzt beſorgen zu ſollen, nicht allein für's Erſte vergeſſen, ſondern erſt nach ein Paar Tagen, ganz gelegentlich, zufällig während des Billardſpielens ſich daran erinnernd, ganz oberflächlich den Marqueur des Kaffeehauſes beauftragte: irgend einen Arzt zu ſeinem Oheime zu ſenden. Auf ſolche Weiſe kam denn endlich Dr. Wawruch zu dem mittlerweile ſchwerer Erkrankten und ward deſſen ordinirender Arzt.

Dieſer Mann war zwar Profeſſor an der mediciniſchen Klinik für Wundärzte, und hatte in Behandlung einer Specialität zu jener Zeit Erfahrung und Ruf, war auch als guter Lateiner bekannt; aber als Arzt hatte er ſich nicht groß bewieſen. Zum Mindeſten können die Arzneimittel, die er in dieſem Falle anwandte, platterdings nicht als ſolche bezeichnet werden, welche gegen die Weſenheit des Leidens gründlich wirken und helfen hätten können.*)

---

*) Ein von Dr. Andreas Wawruch zwar — unmittelbar nach dem Tode des großen Tonmeiſters — verfaßter „Aerztlicher Rückblick auf L. v. Beethoven's letzte Lebensepoche" wurde in deſſen Nachlaſſe vorgefunden, durch Alois Fuchs in der Wiener Zeitſchrift für Kunſt, Literatur und Mode unter Redaction Friedrich Witthauer's (Nr. 86, am 30. April 1842) veröffentlicht; er ſtrotzt aber von Unrichtigkeiten und von „von Eitelkeiten oder anderen Motiven dictirten Vorgaben", und fand auch durch Ant. Schindler im Frankfurter Converſationsblatt unter Redaction J. N. Schuſter's (Nr. 193, am 4. Juli 1842) gerechte und wahrheitsgetreue Berichtigungen und Entgegnung, unter Hinweiſung auf ſeine Biographie: „daß, was auf Beethoven's Krankenlager ſpeciell Bezug habende Begebenheiten betrifft, faſt alle ärztlichen Zuſammenkünfte ſowie überhaupt alles dort während vier Monaten Vorgefallene, entweder in meiner (Schindler's) oder des kaiſerlichen wirklichen Hofrathes von Breuning oder deſſen Sohnes Gegenwart (letzterer nun bereits Doctor medicinae) ſtattgefunden, indem wir in dieſem gleichſam heiligen Dienſte ſtets abwechſelten," u. ſ. w. Ferner auch noch

Kaum hatte mein Vater die Nachricht von Beethoven's Ankunft erhalten, ſo eilte er ſelbſtverſtändlich zu ihm hinüber. Ich alsbald mit ihm, und, wenn er fortan, von Amtsgeſchäften überbürdet, täglich meiſt nur Nachmittags gegen 4 Uhr an ſeines Freundes Krankenlager ſich verfügen konnte, ſo weilte ich nach Vollendung oder vor Beginn meiner Unterrichtsſtunden nunmehr täglich von 12 bis 2 und von 3 oder 4 bis 5 Uhr an demſelben.

So ſchön die vorangegangene Zeit und ſo ungetrübt als unvergänglich die Erinnerung an dieſelbe, ſo begann für mich jetzt zwar ein deſto öfteres, weil täglich mehrſtündiges Zuſammenleben mit dem großen mir ſo lieben Manne; aber eine Trauerzeit, deren herbe Eindrücke ſich meinem damals noch ſo jugendlichen Gemüthe um ſo unauslöſchlicher und wehmüthig einprägten.

---

hinweiſend, daß beinahe die meiſten — die letzten acht Lebensjahre Beethoven's umfaſſenden — Verhandlungen und Geſpräche aus jener traurigen Periode in des Meiſters Converſationsbüchern (damals bei Schindler, jetzt in der königlichen Bibliothek in Berlin) aufbewahrt liegen, zu deren gewiſſenhafter Ausbeute Schindler einſtens den geeigneten Mann wünſche, indem ihm als vielfach daran Theil habenden ihre Benützung nicht wohl anſtehen würde.

Auch Dr. F. G. Wegeler beſtätigt in ſeinem „Nachtrag zu den biographiſchen Notizen über L. van Beethoven" (Coblenz 1845 p. 13) die Berichtigung Schindler's über die Verdächtigung Dr. Waurauch's (ſtatt richtig Wawruch): „Dr. Malfatti habe dem an Waſſerſucht Leidenden Punſch-Eis verordnet, weil er als langjähriger Freund Beethoven's deſſen vorherrſchende Neigung für geiſtige Getränke zu würdigen verſtand", indem er Wawruch's Angabe „als durchaus unbegründet erklärt." — Ich kann nur bezeugen, daß Wawruch's Mittheilungen, der weder ein langjähriger, noch Freund Beethoven's überhaupt geweſen, ſo vollkommen aus der Luft gegriffen, als zum Zwecke eigener Beſchönigung geſchrieben ſich darſtellen.

Der kranke Beethoven lag, wie in ſeinen geſunden Tagen, in dem zweifenſterigen Zimmer (in jenem, bevor man in ſein Arbeitszimmer gelangte). Das Bett ſtand an der der Eingangsthüre gegenüber befindlichen, das große Zimmer von dem Compoſitionscabinete trennenden Wand, mit dem Kopfende an die hintere Mauer angerückt, ſo daß Beethoven, mit dem Geſichte nach den zwei Fenſtern, mit der linken Seite aber der Mitte des Zimmers zugewandt, die ganze Stube überſah.

Neben dem Kopfende ſeines Bettes links ſtand ein Bettkäſtchen und weiter, gegen den Ofen hin, ein langer Tiſch; neben dem Bette ein kleiner Tiſch und zunächſt dieſem zwei bis drei Seſſel, für die wenigen ihn beſuchenden Freunde. Auf dem Bettkäſtchen ſtand eine ſchwarz polirte Chatulle, worin er ſeine Handkaſſa verwahrt hielt, und dem Bettkäſtchen zur Seite, am Boden, ein zuſammen geklapptes gelbes kleines Schreibpult.

Auf dem Tiſchchen neben dem Bette lag eine ehemalige Hausthürglocke, die Beethoven wohl einmal gelegentlich eines Wohnungswechſels mit ſich genommen hatte, und nun, obgleich ſehr urwüchſig und unelegant, ihres ſchallenden Tones wegen, ſehr gute Dienſte leiſtete, um von der im entfernten Hofzimmer ſich aufhaltenden Wirthſchafterin Sali durch die Mauer hindurch gehört zu werden. Außerdem lagen beſtändig auf dieſem Tiſche ein aus Conceptpapier zur Octavform gefaltetes und genähtes Correſpondenzheft ſammt Bleiſtift zur Converſation mit dem tauben Kranken, und zu gleichem Zwecke eine Schiefertafel ſammt Griffel. Auf das Eine oder das Andere ſchrieben die Beſuchenden ihre Anſprachen. Ich benützte meiſtentheils die letztere, was ich jetzt bedauere, da ich — für meinen Theil — nur aus vereinzelten ſelteneren in die Hefte geſchriebenen Zeilen meine damals — wohl knabenhaft — gepflogenen Unterredungen entnehmen könnte. Das Weſentlichſte meiner damaligen Unterredungen und der miterlebten Begebenheiten liegt aber dennoch ſo tief in meinem Gedächtniſſe, daß ich mich des Meiſten noch gar gut entſinne.

Dieſe eben erwähnten Converſationshefte, wie ſo manches Andere, aber hat willkommener Weiſe Schindler am Ende von Beethoven's Leben geſammelt und befindet ſich jetzt zumeiſt in der königlichen Bibliothek in Berlin. Ohne ſeine Dazwiſchenkunft wären dieſe Hefte, die über Kunſt, Wiſſenſchaft und beſonders Beethoven's jeweilige Lebensverhältniſſe reichhaltigen Stoff dem Forſcher liefern, in alle Welt verſtreut, ja weit wahrſcheinlicher noch verloren gegangen; insbeſondere, da mein Vater, aus übergroßer Berückſichtigung des ihm nicht eigenthümlich Zukommenden, weder ſelbſt etwas davon nehmen, noch mir zugeſtehen wollte, mir dieſelben anzueignen.

Obgleich 47 Jahre verfloſſen, ſeit ich dieſe traurig unvergeßliche Zeit neben dem Leidenslager unſeres geiſtesſtarken Freundes verlebt, fällt es mir in der That ſchwer, ohne mich überwältigender Rührung die einzelnen Begebniſſe zu Papier zu bringen. Ich ſage des Geiſtesſtarken, denn gar ſelten kam ein Laut der Klage über des ſchwer Leidenden Lippen. Er beſchäftigte ſich, wenn auch durchaus nicht mehr mit Compoſitionsaufſchreibungen, doch mit den Ideen für und zu ſolchen, mit Plänen für noch auszuführende längſt gedachte Schöpfungen (zumal die zehnte Symphonie), mit ihn intereſſirenden Tagesereigniſſen, gar ſehr mit dem Gange ſeiner Krankheit, mit ſeinen Geldbedürfniſſen, die ihm bei befürchtetem längeren Beſtande ſeines Leidens und einer eventuellen Erholungskur bange machten, u. ſ. w. —

Bemerkenswerth iſt, daß — endlich — der ihn früher ſo übermäßig quälende Gedanke an ſeinen Neffen, nachdem dieſen mein Vater in ein Regiment — nach Iglau — als Cadett untergebracht hatte, faſt Abſchluß oder doch Milderung in ſeinem Gemüthe gefunden zu haben ſchien. Seine Erkenntlichkeit gegen den Inhaber des Regiments: Feldmarſchall-lieutenant v. Stutterheim, veranlaßte ihn, ob deſſen gegen meinen Vater und ihn an den Tag gelegten Gefälligkeit, dieſem ſein Streichquartett in Cis moll, Opus 131, zu widmen. Deſto mehr ärgerte er ſich täglich über die in der That nichtsſagenden Beſuche des Profeſſor Wawruch. Derſelbe hatte den armen Beethoven bald eine wirklich ſtaunenerregende Menge Salep-Decoctes trinken laſſen. 80 Sechs-Unzenflaſchen hatte die Wirthſchafterin Sali bereits in die Apotheke zurück getragen, um die dafür rückzuerhaltenden je zwei Kreuzer einzukaſſiren, und bald darauf konnte Sali denſelben Erlös für andere 80 Flaſchen, die ihm abermals verſchrieben worden waren, aus der Apotheke holen. Außerdem hatte ihm Wawruch auferlegt, das Trinkwaſſer allemal mit einigen Löffelchen Weinſteines und Zuckers vermengt zu trinken, und allein die Anzahl dieſes von mir während der Paar Stunden meiner täglichen Beſuche eingerührten Getränkes lief auf eine unglaubliche Menge hinaus. Alles vergebens, und auch jeder Laie konnte es beurtheilen, daß ſolch Verfahren zu keinem vernünftigen Ziele führen mochte; denn ſymptomatiſch auf den Organismus einzuwirken, hilft für ſich allein nichts, wenn nicht unter Einem gegen die Weſenheit und Grundurſache des Uebels gehandelt wird. Die Waſſerbildung wuchs in des armen Mannes Bauche ſo, daß ſchon für den 18. December die erſte Punction für nöthig befunden und durch den Primarius Seybert ausgeführt wurde. Da nichts Weſentliches gegen die begründenden Urſachen von Seiten Wawruch's geſchehen, war es ſo weit gekommen, und, da auch fernerhin nichts Gründliches geſchah, begann der

Bauch alsbald wieder ſich mit Waſſer zu füllen, obgleich noch Tagelang nach der Operation fortan Waſſer in unberechenbarer Menge aus der wiederholt rothlaufartig ſich entzündenden Operationswunde ausſickerte.

Beethoven hatte auch nach ſeinen früheren Aerzten: Profeſſor Braunhofer (dieſe Wahl wäre zwar keine beſſere geweſen) und Dr. Staudenheim geſendet; doch Beiden ſoll der Weg nach dem knapp am Glacis, zunächſt der inneren Stadt, liegenden Schwarzſpanierhauſe zu weit geweſen ſein, oder galt dieß wenigſtens zur Ausrede, wohl aus Beſorgniß, nicht hinlänglich honorirt zu werden. Auch Wawruch gab zeitweilig, vermuthlich aus ähnlicher Befürchtung, in meiner Gegenwart meinem Vater, Schindler ꝛc. zu verſtehen, daß das Honorar bei Ausübung der Praxis ſtets im Auge zu halten ſei, und benahm ſich überhaupt trocken, geradezu theilnahmslos, — ganz im Gegenſatze zu ſeinen Aeußerungen in dem oberwähnten „Aerztlichen Rückblick“ —; ſo, daß es Beethoven, bei der Erfolgloſigkeit des Heilverfahrens, begreiflich werden mußte, daß dieſer Arzt zum mindeſten nicht der geeignete für ihn ſei. Auch mein Vater war mit dem Gebahren Wawruch's, der die Anweſenheit der Umgebung des nach Hülfe ſchmachtenden Kranken vielmehr dazu benützte: mit ſeinem Latein, das er gut ſprach, zu prunken, gar wenig zufrieden. So geſchah es denn nicht ſelten, ja allgemach faſt jedes Mal, daß Beethoven, wenn er eben im Geſpräch mit mir begriffen und ich ihm den durch das anſtoßende Zimmer ankommenden Wawruch ankündigte, unwillig ſich gegen die Wand wendete mit den Worten: „Ach, der Eſel!“ und dann nur lakoniſch ihm antwortete, ſchließlich auch wohl keine Antwort auf die von Wawruch an ihn geſtellten Fragen mehr gab. Wawruch's Theilnahmloſigkeit und geſchäftsmäßiges Verfahren, noch mehr aber, daß er —

trotz der von Beethoven ihm immer mehr und mehr auffällig dargelegten Vertrauensloſigkeit für ſeine Perſon — ſeine Beſuche dennoch unbekümmert pedantiſch fortſetzte, fielen auch ſelbſt mir auf, und, da des Kranken Zuſtand um nichts ſich beſſerte, wurde ich ſehr beſorgt. Wawruch's Erſcheinen machte mir einen ungemein widerwärtigen Eindruck. Wenn ich nun nach beendetem Beſuche deſſelben gegen Beethoven dieſe meine Empfindung auch wieder unverhohlen ausſprach, erging der ſich immer kränker fühlende Meiſter in um ſo gewichtigeren draſtiſchen Ausfällen auf ihn und nahezu in gleichem Maße gegen Dr. Seybert, obgleich er letzteren doch noch als „beſſer" bezeichnete. Aber in der That ging auch dieſer keineswegs tiefer in die Krankheitslage ein, als lediglich, was ſeinen auszuführenden techniſch-operativen Antheil anbelangte.

Wie gerne hätte ich meinen Vater überredet, auf Aenderung des ärztlichen Beiſtandes Einfluß nehmen zu wollen, und habe auch mehrmals Anlauf deßhalb genommen; doch mein Vater konnte ſich anbetrachts der immerhin auf Schrauben geſtellten Beziehungen zu Johann van Beethoven und aus anderen Gründen mehr in dieſer Hinſicht nicht wohl einmengen.

Beethoven hatte übrigens noch einen ärztlichen Freund, und zwar einen Mann, der damals den gefeiertſten Namen als Arzt in Wien trug. Dieß war Dr. Malfatti. Er ſandte nach ihm; doch dieſer vom Publicum hoch getragene Mann hatte ſich einſt von Beethoven beleidigt gehalten und verweigerte ſeinen Beſuch. Erſt weiterer Vermittlung (ſ. Schindler, 3. Aufl. II. S. 153) bedurfte es, dieſen alten Freund an des Todtkranken Bett zu bringen. Ich war bei dem erſten und den etlichen folgenden Beſuchen anweſend. Beethoven erwartete denſelben mit ſteigend ſpannendſter Erwartung und wie verklärt und voll freudigſten Entzückens waren ſeine Geſichtszüge bei Malfatti's Eintritt. Er ſchien aus deſſen Miene die lang vergeblich angeſtrebte Geneſung zuverſichtlich zu ſchlürfen. Allein der ſonſt geiſtreiche Arzt ſcheint bei Beethoven wenig inſpirirt geweſen zu ſein. Der bei der erſten Viſite verordnete Eispunſch „zur Hebung des durch Wawruch's Arzneiüberladung übermäßig erſchlafften Tones der Verdauungsorgane“ hatte zwar erwünſchte, aber gar zu bald vorübergehende Erfriſchung zur Folge; dagegen bei einer folgenden, freilich wenig Tage nach der leidigerweiſe ſchon ausgeführten zweiten Punction, gemachten Viſite: eine Art Dunſtbad verſchlimmerte des ſehnſüchtig Hoffenden Zuſtand derart augenfällig, daß es nach nur einmaliger Anwendung alſogleich weggelaſſen werden mußte. — Mit heißem Waſſer gefüllte Krüge waren in einer Wanne geſchichtet, darüber Birkenlaub dicht gelegt, und darauf der Kranke geſetzt worden, während Wanne und Körper — mit Ausnahme des Kopfes — mit einem Laken zugedeckt wurden. Malfatti meinte, hierdurch bethätigend auf die Haut einwirken und den Organismus in ergiebigen Schweiß verſetzen zu können; doch ſtellte ſich gerade das Gegentheil als unmittelbare Wirkung heraus: der gleich einem Salzblocke den ſich entwickelnden Waſſerdunſt mächtig an ſich ziehende Körper, welcher durch die kaum gemachte operative Abzapfung ſeines Waſſers eben erſt entledigt worden war, quoll noch im Apparate ſichtlich an, und machte ſchon nach wenig Tagen die erneuerte Einführung der Operationscanüle in die noch nicht verheilte Operationswunde erforderlich. —

Wie auf den Meſſias ſehnſüchtig harrte Beethoven auf Malfatti's erneuerten Beſuch; doch nur in mehrtägigen Zwiſchenräumen kam er ſelbſt wieder, inzwiſchen ſtellvertretend mitunter ſeinen Aſſiſtenten Dr. Röhrig ſendend, und ſchon dieſer ſtellvertretende Beſuch entlockte Beethoven's Geſichtszügen — bei aller ſichtbaren Enttäuſchung, den vermeintlichen wirklichen Retter nicht ſelbſt zu ſehen — allemal freudigeren Ausdruck. Als aber Malfatti gar einmal ſeinen als gewiß verſprochenen Beſuch nicht einhielt, und ſtatt ſeiner Wawruch eintrat, da entſinne ich mich ganz beſonders, wie an dieſem Tage unter ungeſtümem Umwenden ſeines Körpers gegen die Wand der „Eſel“ ungewöhnlich hörbar Beethoven's Munde entfuhr, ohne übrigens von Wawruch gehört oder — berückſichtigt worden zu ſein.

Den auf herabgeſtimmte Erwartung deutenden Ausruf: „Ach! der iſt es!“ habe ich mitunter häufig noch vernommen, wenn Bruder Johann eingetreten, dagegen wenn Schindler kam oder gar mein Vater oder ich unbedeutender Junge, da lächelte er uns allemal freundlich entgegen. —

Doch ich will zu meiner und des Leſers Erholung von dem traurigen Krankheitsbilde etwas abweichen und auf einige andere Begebenheiten übergehen, die ſich im Verlaufe dieſer Leidenszeit ereignet haben:

Ich muß hier vorausſchicken, daß, nachdem mein ſehnlicher Wunſch, mit Beethoven in ſo nahe tägliche Verbindung gekommen zu ſein, nunmehr in vollem Maße in Erfüllung gegangen war, ich den weiteren Wunſch hegte, gleich meinem Vater zu ihm Du ſagen zu können. Hatte ich mich doch längſt mit ganzer Seele an ihn gehangen und nicht geringen Stolz darein geſetzt, von ihm geliebt zu ſein; alſo auch noch zu den wenigen Auserwählten in dieſer Beziehung gehören zu ſollen. Ich frug meinen Vater, in welcher Weiſe ich dazu eine Einleitung treffen könnte: ob er die Vermittlung dafür übernehmen wolle, oder ob ich ſelbſt ihn um dieſe Erlaubniß bitten ſolle. Mein Vater erwiderte mir kurzweg: „Wenn dir dieß Vergnügen macht, ſo bedarf es aller dieſer Umſchweiſe nicht; rede ihn ohne weiters ſo an, er wird dir es keinesfalls übel nehmen, eher darüber ſich freuen, und es wird ihm überhaupt gar nicht einmal auffallen.“ Auf dieſe Zuſage bauend, da ich ja wußte, wie ſehr mein Vater Beethoven's Denkart kannte, wagte ich mich denn gleich bei meinem nächſten Beſuche, wo ich mit Beethoven allein war, — es war dieß in der erſten Zeit ſeines Krankſeins —, mit zwar pochendem Herzen, aber doch kecken Muthes daran, es zu verſuchen, und das erſte, das ich ihm im Geſpräche ſchrieb, ward in dieſer Anſprache gehalten. Geſpannt beobachtete ich ſeine Geſichtszüge, als ich ihm die Schiefertafel vorhielt. — Es kam, wie mein Vater zuletzt geſagt; Beethoven gewahrte es durchaus nicht, und fortan blieb es nun dabei.

Doch nun zu den Begebenheiten ſelbſt:

Während ſeiner Krankheit (gegen Mitte Februars 1827) kamen eines Vormittags Händel's ſämmtliche Werke — in ſchöner Quartausgabe, gebunden — an ihn als Geſchenk von dem Harfenvirtuoſen Stumpff geſendet. Dieſe zu beſitzen, war ſein lang gehegter Wunſch geweſen, und, eben dieſem einſt verlauteten Wunſche zu entſprechen, war das Geſchenk gemacht worden. Als ich Mittags, wie alltäglich um 12 Uhr, zu ihm in das Zimmer trat, wies er mir mit Vergnügen-ſtrahlenden Augen allſogleich die auf einem der beiden Claviere aufgehäuften Werke: „Sieh, dieſes habe ich heute geſchenkt erhalten; man hat mir mit dieſen Werken eine große Freude gemacht. Schon lange habe ich ſie mir gewünſcht; denn Händel iſt der größte, der tüchtigſte Compoſiteur; von dem kann ich noch lernen. Bring mir die Bücher Mal her.“ Dieß und anderes darauf bezügliches ſprach er fort und fort in freudiger Erregung. Und nun begann ich, ihm eines nach dem anderen hinüber in ſein

Bett zu reichen. Er blätterte in einem Bande nach dem anderen, wie ich ſie ihm gab, verharrte mitunter bei einzelnen Stellen, und legte einen Band nach dem anderen ſofort zu ſeiner Rechten auf ſein Bett gegen die Wand hin, bis endlich alle dort aufgethürmt ſtanden und mehrere Stunden ſo verblieben, denn noch Nachmittags fand ich ſie daſelbſt. Und wieder begann er über die Größe Händel's ſich in lebhaften Lobeserhebungen zu ergehen, ihn als den klaſſiſcheſten und gründlichſten aller Tondichter zu bezeichnen. —

Einſtmals, wie öfter, wenn ich kam, fand ich ihn ſchlafend. Ich ſetzte mich dann an ſein Bette, mich ruhig verhaltend, um ihn aus dem — erhoffend ihn kräftigenden — Schlafe nicht zu wecken, und blätterte und las unterdeſſen in den auf dem Betttiſchchen noch zum Gebrauche liegenden Converſationsheften, um zu wiſſen, wer inzwiſchen hier geweſen und was beſprochen worden ſei. Da fand ich unter anderem die Stelle: „Ihr geſtern von Schuppanzigh aufgeführtes Quartett hat nicht angeſprochen.“ — Als er nach kurzer Zeit erwachte, hielt ich ihm dieſe Stelle vor die Augen, ihn fragend, was er dazu ſage: „Wird ihnen ſchon einmal gefallen“ war die lakoniſche Antwort, die er mir gab, und noch fügte er hinzu im Bewußtſein und unter bündigen Aeußerungen etwa, daß er ſchreibe, wie er es für gut halte und ſich durch das Urtheil der Gegenwart nicht beirren laſſe: „Ich weiß, ich bin ein Künſtler.“ —*)

---

*) Schindler II, p. 281 beantwortet die oft von Kunſtfreunden an ihn geſtellte Frage: „ob Beethoven wohl jemals die Hoffnung laut werden ließ, daß ſeinen Werken einſtens die verdiente Würdigung zu Theil werden würde“, mit „Niemals“ —; indeß fügt er als leiſe Vermuthung hinzu: „er könne dennoch auf ein Wiedererſtehen ſämmtlicher Werke — hatte er doch bis auf die Symphonien und Quartette faſt alle übrigen Schöpfungen bereits ſo gut wie todt

So kamen wir, da wir allein waren, weiter im Geſpräche über muſikaliſche Schöpfungen, und ich nahm Gelegenheit, ihn zu fragen, warum er keine zweite Oper geſchrieben?, obgleich ich längſt von meinem Vater gewußt, daß ein Hauptgrund für dieſes Unterlaſſen in den vielen Aergerniſſen gelegen, welche ihm bei der In-Scene-Setzung des Fidelio widerfahren waren, und auch in dem Umſtande, daß man dieſe Oper ſo wenig anerkannt und ſie ihm noch weniger Gewinn eingetragen hatte. Er erwiderte mir: „Ich wollte eine andere Oper noch ſchreiben, aber ich habe kein paſſendes Textbuch dazu gefunden. Ich brauche einen Text, der mich anregt; es muß etwas Sittliches, Erhebendes ſein. Texte, wie Mozart componiren konnte, wäre ich nie im Stande geweſen, in Muſik zu ſetzen. Ich konnte mich für liederliche Texte niemals in Stimmung verſetzen. Ich habe viele Textbücher erhalten, aber, wie geſagt, keines, wie ich es

---

geſehen —, wenn auch in fernerer Zeit, gehofft haben.“ So fanden ſich z. B., fährt Schindler fort, in Göthe's Einleitung zum weſt-öſtlichen Diwan, wo er von dem augenblicklichen oder erſt nach mehreren Jahren erfolgten Verſtändniſſe ſeiner ſchwieriger faßlichen Werke ſpricht, folgende Worte von Beethoven's Hand zur Seite angeſtrichen und auch beſonders in einem ſeiner Tagebücher abgeſchrieben: „— — — und ein zweites, drittes wachſendes Geſchlecht entſchädigt mich doppelt und dreifach für die Unbilden, die ich von meinen früheren Zeitgenoſſen zu erdulden hatte.“ — Ferners habe Beethoven bei dem Andrangen der italieniſchen Tonfluthen in einem Geſpräche im Freundeskreiſe mit Emphaſe erwidert: „Nun, den Platz in der Kunſtgeſchichte können ſie mir doch nicht nehmen.“ — Die mir gegebene Antwort: „Wird ihnen ſchon einmal gefallen“, dürfte einen weiteren Anhaltspunkt geben, zu hoffen, daß unſer allzu ſtiefmütterlich von der Mehrzahl ſeiner Zeitgenoſſen bedachte und erkannte Meiſter doch einigen Troſt in dem Selbſtgefühle ſeiner Künſtlerſchaft wenigſtens geahnt habe, wenngleich vom Hoffen zum Genuß noch eine weite Kluft gähnt.

gewünſcht hätte.“ (S. früher.) — Und weiters ſagte er mir: „Ich habe noch Vieles ſchreiben wollen. Jetzt die 10. Symphonie*), auch ein Requiem wollte ich componiren, und die Muſik zu Fauſt; ja auch eine Clavierſchule. Dieſe hätte ich aber ganz anders gemacht, als die Anderen ſie verfaßt haben. Nun dazu komme ich nicht mehr, und überhaupt, ſo lange ich krank bin, arbeite ich nichts, wie ſehr auch Diabelli und Haslinger drängen mögen; denn dazu muß ich aufgelegt ſein. Ich habe oft lange Zeit nichts componiren können; dann kömmt es auf einmal wieder.“

Ein andermal wieder hatte ich ein Skizzenbuch auf einem Möbel im Zimmer liegend gefunden. Es war ganz voll Noten in den verſchiedenſten Abſätzen beſchrieben und ſelbſt querüber auf dem weißen Rande aus freier Hand ergänzende Notenlinien gezogen und in dieſe die mannichfachſten Tongedanken verzeichnet; — ein eigenthümlicher Anblick.**) Ich hielt ihm daſſelbe vor, ihn fragend, ob er denn wirklich nöthig habe, ſeine Inſpirationen ſich zu notiren; denn ich

---

*) Dieſe wollte er dann, als in ſeinen letzten Tagen die Schenkung von 100 Pfd. unter Sendung vom 1. März 1827 von der Philharmoniſchen Geſellſchaft in London an ihn gekommen war, aus Dankbarkeit dieſem Vereine widmen. Mich will bedünken, Beethoven hätte dabei die Abſicht gehabt, engliſche Muſikweiſen in dieſelbe zu flechten; doch Schindler wiederſprach dieſer meiner vielleicht vagen Erinnerung.

**) Zwei ſolcher Skizzenhefte beſaß ſpäterer Zeit Aloys Fuchs in Wien. Dieſer erzählte mir, daß, als er ſelbe einſt dem jugendlichen Mendelsſohn bei ſeiner Anweſenheit in Wien gezeigt, und dieſer augenblicklich jede Skizze nach dem Orte und Werke, zu welchem Beethoven ſie verwendet hatte, erkannte und ſofort auf dem Claviere ſpielte, er ſich von dieſer Genialität ſo ſehr überwältigt ſah, daß er das eine Heft dem in Verklärung ſie beſchauenden Jüngling ſchenkte.

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

war damals noch zweifelhaft, ob ein ſo großer Geiſt in gleicher Weiſe wie andere minder Begabte derlei Gedächtnißnachhülfe bedürfte. Er aber entgegnete mir: „Ich trage ſolch ein Heft (es war gröbliches Maſchinen-Notenpapier, in querer Liniirung, einfach geheftet und dann zuſammen geklappt) immer bei mir, und, kömmt mir ein Gedanke, ſo notire ich ihn ſogleich. Ich ſtehe ſelbſt des Nachts auf, wenn mir etwas einfällt, da ich den Gedanken ſonſt vergeſſen mochte." —

Ein ander Mal (Mitte Februar) hatte Diabelli die eben in ſeinem Verlage erſchienene Lithographie von Joſ. Haydn's ärmlichem Geburtshauſe in dem mähriſchen Dorfe Rohrau Beethoven zum Geſchenke gebracht. Es hat ihm dieſes Bild große Freude gemacht, und, als ich Mittags kam, zeigte er es mir gleich: „Sieh, das habe ich heute bekommen. Sieh Mal das kleine Haus, und darin ward ein ſo großer Mann geboren. Dein Vater muß mir dazu einen Rahmen machen laſſen; ich werde das Bild aufhängen." — Nachmittags, als ich wieder und mit meinem Vater kam, theilte er ihm dieſen ſeinen Wunſch mit. Ich nahm das Bild ſofort und mein Vater bat meinen Clavierlehrer, einen einfachen Rahmen aus ſchwarz polirtem Holze, wie es Beethoven gewünſcht hatte, dazu zu beſtellen, und das Bild baldigſt eingerahmt bringen zu wollen. Heller hocherfreut über die ihm zugefallene Ehre, für den großen Beethoven etwas thun zu können, führte dieſe Bitte nicht allein binnen wenigen Tagen nach Wunſch aus, ſondern hatte in zuvorkommender Weiſe überdieß unter das Bild auf deſſen weißen Rand thunlichſt kaligraphiſch geſchrieben: „Joſ. Hayden's Geburtshaus in Rohrau." Ich bemerkte den Fehler, daß ſtatt Haydn Hayden geſchrieben worden war, meinem Vater. Ungeachtet dieſer mir aber entgegnet hatte: ich möge dieſen Fehler immerhin unberührt laſſen. Beethoven würde ihn nicht bemerken, welche Vorausſetzung, als ich das Bild Beethoven überbrachte, anfänglich auch wirklich ſich bewahrheitete, war ich doch dießmal unfolgſam genug, ihn auf dieſen Fehler aufmerkſam zu machen. Der Erfolg dieſer naſeweiſen Bemerkung war ein eigenthümlicher. So vergnügt Beethoven vorerſt das übrigens ſo hübſch ausgeſtattete Bild betrachtet hatte, ſo mißmuthig wurde er urplötzlich. Sein Geſicht überzog ſich mit Zornesröthe, und heftig frug er mich: „Wer hat denn das geſchrieben?" „„Mein Clavierlehrer."" — „Wie heißt der Eſel? — Ein ſolcher Ignorant will Clavierlehrer, will Muſiker ſein, und weiß nicht einmal den Namen eines Meiſters wie Haydn richtig zu ſchreiben. Das ſoll er nur gleich ausbeſſern; denn das iſt eine Schande" u. ſ. w. — Mir hatte es leid gethan, meinen guten Lehrer in falſches Licht bei Beethoven gebracht zu haben, und ich ſuchte auf alle Weiſe den Fehler zu beſchönigen, und äußerte auch, daß Vater mir verboten, es zu ſagen: „Du würdeſt es nicht merken." Aber ſein Zorn ward eher mehr angefacht und er erklärte mir: es nur im erſten Augenblicke überſehen zu haben, ſpäter hätte er es, wie jeder Menſch von nur einiger Bildung, ſicher gleich wahrgenommen, u. dgl. m. Die Folge war, daß ich das Bild wieder nach Hauſe nehmen und den Fehler tilgen laſſen mußte, von meinem Vater aber auch eine Rüge über meine überflüſſige Bemerkung erhielt. Als ich das Bild nach ein Paar Tagen wieder gebracht, brummte Beethoven nochmals über den gemachten Fehler und ließ die von mir auf mehrfache Art verſuchte Entſchuldigung meines Lehrers nicht weiter gelten, als mit der Entgegnung: „Er mag als Meiſter wohl genügen, aber er iſt denn doch ein oberflächlicher Menſch, der, wie die meiſten, eben nichts mehr gelernt hat und zu lernen ſich beſtrebt, als was ihm nothdürftig erforderlich iſt."

Aber noch eine characteriſtiſche Scene ſollte dieß einfache Bild hervorrufen: Bei dem nächſten Beſuche meines Vaters begann Beethoven vorerſt abermals gegen dieſen ob des von meinem Clavierlehrer begangenen Schreibfehlers die Tüchtigkeit deſſelben für meinen Unterricht zu bezweifeln; dann aber, nachdem er in dieſer Hinſicht durch meinen Vater beruhigt worden war, frug er ihn: was er für den Rahmen gezahlt habe. Mein Vater wollte den geringfügigen Betrag nicht angeben. Beethoven aber beſtand darauf. „Nun denn“, ſchrieb mein Vater, „2 Guld. und 15 Kr. W. W.“ (beiläufig dürfte es dieſe Summe geweſen ſein). Worauf Beethoven: „Nimm das ſchwarze Käſtchen hier vom Bettkaſten, da wirſt Du Geld darin finden.“ Vater that es, fand darin kein paſſendes Kleingeld und nahm daher eine Fünf-Gulden-Note heraus, um ſie zu wechſeln. Beethoven war eben ſehr matt und ſchläfrig und hatte die Augen geſchloſſen. Als mein Vater dieß merkte, wartete er mit geöffneter Chatulle, bis jener die Augen wieder aufſchlug, um ihm dann zu zeigen, was er herausgenommen und welchen Reſtbetrag er dagegen hineinlege, wonach er, ſchon mit der Zeit gedrängt, forteilte, um nach ſeinem Bureau zu gehen. Beethoven hatte der Sache keine Aufmerkſamkeit zugewendet, und dazu, gleichſam als ob aus dem Schlummer unangenehm geſtört, nur ganz kurz und mit einer abwendenden Bewegung „Schon gut“ geſagt. Kaum aber war mein Vater fortgegangen, wobei Beethoven vollends erwachte, äußerte er ſich verletzt über das von ſeinem Freunde beargwohnte Mißtrauen, in gereiztem Tone mir vorhaltend: „Warum hat denn Dein Vater mir die Banknote vorgewieſen? glaubt er denn, daß ich etwa kein Vertrauen in ſeine Redlichkeit habe? Ich denke, wir ſind alte Freunde genug, um von unſerer Rechtſchaffenheit überzeugt zu ſein“ u. ſ. w. Es zeigte ſich bei dieſer unbedeutenden Veranlaſſung ſo recht deutlich, wie leicht empfindſam und reizbar Beethoven's zartes Gemüth war. Es hatte ihn verletzt, daß ſein Freund eine üble Eigenſchaft an ihm vermuthet hatte. — Aber Steffen gab ihm an Empfindlichkeit des Gemüthes nichts nach. Als eines Tages während der Krankheit ein Brief unter der Adreſſe: „An Herrn Ludwig van Beethoven, Tonſetzer in Wien“ ankam, ärgerte ſich mein Vater ernſtlich darüber, daß der Schreiber Tonſetzer ſtatt Tondichter überſchrieben hatte, „als ob er ein Töpfer wäre, es fehlte dafür in dem Worte Ton nur das h.“ — Freilich war mein Vater für ſeinen armen kranken Jugendfreund vielfach verletzt ob der geringen Theilnahme, die man dem großen Manne während ſeiner Leidenszeit im Allgemeinen zugewendet hat. —

Wie herzensgut Beethoven aber geweſen, wie er von mir, da ich doch noch ſo jung war, ſtundenlang ſich vorſchwatzen ließ, wie er in alle meine kindlichen Einfälle eingegangen, bezeugt folgendes: Ich hatte einen Walzer componirt, einen Walzer höchſt nichtsſagender Beſchaffenheit, hatte ihn nieder geſchrieben, und trug drängendes Verlangen in mir, ihn Beethoven zu zeigen; was er dazu ſagen, wie er ihn finden würde. In meiner doch ängſtlichen Eitelkeit frug ich meine Eltern, ob ich, ohne Gefahr zu laufen von ihm ausgelacht zu werden, es wagen könnte, ihn meine Arbeit ſehen zu laſſen. Der bejaenden Antwort folgte die raſche Ausführung. Mit dem Notenblatt ein der Taſche flog ich Mittags zu ihm. Ich fand bei ihm, der doch ſonſt meiſt allein war, eben heute Tobias Haslinger und deſſen Sohn Carl. Das war mir an jenem Tage ſehr unangenehm; denn es vermehrte meine Scheu. Vergebens wartete ich, daß dieſe ſich bald verabſchieden würden. Sie blieben und es nahte bald meine Eſſensſtunde, um welche ich zu

Hauſe einzutreffen hatte. Meine Ungeduld wuchs und, obgleich ich vielleicht ſchon Nachmittags deſſelben Tages, ſicher aber einen der nächſten, die ſo oft gebotene Gelegenheit mit Beethoven allein zu ſein, hätte erwarten können, ließ mir meine Haſt denn doch nun einmal keine Ruhe. Ich überwand die doppelte Scheu, die ich, trotz aller gewohnten Vertraulichkeit im Umgange mit Beethoven, dennoch vor ihm und überdieß heute vor der Gegenwart jener zwei in Muſik bewanderten Haslinger's empfand. Einen Augenblick der Geſprächſtockung benützend, zog ich mein Notenblatt aus der Taſche und ſchrieb meine Dreiſtigkeit: in einer Compoſition mich verſucht zu haben, auf die Schiefertafel, Beides Beethoven reichend: Schrift und Notenblatt —. „Nun laß Mal ſehen, was Du gemacht haſt", war unter Zulächeln ſeine Antwort. Er nahm das Blatt, las es aufmerkſam durch, begehrte einen Bleiſtift und ſprach: „Es iſt kein Fehler darin außer dem einen, daß Du da im Baß die gleiche Note wie im Prim angeſetzt haſt. Er ſchrieb mit dem Bleiſtifte ſtatt der gefehlten Baßnote den richtigen Ton in mein Manuſcript und gab mir das Blatt zurück. — Auch Haslinger beſah dann meine Schöpfung, und ich konnte aus dem gleichgültigem Weglegen derſelben aber bald von dem Werthe meines Produktes überzeugt mich halten. — Zu meinem Leidweſen iſt mir dieß Notenblatt gleichzeitig mit jenen bereits erwähnten 12 Brieſchen Beethoven's an mich während unſeres Wohnungswechſels nach dem Tode meines Vaters in Verluſt gerathen. —

Zu den Beethoven während der Krankheit täglich Beſuchenden zählten nur mein Vater, ich, Schindler, Bruder Johann, anfänglich — in ſo lange er noch in Wien war — auch noch ſein Neffe; häufig kam Carl Holz, zuweilen Tobias Haslinger allein oder mit ſeinem Sohne

Carl, dann Diabelli: ab und zu kamen des Baron Eskeles Haushofmeiſter Rauch, der bekannte Clavierlehrer Dolezalek, der Violinvirtuoſe Clement. Von Wien berührenden Fremden: die Sängerin Schechner (geſt. 1870), Hummel mit ſeinem Schüler, dem 15-jährigen Ferdinand Hiller*); höchſtens noch ein Paar andere Perſonen außer den Genannten, Schindler's Schweſter, Br. Gleichenberg, wie dieß aus den Converſationsheften zu ſehen iſt.

Rauch brachte durchſchnittlich Dunſtobſt im Auftrage ſeiner Herrin, welches, da es Beethoven ſelten oder nur zum Theile mundete, dann ich meiſtentheils zu verzehren bekam. Dieß, einige Flaſchen Weines von Malfatti, Haydn's Geburtshausbild, Händel's Werke und endlich 100 Pfd. von der Philharmoniſchen Geſellſchaft in London mit dem aufmunternden Briefe: in Zukunft zu allem Erforderlichen und Gewünſchten bereit zu ſein, bildeten die Liebesgaben, die der kranke Beethoven erhalten. — Dieſe wenigen Beſuche aber machten ihm viel Vergnügen. Malfatti's Viſiten elektriſirten ihn, da er die ganze Hoffnung für ſeine Wiederherſtellung in deſſen Geſchicklichkeit ſetzte. Doch Malfatti kam ihm viel zu ſelten; deſto öfter die beiden anderen, hier ohnmächtigen Aerzte. —

Ja wohl ohnmächtig, denn keine ihrer Arznei- und Operationskünſte vermochte auch nur ein wenig Beſſerung, ja nicht einmal Einhalt der immer wachſenden Krankheit abzugewinnen. Kurz, die operative Abzapfung mußte, einmal unternommen, bald wieder und in immer kürzeren Zwiſchenfriſten wiederholt werden. Das Bauchwaſſer ſammelte ſich immer wieder und ſchneller an, ödematöſe Anſchwellungen der unteren Körpertheile gediehen zu erſchreckender Ausdehnung, das Liegen wurde in hohem Grade peinlich, die Operationswunde entzündete ſich rothlaufartig, das Waſſer ſickerte, ja floß aus derſelben dermaßen, daß es bis in die Mitte des Zimmers rann; allgemach ſchwanden die Kräfte und — es ging dem Ende zu.

---

*) Intereſſant und wahrheitsgetreu hat Dr. Ferd. Hiller aus jener Zeit ſeine ſchriftlichen Aufzeichnungen „Aus den letzten Tagen Ludwigs van Beethoven" veröffentlicht (ſ. Kölniſche Zeitung, 16. Dec. 1870 und ſeparat abgedruckt). Es findet darin ſo manches des von mir Erzählten zutreffende Beſtätigung.

Es wurde ihm beigebracht, dem Gebrauche der katholiſchen Kirche Genüge zu leiſten, und er unterzog ſich dieſem Akte mit ſtoiſcher Ruhe. — Von gewiſſen Leuten*) wurde ſpäterhin erzählt, daß Beethoven bei dem Hinweggehen des Prieſters geſagt habe: „Plaudite amici, finita est comoedia“. Schindler äußerte ſich bei meinem Beſuche in Bockenheim dahin, daß Beethoven es ausgerufen habe, als gelegentlich die Aerzte nach längerer Berathſchlagung einmal eben weggegangen waren, und mein Gedächtniß beſtätigt mit Entſchiedenheit dieſe Erinnerung**). Ich weiß mich auf das Beſtimmteſte zu entſinnen, daß mein Vater, Schindler und ich anweſend waren, als er die Worte ausgeſprochen,

---

*) Auch G. Menſch ſchreibt es in ſeiner Beethoven-Biographie nach Leipzig — Leuckart — 1871, S. 288.)

**) Anſelm Hüttenbrenner (geſt. zu Graz 1868) ſchreibt an A. W. Thayer aus Hallerſchloß zu Graz am 20. Auguſt 1860: „— — — —

Es iſt nicht wahr, daß ich Beethoven gebeten haben ſolle, ſich mit den Sterbeſacramenten verſehen zu laſſen; wohl aber veranlaßte ich auf Erſuchen der Gattin des verſtorbenen Muſikverlegers Herrn Tobias Haslinger, daß Beethoven von Jenger und von der Gutsbeſitzerin Frau v. Beethoven auf die zarteſte Weiſe gebeten wurde, ſich durch den Genuß des h. Abendmahles zu ſtärken. Daß Beethoven zu mir (der ich bei dem Ausſpenden der Sterbeſacramente am 24. März 1827 Vormittag gar nicht zugegen war) die und daß er dieſe Worte in ſeiner beliebten ſarkaſtiſch-humoriſtiſchen Weiſe mit der Abſicht citirte, um damit zu verſtehen zu geben: Es hilft alles nichts, — es iſt aus mit dem ärztlichen Latein oder wird aus mit dem Leben. — Ich ſehe mich veranlaßt, dieſe meine beſtimmte Erinnerung abſichtlich zu betonen, da ich es erlebt habe, daß überfromme Leute Beethoven, der, wie aus ſeinen Randbemerkungen u. a. m. zu erſehen, ein ideales Gottvertrauen cultivirte, in abſprechender Weiſe deßhalb der Religionsſpötterei zeihen wollten. —

Zwei Tage vor dem ſchließlich wirklich eingetretenen Lebensende, als die Kräfte ſichtlich zu ſinken begannen, und an der ſchon nahenden Auflöſung nicht mehr zu zweifeln war, machte ſich mein Vater Nachmittags an das peinliche Amt: ſeinem Ludwig einige nothwendige Papiere zur Unterſchrift vorzulegen. Lange zögerte noch mein Vater, ſich mit Schindler und Johann berathend, ob dieß Geſchäft wirklich durchzumachen oder vielleicht doch noch aufzuſchieben wäre, damit der Arme es nicht merke, daß es ſich bereits darum handle, ſeine letzten Handlungen begehen zu müſſen. Die inzwiſchen wiederholt eingetretenen Trübungen ſeines Bewußtſeins aber ließen einerſeits denn doch die bald gänzliche Abweſenheit des Denkvermögens um ſo mehr befürchten, andererſeits gaben ſie der Hoffnung Raum, daß Beethoven eben auch mit weniger Reflexion die Schriften hinnehmen werde. Das, was er zu unterſchreiben hatte, war bereits längſt mit

---

Worte: „Plaudite amici, comoedia finita est“ geſprochen haben ſolle, iſt eine reine Erfindung. Auch zu Andern hat Beethoven ſicherlich keine ſolche ſeinem biedern Charakter zuwider laufende Aeußerung gethan. Wohl aber erzählte mir Frau v. Beethoven am Todestage ihres Schwagers, daß er nach Empfang der Sterbeſacramente zum Pfarrer geſprochen habe: „Geiſtlicher Herr! ich danke Ihnen! Sie haben mir Troſt gebracht!“

ihm beſprochen und von ihm vernommen worden, ſo, daß ſein Wille gekannt war. Es handelte ſich nämlich um das eigenhändige Unterſchreiben ſeines letzten Willens, dann der Vormundſchaftsübertragung betreffs des Neffen Carl an meinen Vater, und auch noch um eine dritte Unterſchrift — irre ich nicht — zu einem Briefe an Dr. Bach als Curator der Verlaſſenſchaft*). Vater, Schindler und Johann bedeuteten dem meiſt ſchon in Halbſchlummer dahin liegenden ſomit, daß er etwas zu unterſchreiben haben werde, ſchoben dem nach Möglichkeit aufgerichteten Körper die nöthigen Kiſſen unter, und, indem mein Vater die eingetauchte Feder ihm jedesmal neu in die Hand richtete**), wurden ihm die Schrif-

---

*) An Herrn Dr. Bach. Wien, Mittwochs, 3. Januar 1827. Verehrter Freund! Ich erkläre vor meinem Tode Carl van Beethoven meinen geliebten Neffen als meinen einzigen Univerſalerben von allem meinem Hab und Gut, worunter hauptſächlich 7 Bankactien und was ſich an Baarem vorfinden wird. — Sollten die Geſetze hier Modificationen vorſchreiben, ſo ſuchen ſie ſelbe ſo ſehr als möglich zu ſeinem Vortheile zu verwenden — Sie ernenne ich zu meinem Curator und bitte Sie mit Hofrath Breuning, ſeinem Vormunde, Vaterſtelle bei ihm zu vertreten — Gott erhalte Sie — Tauſend Dank für Ihre mir bewieſene Liebe und Freundſchaft. — Ludwig van Beethoven.

L. S.

An Seine Wohlgeboren Herrn v. Bach, Dr. der Rechte, wohnhaft in der Wollzeile.

**) Gleich meinem Vater bei Beethoven war es mir beſchieden, Grillparzer's letzte Unterſchrift zu leiten. Ich war am 21. Januar 1872 von 7½ Uhr früh bis Mittags bei dem ſeit wenig Tagen in ſeinen Kräften mit einemmal zuſammenbrechenden Dichter. Kurz vor meinem Weggehen trat Fräulein Joſefa Fröhlich in das Zimmer mit dem Bedeuten: er möge den von der Burgtheater-Direction überſandten Tantième-Quittungsbogen für das letzte Vierteljahr unterſchreiben. Grillparzer, in ſeinem Lehnſtuhle liegend, ſchlug die Augen auf, las die Schrift zwei Mal aufmerkſam ten, eine nach der anderen, unterbreitet. Der Sterbende, der ſonſt ſo kräftig und gleichſam lapidarartig geſchrieben, unterſchrieb mit wankender Hand mühevoll wiederholt ſeinen unſterblichen Namen zum letzten Male, zwar leſerlich noch, aber jedesmal einen der mittleren Buchſtaben ſeines Namens vergeſſend, ein Mal das h, ein ander Mal ein e. — Schindler hätte gerne noch das kürzlich von ihm zum Geſchenke erhaltene Partitur-Manuſcript der urſprünglichen Fidelio-Ouvertüre*) mit ſeiner allerletzten Unterſchrift unterfertigen laſſen wollen; doch die Bemühungen, die vorigen Unterſchriften auszuführen, hatten Beethoven ſo ſehr erſchöpft, und der Mo-

---

durch, und verlangte nach dem Gelde. Da es der im Vorzimmer harrende Theaterdiener bei ſich hatte, ging Fräulein Fröhlich, es zu holen. Als Grillparzer eine vergebliche Anſtrengung machte, ſich aufzurichten, nahm ich von ſeinem Schreibepulte ein dickes Buch (wie ich ſpäter geſehen: Voltaire), legte es als Unterlage für das zu unterſchreibende Papier auf ſein rechtes Knie, gab ihm eine der drei auf dem Schreibzeuge befindlichen Federn in die Hand, unterſtützte ihn zu thunlichſt aufrechter Körperhaltung, und — er ſchrieb in dieſer Weiſe, wenngleich mit ſehr zitternder Hand, ſeinen Namen bis zum z. Da entfielen Buch und Quittung ſeinem Knie; doch, als ich dieſelben ſchnell wieder zurecht gelegt, fügte er das noch fehlende e und r und überdieß ſein übliches Manupropria noch hinzu. Da trat Fräulein Fröhlich auch mit dem Gelde ein. Ich erbat mir als Andenken dieſe Feder, was das Fräulein in gewohnter Güte mir gewährte. — Zwei Stunden ſpäter — um 1¾ Uhr —, während mein College, Medicinalrath Dr. Preuß, im Zimmer weilte, entſchlief Grillparzer in demſelben Lehnſtuhle. Ich fand ihn, kurz nach 2 Uhr wieder gekommen, nicht mehr unter den Lebenden. — Jene Feder, welche der Verein „die grüne Inſel" bald nach dem Tode Grillparzer's erhalten, iſt eine jener zwei anderen (alle drei waren Gänſekiele mit angeſteckten Stahlſpitzen), welche ich auf dem Schreibzeuge liegen gelaſſen hatte und auch bis nach des hehren Dichters Ende dort verblieben waren.

*) Schindler's Biographie, 3. Aufl., I. Theil, p. 129.

ment war ſo ergreifend, daß Rührung und Erbarmen ſich paarten, ihn von der Erfüllung dieſes Wunſches abſtehen zu machen.

Es war in Wirklichkeit der letztmögliche Zeitraum zur Vornahme des eben angeführten Actes geweſen; denn, kaum war Alles durchgeführt, begann die Geiſtesabweſenheit ſchnell immer mehr und mehr zuzunehmen, und ſtellten ſich alle Anzeichen der Agonie ein. Dieß war Nachmittags um 5 Uhr am 24. März 1827, nachdem wir von dem Trauerlager fortgegangen waren.

Am folgenden und zweitfolgenden Tage lag der gewaltige Mann unter weit hörbarem Röcheln, bewußtlos in voller Auflöſung begriffen. Sein kräftiger Körper, ſeine ungeſchwächten (— folglich nicht krank geweſenen ſ. S. 83 —) Lungen kämpften rieſenhaft mit dem hereinbrechenden Tode. Der Anblick war ein ſchrecklicher. Wußte man gleichwohl, daß der Arme nun zwar nicht mehr leide; ſo war die Erſcheinung doch grauenhaft: zu ſehen, daß der Edle nunmehr den zerſetzenden Mächten unwiderruflich verfallen, aller geiſtige Verkehr mit ihm aufgehoben war. Bereits am 25. März war zu erwarten, daß er während der folgenden Nacht enden würde; dennoch fanden wir ihn am 26. noch am Leben, — wo möglich noch heftiger röchelnd als Tags zuvor. Dem 26. März 1827 Nachmittags ward es endlich vorbehalten, die traurige Berühmtheit zu erlangen, Beethoven's Sterbetag zu werden.

Mein Vater, Schindler, Bruder Johann, ich umſtanden Nachmittags das Bett. Man konnte doch ſchon wahrnehmen, wie das Röcheln allmählig ſchwächer wurde. Sein Ende war zu wünſchen. — Wenngleich es im Verlaufe dieſes Winters noch während der Monate Februar und März oftmals geſchneit hatte, ſo war doch ſeit wenigen Tagen der

Schnee vergangen geweſen. Dieſen Nachmittag aber thürmten ſich gewaltige Wolkenmaſſen am Himmel auf. Mein Vater und Schindler, durch die ſo lange ſich hinaus dehnenden Sterbe-Erſcheinungen arg angegriffen, und die vielerlei Geſchäfte erwägend, die unmittelbar nach Beethoven's Ende ihre karg gemeſſene Zeit in Anſpruch nehmen würden, beſchloſſen, einſtweilen eine geeignete Grabſtätte ausfindig zu machen, und entfernten ſich aus dem Trauerzimmer. — Vaters Julie lag auf dem Friedhofe des Ortes Währing (ſ. S. 25), auch deren Eltern waren dort begraben und öfter waren wir dahin gemeinſchaftlich gegangen. Es war uns demnach jener traurige Ort minder fremd, als andere Friedhöfe. Ich bat ſomit meinen Vater, auch an dieſem Orte für Beethoven die Ruheſtätte zu ſuchen. Er ging um ſo williger auf dieſen Vorſchlag ein, als er ja auch einſt dort begraben werden ſollte. Doch in der Nähe Julien's und ſeiner beabſichtigten Grabesſtelle fand ſich kein leerer Platz mehr, wohl aber einige Stellen oberhalb der „Ruheſtätte der Familie Vering“, — und gerade dieſer unvorhergeſehene Zufall brachte die Freunde ſelbſt nach dem Tode einander wieder näher; denn mein Vater ward nach ſeinem bald darauf erfolgten Tode auf Wunſch ſeines Schwagers Vering (nicht neben Julien, ſondern) in Vering's Gruft gelegt. —

Ich war noch bei dem Sterbenden mit Bruder Johann und der Wirthſchafterin Sali geblieben: es war zwiſchen 4 und 5 Uhr, als die allenthalben herangetriebenen dichten Wolkenmaſſen mehr und mehr das Tageslicht verdunkelten, und mit einemmal entlud ſich unter rieſigem Schneegeſtöber und Hagel ein heftiges Gewitter. Wie in der unſterblichen fünften Symphonie, wie in der ewigen neunten, man von Schlägen ſprach, die an den Schickſalspforten pochen ſollten, ſo ſchien der Himmel den harten Schlag, den er der Kunſtwelt eben ſchlug, mit ſeinen gigantiſchen Pauken ſignaliſiren zu wollen. Um 5¼ Uhr wurde ich zu meinem Lehrer nach Hauſe gerufen. — Von Minute zu Minute war die endliche Auflöſung zu erwarten; ich nahm den letzten Abſchied von dem Lebenden, — wenigſtens noch Athmenden. —

Kaum war ich eine halbe Stunde zu Hauſe angelangt, kam auch ſchon die Wirthſchafterin: den um 5¾ Uhr erfolgten Tod uns zu melden. Bei dieſem letzten Momente war Anſelm Hüttenbrenner aus Graz zufällig zugegen.*)

Alois Fuchs zeigte mir nach Jahren — nicht lange vor ſeinem Tode — eine Aquarell-Zeichnung, welche meinen Vater, Schindler, Johann, Hüttenbrenner und mich als Umſtehende des ſterbenden Beethoven darſtellt. — Es wäre dieß, was den Sterbemoment ſelbſt anbelangt, alſo nach Obigem zu berichtigen, was den Sterbenden betrifft, aber richtig. — —

Alles, was jetzt noch zu ſagen kömmt, gehört nimmer dem lebenden, noch unter uns weilenden Beethoven, der perſönlich noch mit uns verkehrte, an, ſondern lediglich jenem

---

*) Anſelm Hüttenbrenner ſchreibt in dem oben erwähnten Briefe (20. Auguſt 1860) an A. W. Thayer: „— — — — Als ich am 26. März 1827 gegen 3 Uhr Nachmittag in Beethoven's Schlafzimmer trat, fand ich da den Herrn Hofrath von Breuning, deſſen Sohn und die Frau van Beethoven, Gattin des Johann van Beethoven Gutsbeſitzers und Apothekers aus Linz, dann meinen Freund Joſef Teltſcher, Portraitmaler.

Ich glaube, daß auch Herr Prof. Schindler anweſend war. Genannte Herren verließen nach einer Weile den mit dem Tode ringenden Tondichter und hegten wenig Hoffnuug, ihn bei ihrer Wiederkehr noch lebend anzutreffen. In den letzten Augenblicken Beethoven's war außer der Frau van Beethoven und mir — Niemand im Sterbezimmer anweſend. — — — — — —“

Antheile, den ſein Genius durch ihn, durch ſeine unſterblichen Schöpfungen ſich nachhaltend geſchaffen.

Tragödia finita erat. —

Anderen Tags erſchien das Parte, von meinem Vater verfaßt*). Danhauſer trug ſich bei meinem Vater an, die Todtenmaske machen zu dürfen, was auch gewährt wurde. Meines Vaters hierauf bezüglicher Brief findet ſich als Facſimile in Schindler's 3. Aufl., II. Band.

An dieſem Tage ereignete ſich die — vielfältig fälſchlich erzählte — Scene im Neben- (Compoſitions-) Kabinette: Vater war mit Bruder Johann, Schindler und Holz in des Verſtorbenen Wohnung gegangen, um nach den nachgelaſſenen Papieren, namentlich nach den dem Neffen als Univerſalerben zufallenden ſieben Stück Bankactien zu ſuchen. Man wußte, daß dieſe vorhanden ſein mußten; aber Niemand hatte Kenntniß, wo ſie Beethoven aufbewahrt hatte. Mein

---

*) Einladung zu Ludwig van Beethoven's Leichenbegängniß, welches am 29. März um 3 Uhr Nachmittags Statt finden wird. — Man verſammelt ſich in der Wohnung des Verſtorbenen im Schwarzſpanierhauſe Nr. 200, am Glacis vor dem Schottenthore. Der Zug begiebt ſich von da nach der Dreifaltigkeits-Kirche bei den P. P. Minoriten in der Alſergaſſe. —

Die muſikaliſche Welt erlitt den unerſetzlichen Verluſt des berühmten Tondichters am 26. März 1827, Abends gegen 6 Uhr. Beethoven ſtarb an den Folgen der Waſſerſucht im 56. Jahre ſeines Alters, nach empfangenen heil. Sacramenten. Der Tag der Exequien wird nachträglich bekannt gemacht von

L. van Beethoven's
Verehrern und Freunden.

(Dieſe Karte wird in Tob. Haslinger's Muſikhandlung vertheilt.)
Gedruckt bei Anton Strauß.

(Den Wiederbeſitz eines Original-Partezettels verdanke ich ſeit Kurzem einem gütigen Geſchenke meines Freundes, Muſikdirektors M. Durſt.)

Vater war der ſicheren Ueberzeugung, ſie ſeien in dem (ſchon erwähnten) gelben Schreibkäſtchen zur Seite des Bettkäſtchens. Als ſie weder hier noch ſonſt irgendwo zu finden geweſen und Johann bereits Bemerkungen fallen ließ, als ob gleichſam nur zum Scheine geſucht würde, kam mein Vater in ſehr aufgeregtem Zuſtande zu Tiſche nach Hauſe, um gleich Nachmittags wieder gemeinſchaftlich mit den Obgenannten weiter zu ſuchen. Die Scene mag, Vaters ſpäterer Aeußerung gemäß, nachgerade ziemlich unleidlich geworden ſein, als zufällig Holz an einem aus einem Kaſten vorſtehenden Nagel zog, hierdurch ein Fach und mit ihm die ſo lange geſuchten Werthpapiere herausfielen.*) —

Abends wurde die Section durch Dr. Joh. Wagner, den Vorgänger Rokitansky's, vorgenommen. Zur genauen Unterſuchung der ſeit ſo lange ſchon verödeten Gehörorgane des Titanen im Reiche der Töne wurden beiderſeits die Felſentheile der Schläfenknochen durchwegs ausgeſägt und mitgenommen. (Wie Hofrath Hyrtl mir kürzlich, als er mir den von ihm aufbewahrten — und ſeiner Behauptung zu Folge mit allen Documenten der Aechtheit ausgeſtatteten — Schädel Mozart's gezeigt, erzählte: hatte er dieſe Gehörorgane damals, als er ſelbſt noch Student war, in einem zugebundenen Glaſe geraume Zeit hindurch bei dem langjährigen Sectionsdiener Anton Dotter ſtehen geſehen; — ſpäter ſeien ſie verſchollen.) — Als Beethoven's Körper behufs der vorzunehmenden Section aus dem Bette gehoben worden, gewahrte man erſt, wie ſehr der Aermſte durchgelegen war. Selten hatte er im ganzen Verlaufe ſeines ſchweren Leidens ein Wort der Klage hören laſſen, und nur einmal findet ſich in den Converſationsheften eine darauf bezügliche Stelle vor, wo mein Vater eine Salbe zur Heilung einer durchgelegenen Hautſtelle verſpricht. Mehr und öfter hatte er gegen mich über die Schmerzen geklagt, die er an der entzündeten Operationswunde empfunden. —

---

*) Dieſe Werthpapiere wurden demnach nicht, wie die Grazer Tagespoſt irrthümlich mittheilte, ſammt den Briefen an Gräfin Giulietta Guicciardi in dem „geheimen Fache des jetzt mir gehörenden Schreibpultes“ gefunden.

Am 28. März lag Beethoven aufgebahrt im zweifenſterigen Zimmer vor der Thüre zum Compoſitionscabinette, mit dem Geſichte gegen die Eintrittsthüre hin gewendet. Das Geſicht war durch den Umſtand, daß das Unterkiefergelenk nach herausgeſägten Schläfenknochen keinen Halt — weil keine Gelenkpfanne — mehr hatte, ſehr entſtellt, und jenem des Lebenden wenig mehr ähnelnd (ſ. Danhauſer's ſehr getreue lithographirte Portraitzeichnung vom 28. März).

Am 29. März, als ich mit meinem Vater in die Trauerwohnung hinüber ging, und einige Haare Beethoven's abſchneiden wollte, — Vater hatte mir dieß erſt bis gegen das Ende der Aufbahrung thun zu dürfen zugeſtanden, um das Ausſehen früher nicht zu verunſtalten —, fanden wir, daß fremde Hände bereits alle abgeſchnitten hatten.*) —

Nachmittags 3 Uhr fand das Leichenbegängniß Statt. Schien Beethoven während ſeines langen Leidens von den Wienern nahezu vergeſſen, ſo hatte die Kunde ſeines Todes die Bevölkerung aus ihrer Theilnahmloſigkeit gewaltig aufgerüttelt. Schon ein Paar Stunden vor der anberaumten Zeit hatte ſich eine Menſchenmenge maſſenhaft vor dem Schwarzſpanierhauſe angeſammelt, und unaufhörlich ſtrömten aus allen Richtungen reihenweiſe Theilnehmende und Neugierige hinzu. Wohl bei 20,000 Menſchen deckten gedrängt den Raum vom Hauſe bis etwa gegen die Stelle des Glacis, wo dermalen die Votivkirche ſich erhebt. Alle Kunſtnotabilitäten hatten ſich eingefunden. Die Sänger der eben — unter Barbaja's Direction — in Wien beſtandenen trefflichen Italieniſchen Oper hatten erklärt, am Sarge ſingen zu wollen. Das Drängen und Wogen der Menſchenmenge nahm beiſpiellos zu. — Als der Sarg über die Treppe getragen und hinter dem Hauseingange im Hofe hingeſtellt worden, wo nunmehr die rundum ſich aufſtellenden Italieniſchen Sänger einen Trauergeſang anſtimmen wollten, begann man derart in das Haus zu ſtürmen, daß ob des Lärmens nichts zu vernehmen geweſen wäre. In Vorausſicht des Gedränges hatte mein Vater kurz zuvor aus der nahen Alſerkaſerne einiges Militair erbeten und jetzt das Hausthor ſperren laſſen. Als aber nach beendeter Geſangsfeierlichkeit der Sarg gehoben, und das Thor wieder geöffnet worden war, ſtürzte die Menge aus dem Hofe und von der Straße derart weiters hinzu und dem Sarge ſich anſchließend nach, daß wir Nächſt-Leidtragenden: Bruder Johann, Vater, Schindler, ich, anſtatt unmittelbar hinter dem Sarge, erſt dann und zwar weit rückwärts, in die nur halbwegs zu ermöglichende Reihe einzutreten gelangten, nachdem der Sarg ſchon nahe der Ecke des Rothen Hauſes gekommen war. Acht Kapellmeiſter: Eibler, Hummel, Seyfried, Kreutzer, Weigl, Gyrowetz, Würfel und Gänsbacher, hielten die Enden des Bahrtuches. (Sehr richtig ſagt Ferd. Hiller in ſeiner „Denkſchrift“ und in der Kölniſchen Zeitung [Dec. 1871]): „Der Sarg war mit Kränzen bedeckt — Orden lagen keine darauf — Beethoven hatte nie einen erhalten.“ *)) Eine

---

*) Anders verhielt ſich dieß bei Schubert. Als deſſen irdiſche Reſte am 13. October 1863 exhumirt wurden, fanden wir deſſen Haare in dichter Menge, von einem Blumenkranze umwunden und durch ein Kammbruchſtück zuſammengeſteckt, erhalten vor.

---

*) Es wurde mir einſt erzählt, daß, als Beethoven ſeiner

große Anzahl von Tonkünſtlern umgab den Sarg, Kerzen tragend. Der Zug ſchien endlos; die Volksmaſſen, die ſich in Bewegung geſetzt hatten, zählten nach Tauſenden; ganz Wien ſchien auf dem Wege zu ſein. — Es ertönte Beethoven's Trauermarſch (aus der Clavierſonate, op. 26), als der Sarg um die Ecke des Rothen Hauſes bog, und es ging nach der Pfarrkirche in der Alſerſtraße. — Dort an den Stufen zur Kirche vermehrte ſich das Drängen in gleicher Weiſe, wie zuvor am Schwarzſpanierhauſe, und der erbetene militairiſche Schutz hatte ſich in ſeiner abwehrenden Bemühung nun auch abermals gegen uns gewendet, ſo daß wir nur unter Hinweiſung auf unſere umflorten Hüte und mit gewaltiger Anſtrengung endlich auch in die bereits überfüllte Kirche zu gelangen vermochten.

Nach hier erfolgter feierlicher Einſegnung ging der Zug dann nach dem Währinger Ortsfriedhofe, wo an der Grabesſtelle die von Beethoven's Freunde Grillparzer gedichtete Grabesrede hätte geſprochen werden ſollen. Doch, da es damals unterſagt war, auf dem geheiligten Orte ſelbſt Reden halten zu dürfen, ſprach Heinrich Anſchütz die ergreifende Rede in weihevoller Sprache am Sarge vor dem Friedhofthore. Es fehlte der Thränen wahrlich nicht, nicht hier,

---

Zeit befragt worden ſei: ob er für die Widmung der neunten Symphonie an König Friedrich Wilhelm III. einen Orden oder Geld von ihm zu erhalten wünſche, er ohne viel Nachſinnen erwidert haben ſoll: „Geld“. — In wie weit dies auf Wahrheit beruht, weiß ich nicht; doch ſchreibt Beethoven am 7. October 1826 an Wegeler: „Man hat mir da etwas von dem Rothen Adler-Orden zweiter Klaſſe hören laſſen; wie es ausgehen wird, weiß ich nicht; denn nie habe ich derlei Ehrenbezeugungen geſucht, doch wäre ſie mir in dieſem Zeitalter wegen manches Andern nicht unlieb.“ (S. Wegeler's Notizen S. 50.) — Er erhielt einen Ring mit unterſchobenen minder werthvollen Steinen.

nicht am Grabe ſelbſt, als der mächtige Titane in die enge Grube geſenkt ward und ſeine Freunde und Verehrer über ſeine Hülle die erſte Erde warfen. —

Vielfach hatte man in dieſen Tagen vernommen, daß man einen Preis geboten, Beethoven's Schädel erhalten zu können, und zwar ſo nachdrücklich hatte ſich dieß Gerücht verbreitet gehabt, daß mein Vater mit Johann, Schindler, Holz ſich beſprochen hatte, ob es nicht gerathen wäre, den Sarg verkehrt zu verſenken, d. h. mit dem Fußende der Umfriedungsmauer zugewendet, damit nicht etwa, trotzdem bereits angeordnet worden war, für mehrere der erſten Nächte einen Grabwächter zu beſtellen, dennoch — bei allfallſiger Schläfrigkeit deſſelben — von Außen her unter die Mauer hindurch mit Erfolg nach dem Kopfe gegraben werden könnte. Doch man ſtand ſchließlich von der Ausführung dieſes Vorhabens ab.

Grillparzer's Worte,

geſprochen am Grabe Beethoven's

durch Anſchütz,

waren folgende (wie Grillparzer ſie damals meinem Vater auf ſein perſönliches Anſuchen mitgetheilt und ich ſie gleich abgeſchrieben habe):

Indem wir hier am Grabe dieſes Verblichenen ſtehen, ſind wir gleichſam die Repräſentanten einer ganzen Nation, des deutſchen geſammten Volkes, trauernd über den Fall der einen hochgefeierten Hälfte deſſen, was uns übrig blieb von dem dahingeſchwundenen Glanz heimiſcher Kunſt, vaterländiſcher Geiſtesblüthe. Noch lebt zwar — und möge er lange leben! — der Held des Sanges in deutſcher Sprache und Zunge; aber der letzte Meiſter des tönenden Liedes, der Tonkunſt holder Mund, der Erbe und Erweiterer von Händel und Bach's, von Haydn und Mozart's unſterblichem Ruhme hat ausgelebt, und wir ſtehen weinend an den zerriſſenen Saiten des verklungenen Spiels.

Des verklungenen Spiels! Laßt mich ihn ſo nennen! Denn ein Künſtler war er, und was er war, war er nur durch die Kunſt. Des Lebens Stacheln hatten tief ihn verwundet, und wie der Schiffbrüchige das Ufer umklammert, ſo floh er in deinen Arm, o du des Guten und Wahren gleich herrliche Schweſter, des Leides Tröſterin, von oben ſtammende Kunſt. Feſt hielt er an dir, und ſelbſt als die Pforte geſchloſſen war, durch die du eingetreten bei ihm und ſprachſt zu ihm, als er blind geworden war für deine Züge, durch ſein taubes Ohr, trug er noch immer dein Bild im Herzen, und als er ſtarb, lag's noch an ſeiner Bruſt.

Ein Künſtler war er, und wer ſteht auf neben ihm?

Wie der Behemoth die Meere durchſtürmt, ſo durchflog er die Gränzen ſeiner Kunſt. Vom Girren der Taube bis zum Rollen des Donners, von der ſpitzfindigſten Verwebung eigenſinniger Kunſtmittel bis zu dem furchtbaren Punct, wo das Gebildete übergeht in die regelloſe Willkür ſtreitender Naturgewalten, alles hatte er durchmeſſen, alles erfaßt. Der nach ihm kommt, wird nicht fortſetzen, er wird anfangen müſſen; denn ſein Vorgänger hörte nur auf, wo die Kunſt aufhört.

Adelaide und Leonore! Feier der Helden von Vittoria und des Meßopfers gläubiges*) Lied! — Kinder ihr der drei- und vier-getheilten Stimmen! Brauſende Symphonie: „Freude, ſchöner Götterfunken," du Schwanengeſang! Muſe der Lieder**) und des Saitenſpiels! ſtellt euch rings um ſein Grab und beſtreut's mit Lorbeeren!

---

*) In der Geſammtausgabe der Werke Grillparzer's heißt es: demüthiges.

**) In der Geſammtausgabe: Muſe des Liedes.

Ein Künſtler war er, aber auch ein Menſch, Menſch in jedem, im höchſten Sinn. Weil er von der Welt ſich abſchloß, nannten ſie ihn feindſelig, und weil er der Empfindung aus dem Wege ging, gefühllos. Ach, wer ſich hart weiß, der flieht nicht, ſondern ſteht, und ſtößt ab! Gerade die zarteſten Spitzen ſind es*), die am leichteſten ſich abſtumpfen und biegen oder brechen. Das Uebermaß der Empfindung weicht der Empfindung aus! Wenn er die Welt floh, ſo war's, weil er in den Tiefen ſeines liebenden Gemüths keinen Stützpunkt fand, ſich ihr zu widerſetzen; wenn er ſich den Menſchen entzog, ſo geſchah's, weil ſie nicht hinauf wollten zu ihm, und er nicht herab konnte zu ihnen. Er war einſam, weil er kein Zweites fand. Aber bis zum Tode bewahrte er ein menſchliches Herz allen Menſchen, ein väterliches den Seinen, Gut und Blut aller Welt.**)

So war er, ſo ſtarb er, ſo wird er leben für alle Zeiten.

Ihr aber, die ihr unſerem Begängniſſe gefolgt bis hierher, gebietet euerer Trauer. Denn kein niederdrückendes, ein erhebendes Gefühl iſt es, zu ſtehen am Sarge des Mannes, von dem man ſagen darf, wie von keinem: er hat Großes geleiſtet, und kein Tadel war an ihm. Geht von hier trauernd, aber gefaßt. Nehmt mit euch — eine Blume von ſeinem Grabe — das Andenken an ihn und ſein Wirken.

---

*) In der Geſammtausgabe: Ach, wer ſich hart weiß, der flieht nicht! Die feinſten Spitzen ſind es, die u. ſ. w.

**) In der Geſammtausgabe: Er floh die Welt, weil er in dem ganzen Bereich ſeines liebenden Gemüthes keine Waffe fand, ſich ihr zu widerſetzen. Er entzog ſich den Menſchen, nachdem er ihnen alles gegeben und nichts dafür empfangen hatte. Er blieb einſam, weil er kein zweites Ich fand. Aber bis an ſein Grab bewahrte er ein menſchliches Herz allen Menſchen, ein väterliches den Seinen, Gut und Blut der ganzen Welt.

Und wenn euch je im Leben, wie der kommende Sturm, die Gewalt ſeiner Schöpfungen übermannt, ſo ruft es zurück, das Andenken an heute, das Andenken an ihn, der ſo Großes geleiſtet, und an dem kein Tadel war. —*)

Von anderen an dieſem großen Trauertage veröffentlichten und vertheilten dichteriſchen Nachrufen führe ich noch an:

Beethoven.

Gedicht von Johann Gabriel Seidl.

Ihr habt ihn ſelbſt gehört! Kaum ausgeklungen
Hat noch die Red', in der er mit euch ſprach. —
Ihr habt ihn ſelbſt gehört! Mit tauſend Zungen
Rief er die Engel des Gefühls Euch nach.

Ihr habt ihn ſelbſt gehört! — Gehört? — Geſehen:
Denn wer ihn hört — der ſieht auch die Geſtalt
Des edlen Meiſters vor der Seele ſtehen!
Kein Maler malt ihn, wie er ſelbſt ſich malt.

---

*) In der Geſammtausgabe: Ihr aber, die ihr unſerem Geleite gefolgt bis hierher, gebietet eurem Schmerz! Nicht verloren habt ihr ihn, ihr habt ihn gewonnen. Kein Lebendiger tritt in die Hallen der Unſterblichkeit ein. Der Leib muß fallen, dann erſt öffnen ſich ihre Pforten. Den ihr betrauert, er ſteht von nun an unter den Großen aller Zeiten, unantaſtbar für immer. Drum kehrt nach Hauſe, betrübt aber gefaßt! Und wenn euch je im Leben, wie der kommende Sturm, die Gewalt ſeiner Schöpfungen übermannt, wenn euer Entzücken dahin ſtrömt in der Mitte eines jetzt noch ungeborenen Geſchlechts, ſo erinnert euch dieſer Stunde und denkt: wir waren dabei, als ſie ihn begruben, und als er ſtarb, haben wir geweint.

Zu ſeinen Farben nimmt er ſich die Klänge:
Zum Grund, auf dem er malt — das Menſchenherz.
Drein prägt er mit dem Pinſel der Geſänge
Sein ganzes Seyn, — ſein Bild in Luſt und Schmerz.

Hört ſeiner Kraft gewaltig ernſte Ströme
Und Ihr erblickt den Mann voll Ernſt und Kraft,
Ihr hört ſein Lied, und fühlt es: er beſchäme
Der Jünglingsſeele ſüße Leidenſchaft!

Hört ſeines Schlachtendonners mächtig Dröhnen,
Und Ihr erblickt den kampfbereiten Geiſt;
Hört ſeines Opferchores Pſalme tönen,
Ihr ſeht ein Herz, das Gottes Thron umkreiſ't.

Bald wie die Unſchuld haſcht nach Schmetterlingen,
Haſcht er nach Klängen, läßt ſie wieder flieh'n,
Verfolgt ſich ſelbſt in ewig ander'm Ringen,
Und ſchmilzt am End' in weicher Sehnſucht hin!

Bald greift er in des Lebens Weltmeer nieder,
Und ſpiegelt ſeinen Kampf und ſeine Ruh'; —
Bald neckt er ſich und uns und ſich dann wieder,
Und hüpft durch Spiel dem ew'gen Ernſte zu.

Taub für des äußern Leben wüſtes Toben,
Schließt er das Ohr dem inn'ren Leben auf;
Wir ſeh'n ihn, ſchwindelnd, unſer'm Kreis enthoben, —
Ein neuer Flug iſt uns ſein ſchwächſter Lauf.

Das Fremde zwingt er, freundlich ſich zu einen,
Er fühlt durch den Verſtand, er denkt durch's Herz;
Er lehrt uns neuen Jubel, neues Weinen,
Ein neu Gebet und einen neuen Scherz.

Wir kamen her zur Todtenfeier
Mit heil'ger Thränen fromm verſpartem Reſt;
Wir ſah'n ihn, — und es reißt der Grabesſchleier, —
Die Todtenfeier wird ein Lebensfeſt!

Er lebt! — Es lügt, wer ihn geſtorben nennt!
Der Sonne gleich, die kommt, entzückt, verklärt,
Und — wenn ihr Tagwerk um — ſich von uns trennt:
So kam auch er — ſo iſt er heimgekehrt!

Er lebt! Sein Leben ſind ja ſeine Töne;
Das reißt kein Gott mehr aus der Bruſt der Welt!
Auf Enkel erbt ſich's fort und Enkelsſöhne,
Die's wohl noch tiefer als den Ahn beſeelt!

Er lebt! Ihr ſah't ihn, hörtet ihn, und höret
Nun wieder ihn — mein matter Kranz verblüht:
Die einz'ge Feier, die ihn würdig ehret,
Begeht er ſelber ſich mit ſeinem Lied!

Außerdem ward noch ein Gedicht vom Freiherrn von Schlechta vertheilt, und weiters:

Bey

Ludwig van Beethoven's Leichenbegängniſſe

am 29. März 1827.

Von J. F. Caſtelli.

Achtung allen Thränen, welche fließen,
Wenn ein braver Mann zu Grabe ging,
Wenn die Freunde Trauerreihen ſchließen,
Die der Selige mit Lieb' umfing.

Doch der Trauerzug, der heute wallet,
Strecket ſich, ſo weit das Himmelszelt
Erd' umſpannt, ſo weit ein Ton erſchallet,
Und um dieſen Todten weint die Welt.

Doch um Euch allein nur müßt ihr klagen! —
Wer ſo hoch im Heiligthume ſtand,
Kann den Staub nicht mehr, — er ihn nicht tragen,
Und der Geiſt ſehnt ſich in's Heimathland.

Darum rief die Muſe ihn nach oben
Und an ihrer Seite ſitzt er dort,
Und an ihrem Throne hört er droben
Tönen ſeinen eigenen Accord.

Aber hier ſein Angedenken weilet,
Und ſein Name lebt im Ruhmes-Licht,
Wer, wie er, der Zeit iſt vorgeeilet,
Den ereilt die Zeit zerſtörend nicht.

Unmittelbar nach dem beendeten Trauergeleite ereignete ſich aber folgender ahnungsvoller Vorfall: Franz Schubert, Benedict Randhartinger und Franz Lachner gingen zuſammen in das Gaſthaus zur „Mehlgrube“ am Neuen Markt. Man beſtellte Wein, und Schubert erhob das gefüllte Glas mit dem Ausrufe: „Auf das Andenken unſeres unſterblichen Beethoven!“ und, als die Gläſer geleert waren, füllte er es zum anderen Male, ausrufend: „Nun, und dieſes auf denjenigen von uns Dreien, der unſerem Beethoven der Erſte nachfolgen wird!“ — Und er hatte wahrlich in prophetiſchem Geiſte die Todesahnung leider ſich geſprochen; denn ſchon im folgenden Jahre: 1828 am 19. November ſtarb auch dieſer Ton-Genius, von welchem Beethoven auf dem Sterbebette geſagt: „Wahrhaftig, in dem Schubert wohnt der göttliche Funke.“ Und nur fünf Gräber ſeitwärts, oberhalb ſeinem großen Vorbilde, hatte auch er die — in ſeinen Fieberphantaſieen — „zunächſt Beethoven“ gewünſchte Ruheſtätte erhalten.

Zunächſt der Beſtattungsfeier folgte nach einigen Tagen (3. April) die kirchliche Feier des Seelenamtes. In der k. k. Hofpfarrkirche der Auguſtiner ſollte Mozart's unſterbliches Requiem für den unſterblicheren Beethoven abgehalten werden, und dabei die italieniſchen Sänger mitwirken. Der

Impreſſario Barbaja hatte jedwedes öffentliche Singen ſeiner engagirten Sänger außer dem Theater contractlich unterſagt. Der dawider Handelnde verfiel einem Pönale von 200 Gulden. Der unübertroffene Lablache jedoch erklärte in ſeiner Begeiſterung für Beethoven's Manen — unter ſofortiger Ueberſendung der 200 Gulden an Barbaja — kurzweg und bündig: daß er ſingen werde. Die Kirche faßte kaum die ſich verſammelnde Menſchenmenge. Ich ſtand mit meinem Vater an Canova's Denkmal für Chriſtinen, angeblich dem akuſtiſcheſten Orte in dieſer Kirche. Niemals hat irgend Jemand das Dies irae ſo wieder ſingen hören, eine ſo weihevolle Aufführung des Requiems erlebt, als an jenem Tage. Lablache's Stimme zur Poſaune, der ergreifende Moment — Alles wirkte erſchütternd zuſammen.

Am 5. April ward ferner in der Karlskirche Cherubini's Requiem zu gleicher Feier aufgeführt.

Doch wie um ſo ſchmerzlicher berührte es uns, ſchon nach wenig Tagen — noch in demſelben Monate April — die für uns geheiligten Räume im Schwarzſpanierhauſe durch die Lizitation der Hausgegenſtände aus Beethoven's Nachlaſſe entweiht zu ſehen. Eine jämmerliche Anzahl von Trödlern hatte ſich eingefunden, und die unter den Hammer gebrachten Kleidungsſtücke wurden herumgezerrt, die Meubel beſchnuppert, kurz Alles herumgeſtoßen und verfeilſcht. Mein ſchon während Beethoven's Krankheit, wie aus den Converſationsheften zu erſehen, wiederholt leidend geweſener Vater that ſich die Gewalt an, derſelben nach Thunlichkeit beizuwohnen, „damit der Erbe nicht durch allenfalſige Unterſchleife in ſeinem Intereſſe verkürzt werde." Ich begleitete ihn. Es ward uns gewaltig enge um's Herz. Das ſchwarze und das gelbe Käſtchen, das wir dem Lebenden ſo oft in's Bett gereicht, erſtand mein Vater — mitlizitirend für ſich, den

Schreiberollpult, der im Cabinette links vom Eingangszimmer geſtanden, ſammt Stellage aus dem Schlafzimmer erſtand er für ſeinen Freund Hofrath Baron Neuſtädter (er kam nach deſſen Tode in meinen Beſitz), den Obersſchöpfer erſtand er für meinen Clavierlehrer Anton Heller (auch dieſer Löffel kam, nachdem Heller darauf „A. H.“ einerſeits und andererſeits „L. v. Beethoven, geſtorben am 26. März 1827“ — graviren ließ, nach deſſen Tode in meinen Beſitz). Graf's Clavier ward von dem Fabrikanten zurückgenommen; Broadwood's Clavier, das zur Veräußerung kam, kaufte mein Vater nicht, weil es nur bis zum C ging, und den Anforderungen der neuen — Beethoven'ſchen Zeit ſomit nicht mehr entſprach. Den Bibliothekkaſten aus dem Compoſitionskabinette dürfte gleich damals ein Fräulein Annacker erſtanden haben; denn nach ihrem Tode kam aus ihrer Verlaſſenſchaft A. W. Thayer in deſſen Beſitz. (ſ. S. 59.)

Ich aber erhielt noch die lithographiſche Abbildung der Beethoven-Medaille Ludwig's XVIII. in ſchwarzem Rahmen, eine Magnetnadel, und zwei Damenportraits, deren eines der noch lebende Graf Gallenberg als jenes ſeiner Mutter (geborene Giulietta Guicciardi) erkannte.

In Folge dieſer — gemüthsaufregenden — Verſteigerung in Beethoven's Sterbezimmer erlitt mein Vater alsbald eine Recidive, er ward leberkrank in ſchleichend-entzündlicher Weiſe, bald bettlägerig, und — am 4. Juni deſſelben Jahres Nachts 12 Uhr — um dieſelbe nächtliche Stunde, wie ſeine Julie — folgte er ſeinem hehren Freunde in das Jenſeits. —

Hierdurch ward ich in eine ganz veränderte Lebensrichtung gebracht, und, noch nicht 14 Jahre alt, geſchah es mir, daß ich von der Ausſchreibung der zweiten Lizitation (November

1827): — des geiſtigen Nachlaſſes Beethoven's — erſt hinterher Kenntniß erhielt; daher nichts von allen den koſtbaren Manuſcripten und Autographen beſitze, welche in Anderer Hände gelangten, durchgehends auf wohlfeile, mitunter auf gar billige Art; um ſo weniger, als mein Vater mir ſtrengſtens unterſagt hatte, das Mindeſte mir anzueignen von alle dem, das mir der lebende Beethoven mit vollen Händen geſchenkt haben würde, wenn ich, damals daran denkend, ihn darum gebeten hätte. —

Ein im Saale der Landſtände zu Wien veranſtaltetes Concert, durchwegs des Dahingeſchiedenen Compoſitionen vorführend, hatte den Zweck, ein Grabmonument von dem Ertrage zu errichten. — Vor demſelben ſtand bis vor wenig Jahren eine Art Weidenbäumchen, deſſen einzelne Blätter als gepflückte Andenken wohl allenthalben in der Welt verbreitet ſich vorfinden mögen, das aber vor einigen Jahren abdorrte. — Das Gitter um das Grab iſt eine Zuthat aus dem Jahre der Exhumirung: 1863. —

Eine ganz abſonderlich naive Rolle ſpielte einige Jahre hindurch nach des großen „Hirnbeſitzers“ Tode deſſen Bruder „Gutsbeſitzer“. Hatte ſich dieſer während Ludwig's Leben und Schaffen für deſſen Werke nur ob des daraus erzielbaren Gewinnes intereſſirt, ſo ſtrebte er es nunmehr an, den anerkennenden Bewunderer derſelben zur Schau zu tragen. In der erſten Bank des Concertſaales bei den Aufführungen der Tondichtungen ſeines verſtorbenen Bruders, ſtattlich herausgeputzt (blauer Frack, weiße Weſte), ſitzend, ließ er nach deren jedesmaliger Beendigung laut kreiſchende Bravi aus ſeinem breit aufklappenden Munde erſchallen, wuchtig dazu mit ſeinen knochigen, weiß aber plump behandſchuheten Händen klatſchend. Dieſe übergroßen, Finger-überbogenen Handſchuhe waren aber auch noch anderweitig vielfach zu ſehen; namentlich machten ſie ſich und ihren Träger weithin bei den eleganten Praterfahrten bemerkbar, wo Johann zwei, meiſtentheils auch vier plumpe, ſchwer-beſchirrte Braune von der Höhe eines altmodiſchen Phaëtons aus, auf dem er dann ſteif ſaß, eigenhändig kutſchirte, oder in dem er, wenn ſich fahren laſſend, wie hingegoſſen lehnte, — hinter ſich zwei breit-, aber verſchoſſen gold-galonirte Diener auf dem zweiten Wagenſitze. Von dieſen ging die Sage, daß nur der eine der Kutſcher, der andere aber der für ſolche Spazierfahrt jedesmal beſonders zum Lakaien coſtumirte Hausmeiſter aus ſeinem Wohnhauſe in der Alleegaſſe geweſen ſei. Pferdegeſchirre und die beiden Livréen, welche ihrer Qualität und Schnitte nach dem Trödelmarkte entnommen waren, ſollen übrigens, wenn eben außer Gebrauch, in Johann's Vorzimmer aufbewahrt gehangen haben. Solcher Aufzug und überhaupt die Geſammt-Erſcheinung dieſes, Ludwig auch körperlich ganz unähnlichen, Bruders Johann (langes Geſicht, große Naſe, ein Auge nach Außen ſchielend, den breiten Mund mit dem einen Winkel ſtätig ſchief aufwärts gezogen, was ſeinem Geſichte den Ausdruck ſtets ſelbſtgefälligen Lächelns gab) erwarben ihm allgemein den Spitznamen „Erzherzog Lorenz“, nach dem bekannten Sprichworte, daß man bei einem ſchön auszuſehen ſich beſtrebenden, carricirt ſich benehmenden Menſchen bedauere: daß ihm nichts weiter abgehe, als ſchade, daß er nicht Lorenz heiße. Johann ſtarb in Wien im Januar 1848. So wenig achtungswerth er ſich zu Lebzeiten ſeines Bruders erwieſen, ſo lächerlich hat er ſich nach deſſen Tode gezeigt. Die Witwe des Neffen Carl beſitzt ſein getroffenes Portrait.

Seine mehrfach berüchtigte Schwägerin, die Witwe des Bruders Caspar Carl, ſtarb erſt vor wenig Jahren in Baden bei Wien.

Von ihrem Sohne, dem Neffen Carl lebt noch — wie bereits erwähnt — die Witwe, ein Sohn Ludwig und vier achtbare Töchte; von dieſen drei verheirathet. Im Geſichtsausdrucke der jüngſten (noch ledigen) wollen Thayer und ich manche Aehnlichkeit mit dem unſterblichen Großonkel finden. —

Nachdem endlich im Jahre 1845 Bonn die Bronze-Statue ſeines großen Sohnes aus Hähnel's Künſtlerhand und unter großmüthiger Mitwirkung Franz Liszt's, auch der „Beethovenweg“ bei Heiligenſtadt (nächſt Wien) durch Kunſtfreunde — unter thätiger Mitwirkung des Hofkapellmeiſters B. Randhartinger — eine Bronzebüſte aus Fernkorn's Atelier erhalten, veranlaßte die hingeworfene Bemerkung unſeres Violinvirtuoſen und artiſtiſchen Directors Joſ. Hellmesberger: „Beethoven's und Schubert's Gräber wären vielfachen Unbilden allzuſehr ausgeſetzt“, die Direction der Geſellſchaft der Muſikfreunde in Wien zu einer commiſſionellen Beſichtigung dieſer beiden Grabſtellen, und, im weiteren Verlaufe der Debatte, zu dem Beſchluſſe: „die irdiſchen Ueberreſte Beethoven's und Schubert's vor dem Umſichgreifen weiterer Verweſung zu ſichern.“ (Siehe: „Actenmäßige Darſtellung der Ausgrabung und Wiederbeiſetzung der irdiſchen Reſte von Beethoven und Schubert. Veranlaßt durch die Direction der Geſellſchaft der Muſikfreunde des öſterreichiſchen Kaiſerſtaates im October 1863.“ Wien, bei Gerold, 1863.) —

Von mediciniſchem Standpunkte drängt es mich bei dieſer Ausgrabung, (welcher von den in Wien anweſenden Mitgliedern meiner Familie auch mein Sohn Gerhard und meine jüngere Schweſter Marie beigewohnt hatten) aber weiters noch ein Paar Randbemerkungen hinzuzufügen, welche in der „Actenmäßigen Darſtellung“ minder hervorgehoben erſcheinen: Es war phyſiologiſch höchſt intereſſant, die compacte Dicke des Beethoven'ſchen und hingegen die zarte geradezu weibliche

Dünne der Schädeldecken Schubert's mit dem Ausdrucke ihres Muſikcharakters in der That in geradem Verhältniſſe übereinſtimmend zu finden. Außerdem zeigte ſich die Gaumenfläche Beethoven's ausnahmsweiſe eben und die obere Zahnreihe in überraſchender Weiſe nach vorne zu faſt in gerader (horizontaler) Richtung aus ihr hervortretend, was im Leben durchaus nicht mehr als durch wulſtige Vorbildung des Mundes zu bemerken war. Ebenſo iſt beſonders bemerkenswerth, daß ſich der letzte untere linksſeitige Mahlzahn ſehr gut mit Gold plombirt vorgefunden. Es erſcheint dieß in doppelter Beziehung auffällig: denn es gehört zur Ausnahme, daß zu jener Zeit (in den 20er Jahren) ſchon — wenn auch nur mitunter — ſo gut plombirt worden, und es nimmt überdieß wahrlich Wunder, daß Beethoven's Geduld zur Vornahme ſolch immerhin Geduld erheiſchender Operation ausharrte. — Die Schädel Beethoven's und Schubert's wurden bei dieſer Gelegenheit durch J. B. Rottmayer (jetzt in Trieſt) photographirt), Gypsabgüſſe durch Bildhauer Wittmann (jetzt in Schwechat bei Wien) angefertigt, und, wenn Beethoven's Schädel Zahnlücken weiſt, während er doch im Leben deren nicht hatte, iſt es die Folge, weil bei der Exhumirung einige Zähne nicht aufgefunden worden waren. — Es ward dieß Alles binnen neun Tagen — vom 13 bis 22. October — bewerkſtelligt. Ich — als Directionsmitglied an der Geſellſchaft der Muſikfreunde — hatte die Verwahrung des Schädels Beethoven's, wie mein College Dr. Standthartner jene Schubert's, zu dieſem Behufe übernommen. Welch aufregende Gefühle beherrſchten damals mein Gemüthsleben, mächtig alle Erinnerungen wach rufend, als ich dieſe kurze Zeit hindurch im Beſitze jenes Kopfes geweſen, ihn von den ihm anklebenden Erdtheilen reinigte, Gypsabdrücke von deſſen Schädelbaſis für Profeſſor Romeo Seligmann abnahm, ihn Nachts neben meinem Bette verwahrte, kurz jenen todten Kopf ſtolz bewachte, aus deſſen Munde ich vor Jahren ſo oft das lebende Wort vernommen! — —

Erſt lange nach Beethoven's Lebenszeit, während welcher gar viele, ja die meiſten der eben hervorragendſten Werke, als nie verſtanden, geradezu bei Seite gelegt worden waren, (man denke nur an das Schickſal des Violin-Concertes, der D-Meſſe, ja ſelbſt der neunten Symphonie und des Fidelio, u. ſ. w., u. ſ. w., der letzten — wie man ſie zu bezeichnen lange beliebte: „verrückten“ Quartette gar nicht zu erwähnen), gelang es endlich von Beginn der 1840er Jahre an den unermüdeten Bemühungen eines Otto Nicolai, Joſ. Hellmesberger, Frau Clara Schumann, Joh. Herbeck, Otto Deſſoff u. a. durch beharrliche Vorführungen dieſer Meiſterdichtungen die Beethoven'ſche Muſe in Wien zum Verſtändniß und Genuſſe ihrer Erhabenheit und Bedeutung zu erheben, und die glänzendſten Aufführungen dieſer idealen Tonwerke, deren Zahl J. Hellmesberger ganz kürzlich noch durch Entdeckung und treffliche Ausführung eines neuen Juwels: des erſten Satzes eines anderen Violin-Concertes nämlich (im Archive der Geſellſchaft der Muſikfreunde Wien's), bereicherte, lohnen jetzt in ſich drängender Folge die daran ſich nimmer ſättigenden Zuhörer.

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

Druck von W. Drugulin in Leipzig.

[illegible] 1.75

EIN

SKIZZENBUCH

VON

BEETHOVEN

AUS DEM JAHRE
1803.

IN AUSZÜGEN DARGESTELLT

VON

GUSTAV NOTTEBOHM.

LEIPZIG.
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF UND HÄRTEL.
1880.

Alle Rechte vorbehalten.

In der königl. Bibliothek zu Berlin befindet sich ein Skizzenbuch, das unsere Aufmerksamkeit in mehr als gewöhnlichem Grade in Anspruch nimmt. Es fällt in die Zeit einer Umwandlung des Styles Beethoven's und bringt die beinahe vollständigen Skizzen zu einem Werke, das, als das bedeutendste jener Zeit, zur Bezeichnung und zur Beobachtung des vollzogenen Überganges aus einer Epoche in die andere besonders geeignet ist. Aus den Erscheinungen, welche die Skizzen zu jenem Werke bieten, lassen sich Folgerungen ziehen, welche zur Geschichte des Styles Beethoven's und zur Erweiterung der Kenntniss seines Schaffens bedeutend beitragen können. In der dem Skizzenbuche beizulegenden Wichtigkeit liegt die Aufforderung, in der hier unternommenen Darlegung auf die vorkommenden Erscheinungen, so weit es nöthig ist, ausführlich einzugehen. Karge Auszüge helfen hier nicht. Um die Entwickelung, das Entstehen, Wachsen und Werden des uns hier vorzugsweise interessirenden Werkes beobachten zu können, müssen die zu einem in Betracht zu ziehenden Satze oder Abschnitte gehörenden Skizzen so viel als möglich vollständig und in ihrem Zusammenhange vorgelegt werden. Nicht nur Anfang und Ausgang des Processes des Schaffens, sondern auch alle Stadien, die er durchlaufen musste, müssen kennen gelernt werden. Der Leser muss sich durch Beispiele überzeugen können. Auf die Ergebnisse, die sich aus den Erscheinungen ziehen lassen, kann hier nicht eingegangen werden, und werden später einige Worte darüber zu sagen sein.

Gedachtes Skizzenbuch ist in Querfolio, besteht aus 182 Seiten mit theils 16, theils 18 Notenzeilen auf jeder Seite, ist buchbindermässig gebunden, beschnitten, hat einen steifen pappenen Umschlag und war so gebunden, als Beethoven es in Angriff nahm. Abgesehen von ungefähr sieben leer gebliebenen Seiten und mit Ausnahme einer mit Bleistift beschriebenen Seite ist es durchgängig mit Tinte beschrieben. Beethoven kann es also nur zu Hause gebraucht haben. Es ist bis auf fünf herausgerissene Blätter so vollständig erhalten, wie es von Beethoven zurückgelegt wurde. Vor Seite 1 fehlt ein Blatt, und zwischen Seite 2 und 3 fehlen vier Blätter. Von Seite 3 an ist also eine Unterbrechung in der Betrachtung der Skizzen nicht zu befürchten.

Aus den Daten, welche sich an einige im Skizzenbuche berührte Compositionen knüpfen, geht hervor, dass es, wenn nicht ganz, so doch grösstentheils dem Jahre 1803 angehört. Ein Versuch, diese Zeit genauer zu bestimmen, sie nach Monaten abzugrenzen, stösst auf Schwierigkeiten. Die meisten der uns gebotenen Daten fallen theils zu spät, weil sie die einer Reinschrift oder des Erscheinens einer Composition sind, theils reichen sie nicht aus, um darauf einen sicheren Beweis gründen zu können. Wir schwanken zwischen Wahrscheinlichkeit und Vermuthung. Mit Berücksichtigung aller Umstände und mit der Einschränkung, dass höchstens neun Monate zwischen der Beschreibung der ersten und letzten Seite hingegangen sein können, lässt sich sagen: das Skizzenbuch fällt in die Zeit zwischen October 1802 und April 1804.

Auf die Erscheinungen, welche Beethoven's Skizzenbücher im Allgemeinen bieten, auf die Arbeitsweise Beethoven's und auf Anderes braucht hier nicht näher eingegangen zu werden. Es ist darüber an einem andern Orte genug gesagt worden. Nur Eines möge in Erinnerung gebracht werden. Dass die in einem Skizzenbuche berührten Compositionen in der Reihe vorgenommen wurden, in der sie erscheinen, ist nicht zu bezweifeln. Jedoch wurden die Seiten nicht immer in der Reihenfolge beschrieben, in der sie erscheinen. Beethoven pflegte, wenn er ein neues Stück in Angriff nahm, damit eine neue Seite anzufangen und zur Fortsetzung oder Vollendung einer früher begonnenen Arbeit vorhergehende Seiten leer zu lassen. Wenn nun an beiden Compositionen gleichzeitig oder abwechselnd gearbeitet wurde und sich zur Fortsetzung der zuletzt angefangenen kein Platz mehr fand, so konnte es geschehen, dass dazu früher leer gebliebene Stellen benutzt wurden, so dass schliesslich die Skizzen zu verschiedenen Compositionen durcheinander geriethen. Aus solcher Kreuzung der Skizzengruppen ist also nicht immer der Schluss zu ziehen, dass die zuerst erscheinenden Skizzen früher geschrieben wurden, als später erscheinende. Ein Fall dieser Art kommt gleich im Anfang des Skizzenbuches vor.

Wo Varianten bei einer Skizze vorkommen, sind erstere in unserer Wiedergabe theils über den Stellen, zu denen sie gehören, angebracht, theils sind sie der Skizze angehängt oder noch später angebracht, und weisen theils Zeichen, theils die getrennten Sylben des Wortes »Vi-de«, theils das Wort »oder« auf die Zusammengehörigkeit hin. Wo in oder am Ende einer Skizze »etc.« steht, ist es nach Beethoven's Hand. Skizzen, die bei der Herausgabe gekürzt wurden, ist am Ende ein »u. s. w.« beigefügt. Stellen, deren Lesart zweifelhaft ist, sind mit einem Fragezeichen versehen worden. Vor manchen Noten fehlen Versetzungszeichen, und ist deren Beifügung dem Leser überlassen. Das chronologische und bibliographische Material ist in den am Schlusse stehenden »Anmerkungen« niedergelegt. Dort möge der Leser auch Kenntniss nehmen von einem chronologischen Ergebniss, das wir dem Skizzenbuch trotz seiner sonstigen chronologischen Unsicherheit zu verdanken haben. Auch soll nicht verschwiegen werden, dass, wo es bei den Erklärungen der Skizzen darauf ankommt, das Ziel zu bezeichnen, das Beethoven im Auge hatte oder haben konnte, wir stillschweigend meistens zur Partitur greifen werden. Der Weg der Abstraction würde oft unsicher sein, und die Partitur macht aus der Lösung keiner Aufgabe ein Geheimniss.

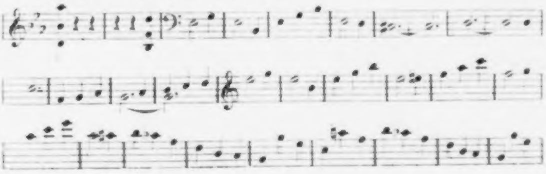
Wir nehmen nun das Skizzenbuch vor.

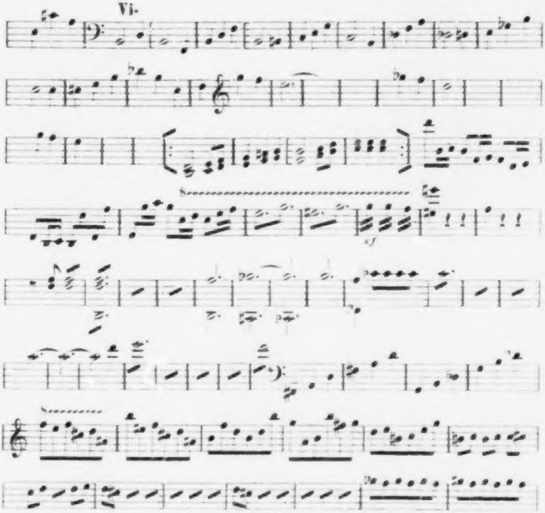
Es beginnt (Seite 1) mit unbekannten Entwürfen, darunter der Anfang eines Liedes (»Zur Erde sank die Ruh' vom Himmel nieder«), und (S. 2, 3, 5) mit Entwürfen zu den Variationen für Pianoforte über das Lied »*Rule Britannia*«. Letztere Entwürfe sind ganz in der Art, wie die zu ähnlichen Variationenwerken Beethoven's. Zuerst wird eine Anzahl verschiedener Motive hingeschrieben, die den Variationen zu Grunde liegen und meistens ihren Anfang bilden sollen, und später wird ein Theil davon ausgeführt[1].

Zwischen und unmittelbar nach diesen Skizzen erscheinen (S. 3 bis 10) kleine, unzusammenhängende Skizzen zum 1., 2. und 4. Satz der *Sinfonia eroica*, die jedoch später niedergeschrieben wurden, als die ihnen zunächst folgenden Skizzen. Was daraus zu erwähnen ist, wird später erwähnt werden.

Die dann folgenden Skizzen (S. 10 bis 44) beziehen sich fast ausschliesslich auf den ersten Satz der *Sinfonia eroica*. Eine Skizze, die den ganzen ersten Satz wiedergäbe, kommt nicht vor. Die grössten Skizzen, die vorkommen, beziehen sich immer nur auf einen Theil. Zum ersten Theil gehören vier grosse Skizzen, jede mit Varianten versehen, und eine grosse Anzahl kleiner Skizzen.

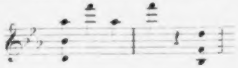
Die erste von den grossen Skizzen (S. 11).



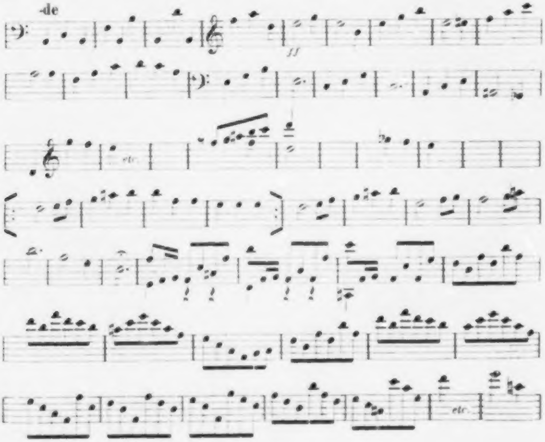


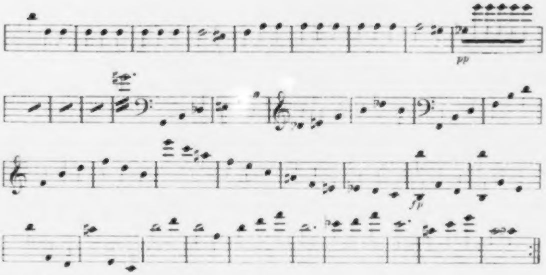
die kurz vor Schluss des Theils abbricht, ist von allen vorkommenden Skizzen am meisten geeignet, den Standpunkt zu kennzeichnen, auf dem sich die Arbeit befand, als Beethoven das Skizzenbuch in Angriff nahm. Sie beweist, dass, als sie geschrieben wurde, die Arbeit schon ziemlich vorgerückt war. Letztere muss also an einem anderen Orte begonnen worden sein. Es ist möglich, dass wir hier überhaupt die erste zusammenhängende grössere Skizze zum ersten Theil vor uns haben, in der die in einem früheren Skizzenbuche vorkommenden kleinen Skizzen zusammengefasst sind. In der ersten Hälfte der Skizze sind die wichtigeren Themen und Motive mehr oder weniger kenntlich angedeutet. Übereinstimmung mit der gedruckten Form zeigt sich am meisten (Takt 3 f.) im Anfang der Hauptpartie und (Takt 55 f.) bei der Melodie des ersten Seitensatzes. Dagegen liegt, mit Ausnahme einiger Motive, die zweite Hälfte noch wie in weiter Ferne. Der Modulationsgang im Ganzen ist festgestellt, und die Folge der Themen und Gänge, wenn sie auch zum Theil noch lange nicht die endgiltige Fassung haben, ist bestimmt. Verfolgen wir nun die Wandlungen, welche die einzelnen Glieder und Bestandtheile durchzumachen hatten.

Die ersten zwei Takte hat Beethoven später geändert. In den noch folgenden Skizzen, die sich mit dem Anfang des Theils beschäftigen, kommen die zwei Takte, sowohl in der ursprünglichen als in der geänderten Form, nicht mehr vor; eben so wenig die zwei Accorde, welche die Partitur als Einleitung bringt. Es scheint demnach, dass letztere erst hinzugefügt wurden, als der Satz in den Skizzen fertig war.

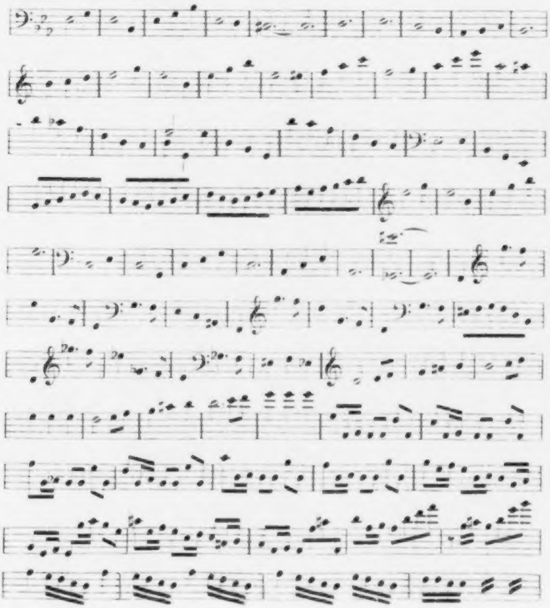


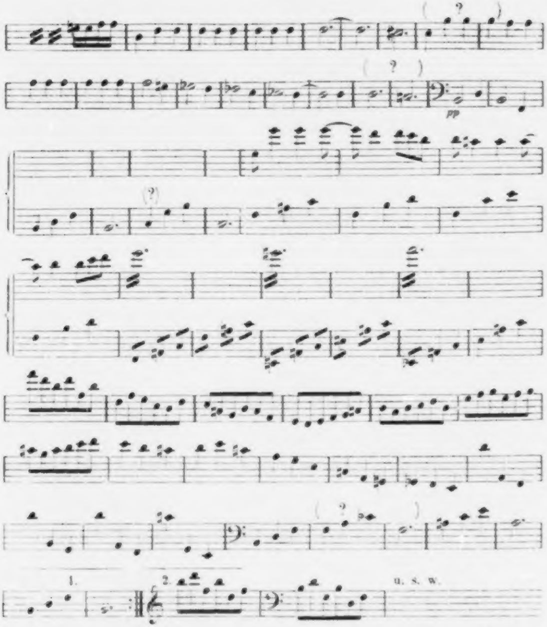
Vergleicht man die Skizze in Betreff der Führung des Hauptthemas mit der Partitur, so findet man u. A., dass dort das Hauptthema das dritte Mal in B-dur, hier wieder in Es-dur aufgestellt wird. Eine Übereinstimmung mit der gedruckten Fassung bietet eine zur Skizze gehörende Variante (S. 10)





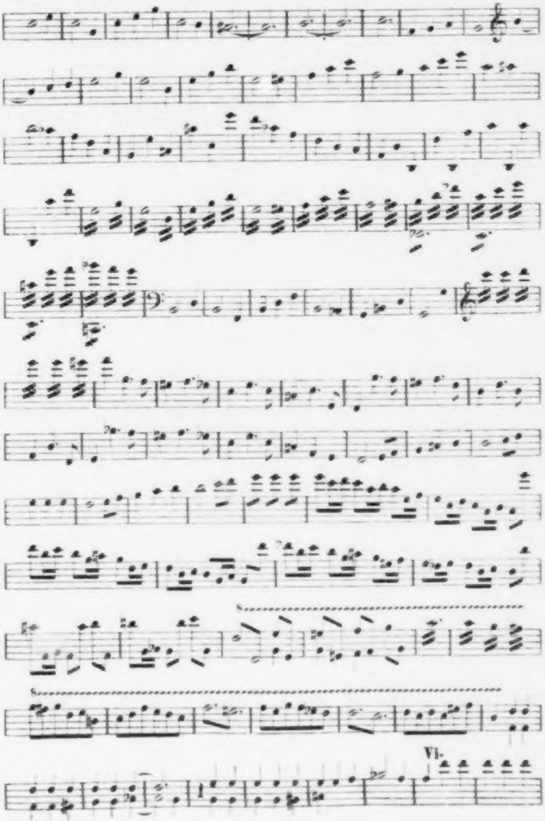
und die zweite grosse Skizze (S. 12):

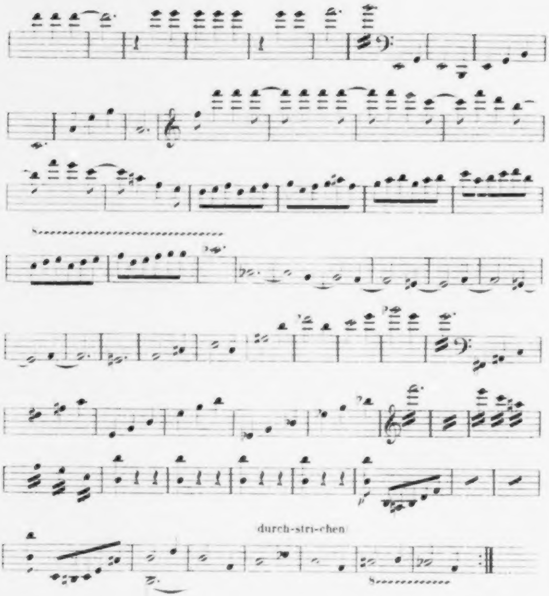




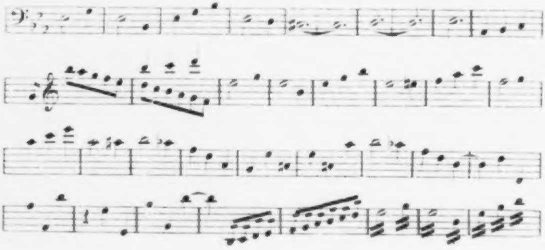
Beethoven ist aber nicht auf dem in diesen Skizzen eingeschlagenen Wege geblieben. In zwei später vorzuführenden Skizzen (S. 14 u. 20) wird das Hauptthema viermal und das vierte Mal wieder in B-dur gebracht. Der Grund, warum Beethoven schliesslich von der öfteren Wiederholung und von der Aufstellung des Themas in B-dur zurückkam, scheint uns nahe zu liegen. Ein dreimaliges Vorführen des Themas genügte zu dessen Einprägung, und durch die Vorwegnahme der Tonart B-dur wäre der in derselben Tonart erfolgende Eintritt der Seitenpartie geschwächt worden.

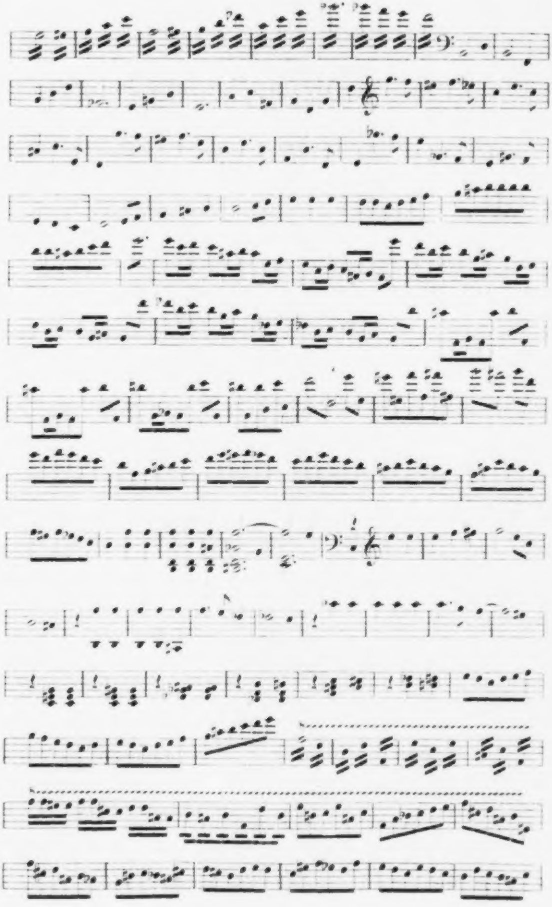
In den ersten vier Takten der vorhin vorgelegten Variante hat sich ein Motiv eingestellt, das (mit Verlängerung seiner 10. Note) später im zweiten Theil seine Verwendung finden sollte und durch das auch für die Hauptpartie ein Element des Kontrastes gegen das an sich ruhige Hauptthema gewonnen wurde. In der dritten grossen Skizze (S. 14 f.)

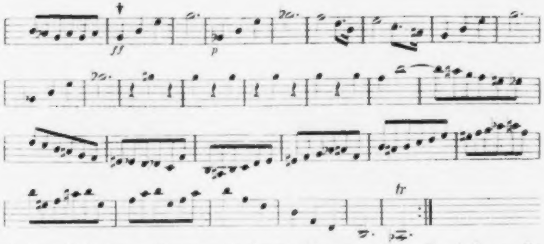



durch-stri-chen)

erscheint das Motiv verändert, jedoch mit Beibehaltung seines 4taktigen Rhythmus, und hier, in der vierten grossen Skizze (S. 20 f.).





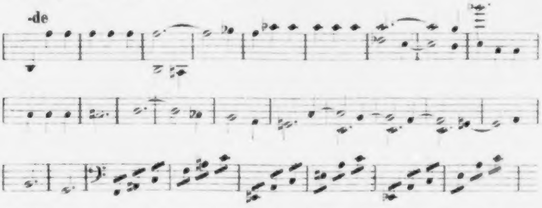


sind auch die so wirksamen Synkopen hinzugetreten. Damit kann die Hauptpartie in ihren wesentlichen Zügen als fertig betrachtet werden. Das Skizzenbuch bringt keine Skizzen mehr, die auf sie bezogen werden konnten.

Der von der Haupt- zur Seitenpartie überleitende Satz, der in der ersten grossen Skizze Takt 43 bis 54 und in der dazu gehörenden Variante noch lückenhaft und mit einem hauptsächlich aus Viertelnoten bestehenden Motiv angedeutet war, fand in der zweiten grossen Skizze das ihm jetzt zu Grunde liegende rhythmische Motiv. Beethoven mag das Motiv in seiner früheren Fassung deshalb ungünstig gefunden haben, weil es mit seinen gleichwährenden Noten nicht geeignet erschien, die ebenfalls Viertelnoten enthaltenden Themen der Haupt- und ersten Seitenpartie genügend zu trennen. Mit anderer Führung des Motivs wurde in der dritten und vierten grossen Skizze die endgiltige Form erst annähernd, dann im Wesentlichen ganz erreicht.

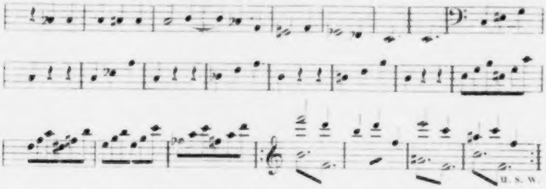
Die Melodie des ersten Seitensatzes bedurfte, wie die zuletzt gebrachten Skizzen zeigen, wenig Änderungen, um ganz die endgiltige Form zu erreichen. Dagegen hat der sich ihm anschliessende, zum zweiten Seitensatz führende Gang längere Zeit gebraucht, um die geschwungene Linie und die Ausdehnung zu finden, in der wir ihn kennen. Wie er in der ersten grossen Skizze Takt 59 f. erscheint, war daran noch viel zu thun übrig. Bemerkenswerth ist, dass fast in allen auf die Ausarbeitung dieser Stelle gerichteten Skizzen, so verschieden sie auch von der ersten Skizze sind, das in dieser ersten Skizze aufgestellte rhythmische Motiv beibehalten ist. In der zweiten grossen Skizze ist das Motiv anders gelegt, als in der ersten. Jedoch kommt der Gang hier aus dem Stocken kaum heraus. An derselben und an andern Eigenschaften leiden einige kleine Skizzen, die wir übergehen. Der gedruckten Form am nächsten wird der Gang in der dritten und vierten grossen Skizze gebracht; nur war in jener am Schluss noch etwas zu thun, und in dieser wird die vorwärts drängende Bewegung, welche dem Gange von Anfang an und als solchem eigen ist, in der Mitte durch die Wiederholung eines Taktes aufgehalten.

Die Achtelbewegung, welche dem zweiten Seitensatz in der ersten grossen Skizze zugetheilt ist, ist in der dazu gehörenden Variante mit einer Bewegung in Viertelnoten vertauscht worden. In letzterer besteht das Thema aus zwei viertaktigen Abschnitten. In der zweiten grossen Skizze sind die Abschnitte des Themas verlängert worden, und in der dritten Skizze ist das Thema zu drei und mehr Abschnitten erweitert worden. Hier macht sich ein Streben nach Ausweitung bemerkbar. In letzterwähnter Skizze geschieht die Ausweitung hauptsächlich durch Wiederholung. Der erste viertaktige Abschnitt des Themas kehrt als dritter in der höheren Octave wieder. Diese Wiederholung ist nicht begründet, wenigstens nicht nothwendig. Dem in seinen wiederholten Viertelnoten so einfachen Thema lässt sich ein Zug nach Umbildung, nicht nach blosser Wiederholung beimessen. Sein Inhalt konnte in zwei viertaktigen Abschnitten zur Genüge hingestellt sein. Wirksam wiederholt konnte das Thema werden, wenn es in einer andern Färbung erschien, und eine solche Färbung konnte durch Versetzung in die gleichstufige Molltonart erreicht werden. Dies ist in einer zur dritten grossen Skizze gehörenden Variante (S. 15)



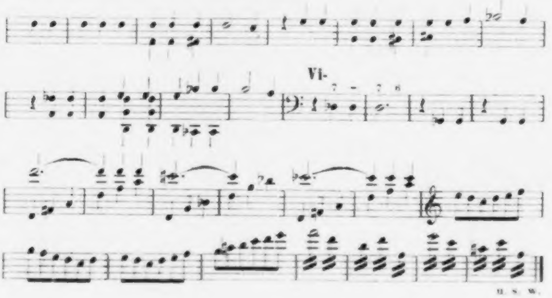
geschehen. Dass hier zu Anfang die Tonart B-moll gemeint ist, ergiebt sich aus dem Zusammenhang. Von nun an wird das Thema bei seiner Wiederholung immer in B-moll aufgestellt, und mit dieser Wendung war der Weg zu einer neuen Fassung eingeschlagen.

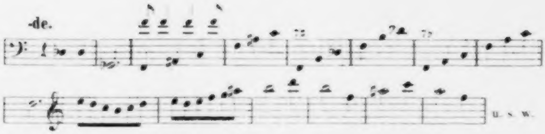
Mehrere der nächstfolgenden Skizzen (S. 15 bis 18), von denen diese (S. 18)



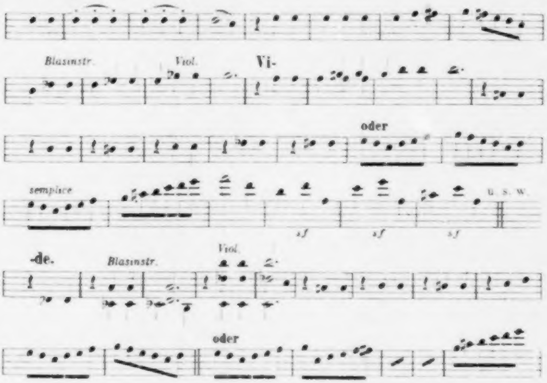
die letzte ist, beschäftigen sich damit, den matten oder klagenden Gang (in F-moll), in den das in B-moll aufgestellte Thema des zweiten Seitensatzes in jener Variante (Takt 12 f.) ausläuft und der an einer andern Stelle und in etwas anderer Gestalt auch in der dritten grossen Skizze vorkommt, anders zu wenden und ihm eine andere Folge zu geben. Dann hat Beethoven, wie die vierte grosse Skizze zeigt, sich von dem Gange frei gemacht und den Stoff zur Weiterführung des Themas aus diesem selber genommen. Dadurch, besonders durch die Benutzung des aus dem Thema genommenen Motives | 𝄽 ♩ ♩ | hat der Seitensatz an Einheit und Festigkeit gewonnen.

Es folgen nur noch einige Skizzen, die sich schnell der endgiltigen Form nähern. Hier (S. 22 und 23)

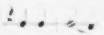
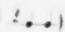


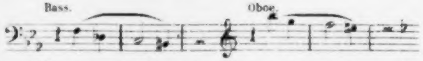


haben die ersten vier Takte des Seitensatzes ihre endgiltige Form gefunden, und hier (S. 26)



hat das Thema, dem man in den bisherigen Fassungen eher den Namen einer Aneinanderreihung melodischer Abschnitte als den einer eigentlichen Melodie geben kann, eine feste, periodenmässige Gestalt bekommen.

Die letzten Skizzen geben noch zu einigen Bemerkungen Anlass. In der zur zuletzt vorgeführten Skizze gehörenden Variante ist (Takt 1 bis 9) der Nachsatz, in den sich die in B-moll eintretende Periode auflöst, bis auf den zum Schlusssatz führenden Gang in Achtelnoten, aus zwei dem Thema des zweiten Seitensatzes entnommenen Motiven ( und ) gebildet. Man bemerke, dass das erste dieser Motive aus drei gleichstufigen Noten und einem Secundenschritt abwärts besteht. In der Partitur sieht die Stelle etwas anders aus. Hier (in der Partitur) wird die Bewegung zweimal



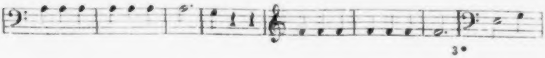
durch geschliffene verschiedenstufige Noten unterbrochen. Jenes Motiv erscheint also hier melodisch verändert. Durch diese Veränderung, durch das Preisgeben der im eigentlichen Wortsinne »motivirten« Fassung ist ein feiner, schöner Zug gewonnen. Das dann folgende zweite Motiv tritt mit seinem stockenden Rhythmus um so wirksamer ein. Liefert aber jene Skizze nicht einen Commentar zur gedruckten Lesart? — Letztere ist im Skizzenbuche nicht zu finden, woraus hervorgeht, dass sie später entstand.

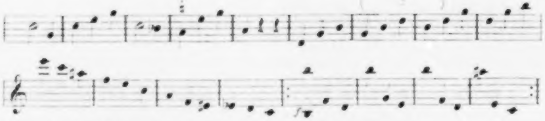
Die zweite Bemerkung führt uns auf die erste grosse Skizze zurück. Von allen vorhandenen Skizzen ist sie diejenige, in der wir die erste Conception des Theils vor uns haben und die uns die ursprüngliche Idee des Componisten am treuesten wiedergiebt. So unähnlich die Skizze auch der endgiltigen Fassung ist, so enthält sie doch manche Züge, welche in anderer Form in die Partitur übergegangen sind. Wir brauchen nur an die einleitenden zwei Takte zu erinnern, welche nur jene Skizze hat und welche dann erst wieder mit einer andern Füllung in der Partitur zum Vorschein kommen. Verfolgt man den Weg, den die Modulation in ihr nimmt, so wird es Einem nicht entgehen, dass die entfernteste Tonart, welche in ihr berührt wird, die Tonart Des-dur ist und dass die Wendung nach dieser Tonart im Verlauf des zweiten Seitensatzes Statt findet. In den nächstfolgenden Skizzen ist ein Streben, jene Tonart zu erreichen, nicht bemerkbar, wohl aber in späteren Skizzen. Man braucht nur die zwei zuletzt (nach Seite 22, 23 und 26 des Skizzenbuches) mitgetheilten Skizzen zu sehen, in denen die Wendung nach Des-dur an derselben Stelle erfolgt, wo sie in der ersten Skizze geschieht, und in denen wiederum Des-dur die einzige entlegene Tonart ist, in welche im Verlauf des ersten Theils ausgewichen wird. Ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen der ursprünglichen und endgiltigen Fassung ist demnach nicht nachweisbar; aber merkwürdig ist doch die modulatorische Übereinstimmung zwischen ihnen. Wenn man der ersten Skizze eine prophetische Bedeutung beilegen will, so wird man die in ihr niedergelegte Idee, was die Modulation betrifft, in anderer Form in der Partitur verwirklicht sehen.

Je mehr wir uns dem Ende des Theils nähern, je zahlreicher werden die Skizzen. Am zahlreichsten sind die zur Schlusspartie, und es ist bei den vielen Erscheinungen, die sich darbieten, nicht leicht, den leitenden Faden nicht zu verlieren.

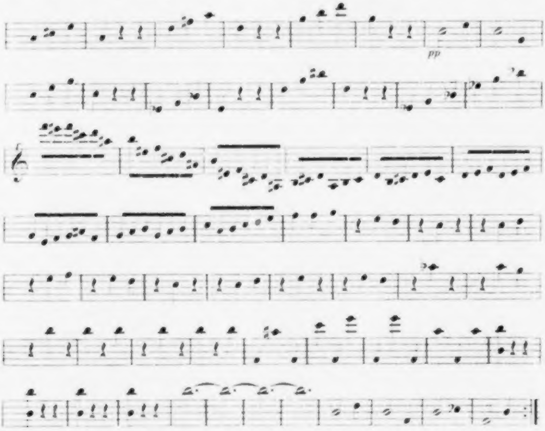
In der ersten grossen Skizze und ihrer Variante erscheint die Schlusspartie (vorausgesetzt, dass man das, was da dem zweiten Seitensatz folgt, so nennen kann) als eine Zusammenstellung und Auf- und Abwärtsführung einiger Motive, aus der sich als feste tonische Masse nur das gegen Ende des Theils auftauchende Schlusssätzchen und das ihm folgende Hauptthema hervorhebt. Ausserdem hat sich bei der weiteren Ausbildung der Schlusspartie nur ein kurzer Zickzackgang in Achtelnoten und die ganghafte Fortführung des dritten Taktes des Hauptthemas als lebensfähig erwiesen. (Den in erwähnter Variante dem Thema des zweiten Seitensatzes folgenden Achtelnoten ist ein aus dem dritten Takte des Hauptthemas gebildeter Bassgang unterzulegen.) Nun konnte auf die Gestaltung der Schlusspartie die des zweiten Seitensatzes nicht ohne Einfluss bleiben. Eine Wendung ist schon bei der zweiten grossen Skizze wahrzunehmen. Der zweite Seitensatz hatte hier an Ausdehnung und an Bestimmtheit des Inhalts gewonnen, und der Schlusssatz gewann an Ausdehnung und an Verschiedenheit der benutzten Motive. Der zweite Seitensatz hatte durch den chromatischen Gang, in den er ausläuft, einen wehmüthigen Zug bekommen. Sollte er eine trübe Erinnerung an den abgeschiedenen Helden aussprechen? Es scheint fast so. Jener Gang drängte vorwärts zu einem festen Körper. Was konnte ihm Besseres entgegengebracht werden, als (wie es in erwähnter zweiter Skizze geschieht) das Hauptthema, der »Heldengedanke« selbst, der nun, gleichsam tröstend und leise mahnend, *pianissimo* eintritt?

Beethoven ist einige Zeit dabei geblieben, den Schlusssatz hauptsächlich auf das Hauptthema und auf Theile desselben zu gründen. Man sieht das in einigen Skizzen, in denen jedoch das Hauptthema nicht, wie in der zweiten Skizze, in B-dur, sondern in Es-dur eingeführt wird, zunächst in dieser abgebrochenen Skizze (S. 11),

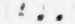
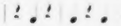


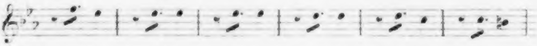


dann in der dritten grossen Skizze, dann in dieser Skizze (S. 16):



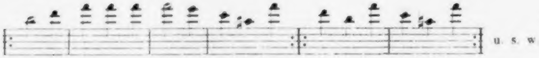
Die Theile des Hauptthemas, welche in diesen und andern Skizzen zur Verwendung kommen und gangartig benutzt werden, sind theils der dritte und vierte, theils der dritte Takt desselben. (Zu den in der dritten grossen Skizze dem Hauptthema bald folgenden, im Violinschlüssel geschriebenen synkopirten Noten hat man sich z. B. auch einen aus dem dritten Takt des Hauptthemas gebildeten Bassgang zu denken.)

Bei der zuletzt mitgetheilten Skizze müssen wir etwas verweilen. Diese Skizze, zu der man sich den zweiten Seitensatz in der Fassung, wo derselbe, wie in der zweiten grossen Skizze, in einen chromatischen Gang abwärts ausläuft, als vorhergehend zu denken hat, ist die erste, in welcher drei aus verschiedenen Motiven gebildete gangartige Abschnitte auftreten, welche in derselben Folge, aber anders gefasst, in die Partitur übergegangen sind. Diese Glieder oder Abschnitte, die aber, bis sie die letztwillige Fassung erhielten, fortwährend der Veränderung unterlagen, sind: 1 ein ab- und aufwärts geführter Gang in Achtelnoten, 2 ein hauptsächlich aus dem Motiv  gebildeter Gang, und 3 wiederholte Accorde mit dem 2taktigen Rhythmus . Die Figur, die dem Gange in Achtelnoten hauptsächlich zu Grunde liegt, ist schon in der ersten grossen Skizze enthalten, kommt aber zum ersten Mal in der obigen Skizze wieder zum Vorschein. Die den zwei andern Abschnitten zu Grunde liegenden Motive sind an dieser Stelle als neu zu betrachten. Man könnte den Ursprung des ersten von ihnen im Thema des zweiten Seitensatzes suchen, wenn nicht einige kleine Skizzen, z. B. diese S. 14,

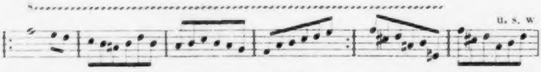


und dann der Unterschied, dass das im Schlussatz verwendete Motiv einen Secundenschritt macht, das dem Thema des zweiten Seitensatzes zu Grunde liegende aber in allen bisher geschriebenen Skizzen gleichstufig ist, dagegen sprachen und auf einen eigenen Ursprung hinwiesen. Betrachtet man nun die Skizze in ihrem ganzen Verlauf und in ihrem Zusammenhang, so lässt sich Folgendes wahrnehmen. In ihr erscheint das Hauptthema, gangartig eingeflochten in Es-dur und umgeben von Versetzungen seines dritten und vierten Taktes. Es wird wie eine Vision vorübergeführt. Diese Überleitung vom zweiten Seitensatz zum Schlussatz hat etwas Verschwommenes an sich. Man muss der Skizze die Kraft beimessen, es einleuchtend zu machen, dass eine so ganghafte Überleitung, dass ein fortwährendes Aneinanderreihen von Gängen, die aus verschiedenen Motiven und Figuren gebildet sind, nicht geeignet sei, die ebenfalls gangartig eingerichtete Schlusspartie mit ihren kräftigen Motiven, mit ihrem Schwung und ihrer Fülle in ein gehöriges Licht zu stellen, dass ein günstiges Verhältniss zwischen den inhaltlich so verschiedenen und reichen Partien nur gewonnen werden konnte, wenn zwischen beide eine Scheidewand aufgestellt wird. Diese Scheidewand konnte nur auf tonischer Basis errichtet werden; diese Basis konnte keine andere sein, als der tonische Dreiklang von B-dur; und auf diese Basis gehörte weder ein passagenhaftes, noch ein sich gleichsam einschleichendes, *piano* eintretendes, sondern ein rhythmisch ausgeprägtes und entschieden auftretendes Thema.

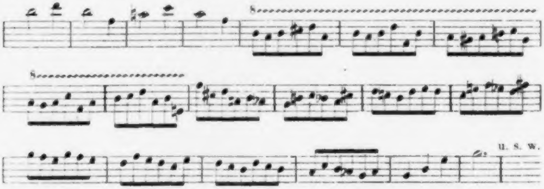
Es trat also wieder eine Wendung ein. Beethoven sucht zur Eröffnung des Schlusssatzes ein neues, für sich bestehendes Thema. In diesem Suchen und Versuchen kommt er nur in so fern auf den früher eingeschlagenen Weg zurück, als er unter den ungefähr 10 verschiedenen Themen, die gefunden werden und von denen einige der zuerst geschriebenen hier (S. 4)



und hier (S. 18)



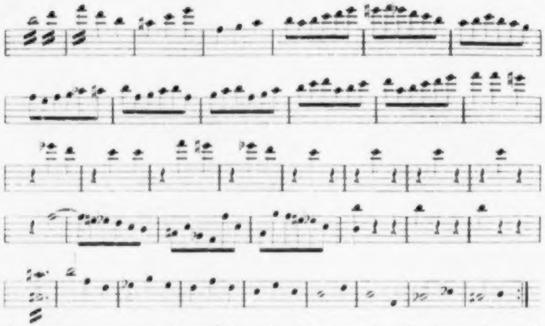
stehen, einmal in einer Variante (S. 23), deren Anfang früher (Seite 17 dieser Abhandlung) mitgetheilt wurde,



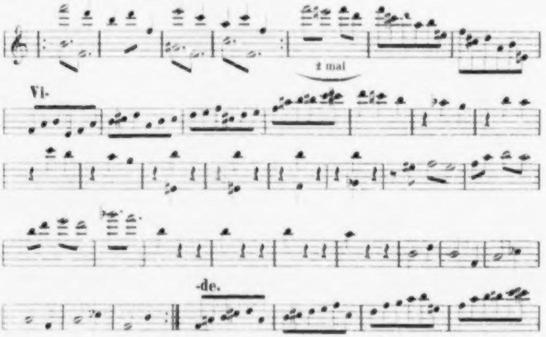
ein Thema aufstellt, das aus den zwei ersten Takten des Hauptthemas gebildet ist. Wenn man die zuerst entstandenen Themen mit den später entstandenen vergleicht, so kann man die Bemerkung machen, dass letztere im Allgemeinen weitere Intervallschritte haben, als die früheren, und damit einen energischen Zug aufweisen, den die früheren nicht haben. Wir suchen den Grund dieser Erscheinung in der Heranbildung des zweiten Seitensatzes, der mit seiner trüben Färbung und mit dem concentrirten Wesen, das er allmählich erlangte, einen kräftig und energisch beginnenden Schlusssatz nach sich zu erheischen schien. Dass nun Beethoven dabei blieb, den Schlusssatz mit einem für sich bestehenden Thema zu beginnen, darin konnte er, ausser durch die Rücksicht auf den sich immer anders gestaltenden zweiten Seitensatz, auch bestärkt werden durch die Erwägung, dass eine Anticipation des Hauptthemas dem zweiten Theil gegenüber, der inzwischen in Angriff genommen war und in dem das Hauptthema zur Durchführung gelangen sollte, nicht rathsam sei.

Mit der Aufstellung eines ausgeprägten Themas war die Arbeit in eine neue Phase getreten. Ein Knotenpunkt hatte sich gebildet, in den die Linien aus zwei verschiedenen Richtungen zusammenlaufen mussten und der nach jeder dieser Richtungen hin nicht ohne Einfluss bleiben konnte. Im Allgemeinen unterscheiden sich die nun folgenden Skizzen zum Schlusssatz von den früheren durch ein zunehmendes Streben nach Mannigfaltigkeit des Inhalts. Ein Verfahren macht sich in ihnen geltend, das dem in den Skizzen zum zweiten Seitensatz beobachteten entgegengesetzt ist. Letztere zeigen, in ihrer Aufeinanderfolge betrachtet, eine zunehmende Beschränkung in der Wahl, nicht in der Behandlung des Stoffes. Die zur Weiterführung benutzten Motive werden schliesslich dem Thema selbst entnommen. In den Skizzen zum Schlusssatz hingegen wird das eröffnende Thema zu motivischer Fortführung nicht benutzt, sondern neue, andere Motive werden herangezogen. Es galt hier, durch Vorführung verschiedener Bilder, von denen eines das andere verdrängte, dem zusammengefassten Wesen des zweiten Seitensatzes ein Gegengewicht zu schaffen, mit andern Worten, dem Schlusssatz zu geben, was dem zweiten Seitensatz an Schwung und Beweglichkeit fehlte. Von einer Einflechtung einzelner Theile des Hauptthemas wird vor der Hand abgesehen. Dagegen treten die in einer früher (nach Seite 16 des Skizzenbuches) mitgetheilten Skizze zum ersten Mal vereint aufgestellten drei gangartigen Abschnitte in den Vordergrund.

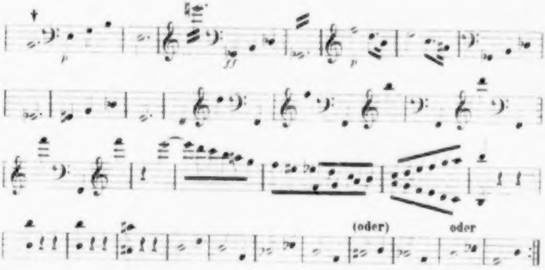
Man würde irren, wollte man annehmen, Beethoven habe, nachdem jene drei der Schlusspartie so wichtigen Elemente gefunden waren und nachdem die Aufstellung eines besonderen Eröffnungsthemas entschieden war, den geraden Weg zur endgiltigen Fassung eingeschlagen. Im Gegentheil, es ging nicht ohne Krümmungen ab. Wir beschränken uns hier auf die Darlegung der wichtigeren Erscheinungen. Schon in einer der nächstfolgenden Skizzen (S. 18),



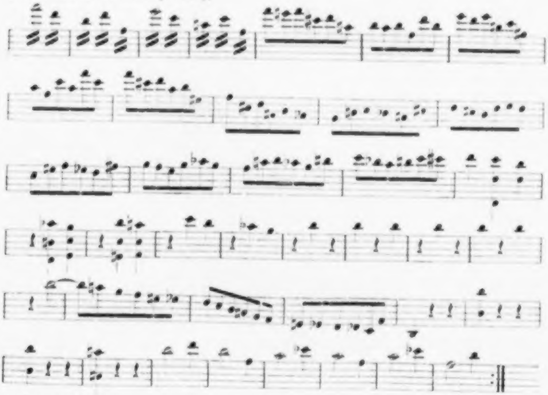
der ersten grösseren, in welcher die Schlusspartie mit einem für sich bestehenden Thema an der Spitze erscheint, und in dieser bald folgenden Skizze (S. 18), deren Anfang früher (S. 16 dieser Abhandlung) mitgetheilt wurde,



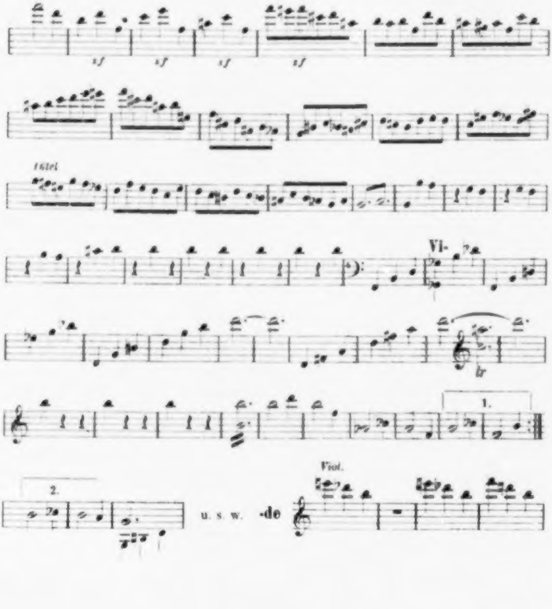
zeigt sich im weitern Verlauf kein Fortschritt. Den Gängen, welche in diesen Skizzen nach dem variirt und unvariirt wiederholten Anfangsthema der Schlusspartie gebracht werden, fehlt es an Schwung und Fluss. Schuld daran ist am meisten das Verharren in einer Lage, das Liegenbleiben auf einer Harmonie. Von der Bildung dieses ersten Ganges hing das Folgende ab. In der bald folgenden vierten grossen Skizze wird ein neues Motiv herangezogen, das in der Umbildung, die in einer zur Skizze gehörenden Variante (S. 21)

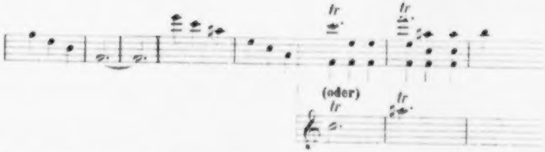


damit vorgenommen wird, sich als ein Theil des Hauptthemas entpuppt. Beethoven ist also hier auf einen früheren Gedanken zurückgekommen; denn das herangezogene Motiv ist im Grunde dasselbe, das in früheren Skizzen zur Schlusspartie eine Rolle spielte, dann aber aufgegeben wurde. Von nun an wird das Motiv wieder gepflegt. Eine Ausnahme bietet diese Skizze (S. 22),



in der es nicht vorkommt. In vorstehender Skizze ist eine merkliche Annäherung an die gedruckte Fassung geschehen. In der Stelle vom 9. bis zum 25. Takt haben die früher gewonnenen (Seite 20 dieser Abhandlung erwähnten) drei Motive ihre Fortführung gefunden und damit die endgiltige Fassung erreicht. Eine Ausnahme macht der erste Gang, der in der Skizze länger ist, als im Druck. Jedoch ist dieser Unterschied nicht als wesentlich zu betrachten. Die Hauptsache ist, dass der Gang bei seiner stetig empordringenden Fortführung die bei jedem Taktviertel wechselnde Harmonie gefunden und damit die Fähigkeit erlangt hat, die dann folgenden, durch Viertelpausen unterbrochenen Schläge wirksam einzuführen. Das Gefundene stand aber noch nicht sicher. Beethoven hat noch andere Wendungen gesucht. Man sehe diese Skizze (S. 26).





In dieser Skizze und deren Variante ist das in der vorigen Skizze übergangene Motiv wieder aufgenommen, jedoch ist durch Kürzung der dritte Takt des Hauptthemas daraus geworden. Damit und durch Veränderung der Stellung des Motives ist die endgiltige Fassung angebahnt. Hier kann man fragen: wäre Beethoven auf den in der Partitur so bedeutsamen Zug gekommen, wo die durch Viertelpausen unterbrochenen, sich gleichsam entgegenstemmenden Accorde plötzlich durch das in der Tiefe allein auftauchende, dem Hauptthema entnommene Motiv unterbrochen werden, wenn die vielen und verschiedenen Versuche, das Hauptthema oder Theile desselben im Schlusssatz zu verwenden, nicht vorhergegangen wären?

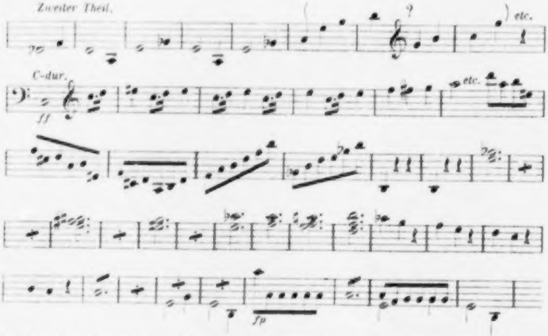
Noch ist eine Erscheinung zu erwähnen. Beethoven hat in den letzten Skizzen zur Variirung des Anfangsthemas der Schlusspartie die Figur benutzt, mit welcher der dann folgende Gang anfängt. Dadurch, dass der Gang als ein Ausläufer des variirten Themas erscheint, stellt sich der Anfang der Schlusspartie bis zum Eintritt der Viertelnoten als ein motivisch zusammenhängendes Ganzes dar. In der Partitur ist diese Verkittung nicht. Das Anfangsthema ist zwar variirt, aber so, dass der Gang ohne motivischen Zusammenhang mit dem Vorhergehenden erscheint. Beethoven muss wohl seine guten Gründe zum Verlassen der skizzirten Fassung gehabt haben. Vielleicht verliess er sie deswegen, weil die variirenden Achtelnoten der Entschiedenheit, mit welcher die Schlusspartie beginnen sollte, weniger gemäss waren, als die längeren und einschneidenden punktirten Noten der gedruckten Fassung.

Es folgen noch einige kleine Skizzen, die von geringerer Bedeutung sind und übergangen werden können. Damit sind die Skizzen zum ersten Theil zu Ende.

Zum zweiten Theil gehören viele kleine und zwei auf den ganzen Theil sich erstreckende Skizzen. Wie anderwärts, so ist auch hier ein Theil der kleinen Skizzen in den grösseren zusammengefasst worden.

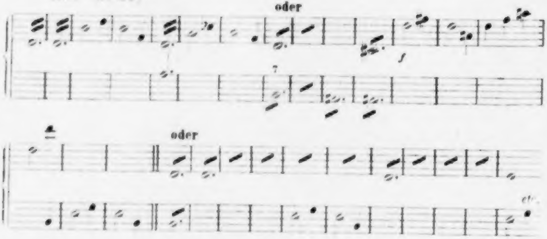
Aus den zuerst geschriebenen kleinen Skizzen ergiebt sich, dass, bevor noch sonst ein Zug am zweiten Theil geschehen, die Anbringung der lyrischen Episode in E-moll eine beschlossene Sache war, und zwar sollte die Episode in erwähnter Tonart eintreten. Damit war der Modulation, wenn auch nicht der Weg, so doch die Richtung angegeben, die sie zu nehmen hatte. Jedenfalls musste sie eine weitausgreifende werden.

Ferner stand es bald fest, dass kurz vor Ende des Theiles unterhalb eines Restes der Dominant-Septimen-Harmonie der Anfang des Hauptthemas in der Tonika eintreten sollte. Diese Behauptung hat ihren Grund in einer auf den ersten Blättern des Skizzenbuches (S. 4) stehenden Skizze,

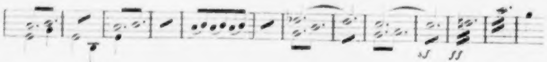


in der der Cumulus vorkommt und deren Beschaffenheit Bürge ist, dass sie geschrieben wurde und dass Beethoven auf jenen eigenthümlichen Gedanken kam, als der zweite Theil in seinen Grundzügen noch lange nicht festgestellt war. Beethoven hat aber auch andere Arten einer mehr oder weniger absonderlichen Einführung des dritten Theils gesucht. Wir legen hier einen Theil der kleineren Skizzen, die zur Geschichte dieser Stelle beitragen können, in der Reihenfolge, in der sie erscheinen, vor. Ein anderer Theil wird später gebracht werden.

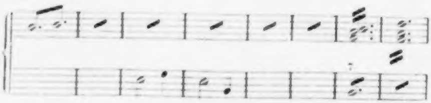
Hier (S. 30)



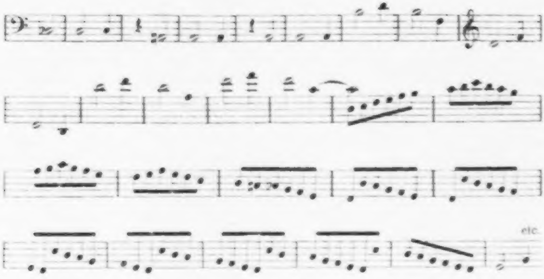
kommt Beethoven auf den Gedanken, das Hauptthema kurz vor Beginn des dritten Theils in der entlegenen Tonart D-dur zu bringen, wird aber dann, wie die angehängte Variante zeigt, andern Sinnes. Es ist möglich, wenn auch nicht wahrscheinlich, dass Beethoven von jenem Gedanken abkam, weil ein durch das Mittel der Modulation wirkender Effekt auch bald darauf angebracht werden sollte und derselbe durch den früheren Übergang geschwächt worden wäre. Wir meinen die Stelle zu Anfang des drittes Theils, wo das Hauptthema erst in Es-dur und dann in F-dur eintritt. Die Dissonanz, welche die obige Variante beim Eintritt des Themas bringt, übertrifft an Schärfe die der gedruckten Lesart. In einer späteren Skizze kommt Beethoven auf dieselbe Dissonanz zurück — ein Beweis, dass der Gedanke einer solchen Zusammenstellung kein blos vorübergehender war und diese Art der Hinüberführung in den dritten Theil wenigstens nebenbei in Erwägung gezogen wurde. Hier (S. 32),



hier (S. 33)



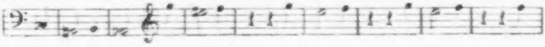
und in andern Skizzen wird mit einigen Änderungen die ursprüngliche Fassung des Cumulus wieder aufgenommen. Hier (S. 35)

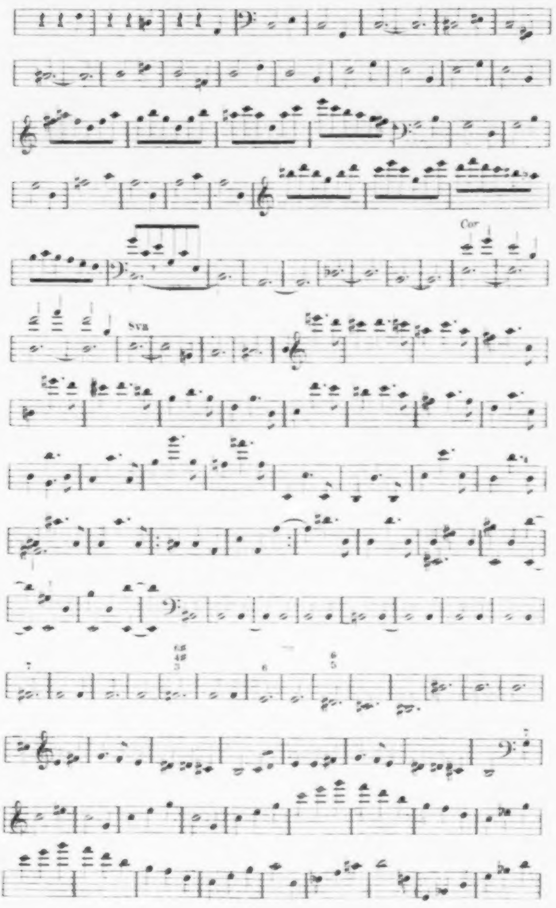


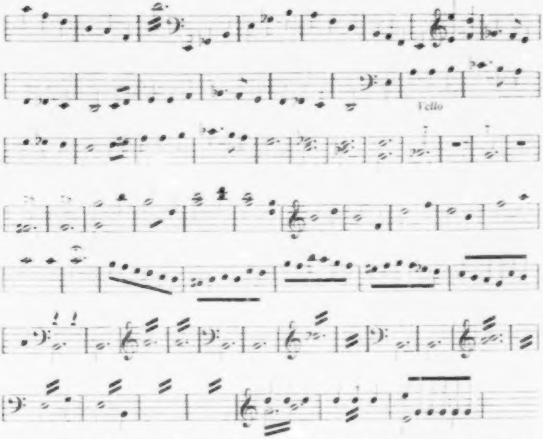
ist, statt des Cumulus, ein Lauf angebracht. Auch dieses Mittel wird bald aufgegeben. In bald folgenden, später anzuführenden Skizzen nimmt Beethoven wieder den Cumulus zur weiteren Ausbildung vor, und von dem ist er nicht mehr gewichen.

Wir haben hier drei verschiedene Arten der Hinüberführung zum dritten Theil vor uns. Wenn Beethoven bei der Wahl zwischen der einen und andern Art geschwankt hat, so kann das nicht lange gedauert haben. Ausdrücklich mag noch bemerkt werden, dass keine Skizze vorkommt, aus der sich eine vierte Art ableiten liesse, auf die etwa eine Substituirung des Cumulus, eine Ersetzung der dissonirenden Noten durch consonirende u. s. w., wie man es in neuerer Zeit vorgeschlagen und versucht hat, gegründet werden könnte. Es kann keine Frage sein: Beethoven hat die Stelle mit grösster Absichtlichkeit geschrieben; und wenn man ihre Absonderlichkeit und dass sie gleich anfangs geplant war mit in Rechnung bringt, so kann man in der Ansicht, Beethoven habe damit eine Intention verbunden und es sei ihr eine symbolische Bedeutung beizulegen, nur bestärkt werden. In jener Absichtlichkeit liegt auch die Erklärung der Stelle.

Von den erwähnten zwei grossen Skizzen zum zweiten Theil braucht, da die zweite (S. 38 f.), mit Ausnahme einiger später anzuführenden Stellen, im Wesentlichen mit der gedruckten Fassung übereinstimmt, nur die erste (S. 34 f.) vollständig vorgelegt zu werden.



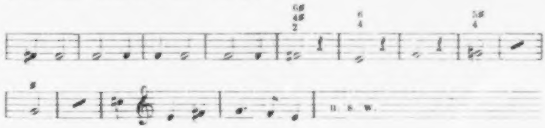

Cor
8va
7
6♯
4♯
3
6
6
5



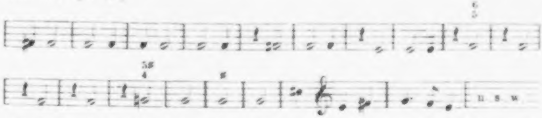
Vergleicht man diese Skizze mit der Partitur, so wird man finden, dass beider Linien an sechs Punkten genau zusammentreffen und inzwischen divergiren. Die meisten folgenden Skizzen gelten den divergirenden Stellen. Wir folgen dieser Arbeit.

Im 12. Takte jener Skizze lässt Beethoven die ersten Takte des Hauptthemas in C-moll eintreten. In der zweiten grossen Skizze und in der Partitur wird der Hauptgedanke 14 Takte später berührt und ist ihm der Überleitungsgedanke aus dem Anfang des ersten Theils vorangestellt. Der Grund der Änderung mag in Folgendem liegen. Der Anfang des Hauptthemas war noch kurz vor Ende des ersten Theils vorgebracht worden, und diese Nähe bedurfte einer eindringlicheren Vermittelung, als sie das ganz zu Anfang des zweiten Theils erscheinende, hauptsächlich auf der Dominante von C-moll verweilende Zwischenspiel bieten konnte. Das meiste Anrecht, diese Vermittelung zu übernehmen, hatte jener Überleitungsgedanke, weil er von allen bisher vorgekommenen Themen die längste Zeit nicht gebracht worden war. Überdies war er mit seinem hellen Dur geeignet, den in C-moll erfolgenden Eintritt des Hauptgedankens wirksam hervorzuheben.

Die in obiger Skizze der Melodie in E-moll vorhergehenden 14 Takte hat Beethoven hier (S. 38)

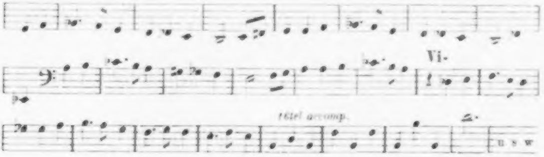


und hier (S. 39)

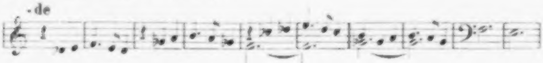


geändert. Vergleicht man diese Fassungen, wie sie der Reihe nach entstanden, miteinander und zieht man noch die Partitur heran, welche die letzte Fassung enthält, so wird man bemerken, dass die Dissonanzen an Schärfe zunehmen und dass die Rhythmen allmählich einschneidender werden und anfangen, wider den Takt zu laufen. Offenbar war es Beethoven darum zu thun, einen Kontrast zur Einführung der elegischen Melodie zu gewinnen, gleichsam das dunkle Blau derselben durch eine vorhergehende grelle Beleuchtung zu heben.

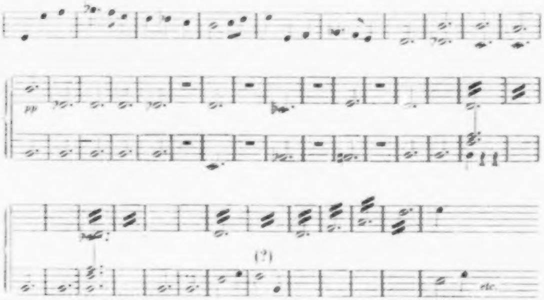
Die später in Es-moll eintretende Melodie der Episode wird hier (S. 38)



anders weitergeführt, als in der ersten grossen Skizze. Die Modulation der Melodie wird hier von As-moll nach Ges-dur geleitet, und mit dem Berühren dieser Tonart ist eine Annäherung an die gedruckte Fassung geschehen. Wir vermissen aber die in der Partitur vorkommende Wendung von Es-moll unmittelbar nach Ges-dur und den dann auf der vierten Stufe der letzteren Tonart erfolgenden schönen Eintritt des Anfangsmotives. In einer zur zuletzt vorgeführten Skizze gehörenden Variante (S. 39) wird dieser Eintritt gebracht, jedoch geschwächt durch das vorhergehende As-moll. Und so ist denn auch dieser kleine Zug, wie ihn die Partitur bringt, wo die Tonart As-moll übergangen wird, kein Werk des ersten Augenblickes.

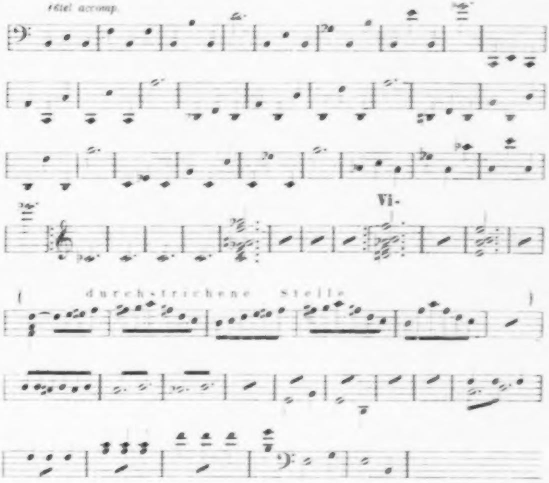


Diese auf den Schluss des zweiten Theils zu beziehende Skizze (S. 31) ist die erste, in der der Cumulus im Zusammenhang mit in die Partitur übergegangenen Motiven vorkommt. An sich betrachtet erscheint die Skizze farblos. In der Partitur liegt gleichsam ein Gebirge zwischen Episode und Cumulus; hier, in der Skizze, ist alles Ebene. Die leisen, getragenen, an Grabesmusik erinnernden Accorde, welche zwischen Episode und Cumulus gestellt sind, geben nur eine harmonische Verbindung jener ebenfalls leise zu spielenden Partien und sind nicht geeignet, dem Cumulus einen wirksamen Eintritt zu bereiten. Hier sollte sich nun Beethoven's Kunst der Farbengebung zeigen. Es fehlte an Licht, und die dunkeln Farben mussten durch helle gehoben werden. Der Cumulus musste durch Reflexe beleuchtet werden, die ihn als Schattenpartie sonderten. Eine blosse Überleitung genügte nicht.

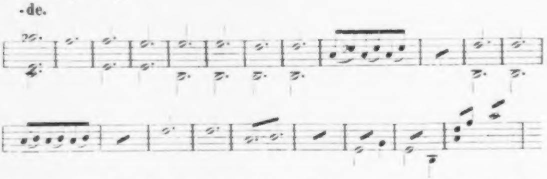


Es musste eine Mittelpartie mit einer bedeutenden Steigerung und mit einer bedeutenden Senkung geschaffen werden. Die Steigerung deswegen, um die beiden Partien von einander zu trennen und abzuheben, die Senkung deswegen, um den Eintritt des Hauptmotives und der wunderlichen Combination vorzubereiten. Dieses Ziel wurde in wenig Schritten erreicht. Schon in der früher vorgeführten ersten grossen Skizze ist ein Streben nach Farbe und Kontrastirung bemerkbar. Eine kräftige Stelle, bei der man sich ein Crescendo und Forte zu denken hat, ist eingefügt, und wird dadurch die Ruhe durch etwas Bewegung unterbrochen.

In dieser Skizze (S. 38)

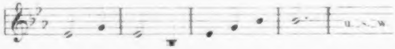


wird zum ersten Mal der grossartige Bassgang aufgestellt, und ist damit der früheren Verschwommenheit ein Ende gemacht. Das wichtigste Element ist gefunden. In der Skizze begegnen wir auch dem früher vorgekommenen Lauf. Warum ihn Beethoven ausstreicht, ist klar. Der Lauf würde die Ruhe, die dem Eintritt des Cumulus vorhergehen sollte, gestört haben. In einer zu dieser Skizze gehörenden Variante (S. 39)



sind an die Stelle des Laufs vier neue Takte getreten, welche die etwas ins Stocken gerathene Bewegung aufnehmen und fortsetzen. Damit ist die endgiltige Fassung in allen wesentlichen Zügen erreicht.

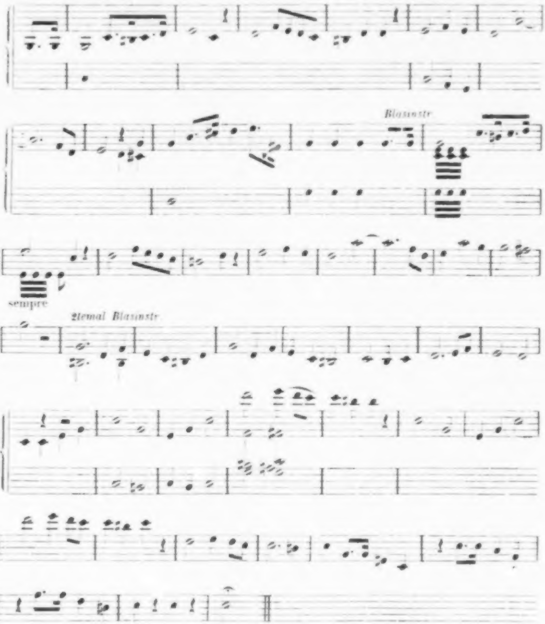
Während Beethoven am zweiten Theil arbeitete, wurde auch der schöne Eintritt des Hauptthemas in F-dur zu Anfang des dritten Theils notirt und wurden die ersten Linien zur Coda gezogen. Auf die Coda beziehen sich mehrere kleine und drei grössere Skizzen. Die grösseren Skizzen sind sehr verschieden. In der ersten Skizze (S. 30) kommt auffallender Weise das Hauptthema vollständig nicht vor. Die zweite Skizze (S. 37) bringt es vollständig und, wie die Partitur, nur in dieser Form:



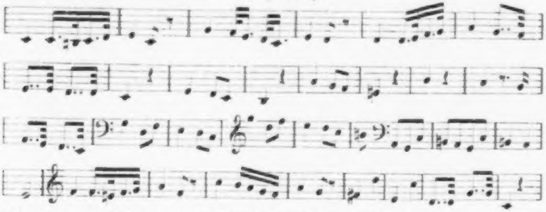
Diese Skizze stimmt auch darin mit der gedruckten Fassung überein, dass die am längsten nicht zu Gehör gebrachten Themen, nämlich der Bassgang aus dem zweiten Theil und die Themen der Episode und des ersten Seitensatzes in ihr vorgeführt werden. Jedoch ist der Modulationsgang und die Ordnung, in der sie vorgeführt werden, eine andere. Jenem Streben nach thematischer Vollständigkeit ist wenigstens zum Theil die grössere Ausdehnung zuzuschreiben, durch welche sich die aus mehr als 130 Takten bestehende Skizze von der früheren, welche nur ungefähr 80 Takte hat, unterscheidet. Die dann folgende Skizze (S. 41), die aber vielleicht früher geschrieben wurde, als die vorige, ist wieder kleiner und hat das Merkwürdige an sich, dass darin ein ganz neues Motiv aufgestellt wird und das Hauptthema vollständig nicht vorkommt. Durch das Streben nach Fülle, Einheit und Zusammenfassung ist diese Skizze ganz zurückgedrängt worden. Damit sind die Skizzen zum ersten Theil zu Ende.

I. Als Beethoven am ersten Satz der Symphonie arbeitete, geschahen auch die ersten Ansätze zum zweiten und dritten Satz.

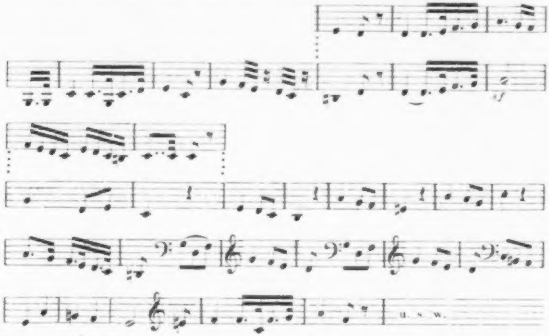
Der Trauermarsch ist, mit Ausnahme des Mittelsatzes in C-dur, bruchstückweise entstanden. Die Melodie des Hauptsatzes musste gleichsam Takt für Takt erobert werden. Den frühesten Stand der Arbeit kann man am besten aus dieser Skizze (S. 6)



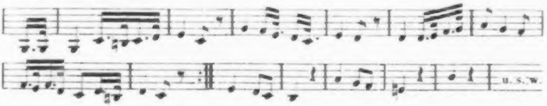
kennen lernen. Der zweite Theil beginnt hier mit einem Motiv, das später an einer andern Stelle desselben Theils und in anderer Weise verwendet wurde. Manche Züge, die uns in jener Skizze ganz fremd erscheinen, sind in dieser Skizze (S. 42)



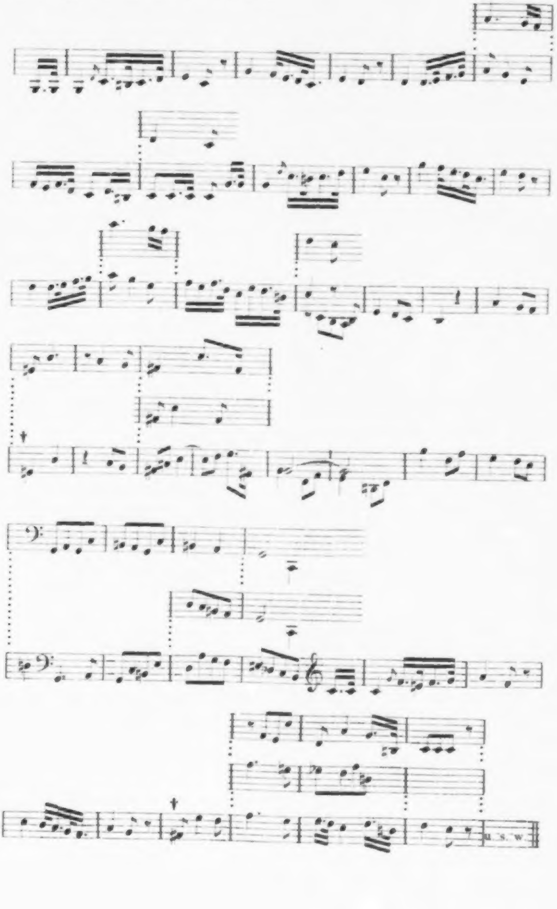
bekannten gewichen. Die Melodie hat in ihrer Gliederung an Klarheit und Festigkeit gewonnen. Diese Skizze ist auch die erste, in der, im Ganzen betrachtet und abgesehen von einzelnen Abweichungen, die verwendeten Motive in der Ordnung erscheinen, in der sie im Druck gebracht werden. Damit war die Gestaltung im Einzelnen aber noch lange nicht fertig. Es beginnt eine Detailarbeit, in der nur wenige Takte von einer Umgestaltung unberührt bleiben. Man sehe hier (S. 43),

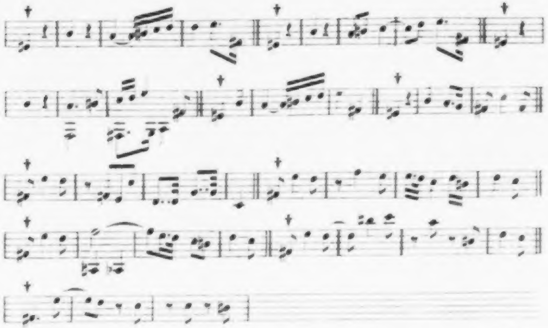


dann hier (S. 43)



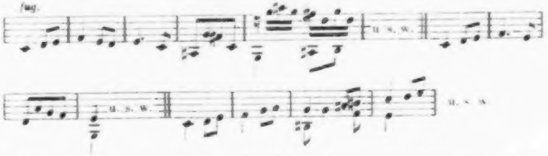
und zuletzt diese viel geänderte Skizze (S. 49), von der wir jedoch nur ungefähr die Hälfte hersetzen.



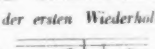


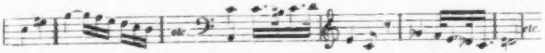
Von den hier vorkommenden Umwandlungen können uns besonders diejenigen interessiren, welche den 8. Takt des Hauptthemas betreffen. Man sieht, Beethoven hat geschwankt, ob die Schlusswendung vorhaltartig, oder marschmässig, oder noch anders einzurichten sei.

Dass ein Fugato angebracht werden sollte, war bald eine beschlossene Sache. Drei verschiedene Themen werden dazu aufgestellt (S. 9, 42 und 52).

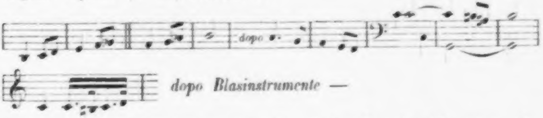


Jedes derselben, am meisten das dritte, ist zu Durchführungen versucht worden. Beethoven schreibt (S. 48):

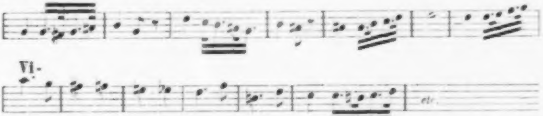
Nach der ersten Wiederholung, welche nur in einem Minore-Theil besteht, folgt  — *Inzwischen noch einmal:*



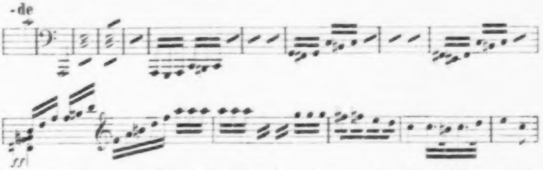
Nach dieser Bemerkung sollte das zweite von den obigen Themen auf der letzten Note des ersten Theils des Hauptsatzes eintreten und sollte dem Fugato der Mittelsatz (Maggiore) oder ein Theil desselben folgen. Später (S. 52) schreibt er:



Hier wurde das dritte Thema gewählt, und sollte dem Fugato unmittelbar der Hauptsatz in C-moll folgen. Bald nach dieser primitiven Einführung des Hauptsatzes beginnen Versuche, denselben auf eine andere Weise einzuführen. Aus diesen Versuchen ist eine grossartige Stelle hervorgegangen. Zwei Skizzen liegen vor, in denen nach einem auf das dritte Thema gebauten Fugato der Anfang der Melodie des Hauptsatzes in G-moll gebracht wird. In der ersten Skizze (S. 53), deren Anfang wir weglassen,

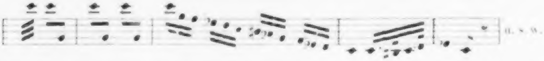


wird die in G-moll eintretende Melodie stufenweise aufwärts bis As und dann abwärts unmittelbar zum Hauptsatz in C-moll geführt. Das ist ein rein melodisches Zwischenspiel. Dieses Zwischenspiel wird in einer zur Skizze gehörenden Variante

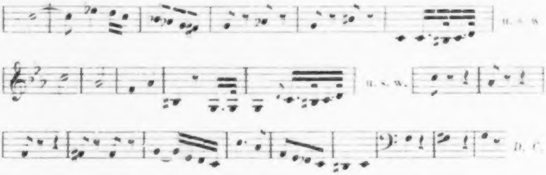


unterbrochen. Die Note As wird festgehalten, in die Tiefe verlegt, und daran knüpfen die Bässe, als wenn sie eine nahende Katastrophe ankündigen wollten, einen wuchtigen Gang in Triolenbewegung, der aufwärts und ins Thema leitet. Die zweite Skizze lautet im Wesentlichen nicht anders, als jene Variante. Später hat Beethoven, was aber erst in der Partitur ersichtlich ist, den Gang, statt ihn ins Thema zu leiten, als Gegenstimme zu dem in einer andern Stimme eintretenden Thema gebraucht. Ob Beethoven die Stelle, so wie sie ist, geschrieben hätte, wenn nicht der Versuch, das Thema melodisch einzuführen, ihm das As entgegengebracht hätte?

Ein anderes Zwischenspiel, die Überleitung vom Maggiore zum wiedereintretenden Hauptsatz, die in der Partitur aussieht, als wenn sie von Anfang an nicht hätte anders sein können, ist ebenfalls auf einem Umwege gefunden worden. Die Theile sollten anfangs, wie eine Skizze (S. 50) zeigt, die wir vom vorvorletzten Takt des Maggiore an hersetzen,

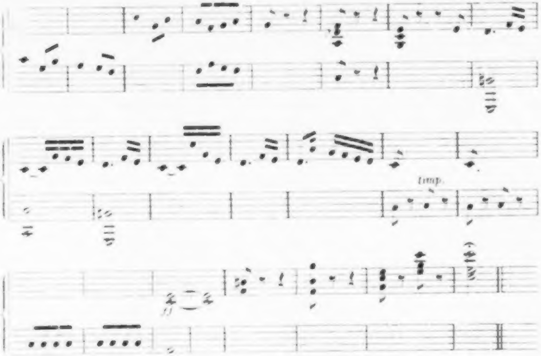


durch einen den Schlusstakt des Maggiore ausfüllenden Gang der einfachsten Art verbunden werden. In später geschriebenen Skizzen, z. B. in diesen (S. 51 und 53), die auf der Schlussnote des Maggiore beginnen,

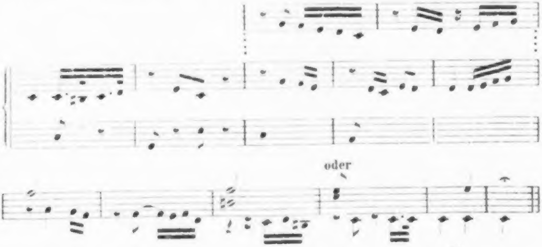


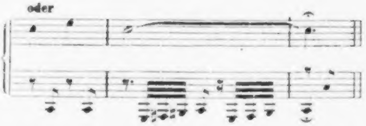
sind Takte eingeschoben und ist jener Gang durch Überleitungen, welche einen überwiegend melodischen Zug haben, verdrängt worden. Damit war der erste Schritt zur endgiltigen Fassung geschehen. Letztere ist im Skizzenbuch nicht zu finden. Wenn es die Absicht Beethoven's war, durch ein kurzes Zwischenspiel den Eintritt der Trauermelodie bedeutsam vorzubereiten, so konnten ihm die im Skizzenbuch stehenden Fassungen nicht als genügend erscheinen, weil durch die in ihnen vorherrschende Tonart C-moll der Eintritt des Hauptthemas geschwächt worden wäre. Die jetzige Fassung musste den Vorzug bekommen, weil in ihr die Tonart F-moll, welche zur Vermittelung des offenen Dur des Maggiore mit dem düsteren Moll des Hauptthemas besonders geeignet ist, das Übergewicht hat und weil sie weniger abschweifend ist, als z. B. die letzte der obigen Skizzen.

Der Schluss des Trauermarsches ist auf die verschiedenste Weise entworfen worden. Ungefähr acht Entwürfe (S. 42, 52 u. s. w.) liegen vor. In den zuerst geschriebenen erfolgt der Schluss ungefähr 18 Takte früher, als jetzt. Später geschriebene Entwürfe, z. B. dieser (S. 61),



dessen erste Hälfte mit einigen Veränderungen in die Partitur übergegangen ist, zeigen ein Streben nach Ausdehnung. Auf den Gedanken, das Hauptthema metrisch aufzulösen und so am Schluss zu bringen, ist Beethoven zu allerletzt (S. 92)

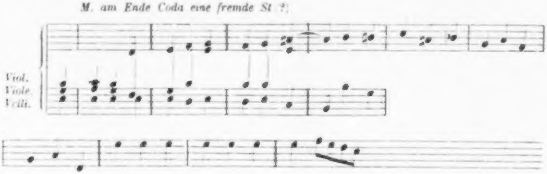




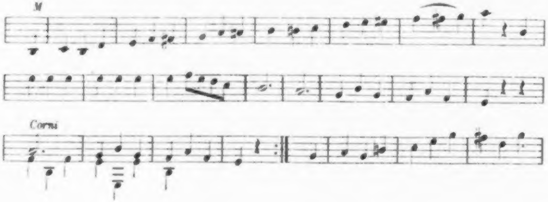
gekommen. An die symbolische Bedeutung, die man dieser Coda beilegen will, kann also Beethoven bei Beginn der Composition nicht gedacht haben.

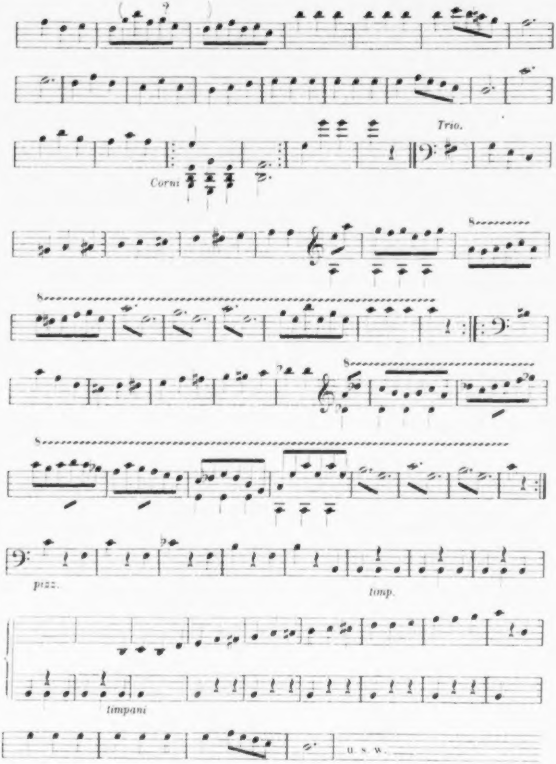
Im Bisherigen sind die Skizzen zum Maggiore übergangen worden. Sie bieten keine besonderen Erscheinungen. Betrachtet man die Skizzen zum Trauermarsch im Ganzen, so gelangt man zu dem Ergebniss, dass, als die Arbeit in Fluss gekommen war, die Bestandtheile des Satzes in der Reihenfolge heranwuchsen, in der sie in der Partitur erscheinen. Dieselbe Erscheinung lässt sich bei den Skizzen zum folgenden Satz beobachten.

Den ersten Ansatz zum Scherzo der Symphonie finden wir (S. 10) in dieser abgebrochenen Skizze.

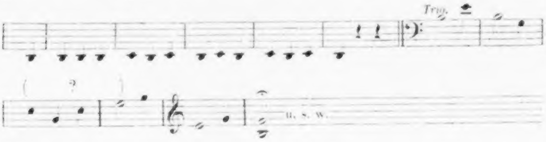


Weiter geführt, wenn auch vom 2. Takte an abweichend, ist dieser Anfang hier (S. 36).

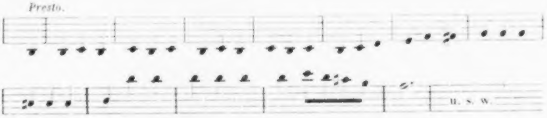




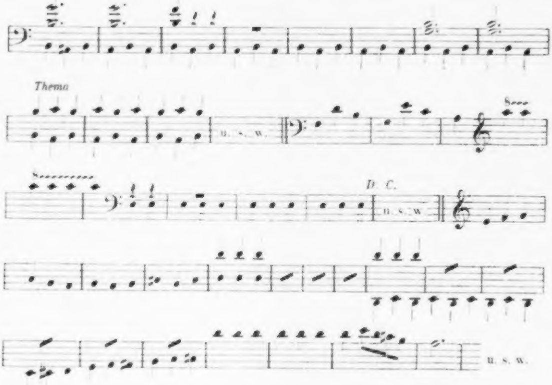
Der über beiden Skizzen stehende Buchstabe M bedeutet Menuetto. Beethoven hat also einen Menuett nach Art der in früheren Compositionen vorkommenden Menuette oder einen menuett-artigen Satz schreiben wollen. Von dem zuletzt entworfenen Menuett bis zum Scherzo der 3. Symphonie ist ein grosser Schritt. Der Unterschied zwischen beiden Stücken springt in die Augen, wenn man sie hinsichtlich des Tempos, welches sie erfordern, hinsichtlich ihrer Ausdehnung, ihres Charakters u. s. w. miteinander vergleicht. Beethoven ging aber nicht schrittlings vor; er erreichte den Punkt, von dem aus eine Metamorphose vor sich gehen sollte, in einem Sprunge. Er schreibt (S. 42):



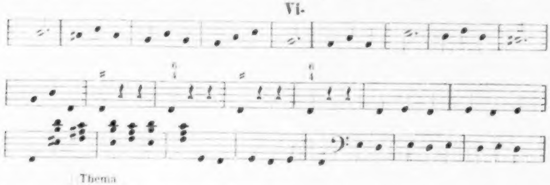
und (S. 60):



Das auf den Noten *b c* sich schaukelnde Anfangsmotiv, das so wesentlich zum Scherzo-Charakter beiträgt, ja für denselben entscheidend ist, ist hier gefunden. Die Arbeit schreitet nun rasch vorwärts. Der zweite Theil nimmt schnell an Ausdehnung zu. In einer bald (S. 66) folgenden Skizze hat er eben so viel Takte, wie im Druck. Aus den ihn betreffenden Skizzen greifen wir diejenigen heraus, welche sich auf den Wiedereintritt des Anfangsthemas auf der orgelpunktartig fortschwingenden Dominante von Es-dur beziehen. Die drastische Wirkung und das Bedeutende dieser Stelle scheint uns nicht nur in dem originellen Sprunge von der Dominante von G-moll abwärts zur Terz derselben Tonart und in dem Eintritt des Hauptthemas in der Quart-Sext-Lage, sondern auch darin zu liegen, dass mit dem fortklingenden Tone, welcher zur Aufnahme des Anfangsthemas bestimmt ist, eine Umdeutung aus einer Tonart in eine andere verbunden ist. Wir wollen die Bildungen kennen lernen, die vorhergingen, bis diese zusammenwirkenden Momente gefunden waren. Fünf verschiedene Fassungen liegen vor. In allen ist es auf den Eintritt des Themas zu einer orgelpunktartigen Stimme abgesehen. In den ersten drei Fassungen (S. 60, 61 und 64)

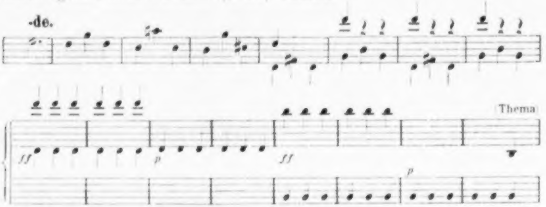


(die hier ausgezogenen Stellen beginnen mit dem 8. Takt vor Eintritt des Themas) geschieht der Eintritt jedesmal anders: in der ersten Fassung über dem orgelpunktartig auf der Dominante von Es-dur festgehaltenen Hauptmotiv, in der zweiten auf dem Basstone Es, in der dritten gar unter der fortklingenden Stimme; aber in keiner Fassung gehört die orgelpunktartige Stimme vor Eintritt des Themas einer andern Tonart an, als B- oder Es-dur. In der nun folgenden Skizze (S. 66)



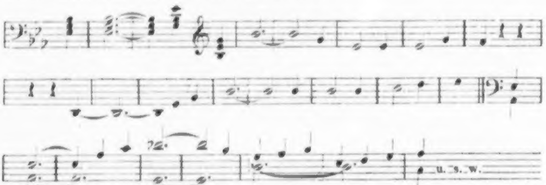
wird die Modulation zum ersten Male nach G-moll geführt und erfolgt der Eintritt des Themas — die Skizze lässt uns darüber im Unklaren — entweder über dem auf der Dominante dieser Tonart fortschwingenden

Hauptmotiv, oder, wie zu Anfang des Satzes, über dem Basstone Es. Im ersten Falle ist die Einführung des Themas in modulatorischer Hinsicht der im ersten Satz des Quartettes in D-dur (Op. 18 Nr. 3) bei Beginn des dritten Theiles vorkommenden ähnlich. In einer zur letzten Skizze gehörenden Variante (S. 67) endlich



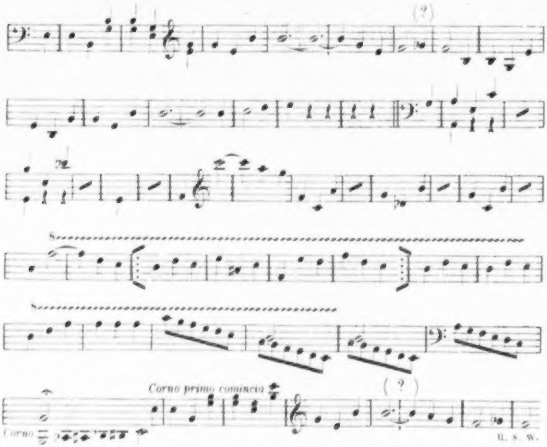
sind alle wirkenden Momente beisammen. Später hat Beethoven die in dieser Variante Takt 9, 10, 13 und 14 stehenden oberen Viertelnoten ausgestrichen, das im 13. Takt stehende *ff* in *pp* umgeändert, und damit ist im Wesentlichen die endgiltige Fassung gewonnen. Die Skizzen zeigen, im Ganzen genommen, ein Streben nach Zuspitzung. Sie beweisen, dass Beethoven eine Einführung gewöhnlicher Art nicht wollte.

Von dem Augenblicke an, wo aus dem Menuett ein Presto wurde, war auch das erste Trio nicht mehr haltbar. Beethoven hat wiederholt zu einem neuen Trio angesetzt. Drei verschiedene Entwürfe liegen vor, von denen keiner eine Beziehung zur gedruckten Fassung zulässt. Der Anfang des ersten dieser Entwürfe (S. 42) wurde bereits mitgetheilt. Erst beim vierten Entwurf (S. 65)



ist die endgiltige Form angebahnt. Nicht zu übersehen ist, dass Beethoven in allen diesen letzten Skizzen den drei Hörnern eine hervortretende Rolle zudachte. Im verworfenen Menuett war es umgekehrt. Dort sollten die Hörner im Hauptsatz, nicht im Trio verwendet werden. Beethoven scheint es also von vornherein im Sinne gehabt zu haben, die Hörner im dritten Satz zu beschäftigen.

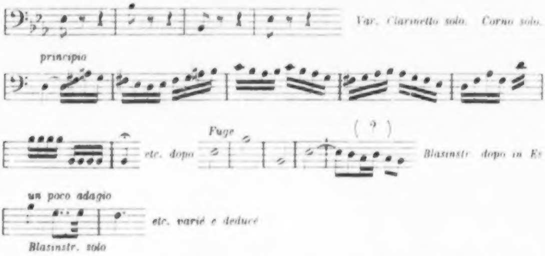
Der zweite Theil des Trios hat einige Mühe gemacht. In dem vorhin ausgezogenen Entwurf und dann in dieser Skizze (S. 65),



die auch wegen des von der gedruckten Form abweichenden Verhältnisses zwischen Vorder- und Nachsatz des ersten Theils und wegen einer später vorkommenden Hornstelle beachtenswerth ist, ist der Anfang des zweiten Theils aus achttaktigen Abschnitten gebildet. Durch diese Bildung tritt der zweite Theil in ein ungünstiges Verhältniss zum ersten Theil, der in seinem Vorder- und Nachsatz ebenfalls aus achttaktigen Gliedern besteht. In einigen noch folgenden Skizzen ist zwar diese Gleichförmigkeit vermieden, da sie beim Anfang des zweiten Theils eine vier- und zweitaktige Gliederung aufweisen; in Betreff der verwendeten Motive ist aber in ihnen eine Annäherung an die letztwillige Fassung nicht bemerkbar. Zur Erklärung der Entstehung der letzteren wollen wir uns einen andern Zug nicht entgehen lassen. Die zuletzt vorgeführte Skizze enthält im 16. bis 24. Takt des zweiten Theils einen aus zweitaktigen Klauseln gebildeten Gang, der mit denselben Schritten in die Partitur übergegangen ist. Merkwürdigerweise fällt aber der rhythmische Accent in der Skizze auf einen andern Takt, als in der Partitur. Dort fällt er (vom Anfang des Trios gezählt) auf den Anfang der Takte mit gerader, hier mit ungerader Zahl. Wenn wir nun annehmen, Beethoven habe später in der Skizze den zweiten Theil einen Takt früher anfangen lassen, habe dann im zweiten Theil den 2., 4., 6., 10., 12. und 14. Takt gestrichen, den 7. und 8. und ebenso den 15. und 16. Takt je in einen zusammengezogen, so mag uns das genügen, um sowohl die Verlegung des Accentes, als die Entstehung der endgiltigen Fassung zu erklären.

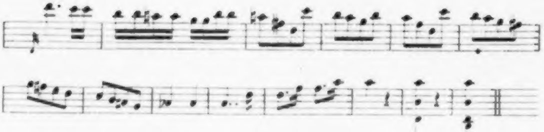
IV

Die Composition des letzten Satzes der Symphonie hat verhältnissmässig weniger Zeit gekostet, als die der andern Sätze. Beethoven war gleich bei Beginn der Arbeit über das zu wählende Thema und über die Form im Ganzen klar. Er schreibt (S. 70) — und das ist die erste Skizze —:



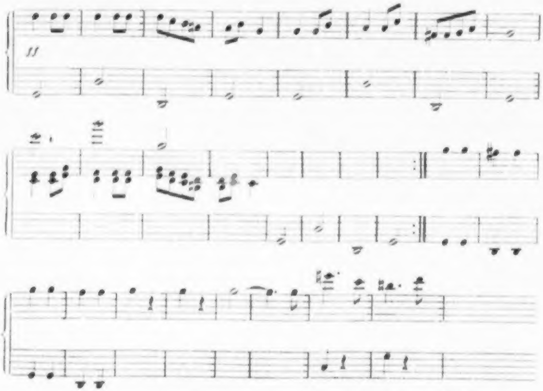
Demnach sollte das Ganze mit einem auf der Dominante von G-moll einsetzenden Vorspiel beginnen; das Bassthema sollte erst einstimmig gebracht, dann variirt und fugirt werden; später sollte ein langsamer Satz mit der Melodie des Themas in der Oberstimme kommen u. s. w. Das ist in wenig Zügen auch der Gang der gedruckten Partitur.

Auf das Vorspiel ist Beethoven wiederholt (S. 71 f.), zum letzten Mal hier (S. 79)



zurückgekommen. Alle Fassungen desselben weichen von einander ab, stimmen aber darin überein, dass sie auf der Dominante von G-moll eintreten und zur Dominante von Es-dur gelangen. Anfangs- und Endpunkt dieser Modulation sind dieselben, die im zweiten Theil des Scherzos bei der Wiedereinführung des Themas vorkommen. Nur ist dieses Verhältniss im Scherzo in einem Sprunge bloss-, im Finale in einem Gange auseinandergelegt. Da die Skizzen zu diesen beiden Stellen nicht weit auseinander stehen und ziemlich zu gleicher Zeit geschrieben sein müssen, so ist die Möglichkeit einer Einflussnahme der einen auf die andere nicht auszuschliessen.

Die übrigen Skizzen sind meistens contrapunktischer Art. Sie beschäftigen sich mit den Variationen, mit dem Fugato, mit Engführungen des Bassthemas u. s. w. Hervorzuheben ist der Mittelsatz in G-moll in seiner ursprünglichen Fassung (S. 71).



Wir sind mit der Betrachtung der Skizzen zur Symphonie zu Ende. Viele Stellen haben ihre endgiltige Fassung im Skizzenbuche nicht gefunden, woraus zu schliessen ist, dass noch einige Zeit vergehen musste, bis Beethoven zur Ausarbeitung des Werkes in Partitur schritt[2].

Wir sind nun, nach Beobachtung der Vorgänge, welche sich an die Entstehung der Symphonie knupfen, bei einem Punkte angelangt, wo es unternommen werden kann, die wichtigsten Ergebnisse, welche sich aus den verschiedenen Erscheinungen ziehen lassen, zusammenzufassen und in einigen Bemerkungen niederzulegen. Einer Hinweisung auf die einzelnen Stellen, auf die sich die folgenden Behauptungen stützen werden, wird es nicht bedurfen, da vorauszusetzen ist, dass dem Leser die vorgeführten Erscheinungen des Skizzenbuches im Ganzen und Einzelnen gegenwärtig sind. Dreierlei ist zu bemerken.

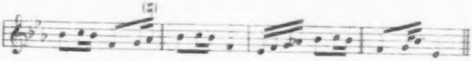
Erstens. Im Ganzen genommen und abgesehen von einzelnen Stellen, welche von vornherein ins Auge gefasst und gleichsam als Richtscheite aufgestellt waren, sind nicht nur die Sätze der Symphonie, sondern auch deren Theile und die Glieder dieser Theile in der Reihenfolge entstanden und fertig geworden, in der sie im Druck erscheinen. Ungeachtet des eigenthümlichen Verfahrens Beethoven's, stückweise zu arbeiten und entworfene Stellen wiederholt zu ändern, hatte er doch continuirlich ein Ziel vor Augen und waren seine Gedanken auf ein Ganzes gerichtet, mochte auch jenes Ziel näher oder ferner im Dunkeln schweben. Durch das Arbeiten ins Einzelne hinein wurde das Ganze heraus gearbeitet. Das in der Bildung Begriffene war von der Bildung seiner Umgebung abhängig. Das Spätere entwickelte sich aus und an dem Früheren. Das kann man doch organische Entwickelung nennen.

Zweitens. Die *Sinfonia eroica* gilt als dasjenige erste grössere Werk, in dem der spezifisch Beethoven'sche Styl zum Durchbruch kam. Das Skizzenbuch bringt den Beweis, dass, mit sehr beschränkter Ausnahme, alle in der Partitur vorkommende Stellen, die das Gepräge des eigenthümlichen Styles Beethoven's an sich tragen und in denen Schönheit mit Eigenart verbunden ist, dass alle Wendungen und Züge, die, theils durch ihre Grossartigkeit, theils durch ihre Wärme, uns erheben, erschüttern, zu Thränen rühren, nicht ein Werk des ersten Augenblickes waren, sondern erst nach wiederholten Ansätzen und Versuchen und zum grossen Theil mit Mühe zu Tage gefördert wurden. Dies gilt in erster Reihe von denjenigen Stellen, welche sich mit der Entwickelung, Durch- und Fortführung eines aufgestellten Motives oder Themas beschäftigen. Auf die Ausbildung solcher Stellen sind die meisten Skizzen gerichtet, und man wird leicht bemerken, dass die ersten Skizzen zu solchen Stellen wenig oder gar nichts von der Manier oder Eigenthümlichkeit Beethoven's an sich haben, dass sie aber auch ans Gewöhnliche streifen. Doch sind sie gleichsam der Boden, auf dem das Unscheinbare Wurzel fasste und triebfähig wurde. Auszunehmen von dem vorhin Gesagten sind solche Stellen, denen man wohl das Prädicat der Eigenthümlichkeit, aber nicht das der Schönheit beilegen kann und die man auch als Bizarrerien oder Schrullen Beethoven's bezeichnet hat, so z. B. die viel besprochene Hornstelle kurz vor Beginn des dritten Theils des ersten Satzes, der in einem entlegenen Tone geschehende Anfang des letzten Satzes u. s. w.

Drittens. Man hat (wie mir scheint, war Marx der Erste, der es unternahm) auf die Folgerichtigkeit und Vernünftigkeit hingewiesen, welche in den Werken Beethoven's herrscht, und die Beobachtungen, welche in dieser Hinsicht gemacht wurden, haben zu einem unumstösslichen Satze geführt. Das Skizzenbuch bringt das Ergebniss, dass Beethoven über dem ihm vorschwebenden Ideal das Gesetz einer inneren Nothwendigkeit in der Form nicht vergass, dass er in dem langen Processe des Schaffens ästhetische Kritik übte, dass er auch bei einem stets sich verändernden Stoff mit Folgerichtigkeit zu Werke ging. Dieser letzte Satz scheint, was das darin aufgestellte Ergebniss betrifft, ein logischer Ausfluss des vorhergehenden Satzes zu sein und ist es auch. Der eine Satz ist, je nachdem man will, die Voraussetzung oder die Folgerung des anderen. Demnach könnte eine Berufung auf das Skizzenbuch überflüssig erscheinen. Es ist aber doch ein Unterschied, ob ein Satz ein aus einem andern abgeleiteter ist, oder ob er auf besonderen Erscheinungen beruht, ob man diese Erscheinungen und die Modalitäten und Umstände, welche damit verbunden sind, kennen lernt, oder nicht. Das Skizzenbuch giebt genauer, als es die Partitur vermag, Auskunft darüber, was für ein Agens es war, durch das jene Folgerichtigkeit bewirkt wurde. Im Verlaufe dieser Darlegung haben wir mit jenem Agens, jedoch ohne es zu nennen, oft genug zu thun gehabt, und kommt es hier nur darauf an, ihm den rechten Namen zu geben. Zu diesem Behufe genügt es, an eine sich oft wiederholende Erscheinung zu erinnern. Diejenigen Skizzen, bei denen es auf die Fortführung und Ausgestaltung erfundener Themen oder einzelner Züge abgesehen war — und die meisten Skizzen gehören, wie schon erwähnt, dieser Kategorie an — stellen es ausser Zweifel, dass Beethoven beständig ein Folgendes auf ein Vorhergehendes bezog, und umgekehrt. Hieraus erhellt: Beethoven hat reflectirt, und die Kraft, welche ins Spiel gezogen wurde, war der reflectirende Verstand. Die Reflexion aber ist kalt; sie ist nicht schöpferisch und nicht fähig, Schönheit hervorzubringen. Sie ist in der Kunst nicht das Erste und kann es nicht sein. Das Erste bei Beethoven war die Phantasie, und das Letzte war wieder die Phantasie, aber die durch die Reflexion hindurchgegangene Phantasie. Wie beide entgegengesetzte Kräfte sich vereinigen konnten, um zu einem Ziele hin zu wirken, wollen wir zu erklären versuchen. Beide Kräfte arbeiteten getrennt und wechselsweise. Das Bewusstlose vereinigte sich mit dem Besonnenen. Der Verstand prüfte, sichtete, deutete Mängel an, und die schöpferische Kraft gab alles, was jener verlangte, und behauptete dadurch die Freiheit ihrer Operationen und damit ihre Herrschaft. Sie war gefeit gegen jeden hemmenden Einfluss, der ihrem Wesen drohen konnte. Anders, wie bei andern Sterblichen, bei denen die Phantasie während der Arbeit erschlafft, war es bei Beethoven, bei dem die Phantasie ungeschwächt fortarbeitete und sich oft erst im letzten Augenblicke zu ihrem höchsten Fluge erhob. Diese Geschmeidigkeit der Phantasie und der Rigorismus, die Kälte, Besonnenheit und ausdauernde Geduld beim Arbeiten bilden einen Theil der Eigenschaften, auf denen die Grösse Beethoven's beruht und ohne welche Beethoven nicht Beethoven geworden wäre. Ich sage: einen Theil, denn es giebt noch andere Eigenschaften, die an der Grösse Beethoven's participiren und die, mit einiger Beschränkung rücksichtlich der vorhin der Phantasie zugeschriebenen Eigenschaften, sich unter dem Namen Genie zusammenfassen lassen. Zwischen diesen und jenen Eigenschaften ist ein Unterschied. Hier sind es angeborene Fähigkeiten, dort aber errungene Eigenschaften, Eigenschaften, welche nicht mehr dem Individuum und dem Naturell, sondern der Person und dem Charakter zuzuschreiben sind. Und diese letzteren Eigenschaften sind es, deren Thätigkeit auf eine der Betrachtung offen stehende Weise in den Skizzen niedergelegt ist. Im Skizzenbuch fällt der Accent auf die zwischen der ursprünglichen Totalidee und der vollendeten Schöpfung liegende Arbeit.

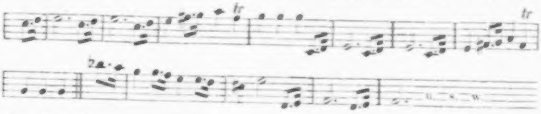
Nun zum Skizzenbuch zurück.

Zwischen den Arbeiten zur Symphonie finden sich, ausser den früher erwähnten Skizzen zu den Variationen über das englische Volkslied, der Reihe nach: (S. 25) einige Stellen aus Ph. E. Bach's zweichörigen Litaneien *), (S. 28 und 29) Entwürfe zu unbekannten Märschen, (S. 44 bis 47, 57 und 58) Entwürfe zu den drei vierhändigen Märschen Op. 45, (S. 59) ein Ansatz zu einem unbekannten Stück für vier Streichinstrumente, (S. 62 und 63) ein Entwurf zu dem Liede: »Das Glück der Freundschaft« Op. 88 und (S. 64)

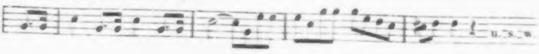


eine später in der Pastoral-Symphonie verwendete Melodie. Man sieht, Beethoven hat sich in seiner Arbeit zur *Sinfonia eroica* durch wenig Anderes unterbrechen lassen.

Die ersten Skizzen zu den drei vierhändigen Märschen kommen der gedruckten Form wenig nahe. Ganze Theile und viele Stellen daraus sind wiederholt skizzirt und lauten jedesmal anders. Der Anfang des ersten Marsches lautet in seiner ursprünglichen Fassung so:



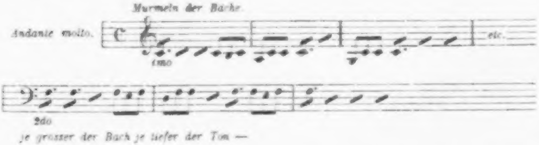
Aus der Stellung, welche die Skizzen zu den Märschen einnehmen, geht hervor, dass sie während des Arbeitens am Trauermarsch der Symphonie geschrieben wurden. Die erwähnten unbekannten Märsche, von denen einer (S. 28)



auch noch später (S. 93) vorgenommen wird, scheinen für die nämliche Sammlung bestimmt gewesen zu sein [4]).

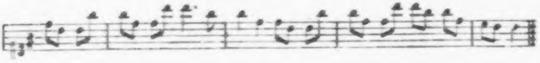
Von dem Liede »Das Glück der Freundschaft« schreibt Beethoven den Text und die Singstimme von Anfang bis zu Ende hin. Letztere ist im Violinschlüssel geschrieben, und der beigefügte Text ist nur der deutsche. Da keine kleineren Skizzen vorhergehen und da in dem Entwurf nur wenig geändert ist und derselbe bis auf einige geringfügige Abweichungen mit der gedruckten Form übereinstimmt, so ist mit Sicherheit anzunehmen, dass wir hier nicht einen eigentlichen ersten Entwurf vor uns haben, sondern dass das Lied schon früher fertig war und hier nur, wie es auch bei andern Liedern geschah, behufs der Herausgabe niedergeschrieben wurde [5]).

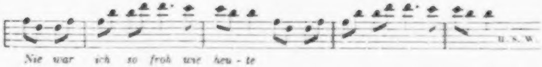
Den Entwürfen zur *Sinfonia eroica* folgen zunächst ausser einigen kleinen unbekannten Entwürfen (S. 93) einige kurze Clavier-Übungen, Entwürfe zu einem vorhin angeführten unbekannten Marsch und (S. 96) eine Aufzeichnung,



von der wir annehmen, dass sie auf Beethoven's eigener Beobachtung beruht und die gar wohl eine Beziehung zum zweiten Satz der Pastoral-Symphonie zulässt.

Dann kommen (S. 96 bis 120) Arbeiten zu zwei Stücken der Schikaneder'schen Oper, welche Beethoven, bevor er die »Leonore« vornahm, für das Theater an der Wien schreiben wollte [6]). Das zuerst erscheinende Stück ist das unfertig hinterlassene Quartett »Blick, o Herr, durch diese Bäume«, aus dem bekanntlich später eine Melodie in die Oper »Leonore« hinüber genommen wurde. Interessant ist es, diese Melodie in ihren ersten Fassungen (S. 110 f.)



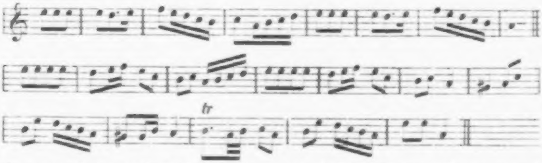


zu sehen. Das andere Stück sollte eine Arie werden, ist aber in den Skizzen liegen geblieben. Aus den vorkommenden Worten,

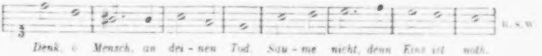
Hört, Rachegötter, mich
Und Rache schenket mir!
Als Sklave will ich ewig
Euch zinsbar sein dafür. u. s. w.

die nur dem ungenannten Nebenbuhler in den Mund gelegt sein können, ist zu schliessen, dass die Arie sich jenem Quartett anschliessen sollte, und hieraus ergiebt sich, dass das Quartett nicht, wie an einem andern Orte gemeint wurde, ein Finale sein kann.

Zwischen den Arbeiten zu den Opernstücken erscheinen: (S. 97) einige hübsche Melodien,



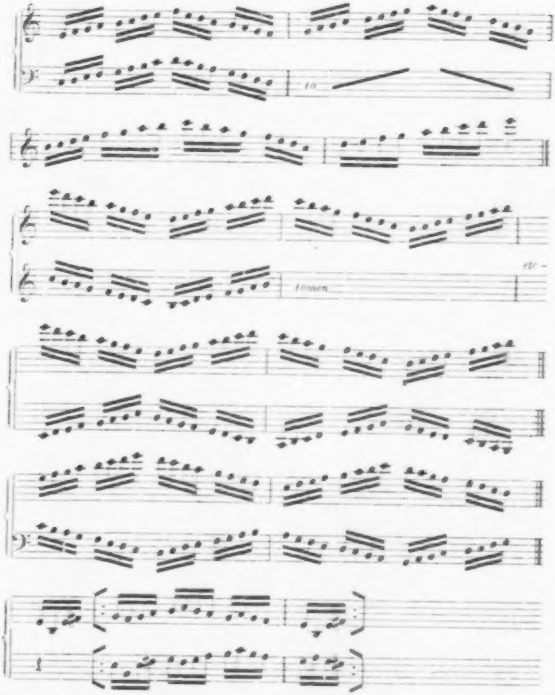
dem Anschein nach Volksmelodien; (S. 107) Tonleiter-Übungen und dergl.; (S. 116) ein angefangenes Adagio für Clavier; Entwürfe zu einem Liede von Gellert,


u. s. w.
Denk, o Mensch, an dei - nen Tod. Säu - me nicht, denn Eins ist noth.

die jedoch mit der gedruckten Composition (Op. 48. Nr. 3) nichts gemein haben [7]); (S. 117) Ansätze zu einer Sonate für Clavier »con Violoncello«; ein kleines unbekanntes Clavierstück; (S. 118) ein zweistimmiger Kanon; der Anfang eines Stückes für »Viole, Velli, Corno e Contrabasso«; (S. 119) eine angefangene mehrstimmige Composition mit dem Text »Tibi gratulor«; (S. 120) der Anfang eines Stückes mit der sonderbaren Überschrift »Quartetto per 4 voci zugleich gut für den letzten Zug vom Pianoforte«, und noch mehrere andere nicht ausgeführte Skizzen. Dass Beethoven an so viele Sachen denken konnte, ist ein

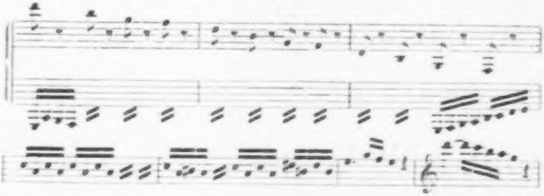
Beweis, dass er sich von jener Opernarbeit nicht drängen liess, im Gegentheil, dass er sich mit neuen Compositionen trug.

Die erwähnten Clavier-Übungen

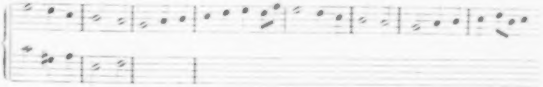


sind anderwärts vorkommenden ähnlich. Gewiss ist es beim Niederschreiben derselben nicht geblieben, sondern Beethoven wird sie mit andern, die nicht niedergeschrieben wurden, auch gespielt haben. Man darf annehmen, dass diese Pflege des Clavierspiels und die Art der Übungen nicht ohne Einfluss auf die Brillanz und das laufende Wesen einer bald nach ihrer Niederschrift in Angriff genommenen Clavier-Composition geblieben ist.

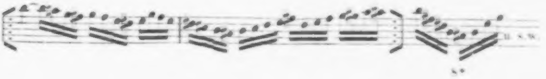
Diese Composition ist der erste Satz der Sonate in C-dur Op. 53, zu dem die Skizzen (S. 120 bis 132) gleich nach jener Opernarbeit beginnen. Beethoven stürzt sich gleichsam gleich ins Thema hinein.



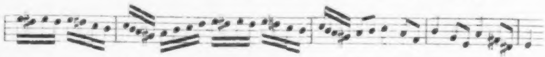
Damit ist der vorherrschende Charakter festgestellt. Nach und nach finden sich in andern kleinen Skizzen auch die Mittelglieder, und grössere Skizzen fassen das Gefundene zusammen. Die ersten zwei Takte des Hauptthemas erscheinen, wie in obiger Skizze zu sehen ist, im Anfange der Arbeit nur in Sechzehntel-Noten, und erst später, bei der Arbeit am zweiten Theil, erscheinen sie auch in Achtel-Noten. Das im vierten Takt des Hauptthemas auftretende Motiv erscheint, ebenfalls wie in obiger Skizze, immer ohne Vorschlagsnote. Diese Zierde mag also erst bei der Reinschrift beigefügt worden sein. Die Melodie des Seitensatzes (S. 123)



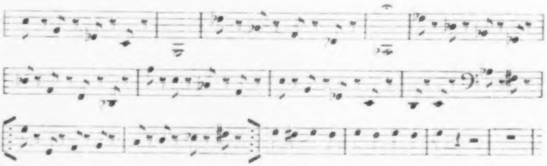
war ursprünglich um einige schöne Züge ärmer. Dass sie hier in C-dur steht, ist kein Beweis, dass sie auch in dieser Tonart eingeflochten werden sollte. Gegen eine solche Annahme würde schon der Umstand sprechen, dass die Skizze nicht im Zusammenhange vorkommt. Andere Stellen, so ein Theil der Überleitungsstelle zum Seitensatz (S. 122)



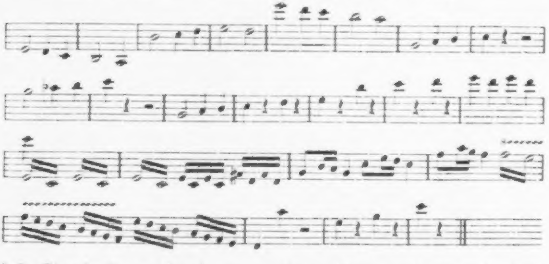
und eine Stelle gegen den Schluss des ersten Theils (S. 122),



hatten ursprünglich weniger Fluss, als jetzt. Interessant ist die erste Skizze (S. 123)



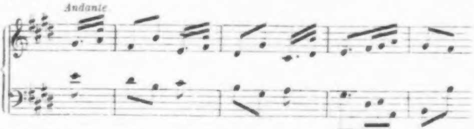
zu einer Stelle im Anfang des dritten Theils. Beethoven schiebt, um dem Hauptsatz bei seinem Wiedereintritt eine andere Gestalt und Färbung zu geben, eine in andere, entlegene Tonarten abschweifende Episode ein. Wie überall, so ist auch hier die endgiltige Fassung vorzuziehen. Sie erreicht jenen Zweck auf kürzerem Wege. Durch die in der Skizze geschehende ziemlich lange und sequenzenhafte Fortspinnung eines Nebenmotives wären, zum Schaden der Beweglichkeit, Vorder- und Nachsatz der den Hauptsatz bildenden Periode zu weit auseinander gezogen worden. Bemerkt mag noch werden, dass in der Coda, kurz vor Schluss des Satzes, ursprünglich (S. 131)



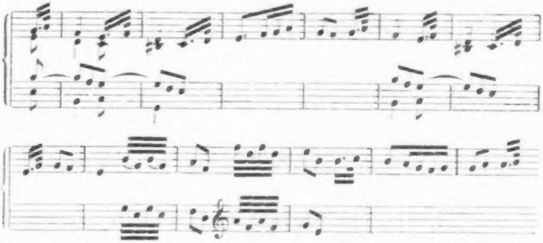
kein Ritardando angebracht war. Die im Druck vorkommenden Verzögerungen beruhen auf einer späteren Änderung. Man wird hier der endgiltigen Fassung den Vorzug geben, weil nach den Verzögerungen das gekürzte Hauptthema auf eine merklichere und wirkungsvollere Art zu Gehör gebracht wird.

Die Skizzen zum Sonatensatz werden unterbrochen (S. 121 bis 137) durch Skizzen zum Andante in F-dur für Pianoforte und (S. 126 bis 145) zum letzten Satz der Sonate Op. 53. Damit wird unterstützt und bestätigt, was Ferd. Ries (Biogr. Not. S. 101) mittheilt, das Andante in F-dur habe ursprünglich zur Sonate Op. 53 gehört.

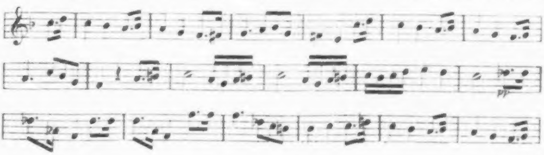
Der Hauptsatz des Andante ist zum Theil aus Combination hervorgegangen. Zuerst (S. 121) wird ein Andante in E-dur angefangen.

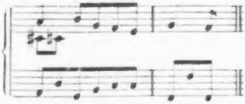


Gleich darauf wird wieder angesetzt; der Anfang jener Skizze wird etwas verändert und weiter geführt.

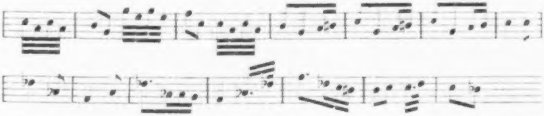


Kurz vor Schluss dieser ebenfalls abgebrochenen Skizze taucht eine Klausel auf, die nun als Kern einer neuen Melodie fest gehalten wird. Beethoven ändert die Tonart, bringt die Klausel zu Anfang und schreibt:

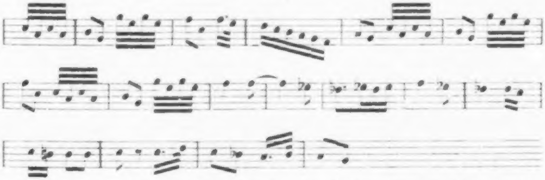




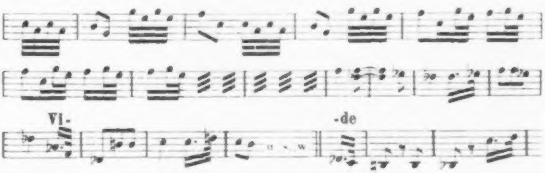
Der erste Theil des Hauptsatzes ist nun nahezu gefunden, nicht aber der zweite Theil. Beethoven kommt hier (S. 125)



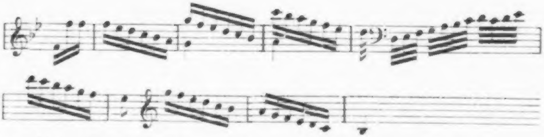
auf das Motiv zurück, mit dem in der zweiten Skizze der zweite Theil beginnt, behält aus der dritten Skizze die Tonart Des-dur bei und verändert die darin auftretende Melodie. Die in Des-dur auftretende Melodie wird nun verworfen; eine andere, eine dieselbe frei secundirende (richtiger: primirende) Stimme tritt an deren Stelle, und der Anfang des zweiten Theils bekommt (S. 127)



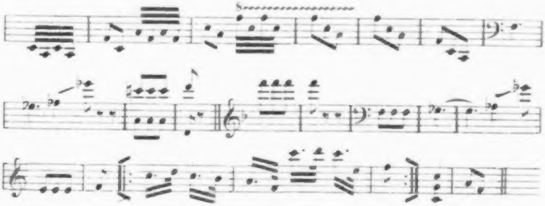
eine andere Wendung. Damit ist die endgiltige Fassung des zweiten Theils angebahnt, und mit dieser Skizze (S. 131)



ist sie nahezu festgestellt. Aus den übrigen Skizzen lassen sich hervorheben: der erste Entwurf zum Mittelsatz (S. 135),

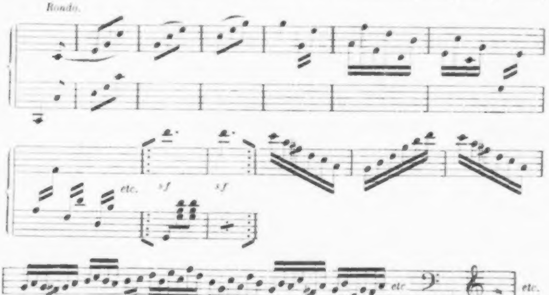


wo dessen Thema glatter erscheint, als im Druck, und die zwei ersten Entwürfe zur Coda (S. 133 u. 135),



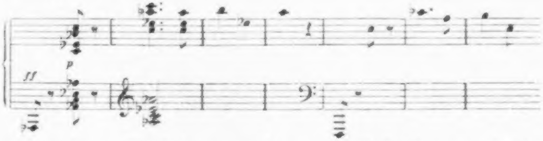
welche zeigen, dass die Berührung der Tonart Ges-dur von vornherein eine beschlossene Sache war, nicht aber das Zurückkommen auf das Hauptthema in dieser Tonart. Letzteres geschieht erst in einer noch folgenden Skizze.

Für den letzten Satz der Sonate Op. 53 war ursprünglich (S. 125)

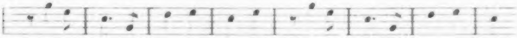


ein anderer Anfang bestimmt. Beethoven verwarf denselben, behielt jedoch Eines daraus bei: die erste Note und die daran sich knüpfende

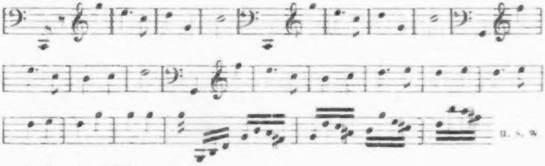
Pedalwirkung. Als die erste Skizze zum jetzigen letzten Satz ist diese (S. 134)



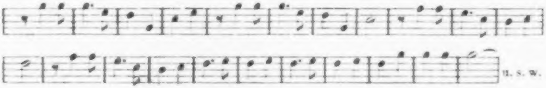
zu betrachten. Wie beim ersten Satz, so greift Beethoven auch hier gleich in die Mitte hinein. Damit ist der Kern des Hauptthemas, wenigstens seinem Rhythmus nach, gefunden. Auch wird man bemerken, dass der Gebrauch des Pedales bei der Stelle wesentlich ist. Das Hauptthema musste einige Wandlungen durchmachen, ehe es die endgiltige Fassung fand. Man sehe die verschiedenen Versionen hier (S. 138),



hier (S. 139)

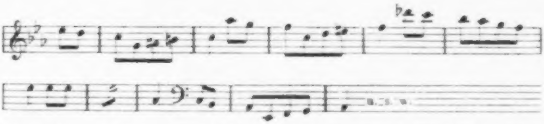


und hier (S. 139).

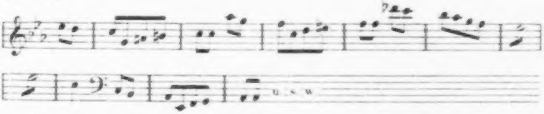


(Eine Skizze zum Thema findet sich in Wirklichkeit schon mehrere Seiten früher. Sie wurde aber später hingeschrieben. Da sie mit dem Anfang einer der eben gebrachten Skizzen übereinstimmt, so konnte sie hier übergangen werden.)

Auf eine kleine, aber eingreifende Änderung wird man bei Betrachtung der Skizzen zum zweiten Mittelsatz geführt. Eine der ersten Skizzen dazu (S. 136) beginnt so:

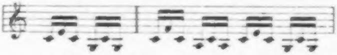


Rhythmisch übereinstimmend damit ist eine in der Nähe (S. 136) stehende Skizze. Wir übergehen sie. In einer dann bald folgenden Skizze (S. 144)

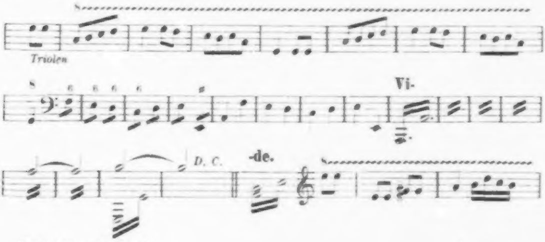


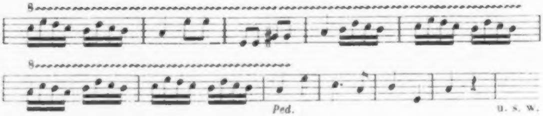
ist die Schlussnote des zu Grunde liegenden ersten Motives in zwei Achtelnoten aufgelöst worden. Offenbar dachte sich Beethoven hier nach der achten (nicht nach der siebenten) Note einen Einschnitt. (Ein rhythmisch ähnliches Motiv findet sich im letzten Satz der Sonate Op. 26.) Später hat Beethoven dem zuerst eintretenden Motiv eine Achtelnote vorgesetzt, und dadurch ist der Einschnitt verlegt, der Rhythmus verändert worden.

Sonst ist noch zu bemerken, dass die zu Anfang des ersten Mittelsatzes verwendete Figur ursprünglich (S. 137)

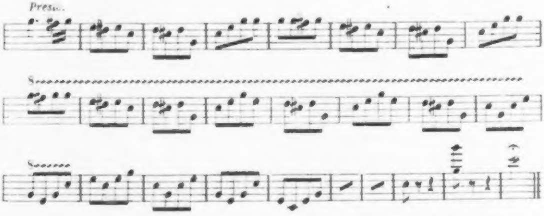


in engerer Lage gedacht war, dass diesem Mittelsatz, wie diese Skizze (S. 139) zeigt,



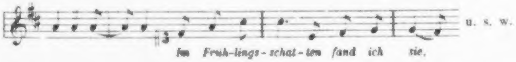


ursprünglich der Anhang fehlte und dass das Rondo, wie man hier (S. 138) sehen kann,

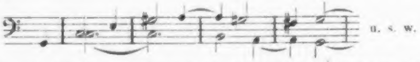


ursprünglich einen viel kürzeren Schluss bekommen sollte. Der im Druck stehende Anhang (*Prestissimo*), in den Einiges aus jenem Presto übergegangen ist, war ursprünglich auch im ¾-Takt concipirt, und kann Beethoven nur durch die Aufstellung des Hauptthemas in der Vergrösserung auf die Anwendung des ₵-Taktes gebracht worden sein. Wie reich ist aber dieses Prestissimo im Vergleich zu jenem nur auf Tonika und Dominante sich bewegenden Presto!*)

Zwischen den letzten Skizzen zum Rondo finden wir (S. 145) einen Ansatz



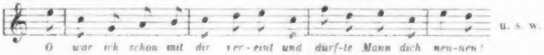
zur Composition des Klopstock'schen Liedes »Das Rosenband« und (S. 145 bis 147) Entwürfe



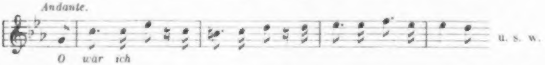
zu einem ungedruckten Allegretto für Pianoforte*). Inmitten der Arbeit zu diesem Allegretto beginnen (S. 146 bis 155) Entwürfe zur Arie Marzellinens aus der Oper »Leonore«, welchen bald (S. 148 bis 171)

Entwürfe zu den vier nächsten Nummern der Oper folgen. Aus der Stellung der Skizzen ergiebt sich, dass die Arie Marzellinens begonnen wurde, als die Sonate Op. 53 in den Skizzen fertig war. Jedoch kann zwischen dieser Beendigung und jener Vornahme nur kurze Zeit verflossen sein. Dies geht daraus hervor, dass das Allegretto sich im Skizzenbuche sowohl mit dem Rondo der Sonate, als mit der Arie Marzellinens kreuzt. Ohne Zweifel haben wir hier die ersten Arbeiten zur Oper »Leonore« vor uns[10]).

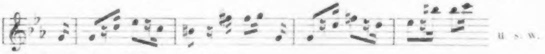
Auf die Arie Marzellinens beziehen sich vier grössere und eine ziemliche Anzahl kleiner Skizzen. Letztere finden sich zum Theil in den grösseren wieder. Die grösseren Skizzen sind an den meisten Stellen verschieden. Die erste derselben (S. 147)


O war ich schon mit dir ver-eint und dürf-te Mann dich nen-nen!
u. s. w.

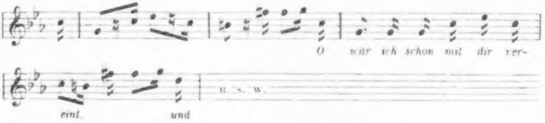
zeigt, mit Ausnahme eines ab- und aufwärts geführten Ganges im Zwischenspiel, keine Ähnlichkeit mit einer der durch den Druck oder in Abschriften bekannt gewordenen Bearbeitungen. Eine Annäherung an eine der gedruckten Bearbeitungen zeigt die zweite (S. 150),



die mit einem Vorspiel von acht Takten beginnende dritte (S. 151)

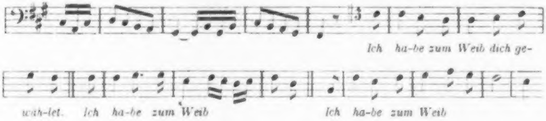


und die vierte Skizze (S. 152).

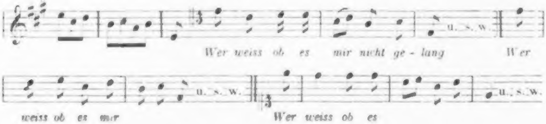


Giebt man der letzten Skizze den Anfang der zweiten, so erhält man ein Stück, das mit der in O. Jahn's Clavierauszug der »Leonore« Seite 178 bis 182 stehenden Bearbeitung so viel Übereinstimmendes zeigt, dass man von den gedruckten Bearbeitungen diese für die älteste halten muss.

Anders, als bei der Arie, wo Beethoven das ganze Stück in Angriff nimmt, geht er (S. 148 bis 171) beim Duett zwischen Marzelline und Jaquino vor. Er nimmt meistens nur einzelne Stellen des Textes vor und bearbeitet sie wiederholt, z. B. hier (S. 157)

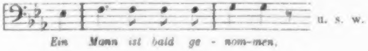

Ich ha-be zum Weib dich ge-
wäh-let. Ich ha-be zum Weib
Ich ha-be zum Weib

und hier (S. 154 u. 168),


Wer weiss ob es mir nicht ge - lang
u. s. w.
Wer
weiss ob es mir
u. s. w.
Wer weiss ob es
u. s. w.

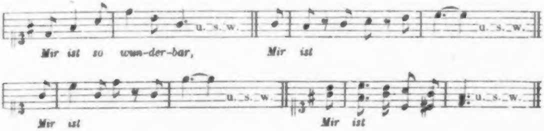
wo er den Worten eine geeignete Melodie und eine angemessene Betonung zu geben sucht. Zwischen den vielen kleinen Skizzen finden sich nur zwei grössere. Sie beziehen sich auf die Mitte des Duetts. Eine Übereinstimmung mit dem Druck ist, ausser in Takt- und Tonart, nur in dem zu Grunde liegenden Instrumental-Motiv zu finden. Und das ist ein wesentliches Motiv; es ist der Kern des Ganzen.

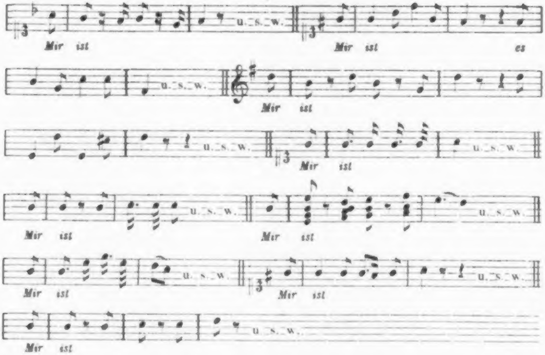
Zum dritten Stück der Oper gehören (S. 155 bis 163) einige kürzere und längere Skizzen, von denen eine der letzten


Ein Mann ist bald ge - nom-men,
u. s. w.

der gedruckten Form etwas nahe kommt.

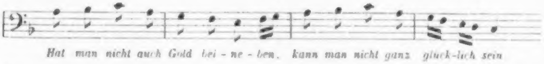
Beim vierten Stück werden (S. 162 u. 163) zuerst den Anfangsworten angemessene Melodien gesucht, die denn gar verschieden ausfallen.


Mir ist so wun-der-bar,
u. s. w.
Mir ist
u. s. w.
Mir ist
u. s. w.
Mir ist
u. s. w.


Mir ist
u. s. w.
Mir ist es
u. s. w.
Mir ist
u. s. w.
Mir ist
u. s. w.
Mir ist
u. s. w.
Mir ist
u. s. w.
Mir ist
u. s. w.
Mir ist
u. s. w.
Mir ist
u. s. w.

Dann kommen abgebrochene Entwürfe zu vierstimmigen Kanons, bei denen einige jener skizzirten Themen benutzt sind. Hieraus ist zu schliessen, dass die kanonische Behandlung dieses Stückes von Anfang an beschlossen war.

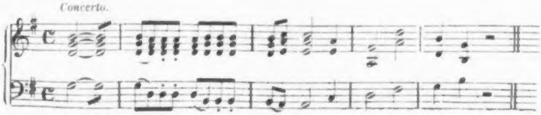
Zum fünften Stück der Oper finden sich (S. 166 u. 167) vier kurze Entwürfe, sämmtlich in F-dur, von denen einer so lautet:


Hat man nicht auch Gold bei - ne - ben, kann man nicht ganz glück-lich sein

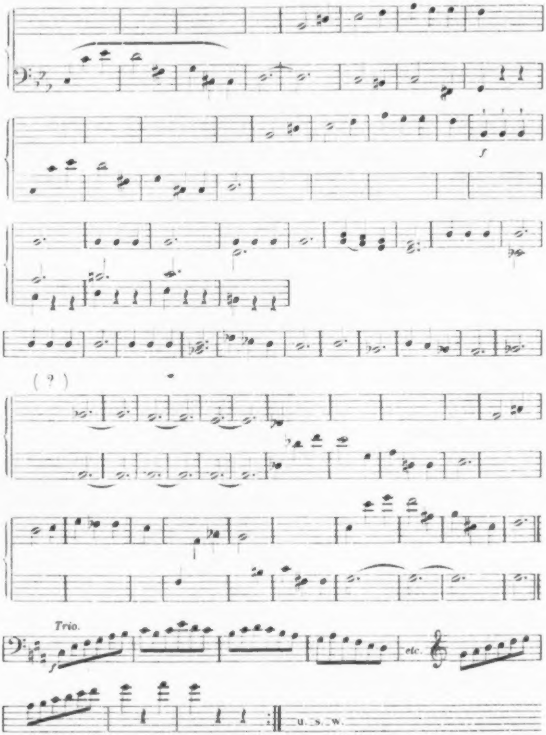
Eine Übereinstimmung mit der gedruckten Form zeigt sich nirgends.

Mit Ausnahme der Arie Marzellinens lässt sich keines von den vorkommenden Stücken aus den Skizzen vollständig herstellen. Die Arbeit an der Oper blieb nun vor der Hand liegen.

Zwischen den Arbeiten zur »Leonore« finden wir, ausser einer ziemlichen Anzahl kleiner, hier zu übergehender Skizzen: (S. 147) eine Stelle zu einem Briefe; (S. 148) die ersten vier Takte des Clavierconcerts in G-dur;

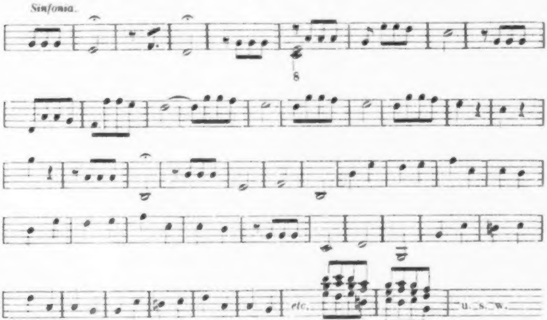


(S. 151) Entwürfe zu einigen Contretänzen; (S. 155) den Ansatz zu einer *»Fantasia un poco adagio«* mit der Bemerkung: *»si continua sempre molto semplice in questa maniera«*; ein im Entwurf beinahe fertig gewordenes marschartiges Stück; (S. 155 u. 156) einen Entwurf

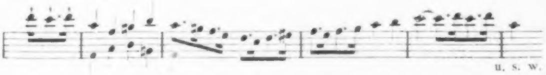


zum dritten Satz der Symphonie in C-moll, in dem u. A. der ohne Auf- und Vortakt erfolgende Anfang und die Fortschreitung einer im

18. Takt eintretenden und 8 Takte später in anderer Lage wiederkehrenden Mittelstimme merkwürdig sind; ferner (S. 157 f.) Entwürfe



zum ersten Satz derselben Symphonie1); (S. 158) nicht benutzte Entwürfe zu einer Composition für Streich- und Blasinstrumente mit der Bemerkung: »könnte zuletzt endigen mit einem Marsch«; (S. 159) ein Thema mit einer angefangenen Variation für Clavier; ein abgebrochenes Stück mit der Bezeichnung: »lustige Sinfonia«; das Thema zu einer Fuge in einem Kyrie; (S. 165) eine Clavier-Übung; (S. 166) ein Stück, dessen Anfang



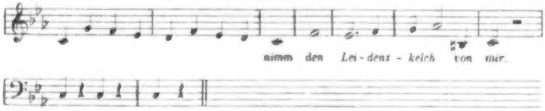
an eine Arie in Haydn's »Jahreszeiten« erinnert; ein angefangenes Agnus Dei u. s. w.

Aus dieser Zusammenstellung erhellt, dass Beethoven, als er an jenen fünf Opernstücken arbeitete, sich noch mit vielen andern Compositionen trug. Die Arbeit zur »Leonore« konnte also keine dringende sein. Es war die Zeit noch nicht gekommen, in der Beethoven seine Aufmerksamkeit fast ausschliesslich der Oper zuwendete.

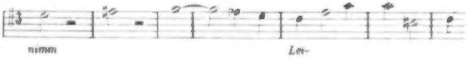
Die oben erwähnte Briefstelle lautet: »Da übrigens ihr Brief in einem Ton geschrieben ist, der mir ganz fremd und ungewöhnlich ist, so kann ich nichts anderes thun, als ihren Brief zurücksenden, wovon ich zu meiner Rechtfertigung eine Abschrift habe machen lassen.« Beethoven hatte also einen unangenehmen Brief bekommen, den er so beantworten wollte. Um welche Angelegenheit es sich handelte und an wen die Worte gerichtet werden sollten, ist mit Gewissheit nicht zu sagen. Vermuthlich hängen die Worte mit dem Streit zusammen, den Beethoven i. J. 1803 mit Artaria oder Mollo wegen des Nachdrucks des Quintetts Op. 29 hatte[12].

Gleich nach den zur »Leonore« gehörenden Arbeiten kommen (S. 172 bis 179) Entwürfe zu zwei im Oratorium »Christus am Olberge« vorkommenden Stellen. Die berührten Stellen sind: die zweite Hälfte der ersten Arie und der Schluss der zweiten Nummer (Gesammtausgabe, Partitur S. 14 bis 18 und S. 29 bis 48). Wir haben hier jedoch nicht die ersten Skizzen zu jenen Stücken, sondern eine Nacharbeit vor uns. Die Skizzen gelten einer Umarbeitung. Dies geht zunächst daraus hervor, dass die Skizzen sich nur auf getrennte Theile oder Abschnitte grösserer Ganzen beziehen und dass die Theile, welche den im Skizzenbuche vorkommenden Stellen vorhergehen und aus denen letztere thematisch hervorgehen, nicht berührt werden. Dann ist zu bemerken, dass in einigen der vorkommenden grösseren Skizzen an Stellen, wo die Singstimme mehrere Takte hindurch schweigt, diese Takte, statt mit leitenden Motiven, wie man sie sonst in Skizzen zu Gesang-Compositionen findet, theils mit dem begleitenden Instrumentalbass, theils mit einer Begleitungsfigur der Violinen u. dergl., theils mit Pausen ausgefüllt sind. Aus dieser Erscheinung ist sicher zu schliessen, dass Beethoven, als er die Entwürfe schrieb, eine fertige Partitur vor sich hatte. Über das Verhältniss der Skizzen zur früheren Fassung der berührten Stellen lässt sich mit Sicherheit nichts sagen, da sich ausser der gedruckten Bearbeitung, welche in den Skizzen erzielt wurde, keine andere erhalten hat. Wir müssen uns auf die Betrachtung der Skizzen beschränken und können nur hierauf unsere Vermuthungen gründen.

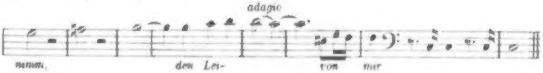
Von den zur ersten Nummer gehörenden Skizzen sind die meisten auf den Schluss der Arie gerichtet. Mit den Worten »Nimm den Leidenskelch von mir« werden die verschiedensten Wendungen vorgenommen. Ein ihrem Inhalt angemessener Ausdruck wird gesucht, und dieser Ausdruck steigert sich von der Niedergeschlagenheit bis zum affektvollen Pathos. Man sehe hier (S. 173),


nimm den Lei-dens - kelch von mir.

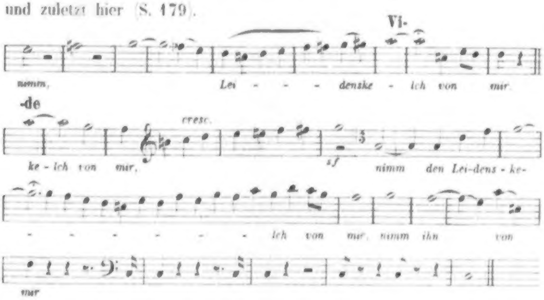
dann hier (S. 173),



dann hier (S. 175)


adagio
nimm, den Lei- von mir

und zuletzt hier (S. 179).

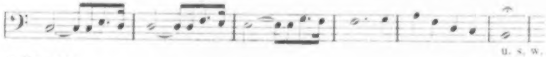

Vi-
nimm, Lei - - - denske - lch von mir.
-de
cresc.
ke - lch von mir,
sf
nimm den Lei-dens - ke-
- - - - - - lch von mir, nimm ihn von
mir

Demnach scheint es, dass es bei der Umarbeitung auf einen wirkungsvollen Schluss abgesehen war.

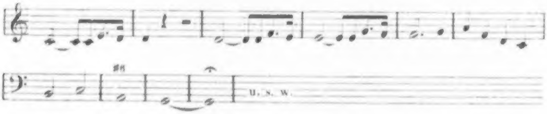
Die zur zweiten Nummer gehörenden Skizzen beschäftigen sich meistens mit der Solostimme und beginnen an der Stelle, wo jetzt Chor und Solostimme zusammentreten (Part. S. 29, Takt 3). Nach den Erscheinungen, die uns hier geboten werden, hat es allen Anschein, dass in der ursprünglichen Fassung die Solostimme vom Eintritt des Chores an schwieg und dass es hier darauf abgesehen war, dieselbe bis zum Schluss des Satzes zu beschäftigen [13]).

Zwischen diesen Skizzen finden sich (S. 177) Ansätze zu einer »Sinfonia in d-moll«, zu einem Clavierstück und zu einem »Zapfenstreich«. Da Beethoven zu deren Niederschrift eine früher leer gebliebene Stelle benutzt hat, so ist eine Unterbrechung der früheren Arbeit nicht anzunehmen.

Dann erscheinen (S. 180 bis 182), ausser einigen unbekannten Stücken, Entwürfe zum ersten Satz des Tripelconcertes Op. 56. Aus deren Beschaffenheit ist zu schliessen, dass die Composition hier begonnen wurde. Das Hauptthema des Satzes lautete ursprünglich so:



später so:



Die Arbeit zum Concert wurde in einem andern Skizzenbuche fortgesetzt.

Wir sind zu Ende und haben nur noch von einer auf der letzten inneren Seite des Umschlags stehenden Bemerkung Kenntniss zu nehmen, welche lautet: *»Sonata scritta in un stilo* (durchstrichen: *brillante*) *molto concertante quasi come d'un Concerto«*. Das ist der Titel der Sonate Op. 47. Beethoven kann ihn geschrieben haben, als er mit der Reinschrift eines der im Skizzenbuche vorkommenden Stücke beschäftigt war [14].

Eingangs wurde als die Zeit, welcher im weitesten Umfange das Skizzenbuch angehört, die von October 1802 bis April 1804 angenommen. Es versteht sich, dass wir uns die im Skizzenbuche berührten Compositionen in der Reihenfolge, in der sie erscheinen, in jener Zeit entstanden denken. Sieht man ab von Nebensächlichem und berücksichtigt man, dass die kleinen Compositionen, welche zwischen grösseren vorkommen, früher fertig werden mussten, als letztere, so lassen sich die ganz oder zum Theil fertig gewordenen Compositionen chronologisch zusammenstellen wie folgt:

Variationen über »Rule Britannia«,
1. Satz der dritten Symphonie,
3 Märsche für Pianoforte zu 4 Händen Op. 45,
Lied »Das Glück der Freundschaft« Op. 88,
2., 3. und 4. Satz der dritten Symphonie,
Quartett zur Schikaneder'schen Oper (unvollendet),
1. Satz der Sonate Op. 53,
Andante in F-dur für Pianoforte,
letzter Satz der Sonate Op. 53,
Bagatelle in C-dur (ungedruckt),
die ersten fünf Gesangstücke der Oper »Leonore« (Vorarbeit),
1. Satz des Clavierconcerts in G-dur (nur die Anfangstakte),
1. und 3. Satz der Symphonie in C-moll (nur einzelne Stellen, Vorarbeit),
zwei Stellen aus dem Oratorium »Christus am Ölberge« (Umarbeitung) und
1. Satz des Tripelconcertes Op. 56 (Vorarbeit).

Anmerkungen.

1) Die Variationen über »Rule Britannia« erschienen am 20. Juni 1804. Das Thema, von Dr. Th. A. Arne angeblich 1740 componirt, findet sich von Beethoven's Hand geschrieben zwischen Arbeiten zum 2. und 4. Satz der zweiten Symphonie. Demnach hat Beethoven es spätestens i. J. 1802 kennen gelernt.

2) Die im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrte revidirte Partitur-Abschrift der dritten Symphonie hat mit Einschluss einiger ausradirten Wörter den Titel:

Sinfonia grande
intitulata Bonaparte
$\overline{804}$ im August
del Sigr.
Louis van Beethoven.
geschrieben
auf Bonaparte
Sinfonie 3. *Op. 55.*

Der ursprüngliche Titel, von des Copisten Hand mit Tinte geschrieben, bestand nur aus der 1., 2., 4. und 5. Zeile. Die 2. Zeile ist später ausradirt worden, und sind die 6. und 7. Zeile von Beethoven's Hand mit Bleistift hinzugeschrieben worden. Eine fremde Hand hat später die 3., und eine andere fremde Hand noch später die 8. Zeile beigefügt. Das beigefügte Datum (August 1804) kann nicht als die Zeit der Vollendung des Werkes angenommen werden und ist andern Angaben gegenüber nicht haltbar. Ferd. Ries (Biogr. Not. S. 77) erzählt, Beethoven habe die Symphonie Bonaparte, als er noch erster Consul war, zugedacht und habe, als er vernommen, Bonaparte habe sich zum Kaiser erklärt, das Titelblatt einer Abschrift der Symphonie durchrissen und es sei dann der ursprüngliche Titel »Bonaparte« geändert worden. Wenn die Geschichte wahr ist, und glaubwürdig ist sie, so muss, da Bonaparte am 18. Mai 1804 Kaiser wurde, die Abschrift, folglich auch die Symphonie spätestens im Mai 1804 fertig gewesen sein. Ferd. Ries sagt ferner (a. a. O. S. 77), die Symphonie sei 1802 in Heiligenstadt componirt. C. Czerny giebt 1803 als das Jahr der Composition an. J. Mähler, ein Landsmann Beethoven's, erzählte, er habe Beethoven im Herbst 1803 mit der Beendigung der Symphonie beschäftigt gefunden und das Finale von ihm spielen gehört. (Vgl. Thayer's Biogr., 2 Bd., S. 236, 392.) Nach diesen Angaben muss die Symphonie spätestens Ende 1803 vollendet oder der Vollendung nahe gewesen sein. Vielleicht behält Ries Recht, wenn man unter »componirt« versteht: angefangen.

3) Das Werk erschien 1786 in Kopenhagen unter dem Titel: »Zwey Litaneyen aus dem Schleswig-Holsteinischen Gesangbuche mit ihrer bekannten Melodie für Acht Singstimmen in zwei Chören . . . . gesetzt von Carl Ph. E. Bach«. Der Componist bezeichnet es in einem Briefe als eines seiner »am stärksten gearbeiteten Stücke«. Beethoven scheint Werth auf die Litaneien gelegt zu haben. Bei den Vorbereitungen zur zweiten Messe, im Jahre 1818, begehrt er sie. Eine Tagebuchnotiz aus dieser Zeit lautet: »Bach's Litaneyen nicht zu vergessen«.

4) Die Märsche Op. 45 erschienen am 10. März 1804. Nach einer Mittheilung C. Czerny's sollen sie im Eckhause am Peter in Wien, jetzt Peters-Platz Nr. 14, wo Beethoven ungefähr von Anfang November 1802 bis spätestens April 1803 wohnte, componirt worden sein.

5) Die älteste Ausgabe des Liedes hat den Titel: »Das Glück der Freundschaft. in Music gesetzt van Bethoven. bey Loschenkohl in Wien. 1803«. Monat und Tag des Erscheinens war nicht zu ermitteln. Im März 1804 erschien ein Nachdruck des Liedes. Demnach wäre das Erscheinen der ersten Ausgabe in die zweite Hälfte des Jahres 1803 zu setzen.

6) In einem in Wien Ende Februar 1803 geschriebenen, in der Leipziger Allg. Musik. Zeitung vom 30. März 1803 abgedruckten Briefe heisst es: »Beethoven und Abt Vogler componiren jeder eine Oper für das Theater an der Wien«. »Der Freimüthige« vom 12. April 1803 berichtet: »Beethofen ist seit Kurzem mit einem ansehnlichen Gehalt bei dem Theater an der Wien engagirt worden«. Im Blatte vom 17. Mai 1803 steht: »Er (Beethoven) wird eine, Vogler drei Opern schreiben. Dafür erhalten sie nebst freier Wohnung von der Einnahme der zehn ersten Vorstellungen 10 Procent«. In einem in der »Zeitung für die elegante Welt« vom 2. August 1803 enthaltenen Bericht, geschrieben in Wien am 29. Juni 1803, wird u. A. gemeldet: »So schreibt jetzt der Abbé Vogler eine Oper von H. (Huber), und Beethoven eine von Schikaneder«. Ohne Zweifel ist die in diesen Berichten gemeinte Oper, die Beethoven schreiben sollte, dieselbe, zu der die vorkommenden Skizzen gehören. Noch eine Mittheilung liegt vor. Beethoven schreibt am 2. November 1803 an seinen Freund Macco: »Nur ist es mir in diesem Augenblicke unmöglich, dieses Oratorium gleich zu schreiben, weil ich jetzt erst an meiner Oper anfange«. Wahrscheinlich ist aber hier die Oper »Leonore« gemeint. Auf Grund der angeführten Stellen lasst sich nun sagen, die vorkommenden Skizzen seien wahrscheinlich zwischen Februar und Juli 1803, möglicherweise aber erst im October oder November desselben Jahres geschrieben.

7) Die Lieder von Gellert, Op. 48, wurden angeblich 1803 componirt und erschienen zwischen Ende 1803 und März 1804.

8) Die Sonate Op. 53 erschien im Mai 1805, das Andante in F-dur im Mai 1806. Nach einer Angabe O. Jahn's sollen die Stücke 1804 componirt sein. Worauf sich diese Angabe gründet, ist nicht gesagt.

9) Beethoven hat das Stück später überschrieben: »Bagatelle Nr. 5«.

10) Aus der Stellung, welche die im Skizzenbuche vorkommenden Stücke zur Oper »Leonore« einnehmen, ergiebt sich, dass sie höchstens ein Vierteljahr später fallen, als die zur zurückgelegten Schikaneder'schen Oper. Auf Grund früher angegebener Daten (s. Anm. 6) wurde also die Composition der »Leonore« wahrscheinlich zwischen Mai und October 1803, möglicherweise erst im Januar oder Februar 1804 begonnen. Der letzte Termin ist als der späteste zu betrachten. Unverträglich mit diesem Ergebniss sind die Angaben der Biographen Beethoven's. So heisst es z. B. in Thayer's Biographie (Bd. 2, S. 263, 267), Beethoven habe Ende 1804 den Auftrag bekommen, für das Theater an der Wien eine Oper zu schreiben und habe den Text zu »Fidelio« (Leonore) im Winter 1804 — 1805 erhalten. Ähnlich lautet's bei Schindler (Biogr. I, 118). Die Quelle, aus welcher Beide geschöpft haben, ist keine andere, als die Mittheilung Friedr. Treitschke's im »Orpheus für das Jahr 1841« (S. 258)[*]. Die Biographen haben die Aussage Treitschke's gläubig hingenommen (und wer hätte das nicht?), weil nichts derselben entgegen zu stehen schien. Uns führt das Ergebniss des Skizzenbuches die Aufgabe zu, jene Quelle etwas zu beleuchten.

Einen Beweis für die Richtigkeit seiner Aussage hat Treitschke nicht beigebracht. Auch wird seine Angabe durch keine von einer andern Seite kommende und aus der Zeit vor 1805 stammende Bemerkung oder Mittheilung unterstützt oder bestätigt. Mit Beethoven war Treitschke damals entweder gar nicht oder nicht so genau bekannt, dass er von dessen Thun und Vorhaben hätte genau unterrichtet sein können. Dies lässt sich aus seinen eigenen Worten schliessen, wo er gelegentlich der im Jahre 1814 unternommenen Umarbeitung der Oper »Leonore« sagt, er habe »seit einiger Zeit seine (Beethoven's) nähere Freundschaft erlangt«. Und dass Treitschke damals, nämlich in den Jahren 1803 und 1804, mit den Verhältnissen und Vorgängen im Theater an der Wien so genau bekannt war, dass eine Aussage von ihm als zuverlässig hingenommen werden könnte, ist nicht zu beweisen und muss für unwahrscheinlich gehalten werden, wenn berücksichtigt wird, dass Treitschke schon durch seine Stellung an einem andern Theater von den Unternehmungen des Theaters an der Wien fern gehalten wurde[**]. Seine Zeugenschaft kann für die Zeit der dritten Bearbeitung der »Leonore« geltend gemacht werden, nicht aber für die der ersten Bearbeitung. Augen- und Ohrenzeugen konnten Ferd. Ries und J. v. Seyfried sein, der Eine damals ein Schüler Beethoven's; der Andere damals Kapellmeister in demselben Theater, für welches Beethoven's Oper bestimmt war, und was sich aus deren Mittheilungen gewinnen lässt, verträgt sich mit dem vom Skizzenbuche gelieferten Datum, nicht aber mit dem, welches Treitschke aufstellt. Ries erzählt (a. a. O. S. 112): »Als er (Beethoven) Leonore componirte, hatte er für ein Jahr freie Wohnung im Wiedner-Theater, da diese aber nach dem Hofe zu lag, behagte sie ihm nicht. Er miethete sich also zu gleicher Zeit ein Logis im rothen Haus an der Alserkaserne«. Nun wohnte Beethoven im Theatergebäude an der Wien im Mai 1803 und später, im rothen Haus im Frühjahr 1804. Demnach muss Beethoven vor Frühjahr 1804 an der Oper gearbeitet haben. Seyfried sagt (Studien, Anh. S. 8 u. A.): »Sonnleithner unterzog sich dem Geschäfte, das Singspiel Leonore für die Operngesellschaft des Theaters an der Wien zu bearbeiten; Beethoven erhielt daselbst eine freie Wohnung und machte sich rüstig mit Lust und Liebe ans Werk«. Nach dieser Darstellung wurde die Composition bald nach dem Einzug in das Theatergebäude, also jedenfalls im Jahre 1803 begonnen.

---

[*] F. Treitschke schreibt: »Es war Ende 1804, als Freiherr von Braun, der neue Eigenthümer des k. k. priv. Theaters an der Wien, dem eben in voller Jugendkraft stehenden Ludwig van Beethoven antrug, eine Oper für jene Bühne zu schreiben. Ausser einem Honorar bot man ihm freie Wohnung im Theatergebäude. Joseph Sonnleithner übernahm die Besorgung des Textes und wählte das französische Buch ‚l'amour conjugal', obgleich es schon mit Musik von Gaveaux versehen, auch italienisch als ‚Leonore' von Paer componirt, nach beiden Bearbeitungen aber in das Deutsche übersetzt war. Beethoven fürchtete seine Vorgänger nicht, und ging mit Lust und Liebe an die Arbeit, die Mitte 1805 ziemlich zum Ende gelangte«.

[**] Friedr. Treitschke, geboren 1776 in Leipzig, kam 1800 als Schauspieler an das Hofschauspielhaus in Wien, wurde 1802 Regisseur und Dichter der Hofoper und blieb in dieser Stellung bis zum Jahre 1809, wo er ans Theater an der Wien kam.

Unsere Annahme und Behauptung, Beethoven habe die Composition der »Leonore« spätestens im Februar 1804 begonnen, verträgt sich mit einigen Erscheinungen, die, mit der bisherigen Annahme in Verbindung gebracht, einer gewaltsamen Erklärung bedürfen. Erstens ist es undenkbar, dass Beethoven die Oper in der kurzen Zeit vom Winter 1804 — 1805 bis ungefähr October 1805[*] componirt habe. Nach der Beschaffenheit des Werkes selbst und nach dem Massstabe zu urtheilen, den andere Compositionen bieten, muss Beethoven mehr als ein volles Jahr dazu gebraucht haben. Zweitens beseitigt unsere Annahme die bedenkliche Concurrenz mit Ferd. Paer. Am 24. October 1804 stand es in der Leipziger Allg. Musik. Zeitung, dass Paer's neue Oper »Leonore« in Dresden mit Beifall aufgeführt sei[**]. Und da soll, nach Treitschke's Angabe, bald darauf die Direction des Theaters an der Wien dasselbe Sujet für Beethoven gewählt und nicht bedacht haben, dass Paer's Oper ihren Weg nach Wien eben so gut finden würde, wie fast alle andern Opern dieses damals so beliebten Componisten, und dass die Verbreitung der Paer'schen »Leonore« der Aufnahme einer Oper gleichen Namens und gleichen Inhalts Eintrag thun müsse?[***] Auf Grund des vom Skizzenbuch gelieferten Datums erscheint die Sache einfach. Beethoven's Arbeit war früher begonnen und war, als die Aufführung der Paer'schen Oper bekannt wurde, so weit vorgerückt, dass an ein Liegenlassen derselben nicht zu denken war. Drittens ist es mit unserer Annahme erklärlich, warum Sonnleithner bei der Verfassung des Textbuches nur das ältere französische Buch benutzte, das in mehrerer Beziehung vorzuziehende italienische Buch Paer's aber nicht berücksichtigte. Musste er doch von letzterem absehen, weil es noch nicht da war. Viertens erscheint nun die nachträglich vorgenommene Änderung des Titels »Leonore« in »Fidelio« und die Weigerung Beethoven's, den neuen Titel anzunehmen, in einem andern Lichte. Dass die

---

[*] Wir berücksichtigen hierbei den Tag der ersten Aufführung (20. November 1805), die nöthigen Proben, Abschriften u. s. w.

[**] Die erste Dresdener Aufführung fand Statt am 3. October 1804.

[***] In den drei Jahren 1799 bis 1801 kamen 7 neue Opern von Paer im Wiener Hoftheater zur Aufführung. Die Oper »Achille« wurde in den drei Jahren 1801 bis 1803 35 mal, die Oper »Poche ma buone« im J. 1801 14 mal aufgeführt u. s. w. Paer's »Leonore« wurde in Wien zum ersten Mal am 8. Februar 1809 und im nämlichen Jahr noch 5 mal gegeben.

Direction des Theaters nach dem Bekanntwerden der Paer'schen Oper »Leonore« auf der Änderung des ursprünglichen Titels bestand, ist begreiflich. Das war eine zur Theaterpraxis gehörende Nothwendigkeit. Aber nicht begreiflich ist es, wenn nach Treitschke's Angabe das Textbuch erst nach dem Bekanntwerden der Paer'schen Oper verfasst wurde, dass man nicht gleich anfangs denselben Grundsatz befolgte und also von vornherein der Beethoven'schen Oper einen von der Paer'schen verschiedenen Namen gab. Beethoven aber wollte später nicht durch die Annahme des geänderten Titels (»Fidelio« statt »Leonore«) den Schein auf sich laden, als ob er eine Rivalität mit Paer scheute.

Unwahrscheinlich sind auch einige andere Angaben Treitschke's. Die Angabe, Beethoven sei Ende 1804 freie Wohnung im Theatergebäude angeboten worden, wird auf einer Verwechslung mit den Vorgängen des Jahres 1803 beruhen. Dass Beethoven (im Mai und Juni) 1803 im Theatergebäude wohnte, ist durch Briefe zu belegen, nicht aber, dass er auch Ende 1804 oder später da wohnte. Ferner ist es zu bezweifeln, was aus Treitschke's Darstellung hervorgeht, dass Beethoven sich nicht an der Wahl des Textbuches betheiligt habe. Dass Beethoven da mitgesprochen hat, ist eben so wahrscheinlich, wie es wahrscheinlich ist, dass der Grund der Zurücklegung der Schikaneder'schen Oper lediglich zu suchen ist in der Abneigung Beethoven's, einen solchen Text zu componiren.

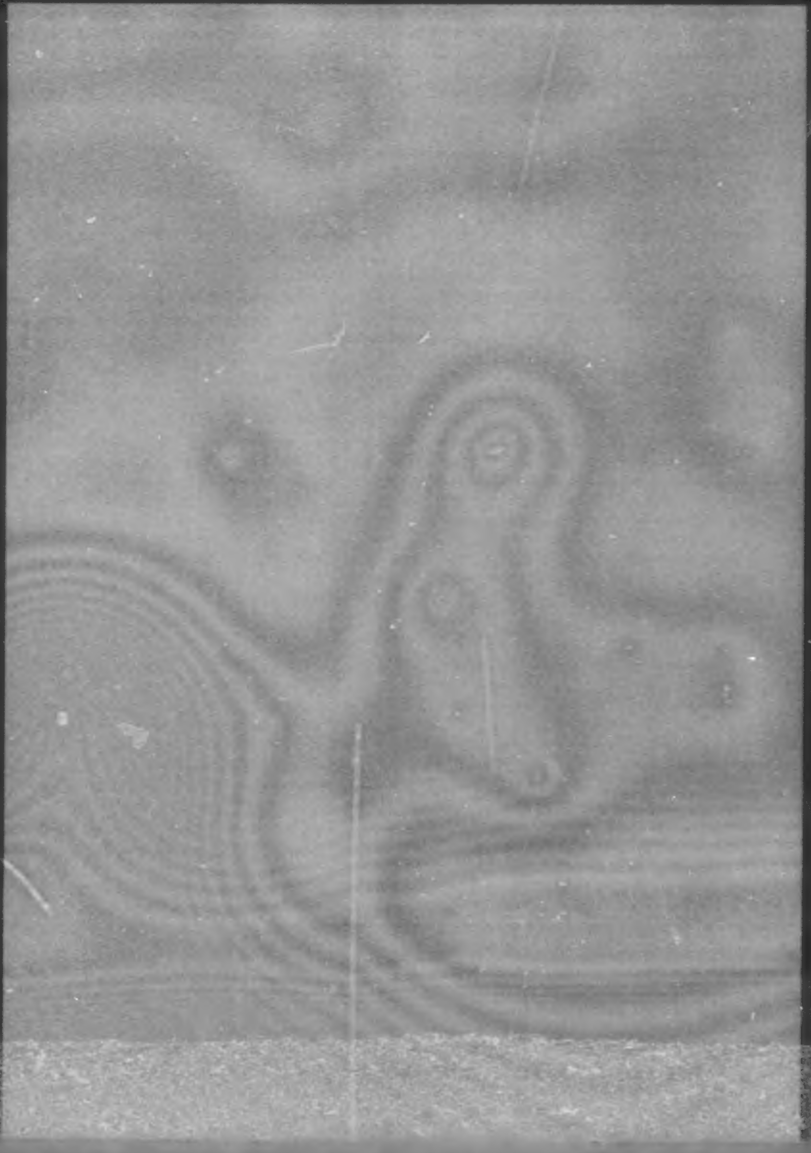
Wir lassen nun das von Treitschke aufgestellte Datum und die Folgerungen, welche daraus gezogen worden sind, auf sich beruhen. Späteren Forschungen muss es überlassen bleiben, den weiten Zeitraum (Mai 1803 bis Februar 1804), den wir der Inangriffnahme der »Leonore« anweisen mussten, einzuschränken.

11) Entwürfe zum Concert in G-dur und zur Symphonie in C-moll treffen auch auf andern Blättern zusammen. Verweisen lässt sich auf meine »Beethoveniana« (S. 10 f.), wo jedoch die S. 16 angegebenen Daten nach den Ergebnissen des vorliegenden Skizzenbuches zu ändern sind. Letzteres war mir damals noch nicht bekannt.

12) Vgl. »Beethoveniana« S. 3. Ist die Seite 72 dieser Abhandlung ausgesprochene Vermuthung richtig, so muss die Briefstelle bald nach dem 22. Januar 1803 geschrieben worden sein.

13) »Christus am Ölberge« wurde zum ersten Mal aufgeführt am 5. April 1803. Spätere Aufführungen fanden Statt am 4. August 1803, am 27. März 1804 u. s. w. Dass die Umarbeitung der Stellen lange Zeit nach der ersten Aufführung vorgenommen wurde, ist nicht wahrscheinlich. Aus anderwärts befindlichen Skizzen geht hervor, dass Beethoven im Jahre 1802 viel am Oratorium gearbeitet hat.

14) Die Sonate Op. 47 wurde am 25. Mai 1803 Simrock zum Verlag angeboten, und am 3. Februar 1804 wurde die Verlagscession unterschrieben. Spätestens im September 1804 erfolgte die Widmung an R. Kreutzer. Da diese Widmung in der auf dem Umschlag befindlichen Notiz fehlt, so muss letztere spätestens zur zuletzt erwähnten Zeit geschrieben worden sein.



Neue Beethovenbriefe

Herausgegeben und erläutert

von

Dr. Alfred Chriſtlieb Kaliſcher

Verlegt bei Schuſter & Loeffler
Berlin und Leipzig 1902

Sämtliche Rechte hinſichtlich der Herausgabe dieſer „Neuen Beethovenbriefe“ behält ſich der Herausgeber vor.

Vorwort

Briefe genialer Menſchen ſind — wie alle Welt anerkennt — von unauslöſchlichem Wert und Reiz. In allerhöchſtem Maße gilt dies von Briefen Beethovens, von denen nun einmal ein ganz eigenartiger Zauber ausgeht: kein Brief, auch nicht das kleinſte Zettelchen bleibt hier ohne Intereſſe. Vornehmlich iſt es der unerſchöpfliche, vielgeſtaltige Humor, der aus ſo zahlreichen Briefen des Tondichters ſpricht und um ſo größere Bewunderung erweckt, wenn man ſich vergegenwärtigt, daß ſolche Geiſtesblitze inmitten der unſäglichſten Leiden hervorleuchten. Kein Genius der Welt beweiſt es ſo wie Beethoven: daß der echte Humor nur auf dem Grunde einer durchaus ethiſchen Natur erblühen kann. Andrerſeits wird man aus den hier dargebotenen Briefen — um nur noch eines hervorzuheben — erkennen, wie vielſeitig die Bildung des Beethovenſchen Geiſtes war. Da tauchen nicht ſelten Zeichen von Wiſſen und Gelehrſamkeit auf, die ſelbſt erprobten Männern unterſchiedlicher Fachwiſſenſchaften zu denken geben.

In dieſer Briefſammlung ſind nun zuerſt Briefe Beethovens an den Freiherrn Nicolaus von Zmeskall-Domanovecz enthalten, die ich aus dem auf der Kgl. Bibliothek zu Berlin befindlichen Beethoven-Nachlaß von Otto Jahn in der „Deutſchen Revue“ im Januarheft 1898 veröffentlicht habe (20 Nummern, dazu 1 aus anderer Quelle). Zweitens aus ebenderſelben Quelle Briefe an Frau Nanette Streicher, die ich in demſelben Hefte der „Deutſchen Revue“ veröffentlichen konnte (20 Nummern). Drittens aus demſelben Otto Jahnſchen Manuſkripte eine große Anzahl von Briefen an verſchiedene Adreſſen (50 Nummern), die ich im April-, Mai- und Juniheſte 1898 der „Deutſchen Revue“ mitgeteilt habe. Dieſer Gruppe ſind noch einige kleine Briefe, bezw. Zettel beigefügt, die ich aus den Autographen der Kgl. Bibliothek zu Berlin in den „Monatsheften für Muſikgeſchichte“ 1895 und 1896 veröffentlicht habe (5 Nummern). Es folgt dann viertens die umfangreiche Gruppe der Briefe Beethovens an Anton Schindler. In dieſer Abteilung wird man nicht nur die Briefe finden, die ich zuerſt in den „Sonntagsbeilagen zur Voſſiſchen Zeitung“ im Juli und Auguſt 1889 herausgegeben habe, ſondern auch diejenigen, die bereits L. Nohl in ſeinen Briefſammlungen veröffentlicht hat. Es erfolgt hier alſo eine vollſtändige Herausgabe der Briefe Beethovens an Schindler nach dem auf der Kgl. Bibliothek zu Berlin befindlichen Originalmanuſkripte (70 Nummern); dazu 2 Nummern aus anderer Quelle. Die Gründe für dieſe Geſamtmitteilung der Beethovenbriefe an Schindler findet man in den einleitenden Worten zu dieſer Abteilung. Fünftens folgen noch Briefe aus verſchiedenen Zeitungen, Zeitſchriften und Büchern (25 Nummern). All dieſe Briefe, auch die bereits anderswo zum Abdruck gelangten, ſind mit neuen, ſelbſtändigen, eingehenden Erläuterungen verſehen worden.

Über Quellen und Perſönlichkeiten der Haupt-Adreſſaten wird in den einleitenden Worten zu den einzelnen Abteilungen das Wiſſenswerte dargeboten. Ein ſorgfältiges Regiſter über Namen und Sachen beſchließt das Ganze, das dem Wohlwollen der Beethovengemeinde empfohlen wird.

Zu beſonderem Danke fühle ich mich Herrn Oberbibliothekar Dr. A. Kopfermann, Kuſtos der Muſik-Abteilung der Kgl. Bibliothek zu Berlin, verbunden, der meine Beethovenforſchungen in entgegenkommendſter Weiſe zu fördern befliſſen war.

Alfr. Chr. Kaliſcher.

Berlin, im September 1902.

Inhalt

Nummer		Seite
	Vorwort	V
1—21.	A. Brieſe an Freiherrn v. Zmeskall-Domanovecz	3
22—41.	B. Brieſe an Frau Nanette Streicher	21
	C. Brieſe an Verſchiedene	35
42.	An? März 1808	37
43.	An Andreas Stein. 1814 (?)	39
44—47.	An Freiherrn Joh. v. Pasqualati. 1815—1816	40
48—52.	An Friedrich Treitſchke. c. 1815—1816	43
53.	An Gubernialrat Varena. 23. Juli 1815	46
54.	An denſelben	48
55—56.	An die Herren Steiner & Comp. (Haslinger). c. 1816	48
57.	An Baumeiſter. c. 1816	49
58.	An Charles Neate. Anfang 1816	50
59.	An denſelben. 19. April 1817	51
60.	An Giannataſio del Rio. c. 1818	54
61.	An Dr. Joh. Bapt. Bach. Wahrſcheinlich 1818	54
62.	An Graf Moritz v. Lichnowsky	56
63.	An Prof. Dr. W. C. Müller (Bremen). 1820	57
64.	An Bernhard Romberg. 12. Febr. 1822	58
65.	An Ad. Mart. Schleſinger. 1. März 1822	59
66.	An (?)	63
67.	An Legationsrat v. Grieſinger. 7. Jan. 1823	65
68.	An Herren Artaria & Comp. 1820—1823	66
69.	An? 10. Mai 1826	67
70—78.	An den Neſſen Karl van Beethoven. 1816—1826	69
79—93.	An Karl Holz. 1825—1826	73
94.	An Bäuerle, Red.	87
95—97.	Notizen, Excerpte	87
98—169.	D. Brieſe an Anton Schindler; 72 Nummern. 1823—1827	89
	E. Brieſe aus verſchiedenen Zeitungen, Zeitſchriften und Büchern	147
170.	An Carl Amenda. 1799	149
171.	An denſelben. Juni 1799	151

Nummer Seite
172. An denſelben. 25. Juni 1799 152
173. An denſelben. 12. April 1815 152
174. An Frau Marie Bigot, geb. Kiené. 1808 (?) 154
175. An das Bigotſche Ehepaar. 1808 (?) 155
176. An Monsieur de Bigot. 1808 (?) 157
177. An Breitkopf & Härtel. 23. September 1810 159
178. An Frau Anna Milder-Hauptmann. Februar 1814 160
179. An Vincenz Hauſchka. 1818 162
180. An Frau Johanna van Beethoven. 29. März 1818 . . . 165
181. An Dr. Joh. Bapt. Bach. 27. Okt. 1819 166
182. An denſelben. 27. Oktober 1819 171
183. An Appellationsrat Karl Winter. 6. März 1820 172
184. An Fräul. Maximiliane Brentano. 6. Dezbr. 1821 175
185. An Johann van Beethoven. 8. September 1822 176
186. An Karl van Beethoven. 23. Auguſt 1823 178
187. An die Direktion der Geſellſchaft der Muſikfreunde in Wien. 23. Januar 1824 181
188. An Dr. Joh. Bapt. Bach. 16. Auguſt 1824 186
189. An Prof. Dr. Braunhofer. 13. Mai 1825 187
190. An Tobias Haslinger 191
191. An Ad. Mart. Schleſinger. 1. September 1825 192
192. An Karl Holz. 1825 oder 1826 193
193. An Prof. Wilh. Ehlers. 1. Auguſt 1826 193
194. An Magiſtratsrat Czapka. 1826 (Auguſt) 196
195. An denſelben. 1826 (Auguſt) 197
Namen- und Sachregiſter 199

A. Briefe an Freiherrn von Zmeskall-Domanovecz

Die Muſikabteilung der Königlichen Bibliothek zu Berlin gelangte vor mehreren Jahren in den Beſitz eines bedeutſamen Beethovenſchatzes, indem ihr ein Erbe Otto Jahns deſſen „Beethoven-Nachlaß“ verehrte. Darunter haben wir ſämtliche Aufzeichnungen, Abſchriften und dergleichen zu verſtehen, die O. Jahn, der Verfaſſer der meiſterhaften Mozartbiographie, zumeiſt im Jahre 1852 in Wien zum Zwecke einer Beethovenbiographie gemacht hatte. Alles in der originellen, ganz kleinen Schrift, die man als probateſtes Augenpulver bezeichnen darf.

Der Hüter dieſes Berliner Beethovenſchatzes, Herr Oberbibliothekar Dr. Kopfermann, hatte die Liebenswürdigkeit, mir ſogleich dieſes umfangreiche Konvolut behufs meiner Beethovenforſchungen zur Verfügung zu ſtellen.

Sehr bald entdeckte ich zu meiner nicht geringen Überraſchung, daß viele der von O. Jahn nach den Originalen abgeſchriebenen Briefe noch gar nicht publiziert ſind.

Die O. Jahnſche Handſchrift der Briefe des Tonmeiſters an v. Zmeskall umfaßt 111 Nummern. Von dieſen ſind die meiſten — mehr oder weniger gut — aus den bekannten Sammlungen Beethovenſcher Briefe von L. Nohl bekannt. Aus der Handſchrift ſelbſt teilte dann wieder A. W. Thayer in ſeiner Beethovenbiographie eine beträchtliche Anzahl mit. Als Nachleſe konnten dann noch La Mara — auf Grund der Originalmanuſkripte in der Wiener Hofbibliothek — einundzwanzig und Th. v. Frimmel aus andern Quellen eine größere Anzahl veröffentlichen.

Nichtsdeſtoweniger konnte ich unter dieſen 111 Nummern der Handſchrift noch zwanzig Stück eruieren, die noch in keiner der angeführten Briefſammlungen enthalten ſind.

Der Kaiſerliche Hofſekretär Nikolaus Zmeskall v. Domanovecz gehörte zu den älteſten, bewährteſten Freunden Beethovens in Wien. Das Freundſchaftsverhältnis zwiſchen Beethoven und N. v. Zmeskall oder Zmeskal, wie manche Quelle den Namen dieſer zwar ſlaviſchen, aber doch ſeit lange in Ungarn anſäſſigen Familie ſchreibt, darf als das ungetrübteſte in Beethovens Lebensgange bezeichnet werden. Dennoch ſind auch hierin Flut und Ebbe zu verzeichnen. Die Zeit von 1809 bis 1815 darf die Hochflut dieſer Freundſchaft genannt werden. Mit dieſem ſeinem muſikaliſchen Barone, oft auch Muſikgraf genannt, durfte ſich unſer Tonſchöpfer alles Mögliche und Unmögliche herausnehmen, ohne den Violoncello ſpielenden Freund ernſtlich zu verletzen.

Beſonders waren es die mannigfachſten Dienſtleiſtungen für den Tagesbedarf, um die Beethoven den immer hilfsbereiten Freund anging. In Beethovens geſundeſten Zeiten muſizierten ſie und zechten ſie ganz tapfer zuſammen, letzteres vornehmlich im Wirtshaus zum Schwan (Schwann, von der Schwann, im Schwann, zur Schwane), das im Briefwechſel mit Zmeskall eine ſo ſtattliche Rolle ſpielt. Wie hoch der „Muſikgraf“ jedoch in Beethovens Schätzung ſtand, das beweiſt in erſter Reihe der Umſtand, daß Beethoven ſeinem Freunde das große F-moll-Quartett (op. 95) widmete. Das im Jahre 1810 komponierte, im Jahre 1816 veröffentlichte Streichquartett trug als Dedikation die Worte: „Seinem Freunde dem Herrn Hofſekretär Nik. Zmeskall v. Domanovetz gewidmet.“ — Noch vollſtändiger lautet der Name: Zmeskal v. Domanovecz und Leſtynie.

Nach dieſen Vorworten wird man die folgenden Briefe des Meiſters an ſeinen „Muſikgrafen“ im allgemeinen gut verſtehen. In Klammern füge ich die betreffende Nummer der Otto Jahnſchen Handſchrift (= O. J.) bei. — Wo eine Nummer nach anderer Vorlage von Th. v. Frimmel in der „Neuen Zeitſchrift für Muſik“ 1889 mitgeteilt iſt, wird es beſonders erwähnt werden. Ich muß noch dazu bemerken, daß ich auf dieſe Frimmelſchen Beethovenſtudien erſt lange nach der Publikation meiner Briefe aus L. Jahns Beethoven-Nachlaß hingelenkt worden bin. Für den Forſcher wird es intereſſant ſein, meine Erklärungen mit denen Frimmels zu vergleichen.

1. (L. J. Nr. 68.) 1

„Lieber Z. ich bitte ſie um einige federn, jedoch ein wenig feiner und weniger nachgiebig geſchnitten.“[1]

Mit Federn, Gänſekielen zumal, mußte der Baron — manchmal auch „Baron Dreckfahrer“ genannt — dem komponierenden Freunde unermüdlich aushelfen; heißt er ihn doch darum auch „erſten Schwungmann der Welt“. Merkwürdigerweiſe ſind dieſe Zmeskall-Briefe, wie dieſer erſte, nicht datiert, während doch der Briefempfänger im allgemeinen mit peinlichſter Sorgfalt ſelbſt auf das kleinſte Beethoven-Zettelchen das Datum vermerkt hat.

2. (L. J. Nr. 69.) 2

„Mein lieber Z. ich bitte ſie mir ſogleich ſchriftlich zu geben als Zeuge, daß ſie und ich ausgemacht hatten, für das Zimmer und das Vorzimmer, worin der Bediente ſein kann, 250 fl. zu bezahlen, ſtellen ſie ſich vor, daß, indem mir der Herr Advokat das Zimmer hinten ungefordert noch einräumen läßt, er jetzt 350 fl. fordert — ſollte er dabei ſich noch nicht beruhigen, ſo müſſen ſie ſo gut ſein und morgen mit mir mit ihm reden — der Kerl iſt ein Schurke.

NB. hat er das Drangeld, welches ſie auch zeugen können, nämlich 20 fl. gleich genommen, nämlich auf 250 fl.

---

[1] Siehe dasſelbe bei Th. v. Frimmel: Neue Beethovenſtudien in der „Neuen Zeitſchrift für Muſik“ 1889, S. 513.

An Hrn. Ludwig van Beethoven in Baden abzugeben im Sauerbad, der ſich noch hier befindet und nicht umhin kann ſich mit einigen Degenſchen Aufflügen zu beſchäftigen.

Gratias im Voraus und auch hernach agimus tibi — Zmeskalio Domanovetzensi.“[1])

[Auf e. großen Blatt.]

Dieſer Brief zeigt uns den hilfsbereiten Hofſekretär von der zweiten weſentlichen Seite ſeiner Thätigkeit als Beethovenfreund — das war die Wohnungsſucherei für den recht wanderluſtigen Apolloſohn. — Die Degenſchen „Aufflüge“, denen Beethoven während dieſes Sommeraufenthaltes in Baden bei Wien huldigte, beziehen ſich auf die Luftſchiffahrten des damals Aufſehen erregenden Luftſchiffers Jakob Degen. Die in jenen Zeiten beſonders angeſehene „Zeitung für die elegante Welt“ widmet dieſem genialen Uhrmacher viele Spalten ihres Blattes; ſo beſonders in Nr. 113 vom 14. Juli 1808, S. 901 ff., und Nr. 197 vom 30. Auguſt 1808, S. 169 ff., worin Degen „ein kleines hageres bejahrtes Männchen, ſpitz von Geſicht und Kopf“ genannt wird. Dieſer Mechaniker, 1756 im Kanton Baſel geboren, kam als zehnjähriger Knabe mit ſeinem Vater nach Wien, der in Penzing bei Wien Werkmeiſter ward. Jakob Degen war erſt Uhrmacher, erfand dann eine Flugmaſchine, mit der er ſeit 1808 in Wien Verſuche anſtellte. Im Jahre 1813 ließ er ſein aëronautiſches Licht in Paris leuchten, nicht ſonderlich erfolgreich. — 1820 erfand Degen in Wien den Doppeldruck für Wertpapiere, ward demzufolge Beamter der Nationalbank, † 1848 im Alter von 92 Jahren. Die Freude Beethovens an Jakob Degens Flugverſuchen geht auch noch aus andern Zuſchriften an Zmeskall hervor. Obiger Brief mag demnach dem Jahre 1808 angehören.

---

[1]) Unvollſtändig und in manchem abweichend bei v. Frimmel a. a. O. S. 523; ſo fehlt das intereſſante Poſtſkriptum mit J. Degen ganz.

3. (O. J. Nr. 70.) 3

„P. ſagte geſtern er ſchicke ſie ihnen — alſo nichts — ſie thun am beſten und ſchicken in meinem Namen um die 14 Billet für Z.

in Eil

ihr B.“[1]

Dieſes Billet gehört höchſtwahrſcheinlich in das Frühjahr 1814. Entweder bezieht ſich dieſe Billetangelegenheit — und das ſcheint mir das plauſiblere — auf die Wiedererweckung des Beethovenſchen „Fidelio“, die im Hoftheater im Mai 1814 ſtattfand, — und dann iſt P. die Abkürzung für den Grafen Palfy, der zu den Direktoren der kaiſerlichen Theater gehörte und damals ſogar die Oberleitung beſaß. Oder die Billetgeſchichte betrifft die Konzerte für Inſtrumentalmuſik mit vollem Orcheſter, welche der reiche Kunſtfreund Pettenkofer in der Muſikſaiſon 1813/1814 veranſtaltete, — und dann ſtellt das P. dieſen Kunſtmäcen dar. Auch dieſe Interpretation iſt nicht ganz von der Hand zu weiſen, weil in dieſem Frühjahre (11. April 1814) in dem Inſtrumentalkonzerte, in dem Beethoven zum letztenmale mit ſeinem großen B-dur-Trio öffentlich als Klavierſpieler thätig war, auch das dem Freunde v. Zmeskall gewidmete F-moll-Quartett zum erſtenmal vorgetragen wurde.

4. (O. J. Nr. 74.) 4

„Lieber Z. auch ich bin wieder ein armer Kranker — Morgen früh ſollen ſie indeſſen wiſſen, was wir machen — ich ſehe ſie vielleicht, wenn ich ſonſt ausgehe dieſen Abend

ihr

freund

Beethoven.“[2]

---

[1] Siehe den Zettel auch bei v. Frimmel a. a. O. S. 523. Statt: „14 Billet für Z.“ ſteht bei Frimmel: „14 Billet für 7“ (?).

[2] Siehe dasſelbe bei Th. v. Frimmel a. a. O. S. 512.

5. (O. J. Nr. 76.) 5

„Lieber Z. ich werde von P. 14 Billette begehren und ſie ihnen ſchicken.“[1]) —

[Mit Bleiſtift.]

Dieſer Zettel hängt mit dem kurz zuvor unter Nr. 3 mitgeteilten Briefe zuſammen, iſt alſo vor dieſem geſchrieben. Vom P. hier gilt natürlich dasſelbe wie oben.

6. (O. J. Nr. 77.) 6

„Ich werde ſicher zur ſchwane kommen und ſie dort erwarten — leben ſie wohl lieber Z. und kommen ſie gewiß

ihr

Ludwig van Beethoven.“[2])

7. (O. J. Nr. 84.) 7

„Lieber Zmeskall! Baron Schweiger wünſcht, daß ſie die gefälligkeit haben, einen augenblick zu ihm im Hauſe des Erzherzogs zu kommen, ſogleich wenns ihnen möglich iſt, wo wir alles nöthige wegen der Akademie bereden wollen

ihr

Beethoven.“[3])

Dieſer dem Frühjahr 1813 angehörende Brief macht uns mit einem lieben Freunde Beethovens bekannt. Es iſt der Freih. **Joſeph v. Schweiger**, Kammerherr im Dienſte des Beethovenſchülers und Freundes **Erzherzog Rudolph**. **Baron Schweiger** war ſelbſt ſehr muſikaliſch und beteiligte ſich an den Muſikveranſtaltungen im Palais des Erzherzogs. Um dieſe Zeit handelte es ſich für Beethoven darum, durch Verwendung ſeines erzherzoglichen Freundes einen geeigneten Saal für ſeine geplanten Muſik-Akademieen zu erhalten. Zmeskall gehörte ebenfalls zu dieſem traulichen Muſikkreiſe. — Eine Zeit lang ſchwärmte Beethoven ganz unglaublich für ſeinen Baron Schweiger. So ſchreibt er dieſem einmal: „Da ich Sie, ſei es auch, was das Glück oder Unglück herbeigeführt, noch immer für meinen beſten Freund halte, ſo habe ich den Erzherzog gebeten, daß Sie ſich in ſeinem Namen deshalb (nämlich der Akademien wegen) bei dem jetzigen Rektor der U.[niverſität] für mich verwenden möchten.“ — In einem andern Briefe aus ſpäterer Zeit wird der erzherzogliche Kämmerer humorvoll: „Beſter allerliebſter erſter Turnermeiſter von Europa“ angeredet.

---

[1]) Bei v. **Frimmel** a. a. O. S. 523.

[2]) Bei v. **Frimmel** a. a. O. S. 513. Statt „ihr“ ſteht dort: „der Ihrige“.

[3]) Bei v. **Frimmel** a. a. O. S. 513.

8. (C. J. Nr. 85.)

„Wenn es lieber Z. bloß mit einem Produkt zu ſchaffen abgethan wäre, ſo wäre alles gut, aber auch noch auf einen ſchlechten Grund einzuimpfen — heute Morgen bin ich der Sklave des E. — bald ſehe ich ſie.“[1]

[Mit Bleiſtift.]

Dieſes artige Briefchen gewährt uns ein ergötzliches Muſter von Beethovens ſo häufigen Klageliedern als Pegaſus im Joche. E. iſt natürlich der Erzherzog, den Beethoven in Wahrheit verehrt, deſſen Muſikbegabung er oft gern anerkennt; allein er wird auch ebenſoleicht unmutig, wenn die Faſſungskraft des Erzherzogs eine ſchier eherne Mauer bildet. Und doch muß fortgefahren werden, „auf einen ſchlechten Grund einzuimpfen“.

9. (D. J. Nr. 87.) 9

„Mein lieber Z. Es geht mir ſo ziemlich, da ſie, wenn ſie geſund ſind, immer hauſiren, ſo kann ich ſie trotz meines beſten Wollens nicht finden, indeß frage ich mich einmal dieſer Tage bei ihnen an.

---

[1] Bei v. Frimmel a. a. O. S. 524, vielfach ganz anders und ohne Sinn.

Wie immer
ihr freund
Für Herrn v. Zmeskall. Beethoven.[1])
[Mit Bleiſtift.]

Der Humor dieſes Billets leuchtet wohl ohne weiteres ein.

10. (O. J. Nr. 89.) 10

„In ihrem Hauſe ſind ſie in der Kanzley, in der Kanzley unpäßlich, die Wahrheit wird wohl in der Mitte liegen — und ich bitte ſie ſogleich mich zu benachrichtigen, wann ich ſie heute ſprechen kann, und deshalb gleich ihren Bedienten zu ſchicken — Es hat Eile.

Beethoven.[2])

Welche aurea mediocritas mag hierbei wohl Beethoven vorgeſchwebt haben? Sollte etwa ein zwiſchen der Zmeskallſchen Wohnung und der Staatskanzlei gelegenes Wirtshaus dieſe Mitte ſein?

11. (O. J. Nr. 91.) 11

„Wertheſter Rath und Bergwerks-Beſitzer wie auch Burgunder und ofener Zwingherr! ſagen ſie mir gefälligſt, wie es ſich hiermit verhält und noch heute Nachmittags ſpäteſtens möchte ich von der Auflöſung ihrer Frage gebrauch machen, nämlich: Wenn ich von heute an 14 Täge dem Bedienten aufſage, Sein Monathgeld erhält er wie immer zu Ende dieſes Monaths, muß ich ihm alsdann beim Ende der 14 Täge, wo er austritt, einen ganzen halben Monath bezahlen? — Wir haben es allerdings wieder ſehr übel mit dieſem Menſchen getroffen und nur meine Geduld hat es mich mit ihm aushalten laſſen, da er Kammerdiener war, iſt ihm nichts recht, und er macht täglich größere Forderungen, um noch weniger zu leiſten, daher möchte ich ein Ende machen, auf eine gewiſſe weiſe ſagt er mir zum zweiten male auf, obſchon dieſes mal um nur mehr beſoldung noch zu erhalten, wovon ich aber durchaus nichts wiſſen will — ich bitte ſie mir alſo noch heute meine frage zu beantworten, indem ich ihm noch heute gänzlich aufſagen will — dieſes mal will ich mich an die polizey wenden wegen einem Bedienten, da es mit allen dieſen nicht hat glücken wollen auf dieſe Art. Sehr beſchäftigt beſuche ich ſie morgen oder übermorgen. Wie immer

---

[1]) Bei v. Frimmel a. a. O. S. 524. Statt „trotz meines beſten Wollens" iſt dort zu leſen: „trotz meinem beſten Willen".

[2]) Bei v. Frimmel a. a. O. S. 512. Variante: „In ihrem Hauſe ſind ſie kra(nk) in der Kanzley" und: „in der Mitte von beyden" (die letzten zwei Worte durchſtrichen).

der ihrige
L. v. Beethoven.

Vielleicht können ſie bei ihren Landsleuten etwas für ihren Freund und Landsmann bewirken.

An Seine Wohlgebohrn Hrn. v. Zmeskall."

Von dieſem Bedientenbriefe hat L. Nohl in der erſten Sammlung ſeiner Beethovenbriefe vom Jahre 1865, in Nr. 101, nur den Anfang bis „Monathgeld" mitgeteilt. — Dieſer Brief zeigt uns im übrigen unſern menſchenfreundlichen Sekretär von einer dritten Seite ſeiner Thätigkeit als Beethovenfreund, das iſt Zmeskall v. Domanovecz als Berater in Bedientenangelegenheiten, womit ſich Dutzende von Briefen befaſſen. Beethoven lobt ſich gewiß nicht ſelbſt, wenn es nicht vonnöten iſt, nach dem Leſſingſchen Worte etwa: „Not entſchuldigt Selbſtlob." Wenn jedoch Beethoven hier in ſeinem Verkehr mit dieſem Bedienten ſeine Geduld preiſt, da dürfte der eine und andre wohl ſkeptiſch das Haupt ſchütteln oder gar die bittere Frage in die Welt rufen: „Wer lacht da?" — Die humoriſtiſche Anrede dieſes Briefes bezieht ſich einerſeits darauf, daß v. Zmeskall Offizial in der königlich ungariſchen Hofkanzlei war, andrerſeits, daß er im Ofenſchen Gebiete Güter

beſaß. Des Hofſekretärs eigentliche „Landsleute“ ſind die Ungarn, — als Wiener Stadtbürger iſt er dann andrerſeits wieder ein Landsmann Beethovens. — Überhaupt aber ſcheint der Begriff „Landsmann“ bei Beethoven eine ganz eigentümliche Bedeutung gewonnen zu haben. Vielleicht dachte er ſich alle Muſikkinder als ſeine Landsleute im Geiſte. So ſchreibt er ſeinem engliſchen Freunde Ch. Neate (1816): „Mein lieber Engliſcher Landsmann gedenken ſie beim Schweigen [ein Canon] und Reden [ein Canon] ihres aufrichtigen Freundes
Ludwig van Beethoven.“

Und ein andermal:

„Mein lieber Landsmann und Freund, heute iſt es mir unmöglich, Sie bei mir zu ſehen, doch hoffe ich morgen Mittag das Vergnügen zu haben, Sie zu ſehen.
Behalten Sie lieb
Ihren wahren Freund
Beethoven.“

Die Adreſſe dieſes Zmeskall-Briefes, wie die ſo vieler andrer an ebendenſelben mit der Titulatur „an Seine Wohlgebohrn“, hat immerhin etwas Auffälliges. Weshalb beehrte Beethoven den adligen Freund, den Baron, den Muſikgrafen nicht mit dem Epitheton „Hochwohlgeboren“? Nannte man damals etwa die Adligen nur „Wohlgeboren“, die Bürgerlichen aber, ſozuſagen, gar nicht geboren? — Übrigens ſchreibt Beethoven ſelbſt einmal dem Herrn v. Grieſinger „Euer Hochwohlgeboren“.

12. (O. J. Nr. 92.) 12

„Vielen Dank!

Er hat ſein Atteſtat jetzt ſchon verlangt, ich habe mehrere bey ihm geſehen, er bedarf deſſen wohl nicht, dann aber, wann er will, ſobald ers hat, zum Teufel gehn, ſobald es ihm einfällt — muß ich ihm dieſes A. geben, mir ſcheint nicht, da es als Unterpfand oder ein Bürge-Zeichen zu betrachten iſt. — Holtz holen, Einheizen, das Nachtgeſchirr heraustragen

d. g. ſey nicht für ihn, ſagt er ꝛc. ſie ſehn daher, wie wenig auf den äußeren Schein bei ſolchem Geſindel zu gehn — ich erwarte auch hierauf wegen dem A. noch eine Antwort, doch hat das Zeit bis Morgen früh — ich habe ihm ein großes Zimmer zum freien Einheizen gegeben, das heißt er im Rauchloch, wo ich ſelbſt vorigen Winter und dieſen mehrmal Tage lang zugebracht.“[1]

Der mit „Er“ Bezeichnete iſt natürlich derſelbe Bediente, von welchem eben die Rede war. Das ungewöhnliche Wort „Atteſtat“ für Atteſt, entſpricht jedenfalls mehr ſeinem lateiniſchen Urſprunge: **attestatio, attestatus.**

* 13. (L. J. Nr. 94.) 13

„Sobald ſie lieber Z. ihren Bedienten heute Nachmittag einen Augenblick entbehren können, ſchicken ſie mir ihn gefälligſt, ich bedarf ſeiner, zugleich belehren ſie mich, ob ich dem Bedienten Morgen den ganzen Tag zu ſeinem ausziehen zugeſtehen muß

in Eil der ihrige

An H. v. Zmeskall v. Domanovez. L. v. Beethoven.“

14. (L. J. Nr. 95.) 14

„ich komme ſelbſt zu ihnen, mein lieber Z., wenn es zeither nicht geſchehen iſt, ſo ſchreiben ſies krankheit, Vormundſchaft und allerley Miſerabilitäten zu — ihren letzten Brief hatte ich mir vorgenommen auf eine überraſchende Art zu widerlegen. Morgen oder übermorgen ſehe ich ſie.

B.“[2]

Die Vormundſchaft bezieht ſich entweder auf den Kampf um dieſelbe mit der Mutter ſeines geliebten Neffen Karl, mit ſeiner „Königin der Nacht“, oder auf die endlich errungene

---

[1] Bei v. Frimmel a. a. O. S. 512 f. Wichtigere Varianten: ſtatt: „Geſindel zu gehn“ hat Fr.: „zu gehn“; ſtatt: „zum freien Einheizen“ — „zum ſ(eparirten) Einheizen“; ſtatt: Tage lang — Tägelang ꝛc. ꝛc. — Nr. 12 und 13 bilden bei Fr. einen Brief.

[2] Bei v. Frimmel a. a. O. S. 513.

Pflegevaterſchaft über denſelben. In letzterem Falle würde er in das Jahr 1820 gehören; ſonſt kämen die Jahre 1815 bis 1817 in Betracht.

15. (O. J. Nr. 97.) 15

„Es war nicht möglich ſie mein werther Z. bey meinem jetzigen Aufenthalt zu ſehn, ich bitte ſie nicht auf meine Bitte zu vergeſſen, ich brauche den Bedienten eben nicht zu ſehn — wenn nur ſonſt richtige Zeugniſſe für ſeine Treue oder ſittlichen Charakter da ſind, denn ſchwerlich findet man alles was man wünſcht, — ein ſolcher Menſch könnte bey mir ſchon in der Hälfte dieſes Monaths NB. oder ſpäteſtens Ende dieſes Monaths eintreten — von Baden aus ſchreibe ich ihnen deswegen — in Eil

ihr freund
Beethoven.

Verzeihen ſie das unförmliche Papier und ſchreiben.

NB. Des Bedienten Monath hat mit dem 25ten jedes Monaths ſeinen Anfang, alſo in der Hälfte nur noch bis zum 25ten.“ (?)[1]

(Mit Bleiſtift nachgetragen.)

16. (O. J. Nr. 98.) 16

„Ich ſpeiſe ebenfalls zu Hauſe und darf bei dem Wetter nicht ausgehn — vielleicht komme ich aber doch auf einige Augenblicke zu ihnen — ich verwünſche dieſes Volk.“[2]

Jetzt iſt es immer noch der ſtete Bedientenärger bei Beethoven, dem ſehr bald die noch ſchlimmere Not mit den Dienſtfrauen folgen ſollte.

---

[1] Bei v. Frimmel a. a. O. S. 524. Das NB. lautet dort: „Des Bedienten Monath hat mit deren 23ten jedes Monaths ſeinen Anfang, alſo in der Hälfte oder auch bis zum 23ten.“

[2] Bei v. Frimmel a. a. O. S. 524.

17. (O. J. Nr. 101.) 17

„Das nächſtemal von was anderm — werden ſie nicht böſe — ſchicken ſie mir gefälligſt ihre Hauß No. damit ich ihnen unmittelbar ſchreiben kann — werden ſie ja nicht böſe u. antworten gleich

Beethoven im gr. ogolinskyſchen [?] Hauſe in der Allandgaſſe.

An Sne. Wohlgebohrn
Hrn. v. Zmeskall
Wien.

Herr von Czerny iſt höflich erſucht, dieſen Brief an H. v. Zmeskall zu beſorgen, da ich deſſen No. nicht weiß.“[1]

Dieſes Briefchen bietet mancherlei Intereſſe dar. Was zunächſt Herrn Czerny anbelangt, ſo haben wir uns hier, da dieſes Briefdokument wahrſcheinlich dem Jahre 1816 angehört, dieſen berühmten Klaviermeiſter, Verfaſſer der „Schule der Geläufigkeit“, als Klavierſchüler Beethovens, nicht als Lehrer des Neffen Karl vorzuſtellen. — Wichtiger iſt jedoch die Unterſchrift, wonach Beethoven damals im Hauſe des Grafen Ogolinsky [?] in der Allandgaſſe wohnte, wichtig zumal für diejenigen, die den Wohnungen Beethovens in Wien ſorgſam nachſpüren. Von einer Beethovenwohnung im Graf Ogolinskyſchen Hauſe in der Allandgaſſe weiß man in den Beethovenbiographieen oder in Spezialſtudien über Beethovens Wohnungen nichts. Es iſt nun aber ſtatt „Ogolinsky“ zu leſen: Oſſolinski. Einen Grafen Ogolinsky konnte ich nicht ausfindig machen, aber wohl einen Grafen Oſſolinski juſt aus Beethovens Zeit (cf. Dr. C. v. Wurzbachs großes Lexikon über Öſterreich). Das Briefchen iſt aus Baden geſchrieben, und zwar 1816, wo Beethoven daſelbſt in der Allandgaſſe im damals Oſſolinskiſchen Hauſe wohnte. Vgl. Dr. Hermann Rollet: Beethoven in Baden, in H. J. Landaus: Erſtes poetiſches Beethoven-Album S. 281.

---

[1] Bei v. Frimmel, mit unbedeutenden Abweichungen, a. a. O. S. 512.

18. (O. J. Nr. 103.) 18

„Zu ebener Erde im zweiten Zimmer am beſagten Orte werden Eure Wohlgebohrn mich finden.[1])

Ludwig van Beethoven.“

19. (O. J. Nr. 106.) 19

„Nichts geſehen — nichts gehört — Unterdeſſen bin ich immer dazu bereit die Stunde Nachmittags gegen halb 4, oder 4 uhr iſt mir die liebſte

ihr

Beethoven.“

20. (O. J. Nr. 108.) 20

„Der Advokat war nicht zu Hauſe — daher mein lieber, bitte ich ſie alſo morgen gegen 8 Uhr bey mir zu ſeyn — ich bin ihnen noch etwas über 3 gulden ſchuldig, das drüber weiß ich nicht.“ —[2])

Die hier erwähnte Advokatengeſchichte läßt dieſen letzten aus dieſer Quelle ſtammenden Brief Beethovens an Baron v. Zmeskall im Zuſammenhange mit der Wohnungsangelegenheit erſcheinen, wie ſie aus dem zweiten der hier mitgeteilten Briefe hervorleuchtet.

Aus anderer Quelle:

21. 21

„Ich komme heute zum Schwane — ich kann ihnen nichts angenehmes von mir ſagen.

Ihr Freund Beethoven.“

Dieſen Zettel habe ich in den „Monatsheften für Muſikgeſchichte“ 1895, Nr. 11, S. 159 veröffentlicht, in meinen umfangreichen Artikeln: Die Beethovenautographe der Königl. Bibliothek zu Berlin. Der dort von mir beſchriebene Autographenband, in Leder gebunden mit Goldrand — bei mir Nr. 11 der Autographe — enthält auf Blatt 166 dieſen Briefzettel von Beethovens Hand. Er gehört höchſtwahrſcheinlich zu den zahlreichen Briefzetteln und Briefen an Baron Zmeskall von Domanovecz. Wir wiſſen bereits, daß das Gaſthaus zum „Schwanne“ (Schwanen) dazumal Beethovens bevorzugteſtes derartiges Refugium war. So heißt es in einem Briefe an dieſen Freund vom 2. Februar 1812: — „ich werde jetzt meiſtens zum Schwanen gehen, da ich mich in anderen Wirtshäuſern der Zudringlichkeit nicht erwehren kann.“

---

[1]) Dies, wie das folgende Blättchen bei Frimmel a. a. O. S. 524.

[2]) Bei v. Frimmel a. a. O. S. 523. — In der Orthographie ſind ſtets Unterſchiede zu konſtatieren.

B. Briefe an Frau Nanette Streicher

Frau Nanette Streicher iſt die Gattin Joh. Andreas Streichers, des Jugendfreundes Fr. v. Schillers. Als Tochter des wohlbekannten Augsburger Pianofortefabrikanten Stein erhielt ſie frühzeitig eine ſorgfältige muſikaliſche Erziehung. Das künſtleriſche Ehepaar ſiedelte 1793 nach Wien über, wo ſie die nachmals ſo berühmt gewordene Streicherſche Pianofortefabrik ins Leben rieſen. Da beide Hervorragendes in der Muſik leiſteten, konnte es nicht fehlen, daß ſie mit Beethoven befreundet wurden, zumal da ſie, wie ich nachweiſen konnte, bereits im Jahre 1787 den jugendlichen Beethoven in Augsburg kennen gelernt hatten.[1] Namentlich iſt es Nanette, welche ſich in ſpäteren Jahren um Beethoven die unverwelklichſten Verdienſte errungen hat. Sie darf Beethovens barmherzige Samariterin genannt werden. Etwa ſeit dem Jahre 1813, wo ſie während des Sommers wie Beethoven in Baden ihre Sommerfriſche fand, nahm ſie ſich des arg verwahrloſten Meiſters an. Wie uns Anton Schindler in ſeiner Beethovenbiographie (I., 187) auf Grund Streicherſcher Mitteilungen darlegt, befand ſich Beethoven damals „auch in Hinſicht auf Körperbedürfniſſe aller Art in verwahrloſtem Zuſtande. Es fehlte an guter Kleidung, mehr noch an Wäſche". — So trat ſie in all den Dingen helfend und rettend ein, in denen die Frauenhand ſo bezaubernd wirkt. Und ſo löſt ſie auch ganz unwillkürlich, ganz allmählich Nikolaus v. Zmeskall in ſeiner Hilfsbereitſchaft für Beethoven ab. Das dauert denn einige Jahre raſtlos ſo fort, bis ſpäterhin wieder ein männlicher Helfer den Lebensgang Beethovens begleitet — Anton Schindler. Gab es nun bei Zmeskall unendliche Klagelieder über die männlichen Bedienten, ſo bei Frau Streicher in noch eindringlicherer Weiſe über Hausmädchen und Köchinnen.

---

[1] Vgl. des Verfaſſers eingehende Studie über Nanette Streichers Beziehungen zu Beethoven in: Beethovens Frauenkreis, Epoche 1801—1810 in der „Rheiniſchen Muſikzeitung" von Nr. 18, 3. Mai 1901, ab, in noch folgenden 8 Nummern der Zeitung.

Noch verdient ein kleiner Umſtand gleich hier abgethan zu werden. Bei Beethoven allein erſcheint Frau Nanette Streicher geadelt; ſie iſt ſtets ſeine gnädige Frau „von“ Streicher, geborene „von“ Stein. Allein die ſonſtige wiſſenſchaftliche Litteratur über die Familie Streicher weiß nichts von deren Adelſtande.

Die Otto Jahnſche Handſchrift der Briefe Beethovens an Nanette Streicher umfaßt 62 Nummern. Die meiſten haben ſogar Doppelnummern. Hier wird man nur die erſtere ſtetige Nummernreihe berückſichtigen. Der größere Teil dieſer Briefe iſt durch L. Nohl — auf Grund anderer Vorlagen — in ſeinen Sammlungen Beethovenſcher Briefe veröffentlicht worden, außerdem zwei durch v. Frimmel in ſeinen „Neuen Beethoveniana“. Ich ſelbſt kann trotzdem noch mit zwanzig unbekannten Briefen aufwarten. Die Nummer der Otto Jahnſchen Handſchrift (= O. J.) wird wiederum in Parentheſe beigefügt.

1. (O. J. Nr. 6.) 22

„Meine liebe werthe Streicher.

Ich darf heute nicht ausgehn allein morgen um 10 Uhr will ich mich bei ihnen einfinden, machen ſie da nur, daß unß der Haußmeiſter im erſten Stock eine Idee von der oberen Wohnung gibt, finde ich ſie alsdann nur angemeſſen, ſo nehme ich ſie alſogleich — geſtern war es mir mehrerer Hinderniſſe wegen nicht möglich ſie zu ſehen. — ſorgen ſie alſo, daß wir den einen Tag Aufſchub erhalten.

in Eil

13t. febr. 1817.

ihr freund

Beethoven.“

2. (C. J. Nr. 7.) 23

„Ich ließ ihnen geſtern ſagen, daß Sie den Brief von N. ſo lange behalten können als es ihnen nur immer gefällt — Ich hoffe es geht ihnen beſſer; das Wetter iſt von der Art, daß kein empfindlicher Menſch ausgehen kann, daher ich nicht ausgehe und ſie wohl auch nicht — übrigens wünſche ich nicht, daß ſie mich mißverſtehen, ich habe weder Vor- noch Anſprüche — ich hoffe Sie werden ſich bald beſſer befinden und dann ſehen wir uns ſchon.

Wie immer
für die fr. v. Streicher. ihr Freund
Beethoven."

Das N. dürfte eine Abbreviatur für „Neate" ſein. Charles Neate, ein engliſcher Muſiker, war ein großer Beethoven-Enthuſiaſt. Im Jahre 1816 hatte er in Wien Beethovens Bekanntſchaft gemacht. Gerade um dieſe Zeit — Ende 1816 und 1817 — ſtanden Beethoven und Neate in lebhaftem Briefverkehr.

3. (C. J. Nr. 8.) 24

„Wertheſte frau v. St.!

Etwas wichtig Vorgefallenes läßt mich nicht heute zu ihnen kommen, aber morgen Nachmittag vor 3 Uhr bin ich bei ihnen.

in Eil
An die fr. v. Streicher. ihr freund
Bethoven."

4. (C. J. Nr. 9.) 25

„Werthe frau v. Str.!

Ich bitte ſie ja nicht böſe auf mich zu ſein, daß ich noch nicht bei ihnen war und daß ich — — — — noch nicht gedankt habe — — — — unterdeſſen hoffe ich ſie morgen oder Uebermorgen zu ſehen Nachmittag nach 3 Uhr.

in Eil
An die fr. v. Streicher ihr wahrer freund
gebohrne Stein. Beethvn."

5. (C. J. Nr. 13.) 26

„Verzeihung. Es fehlt Scheere, Meſſer ꝛc. Ich glaube, daß die Lumpen zu ſchlecht und beſſer ſei eine Leinwand zu kauſen — die Halstücher brauchen auch eine flickung — darüber mündlich wie auch mündlich eben um Nachſicht wieder

in Eil
An die fr. v. Streicher. ihr freund
Beethoven."

Das Wort Schickung dürfte hier bei Beethoven die Schuld an der Neubildung des wunderlichen Wortes „flickung" tragen.

6. (C. J. Nr. 16.) 27

„Ich danke ihnen recht ſehr für ihre mir erwieſene Gefälligkeit — ich werde mich dieſer Tage zur S. verfügen, u. hören, wie es mit der ganzen Sache ſteht, — alle Hände u. füße voll zu thun, es iſt mir beinahe nicht möglich geweſen ſie zu ſehen — Karl empfiehlt ſich ihnen, nächſtens beſuchen wir ſie

in Eil
ihr freund
Beethoven.

Verlaſſen ſie ihren Poſten als Oberhofmeiſterin nicht ganz. Es wird immer auch eine ſelten gute Wirkung hervorbringen. für die fr. v. Streicher."

Die mit S. angedeutete weibliche Perſönlichkeit ſicher zu beſtimmen, dürfte ſchwer ſein. Vielleicht bedeutet „die S." die Schwägerin des Tonmeiſters. Iſt ja dabei auch von deren Sohne Karl, dem Neffen Beethovens, die Rede. — Amüſant iſt es — das ſei nebenbei bemerkt —, daß Beethoven hier das Wort „ſelten“ in derſelben falſchen Weiſe anwendet, wie es ſich bei uns geradezu als ſprachliche Unſitte eingebürgert hat. Denn Beethoven wollte ja nicht ſagen, daß Frau Streicher in ihrer Oberhofmeiſterſchaft „ſelten“, das heißt nicht oft, gute Wirkungen erziele, ſondern juſt das Gegenteil, daß ſie ſtets „ſelten“ = außerordentlich gute Wirkungen hervorbringe. Eine „ſelten gute Wirkung“ bleibt aber logiſcherweiſe ſtets eine Wirkung, die faſt niemals, das heißt nur in ſeltenen Fällen, eine gute iſt.

7. (O. J. Nr. 17.) 28

„Vielen Dank werthe fr. v. Streicher für ihre neue Gefälligkeit — ich werde morgen Nachmittag ſelber zu Sieber [?] gehen und ihm den Reſt einhändigen — bald werde ich das Vergnügen haben ſie und Karl zu ſehn

in Eil
ihr freund
Beethoven.“

Der Name „Sieber“ dürfte unrichtig abgeſchrieben ſein: Otto Jahn hat manche Namen falſch entziffert, was ja in anbetracht der Beethovenſchen Handſchrift nicht allzu verdammlich erſcheint. Der Name dürfte „Seibert“ zu leſen ſein. Dr. Seibert war ein berühmter Wiener Chirurgus, von dem ſich auch Beethoven zuweilen behandeln ließ. Der Schlußſatz dürfte eine bei Beethoven nicht ſelten vorkommende kühne Metatheſis ſein; nicht wird nämlich er das Vergnügen haben, Frau Streicher und ſeinen Karl zu ſehen, ſondern er und Karl werden das Vergnügen haben, die altbewährte Freundin zu beſuchen.

8. (O. J. Nr. 19.) 29

„Eben erhalte ich die Medizin und glaube, daß es in einigen Tagen ganz ſich beſſern würde, ich danke ihnen, beſte fr. v. Streicher recht ſehr für ihre Theilnahme, wegen dem Leibchen wollen wir morgen ſprechen, wenn ich das Vergnügen habe, ſie zu ſehen.

in Eil ihr freund
Beethoven."

9. (O. J. Nr. 20.) 30

„Werthe frau v. Streicher!

Czerny war eben hier — ich werde dieſen Abend bey demſelben ſeyn, ob bey ihnen morgen, weiß ich noch nicht. Es haben mir einige Teufel von Menſchen wieder einen ſolchen Streich geſpielt, daß ich nicht vermag unter Menſchen zu ſeyn — Carl hat morgen um 11 Uhr Prüfung, weshalb er nicht mitkommen kann, doch vielleicht ſehen wir ſie morgen Nachmittag.

in Eil
ihr freund
Beethoven."

Die „Teufelsmenſchen" ſind ohne Zweifel in der Umgebung der böſen Schwägerin zu ſuchen, die alle Hebel in Bewegung ſetzte, um Herrin über ihr Kind Karl zu werden. — Czerny war um dieſe Zeit Karls Klavierlehrer. — Übrigens könnte die Erwähnung von des Neffen Prüfung auch veranlaſſen, dieſes Briefdokument ohne Datum in eine ſpätere Zeit zu verſetzen, in das Jahr 1824, wo Beethoven ſeine großen Akademieen zur erſtmaligen Vorführung der IX. Symphonie und der Missa solemnis inſcenierte. Da gab es der Intriguen die Fülle; nicht ſelten jedoch verkannte der mißtrauiſche Geiſt des leidenden Tonmeiſters die treueſten Freunde. Der Zeitdeutungen gäbe es auch noch mehr.

10. (O. J. Nr. 21.) 31

„Aus Beyfolgendem erſehen ſie die Lage der Sachen — da ihr Herr Vetter von Krakau ſchon ſo gut ſein will, ſo dürfte er nur nach dem Hr. Hofrath Anders auf der Hauptmauth fragen der ihm Auskunft geben wird u. von mir liebe Empfehlungen an ihn machen, da ſeine ſchöne Tochter ebenfalls muſikal. iſt. Es handelt ſich hauptſächlich darum, daß man an die Hauptmauth in Trieſt von der hieſigen einen Befehl hinſchicken kann, daß ſelbe dieſes Inſtrument hierher verabfolgen laſſen, — ſobald ich dieſen Befehl von der hieſigen Hauptmauth habe, übergebe ich ihn an Henikſtein u. Compagnie, welche damit beauftragt ſind das Inſtrument zu beſorgen

in Eil

An die fr. v. Streicher.
ihr freund
Beethoven."

Dieſer Brief iſt für die Beethovenlitteratur recht wichtig; er dürfte jedoch etwelche Nüſſe zu knacken geben. Der weſentliche Inhalt des Briefes betrifft das prachtvolle Geſchenk aus London in Geſtalt eines Broadwood-Flügels, den Beethoven im Jahre 1818 erhielt. Offenbar iſt dies der Brief, den L. Nohl im III. Bande ſeiner Beethovenbiographie (S. 149) mit den Worten andeutet: „— ein ungedrucktes Billet an Frau Streicher, mit der ja in dieſem Frühjahre 1818 der Verkehr beſonders lebhaft war, ſpricht von der Beſorgung eines Inſtruments von der Hauptmauth in Trieſt." Bekanntlich kam dieſer Flügel, in den die angeſehenſten Tonkünſtler Londons ihre Namen eingeſchrieben hatten, lange nach Beethovens Tode in Franz Liszts Beſitz. — In Beethovens Geſchichte tauchen mit dieſem kleinen Briefe jedoch einige neue Namen auf. Da iſt der Hofrath Anders in Trieſt mit ſeiner ſchönen muſikaliſchen Tochter. Und da iſt ein Vetter der edelherzigen Frau Streicher, ein Herr „von Krakau" in Trieſt, von dem in der Geſchichte des Tonmeiſters bisher ebenfalls noch nichs verlautet hat. Dieſe Perſönlichkeiten werden denn alſo die Beethovenforſcher noch zu beſchäftigen haben. Wie aus einem weiter unten folgenden Briefchen hervorgeht, iſt das jedoch kein wirklicher Name „von Krakau", ſondern ein in Krakau lebender Vetter Nanettens. Henikſtein und Comp. waren ein Wiener Bankhaus, mit dem Beethoven vielerlei zu thun hatte. Der Chef, Jeſeph Henikſtein, war ſelbſt muſikaliſch und veranſtaltete mancherlei Muſikabende in ſeinem Heim.

11. (L. J. Nr. 22.) 32

„Ich bitte in Eile mit Eile und durch Eile, daß ſie Streicher bitten, daß wir heute gegen 12 Uhr allein ſind.

in eiligſter Eile
An die fr. v. Sreicher. ihr freund
Beethoven."

Hiermit haben denn die freundlichen Leſer durch Beethoven ſelbſt die bündigſte Selbſtverſpottung dafür, daß er faſt all ſeine Briefe an dieſe Freundin mit den Worten „in Eil ihr freund Beethoven" beſchließt.

12. (L. J. Nr. 29.) 33

„Ich danke ihnen für ihren Anteil von [an] mir — heute habe ich unterdeſſen viel ausgeſtanden von der N. — habe ihr aber ein halb Dutzend Bücher zu Neujahr an den Kopf geworfen. Die Blätter rotten wir aus (indem wir die B. fortſchaffen) oder die Äſte, aber wir werden wohl ſelbſt bis an die Wurzel kommen müſſen, ſo daß nichts mehr übrig bleibt als der Grund. — ich glaubte die Sophie geſehen zu haben, und als ich das 2te mal nach Hauß kam, konnte ich vor ſchmerzen nichts andres thun als mich niederlegen aufs Kanapee — ich hoffe ſie bald bei mir oder mich bei ihnen zu ſehn

in Eil
ihr freund
Beethoven."

Dieſes Briefchen iſt in L. Nohls „Briefen Beethovens" Nr. 158 zum Teil abgedruckt. Es iſt aus dem Jahre 1817. Die N. iſt eine Abkürzung für Nany, eines der Hausmädchen bei Beethoven, die er ſchließlich ſo urdraſtiſch behandelte; dieſe Nany ſpielt neben der P., das iſt die Peppi, die „elefantenfüßige“, in all dieſen Briefen an Frau Streicher eine große Rolle. Sehr bald danach ſchrieb der Meiſter an ſeine Freundin: „Leben Sie und weben Sie wohl, die Fräulein N. iſt ganz umgeändert, ſeit ich ihr das halb Dutzend Bücher an den Kopf geworfen. Es iſt wahrſcheinlich durch Zufall etwas davon in ihr Gehirn oder ihr ſchlechtes Herz geraten, wenigſtens haben wir eine buſige Betriegerin!!!“ — Buchſtabe B. in dieſem Briefchen bezeichnet einen andern dienſtbaren Geiſt feminini generis bei Beethoven, deſſen voller Name nicht weiter angegeben wird. Es iſt dies dieſelbe B., über welche Beethoven in einem andern Briefe an Frau Streicher sans façon bekennt: „Geſtern morgen gingen die Teufeleien wieder an, ich machte kurzen Prozeß und warf der B. meinen ſchweren Seſſel am Bett auf den Leib, dafür hatte ich den ganzen Tag Ruhe.“ — Fräulein „Sophie“ mag die Tochter der Frau Streicher ſein. Auf eine junge Dame Streicher giebt es in ſonſtigen Briefen Beethovens mancherlei Hinweiſe. So heißt es in einem reizvollen Briefe an dieſe aus demſelben Jahre 1817, vom 30. Juli: „Halten Sie Ihre Tochter fleißig an, daß ſie eine Frau werde. — Heute iſt eben Sonntag, ſoll ich Ihnen noch etwas aus dem Evangelium vorleſen, Liebet euch untereinander ꝛc. Ich ſchließe und empfehle mich ihnen und ihrer beſten Tochter beſtens, wünſche ihnen Heilung aller ihrer Wunden.“ —

13. (D. J. Nr. 34 34

„Für heute kann ich ihnen, meine liebe frau v. Streicher, nichts ſagen, als daß ich hier bin, wie ich hier bin, wo ich hier bin, das werde ich ihnen bald nachholen — beygeſchloſſenes bitte ich der mir empfohlenen Waſchfrau zukommen zu machen, noch zur flickwäſche gehörig. Alles ſchöne an die ihrigen.

in Eil

Für die fr. v. Streicher.
ihr freund und Diener
L. v. Beethoven.“

14. (C. J. Nr. 35.) 35

„Werte freundin!

Ich mache Gebrauch von ihrer Erlaubniß ihnen die Wäſche zur gütigſten Beſorgung zu übermachen, bald ſehe ich ſie und bin wie immer

ihr freund u. Diener
Beethoven.“

Alles Schöne den Ihrigen.
Heiligenſtadt am 16 t. Mey.

Da Beethoven ſich im Sommer 1817 nachweislich in Heiligenſtadt befand, gehört dieſes Wäſchebrieſchen in den Mai 1817. Auf das Vorhandenſein dieſes Billets weiſt auch Joſef Böck-Gnadenau in ſeiner Studie: „Ludwig van Beethoven in Heiligenſtadt und Nußdorf“ (1890) hin, wo alſo zu leſen iſt (S. 29): „Ein Brief an Frau Nanette Streicher, geborene Stein, die Gemahlin des bekannten Klavierfabrikanten, iſt datiert mit: Heiligenſtadt, am 16. Mai; daß er in das Jahr 1817 gehört, geht aus dem Inhalt und ſeinem Zuſammenhang mit den umfangreichen Schriftſtücken derſelben Zeit und an dieſelbe Perſon hervor: es handelt ſich ja um die Beſorgung von Wäſche. Im übrigen iſt das kleine Brieſchen in ſehr herzlichem Tone abgefaßt.“ — Das wäre immer noch kein zwingender Beweis für das Jahr 1817. Zwingender Grund iſt allein der Umſtand, daß Beethoven während der Zeit ſeines lebhaften Briefverkehrs mit Frau Streicher, alſo von 1813 bis 1818, ſich nur im Jahre 1817 in Heiligenſtadt aufhielt.

15. (C. J. Nr. 39.) 36

„Ich werde bald heute zu ihnen kommen, ſchreiben ſie mir doch, wohin ſie ihre Briefe nach Nußdorf hier aufgeben und wohin man ſie dahin in der Stadt aufgeben muß? —

in Eil
ihr freund
Beethoven.“

An die fr. von Streicher.

Nach dem eben Mitgeteilten iſt auch die Datierung dieſes Brieſchens im allgemeinen klar; es ſtammt aus Nußdorf bei Heiligenſtadt im Sommer 1817. In einem größeren Briefe derſelben Zeit, aus Wien vom 30. Juli 1817, heißt es ähnlich wie im vorliegenden Brieſchen: „wie haben ſie denn ihre Briefe an mich nach Nußdorf beſorgt?“ —

16. (Q. J. Nr. 45.) 37

„Ich werde ihnen die Antwort dieſen Abend ſagen, wenn es ſich Dienſtag machen ließ wäre es mir lieber, wo ich ohnehin ein von mir bearbeitetes 5tet aus einer Sonate probiren werde.

in Eil
ihr freund
Beethoven.“

Dieſes unſcheinbare Billet giebt wieder ſtark zu denken. Beethoven bereitet hier ſeine Freundin und Mitkünſtlerin darauf vor, daß ein von ihm ſelbſt nach einer Sonate arrangiertes Quintett probiert werden ſolle. Man weiß nun aus der gerade in Frage kommenden Zeit, daß Beethoven ſein C-moll-Trio (op. 1) zu einem Quintett für zwei Violinen, zwei Bratſchen und Violoncell umgeſtaltet habe. Ein Ungenannter hatte ſich daran verſucht, weshalb denn Beethoven ſein Manuſkript alſo überſchrieb: „Bearbeitetes Terzett zu einem vierſtimmigen Quintett vom Herrn Gutwillen und aus dem Schein von fünf Stimmen ans Tageslicht gebracht, wie auch aus großer Miſerabilität zu einigem Anſehen erhoben vom Herrn Wohlwollen. Wien am 14. Auguſt 1817. NB. Die urſprüngliche dreiſtimmige Quintett-Partitur iſt den Untergöttern als ein feierliches Brandopfer dargebracht worden.“ So entſtand das Quintett in C-moll (op. 104). — Hier ſtehen wir nun vor einer nicht unwichtigen Alternative. Beethoven ſchreibt in dem eben mitgeteilten Brieſchen, daß er ſelbſt eine Sonate zu einem Quintett umgearbeitet habe. Entweder hat ſich Beethoven alſo hier geirrt, irrtümlich Sonate ſtatt Trio geſchrieben, — oder dieſes

Zettelchen deutet darauf hin, daß Beethoven in jenen Tagen eine Sonate zu einem Quintett umgeſtaltet habe, — eine Bearbeitung Beethovens, die dann noch aufzufinden wäre. Das erſtere hat jedoch mehr Wahrſcheinlichkeit für ſich.

17. (D. J. Nr. 46.) 38

„ſehr übel befand ich mich geſtern und heute noch, ich gehe nach Nußdorf, ob ich Dienstag kommen werde, weiß ich nicht —

Gott mit euch —

L. v. Beethoven.“

Der Gang nach Nußdorf belehrt uns, daß auch dieſes Billet dem Sommer 1817 angehört.

18. (D. J. Nr. 48.) 39

„Ein Brechpulver habe ich nur, muß ich hierauf öfter Thee nehmen? ich bitte ſie um einen zinnernen Löffel —

in Eil ihr freund

Beethoven.“

19. (D. J. Nr. 50.) 40

„Liebe freundin! Damit ſie mich nicht ſchlecht beurtheilen, ſende ich ihnen hier 3 holländer Dukaten, welche ſie wieder dem Herrn Vetter in Krakau zum wechſeln geben können, wollen ſie ſogleich ihre Auslage u. d. Rechnung der Wäſcherin tilgen könnten u. mir das übrige ſo bald ich darum ſchicke, nach Nußdorf ſenden können.

in Eil

An die gnädige fr. v. Streicher. ihr dankbarer

Beethoven.“

Aus dieſem ebenfalls dem Sommer 1817 angehörenden Billet erkennen wir unter anderm, daß der bereits früher erwähnte „Herr Vetter“ der Streicherin nicht „von Krakau“ heißt, ſondern für uns ein Anonymus in Krakau ſein muß.

20. (C. J. Nr. 54.) 41

„Ich bitte ſie, werthe Fr. v. Streicher, dieſe 6 Flaſchen ächten Köllnerwaſſer, welches ſie hier ſo leicht nicht für Geld bekommen, von mir anzunehmen. Hoffentlich ſehe ich ſie bald, wenn nur die 2te Sündfluth nicht herannahte, wenigſtens müßen wir wäſſericht werden, nachdem der Himmel ſich immer über uns ergießt.

(J. 1817.) in Eil
An die frau v. Streicher. ihr freund u. Diener
Beethoven.“

Mit dieſem für Beethovens dankbares Gemüt zeugenden Briefe kann denn dieſe Nachleſe der Beethovenbriefe an Frau Streicher beſchloſſen werden. — Müſſen wir nun, wie Beethoven meinte, bei neuen „Sintfluten“ wirklich „wäſſericht werden“, oder halten wir den Geiſt dennoch unverwäſſert aufrecht?

C. Briefe an Verſchiedene

I.

Ein weiteres emſiges Durchforſchen des Otto Jahnſchen Beethoven-Nachlaſſes hatte das überraſchend erfreuliche Ergebnis, daß darin noch fünfzig weitere, zum Teil recht umfangreiche, andrerſeits hochintereſſante Briefe des Tonmeiſters vorhanden ſind, die noch gänzlich unbekannt waren, bis ſie zum erſtenmale den Weg in die Öffentlichkeit durch die „Deutſche Revue" fanden.

Dieſe Briefe ſind, wenn man eine einigermaßen chronologiſche Folge beobachtet, an folgende Männer gerichtet: an den Klavierbauer Andreas Stein, an Freiherrn v. Pasqualati, an den Dichter und Regiſſeur Fr. Treitſchke, an den Kammerprokurator Varena in Graz, an die Muſikalienhändler Steiner und Haslinger, an Baumeiſter, Sekretär des Erzherzogs Rudolf, an den engliſchen Tonkünſtler Ch. Neate, an den Penſionatsvorſteher Giannataſio del Rio, an den Grafen Moritz v. Lichnowsky, an Profeſſor Dr. W. Müller in Bremen, an den Tonkünſtler Bernhard Romberg, an den Muſikalienhändler M. Schleſinger in Berlin, an Anton Schindler, an Legationsrat v. Grieſinger, an die Muſikalienhändler Artaria & Comp., an des Meiſters Neffen Karl van Beethoven, an ſeinen Freund Karl Holz und an einige deren Adreſſen nicht angegeben ſind.

1. Ein Brief ohne Adreſſat. 42

„Euer Liebden Herr Bruder auf dieſe Weiſe bin ich, zufrieden, ſobald mir auf eine Art welche immer für die 2000 fl. wegen der oper einige ſchriftliche Sicherheit gegeben wird, —

auf den Tag im Theater thue ich gern Verzicht, obſchon ich im Voraus überzeugt bin, daß dieſe Tage auch dieſes Jahr nur unwürdige erhalten, was jedoch den redouten ſaal betrifft, das will ich in nähere überlegung ziehen —

Euer Liebden Herr Bruder leben ſie wohl, begeben ſie ſich derweil in ihr durchlauchtiges königliches poetiſches Land, für mein muſikaliſches werde ich nicht minder ſorgen. — Mit meiner Kolik gehts beſſer — aber mein armer finger hat geſtern eine ſtarke Nageloperation durchmachen müſſen, geſtern als ich ihnen ſchrieb, ſah derſelbe ſehr drohend aus, heute iſt er vor ſchmerz ganz ſchlaff

NB. heute kann ich noch nicht ausgehen, doch hoffe ich morgen zur H.“

Eine Notiz des Abſchreibers beſagt: „Herrn Lampertz in Bonn gehörig.“

Dieſer Brief iſt offenbar an einen Dichterfreund gerichtet, der bedeutet wird, ſich in ſein „durchlauchtiges, königliches poetiſches Land“ zu begeben. Es mag Friedrich Treitſchke ſein, mit dem ja Beethoven behufs Umgeſtaltung ſeines Fideliotextes einen lebhaften, ſehr freundſchaftlichen Verkehr unterhielt — dafür ſpräche auch der einleitende Satz mit der Oper. Aber auch an den Dichter Heinrich v. Collin könnte der Brief gerichtet ſein, denn mit dieſem ſtand Beethoven gerade zur Zeit, als jener geſchrieben ſein muß, wegen neuer Operndichtungen in Verbindung. Drittens käme noch der Dichter Chr. Kuffner in Betracht, der gerade um dieſe Zeit für Beethoven poetiſch thätig war: er ſchuf nämlich zu des Meiſters Chor-Phantaſie (op. 80) die geeignete Poeſie.

Die Chronologie dieſes Briefes, der von Beethovens Fingerkrankheit ſpricht, läßt ſich genau feſtſtellen. Dieſer Brief muß nämlich im März 1808 geſchrieben ſein. Prof. Dr. Wegeler, der Freund Beethovens und Verfaſſer der herrlichen Notizen über des Meiſters Leben, beſpricht im „Nachtrage“ zu dieſen Notizen von Wegeler und Ries auch die Krankheiten Beethovens.

Da heißt es denn (Seite 13): „So ſchrieb mir St. von Breuning im März 1808, Beethoven hätte bald durch ein Panaritium (Fingerwurm) einen Finger verloren: jetzt geht es ihm indeſſen wieder ganz gut. So entging er einem großen Unglück, welches, verbunden mit ſeiner Schwerhörigkeit, jede, ohnehin ſelten auftretende, gute Laune ganz erſtickt haben würde.“ — So giebt dieſer unbekannte Brief Beethovens vom März 1808 deutliche Auskunft über ſeine, von den Biographen übrigens unbeachtet gelaſſene, ſchwere Fingerentzündung (Fingerwurm, Umlauf); aus dem Briefe geht hervor, daß die Krankheit ſogar bis zur Nageloperation vorgeſchritten war. —

Es folge dann etwa aus dem Jahre 1813 oder 1814 ein Brief

2. „An Andreas Stein, Klaviermacher in Wien“, 43 wie das Abſchriftendoppelblatt beſagt, welches Briefe an v. Collin, Varena, v. Grieſinger enthält. Der Brief lautet:

„Lieber Stein!

Man verlangt in Baden 34 fl. monatlich für ein elendes Piano; ich bin der Meinung, daß dies Geld zum fenſter hinausgeworfen iſt. Wenn ſie nur einen von den Menſchen, welche ſie um ſich haben, entbehren könnten, ſo wäre bald geholfen! ich würde ihn gewiß gut bezahlen!

Ja die Matrazen mitnehmen! ſo konnte auf denen und Stroh doch glaube ich mein Inſtrument ohne Gefahr nach Baden gebracht werden. Sagen ſie mir gefälligſt ihre Meinung: am 13. d. M. gehe ich ſchon nach Baden: ich werde das Vergnügen haben, ſie noch zu ſehen.

ihr freund

Beethoven.“

Adreſſat dieſes an und für ſich verſtändlichen Schreibens iſt Matthias Andreas Stein, ein Bruder von Nanette Streicher, geb. Stein. Es ſind Sprößlinge der berühmten

Orgelbauerfamilie Stein zu Augsburg. Nachdem ſich Nanette mit Andreas Streicher verheiratet hatte, gründete ſie in Wien die nachmals ſo berühmt gewordene Pianofortefabrik, an welcher ihr Bruder Andreas — an den obiger Brief gerichtet iſt — die techniſche Oberleitung innehatte. — Übrigens ſteht dieſes Briefchen auch in L. Nohls „Moſaik“ (S. 331) aus dem Beſitzſtande des Herrn Hofkapellmeiſter Rotter in Wien. Nohl ſetzt den Zettel in den Sommer 1823.

II.

Briefe an Freiherrn Johann v. Pasqualati.

Ein Quartblatt im O. Jahnſchen Nachlaſſe enthält zehn Briefe an v. Pasqualati, von denen vier ungedruckt ſind. Der 1777 geborene Freiherr Johann Baptiſt v. Pasqualati gehörte zu den eifrigſten Gönnern der Beethovenſchen Tonmuſe. Die Freundſchaft zwiſchen beiden währte ungeſchmälert bis zum letzten Lebenshauche Beethovens fort; noch auf dem Sterbelager trafen ihn rührende Liebesbeweiſe des kunſteifrigen Freiherrn.

Im Pasqualatiſchen Hauſe auf der Mölker Baſtei wohnte Beethoven häufig. Ferdinand Ries erzählt aus der Zeit, als Beethoven ſeinen Fidelio komponierte, daß der Meiſter häufig aus dieſem Hauſe auszog, um immer wieder dahin zurückzukehren, ſo daß Baron Pasqualati (Pasquillati — ſchreibt Ries) jovialer Weiſe erklärte, wenn Beethoven wieder auszog: „Das Logis wird nicht vermietet, Beethoven kommt ſchon wieder.“ (F. G. Wegeler und F. Ries, Biographiſche Notizen über Beethoven Seite 113.) — Dieſem Freiherrn v. Pasqualati ſind folgende zwei Kompoſitionen gewidmet: Elegiſcher Geſang (op. 118) und der Kanon „Ewig dein“ (problematiſch). — Der elegiſche Geſang „Sanft, wie du lebteſt, haſt du vollendet“ entſtand 1814. Eine revidierte Abſchrift enthält von Beethovens Hand die Überſchrift: „An die verklärte Gemahlin meines verehrten Freundes Pascolati von Seinem Freunde Ludwig van Beethoven.“ Dieſe Gattin, Eleonore Pasqualati, geb.

v. Fritſch, war im Auguſt 1811 geſtorben. (Vgl. Nottebohm, Thematiſches Verzeichnis S. 114, 1868.) Die hier in Rede ſtehenden Briefe gehören der Zeit an, in welcher die Angelegenheit mit den Erben des Fürſten Kinsky, eines der drei Mäcene, die Beethoven ein beſtimmtes Jahrgehalt ausgeworfen hatten, endlich zur Zufriedenheit des Tondichters geregelt wurde. Das geſchah im Jahre 1815; Freund Pasqualati hatte ſich um das glückliche Gelingen beſonders verdient gemacht. Die nun folgenden Briefe werden demnach wohl verſtändlich ſein.

3. „Verehrter freund! 44

Ich bitte ſie mir nur morgen früh durch ihren Bedienten gütigſt zuzuſchicken, wie ſie die Lobkowitziſchen Sachen in Anſehung meines Gehalts gefunden haben, da ich keine Gelder mehr habe. Auch erſuche ich ihren Herrn Bruder doch nach Prag zu ſchreiben, daß ich den Kinskyſchen Gehalt erhalte, da er ſchon ſeit October fällig. — Verzeihen Sie! wenn ich ihnen läſtig ſein muß, dieſer Tage ſehe ich ſie wieder

ihr
ſie verehrender freund
Beethoven.“

Die „Lobkowitziſchen Sachen“ betreffen die Regelung des Jahrgehaltes für Beethoven von ſeiten des Fürſten v. Lobkowitz, des zweiten der an Beethovens Jahrgehalt beteiligten Kunſtmäcene; der dritte in dieſem edeln erlauchten Bunde war Erzherzog Rudolf.

4. „Verehrter freund! 45

Ich habe ihnen ihren gütigen Vorſchuß zu übermachen, möchte aber ihnen denſelben ſelbſt übergeben, da ich ſonſt noch Etwas mit ihnen zu reden habe. Heute Nachmittag iſt uns jede Stunde willkommen, auch Morgen früh, wenn es ihnen gefällig iſt, jedoch nicht gar zu früh, indem mir meine Geſundheitsumſtände dieſes nicht erlauben. Laſſen ſie mich nebſtbei auch gefälligſt wiſſen, ob ich auf den Kohlmarkt in ihre Wohnung, oder zu ihnen kommen ſoll.

Wie immer
ſie verehrender dankbarer
L. v. Beethoven."

5. „Werther! verehrter freund! 46

Obſchon heute Hoftag iſt, habe ich die große Bitte an ſie, daß ſie mich beſuchen möchten, indem ich ſchon einige Tage nicht wohl bin; aber noch heute wenn es ihnen möglich iſt, indem es die Angelegenheiten meines Neffen mit Dr. Adlersburg betrifft, wo es höchſt nöthig wäre, daß ich ſelbſt mit ihnen ſpräche; allein ich kann und darf nicht ausgehen.

Laſſen Sie mich alſo gütigſt wiſſen, wann ſie mich ſehen wollen: heute!!!!!!

ihr
Beethoven."

In dieſer Zeit, 1815 und den nächſtfolgenden Jahren, war der hier genannte Dr. Adlersburg, ſeines Zeichens Hof- und Gerichtsadvokat in Wien, Beethovens Rechtsbeiſtand. Es handelt ſich jetzt um die Vormundſchaft über des Meiſters geliebten Neffen Karl, der im Jahre 1815 ſeinen Vater verlor.

6. „Werther verehrter freund! 47

Trifft ſie dieſes nicht mehr bei ihnen, ſo bitte ich ſie recht ſehr, die Gefälligkeit zu haben, dem Kopiſten Rampel das Quartett in F minor von mir zu geben oder zurückzulaſſen, damit er ſelber [s?] copiren könne; — mündlich werde ich ihnen ſagen, zu was für einem Zweck.

in Eil
ihr innigſter
Beethoven."

Es iſt hier von Fmoll-Quartett (op. 95) die Rede, das Beethovens Freund Baron v. Zmeskall-Domanovecz gewidmet iſt. — Da dieſes im Jahre 1810 entſtandene Quartett bereits Dezember 1816 herauskam, dürfte auch dieſer Brief dem Jahre 1815, ſpäteſtens dem Jahre 1816 vor Dezember angehören.

Rampel war damals, wie auch in ſpäteren Zeiten, Beethovens bevorzugter Kopiſt.

III.

Briefe an Friedrich Treitſchke.

Ein Doppelquartblatt des Nachlaſſes bietet zwanzig Briefe an Treitſchke dar, von denen ſich fünf als ungedruckt herausſtellen.

Georg Friedrich Treitſchke, der dramatiſche Schriftſteller, Regiſſeur und Entomolog, geboren 1776 zu Leipzig, geſtorben zu Wien im Jahr 1842, gehörte zu den Freunden und Bewunderern Beethovens. Als man im Jahre 1814 an eine Wiedererweckung des „Fidelio“ dachte, der acht Jahre hindurch ſozuſagen lebendig begraben dalag, erſah ſich Beethoven dieſen Mann als Umgeſtalter des Librettos aus. Der Tonmeiſter ward durchaus zufriedengeſtellt und durch Treitſchkes Textbehandlung, wie er ſich ſelbſt ausdrückt, beſtimmt, „die verödeten Ruinen eines alten Schloſſes wieder aufzubauen“.

Der freundſchaftliche Verkehr zeitigte eine Fülle allerliebſter, humoriſtiſcher Briefe Beethovens an ſeinen „Dichter und Trachter“ Fr. Treitſchke, zu denen auch die folgenden fünf Nummern gehören.

7. 48

„Hier! lieber falſcher Dichter, die Rechnung wegen dem Lied! ich habe ſelbſt 15 x pr. Bogen bezahlt, da aber das Theater ein blutarmer Narr iſt, ſo bin ich mit 13 x [= Kreuzer] zufrieden;

Leben Sie wohl! Dichter! und Trachter!

in Eil

P. S. Beethoven.

Um Verzeihung!
Das Papier iſt kein Jude!
alle Schneiderwerkzeuge ſind
auf dem Lande.“

Des Poſtſkriptums derber Humor dürfte einleuchtend ſein. Freilich dürfte man ſich in unſrer Zeit nicht mehr ſo apodiktiſch über ſolche Dinge äußern, ſintemalen die Circumciſion nicht mehr allgemeine moſaiſche Sitte iſt; die Angehörigen des reformierten Judentums haben ſich vielfach davon emanzipiert.

8. „Beſter! Dichteſter und Trachteſter! 19)

Schicken Sie gefälligſt das Manuſcript des Liedes in A ♯ (= A dur) zu Steiner im Pater-unſer-gäßerl, es ſind einige Fehler in den geſtochenen (sc. Noten), ſie können nach Verbeſſerung der Fehler — im fall ihnen etwas daran liegt, das Manuſcript ſogleich von Steiner erhalten.

Ihr freund

Beethoven.

Meinen Dank für
das Exemplar ihrer
Gedichte.“

Die Angabe der Tonart „A dur“ in dieſem Briefe giebt einen Fingerzeig zur Eruierung der Kompoſition, von welcher in dieſem und dem vorigen Briefe die Rede iſt; ebenſo läßt ſich demgemäß gut das Datum derſelben beſtimmen. — Das Lied dürfte „Der Ruf vom Berge“ ſein, ein Gedicht von Treitſchke, das mit den Worten beginnt: „Wenn ich ein Vöglein wär' und auch zwei Flüglein hätt'“. Beethoven komponierte dieſes Lied aus A dur am 13. Dezember 1816; als Beilage zu Fr. Treitſchkes Gedichten erſchien es dann im Juni 1817.

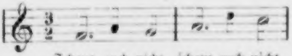
Steiner iſt derjenige Muſikalienhändler, mit dem **Beethoven** in dieſen Jahren beſonders ſtark verkehrte. Die Behauſung der Firma lag in der „Paternoſtergaſſe“, hier ein wenig umgetauft in „Pater-unſer-gäßerl“.

9.[1] „Außerordentlicher werther Freund! 50

fangen wir an von den erſten Endurſachen aller Dinge, wie etwas gekommen und auch warum es gekommen? geworden: warum Etwas ſo iſt, warum Etwas ſo nicht ſein kann?!!! Hier lieber freund! ſind wir an dem kitzlichen Punkte, welchen mein Zartgefühl verboten, ihnen gleich zu eröffnen. Alſo:

Es kann nicht ſein!

Mit größtem Vergnügen werde ich das Leipziger Bureau ein andermal bedienen. Lebt wohl Beſter! ja ruhig gar zu ruhig! was iſt denn aus dem Dichten und Trachten geworden? Lebt /: :\ wohl! Wir ſind euch wo möglich allzeit zu dienſten.



Hochachtungsvoll
Ihr Beethoven.

Für S. wohl und vortreflich gebohrnen Hr. v. Treitſchke.“

Der Eingang dieſes Briefes iſt ſeiner Form wegen ein Unikum in Beethovens Korreſpondenz. Wer hat Beethoven je ſo tüfteln, haarſpalten ſehen! Glaubt man nicht einen talmudiſtiſchen Grübler à la Nathan zu vernehmen? — Das Wiederholungszeichen gilt als Symbol für wiederholtes Lebewohl, das Beethoven ſeinem Freunde wünſcht, den er ſchließlich ſogar in den Adelſtand erhebt. —

---

[1] Dieſer Brief iſt bereits in der Charlottenburger „Allgemeinen Deutſchen Muſikzeitung“ vom 6. April 1888, aber nach einer anderen, nicht genannten Vorlage — und in manchen Punkten abweichend — veröffentlicht worden. Die oben zuletzt ſtehende Adreſſe bildet in jener Zeitung den Anfang. Andere Kleinigkeiten ſeien übergangen, nur auf die offenbar falſchen Textworte zu den Noten: „Schreit auch nicht“ ꝛc. im Vergleich mit den hier gegebenen ſinngemäßen Worten: „ſcheut euch nicht“ ꝛc. ſei noch hingewieſen.

10. 51

„Lieber! vortrefflichſter! Allerdichteſter Dichter!

Donnerstag längſtens bin ich bei ihnen, und dann werde ich ihnen mündlich Rede ſtehen über alles. Ich bin nicht wohl —

in Eile ihr

[Mit Bleiſtift.] Beethoven."

11. „Sie verzeihen! mein lieber Treitſchke! wenn ich nicht ſelbſt zu ihnen komme, ich bin aber unpäßlich und darf nicht ausgehen — ſie können aber in Rückſicht der Wohnung, wenn ſie ſchon die Gefälligkeit haben wollen, alles mit meinem Bedienten und der Hausmeiſterin beſprechen. 52

Ganz ihr ergebenſter Diener

Beethoven."

Dieſes Briefchen habe ich übrigens bereits früher nach dem Originalmanuſcripte in den „Monatsheften für Muſikgeſchichte" 1896, Nr. 4, S. 31 in meiner erwähnten Arbeit über „Die Beethoven-Autographe" ꝛc. veröffentlicht. Es iſt dort unter Autograph Nr. 79: Vier Brief-Autographe regiſtriert (b Billet an Treitſchke). Kleine Abweichungen von der O. Jahnſchen Faſſung ſind zu konſtatieren. Hier iſt die Vorlage des Originalmanuſcripts genau berückſichtigt worden.

IV.

12. An Gubernialrat Varena in Graz. 53

„Wien am 23. July 815.

Sie werden, mein lieber Varena, nun längſtens in 14 Tagen erhalten (das Piano).

Es war mir nicht möglich, ihnen's eher zu verſchaffen: ohnehin bin ich in allen Sachen zum Ausrichten, Beſtellungen ꝛc. ein äußerſt ungeſchickter Menſch.

Es koſtet 400 fl. mit Emballage, ein Anderer müßte 600 fl. bezahlen. Schuſter [?] wird die 400 fl. gleich hier bezahlen, wollen ſie noch 50 fl. darauf legen für Verſchönerungen, ſo ſchreiben ſie mir ſogleich.

Das Inſtrument iſt von Schanz, wovon ich auch eins habe.

In Eil
ihr Beethoven.

Ich empfehle mich Ihrer Familie.“ —

Mit Graz verbanden Beethoven mannigfache Kunſtintereſſen. Dort lebten ihm eifrige Verehrer ſeiner Tonmuſe, außer dieſem Prokurator Varena (oder Varenna) beſonders die glänzende Pianiſtin Marie Pachler-Koſchak, Profeſſor Schneller und andere mehr. Zum Beſten der dortigen Armen wurden von Varena allerlei Wohlthätigkeitskonzerte veranſtaltet, die Beethoven durch zeitweiſes Überlaſſen ſeiner neueſten Manuſkripte in ſelbſtloſeſter Weiſe unterſtützte. So heißt es in einem andern Varena Briefe: „Empfehlen Sie mich den ehrwürdigen Erzieherinnen der Kinder und ſagen Sie ihnen, daß ich Freudenthränen über den guten Erfolg meines ſchwachen guten Willens geweint, und daß, wo meine geringen Fähigkeiten hinreichen, ihnen dienen zu können, Sie immer den wärmſten Teilnehmer an ihnen in mir finden werden.“ — Die Korreſpondenz an Varena beginnt mit dem Jahre 1812; ſie ſcheint in dem Jahre, in dem der eben mitgeteilte Brief geſchrieben iſt, alſo 1815, ihr Ende gefunden zu haben. Intereſſant iſt es, ſich bei Gelegenheit der hierin enthaltenen Klaviergeſchichte Beethovens Gepflogenheiten bei ſolchen Klavierbeſorgungen zu vergegenwärtigen. Schanz galt damals als einer der vorzüglichſten Wiener Klavierfabrikanten; ſonſt hielt es Beethoven mit der Streicher-Steinſchen und mit den Grafſchen Inſtrumenten. — So ſchreibt Beethoven einmal darüber an ſeinen Duzbruder

v. Gleichenſtein: „Da mir die Frau v. M[alfatti] geſtern ſagte, daß ſie heute doch ein anderes Piano bei Schanz ausſuchen wollte, ſo wünſchte ich, daß ſie mir hierin völlige Freiheit ließ, eins auszuſuchen, über 500 fl. ſoll's nicht koſten, ſoll aber weit mehr werth ſein; Du weißt, daß mir dieſe Herren immer eine gewiſſe Summe anbieten, wovon ich nie Gebrauch mache, dieſes macht aber wohl, daß ich einmal ein theures Inſtrument ſehr wohlfeil bezahlen kann, und gerne würde ich hier die erſte Ausnahme von meinem feſtgeſetzten Betragen in dieſem Stücke machen, ſobald Du mir nur zu wiſſen machen wirſt, ob man meinen Vorſchlag annehme." — Die zweite bekannte Ausnahme dürfte denn aus obigem Briefe an Varena hervorgehen.

13. An denſelben. 54

„Wie ich oben ſehe, haben ſie wieder etwas gutes durch mich gewirkt, gott lohne es ihnen, edler Mitfühlender — warum ſind wir beide nicht reich? halten ſie die Muſik nur — ihr aufrichtiger, biederer Karakter bürgt mir für die beſte Verwahrung und Verwendung!!!"

(Adreſſe auf der Kehrſeite): „A Monsieur le Chevalier Varena Conseiller du Gouvernement (Gratz) in Steiermark."

Dieſes Poſtſcriptum eines ſonſt nicht vorhandenen Briefes ſtammt aus anderer Quelle. Ich habe es in meinen mehrfach erwähnten Arbeiten über: „die Beethoven-Autographe" ꝛc. in den „Monatsheften für Muſikgeſchichte", 1895, Nr. 11, S. 159 nach dem Originalmanuſcripte veröffentlicht. (Bei mir Nr. 11 der Autographe, Blatt 167.)

14. An Steiner-Haslinger. 55

„Ich will alſo Dienſtag vorläufig beſtimmen, denn die 2 feyertage wird es ihnen unangenehm ſein; auf jeden Fall werde ich ihnen Antwort ſagen. Was das fleiſcheſſen betrifft, das verſtehe ich nicht — bitte um Erklärung.

Dero
Contra F."

15. An dieſelben. 56

„Das Paternoſtergäßl hat den Empfang zu beſtätigen, u. ebenfalls anzuzeigen, wann die Correctur Blätter bei mir eintreffen werden, widrigenfalls ſich ſelber alles Elend, welches ſiecher ein geſchmolzenes Siegellack auf die Uebelthäter herabträufeln wird — — B.

An die Herren Steiner u. Comp. paternoster Gäßel."

Die O. Jahnſche Handſchrift der Briefe Beethovens an Steiner & Haslinger enthält nach der Abſchrift von Aloys Fuchs ſechsunddreißig Nummern, von denen faſt alle ihren Platz in den bekannten Briefſammlungen gefunden haben. Mit den Inhabern dieſer in Beethovens Leben wichtigen Muſikalienhandlung (Steiner & Comp.) durfte ſich der Meiſter die derbſten Späße und Witze geſtatten. Dieſe Briefe erſtrecken ſich auf die Zeit von 1815 bis 1817, in welche alſo auch obige zwei kleine Briefe gehören. Einzelne andre Briefe an Steiner, wie namentlich an den immer bedeutender werdenden Haslinger fallen in ſpätere, ſogar in die allerletzten Lebensjahre Beethovens. Steiner iſt der Generalleutnant, abgekürzt G-ll-t, — Haslinger, ſein Adjunkt und Kompagnon, wird Adjutant genannt, während ſich Beethoven ſelbſt meiſtens „G—s" = Generaliſſimus unterſchreibt. In dem erſten der beiden hier mitgeteilten Steinerbriefchen (Nr. 14) unterzeichnet ſich der Meiſter als „Contra F", was wohl „Contrafagott" bedeuten ſoll, alſo die tiefe, dröhnende Grundgewalt des Ganzen.

16. An Baumeiſter. 57

„P. P. Wollen Sie wohl die Gefälligkeit haben und die Sonate aus F für Klavier und Horn obligat nur für heute der Baronin Ertmann die ſie ſpielen will, leihen; ich werde ſie ihnen morgen früh gleich zurückſchicken. Sr. Kaiſ. Hoheit werden ſich wohl — hoffe ich, wohl befinden und es nicht ungern ſehen, der Baronin E. dieſe Gefälligkeit zu erweiſen. Ich war ſehr unpäßlich wieder, ſeit ich Sr. Kaiſ. Hoheit aufwartete, werde aber morgen mich einſtellen.

Ihr ergebenſter
Ludwig van Beethoven.“

Von den ſieben kleinen Briefen Beethovens an Baumeiſter, den Privatſekretär des Erzherzogs Rudolph, welche die O. Jahnſche Handſchrift aufweiſt, iſt nur der vorſtehende nicht gedruckt. Die Baronin Ertmann, die ſich hiernach mit Beethovens Hornſonate (op. 17) produzieren wollte, war eine der hervorragendſten Beethoven-Spielerinnen, — des Meiſters Dorothea-Cäcilia, welcher die erſte der fünf letzten Klavierſonaten (op. 101) in A-dur gewidmet iſt. —

17. An Charles Neate. 58

„Mon cher ami, je vous prie de ne parler pas de ces œuvres que je vous donnerai pour vous et pour l'Angleterre. les raisons pour cela [?] je vous dirai sincèrement au bouche.

Votre vrai ami
Beethoven.

J'espère de vous voir bientôt, quant à moi, je viendrai le plus possible chez vous. Pour Monsieur de Neate.“

Beethoven liebte es von Zeit zu Zeit, ſich franzöſiſch zu präſentieren, wie in Billets an Charles Neate, einen jungen Londoner Tonkünſtler, der zu Ende des Jahres 1815 und zu Anfang des Jahres 1816 in Wien war und durch perſönliche Berührung mit dem Tonmeiſter neue Nahrung für ſeinen Beethoven-Enthuſiasmus fand. — Beethoven hat ihm alſo allerlei mündlich zu ſagen oder, wie er ſich ausdrückt „au bouche“.

Im Jahnſchen Nachlaſſe ſind drei Briefe an Reate abſchriftlich enthalten, von denen dieſes Billet und der folgende ausführliche Brief ungedruckt ſind.

18 „Wien am 19. April 1817. 59

Mein lieber Reate.

Seit 15. Oktober befiel mich eine große Krankheit, an deren folgen ich noch leide und nicht geheilt bin. Sie wiſſen daß ich nur von meinen Compoſitionen leben muß, ſeit meiner Krankheit habe ich nur äußerſt wenig componiren können, alſo auch nur äußerſt wenig verdienen können, um ſo mehr würde es mir ſehr willkommen geweſen ſein, wenn Sie etwas für mich gethan hätten — unterdeſſen vermuthe ich, daß das Reſultat von allem — nichts iſt.

Sie haben ſogar noch anklagend gegen mich an Hering geſchrieben, welches meine Redlichkeit gegen Sie keineswegs verdient — unterdeſſen muß ich mich hierüber rechtfertigen: nämlich: die Oper Fidelio war vor mehreren Jahren ſchon geſchrieben, allein das Buch und der Text ſehr mangelhaft, das Buch mußte ganz umgearbeitet werden, dadurch mußten mehrere Muſikſtücke vermehrt, andere verkürzt, wieder andere ganz neu dazu componirt werden. So z. B. iſt die Ouvertüre ganz neu, wie verſchiedene andre Stücke, allein es iſt möglich, daß in London vielleicht die Oper ſich befindet, wie ſie zum erſtenmal war, ſo iſt ſie denn auch geſtohlen worden, wie das beim Theater kaum möglich iſt zu vermeiden. — Was die Symphonie in A betrifft, da Sie mir gar keine Antwort geſchrieben hierüber, welche befriedigend war, ſo mußte ich ſie wohl herausgeben, ebenſo gern hätte ich 3 Jahre warten wollen, wenn Sie mir geſchrieben hätten, daß ſie die philharmoniſche Geſellſchaft genommen hätte — allein überall Nichts — Nichts. Nun was die Klavierſonate[n] mit Violonſchell betrifft, ich gebe [gab] ihnen hiezu einen Monath Zeit, habe ich alsdann hierüber keine Antwort von Ihnen, ſo gebe ich ſie in Deutſchland heraus; da ich ebenſo hierüber wenig von Ihnen gehört, als von den anderen Werken, ſo habe ich ſelbe einem deutſchen Verleger gegeben, der mich darum dringend gebeten, jedoch habe ich mir ſchriftlich ausbedungen (Hering hat dieſe Schrift geleſen), daß er die Sonaten nicht eher herausgiebt, bis Sie ſelbe in London verkauft haben, ich dachte, Sie ſollten dieſe 2 Sonaten wenigſtens für 70 oder 80 Dukaten in Gold anbringen können, der engliſche Verleger kann den Tag beſtimmen, wenn ſie in London erſcheinen ſollen, am ſelben Tage erſcheinen ſie alsdann auch in Deutſchland, auf die Art hat Birschall auch das große Trio und die Klavierſonate mit Violine von mir gekauft und erhalten. Ich bitte Sie alſo um die letzte Gefälligkeit mir ſo geſchwinde als möglich der Sonaten wegen eine Antwort zu geben. Die Frau v. Jenny [?] ſchwört darauf, was Sie alles für mich gethan haben, ich auch, das heißt, ich ſchwöre darauf, daß Sie nichts für mich gethan haben, nichts thun für mich und wieder nichts für mich thun werden, summa summarum Nichts! Nichts! Nichts!!!

Ich verſichere Sie der vollkommenſten Hochachtung und hoffe wenigſtens als letzte Gefälligkeit eine baldige Antwort. —

ihr ergebenſter
Diener
und Freund
L. v. Beethoven.“

Dieſer wichtige Brief iſt wohl geeignet, über die Beziehungen zwiſchen Beethoven und Ch. Neate weitere Aufklärungen zu geben. Der Meiſter mußte hier ſeinem ſonſt „lieben engliſchen Landsmanne“ und Freunde einmal energiſch die Leviten leſen. Andrerſeits ſind auf Beethovens Seite mancherlei Übertreibungen, beziehungsweiſe Ungenauigkeiten zu konſtatieren. Zunächſt die Bemerkung, daß Beethoven nur von ſeinen Kompoſitionen leben müſſe. Das mußte zu Mißdeutungen führen. Hierbei iſt etwas von der reservatio mentalis zu verſpüren. Beethoven meinte ſich perſönlich damit, ſeine eigenſten Lebensbedürfniſſe, während ſein feſtes Gehalt — durch die drei bekannten Mäcene — zumeiſt für die Erziehung und Unterhaltung ſeines Neffen, deſſen Vormund er war, aufgebraucht wurde. Auch war die Zeit vom Oktober 1816 bis April 1817 nicht ſo arm an Kompoſitionen bei Beethoven verblieben; unter anderm ſind op. 101, die Sonate in A-dur, und der Liederkreis an die ferne Geliebte (op. 98) in jener Zeit entſtanden; allerdings allzuviel im Vergleich zu andern Epochen war es nicht. — Die in dieſem Briefe in Rede ſtehenden Sonaten für Klavier und Violoncello ſind die Sonaten in C- und D-dur (op. 102), die im Sommer 1815 komponiert und 1817 bei Simrock in Bonn veröffentlicht wurden; erſt die ſpätere Ausgabe bei Artaria im Jahre 1819 enthielt die Widmung an die Gräfin Erdödy. — Das große Trio iſt das in B-dur (op. 97) und die Violinſonate die in G-dur (op. 96). Mr. H. Birchall war ein Londoner Muſikverleger, mit dem Beethoven um dieſe Zeit in regem Geſchäftsverkehr ſtand; deſſen Freund war der in dieſem Briefe erwähnte Wiener Bankier John Häring oder Hering, zugleich ein fertiger Violinſpieler, der ſich um Wiens Konzertleben ſeit 1807 beſondere Verdienſte erwarb. — Ch. Neate, geboren 1784 zu London, erreichte das hohe Alter von ca. 91 Jahren; er ſtarb am 30. März 1877 zu Brighton. — Über die hier von Beethoven genannte Frau v. Jenny [?] bin ich jetzt in der Lage, Auskunft geben zu können. Es iſt eine Gräfin von Genney (nicht Jenny), von der zwar in ſämtlichen Beethovenbiographieen keine Rede iſt, die jedoch in den Konverſationsheften der Zeit von 1822—1823 oft vorkommt. Sie tritt da meiſt in Verbindung mit dem Baron von Pronay auf, vornehmlich zur Zeit, als Beethoven im Frühjahr 1823 von dieſem Baron die Villa in Hetzendorf mieten wollte. Man ſehe im Konverſationsheft 44 vom April 1823 nach, beſonders Blatt 26 und 32. —

Ein andres O. Jahnſches Konvolut enthält Briefe an des Meiſters Neffen, an deſſen Bruder Johann und auch unter anderm folgenden ungedruckten Brief an Giannataſio del Rio:

19. „An Herrn Gianataſio del Rio, 60
Inhaber e. Erziehungsinſtituts in Wien.

Ich bitte Sie nachzuſehen, wenn Carl in ihre Anſtalt eingetreten iſt, folgende Quitung ſcheint mir darüber Aufſchluß geben zu können, mir fehlt das Datum und die Jahreszahl, trügt mich mein Gedächtnis nicht, ſo war es eben im Hornung 1816, daß Sie Carl'n bei ſich aufgenommen.

Ich bitte ſie mir die Berichtigung hierüber zwiſchen heute und Morgen zukommen zu machen, da ich ihrer bedarf; ich glaubte zwar nicht je in den Fall, von meiner Großmuth Rechnung geben zu müſſen, kommen zu können; ich habe daher auch die meiſten Quittungen nicht geachtet aufzubehalten, da dieß aber mir ſcheint der fall mit Carls Mutter zu ſein, ſo iſt mir dieſes Dokument nötig.

Mit Achtung
Ihr freund
Beethoven."

Allerdings übergab Beethoven ſeinen Neffen im Februar (= Hornung) 1816 der damals hochberühmten Privatſchule und Erziehungsanſtalt des Herrn Cajetan Giannataſio del Rio und beließ ihn daſelbſt bis Ende Januar 1818. Der vorſtehende Brief an Giannataſio mag während dieſer Zeit oder kurz nach dem Ausſcheiden Karls aus dem Lehrinſtitute, wo der Kampf um den „Sohn" mit deſſen leiblicher Mutter heftig tobte, geſchrieben ſein.

Dasſelbe Konvolut enthält auch folgenden ungedruckten Brief:

20. An? 61

„Euer Wohlgeboren!

In einigen Tägen erhalten ſie eine Schrift von mir worin Mittheilungen über die fr. v. B. — über das Betragen des

Magiſtrats — über die Zeugniſſe — über das was ich für meinen Neffen gethan — über ſein Vermögen; welche ſie dann abſchreiben laſſen wollen, um ſie den Hrn. v. Schmerling und Hrn. o. Winter zu übermachen. Es iſt nicht unmerkwürdig zu erfahren wie man gegen einen Menſchen, der nur das Gute will, hier verfahren kann, dabei ſelbſt auf die Wohlfahrt eines unſchuldigen Geſchöpfes nicht Rückſicht nimmt! Iſt der Bericht vom M.[agiſtrat] ſchon an die Appellation gelangt?

Nun von etwas Anderem. Man ſagt mir, daß ich in der Vorſtadt, wo ich bin vom 2. febr. Mariä Reinigung oder Lichtmeß an, ſeine Wohnung Zeit hat aufzukündigen bis den 16ten? Ich bitte ſie mir hierüber nur einige Zeilen Auskunft zu geben, wenn ich ohnehin den ganzen Sommer auf dem Lande zubringe und für mich höchſtens ein Zimmer zum Abſteigen in der Stadt nötig habe, auch künftiges Jahr dieſe Wohnung ohnehin nicht zu behalten gedenke. Sie wiſſen ohnehin wie wenig beſchwerlich ich ihnen gern bin, ſie verzeihen mir daher ſchon dieſe Frage? Ich befinde mich öfter nicht wohl, ſonſt wäre ich ſchon zu ihnen gekommen.

M. v. Tuſcher war bei mir, eine alte freundſchaft läßt ſich nicht unterdrücken, er hat ſchwach gehandelt, allein unter einer ſolchen Behörde kann nur ein Vormund wie ich — der das Geld giebt, den Ausſchlag geben! Wenn ſie ihn ſprechen wollen, er könnte ihnen noch über manches Auskunft geben! jetzt iſt er wieder geſund! Sie finden ihn Morgens von 10—12 in ſeinem Bureau oder Bourreau.

in Eil ihr
mit Hochachtung verharrender
Beethoven.“

Die Abſchrift ſetzt oben, da keine Adreſſe angegeben iſt, die Frageworte „An? Bach?“ — Allerdings iſt der Brief an Beethovens Rechtsbeiſtand ſeit 1816, an Dr. Joh. Baptiſt Bach, Hof- und Gerichtsadvokat in Wien, gerichtet; die Zeit höchſtwahrſcheinlich: 1818. — Zunächſt handelt es ſich hierin wieder um den Vormundſchaftsprozeß gegen die Schwägerin v. B. (= Beethoven), ſeine „Königin der Nacht“. Die andern Namen hierin: v. Schmerling, v. Winter, v. Tuſcher, gehören alle ebenfalls Perſonen an, die mit dem Prozeſſe zu thun hatten, — Magiſtratsbeamte. Der hervorragendſte Mann dieſer Gruppe iſt Magiſtratsrat[1] v. Tuſcher, mit dem, wie aus dem Briefe hervorleuchtet, Beethoven wohl befreundet war. In einem noch vorhandenen Briefchen an denſelben tituliert ihn Beethoven: „Lieber Tuſcher“; darin heißt es auch: „Vergeſſen Sie nicht auf Schmerling.“ Alles bewegt ſich um den Vormundſchaftsprozeß. Im Jahre 1816 komponierte Beethoven einen „Abſchiedsgeſang für zwei Tenor- und Baßſtimmen, für Herrn v. Tuſcher“, nämlich auf die Worte aus der Zauberflöte: „Die Stunde ſchlägt, wir müſſen ſcheiden.“ Nachher muß ſich, wie dieſer Brief beweiſt — jedenfalls infolge des Prozeſſes — das Freundſchaftsverhältnis getrübt haben. Und ſo macht hier Beethoven ſchließlich den ſarkaſtiſchen Calembour, indem er das Magiſtratsbureau ein Henkerſtübchen (Bourreau) nennt oder einen Henker ſelbſt.

V.

21. An Graf Moritz v. Lichnowsky. 62

„Werther lieber Graf!

Eben empfange die ihnen hier mitgetheilte ſchrift, ich habe, was möglich war, dem Verfaſſer alle Beſcheidenheit in rückſicht meiner vorgeſchrieben, u. ſie werden damit auch zufrieden ſein — dieſer Täge beſuche ich ſie einmal wieder, ſeyn ſie verſichert, daß meine freundſchaftliche Anhänglichkeit u. achtung

---

[1] In unſerer Zeit iſt es vielleicht nicht überflüſſig, darauf hinzuweiſen, daß Wien bereits zu Anfang des 19. Jahrhunderts den Titel „Magiſtratsrat“ beſaß, während Berlin noch ein Jahrhundert ſpäter vergebens nach einem ſolchen Titel ſeufzt.

ſor ſie nicht größer ſein kann und ſich immer gleich bleibt. —
lieben ſie
ihren ....
in Eil freund
in Eil Beethoven.
preſtiſſimo
....
An den hochgebohrnen Hr. Grafen Moriz Lichnowsky."

Unter O. Jahns Aufzeichnungen über Profeſſor Fiſchhofs Beethoveniana iſt vorſtehender „Brief bei ſ." abſchriftlich enthalten. Dem Grafen v. Lichnowsky, dem Bruder des Fürſten Karl v. Lichnowsky, in deſſen Hauſe Beethoven in den erſten Zeiten ſeines Wiener Lebens wohnte, ſind die großen Klaviervariationen (op. 35) und die Klavierſonate in E-moll (op. 90) gewidmet.

22. An Prof. Dr. W. C. Müller. 61

„Sie verzeihen ſchon, daß ich Sie heute nicht erwarten konnte. Ein Zufall der mir höchſt unangenehm iſt, beraubt mich des Vergnügens, Sie zu ſehen, vielleicht bleiben Sie noch einige Täge, welches ich ſchon von B. [?] Streicher erfahren werde u. dann werde ich mir das Vergnügen ſie bei mir zu ſehen noch ausbitten — mein eben Einziehen iſt mit daran ſchuld, wo ich noch mehrere Täge zu thun habe, um in Ordnung zu kommen

ihr Ergebenſter
Beethoven."

Der nicht von Jahn ſelbſt kopierte Brief enthält unten noch folgende Notiz: „wörtl. Copie ohne Datum mit Bfeder geſchr. Adr. für Herrn Profeſſor Müller." — Adreſſat, Dr. Wilh. Chriſtian Müller in Bremen, war Schriftſteller und großer Muſikenthuſiaſt; er und ſeine Tochter Eliſe trieben unter den erſten einen hohen Kultus mit Beethovens Tongeiſte;

der junge Dichter Dr. Karl Iken unterſtützte ihn darin. In den von Dr. Müller begründeten Geſellſchaftskonzerten wurden Beethovens Werke beſonders gepflegt. Das Datum dieſes kleinen Briefes läßt ſich dem Jahre nach ſicher beſtimmen: es iſt das Jahr 1820, in dem ſich Dr. W. C. Müller in Wien befand und Beethoven in Mödling beſuchte. Der Dichter der „Pentaide“ hat auch viele muſikäſthetiſche Schriften verfaßt.

23. An Bernhard Romberg. 64

„Lieber Romberg!

Ich bin dieſe Nacht wieder von den bei mir in dieſer Jahreszeit gewöhnlichen Ohrenſchmerzen befallen worden, Deine Töne ſelbſt würden für mich heute nur Schmerz ſein, dieſen nur ſchreibe es zu, wenn Du mich nicht ſelbſt ſiehſt. — Vielleicht iſt['s] in ein paar Tägen beſſer, wo ich Dir dann noch lebewohl ſagen werde — wenn Du mich übrigens nicht zum Beſuch bei Dir geſehen haſt, ſo bedaure die Entlegenheit meiner Wohnung, meine . . . . . geſetzten Beſchäftigungen, um ſo mehr, da ich ein ganzes Jahr hindurch krank war, wodurch ich in ſo manchen begonnenen Werken aufgehalten wurde — und am Ende braucht es der nichtsſagenden Complimente zwiſchen uns ohnedem nicht — ich wünſche Dir zu dem vollen Tribut des Beifalls deiner hohen Kunſt auch die metalliſche Anerkennung, was jetzt ſelten der Fall iſt; — wenn ich nur ein wenig kann, ſo ſehe ich dich ſamt Deiner Gattin und Kindern, welche ich hier von Herzen grüße, gewiß noch.

Leb wohl
großer Künſtler
wie immer
der Deinige
Beethoven.“

Am 12. Febr.
1822.

Mit der Bonner Muſikerfamilie Romberg war Beethoven bereits in Bonn innig befreundet; das trauliche „Du“ hat ſich bis in ſpäteſte Zeiten natürlich gut erhalten. Dieſer Brief, überhaupt der erſte, der an einen Romberg zum Vorſchein kommt, iſt offenbar an den großen Violoncelliſten Bernhard Romberg gerichtet, nicht an deſſen Vetter, den Komponiſten der „Schillerſchen Glocke“, Dr. Andreas Romberg, der bereits 1821 geſtorben war. Bernhard Romberg (geboren 1767), der nach wechſelvollem Lebensgeſchick in den zwanziger Jahren wieder in Hamburg als Privatmann lebte, machte im Jahre 1822 abermals eine Kunſtreiſe, die ihn auch nach Wien und wieder mit ſeinem Jugendfreunde Beethoven zuſammenführte. Die Leipziger „Allgemeine Muſikaliſche Zeitung“ vom 27. Februar 1822 läßt ſich von ihrem Wiener Korreſpondenten unter anderm über Rombergs Wiener Konzerte ſchreiben: „Bernhard Romberg, der Heros aller Violoncelliſten, der König aller Virtuoſen, feierte in dieſem Monate einen dreimaligen Triumph: jedesmal war der Saal überfüllt, jedesmal lohnte den Künſtler enthuſiaſtiſcher Jubelbeifall“ und ſo weiter. Bernhard Romberg ſtarb lange nach Beethoven, im Jahre 1841, zu Hamburg.

Auch dieſer Beethovenbrief iſt nicht von Jahn ſelbſt kopiert, ebenſowenig der folgende:

24. An den Muſikalienhändler M. Schleſinger. 65

„Wien 1. Mrz. 1822.

Euer Wohlgebohren!

Sie werden nun wohl die Schott. Lieder längſt haben, welche hier bey Diabelli abgegeben worden. — was den letzten Satz der 3ten Sonate anbelangt, ſo folgt hierbei der Schein: Ich hoffe, Sie werden Selbe ſchon haben, ich bitte noch einmal ſelben ſogleich zu bezeichnen u. die zuerſt erhaltene Abſchrift ſogleich zu vernichten. Was die 2. Sonate in As [undeutlich] betrifft, ſo habe ich die Zueignung an jemanden beſtimmt, welche ich ihnen beim nächſten zuſenden werde — die 3te ſteht ihnen frei, jemanden, wem ſie wollen, zu widmen. — Es geht mir Gottlob wieder beſſer mit meiner Geſundheit; wegen der Meſſe bitte ich Sie nun bald alles alles [?] in Richtigkeit zu bringen, da auch andere Verleger ſie gewünſcht haben, insbeſondere von hier aus deswegen manche Schritte mir ſind gemacht worden, jedoch habe ich ſchon längſt beſtimmt, daß ſelb. hier nicht erſcheinen ſolle, indem dieſes Mal mir ſehr wichtig iſt. Für den Augenblick bitte ich ſie mir nur anzuzeigen, ob ſie meinen letzten Antrag in Hinſicht der Meſſe mit den beygefügten 2 Liedern genehmigen, was hernach die Abführung des Honorars betrifft, ſo mag es damit auch [? vielmehr: nicht] länger als 4 Wochen dauern, ich muß hierauf dringen, da hauptſächlich zwei andere Verleger, welche die Meſſe ebenfalls wünſchen in ihren Catalog, auf eine beſtimmte Antwort mich beſtändig ſchon geraume Zeit auf eine beſtimmte Antwort des wegen bitten. — Leben ſie nun recht wohl und ſchreiben ſie mir ja ſogleich, es würde mir ſehr leid ſein, wenn ich ihnen gerade dieſes Werk nicht zu übergeben hätte.

Mit Achtung ergebenſt

Beethoven.

An ſeine Wohlgeboren
Hr. Ad. M. Schlesinger
berühmten Kunſt- u. Muſikal. Verleger
in Berlin.“

Dieſer Brief iſt der zweite aus der nicht unbeträchtlichen Zahl von wirklichen Briefen Beethovens an die Berliner Muſikalienhandlung Schleſinger, der hiermit einwandfrei zur Veröffentlichung gelangt. Ein Brief-Konzept Beethovens an dieſe für die Publikation ſeiner Werke wichtige Verlagsfirma hat G. Nottebohm in ſeinem Buche „Zweite Beethoveniana“ mitgeteilt (Seite 581 ff., 1887, zuvor bereits 1870 in der Leipziger „Allgemeinen Muſikaliſchen Zeitung“). Einen vermutlich oder wahrſcheinlich an dieſelbe Firma gerichteten Brief des Meiſters veröffentlichte L. Nohl 1870 in der „Neuen Zeitſchrift für Muſik“, den dann Th. v. Frimmel in ſeinen „Neuen Beethoveniana“ S. 123 wiedergab. Dasſelbe gilt von einem Briefe Beethovens an dieſe Muſikhandlung, den ebengenannter

Autor in der Wiener Zeitſchrift „An der ſchönen blauen Donau“ vom 1. März 1888 veröffentlicht hat. — Der erſte veröffentlichte Brief, der ſicher an dieſe Handlung gerichtet iſt, wird in Abteilung E. Seite 192 vorgeführt werden. Vorſtehender Brief iſt an den damaligen Chef der Berliner Firma, an Adolf Martin Schleſinger, gerichtet, deſſen Sohn Moritz (Maurice) Beethovens Bekanntſchaft bereits 1819 in Wien gemacht hatte. Alles Nähere über dieſe Beziehungen enthält mein Aufſatz: „L. van Beethoven, die Schleſingerſche Muſikalienhandlung und A. B. Marx“ in den Sonntagsbeilagen zur „Voſſiſchen Zeitung“ vom Juli 1887, Nr. 28, 29 und 30. Die Briefe Beethovens an dieſe Firma — deren jetziger Inhaber R. Lienau iſt — ſcheinen völlig verloren gegangen zu ſein. Nunmehr liegt wenigſtens wieder einer derſelben abſchriftlich vor. Für die Geſchichte der großen Missa solemnis in D (op. 123) iſt er ein nicht zu unterſchätzender Beitrag. Die hier erwähnten Schottiſchen Lieder erſchienen bei Schleſinger Ende 1821 als: Fünfundzwanzig Schottiſche Lieder u. ſ. w. und dem Fürſten Anton v. Radziwil gewidmet (op. 108). Dieſe Widmung war keine direkt von Beethoven ausgehende, ſondern eine nach dem freien Ermeſſen der Verlagshandlung, aber im Beethovenſchen Sinne. Die in Rede ſtehenden Sonaten ſind die drei allerletzten dieſer Gattung, in der Beethoven bis heute durchaus unerreicht daſteht: op. 109 in E-dur, op. 110 in As und op. 111 in C-moll. Die Sonate in E erſchien bei Schleſinger bereits 1821 im November mit der rechten Widmung an Fräulein Maximiliane Brentano, die in As-dur (op. 110) erſchien bei ebendemſelben im Auguſt 1822 ohne Dedikation. Die letzte aller Sonaten (op. 111) erſchien bei Schleſinger in Berlin und Paris, wieder mit einer vom Verleger ausgehenden Dedikation, diesmal an Beethovens erhabenen Schüler und Freund, den Erzherzog Rudolf. Die zweite Sonate (in As), von welcher Beethoven in dieſem Briefe ſchreibt: „ſo habe ich die Zueignung an jemanden beſtimmt, welche ich ihnen beim nächſten zuſenden werde,“ war, wie ein vorhandener Originalzettel des Meiſters beweiſt, für Frau Antonie Brentano in Frankfurt a. M. beſtimmt. Des Verlegers Recht, die Widmung der dritten Sonate (C-moll) ad libitum vorzunehmen, beſtätigt und bezeugt dieſer Brief. — Nun zur Meſſen-Angelegenheit. Um den Verlag der Missa solemnis entſtand eine wahre Hetzjagd unter den damals bekannten Verlegern, ſo daß es erklärlich erſcheint, wenn ſich Beethoven hierbei manches voreilige Wort entſchlüpfen ließ. Charakteriſtiſch iſt das Wort in dieſem Briefe: „Leben ſie nun recht wohl und ſchreiben ſie mir ja ſogleich, es würde mir ſehr leid ſein, wenn ich ihnen gerade dieſes Werk nicht zu übergeben hätte.“ (!)

Die Antwort des Berliner Verlegers muß aber gar nicht zur Zufriedenheit Beethovens ausgefallen ſein. In demſelben Jahre (1822) ſchreibt dieſer an den Verleger Peters in Leipzig unterm 26. Juli erſtaunlicherweiſe: „Schleſinger erhält auf keinen Fall mehr etwas von mir, da er mir ebenfalls einen jüdiſchen Streich gemacht hat; er gehört ohnehin nicht zu denen, die die Meſſe erhalten hätten“ (bei L. Nohl, Neue Briefe Beethovens, 1867, Nr. 240). Und ſpäterhin in einem Briefe an Schott in Mainz, der ſchließlich die Meſſe erhielt, heißt es unterm „22ten Jenner 1824“: „Schleſinger iſt auch nicht zu trauen, da er's nimmt wo immer. [?] Beide, Père et fils, haben mich um die Meſſe etc. bombardirt, ich würdigte beide keiner Antwort, da ich bei einer Muſterung ſie längſt ausgeſtoßen.“ (Nohl, Neue Briefe Beethovens, Nr. 281.) Allein des Meiſters Zorn hielt nicht allzulange vor. Es bildete ſich wieder die ſchönſte Harmonie zwiſchen ihm und der Berlin-Pariſer Muſikalienhandlung heraus. Beide, „Pére et fils“, traten wieder direkt in Beethovens Kreis ein, 1825 und 1826, und erhielten auch einige von den letzten großen Quatuors zum Verlage, das in A-moll (op. 132), im November 1825 aufgeführt, aber erſt im September 1827 erſchienen, desgleichen das letzte der fünf großen Quartette in F-dur (op. 135), das im Jahr 1826 komponiert ward.

VI.

An Anton Schindler (nicht von Jahn ſelbſt kopiert).

Dieſes Billet Beethovens an Schindler wird in der folgenden Abteilung: — Briefe Beethovens an Schindler — mitgeteilt werden.

In demſelben Quartheftchen befindet ſich auch der folgende Brief:

25. ohne Adreſſe und ohne Datum. 66

„Euer Wohlgebohren!

Ich bin die Unſchuldige Urſache, daß man ſie beläſtigt, beſtürmt hat, indem ich keinen andern Auftrag gegeben, als nur die Gewißheit des Gerüchtes, daß ſie ein Operngedicht für mich geſchrieben, zu ergründen, wie ſehr ich ihnen danke, daß ſie ſogar ſo gütich geweſen, mir dies ſchöne Gedicht übermachen zu laſſen, um mich zu überzeugen, daß ſie es wirklich der Mühe wert gefunden haben, ihre hohe Muſe für mich zu opfern — ich hoffe, ihre Geſundheit wird ſich bald beßern, auch die Meinige iſt leidend, bringt mir nur Linderung das Landleben allein, welches dieſer Tage geſchehen dürfte, und da eben hoffe ich ſie bei mir zu ſehen, wo wir uns über alles nöthige beſprechen können. — Zum Theil [?] übermäßig gedrängt beſchäftigt, zum Theil wie ſchon berührt kränklich, bin ich Verhindert dieſen Augenblick ſelbſt zu ihnen zu kommen und ihnen lebhafter, als es mit Worten geſchehen kann, das große Vergnügen auszudrücken; Faſt mögte ich ſagen, daß ich ſtolzer auf dieß Ereigniß als irgend auf eine der größten Auszeichnungen, die mir widerfahren könnten, bin.

Mit vorzüglicher Verehrung

ihr Ergebenſter

Beethoven.“

Daß der Brief an einen Dichter geſchrieben iſt, leuchtet ohne weiteres ein. Aber wer iſt es aus der Zahl der Dichter, mit denen Beethoven perſönlich befreundet war? Hier die

Serie, die etwa zur Wahl geſtellt ſein könnte: Fr. Treitſchke, v. Hammer-Purgſtall, Stoll, Theod. Körner, Zacharias Werner, Jeitteles, v. Collin, Bernard, Fr. Grillparzer, Chr. Kuffner und L. Rellſtab. Wollte man an die Zeit denken, in der Beethoven allen Ernſtes wieder daran dachte, eine neue Oper zu ſchaffen, alſo an das Jahr 1823, was mir zuerſt wahrſcheinlich vorkam, dann wäre der Brief an Grillparzer gerichtet, mit dem der Meiſter in jenem Jahre Beſprechungen wegen der Kompoſition der Meluſinen-Dichtung führte. Allein der ganze Ton, die an Überſchwenglichkeit grenzende Verehrung, welche dieſer Brief atmet, laſſen eine ſo ſpäte Zeit der Abfaſſung überhaupt nicht mehr glaubhaft erſcheinen; denn einmal ſchrieb der alternde Beethoven nicht mehr dithyrambiſch, überſchwenglich, andrerſeits ſtand Franz Grillparzers — des damals jugendlichen Dichters — Muſe noch nicht ſo hoch in der allgemeinen Wertſchätzung, daß der wortkarge Beethoven ihm gegenüber damals ſo überſchwenglich hätte ſchreiben können. Dem widerſprechen auch die vorhandenen beglaubigten Briefdokumente Beethovens an den Dichter der „Ahnfrau“ und „Sappho.“ Alles ſpricht jedoch für den berühmten Orientaliſten und Dichter v. Hammer-Purgſtall als Empfänger dieſes Briefes. Dieſen großen Gelehrten verehrte Beethoven ungemein, ſtand auch in der Zeit von 1808 bis 1810 wegen Textdichtungen im Verkehr mit ihm, worüber Briefe vorhanden ſind, die in einem ähnlich überſchwenglichen Tone geſchrieben ſind wie der hier mitgeteilte. Dann müßte der Brief aber jenen Jahren zuerkannt werden. Sonſt käme nur noch der dramatiſche Dichter v. Collin in Betracht, zu deſſen „Coriolan“ ja Beethoven bereits 1807 ſeine Coriolan-Ouvertüre gedichtet hatte. Im Jahre 1808 hatte dieſer Dichter Beethoven einen Operntext „Bradamante“ angeboten, den ſpäterhin der preußiſche Hofkapellmeiſter Reichardt in Muſik ſetzte. Auch Zacharias Werner wäre durchaus nicht von der Hand zu weiſen, da ſich Beethoven viel mit den Dichtungen dieſes ernſten Geiſtes beſchäftigte, ſich auch vieles aus deſſen Hauptdichtungen excerpierte. In dieſem Falle gehörte das Schreiben ebenfalls einer älteren Periode an, etwa den Jahren 1810 bis 1812.

Daſſelbe Doppelblatt, das unter anderm den oben mitgeteilten Brief an Kammerprokurator Varena in Graz enthält (ſiehe oben Nr. 12), beſchert uns auch folgenden Brief:

26. An Legationsrat v. Grieſinger. 67

„Euer Hochwohlgeborn.

Indem ich geſonnen bin, meine große ſchon ſeit einiger Zeit verfaßte Meſſe nicht durch den Stich herauszugeben, ſondern auf eine für mich glaube ich ehrenvollere und vielleicht erſprießlichere Art, bitte ich ſie um ihren Rath, und wenn es ſein kann um ihre Verwendung hierbey, meine Meinung iſt ſelbe allen großen Höfen anzubiethen, ſehr unerfahren in allem außer meiner Kunſt, würden ſie mich unendlich ſich verbindlich machen, wenn ſie meinem Bruder dem Ueberbringer dieſes hierüber ſich mittheilen wollten, ich wäre ſelbſt gekommen, bin aber wieder etwas unpäßlich, — von jeher gewohnt ſie als Theilnehmer an dem fortgange der Kunſt und ihrer Jünger zu betrachten, bin ich überzeugt, daß ſie nicht verſchmähen werden, meinen Wünſchen mit ihrer Theilnahme entgegenzukommen.

(Wien 7. Jan. 1823.) Ew. Hochwohlgeboren
hochachtungsvoll
ergebenſter
Beethoven.“

Georg Auguſt v. Grieſinger war Sekretär der Königlich ſächſiſchen Geſandtſchaft am öſterreichiſchen Hofe. Er iſt ein geborener Wiener, ſtarb auch daſelbſt im Jahre 1828. Für ſeinen hohen Muſikſinn ſpricht die Thatſache genugſam, daß er uns die köſtlichen „Biographiſchen Notizen über Joſeph Haydn“ gegeben hat (1810). Mit Beethoven ward Grieſinger ſehr bald nach jenes Ankunft in Wien (November 1792) bekannt und befreundet. Der Inhalt des hier mitgeteilten Briefes iſt deutlich. Im Jahre 1823 war es für Beethoven das wichtigſte praktiſche

Unternehmen, ſeine Missa solemnis in Abſchriften allen europäiſchen Höfen zu unterbreiten. Dazu bedurfte der Meiſter einflußreicher Fürſprecher. Ein ſolcher war ihm denn auch in Wahrheit Legationsrat v. Grieſinger. Denn zu den wenigen Fürſten, die auf Kopieen dieſes Meiſterwerkes ſubſkribierten, gehörte auch der Kurfürſt von Sachſen. — Bereits ein halbes Jahr vor dieſem Briefe, im Sommer 1822, hatte ſich der Legationsrat im Auftrage der Verleger Breitkopf & Härtel in Leipzig an Beethoven gewendet. So ſchreibt Beethoven unterm 26. Juli 1822 an ſeinen Bruder Johann unter anderm: „. . . auch Breitkopf und Härtel haben den ſächſiſchen Chargé d'affaire wegen Werken zu mir geſchickt, auch von Paris habe ich Aufforderungen wegen Werken von mir erhalten, auch von Diabelli in Wien: kurzum man reißt ſich um Werke von mir, welch unglücklicher glücklicher Menſch bin ich!!! — auch dieſer Berliner [i. e. Schleſinger] hat ſich eingeſtellt.“ — Der „Chargé d'affaire“, alias der Königlich ſächſiſche Legationsrat v. Grieſinger, hatte ſich in einem ſehr verbindlichen Schreiben vom 17. Juni 1822 an den Meiſter gewandt, um deſſen ins Stocken geratene Beziehungen zum Leipziger Verlegerhauſe Breitkopf & Härtel wieder lebensvoll zu geſtalten.

27. „Für die Wohlgebohrnen HH. Artaria u. Comp. 68

Sehr Beſte!

Wie ich merke habt ihr mich ſchmieren wollen, das iſt Eine Ehre, die mir zum erſtenmal in meinem Leben widerfährt, jedoch habt ihr damit Ehre eingelegt.

Wohlgebohrene!

Was die Geſchichte mit ſtorich [? unleſerliches Wort] und meinem Bruder betrift, ſo weiß ich kein Wort davon, ich vermuthe etwas von Werken, die ich ihm gegeben habe, allein, da er wenig muſikal. iſt, ſo wünſchte ich doch vollſtändig davon unterrichtet zu ſeyn, damit kein Irrthum vorfallen könne — ich

bitte ſie daher dem Ueberbringer dieſes meinem Freunde Herrn A. Schindler nur alles hierüber mitzutheilen. Wie immer
ihr Freund und Diener
Beethoven."

Dieſer nicht von Jahn ſelbſt kopierte Brief an die mit Beethoven in regſtem Geſchäftsverkehr ſtehende berühmte Wiener Muſikalienhandlung Artaria & Comp., die noch gegenwärtig beſteht, dürfte in die Zeit von 1820—1823 fallen. Der unleſerliche Name, mit dem Beethovens Bruder einen Strauß hatte, ſoll vermutlich einen Angeſtellten der Verlagshandlung bedeuten. — Auch der folgende Brief iſt nicht von Jahn ſelbſt kopiert.

28. An ? 69

„Durch Hrn Hofrath v. Moſel empfing ich einen Brief von Ihnen, welchen ich, da ich ſehr überhäuft bin, nicht gleich beantworten konnte. Sie wünſchen mir ein Werk zu widmen; ſo wenige Anſprüche ich auf dergleichen mache, ſo werde ich doch mit Vergnügen die Dedication Ihres ſchönen Werkes annehmen. Sie wollen aber auch, daß ich dabey als Kritikus erſcheine, bedenken aber nicht, daß ich mich ſelbſt muß kritiſiren laſſen! Allein ich denke mit Voltaire, ‚daß einige Mückenſtiche ein muthiges Pferd nicht in ſeinem Laufe aufhalten können‘. In dieſem Stücke bitte ich Sie mir nachzufolgen. Damit ich aber nicht verſteckt, ſondern offen, wie ich immer bin, Ihnen entgegen komme, ſage ich Ihnen nur, daß Sie in dergleichen künftigen Werken mehr auf die Vereinzelung der Stimmen achten könnten.

Indem es mir allezeit eine Ehre ſein wird, wenn ich Ihnen irgendwo in etwas dienen kann, empfehle ich mich Ihren freundlichen Geſinnungen gegen mich und bin mit vollkommenſter Hochachtung
Euer Hochwohlgeboren
ergebenſter
Beethoven."

Wien am 10t. Mai
1826.

Dieſer Brief aus dem letzten Jahre des Beethovenſchen Daſeins gehört zu den Raritäten innerhalb ſeiner Korreſpondenz.

Der Meiſter ſpricht — wie man oft mit gutem Grunde geklagt hat — ſo ſelten über ſeine Kunſt und über das, was ja damit zuſammenhängt, über die kritiſche Kunſt. Hiermit iſt denn nicht nur jenem unbekannten jungen Komponiſten eine beherzigenswerte Lehre gegeben, ſondern auch ein Vermächtnis an alle ſpäteren Kunſtjünger, wie ſie ſich zur Kritik zu ſtellen haben, und an die Muſiker insbeſondere, wie wichtig in der Tonkunſt „die Vereinzelung der Stimmen“, d. h. die ſelbſtändige Führung der verſchiedenen Stimmen im harmoniſchen Stimmgewebe, iſt. Vom Adreſſaten läßt ſich nach Beethovens Unterzeichnung nur das eine ſagen, daß derſelbe von hohem Adel geweſen ſein muß. Der Vermittler, Ignaz v. Moſel, war K. K. Hofrat in Wien, bekannter Muſikſchriftſteller, unter anderm Verfaſſer einer Biographie über den Opernkomponiſten A. Salieri. An Hofrat v. Moſel ſelbſt ſchreibt Beethoven nur „Euer Wohlgebohren!“, nicht: „Ew. Hochwohlgeboren!“; im übrigen verbanden ihn die verſchiedenſten Kunſtintereſſen mit Hofrat v. Moſel, unter anderm auch der Eifer, die italieniſchen Muſikausdrücke durch entſprechende deutſche zu erſetzen. So ſchreibt ihm Beethoven einmal: „Was mich angeht, ſo habe ich ſchon lange darauf gedacht, dieſe widerſinnigen Benennungen Allegro, Andante, Adagio, Presto aufzugeben; Mälzels Metronom gibt uns hierzu die beſte Gelegenheit. Ich gebe Ihnen mein Wort hier, daß ich ſie in allen meinen neuen Compoſitionen nicht mehr gebrauchen werde.“ Eine Zeit lang konnte Beethoven ſein Wort halten; man betrachte in dieſem Sinne zum Beiſpiel die A-dur-Sonate (op. 101), die ſeiner Dorothea-Cäcilia gewidmet iſt. Allein bald zwang ihn die künſtleriſche Einſicht dennoch, dies übereilt gegebene Wort zu zernichten.

VII.

Briefe an den Neffen Karl van Beethoven.

Die Briefe Beethovens an ſeinen Neffen und Adoptivſohn Karl bilden anerkanntermaßen das ſchönſte Denkmal für des

Meiſters wahren Edelmut und wahrhafte Großherzigkeit. Die meiſten dieſer Briefe im Original beſitzt die Berliner Königliche Bibliothek aus A. Schindlers „Beethoven-Nachlaß“. Dieſe Briefe ſind ſämtlich von L. Nohl in ſeinen Briefſammlungen veröffentlicht.

Auch der Otto Jahnſche Beethoven-Nachlaß enthält ein Konvolut von Briefen Beethovens an ſeinen Karl in Jahnſcher Abſchrift. Unter dieſen ſechzehn Nummern befinden ſich neun noch ungedruckte Briefe, die hiermit dargeboten werden.

29. Bei O. Jahn Nr. 2 (O. J. Nr. 2). 70

„Mein lieber Herzens Karl!

Ich kann dich heute noch nicht ſehen, viel zu thun! und dabei bin ich denn doch nicht ganz hergeſtellt: übrigens beängſtige dich wegen nichts; freilich bedaure auch ich deinen Vater, allein wir können ſein Andenken beyde nicht beſſer ehren als: indem du mit größtem Eifer deine Studien fortſetzeſt und dich beſtrebſt ein rechtlicher und vorzüglicher Menſch zu werden; und ich aber ſtatt ſeiner dir ganz Vater bin und du ſiehſt wie ich alles dir [das?] dieſes ganz zu ſein hiezu aufbiete.

Dein
treuer dich liebender
Onkel L. v. Beethoven.

Morgen früh
ſehe ich dich ganz gewiß
Alles ſchöne an die ganze
G—ſche Familie.“

Der Brief hat kein Datum. Dasſelbe iſt jedoch annähernd wohl zu beſtimmen. Die Empfehlungen an die „G—ſche Familie“, das iſt die des Penſionatsvorſtehers Giannataſio del Rio, von welchem bereits oben die Rede war (ſiehe Nr. 18), bedeuten uns, daß der Brief zwiſchen Februar 1816 und Februar 1818 geſchrieben ſein muß, weil ſich des Meiſters Neffe in dieſen zwei Jahren im Giannataſioſchen Inſtitute befand. Die wehmütige Erinnerung an den Vater des Neffen, alſo an Kaſpar van Beethoven, wovon der Brief erfüllt iſt, ebenſo die eigentümliche Unterzeichnung als „Onkel L. van Beethoven“ machen es wahrſcheinlich, daß dieſer Brief nicht zu lange nach dem im November 1815 erfolgten Tode von Karls Vater geſchrieben ward, alſo wohl im Jahre 1816.

30. (O. J. Nr. 6) 71

Baden am 25. Aug. [1825].

„Ich hoffte wenigſtens mag nun dieſer Tag ſo wenig von dir als von mir verdienen beachtet zu werden ein ſchreiben — doch vergebens — du brauchſt auch nicht am Sonnabend an Peters zu ſchreiben . . . willſt du anders Sonntags u. entweder früh oder gar nicht.

Dein treuer
Vater.“

Der ſich in dieſen Jahren leichtſinnig entfaltende Neffe hatte es höchſtwahrſcheinlich unterlaſſen, ſeines Vater-Oheims Namenstages irgendwie zu gedenken, nicht einmal durch „ein ſchreiben“. Der 25. Auguſt iſt nämlich der Kalendertag für den Namen „Ludwig“. Dieſen Beweis von Undankbarkeit rügt der Meiſter. — Peters iſt der Name einer Leipziger Muſikalienhandlung, mit der Beethoven in lebhafteſter Verbindung ſtand; ſie zählt heutzutage zu den erſten Firmen Deutſchlands auf dieſem Gebiete.

31. (O. J. Nr. 8.) 72

„Da du das Geld vom Erzherzog noch nicht haſt, welches arg iſt, ſo müßen alſo die 100 fl. C. M. [= Konventionsmünze] hier beyliegend zu Bedürfniſſen Einkauf zu gez.[ogen] werd., u. zu ſorgen daß alles übrige hieher in meine Hände komme — leider mußt du mit zum ſchneider — wegen der rechn.[ung] brauchſt du was, ſo nimm dir 2 fl. davon — — ade.

(Auf der Rückſeite):

Ich Endes Unterſchrieb. bezeuge, daß ich 2 quart[ette] an mich eigentümlich gebracht, wovon ich das eine ſogleich allhier mit 80 # [= Dukaten] in Gold honoriren werde, u. das andere H........ hier, in Wien für mich übernehmen und das Honorar von 80 # in Gold ebenfalls bei Uebergebung deſſelben auszahl. werd.

M. Schleſ.[inger].“

Dieſes Billet gehört wahrſcheinlich ins Jahr 1825 oder vielleicht zu 1826. Der Erzherzog iſt Erzherzog Rudolf, dem ſo viele der größten Schöpfungen Beethovens gewidmet ſind; er gehörte zu den drei Gehaltsſpendern für Beethoven. Im übrigen handelt es ſich um den Verkauf der neuen Quatuors an die Schleſingerſche Muſikalienhandlung. H. iſt der Wiener Banquier Joſeph Henickſtein, in deſſen Hauſe auch Beethoven in früheren Jahren verkehrte, um an den dortigen Muſikgeſellſchaften dann und wann teilzunehmen.

32. (O. J. Nr. 10.) 73

„Lieber Sohn!

Ich melde geſchwinde, daß ich, wenns morgen nicht regnet, ganz gewiß in Wien ſeyn werde, u. vor dem Eſſen dich abholen werde — ſey nicht bang, du wirſt väterlich empfangen werden von

Deinem treuen

Baden freitags.

Vater.“

33. (O. J. Nr. 11.) 74

„Ich bin heute abend bey dir.

am 4ten Januar B.

e je porte avec moi aussi l'argent pour votre maitre.“

34. (O. J. Nr. 12.) 75

„Wegen den Briefen iſts nötig, daß du gefälligſt ſchreibſt, wann du zu mir kommen willſt und kannſt, dein Aufſchub kann wahr ſein — ich erwarte deine gefällige Entſchließung.

B.

(Auf dem Couvert):

à une heure je vous attend surement.“

35. (O. J. Nr. 14.) 76

„Es wird mir ſehr lieb ſein, wenn ich weiß, wann du zu mir kommen willſt oder kannſt? Du weißt, daß wir wohin müſſen u. alsdann zuſammen können eſſen gehen nach deinem Ermeſſen.

Dein treuer Onkel.

Nicht ſpäter als halb Ein oder höchſtens Ein Uhr.“

36. (O. J. Nr. 15.) (Auf einem Couvert.) 77

„Faites comme vous croyez de cette lettre à S. [= Schleſinger], de donner ou que non, ce dépend tout à fait de votre intention.“

Da Beethoven des franzöſiſchen Sprachidioms nicht gerade Herr und Meiſter genannt werden kann, folge hier die Überſetzung des kleinen Billets:

„Mache mit dieſem Briefe an S. (Schleſinger), wie Du es für gut hältſt, gieb ihn ab oder nicht, das hängt gänzlich von Deinem Ermeſſen ab.“

37. (O. J. Nr. 16: „mit Bleiſtift geſchrieben bei Frl. Salomon“.) 78

„Schon um deſſentwillen, daß du mir wenigſtens gefolgt biſt, iſt alles vergeben und vergeſſen, mündlich darüber mit dir. Heute ganz ruhig. — Denke nicht, daß ein anderer Gedanke in mir als nur dein Wohl herrſche u. hieraus beurteile mein Handeln — mache ja keinen Schritt der dich unglücklich mache und mir das Leben früher raubte, erſt gegen 3 Uhr kam ich zum ſchlaffe, denn die ganze Nacht huſtete ich — ich umarme dich herzlich und bin überzeugt daß du mich bald nicht mehr verkennen wirſt, ſo beurteile ich auch dein geſtriges Handeln. ich erwarte dich ſicher heute um Ein Uhr, mach nur mir keinen Kummer u. keine Angſt mehr, leb indeſſen wohl.

Dein wahrer u. treuer Vater.

Wir ſind allein, ich laſſe deswegen H. nicht kommen um ſo mehr da ich wünſche, daß nichts verlauten möge von geſtern, komme ja — laß mein armes Herz nicht mehr bluten.“[1]

Leider mußte Beethovens Herz über den leichtſinnigen Lebenswandel ſeines zärtlich geliebten Neffen, dem er die unglaublichſten Opfer brachte, fort und fort bluten; es kam ſogar im Auguſt 1826 zu der bekannten Kataſtrophe, indem Karl van Beethoven einen Selbſtmordverſuch machte. Am Abend ſeines ſchwer geprüften Daſeins konnte Beethoven dennoch hoffen, daß ſein Neffe und Sohn eine innerliche Neugeburt erleben würde. Er ward des Meiſters Univerſalerbe und ſpäterhin ein geachteter, würdiger Staatsbürger. — H. iſt Karl Holz, der uns ſogleich beſchäftigen wird. Andrerſeits taucht in dieſem Briefe ein ſonſt in Beethovens Leben ganz unbekannter Name auf: ein Fräulein Salomon. Wer iſt dieſe Dame? Da Beethoven in ihrem Hauſe einen Brief an ſeinen Neffen ſchrieb, muß ſie wohl als mit ihm befreundet angeſehen werden.

VIII.

Briefe an Karl Holz.

Wie in der antiken Tragödie auf den Ernſt der Tragödientrilogie ein Satyrdrama folgte, das wenigſtens bei einem Aiſchylos in einem inhaltlichen Zuſammenhange mit den voraufgegangenen drei Tragödien der Didaskalie ſtand, ſo ſehen wir am Ausgange des tragiſchen Beethovendaſeins eine Art Satyrſpiel erſcheinen. Dies Satyrſpiel will uns der Verkehr des alternden Meiſters mit dem jugendlichen Muſiker Karl Holz zum Ausdruck bringen, bis ſich auch aus dieſem letzten luſtig dionyſiſchem Rauſche die Beethovenſche Seele wieder zu ihrer vollen Ätherhöhe emporſchwang. Es würde jedoch ein weſentlicher Zug an Beethovens Gemütsleben fehlen, wenn man dieſen ſeinen Verkehr mit Holz, zumal 1825—1826, nicht voll auf würdigen wollte. Darum ſind Briefe an Karl Holz, von denen nicht allzuviele ihren Weg in die bekannten Briefſammlungen gefunden haben, mit beſonderer Freude zu begrüßen. Spuren des ausgelaſſenſten Humors, wie ſie dem Tonmeiſter ſo unvergleichlich eignen, finden ihre litterariſche Beſtätigung oder Ergänzung gerade in dieſen haſtig hingeworfenen Zuſchriften an Karl Holz. Mancherlei Derbheiten des Ausdrucks nimmt man dabei gern und willig in den Kauf.

---

[1] Dieſer Brief iſt, wie ich erſt neuerdings geſehen habe, nach anderer Vorlage von La Mara in ihren „Muſikerbriefen“ (II, 16) abgedruckt, nur hier und da mit anderer Orthographie: allein ebenſo dürftig als inkorrekt erklärt. So heißt — um nur eins zu ſagen — der allbekannte Beethovenfreund Karl Holz, dort: Ferd. Holz. — Nach La Maras Angaben befindet ſich das Original im Beſitz einer Frau v. Holſtein in Leipzig. Auch dort iſt zu leſen, daß der Brief mit Bleiſtift geſchrieben iſt — aber nichts von Frl. Salomon.

Karl Holz iſt zu Wien im Jahre 1798 geboren, war alſo in der hier in Betracht kommenden Zeit (1825—1826) ein junger Mann von 27 Jahren. Holz war Beamter und Muſiker. „Bei den niederöſterreichiſchen Ständen bedienſtet,“ ſo drückt ſich Wurzbach in ſeinem großen Lexikon über Öſterreichs Celebritäten aus (IX. Teil, 1863). In den Concerts spirituels zu Wien verwendete man gern Holzens Talent. Durch dieſe 1819 von Franz Xaver Gebauer begründeten Konzerte kam Holz in den Beethovenſchen Kreis. Er hatte etwas entſchieden Geniales an ſich und wußte — wie kein andrer neben ihm — Beethoven zu feſſeln, zu Zeiten ſogar zu beherrſchen. Im übrigen mag Holz wohl ein etwas lockerer Vogel geweſen ſein. Man wird jedoch ſeine künſtleriſche, namentlich äſthetiſche Begabung erſt noch vollkommen begreifen lernen, wenn Beethovens Konverſationshefte — ein Hauptſchatz der muſikaliſchen Abteilung auf der Berliner Königlichen Bibliothek — auch nach dieſer Seite hin mehr bekannt gemacht ſein werden. In den Jahren 1825 und 1826 beherrſcht nämlich Karl Holz vollſtändig den Inhalt dieſer denkwürdigen Hefte: faſt überall begegnet man da Holz und ſeinen Ergüſſen vor Beethoven. Wurzbach ſagt noch von ihm: „Holz war im

Leben ein geiſt- und gemütvoller Mann und wußte ebenſo durch ſeine Kenntniſſe als durch ſeinen Witz zu unterhalten.“

Der Otto Jahnſche Nachlaß enthält unter anderm ein Doppelquartblatt mit 18 Briefen Beethovens an Karl Holz, ſämtlich von Jahn ſelbſt kopiert, von denen 13 ungedruckt ſind; dieſe folgen nunmehr.

38. (O. J. Nr. 2.) 79

„Ich bitte ſie ſobald als möglich zu kommen, damit wir alles Nöthige veranſtalten. Es iſt keine kleine Aufgabe, er wollte ſich ſchon früh wieder entfernen.

Eiligſt

Ihr

Beethoven.“

Mit „er“ iſt der Neffe gemeint, deſſen Wohl Beethoven jetzt häufig mit ſeinem Freunde Holz beraten mußte.

39. (O. J. Nr. 6.) 80

„Ja, ja! Das Paternoſtergäßl u. unſer . . . Direktor ſtecken ganz hübſch darin, es iſt eine hübſche Sache ums,
wenn man auch nichts dabei gewinnt.

Beſtes Mahaoni Holz!

Federn ſind uns nicht bekannt — nehmt vorlieb — Lachen erregte mir ihr Brief, ja der Tobias bleibt ein Tobias, wir wollen ihn aber doch noch vertobiaſſen. Caſtelli muß dran, das Ding wird gedruckt und geſtochen, zum beſten aller armen Tobiaſſe; ich ſchreibe Carl eben, daß er mit den Briefen an P. u. S. warten ſoll; d. h. ich erwarte alſo die Antwort des H. A. in Mannheim.

Baden am 24. Aug. [1825].

Gleichgültig dagegen, welcher Höllenhund mein Gehirn beleckt oder benagt, da es nun ſchon einmal ſein muß, nur daß die Antwort nicht zu lange ausbleibe, der Höllenhund in H. [? L.] kann warten und ſich derweil mit Mephiſtopheles (dem Redakteur der Muſikal. Zeitung) in Auerbachs Keller unterhalten, welchen letztern nächſtens Belzebub der oberſte der Teufel bei den Ohren nehmen wird.

Beſter — das erſte Quartett enthält auch 6 Stücke, womit ich dieſen Monath zu beſchließen denke — wenn mir nur jemand etwas für meinen ſchlechten Ma . . . geben wollte.

Mein Herr Bruder war auch wieder im P. N. G. Hi! Ha! aber Beſter! wir ſehen, daß alle dieſe [ge]ſchaffenen Wörter bis ins dritte vierte Glied unſerer Nachkommenſchaft ſich erhalten. Kommt Freitags oder Sonntags, kommt freitags, wo Satanas in der Küche doch am erträglichſten iſt. Leben Sie recht wohl! tauſend Dank für ihre Ergebenheit und Liebe zu mir, ich hoffe, ſie werden dadurch nicht geſtraft werden. Mit Liebe u. Freundſchaft

der Ihrige

Beethoven.

Schreibt doch wieder einmahl,
kommt! noch beſſer.“

Vorſtehender Brief iſt fragmentariſch, aber auch im Fragment ganz abweichend in L. Nohls „Neuen Briefen Beethovens“ (Nr. 292) enthalten. — Das „Paternoſtergäßl“ bedeutet bei Beethoven in ſarkaſtiſch-typiſcher Weiſe Weſen und Stätte der Muſikalienhandlung S. A. Steiner & Comp., eine Art pars pro toto. — Der „Direktor“ wird Ferdinand Piringer ſein, ſeines Zeichens Hofkammerbeamter und Violinvirtuoſe; derſelbe ward nach Gebauers Tode, 1823, Leiter der Concerts spirituels. — Caſtelli iſt der bekannte Wiener Schriftſteller, der namentlich in ſeinem dreibändigen Memoirenwerke viel Intereſſantes über Beethoven und über ſeine Beziehung zu demſelben kundgegeben hat. Jedenfalls war wieder unter Zuziehung Caſtellis ein neues Schelmenſtückchen gegen die Muſikverleger im allgemeinen, die hier das epitheton ornans „Höllenhunde“ empfangen, und gegen Tobias (das heißt Tobias Haslinger von der Steinerſchen Firma) insbeſondere ausgebrütet worden. P., S., H. A. bedeuten die Muſikalienhändler Peters, Schleſinger und Artaria. Artaria muß damals in Mannheim geweſen ſein. — Der Leipziger „Mephiſtopheles" bedeutet den Redakteur der dortigen Muſikzeitung. Die Zeitung erſchien in jenen Jahren „unter Verantwortlichkeit der Verleger" (Breitkopf und Härtel); der eigentliche spiritus rector war aber immer noch der frühere Redakteur Hofrat Friedr. Rochlitz. — Das in Rede ſtehende Quatuor iſt das in B-dur (op. 130), deſſen letzter Satz, Beethovens letzte ausgeführte Kompoſition, jedoch erſt im folgenden Jahre, November 1826, geſchrieben ward. — Die „neugeſchaffenen Worte und Ausdrücke" waren die wunderlichſten Gebilde für eingebürgerte, gut germaniſierte Muſikausdrücke: ſie ſind bei Schindler und Nohl zu finden. Einige wenige, beſonders draſtiſche Bezeichnungen oder Verdeutſchungen mögen hier ſtehen. So hieß: Arie Luſtſang, Einſang; Kanon Kreisfluchtſtück; Chor Vollſang; Konzert Tonſtreitwerkverſammlung, Tonkampf; Dilettant Kunſtzeitvertreibliebender; Fuge Tonfluchtwerk, Fluchtwerk; Muſik Tonwerkerei; Orcheſter Tongerüſt, Tonkünſtlerbühne, Tonwerkerſchar; Trompeter Schmettermeſſingwerker und ſo weiter. — „Satanas in der Küche" iſt das, was wir etwa „Küchenfee" benennen.

40. (O. J. Nr. 7.) 81

„Ganz erſtaunlichſter! erſtaunlicher!

Ihr habt euch unterſtanden, mir ſagen zu laſſen, daß ihr mich nicht werth haltet mir die Haare zu ſchneiden und mir effektive einen perſönlichen Haarſchneider ſchickt —

Ha! Das iſt zu arg, dafür 2 # Geldbuße und ein 3ter auch noch einen $^1/_2$ #, dadurch wird der eine # zu 2 # und es wird eine Salade brillant werden. Es iſt ſehr wohlgethan, wenn ſie morgen gerade zum frühſtück kommen, jedoch nicht zum ſpätſtück — betrachtet die miserabilia des Lebens. Das iſt bei weitem noch nicht alles — Alſo ſo früh als möglich; ich warte bis ſie kommen, nicht ohne den ½ # Geldbuße zu erlegen —

Euer amicus fidelis

Beethoven.“

Das neue Wort „Spätſtück“ als Gegenſtück zu „Frühſtück“ ſcheint den Weg in die Lexika noch nicht gefunden zu haben.

41. (D. J. Nr. 8.) 82

„Leſen ſie nur, hierbei folgt auch die Antwort, wie ſie ſich geziemt für dieſe unverſchämte — geben ſie den Brief nur ab, ohne ſich mit ihr einzulaſſen. Ich bitte ſie morgen ſich losſchießen zu laſſen, u. hernach zu Mittage zu kommen. für heute wäre noch das Geſchäft, die wahre Adreſſe Schleſingers ausfindig zu machen. Lebt wohl, ich hoffe was von euch zu hören.

B. d. 3. febr.“

42. (D. J. Nr. 9) 83

„Beſter! kaum bin ich zu Hauſe, ſo fällt mir ein, was ich geſtern für eine Schweinerei mag niedergeſchrieben haben, übergebt das dem Kuhlau alles übrige wißt ihr — ſchreibt baldigſt, oder kommt Donnerſtags—freitags heraus, ſchreibt aber vorher. fragt — ob die Köchin ſich auch aufs Wildpret verſteht, damit ſie in meinem Jagdrevier für mich ſchalten und walten kann.

Bei Carl wird es noch beſſer ſein, blos beim Atrappe zu drohen — mir es zu ſagen; eilt euch prestissimo mit Allem — blos bei der Freundſchaft denkt euch allezeit mich als

cantum fermum

Lebt wohl

herzlich ihr Freund

Der Wiedergefundene Beethoven.“

Vorſtehendes Billet dürfte am 3. September 1825 geſchrieben ſein. Es ſteht freilich, aber im weſentlichen inkorrekt, bei Nohl (Briefe Beethovens, Nr. 364) als „an Zmeskall“ gerichtet und auch ſachlich durchaus unzulänglich erklärt, darum habe ich das Billet hier mit aufgenommen.

In jenen Tagen war nämlich der deutſche Komponiſt und däniſche Konzertmeiſter Friedrich Kuhlau, der mit Recht unſrer klavierſpielenden Jugend noch heutzutage ſo teure Sonatenkomponiſt, in Wien. Er gelangte endlich dazu, Beethoven kennen zu lernen, und es kam auch zu einem tapferen Bacchanale in Baden, das ſehr anziehend von J. v. Seyfried im Anhange zu ſeinem Buche „Beethovens Studien“ geſchildert wird. Der Sillerywein und der Böslauer floſſen nur ſo in Strömen. Beethoven weihte ſeinem Kunſtbruder dabei den bekannten Kanon „Kühl nicht lau, nicht lau“ und ſo weiter. Und dieſer Kanon mag ihm folgenden Tages als eine „Schweinerei“ erſchienen ſein, wie er ſich im vorſtehenden Billet an Holz ausdrückt; dabei bittet er ſeinen Freund, folgende entſchuldigenden Zeilen an den deutſch-däniſchen Komponiſten zu befördern:

„Baden, am 3. September 1825.

Ich muß geſtehen, daß auch mir der Champagner geſtern gar zu ſehr zu Kopf geſtiegen und ich abermals die Erfahrung machen mußte, daß dergleichen meine Wirkungskräfte eher unterdrücken als befördern, denn ſo leicht ich ſonſt doch auf der Stelle zu antworten im Stande bin, ſo weiß ich doch gar nicht mehr, was ich geſtern geſchrieben habe.

Erinnern Sie ſich zuweilen

Ihres Ergebenſten

Beethoven m. p.“

Kuhlau hatte am Bacchanale des 2. September 1825 einen Kanon auf „Bach“ improviſiert.

Eine Stelle in obigem Billet an Holz ſteht bei Nohl in dieſer völlig ſinnloſen Weiſe: „bei Karl wird es noch beſſer ſein, bloß beim **Atrapper** zu Roſen mir es zu ſagen“, während es doch ſinngemäß, wie oben ſteht, heißen muß: „bei Carl wird es noch beſſer ſein, blos beim **Atrappe zu drohen** — mir es zu ſagen“, das heißt: ſobald ſich der Neffe wieder auf unangemeſſenen Handlungen „attrappieren“ läßt, dann ſolle Holz nur drohen, es dem geſtrengen Oheim zu ſagen. Dieſe Drohung, ſo meint Beethoven, ſollte als prophylaktiſches Mittel dienen.

An Holz

~~43. (D. J. Nr. 10.)~~

„Herr Verliebter!

Ich ſende ihnen hier die Sinfonie, bezeichnen ſie dem Ueberbringer recht das Gewölbe Haßlinger, damit Sie ihm die Sinfonie zum einbinden übergiebt, ohne ſich zu übergeben.

Könnte ich dieſen Nachmittag die Exemplare der Clementiſchen Clavierſchule abholen laſſen bei ihnen? erhalte ich eines gratis, ſo wird eins bezahlt, ohne gratis wird nur eins genommen und richtig bezahlt.

Carl bittet ſie um Cigarro, könnte nun alles dieſes und jenes in ihren Händen ſein, dieſen Nachmittag das wäre folgenreich. — wenn ſie dächten, wie nöthig es iſt, noch einmal ins Spital zu gehen mit mir, daß dieß wenigſtens übermorgen geſchieht, denn wir können noch etwas erleben, ich glaube, daß mein Herr Bruter ſicher nicht kommen wird, ſo würden ſie wenigſtens ein Viertheil ihres Ichs übermorgen [n.] Döbling führen gegen 7 Uhr zu mir zu ſchaffen — nachmittags könnte es wohl nicht ſein.

Hr. Verliebter,
ich beuge meine Kniee vor der
Allmacht der Liebe
ihr ergebenſter
B—n
†
memento mori.

P. S.
Es wäre ſchön, wenn
ſie von dem Buchbinder
erfragten, damit es
auch zweckmäßig
gebunden und aller Schmutz
hinweggeräumt werde.
V—l—t—r [= Verliebter]“

Dieſer Brief an Holz im Stadium ſeiner Verliebtheit gehört wahrſcheinlich dem Hochſommer 1826 an. — Das Hausmädchen ſoll die Neunte Symphonie zum Einbinden an T. Haslinger im Paternoſtergäßl befördern; vermutlich dasſelbe Exemplar mit der Dedikation an König Friedrich Wilhelm III. von Preußen, das jetzt im Beſitze der Königlichen Bibliothek zu Berlin iſt. — Der Spitalgang erſtreckt ſich dann jedenfalls zum Neffen hin, der im Auguſt 1826 jenen bereits erwähnten verhängnisvollen Selbſtmordverſuch unternommen hatte. — Die Clementiſche Klavierſchule, die Beethoven ſo hoch ſchätzte, war für Gerhard v. Breuning, des Meiſters „Ariel und Hoſenknopf“, beſtimmt.

44. (L. J. Nr. 11) 85

am 10. Augſt Baden.

Beſter Span!

Beſtes Holz Chriſti! wo bleibt ihr — ich blaſe den Wind nach Wien, um euch in einen Meerſtrudl hieher zu ſchaffen; wenn das Quartett nur wenigſtens bis freitags hier iſt; wirds aber noch länger, ſo ſorgen ſie doch, daß es Carl Sonntags mit ſich hieher bringt. Daß ſie aufs herzlichſte willkommen ſein werden, wenn ſie ſelbſt kommen, wiſſen ſie per se „voila quel homme de langue la moi“! mit ſtaunen höre ich, daß die Mainzer Gaſſenbuben wirklich meinen Scherz mißbraucht haben! Es iſt abſcheulich, ich kann betheuern, daß dies gar nicht mein Gedanke war, ſondern ohngefähr: nach dieſem Witze ſollte Castelli ein Gedicht ſchreiben, jedoch nur über den Namen des muſikaliſchen Tobias, mit Muſik von mir; da es aber ſo geſchehen iſt, ſo muß man es als Schickung des Himmels betrachten, es giebt ein Seitenſtück zu Göthes: Bardt — sans comparaison mit irgend einem Schriftſteller. Ich glaube aber, daß Tobias ſelbſt an ihnen etwas verſchuldet ꝛc. — voila die Rache! iſt doch immer beſſer als in den Rachen eines Ungeheuers zu gerathen! Thränen kann ich nicht darüber vergießen, aber lachen muß ich wie — kommen Sie am freitag, ſo eſſen ſie am beſten in meiner ſchlaraffen Haushaltung — am Ende bewirthe ich ihnen: heimlichen Paternoſter-Gäßler ꝛc. Piringer wird brummen, ſchreien kann er nicht, es geht ihm, glaube ich wie jemand von Schreyvogel ſagte, er kann nicht ſchreyen, noch .... — lebt wohl beſtes Holz, ſchreibt und kommt jedes zur rechten Zeit; eiligſt

Ihr Freund

Beethoven."

Die Anrede „beſter Span" in dieſem Briefe vom Jahre 1825 macht uns mit einer der zahlreichen Varianten bekannt, die ſich Beethoven aus dem Namen „Holz" zuſammenſchnitzte. Bald heißt es „Mahagoni-Holz", bald „Holz Chriſti", dann „Span vom Kreuze Chriſti" oder „*lignum crucis*", „beſtes Holz" u. ſ. w. — Die „Mainzer Gaſſenbuben" ſind nichts Geringeres als der Mainzer Muſikverleger Schott und ſeine Leute. Beethovens Zorn iſt entbrannt, weil der Verleger, zugleich Herausgeber der muſikaliſchen Zeitſchrift „Cäcilia", einen brieflichen Scherz des Tondichters über Tobias Haslinger in dieſer Zeitſchrift — ohne von ihm dazu autoriſiert zu ſein — veröffentlicht hatte. Er ließ dem Mainzer Handlungshauſe eine lange Epiſtel zukommen, — die freilich nicht von ihm ſelbſt geſchrieben, ſondern nur diktiert iſt, aber von Beethovens eigner Hand war das Poſtſkriptum (vom 13. Auguſt 1825). „Ich rechne ganz ſicher darauf, daß dieſer Aufſatz ſogleich in die Cäcilia eingerückt werde. Ihr ergebener Beethoven." Der Meiſter legte in dieſem Aufſatze entſchiedene Verwahrung dagegen ein, daß ſein freundſchaftlich mitgeteilter Scherz den Weg in die „Cäcilia" gefunden habe; Tobias Haslinger wird darin verteidigt. Im Herzen war Beethoven jedoch froh, daß es ſo gekommen war. Denn auch ſeinem Neffen Karl ſchrieb der Meiſter um dieſelbe Zeit aus Baden: „Es iſt nicht in der Ordnung, daß die Mainzer ſo etwas gethan haben; da es aber einmal geſchehen iſt, ſo ſchadet es nicht. Unſer Zeitalter bedarf kräftiger Geiſter, die dieſe kleinſüchtigen, heimtückiſchen, elenden

Schufte von Menſchenſeelen geißeln — ſo ſehr ſich auch mein Herz einem Menſchen wehe zu thun dagegen ſträubt. Auch war es bloß Scherz und gar nicht mein Gedanke, ſo etwas gedruckt zu wiſſen.“ Übrigens iſt der Tobiasſcherz aus der „Cäcilia“ auch in Nohls Briefen Beethovens (Nr. 328) abgedruckt und demnach zu beurteilen.

45. (L. J. Nr. 12.) 86

„am 9. Sept. 1826.

Sehr werther!

Man ſieht, was beſſere und reinlichere Luft wie auch die frauen wirken, denn kaum in 3 Tägen iſt ihre [= Ihre] Eisrinde ſchon aufgethaut, dies merke ich an ihrem [= Ihrem] geſtrigen Brief, denn der vom 7. Septbr. iſt wie ein gedörrter Fiſch —, ich erhielt ihn erſt geſtern Abends, da ich mich geſtern der kühlern angenehmern Luft wegen in Nußdorf befand; ich würde auch nach Baden kommen, vielleicht komme ich auch morgen; in Anſehung der Wohnung möchte ich doch nachſehen, allein ich habe die Correktur für des Königs Majeſtät zubeeiligſt zu beenden. C. will durchaus zum Militär, er ſchrieb, ich ſprach ihn auch, es wäre doch beſſer, daß er erſt in einem militäriſchen Inſtitute wie Neuſtadt unterkäme; kommen ſie mit ihrer Geſellſchaft dorthin, ſo hätten ſie nur Oberſt Faber allda zu befragen: ob die Jahre hier auch ſo gerechnet werden? ich glaube nicht, denn man bezahlt dort, und C. kann gleich als Offizier austreten, denn lange Cadet zu ſein, halte ich nicht für gut, und wollen wir, daß er ſo Offizier werde, ſo muß man die Offiziersgage ihm erfolgen, und nebſtbei noch darauf legen, daß er leben kann; als Zuchtling darf er doch auch nicht behandelt werden, — Uebrigens bin ich gar nicht für den Militärſtand! ſind ſie da, ſo muß alles jetzt per extra Poſt gehen. Ich bin ermüdet und lange wird mich die freude fliehen, die jetzo und noch künftigen ſchicklichen Ausgaben müſſen mir Sorge machen, alle Hoffnungen verſchwinden! ein Weſen um mich zu haben, welches ich hoffte wenigſtens in meinen beſſeren Eigenſchaften mir zu gleichen!

freuen ſie ſich ja recht draußen, lernen ſie die Füllhörner der alles bezaubernden Natur, und Montags hoffe ich ſie gewiß wieder zu ſehen und zu umarmen

wie immer dankbar
der Ihrige
Beethoven.“

Das iſt jedenfalls der einzige „Militärbrief“, den wir von Beethoven haben, der zugleich als anſchauliches Bild ſeiner damaligen tiefen Hoffnungsloſigkeit daſteht: denn alle ſorgfältige Saat für den geliebten Neffen hatte keine guten Früchte gezeitigt. Trotz Beethovens Abneigung für den Militärſtand kam es doch mit Karl dahin. Der Verwendung des Feldmarſchallleutnants Baron v. Stutterheim verdankte es Beethoven, daß ſein Neffe in deſſen Regiment in Iglau Aufnahme finden konnte. Zum Danke dafür widmete ihm der Tonmeiſter das wunderſame Cis-moll-Quatuor (op. 131). Noch etwa vierzehn Tage vor ſeinem Hinſcheiden ſchrieb er deswegen an den Verleger Schott (am 10. März 1827): „Es (das Quartett) muß dem hieſigen Feldmarſchalllieutenant Baron v. Stutterheim, dem ich große Verbindlichkeiten ſchuldig bin, gewidmet werden. Sollten Sie vielleicht die erſte Dedikation ſchon geſtochen haben, ſo bitte ich Sie um alles in der Welt, dieß abzuändern, und will Ihnen gern die Koſten dafür erſetzen.“ Das Werk ſelbſt erſchien erſt nach Beethovens Tode, im April 1827. Des „Königs Majeſtät“ hier iſt König Friedrich Wilhelm III. von Preußen, welchem die IX. Symphonie mit Chören gewidmet ward.

46. (D. J. Nr. 13.) 87

„Die Schweſter von der Schweſter kommt heute zu ihnen; ſie hat mir geſtern ein Zeugniß gegeben, non hai danaro, geben ſie ihr alſo das Drangeld, zugleich ſagen ſie ihr, daß ſie 100 fl. jährlich und wöchentlich 36 Kr. Brotgeld habe, dieß alles habe ich geſtern vergeſſen. Bringen ſie doch das übrige vom Quartett mit dem B mit — ich könnte dieſe Nacht, da ihre Eltern ſie auf die Welt beförderten, und wie viel Schweiß es ſie gekoſtet, ein ſolches erſtaunliches Machwerk ans Tageslicht zu bringen, ich gratulire zum Daſeyn — wie? warum? ꝛc. Die Rätſel löſen ſich von ſelbſt. Heut zu Tiſche ſehe ich ſie,

der ihrige

Beethoven.“

Ein Dienſtboten- und Geburtstagsbrief; natürlich muß es **non ho danaro** heißen.

47. (C. J. Nr. 14.) 88

„Dieß für den Magiſtrat — krank zu ſein unter einer ſolchen und einem ſolchen Gaßen-Menſchen, welch Schickſal.

Die Angekündigte iſt nicht gekommen, vielleicht auch, daß man ſie mit Fleiß nicht vorgelaſſen; am beſten iſts die G . . . [= Gans] um die Zeit, wenn Sie bei mir ſind, zu mir zu beſcheiden. Es wäre ein wahrhaftes Glück, endlich eine taugliche zu finden! — Bringen Sie doch einige Bogen ſchönes Briefpapier, wie auch Zündhölzl z. B. bei **Rossini** am Stefansplatz. Geplagter Odoardo! Die Gans kann keinen Gerſtenſchleim machen. Heilig iſt das Vieh! ſolche Menſchen. Leben ſie wohl bis zu Tiſche.“

48. (C. J. Nr. 16.) 89

„An Sr. Wohlgeb. Hr. v. Holz.

Beſtes lignum crucis.

Wir brechen höchſtens in einer 4tel Stunde durch den Boden oben durch und ihr werdet mich auffangen, ruht euch indeſſen aus.

B.“

49. (C. J. Nr. 17.) 90

„Span vom Holz Chriſti hat noch die Fehler, welche kein Menſch macht zu corrigiren. Holz iſt übrigens anzuſchüren.“

Vielleicht ſoll damit ſcherzhafterweiſe angedeutet ſein, daß Holz zum Verbrennungstode verurteilt iſt.

50. (D. J. Nr. 18.) 91

„Für Herrn v. Holz.

Eines beſonderen Zufalls wegen bitte ich Sie, wenn Sie ausgehen zu hinterlaſſen, wo ich Sie Vormittags finde? Auf jeden Fall ſehe ich Sie zu Mittag.

Der Ihrige

Beethoven.“

Aus anderer Quelle ſind noch 2 Briefzettel an Holz mitzuteilen.

51. „Für Seine wohlgebohr. H. Holtz: 92

bei der Hitze iſt es wohl am beſten, wenn Sie in das bewußte Wirtshaus in die Roſſen [?] kommen, gerade der Straße gegenüber, wo Rampel wohnt: um $^1/_2$ zwei Uhr.“

Dieſe Worte auf dem Umſchlage eines ſonſt nicht vorhandenen Briefes zu leſen, ſtellen ſich alſo als ein Poſtkriptum dar. Ich habe ſie nach dem Original in den „Monatsheften f. Muſikgeſchichte“, 1896 Nr. 4, S. 32, in der genannten Studie über die „Beethoven-Autographe“ veröffentlicht. Bei mir unter Nr. 80: Briefe und Notizen (80 f.). Aus derſelben Quelle auch (Nr. 80 K; Monatshefte l. l. S. 33):

52. Zettel für H. Holtz. 93

„An Piringer, wie es ſich gehört, iſt's geſchehen. Die Hexenhöhle p. n. wird angezündet — wenns möglich, den Schneider heute zu ſchicken und wenns ihr weg erlaubt, Zund Hölzchen — Vom ausgehen keine Rede, vielmehr vom eingehen zum ewigen Heil.“

Beide Zettel gehören der Zeit 1825—1826 an. Von Direktor Piringer war bereits die Rede. — p. n. iſt gleich Paternoſter-Gäßchen, die Wohnſtätte der Muſikfirma Steiner & Comp. In der letzten Zeit des Meiſters, zumal nachdem er gegen

Ende des Jahres 1826 ſehr krank aus Gneixendorf, der Beſitzung ſeines Bruders Johann, nach Wien zurückgekehrt war, trat Karl Holz mehr und mehr in den Hintergrund, um älteren und ernſteren Freunden, wie Stephan v. Breuning und auch Anton Schindler, Platz zu machen. Karl Holz ſtarb am 9. November 1858 zu Wien, im ſechzigſten Lebensjahre, ohne die Aufgabe erfüllt zu haben, wozu er ſehr wohl befähigt und auch von Beethoven auserleſen war: die Biographie ſeines Freundes und Meiſters Ludwig van Beethoven zu ſchreiben.

In den „Monatsheften für Muſikgeſchichte“ in der genannten Autographen-Arbeit habe ich noch folgende unbekannte Briefchen und Zettel veröffentlicht:

53. An Bäuerle, Red. der Wiener Theaterzeitung, 94
vom Jahre 1824.

„Ew. Wohlgeboren! in einigen Tagen werde ich die Ehre haben, meine Schuldigkeit zu zahlen [?tragen?], ich bitte ſie die Anzeige von meiner ak. [ademie] in ihr geſchätztes Blatt aufzunehmen.

ihr ergebenſter Diener

Beethoven.“

Siehe „Monatshefte“ 1896, S. 47, aus Schindlers Beethoven-Nachlaß, Mappe I, Nr. 29. Das fakſimilierte Briefchen bezieht ſich auf die großen Muſikakademieen im Mai 1824. Schindler hat dem Fakſimile die Bemerkung beigegeben: „Das Original habe ich H. Fidèle Delcroix, Dichter in Cambrai, verehrt.“

54. Beethoveniches Excerpt. 95

„Alle Sterblichen Menſchen der Erde nehmen die ſänger || billig mit Achtung auf und Ehrfurcht, ſelber die Muſe || lehrt ſie den hohen Geſang, und waltet über die Sänger.“[1]

„Homers Odüſſee von Voß 8ter geſang“ (Vers 479—481).

---

[1] Der Urtext lautet:

Πᾶσι γὰρ ἀνθρώποισι ἐπιχθονίοισιν ἀοιδοὶ
τιμῆς ἔμμοροι εἰσι καὶ αἰδοῦς, οὕνεκ' ἄρα σφέας
οἴμας μοῦσ' ἐδίδαξε, φίλησε δὲ φῦλον ἀοιδῶν.

Bekanntlich hat Beethoven Homers Odyſſee fleißig ſtudiert und vieles darin angemerkt, wie wir ſattſam aus Schindlers Beethovenbiographie wiſſen. Dieſes Excerpt Beethovens iſt in den Autographen unter „Briefen und Notizen“ (bei mir Nr. 80a) enthalten.

55. Dieſelbe Hauptnummer (bei mir 80i) enthält 96
folgende Anfrage:

„Was braucht man für einen Stempelbogen, um eine Quittung über 600 fl. darauf zu ſchreiben?“ Ebendort

56. Das Fragment: 97

„100 damit die Inſtrumentalmuſik nicht von den ratſchen und Trommelmaſchine verdunkelt werden“ ꝛc. (bei mir Nr. 80n, Monasthefte 1896 a. a. O. S. 34). So beginnt in Wahrheit ein abgeſchnittener Zettel: bei La Mara aber[1]) alſo: ... „damit die Inſtrumental-Muſik nicht von den Bratſchen [?!?] und Trommel-Maſchinen verdunkelt werde“ ꝛc. Alſo Bratſchen und Trommelmaſchinen! Von einem Inſtrumente, genannt Ratſchen (frz. Crécelle), ſcheint La Mara keine Ahnung zu haben. Und doch iſt hier von Beethovens Schlachtſymphonie die Rede, worin die Hervorbringung des Kleingewehrfeuers (alſo die Ratſchen) eine bedeutende Rolle ſpielen. Flugs werden aus den Ratſchen Bratſchen gemacht. Ganz ebenſo irrig in La Maras Buche: Klaſſiſches und Romantiſches aus der Tonwelt, Leipzig 1892, S. 73.

---

[1]) In den „Hamburger Signalen“ 1890 (20. Januar ff.): Ungedruckte Briefe Beethovens, als Nr. 6.

D. Briefe Beethovens an Anton Schindler

Von den 73 Originalbriefen Beethovens an A. Schindler, die zum Beſitzſtande der Königlichen Bibliothek zu Berlin gehören, habe ich die in L. Nohls Briefſammlungen nicht enthaltenen Briefe bezw. Billets in den „Sonntagsbeilagen zur Voſſiſchen Zeitung" vom 28. Juli, 4. und 11. Auguſt 1889 veröffentlicht. Der Grund, der mich veranlaßte, in dieſer Buchausgabe ungedruckter Beethovenbriefe alle 73 Briefe mitzuteilen und zu erläutern, iſt darin zu ſuchen, daß kaum ein einziger dieſer Briefe von Nohl korrekt wiedergegeben iſt. Es wird jedesmal angemerkt werden, wo irgend einer dieſer Briefe in Nohls Beethovenbriefen zu finden iſt: dabei ſoll auch auf die Abweichungen vom Originaltext hingewieſen werden.

Die Briefe Beethovens an Schindler bieten ein recht mannigfaches Intereſſe dar. Die meiſten von ihnen gehören den Jahren 1823 und 1824 an und beziehen ſich vornehmlich auf Beethovens Subſkriptionsangelegenheit mit ſeiner Missa solemnis in D. (op. 123); im ganzen reichen dieſe Briefe jedoch von 1820—1827. — Beethoven in ſeinem Herrſcherbewußtſein ſchlug Schindler gegenüber meiſt einen Ton ſouveränſter Machtherrlichkeit an, den jedoch der Briefempfänger nicht im geringſten übel vermerkte; benahm die humoriſtiſch liebenswürdige Form dieſem Herrſchertone doch jeden bitteren Stachel. Faſt unerſchöpflich zeigt ſich Beethovens Phantaſie in ſeinen Anreden und Adreſſenbildungen an ſeinen unermüdlichen Genoſſen in Freuden und Leiden. Ja —, gewiſſe Derbheiten in den Anreden, die Beethoven nur durch Anfangsbuchſtaben andeutete, hat Schindlers ſorgfältig nachhelfende Hand erſt völlig ausgeſchrieben. So wird Schindler beſonders häufig als „Samothrazier“ oder als „Samothraziſcher L—k“ angeredet; in all derartigen Briefen hat jedoch Schindler die Lücken nach den Initialen ſorgfältig ergänzt, demnach ſtatt „L—k“ ſtets vollſtändig hingeſchrieben: „Lumpenkerl“, alſo „Samothraziſcher Lumpenkerl“ u. dergl. mehr.

Der Ausdruck „Samothrazier“, der ſo oft in dieſen Beethovenbriefen vorkommt, mag gleich hier an der Hand Schindlers erklärt werden. Beethoven wollte hiermit auf die ſamothraziſchen Myſterien in Griechenlands Kulturleben anſpielen, die ja zum Teil auch auf Muſik begründet waren. Schindler wird im allgemeinen damit als einer der Wenigen bezeichnet, die mit Beethovens Kunſtmyſterien wohl vertraut waren; ferner drückt das Wort auch das Eingeweihtſein in des Meiſters Lebensvorgänge aus. Wie dann andrerſeits dem Zöglinge der helleniſchen Myſterien „Silentium“ auferlegt war, ſo ſollte auch Schindler durch derartige Anſprachen immer aufs neue daran gemahnt ſein, daß er Stillſchweigen zu beobachten habe. Für jene reale Seite der Beziehungen zwiſchen Meiſter und Jünger hatte erſterer jedoch nicht ſelten eine andere Ausdrucksweiſe in Bereitſchaft, — er nannte Schindler nämlich auch gern „Papageno“; denn wie der komiſche Held der Mozartſchen Zauberflöte, ſo ſollte auch Schindler ſymboliſch mit einem Mundſchloſſe verſehen ſein. — Das ſamothraziſche Element hing auch mit Beethovens Vorliebe für alles helleniſche Weſen zuſammen; auch in dieſen ſcherzhaften Anreden verrät er — ohne alle Affektation — eine genaue Kenntnis des klaſſiſchen Altertums. So heißt Schindler nicht allein Samothrazier, ſondern wohl auch L—k—l von Samothrazien, „Samothraziſcher L—k—l von Epirus und von Brunduſium“ u. dergl. mehr. — Auch auf den Adreſſen an Schindler trieb der Beethovenſche Humor die luſtigſten Blüten. So wird wohl einmal adreſſiert: „Herrn A. von Schindler, Mähriſcher Schädel“, oder „Pour Monsieur Papageno de Schindler“, oder „A monsieur de Schindler, premier membre engagé et attaché aux Faubourg de J—stadt“ [= Joſephſtadt], oder „Per il Signore Nobile Papageno Schindler“ und derartiges mehr.

Dieſe 73 Briefe werden nach einer ungefähr ſtimmenden chronologiſchen Ordnung vorgeführt, daneben folgt die Nummer, wie ſie auf dem Originalmanuſkripte in Mappe II des Schindlerſchen Beethovennachlaſſes von der Bibliothek-Verwaltung angegeben iſt, ferner noch die Numerierung mit Rotſtift, wie ſie von Schindler herrührt (r = Rotſtift).

Jeder Herausgeber dieſer Briefe iſt dem Adreſſaten Schindler zu doppeltem Danke verpflichtet, einmal, weil er viele der teilweiſe oder ganz unleſerlich geſchriebenen Briefe Beethovens rückwärts oder zur Seite kopiert hat; ferner, weil er mancherlei wertvolle Randgloſſen zu verſchiedenen Briefen gegeben hat. — Zeichnet ſich Beethovens Handſchrift ſchon im allgemeinen gewiß nicht durch Deutlichkeit aus, ſo gilt dies in beſonders hohem Maße von den Briefzetteln an Schindler. Selbſt einem vollkommen mit Beethovens Handſchrift und Lebensgang Vertrauten iſt es nicht ſelten unmöglich, des Meiſters Hieroglyphen zu entziffern.

1. (Nr. 21 des Manuſkripts = Mſ.; Nr. 39 mit Rotſtift = r.) 18 1823. [I. Quartal.]

„Sehr beſter! Gemäß folgenden Hati-Scherif habt ihr euch um halb 4 Uhr heute Nachmittag im Mariahilfer Kaffeehauß einzufinden, um euch über verſchiedene ſtrafbare Handlungen zu vernehmen — ſollte dieſer H. S. euch heute nicht finden, ſo ſeid ihr morgen um halb 2 Uhr verpflichtet, euch bei mir einzufinden, wo ihr nach genoſſenem Waſſer u. Brodt euch in einen 24ſtündigen Arreſt zu begeben habt.

L. V.!! ≡ Bthven.“

Adreſſe: „à Monsieur de Schindler, premier membre engagé et attaché aux Faubourg de J-stadt.“

Der Ausdruck Hati-Scherif (abgekürzt H. S.) iſt in Beethovens Briefen an Schindler und an andere ein häufiges Vorkommnis. Ein Hattiſcherif (Hatti Humayum „heilige Schrift“) iſt bekanntlich eine Kabinetsordre mit dem Namenszuge des

Sultans, die ohne weiteres vollzogen werden mußte. Da es nun der Beethovenſchen Natur wohl anſtand, ſeinen Jüngern und ergebenen Freunden gegenüber im Stile der Majeſtät zu reden, ſo bediente er ſich auch gern des Wortes „Hatiſcheriff", um anzudeuten, daß es gegen eine ſolche Verfügung keinerlei Einſpruch gab. — L. V. bedeutet: Lumpenkerl vale (lebe wohl).

2. (Nr. 24 Mſ., Nr. 45 r.) 1823. (I. Quartal.) 99

„Ich gehe jetzt ins Kaffeehauß, wo ſie hin kommen können — nur 2 arten gibt's mit der Meſſe, nemlich, daß der Verleger ſelbe vor Tag u. jahr nicht herausgiebt, oder wo nicht, ſo können wir keine Subscription annehmen.

Ich erſuche, dieſe ſeelige ſuppe zu koſten, welche die Haus.[hälterin] bereitet hat."

Die Suppen bildeten in Beethovens Haushaltung eine beſonders wichtige Rolle, ja man kann ſagen, daß der Tondichter ſich eine Art Suppen-Mantik zurechtgelegt hatte. War einmal eine Suppe von ihm verurteilt, dann gab es keine Remonſtration dagegen, die Suppe blieb nun einmal ſchlecht. Hatte Schindler einmal eine verworfene Suppe für gut erklärt, dann bekam er wohl noch nach längerer Zeit einen Zettel des Inhalts: „Das Urtheil über die Suppe achte ich nicht im mindeſten, ſie iſt ſchlecht." Aber Beethoven ſchloß vom Suppenkochen auch auf die Gemütsbeſchaffenheit ſeiner Köchin oder Haushälterin. Wer keine reine Suppe kochen kann, der hat auch kein reines Herz: das war ein feſtſtehendes Dogma im Lebenskatechismus des einzigen Beethoven.

3. (Nr. 27 Mſ.; in Dr. Nohls Briefen Beethovens vom J. 1865, 100
Nr. 260 ganz lückenhaft abgedruckt. 1823. (I. Quartal).

„Hier folgt der Brief an den H. v. Obreskow. Gehen ſie nur damit hin u. ſagen ſie, was das Geld betrifft ſo braucht man mir nur eine quittung zu ſchicken, wofür man als dann, ſobald ich ſelbe hinſchicke, das Geld dem Übergeb.[er] der Quittung geben kann — ſobald ich dieſes Geld erhalte, erhalt. ſie gleich 50 fl. W. W. für ihre Bemühungen; nichts ſprechen als das nötige, denn man hält ſich darüber auf, — ebenfalls nicht ſprechen von nicht-fertig-ſein der Meße, welches nicht wahr iſt, denn die neuen Stücke ſind nur Zugabe — verſchonen ſie mich mit allem Übrigen —

Meiſter des papageno
leben Sie wohl.“

[Rückwarts.]

„Ihre Wohnung habe ich angegeben ſagen ſie nur unvermerkt — vi — an welchem Orte, wie Frankreich das Geld auch nur an Sie geſchickt habe.

[Links] de.

„wenn es nötig, — denken Sie immer, daß dergleichen Perſonen die Majeſtät ſelbſt vorſtellen.“

Herr von Obreskow war damals mit der Leitung der ruſſiſchen Geſandtſchaftsgeſchäfte betraut; der Geſandte ſelbſt war abweſend. Man begreift leicht, daß es ſich hier wie bei ſo vielen Billets des Jahres 1823 um die Subſkription auf die Messa solemnis handelt. — Die Schindler von Beethoven zugeſagten 50 Fl. Wiener Währung werden uns ſpäterhin noch ein wenig beſchäftigen. — Die getrennten Silben des Wortes: Vide (vi—de) dienen in Beethovens Briefen und ſonſtigen Manuſkripten immer dazu, allerlei Vergeſſenes, Einſchaltungen zu kennzeichnen.

1. (Nr. 19 Mſ., bei L. Nohl a. a. O. wird unter Nr. 297 nur der Schlußſatz inkorrekt mitgeteilt.) 1823. (I. Quartal.) 101

[1]„Zu Schlemmer gehen ſie nicht mehr, Karl geht morgen früh ſelbſt hin — Den Pränumerationsbogen für Fürſt Esterhazi, obſchon zugemacht, bitte ich mir herzuſchicken. Ich habe eine andere beſſere Idee über die Sache, indem ich ſelbſt an

---

[1] Vor den Worten „Zu Schlemmer“ ſind etwa 6 Zeilen ganz durchſtrichen; alles iſt unkenntlich gemacht.

ihn ſchreiben will, da ich aber mit der Einladung nicht zufrieden, ſo will ich ſelbe ſelbſt ändern.

Wenn ſie mir ſchreiben, ſo ſchreiben ſie mir nur gerade, wie ich ihnen, ohne Titel, ohne Anrede, ohne Unterſchrift. Vita brevis, Ars longa. Es braucht auch nicht ausführlich,[1]) nur gerade was nötig iſt.“ —

Der hier genannte Schlemmer war Beethovens langjähriger wohlgelittener Kopiſt. Kein anderer als Schlemmer verſtand es ſo meiſterlich, Beethovens ſchwer leſerliche Notenſchrift zu entziffern. — Karl iſt des Meiſters Neffe. — Das eigene Anſchreiben an den Fürſten Eſterhazy hinſichtlich der großen Meſſe unterließ Beethoven dennoch; dieſer Fürſt gehörte in Wahrheit auch nicht zu den Subſkribenten auf die Missa solemnis in Manuſkript.

5. (Nr. 57 Mſ., bei L. Nohl Nr. 261 fehlt der Schlußſatz; 102 dieſes Billet iſt von Schindler nicht kopiert.) 1823. (I. Quartal; vielleicht ſchon vom Ende 1822.)

„Ich erſuche Sie höflichſt dieſe Einladung auf dem hier überſchickten Papier ſauber zu ſchreiben. Karl hat zu viel zu thun, ich werde ſelbe Mittwoch früh abholen[2]) laſſen.

„Um Grillparzers Wohnung bitte ich ſie, vielleicht daß ich ihn ſelbſt beſuche, wegen der 50 noch etwas geduld, da es nicht möglich iſt, woran ſie übrigens ſelbſt mit ſchuld ſind.

Machen ſie auch ein Couvert um die Einladung, ich werde das Zumachen hier beſorgen.

Ihr Bn.“

Im Winter 1822—23, nachdem die neue Vorführung der Fidelio-Oper mit Wilhelmine Schröder im November 1822 ſo hohen Enthuſiasmus erweckt hatte, machte die Adminiſtration des

---

[1]) So entſpricht es dem Sinne, wie es auch Schindler wiedergiebt; genau genommen ſteht jedoch „figürlich“ da.

[2]) Nohl hat hier „abgehen“ geleſen.

Kaiſerl. Operntheaters unſerm Meiſter den Antrag, eine neue Oper für dieſes Theater zu komponieren (vgl. A. Schindlers Beethoven III. Aufl. II, 47). Zu den Dichtern, die jetzt ihre Operntexte an Beethoven gelangen ließen, gehörte auch Franz Grillparzer, der ſein eben vollendetes Opernbuch „Die ſchöne Meluſina“ einſandte. Auf dieſe Weiſe ward der bedeutſame Verkehr zwiſchen dieſen Jüngern Apollos eingeleitet. — In betreff der 50 Gulden wolle man oben in Nr. 3 dieſer Briefe nachleſen.

6. (Mſ. Nr. 59; bei L. Nohl a. a. O. Nr. 262; von Schindler 103
nicht kopiert.) 1823 (I. Quartal).

„Ich Schicke ihnen das Buch von K., welches außerdem daß der erſte Akt etwas lau iſt, ſo vorzüglich geſchrieben iſt, daß es eben nicht einen der erſten Komponiſten brauchte — ich will nicht ſagen, daß es eben grade für mich das Paſſendſte wäre, jedoch wenn ich mich von früheren eingegangenen Verbindlichkeiten loßmachen kann, wer weiß, was geſchehen könnte —— oder geſchehen kann.

Eiligſt Ihr freund Beethoven[1]

Beſtätigen ſie mir gütigſt den Empfang.“

Wieder iſt hier vom neuen Opernprojekt die Rede. Diesmal iſt der Librettiſt Fried. Aug. Kanne, Komponiſt und Dichter, ein origineller Duzbruder Beethovens. —

7. (Mſ. Nr. 62; von Schindler nicht kopiert, jedoch mit Tinte 104
überzogen.) 1823 (I. Quartal).

„Ich bitte Sie, beſtellen Sie heute noch ihren ſchuſter daß er ſich morgen gegen 12 Uhr ins Inſtitut begebe und dem Karl Überſchuh anmeße.

— ich hoffe, es iſt Alles gut ausgegangen.“ —

8. (Mſ. Nr. 64; von Schindler nicht kopiert.) 1823 (wahr- 105
ſcheinlich Ende April oder Anfang Mai).

„Das beigefügte zeigen ſie Baron Müller — im notfalle können ſie ſagen, daß der Schuft L. auch nicht mehr als 400 fl. bezahlt hätte —

---

[1] Dieſe Schlußformel fehlt bei Nohl.

Schreiben ſie gefälligſt einige Worte, wenn ſie Baron M. gefunden haben geſtern Abend. Auf jeden Fall geben ſie das beigefügte ſo ſchnell als möglich dem Baron M. ——— "

Den Namen L. ergänzt Schindler in „Lichnowsky"; das mag wohl ſo ſein, wenigſtens ſtimmt der charakteriſtiſche L-Buchſtabe. Iſt das richtig, dann iſt der Graf Moritz von Lichnowsky darunter zu verſtehen. — Beethoven war es jetzt um eine paſſende Sommerwohnung zu thun — und Baron Müller von Pronay hatte eine reizende Villa in Hetzendorf. Die Unterhandlungen wegen des Preiſes riefen nicht geringe Emotionen vor. Der Meiſter bezog die Villa im Mai, wo bereits allerlei Skizzen zur Neunten Symphonie entſtanden: allein einige Monate darauf litt es den Tondichter hier nicht länger, wie es Schindler verſichert — „weil der Baron immer tiefe Complimente vor ihm mache, ſo oft er ihm begegne". Dasſelbe Thema behandelt der folgende Brief.

9. (Mſ. Nr. 65; 51 rot; nicht copiert.) 1823. (Dieſelbe Zeit 106
wie vorige Nummer.)

„Ich erſuche Sie höflichſt zu ſagen, warum dieſe Hetzendorf-Angelegenheit noch nicht geſtern geendigt konnte werden — weswegen der H. Bar. Müller heut' um 8 oder 12 Uhr zu mir kommen will? Zugleich erſuche ich ſie mir die Wohnung des Bar. Müller und der Gräfin anzuzeigen.

Beethoven.

„Gnaden braucht es keine, ſondern Geſetze u. recht entſcheiden hier ohne rückſicht."

10. (Nr. 35b Mſ.; Nr. 22 r.) 1823 (I. Quartal). 107

„Außerordentl.[ich] beſt.[er]

„Morgen erſt zu G., ich muß erſt ſehen was ich an ihn geſchrieben.

Lebt wohl bis zu Mitag. Euer B-n."

G. iſt, wie uns Schindler dort aufklärt, der Graf von Gallenberg, Gatte der ehemaligen Herzensgeliebten Beethovens, der Gräfin Giulietta Guicciardi. Graf Gallenberg hatte 1823 die Aufſicht über das Muſik-Archiv des Kärnthnerthortheaters. Beethoven, der mit Karl Maria von Weber über eine Aufführung des Fidelio — bereits im Februar d. J. — korreſpondierte, wollte nämlich die Partitur ſeiner Oper zur Einſicht haben. Bei dieſer Gelegenheit machte Beethoven ſeinem Jünger die bekannten Mitteilungen über ſein ehemaliges Verhältnis zur Gräfin Guicciardi, wie ſie uns in einem Konverſationshefte des Jahres 1823 aufbewahrt ſind.

11. (Mſ. Nr 36; 34 rot.) 1823 (I. Quartal). 108

„L——K——l!

„Es wird im Diab. inſtrument gar nichts geändert, als daß man nur die Zeit, wann Sie die Meſſe von mir erhalten, noch unbeſtimmt läßt, — übrigens ſollen ſie ſich auf meine rückſichts-liebe verlaſſen: — das Manuſcript der Var. brauchte ich nur einige Stunden Abends, oder wie es di[abelli] am gelegenſten, denn wenn auch D. in 3 Wochen fertig iſt, ſo hat Engl.[and] Zeit genug, ſelbe zu ſtechen, da doch ſobald kein Exem.[plar] hinkommen kann und es zu meinem Vortheil gereicht: denn wahrhaftig, bei allem braucht es noch Viel, bis ich nur einigermaß. bequem leben kann ——— ſei kein papageno, Vergeßt nicht den Tiſchler, Hauptl—K—l.“

Unter „Diab. inſtrument“ iſt der Verlagsvertrag zwiſchen dem Meiſter und Anton Diabelli hinſichtlich der 33 Klaviervariationen (op. 120) über ein Diabelliſches Walzerthema zu verſtehen; ſie waren auch für England an einen Londoner Verleger verkauft. —

12. (Nr. 42 Mſ.; 14 r.) 1823 (I. Quartal). 109

„Sehr beſter — der Hofdienſt iſt erſt um $^1/_2$5 uhr —, ihr könnt alſo nach dem ſpeiſen zu mir kommen; das Urtheil über die Suppe achte ich nicht im mindeſten, ſie iſt ſchlecht.“

Der „Hofdienſt“ beſtand, wie Schindler erklärt, in einem Beſuche, den dieſer beim Fürſten Eſterhazy machen ſollte; während des Speiſens ſollte er über die Aufführung einer Beethovenſchen Symphonie im Joſephſtädter Theater Belehrungen empfangen. —

Vom Suppendogma war bereits oben unter Nr. 2 die Rede. Eine ergötzliche Illuſtration zum Suppenthema bieten auch die Konverſationshefte des Jahres 1823 dar. In einem Heft vom Herbſt dieſes Jahres (Nr. 59 D; 44 Blätter ſtark) hat des Meiſters Neffe Karl ſeinem Oheim folgendes über eine Suppe aufzuzeichnen:

(Blatt 19b). „Zu viel Waſſer.

Zu viel Waſſer, weiter nichts.

— Zu ſchwach.

— Sey doch ſo gut, u. laß Dr. Staudenheimer die Suppe koſten, o, wenn du willſt.

(20a). So mußt du nicht böſe werden, wenn ich anderer Meinung bin, oder mich gar nicht fragen.

Ich bin auch überzeugt, daß ſie beſſer iſt.

Waſſer iſt zu viel daran; aber ſchlechten Geſchmack hat ſie nicht.

Wenn ihr daran liegt, ſoll ſie gehn; ich brauche die F. v. St. [= Frau von Streicher] nicht; ich ſehe nichts Schlechtes an der Suppe, als daß zu viel Waſſer iſt.

So ſollſt du mich nie um meine Meinung fragen.

Ich bitte dich um einen Beweis.“ —

Alſo — das Ende vom Liede ging auch hier wie mit Schindler dahin, daß die Suppe ſchlecht war und bleibt; für oder gegen eine grundlos ſchlechte Suppe giebt es keine Gründe.

13. (Mſ. Nr. 44; 18 z.; dieſer von Schindler mit einer Feder nachgezogene Brief iſt nicht kopiert.) 1823 (I. Quartal). 110

„Außerordentlich beſter!

Vergeßen Sie nicht auf die Anbringung der Bank-Aktzie als Pfand, — ich bitte Sie gegen Ein Uhr Karl bei Blöchlinger abzuhohlen, u. zu mir zu führen, Sie können hernach einen Fiacker nehmen u. Bach, welcher ganz gewiß kommen wird, abhohlen, oder nehmen ſie gleich einen Fiacker von der Joſephſtadt mit Karl, womit ſie alsdann zu mir, u. von mir zu Bach fahren —

lebt wohl beſter

Der Eurige

Beet—“

Adreſſe:

„Für Seine Wohlgebohren
Herrn V. Schindler.“

Neffe Karl war erſt längere Zeit im Penſionate des Herrn Giannataſio del Rio, nachher im wohlrenommierten Lehrinſtitute von Blöchlinger. — Bach iſt der Advokat Dr. juris Baptiſt Bach, Beethovens Verehrer, Freund und getreueſter Berater in allen Rechtsverhältniſſen ſeines Daſeins, etwa ſeit 1818.

14. (Mſ. Nr. 45; 19 r.; Nohl I. I. Nr. 247 bietet nur die zweite Hälfte und auch dieſe nur lückenhaft dar. Der Brief iſt von Schindler nicht kopiert, aber mit Tinte überzogen.) 1823 (I. Quartal). 111

„Sehr beſter optimus optime!

„Ich ſende ihnen hier den Kalender; wo das Papier ſteckt, ſind alle hieſigen Geſandſ. ſchaften angezeigt, wenn ſie mir kurzl. daraus ein Schema der Höfe ausziehen wollten, ſo könnte man die ſache beſchleunigen, übrigens bitte ich ſie, ſobald ſich mein H. Bruder einmiſcht, daß ſie mit — cooperiren, ſonſt möchten wir leid ſtatt Freud' erleben. —

„Sehen ſie doch einen Menſchenfreund aufzutreiben, der mir auf eine Bankaktie leiht, damit ich erſtens den Edelmuth meiner einzigen [?] Freunde, die v. B., nicht zu ſehr prüfen muß, u. ſelbſt durch den Aufenthalt dieſes Geldes nicht in Noth gerathe, welches ich den ſchönen Anſtalten und Vorkehrung. meines theuren H. Brud. zu verdanken habe. — Es wäre hübſch, wenn ſie dieſen Nachmittag gegen halb 4 zu Maria Hilfe erſchienen oder auch Vormittags —

Man muß gar nicht merken, daß man das Geld wünſche ———“

Der erſte Teil vorſtehenden Briefes hat wieder die Subſkriptionsangelegenheit zum Inhalte. — Iſt im 2. Teil das mit den „einzigen Freunden v. B.“ richtig entziffert, ſo kann es ſich nur auf Beethovens bewährte edle Freunde von **Brentano**, damals in Frankfurt a. M., beziehen. **L. Nohl** irrt wunderlich, wenn er in einer Note zu N. 247 ſeiner Briefe Beethovens ſagt: „Marx Beeth. II, 123 fügt hier (bei: Freunde) das Wort ‚Brentano‘ zu, von dem im Original — — — durchaus nichts ſteht.“ Nun, im Originalmanuſkript ſteht eben „v. B.“, was Nohl, wie ſo manches andere, einfach ausläßt. Übrigens hat Marx, wie er ſelbſt durchaus richtig angiebt, den Namen „Brentano“ lediglich der Schindlerſchen Biographie entnommen. Das wird die 2. Auflage von Schindlers Beethoven geweſen ſein, in der 3. Aufl. (II, 45 f.) begnügt ſich Schindler mit dem ſehr deutlichen Anfangsbuchſtaben: v. B. Heißt es doch unter anderm dort: „Dieſe Frankfurter Familie nannte der Meiſter in einer Zuſchrift an mich: ‚ſeine beſten Freunde in der Welt.‘“ —

15. (Mſ. Nr. 46; 41 r.; von Schindler nicht kopiert.)[1]) 1823 (I. Quartal). 112

„Lieber S.

Vergeſſen Sie nicht auf die B.A. [Bank-Aktie], es iſt höchſt nöthig, ich möchte nicht gern um nichts u. wider nichts bei Gericht verklagt werde. Das Benehmen meines Bruders hierin iſt ſeiner ganz würd.[ig] ——•—— heute iſt der Schneider beſtellt, den ich unterdeßen hoffe mit güte für heute abweiſen zu können. ———

Eiligſt der Ihrige.“

(An der Seite). „Ich gehe gar nicht aus, da ich mich nicht wohl befinde; wenn ſie wollen zum Eßen kommen, ſo kommen Sie.

Ihr“ —

---

[1]) Dieſer Brief iſt von Schindler ſelbſt unvollſtändig in ſeiner Beethovenbiographie (II, 43) wiedergegeben und danach von L. Nohl a. a. O. Nr. 248. Hier iſt wohl die Frage berechtigt, weshalb denn dieſer Autor den Brief nicht vollſtändig nach dem ja von ihm benutzten Originalmanuſkripte mitgeteilt hat?

(Neben der Adreſſe): „Vous êtes invité de dîner chez moi. (Für Hrn. V. Schindler).“

Hinſichtlich des Inhalts giebt Schindler bereits auf der Rückſeite dieſes Originalbriefes die Aufklärung, daß die Herren Steiner und Haslinger — die Verleger aus dem Paternoſtergäßchen — im Jahre 1823 Beethoven mit gerichtlicher Klage wegen der ſchuldigen 800 Gulden drohten. Das geſchah zur Zeit, wo noch keinerlei Honorar für die ſubſkribierten Exemplare der Missa solemnis eingelaufen war. Um dieſe Gläubiger zu befriedigen, war der Tondichter genötigt, eine ſeiner Bankaktien zu Geld zu machen. Man vergleiche übrigens auch Schindlers Beethoven II, 42 f.

16. (Nr. 47 Mſ.; 32 r. Von Schindler nicht kopiert, aber 113
mit Tinte nachgezogen.) 1823 (I. Quartal).

„Es iſt nichts anders zu thun, als dieſes mit den 2 A [Aktien] auch einzugehen, obſchon ich es ſehr unverhältnißmäßig finde, richten ſie daher gütigſt ein was ſie glauben: ſind ſie mit ſich einig, ſo kommen ſie zu mir. — Ihr

Freund Beethoven.“

Inhaltlich hängt dieſes Briefchen mit den beiden vorangehenden (Nr. 14 und 15) zuſammen.

17. (Nr. 37 Mſ.; Nr. 17 r.) — Hetzendorf 1823 (Mai oder Juni). 114

„Aus meinem Büchel ſehe ich, daß ſie die ſache wegen der Meße mit Diab. [elli] bezweifeln, daher bitte ich ſie bald zu kommen, denn man gibt ihm die Var. alsdann auch nicht, da mein Bruder jemand weiß, der beides nehmen will, man kann alſo mit ihm darüb. ſprechen —

Amicus

Beethoven.“

Im Mai 1823 bezog Beethoven für dieſes Frühjahr und für den Hauptſommer die prachtvoll gelegene Villa des Barons von Pronay in Hetzendorf bei Wien; die Villa war von einem großen, ſchönen Park umgeben. Hier wurden nicht nur die Diabelli-Variationen zu Ende gebracht, ſondern auch bereits vielerlei Skizzen zur „Neunten“ entworfen. — Um die Missa solemnis drängten und riſſen ſich ſo viele Verleger aus allen Hauptſtätten des Muſikalienverlags, daß Beethoven nur ſehr ſchwer und ſpät zu einem entſcheidenden Entſchluſſe kommen konnte, wonach ſie von Schott Söhne in Mainz erworben wurde.

18. (Nr. 38 Mſ. 49 r.) Aus Hetzendorf 1823 (Mai oder Juni). 115

„Lieber S.! ————

„Ich wünſche, daß dieſe für Sie verdrießliche Sache aufs beſte endige; übrigens hatte ich doch leider nicht ganz Unrecht, dem Diab. nicht ganz zu trauen. —

„für heute bitte ich ſie nur, in den Currenthandl. ſich mehrere Muſter von Flanell geben zu laßen, lieb wäre es mir, bevor ſie zu meinem Bruder?! gehen, ſelbe ſamt preiſen davon bei mir zu finden, da ich den verwünſchten jetzigen Flanell nicht weiter tragen kann —

Der Ihrige Beethoven.“

Der Konflikt zwiſchen Schindler und Diabelli betraf abermals die Missa solemnis. Letzterer machte Vorſchläge, die Schindler verwerfen mußte, worauf Diabelli ſehr grob wurde und den Gegner vor Gericht zu fordern drohte, da der Vertrag wegen der Meſſe faſt ſo gut wie abgeſchloſſen wäre. Doch alles Drohen und Eifern nützte Diabelli hierbei gar nicht, er mußte ſein „Verlagsinſtrument“ zurücknehmen, er erhielt die Meſſe nicht. — Die von Beethoven ſelbſt beim Bruderworte gemachten Frage- und Ausrufungszeichen ſind für die Auffaſſung dieſes Bruder-Verhältniſſes von ſeiten Beethovens beſonders bezeichnend, — nannte er ſeinen Bruder Johann doch nicht ſelten „Bruder Pſeudo“.

19. (Mſ. Nr. 39, 34 r.) Aus Hetzendorf 1823 (wahrſcheinlich: Juni). 116

„Sehr viele Fehler ſind in den Variationen bei Diabelli, morgen holen ſie ſelbe wieder gefälligſt ab bei Diabelli, das corrigirte Exemp. [lar] muß aber mitgeſchickt werden — die Fehler in der Sonate-da müſſen ſie nach dem geſtochenen Exemplar die örter ſehen, wo ſie hier verkauft werden, ich glaube es kann nur wenig koſten, wenn man ſie ſtechen oder drucken läßt, aber alles gleich u. alsdann den Verlegern mitgeteilt, ſoviel ſie nämlich Exempl. haben; alles eilig eiligſt: Es iſt die Rede von den angezeigten Fehlern, welche ſchlemmer abgeſchrieb.

„Wenn ſchlemmer mit 5 fl. zufrieden iſt, ſo könnte er es auch verdienen, jedoch ſo viel Blätter als Exemplare, ſie müßen aber hier mit zuſehen — alles ſchnell aufs Schnellſte.“ —

Dieſe Zuſchrift beweiſt aufs neue, wie ſorgfältig Beethoven in jeder Beziehung bei der Publikation ſeiner Werke noch in den letzten drangvollen Jahren ſeines Lebens verfuhr. Die Sonate, von der hier die Rede, iſt höchſtwahrſcheinlich die letzte Klavierſonate op. 111 in c-moll, die im April 1823 in Berlin bei Schleſinger erſchien. Bei Cappi und Diabelli in Wien erſchien ein Nachdruck von dieſer Sonate, der von Beethoven korrigiert worden war. (Vgl. auch Schindlers Beethoven II, 3 und G. Nottebohms „Thematiſches Verzeichnis“ ꝛc., S. 107).

20. (Mſ. Nr. 60.) 1823 (wahrſcheinlich: Mai). 117

„Die Frage iſt, ob es beßer iſt, daß der Briefträger, welcher Hetzendorf am nächſten iſt, die Briefe von hier aus übernimmt, oder daß die Briefe hier auf der Poſt liegen bleiben, wo man aber auch dieſes der Poſtwagen[1]) Expedition u. an dem Orte, wo briefe gegen recepisse ausgegeben werden, bekannt machen muß.“

21. (Mſ. Nr. 9; r. 9.) Den 18. Juni [1823?; wahrſcheinlich 1822]. 118

„Ich bitte ſie mir gefälligſt ſowohl die deutſche, als franzöſiſche subcriptions Einladung zur Meße zu ſchicken, Es ſcheint irgendwo ein Irrthum entweder in den abſchriften oder in dem auffaßen derſelben vorgegangen zu ſein.

---

[1]) In meiner Publikation der Schindlerbriefe in der „Voſſiſchen Zeitung“ 1889 ſteht „Hofwagen“ ſtatt Poſtwagen.

Eiligſt Ihr Ami
Ludwig van Beethoven.“

Bekanntlich führte Beethoven im Jahre 1823 den Plan aus, ſeine große Meſſe allen Höfen Europas als Manuſkript anzubieten. Wie es damals überhaupt mit Kompoſitionen anerkannter Meiſter Sitte war, ſo ſollte es auch hierbei der Fall ſein: die Subſkribenten ſollten gegen ein Honorar von 50 Dukaten das Recht beſitzen, die Meſſe während eines Zeitraums von zwei Jahren ganz nach Belieben zur Aufführung zu bringen. Der Komponiſt war gebunden, ſein Werk nicht früher durch den Druck zu veröffentlichen, ehe dieſe Friſt nicht abgelaufen war. Im deutſchen Einladungsſchreiben nannte Beethoven ſeine Schöpfung „das gelungenſte Werk ſeines Lebens“, in der franzöſiſchen Einladung: „L'oeuvre le plus accompli“. — Da im vorſtehenden Billet wohl von einer Redaktion des Einladungsſchreibens die Rede iſt, die Verſendung jedoch bereits zu Anfang des Jahres 1823 geſchah (ſiehe Schindler II, 19), ſo dürfte dieſes Brieſchen in das Jahr 1822 zu verweiſen ſein.

22. (Mſ. Nr. 6; Nr. 26 r.) 18. Juni 1823[1]. 119

„Den Tokayer betreffend iſt ſolcher nicht für den Sommer ſondern für den Herbſt, u. zwar für einen Fidler, welcher dieſes edle Feuer zu erwiedern im ſtande iſt, u. den Fuß in Ungewittern halten kann.“

Das iſt nur ein Poſtſkriptum zu einem Briefe vom 18. Juni 1823. Der Rede dunkeln Sinn klärt Schindler in ſeiner Beethovenbiographie (II, 298) auf. Ein Muſikfreund überſandte im Juni d. J. unſerm Meiſter ſechs Flaſchen echteſten Tokayerweins, damit er ihm zur Stärkung ſeines geſchwächten Unterleibes dienen ſolle. Schindler, der gerade in der Wohnung des Meiſters in Wien war, benachrichtigte Beethoven nach Hetzendorf von dieſer koſtbaren Sendung. Einige Tage darauf erhielt Schindler einen Brief von Beethoven, dem oben mitgeteiltes Poſtſkriptum beigefügt war. Der „Fidler" iſt Schindler, der als Orcheſtergeiger in Wien thätig war. Die Haushälterin hatte mündlich noch auszurichten, daß Schindler mit dem Weine ganz nach ſeinem Belieben ſchalten dürfte. Unſer Amanuenſis ließ eine Flaſche des koſtbaren Rebenſaftes nach Hetzendorf befördern, über die anderen fünf Flaſchen verfügte er anderweitig; ob allein zu Gunſten ſeines Magens, verrät er uns nicht. Ein Fakſimile dieſes Poſtſkriptums gab übrigens Schindler 1842 im Frankfurter Konverſationsblatte ſeiner Entgegnung gegen den Arzt Dr. Wawruch bei, der die ganz unerwieſene Beſchuldigung erhoben hatte, Beethoven hätte eine ſtarke Neigung zu geiſtigen Getränken beſeſſen.

---

[1] L. Nohl giebt dieſes Stückchen in Nr. 263 als Anhängſel zu einem Briefe, der mit den Worten „Wegen Eſterhazy“ beginnt. Dieſe Zuſammenſtellung iſt problematiſch; der betreffende Brief folgt beſonders.

23. (Mſ. Nr. 23; 24 r. — L. Nohl l. 1. Nr. 265.) Juni 1823. 120

„Es muſte ihnen ja deutlich ſein daß ich nichts mit dieſer Sache zu thun haben will ——————— was das edelſeyn betrifft, ſo glaube ich ihnen hinlänglich gezeigt zu haben, daß ich es mit Grundſätzen bin, ja ich glaube, daß ſie müßen bemerkt haben, daß ich ſogar meine Grundſätze betreffend, nirgends noch darüber hinausgegangen bin —

Sapienti sat. ——————————"

(Adreſſe.) „An H. Schindler. S.-S-l-r.
Pour Monsieur
Papageno de Schindler."

Zu dieſem geharniſchten Denkzettel giebt Schindler die Aufklärung, daß dieſe Erklärung mit einem Anſinnen des Pianiſten Franz Schoberlechner zuſammenhänge. Dieſer wünſchte bei einer beabſichtigten Kunſtreiſe nach Rußland von Beethoven einige Empfehlungsbriefe. Der in Schindlers Beethoven-nachlaß (Mappe I, Nr. 53) aufbewahrte Brief Schoberlechners lautet alſo:

„Wien am 25. Juny 1823.

Hochverehrter Herr großer Meiſter.

„Aufgemuntert durch Hr. Schindler noch mehr aber durch die Überzeugung, daß es edlen Menſchen immer Freude gewährt, jungen Leuten die zur Veredlung ihres Talentes und Weckung des wahren Kunſtſinnes, ſich auf Reiſen mehr auszubilden wünſchen — durch ihre Empfehlungen zu nützen, nehme ich mir die Freyheit Sie um Empfehlungsbriefe nach Leipzig, Dresden, Berlin, und andere Städte des nördlichen Deutſchlands, wo möglich auch nach Moskau, Warschau, Petersburg zu bitten. Ich bin gewiß, daß Ihre Empfehlungen mir gewiß ſehr viel nützen würden und zeiche mich

Hochachtungsvoll im Voraus
Ihren dankbar verpflichteten Diener
Franz Schoberlechner“ Hp.[?]

Auf dem Briefe ſelbſt an der Oblatenſtelle hatte Beethoven die charakteriſtiſchen Worte geſchrieben: „Ein tüchtiger Kerl hat keine andere Emphelung nöthig, als von guten Häuſern an wieder d. g. [dergleichen] andere.“ In einer Randgloſſe zu dieſem Briefe verwahrt ſich Schindler dagegen, daß er den Pianiſten aufgemuntert habe; er hatte auf Schoberlechners Frage nur geäußert, er möge es bei Beethoven verſuchen. — Hp. bedeutet vielleicht Hofpianiſt.

Dieſer Pianiſt war übrigens dem Meiſter gar nicht perſönlich bekannt, ſpielte öffentlich auch meiſt nur ſeine Bravourſtücke und paradierte auf ſeinen Konzertprogrammen ſtets mit unterſchiedlichen „Mitgliedſchaftstiteln und Ordensbeſitztümern“ — Dinge, die Beethoven genugſam Anlaß zu ſarkaſtiſchen Bemerkungen gegeben hatten. Die Beethovenſche Erwiderung bekam Schoberlechner durch Schindler zu leſen, an den Beethoven das Bittſchreiben jenes Pianiſten zurückgeſandt hatte. — Vermutlich hatte ſich Schindler nun doch bearbeiten laſſen, in

Beethoven deswegen weiter zu dringen — und mußte ſo dieſe Abweiſung erfahren.

24. (Mſ. Nr. 26; 30 r); von Schindler nicht kopiert.) 121
1823, Juni.

„Ich bitte Sie vergeſſen ſie nur nicht auf den Smettana. Morgen erwarten wir ſie zum ſpeiſen, Bis gegen 1 Uhr ——— von dem Haußflegel iſt's zu elend. Von hier aus iſt alles ſchwer.

„leben ſie wohl bis Morgen, wo wir ſie mit Vergnügen erwarten.

„Ich war hier nicht des albernen Haußh. wegen.“

Dr. Smettana war jetzt Beethovens Hauptarzt, beſonders, als ſich in dieſem Jahre gerade in Hetzendorf eine akute Augenkrankheit herausſtellte. — Im übrigen macht der Meiſter hier — wie ſo oft — wohlberechtigt, freilich in etwas ſtarken Ausdrücken, ſeinem Unmute über die Tyrannei des Hausherrn in der Wiener Wohnung Luft.

25. (Mſ. Nr. 31; 34 r.)[1] Aus Hetzendorf 1823 (Juni). 122

„Samotrazischer L———!

„Wie iſt es mit der posaunenstimme, es iſt ganz gewiß, daß der Burſche ſie noch hat ——— indem er ſie bei Übergabe des Gloria nicht mitgegeben, indem man auch noch nicht genug die ſchlechte Schreiberei eingeſehen und daher nicht daran dachte, ihm die Poſaunen Stimme wieder wegzunehmen; wenn es ſein muß, komme ich zur Polizei morgen nach Wien ——— hier folgt für Rampel erſtens das thema der Var., welche mir auf ein abgeſondertes einzelnes Blatt zu ſchreiben, — alsdann hat er das noch übrige bis zur Var. 13 oder bis Ende Var. 12 zu ſchreiben, und ſomit Beſchluß. ——— Schlemmer iſt, was vom Kyrie fehlt abzujagen: — die Nachſchrift zeigen ſie ihm und hiermit satis ——— mit ſolchen Hauptl———ls nichts weiter. Lebt wohl, beſorgt alles — ich muß meine Augen Nachts verbinden, ich ſoll ſie ſehr ſchonen, ſonſt, ſchreibt mir Smettana, werde ich wenig Noten mehr ſchreiben. Bei Wocher, den ich ſelbſt, ſobald ich in die Stadt komme, beſuche, meine ſchönſten Emphelungen, und ob die Var. ſchon fort ſind?

---

[1] Von dieſem ein ſo mannigfaches Intereſſe gewährenden Schreiben giebt Nohl ein ganz kleines Fragment von kaum 6 Zeilen in Nr. 258, nämlich den Paſſus von: „Schlemmer iſt, was vom Kyrie fehlt“ bis „werde ich wenig Noten mehr ſchreiben.“

Bt.

lebt wohl.

„Nachſchrift.

Diabelli erhält hier das Alte und eine Portion Neues. Meine Augen, die noch eher ſchlimmer als beſſer, laſſen nur alles langſam verrichten: ſobald Diabelli mit dieſem fertig, ſchicken ſie es hinaus, wo er alles übrige ſogleich erhält — daß man [der Verleger nämlich] das Manuſcript haben muß, um ſein Eigenthum zu beweiſen, iſt mir ein ganz neuer Satz, wovon ich nie gehört: den Gegenbeweis liefern die M. ſ. te [Manuscripte], welche ich habe, und wo nach unſerem ſelbſt geſtochen iſt worden u. darnach zurückerhalten habe. — Eine Schrift über das Eigenthum eines Werkes iſt wohl von mir zuweilen gefordert und die kann D. auch haben — auf eine Abſchrift hätte D. Anſpruch machen können, ſie wiſſen aber, wie ſelbe ausgefallen iſt, um ſo mehr, da man die Var. D. ſo geſchwind als nur möglich übergeben wollte.“

(Folgt Schluß-Vignette.)

L———l und Hauptl—ls ſind Abbreviaturen für die beliebten Kraftausdrücke: Lumpenkerl, Hauptlumpenkerls. — Die Polizeiangelegenheit betrifft die unwürdigen Familienverhältniſſe beim Bruder Johann von B. Dieſer hatte eine recht ſittenloſe Frau, die den kranken Gatten ſo ſchlecht, brutal und völlig rückſichtslos behandelte, daß Schindler an Beethoven ſchrieb, hier könne nur die Polizei helfend eingreifen. So weit kam es jedoch nicht. — Vien mit V ſtatt Wien: ſo ſchreibt

Beethoven nicht ſelten die ſchöne Donauſtadt — und zwar mit ſeinem beſonders charakteriſtiſchen V., das keine Verwechſelung mit W. geſtattet. — Die Variationen, die dem Kopiſten Rampel anvertraut worden, ſind die bereits erwähnten 33 Variationen über einen Walzer von Diabelli (op. 120), der hier des öfteren nur mit dem Anfangsbuchſtaben D. bezeichnet wird. Es iſt derſelbe liebenswürdige Komponiſt und Verleger Anton Diabelli, der auch heutzutage noch ein treuer Freund unſerer klavierſpielenden Jugend iſt, zumal in ſeinen unübertrefflichen kleinen Werken für Klavier zu 4 Händen, die in ihrer Art klaſſiſch ſind. Dieſer dem Künſtler Diabelli gebührende Dank darf jedoch nicht verhindern zu bekennen, daß er in Bezug auf die Beweistümer für verlegeriſches Eigentum in der Irre ging, während Beethoven volle Klarheit darüber beſaß. Wir ſchöpfen übrigens daraus auch die Gewißheit, daß Beethoven die Wichtigkeit ſeiner Manuſkripte wohl zu ſchätzen verſtand. — Dieſer Brief bietet ferner Zeugniſſe für die damals beſtehende Augenkrankheit Beethovens dar. Ich habe mich veranlaßt geſehen, dieſe Angelegenheit aufs gründlichſte zu erörtern. Es ſteht feſt, daß Beethoven einmal in ſeinem Leben, gerade im Entſtehungsjahre der IX. Symphonie, an einer langwierigen Augenkrankheit litt; dieſe zog ſich etwa von der 2. Hälfte des Aprilmonats bis in die Mitte Auguſt 1823 hin. Das iſt in meinem Aufſatze: „Beethovens Augen und Augenleiden“ in der illuſtrierten Halbmonatsſchrift „Die Muſik“ im 2. Märzhefte und 1. Aprilhefte 1902 dargelegt. — Wocher war, wie uns Schindler aufklärt, Kabinetsſekretär beim Fürſten Paul Eſterhazy; damals Botſchafter in London. Dieſer Geſandte beſorgte auch Beethovens Sendungen nach London.

26. (Mſ. Nr. 40; 55 r.) Aus Hetzendorf 1823 (Juni). 123

„Wenn die Correctur von den Var. fertig iſt, wie ich vermute und heute ſehen werde, wenn man ihnen die einige Correktur-Bogen gegeb., ſo erſuche ich Hr. Diabelli, mir bald möglichſt die

8 gnädigſt verſprochenen Exemplare auf ſchönem Papier zukommen zu machen ——

Das Wetter iſt ſchlecht, allein bin aber nie, wenn ich auch allein bin —

Gott befohlen.“

27. (Nr. 41 Mſ.; 25 r.) Hetzendorf 1823 (Juni). 124

Wie iſt es mit dem Schlemmer? Meinem Bruder ſagen ſie, wenn er etwas von mir braucht, ſo ſoll er mir nur durch ſie ſchreiben laßen, übergeben ſie ihm den Brief —— Wegen dem Diplomatik. [?] habe etwas erſonnen, was dieſem Kerl als ein tüchtiger Piſtolenſchuß ſoll beigebracht werden ——

„Wegen dem Tiſchler ſagen ſie, daß ich nicht wohl bin, dann aber ſogleich wegen dem Kaſten[1] hereinkomme. Ich werde ſehen, ob ich Geld bekomme.“

Die fragwürdige Stelle hierin könnte heißen: wegen dem Diplomatik.[er], oder: wegen dem Diplomat v. K., oder auch, wie Schindler kopiert hat: „wegen der Diplomatik.“ Offenbar ſoll irgend einem dickfelligen, diplomatiſch feinen Verleger — vermutlich dem Diabelli — durch irgend einen kategoriſchen Entſchluß ein Schreckſchuß beigebracht werden.

28. (Mſ. Nr. 33 u. 34, 58 r.) „Aus Hetzendorff im Sommer 1823“ (Juni). 125

„Ich beantworte aufs ſchnellſte das nöthigſte — Schlemmer war da, damit aber nun die Sache in gehöriger ordnung, wie es jetzt erheiſcht, vorangehe, ſo kommt er immer zu mir hierher. Sie brauchen alſo nicht die 4 Stiegen weiter hinauf zu galloppiren — bei den ſubſcribirten geſandtſchaften machen ſie ebenfalls weiter keine Beſuche; — ich werde die ſache aufs beſte ſelbſt ſchriftlich bei allen Vieren[1]) in das gehörige Licht des Aufhaltens wegen zu ſetzen wiſſen — Die Variationen bitte ich ſie, ſelbe bei ſich ins Zimmer zu legen, daß ſie der Haußh.[alter] mitnehmen kann. Vielleicht erhalte ich eine andere Gelegenheit nach London ——— ſobald es wirklich hereinregnet, ſo können die W.[inter][2]) fenſtern eingemacht werden, ſonſt aber nicht — werfen Sie den Hausflegel ſogleich vor die Thür —

---

[1] In der damaligen Wiedergabe in der „Voſſ. Ztg.“ unter Nr. XXIII dieſer Briefe ſteht nicht gut: wegen den Koſten. Natürlich iſt von einem Kaſten die Rede, den der Tiſchler anfertigen ſoll.

(Nſ. 34.)[3]) „Die ſchönen Einladungen kann ich jetzt noch nicht annehmen; ſo viel als mein böſes Auge leidet, beſchäftigt, u. iſt es ſchön, aus dem Hauſe; — ich werde mich ſchon ſelbſt bedanken für die Liebenswürdigkeit der beiden ſchönen. — Von Dresden nichts —————— bis Ende dieſes Monathes warte ich noch, alsdann einen Advokaten in Dresden, wegen Schob.[erlechner] morgen.

Vale“.

Das Wort „Vieren“, das ich hier zum erſtenmale ſtatt „Wirren“ oder „Spitzen“ geſetzt habe, ſcheint mir dem Sinne am entſprechendſten ſein. Es hatten ſich nämlich einige Geſandtſchaften, die auf ein Exemplar der Missa sol. ſubſkribiert hatten, beklagt, daß das Meſſen-Manuſkript noch immer nicht eingelaufen war. Darauf nun deuten Beethovens Worte hin: „ich werde die Sache aufs beſte bei allen Vieren [nämlich: ſubſkribierten Geſandtſchaften] in das gehörige Licht des Aufhaltens wegen zu ſetzen wiſſen“ —, d. h., weil ſich die Manuſkripte ſo lange bei Beethoven aufhalten, ohne an die beſtimmten Adreſſen zu gelangen. — Die im Schlußteil erwähnten Einladungen gingen von den nachmals ſo hochberühmten Sängerinnen Frl. Caroline Unger (ſpäter: Frau Unger-Sabatier) und

---

[1] Früher unter Nr. XVI in der „Voſſ. Ztg.“ hatte ich „Wirren“ abdrucken laſſen, Schindler hat „Spitzen“ geleſen. Die jetzige Entzifferung „allen Vieren“ halte ich für die richtige.

[2] Meine frühere Lesart ebendort, als V (Vorder) iſt hiermit berichtigt.

[3] Dieſen Schluß-Abſatz teilt L. Nohl als Nr. 264 in ſeinen „Briefen Beethovens“ mit.

Frl. Henriette Sontag (ſpätere Frau Gräfin Roſſi) aus, die bei der erſten Vorführung der „Neunten Symphonie“ und der „Missa solemnis“ die Solopartieen ausführten. — In betreff der Augenleiden Beethovens und des Pianiſten Schoberlechner ſiehe die Briefe Nr. 25 und Nr. 23 dieſer Gruppe. Daß eine Antwort vom Könige von Sachſen in Sachen des Meſſe-Manuſkriptes ſo lange auf ſich warten ließ, erweckte Hohn und Zorn in Beethovens Gemüt: dieſer Brief macht es deutlich, daß er allen Ernſtes daran dachte, zu Anfang Juli einen Advokaten in Dresden mit der Wahrnehmung ſeiner Gerechtſame zu betrauen. Noch ein anderer Brief vom 1. Juli wird davon Zeugnis ablegen.

29. (Nr. 49 Mſ.; Nr. 31 r; von Schindler nicht kopiert.) 126
Hetzendorf, Sommer 1823. (Juni.)

„Beſter H. S.

Da wir heute ſie nicht geſehen, ſo bitten wir ſie unſern Haußhalter morgen früh zu erwarten, wo ſie dann ſagen können, ob ſie mit hierher fahren oder ſpäter, da es höchſt nöthig ——

Armer geſchlagener
B——n.“

(Adreſſe): „Per il Signore povero Papageno.“ —

Dieſer Aufſchrei am Schluſſe läßt mit ſchrecklicher Deutlichkeit erkennen, wie tief der große Mann unter den Schlägen litt, die ihm durch das unwürdige, ſchmachvolle Treiben ſeiner Schwägerin, der Gattin Johanns, auferlegt wurden. Man vergl. Brief Nr. 25 nebſt Erklärungen.

30. (Mſ. Nr. 20; 47 r. — Sehr lückenhaft bei L. Nohl 127
I. I. Nr. 266.) Hetzendorf 1. Juli 1823 (nicht: Juni, wie Schindler ſchreibt)

„Ich bitte ſie gefälligſt, wegen Rampel nachzuſehen, oder mir, wenn Sie es ſchon haben, mit herauszuſchicken; Diabelli wird auch ſchon fertig ſein, ſo können Sie es auch mitſchicken. — Schlemmer geben ſie gefälligſt die poſaunen auf ſchönem Papier, da ſie leichter zu ſchreiben. — an[1]) Wocher ſchrieb ich ſelbſt und überſchickte[1]) durch Karl, da er gerade hereinfuhr der Schnelligkeit wegen, die Einladung an den Fürſten **E.[sterhazy]**. Es wurden nur Kleinigkeiten in der Schrift geändert — ſtatt Euere: Eure etc. ſtatt Nicola: Nicolas, da Sie eben kein gewiſſenhafter Ortograph ſind.[2])

---

[1]) Dieſer Brief fängt hiermit bei L. Nohl an.

„Sie können ſich nun gütigſt um den Erfolg einmal anfragen, ich zweifle an einem guten, da ich mich keiner guten Denkungsart von ihm gegen mich verſehe, wenigſtens von der früheren Zeit zu ſchließen. Ich glaube, daß dergl. nur durch Weiber bei ihm gelingen.

„man weiß jetzt wenigſtens durch ihre gütigen Bemühungen, wie man dieſem würdigen Scholz ſicher ſchreiben kann — das böſe Wetter und überhaupt die ſchlechtere[3]) Luſt in der Stadt verhindern mich ſelbe zu beſuchen. Leben Sie recht wohl unterdeßen, bis ich ſie ſehen werde.[4])

Ihr Amicus

Beethoven.

„N. S. Mit der Poſt wird es ſicher gut gehen, da ich noch habe nachhelfen laßen in der ſtadt, damit man nichts hierin verſehen können.[5])

„Von Dresden—Rieten.

Soeben kommt Schlemmer u. begehrt wieder Geld. Nun hat er 70 fl. voraus. Kaufleute gehören zu Speculationen u. nicht ſo arme Teufel wie ich — bis hierher iſt die ganze Frucht dieſer elenden Speculation nur mehr Schulden — Sie haben geſehen, daß das gloria fertig iſt?! —

„Wären nur meine Augen gut, daß ich nur wieder ſchreiben könnte, ſo ging es noch.

---

[1]) Früher hatte ich gleich Nohl hier die Präſentia der Verba geleſen; neues Forſchen ergab als Reſultat die Imperfekta.

[2]) Dieſer ganze Satz fehlt bei Nohl.

[3]) Den Komparativ: ſchlechtere ſtatt des Poſitivs: ſchlechte habe ich jetzt eruiert.

[4]) Dieſer Satz fehlt bei Nohl.

[5]) Dieſer Satz fehlt bei Nohl.

(Auf der Außenſeite):

„Sind die Variationen ſchon nach London abgegangen?

„N.B. So viel ich mich erinnere, ſteht in der an den fürſten Esterhaziſchen Einladung nichts davon, daß die Meße blos im Manuſcript mitgetheilt wird, welcher Unfug kann dadurch entſtehen; ich vermute, daß hierauf der Antrag zielte des H. Artaria, dem fürſten die Meße umſonſt anzutragen etc. damit H. A.[rtaria] zum drittenmal ein Werk von mir ſtehle; Wocher muß hierauf aufmerkſam gemacht werden.

(Zur Seite mit Bleiſtift):

„Verſteht ſich daß bei ſo etwas Papageno nicht obligat iſt.“

Die Adreſſe[1] lautet:

Pour für
Monsieur Herrn
de von
Schindler. Schindler.“

Über den Kopiſten Rampel und über Wocher, den Kabinettsſekretär des Fürſten Paul Eſterhazy war bereits bei Gelegenheit von Nr. 25 dieſer Briefe die Rede. — Nicola oder Nicolas dürfte ſich auf den Fürſten Nicolaus Eſterhazy beziehen. In betreff des Fürſten Paul von E. ſpielt Beethoven auf ſeine Begegnung mit dieſem im J. 1807 in Eiſenſtadt an, als ſeine erſte Meſſe in C-dur (op. 86) daſelbſt zum erſtenmale aufgeführt wurde. Der Fürſt war ſo wenig davon erbaut, daß er zum Komponiſten ſagte: „Aber, lieber Beethoven, was haben Sie denn da wieder gemacht?“ Der dabeiſtehende Kapellmeiſter und Klavierheld N. Hummel lachte, ſo daß Beethoven ſchleunigſt Eiſenſtadt verließ und lange mit Hummel verfeindet blieb. — Der hier genannte Scholz war Muſikdirektor zu Warmbrunn in Schleſien. Zur erſten Meſſe in C verfaßte dieſer Künſtler einen deutſchen Text, von dem Beethoven ſo ergriffen war, daß er den Entſchluß faßte, Scholz zu bitten, auch zur neuen großen Meſſe einen deutſchen Text zu verfaſſen und ſelbſt dieſem Texte die Stimmen anzupaſſen. Deshalb wollte Beethoven „ſelbe“, das heißt, wie mir von Schindler vergewiſſert werden, die eben jetzt in Wien anweſende Gräfin Schaffgotſch aus Warmbrunn beſuchen, woran ihn die Ungunſt des Wetters hinderte. Im folgenden Jahre (1824, Februar oder März) wandte ſich Schindler in des Meiſters Auftrage an Muſikdirektor Scholz, mußte jedoch erfahren, daß dieſer treffliche Mann bereits vor mehreren Monaten in Warmbrunn verſtorben ſei. — „Von Dresden—Nieten“ will bedeuten, daß der ſächſiſche Hof bis dato noch keine Antwort auf Beethovens Einladungsſchreiben geſandt hatte, worüber Beethoven, wie bereits erzählt ward, höchſt ungeduldig wurde. Späterhin erfolgte jedoch dieſe heiß erſehnte Antwort in höchſt ſchmeichelhafter Weiſe. — Hinſichtlich der Subſkribenten möge hierbei auf einen merkwürdigen Widerſpruch hingewieſen ſein. Nach Schindlers Mitteilungen gab es am Ende aller Enden nur folgende Subſkribenten auf die Missa solemnis in Manuſkript zu verzeichnen: die Höfe von Rußland, Preußen, Frankreich, Sachſen und Heſſen-Darmſtadt, ferner Fürſt Anton v. Radziwill und Schelble als Direktor des Cäcilien-Vereins zu Frankfurt am Main. Ein achtes Exemplar ward dann noch an den Fürſten Boris von Gallitzin nach Petersburg befördert. Das wären im ganzen alſo nur acht Subſkribenten. Damit ſteht nun aber ein Brief Beethovens an Schott Söhne in Mainz, die Verleger der Missa solemnis, in Widerſpruch. In dieſem Briefe vom 25. November 1825 heißt es nämlich: „Die Pränumerandenliſte muß vorgeſtochen werden.“ 1. Der Kaiſer von Rußland. 2. Der König von Preußen. 3. Der König von Frankreich. 4. Der König von Dänemark [!]. 5. Der Churfürſt [!?] von Sachſen. 6. Großherzog von Darmſtadt. 7. Großherzog von Toskana [!]. 8. Fürſt Galizin. 9. Fürſt Radziwill. 10. Der Cäcilienverein in Frankfurt.“ Danach hätte es alſo 10 Subſkribenten auf die Missa solemnis in Manuſkriptgeſtalt gegeben.

---

[1] Fehlt bei L. Nohl.

31. (Nr. 13 Mſ. 11 r.)[1] Hetzendorf am 2. July 1823. 128

„Beſter H. v. Schindler!

„Die von anfangs an bis jetzt fortdauernde Brutalität des Haußherrn, ſeit ich im Hauſe bin, erfordert die Hülfe einer K. K. Polizey. wenden ſie ſich gerade[ſs wegs: verklebtes Wort] an dieſelbe; was die Winterfenſter anbelangt, ſo hatte die Haußhälterin den Auftrag, nachzuſehen u. zwar nach dem ſo ſehr ſtarken regen, ob ſelbe nöthig wären wegen allenfalligen hineinregnen in die Zimmer, allein ſie fand weder, daß es hineingeregnet hatte noch auf keinen Fall hineinregnete, gemäß dieſer überzeugung ließ ich das Schloß vorſperren, damit dieſer ſo ſehr brutale Menſch mir nicht gemäß ſeiner Drohung meine Zimmer während meiner abweſenheit aufſperren ſollte — erzählen ſie dort, wie er ſich weiter bei ihnen betragen hat, u. daß er den Zettel angeſchlagen hat ohne aufſagung, welche ohnehin erſt von jakobi ſtatt finden kann ——— eben ſo unbillig iſt er mir die Quittung von georgi bis jetzt kommenden jakobi zu verweigern, wie dies blatt zeigt, da ich eine Beleuchtung bezahlen ſoll, wovon ich nichts erfahren u. dieſe abſcheuliche Wohnung ohne Ofenkamine u. mit dem elendeſten Hauptkamine mich wenigſtens 259 fl. W. W. beſondere Auslagen ohne den Hauſzins gekoſtet, um nur das Leben friſten zu können, während ich da war im Winter, Es war ein abſichtlicher Betrug indem ich niemals die Wohnung im erſten Stock ſondern nur im 2ten Stock ſehen konnte, damit mir die vielen widrigen Umſtände derſelben unbekannt bleiben ſollten; ich begreife gar nicht, wie es möglich iſt, daß ein ſo ſchändlicher die Menſchliche Geſundheit verderbender Kamin von der Regierung geduldet werde; ſie erinnern ſich, wie die Wände in ihrem Zimmer ausgeſehen vor rauch, welche großen Koſten es verurſachte, wenn auch nicht ganz, dem Ungemach zu entgehen möglich war, doch nur es zu lindern; die Hauptſache iſt derweil, daß er angewieſen werde, den Anſchlagzettel herunterzunehmen, u. mir meine Quittung zu geben vom bezahlten Hauſzins, da ich auf keinen Fall dieſe ſchlechte Beleuchtung [bezahlen werde], indem ich ohnehin übermäßige Unkoſten, um nur das Leben in dieſer Wohnung zu friſten, gehabt ——— Meine Augen erlauben mir die Stadtluft noch nicht, ſonſt würde ich mich ſelbſt an die Kaiſerl. Polizey verfügen. —

---

[1] Von L. Nohl, wie derſelbe angiebt, nach dem Fakſimile in der 2. Auflage von Schindlers Biographie Beethovens mitgeteilt, a. a. O. Nr. 270. Der Verf. giebt den Brief genau nach dem Originalmanuſkripte, nur kleine Abweichungen von Schindlers Fakſimile waren zu eruieren. — Dieſes Facſimile iſt Schindlers Buche: Beethoven in Paris, 1842, beigegeben.

ihr Ergebenſter
L. v. Beethoven."

Hier iſt ſelbſtverſtändlich nicht von Beethovens Wohnung in Hetzendorf, ſondern — wie beim Paſſus in Nr. 27 von den „Winterfenſtern" — von der Wohnung in Wien ſelbſt die Rede, wo auch Schindler ſelbſt wohnte.[1] Die Kündigungstermine „Jakobi" und „Georgi" haben ähnliche Bedeutung wie heute unſere Ausdrücke Johannis oder Michaelis. Jakobi oder Jakobstag iſt der 25. Juli, der Kalendertag des heil. Jakobus des Älteren, eines der beiden Zebedäiden — in der griechiſchen Kirche iſt der 30. April ſein Gedenktag. Unter Georgi wird der Kalendertag des heil. Georg verſtanden, d. i.

---

[1] Schindler nennt als dieſe Wohnung in der Beethovenbiographie (II, 11 u. 52): Pfarrgaſſe, Vorſtadt Leimgrube, aber in ſeinen Unterhaltungen mit Gerh. v. Breuning: Kothgaſſe 61: „Im Winter 1822—23 wohnte Beethoven in der Kothgaſſe 61 (jetzt Gumperdorferſtraße 14), im zweiten Stocke mit der Ausſicht auf die Pfarr- (jetzt Leimgruben-) gaſſe 20" (aus dem Schwarzſpanierhauſe, S. 43). Man vgl. auch Dr. Th. v. Frimmels verdienſtvolle Studie: Beethovens Wohnungen in Wien, S. 14 (Vortrag aus dem Jahre 1892), der jedoch in dieſem Falle ziemlich unklar und ungenau erſcheint; wie u. a. ſein Satz: „Zu Anfang 1823 hat Beethoven vielleicht noch in der Kothgaſſe gewohnt." — Der ganze vorſtehende Brief beweiſt ja poſitiv, daß Beethoven immer noch dieſelbe Wohnung in Wien beſaß, nämlich Pfarrgaſſe, bezw. Kothgaſſe. Auch nennt da v. Breuning ſelbſt keine Wohnung, er läßt nur Schindler die betreffende Wohnung nennen.

der 23. oder 24. April. So entſprechen alſo Georgi und Jakobi unſern Quartalsterminen: 1. April (= Oſtern) und 1. Juli. — Nach dieſem Briefe hielt ſich Beethoven noch durchaus für den rechtmäßigen Inhaber jener Wohnung in Wien, deren Kündigung erſt „von Jacobi" (24. Juli) auf Oktober erfolgen durfte.

32. (Nr. 11 Mſ.: 24 r.; bei Schindler II, 51 und danach bei 129
Nohl I. l. Nr. 273.) Hetzendorf 1823 (Juli).

„Samotrazier!

„Bemüht euch nicht hieher, bis etwa ein Hati-sherif erſcheint, die goldne Schnur habt ihr unterdeßen nicht zu fürchten[1]) — meine Schnellſegelnde Fregatte die wohledelgebohrne Fr. Schnaps wird ſich mindeſtens alle 2 u. 3 Tage nach ihrem Wohlbefinden erkundigen ————

lebt wohl. B————n.

Bringt auch Niemanden,
Lebt wohl."

Trotzdem das Augenleiden Beethovens noch nicht beſeitigt war, trieb ihn der Geiſt, den Bau der Neunten Symphonie zu beginnen; nun mußte mehr denn je Einſamkeit um den Tonmeiſter herrſchen. — Die „ſchnellſegelnde Fregatte Frau Schnaps" iſt Beethovens Hausangeſtellte, eine Art Faktotum in der letzten Periode ſeines Lebens. Sie war eine treue Dienerin, ihr eigentlicher Name ſcheint Frau Sali geweſen zu ſein. Daß mit dem Einzuge Beethovens in ſeine letzte Wohnung (Schwarzſpanierhaus) eine neue Köchin und Pflegerin (eben die Frau Sali, die „Beethoven-Sali") von Frau Stephan v. Breuning beſorgt wäre, wie Gerh. v. Breuning behauptet (Aus d. Schwarzſpanierhauſe S. 59 f.), ſteht mit nicht anfechtbaren Aufzeichnungen in einem Konſervationsheſte vom Dezember 1826 in Widerſpruch. In dieſem Heſte (Sign. Nr. 58. D, 20 Blatt) ſchreibt Schindler auf Blatt 12b auf, nachdem er das berühmte Motiv „Es muß ſein“ aus dem Finale des großen F-dur-Quatuors (op. 135) aufgezeichnet hat: „Die Alte braucht wieder ihr Wochengeld.“ 1) Offenbar ſind alſo Frau Schnaps und die Beethoven-Sali identiſche Perſönlichkeiten.

---

[1]) Schindler giebt hier: „nicht verdient", es muß jedoch: „nicht zu fürchten" heißen.

33. (Nr. 8 Mſ.; Nr. 5 r.; bei Nohl Nr. 263.) 1823 (Juli). 130

„Sehr beſter!

„wegen Estrhazi bitte ich um Beſcheid, eben ſo wegen der Poſt, Es iſt zwar ein Briefträger von der Mauer hier geweſen, wenn die Sache nur auch recht gerichtet worden iſt; ——— Von Dresden noch nichts ——— in einigen Tagen lade ich Sie ein zum ſpeiſen, denn ich habe noch mein böſes Auge, erſt ſeit heute ſcheint es ſich zu beßern, aber ich darf es beinahe nicht brauchen ———

ihr Freund

Beethoven.“

Die Mauer iſt, nach Schindlers Erklärung, „ein Dorf ſo genannt unweit von Hetzendorf“. Der Inhalt bewegt ſich immer noch um die Subſkriptionsangelegenheit.

34. (Nr. 10 Mſ.; 53 r.; bei L. Nohl a. a. O. Nr. 272.) „Aus 131 Hetzendorf im Sommer 1823“ (Juli).

„L—k—l von S—————n! 2)

„Man hatte ihnen geſtern ja ſagen laſſen, daß ſie ſich an

---

1) Näheres über dieſe Motiv-Geſchichte: Der ſchwer gefaßte Entſchluß. Muß es ſein? giebt Schindler (II, 157 f.) und des Verfaſſers Aufſatz: „Beethoven, die Schleſingerſche Muſikhandlung und A. B. Marx“ in den Sonntagsbeilagen zur Voſſ. Zeitung, Juli 1887, in der dritten (Schluß-) Nummer vom 24. Juli 1887.

2) = Lumpenkerl von Samothrazien.

den Südpol, während wir uns nach dem Nordpol begeben ſollten, indem die kleine Differenz ſchon von Capit. parry ausgeglichen iſt. Es gab aber kein Erdäpfel-Schmarn dort ——— Bach, dem ich mich beſtens emphele und vielmals für ſeine Sorge für mich danke, wird gebeten, zu ſagen, wie hoch die wohn.[ung] wohl in Baden kommen könnte zugleich muß man ſehn, wie man alle 14 Täge (wohlfeil) (du lieber Gott — armuth u. Wohlfeilheit) Karl könnte dorthin kommen laßen, dies ihr Geſchäft, da ſie auch unter den patronen u. Landkutſchern ihre Verehrer und Freunde haben — wenn Sie dieſer Brief noch trift, ſo wäre es gut, wenn ſie noch heute zu Bach, ſo daß ich morgen Vormittags die Antwort hätte. Es iſt beinahe ſonſt zu ſpät. — Sie könnten auch morgen den Schurken von Kopiſten überraſchen, von dem ich mir nichts gutes verſpreche. Seit heut 8 Tage hat er die Variationen.

Ihr amicus

Beethoven.“

Der berühmte Nordpolfahrer, Sir William Edward Parry († 1855 in Ems) ſcheint darnach im Jahre 1823 in Wien geweſen und auch mit Beethoven perſönlich bekannt geworden zu ſein. Vermutlich hat er in Wien einen Vortrag über die Muſik der Polarvölker gehalten. Wenigſtens brachte die „Leipziger Allg. Muſicaliſche Zeitung“ im XXVI. Jahrgange S. 358 f. (Mai 1824) einen Artikel: „Capitaine Parry über die Muſik der Eskimos“ aus des Nordpolfahrers großem Werke: „Journal of a second Voyage for the discovery of a North West Passage.“ So dürfte es zu erklären ſein, daß Beethoven ſich „nach dem Nordpol“ begab, während Schindler am „Südpol“ etwelche Beſorgungen ausführen ſollte. — Bach iſt der bereits genannte Advokat und Freund Beethovens. — Die „Patrone“ ſind — nach Schindler — Beethovens eigene Gönner (Patrone), wohl die, ſo ihm das Jahresgehalt gewährten. — Der verwehmte Kopiſt iſt Rampel.

35. (Mſ. Nr. 12 und Nr. 32; daſſelbe Facſimile;[1]) bei Nohl 132
Nr. 282.) 1823 (Juli).

„Der geſtrige Vorfall, den Sie aus dem Berichte an die P.[olizei] erſehen werden, iſt nur geeignet, dieſe Sache der löbl. Polizey zu emphelen, die ausſagen eines Ungenannten ſtimmen ebenfalls ganz mit den ihrigen überein; hier können Privatmenſchen nicht mehr helfen, nur Behörden mit Macht verſehen.

Ihr Beethoven.“

Auch dieſes Briefchen bezieht ſich, wie andere bereits oben mitgeteilte, auf die höchſtes Ärgernis erregende Lebensführung der Frau Johanns van Beethoven. Zu polizeigerichtlichen Maßregeln kam es jedoch nicht.

36. (Mſ Nr. 52; von Schindler nicht kopiert, jedoch mit Tinte 133
überzogen.) 1823 (Juli).

„Ich bitte Sie, ſobald als mögl. wegen der ſchwediſchen Histoire bei mir zu ſein, da ich ſpäter ausgehen muß; das Frühſtück wird bereit ſein.“

Dieſes Billet, wie die folgenden, bezieht ſich auf die Ernennung Beethovens zum Ehrenmitgliede der ſchwediſchen Akademie der Künſte und Wiſſenſchaften.

37. (Nr. 53 Mſ.; von Schindler nicht kopiert.) 1823 (Juli). 134

„Wie heißt der Herr, was für ein Amt bekleidet er? welcher jetzt über das ſchwed.[iſche] Diplom referirt, weil ich ihm ſelbſt ſchreiben will, um mich zu entſchuldigen, da ich nicht ſelbſt komme, u. da übrigens mein ſchreiben immer gute Wirkung hervorbringen wird ——————“

38 (Nr 54 Mſ.; 28 r.; bei L. Nohl l. l. Nr. 268, aber lücken- 135
haft; von Schindler nicht kopiert.) Aus Hetzendorf vom Jahre 1823 (Juli).

„Sehr beſter L—k—l[2]) von Epirus nicht weniger v.

---

[1]) Bei Nr. 32 iſt der Brief ſogar noch von Schindler kopiert. Derſelbe bemerkt beide Male: „Das Original beſitzt als Geſchenk Herr Dumont-Schaumburg, Buchhändler und Redakteur der Cölniſchen Zeitung.“

[2]) = Lumpenkerl.

Brunduſium etc. Gebt den Brief dem Beobachter, Es muß aber ſein Name von Euch drauf geſetzt werden ——— Zugleich fragt ihn, ob ſeine Tochter große Fortſchritte im Klav. gemacht, ob ich ihr wohl einmal mit einem Exempl. von meinen Composit. dienen könnte? — ich habe geſchrieben zum Ehren Mitglied, ich weiß aber nicht, ob es ſo heißen ſoll, ob nicht vielleicht bloß „zum auswärtigen Mitglied“, unwiſſend u. nie beachtend d.g. [dergleichen] ——— an Bernardum non sanctum habt ihr auch was wegen dieſer Geſchichte abzugeben, fragt doch auch wegen dieſem Schuften Rupreet [?] den Bernard, erzählt ihm den Schnack, u. wie man dieſen ſchandmenſchen ans Leder kommen kann. Fragen ſie bey beyden philoſphiſchen Zeitungs Schreibern nach, ob dies eine Ehren oder Schandmitglieds Ernennung iſt: ———

„ich[1]) eße heute zu Hauſe, wenn ſie kommen wollen, ſo kommen ſie.

„Bitten ſie den Herrn Beobachter um Verzeihung, weil der Brief So konfuß ausſieht, — Es iſt gar zu viel zu thun —

Hören ſie auch, ob man für Geld ein Exemplar haben kann vom Beobachter.“

Der Name, den Schindler auf den hier beigegebenen Brief an den Redakteur des Öſterreichiſchen Beobachters ſchreiben ſollte, iſt: Dr. v. Pilat, der alſo, wie wir erfahren, eine klavierſpielende Tochter hatte. Dr. Pilat ſollte Mitteilung von der Ernennung Beethovens zum Mitgliede der ſchwediſchen Akademie machen. — Bernardus non sanctus, d. i. Karl Bernard, Redakteur der „Wiener Zeitſchrift für Kunſt, Theater, Literatur und Mode“, Dichter u. ſ. w., war mit Beethoven ſehr befreundet, ſein Name, mit dem der Meiſter gern allerhand Kurzweil treibt, kommt in den Konverſationsheften Beethovens oft vor. — Das im Originaltext ſehr fragwürdige Wort hat Nohl gut als „Ruprecht“ entziffert.[2]) Es iſt der wenig hervorragende Schriftſteller und nachmalige K. K. Cenſor Johann Baptiſt Rupprecht, deſſen Gedicht „Merkenſtein“ Beethoven komponiert hat. Dieſe kleine Kompoſition iſt als op. 100 erſchienen. Rupprecht, der u. a. als Begleiter ins Auge gefaßt war, als Beethoven 1820 eine Reiſe nach Italien plante, war ein bedenklicher Charakter; Beethoven hatte nicht wenig Scherereien mit dieſem Manne. Der Zornesausbruch in dieſem Briefe muß als höchſt gerechtfertigt erſcheinen. Viel Intereſſantes und Dankenswertes über die Beziehungen zwiſchen ihm und Beethoven enthält allein die Beethovenbiographie von L. Nohl im III. Bande (S. 212, 260, 859, 929 und 934). Nur eins ſtimmt nicht. Nohl behauptet (III, 260): „So iſt denn auch ſchon dieſen Winter 1820/21 von einer Oper ‚Die Gründung von Penſilvanien‘ von Rupprecht die Rede, deren Text ſich in Schindlers Beethovennachlaß befindet“ — (?!?) In Schindlers Beethovennachlaß auf der Kgl. Bibliothek zu Berlin befindet ſich jedoch ein ſolcher Operntext nicht.

---

[1]) Von hier ab fehlt alles bei Nohl.

[2]) Im Manuſkript ſteht es etwa ſo geſchrieben: Rupreet.

39. (Nr. 55 Mſ.; 33 r. — nicht kopiert.) „Vom Juli 1823.“ 136

„Ich befinde mich ſehr übel, heute einen ſtarken [Durchfall]. Unter dieſen lebenden Hottentotten iſt alles mögl., nehme Medizin für meinen armen zu grund gerichteten Magen. — Unterdeßen erwarte ſie morgen ſo früh mögl.[ich]. — da die Hitze groß iſt, iſt es ſehr früh am beſten, wenn ſie wenigſtens nach 5 Uhr hier ſind, beſtelle ich den Wagen um halb 6 Uhr — Schlemmer iſt zum ſterben ſchlecht, gehn ſie doch hin, vielleicht ſpricht er von der Rechnung, aufgeſchrieben ſind 165 fl.; ich glaube aber, daß noch 25 fl. mehr ſind, ———— ich bitte ſie nur Morgen bei Zeiten [sc. zu kommen], in einigen Tagen ihre 50 ———— jedoch an einen Ort applicirt zu werden.“ —

Schindler, der dieſen etwas derben Witz nicht recht begriffen zu haben ſcheint, macht folgende Randgloſſe dazu: „Die 50 fl., ſo oft verſprochen für meine Bemühungen in der Subſcriptions-Angelegenheit mit der Missa solemnis, habe ich doch niemals erhalten." Daß aber Schindler auf andere Weiſe — aus einem Konzerte zu ſeinen Gunſten durch Hummel — überreichlich entſchädigt wurde, ja daß er einen ganzen Beethovennachlaß erbte, der ihm ſpäterhin eine jährliche Leibrente von 400 Thalern (1200 Mk.) verſchaffte — das verſchweigt ſeine Höflichkeit und Dankbarkeit bei derartigen Klage-Anläſſen.

40. (Nr. 56 Mſ.; — von Schindler nicht kopiert.) 1823 (Juli). 137

„Ich ſchicke ihnen von Poſaunen was noch nöthig; Morgen Vormittag werde ich darum ſchicken, oder haben ſie jemand, ſo wäre es auch gut, ja dringend, ſelbe abgeſchrieben für die abgeſchriebene Partitur, ſamt original mit herein zuſchicken."

Auch dieſes Billet legt Zeugnis davon ab, welche Sorgfalt, welche Bedeutung Beethoven den Poſaunenpartieen in ſeinen großen Orcheſterwerken beimaß. Die Poſaunenpartieen wurden, wie vorhandene Skizzen beweiſen, nicht ſelten ganz apart inſtrumentiert. — Hier handelt es ſich jedenfalls noch um die Missa.

41. (Nr. 35a Mſ.; Nr. 21 r. — Nohl a. a. O. Nr. 277.) 138
1823 (Auguſt).

„Samotraziſcher L—n k—l.

Macht, das Wetter iſt gerade recht, Es iſt aber beßer früher als ſpäter. presto prestissimo, man fährt von hier."

Das dürfte das letzte Hetzendorfer Billet ſein. Von ſeinem Augenübel befreit, ſtürzte ſich Beethoven mit Hochgefühl in die Arbeit ſeiner Neunten Symphonie. Mit einem Male, ſo beſchreibt es uns der Augenzeuge Schindler, litt es ihn nicht mehr in Hetzendorf, — die tiefen Komplimente des Villenbeſitzers Baron von Pronay waren ihm unerträglich geworden — und nun, im Hochſommer, mußte es ſchleunigſt fort nach Baden gehen. Und um dort eine paſſende Wohnung ausfindig zu machen, wird Schindler eiligſt nach Hetzendorf befohlen.

42. (Nr. 30 Mſ., Nr. 1 r.) — „Von Baden im Sommer 1823.“ 139

„N.B. Das kleine Blättchen erhält Schlemmer, bleiben ſie morgen etwas länger zu Hauſe. — Hier folgen die Hefte vom Gloria; die Ternionen ſind ganz neue inſtrumente für mich.[1] Vergeſſen Sie nicht die Antwort wegen dem Diplom, da ich dieſes ſelbſt beſorgen will, morgen komme ich das Credo ſelbſt herauszugeben. —

Weisheitsvoller! ich küſſe den Saum ihres Rockes.[2]

═══════.“

Mit der Bezeichnung „Ternionen“ vom lat. ternio die Dreizahl, mochte der altbewährte Kopiſt Schlemmer wohl einen ingeniöſen Einfall bewieſen haben. Da man ja mit Ternionen (Ternen) eine Zuſammenſtellung von drei Dingen begreift, die eine Art Einheit bilden, ſo faßte der Kopiſt gar nicht ſo übel in der Partitur die drei Poſaunen unter den Begriff Ternionen zuſammen, anſtatt zu ſchreiben: Trombone alto, Trombone tenore und Trombone Basso. —

43. (Nr. 14 Mſ.; nicht kopiert. Nohl a. a. O. Nr. 271.) 140
„Von Hetzendorf oder Baden 1823“ (höchſtwahrſcheinlich: Baden.)

„Von allen Schriften eine Vidimirte abſchrift; hier folgen 45 ✕ [fr.] wie [war] es nur wo mögl., daß Sie vom Haußflegel etwas ſolches mit einer Drohung begleitet annehmen können? Wo iſt ihre Beurtheilung?! wo ſie immer iſt! ——— morgen früh ſchicke ich nun die V.[ariationen]abſch.[rift] und Original, ob die Fr.[au?][3] kommt, iſt nicht ſicher, bleiben ſie doch bis 8 geſäll. zu Hauſe — wenn ſie Morg. oder auch heute zum ſpeiſ.[en] kommen wollen, das können ſie, aber es muß ſicher ſein, denn d. g. [dergleichen] gehn hier u. überhaupt für mich nicht an, nicht ſpäter als 1/2 3 Uhr. Die Haußhält. wird ihnen von wegen einer Wohn. ſagen auf der Landſtraße. Es iſt die höchſte Zeit, ſobald ſie was wiſſen auf der Baſtey oder Landſtraß., ſo muß es gleich angezeigt [?] werden — man muß wiſſen, welches Zimmer der Haußherr des Brunnens wegen gebraucht. Vale B. —“

---

[1] Hier folgt ein ausgeſtrichener Satz von 3 Zeilen, worin von Poſaunen die Rede iſt.

[2] L. Nohl beſchert uns in Nr. 283 ſeiner Briefſammlung juſt die letzten 7 Worte dieſes Schreibens; vielleicht ſchwebten ihm dabei die letzten 7 Worte des ſterbenden Heilandes vor.

[3] Nohl lieſt hier „Pr.“, was keinen Sinn giebt, während „Fr.“ = Frau auf die „ſchnellſegelnde Fregatte“ Frau Schnaps hinweiſt.

Dieſer an ſich verſtändliche Brief darf deshalb als aus Baden gerichtet angeſehen werden, weil ja der Meiſter wegen der vielen Verdrießlichkeiten mit dem Haustyrannen in Wien zum Oktober d. J. eine neue Wohnung ſuchte. Für Baden ſpricht denn auch der Satz: „Es iſt die höchſte Zeit“, nämlich, um eine neue Wohnung zu mieten. Und in Wahrheit bezog Beethoven nach vollendeter Kur in Baden, diesmal ſehr ſpät, erſt Ende Oktober, eine neue Wohnung in der Ungergaſſe (Vorſtadt Landſtraße), wie ſie Schindler bezeichnet, — Gerh. v. Breuning aber: Ungargaſſe im linken Eckhaus zur Bock- (jetzt Beatrix-) Gaſſe 5 (a. a. O. S. 45).

44. (Nr. 58 Mſ., 16 r. Von Nohl in Nr. 281 nur fragmentariſch abgedruckt; von Schindler nicht kopiert.) 1823, September aus Baden. 141

„Signore Papageno! Ich bitte Sie dieſe angezeigten zwei Paquete wohl mit meiner Haußh.[älterin] heute zu beſorgen, damit ſie nicht zu viel koſten [1]) —

„Damit ihr böſer Leumund den armen Dresdener nicht mehr zu wehe thut, ſage ich ihnen, daß heute das Geld mit aller mich Ehrenden Aufmerkſamkeit angelangt iſt. So gern ich ihnen dabei ſchon meinen Thätigen Dank für ihre [? durchſtrichen und völlig unkenntlich gemacht] bewieſen hätte, ſo kann ich doch dieſer mir ſo ſehr am Herzen liegende Sache noch nicht ihr Ziel ſtecken, ich hoffe in einigen Wochen glücklicher ſein zu können.

---

[1]) Dieſer erſte Abſatz fehlt bei Nohl.

„Iſt[1]) der ruſſiſche Geſandte nicht Graf Golovkin? Wenn ſie doch dort anfragen wollten, ob nicht ein Kourier da ſei, der ein Paquet an den Fürſten Galizin könnte mitnehmen? wo nicht, ſo muß es Dienſtags auf den Poſtwagen. —

ihr ganz unterthänigſter

(Beethoven)“ [2])

(Seitwärts) „NB. Was den rußiſchen Geſandten betrifft, ſo bedarf ich einer Zurechtweiſung ſeines Standes, Nahmens um des Fortſchickens wegen des erwähnten Paquets.“

Adreſſe: „Per il Signore nobile Papageno Schindler — cis“ —

Der „arme Dresdener“ hier iſt der König von Sachſen, von dem jetzt durch den Prinzen Anton von Sachſen höchſt zufriedenſtellende Antwort in Sachen der Meſſe erfolgt war. Der intereſſante kleine Brief des Prinzen Anton, der in Schindlers Beethoven-Nachlaß (Mappe I, Nr. 2) in der Kgl. Bibliothek zu Berlin aufbewahrt wird, ſei hiermit veröffentlicht:

„Dresden am 12. Septbr. 1823.

„Mein Herr Kapellmeiſter!

Ich habe Ihren Brief nebſt dem Einſchluß an den König, meinen Bruder, erhalten und ich zweifle nicht, daß derſelbe Ihren Wunſch willfahren wird, beſonders da ich ſchon mit ihm davon im Namen meines Schwagers des Kardinals[3]) geſprochen habe. Das neue Werk, wovon Sie ſprechen, wird gewiß eben ſo ein Meiſterſtück ſein, wie Ihre übrigen und von mir, wenn ich es höre, bewundert werden. Ich bitte Sie, meinem lieben Schwager recht viel auszurichten, und Ihrerſeits von den Geſinnungen überzeugt zu ſein, mit welchen ich zeitlebens verbleibe

Ihr wohl affectionirter

Anton.“

---

[1]) Von hier ab fehlt alles bei Nohl bis auf die Adreſſe.

[2]) Der Name „Beethoven“ iſt hier von Schindler hingeſchrieben.

[3]) Kardinal Erzherzog Rudolph, Beethovens Schüler und Freund.

Uber den Dank Beethovens an Schindler iſt bereits oben genugſam geſprochen worden. — Fürſt Boris v. Gallitzin, der bei Beethoven die großen Quartette beſtellte, erhielt ebenfalls ein Exemplar der Missa solemnis in Manuſkript.

45. (Nr. 5 Mſ., Nr. 8 r., bei Nohl a. a. O. Nr. 286). 1824. 142
(I. Quartal).

„Die Frau S—s [Schnaps] ſchießt für den Unterhalt das nöthige, kommt daher heute gegen 2 Uhr zum Mittagsmahl — Es ſind auch gute Nachrichten da, unter uns, damit der Gehirnfreſſer nichts davon vernimmt.

Beethoven.“

Der „Gehirnfreſſer“ iſt des Meiſters Bruder Johann, der jetzt die Geldangelegenheiten des Tondichters mit um ſo ſchärferen Argusaugen bewachte, da er ihm Geld vorgeſtreckt hatte.

46. (Nr. 18 Mſ., Nr. 10 r., bei Nohl Nr. 293). 1824. (I. Quartal, 143
oder April).

„wenn etwas zu berichten, ſo ſchreiben Sie, machen jedoch ein Siegel darauf, weswegen obladen [= Oblaten] u. Petſchaft auf dem tiſche ſteht — ſchreiben ſie auf, wo Duport wohnt, wann er gewöhnlich zu ſprechen, ob man mit ihm allein ſprechen u. wenn Menſchen zugegen — welche? ——— ich befinde mich nicht wohl, portez vous bien ——— ich überlege noch, ob ich mit Duport ſelb ſpreche, oder ob ich ihm ſchreibe, welches nicht ohne eine Bitterkeit hergehen wird ——— warten ſie ja nicht mit dem Eſſen, laſſen ſie ſichs wohl ſchmecken, ich komme nicht, ich bin von unſrer geſtrigen ſchlechten Koſt krank

(Zur Seite der Adreſſe): „Ein Seitel Wein ſteht da für Sie.“

Dieſer Brief wie noch andere aus dieſer Zeit haben die große Muſikakademie zum Hintergrunde, die Beethoven im Mai 1824 veranſtaltete, um der Muſikwelt zum erſtenmale die IX. Symphonie und die Hauptſtücke der Missa solemnis vorzuführen. Die Akademie ſollte im Hofoperntheater ſtattfinden, deſſen Adminiſtrator Düport war. Die Schindlerſchen Randbemerkungen zu dieſem Briefe laſſen erkennen, wie ungeheure Schwierigkeiten hier zu überwinden waren, ehe die Akademie endlich zuſtande kommen konnte.

47. (Nr. 22 Mſ., Nr. 13 r.) 1824. 144

„Ihr verfügt euch zu mir, um euch vernehmen zu laßen
datum
ohne zu geben.“

48. (Nr. 25 Mſ., 46 r.; bei Nohl l. c. in Nr. 255 zum teil abgedruckt.) 1824. 145

„Anfang. Papageno ſprechen ſie nichts, was ich von Preußen ſprach, Es iſt nichts darauf zu halten, nur Martin Luthers Tiſchreden gleich zu zu ſtellen, ich erſuche meinen Bruder ebenfalls das Schloß nicht abzulegen, u. nichts unter u. ober der Selchwurſtgaſſe hören zu laßen.

„Die[1] Var.[iationen] blieben liegen, ſenden ſie ſelbe mit der Haußhälter.[in]. Senden Sie auch die nach London beſtimmten mit —, handeln ſie nicht nach ihrem Eigendünkel, denn es geht ohnehin alles ſchief.

„Verfolg —

„Ich erſuche mir gefälligſt anzuſchreiben, wo das Diplom zuletzt war, ehe es ſoll zur Regierung, und wie lange es iſt, daß es dort hingekommen. Was iſt das wieder für eine elende Geſchichte mit fürſt E.[sterhazy].

„Ende. Erkundigen Sie ſich bei dem Erzflegel Diabelli, wenn das franzöſiſche Exemplar der Sonate in c mol abgedruckt, damit ich es zur Correktur erhalte; zugleich habe ich mir 4 Exemplare für mich ausbedungen davon, wovon eins auf ſchönem Papier für den Cardinal, ſollte er hier ſeinen gewöhnlichen Flegel machen, ſo werde ich ihm perſönlich die [?] Bassarie in ſeinem Gewölbe vorſingen, daß das Gewölbe wie der Graben davon erſchallen ſoll —

---

[1] Dieſer, wie der folgende ganze Abſatz fehlen bei Nohl; auch beim „Ende“ iſt der erſte Satz unvollſtändig, endlich fehlt auch noch die charakteriſtiſche Unterzeichnungsformel.

Ihr unterthänigſter Diener
Beethoven.“

Der Anfang dieſes Briefes mit Preußen bezieht ſich vermutlich auf die Antwort, welche Beethoven aus der Kanzlei der königlich preußiſchen Geſandtſchaft in betreff der Meſſen-Subſkription erhalten hatte. Kanzleidirektor Wernhard ſtellte dem Meiſter die Alternative, ob 50 Dukaten oder einen Orden. Nachdem der preußiſche Beamte fortgegangen war, ließ der Meiſter, wie Schindler berichtet, eine donnernde Philippika gegen das Unweſen der Ordensjägerei und ähnlicher Dinge los. Nun mochte er ſeine Gründe haben, dieſe Ausfälle nicht allzu ruchbar werden zu laſſen, weshalb denn Schindler-Papageno an ſein Mundſchloß erinnert wurde. Dieſer Punkt läßt ſich jedoch auch anders und beſſer deuten. Als nämlich 1824 die Verhandlungen wegen der Akademie in Wien nicht vorwärts kommen wollten, wandte ſich Beethoven nach Berlin an den Generalintendanten Grafen v. Brühl, um dort die neuen Tonſchöpfungen zur Aufführung zu bringen. Da kam Feuer in die teilnahmloſe Wiener Geſellſchaft. Die Folge war jene denkwürdige Adreſſe an Beethoven aus der Mitte der erſten Wiener Kreiſe und alles weitere, das ſich daran knüpfte. — Von der Diplomgeſchichte war bereits mehrfach die Rede. Bereits 1823 hatte Beethoven die erforderlichen Schritte bei der öſterreichiſchen Regierung unternommen, um die Erlaubnis zur Annahme der Mitgliedſchaft bei der königlich-ſchwediſchen Akademie zu erlangen. Die Antwort darauf, die endlich zur Zufriedenheit ausfiel, ließ ſehr lange auf ſich warten. Deshalb dieſe Anfrage an ſein intellektuelles Faktotum Schindler. — Das „Ende“ mit dem „Erzflegel Diabelli“ erläutert Schindler mit folgendem: Diabelli wird darum „Flegel“ geſcholten, weil er ſich geweigert hatte, dem Stecher das Manuſkript der Sonate in c-moll (op. 111) wiederholt abzunehmen und ihn in der Arbeit zu unterbrechen. Beethoven hatte es bereits mehrmals zu neuer Durchſicht und Korrektur empfangen, aber immer verlangte er es wieder. Diabelli ließ alles Schimpfen ruhig über ſich ergehen und ſchrieb dem grimmigen Komponiſten, er wolle die ihm vorgeſungene Baßarie notieren, dann im Druck herausgeben, aber auch honorieren; Beethoven möge alſo nur kommen. Das half, Beethoven verhielt ſich nunmehr geduldig. — Zur Entſchuldigung hätte Schindler jedoch die immer wieder hervortretende Thatſache anführen können, daß Beethoven von der peinlichſten Gewiſſenhaftigkeit und Sorgfalt bei der endgültigen Publikation ſeiner Werke beherrſcht war. Die Sonate ſelbſt war dem Kardinal und Erzherzog Rudolf, Beethovens Gönner und Schüler, gewidmet.

49. (Nr. 29 Mſ., Nr. 12 r.; bei Nohl Nr. 294. Der Brief 146 iſt vom Neffen Karl geſchrieben, nur das letzte und die Unterſchrift rühren von Beethoven her.) 1824 (wahrſcheinlich: April).

„Ich erſuche Sie, morgen Vormittag, wenn möglich früh, oder gegen 12 Uhr, zu mir zu kommen, da ich Ihnen eine oxygene Säure mitzuteilen habe. Duport ſagte geſtern, daß er an mich geſchrieben, ich habe aber den Brief nicht erhalten. Er bezeugte mir, was das Beſte iſt, ſeine Zufriedenheit. Doch erwartet er noch den Hauptſprung, der ſich bis über das Proscenium erſtrecken wird.

„Von unten cis bis oben F——— Beethoven———“

Auf der Rückſeite ſteht von Schindlers Hand: „Neue Liebe, Neues Leben von Göthe, Muſik von Beethoven“.

Mit dem Ausdruck „oxygene Säure,“ der pleonaſtiſch iſt, da ja eine Säure oxygeniſch ſein muß, will Beethoven ſagen, daß er Unangenehmes, Saures mitzuteilen habe. Im übrigen handelt es ſich hier wieder um die große Muſikakademie im Mai 1824. Intereſſant iſt die ſymboliſche Notenbezeichnung Cis-f'''', weil in jenen Zeiten Beethoven den Klavierumfang in der Diskantregion bereits bis zum 4geſtrichenen f (f'''') verwendet.

50. (Nr. 43 Mſ., 23 r., von Schindler nicht kopiert.) 1824. 147

„Sehr beſter!

„Ihr könnt zu Mittag bei mir ſpeiſen, bringt eure Proviſion[1]) mit — Seid bereit — wir ſind bereit.

B———n.“

51. (Nr. 61 Mſ.[2]) Von Schindler nicht kopiert.) 1824 148
(Wahrſcheinlich: März).

„Da ich vernommen, daß ich zu meiner Akademie den 7ten April, ſo bitte S. Dr. mir den 8ten April im großen R. Sa. [Redouten-Saale] zu einer Akademie mir zu geſtatten, und zwar um Mittagszeit, wodurch weder die Werke noch ich gefördert werden [?!] ——— ſo ſehr bin ich S. D. verbunden für die mir allzeit bezeigte Bereitwilligkeit u. welches noch Schmeichelhafter iſt hierbei, daß S. D. nicht ganz untheilnehmend an meiner Kunſt war, ich hoffe Gelegenheit zu finden, dieſerhalb [?] S. D. meine Hochachtung zu beweiſen, —“

Dieſer Brief war beſonders ſchwer zu entziffern, es bleiben etwelche Fragezeichen ungelöſt. Bei den Worten „und zwar um Mittagszeit“ wird wohl ein „nicht“ fehlen, alſo: „und zwar nicht um Mittagszeit“, weil ſonſt der Nachſatz damit in Widerſpruch ſteht. — S. D. oder S. Dr. iſt eine Abkürzung für „Seine Durchlaucht“. Schindler glaubt ſich zu erinnern, daß Beethoven den Fürſten von Trautmannsdorf meint, der im Jahre 1824 Oberſtkämmerer des Kaiſers war und über die Redoutenſäle zu verfügen hatte. — Einen wunderlichen Gallimathias leiſtet ſich hierbei L. Nohl, der aus dieſem Briefe an Schindler einige Worte herausgreift, wie ſie Beethoven als an „Seine Durchlaucht“ gerichtet ſeinem Freunde Schindler unterbreitet, und flugs ein ſelbſtändiges Briefchen „an den Oberſtkämmerer Fürſten Trautmannsdorf“ daraus ſchmiedet (Nr. 288 ſeiner Brieſe). — Erſt als nun auch dieſe Unterhandlungen mit dieſer Durchlaucht fruchtlos ausgefallen waren (April), wurde der Verkehr mit Düport wieder aufgenommen, der endlich zum Ziele führen ſollte.

---

[1]) Ich leſe jetzt: Proviſion, ein Scherzwort hier, das beſſer paßt als das früher von mir gegebene Wort: Reviſion.

[2]) Vgl. L. Nohl l. l. Nr. 288: An den Oberſtkämmerer Fürſten Trautmannsdorf. (?)

52. (Mſ. Nr. 63; bei Schindler in der Biographie [II, 68] 149 ein wenig variiert und darnach bei Nohl in Nr. 291.) 1824. (Ende April.)

„Ich erſuche ſie nicht mehr zu kommen, bis ich ſie rufen laße. B————vn.

Akademie hat nicht ſtatt.“

Um die Unterhandlungen mit Düport wegen der Akademie zum endgültigen Abſchluß zu bringen, hielten es die treuen Freunde der Sache: Graf Moritz von Lichnowsky, Ignaz Schuppanzigh und A. Schindler in Beethovens Intereſſe geboten, eine kleine Intrigue zu inſcenieren. Erſt ging alles gut: dann ward Beethoven jedoch argwöhniſch, ſah Falſchheit und Verrat darin und erließ, wie Schindler ſich ausdrückt, noch an demſelben Tage „nachſtehende ſultaniſche Hatti-Scheriſe an uns: An den Grafen Moritz Lichnowsky: Falſchheiten verachte ich. Beſuchen Sie mich nicht mehr. Akademie hat nicht Statt. Beethoven. An Herrn Schuppanzigh. Beſuche er mich nicht mehr. Ich gebe keine Akademie. Beethoven“ ꝛc.

Der Verkehr zwiſchen Beethoven und dem Violinmeiſter Schuppanzigh hatte auch das Eigenartige an ſich, daß ſie ſich gegenſeitig — sit venia verbo — erzten. Von dieſem „Er“ gegen Beethoven ſelbſt zeugen viele Aufzeichnungen Schuppanzighs in den Konverſationsheften. — Beethoven litt unſägliche Pein. Die Situation wird nach Schindler (II, 69) am beſten aus einer Zuſchrift Beethovens an dieſen gekennzeichnet, von der Schindler folgende Stelle mitteilt: „Ich bin nach dem ſechswöchentlichen Hin- und Herreden ſchon gekocht, geſotten und gebraten. Was ſoll endlich werden aus dem vielbeſprochenen Conzert, wenn die Preiſe nicht erhöht werden? Was ſoll mir bleiben nach ſo viel Unkoſten, da die Copiatur allein ſchon ſo viel koſtet?" Trotz der undenklichſten Schwierigkeiten, die es zu überwinden gab, fand die denkwürdige „große muſikaliſche Akademie" dennoch am 7. Mai 1824 ſtatt.

53. (Nr. 67 Mſ., Nr. 30 r. Nicht kopiert; bei Nohl Nr. 296.) 150
1824. (Mai.)

„Jetzt nach zwölf in der Birne — ausgeſch—ſen u. ausgehungert — dann ins Kaffeehauß wieder hierher, u. ſogleich nach Penzing, ſonſt komme ich um die Wohnung."

Adreſſe: „für H. Schindler L—k—l."

Die „Birne" war ein von Beethoven viel beſuchtes Reſtaurant „zur goldenen Birne" auf der Landſtraße. — Im Frühjahr 1824 zog Beethoven nach Penzing bei Schönbrunn am Wienfluß: ſpäterhin wieder nach Baden. (Vgl. Schindler II, 186f; Gerh. v. Breuning iſt hier in den Angaben der Jahre nicht genau.)

54. (N. 68 Mſ., 35 r. Nicht kopiert.) 151

„im Mariahülf Kaffeeh. erwarte ich ſie gegen 3 Uhr —
Ihr Freund
Beethoven."

Dieſes Billet wie noch einige folgende können ebenſo gut dem Jahre 1825 wie dem Jahre 1824 angehören.

55. (Nr. 69 Mſ. nicht kopiert.) 152

„Zur goldenen Birne beſter!"

56. (Nr. 70 Mſ. Nicht kopiert.) 153

„Nur das nötigſte — Vielleicht haben ſie ſchon alles — folgt gleich dieſen Nachmittag ſchon für Sie das Verſproch.[ene].

57. (Mſ. Nr. 71; 40 r., nicht kopiert.) 154

„Beſter!

In der goldnen Birn finden ſie unß, von da aus ins Kaffeehauß ———"

58. (Nr. 72 Mſ., 52 r., nicht kopiert.) 155

„Ich ſpeiſe in der Birn, von da ins Kaffeehauß — ich werde in der Birn für Sie beſtellen — jedoch finden ſie mich nicht dort, ſo kommen Sie ins Kaffeehauß, indem ich nicht gewiß bin, ob ſie kommen.“

59. (Nr. 73 Mſ.; 37 r., nicht kopiert.) 156

„Ich bin ſchon in der Birn, — kommen Sie nur nach.
B.“

60. (Nr. 50 Mſ., Nr. 50 r, nicht kopiert.) 1824. (Frühjahr.) 157

„Da ich mit ihnen zu reden, bitte ich ſie gefälligſt zu mir zum ſpeiſen zu kommen, der Tiſch iſt um 2 Uhr gedeckt.“

(Unten) „Regnen wird es nicht viel
u. eine zweite Taufe ſchadet nicht.
Ihr —
wann geht der Poſtwagen aus Dresden“ [?!]

Beim Worte „Regnen“ dachte Beethoven erſt an die figürliche Bedeutung = geben, — flugs nimmt ers im natürlichen Sinne, um, wie es ſcheint, ſeine Sympathie mit den Wiedertäufern ſcherzhaft anzubringen.

61. (Nr. 51 Mſ., nicht kopiert.) 1824. (Frühjahr.) 158

„Auf das Couvert iſt an Se. Königliche Majeſtät von Sachſen — [zu ſchreiben]

„wenn ſie wegen Wohnungen etwas hören — ſehe ich ſie vielleicht dieſer Tage? ————“

Adreſſe: „für H. A. Schindler Nr. 60 Kohtgaße.“

62. (Nr. 7 Mſ., bei Nohl a. a. O. Nr. 259.) 1824 (wie auf der Rückſeite des Manuſkriptes ſteht, auf der Hauptſeite ſteht: Von Hetzendorf im Sommer 1823.) 159

— „ich bitte ſie das Paquet heute zu befördern, u. zugleich noch dieſen Vormittag möglichſt dieſe Haußälterin, welche am Hof Glockengaſſe Nr. 318 im 3. Stock zu erfragen, ſie iſt

Wittwe, verſteht die Kochkunſt, will bloß für Koſt u. Wohnung dienen, welches man natürlich nicht oder mit Bedingungen zugeben kann. ———

Es wird zu arg mit dieſer — einladen kann ich ſie nicht, meine Dankbarkeit wird ihnen ohne dies nicht ausbleiben.“

Beethoven war wieder einmal mit ſeiner „ſchnellſegelnden Fregatte“, Frau Schnaps, unzufrieden; aber ſie behauptete das Feld.

63. (Nr. 15 Mſ., nicht kopiert.) 1824 (Herbſt). 160

„ſanfter Menſchlicher, mit der Welt ausgeſöhnter wird die Fremde Dich machen; beſtändig alle Kräfte brauchen, anſpannen,1) auch nicht ſo manches Verlohren, wie in Wien.“

Auf der Rückſeite dieſer Tagebuchnotiz ſteht von fremder (auch nicht von Schindlers) Hand: „Leopold Comte Schmettau à Berlin — ou à Sa Campagne Koepnick près de la Ville Berlin.“

Dieſer Tagebuchgedanke nach alter Beethovenſcher Gewohnheit mag um dieſe Zeit 1824 oder ſpäter in Schindlers Hände gelangt ſein, der das merkwürdige Blatt dann ſeinen Briefen von Beethoven eingereiht hat. Mit dieſen Worten ſchafft ſich der Tondichter friſchen Mut, um das ſo häufig auftauchende Projekt, eine Reiſe nach London zu unternehmen, in Wahrheit auszuführen. Gerade als Beethoven mit Vorkehrungen zu ſeinen epochemachenden Akademieen im Mai 1824 beſchäftigt war, erhielt er von ſeinem Londoner Freunde Charles Neate eine Einladung, eine Reiſe nach England zu unternehmen. Im Herbſte des Jahres ſollte die Reiſe wirklich von ſtatten gehen, der getreue Schindler der Begleiter des Meiſters ſein, die Heimat Bonn bei dieſer Gelegenheit endlich einmal wiedergeſehen werden.

---

1) In der erſten Publication dieſer Stelle in der „Voſſiſchen Zeitung“ (1889) hatte ich drucken laſſen: „an ſich dauern [?]“, erſt jetzt habe ichs richtig entziffert: „anſpannen“.

Die bedeutungsvollen Ereigniſſe mit den Mai-Akademieen ließen Beethoven den Reiſeplan jedoch ſchnell vergeſſen. Im September desſelben Jahres kam durch Neates Vermittelung von der großen philharmoniſchen Geſellſchaft in London abermals eine direkte Aufforderung an Beethoven, er möchte unverzüglich dorthin kommen. Trotzdem nun — Dank den unausgeſetzten Bemühungen der Londoner Freunde Neate, Smart, Stumpff und Moſcheles — dem Meiſter die glänzendſten und ehrenvollſten Anerbietungen gemacht wurden, ward die Reiſe dennoch nicht ausgeführt. Das hier mitgeteilte Tagebuchblatt beweiſt, wie intenſiv ſich Beethoven mit dieſer Reiſe beſchäftigte und wie er wahres Heil und Gedeihen für ſein tief gekränktes Gemüt in der Fremde erhoffte. Indeſſen mochten es beſonders die immer unheilvolleren Familien-Angelegenheiten geweſen ſein, welche den vorteilhaften Reiſeplan zum Scheitern brachten. Aber die Engländer würden Beethoven vergöttert haben. — Der hier nicht im aber hinter dem Briefe auftauchende Name eines Grafen von Schmettau in Köpenick bei Berlin bringt eine ſonſt in Beethovens Biographieen niemals angeführte Berliner Perſönlichkeit zur Kenntnis, mit welcher der Meiſter in Korreſpondenz geſtanden haben mag.

64. (Nr. 16 Mſ.; Nr. 2 r.) 1824. 161

„Ich erſuche Sie höflichſt um die Zeugniß, original u. Kopie ——— da manches zu bereden iſt, ſo wär am wenigſten zeit verlieren, wenn ſie zu Tiſche kommen wollten einen Tag, doch muß dieß ganz ſicher ſein, denn ſich einladen und nicht kommen, gehört etc., wie ſie ſind überhaupt u. nicht ſein ſollten! ———————

dixi.“

Die hier erwähnten Zeugniſſe mögen irgend einem dienſtbaren Geiſte angehören, den Beethoven dingen oder entlaſſen wollte. — Schindler ſucht ſich in einer Randgloſſe zu dieſem Briefchen damit zu rechtfertigen, daß die Orcheſterproben im

Joſephſtädtiſchen Theater, welchem Schindler als Violiniſt angehörte, oft bis nach 2 Uhr gedauert hätten, — von da bis nach Hetzendorf mußte man noch eine ſtarke Stunde gehen, — und dann ſollte er um 7 Uhr wieder ſeinen Platz im Theater einnehmen, „da konnte von Worthalten nicht die Rede ſein“. Dasſelbe dürfte auch in betreff Penzings der Fall ſein. — Man könnte dieſe recht ſchwache Ausrede auf ſich beruhen laſſen, wenn Adreſſat nicht noch wunderlicherweiſe hinzugefügt hätte: „Allein Beethoven pflegte auf dieſe Hinderungen, überhaupt auf Amtsverpflichtungen anderer nicht gerne Rückſichten zu nehmen. Dorther auch unzählige Konflikte und wohl auch Zerwürfniſſe.“ Das Wahre nun iſt, daß es zu Beethovens wie jedes ſtreng moraliſchen Menſchen feſten Grundſätzen gehörte: Ein Mann, ein Wort. Wie er es damit ſehr genau nahm, ſo durfte er es auch von ſeiner Umgebung verlangen. Schindler kannte ja ſeine Orcheſter- und Theaterverhältniſſe ſehr genau, er mußte demnach wiſſen, was er verſprechen durfte und was nicht. In dieſem Falle hätte es ihm alſo beſſer geziemt, an ſeine eigene Sünderbruſt zu klopfen, als ſeinem Meiſter, Lehrer und Gönner einen Vorwurf zu machen.

65. (Nr. 28 Mſ.) 1824, Winter. — 162

„hier das Paquet für die ruſſiſ. Geſandtſchaft, ich bitte es gleich zu beſorgen, übrigens ſagen ſie, daß ich nächſtens ihn ſelbſt beſuchen werde, indem es mich kränkt, daß man Mißtrauen in mich ſetzt, u. ich gottlob zu beweiſen im ſtande bin, daß ich dies keineswegs verdiene, und meine Ehre es auch nicht leidet! ————“

Das Mißtrauen entſtand auf Seiten der ruſſiſchen Geſandtſchaft, weil ſich die Abſendung des ſubſkribierten Exemplars der Missa solemnis ſehr verzögerte, vornehmlich durch die Schuld des ſaumſeligen Kopiſten. Aus demſelben Grunde war auch der preußiſche Geſandte Fürſt von Hatzfeld recht aufgebracht geweſen, wie auch in demſelben Jahre aus dem Sekretariat des Fürſten **Radziwill** aus Berlin ſehr reſpektvolle Erinnerungsſchreiben wegen Überſendung des ſubſkribierten Exemplars eingingen. Der ruſſiſche Geſandte, den Beethoven ſelbſt beſuchen will, iſt der bereits früher genannte Herr v. **Obreskow**.

66. (Nr. 4 Mſ.; Nr. 38 r.; bei Nohl Nr. 323.) Vom Frühling 1825. 163

„Bis $^1/_2$ zwei Uhr gewartet, da aber das caput confusum voran,[1] [?!] u. ich von nichts weiß, was werden wird, Karl aber voraus von der Univerſität in Prater, ſo mußte ich fort, damit Karl, der früh fort muß, eßen kann, mich findet man beym **wilden Mann**.

Beethoven.“

(Adreſſe): „Für H. A. Schindler, Mähriſcher Schädel.“

Der „wilde Mann“ iſt, nach Schindlers Erklärung, ein Gaſthof im Wiener **Prater**.

67. (Nr. 17 Mſ.; Nr. 57 r.) 1825. 164

„Wir bitten um die Vidimirte Abſchrift Sammt original, da man ſie heute nach Petersburg ſchickt — ich bitte ſie recht ſehr, doch bei Smettana, was für eine Ordinationsſtunde jetzt, ob er hier, mein Magen iſt noch nicht gut, laßen ſie ſagen, ob ſie heute zu Tiſche kommen können.

Vale B.“

Die erwähnte Abſchrift betrifft höchſtwahrſcheinlich die letzten großen Quartette von op. 127 in Es ab, welche der ruſſiſche Fürſt Nikolaus Boris von **Gallitzin** bei Beethoven beſtellt hatte (Es-dur, a-moll und B-dur). — Von Dr. **Smettana**, dem Arzte Beethovens, war bereits früher die Rede.

---

[1] So hat **Schindler** mit Recht kopiert! Nohl hat aber „nicht kam“ geleſen; es iſt jedoch nicht anders als wie oben mit „voran“ zu entziffern, wenn auch der Sinn ſo etwas ſchwerer zu erfaſſen iſt.

68. (Nr. 66 Mſ.; 3 r.; von Schindler nicht kopiert, aber mit 165
Tinte überzogen.) 1825 (Frühjahr oder Sommer).

„Da Sie mein Zettel heute Freitag nicht gefunden, ſo erwarte ich ſie morgen ganz ſicher zum ſpeiſen, da ich eben mit ihnen zu ſprechen habe. ſie können auch früher kommen u. ſich in Freier Luft, die ihnen zuträgl.[ich] ergehen ———

eiligſt
Beethoven.“

69. (Nr. 1 Mſ.;¹) Nr. 59 rot.; bei Nohl l. l. Nr. 390.) „Vom 166
Monat Februar 1827.“

„Von ihrem Unfall, da er ſchon da iſt, ſobald wir unß ſehen ——— ich kann ihnen ohne alle Unbequemlichkeit durch jemanden zuſchicken, nehmen ſie dieſes an — hier etwas Moscheles, Cramer — ohne daß ſie wohl noch einen Brief gehabt haben, es gibt eine neue Veranlaßung Mittwoch zu ſchreiben, u. ihnen neuerdings mein anliegen ans Herz zu legen, ſind ſie bis dahin nicht wohl, ſo kann einer meiner [Dienſtboten. Schindler] ihn gegen recepisse auf die Poſt beſorgen —

Vale et Fave — es braucht keiner Verſicherung meines Antheils an ihrem Unfall — nehmen ſie doch das Eßen von mir, alles von Herzen gegeben ——— der Himmel mit ihnen

Ihr aufrichtiger Freund
Beethoven.“

Zu dieſem ergreifenden Briefe Beethovens an ſeinen Freund und Helfer Schindler, aus dem deutlich Beethovens wahre Geſinnung für dieſen hervorleuchtet, giebt uns Schindler noch dieſe Erläuterung: „Beethoven konnte in den Tagen, wo er dieſen Brief ſchrieb, nicht mehr zuſammenhängend denken, daher die abgebrochenen Sätze u. Lücken in ſeiner Conception, wie auch hier zu ſehen. Es iſt ſein allerletzter eigenhändig geſchriebener Brief.“ Das Anliegen, das den Londoner Freunden wieder ans Herz gelegt werden ſoll, betrifft die

---

[1] Hier weder kopiert noch fakſimiliert, letzteres jedoch ſpäterhin.

bekannte Darlehnsangelegenheit mit der Londoner Philharmoniſchen Geſellſchaft. Cramer iſt der berühmte Etudenkomponiſt J. B. Cramer.

70. (Nr. 2[1]) Mſ.; als Fakſimile Nr. 3; Nr. 60 r.; bei Kohl 167 a. a. O. Nr. 397.)

„Beethovens letzte Zeilen an Schindler vom 17. März 1827.“

„Wunder ⁒ ⁒ ! [= Wunder, Wunder, Wunder]

„Die hochgelahrten Herren ſind beide geſchlagen, nur durch Malfattis Wiſſenſchaft werde ich gerettet, Es iſt nötig, daß ſie einen Augenblick doch dieſen Vormittag zu mir kommen.

Der Ihrige Beethoven.“

Ein kleiner Widerſpruch Schindlers hinſichtlich dieſer beiden letzten Briefe Beethovens an ihn muß doch wohl auffallen. Zum vorigen Briefe bemerkt Schindler: „es iſt ſein allerletzter eigenhändig geſchriebener Brief“ — und hier leſen wir: „die letzten Zeilen von Beethoven an Schindler vom 17. März 1827.“ Dieſe letztere Bemerkung bietet das Manuſkript zweimal dar. Vermutlich wollte Schindler ausdrücken, daß die Zuſchrift vom Februar der letzte größere Brief Beethovens iſt, den er noch ſelbſt geſchrieben hat, und die März-Zuſchrift nur eine allerletzte kurze billetartige Kundgebung ſei. — Die beiden „hochgelahrten Herren“ waren die Ärzte Dr. Wawruch und der Chirurg Seibert. Leider war Beethovens aufjauchzende Zuverſicht von kurzer Dauer; auch Dr. Malfattis Kunſt konnte den ſterbenden Heros nicht mehr retten. Neun Tage nach dieſem Hoffnungsſchimmer — am 26. März — hauchte Beethoven ſeine unſterbliche Seele aus.

Dieſe beiden letzten Briefe Beethovens an Schindler gebrauchte letzterer fakſimiliert in ſeiner Entgegnungsſchrift auf

---

[1] Das Original iſt mit Blei geſchrieben, aber von Schindler mit Tinte überzogen.

Dr. Wawruchs Beethoven angreifenden Auſſatz: Beethovens letzte Krankheit, im Jahre 1842.

In Otto Jahns Beethovennachlaß hat ſich noch ein kleines Briefchen vorgefunden, das nicht von Jahn ſelbſt kopiert iſt.[1])

71. Sehr beſter! 168

„Noch im Bette liegend bitte ich Sie dieſen Morgen zu mir zu kommen — mit der Meße eilt es; künftigen Sonntag bitte ich ſie bey mir zu ſpeiſen, meine Ausflüge auf die Burg laſſen mich kaum jetzt zum Eſſen für mich Zeit finden — ich bitte alſo noch dieſen Vormittag zu kommen, damit alles wegen der Meße eiligſt betrieben wird

ihr Freund
Beethoven.“

Dieſer Brief, der — wie ſo viele andere bereits mitgeteilte Briefe — die Subſkriptionsangelegenheit mit der Missa solemnis betrifft, iſt in das Frühjahr 1823 zu ſetzen.

169 72. „Lieber Schindler, ich weiß nicht, ob das andere Exemplar korrigiert worder iſt, und ſende dieſes deswegen — wegen N. in S. [oder P.?] bitte ich ſie ja verſchwiegen zu ſein; Bl. iſt ſchon in angſt deswegen. [3 Zeilen ganz durchſtrichen.]

Eiligſt

Ihr Freund
Beethoven.“

Mit N. kann der Stadtſequeſter Nußböck gemeint ſein, der eine Zeit lang Vormund des Beethovenſchen Neffen Karl geweſen war; unter Bl. iſt Blöchlinger, der Inſtitutsvorſteher zu verſtehen, deſſen Inſtitute der Neffe im Jahre 1819 übergeben ward. — Das Briefchen habe ich nach dem Originalmanuſkripte in den „Monatsheften für Muſikgeſchichte", 1895 Nr. 12, S. 170 in meinem Aufſatze über „Die Beethoven-Autographe" ꝛc. veröffentlicht. Bei mir iſt es Autograph Nr. 26: Beethovens Brief an Cherubini; in dieſem in Folio gebundenen Autographon zu Ende iſt dieſes Briefchen enthalten.

---

[1]) Das Briefchen iſt in: „Neue Folge ungedruckter Briefe Beethovens“ von mir in der „Deutſchen Revue“, Juniheft 1898, veröffentlicht worden.

Noch ein größerer Brief Beethovens an Schindler iſt zu erwähnen, den L. Nohl in ſeinen „Neuen Briefen Beethovens" veröffentlicht hat (Nr. 268). Der Brief, der mit den Worten beginnt: „Ich beſchuldige Sie nichts Schlechten bey der Academie" beſchäftigt ſich mit den Ereigniſſen der großen Muſikakademie am 7. Mai 1824 und ſcheint kurz nach dieſer Aufführung geſchrieben zu ſein. Da mir keinerlei Manuſkript darüber vorliegt — Nohl teilte ihn nach dem Manuſkripte im Beſitze des Malers Herrn Amerling in Wien mit — ſo unterlaſſe ich es, dieſen Brief aufs neue zu veröffentlichen.

E. Briefe aus verſchiedenen Zeitungen, Zeitſchriften und Büchern

„Heute bekam ich eine Einladung nach möthling [Mödling] aufs Land, ich habe ſie angenommen und gehe noch dieſen Abend auf einige Tage dahin. Sie war mir um ſo willkommener, da mein ohnedem zerriſſenes Herz noch mehr würde gelitten haben, obſchon der Hauptſturm wieder abgeſchlagen iſt, ſo bin ich doch noch nicht ganz ſicher, wie mein Plan dawider ausſchlagen wird. geſtern hat man mir eine Reiſe nach Pohlen im Monath September angetragen, wobey mir die Reiſe ſowohl wie der Aufenthalt nichts koſtet, und ich mich in Pohlen gut unterhalten kann und auch Geld da zu machen iſt, ich habe es angenommen. — Lebewohl lieber A. und gib mir bald Nachricht von Deinem Aufenthalte unterwegs wie auch wenn Du in Deinem Vaterlande angelangt biſt — reiſe glücklich, und vergeſſe nicht

Deinen Bthvn.“

Dieſer Brief Beethovens an Amenda, wie noch andere weitere an ebendenſelben, ward zuerſt von L. Nohl in der „Neuen Zeitſchrift für Muſik“ in Nr. 4 vom J. 1872 im Artikel „Zur Biographie Beethovens“ mitgeteilt und danach in ſein Buch: **Beethoven, Liszt, Wagner** (Wien, 1874) aufgenommen (S. 91 im Artikel: Amenda und op. 18 Nr. 1). Carl Amenda, der kurländiſche Pfarrer, iſt allen Beethovenfreunden als der enthuſiaſtiſche, talentvolle Freund und Verehrer des Meiſters wohlbekannt. Die glücklichſte Zeit dieſer Freundſchaft war in Wien etwa von 1798—1799. Für die Trennung beider Freunde gewähren die von Amendas Nachkommen gegebenen und durch Nohl weiter verbreiteten Mitteilungen die Sicherheit, daß jene im Herbſt 1799 geſchah. — Der kleine Brief ſelbſt iſt von mannigfacher Wichtigkeit. Nohl bemerkt nur ganz reſigniert: „Was diesmal ſein [Beethovens] Herz zerriſſen, iſt uns nicht bekannt.“ Nun, ſo dunkel iſt das Rätſel jedoch nicht. Die ſeeliſche „Zerriſſenheit“ hängt höchſtwahrſcheinlich mit Beethovens erſtem Heiratsverſuch zuſammen. Ende der 90er Jahre hatte Beethoven ſein für Liebe wohl empfängliches Herz an die damals in Wien excellierende Sängerin Magdalene Willmann verloren; er machte ihr ſogar ernſtlich einen Heiratsantrag, fand jedoch keine Gegenliebe damit. Und in demſelben Jahre, 1799, in dem obiger Brief an Amenda geſchrieben iſt, verheiratete ſich jene mit Beethoven noch von Bonn her befreundete Sängerin mit einem Herrn Galvani: Grund genug zu einer vorübergehenden Zerriſſenheit für das Beethovenſche Herz. Von einer Nichte dieſer Sängerin ließen ſich die Beethovenbiographen A. W. Thayer (II, 58) und L. Nohl[1]) den Grund jener Ablehnung erzählen. Die Tochter des Schauſpielers Max Willmann gab nach einigem Schwanken lachend zur Antwort: „weil er ſo häßlich war, und halb verrückt!“ Alles Nähere über dieſe Beziehungen enthalten meine Abhandlungen über „Beethovens Frauenkreis“, Dritte Abteilung in der „Neuen Berliner Muſikzeitung“ 1892, hierüber beſonders die Nummern vom 20. und 27. Oktober 1892. — Allenfalls könnte man dieſe „Zerriſſenheit“ auch mit den Leiden des Klavierheros Beethoven in Zuſammenhang bringen. Gerade in den Jahren 1798—1799 machte Beethoven in Wien das höchſte Aufſehen als Klavierſpieler und Improviſator. Alle Augenblicke hatte er Wettkämpfe mit Klaviermeiſtern zu beſtehen, — allgemein nannte man ihn damals nur den „Rieſen“ oder den „Löwen“ oder „Heroen“ der Klavierſpieler. Im Jahre 1799 zumal hatte er den damals beſonders hervorragenden Pianiſten J. Wölffl, den Pianiſten mit der Rieſenhand, aus dem Felde zu ſchlagen. Auch dieſes gelang glänzend. Immerhin mag jedoch Beethovens Gemüt unter dieſen Kämpfen, die von allerhand Intriguen begleitet waren, nicht wenig gelitten haben. — Der freundſchaftliche Verkehr Beethovens mit Joſeph Wölffl kann uns auch über das in ebendemſelben Amenda-Briefe vorkommende Novum von einer projektierten Reiſe nach Polen Aufklärung verſchaffen. Wölffl nämlich war früher mehrere Jahre in Warſchau geweſen, hatte Verbindungen mit der polniſchen Hauptſtadt und dürfte das Projekt veranlaßt haben, daß Beethoven im September dieſes Jahres (1799) eine Kunſtreiſe nach Polen unternehmen ſollte. Doch der Plan zerſchlug ſich, obgleich Beethoven, wie er hier ſchreibt, den Antrag angenommen hatte. Jedenfalls iſt nichts davon bekannt, daß Beethoven in Warſchau oder ſonſt wo in Polen geweſen ſei.

---

[1]) In ſeinem Buche: Beethoven nach den Schilderungen ſeiner Zeitgenoſſen, 1877, S. 11.

2. An denſelben. (L. Nohl a. a. O. S. 92). 171

„Ich glaube Dir nicht zeitig genug geben zu können, was mir Fürſt L. [ichnowsky] für Dich geſchickt hat, es iſt zwar wenig, aber er iſt jetzt im Fortreiſen begriffen, und da weißt Du wohl, was da ſo einer braucht. —

„Ja, lieber guter Amenda, ich muß es noch einmal wiederholen, daß es mir ſehr leid thut, daß Du mich nicht von Deiner Lage früher unterrichtet haſt, das hätte ſich ſo ganz anders einrichten laſſen, und ich wäre nun nicht in Sorgen, daß es Dir unterwegs an etwas mangeln könnte — ich bin augenblicklich in einer Lage, wo ich nichts entbehren kann, da dieſer Zuſtand nicht ſehr lange dauern kann, ſo bitte ich Dich innigſt, ſo bald es Dir es mag ſeyn wo es wolle an etwas gebrechen ſollte, mir es gleich zu wiſſen zu thuen, indem Du verſichert ſein kannſt, daß ich Dir ſchleunig beyſtehen werde. —

„Da ich nicht weiß, ob Du ſchon morgen reiſeſt, ſo glaubte ich nöthig, Dir dieſes noch alles zu ſagen
in Eil
Dein Bthvn."

Als ſich die enthuſiatiſchen Freunde — im Juni war's — trennen mußten, da verehrte Beethoven ſeinem theologiſchen

Freunde, wie wir von L. Nohl belehrt werden, die ſorgfältige Kopie in Stimmen vom F-dur-Quartett (op. 18, I), auf deſſen Violinſtimme „Quartetto II“ ſtand, worauf er geſchrieben hatte:

172 3. „Lieber Amenda! nimm dieſes Quartett als ein kleines Denkmal unſerer Freundſchaft, ſo oft Du Dir es vorſpielſt, erinnere Dich unſerer durchlebten Tage und zugleich, wie innig gut Dir war und immer ſeyn wird

Dein wahrer und warmer Freund
Ludwig van Beethoven
Wien 1799 am 25ten Juni.“

Die Bezeichnung „Quartetto II“ für das F-dur-Quartett (op. 18, I) giebt uns — auch Ferdinand Ries gegenüber — eine Berichtigung, auf die bereits L. Nohl hingewieſen hat (a. a. O. S. 94). Ries ſchreibt nämlich (Biogr. Notizen ꝛc. S. 103). „Von ſeinen Violin-Quartetten, Opus 18, hat er das dritte in D dur von allen Quartetten zuerſt componirt; das jetzt voranſtehende in F dur war urſprünglich das dritte.“ Aus ebengenannter Aufſchrift „Quartetto II“ in der Erinnerungsgabe an Amenda geht jedoch wohl ohne Zweifel hervor, daß dieſe Quartettkompoſition in der chronologiſchen Ordnung die zweite und nicht die dritte Stelle einnimmt. Demnach iſt Quartett D-dur (op. 18, 3) die erſte Quartettkompoſition, Quatuor in F-dur aber (op. 18, I) die zweite Quartettkompoſition Beethovens.

4. An denſelben: 173

„Wien am 12. April 1815

„Mein lieber guter Amenda!

„Der überbringer dieſes Graf Keyſerling Dein Freund beſuchte mich, und erweckte das andenken von Dir in mir, Du lebteſt glücklich, Du habeſt Kinder, beydes trifft wohl bey mir nicht ein, zu weitläufig wäre es darüber zu reden, ein andermal, wenn Du mir wieder ſchreibſt hierüber mehr — mit deiner patriarchaliſchen Einfalt fällſt Du mir 1000 mal ein, und wie oft habe ich d. g. Menſchen wie Du um mich gewünſcht — allein zu meinem Beſten oder zu Andrer will mir das Schickſal hierin meine Wünſche verſagen, ich kann ſagen ich lebe beinahe allein in dieſer größten Stadt Deutſchlands, da ich von allen Menſchen, welche ich liebe, lieben könnte, beynahe entfernt leben muß — auf was für einen Fuß iſt die Tonkunſt bey euch? Haſt du ſchon von meinen großen Werken dort gehört? groß ſage ich — gegen die Werke des allerhöchſten iſt alles klein[1]) — lebe wohl, mein lieber guter A. denke zuweilen

Deines Freundes

Ludwig vän Beethoven.

Wenn du mir ſchreibſt, brauchſt du gar gar keine weitere Überſchrift als meines Namens."

Graf Keyſerling, der nach dieſem Briefe mit Beethoven perſönlich bekannt war, iſt ein in ſämtlichen Biographieen Beethovens unbekannter Mann. Dieſer Graf war höchſtwahrſcheinlich der Vater des bekannten Reiſenden Graf Alexander Keyſerling, der 1815 auf Kabillen, einem Gute ſeines Vaters, alſo jedenfalls des hier vorkommenden Grafen Keyſerling, geboren ward. — Dieſer Brief nimmt keine Rückſicht auf einen Brief Amendas an Beethoven aus „Talſen, den 20. März 1815", der in Schindlers Beethoven-Nachlaß auf der Berliner Königlichen Bibliothek (Mappe I, Nr. 40) enthalten iſt. Die Briefe müſſen ſich alſo gekreuzt haben. Der ſehr intereſſante Talſener Brief beginnt mit dieſen Beethoven rechtfertigenden Worten: „Mein Beethoven! Nach langen ſchuldvollen (!) Schweigen, nähere ich mich mit einem Opfer Deiner herrlichen Muſe, daß ſie

---

[1]) Man vergleiche die ähnliche Stelle in dem Briefe Beethovens an Schott in Mainz im Sommer 1824: „Was iſt dies alles gegen den größten Tonmeiſter oben oben — oben — und mit Recht allerhöchſt, wo hier unter nur Spott damit getrieben wird. Die Zwerglein — allerhöchſt" — —

Dich mit mir verſöhne und Du Deines faſt entfremdeten Amenda wieder gedenkeſt. — — O jene unvergeßlichen Tage"! — — Da heißt es noch von Schindlers Hand: „Beiliegend ein Opernbuch ‚Bachus' große lyriſche Oper in 3 Aufzügen von Rudolph vom Berge." Probſt Karl Amenda ſtarb zu Talſen im März 1836, etwa neun Jahre nach dem Tode ſeines großen Freundes.

5. An Frau Marie Bigot, geb. Kiené! 174

„Meine liebe verehrte Marie! Das Wetter iſt ſo ſchön — und wer weiß, obs Morgen ſo iſt? ich ſchlagen ihnen daher vor, ſie gegen 12 Uhr heute Mittags zu einer Spazierfahrt abzuholen — da Bigot vermuthlich ſchon aus iſt, ſo können wir ihn freylich nicht mitnehmen — aber deswegen es ganz zu unterlaſſen, das fodert Bigot ſelbſt gewiß nicht — nur die Vormittage ſind jetzt am Schönſten — warum den Augenbick nicht ergreifen, da er ſo ſchnell verfliegt. — Es wäre der ſo aufgeklärten und gebildeten Marie ganz entgegen, wenn ſie bloßen Skrupeln zu gefallen mir das größte Vergnügen wollte — O was für urſachen ſie auch anführen werden, wenn ſie meinen Vorſchlag nicht annehmen, ſo werde ich es nichts anders als dem wenigen Zutrauen, was ſie in meinen Karakter ſetzen, zuſchreiben — und werde nie glauben, daß ſie wahre Freundſchaft für mich hegen — Caroline wickeln ſie ein in Windeln von Kopf bis zu Füßen, damit ihr nichts geſchehe — antworten ſie mir, meine liebe M. ob ſie können — ich frage nicht ob ſie wollen — weil das letztere nur von mir zu meinem Nachtheile wird erklärt werden — ſchreiben ſie alſo nur in zwei Worten ja oder nein. Leben ſie wohl und machen ſie, daß mir das eigennützige Vergnügen gewährt wird, mit Perſonen, an denen ich ſo viel theilnehme, den frohen Genuß der heitern Schönen Natur theilen zu können —

ihr Feund
und Verehrer
L v Bthven."

Für das Erkennen der freundſchaftlichen Beziehungen Beethovens zur ausgezeichneten Elſaſſer Pianiſtin Marie Kiené, der ſpäteren Gattin des Bibliothekars Bigot, einem geborenen Berliner, iſt dieſer Brief von beſonderer Wichtigkeit. Der Brief, aus dem Beſitzſtande des Herrn Carl Meinert in Deſſau, wurde 1890 im „Katalog der mit der Beethoven-Feier zu Bonn am 11.—15. Mai 1890 verbundenen Ausſtellung“ ꝛc. veröffentlicht (S. 65 f.). Das im Kataloge angegebene Datum der Abfaſſung: 1804/5 iſt offenbar zu früh. Die annähernd richtige Chronologie iſt ja ganz gut durch Reichardts „Vertraute Briefe“ aus Wien zu beſtimmen, die den Jahren 1808 und 1809 angehören. In dieſen Briefen zumal iſt viel von Frau Bigot und dem Kultus die Rede, den dieſe Künſtlerin dem Genius Beethovens weihte. Dazu kommt, daß Bigot 1808 Bibliothekar beim Fürſten Raſumowsky wurde, in deſſen Hallen ja Beethoven verehrteſter Gaſt war. Dort namentlich hatten Beethoven und Marie Bigot reichlich Gelegenheit, künſtleriſch und geſellſchaftlich zu verkehren. Endlich iſt noch zu erwähnen, daß der bekannte große Brief Beethovens an dieſe verehrte Marie, den Otto Jahn bereits 1867 in den „Grenzboten“ (I. Semeſter. II. Band S. 104—105) veröffentlicht hat — und der auch in dieſer Sammlung mitgeteilt werden wird — in genaueſtem Zuſammenhang mit dem oben dargebotenen Briefe ſteht. Beide Briefe ſind mit größeſter Wahrſcheinlichkeit dem Jahre 1808 zu überweiſen. Für die Würdigung Beethovens in ſeinem Verkehr mit verheirateten Frauen bilden dieſe Briefe koſtbare Dokumente. Der zweite gleich mitzuteilende Brief giebt uns die Gewißheit, daß Marie Bigot gleichwohl die Einladung Beethovens zu einer Spazierfahrt mit ihr und ihrem etwa dreijährigen Karolinchen nicht annahm.

6. An das Bigot'ſche Ehepaar. (Wahrſcheinlich 1808.) 175

„Liebe Marie, lieber Bigot!“

„Nicht anders als mit dem innigſten Bedauern muß ich wahrnehmen, daß die reinſten unſchuldigſten Gefühle oft verkannt können werden — wie Sie mir auch liebevoll begegnet ſind, ſo habe ich nie daran gedacht, es anders auszulegen, als daß Sie mir Ihre Freundſchaft ſchenken — Sie müſſen mich ſehr eitel und kleinlich glauben, wenn ſie vorausſetzen, daß das Zuvorkommen ſelbſt einer ſo vortrefflichen Perſon, wie Sie ſind, mich glauben machen ſollte, daß ich gleich ihre Neigung gewonnen — ohnedem iſt es einer meiner erſten Grundſätze, nie in einem andern als freundſchaftlichen Verhältnis mit der Gattin eines andern zu ſtehn, nicht möchte ich durch ſo ein Verhältnis meine Bruſt mit Mißtrauen gegen diejenige, welche vielleicht mein Geſchick einſt mit mir theilen wird, anfüllen — und ſo das ſchönſte reinſte Leben mir ſelbſt verderben —. Es iſt vielleicht möglich, daß ich einigemal nicht fein genug mit Bigot geſcherzt habe, ich habe Ihnen ja ſelbſt geſagt, daß ich zuweilen ſehr ungezogen bin — ich bin mit allen meinen Freunden äußerſt natürlich und haſſe allen Zwang, Bigot zähle ich nun auch darunter, wenn ihn etwas verdrießt von mir, ſo fordert es die Freundſchaft von ihm und Ihnen, daß Sie mir ſolches ſagen — und ich werde mich gewiß hüten, ihm wieder wehe zu thun — aber wie kann die gute Marie meinen Handlungen ſo eine böſe Deutung geben. —

„Was meine Einladung zum Spazierenfahren mit Ihnen und Caroline angeht, ſo war es natürlich, daß ich, da Tags zuvor Bigot ſich dagegen auflehnte, daß Sie allein mit mir fahren ſollten, ich glauben mußte, Sie beyde fänden es vielleicht nicht ſchicklich oder anſtößig — und als ich Ihnen ſchrieb, wollte ich Ihnen nichts anders als begreiflich machen, daß ich nichts dabey fände, wenn ich nun noch erklärte, daß ich großen Werth darauf legte, daß Sie es mir nicht abſchlagen ſollten, ſo geſchah dies nur, damit ich Sie bewegen möchte, des herrlichen ſchönen Tages zu genießen, ich hatte Ihr und Carolinens Vergnügen immer mehr im Sinn, als das meinige, und ich glaubte Sie auf dieſe Art, wenn ich Mißtrauen von ihrer Seite oder eine abſchlägige Antwort als wahre Beleidigung für mich erklärte, faſt zu zwingen, meinem Bitten nachzugeben.

— Es verdient wohl, daß Sie darüber nachdenken, wie Sie mir es wieder gut machen werden, daß Sie mir dieſen heitern Tag ſowohl meiner Gemütsſtimmung wegen, als auch des heitern Wetters wegen — verdorben haben — wenn ich ſagte, daß Sie mich verkennen, ſo zeigt Ihre jetzige Beurtheilung von mir daß ich wohl recht hatte, auch ohne an das zu denken, was Sie ſich dabey dachten — wenn ich ſagte, daß was übels draus entſtünde, indem ich zu Ihnen käme, ſo war das doch mehr Scherz, der nur darauf hinzielte, Ihnen zu zeigen, wie ſehr mich immer alles bey Ihnen anzieht, daß ich keinen größern Wunſch habe, als immer bey Ihnen leben zu können, auch das iſt Wahrheit — ich ſetze ſelbſt den Fall, es läge noch ein geheimer Sinn darin, ſelbſt die heiligſte Freundſchaft kann oft noch Geheimniſſe haben, aber — deswegen das Geheimniß des Freundes — weil man es nicht gleich errathen kann, mißdeuten — das ſollten Sie nicht — lieber Bigot, liebe Marie, nie, nie werden Sie mich unedel finden, von Kindheit an lernte ich die Tugend lieben — und alles, was ſchön und gut iſt — Sie haben meinem Herzen ſehr wehe gethan. — Es ſoll nur dazu dienen, um unſere Freundſchaft mehr und mehr zu befeſtigen — mir iſt wirklich nicht wohl heute, und ich kann Sie ſchwerlich ſehen, meine Empfindlichkeit und meine Einbildungskraft malten mir ſeit geſtern nach den Quartetten immer vor, daß ich Sie leiden gemacht, ich ging dieſe Nacht auf die Redoute, um mich zu zerſtreuen, aber vergebens, überall verfolgte mich Ihr aller Bild, immer ſagte es mir, Sie ſind ſo gut, und leiden vielleicht durch dich. — Unmuthsvoll eilte ich fort — ſchreiben Sie mir einige Zeilen — Ihr wahrer

Freund Beethoven

umarmt ſie alle.“

7. „**Pour Monsieur de Bigot.** 176

„Mein lieber, guter Bigot!

Ich wollte geſtern zu Ihnen kommen, um meine kleine Schuld zu tilgen, ward aber daran verhindert. Da ich vielleicht heute wieder nicht zu Ihnen kommen kann, ſo thue ich ſolches ſchriftlich. Der Madame Moreau bitte ich Sie noch einmal zu danken für das Vergnügen, welches ich durch ſie hatte; wenn ſie auch nicht dazu eigentlich den Willen hatte, ſo wurde ich doch dadurch in den Stand geſetzt, den Abend auf die angenehmſte Weiſe mit Ihnen Allen zuzubringen. Leben Sie wohl und küſſen Sie ihre Frau nicht zu viel

Ganz

Ihr

Beethoven.“

Dieſes Billet iſt aus der Sammlung des verſtorbenen Muſikverlegers J. Schuberth von L. Nohl in ſeinem Buche: „Moſaik. Für Muſikaliſch-Gebildete“, Leipzig 1882, S. 316f. mitgeteilt worden. Es ſcheint kurz vor jenen beiden hochwichtigen und hochernſten Briefen geſchrieben zu ſein. — Die hier genannte Madame Moreau iſt wahrſcheinlich die in J. F. Reichardts „Vertrauten Briefen“ vielfach als muſikeifrige Gattin des Architekten Moreau vorkommt. So ſchildert der preußiſche Hofkapellmeiſter einmal in einem Wiener Briefe vom 26. Januar 1809 eine kleine auserwählte Geſellſchaft bei Madame Bigot und ſchreibt dabei (I, 334f.): „Der ſehr brave Architekt Moreau, der hier und auch in Eiſenſtadt, für den Fürſten Eſterhazy große Bauten beſorgt, und den ich mit ſeiner liebenswürdigen Familie ſchon in den Häuſern Arnſtein und Eskeles öfter geſehen hatte; er und ſeine ſehr verſtändige, ſtill theilnehmende Frau wie ichs ſelten an Franzöſinnen geſehen habe;“ ꝛc. — Das war ein Muſikabend, den Frau Bigot de Morogues Reichardt zu Gefallen veranſtaltet hatte, um dieſem Künſtler die neuen großen Sonaten und Kammermuſikwerke Beethovens vorzuführen. Ignatz Schuppanzigh war ihr Partner. Frau Bigot ſpielte an dieſem Geſellſchaftsabend (Januar 1809) nicht weniger als fünf große Sonaten von Beethoven, „ganz meiſterhaft“ — wie Reichardt ſich dabei ausdrückt, — „eine war immer herrlicher als die andere; es war die Blüte eines ſehr vollen üppigen

Künſtlerlebens“ u.ſ.w. Weiteres über dieſe muſikliebende Architektenfamilie findet man im 2. Bande dieſes Reichardtſchen Buches (II, 135).

8. An Breitkopf & Härtel in Leipzig. 177

„Baden am 23. September [1810].

„Schon ſehr lange erwarte ich ein ſchreiben von ihnen, aber vergebens. Am 1ten Auguſt habe ich einen Brief von Leipzig in ihrem Namen, worin man mir meldet, daß ſie nicht zugegen, ſeit der Zeit, da ich ihnen einen ſchrecklich großen Brief geſchrieben, habe ich noch keine Antwort, und doch bedarf ich ſie — ich konnte ihnen die Geſänge zur zweiten Lieferung gehörig noch nicht ſchicken, indem ich durch die geſchwindigkeit noch nicht weiß, welche ich ihnen ſchon geſchickt. Von der dritten lieferung iſt nichts als die große karakteriſtiſche Sonate und die italieniſchen Geſänge, welche bereit liegen, das übrige müſſen ſie alle empfangen haben — ich erwarte daher nun ſehr eine mich befriedigende Antwort — da es mit unſerer Poſt geht, wie mit allem andern, ſo bitte ich ſie die adresse [die beiden letzten Worte ſind durchſtrichen] nebſt meiner adresse noch ein andres Couvert zu machen, nämlich: an Herrn Von Oliva abzugeben bey Oſenheim und Herz auf dem Bauern Markt — da ich Sommers und Herbſtzeit ſelten in Wien bin, iſt dieſes der ſicherſte Weg — ich hoffe auf baldige Zeilen von ihnen

ihr ergebenſter

Beethoven.“

Dieſer Brief iſt der Leipziger „Allgemeinen Muſikaliſchen Zeitung“ (Neue Folge) vom Jahre 1874 Nr. 2 S. 17 entnommen, wo als Leitartikel gegeben iſt „Drei Briefe Beethovens, mitgeteilt von der Redaktion, mit Anmerkungen von G. Nottebohm“. Es iſt der zweite dieſer Briefe. Auf der Adreſſe iſt von der Firma angemerkt: 1810. 23 Septbr. Wien. Beethoven.“

Die genannten „Geſänge“ ſind die drei als op. 83 erſchienenen Goethe-Lieder 1. Wonne der Wehmut. 2. Sehnſucht. 3. Mit einem gemalten Bande, die im Jahre 1811 bei Breitkopf & Härtel herauskamen. Die „italieniſchen Geſänge“ ſind op. 82: „Vier Arietten und ein Duett“, mit italieniſchem Texte und deutſcher Überſetzung. Sie kamen 1811 in demſelben Verlage heraus. — Die charakteriſtiſche Sonate iſt die dem Erzherzoge Rudolph gewidmete Kompoſition (op. 81a): Les Adieux, l'Absence et le Retour, die ebenfalls 1811 bei Breitkopf & Härtel herauskam. — Mit dem Gelehrten und Muſiker Oliva (von Oliva ſchreibt Beethoven oft) verkehrte der Tonmeiſter beſonders in den Jahren 1810—1811 zugleich mit Varnhagen von Enſe ziemlich lebhaft; ihm ſind die Klaviervariationen in D (op. 76) gewidmet.

9. An Frau Anna Milder-Hauptmann. 178

Februar 1814.

„Meine werthe M.!

Heute wollte ich zu ihnen kommen, allein es iſt nicht möglich, ſie werden ſelbſt wiſſen, wie viel man etc. zu beſorgen hat — nur ſo viel, Maelzel hat nicht in mindeſten Auftrag gehabt, ſie zu bitten zum Singen. Es war die Rede davon, und ſie waren der erſte gegenſtand, worauf ich dachte mein Konzert zu verſchönern; ich hätte ſelbſt es zugegeben, daß ſie eine Arie von einem andern Meiſter geſungen, allein diejenigen, welche das Konzert zu meinem beſten unter nehmen, hatten die ſchwachheit feſtzuſetzen, daß die Arie durchaus von meiner Kompoſition ſeyn müſſe, allein mir Mangelte es an Zeit dazu eine Neue zu ſchreiben, die aus meiner oper paßt ſchon ihrer ſituation nach nicht für einen ſo großen Saal wie der Redouten-Saal.

So iſt es, meine liebe verehrte M. Auftrag hatte M. nicht im mindeſten, weil ich ſelbſt noch nicht wußte, was ich thun ſollte und konnte, indem ich mich richten mußte nach Meynung derer, die mein Konzert unternehmen — hätte ich eine neue Arie zu meiner Diſpoſition gehabt, ſo hätte ich mich zu ihnen zu Füßen gelegt, daß ſie meine Bitte erhört hätten — übrigens empfangen ſie meinen lebhafteſten Dank für ihre gütigen Geſinnungen für mich, hoffentlich werden ſich meine Umſtände bald beſſern (denn ſie werden wohl wiſſen, daß ich beynahe Alles verlohren habe), und dann ſoll mein erſtes ſeyn — für unſere einzige Milder eine oper zu ſchreiben, und alle meine Kräfte anzuſpannen, mich ihrer würdig zu machen —

mit Hochachtung
ihr
Freund
Beethoven.“

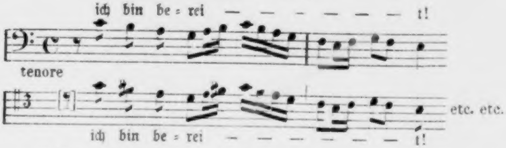
(einige Billete für mein
Konzert werden ſie wohl
nicht verſchmähen)

Dieſer Brief — aus dem Beſitzſtande des Herrn Carl Meinert in Deſſau — iſt in dem bereits erwähnten Katalog des Vereins Beethovenhaus in Bonn (S. 66 f.) mitgeteilt worden. Der Inhalt bezieht ſich auf die große Muſik-Akademie am 27. Februar 1814, wozu Beethoven, wie er ſeinem Erzherzog Rudolph ſchreibt, „für die Milder etwas neues“ ſchreiben mußte. Es iſt nun noch immer nicht aufgeklärt, ob Beethoven zu dieſer Akademie „etwas neues“ komponiert hat, oder nicht. War es etwas Neues, ſo bleibt die Frage offen, was es war, und wohin es gekommen iſt. Dieſes kleine Problema iſt nach allen Seiten hin von mir in meiner Monographie über Anna Milder-Hauptmann in der illuſtrierten Halbmonatsſchrift „Die Muſik“ behandelt worden. (In: Beethovens Frauenkreis. Neue Folge; vom II. Dezemberheft 1901 ab; ſiehe beſonders 1902, I. u. II. Januarheft, da, wo dieſer Brief ebenfalls zum Abdruck gelangt iſt, S. 600 ff.; 680—684.)

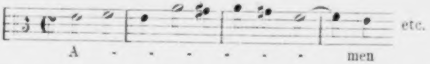
10. An Rechnungsrat Vincenz Hauſchka (1818). 179

(Vgl. Schindlers Beethoven II, 94; Nohl, Briefe Beethovens, S. 188.)

„Beſtes Erſtes Vereins-Mitglied
der Muſik-Feinde
des öſterreichiſchen Kaiſerſtaats![1])


ich bin be-rei — — — — — — — t!
tenore
ich bin be-rei — — — — — — — t!
etc. etc.

Kein anderes als geiſtliches Süjet habe ich, ihr wollt aber ein heroiſches, mir iſt's auch recht, nur glaube auch was geiſtliches hinein zu miſchen würde ſehr für ſo eine ſolche Maſſe ganz am Platze ſein.



Herr v. Bernard wäre mir ganz recht, nur bezahlt ihn aber auch, von mir rede ich nicht, da ihr euch ſchon Muſik-Freunde nennt, ſo iſts natürlich, daß ihr manches auf dieſe Rechnung gehn laſſen wollt —!!

Nun leb wohl beſtes Hauskerl, ich wünſche Dir einen offenen Stuhlgang und den ſchönſten Leibſtuhl;[2]) — was mich angeht, ſo wandle ich hier mit einem Stück Notenpapier in Bergen, Klüften und Thälern umher, und ſchmiere manches um des Brodts und Geldes willen, denn auf dieſe Höhe habe ichs in dieſem allgewaltigen ſchmählichen[3]) Faijaken-Lande gebracht, daß, um einige Zeit für ein großes Werk zu gewinnen, ich immer

---

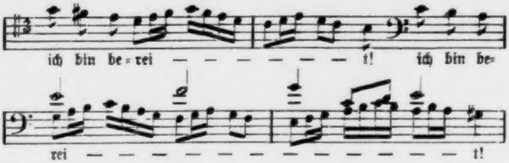
[1]) A. Schindler — und nach ihm L. Nohl — hat folgende Anrede: „Beſtes, erſtes Vereinsmitglied, wie auch Großkreuz des Violon—ſchell—Ordens!“ Die Notenmitgaben fehlen gänzlich.

[2]) Von „nun“ an bis hierher fehlt bei Schindler.

[3]) Die Vorlage, welcher der Brief hier entnommen iſt, hat ſtatt „ſchmählichen“ das jedenfalls ſchlechtere Adjektiv: „ehemaligen.“

vorher ſoviel[1]) ſchmieren um des Geldes willen muß, daß ich es aushalte bei einem großen Werk. Übrigens iſt meine Geſundheit ſehr gebeſſert u. wenn es Eile hat, ſo kann ich euch[2]) ſchon dienen —

Nun[3])


ich bin be-rei — — — — — — t! ich bin be-
rei — — — — — — — — — — — — — — — t!

Wenn Du nöthig findeſt mit mir zu ſprechen, ſo ſchreibe mir, wo ich als dann alle Anſtalt dazu treffen werde — Meine Empfehlung an die Muſikfeindliche Geſellſchaft

In Eil Dein Freund

Beethoven.“

(Die Adreſſe auf dem Umſchlag lautet:)

„An Seine Wohlgebohren
Hr. von Hauſchka
Erſtes Vereins-Mitglied
der F— des öſtr. K.—ſtts
wie auch Groß-Kreutz des
Violonſchell-Ordens ꝛc. ꝛc. ꝛc. —“

Dieſen Brief bietet G. Nottebohm in der Leipziger „Allgemeinen Muſikaliſchen Zeitung“ vom 2. März 1870 unter Nr. XXI ſeiner dort publizierten „Beethoveniana“ dar. Jener Herausgeber bemerkt dazu: „Der folgende Brief — — — iſt gewiſſermaßen ſchon veröffentlicht, Seite 188 der von L. Nohl herausgegebenen Briefe Beethovens. Gewiſſermaßen, ſage ich, denn er iſt dort ſo ungenau und unvollſtändig mitgeteilt, daß man auch ſagen kann, er ſei gewiſſermaßen noch nicht veröffentlicht. Dem Leſer mag es überlaſſen bleiben, unſere Wiedergabe mit der von Nohl zu vergleichen und dann für die letztere Art der Mitteilung das rechte Wort zu finden."

---

[1] Statt: ſoviel hat Schindler geleſen: „ſehr viel“.

[2] Das Schindlerſche „euch“ iſt beſſer, als das „auch“ der andern Quelle.

[3] Von hier ab fehlt alles bei Schindler bis auf die Schlußformel.

Der ſonſt ſo umſichtige Nottebohm hat hier ſeine — auch nur teilweiſe berechtigten — Vorwürfe an eine falſche Adreſſe gerichtet. Er mußte ja ſehen und wiſſen, daß Nohl dieſen Brief an Hauſchka nur verbo tenus der Faſſung in Schindlers Beethovenbiographie entnommen hat. Allerdings konnte der Schluß der dortigen Fußnote bei Nohl (S. 188): „Das Original des Briefes iſt im Archiv der Geſellſchaft der Muſikfreunde in Wien" den Schein erwecken, als habe Nohl ſeinen Brief nach dem Originale wiedergegeben. In Wahrheit hat er ihn Schindler nachgeſchrieben.[1] Dieſer giebt nun an (II, 93), daß ſich das Original vorſtehenden Briefes im Beſitze von Aloys Fuchs befand. Es iſt unbegreiflich, weshalb Schindler die derben Scherze gegen die „Geſellſchaft der Muſikfreunde", ferner ſämtliche das Ganze ungemein charakteriſierende Notenbeiſpiele, endlich auch den Schluß fortgelaſſen hat. Ob dieſe Stellen nur ausgeſtrichen ſind? Weil ja das Original in den Beſitz eben jener beſpöttelten „Geſellſchaft der Muſikfreunde" kam? — Sachlich giebt Schindler anbei (II, 94) folgende dankenswerte Aufklärung: „Dieſer Brief trägt kein Datum, ſcheint jedoch unbezweifelt in das Jahr 1818 zu fallen und die Erwiderung auf V. Hauſchkas[2]) Antrag zu ſeyn: für den Muſikverein ein heroiſches Oratorium zu ſchreiben." Schindler ſpricht dort auch die Vermutung aus (II, 95): „Abbé Stadlers heroiſches Oratorium ‚Die Befreiung von Jeruſalem', kurz zuvor durch den Muſikverein mit außerordentlichem Beifall wiederholt zur Aufführung gebracht, dürfte im Schooße der Geſellſchaft den Wunſch nach einem gleichen aus Beethovens Feder angefacht haben." — Sonſt iſt der Briefinhalt deutlich genug. — Das „Faijakenland" iſt Öſterreich, wie ja Beethoven die Wiener gemeinhin ſeine „Phäaken" nannte, da ſie ihm immer wieder die lebeluſtigen Phaiaken der Homeriſchen Odyſſee in die Erinnerung brachten. — Seinem Duzbruder Hauſchka gegenüber durfte ſich Beethoven gewiß die wiederholten Scherze mit der „Muſikfeindlichen Geſellſchaft" — und noch auf der Adreſſe: „Mitglied der F— des öſtr. K—ſts" d. h. „Mitglied der Feinde des öſtreichiſchen Kaiſerſtaats" geſtatten. — Das „Großkreutz des Violonſchell-Ordens" ſpielt auf Hauſchkas beachtenswerte Geſchicklichkeit im Violoncellſpiel an. —

---

[1]) L. Nohl hat ſpäterhin mit gutem Grunde deswegen Nottebohm ad absurdum geführt. Man vergl. L. Nohl: Beethoven, Liszt, Wagner, S. 71 sub linea.

[2]) Rechnungsrat Vincenz Hauſchka war der Mandatar jener Wiener Muſik-Geſellſchaft.

11. An Frau Johanna von Beethoven. 1818. 180

„Was mich betrifft, ſo haben Sie meine gänzliche Einwilligung, beim Verkauf Ihres Hauſes die ihrem Sohne Karl zugehörigen 7000 Fl. auf dem Hauſe liegen zu laſſen. Wir müſſen aber die löblichen Landrechte die Bewilligung ertheilen, dem jeweiligen Käufer die Verſicherung geben zu dürfen, daß das Capital von 7000 Fl. durch 3 oder 4 Jahre unaufkündbar belaſſen werde. — Meinen Anſichten zu Folge finde ich hier für Ihren Sohn Carl weder etwas Schädliches noch Unbilliges und zweifle daher nicht im Mindeſten, daß die löbl. Obervormundſchaft Ihnen dieſes Geſuch geſtatten werde.

Wie geſagt, weiß ich gar Nichts dawider einzuwenden, und hoffe und wünſche, daß die hohe Obervormundſchaft völlig hierin mit mir einverſtanden ſey. —

Wien den 29. März 1818.

Ludwig van Beethoven
Vormund meines Neffen
Carl van Beethoven."

Dieſer Brief an Beethovens Schwägerin, der Mutter ſeines zärtlich geliebten Neffen Karl, an die von ihm ſogenannte „Königin der Nacht“ iſt aus dem Beſitzſtande des Herrn Kapellmeiſter Rotter in Wien von L. Rohl in ſeinem erwähnten Buche „Moſaik“ (S. 320) veröffentlicht worden. Der Inhalt hängt mit den langwierigen Prozeßkämpfen zuſammen, die Beethoven mit ſeiner Schwägerin um die Vormundſchaft über ſeinen Neffen Karl auszufechten hatte. Erſt das Jahr 1820 ſollte ihm den endlichen Sieg beſcheren.

12. „Wien, am 27. Oct. 1819. 181

„Euer Wohlgeboren!

„Sie werden ſchon die Schrift der Frau van Beethoven erhalten haben, die Perſon iſt zu ſehr unter aller moraliſchen Würde, als daß ich die Anfechtungen gegen mich widerlegen ſollte. Se. Kaiſerliche Hoheit, Eminenz und Kardinal, die mich als Freund und nicht als Diener behandeln, würden ungeſäumt ein Zeugniß ausſtellen ſowol über meine Moralität, als über das Gewäſche von Olmütz, wo kein Wort von wahr iſt: — ſo viel man weiß und Seine Hoheit ſelbſt, werden ſelbe alle Jahre höchſtens ſechs Wochen dort zubringen, jedoch es wäre zu viel Ehre, einer ſolchen beinahe geſetzloſen Perſon, welche nach dem § 191, da Sie beym Kriminal war, gar keiner Vormundſchaft fähig iſt, noch Beweiſe von der Richtigkeit ihrer Verläumdungen beizubringen. — Die Hauptpunkte ſind, daß man mich ſogleich als alleinigen Vormund anerkennt, keinen Mitvormund nehme ich an, ebenſo iſt die Mutter von dem Umgang mit ihrem Sohne im Inſtitut ausgeſchloſſen, weil für ihre Unmoralität nicht genug Wächter dort ſein können, und Sie den Erzieher verwirrt macht durch ihre falſchen Angaben und Lügen, die ſie ihm auftiſcht, ebenfalls ihren Sohn zu abſcheulichen Lügen und Ausſagen gegen mich verführt, ſelbſt auch Anklagen gegen mich ſchmiedet; indem ich ihm bald zu viel, bald zu wenig ſoll geben oder gegeben habe; alle dieſe Behauptungen kann ich durch Zeugen beweiſen. Damit aber die Menſchlichkeit hiebey nicht aus den Augen geſetzt werde, ſo kann ſelbe ihren Sohn zuweilen bey mir in Gegenwart des Erziehers und anderer ausgezeichneten

Menſchen [ſehen] — die Landrechte erließen ſehr weislich hierüber an Herrn Giannataſio, wo er damals ſich im Inſtitut befand, eine Verordnung im allgemeinen. Es kam unterdeſſen ſo weit, daß ſelber ſie durchaus nicht bey ſich im Hauſe ſehen wollte, ſondern ſie, um ihren Sohn zu ſehen, zu mir kommen mußte, wo Herr Giannataſio ſelben zu mir deßwegen begleitete. — In dem Inſtitute vor dieſem, wußte ſie ihren Sohn zu bereden, daß er machen müßte, in die 2te oder 3te Klaſſe bey der Prüfung zu kommen, damit es heißen ſollte, als hätte ich ſchlecht für ihn geſorgt, hiedurch wurde er um ein ganzes Jahr in ſeinen Studien zurückgeſetzt, der damalige von mir eingeſetzte Vormund Magiſtratsrath von Tuſcher erließ ein Reſcript an den Inſtitüteur, wo der Sohn war, daß er ſie nicht mehr zu ihrem Sohn laſſen ſolle — allein was alles darnach vorgegangen, iſt ſchrecklich — ich bin der Meinung, daß Sie feſt und unverbrüchlich darauf halten, daß ich alleiniger Vormund bin, daß dieſe unnatürliche Mutter ihren Sohn nie anders als bey mir ſehen ſoll; meine bekannte Humanität und Bildung wie meine mir gewöhnliche Menſchlichkeit verbürgt, daß mein Betragen gegen ſie nicht minder edel als gegen ihren Sohn ſein werde, übrigens glaube ich, ſolle man alles in Kürze und womöglich das Appellationsgericht zur Vormundſchaftsbehörde zu erhalten ſuchen; da ich meinen Neffen unter eine höhere Kategorie gebracht, ſo gehört weder er noch ich nicht an den Magiſtrat, indem unter eine ſolche Vormundſchaft nur Wirthe, Schuſter und Schneider gehören. — Was ſeinen jetzigen Unterhalt betrifft, ſo lange ich lebe, iſt und wird dafür geſorgt, für die Zukunft hat er 7000 Fl. W. W., wovon ſeine Mutter ſo lange ſie lebt die Nutznießung hat, alsdann 2000 Fl. (oder noch etwas darüber, da ich ihm dieſe umgeſetzt), wovon ihm die Intereſſen gehören, und 4000 Fl. in Silber liegen in der Bank, von mir; da er mich ganz erbt, ſo gehören ſie zu ſeinem Kapital. Sie ſehen, daß bey ſeinem großen Talent, welches freylich beim verehrlichen Magiſtrat nicht in Anſchlag kommt, da er nicht gleich den Nährſtand ergreifen kann, überflüſſig für ihn ſchon jetzt, im Falle ich früher ſterben würde, geſorgt iſt; die 2000 Fl. ihm zu erringen, koſtete viel Geld, die Konfuſionen dieſes elenden Magiſtrats haben die Auslagen mir noch größer gemacht, dieſe Menſchen ſind gar nicht im Stande, dieſe wichtige Sache zu faſſen, noch viel wenig[er] dafür als darnach zu handeln.

Da das Teſtament eben nicht vortheilhaft für den Sohn war und die Landrechte ebenfalls beſtimmten, daß der Sohn nie bei ſeiner Mutter [ſeyn] ſolle, ſo machte ich alles ſo billig als möglich, obſchon ſie ſchon bey der Inventur in Verdacht gerieth, bey den Landrechten Unterſchleife gemacht zu haben, mir war nur um ſeine Seele zu thun, daher überließ man ihr den ganzen Nachlaß jure crediti, ohne zu unterſuchen, ob die angegebenen Schulden die Richtigkeit hatten, wobey denn wenig für den Sohn herauskam, nämlich die oben angegebenen 2000 Fl. W. W. iſt alles, was man erhalten konnte, nebſt der Nutznießung derſelben für ihn, ſelbe ſetzte ich nun in Lotterie-Looſe, welches eine große Summe koſtete, ſo daß die Intereſſen beträchtlicher für ihn ausfallen; ſodann half ich ihr zu der Penſion, wo ſie denn die Hälfte ſelber für den ganzen Nachlaß jure crediti abgetreten. Jedoch ſchon vor 1816 ſorgte ich für meinen Neffen und Alles auf meine eigenen Koſten; (da ihr ſchlechter Karakter es nicht anders zuließ, als ſie zu allem durch die Gerichte zu zwingen, ſo können Sie leicht die Summen denken, die der Knabe koſtete,) wie geſagt, ſchon vor 1816 ging alles auf meine Koſten, bey der damaligen Theuerung koſtete ſein Aufenthalt im Inſtitute große Summen, dies dauerte bis 1818, wo aber Frau Beethoven, da ſie ihre Penſion zuerſt erhielt, nichts hergeben wollte; ſie mußte alſo gerichtlich hierzu gezwungen werden, der Spaß koſtete über 180 Fl. W. W. — Was ich daher erhalten für die Erziehung, iſt bald berechnet, von 1818 im März angefangen; nun habe ich ſeit 9 Monaten keinen Heller von der Penſion erhalten, da ſie ſelbe mit Fleiß nicht abholt, in dem Wahn mich dadurch in Verlegenheit zu ſetzen, da ich ſelbe nicht eher empfangen kann, bis Sie ſie ſelbſt abhohlt, ſo habe ich immer noch obendrein ein halbes Jahr zu wenig; — noch nie hat es ihm an etwas gefehlt, ja es würde noch mehr geſchehen, wenn nur dieſe obervormundſchaftliche Plage ein Ende hätte; nichts hat mich abgehalten, keine Chikane, kein Hinderniß, immer gleich für ihn Sorge zu tragen, ſelbſt unter einem andern Vormund, wo die Sorgen nur noch größer, ja ſelbſt bey den Aufwiegelungen der Mutter des Knaben wider mich!!! bin ich immer derſelbe geblieben; erſt geſtern trotz aller Erniedrigung habe ich dem Erzieher geſchrieben, wo ich ihn ebenfalls ſelbſt hingebracht, daß ich fortfahre, für meinen Neffen zu ſorgen, und daß er ihn durchaus nicht dieſem elenden Magiſtrat in die Hände geben ſoll. — Urtheilen Sie nun ob ich nicht allein Vormund zu ſein, ſondern in vollem Sinne des Wortes mir Vaternamen zukomme, um ſo mehr, da ich ſeinen unglücklichen Vater durch ſeine abſcheuliche Ehegattin mehrere Jahre durch meine reichlichen Unterſtützungen das Leben rettete und verlängerte. Ich habe geglaubt, es ſey nicht unnütz, Ihnen mit einigen Daten in dieſer Sache an die Hand zu gehen, verzeihen Sie meine Weitläufigkeit, ſie iſt der Kürze der Zeit zuzuſchreiben, denn ſchon Cicero entſchuldigte, daß er um kurz zu ſeyn zu wenig Zeit gehabt hatte. — Dabey iſt die Sache ſo äußerſt unangenehm an ſich ſelbſt. — Indem ich Ihnen in meiner Angelegenheit die meines mir theuren Neffen aufs beſte empfehle

bin ich mit ausgezeichnetſter Hochachtung

Ihr ergebenſter

Beethoven.

Nachſchrift.

„Die Abſicht der Mutter iſt, ihren Sohn bey ſich zu haben, um die Penſion ganz genießen zu können, ſie hat in dieſer Rückſicht noch überall, wo der Sohn war, kabalirt, ſey's bey mir oder im Inſtitut, wie ich denke, können Sie daraus erſehen, daß ich vernünftige Männer um Rath gefragt habe, ob ich ihr die Hälfte der Penſion zu ihrem Beſten ganz überlaſſen und dem Sohn pflichtmäßig ſie aus meinem Sacke wieder erſetzen ſoll; das Reſultat war nein, da ſie das Geld nur zu ſchlecht anbringen würde, ich habe daher beſchloſſen, mit der Zeit dieſe Summe meinem Neffen zurückzulegen, übrigens ſehn Sie hier noch, wie unvernünftig der Magiſtrat handelt, meinen Neffen gänzlich von mir losreißen zu wollen, da, wenn ſie ſtirbt, der Knabe dieſen Theil der Penſion verliert, und ohne meine Hülfe und Unterſtützung höchſt dürftig fortkommen könnte.“ —

Dieſer umfangreiche, bedeutſame Brief iſt von L. Nohl in ſeinem erwähnten Buche „Moſaik“ (S. 326 ff.) veröffentlicht worden, ohne daß derſelbe hierbei angiebt, nach welcher Vorlage, oder aus welcher Quelle. Dieſer Brief iſt, wie der folgende noch mitzuteilende, höchſtwahrſcheinlich an Beethovens damaligen Rechtsbeiſtand, den Dr. juris Joh. Bapt. Bach, gerichtet: Das ganze gehört zu den intereſſanteſten Dokumenten in der für Beethoven ſo dornenvollen Angelegenheit mit der Vormundſchaft über ſeinen übermäßig geliebten Neffen Karl. Wer noch irgendwie Zweifel an Beethovens durch und durch ethiſcher Natur hegen ſollte, der kann ſie an der Hand dieſes Dokuments bannen lernen. Der Kern liegt in dem wunderſamen Worte: „mir war nur um ſeine Seele zu thun“. Welcher Anhänger des Evangeliums ſollte hierbei nicht an die Worte des Heilandes erinnert werden, der da verkündet: „Was hülfe es dem Menſchen, wenn er die ganze Welt gewönne, und nähme an ſeiner Seele Schaden?“ (Ev. Marci 8,36; vgl. das ähnliche Wort Ev. Lucae 9,25). — Nun Einzelnes: „Das Gewäſche von Olmütz“ iſt ſo zu verſtehen. Beethovens Freund und Schüler, Erzherzog Rudolph ward im Jahre 1818 zum Erzbiſchof (Kardinal) von Olmütz ernannt. Der 9. März des Jahres 1820 ward als Tag der feierlichen Inſtallation feſtgeſetzt. (Vgl. Schindler I, 269). Wir wiſſen ferner, daß Beethoven „ohne irgend welche Aufforderung“ den Plan faßte, zu dieſer Feierlichkeit eine große Meſſe zu komponieren. Nun verbreitete die Schwägerin Johanna offenbar „das Gewäſche von Olmütz“, indem ſie aller

Welt und der Obrigkeit insbeſondere zu inſinuieren ſuchte, ihr Schwager könne jetzt umſoweniger die Erziehung ihres Sohnes Karl leiten, als er ja immer in Olmütz bei ſeine Schüler und Gönner dem Erzherzog und Erzbiſchof ſein müßte. Gegen ſolche Salbaderei nimmt hier der Meiſter das Wort. — Ausdrücke, wie der § 191 des öſterreichiſchen Strafgeſetzbuches und „iure crediti“ (Darlehnsrecht; gemeinhin wohl auch ius mutui oder actio mutui genannt) zeigen uns, daß Beethoven infolge dieſer langwierigen Prozeſſe auch nicht wenig in die materia iuridica eindringen mußte.

13. An Dr. Bach. 182

Wien, am 27. Oktober [1819]

„Euer Wohlgebohren!

Ohnehin war ich Ihnen noch einen Nachtrag ſchuldig — die Hälfte der Penſion von der Mutter beträgt jährl. 166.40 in K. M. [= Conventionsmünze]. — Früher von 1816 bis 1818 hatte ich gar keinen Beytrag; übrigens ſehen Sie aus den Beilagen, daß es Schuldigkeit der Mutter iſt wegen dem ganzen Nachlaß jure crediti und nichts weniger als eine Begünſtigung gegen ihren Sohn oder mich betrachtet werden kann. — Mein Neffe im Inſtitut jetzt (vorher war es viel theurer) koſtete mir für das nöthigſte oder was man Fahrgeld heißt 900 Fl., mit Kleidung ꝛc. noch Meiſtern außerordentlich, welches bis jetzt bei der Schneiderobervormundſchaft nicht möglich war, auf wenigſtens 1300 Fl. W. W. [= Wiener Währung]. Einige Rechnungen werden ſich finden, welche Ihnen alles noch deutlicher machen. — Da es auffallend iſt, daß es nun beynahe 9 Monate iſt, daß die Frau Beethoven ihre Penſion nicht abhohlte, ſo glaube ich, daß dieſes im Zuſammenhange mit dieſer kabal- und ränkevollen Obervormundſchaft ſey; ich ſchickte deshalb geſtern einen Bogen vom verfloſſenen halben Jahr an die Kaſſe; welches es auch bezahlen wollte, allein die Liquidatur bemerkte, daß die Mutter ihre Penſion noch nicht behoben habe, daher auch an den Hrn. Vormund nicht bezahlt werden könnte, und ſchrieb daher auf den Penſionsbogen die ſchon geſchehene Anweiſung für ungültig.

Ich glaube daher, daß es nöthig uns vorzuſehen, und daß ſie alle gerichtliche Mittel, welche uns dieſe mir von Rechtswegen zugehörige Hälfte der Penſion zuſichern, ſogleich ohne Verzug anwenden, ich glaube ſogleich Beſchlag auf ihre Penſion, welche ſie jetzt und für die Zukunft zu erhalten hat, zu legen, ſey das ſicherſte, allein eilig und ſchleunig, denn wir haben wie Sie ſehen mit ſchlechten Menſchen zu thun.“

14. An den K. K. Appellationsrat Karl Winter. 183

„Wien, 6. März 1820.

„Euer Wohlgebohrn

Ich habe die Ehre ihnen anzuzeigen, daß ich eine Denkſchrift beſtehend in Mittheilungen über die Fr. v. Beethoven, über den Magiſtrat, über meinen Neffen, über mich etc. verfaßt habe, welche ich ihnen binnen einigen Tagen zuſenden werde: ich glaubte mir es ſelbſt ſchuldig zu ſeyn den Ungrund ſo vieler Verleumdungen gegen mich zu offenbaren, ſo wie ebenfalls die Intriguen der Fr. v. B. gegen mich zum Schaden ihres eigenen Kindes aufzudecken, ſo wie auch das Benehmen des Magiſtr. in ſein gehöriges Licht zu ſetzen; E. W. G. werden aus dieſen Mittheilungen über den M.[agiſtrat] erſehen, wie derſelbe nie förmlich zu Werke gegangen iſt, wie er meinen Neffen mit ſeiner Mutter mir unbewußt kommen ließ, laut den eigenen Ausſagen meines Neffen mußte er fort von ſeiner Mutter angeſtiftet und verleitet, mehrere Unwahrheiten gegen mich vorbringen, — ebenſo wird in dieſen Mittheil. ein ſchriftliches Dokument vorkommen, welches das ſchwankende und partheyiſche Benehmen des M.[agiſtrats] beweiſt, u. wie ſehr Derſelbe ſich ſelbſt widerſprochen habe, als er die Fr. v. B. zur Vormünderin einſetzte, auch wird bewieſen werden, daß der M. nach Niederlegung der Vormundſchaft des H. v. Tuſcher, welchen ich ſelbſt zum Vormunde gewählt hatte, mich wieder als Vormund anerkannte, indem derſelbe mich unter andern auch aufforderte, wieder einen andern Vormund zu wählen, ich hielt das aber keineswegs für zuträglich, da mein Neffe, während dem als ich die Vormundſ. niedergelegt hatte, nichts als Schaden davon hatte; indem es ſich unter mehrerem anderen Nachtheiligen für ihn auch ereignete, daß er dahin gebracht wurde, mit Fleiß eine ſo ſchlechte Prüfung zu machen, daß er ein gantzes Jahr auf derſelben Schule ſitzen bleiben muß, welcher unerſetzliche Verluſt; daß er ebenfalls von einem Blutſturz befallen wurde während derſelben Zeit, welcher ihm ohne mein Dazukommen beinahe das Leben gekoſtet hätte; Unmittelbar ſind dieſe Ereigniſſe nicht dem Hr. von Tuſcher zuzuſchreiben, denn er war zu wenig unterſtützt von der Obervormundſchaft, konnte daher nie mit der nöthigen Energie handeln, mit der ich z. B. als Onkel, Vormund und Koſtentragender zu Werke gehen konnte. — aus dieſen nur wenigen Anführungen werden E. W. G. ermeſſen, daß dem Berichte des M. [agiſtrats] eben nicht großes Vertrauen zu ſchenken iſt, man kann denken überhaupt, welche Parthey die Fr. v. B. dort für ſich wirkſam gefunden, da Sie Schnurſtracks wider die Verordnungen der L. V. gemäß welcher Sie von der Vormundſchaft ausgeſchloſſen war, von dem M. gar zur Vormunderin ernannt wurde: Hieraus folgt dann auch, daß ich bitten muß, mich ſowohl als meinen Neffen Nöthigen Falls ſelbſt zu hören über vielleicht vorkommende Beſchuldigungen mich betreffend. Zwar ſcheint mir der Unnatürliche Fall, mir die Vormundſ. über meinen Neffen zu verſagen, nicht wohl möglich, da dieſes nur in allen Hinſichten zum Nachtheile meines Neffen gereichen würde, nicht zu reden davon, daß ein ſolches Ereigniß die Mißbilligung unſerer geſitteten Welt gewiß erregen würde; man denke nur, ſchon über 5 Jahre habe ich größtentheils auf die großmüthigſte Art für meinen Neffen geſorgt; 2 Jahre war ſelber ganz auf meine Koſten im Inſtitute, alsdann kam erſt einiger Beitrag, welcher ſich nicht höher als jährlich auf 450 Fl. W. W. [Wiener Währung], wenn der Kurs auf 250 ſteht, beläuft. — Nun habe ich von dieſem Bejtrage bejnahe vierzehn Monathe nichts erhalten, wie reichlich ich für meinen Neffen ohnerachtet deſſen immer geſorgt, werden einige beygelegte Rechnungen bewähren. — Nur im Falle, daß man mir die Vormundſ. mit einem Mitvormunde nicht geſtattete, würde ich meinen Neffen ſeinem Schickſale überlaſſen müſſen, ſo wehe mir auch hiebey geſchehen würde, ſo würde ich mich doch alsdann nie Anders als ausgeſchloſſen betrachten, ferner an ihm Theilzunehmen. — Sobald man mich aber wieder als Vormund mit meinem ſelbſt nützlichen Mitvormunde annimmt, ſo werde auf die uneigennützigſte Art ſorgen, und wie bisher alle Koſten und auch zukünftig immer tragen, habe ich doch ſelbſt auf den Fall meines Todes ſchon für ihn geſorgt, hierzu liegen 4000 Fl. C. M. [Conventions-Münze] in der öſterr. Nationalbank von mir, ihm als Erbtheil beſtimmt; ſo wie ich denn durch meine Verbindungen ihm überall nützlich ſein kann, und mein Verhältniß zu Sr. Kaiſerl. Hoheit dem Erzbiſchof von Ollmütz mich von Selbem auch noch manches erfreuliche hoffen läßt, welches wie noch manches ſonſtige alles meinem Neffen zu gute kommen wird. Schließlich lege E. W. G. noch einmal das Wohl und Wehe meines Neffen an das Herz, ich ſetze mein Vertrauen auf einen eben So geiſtreichen als gefühlvollen Mann, und hoffe dann alles Erſprießliche, denn nimmer kann ich mir denken, daß eine ſolche Behandlung, wie der M.[agiſtrat] mir dem Wohlthäter meines verſtorbenen Bruders, dem Verſorger, Erhalter meines Neffen über 5 Jahre ohne alle Rückſicht dieſes angedeihen ließ, ſollte irgend höheren Orts kaum gebilligt oder gar gutgeheißen werden.

Euer Wohlgebohrn mit ausgezeichneter Hochachtung ergebenſter Diener

Ludwig van Beethoven.

„Meine vielen Beſchäftigungen werden mir die Nachſicht E. W. G. wegen meines etwas nachläſſigen Schreibens erwerben.“ —

Dieſer Brief, der ſeinem Inhalt nach mit dem früher an den Hofgerichtsadvokaten Dr. J. B. Bach zuſammenhängt, iſt von Dr. Gerhard von Breuning in der Wiener „Neuen freien Preſſe“ (1888) zuerſt veröffentlicht worden, darnach von der Charlottenburger „Allgemeinen Deutſchen Muſikzeitung“ in Nr. 6 vom Februar 1888, der ich den Brief entnehme, da die „Neue freie Preſſe“ in der Berliner Königl. Bibliothek nicht vorhanden iſt. — Der ſchon früher hier vorkommende Appellationsrat Karl Winter ſtarb in demſelben Jahre, wie Beethoven: 1827. Beſitzer der Originalhandſchrift dieſes Briefes war im Jahre 1888 der Sohn des Appellationsrates, Herr Emerich Winter.

15. An Fräulein Maximiliane v. Brentano. 184

6. Dez. 1821.

„An Maximiliane v. Brentano —

„Eine Dedication!!! — nun Es iſt keine, wie d. g. in Menge gemißbraucht werden — Es iſt der Geiſt, der edle u. beſſere Menſchen auf dieſem Erdenrund zuſammenhält, u. den keine Zeit zerſtören kann, dieſer iſt es, der jetzt zu ihnen ſpricht, und der Sie mir auch in ihren Kinderjahren gegenwärtig zeigt, eben ſo ihre geliebten Eltern, ihre ſo vortreffliche geiſtvolle Mutter, ihren So von wahrhaft guten u. edlen Eigenſchaften beſeelten Vater, ſtets dem wohl ſeiner Kinder eingedenk, u. ſo bin ich in dem Augenblick auf der Landſtraße — u. ſehe ſie vor mir, u. indem ich an die vortrefflichen Eigenſchaften ihrer Eltern denke, läßt es mich gar nicht zweifeln, daß Sie nicht zu Edler Nachahmung ſollten begeiſtert worden ſeyn, u. täglich werden = nie kann das Andenken einer edlen Freundin in mir erlöſchen, mögen Sie meiner manchmal in Güte gedenken —

leben ſie herzlich wohl, der Himmel ſegne für immer ihr u. ihrer aller Daſeyn

Wien,
am 6ten Decemb.
1821

herzlich
u. allezeit
ihr
Freund
Beethoven.“

Dieſer Brief — aus dem Beſitzſtande des Herrn Carl Meinert in Deſſau — wurde in dem mehrfach erwähnten Kataloge des Vereins Beethovens in Bonn vom Jahre 1890 veröffentlicht (S. 67). Er legt aufs neue Zeugnis davon ab, wie hoch der Tondichter die geſamte Familie Brentano ſchätzte, ſo beſonders Frau Antonie Brentano und ihren Gatten Franz. — Die Dedikation, von der die Rede iſt, betrifft die Sonate in E-dur. op. 109, die Maximiliane v. Brentano gewidmet iſt. Maximilane ward ſpäterhin eine Frau von Plittersdorf (Blittersdorf heißt es in dem früher erwähnten Artikel der „Grenzboten“ vom Jahre 1867).

16. An Johann van Beethoven. 185

„1822, Sonntag den 8. September.

„Lieber Bruder!

Wir ſind zum Theil bekümmert, daß du nicht wohl biſt, wegen deines Stillſchweigens, zum Theil aber komme ich dadurch in Verlegenheit, weil ich nicht weiß, was aus den Aufträgen geworden, die du ſelbſt liebevoll übernahmſt. Was Simrock anbelangt, ſo hat er wieder um die Meſſe geſchrieben, zwar mit dem alten Preiſe: wenn man ihm aber ſchreiben würde, glaube ich wohl, er würde darauflegen. Über meinen Geſundheitszuſtand läßt ſich nicht mit Gewißheit von einer wirklichen Beſſerung ſprechen, ich glaube aber doch, daß durch die Kraft der Bäder das Übel, wenn nicht gehoben, doch unterdrückt werden wird. Da wir keinen Brief erhalten und auch ſonſt nichts von dir hören, ſo vermuthen wir, daß du ſchon fort biſt. Dem ſei wie ihm wolle, ſo laß uns einige Zeilen zukommen, bitt' ich dich, du magſt ſein, wo du willſt. Ich ſchlage dieſen Brief ein an Herrn Obermayer, damit auf den Fall, daß du nicht hier biſt, dir der Brief ſogleich zukomme. Heute wird hier eine Ouvertüre von mir und ein darauf paſſendes großes hiſtoriſches Tableau ‚Stephan I‘ gemacht. Hensler hat uns zwei Freibillete geſchickt und beträgt ſich recht artig gegen uns. Zwei Sängerinnen beſuchten uns heute, und da ſie mir durchaus die Hände küſſen wollten und recht hübſch waren, ſo trug ich ihnen lieber an, meinen Mund zu küſſen. Dies iſt beiläufig das Kürzeſte, was wir Dir ſagen können. Ich bitte Dich nochmal, mir gleich zu ſchreiben, ob und was Du ausgerichtet, damit ich weiß, woran ich bin.

Leb wohl.

Dein treuer Bruder Ludwig
als Vormund meines minderjährigen Lümperls.

Den Deinigen von mir alles Wünſchenswerthe.

Ich [der Neffe] bin jetzt zwei Tage wegen eines kleinen Huſtens gezwungen geweſen, das Bett zu hüten, bin aber ſchon wieder recht wohl und kann alſo ſchon wieder die Secretariatsſtelle bei meinem lieben Onkel übernehmen. Haben Sie die Güte, auch wegen meines Überrockes zu ſchreiben.

Ihr Sie herzlich liebender
Karl.

NB. Mein lieber Onkel läßt Sie bitten, mit Ihrer Antwort das Tempo zu beobachten, welches man prestissimo heißt.“ —

Dieſen Brief hat Beethoven ſeinem Neffen, derzeitigen Sekretär bei ihm, diktiert; er ſtammt aus den Beethoveniana von Carl Holz, von dem hier bereits mannigfach die Rede war. Wie uns L. Nohl auseinanderſetzt (in: Beethoven, Liszt, Wagner, S. 109), hat die eifrige Beethovenverehrerin Frau Fanny Linzbaur, geb. v. Ponſing in Ofen mancherlei aus Holzens biographiſchen Aufzeichnungen über Beethoven gerettet. Von dieſen ihren Aufzeichnungen teilt Nohl im erwähnten Buche vieles mit, darunter auch als Schluß den vorſtehenden Brief (S. 113).

Der in dieſem Briefe genannte Herr Obermayer dürfte mit Herrn Ohmeyer identiſch ſein, der nach des Meiſters Tode als Kurator des Nachlaſſes in Vertretung des Advokaten Dr. juris Joh. Bapt. Bach fungierte. — Hensler iſt der beliebte Verfaſſer von Volksſtücken Carl Friedr. Hensler, der ſeit einigen Jahren Direktor der vereinigten Bühnen zu Preßburg und Baden bei Wien war. — Hier in Baden, von wo aus der Brief jedenfalls gerichtet iſt, fand nun eine von den Henslerſchen Theatervorſtellungen ſtatt; die von Beethoven erwähnte Ouvertüre war denn alſo op. 117: Ouvertüre zu König Stephan, Ungarns erſter Wohlthäter. Noch in demſelben Jahre trat Beethoven in weitere Beziehungen zu Hensler, der ſeit 1821, wie Schindler berichtet, „das Privilegium des Joſephſtädter Theaters in Wien“ käuflich erworben hatte (II, 6). Der neue Theaterbau ward am 3. Oktober 1822 mit Beethovens weſentlich umgeſtaltetem Feſtſpiel: „Die Ruinen von Athen“ (Text von Kotzebue, umgeſtaltet von C. Meiſl) eingeweiht; dazu hatte Beethoven eine neue große Ouvertüre (op. 124) „zur Weihe des Hauſes“ komponiert. — Die beiden Sängerinnen, mit denen Beethoven ein ſo artiges Intermezzo hatte, waren keine geringeren als Caroline Unger und Henriette Sonntag, die im Jahre 1824 bei der erſten Vorführung der IX. Symphonie die Soliſtinnen waren.

17. An den Neffen Carl van Beethoven 186

„Baden am 23. Aug. 1823.

„Lümperl — — — —
beſtes Lümperl

Liebes Kind ich empfange heute Deinen geſtrigen Brief, Du ſprichſt mir von 31 fl. da ich doch auch Deine verlangten 6 fl. ebenfalls geſchickt habe, ſollteſt Du dieſe nicht bei dem vielen Geplapper durch Blätter nicht gefunden haben —

Die Quittung von S. mußte ſo lauten:

10 fl. der Haushalt des B . . . s
9 — meiner Haush.
31 — beiliegend

Summa 50 fl. welche ich Endesunterſchrieb richtig erhalten habe

S—dler [Schindler]

Er war nur einen Tag mit mir hier, um eine Wohnung zu nehmen wie du weiſt, ſchlief in Hetzendorf u. ging Morgens ſeiner Ausſage gemäß wieder in die Joſephſtadt, laß dich übrigens nicht in Klatſchereien gegen ihn ein, man kann ihm ſchaden, u. iſt er nicht geſtraft genug, daß er ſo iſt, ihm derb die Wahrheit zu ſagen iſt nöthig, da ſein böſer zu Ränken aufgelegter Karakter erfordert, ihm Ernſt zu zeigen — Wenn die Wäſche nicht höchſt nöthig, ſo laß ſelbe bis ich 29ten komme, denn da du ſie erſt ſchickeſt, ſo wird es kaum mögl. ſein, daß du ſelbe am 28ten des Prüfungstages haſt, gib alſo lieber dem Bedienten ein Beinkleid im Notfall, welches dort in der Nachbarſchaft wohl leicht gewaſchen wird. — Ich erinnere mich der Ankündigung des Petiscus. Iſt er das Geld werth, ſo muß man ihn doch haben, das Nützliche darf nicht berechnet werden. Gott verläßt uns nicht, zwar ſind die Ausgaben groß jetzt, ich erwarte nun noch die Rechnung von Blöchling.[er]. Iſt ſonſt noch was zu erinnern, ſo vergiß nichts damit man am 29ten nicht aufgehalten iſt. Den Bedienten anbelangend ſo ſoll er noch einige Zeit bleiben, bis wir einmal zuſammen ſind, denn die ganzen Haushaltung mit der Alten wird nicht mehr gehen, ſie riecht, ſieht u. ſchmeckt nicht mehr — mein armer Magen iſt immer in Gefahr. Die frühere Haushält. von der Joſephſtadt hat ſich ſchon wieder angetragen, ſie wäre geeigneter mit einem Bedienten, allein dieſe alte braucht Bedienung u. Hülfe, die Küchenmagd, die ich früher weggeſchafft, iſt ein großes Schwein, für jetzt hat doch der Bediente ordentliche Wohnung, er kann an viele Orte kommen, wo er die nicht hat, er mag nun bleiben oder gehn, ſo ſoll er uns zu wiſſen machen, wo er iſt, u. ſind wir zuſammen, ſo läßt ſichs überlegen, denke auch eine Küchelmagd koſtet nur Monath. mit dem Brodtgeld 10 fl. 44 # jährlich 128 fl. 48 # [= Kreuzer], der Bediente monathl. 20 fl. Stiefelgeld Kleidung — und bei der alten müſſen wir noch ein Weib haben — Es geht beſſer mit der Geſundheit doch noch nicht ſo gut als ich früher war. — Nun lebe wohl. Das Tagtägliche erſchöpft mich — Alles Gute Dir mein lieber Sohn.

Zeerni Dein frühere[r] Meiſter ſpeiſt morgen bei mir. Du wirſt manche für Dich intereſſante Menſchen hier finden — Herzlich Dein Vater.

[Adreſſe]

„An Karl van Beethoven
in Wien
Abzugeben in der Joſephſtadt
Kaiſerſtraße im gräfl.
Rothek ſchen Hauſe im
Erziehungs-Inſtitute des
Herrn Blöchlinger.“

Dieſer Brief erſchien in der Leipziger „Allgemeinen Muſikaliſchen Zeitung“ (Neue Folge) in Nr. 2, 1871, mitgeteilt von G. Nottebohm. — Der erſte Teil dieſes Briefes, der es mit dem Quittungs-Ausſteller Schindler zu thun hat, behält etwas Problematiſches an ſich. Gerade in dieſen Zeiten war der Verkehr zwiſchen Beethoven und ſeinem Amanuenſis Schindler ein ebenſo reger als herzlicher geweſen, wie man aus den früher mitgeteilten Briefen des Meiſters an ihn entnehmen kann. Und hier dieſes herbe Urteil Beethovens über den dienſteifrigen Schindler? Jedenfalls gehört dieſes — wie irgend etwas — zum Widerſpruchsvollen, zum Kapitel des Unbegreiflichen in Beethovens Leben. — Unter „Petiscus“ iſt wohl die berühmte populäre Mythologie von Petiscus zu verſtehen. Wenn dem ſo iſt, dann behauptet dieſes namentlich für die weibliche Jugend beſtimmte Buch bereits ein volles Jahrhundert ſeinen Wert in der pädagogiſchen Litteratur. — Carl Czerny, der über ſein „Verhältnis zu Beethoven vom Jahre 1801 bis 1826“ mannigfach berichtet hat, ſo beſonders in der „Allgemeinen Wiener Muſikzeitung“ (Nr. 113 1845, S. 449ff.) unter dem allgemeinen Titel „Beethoveniana“, erzählt wohl, wann Beethovens Neffe ſein Klavierſchüler wurde, — nämlich 1815 — aber nicht wann er es aufhörte zu ſein. Von 1815 an ſah Czerny Beethoven faſt täglich „da er meiſtens ſelber mit dem Kleinen“ zu ihm kam. Es ſcheint jedoch, daß dieſer Unterricht um 1820 ſein Ende erreicht hat. So kann man es wohl aus der Mitteilung entnehmen, daß die Privatmuſiken bei Czerny, an denen Beethoven oft teilnahm, um 1820 ihr Ende fanden, wobei jener dann ausführt: „Doch ſah ich Beethoven noch immer ſehr häufig, beſonders in Baden, wo er, ſo wie auch ich mit meinen Eltern jeden Sommer zuzubringen pflegte, und wo ich mit ihm oft ſpazieren ging, einigemale ſpeiſte —“ Von dieſem Speiſen bei Beethoven iſt ja gerade in dieſem Briefe an den Neffen die Rede.

18. An die „Direktion der Geſellſchaft der Muſikfreunde“ 187 in Wien.

„Am 23ten Januar 1824.

„Euer Wohlgebohren!

„Ueberhäuft beſchäftigt u. noch immer mit einem Augenübel behaftet werden ſie mir gütigſt meine ſpäte Antwort verzeihen — das Oratorium betreffend, ſo hoffe ich veritas odium non parit. nicht ich wählte H. v. B.[ernhard] daſſelbe zu ſchreiben, mir ward verſichert, der Verein habe ihn hiezu beauftragt, denn da H. v. B. die Zeitung zu redigiren hat, ſo iſt es ſchwer ſich mit ihm zu beſprechen, Es mußte daher eine lange Geſchichte werden, ja ſehr verdrießlich für mich, da H. v. B. für Muſik nichts als die Libuſſa geſchrieben hatte, u. welche damals noch nicht aufgeführt ware, welche ich aber ſeit 1809 kenne u. ſeit der Zeit ſehr vieles daran auch geändert worden ware, ſo konnte ich mit vollem vertrauen nicht anders als das Unternehmen mit ihm ſchwierig betrachten, ich mußte um ſo mehr darauf halten deswegen das ganze zu haben, freilich erhielte ich endlich einmal den erſten Theil, allein nach B. ausſagen mußte derſelbe wieder geändert werden u. ich mußte ihn wieder zurückgeben, ſo viel ich mich erinnere; endlich wieder zur ſelben Zeit mit dem Verein kam mir dann das ganze zu, eingegangene andere Verbindlichkeiten, welche ich durch meine frühere kränklichen Umſtände nicht erfüllen konnte, mußte ich jetzt wirklich eilen mein wort zu halten, um ſo mehr da ihnen bekannt ſeyn wird, daß ich leider nur durch meine zu ſchreibenden Werke leben kann, nun aber muß mehreres u. vieles geändert werden an B—s [Bernards] Oratorium, ich habe ſchon einiges angezeigt u. werde bald damit zu Ende ſeyn, und alsdann B. damit bekannt machen, denn ſo wie es iſt, obſchon der Stoff ſehr gut erfunden u. die Dichtung ihren Werth hat, kann es einmal nicht bleiben: Chriſtus am Oelberg ward von mir und dem Dichter in Zeit von 14 Tägen geſchrieben, allein der Dichter war muſikaliſch u. hatte ſchon mehreres für Muſik geſchrieben, ich konnte mich jeden Augenblick mit ihm beſprechen, laſſen wir den Werth d. g. Dichtungen ununterſucht, wir wiſſen alle, wie wir das hiemit nehmen können, das gute liegt hier in der Mitte, was mich aber angeht, ſo will ich lieber ſelbſt Homer, Klopſtock, Schiller in Muſik ſetzen, wenigſtens wenn man auch Schwierigkeiten zu beſiegen hat, ſo verdienen dies dieſe unſterblichen Dichter — ſobald ich mit den abänderungen des orator. mit B.[ernhard] fertig bin, werde ich die Ehre haben, ihnen dieſes anzuzeigen u. zugleich die Zeit bekannt machen, wann der Verein ſicher hierauf rechnen könne, das iſt vor der Hand alles, was ich hierüber ſagen kann — was dieſe 400 fl. W. W. betrift, welche man mir unaufgefordert geſchickt hatte, ſo würde ich ſelbe längſt zurückgeſendet haben, hätte ich wirklich einſehen können, daß mit dieſem Orat. es noch über meine Vorſtellung viel länger hätte dauern können, es ward mir vielmehr ſchmerzlich mich darüber nicht äußern zu können, in dieſer Rückſicht hatte ich die Idee, um den Verein wenigſtens derweil die Intereſſen dieſer Summe zu verſchaffen, von einer Vereinigung mit dem Verein zu einer Akademie, allein weder H. Schindler noch mein Bruder hatten den Auftrag hierüber etwas mitzutheilen, und es war mein entfernteſter Gedanke, daß es auf ſolche Art geſchehen ſollte, ich bitte gefälligſt auch H. L. v. Sonnleitner hiemit bekannt zu machen, ich danke übrigens herzlich für das anerbieten des gerüſtes u. der Hilfe überhaupt, welche mir der Verein angebothen hat, und werde zu ſeiner Zeit Gebrauch davon machen — mit vergnügen werde ich es hören, wenn der Verein von den Werken, worunter auch eine neue Sinfonie, und ſpäter nach meiner akademie Gebrauch machen wollen, denn eigentlich iſt die große Meſſe mehr im Oratorien-Styl u. wirklich beſonders auf den Verein berechnet, ein beſonderes Vergnügen werde ich empfinden, wenn man hierin meine uneigennützigkeit und zugleich meinen Eifer dem Verein zu dienen erkennen wird, an deſſen wohlthätigen Wirken für die Kunſt ich allzeit den größten Antheil nehmen werde — Genehmigen Euer Wohlgebohren noch beſonders meine hohe Achtung für Sie in allen Rückſichten.

Ludwig van Beethoven."

Dieſer wichtige Brief iſt nach dem Originalmanuſkript 1871 von C. F. Pohl, dem damaligen Archivar und Bibliothekar der „Geſellſchaft der Muſikfreunde" in Wien, in ſeinem Buche: „Die Geſellſchaft der Muſikfreunde des öſterreichiſchen Kaiſerſtaates und ihr Conſervatorium" (Wien 1871) veröffentlicht worden. (S. 57f.) Der Inhalt hängt materiell mit dem früher mitgeteilten Briefe Beethovens an Vincenz Hauſchka zuſammen. Zur Aufklärung nur das Notwendigſte. Der Tondichter war von der „Geſellſchaft der Muſikfreunde" durch Hauſchka[1], den artiſtiſchen Direktor ihrer Konzertveranſtltungen, eingeladen worden, für die Geſellſchaft ein Oratorium zu komponieren, welches der Geſellſchaft zu ausſchließlichem Gebrauche auf ein Jahr verbleiben und wofür Beethoven ein Honorar von 300 Dukaten erhalten ſollte. Sehr eingehend iſt dieſe immer noch dunkle Angelegenheit von Schindler (II, 91—97) dargelegt worden. Zu andrer Auffaſſung in manchen weſentlichen Punkten gelangt die Darſtellung bei C. F. Pohl in eben genanntem Buche (S. 9f; S. 13f; S. 15f.). — Aus vorſtehendem Briefe wiſſen wir, daß Beethoven von der Geſellſchaft „unaufgefordert“ als Vorſchuß 400 fl. W. W. empfangen hatte. Die Unterhandlungen ziehen ſich von Jahr zu Jahr hin. Der Dichter C. Bernard kann im Oktober 1823 endlich der Geſellſchaft ſchreiben, daß Beethoven die ganze Oratoriendichtung „Der Sieg des Kreuzes“ erhalten habe. Die Direktion der Geſellſchaft richtete dann — nach ſtattgefundener Sitzung — Anfang Januar 1824 an den Tonmeiſter ein reſpektvolles Schreiben — das ebenfalls nach dem Originale von Pohl in jenem Buche abgedruckt iſt (S. 58f.) — und worin Beethoven erſucht wird, „der Geſellſchaft mit Beſtimmtheit wiſſen zu machen, ob Sie das von H. Bernard gelieferte Gedicht in Muſik ſetzen werden und in welcher Zeit wir hoffen dürfen, dieſes Werk zu erhalten, welchem jeder Freund der Muſik und Verehrer Ihres großen Talentes nun ſchon ſo lange mit geſpannter Erwartung entgegen ſieht.“ —

---

[1] Hauſchka, der von 1766—1840 lebte, war — wie aus C. F. Pohls Buche (S. 189) zu erſehen iſt, Rechnungsrat der kaiſerl. Familienfond-Buchhalterei, Violoncell- und Baryton-Virtuoſe, Mitglied des leitenden Ausſchuſſes der Geſellſchaft der Muſikfreunde, Komitee-Vorſtand des Konſervatoriums der Geſellſchaft ſeit deſſen Gründung bis 1833.

Beethovens hier mitgeteilte lange Antwort darauf iſt gewiß in vieler Hinſicht hochintereſſant und lehrreich, — in manchen Punkten andrerſeits nicht gerade glücklich. Zunächſt die Thatſache, daß die Bernardſche Dichtung noch ſehr der Umgeſtaltung bedarf — ſie hat ihren Wert, vermag jedoch den Tondichter nicht genügend zu begeiſtern. Überraſchend iſt dagegen die Eröffnung, daß das Oratorium „Chriſtus am Oelberge“ Dank dem vorzüglichen Dichter von dieſem und Beethoven „in Zeit von 14 Tägen geſchrieben“ ward. Der von Beethoven hierin ſo beſonders geprieſene Dichter iſt bekanntlich Franz Xaver Huber. Als nicht zutreffend muß man jedoch die hier wie auch ſonſt auftretende Äußerung Beethovens: „daß ich leider nur durch meine zu ſchreibenden Werke leben kann“ — anſehen. Ideale Schuld trägt hier die abgöttiſche Liebe zum Neffen Karl. — Beachtenswert iſt dann das Beethovenſche Bekenntnis, daß er lieber Homer, Klopſtock und Schiller trotz aller Schwierigkeiten komponieren wolle und könne als Bernard und ähnliche Kleine des Dichterparnaſſes.

Hinſichtlich des Vorſchuſſes von 400 Fl. erfahren wir allerlei, auch, daß ſich Schindler und ſein Bruder bereits unbefugter Weiſe hineingemiſcht hätten, ferner die ſehr wichtige Bemerkung, daß jener Muſikverein ihm überhaupt mannigfache Unterſtützung angeboten hatte, er dankt nämlich herzlich „für das anerbieten des gerüſtes (?) u. der Hilfe überhaupt“. Ob im Original ſtatt „gerüſtes“ nicht wohl „Genuſſes“ zu leſen iſt? Vielleicht hat man Beethoven geſtattet, den Genuß jenes Vorſchuſſes zu behalten, oder ſonſt dergleichen. Beachte man endlich noch die Worte Beethovens „er werde zu ſeiner Zeit Gebrauch davon machen.“ Das hellt vieles auf. Zwar ward Beethoven noch einige Male an ſein Verſprechen erinnert und zuletzt darüber in der Geſellſchaftsſitzung 31. Januar 1826 beſchloſſen: „Ihn hieran zu erinnern und ihn wenigſtens zur Ablieferung einer andern Compoſition für die ſchon erhaltene Bezahlung aufzufordern.“

Beethoven komponierte jedoch weder dieſes noch ein anderes Oratorium, auch keine neue Meſſe mehr, ſondern nur noch die fünf letzten großen Quartettdichtungen. Allein er verlor niemals den Gedanken aus dem Gemüte, für die Geſellſchaft der Muſikfreunde ein großes Werk zu komponieren. Das beweiſen ebenſo die Skizzen zur 10. Symphonie, wie die zu einer großen Meſſe in cis-moll, endlich die eifrig mit dem Dichter Chr. Kuffner erörterte Idee, deſſen Oratorium: Saul und David zu komponieren. Dieſe letzte Angelegenheit habe ich an anderer Stelle (im „Euphorion“) eingehend behandelt. Beethoven aber wurde noch im Jahre 1826 zum Ehrenmitgliede der „Geſellſchaft der Muſikfreunde“ ernannt. In dem am 26. Oktober 1826 ausgefertigten Diplom der Geſellſchaft heißt es u. a.: „Sie fühlt ſich ſelbſt geehrt indem ſie einen Tonſetzer von ſo ausgezeichnetem Rufe unter ihren Mitgliedern zählt.“ (Pohl, a. a. O. S. 15.). — Aus dieſem Dunkel mag ſchließlich noch eine Kleinigkeit ans Tageslicht gezogen werden. Der vorſtehende Brief fängt alſo an: „Überhäuft beſchäftigt und noch immer mit einem Augenübel behaftet.“ Ich habe in einem eingehenden Aufſatze „Beethovens Augen und Augenleiden“ (ſiehe:

„Die Muſik“, II. Märzheft und I. Aprilheft 1902) dargethan, daß Beethoven nur einmal in ſeinem Leben eine ernſte Augenkrankheit überſtanden hat, nämlich 1823. In der geſamten vorliegenden Korreſpondenz kommen Klagen über Augenleiden nur bis zum Hochſommer 1823 vor. Dieſen Brief hatte ich damals nicht berückſichtigt. Wenn dieſe Stelle in dieſem Entſchuldigungsbriefe ernſt zu nehmen iſt — das iſt ſie jedoch kaum: dann müßte man annehmen, daß zu Anfang des Jahres 1824 Beethoven doch noch zuweilen von Augenweh befallen ward. Weit wahrſcheinlicher iſt es jedoch, daß Beethoven an die lange Zeit des Augenübels im Sommer 1823 denkt, die ihn verhinderte, viel zu arbeiten. Gleichwohl entſtand während und nach der Zeit des Augenleidens: die Neunte Symphonie.

19. An den Hofgerichtsadvokaten Dr. Joh. Bapt. Bach.[188]

„Baden, Gutenbrunn, am 16. Auguſt 1824.

„Verehrteſter Freund!

Meinen herzlichſten Dank für Ihre Empfehlung hieher, ich bin wirklich gut aufgehoben — an mein Teſtament Karl betreffend, muß ich Sie erinnern, ich glaube, wol einmal vom Schlage getroffen zu werden, wie mein biederer Großvater, mit dem ich Ähnlichkeit habe. Karl iſt und bleibt einmal Univerſalerbe von allem, was mein iſt, und nach meinem Tode vorhanden gefunden wird, da man aber Verwandten, wenn ſie einem auch gar nicht verwandt ſind, auch etwas vermachen muß, ſo erhält mein Herr Bruderé mein franzöſiſches Clavier von Paris. Sonnabends könnte Karl dies Teſtament mitbringen, wenn es eben nicht Ihnen im Mindeſten beſchwerlich fällt. — Steiner anbelangend, ſo will er ſich begnügen am Ende dieſes Monaths, um am Ende des Monats September gänzlich ſeine Schuld abgezahlt zu ſehen — denn wenn es mit dem Mainz etwas wird, ſo dauerte es eben ſo lange, und die erſten 600 fl. ſind ebenfalls an 2 der edelſten Menſchen abzutragen, welche mir, als ich beinahe hilflos war, liebereich ohne alle Intereſſen mit dieſer Summe entgegengekommen ſind, leben Sie recht herzlich wohl, ich umarme Sie.

Hochachtungsvoll Ihr Freund

Beethoven.“

Dieſer Brief iſt von L. Nohl in ſeinem Buche „Moſaik“ (S. 311) mitgeteilt worden. Inhaltlich iſt er wieder ein Dokument für des Meiſters Liebe zu ſeinem Neffen Karl. Bereits unterm 6. März 1823 hatte Beethoven an denſelben würdigen Freund Dr. Bach ſeinen teſtamentariſchen Willen zu Gunſten des Neffen übermittelt. — Charakteriſtiſch ſind in dieſem Briefe Beethovens Äußerungen über ſeinen Großvater Ludwig, wie über die Spezies der nicht verwandten Verwandten. — Das franzöſiſche Klavier von Paris, das der Bruder Johann erben ſollte, iſt Beethovens ſogenanntes „Pariſer Klavier“. — Die Verlagshandlung Steiner & Comp. hatte Beethoven einen größeren Vorſchuß geleiſtet, den ſie um dieſe Zeit nachhaltig zurückverlangte. — Unter Mainz ſind die Verleger B. Schott Söhne in Mainz zu verſtehen, mit denen wegen des Verlages der letzten großen Tonſchöpfungen Missa solemnis in D und Neunte Symphonie verhandelt wurde. — Die „zwei der edelſten Menſchen“ ſind die Frankfurter Brentanos: F. A. Brentano und ſeine hochherzige Gattin Antonie, wovon bereits früher bei den Schindler-Briefen die Rede war.

20. An Prof. Dr. Braunhofer: Form eines Zwie- 189 geſprächs. Vgl. L. Nohl, Briefe Beethovens, S. 288 f.

„Am 13. Mai 1825.

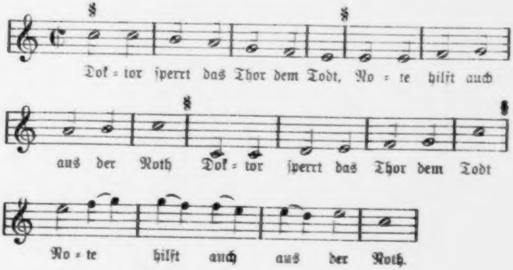
„Verehrter Freund!

„Dr. Wie gehts Patient? Pat. Wir ſtecken in keiner guten Haut — noch immer ſehr ſchwach, aufſtoßen etc. ich glaube, daß endlich ſtärkende Medizin nöthig iſt, die jedoch nicht ſtopft — weißen Wein mit Waſſer ſollte ich ſchon trinken dürfen, denn das Mephitiſche Bier kann mir nur zuwider ſein — mein katharaliſcher Zuſtand äußert ſich hier folgender Maßen, nemlich: ich ſpeie ziemlich viel Blut aus, wahrſcheinlich nur aus der Luftröhre, aus der Naſe ſtrömt es aber öfter, welches auch der Fall dieſen Winter öfters war. Daß aber der Magen ſchrecklich geſchwächt iſt, u. überhaupt meine ganze Natur, dies leidet keinen Zweifel, bloß durch ſich ſelbſt, ſoviel ich meine Natur kenne, dürften meine Kräfte ſchwerlich wieder erſetzt werden. — Dr. Ich werde helfen, bald Brovianer, bald Stollianer ſein.[1] Pat. Es würde mir lieb ſein, wieder mit einigen Kräften[2] an meinem Schreibpult ſein zu können, erwägen ſie dieſes. — Finis. Sobald ich in die Stadt komme, ſehe ich ſie, nur Karl ſagen, wann ich ſie treffe, können ſie aber Karl ſelbſt angeben, was noch geſchehen ſoll (die letzte Medizin[3]) nahm ich nur einmal, u. habe ſie verlohren), ſo wäre das erſprießlich. —

Mit Hochachtung u. Dankbarkeit

ihr Freund

Beethoven.


Dok = tor ſperrt das Thor dem Todt, No = te hilft auch
aus der Noth Dok = tor ſperrt das Thor dem Todt
No = te hilft auch aus der Noth.

---

[1] Dieſer Satz lautet bei L. Nohl ſo: Ich werde helfen, bald. bald ſollen Sie wieder geſund ſein (?!?).

[2] Statt: mit einigen Kräften ſteht bei Nohl: Mit einigen Fröhlichen.

[3] Statt: die letzte Medizin — ſteht bei Nohl: dieſelbe Medizin.

Geſchrieben am 11. Mai 1825, in Baden, Helenenthal an der 2ten Antons-Brücke nach Siegenfeld zu.“

(Adreſſe) „Für Seine Wohlgebohren
H. von Braunhofer
Profeſſor der Arzneikunde etc.“

Dieſer Brief in der vorſtehenden Form iſt von G. Nottebohm unter ſeinen „Beethoveniana“ in der Leipziger „Allgemeinen Muſikaliſchen Zeitung“ vom 2. März 1870 (S. 69f.) veröffentlicht. Der Herausgeber bemerkt einleitend: „Der folgende Brief, in Form eines Zwiegeſprächs zwiſchen Doktor und Patient geſchrieben, iſt Seite 288 in Nohls ‚Briefe Beethovens‘ an vielen Stellen ſo unrichtig mitgetheilt, daß eine vollſtändige Wiedergabe desſelben nach dem im Archiv der Geſellſchaft der Muſikfreunde in Wien befindlichen Original rathſam erſcheint.“ Nottebohm merkt dann die auch hier angegebenen hauptſächlichſten Irrtümer im Nohlſchen Text an, vergißt jedoch wieder hervorzuheben, daß Nohl dieſen Brief nicht nach dem Original dargeboten hat, ſondern, wie er als Fußnote bemerkt: „Abſchriftlich in Gaſſners Beethoven-Nachlaß; übrigens bereits abgedruckt.“ — Prof. Dr. Braunhofer war des Meiſters Arzt in der ſchweren, lange anhaltenden Krankheit im Winter 1824—1825, deren Quelle im kranken Unterleibe wurzelte. Mit der Geneſung aus dieſer Krankheit hängt die Canzona di ringraziamento im großen A-moll-Quatuor, op. 132 zuſammen. — Den Biertrinkern κατ᾽ ἐξοχήν ſei Beethovens Ausdruck „das mephitiſche Bier“ zur Beachtung empfohlen. — Das Wort „Brovianer“ erklärt Nottebohm alſo: „Brownianer, Anhänger eines gewiſſen ärztlichen Syſtemes.“ Dieſes res medica iſt aber alſo zu erklären. Brovianer (Brownianer) und Stollianer bezeichnen zwei im Gegenſatze zu einander ſtehende Heilmethoden der damaligen Zeit. I. Die Brownianer, der Brownianismus. In der Pathologie ſtellt der Brownianismus die ſogenannte Erregungstheorie dar, alſo nach ihrem Hauptvertreter, dem Schotten John

Brown (1735—1788), benannt. Das war ein merkwürdiger Heiliger. Er war Schüler des angeſehenen Prof. William Cullen (1712—1790), auf deſſen Veranlaſſung er überhaupt aus einem Theologen ein Mediziner geworden war.[1]) Aber aus einem Anhänger der Cullenſchen Theorie ward Brown ein Gegner. Dr. Pagel urteilt über ihn: „Von einer nicht anſtändigen Geſinnung geleitet, bemühte er ſich, unter den Studirenden [Edinburgs] eine Clique zu ſeinen Gunſten zu ſchaffen; er curirte hinter dem Rücken der Ärzte u. betrug ſich überhaupt gegen die dortigen Profeſſoren in geradezu empörend undankbarer u. herausfordernder Weiſe.“ Infolge ſeiner Hauptſchrift: „Elementa medicinae“ entſtand ein erbitterter Streit, „welchen nicht blos die Geiſter, ſondern auch der Leiber geführt haben“. Brown lebte nach wie vor ganz zügellos, „indem er vor der Vorleſung immer Branntwein ſoff“. Allein auch ſeine Gegner müſſen anerkennen, daß trotz ſeines höchſt bedenklichen Charakters ſeine obengenannte Schrift in der Litteraturgeſchichte der Medizin „eine angeſehene Stellung“ einnimmt. Die Forſchergruppe, deren Haupt dieſer Brown iſt, verkündet, indem ſie wie eine andere Gruppe von Forſchern, die Senſibilität unter die Reizbarkeit ſubſumiert, dieſe Reizbarkeit (Irritabilität), als das höchſte Prinzip, wobei dieſer Begriff verſchwommen und entartet auftritt (cf. Dr. Pagel, S. 291). Namentlich in Deutſchland behauptete ſich der Brownianismus ſehr lange. Hier einige Sätze aus Browns Heilmethode und Krankheitsauffaſſung nach angegebener Quelle: Geſundheit, lehrt Brown, iſt durch einen gewiſſen, mittleren Grad von Erregbarkeit bedingt. Dagegen entſteht Krankheit, wenn die Erregbarkeit bis zu einem gewiſſen Grad vermindert oder über ein beſtimmtes Maß hinaus angehäuft iſt. Der Tod tritt ein, wenn die Erregbarkeit entweder durch übermäßige Reize ganz erſchöpft iſt, oder wenn bei einem abſoluten Mangel von Reizen die Erregbarkeit ſich weit über das Maß anhäuft. II. Die

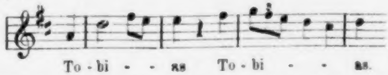
---

[1]) Vgl. Dr. Julius Pagel: Einführung in die Geſchichte der Medizin, Berlin 1898. I, 273 ff.

Stollianer ſind nach dem letzten glänzenden Vertreter der älteren Wiener Schule der Medizin benannt, nach Max Stoll, einem Württemberger, der von 1742—1787 lebte (vgl. Dr. Pagel a. c. O. I, 283). Stoll war für die katholiſche Theologie beſtimmt, entfloh jedoch aus einem Jeſuitenkloſter und ſtudierte in Straßburg und Wien Medizin. In letzterer Stadt widmete er ſich 1777 der akademiſchen Lehrthätigkeit. Stoll iſt Vertreter der Humoralpathologie. Die Erkrankungen der Galle, wie ſie ſich im ſogenannten „biliöſen Typus der Krankheiten“, vornehmlich epidemiſcher Art, offenbaren, ſpielen bei Stoll eine große Rolle. Von ihm rührt die Lehre von der biliöſen Pneumonie (gallichte Lungenentzündung) her. Viele Bände kliniſcher Jahresberichts-Arbeiten über Fieber, chroniſche Krankheiten u. ſ. w. ſind von ihm erſchienen. — Im Gegenſatze zu Brown wird Stoll als „vorzüglicher, auch als Menſch beliebter akademiſcher Lehrer“ geſchildert. Den Kennern der Geſchichte Beethovens ſei hierbei noch in Erinnerung gebracht, daß Stoll mit dem Vater des im Leben Beethovens wichtigen Baron van Swieten, mit dem berühmten Arzt Gerhard van Swieten und mit de Haën zu den epochemachenden Ärzten gehört, welche den Sinn für pathologiſche Anatomie geweckt haben. Endlich gehören die Stollianer in der mediziniſchen Wiſſenſchaft auch mit zu denen, die in der Pharmakologie die Wichtigkeit der Einführung des Experiments erkannt haben.

21. An Tobias Haslinger. Datum? 190

„Beſter!



„Füllet den Zwiſchenraum aus, wenn ihr mich aber ſchändlich loben werdet, ſo werde ich mit der Wahrheit herausrücken — Beifolgend die Correct. Ich bitte gefälligſt, nachdem die Fehler corrigirt ſind mir noch morgen zuzuſchicken. Ich bitte allzeit nach cresc = = = dieſe Art Strichelchen nicht zu vergeſſen. Gehabt euch wohl

(Adreſſe:) Euer etc. etc. etc.

„An des Herrn Tobias Beethoven.“
Hass u. die Herren lin
wie auch ger
wohl u. übel gebohren
allhier.“

Auch dieſes humoriſtiſche Briefchen an den Verleger Tobias Haslinger iſt von G. Nottebohm in ſeinen „Beethovoniana“ (VII) in der Leipziger „Allgemein Muſikaliſchen Zeitung“ (vom 15. Septbr. 1869) veröffentlicht worden, der darin u. a. den Beweis findet, „daß die nach einem cresc. ſtehenden kurzen Striche (— — — —), wie man ſie häufig in Beethovenſchen Kompoſitionen findet, mit Abſicht gemacht ſind“. —

22. An den Muſikalienhändler M. Schleſinger. 191

„Baden den 1ten September.

„Mein werther S.!

Mit vielem Vergnügen vernehme ich von meinem Karl die Verſicherung ihrer Hieherkunft mit ihm am künftigen Sonntag — Sie überraſchten mich neulich zu ſehr, als daß ich wahrhaft gefaßt mich bei ihnen benehmen konnte, um ſo mehr da ich gerade im Schreiben beſchäftigt u. gleich darauf eine Art von Geſchäft, dies iſt, als wenn man vom Aetna an die Eisgletſcher der Schweiz verſchlagen würde — ſie haben mir noch etwas zu übergeben und ich ſie viel zu fragen, u. ſoll ich ihnen ſagen, wie angenehm es iſt, einen ſehr Gebildeten um ſich zu haben, deren ich ſonſt immer gewohnt war, aber — unter dem Volk der Faiaken iſt das alles ſelten, um deſto mehr wird mich Ihre Gegenwart erfreuen —

ihr Ergebenſter

(„Für Seine Wohlgebohren Beethoven.“
Hr. M. Schleſinger
in Wien.“)

Dieſer Brief iſt, wie die zwei folgenden (Nr. 23. u. 24), L. Nohls mehrfach erwähntem Buche „Moſaik“ (S. 332f.) entnommen. — Herr Martin Schleſinger, Chef der Schleſingerſchen Muſikalienhandlung in Berlin, war im Hochſommer 1825 in Wien, verkehrte viel mit Beethoven und ward Verleger des im J. 1825 komponierten Quatuors in a-moll (op. 132) und des im J. 1826 komponierten Quartetts in F (op. 135). — Nohl hat dieſes Briefchen, wie er vermeldet, nach dem Autograph herausgegeben, das ihm der junge Schleſinger (Moritz) aus Paris, wo er dem Zweiggeſchäft der Firma vorſtand, zugeſchickt hatte. —

23 An Karl Holz. (1825 oder 1826). 192

„Beſter.

Ich ſagte ihnen ſchon geſtern, daß ich ſchon erfahren habe, daß ſie [sc. die Köchin] nicht alles nach gutem Geſchmacke u. der Geſundheit zuträgl. koche: Es war wohl zu bemerken, daß Sie gleich beym zurechtweiſen ſich Schnippiſch betrug. allein mit den beſten Worten bedeutete ich ihr, daß ſie mehr darauf Acht geben ſollte — ich ſah nicht mehr nach ihnen geſtern, ging abends noch ſpazieren, u. bei meiner Zurückkunft fand ich ſie nicht mehr, u. Sie hinterließ dieſen Brief. Da dies eine Flucht, ſo wird dies wohl am beſten die Polizei wiſſen, daß ſie zurückkomme — ich bitte ſie um Ihren Beiſtand, könnten ſie einen Augenblick kommen, ſo wäre es recht ſchön —

(„Für Hr. v. Holz
Wohlgeboren“)

Der ihrige
Beethoven.“

Dieſes Briefchen ſtammt, wie Nohl (Moſaik p. 333) mitteilt, aus dem Beſitzſtande des verſtorbenen Kapellmeiſters Karl d'Eſter in Wiesbaden. Über Karl Holz, den jugendlichen Freund des Meiſters, habe ich oben eingehend geſprochen.

24. An Prof. Ehlers in Mannheim. 1. Auguſt 1826. 193

„Mein werther Ehlers!

Überhäuft — kommt meine antwort, auch ſpät — ich bin mit allem einverſtanden, was ſie in Rückſicht der Ruinen von Athen bewerkſtelligen, nur vergeſſen Sie nicht die *Wahrheit*, welche durch die Meißneriſche [?] Bearbeitung ſehr gelitten hat, wiederherzuſtellen, die natürlich mehr im Kotzebuiſch. urſprüngl. Text *nur* zu finden iſt. — Können ſie etwas machen damit, [„u. werden Sie mit den Berlinern fertig" ausgeſtrichen], ſo billige ich alles dieß, nur ſehen Sie, daß alles echt iſt, denn zu den Ruinen von Athen war eine andere Ouvertüre [unten: „in g moll"], zu der Meißneriſchen Bearbeitung für die Joſephſtadt wieder eine andere, welche die Schott in Mainz geſtochen haben. Es kommt alſo auf den Sinn an, in welchem die neueſte Bearbeitung geſtaltet iſt, brauchen Sie letztere in C dur. ſo würde auf ihr Schreiben derwegen, ſie ſogleich an Schott um *dieſe* anweiſen, denn der Kapellmeiſter vom Königſtädter Theater hat einen ſchändlichen Clavierauszug von der Ouvertüre in C veranſtaltet. Es läßt ſich vermuthen, daß er auch gegen die Partitur ſich verſündigt hat, er glaubte wahrſcheinlich in Königsberg ſich zu befinden und in Königsberg die *Kantiſche* Kritik *der reinen Vernunft darin anwenden zu können* — mit Freuden überlaſſe ich ihnen den Nuzen, den ſie von ihrer Mühe mit dieſem Werke ziehen können, nichts als ein kleines Geſchenk als Andenken werde ich von ihnen annehmen, ich werde Schott ſchreiben, daß man ihnen auch das *Opferlied* einhändige, wenn ſie darum ſchreiben, denn das urſprüngliche und *wahre Konzept* davon fand ſich erſt ſpäter. — Wenn ſie mir nur bald nachricht von dieſer Sache geben wollten, wird es mich freuen. Ich umarme ſie herzlich.

„am 1. Aug. 1826."
ihr Freund
Beethoven.

Adreſſe: „Seine wohlgeboren
Hr. Ehlers Profeſſor der Geſanglehre
und Regiſſeur en general des
großherzl. Hoftheaters in Mannheim.")

Das Autograph dieſes Briefes beſaß, wie L. *Nohl* 1882 mitteilt (Moſaik, S. 333) Herr Stadtpfarrer *Körner* in Mainz.

— Adreſſat, Herr Wilhelm Ehlers, war ein hochberühmter Bühnen-Sänger und Geſanglehrer, — aus Hannover gebürtig (1774). Auf ſeinen zahlreichen Gaſtſpielreiſen kam er 1805 nach Berlin und bereits 1809 nach Wien, wo er längere Zeit verblieb. Gewiß wurde er ſchon damals mit Beethoven bekannt und befreundet. Das Jahr 1821 ſieht ihn in Peſth, 1822 in Preßburg. A. Schindler weiß zu berichten (II, 152), daß Beethoven ſein Opferlied (op. 121b; Text von Matthiſſon) für eine Singſtimme mit Chor und Orcheſter, ferner ſein Bundeslied (op. 122; Text von Goethe) für 2 Solo- und 3 Chorſtimmen mit Begleitung von 2 Klarinetten, 2 Hörnern und 2 Fagotten im Jahre 1822 zu Ehlers' Benefizkonzert in Preßburg komponiert habe. Von 1824—1826 wirkte Ehlers als Opernregiſſeur am neuen Königſtädter Theater in Berlin. Nach unſerem Beethovenbriefe wäre Ehlers dann — 1826 — Regiſſeur in Mannheim geweſen, nach anderen Angaben ſei er in gleicher Eigenſchaft nach der Berliner Thätigkeit in Mainz, Stuttgart und Frankfurt a/M. thätig geweſen, bis er im Jahre 1834 als Mitdirektor der vereinigten Bühnen zu Mainz und Wiesbaden wurde. Nach einigen Jahren zog ſich Ehlers gänzlich vom Theater zurück, wirkte dann als ſehr geſuchter Geſanglehrer zu Mainz, wo er im Jahre 1845 ſtarb. Es verdient noch hervorgehoben zu werden, daß er nicht nur Tenorſänger, ſondern auch Barytonſänger genannt wird: ſein Stimmumfang war nämlich derartig, daß er beiden Bereichen vollauf genügen konnte. — Prof. Ehlers wollte und ſollte alſo die „Ruinen von Athen“ mit neuer Textdichtung verſehen und dann am Königſtädtiſchen Theater zu Berlin, wo neben ihm Henning als Kapellmeiſter wirkte, zur Aufführung bringen. — Muſikdirektor Henning war übrigens ein perſönlicher Bekannter des Tonmeiſters. Im Jahre 1823 war er in Wien bei Beethoven zu Beſuch geweſen, wovon die Konverſationshefte der Zeit¹) des Näheren

---

¹) Der Verf. verweiſt hierüber auf ſeine große Abhandlung in „Nord u. Süd“ hin: „Beethoven und der preußiſche Königshof unter Friedr. Wilhelm III.“, Maiheft 1889, S. 205 ff.

vermelden. — Beachtenswert iſt es auch, daß Beethoven hier wieder einmal Kants eingedenk iſt, deſſen ethiſche Strenge er ja auch ſonſt wohl zu ſchätzen weiß. Iſt es ſonſt die „Kritik der praktiſchen Vernunft“ mit dem kategoriſchen Imperativ, — ſo hier einmal die „Kritik der reinen Vernunft“. — Die Nennung „Meißners“ iſt ein Irrthum von Beethoven: denn nicht Meißner, der Prager Dichter, ſondern der Wiener Dichter Karl Meiſl dichtete 1822 den Kotzebueſchen Text zu den „Ruinen von Athen“ um. — Die hier genannte Ouvertüre in C, wovon der Berliner Kapellmeiſter K. W. Henning einen Klavierauszug ſchrieb und dafür hier von Beethoven eine ſehr ſchlechte Cenſur erhält, iſt die große Feſtouvertüre op. 124: Zur Weihe des Hauſes.

25. An den Magiſtratsrath Czapka bei der magiſtrat- 194
lichen Senats-Abteilung für ſchwere Polizei-Übertretungen in Wien. (1826, Auguſt.)

„An Seine Wohlgebohren Hr. Magiſtratsrath v. Czapka.

Euer Wohlgebohren!

Ich erſuche ſie dringend anzuordnen, daß da mein Neffe in wenigen Tagen geneſen ſeyn wird, er mit niemand als mir u. Hr. v. Holz ſich vom Spital entfernen darf — man kann es unmöglich zugeben, daß er ſeiner Mutter dieſer höchſt verdorbenen Perſon ſehr nahe ſey, ihr ſo ſehr ſchlechter und ihr boshafter tückiſcher Karakter, ja die Verführung Karls mir Geld abzulocken, die Wahrſcheinlichkeit, daß ſie mit ihm Summen getheilt habe, und ebenfalls mit Karls liederlichem Theilnehmer vertraut war, das Aufſehen, welches ſie mit ihrer Tochter, wozu man den Vater ſucht, erregt, ja gar die Vermuthung, daß er bei der M—r [Mutter] mit nichts weniger als Tugendhaften Frauenzimmern Bekanntſchaft machen würde, rechtfertigen meine Beſorgniſſe und meine Bitte, die Gewohnheit ſchon um eine ſolche Perſon zu ſeyn, kann einen jungen Menſchen unmöglich zur Tugend führen — indem ich ihnen dieſe Angelegenheit an das Hertz lege, empfehle ich mich ihnen beſtens, u. bemerke nur noch, daß es mich ſehr, obſchon bej einer ſehr ſchmerzhaften Gelegenheit erfreute, die Bekanntſchaft eines Mannes von ſo ausgezeichneten Geiſtes — Eigenſchaften gemacht zu haben.

Euer Wohlgebohren mit wahrer Hochachtung verharrender

Beethoven m. p.“

Dieſer, wie der noch folgende letzte Brief iſt von Dr. Gerhard v. Breuning im Jahre 1888 in der Wiener „Neuen freien Preſſe“ veröffentlicht worden. Der Inhalt dieſes Briefes hängt mit der Kataſtrophe des Selbſtmordverſuches zuſammen, den der unglückſelige Neffe des ſchwergeprüften Tonmeiſters im Sommer 1826 unternahm. So viel läßt ſich ſagen, daß der Neffe Karl ſich im Auguſt 1826 zu erſchießen verſuchte; der genaue Auguſttag läßt ſich bis jetzt noch nicht angeben; wahrſcheinlich fand das Ereignis noch in der erſten Hälfte dieſes Auguſtmonats ſtatt. — Der leicht verwundete Neffe kam ins offizielle Spital. Das weitere iſt deutlich. — Karls liederlicher Gefährte iſt ein junger Mann, Namens Niemetz. — Das m. p. hinter dem Namen Beethoven — beſſer wäre m. pr. oder m. pp. bedeutet manu propria = eigenhändig, womit Beethoven ausdrücklich hervorheben wollte, daß er den Brief oder den Namen eigenhändig geſchrieben habe.

26. An denſelben. (Auguſt 1826.) 195

„Für Seine Wohlgebohrn Hrn. Magiſtratsrath v. Zzapka“ [Czapka]

„Euer Wohlgebohrn!

Herr Hofrath von Breuning und ich haben genau überlegt, was zu thun ſey, u. fanden doch immer, daß in dieſem Augenblick nichts anderes geſchehen könne, als daß Karl einige Tage (gegen [wegen] ſeiner Entfernung von hier zum Militär) bey mir zubringen müſſe. Seine Reden ſind noch Aufwallungen von dem Eindruck, welchen meine Zurechtweiſungen auf ihn gemacht, da er ſchon im Begriff ſtand, ſeinem Leben ein Ende zu machen, allein er zeigte ſich auch nach dieſer Periode liebevoll gegen mich. ſeyn ſie überzeugt, daß mir die Menſchheit auch in ihrem Falle immer heilig bleibt, eine Ermahnung von ihnen würde gute Wirkung hervorbringen, auch dürfte es nicht ſchaden, ihn merken zu laſſen, daß er ungeſehn bewacht werde, während er bei mir iſt —

Genehmigen Sie meine hohe Achtung für ſie, u. betrachten ſie mich als liebenden Menſchenfreund, der nur Gutes will, wo es möglich iſt. —

ihr Ergebenſter

Beethoven m. p.“

Wir ſchöpfen aus dieſem Briefe die Genugthuung, daß Beethoven ſich auch von dieſem ſchweren Schickſalsſchlage bald erholte: das Bewußtſein, ein „liebender Menſchenfreund“ zu ſein und ſtets das Rechte gewollt zu haben, mußte ihm die erſchütterte Seelenruhe wiedergeben. Möge auch uns allen, wie Beethoven es von ſich bekennt, „die Menſchheit auch in ihrem Falle immer heilig“ verbleiben.

Namen- und Sachregiſter

(Die Zahlen zeigen die Seite an.)

Actio mutui Seite 171.
Adlersburg, Dr., Hoſadvokat 42.
Adreſſe an Beethoven im J. 1824, 132.
Aëronautik 6.
Aiſchylos 73.
Akademie, Schwediſche — der Künſte und Wiſſenſchaften 123, 124, 132.
Allandgaſſe in Baden bei Wien 15.
Amenda, Karl, Pfarrer 149, 150, 151, 152, 153, 154.
Amerling, Maler 145.
Anders, Hofrat 27.
— Frl. 27.
An der ſchönen blauen Donau, Wiener Zeitſchrift 61.
Anton, Prinz von Sachſen 129.
Antonsbrücke in Helenenthal bei Baden 189.
Ariel = Gerh. v. Breuning 81.
Arnſtein, v., Banquier 158.
Artaria u. Comp, Muſikalienhändler 37, 53, 66, 67, 75, 77, 116.
Aetna 192.
Atteſtat = Atteſt 12, 13.
Auerbachs Keller 76.
Augenleiden Beethovens 109, 110, 111, 113, 115, 119, 120, 121, 126, 185, 186.
Augsburg 21, 40.
Autographe Beethovens in der Kgl. Bibliothek zu Berlin VI, 16, 46, 48, 81, 86, 87, 88, 145.
Bach, Dr. jur. Joh. Bapt., Advokat 55, 101, 122, 170, 171, 174, 177, 186f.
— Joh. Seb., Kanon von Kuhlau 79.
Bachus, Operntext 154.
Baden bei Wien 6, 14, 15, 21, 70, 71, 79, 81, 82, 127f., 136, 178, 181, 186, 189, 192.
Bank-Aktien 100, 101, 102, 103.
Baſel 6.
Baſtey in Wien 128.
Bauern-Markt, Platz in Wien 159.
Bäuerle, Redakteur 87.
Baumeiſter, Sekretär des Erzherzogs Rudolph 37, 49, 50.
Beatrixgaſſe in Wien 128.
Beelzebub 76.
Beethoven, Ludwig van, der Großvater des Tondichters 186, 187.
— Ludwig van: Adreſſe an ihn 132; geplante Akademie in Berlin 132; Neigung zum Alkohol 79, 107; amicus fidelis 78; Baßarien 107, 108; Bedientenbriefe 11; über C. Bernhard 172; über Bier 182, 184; über ſeinen Bruder Johann 101, 102, 104, 130; als Calembouriſt 56; als „cantus fermus“ 78; Brief an Cherubini 145; = contra F 49;

zum Creſcendozeichen 192; über Dedikationen 175, 176; ſeine Dienſtbotenklagen 51, 169; ſein letzter dionyſiſcher Rauſch 74; Edelſein aus Grundſatz 107; Ehrenmitglied der Geſellſchaft der Muſikfreunde 178; Ehrenmitglied der Schwediſchen Akademie 123, 124; ſeine Einnahmequellen 51, 182, 184; über Empfehlungen 108; ſeine ethiſche Natur 170; Eifer gegen Falſchheiten, Intrigue 135; ſein Franzöſiſch 50, 72, 102; verheirateten Frauen gegenüber 155, 156, 157; Geduld mit Bedienten 11; Generaliſſimus 49; Geſchäftsſinn zu Gunſten des Neffen 167, 168; Gottvertrauen 179; Handſchrift 93; Heiligenzorn 82f.; Vorliebe für helleniſches Weſen 92; Verkehr mit Karl Holz 73, 74; Humor 9; Humor auf Adreſſen an Schindler 92; Kenntnis des klaſſiſchen Altertums 92; ſeine Klaviere 27, 186, 187; als Klavierbeſorger 46, 47, 48; als Klavierſpieler 7, 150f.; — und die zu komponierenden Dichter 182; letzte ausgeführte Kompoſition 77; — ſeine Krankheiten: Augenleiden 109ff., 113, 115, 119ff., 126, 181, 185f.; Blutſpeien 188; Diarrhöe 125; Fingerwurm 38, 39; Kolik 38; Magen 125; Naſenbluten 188; Ohren 39, 58; letzte Krankheit 143, 144; als Kritikus 67, 68; — und der Begriff Landsmann 11, 12; — und Magiſtrat 55 56, 168f.; — und Mälzels Metronom 68; Mann von Wort 140; — über ſeine Manuſkripte 110, 111; — über Militärſtand 83, 84; ſein Namenstag 70; ſeine Naturliebe 84; — und die Operndichter 63, 64; neues Opernprojekt 96, 97; heroiſches Oratorium, projektierte Kompoſition eines ſolchen 162, 181, 183; — über Ordensjägerei 132; — ſeine Patrone 41, 53, 122; — als Pegaſus im Joche 9; — und der preußiſche Königshof unter Friedrich Wilhelm III. 81, 84, 191; ſeine Sorgfalt bei Publikation ſeiner Werke 105, 133; Reiſeprojekte: nach Italien 125, nach London 138, 139, nach Polen 149, 151; Reſignation 83; — will den König von Sachſen verklagen 113, 114; letzter Brief an Schindler 142, 143; über Schindlers Charakter 179; — und Schuppanzigh 135; Schwärmerei für Baron von Schweiger 9; — als Sprachgenie 72; — und das Tagtägliche (Alltägliche) 179; ſein Teſtament 186, 187; ſein Tod 142, 143; ſeine Todesahnung 180; — als Vater und Vormund 53, 70, 71, 72, 166ff., 170, 172ff.; — über Verdeutſchung italieniſcher Kunſtausdrücke 68, 76; — über Vereinzelung der Stimmen 67, 68; — über Verwandte 186f.; das Widerſpruchsvolle in ihm 180; — über Wiedertaufe 137.

Werke: für Orcheſter. — Symphonieen: VII. Symphonie op 92 in A, 51; IX. Symphonie in d-moll, op 125: 26, 80f., 83f., 104, 111, 120, 126, 130, 178, 186, 187; Skizzen zur X. Symphonie 185; Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria op. 91 in Es, II 88; Ouvertüren: zu Coriolan, op. 62 in c-moll 64; — zu Fidelio (Leonore), op. 72 in E 51; — zu König Stephan, op. 117 in Es 176, 177; — zur Weihe des Hauſes, op. 124 in C 178, 194, 196; — zu Ruinen von Athen, op. 113 in g-moll 194; Kammermuſik: Quintett für 2 Violinen, 2 Bratſchen und Violoncell, op. 104 nach dem Trio op. 1 Nr. 3 in c-moll, 31; Quintett nach einer Sonate arrangiert 31; Streichquartette: Quartett op. 18, 1 in F 149, 152; „Quartetto II" 152; Quartett op. 18, 3 in D 152; — op. 95 in f-moll 4, 7, 42f.; Letzte Quartette 141; op. 127 in Es 141; op. 130 in B 76, 77, 84, 141; op. 131 in cis-moll 84; op. 132 in a-moll 62, 189, 193; op. 135 in F 62, 121, 193; Pianoforte-Muſik: für Piano und Orcheſter. Chorphantaſie op. 80 in c-moll 38; Trios für Piano, Violine und Violoncell: op. 1, 3 in c-moll 31; op. 97 in B 7, 52, 53; Duos für Pianoforte und Violine op 96 in G 52, 53; — für Pianoforte und Violoncell op. 102 in C und D 52, 53; — für Pianoforte und Horn op. 17 in F 49, 50; für Pianoforte allein: Sonaten: op. 81a in Es (Les Adieux) 159f.; op. 90 in e-moll 57; op. 101 in A 50, 53, 68; op. 109 in E 61, 176; op. 110 in As 59, 61; op. 111 in c-moll 59, 61, 105, 131, 132; Variationen: 15 Variationen (mit Fuge) op. 35 in Es 57; 6 Variationen op. 76 in D 160; 33 Veränderungen (Diabelli-Walzer) op. 120 in C 99, 103f., 109ff., 113, 116, 127, 131; Geſangmuſik, Kirchenmuſik: Oratorium Chriſtus am Ölberge op. 85 182, 184; Meſſe op. 86 in C 116f.; Missa solemnis op. 123 in D 103f., 105f., 109, 112f., 117, 126, 170, 176, 183, 187 — ſiehe auch beſonders unter Missa solemnis —; Skizzen zu einer Meſſe in cis-moll 185; — Dramatiſche Werke: Oper Fidelio (Leonore), op. 72a und b 7, 38, 40, 43, 51, 160; die Ruinen von Athen, op. 113, Feſtſpiel 178, 194f., 196. — Geſänge mit Orcheſter: op. 118, Elegiſcher Geſang für 4 Singſtimmen mit Streichquartettbegleitung, E-dur 40; Opferlied für 1 Singſtimme mit Chor, op. 121b, in E 194f.; Bundeslied für 2 Solo- und 2 Chorſtimmen, mit Begleitung von 2 Klarinetten, 2 Hörnern und 2 Fagotten, in B 195; — Lieder und Geſänge mit Pianoforte aus op. 75: Neue Liebe, neues Leben 133; op. 82, vier Arietten und ein Duett (mit italieniſchem Text und deutſcher Überſetzung) 159, 160; op. 83, 3 Geſänge

159, 160; op. 98, An die ferne Geliebte (Liederkreis) 53; op. 100, Merkenſtein 125; Der Ruf vom Berge, in A 44; Abſchiedsgeſang für 2 Tenor- und Baßſtimmen, für Herrn v. Tuſcher (die Stunde ſchlägt) 56; — **Kanons**: Kanon „Doktor ſperrt das Thor“ 188; Ewig Dein 40; Kühl, nicht lau 79; Das Reden, 3 ſtimmig in F 12; Das Schweigen, Rätſel-Kanon: „Lerne, lerne ſchweigen“ 12; — **Lieder mit Pianoforte, Violine und Violoncell**: 25 **ſchottiſche Lieder** (op. 108) 59, 61.

Beethoven, Nicolaus **Caspar** van, Bruder des Tondichters 69, 70, 169, 174.

— Frau **Johanna**, Gattin des vorigen 13, 26, 54, 56, 165 f., 172, 196. Ihre **Tochter** 196.

— **Johann** van, Bruder des Tondichters 53, 66, 67, 76, 80, 101, 102, 104, 110, 130, 131, 176 f., 182, 185, 186, 187.

— Frau van, Gattin des vorigen 110, 114, 123.

— **Karl** van, des Meiſters Neffe 13, 15, 24, 25, 26, 37, 42, 53, 54, 55, 68, 69 ff. (Briefe), 75, 78, 84, 95, 96, 101, 115, 122, 165—175, 176 ff., 180 f., 186, 188, 196—198.

Beethoven-Album, erſtes poetiſches 15.

Beethovenfeier zu Bonn 1890, 155, 161.

Beethovenhaus, Verein zu Bonn 161, 176.

Beethoveniana von C. Holz 177.

— der Wiener Allg. Muſikal Zeitung 80.

Beethoven-Nachlaß von **Gaßner** 189.

— von O. **Jahn** V, 3, 37, 69, 75.

— von A. **Schindler**, ſiehe unter Schindler.

Beethoven-Salt, die 120, 121, 179.

Beobachter, öſterreichiſcher 124.

Berge, Rudolph vom 154.

Berlin 37, 56, 60, 61, 62, 66, 81, 125, 129, 132, 138, 139, 141, 155, 193, 195, 196.

Bernard, Karl 64, 124, 162, 181 f., 184.

Bernardus non sanctus 124.

Bibliothek, königl. zu **Berlin** V, VI, 3, 16, 69, 74, 81, 91, 93, 125, 129, 145, 175.

— **Wiener Hof-** 3.

Bigot, Bibliothekar 154 ff.

— Marie, deſſen Gattin 154 ff.

— Karoline, deren Tochter 154, 156.

Biliöſer Krankheitstypus 191.

Biliöſe Pneumonie 191.

Birchall, Verleger 52, 53.

Birne, die goldene, Wirtshaus 136, 137.

Blittersdorf, von, ſ. Plittersdorf.

Blöchlinger, Inſtitutsvorſteher 101, 144, 179.

Bockgaſſe in Wien 128.

Böck-Gnadenau, Joſef 30.

Bonn 53, 58, 138, 155, 161, 176.

Braunhofer, Dr. 187 f., 189 f.

Breitkopf & Härtel, Verleger 66, 77, 159, 160.

Bremen 37, 57 f.

Brentano, Familie von 102, 175 176, 187.

— Franz von 175, 176, 187.

— Antonie von, deſſen Gattin 62, 175, 176.

Brentano, Maximiliane, deren Tochter 61, 175, 176.
Breuning, Stephan von 39, 87, 197.
— Frau von, deſſen Gattin 120.
— Gerh. von, deren Sohn 81, 119, 120, 128, 136, 174, 197.
Brieſdialog 187 ff.
Briefe mit Noten 162, 163, 188.
Brighton 53.
Broadwood-Flügel 27.
Brovianer, ſ. Brownianer.
Brown, John 189 f., 191.
Brownianer 189.
Brownianismus 189, 190.
Brühl, Graf von 132.
Brunduſium 92, 124.

Cäcilia, Muſikzeitung 82, 83.
Cäcilienverein in Frankfurt a. M. 117.
Cambrai 87.
Cappi, Verleger 105.
Caſtelli, J., Schriftſteller 75, 76.
Charlottenburg 45, 175.
Cherubini, Luigi 145.
Chotek, gräfliches Haus in Wien 180.
Chriſti, Holz = Carl Holz 82.
Churfürſt von Sachſen 117.
Cicero, Marc Tullius 169.
Circumciſion 44.
Clementiſche Klavierſchule 80 81.
C. M., ſ. Conventionsmünze.
Collin, H. von 38, 64.
Concerts spirituels in Wien 74.
Conventionsmünze (K. M. oder C. M.) 171, 174.
Cramer, J. B. 142.
Credo der Missa solemnis 127.
Crescendozeichen 192.
Cullen, Prof. William 190.
Currenthandlung 104.
Czapka, von (Zcapka), Magiſtratsrat 196 ff.
Czerny, Karl 15, 26, 180.

Dänemark, König von 117.
Darlehnsrecht 171.
Darmſtadt, ſ. Heſſen.
Dedication der IX. Symphonie 81, 84.
Degen, Jakob, Erfinder 6.
Deutſche Revue V, VI, 144.
Deutſcher Meſſentext 116, 117.
Delcroix, Fidèle, Dichter 87.
Deſſau, 155, 161, 176.
d'Eſter, Karl, Kapellmeiſter 193.
Diabelli, Anton 59, 99, 103, 104, 105, 109 ff., 113, 114, 116, 131 ff.
Diplomatik 112.
Diplom der ſchwediſchen Akademie 123, 124, 127, 131, 134.
Döbling bei Wien 80.
Domanovecz 4.
Donau, an der blauen, Wiener Zeitſchrift 61.
Dorothea-Cäcilia, ſ. Baronin von Ertmann.
Dreckfahrer, Baron 5.
Dresden 99, (Fidelio) 115, 117, 121, 128, 129.
Dresdener, der arme 128.
Dümont-Schaumburg, Redakteur 123.
Düport, Adminiſtrator 130, 131, 133, 135.

Edinburg 190.
Ehlers, Prof. W. 193 ff.
Eiſenſtadt 116, 158
Elegante Welt, Zeitung für die 6.
Elementa medicinae 190.

Ems 122.
England 50, (Angleterre) 52, 99, 138, 139.
Entſchluß, der ſchwer gefaßte 121.
Epirus 92, 123.
Erdödy, Gräfin von 53.
Erregungstheorie (mediziniſch) 189, 190.
Ertmann, Baronin Dorothea von 50, 68.
Eskeles, Banquier 158.
Eskimos, Muſik der 122.
Es muß ſein 121.
d'Eſter, Karl 193.
Eſterhazy, Fürſt Nikolaus von 115, 116, 158.
— Fürſt Paul von 96, 100, 111, 115, 116, 121.
Euphorion, Zeitſchrift 185.
Evangelium Marci 170.
Evangelium Lucä 170.

Faber, öſterr. Oberſt 83.
Faiaken 192.
Faijakenland-Öſterreich 162, 165.
Fakſimiles von Briefen 87, 107, 118, 123, 142, 143 f.
Faubourg de J–ſtadt (= Joſephſtadt) 93.
Fingerentzündung 39.
Fingerwurm 39.
Fiſchhoffſches Manuſkript 57.
Frankfurt a. M. 117, 187, 195.
Frankfurter Konverſationsblatt 107.
Frankreich, Hof von 117.
Fregatte, ſchnellſegelnde 120, 121, 127, 138.
Friedrich Wilhelm III, König von Preußen 81, 83, 84.
Frimmel, Th. von 3–10, 13—16, 60 f, 119.
Fritſch, von, ſiehe Frau von Pasqualati.
Fuchs, Aloys 49, 64.

Gallenberg, Graf A. von 99.
Gallenberg, Gräfin von, ſiehe Guiciardi.
Gallenkrankheiten 191.
Gallitzin, Fürſt Boris v. 117, 129, 141.
Galvani, Herr und Frau 150.
Gaßner, Schriftſteller 189.
Gebauer, F. 74, 76.
Gehirnfreſſer 130.
Genney (Jenny), Gräfin von 52, 53, 98.
Georg, Heiliger 119.
Georgi, 119, 120.
Geſandtſchaften (in Sachen der Missa solemnis) 65, 66, 112 f.
Geſellſchaftskonzerte in Bremen 58.
Giannataſio del Rio, Inſtitutsvorſteher 37, 54, 101, 167 f.
Gleichenſtein, Freiherr von 48.
Glockengaſſe in Wien 137.
Gloria der Missa solemnis 109, 115, 127.
Gneixendorf in Öſterreich 87.
Golovkin, Graf von, Geſandter 129.
Goethe, W. von 81 (Dichtung Bahrdt), 133, 160, 195.
Grafſche Klaviere 47.
Graz 37, 47, 48, 65.
Grenzboten, Zeitſchrift 155, 176.
Grieſinger, G. A. von 12, 37, 65, 66.
Grillparzer, Franz 64, 96, 97.
Gründung von Pennſilvanien, Operntext 125.
Guicciardi, Gräfin Giulietta 99.
Gumperdorferſtraße in Wien 119.

Gutenbrunn bei Baden 186.
Gutwillen, Herr = anonymer Bearbeiter eines Beethovenſchen Werkes 31.

Hamburg 59.
Hamburger Signale, Muſikzeitung 88.
Hammer-Purgſtall, von 64.
Haën, de, Arzt 191.
Hannover 195.
Häring, Banquier, ſiehe Hering.
Haslinger, Tobias, Verleger 37, 48, 75, 76, 82, 103, 191, 192.
Hati-Sherif 93, 94, 120, 135.
Hatzfeld, Fürſt von 140.
Hausflegel = Haushalter 109, 113.
Hauſchka, Vincenz 162, 163, 164, 165, 183.
Haydn, Joſeph 65.
Heilgenſtadt bei Wien 30.
Helenenthal bei Baden 189.
Henikſtein & Comp., Banquiers 13, 14.
Henikſtein, Joſeph, 28, 71.
Henning, K. W., Kapellmeiſter in Berlin 194, 195, 196.
Hensler, C. F., Theaterdirektor 176, 177, 178.
Hering, Banquier 51, 52.
Heſſen-Darmſtadt, Geſandtſchaft von 117.
Hetzendorf bei Wien 53, 104 f., 107, 109, 111, 112, 114, 118, 120 f., 123, 126, 127, 137, 140, 179.
Hochwohlgeboren, Hochgeboren und Wohlgeboren 12, 54, 57, 60, 63, 65, 66, 67, 68.
Höllenhunde 75, 76.
Holſtein, Frau von 73.
Holz, Karl 37, 73 ff., (Briefe Beethovens an ihn) 77 f., 81—86, 177, 193, 196.
Homer 87, 165, 182, 184.
Homers Odyſſee 87, 165.
Hornung = Februar 54.
Hoſenknopf = Gerh. v. Breuning 81.
Huber, F. X., Dichter 182, 184.
Hummel, N., 116. (Konzert zu Gunſten A. Schindlers) 126.
Humoralpathologie 191.

Jahn, Otto I, 1, 18, 29, 33, 36, 39, 44, 124, 136.
Jahnſche Handſchrift V, 3, 22, 37, 40, 43, 46, 49, 53, 54, 57, 63, 65, 69, 75.
Jakobi, Kalendertag 119, 120.
Jakobstag 119.
Jakobus der Ältere 119.
Jeitteles, A., Dichter 64.
Jenny, Frau von, ſ. Genney.
Jeruſalem, Befreiung von, Oratorium von Stadler 164.
Iglau in Öſterreich 84.
Iken, Dr. Karl, Dichter 58.
Johannis, Kalendertag 119.
Joſephſtadt in Wien 179, 180.
Joſephſtädter Theater 100, 101, 140, 178.
Irritabilität (mediziniſch) 190.
Judentum, reformiertes 44.
Jus crediti 168, 171.
Jus mutui 171.

Kabillen in Kurland 153.
Kaiſerſtraße in Wien 180.
Kaliſcher, Dr. Alfr. Chr.: Arbeiten über Beethoven V, VI, 16, 46, 48, 86, 87, 105, 112, 121 144, 145, 150, 161, 185 f., 195.

Kanne, A., Dichter u. Muſiker 97.
Kant, Immanuel 194, 196.
Kärnthnerthortheater in Wien 99.
Katalog der Bonner Beethovenausſtellung 155, 161, 176.
Keyſerling, Graf von 152, 153.
— Graf Alexander von 153.
Kinsky, Fürſt von 41.
Klavier-Umfang 133.
Klopſtock, F. G. 182, 184.
K. M. (= Konventionsmünze) 171.
Kohlmarkt, Platz in Wien 42.
Köllnerwaſſer 33.
Kölniſche Zeitung 123.
Königin der Nacht 13, 56, 165 f.
Königsberg 194.
Königsſtädter Theater in Berlin 194, 195.
König von Sachſen, ſ. Sachſen.
Konverſationshefte 53, 74, 99, 100, 121, 124, 135, 195.
Kopfermann, Dr. A., Oberbibliothekar VI. 3.
Köpnick bei Berlin 138, 139.
Körner, Stadtpfarrer in Mainz 194.
— Theodor, Dichter 64.
Rothgaſſe in Wien 119, 137.
Kotzebue, A. v., Dichter 178, 196.
Krakau 26, 27. 32.
Kreuzes, Sieg des, Oratorium 184.
Küchen-Satanas 76, 77, (ſ. auch Sali.)
Kuffner, Chr., Dichter 38, 64, 185.
Kyrie der Missa solemnis 110.

Laimgrube (Leimgrube) in Wien 119.
Lamperth, Beſitzer 38.
La Mara, Schriftſtellerin 3, 73, 88.
Landau, H. J., 15
Landrechte in Wien 165, 167, 168.
Landſtraße in Wien 128, 136, 175.
Leipzig 59, 60, 62, 66, 70, 73, 75 f., 77, 88, 159, 180, 189, 192.
Leſſing, G. E., 11, 46.
Leſtynie 4.
Libuſſa, Operndichtung von Bernard 181.
Lichnowsky, Fürſt Karl von 57, 151.
— Graf Moritz von 37, 56 f., 98, 135.
Lienau, R., Verleger 61.
Lignum crucis = K. Holz 82, 85.
Linzbaur, Frau Fanny 177.
Liszt, Franz 27, 149.
Lobkowitz, Fürſt von 41.
London 27, 50 ff., 111, 113, 116, 131, 138, 139, 143.
Lümperl = Neffe Karl 177, 178.
Luther, Dr. Martin 131.

Magiſtrat in Wien 150, 152, 154, 167, 168, 170.
Magiſtratsrat, Titel 56, 167, 196, 197.
Mahaoni (Mahagoni)-Holz 75, 82.
Mähriſcher Schädel 92, 141.
Mainz 81, 82, 104, 117, 153, 186, 187, 194, 195.
Mainzer Gaſſenbuben 81 f.
Malfatti, Dr., Arzt 143.
— Frau von 98.
Mälzel (Mälzl), J. N. 160.
Mälzels Metronom 68.
Mannheim 75, 77, 193, 194, 195.
Mara, La, ſ. La Mara.
Mariahilfer Kaffeehaus in Wien 93, 101, 136.
Marx, Dr. A. B. 61, 102, 121.
Matthiſſon, Friedr. von 195.
Mauer, die, ein Dorf 121.

Medizin, Geſchichte der 190.
Meinert, Karl 155, 161, 176.
Meiſl, C., Dichter 167, 188, 189, 192.
Meißner, Aug. Gli., Dichter 191; ſ. auch unter Meiſl 194, 196.
Mephiſtopheles 75, 76.
Meſſentext, deutſcher 116 f.
Michaelis, Kalendertag 119.
Milder-Hauptmann, Frau 160, 161.
Missa solemnis in D, Subſkription auf dieſelbe 66, 91, 95, 96, 104, 105, 106, 112 f., 115 f., 117, 121, 125, 129, 144. — Verlag derſelben 60, 62, 103, 104. — erſte Vorführung derſelben 26, 132, 134 ff.
Mödling bei Wien 58, 149.
Mölker Baſtey in Wien 40.
Monatshefte für Muſikgeſchichte VI, 16, 46, 48, 86, 87, 88, 145.
Moreau, Architekt 158.
— Mad. 158.
Moſcheles, Ignaz 139, 142 f.
Moſel, Ignaz von, Hofrat 67, 68.
Mozarts Zauberflöte 92.
m. p. (m. pr., m. pp.) = manu propria 197 f.
Müller, Dr. W., in Bremen 37, 57, 58.
— Eliſe, Tochter deſſ., Pianiſtin 57.
— Baron von, ſ. Baron von Pronay.
Muſik, Die, illuſtr. Halbmonatsſchrift 111, 161, 186.
— Neue Zeitſchrift für 4, 5 ff., 60, 149.
Muſikakademieen, allgemeine 7.
— im Jahre 1814: 160, 161.
— Mai 1824: 26, 87, 132, 133 ff., 138, 145, 183.
Muſikaliſche Zeitung, Leipziger Allgemeine 59, 60, 76, 77, 122, 159, 163, 180, 189, 192.
Muſikfeindliche Geſellſchaft = Geſellſchaft der Muſikfreunde 162 f.
Muſikfreunde, Geſellſchaft der, in Wien 162 f., 181, 183 f., 185.
Muſikgraf 4.
Muſikzeitung, Allgemeine Wiener 180.
— Deutſche allgemeine (Charlottenburg) 45, 175.
— Neue Berliner 150.
— Rheiniſche 21.
Muß es ſein? 121.
Myſterien, ſamothraziſche 91, 92.

Nageloperation 39.
Nany (Nanni), Hausmädchen 28.
Nathan der Weiſe 46.
Nationalbank, öſterreichiſche 174.
Neate, Charles 13, 23, 37, 50 ff., 138 f.
Neue Berliner Muſikzeitung 150.
Neue freie Preſſe, Wiener 174 f., 197.
Neue Zeitſchrift für Muſik 4, 5 ff., 60, 149.
Neuſtadt in Öſterreich 83.
Nicolas, ſ. Fürſt N. Eſterhazy.
Niemetz, Gefährte Karl van Beethovens 196, 197.
Nohl, Dr. Ludwig: Beethovenbiographie 27, 125; Schrift: Beethoven, Liſzt, Wagner 149, 152 f., 164, 177; Schrift: Moſaik 40, 158, 166, 170, 187, 193, 194; Schrift: Beethoven nach den Schilderungen ſeiner Zeitgenoſſen 150;

Sammlungen von Beethovenbriefen VI, 3, 22, 28, 60—62, 69, 76, 78, 83, 96, 97, 101, 106, 107, 109, 113, 114, 116, 118, 120, 121, 123, 124, 126—131, 133—137, 141—143, 145, 149, 163, 187, 188, 189.
Nord und Süd, Zeitſchrift 195.
Nottebohm, G. 41, 60, 105, 159, 163, 180, 189.
Nußböck, Stadtſequeſter 144.
Nußdorf bei Wien 30, 31, 83.

Obermayer, Kurator (?) 176, 177.
Obervormundſchaft 165, 169, 171, 173.
Obreskow, von, ruſſiſcher Geſandtſchaftsattaché 94, 95, 141.
Odoardo (= Holz) 85.
Odyſſee 87 f., 165.
Oſterreichiſcher Beobachter 124.
Ofen 11, 177.
Ofenheim & Herz, Banquiers 159.
Ogolinsky, ſ. Oſſolinsky.
Ohmeyer, Kurator 177.
O. J. = Otto Jahnſche Handſchrift 3 ff., 22 ff., 37 ff.
Oliva, Gelehrter und Muſiker, Freund Beethovens 159, 160.
Olmütz 166, 170, 174.
Operntheater, Hof-, in Wien 130.
Oſſolinsky, Graf von 15.
Oxygene Säure 133.

Pachler-Koſchak, Marie von 47.
Pädagogiſche Litteratur 180.
Pagel, Dr. Julius, Arzt 190 f.
Palffy, Graf von 7, 8.
Panaritium 39.
Papageno 92, 95, 99, 107, 114, 116, 128, 129, 131.
Paris 6, 62.
Parry, W. E., Kapitän, Nordpolfahrer 122.
Pasqualati, Frhr. von, Freund Beethovens 37, 40 ff. (Briefe), 193.
— Frau Eleonore von 40 f.
— von, Bruder des Beethovenfreundes 41.
Pasquillati, Pascolati = Pasqualati 40.
Paternoſtergäßchen (Gaſſe) in Wien 45, 49, 75, 76, 77, 81, 82, 86.
Paternoſter-Gäßler (Wein) 82.
Paterunſer-Gäſſerl, ſ. Paternoſtergäßchen.
Pathologiſche Anatomie 191.
Patrone Beethovens 41, 71, 122.
Pennſilvanien, Gründung von, Operntext 125.
Penſionskaſſe, kaiſerl., in Wien 171 f.
Penzing bei Wien 136.
Peppi, Hausmädchen bei Beethoven 29.
Peſth 195.
Peters, Verleger 62, 70, 77.
Petersburg 141.
Petiscus, Schriftſteller 179, 180.
Pettenkofer, Kunſtfreund 7.
Pfarrgaſſe in Wien 119.
Phäaken, Phaijakenland 162, 165.
Pharmakologie 191.
Philharmoniſche Geſellſchaft in London 51, 139, 143.
Pilat, von, Dr., Redakteur, 124.
Pilat, von, Fräulein 124.
Piringer, Direktor 76, 82, 86.
Plittendorf, Maximilione v., ſ. Maximiliane Brentano.
Pneumonie 191.
Pohl, C. F. 183, 184, 185.

Polarvölker 122.
Polen 149, 151.
Polizei in Wien 11, 109, 110, 118, 123.
Ponſing, v., ſ. Frau Linzbaur.
Poſaunenſtimmen 109, 114, 126, 127.
Prag 41.
Prater in Wien 141.
Preßburg 178, 195.
Preußen, Hof von 117, 132, 195.
Preußiſche Geſandtſchaft 132, 140.
Pronay, Baron v. 53, 98, 103, 126.
Pſeudo, Bruder — 104.

Radziwill, Fürſt A. von 61, 117, 141.
Rampel, Kopiſt 42, 43, 86, 109, 111, 114, 122.
Raſumowsky, Fürſt von 155.
Ratſchen, Inſtrument 88.
Rektor der Wiener Univerſität 9.
Redoutenſaal in Wien 38, 134, 160.
Regiſter VI, VIII, 199 ff.
Reichardt, C., Hofkapellmeiſter 64, 155, 158, 159. (Vertraute Briefe.)
Rellſtab, Ludwig 64.
Revue, Deutſche, V 144.
Rheiniſche Muſikzeitung 21.
Ries, Ferd. 40, 152.
Rio, del — ſ. Giannataſio.
Rochlitz, Friedr., Hofrat 77.
Rollet, Dr. H. 15.
Romberg, Muſikerfamilie in Bonn 58.
— Andreas 58.
— Bernhard 37, 58.
Roſſen, in der, Wirtshaus in Wien 86.
Roſſi, Gräfin von, ſ. Sontag.
Roſſini, Kaufladen in Wien 85.
Rotter, Kapellmeiſter 40, 166.
Rudolph, Erzherzog und Kardinal 8 f., 41, 50, 61, 70, 71, 129, 131, 161, 166, 170, 171.
Rupprecht (Ruprect), J. B., Schriftſteller 124, 125.
Rußland, Hofgeſandtſchaft von, 117, 140, 141.

Sabatier, ſ. Unger.
Sachſen, König u. Churfürſt von, 65, 66, 113, 116, 117, 128, 129, 137.
— Prinz Anton von 129.
Sali ſ. Schnaps 120.
Salieri, A. 68.
Salomon, Fräulein 72.
Samariterin Beethovens 21.
Samothrazier, ſamothraziſche Myſterien 92.
Satyrſpiel in Beethovens Leben 73 f.
Sauerbad in Baden bei Wien 6.
Saul und David, Oratorium 185.
Schaffgotſch, Gräfin von 117.
Schanz, Klavierfabrikant 47.
Schaumburg-Dümont, Redakteur 123.
Schelble, Direktor des Cäcilienvereins 117.
Schiller, Friedr. von 21, 59, 182, 184.
Schindler, Anton, Beethovens Gefährte und Biograph: im allgemeinen VI, 77, 87, 123, 179, 180, 182, 185; — von Beethoven ami, amicus od. Freund od. optimus optime genannt 67, 101, 106, 115, 121, 122, 142, 144; — ſeine Beethovenbiographie, II. Aufl. 102, 118; —

III. Aufl. 21, 88, 105, 106, 119, 121, 126, 128, 132, 135, 136, 162, 170, 178, 183, 195; — ſeine Schrift: Beethoven in Paris 118; — ſein Beethoven-Nachlaß 69, 87, 93, 107 f., 125, 129, 153; — Briefe Beethovens an ihn 37, 63, 91, 93 ff., 187; — Kopierung dieſer Briefe durch ihn 93; — nicht kopierte Briefe 96, 97, 98, 100, 101, 102, 103, 109, 114, 123, 125, 126, 127, 128, 134, 136, 137, 138, 142; — Numerierung ſeiner Beethovenbriefe 93; — Randgloſſen zu den Briefen 93, 110, 111, 117, 121, 122, 123, 125 f., 131, 132 f., 134, 139 f., 140, 141, 142 f.; — und Diabelli 104; — als „Fiedler“ (Violinſpieler) 106 f., 140; — u. die fünfzig Florin-Forderung an Beethoven 95, 96, 97, 125, 126, 128, 130; — in den Konverſationsheften 121; — Leibrente (Beethovens Fürſorge für ihn) 126, 130, 142; — „Mähriſcher Schädel“ 92, 141; — „membre attaché du Faubourg de I-stadt“ 92, 93; — als Papageno ſ. unter Papageno; — Samothrazier, Samothraziſcher L-k-l 92; — als Sekretär Beethovens 110, 122 f., 128, 130, 134 ꝛc.; — und Schoberlechner 107 f.; — und Dr. Wawruch 143, 144; — wohnt mit Beethoven 119.

Schlaraffenland 82.

Schlemmer, Kopiſt Beethovens, 95 f., 105, 112, 114, 115, 125, 127.

Schleſingerſche Muſikhandlung, Ad. Martin und Moriz Schleſinger 37, 59 ff., 66, 71, 72, 77, 78, 105, 121, 192, 193.

Schmerling, von 55, 56.

Schmettau, Graf Leopold von, 138, 139.

Schnaps, Frau (= Sali) 76, 77, 120, 121, 128, 130, 138, 179

Schneiderobervormundſchaft 171.

Schneller, Prof. 47.

Schnellſegelnde Fregatte (= Frau Schnaps) 120, 130, 138.

Schoberlechner, Franz 107, 108.

Scholz, Muſikdirektor 115, 116, 117.

Schönbrunn bei Wien 136.

Schott, B., Söhne, Verleger 62, 82, 84, 104, 117, 153, 186, 187, 194.

Schreyvogel, Direktor 82.

Schröder-Devrient, Frau Wilhelmine 96.

Schuberth, J., Verleger 158.

Schuppanzigh, Ignaz 135, 158.

Schuſter, Banquier 47.

Schwan, Schwann ꝛc., Wirtshaus in Wien 4, 8, 16.

Schwarzſpanierhaus in Wien 119, 120.

Schwediſche Akademie 123, 124, 131, 132.

Schweiger, Baron von 8, 9.

Schweiz, Gletſcherberge der 192.

Schwungmann = von Zmeskall 5.

Seibert, Dr., Chirurg, 25, 143.

Selchwurſtgaſſe in Wien 131.

Selten, Gebrauch des Wortes bei Beethoven 25.

Senſibilität (mediziniſches Prinzip) 190.

Seyfried, Ignaz von 79.

Sieber, ſ. Seibert 25.
Sieg, der des Kreuzes, Oratorium, 184.
Siegenfeld bei Helenenthal — Baden bei Wien 189.
Simrock, Verleger in Bonn 53, 76.
Sillerywein 79.
Smart, Londoner Freund Beethovens 139.
Smettana, Dr., Arzt 109, 110, 141.
Sonnleitner, L. v. 182.
Sontag, Henriette 114, 176, 178.
Span (= Karl Holz) 81.
— vom Holz Chriſti 85.
— vom Kreuze Chriſti (= Holz) 82.
Spätſtück 77, 78.
Stadler, Abbé 164.
Staudenheimer, Dr., Arzt 100.
Steiermark 48.
Stein, Pianofortefabrikant in Augsburg 21.
— Andreas, 37, 39 f.
— Nanette, ſ. Streicher.
Steiner & Comp., Muſikverleger 37, 44, 45, 48, 49, 75, 76, 82 f., 113, 186, 187.
Stephan I, hiſtoriſches Tableau 176, 178.
Stephansplatz in Wien 85.
Stoll, Dichter 64.
— Max, Mediziner 191.
Stollianer, 189, 191.
Storich (?), Name 66 f.
Strafgeſetzbuch Öſterreichs 171.
Straßburg 191.
Streicher, Pianofortefabrik in Wien 22, 40, 47.
— Joh. Andreas 21, 22, 40, 57.
— Frau Nanette, V, 21, 22 ff., (Briefe) 39, 100.
Streicher, Sophie 28, 29.
Stumpff, J. A. 139.
Stutterheim, von, Feldmarſchall 84.
Stuttgart 195.
Subſkription auf die Missa solemnis, ſ. Missa solemnis.
Suppen-Mantik 94, 100.
Swieten, Gerh. von, Arzt 191.
— Baron von 191.

Tagebuchnotiz 138, 139.
Talſen in Kurland 153, 154.
Ternen 127.
Ternionen 127.
Thayer, A. W. 3, 150.
Theaterzeitung, Wiener 87.
Tiſchreden Luthers 131.
Tobias = Tob. Haslinger, ſiehe Haslinger.
Tokayerwein 106 f.
Toskana, Großherzog von 117.
Trautmannsdorf, Fürſt von 134, 135.
Treitſchke, Friedr. 37, 38, 43 ff., (Briefe) 64.
Trieſt 27.
Trombonen 127.
Trommelmaſchinen 88.
Turnermeiſter von Europa 9.
Tuſcher, von, Magiſtratsrat 55, 56, 167, 172, 173.

Übelgeboren 192.
Umlauf (Krankheit) 39.
Ungarn 11, 12.
Unger-Sabatier, Karoline 113, 176, 177, 178.
Ungergaſſe (Ungargaſſe) 128.
Univerſität in Wien 9, 141.
Urſulerinnen (Erzieherinnen) in Graz 47.

Varena (Varenna) Kammerprokurator 37, 46, 47, 48, 65.
Varnhagen von Enſe, F. 160.
Verein Beethovenhaus in Bonn 161, 176.
Vertraute Briefe aus Wien 158 f.
Vide (Vi-de) 95.
Vien = Wien 109, 110, 111.
Violon-ſchell = Orden 62, 163.
Voltaire, Arouet de 67.
Vormundſchaftsbehörde in Wien 167.
Vöslauer Wein 79.
Voß, J. H. (Odyſſee) 87.
Voſſiſche Zeitung (Sonntagsbeilagen) VI. 61, 91, 105, 112, 121, 138.

Wagner, Rich. 149.
Warmbrunn 117.
Warſchau 151.
Wawruch, Dr., Arzt 107, 143, 144.
Weber, Karl Maria von 9.
Wegeler, Dr. G. 38, 39, 40 (Biogr. Notizen über Beethoven).
Werner, Zacharias 64.
Wernhard, Kanzleidirektor 132.
Wiedertäufer 137.
Wien 6, 12, 39, 40, 47, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 65, 67, 74, 87, 119, 128, 141, 145, 152, 155, 158, 165, 166, 171, 172, 174, 175, 178, 180, 181, 183, 191, 192, 196, 197.
Wiener Hofbibliothek 3.
Wiener Schule der Medizin 191.
Wiener Theaterzeitung 87.
Wiener Zeitſchrift 124.
Wiener Zeitſchrift an der blauen Donau 61.
Wienfluß 136.
Wiesbaden 195.
Wilder Mann, Wirtshaus 141.
Willmann, Magdalene 150.
— Max 150.
— Frl., deſſen Tochter 150.
Winter, Emmerich 175.
— Dr. Karl von 56, 72, 175.
Wocher, Geſandtſchaftsſekretär 110, 111, 114, 116.
Wohlgeboren und Hochwohlgeboren 12; ſ. Hochwohlgeboren.
Wohlwollen, Herr = Beethoven 31.
Wohnungen 119 f., 126.
Wohnungselend, Wohnungsſcherereien 118, 119.
Wurzbach, Dr. C. von 15, 74 f.

Zauberflöte von Mozart 92.
Zebedäiden 119.
Zeitſchrift, Neue — für Muſik 5 ff., 60.
— Wiener, über Kunſt ꝛc. 100.
Zeitung für die elegante Welt 3.
Zeitungsſchreiber 124.
Zmeskall von Domanovecz Freih. von V, 3, 4, 5 ff. (Briefe).
Zmeskalius Domanovetzensis 6.

Von demſelben Verfaſſer ſind folgende Muſikſchriften erſchienen:

Muſik und Moral
ein kulturhiſtoriſcher Eſſay, I. Abteilung.
Hamburg 1888.

G. E. Leſſing als Muſik-Aeſthetiker.
Dresden 1889.

Die Unſterbliche Geliebte Beethovens
Giulietta Guicciardi oder Thereſe Brunswick?
Dresden 1891.

DIE MUSIK

Halbmonatsschrift
mit Kunstbeilagen

brachte eine grosse Reihe von wissenschaftlichen Aufsätzen, die sich mit **Beethoven** beschäftigten.

◆

Als besonders bemerkenswert sei

das Beethovenheft des I. Jahrgangs

(Heft 12)

das u. A. das **Heiligenstädter Testament** (in Facsimile) und **ein unbekanntes Adagio** des Meisters (in **erster** Veröffentlichung!) brachte, und

das Beethovenheft des II. Jahrgangs

(Heft 6)

das neben wertvollsten Untersuchungen einen bisher **unbekannten Bolero** Beethovens (ebenfalls als Notenbeilage in **erster** Veröffentlichung) und sehr seltene Bilder enthält.

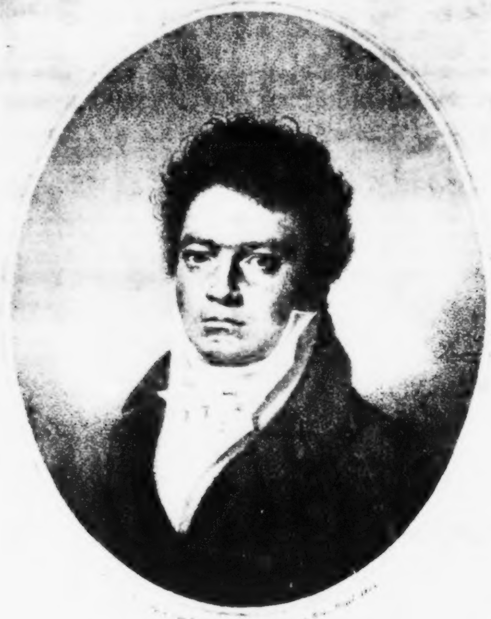
◆

Preis des einzelnen Heftes 1 Mk.

Herroſé & Ziemſen, Wittenberg.

Beethoven-Briefe.

[illegible]



meinem Freunde
Simrock
um mich zuweilen anzusehen
von
Lud. Beethoven

BEETHOVEN 1814.

Beethoven=Briefe

an

Nicolaus Simrock, F. G. Wegeler,
Eleonore v. Breuning und Ferd. Ries
= mit mehreren Porträts, =
Notenbeilagen, Fakſimiles uſw.

Herausgegeben
von

Leopold Schmidt.

Beethoven-
Briefe

Verlag von
N. Simrock G. m. b. H., Berlin.
1909.

Druck von C. G. Röder G. m. b. H., Leipzig.

Inhalt.

Seite
Vorwort VII
Einleitung XV
I. **Briefe an Nicolaus (und Peter Joſeph) Simrock** . 1
II. **Briefe an Dr. Franz Wegeler** 61
III. **Briefe an Eleonore von Breuning** 87
IV. **Briefe an Ferdinand Ries** 99

Anhang I.

Verlagszeſſionen 109

Anhang II.

Zwei Stammbuchblätter an Eleonore von Breuning 113
Ein Glückwunſch Eleonores 115

Anhang III.

a) Fakſimile eines Briefes an Simrock.
b) Fakſimile eines Briefes an Wegeler.

Anhang IV.

Ein unveröffentlichtes Notenmanuſkript 121

Vorwort.

Es war, ſeitdem die Beethoven-Forſchung einſetzte, alſo ſeit beiläufig fünfzig Jahren, bekannt, daß die Nachkommen von Nicolaus Simrock Briefe Beethovens beſitzen, die dieſer zu verſchiedenen Zeiten an ſeinen Freund und Verleger in Bonn gerichtet hat. Einzelnes daraus iſt zwar gelegentlich veröffentlicht worden; von dem Schatz als Ganzes hat die Familie, obwohl es an Aufforderungen nicht fehlte, ſich bisher nicht zu trennen vermocht. Sie betrachtete dieſe Briefe als Privatbeſitz; ein Grund zur Nichtveröffentlichung, den jeder, der nicht zufällig Beethovenforſcher war, wenn auch mit Bedauern gelten laſſen mußte.

Nun hat der Urenkel von Nicolaus Simrock, Herr Hans Simrock in Berlin, in richtiger Erkenntnis des Intereſſes, das die Allgemeinheit an Dokumenten ſo ehrwürdiger Herkunft hat, ſich entſchloſſen, dieſe Briefe in ihrer Geſamtheit der Öffentlichkeit zu übergeben. Bevor ſie aber den vielen ſchon vorhandenen Beethovenbriefen ſich einreihen, ſollen ſie hier erſt noch einmal, ſo wie ſie erhalten ſind, unter ſich vereinigt erſcheinen.

Die Simrock-Briefe bildeten den Grundſtock der vorliegenden Publikation. Bald jedoch ſtellte ſich ein willkommener Zuwachs ein. Die Herren Geheimer Kommerzienrat Julius Wegeler und Kommerzienrat Carl Wegeler in Coblenz, die Enkel von Beethovens Jugendfreund, fanden ſich in dankenswerter Weiſe bereit, ihre nicht minder wertvollen Beſitztümer beizuſteuern. Aus Gründen, über die hier ein Wort zu ſagen iſt.

Dr. Franz Gerhard Wegeler, der Autor der mit Ferdinand Ries zuſammen abgefaßten und 1838 erſchienenen „Biographiſchen Notizen über Ludwig van Beethoven“ (des erſten authentiſchen und grundlegenden Beethovenbuches) hat zwar die an ihn gerichteten Briefe des Meiſters, wie bekannt, in ſeine Darſtellung mit einbezogen. Aber er tat es mit Auslaſſungen und kleinen Änderungen, teils vielleicht aus Rückſicht auf noch lebende Perſonen, teils weil ihm manches wohl unwichtig erſchien. Jedenfalls hielt er ſich, namentlich auch in der Schreibweiſe nicht diplomatiſch getreu an ſeine Vorlagen, wie wir das heut bei dergleichen Material zu tun pflegen. Sämtliche Abdrucke nun (auch der von Kaliſcher beſorgte Neudruck der „Notizen“) gehen ausnahmslos auf dieſe Quelle, nicht auf die Originale zurück. Nur der von Carl Wegeler in der Coblenzer Zeitung vom

20. Mai 1890 authentiſch veröffentlichte Brief („Liebſter, beſter!“) iſt neuerdings benutzt worden. Mithin erſcheinen die Wegeler-Briefe und die an Eleonore v. Breuning, Wegelers Gattin, hier zum erſten Male ſo, wie ſie wirklich geſchrieben wurden. Das mag ihre Aufnahme in unſere Sammlung rechtfertigen. Genaueres darüber findet der Leſer in den Anmerkungen zu den einzelnen Briefen.

Das von den Wegeler-Briefen Geſagte gilt auch für die drei Briefe an Ries, durch die unſer Band eine weitere Bereicherung erfuhr. Sie ſind jetzt im Beſitz der Familie Wegeler, die mir aufs liebenswürdigſte Einblick in die Originale gewährt hat. Auf den Wiederabdruck eines Briefes an Gleichenſtein („ich kann durchaus nicht mir wiederſtehen, dir meine Beſorgniſſe wegen Breunings krampfhaften fieberhaften Zuſtande zu äußern“), den Kaliſcher in den Herbſt 1808, Deiters in das Frühjahr 1809 verlegt, konnte hier verzichtet werden, da ſich beim Vergleich beinahe nur Abweichungen in der Schreibweiſe herausſtellten.

Die Simrock-Briefe umfaſſen 19 Nummern. Davon ſind Nr. 2, 3 und 10 bereits anderweit veröffentlicht. Näheres darüber gegebenen Ortes. Alle andern erſcheinen hier zum erſtenmal im Druck. Vier Briefe (Nr. 4, 13, 15, 18) ſind, bis auf die Unterſchrift, diktiert; die übrigen ſind eigenhändig geſchrieben. Eingereiht in ihre chronologiſche Folge wurden zwei Briefe Kaſpar van Beethovens (vom Jahre 1803 und 1805), die er im Auftrage ſeines Bruders ſchrieb, und deren Originale ſich mit denen Ludwigs im Beſitz der Firma N. Simrock vorgefunden haben.

Von den Briefen an Wegeler ſind Nr. 7 und 8, bis auf die Unterſchrift, die wieder eigenhändig, diktiert. Die Briefe an Eleonore von Breuning und die an Ries ſind autograph.

Was endlich den Anhang betrifft, ſo bringt er einige Schriftſtücke und Andenken an Beethoven, die allen Verehrern des Meiſters willkommen ſein werden; des weiteren Fakſimiles ſeiner Handſchrift aus früherer und ſpäterer Zeit und, als Notenbeilage, die Reproduktion eines vergeſſenen Blattes, das der junge Beethoven in Bonn für ſeinen Wegeler, offenbar zu pädagogiſchen Zwecken, geſchrieben hat.

Als Schmuck dienen dem Buche die Bildniſſe von Nicolaus Simrock und Franz Gerhard Wegeler. Von Beethovenporträts ſind das Stielerſche Bild und der Stich Letronnes gewählt, von denen Beethoven mit Dedikationen verſehene Exemplare den beiden Freunden überſandte. Dieſen Bildniſſen iſt noch das der Hofrätin Helene v. Breuning hinzugefügt. Es zeigt feine ariſtokratiſche Züge.

Wir wiſſen aus den „Notizen“, welch liebevolle, mütterliche Freundin dieſe geiſtig hochſtehende Frau dem Meiſter in jungen Jahren geweſen iſt. Das Original, bei Wegelers in Coblenz, iſt bisher nur ein einziges Mal kopiert und dem Bonner Beethovenhaus von Geheimrat Wegeler geſtiftet worden.

Alles, was Beethoven betrifft, iſt uns teuer. So haben auch dieſe beſcheidenen Beiträge zu ſeiner Kenntnis ihren Wert, und ich danke den Häuſern Simrock und Wegeler, daß ſie mir ihre Veröffentlichung ermöglicht und mich mit Rat und Tat unterſtützt haben.

Berlin, Dezember 1908.

Dr. Leopold Schmidt.

Einleitung.

Nicht zufällig, nur aus äußerem Anlaß etwa, erſcheinen die hier gebotenen Briefſchaften zu einem Ganzen vereint; ein gemeinſames geiſtiges Band umſchlingt ſie: die Erinnerung an Beethovens Jugend. Dieſe Briefe führen uns alle nach Bonn, in die Gaſſe, wo Beethovens Wiege geſtanden. „In jener Zeit,“ ſo leſen wir in Thayers Biographie, „als Johann van Beethoven[1]) heiratete, wohnte eine ganze Kolonie von Muſikern und anderen im Hofdienſte angeſtellten Perſonen in der Bonngaſſe, wie ein Teil der Straße genannt wird, welche von dem unteren Ende des Marktplatzes zum Kölntor führt. Kapellmeiſter Beethoven[2]) hatte aus Anlaß der Verheiratung des Sohnes die Wohnung in der Rheingaſſe verlaſſen und wohnte in der Bonngaſſe Nr. 386. In dem nördlich angrenzenden Hauſe (387) wohnte die muſikaliſche Familie Ries. Das letzte Haus auf derſelben Seite der Straße, ehe ſie den Namen ‚Kölnſtraße‘ annimmt, war die Wohnung des Horniſten und ſpäteren Muſikverlegers Simrock.“ Nicht gar weit von der Bonngaſſe, auf dem Münſterplatze, gegenüber der Kirche ſtand bis vor einigen Jahren ein Haus, an dem als Hinweis auf ſeinen Erbauer, den Kardinal Burmann, ein in Stein gehauener Kardinalshut über der Tür zu ſehen war. Hier wohnte der Kanonikus und Scholaſter beim Archidiakonalſtift Abraham von Kerich mit dem Kanzler des Stiftes, Lorenz von Breuning, und der Familie ſeiner Schweſter, der Witwe des 1777 beim Brande des kurfürſtlichen Palaſtes umgekommenen Hofrats Emanuel Joſeph von Breuning und ihren Kindern. In dieſem Hauſe, in dem Beethoven die glücklichſten Tage ſeiner Jugend verlebte, haben wir die übrigen Adreſſaten unſerer Briefe zu ſuchen.

---

[1]) Beethovens Vater.

[2]) Beethovens Großvater.

Nicolaus Simrock war nicht Rheinländer von Geburt. Aus Böhmen, dem Lande der Muſikanten, war er eingewandert; ſpäteſtens Ende 1775 hatte er ſich, fünfundzwanzig Jahre alt, als Waldhorniſt in Bonn anſtellen laſſen und wurde bald ein angeſehenes Mitglied der kurfürſtlichen Hofkapelle. Der betriebſame und weltkluge Mann machte ſich die guten Zeiten unter der Regierung des Kurfürſten Max Franz zunutze; ſchon damals ſcheint er eine durch Abſchriften vermehrte Muſikalienſammlung beſeſſen zu haben, aus der er ſeinem Kollegen, dem Tenoriſten Beethoven, manches Stück zum Unterricht des kleinen Ludwig geliehen haben ſoll. Nachdem er 1780 die Tochter des Mainzer Kontrabaſſiſten und Gardetrompeters Blaſchek heimgeführt hatte, legte er ſich einen Laden zum Verkaufe von Muſikalien an, ein Geſchäft, das er bald durch Führung anderer Artikel erweiterte. 1790 zeigte er im Bonner Intelligenzblatt „Papiere aller Art, Couverts, Tinten, Farben, Blei- und Rothſtifte, Federmeſſer, Papierſcheren, Stimmgabeln und -Hammer, alte und neue Inſtrumente, verſchiedene Sorten Claviere, Violin- und Baßbogen, ferner Colophonium und alle Arten Muſikalien" an, alles „von der beſten Qualität und zu den billigſten Preiſen". 1803 hatte er es ſoweit gebracht, daß er ſich ein Haus in der Bonngaſſe (das Forſtmeiſterſche am Eck der Margaſſe) zu kaufen vermochte. Hier wurde ihm am 28. Auguſt dieſes Jahres ſein Jüngſter, der Dichter und Forſcher Karl Joſef Simrock, der Stolz der Familie, geboren.

Von den zahlreichen Geſchwiſtern waren ſpäter drei im Geſchäfte des Vaters tätig, zwei Schweſtern und der Zweitälteſte, Peter Joſeph. Dieſer gründete 1812 einen ſelbſtändigen Muſik-Verlag in Köln, übernahm aber nach Nicolaus' Tode das väterliche Geſchäft in Bonn, da der Alteſte, Joſeph Simrock, wegen mangelnden Intereſſes für den kaufmänniſchen Beruf von der Nachfolge ausgeſchloſſen worden war. Peter Joſeph, der Mendelsſohns „Lieder ohne Worte", „Paulus" und „Elias" erwarb, ſtarb 1868 im Alter von 76 Jahren. Sein jüngſter Sohn Fritz (Friedrich Auguſt) Simrock, geb. 1837 in Bonn, verlegte 1870 die Firma nach Berlin. Er hob den Verlag auf ſeine jetzige Höhe, vornehmlich indem er, neben Max Bruch, Dvořak und andere, Johannes Brahms in ſeiner Bedeutung erkannte, ihm Freund wurde und faſt ſein geſamtes Schaffen in fortlaufenden Publikationen zu vereinigen wußte. Nach ſeinem Tode (1901) wurde ſein Neffe und bisheriger Mitarbeiter Hans Simrock, ein Enkel jenes Joſef Simrock, der alleinige Leiter der alten Firma.

Nicolaus Simrock, der, wie die niederdeutſche Faſſung des Geſchlechtsnamens lehrt, trotz ſeines Vornamens und ſeiner Herkunft nicht tſchechiſcher Abſtammung war, wurde nicht nur der Begründer eines weltberühmten Verlagshauſes; er galt auch als ein liebenswürdiger und ehrenwerter Mann. Hochbetagt ſtarb er zu Bonn im Jahre 1832. – Mit Beethoven verbanden ihn alſo freundſchaftliche Beziehungen von deſſen Kindheit an. Wie dem Vater war er ſpäter Ludwig ſelbſt, als dieſer 1789 Kammermuſikus wurde, Amtsgenoſſe in der kurfürſtlichen Kapelle. Beide mögen oft genug zuſammen muſiziert haben, im Theater, bei Hof und in der Kirche, und ſicherlich verdankte Beethoven dem älteren Kollegen manchen Hinweis und, wie er ſelbſt geſteht, ſeine erſte Kenntnis vom Horne, auf dem Simrock ein anerkannter Meiſter war. Wie das Verhältnis zwiſchen beiden ſich faſt bis zum Tode des Meiſters fortſpann, wie ſpäter aus den freundſchaftlichen Beziehungen gelegentlich geſchäftliche wurden, davon geben die nachſtehenden Briefe Zeugnis.

Ich komme nun zu den Familien von Breuning und Wegeler. Die Hofrätin von Breuning war der Mittelpunkt eines feingebildeten, geiſtig vielfach angeregten Kreiſes. Beethoven hatte, durch Wegeler um 1785 eingeführt, das Glück, als Knabe und Jüngling in dieſem angeſehenen Hauſe Aufnahme zu finden. Es wurde ihm, namentlich nach dem Tode der Mutter (1787), eine zweite Heimſtätte, die ſeine Sitten milderte, ſeinen Geiſt befruchtete und ihm Einblick in eine beſſere Welt geſtattete, als ſie den früh Verbitterten zu Hauſe umgab. Hier wurde er verſtanden, hier durfte er freudigeren Lebensregungen folgen; und gewiß iſt die Berührung mit Männern wie dem Onkel Kanonikus und dem Vormund Lorenz von Breuning, denen ſich häufig ein in Kerpen anſäſſiger Onkel der Familie, Johann Philipp von Breuning, geſellte, von Einfluß auf ſeinen Geſchmack und Bildungstrieb geweſen. Dieſem Kreiſe, in dem er auch zuerſt dem Grafen Waldſtein begegnete, verdankte er im beſonderen ſeine Einführung in die deutſche Literatur.

Beethoven genoß mit dem zweitjüngſten Sohne der Hofrätin, Stephan (geb. 1774), zu gleicher Zeit den Unterricht von Franz Ries im Violinſpiel, und war der Klavierlehrer des jüngſten Sohnes Lenz (geb. 1777) und der einzigen Tochter Eleonore (geb. 1772). Bald verband ihn eine herzliche Freundſchaft mit allen Geſchwiſtern, deren Zahl der älteſte Sohn Chriſtoph (geb. 1771) vervollſtändigte. Mit Stephan von Breuning (deſſen Sohn Dr. Gerhard von Breuning der Verfaſſer der bekannten Beethoven-Erinnerungen „Aus dem Schwarzſpanierhauſe“ iſt) nahm Beethoven den Verkehr in Wien wieder auf; allerdings mit Unterbrechungen, die nicht ſowohl dem Freunde, als ſeinem eigenen unglücklichen Temperamente zuzuſchreiben ſind. Lenz ſtarb früh; Eleonore („Lorchen“) wurde die Gattin Franz Gerhard Wegelers, der zu den Intimen des Breuningſchen Hauſes und, wie nun trotz Thayer wohl feſtſteht, ſchon ſeit 1782 zu Beethovens Freunden gehörte.

Wegeler, Geheimer Regierungs-Medizinalrat, zuerſt Profeſſor an der Univerſität zu Bonn und ſpäter praktiſcher Arzt in Koblenz, hat ſich durch ſeine „Biographiſchen Notizen“ (1838) und deren „Nachtrag“ (1845) um die Beethovenforſchung unvergängliche Verdienſte erworben. Uns intereſſiert er hier als Freund und Menſch. Wegeler war der Sohn eines aus dem Elſaß eingewanderten einfachen Handwerkers und wurde 1765 in Bonn geboren. Durch Bildung und edlen Charakter tat er ſich frühzeitig hervor. 1787 ging er zur Beendigung ſeiner ärztlichen Studien auf zwei Jahre nach

Wien. Beethoven, der ſich inſtinktiv zu vornehmen und verläßlichen Naturen hingezogen fühlte, ſchloß ſich dem um fünf Jahre Älteren aufs vertraulichſte an. Dadurch war Wegeler ſpäter in der Lage, uns ſichere Kunde über die Entwicklung des jungen Beethoven zu geben. Auch als Beethoven 1792 nach Wien auswanderte, dauerte das Verhältnis ungetrübt fort. 1794 bis 1796 war auch Wegeler in Wien; dann kehrte er nach Bonn zurück. Wie die Erinnerung an den Jugendfreund in ihm und ſeinem Lorchen trotz jahrzehntelanger Trennung weiterlebte, davon gibt, mehr als alle Schilderung es vermöchte, ein prachtvoller Brief der beiden Kunde. Der ſoll deshalb auch hier eine Stelle finden. [Vergl. Nohl, „Neue Beethovenbriefe" S. 295 ff.]

Koblenz, 29. Dez. 1825.

Mein lieber alter Louis!

Einen der 10 Rieſiſchen Kinder kann ich nicht nach Wien reiſen laſſen, ohne mich in dein Andenken zurückzurufen. Wenn du binnen den 28 Jahren, daß ich Wien verließ, nicht alle 2 Monate einen langen Brief erhalten haſt, ſo magſt du dein Stillſchweigen auf meine erſten als Urſache betrachten. Recht iſt es keineswegs und jetzt um ſo weniger, da wir Alten doch ſo gern in der Vergangenheit leben und uns an Bildern aus unſerer Jugend am meiſten ergötzen. Mir wenigſtens iſt die Bekanntſchaft und die enge, durch eine gute Mutter geſegnete, Jugendfreundſchaft mit dir ein ſehr heller Punkt meines Lebens, auf den ich mit Vergnügen hinblicke und der mich vorzüglich auf Reiſen beſchäftigt. Nun ſehe ich an dir wie an einen Heros hinauf, und bin ſtolz darauf ſagen zu können: ich war nicht ohne Einwirkung auf ſeine Entwicklung, mir vertraute er ſeine Wünſche und Träume, und wenn er ſpäter ſo häufig miskannt ward, ich wußte wohl, was er wollte. Gottlob daß ich mit meiner Frau und nun ſpäter mit meinen Kindern von dir ſprechen darf; war doch das Haus meiner Schwiegermutter mehr dein Wohnhaus als das deinige, beſonders nachdem du die edle Mutter verloren hatteſt. Sage uns nur noch einmal: ja, ich denke Eurer in heiterer, in trüber Stimmung! Iſt der Menſch, und wenn er ſo hoch ſteht wie du, doch nur einmal in ſeinem Leben glücklich, nämlich in ſeiner Jugend; die Steine von Bonn, Kreuzberg, Godesberg, die Baumſchul ꝛc. haben für dich Haken, an welche du manche Idee froh anknüpfen kannſt.

Doch ich will dir jetzt von mir, von uns etwas ſagen, um dir ein Beiſpiel zu geben, wie du mir antworten mußt.

Nach meiner Zurückkunft von Wien 1796 ging's mir ziemlich übel; ich mußte mehrere Jahre von der Praxis allein leben, und das dauerte in der höchſt verarmten Gegend einige Jahre, ehe ich mein Auskommen hatte. Nun ward ich aber wieder ein bezahlter Profeſſor, und heiratete dann 1802. Das Jahr darauf bekam ich ein Mädchen, was noch lebt und ganz gut gerathen iſt. Es hat mit vielem richtigen Verſtand die Heiterkeit ſeines Vaters, und ſpielt Beethovenſche Sonaten am liebſten. Das iſt wohl kein Verdienſt, ſondern angeboren. Im Jahr 1807 ward mir ein Knabe geboren, der jetzt in Berlin Medizin ſtudirt. Nach 4 Jahren ſchicke ich ihn nach Wien, wirſt du dich ſeiner annehmen? Von der Familie deines Freundes ſtarb der Vater 70 Jahr alt den 1. Jan. 1800. Von jener meiner Frau der Scholaſter vor 4 Jahren, alt 72 Jahr, die Tante Stockhauſen von der Ahr in dieſem Jahr 73 Jahr alt. Die Mama Breuning iſt 76, der Onkel in Kerpen 85 Jahr alt. Letzterer freut ſich noch des Lebens und ſpricht oft von dir, – die Mama war mit der Tante wieder nach Köln gezogen, ſie wohnten im Hauſe ihrer Eltern, das ſie nach 66 Jahren wieder betraten, dann neu bauen ließen ꝛc. Ich ſelbſt habe im Auguſt meinen 60. Geburtstag in einer Geſellſchaft von einigen 60 Freunden und Bekannten gefeiert, in welcher ſich die Vornehmſten der Stadt befanden. — Seit 1807 wohne ich hier, habe nun ein ſchönes Haus und eine ſchöne Stelle. Meine Vorgeſetzten ſind mit mir zufrieden und der König gab mir Orden und Medaillen. Lore und ich ſind auch ziemlich geſund.

Jetzt habe ich dich auf einmal mit unſerer Lage ganz bekannt gemacht, willſt du es bleiben ſo antworte nur. — Von unſeren Bekannten iſt Hofrath Stup vor 3 Wochen geſtorben, Fiſchenich Staatsrath in Berlin, Ries und Simrock zwei alte gute Menſchen, der zweite jedoch weit kränklicher denn der erſte.

Vor zwei Jahren war ich einen Monat in Berlin, ich machte dort die Bekanntſchaft des Directors der Singakademie H. Zelter, ein höchſt genialer Mann und äußerſt offen, daher ihn die Leute für grob halten. In Caſſel führte mich Hub. Ries zu Spohr. Du ſiehſt, daß ich es immer noch mit den Künſtlern halte.

Warum haſt du deiner Mutter Ehre nicht gerächt, als man dich im Converſations-Lexikon und in Frankreich zu einem Kind der Liebe machte? Der Engländer, der dich vertheidigen wollte, gab, wie man in Bonn ſagt, dem Dreck eine Ohrfeige, und ließ deine Mutter 30 Jahre mit dir ſchwanger gehn, da der König von Preußen, dein angeblicher Vater, ſchon 1740 geſtorben ſey. – – Nur deine angebohrne Scheu etwas anders als Muſik von dir drucken zu laſſen, iſt wohl ſchuld an dieſer ſträflichen Indolenz.

Willſt du, ſo will ich die Welt hierüber des Richtigen belehren. Das iſt doch wenigſtens ein Punkt, auf den du antworten wirſt. – Wirſt du nie den Stephansthurm aus den Augen laſſen wollen? Hat Reiſen keinen Reiz für dich? Wirſt du den Rhein nie mehr ſehen wollen? – Von Frau Lore alles Herzliche, ſo wie von mir

Dein uralter Freund Wglr.

(Einlage der Frau Eleonore.)

Koblenz, den 29. Dec. 1825.

Schon lange lieber Beethoven! war es mein Wunſch daß Wegeler ihnen einmal wieder ſchreiben möge – nun da dieſer Wunſch erfüllt glaube ich noch ein paar Worte zuſetzen zu müſſen – nicht nur um mich etwas näher in ihr Gedächtniß zu bringen ſondern um die wichtige Frage zu wiederholen ob ſie gar kein Verlangen haben den Rhein und ihren Geburtsort wieder zu ſehen – Sie werden uns zu jeder Zeit und Stunde der willkommenſte Gaſt ſein – und Weg. und mir die gröſte Freude machen – unſer Lenchen dankt ihnen ſo manche frohe Stunde – hört ſo gern von ihnen erzählen – weiß alle kleinen Begebenheiten unſerer frohen Jugend in Bonn – von Zwiſt und Verſöhnung – – Wie glücklich würde dieſe ſein Sie zu ſehn! – Das Mädchen hat leider kein Muſik Talent, aber durch großen Fleiß und Ausdauer hattſie es doch ſo weit gebracht daß ſie ihre Sonaten Variationen u. d. g. ſpielen kann und da Muſik immer die gröſte Erholung für Weg. bleibt macht ſie ihm manche frohe Stunde dadurch. Julius hatt Muſik Talent, war aber bis jetzt nachläſſig – und erſt ſeit einem ½ Jahr lernt er mit Luſt und Freud Violoncelle – da er in Berlin einen guten Lehrer hatt, glaube ich beſtimmt, daß er noch etwas lernen wird – beide Kinder ſind groß und gleichen dem Vater – auch in der heitern fröhlichen Laune welche gottlob Weg. noch nicht ganz verlaſſen hatt – – Er hat ein großes Vergnügen die Themas ihrer Variationen zu ſpielen, die alten ſtehen oben an, doch übt er manchmal mit unglaublicher Geduld ein neues ein – Ihr Opferlied ſteht an der Spitze – nie kömpt er ins Wohnzimmer ohne ans Clavier zu gehn – ſchon daraus lieber Beethoven! können ſie ſehn, in welch immer dauerndem Andenken ſie bei uns leben – ſagen ſie uns doch einmal daß dies einigen Werth für ſie hatt, und daß auch wir nicht ganz von ihnen vergeſſen ſind – Wäre es nicht ſo ſchwer oft unſre liebſten Wünſche zu befriedigen, hätten wir wohl ſchon den Bruder in Wien beſucht, wobei gewiß das Vergnügen Sie zu ſehn berückſichtigt wurde – aber an eine ſolche Reiſe iſt nicht zu denken jetzt durchaus nicht da der Sohn in Berlin iſt – Weg. hat ihnen geſagt wie es uns geht – wir hätten Unrecht zu klagen – ſelbſt die ſchwerſte Zeit ging uns glücklicher vorbei wie 100 andern – das größte Glück iſt daß wir geſund ſind, und die Kinder gut und braf ſind – ja beide machten uns durchaus noch keinen Verdruß und ſind ſelbſt froh und guter Dinge – Lenchen hat nur einen großen Kummer erlebt – daß war als unſer armer Burſcheid ſtarb – ein Verluſt den wir alle nie vergeſſen werden. Leben Sie wohl lieber Beethoven und denken ſie unſer in redlicher Güte –

Eln. Wegeler.

Wegeler ſtarb am 7. Mai 1848. Sein Sohn Julius war gleichfalls Geheimer Medizinalrat in Koblenz, während die Enkel Geheimrat Julius Wegeler und Kommerzienrat Carl Wegeler ſich in ihrer Vaterſtadt dem kaufmänniſchen Berufe widmeten. Aber die Pietät gegen den großen Tondichter iſt im Hauſe Wegeler traditionell geblieben. Die wertvolle Sammlung von Briefen, die einſt den Veröffentlichungen des Großvaters mit zur Grundlage diente, die dann teilweiſe in fremde Hände geraten war und durch Auktionskäufe zurückgewonnen werden mußte, bildet noch heute das Heiligtum der Familie. Ihr geſellen ſich andere Andenken, die nicht minder liebevoll aufbewahrt werden: das böhmiſche Trinkglas, das der Meiſter ſeinem Freunde einſt ſchenkte, zwei Bildniſſe mit eigenhändiger Dedikation, die hier im Anhang veröffentlichten Notenblätter und das Autograph der Eleonoren gewidmeten Klavierſonate in C (Fragment), das einer beſonderen Publikation vorbehalten iſt. Im Beſitz des Fräulein Mathilde Wegeler befinden ſich die beiden Stammbuchblätter (Anhang II) und Beethovens Taufhäubchen.

* * *

Ferdinand Ries, der Mitverfaſſer der „Biographiſchen Notizen“ war der Sohn des ausgezeichneten Muſikers (Violiniſten) aus der Bonngaſſe. Ries kam gegen Ende 1801 im Alter von 17 Jahren nach Wien, um die beim Vater begonnenen muſikaliſchen Studien unter Beethovens Leitung fortzuſetzen. Der Meiſter nahm ihn freundſchaftlich auf und ſorgte für ihn in jeder Weiſe, eingedenk der Hilfe, die ihm einſt der alte Ries in Zeiten der Not, nach dem Tode der Mutter, gewährt hatte. Ferdinand durfte ſeinerſeits an Beethovens Arbeiten teilnehmen, Abſchriften anfertigen und mancherlei andere Dienſte leiſten. Er mußte ſich 1805 zur Konſkription ſtellen, kehrte aber 1808 nochmals nach Wien zurück. In der Zwiſchenzeit war er in Paris geweſen.

Der Briefwechſel mit Beethoven entſpann ſich namentlich von London aus, wohin ſich Ries nach weiteren Konzertreiſen

1813 begeben hatte, und wo er für die Aufführung und den Verlag Beethovenſcher Kompoſitionen mit Eifer tätig war. 1824 verließ er London, wohnte einige Zeit in Godesberg bei Bonn und nahm dann Frankfurt a. M. zu ſeinem bleibenden Wohnſitz. Hier iſt er 1838 geſtorben, ohne die Herausgabe der „Notizen" erlebt zu haben.

Die Briefe Beethovens an Ries, ſoweit ſie im Beſitz der Enkelin des letzteren, Frau Rautenſtrauch in Eitelsbach bei Trier, ſind, hat Hermann Deiters („Briefe Beethovens an Ferdinand Ries", Vierteljahrſchr. f. Muſ. Wiſſ. IV, 1) originalgetreu veröffentlicht. Die drei hier abgedruckten dürfen als eine entſprechende Vervollſtändigung ſeiner Sammlung gelten.

* * *

Beethoven war kein Briefſchreiber im gewöhnlichen Sinne. Wie den meiſten ſchaffenden Künſtlern, die nicht zugleich literariſche Intereſſen haben, war ihm die Nötigung zu ſchriftlichen Äußerungen läſtig, ja verhaßt. „Das verfluchte ſchreiben, daß ich mich darin nicht ändern kann", heißt es einmal in einem Briefe an Simrock; und ein anderes Mal: „ich ſchreibe lieber 10,000 Noten als einen Buchſtaben." Mußte er doch zur Feder greifen, ſo geſchah es meiſt unwirſch; man merkt die Ungeduld und die Gleichgültigkeit gegen alles Formale. Bezeichnend iſt die ſtändig wiederkehrende Unterſchrift „in Eil". Nur wenige briefliche Dokumente Beethovens ſind aus innerem Drang geſchrieben, und dieſe fallen faſt ausnahmslos in frühere Jahre. Höchſtens, wo er ſeinen Humor ſpielen laſſen kann, wird er zuweilen behaglich.

Etwas Unwirſches zeigt auch die Handſchrift. Auf Uneingeweihte wirkt ſie zunächſt faſt unäſthetiſch. Man muß ſich in dieſe ungefügen und doch ſo charaktervollen Zeichen hineinleſen, um etwas von der Größe des Mannes zu ſpüren. Dann freilich geben ſie viel zu denken. Das Unorthographiſche der Schreibweiſe iſt natürlich nicht vom heutigen Standpunkt zu beurteilen. Beethoven teilte dieſe Unkultur mit vielen Zeitgenoſſen, wenn er darin auch weiterging als die Mehrzahl der gebildeten Kreiſe, denen er angehörte. Auch darf nicht vergeſſen werden, daß er als geborener Rheinländer in ſeiner Jugend franzöſiſchem Einfluß nahegeſtanden. Das erklärt wohl die (allerdings nicht konſequente) Neigung für kleine Anfangsbuchſtaben. Daß ſeine Handſchrift zuweilen unlösbare Rätſel zu entziffern gibt, iſt bekannt. So wird auch die Frage, ob mancher Buchſtabe „groß“ oder „klein“ gedacht iſt, nicht mit Sicherheit zu entſcheiden ſein. Für völlig unleſerliche Worte iſt in unſerer Ausgabe ein (?) geſetzt. Etwas ganz Perſönliches hat die Interpunktion mit ihrer vieldeutigen Verwendung des Kommas und dem bei Beethoven ſo beliebten Trennungsſtrich.

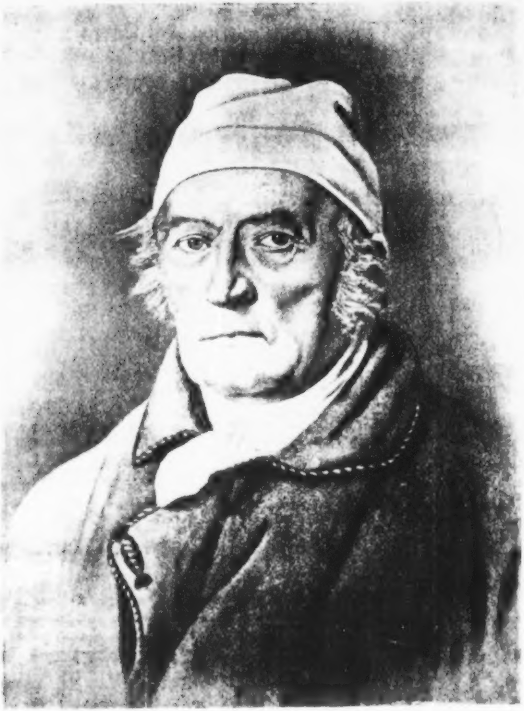
Sieht man aber von dem rein Äußerlichen der Dinge ab, ſo iſt, ganz ohne Rückſicht auf den Inhalt der Briefe ihre graphiſche und ſtiliſtiſche Eigenprägung von ergreifender Ausdrucksgewalt. In ihrer Art ſpiegelt auch ſie Charakter und Lebensſchickſale des Mannes, der dieſe Briefe geſchrieben.

In unſerer Zeit, wo das Studium der Handſchriften wiſſenſchaftliche Bedeutung erlangt hat, liefern die Briefe Beethovens dem Graphologen ein gewiß nicht unintereſſantes und ergiebiges Material.

Wie wichtig es iſt, ſelbſt in allen äußerlichen Dingen auf die Quellen zurückzugehen, dafür bietet die vorliegende Publikation ein Beiſpiel. An neuen Ergebniſſen bringt ſie nicht nur den Beweis, daß Beethovens Brüder ſchon 1794 in Wien geweſen ſind, ſondern auch das undatierte Brieffragment an Eleonore von Breuning hat in der Chronologie der Briefe nun wohl endgültig ſeine Stelle gefunden.

I.

Briefe an Nicolaus Simrock.



NICOLAUS SIMROCK.

GEB. 1750.

GEST. 12. JUNI 1832.

[illegible]

Beethovens Briefe an Nicolaus Simrock, ſoweit ſie erhalten ſind, beginnen mit dem Jahre 1794, alſo im zweiten Jahre ſeines Aufenthaltes in Wien. Dieſe Jahreszahl iſt zwar auf den Originalen nicht von Beethovens Hand vermerkt, aber ſie ergibt ſich aus dem Inhalt der erſten beiden Briefe.

1.

A
Monsieur Monsieur
Simrock, Musicien
de S. A. de Cologne
à Bonn.

Lieber Simrock

mein Bruder Sagte mir hier, daß ſie meine Variationen zu 4 Händen ſchon geſtochen hätten, oder doch ſtechen würden. Das anfragen deswegen bey mir, dünkt mich wäre doch wohl der Mühe werth geweſen; – wenn ich nun eben ſo handelte, und jetzt dieſelben V. dem Artaria verkaufte, da ſie Sie jetzt ſtechen. doch bleiben ſie unbeſorgt deswegen. das einzige, was ich mir ausbitte iſt, daß ſie jetzt den Stich damit aufgeben, und mir nur ſchreiben, ob ſie ſie ſchon wirklich angefangen haben, iſt das, ſo ſchicke ich ihnen von hier durch eine Gelegenheit an meinen Freund den Gr. Waldſtein das Manuscript davon, wonach ſie ſie denn ſtechen können, weil darin verſchiedenes verbeſſert iſt, und ich doch wenigſtens wünſche meine Sachen in ihrer möglichen Vollkom̄enheit erſcheinen zu ſehen. ſonſt war ich nicht willens jetzt Variationen herauszugeben, da ich erſt warten wollte, bis einige wichtigere Werke von mir in der welt wären, die nun bald herauskom̄en werden.

ich bitte ſie mir alſo deswegen ſobald als möglich zu ſchreiben.

wollten ſie vielleicht hier einen Verleger haben, ſo wollte ich das gern über mich nehmen, ihnen einen zu zeigen, den ich als einen wackeren Mann kenne.

übrigens hoffe ich wenigſtens zwei Dutzend Exemplare zu bekom̄en, und wünſche daß ſie richtiger geſtochen mögen werden, da in den anderen V. ein wichtiger Fehler iſt gemacht worden, indem man in der 6ten Variation, anſtatt Amoll anzuzeigen durch drej auflöſungszeichen, hat Adur hat ſtehen laſſen mit 3 Kreuzen.

und ein Exemplar ſchicken ſie mir, das war doch verflucht wenig – da mir Artaria für die anderen ein gutes Honorarium und 12 Exemplare gab.

ſchreiben ſie mir, ob ſie etwas anders von mir wollen, und was? –

leben ſie wohl und grüßen
ſie mir den Ries.

Wien den 18ten
Juni

ihr
dienſtwilliger
Freund L. v. Beethoven.

Der Eingang des Briefes muß zunächſt ſtutzig machen und es mindeſtens fraglich erſcheinen laſſen, ob die bisher aufgeſtellte Chronologie gewiſſer biographiſcher Daten unanfechtbar iſt. Die Worte „mein Bruder ſagte mir hier“ deuten zweifellos auf eine mündliche Unterredung. Bisher wurde (nach Thayer) angenommen, daß Beethovens Brüder nicht vor 1795 nach Wien gekommen ſeien. Der Brief muß aber aus dem Jahre 1794 ſtammen, wenn anders die darin erwähnten vierhändigen Variationen – es ſind die in C über ein Thema des Grafen Waldſtein – nicht ſpäter als in dieſem Jahre bei Simrock in Bonn erſchienen ſind, was wiederum nach ihrer Anzeige im Januar 1795 nicht anzunehmen iſt. Sind nun die Brüder, oder iſt wenigſtens der ältere Karl Kaſpar, um den es ſich hier wohl handelt, doch ſchon früher in Wien geweſen? Oder ſind die Variationen in C nicht in dem gleichen Jahre herausgekommen wie die gleichfalls bei Simrock erſchienenen A dur-Variationen (über das Thema „Es war einmalein alter Mann“ aus Dittersdorfs Oper „Das rote Käppchen“), über deren fehlerhaften Stich ſich der Komponiſt am Ende des Briefes ſo bitter beklagt?

Wichtiger als das erſcheint übrigens die aus dieſem Briefe hervorgehende Tatſache, daß die Herausgabe der Waldſtein-

Variationen ohne Wiſſen und gegen den Wunſch Beethovens vom Verleger in Angriff genommen worden iſt. Damit fällt Deiters' Argumentation, der „mit Rückſicht auf den zur Herausgabe gewählten Ort" die Variationen der Bonner Zeit zuſchreibt. Wie wir ſehen, hat Beethoven gar nicht „gewählt". Trotzdem müſſen wir die Variationen nun erſt recht in die Bonner Zeit verſetzen. Beethoven hatte das Manuſkript oder eine Abſchrift offenbar in Bonn zurückgelaſſen, und es ſcheint, daß ſie im Freundeskreis ſchon vor ſeiner Abreiſe bekannt geworden waren. Wie an anderen Jugendwerken hat Beethoven wohl auch an dieſem erſt in Wien die letzte Hand gelegt, und wir ſehen, wie wichtig es ihm iſt, daß die von ihm autoriſierte Faſſung in Druck geht. Es iſt bekannt, daß der junge Meiſter, im Gegenſatz zu den meiſten Komponiſten, es mit der Herausgabe ſeiner Arbeiten garnicht eilig hatte. Namentlich war es ihm, wie wir ſehen, nicht lieb, daß wieder ſo leichte Ware erſcheinen ſollte, jetzt, wo er bereits Beſſeres in ſeinem Pulte liegen hatte. Die größeren Werke, auf die er hinweiſt, waren natürlich die Klaviertrios op. 1 und die erſten Klavierſonaten; vielleicht auch das Streichtrio in Es op. 3 und das Quintett op. 4, von denen beiden Thayer überzeugend nachgewieſen, daß ſie bereits in Bonn mindeſtens entworfen ſein müſſen.

Der entſchiedene und ungenierte Ton, in dem der Briefſchreiber ſich Eigenmächtigkeiten verbittet, zeigt uns übrigens ſchon ganz den ſelbſtbewußten Beethoven der ſpäteren Zeit. Die Handſchrift dieſes und des folgenden Briefes iſt verhältnismäßig zierlich, kleiner, ſauberer und gleichmäßiger als die der ſpäteren Briefe.

„Freund" Waldſtein, durch den das druckfertige Manuſkript beſorgt werden ſollte, iſt Graf Ferdinand von Waldſtein, Deutſch-Ordens-Ritter, Liebling und beſtändiger Gefährte des Kurfürſten Maximilian Franz, der tatkräftige Förderer Beethovens, dem dieſer die große C dur-Sonate op. 53 gewidmet hat.

Franz Ries (1755 – 1846), dem der Gruß gilt, Beethovens Jugendfreund, war Kurfürſtlicher Konzertmeiſter und ſpäter Muſikdirektor in Bonn. Sein älteſter Sohn, Ferdinand (1784 – 1838), Beethovens Schüler und Vertrauter, wird uns in ſpäteren Briefen dieſer Sammlung begegnen.

2.

Wien
den 2ten
Auguſt.

Lieber Simrock!

ich verdiente ein bischen von ihnen ausgeputzt zu werden, weil ich ihnen ſo lange ihre V. zurückgehalten habe, aber ich lüge wahrlich nicht, wenn ich ihnen ſage, daß ich verhindert war, durch überhäufte Geſchäfte ſelbe ſo bald zu korrigiren. was daran fehlt, werden Sie ſelbſt finden; übrigens muß ich ihnen Glück wünſchen in Anſehung ihres Stichs, der ſchön, deutlich und lesbar iſt, wahrhaftig, wenn ſie ſo fortfahren, ſo werden ſie noch das Oberhaupt im ſtechen werden, verſteht ſich im Notenſtechen. –

ich verſprach ihnen im vorigen Briefe etwas von mir zu ſchicken, und ſie legten das als Cavalier Sprache aus, woher habe ich denn dieſes Prädicat verdient? – pfui, wer würde in unſeren demokratiſchen Zeiten noch ſo eine Sprache annehmen; um mich ihres gegebenen Prädicats verluſtig zu machen, ſollen ſie, ſo bald ich die große Revue an meinen Compositionen vorgenom̄en habe, was jetzt bald geſchiet, etwas haben, was ſie gewiß ſtechen werden. –

wegen einem Commissionaire habe ich mich auch umgeſehen, und einen recht braven tüchtigen Mann dazu gefunden. ſein Name iſt Traeg, ſie haben jetzt nichts zu thun, als an ihn oder mich zu ſchreiben, was für Bedingungen ſie eingehen wollen. er verlangt von ihnen das drittel rabate. der Teufel verſtehe ſich auf Eure Handelei. – hier iſt es ſehr heiß; die Wiener ſind bange, ſie werden bald kei gefrorenes mehr haben können, da der winter ſo wenig kalt war, ſo iſt das Eiß rar. hier hat man verſchiedene Leute von Bedeutung eingezogen, man ſagt, es hätte eine Revolution ausbrechen ſollen – aber ich glaube, ſolange der öſterreicher noch Braun's Bier und würſtel hat, revoltirt er nicht. es heißt, die Thore zu den vorſtädten ſollen nachts um 10 uhr geſperrt werden. die Soldaten haben ſcharf geladen. man darf nicht zu laut ſprechen hier, ſonſt giebt die Polizei einem quartier.

ſind ihre Töchter ſchon groß, erziehen ſie mir eine zur Braut, denn wenn ich ungeheiratet in Bonn bin, bleibe ich gewiß nicht lange da; – ſie müſſen doch auch jetzt in Angſt leben. was macht der gute Ries, ich will ihm nächſtens ſchreiben, er kann nicht anders als unvorteilhaft denken von mir, aber das verfluchte ſchreiben, daß ich mich darin nicht ändern kann. – haben ſie ſchon meine Partie aufgeführt. ſchreiben ſie mir zuweilen.

ihr Beethoven.

wenn ſie mir doch auch von den erſten Variationen einige Ex. ſchickten.

Dies iſt der einzige Brief, den Fritz Simrock zum Abdruck aus Händen gegeben hat. Er iſt auch dem Inhalt nach der amüſanteſte. Paul Lindau veröffentlichte ihn 1874 in ſeiner Wochenſchrift „Die Gegenwart“ (Nr. 48); Dr. Kaliſcher bringt ihn in der Sammlung „Beethovens ſämtliche Briefe“ (Berlin, Schuſter & Loeffler) im erſten Bande als Nr. 7. Der Vergleich mit dem Original ergibt kleine Abweichungen, die auf Leſefehler zurückzuführen ſind. Wieder fehlt die Jahreszahl 1794. Man hat ſich ſeit dem vorigen Briefe offenbar über die C dur-Variationen geeinigt; aber Beethoven zögert mit den Korrekturen. Wie er diesmal gefliſſentlich den Stich lobt, das verrät den bekannten Charakterzug, der ihn in der Heftigkeit Geſagtes ſtets wieder gutmachen läßt, wobei hier auch ſchon ſeine Freude an Wortſpielereien hervortritt. Die köſtliche Schilderung der damaligen Wiener Zuſtände zeigt ſeinen überlegenen Humor. Bei dem Scherze über Simrocks Töchter geht aus der Wendung „wenn ich ungeheiratet in Bonn bin“ hervor, daß Beethoven noch immer an eine Rückkehr in ſeine Heimat dachte, wie ſie ja urſprünglich nach vollendeten Studienjahren auch geplant war, und daß er ſelbſt um jene Zeit Wien noch nicht als ſeinen bleibenden Wohnſitz betrachtete. Nach einem ungeſchriebenen Vertrag war ihm ja die erſte Hofkapellmeiſterſtellung in ſeiner Vaterſtadt geſichert. Alle Pläne aber zerſchlugen ſich, als General Pichegru an der Spitze des Revolutionsheeres in Bonn einbrach und dem Kurfürſtentum ein jähes Ende bereitete.

Die „Partie“, nach deren Aufführung er ſich erkundigte, war das Oktett in Es für Blasinſtrumente, das er für die Tafelmuſik des Kurfürſten (je 2 Oboen, Klarinetten, Hörner und Fagotte) wahrſcheinlich 1792 kurz vor der Abreiſe komponiert und deshalb nicht mehr ſpielen gehört hatte. Die „erſten“ Variationen aus der Nachſchrift ſind natürlich wieder die in A über das Dittersdorfſche Thema aus „Die rote Kappe“.

Hier folgt in der Reihe der im Archiv der Simrockſchen Verlagshandlung aufbewahrten Dokumente ein Brief **Kaſpars von Beethovens.** Er darf wohl, da er ſich auf des Meiſters Schaffen bezieht, in unſerer Veröffentlichung (ſowie zwei ſpätere) gleichfalls nicht fehlen.

H. Simrock in Bonn

Wien am 25. Maÿ 803

Hochgeehrteſter Herr!

Weil Ihre Antwort auf meinen Brief im 7br. vorigen Jahres ſo ſpät hier angekom̄en iſt, ſo war ich bis jetzo nicht im Stande Sie mit 3 Sonaten noch mit etwas anderm zu verſehen.

Gegenwärtig können Sie eine unter folgenden Bedingungen erhalten, wenn z. B: ein Werk in London Leipzig Wien, und Bonn zugleich erſcheint, ſo können Sie ein Exemplar von einem Werk wie dasjenige iſt welches erſcheinen ſoll um 30 # haben, iſt eine Große Sonate mit Violin. Dann können Sie auch eine große Simphonie aleine um 400 fl. haben. Wenn Sie die Sonaten welche in Zürich erſchienen nachſtechen wollen, ſo ſchreiben Sie uns damit wir Ihnen ein Verzeichniß von einigen 80 fehler ſchicken welche darinnen ſind.

Jetz werden die meiſten Klaviermuſikalien und auch Inſtrumentalſtücke von meinem Bruder und unter Aufſicht durch einen geſchickten Komponiſten arangirt, ſo ſind ſchon mehrere Inſtrumentalſtücke ſehr brauchbar für das Klavier mit und ohne Begleitung fertig, und andere Stücke in Quartetten arangirt. eins ins ander können Sie um 14 # haben. Ich glaube der Antrag iſt ſehr vortheilhaft, Weil Sie mit geringem Aufwand große Sum̄en gewinnen könten.

haben Sie die Güte mir hierüber bald Antwort zu ſchreiben.

Adreſſe ihr ergebenſter
A ~ Beethoven K. v. Beethoven.
in Wien
abzugeben im Theater an der Wien im
2ten Stock.

Karl Kaſpar, Beethovens jüngerer Bruder – der jüngſte, Johann, war Apotheker – lebte als Kaſſenbeamter in Wien. Er ſtarb 1815 und hinterließ einen Sohn Karl, der durch die Sorgen, die ſeine Vormundſchaft dem Meiſter auflud, als „Neffe Beethovens“ zu ſo trauriger Berühmtheit gelangen ſollte. Kaſpar war muſikaliſch, wenn auch nicht hervorragend, begabt, erteilte Muſikunterricht und ſtand viele Jahre hindurch ſeinem Bruder in der Korreſpondenz und im geſchäftlichen Verkehr mit den Verlegern zur Seite. Man hat ihn des Eigennutzes und der Falſchheit beſchuldigt; mit welchem Recht, bleibe dahingeſtellt. Höchſt wahrſcheinlich iſt er es geweſen, der die zum Teil recht unbedeutenden acht Lieder des op. 52 gegen den Willen ſeines Bruders in Druck gegeben hat. Der vorſtehende Brief zeigt ihn uns in den Funktionen eines ziemlich ſelbſtändig ſchaltenden Sekretärs. Namentlich auch um die Arrangements der Werke ſeines Bruders ſcheint er ſich viel gekümmert zu haben.

Die angebotene Sonate könnte die Kreutzerſonate oder die Violinſonate op. 30 Nr. 3, die Symphonie die zweite in D ſein. Die „in Zürich erſchienenen“ Sonaten waren op. 30, 1 und 2 (bei Georg Nägeli). Ihre Korrekturbogen wieſen bei ihrem Eintreffen ſo viele Fehler auf, daß Beethoven wütete und dem anweſenden Ries auftrug, ſie ſofort an Simrock zu ſchicken, der ſie mit dem Zuſatz „Edition très correcte" nachſtechen ſollte. Daher Kaſpars Anfrage. Ähnliche briefliche Anerbietungen hat Kaſpar, mit oder ohne Wiſſen des Bruders, wiederholt auch andern Verlegern gemacht. Für die damaligen Verlagsverhältniſſe und die Auffaſſung vom geiſtigen Eigentum iſt übrigens dieſe Aufforderung zum Nachſtechen überaus bezeichnend.

3.

Wien
am 4ten October 1804

Lieber beſter Herr Simrock, immer habe ich ſchon die ihnen von mir gegebene Sonate mit ſehnſucht erwartet – aber vergeblich – ſchreiben ſie mir doch gefälligs was es dann für einen Anſtand mit derſelben hat – ob ſie ſolche bloß um den Motten zur ſpeiſe zu geben von mir gewonnen? – oder wollen Sie ſich ein beſonderes Kaiſerliches privilegium darüber ertheilen laſſen? – nun das dächte ich hätte wohl lange geſchehen können. – Wo ſteckt dieſer langſame teufel – der die Sonate heraus treiben ſoll – ſie ſind ſonſt der geſchwinde teufel, ſind dafür bekannt, daß ſie, wie Fauſt ehemals mit dem ſchwarzen im Bunde ſtehen und ſind dafür eben ſo geliebt von ihren Kameraden; noch einmal – wo ſteckt ihr teufel – oder was iſt es für ein Teufel – der mir auf der Sonate ſitzt, und mit dem ſie ſich nicht verſtehen? – eilen ſie alſo und geben ſie mir nachricht, wann ich die S. ans Tageslicht gebracht ſehen werde – indem ſie mir dann die Zeit beſtim̄en werden, werde ich ihnen ſogleich alsdann ein Blättchen an Kreutzer ſchicken, welches ſie ihm bey überſendung eines Exemplares (da ſie ja ohnehin ihre Exemplare nach Paris ſchicken, oder ſelbe gar da geſtochen werden) ſo gütig ſeyn werden, beizulegen – dieſer Kreutzer iſt ein guter lieber Menſch, der mir bey ſeinem hieſigen aufenthalte ſehr viel Vergnügen gemacht, ſeine anſpruchsloſigkeit und Natürlichkeit iſt mir lieber als alles Extérieur oder intérieur der Meiſten Virtuoſen – da die Sonate für einen tüchtigen Geiger geſchrieben iſt, um ſo paſſender iſt die Dedication an ihn. – Ohneachtet wir zuſammen korreſpondieren (d. h. alle Jahr einen Brief von mir) ſo – hoffe ich wird er noch nichts davon wiſſen – Ich höre immer, daß ſie ihr Glück machen und mehr befeſtigen, das freut mich von Herzen, grüßen ſie alle von ihrer Familie, und alle anderen, denen ſie glauben daß ein Gruß von mir angenehm iſt – bitte um baldige antwort

ihr

Beethoven.

Nr. 3 iſt in der Sammlung nur abſchriftlich vorhanden. Unter der Kopie Fritz Simrocks (deren Wiedergabe hier nach ſorgfältiger Vergleichung mit dem Original erfolgt) ſteht die Bemerkung:

„Das Original dieſes Briefes habe ich Weihnachten 1872 an Profeſſor Joſeph Joachim geſchenkt.
F. Simrock.“

Joachim hat dann den Brief dem Beethovenhaus in Bonn überwieſen, unter deſſen ausgeſtellten Schätzen er ſich heute befindet. Veröffentlicht hat ihn zuerſt G. Nottebohm in der Nr. 51 der Allgemeinen Muſikaliſchen Zeitung vom 17. Dezember 1873. In der kritiſchen Geſamtausgabe von Kaliſcher trägt er die Nummer 91. Hier iſt er der Vollſtändigkeit halber aufgenommen.

Die Kompoſition, von der in dem Briefe die Rede, iſt die ſogenannte Kreutzer-Sonate op. 47. Sie kam erſt im Jahre 1805 bei Simrock heraus. Ihr Wert muß in Bonn nicht ſofort erkannt worden ſein, ſonſt wäre die lange Verzögerung unbegreiflich, die diesmal nicht der Komponiſt verſchuldete, und die, wie wir ſehen, Beethovens Humor erweckte. Bekanntlich ſollte das Werk urſprünglich dem Mulatten Bridgetower gewidmet werden, der in Wien Aufſehen als Violinvirtuoſe erregt und 1803 die Sonate zuerſt öffentlich mit Beethoven geſpielt hatte. Intereſſant iſt die Dedikation an Kreutzer, den „guten lieben Menſchen“ und Beethovens biſſige Bemerkung über das „extérieur und intérieur“ der Virtuoſen.

Rodolphe Kreutzer (1766 – 1831) war in Paris Mitglied der Königlichen Kapelle, erſt Soloviolinìſt, dann Kapellmeiſter der Großen Oper, Kammervirtuos bei Napoleon I. und Profeſſor an dem 1795 gegründeten Conſervatoire. Als Virtuoſe und Lehrer von großer Bedeutung, war er auch als Komponiſt außerordentlich fruchtbar. Mehr als ſeine zahlreichen Opern ſicherten ihm ſeine Werke und techniſchen Studien für die Violine bleibenden Ruhm. Die ihm durch Beethoven erwieſene Ehrung hat er übrigens nicht zu würdigen gewußt; nie hat er das ihm gewidmete Werk auf das Programm ſeiner Konzerte geſetzt.

Über den Empfang der Sonate op. 47 quittiert Kaſpar van Beethoven, wieder als Geſchäftsführer ſeines Bruders, in folgendem undatierten Briefe (nach Simrockſcher Einzeichnung aus dem Jahre 1805):

Hochgeehrter H.

Mein Bruder hat die Sonate erhalten, das äußere ſowohl, als die Richtigkeit derſelben hat ihn recht gefreut.

Von jedem unſrer Verleger bekom̄en wir 6 Exemplare, haben Sie die Güte noch 5 hier im Ind. Comt.*) anweiſen zu laſſen. Wann Sie ferner etwas brauchen, belieben Sie es nur einige Zeit vorher zu beſtellen.

ihr unterthänig

K. v. Beethoven.

4.

Wien den 26. April 1807.

Ich bin geſonnen nachſtehende ſechs neue Werke an eine Verlags Handlung in Frankreich, an eine in England, und an eine in Wien zugleich, jedoch unter der Bedingung zu verkaufen, daß ſie erſt nach einem beſtim̄ten Tage erſcheinen dürfen. Auf dieſe Art glaube ich meinen Vortheil in Rückſicht der ſchnellen Bekanntmachung meiner Werke, und dann in Rückſicht des Preiſes ſowohl meinen als den Vortheil der verſchiedenen Verlags Handlungen zu vereinigen,

die Werke ſind:

1) eine Symphonie
2) eine Ouverture Componiert zum Trauerſpiel Corolian von Herrn Collin
3) ein Violin Concert.
4) 3 Quatuors
5) 1 Conzert für's Klavier
6) das Violin Conzert arrangé für's Klavier avec des notes additionelles.

---

*) Industrie Comptoir.

Ich trage Ihnen an, dieſe Werke in Paris herauszugeben, und mache Ihnen, um durch ſchriftliches Handeln die Sache nicht in die Länge zu ziehen, gleich den ſehr billigen Preiß von 1200 Gulden Augsburger Current; welche Sum̄e Sie mir bey Ihren hieſigen Corespondenten oder Wechſler in guten Augsburger Wechſeln gegen Empfang der ſechs Werke auszahlen laßen würden.

Ihr Korrespondent hätte alsdann auch für die Verſendung zu ſorgen. Da ich nicht zweifle, daß Ihnen dieſer Antrag anſteht; ſo erſuche ich Sie, mir bald zu antworten, damit dieſe Werke, welche alle bereit liegen, dann unverzüglich Ihrem hieſigen Korrespondenten können übergeben werden. – Was den Tag der Herausgabe betrift, ſo glaube ich für die 3 Werke der erſten Colone den 1. 7br., und für die der zweiten Colonn den 1. 8br. d. J. beſtim̄en zu können.

Ludwig van Beethoven.

Der Brief iſt diktiert, aber von Beethoven eigenhändig unterzeichnet. Die hier erwähnte Symphonie muß die vierte in B dur ſein, da die C moll-Symphonie erſt im Sommer 1807 vollendet wurde, die Eroica aber ſchon im Oktober 1806 veröffentlicht war. Die 3 Quatuors (op. 59, dem Grafen Raſoumowsky gewidmet) erſchienen im Januar 1808; unter dem gleichen Datum iſt die Coriolan-Ouverture und am 10. Auguſt d. J. das Arrangement des Violinkonzertes angezeigt. Das „Konzert für's Klavier" war das vierte in G, mit deſſen Kompoſition Beethoven nach dem Ausweis der Skizzenbücher zur ſelben Zeit, als er an der C moll-Symphonie arbeitete, beſchäftigt war. Keine dieſer Kompoſitionen iſt übrigens bei Simrock erſchienen; die Verhandlungen mit den Verlegern am Ort, vor allem dem Wiener Bureau des arts et d'industrie wickelten ſich eben ſchneller und glatter ab.

Der nächſten ſchriftlichen Äußerung Beethovens (aus dem Jahre 1809) müſſen wir den Brief ſeines Schülers Ferdinand Ries vorausſchicken, der darauf Bezug nimmt und ſich gleichfalls im Beſitz der Firma N. Simrock befindet. Ries ſchreibt:

Wien 6ten May 1809

Lieber Herr Simrock

Endlich nachdem ich zum 9ten mal bei Beethoven war, erhielt ich beyliegendes Brieſchen. Was ich daraus machen ſoll, weiß ich nicht, ich erwarte alſo ihre Antwort. Wegen Klavieren kann ich Ihnen dieſen Augenblick keine ſchicken, mir ſcheint, auch ſind dieſe theuerer geworden, da der Cours ſo raſend fällt. hätte ich nur Baares Geld in Händen, ſo könnte ich gewiß einen ſehr vortheilhaften Handel für Ihnen ſchließen, denn die Inſtrumenten die ich vieleicht jetzt hier vor 18 Louisd'ors in Gold bezahlen müßte, könnten Sie ſicher für 45–50 verkaufen. Dieſe wovon die meiſten in Leipzig ſind, gefallen mir garnicht, ich hatte Gelegenheit den Meiſter kennen zu lernen, Sie haben gar keine dauerhaftigkeit. Sie werden wohl die Werke von mir in Leipzig verlegt, mitgebracht haben, und die jetzige fürchterliche Muſikaliſche Zeit beſſer und ruhiger zubringen, als ich. Hoffnung bleibt das ewige Loſungswort des Menſchen, alſo auch das meinige. Ihre ganze liebenswürdige Familie, der Sie mich beſtens empfehlen wollen, hoffe ich, iſt noch ganz wohl, und vermehrt ſich an Enkelchen. Ich lebe vor der Hand noch gut und ruhig, und hoffe noch eine Zeitlang hierzubleiben. Alle Freunde grüße ich herzlich, und bleibe ewig

Ihr
ergebenſter Freund
Ferdinand

Meinem guten Vater bitte ich meinen Brief gleich mitzutheilen, ich küſſe Ihn herzlich, und werde ſchon bald wieder ſchreiben. in Eil.

Um 1809 war Ferdinand Ries zwar nicht mehr Beethovens Schüler, aber, wie der Brief zeigt, noch immer eine Art Famulus. Auffallend iſt, wie er im Briefſtil ein wenig Beethovens Art nach Orthographie und Ausdrucksweiſe („alſo auch die meine“) annimmt. Gewiß nicht unbewußt. Beklagte ſich doch der Meiſter, daß der allzu ergebene Schüler ihn gelegentlich auch muſikaliſch kopiere. – Beethoven litt offenbar wieder einmal an ſeiner des öfteren eingeſtandenen Schreibfaulheit. Ries übernimmt die Vermittelung und benutzt die Gelegenheit, mit Simrock, der neben ſeinen Verlagsobjekten damals noch mit Klavieren handelte, geſchäftliche Dinge zu beſprechen. Die Unruhe und Ungunſt der Zeiten ſchimmert deutlich durch; der Krieg hatte ſich ja vom Rhein in das Innere von Deutſchland und Öſterreich verzogen.

Am Rand des Briefes iſt folgender Zettel von Beethovens Hand als Einlage mit Siegellack befeſtigt:

5.

Wien am 5ten May
1809

Mein lieber geehrter Freund! unſere jetzige Lage entſchuldigt mein abgeriſſenes Stück papier – weiſen ſie mir die Sum̄e von 100 Gulden in Convenzions-Münz nur hier ſo an, daß, wenn ich die Meſſe an demſelbigen ort abgegeben habe, ich ſogleich dieſe oben benannte Sum̄e empfangen muß – leben ſie wohl und erinnern ſie ſich gern

ihres Freundes

Beethoven.

Fünf Tage ſpäter, am 10. Mai 1809, begann die Beſchießung Wiens durch die Franzoſen; am 4. Mai hatte die kaiſerliche Familie und mit ihr Beethovens Schüler und Protektor die Hauptſtadt verlaſſen. Auf dieſen Abſchied bezieht ſich bekanntlich die Es dur-Sonate op. 81 a, deren erſter vom 4. Mai datierter Satz dem „verehrten Erzherzog Rudolph" ſein Lebewohl zuruft. Beethoven geriet, obwohl er am 1. März mit ſeinen hohen Gönnern jenen Vertrag, der ihm eine lebenslängliche Penſion ſicherte, abgeſchloſſen hatte, im Frühjahr 1809 infolge der Kriegswirren in ziemlich bedrängte Verhältniſſe. Der Hinweis auf die „jetzige Lage", die das abgeriſſene Stück Papier entſchuldigen ſoll, iſt natürlich einer ſeiner beliebten Scherze. Immerhin wird ihm ein baldiger Verkauf der Meſſe erwünſcht geweſen ſein. Dieſe erſte (C dur)-Meſſe war 1807 beendet worden, erſchien aber erſt im Oktober 1812 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig.

6.

an Seiner Wohlgebohrn
Hr: Simrock
in
Bonn
(am Niederrhein
bey Kölln.)

In kurzer Zeit, mein liebes Simröckchen, werde ich ihnen alles einſchicken, was Sie verlangt, auch ihnen die Herausgabe anzeigen können – das opus iſt 101 werk – ihren Brief vom 23ten oktober erhielt ich garnicht, das iſt mit eine von den vorzüglichen Einrichtungen, die wir der Zeit verdanken, es geſchah mir, daß von einem fremden orte 4 oder 5 Briefe an mich geſendet worden, wovon man mir von dort aus zur überzeugenden gewißheit, daß Sie abgeſchickt wurden, die recepiſſe nachſchickte, allein ich erhielt – keinen davon – ſeit 15ten oktober war ich ſehr krank an einem Enzündungs=Katharren, an deſſen Folgen ich noch leide, u. wahrſcheinlich bis zum gänzlichen Frühjahr oder Som̄er erſt geheilt ſeyn werde – ſobald ſie können, Schreiben ſie mir doch ihre Meinung wegen der Herausgabe meiner Säm̄tlichen Werke mit der Klavier=Muſik angefangen, es wäre ein in mancher Hinſicht erkleckliches (?) Unternehmen, da ſo viele Fehlervolle Ausgaben meiner Werke in der Welt herum ſpazieren –

alles ſchöne u. gute ihren Eltern u. beſonders ihrem Vater, er wird ſich wohl noch erinnern, wie ich ihm manches Tones wegen von (?) dem Horn gefragt, u. wohl einſehen, daß der damalige Schüler ſeinem Meiſter etwas aufzuknacken gibt. – leben ſie wohl mein liebes Sim̄röckchen u. beim verlegen werden ſie nie verlegen.

Wien — in Eil
am 15.*) Februar — ihr
1817 — Freund
L. v. Beethoven

---

*) Urſprünglich: 13ten, dann verbeſſert.

Das „Simröckchen“ iſt Peter Joſef, der ſchon 1816 die Verlagszeſſion der beiden Celloſonaten für ſeinen Vater Nicolaus unterzeichnet hatte. Thayer (IV, S. 77) meint, ſie ſeien „wie es ſcheint Januar 1817“ herausgegeben. Obiger Brief zeigt, daß dies Mitte Februar noch nicht der Fall war. Jedenfalls aber publizierte ſie Simrock als Erſter noch im Laufe des Jahres. Beethovens Erkrankung, von der in dem Briefe die Rede, und ſeine gedrückte Stimmung waren wohl die Urſache der Verzögerung. Mittlerweile hatte ſich die große A dur-Klavierſonate dazwiſchengeſchoben, und die Celloſtücke erhielten tatſächlich die Opuszahl 102. – Über die mangelhafte Beförderung der Briefe und die Unſicherheit der poſtalen Verhältniſſe hatte der Meiſter des öftern Grund ſich zu ärgern. – Intereſſant iſt die Erinnerung an die Jugendzeit, wo er als Kollege Simrocks im Kurfürſtlichen Orcheſter ſicherlich häufig Gelegenheit hatte, von den Kenntniſſen des tüchtigen Horniſten zu profitieren. Nun freut er ſich ſeiner ſouveränen Behandlung des Inſtrumentes, zu der ihm in Wien nicht zum wenigſten der Virtuoſe Stich (Punto) verholfen hatte. Der Plan, ſeine geſammelten Werke herauszugeben, taucht hier in der Korreſpondenz mit Simrock zum erſten Male auf.

Der für die Zeit, in der er geſchrieben, ausnehmend gut gelaunte Brief ſchließt mit einem echt Beethovenſchen Wortſpiel.

7.

Wien
am 10ten Februar
1820.

Lieber Simrock!

Sehr beſchäftigt kann ich jetzt erſt ihr letztes Schreiben an mich beantworten, ich erhielt nichts von ihnen, was einen Plan der Herausgabe meiner Säm̄tlichen Werke angedeutet hätte, ich bitte darum baldigſt, indem mir manches darüber ſchon mitgeteilt worden, welches mir aber eben nicht für die Dauer ausführbar ſcheint, gewiß würde dieſes Unternehmen bey ihnen am beſten ausgeführt werden können – Sie wünſchen Werke von mir, ich zeige ihnen daher an, was ich ihnen wohl geben könnte, ſo wie auch zugleich das Honorar, Sie wiſſen ohnehin, daß ich von ihnen nicht mehr als von andern nehme. – z. B. 25 Schottiſche lieder mit engliſchen Texte u. mit Begleitung des Piano Violin u. Violonſchell (beyde ad libitum) unter dieſen Liedern oder Geſängen iſt ein Duett u. 4 davon mit chören, Sie könnten vielleicht Sie in beyden Sprachen Engliſch u. Deutſch herausgeben – Sie ſind übrigens leicht, im̄er mit Ritornellen am anfang u. am Ende auch inzwiſchen zuweilen verſehen, u. können für kleine häußl. Zirkel dienen – das Honorar 60 Dukaten in Gold – 8 Themata mit Variationen für Klavier u. eine Flöte ad libitum, worunter 6 Themata Schottiſche lieder u. ein ruſiſches zum Grunde haben, die 2 andern Them. ſind Tyroler geſänge – (ebenfalls leicht) Honorar 70 Dukaten in Gold.

Große Veränderungen über einen bekannten Deutſchen – welche ich ihnen unterdeß nicht zuſagen kann noch vor der Hand, u. wovon ich ihnen, wenn ſie ſolche wünſchen, das Honorar alsdann anzeigen werde. –

Was die Meſſe betrift, welche nun bald aufgeführt wird, ſo iſt das Honorar 125 Louisdor – Sie iſt ein großes Werk. – ich muß ſie aber bitten, mir längſtens in einigen Wochen die Antwort zu geben, denn ſonſt verliehre ich, indem ich aufgehalten bin andern dieſe Werke zu geben, wenn es mit dem plan der Herausgabe meiner Säm̄tl. Werke bey ihnen in Richtigkeit wäre, ſo würde ich ihnen um ſo lieber ſowohl dieſe Werke als andere gern überlaſſen, indem Sie alsdann am beſten in ihren Händen wären – Was Ka(rl)*) betrift, ſo konnte ich ihn nicht einmal nach Landsh(ut?)*) zu dem berühmten u. würdigen Profeſſor Sailer b(ringen)*) was glauben ſie, wie man ſchreyen würde über Bonn, man würde gleich aus dieſer Bonna eine Mala machen – in dieſem Stücke haben die chineſen u. Japaneſen noch einen Vorzug vor unſerer Kultur, wenn ſie niemanden außer Landes laſſen, da wenigſtens eine andere Religion, andere Sprache andere Sitten für Sie anſtößig gefunden werden können, was ſoll man aber Sagen, wenn man ſo zu ſagen aus einer Provinz in die andere nicht darf, wo Religion etc alles eben ſo höchſtens vielleicht beſſer iſt?!!! – Mein gnädigſter Herr Erzbiſchof u. Kardinal hat noch nicht Geld genug, ſeinem erſten Kapellmeiſter gehörig das Seinige zukom̄en zu laſſen, dies dürfte noch eine weile währen – daher muß man ſich den Zehrpfennig wo anders hernehmen, in dieſer Rückſicht, da ich, wie öfter, mein

---

*) Durch das Siegel verletzt.

PflugFeld Brach habe liegen laſſen, erſuche ich ſie nochmals mir die Antwort auf Alles Presto Prestissimo zu ſenden, damit ich damit was Rechtens verfahre – Es braucht keiner andern Adreſſe als den Namen ihres Freundes
auf dieſe Weiſe erhalte ich alle Briefe.

Beethoven

An Seine Wohlgebohren
Herrn P. J. Simrock
Kunſt u. Muſikalien Händler
in
Bonn
(am Rhein)

Nr. 7 gehört der Sammlung nicht im Original, aber in einer intereſſanten Abſchrift an. Am Ende ſteht folgender Vermerk:

Vorſtehendes iſt die Kopie eines Briefes von Beethoven, den ich im Juni dieſes Jahres an Brahms ſchenkte, der denſelben eigenhändig kopierte.

Berlin 25/8. 76.
F. Simrock

Hier haben wir alſo ein Dokument von doppeltem Werte! Das Original befindet ſich jetzt im Beſitz der Brahmsſchen Erben; ein Einblick iſt uns durch die Freundlichkeit des Herrn Dr. Reitzes geſtattet worden, ſo daß auch hier eine genaue Kopie des Originals geboten werden konnte.

Der Brief knüpft an einen Plan an, den Beethoven, wie wir ſahen, bereits 1817 gefaßt hatte, und der ihn fortab noch des öftern beſchäftigte. In der Herausgabe ſeiner ſämtlichen bis dahin erſchienenen Werke, nach Gattungsgruppen geordnet, hoffte er bei dem einen oder andern ſeiner Verleger etwas Überſichtliches und vor allem Korrektes zuſtande zu bringen, wohl auch aus mancher früheren, kaum angemeſſen honorierten Arbeit noch einen nachträglichen Gewinn zu ziehen. Es war ihm, wie es ſcheint, beſonders daran gelegen, daß ſein alter Freund Simrock dieſes Unternehmen ins Werk ſetzte. Der Plan iſt jedoch nie zur Ausführung gekommen.

Nun tauchen in der Korreſpondenz mit Simrock die ſchottiſchen, iriſchen und walliſiſchen Geſänge auf, die Beethoven für den Verleger Thomſon in Edinburgh (ſeit 1809) bearbeitete. Sie hatten gerade um jene Zeit des Meiſters Intereſſe für Volkslieder, auch für öſterreichiſche, ruſſiſche u. a., erweckt oder neu belebt (vgl. den hier als Nr. 10 abgedruckten Brief vom 18. März 1820).

Die Variationen, die Beethoven über ſolche Lieder als Themata ſchrieb und zum Teil Simrock, zum andern Teil Artaria anbot, ſind die Variationen op. 107, die auch in Bonn im Juni 1820 herauskamen. Statt der hier erwähnten 8 ſind es aber deren 10 geworden. Die Bemerkung über die „großen Veränderungen über einen bekannten Deutſchen" iſt nicht unwichtig für die Chronologie der Diabelli-Variationen op. 120. Demnach wäre Beethoven alſo ſchon 1820, wenigſtens in Gedanken, mit ihnen beſchäftigt geweſen. Nottebohm muß dieſer Brief vorgelegen haben, denn er zitiert die Stelle, die Thayer und Deiters übernommen haben, und erwähnt in einer handſchriftlichen Bemerkung die Variationen op. 107. Riemann, im vierten Bande der von ihm bearbeiteten Hinterlaſſenſchaft der Beethovenbiographen Thayer-Deiters, nimmt nun wohl mit Recht an, daß doch mit den in unſerm Brief genannten „Veränderungen" die über den Diabelliſchen Walzer gemeint ſind.

Beethoven kommt dann auf die große Meſſe zu ſprechen, die er, wie andern Verlegern, auch Simrock antrug, bevor er den Plan einer Subſkription ins Auge faßte.

Intereſſant iſt auch, was der Brief an Perſönlichem enthält. Wenn Beethoven klagt, daß er ſeinen Neffen Karl, für deſſen

Erziehung er beſtändig neue Pläne hegte, nicht nach Landshut oder gar nach Bonn bringen dürfe (wobei er das Wortſpiel Bonna-Mala nicht unterdrücken kann!), und die Chineſen und Japaneſen um ihre Kultur beneidet, ſo wirft das wieder ein grelles Licht auf die Zeitverhältniſſe und man begreift, wie die ſtickige Luft des engherzigen öſterreichiſchen Bürokratismus ihn in ſeinen vom Rheinland mitgebrachten demokratiſchen Neigungen nur mehr und mehr beſtärken konnte. – Auch die Anſpielung auf den in Geldnot befindlichen Erzherzog Rudolph, der ſeinen „erſten Kapellmeiſter" im Stich laſſen muß, iſt in ihrer Miſchung von Ehrfurcht und Ironie charakteriſtiſch.

8.

Wien am 9ten
März 1820

An Seine
Wohlgebohrn
Hrn. Simrock.

Sehr Beſter!

Sie ſchickten mir durch jemanden einen Brief, worin ſie mir verſprachen, mir auskunft über einen plan, die Herausgabe meiner Sämtlichen Werke betreffend, zu geben, u. zugleich mich baten, ihnen einige neue Werke von mir zu überlaſſen, ich habe ihnen ohnlängſt deswegen geſchrieben, da aber unſere Briefpoſten eben nicht als die zuverläſſigſten bekannt ſind, oder gar die revoluzionären Umtriebe bey ihnen auch hier bei den Briefen unnötig Umtriebe veranlaſſen könnten, ſo ergreife ich dieſe günſtige gelegenheit ihnen kürzl. den Inhalt meines abgeſchickten Briefes bekannt zu machen – zuerſt bitte ich ſie mir, ihren plan meine

Sämtl. werke herauszugeben, bekannt zu machen – von Muſik-Werken trage ich ihnen folgende an: 8 kleine Werke mit Variationen auf Schottiſche tyroliſche u. ruſſiſche Themata‡ an. für ein Honorar für 70 Dukat. in gold. 25 Schottiſche Lieder mit Eingangs und Enderitornellen mit Begleitung des Klaviers u. einer Violine und Violonſchell ad libitum für ein Honorar von 50 Dukat. in gold. mehrere unter dieſen Liedern ſind mit chören u. auch einige Duetten darunter. eine große Maſſe für ein Honorar 125 louisdor – ich bitte Sie aber nun mir So ſchnell als möglich auf alle dieſe punkte zu antworten, weil ich ſonſt dieſe Werke andern geben werde – die antwort ſchicken Sie mir nach Frankfurt unter der Adreſſe welche man ihnen von da aus mitteilen wird.

in Eil
ihr Freund
Beethoven.

---

‡ für Klavier und eine Flöte ad libitum.

Der Brief beſtätigt noch einmal den Inhalt der am 10. Februar geſchriebenen. Beethoven iſt ſonſt nicht ſo dringlich in ſeiner Korreſpondenz, nicht ſo um ihre ordnungsmäßige Erledigung beſorgt. Aber wir wiſſen ja, aus welchem Grunde er die kleine Münze ſeines Genies gegen möglichſt große der realen Welt einzutauſchen wünſchte. Es war noch immer die Zeit, von der er nicht lange vorher an den Violoncelliſten Vincenz Hauſchka, den Leiter der erſten Geſellſchaftskonzerte der „Muſikfreunde" aus Mödling geſchrieben hatte: „was mich angeht, ſo wandle ich hier mit einem Stück notenpapier in

Bergen Klüften und Thälern umher, u. ſchmiere manches um des Brodts und Geldes willen" (vgl. Thayer IV, 99 ff.). Über die hier erwähnten Bearbeitungen ruſſiſcher und tyroler Themen iſt nichts bekannt, da ſie Beethoven nicht edierte.

Wie unabläſſig ihn der Plan der Geſamtausgabe ſeiner Werke beſchäftigte, geht auch aus dem folgenden Briefe hervor, der zwar keine Jahreszahl trägt, aber, wie der Inhalt zeigt, einige Tage ſpäter geſchrieben, alſo auch in das Jahr 1820 zu ſetzen iſt.

9.

Wien
am 14ten März.

Lieber Herr Simrock.

Ich erhielt geſtern ihr ſchreiben u. beantworte es heute – die 8 Themata mit Variationen wie auch die Schottiſchen Lieder können ihr Eigentum ſeyn für Deutſchland Italien Frankreich Holland kurz für den ganzen Kontinent – Schottland u. England iſt davon ausgenom̄en; Es hat aber folgende Bewandtniß damit – ich habe bey dem Engliſchen Verleger mir das Recht, alles was ſelber von mir erhält, ausbedungen, auch auf dem Kontinent herauszugeben u. zwar zu meinem Vortheil Sobald nun der Engliſche oder vielmehr Schottiſche Verleger d. g. Werke von mir erhält, ſo zeigt er mir die Zeit an, wann er ſelbe herausgiebt, hienach richte ich mich nun auf dem Kontinent auch ein, und beſtim̄e alsdann die Zeit dem übernehmenden Verleger, So daß ſelber zugleich mit ſeinem Eigenthum an's Tagslicht zu ſelber Zeit treten kann# – auf dieſe Weiſe haben Artaria

---

mit dem Schottiſchen Verleger

auch Steiner von mir d. g.*) ſchon geſtochen, Es iſt offenbar, daß hiebey keiner verliehrt, ja mit Steiner habe ich ſchon den Fall erlebt, daß er d. g. Schottiſche Lieder ſchon vor 3 jahren von mir genom̄en, u. durch Zufall, indem der überſetzer im̄er gezögert, bisher noch nicht herausgegeben hat, Es iſt ihm auch gar nicht Bange deswegen♯, Er brauchte nur die Vorſicht, ſelbe in den Zeitungen anzukündigen – die Schottiſchen Lieder werden am meiſten in Schottland ſelbſt geſucht, in England frägt man nicht viel darnach, da man ſchon durch gar zu viele geſättigt iſt – in Deutſchland hingegen ſcheint man ſchon eingenom̄ener dafür, indem die geſänge bey ihrer Einfachheit doch gediegener wie d. g. gewöhnlich – für dieſesmal muß ich ihnen noch die Zeit beſtim̄en, die Herausgabe betreffend, indem bey meinen vielen Beſchäftigungen u. Zerſtreuungen ich nicht eher daran denken konnte – Sie haben von dem Tage an, wo Sie dieſe Beyden Werke erhalten vier 5 Monathe Zeit zur Herausgabe derſelben, nöthigenfalls kann ich ihnen auch noch einen Monath zugeben Netto ein halbes jahr, jedoch würde mir Früher es noch lieber ſeyn, ſchreiben ſie mir alſo wie viel Zeit Sie hievon für ſich brauchen? ich muß Sie nun aber bitten, mir auf's geſchwindeſte nun zu antworten, ob Sie dieſe beyden Werke zu dem in meinem erſten Briefe angegebenen Honorar annehmen wollen, u. auch ſich die übrigen Bedingungen gefallen laſſen wollen, weil es mir ſonſt etwas ſpät würde, ſelbe hier oder anderswo herauszugeben, wodurch ich verliehren würde – eben ſeh ich, daß ſie mir das Honorar von 130#*) ſchon zugeſagt für die beyden Werke, es handelt ſich alſo bloß um das übrige, worüber ſie aber keinen Scrupel haben werden können, indem ihnen ihr Eigenthum für den ganzen Kontinent ge[illegible]ert iſt, ſollten ihnen 3 oder 4 Monathe genug ſeyn zur Herausgabe dieſer beyden Werke, ſo kann ich auch dieſes machen, indem ich in einem Freundſchaftlichen Verhältniß mit dem Schottiſchen Verleger ſchon wenigſtens 10 jahr ſtehe, u. nie iſt ihm ſo wenig ein Nachtheil als einem deutſchen Verleger durch dieſe Art des verkehrs zugeſtoßen – was die Uebermachung des Honorars betrift, ſo bitte ich Sie ſelbes an Hr. Franz Brentano in Frankfurt gelangen zu laſſen, wo Sie auch die beyden Werke wohl geſchrieben erhalten werden, nur erwarte ich jetzt aus obenangegebenen Urſachen presto prestissimo ihre Antwort. – über den plan zur Herausgabe meiner ſämtl. Werke, der mir ausführbar ſcheint, nächſtens, ſo auch wegen der Meſſe, was möglich, werde ich nachlaſſen; überhaupt werden Sie mich von dieſer Seite nie übertrieben finden.

---

*) d. g. = dergleichen.

♯ u. bisher noch keine Note davon irgendwo anders erſchienen.

ich weiß nun nicht ob ich an Vater oder Sohn geſchrieben, gleichviel ich umarme beyde von Herzen

ihr Freund

Beethoven.

Die Zeſſionsbedingungen für den Verlag der ſchottiſchen Variationen und Lieder werden eingehender normiert. Intereſſant iſt, was wir über die Art der Herausgabe, die damals durchaus üblich war, hören. Das Recht des „Eigentums für alle Länder" exiſtierte noch nicht. Übrigens zeigt ſich hier wie überhaupt, daß Beethoven in der Führung ſeiner Angelegenheiten den Verlegern gegenüber, auch wenn er ſich keiner fremden Hilfe bediente, durchaus nicht ungewandt oder unpraktiſch war. Simrock hatte ſich alſo bereits einverſtanden erklärt; auch betreffs der Meſſe ſchweben Verhandlungen, bei denen es ſich ſcheinbar nur noch um eine Einigung über den Honorarſatz drehte. Beethoven iſt ſich bewußt, daß ſeine Forderungen niemals „übertrieben" ſind. Eine Ausnutzung ſeines Namens und Anſehens, wie ſie moderne Komponiſten unbedenklich anwenden, um auch aus Minderwertigem Vorteile zu ziehen, hat ihm in der Tat völlig ferngelegen.

---

*) Steht für Dukaten.

Für eine Geſamtausgabe waren ihm nun Vorſchläge gemacht, die er für „ausführbar" hielt; die Sache rückte aber damit nicht weiter. Vater und Sohn (Peter Joſeph) Simrock führten ſchon ſeit langem die Geſchäfte gemeinſam. Daher Beethovens Ungewißheit, an wen er ſich gewendet.

Franz Brentano, Schöffe und Senator in Frankfurt a. M., der Bruder Bettinas, und Antonie Brentano, geb. Freiin v. Birkenſtock (in deren Elternhauſe zu Wien ſich der Verkehr mit Beethoven angeknüpft hatte), waren dem Meiſter treue und ergebene Freunde. Sie hatten ihm um 1814 mit einem Darlehen aus der Verlegenheit geholfen und ſuchten auch ſonſt ſeinen Intereſſen in jeder Weiſe dienlich zu ſein. Die Widmungen von op. 109 und op. 120 an Antonie und Maximilian Brentano zeugen von Beethovens Dankbarkeit. Der Briefwechſel mit der Brentanoſchen Familie erſtreckt ſich über die Jahre 1814 – 1823. Neun dieſer Briefe Beethovens ſind im Beſitz des „Beethovenhauſes" in Bonn.

10.

Wien am 18. März 1820.

Lieber Herr Simrock!

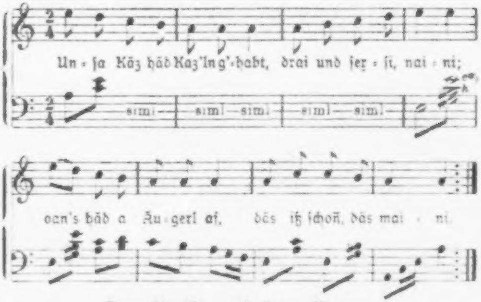
Ich weiß nicht, ob ich mich im vorigen Briefe recht über alles geäußert — ich ſchreibe ihnen daher nur kurz, daß ich auch wohl, wenn Sie es für nöthig finden, ihnen den Termin zur Herausgabe der Variationen verlängern kann‡ — was die Meſſe betrift, ſo habe ich es reiflich überlegt u. könnte ihnen ſelbe wohl für das mir von ihnen angebotene Honor. von 100 Louisd'or geben, wenn ſie vieleicht einige Bedingungen, welche ich ihnen vorſchlagen werde, und eben, wie ich glaube, ihnen nicht beſchwerlich fallen werden, eingehen wollten? Den Plan über die Herausgabe haben wir hier ſchon durchgegangen und glauben wohl, daß die Sache, jedoch mit gewiſſen Modifikationen recht bald ins Werk geſetzt werde können, welches ſehr nöthig iſt, daher ich denn auch eilen werde, ihnen baldigſt die nöthigen Änderungen vorzuſchlagen — da ich weiß, daß die Kaufleute das Poſtgeld gerne ſparen, ſo füge ich hier 2 öſterreichiſche Volkslieder als Wechſel bey, womit ſie ſchalten und walten können nach Belieben, die Begleitung iſt von mir — ich denke eine Volkslieder Jagd iſt beſſer als eine Menſchen-Jagd der ſo geprieſenen Helden —

---

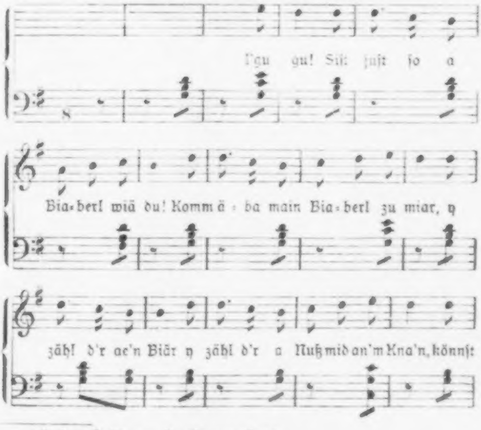
‡ d. h. länger als 6 Monathe.

Das liebe Käzchen.

Munter.

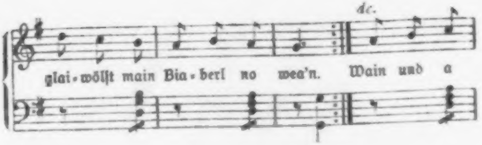

Un = ſa Käz häd Kaz'ln g'=habt, drai und ſer = ſi, nai = ni;
sim. sim. sim. sim. sim.
oan's häd a Äu = gerl af, däs iß ſchoñ, däs mai = ni.

Der Knabe auf dem Berge.


I'gu gu! Sit juſt ſo a
8
Bia=berl wiä du! Komm ä = ba main Bia=berl zu miar, y
zähl d'r ae'n Biär y zähl d'r a Nußmid an'm Kna'n, könnſt

---

*) das $^{c}_{h}$ iſt von Beethovens Hand.



Mein Copiſt iſt eben nicht da, ich hoffe ſie werden es wohl leſen können — d. g. könnten Sie manche von mir haben, wofür Sie mir eine andere Gefälligkeit erweiſen können —

In Eil
der Ihrige
Beethoven.

Adreſſe: An Herrn Simrock
berühmten Kunſtverleger
in Bonn
(am Niederrhein.)

Der Brief, jetzt im Beſitze der Familie Speyer in London, iſt zuerſt in der Niederrheiniſchen Muſikzeitung vom 23. September 1865 (Nr. 38) und dann von Nohl („Neue Beethovenbriefe") bekannt gemacht. Es iſt der einzige, der in der Simrockſchen Sammlung fehlt. Bei Thayer iſt er Bd. IV, S. 193 ff., bei Kaliſcher als Nr. 804 abgedruckt, beidemal nicht ganz fehlerfrei, namentlich was die Notenbeiſpiele betrifft. Auf der Außenſeite des Briefes ſteht außer der von Beethovens Hand geſchriebenen Adreſſe noch in der des hauptſächlich als Liederkomponiſt bekannten Wilhelm Speyer (1790—1878) die Bemerkung:

„Von N. Simrock zum Geſchenk erhalten.
Bonn, Mai 1825. Wm. Speyer."

Der Güte des Sohnes, Hrn. E. Speyer in London, verdanken wir außer der originalgetreuen Wiedergabe des Brieſes noch folgende Mitteilung. Nicolaus Simrock hatte bereits 1807, als W. Speyer 17 Jahre alt war, deſſen op. 1, ein Heft Violinduette, herausgegeben. Auf dem Titelblatte war der Name irrtümlich „Speier“ geſtochen. Als ſich der Autor dagegen verwahrte und um eine neue Platte bat, ſchrieb ihm Simrock, er ſolle, als ein ſo junger Menſch, froh ſein, überhaupt etwas von ſeinen Sachen veröffentlicht zu ſehen, und verweigerte die Änderung. Die Folge davon war, daß der Komponiſt fortab den Namen „Speier“ behielt.

Auf der Rückſeite des Kuverts ſteht: „ouvrés la lettre avec bien de ménagement“. Trotzdem iſt das eine Notenblatt am oberen Ende eingeriſſen, ſo daß von dem Liede „Der Knabe auf dem Berge“ die erſten vier Takte fehlen.

Von den beiden öſterreichiſchen Volksliedern, die dem Brieſe als Beilagen zugefügt ſind, iſt das erſte, „Das liebe Käzchen“, bisher nur fehlerhaft abgedruckt; das zweite ſteht bei Thayer IV im Anhang (nicht im Texte) von Speyer korrigiert.

Der Inhalt des Brieſes beſtätigt vorſichtshalber nochmals die Friſtverlängerung auf mehr als ſechs Monate für die Herausgabe der Variationen op. 107. Dann werden die Verhandlungen über die Meſſe fortgeführt. Beethoven war in ihrer Vollendung ſo weit vorgeſchritten, daß er die Veröffentlichung nun ernſtlich ins Auge faſſen konnte. Am meiſten muß uns wohl der Satz intereſſieren: „ich denke eine Volksliederjagd iſt beſſer uſw.“ Die Ausarbeitung der ſchottiſchen Geſänge hatte zum erſten Male das Volkslied, um das man ſich ſonſt wenig oder gar nicht kümmerte, in den Geſichtskreis des Meiſters gerückt, aus dem es ſo bald nicht wieder verſchwindet. Er beginnt ſeine prinzipielle Bedeutung anzuerkennen. Das erſcheint nicht unwichtig, wenn man zum Beiſpiel bedenkt, welche endgültige Faſſung nach mancherlei Umprägungen das Freuden-Thema im Schlußſatz der neunten Symphonie erhalten hat. In dieſem Punkte berührte ſich

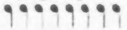
Beethoven mit der muſikaliſchen Romantik, die er ſo weſentlich vorbereitet hat, und in die er mit ſeinen letzten Werken bereits hineinragt. Den Romantikern war ja unter anderem die volle Würdigung des Volkstümlichen und Nationalen in der Kunſt vorbehalten.

Auffällig iſt in den Notenbeilagen die für eine dem Verleger geſandte Druckvorlage ſkizzenhafte und nichts weniger als fein harmoniſierte Ausführung der Begleitung („von mir"!). Wo Beethoven die Lieder hergenommen, iſt nicht nachgewieſen.

11.

Wien am
23ten April
1820

Mein werther Hr. Simrock!

Ich habe die Variationen am 22ten dieſes nach Frankfurt an Hr. Brentano abgeſendet, u. erwarte nun von demſelben das Honorar von 70 # dafür. – ich habe ihnen noch 2 Themas mit Variationen mehr geſendet, So, daß ihrer 10 ſind, ſie können alſo ein oder das andere Thema, welches ihnen vieleicht nicht ſo gefällt oder zweckmäßig ſcheint, gegen eins von der überzahl vertauſchen, übrigens verlange ich nichts mehr dafür, da ich dieſer Kleinigkeiten viele geſchrieben, wollen ſie die 2 der Überzahl noch ſtechen, ſo habe ich auch nichts dawider u. nehme auch nichts mehr dafür an, – Sie können mir ſpäter einmal wieder in etwas anderem gefällig ſeyn. – ſie haben 4 auch 5 Monathe Zeit zur Herausgabe, vieleicht auch noch mehr, ich werde deswegen mich ſchon erkundigen – ich hatte viel zu korrigieren, indem mein gewöhnlicher Copiſt gerade zu viel für unſeren Ho^{f} zu thun hatte, und dieſer, den ich zu den V. brauchte, nicht genug mit meiner Handſchrift bekann iſt, die öfter nur  etc flüchtig kaum nötchen macht, die gewöhnlichen Copiſten ſind meiſtens in Noth, u. wollen lieber Tüchtige Saftige Noten, womit ſie ſich geſchwinder helfen — wegen dem öſterreichiſchen dialekt werde ich ihnen etwas ſchicken,♯ übrigens will ich ihnen mehrere d. g., wenn ſie es wünſchen, mit Begleitung ſchicken, ſie ſind eben manchmal für die Menge, ich werde mir ſchon etwas andres dafür ausbitten z. B. ein ſchwarz=Brod — Sie haben glaube ich viele Partituren geſtochen, wenn ich wüßte, welche? ſo würde ich mir davon ausbitten für meinen Neffen. — Das Recepiſſe vom Poſtwagen über die abgeſchickten 10 Werke Variationen habe ich Herrn Franz Brentano ebenfalls zugeſtellt in einem heutigen brief an Selben. — Die Meſſe erhalten Sie bis Ende May, oder♯ u. bitte ſie ebenfalls die 100 louisdor bey Hr. F. Brentano anzuweiſen, dem ich Sie zuſenden werde. —

in Eil

ihr

Freund

Beethoven

An Hr: N. Simrock

Berühmten Kunſt u.

Muſikal. Händler

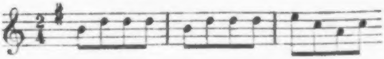
in

Bonn

(am Niederrhein)

♯ erklärend ♯ anfangs juni

Auf der Rückſeite:
dies iſt Ecossais u. nicht



italienne wie

es dem Manuscript ſteht.

Der Brief handelt noch einmal von den zuletzt erwähnten Werken. Wir haben hier die Erklärung dafür, wie es gekommen, daß Simrock ſtatt der angebotenen und erworbenen acht variierten Themen deren zehn herausgeben konnte. Die Honorarforderung will Beethoven nicht erhöhen; er verpflichtet lieber ſeinen Verleger zugelegentlichen Gefälligkeiten. Wie er das anbringt, und wie er ſich ſelbſt über ſeine von den Kopiſten gewiß mit Recht gefürchtete Notenhandſchrift mokiert — das zeigt uns den Meiſter wieder in humorvollſter Stimmung.

Die Meſſe glaubt er bis Ende Mai verſprechen zu können; vielleicht will er auch nur Simrocks Intereſſe wach halten. Als ſein geſchäftlicher Vertrauensmann erſcheint wieder Franz Brentano, der in Frankfurt ſowohl die Auslieferung der Manuſkripte, wie die Einkaſſierung des Honorars für Beethoven übernimmt. Die Umſtändlichkeit des Verkehrs erklärt ſich wohl weniger aus den damaligen unzuverläſſigen Poſtverhältniſſen, als aus Beethovens Annahme, Simrock, der Geſchäfte halber häufiger nach Frankfurt kam, könne ſo die Angelegenheit am ſchnellſten erledigen. Wie aus dem folgenden Briefe hervorgeht, irrte er ſich darin, und Simrock hatte Frankfurt bereits wieder verlaſſen, als die Sendung dort eintraf.

12.

Mein werther Hr Simrock!

Sie werden hoffentlich den Brief erhalten haben, den ich ihnen von hier aus Unter der Adreſſe, welche ſie mir

angegeben, nach Frankfurt ſchickte, jedoch zeigte ich in einem Einſchlag an, daß im Falle ſie Frankfurt verlaſſen hätten, man ihnen meinen Brief nachſchicken ſollte, ich meldete ihnen ſchon in eben dieſem Brief, daß ich ihnen ſtatt 8 10 Werke Variationen geſchickt, jedoch keine Vermehrung des Honorars verlange, auch daß ich das Recepisse von der richtigen Aufgabe dieſes Manuscripts an Hr: Franz Brentano in Frankfurt geſchickt, ſo wie auch an ſelben das Manuscript ſelbſt hier auf der Poſt aufgegeben ſey worden, ich glaubte dadurch die Sache zu verkürzen, nemlich: durch die Zuſtellung des Manus. an ſelben, ſo wie, daß ſie ſelbem das Honorar dafür einhändigten. Es liegt nun da u. zwar ſchon geraume Zeit, indem es ſchon ein Monath iſt, daß ſelbes abgeſchickt worden, – ich wünſche nun, daß ſie ſich ſogleich an Hr. Franz Brentano in Frankfurt wenden, u. dieſe ganze Sache berichtigen – Meine Zeit iſt zu kurz, um ihnen ſonſt noch was zu ſagen, als daß ich ihnen wie Sie verlangten, nur die Variationen geſchickt, die lieder aber ſchon anderswo verſchachert habe, obſchon ich ihnen ſage, daß Sie von unrichtigen anſichten bey dieſer Sache ausgegangen ſind –

in Eil

ihr
Freund
Beethoven

ich bitte um
baldige Berichtigung –

Wien am 24ten May
1820

Komponiſt und Verleger hatten ſich alſo nur über die Variationen, nicht über die Lieder geeinigt. Letztere – 25 ſchottiſche Lieder mit deutſchem und engliſchen Text – gab Beethoven als op. 108 bei Schleſinger in Berlin heraus, der ſie dem Fürſten Radziwill widmete. Der Ausdruck „verſchachert" beweiſt abermals, wie geringſchätzig Beethoven von dieſer Lohnarbeit dachte.

13.

Wien den 23. July 1820

Herrn N. Simrock in Bonn

Ich hatte das Vergnügen Ihr liebes Schreiben vom 10: ds: zu erhalten Was Sie mir darin wegen der Herausgabe der Variationen ſagen iſt ganz in Ordnung; – das Honorar erhielt ich auf's Schnellſte durch Hr: Brentano und dieſen Weg wollen wir auch für künftig nehmen; – es iſt ganz richtig, daß man hier lieber Brab: Thaler nim̄t als Ducaten, in Fth [Frankfurt] aber zahlt man dagegen für 1 Ducaten zwey Thaler in f. 2.45 (?) darum hatte Hr: Brentano auch recht. – Die Sache bedarf übrigens keiner weitern Erwahnung. Wegen der Louisd'or kenne ich auch keine andren als jene zu 2 Ducaten oder f 9.12. 20 f Fuß, oder f 11.– (?) – und in dieſen habe ich das Honorar meiner für Sie beſtimten Meſſe verſtanden – Hierüber ebenfalls in Ordnung verſichere ich Sie daß Sie die Meſſe im nächſten Monath erhalten werden; – Sie darum gefäll: Anſtalt daß ich mit Empfang des Honorar von 100 Louisd in Fth nicht aufgehalten werde; – ich habe Ihnen bey dieſem Preiß ſehr viel nachgelaſſen was ich nicht leicht bey einem anderen Verleger thun würde & wobey ich wirklich unſerm alten freundſchaftl: Verhältniſſe eingedenk war: – beſchleunigen Sie daher die Rimesse; ich dagegen ſende Ihnen die Meſſe durch einen meiner Freunde der nach Ffth gehen wird, an Hr. Brentano mit Auftrag ſie Ihnen ſchleunigſt zu expedieren; Mit dieſer Gelegenheit bekommen Sie auch das Document über Ihr Eigenthums-Recht auf die Variationen und die Anzeige des Works-Numero. –

Ubr die Herausgabe meiner ſämtlichen Werke bin ich Willens Ihnen nächſtens ganz ausführlich zu ſchreiben; der Gegenſtand verlangt einige reife Überlegung; – ich hoffe übrigens, daß ſich darüber alles einigen wird, und ſehe dieſes Unternehmen als einen neuen Anlaß an unſere Freundſchaft zu befeſtigen. An Ihre Frau melden Sie meine beſten Grüße: – Ich empfehle mich Ihnen mit freundſchafl Ergebenh(eit)

Ludwig van Beethoven.

Auch dieſer Brief betrifft lediglich geſchäftliche Angelegenheiten. Der Empfang des Honorars für op. 107 durch Brentano wird beſcheinigt. Die verſchiedenen damals in Kurs befindlichen Münzwährungen machen dem Meiſter Kopfzerbrechen und führen, wie wir ſehen werden, noch zu Mißverſtändniſſen. Die Meſſe, die ſchon im Mai fertig ſein ſollte, wird jetzt für den Auguſt in Ausſicht geſtellt. Beethoven benutzt die Gelegenheit, um Simrock gegenüber das Freundſchaftliche ihrer Beziehungen zu betonen und deutet an, daß ſogar ſeine pekuniären Forderungen von dieſem Geſichtspunkt aus beeinflußt würden.

Nach längerer Pauſe kommt er wieder auf die Herausgabe ſeiner ſämtlichen Werke zu ſprechen, behält ſich aber vor, den Gegenſtand noch reiflicher zu überlegen. Offenbar nahmen zurzeit die neuen großen Arbeiten (Meſſe, neunte Symphonie), mit denen er ſich trug, ſein Intereſſe zu ſehr in Anſpruch, um ihm Zeit zu ſo weitausgreifenden Plänen zu laſſen. –

Der Brief iſt diktiert, aber eigenhändig unterſchrieben.

14.

Wien am 5ten aug.
1820

Mein lieber Her H Hr!

Ich kom̃e ſo eben vom Lande herein, u. beantworte ihr letztes Schreiben, ſehr beſchäftigt, mein gnädigſter Herr Cardinal iſt auch hier, geht es etwas toll zu – bleiben Sie nur bey dem angezeigte No bey der Herausgabe der Variationen, Es ſollten zwar einige Nachfolgende Werke in meiner Nähe ſchon erſchienen ſeyn, welches aber durch Umſtände verhindert ward, wie bey d. g. öfter ſtatthat, ich habe aber ſchon andere Num̃ern angegeben, damit ſie durchaus nicht aufgehalten werden – die ſchrift über das Eigenthumsrecht langt mit der Meſſe dann in Frankfurt, ſeyn ſie übrigens deswegen unbeſorgt. – wegen der Herausgabe ſämtlicher Werke von mir glauben wr hier, daß es gut ſey, zu jeder Gattung von Compoſition noch ein neues Werk hinzuzufügen z. B. zu den Variationen ein neues Werk dieſer Art, zu den Sonaten allen etc et – ſobald ſie die ganze überſicht unſerer Meynung hierin erhalten werden, ſo werden ſie ſchon unß ihre Anſichten hierüber am füglichſten äußern(?) können. – Was ihre mir antragenden Patituren für meinen Karl anbelangt, ſo werde ich ſchon zu(r) Zeit davon Gebrauch wiſſen zu machen mit Dank – wo ich ihnen in manchen dienen kann, werden ſie mich im̄er bereit finden – ich hege die Hoffnung vieleicht künfiges jahr meinen Vaterländiſchen boden betreten zu kön̄en, u. die Gräber meiner Eltern zu beſuchen. – alles Schöne u. Gute ihrer Haußfrau u. Familie. – in Eil

ihr
Freund
Beethoven.

Nb. bey Briefen an mich bleiben Sie nur im̄er bey der bisherigen überſchrift.

Außen von fremder Hand:

Wien.
An Herrn
Herrn N. Simrock
Kunſthändler
in Bonn
am Nieder Rheinn.

Der Brief iſt noch flüchtiger geſchrieben, als es ohnehin derartige notwendige Mitteilungen bei Beethoven zu ſein pflegen. Der vom Lande (Mödling) Heimgekehrte hat ihn ſo eilig aufs Papier geworfen, daß einzelne Worte ausgelaſſen ſind. Die ſeltſame Form der Anrede iſt einer jener kindlichen Späße, die Beethoven mit Eigennamen, Titeln und dergl. zu treiben liebte. Andere Wendungen klingen mit ihrem Pluralis majestatis an den ſcherzhaften Ton an, in dem er mit den Paternoſtergäßlern Steiner und Tobias Haslinger zu verkehren pflegte. Er behauptet ferner noch immer, die Meſſe nach Frankfurt ſchicken zu wollen, obwohl zu jener Zeit wahrſcheinlich noch nichts in ihr wirklich fertig war. Wie ſchon angedeutet, haben wir darin nicht nur Beethovens ſanguiniſche Art zu erkennen; ein wenig Spekulation war wohl mit im Spiel. Die Herausgabe der Geſamtwerke wurde (den Konverſationsheften nach) im Wiener Freundeskreiſe häufig erörtert. Den Vorſchlag, zu jeder Gattung ein neues Stück zu liefern, hat Beethoven auch andern Verlegern gemacht. Leider iſt der Plan nie zur Ausführung gekommen. Bemerkenswert endlich iſt der Satz, der die Hoffnung ausſpricht, die Gräber der Eltern wiederzuſehen.

Die Angelegenheit mit der Meſſe rückte nicht vorwärts; die Kompoſition war auch 1821 noch nicht beendet. Inzwiſchen aber fuhr Beethoven fort, darüber wie über ein fertiges Werk zu verhandeln.

15.

Wien den 30. Aug: 1820

Herrn N; Simrock in Bonn.

Ich beantworte Ihren werthen Brief von 12. ds. Mts. – Was Sie mir darin über die Bezahlung der mir auf meine Meſſe zugeſicherten 100 Louisd'or ſagen, kann ich nur dahin abändern, daß ich mir, um alle Differenzen der Rechnungen dießfalls zu vermeiden, den eigentlichen Werth eines alten Schild-Louisd'ors mit 2 Ducaten, und dieſe mit f 9.– in f 20 Fuße berechnen laſſe; – ich will gerne das Gold-agio einbüßen und bey dem pari ſtehen bleiben, dieſes komt mir aber, nach unſerer Übereinkunft, dafür; Sie belieben mir daher in Fſth [Frankfurt] bey Hr: Brentano ſ. 900. – ſchreibe Neunhundert Gulden in ſ 20 Fuße anzuſchaffen, die ich empfangen kann, ſobald dieſer Freund mein Manuscript erhielt. –

Was Sie über den Verbrauch Ihrer Auflage von dieſer Meſſe ſagen iſt nicht ganz richtig; – meine erſte Meſſe, die Breitkopf verlegte, iſt mit beigedruckten deutſchen Text aufgelegt und wird jedes Jahr ſowohl in Leipzig als in allen anderen proteſtantiſchen Städten aufgeführt; übrigens ſchmeichle ich mir daß dieſe letzte Arbeit gewiß das ihr gebührende Aufſehen in der muſikaliſchen Welt machen wird daß daher der erſte Verleger, bey der Schwierigkeit eines Nachſtichs davon, guten Nutzen dabey haben wird, den ich Ihnen mein werther Freund!, vor Allen gönne. –

Ich erwarte nun von Ihnen die Zuſtimmung in dem Inhalt dieſes Briefes um ſogleich die Copiatur beenden zu laſſen und Ihnen mein Manuscript zuzuſchicken; – treffen Sie daher dann einſtweilen die Anſtalt wegen des Honorars.

Uber Ihren Antrag wegen Herausgabe meiner ſämtlichen Werke ſchreibe ich Ihnen nächſtens; – inzwiſchen erneuere ich Ihnen die Verſicherung meiner freundſchaftlichen Achtung. –

Wollten Sie eine deutſche Uberſetzung der Meſſe haben, ſo ſchreiben Sie es mir umgehend, ich will es beſorgen und meiner Composition anpaſſen. –

in Eil

ihr Freund

Beethoven.

Es war alſo eine Differenz entſtanden wegen der Berechnung der 100 Louisdors, die Simrock als Friedrichsdors aufgefaßt wiſſen wollte. Der Brief iſt diktiert; die Worte „in Eil ihr Freund" und die Namensunterſchrift ſind von Beethovens Hand. Simrock hatte unter dem 12. Auguſt geſchrieben und wohl Bedenken wegen der allgemeinen Brauchbarkeit der Meſſe geäußert. Beethoven ſucht dieſe zu zerſtreuen durch den Hinweis auf ſeine erſte (C dur)-Meſſe, die auch in proteſtantiſchen Ländern aufgeführt werde, und erbietet ſich, dem Werke einen deutſchen Text unterlegen zu laſſen.

In dieſes Stadium der Verhandlungen gehört ein an den Vermittler Brentano in Frankfurt gerichteter Brief Simrocks, der in Thayer IV, S. 215/16 mitgeteilt iſt und deſſen Original ſich im Beſitz des Herrn Dr. v. Brentano in Offenbach befindet.

Bonn, d. 12. Nov. 1820.

Zwiſchen Herrn von Beethoven und mir obwaltete eine kleine Irrung wegen des Preiſes einer neuen großen Muſikmeſſe, wovon er mir ſein Eigentum für 100 Louisd'ors übertragen wolte. Ich ſagte ihm dieſe 100 Louisd'ors zu, verſtand aber ſolche in dem Sinne, wie man hier, in Leipzig, in ganz Deutſchland ſolche verſteht, gleich Friedrichsd'ors, Piſtolen. Um aber nach Empfang der Meſſe keine Unannehmlichkeiten zu haben, ſo erklärte ich mich hierüber deutlich und wiederholte in meinem Schreiben vom 23. September, daß ich Louisd'ors gleich Friedrichsd'ors ex. verſtehe, mehr aber in meiner Lage nicht geben könne, daß ich gegen Empfang der neuen großen Meſſe, wozu den Lateiniſchen, H. v. Beethoven auch den deutſchen Text unterzulegen verſprochen, dieſe Summe hier bereit halten würde. Glaube auch noch bemerkt zu haben, daß ich ſeine Entſchließung umgehend erwarte, weil ich mein Geld nicht unbenutzt in Frankfurt liegen laſſen könnte. Ich muß geſtehen, als ich nach 4 Wochen keine Antwort erhielt, ſo rechnete ich nicht mehr darauf und disponierte über mein Geld und komme nun nach Ihrem Werthen vom 8ten wo es ſcheint, daß H. v. Beethoven mir die Meſſe überläßt, in die Verlegenheit, daß ich nicht gleich wieder Louisd'ors in Golde vorräthig habe – da Sie aber noch nichts in Ihrem Briefe davon erwähnen, ſo werde ich in der Zwiſchenzeit Sorge tragen, dieſe Louisd'ors zu ſammeln, im Fall ſie den Wert zu fl. 9 36 xr nicht per Stück annehmen könnten.

Ich bitte mich über den Empfang der Muſik zu benachrichtigen, damit ich Herrn Heinrich Verhuven davon benachrichtige ſolche bei E. wohlgeb. gegen die beſtimmte Summe in Empfang zu nehmen.

Ich grüße Sie ergebenſt.

p. N. Simrock.

Man ſieht, Simrock handelte durchaus loyal. Er betrachtete die Sache als abgeſchloſſen, deponierte das Honorar, von dem Brentano dem Meiſter ſogar Vorſchuß zahlte, und erwartete die Ablieferung. Er wußte nicht, daß Beethoven mittlerweile mit andern Verlegern in Unterhandlung getreten war, obgleich es noch am 19. Mai 1822 in einem Briefe Beethovens an Brentano heißt: „ich habe hier und auch auswärts wohl noch beſſere Anträge erhalten, habe aber alle zurückgewieſen, da ich einmal Simrock mein Wort gegeben habe". An den „berühmten Kunſt- und Muſikalien-Verleger" Schleſinger ſchreibt er am 1. März 1822 nach Berlin: „es würde mir ſehr leid ſein, wenn ich ihnen gerade dieſes Werk nicht zu übergeben hätte"; an C. F. Peters in Leipzig (am 26. Juni d. J.): „Ich ſchreibe Ihnen nur daß ich Ihnen die Meſſe ſammt dem Clavierauszug für eine Summ von 1000 Fl. C. M. im 20 Guldenfuß zuſage"; an Artaria in Wien (22. (?) Auguſt 1822), daß er betreffs der Meſſe ihm „den Vorzug gebe". Schließlich erhielt ſie keiner der vier Verleger, denen er ſie verſprochen, und ſie erſchien erſt viel ſpäter bei Schott in Mainz.

Seinen Freund Brentano aber bat Beethoven (12. November 1821), ihn „ja nicht für einen ſchuften, oder ein leichtſinniges genie" zu halten und entſchuldigte ſich bald mit ſeiner ſchwankenden Geſundheit, die ihn oft größere Arbeiten zu unterbrechen zwang, bald mit ſeinen „Brodarbeiten", bald mit ſeiner Abhängigkeit vom Kardinal Rudolph, der die ihm gewidmete Meſſe nicht „ſobald" publiziert ſehen wolle. Die Wahrheit war, was Thayer ſchon ohne die Kenntnis der an Simrock gerichteten Briefe vermutete: daß Beethoven, in ſeinem Verfahren von Freunden und dem Bruder Johann, der um jene Zeit Einfluß auf ſeine Entſchließungen nahm, noch beſtärkt, ein von ihm ſelbſt ſo hochgeſchätztes Werk nicht vorſchnell aus der Hand geben wollte. Wir ſind ja auch zur Genüge darüber unterrichtet, welch traurige Verhältniſſe es ihm erwünſcht machen mußten, den größtmöglichen Vorteil aus ſeinen Arbeiten zu ziehen.

16.

Wien am
28 ten Novemb.
1820.

Mein lieber Simrock!

Ihren letzten Brief empfieng ich auf'm lande, nachdem Sr. Kaiſl. Hoheit der Cardinal ſich gerade von hier wieder zu Seiner Reſidenz zurück begeben hatten, und ich den ganzen Som̄er hindurch mich 2 3 mal wöchentlich zu ſelbem in die Stadt begeben mußte, ward mein mir theures Landleben nicht wenig geſtört, erſt im octob. war ich im ſtande mein verſäumtes landl. etwas nachzuhohlen, in dieſer Zeit kam ihr Brief, allein abwechſelnd bald hier bald da kam ich ſpät zum leſen desſelben, nichts verſtehend von kaufmänniſchen Dingen, erwartete ich meinen Freund, welcher aber bis jetzt noch nicht hier iſt, unterdeſſen mußte ich durch andere wahrnehmen, daß ich wenigſtens 100 Fl: C. M.*) verliere, offen wie ich bin, muß ich ihnen geſtehen, daß ich früher hier 200 # in gold haben konnte, jedoch gab man ihrem antrag den Vorzug, da 100 l. noch mehr den Angaben nach gelten ſollten, nun iſt es zu ſpät umzukehren, indem die Handl. welche die große Meſſe erhalten ſollte, mich mit einem anderen großem Werke beauftragt hat, u. ich auch nicht ſelbſt gern mich auf eine ſolche weiſe mich zeigen mögte, als hätte ich irgend einen antrag wieder rückgängig machen müſſen — welches ſie ganz natürlich finden werden — ſobald die Meſſe ganz mit deutſchem Text unterlegt iſt, ſende ich ſolche nach Frankfurt an Hr. A. Brentano, wo ſie alsdann die 100 pistolen nach ihrer Auslegung ſtatt louisdor demſelben übermachen können, die überſetzung koſtet mich wenigſtens 50 fl. D.W.**), ich hoffe wenigſtens, daß ſie dieſe noch zulegen werden — u. So requiescant in pace — ich ſchreibe lieber 10 000 Noten als einen Buchſtaben, beſonders wenn es ſich um das ſo und nicht ſo nehmen handelt, ich hoffe dafür umſo mehr von ihnen begünſtigt zu werden, in der Herausgabe meiner Sämtlich. Werke, welche, wie ſie wiſſen, mir gar ſehr am Herzen liegt, da Bonn als außer Landes betrachtet wird, ſo wird die Herausgabe dort mir meinen Urlaub außer Landes zu ſeyn, ſehr verlängern können, welches mein Wunſch iſt, an Wegeler und Seine ganze Famil. alles gute u. ſchöne, ſobald ich ein ſchönes Böhmiſches Trinkglas finde, ſende ich es ihm abermal.

---

*) Konventions-Münze im Gegenſatz zum Florin Wiener Währung, der nur einige vierzig Kreuzer wert war.

**) Deutſche (Wiener) Währung.

in Eil

der ihrige

Beethoven

Wir ſehr Beethoven im Sommer 1820 vom Erzherzog in Anſpruch genommen wurde, und wie läſtig ihm das war, wiſſen wir ſchon aus dem Briefe vom 5. Auguſt. Die Korreſpondenz wurde im Spätherbſt, den Beethoven wieder in Mödling verbrachte, fortgeſetzt und hatte ſcheinbar mit Simrocks Brief an Brentano zu einer Beilegung der Differenzen geführt. Reſigniert fügt ſich Beethoven der Simrockſchen Auslegung (Piſtolen ſtatt Louisdors), nicht ohne einen Hinweis darauf, daß er den Kontrakt, den er nicht rückgängig machen wolle, eigentlich unter falſchen Vorausſetzungen eingegangen wäre, und hofft, wenigſtens die Unkoſten der deutſchen Überſetzung noch vergütet zu erhalten. Ein Jahr ſpäter freilich meint der „von kaufmänniſchen Dingen nichts verſtehende“ Meiſter Brentano gegenüber: „ich glaube wohl doch noch einmal den Verſuch machen zu können, ob Simrock nicht die Louisd'ors in einem höheren Werthe annehmen möchte“.

Welchen „Freund“ er gerade damals ins Vertrauen zog, iſt ſchwer zu entſcheiden. Am Schluſſe des Briefes erhofft er ſich noch zwei Vorteile von ſeiner Nachgiebigkeit: eine Begünſtigung bei der Geſamtausgabe, die ihm „ſehr am Herzen liegt“, und, als Folge davon, einen längeren Urlaub zu einer

Reiſe nach Bonn. Der Wunſch, ſeine Vaterſtadt wiederzuſehen, war ja ſchon lange in ihm lebendig. – Der letzte Satz bezieht ſich auf ein Reiſegeſchenk, das er ſeinem Freunde Wegeler aus Teplitz gemacht hatte, und das noch heute in der Wegelerſchen Familie nebſt dem dazu gehörigen Briefe pietätvoll aufbewahrt wird.

17.

Wien
19ten März
1821

Lieber Simrock!

Sie werden nun wohl in der Hälfte April[♯] die Meſſe in Frankfurt erhalten, Es war trotz meinem beſten Willen nicht eher mögl. ihnen ſelbe früher zukommen zu laſſen – ich war ſechs Wochen lange Bettlägerig, währen welchen ich mich mit nichts abgeben durfte, u. gebrauche noch fortwährend Artzenejen, ebenſo gieng es dem überſetzer u. allem, was ich rund um mich kenne, dieſer ſonderbare aber ſchreckliche Winter hier, wovon man in unſeren ländern keinen Begriff hat, iſt ſchuld daran – da der überſetzer überhäuft mit anderen ſchriftſtelleriſchen Arbeiten, ſo mußte ich mich gedulden um ſo mehr, da ich Urſache habe mit ihm zufriedener zu ſeyn als wenn die Meſſe in eine Ueberſetzungs Fabrik gerathen wäre, deren die Proteſtanten längs müde ſind, indem ſolche zu wenig mit dem wahren Urtext übereinſtimmen, der überſetzer iſt ſelbſt Muſiker iſt mit meinen eigenen Begriffen von dem

---

[♯] höchſtens Ende A.

lateiniſchen Text vertraut und als fertiger Schriftſteller im ſtande ein Muſter d. g. aufzuſtellen, ſeinen Namen werden ſie bey abſendung der Meſſe erfahren – übrigens ſeyn ſie ruhig, Sie werden für ihr Warten hinlängl. entſchädigt werden – leben Sie wohl über u. über beſchäftigt, mache ich ihnen nur dieſe Anzeige damit ſie ſich nichts anderes denken als wie die ſache ſelbſt iſt – ich grüße Sie u. die Ihrigen herzlich ſehen ſie Wegeler, ſo laſſe ich ihm alles gute wünſchen. Ich weiß er wird nicht ſtatt einem Regier. rath ein Regier. Unrath ſeyn, wie ich davon Beyſpiele erlebt . . . ich hoffe noch immer Bonn dieſen Sommer zu ſehn – in Eil ihr Freund

Beethoven.

Wieder ſucht Beethoven die Ungeduld des Verlegers zu beſchwichtigen und ihn mit vagen aber tröſtlichen Verſprechungen hinzuhalten. Sonderbar berührt die geheimnisvolle Art, in der Beethoven von ſeinem Überſetzer ſpricht; ſollte er vielleicht deshalb den Namen nicht nennen, weil er ernſtlich an die Sache noch gar nicht gedacht hatte? Echt beethoveniſch iſt der Scherz mit dem „Regierungsunrath“. – Beethovens Hoffnung, Bonn wiederzuſehen, ging weder in dieſem, noch in einem andern Jahre in Erfüllung.

Trotz ſeiner Freundſchaft für den Meiſter und trotz deſſen wiederholten Entſchuldigungen wegen der immer wieder aufgeſchobenen Ablieferung der Meſſe riß Simrock endlich doch die Geduld. Vom März 1821 bis Mai 1822 hatte Beethoven offenbar überhaupt nichts mehr von ſich hören laſſen! Dem gegenüber muß der Ton in folgender Antwort Simrocks immerhin noch als recht maßvoll erſcheinen. Wie würde er ſich erſt geäußert haben, wenn er die Bedeutung des Freundes geahnt hätte, von deſſen Symphonien er recht gut zu wiſſen glaubt, daß „nichts dabei zu gewinnen iſt“, geahnt, welch Schätze von unermeßlichem Wert ihm da ins Haus gefallen waren!

Bonn d. 13. May 1822.

Herrn Louis van Beethoven!

in Wien!

Jetzt iſt es ein Jahr, daß Sie mir ſicher verſprochen, daß ich Ende April die Meſſe ganz fertig erhalten würde. Seit dem 25. 8ber 1820. habe ich 100 Louisdors in Frankfurt deponiert, damit Sie gleich ihre Zahlung erhalten ſollten. Am 19. März ſchrieben Sie mir noch ausdrücklich, daß Sie ſechs wochen bettlägerig geweſen, und noch nicht ganz wohl ſeyen. Ich ſollte nur ganz ruhig ſeyn, Sie ſchreiben nur dies, damit ich nicht anders denken ſollte. Nun fragte ich in der Herbſtmeſſe bei H. Brentano u. abermal in dieſer Oſtermeſſe, allein es iſt als immer nicht angekommen. Ich bitte Sie nun doch endlich einige Worte darüber zu ſchreiben: ich ſchreibe deswegen, damit Sie nicht gar glauben, ich ſey geſtorben, welches beynahe dieſen verfloſſenen Winter geſchehen wäre. Einſtweilen habe ich mir vorgenommen, ihre 6 Symphonien in Partitur herauszugeben, welches ſchon mehrmal geſchehen ſollte – ſogar öffentlich angezeigt worden, aber nicht geſchehen; weil nichts dabei zu gewinnen iſt, das weiß ich zwar auch recht gut, allein ich wollte meinem würdigen alten Freund ein würdiges Denkmal ſtifften u. ich hoffe, daß Sie mit der Ausgabe zufrieden ſein werden, da ich mein möglichſtes getan habe!

Die zwey erſten habe ich zu gleicher Zeit erſcheinen laſſen und werde Ihnen mit der erſten Sendung nach Wien ſolche zuſenden!

Wir glaubten Sie im vorigen Sommer hier bey uns zu ſehen, wie Sie in eben dem Briefe vom 19. März verſprochen haben, allein auch das geſchah nicht. Wir alle grüßen Sie herzlich.

N. Simrock.

18.

Baden d. 13 Sept. 1822

Mein lieber, werther Simrock!

Sie erhalten dieſes Schreiben aus Baden, wo ich die Bäder brauche, da meine dritthalbjährige Krankheit noch nicht ganz geendet hat. So gerne ich Ihnen über Manches ſchreiben möchte, muß ich mich doch kurz faſſen, und Ihnen nur auf Ihr Letztes vom 22ten Aug. antworten. Was die Meſſe betrifft, ſo wiſſen Sie, daß ich Ihnen ſchon früher deshalb ſchrieb, daß mir ein größeres Honorar angetragen worden. Ich würde auch nicht ſo knikeriſch ſeyn um 1 oder ein paar hundert Gulden mehr zu haben; jedoch meine ſchwache Geſundheit u. ſo viele andre widrige Umſtände zwingen mich, doch darauf halten zu müſſen. Das Geringſte, was mir bisher von wenigſtens vier Verlegern für die Meſſe angetragen worden, iſt 1000 fl in C. M. im Zwanziger Fuß, o den Gulden zu 3 Zwanziger Österreichischer C. M. gerechnet. So leid es mir thut, wenn wir uns gerade bey dieſem Werke deswegen trennen müſſen, ſo weiß ich doch, daß Ihre Biederherzigkeit nicht zugeben würde, daß ich bey dieſem Werke, welches vielleicht das größte iſt, was ich geſchrieben, einen Verluſt erleide. Sie wiſſen, daß ich nicht großſprecheriſch bin, und daß ich auch nicht gern Andrer Briefe mittheile, o' auch nur Auszüge daraus mache; ſonſt würde ich Ihnen Beweiſe von nahen und fernen Orten hierüber geben können. Ich muß aber wünſchen, daß die Sache über die Meſſe baldigſt beendigt werde, denn Nachſtellungen aller Art habe ich ſchon deswegen überſtehn müſſen. Es würde mir lieb ſeyn, wenn Sie mir ſobald als möglich antworteten, ob Sie dieß Honorar mir wollen zukommen laſſen. Wenn Sie dieß zufrieden ſind, brauchen Sie nur das noch Fehlende an Brentano zu erlegen, worauf ich Ihnen ſogleich eine wohl corrigirte Partitur der Meſſe ſchicke, wornach Sie gänzlich ſtechen können. Ich hoffe, mein lieber Simrock, den ich ohnehin für den reichſten von allen dieſen Verlegern halte, wird ſeinen alten Freund nicht um ein paar hundert Gulden willen weiter ziehen laſſen. Ueber Alles Uebrige ſchreibe ich Ihnen nächſtens; ich bleibe bis Anfang Oktober hier. Alle Briefe, die Sie ſchreiben, erhalte ich, wie Ihren letzten, ſicher, nur bitte ich Sie, mir baldigſt zu antworten. Leben Sie recht wohl, grüßen Sie mir die Ihrigen herzlich, ſobald ich kann, ſchreibe ich Ihnen ſelbſt.

Herzlich
ihr
alter Freund
Beethoven.

Der Brief iſt aus der Sommerfriſche in Baden, wo Beethoven, nicht zum erſtenmal, Heilung ſeiner ihn oft ſehr quälenden Unterleibsleiden ſuchte. Simrock hatte alſo im Auguſt wieder von ſich hören laſſen; was ihm Beethoven auf ſein Schreiben vom 13. Mai erwidert hat, wiſſen wir nicht. Jetzt macht er aus ſeinen Abſichten kein Hehl mehr. Davon, daß er ſich eigentlich gebunden fühlte, iſt nicht mehr die Rede; er ſtellt eine höhere Honorarforderung und läßt keinen Zweifel darüber, daß von ihrer Bewilligung die Überſendung der Meſſe nunmehr abhängt. Simrock war, wie aus der Bemerkung am Schluſſe hervorgeht, bereits ein notoriſch wohlhabender Mann geworden. Trotzdem blieb er, wie es ſcheint, hart und ließ vergebens an ſeine „Biederherzigkeit“ appellieren.

Der ganze Handel mit der Meſſe hatte Beethoven, wie hier eingeſtanden wird, Unannehmlichkeiten genug gebracht. Auf keines ſeiner Werke aber war er ſo ſtolz wie auf dieſes; von keines Bedeutung war er mehr durchdrungen. Wieder nennt er die Meſſe „das Größte“, was er geſchrieben, während ſonſt ſein Selbſtgefühl in ſchriftlichen Äußerungen über ſeine Muſik eher zu wenig als zu ſtark hervortritt. „Andrer Briefe“ geht gewiß auf die ſchmeichelhaften Anträge von Simrocks Kollegen.

Beethoven ſchrieb in den letzten Jahren immer ſeltner längere Briefe, zumal an Auswärtige, ſelber. Auch dieſes Schreiben iſt diktiert; von „Herzlich“ an aber iſt Gruß und Unterſchrift von ihm.

19

Wien am
10ten März
1823

Lieber Simrock!

Ich muß mir denken, wie wunderlich ich ihnen vorkom̄e, allein, ſo wie eine Zeitlang her haben ſich niemals meine Zeit meine Umſtände durchkreuzt. Sie erhalten von mir ganz ſicher eine Meſſe, ich habe aber noch eine Meſſe geſchrieben, u. bin noch zweifelhaft, welche ich ihnen geben ſoll, dies der jetzige aufenthalt, gedulden ſie ſich nur noch bis nach oſtern wo ich ihnen alſogleich anzeigen werde, wann ich eine von dieſen Meſſen abſchicken werde an Hr. Brentano und ihnen dieſes ſogleich anzeigen werde – ich ſchreibe jetzt nächſtens (?) noch eine Meſſe für unſeren Kaiſer – anbieten von ſonſtigen werken kann ich ihnen nicht viel, da ich wirklich von allen Seiten gedrängt bin, doch könnte ich ihnen eine neue ouverture vielleicht geben # das Honorar wär 50 # ſie iſt im großen Style geſchrieben, unter anderem wenn ſie etwas d. g. gebrauchen können, z. B. die ruinen von Athen Nachſpiel von Kotzebue mit chören und vielen duetten, ſo auch ein Vorſpiel von ſelbem König Stephan Ungarns Wohlthäter, auch mit chören u. beynahe durchaus melodramatisch gehalten ſie könnten mir einmal darüber ſchreiben, dem ſey nun wie ihm wolle, eine von dieſen 2 großen Meſſen ſchon geſchriebn erhalten ſie ganz gewiß nur bis nach oſtern gedulden ſie ſich, wo ich entſchieden ſeyn werde, welche ich ihnen ſchicke. – ſie hätten wohl große Luſt zu lachen über mein anſcheinend unordentliches Betragen, allein erſt ſeit einiger Zeit darf ich hoffen meine geſundheit wieder zu erlangen, dabey geplagt von allen Seiten, wären ſie nur hier, ſo könnten ſie ſich bald Licht in allem verſchaffen –, leben ſie wohl grüßen ſie

---

welche ich bey der Eröffnung des neuen Joſephſtädter Theater geſchrieben

herzlich alle. die ihrigen u. alle diejenigen, denen ſie glauben es angenehm zu ſeyn. –

Wie im̃er

ihr

Freund

Beethoven

lieder, Bagatellen oder Kleinigkeiten für Klavier könnten Sie auch erhalten et.

Im Jahre 1823 beſchäftigten Beethoven mancherlei Pläne. Opernprojekte tauchten auf, namentlich im Verkehre mit Grillparzer; eine Ouvertüre über den Namen Bach ſollte zur Ausführung gelangen; die Neunte Symphonie ging ihrem Abſchluß entgegen. Bei alledem nahmen ihn zu Anfang des Jahres die Einladungen zur Subſkription auf die Meſſe ſtark in Anſpruch. Er hatte ſich entſchloſſen, auf den Stich einſtweilen zu verzichten und ſie den europäiſchen Höfen für den Preis von 50 Dukaten anzubieten.

Wie Simrock ſich zu dieſer vorläufigen Löſung der Frage verhielt, läßt ſich, da eine weitere Korreſpondenz nicht erhalten, nicht einmal vermuten. Nach dem vorliegenden, letzten Briefe von Beethoven ſcheint er eine Art Erſatz verlangt zu haben. Beethovens Antwort erinnert übrigens an einen Brief an Peters, in dem gleichfalls von zwei Meſſen die Rede iſt: „Welche von beiden Sie erhalten, weiß ich noch nicht.“ In einem andern Brief an denſelben Verleger (20. März 1823) heißt es ſogar: „indem ich wenigſtens 3 geſonnen bin zu ſchreiben“. Nottebohm hat tatſächlich Skizzen zu einer „Meſſe aus Cis-moll“ veröffentlichen können. Aber aus dieſen Skizzen iſt nie etwas geworden, geſchweige denn, daß 1823 etwas andres als die missa solemnis „ſchon geſchrieben“ geweſen wäre. Beethoven iſt alſo wiederum nicht aufrichtig, wenn er den abermaligen „Aufenthalt“ aus einem embarras de richesse erklärt und Simrock bittet, ſich „nur noch bis nach Oſtern“ zu gedulden.

Die üblen Erfahrungen mit der Meſſe hielten übrigens den Bonner Freund nicht ab, ſich um andre Werke Beethovens zu bewerben. Die angebotene Ouvertüre „im großen Style“ iſt die Ouverture „Zur Weihe des Hauſes“, die dann als op. 124 bei Schott in Mainz erſchienen iſt. Beethoven hatte ſie im September 1822 in Baden geſchrieben. Die Muſik zu den „Ruinen von Athen“ und die zu „König Stephan“ kamen als op. 113/14 und op. 117 bei Artaria, beziehungsweiſe Haslinger heraus; die neuen Bagatellen ſind das von Diabelli & Co. verlegte op. 119.

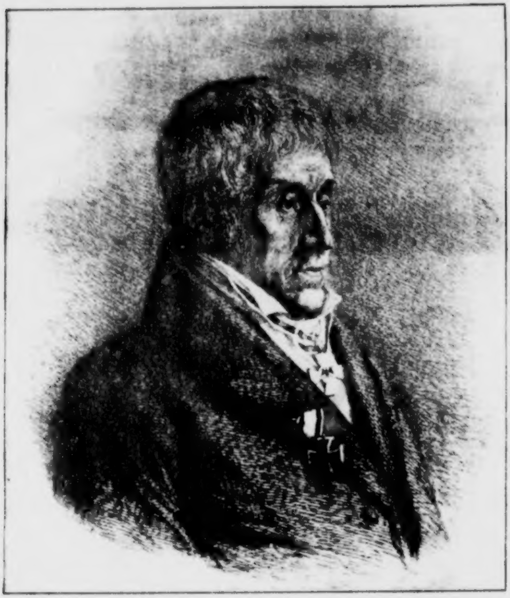
Mit dieſem Briefe endet die Simrockſche Sammlung. Nicht unmöglich erſcheint es, daß zwiſchen den beiden Freunden ſchließlich doch eine Mißſtimmung infolge der Angelegenheit mit der Meſſe Platz gegriffen hat. Jedenfalls ſtockte die Korreſpondenz; weitere Belege wären uns ſonſt wohl erhalten geblieben.

Es waren keine erquickliche Verhältniſſe, in die uns die Briefe von 1820 ab einen Blick tun ließen. Die Wahrheit muß beſtehen; aber ſie wirkt keineswegs immer gleichartig auf die Beurteilung menſchlicher Charaktere. Das leuchtende Bild eines Mannes wie Beethoven kann von derlei Flecken nicht verdunkelt werden. Selbſt wenn wir keine Aufſchlüſſe beſäßen über die mannigfachen Nöte und Bedrängniſſe ſeines Lebens, und nicht Mitleid mit ſeinem Schickſal „wiſſend“ machte — die Ehrfurcht vor dem Genie müßte es hindern, ihn in Reih und Glied zu ſtellen. Es geht nicht an, den in einer andern als der realen Welt lebenden Meiſter, deſſen zartes Gewiſſen ihn in allen wichtigen Momenten edelſtes Menſchentum hat bewähren laſſen, nach gewöhnlichem Maßſtab zu meſſen. Die Fehler und Schwächen, wie wiegen ſie hier ſo ganz anders! – Um ſo leichter kann man von ihnen ſprechen.

Auch ſo wie ſie ſind, müſſen uns dieſe Briefe als ein Zuwachs an Dokumenten über Beethovens Weſen und Schaffen willkommen ſein.

II.

Briefe an Dr. Franz Wegeler.



F. G. WEGELER.

GEB. IN BONN 22. AUG 1765
GEST. IN COBLENZ 7. MAI 1848.

Da dieſe und die folgenden Briefe in den „Biographiſchen Notizen über Ludwig van Beethoven“ ſtehen, einem Buche, das ſich im Beſitz jedes Beethoven-Freundes befindet, ſo genügt an dieſer Stelle ihr korrekter, originalgetreuer Abdruck. Ihr Inhalt hat von allen Überlieferungen das ſchärfſte Licht auf den Charakter des Meiſters geworfen; er iſt die Grundlage für die Beurteilung des Menſchen und Künſtlers geworden. Wie wir hier erſchütternde Kunde von dem lähmenden Mißgeſchick, der Taubheit Beethovens, erhalten, wie wir in der treuen Anhänglichkeit an die Jugendfreunde die zarteſten Regungen ſeiner Seele ſpüren, wie wir bei wilden Ausbrüchen ſeines Empfindens Zeuge ſeiner Offenheit gegen ſich und andre und ſeiner Herzensgüte ſind, die ihn jedes begangene Unrecht bereuen und hinterher über alles Maß des Verſchuldens hinaus gutmachen ließ – das nochmals zu zeigen und im einzelnen nachzuweiſen, liegt kein Anlaß vor. Dieſe Briefe ſprechen am beſten für ſich ſelbſt.

Der Herausgeber hat ſich deshalb darauf beſchränkt, einige für den Leſer wiſſenswerte Daten hie und da gegebenen Ortes hinzuzufügen.

⁂

1.

Liebſter, beſter! in was für einem abſcheulichen Bilde haſt du mich mir ſelbſt dargeſtellt! o ich erkenne es, ich verdiene deine Freundſchaft nicht, du biſt ſo edel, ſo gutdenkend, und das iſt das erſtemal, daß ich mich nicht neben dir ſtellen darf, weit unter dir bin ich gefallen, ach ich habe meinem Beſten, edelſten Freund 8 wochen Lang Verdruß gemacht, du glaubſt, ich habe an der Güte meines Herzens verlohren, dem Him̄el ſey dank; nein. – es war keine abſichtliche, ausgedachte Boßheit von mir, die mich ſo gegen dich handeln ließ, es war mein unverzeihlicher leichtſin, der mich nicht die Sache in dem Lichte ſehen ließ, wie ſie wirklich war. – o wie ſchäme ich mich für dir, wie für mir ſelbſt – faſt traue ich mich nicht mehr, dich um deine Freundſchaft wieder zu bitten – Ach Wegeler nur mein einziger

Troſt iſt, daß du mich faſt ſeit meiner Kindheit kannteſt, und doch o laß mich's ſelbſt ſagen, ich war doch im̄er gut, und beſtrebte mich im̄er der Rechſchaffenheit und Biederkeit in meinen Handlungen; wie hätteſt du mich ſonſt lieben können? — ſollte ich den jetzt ſeit der Kurzen Zeit aufeinmal mich ſo ſchrecklich, ſo ſehr zu meinem Nachtheil geändert haben — unmöglich, dieſe Gefühle des Großen des Guten ſollten alle aufeinmal in mir erloſchen ſeyn? mein Wegeler lieber, beſter, o wag es noch einmal, dich wieder ganz in die Arme deines B. zu werfen baue auf die guten Eigenſchaften, die du ſonſt in ihm gefunden haſt, ich ſtehe dir dafür, den neuen Tempel der heiligen Freundſchaft, den du darauf aufrichten wirſt, er wird feſt, ewig ſtehen, kein Zufall, kein Sturm wird ihn in ſeinen Grundfeſten erſchüttern können — feſt, — Ewig — unſere Freundſchaft. Verzeihung — Vergeßenheit wieder aufleben der ſterbenden ſinkenden Freundſchaft. — o Wegeler verſtoße ſie nicht dieſe Hand zur ausſöhnung, gib die deinige in die meine — ach Gott. — doch nichts mehr — ich ſelbſt kom̄ zu dir, und werfe mich in deine Arme, und bitte um den verlohrenen Freund, und du giebſt dich mir, dem reuevollen, dich liebenden, dich nie vergeßenden

Beethoven
wieder.

Auf der Außenſeite:
jetzt eben hab ich deinen Brief erhalten, weil ich erſt nach hauſe gekom̄en bin ——

Thayer glaubte in ſeiner Biographie beweiſen zu können, Beethoven wäre erſt nach ſeiner erſten Wiener Reiſe (1787) mit Wegeler und der Familie von Breuning bekannt geworden. Demgegenüber hat durch Veröffentlichung des vollſtändigen Wortlautes der Enkel Wegelers (Karl) unter Hinweis auf die Stelle „daß du mich faſt ſeit meiner Kindheit kannteſt" die Behauptung des Großvaters, ſeine Freundſchaft mit Beethoven reiche bis ins Jahr 1782 zurück, als völlig glaubwürdig wiederhergeſtellt.

Da Wegeler nach ſeiner Ausſage den Brief in Wien erhalten hat, muß er zwiſchen 1794 und 96 geſchrieben ſein.

2.

Grüß dich Gott, lieber!

ich bin dir einen Brief ſchuldig, den ſollſt du nächſtens haben, wie auch meine neueſten Muſikalien; – mir geht's gut, und ich kann ſagen im̄er beſſer, glaubſt du, daß es jemand freuen wird, ſo grüß von meiner ſeite. – leb wohl und vergiß

nicht deinen

L. v. Beethoven.

Wegeler hat dieſes Briefchen in der oberen rechten Ecke vom 29. Mai 1797 datiert.

Wien den 29ten Juni

Mein guter lieber Wegeler, wie ſehr danke ich dir für dein Andenken an mich, ich habe es ſo wenig verdient und um dich zu verdeinen geſucht, und doch biſt ſo ſehr gut, und läßt dich durch nichts, ſelbſt durch meine unverzeihliche Nachläſſigkeit nicht abhalten, bleibſt im̄er der treue gute biedere Freund; – das ich dich und überhaupt euch die ihr mir einſt alle ſo lieb und theuer wart, vergeſſen könnte, nein das glaub nicht, es giebt Augenblicke, wo ich mich ſelbſt nach euch ſehne, ja bey euch einige Zeit zu verweilen; – mein Vaterland die ſchöne gegend in der ich das licht der welt erblickte, iſt mir noch im̄er ſo ſchön und deutlich vor meinen Augen, als da ich euch verließ, kurz ich werde dieſe Zeit als eine der glücklichſten Begebenheiten meines lebens betrachten, wo ich euch wiederſehen, und unſern Vater Rhein begrüßen kann. – wann das ſeyn wird, das kann ich dir noch nicht beſtim̄en, ſo viel will ich euch ſagen, daß ihr mich nur recht groß wiederſehen werdet, nicht als Künſtler ſollt ihr mich größer, ſondern auch als Menſch ſollt ihr mich beſſer vollkom̄ener finden, und iſt dann der Wohlſtand etwas beſſer in unſerem Vaterlande, dann ſoll meine Kunſt ſich nur zum Beſten der Armen zeigen, o glückſeeliger Augenblick, wie glücklich halte ich mich, daß ich dich herbeyſchaffen, dich ſelbſt ſchaffen kann –. Von meiner Lage willſt du was wiſſen, nun ſie wäre eben ſo ſchlecht nicht, ſeit vorigem Jahr hat mir **Lichnowski**, der, ſo unglaublich es dir auch iſt, wenn ich dir ſage, immer mein wärmſter Freund war und geblieben, (kleine mißhelligkeiten gab's ja auch unter unß), (und haben nicht eben dieſe unſere Freundſchaft mehr befeſtigt? –) eine ſichere Sum̄e von 600 fl. ausgeworfen, die ich, ſo lang ich keine für mich paſſende Anſtellung finde, ziehen kann, meine Compoſitionen tragen mir viel ein, und ich kann ſagen, daß ich mehr Beſtellungen habe, als es faſt möglich iſt, daß ich machen kann. auch habe ich auf jede Sache 6, 7 Verleger und noch mehr, wenn ich mir's angelegen ſeyn laſſen will, man accordiert nicht mehr mit mir, ich fordere und man zahlt, du ſiehſt, daß es eine hübſche Lage iſt z. B. ich ſehe einen Freund in Noth und mein Beutel leidet eben nicht, ihm gleich zu helfen, ſo darf ich mich nur hinſetzen und in kurzer Zeit iſt ihm geholfen – auch bin ich ökonomiſcher als ſonſt, ſollte ich im̄er hierbleiben, ſo bringe ichs auch ſicher dahin daß ich jährlich im̄er eine Tag zur Academie erhalte, deren ich einige gegeben. nur hat der neidiſche Dämon, meine ſchlimme Geſundheit, mir einen ſchlechten Stein ins Brett geworfen nemlich: mein Gehör iſt ſeit 3 jahren im̄er ſchwächer geworden, und das ſoll ſich durch meinen Unterleib, der ſchon damals wie du weiſt elend war, hier aber ſich verſchlim̄ert hat indem ich beſtändig mit einem Durchfall behaftet war, und mit einer dadurch außerordentlichen ſchwäche, ereignet haben, Frank wollte meinem Leib den Ton wiedergeben durch ſtärkende Medizinen und mein Gehör durch Mandelöhl, aber prosit, daraus ward nichts, mein Gehör ward im̄er ſchlechter, und mein Unterleib blieb im̄er in ſeiner vorigen Verfaſſung, das dauerte bis voriges Jahr Herbſt, wo ich manchmal in Verzweiflung war, da riet mir ein Mediziniſcher asinus das kalte Bad für meinen Zuſtand, ein geſcheiderer das gewöhnliche Lauwarme DonauBad, das that wunder, mein Bauch ward beſſer mein Gehör blieb oder ward noch ſchlechter, dieſen Winter ging's mir wirklich elend, da hatte ich wirkliche ſchreckliche Koliken, und ich ſank wieder ganz in meinen vorigen Zuſtand zurück, und ſo bliebs bis ohngefähr 4 Wochen, wo ich zu Vering ging indem ich dachte, daß dieſer Zuſtand zugleich auch einen Wundarzt erfodere, und ohnedem hatte ich im̄er Vertrauen zu ihm, ihm gelang es nun faſt gänzlich dieſen heftigen Durchfall zu hem̄en, er verordnete mir das laue Donaubad, wo ich jedesmal noch ein fläſchgen ſtärkende ſachen hineingießen muſte, gab mir gar keine Medizin, bis vor ongefähr 4 Tagen Pillen für den Magen und einen Thee für's Ohr und darauf kann ich ſagen befand ich mich ſtärker und beſſer nur meine ohren, die ſauſen und brauſen Tag und Nacht fort, ich kann ſagen, ich bringe mein Leben elend zu, ſeit 2 Jahren faſt meide ich alle geſellſchaften, weils mir nun nicht möglich iſt, den Leuten zu ſagen, ich bin Taub, hätte ich irgend ein anderes Fach, ſo giengs noch eher, aber in meinem Fach iſt das ein ſchrecklicher zuſtand, dabey meine Feinde, deren Anzahl nicht geringe iſt, was würden dieſe hiezu ſagen – um dir einen Begriff von dieſer wunderbaren Taubheit zu geben, ſo ſage ich dir, daß ich mich im Theater ganz dicht am orcheſter anlehnen muß, um den Schauſpieler zu verſtehen, die hohen Töne von Inſtrumenten ſingſtim̄e, wenn ich etwas weit weg bin höre ich nicht, im ſprechen iſt es zu verwundern daß es Leute giebt, die es niemals merkten, da ich meiſtens Zerſtreuungen hatte, ſo hält man es dafür, manchmal, auch hör ich den redenden der leiſe ſpricht kaum, ja die Töne wohl, aber die worte nicht, und doch ſobald jemand ſchreit, iſt es mir unausſtehlich, was es nun werden wird, das weiß der liebe Him̄el, Vering ſagt, daß es gewiß beſſer werden wird wenn auch nicht ganz – ich habe ſchon oft den Schöpfer und mein daſeyn verflucht, Plutarch hat mich zu der Reſignation geführt, ich will wenns anders möglich iſt, meinem ſchickſaal trotzen, obſchon es Augenblicke meines Lebens geben wird, wo ich das unglücklichſte Geſchöpf Gottes ſeyn werde. – ich bitte dich von dieſem meinem Zuſtand niemanden auch nicht einmal der Lorchen etwas zu ſagen, nur als geheimniß vertrau ich dirs an, lieb wär mirs wenn du einmal mit Vering darüber brief wechſelteſt, ſollte mein Zuſtand fortdauern, ſo komme ich künftiges Frühjahr zu dir, du mieteſt mir irgendwo in einer ſchönen Gegend ein Hauß auf dem Lande, und dann will ich ein halbes Jahr ein Bauer werden, vieleich wird's dadurch geändert, resignation! welches elende Zufluchtsmittel und mir bleibt es doch das einzige übrige. –

Du verzeihſt mir doch, daß ich dir in deiner ohnedem trüben Lage noch auch dieſe Freundſchaftliche Sorge aufbinde. – Steffen Breuning iſt nun hier und wir ſind faſt täglich zuſam̄en, es tut mir ſo wohl die alten Gefühle wieder hervorzurufen, er iſt wirklich ein guter Herrlicher Junge geworden, der was weiß, und das Herz wie wir alle mehr oder weniger auf dem rechten Flecke hat, ich habe eine ſehr ſchöne Wohnung jetzt, welche auf die Baſtey geht, und für meine geſundheit doppelten Wert hat, ich glaube wohl, daß ich es werde möglich machen können, daß B. zu mir kom̄e. – deinen Antiochum ſollſt du haben, und auch noch recht viele Muſikalien von mir, wenn du anders nicht glaubſt, daß es dich zu viel koſtet, aufrichtig deine Kunſtliebe freut mich doch noch ſehr, ſchreibe mir nur, wie es zu machen iſt, ſo will ich dir alle meine Werke ſchicken, das nun freylich eine hübſche Anzahl iſt, und die ſich täglich vermehrt – ſtatt dem Porträt meines Großvaters, welches ich dich bitte mir ſobald als möglich mit dem Poſtwagen zu ſchicken, ſchicke ich dir das ſeines Enkels deines Dir im̄er guten und herzlichen Beethoven's, welches hier bey Artaria, die mich hier darum oft erſuchten ſo wie viele andere auch auswärtige Kunſthandlungen, herauskom̄t. – Stoffel will ich nächſtens ſchreiben und ihm ein wenig den Text leſen über ſeine ſtörriſche laune, ich will ihm die alte Freundſchaft recht ins Ohr ſchreien, er ſoll mir heilig verſprechen euch in euren ohnedem trüben Umſtänden nicht noch mehr zu kränken – auch der guten Lorchen will ich ſchreiben, nie habe ich auch einen unter euch lieben guten vergeſſen, wenn ich euch auch gar nichts von mir hören ließ, aber ſchreiben das weiſt du, war nie meine ſache, auch die beſten Freunde haben jahre lang keine Briefe von mir erhalten, ich lebe nur in meinen Noten, und iſt das eine kaum da ſo iſt das andere ſchon angefangen, ſo wie ich jetzt ſchreibe, mache ich oft 3 4 ſachen zugleich – ſchreibe mir jetzt öfter, ich will ſchon ſorge tragen, daß ich Zeit finde, dir zuweilen zu ſchreiben, grüße mir alle auch die gute Frau Hofräthinn, und ſag ihr, „daß ich noch zuweilen einen raptus han.“ was Kochs angeht, ſo wundere ich mich garnicht über deren Veränderung, das glück iſt kugelrund und fällt daher natürlich nicht im̄er auf das edelſte, das beſte – wegen Rieß, den mir herzlichſt grüße, was ſeinen ſohn anbelangt, will ich dir näher ſchreiben, obſchon ich glaube, daß um ſein Glück zu machen Paris beſſer als Wien ſey, Wien iſt überſchüttet mit leuten, und ſelbſt dem Beſſeren Verdienſt fällt es dadurch hart ſich zu halten – bis den Herbſt oder bis zum Winter werde ich ſehen, was ich für ihn thuen kann, weil dann alles wieder in die Stadt eilt –

leb wohl guter treuer Wegeler ſey verſichert von der liebe und Freundſchaft

deines

Beethoven.

Wegeler ſetzte den Brief 1800 an; wie Thayer jedoch nachgewieſen hat (II, 156) gehört er erſt ins Jahr 1801.

Carl, Fürſt von Lichnowsky, Muſikliebhaber und Beethovens eifrigſter Gönner, hatte dieſen anfangs in ſeinem Hauſe aufgenommen. „Ich fand ihn daſelbſt gegen das Ende 1794“ erzählt Wegeler, „und verließ ihn dort in der Mitte 1796. Zugleich hatte Beethoven jedoch faſt immer eine Wohnung auf dem Lande“.

Peter Frank, aus der Pfalz gebürtig, Direktor des allgemeinen Krankenhauſes, war 1795 von Italien nach Wien gekommen. Er genoß als Arzt einen bedeutenden Ruf und gilt als Begründer der öffentlichen Hygiene.

Gerhard v. Vering war dirigierender Feld-Stabsarzt und kaiſerlicher Rat und der Schwiegervater Stephan v. Breunings. – „Stoffel“ wurde im vertrauten Kreiſe Chriſtoph v. Breuning (Geheimer Reviſionsrat in Berlin) genannt. – Zurzeit des Briefes wohnte Beethoven wahrſcheinlich im Pasquillatiſchen Hauſe auf der Baſtei. – Der „Antiochus“ war ein Bild des Direktors Füger von der Malerakademie in Wien. –

4.

Wien am 16ten November 1801.*)

Mein guter Wegeler! ich danke dir für den neuen Beweiß deiner ſorgfalt um mich, um ſo mehr, da ich es ſo wenig um dich verdiene – du willſt wiſſen, wie es mir geht, was ich brauche, ſo ungerne ich mich von dem gegenſtande überhaupt unterhalte, ſo thue ich es doch noch am liebſten mit dir – Vering läßt mich nun ſchon ſeit einigen Monathen im̄er Fiſikaturen (?) auf beyde Arme legen, welche aus einer gewiſſen Rinde, wie du wiſſen wirſt, beſtehen, das iſt nun eine höchſt unangenehme Kur, indem ich im̄er ein paar Täge des Freyen gebrauchs (ehe die Rinde genug gezogen hat) meiner Arme beraubt bin, ohne der Schmerzen zu gedenken, es iſt nun wahr, ich kann es nicht läugnen, das ſauſen und brauſen iſt etwas ſchwächer als ſonſt, beſonders am Linken Ohre, mit welchem eigentlich meine Gehörkrankheit angefangen hat, aber mein Gehör iſt gewiß um nichts noch gebeſſert, ich wage es nicht zu beſtim̄en, ob es nicht eher ſchwächer geworden? – mit meinem unterleib gehts beſſer, beſonders wenn ich einige Täge das lauwarme Bad brauche, befinde ich mich 8 auch 10 Täge ziemlich wohl, ſehr ſelten einmal etwas ſtärkendes für den Magen, mit den Kräutern auf den Bauch fange ich jetzt auch nach deinem rath an; – von ſturzbäder will V. nichts wiſſen, überhaupt aber bin ich mit ihm ſehr unzufrieden, er hat gar zu wenig ſorge und Nachſicht für ſo eine Krankheit, kom̄e ich nicht einmal zu ihm und das geſchiet auch mit viel mühe, ſo würde ich ihn nie ſehen – was hälſt du von Schmidt, ich wechſle zwar nicht gern, doch ſcheint mir V. iſt zu ſehr Praktiker, als daß er ſich viel neue Ideen durchs Leſen verſchafte – S. ſcheint mir hierin ein ganz anderer Menſch zu ſeyn und würde vieleicht auch nicht gar ſo nachläſſig ſeyn? – man ſpricht wieder vom Galwaniſm was ſagſt du dazu? – ein Mediziner ſagte mir er habe ein Taubſtum̄es Kind ſehen ſein Gehör wieder erlangen in Berlin, und einen Mann der ebenfalls ſieben Jahr taub geweſen und ſein Gehör wieder erlangt habe – ich höre eben Dein Schmidt macht hiermit Verſuche – etwas angenehmer lebe ich jetzt wieder, indem ich mich mehr unter Menſchen gemacht, Du kannt es kaum glauben, wie öde, wie traurig ich mein Leben ſeit 2 Jahren zugebracht, wie ein Geſpenſt iſt mir mein ſchwaches Gehör überall erſchienen, und ich flohe – die Menſchen, mußte Miſantrop ſcheinen, und bin's doch ſo wenig, dieſe Veränderung hat ein liebes zauberiſches Mädchen hervorgebracht, die mich liebt, und die ich liebe, es ſind ſeit 2 Jahren wieder einige ſeelige Augenblicke, und es iſt das erſtemal, daß ich fühle, daß – heirathen glücklich machen könnte, leider iſt ſie nicht von meinem ſtande – und jetzt – könnte ich nun freilich nicht heirathen – ich muß mich nun noch wacker herum tum̄eln, wäre mein Gehör nicht, ich wäre nun ſchon lang die halbe Welt durchgereißt, und das muß ich – für mich gibt's kein großeres Vergnügen als meine Kunſt zu treiben und zu zeigen – glaub nicht daß ich bey euch glücklich ſein würde, was ſollte mich auch glücklicher machen, ſelbſt eure ſorgfalt würde mir wehe thun, ich würde jeden Augenblick das Mitleiden auf euren Geſichtern leſen, und würde mich nur noch unglücklicher finden – jene ſchöne vaterländiſche Gegenden, was war mir in ihnen beſchieden, nichts als die hoffnung in einen beſſern Zuſtand, er wäre mir nun geworden – ohne dieſes übel, o die Welt wollte ich umſpannen von dieſem frey, meine jugend – ja ich fühle es, ſie fängt erſt jetzt an, war ich nicht im̄er ein ſiecher Menſch, meine körperliche Kraft – ſie nim̄t ſeit einiger Zeit mehr als jemals zu, und ſo meine Geiſteskräfte, jeden Tag gelange ich mehr zu dem Ziel, was ich fühle, aber nicht beſchreiben kann, nur hierin kann Dein B. leben, nichts von Ruhe – ich weiß von keiner andern als dem ſchlaf, und wehe genug thut mirs, daß ich ihm jetzt mehr ſchenken muß als ſonſt, nur halbe befreiung von meinem übel, und dann – als vollendeter, reifer Mann kom̄e ich zu euch, erneure die alten Freundſchaftsgefühle, ſo glücklich als es mir hinieden beſchieden iſt, ſollt ihr mich ſehen, nicht unglücklich – nein das könnte ich nicht ertragen – ich will dem ſchickſal in den Rachen greifen, ganz niederbeugen ſoll es mich gewiß nicht – o es iſt ſo ſchön das Leben tauſendmal leben – für ein ſtilles – Leben, nein ich fühl's, ich bin nicht mehr dafür gemacht – du ſchreibſt mir doch ſo bald als möglich – ſorgt daß der Steffen ſich beſtim̄t, ſich irgendwo im Deutſchen Orden anſtellen zu laſſen, das Leben hier iſt für ſeine Geſundheit mit zu viel ſtrapazzen verbunden, noch obendrein, fürht er ſo ein iſolirtes Leben, daß ich garnicht ſehe, wie er ſo weiter kom̄en will, du weißt wie das hier iſt, ich will nicht einmal ſagen, daß Geſellſchaft ſeine Abſpannung vermindern würde, man kann ihn auch nirgends hinzugehen überreden, ich habe einmal bey mir vor einiger Zeit Muſik gehabt, wo ausgeſuchte Geſellſchaft war, unſer Freund – St. – blieb doch aus – empfele ihm doch mehr Ruhe und gelaſſenheit, ich habe ſchon auch alles angewendet, ohne das kann er nie weder glücklich noch geſund ſeyn — ſchreib mir nun im nächſten Briefe, ob's nichts macht, wenns recht viel iſt, was ich dir von meiner Muſik ſchicke, du kannſt zwar das was du nicht brauchſt wieder verkaufen, und ſo haſt du dein Poſtgeld — mein Portrait — auch — alles mögliche ſchöne und verbindlich an die L.*) — auch die Mama — auch Kriſtoph — du liebſt mich doch ein wenig, ſey ſowohl von dieſer als auch von der Freundſchaft überzeugt

---

*) Am Rande des Briefes.

Deines Bthven.

---

*) Lorchen.

Beethovens Arzt wurde 1801 der Wegeler befreundete Profeſſor Dr. J. A. Schmidt. Er erhielt im folgenden Jahr aus Dankbarkeit das (von Beethoven ſelbſt) für Klavier, Geige (oder Klarinette) und Cello bearbeitete Septett op. 20 dediziert. Daß mit dem „zauberiſchen Mädchen" gerade auf Giulietta Guicciardi angeſpielt ſei, braucht keineswegs als ausgemacht zu gelten.

5.

Wien am
2ten May
1810

Guter alter Freund — beynahe kann ich es denken erwecken meine Zeilen Staunen bey dir, — und doch, obſchon du keine ſchriftliche Beweiſe haſt, biſt du doch noch im̄er beŋ mir im lebhafteſten Andenken – Unter meinen Manuſkripten iſt ſelbſt ſchon lange Eins, was dir zugedacht iſt, und was Du gewiß noch dieſen Som̄er erhälſt – ſeit ein 2 jahren hörte ein ſtilleres ruhigeres Leben beŋ mir auf, und ich ward mit gewalt in das Weltleben gezogen, noch habe ich kein Reſultat dafür gefaßt, und vieleicht eher dawider – doch auf wen mußten nicht auch die Stürme von außen wirken? doch ich wäre glücklich, vieleicht einer der glücklichſten Menſchen, wenn nicht der Dämon in meinen Ohren ſeinen Aufenthalt aufgeſchlagen – hätte ich nicht irgend wo geleſen, der Menſch dürfe nicht freŋwillig ſcheiden von ſeinem Leben, ſo lange er noch eine gute That verrichten kann, längſt wär ich nicht mehr – und zwar durch mich ſelbſt – o ſo ſchön iſt das Leben, aber bei mir iſt es für im̄er vergiftet – du wirſt mir eine Freundſchaftliche Bitte nicht abſchlagen, wenn ich dich erſuche mir meinen Taufſchein zu beſorgen – was nur im̄er für Unkoſten dabeŋ ſind, da Steffen Breuning mit dir in Verrechnung ſteht, ſo kannſt du dich da gleich bezahlt machen, ſo wie ich hier an Steffen gleich alles erſetzen werde – ſollteſt du auch ſelbſt es der Mühe werth halten, der Sache nachzuforſchen, und es dir gefallen, die reiſe von Coblenz nach Bonn zu machen, ſo rechne mir nur alles an – Etwas iſt Unterdeſſen in Acht zu nehmen, nemlich daß noch ein Bruder **früherer Geburt vor mir** war, der ebenfalls Ludwig hieß nur mit dem Zuſatze „Maria“, aber geſtorben, um mein gewiſſes Alter zu beſtim̄en, muß man alſo dieſen erſt finden, da ich ohnedem ſchon weiß, daß durch andere hierin ein Irrthum entſtanden, da man mich als älter angegeben als ich war – leider habe ich eine Zeitlang gelebt, ohne ſelbſt zu wiſſen wie alt ich bin – Ein Familien Buch hatte ich, aber es hat ſich verlohren, der Him̄el weiß wie — alſo laß dich's nicht verdrießen, wenn ich dir dieſe Sache ſehr warm emphele, den Ludwig Maria, und den jetzigen nach ihm gekom̄enen Ludwig ausfindig zu machen — je bälder du mir den Taufſchein ſchickſt, deſto größer meine Verbindlichkeit — man ſagt mir, daß du in euren Freimaurer logen ein Lied von mir ſingſt, vermuthlich in E dur, und was ich ſelbſt nicht habe, ſchick mir's ich verſpreche dir's drey und vierfältig auf eine andere Art zu erſetzen — denke mit einigem Wohlwollen an mich, ſo wenig ich's dem äußeren ſcheine nach um dich verdiene — Umarme küße deine verehrte Frau, deine Kinder alles was dir lieb iſt — im Namen

deines Freundes

Beethoven.

Im Jahre 1810 trug ſich Beethoven wieder mit Heiratsplänen. Möglich, daß diesmal Thereſe Malfatti die Erwählte war. Beethoven verkehrte gern und oft im Hauſe der Familie Malfatti und machte namentlich ſeinem Freunde Gleichenſtein gegenüber kein Hehl aus ſeiner Neigung. Jedenfalls ſcheint das Verlangen nach dem Taufſchein mit dem Projekt im Zuſammenhang zu ſtehen. Beethoven war ſich über ſein Alter nicht ganz im klaren; er hielt ſich für zwei Jahre jünger als er war, wohl weil ſein Vater, in dem Wunſch, ihn möglichſt lange als Wunderkind auszugeben, das Geburtsdatum gefälſcht hatte.

Die ihm zugedachte Dedikation eines Werkes hat Wegeler nie erhalten.

Für die Freimaurerloge hatte Wegeler das „Opferlied“ benutzt und ihm einen ſtimmungsvollen, wahrſcheinlich von ihm ſelbſt gedichteten Text unterlegt. Beethoven befand ſich alſo im Irrtum, als er eine vergeſſene Kompoſition in Wegelers Händen glaubte.

6.

Wien, am 29ten Sept. 1816.

Ich ergreife die Gelegenheit durch Hr: Simrock dich an mich zu erinnern – ich hoffe du haſt meinen Kupferſtich u. auch das Böhmiſche Glaß erhalten, ſobald ich einmal wieder Böhmen durchwandere, erhälſt du wieder etwas d. g. – leb wohl du biſt Mann Vater ich auch doch ohne Frau – grüße mir alle die deinigen u. die unſrigen

Dein Freund

L. v. Beethoven.

Auf dem Umſchlag:
an Freund
Wegeler.

Der hier erwähnte Kupferſtich iſt der Höfelſche nach Letronnes Zeichnung vom Jahre 1814. Er iſt unſerm Buch in einer Reproduktion beigegeben. Beethoven überſandte ihn ſeinem Freunde durch den General-Zolldirektor Eichhoff, der zum Kongreß in Wien geweſen war. – Die „Vaterſchaft" bezieht ſich auf den Neffen Karl, den Beethoven nach dem Tode ſeines Bruders Kaſpar (1813) adoptiert hatte. Überbringer des Briefes war Nicolaus Simrocks Sohn Peter Joſeph. Auf dem Umſchlag ſteht von fremder Hand: „Im Graf Lembach'ſchen Hauſe Nr. 1055 – 56 auf der Seilerſtraße".

7.

Wien am 7ten 10 br. 826.

Mein alter geliebter Freund

Welches Vergnügen mir dein, und deiner Lorchen Brief verurſachte, vermag ich nicht auszudrücken. Freylich hätte pfeilſchnell eine Antwort darauf erfolgen ſollen; ich bin aber im Schreiben überhaupt etwas nachläßig, weil ich denke, daß die beßern Menſchen mich ohnehin kennen. Im Kopf mache ich öfter die Antwort, doch wenn ich ſie niederſchreiben will, werfe ich meiſtens die Feder weg, weil ich nicht ſo zu ſchreiben im Stande bin, wie ich fühle. Ich erin̄ere mich aller Liebe, die du mir ſtets bewieſen haſt; z. B. wie Du mein Zimmer weißen ließeſt, u. mich ſo angenehm überraſchteſt, – eben ſo von der familie Breuning. Kam man von einander, ſo lag dieß im Kreislauf der Dinge; jeder mußte den Zweck ſeiner Beſtim̄ung verfolgen, u. zu erreichen ſuchen. Allein die ewig unerſchütterlichen, feſten Grundſätze des Guten hielten uns dennoch im̄er feſt zuſam̄en verbunden. – Leider kann ich heute Dir nicht ſo viel ſchreiben, als ich wünſchte, da ich bettlägerig bin, u. beſchränke mich darauf, einige Punkte Deines Briefes zu beantworten. Du ſchreibſt, daß ich irgendwo als natürlicher Sohn des verſtorbenen Königs von Preußen angeführt bin; man hat mir davon ſchon vor langer Zeit ebenfalls geſprochen. Ich habe mir aber zum Grundſatze gemacht, nie weder etwas über mich ſelbſt zu ſchreiben, noch irgend etwas zu beantworten, was über mich geſchrieben worden. Ich überlaſſe Dir daher gerne, die Rechtſchaffenheit meiner Ältern, u. meiner Mutter insbeſondre, der Welt bekan̄t zu machen – Du ſchreibſt von Deinem Sohne. Es verſteht ſich wohl von ſelbſt, daß, wenn er hieherkom̄t, er ſeinen Freund u. Vater in mir finden wird; und wo ich im Stande bin, ihm in irgend etwas zu dienen oder zu helfen, werde ich es mit Freuden thun. –

Von Deiner Lorchen habe ich noch die Silhouette, woraus zu erſehen, wie mir alles Liebe und Gute aus meiner Jugend noch theuer iſt.

Von meinen Diplomen ſchreibe ich nur kürzlich, daß ich Ehrenmitglied der k. Geſellſchaft der Wiſſenſchaften in Schweden, eben ſo in Amsterdam, u. auch Ehrenbürger von Wien bin. – Vor Kurzen hat ein gewißer Dr. Spieker meine letzte große Symphonie mit Chören, nach Berlin mitgenom̄en; ſie iſt dem Könige gewidmet, u. ich mußte die Dedication eigenhändig ſchreiben. Ich hatte ſchon früher bey der Geſandtſchaft um die Erlaubniß, das Werk dem Könige zueignen zu dürfen, angeſucht, welche mir auch von ihm gegeben wurde. Auf Dr. Spiekers Veranlaßung mußte ich ſelbſt das corrigirte Manuſkript mit meinen eigenhändigen Verbeßerungen demſelben für den König übergeben, da es in die k. Bibliothek kom̄en ſoll. Man hat mir da etwas von dem rothen Adler-Orden 2ter Klaße hören laßen; wie es ausgehen wird, weiß ich nicht, denn wie habe ich derley Ehrenbezeugungen geſucht, doch wäre ſie mir in dieſem Zeitalter wegen Manches Andern nicht unlieb. – Es heißt übrigens bey mir im̄er: Nulla dies sine linea, u. laſſe ich die Muſe ſchlafen, ſo geſchieht es nur, damit ſie deſto kräftiger erwache. Ich hoffe noch einige große Werke zur Welt zu bringen, u. dan̄ wie ein altes Kind irgend wo unter guten Menſchen meine irdiſche Laufbahn zu beſchließen. – Du wirſt bald durch die

Gebrüder Schott in Mainz einige Muſikalien erhalten. – Das Portrait, welches Du beyliegend bekom̄ſt, iſt zwar ein künſtleriſches Meiſterſtück, doch iſt es nicht das letzte, welches von mir verfertigt wurde. – Von den Ehrenbezeugungen, die Dir, ich weiß es, Freude machen, melde ich Dir noch, daß mir von dem verſtorbenen König von Frankreich eine Medaille zugeſandt wurde, mit der Inſchrift: Donné par le Roi à Monsieur Bethoven; welche von einem ſehr verbindlichen Schreiben des premier Gentilhomme du Roi, Duc de Châtres, begleitet wurde.

Mein geliebter Freund! Nim̄ für heute vorlieb, ohnehin ergreift mich die Erin̄erung an die Vergangenheit; u. nicht ohne viele Thränen erhälſt Du dieſen Brief. Der Anfang iſt nun gemacht, u. bald erhälſt Du wieder ein Schreiben; und je öfter Du mir ſchreiben wirſt, deſto mehr Vergnügen wirſt Du mir machen. Wegen unſerer Freundſchaft bedarf es von keiner Seite einer Anfrage, und ſo lebe wohl; ich bitte Dich, Dein liebes Lorchen und Deine Kinder in meinem Nahmen zu umarmen u. zu küßen, u. dabey meiner zu gedenken. Gott mich euch Allen!

Wie immer Dein treuer, Dich ehrender wahrer Freund

Bethoven

Über Beethovens angebliche königlich preußiſche Abſtammung vgl. den Brief Wegelers in der Einleitung. Seine vornehme Art, dergleichen Klatſch zu ignorieren, war des echten Künſtlers würdig; unwillkürlich muß man an Brahms und ſeine Gepflogenheiten denken.

– Lorchens Silhouette war eines abends in Bonn von demſelben Maler Neeſen angefertigt worden, von dem die den

„Notizen“ vorangeſetzte Silhouette des etwa 16jährigen Beethoven herrührt.

Anſtatt des erhofften Ordens kam für die Neunte Symphonie aus Berlin ein Ring, deſſen Wert in Wien auf 300 fl. abgeſchätzt wurde. Dr. Spieker war königl. Bibliothekar in Berlin und reiſte eigens nach Wien, um das Manuſkript der Neunten in Empfang zu nehmen. Die handſchriftliche Originalpartitur des Werkes, das auch im Druck mit der Widmung an Friedrich Wilhelm III. erſchien, ruht jetzt, wieder zu einem Ganzen vervollſtändigt, auf der königlichen Bibliothek in Berlin.

Der Brief iſt die Antwort auf das Schreiben Wegelers vom Dezember 1825 (ſiehe Einleitung), mit dem der Jugendfreund von Koblenz aus die Korreſpondenz nach langer Unterbrechung wieder aufgenommen hatte. Er iſt diktiert, aber von Beethoven unterſchrieben.

8

Wien den 17. Febr. 8̄27.

Mein alter würdiger Freund!

Ich erhielt wenigſtens glücklicher Weiſe deinen 2ten Brief von Breuning, noch bin ich zu ſchwach, ihn zu beantworten, du kannſt aber denken, daß mir alles darin willkom̄en und erwünſcht iſt. Mit der Geneſung, wenn ich es ſo nennen darf, geht es noch ſehr langſam. Es läßt ſich vermuthen, daß noch eine 4te Operation zu erwarten ſey, obwohl die Ärzte noch nichts da(von) ſagen. Ich gedulde mich, und denke: alles Ueble führt manchmal etwas Gut(es) herbey. – Nun aber bin erſtaunt, als ich in deinen letzten Briefe geleſen, daß du noch nichts erhalten. – Aus dem Briefe, den du hier empfängſt, ſiehſt du, daß ich dir ſchon am 10. Dezemb. v. J. geſchrieben. Mit dem Portr(ait) iſt es der nähmliche Fall, wie du, wenn du es erhälſt, aus dem Datum darauf wahrnehmen wirſt. – Frau Stephen ſprach – kurzum Stephen verlangte dir dieſe Sachen mit einer Gelegenheit zu ſchicken; allein ſie blieben liegen, bis an heutigen Datum, und wirklich hielt es noch ſchwer, es bis heute zurück zu erlangen. Du erhälſt nun das Portrait mit der Poſt durch die H. Schott, welche dir auch die Muſikalien übermachten. – Wie viel möchte ich dir heute noch ſagen; allein ich bin zu ſchwach, ich kann daher nichts mehr, als dich mit deinem Lottchen im Geiſte umarmen. Mit wahrer Freundſchaft und Anhänglichkeit an dich und an die Deinen

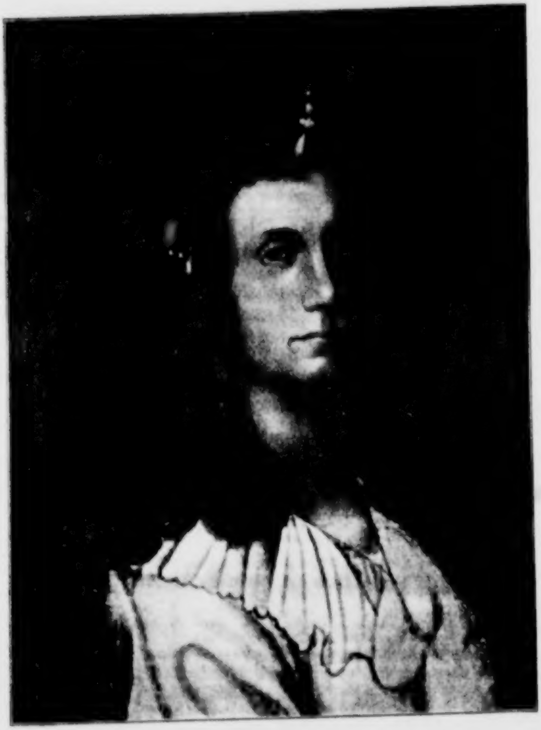
Dein

alter treuer Freund

Beethoven.

Auch dieſer letzte Brief, den Beethoven einen Monat vor ſeinem Tode an Wegeler ſchreiben ließ, iſt von ihm ſelbſt nur unterzeichnet. Beethoven litt an der Waſſerſucht und erwartete die vierte Punktion.

„Frau Stephen ſprach“ (im Original nicht in Anführungsſtrichen) iſt ein Zitat, der Anfang der zweiten Strophe des Liedes „Zu Steffen ſprach im Traume“ aus der u. a. von Ignatz Umlauff (1782) komponierten Bretznerſchen Operette „Der Irrwiſch“ (vgl. Max Friedlaender „Das deutſche Lied im 18. Jahrhundert“ II, 469).



HELENE VON BREUNING
GEB. VON KERICH.

GEB. IN KÖLN 3. JAN. 1750.
GEST. IN COBLENZ 9. DEZ. 1838.

III.

Briefe an Eleonore v. Breuning.

1

Wien den 2ten November
93

Verehrungswürdige Eleonore!
meine theuerſte Freundin!

Erſt nach dem ich nun hier in der Hauptſtadt bald ein ganzes Jahr verlebt habe, erhalten ſie von mir einen Brief, und doch waren ſie gewiß in einem im̄erwährenden lebhaften Andenken bey mir. ſehr oft unterhielt ich mich mit ihnen und ihrer lieben Familie, nur öfters mit der Ruhe nicht, die ich dabey gewünſcht hätte. da war's, wo mir der fatale Zwiſt noch vorſchwebte, wobey mir mein damaliges Betragen ſo verabſcheuungswerth vorkam̄, aber es war geſchehen; o wie viel gäbe ich dafür, wäre ich im

Stande meine damalige mich ſo ſehr entehrende, ſonſt meinem charakter zuwider laufende Art zu handeln ganz aus meinem Leben tilgen zu können. freylich waren mancherley Umſtände, die unß im̄er von einander entfernten, und wie ich vermuthe, war das Zuflüſtern von den wechſelweiſe gegen einander gehaltenen Reden von einem gegen den andern Hauptſächlich dasjenige, was alle übereinſtimmung verhinderte. jeder von unß glaubte hier, er, ſpreche mit wahrer überzeugung, und doch war es nur angefachter Zorn, und wir waren beyde getäuſcht. ihr guter und edler charakter meine liebe Freundin bürgt mir zwar dafür, daß ſie mir längſt vergeben haben, aber man ſagt, die aufrichtigſte reue ſey dieſe, wo man ſein Verbrechen ſelbſt geſtehet, dieſes habe ich gewollt. – und laſſen ſie unß nun den Vorhang für dieſe ganze Geſchichte ziehen, und nur noch die Lehre davon nehmen, daß, wenn Freunde in ſtreit gerathen, es im̄er beſſer ſey, keinen Vermitteler dazu zu brauchen, ſondern der Freund ſich an den Freund unmittelbar wende.

ſie erhalten hier eine dedication von mir an ſie, wobey ich nur wünſchte, das Werk ſei größer und ihrer würdiger. man plagte mich hier um die herausgabe dieſes Werkchens, und ich benutzte dieſe Gelegenheit, um ihnen meine Verehrungswürdige E. einen Beweiß meiner Hochachtung und Freundſchaft gegen ſie und eines im̄erwährenden Andenkens an ihr Hauß zugeben. nehmen ſie dieſe Kleinigkeit hin, un denken ſie dabey, ſie köm̄t von einem ſie ſehr verehrenden Freunde, o wenn ſie ihnen nur Vergnügen macht, ſo ſind meine Wünſche ganz befriedigt. es ſey eine kleine wieder Erweckung an die Zeit, wo ich ſo viele und ſo ſeelige Stunden in ihrem Hauſe zubrachte, vieleicht erhält es mich im Andenken bey ihnen, bis ich einſt wiederkom̄e, was nun freylich ſobald nicht ſeyn wird, o wie wollen wir unß dann meine L. Freundin freuen, ſie werden dann einen fröhlichern Menſchen an ihrem Freunde finden, dem die Zeit und ſein Beſſeres Schickſaal die Furchen ſeiner vorhergegangenen widerwärtigen ausgeglichen hat.

ſollten ſie die B. Koch ſehen, ſo bitte ich ſie ihr zu ſagen, daß es nicht ſchön ſey von ihr mir gar nicht einmal zu ſchreiben. ich habe doch 2 mal geſchrieben, an Malchus ſchrieb ich 3 – mal und – keine Antwort, ſagen ſie ihr, daß, wenn ſie nicht wolle ſchreiben, ſie wenigſtens Malchus dazu antreiben ſolle. Zum Schluſſe meines Briefs wage ich noch eine Bitte: ſie iſt, daß ich wieder gern ſo glücklich ſeyn mögte, eine von Haaſen-Haaren geſtrickte Weſte von ihrer Hand meine liebe Freundin zu beſitzen, verzeihen ſie die unbeſcheidene Bitte ihrem Freunde, ſie entſteht aus groſſer Vorliebe für alles, was von ihren Händen iſt, und heimlich kann ich ihnen wohl ſagen, eine kleine Eitelkeit liegt mit dabey zum Grunde, nemlich: um ſagen zu können, daß ich etwas von einem der Beſten, verehrungswürdigſten Mädchen in Bonn beſitze. ich habe zwar noch die Erſte, womit ſie ſo gütig waren in Bonn mich damit zu beſchenken, aber ſie iſt durch die Mode ſo unmodiſch geworden, daß ich ſie nur als etwas von ihnen mir ſehr theures im Kleider Schrank aufbewahren kann.

Vieles Vergnügen würden ſie mir machen, wenn ſie mich bald mit einem lieben Briefe von ihnen erfreuten, ſollten ihnen meine Briefe vergnügen verurſachen, ſo verſpreche ich ihnen gewiß ſo viel mir möglich iſt hierin willig zu ſeyn, ſo wie mir alles willkom̃en iſt, wobey ich ihnen zeigen kann, wie ſehr ich bin

ihr ſie
verehrender
wahrer Freund
L. v. Beethoven.

Seiner Jugendfreundin und ehemaligen Schülerin widmete Beethoven die 12 Variationen für Pianoforte und Violine in F dur über das Thema aus Mozarts Figaro „Se vuol ballare“ und die leichte Sonate in C dur, die als Torſo auf uns gekommen iſt. Die Variationen waren das erſte Werk, das von Beethoven in Wien (1793 bei Artaria) herauskam, mit der Dedikation an Eleonore, von der möglicherweiſe hier in dem Briefe die Rede. Die Sonate ohne dritten Satz, im zweiten von Ries vervollſtändigt, erſchien erſt 1830 bei Dunſt in Frankfurt.

Barbara Koch, nachmalige Gräfin Belderbuſch, war eine Freundin Eleonores, eine vielumſchwärmte Bonner Schönheit, für die ſich auch der junge Beethoven intereſſiert hat. Malchus (Graf von Marienſtadt), ſpäter Finanzminiſter im Königreich Weſtfalen und in Würtemberg, zeichnete ſich als Schriftſteller aus.

2.

(Fragment.)

äußerſt überraſchend war mir die ſchöne Halsbinde von ihrer Hand gearbeitet, ſie erweckte in mir Gefühle der Wehmut, ſo angenehm mir auch die Sache ſelbſt war; Vergangenheit voriger Zeiten war ihre Wirkung, auch beſchämung auf meiner Seite durch ihr großmüthiges Betragen gegen mich. wahrlich, ich dachte nicht, daß ſie mich noch ihres Andenkens würdig hielten. o hätten ſie Zeuge meiner geſtrigen Empfindungen bey dieſem Vorfall ſeyn können, ſo würden ſie es gewiß nicht übertrieben finden, was ich ihnen vieleicht hier ſage, daß mich ihr Andenken weinend und ſehr Traurig machte, – ich bitte ſie, ſo wenig ich auch in ihren augen Glauben verdienen mag, glauben ſie mir meine Freundin (laſſen ſie mich ihnen noch im̄er ſo nennen) daß ich ſehr gelitten habe und noch leide durch den Verluſt ihrer Freundſchaft. Sie und ihre theure Mutter werde ich nie vergeſſen, ſie waren ſo gütig gegen mich, daß mir ihr Verluſt ſobald nicht erſetzt werden kann und wird, ich weiß, was ich verlohr, und was ſie mir waren, aber – ich müßte in Scenen zurückkehren, ſollte ich dieſe Lücke ausfüllen, die ihnen unangenehm zu hören und mir ihnen ſie darzuſtellen ſind.

Zu einer Kleinen WiederVergeltung für ihr gütiges Andenken an mich, bin ich ſo frey, ihnen hier dieſe Variationen und das Rondo mit einer Violine zu ſchicken. ich habe ſehr viel zu thuen, ſonſt würde ich ihnen die ſchon längſt verſprochene Sonate abgeſchrieben haben, in meinem Manuskript iſt ſie faſt nur Skizze, und das würde dem ſonſt ſo geſchickten paraquin ſelbſt ſchwer geworden ſeyn ſie abzuſchreiben. ſie können das Rondo abſchreiben laſſen, und mir dan̄ die partitur zurückſchicken. es iſt das einzige, was ich ihnen hier ſchicke, was von meinen Sachen ohngefähr für ſie brauchbar, war, und da ſie jetzt ohnedem nach Kerpen reiſen, dachte ich, es könnten dieſe Kleinigkeiten ihnen vieleicht einiges Vergnügen machen.

leben ſie wohl meine Freundin, es iſt mir unmöglich ſie anders zu nennen, ſo gleichgültig ich ihnen auch ſeyn mag, ſo glauben ſie doch, daß ich ihnen und ihre Mutter noch eben ſo verehre wie ſonſt, bin ich im Stande ſonſt etwas zu ihrem Vergnügen beytragen zu können, ſo bitte ich ſie, mich doch nicht vorbeyzugehen, es iſt noch dies einzig übrigbleibendes Mittel, ihnen meine Dankbarkeit für ihre genoſſene Freundſchaft zu bezeigen. reiſen ſie glücklich, und bringen ſie ihre theure Mutter wieder völlig geſund zurück. Denken Sie zuweilen

an ihren ſie noch im̄er verehrenden

wahren Freund

Beethoven.

P. S.

die V. werden etwas ſchwer zum ſpielen ſeyn, beſonders die Triller in der Coda, das darf ſie aber nicht abſchrecken, es iſt ſo veranſtaltet, das ſie nichts als den Triller zu machen brauchen, die übrige Noten laſſen ſie aus, weil ſie in der Violin Stim̄e auch vorkom̄en. nie würde ich ſo etwas geſetzt haben, aber ich hatte ſchon öfter bemerkt, daß hier un da einer in W. war, welcher meiſtens, wenn ich des

Abends fantaſiert hatte, des andern Tages viele von meinen Eigenheiten aufſchrieb un ſich damit brüſtete; weil ich nun voraus ſahe, daß bald ſolche Sachen erſcheinen würden, ſo nahm ich mir vor ihnen zu vor zu kom̄en. eine andere Urſache war noch dabey, nemlich: die hieſigen Klaviermeiſter in Verlegenheit zu ſetzen, mache davon ſind meine Todtfeinde, und ſo wollte ich mich auf dieſe Art an ihnen rächen, weil ich voraus wußte, daß man ihnen die V. hier und da vorlegen würde, wo die Herren ſich dan übel dabey produzieren würden.

Beethoven.

Auf dem Umſchlag:

an
Fräulein
von Breuning.

Paraquin war Sänger und Kontrabaſſiſt im kurfürſtlichen Orcheſter zu Bonn. — In Kerpen wohnte der Onkel, bei dem die Familie Breuning alljährlich mehrere Wochen auf Beſuch zu ſein pflegte.

Der Anfang des Briefes war ſchon abhanden gekommen, als Wegeler 1838 ſeine „Notizen" verfaßte; man blieb deshalb betreffs der Datierung auf Mutmaßungen angewieſen.

Die beiden Leonoren-Briefe ſind hier in der Reihenfolge abgedruckt, wie ſie bei Wegeler ſtehen, und nicht wie ſie Kaliſcher und Deiters anordnen, die das Fragment noch in die Bonner Zeit verlegen. Und zwar iſt dies aus folgendem Grunde geſchehen. Bisher (auch von Wegeler) iſt das auf einem beſonderen Blatte ſtehende Poſtſkriptum dem Briefe vom

2. November 1793 angehängt worden, obwohl Beethoven damals die Erfahrungen, von denen das Poſtſkriptum ſpricht, eigentlich noch kaum gemacht haben konnte. Es gehört aber, wie ein Blick auf das Original lehrt, zu dem Brieffragment. Daß Wegeler ſich nach mehr als 40 Jahren beim Ordnen der Papiere irren konnte, iſt leicht begreiflich. Den übrigen Herausgebern aber haben nie die Originale zur Verfügung geſtanden. Bei ihrer Betrachtung ſtellt ſich nun heraus, daß der Brief vom 2. November mit zweifellos anderer Feder und Tinte auf anderem Papier von einem ganz anders geſtimmten Menſchen geſchrieben iſt, während zwiſchen dem Poſtſkriptum und dem Fragment in Tinte, Papier und Schriftzügen wie in der Namensunterſchrift, die beidemale mit einem „w“ erſcheint (und nicht wie im erſteren Briefe und ſpäter mit einem „v“) völlige Übereinſtimmung herrſcht.

Dieſe Tatſachen ſcheint zunächſt zweierlei zu entkräften. Einmal, daß Beethoven in dem Fragment, wie man annimmt, nochmals auf den doch längſt beigelegten Streit zurückkommt, und dann, daß in dem Poſtſkriptum von Variationen die Rede iſt, deren Dedikation bereits im erſten Briefe angezeigt wird.

Sehen wir nun zu, ob all dem wirklich ſo iſt. Die „Freundſchaft“ über deren Verluſt Beethoven im Fragment klagt, braucht man zunächſt nicht als freundſchaftliche Geſinnung aufzufaſſen, ja Lorchens Geſchenk verbietet das eigentlich; man kann ſehr wohl den durch Trennung abgebrochenen freundſchaftlichen Umgang darunter verſtehen. Von Zerwürfniſſen und Mißſtimmungen, wie im erſten Brief, ſteht hier nichts mehr zu leſen, wenn auch bei Beethoven noch immer ein Gefühl der „Beſchämung“ zurückgeblieben iſt, dem er in ſeiner überſchwenglichen Weiſe Ausdruck gibt. Beethoven hatte den Briefwechſel eröffnet mit einem Schreiben voller Selbſtanklagen; Eleonore hat ihm geantwortet, gewiß freundlich, und nun zeigt er, „überaſcht“ von ſoviel Güte den Empfang der ihm zum Andenken geſendeten Handarbeit an.

Dies Andenken erweckt ihm „Gefühle der Wehmut“ und „Erinnerung an vorige Zeiten“, es macht ihn „weinend und ſehr traurig“. Das ſind die „geſtrigen Empfindungen bei dem Vorfall“ (nämlich dem Öffnen der Sendung). Auch der Satz „ich müßte in Scenen zurückkehren“, der, wie man den Brief auch auffaßt, im Ausdruck unklar bleibt, braucht nicht auf Bonner Mißverſtändniſſe gedeutet zu werden. Wer ſich das Unerſetzliche eines Verluſtes, den er erlitten, vergegenwärtigt, ruft ſich doch das Gute, nicht das Unerquickliche in die Erinnerung. Es liegt alſo wohl näher, daß mit dem „unangenehm“ hier das Betrübende ſolcher Vorſtellungen gemeint iſt.

Größere Schwierigkeiten bietet der zweite Punkt, denn das Poſtſkriptum kann ſich mit ſeiner Bemerkung über den Triller nur auf die Variationen „Le vuol ballare“ beziehen. Aber wäre es denn das einzige Mal, daß Beethoven etwas als ganz beſtimmt in nahe Ausſicht ſtellt, womit es unter Umſtänden noch ſeine gute Weile hatte? Die am 2. November dedizierten Variationen wären dann eben dieſelben, von denen das Fragment und ſeine Nachſchrift handeln. Bei den Worten „Sie erhalten hier eine Dedikation“ kann „hier“ dieſelbe Bedeutung wie zwei Zeilen tiefer in „man plagt mich hier“ haben, d. h. „hier in Wien“. Im erſten Brief hätte er alſo die Widmung nur mitgeteilt, ihre Annahme im geiſtigen Sinne erbeten; im zweiten heißt es: „ich bin ſo frey, Ihnen .... zu ſchicken“. Die Variationen waren inzwiſchen erſchienen.

Noch eine zweite Vermutung iſt geſtattet, nämlich daß ſich die „Dedikation“ nicht auf die Variationen, ſondern auf die Sonate bezieht. Warum ſollte man Beethoven nicht auch um die Herausgabe dieſes „Werkchens“ in Wien „geplagt“ haben? Der Zuſatz im Fragment, der ſie als eine „längſt verſprochene“ bezeichnet, fände ſo ſeine Erklärung. Beethoven hätte dann von ihrer Herausgabe Abſtand genommen – was bei ſeiner damaligen Abneigung, zu edieren, wiederum nicht verwunderlich wäre – und ſie ſpäter (nach Wegeler 1796) abſchriftlich nach Bonn ſchickte. Schließlich ſteht ſelbſt der

BIB
DE
MON

Annahme nichts im Wege, daß es ſich um ein drittes Werk handelt, von deſſen erfolgter oder (da auch Wegeler nur an die Figaro-Variationen dachte) nicht erfolgter Überſendung wir überhaupt nichts wiſſen.

Jedenfalls ſind dieſe Einwände nicht ſtark genug, um den Beweis des Augenſcheins zu widerlegen. Wer auch nur einen Blick auf die Manuſkripte geworfen hat, kann nicht im Zweifel ſein. Gehört aber das Poſtſkriptum zum Fragment, ſo iſt dieſes nach dem Brief aus dem Jahre 1793 in Wien geſchrieben. Womit des weiteren alle Folgerungen hinfällig werden, die man an die frühere Datierung des Brieffragmentes geknüpft hat. Man iſt in der Neigung, alle unbedeutenderen Kompoſitionen in die Bonner Periode zu ſetzen, doch vielleicht etwas zu weit gegangen, und es iſt die Möglichkeit, wenn nicht Wahrſcheinlichkeit vorhanden, daß wenigſtens die genannten Variationen und das Rondo mit Violine in G erſt in der Wiener Zeit entſtanden ſind. – Dem Herausgeber iſt natürlich bewußt, daß es in ſolchen Fällen ſich immer nur um das Aufſtellen von Hypotheſen handeln kann, bei denen ſubjektive Momente und Überzeugungen eine große Rolle ſpielen. Dennoch hat er geglaubt, von ſeinem Rechte, den Stoff ſeiner Auffaſſung gemäß zu gruppieren, Gebrauch machen zu ſollen; ſei es, daß ſeine Unterſuchungen auch nur die Anregung zu einer befriedigenden Löſung noch ſchwebender Fragen geben ſollten.

IV.

Briefe an Ferdinand Ries.

1.

Wien am 20ten
Jenner. –
1816

Mein lieber Rieß ich erſehe aus ihrem Schreiben vom 18ten Jenner daß Sie alle zwei Sachen richtig erhalten haben – da keine Kourire gehn iſt dies wohl mit der Poſt das Sicherſte, allein Es koſtet viel, ich werde ihnen die Rechnung von dem was ich hier für Copiatur und Poſtgeld bezahlt habe nächſtens ſchicken, Es iſt für einen Engländer Sehr wenig, aber deſtomehr für einen armen öſterreichſchen Muſikanten! Sehn Sie, daß mir dieſes Herr B vergütet, da er die Compoſitionen für England ſehr wohlfeil hat. – Neate der ſchon jeden Augenblick fort wollte, dann aber wieder bleibt, bringt die overturen mit, ich habe alle Ermahnungen deswegen von ihnen u. unſerem verſtorbenen S. im̄er kundgemacht. –

Die Sinfonie wird der Kaiſerin von Rußland gewidmet. – Der Klavierauszug der Sinfonie in A darf aber nicht eher als im Monat Juni herauskom̄en, eher kann der hieſige Verleger nicht. – kündigen ſie dieſes lieber guter R. ſogleich Hr: B: an. –

Die Sonate mit Violin, welche mit nächſtem Poſtage hier abgehen wird, kann ebenfalls im Monath May in london herausgegeben werden – das trio aber Später (Es kom̄t auch mit der nächſten Poſt an), die Zeit werde ich noch ſelbſt hierüber beſtim̄en. –

und nun meinen herzlichſten Dank lieber R. für alles, was ſie mir gutes erweiſen, u. insbeſondere noch der correcturen wegen. – der Him̄el ſegne Sie u. mache ihre Fortſchritte im̄er größer, woran ich den herzlichſten antheil nehme – emphelen ſie mich ihrer Frau.

wie allzeit
ihr
aufrichtiger
Freund
Ludwig van Beethoven.

B = Robert Birchall, Muſikalienhändler in London, mit dem Beethoven ſeit dem Herbſt 1815 wegen Übernahme ſeiner Kompoſitionen in brieflichen Verkehr ſtand. (Vergl. Chryſanders „Jahrb. f. muſik. Wiſſenſchaft“ Band I, 1863.)

Charles Neate (1784 – 1877), engliſcher Muſiker, Pianiſt der Fieldſchen Schule, lernte Beethoven 1815 in Wien kennen und wurde einer ſeiner größten Bewunderer. In London war er viel für die Verbreitung Beethovenſcher Muſik tätig.

S = Salomon, der alte Bonner Landsmann Beethovens. Die Ouvertüren, die Neate in London vergebens zu verkaufen ſuchte, waren die zu den „Ruinen von Athen“ op. 113, zur „Namensfeier“ op. 115 und zu „König Stephan“ op. 117. – Den Klavierauszug der A dur-Symphonie hatte Beethoven ſelbſt verbeſſert und der Kaiſerin Eliſabeth gewidmet. Die Violinſonate iſt die in G dur, das Trio das große in B dur; beide Werke kamen 1816 als op. 96 und 97 bei Steiner & Co. in Wien heraus.

Der Brief erſcheint hier zum erſtenmal vollſtändig. Bisher fehlte der Anfang bis zu den Worten: „Der Clavierauszug der Sinfonie“ uſw.

2.

lieber Ries ich umarme ſie von Herzen, ich habe mit Fleiß eine andere Hand zu dem obigen dieſes Briefes genom̄en, damit ſie alles beſſer leſen, und der Geſellſchaft vortragen können, von ihren guten Geſinnungen gegen mich bin ich überzeugt, ich hoffe, daß die P. G. meinen Vorſchlag genehmigen werden, u. ſie kann überzeugt ſeyn, daß ich alle Kräfte anwenden werde, mich des ehrenvollen Auftrags einer ſo auserleſenen Künſtlergeſellſchaft auf die würdigſte Art zu entledigen. – wie ſtark iſt ihr Orcheſter, wie viel Violinen etc. etc. mit einer oder zwei Harmonien? iſt der Saal groß, klangreich?

ihr aufrichtiger Verehrer
u. Freund
L. v. Beethoven.

Um die Wegelerſche Sammlung vollſtändig zu geben, iſt auch dieſes Brieſchen hier aufgenommen. Es iſt die Einlage zu einem längeren Brief an Ries vom „9. Junius 1817“, den Beethoven der nötigen Deutlichkeit halber ſchreiben ließ, da er die Antwort auf die am ſelben Tage eingegangenen, von Ries übermittelten Anträge der Philharmoniſchen Geſellſchaft in London erteilte. Beethoven trug ſich damals mit dem Plan einer Reiſe nach England. Eine ſeiner Zuſicherungen lautete: „Ich werde in der erſten Hälfte des Monats Januar ſpäteſtens in London ſein.“ In der eigenhändigen Nachſchrift (der man die Freude über die ſich eröffnenden Ausſichten anmerkt) erkundigt er ſich nach der Beſetzung des Londoner Orcheſters, weil er für die „P. G.“ (= Philharmoniſche Geſellſchaft) neue Werke zu ſchreiben beabſichtigte.

Trotz der Bemühungen ſeiner Freunde, vor allem ſeines getreuen Ries und trotz des Entgegenkommens der Londoner Direktoren, iſt aus der Reiſe nichts geworden.

3.

Wien
am 25ten May
1819.

Lieber Rieß!

Ich höre u. ſehe nichts, indem ich ihnen das Quintett u. Sonate geſchickt, noch viel weniger einen Heller dafür empfangen habe – ich glaube, es fehlen zu der Sonate die tempo's metronomisch, dieſe werde ich mit nächſtem Poſtag ſenden; ich war derweile mit ſolchen Sorgen behaftet, wie noch mein Leben nicht, u.

zwar durch zu übertriebene wohlthaten gegen andere Menſchen –

Komponieren ſie fleißig, mein liebes Erzherzöglein Rudolph u. ich ſpielen ebenfalls von ihnen, u. er ſagt, daß der geweſene ſchüler dem Meiſter Ehre macht. –

nun leben ſie wohl, ihre Frau werde ich, da ich höre, daß ſie ſchön iſt, jetzt bloß in Gedanken küſſen, doch hoffe ich künftigen Winter perſönlich das Vergnügen zu haben – vergeſſen ſie nicht auf das 5tett u. Sonate u. das Geld ich wollte ſagen das Honorar (avec où sans honneur!!!!)

ich hoffe baldigſt von ihnen nicht allegromäßig ſondern veloce Prestissimo das Beſte von ihnen zu hören – dieſen Brief überbringt ihnen ein Geiſtvoller Engländer, welche meiſtens alle tüchtige Kerls ſind, u. mit denen ich gern eine Zeitlang in ihrem Lande zubringen mögte.

Prestissimo
Responsio il suo
Amico
ed Maestro
Beethoven

Auf der Außenſeite (von fremder Hand):

Vienne

Monsr Ferdinand Ries

adresse: de Mess^{r} Goldsmidth in
bankers

Londres.

The gentleman who brought this, committed it to the care of a friend, who unfortunately mislaid it, & found it again only two days – *)
Edinburgh
28 Ocb. 1819

---

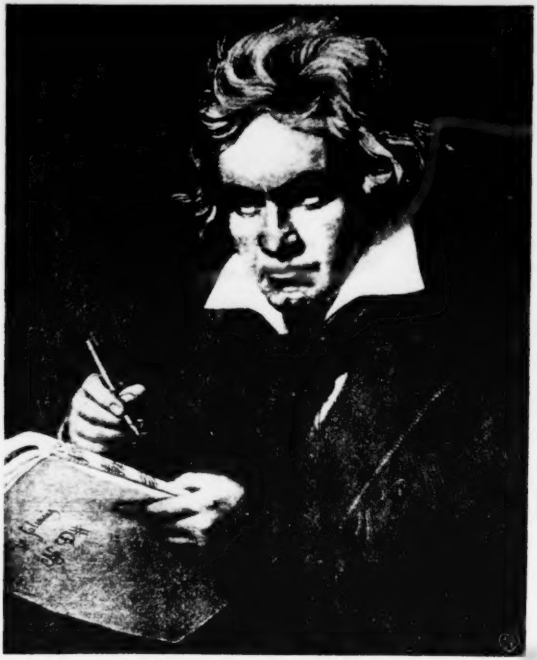
*) zerſtört.

Auch dieſer Brief iſt nicht ganz vollſtändig von Ries veröffentlicht worden. Es fehlten die Worte; „Lieber Ries – – bis: mit nächſtem Poſtag ſenden“.

Das „übertriebene Wohlwollen“ verſtehen wir, wenn wir an die Folgen der Vormundſchaft denken, die Beethoven 1815 für ſeinen Neffen Karl übernommen hatte.

Die „Sonate“ war die ſogenannte Hammerklavier-Sonate op. 106 in B dur, für die Beethoven die Tempi nach Mälzels nicht lange vorher erfundenem Metronom angegeben hat. Sie erſchien im September 1819 und wurde dem Erzherzog Rudolph gewidmet.

Das „Quintett“ iſt ſeine eigene Bearbeitung des C moll-Trios aus op. 1. Sie ging aus der Verbeſſerung der Arbeit eines andern hervor, was Beethoven veranlaßte, auf das Titelblatt des Manuſkriptes die launigen Worte zu ſetzen: „Bearbeitetes Terzett zu einem vierſtimmigen Quintett vom Herrn Gutwillen und aus dem Schein von fünf Stimmen ans Tageslicht gebracht, wie aus großer Miſerabilität zu einigem Anſehen erhoben vom Herrn Wohlwollen. Wien am 14ten Auguſt 1817. NB. Die urſprüngliche dreiſtimmige Quintett-Partitur iſt den Untergöttern als ein feierliches Brandopfer dargebracht worden.“



Gemalt von Joseph Stieler 1819.

Seinem vieljährigen, geachteten, geliebten
Freunde F. v. [illegible] von

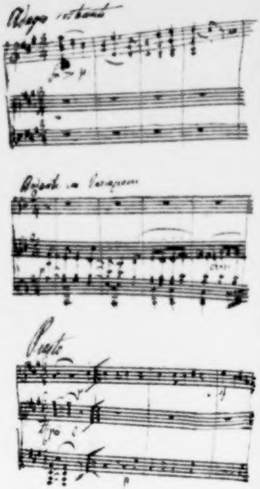
LUDWIG VAN BEETHOVEN.

Anhang I.

Daß Hr. Simrock in Bonn
eine von mir komponirte Sonate mit meinem
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

Wien am [illegible]
1 8 0 4

Ludwig van Beethowen


Adagio sostenuto
Violino
Cembalo
Andante con Variazioni
Presto

Zwei Verlagszeſſionen Beethovens an die Firma N. Simrock in Bonn.

1.

Stempel: Sechs Kreuzer.

Daß Hr: Simrock in Bonn eine von mir komponierte Sonate mit einer Violin in A moll op: 47 beſtehend aus drey Stücken, wovon die Themas unten beygefügt, gänzlich als ſein ausſchließendes Eigenthum betrachten kann, und mir dafür das honorar von 50 # richtig zugeſtellt worden, bezeuge ich mit meiner eigenen Unterſchrift.

Ludwig van Beethoven.

Siegel
Wien am 3ten Februar
1804

Das Dokument iſt von Beethovens Hand auf Groß-Folio geſchrieben.

2.

Unterzeichneter beſcheinigt hierdurch, daß er von Herrn Ludwig van Beethoven zwey Sonaten mit Violoncellebegleitung gegen das Honorar von 70 holl: Dukaten erhalten, welche Herr van Beethoven ihm für den ganzen Continent überlaſſen, unter der Bedingung, Solche nicht eher erſcheinen zu laſſen, bis Herr van Beethoven Anzeige darüber machen wird, wozu ich mich hierdurch verbindlich mache.

Wien, am 28ten Septembre 1816

Pet. Jos. Simrock
für meinen Vater N. Simrock

Ludwig van Beethoven

Von der Hand Peter Joſ. Simrocks, der damals längere Zeit in Wien weilte, auf ein einfaches Quartblatt geſchrieben; von Beethoven unterzeichnet. Es handelt ſich um die Celloſonaten op. 102, die nicht vor März 1817 in Bonn erſchienen.

Anhang II.

Zwei Stammbuchblätter

an

Leonore von Breuning

gewidmet von

Ludwig van Beethoven.

Mit dieſer Unterſchrift werden in der Familie Wegeler zwei Bildchen aufbewahrt, wie ſie in früheren Zeiten als ſogenannte Stammbuchblätter verkauft wurden. Das eine zeigt eine Landſchaft am Waſſer (Rhein?), in die ein an einer Bandſchleiſe befeſtigter Roſenkranz hineinhängt. Über der Schleiſe ſtehen von Beethovens Hand die Worte:

„An Fräulein Lorchen – von Beethoven – 1791.“

In den Kranz hinein iſt folgendes „Gedicht“ gedruckt:

Nimm dies
Opfer Dieſe Roſe,
Beſte Freundin ſie entſproſte,
Sinnbild Deines Glücks zu ſeyn,
Du verdienſt ein ſolches Glücke,
Nur laß auch mit gleichem
Blicke, ein Vergißmein-
nicht Dir weihn.

Auf dem zweiten Blättchen im gleichen Format ſieht man zwei zum Kranze geneigte Bäume ein Flußbild mit einem Schiffe umrahmen. In ihrer Mitte ſtehen die unbeholfen gedruckten Worte:

SOYEZ AUSSI
HEUREUSE
QU'AIMÉE

in denen Beethoven das urſprüngliche „heureux“ in „heureuse“ verändert hat.

Gratulationsbrief

Leonore von Breunings an **Ludwig van Beethoven.**

o möchte doch Dein Glück,
Ganz meinen Wünſchen gleichen!
Dann würde es dies Jahr,
Das höchſte Ziel erreichen.

Dis hoſt recht herzlich . . .
Ihre Freundin Lorchen
Breuning.

Auf dem Kuvert:

An Herrn
Ludwig van Beethoven.

Anhang III.

Wien.
den 2ten
august.
1794.

lieber Simrock!

ich verdiente ein bischen von ihnen
ausgezankt zu werden, weil ich
ihnen so lange ihre V. zurückgehalten habe, aber ich lüge wahrlich
nicht, wenn ich ihnen sage, daß ich
verhindert war, durch überhäufte geschäfte
selbe so bald zu corrigiren.
und was fehlt, werden sie selbst
finden; übrigens muß ich ihnen
Glück wünschen in ansehung ihres
Stichs, der schön, deutlich und
leßbar ist, wahrhaftig, wenn
sie so fortfahren, so werden sie noch
das Oberhaupt im stechen werden,
versteht sich im Notenstechen. —
ich versprach ihnen im vorigen briefe
etwas von mir zu schicken, und sie
legten das als Cavalier-Sprache
aus, woher hab ich den dieses prädicat
verdient? — pfui, wer würde in unsern
demokratischen Zeiten noch so eine
Sprache annehmen; um mich ihres
gegebenen prädicats verlustig zu machen
sollen sie, so bald ich die große Revue
von meinen Compositionen vorgenommen habe,
was jezt bald geschieht, etwas haben, was
sie gewiß stechen werden. —

wegen einem Commissionaire habe ich mich auch umgesehen, und einen ganz braven tüchtigen Mann dazu gefunden. Sein Name ist Traeg, sie haben jetzt nichts zu thun, als an ihn oder mich zu schreiben, was für Bedingungen sie eingehen wollen. er verlangt von ihnen das drittel rabate. der Teufel verstehe sich auf einen Handel. — hier ist es sehr heiß; die Wiener sind bange, sie werden bald kein gefrornes mehr haben können, da der winter so wenig kalt war, so ist das Eis rar; hier hat man verschiedene Leute von bedeutung eingezogen, man sagt, es hätte eine Revolution ausbrechen sollen — aber ich glaube, so lange der österreicher noch braun's Bier und würstel hat, revoltirt er nicht. es heißt, die Thöre zu den Vorstädten sollen nachts um 10 uhr gesperrt werden. die Soldaten haben scharf geladen. man darf nicht zu laut sprechen hier, sonst giebt die Polizei einem quartier.

Sind ihre Töchter schon groß, erziehen sie mir eine zur Braut, denn wenn ich ungeheirathet in Bonn bin, bleibe ich gewiß nicht lange da; sie müssen doch auch jetzt in Angst leben. was macht der gute Ries, ich will ihm nächstens schreiben, er kann nicht anders als unvortheilhaft von mir denken, aber das verfluchte Schreiben, daß ich mich davon nicht ändern kann. — haben sie schon meine Partie aufgeführt? schreiben sie ~~[illegible]~~ [illegible]

~~[illegible]~~ [illegible] hat auch ohne der erste Violine nicht [illegible], [illegible]

Liebster, Bester! in was für
einem abscheulichen Bilde hast
du mich mir selbst dargestellt!
ach erkenne, ich verdiene deine
Freundschaft nicht, du bist so
edel, so gutdenkend, und das
ist das erstemal, daß ich mich
nicht neben dir stellen darf,
weit unter dir bin ich gefallen!
Ich habe meinem besten, edelsten
Freund schweren Kummer, Verdruß
gemacht, du glaubst, ich habe an
der Güte meines Herzens ver-
lohren, ~~denn~~ Himmel sey Dank, nein,
es war keine absichtliche, ausgedachte
Bosheit von mir, die mich so
gegen dich handeln ließ, es war
mein unbegreiflicher Leichtsinn,
der mich nicht die Sache in
dem ächten [illegible] ließ, wie sie
wirklich war — o wie schäme ich
mich für dir, wie für mir selbst —
jetzt traue ich mich nicht mehr, dich
um deine Freundschaft wieder
zu bitten — Ach Erbarmen, nur
mein einziger Trost ist, daß du

2

unschuldszeit meiner Kindheit
kanntest, und doch o laß mich's
selbst sagen, ich war doch immer
gut, und betrachtete mich immer
die Wahrhaftigkeit und Kindlichkeit
in meinen Handlungen; wie
fühltest Du mich sonst lieben
Mama? — sollte ich denn jetzt
seit der [illegible] Zeit auf einmal
mich so schändlich, so sehr zu
meinem Nachtheil geändert
haben — unmöglich, diese Gefühle
die Grundsätze der Jugend sollten
alle auf einmal in mir ver=
loschen seyn? meine theuerste
Liebe, Bester, o laß es noch
einmal (sich wieder ganz in [illegible]
Ehren deines L. zu wachsen
kein auf ~~[illegible]~~ Eigen=
schaften, die du sonst in ihm
gefunden hast, ich stehe Dir dafür,
der keine Mangel der heiligen
Freundschaft, den Du darin aufrichten
wirst, wo wird sonst, ewig stehen
Dein Zufall, Dein Ruhm wird

ihr ~~mit~~ einem gründlichen
erschütterten Kummer – tief –
ewig – innern Freundschaft.
Verzeihung – Vergessenheit
wieder aufleben der sterbenden
sinkenden Freundschaft –
O Wegeler verstoße sie
nicht diese Hand zur Aus=
söhnung, gib die deinige
in die meinige – Ach
Gott. – doch nichts mehr –
ich selbst komme zu dir
und werfe mich in deine
Arme, und bitte um
den verlornen Freund, und
du gibst dich mir, dem
reuvollen, dich liebenden,
dich nie vergessenden

Beethoven

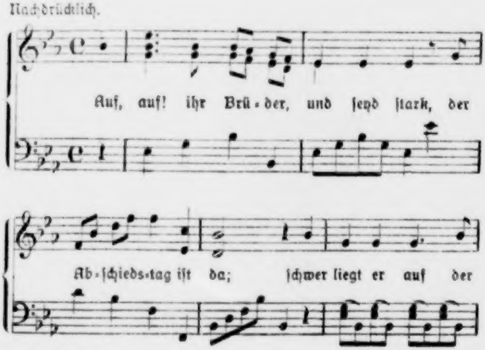
Wien.

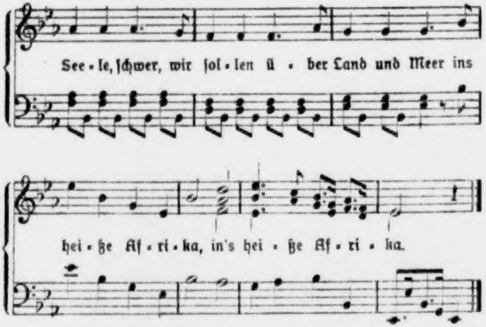
4

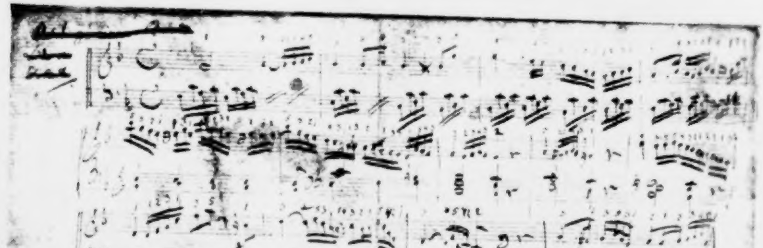
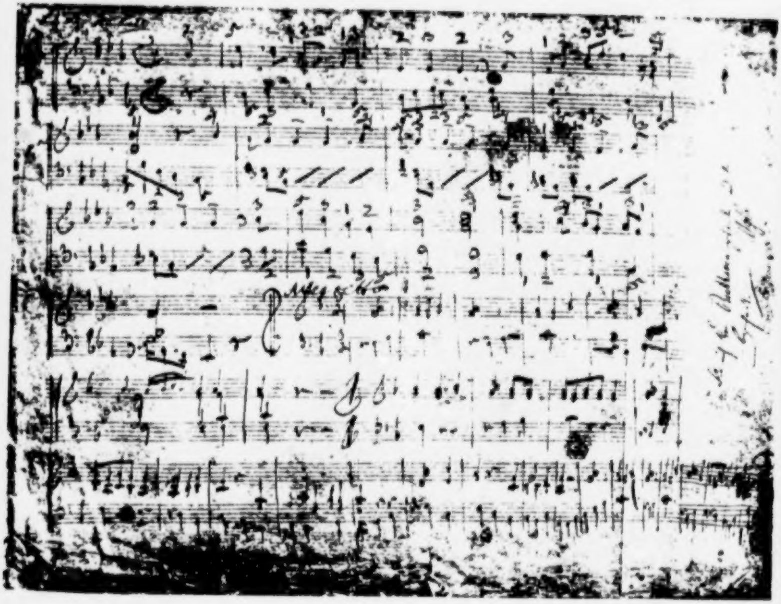
Jetzt aber hab ich deinen
Brief erhalten, weil
ich erst nach Hauſe gekommen
bin —

Anhang IV.

Die beiden umſtehend reproduzierten Notenblätter befinden ſich unter den Andenken aus Beethovens Jugendzeit, die ſich in der Wegelerſchen Familie erhalten haben. Die Handſchrift iſt zweifellos die Beethovens. Das eine Blatt zeigt einen Sonatenſatz knappeſter Faſſung (Allegro, F dur, C), deſſen Schlußtakt auf dem fünften Syſtem des anderen Blattes ſteht. Möglich, daß das Allegretto im Menuettcharakter (F dur 3/4), das den unteren Teil dieſes zweiten Blattes füllt, zu der Sonate gehören ſollte. Rühren die Kompoſitionen von Beethoven ſelbſt her, ſo würden ſie zu den früheſten, noch unbeholfenen und ſchüchternen Verſuchen zu rechnen ſein. Vielleicht ſind es aber nur Kopien und iſt Franz Wegelers handſchriftliche Bemerkung: „Für mich von Beethoven geſchrieben und bezeichnet" (nämlich: mit Fingerſatz) dahin aufzufaſſen. Bei dem dritten Stück (Es dur, C) iſt das Original angegeben und nachzuweiſen: Schubarts vielgeſungenes „Kaplied". Ich gebe es hier nach einem alten Druck, den ich der Güte des Herrn Geheimrat Max Friedlaender verdanke, und der nur geringe Abweichungen zeigt.


Nachdrücklich.
Auf, auf! ihr Brü-der, und ſeyd ſtark, der
Ab-ſchieds-tag iſt da; ſchwer liegt er auf der


See - le, ſchwer, wir ſol - len ü - ber Land und Meer ins
hei - ße Af - ri - ka, in's hei - ße Af - ri - ka.

Christian Friedrich Daniel Schubart (1739 – 91) dichtete und komponierte das Lied 1787, wenige Wochen vor ſeiner Freilaſſung aus dem Hohenaſperg. Es erſchien im ſelben Jahre unter dem Titel: „Zwei Lieder für das nach dem Kap beſtimmte v. Hügelſche Regiment. Nebſt Muſik. Stuttgart". Lied und Weiſe fanden eine ſo raſche und weite Verbreitung, daß ſie Beethoven ſehr bald kennen gelernt haben kann. Später wurde nach dieſer Melodie Wagenſeils Studentenlied „Auf, auf! ihr Brüder und ſeid froh" und 1813 Körners „Friſch auf, ihr Jäger und ſeid flink" geſungen. Eine um 1860 von F. W. Arnold in Elberfeld aufgezeichnete „Niederrheiniſche Volksweiſe" hat in ihrem Beginn große Ähnlichkeit mit dem Schubartſchen Liede. (Vergl. Max Friedlaender „Das deutſche Lied", 18. Jahrhundert, II, 385 – 86 und „100 Volkslieder". Leipzig, C. F. Peters.)